

旅游美学

杜建成

生活百科
青苹果电子图书系列

旅游美学

目 录

第一章 风景观赏.....	1
第一节 风景的形态.....	1
一、自然美.....	1
二、人工美.....	3
第二节 风景的特征.....	5
一、形象美.....	7
二、色彩美.....	14
三、动态美.....	16
四、朦胧美.....	18
第三节 风景的观赏.....	19
一、观赏的方法.....	20
二、观赏的距离.....	22
三、观赏的角度.....	24
四、观赏的时间.....	26
第二章 中国园林观赏.....	29
第一节 中国园林艺术.....	30
一、中国园林艺术的特点.....	30
二、中国古代园林的发展.....	31

三、中国园林的分类	33
第二节 园林的审美要素	40
一、园林中的山水	40
二、园林的建筑	47
三、园林的花木	55
第三节 园林景观审美方法	56
一、景观线	56
二、观赏点	57
三、特写景	58
四、引景	59
五、点景	60
六、借景	61
七、藏景	62
第三章 中国画观赏	64
第一节 中国画的史	64
中国岩画	65
三国两晋南北朝绘画	67
隋唐绘画	72
五代绘画	77
宋代绘画	81
元代绘画	85
明代绘画	88
清代绘画	92
第二节 中国画的种类	98
一、按创作思想和审美情趣	98

二、按创作题材	99
三、按表现手法	100
四、按绘画目的	100
五、按绘画材料	102
第四章 中国书法与篆刻观赏	104
第一节 书法与旅游	104
第二节 书法艺术的产生和发展	108
一、甲骨文、金文和石鼓文	108
二、篆书	109
三、隶书	110
四、楷书、行书、草书	111
五、碑、帖	112
六、晋代书法艺术	113
七、欧、张、颜、柳、释	114
八、蔡、苏、黄、米	116
九、元、明、清的书法艺术	117
第三节 中国书法艺术的审美特征	119
一、线条美	119
二、布局美	120
三、形神美	123
四、意境美	125
五、情感美	127
第四节 中国篆刻艺术的发展	129
一、先秦	129
二、秦	130

三、汉	130
四、三国两晋南北朝	131
五、隋唐宋元	132
六、明清	133
第五章 中国古建筑观赏	137
第一节 中国古建筑与旅游	137
第二节 中国古建筑的主要形式	141
一、古城建筑	142
二、宫廷建筑	144
三、陵园建筑	147
四、寺庙建筑	157
五、石窟建筑	160
六、佛塔建筑	164
七、桥梁建筑	172
第三节 古建筑的审美特征与欣赏	174
一、结构形式	175
二、群体组合	176
三、装饰色彩	177
四、建筑美与自然美的结合	179
第六章 中国雕塑艺术观赏	181
第一节 中国雕塑与旅游	181
第二节 雕塑的特征与形式	183
一、雕塑的特征	183
二、雕塑的形式	185
第三节 中国古代雕塑的美学特征	187

一、纪念性.....	188
二、象征性.....	189
三、装饰性.....	190
四、假定性.....	192
五、类型化.....	193
六、融洽性.....	194
第四节 中国著名雕塑赏析.....	195
一、秦始皇陵兵马俑.....	195
二、霍去病墓石刻.....	199
三、云冈石窟大佛.....	201
四、龙门石窟大佛.....	203
五、石浮雕“昭陵六骏”.....	205
六、乾陵石雕.....	206
七、敦煌莫高窟彩塑.....	208
八、麦积山石窟泥塑.....	210
九、大足石刻.....	211
十、保圣寺泥塑罗汉像.....	212
第七章 中国工艺美术观赏.....	214
第一节 中国工艺美术历史.....	214
第二节 中国工艺美术分类.....	219
一、按工艺美术的功能价值.....	219
二、按工艺美术的历史形态.....	219
三、按工艺美术的生产方式.....	220
四、按生产者和消费者的社会层次.....	220
五、按工艺美术材料和制作工艺.....	220

第三节	两类常见的工艺美术品	221
一、	特种工艺美术品	221
二、	民间工艺美术品	225
第四节	中国工艺美术品的特色	227
一、	纪念性、艺术性、实用性	227
二、	突出民族风格和地方色彩	228
第五节	中国工艺美术品的美学特征	229
一、	和谐性	230
二、	象征性	232
三、	灵动性	232
四、	天然性	232
五、	工艺性	233
第八章	旅游审美心理	236
第一节	旅游审美动机	236
一、	自然审美型	237
二、	艺术审美型	238
三、	社会审美型	240
四、	饮食审美型	242
第二节	审美的心理要素	243
一、	感知因素	244
二、	想象因素	246
三、	情感因素	250
四、	理解因素	251
第三节	审美的层次分析	254
一、	娱悦耳目	255

二、娱心惬意	256
三、娱情悦志	258
第九章 对导游的审美要求	261
第一节 旅游者的直接审美对象	261
一、仪表美	261
二、风度美	267
三、心灵美	269
第二节 审美信息的传递者	271
一、语言艺术	272
二、导游方法	277
第三节 审美行为的指导者	282
一、有张有弛	282
二、缓急有度	283
三、快慢相间	284
四、音调和谐	285
五、停顿适宜	286
第四节 导游的审美修养	286
一、培养自我审美意识	287
二、研究游客的审美需求与动机	289
三、尊重游客的审美习惯	292
四、掌握和运用旅游观赏原理	294
五、提高自我创造的能力	296
第十章 对饭店员工的审美要求	299
第一节 对饭店员工形象的审美要求	299
一、形体美	300

二、服饰美.....	301
三、发型美.....	305
第二节 对饭店微笑服务的审美感知.....	306
一、微笑的感性沟通作用.....	307
二、微笑的情绪扩散效应.....	308
三、微笑的线条魅力表现.....	309
第三节 饭店员工的审美教育途径.....	310
一、普及美学知识.....	310
二、开展艺术教育.....	311
三、掌握语言艺术.....	312
四、组织姿态美训练.....	312
五、推广美容知识.....	313
六、提高管理美学水平.....	313
第十一章 旅游饭店审美.....	315
第一节 饭店建筑与环境.....	315
一、利用自然环境的美.....	315
二、处理自然景观与人文景观的关系.....	317
三、展现地方特色美感.....	321
第二节 饭店建筑造型与装修美学.....	324
一、规律性和目的性的统一.....	324
二、实用性与艺术性的统一.....	325
三、环境效果与视觉形象的统一.....	326
四、人工美与自然美的统一.....	328
五、建筑的个性化特征.....	329
六、共性与个性的统一.....	331

第三节	旅游饭店室内环境美	333
一、	意境美	333
二、	整体美	335
三、	空间造型美	337
四、	色彩美	339
五、	材质美	341
六、	绿化美	343
七、	人文美	344
第四节	饭店室内装饰陈设原则	346
一、	功能性与艺术性的统一	346
二、	重点装饰	346
三、	选择合适的装饰标准	347
四、	注意民族特色	347
五、	继承和借鉴	347
第五节	饭店室内装饰主要因素	348
一、	家具	348
二、	地毯	350
三、	窗帘	350
四、	灯具	351
五、	绿化与水	352
六、	工艺品	354
第六节	不同部门的装饰陈设	356
一、	饭店门脸的装饰陈设	356
二、	餐饮设施的装饰陈设	359
三、	客房的装饰陈设	364

四、商场的装饰陈设	367
附录	369
导游人员管理条例	369
导游人员管理实施办法	375

第一章 风景观赏

第一节 风景的形态

我国风景区遍布祖国各地，数不胜数。烟云变幻的黄山，妩媚多姿的西湖，优雅秀丽的漓江，雄伟壮观的泰山，巍峨险峻的华山，飞瀑磅礴的庐山，变幻莫测的雁荡山夜景，日光灿烂的青岛海滨，典雅华贵的故宫建筑，迷人的峨眉佛光，神秘的蓬莱神仙海市……正是这数不胜数的名山胜水及其有关它们的丰富的神话故事和民间传说，构成了风景美的各种形态。如果分类叙述，我们可以把风景美的形态概括为两大类：自然美（或叫自然风景的美）和人工美。

一、自然美

我们这里所说的自然美，主要是从旅游者在旅游时游览观赏的角度讲的，也就是自然景色的美。

我们随时都可以看到一些自然物和自然现象，这些自然物和自然现象，在不同的条件下呈现不同的审美状态。这些审美状态符合形式美的法则，符合人们的审美习惯，为广大

旅游者所欣赏。

这些自然物和自然现象所呈现的审美状态就是自然美，或叫自然景色的美。说得具体一些，像山川湖泊、日月星辰、烟岚云霞、树木花草……在一定的条件下（比如，在天气的变化、四季的更替等条件下）呈现出一定形式的审美状态，引起旅游者的兴趣，为旅游者所观赏，这就是自然美。

“千里澄江似练，翠峰如簇”（王安石），“南高峰，北高峰，一片湖光烟霞中”（康兴之），从这几句诗词中我们不难看到自然风景所呈现的审美状态。“乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪”（苏轼），我们从中可以看到长江掀起的惊涛骇浪，像“千堆雪”一样的壮观，这是自然界所呈现的一种壮美，即崇高美。

日出的景象是十分壮观的，对旅游者有极大的吸引力。尤其是海上看日出、泰山看日出、黄山清凉台看日出，就更令人神往和振奋。

云雾是非常美的，黄山以云海著称，奇峰林立、劈地摩天、峥嵘崔巍。当云雾升起时，千峰万壑，变幻莫测，人称“自古黄山云成海，一切均在烟雾中”。黄山美就美在烟云中。而庐山则以云雾闻名，据统计，庐山全年有雾日 192 天，平均不到两天就有一天雾。庐山的烟云也是千姿百态，变幻异常。郭沫若 1965 年 7 月登庐山时，在《雾中游含鄱口》一诗中写道：“人到含鄱口，望波新月亭。湖山云是锁，天籁雾中鸣。”

人们把泰山美称为“泰山之雄”，称华山美为“华山之险”，称嵩山美为“嵩山之峻”，称黄山美为“黄山之奇”，称峨眉

山美为“峨眉之秀”，称青城山美为“青城之幽”。从我国不同的地域看，“西北之山多浑厚”，“东南之山多奇秀”。这些名山所呈现的审美状态是极其丰富的，都是属于自然美之列，是构成风景美不可缺少的要素。正是这丰富的自然美使广大旅游者神往、陶醉。

二、人工美

这里所说的人工美指的是，在自然风景中，增加一些人造景物，如亭、台、楼、榭、桥等。它与自然景物形成一个统一的整体，构成绚丽多姿的风景美。

这些人造景物（人工美）本来是为了实用，如半山建亭，是为了游人途中休息，水上架桥是为了方便游览，但建造者按照美的规律，精心设计建造、精心装饰，有的还请著名书画家题上匾额楹联，这不仅具有实用性，而且具有审美意义。这就与自然风景构成了一个完整的风景美，对游人具有更大的吸引力。

我国的人造景物数目繁多，造型各异，技艺精湛，是中华民族古代文明的重要标志之一。风景区的人造景物为风景美增添丰富的色彩，具有极高的美学价值和观赏价值。凡是能吸引旅游者的风景区，那里的人造景物往往起着主导的作用。

例如，我们在游览观赏北京西山八大处的风景时，主要是观赏八个景点的人造景物，即八座寺庙：长安寺、灵光寺、三山寺、大悲寺、龙王寺、香界寺、宝珠洞、证果寺等。如

果没有这八个寺庙的点缀，那里的风景就显得平淡无奇了。

像西湖的白堤、苏堤、湖心亭等人造景物，为西湖的美景大大增加了魅力。可见，风景中的人造景物不仅具有实用价值，还可以点缀和烘托自然风景的美，使之更具有审美观赏价值，对旅游者就会产生更大的吸引力。

另外，我们从人造景物中不仅看到我国建筑艺术的独特性，即独特的艺术美，而且可以体验到我国劳动人民丰富的智慧，也就是领略到人的美。有了建筑，也就联想到人。有了人也就有了“情”。山水花木是物，物中有了“情”，就是情景交融，这样就更富有诗情画意。我国风景区大都是自然风景与绚丽的人工美交融在一起的，这就使自然风景增添了审美层次，增加审美色彩。

除了自然景色的美和人工美之外，许多风景区往往流传一些神话故事和民间传说。这就给这些风景区笼罩上了一种神秘的传奇情和丰富的审美色彩。

我国有些风景区往往因流传的一些神话而出名。所以“山不在高，有仙则名；水不在深，有龙则灵”。桂林七星岩本身的自然风貌当然是美的，但更令人神往的是，它与一个美丽的神话故事相联系着。洞中有一歌仙台，相传是刘三姐唱歌的地方。这个传说的神秘色彩，丰富了七星岩的自然美。

大连著名的风景点老虎滩公园被誉为“渤海明珠”。这里的山水景物中充满了神话。传说古代有一只猛虎闯进海滩，伤害渔民，青年人石槽与虎搏斗，打下虎牙，砍下虎头，但石槽却因受伤过重而献身海滩。老虎滩东南有一座山，远看像一个巨人躺卧在大海里，昂着头。老虎滩西南的海里也有

一座山，远看像是被砍掉半拉脑袋的老虎。这座巨人山传说就是青年勇士石槽的化身，故称“石槽山”。

石槽的妻子海英，历尽艰辛寻来青铜剑，想送给丈夫杀虎，但等她赶到时，丈夫已竭尽全力，伤累而死。海英痛不欲生，望着石槽哭了三天三夜，最后自己也变成了一块礁石，这就是距离老虎滩不远海上的“望夫礁”。

风景区的神话故事和民间传说是十分丰富的，作为一个完整的风景区，自然景色的美和人工美都是不可缺少的，是一个统一的整体，而神话故事和民间传说则是协调自然美和人工美的一条彩链，将风景区各景点有机地联系起来，进而丰富风景区的审美色彩。

第二节 风景的特征

自然风景中蕴藏着各种各样的美，这些美是通过极其丰富的形式表现出来的。法国 19 世纪著名的现实主义画家库尔贝说过：“美的东西是在自然中，而它以最多种多样的现实形式呈现出来。”所以，风景美都是以具有形象展现出来的。我们在欣赏自然风景时，大都是这些美的形式引起我们的审美感受。

比如关于水的美，车尔尼雪夫斯基曾写道：“水，由于它的形状而显出美。辽阔的、一平如镜的、宁静的水在我们心里产生宏伟的形象。奔腾的瀑布，它的气势是令人震惊的，它的奇怪突出的形象也是令人神往的。水，还由于它的灿烂

的透明，它的淡青色光辉而令人迷恋，水把周围的一切如画地反映出来，把这一切屈曲地摇曳着，我们看到水是第一流的的写生画家。”

平静如镜的水，动如泉涌的水，晶莹明澈的水，素淡清辉的水……这些形形色色的水之美，都是由它的形状、色彩、质料等形式决定的。

我国的旅游胜境大都表现了山、水、林，自然风景与人文景观的综合之美。中外许多游客都认为桂林山水、云南石林、杭州西湖、无锡太湖，南京雨花台、安徽黄山、山东泰山、长江三峡、苏州园林以及雁荡山、富春江、千岛湖等等风景点是美的，这是因为这些风景点的构成符合形式美的法则，能够寄寓人的气质、情感和理想，游览后使人身心愉悦、流连忘返，能给人留下美好的回忆。

自古以来，游客大都是从形式美的角度游览、观赏风景的，我们可以从一些描绘风景的古诗中得到证明。“日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺，疑是银河落九天”（李白）描绘了瀑布飞泻的壮观景象。“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”（杜甫）描绘了绿柳鸟鸣、青天白鹭飞的初春景色。“湖光秋月两相和，潭面无风镜未磨。遥望洞庭山水色，白银盘见一青螺”（刘禹锡）描绘了洞庭秋月的意境。

这些优美的诗句都是从形式美的角度勾画出风景的形象美。自然风景中美的形式主要有：形象美、色彩美、动态美、朦胧美……这些美的形式构成了风景美，而且是风景美的主要特征。

总之，风景美属于形式美的范畴，是引起旅游动机的主要因素。

一、形象美

风景中最显著的特征是形象美，而且形象是万象纷呈，千姿百态的。正是这各种各样的形象吸引着旅游者，使他们获得美的享受。黑格尔说过：“美是形象的显现。”自然风景只有以其形象显现出来，审美主体才能感受到它的美。例如，烟波浩渺、渔帆点点，瀑布斜飞、清泉潺潺，奇峰壁立、峰峦叠起，一轮红日喷薄而出，奇松破石而生、烟云似锦如缎、怪石星罗棋布……这些自然风景都是以形象的美显出来的。风景形象美的特征也是极丰富的，主要表现为：雄、秀、奇、险、幽。

1. 雄伟

雄伟是一种壮观、壮美、崇高的现象。在自然风景中是广泛存在的。我国许多名山高峻壮观，显出一种雄伟、崇高的形象。泰山为五岳之首，素来以雄伟著称，被誉为“泰山天下雄”。

泰山位于辽阔的齐鲁腹地，以磅礴之势凌驾于山东的丘陵之上，故显得特别高大雄伟。汉武帝游泰山，赞曰：“高矣，极矣，大矣，特矣，壮矣。”杜甫《望岳》一诗说：“会当凌绝顶，一览众山小。”泰山雄伟的形象在五岳中是首屈一指的。

英国著名美学家荷迦兹指出：“宏大的形状，纵使样子难看，然而由于它们的巨大，无论如何会引起我们的注意，激

起我们的赞美。”泰山之美正是由于它的“宏大”、“雄伟”的形象而显示出来。

贵州省黄果树大瀑布的雄伟形象也是为中外旅游者所赞叹的。黄果树大瀑布位于贵州镇宁县的白水河上。瀑布落差 74 米，宽 81 米。白水河上的水流从 70 多米高的悬崖上陡然跌落，形成气势磅礴、雄伟壮观的景象。

钱塘江的潮也是典型的雄伟形象。潮来时，惊涛巨澜，汹涌澎湃，以排山倒海、雷霆万钧之势滚滚而来，气势壮观，令人震惊，生动地显现出崇高美。据说，农历八月十八日钱塘江的涌潮最大。旅游者都喜欢在这天去到海宁观看钱塘潮。“八月十八潮，壮观天下无。”（苏东坡）

钱塘江是浙江省最大的河流，它的入海口呈喇叭形，江口大而身小，每当起潮时，海水自宽达一百公里的江口涌入，受两旁渐狭的口岸约束，海水倒灌，形成涌潮，涨成壁立江面的一道水岭。潮水来时，“远若素练横江，声如金鼓；近则亘如山岳，奋如雷霆”。瞬间，漫江沸腾，波涛汹涌，气势雄伟，潮头高达 3.5 米，潮差可达 8.9 米，如万马奔腾，势不可挡。每年有来自国内外数以万计的旅游者观赏这一天下的奇观。

苏轼在《念奴娇·赤壁怀古》一词中把长江那种浊浪排空的壮美景象描绘得淋漓尽致：“乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。”

自然风景中这些雄伟、壮观的形象引起人们的审美感受的特征是：赞叹、震惊、崇敬、愉悦。

2. 秀美

秀美是自然风景中最常见的一种审美形态。秀美的主要特征是柔和、秀丽、优美。它同阴柔美是同一审美范畴。如山明水秀的江南春色，弯弯的小河、潺潺的流水，岸边长长的垂柳似少女的长发在微风中飘洒摇动。青罗带般的秀丽的漓江，“淡妆浓抹总相宜”的西湖，轻盈少女般的桂林山水，都是呈现出一种秀美的形态。

四川峨眉山是我国佛教四大名山之一，是著名的旅游胜地。峨眉山林葱茏，色彩碧翠，山石很少裸露，线条柔和流畅，山明水秀，是我国风景区中典型的秀美形象。自古以来峨眉山被誉为“峨眉天下秀”。“峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流”，这是李白歌颂峨眉秀色的诗句。

杭州西湖秀美的形象是人人皆知的，它符合我国人民传统的审美习惯。人们把苏杭的美比作天堂。苏东坡《饮湖上初晴后雨》一诗写道：“水光潋滟晴方好，山色空（造字左，右蒙）雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”把西湖比作春秋时代越国美女西施，使游人从美女形象上想象西湖的美，将西湖秀美的形象通过美女显现出来。

千百年来，古今中外的游客对杭州西湖无不赞叹。意大利旅行家马可·波罗把杭州誉为“世界上最美丽最华贵的城市”。明正德年间，有一日本使者游西湖后曾题诗：“昔年曾见此湖图，不信人间有此湖；今日打从湖上过，画工犹自欠功夫。”西湖三面环山，千峰凝翠，洞壑深幽，中涵碧水，水平如镜。南北高峰遥相对峙。独居湖中的孤山，在碧波萦绕中显得舒缓精巧。苏堤、白堤，是两条绿色缎带，飘逸在湛湛碧水之上。在湖的四周，繁花似锦，绿树成阴，把整个西

湖打扮得花团锦簇；在绿阴丛中，则隐现着数不清的亭台轩榭，呈现出一片秀美的景色。

温州永嘉楠溪江秀美的风景颇有名气。两岸青山簇簇，江水弯曲，水面如镜，清澈见底，真可与桂林漓江媲美。凡到过楠溪江的人无不为其秀美而赞叹。

风景中秀美的形象给人一种甜美、安逸、舒适的审美享受。游览观赏这样的风景，总是使人感到幸福愉快，使人性情得到陶冶，情绪得到安慰。

3. 奇特

我国风景中奇特的形象莫过于黄山了，因而素有“黄山天下奇”之谓。黄山有“四奇”，即石、松、云、泉。黄山奇峰怪石星罗棋布，竞相崛起。像喜鹊登梅、梦笔生花、花鼠跳天都、蓬莱三岛、丞相观棋、金龟探海、猴子观海等形象惟妙惟肖。这些怪石千姿百态、各有奇趣，无不为中国游客所称绝。黄山的松，有的盘结在危岩上，有的在峭壁上破石而出，苍郁挺拔，故有“无石不松，无松不奇”之说；有迎客松、陪客松、送客松、黑虎松、蒲团松，绮丽多姿，妙趣横生。始信峰的松更是出奇，有“不到始信峰，不见黄山松”之说。

黄山烟云似锦如缎，飘荡千山万壑，变幻无穷，素有“黄山云海”之称。玉屏峰有前海，清凉台有后海，白鹅峰有东海，排云亭有西海，光明顶有天海，五海相连，烟云翻飞缥缈，波澜起伏，为中外游人称奇叫绝。

黄山的瀑、泉、溪、潭应有尽有。黄山的温泉终年喷涌，是游人洗温泉浴的佳地。黄山的人字瀑、百丈泉、九龙瀑都

是奇特形象的典型风景。

雁荡山水之奇也是尽人皆知的。康有为于 1924 年游雁荡山后，称“雁荡山水雄伟奇特，甲于全球”。徐霞客在《雁荡山日记》中写道：“锐峰叠嶂……真天下奇观！”尤其在星夜交辉的朦胧夜色下，从不同色度观赏，便显出各种神奇意象，真是妙趣横生，为游人赏心悦目。最富有代表性的要数灵峰了，白天望去，形似手掌相合，喻称“合掌峰”；当夜幕降临后，在远处眺望之，变成一对正在亲吻的情人，喻称“夫妻峰”；当步移至灵峰寺旁，观看之，就像维纳斯的双乳了，又称“双乳峰”……还有“双剪峰”、“观音峰”、“犀牛望月”等等，真是举不胜举。

峨眉的“佛光”，蓬莱的“神仙海市”也是我国风景中最神奇的现象。

峨眉的“佛光”在下午三四点钟，前有浓云密雾，后有强烈的阳光时，才能看到。在这种情况下，游人站在舍身岩前，在太阳相反的方向的雾幕上可看到自己的身影，影处还罩有巨大的彩色光环。光环好似画中佛头上的光圈，故称佛光。

蓬莱的“神仙海市”自古有名。北宋著名科学家沈括在《梦溪笔谈》中曾作过这样的描述：“登州海中，时有云气，如宫室台楼、城堞、人物、车马、冠盖，历历可见，谓之海市。”古人对这种因光的折射而在海面上出现的幻景认为是蜃吐气而成，故称“海市蜃楼”。这种奇景在蓬莱春夏之交的季节可以看到。当雨过天晴，海上还有云雾水气，又微微刮起东北风时，就有可能出现远处的景物被折射在海面上的幻影。

峨眉的“佛光”和蓬莱的“神仙海市”是我国风景中极为神奇的现象，许多旅游者无不为之神往。

4. 险峻

险峻也是自然风景中一种形象特征，对旅游者极富吸引力。游人都有一种好奇心，越是险的地方越想攀登，越是奇的风景越想观赏。

华山素有“华山天下险”之称。常言说，“自古华山一条路”，就是说华山的险峻。鸟瞰华山，犹如天柱拔起，在秦岭山前诸峰之中，四壁陡起，几乎与地面成90度角。主峰高约2100米，游人攀登必须手扶铁索，须经“千尺幢”、“百尺峡”、“擦耳崖”、“上天梯”、“苍龙岭”等险径，才能达到最佳风景点华山顶。由于路太艰险，游人上下山时都得脚手并用，可谓真正的“爬”山。

庐山的仙人洞、黄山的天都峰、九华山的天台、峨眉的金顶都是我国极其险峻的风景。比如，从南路登黄山的天都峰，一路艰险之极。有的路段要从狭窄陡峭的石缝通过，石缝窄得只能通过一个人，只好上一批，下一批，有的路段简直是垂直的石梯，须要手扶着石栏杆向上爬。从西路爬天都峰，需要经过鲫鱼背。走在不到一米宽的鲫鱼背上，两侧是万丈深渊，真是惊险之极，令人惊心动魄。

但是，“无限风光在险峰”，越是险的地方，越有美的风光。登上天都峰，黄山各方云海尽收眼底，黄山诸峰真似飘浮在云海中，为旅游者惊叹叫绝。

恒山面对的悬空寺也以神奇惊险闻名。当地流传着这样一首民谣：“悬空寺，半天高，三根马尾空中吊。”一座寺院

“吊”在三根马尾上，其惊险程度可想而知。

悬空寺以栈道为基，其荷载分别由每层插入崖石的木梁承担，木梁又与层间立柱及斜撑物连成一体。飞阁相以爱，楼殿叠架，远远望，犹如琼楼悬挂在峭壁上，游人盘旋而上，真令人魂飞魄散。

温州市文成县有许多极其险峻的自然风景尚未全面开发。如铜铃山森林公园的“壶穴景观”。“壶穴景观”是一个比较原始的山峡，一个穴一个水潭，一级瀑布，共九穴九潭九瀑，是经过万年水的冲刷而形成的像壶状的山峡，“壶穴”由此得名。其壮观险峻的程度，可谓天下独一无二。一级级飞瀑高悬，穴潭似万丈深渊，一层层栈道（固定在悬崖峭壁上）凌空腾起，像一条飞舞的巨龙。

从下向上眺望之，在隐约的雾霭中，游人似乎在空中飘动，真叫人惊心动魄；自上而下俯瞰之，更叫人胆战心惊。许多登上栈道的游人心悸万分，不断地发出惊讶狂叫。越是惊险越要攀登，这是人们的好奇心理所致。由于人普遍存在一种好奇心，所以，险峻对旅游者同样具有一种强烈的吸引力。

5. 幽静

幽静，是自然风景中一种独特的审美形态。幽与静的审美特征是接近的。幽者必静，静则幽。幽具有极其广泛的内涵，幽也是通过具体的形象展现出来的。

当我们沿着迂回曲折的小路游山时，就会体验到有一种“曲径通幽”之感。北京颐和园后山景色清雅，幽静得令人难舍难离。深深的竹林，静静的山谷，密林中弯弯的山路，

深山中小小的茅舍，这些景象是何等幽静啊！

青城山的风景可以说是我国风景中最幽美的了。青城山山林之美的最大特点就体现在一个“幽”字上。所以，它素有“青城天下幽”的美誉。宏观青城，就像是一个天然陶铸成的大青瓷瓶，幽雅古朴。

当游人沿山间小路上山，两侧苍松翠竹，碧绿成阴，溪泉清澈见底，潺潺入耳，偶而传来鸟鸣声，“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”，真有一种幽深莫测的神秘感。这种幽深的意境美，使旅游者感到无限的安逸、舒适，悠闲自得。

幽美在于深藏，景藏得越深，越富于情趣，越显得幽美。像天津蓟县盘山和天成寺、盘古寺等古迹都是掩映在深深的幽静处，凡到盘山的旅游者无不感到盘山景深、境幽。

二、色彩美

风景中的色彩美是万象纷呈，极其丰富的。这些色彩主要是由树木花草、江河湖海、烟岚云霞及阳光构成的。五彩缤纷的自然色彩会给旅游者带来欢乐和幸福，带来赏心悦目的美感，乃至令人振奋和神往。

自然界中最引人注目的色彩莫过于鲜花。像云南的茶花，峨眉的杜鹃花，盘山的梨花和杏花，天台山华顶峰的云锦杜鹃花，都是以其色彩美闻名于世的。华顶云锦杜鹃林 20 万平方米，树 2 万多株，其中 500 年以上的珍贵古树有百余株。云锦杜鹃是杜鹃家族中之神品，在千载难逢的千年之交——1999 年的奏，浙江省台州市举办了“99 天台山云锦杜鹃节”，

但见漫山遍野，彩色缤纷，艳胜锦缎云霞。海内外游人云集华顶，真是“车如水马如龙，花月正春风”。

据智朴和尚所著《盘山志》记载，盘古寺（智朴和尚创建）杏花甚盛，智朴曾绘有《红杏图》，并题诗云：“杏花万树开，映日光皎洁，东风过岭来，满地翻晴雪。”

当阳光穿过大气层的时候，受天气和时辰的影响，就会出现色彩缤纷的朝霞、晚霞、彩云、雾霭，使天空呈现出蓝、紫、灰、绿、红、橙、黄等色彩的变化。这些由阳光带来的色彩美是令人神往和陶醉的。不少诗人把晨曦、晚霞描绘得非常美。

“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还”。清晨的白帝城沐浴在晨曦中，因白帝城地势较高，像是在彩云间一样，这是李白游三峡的亲身感受。短短的两句诗把晨曦的美描绘得多么令人神往。白居易在《忆江南》词中说：“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝，能不忆江南！”这些赞美自然界中色彩美的诗句已成为千古绝唱。贵州黄果树大瀑布，在阳光照身下，化作一道长虹，五彩缤纷，绚丽夺目，好一派迷人景象。

自然界中的色彩随着季节的变化而变化。俄国大风景画家列维坦的一幅著名风景画《金黄色的秋天》把俄罗斯的秋天描绘成一片金黄色。可见，画家是如何被俄罗斯秋天美丽的色彩所陶醉。到深秋，大自然给我们带来以红、橙、黄为主调的色彩美。“西山红叶好，霜重色愈浓”（陈毅《西山红叶》）。自然界中深红的色彩确实非常迷人。

深秋季节许多游人到北京西山观赏红叶，为浓重的、金黄的色彩叫绝。1984年到西山看红叶的人数更是空前，一天

竟达到十万余人次。还有盘山的红叶，也是令人陶醉的。

人们欣赏红叶的美，主要是欣赏红的色彩，为红的色彩所吸引。因为秋末冬初，日照已短，气温下降，树叶的叶绿素更新的力量已减退，因而树的叶子发红，呈现出红色的美。北京西山和天津盘山枫树和柿子树较多，往往一株树红成一丛，多丛树便红成一片。在天气晴朗的日子里，在灿烂的阳光照耀下，色彩鲜艳夺目，令人心旷神怡。这种红叶的美是它特殊的红色的美。“霜叶红于二月花”正是对秋天红叶的赞美。

庐山云海变化多姿，绚丽多彩，深受旅游者的赞赏。清代作家张维屏在《天池看云记》中说，庐山云“瞬息之间，弥漫四合，其白如雪，其软如绵，其光如银……反照倒映，倏而紫翠，倏而青红，滔滔滚滚，蓊蓊蓬蓬”。自然风景中的色彩变幻莫测，很是迷人。

总之，自然风景中的色彩美是属于形式美的范畴，是最易被人直观感受的，对旅游者极富吸引力。

三、动态美

自然风景中的动态美，是由波涛、飞瀑、溪泉以及烟岚、云雾的飘动引起的。

“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”，“无边落水萧萧下，不尽长江滚滚来”，这是江河、瀑布流动的动态美。贵州白水河上的黄果树大瀑布，因河床断落，形成九级瀑布，黄果树瀑布是最大的一级，宽40余米，落差60多米。云垂烟

接，万练倒悬，细若珠帘，粗如冰柱，倾入犀牛潭中。正面观赏之，飞流奔腾喷薄之状，令人倾倒，可谓一种天然的动态美。

风虽然是无形的，但它是形成动态美的动力。风能驱散浮云，掀起波涛，吹拂柳枝，传送花香。人们常把垂柳描绘得婀娜多姿，像美女的长发一样，随风飘动，显出一种柔和的动态美。

行云飘烟，从深谷里冉冉升起，峰峦似乎是在虚缥缈的轻纱帷幔之中。烟云飘动，山峰似乎也在移动。林木仿佛在飘荡，游人若行至峭壁陡岩，有腾云驾雾、身入仙境之感。烟云迷濛游黄山，步入云山似飘仙。游过黄山和庐山的人都有这种神奇奥妙的感受。

旅游者对黄山的云极感兴趣。明清游人把云、松、石称为黄山“三奇”。奇是一种美的特征，无奇不美。黄山的云，美就美在变化多端，像流水一样荡漾在万壑深谷，成为历代游人观赏的对象。黄山云素有“云海”之称。每当烟云升腾，犹如大海波涛翻滚，向游人迎面扑来的时候，使人感受到一种飘动的美，荡漾的美。许多游过黄山的诗人、画家认为黄山妙就妙在烟云中，黄山云海妙就妙在似海非海。

当我们观赏太湖风景时，那烟波浩渺、渔帆竞流的景象令人流连忘返，这也是一种动态美。

山海关地区的燕塞湖有小桂林之称。当乘游艇在湖上游览观赏两岸风光时，看到四周群峰环抱，怪石林立，白云飘飘欲动，碧水如镜，清澈见底。青峰壁嶂似乎在水中飘荡，船似乎在青山顶上游动。

四、朦胧美

朦胧是相对清晰而言的。例如透过云雾看风景时，云雾中的景物若隐若现，模模糊糊，虚虚实实，令观者捉摸不定，于是产生幽邃、神秘、玄妙之感，引起观者许多遐想，这就是朦胧美所致。如果眼前的景物十分清晰，一览无余，观者就会感到没有看头。景妙在模糊，美在朦胧。若清晰可见，其丑处则尽露之，而云遮雾障则能弥补其不足，显出神奇的风光。

当大海朦胧时，水天一色，茫茫一片，那些在海里飘荡着的游船，不知是在水里游，还是在云里行。当群山朦胧时，层层烟云掩其真面目，股股白云从深谷里徐徐升起，云雾与山峦连成一片，近山显得格外高峻、神奇，远山显得格外深远莫测，于是有一种特殊的魅力吸引着游人。烟雨迷濛的西湖，淫雨霏霏的漓江，美得就像一幅幅水墨画。

在我国古代诗词中也不难找到对这种朦胧美的描写，如王维的诗句：“江流天地外，山色有无中。”这“山色有无中”就是一种朦胧的美态。苏轼描写烟雨迷濛的西湖的佳句有“山色空濛雨亦奇”，在细雨中，西湖像美女穿上一层薄纱，隐隐约约显露出婀娜的体态，具有特殊的魅力，这正是一种朦胧美。

宋代著名画家郭熙在《林泉高致》里说：“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰则高矣；水欲远，尽出之则不远，掩映断其脉则远矣。”画家强调不能“尽出之”，而要“烟霞锁

其腰”，“掩映断其脉”，用“烟霞”遮掩模糊人们的视线，使之产生一种朦胧之感，使人感到神奇、玄妙。

第三节 风景的观赏

旅游者在游览风景时，都有一个怎样观赏风景，怎样才能观赏到风景的美的问题。这个问题不解决，就很可能游而无感，不能真正领略风景之美。

怎样观赏风景呢？简而言之，离不开方法、角度、距离等条件。眺望山峦，我们可以从烟岚、朝暮、阴晴、四季的变化等方面观赏风景的美。“春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡”，这是四季不同云气的审美特征。“春山艳冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如洗，冬山惨淡而如日睡”，这是四季不同的山景的审美特征。“春英夏荫，秋毛冬骨”，这是四季不同的树木的审美特征。池塘的水也是随着四时不同而现出不同的审美特征的：春绿、夏碧、秋青、冬黑。

自然风景的分布组合是受时间的变化和空间的差异所制约的，不同的季节变化对风景的变化影响很大，而不同的气候也会形成不同的风景区。

到北京旅游最好是在秋天。秋高气爽，天高云淡，风和日丽。此间的北京地区因受向南移动的副热带高压气团控制，大气层比较稳定，凉爽湿润，是旅游的好时光。我们若想欣赏峨眉的佛光最好在夏秋之交，看钱塘江大潮要在农历八月十八日。“燕京八景”中的“卢沟晓月”，只能在清晨观赏，

才能见其美。

一、观赏的方法

1. 动态观赏

动态观赏实际上是指游人在游览中,沿着一定的风景线,或步行、或乘车、或乘船观赏风景的一种方法。观赏者要身临其境,全部身心都要置于风景之中,使人感到美就在自己周围,美包围着自己,拥抱着自己。

因为这种身临其境,目睹实物的观赏所产生的美感是一种立体的感受,是非常强烈的。所以,动态观赏本身就富有极大的魅力。在青岛、大连、北戴河等海滨都开展了这种动态观赏风景的游览形式。

我国著名的海滨城市青岛依山临海,景色秀丽,气候宜人,素有“东方的瑞士,亚洲的日内瓦”之称。这里开辟了近海和远海的海上游览,乘游览船可以从栈桥到崂山,沿海岸游览,可以观赏到数十里旖旎多姿的海岸风景。这种游览式的观赏风景越来越引起旅游者的兴趣。

李白曾乘船游览过长江三峡,他在《早发白帝城》一诗中作了生动的描绘,写下了他流动观赏的感受:“朝辞白帝彩云间,千里江陵一日还。两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山。”

漓江美,游人醉。许多中外游人被“江作青罗带,山如碧玉簪”的桂林山水所吸引,所迷醉。从桂林到阳朔有 80 公里的水程,乘游船从桂林到阳朔旅游,可以欣赏两岸变幻无穷、奇异优美的自然景色。天晴时,青峰倒影,白鹭低飞,

船似行在山顶，人如游在画中。

“江到兴安水最清，青山簇簇水中生。分明看见青山顶，船在青山顶上行。”这是清代袁枚描写漓江两岸风景的一首诗。从这首诗中我们可以看到漓江的山水与倒影形成何等迷人的景色。雨天，云雾缭绕，烟雨迷离，群山若隐若现，像是披上一层薄纱，现出一种朦胧的美，好像是一幅水墨山水画。若逢阵雨放晴，彩虹映照，云雾拂面而过，游人仿佛置身于神山仙境之中。

目前，我国风景区普遍建造索道，游人乘缆车观赏风景更富独特的情趣。由于在缆车上视点较高，对周围的风景一览无余，更感到心旷神怡。

2. 静态观赏

静态观赏是旅游者在一定的位置上，面对风景的一种欣赏活动；或缓慢地移动视线，仔细地玩味其中的奥妙。如果视线移动过快，就不易感受其中的美。像颐和园中的谐趣园（园中园）、北海中的静心斋、苏州的网师园，其特点是小巧精美，以小观大，以少胜多，都适合静态观赏，仔细玩味。

静态观赏是与动态观赏相对而言的。有时需要动中求静、静中求动、动静结合的观赏方法。这要以风景的特征和旅游者审美活动的需要而定。风景区和园林，在设计上也充分考虑到这种审美活动的特点，于是在主要风景点上建造亭、台、楼、阁、榭、廊等，一方面供游人憩息，一方面在停留休息时仔细玩味风景的美。

在烟台小蓬莱的一座石砌的门楣上，有“观海听涛”四个醒目的大字。这里“观”与“听”二字都含有“静”的意

境，就是说，欣赏大海，只有静下来细听大海波涛的喧嚣，领略大海喧嚣的韵味，进入“静”的审美状态，才能真正感受到大海的美。

黄山云分五海，即东海、西海、南海、北海、天海。要想观赏黄山云海的美，必须选择适当的位置，仔细玩味。东海位于白鹅岭以东，在白鹅岭观东海最好；西海位于丹霞峰、飞来峰西侧，在排云亭看西海最好；南海位于天都、莲花两峰以南，玉屏楼观南海最佳；北海位于丹霞峰、狮子峰、始信峰以北，在清凉台观北海最好；天海位于光明顶前，在光明顶看天海最好。

黄山有许多山石引起旅游者的兴趣。这些山石也必须在一定的位置上仔细玩味才能体会到其妙处。例如，在散花坞中可看到“梦笔生花”、“笔架峰”、“骆驼石”、“飞来钟”、“老翁钓鱼”；在曙光亭可以看到“仙人下棋”、“仙人背包”、“丞相观棋”；在清凉台可以观“猴子石”；在排云亭可以看到西海的天然巧石：“仙人晒鞋”、“天女绣花”、“天女打琴”、“武松打虎”、“仙人踩高跷”，等等。

最后，应该强调的是，动态与静态是相辅相成、互为补充的。前者是寻求天趣与动美，后者是注重情趣与静美。动与静相互结合，才能感受风景美的全貌，获得整体的美感。

二、观赏的距离

观赏风景时，选择距离是很重要的。距离不适当，往往看不到美。例如，我们对全景的观赏需要距离远些，才能见

其全貌和整体的美。我们要想看到局部的美，则需要近些。有人终年生活在优美的景色中，与家乡美丽的风景朝夕相处，习以为常，所以，感觉不到它的美。直到离开家乡时，乘船在江上行，极目远眺家乡时，才发现家乡的景色非常美。薄雾、帆影、夕阳、落霞，好一派令人心驰神往的湖光山色。古人有一首以一位女子口吻诉说的诗：“侬家住在两湖东，十二珠帘夕照红。今日忽从江上望，始知家在画图中。”“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，“入芝兰室，久而不闻其香”都是因为距离太近，习以为常，而不觉其美。

在审美活动中，审美主体需要与审美对象保持一定的距离，审美对象才能显出美，这是人们心理习惯造成的。我们观赏美丽的风景时，有两种原因看不到其中的美，即距离太远和习以为常，在美学史上叫“距离说”或“心理距离”。例如，一个到黄山旅游的木匠，从实用的角度看，对那些盘在岩石上，挂在山崖间的古松不会感兴趣。因为这些弯弯曲曲、歪歪扭扭的古松，在木匠眼里不是做家具的“好”料。可是，这些弯弯曲曲，歪歪扭扭的特征，在画家眼里，从艺术的角度看，却是坚韧、苍劲、雄奇、古老的美，一种生气勃勃的美，是一种天然的艺术品。这截然不同的两种观赏态度与经验，正是“心理距离”所致。

朱光潜教授讲过一个例子，海上航行遇雾时，不但不愉快，而且很危险。但他又说，当把海雾摆在实用世界以外去看，使它和实际生活之间有一种适当的距离（心理距离），这时就会感到“海雾却是一种绝美的景致”了。一切美景都要在适度的距离中，才能看到。距离可以增加审美的魅力。

“马上看壮士”、“月下看美人”，因为有距离，格外显得壮，格外显得美。又如枯藤、老树，这些在生活中都是极其平凡的东西，不能唤起人们的美感。但在离开一定的距离看它时，就会给人以各种意象，引起人们丰富的，景会感到美。

黄山的“猴子观海”、“仙人指路”、“仙人踩高跷”、“仙人下棋”等等，近看只不过是一些普普通通的石头，但离开一定的距离来看这些顽石，使人感到像是一个猴子在望海，像是仙人指路、仙人踩高跷、仙人下棋。这就是心理距离的作用。

因为审美主体离开审美客体一定距离后，再看审美客体就会模糊不清，由于模糊不清，就会给人各种意象，造成这些奇特的意象美。总之，观赏距离，不论是空间距离，还是心理距离，在旅游审美活动中，具有十分重要的意义，对于提高旅游者的观赏水平或审美层次有着不可估量的。

三、观赏的角度

观赏风景的角度不同也会产生不同的审美效果，角度不对，有可能看不到美。例如，我们在玉泉山眺望万寿山，万寿山只不过是一个单调的小山头，感觉不到什么美。而在颐和园昆明湖的东岸看万寿山，便觉得它林木苍翠，高峻雄伟，在山上建筑物的衬托下，万寿山更显得美丽壮观。玉泉山和西山的群峰，似乎也成了颐和园的景物了。这样，远景朦胧，近景澄清，构成一幅层次分明而完整的画图。

正如苏轼的《题西林壁》一诗所写，“横看成岭侧成峰，

远近高低各不同”，这两句诗的意思是说，从远处、近处、高处、低处不同的位置上来看庐山，庐山的形象就各放异彩，变幻莫测。所以，旅游者在观赏风景时，要选择角度。例如，可正面观赏，也可侧面观赏；对观赏的对象也可以平视、仰视和俯视。

1. 平视

看视线前方延伸较远的景物叫平视。平视可以看远处的景色，欣赏开阔的旷景，极目天际，使人心胸开阔，心旷神怡。

宋代山水画大师郭熙在讲中国山水画的透视时，曾提到平视具有“平远”的效果，他说“自近山而望远山谓之平远”，又说“平远之色有明有晦”，“平远之意冲融而缥缈缈缈”。

观赏“山色空濛雨亦奇”的西湖景色应以平视的角度为最佳。观赏黄山的云海也应取平视，才能看到“缥缈缈缈”的效果。

2. 仰视

从低处往高处看叫仰视。郭熙把仰视观景称为“高远”，他说：“自山下而仰山巅谓之高远”，又说“高远之色清明”，“高远之势突兀”。在万寿山前仰视万寿山，便可看到层层殿堂，辉煌夺目，分外壮观，具有“山外青山楼外楼”之感。万寿山后的景色也十分壮观。若从北宫门前的台阶上仰望万寿山后山上那宗教建筑，便可看到层层红绿殿堂极为壮丽秀美，两侧不同姿态的塔楼，与殿堂相互辉映，游人似步入仙境一般。

在黄山的汤岭关仰望云门峰，云门峰那种雄伟险峻的景

色简直令人惊叹。峰顶高耸入云，好像就要倾倒似的，游人到此仰望之，无不感到惊心动魄。

3. 俯视

从高处往下看叫俯视。在泰山顶上看下面的群山，便有“登泰山而小天下”的感觉。登上天津水上公园的“眺园亭”，水上公园的全景便尽收眼底。在北京景山万春亭上看故宫，宏伟的宫殿建筑群便一览无余，壮美之极，令人叹为观止。前人总结观景经验，叫做“仰望峭壁，俯视水波”——仰望峭壁显得层层叠嶂，十分雄伟；俯视湖面，水平如镜，游船飘荡，颇有诗意。

在云南石林观看“阿诗玛的天然石像”，也同样有一个观赏角度的问题。通常，从正前方十步开外望去，那尊“石像”，犹如一位穿裙戴帽、亭亭玉立的妙龄少女。但从左边八步开外看去，这“石像”似乎变成了一位骨瘦如柴、风烛残年的老太婆。同一景物从不同的位置、不同角度观赏，就会呈现截然不同的景象。这显然是观赏的角度（位置）不同所致。

总之，观赏风景的角度很重要，游览的人对此是不可忽视的。不然就不易看到美，就会感到平淡无奇了。

四、观赏的时间

观赏风景有一定的时间性，时间选择不当，会影响审美效果，甚至看不到风景的美。如果不是在农历八月十八日去看钱塘江大潮，就有可能看不到大潮的壮观景象，感受不到大潮的崇高美。

西湖渺渺 530 多万平方米的水面，层次丰富，风神飘洒。“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”我们要想看到西湖的浓妆，最好在风和日丽，春暖花开的季节，那时是“花点胭脂水泼黛，西湖今日也浓妆”的美景。若想欣赏西湖的淡妆，最好选择烟雨苍茫、细雨迷离的日子。“漠漠云阴敛晓光，平波才欲倒垂杨。诸峰尽在微（造字：左彡，右蒙）里，今日西湖是淡妆。”西湖“葛岭朝暾”、“苏堤春晓”、“雷峰夕照”、“三潭印月”四个著名景点，随着朝暮时光而变幻，不把握好观赏时间，难以体味到其独特的审美内涵。

当游人置身于巍巍的泰山之顶，不同的时间会看到不同的形形色色的美。从观日石望去，红日喷薄欲出，呈现绚丽神奇的晨曦之美；从观月峰上远眺，黄昏时夕阳余辉洒落黄河上，“黄河金带”呈现出线条美。

季节不同，景色也有变化。清代著名画家恽南田写道：“春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。”作为一个旅游者应当了解自然风景这种季节性变化的特点。

现在黄山水较少，平常人字瀑、百丈泉、九龙瀑、三叠泉几乎没有水，要想看瀑布的壮观景象就得冒雨或在大雨后来去观赏。

有人几次登黄山想看“仙人踩高跷”，都不能如愿。这是因小小的巧石位于深壑群峰之中，在晴朗天气为其背景的山峦所淹没，所以，旅游者在晴天时不易看到“仙人踩高跷”。只有当巧石的背后升起云雾时，才能衬托出它那娇娆的体态，显露出奇异的动人景色。

可见，观赏风景的时间必须恰到好处，才能欣赏到风景

的美。

总之，通过对风景的游览和观赏，不仅能获得审美享受，还可以开阔眼界，增长见识。我国古代哲学家荀子说过：“不登高山，不知天之高也；不临深谷，不知地之厚也。”明代大书法家董其昌也说过类似的话：“读万卷书，行万里路，方知天下事。”

风景美是旅游者游览、观赏的重要对象，研究、开发和创造优美的风景，对于发展旅游事业具有极大的现实意义。

另外，由于旅游事业的蓬勃发展，风景区的保护愈加显得重要。为了保持风景区自然美与人工美的协调，风景区的保护愈加显得重要。为了保持风景区自然美与人工美的协调，风景区的建筑一定要与自然景观协调和谐。风景区的建筑要有规划，要从景观和美学的角度考虑，不要破坏自然景观。

湖宜平视，不宜俯视。建筑物越高，湖显得越小。西湖有个景点叫“平湖秋月”，这里包含着很重要的审美经验，就是说，平视才更显得美。西泠饭店的出现，使葛岭小了一半。另外，高层建筑与西湖的风景极不协调，西湖周围建高层建筑要取慎重态度。总之，风景区的建筑“宜隐不宜显，宜散不宜紧，宜低不宜高，宜麓不宜顶”。

第二章 中国园林观赏

中国园林艺术具有悠久的历史，独特的民族风格。在世界园林艺术中颇享盛名，并被誉为“世界园林之母”。中国园林艺术包含着深刻而丰富的美学思想，具有很高的游览和观赏价值，吸引着广大的中外旅游者。

尤其是在我国旅游事业蓬勃发展的今天，不少国家掀起中国园林热，对小巧玲珑的苏州园林极感兴趣，每年要有数以万计的外国游客游览观赏苏州园林。我国著名园林建筑家陈从周教授在美国纽约搞了一处中国古典小园林——明轩，类似苏州网师园的景观，引起美国人的极大兴趣和对中国园林艺术的崇拜。

在昆明创建的“世界园艺博览园”，是一处集世界园林和中国各地园林特点之大成，熔自然美、艺术美、生活美为一炉，世界罕见的、中国仅有的、具有丰富的审美价值和观赏价值的人造风景园。这是中国园林史上的一大奇迹，不仅为昆明带来了巨大的经济效益，而且为我国精神文明建设创造了一条新路。可见，研究中国园林艺术和观赏，对发展我国旅游事业是颇有裨益的。

第一节 中国园林艺术

一、中国园林艺术的特点

我国园林之美是大自然之美的概括，是我国锦绣山河的缩影。体现山林景色的自然美是我国历代造园艺术家传统的美学观。园林虽然是人工所造，但具有真山真水之妙，以达到身居闹市而享受山林风景的自然美和天然野趣。

园林景色体现中国山水诗和山水画的意境和情调，追求诗情画意是我国造园艺术的基本美学思想。园林的诗情画意主要在实际景物中体现出来，统称境界。景露则境界小，景隐则境界深。“几个楼台游不尽，一条流水乱相缠”。境能夺人，园林意境的美对旅游者具有极大的吸引力。

许多外国旅游者在游园时，我们的翻译导游讲不出园林的意境美，讲不出园以景胜，景中有意境，因而使旅游者减低对中国园林的审美趣味，感受不到中国园林的美。

我国古典园林造园艺术的特点主要体现在“五要”和“五避”上。

第一，在有限的空间里，要再现自然山水的美，寓意曲折含蓄，引人探求和回味；避免全盘托出，一览无余。

第二，造山挖池，要“宛自天开”、“巧夺天工”；避免牵强附会，矫揉造作。

第三，各类建筑的设置，要与周围的环境有机地结合；避免画蛇添足。

第四，园内景物的安排，要有构图层次，突出重点；避免喧宾夺主。

第五，景物的组织，要统一，有连续性；避免杂乱无章，断径绝路。

因造园的主景不同，我国园林各见风姿。有的园林以水面取胜，例如北京的颐和园、济南的大明湖公园，大面积的湖水显得水色潋滟，视野开阔，使游人感到心旷神怡。有的园林以山石取胜，山姿雄峻，峭壁幽谷，洞涧深邃。

像苏州的狮子林因奇峰阴洞而闻名，留园的冠云峰曾轰动一时。环秀山庄的湖石假山峥嵘峭拔，兀立其间，气势雄伟，山上有60余米的山径，盘旋起伏，曲折蜿蜒，有洞壑、涧谷、危道、悬崖等境界，真可谓“山形面面看，景色步步移”，玲珑剔透，变化无穷，其湖石假山当推苏州园林第一。

有的园林则以花木取胜，林木苍翠，茂林修竹，奇花异草，浓香馥郁。有的园林则处处是亭台楼阁点缀园林的空间，使园中的风景绚丽多姿。

二、中国古代园林的发展

1. 先秦及秦

我国园林起源于商、周时期，那时叫“囿”。“囿”内有巍峨的殿阁，高大的楼台，并饲养奇禽怪兽，栽植名贵花木。“囿”主要是供奴隶主、帝王、后妃、大臣们游览、观赏和

放牧游猎的。据记载，从商、周到秦代，帝王专用的“囿”占地面积宽广，其建筑工程浩大。《孟子》记载，周“文王有囿方七十里”；“楚庄王筑层台延石千重，延壤百里”。到秦代，帝囿的规模更加宏大，以至秦始皇三十五年所营建的朝宫，全在帝囿“上林苑”之中。

2. 汉代

从汉代起，“囿”改称“苑”或“苑囿”。苑囿就是古代帝王的园林。这时期苑囿的规模仍然较大，但造园艺术家已开始注意到把自然景色引进苑囿，要求苑囿模仿自然，反映自然。这说明人们已注意到对优美自然景色的欣赏。

3. 魏晋南北朝

到魏晋南北朝时代，我国的山水画发展起来，山水画的构图理论、层次色彩，丰富了造园艺术。所以，造园的理论山水画的理论是紧密相联系的，不少古代造园艺术家同时也是画家。另一方面，这时期佛教已传入中国，并盛行起来，士大夫阶层追求精神的解脱，陶醉于山林田园之中，以山居岩栖为高雅。于是造园叠石之风随之大盛。北魏杨衒之所著《洛阳伽蓝记》一书中记载，当时大贵族中以北魏张伦的园林最为华美，重岩复岭，高林巨大，宛若真实山林一般。

4. 唐代

唐代是造园艺术比较成熟的时期。尤其唐朝的建筑追求气势宏伟。装饰华丽的风格。各种建筑也逐渐定型。建筑艺术的发展促进了这一时期园林艺术的发展。例如，骊山华清宫是唐明皇和杨贵妃当年游乐之地，陈设布局极其富贵豪华。

5. 明清

明代造园艺术达到了高峰，设计精湛，布局奥妙。明末吴江（今属江苏）人计成是我国杰出的造园艺术家，他著的《园冶》一书是我国最杰出的一部造园艺术专著，书中评述了造园艺术手法和经验。特别是在“借景”上作过详细的阐述，有重要的美学价值。这部园林艺术专著对明、清造园艺术有极大的影响。

明、清两代江南园林蔚然兴起，苏州园林为最多。有“江南园林甲天下，苏州园林甲江南”的说法。苏州的拙政园、狮子林、留园、环秀山庄、艺园、网师园、西园、怡园、可园等，大都是明清时代建造和重建的。

据苏州府志记载，明代苏州有园 271 个，清代有园 130 个，可见明、清苏州园林之盛。像南京的瞻园，扬州的个园、何园和瘦西湖，无锡的梅园和寄畅园以及北京的颐和园、圆明园、北海的静心斋也都是明、清建造或重建的。

可见，我国造园艺术发展到清代，造园的美学思想更加丰富了。

三、中国园林的分类

我国园林一般分为两大类，即皇家园林和私家园林。

1. 皇家园林

中国的皇家园林最大的特点是规模宏大，豪华富贵，显示威严的皇权的至高无上。园内的假山、建筑都是非常宏伟、壮观的。封建帝王为了显示自己的权势，在园林建筑布局中，往往总有一组最显赫的建筑物，如颐和园中排云殿一组建筑

即属此类。

排云殿是为慈禧祝寿朝贺用的宫殿建筑，占据万寿山南坡最显要的位置。建筑采用了宫殿的样式，华丽的装饰，浓艳的色彩，上下左右罗列了许多形象奇异的亭、阁、殿、宇，以显耀皇权的骄横，体现出封建帝王唯我独尊、至高无上的封建统治思想。实际上这也是封建帝王的审美观。

中国皇家园林可以北京西郊的“三山五园”（即万寿山的颐和园、玉泉山的静明园、香山的静宜园、圆明园、畅春园）及河北省承德的避暑山庄为代表。其中圆明园和畅春园已不存在了。

颐和园。万寿山最早叫瓮山，金代章宗即位（1190年）后，引玉泉山的水于瓮山之下，称瓮山泊。清乾隆十五年（1750年）瓮山改名为万寿山，改瓮山泊为昆明湖，并重新建造，统称清漪园，直到乾隆二十九年竣工，历时15年。

光绪十四年（1888年）慈禧太后穷奢极欲，挪用海军军费，重新修建清漪园，并改名为“颐和园”，光绪二十一年（1895年）完工。光绪二十六年（1900年），遭到外国侵略者的破坏，第二年又重新修建。直到光绪二十九年（1903年）才完工，前后共花费150多年的时间。

颐和园在北京市的西北，离城约10公里。园内建筑宏伟，占地面积290万平方米。西面是西山和玉泉山的群峰，东面是圆明园的旧址。园内西北部是万寿山，南部是昆明湖。园内山环水抱，建筑绚丽多彩，风景极为优美壮观。颐和园是我国现存古代帝王苑囿建筑中最完整最华美的一处。

圆明园。它是清代建造的主要苑囿之一，是我国古典

园林艺术之瑰宝。圆明园的建成标志着我国古典园林建筑艺术已发展到了一个新高峰。乾隆皇帝曾夸耀圆明园说：“天宝物灵之区，帝王游豫之地，无以逾比。”圆明园是京西“三山五园”中的佼佼者。

圆明园于清康熙四十八年（1709年）开始建造，直到道光元年（1821年）才建成，花费110多年的时间，历经康熙、雍正、乾隆、嘉庆、道光五代皇帝。乾隆在位60年中，对圆明园扩建成全盛风貌，下了很大功夫。同时，还花费了20年的时间建成同圆明园相毗邻的长春园和绮春园（同治年间改为万春园），称“三园”，因为三园都是由圆明园总管大臣统辖，故后人把三园统称为圆明园。

圆明园建筑规模极其宏伟，“三园”占地面积340万平方米，是京城西郊最大的苑囿。园内有前湖、后湖和福海，占地面积130万平方米，有一百多个风景点，建筑总面积达15万平方米。

圆明园既吸收了江南园林的艺术成就，又仿造全国名山胜景，熔南北园林艺术于一炉。这里有西湖十景的再现，既体现了中国园林艺术的特点，又吸收了西洋建筑的风格，内容丰富，形式多样，充分满足宫廷文化游乐生活的需要。

可惜，圆明园在1860年和1900年两次被外国侵略者劫掠焚毁，只留下一片废墟。

避暑山庄。康熙十六年（1677年）、二十年（1681年）清圣祖曾两次出塞，途经热河，见承德一带山川优美、暑夏清凉，是宫室北巡行打猎的理想扎营地，因此，清代朝廷出于联系蒙古各部盟主、炫耀大清“振兴”的政治需要，巩固

北部边防的军事目的和避暑、行猎的生活奢望，于康熙四十二年（1703年）开始营建承德行宫，康熙四十七年（1708年）完工，定名为“避暑山庄”。

避暑山庄共建成三十六景，同时山庄外部山麓修建了外八庙。避暑山庄的全部工程直到乾隆五十五年（1790年）才完成，前后建造85年之久。

避暑山庄规模极其宏伟，由宫殿区、湖区、平原区和山区四个部分组成。其主要名胜有：楠木殿、四知书屋、松鹤斋、畅远楼、云山胜地楼、万壑松风殿、万树园、金山阁、烟雨楼等。

宫殿区：避暑山庄界内的宫殿建筑分三组，正宫、松鹤斋和东宫。

正宫一组，是皇帝在山庄避暑时处理朝政和寝居的地方。

松鹤斋一组，是乾隆年间为供奉太后而扩建的。

东宫一组，是皇帝举行庆贺大典而建造的。

湖区：这一区的湖水以热河泉为主源，又有山庄内诸峡谷山水汇成各处湖面。主要湖面大致可划为如意洲湖、上湖、下湖、镜湖、澄湖、银湖等，其中如意洲湖面积最大。

平原区：平原区在湖区的北面。平原区东部一片旷野气氛，同湖区的秀丽景色成鲜明对照。西部青草平铺如毯，颇有蒙古草原的风光。该区原来胜景较多，现只剩下天津阁、永佑寿、卧碑等。

山区：山区绵亘在行宫西北，占全苑面积的80%以上。有山峪数道，自西北斜向东南。山间古松葱郁，峰回路转，主要有南山积雪、锤峰落照、殊原寺、秀起堂、梨花伴月、

碧峰寺、广元宫等，现只剩下一线残迹了。

避暑山庄占地面积为 567 万平方米，大大超过圆明园和颐和园的面积。苑内的山湖地势变化也较复杂，构成广阔奇特的风景区，成为世界园林之伟观。避暑山庄融会了我国南北造园艺术的特色，从山庄的建筑规模及造园艺术来看，山庄的建成表现出我国当时的文化艺术的高度发展。

以上我们概括地讲述了颐和园、圆明园和避暑山庄，仅从这三个皇家园林中，我们不难看出皇家园林具有宏伟、壮观、豪华、富贵的特征。这些特征充分体现了皇家的审美观，突出显示皇权的威严和至高无上的思想。

2. 私家园林

我们常说的江南园林，大都是民间的私家花园，主要分布在苏州无锡、南京、扬州等地。生活在这些城市的一些官僚贵族，不仅贪图城市优越的物质生活，而且极力寻求“山水泉林之乐”，以满足他们穷奢极欲的精神享受，于是建造私家花园蔚然成风。

江南的私家园林，明、清两代建造最多。从总体来看，我国私家园林不像皇家宫苑那样规模宏大、豪华富贵，而是追求一种精巧素雅、玲珑多姿的风格，讲求山林野趣的自然美。

私家园林最大的特点是，善于把有限的空间，巧妙地组合成千变万化的园林景色，利用咫尺山林，再现大自然的美景，把山水、花木、建筑融为一体，把自然美、人工美（艺术美）有机地统一起来。总之，以少胜多，以精取胜。园虽小，但建筑之精细，构景之丰富，使游人在小园中看到广大

的世界，看到丰富多采的自然美和人工美。

造园艺术家善于用长廊、粉墙、花窗（漏窗）来分隔园内的景物，但又隔而不断，相互掩映。当游人置身于园中，便产生了一种景多意深，步移景变，不可捉摸的感觉。

苏州现存的园林大都属私家园林，而且可以说是私家园林代表之作。“江南园林甲天下，苏州园林甲江南”，苏州是江南园林群芳荟萃之城。

杭州有西湖之美，苏州有园林之胜。西湖妙在天趣，而苏州园林则贵在人工美。苏州园林基本布局方式是：以厅堂作为全园的活动中心，面对厅堂设置山池、花木等对景，厅堂周围和山池之间缀以亭榭楼阁，或环以庭院和其他小景区，并用蹊径和回廊联系起来，组成一个可居、可观、可游的整体。

以少胜多、小中见大，这是苏州园林之美的主要特征。以少胜多主要体现在建造精细，景物小巧而丰富。清代戏曲理论家李渔认为“山之小者易工，大者难好”。网师园是苏州最小的公园，仅占地 5400 平方米，但以精巧见长，以少胜多。例如，水总是不见其整体，弯弯曲曲，蜿蜒不尽，使人感到源远流长。

我国私家园林既有居住功能，又有游览、观赏价值，但随着旅游事业的发展，私家园林越来越为广大中外旅游者感兴趣，它的观赏审美价值早已大大超过其居住价值，成为重要的游览观赏对象。

北京北海中的园中园“静心斋”虽然是清行宫的小园林，但它完全是按照苏州园林的格式建造的，大概于乾隆二十年

前后建成。静心斋是宏阔园林景观乌黑中的一个封闭幽奥的小院落。全国以建筑分隔成几个大小不同的院落空间，环环相套，层层进深，分隔中有贯通，循环往复，曲折迂回。大体上每个空间都是沿周边布置建筑，建筑数量虽多，但都是为山池主景作点染和烘托的。全园主景是一座最大的假山，横峰侧岭，主峰上建造一枕峦亭，是全园制高点。

当游人从此院落行至彼院，从这一区走进另一区的时候，除了欣赏到一些相对独立的景色以外，还从总体上使人产生一种院外有院，山外有山，楼外有楼的延伸无尽的感觉。这种感觉正是以少胜多，小中见大，以精取胜的造园艺术的效果。

总之，我国私家园林充分体现了我国造园的民族风格，并广泛吸收了中国山水画的理论，在构思、布局、意境上，与传统山水画都有异曲同工之妙。

以上所介绍的这两种园林，都属于中国传统的园林，都具有中国古代园林艺术特色。近些年来还出现了一些与古典园林截然不同的现代园林，它们既有古典的特征，又有现代的特征，集自然美、人工美、生活美之大成，熔文化、艺术、民俗、娱乐、休闲、美食为一炉，构成一个大型的综合性的审美世界。

台湾泰雅渡假村、剑湖山世界、台湾民俗村等新型园林除了以上那些特征外，还开设有历史博物馆、自然博物馆、美术馆、画廊、大舞台……

除了游乐、休闲、美食外，还经常举办书画展、书画大赛、笔会等书画类的审美活动。这些园林都以活动极其丰富

而著称，又都位于自然风光优美的山区，在这些地方举办文化、娱乐、休闲等活动更富有情趣，更富有审美趣味，而且还能领略到自然山水（山林）之美。

第二节 园林的审美要素

中国园林主要是由山、水、花木、建筑四种基本要素组合而成的一个综合艺术品。造园艺术家把大自然的美景浓缩到有限的空间内，成为大自然的缩影。园内花草树木，奇峰怪石，各有其法，亭台楼阁错落有致，使游人“不出城郭，而享山林之美”。

一、园林中的山水

山水诗和山水画对古典园林影响较大，园林中要求再现山水的自然美，便成为我国园林的一大特色。所以，我国古典园林被誉为“山水园”，可见，山水是我国造园不可缺少的要素。明代造园艺术大师计成说：“池上理山，园中第一胜也。”一语便道出园林中的山和水的审美价值。

1. 山

山，由于它的体量高大，可以将园林分割成不同的空间，或不同的城面，以布置适当的景物，构成不同特色的风景点，使园林的景色和气氛为之一新。例如，颐和园的万寿山南坡呈现一片华美、欢跃的气氛；而北坡则富于幽雅、宁静的意

境美。如果不借助山，要想达到这种艺术效果是比较难的。

另外，山的形象比较高大雄伟，容易引起游人的注目。游人一进公园就想到登高远眺，舒襟坦怀，扩展视野，饱览全园和园外景色。回转山周，各面的景色尽收眼底，攀登者登石阶、戏耍在隧道深洞之中，可使游人感到趣味无穷。

园林的山有真有假，真山园林如北京的香山公园、皇家园林避暑山庄、大连的老虎滩公园等，都是借助于真山建造的园林。但我国大多数园林中的山是假山，即人造山。造山叠石是中国造园的传统，其历史极其悠久，早已闻名于世。

假山创始于秦汉。秦、汉的苑囿，有“筑土为蓬莱山”的记载，这是中国园林最早的山，但是用土筑成的。南北朝苑囿中的假山仍以土构筑为主，到北魏，园林中才出现了石叠假山。《魏书》记载有北魏张伦造景阳山的情况：“园林山池之美诸王莫及，伦造景阳山有若自然。”

唐宋时，园林造山叠石进入了兴盛阶段。园林中除保留了秦汉时规模巨大的土山，已向精细发展。到宋徽宗，由于他非常喜爱山石，所以造山叠石空前兴隆起来。这时，私家园林造假山也蔚然成风。

假山精于明清。北京的景山和北海的琼华岛是明代建都时堆成的最大的土山。上海豫园的黄石假山、故宫御花园、南京瞻园等著名的假山是明代建筑的。瞻园南、北、西三面为假山，山洞曲折深幽，山峰挺拔多姿。

计成在《园冶》一书中对造山叠石的艺术作了全面总结，提出“存真为假，做假为真”的理论。

清初扬州造园之风盛极一时。清代李斗所撰《扬州画舫

录》说：“扬州以名园胜，名园以叠石胜。”扬州园林中的假山极富特色。例如，著名的个园以高超的假山堆叠而著称。相传个园的假山是清代大画家石涛设计的。利用石笋、太湖石、黄石、宣石，构筑四座假山，分别表现春、夏、秋、冬的景色。春山石呈灰绿色，夏山石呈灰白色，秋山石色微黄，冬山一抹白色宣石。正是会心山水真如画，妙手丹青真如山。假山立意清新，兼有南方之秀、北方之雄的风格。

苏州环秀山庄的假山保留较完整，据说是清代造山名家戈裕良设计堆叠的。此园虽不大，但假山峥嵘峭拔，兀立其间，气势雄伟，成为苏州园林湖石假山第一。

明、清造山叠石的高超技术，反映出中国造山叠石艺术已发展到相当高的水平。

假山叠石的审美功能。它的审美功能主要是点缀空间，增添园林野趣的自然美。园内的假山叠石形貌奇特、体态多姿，经过造园艺术家匠心独运，装点布置在园林中，与周围的建筑和景物浑然一体，耐人寻味，富于诗情画意。

假山叠石有层峦叠嶂的巨作，也有精巧玲珑的小品。像北京北海公园濠濮间的青石假山，苏州环秀山庄的太湖石假山，上海豫园的黄石假山等等，都是颇具规模的假山叠石。在大型园林中，造假山则要以土带石，创造“重岩复岭、深溪洞壑、高林巨木”的庞大景观。利用起伏的山脉围合空间，划分景区，使游人在不同空间，不同的高度观赏不同的景色。

圆明园就是由数百个大小山冈组成百余个不同的风景点，成为驰名中外的“万园之园”。小品山石则主要点缀于门庭、小院、廊间、窗前，以增加庭院的层次和景的深度。僵

直的墙壁下，如点缀山石数块，幽篁一丛，则构成一幅石竹图而显得别有情趣。

颐和园排云殿下面院内的奇石、故宫御花园内及静心斋内的假山叠石都是极富特色的，有了这些假山叠石的装点，更显得清幽典雅。

假山叠石的审美标准。我国园林中的假山叠石艺术非常讲究审美，其美学思想也很丰富，可概括为以下三个方面：

第一，做假为真。我国古代造园艺术家造假山叠石讲究“做假为真，以假乱真”，“自然之理，自然之趣”，注重模拟自然中真山之美，要有山林野趣之感。明代造园艺术家计成提出“虽由人作，宛若天成”的审美标准。造假山要达到“巧于因借，混假于真”的高超艺术。

看一座假山美不美，首先看它是否有真山的形象。真山的形象主要表现在原始味和野味，没有人工雕凿的痕迹。例如，环秀山庄就是以假山取胜的园林。山庄的假山形象逼真，结构严密，主峰次峰十分分明，加上湖石纹理体势，给人以山脉奔注，如同真山的感觉。确实达到了“做假为真，以假乱真”的地步。清代李渔认为假山要“无补缀穿凿之痕，遥望与真山无异”才显得美。

第二，瘦、透、漏、皱。古人造山叠石讲究瘦、透、漏、皱，认为这是假山叠石的审美标准之一。瘦、透、漏、皱作为假山叠石的审美标准是古人在长期造山实践中总结出来的。

何谓瘦、透、漏、皱？瘦者，指山石体态苗条，有迎风玉立之势；透者，指石的纹理贯通，所谓“纹理纵横，笼络

起稳”；漏者，是指石上有大孔小孔，涡洞相套，上下贯穿，四面玲珑；皱者，指石的表面有凸凹之褶皱，山石有皱方能显出苍老，方有真山之气。

李渔在《闲情偶寄·居室部》中说：“言山石之美者，俱在透、漏、瘦三字。此通于彼，彼通于此，若有道路可行，所谓透也；石上有眼，四面玲珑，所谓漏也；壁立当空，孤峙无倚，所谓瘦也。”

第三，丑。古人造山叠石造型讲究丑，以丑为美。石之美在丑中见出，石之秀在丑中显现，即在丑中求美，丑中见秀。《艺概》的作者刘熙载说得好：“怪石之丑为美，丑到极处便是美到极处。”

清代著名画家郑燮以丑石自喻，他在画题中说：“燮画此石，丑石也。丑而雄，丑而秀。”

宋代著名画家米芾也是奇石爱好者，据说他爱石成癖，人称“米颠”。中国有两个皇帝最爱奇石：一个是宋徽宗，他把天下有名的美石、奇石都编入他的《花石纲》内。另一个是清乾隆，横卧在颐和园寿堂院内的“青芝岫”就是乾隆收集的。夏秋季节，“青芝岫”全身青苔斑驳，翠绿欲滴，使乐寿堂庭院大为增色。

据说，为了看最好的园林，选择最好的石头，乾隆皇帝几次下江南。有一天，乾隆在太湖边上游幸，身边只带了一个宠臣和珅，两人都是便衣打扮，谁也认不出他们。

乾隆走进太湖边上的一个小花园，看到许多石头都很好看，把这些石头运回京城该多好。他觉得都运回去，又怕人家说皇帝不懂石头。于是乾隆决定挑选一些最好的太湖石。

可是摸摸这块，摸摸那些，都觉得不错。和珅以为皇帝都看中了这些石头，于是连忙说：“好石，好石。万岁，以臣之见，都运回京城。”

这时一个老人走过来问道：“太湖石乃湖中石骨，受水之孕。两位大爷说此石好，好在哪儿？”乾隆随口说道：“好石就好在它怪！”大臣和珅也接上说：“怪就是好。”老人说：“怪就是好，乃俗人之见。吾观石，并非块块如此。”乾隆听老人说得在理，连忙请教。老人看他很恭敬，就说：“请大爷看看我的藏石！”

乾隆同和珅跟老头走进一个小院，看见许多好石，看得眼花缭乱，分不清那块石头好，连忙请教。老人看他确实爱石，就说：“石即我，我即石。”乾隆这才上下仔细地打量了一下老人：老人衣裳是千疮百孔，人瘦得皮包骨，满脸皱纹，一副骨架也是歪歪扭扭，实在丑得厉害。

乾隆笑了笑，说：“此话怎讲？请赐教。”老人被他的谦恭精神所感动，就指着太湖石说：“瘦、透、漏、皱、丑乃是观石法也。我观石，愈是瘦、透、漏、皱、丑者，愈是好石。”

2. 水

水，是组成园林的要素之一。中国园林重要的特征之一，是有山必有水，有水必有山，山水相映成趣。

水，是万物生长之本，它可以使周围空气湿润、清新，可以调节气温，有助于游人的健康。园林中之所以有茂盛、茁壮的花木，之所以有翻飞、啼啭的飞禽，之所以呈现一片生机勃勃的景象，其重要原因之一就是有水。古人称园林的水为园林中的血液。

有了水，就可以造成供游人观赏的许多景面，例如，芙蓉出水、鸳鸯戏水、垂柳拂水；再如，湖光倒影、小舟飘荡、水中桥舫亭廊。有了水，还可以养鱼。鱼在水里游来游去，跳跃、嬉戏，唤起游人的乐趣。园林中的水有大小之别。大者如颐和园的昆明湖，北京“三海”（北海、中海、南海），杭州的西湖，圆明园的福海，这些湖水面辽阔、荡人心怀。小者，或一泓碧水，或山溪独流，曲折蜿蜒，使人感到源远流长，水曲溪长。

水与山、花木的关系更为密切。山是园林的骨架，水是园林的血液，“山无水泉则不活”，山水之间是相互依存和相得益彰的。青山碧水，园林方显得葱茏碧翠，生机盎然。水随山绕，山环水抱，水石交融，景色才能清幽雅逸。

宋代大画家郭熙说过：“山水以水为血液，以草为毛发，以烟为神采。故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。”单纯造山叠石而忽略水的因素，就会造成枯山，而缺乏自然的活力。

园林中的山与水还可以形成高低对比，这样才能显出山势的壮观，水色的秀丽。如没有这种对比关系，山便显得孤独，水便显得平淡。颐和园的万寿山是全园的主体和中心。园中的制高点是万寿山上的佛香阁，有巨大的石台基把佛香阁托举出山顶，使它凌驾于其他建筑物之上，巍然屹立，高入云霄。登上佛香阁俯视，全园景色尽收眼底。而昆明湖的水平静、坦荡、浩渺，与万寿山形成明显的高低对比，湖光山色，上下辉映，对游人具有极大的吸引力。

园中大面积的水还可以消除游人的沉闷感，给人以空灵

开阔、气舒胸展、神态清爽的感觉。若在水面上划船游览，观赏岸上的风光，更会感到心旷神怡，增加水上游乐的趣味。

二、园林的建筑

亭台楼阁、桥榭厅廊，是中国园林的主要建筑，也是中国园林建筑的主要形式。

有人把建筑看作是园林的“眼睛”，像人一样，有了眼睛才能有神采。建筑又是人工所造，有了建筑也就有了艺术之美。自然美和艺术美之结合，就会形成绚丽多彩的美。另外，有了建筑，说明有了人，有了人才有情。“雁横南浦，人依西楼”。所以，园林中有了建筑的装点，就更富有诗情画意、情景交融的美。

园林中的建筑，非常注意创造艺术意境。园林的整体设计要有助于扩大空间，丰富游览者的审美感受。唐代诗人宋之问有一联诗云：“楼观沧海日，门对浙江潮。”从这一联诗的意思看，亭台楼阁的审美价值还不只限于建筑本身，而是通过这些建筑的门、窗，还可以欣赏外界无限空间的优美自然景色，增加了意境的美。

计成在《园冶》中说：“轩楹高爽，窗户虚邻，纳千顷汪洋，收四时之烂熳。”这段话说明建筑的审美价值在“纳千顷之汪洋，收四时之烂熳”，使游人在有限的空间内欣赏到无限空间的景色，扩大审美的想象和联想。例如，中国园林中建筑物的命名也说明这种审美特征。像“烟雨楼”、“听雨轩”、“飞泉亭”、“望海亭”等，都是说明把自然界的烟、日、月、

山、水等自然景色引到游览者的面前来观赏。正是把自然景色引进来，才能构成无限广阔的意境。

殿堂、楼阁、桥、亭、廊、水榭是园林建筑中的精华，也是园林中最常见的建筑。下面重点讲一下殿堂、楼阁、桥、亭、廊、水榭的审美特征。

1. 殿堂

中国古代的高大单层建筑。早期帝王的宫殿，既可称为堂，又可称为殿。南北朝后，逐渐把殿与堂区别开来，殿的社会等级和规模都高于堂，如南北朝宫殿中的主殿称为殿，配殿称为东堂、西堂。唐代以后，在宫殿中的称为殿，在衙署中的称为堂。宋《营造法式》对殿与堂的不同等级作了一系列规定，并为以后各代所沿用。

山西大同华严寺大殿从功能上看，称为殿者有帝王的宫殿，祭祀用的祭殿，供奉神、佛的神殿、佛殿；称为堂者有府衙、县衙的大堂，家族祭祖的祠堂，园林中的厅堂，大型住宅中的正房堂屋。

在同一组建筑群中，往往是殿、堂并存，如一所寺院既有大雄宝殿、伽蓝殿、观音殿等称为殿的建筑，又有讲堂、客堂、禅堂等称为堂的建筑。殿是寺院的主体建筑，堂则处于辅助的地位。

殿、堂的建筑艺术处理取决于其所在建筑群的性质，如皇宫中的大殿等级最高，装修最为华丽，经常使用当代最高级的建筑材料和装饰手段，如琉璃瓦、彩画、贴金之类，气氛隆重庄严。宗教建筑中的大殿则略逊一筹，较少使用琉璃，体量一般也要小一些。在衙署和寺院中的堂，与殿的艺术风

格接近，只是较为简朴。祠堂、园林、住宅中的堂，建筑风格倾向轻巧，装修精致，雕刻细腻。

另外，殿堂的体量也常取决于它所处的院落空间大小。

2. 楼阁

中国古代多层木构建筑。西汉以后逐渐发展并取代了春秋以来盛行的高台建筑。早期楼与阁有所区别，楼指屋上直接建屋，其中两层之间没有腰檐的又称为竖楼；阁指上下层之间除腰檐外还有平座的楼。日后带有平座的阁与一般的楼都通称之为楼阁，楼与阁的界限已不严格。同一形式有时称为楼，有时又称为阁，如黄鹤楼与滕王阁等。在台上建屋有时也可称为楼，而不论这些建筑是单层还是多层，如城楼、角楼等。

楼阁的形象资料最早见于汉代明器和画像砖，在以后历代的绘画中也表现了许多楼阁形象。现存最早的楼阁是建于辽统和二年(984)的天津蓟县独乐寺观音阁。唐宋以后楼阁建筑使用的领域日渐广泛，从功能上可分几类：

宗教楼阁。楼阁内常供奉高大佛像，是寺院的中心建筑，如独乐寺观音阁、承德普宁寺清建大乘阁等。某些大组群的配殿也常是楼阁，以其高直的体形与大殿的横平体形取得对比。

文化楼阁。以楼阁作为储藏图书、经卷之用。如明代浙江宁波天一阁，储存四库全书的清代皇家藏书楼文渊、文津、文澜、文溯、文汇等阁。

军事性楼阁。如城楼、箭楼、敌楼、城市中心的钟鼓楼等。

游赏性楼阁。取其高耸，可登临远眺，观赏风景，同时也可成景。如被称为江南三大名楼的岳阳楼、滕王阁、黄鹤楼，北京颐和园的佛香阁等。

居住性的楼阁。民居中的楼阁风格北方以严整取胜，南方以自由见长。

大部分楼阁都具有不止一种的功能。楼阁的体量、体形更要考虑到它所处的环境空间的大小及环境气氛，如北京清代颐和园的佛香阁建在轮廓较为单调的万寿山上，面临开阔的昆明湖，阁体高大敦实，八角三层，是环境的控制中心，与山形协调，丰富了万寿山的轮廓线。

一般宗教性、军事性的楼阁平面较为简单，多体量高大、宏伟壮观，如耸立在高高城墙上的城门楼、城市中心的钟鼓楼等。游赏性楼阁平面轮廓较为复杂，在正方、长方、多边形的基础上，每面又可向前凸出，屋顶随体形高低错落、互相穿插，出现了十字脊、丁字脊和若干个大小不同屋顶的组合，此起彼伏，艺术效果突出。

3. 桥

园林中的桥除了实用（为游人跨溪越水）以外，更主要的是为了连接风景点，点缀风景，增加园林的情趣和意境美。所以，桥的审美功能是不可忽视的。

清水悠悠，小桥卧波，显得分外清幽。“小桥流水”是园林中的幽景之一。宋代文学家欧阳修有两句诗：“波光柳色碧滨蒙，曲渚斜桥画舸通。”从这两句诗中我们可以看到这样一幅美丽的画图：一条弯弯曲曲的小河波光闪烁、烟柳迷蒙、斜桥相接、游船飘荡。这里“斜桥”相接，为景色增加了意

境美，增加了审美的活力。可见，园林中桥的审美功能是很重要的。

我国园林中常见的桥有平直桥、曲桥（三曲桥、五曲桥、九曲桥）拱桥三种形式。

平直桥无栏杆，无任何装饰，只放一块石板，显得自然质朴，极富野趣。

曲桥曲折宛转，造型优美，如上海豫园的九曲桥，杭州西湖的九曲桥。曲桥蜿蜒水上，石栏低矮，简洁轻快，人走在桥上可俯视水中景物，尽得水趣。

拱桥有单拱式，有多拱式。苏州网师园有三步拱桥，跨三步即过桥。北京颐和园中的十七孔桥形若长虹，十分壮观，是我国园林中大型拱桥的典型。拱形桥的拱洞形成一连串的倒影，呈现出珠链似的圆环，为水面增添无限的姿色。扬州瘦西湖中的五亭桥，桥上建有五个亭子，也颇有特色。

4. 亭

最早的亭子可能出现于南北朝时，隋唐以后亭子已成为宫殿、园林建筑中不可缺少的建筑物。明清时期园林中亭子的数量很多，造型也很丰富。

亭的平面多为几何形式，如圆形、方形、长方形、多边形、菱形、扇面形、十字形等，有时还可组合成其他形式，如双菱形、双圆（连环）形等。亭子的屋顶以攒尖顶最多，也可应用其他屋顶形式及其组合变化，如歇山顶、十字脊顶、双圆相套攒尖顶等。它们有单檐与重檐之别。

在园林风景中，亭是天然的图画，富有生机的点睛之笔，以独特的建筑美点画出园林风景的神采。例如，北京景山上

若没有气势轩昂的“万春亭”的坐镇，没有两侧排开的，又有变化、又有统一的“辑芳亭”、“观妙亭”、“富览亭”、“周赏亭”的烘托，景山只不过是—个平庸的小山包。

同样，我们站在北海“琼华岛”，远眺北海波光粼粼的水面，若没有“五龙亭”前后参差浮于水上，没有那变化多姿的亭顶的点缀，这一著名的风景形象就会黯然失色。

亭在园林风景中起着“左右游人，奴役风月”的作用，起着引导游览，点明主题的作用。园林中的亭子建筑在不同的位置，起的审美作用也不同，筑在山腰或掩映在绿阴丛中，时隐时现，为园中风景增加神秘色彩；显露在水旁则另有一番情趣。“小红桥外小红亭，小红亭畔高柳万蝉声。”

亭子筑在全园最高点（山顶上），一方面起引景作用，引导游人游览。另一方面取居高临下之势，以统率全园景色，登上高亭，全园景色可—览无余，而且可以眺望园外之景。

亭子筑在水中则景致别具。游人隔水望亭，以驰神往，但又无桥可通，使人起泛舟之兴。杭州西湖的湖心亭，对引起人们划船的欲望起着—定的作用。

天津水上公园西湖中的岛上夏天林阴碧翠，—片生机盎然的景色，岛与岛之间拱形白桥相接，花亭伫立水边，饶有趣味，游人纷纷乘舟去领略岛上风光。水筑半亭，与水中倒影相映为趣。回廊起伏间筑休憩亭，水中曲桥间筑多角亭，可增强整体布局的节奏感。

中国园林的亭形态多样，极为丰富。常见的有方亭、圆亭、六角亭、八角亭、半亭（多筑在悬崖上）等，还有桥上筑亭，称桥亭，亭桥结合，自成佳趣。颐和园中的万字桥、

泉州安平桥，都是桥上筑亭。扬州瘦西湖五亭桥上筑有五座彼此相连接的亭子，也别有风趣。我国苏州园林建亭最多，素以亭多著称，有“有园必有亭”的说法。

亭的艺术风格北方与南方有所差别；北方的亭檐厚实，翼角和缓，体态端庄；南方的亭檐轻灵，翼角高耸，造型活泼秀丽。

5. 廊

廊，是我国园林一种独特的建筑物，是纵长、有顶的建筑，一般都叫长廊。长廊有直廊、曲廊、波形廊和复廊四种。廊，又因建造的位置不同而有不同的名称。苏州拙政园的廊驾于水面，叫水廊；又有的筑在起伏的山坡上，叫爬山廊。例如，北京北海公园“琼华岛”北坡的廊为爬山廊。

附在主体建筑外侧的称廊庑；独立设置、连接各栋房屋的称游廊。廊子可以围成院落，组织观景路线，创造各种有趣味的空间环境，在宫殿、坛庙、寺观、园林、民居中使用很多，其中尤以园林中的廊形式最多。

《园冶》上说：“廊宜曲宜长则胜。”长廊随形而变，依势而曲，蜿蜒无尽，方引人入胜。颐和园的长廊是我国园林中最长的廊，全长 728 米，有留佳、寄澜、秋水、清遥四个亭子筑在廊里，象征着春、夏、秋、冬。颐和园的长廊以建筑精美、曲折多姿和丰富的彩画而称绝于世。

复廊，常见于江南的园林中。复廊很宽，中间砌隔墙，在长廊中间用同样一条高级曲折的花墙隔起来，形成内外两条平行长廊，这就是复廊，复廊的隔墙上常设有漏窗，起着组织框景的作用，又使墙内外景色隔而不断，相互掩映。

苏州怡园分东西两部分，中间隔一条复廊，廊壁有各种形式的漏窗。

桥廊的作用主要在空间组合方面。可以用廊把分散的建筑群围成一个整体，例如北京颐和园的前山，自中部排云门向两侧伸出长廊，使山上的多组建筑被围成一个整体，对中轴线上的佛香阁至排云殿的建筑群统领全局的地位起了烘托作用。还可以用廊子把单栋的建筑串连在一起，形成一进进院落，造成或紧凑或疏朗的不同环境气氛。廊子在私家园林中更为自由活泼，布局迂回曲折，时而爬山，时而涉水，起着导向作用。

造园匠师还利用廊子空透的特点增加景物的空间层次。例如苏州拙政园的波形廊，左右盘错，高低起伏，人行廊中，景物变化纷纭，层出不穷。苏州沧浪亭和怡园的复廊则利用漏窗透景，使廊子两侧的景物交相辉映，对园林意境的形成起了点染作用。

对于旅游者来说，廊是一条导游线，引导游入渐入佳境，同时，也是游人很好的歇脚处。

6. 水榭

中国古代建于水边的观景建筑。战国时建于高台之上的敞屋原被称为榭。榭从射，有军事建筑的意义，也有观赏的作用。

秦汉时期的文献中多有“高台榭、美宫室”“层台累榭”的记载。汉以后，随着高台建筑的消失，建于高台的榭就移到了花间水际，成为园林中供人休息的游观建筑了。

水榭多从驳岸突出，以立柱架于水上，建筑多为单层，

平面或方形或长方形，结构轻巧，四面开敞，以得取宽广的视野。临水的一面，常设座凳栏杆和弓形靠背，称为美人靠或飞来椅，供人凭栏而坐。

三、园林的花木

上面我们讲过，园林中的山是园林中的骨架，水是园林中的血液，而树木花草则是园林中的毛发。园林中有骨架，方能显出园林的英俊；山水交融，血液贯通，方能显出园林的生气；树木葱茏，繁花似锦，方能显出园林的秀媚。

苏州拙政园多枫杨，留园多白皮松，网师园多古柏，怡园多松海，各呈一园之胜。正是这些树木花草使园林显得苍秀多姿，色彩绚丽，如果园林中没有树木花草，园林中的山就会变得没有生气、没有神采。

北方的园林面积较大，多植高柳。像颐和园昆明湖东、西、南三面沿岸均以高柳见胜。长条拂水，柔情万千，随风摇曳，婀娜妩媚，显出流畅多姿的曲线美。

园林的花木主要是为了深化，增加生气。绿色是生命之色，绿色的草木能引起游人精神上的愉悦，使人精神焕发，游兴倍增。

花的色彩，林木的形姿及其造成的各种环境气氛，给人以清香、爽快的审美享受。松柏的苍劲，翠竹的潇洒，杨柳的多姿，海棠的富华，兰草的幽雅……给人以多种的审美感受，引起游人许多美好的联想。花木最普遍的审美功能，是陪衬山水和建筑，使这些景物的画面更加生动，层次更加丰

富，轮廊更加鲜明，花木的存在，还可以吸引飞禽，造成一种生机勃勃、鸟语花香的气氛，使游人精神振奋，心旷神怡。

总之，园林中的山水、建筑、花木是组成整体园林不可缺少的要素。这些要素的有机结合，是中国的传统园林成为吸引人们游览、观赏的基本审美因素。

第三节 园林景观审美方法

园林是一种立体的空间艺术，游园者可以自由自在地游览、观赏园内的景物，而且有很大的选择性。为了使游人更好地观赏园内的景色，造园艺术家在设计园林时还还要注意巧妙地组织安排景观因素，如果观线、景物点、特写景、借景、引景等，以使游人有步骤有目的地游览、观赏，使游人做到步移景变，越看越想看，越游越起兴，从而得到丰富的审美享受。

一、景观线

景观线就是观赏风景的路线，也就是公园里的路。公园里的路是不可缺少的，没有路就等于人体没有脉路，游人也无法观赏风景。为了让游人按照一定的顺序将园内的景物摄入视觉，景物的组织要有一定的连贯性，避免杂乱，要通过景观线把一个一个的风景点连接起来。

园林中的景观线要曲折迂回，有“曲径通幽”之感。要

符合游人“入山唯恐不深，入要唯恐不密”的审美心理。观赏线上的风景点要步移景异，一个画面接着一个画面，每个画面都要有所变化，要内简外繁，步步引人入胜。一般园林都要设计一些不同特色的风景点，通过景观线把这些风景点连接起来，以引导游人有次序、有步骤地观赏园内的景物。

景观线上的空间要有大、有小，有开、有合，有高、有低，在进入较大的风景区之前，要有曲折、狭窄的小空间过渡，先收敛游人的视觉，然后转入较大的空间，使人豁然开朗。如颐和园，游人在进入辽阔的昆明湖风景区之前，要通过一段曲折迂回的过道、走廊、庭院等不同的空间。这样的设置有利于激发游人的游兴。

二、观赏点

游人在观赏园内的风景时，有动观和静观两种形式。沿着一定的路线观赏叫动观，在一定的位置上观赏叫静观。为了满足静观的需要，在一定的地点观赏某一处的风景，就要设立观赏点。

有了最佳观赏点，才能观赏最美的景致。一般观赏点要看到风景点的近景、远景、中景，有的还可以看侧景和全景。在观赏点上看到的风景既要有层次感，又要有立体感。如果观赏点选择不当，就看不到园中的美景。

观赏点要因地势的高低、前后来设置，或登山、或临水、或探幽，总之要有变化。高视点利于俯视全园和园外的景色，低视点利于平视水上的景物。

颐和园的佛香阁是全园的最高点，站在佛香阁，全园的景色便一览无遗，西山和玉泉山的风景也呈现在眼前。在颐和园的知春亭和八角亭，可以看到极为壮观的颐和园的全景及背景——西山和玉泉山。这是一幅有近景、中景和远景的完整的优美画图。

登上北京景山的万春亭，北京全市的容貌便尽收眼底，尤其是故宫、劳动人民文化宫和中山公园的景色看得更加清晰。

中国园林中一般都要设适当的观赏点，以使游人真正观赏到园中的美景。

三、特写景

游人在游览公园时，除动观和静观园内大面积的风景以外，有时还要对一些面积景物仔细玩味和欣赏。因而，在园林中除了布置大面积的风景以外，还要设置一些风格独特、别具一格、小巧玲珑、精雕细刻的景物，供人欣赏，或仔细玩味其细部及其奥妙的艺术境界，我们把这种特殊的景物叫特写景。

一个公园只有大面积的景物而没有特写景，就显得空、单调，没有东西可看。若能大面积的景物与特写景结合起来，会更有利于游人观赏，以丰富游人的视觉。

中国园林内的特写景是十分丰富的。像一些特殊的植物、花卉、盆景，精巧的叠石、水馆（养各种鱼类），精致的小建筑等等，都可以构成特写景。

例如，在我国园林内有一些造型优美的著名太湖石：颐和园的青芝岫、上海豫园的玉玲珑、杭州文澜阁的美人峰、苏州留园的冠云峰等等，都是引人注目的特写景。

济南趵突泉公园水馆，各种各样的龟引起游人的极大兴趣，成为趵突泉公园特色之一。苏州园林的厅堂中陈列一些古代红木家具，这些家具造型奇特，精雕细刻，古拙典雅，游人无不仔细欣赏玩味。

盆景是我国园林的艺术珍品，而且丰富多彩，流派纷呈。其中有以树木为主的盆景，有以山石为主的盆景。树木盆景，高不盈人而苍古奇秀，藏参天覆地之意；以山石为主的盆景，千里一瞬，百仞一拳，无论是桂林山水、三峡奇景、泰山雄姿都跃然于盆中。

这些特写景的特征是以小、精见长，在小的范围内看到广阔的艺术世界。这些特写景不仅丰富了园林的内容，而且使游人增加游览的兴趣。欣赏大面积的风景使人感到心旷神怡，情绪腾越，而仔细玩味特写景会使人感到妙趣无穷。

四、引景

引景是吸引游人继续游览的景物。通过引景引起游人的好奇，吸引游人继续向前游览。例如，山上筑一个亭子（引景），游人就会登山而往。亭子筑在水中，就会引起游人乘舟渡水、到亭子上去看看的心理。

园林中的“漏窗”也起引景的作用。像颐和园靠近昆明湖的院落内都设有一些漏窗，通过漏窗可以看到昆明湖的景

色：如龙王庙、十七孔桥，还有远处的烟柳，近处的游艇，无不一一映入游人的眼帘。有时通过漏窗看不到全园的景物，只看到其中的一部分，会引起游人的想象和不停游览的兴趣。

弯曲的长廊，曲折的小路，都可能起到引导游人继续游览的作用。所以，园林艺术家非常重视引景的作用。一个公园如果没有引景，就会显得呆板，不能使游人活跃起来。

五、点景

点景是中国园林艺术特色之一。点景主要是用一词一语点出景物的特征和意境，以增加风景的魅力和色彩。例如南天一柱，点出桂林独秀峰拔地擎天的特征，显现出险峻的形象，为独秀峰增添吸引力。

点景除抓住景色本身的特征之外，还要注意空间环境特征，进行高度的概括，指出景色的精华，点出景物的境界，使游人产生更深的审美感受。如西湖十景中的平湖秋月、苏堤春晓、断桥残雪、雷峰夕照、三潭印月等等，这样一点，景便随名而生，显出景物的特征、意境及其周围的环境气氛，从而为游人提供最佳观赏的时间和地点。

点景还可以起指导游览的作用，让游人在未接触到风景之前，从点景中产生想象。例如双峰插云一景，在未观赏之前，两座拔地而起的高峰形象就映入人们的想象中，从而引起游人的兴致。

总之，点景如点睛，它是高度概括的景色特征和意境，通过一点，景色便富有文学美和意境美，使人感到“辞因景

生，景因辞胜”。

六、借景

借景是我国造园艺术的重要环节。借景就是把园外的景物巧妙地组合到园内来，以充实园内的空间，丰富园内的景色，使园内外的景色融为一个整体。这样，游人就会感到园内景色层次丰富，造成极目心舒的效果。

无锡的寄畅园位于惠山东麓，园外惠山、锡山，绿嶂巍峙、龙光塔影（锡山顶上有龙光寺）等景色被纳入园内，构成园外有园，景外有景的效果。承德避暑山庄园外的借景是天然的山色和“外八庙”，为映衬避暑山庄的气氛起着很大的作用。

《园冶》一书不仅阐述了借景的意义，而且阐述了借景的种类。书中说：“夫借景，园林之最要者也。如远借、邻借、仰借、俯借、应时而借，然物情所逗，目寄心期，似意在笔先。”因借景的形式不同而产生的审美效果也是不同的。

1. 远借

远借，是把离园较远的景物借到园里来。远借多为自然景物，远处迷蒙的群山、浩渺的碧水、绿色的大地、层层的海林，这些气象万千的景象，都可以纳入园内，扩大园内的空间，增加审美的层次。

2. 邻借

邻借，是把园林邻近的，即周围的景物纳入园内。这就要求在造园时，要考虑周围的气氛和环境。“外八庙”是避暑

山庄的邻景，“外八庙”的建筑是喇嘛建筑，极富宗教色彩，这样就增加了避暑山庄的神秘感。紫禁城内的景物成为景山的邻景，而在故宫的御花园又觉得景山的万春亭像是故宫的景物，这样相互映衬，彼此借观，便增加了风景的层次感和深厚感。

3. 仰借和俯借

仰借的观赏点在低处，即观赏园外高处的景色时需要仰视。如在御花园看景山万春亭，就是仰借。俯借的观赏点在高处，即观赏园外低处的景色时需要俯视。如在景山的万春亭看故宫的建筑，就是俯借。仰借产生高远的美，俯借产生平远的美。

4. 应时而借

应时而借，主要是依靠大自然的变化和景的配合而构成。例如日出、日落时的景象，月光下形成的月光倒影，大地上的各种景物由于季节不同而出现不同色彩的变化，这些景况和由于季节不同造成的不同气氛，都会引起人们的审美感受。所以，也要把这些因时间不同造成的景况纳入园内的景观。

七、藏景

“景愈藏，境界愈大；景愈露，境界愈小”。

藏景，一般都是藏在园中的僻静处，游人往往容易漏掉。例如，环秀山庄，只是位于宅后的一个小园，但由于藏在嶙峋山石与参天古木之后，就产生了幽静深邃之感。狮子林中的卧云室体量高大，但深藏于石林丛中，楼角在树隙中若隐

若现，于是给人一种含蓄神秘的感觉。

颐和园中的谐趣园就是藏在颐和园中东北角上的一个小园林。它是仿无锡寄畅园建造的，艺术手法精妙，园内清幽古朴，具有山林野趣。北海中的静心斋也是园中园，是一座非常优美精致的江南式小园林。

园中园的建造，可使园林取得大中见小、小中见大的对比效果。游人在宏大的园林中看到园中园，小巧精美，建造精细，同宏大的园林形成强烈的对比，为园林的美增添趣味。这就是大中见小。如果游人站在园中园里，观赏大园的主景、中景，则又能借主景为远景，借中景为邻景，这样景色更加丰富，园林显得更加浑厚多姿。这就是小中见大。一般藏景更富有艺术特色，容易引起游人的神秘感，更能吸引游人。

中国自古以来高超的造园艺术，丰富的美学思想，独特的民族特色，为中外游人所赞叹，所敬佩。

第三章 中国画观赏

中国画是比较引人注目的一种艺术形式，它历来为中外游客所欣赏。中国画装饰性很强，我们在旅馆、饭店、客厅、餐厅、车站以及文化娱乐场所，常常看到中国画，而且参观一些名胜古迹和博物馆时，也常常涉及一些中国画，我们对中国画应该有所了解。人们常常问起，中国画好在哪里？特点是什么？要回答这个问题，就要了解中国画的绘画特点及审美特征。

第一节 中国画的历史

中国画是有其悠久历史和优良传统的中华民族的绘画。中国绘画艺术，在世界绘画领域中不仅自成体系，而且具有极其重要的地位。

中国画的历史十分悠久。1921年在河南仰韶村发现的彩色陶器上的纹样和装饰，是迄今为止发现我们祖先最早的绘画艺术，被称为“仰韶文化”，距今约6000多年。春秋战国时代（公元前770年 - 前221年）我国绘画已经有了一定的水平，可以用彩色画在帛上。解放后，在湖南长沙楚墓和马

王堆汉墓中先生发现了两幅战国时期的帛画（我国古代画在丝织物上的图画）很能说明这一点。

中国岩画

中国古代凿刻或绘制在山崖岩壁上的图画。发现与分布最早著录岩画的文献是5世纪北魏地理学家酈道元的《水经注》。其后在一些历史文献和地方志中，也有零星的记载。

岩画的分布区域极广，目前，中国已有十几个省（自治区）的40个以上的县（旗）发现了岩画。从其地域分布，可划分为北方地区岩画和南方地区岩画。

北方地区岩画分布在黑龙江、内蒙古、宁夏、青海、甘肃和新疆等省（自治区）。其中，内蒙古阴山山脉、贺兰山北部、乌兰察布高原等地的岩画，多表现狩猎、游牧、战争、舞蹈等活动，描绘有穹庐、毡帐、车轮、车辆等器物，还有天神地鬼、祖先、日月星辰、原始数码、以及手印、足印、动物蹄印等图像，比较全面地反映了古代北方各狩猎游牧民族的经济生活、宗教信仰、意识形态、审美观念等方面的情况。

南方地区岩画在福建、广西、云南、四川、贵州和江苏等省（自治区）均有发现，其中规模最大的是云南沧源和广西左江两地的岩画。云南沧源岩画在阿佤山区，靠近中缅边境，已发现10个地点，共有图形1000多个。岩画内容丰富，能表现出当时人们各种生产生活的活动场面。

如描写狩猎的，有的猎人身旁有狗相随，说明当时狗已

被驯养；另有牛群成行或颈上套了绳索被拖拉的情况，大约是一种放牧的画面。舞蹈有手拉手的圆圈舞，亦有手持牛角的围猎舞和手持盾牌的战争舞。战争的画面在人群之中有持弩而射的，又有倒地而死的。有一幅村落图，描写战争凯旋返回村落的情景，大约是一次重大战争的记录。

岩画年代，经放射性碳素断代测定为距今约 3000 年，同时在岩画分布区内发现新石器时代遗址多处，这些事实大体上可以证明岩画当为新石器时代的遗物。

中国岩画的艺术风格，和国外的岩画既有许多共同之处又有不同特点。在制作手法上大体上可分为刻、绘两种。北方岩画大都是刻制的，其手法有 3 种：磨刻，线条无明显的凹陷，画面平整光洁；敲凿，用坚硬器物在岩石上敲击出许多点窝；线刻，似用金属凿头勾勒出形象轮廓，然后掏深线条。作品风格具有粗犷、简洁、明快的特点。

南方岩画的制作大都以红色涂绘，颜料经取样化验，证明内含较多的铁质，以赤铁矿粉调合牛血等调合料较为可能。色彩稳定，经久不变。有用手指蘸着颜料绘制的，某些较大的图形也可能是使用羽毛或其他工具涂刷的。表现手法古拙独特，画人物大都不表现五官，只通过四肢位置以表现动作、体态和感情；画动物亦仅重点刻画出角、尾、耳等特征部位，即可辨认出是何种动物。

中国岩画在构思上天真纯朴，反映出人类童年时代某种幼稚的想像和美好的愿望。在造型上采用平面的造型方法，许多岩画往往是一些相互不关联的个别图像，即使是组成一幅画面的，也经常是一个个图形的重叠，而没有近大远小的

透视关系，画面采用垂直投影画法，视线与对象最富特征的面保持垂直，追求物体的正面显示。

岩画在塑造平面图形时，很善于抓住物象的基本形，物体的结构简化到不能再简的程度。没有细节刻画，大都不画五官，这些粗制的图形中，却能描绘出生活的真实，显示出活跃的生命力，其中以动物形象尤为生动。这种原始形态的艺术的特征是，对于生活敏锐的观察力，和艺术上粗犷手法浑然一体地结合在一起，这或许在许多岩画至今仍有其生命力的原因。

三国两晋南北朝绘画

中国从三国鼎峙开始至隋王朝建国为止的绘画艺术。这一时期，上起三国曹魏，中历西晋、东晋、十六国，下迄南北朝至隋统一，历时 369 年。此间的绘画，在整个中国绘画发展历程中占有特殊重要的地位。

这一时期大部时间陷于战乱，国土长期分裂，朝代频繁更迭，世族地主的统治极端腐朽，生产力不断遭受战争的严重破坏，人民生活陷于深重苦难之中，阶级矛盾与民族矛盾十分尖锐。

但另一方面，儒家名教失去它原有的维系人心的力量，玄学思想风靡一时，外来的佛教在中国土地上获得广泛传播和狂热信仰，因此又成为中国历史上一个少有的思想活跃的时代。

处在纷争不息、动荡不安的社会之中的士人阶层，不论

他们出身于世族或寒门，由于普遍对现实世界感到绝望，而竞相崇尚放达，追求享乐。他们寻求各种精神寄托，或则清谈玄学，或则寄情山水，或则企慕神仙，或则恣意声色。还有一部分人则喜欢染指于艺术的创作、鉴赏和品评等活动。

多种多样的精神享乐，无拘无束的个性发展，无疑会给这一时期绘画艺术的空前发展造成有利条件。

绘画的发展及其社会背景这一时期绘画的主流，仍沿着两汉时期强调绘画的“鉴戒”作用。当时的壁画和卷轴画，以古圣先贤、忠臣烈女为题材者不胜枚举。例如三国时魏国的几处宫殿之内，或则画“历象贤圣”的壁画，或则画姜后、孟母、樊姬、钟离春、班婕妤等列女故事的壁画。此外像《列女图》、《孝经图》、《孔子十弟子图》之类，一直是当时极其流行的题材。

另一方面，由于当时佛教在中国北方和南方，得到了一批统治者的大力支持和提倡，起到了巩固封建统治的强大精神支柱的作用，佛教为充分发挥它那“为形象以教人”的作用，便不遗余力地借助绘画直观具体的感人形象，以作为它有力的宣传手段。

这一时期大规模出现的佛教寺塔、石窟壁画和为数更多的佛教行像、卷轴画，其所画佛、菩萨像以及佛传图、佛本生故事图之类，莫不是为了宣扬佛陀的普渡众生、佛法无边广大。通过图画形象，使人们相信佛教教义。

道教绘画虽不如佛教绘画兴盛，但其地位也不容忽视。当时道像画已成为一个独立的画科。

随着这一时期文人士大夫们对精神生活愈来愈高的追求

和各个文化种类之间的互相影响，绘画题材种类在原有的基础上日益扩大，并开始向分科发展。人物画方面，出现了后人所谓的“晋尚故实”的情况。故实画，除了描写“鉴戒”作用的两汉以来的传统题材外，还有的取材于文学作品。

肖像画在这一时期已很发达，重要画家莫不以擅长肖像画而名噪当时。如顾恺之的传神写照，就特别注重揭示对象的精神意向和表现对象的特定性格，肖像画中注重描写人物的品格风度，无疑是与当时盛行的品藻人物的风气相一致的。

此外，作为齐梁时上流社会奢华侈靡的生活在绘画上的反映，也出现了谢赫“丽服靓妆，随时变改，直眉曲鬓，与世事新”和稽宝筠、聂松的“赋彩鲜丽，观者悦情”一类的新题材和新风格。北齐时萧放受后主高纬之命，采录“近代轻艳诸诗以充图画”（《北齐书·文苑传序》），显然与当时文学上流行香艳的宫体诗如出一辙。“妇人为最”“专工罗绮”，都是时代风尚的产物。

值得特别指出的是在南朝刘宋之际，与诗歌中的山水诗相互伴随，出现了以王微、宗炳为代表所创作的山水画。山水画不再仅仅作为人物画的背景，而已成为一个独立的画科。而且他们画山水是要借此寄托其“山水之好”，并作为一种“畅神”的手段，其后继者如梁代萧贲，也是抱着“学不为人，自娱而已”的态度，因此山水画一开始出现，便已显示出它具有不同于其他画科的特殊地位。

在刘宋时一种专以蝉雀为题材的绘画也颇为流行，这显然是取义于中国古代“螳螂捕蝉，岂知黄雀在后”的寓言，使中国花鸟画摆脱自古以博物多识为目的的说明性，而被赋予

某种寓意性。东晋顾恺之在《论画》中谈及“凡画，人最难，次山水、次狗马，台榭一定器耳，难成而易好”，可见依题材而区分画科，在东晋时实已初具雏形。

此后南北朝时期有以善画鬼神著称者，有以善画马著称者，有以善画蝉雀著称者，绘画题材划分愈益趋向细致和画家技能的愈益变得各有专长，是这一时期绘画飞跃发展的明显标志之一。

绘画的艺术表现形式和手段手法在这一时期也有了显著的发展。西晋时的卫协被谢赫评为“古画皆略，至（卫）协始精”，他是使绘画技巧空前提高的一个具有里程碑性质的画家。

东晋顾恺之继起，在解决绘画创作一系列技巧问题上，更是取得了划时代的成就。他在道释画、故实画、肖像画等方面均有高度造诣，同时他也是中国最早的绘画理论批评家。他将中国哲学上引人争论的形、神这一对范畴运用到绘画的理论和创作上，主张绘画要做到传神，要表现神气，使中国绘画从此出现了高层次的美学追求。

构图、用笔、着色等绘画表现技法，也于这一时期被画家们不断加以丰富和改革。特别是六法论的提出，不但为绘画批评，而且也为绘画创作总结出一整套的艺术性标准，足可说明这一时期中国绘画的全面技巧已经被提到条理化的高度，为画家们所自觉掌握。

随着佛教美术的不断传入，对于来自印度、犍陀罗和中亚其他各国的外国绘画技法也曾加以不同程度的吸收。敦煌莫高窟所留下的大量北朝壁画，其吸收外来画法之处，至今

犹令人们历历可考。

戴逵的佛像画与他的佛像雕塑同样有名，在创造足以使中国信徒见之动心的佛像样式上作出过重要贡献。东晋明帝司马绍，也是个善画佛像和故实题材的画家。

在山水画方面，出于发挥山水画审美功能的需要，有针对性地强调山水画艺术必须严格地区别于图经，必须讲求“容势”，而不应与图绘那种“案城域，辨方州，标镇阜，划浸流”的用途相混淆。为了更好地表现山水的“自然之势”，将朴素的透视学原理应用于山水画法。

这一时期大量附丽在寺塔上的理论著作及其他著作中有关绘画的史料这一时期随着绘画鉴赏、收藏、品评风气的逐渐开展，有关绘画的理论及史料著作相继出现，并不断有所发展。东晋时顾恺之有《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》3篇著作，见于《历代名画记》的转载。由于经过长期的辗转传抄，3篇文字多有脱误，甚至有些部分不可句读，但它毕竟是中国最古的绘画理论及史料的专著，仍不失其重要的价值。

特别是《魏晋胜流画赞》中提出“以形写神”，强调“传神”和“悟对通神”，《论画》中提出“迁想妙得”等，确可算是后世中国画家所拳拳服膺的论画最高准则。南朝刘宋时宗炳《画山水序》及王微《叙画》是中国也是世界上最古的关于山水画的美学专著。除了论述山水画的一些造型性问题之外，还着重阐明自己创作山水画的动机，希图抒发一种高雅的主观情趣和希图借助山水的形质以体现道、神一类的神秘观念。

齐梁时谢赫《画品》(一作《古画品录》)是一部以品评古今画家画艺优劣而作的专著,可是此书的意义却远远超出它对具体画家所一一作出的品评,实际上它是一部概括了中国古代绘画的艺术性准则的重要著作。

在此书中,谢赫最大的功绩在于他提出了“六法”这个全面衡量绘画艺术性高低优劣的6条标准。六法论对后世中国绘画的理论与创作产生着不可磨灭的深远影响。

此外,其他性质的著作涉及到绘画并具有一定史料价值的著作尚有:西晋时葛洪的《西京杂记》,记录了西汉画工毛延寿、刘敞、刘白、龚宽、阳望、樊育等人的姓名和画艺;刘宋时刘庆义的《世说新语》,对顾恺之、戴逵的绘画艺术有不少记述,为后人作传和谈艺者所转相祖述;梁代庾元威的《论书》,篇末附论书法杂体与绘画相通的诸事例;北魏时酈道元的《水经注》,载及岩画、壁画遗迹多处。所有这些,虽则文字分量不多,但却为后世留下相当可贵的绘画史料。

隋唐绘画

中国隋唐时代的绘画艺术随着社会经济文化的繁荣,在题材、内容和表现手法等方面,均取得了高度的成就,成为中国绘画史上的高峰之一。

隋唐两代在中国历史上占有重要地位。特别是大唐帝国的前期阶段,版图广阔,国力雄厚,经济繁荣,为文化繁荣提供了物质基础。

隋代国祚仅38年,但绘画成就显著。由于国家统一,南

北地区的名家巨匠如杨子华、展子虔、董伯仁、郑法士、孙尚子、阎毗等人，云集京洛，得以相互借鉴和交流。

隋代统治者复兴佛教，使北周灭法中遭受打击的佛教又得以抬头和传播。隋文帝下诏修建寺院，宗教美术又重新活跃，并有大规模创作活动，长安、洛阳、江都等地寺庙都有名家手笔。敦煌莫高窟现有隋窟 70 余座，题材和风格都在进行新的探索。自南北朝兴起的描绘贵族人物肖像和生活风俗的绘画也有较大发展，以描写山川风景为主的山水画则开始脱离稚拙而逐渐进入成熟阶段。

隋代绘画的发展为唐代绘画艺术高度繁荣奠定了基础。唐代绘画是中国封建社会绘画的巅峰，其艺术成就大大超过往代。初唐绘画即显示出不寻常的成就，唐太宗在巩固政权的同时也注意文治建设，阎立德、阎立本兄弟及尉迟乙僧的绘画活动，以及以敦煌 220 窟为代表的壁画体现着此一时期绘画艺术的最高成就。高宗李治至玄宗李隆基统治时期，在政权昌盛、社会富庶的基础上，使文化出现了丰富多采、百舸争流的局面。

吴道子及其画派体现了佛教美术民族化的巨大成就，钱国养、殷季友、法明等人的肖像画，张萱、杨宁的绮罗人物画，陈闳、韦无忝、曹霸、韩干的鞍马画，李思训、李昭道父子、卢鸿、郑虔等人的山水画，冯绍正、薛稷、姜皎等人的花鸟鹰鹤画等，寓示了题材的扩大。敦煌壁画在此时也发展到繁荣的顶点。

安史之乱以后，虽然唐朝国势渐衰，但绘画艺术仍继续发展和提高。中晚唐时中原战乱，玄宗、僖宗曾先后去四川

避乱，一些画家也陆续入蜀。中唐以后，四川成都逐渐成为绘画中心之一。在中原绘画艺术的影响下，四川地区有不少画家成长起来，因此，“蜀虽僻远，而画手独多于四方”，为五代时期西蜀绘画的繁荣打下了基础。

魏晋兴起的佛教画至隋唐达到极盛，它既继承汉魏传统，又融合西域等外来绘画成就，艺术上发展得更为成熟。唐代道释画兴盛，重要人物画家皆擅宗教壁画。阎立本、吴道子等都受张僧繇影响而各有创造。特别是吴道子一生在京洛画寺观壁画 300 余堵，变相人物，千变万态，奇踪异状，无有同者；他在技巧上也有重要创造，并于焦墨痕中略施微染，取得天衣飞扬、满壁风动和自然高出缣素的效果，世称为吴装，突破了魏晋初唐的缜丽风格而开辟一代画风，他在宗教中所创的风格样式被称为吴家样。

唐代前期，政权强大，统治者颇注意利用绘画来为巩固政权服务，歌颂王朝的威德、表彰功臣勋将及一些重大的政治事件，已成为画家们创作的题材。阎立本在高祖武德九年画的《秦府十八学士图》及后来所画的《永徽朝臣图》都是描绘当时文臣谋士的大型作品。

贞观十七年(643)画的《凌烟阁功臣图》，更是继汉麒麟阁及云台画功臣后为表彰功臣勋将而进行的重要创作。阎立德画的《外国图》、《职贡图》，阎立本画的《王会图》等，歌颂了唐王朝的强大及和边远民族政权的友好往来，阎立德的《文成公主降蕃图》及现存阎立本的《步辇图》更直接描绘了唐蕃盟好、文成公主入藏的重大历史事件。

其中有不少作品反映了当时帝王后妃们的游乐生活，如

《明皇击梧桐图》、《明皇纳凉图》、《明皇按乐图》、《明皇斗鸡射鸟图》、《武惠妃舞图》、《唐后行从图》等，从现存张萱的《虢国夫人游春图》、《捣练图》中可见其艺术风貌。文献记载吴道子、陈闳、韦无忝等曾合画《金桥图》，描绘唐明皇封泰山及随从队伍，更是极为宏伟的创作。

中唐时画的贵族仕女，丰肥腴丽，反映了时代的审美风尚。他的画衣纹劲简，色彩柔丽，细致地描绘了贵妇人薰茶、游春、凭栏、揽照、吹箫、按乐等闲适生活及孤独空虚甚至带有伤感的精神状态，在挖掘刻画人物的内心情感方面更趋深刻。

描绘田家风俗的绘画也开始出现，隋代田僧亮以画田家著名，阎立本曾画田舍屏风十二扇。

山水画表现自然山川大地之美的山水画在隋唐时期发展成为一门独立的画种，摆脱了魏晋南北朝时“水不容泛”、“人大于山”的稚拙状态而趋向成熟。隋及唐代前期的山水画中常穿插神仙内容及贵族游乐，多以青绿赋色，纤丽而富有装饰性。

初唐人物画家阎立本等虽以人物画为主，但也承绪前代山水画而有所建树。然而山水画的显著提高是在盛唐以后。李思训、李昭道父子继展子虔之后将青绿山水画提高到新的阶段。以画人物道释驰名的吴道子在山水画上也有突出贡献，他开创了豪放壮美的山水画新风格。盛唐时以山水著名的还有王陀子；“善山水幽致，峰峦极佳”；“绝迹幽居，古今无比”，时与吴道子并称。又有卢鸿隐居嵩山，谢绝征召不愿出仕，善画山水树石，曾画《草堂图》以明志。郑虔工诗，善书画，

尤长于山水，被唐玄宗誉为“郑虔三绝”。诗人王维也以山水著名于当代。

花鸟画在隋唐时代也已成为独立画种并有了明显的进步。中国描绘动植物形象的图像早期多见于工艺品装饰，汉代常表现祥瑞图像，魏晋以后，已有人画蝉雀等禽鸟虫兽。隋唐时代由于贵族美术的发展，花鸟题材多流行于宫廷及上流社会，用以装饰环境及满足精神欣赏需要。花鸟画在佛寺壁画上也时有出现，至于殿堂障壁屏风以花鸟为装饰就更趋普遍了。

壁画艺术在隋唐时达到极盛。当时宫殿、衙署、厅堂、寺观、石窟、墓室都有壁画装饰。唐代壁画继承汉魏的传统又有巨大发展，壁画题材由图绘人物及佛道故事扩大到表现山水、花竹、禽兽等方面，内容及技巧上均大大超过前代。

隋唐时期宗教壁画创作出现高潮，遍布各地的大量寺观中皆有壁画，长安、洛阳两地寺观壁画大都是名画家的手笔，画迹早已不存。唐代寺观壁画气势恢宏，色彩灿烂，题材上一反南北朝流行的宣扬以牺牲及苦修为内容的本生故事，而大量盛行歌颂天国的美好和欢乐的经变画。宗教壁画中也出现不少描绘现实生活的场景，神佛形象具有人的气质，甚至菩萨如宫娃，以贵族的姬妾歌伎为模特儿，有的寺庙中还画有高僧肖像。

隋唐寺庙壁画早已颓废不存，但石窟壁画却有很大部分遗存下来，其数量和艺术水平都大大超过往代。敦煌莫高窟壁画至唐代达到繁盛的顶点，现存唐窟 200 多个，几乎占现

存全部石窟的半数，其中大型洞窟，如初唐 220 窟、217 窟，盛唐 103 窟、晚唐 130 窟等，以其壁画规模之宏伟，内容之丰富，造型之准确，色彩之灿烂，非其他时代所能比拟。

大幅的经变画，特别是大量的西方净土变相，以巨大的场景画出楼台殿阁、七宝莲池、歌舞伎乐的一切美好的景物，是唐代繁荣富庶的社会经济的曲折反映。弥勒经变、法华经变、观音普门品等壁画中画出了行旅、嫁娶、农耕、收获等大量生活场景，壁画中创造了佛、菩萨、弟子、天王等栩栩如生的形象，飞天凌空飞舞，尤具有浪漫主义色彩。

供养人中的豪门权贵的形象也占据重要壁面，盛装艳服，携带亲属奴婢，显示其权势地位的显赫。大量画迹的保留为研究唐代绘画及社会历史提供了极为丰富的资料。

张彦远于大中元年(847)完成的《历代名画记》更是现存最早的一部绘画通史巨著。书中搜集了自古迄会昌元年(841)画家 372 人的史传，书前还有关于绘画问题论评 16 篇，阐述著者对绘画艺术的美学观点，记录了画家师承源流、山水画发展概貌及绘画收藏、寺观画壁等，保存了历代绘画的珍贵史料。

五代绘画

中国五代仅有短暂的 53 年，但中原地区先后更换了 5 个王朝，其他地区并存着 10 多个地方割据政权——十国及契丹等，各个地区之间并不因为分裂而断绝经济沟通。特别是西蜀和南唐农业和手工业继续发展，商业繁荣，加之战争较

少，政局相对稳定，促进了文学艺术的某些变革，通俗性、玩赏性、享乐性的文艺应运而生，绘画也出现了新的机运。由于历史地理及政治上的种种原因，绘画的发展是不平衡的。其中以中原、西蜀和南唐这3个地区的绘画最为发达。

中原地区，虽然连遭战争破坏和政局动荡的干扰，但唐代遗留下来的文化根基比较雄厚，绘画一般仍能不坠唐人典型。洛阳、汴梁(今河南开封)等地，寺观壁画活动仍保持相当规模。山水画经过荆浩等画家的创造，尤有新的进展。地处边远的敦煌，在曹议金家族的比较稳定的统治之下，莫高窟的壁画绘制仍在持续进行，并显示出一定的起色。

西蜀和南唐，经济繁荣，政局相对稳定，加之统治者对绘画的爱好和对画院事业的重视，使两个地区的绘画大放异彩，一时画手辈出，画派争妍。由于西蜀从唐代以后，随着唐玄宗、僖宗先后逃难入蜀，不少中原画家如卢棱伽、常粲、孙位、刁光胤等纷纷到四川定居，使西蜀受中原绘画影响较深，传统风格的寺观壁画尤极一时之盛。南唐绘画则发展得较晚，其繁荣时期已下跨到北宋初年，故不论在题材、风格、技法和审美情趣上，比起中原和西蜀来都具有较多的新意。

五代历史甚短，其前期画家如荆浩等，多是由唐代跨进到后梁的，故有的史学家常把他们看作唐代人；其后期画家如郭忠恕、巨然、石恪等，因其自五代入宋以后还有过一段时间的活动。其他如董源、徐熙、周文矩、顾闳中等，其活动年代虽然均只限于在南唐归顺于北宋之前，由于从北宋建国之年(960)算起，后蜀和南唐这两个政权实体还曾分别延续了5年和15年之久，这就使得五代的下限与北宋的上限发生

交叉。

人物画盛行于唐代中期以后的风俗、仕女画科，到了五代时期益臻成熟，既有陆晃多画村野人物、张质工画田家风物等取材农村生活的风俗画；又有杜霄所画秋千、捕蝶仕女，周文矩所画理鬓、按舞、捣衣、熨帛仕女以及贵戚游春等取材贵族生活的风俗画。正如当时文学上盛行表现乡土风味的竹枝词和表现城市奢侈生活的香艳词曲那样，都是同一时代风气之下的产物。

佛道画科在五代也颇为兴盛。唐代中期便已出现的宗教绘画世俗化的趋势至此时表现得更为突出，佛教题材的绘画中作为礼拜对象的佛、菩萨的庄严肃穆的形象，远不如以普通僧人作为原型的罗汉像塑造的出色。西蜀的贯休、张立，南唐的王齐翰均以擅长罗汉著称。道教题材的绘画也同样有着世俗化的趋势。

写真是五代统治者十分重视的画科。前蜀先主王建使高道兴、赵德齐画皇姑、帝戚、后妃等像于朝真殿上，后蜀先主孟知祥命阮知诲为自己写真于大圣慈寺真堂，又写两位公主像于内廷，这些肖像画大约都是旨在显示主人公的富贵身份。

南唐中主李璟命周文矩为自己和王弟们写真，后主李煜命顾闳中偷写韩熙载夜宴情状，从现存作品来看，均颇能深入地刻画主人公的个性。山水画、花鸟画五代山水画、花鸟画在唐代的基础上进行不懈的探求，取得比人物画更为突出的成就。

在意境和审美情趣方面，五代山水画较之唐代更能表现

出各种不同的自然面貌和创造出富有个性的深妙的意境。如荆浩、关仝作品中出现的是“云中山顶，四面峻厚”、“工关河之势，峰峦少秀色”的典型的北方山水；董源、巨然作品中出现的是“溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南”，“岚气清润，布景得天真多”的典型的南方山水，这是唐代所不曾有的。

五代花鸟画有以黄筌和徐熙为代表的两大派别，在题材、风格和审美情趣上存在着“富贵”与“野逸”的差异，在表现技法方面较之唐代有更多的突破。

唐代兴起的山水画中以运用水晕墨章和破墨为特色的水墨画法，和花鸟画中以注重描写活禽生卉为特色的写生画法，至五代时期被更加广泛运用并逐渐加以完善。荆浩将墨列为绘画“六要”之一，董源创造一种“落笔甚草草”的披麻皴法，黄筌的勾填法和徐熙的落墨法，用以表现各不相同的审美意趣，唐希雅用李后主金错刀书法用笔以写竹木。所有这些，莫不说明五代山水、花鸟绘画表现技法有了长足的进步。一些画家们不仅擅名于当代，而且给后世垂留下典范。

石窟壁画和寺观壁画五代石窟壁画遗迹见于敦煌莫高窟、安西榆林窟者，为数甚为可观。这些壁画格法虽沿自唐代，但也颇具特色，能在规模宏大的构图中细致地刻画众多的人物和惊险、热烈的情节。五代寺观壁画，继唐代之后，在洛阳广爱寺、汴梁大相国寺、成都大圣慈寺、圣寿寺和青城山丈人观等佛寺道观，都成为壁画名手施展绝艺、较量胜负的场所。如后梁时朱繇、张图、跋异画广爱寺佛像和鬼神，后晋时王仁寿画大相国寺净土院菩萨，前蜀时赵德齐画大圣慈寺天王，皆名噪一时。

寺观壁画题材已不仅限于佛道，如成都圣寿寺壁上山水，金陵（今江苏省南京市）清凉寺壁上海涛，即是其例。

在美术史上，唐末就已出现授予御用画家以翰林待诏、翰林供奉等职称的作法。到了五代，西蜀和南唐则已有画院的设立，用以容纳御用画家和掌管宫廷绘画事务。此外，从榆林窟壁画题记上也可以看到“勾当画院”、“知画手”这些衔号，足证当时在曹氏政权下也设有画院机构。

五代时期关于绘画理论、品评、著录的专著，数量也颇为可观。据北宋郭若虚《图画见闻志》所载，计有荆浩《画山水诀》、无名氏《梁朝画目》、僧仁显《广画新集》、辛显《益州画录》、无名氏《江南画录》以及徐铉《江南画录 拾遗》等多种，惜其书早已散佚。

现在流传下来的仅有荆浩《笔法记》（或题为《画山水录》、《山水受笔法》）一篇，其中颇多精辟的见解，如“画有六要”气、韵、思、景、笔、墨之说，是继谢赫“六法”之后，提出与五代绘画创作新追求相适应的新的论画标准。五代时期运用逸、神、妙、能等品格来品评画艺优劣，似已成为一时风气。

宋代绘画

中国宋朝延续 300 多年，其绘画在隋唐五代的基础上继续得到发展。民间绘画、宫廷绘画、士大夫绘画各自形成体系，彼此间又互相影响、吸收、渗透，构成宋代绘画丰富多采的面貌。

北宋统一消除了封建割据造成的分裂和隔阂，在一段时期内社会保持着相对安定局面，商业手工业迅速发展，城市布局打破坊和市的严格界限，出现空前未有的繁荣。城市文化生活空前活跃，绘画的需求量明显增长，绘画的服务对象也有所扩大，为绘画发展和繁荣提供了物质条件和群众基础。

宋代绘画进入手工业商业行列，与更多的群众建立较为密切的联系。一批技艺精湛的职业画家，将作品作为商品在市场上出售，汴京及临安都有纸画行业。

在五代南唐、西蜀建立画院的基础上，宋代继续设立翰林图画院，以培养宫廷需要的绘画人才。北宋徽宗时还曾一度设立画学。宋代多数帝王如仁宗、神宗、徽宗、高宗、光宗、宁宗等人都对绘画有不同程度的兴趣，出于装点宫廷、图绘寺观等需要，都很重视画院建设。特别是徽宗赵佶，本人在绘画上具有较高修养和技巧，注意网罗画家，扩充和完善宫廷画院，并不断搜访名画充实内府收藏，导致了宫廷绘画的兴盛。

画院画家与社会保持一定联系，但又受皇帝的制约，宫廷绘画带有明显的贵族美术的特色，既精密不苟，又在某些作品中有萎靡柔媚的趣味。画院集中了社会上的优秀画家，体现了当时较高的水平。

唐代出现的文人画，从北宋中后期以后形成巨大的艺术潮流。当时对绘画的收藏、品评和延纳画家作画已在上层文人士大夫中蔚然成风。更有不少文人亲身参加绘画实践，像诗词一样用以寄兴抒怀，在题材选择、形象处理及审美情趣上，都有自己的独特要求。他们在画幅上题字咏诗渐次增多，

开辟了书画题跋的新天地，并能自觉地将书法艺术的表现形式引入绘画中，极大地丰富和提高了绘画艺术的表现手段。宋代的文人士大夫绘画影响到辽金地区，成为元明文人画发展的前导。

在绘画高度繁荣的基础上，绘画理论著述也大量问世。画史、画论、绘画赏鉴及收藏著录等著作大量流传，如《图画见闻志》、《宣和画谱》、《画史》、《林泉高致》等，成为今日研究古代绘画的重要文献依据。

人物画在反映现实生活中有了大幅度的进步。从唐代以画重大历史事件和贵族生活为主，扩展到描绘城乡市井平民生活的各方面：如王居正《纺车图》、张择端《清明上河图》、苏汉臣《秋庭戏婴图》、李嵩《货郎图》、朱锐《盘车图》、阎次平《牧牛图》和无名氏《耕织图》、《耕获图》、《柳荫云碓图》、《江天楼阁图》及见于记载的高元亨《从驾两军角抵戏场图》、燕文贵《七夕夜市图》等，都显示了画家视野的扩大和对现实生活的兴趣与热情。

尤其值得注意的是描绘因战乱和复杂的民族关系而造成的不幸悲戚遭遇的绘画非常流行，如《文姬归汉图》、《明妃出塞图》，像当时民间的讲史一样，表现了鲜明的爱国主义感情和忧患意识。

宋代宗教画中出现更为鲜明的世俗化倾向。以热闹的局面、有趣的情节吸引观众，道教画中创造了大量的神祉形象，不少是凭借现实人物形象画成。

山水、花鸟画在宋代有着飞跃的提高。艺术上大大超越了唐代。宋代花鸟画家极注重对动植物形象情状的观察研究，

并为此而养花养鸟。宋代花鸟画既有精工富丽，表现宫中珍禽异木的黄氏体；也有笔墨简拔、淡彩着色，描绘败荷凫雁，富有江湖意趣的崔白、吴元瑜体；也有直接抒发士大夫情趣，专写墨竹、墨梅等的文人墨戏体。

由于社会的重视，山水画逐渐跃居绘画的主要地位。许多山水画家深入自然山川，朝夕观察和反复体会，因而精确地画出不同地域、季节、气候的特征，追求优美动人的意境。从全景式的大山大水及松石，到用笔简括、章法高度剪裁的边角之景，显示了不同时期的卓越创造。山水景物不仅是仙山楼阁、贵族园囿游赏、士大夫幽楼隐居的景色，更多的是南北方山川郊野的自然景色，其间穿插有盘车、水磨、渡船、航运、捕鱼、采樵、骡纲行旅、寺观梵刹、墟市酒肆等平凡生活情节，具有浓郁的生活气息，而且通过真实的景物描写，体现优美的想像，塑造诗一般的意境。

宋代绘画是中国绘画艺术发展的高峰。它所反映的广泛的现实生活内容，在古代绘画史上是极为突出的。运用多采的优美的艺术形式，创造了很多的艺术表现手法，和社会有着密切的联系，元明清绘画中的风格样式及理论大多可在宋代绘画中找到根据，表现了中国绘画的成熟与高度繁荣。

宋代绘画艺术在技巧上有许多重要创造。着重挖掘人物的精神状貌及动人的情节，注重塑造性格鲜明的艺术形象。花鸟画、山水画追求优美动人的意境情趣，注意真实而巧妙的艺术表现，并努力进行形象提炼，有着高度的写实能力。文人士大夫绘画对于绘画艺术的繁荣提高也有促进作用，他们在主观的表达和笔墨效果的探索上尤有贡献。宫廷绘画在

整个社会绘画的繁荣基础上得到高度发展，其艺术成就也不容忽视。

元代绘画

元代立国之初，蒙古族统治者在教育程度、文化艺术素养等方面，与中原士大夫之间存在着较大的差距，为了进一步巩固统治，遂礼遇儒臣，重视汉文化，从儒家经典中学习治国之道。

仁宗和文宗朝(1312 ~ 1332)，更进一步“亲儒重道”，礼遇文士，尤其喜好书画艺术。文宗建立奎章阁，任命画家、书画鉴藏家柯九思为鉴书博士，对内府所藏书画进行鉴别查定，故翰墨之盛以文宗时为最。

元代绘画中，文人画占据画坛主流。因元代未设画院，除少数专业画家直接服务于宫廷外，大都是身居高位的士大夫画家和在野的文人画家。他们的创作比较自由，多表现自身的生活环境、情趣和理想。山水、枯木、竹石、梅兰等题材大量出现，直接反映社会生活的人物画减少。作品强调文学性和笔墨韵味，重视以书法用笔入画和诗、书、画的三结合。在创作思想上继承北宋末年文同、苏轼、米芾等人的文人画理论，提倡遗貌求神，以简逸为上，追求古意和士气，重视主观意兴的抒发。与宋代院体画的刻意求工、注重形似大相径庭，形成鲜明的时代风貌，也有力地推动了后世文人画的蓬勃发展。

在元代短短 90 余年内，画坛名家辈出，其中以赵孟頫、

钱选、高克恭、王渊等和号称元四家的黄公望、吴镇、倪瓚、王蒙最负盛名。

山水画元代绘画以山水画为最盛，其创作思想、艺术追求、风格面貌，均反映了画坛的主要倾向，影响后世也最深远。元初山水画家以钱选、赵孟頫、高克恭为代表，他们均对传统山水画进行了认真探索，并托复古以寻求新路。钱选善画青绿山水，师法唐代李思训、李昭道父子和南宋赵伯驹，并融进文人画的笔意和气韵，具有一种生拙之趣。赵孟頫的山水画，广泛吸收名家之长，强调书画同源，并将书法用笔引入绘画创作中，形成多种面貌。以水墨为主，有时将水墨与青绿画法有机结合，一扫南宋院体积习，发展了山水画的表現技法，成就突出。高克恭变化出入于米芾、董源、李成之间，形成了浑穆秀润的独特风格，在元初与赵孟頫、钱选并驱。

元代中后期，崛起黄公望、王蒙、吴镇、倪瓚这四大家。他们主要继承董源、巨然等的山水画传统，在创作思想和创作方法上，直接或间接地受到赵孟頫的影响，又各具特色。

“元四家”以他们各自的创新风格和简练超脱的艺术手法，把中国山水画发展到了一个新阶段，代表了这一时期山水画发展的主流。

元代还有一批山水画家，各有师承，各具特色，在画史上也享誉颇高。其中受赵孟頫影响，兼宗李成、郭熙画法的画家，有盛懋、商琦、曹知白、朱德润、唐棣等人。受黄公望和王蒙影响，兼师董源、巨然的有陆广、马琬、陈汝言、方从义、赵原等人。学习南宋院体山水画法，保留马远、夏

圭遗风者有孙君泽、丁野夫等人。

此外，王振鹏、李容瑾、朱玉等人的山水楼阁，用笔工整细密，折算精确，为元代界画名家。

人物画元代人物画，远不如山水、花鸟画兴盛，与前代相比，呈式微状态。由于尖锐、复杂的民族、阶级、社会矛盾，使大多数画家消极避世，漠视人生。尤其是文人士大夫画家，主要借山川、枯木、竹石，寄情抒志，疏于表现人事。因此，直接反映现实生活的人物画极少。随着宗教的风行，在佛道人物画方面，有一定提高。艺术方面，有些画家汲取文人画的笔墨技巧，也获得了一定的成就。

花鸟画元代枯木、竹石、梅兰等题材的绘画，随着文人画的兴盛，也得到了进一步的发展，并发生显著变化。其题材往往寓意高洁、孤傲，寄托画家的思想情操。艺术上讲求自然天趣，不尚雕饰和工丽，提倡以素净为贵。主要用水墨技法表现。其画风开启了后来的水墨写意花鸟画的先声。

元代壁画比较兴盛，分布地区也很广。在继承唐宋和辽金壁画传统基础上亦有新的变化。从实物遗存和文献记载看，有佛教寺庙壁画、道教宫观壁画、墓室壁画、皇家宫殿和达官贵人府邸厅堂壁画。山水、竹石、花鸟等题材的增多，是元代壁画的显著特点之一，这与文人画的兴盛和当时艺术风尚及审美爱好有密切关系。

元代壁画的盛行，给一大批民间画工提供了施展聪明才智的广阔天地，从而使得唐宋以来吴道子、武宗元等人的优秀壁画传统得以继承和发扬，在中国绘画上占有不可忽视的地位。

绘画史论著述元代绘画史论著述，数量不少，但有分量的不多。重要著述在史传类方面有夏文彦《图绘宝鉴》、庄肃《画继补遗》；著录兼品评类有周密《云烟过眼录》、汤允谟《云烟过眼续录》；画法类有《竹谱》、《写山水诀》、《竹谱》、《山水家法》、《写像秘诀》等。此外像钱选、赵孟頫、柯九思、吴镇、倪瓒、杨维桢等人的诗文或绘画题跋中，也有关于绘画创作方面的重要论述。

明代绘画

明代画风迭变，画派繁兴。在绘画的门类、题材方面，传统的人物画、山水画、花鸟画盛行，文人墨戏画的梅、兰、竹及杂画等也相当发达。在艺术流派方面，涌现出众多以地区为中心、或以风格相区别的绘画派系。

在画法方面，水墨山水和写意花鸟勃兴，成就显著，人物画也出现了变形人物、墨骨敷彩肖像等独特的新面貌。另外，民间绘画，尤其是版画，至明末呈现繁盛局面。

明代绘画的发展大致可分为早期、中期、晚期 3 个阶段。

早期绘画从洪武（1368～1398）至弘治（1488～1505）年间。明代宫廷绘画与浙派盛行于画坛，形成了以继承和发扬南宋院体画风为主的时代风尚。

明代宫廷绘画以山水、花鸟画为盛，人物画取材比较狭窄，以描绘帝后的肖像和行乐生活、皇室的文治武功、君王的礼贤下士为主。明代宫廷绘画虽未取得像宋代院画那样划时代的成就，但在某些方面也有新的开拓。

中期绘画约自正德(1506 ~ 1522)前后至万历(1573 ~ 1620)年间苏州地区崛起以沈周、文徵明为代表的吴门派，主要继承宋元文人画的传统，波澜日壮，成为画坛主流。

沈周和文徵明，是吴门派画风的主要代表。他们两人都淡于仕进，属于诗、书、画三绝的当地名士。他们都主要继承宋元文人画传统，兼能几种画科，但主要以山水画见长，作品多描写江南风景和文人生活，抒写宁静幽雅的情怀，注重笔情墨趣，讲究诗书画的有机结合。

两人渊源、画趣相近，但也各有擅长和特点。沈周的山水以粗笔的水墨和浅绛画法为主，恬静平和中具苍润雄浑气概，花卉木石亦以水墨写意画法见长，其作品主要是以气势胜。文徵明以细笔山水居多，善用青绿重色，风格缜密秀雅，更多抒情意趣，兰竹也潇洒清润。唐寅和仇英有别于沈周、文徵明，代表了吴门派中另外的类型。

唐寅由文人变为以卖画为生的职业画家，仇英为职业画家，在创作上则受文人画的一定影响，技法全面，功力精湛，题材和趣味较适应城市民众的要求。他们两人同师周臣，画法渊源于李唐、刘松年，又兼受沈周、文徵明和北宋、元人的影响，描绘物象精细真实，也重视意境的创造和笔墨的蕴藉，具有雅俗共赏的艺术效果。

唐寅的山水画多为水墨，有两种路数：以李唐、刘松年为宗，风格雄峻刚健；为细笔画，风格圆润雅秀。人物画则时工时写，工笔重彩仕女承唐宋传统，细劲秀丽，水墨淡彩人物学周臣，简劲放逸。仇英从临摹前人名迹处得益，精谨清雅，擅长着色，以青绿山水和工笔人物著称。

后期绘画约自万历至崇祯(1628~1644)年间绘画领域出现新的转机。徐渭进一步完善了花鸟画的大写意画法。陈洪绶、崔子忠、丁云鹏等开创了变形人物画法。以董其昌为代表的画家在文人山水画方面另辟蹊径,形成了许多支派。

徐渭是继陈淳以后,从根本上完成水墨写意花鸟画变革的一代大家,其画风有力地推进了后世写意花鸟画的发展,画史称为青藤画派。他的花鸟,吸取了宋元及沈周、林良、陈淳等水墨花鸟的长处,又有重大革新。

在题材方面,他大胆突破客观物象形质的局限,赋予物象以强烈的个人情感,作品或缘物抒情,或借题发挥,一反吴门派文人画恬适闲雅的意趣,而直抒激荡不平的心情,产生撼人心弦的艺术感染力。在艺术形式上,他擅长泼墨法,以狂草般的笔法纵情挥洒,不拘成法,形象脱略形似,追求气韵,墨色滋润淋漓,奔放流动,充分发挥了生宣纸的晕染效果。这种随意点染的画法,气势磅礴,纵横睥睨,恰当地表达了画家炽热激愤的情怀。徐渭的画风,对清代的朱耷、石涛、扬州八怪、海派乃至现代的齐白石等都产生了深远影响。

明代中后期的人物画,承浙派者流于粗陋简率,效唐寅、仇英者日趋柔弱靡丽。陈洪绶异军突起,一扫弊习。他糅合传统艺术和民间版画之长,在浙、吴两派之外,别树一帜。赋予所取题材以一定寓意,表达了作者鲜明的爱憎。人物形象夸张甚至变形,气势伟岸,格调高古,线条刚柔相济,富有装饰性和金石味;置色浓重,以俗为雅,画风对后世影响深远。

此外，陈洪绶也涉猎木刻插图，造诣尤高，对版画艺术的发展起了一定的推动作用。

明代肖像画在人物画中较为发达，民间画工中尤多写真能手，至明代后期更有发展，曾鲸为其中富于创新精神的代表画家。他的肖像画重墨骨，即在用淡线勾出轮廓五官后和以淡墨渲染出明暗凹凸后，再以色彩烘染数十层，必穷匠心而后止。这种画法较富立体感，可能已受到当时新传入的西洋画法的一定影响。学者甚众，遂形成波臣派，影响直至清代。

随着商品经济的发达和资本主义萌芽的出现，明代的民间绘画比较活跃，尤其是木刻版画有较大发展。创作者主要是民间画工，但也有一些文人士大夫画家参与活动，如从事木刻的陈洪绶、萧云从等人，曾为适应版画的需要，而创作了不少画稿。

民间创作的卷轴画，主要内容有风俗画、历史故事、神像画、水陆画及肖像画等，许多不知名的民间画工所绘制的肖像画，一直流传了下来。

明代壁画创作不如前代兴旺，存世的主要是寺观壁画。明代流行的水陆画，现存者亦多。云南丽江纳西族自治县的壁画，富地方特色，也有一定的代表性。

木刻年画至明代逐渐普遍，到明末已初步形成苏州桃花坞、天津杨柳青南北两大创作基地，为清代年画的繁兴创造了条件。

明代版画，在中国古代版画史上堪称鼎盛时期。戏曲、传奇、小说等文学作品插图的成就最突出，不仅内容丰富，

而且形式多样。许多作品如小说《忠义水浒全传》插图、戏曲《望江亭》插图等，讴歌英雄豪杰和自由婚姻，传达人民的理想和愿望，个性鲜明，情感细腻，构图灵活，均具有较高的思想性和艺术性。

陈洪绶的木刻《九歌》、《水浒叶子》、《博古叶子》、《西厢记》等，对版画的发展尤其产生深远影响。画谱的成就也很辉煌，胡正言完成的《十竹斋画谱》和《十竹斋笺谱》以及《萝轩变古笺》等，创造了凸版水印、彩色套印的新技术，为中国雕版印刷术的发展作出了杰出贡献。

清代绘画

中国清代绘画，在当时政治、经济、思想、文化等方面的影响下，呈现出特定的时代风貌。卷轴画延续元、明以来的趋势，文人画风靡，山水画勃兴，水墨写意画法盛行。文人画呈现出崇古和创新两种趋向。在题材内容、思想情趣、笔墨技巧等方面各有不同的追求，并形成纷繁的风格和流派。宫廷绘画在康熙、乾隆时期也获得了较大的发展，并呈现出迥异前代院体的新风貌。

民间绘画以年画和版画的成就最为突出，呈现空前繁盛的局面。清代绘画发展的历史进程，与整个社会的发展变迁相联系，亦可分为早、中、晚3个时期。

早期绘画约自顺治至康熙初年。这一时期，文人山水画兴盛，并形成两种截然不同的艺术追求。承续明末董其昌衣钵的四王画派，以摹古为宗旨，受到皇室的重视，居画坛正

统地位。活动于江南地区的一批明代遗民画家，寄情山水，借画抒怀，艺术上具有开拓、创新精神，以“四王”、金陵八家、“四僧”、新安派为代表。

中期绘画康、雍、乾年间，是清代社会安定繁荣时期，绘画上也呈现隆兴景象，北京、扬州成为绘画两大中心。京城的宫廷绘画活跃一时，内容、形式都比较丰富多采。在商业经济发达的扬州地区，崛起了扬州八怪，形成了一股新的艺术潮流。

清代宫廷绘画，在康熙(1662~1722)、乾隆(1736~1795)年间，随着全国统一，政权巩固，皇室除了罗致一些专业画手供奉内廷外，还以变相的形式笼络一些文人画家为其服务。宫内除了设立如意馆等机构以安置御用画家外，还用入值“南书房”的形式。有不少的学士、朝官，实际上已经成为宫廷画家，他们经常画些奉旨或进献之作。这些作品大多署有“臣”字款，统称为宫廷绘画。

人物画有传统的工笔重彩和白描画法，还有吸收西法比较写实的画法。他们带入西洋画的明暗、透视法，创造了中西合璧的新画风，还培养了不少弟子，深受皇帝器重。

清代中期，南方商业城市扬州，富商聚集，人文荟萃，经济、文化迅速发展，成为东南沿海地区的一大都会。各地画家亦纷至沓来，卖画献艺，扬州八怪就是其间最著名的一批画家。“八怪”并不限于8个人，而是代表了艺术个性鲜明、风格怪异的一批画家。他们接过石涛、朱耷的旗帜，重视生活感受，强调抒发性灵，作品多写梅、兰、竹、石，善用泼墨写意，具有较深刻的思想和炽热的感情，形式也不拘一格，

狂放怪异，在画坛上独树一帜，富有新意。

这些画家多有相近的生活经历和社会体验，或宦途失意、被贬遭黜，或功名不就、一生布衣；或出身贫寒、卖画为生，他们对腐败的官场、炎凉的世态、民间的疾苦都有切身的体会，其性格、行径也比较独特，或迂怪、或狂放、或高傲、或孤僻，寄情于画，遂形成艺术上的“怪”。他们多取梅、兰、竹、菊和山石、野花、蔬果为题材，以寓意手法比拟清高的人品、孤傲的性格、野逸的志趣，使作品具有较深的思想性和激荡难平的情愫。艺术形式上继承陈淳、徐渭、石涛、

晚期绘画自嘉、道至清末，随着封建社会的没落衰亡，中国逐步沦为半殖民地半封建社会，绘画领域也发生了新的变化。视为正宗的文人画流派和皇室扶植的宫廷画日渐衰微，而辟为通商口岸的上海和广州，这时已成为新的绘画要地，出现了海派和岭南画派。

上海自近百年来，成为中国最大的工商业城市，文人、画家纷纷聚集此地。为适应新兴市民阶层需要，绘画在题材内容、风格技巧方面都形成了新的风尚，被称为海派。其代表画家有赵之谦、虚谷、任熊、任颐、吴昌硕。

赵之谦和吴昌硕作为文人画家，在大写意花鸟画方面有重大发展，他们继承了前人传统，并将书法、篆刻等艺术表现形式融于绘画，以遒劲酣畅的笔力、淋漓浓郁的墨气、鲜艳强烈的色彩以及书法金石的布局，创造出气魄宏大、豪迈不羁的绘画艺术形象，兼之诗书画的有机结合，为文人画开拓了新的天地。

任熊、任颐是以画谋生的职业画家，与任薰、任预合称“四

任”，他们在人物、肖像和小写意花鸟画方面成就突出。作品取材广泛，立意新颖，构思巧妙，笔墨灵活，以清新明快、雅俗共赏的格调，博得了广大市民阶层的喜爱。其中任颐技巧全面，变化丰富，在海派中最负盛名。虚谷以画花鸟草虫著称，善用枯笔秃锋，干墨淡彩，线条多战掣，风格清逸冷隽，独具一格。他们的绘画对近现代影响甚大。

广东的岭南画派，形成时间较晚，晚清居巢、居廉兄弟开其先声，民国初高剑父、高奇峰、陈树人创立新派。他们汲取素描、水彩画法所形成的中西结合画风，为中国画的新发展作出了有益尝试。

民间绘画以乾隆、嘉庆年间最为发达，尤其在工商业经济繁荣的小城镇比较活跃。民间画工还组织了各种行会。主要有壁画、版画、年画等画种。壁画不如前代发达，各地寺庙、道观、宗祠、会馆留存遗迹不少，但足以代表时代水平者不多。

民间画像较明代有所提高，在写实技法、表现形式等方面均有进一步发展。存世作品也相当多。版画创作在康、乾时期曾兴盛一时，由官家主持的“殿版”版画，出现了许多宏帙钜制，多由著名画家起稿。

民间版画也很繁荣，由名画家绘图的木刻画像、画谱，计有数十种之多，著名的有刘源《凌烟阁功臣图像》、上官周《晚笑堂画传》、王概《芥子园画传》、任熊《剑侠传》、《于越先贤像传》、《高士传》和《列仙酒牌》等。同时，在小说、戏曲等书籍的木刻插图中也有不少精品。

清代木版年画最为兴隆，获得前所未有的发展。制作地

区遍及大江南北的一些城镇乡村，并形成杨柳青、桃花坞、杨家埠、绵竹、佛山等富有地方特色的年画。天津的杨柳青是北方的年画中心，初创于明代中期，盛行于清代早、中期，主要继承北宋雕版印刷、宋元明绘画和清代画院的传统。多绘喜庆吉祥题材，内容通俗，画面耐看，构图饱满，色彩鲜明，造型简练，富有装饰性。山东潍县杨家埠年画，属于杨柳青年画系统，注重原色，对比鲜明，风格淳朴，更适合广大农村需要。

绘画论著清代绘画史论著述的数量，超过以往的任何朝代，有数百种之多，具有重要价值的也不下 20~30 种。谈论画理、画法的理论著作，多论述元代以来的文人画，并侧重于山水画，探讨其历史发展及艺术特点。

专论画法的许多著作，往往图文并茂，以图谱形式出现。最重要的画论有石涛《苦瓜和尚画语录》，运用道家和禅学的哲理语言，较系统地论述了绘画创作的原理，有许多朴素的唯物论和辩证法思想。方薰的《山静居论画》、笪重光的《画筌》、沈宗骞的《芥舟学画编》、秦祖永的《桐阴论画》等，亦为谈论画理方面的名著。

主要讲述画法的有王概的《芥子园画传》和后续 3 集所附的《画学浅说》等，以及论及山水、梅兰竹菊、草虫花鸟、人物各科的画法。丁皋的《写真秘诀》，专谈肖像技法。邹一桂《小山画谱》，为最早的花卉画法专著。高秉《指头画说》，专论指头画。蒋松《写竹杂记》论述画竹。

其他许多画跋、画诀、品评、杂论等著作中，也有涉及画论的内容。画史要籍，体例多样，既有通史、断代史，也

有专史、地方史；既有按时代排列的画家传记，也有按姓氏序列、类似人名辞典的画家传。

断代画史方面，为明代画家作传的有姜绍书《无声诗史》、徐沁《明画录》等。专为清代画家作传的有张庚《国朝画征录》，收录清初至乾隆中叶画家 450 余人；冯金伯《国朝画识》和《墨香居画识》，收录清初至嘉庆时画家 1800 余人；蒋宝龄《墨林今话》，接《墨香居画识》收录乾、嘉、道、咸四朝画家 1286 人；张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》，又续《墨林今话》收录咸、同、光三朝画家 330 多人，为清代断代史的终篇。

专史著述，按地域论述的有鱼翼《海虞画苑略》和邵松年《虞山画志补编》，专录常熟地区历代画家；《扬州画苑录》，专记扬州地区清代画家；《练山画征录》，专辑上海嘉定地区画家；《越画见闻》，专采绍兴地区历代画家；《读画录》，载明末清初作者得与交游的画家。

还有按类著述的，如胡敬《国朝院画录》，专记清代宫廷画家；汤漱玉《玉台画史》，专辑历代妇女画家；李放《八旗画录》，专辑满族画家；童翼驹《墨梅人名录》，专述历代画梅名家。按画家姓氏笔画序列的画传，以彭蕴璨的《画史汇传》最著名，亦开创了画家人名辞典之先例。

清代许多绘画论著与书法论著合一，同时还出现了综合性的丛辑，《佩文斋书画谱》是最重要的宏篇巨著，共 100 卷，引用书籍 1844 种，资料完备，体例精密，为书画史论集大成之作。

清代著录书籍十分丰富。内府藏品的著录书比较系统齐全，乾、嘉年间编纂的《秘殿珠林》、《石渠宝笈》正、续三

编，几乎将内府收藏辑录无遗。一些编纂者还根据自己的笔记整理成著作。

私人收藏、鉴赏家所编撰著录之书也很普遍，著名的有安岐《墨缘汇观》、高士奇《江村销夏录》、孙承泽《庚子销夏记》、顾复《平生壮观》等。同时也出现了汇编的丛辑，卞永誉的《式古堂书画汇考》，堪称集历代著录书之大成。

第二节 中国画的种类

一、按创作思想和审美情趣

中国画的种类很多，从创作思想及审美情趣去分类，可分为文人画、宫廷画（又叫院体画）和民间画。其中文人画是中国画的主流。

1. 文人画

文人画本是中国封建文人士大夫以自娱遣兴和自我表现为口号的创伤思潮以及在此思潮下形成的绘画流派。它实际上反映了封建文人士大夫和统治贵族之间的矛盾和斗争。它主要以老庄之道作为思想基础，次之为佛家和儒家的某些思想。

魏晋时代的宗炳、王微是其远祖，唐代王维是其创始人。宋元两代形成了文人画擅长的表现形式——水墨写意和诗书画结合，从苏轼（东坡）到明代董其昌形成了完整的文人画理论体系。元代四大家（黄公望、倪瓒、王蒙、吴镇）标志

着文人山水画的成熟。

明代徐渭，清代石涛、朱耷、扬州八怪标志着文人花鸟画的成熟。人物画在文人画中始终没有占据重要地位。早期文人画追求淡泊平和、萧散简远的意趣，反对富艳气、雕琢气、霸悍气。

明末清初文人画分成在野、在朝两派。在野派以石涛为首，主要继承了文人画创作思想，提倡创新。在朝派以四王为首，主要继承了文人画的审美情趣和笔墨形式，提倡师古。两派经过斗争，最终以石涛一派的理论深入人心，开创了近现代文人画的新风貌。

2. 宫廷画

宫廷画是反映统治阶级的思想立场和审美情趣，并为统治阶级服务的绘画，由宫廷专职画家制作，多尚富贵，风格工致。

3. 民间画

民间画是劳动人民自己创作并用以表现自己审美理想的绘画，质朴无华，洋溢着浓烈的乡土气息和生活情趣。

二、按创作题材

按照表现对象即创作题材进行分类，一般又将中国画分为山水画、人物画、花鸟画（草虫、鱼虾等在内）和动物画四个画料。因为山水画易于表现深远的境界，易于反映中国文人与大自然为伍的胸襟，因此，山水始终居中国画之首；人物画多用于政教、宗教、肖像等题材；花鸟居其次，长于

表现情趣；动物画更次之。

三、按表现手法

按照表现手法进行分类，又可分为工笔画、写意画、半工写（兼工带写）等。工笔画以工致的线条勾定轮廓，然后染成重彩或淡彩，不染色的叫做白描。写意画以放纵的笔法写自然物象以表达作者的情感意趣，有水墨写意、浅绛（着淡赭色）、重彩、泼墨、泼彩等，特别放纵的笔法称大写意，不太放纵的称小写意。介于工笔和写意之间者叫做半工半写。写意画是中国画的主流。

四、按绘画目的

按照中国画的目的和特定用途分类，可分为宗教的寺观壁画、用于观赏的卷轴画、用于民间装饰环境的年画等。卷轴画是主流。年画最著名者有苏州桃花坞木版年画、天津杨柳青木版年画和山东潍坊年画等。

1. 卷轴画

卷轴画源于早期的帛（绢）画，至纸画产生而后而盛。它泛指用纸、绢画成后，经装裱而成的中国画。其中有装裱后用于装镜框者叫“镜片”（或“镜心，未经装裱的叫“画心”），有小幅多件成套装裱而不装镜框者叫“册页”，这两种其实并无“卷轴”。真正装卷轴的，大幅用于张挂在正厅中间者（或尺幅于此类似者）叫“中堂”，小轴随意张挂者叫“条山”，

横式张挂者叫“横幅”，极长横幅以供展阅者叫“手卷”，等等。

卷轴画是中国画最典型的款式，一般来说，中国画基本上都是指卷轴画。中国的卷轴画既便于卷而收藏，又便于展而张挂，创作、携带皆比西洋油画方便得多。

其装裱艺术也使中国画增添了独特的美感。中国画有“三分画，七分裱”之说，虽言过其实，但好画若不经装裱，则难以显出其美；不太理想的画一经装裱，效果也会好得多。卷轴画至今仍广泛用于环境装饰。博物馆、美术馆所收藏的古代名画也大多是卷轴画。

2. 壁画

壁画即在墙壁上所作之画。中国现存优秀的古代壁画有寺观壁画、石窟壁画、墓室壁画等，大多为重要的文物保护单位和旅游景点。其最著名者有敦煌壁画、永乐宫壁画、新疆克孜尔石窟壁画、西藏佛教壁画、北京法海寺明代壁画和大量的汉代墓室壁画等。

这些壁画中，永乐宫壁画是道教题材，其他石窟、寺庙壁画为佛教题材。墓室壁画多为表现墓主人生前生活的题材以及升天图等。透过题材的宗教和迷信色彩，我们可以窥见壁画的双重价值，即文物史料价值和艺术审美价值。

所谓文物史料价值系指壁画中直接或间接反映出来的古代人的社会生活资料；所谓艺术审美价值系指壁画所反映的古代艺人非凡的艺术创造才能。

规模最大的敦煌壁画保留了从魏晋南北朝时代到元代的上千年的绘画资料，是一部活的绘画艺术发展史。它一经发

现，便以夺目的光彩吸引了全世界的艺术家、学者、旅游者，甚至还遭受过帝国主义分子无情的破坏和盗窃。

在旅游事业迅猛发展的今天，我国灿烂的古代壁画艺术和现代壁画正日益真正成为人类的共同艺术。

五、按绘画材料

按照绘画的特殊材料和特殊手法来分类，可分为漆画、屏障画、扇面画（团扇、折扇）、竹帘画、剪纸、铁面、贝壳画、玻璃画、羽毛画，还有近几年发展起来的丙烯画、蝴蝶画、火画（也叫烙画）等等。这类绘画具有很强的工艺性，可统称为工艺绘画，不是中国绘画的主流，但在中国工艺美术中占有一定的地位。

中国工艺绘画起源于新石器时代的彩陶纹饰，本是一种实用性工艺美术，后来逐渐发展为独立的纯欣赏性的艺术，是利用特殊材料和特殊手法创作的绘画。它不是正统意义上的中国画，具有自己的特点。

1. 注意利用材料的美

例如，清代安徽芜湖人汤天池发明的铁画以铁打成线条，焊接成画，发挥了铁条凝重浑朴、坚实刚劲，乃至铁锈的古朴苍劲之美，成为闻名遐迩的特殊绘画形式；再如蝴蝶画，显示了蝴蝶本身五彩缤纷的美感效果；竹帘画，利用了竹帘固有的材料之美等等。

2. 注重特种技术之美

例如火画，体现了火烫木板所产生的焦色之美；漆画，

显示了油漆工艺技术之美；剪纸展现了剪刻技术之美等等。

3. 注重民族民间特色

凡工艺绘画几乎都具有地方特色和民族民间特色，在一定程度上体现了中国画的多种风姿和民族文化的丰富多彩，也常常使旅游者的猎奇心理得到极大的满足，觉得增加了识见，大开了眼界，从而得到一种奇妙的美感享受。

第四章 中国书法与篆刻观赏

中国的书法和篆刻是中华民族特有的一种造型艺术。书法和篆刻的美历来为广大群众所欣赏和喜爱。我们的祖先在漫长的生活和斗争中创造了极其丰富、灿烂的文化艺术，而中国的书法和篆刻就是人类文化宝库中一门具有其独特形式的艺术。书法这门艺术，是在书写和应用汉字的过程中逐渐形成的，所以，古老的汉字本身就是这门艺术的造型基础。篆刻是在书法的基础上发展起来的一种艺术手段。

因为书法和篆刻是汉字的书写艺术，所以，决定了它具有普遍的群众性。事实也是这样，旅游每到一处，尤其是风景区、寺庙、园林、博物馆……，那里的书法和篆刻书体繁多、风格各异、功力深厚，游人无不为之赞叹，无不为书法的美所陶醉。这样，书法、篆刻与旅游便结下了不解之缘。

第一节 书法与旅游

中国书法的形式（即书体）是十分丰富的，有篆书、隶书、楷书、行书和草书。我们在游览一些风景名胜，看到一些古代的楹联、匾额、碑林、石刻等，这些都是古代书法家

给我们留下的书法艺术作品。在我国，这些书法作品可以说是一笔极其丰富的艺术遗产。广大的旅游者，尤其是许多日本和东南亚的旅游者对中国这些丰富的书法艺术遗产是非常感兴趣的。

就拿我国古代碑林、石刻来说，其数量是相当浩大的。例如，仅杭州西湖岳庙的碑廊就有 125 方石碑，左廊是岳飞手迹碑刻；右廊是后人凭吊岳庙时的咏和记述岳飞墓庙修建沿革的碑文。

西安碑林是我国历代名碑荟萃之地。据记载，西安碑林始建于宋元祐五年（公元 1090 年），后来不断扩充，又搜集了周、秦以来的各种石刻，达到 1400 余方，成为名副其实的“碑林”。

碑林共 6 个陈列室，6 个游廊和 1 个碑亭，各具特色，交相媲美。游人走进陈列室，首先看到的是“开成石经”。“开成石经”是刻于唐开成二年的《周易》《尚书》等十三种经书，共 114 块石，计 65 万字，可谓洋洋大观。

在这里，书法爱好者可以系统地欣赏、学习中国历代书法家王羲之、颜真卿、柳公权、欧阳询、褚遂良、智永、张旭等名家的楷、草、篆、隶等书法。东汉名碑“曹全碑”，秀丽多姿如珠光宝气，烁烁照人。

旅游者同时还可欣赏到唐玄宗李隆基、清康熙皇帝的的真迹。特别是宋徽宗赵佶自书的《大观圣作之碑》。他的书法称为“瘦金体”，婀娜如兰、劲枝如竹。

山东曲阜孔庙的碑林也是旅游者极感兴趣的一处。著名的“孔林”是树林和碑林的组合体。在孔庙历代碑刻陈列室

还陈列着从西汉宣帝五凤二年（公元前 56 年）起的 40 余方汉、魏、隋、唐、宋、元碑刻，以及清乾隆年间搜集的 300 余方“玉虹楼碑”，记载着历代统治阶级扶植孔庙的历史。

除西安碑林和孔庙碑林外，还有镇江焦山碑林，历代帝王陵园里的碑刻，数量也是可观的。

我国的名山也有许多碑石。例如，泰山岱庙最早的刻石是秦李斯小篆碑，它是李斯亲笔所书。岱庙碑林也是蔚然可观的，保存历代碑石共 151 方。这些碑刻几乎集我国书法艺术之大成，从书圣王羲之至宋朝的苏、黄、米、蔡四大家，真、草、篆、隶，颜、柳、欧、赵，体例俱全，风格各异，镌刻技艺也十分精湛。1979 年又把朱德、陈毅、郭沫若等同志所书写的诗文石刻，立于岱庙东御座院内。

1993 年 4 月 13 日正式对外开放的“中国翰园碑林”被誉为“文化愚公”，是全国劳动模范李公涛同志自筹资金，经过数十年的艰苦奋斗创建的。碑林位于河南省开封市风景如画的龙亭湖西畔，占地面积 7 万平方米，分园林、碑廊两大景区。碑刻 3500 余块，是目前中国规模最宏大的碑林，被誉为“精神文明的丰碑”、“世界之最”。

3500 余书画碑刻瑰宝镶嵌在十大碑廊中。这座古朴典雅、雄伟壮观的碑林，以书法艺术为主，集诗、书、画、印之大成，集宋、元、明、清及近、现代大书画家之作品于一园，成为一座书画碑刻艺术与古典园林建筑艺术融为一体的大型艺术宝库。今天，这些碑林已成为书画爱好者和旅游者游览观光的胜地。

我国的“摩崖碑”也是深为旅游者赞叹的。位于泰山顶

大观峰的摩崖碑体积最大，雄伟壮观，为唐玄宗封禅泰山时亲笔撰写。碑高 8.8 米，文词雅驯、笔姿瑰丽，中外旅游者无不叹为观止。

泰山顶上还有宋摩崖碑。历代诗人词客、名僧高道，在游览名山时，常常勒石抒怀，“慨然有感，摩崖记游”。例如，五岳、黄山、武夷山、崂山等名山的摩崖石刻，数量也很多，旅游者可以尽情饱览，增长知识，领略中国书法之大观。

黄山清凉台的石刻有“灵幻奇秀”、“天然画图”、“清凉世界”、“群峰摩天”等，玉屏楼东侧的石壁上有朱德同志的题词石刻“风景如画”。这些石刻无不为中外旅游者所欣赏、所玩味，从中领略山水之情。

我国南方的一些洞穴中，摩崖刻石的数量也是惊人的。像桂林的龙隐岩上，石刻遍布，摩岩成碑，碑密如林，被称为“桂海碑林”。岩中顶篷上的大幅天碑，游人仰观都感到费劲，可见镌刻是何等艰巨。据不完全统计，桂林有石刻近两千件，遍布全市的风景点中。其中李北海的《端州石室记》碑刻，被视为书法艺术的珍品，至今保存完好。

总之，我国的碑林、石刻不胜枚举，数量浩瀚，蔚然可观，是重要的书法旅游资源。有的旅游点上搞书法旅游，结果吸引了大量的旅游者，许多日本和东南亚的书法爱好者也赶来参观。可见，发展书法旅游是大有潜力的。

第二节 书法艺术的产生和发展

中国书法是随着中国文字的产生而产生的。中国文字产生的时间是相当久远的，一般认为，大概已有六千年的历史。

中国文字来源于象形，即用图画来表示语言的文字，或称为象形字，这是中国文字的一大特点。而书法，不论用刀刻还是用笔写，都是把这些图画文字加工美化，提炼成美的书写形式，于是就产生了书法艺术。

中国的文字同其他国家的文字不同，它既有实用性，又有独立欣赏的价值。一般来说，作为记录人类语言的文字，主要是实用，而作为书法，即主要是供人们欣赏。

文字学家主要是研究文字的实用价值，书法家主要是研究书法的形式美和书法特有的艺术规律。由于中国文字是由象形发展来的，其笔画和形体结构，接近于现实生活中的多种形象，因而形成了我国书法特有的艺术规律。

一、甲骨文、金文和石鼓文

石骨文、金文和石鼓文是中国较早的书法，商周战国时代就已经使用了。

甲骨文，是刻在龟甲兽骨上的文字，主要是用来记事。但从中国书法艺术的历史发展来看，它已具备了书法艺术的

一些基本要素。甲骨文的笔画力求横平竖直，笔画的粗细也有变化，结构力求平衡，对称，疏密匀称，包含了美的因素。因而，我们可以说，甲骨文是我国奴隶社会早期的书法艺术。

金文，是刻在钟、鼎等铜器、兵器上或铸刻在金属钱币上的一种文字。它是中国文字书写自觉讲究艺术美的开始。古代的铜器是统治阶级生活和娱乐的用具，同时也是珍贵的工艺美术品。尤其是刻有铭文的铜器，更为珍贵。

铭文既然刻在古人珍爱的用具上，就要求文字书写得美，以增加铜器的美。这样，中国文字书写的美就被自觉地重视起来。到了春秋中叶至战国末年，铭文书写的美更为明显，于是铭文的书写已被当作艺术来看待了。兵器上的铭文也是为了美化和装饰兵器的，像越王矛上的铭文，与矛的造型相适应，作细长体的书写，就说明它的装饰作用。钱币上铸刻文字，也常常组成为一个美丽的图案。

石鼓文，是刻在十个石鼓上的记事韵文，唐初在陕西天兴县发现。一般认为是东周初年到战国初年秦国的刻石。它的书写风格同后来秦李斯写的泰山诸刻石已经十分接近，有一种流畅宏伟的气魄。

总之，由于铜器铭文的书写，使中国文字书写的美被人们重视起来，书法开始被看成一种艺术，一般认为书法形成一种独立的艺术是从秦代开始的。

二、篆书

秦始皇统一六国后，随着社会政治、经济、文化的发展，

中国的书法艺术也有了一个较大的发展。国家统一后，政务繁多，文字的运用也就更广泛，书写的技巧也大为提高，于是人们对书法的美要求更高了。

秦始皇为了给自己树碑立传，开始了在名山刻石纪功。歌颂帝王的文词，不同一般文字的使用，它要流传后世，给广大人民看，不但文字、内容要好，书写也要力求美观。这样，石刻纪功的风气便兴盛起来，这就有力地推动了书法艺术的发展。

当时，李斯负责统一全国文字，他把大篆简化为小篆。李斯的书法艺术，风格简捷明快，整齐端庄，生动有力，而又气魄宏伟。古人说李斯的书法“画如铁石、字若飞动”。李斯的书法艺术标志着秦代书法艺术的最高成就。

三、隶书

李斯创造小篆之后，很快又出现了隶书。隶书也是对篆书的一种大胆的简化。“隶书者，篆之捷也”。从篆书到隶书，在我国文字发展史上是一个飞跃，这反映了社会的交往对简化文字的迫切要求。一般认为，隶书是程邈创造的，也有人认为是王次仲创造的。实际上，隶书的形成并非一朝一夕，它是在文字长期使用的过程中形成的，完全由一个人创造出来是不可能的。

隶书是在篆书之后产生的一种新的书体。篆书的特点是圆笔曲线的美，而隶书则是方笔直线的美。隶书比起篆书更强调结构的平衡、对称、整齐一致。

汉代隶书更广泛地使用起来。汉代的隶书是我国历代隶书的典型，也是隶书发展的高峰。汉隶最显著的特点是质朴自然、严称精密、雄浑厚重。汉隶的广泛使用，推动了书法艺术的发展。

四、楷书、行书、草书

汉隶的定型化，成为方块汉字的基本形态。隶书的产生、发展和成熟的过程孕育着楷书（又称真书）的形成。总起来说，楷书、行书、草书这三种书体是在魏晋二百年间定型的。一般认为魏代的钟繇是楷书的创始人。据记载，钟繇能写隶、真、行、草诸体。但他书法的主要成就是在楷书方面。唐代书法理论家张怀瓘在《书断》中称他：“真书绝妙，乃过于师，刚柔备焉。点画之间，多有异趣，可谓幽深无际，古雅有余，秦汉以来，一人而已。”

楷书以《宣示表》《贺捷表》最为有名。《宣和书谱》称赞他的《贺捷表》“备尽法度，为正书之祖”。每一种书体都是在漫长的历史过程中形成的，不能绝对说是某人创造的。但钟繇在这种崭新的书体——楷书的完善和推广上，的确起了很大的作用。至今一千多年来，楷书仍然被我们广泛地使用。

王羲之虽然学钟繇的书法，但他进一步发展了钟繇的楷书，然后王羲之最主要的创造表现在行书和草书上。他在行、草的完善和定型上是有突出贡献的。

草书早在汉代就已出现，但完善和定型则是在魏晋。早

期的草书是隶书的草写，广泛流行于两汉。据传，由于这种字体适于奏章；或因汉章帝爱好；亦云因史游用以写《急就章》而名为“章书”。草书的出现，在我国书法史上有重要的意义。

同篆、隶相比，草书的用笔和结构更自由和多样化，这就使书法艺术突破了文字书写固定格式的限制，更易于表现书法家的思想感情。在所有的书体中，草书的表现力最强。草书在社会上广泛使用，推动了书法艺术的发展，并出现了一些著名的书法家，像杜度、崔瑗、张芝等都是擅长草书的书法家。

崔瑗以杜度为师，书法史上常常崔、杜并称。据说，他著有《草书势》一书。

张芝也是著名的草书家。唐代张彦远所著的《历代名画记》中提到，张芝“学崔、杜之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉通联，隔行不断，谓之‘一笔书’”。看来张芝是汉代草书的集大成者，他的草书最接近于汉以后的草书。

五、碑、帖

秦篆汉隶，为中国书法艺术的发展打下了坚实雄厚的基础，在这基础上出现了魏晋南北朝时期书法艺术的空前繁荣。汉代 400 多年中以书法著名者只有 98 人，而晋代的 150 年中就有 198 人。

从汉至魏，书法艺术主要是应用于碑的书写。汉以后的

魏碑，就书体来说，明显地处在从隶书到楷书的转变过程中，用笔和结构都有新的创造。它打破了汉隶那种以整齐为主要特征的风格形式，并日趋生动活泼，追求着一种豪放奇伟的美。魏碑的书法对后代产生了极大的影响。

到魏晋之际，由于当时统治阶级内部斗争的原因，国家明令禁止立碑，于是碑的书写暂时衰竭了。代之而起的，就是写在绢上或纸上的帖，于是书法家从为名山、庙堂、陵墓写碑，转入在书斋中写帖。从书写碑为主到以写帖为主，这是我国书法发展史上的一大转折，从而进一步推动了书法艺术的发展。

写在绢上或纸上可以直接供人们观赏，这就要求讲究用笔、用墨。墨的浓淡干湿运用，大大丰富了书法艺术的表现力。所以，帖的盛行为书法艺术的发展开辟了新的途径，而且对以后的书法也有很大的影响。

六、晋代书法艺术

我们前面讲过，魏晋南北朝时期的书法艺术空间繁荣。晋代的书法艺术可以说是我国书法艺术的鼎盛时期。这个时期最有影响的大书法家当推王羲之及其曾以之为师的我国最著名的女书法家卫夫人。此外，王羲之第七子王献之也是晋代有一定影响的大书法家。以王羲之为代表的晋代书法艺术，在我国书法史上产生了重大影响。

古人在谈到晋代书法艺术时说：“晋间人以风度相高，故其书如雅人胜士，潇洒蕴藉，折旋俯仰，容止姿态，自觉有

出尘意。”用我们现在的话来说，晋代书法达到了一种平和、自然、含蓄之美。

王羲之在我国书法史上有相当高的成就，是个划时代的人物。王羲之的书法不仅仅是从卫夫人那里学来的，而且是广学秦汉以来诸家之长，加以熔铸而创造出来的。《兰亭序》是他最典型的代表作，不论是用笔或结构，堪称精典之作，具有一种浑然天成的美。这种美的艺术境界，是晋以前书法艺术所未能达到的。

王羲之把书法的美推向了一个新的高度。他在书法艺术上最大的贡献是发展了钟繇的楷书，使行书和草书完善和定型化。

七、欧、张、颜、柳、释

到唐代，我国书法艺术又出现了新的繁荣。这同刻碑的复兴是有直接联系的。随着大唐帝国的兴盛，立碑、刻石纪功的风气又重新盛行起来。这就促进了书法艺术的发展，于是，名家辈出，各显身手。他们在继承秦汉以来的碑书和晋代书法的基础上，又创造了丰富多彩、独具特色的唐代书法艺术。

唐代出现的著名书法家很多，最有影响的有欧阳询、张旭、颜真卿、柳公权、释怀素五位大书法家。

欧阳询是唐代最有成就，最有代表性的一个书法家。他的书法，初学王羲之，后来经过自己的努力，创造出独具一格的书体，后来称欧体。他的代表作《九成宫醴泉铭》是我

们所熟悉的。它虽然保留了王羲之楷书的特征，但不论是用笔还是结构，都不单追求秀婉柔和的美，已显出唐代书法力求刚健的趋势。

欧书另一个特点，就是结构非常平整精密而富有变化，继承和吸收了汉隶和魏晋书法在结构上的成就，这在唐代书法中是很难得的。

张旭是唐代一位极富盛名的草书大家。他的草书“孤篷自振，惊沙坐飞”，达到雄强有力、奇伟飞动的境界。他的代表作是《古诗四帖》，此帖充分显示出这种境界。

张旭也擅正书，现存的有《郎官石记序》，但他最突出的成就不是正书而是草书。张旭还特别注意从生活中各种事物的形体和动态上寻求书法美的创造。《唐书·张旭传》中有所描述：“自言始见公主担夫争道，又闻鼓吹而得笔法意，观倡公孙舞剑器得其神。”

颜真卿最善正书，尤其喜欢作大字，是唐代富有独创精神的大书法家。从他的书法中，很难明显地看出同前代书法家的渊源关系，这正说明了他的独创精神。

颜体是在前代书法的基础上创造的一种崭新的书体，但从颜书也能看出他广泛地吸收了汉隶、魏晋书法的特点。在唐代书法中，颜书最能代表唐书刚健有力、气势雄强的特点。

总之，颜书在魏晋书法之后，又开辟了一种新的艺术境界，丰富了中国的书法艺术，对后世的书法艺术影响极大。

柳公权是唐代极富盛誉的一位楷书大家。他的书法曾得到唐穆宗的赏识。后来，柳公权成为朝中一位地位很高的文职官员。《旧唐书·柳公权传》说他“初学王书，遍阅近代笔

法，体势劲媚，自成一家”。他的书法突出强调用笔强劲的骨力，又不流于干枯无肉，仍然有一种秀丽的韵味。柳书同颜书相比，柳书是秀中见雄，颜书是雄中见秀，都是刚劲有力，同为唐代书法艺术的代表。

释怀素是继张旭以后的草书大家。他潜心钻研张旭的草书，得其笔法，并进一步创造出自己的风格。怀素的草书被称为“狂草”，尽情挥写，变化多端，充满激越的情感，有横扫千军之势。我们把他的代表作《自叙帖》和张旭的《古诗四帖》相比较，可见出在行笔的流畅飞扬和气势的开阔宏大方面，有超过张旭的地方。

八、蔡、苏、黄、米

蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾被称为宋代四大书法家。“四大家”对宋代及后世书法艺术的影响极为深远。

唐代书法很重视法度，强调整齐划一、明确大方。在写法上，讲求统一，程式化，人人都照一定的格式写，于是逐渐形成一种僵化的格式，成为书法艺术发展的障碍。宋代的书法艺术打破了这种僵化的格式，强调个人感情的自由抒发，重视表现个人的思想感情，不怕狂放怪诞，不怕超出前人的法度。蔡、苏、黄、米正是这种创新派的代表人物。他们无顾忌地表现书法家自己的个性和情感，对我国书法艺术的新发展是一大贡献。

蔡襄是宋英宗、仁宗时的高级文职官员，仁宗最欣赏他的书法。他的书法功力很深，他在四大家中，他的书法缺乏

独创精神和明显的个人风格，对后世书法的影响也比不上其他名家。

苏轼不但是宋代大书法家，而且也是大文学家和诗人。他自幼酷爱书法，老而不倦。苏轼特别推崇颜真卿的书法，并在前人成就的基础上创造了自己的风格。他的书法最大特点是沉着、苍劲、豪放，形成一种既不同于魏晋、又不同于唐代书法的美，而是有一种新的美的境界。

黄庭坚不仅书法上有所贡献，而且还是宋代一位著名的诗人。他的书法不仅吸收前代人的成就，而且也受到同时代人苏轼书法的影响。但在用笔和结构上比苏轼更加自由奔放，而且也注意沉着和有节制。《松风阁诗》是他具有代表性的作品。从这件书法作品上，我们可以看到，他以自己特有的个性发挥了苏轼那种苍劲的美。

米芾既是大书法家，也是大画家，而且是书画的鉴赏家。他曾任书画博士。他的书法比苏、黄更显得流畅、自由，很能表现宋代文人那种洒脱不拘的风度。而且，米芾的书法在恣意的挥洒中，显示出他特有的意趣，笔力雄健痛快，结构自由而不散乱。他的书法艺术对后世的书法影响也很大。

九、元、明、清的书法艺术

我国的书法在长期的发展过程中，形成了明显的三种风格：以晋代为代表的平和、含蓄的风格，以唐代为代表的刚健、雄强的风格和以宋代为代表的自由、豪放的风格。元、明、清三代的书法艺术基本上是这三种风格的延续和发展，

除个别书法家有些独特的创造外，都超不出这三种风格的范围，也再没有产生出能代表一个时代的、不同于前人的风格。这同宋代以后中国封建社会一天天走向没落是分不开的。

元代影响较大的书法家主要有两个，即赵孟頫和鲜于枢。赵孟頫书法的功力很深，有一种秀媚的风格，但他专以古人为法，一生仿效王羲之、王献之，没有明显的独创。鲜于枢较有独创，吸取前人的成就较广，风格比赵孟頫雄强有力得多，但仍未形成超越前人的独特风格。

明代的书法，仿古的风气极盛。但祝允明、文徵明的草书较有特色，具有一定的欣赏价值。徐渭是一个思想进步、很有独创的书法家，但对前人的成就继承不够。明代后期董其昌的书法较有影响，他的风格类似赵孟頫，但在气势和格调上，比赵更柔弱了。明清之交的傅山较重视独创，曾斥赵孟頫的书法是“奴书”。他的书法既有独创，又有传统功力，虽然还不是一代大家，但其成还是不可抹煞的。

清代书法家虽然不少，但多数保守复古，没有什么影响。有些书法家，如翁方纲、刘墉、邓石如、何绍基等人，在当时虽然也有一定的影响，但都没有建立超越前代的独特书体。

从我国的书法史上看，元、明、清三代的书家，虽再无超越晋、唐、宋三代，但也应承认，元、明、清三代众多的书法家在个人风格上比前代更多样化了，也给我们留下了不少有艺术价值的作品。比如，郑板桥的书法就很有特色。

第三节 中国书法艺术的审美特征

中国书法作为一门独立的艺术，已有两千多年的悠久历史，在中华民族的文化史上占有重要的地位。两千多年来，中国的书法艺术世代代为广大人民群众所欣赏、所喜爱。尤其是改革开放以来，我国书法艺术又出现了空前的繁荣局面，书法爱好者日益多起来，书法家相继而出，不同风格各显风采。

中国书法艺术世代代为人民群众所欣赏，是同中国书法的审美特征分不开的。就是说书法艺术之美吸引着广大书法爱好者和广大旅游者。书法艺术美在哪里？书法艺术的美感从何而来？

一、线条美

中国的书法非常讲究用笔，即用笔书写的方法。书写的方法要有一定之规。例如，书写时要掌握轻重、快慢；书写的点、画（即线条）要有粗细、方圆、偏正、曲直、枯湿之分；不论书写何种字体，都要稳重而流畅，沉着而不板滞，有刚有柔；执笔、运腕都要合乎书写的法规。

从审美的角度讲，这种笔画的力量感、韵味感、苍劲感、俊秀感、柔和感、平和感等等，正是书法线条的美学特征。

也正是这种线条的美学特征，给人以刚健、苍劲、俊秀、柔和、清朗、平静的美感。因此说，书法给人的美感，首先来自于线条的美，中国书法艺术是典型的线条的艺术。书法之美、字形之美，完全是用线表现出来的。中国的绘画虽然也是利用线条来造型，但它还要借助色、光、影（阴阳向背）、墨的渲染等手段来表现物象。

古人虽然讲过许多“书画同源”的理论，但书法同绘画还是有很大区别的。中国书法的线条极其丰富，不同的线条可以表现出不同的美。平行的线条可以表现一种平静之感；垂直的线条具有一种庄严、高贵与向往之感；扭曲的线条表示冲突、激动和愤怒之情；弯曲的线条被认为具有柔和、优美的特质；粗线有丰满、风韵之气；细线有苗条、潇洒之姿；渴笔线条可以表现刚劲、骨气；湿笔线条可以表示秀丽、畅快，等等。王羲之书法的线条离而不绝，似断还连，形形处有神，无笔处有势。

因而，喜爱王羲之书法的唐太宗，竟然写了一篇《王羲之传论》，唐太宗赞美说：“烟霏露结，状若断而还连，凤翥龙蟠，势如斜而又直。玩之不觉为倦，览之莫识其端……”这就是中国书法线条美的最高境界。

二、布局美

中国书法的结体和布局（或叫布白、章法）是书法艺术造型的重要因素。也可以说，点画的书写、结体和布局是书法艺术造型的三大基本要素。离开这三种基本要素，就谈不

上构成书法和书法的美。

字的结体，也叫间架结构，即一字之笔画的多少、疏密的关系和比例。“集点画而成字，研习其集成的方法，也叫结体，集合很多的字而成篇，研习其集成的方法，叫布白。普通讲布白就说到分行，故分行布白是一回事……结体为点画与点画之间的关系。布白则为字与字之间的关系。”

字中有点画的地方叫“黑”，无点画的地方叫“白”。点画和空白都是字形结体不可忽视的因素，点画与空白安排得当，才能虚实相生，才能显出一个字的美。

一个字要看笔画的多少来定它所占的空间的宽窄。笔画多的，占的空间多，笔画少的，占的空间少，要看具体情况，体现自然之趣为好，不可过于呆板。一字的结体，或以俊秀取胜，或以豪放取胜，但都不可过分。

楷书和行书结体要端正、严谨、峻整、清秀；草书笔墨要酣畅、潇洒，若行云流水，似龙飞凤舞；篆隶则应古朴苍劲。

中国书法十分讲究结体，书法家的每个字的大小、长短、疏密、宽窄都要精密地考虑。要做到意随心到，笔随势生，使之富有情趣。要让欣赏者从静止的字体中领略出活泼飞舞的动势，给人以凝神回味的艺术美的享受。

仅字的结体好，但通篇的布局不得法，看起来别扭，也不是一篇好的书法作品。一篇好的书法作品，要想气势夺人，神采焕发，充分表现书法美，必须在布局上下功夫。

布局的妙处，在于有变化。字与字之间，行与行之间，都要有所变化，不能死板，一成不变。至于如何变化，全在

书法家在书写前心中的设计，一般都要先设计好再下笔。古人叫“意在笔先”。但也有一些偶然现象，就是按照预先想好的章法书写，反倒不成章法，而随意书写，反偶而成立，且十分得意。

但是，要书写出好的章法，还得多多研究古人名家的书法的布局。例如，王羲之的《兰亭序》，全篇的章法布局十分巧妙，前后相管领，相接应，而且又有变化。全篇共出现了18个“之”字，每个“之”字的结体不同，神态各异，又都贯穿和联系着全篇。构成全幅的联络，使全篇一气贯注，风神潇洒，不粘不脱，显示出王羲之的精神风度。

中国书法的布局一般有三种形式。

1. 既无纵行，又无横列

全篇高低错落，大小参差，不分纵行横列，以全幅为一大整体，大有古拙天趣。先秦以前的书法多采用这种布局。这种布局也可以说是古代集团生活方式的反映。

2. 有纵行，无横列

一篇书法从一行到多行，形式距离有定，而每行中的字数和字间距不定。全篇的字大小不一，有疏有密，“疏处可以走马，密处不使通风”（清代大书法家邓石如语），随意布白，变化无穷，显出一种不齐之齐，疏密有致的美。

王羲之的《兰亭序》28行，行的疏密一样，而字的疏密不同，布局极妙。又如古代石刻的摩崖一般都采用这种布局。碑志重规矩，而摩崖重奇趣。另外，行书和草书也多采取这种布局形式。

3. 纵有行，横有列

这种布局强调字与字之间、行与行之间都有一定的距离，看起来通篇非常整齐。这种布局主要是强调整齐，以整齐为美。从美学上看，整齐一律也是一种形式美。这种布局是非常普遍的，许多汉碑、魏碑及唐代的书法等等大都采取这种布局。例如，欧阳询的《九成宫醴泉铭》、柳公权的《玄秘塔碑铭》、颜真卿的《多宝塔感应碑》等等，全篇行距、字距都非常严整，从这种严整的布局中，我们可体会到唐书刚健雄劲的美。

三、形神美

形的美与神的美也是书法之美的重要方面，在中国书法和绘画史上，不少书画理论家都谈到形与神的问题，看来，形与神是中国美学思想体系中重要的内容。而且，许多人提到两者的统一，即“神形兼备”之说，是书法和绘画的最高的艺术境界。

什么是中国书法“形”的美呢？书法形的美主要是运用、画（线条）的轻重、粗细，行笔的缓急组成字的形象；以及布白的疏密得当、恰到好处，给人以结体的美、布局的美，唤起人们的审美感受。简单地说，书法形的美，实际上就是字态的形象美和布局的章法美。

什么是“神”的美呢？关于书法神的美，向来众说纷纭。像书法史上所说的风、骨、情、性、气、韵、灵、趣等，实际上都是说的“神”的意思，都可用“神”字概括起来。用

现在的话来说，“神”实际上是指用点线所表现出来的一种气质、精神、内涵、意趣以及情感、理想、品格、情操等，简言之，“神”实际上是书法家用点线表现出来的一种内在的美。

总之，神形的统一，即客观表象外美的形与主观意象内美的神有机融合，才是书法最高的艺术境界。这种有机融合主要体现在：主题格调，即整篇书法的精神气质、风格、情调、品级的高低；气势变通，即体现在书法气势贯通而有变化；文采精华，即质朴、高华、纯净、典雅；情趣生动，即情景交融、回味无穷；肌理和顺，即井然有序、层次分明、血脉流畅、气韵通达、神情舒展、自然生动；个性典型，即匠心独具、个性鲜明。

达到神形兼备的艺术境界的书法才能算是精品佳作。在我国书法史上这种书法作品是不胜枚举的。

最后，还应强调一下，神的美必须以形的美做基础，因为字的形象、结体、布局是直观的，欣赏者首先是通过书法的形式美来得到审美感受，进而领悟书法美的丰富内涵和意趣的。离开形的美，什么内涵和意趣都是不存在的。

另外，书法形的美首先建筑在书写的深厚的基本功上，无基本功的书法，神的美很难显示出来，更谈不上书法的内涵和意趣。清代大书法家包世臣在《艺舟双楫》中指出：“形质成，而性情见。”就是说，性情的显现，是建筑在形质，即形体的美的基础上的。不在用笔、点画及布局上下功夫，而盲目地追求内涵和意趣，很难产生成功的书法作品。

四、意境美

书法意境的美也是书法美的一个方面，我们在欣赏书法之美的時候，是不能忽略对意境的欣赏的。但对意境的欣赏比起对点画、结体和布局的欣赏就更复杂了。就像欣赏音乐一样，若没有能听懂音乐的耳朵是很难领略音乐的美的。对书法意境美的欣赏就需要有一定的书法知识和对书法艺术的修养。没有这方面的修养和知识，就很难领会书法中所表现的意境美。

什么是书法的意境美呢？我们这里所讲的意境，是指一整幅书法作品所体现出来的一种境界。这里还不是单纯指书写的文字所表示的思想内容。书法所体现的境界比起直接描绘现实生活的绘画和诗歌所体现的境界要抽象得多。

现在我们讲的意境，是集中讲书法体现的一种境界。由于不同的书体产生不同的形式美，所以体现出来的意境也是极为丰富的。元代陈绎曾说，书有“气”，如“清和肃壮”、“奇丽古澹”，这就是书法所表现出来的一种境界，也是一种意境美。

唐代李嗣真评论王羲之的书法时，用“同夫拨云睹日，芙蓉出水”、“阴阳寒暑，四时调畅”、“清风出袖，明月入怀”加以形容和比喻，这正是王羲之书法所体现的一种境界，也就是一种意境美。用“芙蓉出水”来比喻王羲之书法的平和、自然、清丽。

另一方面，我们又从平和、自然、清丽的风格中感受到

王羲之的书法具有“芙蓉出水”的意境美。宋代米芾评颜真卿的书法如“项羽挂甲”“硬体欲张”“铁柱特立”，这是颜真卿书法所体现的意境。

由于书法艺术风格不同，所体现的意境也不同，一个是“芙蓉出水”，一个是“铁柱特立”，是截然不同的两种形式的美。

张旭的草书雄强有力，奇伟飞动，体现出一种“孤蓬自振，惊沙坐飞”的境界。怀素的草书被称为“狂草”，尽情挥写，变化多端，体现出一种“横扫千军”的境界。

这些能体现出丰富的境界的书法才是书法艺术的最高美。

另外，一篇完整的书法作品要想体现一种美的意境，还必须有统一的艺术风格。当然，可以吸收诸家之长，取得不同书体的融合，这是可以的。但融合之后，必须形成一个统一的艺术风格和个性，是不可能体现出美的意境的。

一幅完整的书法，用笔的形式可以有变化，例如，端庄中有流利，刚健中有柔和，这并不是不同风格的杂糅，一幅书法中必须有一条主线，以统率全幅。“刚中有柔”，还是以“刚”为主线，以“柔”为陪衬；或者说，柔中有刚，则以“柔”为主线，以“刚”为陪衬。只有在多样、变化中求得统一，才能形成鲜明的个性，体现出美的境界。

总之，书法家要体现出书法意境美，光靠字写得好还不行，还要具备各方面的修养，例如文化修养（包括文学修养），艺术修养，尤其是美学修养，这些都是一个书法家所不可缺少的。像大书法家苏东坡、米芾、黄庭坚、赵孟頫、文徵明、

董其昌等，他们不但是书法家，而且还是诗人、画家、文学有。由于他们各方面的修养都比较深，所以，他们的书法作品就能体现出深刻的艺术境界。

五、情感美

俄国大文学家列夫·托尔斯泰认为艺术的本质是美。而艺术的美首先就是情的美。科学是用数据、事实来说服人，而艺术是用情感来打动人。没有情感的艺术，也就失去了它的生命。

作为一门独立的艺术的书法，同其他艺术一样，情的美也是书法的一个重要的审美特征。就是说，书法家用书法可以表现自己的思想感情，用书法来打动、感染观者。

明代大书法家祝允明说：“情之喜怒哀乐，各有各数，嘉则气和而字舒，怒则气粗而字险，哀则气郁而字敛，乐则气平而字丽。”这就明确地说明，不同形式的书法，可以表现不同的思想感情。

王羲之的《兰亭序》表现出一种平和、自然的感情。古人说它给人们的感受是“志气平和，不激不厉”。这种思想感情同东晋时期一部分士大夫深感人生无常、主张顺从自然的道家思想感情是一致的。他们认为平和、自然为最高的美。

《祭侄文稿》是颜真卿非常著名的一部行书书法作品，是在当时作者极其悲愤的情况下挥笔疾书的。尽管字体的浓淡、疏密大小不同，甚至涂涂改改，然而，却把颜真卿当时那种悲愤的心情真实地表现出来。而且书写的内容和形式也

是有机地统一，成为我国书法史上罕见的书法艺术珍品。

唐代大诗人韩愈说张旭的草书是“喜怒窘穷，忧悲愉快，怨恨思慕，酣醉，无聊，不平，有动于心，必于草书焉发之”。这样复杂的思想情绪都能在张旭的草书中表现出来，可见张旭草书的情感表现力。

中国书法能表现思想感情，这种特征是大家公认的。但是，书法如何表现思想感情却是一个相当复杂的问题。书法在表现思想感情上同其他艺术作品相比，有很大的局限性。

如果把书法与音乐相比，倒是有其共同之点。我们知道，音乐是通过特定的旋律、节奏表现思想感情的。它在表现思想感情上，比起其他艺术作品也是有很大的局限性。它只能表现一种喜怒哀乐的情绪，而这种情绪也是非常概括的、抽象的。就说表现“高兴”吧。小说可以描绘一个人“高兴得跳起来”，而音乐却只能传达高兴的情绪，至于“跳起来”，音乐是无法表现的。书法同音乐一样，只能表现一种概括的喜怒哀乐的情绪。

书法是用点画（线条）的长短、粗细，字体的大小、肥瘦（相当于音乐的旋律和节奏）来表现书法家的思想感情。旋律和节奏是音乐的“语言”，点画线条与章法则是书法艺术的“语言”。只是这种“语言”不像真正语言那样明确、具体、复杂，而是极其概括、抽象的。

第四节 中国篆刻艺术的发展

中国篆刻是书法（主要是篆书）和镌刻（包括凿、铸）结合，来制作印章的艺术。从明清流派篆刻算起已有近 500 年的历史。而明清流派篆刻是由古代印章发展而来的，古代印章以独特的风貌和高度的艺术性，为篆刻艺术奠定了优良的基础。所以篆刻艺术史可以上溯到 2000 多年前的春秋战国时代（公元前 770 ~ 前 221）。

一、先秦

先秦及秦、汉的玺印，是古代人们在交往时，做为权力和凭证的信物。此外，吉语印、肖形印、黄神越章等印，也反映了古代的社会生活习俗和人们的思想意识。

古代印章中最早的是古玺，古玺大多是属于战国时期，其中也有春秋时期的遗物。古玺分官、私两类，当时不分尊卑都称为玺。玺文分朱文（文字凸起，亦称阳文）和白文（文字凹入，亦称阴文）两种，古玺的形状、大小不一，有长方形、方形、圆形和其他异形。内容有官职、姓名、吉语和肖形图案等。

古玺制作精工，或凿或铸；玺文精细，章法生动。朱文玺有的边栏宽阔，白文玺多有界格，还有一种朱白文相间的

古玺也很别致，可见当时玺的制作已趋成熟。在河南安阳殷墟曾发现过3枚类似古玺的实物，有人据此推断古玺的起源当在商代，但尚须进一步探讨。

二、秦

到了秦代，皇帝的印称玺，一般人的则称印。秦印文字是秦书八体之一的摹印篆，与秦代使用的小篆相近。秦印印文庄重秀丽，在方形的官印上加“田”字格，在长方形印上（又称半通印）加“日”字格，这是秦印显著的特点。秦印除官印、私印之外，还有以成语入印的，已开后世闲文印的先河。

三、汉

汉代是玺印发展空前灿烂辉煌的时期。汉代除帝王印仍称玺外，其余都称印。在官印中有的称章或印章，私印中有的称信印或印信。现在通常使用的印章一词，即来源于此。

汉印无论从内容到形式比以前都更为丰富，尤以私印的种类最为繁多。汉印以缪篆体入印。这种字体与汉代隶书的兴起有关系，结体简化，笔画平整方直。汉印中还有以鸟虫书入印的，装饰性很强，是古代的一种美术字体。汉印分铸、凿两种。西汉的印章多为铸造，其中以西汉末年新莽时期的印章制作最为精美。

东汉的印章以凿印最有特色，因为东汉末期社会动荡，

战乱不已，官员将领经常调动或阵亡，造成封拜频繁，往往印章来不及铸造，就在预先准备好的印坯上临时急就刻凿而成，印文多不加修饰。汉代铸印庄重雄浑，凿印健拔奇肆，这两种截然不同的风格，都给后世的篆刻以很大的影响和启发。

古代使用玺印时还出现一种封泥，又名泥封。封泥初发现时，曾被误认为印范，其实是玺印使用时留下的印蜕。在纸张未发明以前古人多在简牍上记写公文、帐目、书信等内容，在简牍的递寄往来过程中，为了严守机密和防伪，故在简牍的绳结处加上软泥，然后钤盖玺印，这就是所谓缄。古时一些物品的封缄也是使用这种方法。由于玺印在泥上的挤压，封泥形成了宽边和套边，白文玺印在泥上钤盖后还会出现翻“白”成“朱”的特殊效果和古拙厚重的艺术特色。

四、三国两晋南北朝

三国两晋南北朝时代的印章，基本上是沿袭汉印的形制。南北朝时期，纸张已普遍应用，因此新的钤印方法也随之产生，封泥之法开始废止。而是使朱砂调制成的印泥来钤盖印章，这就是所谓的濡朱之制。隋、唐、五代直至宋、元的官印，印面增大，竞尚朱文。印文曲屈回绕，借以填补印面的空隙。到了宋代发展成为九叠篆，失去了传统篆书的优美法度。

五、隋唐宋元

隋唐宋元时代，书法绘画都有了长足的进展，一些人出于鉴藏书画的目的和书画家在作品上钤盖印章渐成风气，从而收藏印、斋馆印和闲文印盛行，这是实用的玺印向篆刻艺术发展的重要因素。在书法和绘画作品上加盖鲜红夺目的印章，使书画作品能收烘托之妙，印章与书画有机的融为一体，印章成为人们同时欣赏的对象，称金石书画。

宋元时代印章逐渐为人们所重视，出现了以此为能事的文人和书画家。此外，如宋徽宗赵佶时的《宣和印史》、杨克一的《集古印格》和王恽的《啸堂集古录》对古代玺印都有辑录，元代吾丘衍写成中国最早印学理论著作《学古篇》。书画家赵孟頫以擅长刻圆朱文而著称。宋、元的很多私印，也很有艺术性，有的是出自文人之手。宋代朱记印和元代花押印，也富有特色，已用隶书、楷书入印，是后世篆刻家重视的印章资料和取法的范体。

古代玺印的材料质地，多为金属和玉石等。这些印材虽有耗损极慢和流传久远的优点，但是由于硬度高，坚涩难刻，古代玺印制作须出自专门的工匠之手。

据传元末画家王冕最早采用花乳石来刻印。早在古代的玺印中，曾发现有石质印章，在唐、宋私印中也有石刻的印章。花乳石易于镌刻，自王冕采用之后，就为文人和艺术家用刀刻印开辟了新的天地。明代文彭也有用灯光石（即冻石）刻印的记载。石质印材的广泛使用，为篆刻艺术的发展提供

了极好的物质条件。

六、明清

明代中叶，印章已发展为独特的篆刻艺术。它从实用品、书画艺术的附属品，而发展成为独立的艺术。篆刻一词原为比喻书写和精心为文的意思，“篆谓篆书，刻谓雕刻文章也”，汉扬雄《法言》一书中也说“童子雕虫篆刻”，“壮夫不为也”，也是指作辞赋时苦心孤诣地雕章琢句，后来却成为镌刻印章这一艺术的名称。

篆刻艺术在明清两代好手如林、派别繁多。篆刻流派一般是以篆刻家的籍贯、姓氏、师承关系及其活动区域来命名的。在明代中叶到晚清的近 500 年中出现了各种风格的流派，从而把中国古代篆刻艺术推向了又一繁荣时期。

明代的文彭是书画家文徵明的长子，诗书画均传家法，尤以篆刻擅名当代，后来的篆刻家奉他为篆刻之祖。文彭对恢复汉印的传统作出了努力，他的圆珠文印，参以小篆结体，秀丽典雅，最有特色；刀法明快自如；章法安排也颇具匠心。他的以“六书为准则”的主张，至今仍是篆刻家所遵循的法则。

由于文彭的倡导，篆刻艺术“一时靡漫，畅开风气”。文彭一派被称为吴门派。在吴门派中的篆刻家有归昌世、李流芳、陈万言、顾苓、顾昕等人。与文彭齐名的何震，早年师法文彭，后来转而取法秦、汉玺印，在篆刻上创造了多种的艺术形式，被誉为“法古而不泥古”的“集大成者”，对后世

影响很大。何震一派被称为徽派。属于这一派的篆刻家有梁衷、吴忠、程朴、金光先、胡正言等人。

明代苏宣、朱简、汪关等人也都能各树一帜，自创新派。

清代金石学盛行，以及历代金石文物的大量出土，不少学者致力于这些文物和古代文字的搜集、研究、著述和流播，因而扩大了篆刻家的视野。

清代篆刻流派之多也为前所未有的。清代初期以程邃最为出色，他的篆刻能“力变文（彭）、何（震）旧习”，富有创造性。他的白文印师法汉印，厚重凝练；朱文印喜用大篆，离奇错落，奠定了皖派的基础。

清代中叶篆刻艺术进入了兴盛时期，高凤翰、汪士慎、巴慰祖、董洵、胡唐等人的篆刻都能自出新意和富有个性。其中影响最大，成就最高当属丁敬和邓石如。丁敬的篆刻直接取法明人，主要是朱简，又以汉印为宗，但他不以膺古为目的，而是从多方面汲取营养，来孕育变化，借古开今，成为浙派的开创者。

这一流派又经后继者蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松等8人的继承和发扬，成为清代影响最大的篆刻流派。这8位篆刻家也称为西泠八家。其中的钱松能突破浙派藩篱，章法时出新意，刀法切中带削，富有立体感，成就最大。

自丁敬之后，在篆刻艺术发展史上，邓石如是一个开拓者，兼善真、草、隶、篆四体书。他的篆刻，早期师法徽派，又受程邃的影响，初以小篆入印，后又参以石鼓文、汉碑篆额等笔意，为印外求印开拓了新的途径。因邓石如是安徽人，

故他的篆刻被称为皖派，又称邓派。清代末叶的许多篆刻家都受其影响，如吴熙载、徐三庚、黄士陵等。其中最能传邓派衣钵的是吴熙载，他的篆刻，刀法使转生动自如，充分表现出笔意，有运刀如笔的熟练技巧；他的印婀娜多姿。后来许多学邓石如的人，都先从吴熙载的篆刻入手。

晚清的篆刻大都笼罩在浙、皖两派之内，毫无新意。另外像翁大年、王石经、胥伦等人的篆刻，虽然功力很深，但一味追踪秦、汉，终嫌缺少创造性。只是赵之谦、吴昌硕、黄士陵这几位才华横溢的篆刻家，以高度的创造性使清末的印坛又呈现出生机勃勃的局面。

赵之谦，书画造诣精深，篆刻曾出入浙皖两派。他不仅借鉴秦、汉玺印，又以碑刻文字入印，形成了他篆刻的多种风貌。他的白文印端庄，朱文印秀丽多姿，能在刀石之间流露出笔墨情趣。他刻的边款也别具一格，突破了前人窠臼，终于建树了赵派的地位。

吴昌硕是清末艺坛的巨擘，他对诗书画印都有精深的造诣。其篆刻从浙皖两派诸家入手，也曾取法邓石如、吴熙载，后又致力秦汉玺印、封泥、古陶文，把石鼓文的笔意风采融入印中。他擅长钝刀硬入，刀法冲切兼用。在他的篆刻中，寓秀丽的意趣于苍劲古朴之中，被后人尊为吴派，对国内和日本的印坛都有极大的影响。这一流派的传人很多，其中赵石、陈师曾为佼佼者。

黄士陵篆刻初学吴熙载，后转攻秦、汉玺印，尤喜用金文入印；章法处理颇具匠心，离奇错落，很有趣味；刀法也刚健雄奇，刻印往往不加修饰，也不主张残破。他的篆刻平

正朴实，寓拙于巧，在清末印坛中异军突起。由于他客居广州最久，对岭南篆刻家影响最大，有人把黄土陵的篆刻名为黟山派。

第五章 中国古建筑观赏

中国古建筑以其宏伟的规模，惊人的数量，绚丽多彩的风姿，独特的民族风格，屹立于世界建筑艺术之林。中国古建筑是中华民族历史文化极其珍贵的遗产，它凝结着我国劳动人民丰富的智慧，是我们文明古国的重要标志之一。

中国古建筑构成了我国独特的旅游资源，具有高度的审美观赏价值，并以其特有的魅力吸引着广大的中外旅游者。

第一节 中国古建筑与旅游

旅游是一种以游览、观赏为主的审美活动。旅游者除了游览、观赏自然风景之外，历史古迹也是其游览、观赏的重要内容，所以，旅游与古建筑便有着不解之缘。许多旅游者到某地旅游，往往是为寻古探奇，渴望能从所览历史遗迹中了解人类文明的创造和发展，以提高自己的修养，陶冶性情，丰富文化生活的精神生活。

我们伟大的祖国是一个文明古国，而古建筑则是我们中华民族优秀的古代文明的一部分。我国的古建筑千姿百态、丰富多彩，装点祖国广袤富饶的大地上，长城内外，大江

南北，比比皆是，数不胜数，是我国旅游事业得天独厚的珍贵资源。

北京的故宫，承德的避暑山庄和“外八庙”以及山东的孔庙、孔府、孔林堪称我国三大古建筑群；甘肃敦煌的莫高窟，山西大同的云冈石窟，河南洛阳的龙门石窟是驰名中外的三大石窟；中国四大佛山（峨眉山、普陀山、五台山和九华山）的寺院、庙宇，尤其是富有宗教色彩的佛塔更为中外游客所神往。

我国的万里长城是世界上独一无二的，被称为世界七大奇迹之一。著名的皇陵有北京的十三陵、陕西的黄陵、南京的明孝陵、河北遵化的清东陵、河北易县的清西陵等。

河北赵州安济桥（又称赵州桥）、广东潮州广济桥和福建泉州洛阳桥，被誉为我国古代三大名桥。赵州桥是我国古代桥梁中现存最精美、最古老的一座。

武昌蛇山黄鹤矶头的黄鹤楼是一座千古名楼，与湖南的岳阳楼、江西的滕王阁齐名，并称为“江南三大楼阁”。黄鹤楼历史之悠久，楼姿之雄伟，居于三楼之冠，素有“天下绝景”之盛誉。

黄鹤楼楼雄势险，风格独异，登楼俯视，可见浩浩长江与千里汉水在此合流，龟蛇二山隔江矗然对峙，气势之磅礴令人惊心动魄，为古今中外许多游客所赞叹。历史上有许多文人墨客登楼观赏，仅唐代诗人就有王维、孟浩然、顾况、韩愈、刘禹锡、李白、白居易、贾岛、杜牧等，他们都有名诗佳句留此，使黄鹤楼具有浓郁的文化气息。

唐代诗人崔颢（？ 754年）的七律《黄鹤楼》意韵

无穷：“昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。”而李白的《黄鹤楼送孟浩然之广陵》则离情绵远：“故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。”这些名篇佳句为古建筑增添了诱人的魅力，激发着旅游者去观赏，去体味古建筑典雅的境界。

矗立在湖南岳阳市的西城楼——岳阳楼，为江南三大名楼之一，建于唐代开元盛世。登楼远眺，洞庭湖万顷碧波尽收眼底。李白、杜甫、白居易、刘禹锡等大诗人都曾临此楼并饮酒赋诗，使岳阳楼成为千古名胜。北宋文学家范仲淹曾写过一篇浩气长存的《岳阳楼记》，描写了气象万千的洞庭风光而抒发了“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的崇高情操。

苏州的寒山寺，位于城西十里的枫桥镇。唐代大诗人张继夜泊枫桥，写下了“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船”的千古佳句。寒山寺以张继的诗而名噪千古，引起历代游客对寒山寺的神往。自我国旅游部门发起“午夜撞钟旅游”后，吸引了大量日本旅游者，除夕之前到寒山寺听钟声的日本游客络绎不绝。

可见，中国古建筑同旅游有着密切的关系。这些古建筑引起广大旅游者寻古探奇之幽情。尤其是古代文人墨客到过的地方，留下了诗词楹联、雄文华章，现为广大旅游者所神往。这是因为“一个人在目睹传说中名人所常到的地方以后，比听人谈论起这些名人的行为及其所著书籍更能产生强烈的情绪”。（古罗马西塞罗语）

佛教在中国历史上发生过深远的影响。随着佛教的传人，

佛教建筑也传入我国，并同中国建筑相融合。中国佛教建筑分布广，数量多，宗教色彩浓厚。像前面提到的我国三大石窟群，四大佛山上的佛教建筑群以及洛阳的白马寺，北京的碧云寺、卧佛寺、雍和宫，琼岛的白塔，北京怀柔县的红螺寺，承德的“外八庙”，西安的大雁塔、小雁塔……构成了我国佛教建筑艺术的宝库。

这些旅游胜地不仅布满了壮丽的宗教建筑，而且还流传着许许多多奇异动人的神话故事传说，更增加了其中的神秘色彩。这对于外国游客和佛教徒具有极大的吸引力。游览、观赏宗教建筑，不仅使旅游者得到寻古探奇的审美享受，而且是他们了解中国宗教文化艺术的一个途径。

我国著名的宗教胜地还有武当山道院、庐山寺院、嵩山少林寺等等，这些佛道名山寺院，不仅文物荟萃，而且为广大旅游者展现着丰富多彩的宗教艺术品。所以，游览、观赏中国宗教建筑还是了解和考虑中国宗教文化艺术的好机会。

近年来，安徽黄山市黟县开发出大量古代民居建筑，引起旅游者的极大兴趣。黟县境内峰峦叠嶂，溪水潺潺，风景宜人，文物胜迹众多。李白游览白黟时曾赋诗赞美：“黟县小桃源，烟霞百里间。地多灵草木，人尚古衣冠。”所以，这里素有“世外桃源”之称。古黟境内古桥、古塔、古碑、古牌楼（坊）、古楼阁比比皆是。

此外，这里还保存着四千多幢明清古民居建筑和 110 多座古祠堂。其中最为典型的古民居建筑是保存最完整的西递村。它被誉为“东方文明之缩影”，“古民居建筑的艺术宝库”。古黟是历史上名士文人荟萃之地，李白的浔阳钓鱼台、宋枢

密使汪勃的培筠园遗址、明荆藩首相胡文光牌楼、传奇名妓赛金花的故居、民国初期代总理汪大燮的故居、清华大学第一任校长金邦正的故居……

西递村位于黟县城东九公里外，黄山西南麓。西递村奠基于北宋皇佑年间，发展于明景泰中叶，兴盛于清初，距今已有 940 多年的历史。现存有明清古民居 124 幢，素有“桃花源里人家”之称。古朴典雅的西递村，1986 年定为安徽省重点文物保护单位。她古老文明的历史，独具一格的民居建筑，敦厚朴实的乡土民风，迎来了越来越多的中外游客。

综上所述，作为游览、观赏对象的古建筑在我国旅游事业中占有重要地位。我们不仅要重视古建筑旅游，而且要开发古建筑旅游，让广大旅游者真正享受到具有中国民族特色的古典美，真正认识我国古建筑的艺术特色和魅力。

第二节 中国古建筑的主要形式

中国古建筑的种类繁多，形式也极为多样，主要有城池、宫殿、陵墓、寺院、楼阁、桥、塔、亭、住宅等。我们这里所讲的古建筑，主要是指在历史上有一定纪念意义，今天有一定的观赏价值的建筑物。

这些建筑物在当时主要服务于人的精神生活，是人们某种思想、意志、信仰的体现。例如，帝王的宫殿除了实用之外，还为了体现皇权至高无上的思想；而一般民用房则主要是为了防寒取暖，遮风避雨，为人类居住服务。

一、古城建筑

古代战争都是用刀、枪、剑、戟等兵器，巍然雄峙的古城墙，就是为了阻止敌人的侵犯。一旦发生战争，凭城拒敌，进可攻，退可守，居高临下，对保卫城池安全十分有利。

古城池对现代旅游者具有极大的吸引力。因为人类悠久的历史对现代人具有特殊的魅力，它可以唤起人们寻奇访古之情，而古城可以激起旅游者的思古怀古的感情。

中国古城一般都筑有城墙，城墙外有护城河（或叫护城壕），有的城内还有皇城、宫城、内城，有的还有外城。

我国古代的城墙早在商朝初期就出现了。那时候的城墙，都是用夯土法筑成的。城墙上面窄，下面宽，成梯形的横断面。位于江苏武进县境内的“淹城”是我国目前保留最古老、最完整的城墙建筑，相传是商末周初的遗迹。

唐代的都城是长安（今西安）。长安古城由三重城墙组成，即外城、皇城和宫城，布局完整。但该城已于唐末战争中付之一炬了。旅游者今天所见之西安城墙是明洪武三年至十一年（公元1370年至1378年）所建。该城墙是夯土筑成，底宽18米，顶宽14米，高12米，高大厚重，异常坚固。

我国现存规模最大的古城是南京城。城池的四周长旧说96华里，实际上是67华里。城高平均12米，宽10-18米，是明皇朱元璋在休宁人朱升的“高筑城、广积粮、缓称王”的建议下，逐步建起来的。

古城墙是用特制巨型城砖筑成，朱元璋还亲自检查工程

质量。六百多年来，南京古城墙一任风雨剥蚀，仍然安然无恙地保留下来。此外，在京城外还筑有外城，周长 120 华里，有 18 个城门，称“外十八”。内设城门 13 个，称“内十三”。内城 13 个城门中以聚宝门（今中华门）最为雄伟、险要。南京古城是我国重要的名胜古迹，去南京旅游如不欣赏一下古城，尤其是不看一下重新修整开放的中华门，将是非常遗憾的。

今天的北京城是明成祖迁都北京后，在元代大都城的基础上改建的，有外城、内城和皇城。清代的北京城基本上保持了明城的原状。共 20 座城门，其中最高大、雄伟的是北京内城的正阳门（俗称“前门”）。正阳门城门楼是所有城门楼中工艺最精湛的一个，高 42 米，三重飞檐，两层楼阁，气势磅礴，具有独特的中国古城楼之美。

我国的万里长城早已引起中外旅游者的注目。它像一条看不见首尾的巨龙，爬越巍巍群山，穿过茫茫草原，越过浩瀚的沙漠，绵延迤迤，横贯天际。长城被中外游人誉为“人类的纪念碑”。长城是我国古城中最伟大的工程，每天都吸引着数以万计的旅游者“竞相攀登长城一览世界奇迹”。

一般认为，长城是秦始皇开始修筑的。其实我国长城早在战国时代就开始建筑。秦始皇统一六国后，为了巩固边防，于公元前 221 年开始修筑长城，把战国时代燕、赵、秦等修筑的长城连接起来，又扩充了许多部分，西起临洮，东至辽东，形成万余里的庞大城墙建筑。秦代以后，西汉、东汉、北魏、北齐、北周、金、明各代，都对长城进行过大规模的修筑和增建。

明代修筑长城前后用了一百多年的时间，工费巨大，修筑坚固，东起山海关，西至嘉峪关，全长 12700 公里，大部分保留完好，这就是我们在八达岭、山海关、嘉峪关所看到的长城。

山海关，号称“天下第一关”。山海关城楼上高悬着的巨匾“天下第一关”，字形端庄，浑厚有力，每字高达 1.6 米。此匾相传为严嵩所题，但根据可靠文献记载，应是明朝进士山海关人萧显所书。长城西端的嘉峪关，位于河西走廊西部，号称“天下雄关”。城楼上“天下第一雄关”之匾已于 1928 年被军阀毁掉。

长城沿线还建有许多关城，最著名的关城是山海关、嘉峪关、平型关、雁门关、居庸关、白虎关、娘子关等。

古人建城一般不注意外观的审美，主要讲究高大、厚实，从实战出发，以利防御。但对于现代人来说，古城则完全成了审美对象，即成为现代人游览、观赏的对象。

二、宫廷建筑

宫廷建筑是皇帝为了巩固自己的统治，突出皇权的威严，满足精神生活和物质生活的享受而建造的规模巨大、气势雄伟的建筑物。几千年来，历代皇帝不惜人力、物力和财力，为自己建造宫廷。这些宫廷金玉交辉、巍峨壮观，充分显示了我国劳动人民的高度智慧和创造才能。

“宫”在我国出现得较早，原是指“圣人”的屋宇。从秦始皇开始，“宫”成为皇帝及其皇族居住的地方，宫殿是皇

帝处理朝政的地方。我国宫廷建筑的规模越来越大。秦阿房宫、汉未央宫、建章宫、长乐宫，都是像小城一样的建筑，宫内有前殿、寝殿及其他殿宇台池。

宫殿建筑最显著特征是硕大的斗拱、金黄色的琉璃瓦铺顶，绚丽的彩画、高大的盘龙金柱、雕镂细腻的天花藻井、汉白玉台基、栏板、梁柱，以及周围的建筑小品，以显示宫殿的豪华富贵，像北京故宫的太和殿就是这样一座豪华的古建筑物。

1. 汉三宫

汉朝长安城里的三组宫殿：长乐宫、未央宫、建章宫，合称“汉三宫”。

长乐宫是由四组宫殿（长信、长秋、永寿、永宁）组成。当时，刘邦就在这里处理政务。长乐宫周围大约有一万米。

未央宫建筑在长乐宫以西半公里左右的地方，是汉高祖七年（公元前 200 年）由丞相萧何主持所筑的皇宫。当时未央宫建造极为豪华，它建在一个高台地上，由 40 多个殿宇和台阁组成，周围约 8900 米。

建章宫是由一组庞大的、密密层层宫殿群组成的。殿宇台阁林立，号称“千门万户”。它平地崛起，殿比未央宫还高。东西有 60 多米高的凤阙。由于建章宫建筑在建章门以西，所以整个建筑群同未央宫隔城相对。

“汉三宫”距今已有两千多年的历史，当时的建筑早已无踪影了，但是，我们从现在的遗址看，还可以想象出整个建筑的规模和布局。

2. 兴庆宫

在西安城东南部，有一个兴庆宫公园，它的前身就是1280年以前唐一处宫廷——兴庆宫的旧址。兴庆宫占地面积大约140万平方米。它的最大特点是把宫廷与园结合在一起。在唐朝的长安城里，有三大宫廷建筑：太极宫、大明宫、兴庆宫，而兴庆宫是规模最大、最豪华富丽的一处。

兴庆宫东部偏南的地方是沉香亭，这是专供唐玄宗和他的贵妃杨玉环欣赏牡丹的处所。沉香亭的西南方向不远有一个椭圆形的大水池，面积18300平方米，名叫龙池。池水很深，池面碧波荡漾，池边树木葱郁，风景十分优美。可以看出当年的兴庆宫就是这样一座殿宇和园林结合的大宫廷。

3. 北京故宫

北京故宫又名紫禁城，是我国古代宫廷建筑保留最完整的一处。故宫是明、清两朝皇帝的宫廷。明朝先后曾有14个皇帝在这里居住，清朝先后10个皇帝在这里居住。故宫规模之大，风格之美，建筑之辉煌，陈设之豪华，是世界上宫殿所少见的。故宫占地面积72万平方米，建筑面积15万平方米，有房屋9千多间。

故宫周围是10米高的红围墙，周长3400多米，城外是护城河。从整个建筑布局来看，故宫可分为前后两个部分：前部分称“外朝”，主要建筑有“三大殿”，即太和殿、中和殿、保和殿。三大殿两侧是文华殿和武英殿。“外朝”是皇帝举行重大典礼和发布命令的地方。

“外朝”后面部分是“内廷”，也叫“后寝”。这一部分的主要建筑有乾清宫、交泰殿、坤宁宫和御花园。内廷的东西两侧是东六宫和西六宫，是皇帝处理政务和后妃们居住的

地方。

故宫是一处豪华壮丽的殿宇之海，此处宏伟的古代宫廷建筑群，充分显示了我国宫殿建筑艺术的高超水平。

4. 沈阳故宫

沈阳故宫在沈阳老城，是清军入关以前的清室宫廷。清朝的开国皇帝努尔哈赤和他的儿子皇太极，都在这里居住过。沈阳故宫占地面积 6 万多平方米，有 70 多处建筑物，300 多间房子。现在整个建筑群保存完好。

三、陵园建筑

我国古代的陵园建筑，一般都是利用自然地形，靠山建坟。但是，也有少数陵墓是建造在平原上。从布局来说，都是在陵园的四周筑上陵墙，四面开门，四角建造角楼。陵前建有神道，神道上建有门阙，还有石人、石兽的雕像，给人一种肃穆、宁静之感。

据文献记载，秦始皇即位后，便在骊山大规模修建陵墓，至他死时已修建 36 年；汉武帝的陵墓修建了半个世纪之久；明神宗（朱翊钧）10 岁做皇帝，22 岁就忙着为自己修建坟墓。

西安附近是我国皇帝陵墓较为集中的地方，除了骊山秦始皇墓外，还有西汉 11 个皇帝的陵墓，唐代 18 个皇帝的陵墓。其中汉武帝（刘彻）的茂陵是 11 个西汉皇陵中规模最大的一座，埋藏的宝物也是最多的。茂陵还有 5 个陪葬墓。据文献记载，当时茂陵设置了陵令、园长等官职管理陵园，仅浇树洒扫的人就有 5 千多。

昭陵是唐太宗(李世民)的陵墓,周围30公里,园内还有17座功臣贵戚的陪葬墓。昭陵地上地下都是珍贵的文物。据记载,墓内“闲丽不异人间”,说明昭陵地宫的豪华和富丽。

1. 黄帝陵

每个中国人都为自己是炎黄子孙而感到自豪。黄帝被尊为中国各族的共同祖先。

黄帝相传姓公孙,出生于轩辕之丘,故号轩辕氏,在姬水生长成人,所以又以姬为姓,后来在有熊建立国家,故又称有熊氏。他以土德为王,土是黄色,所以叫黄帝。

黄帝是古史传说中的人物,关于他的传说中最精彩的就要数与炎帝、蚩尤的战争了。最终黄帝取得了胜利,被各部落拥戴为部落联盟领袖。在黄帝时期,养蚕、舟车、文字、音律、医学、算数都先行发明,并得到发展,他的功劳为后世所称赞,被誉为华夏的“人文初祖”。

在全国许多地方,都有据说与黄帝有关的遗迹,黄皇陵也有多处,但今陕西省陵县的黄帝陵和黄帝庙已逐渐成为人们拜祭黄帝的中心。《史记》上说“黄帝崩,葬桥山”。黄帝陵掩映在参天古柏之中,肃穆幽深。

“桥山龙驭”四字碑立于陵前。这里还有一个故事,《史记·封禅书》上说,黄帝从首山采了铜,在荆山湖边铸了一口大鼎,这时有天龙下界,垂下胡须迎请黄帝上天。黄帝跨上龙背后,许多大臣和宫女也爬了上去,没有爬上去的便死抓住龙须,结果龙须被拔掉了,而且还把黄帝的一只弓也晃落下来。

这样,此处被称作鼎湖,上了天的黄帝被叫作鼎湖龙,

落下的弓叫乌号。有诗云“当年龙髯攀无计，此日桥山景更清”，说的就是这回事。

虽然黄帝是传说中的人物，但从古至今所有华夏子孙都把他当作华夏文明的始祖来对待。

2. 秦始皇陵

陕西省临潼县城东骊山脚下，巨大的封土堆下埋葬着中国历史上第一个皇帝——秦始皇。秦始皇嬴政即位后，依靠由秦穆公霸西戎和商鞅变法带来的强大国力，远交近攻，横扫东方六国，统一中原，于公元前 221 年建立了中国历史上统一的多民族封建国家。

这个巨大的历史功绩与他焚书坑儒等暴行苛政一起，使他成为后人纷争不休的历史人物。而巨大的秦始皇陵兵马俑坑的发现，更使他声震中外，名扬四海。

秦始皇即位不久就开始为自己修建陵墓，前后共用了 37 年，陵墓封土呈四方锥形，顶部略平，原高 115 米。因两千多年的风吹雨打，现高 76 米，周长 1250 米，远远看去犹如山峰屹立。

墓中建宫殿及百官位次，奇珍异宝不计其数，又以水银为百川江河大海，机械转动，以人鱼膏为烛，以期长明。令工匠特制机关弩矢，若有人穿坟于内，弓弩便自动发射，极尽豪华之能事。

陵园为土筑长方形重城，分外城和内城。都是南北向的长方形夯筑，大部分已埋入地下。陵寝位于秦始皇陵陵冢封土北，其大型建筑基址于 1995 年被发掘，它是由几组形制不同的建筑构成的，其布局纵横交错，设计独特，风格有别，

保存较为完好。

近年来，秦始皇陵周围不断有珍贵文物出土，其中最著名当数被誉为世界第八大奇迹的秦始皇兵马俑。

在秦始皇陵东侧约 1.5 公里处是兵马俑丛葬坑，目前已发掘出四个坑，一号、二号、三号坑内共葬有与当时秦军人马大小相同的陶俑艺术品近万件，且形成威武雄壮的军阵，被誉为与埃及金字塔齐名的世界第八大奇迹。

一号坑为 1974 年 3 月临潼晏寨农民打井偶然先发现的，从此开始考古发掘，并在一号坑上，1979 年建成了秦始皇兵马俑博物馆。一号坑，东西长 230 米，南北宽 62 米，深 5 米左右，总的面积达 14260 平方米。坑内埋有六千陶俑，为武士俑和拖战车的陶马，目前已清理出一千多个。

武士俑身高均 1.80 米以上，栩栩如生。一类身穿短褐、免冠束发、系带扎腿、挽弓挎箭，另一类是头戴武冠、身披铠甲、足登黑靴、执矛秉戈。弓箭矛戈均为实战武器。他们面容不同，神态各异，可辨出分属步、弩、车、骑四个兵种。陶马 32 匹，4 匹一组拖着战车，匹匹膘肥体壮，造型逼真。

进展览厅登检阅台，即可俯视气势雄伟的秦军阵。军阵前锋是由 210 个武士俑组成的面东、每列 70 人的三列横队，军阵两侧的侧翼部队是骑兵和四马一乘相间排列的 38 路纵队，军阵最后一列是面西的横队，为后卫部队。这是仿秦宿卫军制作的。

陶俑坑下有大批青铜兵器、车马器出土，多达万余件。兵器有矢钩、戟、殳、钺、钺、剑、戈、矛、刀、弓、箭、弩机等，青铜宝剑、箭镞还十分锋利，据测定，剑成分含有

多种金属元素，有抗腐防锈能力。

在一号坑东端北侧 20 米处的二号坑约有陶人陶马千件，为四个兵种混编阵列；在一号坑西北侧 25 米处的三号小坑有陶人陶马数十件。四号坑未及置俑。四坑相距不远，据析，它们共组一个完整的军阵，一号坑为右军，二号坑为左军。四号坑为中军，三号坑为三军指挥部。

秦始皇陵是古代帝王陵墓中规模最大、保存最好的陵园。陵区以陵墓为主体，地面上有高大的封土，呈覆斗形，中腰部有一缓坡状阶梯，园有内外两城，平面呈回字形。

南边的内外城墙尚有局部残存于地表外，其余只在地下保留了墙基。内城中部有一条隔墙，把内城分为南北两区，北区又有一条南北向夹墙把北区隔成东西两部分。

内城的南区，主要为陵墓的封土所占，封土的北侧西部有一大型寝殿建筑基址，封土两侧是铜车马坑。封土西侧和南侧各有两个大型附葬坑，内城北区西半部建筑基址密集，是寝殿侧的便殿，北区东部挖出了 20 多座墓葬。内外城之间，西区由南向北依次为马厩坑、珍禽异兽坑、陪葬墓三处建筑基址。

外城墙南区靠近骊山，有防洪堤遗址，北区有鱼池遗址，还有宫殿建筑遗址，东区有一批兵马俑坑、马厩、陪葬墓群，西区为修陵人员墓地、窑址。

秦始皇陵园的建制，继承了前代陵园制度又加以发展，初步奠定了中国封建帝王陵园的建筑格局，它是君王专制集权的反映，是封建帝王权威至高无上的象征。

1987 年 12 月联合国教科文组织将秦始皇陵列入“世界

遗产清单”，1991年7月25日，在北京举行了《世界遗产》证书颁发仪式。证书的颁布，打破了时间和地域的界限，使秦始皇陵不仅属于陕西，属于中华民族，同时属于全世界，是世界人民的文化宝贵财富。

两千多年来，秦始皇陵像一个巨大的迷团，吸引着世人关注的目光，面对这空前绝后的杰作时，定会有一种强烈的民族自豪感。

秦始皇地宫现在还是疑团重重。秦陵地宫内部结构情况，司马迁在《史记·秦始皇本纪》中作了详细记载。

秦始皇即位后就开始修建陵墓，统一六国后，从各郡县征来70余万人，在骊山挖成既大又深的地宫，令工匠做了防盗的机弩矢，以水银为百川江河大海，用机械相互灌输，上具天文，下具地理，以人鱼膏为烛，让它永久不灭。秦二世胡亥下令后宫有子者从死，一群嫔妃宫女就这样为秦始皇殉葬了，秦始皇尸体下葬和陪葬一切安置之后，所有工匠葬于墓道内，无一幸免。

3. 唐乾陵

乾陵是唐高宗李治和女皇武则天的合葬陵墓，位于今乾县城北6公里的梁山上。陵园内城为夯筑城垣，四面各开一门，东、南两门外的石狮至今保存完好。

墓道位于梁山南波山顶，由南向北呈斜坡状，以条石封砌，用铁栓板和锡铁颧铸如固，石条上刻有工匠的名字和编号。原封的夯土层证明乾陵未被盗过。武则天去世前要求自己的碑上不刻一个文字，一生事迹只由后人评说，因此乾陵有一座与众不同的“无字碑”。

乾陵陪葬墓主要有永泰公主墓、懿德太子墓和章怀太子墓。1960年至1971年对其进行了发掘,出土文物4000余件。

章怀太子墓位于乾陵东南3公里。章怀太子李贤,安明允,是唐高宗李治和武则天的次子(高宗第六子)。据《旧唐书·高宗·中宗诸子传》载,李贤通晓《尚书》、《礼记》、《论语》,聪明好学。后历任雍州牧、幽州都督、扬州大都督、左武卫大将军、凉州大都督、右卫大将军等职。

上元二年(公元675年)六月,立为太子。此后除留心于朝政外,还召集当时的学者张大安、格希元、许叔牙等注《后汉书》。后以反叛之罪被废为庶人。永淳元年(公元682年)被流放至巴州(今四川省巴中县),文明元年(公元684年)年被逼自杀,时年32岁,葬于巴州之华成县(今巴中县),此后武则天追封其为雍王。

唐中宗复位后,于神龙二年(公元706年)又追封为章怀太子,重开墓室,与其妃房氏合葬。这座墓,位于陕西省乾县陵东南约3公里的乾陵乡杨家洼村北面的高地上,为乾陵陪葬墓之一。

章怀太子墓最负盛名的是其精美的壁画,这些壁画分别绘制在墓道、甬道和墓室的壁画上,共有50余组,保存基本完好,为该墓的重要组成部分。

从所绘题材和内容看,除青龙、白虎、日月星辰这些祥瑞图案外,其作的绝大部分如出行、客使、仪仗、马球、歌舞以及宫廷侍女、陪臣等,都具有浓厚的宫廷生活气息。墓道两壁的《客使图》中有唐代外交官员和少数民族、外国的使者。墓室内的壁画表现了唐代的宫廷生活。

懿德太子李重润是唐中宗的长子。大足元年（公元 701 年）与其妹永泰公主被武则天杖杀。中宗复位后，将其墓从洛阳迁至乾陵陪葬。墓内壁画描绘了规模宏大的太子出行仪仗。最前排是整齐的步行仪仗，中间是成队的骑马仪仗，最后是三辆马车。从甬道到墓室，绘有手持生活用品的侍女。墓中还出土了俑人仪仗队，三彩俑 69 件，木俑 162 件，陶俑 834 件，是研究当时礼乐制度的重要依据。

永泰公主名李仙蕙，是唐中宗第 7 女，于大足元年被武则天杖杀。中宗复位后，于神龙二年与其夫武延基合葬，陪葬乾陵。永泰公主墓外观为覆斗形封土堆，砖砌甬道和墓室。墓室内绘满壁画，多为侍女形象，线条生动流畅代表了唐墓壁画的较高水平。

4. 汉代帝陵

西汉王朝共经历了 11 位皇帝，除文帝霸陵和宣帝杜陵在渭河以南外，其作 9 个皇帝的陵墓都分布在咸阳原上，构成了“一”字长蛇阵。它们以汉高祖刘邦的长陵为中心，自西向东依次为：武帝茂陵、昭帝平陵、成帝延陵、平帝康陵、元帝渭陵、哀帝义陵、惠帝安陵、高祖长陵、景帝阳陵。

西汉帝陵规模巨大，除霸陵的以山为陵外，其余均用黄土夯筑成高大的坟丘，略呈方形，顶部平整，汉代人称为“方上”，现在人们则形象地称为“覆斗”。陵园平面方形，四周有夯土筑造的围墙，每边各有一门，门道两侧各有一土阙。陵园之旁建初殿和庙，汉代帝后合葬同茔而不同陵，后陵一般在帝陵之东，坟丘也较帝陵为小。

西汉诸陵的陪葬墓都在帝陵之东，是陵园的重要组成部分

分。长陵的陪葬墓最多，规模最大，现今地面上仍有 60 余个坟丘，纵横整齐排列。

西汉从长陵开始置陵邑，实行陵邑制，即依陵设县制度，因陵移民置县者七陵（高惠文景武昭宣）。长陵、茂陵各万户，其余 500 户。所迁之民多为高官富豪之家，造成陵墓附近繁华一时，成为富豪特别集中的地区，当时人称谓北纨绮子弟了“五陵公子”。

在汉代帝陵中尤以汉武帝茂陵最为出名。汉武帝刘彻是西汉王朝第五代皇帝，其文治武功在中国历史上赫赫有名，在历代帝王中也出类拔萃。他在政治、经济、军事、文化等方面采取了一系列有力措施，加强了封建主义的中央集权制度。汉武帝从即位后的第二年就开始为自己营建陵墓，前后长达 53 年，最终建成了一个在西汉帝陵中规模最大的陵墓，这就是举世闻名的茂陵。

西汉王朝建立了一系列的封建制度，包括皇帝陵寝制度。陵墓的形状、规格都有统一而严格的规定。其他皇帝墓冢都遵循制度，覆斗形墓冢高度均在 30 米左右。唯独茂陵超出这一高度，这是汉武帝好大喜功性格的自然表现。在茂陵西北 500 米处是那位据称是“倾国倾城”的李夫人的墓。

茂陵东南约 1 公里处，有大面积的汉代建筑遗址，出土很多有四神图案的空心砖、青玉铺首和带有谷纹的琉璃壁、有字瓦当等，可能是茂陵的陵寝所在。

茂陵的陪葬墓在茂陵之东，今尚存 12 座，其中便有西汉著名将领霍去病的墓，该墓起冢象祁连山，冢上立石，置石人石兽，以表示生前的武功。霍去病墓位于茂陵东北 1000

米，其石刻有“人与熊斗”“马踏匈奴”等 16 件，是中国现存最早而又保存完整的成组石刻。

距史料记载茂陵的殉葬品极为丰富，到武帝入葬时，墓中随葬品早以塞满，这一文物宝库将随着科学技术的发展，重见天日。

5. 明清帝陵

我国皇帝的陵墓中明清两代的皇陵最为完整。明朝皇帝的陵墓主要在北京的昌平区天寿山下，即十三陵。明十三陵中规模最大最宏伟的是长陵（明成祖朱棣）和定陵（明神宗朱翊钧）。

定陵已于 1956 年发掘。定陵地宫距地面 27 米，总面积 1195 平方米，由前、中、后及左右 5 个殿联成，全部用砌石卷拱。地宫除放置皇帝神宗的棺木外，还有他的两个皇后的棺木。地宫石拱结构坚实，四周排水设备良好，很少积水，石拱无一块石头塌陷，充分说明我国建筑地下建筑的高超技术。

清陵共分三处：辽宁省有老陵三座（永陵、福陵、昭陵），河北省遵化县的马兰峪有清东陵、河北省易县境内有清西陵。

清东陵是我国现存陵墓建筑中规模最宏大、建筑体系最完整的皇家陵寝。这里埋葬着顺治（孝陵）、康熙（景陵）、乾隆（裕陵）、咸丰（定陵）、同治（慧陵）5 个皇帝，14 个皇后，136 个嫔妃，共 15 个陵墓，占地 2500 平方公里。东陵宫殿及牌楼 217 座，建筑面积要比北京故宫大几十万平方米。陵区的北部是昌瑞山的主峰，主峰脚下是孝陵，其他诸陵分列两侧。正对孝陵是一条 12 米宽、6 公里长的神道贯穿

南北，两侧排列着石人、石兽等。

清东陵地上的建筑以定东陵（慈禧）和裕陵（乾隆）最为考究。定东陵和裕陵地宫全用汉白玉建造，处处是艺术高超的石雕，龙凤呈祥，彩云飞舞。地宫室内墙壁除石雕之外，全都贴金，金碧辉煌、光彩夺目。仅贴金一项，就消耗黄金4590两。建筑精美壮观，糜费空前。

清西陵位于河北省易县永宁山下。这里埋葬着雍正、嘉庆、道光、光绪四个皇帝及其后、妃等。陵区占地约800平方公里，建筑面积50万平方米，比清东陵规模小得多。

陵园是我国古建筑中最宏伟、最庞大的建筑群，陵园内松柏苍翠、树木森森，已成为今天寻古探奇的旅游胜地。我国陵园建筑对旅游者，尤其是对外国旅游者极有吸引力。每年夏天，仅到东陵游览的人数就多达数万人。

四、寺庙建筑

寺庙是我国佛教建筑之一。寺庙、佛塔、石窟被称为三大佛教建筑。这些建筑记载了中国封建社会文化的发展和宗教的兴衰，具有重要的历史价值和艺术价值。

寺庙建筑起源于印度。我国在南北朝时代大规模兴建寺庙成风，据《洛阳伽蓝记》记载，北魏首都洛阳内外有一千多座寺庙。唐朝诗人杜牧的《江南春》诗中说“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”，可见南朝寺庙之多。

我国古代寺院的布局大都是正中路前为山门，山门内左右为钟鼓楼，正面为天王殿，殿内有四大金刚塑像，后面是

大雄宝殿，再后便是藏经楼。正中路左右布置有僧房、斋堂等建筑。

一般寺院都有大雄宝殿，是寺院内最主要、最庞大的建筑。大雄宝殿是供奉“大雄”的地方，“大雄”即佛教的始祖“释迦牟尼”。

白马寺是中国官方营建的最早的佛寺，是汉明帝刘庄在洛阳按照佛教的要求和传统式样建造的。白马寺建成后，佛教在中国的势力大大发展起来，对人们的思想和生活都产生了很大的影响。此后，佛教又从我国传播到越南、朝鲜和日本等国，对中外文化交流起了推动作用。所以，白马寺被称为佛教的“祖庭”。

白马寺位于洛阳市城东 9 公里的地方。北靠祁山、南望洛水，绿树红墙，苍松翠柏，显得十分肃穆。白马寺占地面积大约 4 万平方米，是一个长方形的院落，院内主要有天王殿、大雄殿、千佛殿、观音阁、毗卢阁等。其中最主要的殿堂是大雄殿。白马寺不仅为中外旅游者游览、观赏，而且也是许多国家的佛教徒朝拜的圣地。

山西省的五台山是我国著名的佛教圣地之一，它与四川峨眉山、安徽九华山、浙江普陀山并称我国佛教四大名山。五台山上的佛教建筑非常多，保存至今的就有 58 处。其中南禅寺和佛光寺是比较著名的。南禅寺面积不大，南北长 60 米，东西宽 51.3 米。它建于唐代建中三年（公元 782 年），是我国现在保存下来的最早的木结构寺院建筑。佛光寺建于唐代大中十一年（公元 657 年），因为寺内有“四绝”：塑像、壁画、墨迹和建筑，被称为“世界瑰宝”。佛光寺在建筑上荟

萃了我国各个时期的建筑形式。这座寺院建筑在半山腰，上下共三个院落，各个院落都有殿、堂、房、舍等各种建筑。佛光寺外形朴实，比如寺庙的柱子、斗拱、墙壁等没有什么花花绿绿的色彩，一律涂成土红色。

我国喇嘛教是佛教的一派。喇嘛教建筑的特点是佛殿高、经堂大，建筑物多随山势而筑。例如，屹立在拉萨市红山上的布达拉宫，是我国最著名的喇嘛建筑。布达拉宫整个建筑依山垒砌，形式多变，在阳光下显得金碧辉煌。

承德避暑山庄的“外八庙”也是大型喇嘛建筑，依山傍水，峥嵘起伏，景色壮丽幽雅。

雍和宫是北京城内最大的喇嘛教寺庙，建筑规模十分宏大。前半部布局疏朗开阔，琉璃牌坊高耸于全宫的最南端，牌坊北为一条退道，直达昭泰门。昭泰门以北建筑密布，主要有天王殿、雍和宫（正殿）、永佑殿、万福阁等。万福阁为全宫最高大的建筑物，形体雄伟，造型独特，殿内供有18米高的大佛。

红螺寺位于北京怀柔县境内的红螺山南麓，始建于东晋永和四年（公元348年），扩建于盛唐。据史料记载，红螺寺曾数次扩建、重修，是北方佛教圣土，香火旺盛，经久不衰，素有“南有普陀，北有红螺”之说。古寺占地7万平方米，分五处庭院，中院以山门、天王殿、大雄宝殿、三圣殿为轴心，设东西四所配殿。红螺寺旅游区环境幽雅，古木参天，四季常青，人文景观与自然景观相互映衬，使游人感到一种古典美与自然美的融合美。

我国还有的寺院凌空架起，表现了古代工匠高超的智慧

和技巧。像北岳恒山的悬空寺，上靠危岩，下临深谷，依山做基，就岩起屋，造型奇特，的确为建筑史上所罕见，到此游览的旅游者无不叫绝。

总之，我国寺庙建筑全国各地比比皆是，不论是建筑规模，还是建筑艺术都是被中外旅游者所称绝的。今天，这些古代寺庙建筑已成为游览、观赏的重要对象。

五、石窟建筑

石窟原是印度的一种佛教建筑，大都是僧侣们开凿的。石窟实际上是僧房，是教徒们集会、诵经、修行的地方。我国的石窟是依照印度的石窟开凿的，主要用来供奉佛和菩萨。

我国最著名的石窟有敦煌的莫高窟，山西的云冈石窟，洛阳的龙门石窟，甘肃的麦积山石窟。

敦煌莫高窟（又称千佛洞）位于甘肃敦煌县城东南 25 公里的鸣沙山（即千佛山），是我国规模最大，内容最丰富的石窟群。据莫高窟唐代碑文记载，这里的第一个石窟，是前秦建元二年（公元 366 年）开凿的，以后各代均有所修建。

1. 莫高窟

莫高窟南北长 1600 多米，保存完好的洞窟多达 492 处，洞里的壁画总面积为 4.5 万平方米，彩塑 2400 多尊，所以，被称为“中国古代的美术馆”。以壁画和泥塑著称的莫高窟，建筑工程是伟大的，艺术是灿烂的，是世界艺术史上伟大的奇迹。

2. 云冈石窟

云冈石窟以壮丽的石刻闻名于世，“雕饰奇伟，冠于一世”，这是古人对云冈石窟的赞美。云冈石窟现存洞窟 53 个，东西绵延约一公里，洞内大小佛像 51000 多个，是我国最大的石刻艺术宝库之一。

云冈石窟位于山西省大同市西郊武周山北崖，石窟依山开凿，东西绵延 1000 米，现存主要洞窟 45 个，大小窟龕 252 个，石雕造像 51000 余躯，是我国规模最大的古代石窟群之一。

据文献记载，山西云冈石窟是北魏文成帝和平初年（公元 5 世纪 60 年代）开凿的，由一个著名的和尚昙曜主持，在京城（平城，今大同市）西郊武周塞，开凿石窟五所。历经 40 余年，这座巨大的艺术建筑工程才告竣工。现存云冈第 16 窟至 20 窟，就是当时开凿最早的所谓“昙曜五窟”。其他主要洞窟，也大多完成于北魏太和十八年（公元 494 年）孝文帝迁都洛阳之前。

云冈石窟以气势宏伟，内容丰富，雕刻精细著称于世。古代地理学家郦道元这样描述它：“凿石开山，因岩结构，真容巨壮，世法所稀，山堂水殿，烟寺相望”。这是当时石窟盛景的真实写照。

从石窟所保存的纪年铭刻和艺术风格上看，此处宏伟的艺术工程基本上都是北魏的遗物，距今已有 1500 多年的历史。现存洞窟 53 个，石雕造像 5 万 1 千余尊。大佛最高者 17 米，最小者仅几厘米。

云冈石窟雕刻在吸收和借鉴印度犍陀罗佛教艺术的同时，有机地融合了中国传统艺术风格，在世界雕塑艺术史上

有十分重要的地位。今天，它已成为中外游人倾慕和向往的旅游胜地云冈石窟(国家级重点文物保护单位)是中国三大石窟群之一，也是世界闻名的艺术宝库。

云冈几十个洞窟中以昙曜五窟开凿最早，气魄最为宏伟。第五、六窟和五华洞内容丰富多采，富丽瑰奇，是云冈艺术的精华。

3. 龙门石窟

龙门石窟位于洛阳南郊伊河岸边的龙门石窟是全国重点文物保护单位，我国佛教四大石窟之一。龙门山为石灰岩，为石窟大规模开凿创造了条件。龙门石窟是北魏孝文帝迁都洛阳后开凿的，现存窟龕 2100 多个，造像 97000 多尊。其中，宾阳中洞所刻的“帝后礼佛图”是一件精美绝妙的艺术珍品。

龙门石窟在建筑上同其他石窟不同，它多半是利用天然的溶洞，稍微作些扩展而成。龙门石窟从平面布局来看，大概可分为西山北部和西山南部两个部分。西山北部最著名的石窟建筑是“宾阳三洞”。这是三个连着的洞窟。

宾阳洞前后用了 24 年才完成，是开凿时间最长的洞窟。洞窟内有 11 尊大佛像，其中释迦牟尼像高 8.4 米，高鼻大眼、体态端祥，是北魏中期的石雕杰作。

洞中原有两幅大型浮雕《皇帝礼佛图》、《太后礼佛图》，画面上分别以魏孝文帝和文明皇太后为中心，前簇后拥，组成礼佛行列，构图精美，雕刻细致，艺术价值很高，是一幅反映当时帝王生活的图画。可惜在解放前被美国人勾结我国奸商盗运到美国，现分藏于美国堪萨斯城纳尔逊艺术馆和纽约市艺术博物馆。

另外有古阳洞也很出名。这里有丰富的造像题记，为人称道的龙门十二品，大部分集中在这里。清代学者康有为盛赞这里的书法之美为：魄力雄强、气象浑穆、笔法跳越、点画峻厚、意态奇逸、精神飞动、骨法洞达、结构天成、血肉丰美。还有一个药方洞，刻有 140 个药方，反映了我国古代医学的成就。把一些药方刻在石碑上或洞窟中，在别的地方也有发现，这是古代医学成就传之后世的一个重要方法。

4. 麦积山石窟

麦积山石窟在甘肃天水县东南 45 公里的麦积山上，开凿于北魏宣武帝景明年。

天水地处甘肃省东南部的渭水流域，它水源充足，物产丰富，素有甘肃“小江南”之称。上古时代，它地属雍州，至秦为陇西部，汉武帝时因“天河注水”之传说，改名天水郡，西晋时称秦州。直到 1924 年才再改称天水。

由于这里是陕、甘、南通巴蜀和东西交往咽喉地带，历来为兵家必争之地，也是汉晋以来东西南北文化传播的交汇站。天水地区石窟艺术的较早兴起与不断发展凡是这种文化传播的结果之一。

据统计，天水地区的石窟遗址至少包括天水麦积山、甘谷大像山、武山水帘洞和木梯寺等数处，由此构成陇东南石窟造像群。麦积山石窟与敦煌石窟、云冈石窟、龙门石窟并称我国四大石窟，并以“中国最大的泥塑艺术博物馆”而享誉国内外。

麦积山石窟的一个显著特点是洞窟所处位置极其惊险，大都开凿在悬崖峭壁之上，洞窟之间全靠架设在崖面上的凌

空栈道通达。游人攀登上这些蜿蜒曲折凌空栈道，不禁惊心动魄。

麦积山石窟艺术，以其精美的泥塑艺术闻名中外。麦积山石质松碎，不宜精凿，神像多为泥塑。在 190 多个洞窟中，保存有北魏以来的数以千计的精美塑像，风格清新秀丽，显示出人间的血肉气息。麦积山洞窟隐蔽在深僻的林区，避免了帝国主义的盗窃，因此比较好地保存了下来。

以上概括介绍的四个石窟群，只是我国众多石窟中的一部分。这些石窟对我们研究古代社会生活，研究古代建筑艺术、雕塑、绘画、佛教历史以及对发展旅游事业都有重要的价值。

六、佛塔建筑

古塔是中国五千年文明史的载体之一，古塔为祖国城市山林增光添彩，大都属于宗教建筑，被佛教界人士尊为佛塔，矗立在大江南北的古塔被誉为中国古代杰出的高层建筑。我国佛塔数量极大，分布极广。佛塔拔地突起，戟指蓝天，装点了祖国美好的山河。

佛塔起源于印度，有一种说法是佛陀在世时王舍城有一位孤独长者就已开始建造，用以供养佛陀的头发、指甲来表达人们对佛陀的崇敬。

也有一种说法说是佛陀涅槃后才建造，用作安置佛骨舍利的塔，梵文音译“施堵坡”，巴利文音译“塔婆”，别音“兜婆”或称“浮屠”汉文意译为“聚”、“高显”、“方坟”、“圆

冢”、“灵庙”等，另有“舍利塔”、“七宝塔”等异称。

公元1世纪前后，随佛教传入中国。但是，中国的佛塔在结构上和形式上同印度的佛塔已有很大的不同。它融入了民族的建筑艺术特点，主要是把中国原有的亭台楼阁建筑中的一些特点，运用到塔的建筑中，从而创造了具有中国特色的塔。

我国的佛塔不仅能在塔内供奉佛像，有的还可以登临远眺。西安的大雁塔古今许多文人学士到那里登高赋诗，抒发情怀，留下了大量名言佳句。唐代诗人岑参游大雁塔后吟诗：“塔势如涌出，孤高耸天宫。登临出世界，蹬通盘虚空。突兀压神州，峥嵘如鬼工。”精辟地概括了大雁塔的雄姿。

自佛教传入中国后，佛塔的建筑随之兴起。到北魏时期佛塔的建造已极为盛行，仅在洛阳就有上千座。目前，我国还有三千多座佛塔。它们是我国古代建筑的重要组成部分。

我国佛塔不同于诸如佛教的壁画、雕刻、佛曲等艺术形式，很少体现佛教象征主义、神秘主义的美学思想。我国佛塔比例合度、结构精密、宏伟壮观、静穆安闲，给人以崇高的美感。我国佛塔还巧妙地与自然的景色相融合，以自身的挺拔英俊，对于佛寺组群和城市轮廓面貌都起到一定的装点作用，达到了艺术美和自然美交相辉映的审美境界。佛塔与自然景色高度统一的美学特性，使遍布于全国各地的佛塔成为风景美的点睛之笔。

1. 佛光寺祖师塔

佛光寺祖师塔在山西省五台县东北 32 公里佛光山佛光寺内。塔建于北魏孝文帝时期（公元 471-499 年），是创建佛

光寺的初祖禅师的墓塔，属于砖结构，平面呈六角形，一共有二层，高约8米，式样非常古朴。

塔身由青砖砌筑而成，表面涂以白色，以示清净纯洁。下层的内部是六角形小室，西面开了券门。上层是实心的，西面作圆券假门，西南、西北作假直棂窗，下层塔身十分平素，没有任何装饰，门的券面用莲瓣形或火焰形作装饰。

塔身上部微出迭涩一层，涩面砌出斗拱，每面九枚，其上又迭涩一层，上层密布排列莲瓣三层，莲瓣上又出迭涩六层，构成第一层檐部，下层檐的背上，用反迭涩仿木制胡状的形式，每角立瓶形的角柱，每面作壶门四间，剔透凌空与内部塔体脱离。束腰上下收分甚紧束腰上涩之上，又出仰莲瓣三重，以承托上层塔身。

上层塔身的六个角上都立倚柱，柱头柱脚，柱中都用仰莲花捆束着，富有印度风格。西面假券门券面也作火焰形，近券顶处并用施纹装饰，券下两扇假门左扇微起错缝，仿佛开着一些，这层塔身表面用土朱画作一部分结构作装饰。

西北直棂窗以上，在柱头间画额两层，额内画五个短椽，额以上画人字形的寂间铺作。上层塔身以上六角柱上，作出角梁头的形状，梁头之间出涩一层，其上出三层莲瓣，成为上檐。

塔顶的砖刹，用仰覆莲作座，其上又安仰莲一层仰莲上安六瓣的覆钵，其上又出莲瓣两重，以承托最上之宝珠。塔的形制是国内仅见的孤例，也是全国仅存的两座北魏石塔之一。

2. 小雁塔

小雁塔位于唐长安城安仁坊荐福寺内，与大雁塔东西向，是古都唐长安保留至今的重要标志。因其体量比大雁塔小，修建时间也晚，故称小雁塔。但从古建筑角度看，它保存了唐代建筑的原貌，比明代包了一层厚砖的大雁塔更有文物价值。

荐福寺建于唐睿宗文明元年(公元684年)，是唐高宗死后百日，宗室皇族为他荐福修建的。武则天证圣元年，前往印度求佛法，游历了30多国的唐高僧义净回国，武则天亲至洛阳东门外迎接。神龙二年，义净入居荐福寺主持译经事务，唐中宗时为保存义净从印度带回的佛经、佛像，才建造了这座小雁塔。

小雁塔为四方形砖构密檐式塔，原为15层，高46米。塔下为方形砖砌基座，座上置第1层塔身，每边长11.38米。第1层塔身特别高大，南北辟门，以供出入。2层以上的高和宽都逐层递减，塔的外形逐层收小，6层以上，急剧收杀，使塔上部呈现圆和流畅的外轮廓线。在底层的青石门楣上，用线刻方法刻出供养天人和蔓草图案，刻工精细，线条流畅，反映了初唐的艺术风格。塔身内部为空洞式结构，有楼梯盘旋而上。

3. 大雁塔

大雁塔昔日位于唐长安城内，今在西安市城南慈恩寺大殿之北。它与小雁塔一起，同为我国盛唐时期的佛教胜迹，并成为古城西安的显著标志。

慈恩寺本是隋代创立的无漏寺，唐贞观二十二年太子李治将其扩建为大慈恩寺。玄奘从印度取经归来，移住慈恩寺，

主持译经事务，并创立了法相宗。大雁塔建于永徽三年，用以存放从印度带回的梵文经藏和唐太宗、高宗亲自撰写的《圣教序》和《圣教序记》。

大雁塔始建时只有 5 层，武则天扩建成 10 层，五代时又重加修葺，即成现在的规模。唐朝时，人们十分崇尚大雁，于是就把为贮藏佛教经典而修建的塔称为雁塔了。后来与小雁塔区别，故称大雁塔。

现有的大雁塔是一座典型的楼阁式方形锥状砖塔，塔分七层，通高 64 米。平面呈方形，全部用青砖磨砖对缝砌成，十分坚固，每层四壁之中，均辟券门，层与层之间有梯道相通。

塔身底层有唐代精美的刻线画，其中西门楣的阿弥陀佛说法图最为生动，相传出自唐代大画家阎立本的手笔。塔南门两侧龕内有两块石碑，一是唐太宗李世民书写的《大唐三藏圣教序》，另一块是唐高宗、李治所写《大唐三藏圣教序记》，碑文皆由唐初著名书法家褚遂良书写，是我国现有的有很高历史价值的唐代文物。

4. 释迦木塔

释迦木塔位于山西省应县境内，是中国现今绝无仅有的最高、最古老的重楼式纯木结构塔，全塔高 67.3 米，比有名的北京白塔还要高 16.4 米。塔身共分五层六檐，如果加上内里四层暗层，也可以算是九层。

此塔建于辽代清宁二年（公元 1056 年），至今已历 940 多年，虽历经了狂风暴雨、强烈地震、炮弹轰击（塔身上弹痕累累，可以看见嵌进去的弹头），仍然屹立。它全靠斗拱、

柱梁镶嵌穿插吻合，不用钉不用铆，以 50 多种斗拱的垫托接联砌建而成。

古人解决建筑问题的技术之高，连现代人也觉得不可思议，如塔底层回廊外檐由 24 根木柱支撑，在静止时下层每根柱负荷 120 吨，可是柱下石础根本没有巢臼，木柱断面直接平立于石础之上。据说有好奇者，曾经用两手执一根细绳，把它从石础和木柱间横过。所以，民间就有 24 根木柱轮流间歇的传说。

全塔装有木质楼梯，可逐级攀登至各层，每登上一层楼，都有不同的景观。在第三层的一副银槛联写得好：“放眼欲穷千里目，扞衣试上六层来”；三层外槽东面西侧木联上书“俯瞰桑乾滚滚波涛萦似带，遥临恒岳苍苍岫嶂屹如屏”，道出了周围令人心旷神怡的山川林木景色。

最特别的是，这座塔内供奉的佛像非常大，造像技艺很高。第一层的释迦牟尼佛像，高达 11 米，在塔内仰望，更觉雄伟无比。周围是金刚、天王、弟子、供养人的壁画，笔法细腻传神，为辽代特有的绘画风格。

第二层由于八面来光，豁然开朗，一主佛、两位菩萨和两位协从排列，姿态生动。第三、四、五层也都供有佛像的菩萨像，层层造像不同，构筑各异。这座佛塔在中国的无数宝塔中，无论建筑技术、内部装饰和造像技艺，都是出类拔萃的。

5. 阿育王寺舍利塔

阿育王寺舍利塔在浙江省鄞县宝幢镇。

传说在晋太康三年（公元 282 年），有一个异人叫刘萨诃

在这个地方得到塔基一座，高度约有 0.46 米，宽度 0.23 米，内悬宝髻，中缀舍利。内藏舍利相传是释迦牟尼涅槃后的遗骨，为中外佛教徒所崇敬。

据说目前全世界仅存 18 座舍利（佛骨）塔，我国拥有两座：一座在北京的西山；另一座就在阿育王寺塔中。在东晋义熙元年（公元 405 年）建造了亭子供奉这座塔，南朝宋元嘉二年（公元 425 年）又全面整修了一次。

舍利殿在中轴线上，殿高 15.3 米，重檐琉璃顶。金碧辉煌的舍利殿上，有宋高宗御书“佛顶光明之塔”和宋孝宗书写的“妙胜之殿”匾额。

殿中放置着石舍利塔一座，里面放置着七宝镶嵌的木塔一座，高仅几十厘米，木塔内置有传为刘萨诃当年拾来之塔。塔呈紫黑色，塔身四方形，每面刻着一佛本生的故事，上面还有露盘。据说从塔孔中可窥见舍利子是一个暗红色小珠。因为所窥视角度不同，所见色彩有红、黄、灰等。传说还有一些佛教徒以此来占吉凶。

石塔后面有释迦牟尼涅槃时卧像。阿育王寺现为浙江省文物保护单位。

6. 显通寺铜塔

显通寺铜塔在山西省五台县五台山台怀镇北侧显通寺大殿前。显通寺是五台山佛寺的元老，传说筑于东汉，北魏扩建，寺内现存的建筑群诸多是明代作品。铜塔铸于明代（元 1368-1644 年），原有五座，象征着五个台顶，人们至此朝拜，犹如登上了五台山。现在只保存两座完好无损。

据考证，大殿西边的铜塔是明代四川重庆府的陈挺杰等

人在云南捐资，于万历二十四年（公元 1596 年）七月初九日铸成，取名“多宝如意宝塔”。

东边和的铜塔是显通寺僧人胜洪等出钱，于万历三十八年（公元 1610 年）铸成，取名“南无阿弥陀佛无量宝塔”。

双塔形制栅，十三层，均高 8 米，须弥座塔基。塔基上铸有精致的小殿、佛像，塔身内置佛像，外部镌刻着经文，中有四大金刚托塔像。西塔下层西南角有大如拇指的小铜庙，内坐小指大的土地像。相传康熙帝见其特别小而感叹道：“好大的土地！”谁知话音刚落，土地公公连忙叩头，感谢皇上的赐封，从此便以“山西大土地”自居了。

两铜塔造型特异，是由楼阁、亭阁、覆钵三种形式组合而成。亭亭玉立，玲珑剔透，为明代铜铸艺术中的佳品。精致秀美，巧夺天工。

7. 琉璃塔

山西洪洞县广胜寺飞虹塔华丽异常，堪称代表之作。在砖砌塔身的外面贴上琉璃瓦件，就成了琉璃塔，这是宋代佛塔建筑的新意。到了明清时代，相沿成风，烧造技艺高超，五彩缤纷，美不胜收。

河南开封佑国寺铁塔虽然名为铁塔，实际却是因为外壁贴上红褐色的琉璃砖，色泽似铁，所以号称铁塔。此塔建于北宋仁宗庆历年间（1041～1048），是我国现存最早、最大的琉璃塔。

七、桥梁建筑

桥梁建筑也是我国古建筑的重要内容。千百年来，我们的祖先为了战胜大自然设置的交通障碍，用自己的聪明才智和艰苦的劳动，在江河上架设了无数座千姿百态的桥，不仅便利了交通，而且装点了祖国的山河。

我国桥梁建筑的历史相当久远，有人认为，我国桥梁建筑的历史至少有三千多年。我国古代桥梁建筑中，有不少都是世界性的创举。其中有许多桥经历了千百年的考验，至今仍然坚固完好。这说明我国古代桥梁建筑技术已达到相当高的水平。

1. 灞桥

我国古代桥梁很多，最古老、最负盛名的要算是西安市东北十公里处灞水上的灞桥了。灞桥是汉朝时期建造的一座石桥，是我国石柱桥墩的首创。

2. 赵州桥

位于河北省赵县的赵州桥，又叫安济桥。赵州桥是用石头建造的拱桥。这种桥型结构又比灞桥进了一步。这是我国现存年代最早的一座单孔石拱桥。

赵州桥建于隋朝大业初年，是杰出的工匠李春、李通设计建造的，距今已有 1380 多年的历史了。赵州桥之所以名扬中外，主要是它造型美观，设计和建造具有较高的科学性。

从建造技术上说，最大的特点是跨度大、桥拱低。由于工匠的精心设计和独到的技术，这座桥至今坚固完好。这在

世界桥梁建筑史上也是一个创举。赵州桥的建造成功，为我国古代文明赢得荣誉。

3. 宝带桥

苏州吴县境内的宝带桥，是苏州所有古桥中最宏伟的连拱石桥，桥长 400 多米，宽 4.1 米。宝带桥始建于唐元和年间，以后又经过多次整修。瑰丽多姿的宝带桥共 53 个桥孔，与水中成半圈的倒影上下交遇在，别具佳趣。

4. 洛阳桥

福建省的洛阳桥建在泉州市和惠安县交界处的洛阳江上。洛阳桥始建于宋代仁宗皇（造字：左衤，右右）五年（公元 1053 年），花费 6 年的时间才建成。这座桥全长 1188 米，宽 5 米，有 31 个桥墩。洛阳桥建造规模巨大，素有泉州“石桥甲天下”之称，并被誉为“海内第一桥”。

5. 安平桥

最著名的安平桥，有五里之长，又被称为“五里桥”，是我国现存最长的古桥，有“天下无桥长此桥”之赞语。这座桥横跨在福建省晋江县的安海镇和南安县的水头镇之间的海面上，建于南宋，距今已有八百多年的历史了。

6. 广济桥

横跨在广东省韩江上的广济桥是一座美丽宽阔的古桥，简称“湘桥”。它始建于宋代绍熙年间，共花费 16 年才建成。广济桥是一座梁桥和浮桥相结合的开合式桥梁。它有石墩、石梁的桥面，也有在木船上搭板的桥面。

东西两头是石梁桥，中间是浮桥，这是广济桥一大特色；广济桥另一个特点是桥身长，桥面宽，整个桥身的长度为

517.95 米，宽约 5 米，广济桥作为一座多结构的开合桥，是我国桥梁建筑中独一无二的。

7. 卢沟桥

卢沟桥是一座中外闻名的古桥。古代意大利旅行家马可·波罗在他的《马可·波罗游记》中称赞卢沟桥是“世界上最好的、独一无二的桥”。卢沟桥位于北京广安门外 13 公里的永定河上，建成于金代明昌三年（公元 1192 年），11 孔，桥两边栏杆上雕刻有石狮子 485 个，生动活泼，精美动人。

总之，我们伟大的祖国，多山、多水，可谓“万水千山”。古人建造的桥梁遍布祖国江河。有的桥长若垂虹，有的桥环如半月，有的小巧玲珑，有的雄伟壮观；千百年来，我国的许多古桥仍然坚固如初，傲然静卧。很多古桥已成为游览、观赏的重要对象，吸引着众多的旅游者。

第三节 古建筑的审美特征与欣赏

中国古建筑对于旅游者来说，已成为重要的审美对象。中国古建筑之所以为广大旅游者所欣赏，首先是因为它凝聚着我国古代劳动人民的丰富智慧和创造能力，成为人类自觉改造世界的直接成果。从我国规模浩大的古建筑中，我们看到了中国古代文明建设的成就。

我们知道，建筑的美主要表现在，符合几何规律的整体形态，符合力学规律的构图形式，各类材料恰当的使用和配合，以及建筑物各部分的比例、色彩、布局及其各方面的统

一。中国古建筑给旅游者的美感是：或雄伟宏大，或浑厚质朴，或挺拔刚健，或雍容华贵，或柔和纤秀，或端庄大方……

而外形的形式美主要表现在序列组合、空间安排、比例尺度、造型式样、色彩装饰等方面。这些形式美的因素决定了中国古建筑的审美特征。

另外，对我国古建筑的欣赏，还取决于欣赏者的文化素养、审美修养及其民族的审美习惯。当然，文化素养越高，对中国古建筑的审美特征理解就越深，越能体会其中的奥妙。

一、结构形式

早在远古的时候，我们的祖先就学会使用泥土和木材来建造房屋。他们发现用木材建造房屋便于加工，而且有取之不尽的建筑材料，于是，用木材造房便成了我国建筑上最早的传统。所以木结构便成为我国古建筑的最大特征之一。我国古建筑技艺精湛的木构架体系是经过长期营造实践创造的。

中国古建筑的木构架，主要是采用梁柱式结构。这种结构形式在古建筑中用得极为广泛。

所谓梁柱式结构，就是在地面上立柱，柱上架梁。这种木构架建筑屋顶的全部重量，是通过椽、檩、梁传到立柱而最后到达地面，而墙壁不承受房屋上部的重量，只起分割空间和保护作用。木构架建筑，有许多优点，例如门窗的安排比较灵活，多开一些门窗或少开一些门窗都可以。门窗可以开得大些，也可以开得小些。这种结构可以满足人们使

用房屋的不同要求。而且具有“墙倒屋不塌”的特点。木构架建筑屋顶的造型也十分丰富，有歇山（屋顶）、悬山、卷棚顶和硬山顶。

我国古建筑的木结构一般都是采用榫卯安装的办法，把各种不同形状的木构件组合在一起，这种用榫卯组合构件的建筑，是非常坚固的。我国古建筑中比较重大的建筑物一般都使用斗拱。这是我国古建筑所特有的建筑形式。斗拱是较大建筑物的柱与屋顶之间的过渡部分，其功用在承受上部伸出的屋檐，将其重量或直接集中到柱上，或间接先纳至檐上再转到柱上。斗拱的外形有一种错综精巧的美，还可以起到建筑的装饰作用。

古建筑艺术的代表如北京天坛的祈年殿，覆盖着三层重檐，从第一层檐次第向上，层层缩小，殿的整体呈放射形，殿顶采用传统的攒尖式。这座圆形大殿由 28 根巨大的支柱支撑着殿身，内层四根巨柱代表春夏秋冬，中层 12 根柱子象征着 12 个月，外层 12 根柱子表示 12 个时辰。祈年殿是我国独特的木结构框架式的典型建筑。

由于我国古建筑木构架的特点，使其造型多姿，情态各异，充分体现了中国古建筑的民族特色和艺术风格。

二、群体组合

我国的宫殿、庙宇、寺院等基本上采用群体组合的布局，从整体布局上看是多层次而变化无穷的，显示出宏伟壮观的艺术效果。在布局的空间利用上都十分讲究，有主次、有层

次、有深度，既注意宏观美，又注意小巧玲珑，秀丽多姿。

群体组合，是由一个一个的单体建筑合成一个大的群体建筑。像寺院、庙宇、宫殿、陵园等，从建筑的总体来说，是一个完整的组群布局。我国古建筑的一个共同特征是，在平面布局上以“间”为单位，再以“间”组成房屋，由房屋组成庭院，再由庭院组成各种形式的建筑群。北京的故宫就是这样的群体组合建筑。

中国古建筑这种组群布局，在设计上，大都是采用对称和对比的手法。以故宫为例，它是一个规模巨大的建筑群，每个建筑都是在一条由南到北的中轴线上展开的。

中轴线上的主要建筑是三大殿，即太和殿、中和殿、保和殿。这是故宫内最突出、最宏伟、最豪华的建筑物，而中轴线两侧的建筑保持了严格对称和均衡。在布局上显示出整齐和对称的美。

太和殿两侧的建筑采用了低矮的连续的回廊，同太和殿形成高低、大小的对比，好像是一幅有主有次的画面一样。像寺院建筑，庭院建筑也大都采用这种手法。可以说对比、对称是中国古建筑群体组合的一大特色。

三、装饰色彩

我国古建筑十分讲究内部的装饰、陈设和外部空间的点缀。建筑物内部常用雕梁画栋、图案花纹、匾牌楹联以及壁画进行装饰，以此增加华丽和富贵的气氛。颐和园的长廊以彩画装饰著称。长廊的彩画不论是形式还是内容都是丰富多

彩的，像是一个“画廊”。

三大名楼之一的黄鹤楼的内部装饰也是十分精巧华丽的。其涂彩、雕塑、绘画、楹联、诗词及家具的陈设都不同一般，使整个建筑于雄伟中不失精巧秀丽。建筑物内部陈列名人字画、文物古玩、工艺美术品也是中国古建筑内部装饰的一大特色。这正体现了中国民族文化的特征和中华民族的审美习惯。古建筑物的外部空间，常常用假山叠石加以点缀，设屏风、香炉、华表，有的还要建九龙壁、石头狮子等。

有的建筑物屋顶上的垂脊，用烧制有各种动物形象的特制的砖瓦进行装点，使之具有神秘和奇趣感，从而丰富人们的审美趣味。

我们在游览、观赏一些喇嘛庙时，常常看到一些“金顶”建筑。这些所谓“金顶”，是用鎏金装饰的屋顶，一般称为“金瓦殿”。鎏金，近代叫“火镀金”。我国早在战国中期就已发明了这种技术。像北京天坛祈年殿的顶尖就是用鎏金装饰的。用鎏金装饰屋顶有富丽堂皇、豪华富贵之感。

色彩是构成建筑形式美的不可缺少的因素。红、黄、绿是我国古建筑的主色调。从中华民族传统的审美观点来看，红色表示喜庆、欢乐；黄色表示辉煌、富贵、庄重；绿色是生命色，它使人精神愉快和精力旺盛，给人一种生机勃勃的感觉。

从我国封建统治者的审美观点来讲，帝王的建筑是黄色琉璃瓦，王侯的建筑用绿色琉璃瓦，老百姓只能用灰色瓦盖房。我国宫殿的建筑一般都是“红墙黄瓦”（黄琉璃瓦），显得金碧辉煌，以显示皇权的威严、皇宫的豪华富贵。

天坛祈年殿的色彩处理表现出中国古代匠师的高超技艺。蓝色琉璃瓦顶上冠以巨大的鎏金顶，下面配以米红色柱子、门窗和白色台基，使这组建筑富丽堂皇，溢彩流金。尤其在广阔无垠的蓝天下举目望去其庄严雄伟的气势，显示出不可侵犯的神圣之态。这里，色彩的效果起着重要的作用。

四、建筑美与自然美的结合

我国古建筑的设计和布局非常注意与周围的自然风景的结合，使建筑美（人工美）同自然美和谐地融为一体。

把人工的美（其中包括人的智慧、创造、志向）与自然美联系起来，将人的情感赋于自然中，再以自然美与艺术美来陶冶人的精神，以满足精神的审美，这是我国古建筑布局造景的重要审美特征。建筑与风景是相得益彰、相映生辉的。建筑得自然风景而立，而自然风景得建筑更富神趣。

建筑若缺少林木荫盖之润饰，便显得孤立而单调，自然风景中若无建筑的装点，就没有神韵。另外，建筑周围若山水秀丽，林木茂密。就会造成禽兽出没，鸟语花香的世界，增加生趣之美。

我国古建筑十分注意同自然美的融合，像颐和园、避暑山庄的建筑，皇帝陵园的建筑，孔庙的建筑，以及寺院、庙宇的建筑都是与自然风景结合的典范。有些寺院沿山势而筑，层层殿堂，倚山叠起，颇具特色。像五台山的佛光寺、北京的碧云寺、地处“山最幽胜处”的泰山灵岩寺、红螺寺、以及在武林闻名的少林寺……这些宏伟的古建筑群都是同自然

景色融会在一起的。避暑山庄的“外八庙”、青海的塔尔寺、浙江省天台县的国清寺都是坐落在碧阴叠翠的山坡上，依山托势，高低错落，这都为旅游者大大增加了审美的层次。

我国寺院、庙宇建筑借取幽美的自然风景创造宗教的理想世界，既满足了宗教的审美要求，又促进了宗教文化的交往和宗教的旅游活动。

我国古建筑的主要审美特征，集中表现在独特的民族结构形式，完整、统一、和谐及园林式的组群布局等。正是这些形式美的因素引起中外旅游者的极大兴趣，成为游览、观赏的重要对象。同时，我们从这些优美的形式中，还看到我国古建筑艺术已发展到相当高的水平，看到我国劳动人民的丰富智慧和创造才能。

第六章 中国雕塑艺术观赏

中国古代的雕塑艺术和中国绘画一样，达到很高的水平，在艺术上有鲜明的民族特点，在东方乃至世界上，自成体，独树一帜。它是中国悠久而灿烂的古代文化的重要部分，也是极其珍贵的文化旅游资源。

第一节 中国雕塑与旅游

中国古代的雕塑艺术，是一笔巨大的、无比丰富的艺术遗产。在漫长的历史进程之中，各个时代无数默默无闻的艺术匠师们，以惊人的毅力、智慧和气魄，天才地创造了难以数计的精美动人的菩萨、佛像、陶俑及陵墓石雕等，这些都是历史和时代精神历程的形象记录，使我们惊叹不已，并从中获得美的享受。

中国古代的雕塑艺术像一颗颗璀璨夺目的明珠一样，散布在全国各著名的旅游风景名胜区，以古老的文化，宏大的魄力，精湛的技艺和无与伦比的艺术美感，吸引着成千上万的旅游者，构成风景名胜区的人文景观。

如被世人赞叹不已，被誉为“20世纪最壮观的考古发

现”，“世界第八个奇迹”的陕西临潼秦始皇陵兵马俑坑出土的数以千计的大型陶塑，向全世界展示了中国古雕塑艺术悠久的历史 and 辉煌的成就。

举世闻名的佛教石窟甘肃敦煌莫高窟，天水麦积山，山西大同的云冈，河南洛阳的龙门，四川的大足，新疆的高昌、拜城等地石窟雕塑，其规模之大，数量之多，气度之恢弘，艺术技巧之高超，影响之深远，都足以和世界任何国家的石窟艺术相媲美。

散见在南北各地的帝王和王公贵族的陵墓石雕，如著名的西汉名将霍去病墓前石雕、南朝帝王陵以及唐代“关中十八陵”的乾陵石雕和“昭陵六骏”雕刻，都是具有鲜明的时代特征和艺术风格的典范作品。

保存在全国各地的佛教寺庙中的佛、菩萨、罗汉像，不乏艺术精品。如云南的筇竹寺、北京的碧云寺、武汉的归元寺、四川的宝光寺、苏州的西园寺、吴县的紫金庵、角直的保圣寺的罗汉像，个个造型生动、神态迥异。这些都是东方佛教雕塑艺术的无价瑰宝。曾经使无数中外游人为之倾倒，叹为观止。

中国古代雕塑艺术，由于年代久远或社会原因，受到了很大的损失和破坏。其中一部分雕塑精品已流传国外。

目前，在国内保存下来的雕塑作品，从新石器时代晚期遗址中出土的兽形陶器至明清的佛像，均散见在各地的陵墓、石窟、寺庙，或收藏在博物馆中。随着岁月的流逝，它们身上的封建和宗教色彩逐渐淡去，日益显示出璀璨照人的特有的东方艺术之美，成为中国人民和各国朋友喜闻乐见，易于

理解和接受的审美对象。这些艺术生命永存的雕塑作品，同其他各种文物艺术一起，构成壮丽的艺术文化景观，吸引了无数中外旅游者前来观摩鉴赏。

中国古代雕塑艺术，是蕴藏着巨大的艺术魅力的文化旅游资源。我们必须非常珍惜这些古代劳动人民创造的伟大艺术遗产，让它们永远发出灿烂的光辉。

第二节 雕塑的特征与形式

一、雕塑的特征

雕塑是一种造型艺术。它是雕刻与塑造两种制作方法的统称。雕塑是使用体积的语言——占有一定空间的物质实体，是以可以观看、可以触摸的形体，作为艺术的形象。这是雕塑和绘画的最大区别。

绘画只能在画面上用线条、明暗、色彩以及透视关系等造型手段来描绘形象，使观众造成幻觉，产生立体感和空间感，而雕塑是以坚硬的物质材料，塑成可视可触的艺术形象，在三度空间中展示形象，借以反映现实生活和表现艺术家的审美感和审美理想。

不论是中国的雕塑还是外国的雕塑，都是利用可雕可刻或可塑的物质材料，塑造出实实在在的、存在于一定空间环境中的特质实体，因此它具有极强烈的艺术感染力。这是雕塑艺术的特点，也是它的优越性。

雕塑语言的艺术特点，是通过对材料的处理，在形体变化的姿态和节奏表现中，把描绘和表现结合起来，融成一个既真实又艺术的，密不可分的整体，充分展示对象的形体美和精神美。世界上一些优秀雕塑作品，如中国的龙门石窟奉先寺的大佛像，希腊的“米洛斯的维纳斯”，美国纽约的“自由女神像”铜像，法国加莱市的石雕“加莱义民”，苏联列宁格勒十二月党人广场的“青铜骑士”等等，都无不达到形体与精神完美结合的高度。正如黑格尔所说：“雕刻应该把心灵表现于它的身体形状，使心灵与身体形状直接统一起来。”

雕塑的三度空间的实体性，使人直接了解形象处于空间中的具体性、可信性，而且随着欣赏者视角与距离的转换，常能带来极其多样的美的感受，达到单纯与丰富的对立统一。现代雕塑大师亨利·摩尔说过：“伟大的雕塑作品是从任何距离都可被人们观赏的，因为在不同的距离会显示出不同的美的形象来。”

雕塑作为以物质材料构成的具体形体，不仅调动了人的视觉，而且还与人的触觉发生联系。这是其他一切种类的造型艺术所难以企及的。法国伟大雕塑家罗丹在谈到世界雕塑名作“米洛斯的维纳斯”时曾说过，“抚摸这座像的时候，几乎会觉得是温暖的”。

雕塑家出神入化的艺术技巧，大理石洁白如玉的材质美，使得欣赏者从视觉中诱发联想，产生体温的触觉感。雕塑利用物质材料和肌理特点，使作品具有特殊的审美意味。

二、雕塑的形式

雕塑具有多种形式，一般可分为圆雕和浮雕两种。

1. 圆雕

圆雕的特征是完全立体的。它是独立地、实在地存在于一定的空间环境中，不附着在任何背景上的雕塑作品。观众可以从四面八方，每一个角度去观赏它。能够看到雕塑的各个侧面，获得丰富的感受，以形成艺术形象的整体感。著名的秦陵兵马俑、希腊雕刻拉奥孔等等，都属于圆雕作品。圆雕作品最为常见。

2. 浮雕

浮雕是介于雕塑与绘画之间的类型，是在平面上雕出或深或浅的凸起的图像。它更适合于表现有情节性的群众场面，常用在大型建筑物的重要部位。它与圆雕有较大的形式区别。

如北京天安门广场上的人民英雄纪念碑，在碑身下设有须弥座，座的周围装饰着十面汉白玉雕刻。反映我国新民主主义革命时期重大的历史事件，这就是浮雕。

著名的“昭陵六骏”是装饰在唐太宗墓前的浮雕像。河南巩县“皇后礼佛图”，也是一幅构图复杂、人物众多、富有装饰性的东魏时代的浮雕。

浮雕的应用范围很广，主要用于建筑物的装饰。表现方法和艺术处理手法也是非常多样。它与圆雕最大的不同点就是观众不能从四周观看，只能从正面欣赏。浮雕是在平面的底板上塑造或刻制形象，表现对象形体的长阔比例尺寸不变，

形体的轮廓线近似绘画。但前后的体积（厚度）要压缩。它运用压缩后的形体起伏（凹凸），不同转折面的方向，和不同受光面所造成明暗对比的幻觉，以及透视、层次关系等等因素来表现形象的立体感和空间气氛。

浮雕以压缩程度、形体凹凸的高低厚薄程度的不同，又可分为高浮雕或浅浮雕（低浮雕、薄浮雕）。这也是相比较而言的。一般说，压缩后形体凹凸在圆雕二分之一以上的可称为高浮雕，如江苏昆山县直镇保圣寺现存的半堂唐塑罗汉像形体较为凸出，属于高浮雕。唐代“昭陵六骏”、北京天安门广场人民英雄纪念碑须弥座上的装饰雕刻，都属于浅浮雕。

中国寺庙中常见的一种半立体的壁塑，实际上也属于高浮雕一类的雕塑。

3. 其他方法

按照雕塑的社会功能来分，雕塑又可以分为下列几种类型：

架上雕塑：一般陈列在室内，供作观赏

纪念碑雕塑：为了纪念英雄人物和重大历史事件而建立的雕塑。著名的西汉霍去病墓前石雕“马踏匈奴”像，可以说是纪念碑雕塑。

园林雕塑：美化园林的雕塑作品，如南京莫愁湖公园中的“莫愁女”雕像。

建筑雕塑：附着在建筑物表面或衬托主体建筑的雕塑作品，统称为建筑雕塑。如宫殿、陵墓的石狮等，即属于此类雕塑。

城市雕塑及环境雕塑：为了美化城市环境形象而建立

的雕塑作品，如杰出的雕塑家罗丹创作的“加莱义民”，既属于纪念性雕塑，又属于城市雕塑。它是城市文化的标志，是城市环境艺术的一部分。

按照艺术家创作思想和创作方法来分，雕塑则可以分为写实雕塑（具象雕塑）、抽象雕塑、活动雕塑和软雕塑等等。

根据制作方法和材料的不同，雕塑可有石雕、木雕和泥塑等等的分法。

第三节 中国古代雕塑的美学特征

中国古代雕塑艺术有它自己的发生与发展过程。如同其他国家雕塑艺术发展的历史一样，最早的雕塑也不是一个独立的艺术门类，而是附属于当时的实用工艺，如陶器、玉器、青铜器的制作。一直在秦汉时期，中国雕塑才作为一个独立的艺术门类大放异彩。

汉代以及南北朝时期，佛教寺庙建筑，石窟造像盛极一时，佛教雕塑占了重要地位。同时，帝王贵族陵墓雕刻也极为繁荣。到了唐代，我国古代雕塑艺术更加成熟。不论陵墓雕刻，墓室俑像以及石窟寺庙造像，其数量之多，质量之精美都是前所未有的，把中国雕塑艺术推向了高峰。

唐代以后直至明清，由于佛教造像之风衰落，中国雕塑艺术走向低潮，已不可与秦汉魏唐同日而。

中国古代雕塑艺术，以其特有的东方艺术之美，足可与希腊、罗马雕塑艺术鼎峙。中国雕塑艺术成绩之所以如此辉

煌，是因为它深刻地反映了中华民族的审美理想。在雕塑艺术作品中，寄托着对生活的美憧憬。

那些不朽杰作的创造者，大多是一些名不见经传的劳动人民出身的匠师，他们最能理想民族审美心理，最少保守，也最能接受、融化外来艺术形式，因而能创造出为中国人民所理解、所喜闻乐见、适合表现自己民族心理的雕塑艺术作品。只有按照民族的审美理想、审美风格创作的艺术品，才能立于世界民族艺术之林，永葆其艺术美的巨大魅力。

下面就中国古代雕塑艺术的美学特征，作简略的论述。

一、纪念性

综观中国古代雕塑艺术，不论是陶俑、陵墓雕刻，还是佛教造像，都不是单纯为了观赏需要而创作的。它首先是为统治阶级特定的政治需要，常被用来作为政治统治的工具。它总是体现特定的时代一定阶级的信仰、崇拜，或是为纪念某一历史人物和事件，纪念某种功绩和勋业的产物。所以说，中国古代雕塑常常是以内容和形式富有政治性和纪念性，成为具有独立鉴赏价值的艺术品。

如著名的唐代雕刻“昭陵六骏”是现存的最有价值的纪念性雕塑之一。六骏是唐太宗这示历次作战时所乘的六匹骏马，在重大征战中起过作用。唐太宗在昭陵刻六骏作为纪念，实际上是赞美唐代武功勋业。即使像龙门奉先寺大佛像“方额广颐”，也带有明显的纪念性雕塑特点。此肖像似武后，论者认为它可能是“武则天的摹拟像”。

纪念性雕塑的情节，要求言简意赅、启人深思，要求一眼就看到，鲜明而有意境。这个情节是作品与观众思想交流的桥梁，是形式与内容汇合的焦点。应该是最能代表一个时代，象征一个国家、一个事件的。例如为纪念大将霍去病而设计的一组大型石雕，不愧为纪念性雕塑的典范作品。其中以“马踏匈奴”最有代表性。

古代雕塑匠师们在他们的创伤中，虽然不可避免地要体现一定的统治阶级的审美理想和审美情趣，但是在作品的艺术处理中，却总要表现自己在审美上的独特感受和对生活的理解，力图创作出不拘一格、内涵丰富的雕塑艺术作品。

二、象征性

如同我国民间艺术所常用的“托物言志”、“寓意于物”的象征手法一样，中国古代雕塑艺术继承了这一美学风格 and 传统。

中国雕塑艺术中反复出现的那些庄严威武的石狮、辟邪、天禄以及矫健英骏的石马等等，都不是仅仅为了表现这些神兽的形态和步姿，而是为了表现人，表现人的一定的意念，烘托一定的意境气氛。

象征性可以说是中国古代雕塑艺术又一美学特征。西汉霍去病墓前群雕，为了纪念青年将军霍去病英勇奋战，率师深入祁连山远征匈奴六战六捷的勋绩，艺术家不是表现英雄本身，而是表现英雄的乘骑，表现英雄威名远震的祁连山。从战马使人想到英勇善战的将军，想到浴血沙场的战士。祁

连山永远使人铭记着将士们的功勋。

艺术家不是用巨大数字表现千军万马，而是以一当十，以少胜多，仅以三种不同姿态的战马象征青年英雄生前的仪仗甲兵，寓意了远征劲旅的艰辛与战线，歌颂墓主人赫赫战功。

三、装饰性

自然主义历来是被中国绘画和雕刻匠师所鄙弃的。这是很高的审美负格。中国古代雕塑，往往无意于复制人物或动物的自然形态，不以如实模仿自然形态为满足。而是采取装饰手法，把自己的生活实践中所形成的某种情感、趣味和审美理想，寄托在创造性的形象中。

“装饰和表现是同一的。”（马蒂斯语）为了表现石狮作为动物凶猛的本能，又是作为镇墓神盖的特征，我国古代雕刻匠师把狮子的外形加以装饰性的处理。狮头上那阔大的嘴巴，鼓出来的眼睛，昂首、挺胸、张口，表现了既可怕又可爱的统一特征。它的视象特征是令人震惊的雄伟，而又给人以沉着稳定的形式美感。

艺术家从客观对象的固有特征出发，经过变形、夸张，目的是为了强化作品的主题，美化作品的艺术形象。

为了表现“从西极，陟流沙”而来的“天马”，唐代乾陵的设计者，有意把马刻成有翅膀的翼马形象。唐代雕塑家对于菩萨的形象表现，是成功地运用了装饰手法的范例。那美丽圆熟的身躯，圆润丰满的胸背部和四肢，为飘洒精美的衣

裙所覆盖，围绕着闪光的纓络，仪容端丽，气度华贵。

敦煌第 158 窟(中唐)的涅槃卧佛像，释迦以僧伽黎(大衣)为枕，右侧身而卧，安静地死去。这是一个悲剧性题材，但天才的雕塑家并没有过多渲染死的恐怖色彩，不像意大利文艺复兴时期大雕塑家米开朗基罗表现的耶稣殉难作品“哀掉基督”那样悲痛欲绝的神态，而是在这尊佛像上，创造了一个丰腴端庄、聪慧慈蔼、安祥入睡的形象。把死亡表现得如此富有美感，在世界雕塑艺术中是罕见的。

和中国绘画一样，雕塑艺术同样强调对象精神和气韵的表现，要求形神兼备，脱形写神。著名的唐代雕刻龙门石窟中的“力士”和“天王”的形象，总是充满着力的表现，表面看来有些不合乎人体结构比例，但是夸张了的肌肉的紧张与壮健，恰好给人以强烈的力量感和咄咄逼人的气势，刻画了“天王”、“力士”勇猛神武的精神气质，表达了一定的意境和气氛。

成都出土的汉俑《说书俑》，若单从人物的比例和解剖关系去要求，四肢比例是不正确的，但是艺术家抓住了“说书人”的特点，那击鼓的姿态，眉飞色舞的特有神气，十分传神地表现了古代民间艺人的精神风貌。

装饰也是为了表现，一切表现都是主观与客观的统一。为了更好地表现对象的精神状态、内在生命，决不能以如实描写为满足，装饰和表现的最终目的即美。

四、假定性

“戏剧的本质正在于不同真的一样。”前苏联戏剧家梅耶荷德这句话颇能点明艺术的本质特征所在。其实何止是戏剧，假定性原则不只体现在传统的中国戏曲里，也体现在传统的中国绘画和雕刻艺术里。任何称得上艺术的作品，几乎都是运用假定性原则，达到表现与再现统一的艺术效果。

戏曲舞台上，“三五步行遍天下，六七人雄会千军”，一支马鞭，代表走马千里，一条木桨，表示水上行舟。中国山水画，不过是画家用笔勾勒点染出来的形象，并不是真山水，但是它令人产生“可行”、“可游”、“可居”的真实感，靠的是联想和想象。

中国雕塑艺术，不管是佛教造像，还是陵墓雕刻，从超人圣、洞悉一切的本尊像，到大慈大悲、妙相庄严的观音菩萨，从南朝陵墓高视阔步的天禄，到唐代乾陵身生双翼的天马，无不具有假定性艺术特征。众所周知，艺术并不要求所有形象都和真的一样，艺术有权对自然形态固有特征，有所选择地掌握。

不拘泥于对象的所有特征，而概括它的固有特征。观众完全可以从对象的固有特征中，凭借联想和想象认识它。中国古代雕塑常见的石狮、石天禄、石翼马之所以具有极大的艺术魅力与极高的审美价值，正因为它不和真的一样。它是一种假定性形象，可以说是一种在更广阔、更深远的意义上对客观事物的更真实的反映。

高度概括、重视传神的中国传统戏曲、中国水墨画和中国雕塑艺术，它们并不表示我国艺术的落后，而是代表艺术上的独特创造。既然艺术形象不应当是生活的简单再现，而且需要艺术家充分表现自己的审美感受和审美理想，形式和风格完全可以多种多样。这种以再现为基础的表现，既不失真，也不失其美。中国古代雕塑高明之处，就在于不和真的一样。

五、类型化

如果说希腊雕塑是以“艺术模仿自然”，追求理想化的人体美，古罗马雕塑以鲜明的人物个性的肖像为特征的话，中国古代雕塑艺术则以类型化为自己的美学特征。

中国古代绘画与雕塑艺术，都不主张面对自然实物写生，而是凭视觉记忆，调动想像力进行创作。我国元代人物画家王绎往往在人们“叫啸谈话之间，默记情貌，然后落笔”。他自己总结一条经验：“默记于心，闭目如在目前，下笔如在笔底。”中国画家和雕塑家的创作，依靠平日的观察积累丰富的记忆表象，经过强化提炼为艺术形象。

中国的造型艺术，具有凭记忆造形的特征。具体地说，就是类型化。往往不是拘泥于对象的某一形体比例和性格的真实刻画，而是综合了同类型对象的基本特征（形体和性格），创造出具有共性美的艺术形象。

众所周知，中国古代雕塑艺术，一开始就是为一定的政治或宗教目的服务，表现一定的思想和理想的。雕塑家只能

按照一定阶级的审美规范进行创作，在一定的审美理想制约下，把各种表现对象加以规范化，类型化。但也并非千人一面，缺乏个性的美。

中国雕塑是通过类型来表现个性的。如佛的森严超脱、菩萨的温和与妩媚、迦叶的老成持重、阿难的聪慧潇洒、天王力士的雄健和威武等等。罗汉是一种类型，既体现它法力广大，但还未修炼成佛的僧众的共性，又可以看出各自具有的鲜明的形象特征与个性特征，寓个性于共性之中。

六、融洽性

我国古代雕塑，与建筑和环境的关系极为密切。雕塑作为美化建筑，烘托环境气氛的手段，是为一定的精神目的服务的。

中国古代宫殿、寺庙、陵墓等高级建筑，常用雕塑艺术来衬托建筑的艺术形象。如宫殿正门前的“阙”、华表、牌坊、照壁、石狮等，都有精美的雕刻作为装饰。如北京故宫天安门前布置着由白色大理石建成的七座拱桥，上面有装饰雕刻。两旁还有石狮和华表，在华表上刻着精彩的云龙浮雕。太和殿、中和殿及保和殿前，两侧都布置铜狮等动物雕刻。重檐屋顶上也有龙、凤、鱼、神等装饰雕刻。这些雕刻非常谐调地与建筑融为一体，加强了故宫庄严富丽、神圣不可侵犯的气氛。

著名的唐代乾陵雕刻群，是建筑、雕塑与环境结合的杰作。设计者有意把石雕尺度、体量放大，当谒陵人在御道两

侧庞大的雕刻群俯视下行进时，自然会感到自己的渺小，整个陵区的神圣、庄严和崇高，给人以精神上的震撼。这是古代环境艺术的典范。中国古代雕塑艺术与建筑及环境之关系，常常表现得惊人的和谐与默契，体现了“天人合一”的古典美学思想。

第四节 中国著名雕塑赏析

一、秦始皇陵兵马俑

1974年3月，陕西临潼县晏寨公社西杨村的社员打井时，发现了伟大的地下宝藏，一时轰动中外。这就是八千余件秦代的陶制兵马俑。这是一支浩浩荡荡、气势宏伟的地下大军。那技艺精超的大宗兵马俑，可谓超出人们的想象，是我国及世界雕塑艺术的珍品，被国际友人誉为“二十世纪最壮观的考古发现”，“世界第八个奇迹”。

秦始皇陵兵马俑坑深5米，东西长230米，南北宽62米。在纵横面积14260平方米的深坑中，放满了排列成38路纵队与阵势的陶质武士和车马俑像。在仅试掘的960平方米面积中，竟出土武士俑五百余件，战车六乘，每乘四马，计陶马24匹。俑像高1.8米左右，马身高1.5米，长2米。此外还有剑、弩、钩、矛等一大批实战武器。根据推算，仅一号坑可出土陶俑、陶马近六千件。二号坑可出土近一千件。并发现似指挥部的三号坑，均待以后再行发掘。

从已出土的俑像来看，真是形象生动，姿态各异，雄伟出奇，技艺惊人。八千余件陶制兵马俑，组成一个由战车、步兵、骑兵相间编列，“有锋有，有侧翼，有后卫”的严整的方形军阵。这种模拟三军的宏大、磅礴阵势，在布局上独创一格，生动地再现了秦王“扫六合，虎视何雄哉”，及秦始皇“带甲百万，车千乘，骑马匹”的兵强马壮的威武场面。这就是这组群像所要表现的政治内容和时代特征。

秦俑雕塑艺术的作者选择了严阵以待的时机，数千名披坚执锐的武士肃然伫立，斗志昂扬，战车被四匹奋蹄欲行的战马拉着，牵马的武士紧握马缰，目视前方，凝神听令。骑兵的坐下马奋鬃扬尾，骑士牵缰提弓立于马前，跃跃欲战。这一切都能使人联想到，只要一声令下，武士们就会冲锋陷阵，势不可当，迅速歼灭敌人。作者选择这种一触即发的临战状态，是最能反映“战未尝不克，攻未尝不取，所当未尝不破”的勇敢善战的秦国军旅的精神风貌。像这样的静中有动、动静结合、寓动于静，统一中求变化的表现手法，其艺术魅力真是摄人心魄。

1. 秦俑的写实风格

秦俑的艺术特色，给人印象最强烈的是它的高度的写实性，是大、多，而真。所谓大，是陶俑、陶马的形体高大，和真人、真马大小相等；所谓多，是数量众多，显示了一种恢弘的气概和巨大的力量，使人感到震惊；所谓真，数千兵马俑，不是一群毫无生气的偶像，而是许多具有鲜明个性的秦国战士形象的真实纪录。

一列列、一行行的战车、骑兵和步兵，都极为逼真、生

动。就连一些细微末节，也达到了惊人的酷似。

严格的模拟实物，是秦俑艺术写实风格的主要特征。例如，在整体布局上，它模拟军阵的编列，创造了由左、中、右三军和一个指挥部组成的军阵体系这样宏大的构图。长兵强弩在前、短兵弱弩在后，长短兵相杂。战车、车子的形制、结构和各部件的大小尺寸，各类武士俑身材的高矮、胖瘦，以及面型、须发的样式等，都刻画得十分逼真。

有的大口、厚唇、宽额、润腮，纯朴憨厚，似乎是出身于关中地区的秦卒；而额头微向后缩、高颧骨、宽厚的耳轮、细细的眼睛、薄薄的眼皮，结实、强悍，则是出自陇东的战士；那圆圆的脸庞、尖下巴、神情机敏的小个子，显然是巴蜀籍的士兵。秦俑将士服饰种类繁多，各不相同。甚至连战士甲衣的甲片编缀方法，身上装束的革带、带钩、发带以及发髻、发辫，腿部扎的行（造字：左月，右上半部米、下半部系）胫缴，以及靴履等细节，也都是严格写实，一丝不苟。

2. 秦俑的形象塑造

秦俑的形象塑造上，却又不是自然主义地摹拟真人。它是经过提炼后的艺术形象。手法洗练，不作繁琐的雕饰，而是力求表现人物的精神、气质，从整体上形成深沉雄大的艺术效果。

为了使形象生动、传神，作了必要的艺术夸张和重点刻画，如表现须眉就非常精彩。作者不拘泥于刻画毛根出肉的真实，而是用夸张的手法，把须眉塑造得有角有棱，突出它的眉棱骨，表现了刚强的个性。特别是胡须，有些塑得飞动、竖起，或翻卷起来，有的在俑唇上贴两条长方形薄泥片。发

型，有螺纹式、篦纹式、波浪式。发辫盘结的形式，有人字形、十字形、丁字形、卜字形等等。这些形象塑造，有助于人物精神气质的表现，使个性十分鲜明。

陶马的塑造，抓住了明确的大体面关系，概括战马的大形，细部刻画又很细致具体，马的胸部塑造得宽阔、丰厚、胸肌隆突，透皮见骨，臀部圆润，肌肉丰满。头部眼眶高隆，鼻翼翕张，眼珠突起，灼灼有神。

秦俑在技法上是把圆雕、浮雕、线刻有机结合。大的立体形象用堆、塑的方法作为圆雕。装饰、细节、细部则用堆、捏、贴等方法作成浮雕效果。立体形象的细部，特别是面部则往往用刻、画的线来表现，把外部形体与内在精神气质融为一体，体现了“形具而神生”的中国传统的审美要求。

3. 秦俑的神态刻画

秦俑在人物神态刻画上有突出成就，表现在它塑造了众多不同身份，不同年龄、不同个性的人物典型。不仅从服饰上着力，而且更从神态、气度上加以刻画。

如在陈列室里陈列的二号坑出土的将军俑，其身材魁梧，高 1.96 米，头戴双龙尾长冠，身穿战袍，袍外套着甲片精细的鱼鳞铠甲，肩、胸和背上都有花纹装饰，身佩长剑，颌下飘须，神态刚毅沉静，给人足智多谋的印象。有的显得温文尔雅，有的则成熟老练而持重，各有其不同的个性特征。

中下级军吏俑，不但服饰上与将军俑不同，精神、气度也有差异，总的来说，着重表现其恭谨、勇武和干练。骑兵和鞍马群俑，其神态、服饰又不同于步兵，他们的战袍、铠甲皆很短，便于跨马和作战，胫着护腿，足登皮靴，执缰提

弓，英姿勃勃。

一般武士形象更是多姿多彩，往往通过一个特定的动势以传其神。蹲跪式的武士俑，左腿蹲曲，右膝作跪状，其身躯微向左侧，两手用力拉弓，箭在弦上，神情紧张激动。立式弩兵俑，有的弓弩已张，将发未发。作者捕捉了持弩待发前的一瞬间，神情生动逼真。至于众多的步兵俑，细看起来，都有不同的个性。有的立眉圆眼，眉间的肌肉拧成疙瘩，显得久经沙场锻炼，沉着勇敢。一号坑东南角并列的两件武士俑，一个面孔圆润、年纪较小，是一个淳朴的小战士；一个是额有皱纹，神情严肃，是稳健英武的老战士。

总之，秦俑真实而艺术地塑造了秦军的典型形象，在我国古代雕塑史上是划时代的。它起了承前启后的作用。它那既写实又精于提炼和传神的艺术表现手法，为汉、唐雕塑艺术所效法。秦俑艺术可以说是我国古代雕塑史上第一个光辉典范。

二、霍去病墓石刻

陕西省兴平县境内著名古迹——汉武帝刘彻茂陵，东距西安市 40 公里。巨大的陵寝被十几座贵妃功臣陪葬墓簇拥着，东西绵亘十余里。

茂陵东面千米的地方有一座林木葱茏、怪石竖立的山形墓冢，这就是西汉名将霍去病墓。墓前一组大型纪念性雕刻，安置在那模拟山形的墓冢林木之间。这些神奇的石刻包括：“马踏匈奴”、“石人”、“卧马”、“跃马”、“卧牛”、“伏虎”、

“卧象”、“蟾”、“鱼蛙”、“野猪”、“怪兽吃羊”、“巨人搏熊”等十多件。

霍去病（公元前140年 - 前117年），西汉武帝时名将，曾以六战六捷的战绩，打败盘踞北方的匈奴军，攘除了异族的长期威胁和骚扰，为安定边防，发展农业生产，沟通西域交通提供了可靠的保障，建立了卓越的功勋。霍去病因之威名大振，被封为骠骑将军、大司马、冠军侯，死后即陪葬茂陵旁。为了纪念年轻的将军，其墓设计为山形，以象征祁连山大战的环境。墓的周围置纪念性石雕一组。

“马踏匈奴”是一个象征性的战马形象，高约2米，庄重肃立。马足踏赤脚散发的匈奴败将，象征汉代的胜利。它是点题之作，概括着整个雕刻群的创作动机：纪念战功。它也是迄今所知我国最早的纪念碑式的石雕巨作。

两匹战马，一跃一卧。跃马长约2.5米，造型劲健。这是一匹休憩卧地，而闻警即将跃起的一瞬间的的形象，象征战士警觉的性格。卧马引颈仰首，前腿一屈一伸，呈现即将腾身而起的神态。

霍去病墓石刻之所以引人注目，因为它是西汉纪念碑群雕，具有划时代意义。它在塑造形象方面打破了旧的程式，是我国古代纪念碑雕刻艺术的里程碑。

为了纪念这样一位英雄，艺术家不是直接表现英雄本身，而是表现英雄的乘骑，表现英雄一生奋战、威名远震的祁连山。从战马想到奔驰厮杀、保卫中华的青年将军，想到血染疆场的英勇战士。祁连山像一座历史的丰碑，永远铭刻着将士们的勋业。它不像秦始皇陵兵马俑，以庞大的阵容，表现

严整的军威。而是以少胜多，以一当十。仅仅刻画三匹不同姿态的战马，以三件主要石刻“马踏匈奴”、“跃马”、“卧马”，歌颂了墓主人的赫赫功勋，寓意远征劲旅的艰辛与战绩，也是对无数浴血疆场的无名英雄的怀念。

“伏虎”、“野猪”、“怪兽吃羊”等各种石兽，体现着战斗在边陲的英雄所处的特定的地理环境，烘托出将士远征祁连山的艰险。

霍去病石刻的艺术特点，是因石而得形，因形而造意，因意而施工。艺术家充分利用石块的自然形态，根据精巧的意匠稍事雕凿，融合圆雕、浮雕和线刻等手法，完美地体现了创作意图。

这种稳定的整体的造型，显得其内在力量特别雄厚。正如鲁迅先生所评价的“惟汉人石刻，气魄深沉雄大”。它不愧是最能代表中华民族气质的石刻艺术的珍贵遗产。

三、云冈石窟大佛

云冈石窟位于山西省大同市的云冈地区。中国的佛教是在公元1世纪从印度传入的。石窟艺术是佛教在我国传播的必然产物。佛教雕塑艺术和壁画一样，是通过佛像雕塑，形象地宣传佛教教义。它可以起到使“观者听，听者悟”，“进可以击心，退可以招劝”的作用。较之艰涩的佛经通俗易懂得多，便于群众接受，因而得到统治阶级的大力提倡。

随着佛教在中国的广泛传播，我国从南北朝起，佛教壁画和雕塑大量产生，其中特别是石窟艺术更是规模宏大，流

布甚广。石窟寺就是利用悬崖峭壁凿成洞窟，是佛教徒虔修的地方。我国石窟是模仿印度石窟开凿的，但融合进自己传统的建筑艺术，多用仿木结构的方形塔柱支撑窟顶，有窟檐。根据教义在洞窟里有主次地布满圆雕、浮雕及壁画。

云冈第 20 窟大佛，为昙曜和尚最早营造的五窟（第 16 至 20 窟）中的大佛像之一，主像形体高大。据传昙曜五窟的所有主像都是按照北魏皇帝的样子雕造的，甚至大佛脸及脚上所镶黑石，也据皇帝模样和身体上的黑痣而制。佛身即帝身，事君如事佛。

20 窟大佛是云冈石窟的代表作。此窟前壁已崩塌，造像露天。大佛高约 14 米。为 20 窟所雕三世佛中的正中一座大坐佛（释迦佛）。作入定坐式。整个雕像的造型，具有北魏早期佛像的典型风格。它是中国传统雕刻同印度佛教雕刻相结合，表现北方拓跋氏游牧民族气质的杰作。

大佛面相方圆，两肩齐平，深目高鼻，宽肩细腰。上身内著僧祇支，外著袒右肩或通肩大衣。衣纹厚重，作平行线排列，显然是受到犍陀罗艺术（希腊化雕刻与印度本土雕刻相融合的样式）的影响，大佛身体前倾，目光下视，沉思着。在它嘴角边凝固了一个令人莫测高深人的微笑。它似乎了解世间一切悲苦烦恼，纷乱争夺，但又漠然置之，对人世似乎并不关怀或动心。

相反，它以对现实世界的轻视，以洞察一切的睿智的微笑为特征，并且就在那惊恐、阴冷、血肉淋漓的四周壁画的悲惨世界中，显示出他的宁静、飘逸和睿智。被压迫的渺小生灵在它身上寄托着美好希望和理想，统治者从它身上看到

自己的理想人格的表现。“他要作为神的化身来永远统治人间”。

云冈大佛集中地显现了那个苦难时代的一种精神折光。内容宽泛而形象，概括力极大。随着时代发展，作为欺骗性的宗教色彩正在消失，但它的艺术美的魅力，至今仍是不可企及的典范。

四、龙门石窟大佛

龙门石窟位于河南省洛阳市南郊 12 公里的地方。“龙门”之称始自东汉，它东为香山，西为龙门山，中间是伊水。两山屹立，形成一座天然门阙，所以又称“伊阙”。这里风景清丽、寺院林立，历来是诗人游客流连忘返之地。

公元 5 世纪末，北魏迁都洛阳。开山凿石造像之风还盛行。继云冈之后，在伊山两岸崖壁上又动了工程。历经东西魏、北周、北齐一直到隋唐，乃至五代宋初，延续了大约五百年，龙门石窟迄今保存着历代大小石窟龕 2102 个。大小造像 97000 余尊。它与甘肃敦煌莫高窟、山西大同云冈石窟齐名，合称我国三大石窟。

龙门是历代帝王发愿造像最集中的地方。古阳洞为北魏孝文帝所开。宾阳洞是宣武帝为其父母做功德所开。奉先寺大卢舍那佛是唐高宗、武则天所造。都属带有纪念性雕刻的特征。

龙门石窟在雕刻艺术上的最大特点，是民族风格。随着佛教在中国的传播，佛教艺术也逐渐中国化了。早期佛像面

型、发式、衣冠甚至姿态神情，所表现的浓厚的印度风味，特别是印度佛教艺术那种强调女性形体特征、性的刺激、过大动作与姿态等等，都被排除出去。而演化为雍容超然、宽衣博带的“秀骨清相”，反映了南北朝时代士大夫的审美标准。到了唐代，佛教艺术基本上摆脱了魏、晋、南北朝以来那种宗教的神秘色彩，明显地呈现出世俗化的趋势。造像以丰满健壮、雍容华贵为美。龙门大卢舍那佛则集中地反映了在我国封建社会鼎盛时期那种特定历史条件发展起来的审美观点和美学思想。

卢舍那佛是释迦的报身像。卢舍那意译作净满，又译作光明遍照。“就智为报身”是说佛的智慧光照一切。据记载，大像龕开凿于公元655年，历时20年，到上元二年（公元675年）完工。当时执政的武则天曾资助脂粉钱二万贯。由于政治上的需要，破天荒地把大卢舍那佛像塑造成女性形象。“方额广颐”，和武则天的面貌很相象。可以说是“武则天的模拟像”。

主像大卢舍那坐佛，螺形发髻，身披袈裟。结跏趺坐于束腰须弥座上。像高17.44米，头高4米，耳高1.90米。丰颐秀目，仪容庄严典雅。嘴角微翘，略带微笑。头部稍低，略作俯视态。既刻画了男性的雄伟庄严，又略带女性的慈祥温和。

它比之超凡脱俗、充满不可言说的智慧和精神的北魏佛像，具有更多的人情味和亲切感。她不再是超然自得，高不可攀的神灵，而是被高度美化了的至高无上的大唐帝国天后武则天的形象的化身。为了突出表现主像，匠师们运用对比、

夸张的艺术手法，全力进行烘托、渲染。

大佛面部的雕刻精湛，以形写神。以简洁的衣纹、富于装饰性的螺发以及华丽的火焰纹背光加以衬托，使大佛面部光彩焕发，栩栩如生。“以十余米高大的形象，表现如此亲切动人的美丽神情——是中国古代雕塑作品中的最高代表。”

五、石浮雕“昭陵六骏”

陕西省礼泉县境内，是唐太宗李世民的陵墓——昭陵的所在地。

昭陵原有辉煌的地面建筑，祭坛两庑置六匹石雕战马，即举世闻名的“昭陵六骏”石浮雕，以纪念唐太宗南征北战的开国功业。它是征战的丰碑。

六骏都是太宗生前征战时的坐骑，名为“特勒骠”、“飒露紫”、“什伐赤”、“拳毛（造字：左马，右“锅”的右半部）”、“青骊”、“白蹄马”。遵照唐太宗生前的意愿，令名匠刻成浮雕，分置墓前。三匹作立状，三匹作奔跑状。体型较真马略小。虽是浮雕，造型却极为生动。手法简练，极富真实感，因而使观赏者感受到亲近感。

那匹名为“飒露紫”的战马是李世民在争夺洛阳战争时的乘骑，它身负箭伤时，不屈不退。浮雕即表现了大将邱行恭为它拔箭镞的细节描写。匠师以高超的手法，刻画了战马忍住剧痛，马身本能地微向后缩，坚毅地忍痛屹立的一瞬间神态，突出表现了英勇战马的性格特征。

再如名为“青骊”的那匹骏马，在浮雕上表现它在战场

上冲锋陷阵，向前奔驰的姿态。腾空的四足几乎与胸腹齐平，飘拂着的背鬃，高翘的马尾，犹似凌空飞翔。那电掣风驰的矫健姿态，表现得气韵生动，十分传神。

“昭陵六骏”是我国美术史上最负盛名的浮雕珍品之一。可惜其中的“飒露紫”、“拳毛騧”二骏浮雕，于1914年被帝国主义分子勾结奸商，盗运国外，现存美国费城宾夕法尼亚大学博物馆。其他四块现藏陕西省博物馆。有的在第二次盗运时，被锯成四块，破坏严重。

六、乾陵石雕

乾陵距西安80公里的陕西省乾县西北的梁山，是唐高宗李治和女皇武则天的合葬墓——乾陵。它是关中十八陵中最有代表性和迄今保存最好的一座陵墓。

乾陵沿袭唐太宗李世民确立的“因山为陵”的体制，利用自然环境，体现了建筑与雕刻艺术严谨结合的总体设计构思。

乾陵前依次列置华表一对、翼马一对、驼鸟（浮雕）一对、石马及驭手五对、石人十对，述圣纪碑与无字碑、五宾像六地下尊，还有高大雄伟的石狮一对。

这些堂皇的石雕阵容，除象征守卫和仪仗之外，共同表达的主题是扬威与怀远，以显示封建王权巩固，天下归心的思想，体现一定的政治概念。成百件大型雕刻排列有序，造成十分庄重的气势。同时它又以高低不同的比例，大小不一的体积，以及数量的不同，构成一种节奏。

乾陵石刻造像的形象特点是由作为陵墓雕刻这一根本要求所决定的。它是纪念碑性质的雕刻。那些石人石马不是表现某一个具体人物或动物，而是表达一种理念，一种思想，它是封建礼仪制度的化身。雕刻群中出现以前帝王陵墓所没有的内容，如翼马、驼鸟。这两件动物雕刻都是作为异国远方的象征而设置的。翼马即传说“从西极，陟流沙”而来的“天马”，驼鸟则是唐高宗刚即位时，西域的古国大夏所赠。这些被神化了的动物雕刻，反映了大唐帝国封建盛世的时代精神。

综观乾陵石雕，给人印象最深的莫过于石狮了。狮子，在古人心目中被视为能“食虎豹”、“拉虎吞貔，裂犀分象”的神兽。作为英伟与神力的象征。古代雕刻匠师都不是完全写实地去表现狮子，而是赋予艺术想象，运用装饰、夸张手法，突出它威猛的特点。

乾陵石狮，体态高大，整个石狮呈金字塔形，两足前伸，身躯后蹲，巨大的体积，赫赫然居高临下的态势，令人望而生畏，充满威慑力。这样将“兽中之王”作为人间之王陵墓的守护者，使整个陵区笼罩一层神圣不可侵犯、威武、庄严的气氛。

唐代关中十八陵之石狮雕刻，形态各异，均极精美。如永康陵石狮挺拔、严峻，乾陵石狮雄浑、威武，顺陵石狮雄健、硕大等等，无不具有一种气吞山河的气概。这种崇高感来自形象的内在力量，是封建社会上升时期统治阶级勃勃雄心的形象写照。

七、敦煌莫高窟彩塑

甘肃敦煌地处中国大陆腹地，它有浩瀚无垠的戈壁沙碛，绵延起伏的祁连雪峰，咆哮奔涌的黄河，绮丽秀美的山川。甘肃是我国新疆以东的北方地区石窟艺术兴起最早也最集中的地域，从地理形势上划分，石窟主要集中在河西、陇中、陇南和陇东几处，其中尤以河西石窟数量最众、时代最早。

莫高窟保留有从十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等十个朝代的洞 492 个，壁画四万五千多平方米，彩塑像两千身，是世界现存佛教艺术最伟大的宝库。若把壁画排列，能伸展 30 多公里，是世界上最长、规模最大、内容最丰富的一个画廊。近几十年来，国内外学着对敦煌艺术极感兴趣，不断进行研究，形成了一个专门学科“敦煌学”。

莫高窟位于敦煌东南 25 公里的大泉沟西岸、鸣沙山东麓的断崖上。至于敦煌莫高的正式开窟建寺，大体要到公元 420 年北京凉灭掉西凉尽有敦煌之地时。莫高窟依南北走势的崖体而建，洞窟皆呈坐西朝东方向。在南北长约 1600 米的断崖上，大体可分为南北两区。北区洞窟约 200 余，大多无编号无壁画，南区为精华所在，现编号的 492 窟绝大部分集中在这里。

敦煌莫高窟是甘肃省敦煌市境内的莫高窟、西千佛洞的总称，是我国著名的四大石窟之一，也是世界上现存规模最宏大，保存最完好的佛教艺术宝库。莫高窟位于敦煌市东南 25 公里处，开凿在鸣沙山东麓断崖上。

前秦苻坚建元二年(公元366年)有沙门乐尊者行至此处,见鸣沙山上金光万道,状有千佛,于是萌发开凿之心,后历建不断,遂成佛门圣地,号为敦煌莫高窟,俗称千佛洞。

中国石窟艺术源于印度,印度传统的石窟造像乃以石雕为主,而敦煌莫高窟因岩质不适雕刻,故造像以泥塑壁画为主。整个洞窟一般前为圆塑,而后逐渐淡化为高塑、影塑、壁塑,最后则以壁画为背景,把塑、画两种艺术融为一体。莫高窟唐时有窟千余洞,现存石窟492洞,其中魏窟32洞,隋窟110洞,唐窟247洞,五代窟36洞,宋窟45洞,元窟8洞。

北朝时期洞窟中主像一般是释迦牟尼或弥勒,主像两侧多为二胁侍菩萨或一佛、二弟子、二菩萨。塑像背部多与壁画相连。窟内顶部和四壁满绘壁画,顶及上部多为天宫伎乐;下部为夜叉或装饰花纹;中部壁画除千佛外,主要画佛传故事、本生故事和因缘故事,其中本生故事有割肉求鸽、舍身饲虎、九色鹿舍己救人等。

隋唐为莫高窟全盛时期,隋代百窟样式由北朝的中央塔式改为中心佛坛,组像同前。唐出现一佛、二弟子、二天王或二力士的组合。塑像亦由早期的“瘦骨清秀”造型,重返“丰硕壮实”之貌。

窟中壁画主要是大场面的说法图和简单的经变图。莫高窟最大塑像皆塑于唐,第96窟大佛是莫高窟中最大的塑像。唐代壁画是多种经变图,其规模极为宏伟,表现出天国的壮丽图景。石窟造像五代时已丧失生命力,宋代起步入衰退。

八、麦积山石窟泥塑

麦积山位于甘肃省天水市东南约 45 公里处，是我国秦岭山脉西端小陇山中的一座奇峰，山高只 142 米，但山的形状奇特，孤峰崛起，犹如麦垛，人们便称之为麦积山。

山峰的西南面为悬崖峭壁，石窟就开凿在峭壁上，有的距山基二三十米，有的达七八十米。在如此陡峻的悬崖上开凿成百上千的洞窟和佛像，在我国的石窟中是罕见的。

麦积山周围风景秀丽，山峦上密布着翠柏苍松，野花茂草。攀上山顶，极目远望，四面全是郁郁葱葱的青山，只见千山万壑，重峦叠嶂，青松似海，云雾阵阵，远景近物交织在一起，构成了一幅美丽的图景，这图景被称为天水八景之首的“麦积烟雨”。在我国的著名石窟中，自然景色以麦积山为最佳。

麦积山石窟建自公元 384 年，后来经过十多个朝代的不断开凿、重修，遂成为我国著名的大型石窟之一，也是闻名世界的艺术宝库。现存洞窟 194 个，其中有从 4 世纪到 19 世纪以来的历代泥塑、石雕 7200 余件，壁画 1300 多平方米。

这里的雕像，大的高达 15 米多，小的仅 20 多厘米，体现了千余年来各个时代塑像的特点，系统地反映了我国泥塑艺术发展和演变过程。

这里的泥塑大致可以分为突出墙面的高浮塑，完全离开墙面的圆塑，粘贴在墙面上的模制旅游网推荐影塑和壁塑四类。其中数以千计的与真人大小相仿的圆塑，极富生活情

趣，被视为珍品。

麦积山的塑像有两大明显的特点：强烈的民族意识和世俗化的趋向。除早期作品外，从北魏塑像开始，差不多所有的佛像都是俯首下视的体态，都有和蔼可亲的面容，虽是天堂的神，却象世俗的人，成为人们美好愿望的化身。从塑像的体形和服饰看，也逐渐在摆脱外来艺术的影响，体现出汉民族的特点来。

九、大足石刻

大足县位于四川东南。大足石窟保存了晚唐至南宋以佛教为主的宗教石窟群四十余处，石刻造像五万多尊。

石窟艺术到了宋代已接近尾声，大足石窟的雕刻艺术是宋代石窟的代表。雕刻艺术的技巧水平，达到炉火纯青的地步。北宋雕刻匠师创造了众多衣着华丽，体态优雅，形象俊美，为群众所喜爱的菩萨像。第 125 号龕数珠手观音像是北宋菩萨像中最富女性魅力的典范。因为她实在太迷人了，当地群众给她起了雅号“媚态观音”。像高只有 97 厘米，却享有“北山石刻之冠”的美名。她面容丰润、体态婀娜。赤着脚，从容自在地站着，若有所思的神情，似乎沉浸在幸福的遐想之中，宋代的菩萨像更接近普通民间女性，显得格外生动活泼，标致美丽。

大足宝顶山佛湾摩崖石雕的养鸡女和吹笛少女像，更是农村风情的写照，洋溢着劳动人民的生活情趣。中国的佛教艺术，到了大足石窟，犹似回光返照。虽然是无限美丽，但

却走入盛极而衰的历史进程。从世俗生活中去追求审美理想，已成为一代文学艺术的美学风尚。

十、保圣寺泥塑罗汉像

在江南水乡江苏昆山县直镇，有一座唐代建造的佛寺——保圣寺。寺内十八罗汉像，相传为唐代塑圣杨惠之所作。但就塑像风格来看，应是宋代作品。现宋代重修佛寺也已毁失，尚残存半堂罗汉。九位尊者，有的怒目而视，有的凝神静思，有的清癯虔诚，有的有文雅温厚……个个性格分明，神情毕肖，不失为宋塑中佳作。

所谓罗汉像，实际上也是现实生活中苦修的高僧的写照，应该说也是佛教艺术世俗化的产物。到了明清时期，中国佛教造像世俗化倾向，又有进一步的发展。

现存山西平遥双林寺的十八尊罗汉像和云南昆明筇竹寺的五百罗汉彩塑像，不但有人世间活人的性格特征，而且有现实生活中普通人的动作表情，神态生动，呼之欲出，世俗气息特别浓厚。这充分说明中国佛教造像艺术至此已完全世俗化了。

以上仅仅是对中国各旅游点一些著名雕塑作品，作一浮光掠影般的浏览，远远不能概括丰富多姿的我国古代雕塑艺术全貌。许多有名的石窟艺术，如天龙山石窟、石钟山石窟、巩县石窟、炳灵寺石窟、响堂山石窟等等，不可能一一加以介绍。

但仅就上述的陶俑、陵墓雕刻和佛教造像来看，它的美

学价值、艺术水平，已称得上是中国雕塑艺术的瑰宝，是当地文化景观美的灵魂。我们应该十分珍视这份历史文化遗产，加以切实地重视和保护。要继承和发扬我国古代雕塑艺术的优秀传统，更好地为日益发展到中国旅游事业服务。

第七章 中国工艺美术观赏

中国人民为满足自己的物质需要和精神需要，在不同的历史条件下，采用各种物质材料和工艺技术所创造的人工造物的总称。它是中华民族造型艺术的重要组成部分，既体现了工艺美术的一般本质特征，在内涵和形式上保持着实用性与审美性的统一，又显示了中华民族文化自身所具有的鲜明个性。

中国工艺美术以其悠久的历史、别具一格的风范、高超精湛的技艺和丰富的形态，为整个人类的文化创造史谱写了充满智慧和灵性之光的一章。

第一节 中国工艺美术历史

中国工艺美术的原始发生可追溯到远古先民的第一件劳动工具的创造。凝聚在原始工具里的实用内涵和精神内涵既确立了中国工艺美术的初始形态，亦确立了工艺美术作为中华民族造型艺术先导的地位。

新石器时代的石玉、牙骨、编织、缝纫，特别是制陶工艺，已鲜明地显示了中国工艺美术重视实用和审美相统一的

造物思想和设计意匠，亦鲜明地显示了工匠把握材料性能和制作工艺的能力以及对形式美法则的认识和运用。

商、西周时期，中国工艺美术有了划时代的进步，工艺造物的实用内涵和精神内涵进一步丰富和加强。精神内涵中大量渗入的社会意识和宗教意识，使这一时期的工艺美术具有一种崇高的美学魅力。原始青瓷和漆器获得初步发展，而青铜器和玉器则取得了辉煌的成就。

春秋战国至秦汉时代的工艺美术显示了中国封建社会早期经济实力和意识形态的发展。理性主义精神的崛起和高扬，使指向实用功利和现实人生的价值追求，与承继原始文化传统的充满激情和浪漫色彩的形式有机统一，由此而产生的轻利活泼、飞动奔放、雄强古拙的美学特征，在陶瓷、漆器和丝织品上得到充分的表现。

三国两晋南北朝在政治、经济、军事、文化和整个意识形态上的转折，造成工艺美术生产格局和价值追求的变化。生产中心逐渐由北方移向南方，工艺造物趋向内在人格和心性的显示。这一时期崇尚主体人格精神的造物倾向和空疏、清静、平淡的审美风范，深刻地影响了中国工艺美术的整体发展。青瓷、建筑物件和宗教工艺美术在这一时期取得了突出的成就。

中国工艺美术在初唐和盛唐获得全面的发展，呈现繁荣发达的景象。织锦、印染、陶瓷、金银器、漆器和木工等的技艺水平和生产规模都超越了前代。经济的发达，中外文化的交流以及人的思想意识的解放，使隋唐工艺美术表现出舒展博大的气势、精巧圆婉的装饰意匠和富丽丰满的形态特征。

中国古代工艺美术比较完美的范式和境界出现在宋代，并集中地表现在陶瓷上。发达的手工业和尚文重理的文化氛围，为保持造物与主体审美理想的和谐统一提供了极大的可能性，从而形成一代沉静典雅、平淡含蓄、心物化一的美学风范。宋代工艺美术充分地物化了中华民族的文化精神和审美意识，它体现和揭示的创造原则至今仍具有重大的现实指导意义。

蒙古族以其强大的军事势力统一中国后，工艺美术有着一定的发展。染织工艺的织金锦、陶瓷工艺的青花和釉里红是这一时期的突出贡献。来自尚武的游牧文化的影响，元代工艺美术风格趋向粗犷、豪放和刚劲。

明朝是中国历史上又一个强盛的时代。资本主义因素的萌发以及与此相适应的新的文化和科学的产生，促使明代工艺美术跨入一个新阶段，织锦、棉纺、陶瓷、漆器、金工、家具和建筑装饰等门类都得到较全面的发展。明代工艺美术承继了宋以来的美学追求，并向程式化和完善化发展，具有端庄、简约、健实等审美特点。

中国古代工艺美术的各个门类在清代更加完善化，其品种之繁多、技艺之精湛、手法之丰富都远远超过前代，呈现出集各历史时期之大成的局面。导源于上层贵族审美趣味的以技艺取胜的造物观念，在清代工艺美术生产中进一步强化，以致一代艺术风格日趋矫饰雕琢、精致繁缛。

1840年鸦片战争之后，中国工艺美术的生产格局、产品结构、工艺思想和艺术风格都呈现着新的面貌。衰败和新生、模仿与创造、恪守与分化构成近现代中国工艺美术的基本景

观。

中国工艺美术的历史呈现着两条清晰的发展脉络：以实用为主体的民间工艺美术和以观赏为主体的宫廷及文人士大夫工艺美术体系。它们作为在不同社会环境和条件下生长发展起来、代表不同阶级利益的两种工艺文化形态，有着不同的生产方式、组织结构、功用目的和美学特征。

民间工艺美术主要是自然经济的家庭手工业，生产的目的是为着满足生产者自身的需要。生产与消费的统一，使民间工艺美术产品完满地体现了实用、审美一体的基本原则，具有朴质、刚健、明快的品质。

宫廷及文人士大夫工艺产生于官营或私营手工业作坊之中，迎合贵族和文人阶层的需要和趣味，因而侧重于显示观念意蕴和追求观赏把玩价值，推崇精雕细刻、矫饰奇巧。

生产的官营化是中国传统工艺美术的重要现象。早在西周就出现了隶属于王家官府的“百工”，汉王朝则在周秦官制的基础上设立了属于少将府的各种工艺美术作坊和工厂，唐宋时期的少府监显示了官营手工业制度的完备和周详，明代的御用监、清代的造办处和织造局使官营手工业制度更为系统和严格。

官营手工业机构大都设在中心城市或皇宫，材料无偿占有，工匠无偿劳役，生产不计成本，产品不参加商品流通。在这种封闭的经济结构中产生了追巧夺末、争奇斗艳的宫廷工艺美术，它作为反映统治阶级精神需要的理想样式，影响和规范着封建时期的中国传统工艺美术。

中国传统文化观念崇尚“形而上”之“道”，而贬抑“形

而下”之“器”。因此，以功用为目的的工艺美术一直被视为“雕虫小技”而属“抑末”之列。这种偏见显然抑制了理论方面的建设，致使中国工艺美术缺乏完备系统的理论著述。

但是，中国工艺美术一直是按照自身的思想和原则发展的。其个性化的面貌无疑取决于中国工艺思想和造物原则的倾向性和独创性。很少见诸文字的中国工艺思想和造物原则强调工艺造物的社会价值和社会功用，追求心灵与物质的交融统一，主张自然性与人工性的中庸和谐，注重工艺造物活动的整体有机性，力求协调天时、地理、材质、技术诸因素间的关系。

凝聚着中华民族物质文明和精神文明的中国工艺美术，在国际性贸易和文化交流中，对世界文化的发展产生了深远的影响。

中国古代的丝绸之路不仅西传了精美的丝织品，也西传了东方的蚕种和织造技术。陶瓷之路更是跨越中世纪东西世界的一条纽带。瓷器的外销不仅把中华民族的伟大发明转化为全人类的文明财富和世界性生产产业，而且也影响了所到之地人民的生活方式和文化观念。20世纪中叶后，中国工艺美术更是全面地走向世界，进一步促进了国际文化经济的交流。

中国工艺美术品名目繁多，各具特色，有的具有浓厚的民间色彩和地方色彩，深受广大中外旅游者的欢迎。

第二节 中国工艺美术分类

中国工艺美术有着广阔的领域，门类纷繁，样式众多，主要分为以下几类。

一、按工艺美术的功能价值

按工艺美术的功能价值可分为实用工艺美术和陈设工艺美术。实用工艺美术即含有审美意匠的生产、生活用品，如服装、器用和工具等；陈设工艺美术即集中展示材美工巧或造型装饰之审美意匠而专供观赏的工艺品，如牙雕、玉雕、景泰蓝等。

二、按工艺美术的历史形态

按工艺美术的历史形态可分为传统工艺美术和现代工艺美术。传统工艺美术即具有悠久历史、浓郁地方特色和民族风格，反映中国古典文化精神的工艺造物。如四大名绣、北京雕漆、宜兴紫砂陶、广东象牙球、扬州玉器等；现代工艺美术即在现代工业文明基础上新兴并反映现代文化精神和生产需要的工艺造物，如现代陶艺、广告设计、书籍装饰、包装装潢等。

三、按工艺美术的生产方式

按工艺美术的生产方式可分为手工艺美术和工业设计。手工艺美术，即采用手工制作的工艺造物；工业设计，即运用现代材料和工业技术制造的工艺造物。

四、按生产者和消费者的社会层次

按工艺美术的生产者和消费者的社会层次可分为民间工艺美术、宫廷工艺美术和文人工艺美术三类。

民间工艺美术是作为生产者的劳动大众为自身需要制作的工艺造物，宫廷工艺美术是按封建贵族统治者的需要制作的工艺造物，文人工艺美术则是为封建文人阶层的需要制作的工艺造物。

以陈设品为主的宫廷和文人工艺美术是封建时代的产物，在进入社会主义时代以后，作为民族文化遗产即特种工艺被加以保护和继承。在新的历史条件下，由职业设计家和艺匠制作的工艺美术品，成为既有实用价值又有审美价值的商品。

五、按工艺美术材料和制作工艺

按工艺美术材料和制作工艺一般可分为雕塑工艺(牙骨、木竹、玉石、泥、面等材料的雕、刻或塑)、锻冶工艺(铜器、金银器、景泰蓝等)、烧造工艺(陶瓷、玻璃料器等)、木作

工艺(家具等)、髹饰工艺(漆器等)、织染工艺(丝织、刺绣、印染等)、编扎工艺(竹、藤、棕、草等材料的编织扎制)、画绘工艺(年画、烫画、铁画、内画壶等)、剪刻工艺(剪纸、皮影等)种类。

现在习惯上通常将传统工艺美术分为雕塑工艺、织绣工艺、编织工艺、金属工艺、陶瓷工艺和漆器工艺6类；随现代工业生产发展起来的现代工艺美术则一般按产品对象分为室内环境设计、染织设计、服装设计、日用工业品造型设计、日用陶瓷设计、商业美术设计和书籍装饰设计等。

第三节 两类常见的工艺美术品

从制作的工艺水平来看，中国的工艺美术品大致可分为两大类：即特种工艺美术品和民间工艺美术品。

一、特种工艺美术品

特种工艺美术品所采用的原料比较珍贵，工艺过程也比较精细，主要有水晶和玉石器件，象牙雕刻、铜铸、景泰蓝器皿、高级的漆器件、精致的刺绣、特制的陶瓷等。

这些特种工艺制品，在我国旅游事业蓬勃发展的今天，已成为旅游者非常喜爱的高档工艺美术品。例如，象牙雕刻不仅是珍贵的工艺美术品，而且是我国工艺美术的瑰宝。

艺术工艺精湛者，不仅具有审美观赏价值，而且具有收

藏价值。广东的牙雕擅长镂空透雕，具有纵深透彻、精巧玲珑的特点。北京的牙雕素以圆雕人物，特别是以古装仕女著称，又以花卉见长。上海、南京、天津等地的牙雕产品，技法各异，各有千秋。

1. 扇子

扇子是我国特有的一种工艺品，特别是苏州工艺扇中的檀香扇，声名尤著。檀香扇系用檀香木制作，为我国首创，它芬芳馥郁，纤巧玲珑，制作精良，尤其为中外女性游客所喜爱。如今，苏州的工艺扇已成为旅游纪念佳品。

2. 景泰蓝

景泰蓝制品也是我国极其珍贵的工艺美术品。景泰蓝是北京特有的传统工艺美术品。传说因此制作在明景泰年间广为流行，且当时的制品以蓝釉为最出色，故名“景泰蓝”。景泰蓝制品制作工艺复杂、精细、用料昂贵，成本较高，主要制品有瓶、盘、罐、盒等，以陈列装饰为主。

3. 陶器

陶器的出现是中国新石器时代的主要特征之一，它加强了早期人类定居的稳定性，丰富了人们的日常生活。制陶是一种专门技术，一般选用粘土，经过成型、入窑火烧而成。

中国最早的陶器资料出现于新石器时代早期。1962年发现于江西万年县仙人洞遗址的圆底罐，据放射性碳素断代为公元前 6875 ± 240 年，系夹砂红陶，质地较粗糙，外表饰绳纹。

商代以后，出现了用高岭土烧制的原始青瓷，由于瓷器在质量及使用寿命上均优于陶器，因此获得了迅速的发展。

至南北朝时已成为人们日常使用的主要器皿，特别是唐宋以迄明清直至近现代，由于技术的提高，瓷器更得到了飞跃性的发展，成为中国工艺美术中的主要门类。

在这种情况下，陶器已渐失去了以往的规模，在器物的造型和装饰上较之彩陶、黑陶等，已相去甚远。但是战国的暗纹陶，秦汉的釉陶和作为明器用的陶制建筑、舟车，唐代的三彩等以其各自的造型、纹饰反映了所处时代的艺术特征和生活风貌。

其中唐三彩是一种施挂彩釉的低温铅釉陶器，多用黄、绿、褐等色彩，故称三彩；其品种有器皿及人物、动物俑等，其中器皿种类繁多，造型新颖别致，设计巧妙，加之绚丽的色彩，遂使唐三彩成为中国陶器工艺中的一枝奇葩，受到人们的普遍喜爱，直到现代仍有仿唐三彩的生产。

另外，战国、秦汉、唐等朝代的瓦当、砖、陶俑以及近现代江苏宜兴、广东石湾、四川荣昌等地的民间陶器，也以其精美的纹饰、生动的造型和清新质朴的风格，在中国美术史上占有重要的地位。

陶器也是以陈列、装饰、欣赏为主的工艺品。我国江苏宜兴盛产陶器，素有“陶都”之称，陶器的种类也很多，有日用陶、细陶、精陶等几十大类。

宜兴陶器中最佳者为紫砂陶，主要品种有壶、杯、瓶、鼎、盆、盘、碟等，造型丰富多姿，尤以紫砂茶壶最为出色。紫砂壶有肉眼看不见的小气孔，透气性良好。用紫砂壶泡茶没有化学变化，茶特别清醇。另外用砂盆栽种花木、盆景，成活率高，不易烂根。

4. 瓷器

我国江西景德镇以盛产瓷器著名，有“瓷都”之称。景德镇的瓷器已有一千三百多年的历史，经过长期发展，瓷的质量精良。人们常用“声如磬、白如玉、薄如纸、明如镜”来赞誉景德镇的瓷器。景德镇的名牌瓷器，造型美观，色彩柔和雅致，如花青瓷色调淡雅又鲜艳。

我国湖南醴陵、河北唐山、福建德化等地也盛产瓷器，并各具特色。

5. 刺绣

刺绣是我国著名的传统手工艺品。我国有四大名绣最负盛誉，它们是苏绣、湘绣、粤绣、蜀绣。

苏州的刺绣有四十多种针法，素以针法活泼，图案秀丽，色彩雅洁的风格见长。

湘绣起源于湖南长沙近郊的民间，以国画为基础，擅绣飞鸟走兽，山水花卉。

粤绣是广东地区的传统工艺，色彩浓郁鲜艳，装饰性强。

蜀绣分布于四川平原，针法严谨，针脚平齐，图案色泽光亮。

有人把中国四大刺绣的艺术特征总结为：“苏绣工艺精细，丝缕分明；湘绣情调豪放，明媚秀丽；蜀绣针法严谨，光亮平齐；粤绣色彩艳丽，风格特异。”

像水晶、玉石器件，高级漆器件等都是我国珍贵的特种工艺美术品，也是广大旅游者所喜爱的高档工艺美术品。

二、民间工艺美术品

民间工艺美术品所用原料较低廉,制作工艺过程较简单,但具有浓郁的民间特色。民间工艺美术品的作者主要是各民族的民间艺人。他们的作品,是按照自己的生活方式、自己的审美习惯,利用自己的经济条件,使用自己的生产方法创造、生产出来的。所以,他们的作品具有鲜明的民族性、地方性、装饰性和趣味性。

民间工艺美术品种类繁多,数不胜数,常见的有剪纸、泥塑、面塑、风筝、花灯、竹编器件等,下面简单介绍几种。

1. 剪纸

剪纸是广大旅游者喜闻乐见的民间工艺美术品,它广泛应用于民俗生活中。大体有窗花、门笺、墙花、顶棚花、灯花、喜花等。剪纸的作者多为农家妇女,表现题材一般都是她们最称心、最关心、最向往的事物,如家禽、花鸟、农作物、娃娃、吉祥图案、戏曲故事等。她们所寄托的理想、爱慕、祝福等心理因素跃然其中。

2. 泥塑、面塑

泥塑和面塑也是我国独特的民间工艺美术品。无锡惠山泥人在清代就很有名,以王春林的泥人为最著名。惠山泥人分两大类,一类是手捏戏曲人物,称“细货”;一类是模具印坯,大批生产,称“粗货”。著名的“大阿福”是惠山泥人中最具特色的作品。

天津泥塑,清代最盛,以“泥人张”最为有名,据记载,张明山为天津“泥人张”的第一代。张明山捏的泥人形象逼真,远近驰名。西洋人曾以高价收购,陈列于博物馆中,供

人们观赏。

我国的面人也很有特色。山东荷泽县面塑最有名，艺人李俊兴善捏“三星”(福、禄、寿)“麻姑献寿”等，李俊福善塑“杨家将”、“七侠五义”等戏曲人物。

3. 风筝

风筝是中国独特的民间工艺品，以北京、天津和山东潍坊的风筝最有名。北京的风筝讲究彩绘，粗细有致，自有帝都特色。著名的风筝艺人金福忠，是风筝世家，当年宫中多用金家的风筝。天津的风筝以魏元泰的作品为最佳，清末民初时，因其作品精美，赢得“风筝魏”的尊称。天津风筝设色，带有天津杨柳青年画的特色。

潍坊风筝同北京、天津等地名家的产品一样，是誉满全国的传统工艺品。

潍坊风筝近年又有新的发展。形式有蝴蝶、金鱼、蟹、飞马、仙鹤、飞机等。在制作上取潍县杨家埠年画之长，色彩鲜艳，图案简练，笔法细致，形态逼真。

4. 花灯

花灯也叫彩灯。平日用它烘托婚寿喜庆气氛，特别是一年一度的元宵节，闹灯、赏灯已成为举国一致的灯节了。赏灯活动在汉代就已有了。至宋代，汴梁、临安的上元灯节，往往延续五夜，甚至四十里灯花不绝。江苏、北京、上海、福建、广东、安徽等都是盛产花灯的地方。

除以上两大类工艺美术品之外，像“文房四宝”中的墨和砚，在今天，对于外国旅游者来说，已失去实用价值，成为主要用来陈列和装饰的工艺美术品。尤其是高档的砚台(像居群砚之首的端砚)，选料精良、制作精细，砚上往往精雕细

刻。这种砚台实际上已成为陈列性的装饰品。

总之，我国的工艺美术品外目繁多，在旅游事业蓬勃发展的今天，许多商品具有旅游纪念意义。像一些主要具有实用价值的生活用品，诸如绣花枕套、台布、绣衣、玻璃日用品、茶器、筷子等等，这些商品在某种意义上说也是工艺美术品。所以，工艺美术品的品种将随旅游事业的发展，不断开发和丰富。

第四节 中国工艺美术品的特色

一、纪念性、艺术性、实用性

中国工艺美术品最显著的特点是有“三性”，即纪念性、实用性和艺术性。例如，丝绸制品是我国的特产。各大城市的百货商店均有出售，并不稀罕。但设计人员巧妙地把丝绸与中国画结合起来，在丝绸制品（如方巾、手帕、领带等）上绘制上各地的风光，使这样一个以实用为主的产品具有了纪念性和艺术欣赏的价值，成为旅游者争相购买的工艺美术品。

我国的砚台本是研墨用的，但有些高级的砚台上经常雕刻些龙凤虎麟、山水人物、梅兰竹菊等精美的图案，所以，砚台不只是实用的文具，而且是别具一格、可供陈列欣赏收藏的艺术珍品，这样，我国的砚台不仅具有纪念性和实用性，而且也具有艺术性。尤其是海外华人和日本朋友对我国传统

的砚台比较感兴趣。

在游览风景名胜时，年纪较大的旅游者总希望有一根称心如意的拐杖。我国传统的手杖品种极其丰富，有山东曲阜的楷木镂空手杖，云南的棕竹手杖，桂林的方竹手杖，不仅好用，而且是珍贵的艺术品，是中外旅游者比较喜欢购买的。

“中国工艺美术品开发成果展览”展出以后，引起旅游者的极大兴趣，有的旅游者参观后称赞道：“新颖奇特的展品，反映了各地旅游的特色，引起了我们对往日旅游生活的美好回忆，这正是我们所需要的工艺美术品。”

二、突出民族风格和地方色彩

我国工艺美术品的另一个显明的特色是突出民族风格和地方色彩。例如，天津的泥塑，传统的作品大都是反映天津民俗生活，比如戏剧人物，形象逼真、个性鲜明，不仅具有极高的艺术价值，而且充分表现出民族风格和天津的地方色彩。

我国的民间玩具丰富多彩，形态各异，具有鲜明的民族风格和浓郁的乡土气息，是广大外国旅游者十分喜爱的工艺美术品。

像山东省民间的江米人、刻葫芦、旋木玩具等，已有多年的传统，工艺简朴、造型新颖，具有一种粗犷的美。河北省白沟河的泥娃娃、公鸡、小狗、狮子等，以粘土为基本原料捏制，有的用模子磕出，然后加以彩绘（深受天津杨柳青年画的影响），色彩艳丽，形态俊美，乡土气息十分浓郁。还

有广东南雄的民间竹编玩具，长沙的棕编玩具，都是技艺精湛，美观质朴，地方特色鲜明，深受旅游者喜爱的工艺美术品。

有不少外国旅游者喜欢购买中国的戏曲人物面具。中国的戏曲人物面具的确是一种民族色彩十分浓厚的工艺美术品。面具上的脸谱画工非常讲究，形态奇特，面部表情生动逼真，真是形神兼备，引起旅游者、尤其是外国旅游者的极大兴趣。

除了传统的工艺美术品之外，近年来我国又出现一些新型的工艺美术品。例如，历史人物纪念品、敦煌艺术纪念品、出土文物纪念品（如马王堆出土漆器纪念品）等，名目繁多。根据秦俑原件缩小复制的纪念品，基本保持了原件的造型神态，深受外国朋友的赞赏，秦俑在天津历史博物馆展出后，小件复制品被中外游客抢购一空。

综上所述，工艺美术品越是突出民族风格和地方色彩，越是具有乡土气息，就越受到旅游者的欢迎。民族风格和地方色彩与纪念性是密切联系的，越是民族风格和地方色彩突出的工艺美术品，就越具有纪念意义，越受到旅游者的欣赏。

第五节 中国工艺美术品的美学特征

中国工艺美术品大都是属于造型艺术，与文字、音乐、舞蹈相比，更为含蓄，给人的想象也更为深远。买到一件好的工艺美术品，会使人产生一种情绪上的激动，沉浸到艺

术美的享受中。

人类所创造的产品都包含着美的创造，即使最远古的石器，也存在着美。原始的彩陶、商周的青铜、秦汉的砖瓦、六朝的雕刻，以及唐镜、宋瓷、明锦、清绣，无不存在着美，有些现代的工艺美术品工艺精深，风格典雅，造型奇异，也具有很高的欣赏价值。

中华民族在其发展的漫长岁月中，以勤劳和智慧为人类工艺文化历史创造了境界独到、风范高雅、魅力永恒的工艺造物样式。中国工艺美术浸透着中华民族的文化精神和审美意识，富有鲜明的美学个性，主要体现出：

一、和谐性

中国传统艺术思想重视人与物、用与美、文与质、形与神、心与手、材与艺等因素相互间的关系，主张“和”与“宜”。对“和”、“宜”之理想境界的追求，使中国工艺美术呈现出高度的和谐性；外观的物质形态与内涵的精神意蕴和谐统一，实用性与审美性的和谐统一，感性的关系与理性的规范的和谐统一，材质工技与意匠营构的和谐统一。

工艺美术品的美是由功能美和形式美两方面组成的，而形式美又包括外部表现形态的造型美和装饰美两个方面。

工艺美术品一是重量轻，体积不大，包装轻巧，便于携带，有纪念意义和适合送礼；二是美观大方，款式别致，或是古色古香，或是新颖醒目，工艺精巧，逗人喜爱，富于民族文化特色，既有实用价值，又可供观赏。功能美和形式美

的结合，使这些工艺美术品备受旅游者的喜爱和青睐。

因为，赋予工艺美术品美的形象是利用物品本身的功能、结构上的特点，在形式上作了一定的审美处理后，使这种物品的感性形式成为人们情感上的直接肯定，其中有些产品在形式上进行了装饰处理。体现了一定的情感色彩和审美态度，因而具有观赏价值。

工艺美术品造型美的产生，是人们根据实用和审美的需要，精心设计创造出来的，也是美的创造。造型优美奇异是一件工艺美术品的最基本的审美特征，是引起游客兴趣的最主要的因素。

中国工艺美术品，不论是特种工艺品，还是民间工艺品以及实用工艺品，无不在造型上精心设计。从古代的陶瓷、青铜器、漆器、玉雕、牙雕等，到现在的工艺美术品（合金制品、塑料制品），有的古朴典雅、凝重刚健，有的挺秀相间、天趣盎然，有的仪容富丽、饱满端庄。造型的美在于“出奇制胜”，没有新和奇，也就没有美。

工艺美术品一般以偏重和谐统一的优美格调来体现对于人生的正面肯定。手工工艺品感情色彩往往较朦胧，不要求具备再现生活的功能。工艺美术品可以在旅游生活结束后以其外在形式所显示和烘托的趣味、情调、气氛，继续在潜移默化中影响人们的感情和思想，但总的来说，它仍然要求具有一定功能美的特点。

特种工艺美术品，丧失了功能美，只保留形式美。有时，旅游者喜欢购买作为送给家人或朋友的礼物，特别是一旦成为情感的信物，其价值就远不是工艺美术品本身的价值所能

表示的。

二、象征性

中国工艺思想历来重视造物在伦理道德上的感化作用。它强调物用的感官愉快与审美的情感满足的联系，而且同时要求这种联系符合伦理道德规范。受制于强烈的伦理意识，中国传统工艺造物通常含有特定的寓意，往往借助造型、体量、尺度、色彩或纹饰来象征性地喻示伦理道德观念。

这种象征性的追求常常使宫廷或文人工艺美术沦为纯粹的伦理道德观念的展示，造成矫饰之态或物用功效的损害。相比之下，更多以生产者自身的功利意愿为象征内涵的民间工艺美术则显得刚健朴质，充满活力。

三、灵动性

中国工艺思想主张心物的统一，要求“得心应手”，“质则人身，文象阴阳”，使主体人的生命性灵在造物上获得充分的体现。中国传统工艺造物一直在造型和装饰上保持着S形的结构范式。这种结构范式富有生命的韵律和循环不息的运动感，使中国工艺造物在规范严整中又显变化活跃、疏朗空灵。

四、天然性

中国工艺思想重视工艺材料的自然品质，主张“理材”、

“因材施艺”，要求“相物而赋形，范质而施采”。中国传统工艺美术在造型或装饰上总是尊重材料的规定性，充分利用或显露材料的天生丽质。这种卓越的意匠使中国工艺造物具有自然天真，恬淡优雅的趣味和情致。

我国工艺美术的创作设计除常常用传统题材为表现内容外，也常以珍贵的美材作为原料。美题、美材是其灵魂为主体，工艺技术应为灵魂与主体服务，使美题、美材更上一层楼。雨花石是美材，大自然已经对它雕琢加工过了，如果再进行工艺加工的话，顶多加以抛光，使雨花石表面更加光洁，不浸在清水中也很晶莹，如果过分加工，就会失去它的自然美。

有一些特种工艺的工艺美术品中，例如象牙雕刻、玉石雕刻、水晶石器件、金银器等，这些工艺品所用材料本身就十分珍贵，而且很美，有的晶莹剔透、有的色泽悦目、有的纹理细致……

例如，水晶、玛瑙、翡翠、玉石、宝石、金银本身就使人产生一种高洁、富丽、华润的美感；瓷器具有洁净、剔透的审美特征；陶器具有质朴无华、沉重古拙的美；玻璃工艺品具有晶莹透明的特点。总之，这些材料本身都有自己特定的美质，这是它们得天独厚的审美特征，再加上优异的工艺制作，更是锦上添花，成为稀有的艺术珍品。

五、工艺性

对工艺加工技术的讲求和重视是中国工艺美术的一贯传

统。丰富的造物实践使工匠注意到工巧所产生的审美效应，并有意识地在两种不同的趣味指向上追求工巧的审美理想境界：去刻意雕琢之迹的浑然天成和尽情微穷奇绝之雕镂画绩的工艺性。

艺术的加工要注意保持原材料特有的美质，让自然美与艺术美充分结合，才能更加生辉。

现代的中国工艺美术随历史的发展进入一个崭新的阶段。传统工艺虽然失去了原来的主流地位，但它仍然继承了以往的优秀传统，保持着中国工艺造物的一贯美学特征。

在工业文明基础上生长发展起来的现代工艺美术，不断在内涵与形式上反映新时代人们的物质和精神需要，建立起一种崭新的审美样式和审美风范。单纯、简洁、明快、便利的现代工艺美术不仅现实地构成人们身边那些富有现代气息的生活环境，同时也不断地影响和改变着人们内在的精神世界。

总之，功能美、形式美（造型美）和质地美是中国工艺美术品最基本的审美特征。工艺美术品之所以能引起旅游者的兴趣，最主要的还是由它的审美特征所决定的。一件工艺美术品如果不美，就很难引起旅游者的兴趣。这是在创造和生产时所不能忽视的。

另外，工艺美术品的纪念意义也不能忽视。既然是“纪念品”，就得突出它的纪念意义。有些旅游者往往不是首先从审美上考虑购买一件工艺美术品，而首先是考虑它的纪念意义。

旅游者购买一件纪念意义较强的工艺美术品，往往能唤

起他们对旅游生活的美好回忆，增加其对生活意义的认识和理解。这正是工艺美术品所具有的审美价值。可以说，工艺美术品的审美价值，最主要体现在它的纪念性，其次才是它的陈列性、装饰性和观赏性。

第八章 旅游审美心理

第一节 旅游审美动机

旅游审美动机泛指决定旅游审美行为的心理趋向，或指旅游审美需求过渡到旅游审美行为的心理中介。对前者来说，旅游审美动机是其在外界因素（信息流程、社会环境、文化氛围等）和内在情态（情趣、判断、心态等）的交替作用下而产生的，它具有一定的指向性，对旅游目的地有着相对明确的偏爱与选择。但对后者而言，旅游审美动机还只是一种心理刺激。因为，行为的实现与否，通常涉及主客观条件等多种变量。

众所周知，旅游的动机是多方面的。比如有社交旅游动机，文化旅游动机，商务旅游动机，享乐旅游动机，保健旅游动机，宗教旅游动机，蜜月旅游动机，探险旅游动机以及我们此处所谈的观光或审美旅游动机。

从实践结果来看，审美动机是诸多旅游动机中的优势动机，审美型的旅游者是旅游队伍的主车军。就国内目前的游客流向而言，到各大城市和风景名胜去搜奇览胜的游人仍占绝大多数。这是因为一个旅游地的历史文化、名胜古迹和风

土人情，往往具有丰富的审美价值和强烈的吸引力，从而能最大限度地激起人们的观赏欲望与猎奇心理。例如希腊雅典的卫城、夏威夷的波西尼亚文化中心、意大利的比萨斜塔、中国的万里长城等等，通常是这类游客的主要目的地。

一般来讲，旅游审美动机具有重特性。从广义上看，它是笼统的，是指向所有旅游审美观照对象的。但从狭义分析，它似乎又因人而异。譬如同样出于审美目的的游客，有的偏好观赏自然美，有的侧重体察社会美，有的希望享受艺术美，有的则追求文化生活美。因此，我们不妨从以下几种类型来探寻旅游审美动机的本质。

一、自然审美型

这种动机是指向自然美欣赏活动的，它意味着游览桂林漓江、云南石林、五岳三山、瑶林仙洞、长江三峡和吉林树挂等风景名胜。古人云“凡山川之明媚者，能使游者欣然而乐”，中国的名山可谓多矣。泰山之雄，华山之险，嵩山之峻，雁荡之奇，青城之幽，峨眉之秀，千山之丽，黄山之雅……凡此种种，不一而足。

这险、峻、雄、奇与幽、秀、丽、雅不仅代表着上述自然景观的个性特征，而且大体上勾画出中国山水之南秀北雄，阴柔阳刚的美学风貌，从而在客观上为旅游者提供了具有丰富价值和不同形态的审美对象。

这些名山胜景，由于历代文人墨客的咏叹描绘，加之现代宣传媒介的渲染，很容易激发起潜在旅游者的审美动机，

使他们总渴望亲临其境，探幽猎奇，以饱眼福。

由于人们各自的气质、阅历、情趣、年龄、生理、体质状况和文化修养不尽相同，在自然审美动机的指向性方面必然存在一定的差异。有的可能崇阳刚之美（崇高），便生寻访险峰峻岭的意向；有的或许偏爱阴柔之美（婉秀），故怀游览清泉幽谷的动机。

值得指出的是，在中国，“天下名山僧占多”，“自然的人化”是非常明显的，人文景观如寺院建筑、楼亭、佛塔、石碑等与自然景观往往相互因借，融为一体，构成了丰富多彩的旅游审美对象。

这样，每游历自然风景区时，那些“使风景增添了历史舞台的色彩”而且“具有了时间立体性”（今道友信语）的文物古迹，会给人一种强烈的物质文化体验，进而会深化人们对自然美的欣赏。

另外，导游对景物来历的讲述，“旅游指南”对景物的描绘（如有关景物的典故与名称等），会使旅游者得到一种文字符号的文化体验，从而会弱化自由而单纯的自然观赏强度，引导主体“按字索骥”，依照文字符号的内涵，进入定向联想的审美活动，使审美感受大大地丰富强化。譬如对桂林“象鼻山”、莫干山“剑池”以及对山海关孟姜女庙“望夫石”的观赏，就属于此类。

二、艺术审美型

在众多的海外游客中，崇尚中国传统艺术者不乏其人。

他们千里迢迢，不远万里，就是为了在中国具体的社会与文化氛围中，亲自领略中华民族艺术的美学风采。这是因为中国的传统艺术（如绘画、戏剧、书法、园林等）不仅在世界艺术之林中占有相当重要的地位，而且具有丰富而独特的审美价值。

譬如，“虚实相生”、“实景清而空景现”，在很大程度上体现了中国艺术最为突出的特征。在上下数千年的实践中，中国艺术家很早就掌握和运用了虚实相结合的表现手法。

在绘画里，艺术家往往不讲求自然主义所倡导的那种“逼真”，而是着意创造出虚灵的空间意象，给人留下情感的空白和想象的余地，从而达到因“虚”得“实”、妙趣横生的艺术效果。齐白石在纸上画几只虾，别无他物，但令人感到满幅溢水，虾在清溪中悠然游动，既空灵又实在。戏剧亦然，《三岔口》中的夜战是在灯光下表演的，完全是靠演员虚拟的动作来表现摸黑情境。以这种简洁经济的方式所构成的戏剧虚空可给人一种“无景处皆成梦境”的审美感受。自不待言，园林中常见的“借景”与“框景”等等，无疑也是辩证地结合“虚实相生”之手法的产物。

书法可谓中国传统艺术的瑰宝。西洋人曾称汉字为“Pictiur-writing”，意译为“形象文字”，直译为“写画”。实际上，中国文字最初就是一种原始绘画。即使今天，经过抽象化了的现代汉字仍然积淀着原始绘画的基质，正像鲁迅先生所说的那样，不仅“义美”、“音美”，而且“形美”。概而论之，中国书法艺术讲究用笔美（如光洁、圆润、明媚、苍老、刚劲、轻柔弹性……），特别是意境美，即一种贯穿全幅

的气韵和神采。

另外，中国的民间工艺美术，如陶瓷艺术、象牙雕刻、漆器、铁画、剪纸、蜡染、丝绣、竹编等等，不仅造型优美，工艺精巧，风格独特，而且兼容观赏与实用两种价值，这对旅游者无疑具有颇强的审美吸引力，乃至诱发其购买欲。

三、社会审美型

如前所述，审美化既成为个体与社会发展的根本趋势，人们必然总是自为地以美学的眼光审视、观察和体验所在社会的制度、结构、人情、伦理、道德、民风与生活方式等等。

就当前世界的现状而言，还不能说某个国家已建构出理想而完美的社会，可使其社会成员的人性得以完满的实现。人们总渴望到别的社会中寻求一种补偿，特别是在人情世故方面。因为“高技术条件下的高情感问题”已成为当今社会中的一个越来越突出的文化心理问题。情感上的冷淡，心理上的焦虑，精神上的贫乏，生活上的孤寂，难免会导致人性的严重异化或扭曲现象，这在资本主义发达的国家尤其如此。

中国的社会也并非那么完美无缺，但其比较优越的社会制度，新中国成立以来建设成就，“尊老爱幼”、“乐于助人”以及“拾金不昧”等道德情操对外国游客具有相当的魅力，客观上已构成了一种特殊的以欣赏社会美为导向的旅游审美动机。

南方水乡的农舍虽然不及“喜来登”饭店那样豪华奢侈，但其简雅别致的建筑装饰和主人热心好客的纯朴情感却给海

外游客留下美好的印象，使他们在精神和情感上得到一定的慰藉与补偿。报纸上常常登载的有关中国人拾金不昧的事迹，时时在外国游人中传为佳话。这种指向未来的道德力量会给人一种高层次的伦理性的审美满足。

另外，在老人社会问题日趋突出的当今时代，中国人“尊老爱幼”的美德尤其显得难得和可贵。记得一个美国旅行团在我国境内游览时，途中因遇河水上涨，团中一位老人不敢涉水。当地一位过路的年轻农民主动上前将他背过河，事后老人给钱他也谢绝。

此举使全团美国人大为感动。这位美国老人更是喜泪横流，紧紧握住这位农民的双手感慨地说：“这种事情兴许只有在中国才会出现。跟我同行的儿子身强力壮，刚才就在我的身边，但他却自顾自，不像你那样关心老年人……”

这一平凡的善行竟有如此神奇的震撼人心的力量，正说明温暖的人情在社会交往中占有何等重要的地位，具有何等珍贵的价值。所有这些待人接物的行为方式，综合起来就会构成一个相对完整的社会美的意象，折映出其社会成员心灵美的特质。

如若细细体察的话，这种对人情与社会风尚的审美反应通常带有伦理的色彩和崇高的意味，对升华人的情感和振奋人的精神具有积极的作用。那些找到贵重遗物的失主和得到热心关怀、无私帮助的游人，无不深受感动，就充分印证了这一点。

四、饮食审美型

在长期的生活实践中，人类追求美食美饮的欲求最终使烹饪升华为一种艺术。这种艺术不仅是特定文明历史的见证，而且也是特定审美意识的积淀。

中国烹饪是中国文化“四宝”（绘画、书法、中医、烹饪）之一，在世界烹饪艺术园地中享有极高的声誉。较为著名的鲁、川、苏、浙、粤、闽、湘、徽等八大菜系风格各异，使南来北往的国内外游客留连忘返，有口皆碑。事实上，有不少游人是在一饱口福动机下从事旅游活动的。譬如在调查将中国作为旅游目的地的外国人的旅游知觉过程中；“品尝精美可口的食物”一项在调查者中得到十分积极而广泛的反应便是一例。

一般来讲，中国烹饪不仅讲究菜点本身的美（色美、味美、形美、技术美、意趣美），而且也关涉饮食器具的美（造型美、装饰美、质地美）和饮宴环境的美（餐桌摆设的美，宴席配乐美和服务美）。所有这些使饮食活动完全审美化了，演变成一种博杂而综合的审美过程。

精美可口的食品，造型典雅的器皿，悠扬柔和的音乐以及周到礼貌的服务，通常使人在得到生理快感的同时，还会引起精神上的愉悦或轻松恬静的情趣。因为，人们在品尝某些具有特色的佳肴时，往往伴随着相应的心理活动，诸如联想、记忆和想象等等。

例如在杭州“楼外楼”吃“叫化童鸡”时不免会回忆起

乾隆下江南的有关轶闻；在北京街头吃烤羊肉串时兴许会联想到“天苍苍，野茫茫”的塞外风情；在云南吃“过桥米线”时，可能会想起那个夫妻真诚相爱的动人故事；在饮“杜康”酒时，必然会吟诵曹孟德《短歌行》中的名句“对酒当歌，人生几何？……何以解忧？唯有杜康”。

特别是那些富有文学意味的菜肴命名，如“半月沉江”、“老蚌怀珠”、“龙凤呈祥”、“霸王别姬”、“东坡豆腐”等等，很容易给人一种“指引性想象”，强化食者的文化享受。

勿庸讳言，任何层次或类别的划分均有一定的牵强性，上述四种审美动机尽管相互有别，各有侧重，但对旅游审美主体来讲，往往会彼此交融在一起。也就是说，一位旅游者外出旅游，其动机或目的是多重的，既想欣赏旅游景地的自然风光之美，还要体验其文化艺术之美和社会生活之美。

因此，旅游工作者在安排旅游活动时，务必细心周全一些，以收多样统一之效，来最大限度地满足旅游者的各种审美意愿与目的。不言而喻，这样做不仅具有一定的社会文化意义，同时也会相应地创造一定的经济效益，使旅游业兴旺发达。

第二节 审美的心理要素

和在其他审美实践中一样，旅游主体在旅游审美活动中的心理过程也涉及四种基本要素：感知、想象、理解、情感。这四种心理功能交渗互助，在自由和谐的彼此推移中产生了

美感。

一、感知因素

在审美过程中，感知因素通常起一种先导作用，这在很大程度上是由审美对象的感性形象决定的。所谓感知，泛指审美对象刺激人的感官而引起的各种感觉和与之俱来的知觉综合活动。人的五官和大脑神经系统专门组成了听、视、嗅、味、触的感觉分析器官，接受和传达外界的各种信息。

然而，在丰富多彩的审美实践中，感官的功能是相互有别的。根据传统美学思想，视觉和听觉往往被看作主要的或高级的审美器官。柏拉图就认为，视觉和听觉产生的快感高于饮食色欲之类的快感。圣·托马斯断言与审美关系最密切的是视听觉，因为美的因素在于整一、均匀和色彩鲜明，而这些均诉诸视觉。

黑格尔则走向极端，认为“艺术的感性事物只涉及视听两个认识性的感觉，至于嗅觉、味觉和触觉则完全与艺术欣赏无关”。因为它们“只涉及单纯的物质和它的可直接用感官接触的性质”。

不可否认，在审美功能和审美层次上，视、听觉享有比其他感觉更高的地位。但我们也不能因此忽视味觉、嗅觉以及触觉在旅游审美活动中的积极作用。例如，在美食美饮这类综合性的审美活动中，对筵席音乐、环境装饰与食品（色、香、味、形、质、意）的整体和谐美的感知，就离不开味觉的辅助作用。

同样，当旅游者身临其境，凝神观照大自然的风光胜景时，嗅觉对于诸如花香和清新空气的感应，对美感的构成和深化也起着一种独特的作用。另外，旅游者在选购中国丝绸等旅游商品时，视听觉对其色彩图案之美的鉴赏固然重要，但触觉对强化其审美感受和刺激其购买欲也将不可避免地起着积极作用。

由此可见，在类似旅游这样的综合性审美活动中，视觉、听觉、味觉、嗅觉、触觉乃至运动觉在感知过程中均扮演着各自的角色，发挥着不同的效用。

但应该看到，器官在审美感知过程中的作用不单纯是生理效应，而是在更大程度上折映出一定的社会历史内容。这是因为，人和一般动物不同。动物的感官完全是以生理需要为导向，这仅仅为了物种的生存。

而人的感觉虽然是个体的，并受欲望的支配，但经过长期的“人化”与实践，积淀和凝结着文化历史的因素，逐渐摆脱了狭隘的维持生存的功利性，演化成一种具有社会性的感觉器官。而审美所需要的正是感觉的社会性、或个体感觉器官的超生理功利性。

在人的诸感觉器官中，视觉听觉与嗅觉、味觉等相比，之所以被当作主要的审美器官，其原因在于它们在更大程度上摆脱了动物性，扬弃了直接的功利性，实现了“人化”，积淀了比较深刻而丰富的社会历史内容。

审美感知有直接与间接之分。所谓直接感知，是指审美感官与审美客体发生直接接触，这在欣赏自然美这种亲临其境的旅游审美活动中表现得十分突出，而且最容易导致审美

的动态感与立体感；所谓间接感知，一般是指对艺术品的欣赏，它不直接与审美实体接触，而是通过文字符号或音调等媒介的刺激诱导，来间接地领略语言与音乐艺术的美。如小说，诗歌和交响曲等等。

审美感知往往涉及到直觉的因素。譬如我们看见一片风景、一幅绘画或一块色彩，瞬间感到是那么赏心悦目，但又说不出所以然。这似乎是直觉在起作用。但这种直觉不是本能意义上的直觉，而是社会意义上的直觉。这其中积淀着一定的“集体无意识”和社会历史内容。李泽厚先生从社会理性角度提出的“审美积淀说”，对此作过至今最为深刻和比较令人信服的阐述。

值得指出的是，审美感知不同于一般的纯感知，因为后者在衫目的完成时便基本终止，不再注意和追求对象外在形体结构是否符合人的内在心理结构的情感状态。而前者则恰恰相反，它渴望借助物我的异质同构关系使主体情感得以表现或陶冶，在丰富多彩的自然景观中搜奇览胜的旅游者可谓这方面的代表人物。

审美感知具有综合特征。表面看来，它似乎是迅速的直接判断结果，实际上其中参与和交浸着情感、想象和理解等因素，包括着个体的理想、偏好、情趣、个性、信仰及其全部社会实践经验与生活阅历等等。

二、想象因素

马克思称想象力为“人类的高级属性”，这是因为人在从

事审美欣赏和艺术创作实践中,均离不开丰富而自由的想象。如果说感知是审美的出发点,情感是审美的动力,理解是审美的认识因素,那么想象则可谓以上三者的载体与展现形式,或者说是审美感受的枢纽。

想象作为一个心理范畴,其内容与功能十分广泛多样。想象一般可分为初级与高级两种形式。初级形式指简单联想,其中包括接近联想和类比联想,高级形式则指审美知觉想象与创造性想象。

1. 接近联想

联想是由一事物想到他事物的心理过程。在现实生活中,具有各种不同联系的外部事物反映在人脑中,会形成各种不同的联想。一般来讲,在时空上相接近的事物会形成接近联想。

例如,由秦陵兵马俑想到秦始皇横扫六合、一统天下的盛况;由菜名“霸王别姬”想到项羽临终前的悲情与困境等等。对在观光游览中的审美主体来说,接近联想在丰富其审美感受方面起着积极的作用。

2. 类比联想

类比联想是简单联想的另一种形态,是具有相似特点的事物反映在人脑中所形成的结果。譬如,用绿色象征生命,以玫瑰表示爱情,把夕阳残年等等。这种联想形式容易将审美客体“人化”,赋予其人情,对深化或升华主体的审美感受十分有益。

3. 知觉想象

知觉想象如同接近联想与类比联想一样,不能完全脱离开眼前具有感性形象的事物。在审美活动中,这种想象是面

对着风光绮丽的自然胜景或优秀感人的艺术作品而展开的。

凡去过昆明石林的人大都亲身体验到这种想象活动，即从眼前那根被称为“阿诗玛”的石柱，想起阿诗玛的动人传说；随着我们从现实心境进入审美心境，阿诗玛那楚楚动人，如哀如怨的美丽形象便从那坚硬且无生命的石块中显现出来。自不待言，这种形象并非石柱原来的形象，而是主体的想象赋予它的一种“虚无的”、但却是审美的形象，是带有感情色彩的记忆形象在石柱上的一种投射或折映。

无论是游桂林的象鼻山还是游黄山的“仙人指路”，无论是观桐庐瑶琳仙洞中的“银河飞瀑”还是观芦笛岩里的“虎貌熊狮”，这些山石的空间构景和形状与我们似曾见过的某些形象有着似又不似之处。“这种模糊的原始材料经过想象的加工之后，便成了发乎自然而不同于自然的东西。

外部自然只是一种死的特质，而想象却赋予它们以生命；自然好比一块未经冶炼的矿石，而心灵却是一座熔炉。在内在情感燃起的炉火中，原有的矿石熔解了，其分子又重新组合，使它的关系发生了变化，最后终于成为一种崭新的形象在眼前闪现出来。”

在旅游审美活动中，对景观的命名只要比较贴切，或者说与景观的空间形象趋与吻合，就会在不同程度上激发观赏主体的审美想象。但在具体的现场导游中，要切忌简单武断的解说，如信手一指便说“那是‘云中仙子’，那是‘猴子观海’”等等，而要以生动的直观描述作为一种渲染手段，着力于激发观赏者的审美想象，让人自己去自由地体味构想，切忌简单直白，毫无回味。

4. 创造性想象

创造性想象类似文学创作中的形象思维，是一种能够表现内在本质的艺术想象。艺术家往往在创作过程中，脱离开眼前的事物（其形象仅起一种刺激诱导作用），凭借这种创造性的想象，在内在情感的驱动下对许多记忆表象进行剖析和综合，从而创造出一种从未存在过的崭新的形象，即艺术典型形象。

严格说来，创造性想象是一个“由表及里”（入乎其内）和“由里及表”（出乎其外）的综合想象过程。英国著名艺术批评家约翰·罗斯金曾对此作过生动形象的描述。他说：“富有艺术想象力的感官把握材料的方式总是这样：它从不停滞在事物的表象或外形上，……

它会深入内部追根寻底，汲取对象的精髓：一旦亲临其里，它会随心所欲地拨弄起对象身上的鲜枝嫩叶，这样一来，真理的汁液就不致外溢；其后，它随意加以整枝修剪，使其结出丰硕的果实，而不是衰变成老树上的枯枝秃丫。

然而，这项工作往往很难处理，容易出现差错。这就需要抓住根本，把握住事物的中心实质。整枝修剪之后即可罢手，因为使命到此已告结束。

总之，艺术想象力不是单凭视觉、声音和外部特征来观察、判断和描绘对象，而是从对象的内部实质出发，对其进行论证、判断和描绘。”

创造性想象通常采用变形、浓缩与粘合等方式来绘形构影或表现再造。因为主要涉及艺术创作这一复杂过程，加之这方面的论著甚多，故这里不赘述。

三、情感因素

这里所谈的情感，是指审美经验中所涉及的知觉情感，而不是审美诸心理要素达到一种自由和谐状态时所产生的审美情感或审美愉快。这种情感常常表现为主体在社会实践（特别是审美活动）中对客观事物的一种主观情绪反应，是伴随着知觉活动直接产生的。

这种被称为“第三性质”的知觉情感，在美学中被称之为表现性，即情感表现性。但究竟表现了谁的情感？是事物自身的还是观赏主体的？还是两者的统一？

真正对情感表现性作出比较合理而科学的解释的当推“结构同形说”或“异质同构说”。这一学派以格式塔艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆为代表。他认为人的情感生活实际上是各种心理要素（意志、思想、想象等）充分活动之后达到的一种兴奋状态，这种兴奋状态本质上是一种力的结构，各种不同的情感生活皆有各自不同的力的结构。当某一特定的外部事物在大脑力场中造成的结构与伴随着某种情感生活的力的结构达到同形时，这种外物看上去就具有了这种相应的情感性质。

“结构同行说”既重视主观心理的内在结构，又重视客观事物的外结构，试图以大脑力场为中介，从物我同构对应角度把内外两个世界沟通起来。本来，自然有昼夜交替季节循环，人体有心脏节奏生老病死，心灵有喜怒哀乐七情六欲，对象与情感之间、人与自然之间……也应该有某种相映

对相呼应的形式、结构、秩序、规律、活力、生命等。

孔子曰，仁者乐山，智者乐水，智者动，仁者静。山，静，坚实稳定的情操；水，动，流转不息的智慧，正是形式感上的同构而相通一致，欢快愉悦的心情与宽厚柔和的绿叶，激愤强劲的情绪与直硬折角的树节；树木葱茏一片生意的春山与欢快的情绪；木叶之所以使人愉快，得到审美享受，正是由于它们恰好与人的情感结构一致。

但应该看到，要真正科学地解决情感的表现问题，还必须把“结构同形说”建立在马克思主义实践美学中的“人化自然说”的基础之上。因为，内在心理结构与外部事物结构上的同形或契合，虽然是无意识的，而且有一定的生理基础，但实质上是人类进行长期社会历史初中活动之后获得的一种能力。

四、理解因素

马克思主义实践美学积极地肯定了理解在审美意识活动中的作用，认为理解是一种心理活动，是美感中不可缺少的要素。因为“感觉到了的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才更深刻地感觉它”。但由于理解的深浅程度不同，往往会形成不同的层次或水平。

1. 区分现实状态和虚幻状态的理解

区分现实状态与虚幻状态的理解，即把现实生活中的事件、情节和感情与审美或艺术中的事件、情节和感情区别开来。也就是说，在观赏海市时，不要把幻景当作实景，在欣

赏戏剧时，不要把剧情当作直接现实意义上的真情。

总之，只有清楚地意识到艺术世界之“虚”与现实世界之“实”的分别，才能在热情中保持冷静，以一种寂然凝思的审美观照态度，从容而自由地进行审美欣赏和情感体验。

2. 对审美内容的理解

对审美形象（特别是艺术形象）内容的理解。也就是对于审美对象的题材、人物、典故、背景、故事情节、符合意义、技巧程式等项目的理解。这种理解往往是构成审美欣赏的必要条件。

比如到黄山旅游，当看到“仙人指路”这一空间意象时，就会习惯地思索一下对象的意味。“仙人”在中西文化中往往被视为神通广大、无所不能的超人。基于这一常识，无论是在峰峦叠嶂的峡谷中看到它，还是在“山穷水尽疑无路”的情境中看到它，都免不了会产生一种审美的遐想，以为那“仙人”所指的路不是通往幽静之处的曲径，便是导向“无限风光在险峰”的通途。这对强化审美感受是很有益处的。

再如长城饭店，假若新来乍到游客缺乏有关万里长城的常识，看不出饭店主体建筑前的微形长城断面，也不理解饭店背面那座烽火台的象征意义，他就很难欣赏这座建筑的精巧构思和整体美。

在艺术鉴赏中，对其形象含义的理解显得更为重要。比如在西方宗教画中，你若不懂得百合花象征着圣玛丽的童贞，十字架象征着耶稣受难，羊羔象征着圣教的信徒，鹿在池边饮水象征着圣徒的欢乐等等，你看到这些事物时就不会引起任何联想。

同样的道理，当看到莫高窟“舍身饲虎”与“九色鹿”等壁画时，如果不了解其中所描绘的传奇故事，你会感到它们怪诞异常，不可思议。

去美术馆看毕加索的油画《格尔尼卡》，游颐和园长廊时看彩绘《桃园结义》，还有读诗句“斑竹一枝千滴泪”等等，都需要对其中的含义有相应的了解，才能得到较为充分的审美感受。

3. 对深层内在的理解

对深层内在的理解，是对融合在形式中的意味的直观性把握。这种意味之于形式，“如水中盐、有味无痕，性存休匿”（钱钟书语）。这种理解是审美心理活动中最主要的因素，它积理性于感性之中，融思索于想象和情感之中，常常在暗中发生效用，使美感不断得以深化。

从实际情况来看，对自然美的凝神观照，在一定程度上就包含着这种超感性而又不离开感性，趋向概念而又无确定概念的理解因素。

譬如去泰山旅游，其现象与形式所引起的感性认识和感官快适只是审美的初级阶段。要唤起更高更深的审美愉悦，就需要通过形象，对其形式结构中的意味（如雄奇、伟大、神秀、历史性见证等）进行一番理性的思索。

杜甫在《望岳》一诗中所抒发的对泰山雄奇之美的深切感受，远远超过了感性印象和感官的快适。面对这一不同寻常的自然景观，诗人所发出的一系列赞叹、遐想、感慨、比兴，就掺杂着复杂的理发思考和思想活动。“会当凌绝顶，一览众山小”两句，不驻描绘出泰山的巍峨雄奇，而且也表露

了作者个人的伟大抱负。可见，对审美对象的这种审美理解无疑是一种渗透着情感、想象和意志在内的高级心理活动。

总起来说，以上四种因素——感知、想象、情感、理解，在审美实际中是彼此渗透、相互依赖、密不可分的，而非各自独立、互无联系的。

如果感知中没有理解和想象参与，它最多不过是一种动物性的信号反应，谈不上什么审美快感；如果想象中没有情感和理解参与，它就推动了动力和规范，成为一种反理性的胡思乱想；如果情感中没有理解和想象参与，它就失去了方向和载体，成为偶然性或本能性的欲望发泄；如果理解中没有想象和情感参与，它就失去了感性的特征和活力，成为在抽象概念中游弋的逻辑思维。

可见，在审美活动中，感知因素是导向美感的出发点，想象因素为它提供了载体，情感为它增添了动力，理解为它指明了方向。故当这四种心理功能达到自由和谐的状态时，审美愉悦便油然而生了。

第三节 审美的层次分析

在实际旅游审美活动中，旅游者在欣赏不同的景观或美的形态（如优美或阴柔、崇高或阳刚）时，会获得不同的审美感受（如优美感或崇高感等）。

有时，即便观照同一审美对象，也存在一个见仁见智的问题。或者说，主体各自的审美感受在程度上不尽相同，往

往呈现出多层次性。这主要是因为审美感受一方面在原则上受制于审美对象，另一方面还受制于审美个性以及历史文化等多种因素。

李泽厚对这一问题进行过比较深入的探讨，这对帮助我们认识美感的本质和规律有着十分积极的意义。他根据内在自然人化的总原则，将美感分为“娱悦耳目”、“娱心悦意”和“娱情悦志”等三个层次。

一、娱悦耳目

所谓愉悦耳目，是指以耳、目为主的全部审美感官所经验的愉快感受。这种美感形态，通常以直觉为特征，仿佛主体在与审美对象的直接交融中，不加任何思索便可于瞬间感受到对象的美，同时唤起感官的满足与喜悦。正如英国美学家夏夫兹博里所言：“眼睛一看到形状，耳朵一听到声音，就立刻认识到美、秀雅与和谐。”

一般来说，愉悦耳目是广大旅游者最普遍的审美感受形态。例如初游桂林的旅游者，尽管这峰林奇景会给人一种陌生感，但当环顾四周自然形象与田园景观符合形式美规律的和谐组合；看到适应人的视觉理的、以绿色为主的自然色调，呼吸着富含负离子的清新空气，嗅到沁人心脾的花香，听到林间百鸟的鸣啾或壮族姑娘的一曲清歌（也许根本不晓其歌词与表现主题），会不自觉地陶醉其中，在生理舒适与情感愉快的交融统一中进入“愉悦耳目”的审美境界，获得初级的审美享受。

这种美感形态，表面看来似乎是纯然感性的，是以生理快适为基础的，然后它实际上已融合着一定的理性与社会因素。人的感官之所以在功能上有别于动物的感官，如眼睛可欣赏美的形式、线条与色彩，耳朵能欣赏美的音响、节奏与旋律，正因为它们在人类长期的社会实践（特别是审美实践）活动中不断地演进或“人化”，积淀和凝结着历史文化心理等方面的内容，能够自然地分辨或本能地趋附美的对象。

但由于它们毕竟是生理的东西，必然保持着生理的特点，从而对人的审美活动也将具有一定的制约作用。譬如说，人假如强迫自己老看一种东西而无变异，即便对象再美，长期下去也会逐渐感觉不到美。

接待工作中，有时让同一旅行团在杭州、北京、昆明等地都去看“五百罗汉堂”，这就违背了“美在新奇”这一旅游审美活动的基本规律。事实上这种时空虽有变换但对象大体如一的情况，对一般追新获得奇的游客来讲不但不会强化，反而会冲淡其审美感受，甚至还会产生烦感。因此，考虑到上述美感形态的变易性，我们在为同一团体安排旅游活动时，要力避雷同或简单重复。

二、娱心悦意

第二层次上的美感形态——娱心悦意，是指透过眼前或耳边具有审美价值的感性形象，在无目的中直观地领悟到对方某些较为深刻的意蕴，获得审美享受和情感升华，进入一种“对心思意向的某种培育”的欢快喜悦状态。

这种娱心惬意的美感效果是一种意会，在许多情况下很难用语言加以充分而准备地表述，类似我们通常所说的那种“只可意会，不可言传”的美感经验。事实上，在对审美客体之形象和结构的凝神观照中，想象、情感和理解等心理功能交相引动，逐渐展开，其结果将会促使审美主体从有限的、偶然的、具体的形象中，领司到其中无限的、必然的和本质的意味。

比如观齐白石的画，感到的不只是草虫鱼虾，而是一种悠然自得、鲜活洒脱的情思意趣；在传说刘三姐抛绣球之处的穿岩宕大榕树下听到壮族姑娘的对歌，感到的不只是音响、节奏与旋律的形式美，而是一种载荷着甜蜜而纯朴的爱情信息流或充满青春美的心声。娱心惬意的审美感受在欣赏自然景观中亦表现得十分突出。

比如去莫干山旅游，当穿过竹林，来到剑池，听了有关春秋末年莫邪、干将夫妇为吴王阖闾铸剑的动人传说，读过“参差楼阁起高岗，半为烟遮半树藏。百道泉源飞瀑布，四周山色蘸幽篁”等诗句，再环顾四周，这飞流直下的三迭泉，万绿丛中一点红的观瀑亭，此起彼伏的鸟鸣，清凉幽静的环境，透明洁净的空气，将会使人在心醉神迷中或生无限之遐想，或生飘然若仙之感，或生超然出世之情。

简而言之，身临其境，人们所感受到的不仅仅是眼前这些愉悦耳目的景物，而是唤起一种“清新放浪的春天般生活的快慰和喜悦”。这种类型的清凉秀美世界，对于长期处在快节奏的生活和激烈的竞争等重压下的人们来讲，会使他们那种淡漠的情感得到某种朦胧或模糊的补偿和慰藉，甚至使他

们那种几乎异化了的人性的自由自在的永恒自然里得到一定程度的复归或唤醒。

如果说愉悦耳目以感性或直觉为主要特征，那么娱心悦意则以知性或理解为主要特征。前者表现为在生理基础上的感官快适（当然也包含超感性和社会性因素），后者则表现为在认识基础上的观念上的喜悦。

比较而言，愉悦耳目通常处于直觉感受状态，限于审美客体的形象结构；娱心悦意则处于和谐自由的想象和理解状态，主体在凝神观照中往往借助想象的羽翼，“精骛八极，心游万仞”，超乎具体形象之外，把握其中蕴含的深广意味。尤其是当感性形象与过去经验中所获得的意象吻合交融时，人们会在自由的审美遐想中创造出“象外之象，景外之景”，使娱心悦意的审美感受更为丰富和深化。

另外，在这种美感形态中，由于理解力和想象力的加强，在“超以象外，得其环中”的同时，主体会得到精神愉悦。而这种精神愉悦同愉悦耳目的感性快适相比，具有相对的持续性和稳定性。比如游莫干山归来，最先由景物所激发起的那种直觉性感官享受会随着时间的推移而淡忘，但娱心悦意这种较深层次的美感，即那种使人心绪豁然开朗、情感得以升华、精神为之昂奋的喜悦感，会在漫长的一生中打下相对牢固的印记，产生比较长久的影响。

三、娱情悦志

娱情悦志作为审美感受的最高层次，泛指主体在观照秀

美或崇高、动态或静态的审美对象时，经由感知、想象、情感，尤其是理解等心理功能交互作用，从而唤起的那种精神意志上的奋昂或愉悦状态和伦理道德上的超越和完善动力。这种美感形态之所以高级而深刻，是因为它体现了主体大彻大悟、从小我进入大我的超越感，体现了个人与对象（自然的，社会的和艺术的）的高度和谐统一。

例如乘船游览黄河、长江，会唤起我们的思故怀古之情，给我们以深沉崇高的历史感，因为这两条河流是中华民族的摇篮，孕育了祖国的文明。那“九曲十八弯”和“大江东去”的雄浑壮阔的形式，积淀着久远且浓厚的历史文化意味。再如登秦皇汉武曾亲临封禅的圣山泰山，或游佛道修身养性的圣地峨眉与武当，这“会当凌绝顶，一览众山小”的伟壮东岳，“峨眉一派出昆仑，平畴突起三千里”的雄秀形象，怎能不使人生坦然荡荡、超凡入圣之感呢？

一般来讲，这种娱情悦志的审美感受，在我国常常表现为“感到自己和自然和整个宇宙合而为一，似乎达到超道德的自体高度”，即“天人合一”的至高审美境界。当然此刻不是追求超时空因果的存在，而是追求“天行健，君子自强不息的，在现实的时空之中的，以大自然为永恒标志的感性空间的超越与不朽”。

德国古典美学家黑格尔说：“大海给我们以无际与渺茫的无限观念，而在海的无限里感到他自己的无限时，人类就被激起了勇气要去超越那有限的一切。”这种美感，不是一般在感性基础上的感官快适，也不是一般在理解基础上的心思意向的享受，而是一种在崇高感的基础上寻求超越与无限的审

美境界。

另外，我们还应看到，悦耳目是一种平静宁适的直觉性的审美感受，基本上是易变而不持久的；娱心惬意也是一种安定和谐的知性的审美感受，但具有相对的稳定性和持久性。只有娱情悦志是一种激荡不安奋发向上的感生中有理性的审美感受，具有伦理道德意义上追求超越、永恒、无限和必然的特质。自不待言，这种特质是符合当前时代与社会需要的，是有助于建设精神与物质文明的，当然也是指向未来、可望完善人性的。

第九章 对导游的审美要求

第一节 旅游者的直接审美对象

在正常的社会交往中，人们彼此之间惯于从各个方面来审视观察对方，或从生理角度（性别），或从伦理角度（善恶），或从心理角度（喜怒），或从审美角度（美丑）。对于身处异地的旅游者来说，他们在紧张感、陌生感和新奇感的驱使下，总会对初次见面的导游工作者进行全方位的审视，这其中审美的因素表现得颇为突出。

导游工作者作为旅游者的直接审美对象，集中地表现在其仪表、风度与心灵等三个方面。

一、仪表美

从一般的认识规律来看，旅游者在审美活动的全过程中，总是由点及面、由个性到共性、由个人到团体、由局部到全局，逐次认识到国家（或地区）的整个社会风物之美。因此，导游工作者为旅游审美主体直接体察的最初对象（亦包括民航机组人员、海关和边防检疫人员等），必须自觉地重视自己

的仪表，要设法给客人留下一个美好的第一印象。任这种场合，导游工作者好比一名演员，一上舞台，一个亮相，就能以其特殊的魅力把观众吸引住，这往往会产生一种“光环效应”(Halo effect)，对随之而来的导游工作和旅游审美活动均会起到积极的诱导作用。

一般来讲，人的仪表美是其形体美、服饰美与发型美的有机综合。

就形体而言，它如同色彩一样，是最大众化的审美形式。古往今来的造型艺术家和美学家，正是抓住了人们对人体美的普遍兴趣，以不同的方式对人体美的奥秘进行了长久不断的探讨。在不同的时代，根据不同民族的审美要求，对表现人体美的各种经验进行了总结。

那么，什么是人体美的基本标准呢？根据古今中外许多美学家艺术家长期研究的结果，大体上可以把人体美的基本条件归结为：

第一，骨骼发育正常，关节不显得粗大凸出。

第二，肌肉发达匀称，皮下脂肪适当。

第三，五官端正，与头部配合协调。

第四，双肩对称，男性要求肩宽阔，女性要求圆润。

第五，脊柱正视垂直，侧视曲度正常。

第六，胸部隆起，男性正面与反面看去略成V形，女性乳部丰满而不下垂。侧视应有明显的曲线。据美容家认为，半球状或圆锥状乳房最易唤起形式美感，这可以从“美洛斯的阿芙洛狄蒂”雕像中得到佐证。

第七，腰细而结实，微呈圆柱形，腹部扁平，男性有腹

肌垒块隐显。

第八，臀部圆满适度，富有弹性。

第九，腿部要长，大腿线条柔和，小腿腓部突出，足弓要高。

第十，双手视性别而言，男性的手以浑厚有力见称，女性的手以纤细结实为宜。

上述条件是对人类形体的常态而言。如果缺乏这种常态，那就谈不上形体美了。所以，旅行社在招募导游工作者时，要对形体美有适度的要求，注意选择那些具备一定自然条件的人员（这里毫无低估实际工作能力的意向）。因为，人的形体美通常表现出人的健康状况或身体素质。

从劳动美学观点看，人们更倾向于欣赏和追求健康的美，富有活力或生命感的美，而不是病态的美，也不是无力或“弱不禁风”的美。旅游者对导游的形体要求突出地表现在健康美上，因为这关系着整个旅游审美活动的正常进行与成果效应，至于经济方面的考虑就更不用说了。

仪表美的另一构成要素是服饰美。俗话说：“三分长相，七分打扮”，这是有一定道理的。服饰的美，不仅反映出人的品格与审美趣味，更重要的是它对人体具有“扬美”与“抑丑”的功能。就是说，如果对服饰加以科学而巧妙的运用，就会使其与人体构成和谐的美，起一种相得益彰、锦上添花的效应。

事实上，人们在长期的社会生活实践中，往往将自身形体的某些美点，借助服饰的色调和款式加以突出。例如，肤色白净的女士的服装色调不妨明快鲜亮一些，如着桃红，在

红白的对比调和中会产生一种“人面桃花相映红”的审美效果。如再淡淡地抹上一点口红，更显得楚楚动人，美而不艳。如若长着两条匀称漂亮的长腿，夏季穿裙子时适当地向上收一些，以便起到扬美的作用；但不宜过短，以免破坏整体的均衡，给人一种“仙鹤腿”的不快感。肩宽体健的男士，如果在服装式样选择上尽量求其合体、大方，便可显示出自然的英武雄强之美；但若垫肩过高，尺寸过瘦，缠身裹腰，就会走向反面，给人一种矫揉造作的印象。因为，对于具有自然形体美的人来说也并非“浓妆淡抹总相宜”。

就抑丑来说，服饰色泽、式样与图案的变化，在光的作用下会使人产生一种错觉，这对弥补或遮隐形体的某些缺陷是值得利用的。不可否认，就服饰美而言，色有深浅浓淡，纹样有圆横曲竖，款式有华朴宽窄。在衣着上什么形体选择什么色彩、纹样与款式，应该遵守一定的美学法则，这样有利于扬长避短，或者说是扬美抑丑。

有一次女作家萧红去看鲁迅先生，她的着装引出鲁迅这段议论：“人瘦不要穿黑衣裳，人胖不要穿白衣裳……方格子的衣裳胖人不能穿，但比横格子的还好；横格子的，胖子穿上，就把胖子更往两边裂着，更横宽了，胖子要穿竖条子的，竖的把人显得长，横的把人显得宽……”这说明人的形体与服装的色彩和纹样有着密切的关联，同时也揭示出服装的美化与丑化效能。

对于导游人员来讲，在服饰上要尽量求得和谐（色彩、式样与形体、性别以及年龄、季节的和谐）入时、端庄、雅致和整洁。要力避标新立异或一味模仿，不顾自身条件而盲

目地追求西方游客的服饰风格，既不应搞得过于土气，也不宜装扮得过于妖艳。因为，从职业特点和旅游审美角度考虑，导游工作者借用服饰过多的炫耀自身，会产生一定的消极作用，而且也不符合高层次的社会主义精神文明建设。

仪表美的再一个构成要素是发型美。我们知道，发型作为一门多彩多姿的造型艺术，是体现人的审美需求和性格情趣的直观形式，是自然美与修饰美的有机结合，同时也反映着人们的物质、文化、生活水平和时代的精神风貌。

发型也像服饰一样，具有装扮或美化的积极价值。我们常说的“光环效应”或第一印象，也总是从“头”论起。一个人，如果具有动人的容貌和漂亮的服饰，而没有相称的发型，就显得失之和谐，不够完美，有时还可能会破坏原有的形象风貌。所以说，发型美是仪表美中不可忽视的因素之一。

在现实生活中，人们对发型美的追求呈现出多元性，但“个性化”似乎成为一种总的指导思想。

所谓发型的“个性化”，就是根据个人的身材、脸型、头型、发质乃至年龄、职业来设计发型，使其能反映出个人的特点和情趣，以便取得整体和谐统一的审美效果。譬如脸型、颈部较长，身材矮胖、颈部粗短的人，留长发、蓄鬓角，那就会给人一种头重脚轻，臃肿做作的感觉。头发稀少或者秃顶的人，也不宜留长发，因为长发型自由而不规则，在有风之日若梳理不当，会显得凌乱丛杂，不但不潇洒美观，反而会给人以病态之感。

对导游工作者来讲，还应该从职业角度来看待发型的个性化。这就是说，要根据职业特点确定一种基调，即活泼开

朗，朝气蓬勃，干净利落，端庄持重。要避免那种不修边幅、蓬头垢面、邋邋遑遑的令人生厌的形象。因为导游工作者作为“民间外交大使”，不仅代表个人，而且代表一个国家和民族的风貌。对于这种“形象大使”来讲，不修边幅将意味着什么是不言而喻的。

在发型个性化基本原则指导下，还应该考虑到“节奏美”。在美学上，人们常把“物的反复与相似的出现”称为节奏。音调的强弱，色彩的明暗，建筑的间隔，水势的缓急，山峦的高低均可构成不同的节奏（动态与静态）。推而论之，头发的起伏卷曲也会形成节奏。例如，波浪型短发节奏较快，具有动态感，显得热情奔放，朝气蓬勃；满头飘逸的微波长发所构成的节奏较为柔和，显得安静典雅，潇洒自然；直线型发式的节奏平直，显得端庄质朴。

总之，发型的节奏美与人的气质、情趣、性格和审美追求有着十分密切的关系。

综上所述，导游人员作为直观的审美对象，由形体、服饰和发型等因素集合而成的仪表美，如同一幅肖像画或一尊塑像，直接影响着旅游主体的审美视知觉。导游者形象仪表的美会给整个旅游审美活动造成一种积极而欢快的前奏。

另外，从文化社会学角度考虑，仪表美不仅在一定程度上表现出个体的精神面貌和审美修养，而且还折映出相关民族的素质与形象，以及相关社会物质与精神文明建设的水平。对于代表个体也同时代表国家和民族的“民间大使”——导游工作者来讲，仪表美的社会意义显得尤为突出和重要。

二、风度美

一位温文尔雅、活泼潇洒、风度翩翩的导游者，在一颦一笑和举手投足之间，会给旅游者以直观的愉悦感，给旅游审美活动注入积极的活力。一个人的风度，是在漫长的社会生活实践中和不同形态的历史文化氛围中逐渐形成的。它是个人行为举止的综合，是社交中的无声语言，特别是个人性格、品质、情趣、素养、精神世界和生活习惯的外在表现。通常所说的“风姿”、“风采”、“风韵”，基本上是指风度的具体显现。

欣赏风度，讲究风度是人类的共性。因为“这种必要性不是来自社会身分或等级地位的虚假观念，而是来自崇高的人类称号；不是来自礼仪体面的虚假观念，而是来自崇高的人类称号；不是来自人类尊严的永恒观念”（别林斯基语）。

同仪表美一样，风度美也是社会生活美的一项具体内容，但它比前者更显得含蓄蕴藉一些，可以说它是人类按照美的规律，实现自我认识和自我完善的产物。在现实生活中，由于个人差异（修养、职业、审美追求、价值体系等），风度往往呈现出多彩多姿的形态。譬如政治家有政治家的风度，军人有军人的风度，学者有学者的风度，医生有医生的风度，演员有演员的风度，运动员有运动员的风度……三百六十行，行行有风度。导游工作者更不例外。

风度尽管反映人的内在美，但它总是具有感性或外显的特点，是通过站态、坐态和行态等可视因素展现出来的。人

们常说“站要有站相，坐要有从相”，这对风度美提出了最基本的要求。

导游工作者在与游客交谈或进行风景解说时，应注意站态。既不要两脚并拢，笔直挺硬，也不可双腿叉开，摇头晃脑。手势表情也不宜过于夸张和激烈，更不可用手指点人说话。因为这种站态不是过于紧张生硬，缺乏亲切感，就是过于随便粗俗，令人生厌。

正常的站态要求两脚叉开时不超过肩宽，腰板自然挺起，手势柔缓，面带微笑。这样会给人一种稳定感、轻松感和亲近感，有利于思想情感的交融。站态美一般有健壮美与优雅美、阳刚与阴柔之分。健壮美和阳刚美要求线条笔直，身体四肢对称紧凑，以期显示出庄严威武、刚强有力的特点；优雅美和阴柔美则要求线条微曲，身体各部多样统一，其左、右、高、低、前、后要打破对称，富有变化，构成曲线，以便显示出柔和、文雅、轻松、活泼的特点，给人以愉悦之感。

根据导游职业的特点及其不同的环境气氛，导游员应采取不同的站态。坐态，也有一定的规范。坐的时间几乎占人的二分之一。坐态失常，不仅难看，而且会导致人体畸形，损害身材的自然美。对于导游工作者来说，坐态也显得同样重要。

通常，若在会客厅里坐在沙发上同游客商谈游览活动计划，双腿不可撇开，脑袋不宜后仰；也不能半躺半坐，以免给人一种懒散无力或自命不凡的感觉。入座就餐时也要讲究轻缓得体，不要猛坐猛起，以免碰响桌椅，造成紧张气氛；同时也不要弓背哈腰，双肘平行叉开排在餐桌上，这样做一

方面显得粗野无礼，另一方面会影响游客正常进餐。

行态则显示出一种运动的仪态，行态的美主要在于从容稳健，快慢自然，轻巧敏捷。前摆后扭，上颠下跛，头摇脑晃，就破坏了行姿的平衡对称与和谐一致的美感。行姿由于动态性强，比站姿与坐姿更难把握，但具有更高的审美价值。培根就曾说过：“相貌美高于色泽美，而秀雅合适的动作美又高于相貌美，这是美的精华。”

可以说，站、坐、行三态是人的自然形体在空间中的形象显示，加上优雅的手势和温和的表情，会构成一种和谐的造型美。从静观或动观角度，这种直观的造型美便是风度美的客观的具体表现。但这并不是说，风度就是这几种“态”的简单的形式组合。严格来讲，风度美属于社会美范畴，是人的内在美（性格、品质、修养、情趣等）的自然流露。因此，风度美要求内秀与外美和谐统一。“诚于中而形于外”似乎也是这种道理。

三、心灵美

导游工作者作为旅游者的直观审美对象，其心灵美也是被关注体察的要点。通常，在从社会美角度来分辨人的美时，总习惯于把仪表美和风度美归于“表层”的美，而把心灵美称为“深层”的美，我们认为这二者的和谐统一才是一种“完整的美”。心灵美是人的其他美的真正依托，是人的思想、情感、意志和行为之美的综合表现。

心灵美的核心是善。在中西美学史上，美即善的说法颇

为常见。古希腊美学家柏拉图宣称：“美、节奏好、和谐，都由于心灵的智慧和善良。”亚里士多德曾说：“美是一种善，其所以引起快感正是因为它是善。”中世纪罗马哲学家普洛丁认为：“美也就是善；从这善里理性直接得到它的美。心灵由理性而美，其他各种事物——例如，行动与事业，之所以美，都是由于心灵在那些事物上印上它自己的形式。”

总之，美是理性所在的地方，善在美后面，是美的本原，因而一切心灵皆向善。在我国美学史上，最先将美善并举的是孔子。他曾提倡“尽美矣，也尽善也”；“文质彬彬，然后君子”；“君子成人之美，不成人之恶。小人反是”。另外在谈及衡量君子的尺度时他还提出“五美”之说：“君子惠而不费，劳而不怨，欲而不贪，泰而不骄，威而不猛。”这里所讲的“五美”，也就是五种仁善的行为。就善而言，它是社会生活中人与人、人与社会的行为的道德规范。一个人的思想行为如果符合这种道德规范，那就是善和美，否则就是恶和丑。

导游工作者的心灵美主要体现在他所提供的优质服务上。目前，国旅（国际旅行社）系统提出了“五要五不要”：要和颜悦色、热情服务，要主动翻译导游、积极介绍情况，要耐心解答客人的问题、保守国家机密，要满足客人的购物和其他合理要求，要关心客人的安全与健康；不要收小费和索要物品，不要倒换外币，不要收取回扣，不要利用工作之便与客人拉关系、谋求私利，不要作任何有损国格人格的事情。从表面上看，这是对导游服务的规范要求，而实质上是对导游如何塑造心灵美进行了高度而集中的概括。

特别是对国格人格方面的要求，在社会学意义上可以说

是导游工作者塑造心灵美的起点。只有讲究国格人格者，才有可能追求自我的（从仪表到心灵的）完善。正是立足于对本职工作意义的这一高度认识，导游才能在实际工作中积极热情，认真负责，充分发扬了“有朋自远方来，不亦乐乎”的民族优良传统，在介绍和传播祖国历史文化的同时，广结四海朋友，为祖国、人民以及个人赢得了国际声誉，为社会主义文明建设做出了卓越的贡献。

最后，需要指出的是，心灵美尽管与道德伦理有着最直接最密切的关系，但不能把二者完全等同起来。因为心灵美作为美的一种特殊形态，具有一切美的共同特征——直观性。也就是说，“深层”或内在的心灵美往往是通过“表层”或外在的其他美显示出来的。因此，每个社会成员，尤其是担负“民间外交大使”重任的导游工作者，在追求个体完美化的过程中，要避免重外轻内的现象。对于导游者来讲，“最美的境界”是个人审美化的终极目标；对于旅游者来讲，“最美的境界”才具有至高的审美价值。

第二节 审美信息的传递者

值得指出的是，由于个人在文化修养、审美能力以及经验阅历等方面的差异，加之旅游审美的自由性、随意性与创造性等特征，旅游审美主体有时可越过导游编码等中介因素，从审美对象的直观形式上把握其审美，获得不同程度的审美享受。

但在大多数情况下，对人生地不熟的游客来说，要想获得更高层次的审美感受，就有赖于导游的编码艺术或传递旅游审美信息的艺术。自不待言，导游是凭借语言来传递信息的。这样，导游传递信息艺术首先涉及语言艺术，其次，还涉及一个技巧运用问题，也就是我们常说的导游手法。

一、语言艺术

语言是社会交际的工具，是传达意义、思想、情感与态度的媒介或符合。对于从事导游讲解的工作者来讲，语言艺术化是至关重要的，因为这直接影响到旅游审美信息的质量与观赏主体的审美满足水平。

著名美学家朱光潜曾说：“话说得好就会如实达意，使听者感到舒适，产生美感。这样的说话就成了艺术。”如此看来，提高导游讲解的语言艺术主要应该在“达意”与“舒适”上下一番功夫。

“达意”要求发音清楚，用词准确，也就是人们常说的“修辞立诚”，因为这样才会引起游客的注意，满足其求知明理的欲望，创造领悟审美信息（译码）的基本条件。

“舒适”则要求声调柔和悦耳，言词娓娓动听，节奏抑扬顿挫，风格诙谐幽默，情感激越真诚，因为只有凭借自然流畅、谈笑风生的导游讲解才会唤起游客听觉与情绪上的快感，并且达到益智添趣，促动审美心理，获得审美满足等多重目的。具体地说，口语导游的语言艺术化主要表现在五个方面。

1. 语言的准确性

“达意”与否多以准确为衡量尺度。所谓准确，首先要求言者音质清亮明洁，无含糊生硬的成分。“含糊其辞”无论在何种交际场合都会使人感到不快。尤其是在旅游审美活动中，这种语言表达形式（特别是用外语讲解）不仅不美，而且会导致信息接受上的困难，乃至误解。

试想一位陪团参观秦始皇兵马俑的导游，如把 Warriors（兵马俑）一词发成 worries（烦恼），那会使听众产生一种什么样的感想呢？准确性的另一层含意是言之有物，用词恰当。这就要求导游工作者在讲解景观对象的背景、形态、特征、功能等内容时，要有具体的针对性，要与眼前直观的对象达成一种默契。

与此同时，还应该注意词语得当，组合相定。通常，初出茅庐的导游人员不习惯用婉语，喜欢过分地使用大词、高级形容词，试图取得先声夺人的效果。殊不知这种无视游客自身评判能力的夸张手法，有时在效果上会适得其反。例如，一位导游在陪团去一家风味餐馆时，在行车途中把这家餐馆捧得太高，得意地连用了一串最高级形容词来描述，结果使游客的期望指数过高，实际就餐后感到大失所望。可见，把话说绝是不明智、不可取的。

2. 语言的音乐性

这主要是指语调的抑扬顿挫、语流的畅通、语句的长短、语速的快慢，一句话，是指语言行为中的节奏感。

一般来讲，语调的抑扬顿挫是由于字音的高低所致，但另一方面也关联着情绪的起伏变化。喜者激昂，悲者沉郁。

这对语调有着直接的影响。

语流的畅通反映在语句衔接自然，连贯而无间断的表达上。侃侃而谈，毫无阻滞，能使人产生一种行云流水之感与舒适欢欣之情。

语句的长短也是形成语言节奏美的要素之一。在口语导游的讲解中，我们认为句式不要过于复杂，而要简短明快，变化多样一些。从语义上讲，这类句式容易形成各自相对独立的意群，便于旅游者的理解；从审美角度分析，这类句式节奏明快，就像听“华尔兹”舞曲一样，容易产生更强的感染力。实际上，从社会心理考察，生活节奏的不断加快使人们感受系统与情绪系统的节奏也相应加速，所以，缓慢、悠长和繁杂的东西就显得格格不入。

3. 语言的生动性

导游工作者在描述自然美景和风物传说时，怎样才能把游客导入诗情画意之中，怎样才能使游客产生共鸣，这主要在于讲解过程中所用语言的鲜明生动性。如果讲解能达到绘声绘色的境界，那么游客就会通过联想或想象等心理功能再现事物的形与神，进而感知或理解事物的内在审美价值。

这就要求导游人员在掌握丰富的景观知识和语言词汇的基础上，注意修辞，学会恰当地运用对比、夸张、借代、比喻（明喻、暗喻、直喻）、映衬、比拟等手法，使语言艺术化，口语化，形象化，能够通过适当的修辞技巧创造出生动的语言画面，达到主客之间相互理解和发生共鸣的效果。

4. 语言的风趣性

导游语言的风趣性主要表现在其幽默或诙谐的言谈风格

上,它是语言艺术的一个重要方面。在美学意义上,幽默(英语 humour 的音译)属审美范畴之一,是喜剧性的一种表现形式。它通过比喻、夸张、象征、寓意、双关、谐音、谐意等手法,运用机智、凝炼、风趣的语言,对现实生活中的各种乖讹、矛盾以及不合理现象进行含笑率直的揭示与批评。

在导游活动中,语言的风趣性尽管与这种幽默不无联系(譬如在手法上),但主要还是指另一种形式的幽默,也就是轻松地开玩笑或善意的逗乐。就效果而言,风趣幽默的语言可以活跃气氛。导游对该谐语言的灵活运用,对活跃团队气氛、充实导游活动具有相当明显的作用。尤其是在长途旅行中,这种做法更能显示出其消除疲劳、振奋精神的效果,使游客在轻松的欢声笑语中,度过快乐的时光。

5. 语言的情感性

导游在游客进入审美观照的前后,往往需要对景观对象的审美意味和价值进行口头的描述或渲染。在这里,讲解语言不应是直陈的、抽象的或程式化的,而应该是形象生动的、富有情感色彩的。在导游过程中,要想唤起游客的共鸣,就得在讲解中“动之以情,晓之以理”。也就是说,要“情真意切”。

语言的情感性不光是指有声的感叹语所传导的情绪信号,而且包括无声语言的直观性情感表现,如眼睛、手势与面部的表情等等。这是因为人的喜怒哀乐、七情六欲往往可以从眼睛的神态、手势的力度与面部的线条中显露出来。眼睛是心灵的窗户,最能表情传神。泰戈尔对“眼语”有过这样的描写:“那些自有生以来,除了嘴巴的颤动之外没有语言

的人，学会眼睛的语言是十分必要的。它在表情上是无穷无尽的，像海一样深沉，像天空一般清澈，黎明与黄昏，光明与黑暗，都在这里自由嬉戏。”

在实际生活中，人们正是从目光的变化里度量对方的情绪的，如从明亮的目光推测出喜悦快乐，从暗淡的目光中联想到忧伤悲哀，从燃烧的目光或圆瞪的眼睛里感觉出愤怒狂暴等等。“脸语”的表情也十分丰富。“回头一笑百媚生”，正是由于面部在莞尔一笑之间呈现出的柔和的曲线之美所致。

“手语”亦然，它作为人的性格和内在情感的外化，有时比有声语言来得更直接，更快捷。奥地利作家茨威格对其人物手语的表现力有段精彩的描写：“这双超群出众得简直可以说世界唯一的手，的确使我发怔了。尤其使我惊骇不已的是手上所表现的激情，是那样狂热，那样抽搐痉挛地相互扭结，彼此揪缠。我一见就意识到这儿有个感情充沛的人，正把自己的全部激情一齐聚集到手指上。”

对于导游来讲，一般要求手势的速度与大小适中，这样，其空中轨迹较易形成弧线，可给人一种柔软、亲切与自然之感。应该强调的是，导游语言的表情性的关键在于导游自身是否进入角色，是否动情。假若一位在风光胜景面前无动于衷的导游，仅用干巴巴的程式化“台词”毫无表情的进行讲解，就很难打动慕名而来的游客。

口语导游语言艺术化的上述几种因素（准确性、音乐性、生动性、风趣性与情感性）是相互联系的，而不是孤立存在的。任何顾此失彼或把握不当都会在不同程度上破坏语言整体的美，例如，苛求准确可能会造成枯燥，过分诙谐可能会

导致滑稽，故作多情可能会令人生厌……

二、导游方法

若想把旅游观赏者上到自己周围，以期达到有效传递审美信息的目的。导游工作者就必须不断地总结经验，善于因地制宜地运用多种导游手法。比较通用的导游手法有下列几种：

1. 虚实相间

平铺直叙的导游讲解尽管可以使人明理，但由于枯燥单调，缺乏艺术魅力和情感表现，就很难吸引或打动游客，给人家留下深刻的印象和美好的记忆。这样，旅游者审美满足的水平也自然不会很高了。要想改变这一现状，导游者就应另辟蹊径，采用虚实相间或故事化的方式。把对游览对象（实）的程式化介绍，同有关的神话传说（虚）结合贯通起来，使导游讲解形象生动、情景交融、引人入胜。

职业导游工作者都知道，每次导游活动如同讲课一样，要安排好讲授内容的先后次序和层次，准备好中间所要穿插的典故、轶闻、趣事、传说等等，以便在一定时间内的讲解中，形成起伏变化、多样统一、扣人心弦的节奏并使内容丰富多彩。

譬如，陪团游览昆明玉案山的筇竹寺，仅介绍其建筑年代、面积、位置与结构，游人当然不会满足，因为，有关这些信息他们也许早已从书面导游指导中获悉。如果导游者能用高氏兄弟追赶犀牛的美丽传说来点缀筇竹寺的宗教历史背

景，游人的兴趣就会大为提高。

随后，乘着高涨的游兴，在游览过程中，再从从容地讲出其他内容，如该寺的建筑风格、罗汉堂的彩塑艺术特征以及与其相关的佛经故事等等。

再如品尝当地风味小吃，若只就事论事地告诉游客“过桥米线”的做法与特点，那仅能取得一般的效果。如果穿插上那段与此相关的夫妻恩爱的动人故事，那就大不一样了。此间，游客会得到双重的享受，即一饱口福的生理快感和陶情冶性的精神愉悦。最终会融为一种超越感性和理性的审美满足。

如上所述，这种虚实相间的导游手法，所取得的直接效果是情景交融，引人入胜，使游客回味无穷，在娱乐中得到情感净化或审美教育。正像一位旅行者所说的那样：一则娓娓叙来的生动的寓言或优美的神话故事，配上眼前可观可触的景致物品，会激起人们轻松愉快的心绪、遐想和观赏兴味，使静止的东西变得鲜活起来，给人以更为深刻的体验。

在我国，辉煌珠文物古迹，数不清的名山胜境，经过悠久历史文化的洗礼，大都伴随着一定的神话传说、民间故事和劳动人民可歌可泣的光辉业绩，这为导游讲解的故事情节化提供了丰厚的资源和条件。如果运用得当、组织巧妙、穿插有序，不仅可以增加旅行者的游兴，深化其审美享受，还可以传播中华民族光辉灿烂的历史文化，达到交流思想、沟通感情的目的。

2. 进入角色

无论是登山、渡水、探洞、游园、参观文物或访寻古迹，

导游工作者务必进入角色，有导有游，同游客自觉地结成一体，在共同的实际游览观赏中，以其丰富的地貌风物知识，富有真情实感和自然质朴的导游语言，适时地以触景生情的手法引发游客的审美情趣，将其逐步导入观赏意境。

如果导游工作者只导不游（如只介绍长城而不登长城的“放羊式”导游），无形中就同游人在心理情趣上隔了一层。这样，无论导游讲得多么天花乱坠，也不一定能打动旅游者，因为它缺乏亲临其境的说服力和感染力。

另外，只导不游的讲解还会给人一种虚假做作之感。如在某次游览一个新开辟的石灰溶洞时，一位只导不游的讲解员在五光十色的溶洞中央，像背台词一样滔滔不绝，东一指说是“银河飞瀑”，雄奇壮观；西一指说是“仙女下凡”，婀娜多姿。此时此刻，游人像装有电脑程序的机器人似地，受其摆布，莫名其妙，并未领略讲解员随手而指的那些景致美在何处。

3. 制造悬念

当旅游者置身于景物之中时，有经验的导游工作者惯用制造悬念的手法，引出旅游者的审美注意焦点。所谓制造悬念，就是在实际的导游活动中，导游利用游客追寻景观特征、故事结局、文物来历和风俗习惯的迫切心理，巧妙地安排讲解内容。但在关键地方提出问题，引而不发，给游客稍加思索的时间，最后再用三言两语点破奥秘。

这种方法实质上是“吊胃口”或“卖关子”，有助活跃气氛，引人注意，把“旁观型”的旅游者转化为“参与型”的观赏者，以便达到共鸣的审美效果。

例如，杭州西湖有一座断桥。车到桥前，导游一般要讲有关白蛇传的神话传说。这个优美动人的带有悲剧色彩的故事常使游人打破传统的审美习惯，一反憎恶冷血运动的常态，对善良而多情的蛇妖——白娘子深表同情，非常关切她的命运。但有经验的导游往往不一气讲完，多半只讲到法海骗走许仙，藏到金山寺为止，而把游人急于想知道的故事结局放在回归途中重过断桥时再讲。这样，会把游人的注意力吸引到导游的周围，使自己始终处于主动地位，并且在归途中有话可讲，激发旅游者情感意趣，丰富其审美享受。

值得注意的是，制造悬念务须控制好时间，在大多数情况下不要拖得太长，因为胃口吊得太高就会失去胃口。此外，制造悬念一定要首先做好铺垫工作，唤起游客的情趣，否则会使人茫然生厌，得不到预期的效果。

4. 点面结合

任何艺术，既讲究整体，亦突出重点，导游艺术也毫不例外。在旅游审美实际中，大部分景观对象从整体上讲是美的(或崇高的)，但其美的特质主要凝聚在特定的点上。因此，职业要求导游工作者在顾及到“面”的同时，要设法找出蕴含或包括在对象之中的典型重点，讲深讲透，其余则一语带过，这样更有助于加深旅游主体的审美体验。

例如，陪同日本游客观览颐和园的长廊，主要应以日本人熟知的中国古典文学(如《三国演义》)中的人物彩画如“桃园结义”、“三顾茅庐”等为重点，而不可逢画就讲，没完没了，冲淡游人的情趣。

5. 对比参照

由于社会历史的差异和文化心理的距离，要想把旅游东道国的自然景观和人文景观讲解得清楚明了、通俗易懂并非一件易事。特别是在我国，悠久而灿烂的历史文化使大多数旅游景观打上了不同时代的印记，这自然给导游讲解和游客领悟带来了许多困扰或障碍。

比如陪同国际游客去参观故宫，有的导游会把故宫的建筑面积说得非常具体，明永乐四年始建，永乐十八年基本建成，不知在此时按中国表达习惯讲得越详细，客人反而会觉得越糊涂，这主要是由于文化差异所致。但如果导游采用参照的方法，把中西文化历史参照起来讲解，如说紫禁城建于14世纪，意大利文艺复兴时期的初期……理解方面的问题便会比较顺利地得以解决。

实践证明，确切、恰当的参照可使导游获得事半功倍的效果。所谓导游活动中的参照，就是将两个风景点或事物加以比较，通常是游客熟悉的东西来介绍或解释他们不甚熟悉的东西。马可·波罗曾形象地把苏州喻为东方的威尼斯，有的日语导游者也曾把上海的城隍庙比作东京的浅草，把南京路比作东京的银座等等，上列参照手法在必要时可以加以沿用。就其效果而言，它不仅使旅游者易于理解，而且还能使其产生一种“虽在异国他乡却又犹如置入里”的亲切感受，满足其自尊心与自豪感。

值得强调的是，准确、恰当与形象化是评价参照自身质量的直接尺度。这就要求导游者不断学习与探索，丰富自己的知识，争取达到学贯中西的程度。

第三节 审美行为的指导者

在同旅游者的审美关系中，导游工作者还扮演着协调旅游主体之审美行为的角色。这一方面是导游活动（一种再创造的艺术活动）的基本内容，另一方面也是旅游赏主体的实际需要。在旅游审美实践中，导游工作者往往利用自己的历史文化与地貌风物知识，主要从旅游观赏节奏等方面来协调旅游者的审美行为，以便使其获得最大的审美满足。

生理节奏正常，人体的内部机能才会处于稳定状态；心理节奏适度，人的内心生活才会趋于平和。同样，观赏节奏正常，人的审美需求才会得到满足。旅游者是具有生理 - 心理结构的活生生的人，旅游审美是一项有关体力和鉴赏力的综合性实践活动。

于是，导游者应该从人的本体出发，使观赏节奏符合旅游者的生理负荷和审美习惯。所谓旅游观赏节奏，泛指游览活动的张弛、行进速度的缓急，导游讲解的快慢、声音语调的高低以及导游过程的停顿等因素所构成的多样统一的结果。

一、有张有弛

常言说：“文武之道，一张一弛”。旅游审美活动也应该

注重这一点。这就是说，在组织游览活动时，要考虑到旅游者的生理适应性，解决好日程安排的紧与松或劳与逸的关系问题。

不言而喻，人的审美心理与其生理机制是密切相关的。如果运动节奏超过了生理节奏（心跳、呼吸、血液循环等），就会打破人体内在机能的平衡，导致疲劳或别的症状。这对审美来讲如同“釜底抽薪”。也就是说，作为审美条件的生理基础一旦失去，审美也就难以独自存在了。

游览活动的张与弛，可根据旅游团队的人员构成（年龄、体力、需求等），通过全程安排、日程安排以及具体的节目安排反映出来。总之，要设法使游览内容丰富多样而非单一雷同，旅行活动紧松相宜而非紧张疲劳，以便达到使游客感到轻松自然和不虚此行的最终目的。当然，游览活动的张弛程度要视对象而定。对于强调“拼命工作，拼命游玩”的日本中青年旅游者来讲，较快地观赏节奏也许更符合他们的习惯。

二、缓急有度

在具体的游览观赏中，行进速度的缓急也形成一定的节奏，这种节奏对旅游审美效果会产生直接的影响。例如游园，有的人习惯于宏观欣赏，即从大处着眼，注意建筑的轮廓形式和假山池树的布局；有的则喜好微观欣赏，即从小中见大，玩味一幅彩绘，一个漏窗或一处盆景。如果导游者忽视了个人在审美习惯上的差异，或者像赶羊似地一个劲地催他们快走，或是放任自流地随其所便，或是因为时间宽余而故意慢

慢腾腾，这都会对旅游者的正常审美情趣产生消极的影响。

所以，导游者应像乐队的指挥一样，要在整体协调和积极引导的基础上，把握好行进速度的节奏变化，对哪儿该快、哪儿该慢、哪儿该停必须心中有数，提前做好统筹安排，以便使游人在快、慢、稍快、稍慢和行止的节奏变化中，从容自如，轻松悠闲地享受到游览观赏的极大乐趣。

值得指出的是，一年四季的景致在不断变换，旅游审美习惯因人因团而异，因此，如何掌握好这种节奏，还要靠导游本人在实践中着意摸索，根据具体情况作具体调整。

三、快慢相间

导游讲解速度的快慢也构成节奏。太快了，旅游者不是反应不及就是听不清楚，时间一久，会导致听者注意力涣散或精神过度疲劳；太慢了，会使人听了上句等下句，容易给人一种继续散乱与迟顿不适之感。这两种情况均不利于旅游审美活动的正常进行。

导游语言艺术之美，就要求在准确基础上，要流利畅达，快慢相济，节奏恰当。如果导游者只图自己一时痛快，讲解时指手划脚、滔滔不绝。竹筒倒豆，而旅游者则茫然不解，那就没有达到传递审美信息的目的。反之，导游讲解如果吞吞吐吐、慢慢悠悠或继继续续，让游客失去耐心，兴味索然，那显然也是一种失败。

在正常情况下，导游讲解的节奏以不紧不慢、流畅生动为准则。快时不妨利用提问作为缓冲，以节奏的变化松弛听

者过度集中的神经。总之，讲解的速度要视听众对象而定，对听觉灵敏，反应快捷的年轻人可适当快一点，对老年人则要适当慢一些，吐字清楚一些，有时甚至应有必要的重复。

另外，还要根据景观对象的具体情况来调整讲解速度。人文景观背景复杂，通常需要传递的信息量较大，可适当快一点，自然景观的直观性强，需要传递的信息量较小，可根据景色适当放慢一些，给听者留有观照和印证的余地。

四、音调和谐

无论是否使用扩音设备，导游讲解时音量的大小，声调的强弱，与观赏节奏亦有密切联系，对旅游审美行为亦有一定影响。实践证明，声音太高会给人以刺耳不适之感，声音太低则又给人以含混不清之感；声调平淡给人以枯燥无味之感，过于激扬则又给人以矫揉造作之感。

因此，导游工作者应因地制宜，根据听众的多寡、空间的大小，适时地控制和调节自己的音量与声调。一般来讲，音量的大小要以使距你最远的本团游客能听清为度，声调的变化要以自然质朴、抑扬顿挫为好。

声调往往具有强烈的感情色彩，当导游者亲临其境、全然进入角色之际，眼前的景观之美或神话故事的动人情节，必然会唤起他自身的反应或情趣。这样，声调会随着情感的起伏而起伏，或激昂、或深沉、或欢乐、或忧伤、或抑或扬、或强或弱，从而构成一种富有节奏变化和真情实感的声调美，感染和吸引旅游主体。

五、停顿适宜

很难想象，一位“金口难开”的导游工作者会受到游客的欢迎；同样，一位喋喋不休的导游工作者也不会赢得游客的欢心。我们知道，停顿与讲解均是导游工作的需要，二者处在一种对立统一的关系之中。

在旅游审美活动中，适时的停顿不但不会影响游客的观赏，反而会有助于他们的观赏。因为，审美在很大程度上是一种自由的个体性的价值判断过程，过多的诱导会成为一种干扰或强迫，使人难以在平心静气的凝神观照中领悟面前的景观之美。

游览自然景观尤其如此。如果导游在途中已用有关的风物知识或神话传说唤起游客的审美遐想，如果游客在宏丽明媚的自然景观（像漓江的九马画山或黄山的奇峰云海）前已经进入兴致勃勃的观赏情态，无休止的讲解在此时就显得有些唠叨和多作。因此“此处无声胜有声”，游人在寂静永恒的大自然里会自行展开审美想象的飞翼，或以情托物，或借物抒情，进入物我两忘、天人合一的审美境界。

第四节 导游的审美修养

扮演多重角色的导游工作者，能否确立自然在旅行团队中的地位，能否使游客的审美欲望得到满足，也就是说，能否顺利完成自己的工作使命，主要取决于导游自身美学修养

的广度和深度。

概而论之,导游工作者首先应该注意培养自我审美意识,继而弄清旅游者的审美习惯,灵活运用旅游观赏原理。此外,导游作为一门艺术,还要求导游工作者在具体实践中不断摸索经验,提高再创造的能力。

一、培养自我审美意识

无论是作为旅游者的直接审美对象,还是作为旅游者的审美向导(传递审美信息,协调审美行为),导游工作者均应从不同角度来培养自己的审美意识,使自己的仪表、风度、心灵、语言、情趣、知识和技艺符合“美的规律”,达到审美化的程度。

就仪表而言,导游工作者应该深刻地意识到自己身兼“民间大使”要职,既代表一个民族和国家,也反映出所在旅行社的规格、业务水平以及个人的修养和精神面貌。因为仪表在一开始就会给旅游者留下第一印象,按照“光环效应”的心理原理,第一印象对确立导游者的领队地位至关重要。

因此,导游工作者首先应根据主客观的自然条件(身材、性别、年龄、季节)和社会条件(职业、时尚、团队类型),要穿着得体。

从事过17年导游管理工作的帕特里克·克伦教授建议:“第一次与团队队员见面,你(如果是男士)应着衬衣、西装、打领带;(如果是女士)应穿外衣或套服。”他认为“穿着得体比浓妆艳抹更能表现出趣味的高雅和风席的含蓄”。

其次,导游工作者应遵照和谐的总原则,使自己的体态、

服饰与发型构成一种多样统一、相互映衬、符合大众审美习惯的整体美。一般来讲，奇装异服与怪诞的发型尽管有可能突出个人，但与周围的社会环境和文化气氛则显得格格不入，容易给人一种自我炫耀有稽可笑之感，从而会失去和谐美或整体美的社会基础。

应该看到，随着主客之间交往的增多，旅游者的注意焦点会从导游者的仪表转向风度。无疑，风度美是个体审美化的较高层次。潇洒自如、优雅多姿的翩翩风度会强化人们对仪表的审美感知，反之，则会冲淡这种感知，使先前的印象模糊消失。

风度的形成往往离不开环境的熏陶和人为的训练。对于导游工作者来讲，要在社会生活实践中自觉地观察和体味其他社会成员（特别是本行业中的同事）的优雅姿态（坐态、站态、行态等），从中抽出与己相宜的参照模式，随后加以综合，并在反复地模仿演练中使其个性化、自然化。

就条件而言，每个人都有可能成为一名艺术家或一件艺术品，问题的关键在于每个人的内在自我是否具有强烈的艺术化心理趋向，是否具有自觉的审美意识和丰富的想象与创造能力。

对于导游者，则主要看他是否能够从审美化角度出发，积极主动地发挥自己的潜力，创造性地从形象、姿态、举止或风度等方面培养和塑造自己。

一般来讲，外在美（如仪表美、风度美）固然重要，但内在美（即心灵美）更为可贵。在旅游审美关系中，旅游主体的审美经验和审美感受常常表现为一种不断深化的演讲过程，或者说是一种“由表及里”的认识过程，国内外许多游客对导游工作者的赞美，最终总是表现为对其心灵美的欣赏

与崇敬。

概括地说，外在的仪表与风度之美尽管具有直观的审美吸引力，但终究只能唤起初级的审美愉悦，充其量也仅能达到“娱心惬意”的美感层次。而对内在的心灵美的理解和欣赏则大不一样。借助心灵美所体现出的道德与情感力量，随着观赏主体的精神的昂扬与情感的升华，审美感知必将得以深化，最终导入“娱情悦志”的至高境界。

实践证明，导游工作者对自身心灵美的培养，关键要看他是否具有人道主义精神或助人为乐的情操。在导游过程中，导游工作者的心灵美一般是通过具体的行为（周到服务、文明接待、为游客及时排忧解难）和有声的语言（利用富有节奏美和声调美的语言传递富有价值的旅游审美信息）表现出来的。

实际上，旅游者对于作为直接审美对象的导游工作者，也总是在“听其言、观其行”的同时，做出相应的审美判断。因此，对于外化抽象的心灵美的感性形式——语言美与行为美，导游工作者应予以足够的重视。但要指出，心灵美是动因，与其外化形式（语言美与行为美）之间存在一种因果关系。所谓“诚于中而形于外”，讲的就是这一道理。

总之，没有自觉审美意识的导游工作者，就好像缺乏灵感而创造不出艺术品的匠人一样，很难使个体达到审美化的境界，很难成为真正意义上的旅游审美对象、旅游审美信息的传递者和旅游审美行为的协调者。

二、研究游客的审美需求与动机

如前所述，由于审美个性的差异，旅游者的审美需求是

多种多样的，其审美动机也相应地被划为不同的类型，比如自然审美型、社会审美型、艺术审美型和生活审美型等等。

不言而喻，要想使旅游者得到审美满足，导游工作者务必根据团队的构成与线路的安排，事先搞清其主要审美超向，然后有针对性地搞好准备工作。这就如同一位要想争取观众好评的艺术表演家必须了解观众的审美情趣一样，只有当他明确了游客的审美需求，并且掌握了旅游审美活动的基本规律，才会有有的放矢地做好接待准备工作，可望获得比较良好的旅游审美效果。

一般来讲，选择旅游观赏重点是导游工作成败的关键。这一原则似乎适用于各种审美类型的旅游者。

例如对于游三峡的自然审美型游客，应以巫峡为主要对象，在导游讲解中多提供有关巫峡的审美信息，以便在游客的审美心理中构成注意焦点，激发起他们的审美想像与期待心理。最终使其在亲临其境的直接观照中，获得最为深切的审美感受，留下至为突出的审美意象。

对于生活审美型的“美食之旅”也应遵守突出重点的原则。每次宴席，要以风格独特的拼盘和名菜为讲解对象，从“色、香、味、形、意”等方面向游客讲述中国烹饪艺术的基本特征，使其在一饱口福、感受生理快感的同时，也能不同程度地获得某种精神或神美上的愉悦。

事实证明，选择观赏重点是适合一般游人的审美活动规律的。因为，游人对外物（包括自然景观与人文景观）形象的观照，并非尽收眼底、全盘接收，而是有是重、有所选择。同游天坛的旅游者，有的为宏丽精巧的祈年殿所折服，有的

则为空灵奇妙的回音壁所吸引，这就是审美选择的结果。

因此，导游工作者要参照游客的审美个性差异，选择他们可能最感兴趣和最愿意接受的东西，搜集具有代表性的资料，并在实地游览中加以形象生动的讲解，引起观赏者的共鸣。

在导游讲解中，如何运用虚实结合的手法“化景物为情思”，是导游工作者所面临的一项重要任务。众所周知，旅游审美活动的一大特征是“借物抒情”。

但是，现实中的有些景物是相对静态的，或者说是“死”的。例如孟姜女庙后的“望夫石”，从表面看去几乎没有什么魅力或形式美感，但若能够化实为虚，用动情的语言将孟姜女哭长城的故事娓娓叙来，这块普通的石头就会在游客眼前变幻为另一种意象，积淀了其中的历史文化内容和深刻的人类情感价值，必然会在观赏者心里激起无限的追忆和遐想。这正如美学家宗白华所言：“以虚为实，就是完全的虚无；以实为实，景物就是死的，不能动人；唯有以实为虚，化实为虚，就有无穷的意味，幽远的境界。”

在这种化实为虚、化景物为情思的过程中，导游者所扮演的是一种诱发主体情思、揭示客体本质然后使物我沟通交融的中间角色，如同用水制取氧气时所使用的催化剂高锰酸钾一样。

值得指出的是，“化景物为情思”不仅涉及虚实结合的方法问题，而且要求导游工作者具有丰富的审美修养，能够从浩繁的风物传奇、神话故事和古今诗文中提炼出比较纯净的旅游审美信息，能够在讲解过程中借景抒情，揭示出景物中

隐含的审美价值，并以此来引发游客的审美心理活动，使其进入情景交融的美感境界。

三、尊重游客的审美习惯

人的审美习惯是其审美个性与固有审美经验相互融合的产物。这种审美习惯通常会有意无意地影响人们对客观事物的审美评价。甚至在一定程度上制约着人们的审美行为，对旅游者来讲，由于生活阅历、文化修养、情态意趣、职业、年龄、宗教信仰以及社会环境的不同，其审美习惯往往具有一定的差异性与多样性。

1. 职业的区别

就职业而言，出外旅游的政治家、企业家和社会科学工作者，一般习惯于观察体验东道国的政治制度、社会形态、经济体系，并相应作出美丑或利弊等方面的评判；思想家、记者、宗教活动家一般习惯于透过事物表象去探究东道国人民的精神状态、心理素质、民族特性、生活方式和宗教信仰，进而发掘其社会生活美与内在心灵美；文学家、艺术家一般习惯于追索东道国文化艺术的本质特征和审美价值；美食家则一般习惯于品尝欣赏东道国的各种美味佳肴；医学家、教育学家、考古学家以及环境保护学家等，也都习惯于寻访各自感兴趣的東西。

2. 年龄、性别的区别

从年龄分析，青年男子习惯于追新猎奇，喜好在异国他乡进行探险旅游，寻求强烈刺激或激越之美；妙龄少女则习

惯于通过异地观光，寻找和享受各种风格的服饰美与色彩缤纷的形式美；老年人则习惯于透过人际关系来窥察体验人情美与伦理美。

南京一位备受旅客称赞的翻译导游，正是由于摸透了老年人的审美心理，在导游过程中常常有意识地把实地见到的情景（如老人带孙子孙女逛公园，中年男女搀扶或背着年迈父母登中山陵）指给游客看，同时介绍一些有关中国人敬老爱幼的传统美德的历史故事，从而收到了意想不到的良好效果。使游客在深入了解我国人民的同时，于精神和情感上也得到了一定的补偿。

3. 民族的区别

从民族角度考察，来华旅游的日本人习惯于探寻中国的历史文化之美；西方人偏重于享受中国的社会生活与烹饪艺术之美；而国外华侨和到大陆观光旅游的港澳台同胞则倾向于欣赏故土人情与风光古迹之美。因此，导游人员有必要对客源国或地区的政情、民风、历史、文化、艺术、生活、兴趣、爱好或审美理想进行深入的研究。并在实际导游过程中细心地体察、识别游客固有的审美习惯，针对深藏在其内心的审美意向去安排游览项目，突出讲解最能诱发其审美兴趣的内容，使其在不知不觉中进入审美境界。

4. 文化意识的区别

旅游者的审美习惯还表现出另一特点——他们总是习惯于从本民族的文化意识出发，来评判和审视旅游所在地的人文景观。例如，对参观曲阜孔庙的西方游客讲述儒家思想的孔子的贡献，他们会因为文化的差异而体会不深。但如能联

系古希腊思想家亚里士多德作一比较，游客的感受就会大不一样。

游“小桥流水人家”的苏州城时，如能根据马可·波罗的历史描述，将其同威尼斯作简要比较，也必然会激发起游客的审美联想。事实上，有经验的导游工作者常常采用对比的方式，把中国的长城同埃及的金字塔、中国的象形文字与墨西哥的玛雅文化等联系起来讲解，致使国际游人产生强烈的共鸣，获得深刻的审美体验。

可见，导游工作者有必要了解和积累外国文化艺术方面的知识，分析和研究国际游客的审美习惯与审美标准。在博杂方面尽力达到学贯中西的程度，以便在实际导游中运用中西文化比较的讲解方式，因势利导，借题发挥，灵活掌握。尽可能地帮助游客缩短或超越社会文化距离，诱发其审美的主动性，使其从熟悉的事物出发，凭借固有的审美心理结构，去认识和度量旅游地景观的审美价值。

四、掌握和运用旅游观赏原理

在旅游审美活动中，一定的观赏原理对调节旅游审美行为及其效果具有十分重要的作用。这是因为，形态各异的景观只有借助不同的观赏方法才会显示出其内在的魅力，才会与人的审美心理结构契合，或者说，才会使人在凝神观照中进入物我同一的境界，获得审美的共通感。

譬如，游江河湖泊和名山大川，就涉及动态观赏与相宜的节奏；观飞瀑日出或艺术作品，就得利用静态观赏的法则；

去石林看“阿诗玛化像”，就须找出最佳的观赏角度；登泰览“黄河金带”，就要抓住观赏的时机；泛舟漓江赏象鼻山的空间构景，就得掌握适当的观赏距离……

由此可见，要想充分地展现出旅游景观的美，要想使游客获得审美满足，导游人员务必在与旅游者同游、同赏、同乐的过程中，学会因地制宜地运用观赏原理，把握好旅游审美活动中动静缓急、起伏变化、多样统一的观赏节奏。

简而言之，要运用和把握好旅游观赏方法与观赏节奏，导游工作者首先应该从审美角度深入了解景观对象的周围环境（天时、地理），内部结构（布局、形式），文化内容（史实、神话、传奇）与美的形态（或阴柔婉秀或阳刚壮美）。

其次，要多读一些美学书籍，最起码要搞清“快感论”、“主观论”、“客观论”、“无功利论”、“经验论”、“移情论”、“距离论”、“表现论”、“异质同构论”、“美感积淀论”、“主客观统一论”等美学论说的基本概念。

再次，要多读一些山水诗和游记散文，并在实地考察和自身体验的基础上，从美学角度去分析景观的审美特质，描述主体的审美心理。这样，在导游过程中，就有可能驾轻就熟，高屋建瓴，在灵活运用观赏方法的同时，凭借自己的真情实感和艺术化的导游语言，调动游人的审美心理因素，导引他们理解和欣赏景观对象的审美意味，丰富和深化他们的审美感受。

值得强调的是，导游工作者在如何把握好观赏节奏方面，还应具备一定的生理学和心理学知识。如前所述，过于紧张的观赏节奏会使游人疲于奔命，引起生理上的不适，这样不

但不会强化、反而会冲淡其审美感受，“欲速则不达”。

另外，如果观赏节奏过于缓慢单一，也会产生消极作用，使游人的审美期望指数降低，观赏兴趣减弱。因此，旅游观赏节奏必须同生理 - 心理节奏相对和谐统一，既不能超过其负荷量，也不能低于其接受力。这一问题的解决，要靠导游人员根据团队构成、线路安排与具体旅程等实际情况灵活掌握，适当调节。

五、提高自我创造的能力

从审美角度来看，导游是一个艺术性的再创造过程。其间，导游工作者通过艺术化的语言，故事化的讲解，联系个人的实际体会，借鉴前人的间接经验，参照游客的审美需求，运用相应的观赏原理，化景物为情思，使游客在怡然自得的游览活动中得到审美上的满足，情感上的陶冶。

所谓提高导游服务质量，其根本就是要提高导游的再创造能力。为此，导游工作者首先要提高自己对旅游景观（包括隐含在其中的历史文化、符号形式与外在的天时地理）的审美鉴赏能力，力求把“死”的景物化为“活”的审美对象。这样，就离不开艺术化的语言和导游者的真情实感。

我们知道，艺术作品之所以能够动人，在于它表现的丰富情感，导游“作品”之所以为人接受，在于他所传达的真切体验。如果导游者一味重复他人的间接经验，没有或缺乏个人的直接感受，这样往往会给人一种“雾里看花”的虚幻之感，难以打动旅游观赏者。

例如，游故宫太和殿，若导游鉴赏力高，且通今博古，对其宏丽的建筑形式、精巧的结构和象征意义有着深切的审美感受，并能联系昔时皇帝的赫赫威严和封建社会的宗法制度，用富有情感色彩的导游语言加以描述，必然会在激发旅游者审美情趣的同时，加深他们对这座古建筑之丰富内涵（即历史、社会与艺术意味）的审美理解和感受。

提高导游的再创造能力，导游工作者还必须认清自身与景观对象的相互关系。在这里，他同时扮演着双重角色：一方面是景物的直接观赏者，另一方面又是其介绍者，也就是沟通旅游者与景观对象的桥梁。如此一来，他务必有导有游，在“游”时从审美角度去感知和把握对象的审美价值，在“导”中从审美角度去揭示其内在的审美本质。

在此期间，要充分利用“化实为虚”的讲解方法，使导游“作品”既符合原型实际，又有所创新。按照“心理差异”和“新奇为美”的原则，对景观的介绍一般不宜过细，要“舍末求本”，因为似乎熟悉而又不太熟悉的东西，通常最易引起人们的美感。

提高导游的再创造能力，导游工作者还应明确自身与旅游者的相互关系。作为旅游者的审美对象，他必须提高个体审美化的水平；作为审美信息的传递者，他必须结合旅游的审美需求，学会提炼富有价值的审美信息，并在实际导游中能结构景物予以充分而生动的表达；作为旅游审美行为的协调者，他必须研究旅游者的审美心理，学会运用相应的观赏方法，使导游作品能够引起游客的关注，进而获得审美上的满足。

最后，导游人员还应尊重旅游者固有的审美判断力，要设法在临场导游讲解中为对方留下一定的审美“空白”，也就是说，要利用启发而非武断、制造悬念而非平铺直叙的方式，让旅游者自己去评判观赏对象，切勿把话说绝，信手一指，“这是什么”或“那像什么”。因为，从旅游审美活动的随意性与自由性分析，任何违背审美规律的导游讲解不仅难以为人接受，而且会令人反感。这样的导游“作品”是不可能产生预期的审美效应的。

导游工作者的美学修养涉及面甚广。以上分析也仅仅提供了一个粗线条的参照框架。这就是说，要把自己塑造和培养成一名符合“美的规律”的导游工作者，必须从主客观的实际出发，在导游实践中勤于观察、善于学习、注意积累。

第十章 对饭店员工的审美要求

第一节 对饭店员工形象的审美要求

大量事实表明，下榻宾馆饭店的游客，不仅对饭店的物态形象美十分注意，而且对饭店的员工形象美亦非常敏感。所谓饭店的物态形象美，泛指饭店建筑形式及其内外装潢的综合形象美。

所谓饭店的员工形象美，是指饭店一线员工的形体、服饰、发型以及工作环境的整体和谐美。在从事全方位审美活动的游客眼里，饭店一线员工（如前厅门卫、行李员、接待员、结账员、客户服务员和餐厅服务员等）也像翻译导游一样，同属于直接的审美对象范畴。

通常，游客每进入一家饭店，总是有意无意地期望那里的员工形象首先符合形式美感的要求。相应地，饭店一方考虑到自身的形象建设和游客的审美期待心理，对员工的形体、服饰和发型也提出一定的要求，采取适当的措施。

一、形体美

人是万物之灵。反映人类文明进程的人体美不仅仅是艺术家所珍视的表现媒介,也是广大旅游者所热衷的审美对象,故此,饭店通常设有一系列择员标准,譬如:“五官端正,体态苗条,曲线优美,身材适度(女性不低于165公分,男性不低于170公分),视力正常,行动敏捷,口齿清楚……”此类貌似宽泛但实际上甚为严格的自然条件,尽管遭到多方的异议,但仍然被当作选拔员工的常规。

实际调查表明,中方饭店比较侧重于员工的身材相貌,而合资饭店则比较注意员工的心理素质。绝大多数从事饭店业的自身人士一致认为,多年来饭店业对员工形象美的功能过于夸大了。试想一位长相标致,但习于揽镜自赏甚于搞好本职工作的员工,若与一位其貌不扬但工作兢兢业业的员工相比,长相标致者并不可取。

事实上,饭店作为独立核算的经济实体,要想在日趋激烈的竞争中获得生存和发展,务必雇用一批精明强干者,而非一伙“人体模特儿”。但这并非说饭店在招募一线员工时,便可无视人体的美感因素和忽视游客的审美欲求,而是要避免片面追求身材、相貌等现象,尽量采用一种富有弹性的“人体美学参数”。例如,对身材的要求,大可不必拘泥于预想的高度(即:女性不低于165公分,男性不低于170公分),只要发育正常,形体匀称,上身下身的比例(以肚脐为分割点)基本上符合黄金分割率(即:下半身与上半身之比为0.618,

近似 8 : 5) 便应归于合乎录用标准之列。

视力亦然，只要不是深度近视或严重散光，对于戴眼镜者不宜过于挑剔，拒之于店门之外。

这不仅是从社会文化和经济效益出发，而且也是从旅游者的审美心理过程考虑。因为，服务人员的外在形象美尽管能够产生一种审美视觉上的“光环效应”，将客人引入初级的审美判断，但是，随着认识的深化，实用需求的泛起，游客对员工形象美的观照会逐渐淡化，而对服务态度美与技能美的审视则相应加强。

二、服饰美

讲求多样统一是员工服饰美的基本原则。在现代旅游饭店里，门卫、前台、客房、餐厅、酒吧、商品部和健身房等，均备有风格多样、款式不同但又局部统一的工作服。虽然这在很大程度上是出于工作的需要，但在客观上却构成了一种多样统一的服饰美感。

对于接受单项服务的游客来说，款式格调相同的员工服饰会给她一种井然有序、赏心悦目的整一之感。对于享用各种服务的游客来讲，款式格调变化的员工服饰又会给她一种形态各异、多彩多姿的鲜活之感。从视觉的生理 - 心理角度分析，人们普遍忌讳色彩单一、形式刻板、风格僵化的事物。如果视觉神经总是受到同一式样同一色调的外物的刺激，生理上就会产生视觉的疲劳感，心理上也会相应地产生一种压抑感。

事实上，视觉作为高级审美感官之一，总是在不断地追索着形态变化的观赏对象。饭店各部门中多样统一的服饰在客观上有助于满足游客的视觉审美需求。

饭店员工的服饰美还应遵循和谐原则。所谓和谐，主要是指工作服饰与工作环境在风格上的和谐或互补。突出的例子就是中式餐厅。那里，内部装潢和饮食器具总离不开雕花桌椅，古董书画，竹木阁楼，元宝餐巾叠花，象牙红木筷箸和细瓷碗碟砂锅等物。所有这些无不带有浓厚的民族特色。如果让女服务员西装革履，难免会大煞风景，体现不出中国饮宴美学的特有神韵。但若身着旗袍，效果就大不一样。服装与环境在风格上的统一协调会使外来游客耳目一新，得到一种特殊的文化享受。

另外，旗袍作为东方女服的花朵，上下结构严谨，没有重叠的衣料，外显的带（造字：左衽，右半）和口袋等繁饰，显得线条流畅、干净利落、雅致端庄。旗袍两旁的衩口，美观实用，使穿着跨步方便，给人以活泼轻盈之感。特别是贴身合体，无论“环肥燕瘦”的体型，均能体现出女性婀娜多姿的优美体态。

服饰与环境的和谐还反映在色彩平衡方面。这就涉及亮色调、暗色调、冷色调和暖色调的相互关系和调配问题。通常，人们根据波长将颜色分为暖色（红、橙、黄等）和冷色（青、绿、蓝、紫等）。

若用语言来描述两者的对比作用，暖色一般具有扩散、前进、热烈、感情的、刺激的、强性的、男性的、稠密的、近的和重的等属性。冷色则有收缩、流动、镇静、理智的、

圆滑的、微弱的、沉稳的、女性的、稀薄的、远的和轻的等属性。

概而论之，饭店的服饰与环境宜用中性色，以期创造一种沉稳柔和、明洁悠然的美感，使宾客在安静轻松的氛围中解除身心疲劳或紧张。

但要看到，饭店部门众多，功能各异，在色调上前厅一般要求华贵庄重，餐厅要求清洁明快，客房要求柔和安静，舞厅要求热烈活泼，酒吧要求优雅沉稳……加之季节的交替，光线的强弱和员工体型的差异等变量，调配色彩尚无固定的参照框架，这就需要从具体实际出发，因地、因时、因人、因工作性质而定。

例如在舞厅和游艺室等娱乐场所，华丽活泼的内部装潢，神奇变幻的五彩灯光以及宾客追寻愉悦的心情意趣，要求服务员的服装具有新颖的款式和鲜丽的色调（如玫瑰红色的西服套裙或旗袍），这对烘托气氛、刺激视觉美感颇有效。

从审美角度看，服饰还应遵循含蓄美的原则。含蓄，作为中国的传统审美趣味，通常被视为服饰美的至高境界。在饭店员工服饰上，含蓄美是一项值得重视的美学原则，目前，有的饭店酒吧或舞厅盲目求洋，照搬西方，也采用袒胸露背大开衩的裙装，想以此来增添服务的魅力，殊不知这种忽视民族传统审美意识的服装，一方面无益于培养积极健康的审美情趣，另一方面也未必能够满足游客（特别是那些追求民族社会文化美的游客）的审美需求。

当然，我们强调含蓄美，并非一味地扬藏抑露，恢复中国旧的封闭式，而是建议从“万绿丛中一点红，动人春色不

须多”的格调出发，解决好藏与露的“适度性”关系。使藏能收到护体和遮羞的效果，但无气闷封闭的感觉；使露能起到展示人体自然美的作用，但无逸荡低俗的流弊。

值得说明的是，服饰美不仅指服装美，亦应包括化妆美。自古以来，面部作为形象、仪表美的焦点，一直受到人们的重视。《韩非子·显学》篇写道：“故善毛嫱、西施之美，无益吾面，用脂泽粉黛则倍其初”，意思是说，长相虽无美人毛嫱和西施那样漂亮，但若用粉黛胭脂打扮一下，就会比自己原来的面容加倍好看。

总体而言，化妆艺术的全过程包括脸部涂抹脂粉，嘴唇点缀口红和眉眼描画点染等三个相互关联的环节。从美容效果来看，如果忽视了个人差异（肤色、脸型、口型、眼型、年龄、性格、职业等）、服装特征（款式、色彩、格调等）和时空因素（白天、夜晚与环境等），随意地“浓妆淡抹”，并不一定合适。这就要求从整体美原则和工作性质考虑，因人、因衣、因时、因地进行适应性化妆，以期取得和谐而含蓄的审美效果。

最后，饭店员工服饰还应遵循整洁美原则。因为宾客对饭店员工服饰不只是以美学的眼光加以审视，而且也常常从饮食卫生角度加以评价。事实上，在饭店这一特定环境内，特别是在直接招待客人的一线部门，整洁可谓服饰美的基本条件。服装一旦失去整洁，其形式美感也将无从谈起。

实际考察表明，我国大部分饭店很注意员工服饰与对清洁卫生的统一要求。这不仅使客人享受到一种视觉形式美感，而且也会产生一种心理上的安全感，对开拓饭店市场和提高

经济效益有着不可忽视的推动作用。

相反，在少数饭店里，其员工服饰若从大处着眼，远距离看，委实不乏形式美感。但若从近处观看，衣上的油污、鞋上的尘土，怠于修剪的指甲、沾在衣领上的头皮屑等不洁现象，则严重地冲淡了原有的魅力，令人产生一种不好的联想，进而对食物饮料和床褥杯碟等用品的卫生系数也表示怀疑，致使饭店形象与市场经营蒙受不必要的损失。

三、发型美

饭店员工的形象仪表美是一个整体性概念。除了涉及形体与服饰等因素之外，还关系到发型。我们知道，发型作为一门造型艺术，是体现人的审美情趣和性格修养的直观形式，是自然美与修饰美的有机结合，在反映人们物质与文化生活水平的时候，也体现时代的精神面貌和饭店的管理格调。上一章曾从形式美角度简述了导游工作者的发型的个性化原则、节奏美原则及其扬长避短的美化作用，这在一般意义上对饭店员工也具有借鉴价值。

但从饭店工作的实际出发，多样统一可谓员工发型的指令性原则。这里，“多样”是对发式而言，“统一”是对发长而言。“男不过耳，女不过肩”（相对而非绝对），这无论在东方还是西方的饭店业中，仍不失之为一条普遍适用的发长规范。一方面，这符合饮食服务卫生的要求；另一方面，这会给人一种干净利落、潇洒敏捷、精明强干的审美体验。

需要说明，在开设模仿汉、唐、宋、明、清等各代饭店

或宫廷风味餐厅以及复古式旅游点里，发型的统一性尤为重要。因为要想恢复历史生活的美学风貌，要想给人一种思旧怀古的情感体验，发型，服式和头饰在风格上的统一是必不可少的条件。从发型、服饰与环境的整体和谐角度考虑，还将涉及到饮食器具的造型风格，餐厅内部的装潢陈设，宴席音乐的选择调配和服务程序的规范安排等等。

当然，在议论一个人的形象或仪表、美貌或魅力之时，不应该忽视其与风度（行为举止）美和心灵（道德情操）美的内在联系。上一章在讨论翻译导游作为直接审美对象时，对此曾作了较为详细的描述。鉴于旅游服务工作的共性，我们认为有关翻译导游的风度美和心灵美分析，也同样适用于饭店员工。

第二节 对饭店微笑服务的审美感知

美国康奈尔大学旅游界权威人士从实践中得出这样的结构：“旅游业最关心的是其最终的产品——旅游者的美好回忆。”不言而喻，这种“美好的回忆”不仅包括旅游者对外在景观的审美感知，而且也包括旅游者对饭店服务的审美印象。在一定时机或场合，饭店服务美将会处于旅游者的注意中心，化为其美好回忆的重要因素。

这是因为，服务过程在某种意义上也是人与人进行思想沟通和情感交流的过程。渴望借助旅游消费形式来满足社会尊重和审美等需求的旅游者，往往对饭店服务态度极为敏感。

故此，“宾客至上，服务第一”似乎已成为饭店业的共同价值观。相应地，“微笑服务”也被奉为徇工作态度的直接尺度。

一、微笑的感性沟通作用

微笑在人与人的相互交往中具有一定的审美心理学意义。卢那察尔斯基曾就此写道：“……在一个人脸上看温柔的微笑，我们能够联想到这样的表象：这个人对我们有好感，他会许诺我们以利益和愉悦。”这与中国俗语“出门观天色，进门看脸色”的隐含颇为相近。

在饭店服务过程中，员工的微笑在游客眼里通常具有特殊的内涵。因为，游客总是习惯于透过服务人员的面部表情，来窥察对方是否欢迎自己。日本游客曾对一家饭店的员工直接提出这样的要求：“你们见到客人为何不笑呢？你们笑一笑，我们心里会非常高兴，知道你们是欢迎我们的。”可见，微笑的愉悦功能十分突出，与服务态度的关系相当密切。因此，在一定意义上，微笑这种直观可感的愉悦性表情形式，可以说是服务态度美的“感性显现”。

希尔顿饭店总公司董事长康纳·希尔顿深晓微笑的妙用，给其以极高的评价，奉其为治店的法宝。故当每次察询下属工作时，首先便问：“你今天对客人微笑了没有？”即便在20世纪30年代经济大萧条的严重时刻，希尔顿本人也毫不灰心，一再向各级员工发出呼吁：“我请各位切记：万万不可把我们心理的愁云摆在脸上。无论饭店本身所遇到的困难如何，希尔顿饭店服务员脸上的微笑永远属于旅客的阳光。”

举世瞩目的泰国曼谷东方饭店，曾两次被评为“世界十佳饭店”之一，其成功的秘诀之一就在于把“笑容可掬”列入迎宾待客的规范，从而给旅游者留下了美好的印象。

二、微笑的情绪扩散效应

面部表情是主体情绪的一种反映。一定情绪是一定外物刺激的结果。情绪具有外扩散与内扩散的双重性质。所谓外扩散性，是指情绪对他人的感染；所谓内扩散性，是指情绪对自身心境的影响。

卢梭曾说“世界犹如一面镜子。”人们从中观照之时，往往会得到相应的反映。谁对它笑，它也对谁笑；谁对它哭，它也对谁哭。在饭店服务业中，明朗而甜蜜的微笑似乎也具有“镜子”的功能，对游客起着积极的情绪诱导作用。

微笑一方面会使游客感受到服务员愉快明净的心境和热情欢迎的态度，另一方面会创造出温暖如春的友好气氛，消除游客初到异地的紧张感、陌生感乃至怯懦感，进而使对方产生心理上的安全感、亲近感和愉悦感。这样，游客会食而有味，宿则能安，心平气和地观赏审视周围的人和物，有利于累积美好的回忆。

反之，冷漠、生硬或愁闷的面孔则会给游客一种初交不善的消极情绪感染，使人望而却步，反感排斥，给整个旅游活动投下阴影；或者诱发游客的逆反心理，使其变得百般挑剔，对美好的事物视而不见，听而不闻，致使“良辰美景虚设”，失去旅游市场活力。正如康纳·希尔顿所告诫的：“如

果饭店缺少服务员的美好微笑，就好比花园失去了春日的阳光和熏风！假如我是顾客，我宁愿住进那虽然只有残旧的地毯，但处处能见到微笑的旅馆，也不愿住进只有一流设备而不见微笑的饭店……”

自旅游业兴起以来，微笑服务一直受到广泛的重视，并被当作一种卓有成效的经营手段和优质服务的衡量标准。希尔顿饭店的振兴，曼谷东方饭店的成功，无不是提倡和推行微笑服务的结果。

三、微笑的线条魅力表现

微笑的形式美感主要表现在面部富有魅力的线条上。经验告诉我们，人在微笑时眼、口和面肌会形成柔和而轻灵的曲线，这与板着脸孔时所呈现出的那种冷漠僵硬的直线形成鲜明的对比。

根据英国艺术家威廉·荷加斯的分析，曲线是一种富有装饰性的美的线条，比直线更能创造美。实际上，人在微笑时面部肌肉相对松弛，线条比较自然，容易给人一种亲切动人的美感。但要看到，微笑因情绪的复杂性和波动性，往往会呈现出不同的形态。譬如：神秘的微笑，妩媚的微笑，轻蔑的微笑，忧郁的微笑，醉人的微笑，呆痴的微笑，难以捉摸的微笑，明朗甜蜜的微笑等等。

不同形态的微笑会给人以不同的情绪感染。从饭店实际工作出发，明朗甜蜜的微笑是最值得推崇的。因为这种微笑一方面最富有人情味，另一方面会在嘴角形成柔和优美的曲

线。至于失去分寸的笑（如哈哈大笑），“会比任何其他表情更使聪慧的面孔显出愚蠢的或难看的样子，因为由于笑，嘴的周围会形成规则的、简单的线条（好像括弧），有时候这 would 像哭、。

值得指出的是，在旅游饭店业中，微笑仅作为服务的辅助手段才具有意义。微笑应始终伴随着服务过程。如果一旦与具体服务脱节，微笑就会蜕化为一种内容苍白的呆傻表情了。另外，微笑应该以主动热情为游客服务的工作意向为基础，应该是某种良好的心情意趣的自然流露，任何强作欢颜的表情常常会弄巧成拙，适得其反。

第三节 饭店员工的审美教育途径

饭店工作的目标之一是美化客人的生活。在此过程中，饭店员工的形象、仪表、态度、谈吐、举止、技能与德行等等，往往自觉或不自觉地成为客人的直接审美评价对象。

为了顺应社会审美化的潮流，推进劳动审美化的发展和实现个体审美化这一人生的至高境界，如何提高饭店员工的审美修养，是目前饭店业所面临的一个长期而艰巨的任务。

一、普及美学知识

饭店员工大都是年轻人，他们具有强烈的爱美心理，特别对服饰、发型和言谈举止之美有着热烈的追求。

但由于审美修养的程度不同，审美趣味时常表现出一定的弹性与盲目性。比如，不知和谐美与个性美原则的人，有时会“东施效颦”，把自己打扮得不伦不类，从而给人以滑稽可笑之感。

这就需要通过审美教育，增强其主体性审美意识。较为实际而有效的方法是在职工中组织美学讲座或阅读美学书籍，普及一些有关色彩美、服饰美、仪表美、风度美、语言美和劳动美等方面的基本知识，以期促使广大员工自觉地按照美的规律来不断地完善自己。

二、开展艺术教育

斯宾塞说过，没有油画、雕塑、音乐、诗歌以及各种自然美所引起的情感，人生的乐趣就会失掉一半。美，首先就是艺术珍品对观赏者的审美情趣、生活态度和个人品性等等产生潜移默化的作用。饭店管理者若能根据青年人的特点与喜好，经常组织一些看画展、听音乐、看电影、练书法等高雅而健康的娱乐活动，这对培养其积极的审美理想和鉴赏能力颇为有益。

国内一家著名的合资饭店，当发现一批志同道合的职工自行组成一个业余书画会时，就主动为他们创造条件，聘请专家来店指导。这样，一方面为职工提供了学习提高和自我实现的机会，另一方面融洽了企业内部的人际关系，对激励士气和发扬团体精神具有重要意义。

三、掌握语言艺术

在服务业中，流行着这样一种说法：“一句话可以使人笑，也可使人跳。”之所以如此，关键在于这句话讲得是否得体、巧妙或艺术，换言之，是否符合语言美的要求。

从饭店工作的特性考虑，文明服务“十一字法”不应仅限于本国语，而且需要扩展到外国语。对于海外游客来说，再没有比语言不通更令人难堪的事了。因此，为职工举办外国主要语种（如英、日、德、法）学习班是很有必要的。不少饭店对职工学习外语采用奖励办法，颇值得借鉴。

无疑，运用服务语言是一门艺术，不仅需要掌握相关的文字符号与结构法则，而且需要了解对象国的文化风俗，以便使用得当，分寸有度。目前，较为流行的语言艺术教授方法是角色扮演法：职工双方扮演主客，时常互换，使各自从服务对话中体验语言的实际功效，借此培养语言交际艺术的自觉意识。

四、组织姿态美训练

饭店员工的行为美在很大程度上表现在姿态美方面。姿态一般是站态、坐态与态的综合。它反映一个人的性格气质、心理状态和文化修养等等。饭店员工应该养成优雅的站态，头部、两肩和双手要呈现出端正而自然的姿势。

所谓“亭亭玉立”和“昂然挺立”便是两种不同形态的站相，前者给人以阴柔之美，后者则给人以阳刚之美。经常

从事体操等项目的训练，有益于养成优美端正的站立姿势。步态即走路姿势。对饭店员工来说，自然、轻盈、敏捷是其步态美的要领。而且，要选择合脚的鞋，值班时不宜穿后跟过高的鞋，这种鞋会使走路的姿势显得矫揉造作，失之自然。

目前，不少饭店在训练员工步态与举止方面动了不少脑筋，有的还聘请外籍教师，借助现代录像设备，采用直观行为模式和自我调节方法为餐厅员工传授正确的托盘上菜等服务行为，收到良好的效果。

五、推广美容知识

随着物质文明与精神文明的不断发展，人们在需要生活美化的同时也追求自我的美化，这样，美容这一新兴的行业便受到社会的广泛欢迎。但是，由于我国美容知识与技巧缺乏，不少人在打扮分妆时往往顾此失彼，达不到预想的效果。这一问题在饭店一线女员工中表现得尤为突出。

为此，有的饭店专门邀请外国美容培训公司派员为其举办员工美容培训班，收到明显的效果。正如员工们反映：“过去只想美，但究竟怎样美并不十分清楚，也从未得到过这方面的专业知识。通过培训，使我们增强了美容的知识和技巧，今后能以更美的仪容为客人提供超一流的服务。”

六、提高管理美学水平

饭店不仅要按照美的规律来建造，而且要按照美的规律

来管理。这就要求饭店管理者具有自觉的管理美学意识和一定的水平，在考虑经济、实用的同时，也要重视美观的因素。要从社会、劳动和个体审美化的大趋势出发，使饭店的建筑形式、内部装潢、员工服饰、餐具、菜肴、服务艺术等等，皆合乎美的标准。

特别是在做员工的思想工作过程中，要看到它与美学这门有助于人的全面发展（语言、行为、技能、理想、道德、情操等等）的科学的内在联系。要设法运用美学理论做员工的思想工作，注意发掘其中的审美因素（如真诚性、情感性、熏陶性与愉悦性等等）。使他们在“如坐春风”的思想工作过程中形成健康的审美心态，以积极而富有进取性与创造性的劳动态度，发挥巨大的实践力量，为旅游者提供更为完美的服务。

第十一章 旅游饭店审美

第一节 饭店建筑与环境

饭店建筑总是存在于一定的环境之中。环境可看作是个体相对的空间、时间和社会万物的总体。狭义来说，环境是表明总体中的空间部分。“建筑物总是构成了它所在环境的重要面貌特征”，而环境反过来也给建筑以感应，给建筑以烘托、深化和美化。建筑与环境的关系是互衬互补、相辅相成的关系。

只有从建筑与环境的美学高度去考察现代旅游饭店建设，才能取得最大的经济效益和美学价值。

一、利用自然环境的美

自然，它的本义是“天生自在”、“不假人为”的东西。有时它被看成是和艺术（人工）相对立，也有时被看成与社会对立。作为自然环境，主要是指自然形态的客观世界（大地、山川、江河、湖海、草木、云霞等等）。

人类从大自然中走来，又有回归自然的愿望。陶渊明说：

“久在樊笼里，复得返自然。”大自然集中了一切神奇美妙的东西。正是由于自然美的吸引，才产生了以观光游览为主要内容的现代旅游。

充分利用自然环境的美，选择在优美的自然环境中建设旅游饭店，应该说是最理想的境界。宋代山水画家郭熙认为：“山水有可行者，可望者，有可居者，而可行可望不如可居可游之为得。”山水间可行可望者，一般只给人以视觉信息，而可居可游者则使人身临其境，能够从游、观、听、嗅、触、思、情等多方面获得美的信息。具有“全方位观照”的立体感特征。所以，古往今来，人们都愿在自然环境优美的地方，修建宫观楼阁、宅园馆驿。

中国传统建筑艺术，十分重视选择和利用周围的自然环境，藉以美化建筑的形象。滕王阁“襟三江而带五湖，控蛮荆而引瓠越”，地理环境何等开阔！登阁可以饱览落霞孤鹜，秋水长天的景色，聆听“渔舟唱晚”、“雁阵惊寒”的音籁。登岳阳楼可见洞庭湖“衔远山，吞长江”，“朝晖夕阴”的万千气象，令人“心旷神怡，宠辱皆忘”。

古今中外，选择在优越的自然环境中建设旅馆饭店的例子颇多。南宋平江府（苏州）馆驿区的布局，堪为环境艺术的典范。据记载，大量旅馆集中在城市西端盘门到阊门的水道要冲上。此地风景最佳，西山太湖在望。旅客可以登姑苏台，远眺吴山景色，俯览运河风光。

广州白天鹅宾馆凭临白鹅潭，面向三江交汇口，旅客临流览胜，可最大限度地享受江上风光。杭州“楼外楼”酒家，地处西湖风景区精华孤山，是观赏西湖风景最好的一个俯瞰

点。台湾日月潭饭店选择在秀丽的日月潭湖滨。从客房的阳台上，便可欣赏到碧波荡漾的湖光山色，使游客不出饭店即可感受到日月潭自然风光之美。浙江台州的凤凰山庄是一座幽雅的四星级饭店，座落在风景幽静的山林里，游客一进饭店就能领略自然山林之美。此种例子，不胜枚举。

在优美秀丽的自然环境中建设旅游饭店，其最大的优点是，游客可以就近畅游山水，而无深入山沟荒野的不便和危险；既得丘壑林泉之乐，又能享受现代化的生活条件，从而为游客创造了可居可游的最佳旅游环境。

二、处理自然景观与人文景观的关系

山水的自然美与旅游饭店建筑物的人工美之间是存在矛盾的。两者处理得好，可以相得益彰，锦上添花。反之，则将损害风景，破坏自然美。应该十分审慎地注意旅游饭店建筑与周围自然景观美学特征的“默契”，做到和谐交融，“宾主相生”。

人们对自然景观美学特征的认识，是长期以来对自然景观的游赏评价以及现代地学考察工作的结果，在这种认识的基础上，概括出诸如“雄”、“奇”、“险”、“秀”、“幽”、“旷”等等形象特征来。所谓“泰山之雄伟”、“华岳之险峻”、“峨眉天下秀”、“青城天下幽”以及“黄山天下奇”等等。这些自然美的形象特征，是由各风景区的构景因素在不同的地理环境中形成的。

风景区的旅游饭店的建筑形象，为了取得与环境和谐统

一的美学效果，必须充分体现当地自然景观的美学特征，需要调动一切艺术手段，创造出犹似从当地生长的，浑然一体的新建筑来。

如峨眉山的饭店建筑与九寨沟的饭店建筑，在对形象的美学特征的把握上，应该有所区别。前者可以从苍郁雄秀上去着眼，以增峨眉之神韵，以便与纤秀的江南风景特征相区别，并与作为佛教名山的寺庙建筑取得默契；后者应该抓住“野”的特点，必须尽量保持天然野趣，尽量让旅客直接接触大自然，不需太多的人工雕琢。如福建武夷山庄和幔亭山房的建筑和环境设计，就充分考虑和当地自然景观风格的契合，充满闽北山乡情趣，达到返朴归真的美的境界，受到中外旅客的好评。

它们设计的成功，就在于从自身环境的景观特征出发来构思，而不是不顾实际情况，闭门造车，所以能在意境上引起旅客对风景区的景观美学特征在形象思维上的共鸣，帮助旅客充分领会大自然赋予的丰富的美感，加深对旅游区景观美的体验。

以风景秀丽、山水柔美著称的杭州西湖，近年来由于沿湖一带出现一些高大的新的饭店建筑，使景色幽静的里湖、北山区的面貌，受到一定程度的破坏。这都是由于当事者没有审慎地处理好饭店建筑与自然景观美学特征“默契”的问题造成的。

不论是风景区，还是城市中的旅游饭店建筑，都要重视保护当地的环境的视觉形象，力求体现自然景观的美学特征。切不可自行其是，损害环境。

旅游饭店应该尽量为游客享受自然美创造条件。美国著名的建筑学家沃尔特·阿·范厄在他的《饭店谋划与设计》一书中提出这样一条原则：“饭店必须能够丰富顾客参观访问的内容。”这里保证饭店实现经济指标和美学效益的信条。

如果说周围自然环境是优越的，旅游饭店建筑应尽可能渗透、融化到自然环境中去。使建筑的人工美与自然环境的自然美交织在一起，以便旅客直接从自然景色中获得更多的信息，使人与自然达到物我相契、情景交融的更高境界，使旅客在物质与精神两方面都得到满足。最好的途径是，建筑与自然的交织，自然美与人工美和谐地结合起来。

建筑与自然景色交织，表现在总体布局上的如克罗地亚的某旅馆综合体，四周风景绝佳，背靠密林，面向大海。设计师有意识地把旅馆的一部分客房伸进蓊郁的密林中去，使建筑与自然昼多地接触。一层层的挑廊和阳台是旅客观赏风景的好地方，又使室内外空间互相渗透。客房主楼设在紧靠海岸线的陡壁上，形成建筑与峭壁浑然一体的景观，人工美与自然美交织，保护了环境的自然美，也丰富的建筑的人工美。

杭州“楼外楼”酒家为了使建筑与孤山的自然美结合，在布局、造型、尺度、体量与材料、设色诸方面都作了妥善的处理。青筒瓦、歇山顶卷棚屋面，江南庭园式布局与造型，做到与西湖古建筑风格一致。主楼面湖，尽摄山容水态，朝晖落霞；周围广植花木，隐蔽辅助用房，整个建筑融化于孤山的山林环境之中。建筑的人工美与孤山的自然美揉和在一起，给人以浑然一体之感。

建筑与自然的交织，人工美与自然美融为一体。既美化了饭店的建筑形象，又能为自然环境增光添彩，更能为旅客领略自然美创造良好的条件，这是风景区旅馆建设必须遵循的美学规律。

旅游饭店建筑总是存在于一定的人文环境之中，有必要通过建筑形式让旅客感知形成它们的文化背景、历史传统、民族的思想感情和人文风貌。人所共知，文化的特征在于延续性和创造性，它不能脱离前人和原有的文化基础环境。人们的审美心理也有一定的延续性。往往是保持旧时代痕迹的有特色的老环境，更会使人留恋和具有归属感和认同感。

人文环境，意指看不见摸不着的文脉，它是在环境中无所不在，却是独特的，无法复制的。因此，应提介借鉴和创造而反对照搬。歙县的牌坊、屯溪的老街、古黟西递村以及直的小镇，如果再来一个仿造的，就大为逊色了。

旅游饭店建筑要与环境的、历史的、地方的文脉联系起来，这是更高层次的美学追求。解放初期一味照搬大屋顶、琉璃瓦和红柱子的做法，现在就使人感到乏味，因为在现代生活中它已逐渐失去活力，很难和现代人对话。这就要求饭店建筑寻求一种新的语言。这其中没有什么公式可袭用，也难以用具体的形式、特定的处理手法来表现和判断，而是一种对建筑精神本质的感受。必须吃透我们民族历史文化的传统精髓，理解时代精神。

新建的西藏拉萨饭店既有鲜明的时代感，同时又具有西藏传统的民族建筑的风格，处处使人对西藏的历史文化产生联想。拉萨饭店成功地运用建筑符合，不但使用了藏式的柱

头、柱身、小亭、窗楣等地方建筑形式语言，时而写实，时而夸张，时而具体，时而抽象，还以厚实的体块，起伏错落的总体造型与高原群山，雄伟的布达拉宫遥相呼应……从而达到建筑空间环境唤起地方历史、文化含义的高深境界。建筑是凝固的音乐，拉萨饭店就像一首演奏在世界屋脊之地粗犷、豪放、雄浑的，有浓厚的西藏地方音韵节律的现代新和鸣曲。

山东曲阜阙里宾舍采用青瓦坡顶、四合院布局形式，使得宾舍与孔庙、孔府的总体意境更为和谐协调。吐鲁番宾馆运用建筑物上的拱门、门窗、拱廊、尖圆形屋顶和花格的女儿墙上的建筑符号，使旅客身历其境，强烈感受民族和地方色彩以及宗教气息。

建筑总是通过各种建筑形式语言、建筑符号及环境对话，与人对话。从现代旅游者文化需求和审美心理出发，基于对传统的深层结构的认识，挑选一些最富特征的建筑符号来渲染环境、表现文脉，使得旅游饭店更富有历史文化的人文美，传递更为丰富的美的信息和内涵。

三、展现地方特色美感

鲁迅说：“地方色彩也能增画的美和力。生长其地，看惯了，或者不觉得什么，但在别地方人，看起来觉得非常开拓眼界，增加见识的。”“有地方色彩的，倒容易成为世界的，即为别国所注意。”

旅游饭店建筑除了密切联系自然环境、历史文化环境以

外，还应充分表现当地风土环境的特征。风土环境是指与风土建筑群（具有民族特色及鲜明的地方色彩的民间建筑或其他建筑）紧密相联系的，反映历史文化传统、民族风物、地方特色、自然景观的综合体。它受着一定民族和地域的历史文化传统、社会民俗、生产生活、感情气质和审美观念的制约。由于各地具体条件的不同，因而构成了各具特色、风韵迥异的风土环境。

旅游饭店建筑不能忽视当地的风土环境，也要把建筑融合到那个地区的风土环境中去，使得饭店沉浸在浓郁的乡情中。当前的旅游活动已从单纯的观光进而寻求多义的内容。饭店建筑的乡土味，能使饭店蒙上神秘、天真、质朴、浪漫的情调，充满无限迷人的魅力。饭店建筑的乡土美对于追求异域情调、改换生活环境的旅游者更有吸引力；美就美在与众不同的风采以及与周围风土环境完美的谐调。

浙江建德灵栖洞的习习山庄，设计者从浙江山区漫山遍野、春绿秋红的乌桕树身上得到启迪，乌桕果实可用来榨油，剩下光挺枝丫，傲视苍穹，等待来年以新的生命为人们效劳。乌桕树会使人联想到浙江山野人民的内在气质，硬与韧的品格和精神美。习习山庄以 22.8 米长的坡屋顶，表现了一种突兀倔强的性格。屋面与山势采用相同坡度，应用当地材料卵石作墙，毛竹为顶。这是风景美与乡土美结合的旅游建筑杰作。

福建武夷山庄主体布避，结合地形特点，高低起伏，自由错落，疏密有致，具有闽北山地村居布局特点。它的体形曲折有致，吊楼轻盈秀逸，屋面穿插变化。建筑立面采用木

部构件露明处理，如山墙有意暴露木构举架，与当地居民取得默契，以山居随和的风貌，浓烈的乡土味，欢迎着远方来客。

云南省西双版纳首府景洪的傣族竹楼式宾馆，依山傍水，绿荫环抱，采取傣族竹楼民居风格。由廊、亭、榭组合的宾馆建筑，高低错落，掩映多姿。歇山式屋面，以竹为主要装修材料，竹木花窗，富有弹性的竹毯，身临其境，充分领略傣乡风韵。

南斯拉夫的卡宁旅馆、阿汤姆斯加·阿尔比纳、罗盘饭店都是座落在群山蜿蜒的风景区，这些旅馆建筑和山地环境是如此贴近，紧紧地契合成为一个整体。运用夸张加大体量的手法，把屋顶延长到大地，与山坡走势一致，好像一只伏地的山鹰。坡屋顶上设计成跌落式平台，打破了封闭感，旅客可以凭栏眺望山景。

印度尼西亚巴厘岛是风景优美、气候宜人的旅游胜地，遍地密布竹林和草木植物。民居爱用竹墙、草顶、砖地，当地旅游饭店也设计成草顶、竹墙、砖地。家具全用竹子或椰树干编制，连灯具也用竹笼子。因而再现了当地土著生活的气氛，满足了旅游者向往异国风情的要求。

植根于风土环境，民居风格的旅游饭店，其美学价值在于自然质朴、不雕不琢，创造出一种清新简拙的美。李白说：“清水出芙蓉，天然去雕饰。”苏轼也说过：“发纤（造字：左禾，右农）于简古，寄至味于淡泊。”饭店建筑的乡土美最经济，最适用，最能符合旅游者的心理需求。它使饭店富于个性，保持独特的风采。

第二节 饭店建筑造型与装修美学

饭店建筑造型及装修关系到饭店的类型、规模和舒适程度，也影响到经济效益与美学观赏效果。

饭店建筑造型及装修，应该遵循“按照美的规律来建造”的原则，妥善解决真、善、美的关系，自然美与人工美的关系，实用与审美的关系以及个性与共性的关系等。

一、规律性和目的性的统一

任何美好的事物，必定是反映真、善、美三者的统一。真，也就是客观事物本身所具有的规律性。旅游饭店的建筑，首先要正视现实的需要，认真研究某一地区客观存在的具体条件。是否需要修建饭店，修建什么样规模、类型的饭店，以及保证预定计划实现的可能性等等。善，也就是人的主观目的。人的生产劳动总是具有一定目的的，旅游饭店就是为了适应旅游业发展需要，为游客提供休憩场所而建造的。

饭店的功利性，也就是旅游饭店建设的善。美，并不是孤立的，真与善也是美的基础。只求真与善，而不顾及美丑，导致各地旅游饭店千人一面、到处雷同，内外环境缺乏审美情趣，反过来也必然损害了真与善，这样的饭店，也不能满足游客物质与精神的需求。

反之，离开了真与善而侈谈美，只能是违反客观实际需求，盲目地大造高档宾馆，追求豪华富丽，结果是劳民伤财。在风景区滥施开发，往往造成破坏自然景观，不符合真与善，也很难说是美的。只有从社会实际出发，不脱离客观现实的需求，来探讨旅游饭店建设中的建筑造型及装修等美学问题，才能作出正确的判断。

真、善、美的统一，即合规律性与目的性的统一，也就是客观世界的必然性与主体——人的——自由创造才能与实践中的统一。旅游饭店为了实现合目的性的需求，应该在建筑造型及装修上，力求选择合理、优美的环境，创造美好的建筑形式和艺术形象，既要重视经济效益，又不能忽视人的审美欲求。

二、实用性 与 艺术性的统一

实用与审美的关系，也就是经济效益与美学价值的关系。饭店建筑既然是旅游业发展的物质基础，既然是各种层次游客住宿与休憩的场所，就首先应考虑实用与经济效益等问题，同时也要考察审美问题。

为实现实用与审美的统一，对饭店的选址要十分审慎。

在大城市的市中心区选址，一般说是很理想的。因为那里交通发达，高级零售商店集中，可以使游客在零星时间内，上街购物。观光与采购是城市旅游特点，在市中心选址，可以吸引大量旅客，增进饭店经济效益。饭店要充分利用有利的地理位置，选择与环境一致的建筑造型，也可为城市增添

新景观。

如日本东京新大谷饭店位于东京市中心开阔地带，成为令人瞩目的新建筑景观。这方面，在我国也不乏成功地例证。如广州中国大酒店，紧靠广交会会址，地处新兴的繁盛地带。再如金海湾大酒店，发其洁白幽雅、别具一格的体姿，耸立在中国南海之滨——著名侨乡汕头市中心，整体建筑充满朝气和活力，不仅具有现代派艺术造型美，而且深蕴着丰厚的文化艺术内涵，成为南海明珠而为旅游界所瞩目。1997年该酒店荣获“中国旅游业标志性饭店建筑”金奖。以上所举饭店，都是位置具佳，考虑到实用与审美一致的原则，这些饭店增强了与同行竞争的能力。

由于大城市中心区用地紧张、交通拥挤、噪声干扰和大气污染等等原因，近年来在偏离市中心的相邻地区建造旅游饭店颇为盛行。相对来说，那里具备空地较多、空气清新、环境僻静的优点。因为离市中心不远、信息、交通、经济活动不受影响，而环境的美学价值较高，对游客也有很大的吸引力。总之，饭店建筑的位置一定要考虑实用与审美统一的效果，才能创造更大的经济效益。

三、环境效果与视觉形象的统一

在中小城市和历史文化名城中，旅游饭店建筑的选址、造型问题，特别要注意保护环境的视觉形象。必须严格根据城市性质规定建设规划、总体布局、功能区域的要求，审慎选址及造型，力求饭店建筑与城市文化风貌一致。

中小城市旅游饭店选址，需要从实际情况出发。如市中心区缺少现代旅游饭店，可以建在市中心区。要注意建筑的高度与造型，尽可能与周围环境“默契”。

在城市街坊的边缘地区修建旅游饭店，环境条件比较优越，可以利用当地丘陵、湖泊、江河、公园、绿地等自然条件，借以美化饭店建筑环境。如无锡太湖饭店位于太湖之滨，风光旖旎，有很高的欣赏价值。

新建的旅游饭店要尽量远离古塔、古寺等古建筑，注意在视觉上不要去干涉附近的名胜古迹，要尽量保护历史文化名城的文化气氛。无锡湖滨饭店由于选址不当，紧靠古建筑蠡园，特别是它的方盒子式的高层建筑的造型，显然与江南历史名园的环境气氛格格不入，损害了风景区的风貌。问题并不是绝对不能建筑新的旅游建筑物，而在于采用什么样的建筑形式与环境谐调，如果采用低层分散的庭园式，就比较容易与周围环境相得益彰。

山东曲阜孔庙附近的旅游宾馆阙里宾舍，以传统的建筑形式，采用庭院空间布局，意境深邃、气氛典雅，与孔庙古建筑群环境谐调统一。宾舍的内部装修把壁画、书法、碑文、拓片等各种艺术手段融合在建筑室内空间之中，手法新颖、格调高雅、艺术完美。阙里宾舍成功地保护了环境的视觉形象，为我国风景名胜区旅游建筑提供了建筑与环境高度谐调的范例。

四、人工美与自然美的统一

风景区应以自然美为主。旅游饭店建筑人工美可以充实、丰富、强化自然美。两者完美的结合，这是风景区美学的最基本原则。

风景区的大型饭店，一般应建在风景点外，如果有必要建在景区内，也不宜选在景色最好的地段，应适当偏离为好，尽量避免挡风景、抢风景。因此，在风景区的边缘地带选址是比较妥善的，这样不致于妨碍景观。

北京香山饭店在建筑设计上，颇多创新之处。但由于选址不恰当，在香山风景区的静宜园修建现代风格的旅游饭店，毕竟与古色古香的香山风景区的环境风貌不相协调。

风景区小型别墅式宾馆，可以考虑设在风景区内环境较为僻静地段。建筑物不要一览无遗，若能藏而不露，若隐若现更妙。古人说：“能藏处多于露处，趣味愈无尽。”黄山北海的散花精舍，建筑造型均能与环境谐调，就是露了一些。玉屏楼选址很佳，只是建筑造型呆板了些，缺少一些仙气，若能从原来的文殊院与左“青狮”右“白象”等自然环境、神话传说进行构思，可以增添旅游饭店的神秘、浪漫色彩，给人以无穷的乐趣。

关于风景区旅游饭店建筑的选址及造型，专家们曾提出过这样的原则：“宜小不宜大，宜藏不宜露，宜淡不宜浓，宜中不宜洋，宜远不宜近，宜散不宜聚，宜麓不宜顶。”

风景区建设美学思想的核心，是保护自然美，开发自然

美。不要忘记，风景美是风景区的主人，旅游建筑的人工美必须与风景区的自然风景之美和谐地结合起来，才能显示其本身的美学价值。那些不遵照美学规律办事，在风景区炸山填谷，毁林截流，滥造旅游饭店的做法，只能是毁灭景观，破坏自然环境的生态平衡，势必造成不堪设想的恶果。对于这些破坏性的建设，亟应停止，以还自然本色。要使我们的旅游业的从业人员清醒地意识到，自然风景如果破坏了，决非一二年可以恢复，这是千秋万代的事业。

五、建筑的个性化特征

旅游饭店建筑造型总是受到物质方面(材料和结构技术)和精神方面(心理活动和审美趣味等)因素的影响。现代科技发展的结果，物质生活方面已经比较完善，而精神生活的追求，更无止境。人们不满足于凝滞了的建筑形式。那种类同于办公大楼“方盒子”式的、千篇一律的饭店建筑造型，显然是不能适应现代游客的审美心理需求的。

旅游饭店建筑造型除了应该遵循形式美基本原则(均衡、对称、比例、节奏、多样统一等等)以外，还在于创造一种“有意味的形式”，以吸引具有现代审美心理的广大旅游者。

建筑风格的变化就是以线为中心。希腊式建筑多用直线，罗马式建筑多用弧线；哥特式建筑多用相交成尖角的斜线，这是最显著的例。不同角度的线的相交，形成各种不同的体面，这些不同审美意味的几何形体，给旅馆建筑带来灵感。

为了强化旅馆建筑造型的个性特征，有必要在外形上区

别于其他建筑物，必须打破方盒子式僵死了的形象。运用新的几何形体进行旅馆建筑造型，可以获得较以往不同的美学观赏效果。60年代以来，如六边形、折线型、圆柱体型、金字塔形、风车形、立柜式、倒台阶形以及鸟翼形等等造型新奇的旅游旅馆相继问世，使人耳目一新。我国70年代末以来落成的广州白天鹅宾馆采用折线形造型，微微向后曲折的主楼，犹似天鹅展翅即将腾空起飞。上海华亭宾馆采取S形阶梯式造型，富有象征性，耐人寻味，并给人以新颖优美的印象。这些造型设计开了现代化饭店个性化造型的先河。

标新立异、出奇制胜是现代旅游旅馆建筑造型的美学特征之一。

那些“以土取胜”的乡土风格的旅馆建筑造型更是生动多样，不拘一格，在风景区中更为多见。它的审美特征，表现为当地风土环境乡土建筑十分协调和富有人情味。如南太平洋塔希提岛塔哈拉洲际旅馆，采用草屋尖顶的当地土著的波利尼西亚风格。毛里求斯皮罗克旅馆，它的面向大海的公共活动中心和100套客房，形如贝壳，全部用当地地方材料建成。坦桑尼亚巴哈里海滩旅馆，造型特点是圆形帐篷式草顶和卵石泥土墙。罗马尼亚等欧洲国家中的一些乡村旅馆，它们不盲目追随国际模式，而是因地制宜，吸收乡村民居形式，创造出许多时代特征鲜明、乡土气息浓郁的旅游建筑，迎合了追求回返自然、向往田园生活的各国游客的审美心理。

利用古建筑改建旅游旅馆，或是模仿古建筑的外型的旅馆，也颇能使游客发“思古之幽情”，以富有历史传统气息的环境，吸引大量的游客。如布拉格的希尔顿旅馆就设在一座

12 世纪的巴洛克教堂内。中国的临潼华清池宾馆以仿宫殿式造型,使外国游客一尝唐代宫廷生活风味,成为“畅销旅馆”。

旅游饭店的建筑造型,应该是天南地北,风姿各异,切忌丧失个性,到处雷同。它的基本原则是“因地制宜”,“土洋结合”:可以高层,可以低层;可以宫廷式,可以民间式;可以庭园式,也可以是现代式。标新立异,出奇制胜,充分发扬地方和民族的特色,密切结合旅游饭店的功能需求,创造出千姿百态有意味的建筑形象。

六、共性与个性的统一

旅游饭店室内装修艺术,着意追求的是时代感与民族化的统一,共性与个性的统一。

所谓时代感,从某种意义上说,也就是这个时代所表现的普遍性格,也就是共性。现代旅游饭店的室内外环境,毫无疑问应有时代的鲜明特征,能够满足现代旅游者的审美需求。

由于饭店的室内环境、使用对象的不固定,像走马灯一样,来去匆匆,复杂多变,今天接待的是八十老翁,明天接待的可能是妙龄少女。旅游饭店为了适应各种层次旅客的需求,在室内装修上首先要强调共性。

饭店室内装修的共性,具体地说,就是要满足旅客对舒适性、清洁卫生、安全感、安静感等等的要求,这是旅游者普遍关注的。旅游饭店要运用一切可以利用的现代化物质技术手段,创造一个不论什么样的人,不论哪一个国家的人都

能接受，都感到舒适优美的休憩环境。

当然，饭店建筑既不能忽视民族化与地方性，也不能忽视个性。这也是现实生活和时代提出的要求。既然我国的旅游走的是中国式发展道路，毫无疑问，作为旅游业发展的物质条件之一的旅游饭店，就应该考虑如何充分表现中国气派和中国特色，也就是民族化问题。

外国旅游者远涉重洋，不远万里来到中国，希望接触当地的人民生活、风土人情。越是有中国味的东西越具有吸引力，这是旅游者心理上的共性因素，即表现在对异国情调的渴望。

旅馆的室内装修应该充分考虑民族化、地方性。把时代感与民族化结合起来，把共性与个性统一起来，这是现代旅游饭店室内装修艺术的美学原则。

我们强调民族化，也并不是机械地照搬传统，像现在某些饭店搞民族形式，画栋雕梁，飞檐琉瓦，门口还有玉石狮子站岗，依样画葫芦，形象上相似了，缺少一个“化”字，“学古人之规矩”，还须别开自己之生面。我们只能是用今天的技术去融合传统，排陈出新。“中而新”，要使人感到是老根上发的新芽，如上海龙柏饭店和北京香山饭店的室内装修。材料也不一定全是新的，设计师用的是写意手法，表现的是中国的意趣，中国的神韵，却给人以全新的感觉。

第三节 旅游饭店室内环境美

“作为旅馆设计，应为疲惫的旅客着想。他们的心理是向往着富有特色的，令人耳目一新的居住环境。格调呆板、形式拘泥，千篇一律的旅馆是不受欢迎的。”

旅游饭店的室内环境与一般生活空间不同，它是具有多功能、综合性的，即有共性和强烈个性的特殊环境。它是旅客的休憩场所。不论是室内装修、还是庭院绿化设计等，都要注意物质功能与精神功能。特别要强调意境、格调和气氛等审美因素的美感作用。

一、意境美

意境是中国特有的美学范畴。意是艺术家情感、理想的主观创造，境是生活现象的客观反映。意境是主观与客观结合的产物。对于意境的追求，历来是中国民族艺术的灵魂。王国维在《人间词话》中说：“文学之事，其内足以摅己，外足以感人者，意与境二者而已。”

作画贵在立意。饭店的室内环境设计，也需“意在笔先”才能感动人心，给人以情趣无穷的审美感受。为此，关键在于构思立意。清代方薰在《山静居论画》中说：“作画必先立意，以定位置。意奇则奇、意高则高、意远则远。”意是设计

者学识、修养的集中表现，也是审美素质的反映。不可设想，一个缺乏文化修养、审美趣味低下的设计者，能够创造出意境深邃的室内环境来。

旅游饭店室内环境的意境探求，是一种有意识的造型活动。人们通常谈论室内环境，多半是指物质生活上和生理上的使用功能，外加一些艺术品的装饰打扮，很少涉及感情、意趣等心理和精神上的美学功能。因此，室内环境气氛往往表现为一般的平凡的性格，满足使用功能，拙于表现思想感情境界和精神情操的美。室内环境的有无意境，这就决定室内环境艺术品格的高低之别。

室内意境是在艺术构思中形成的最富于感染力的个性特征。最常见的是再造性想象，就是将已经存在着的自然现象或风格成就，通过艺术手法的综合，再现于现实生活的环境中。有的给人以怡乐天然的联想，有的引人抒发古趣的深思，有的则使人沉醉于乡土风情的遐想。

“烟云泉石，花鸟苔林……寓意则灵。”别小看花草、石头、还有涓涓流水，它有时也可成为人类感情的载体。

“魂”是一切艺术作品的意境。旅游饭店的室内环境设计，不可不在创意造境上下苦功。设计者若不讲艺术构思，虽然调动一切物质手段，采用名贵材料，也只是物质的炫耀，缺乏情趣，很难产生耐人寻味的美感。未来的旅游饭店更应强调精神功能和审美价值，我们不可不在室内环境设计上精心构思，独运神机，力求创造出各种情调、意味、氛围的美的空间。

二、整体美

美存在于整体和谐之中。饭店室内环境设计，为了取得整体美的效果，必须事先进行整体艺术构思。构思是室内环境设计的基础，必须结合室内环境的物质功能与精神功能需要，对整个饭店及各部位的格调、气氛及特色，进行全面的统一的考虑。

饭店室内环境设计要特别注意室内空间格调的设计，注意发扬我国传统建筑空间艺术的优良传统，同时要研究国外室内设计各流派的特点，结合实际加以运用。由于旅游饭店的室内环境是多功能综合的具有共性和强烈个性的室内环境，因此，以共性美学观指导室内环境设计是比较适合的。可以是古典的，也可以是现代的；可以是中式的，也可以是西式的；可以是豪华的，也可以是简朴的；可以宫廷式的，也可以是民间式的……不一而足。

在一座饭店的某一室内空间，可以用不同流派的独特风格以避免单调，从而丰富感受。但必须注意某一局部整体空间格调的统一，这是保持室内环境整体美的前提。

对建筑平面、地面装修用料、做法、家具设计及布置平面、照明方式、灯具及照度、色光、壁面装饰艺术品、色调与图案等方面，都必须进行整体的艺术构思和统一设计。任何部位的细部设计，形象必须统一。它既是单独存在，又是构成室内空间的整体的组成部分。如果稍不经心，就会造成不协调，不论细部设计如何美，也会导致空间的混乱而影响

环境的美感。

所有艺术品、工艺品设计，除注意本身的艺术性外，还要特别注意与所在环境的关系。艺术应服从整体装饰效果。尺度、格调、色泽及内容都应服从室内空间的要求。

必须把室内环境看作一个整体。不论采用哪种装饰风格，都要符合形式美的规律，讲究相地布局，依境置物；置阵布势，体量合度；层次穿插，烘托有序；虚实掩映，变化有致；高低错落，彼此呼应；华素适宜，繁简有度；光影交织，疏朗风韵。务求基调清晰，主从分明，重点突出，点缀贴切。切不可各行其是，独出心裁，孤立地对待局部设计。不根据整体构思的盲目装修，只能是损害环境，损害美感。

要把各部门之间的配合协调视作决定室内环境整体美成败的关键。室内所有建筑装修、陈设艺术、生活用品以至工作人员的服装，都要注意和室内环境气氛相谐调，符合特定的功能需要。

近年来，大型旅游饭店室内装饰处理最引人注目和影响较大的是装饰壁画。它对于烘托和渲染室内空间气氛，加强环境的艺术表现力，起了良好的作用。但有些壁画作者没有很好地领会建筑师的整体空间构思，缺乏整体和谐。

如北京机场过境餐厅重彩装饰风格壁画《哪吒闹海》与另一幅写实风景壁画《巴山蜀水》，内容、风格极不协调，破坏了空间的统一性，况且哪吒闹海，群龙飞舞的场面，令人眼花缭乱，惊心动魄，也不符合餐厅环境需要宁静、舒适的功能要求。

上海宾馆法式餐厅壁画，取材于法国史前岩洞壁画，有

文化特色，但画面上牛奔马突，动荡不安的形态也与餐厅气氛格格不入。即使环境受到了损害，也有损于壁画本身的艺术性，不可不慎重对待。

室内环境的整体美，也就是妥善处理适用、经济、美观及方便管理的整体关系。在整体构思过程中，要把功能（适用）放在首位，根据饭店等级，选择合理的装修标准（经济），表现出令人赏心悦目的环境气氛（美观）。

三、空间造型美

室内空间造型是室内设计的灵魂。空间的造型给人的感觉是第一性的。假如空间形象处理不当，即使装修、装饰上用尽一切艺术手段，也很难取得令人满意的审美效果，很难产生良好的心理感应和生理感受。

旅游饭店室内空间是多功能、综合性、有强烈个性的特殊空间。它的美学要求更高，有各种不同情趣的精神享受的探索，也有高度舒适性的现代物质生活的追求。毫无疑问，饭店室内空间造型美，必须寻求物质与精神合一的境界，两者不能缺一。不能满足生理功能的室内空间是不舒适的，也不能说是美的。不能满足人的文化需求、缺乏历史和地方文化的室内空间就不能给人以风情美和艺术美的感受。

必须理解现代人对空间、环境的要求，它已经不仅仅满足于物质的丰富和表层信息变化的享用，更进而追求深层心理的、感情的交流和陶冶，要求人 - 建筑 - 环境，以及人 - 社会 - 自然之间关系的高度协调。

空间合理化，空间构图、空间形象的新颖化能给人以美的享受。这是饭店建筑室内空间美的主导因素，值得我们认真探索。

室内空间美的探索，最重要的是处理好虚与实的关系。所有技术的、艺术的“实”的手段，其目的是追求理想的“虚”——美的室内空间。功夫用在“实”上，为的是折射、回荡出某种能陶冶人的精神，升华美的空间境界。

室内一切造型手段的“实体”再美，但构成的室内空间“虚体”不美，则环境美也就落空；反之，如果不以“实”去表现，那么，“虚”的空间造型美也就无落脚之处，美也无从寄托。这也就是中国画论中说的：“虚实相生，无画处皆成妙境。”因此，要实现饭店的室内空间美，就必须正确处理好虚与实的关系，去追求象外之致，弦外之音的“虚”的美的境界，创造一种新鲜的、能触发人们情趣的室内空间。

美国旅馆建筑设计师波特曼创造的“共享空间”的新概念，以空间形态来满足“精神功能”，超常尺度的共享大厅，形成激动人心的场所，以满足现代旅游者追求新奇刺激的心理需求，获得很好的审美效果。

一般来说，旅游饭店的大厅是空间序列高潮，其形态雄伟壮丽，是社交和公共活动的中心，因为人们不喜欢界限明确的封闭空间。无论是竖直贯连的高厅，横向相通的序列，都在于给人们精神上的自由感。反之，小空间亲切宜人，功能单一。

如客房属于旅客的私密空间，适宜封闭式；要有合理的尺度、控制层高与面积，应考虑多种内部组合形式；可采用

可分可合的套间，还有楼上楼下错层的套间等，讲究细腻和谐的效果。餐厅是一个富有个性的空间，可以考虑不同结构形式、多种风格，选择不同材料装饰。可以采用开敞与封闭式处理方式，有分有合。为了获得亲切感，过高过大的空间，都是不符合功能需求的。旅游饭店餐厅不能与人民大会堂宴会厅一样。

旅游饭店的各种不同的室内空间，尽管尽度多变，功能各异，个性强烈，但仍应服从饭店建筑的整体空间艺术构思，融会于既丰富又统一和谐的美感中。这是构成室内空间美的重要因素。

运用我国传统的“借景”手法，可以沟通室内外空间，使空间延伸扩大，打破封闭感，开拓人们的视野，引进室外自然美，丰富室内的精神生活。例如，西湖之滨的西湖国宾馆、杭州香格里拉饭店、西子饭店；太湖之滨的太湖大饭店；雁荡山景区的银雁饭店、灵峰饭店、朝阳山庄；天津海河之滨的利顺德大酒店、凯悦大饭店等等，设计师无不是巧妙地把室外优美的自然风景引入室内，以开拓室内的视野，不出房间，即可欣赏优美的自然风光，这些饭店是备受旅客青睐的。

四、色彩美

马克思说：“色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式。”色彩是视觉神经最敏感的因素。色彩也是组成环境美的最基本的因素之一。色彩给人视觉不同的反应，使人获得不同的

感知。

前面我们，中国古建筑是非常注重色彩美的。色彩是具有感情象征的：红色表示兴奋、热烈、温暖、热情、喜庆、欢乐和吉祥；黄色给人以明朗、欢乐、崇高、神秘、华贵的感觉；蓝色是抑郁而悲哀的；绿色是平静而稳定的等等。

色彩的表情性，还表现为寒冷与温暖、沉静与激动、前进与后退、活泼与抑郁、华丽与朴素、轻与重、膨胀与收缩等等不同的意味。

将色彩在物理、生理及心理上具有这种特殊性质，应用于旅游饭店室内的设计，就可以产生各种赏心悦目、意味无穷的室内环境氛围和情调。

色彩美也就是色调美，色彩必须组成色调，才能产生动人的魅力和美感，给人以强烈的感染力。人们一进入室内，首先感受到色调、气氛如何。色彩调配得当与否，不但影响人们的精神状态，也会对人的行为和健康起作用。

色调即的色彩倾向，有冷暖、明暗以及红绿之分。要充分利用色彩的色相、明度、彩度和寒暖等性能，创造出各种丰富的色调，以适应现代旅游休憩环境的各种需求。

用色之妙，着眼于少。色彩应与材料配合成统一的基调，最忌五彩缤纷，各自为政。必须确定某种基本色调（主色调）作为饭店室内环境色彩的主旋律。基本色调决定着室内环境的气氛和情调。但是色调的选择还得服从饭店室内空间的整体艺术构思，也就是从各种厅室的功能和气氛要求出发，运用色彩学原理设计出理想的室内环境色调。

北京香山饭店室内环境设色淡雅，以黑、白、灰为基调，

摒弃浓艳色彩，含蓄细腻，将苏州园林建筑的文脉特点、内在气质极好地融会在富有现代美感的艺术形态之中。

南京金陵饭店入口大厅以绿、白、黄为基本色调，清新素雅，富有江南建筑风采神韵。选用色调并无公式可袭，各种厅室、套间，要结合意境的表现和功能的需要来选择色彩。

饭店的客房应结合朝向选用色调，如缺乏阳光的北向客房应尽量少用冷色调，阳光充足的西向或南向客户不一定用暖色调。

旅客停留时间长短，也是选择色彩的依据，门厅、过厅、电梯厅、某些商业和服务性场所，旅客逗留时间短，要求气氛活跃，可以选用高彩度色调。相反，对于要求安静气氛或味觉、嗅觉、听觉功能突出的场合，如会议厅、宴会厅、一般餐厅和客房等，宜用低彩度的色彩。

总服务台、办公室等处照度水平要求较高的室内环境，周围界面也就用高明度的色彩，反之，气氛幽静的餐室、咖啡座、酒吧和休息室宜采用明度较低的色彩。

不同楼层，为便于识别，可以使用不同色调。但是不能设想在一幢饭店建筑的各种厅室之间的色彩毫无联系，这样只能使人感到杂乱无章，失去整体的美感。既要在多样的色调中寻求统一的整体美，又不能忽视在统一的色调中寻求变化的美。

五、材质美

室内空间形象给人的视觉和触觉，很大程度取决于装修

材料的选择与运用。应全面地综合考虑不同材料的特性，巧妙地运用材质的特征，以其自身内涵的合理性、经济性来为室内功能和环境形象服务。应当真正了解室内环境的审美价值。

有时高级材料的堆砌，装饰手法的着意渲染，反而适得其反，会损害室内审美环境。当前国内大型旅游饭店，大多崇尚华丽、富贵，只知滥用现代高级物质技术，显示物质文明，追求光怪陆离、浮华靡艳的装饰效果，拜倒在“新洛可可”的香港风格面前，全不知香港的社会背景与内地有别。这既不符合功能要求，经济上也不合算，美也落空了。

材质选用不在繁多，而在于精巧。运用得当，就是传统的建筑材料清水砖墙、混凝土也可取得良好的艺术效果。砖、木、竹、石自古以来是我国习用的传统建筑材料，就地取材、价格低廉、寿命长，往往为人们所喜见乐用。那种在建材上全部依靠进口的做法不可提倡。充分利用材料的自然特性(如质感、纹路、色泽等)，结合地方条件和民族习惯，是最易体现民族形式和地方风格的。

北京香山饭店室内环境设计，给人以亲切细腻而高雅的感觉，有很强烈的时代感，可是它采用的是青砖木石等传统材料，不乏民族特色。南京金陵饭店以青石板为地面，清水平光切片木墙板为墙面，表现了宁静素雅的江南地方特色。上海龙柏饭店的竹餐厅，以竹作为室内用材，饰以墙面、柱面、挂浇。斗笠形竹编灯罩、簸箕形竹壁灯、竹挂落门，新颖别致，具有浓郁的江南地方风味。福建武夷山庄休息厅也以毛竹筒制灯具，墙面采用地方特产“崇安横纹竹筒席”为

饰面，片石砌筑的壁炉，很有山居情趣。

材料之美，在于充分揭示其天然素质，而不依赖于做作的辅助手段，不使本质美受到遮掩，这正是材质美的特征。

六、绿化美

我国传统建筑，历来都非常重视融合绿化美改善室内环境，丰富人们的情趣。所谓“堂虚绿野犹开，花隐重门若掩”，“杂树参天，楼阁碍云霞而出没，繁花覆地，亭台突池沼而参差”，“远峰偏宜借景，秀色可餐”（计成：《园冶》）等等。居室的绿化美，最为常见的是直接在室内养花栽草。我国早有“如入芝兰之室”的说法。把大自然的风采浓缩在室内小小的空间，以“无声的构成诗，立体的画”来寄托人们的高尚情操，有很高的审美价值。

到了现代，作为环境艺术主体的建筑忙于解决复杂的工程技术，而对于艺术问题难以顾及，大批高层玻璃方盒子建筑拔地而起，造成许多人工峡谷，阳光被阻挡，巨大的物质尺度压抑着人心，人与自然越来越远了，要求与自然接触的呼声越来越高。

1967年，美国建筑师波特曼最先在亚特兰大海特摄政旅馆设计了“中庭”。各层客房围绕着一个带有玻璃顶棚的多层大厅，引进阳光、绿色植物、水体、石头及生物到室内，创造了一个富有天然胜地感受的“共享空间”。绿化是中庭的最富美感的因素，再加上阳光普照、流水潺潺和鸟语花香，满足了现代游客在室内也希望接触外界自然环境的要求。

花卉、树木、山石、流水，这些自然物无需修饰雕琢就会给人以亲切爽适的美感。室内绿化还有调节气温、湿度，减少噪音，净化空气的作用，可以消除人们室内长时间活动的疲劳。特别在高层建筑林立的大城市环境中，饭店的内庭院和中庭，为旅客提供享受自然景色条件的休憩、观赏的场所。

高层旅游饭店利用裙房屋顶高低错落层次，开拓人造花园，形成空中绿化。利用建筑立面广植攀藤植物的垂直绿化，也能美化饭店建筑形象。饭店餐厅、酒吧和空房等小空间的绿化，形式更是多样，可以悬垂、盆栽和瓶插等等，以增加室内幽静雅逸的气氛、生机勃勃的自然美感。

七、人文美

环境美是自然环境与人工艺术创造的有机结合。中国古代的环境艺术特别重视把文化融入其中，通过楹联上词句、匾额上标题、园名及题咏、铭刻等寄托人的感情志向，加深意境表现。

心理学研究表明，词对于人的感觉和知觉、回忆和联想，均起重要作用，它能唤起联想、补充知觉的内容。词也是创造意境的一种“线索”。

中国庭园建筑中的厅堂斋馆、廊榭亭台，其命名常常结合室内外环境特点，赋予特定的意蕴，突出建筑空间审美上的格调和意境。如扬州的“平山堂”、苏州拙政园的“卅六鸳鸯馆”等等，都具有一定的内涵，耐人寻味。

现代旅游饭店中的餐厅、宴会厅以及其他厅堂，采用传统命题突出的手法，使室内环境的格调更具有个性。如香港美丽华酒店的高级餐厅，命名为“拿破仑餐厅”，厅内装修以法国古典宫廷风格为基调，通过图画艺术品，渲染了拿破仑时代的气氛。广州白天鹅宾馆的“丝绸之路”厅，以满挂丝绒窗帘、巨幅的塞外风光图案，突出丝路的意境和风韵。

上海宾馆宴会厅“嘉会堂”，主墙面以巨幅仿汉画像石风格的迎宾图壁画，表现了华堂春暖、宾至如归的气氛。“望海楼”餐厅以一联绝妙的联句：“八百里河山知是何年图画；十万家灯火尽归此处楼台”构成清新而典雅的格调，使我们的眼光和思绪突破了时空界限。

室内环境通过题咏、铭刻和书画，可起画龙点睛、突出主题、加深意境、丰富情趣的作用。这些人工创造的文化艺术，应该纳入环境艺术的综合体中，与其他构成因素一道，通过人们的感知，化为美感，使得室内环境与当地人文环境相呼应，产生独具的魅力。

旅游饭店室内环境美化，往往通过装饰和陈设的艺术手段，来创造合理、完美的室内环境，以满足旅客的物质生活和精神生活的需求。

装饰艺术的特征，主要表现于实用要求和材料、结构要求。装饰（装修）艺术的任务是对室内各建筑局部和构件的造型、纹样、色彩、质感等的处理。室内装饰（装修）艺术以其自身的形象，显示其社会和时代特征，表现为一种室内环境设计的艺术风格。

陈设是指室内可以移动、可以更换的实用物品或观赏品

的设计和布置，主要是指室内家具、帘幔、地毯和观赏艺术品在室内环境所起的美化作用。

装饰与陈设是实现饭店室内空间艺术构思的有力手段，它们是紧密结合的饭店不同功能的空间，应具有不同的气氛和艺术感染力。这不仅是室内使用功能的需要，而且也是精神生活和审美的需要。可以是亲切淡雅、宁静温馨、朴素典雅，也可以是豪华宏丽、辉煌华贵、庄重肃穆。可利用光影、色彩、材质等因素，采用不同手法，创造出各种意味深长、风格迥异的饭店室内环境。这是现代饭店对室内装饰陈设的要求。

第四节 饭店室内装饰陈设原则

一、功能性与艺术性的统一

必须特别注意满足饭店室内的功能要求及适用性与艺术性的统一。室内建筑空间主要由建筑及结构部件组成，其美感应主要由本身形体产生，适当进行装饰。

二、重点装饰

可以有重点地进行装饰，不宜全面开花，应以“少而精”、“画龙点睛”为原则，切忌繁琐装饰，到处“涂脂抹粉”。比如饭店宴会厅、大厅等公共场所，必须重点装饰，客房则以

简洁为宜。

三、选择合适的装饰标准

合理选择装饰标准，反对滥用艺术手段，并注意经济效益、方便管理。不同等级的饭店、宾馆由于接待对象不同，必须合理选择各自的装饰标准，不宜到处大量选用高级名贵的装饰材料。必须纠正什么都要进口的思想，也并非处处都要用传统的红木家具不可。如传统的屏门窗客，空隙凹凸较多，不易保养及清洁，最好是按照现代生活要求而使用革新的饭店装修及专用家具，经济、美观，又便于管理。

四、注意民族特色

发扬民族特色，注意地方色彩与时代感。世界各国旅游饭店都以与众不同的特色吸引游客，这是饭店室内装饰的最主要审美功能。当然，我们讲民族风格，并不等于复古，一切照搬、模拟传统。必须经过提炼和创新，要有时代感。

五、继承和借鉴

“古为今用”，“洋为中用”。古今中外，一切优秀的建筑装饰艺术，都可以为饭店室内环境的设计所继承和借鉴。但是继承和借鉴是为了革新和创造，决不可以毫无批判地生搬硬套。当前出现的一些宾馆、饭店室内装修复古和崇洋倾向，亟须纠正。比如滥用牌楼、石狮子和大量引进镜面玻璃，到

处影影绰绰，如入迷宫，旅客叫苦不迭，实不可取。

室内装饰，大体上可分为两大类：一类是生活功能必须的实用器物设计和装修，如家具、地毯、窗帘、灯具等的装饰布置。

一类是用作观赏的单纯装饰作用的艺术品，如壁画、盆景、工艺美术品等装饰布置。

或者也可分为饭店室内陈设艺术，包括纯装饰性器物陈设和实用生活品的摆设；饭店室内纺织品艺术，包括地毯、窗帘等陈设；墙上悬挂艺术，包括书画、工艺品悬挂布置；室内绿化艺术，包括盆景、盆栽和瓶插的摆设；室内照明艺术，包括灯具和采光方式的设计和装修。

第五节 饭店室内装饰主要因素

一、家具

家具是人们生活中不可缺少的实用物，在室内装饰陈设中尤为重要。它既是物质产品，又是精神产品。在饭店中家具与旅客生活最为贴近，关系也最为密切，并经常受到旅客欣赏或抚摸。家具的造型、尺度首先要满足饭店各厅室的特定功能需要，便于使用，使旅客感到舒适。因此，家具必须根据人类工程学提出的依据，比较科学地满足旅客休憩和睡眠等各种行为的需要，又要与饭店室内空间的大小和气氛、使用性质紧密联系。

饭店的家具不同于一般家庭和办公室家具，必须紧紧把握饭店室内功能使用要求的原则，做到“少而精”，控制它的数量和尺度，减去不必要的家具。要求便于移动而且坚固耐用，舒适、美观，便于管理。太多的装饰，既不经济，也给清洁卫生工作带来不便。

审美功能应在饭店室内家具的陈设中起主导作用。它决定饭店整个室内环境的风格和气氛。上海龙柏饭店竹厅利用竹材制作家具，使室内环境洋溢着江南的乡土气息。要充分利用各种材料，以不同质感、触感、纹理、色泽的搭配来求得丰富的艺术。

饭店家具最能反映民族特色和文化传统，使旅客有可能在通过家具的使用和欣赏中，领略该民族的历史、文化直至风土民情。上海宾馆的中餐厅和日本式餐厅的餐椅，同是以“线”造型，一是缓和曲线，以动协静，一是用平直直线，以静制动。使两种东方款式具有不同表现力。法式餐厅的餐椅则是以路易十六式扶手椅为模式进行设计，进一步加强了典雅的法国文化气息。

家具设计往往成为室内构图中心。它支配着整个室内空间气氛的格调。家具的造型美主要体现在结构、比例和整体谐调等方面，一定要配套陈设。造型上要有时代感和民族特色。

家具的色彩不能孤立地考虑，要从墙壁、地面、窗帘、地毯等室内装饰整体色调来设计，它往往决定室内整体色调是否谐调，深色家具陈列在室内使人感到沉着安静，浅色调家具可以使室内形成明快清爽的感觉。

二、地毯

地毯的功能是保暖吸音，触觉良好，是饭店厅室内极理想的铺地织物。

地毯铺设的审美作用，应根据饭店室内空间艺术的要求，和室内家具、陈设连成一体，起到烘托空间气氛和集聚组合室内陈设艺术的构图作用，形成完美的构图中心。它的艺术质量，还要取决于它和家具、陈设物之间色彩、纹样的调配与谐调。

地毯的图案，一般有素花的、散点的、几何纹的、网状的、植物纹样的等等。一般说地毯的色彩、图案纹样不宜太花太杂，但要根据不同接待对象而定。

迎接国宾、贵宾，宜用大红色地毯，热烈而庄重。一般宾客宜用较深沉的中性色彩，图案构图宜平稳、安静。客房中地毯以单色素地为好。客厅可用色彩图案艳丽而热烈的地毯。要根据室内不同功能需求和接待礼遇规格来定。一般均不宜选用严肃的主题或标志。切忌选用凹凸重叠、立体起伏感强烈的，或对比过于大的色彩和纹样的地毯，以免给宾客带来不安定的感觉。

地毯铺设，一般有满铺和局部铺设两种形式。满铺的规格较高，一般的可在人们活动的主要部位局部铺设。

三、窗帘

窗帘的功能是调节光线，避免干扰，是饭店室内必备的

装饰织物。

从窗帘的装饰效果上看,它不仅可以丰富室内空间构图,而且还能增进室内生活气息和艺术气氛。饭店一般都配备两道窗帘,内层配质地较薄的纱帘,外层配质地较厚的布帘。纱帘白天不拉开,外帘白天拉开,傍晚拉闭。纱帘的审美作用,在于丰富室内空间气氛,而且可以使窗外景物朦胧隐约,使室内明暗对比减弱,气氛柔和含蓄,充满婉约温柔的美感。

窗帘的式样很多,要视建筑风格来定。现代旅游饭店一般多采用平拉式的现代窗帘。

窗帘色彩图案宜简朴,切忌眼花缭乱和繁杂。客房窗帘宜素雅,客厅窗帘可艳丽一些,均需与墙面色彩谐调。注意帘上图案的方向,避免颠倒,影响观感。

四、灯具

光是创造室内视觉效果的必要条件。饭店室内照明,通过千姿百态的灯具,不仅为旅客提供不同功能需求的光照,并且使室内环境具有某种气氛和意境,增强饭店室内环境的美感与舒适感。

灯具与灯光有形有色,用它们来渲染环境气氛,最容易取得理想的效果。饭店的大厅、宴会厅及餐厅等公共场所,可选用花饰吊灯,造成富丽豪华的气氛。而客房的灯具,则宜简洁、素雅,便于清洁为佳。

照明及灯具还有体现民族风格与地区特点的审美作用。中国的宫灯具有实用性与装饰性高度统一的特点,不仅大量

用于古代建筑中，也常被用在需要表现中国情调的现代饭店室内环境中。北京建国饭店的中餐厅，采用宫灯照明，大大增强了中国传统的喜庆气氛。上海龙柏饭店圆形梯中央空间，挂上红、白、黄三串圆形绢丝吊灯，下端飘垂金黄色和大红丝穗子，新颖美观，富有中国民间的节日风味。

灯具及照明方式，要根据饭店室内功能需要及整体空间艺术构思，来确定布局形式、光源类型、灯具造型及艺术处理等等。

五、绿化与水

人们本能地喜爱自己赖以生存的阳光、空气和水，喜爱充满生命力的自然界。现代饭店设计中尽可能在室内布置绿化，尽可能把室外的自然、庭园景色引入室内，这也是创造舒适的室内环境的重要方面。对于大城市中的现代饭店，周围不一定有优美的花园风景，更加需要在室内设计象征外部自然风光的庭园、绿化、水与石等等，使室内洒满阳光、绿阴丛丛、流水潺潺、一派生机。让旅客虽在室内，却能产生愉快的接触自然界的室外感。

绿化与水的审美作用，主要表现在美化、软化环境。绿化与水的富有活力的千姿百态，是饭店室内的优美景点。它以其丰富、活泼的形态、色彩，生动的自然美与人工制成的简洁空间、设备、家具等形成鲜明的对比。它能克服建筑与设备的方正所引起生硬的冷漠感，使游客产生亲切温暖的心理，同时，绿化也能改善人们在巨大尺度的空间内所引起的

无所适从的压抑心理，绿化令人感到可亲可近，大空间中有自己的小天地。

水池、喷泉、小溪、瀑布等室内水体，晶莹透明、喷珠泻玉，十分诱人。它是美化室内环境不可缺少的因素。它形态多变，性格鲜明，能够引发联想而给人留下深刻的印象。明镜似的水池清澈见底，给人以宁静平和的感觉，飞珠溅玉的喷泉，气氛欢快，奔腾而下的瀑布，气势磅礴，都有强烈的感染力。上海华亭宾馆大门外的瀑布水景与大厅内无数支喷泉，使得现代化建筑充满生机勃勃、热烈欢腾的气息。广州白天鹅宾馆中庭“故乡水”成了宾馆大厅的主景。

绿化与水，在饭店公共活动空间中还能起分隔空间、组织空间的作用。当绿化与水被用来做为饭店室内空间的分隔物，就给空间增添了生动、活泼与情趣。山东济南齐鲁宾馆底层咖啡座，通过条状绿化与走道分隔，非常贴近自然。日本大阪皇家旅馆门厅，将水从室外引进室内，门厅内出现蜿蜒的小溪，潺潺的溪水从室内流至室外庭园水面，成为一个别有趣味的旅馆门厅。

绿化可采用独立或成组形式的点状绿化，灵活多变，具有很高观赏价值。也可根据家具、陈设的组合布置在恰当的位置。一般可布置在公共活动部分的大厅、休息厅、餐厅及走廊等处。

豪华旅馆客房内可以采用插花或盆栽形式，使房间充满迷人的温馨、高雅的气氛。

大、中型旅馆的室内大空间，需要布置成片、成线状的绿化。可以垂直和水平方向布置，绿叶扶疏、藤萝飘指，使

旅客休憩在舒适悦目的绿色环境之中。

水体布置，主要有喷泉、瀑布、小溪、水池等形式，与绿化、光、建筑小品、音响等结合，更加具有迷人的魅力。

六、工艺品

工艺品是饭店室内陈设所必备的。一类是实用工艺品，包括陶器、瓷器、玻璃器皿等等。一类是专供观赏的工艺品，包括书画、挂盘、牙雕、木雕、石雕、漆器、艺术陶瓷、唐三彩、仿古青铜器等等，品种十分丰富。

工艺品的审美作用，能够美化室内环境，又能丰富室内精神生活，有利于对室内环境主题思想的烘托或表达，并能充分表现出某一国家或民族的文化传统和当代的文化艺术水平。

饭店室内陈设工艺品，不仅能美化空间，供人欣赏玩味，而且可以使游客消除旅途寂寞，增加情趣。其具体表现是：

1. 构成主要观景点

如上海宾馆宴会厅主墙面，以汉画像石风格绘制的金色巨幅壁画“华堂春暖”构成整个宴会厅的主要景观，引人注目。

2. 填补空间

饭店的客房床头上方挂一幅国画小品，可以充实空间，填补墙面的空白。

3. 调整室内构图

在饭店室内陈设大局已定的情况下，用体量较小的工艺

品加以调整，能使室内构图更趋完美。如在方方正正的立柜上，摆上几种艺术陶瓷，可以使立面轮廓更丰富，可以消除单调感。工艺品陈设，还能体现民族特色和地区特点。北京的景泰蓝，福建的漆器，天津、无锡的泥塑，宜兴的陶器等早已驰名中外，成了我国、特别是上述地区工艺美术的代表作。彩上述工艺品，陈设在该地区的旅游饭店室内环境中，无疑会使环境更富有个性，充满地方气息。

室内工艺品陈设要遵循以下原则：

第一，观赏品的陈设，一定要重视室内整体装饰风格的和谐，使它们的造型、色彩、质感等美感因素能与墙面、家具、帷幔相呼应。

第二，观赏品陈设宜少而精，宁缺勿滥。工艺品要注意思想内容与艺术质量，不可信手拈来，随意堆砌。

第三，要紧紧密结合饭店室内功能特点，精心配置工艺品。

第四，观赏品的尺度要与其他室内陈设和空间尺度相适应。

第五，要符合构图章法。观赏品陈设，必须符合形式美的基本法则。要注意均衡、匀称、对比、多样统一等。如在空间方正的大厅台几上陈列一只尺度较大的精美的瓷瓶，以使厅内空间气氛更富装饰美感，形象更为丰富。

第六，要注意视觉效果。观赏品陈设要注意欣赏者的视觉条件，包括欣赏者的位置和视野范围等。应把重点工艺品放到视线的焦点上，其高度要与观赏者视线持平。陈设部位要避免大片阴影落入，以保证观赏者详审细玩。

第六节 不同部门的装饰陈设

一、饭店门脸的装饰陈设

饭店的门厅、入口大厅是饭店建筑的重要部门，是饭店的窗户、眼睛，是旅客产生第一印象的重要空间。

门厅、入口大厅以及中厅都是饭店多功能的共享空间，它是整个饭店的中心，也是形成格调的地方，是饭店建筑中必须进行重点装饰陈设的场所。要努力把满足功能要求与创造环境的艺术效果结合起来，使大堂具有更高的文化品位和审美效果。

门厅是最重要的“交通枢纽”。这里人流频繁，来去匆匆，不作过多停留，所以厅内陈设宜采用大效果观赏性的绿化或艺术品陈设。一些技术精湛、精雕细刻，内容丰富，需要细加欣赏的艺术品不适宜在此处陈设，以免因吸引旅客停留观赏而造成交通阻塞等现象。

现代旅游饭店门厅、入口大厅的装饰陈设格调，大致有下列几种风格。

1. 以传统尚古为基调

以传统的民族形式为基调，以尚古、辉煌、豪华为其特色。让旅客到达后，即能充分感受历史悠久、光辉灿烂的中国文化。选用中国式吊灯、大尺度盆栽、中式家具、地毯，

迎面可布置屏风，或在墙上绘制有中国气息的装饰壁画，使得门厅充满传统文化气氛。

荣获五星级钻石奖的北京昆仑饭店的大厅，在豪华典雅的建筑框架中，鲜明地勾勒出以“昆仑”为主题的中国民族文化之魂，显示了昆仑饭店卓越的文化品位。旅客一进大厅，迎面扑来的是一幅巨型壁毯“莽昆仑”（称为“世界之最”），展现出昆仑山脉巍峨雄壮的气势和苍茫浑厚的景象，蕴蓄着中华民族文化的深刻内涵。当旅客走近总服务台，映入眼帘的则是一幅长 18 米的汉白玉大型浮雕“昆仑众神”。它以昆仑山美丽的神话故事加工构思而成，雕工细致，形象逼真、栩栩如生。整幅浮雕神采飞扬，引起人们对中国博大精深的文化艺术的赞叹。

上海宾馆的门厅，吸取古代艺术精华融于现代建筑之中，形成了“中而新”的空间气氛。在总服务台上部安置一组 1 米高 16 米长的长卷漆雕组画“车马行旅图”，质朴粗犷，具有汉画像石风格。在门厅正面墙面上，布设六个仿商代青铜器夔凤纹饰木雕，洋溢着浓郁的华夏文化气息。

扬州宾馆门，迎面布置巨幅装饰壁画“腰缠十万贯，骑鹤下扬州”也很有地方文化特点。兰州金城宾馆门厅水池里布置两架黄河水车模型，使馆室内趣味横生，给人印象很深。

杭州天鸿饭店的大堂装饰渲染了一种浓重的文化氛围。正前方是一架白色的钢琴，精心设计的三阶流水围绕着圆形的钢琴台缓缓流下。钢琴两边是橄榄树和鲜花，钢琴的前方是柔和的灯光，摇曳的喷水花。进入大堂的人，无不陶醉于优美音乐的旋律中。钢琴上前方是一幅 30 平方米的紫砂陶浮

雕、玻璃以赛克综合装饰的壁画“天鹄飞霞”，点出了“天鸿”之含义“天堂鸿雁”。这就使大堂的装饰即刻显出浓郁的中国民族文化艺术的韵味。

2. 以简练大方为基调

是以简练大方的现代风格为基调。如南京金陵饭店门厅，主要是以简洁、精致的建筑美感，来适应现代人的审美趣味。地面上大尺度绿化，使室内充满生气，体现了江南历史名城南京的风貌特征。大厅中央布置一圆形沙发休息岛，铺上柔软厚实的地毯，人们在其间向着中心围坐，产生一种温暖、安宁的感受。

3. 以室内绿化为基调

第三种是以室内庭园绿化为基调。如广州白天鹅宾馆门厅、大厅都是以园林绿化为基调，厅四周设花坛、喷泉、回廊，悬挂翠绿的垂萝，构成郁郁葱葱的绿色帷幕，极富亚热带的岭南情调。

门厅、入口大厅要给远道而来的各国旅游者以亲切、温暖、美好的第一印象，不论是何种格调的门厅、大厅，都适宜用明亮空间。明亮舒适的灯光，会产生一种凝聚的心理效果。广州中国大酒店是以入口大厅为主要共享空间的，在三支明亮的大吊灯下面，布置了两组围成方形的沙发，构成一个舒适的休息场所，对客人很有吸引力。

门厅、入口大厅都具有交通、服务和休息三种功能，门厅、入口大厅的家具，主要是沙发。这些沙发在休息区域内成组地排列组合放置于门厅的中心或一侧，可以固定性的布置，也可围着柱子设置沙发。可以采取不同形式，总之，要

符合现代生活要求。它们的形式和体积要以不妨碍交通为前提，并与门厅大空间相协调。服务台必须设置在十分明显突出的部位，使游客能够立刻找到。并且必须位于能监视整个门厅的位置上。要求设计仔细、合理，给人以简洁、明净、温暖的感觉。柜台上应设置简单字样的标牌。必须装置照明灯，通过灯光、装修等手法，突出它的位置，引人注目。

过厅布置也应力求简洁，墙角适当布置盆栽，略作点缀，以调整走道平淡感。

大型饭店除了门厅外，还有中庭，也叫四季厅，其空间比门厅更大，活动内容更为丰富，它是以扩大空间的办法，在宽敞高大的多功能大厅里，用绿化、水面甚至树木亭台以烘托自然气氛。大厅顶部往往垂吊花灯或织物、彩挂及花草藤萝，以丰富空间，形成人们所喜欢逗留的社交场所。它的家具布置方法可以参照门厅的一些手法进行。

二、餐饮设施的装饰陈设

餐厅、宴会厅、风味厅和酒吧是饭店重要的赢利部分。餐厅除供应饮食外，还是旅客社交和消遣的场所。中国菜肴历史悠久，大系繁多，风味各异，驰名世界，应发挥这一优势。

在旅游饭店中增设多种，除设置中、西餐厅外，还可增设各种风味餐厅以及酒吧、咖啡厅、音乐茶座等。对于餐厅的装饰，世界各地的旅游饭店都非常重视，因此它也是饭店的重点装修地方。

1. 餐厅

一般说，餐厅要求环境安静、舒适。旅客在餐厅进餐，既是生理上的需要，也是心理上的要求。旅客在进餐中得到休息，并借此与旅伴交流思想和情感，得到精神上的安慰。所以餐厅应以“闹中取静”为宜。有一个安静的环境，才谈得上舒适感。餐桌的造型、结构，都要符合人体工程学的要求。装修、照明、色调等都要注意一个原则，就是不要使人增添疲劳感，要营造一个轻松安逸、舒适愉快的气氛。除了人工创造的装饰美以外，还应该尽量引进室外大自然山水园林之美，使餐厅室内环境更加雅致美观。

中餐厅是饭店的建筑中最富性格特征的地方。根据中国传统的进餐心理，宴饮时要求灯火辉煌，喜气洋洋。所以应采用热烈兴奋、强烈明亮的光色，通过中国宫灯和富有民族装饰风味的灯饰和中式家具、盆栽、盆景陈设，结合室外中国式庭园景色，让旅客感受到浓郁的中国气派。在建筑装修上，往往以画栋雕梁、沥粉彩画、朱红柱子、圆洞门等传统装修方法，来渲染民族特色。

上海和平饭店龙凤厅，就是以天顶上金碧辉煌的传统龙凤图案雕饰引人注目。北京建国饭店中餐厅的朱红圆柱、雕花漆彩的宫灯、典雅挺秀的仿明坐椅、女服务员穿的大襟中式丝绒旗袍，无不充满古色古香风韵。

中餐厅可以依据传统手法，在餐厅门上悬挂匾额，书以厅名。如上海宾馆中餐厅“芳园”是取自李白的“会桃李于芳园”的文句。厅内主墙面可绘制壁画或悬挂大型国画，其主题内容、艺术风格必须与餐厅的格调相谐调。上海宾馆中

餐厅“望海楼”正面墙上就是以两幅以海为题材的大型山水画，再配上一副绝妙的对联：“八百里河山知是何年图画；十万家灯火尽归此处楼台”，很有诗情画意。

在餐厅入口处，可布置画屏，下置条状绿化屏障，可避免视线太敞，并增添美观。在四周墙角可适当布置盆栽，放在高度二米的花架上，大型盆栽可放在入口处两侧。注意花木选材，要有民族特色。

西餐厅的装饰陈设，应从欧美人进餐心理出发来考虑室内空间气氛与情调。为了使宾客在用餐时有某种安逸感，宜使餐厅空间尺度在视觉上感到小而亲切。在照明设计时，应使餐桌上的照度强于餐厅本身的照度，光色温暖，光线偏暗。要善于运用内部装修的一切手段，创造适于人们休息交谈的宁静气氛。

北京建国饭店西餐厅是按照欧美人生活习惯布置的。厅内四壁镶着玻璃，屋顶悬挂帷幔，餐桌摆着烛盏又可点蜡烛，气氛舒适，情调高雅。上海宾馆法式餐厅，以巨幅仿史前法国拉斯科岩洞壁画，和精心设计的具有路易十六款式餐椅，被塑造成为有法国文化性格的室内环境。

2. 宴会厅

宴会厅是饭店最主要的宴饮场所，且往往同时兼作多功能大厅，是重点装饰对象。除了举办大型宴会外，它还可提供国际会议、展览、电影、舞会、表演等多种用途。宴会厅装饰艺术要求较高，为了表现宏伟壮丽的空间气氛，宴会厅装饰陈设常常借助厅内的照明艺术，起着控制整个室内空间气氛的作用。它常选择艺术性强的花饰吊灯，习惯采用中心

式布置，以显示它的高贵气派。日本东京新高轮王子旅馆的大宴会厅平顶高达 23 米，在拱形平顶上悬挂着三盏巨型花饰吊灯，在其他灯具的配合下使大厅显得十分华丽。

宴会厅另一个构图中心是在面向入口的主墙面上。那里往往以巨幅壁画进行装饰。上海宾馆宴会厅“嘉会堂”巨幅壁画“华堂春暖”，金底黑面，气象万千。宴会厅附近应设宴会前厅、衣帽间等。宴会前厅是宴会客人在宴会前必要的交际场所。厅内可配备适量的沙发，分组分块布置。陈设要与宴会礼遇规格相适应。

中餐宴会多数用大圆桌。餐桌排列要突出主桌位置，一般放在居中地位，其他餐桌围绕主桌有规则地对称排列。主桌铺设的规格应高于其他餐桌。隆重宴会要铺设鲜花组成的花围，环绕转台一圈，铺设民族形式图案。富有意义的如松针柏枝表示友谊长青，万年青、天竺果代表喜悦和长寿等，以烘托宴会的气氛。

西餐宴会一般使用长台，根据人数和宴会厅的地形，将餐台居中排成 U 形、凸形或凹形等。主宾席位置在台形的中间位置，可铺上长条形铺花或摆瓶花、花篮进行重点装饰。

冷餐会没有固定的酒席，而采取“立食”形式，比较活泼。餐台摆法自由，一只大餐以中，可放在宴会厅中央，两只大餐台，可竖或横并列大厅两边。三台的可排成品字形。大餐台周围还可穿插放一些小餐台，用以放酒水、杯盘刀叉等。

现代饭店的宴会厅与多功能厅常常设置灵活性隔断来分隔空间，以适应会议、演出、展览、舞会等各种功能的需要。

3. 风味厅

各种风味餐厅，应该以不同风格的鲜明的地方特色装饰陈设。如北京昆仑饭店的广东餐厅突出亚热带气氛，上垂吊兰，下置盆栽；墙面及家具均以绿色为主调，加之窗外竹帘低垂，颇有“宝鼎茶闲烟尚绿”的意境。

清真餐厅的装修，应有阿拉伯建筑的神韵。高耸的空间，顶部中央天窗采用彩色玻璃图案。室内以白色和绿色为基调，使清真餐厅气氛更加浓郁。日本餐厅内部需用木构装修，配以纸质灯笼，入口迎面饰以少字书法，厅内开辟可以席地而坐的小餐间，富有日本情调。

海味餐厅、野味餐厅在装饰上，要尽量突出各自的风格特色。上海龙柏饭店风味厅墙上用海鱼标本进行装饰；北京燕翔饭店野味厅，四周墙上绘制原始人狩猎情景壁画，整个餐厅野趣盎然，十分鲜明地表现了餐厅的特点。

4. 酒吧

酒吧间是饭店为宾客提供的娱乐和休息不可缺少的地方，专售冷饮和各种酒类。通常将它们布置在门厅或客厅附近，可以是一个专用的房间，也可以占据门厅的一角。室内环境气氛要求幽静雅致，要有音乐设备，灯光适宜暗淡柔和一些，座位安排适于客人相互交谈。

如南京金陵饭店酒吧题名“莫愁轩”，选用深桃木色基调、刻有仕女图案的玻璃屏风将其分隔为两部分。酒柜以黑木饰黄铜边，室内满铺方格形深咖啡色地毯，令人感到温馨和松弛，是宾客理想的休憩环境。

三、客房的装饰陈设

客房是饭店的核心，是饭店的主要部分。客房给旅客提供消除疲劳、积蓄精力、继续旅游的条件。它是饭店设计的重点，力求使其具有一定等级的舒适程度和该饭店的独特风格，以给客人留下良好的印象。

客房的类型大致上可分为单人客房、双人间客房与套间客房三类。一般旅游饭店中，以双人间客房占多数（常以此为标准客房）。

客房是旅客生活的室内空间，客房室内设计的原则是安全、健康与舒适。

客房的安全问题主要表现为防火、治安和保持客房私密性的设施。基于健康的要求，必须选择在环境良好地区建筑饭店，要重视客房隔声、照度与室内温暖度的调节，以保证旅客的健康。

客房的舒适感是饭店业主与建筑师追求的目标。“舒适”是由无数物质功能和精神功能形成的综合评价。必须研究旅客在客房中的行为和审美心理，以满足物质和精神生活的需要。一般说，旅客在客房中的行为有休息、阅读、书写、会客、欣赏音乐、收听新闻、看电视、眺望风景，贮存采购来的衣物、食品，梳妆、沐浴、用厕、睡眠以及与饭店内外联系等等。

一般说，客房的装饰与陈设，应有以下几个功能空间：

睡眠空间，布置床、床头柜等家具。

盥洗空间，设置壁柜等。

贮存空间，设置壁柜等。

饮食空间，高级套房常设餐室，普通客房则利用起居休息空间为饮食空间。

书写、阅读空间，可设在床对面，也可设在窗前。设长条形写字台，兼作化妆台，墙面设置镜子。

起居、休息空间，一般在窗前区、布置安乐椅、小餐桌或沙发、茶几等家具。

其他空间，豪华套间、总统套间内还有读书空间，陈设大型书桌及文房四宝等，会议空间提供十余人用会议桌、椅。

为保证客房的舒适感，必须有足够的空间来满足客人行为需要。客房的空间能反映一定的舒适感。

旅客的精神生活、审美需求，更是客房舒适感极为重要的方面。在一个优美的自然环境中修建客房是最理想不过了。国外许多著名的旅游饭店，面向大海，使旅客在客房挑廊上即能欣赏海天美景。

在室内装饰陈设上，归纳旅客的心理要求，大致有两种倾向：一种是希望客房符合旅客本人的生活习惯与水平，回到客房犹如回到家中一们方便舒适，亲切愉悦；另一种则希望客房要有鲜明的地方特色、异国情调，进入客房继续感受异乡客地的空间环境气氛，享受新鲜有趣的异国文明。我们不能忽视这两方面的要求，要在饭店建筑设计与室内装饰陈设上加以充分的体现。

客房的装饰陈设，既要注意共性，又不能忽视个性；既要有舒适感，又要有自己的特色，以满足不同层次旅客的审美需求。30年代建造的上海和平饭店，有九套外国套房，表现各国建筑典型风格；驰名于世的日本东京帝国饭店，既有豪华的西式套间，又有表现浓郁乡土情调的和式套间都说明这一点。

综观客房室内环境功能特征，休息和睡眠是主要的。舒适性应是首先考虑的因素。不论是何种类型客房，都是休息场所，在装饰陈设方面，必须体现简洁雅致的格调、宁静的气氛。

装修材料的类型与颜色不宜贪多，天花板用白色，墙面色与地面色要相接近。床罩与窗帘是最令人瞩目的，因而对房间色调起主导作用，它们可用同一材料、纹样和色调。床头柜与椅子面软垫面料色泽也应接近，以取得色调的统一。根据客房功能要求，以安静舒适为宜，选用明度较低的色彩较为合适。

还要按照客房的朝向选用色调。北向的客房应尽量少用冷色调，阳光充足的西向、南向的客房不一定都用暖色调。小空间的客房，可以用冷色调而减少拥塞之感。少用促使视觉兴奋的彩度高的颜色。也有人主张客房宜用中性偏暖的环境色调，以减少旅客的旅行生活的寂寞。如南京金陵饭店标准客房采用的暖黄色调，给室内增添了几分亲切温馨的生活气息。

不同楼层的客房，可以选用不同色调，以示区别。还应根据不同接待对象，选择不同的色调，可以选用不同色调，以示区别。还应根据不同接待对象，选择不同的色调，如接待阿拉伯国家宾客的客房，用绿色、白色等喜爱色为基调，更受欢迎。接待女性宾客的客房，如果使用较为艳丽的色调如粉红色等，比较能满足女性的审美要求。

客房内艺术品陈设，也应服从客房的等级、功能与气氛的要求。豪华套间陈设的艺术品，要求工艺精湛、艺术性高，要宁缺勿滥。家具及装饰织物选票、造型及纹饰，要精心设计，合理布置，既要有民族特色，又要保证现代生活的舒适

感。可以适当摆设名贵花木盆栽，案上插花，以增加室内华贵气氛，一般客房则不需陈设。

客房墙面不需太多装饰，在床头柜上方可挂一幅国画小品。画面尺度不宜太大，注意画面内容的思想性、艺术性，要服从客房的功能和要求；不要出现凶猛动物、鬼怪等恐怖形象，以免引起旅客的不安和惊恐。一般以山水风景画和花鸟画较宜。

客房的照明设计，一般采用分散的局部照明方式。分析旅客在客房中的活动，进行合理的采光。如书桌上设台灯，床头设床头灯，沙发边设立灯等，提供足够的局部照明。一般说，客房的照度值应低于饭店其他公共部分。总的气氛要暗淡一些，幽静一些，以利旅客休息。

四、商场的装饰陈设

商场是饭店不可缺少的部分，也是一个提供主要经济来源的场所。因此，商场的布置陈列也应是饭店重点装修部分，需要精心设计。

商场装饰陈设的最基本原则，就是最大限度地突出商品的形象，以吸引顾客。通过敞开的格架和透明橱窗，直接向顾客展开各种商品的美化形象，给人以琳琅满目、丰富多姿的感觉。这里，商场的照明艺术将起主要作用。商场天顶不宜太亮，甚至不设照明灯具，采用吊轨配用反射灯泡，把明亮的光束投照到商品上，可使商品形象非常突出，引人注目。

为了突出商品色彩形象，商场的室内墙面、天顶、地面等色调应该采用明度、彩度较低的色调，这样，商品更能显

示其五彩缤纷、五光十色的风姿。

商场同样需用光影、色彩、装饰、陈设等各种艺术手段，来渲染环境，制造气氛，烘托和美化商品的形象，吸引顾客光临，使商场的审美效果和经济效益结合起来。

总之，饭店室内装饰和美化总的目的是为了给旅客提供良好的、舒适的食宿休息条件，让他们得到更丰富的审美享受，以满足他们在旅游生活中的物质享受和精神上的享受。所以，饭店内部的装饰和美化是饭店管理的不可缺少的一部分，应当给予足够的重视。

附 录

中华人民共和国国务院令 第 263 号

现发布《导游人员管理条例》，自 1999 年 10 月 1 日起施行。

总理 朱镕基
一九九九年五月十四日

导游人员管理条例

第一条 为了规范导游活动，保障旅游者和导游人员的合法权益，促进旅游业的健康发展，制定本条例。

第二条 本条例所称导游人员，是指依照本条例的规定取得导游证，接受旅行社委派，为旅游者提供向导、讲解及相关旅游服务的人员。

第三条 国家实行全国统一的导游人员资格考试制度。
具有高级中学、中等专业学校或者以上学历，身体健康，

具有适应导游需要的基本知识和语言表达能力的中华人民共和国公民，可以参加导游人员资格考试；经考试合格的，由国务院旅游行政部门或者国务院旅游行政部门委托省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门颁发导游人员资格证书。

第四条 在中华人民共和国境内从事导游活动，必须取得导游证。

取得导游人员资格证书的，经与旅行社订立劳动合同或者在导游服务公司登记，方可持所订立的劳动合同或者登记证明材料，向省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门申请领取导游证。

具有特定语种语言能力的人员，虽未取得导游人员资格证书，旅行社需要聘请临时从事导游活动的，由旅行社向省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门申请领取临时导游证。

导游证和临时导游证的样式规格，由国务院旅游行政部门规定。

第五条 有下列情形之一的，不得颁发导游证：

- (一) 无民事行为能力或者限制民事行为能力的；
- (二) 患有传染性疾病的；
- (三) 受过刑事处罚的，过失犯罪的除外；
- (四) 被吊销导游证的。

第六条 省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门应当自收到申请领取导游证之日起 15 日内，颁发导游证；发现有本条例第五条规定情形，不予颁发导游证的，应当书面通知申请人。

第七条 导游人员应当不断提高自身业务素质和职业技

能。

国家对导游人员实行等级考核制度。导游人员等级考核标准和考核办法，由国务院旅游行政部门制定。

第八条 导游人员进行导游活动时，应当佩戴导游证。

导游证的有效期限为3年。导游证持有人需要在有效期满后继续从事导游活动的，应当在有效期限届满3个月前，向省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门申请办理换发导游证手续。

临时导游证的有效期限最长不超过3个月，并不得展期。

第九条 导游人员进行导游活动，必须经旅行社委派。

导游人员不得私自承揽或者以其他任何方式直接承揽导游业务，进行导游活动。

第十条 导游人员进行导游活动时，其人格尊严应当受到尊重，其人身安全不受侵犯。

导游人员有权拒绝旅游者提出的侮辱其人格尊严或者违反其职业道德的不合理要求。

第十一条 导游人员进行导游活动时，应当自觉维护国家利益和民族尊严，不得有损害国家利益和民族尊严的言行。

第十二条 导游人员进行导游活动时，应当遵守职业道德，着装整洁，礼貌待人，尊重旅游者的宗教信仰、民族风俗和生活习惯。

导游人员进行导游活动时，应当向旅游者讲解旅游地点的人文和自然情况，介绍风土人情和习俗；但是，不得迎合个别旅游者的低级趣味，在讲解、介绍中掺杂庸俗下流的内容。

第十三条 导游人员应当严格按照旅行社确定的接待计划，安排旅游者的旅行、游览活动，不得擅自增加、减少旅游项目或者中止导游活动。

导游人员在引导旅游者旅行、游览过程中，遇有可能危及旅游者人身安全的紧急情形时 经征得多数旅游者的同意，可以调整或者变更接待计划，但是应当立即报告旅行社。

第十四条 导游人员在引导旅游者旅行、游览过程中，应当就可能发生危及旅游者人身、财物安全的情况，向旅游者作出真实说明和明确警示，并按照旅行社的要求采取防止危害发生的措施。

第十五条 导游人员进行导游活动，不得向旅游者兜售物品或者购买旅游者的物品，不得以明示或者暗示的方式向旅游者索要小费。

第十六条 导游人员进行导游活动，不得欺骗、胁迫旅游者消费或者与经营者串通欺骗、胁迫旅游者消费。

第十七条 旅游者对导游人员违反本条例规定的行为，有权向旅游行政部门投诉。

第十八条 无导游证进行导游活动的，由旅游行政部门责令改正并予以公告，处 1000 元以上 3 万元以下的罚款；有违法所得的，并处没收违法所得。

第十九条 导游人员未经旅行社委派，私自承揽或者以其他任何方式直接承揽导游业务，进行导游活动的，由旅游行政部门责令改正，处 1000 元以上 3 万元以下的罚款；有违法所得的，并处没收违法所得；情节严重的，由省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门吊销导游证并予以公告。

第二十条 导游人员进行导游活动时，有损害国家利益和民族尊严的言行的，由旅游行政部门责令改正；情节严重的，由省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门吊销导游证并予以公告；对该导游人员所在的旅行社给予警告直至责令停业整顿。

第二十一条 导游人员进行导游活动时未佩戴导游证的，由旅游行政部门责令改正；拒不改正的，处 500 元以下的罚款。

第二十二条 导游人员有下列情形之一的，由旅游行政部门责令改正，暂扣导游证 3 至 6 个月；情节严重的，由省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门吊销导游证并予以公告：

- (一) 擅自增加或者减少旅游项目的；
- (二) 擅自变更接待计划的；
- (三) 擅自中止导游活动的。

第二十三条 导游人员进行导游活动，向旅游者兜售物品或者购买旅游者的物品的，或者以明示或者暗示的方式向旅游者索要小费的，由旅游行政部门责令改正，处 1000 元以上 3 万元以下的罚款；有违法所得的，并处没收违法所得；情节严重的，由省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门吊销导游证并予以公告；对委派该导游人员的旅行社给予警告直至责令停业整顿。

第二十四条 导游人员进行导游活动，欺骗、胁迫旅游者消费或者与经营者串通欺骗、胁迫旅游者消费的，由旅游行政部门责令改正，处 1000 元以上 3 万元以下的罚款；有违

法所得的，并处没收违法所得；情节严重的，由省、自治区、直辖市人民政府旅游行政部门吊销导游证并予以公告；对委派该导游人员的旅行社给予警告直至责令停业整顿；构成犯罪的，依法追究刑事责任。

第二十五条 旅游行政部门工作人员玩忽职守、滥用职权、徇私舞弊，构成犯罪的，依法追究刑事责任；尚不构成犯罪的，依法给予行政处分。

第二十六条 景点景区的导游人员管理办法，由省、自治区、直辖市人民政府参照本条例制定。

第二十七条 本条例自 1999 年 10 月 1 日起施行。1987 年 11 月 14 日国务院批准、1987 年 12 月 1 日国家旅游局发布的《导游人员管理暂行规定》同时废止。

中华人民共和国国家旅游局令 第 15 号

《导游人员管理实施办法》已经 2001 年 12 月 26 日国家旅游局局长办公会议讨论通过，现予公布，自 2002 年 1 月 1 日起施行。

国家旅游局局长 何光暉
二〇〇二年十二月二十七日

导游人员管理实施办法

第一章 总 则

第一条 为了加强导游队伍建设，维护旅游市场秩序和旅游者的合法权益，依据《导游人员管理条例》和《旅行社管理条例》，制定本办法。

第二条 旅游行政管理部门对导游人中实行分级管理。

第三条 旅游行政管理部门对导游人员实行资格考试制度和等级考核制度。

第四条 旅游行政管理部门对导游人员实行计分管理制度和年度审核制度。

第二章 导游资格证和导游证

第五条 国家实行统一的导游人员资格考试制度。经考试合格者，方可取得导游资格证。

第六条 国务院旅游行政管理部门负责制定全国导游人员资格考试的政策、标准和对各地考试工作的监督管理。

省级旅游行政管理部门负责组织、实施本行政区域内导游人员资格考试工作。

直辖市、计划单列市、副省级城市负责本地区导游人员的考试工作。

第七条 坚持考试和培训分开、培训自愿的原则，不得强迫考生参加培训。

第八条 经考试合格的，由组织考试的旅游行政管理部门在考试结束之日起 30 个工作日内颁发《导游人员资格证》。

获得资格证 3 年未从业的，资格证自动失效。

第九条 获得导游人员资格证、并在一家旅行社或导游管理服务机构注册的，持劳动合同或导游管理服务机构登记证明材料向所在地旅游行政管理部门申请办理导游证。

所在地旅游行政管理部门是指直辖市、计划单列市、副省级旅游行政管理部门以及有相应的导游规模、有相应的导游管理服务机构、有稳定的执法队伍的地市级以上旅游行政管理部门。

第十条 取得《导游人员资格证》的人员申请办理导游证，须参加颁发导游证的旅游行政管理部门举办岗前培训考核。

第十一条 《导游人员资格证》和导游证由国务院旅游行政管理部门统一印制，在中华人民共和国全国范围内使用。任何单位不得另行颁发其他形式的导游证。

第三章 导游人员的计分管理

第十二条 国家对导游人员实行计分管理。

国务院旅游行政管理部门负责制定全国导游人员计分管理政策并组织实施、监督检查。

省级旅游行政管理部门负责本行政区域内导游人员计分管理的组织实施和监督检查。

所在地旅游行政管理部门在本行政区域内负责导游人员计分管理的具体执行。

第十三条 导游人员计分办法实行年度 10 分制。

第十四条 导游人员在导游活动中有下列情形之一的，扣除 10 分：

- (一) 有损害国家利益和民族尊严的言行的；
- (二) 诱导或安排旅游者参加黄、赌、毒活动项目的；
- (三) 有殴打或谩骂旅游者行为的；
- (四) 欺骗、胁迫旅游者消费的；
- (五) 未通过年审继续从事导游业务的；
- (六) 因自身原因造成旅游团重大危害和损失的。

第十五条 导游人员在导游活动中有下列情形之一的，扣除 8 分：

- (一) 拒绝、逃避检查，或者欺骗检查人员的；
- (二) 擅自增加或者减少旅游项目的；
- (三) 擅自终止导游活动的；
- (四) 讲解中掺杂庸俗、下流、迷信内容的；
- (五) 未经旅行社委派私自承揽或者以其他任何方式直接承揽导游业务的。

第十六条 导游人员在导游活动中有下列情形之一的，扣除 6 分：

- (一) 向旅游者兜售物品或购买旅游者物品的；
- (二) 以明示或者暗示的方式向旅游者索要小费的；
- (三) 因自身原因漏接漏送或误接误送旅游团的；
- (四) 讲解质量差或不讲解的；
- (五) 私自转借导游证供他人使用的；
- (六) 发生重大安全事故不积极配合有关部门救助的。

第十七条 导游人员在导游活动中有下列情形之一的，

扣除 4 分：

- (一) 私自带人随团游览的；
- (二) 无故不随团活动的；
- (三) 在导游活动中未佩戴导游证或未携带计分卡；
- (四) 不尊重旅游者宗教信仰和民族风俗。

第十八条 导游人员在导游活动中有下列情形之一的，扣除 2 分：

- (一) 未按规定时间到岗的；
- (二) 10 人以上团队未打接社社旗的；
- (三) 未携带正规接待计划；
- (四) 接站未出示旅行社标识的；
- (五) 仪表、着装不整洁的；
- (六) 讲解中吸烟、吃东西的。

第十九条 导游人员 10 分分值被扣完后，由最后扣分的旅游行政执法单位暂时保留其导游证，并出具保留导游证证明，并于 10 日内通报导游人员所在地旅游行政管理部门和登记注册单位。正在带团过程中的导游人员，可持旅游执法单位出具的保留证明完成团队剩余行程。

第二十条 对导游人员的违法、违规行为除扣减其相应分值外，依法应予以处罚的，依据有关法律给予处罚。

导游人员通过年审后，年审单位应核消其遗留分值，重新输入初始分值。

第二十一条 旅游行政执法人员玩忽职守、不按照规定随意进行扣分或处罚的，由上级旅游行政管理部门提出批评和通报，本级旅游行政管理部门给予行政处分。

第四章 导游人员的年审管理

第二十二条 国家对导游人员实行年度审核制度。导游人员必须参加年审。

国务院旅游行政管理部门负责制定全国导游人员年审工作政策，组织实施并监督检查。

省级旅游行政管理部门负责组织、指导本行政区域内导游人员年审工作并监督检查。

所在地旅游行政管理部门具体负责组织实施对导游人员的年审工作。

第二十三条 年审以考评为主，考评的内容应包括：当年从事导游业务情况、扣分情况、接受行政处罚情况、游客反映情况等。考评等级为通过年审、暂缓通过年审和不予通过年审三种。

第二十四条 一次扣分达到 10 分，不予通过年审。

累计扣分达到 10 分的，暂缓通过年审。

一次被扣 8 分的，全行业通报。

一次被扣 6 分的，警告批评。

暂缓通过年审的，通过培训和整改后，方可重新上岗。

第二十五条 导游人员必须参加所在地旅游行政管理部门举办的年审培训。培训时间应根据导游业务需要灵活安排。每年累计培训时间不得少于 56 小时。

第二十六条 旅行社或导游管理服务机构应为注册的导游人员建立档案，对导游人员进行工作培训和指导，建立对导游人员工作情况的检查、考核和奖惩的内部管理机制，接受工处理对导游人员的投诉，负责对导游人员年审的初评。

第五章 导游人员的等级考核

第二十七条 国家对导游人员实行等级考核制度。导游人员分为初级、中级、高级、特级四个等级。

第二十八条 初级导游和中级导游考核由省级旅游行政管理部门或其委托的地市级旅游行政管理部门组织评定；高级导游和特级导游由国务院旅游行政管理部门组织评定。

第二十九条 由省部级以上单位组织导游评比或竞赛获得最佳称号的导游人员，报国务院旅游行政管理部门批准后，可晋升一级导游等级。

导游等级评定标准和办法由国务院旅游行政管理部门另行制定。

第六章 附则

第三十条 本办法自 2002 年 1 月 1 日起施行。

第三十一条 本办法由国家旅游局负责解释。