

SHENBIAN DE MEIXUE

身边的美学

周 莉

科 普 教 育 精 选
青 苹 果 电 子 图 书 系 列

身边的美学

周 莉 等 编著

《身边的美学》编委会

主编 周 莉

编委 郑 强 王 峰 孙 磊

李保明 赵学兵 刘 斌

冯 立 刘同兴 肖林立

宋金花 陈海涛 林凌发

前 言

美是什么？也许你会说美是一种感觉，美是一种心情，美是一种享受，美是一种品德，美是一种符号，也有人会说最简单的东西最美……看来，这个看似是很简单的问题如果要我们给一个准确的答案其实并不简单。那么美究竟又是什么呢？为什么又人人都爱美呢？

爱美是人类的天性，追求美、创造美更是人类矢志不渝的理想。近代学者梁启超说“美，是人类生活的一要素，或者还是各种要素中之最重要者。倘若在生活的全部内容中把‘美’的成分抽去，恐怕便活得不自在，甚至活不成。”

可见，美是一种具体的东西，人类社会中处处都有美的体现，美带给我们是一种崇高的追求，是一种良好的品德，为了使您的生活更丰富，让我们更好去认识美，创造美吧！

本书编委会

2003.7

目 录

第一章 美学的内涵.....	1
第一节 美学的定义.....	1
一、美学的概念.....	1
二、美的本质.....	2
三、美的真实性.....	5
四、真善美的统一.....	6
第二节 艺术与美的关系.....	8
一、艺术的概念.....	8
二、艺术的审美特征.....	9
三、艺术风格.....	14
四、艺术的类别.....	16
第三节 人的审美意识.....	19
一、美感的概念.....	20
二、美感的产生.....	23
三、美感的形式.....	26
四、审美意识的根源.....	38
五、人与世界的审美关系.....	42
六、审美心理过程.....	49
第四节 艺术美的基本特点.....	55
一、内容和形式的高度统一性.....	55

二、最大限度地突存了时空限制	55
三、鲜明的形象性	56
四、强烈的情感性	56
五、特殊的愉悦性	57
六、丰富的想象性	58
第二章 自然美	59
第一节 自然美陶养人性的独特功能	59
一、自然美的定义	59
二、自然美的特征	60
三、自然美陶养人性的独特功能	62
第二节 大自然的馈赠——风景美	63
一、自然风景形象美的构成。	65
二、自然风景形象美的风格	68
三、自然景观的文化蕴涵	73
四、自然风景美的观赏	77
第三节 自然风景美典型鉴赏	80
一、杭州西湖	80
二、避暑山庄	82
三、北戴河	83
四、日月潭与阿里山	84
五、桂林漓江山水	85
六、黄龙寺与九寨沟	86
第四节 人体美——自然美的高级形态	88
一、人体美的定义	88
二、心灵美	89

三、人体美是自然界进化的高级形态	90
四、人体美几个方面	91
第三章 社会美	98
第一节 人的活动美是社会美的核心	98
一、社会美的定义	98
二、审美活动是一种超越	100
三、社会美的核心是人的生命活动	101
四、社会美的特征	103
五、社会变革与人类进步的崇高美	104
第二节 服饰美与居室美	105
一、服饰美的内涵	105
二、几大类型的时尚追求	107
三、居室装饰与生活情调	110
四、居室美的基本原则	110
五、居室美化的美感要求	111
六、创造居室美的意境、格调和情趣	115
第三节 科学美	116
一、车的演进	116
二、工业设计	119
三、在科技实践中创造美	122
第四节 艺术美与现实美的关系	124
一、艺术美与社会美和自然美	124
二、艺术美与艺术的“化丑与美”	126
三、实现生活丑向艺术美转化基本原则：	127
第四章 形式美	129

第一节	漫谈形式美.....	129
一、	形式美的概念.....	129
二、	形式美的产生与发展.....	130
第二节	形式美的构成.....	132
一、	色彩	133
二、	形状	135
三、	声音	138
第三节	形式美规律.....	139
一、	和谐与美.....	139
二、	对称均衡与美.....	142
三、	比例匀称与美.....	142
四、	节奏韵律与美.....	143
五、	整齐一律与多样统一	143
第五章	建筑美	146
第一节	建筑艺术的奥秘.....	147
一、	建筑艺术是一种实用艺术	147
二、	建筑艺术是空间造型艺术	149
三、	建筑艺术是“凝固的音乐”	154
四、	建筑是用石头写成的史书.....	155
五、	建筑艺术具有反映生活的抽象性和象征性.....	156
六、	建筑艺术的鉴赏.....	157
第二节	中国传统建筑的艺术特征.....	165
一、	中国传统建筑组群的特点.....	165
二、	实用理性与浪漫情趣协调.....	169
三、	综合艺术装饰.....	171

第三节	中国传统建筑.....	173
一、	长城.....	173
二、	故宫.....	174
三、	莫高窟.....	178
四、	云冈石窟.....	179
五、	龙门石窟.....	180
六、	佛光寺祖师塔.....	181
七、	释迦木塔.....	182
八、	秦始皇陵.....	183
九、	唐乾陵.....	187
十、	安济桥.....	188
第四节	近现代中国建筑.....	192
一、	松浦洋行.....	192
二、	国家大剧院.....	196
三、	上海博物馆.....	199
四、	香港中环中心.....	200
第五节	西方古典建筑.....	201
一、	金字塔.....	202
二、	太阳神像.....	206
三、	帕提侬神庙.....	208
四、	吴哥古城.....	211
五、	巴黎圣母院.....	215
第六节	西方近现代建筑.....	217
一、	埃菲尔铁塔.....	218
二、	金门大桥.....	221

三、 乌尔姆大学工学院.....	221
四、 赫尔辛基火车站.....	222
五、 奥林匹克旅馆.....	222
六、 包豪斯校舍.....	223
七、 纽约帝国大厦.....	223
八、 悉尼歌剧院.....	225
九、 英法隧道.....	226
第六章 雕塑美	229
第一节 雕塑艺术的审美特征.....	229
一、 雕塑的定义.....	229
二、 雕塑是三维空间艺术.....	230
三、 雕塑使用的材料具有审美价值	232
四、 雕塑是形象与环境的有机统一	232
五、 雕塑追求精炼含蓄.....	233
六、 雕塑是形体美与性格美的统一	235
第二节 雕塑艺术经典作品欣赏.....	236
一、“ 纯美的女神 ”——米洛的阿芙洛狄特.....	236
二、“ 灵魂的肖似 ”——乌东的《伏尔泰》	237
三、“ 公共的纪念碑 ”——米开朗琪罗的《大卫》	239
四、 民族的英雄——罗丹的《加莱义民》	241
五、 悲壮的战歌——吕德的《马赛曲》	243
六、 秦始皇兵马俑.....	245
七、 龙门奉先寺卢舍那佛坐像.....	247
八、 霍去病墓——马踏匈奴.....	248

第七章 绘画美	251
第一节 有关绘画艺术	251
一、绘画的基本词汇	251
二、绘画艺术的审美特征	252
三、绘画艺术鉴赏要求	257
第二节 中国著名绘画艺术的欣赏	260
一、《捣练图》，张萱	262
二、《五牛图》，韩滉	263
三、《雪景寒林图》，范宽	264
四、《踏歌图》，马远	265
五、《富春山居图》，黄公望	267
六、《荷花水鸟图》，朱耷	268
第三节 外国著名绘画艺术作品鉴赏	269
一、《星月夜》，凡·高	270
二、《维纳斯的诞生》，波提切利	271
三、《蒙娜丽莎》，达·芬奇	272
四、《教皇英诺森十世像》，委拉斯贵支	273
五、《倒牛奶的女人》，维米尔	274
六、《亚威农少女》又称《阿维尼翁的姑娘们》，毕加索	276
七、《树间村道》，霍贝玛	276
八、《自由引导人民》，德拉克洛瓦	278
第八章 音乐美	280
第一节 有关音乐艺术	280
一、音乐的定义	280

二、音乐艺术的审美特征	281
三、音乐艺术的鉴赏要求	283
第二节 声乐	286
一、《黄河大合唱》	287
二、《松花江上》	288
三、《让世界充满爱》	288
四、《红河谷》(加拿大)	289
五、《摇篮曲》(奥地利)	289
第三节 器乐	290
一、《二泉映月》	290
二、《春江花月夜》	291
三、《蓝色多瑙河》	292
第四节 中国音乐艺术欣赏	292
一、《十面埋伏》	292
二、《光明行》	294
三、《金蛇狂舞》	296
四、《梁山伯与祝英台》	297
第五节 西方音乐艺术鉴赏	299
一、《d 小调托卡塔与赋格》	299
二、《降 A 大调波罗乃兹舞曲》	300
三、C 大调第 100《军队交响曲》及第三乐章 ..	300
四、《菩提树》	301
五、《第三交响曲(英雄)》第一乐章	302
六、《月光》	303
七、《月夜》	304

第九章 舞蹈美	305
第一节 有关舞蹈艺术	305
一、舞蹈概述	305
二、舞蹈艺术的构成要素	307
三、舞蹈艺术的审美特征	308
四、舞蹈艺术的美育功能	311
第二节 中国舞蹈艺术	313
第三节 中国舞蹈作品欣赏	314
一、《宝莲灯》	314
二、《霓裳羽衣舞》	314
三、《鱼美人》	315
四、《丝路花语》	315
第四节 西方舞蹈艺术	316
一、芭蕾	316
二、现代舞	317
三、社交舞	317
第五节 西方舞蹈作品欣赏	318
一、《天鹅湖》	318
二、《马赛曲》	318
三、《罗密欧与朱丽叶》	319
第十章 文学美	320
第一节 散文	322
一、散文的特点	322
二、散文的类别	324
第二节 诗歌	324

一、诗歌是最富想象力的语言艺术	324
二、富有音乐性的诗歌	326
第三节 小说	327
一、长篇小说	328
二、中篇小说	328
三、短篇小说	329
第十一章 其他	330
第一节 书法美	330
一、书法的定义	330
二、书法的内涵	331
三、书法的历史	336
四、书法作品的审美	337
第二节 摄影美	338
一、摄影的定义	338
二、摄影的历史	339
三、摄影艺术的类别	340
四、摄影艺术的造型手段	340
五、摄影艺术的审美特征	341
第三节 电影美	343
一、电影的概述	343
二、中国电影的历史	344
三、电影是书法、绘画、舞蹈的综合体	345
第四节 戏剧美	347
一、戏剧的定义	347
二、戏剧的概述	347

三、戏剧的形式.....	348
第五节 工艺美.....	351
一、工艺美术.....	351
二、工艺美术的类别.....	352
三、民间工艺.....	353
第六节 互联网络上的其他艺术.....	355

第一章 美学的内涵

第一节 美学的定义

真美，太美了，美妙无比，美不胜收……面对赏心悦目的事物和内心获得满足的快感，大家往往会情不自禁地发出由衷的感叹和赞赏。什么是美，美的本质究竟是什么？

千百年来，对美的本质、美的定义众说纷纭。古希腊哲学家柏拉图说的是一套，德国哲学家黑格尔说的又是一套，俄国的托尔斯泰颇有感慨地道“美这个词儿，竟然是个谜”，法国人更俏皮，把美称作“我不知道它是什么”。可见，人类对美的本质的认识至今仍在探索。

然而，美是具体的，人类社会中处处有美的体现，而且随着时代的发展和变迁，美也处在变化之中。在历史发展的长河中，美是人类始终不渝的追求。美的基本特征是真和善。

一、美学的概念

人类社会生活中出现了美，并相应产生了人类对美的主观反应，即美感。随着美和美感的发展，出现了作为审美意识集中表现的艺术，在长期艺术实践的基础上，形成了艺术的理论。首先是各个部门艺术的理论，如音乐有乐论，绘画有画论，诗歌有诗论，舞蹈有舞论，书法有书论等等。

在这些部门艺术的理论中，已经涉及艺术美的本质特征和根源等问题，中国古代乐论中就指出“美在于和谐”的思想。例如在《左传》昭公十二年中提出“和”的范围。“和”与“同”不一样，“同”不单一，“和”是各种对立因素的统一。如音乐中的清浊、大小、短长、疾徐、刚柔等的相反相成，带有朴素的辩证法思想。

西方古代美学思想的形成和发展同样和文艺实践有密切关系。在古希腊的美学思想中，如柏拉图的《文艺对话集》，亚里士多德的《诗学》和《修辞学》都是建立在总结以往文艺实践经验的基础之上的。没有古希腊神话、雕刻、史诗和悲剧的发展与繁荣，就不可能产生柏拉图、亚里士多德的美学思想。这些都说明古代美学思想早已存在。

中国古代对“美”的问题也有不少论述，如孔子、孟子、荀子等都曾谈过美，但总的看来，当时对美的认识和真善尚未明确分开。

值得注意的是在先秦美学思想中还包含了一种朴素的辩证法思想，如老子曾说：“天下皆知美之为美，斯恶已；皆知善之为善，斯不善已”。用今天的话说，就是天下人都知道什么是美，这就有丑恶了，天下人都知道什么是善，就有不善的了。意思是美丑、善恶都是相比较而存在的。

二、美的本质

在现实生活中，美的事物和现象看上去是千差万别的。但是它们都能够被人们看成美，这说明它们内部必然存在一种共同的东西，也就是使诸多美的事物所以成其美的东西，这种东西就是美的本质。

美的本质是什么？古往今来，许多人都试图对此加以概括。有人说“美是理念”，有人说“美是整一”，有人说“美是关系”，有人说“美是生活”，还有人说“美是理念的感性显现”、“美是神的光辉放射”等等。由于众说纷纭，争执不下，因此至今也没得到一致性的结论。

那么，我们怎样认识美呢？要回答这个问题，我们有必要先研究一下美的起源。

在人类诞生以前，世界上只有自然物。它们作为一种客观存在，本来是无美可言的。不仅如此，当人类刚刚诞生的时候，有些自然物甚至还威胁着人类的生存。为了生存，人类不得不通过劳动来同自然界作斗争。在劳动中他们发明了工具，并用这些工具猎获了许多野兽。

他们从这些工具和猎获物中看到了自己的本领，发现自己比某些自然力更强大。于是他们就仿照工具外形制成饰物，或用野兽的牙齿、爪一类的东西装饰自己，使这些东西成为最早的审美对象。

用我们现在的话来说，这些东西之所以美，就是因为其中已经凝聚了人类创造劳动的本质力量，所以才能引起人们的愉悦，才能变成了美。

可见美从一开始就是在劳动过程中产生的。后来随着人类劳动过程的反复不已，范围不断扩大，可以引起人们愉悦的现象和事物也越来越多，美也就越来越广泛地存在于自然界之中了。

美与劳动有关，这个看法还可以从汉字“美”的含义中获得旁证。汉语文学解释美构字方式是会意字，有两种具体

说法，一是“羊大为美”，这与人类最早养羊的劳动有关；另一种是“羊人为美”，像是一个人头上带着羊角状，据说这是人类为混迹于兽群，伺机猎捕野兽，这也与劳动有关系。这说明美确实是在劳动中产生的，马克思说：“劳动创造了美。”的确是十分恰当的。

劳动实践（也指其他社会实践）是人与动物的根本区别，是人的本质之一。美，既然是劳动的产物，也就是人的本质力量的产物，或者说是人的本质力量的对象化。

人类通过劳动获得了社会的、普遍的、自由的本质，又通过劳动将自己社会的、普遍的、自由的本质物质化在客观世界中，获得了实践对象（自然界、社会生产与斗争，艺术等）的充分肯定，这样就体现为美的本质。可见美的本质与人的本质是密不可分的。

人的劳动是有意识的能动性活动，这与动物消极适应环境的活动是不同的。人们总要按自己的目的、理想去履行世界。为了实现目的和理想，就必须深入掌握客观世界的规律。这样的劳动实践才能够在现实中获得积极的肯定，人们也才能够从中得到无比的喜悦与欣慰。因此，在美的本质中应该包含着合乎规律性（真）与合乎目的性和功能性（善）的因素。

看来，美的本质已经比较明朗了。就是说，美必须能体现人的本质力量，体现真与善的特点。但是仍然会有人问，某种理论也体现着人类认识世界和履行世界的本质力量，也合乎规律性和目的性，但是一般人却很难感到它的美，是何道理呢？原来美的东西都是感性形象的。

美不是抽象的概念，而是具体的形象。我们说一座青山、一条大河、一件劳动产品、一幅名画、一曲音乐是美的，往往并非是从青山的地质构造、水的分子式（ H_2O ）产品的原理、图画的光波、音乐的声音振动频率等因素中获得的感受，而是从形状、颜色、线条、意韵律等形象因素中感受到的。

因此，美不仅需要包含着或体现着社会生活本质和规律，还能够引起人们特定情感反映的具体形象。形象也属于美的本质必要的因素。

爱美是人类的天性，追求美、创造美更是人类矢志不渝的理想。近代学者梁启超说“美，是人类生活的一要素，或者还是各种要素中之最重要者。倘若在生活的全部内容中把‘美’的成分抽去，恐怕便活得不自在，甚至活不成。”

综上所述，美是人们创造生活、改造世界的能动活动及其在现实中的实现或对象化，是一个真与善相统一的，能够激起人们感情愉悦的感性形象。

三、美的真实性

日月轮回、雷鸣电闪、大河荒漠、洪水猛兽……当人类刚刚立足于地球，就面临一个洪荒的世界。在物竞天择的自然界，身处恶劣的生存环境，人类渐渐不安于自生自灭的命运，他们力图去认识世界，把握世界，从而营造一个幸福、安宁、和谐的家园。

在抗争自然界，求取生存的艰难过程中，人类通过不懈的努力和探索，用多种方式逐渐认识和把握了世界。例如，电闪雷鸣乃自然周期现象，哪是什么“雷公发威”；日食月亏乃天体自然运作，哪有什么“天狗噬月”。哥白尼的太阳中心

说理性地揭开了天体神秘的面纱，达尔文的进化论则诠释了生命之源的奥秘。

运用科学方法探索事物发生、发展和变化的规律，人类感到愉悦和满足，获得了美的快慰，因此，“真”是美的基础，审美与求真更是密不可分。

波瓦洛在《诗简》中说道：“只有真才美，只有真才可爱”。美的事物必然是真实的。假的东西不美，因为它不真。虚情假意、假冒伪劣之所以遭到人们唾弃，就因为它们违背了事物内在的规律和“显示智慧、力量和勇气和人类天性”，它与真理相对而一谬误同义。美以真为基础，美包含了真。

然而，真的东西又不一定都是美的。例如，生物学上的麻雀解剖图很“真”，但它远没有画家笔下栩栩如生的麻雀带给人活泼怡然的情感，因为艺术作品高度概括了事物真的本质及理性内容，反映的是生活的本质和规律、人类的理想和愿望以及人生的意趣和真谛。

四、真善美的统一

在科学地认识世界的基础上，人类还要按照自己的意志履行自然和社会，使之符合自己的理想和愿望。用实践——理论——再实践的方式改造自然和社会的过程是求善。

所谓善，就是符合人类意志和目的的事物，换言之，对人类有用的事物即是善。比尔·盖茨发明了电脑网络技术，大大提高了人类生活的质量，即是善。太阳会给人类带来光明与温暖，太阳就是善。在社会生活中，正义、爱心等符合人类生存要素，有益于社会发展的行为就是善。

雨果说，真实包括着道德，伟大包括着美。贝多芬的《英

雄交响曲》之所以激动人心，因为它符合人类情感的需要。亚里士多德说“美是一种善，其所以引起快感，正因为它善”。由此可见，美以真为基础，美又以善为前提，美是真与善的统一。

在认识世界、改造世界，求真、求善的过程中，充分显示了人的智慧、力量和勇气，人类感受到了自己的存在和价值。而对绚丽多姿的劳动成果，人们在精神上获得了满足，在情感上获得了快感，人们会自豪地欣赏并为之陶醉。

例如，浦东新区辉煌的建设成果凝结了当代人的智慧和汗水，面对这一幅真、善、美的图景，谁不感到自豪、愉悦和赏心悦目？这就是人类用审美的形式在把握世界。审美的目的是为了获取情感上的激励，从而创造更高层次的美。

又如，面对惊险的长江三峡，我们可以用求真的方式进行科学考察，认识它形成的原因，找到水流涨落的规律，也可以用求善的方式，从实用角度对之进行履行，使其造福于人类，从而完成人类征服和改造自然的碑刻。

另外，我们还可以用审美的方式去欣赏它的自然美，获取精神上的愉悦和情感上的激励。李白用审美的方式留下了千古诗篇“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”。可见，审美是人类把握世界的又一重要形式。

“真、善、美”反映了对美的本质中“美是真与善的统一”的观点的充分肯定。事实上情形比较复杂，归纳起来，真、善、美的关系大致表现为以下三点：

1. 真和善是美的基础

美必须具有真和善的品质。

2. 真和善不一定是美

真是科学认识的对象；善，是伦理判断的对象；而美，是审美活动和情感把握的对象，但是，真和善并不一定就是美，因为美并不就是客观规律本身。客观规律可能脱离人的实践、主体而独立存在，而美却不能离开人的实践，不能离开主体的功利目的和生动形象。善是意志活动（目的、功利）的对象，而美是认识和观赏的对象，能唤起情感的喜悦。

3. 美是一种感性形象

具有真和善品质的感性形象表现为美，也就是说，只有当人掌握了客观世界的规律，也就是真的时候，并把它运用到实践中去达到改造客观世界的目的，实现了善，并且表现为生动的形象才可能有美存在。

可见，真、善、美是既有联系又有区别的。真是美的基础，善是美的前提，求真、求善的同时，人类还要按照美的规律认识生活，丰富生活，从而进一步建设我们美好的家园。

第二节 艺术与美的关系

一、艺术的概念

广义的艺术是指各种艺术，即指人们在完成物质生产、社会活动、精神领域里的任务时，所表现出来的高超熟练的技能、技法和技巧，这是艺术古老内涵的延续和扩展。按照这种界定，精妙的外科手术、高超的球技，与音乐绘画等一样都具有艺术性质。

狭义艺术即现代意义上的艺术，则仅指精神文化中的艺术创作，即音乐、舞蹈、绘画、书法、雕塑、文学戏剧、电影、摄影等，它们都是直接脱离了功利性而专门满足人们的审美需要的精神产品。因此，艺术美常是指精神形态的艺术产品的美。

人类生活少不了艺术。艺术是一种观念形态，它以具体的形式反映出来，如一幢西班牙建筑、一曲交响乐、一部电影、一首歌、一首诗、一幅画……给人带来美的享受。艺术作品是艺术家创造的结果，失去了美，艺术就不具生命；不美，艺术作品也失去了存在的价值。因此，艺术应该是最美的。

由于人类的审美实践方式是多种多样的，人类的审美意识也是丰富多样的，并且审美意识的物质手段也是多种多样的，因而艺术是多门类的，艺术美也有多种面貌、多种风格。但是，各种门类、各种风格的艺术又具有共同的审美性质和审美特征。

二、艺术的审美特征

艺术与审美的关系极为密切。在西方，自从18世纪法国学者阿贝·巴托开始使用“美的艺术”一词以来，人们已经习惯于认为艺术是以审美为基本目的的（尽管艺术显然还饮食其他实用目的）。

艺术的第一审美特征是它的非现实的想象性。这一点最突出地表现在艺术对象方面。艺术对象大致可以分为“再现性”的对象和“表现性”的对象两大系列。

再现性艺术的对象，表现上看来是对某种外在现实事物

的模仿、再现、反映，艺术中的模仿说或再现说往往出自这种表现观察。比如，《三国演义》中的曹操就是对三国历史中的曹操的复现，《水浒》中的宋江就是对宋代历史中的宋江的模仿。

因此，再现性艺术对象虽然并不是现实本身，但依附于现实、本质上是现实的一部分，就像照片依附于现实、是现实的一部分一样。但是，事实上这只是个假象。再现性艺术所呈现出来的对象只是看起来具有现实性，实质上是一种完全独立于现实事物的想象事物。

早在古希腊时代，亚理士多德在《诗学》中就指出，诗人与历史学家不同，诗人描述可能发生的事，而历史学家只是记录已经发生的事。可能发生的事就是现实中可能不存在，诗人根据“可然或必然的原则”虚构出来的事。所以，虽然亚理士多德也认为艺术就是“模仿”，但他显然以为艺术对象必然是非现实的想象之物。

继承亚理士多德主张艺术是模仿或再现的许多理论家和艺术家往往忘记或曲解亚理士多德的意思，他们总是千方百计地说明艺术对象的现实性（从而说明艺术本身的现实性），其极端形式就是左拉等人的自然主义观点。

但也有一些明智的人意识到了对模仿再现作表面理解的谬误。例如，在自然主义盛行的时期，法国作家福楼拜就曾坚决否认艺术就是原封不动地复制现实。他说：“大家所共称的写实主义与我毫不相干，虽然他们硬拉我做主教。自然主义者所追求的都是我所鄙弃的，他们所喝彩的都是我所厌恶的。在我看来，技巧细节、地方掌故以及事物在历史上

的真确，都微不足道，我所到处寻求的只是美。”

法国学者德拉库瓦在谈到“写实主义”和“理想主义”的共同缺陷时也说过一段对理解再现性艺术对象非常有概括性的话：“写实主义和理想主义有一个共同的假定：艺术是天生自在的，或是在经验的实在界里，或是在超经验的实在界里。艺术家的能事只在把现成的提取出来，其实艺术永不会是天生自在的，无论是经验的或超经验的实在界里都没有现成的艺术。

艺术就是创造，就是人力。艺术的意象向来不是自然事物的拓本，它是艺术家创造出来熔化事物的。人把所见到的形象摆在心里反省一遍，加以意匠经营，融会贯通，然后把心中所得的图画外射出去，使它具有形体。这是人的作品实现于外物界，并非自然本身的作品。”

朱光潜先生也赞同这种观点。不论在解放前还是解放后，他都认为艺术对象是不同于“自然物”（现实物）的一种新事物，是艺术家心灵的创造物。20世纪美学家苏珊·朗格、冈布里奇等人更以“幻像”来谈论艺术，也证明再现性艺术的非现实性。

再从表现性的艺术对象来看，艺术的非现实性也是一种根本的性质。人们往往习惯于认为表现性的艺术就是内心真情实感的流露，一首诗、一支歌就是用一些外在的看得见的符号，把一个人实际感受的那看不见的情感暗示出来。

但仔细分析起来，这种看法是不正确的。它实际上是另一种形式的“再现说”，即认为表现性艺术就是用可见的东西（艺术对象）再现已有的不可见的东西（我们在生活中体验

到的一段现实的感情)，从而本质上又是使艺术从属于现实。这就忽视了使艺术区别于现实的一种根本性的东西。

现在西方很多主张艺术表现情感的理论家们已经非常地意识到了这一点。他们都指出，表现情感不同于暴露情感。例如，英国美学家科林伍德说：“表感绝不能和暴露情感混为一谈，后者是展示情感的种种症状。

说一个真正的艺术家是表现情感的人，绝不是指他害怕时就脸色发白、张口结舌，或者他生气时就脸色发红、大声咆哮等等。”美学家苏珊·朗格也说：“一个艺术家表现的是情感，但并不是像一个大发牢骚的政治家或一个正在大哭或大笑的儿童所表现出来的情感。”托尔斯泰主张“用作者所体验过的感情感染观众或听众”就是艺术，但他又说：“如果一个人在体验某种情感的时刻直接用自己的姿态或自己所发了的声音感染另一个人或另一些人，在自己想打哈欠时引得别人也打哈欠，在自己不禁为某一事情而笑或哭时引得别人也笑起来或哭起来，或是在自己受苦时使别人也感到痛苦，这不能算是艺术。”

至于为什么表现情感不等于暴露情感，一般认为，根本原因在于艺术所表现的情感不是人们通常所以为的“真情实感”，而是经过了反省（从而经过了改造）的情感。

科林伍德认为，人类之所以用艺术来表现情感，不是因为人类想重新体验这种情感，而是为了让自己和他人“意识到”这种情感，因此情感表现是个人自我意识的一种方式。表现情感与暴露情感的区别也就在这里。艺术中所表现的情感总已经包含了“反省”的特性，不再是原初情感。

科林伍德关于表现一种情感只是让人意识到这种情感的说法未必正确，但他指出艺术情感是“反省性”的情感却是应该肯定的。

朱光潜在《谈美》中也说：“艺术所用的情感不是生糙的而是经过反省的。蔡琰在丢开亲生子回国时绝写不出《悲愤诗》，杜甫在‘入门闻号咷，幼子饥已卒’时绝写不出《奉先咏怀》诗。《悲愤诗》和《奉先咏怀》诗都是‘痛定思痛’的结果。”这都表明作为表现性艺术对象的艺术情感是在艺术家心中经过了无意识加工改造所形成的不同于现实情感的新情感，所以科林伍德称之为“想象情感”。这也体现了艺术的非现实性。

艺术的另一基本审美特征是具体个别性。我们说过，艺术的独特性在于它是感性直觉的掌握世界的方式，具体个别性就直接派生于这一观点。具体个别性是说艺术始终是一种具体的和个别的活动，而不是抽象的和一般的活动。歌德说过：“艺术的真正生命正在于对个别特殊事物的掌握和描述。”他认为艺术家必须善于表现那不可重复的一次性的事物。

具体个别性在那些再现性艺术中是很容易被理解的。我们在这类艺术的主题、人物、场景、情节、细节等各方面反对概念化、公式化、类型化，其原因就在于艺术必须保证具体个别性。对表现性艺术中的具体个别性我们理解起来可能有些困难。

其实，在表现性艺术中也存在是否维护了具体个别性的问题。科林伍德就提出过描述情感与表现情感的根本区别。

他认为，被描述的情感是抽象的类型化的情感，是情感类型，而被表现的情感才是具体的、个别的情感。被描述的情感实际上是被抽去了生命的僵死的情感骨架，只有被表现的情感才因其具体个别性而呈现为完整的活生生（有生命）的情感。

他说：“描述不仅丝毫无助于表现，实际上反而损坏了表现，原因在于，描述是一种概括活动。描述一件事物就是认为它是这样一个事物或这样一类事物，就是把它置于一个概念之下加以分类。相反，表现却是一种个性化的活动。”他举例说，“当我愤怒时，我说‘我愤怒了’，这就只是在描述情感而不是表现情感。因为我于此时此地此情此景愤怒时，我的愤怒固然是愤怒这一情感类型的一个实例，我描述它是说出了一个正确的事实。

但是，这一情感比单纯的愤怒要复杂得多，它是一个特殊的愤怒，与我先前感受到的任何愤怒都不太相像，也许与我今后感受到的任何愤怒也不太相像。因此，要表现我的愤怒，就必须意识到它的特殊性，呈现出它的个性色彩来。”

由此可见，具体个别性仍然是表现性艺术（诗、乐、舞等）不可缺少的要素。

三、艺术风格

所谓艺术风格，是指艺术家在作品中表现出来的艺术特色和创作个性。如李白的诗风为“飘逸”，杜甫的诗风为“沉郁”，这便是他们作品中表现出来的各自的艺术特色和创作个性。艺术风格不仅表现艺术家的审美理想和趣味，且表现一定的思想情感和才能。艺术风格包括时代风格、民族风格和艺术家的个人风格。

时代风格是指艺术作品中表现出来的时代精神，体现了艺术家与时代的关系。例如 20 世纪 30 年代，中国抗日战争时期，中华民族到了最危险的关头，一大批艺术家关注时局的发展，一大批艺术作品应运而生。如齐白石的画作《看你横行到几时》、肖军的长篇小说《八月的乡村》、街头剧《放下你的鞭子》、电影《八百壮士》、华君武的漫画、冼星海的《黄河大合唱》……这些作品在内容上都描写了当时中国社会的真实景况，表现了艺术家们对民族危难、国破家亡的愤激、对抗及抗战的积极参与，以上作品主导了这一时期艺术作品的风格倾向。

民族风格是指艺术作品在思想内容和表现形式上具有鲜明的民族特色。在思想内容方面，它主要体现在反映民族生活题材和民族精神并着力表现民族性格。例如，李季的叙事诗《王贵与李香香》、沈从文的小说《边城》、民歌《小白菜》《黄河船夫曲》、电影《骆驼祥子》、民族舞剧《丝路花雨》等即是例证。在艺术作品的形态结构上也是如此，如中国画采用散点透视法，西洋画则采用焦点透视法。

中国建筑多采用雕梁画栋，西方建筑雕刻则以强调光影感的大理石为主导。中西方艺术虽然都强调再现和表现的结合，但中国以表现、抒情、写意取胜，西方则以再现、模仿、写实见长。前者创造了艺术意境的理论，后者则发展了艺术典型的理论。民族风格体现了一个民族的艺术在社会生活和文化审美上的成就。

艺术家个人风格是指在作品中表现出来的艺术特色和艺术个性，显示出艺术家超群的审美理想和趣味。如京剧艺术

家盖叫天，其表演就以“动作造型干净洗练”为明显的个人艺术风格。唐代书法家柳公权既继承了颜体雄壮的特点，又延续了初唐的秀美书风，创造了具有自己独特艺术风格的“柳体”书法，其《金刚经刻石》结体严谨平稳、笔法灵巧劲挺，具有晋唐以来楷书的劲媚意趣。家学渊源颇深的“吴氏三代”（吴昌硕、吴东迈、吴长邺）的书画艺术风格更是一脉相承。

四、艺术的类别

自从“美的艺术”的观念出现以来，人们就一直在探寻它的范围和类别，于是便有了一个艺术分类的问题。艺术分类是深入理解艺术现象的重要手段，但艺术分在又是一件非常复杂的事情，不同的人从不同的角度可以区分出完全不同的艺术类型。

1. 常规的分类方法

卡瑞尔根据空间并存和时间序列的原则，把艺术分成造型艺术（包括建筑、雕塑和绘画）、音乐（包括器乐、声乐以及二者的综合）和诗（包括叙事诗、抒情诗和戏剧诗）三大类。

哈特曼根据艺术对象呈现给人的不同方式，把艺术分为知觉的（包括造型艺术、音乐、模拟的动作和舞蹈）和想象的（包括史诗、抒情诗、戏剧诗）。

总的说来，艺术可以根据艺术对象的时空关系分为时间艺术（文学、音乐等）、空间艺术（绘画、雕塑、建筑等）、时空综合性艺术（戏剧、影视、舞蹈等）；可以根据艺术与现实间的关系分为再现性艺术（绘画、雕塑、叙事文学等）和表现性艺术（音乐、舞蹈、抒情文学等）；可以根据艺术对象

对我们呈现出来的方式分为视觉艺术（绘画、雕塑、建筑、舞蹈等）、听觉艺术（音乐）、想象艺术（文学等）、视听综合艺术（戏剧、影视等）。

我们通常是按照艺术所使用的物质媒介材料的不同，把艺术大致分为绘画、雕塑、音乐、舞蹈、文学、建筑、戏剧、影视等几个基本的门类。它们并不是严格按照媒介材料划分的，还掺杂了其他因素，但媒介材料是最突出的标志。这种分类的好处在于符合艺术的现实，具有很好的实用价值。

在艺术领域里，分工曾经是传统艺术不断发展进步的主要动力，“一招鲜，吃遍天”是自古代“百工”和“六艺”时代就延续下来的古训。近代科技文明的发展，新媒介的出现，是促进艺术进一步分工分类的重要源泉。

然而，20 世纪以来随着有声电影——电视艺术——多媒体技术这三次根本性转折的推动，传统的艺术分类界限已被打破，艺术家破除原有分工全面创新的历史性要求正被提上议事日程。

在 21 世纪，由于情感技术、记录和复制技术、播放技术的进步，对于视听媒介信息的综合加工将变得更加容易，嗅觉媒介、味觉媒介、触觉媒介的利用也日益临近：“嗅觉唱片”、“触觉电影”和虚拟现实游戏等新实验及其产品已透露出若干消息，可以说，未来艺术队伍中的新人，是创造新的艺术形式，将新科学技术运用于艺术的艺术新人。我们可以名之曰“多媒体艺术家”。

2. 从艺术存在的外貌分类的观点

近代颇为流行一种分类方法，有的从艺术存在的外部状

貌出发，把艺术分为时间艺术、空间艺术、时空联合艺术，有的从主体对艺术的感受出发，分听觉艺术、视觉艺术、想象艺术。这些分法的共同特点是：只注意不同艺术的形式特点，而没有注意到艺术内容的相互联系及其依存关系。故这种观点的片面性是很明显的。

至于克罗齐根本否认艺术的分类，他认为一切艺术都是“直觉表现”，都是心灵创造的同一事实，并没有审美上的界限。因此，他说：“就各种艺术作美学上的分类的一切企图都是荒谬的。”这种否定艺术分类的美学意义，显然有害于艺术发展与繁荣。

3. 从艺术的再现与表现分类的观点

艺术主要是人们的审美对象，是审美感受的物化形态。艺术之所以是艺术，就在于运用一定的物质手段、方式，把在客观现实中的审美感受表现出来，构成可以通过感官所把握的艺术形象，可以欣赏的艺术作品。从内容上看，物化形态的内容是从认识与情感的统一，也就是再现与表现统一。这是艺术的一般特点。

认识与再现是基础，情感与表现是主导，没有认识与再现，则情感再现无以寄托，也就没有了艺术；没有情感与表现，则认识与再现只是依样画葫芦的模仿，也不成其为艺术。

认识与情感，再现与表现都是对客观现实反映，不过在不同的艺术种类中有不同的融合而已。有的艺术侧重于认识与再现，有的艺术侧重于情感与表现。在侧重于认识与再现的艺术作品中，也有情感与表现在起主导作用；在侧重于情感与表现的艺术作品中，也有认识与再现，用以寄托情感与

表现，把情感与表现的主导作用通过对再现的加工与提炼、夸张与虚构以使它充分地发挥出来。

从构成作品的形式看，在审美感受物化的过程中，有的作品用声音和语言，有的作品用线条和色彩，有的作品用形式，根据作品的再现与表现和所用的物质手段的不同，艺术可分为：再现的艺术、表现的艺术、语言的艺术。再现的艺术有雕塑、绘画、摄影、戏剧、电影等；表现的艺术有工艺、建筑、音乐、舞蹈等。

第三节 人的审美意识

人类的审美意识是社会意识中一种特殊形态，是人对现实生活中具有审美价值的客体对象能动的反映。研究美学除了研究人与世界的审美关系以外，还要研究作为审美主体的人对美的感受。就是说，必须研究美感，研究人的审美心理，研究人的审美意识。美感有广义和狭义之分。

广义的美感是指审美意识，包括审美理想、审美观念、审美趣味、审美判断，审美感受等方面及其各种表现形态。狭义的美感专指对美的事物的感受。也就是审美主体对客观存在的某一审美对象所产生的具体感受，它是一种综合感知、想象、情感、理解等多种心理因素的复杂的心理现象。

审美感受是审美意识形成的基础，构成审美意识的核心。审美意识是美学上的重要问题。研究审美意识的根源、本质、特征等问题，将有助于提高主体的审美修养和审美能力。

一、美感的概念

1. 美感同美一样都起源于社会实践

略有不同的是，美感表现在主体方面，即主体的主观感受；美表现在客体方面，是客观物体的一种合规性的和谐表现。

我们所说的美感，就是指具有一定的审美能力、审美观点、审美标准的主体（人）在受到客观存在的美的事物刺激和感染后所产生的内心体验与精神愉悦。这种体验和愉悦，是具有感性、理性、情感等多种因素的一种综合性心理活动，是审美意识的核心部分。

美感受审美态度、审美趣味、审美经验的影响和制约，并且，美感依赖于审美实践，并且是在这种实践中的一种主动反映，所以被称为“审美”。

2. 美感是一种认识

美感也是一种认识，但又不仅仅是认识；通常纯粹的认识活动，是通过感性认识而达到理性认识，去探求事物外部形态和特性，并调动各种心理因素投入这种审美注意而进入审美经验的过程，从而获得审美愉快。

比如月亮，作为认识对象，也要注意它的感性形式，看到一个规则的圆形中间还有不规则的黑块，但马上就要过渡到逻辑思考，探求它们是怎样构成的，那黑块到底是什么，这就是一种认识，科学认识。而它作为审美对象，就要调动各种心理因素，充分感受它的形式，包含线条、形状、色彩、变化、规则与不规则、和谐与不和谐等等。并且把这些视觉印象同过去的审美经验结合起来，产生一种情感体验。

这里也有认识、理解因素，但不是一种单纯的理智思考与概念认识。从哲学认识论上来说，美感作为对美的反映，是对美的感性直观、领悟。而非单纯的认识、理性思考。

那么，审美对象何以引起审美感受呢？审美感受的组合及审美内在机制又是怎样的呢？只有把这些问题解释清楚，才能从科学上去揭示美感的本质。这就要具体深入一步去作心理学分析，目前这仍是一个值得探索和论证的问题，心理学能提供给美学足以说明这些问题的证据还是有限的，但不妨利用心理学成果对这些问题作一个描述。

先就前一个问题说，审美对象何以会引起审美感受、审美愉快呢？这是因为人类在社会实践过程中，在履行外在自然、创造美的同时，也在改造内在自然即人的审美心理结构，从而经过实践的中在自然人化的对象与主体之间逐渐建立起同构对应的关系，审美对象与审美心理结构的这种同构对应就是美感发生的根据。这种同构说来自格式塔心理学的同型论。

格式塔心理学提供这样一个事实：物体的结构（形状、大小、颜色等等）具有一种稳定性，也称为物体常性，只要物体各部分关系保持不变，那么图形就不变，这种物体结构被叫做“物理格式塔”（完形），表面上看格式塔（完形）是动力学的，是物理场。知觉的组织原则也是按照动力学来解释的，经验的图形也是由各种心理因素的相互作用即场力而构成的，可以称为心理场。

心理场——知觉场的生理基础则是脑场，“知觉场在其次序关系上与作为基础和兴奋的脑场相符合”，这就是同型论。

可见，心理学的同型论，主要讲的是心理场与脑生理场的同构同形，后来又推广至心理与物理的同构同形。

美学家以此又作为产生审美感受的心理学根据，乃至提出“异质同构”作为审美的心理依据，如格式塔心理学派美学家阿恩海姆认为，无论是在人与人的关系上，还是在人的心灵中，都存在着统一的力的结构，这种力的结构达到一致时，才能产生审美感受。

这就是说，事物的表现性的基础是一种力的结构，它之所以引起审美感受，是在于事物的力的结构与人的情感的力的结构达到一致，这就是用以解释审美发生的异质同构说。

他说：“一棵垂柳之所以看上去是悲哀的，并不是因为它看上去像是一个悲哀的人，而是因为垂柳枝条的形状、方向和柔软性本身就传递了一种被动下垂的表现性。那种将垂柳的结构与一个悲哀的人或悲哀的心理结构所进行的比较，却是在知觉到垂柳的表现性之后才进行的事物。”

这种观点在解说发生审美感受的问题上较联想说、移情说更具有合理性，但是它的缺陷是显然的：第一，在对力的结构的分析和描述上还有不少猜想成分；第二，把审美感受、审美经验发生的解释只限于物理、生理、心理之间的异质同构，缺乏一种深刻的社会历史观点。

其实，人的心理与外在对象的同构是在长期社会历史实践中形成的，既不是宇宙的力的作用，也不是生物本能。起于同构的审美感受，是历史的产物，只有在历史实践的基础上去利用异质同构说，才能科学地解释审美感受的发生问题。

毫无疑问，其他社会历史因素、其他随历史而形成的心

理因素如理性因素，都对美感的产生起重大作用，绝不能把审美感受的产生仅仅归结为异质同构。

二、美感的产生

审美感受是一种复杂的精神现象，它的形成要经历一个复杂的心理过程。美感作为人类的一种意识现象，并不是人类本能的或天赋的能力，而是社会实践的产物。

原始人类通过原始劳动，即通过使用天然工具的物质生产劳动，使主体自然开始了进化为人的进程，逐步使原始人类感官感觉社会化，为原始美感的产生创造了生理心理的前提。

原始人类使用天然工具的原始劳动与动物的生存活动大不一样，使用天然工具的活动是多样的、复杂的：如木棒、石块的形状与性能的多样，操作姿态、把握姿态、动作形态的多种多样，形成了与现实世界广泛多样的因果关系，从根本上打破了生物的本能活动的单一性、狭窄性、固定性。

尽管有些动物的本能活动能力很高超，如鹰比人看得远、狗比人嗅得灵、牛马比人力量大、鸟飞的速度比人跑的速度快，但是本能的动作是有限的，犹如黔驴之技，根本无法与使用天然工具的原始人类劳动活动相比。

原始人类使用工具的活动，加强了视觉与双手活动的配合，逐渐形成最初的记忆表象，进而又发展为动作思维，即运用工具从事活动并预测到所要取得的结果，如获得某种食物。

这种情况最初很可能是在个体身上偶然发生的，经过在群体中相互模仿、传递、交流而成为经常性的共同活动。这

类交往的增多，需要有一种交往的工具。有声语言便应运而生，最终使原始人类的动作思维发展为原始的、共同的目的意识，为制造工具提供了主观心理前提。

制造工具的活动又进一步促进了原始人类共同的目的意识的发展。原始人类感觉心理走向社会化便为美感的产生提供了基本的心理条件。原始人类在长使用和制造工具的活动又进一步促进了原始人类共同的目的意识的发展。

原始人类在长期使用和制造工具的劳动中，为了共同生存而发展起来的共同需要和共同目的意识，使感官逐渐失去了非常狭隘的维持个体生存的功利性质，而成为一种社会性的东西，这就是感性社会性。当原始人类的感官成为既是个体的、感性的，带有狭隘的功利性质，同时又是社会的、理性的，带有超狭隘的功能性质的时候，原始美感才可能产生。

美感的产生就是基于原始人类感官的社会化。原始人类的劳动，本质说来是为了满足物质生活需要的活动，对这种活动的感受则是欲念功利的满足，完全是一种快感。快感是与功利活动直接联系在一起的。而原始感已不同于快感，它不是对劳动活动的功利性质的直接感受，而是对劳动的合规律性形式的把握、感受、领悟；它已失去个体的直接功利性质。

美诞生于原始人类的合乎规律性的劳动活动之中，而美感则是对这种原始人类合乎规律性的劳动活动的感受。当原始人类制造第一件工具时，他们就已注意到制造活动的功能和形态，注意到功能和形态的联系，如尖形能穿刺，圆形能滚动，在掌握功能形态时，便透过功能形态看到它们的价值

和意义。

毫无疑问，原始人类之所以能够透过劳动活动形式把握其中的社会价值的意义，就在于感官已失去个人功利性质而具有了社会性。如果说原始人类使用和制造工具的劳动活动形式，是合规律性和合目的性的形式，即最原始的美，那么对这种劳动活动形式的感受，就是最原始的美感。这种原始的美感，已不是对这种劳动活动满足需要的直接感受，而是对这种劳动活动的形式的感受。

当原始人类感受到积淀着一定社会价值意义而失去个人功利性质的劳动形式时，这种感受就是原始美感。可以说，美感产生的标志，就在于对合规律性的劳动形式的感受。

这种原始美感，其实质是对自然秩序的一种最初的领悟。不过这种领悟不是对自然的直接感受，而是对符合自然秩序、规律的劳动形式的把握。这种把握，使原始人类初步感到人类与自然的和谐统一状态，从而产生愉快。可见最早的美感，不是生理需要的满足，不是生理快感，也不是对具体艺术的感受，而是对合规律性的劳动活动的把握，对自然秩序的感受。

人们通过劳动，一方面改造了作为客体的自然，使自然界物质的形体、色彩、声响等性能、规律为自己所熟悉、掌握和运用，同时又改造了作为主体的自然（人本身），形成和发展了人的各种主观能力。使人的感官逐渐地具备了丰富和敏锐的审美感受能力。也就是说，以劳动为主的人类社会实践，不仅创造了千姿百态的物质的美，而且还创造了具有审美能力的人。

人们面对自己所创造的美的对象，从中直接看见了自己的生活、实践的社会内容，看到合乎规律性与合乎目的性的一致，看到自己的与理想，从而引起精神上的愉快与满足，这样也就产生了审美感受。

三、美感的形式

审美心理形式包括感觉、知觉、联想与想象、情感、思维等几个基本形式。

1. 感觉

感觉是对外界事物个别属性的反映，是人的一切认识活动的基础，是客观事物在人的头脑中的主观映象。客观事物自身具有多种多样的感性特点如各种色彩、声音、形状、硬度、温度等。感觉就是对事物的这些个别属性的反映。

列宁说：“不通过感觉，我们就不能知道实物任何形式，也不能知道运动的任何形式。”审美感受和其他形式的认识活动一样，必须以对审美对象的感觉为基础，只有通过感觉，审美主体把握了审美对象的各种外在感性特点，才可能引起审美感受。审美感受中其他一切更高级、更复杂的心理，如知觉、想象、情感、思维等，都是在通过感觉所获得的感情材料的基础上产生的。

在各种感觉器官中，主要是视、听两种器官发展成为审美的官能。从这里可以看出审美活动具有不同于低级生理感觉的理性性质。心理学证明，只有视觉、听觉而失去触觉、味觉（特别是触觉）时，对象似乎是一种只可理解而不能肯定的虚幻的存在，即缺乏一种对世界的最直接感性经验的确证（儿童最初是以触觉来感知和认识世界的）。但如仅有触、

味、嗅觉而失去视、听觉（特别是视觉），如果不凭借教育的帮助，对象则变得混浊一片百不可理解了。

虽然视听感觉是审美中最主要的，但其他的感觉和分析器也仍然具有一定的作用。例如，在欣赏自然风景时的嗅觉、温度感觉，在欣赏雕塑绘画时的触觉分析感觉等等，便仍在不自觉中起作用。

此外，其他感觉在视觉、听觉的帮助下，也可以形成审美感受。例如，对祖国泥土的抚握，对家乡泉水的品尝，都是在视听感觉和想象、理解的帮助下，得以产生的某种审美感受。

2. 知觉

知觉则是在感觉基础上对事物综合的、整体的反映。事物直接作用于感官时，首先被我们感受到的总是它的个别属性，例如国庆之夜的天安门广场上，那绚丽的焰火、明亮的灯光、欢笑的人群、悦耳的音乐，这都是一些个别的对象，它们再经过大脑的分析和综合，才能形成关于国庆之夜的整体形象。

这时的审美感受就已经由感觉的阶段过渡到了知觉的阶段。这两种心理形式联系十分紧密，因为在实际生活中纯粹的感觉在成人身上几乎是不存在的。

知觉是对事物的综合的整体的反映，并不是说要对这个整体的每部分都平均使用力量去感受，事实上审美知觉具有选择性。在审美活动中，人们常常是有选择地以事物的某些方面作为知觉对象，对它知觉得格外清晰。

例如我们欣赏俄国画家列宾（1844~1930）的油画《突

然归来》时，目光首先集中在革命者身上，然后移到他的母亲、妻子、两个孩子、女仆人，最后再回到革命者身上，以革命者为中心再统观全局，从一个家庭在一瞬间的反应里，认识到一个革命者的悲壮经历。

在审美活动中知觉就是这样停留在某一对象上，让对象本身的感性形态得到充分的注意和观察。让对象的形体外貌、形式结构、色彩线条获得充分的揭示与显露。当然这种选择性不是对审美对象的肢解与割裂，而是以对审美对象的形象整体的把握为前提，以形象的完整性、综合性为基础的。

有趣的是，正因为知觉有选择性，所以在面对一个审美对象时会产生一种奇妙的现象：知觉的对象与背景可以互相转换——对象能成为背景，背景也能成为对象。当被知觉的对象从其他事物中突出出来出现在“前面”的时候，其他事物就退到“后面”成为背景了；反之亦然。

例如，我们欣赏元朝马致远（约1250~1321）的小令《天净沙 秋思》时就是这样，当看到“枯藤老树昏鸦”时，“小桥流水人家，古道西风瘦马”便退到“后面”成了背景；当欣赏“小桥流水人家”时，它们又突出在我们“前面”成为知觉对象，而“枯藤老树昏鸦”等却退到“后面”成了背景。余者皆可以此类推。

当然审美感知毕竟比较肤浅，谁也不能满足于此。当知觉到美的事物的整体形象时，势必触发丰富的联想和想象，于是审美感受便进入了另一个心理过程。

3. 联想及想象

联想是回忆的一种表现形式，凡是由眼前的一个事物回

忆或联系到另外有关事物的心理活动，都可称之为联想。它是审美活动中一种最常见的心理现象。可以分为接近联想、类比联想、对比联想和因果联想。

接近联想。接近联想是由于甲事物与乙事物在时间或空间上的接近，使人们从甲马上想到乙，并引起某种情绪的一种联想类型，如电视剧《蹉跎岁月》，凡是当年的知青看了都很容易联想到自己在农村插队时的生活，从而感到熟悉、亲切，加深了对电视剧的审美感受。类似的联想方式，在人们对事物进行审美观察时经常出现。

类比联想。类比联想是指甲事物与乙事物在属性上相类似，使人们从甲想到乙，引起联想的一种联想类型。它比接近联想有着更加广阔的天地，因而在审美联想中运用得十分广泛。

例如我们欣赏高尔基的散文诗《海燕》时，由暴风雨、乌云、海浪等联想到的白色恐怖，由海燕的呐喊、飞翔、战斗，联想到革命者的勇敢斗争，这都是由于两者的性质类似引起的联想。这样我们才不至于对海燕停留在字面的理解上，不至于把它当成纯粹的自然物来加以欣赏，才能获得深刻的审美感受。

色彩使人产生种种美感也多借助于类比联想。红色使人想到火，从而觉得温暖；蓝色使人联想到天，从而觉得深远；绿色使人联想到生命与希望；白色使人联想到纯真圣洁，都是因这些颜色类似某种事物的性质而引起人们的感受。

音乐尤其能使人产生类比联想。唐代诗人白居易写的《琵琶行》，就靠类比联想成功地描写了琵琶女高超的演奏艺术：

“大弦嘈嘈如急电。小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉水冰下难。冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。”白居易由琴声想到雨声，珠落玉盘声、莺歌水响、瓶破水流，刀枪碰撞，都是因为这些声音有相类似的地方。他运用类比联想把声音化成形象，我们在审美时必须运用比联想将形象还原为声音，仿佛也听到了琵琶女的演奏似的，获得了极大的美感。

对比联想。对比联想是指由对一事物的感受而引起的对该事物特点相反的事物的联想及回忆，这也是人们审美活动中经常使用的联想类型。它可以使人在对立面的比较中去把握事物的审美属性，获得更强烈的审美感受。

杜甫的诗中有这样的名句“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，由豪华显贵之家的奢侈进而联想到贫苦的人们冻死、饿死街头的悲惨景象，从而使人对统治阶级更恨，而对贫苦者更寄以同情。生活中我们看到坏人坏事更加憎恶，对好人好事更加崇敬。这都是运用了对比联的结果。

艺术创作中也常常使用对比联想，通常人们称之为反衬。《红楼梦》中黛玉与宝钗，尤二姐与尤三姐，晴雯与袭人，探春与迎春等等其性格都如“双峰对峙，二水分流”，在对比中表现为真伪、善恶、美丑的多层次的结构特点，好像一幅名画，色彩明暗、虚实相得益彰，光彩照人，强烈地显示人物的典型性格。我们在欣赏某一人物形象时，也会联想到对其对应的形象，从而更好地把握其审美特征。

因果联想。因果联想是指由对某一事物的感受引起对

其发展结果的联想，例如《儒林外史》中的严监生极为吝啬，由于这个原因，当人们看到他临死时伸着两个指头不肯咽气时，才会想到原来是要人熄掉一根灯草。从而对这个吝啬鬼产生极端鄙视的审美感受。

以上所说的都是由某一事物联想到另外的事物，而这类事物都是现实中已有的东西。人们还能够在已有的事物中创造出新形象及新事物，这种创造性的心理活动，我们称它为想象。

创造性的想象在审美感受中极为重要，文艺创作中的侧面描写也赖于创造性想象去实现其艺术效果，如《陌上桑》对罗敷的美的描写，并无一字写媚眼、体态，只着力刻蓝了见到罗敷的人们的种种神态举止，便借助读者的想象，表现了罗敷的美貌。它的高明之处在于任何实际中的美女都难免存在瑕疵，而这想象中的美女却没有任何缺陷，因为读者总要在自己心目中为她创造出自认为最完美的形象。

4. 审美情感

情感是人对现实的对象和现象是否适合人的需要和社会要求而产生的体验，常常表现为愉快、赞叹、激愤、忿恨、恐惧等不同形态。是人对现实世界的一种特殊反映形式，是人的审美心理活动中的一个突出特点。

审美情感是人们在审美活动中所产生的感情波动及体验，是人的一种高级的情绪活动。它在审美感知的基础上产生，对美的欣赏及创造活动起着重要作用。

审美情感是一种高级情感。人们在审美活动中产生的情感，通常称之为美感或审美情感。人的情感有低级情感和

高级情感之分，低级情感是生理机能上的快感，高级情感则是精神上的愉快，是由精神需要得到满足而产生的。

审美快感与生理快感有密切的关系，这是因为审美快感具有一定的生理基础，生理上的快感是构成美感的要素。大家知道，美感的产生不能离开直接感知美的事物刺激的生理过程，而且审美快感的最初阶段与生理快感是一致的，但绝不是一切快感都是美感，审美快感与生理快感的区别还是十分显著的，因此不能把两者混为一谈。

从时间上看，生理快感持续时间较短，例如，人们一旦酒足饭饱之后，即使面对一桌山珍海味、美味佳肴，恐怕也引不起愉快急切的食欲，更难以下咽。审美快感则持续时间较长。例如春秋战国的时候，有一位很会唱歌的女子韩娥，她动身到东方的齐国去。路过雍门，她饥饿难耐，于是就卖唱来换取食物。当她走了以后，雍门的人仍然感到她那优美的歌声，余音绕梁，三日不绝，使他们回味无穷。再如，孔子听了尽善尽美的虞舜时代的乐曲“韶乐”以后，陶醉不已，居然在三个月里吃肉都感受不到肉的香味。当然，这里面含有夸张的成分。

从性质上看，生理快感不过是由人的生理欲望冲动得到满足而引起的身心愉快。审美快感则是由精神需要得到满足而产生的精神愉快。生理快感与生俱来，审美快感则是在人类历史发展过程中产生的，并且随着人类历史发展进程的变化而变化。就个人来说也是这样，低级情感如饥饿感、温饱感等是先天就有的，而高级情感如美感，则是后天的，是在以后的不断的审美实践和审美体验中产生的，所以，我们看

到人们的低级情感基本相同，这是由于人们的生理机能都差不多；而由于时代、社会条件、个人的经历和修养等方面的不同，人们的高级情感存在明显的差别。例如，就拿人体美的欣赏来说，汉代人看到苗条细腰的女子，感到美，相反，唐朝人则觉得只有体态丰满的女子才是美的，才能使他们产生美感。人的高级情感受到社会存在的制约，具有社会、历史的积淀成分，这是显而易见的。

从范围上看，生理快感只是单纯的生理反应，它使人们注意到身体某部分的快感，例如，当我们渴了的时候，喝了一杯饲料之后会立刻感到清心爽口；审美快感则较为复杂，时常伴随着联想、想象和思维等其他精神活动；而且它直接把我们的注意引向外在事物，使我们忘记了它与肉体的关系而“精骛八极，心游万仞”。

从上述分析可见，审美快感与生理快感既有联系，又有区别。如果完全否认两者之间的密切关系，那么就会导致美感的理性化，割裂美感与主体感知、感受的关系；如果将两者完全等同起来，那么就会把美感变庸俗化，这样一来美感就不能成为一种高级的精神享受了。所以，无论是否审美快感与生理快感之间的联系，还是将两者混同起来，都是错误的。不过，审美情感只是人的高级情感形式之一，而高级情感形式是多种多样的，如有道德感、理智感等等。

美感不同于道德感和理智感，这主要在于：美感是对美的事物的感受而产生的情感，凡是美的事物都有具体可感的特性，而像概念、公式、定理等抽象的东西，是不能激发美感的。

美感的产生也比理智感的产生复杂得多，它常常受审美者的个人因素和社会因素的影响，不同的个人因素和社会因素使得人们对同一审美客体产生不同的情感反应，它不像理智感那样客观和稳定。道德感的对象主要是人的社会行为，而美感的对象不仅包括社会事物，而且还有自然事物，可见它的对象要广泛得多。

此外，美感的产生要以进行一步激发审美者的联想和想象，这时审美对象的表象与审美者的联想、想象相融合，产生新的意象，又进一步激发审美感受。

审美情感中的理性因素。既然审美情感是人的高级情感和高级精神享受，既然美不仅是事物形式上的东西，而且还涉及到事物的本质内容，那么，审美情感就不只是纯粹的情感表现，而是融合着理性因素。审美感受中的情感体验也与理解认识密不可分。

我们看到，在审美创造中，艺术家通过艺术作品“既表现人们的感情，也表现人们的思想”；在审美欣赏中，欣赏者获得审美感受的时候，同时就激发了审美情感，而这种情感这中渗透着对善和真的理想。

南宋爱国诗人陆游在陕西终南山，欣赏“平川沃野望不尽，麦陇青青桑郁郁”的八百里秦川的壮阔景色，激起满腔豪情的时候，同时他心中也升腾起对“国家四纪失中原，师出江淮未易吞”的深深忧虑，产生了“会看金鼓从天下，却用关中作本根”的大胆想法。

在审美感受中，审美者情感体验越强烈，他的理解认识也就越深刻，而理解认识越深刻，又能大大增加情感体验。

在审美心理过程中，理性认识的思维活动绝不会全部停止，而是融入于审美感受和审美怀感之中了。审美者常常一面感受对象的美，产生审美情感，一面又在思维、理解审美对象，加深对它的认识。只是这种理解、思维并不成为审美心理过程的主导因素罢了。

人们欣赏现实美和艺术美，无不伴随着情感活动。范仲淹面对春和景明之中的洞庭湖感到喜气洋洋，南唐后主李煜面对春花秋月，雕栏玉砌感到无限哀婉与愁怨。他们把对现实美的审美感受写成诗文，创造了艺术美，其中饱含着他们的审美情感。我们欣赏这些美的作品，又从那凝聚着情感和形象中体会到作者的一片苦心和真情，随即受到强烈的感染，在情感上与之发生共鸣，也产生了鲜明的感情。它帮助我们更深刻地理解作品，使我们获得更深刻的审美感受。

审美情感因为是对审美对象的主观反映，所以带有一定的主观性，比如面对一江春水，李煜作为亡国之君，感受到无限愁怨，而我们作为现代的青年，却感到生命的活力，情感是不一样的。这种主观性，使得人们在欣赏美、评价美、创作美的时候所获得的结果也不大一样。同样是花，人们高兴时觉得“花儿含羞笑，碧水也温柔”，当悲伤时又成了“感时花溅泪，恨别鸟惊心。”

感受不同，评价也不同。《红楼梦》中第三十七回写宝玉等咏海棠花。由于每个人情感不一样，对海棠花就作出不同的评价：宝钗自谓山中高士，平素装愚守拙，她评价海棠为“珍重芳姿昼掩门，淡极始知花更艳”；宝玉为封建阶级的叛逆者，反对男尊女卑，他评价海棠为“出浴太真冰作影，捧

心西子玉为魂”；黛玉寄人篱下，多愁善感，她评海棠为“偷得梨蕊三分白，借得梅花一缕魂。”但海棠实际上就是海棠，并没有这许多精神。

审美感受中出现这种现象，被西方美学家称为“移情”，认为是人们自己感情的外射，推己及物，使本无生命、无感情的东西也似乎有了生命和感情。这种说法对人们理解审美感受的心理现象还是有帮助的。

审美活动中的情感因素直接影响到美的创伤。清代画家八大山人朱耷出于对清代社会的不满情绪，所画的鸟多是“白眼看世界”。郑板桥评价朱耷的画时也写道“横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多”，即强调了情感在艺术创作中的重要作用。罗丹说：“艺术就是感情”，是很有道理的。

5. 审美思维

思维是一种在感觉、知觉、表象等感性认识基础上所产生的理性认识活动。它所反映的是客观事物的内在联系和本质特征。正是由于思维在审美中规范着知觉及想象的趋向，才使人们不仅能看到审美对象的感情形态自身，还能通过它获得对生活的广阔理解、认识，实现对审美对象的深刻把握。

思维在审美中是有着重大作用的。审美作为艺术地掌握现实的一种方式，即认识和反映现实的一种特殊形式，具有一般认识功能，能够反映客观事物的本质思维是审美中不可缺少的组成部分。

不但像再现性强的艺术经常需要经过一定的概念（如绘画、电影）进行审美欣赏，就是一些再现性较弱而表现性较强的艺术（例如建筑、音乐、图案画），如果要获得真正的审

美效果，仍需要思维活动在其中起作用。这包括人们过去的认识成果和文化修养（例如对音乐的知识）在起作用，只是人们往往没有意识到这种作用罢了。

只有通过思维，艺术家才能把许多个别的特殊的感觉材料集中、综合，概括为典型形象，提示客观事物的本质特征。这样，审美感受才不是一种低级的感性知觉，或一堆空幻的主观想象，而是富于深刻认识内容的对生活的能动反映。

但是，另一方面，又必须看到审美中的思维活动的特点。这种特点从现象形态上看，表现为一种似乎是不经思索地直接达到对审美对象的理解。所谓理解，就是认识了事物的特有本质，它是认识过程的最终成果。

当然，在这种直接的形式下仍然进行着思维活动，不过在这里，思维是在生动的创造性的想象中不着痕迹地起着作用。例如电影中的蒙太奇，把无论什么样的两个镜头对列在一起，它们就必然会联成一种从这个对列中作为新的质而产生出来的新表象。

由于这种新的质并不直接表露在镜头的外部，而是蕴藏在两个镜头之间人部逻辑关系上，随着对这些联系的迅速理解，人的反映也就从感性的反映转到理性的认识。也就是从两个各自独立的镜头的感性内容即艺术形象的媒介，推断出那些没有直接作用于人的感官事物的本质属性。

电影《青春之歌》中卢嘉川就义时高喊“中国共产党万岁”之后，紧接着是林道静张贴“中国共产党万岁”的标语镜头，就使观众从这两个镜头的联结中直接把握、理解到其中的内在逻辑联系。这种蒙太奇的例子说明了两个画面通过

思维所获得的新的质，虽然具有逻辑的必然性，但仍然不等于 $2+2=4$ 这种逻辑关系。

爱森斯坦把蒙太奇现象解释为：“两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和，而是更像二数之积”，因为组成蒙太奇的画面本身具有比概念本身更为广阔的感性内容。

人们在审美中常常并没有意识到在进行逻辑推理，而且，如果以一般的逻辑推理来替代审美反映所特有的这种具体的、感性的、形象的理解形式，便会丧失艺术的本质，也不免损害人们的审美愉快。

因此，审美活动中的思维，并非以理论形式出现，而且始终没有离开感性形象。正如盐之溶解于水，有咸味，但又看不到盐一样，审美活动中的理性认识也是如此。它溶解于生物的具体形象之中，而又见不到理性认识，却能给人精神上的理解和快慰。我们了解了这个特点，就应该在审美活动中，充分注意情与理的关系，达到对审美对象尽可能深刻的把握。

正如刘勰在《文心雕龙·神思》中所描述：“神用象通，情变所孕，物以貌求，心以理应。”象、情、理在同一想象过程中融合一体，共同构成一种特殊的认识，这就是人们在审美过程中特有的思维活动，即形象思维或艺术思维。钱钟书在《谈艺录》讲：“理之在诗，如水中盐、蜜中花，体匿性存，无痕有味。现相我相，立说无说”，也道出了审美思维与感知、想象、情感融为一体的特点。

四、审美意识的根源

审美感受作为一种人类特有的具有超生物性和个体功利

性的高级情感活动、一种审美心理功能、一种意识状态，从何而来呢？按照马克思的观点，审美能力和审美感受只是由于相应的“人化了的自然界”的存在才产生和发展，因此，可以根据劳动、实践即自然人化的观点对审美意识的起源尝试性的探讨。

自然人化即通过实践改造自然的活动中，必然引起作为客体的自然和作为主体的人这两方面相应的变化，前者即外在自然的人化，后者即内在自然的人化。审美意识最初就发生在实践引起的主体内在自然的人化过程中。

在人类社会出现以前，自然界尚为“自在之物”，人类尚为“自在之人”，尽管当时存在构成审美对象产生审美意识的“潜在”因素，但自然界仍无美可言，并无审美意识。

1. 审美感受和审美意识是在生产过程中逐步形成的

“人化的自然”和“人的对象化”既是人脱离动物界，从“自在的人”变成“自为的人”的根本原因和基本标志，也是自然界“自在之物”变成“自为的人”的根本原因和基本标志，也是自然界“自在之物”变成“自为之物”，不仅成为人类的生产对象、生活对象，也成为人类的认识对象和审美对象的起点。因而，“人化的自然”和“人的对象化”是审美对象的产生，审美意识的形成的客观基础。

2. 审美感觉不仅是生理感受，更是心理感受

人的审美感受不是一种单纯的生理感受，而是和复杂观念联系在一起，带有普遍性、社会性品格的心理感受。如鹰的眼睛经人的眼睛看得远，但鹰却不能欣赏形式美，说明审美感受只是人类发展到一定历史阶段所独有的一种情感体

验。

马克思在《1844 年经济学—哲学手稿》中指出：“……社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于属于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的属人的感性的丰富性，即感受音乐的耳朵，感受形式的眼睛，简言之，那些能感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉，才或者发展起来，或者产生出来。因为不仅是五官感受，而且所谓的精神感觉，实践感觉（意志、爱等）——总之，人的感觉、感觉的人类性——都只是由于相应的对象的存在。由于存在着人化了的自然界，才产生出来的。五官感觉的形成是以往全部世界史的产物。”

马克思的精辟论述，为我们提供了探索审美意识起源的哲学基础，它深刻揭示了人的审美意识是社会的产物，是人类在改造世界的社会实践中内在自然的人化的历史成果——人通过对外界自然（外在的自然）的加工改造，使一切对象对他来说都成为自身的对象化，成为人的本质力量的现实。

在这同时，人自身的感觉（内在的自然）也得到改造，成为把自己作为人的本质力量来确证的人的感觉、社会的感受、审美的感觉。审美感觉、审美能力的形成，是审美意识赖以产生的主观条件。

3. 审美意识是实践主体在对象世界中的一种自我观照

所谓观照，作为哲学、美学、心理学的术语，指的是一种积极主动的审美感受，通过对客观事物审美特征的直觉达到对理性内容把握的心理过程。

通过审美观照，主体可以从中体验到自由，获得精神上

的愉悦和享受，进入物我为一的境界，并在审美中肯定和确证自己的本质力量。黑格尔曾举一个通俗的例子来说明人对客观对象是如何进行观照的：“一个男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出自己活动的结果。”人类对自己的客观对象和实践活动的欣赏，就如同这个扔石头到水里的小孩欣赏水中所画的圆圈的活动一样。

其目的是为了“复现自己，观照自己，认识自己，思考自己”，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了，在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实。

就好比一位建筑师，他按照美的规律进行设计，建造了一座美丽壮观的建筑物，这建筑物便成了他的智慧能动创造的体现，成了能确证并从中直观他的本质的对象化了的产品。当他欣赏这座建筑时，实际上就是欣赏他的对象化了的本质力量——他的创造性，他的智慧和力量，于是他就会沉浸在精神愉悦之中，产生一种创造的喜悦、激动和欢乐。

因此，人在对象上认识到自己，观照到自己的本质力量，是审美愉悦赖以生成的原因。

4. 审美意识随社会实践不断发展变化

审美意识源于社会实践，同时也随着社会实践的发展变化而不断地发展变化。审美意识是具体的历史现象，每一个时代的特定物质生活条件，特有的政治制度、哲学和伦理观念等等，必然给审美意识的发展、变化以巨大的影响。

例如我国出土的新石器时代的彩陶，多绘有植物的纹饰，

自然界的植物之所以成为人们的审美对象，原因在于我国原始社会晚期，已由狩猎进入到农耕时代，农产品已做为基本的必需品进入生活领域，同时也成为人们的基本审美对象。社会存在对审美意识的规定和制约是通过许多复杂的中间环节实现的，尤其是直接受某种政治思想、伦理观念、宗教意识的影响。

例如我国奴隶社会初期，以饕餮为代表的青铜器的纹饰，显示了一种“狞厉之美”，具有某种沉郁、威慑的形式因素。这是因为我国原始社会向奴隶社会的过渡是在野蛮、凶残的战争中完成的，因此，炫耀暴力思想，必然影响到人们的审美理想和审美观念。在阶级社会中，不同的阶级有着不同的审美理想和审美观念。因此，历史上政治制度或经济形态的更替，往往制约着人们的政治观念和伦理观念，并通过政治观念和伦理观念的中介，间接地影响着审美观念的变化。

五、人与世界的审美关系

尽管人类学者、史前艺术史家和神话学者在探讨史前文化与艺术、美的起源关系上存在着种种不同的看法，但原始神话巫术对艺术、美的起源和发生无疑有着直接的相关性。然而，为什么原始神话和巫术中能蕴含艺术和审美的因素？这与原始神话和巫术的思维方式有关。

泰勒在其《原始文化》中，对原始种族的宗教信仰进行了考察，发现原始种族盛行对灵魂和神灵的普遍信仰，他称之为“万物有灵论”。万物有灵论认为，人、动植物和无生命事物都有灵魂，人与野兽的灵魂没有明确的分界线，人的灵魂可以进入到动物身上，灵气是一种呼吸，它可以由某种高

于人类的精神实体吹入人的身体之中。泰勒认为，神话起源的真实背景就是这种万物有灵的信仰。因而在神话思维中，灵魂、精灵、影子、呼吸、形象等概念与生命常常是混为一谈的。

弗雷泽在《金枝》中认为人类的智力发展经历了三个阶段：巫术 - 宗教 - 科学。他通过丰富的人类学材料证明，人类在巫术阶段的思维是前宗教的和前万物有灵论的，它的思维特征主要遵循两种基本形式：一是形似律，二是接触律和感染律。

前者通过模拟巫术或顺势巫术，巫术施行者可以实现他对某人或某物施加的巫术影响，如奥杰布韦印第安人想加害某人，他就制作一个小木偶去代表他的敌人，然后用针去戳它的头或心脏，或用箭去射它，他们相信这种针或箭伤害木偶的效果将会在敌人身上的同样部位产生同样的效果。

后者通过曾经与某人接触过的物体而对其本人施加影响。如澳洲土著部落族中的成人礼中常常要对举行成人礼的青年打掉一只或几只门牙，而这些被打掉的门牙要保管好，因为它和那个青年之间仍保持一种交感联系——如牙落入水中可以被认为是吉兆，有蚂蚁在上面爬可能要患牙痛。

弗雷泽认为，原始人的巫术活动，目的是要控制现实，但它是建立在一种错误的联想基础上，是一种伪科学。正如卡西尔所指出的：“巫术不是某一类科学——伪科学，它也不是来自于现代精神分析中已被称之为思想万能的原则。

无论是单纯想要认识自然的碑刻还是单纯想要占有并统治自然的愿望，都不能解释巫术的事实……一切巫术就其起

源与意义而言都是交感的，因为人如果不是深信有一个把一切事物统一起来的共同纽带……他就不会想到去与自然发生巫术的联系。”因此无论是顺势巫术还是感染巫术，都建立在“交感律”基础上。

法国人类学家列维·布留尔在其《原始思维》一书中通过原始宗教，巫术等后面隐含真正思维规律和意义的揭示，指出原始人的思维不是弗雷泽认为的是一种建立在错误联想基础上的伪科学思维，而是一种与逻辑思维有着质的区别的、另一种独特的思维，他称之为“原逻辑思维”。

这种思维是一种在集体表象下的“互渗”思维。原始人的集体表象是什么呢？一方面它们与我们所说的表象有差别，表示真正的表象，另一方面它们没有逻辑特征，但它们“暗示着原始人在所有时刻中不仅拥有客体的映象并认为它是实在的，而且还希望着或者害怕着与这客体相联系的什么东西，它们暗示着从这个东西里发出了某种确定的影响，或者这个东西受到了这种影响的作用。”

因此，布留尔这个集体表象是一种能感觉到它的实在但又不能分辨的有某种神秘的力量和影响的东西。

对属于图腾社会的原始人来说，任何动物、任何植物、任何客体，即使像星球、月亮和太阳那样的客体，都构成图腾的一部分。因此，每个人都有他特殊的亲族，他对自己的图腾的组成者拥有权力；他对它们有义务，他与其他图腾之间有一定的神秘关系。

对于那些不存在图腾崇拜的社会，如在回乔尔人那里“健飞的鸟能看见和听见一切，它们拥有神秘的力量，这力量因

着在它们的翅和尾的羽毛上”。巫师插戴上这些羽毛，就“使他能够看到和听到地上地下发生的一切……能够医治病人，起死回生，从天上祷下太阳”。

切诺基族印第安人相信鱼类生活的社会跟人类的社会一样，它们有自己村庄，有自己的水下道路，它们的行为也像有理性的生物一样。不仅动物自然现象中有某种神秘的东西，而且人身上也可发生某种神秘的东西，如原始人相信：图像与被画的和它相像的、被它代理了存在物一样，也是有生命的，也能赐福或降祸。大多数印第安人都不让人给自己画像或者照相：他们确信这会使他们付出自己身体的一部分并使自己处于对掌握这些图像的人的依赖地位。

在这里，健飞的鸟的羽毛插戴在巫师身上，为什么巫师也具有与鸟一样“能看和听见一切”的神力呢？一张画像或肖像为什么能“替代”一个人的躯体或生命呢？按照布留尔的分析，“原始人的表象之间的预先形成的关联不是从经验中得来的，而且经验也无力来反对这些关联”，布留尔将这种关联看作原始思维所特有的“互渗律”。

由于神秘的“互渗律”，任何画像、任何再现物都是与其原型的属性、生命“互渗”了。这种“互渗”关联不是原始人智力的衰弱、不是表象的联想，而是如卡西尔在揭示“神话和宗教”的特质所指出的：“它们的条理性更多地依赖于情感的统一性而不是依赖于逻辑的法则。”

由于原始人的思维依赖于“情感的统一性”，那些植物、动物、人的领域之间的界限和区别“都被一种更强烈的情感湮没了：他深深地相信，有一种基本的不可磨灭的生命一体

化沟通了多种多样形形色色的个别生命形式。”

在有图腾崇拜信仰的人中，人们往往把自己看作某种动物的后代。例如一个印第安部落的某种图腾崇拜氏族的成员们断言，他们就是水栖动物或红鸚鵡。于是一切植物、动物、天象与人一样，都是有生命的。整个社会亦变成了一个“生命的社会”。

卡西尔在《人论》中指出，由于原始人思维观念中对“生命统一性的坚定信仰”，将自然看成一个巨大的“生命社会”，在这个生命社会中，人与自然，人与世界的界线消失，人与一切自然物相互感应、交流、物我同一。

这里虽然没有我们称之为“审美”的概念，但从现代艺术的审美创造观念来看，这种物我同一、情景交融的境界无疑是艺术创造的最高境界，是艺术审美创造的最早萌芽。德国浪漫主义理论家 F 施莱格尔认为：“所有诗歌的开端，就是要取消按照掄程序进行的更改的规则和方法，并且使我们再次投身于令人陶醉的幻想的混乱状态，投身于人类本性的原始混沌中去。”

尼采在《悲剧的诞生》中所赞美的狄奥尼勃勃经斯那种真实、破坏、疯狂、本能的迷狂精神（酒神精神），都表明了艺术创造与原始思维的某种相似性。他们将狗猫、飞鸟、山丘、树木、河流、月亮等只是当作一个个生命体来感觉，他们的感受是那样的直实，深信不疑，以至它们与它们之间没有什么区别，一切似乎都拟人化了。

但这并不是立普斯等人的移情学说所能解释的：一切山神物精是原始人将自己的情感投射到自然物的结果，一切皆

著我的主观色彩，对象变成了审美对象。这在原始人的生活中不可能出现，因为自然物作为一个生命体，它们也对原始人产生影响、感应，因而原始人与自然的关系是“交感的”，不是“移情”。原始人对自然感受是真实的、共存共荣的功利性的生命间的感应，而不是诉诸于主体情感色彩的“审美”。

因而，我们只能说，原始人的思维和生活，具有我们现代人所想象的“诗意般的生活特征”，他们的语言诚如 17~18 世纪意大利美学家维柯所描绘的“诗性智慧”，但不能说这就是原始人的“诗”。维柯是这样描述原始人诗性语言的特点的：

“……在一切语种里大部分涉及无生命的事物的表达方式都是用人体及其各部分以及用人的感觉和情欲的隐喻来形成的。例如用首（头）来表达顶或开始，用额和肩来表达一座山的部位，针和土豆都可以有眼，杯或壶都可以有嘴，耙、锯和梳都可以有齿……拉丁地区农民们常说田地干渴，生产果实，让粮食肿胀了，我们意大利乡下人说植物在讲恋爱，葡萄长得欢，流脂的树在哭泣……这一切事例是那条公理的后果：人在无知中就把他自己当作权衡世间一切事物的标准，在上述事例中人把自己变成整个世界了……人在不理解时却凭自己来造出事物，而且通过把自己变形成事物，也就变成了那些事物。”

总之，维柯从语言学和历史材料中令人信服地揭示了原始人的“诗性”观，于原始人而言并不以为这就是他们的“诗语”。

那么，艺术起源于何时？审美发生在何时？

按卡西尔的观点，艺术和科学是在完全不同的平面上行

进的，科学是“从原因中认识实在”，而艺术是“在形式中见出实在”。它“给予我们以实在的更丰富更生动的五彩缤纷的形象，也使我们更深刻地洞见了实在的形式结构”。

在人与世界的关系上，现代人的艺术观与原始人的“艺术”观唯一不同的是原始人只有“艺术”的生活，而现代人将这种生活予以一定的结构形式。美国现代人类学家博厄斯在《原始艺术》中指出：

“在所有人类的活动中可以认为唯有形式的东西才能表现出一种审美价值。仅仅只是叫喊或一些词就不一定能具有美的因素……对技巧形式完美性的判断本质上是审美判断。究竟艺术的和前艺术的界限怎样去划分是很难客观地加以陈述的。

因为我们很难去测定究竟在什么地方出现了审美态度。不过，另一方面它似乎又有某种确定性，无论是一个明确的动作或是一声明确的声调的连续或一个固定的形式，都必然会被发展成一种标准，通过这种标准就能确定其完美的程度，也就是说，说某种是美的，它是被按照一定标准被衡量过的。”

博厄斯主张从原始艺术的形式角度去揭示原始人的审美的发生，但无论如何这不是对原始人审美化生活的揭示。毫无疑问，在原始艺术与“美”的关系问题上，博厄斯指出了问题的关键点和难点：“艺术的”与“前艺术的”界线是很难确定的。尤其是没有纯艺术的“史前作品”与“美”的发生。博厄斯认为美是由审美态度决定的。然而困难的是我们无法辨认原始人在创造作品时是否出现过审美态度。

无论如何，原始的神话和巫术只是具有了我们后来称之

为艺术或审美的某些属性。

六、审美心理过程

对审美心理结构的构成形式的分析,只是一个静态描述,但是审美心理结构终归是一个动态结构、动力系统,因此必须把握各要素的关系,按美感心理发生的实际序列,即审美经验的过程,作一个描述,才能从总体上了解审美心理的动态结构。美感即审美经验的心理过程大体经历三个基本阶段:准备阶段、实现阶段、效应阶段。

1. 准备阶段

审美经验的准备阶段,也可叫做初始阶段。审美的这种初始或准备阶段是指由日常心理意识状态转入或进入一种特殊的审美状态,具体说来,就是出现一种审美态度。

关于审美态度,有两种理论。

一种是叔本华提出的审美观照说,它要求审美知觉专注于对象的形式或外观,切断与欲望、功利等外界刺激的联系,排除概念思维,从而达到主客观的统一,做到物我两忘,获得审美愉快。

还有一种是布洛提出的心理距离说,要求主体与审美对象保持一定的心理距离,即从现实的日常生活中超脱出来,保持一种与日常生活和实际功利无关的态度。在中国,唐代诗人司空图说的“超以象外、脱然畦封”,也是教人超尘脱俗,不计是非利害,才能进入雄浑、高古的审美境界。以上这些看法,都讲的是一种审美态度。

可见,审美态度就是一和睦眼脱实际功利有限目的的态度。比如我们乘船沿江而上,经过三峡,被那壮丽迷人的景

色所吸引，使日常心理意识突然中断，而专注于眼前的山光水色，便进入一种审美期望。审美注意就是审美态度碰到具体对象的时候，把注意力集中和停留在对象上面。这种注意力与一般的注意力不完全一样，它主要是一种对于对象形式或结构的注意。审美注意把审美态度具体化了。

科学家对活动对象也十分注意，植物学家看显微镜要注意细胞的组织情况、形状、结构，但这不是审美注意，因为这种注意是与确定的概念思考联系在一起的，它把这组织的形状、结构等等与特定的意义、类别、问题直接联结起来，并过渡到科学的逻辑思考。

破案的公安人员注意罪犯留手印、足迹的形状、结构等等，但这也不是审美注意，他们由对这些外在形式的注意也马上要联系和过渡到逻辑思考，如根据足迹判断罪犯有多高，是哪个方向跑的等等。

审美注意和它们不同，主要区别就在于审美注意并不直接与逻辑思考、概念意义相联结，也不很快过渡到逻辑思考、概念意义上去，而是更为长久地停留在对象的形式结构本身，并从而发展其他心理功能如情感、想象的渗入活动。

因此，其特点就是各种心理因素倾注、集中在对象的形式本身，从而充分感受形式。线条、形状、色彩、声音、时间、空间、节奏、韵律、变化、平衡、统一、和谐或不和谐等的形式、结构方面，这便得到了充分的“注意”，让感觉本身充分享受对象形式方面的这些东西，并把如感情、想象、意念、愿望、期待等主观方面的各种心理因素，自觉或不自觉地投入其中。这便与植物学家对细胞的注意、公安人员对

犯罪痕迹的注意根本不同了。

审美注意并不限于造型艺术，在文学领域也有这种情况。如中国古诗文中所重视的“气势”，就有所谓抑扬顿挫形式结构问题。欧阳修的文章和韩愈的文章味道不一样，因为气势不同，一种“气”比较壮健强盛，是职刚之美，一种比较迂回和缓，是阴柔之美。古文为什么要朗读而不默吟，就因为要求集中审美注意于结构形式，而感受这不同的“气势”。

因此审美注意类似于日常生活的暂时休息，不顾生活实用目的，而专注于对象的形式本身，以求得精神的振奋或平静，因此它往往激起一种情感，产生一种非功利的渴求精神满足的期望情绪。这种期望情绪，是积极的、富有活力的，是对美好境界的一种精神渴望，这也就是审美期望。

审美态度就是由审美注意活动及审美注意活动的情感效果即审美期望组成的。审美注意和审美期望完成了审美准备阶段，并进入审美的实现阶段。

2. 实现阶段

审美经验的实现阶段，就是发生审美愉快，获得审美满足的阶段。在这个阶段，审美在实际中进行，并进入高潮。

审美的实现阶段包括有先后有序、程度有别的两个环节。第一个环节是审美知觉及期所造成的感性愉快，第二个环节是审美领悟及其所造成了精神愉快。

审美知觉是在实际审美过程中由于审美注意而首先出现的。由于审美知觉已摆脱某种实用功利目的，它便不去着眼于对象的有用性，而是集中全力去把握审美对象的形式，获得对审美对象形式的整体经验，从而构成了一个知觉“完形”。

这时最突出的经验特征便是同形与共鸣。同形或同构发生在知觉完形与人的身体间，大凡被感受为美的完形，人的身体也都具有这类组织特征，如运动性、节奏性、有机统一性等等。当然这种同构对应不是机械发生的，而是经过选择的，也就是说，人按自己身体的本性选择知觉完形中与自己类似的因素，排除与自己不相同的因素，从而去与相类似的因素相对应，产生共鸣。

比如春风中摇摆的杨柳，审美知觉撇开它与人生直接有关部分，把握它那运动姿态而与身体的运动特征对应，初步感受、体验它的意味；这时其他心理活动只被初步唤醒，尚未充分展开，所以对对象形式的把握、感受、体验、还停留在感性上。其所产生的愉快，只是一种感性愉快。

审美知觉活动及其所生的愉快，虽然是感性的却又是超感性的，它不同于动物知觉，也不同于日常知觉，它是社会化、理性化的，始终渗透着其他心理因素，尽管是无意识的，所以它才能在一块画布上看到立体景象。

审美领悟是对审美知觉完形的进一步审视的欣赏活动。这种活动不是一次完成的，而是要反复多次进行，所以比起审美知觉来，审美领悟是一个较长的过程。比如对一个审美对象经过审美知觉把握之后，还要深入细节以及各部分之间的关系，进而作出审美判断，获得审美愉快。

但是审美领悟通过多次审视作出审美判断，并不是单纯的理性认识和逻辑思维活动，而是一种高度直观感性的非概念、非判断活动，其基本特征是把理解融化在知觉、想象、情感中的非确定的认识活动。它是通过某种感性形象（知觉

完形)去领悟某种本质的东西,这种本质的东西不靠概念而是靠想象的联系来理解。

比如作为审美对象的阿 Q,确实包含、隐藏着某种本质的东西,却没有明确说出,这种本质的东西就是“精神胜利法”,审美领悟就是要在对阿 Q 形象的感知中,借助于想象去理解阿 Q 形象的普遍而深刻的含义,所以才有意味无穷的审美效果。

审美中的领悟始终离不开感性,因而它趋向概念化而又没有概念;指向某种概念,又不归结为某种概念。审美领悟由于受感知、想象的吸引,所以它都是附着于它们之上,渗入它们之中,虽趋向概念而又达不到概念的确定性,却能够进入一个理性与感性和谐自由活动的境界,即审美的最高境界,从而获得一种精神愉快,审美满足。

3. 效应阶段

审美经验的效应阶段,也就是取得审美效果的阶段。审美进入这个阶段,对一个相对完整的审美经验过程来说,就已经完成了。

审美效应阶段,包括两种审美效应,一种是直接效应,即造成某种审美欲望和审美能力;一种是间接效应,即形成某种审美效果、审美趣味、审美理想。

所谓审美欲望是与审美愉快相联系的,是审美愉快导致的一个直接的审美效果,它表现为审美愉快的痕迹,即当审美对象消失后由它直接引起的愉快的一种保留,这种审美愉快的保留痕迹便以审美欲望的形式而存在,可以说,它是对不在眼前的美的喜爱、追求、渴望。

审美欲望的强弱程度，一般说来，总是与先前的审美愉快的程度成正比的。审美欲望的存在，强烈而丰富多彩，并成为追求美、创造美的动力。

审美能力是审美经验实现后所造成的又一个直接审美效应。审美经验的实现过程，究其实质也是审美能力的培养和提高的过程。

审美能力也就鉴赏力，是在审美过程中协调各种心理活动的一种综合能力；是对审美对象的知觉完形及其意味进行充分理解和感受、体验的能力。它本身是来自社会实践造成的内在的自然的人化，但是就个人来说，审美能力却是通过审美经验的无数次发生和实现而得到塑造和提高的。艺术家的审美鉴赏力之所以比一般人要强要高，就是这个原因。就这意义说，审美感受、审美经验过程就是一个情感生活的塑造过程。

审美经验实现后出现的间接、深远的审美效果，则是随审美观念、审美理想的逐步形成后而进一步丰富和发展的。审美观念、审美趣味、审美理想是审美经验的积累、提炼和概括。它发生于个体，并在群体中交流、传递而成为社会的审美意识。同时作为社会的审美意识又制约着、影响着个体的审美心理和审美经验过程。

除此之外，审美观念、审美趣味、审美理想还受着个人的生活经验、生活环境、兴趣爱好、文化素养、个性倾向乃至气质的影响，还受着社会各种因素，特别是社会意识的直接影响和渗透。所以，有的人审美经验不很丰富却有很高的审美趣味、审美理想。

第四节 艺术美的基本特点

艺术美的基本特点与艺术本身的构成，艺术的创造密切相关，与社会美、自然美相比可概括以下几点：

一、内容和形式的高度统一性

社会美和自然美也追求内容与形式的统一，但是社会美偏重于内容，自然美偏重于形式，而艺术美则是深刻的思想内涵与完美的艺术形式的高度统一。

艺术美的魅力首先直接来自于艺术形式，各种艺术都有自己特殊的形式美，而且由于艺术的历史发展，各种艺术门类在运用形式美的规则方面，也积累了大量经验和技能。再加上艺术家们的不断创新，使得各种艺术的审美形式成了美的最高象征。但艺术的形式美最根本的还在于生动鲜明地体现了深刻的内容。

罗丹就指出：“一幅素描或色彩的总体，要表明一种意义，没有这种意义，便一无美处。”这即是杜夫海纳所谓的：“意义内在于形式。”

而且艺术物的形式美法则，本身也是随着艺术所传达的内容的变化而不断发展的。优秀的艺术总是从内容出发去选择最恰当的形式来加强艺术的表现力。因此，艺术美是内容和形式的高度统一的结果。

二、最大限度地突存了时空限制

如前所述现实美总是存在于一定的现实时空中，必然受

到大的时空限制。即使现实美的最高形态——人的美，也不可能青春永驻。而艺术美一旦被创造出来，就可能超越时空，流传久远。

人类“童年时代”的希腊艺术，不是至今仍然能够给我们以艺术享受吗？艺术美的创造是纯粹的精神价值的创造，它是人类生存意义和审美意识的最充分的展示。同时它又担负着保存、延续并发展人类审美文化的功能，这种功能的实现，就必然跨越时间和空间，成为人类永久性精神价值的象征。

此外，艺术由于它特有的存在形态，其表现的内容，意义可以不受时空的限制，自由地在时空中组合。

三、鲜明的形象性

艺术美的载体是艺术符号，而艺术符号主要由形象构成。艺术是审美意识的表达，但它没有将审美意识抽象化，没有舍弃其丰富的感性化内涵。所以普列汉诺夫说：“（艺术既要表现人们的情感，也表现人们的思想，但是非常抽象地表现，而是用生动的形钜来表现。这就是艺术的最主要的特点）”。可以说，无生动具体、传神动情的艺术形象，就无艺术可言。

四、强烈的情感性

无论是艺术创造还是艺术欣赏，没有强烈的情感介入，就无法进行。情感性是艺术美的最重要的特征之一。艺术能表现情感，更重要的是它能优于其他任何方式来充分地、自由地展示人们的想象和认识世界的情感欲望和情感力量，充分地、全面地、深刻地表现人类丰富多样的情感。而且艺术

表现的情感是在对自然情感深刻体验之后，经过选择，积淀、强化、升华等处理后的情感，其感染力是其他任何方式所无法比拟的。

一旦我们进入艺术的情感世界，喜怒哀乐，都是审美体验。我们不愿意到殡仪馆，却愿意到剧场去流泪，因为在艺术美中，我们以自由人的身份，在情感世界中自由地活动，获得了自我实现。

五、特殊的愉悦性

艺术能产生特定的审美愉悦，孔子闻《韶》，三月不知肉味，曰：“不同为乐之至于斯也”。艺术是一种虚的实体，它以其心物一体的巧妙创造，展示着人的智慧技巧，从而使主体摆脱了单纯的占有欲，体验到自由的生命运动，体验到生命力自由的发挥，达到精神的快适和心灵的自由。

在这种愉悦的体验中，既有对形式的赞美和情感意味的共鸣，又有洞察真理的欣慰，还有对某些压抑性的情感净化。并且，这种体验贯穿至心理结构的各个层次，使多种因素相互作用，产生一种深沉广大的快乐享受，最终上升为精神人格的激动和欲悟。因而，这种愉悦性，既“怡情”，又养性。

应注意的是，从艺术中获得的审美愉悦是复调的，不是单一或单纯的喜悦与和谐感。它包含了人类情感从最低音调到最高音调的全音阶，喜、怒、哀、愁、忧、悲、急、疑、惊等等，如卡西所说：“在每一首伟大的诗篇中……我们确实都一定要经历人类情感的全域。”它是我们整个生命的颤动。

在艺术体验中，连负面情感和情绪都被熔铸为一种审美心境，变得高尚而开朗，成为一种超越感，一种对人生、

历史、宇宙的领悟，成为一种深蕴着大喜悦的人生感、历史感、宇宙感。

六、丰富的想象性

没有想象就没有艺术，艺术不仅集中表现了人类各种各样的想象形态，而且也集中体现了各种各样想象之间的关系，因而黑格尔认为：“最杰出的艺术本领就是想象。”

艺术想象在性质上是一种情感思维，它既克服了日常生活中的想象所常有的偶发性、随意性和易逝性，又比科学想象含有更多的主体性意愿、意志和情绪，即艺术想象是认识与情感的统一。

在艺术中，认识是直接完全地融汇在情感之中的，其含义是既清晰又模糊的，所谓“只可意会，不可言传。”同时，艺术想象又是实象与虚象的统一，既是真实的，又是虚幻的，既是可感知可体验的，又是没有直接的现实性的，“象”幻而“材”真；“事”幻而“理”真；“景”幻而“情”真。

还应特别指出艺术美也是激发想象的利器，欣赏者一进入艺术境界，就会“思接千载”、“视能万里”。因眦，艺术美也是培养想象力的最优方式。

第二章 自然美

现实美包括自然美与社会美。它们是文学艺术产生的基础与源泉，也是我们在日常生活中最常见的审美现象，因为我们人类就生活在自然与社会环境之中，自然美和社会美就环绕在我们的周围。

第一节 自然美陶养人性的独特功能

一、自然美的定义

自然美即自然事物的美。自然美是自然的人化这一历史进程的结果。自然美与自然物的自然属性有关，但不等于自然物的自然属性。自然美是相对于人而言的一种价值，从自然物的自然属性向审美属性的转化经过了漫长的过程，有赖于主体生命意识的觉醒。

要使自然物如山水、花草、星辰等成为审美对象，必须要有人的审美活动，有人的意识去发现它，去唤醒它，去照亮它。而自然物的感性形式与人的生命形式的同构关系，为自然美的发现与创造准备了物质前提。自然美的主要部分就是它的风景美。

自然美是以物为对象的美。是指那些经由“人化”而体

现了人的本质，并为人的感官所感知，能引起人们的精神愉悦的自然现象。这些自然物，有些经过了人类的改造，有些虽没有直接被人类改造过，如日月星云、狂风怒涛等，但是与人类的关系也发生了根本变化，它们不再能够肆意危害人类，已经由威胁人类到一定程序被人类主宰和利用，也已经“人化”了。

社会越发达，人类越觉得这些自然物并不神秘可怕，就越有可能欣赏狂风骤雨、险峰怪石、荒原大漠、毒蛇猛兽的美，甚至还可以“上九天揽月，下五洋捉鳖”。人们在被主宰的自然物身上看到了自己的本质力量，这些自然物也就成了人们的审美对象。

自然美侧重于形式美，具有形式胜于内容的特点。人们欣赏自然美的时候，往往首先着眼于它们的形式。形状、线条、色彩、音响、质料、比例、对称，这些形式因素显得十分重要，而它的社会内容却比较笼统模糊，具有一种不确定性。这是因为，自然物是具有多种属性的，而人们复杂多样的社会生活必然会从各个角度与自然物发生关系。

在一定的关系中，自然物某种属性符合人们某方面的利益，就使人想起美好的生活；反之则使人想起丑恶的生活。这样就造成了自然美社会内容的不确定性，也正因为自然美经常与人们社会生活发生联系，所以往往成为生活美的一种暗示与象征，成为生活美的特殊表现形式。

二、自然美的特征

自然美具有区别于其他形态的美的特殊性，这种特殊性主要表现在：

1. 非人为性

自然美是天然的本色之美，出于自然造化之工，是任何人为艺术所无法代替的。

2. 变异性和多义性

自然美的审美属性具有变异性和多义性的特点，这种变异性和多义性是由多方面因素造成的。

自然美很少属于孤立隔绝的单项美，大多是互相映衬比照融合的综合美。山水、林木、云烟等往往相辅相成，相得益彰。其次，自然美大都要受时令气候和自身消长的制约。自然景物的美丑、浓淡、存亡，无不受时令、气候和其本身的生息交替、盛衰更等运动规律的制约，因而时时处在变易的过程中。

自然美大多同人的实践活动相关。人往往按照自己的意愿来改变它的面，或移花接木增添人文景观，或移山造海改变河山原状，或纺织神话赋予草木人格，或追溯历史与名胜古迹相伴，自然美的变易性导致了它的多面性。

同一自然景物在不同境况不同条件下其美的层面、美的程度、美的风貌、美的表现往往各不相同，这就带来了自然美审美意蕴的朦胧多义性，对于同一景物，有时可以得出完全相悖的喻义。

自然美主要是以其形式自身的特征而引起人的美感的。如果说社会美重在内容，艺术美内容与形式兼重，那么，自然美则重在形式，自然物首先是以其自身的属性如形状、色彩、声音而引起人的美感的。自然物也有一定的社会性内容，但往往是通过主体的移情、暗示、象征来体现出来。自

然美的意蕴，往往受自然形式的制约。

三、自然美陶养人性的独特功能

人与自然关系的失衡，是现代化进程中人类付出的沉重代价。现代工具将人类带上了追物逐利的轨道，人的全面发展受到扼制。人类在向自然索取而取得有限胜利的同时，也承受着大自然的亲和关系，就成了未来世纪哲学、美学及一切社会人文科学的焦点。

而当我们以善待自然的心情与自然相处的时候，那么，我们会感受到自然给予人的丰厚回报。

源于自然造化的自然美对于人性的完美发展具有独特的陶养功能。

1. 它强化人的生命意识

人与自然原本是相通的，人是自然的一部分。在审美观照的视野里，自然是有生命、有灵性的，珍惜自己生命的人应当珍惜别人乃至一切自然物的生命。

正因如此，热爱自然就是热爱生命。自然美对于人性的养成功能之一，就是启示人在感受自然造化的伟大神奇的同时，懂得怎样作一个立于天地之间的真正的人。

2. 培养人的生态意识

人对自然不能只讲征服、改造，还应该善待自然，保护自然。在现代文明对自然造成破坏的今天，自然美对于人性的建构的重要意义在于，它告诉我们如何去欣赏自然，热爱自然，从而构建自己良好的生态环境，以更好地生存发展。

3. 自然美还具有陶冶人高雅情操的心灵美育的功能

自然界不仅是人类物质生活的主要来源，也是人精神生

活的重要寄托。

自然美在陶冶人的性灵，培养人的情操方面，具有独特的作用。

自然美的清静、质朴的本色，可以使人洗心涤虑，返璞归真，摆脱尘世社会名利枷锁的羁绊，培育一种淡泊、真淳、随缘自适的人生修养。

自然美雄浑崇高的景象，又可以激发人奋发进取的勇气，树立高尚远大的抱负。而大自然蕴含着无穷深奥的人生哲理，足以启人心智，发人深省，它是人类最好的启蒙老师。

4. 自然美对于人的形式敏感的培养也具有不可忽视的重要作用

形式的敏感是人区别于动物的一种重要标志，典型地体现着人的审美器官的发达程度。

自然美以形式取胜，当今人们总结出的许多形式美的特征和规律，绝大多数来自于大自然，也体现于大自然。自然美以其堪称一流的声、色、形、质等形式美因素以及均衡、对比等形式美法则，对人类形式美感的培养发挥着重要作用和效能。

第二节 大自然的馈赠——风景美

我们可爱的祖国幅员辽阔，历史悠久，群山耸立，江河如网，山水风光秀丽，名胜古迹众多。展现在我们面前的风景美，往往同历代建筑、文物古迹所反映的人工美结合在一起，形成了我国特有的文化景观。

山岳风景主要有以泰山为首的五岳、四大佛教名山等。它们或雄或秀，或奇或险，各领风骚。江河风景主要有壮丽的长江流域、风光如画的桂林山水、富饶美丽的松花江等。湖泊风景主要有杭州西湖、五大连池和镜泊湖、武汉东湖、大理洱海、天山天池、九寨沟的五彩湖以及等，它们或汹涌澎湃，或波光潋滟，各具特色。海滨风景主要有大连、青岛和北戴河等，它们是避暑的好去处。

另外，大自然还馈赠于人类许多飞泉流瀑、山石溶洞等。在一些风景区里，我们的祖先给我们留下了众多灿烂的文物古迹：如战争与和平的纽带万里长城、红尘世界的倒影古代佛寺、神灵与苍生的感应物古代坛庙、长生久视的胜境古代仙山道观、宗教与艺术的殿堂佛教古代石窟寺、擎天摩云的古代名塔、力与美的交融古代桥梁、永恒的家园古代陵墓等。园林建筑是我国风景的一大特色，如北京的颐和园、河北承德的避暑山庄等。壮丽的风光与革命的圣地融为一体的风景区同样遍及大江南北、长城内外，如井冈山、延安等。

置身于大自然的美丽风光之中，不但会使我们得到美的享受，使自然景观与人的情感交融在一起以达“畅神”之境界，而且会丰富我们的历史知识。更会使我们的情操得到陶冶、心灵得到涤荡，见识得以增长、视野得以开阔，从而激发我们的爱国主义热情。

自然风景美重在形式，它以其感性特征直接引起欣赏者的美感。它的总体形态、空间形式和审美主体在欣赏风景时的心理生理感受便构成了自然风景的形象美。自然风景的形象美体现在它的结构美、色彩美、动态美、听觉美等方面。

一、自然风景形象美的构成。

1. 结构美

自然风景的结构，是由各种形式的自然因素有规律的组合，包括地形、水系、植被、色彩、线条、声音等等。地形，有山地、河谷、平原、盆地、高原；水系是有江、河、湖、海、泉、溪潭、瀑等各种形态。而在这山山水水之间，生长着生机勃勃的森林花草，栖居着各种多样的动物，构成了形式纷繁、多姿多彩的自然景观。

风景美各种形象因素的组侯方式契合美的法则，景物就美；契合程度越高，景物就越美。桂林山水比华北平原美，北京故宫比沈阳故宫美，金鱼比泥鳅美，都由它们各自的内在组合方式决定的。

2. 色彩美

“胜日寻芳泗水滨，无边光景一时新。等闲识得东风面，万紫千红总是春。”宋代朱熹的这首小诗所写的是当春之时，风光景物焕然一新，东风荡漾拂面而来，百花齐放，万紫千红，皆为春光点染而成。诗中“万紫千红”一句，正形容了自然风景的色彩美。自然风景的色彩美主要有花的色彩、树木的色彩、池水的色彩、天空的色彩、云雾的色彩以及四季变换的色彩等。

五彩缤纷的鲜花，是装点大自然的美丽衣裳。每当春天来临，满山遍野开满了色彩斑斓的花朵，丛丛簇簇，桃点红斑；桃花如云，梨花似雪。莲花、荷花、梅花、樱花、山茶花、杜鹃花、杏花等，都具有自己的特色。

看看杨朔在《海市》中是怎样描写野花的：“说起野花，

也是海岛上的特色。春天有野花迎春；夏天太阳一西斜，满山漫坡是一片黄花，散发着一股清爽的香味。黄花丛里，有时会挺起一枝火焰般的野百合花。凉风一起，蟋蟀叫了，你就该闻见野菊那股极浓极浓的药香。到冬天，草黄了，花也完了，天上却散下花来，于是满山就铺上一层耀眼的雪花。”

花的色彩、香气、随着季节的变换而不同。将雪花也当花来写，更是匠心独运，给自然风景增添了一番别样情趣。

阳光穿过大气层时受到不同天气和时辰的影响，就会在天空出现美丽的霞光、彩云、雾霭，使天空出现赤橙黄绿青蓝紫的色彩变化。“朝辞白帝彩云间”（李白）“日出江花红胜火”（白居易）“谁持彩练当空舞”（毛泽东）等诗句，都惟妙惟肖地形容了云霭的色彩美。

冬天的雪景，更有广大的喜爱者。无论是瑞雪纷飞的时刻，还是雪后天晴的耀眼雪景，都是历来文人墨客入诗入画的重要题材。“北国风光，千里冰封，万里雪飘。望长城内外，惟余莽莽；大河上下，顿失滔滔。山舞银蛇，原驰蜡象，欲与天公试比高。须晴日，看红妆素裹，分外妖娆。……”毛泽东这首《沁园春 雪》，以其磅礴的气势，不但描写了雪景的壮美，同时也充分表现了一代伟人的宽阔胸襟和远大抱负。

3. 动态美

自然风景的动态美主要是由流水、波涛、飞瀑、溪泉、烟岚、云雾及树木花朵的飘动和摇曳引起的。

风是形成自然风景动态美的动力。它虽然看不见摸不到，却能使云雾聚散，使波涛翻滚，使花香万里，使柳枝拂动……

山无水不活。如果没有湍急奔腾的长江，其两岸风光就

不会产生撼人心魄的魅力；如果没有漓江的妩媚，就不会有其周围群山的姿色。陈毅乘船游阳朔，化静为动，一步一景：“……快轮看尽千万峰。有山如象鼻，有山似飞龙。有山如军舰，有山如芙蓉。……有山如玉女梳妆，有山似耕作老农。……竹林茅舍时出现，后有飞瀑透帘栊。……”贺敬之的《桂林山水歌》同样表现了自然风景的动态美：“云中的神呵，雾中的仙，神姿仙态桂林的山！”如果没有飘动的云雾，就不会有山的神姿和仙态。

徐风吹来，天空行云时聚时散，变幻出无穷的姿态；微风轻拂，雾烟从山岚袅袅升起，翠峰叠障时隐时现。请看徐迟在《黄山记》中所描写的黄山云雾的动态美：“……这时彩虹一道，挂上了天空。七彩鲜艳，银海衬底。妙极！妙极了！彩虹并不远，它近在眼前，就在观察台边。不过十步之外，虹脚升起，跨天者，直上青天，至极远外。仿佛可以从这长虹之脚，拾级而登，临虹款步，俯览虹下，离我只二十步，探手可得。它光彩异常，它中间晶莹。……”这段描写，写出了云雾缭绕的黄山动态美，写出了黄山的云雾精神美。

4. 听觉美

听觉美。清泉叮咚、惊涛拍岸、百鸟鸣唱、飞瀑落潭、寂夜虫鸣、北风呼啸、林涛怒吼等，以其不同的声响表现出了自然风景的听觉美。

如峨眉山的万年寺一带的山洞、池塘中，特产一种体形瘦小的动物，叫“琴蛙”。它的叫声犹如弹奏古琴的声音，悠扬悦耳，十分动听。传说这是峨眉仙女在述说峨眉山美丽的风光，并弹奏起“迎宾曲”，热烈欢迎前来旅游的人们。人们

给这曲目送了一个很好听的名字叫“仙姑弹琴”。还有许多名山建有“听松亭”、“听泉亭”等，为游人提供欣赏自然界的天籁之音。

二、自然风景形象美的风格

雄、秀、奇、险、幽、奥、旷既是自然风景的形式美，也是自然风景美的特征。

1. 雄

所谓雄，就是粗犷壮美、气势磅礴的自然景观。如波涛壮阔的海洋，巨大的火山爆发。面对此种自然风景最能使人的精神奋发，进而生赞叹敬畏之心。山势的雄伟是此种形象的最具代表性的景观。如五岳之首泰山，就以雄伟高大而闻名于世。

李白的《望庐山瀑布》：“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。”苏轼的《赤壁赋》有云：“月出于东山之上，徘徊于牛斗之间。白露横江，水光接天。纵一苇之所之，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。”古人对自然造化之伟大壮美，竟如此神往，一洗尘世俗鄙屑琐之心，飘飘然如羽化飞升。此咱心境和幻觉的产生，正是由于作者面对赤壁的壮美景色所招致。

下面以泰山为例，对“雄”这一自然风景美的特征作一具体剖析。

泰山风景名胜区位于山东省泰安市，为我国五岳之一的东岳，主峰海拔 1545 米。泰山的自然特征是体积厚重而高耸，气势磅礴，傲然挺立。有“擎天捧月之姿”，“拔地通天之势”。

被誉为“五岳独尊”，被视为中华民族伟大崇高形象的象征。构成其雄伟的因素是：

其一，对比显高大。泰山崛起于华北大平原之东缘，凌驾于齐鲁丘陵之上。泰山与周围平原、丘陵形成强烈的大小、高低的对比。这样的对比，产生了使人振奋、醒目的感受。

其二，累叠生节奏。泰山山势胃叠，主峰高耸，节奏强烈。泰山山形起伏显著。由一天门到中天门是一浪，中天门到南天门又是一浪，一浪高过一浪。山势愈见陡峭，层层累叠形成一种由抑到扬的鼓舞性节奏感。从中我们可以强烈体验到生命流动的巨大活力。

其三，结体凝厚重。泰山有一种雕塑美。由于泰山形体的厚重浑雄，给人一种安稳感。“重”与“稳”，形成了泰山磅礴的气势，使人有“稳如泰山之感”。

其四，松石蓄生命。巨石、苍松是泰山不可分割的一部分，泰山青松是生命的象征。天风过处，松涛鸣响。泰山的巨石好似大力士壮筋骨的团块结构，积蓄着无穷的力量。

其五，风云增气势。泰山云烟变幻无穷，气势宏大。烟云赋予泰山以动的性格，仿佛与宇宙呼吸相通，使这座天然雕刻，再加上精神上的渲染和人文景观的烘托，愈加显示出其宏大的气势和深刻的文化内涵。

2. 秀

所谓秀，就是柔和秀丽、优美妩媚的自然景观。《康熙字典》上对“秀”是这样解释的：“秀，荣也，茂也，美也，禾吐华也。”面对此种风景往往能使人产生一种心旷神怡、精神愉快的美感效果。如四川峨眉山、杭州西湖等。

下面以峨眉山为例，剖析一下“秀”的特征。

峨眉山位于四川省峨眉山市境内，为我国四大佛教名山之一，主峰金顶海拔 3099 米，素有“峨眉山天下秀”的美称。所谓“峨眉天下秀”，是取其“峨者高也，眉者秀也。峨眉者高而秀也”的意思。峨眉山之所以秀丽著称，其一是山的线条柔美，山脉绵亘，曲折如眉。其二是植被丰茂，3000 多种植物，把峨眉山壮扮得葱绿雅丽，云鬟凝翠。其三是烟云掩映，秀媚多姿。

峨眉山春天山花遍野，锦秀斑斓；夏天流水潺潺，清凉爽惬；秋天万山红遍，层林尽染；冬天松涛森森，雪海茫茫。正是“雄姿独引攀登者，秀色遍招旅游人”。

3. 奇

所谓奇，就是形态奇特、出人意料的自然景观。面对此种自然风景最容易使人浮想联翩，唤起审美主体对生活的联想。如黄山的奇松怪石、云海佛光等。

黄山位于安徽省南部，为峰林状花岗岩高出构成的岳风景区，主峰莲花峰海拔 1873 米。传说轩辕黄帝曾在此山炼丹修道，故曰黄山。黄山雄伟奇特，玲珑巧石，千姿百态。黄山既有北方高山大川的高峻奇松，又有嶙峋剔透的怪石。故其以其非凡的自然美荣膺“五岳归来不看山，黄山归来不看岳”之誉。

黄山的奇，奇就奇在它的奇松、怪石、云海等。黄山的奇松苍劲、刚毅。多生长在峰石峭壁间，穿入石中，裂出石外；根生于东，身仆于西，向于南。自成一景的有望客松、迎客松、探海松等。黄山的怪石如笋如矢，似戈似戟，如人

似兽，如物似禽。自成一景的有仙人踩高跷、金鸡叫天门、松鼠跳天都等。

登上黄山光明顶，举目远眺，正是“海亦云也，云亦海也”。袁枚形容黄山云海：“初蒙蒙然，熔银散绵。良久，浑成一片，青山群露角尖，类大盘凝脂中有笋脯矗现状。俄而离散，则万峰簇簇，仍还原形”。

4. 险

所谓险，就是那些使人惊心动魄、险象环生的景观和不易通过的游览路线。面对此种自然风景能使人产生好奇心，激起审美主体一种“明知山有虎，偏向虎行”的豪情壮志，坚定征服自然的决心和意志。当经过“千尺幢”、“擦耳崖”、“上天梯”、“苍龙岭”等险境而攀上华山顶峰时，你会陡然产生一种征服大自然后而激起的一种由衷的自豪感。

华山位于陕西省阴市内，为我国五岳之一的西岳，主峰落雁峰海拔 2154 米。鸟瞰华山犹如一方天柱，拔起于秦岭山前诸峰之中，四壁陡峭，几乎成八、九十度的角。华山奇拔险峻，“自古华山一条路”就是对华山的险峻的形象写照。

华山最险地段莫过于苍龙岭。苍龙岭长约一华里，岭脊仅宽一米左右，光润溜滑，呈 40 多度的倾斜剖面。岭西有深渊，岭东是悬崖。要经过此岭，须骑岭抽身，渐以就近。明代画家王履这样描写它的险要：“岭下望岭上，夭矫蜿蜒飞。背无一仞阔，旁有万丈垂。循背匍匐行，视敢纵横施。惊魄及坠魄，往往随风吹……谁知万险中，得此稀世奇……”。

华山幽中有险，险中藏幽。春天来临，万木争荣，花涛香海，色彩斑斓。在这外险内幽的仙山琼阁，可登天揽月，

可挽云摘星，给人一种“只有天在上，更无山与齐。举头红日近，回首白云低”的审美意境。

5. 幽

所谓幽，就是景色深藏、隐蔽、避静。幽美的自然风景区一般都呈封闭和半封闭状态，如山谷、山间盆地；再就是有高大的树木遮天蔽日而形成的寂静空间。

位于四川省境内的青城山，素有“青城天下幽”之称。这里山峰险要，奇岩重叠；涧壑幽深，古木参天；山花烂漫，溪水潺潺，俨然是一座苍翠欲滴的自然大花园。青城山之所以以“幽”闻名，重在“藏”、“雅”两个特征。所谓藏，即是说山上古建筑多藏于峰颠之下。

如建福宫，就藏于“悬崖峭壁高百丈”的丈人峰下，给人以群峰环列，古木葱茏，上连岩腹，下临青溪的幽然而居之感。所谓雅，即青城山建筑多取木石，格局简练，色调素雅，与大自然融为一体，充分反映了巴山蜀水文化的高雅、洒脱、自然和质朴的风格。

6. 奥

所谓奥，按字面理解，就是某一地方的腹地和深处，从文化方面来理解就是深奥不易理解，从自然风景的角度来理解奥就是深奥莫测、变化无穷的封闭空间。奥的特征比幽更为封闭、更为复杂。奥景可分为迷宫式的深谷和封闭的洞穴景观。

位于湖南省西北部的武陵源，被公认为是“奥”景的代表。一个“奥”字，将武陵源的三个组成部分张家界——索溪峪——天子山连为一体。跳进武陵源，但见林石群立，层

岩涌塔，连峰高仞，弥满皆遍；沟壑幽深，其奥无比，耸岚低谷，风光绮丽。这里迷宫似的深谷和封闭式的洞穴随处可见。数千计、万计的峰岩奇观拔地而起，形态各异。其中最著名的景观要数金鞭岩、望郎峰、黄氏寨和织金洞等。

7. 旷

所谓旷，即开阔、开朗之意。自然风景旷的特征是视野开阔，一览无余。构成旷美的自然风景有平原丘陵或高原地区的江河湖泽、田畴原野等。位于云南省昆明市的滇池，以开阔的水观为主体，视野开阔，水面坦荡，空阔无边。登临西岸大观楼，美丽滇池风光尽收眼底。“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”，是形容大草原的开阔气势。

三、自然景观的文化蕴涵

1. 自然风景的人文景观

自然风景的文化美。自然风景的文化美主要是指风景区的人文景观。它包括两个方面：依自然景观的特征而布置的文化景观和为风景区增添无穷魅力和吸引力的神话传说和风俗民情。

依自然景观的特征而布置的文化景观主要是景区的建筑、摩崖石刻、碑碣书画、书法题记和历史文物等。根据风景区雄、秀、奇、险、幽、奥、旷等不同的形式特征，其建筑也因地制宜。

以“雄”为形式特征的景区，其建筑常常布置在山顶、山脊或明坡上，借以强调突出山势的雄伟高大。泰山由于受到历代帝王的青睐，多次登山封禅，所以其建筑布局严整而富丽堂皇。

以“秀”为形式特征的景区，建筑多依山傍水，掩映在树木丛林中。这些建筑造形轻巧、精舍飞翠，色彩素雅，很好地衬映出风景区的秀丽景色。

以“险”为形式特征的景区，其建筑往往布置在悬崖陡壁上。如山西恒山的悬空寺，就建在悬崖岩凹之中，可谓“飞梁穿石缝，楼阁通栈道”。

以“幽”为形式特征的景区，其建筑一般都建在山脚、幽谷及山间小盆的修竹茂林之中，形成一种“幽谷藏古刹，密林隐殿宇”的审美效果。

以“奥”为形式特征的景区，其建筑往往与洞穴结为一体，造成一种神秘玄奥的审美效果。

以“旷”为形式特征的景区，其建筑或建在沿江、临湖的小山岗上，或在林楼掩映的较低矮的建筑群中，建一供游人登高远眺的楼、塔等建筑，如鹤立鸡群，登上此建筑物，可扩大游人的视野，达到一种旷达的审美效果。“欲穷千里目，更上一层楼”，“江流天地外，山色有无中”等诗句，都是登高极目远眺而获得美学意境。

除建筑外，摩崖石刻、碑碣书画、书法题记和历史文物等，更是我国自然风景区的一大特色。这些珍贵的文化遗产，对自然风景区起到点题、润色作用，增强游人对自然风景的理解，造成一种奇妙的审美意境。人们通过对风光的欣赏，不仅可以得到风景美的感染，还可以获得历史文化知识。

神话传说和风俗民情，犹如一链条，将自然景观和人文景观巧妙而和谐地串联起来。每到一处著名的旅游胜地，都有听不完的神话故事，都会使人浸入那浓浓的风俗民情之中。

我国民间文学宝藏极为丰富，每个地方都有自己的优美传说和故事。在这些传说和故事中，充分地体现了当地劳动人民的智慧和思想感情。

据不完全统计，峨眉山神话故事和传说就有 40 个左右；泰山神话故事和传说多达 50 多则。风俗民情是一个地主人民在生产和生活中自然形成的风俗习惯，其中所蕴含的文化内容，具有重要的社会学价值。

2. 中国园林的艺术魅力

中国园林，历史渊源流长；中国园林，极富诗情画意，是融自然美和建筑美于一体的景观。中国园林的艺术特色，主要有以下几个方面：自然天成、情景交融、诗画意境、起承转合、时空变幻和借景对比。

自然天成。我国的园林艺术“虽由人作，宛自天开”。其意是园林虽然是由人工建的，但却仿佛是自然形成的一样。我国园林艺术是在自然山水的基础上进行的再创造，强调自然山水草木本身的美。园林中的各景点的设计不能破坏自然的和谐统一。

无论是石的堆叠、水的分聚、树的排列、花的分布，都要效法自然，使园林的写意性和浪漫色彩与自然本身的特征水乳交融地统一在一起。“宛”，包含有似真非真的含义，具有与我国古典艺术中所追求的贵在似与非似之间一脉相承的美学意蕴。

情景交融。我国园林在强调自然外貌的同时，还强调运用园林景物来表达人的情感志向。融情于景，以情驭景，通过景物来表达人的情感，景物是人的人品外化的载体。我

国古人用“江山”来代表国家社稷；用松、竹、梅来自喻清高的品格。园林中的掇山、掘湖、植花、种树、置景、设亭、题匾、编联等都讲究比兴，着意于情绪的渲染和情感的寄托。

诗画意境。我国的园林从来都是被当作诗和画来欣赏的，被看成是立体的诗，流动的画。园林设计者往往从高度发达的抒情诗和内容丰富的山水画中寻求再现自然美的灵感，把园林当作诗画来创造。无论是形象构造、总体布局、还是山石、林木、花卉的细节处理，都力求诗情画意之韵味。

园林景点的命名也非常讲究，寥寥数字要概括出景点的意图和性格。如北京颐和园取“颐养冲和”之意，意思是下辈对上辈的孝养。所以园中殿堂多以“寿”字来命名，如“万寿山”、“仁寿殿”等；杭州西湖的十景，名字极美，韵味无穷：“苏堤春晓”、“断桥残雪”、“雷峰夕照”、“曲院风荷”、“平湖秋月”、“柳浪闻莺”、“花港观鱼”、“南屏晚钟”、“双峰插云”、“三潭印月”，每一景点的名字，都是一首诗、一幅画。

在《红楼梦》第十七回，贾政为省亲大观园景点取名，可谓绞尽了脑汁，贾宝玉也为此遭了不少罪。从中可以反映出我国古代对园林取名的重视程度。

起承转合。我国园林的创意不是平铺直述的，而是把文学、戏剧的技法融入其中，讲究景点的连接转换，景观变化的起伏迭宕。有人形容道：园林山水是案头上的文章，文章是地面上的山水。“起”就是开头，“承”就是承接过渡，“合”就是概括。园林山水好比是一出戏剧，它同样有序幕、发展、高潮、尾声部分。

时空变幻。我国园林注重把涉日成趣、移步换景作为园林构思的重要组成部分。涉日成趣就是在同一园林每天都能发现新的趣味，移步换景就是每当审美主体的欣赏角度发生变换，都能看到新的景致。

为达到这一目的，园林设计者在园林游园的路线设计上讲究曲直开合、封闭放纵、高低穿插、上下往复、前后衔接、左右环绕，通过立体交叉的空间位置的变换，使观赏者从不同的方向、角度、层次、视点，对景观进行全方位的审视，造成变幻无穷的审美意境。

借景对比。借景对比是我国园林艺术中常用的技巧和手法。所谓借景，就是开辟一四周之间环境的风光透视线，借助观赏者的视觉，让外景进入园内或景点之内。有远借、邻借、仰借、俯借和遐想借意等。所谓对比，就是让两种或两种以上不同意趣的风景用藏露虚实等手法形成对照而相互突出、衬托、相得益彰。

四、自然风景美的观赏

对自然风景观赏的美的收获，常常因人而异。除了观赏者的生理、心理和文化素质因素外，这里一个主要的原因，就是观赏的方法问题。从大量对自然风景的观赏实践中，我们可以归纳出以下几个方面：动态观赏、静态观赏、观赏距离和观赏角度。

1. 动态观赏

所谓动态观赏，就是或步行或利用某种交通工具（乘车、乘船、乘空中索道、乘飞机等）在景区的观赏活动。李白用诗对自然风景的动态观赏作了生动的描述：“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。”峰陵挺拔、空灵飞动、快船快意、使人神远的意境，在诗人笔下表现得精妙绝伦。诗人这种审美意境的获得，是他在动态观赏中发现的。

如果没有诗人乘坐快船这一动态的蓄势，就看不出长江上下游之间景色的变换，体会不了耳闻猿啼、目送群山的意境。从桂林到阳朔有 83 公里的水路，乘船一路游去，两岸变幻无穷的奇异美景，使目之不暇迎送。

诗人贺敬之在《桂林山水歌》中唱到：“云中的神呵，雾中的仙，神姿仙态桂林的山！……水几重呵，山几重？水绕山环桂林城……是山城呵，是水城？都在青山绿水中……呵，是梦境呵，是仙境？此时身在独秀峰！心是醉呵，还是醒？水迎山接入画屏……”这样的诗篇，只有对自然风景的动态观赏才能吟诵得出。

2. 静态观赏

所谓静态观赏，就是观赏者相对地固定在一定的位置上，对某一景观所进行的欣赏活动。在我们的审美实践中，往往有这样的感受，即对某一景观的欣赏活动过快，就不易发现其中的美，发现不了其中的奥妙所在。

这在欣赏心理学上有一个欣赏“注意”的形成问题。心理学认为，注意就是心理活动对一定对象有选择地集中。面对黄山云海奇石，只有形成欣赏注意，对各种奇形怪状的云雾进行仔细的品评、玩味、揣摩，才能由欣赏对象本身并不明确的形态而引起欣赏者的理解、联想和想象，才会看到鲸巨蜃、岛屿耸峙；才会看到“梦笔生花”、“骆驼石”、“仙人

下棋”；面对云南石林，只有当你形成审美注意的时候，阿诗玛的优美身姿才会映入你的眼帘，从而使审美客体形成丰富的形象，使审美主体贪图自然造化的无穷意境和情趣。

3. 观赏时间

面对同一自然风景，会因观赏时间的不同而产生不同的审美效果。四季不同，自然景色也不同：“春山艳冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如洗，冬天惨淡而如睡”，这是四季山景的审美特征；“春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬暗淡”，这是四季不同云气的审美特征；“春英夏荫，秋毛冬骨”，这是四季不同植物的审美特征；“春绿、夏碧、秋青、冬黑”，这是四季不同池水的颜色。

不同的天气，观景得来的审美效果自然不同：风和日丽看西湖是浓妆，细雨朦胧看西湖是淡妆。不同地域的自然景观也因时间季节的不同而不同：到北京西山看红叶，秋季霜后最好；到哈尔滨看冰雕，在雕成形后的前一段时间最好，时间一长就落尘埃，影响欣赏效果。总之，掌握好时间，使所观赏的审美客体的美学效果达到极致。

4. 观赏距离

距离产生美，这是从长期的审美实践中总结出来的。所谓“距离”，就是一种“无我的但又如此有我的境界”：从主观方面来说，距离就是无我，就是超脱于一切个人的利害之外；从客观方面来说，距离又是有我，又要局限于那些使我们感兴趣的审美客体。这一理论，是瑞士心理学家布洛提出来的。

所谓“马上看壮士，月下看美人”，“不识庐山真面目，

只缘身在此山中”，“入芝兰之久而不闻其香”，“雾海行船”等例子，都是审美主体面对审美客体时所处的距离不同而产生的不同审美效果。

5. 观赏角度

“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，从不同的角度来观赏同一自然风景，会产生不同的审美效果。从视觉观赏的角度看，一般可分为平视、仰视和俯视。

所谓平视，就是观赏视线前方延伸较远的景物。平视适合观赏“旷”的自然景色。

所谓仰视，就是从自然景色的低处开始，逐渐移动目光向高处爷视，以达到一种高远的审美效果。

所谓俯视，就是从高处向低处看。乘空中缆车和飞机，是俯瞰自然景色的最佳选择。

第三节 自然风景美典型鉴赏

一、杭州西湖

杭州西湖是我国十大名胜之一，面积 5.6 平方公里。西湖旧称武林水、钱塘湖、西子湖，宋代始称西湖。

“水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇；欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”苏轼站在西湖岸边，胸中顿觉朗然：满眼一片烟波浩淼的湖水，环绕着绵延起伏的山峦。在波光粼粼的湖面周围，繁花似锦，芳草如碧，曲径风荷，树影斑驳。经过历代装点，使江湖、山林、洞壑、溪泉、春华秋实、夏荷冬雪等自然之胜与古刹、丛林及园林艺术家的雕凿融为一

体。

早在南宋年间，西湖即有“十景”著名天下，它们是苏堤春晓、断桥残雪、雷峰夕照、曲院风荷、平湖秋月、柳浪闻莺、花港观鱼、南屏晚钟、双峰插云、三潭印月。

苏堤春晓是西湖十景之首，堤上遍种桃柳。每当春天的黎明时刻，月落星稀，晨钟初响，悠扬悦耳。此刻堤上垂柳低拂，晓露迷茫；放眼晓雾中的湖光山色，耳闻百鸟和鸣的啁啾之声，使人飘飘欲仙。

断桥残雪，是神话《白蛇传》中许仙与白娘子相会定情的地方。断桥是白堤与陆地相接的一座石拱桥，由于神话传说，使它家喻户晓。断桥两旁，桃披红云，柳笼绿雾，香风送爽，波光摇翠。待到冬末积雪未化时，这里又是观赏雪景的好地方。

三潭印月是在苏东坡治理西湖后，作为湖界而在水中立着的三座小塔。塔状如花瓶，浮漾水中。塔面有五个距离相等的圆洞。月明之夜，塔内点起灯火，水面上就会映出很多月亮。其景扑朔迷离，忽兮晃兮，胜似仙境。

杭州为吴越古都，又是丝绸之府，鱼米之乡，人才辈出，留下许多可歌可泣的史实和传诵千古的诗篇，与西子湖畔大量名胜古迹如在西子湖畔的岳王墓、秋瑾墓等，互为印证。

另外，还有游客必往的灵隐寺、虎跑泉、六合塔等，构成以西湖为主体的 30 平方公里的杭州西湖风景名胜区。“未能抛得杭州去，一半勾留是此湖。”如今的西湖正以其更加妩媚的美姿，吸引着五洲四海的宾朋游人。

二、避暑山庄

承德避暑山庄坐落在河北省承德市区北部峰峦起伏的山谷平地上，原名热河行宫。从康熙皇帝以后的几代皇帝每年夏秋两季都在此避暑和处理朝政，因此山庄既是当时中国的第二政治中心，也是我国著名的古代园林。

山庄始建于康熙 42 年，历时 87 年建成。山庄占地 564 万平方米，内有宫殿楼台、庭园阁榭、寺院庙宇 120 余处，构成著名的 72 景。山庄吸收江南塞北的风光景色于一体，形成玲珑剔透、古朴淡雅的独特风格。

山庄内自南而北，大体可分为宫殿区和苑景区两大部分。宫殿区在整个山庄的南部，是皇帝处理政务和居住的地方。它包括正宫、松鹤斋、万壑松风、东宫等四组宫殿建筑。这些青砖灰瓦的建筑物掩映在参天古柏的松涛林海之中，清风阵阵，云丝缕缕，别具情趣。由前至后，一条中轴线上依次排列着澹泊敬诚、四知书屋、烟波致爽、云山胜地这些尤为精巧的宫殿。烟波致爽殿是皇帝的寝宫，嘉庆和咸丰两个皇帝相继死在这里。院内古柏参天，空气中纤尘不染，积雾全空，给人以爽朗清凉之感。

苑景区又可分为湖区、平原区、山区三部分；湖区位于宫殿区北，热河源头由这里涌出，与诸泉和溪流汇集成湖，在水波浩淼的湖面上，罗列着大小不同的洲岛。这里树木青翠，花草繁盛，彩蝶纷飞，百鸟啼鸣，大有“天然风景胜西湖”之丽姿媚态。

平原区内地域开阔，林木葱茏，绿草如茵，是当年皇帝与王公贵族骑射和野宴的地方。在谷幽溪碧、峰回路转的山

区，建有许多亭阁，现仅存“南山积雪”一亭，登山远眺，山庄景色及四周奇峰怪石、外八庙尽收眼底。

避暑山庄建筑手法新巧，融自然景观与人工建筑为一炉，庄内庄外浑然不辨，使人感到山庄是大自然的一部分，可谓“山庄咫尺间，直作万里观”。

三、北戴河

北戴河海滨，位于河北省秦皇岛市的西南面。南临渤海，北靠联峰山，西起戴河口，东到鸽五窝，形成长达 10 公里、宽约 2 公里的海滨风光带。因戴河流经其西南而得名北戴河。

北戴河海滨，海岸漫长曲折，滩面平缓，沙软潮平，海水清澈，是天然优良的海水浴场。岸上风光秀丽，联峰山冈岭相连，苍松翠柏，奇峰异石，千姿百态。样式各异的楼房别墅或临海而建，门外波涛汹涌；或掩映于树丛，以林壑泉石取胜；更有春无风沙，冬无严寒，夏天酷暑的宜人气候，使北戴河海滨成为我国最著名的海滨旅游避暑胜地之一。

北戴河海滨有景点 24 处，以鸽子窝、老虎石、莲花石公园等最为有名。

鸽子窝又名鹰角石。因一巨型礁石从海中突起，常有成群鸽子栖息于巨石峭壁石隙之中，故名鸽子窝；又因巨石形似雄鹰屹立，故又名鹰角石。立于鸽子窝礁石亭上，眼前海天一色，“水何澹澹，汪洋一片”，疑是身处海波之上。

老虎石，在海滨的中部海滩上。因巨石延伸入海，形如群虎盘踞，故名。每当海潮上涨，虎石孤悬海上，踏海搏浪，栩栩如生。站立石上，可观近海风帆，可望山峰叠翠，海水相映，丽光无比，是游人垂钓的好地方。

莲花石公园，在东联峰山上。因万石罗立之中，有亭亭玉立者，形如莲花而得名。公园居高临下，海滨景物历历在目。正如康有为诗曰“万里波涛拍岸边，五六楼阁峙山巅”，“暮卷涛声望海浴，朝霞飞翠挹山妍”。

在北戴河海滨以外，还有闻名于世的万里长城“天下第一关”——山海关、孟姜女庙等名胜古迹，及昌黎“碣石山观海”等景观，均同属于北戴河风景名胜区。它们以有别于北戴河海滨的不同风光，给人以新的意境，异样美的享受。如登临“天下第一关”城楼，可以在历史文化的氛围之中，南眺渤海，北望长城，令人联想古今，心怡目爽，情豪气壮。

四、日月潭与阿里山

日月潭是台湾岛第一大湖，位于中部的南投县，距台中市 80 公里。湖面海拔 780 米，为山顶构造大湖，面积 7.73 平方公里，水深 40 米。这里四周群山环绕，古松苍劲，花草繁茂，风景绮丽。是台湾八大景之一，也是全国著名风景名胜之一。

日月潭是日潭和月潭的合称。两潭之间有一小岛，原名珠子屿，后改称光华岛。岛北为日潭，面积较大，形圆如日，故称日潭。岛南为月潭，面积较小，状如一弯新月，故称月潭。日月潭的迷人之处，一是潭东之山，高达 2056 米，朝霞暮霭，明月清辉，烟雨迷濛，山湖隐现。七月平均气温略高于 22℃。为台湾岛最佳避暑胜地。二是山腰湖畔建有众多寺庙和楼台亭阁，主要的有文武庙、孔雀园、玄奘寺、玄光寺等。这些建筑在翠绿浓荫的掩映下，与湖光山色交相辉映，美不胜收。

1966年，抗战时期被日本人从南京天禧寺劫走的玄奘部遗骨，取回存放在玄奘寺，从此，日月潭湖光山色又添一处名胜。

阿里山位于台湾嘉义县以东，是著名的阿里山脉中心群峰的总称。主峰大塔山，海拔2663米。

阿里山是台湾天然森林区和著名的台湾风景名胜八景之一，它以塔山云海、大塔山断崖、祝山日出奇景、万顷林涛、擎天神木、艳丽樱花等最为有名。

在晴朗天气的拂晓，若登上塔山山巅，便可一览云海的奇妙。只见云海茫茫，瞬息万变，如波涛汹涌，似彩带飘舞，如万马奔腾，似帆樯疾驶，十分壮观。

进入阿里山腹地，又可贪图万顷林涛的壮奇。风乍起，万顷森林海洋，千枝婆娑，涌起层层碧波，沙沙作响，似琴如瑟；山风劲吹，则万顷林涛，轰天雷鸣，令人动魄惊心。

阿里山的樱花，簇簇点点，满山遍岗，红白辉映，呈现另一番妩媚。还有那经历了3000多个风霜的老红桧树，古朴多姿，以“神木”形象欢迎着八方来客。

五、桂林漓江山水

桂林漓江风景名胜区为全国风景名胜十佳之一。它位于文本壮族自治区东北部，是典型的岩溶峰林地貌。奇峰罗列，江缠水绕，形态万千。真是“江作青罗带，山如碧玉簪”，构成一幅名扬天下的绝妙山水画。

桂林漓江的第一胜景为漓江山水。秀美的漓江，由桂林到阳朔一段长83公里。蜿蜒于群山之中，两岸无限风光，或山石突起，或孤峰亭亭；或峰丛连座，或秀水萦回。田野似

锦，江山如画。“桂林山水甲天下”，名不虚传。无山不奇，无山不洞，是漓江风景区的又一大特色。无山不洞，以芦笛岩、七星岩等溶洞最为出名。无山不奇，以象鼻山、画山、书童山、伏波山、叠彩山为最。

七星岩，曲折深邃，长达数里，可容万人。洞内遍布各种形态的石钟乳，玲珑剔透，色彩缤纷。击之铿锵悦耳，清脆如名磬，可奏出许多美妙的乐曲，犹如一个庞大的石钟交响乐团。

象鼻山，酷似一座大象立于岸边，将长长的鼻子伸到水中，正在得意地吸水。形象逼真，栩栩如生。

画山，巨壁陡峭，临江而立，石纹斑驳，浓淡相同，远看如一幅群马图。有诗赞云：“自古山如画，如今画如山，马图呈九首，奇物在人间。”

“桂林山水甲天下，阳朔山水甲桂林”。阳朔景区把桂林漓江风光推到极致。这里的碧莲峰、榕荫古渡和月亮山等，别具有方洞天，吸引游人流连忘返。

此外，桂林漓江风景区地处苗族区，游客还可到苗寨参观作客。热情好客的苗族同胞将为游客吹笙欢舞，表演芦笙踩堂、打同年等，别有一番情趣。

桂林山水，青峰与奇岩竞秀，碧水与幽洞争妍。朝辞桂林，暮别阳朔，满眼无限风光，可尽情欣赏。可谓一江流水千幅画，游人均在画图中。

六、黄龙寺与九寨沟

黄龙寺与九寨沟是我国近期开发的独具魅力的自然风景名胜之一，位于四川省阿坝藏族羌族自治州的九寨沟县、

平武县、松潘县三县的崇山峻岭中。黄龙寺因建在黄龙沟得名，九寨沟因其周围有 9 个藏族村寨得名。

黄龙寺，建在黄龙沟海拔 4500 多米的黄龙山上。山头、山腰、山麓各有一座，统称黄龙寺（现仅存遗址）。黄龙寺景观之一是中寺附近的洗身岩，景色瑰丽，奇幻迷人。景观之二是后寺现存的一座完好的石塔，第个藏、羌、回、汉等各族同胞在这里赶庙会，尽兴游玩。景观之三，也是最诱人此处是环绕在黄龙寺周围的 3000 多个大小湖泊构成的奇特景观。众多湖泊呈梯状湖群，连结群湖的湖堤是光泽如玉的乳石垄坎。层层环绕，圈圈紧扣，别致罕见。

九寨沟，总长约 50 多公里，平均海拔在 2000 米以上，沟中有大小湖泊 108 个。最大湖泊长 7 公里，最小的仅 5 平方米，由于流水随着山谷地形的陡、折、缓、峻而产生出各种各样的叠瀑、飞泉和急滩，从而形成梯湖、叠瀑的特有景观。

九寨沟景观的特别之处，首推水色之美。九寨沟湖水以蓝色为主基调，由此变幻为浅蓝、粉蓝、靛蓝、碧蓝、景蓝、翡蓝等水色。更令人神往的是许多湖水竟呈现出红、黄、绿、蓝、青等五彩缤纷的颜色，故九寨沟湖被誉为“彩湖”、“万花海”、“五彩池”等。

九寨沟景区特别之处之二是在万顷繁木竹林之中，有世界珍稀动物大熊猫栖息繁衍之地。金丝猴、小熊猫、扭羊羚等稀有动物也可在这里找到归宿。

来到黄龙寺与九寨沟，宛若云游在美的海洋中。看不完湖光山色美如画，听不尽流泉竹韵鸣语交响乐。新鲜空气之

清爽，湖水之甜美，瑶草琼花之芬芳，会使你在色彩、听觉、视觉、嗅觉、味觉等方面获得全方位的自然美的享受。有人称选道：“碧水苍岭雪峰奇，五彩瑶池银瀑飞。湖光山色交辉映，九寨风光人间稀。”正是黄龙天下绝，艳推九寨沟。

第四节 人体美——自然美的高级形态

一、人体美的定义

达尔文描述人类的祖先时说“他们满身是毛，有须知尖耸的耳朵，成群地生活在树上”。在与大自然的搏斗中，人从动物中分化出来了，在长期的劳动实践中，猿变成了人，人体的各个器官进化成今天的样子。

首先，人体美是一种健康的美。人的体形是那么富有造型美；人的肌肉是那么饱满而有韧性；人的肤色，在一定的光线作用下，是那么富有色调的变幻；人的姿态，又是那么千变万化……人体美在身材和相貌上必须是健康的、匀称的、充满活力的，如男人有发达的肌肉，女人有曲线的体形。体操健儿大多具有美的体形。骨瘦如柴、一脸病态的人在形体上是不美的。

其次为姿态美，也即人体各部分运动配合而呈现出的节奏感，如动作敏捷、举止规范、步履矫健。大阅兵中的解放军士兵可谓个个姿态优美，给人留下难忘的美感。

再次为风度美，风度是人的内在思想文化修养在人体动作上的表现，如雷厉风行、温文尔雅、儒商之态等。陈毅元帅就具有诗人般的儒将风度。人体美还受社会、自然等因素

的影响和制约。

二、心灵美

人体美是人的外在表现，大多依赖于先天条件。心灵美是人的内心世界的美，是后天通过社会实践逐步形成的，人们在社会生活中的言行，无不透露出其内心世界。

例如在公交车上，面对怀抱婴儿的妇女，邻座风度不凡的青年对之视若不见，后座的白发老翁却热情让座。又如，美丽的公共绿地，有人“潇洒”地随手扔弃杂物，也有志愿者挥汗清扫环境。

人在社会生活中的言行无不透露出其内心的美、不美或丑。心灵美，首先表现在品德和情操上。复杂的社会环境充满着真、善、美和假、恶、丑，我们要对真与假，善与恶、美与丑有所辨别，形成对真善美的崇尚与追求，养成自觉的首先意识和良好的道德行为及习惯。例如爱国主义、集体主义、见义勇为、先人后己、热爱劳动、进取精神等，都是品德与情操的具体表现。

心灵美还表现在正确的积极向上的人生态度。人活着是为吃喝玩乐“潇洒走一回”，还是有理想，有信念，“不为虚度一生而后悔”。张海迪虽没有健康的体魄，但她对生活 and 事业充满了信心，她执著的人生观是心灵美的核心。不同的人生观指导人的不同首先意识和行为习惯。

人体美和心灵美并不统一。有人貌美心不美，如《红楼梦》中的王熙凤算得上标致的美人儿，但她“明是一盆火，暗是一把刀”，外貌和内心判若两人。虚伪即不真，不真就谈不上美。有人貌丑心灵美，如影片《巴黎圣母院》中那位奇

丑无比的处在社会最底层的敲钟人加西莫多，他以超人的大智大勇、大慈大悲给人以极大的心灵震撼。

心灵的美与丑是判断人美或不美的主要依据，人体外貌的美与丑有时并不那么重要。当然，心灵美和人体美的和谐统一是人类所追求的。随着生活质量的提高和生命科学的发达，社会将为发展人体美提供了越来越多的可能性，塑造自己美丽的心灵不仅是人的自身发展需要，更是社会进步的总体要求。

三、人体美是自然界进化的高级形态

人体美是自然界进化的高级形态，劳动是人体美进化的绝对前提。由于劳动，手变得灵活了，然后是劳动和语言一起，使猿的脑髓转化为人的脑髓。之后又有人的感觉器官的完善，经过漫长的实践过程，终于有了现代意义上的美的人体。

人体美的本质在于生命，或者说，生命的感性显现就是人体美的本质。在美的人体的身上，人的自由性和创造的活力得到了集中的显现。人体美作为生命的感性显现，在本质上就与疾病、死亡相对立，所谓不胖不瘦、不高不低，均是体魄和第二性征发育良好的人体形象。所谓堆肠肚、罗圈腿、肥脂松坠或皮包骨头被认为是不美的，是因为这样的人体特征意味着生命的衰竭或死亡。美的人体应该是健、力、美的结合，否则，人体这三方面任何一方面的缺陷，都会影响人体美的表现。

1820年4月8日。爱琴海上的米洛岛出土了一尊女人雕像。这尊雕像在运往法国的途中遭到了抢劫，结果塑像受损，

失去了两只手臂。但在巴黎展出的时候，所有的参观者都为之倾倒。这个半裸的女人雕像优美动人，充满活力，却并不给人柔媚和肉感的印象。她那转折的身姿，沉静的目光表现出坦荡的自尊，使人们感受到完美的人和生命的自由的震撼力量。——她就是著名的《米洛的维纳斯》，是艺术中人体美的典范。

歌德说：“不断升华的自然界的最后创造物就是美丽的人。”人是自然界进化的高级形态，人体美是自然美的高级形态。黑格尔说，劳动履行了自然，更陶冶了人本身。在长期的进化发展过程中，人的身体和精神不断获得解放，朝着自由的理想状态迈进。人体美及其所蕴蓄的精神内涵，相应地，也便成了艺术家们的表现对象，成为一种重要的美学形态。

人体美首先是一种自然美，人体具有生理学、遗传学、生物学上的特点，这是客观的不以人的意志为转移的自然因素的属性。法国雕塑家罗丹曾说：

“自然”中任何东西都比不上人体更有性格。人体，由于它的力，或者由于它的美，可以唤起种种不同的意象。有时像一朵花：体态的婀娜仿佛花茎，乳房和面容的微笑，发丝的辉煌，宛如花萼的吐放；有时像柔软的长春藤，劲健的摇摆的小树。……有时人体向后弯屈，好像弹簧，又像小爱神爱洛斯射出无形之箭的良弓。有时又像一座花瓶。……

四、人体美几个方面

总的来说，人体美应包括以下几方面。

1. 人体的造型美

人体造型美主要指容貌和体型的美。具体而言，是指五

官端正，结构匀称，肌肤丰润饱满，生机蓬勃。宋玉在《登徒子好色赋》中描写的东家之子的美，可以为我们提供一个鲜明的印象：增加一分就会显得肥胖，减去一分就会显得羸弱，脸上涂脂则嫌太白，着粉就显得红过了头。可以说是生得不瘟不火，恰到好处。

另外，比例匀称和谐也是人体造型美的重要因素。古希腊艺术家们认为，人的身高应该是头的七倍，而且找到了人体各部分的恰当比例。在构图上，他们发现了著名“黄金分割率”。比例上的适度，加之对于生活的深刻观察，使希腊雕塑在表现人体的现实感和精神内涵方面大大超越了其他民族的艺术，创造了一种卓越的人体美。

2. 姿态、动作美

英国美学家博克说：“相貌在美，特别是我们人类的美这方面起着相当大的作用。动作举止使容貌具有某种确定性，一个人的容貌按常规是动作和举止相一致的，它能够把心灵的某些令人愉快的品质的效果的内在的品质结合起来。”

车尔尼雪夫斯基说：“动作的敏捷与优美，是人体的端正和匀称的发展的标志，它们无论在什么地方都令人喜爱的，所以燕子的飞翔有不可言传之妙，有羊奔马驰之美。”

人体美是静态美与动态美的结合，但更侧重动态美的表现。这种动态美广泛地存在于日常生活中，比如体操、武术、舞蹈、体育运动中，处处都展现着人体动态美的魅力。

3. 风神气韵美

《淮南子》云：“画西施之面，美而不可说（悦）；规孟贲之目，大而不可畏；君形者亡焉。”为什么画出美女西施的

面容而不令人赏心悦目，画猛士孟贲的眼睛不令人望而生畏呢？这是因为“君形者亡焉”。所谓“君形者”，就是统摄形体的气质精神，神采气韵。不能表现精神的形体，无论比例为何精确得体，也不会给人以美感。

相反地，凡是能给人以美的享受，给人以心灵的震撼的，其中和然蕴含着某种精神。比如雕刻家罗丹给巴尔扎克所塑的雕像，形骸可怖，令人望而生畏，但也同样是这一尊躯体，准确地传达了巴尔扎克的神韵，而成传世名作。这是一个较为极端的例子，但它无疑说明了，精神气质，在形体美当中所占的决定性位置。

那么，人的风神、气韵是如何传达的呢？

通过眼睛传达。人们常说，眼睛是心灵的窗口。眼神美在一个人气质神韵中表现得最突出。黑格尔说：“整个灵魂究竟在哪一个特殊器官上显现为灵魂？我们马上就可以回答说：在眼睛上；因为灵魂集中在眼睛里，灵魂不仅要通过眼睛去看事物而且也通过眼睛才被人看见。”亚圣孟子早就通过观察人的眸子来判别他是否正直，而顾恺之则明确提出“传神写照，正在阿睹之中”。

古今中外的大师都看到了眼睛之于精神气质的重要性。达芬奇说“眼睛是灵魂之窗，是理解力用来对于自然的无限造化进行最完全最宽广的观察的主要工具”。又说：“眼睛是人身之窗，通过人身探索自己的道路，享受世界之美。因为有眼睛，灵魂泰然地居留在牢笼里，倘若没有它，这样的人体牢笼便成了灾难。”

《诗经 硕人》中描绘美人就是写她的眼睛：“巧笑倩兮，

美目盼兮！”而白居易描绘杨贵妃眼神的诗句：“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”，也以其传神而流传千古。

那么，眼神美的标准是什么呢？柏克从哲学高度总结出了一双眼睛美的原因，他说：“眼睛的美首先在于它的清澈明亮；其次，眼睛的动作由于不断变换它的方向而对它的美有所增益；再次，关于眼睛和邻近部分的结合，……你既不能强烈地偏离邻近部分的线条，也不能拉近于任何一种严格的几何图形。除了这一切之外，眼睛所以感动人，是因为它表现心灵的某些品质，并且一般说来它的主要力量就是由此产生的；……”

其实，眼神之美，既在“眼”（即美目），又在“神”，即它所传达的神采。归根结底，眼神美的根本在于一个积极健康的心灵。

人的风神气韵美还通过表情来传达。关于以表情来传达人物气质的最好的例子便是蒙娜丽莎的微笑。正是这样一个舒畅、温柔、娴静、端庄的微笑，包含了丰富的人性，成为文艺复兴时期人的觉醒的重要标志。人们看到贝多芬的画像中他那薄薄的紧闭着的嘴唇，嘴角微下垂，但给人的感觉却是横绷着，显示出痛苦与跳动的统一。单从这一张宽大嘴巴所形成的有力的弧线，我们就能窥到贝多芬的精神世界了。

我们说一个人“刚毅果敢”、“饱经沧桑”、“宽厚善良”、“优柔寡断”、“开朗豪爽”、“聪明机智”、“粗鄙庸俗”，除眼神之外，很大程度上都是从其面容表情上来做判断的。

英国的威廉·荷加斯如此分析人的表情：“当一个人达到40来岁的年纪时，由于情感所引起的肌肉的自然的、不由自

主的运动,他的性格必当在某种程度上在面部反映出来。……一个凶狠的人,由于经常皱眉撅嘴,会使有关的肌肉正式成立一种是以暴露邪恶性情的固定状态,经常微笑则可以预防这一点。另一些感情也可以这么说,虽然有一些感情不会直接影响肌肉,如爱与希望。”

可以说,荷加斯比较深刻地指出了表情与气质的关系。当然性情气质与表情不是必然联系的,古语所谓“人不可貌相”是也。但无论为何,我们都不会否认丰富的表情之下,掩藏着一个丰富的精神、情感世界。

4. 健美

美与健是分不开的,只有发育健全的躯体,才能称得上美的。“健人的精神寓于健康的身体”,这句古希腊人所信奉的至理可谓放之四海而皆准。

15 世纪,意大利著名雕塑家米开朗琪罗创作了一尊雕像——《大卫》,被后人誉为“人体健美的典范作品”。雕塑气魄雄伟,高达 2.5 米以上。大卫卷发蓬松,目光炯炯,凝视前方,面部表情庄重而机警。他的左臂弯曲,手持投石器,蓄势待发,他的左腿微向外伸出,右腿支撑重心,右手微曲,雕像四肢和谐,肌肉结实,结构匀称,轮廓分明,身姿矫健,充分显示了健与美的高度结合,洋溢着青春与活力。

米开朗琪罗创作《大卫》时,正是中世纪末期,《大卫》以其明朗、流畅、生动的造型,冲击了教会文化的拘谨僵化、呆板、阴沉的氛围,成为民主思想和精神自由的象征。大卫像的巨大成功,是希腊人所信奉的名言的有力佐证——“健康的精神高于健全的躯体”。

人体的健美，首先应该是人体的健康、自由的发育所展示出来的生命之美。健康乃是人体美的基础。一个人如果病魔缠身，就会精神萎靡，形体消瘦，脸色苍白，肌肉萎缩，其形体美就会因之减色甚至于消失。

因此由于历史、地域、风俗、时代而形成的所谓“美的风尚”，都应该以健康的标准来衡量。不论何种条件只要他们的某些做法损害了人体的健康，这就不能被当作美。不管是以胖为美的缠身也好，还是以瘦为美的束身也好，都妨碍人的正常发育，不美。

据说，战国时期楚国有一位君主，喜欢细腰女子，细腰遂成为时尚，宫中女子皆以细腰为美，为达腰细，不择手段，一些人节食以求，竟然饿死了。又如：有的民族妇女的颈子套着许多铜环，她们以颈长为美，铜环套得越多越美。套得越多，颈子就可拉得越长，这样就会越有智慧、财富和地位。如果把铜环去掉，许多妇女的头就会耷拉着而竖不起来。在我们看来，这同缠足、穿耳一样，简直是对妇女的摧残。

健美还有一个标准，那就是力。力，既包含力量，又体现特定的技能技巧，还显示出精力旺盛、神采奕奕的姿态。力，是在健康的基础上，经过长期的磨炼而凝成的。健康的人很多，但并不是每个健康的人都有健美的力。欲获得力，还必须下苦功锻炼。

以古希腊为例，众所周知，表现健康的人体美是古代希腊造型艺术特色之一。其实，古希腊人在当时环境下的生存方式有密切相关的。古代希腊世界战争此起彼伏，战争锻炼了人的体质，也向所有城邦公民提出了更高的要求。比如，

斯巴达的婴儿一生下来，就要优胜劣汰，健壮合格的才允许留养，否则弃之山峪；留下来的，立刻就经受考验，首先用酒洗澡，体弱者在酒中死去，留下来的，继续进行各种各样的训练，7岁过集体生活，20岁过军营生活。格斗、赛跑、投枪、掷铁饼等，接受正规军事训练，每日出操。这种军事生活，直到60岁才结束。这样，几乎每个成年人都有一个强健的躯体。

健美还有一个标准，那就是美。它主要是指素质美、姿容美、姿态美、和谐美，等等。有兔唇的总不能当主持人，武大郎式的矮子总不适合做篮球运动员，肥胖过度的人总不能做柔软体操运动员，哑嗓子不太可能上音乐学院，有皮肤搔痒症的人绝不能当航空驾驶员，聋子总不能当电话员，因为他们的素质上的缺陷限制了他们。

当然，这并不是说这些人就不美。他这点不美，那点可能是美的。十全十美，毕竟罕见。衡量健美，不能光看容貌美不美，还要结合人体美的其他因素联系起来看。有的人容貌不见得美，但他们的动作、姿态、风度却很美。例如：在赛场上，我们经常可以看到运动员健美的英姿，为他们的健、力、美的高度和谐而喝采。

当然，由于人美是在长期的劳动实践中形成、定型的，而且是处于特定的社会关系之中的，因而人美就不能脱离它所处的社会性。人体美是和社会性具有密切联系的。这种社会性表现为：人体美或多或少地总是打上了时代的种族的民族的阶级的地域的烙印。我们欣赏人体美，是不能离开其社会性的。

第三章 社会美

第一节 人的活动美是社会美的核心

一、社会美的定义

社会美是现实生活中社会事物的美。它是指那些包含社会发展本质规律，体现人们的理想愿望，并能给人以精神愉悦的社会生活现象，例如生产劳动就是社会美最早的领域，原始氏族的生活活动、生产工具、生产对象及产品，常常是社会美最早的朴素形态。不过阶级社会中，劳动发生了异化，与审美产生了尖锐的对立。

而社会主义社会的实现和共产主义社会则又真正为生产劳动的美开辟了广阔的领域。我们时代的劳动美，可以说是社会美的基本内容之一。此外，社会环境美、人自身的美也都是社会美的基本内容。它们都属于社会美，并具有共同的特点。

首先，社会美是人类社会实践的最为直接的存在形式。人类自由创造的本质力量，最直接地表现在社会实践的过程及成果中。

其次，社会美的内容美往往胜过形式美。人们衡量一个

社会事物美不美，主要从内容着眼，看它是否符合社会发展规律，是否符合人们的需要、目的、利益。就这个意义上说，社会美从本质上说就是以感性形式表现出来的善。

最后，审美还是自然美和艺术美的来源和基础。我们为什么会认为自然物的某些属性，如某种色彩、声音、形式、线条以及均衡对称等是美的，而另一些色彩、声音、形式、线条等是不美的呢？原来那些后来成为人们审美对象的某些自然属性总是与人类实践发生密切联系，并为人们所熟悉、掌握和运用的结果。

在生产劳动的实践活动中，人不仅与自然发生关系，人与人之间也结成一定的社会关系，如同事之间、同学之间、亲属之间、上下级之间的关系，萍水相逢或旧友故交……在现实生活中，凡是社会现象的美都属于社会美，它体现在社会生活的各个方面。

亚里士多德说“美是一种善”，社会美是以符合大多数人的利益的善为前提的，因此它的主要内容就是善。自然美重在形式上的视觉审美，社会美则主要反映在内容上，是以具体的感性形式表现出来的状况，是在为实现人类共同理想而奉献的实践行为中，人们看到了自己的创造和奉献精神，从而感到愉悦。人是社会实践的主体，社会美是通过人的行为表现出来的。

原始社会的石斧，它那平衡对称的形式，较为锋利的刃口，打磨光滑的表面以及坚硬的质地，不仅表现了人们自由创造的本质力量，而且还最为适用。后来人们离开了石斧，却留下了对石斧上述形式特性的肯定，并将平衡、对称、光

滑等属性推及他物，使自然美也成为人类社会生活中特殊的美的形态。

至于艺术美，更离不开社会生活美，生活是艺术美的源泉。艺术美虽然高于生活美，却又来源于社会生活。同时艺术美又是艺术家对现实生活审美把握的结果，艺术家的审美感受、审美能力、审美理想都来自于人的社会实践和艺术实践中。可以说没有社会美就没有艺术美。

二、审美活动是一种超越

以往在对象世界为核心的美学是无根的、冷冰冰的美学，把美、美感、审美关系等等当作美学的研究对象是对理解物的方式理解美学。在这种美学中，人类自身的生命活动和生存体验被忽略了，审美的本体意义、存在意义和生命意义被遮蔽了。

美学要改变自身的形象，就必以人类自身的生命活动作为自己的现代视界，必须在人类自身生命活动的地基上重自身。美学应该是生活的最高阐释，是关于人类生命的存在及其超越如何可能的冥思。从哲学本体论层次上对审美活动加以考察，这样，审美活动就不再是一种单纯意义上的对于美的把握方式，而成为一种本体意义上的生命存在，一种充分自由的生命活动。

审美活动为我们提供了一种唯一的生命存在方式去超越生命的有限，它靠否定现实去趋近现实，它对人类的有限生命进行挑战和揭露，又使人类的真实生命得以真实的显现。审美活动的超越意味着人的生命存在方式置身生命世界，以最高生命的眼光看待生命世界。

审美活动作为一种真实的超越，它推动生命不断作出选择，走向生命的无限，最终使生命成为可能。

真正进入审美活动的人都必须是能够从终极关怀的角度审视人生的人，他虽不脱世，但却不再禀赋一种执着的现实关怀来观照现实，而是从永恒的法则去审视自己、社会和全人类，去固执地追问生命如何可能，去义无反顾地实现生命的应然、可然和未然。

三、社会美的核心是人的生命活动

审美活动既存在于社会领域和自然领域，也存在于艺术领域和科学研究领域。存在于社会领域的美即社会美；存在于自然领域的美，即自然美；存在于艺术领域的美，即艺术美；存在于科学领域的美即科学美。

社会美存在于、显示于人对自然的征服和改造以及其他方面的社会生活过程之中。生活是美的。社会生活中的庄严与高大、正义与崇高、平等与自由、友谊与爱情、劳动与斗争等等，都是社会美的表现。

人是社会美的主体，人的美最能反映出社会美的本质。人的美首先在的自由创造性的活动，即人的生命活动。人的生命活动之美正是社会美的核心。

在社会生活中，凡是符合规律性的人的自由创造性活动都是美的。人们歌颂治理洪水的大禹，敬仰挖山不止的愚公，赞扬治病救人的白求恩，讴歌全心全意为人民服务的张思德，把他们视为美的形象，就因为他们的活动已成为人的自由创造力量。

社会美本来是自由劳动及其创造的结果。但是，私有制

使人类劳动出现了极为复杂的情况。奴隶、农奴、无产者的劳动虽然也创造了美，但他们的劳动是在失去了自由创造的情况下进行的，劳动对于他们的劳动却产生了自己的畸形和赤贫，他们过着衣不蔽体、食不果腹的苦难生活。劳动者在奴隶社会是“会说话的工具”，在封建社会是“土地的奴隶”，在资本主义社会则变成了“机器的零件”。异化的劳动产生了异化的现实，产生了现实的丑。

尽管如此，劳动者对自然的征服和改造，仍在艰难曲折地前进；美的创造并未停止，也在曲折地发展。雄伟的金字塔，巍峨的万里长城，至今仍在肯定着劳动者的实践力量。这是一种不可避免的二律背反现象。只有到了以公有制为基础的社会，才开始改变和消灭这种“异化劳动”的状况。

人类社会生活本身充满着各种各样的矛盾和斗争，其中也包括美与丑的斗争在内。在社会生活的发展长河中，人的实践、斗争总会遇到这样或那样的波折和阻力。社会上腐朽没落的反动阶级和邪恶势力总要千方百计地剥夺劳动者进行自由创造的权利，扼杀他们的审美要求。

因此，先进阶级和进步力量为争取人的自由和解放而进行的斗争，由于符合历史发展的客观规律，就成为社会美的一个重要方面的内容。为此，人们把神话中窃火给人间的普罗米修斯奉为崇高的典型。

在我国历史上，为了推翻压在劳动人民头上的三座大山，有多少革命先烈抛头颅，洒热血，不怕牺牲，前仆后继，用自己的一腔热血谱写了革命英雄主义的正气歌。他们的斗争都是对人的价值、人的本质力量（实践）的积极肯定，他们

的形象无疑是美的。在民族矛盾尖锐时，为捍卫民族独立与祖国尊严而英勇奋斗的革命者形象，同样是最美的形象。

从青纱帐里的游击健儿到大江南北的抗日军民，从朝鲜战场上气贯长虹的国际主义战士到自卫反击战中的爱国英雄，都为我们绘制了一幅幅永不褪色的最新最美的图画。

如果说美存在于社会生活领域中，并不是说一切社会生活都是美。在人的本质力量（实践）不断发展的过程中，社会上的丑类、生活中的丑行总会存在。美与丑正是相比较而存在、相斗争而发展的。对于丑的不屈不挠的斗争正在不断地为美的发展壮大开拓着前进的道路。

四、社会美的特征

社会美的特征可以概括为三个方面：

1. 社会美重在内容

社会美是以内容取胜，重在内容的美。社会美既要体现社会客观规律的历史必然性（真），又要反映出人对社会实践的需要、目的和尺度（善），是真与善的统一，因此社会美主要体现为一种重在内容的美。

2. 社会美具有直接现实性

社会美产生于社会生活并现实地存在着，具有直接现实性，这种直接现实性一方面产生着现实功利，一方面又受时空限制，是社会实践的直接产物。

3. 社会美具有明显的功利性

社会美明显的功利性，突出表现为它的内容的状况。社会美主要体现为精神的“实用”功利和物质的实用功利，其作用是直接的。

五、社会变革与人类进步的崇高美

一般说来，崇高往往是人的本质力量的否定性实现。其表现形式有两种。

1. 自觉的否定性实现

所谓自觉的否定性实现，就是说，主体可能意识到自己的追求、自己的创造可能遭到失败，遭到否定，但它却义无反顾地去追求和创造。

人类社会发展的历史，是一部征服自然和改造自然的历史，也是一部追求真、善、美的历史。在生产力低下的时候，人类征服自然面临着严峻考验，甚至是失败的考验。但是，人们双不愿屈服于自然力而任凭自然力的支配和摆布，而是想尽一切办法去征服于自然和改造自然，从而支配自然力。这就构成了人与自然的矛盾冲突，而且，在这种冲突中，人的本质力量往往被否定。

中国古代的一些神话（如夸父逐日、大禹治水等），都反映了这种情形。社会向前发展，人类所面临的矛盾也随之变化，并变得复杂起来，除人与自然的矛盾冲突外，还有人与人之间、阶级与阶级之间的矛盾冲突。在阶级社会中，先进思想的代表、革命阶级的事业中，总是同落后思想的代表、反动阶级的利益相冲突。

当先进思想的代表、革命阶级的事业还处于初始阶段时，其力量比较弱的真、善、美事业也往往归于失败，他们的思想，他们的追求遭到了否定。在这种情况下，人们虽然在事实上失败了，但精神上并未失败，他们所从事的轰轰烈烈、可歌可泣的事业，所表现出的不畏艰险、不甘屈服的精神极

为崇高,能激励后人朝着他们的目标,跳着他们的足迹前进。

2. 被动的否定性体现

所谓被动的否定性实现,就是主体在极不自愿的情况下。因受到外部力量的强制而去从事某种追求、活动,并创造出某种崇高的对象。

古代劳动人民建造埃及金字塔、巴黎圣母院、中国万里长城、故宫等活动就是如此。他们是以自己的牺牲为代价创造出一种崇高的对象。人们在这种对象面前,不仅在肉体上,而且在精神是都具有一种压力,看到的是创造者自身的渺小,感叹的是人自身的无力。

就崇高与艺术的联系看,崇高多集中于悲剧中。尽管悲剧不等于崇高,但悲剧与崇高却有着必然的联系。恩格斯在《致拉萨尔》的信中指出:产生悲剧的原因是“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性冲突”。

第二节 服饰美与居室美

一、服饰美的内涵

服饰是人体的一种重要的语言。如果说,人体美是自然美中的高级形态,那么,服饰美则是人体美的文化生成。世界上的服饰,大体包括两类,一类是表现信仰,以掩饰人体为主,具有一种异化人性的倾向,从西方的牧师、修女到东方的和尚、道士,这些人的着装只是某种宗教教义的形象图解,与人体美的表现无关;另一类是反映人的身份,强化人的个性、气质,塑造人体美,表现人类世俗情感的。

这类服饰一般注重合体、塑造曲线、突出性感，是文艺复兴以后人文主义思潮的产物。作为人类世俗情感的传达，服饰是一种典型的遮露的艺术。服饰美的核心是研究遮掩哪些部位，暴露哪些部位，从而使两者交织成韵律。这可以看作服装审美总的原则。

黑格尔在《美学》中从表现人的精神方面说了服饰的美学作用。他说：“至于身体的其余部分却始终只能显出纯然感性的美，……所以就美的观点来说，这部分的裸露对于形象和精神的表现在不起什么重要作用。如果所要表现的主要是人的精神方面，把这部分遮盖起来是符合端庄观念的。……单形状生动的轮廓所含的精神意义突出地表现出来，这正是服装所做的事。”

服饰对人体的遮露的艺术处理，其效果是双重的，一方面，阻止了动物性欲望的发展，另一方面，又塑造了人的形象，显示了人的文明程度。古希腊维纳斯雕像那上身裸露、下着长裙的艺术处理，之所以比全裸或全遮更有魅力，重要的原因是通过遮露的艺术处理，最大限度地调动起了人的想象，既表现了人体美，又使人超越了对人体开卷有益的单纯的感官的欲望，而进入到一种神性启示的境界。

服装美的三要素是色彩、款式、质料。而其穿着的审美原则则是自然和谐、大方得体、适时应境。

作为一种文化，服饰又是一种无声的语言，它直观地反映出时代特色。服装的入时性主要表现为“流行”与“时髦”。品牌，是20世纪兴起的产物，每个品牌都打上了鲜明的时代烙印，就像每当我们提到一个老字号，就会联想往昔的某段

时光。每一季的流行，都像一个阴晴表，反映着人类至少是都市人群的心态情绪。科技、经济、政治、生态、人性……种种社会动态都为流行的发布提供了线索。

当然，流行是短暂的，但时尚是持久的，优秀的品牌懂得创造每一季节的流行。

服饰文化的多姿多彩，演绎出时尚的缤纷灿烂，我们从服饰文化的发展演变中归纳出以下几大类型的时尚追求。

二、几大类型的时尚追求

1. 传统时尚

站在一个世纪的终点站，人们突然感觉到旧日的时光已如逝水，一股怀旧的情绪在人群中蔓延。老照片、老歌、老房子以及母亲箱子底的旧衣服都被拿了出来，在阳光下晾晒。复古的浪潮使得老祖母的绿松石手镯、克什米尔大披肩、苏格兰格子裙，还有随着大兵瑞恩一起被拯救的美式大袋裤和大皮靴成了时髦。这种怀旧的情绪也叫寻根，因此年轻的一代开始热衷于中国的传统服饰，女孩子喜欢的是立领盘扣的上衣、粗布印染的蓝裙、平底绣花的缎鞋等。

2. 古典时尚

古典的艺术反映在服饰的穿用方面是普遍而显见的，历来为欧洲奢华的宫廷王室所把持的衣着时尚，代表了贵族阶层的审美意识。

古典艺术的优雅精致，可以称得上是完美无缺的绝佳之造，是传统文化中的精粹部分，极具人性的哲理和睿智的想象，通过对客观世界的独特理解，引伸出人类情感的高度升华。服装作为一种穿用和审美的形式，各种材质、色彩、款

式所组成的具有古典性质的细微生动和情趣格调，充分显示了独特别致的美的意味。在不断推涌的艺术潮流中，古典的意味始终以其独有的魅力引力注目而长盛不衰。

3. 民族时尚

特定的地理环境、物产条件、生活习俗、心理状况、观念意识与民族服饰的形成是密切相关的。无论是存在于遥远西方的各种年代悠久的土著及其他民族，还是生息在神秘东方的诸多极富历史渊源的民族，客观的现实与部族的崇尚建构了奇异多姿的穿着依据，也标志了传统意蕴与审美情趣的涵盖伸延。

在一系列精彩纷呈的民族服装形式中，着实集聚了许许多多不同时期的不同种族肤色地人的倾心“雕琢”，其出自心灵“美感”流露，依然会被现今追逐新潮时尚的人类所真切感触，由此激发的为珍奇瑰丽的民族而动的崇美之情，必将推出出更多的适合现代人审美要求的生动的服装款式。

4. 前卫时尚

前卫的形式通常是指艺术形态中具有激进性质的构成种类，其不仅仅是归于对审美意义的理解阐释，也是因为对于客观存在的实际反映，由此产生的传统与现代、崇高与世俗、保守与创新观念的碰撞，必然促使人类情态心绪的躁动不安，随之而来的朝向现存文化的反叛与挑战，也就在情理之中了。

世界上许多声名显赫的时装设计大师，其设计不俗的衣着作品常常是与这类先锋艺术密切相关的。从夏普瑞丽的“抽屉里米洛维纳斯”到玛丽·奎因特的“迷你裙”，从韦斯特伍德的“女巫系列”和“海盗系列”到帕克·拉邦纳的“城堡

大衣”……稀奇古怪乃至颓废荒诞的构想运思，无不映射着超乎寻常的情致涌动而显示出奇绝美妙的穿着艺术。

5. 浪漫时尚

构造浪漫的诗意，在当今日趋流行的服装中已成为惹眼的时尚，即使是那些著名的时装设计师，也仍在不遗余力地发掘和寻求着充满美丽的浪漫形式。像瓦伦蒂诺、伊夫·圣洛朗、纪梵希、拉格菲尔、阿玛尼、费雷等接连推出的晚装、泳装、休闲装、内衣……漂亮设计中，无不阐发出抒情荡意的美妙之感，挥扬着极具青春活力的潇洒气质，确实为人的享用创造了舒适完满的美感境界。

6. 古朴时尚

古朴的性质看来更接近于自然本原的意味，存有粗糙但却真切的原始遗痕，带有简洁而显壮美的自然灵性，完全是一种远隔尘世和散发着泥土芬芳的悠然趣意。尤其是在人类文明的无限扩展中，那些沉寂多年而遭忽略的古韵风味，重又被厌倦于现代世俗的矫饰艳丽的现代人所意识，于是，人们试图找寻类似幽深古远且质朴纯粹的厚重气派，以满足崇高自然和借古喻今的急切渴望。

后现代主义的审美意味正是萌生于这种广泛的社会时尚之中，返璞归真确已成为现今人类的心灵与视觉的能动需要，也反映了人类对永恒的自然造化 and 古昔的历史遗风所倾注的热切神往。

7. 豪华时尚

无需讳言，漂亮的东西对人类而言，永远是一种引发审美期待与感情冲动的诱惑，而极端的豪华，在作用于人的心

理与视觉的感官时，则通常表现出富丽堂皇、气派不凡的美的意味，并具有强烈的艺术感染力。豪华所显露的华丽外观，同时也是富有高贵的象征，自古至今都被作为宫廷皇室、贵妇名流等少数人展示身份和追求完美的重要形式。

作为个体的人的活动特性，为使穿着的服装更易于展现其所拥有的财富、身份、地位、审美等特征，因而形成衣着表现上的登峰造极。在多姿多彩的优雅舞会上，在群英荟萃的电影节颁奖晚会上，在皇宫贵族的盛大婚礼上，在引人入胜的剧目演出中……豪华的装扮总是伴随着那些“公众名流”的身影来显示其卓越的非凡而与众不同。

三、居室装饰与生活情调

居室是人们最基本的生活环境。居室美化即用美的规律，创造一个舒适、美观的生活环境。居室美唤起人的美感是经常的、持久的、温和的。优美家人的居室令人心身愉快，陶冶人高尚的审美情趣，激起人对生活热爱，而粗俗嘈杂的环境使人萎靡、消沉，甚至可能引人堕落。居室的美化所展示的不仅是生活的美，也是个性的美、文化的美、时代的美。

四、居室美的基本原则

从整体性的审美效果，综合地、系统地分析、研究居室之美的基本原则，应该：

1. 舒适性

居室是人类生存的主要栖息地，是人类生活的居住场所。其主要的目的便是要给人类提供一个良好的、舒适的，便于学习、工作、休息的生活环境。舒适，一是指精神上舒适，

有使人舒心惬意的气氛、情调，有利于身心健康的享受。二是指物质条件上的舒适，能为人的学习、工作、休息等一系列活动提供一定物质基础。

2. 适宜性

居室是由家具、照明、陈设等各部分组成的。这些部分的大小、比例、安排便要求适宜性。常见有些家庭住房面积并不紧张，然而杂乱无章；有的居室空间很小，却放着一张很大的沙发，这些就很不适宜。

居室环境应以“和”为贵。所谓“和”，是指总体把握室内设计的一切要素（六界面、灯具、家具、软装饰、陈设和绿化等），并使这几大要素在一个整体的环境内形成和谐。和谐即美，这是2000多年前古希腊哲学家早说过的。和谐也并非绝对的，而是诸要素的对立统一。

适宜性还要求居室的风格、情调与主人的性格、职业和所处的季节、所在的背景等相统一。以协调为美，以统一为美，正是适宜的目的。

美的居室应该做到布局整洁、有序、富于变化；形象端正、简洁、新颖；意境壮观、优美、深邃。

五、居室美化的美感要求

居室室内装修艺术具有强烈的直观效果。设计师对造型的处理、材料的选择、色彩的氨基酸，即形、材、色等所形成的空间环境，对居者的心理和生活会产生特定的影响。它能给予人们美的感受，能影响人的情绪，陶冶人的情操；也可展示特定的文化内涵，显示人的精神品位和生活情调。因此，居室的美化有一定的美感要求，其具体体现在以下方面：

1. 整体的美感

家居装饰首先要从整体和谐入手，求得家居各区间（客厅、卧室、书房、厨房、卫生间等）风格、格调的统一；求得装饰上形、光、色、质等形态构成要素组成完整的空间序列，给人留下章法严谨、性格鲜明、格调清新、主从分明的观感。

整体美感的形成，要靠风格、韵味上的一致，要造家居环境中各功能空间的共同装饰（如门套、门页、窗、踢脚线、挂角线等）达到造型、用材、处理手法上的一致或大致相同；要造家居各空间在主色调上做到基本一致或在同类色内作深浅变化；要靠装饰的饰面主体材料在质地、色彩、肌理、纹样上做到统一协调，力求打破单调乏味感，获得层次分明、烘托得体、错落有致、韵律有序的秩序感，做到量感、力感、运动感的平衡统一。

许多家用电器的造型都是相当美观的，壁挂式空调、立式的音响设备、冰箱、洗衣机等，主人在选购时要注意与居室环境的协调。如果安排得当，则不失为艺术的创造。

各类陈设、艺术品、书画、盆栽与整体环境的有机组合，将起到画龙点睛的作用。灯具款式、形状、大小的选择要与室风格、舒适的整体居室环境服务。其次是诸如窗帘、床罩、桌布、五金配件及各类用具等尽可能精心挑选安排，与全局协调，使居室形成和谐的美。

2. 功能的美感

居室是人栖息之所，是紧张劳作后安抚疲惫身心的休息之所，是人生温馨之港湾，它的价值首先是实用方便、舒适

自然、质朴典雅，进而才是富有个性、韵味、情趣等，这些便是构成功能美的要素。如为追求时尚或显示富有百倾其所有，仿效星级宾馆及娱乐场所等手法，使斗室珠光宝气，艳俗奢侈，缺乏和谐、亲切、平易和随心的家居氛围，这是极不可取的。不同的空间给人的感觉是不一样的。

因此，必须根据室内各空间使用功能的特点，来营造其小环境。如客厅要有宾至如归感；卧室要有隐私安全感；书房要有书卷气；儿童居室要有童趣；厨房、卫生间则要洁净、方便。一般来说，进入过于高敞的空间易使人产生失落感，而进入过于狭小的房间易使人产生紧迫感。那么，通过各种方法是可以改变的。以居室主人生活方便、实用为准则，将空间分配、使用频率安排得得当有理、井然有序，在协调和谐中实现其功能美。

3. 色彩的美感

美化居室选用色彩应注意利用色彩的温度感、重量感、空间感及情绪感。首先要注意色调与居室目的的统一，是用青、蓝色的冷调组成一个清新、淡雅的房间，来慰藉紧张工作后的身心；还是用红、黄的暖色调营造成一个热烈、温暖的环境，来增添全家团聚的气氛。

色彩的亮度、纯度不同，使人会产生轻重不同的感受。如果顶棚和墙壁用深色，而墙脚和地面用浅色，就会使人感到头重脚轻和压抑之感。反之，才会给人稳定感，符合心理习惯。同样，亮度强、纯度高的浅色，用于天花板和墙面，侃之显得较高较宽，而亮度较弱、纯度较低的深颜色用于室内的陈设，使之缩小空间感觉，就会使整个居室显得更宽敞

了。

此外，不同色彩还具有不同的情绪倾向，或使人安静轻松，或使人热烈欢快。总之，色彩会给居室带来多种多样的审美效果。

4. 材料的美感

装饰美在很大程度上是靠各种材料固有的纹样、肌理、色彩、质地等按美学的原则艺术地组合来实现的。如各种天然材料的纹理、金属材料的光泽与它们的坚硬度、负重感，纺织材料的花色与柔软性等等，这些材质差异都是值得在居室装饰设计时重视运用的要素。

材料的审美价值，不是靠高档材料的堆砌而获得的，而是通过材料纹样的曲直、光泽的有无、质地的硬软、色彩的深浅、线条的粗细和形状的大小等种种选择、变化、对比、协调、组合而显现的。所以用材要做到廉中有贵，粗中有细。高档材料应使用得显眼，中、低档材料要发掘出特长，通过“精”用而示其美感价值，这才叫匠心独运，物显其神。

5. 风格的美感

居室的风格美，即是指居室总体格局和情调。居室风格的美感不在于废止追求时髦，而在于有自己特色，要定一个基调，通过造型、色彩、结构、质地完美结合，取得总体空间的视觉效果，不仅功能明确、色彩协调，且富有新意，这样的居室既具有生活功能的使用空间，同时也是美感效果的视觉空间。

居室美化的风格受自然、社会、文化的制约。不同时代、不同民族、不同地域风格各异。中国传统居室风格庄严典雅，

往往取对称的装饰手法，借书画处理蕴藏高雅的民族习尚。国外居室美化的风格流派众多，如以古代埃及、古希腊、古罗马为代表的厚重雄伟、典雅优美、稳健雄壮的古代风格；以意大利为主的追求人情味和人室内空间感情交流的所谓文艺复兴风格；还有以讲究功能、体现理性、标新立异为特点的现代风格。

纵观古今中外居室美化历史，各种风格、流派也十分众多。从宏观上看，有遵循古典构图和设计法则、注重形式美、沿袭传统的学院派；有看重实用功能，不择手段标新立异的现代派，如野兽派、黑色派、白色派、平淡派、繁琐派；有折衷前两派的后现代派等等。但不管哪一流派、哪一风格，都重视创造一个良好的物质空间，一个感性的、抚慰人心的、有人情味的心理环境。这就要求我们以独创的审美眼光和风格，大胆创造融汇，力争在有限的空间中获得美满的意境和悠扬的情趣。

六、创造居室美的意境、格调和情趣

居室装饰根据主人不同职业、爱好、年龄、民族、性格、层次和文化素质等反映于审美意趣上的差异进行创意设计。美不能脱离个性而存在，不仅要有赖于独特的创造力，更需要体现独特的性格。生搬硬套，搞“拉郎配”，胡乱拼凑，不伦不类，花钱买“俗”，是谈不上什么美的。

当一个人要进行居室美化的时候，他就要想一想，想要一个什么风格、情调的家？创造一种什么样的文化氛围？居室美化实际上是主人美学素养的一面镜子。

上文谈到的多种美，最终要达到的应是主人理想中的美

的意境。诗无意境淡如白水，家无意境则缺少灵魂。或热情奔放，或淡雅含蓄，或雍容华贵，或朴实无华，或返璞归真，或清新与典雅兼采，轻巧与浑厚并蓄，或古拙与秀丽相得益彰，粗犷与精致相映成趣，诸如此类均应根据主人的个性和居室空间的特征来定夺，这样才能获得个性美，使居室达到“居移气，养移体”的目的。居室的美要展示的正是主人精神世界的美、生活情趣的美。

第三节 科学美

一、车的演进

据《辞海》注释：“车：陆地上用轮子转动的交通工具。”有籍可查的佐证是在古巴比伦的遗址废墟，发掘出了约4000多年前的木制轮子。大约在同一时期的中国黄帝时代，就已出现了人力的车子，并开始制造战车。

承上启下的周朝对马车作了政治地位上的详细的区分，并以马匹的数量来标志官爵的大小，使车成为权力的象征。到了春秋战国，孔丘先生用“六艺”教授学生，以之作为取士的标准。“六艺”即“礼、乐、射、御、书、数”，其中“御”就是指会驾驶车辆。秦始皇乘座尊标“辒辌车”、“法驾”。

汉时，皇太后坐的车谓之“鸾车”；皇家的深宫大院内，供妃嫔女官享用的车称之为“衣车”；权贵大卧、皇亲外戚用的是“轩车”；而庶民百姓用的是人力拉挽的“鹿车”。隋唐之交，因战事频繁，各国城池墙坚壁厚，于是就产生了一种类似今天装甲车的马车，只不过用生牛皮蒙甲，内藏大兵十

名，攻城破墙，锐不可挡。

宋朝，通行一种大型的“太平车”，有箱无盖，驾车人操纵其中，二十余骡马排成两行，合力拖拉。

元朝时期，车的种类之盛令人咋舌：仅供使用的有“斧车”，乐队有“鼓吹车”，射猎用的有“围猎车”，运载棺材的有“丧车”以及消防车。

500 多年前，曾有一个著名的女巫瑟西普顿掺杂着宿命成分的预言：即使没有马，车辆也能行走。这一预言出现在资产阶级刚刚登上历史舞台、欧洲正从农业社会向工业社会过渡的时期，尚不发达的生产力使人类对自然既充满了无奈与困惑，同时也怀着征服的勃勃雄心。当工业文明携雷挟电地席卷整个欧洲大陆时，科学作为第一生产力推动着历史的进程，并改变了整个世界。1769 年法国人尼古拉斯·古诺制造出了世界上第一辆蒸汽机汽车。1888 年英国人取洛普发明了充气轮胎，开始了汽车发明史上新篇章。

车的演进对人类整体生存的状态所产生的影响与渗透力是巨大而深远的。在美国，私人轿车已成为生活必备交通工具。发达的公路网和汽车的大规模产销服务网及市场竞争促成了社会设施的广阔化，广阔的设施双促进了私人汽车普及化。

公路延伸到哪里，加油站、麦当劳、汽车旅馆、维修店、交通警察就出现在那里，形成一套汽车文化风景线。当你仅有两腿时，你的日常生活空间就限于 10 公里；你有一辆自行车，生活空间就可扩展 3 倍；你拥有轿车，便可将活动领域扩展 30 倍。这意味着你拥有了“缩地术”。你可享有一个成

百倍于两腿人那种广阔的舞台。你将告别与两腿作伴的封闭型狭窄世界，而进入与汽车人共生的开放型宽阔领域，你一天就能办成两腿 10 天也难以完成、甚至无法完成的事。

从这个意义上讲，汽车延长了人的工作寿命，使之更像一个能力倍增的巨人。

汽车的发展不仅显示在功能上，而且还显示在它的造型上。汽车造型并不是一开始就引起了人们的注意，那时由于技术与艺术的分离，人们只注意生产流程和产品功能，完全忽视了汽车的造型，所以当时的汽车外形还没有脱离马车的样子。

但是，后来人们发现，两种产品的价格、作用和质量相同的条件下，外观漂亮的销路更佳。于是人们就大刀阔斧地简化了原来的丑陋造型，代之以用钢铁、有色金属、合金、玻璃、塑料、木料等制造外型，让所有零乱不堪的机件全部隐藏在里面，于是，一辆辆外观极其漂亮的汽车，在一个个“曲线的魔术师”妙手之下诞生了。

汽车造型充分认真运用和研究点、线、面、体等形态要素的美学规律，构成了外形的轮廓，显示出它的美。各种各样的汽车通过自身形象给人心理上或兴奋、或愉快、或舒适、或振奋的艺术感染力，既要讲时髦，又要合潮流。汽车经过一个世纪的发展，它已经成为现代物质文明的典型代表之一。

汽车造型风格不仅取决于科技发展，更反映出社会文化心理特征，汽车越来越呈现出不 历史风貌。20 世纪 20 至 30 年代，汽车摆脱原有的马车模式，进入以规整、遮罩机件为特点的箱型车体时期，奠定了后来汽车造型的形态基础，

而其蕴含的象征意义在于对乘坐者身份、地位、礼仪的标示，使人产生一各敬重、庄严的审美感受。

20 至 50 年代，汽车造型风格进入流线型时期，车型线条的圆润流畅反映出对速度的崇尚。50 至 60 年代，人们审美意识转向船型爱好上，这种棱角清晰、扁长、稳定形态，表示了人们二战后普遍寻求稳定感的心理，直到今天它仍标示了象征大工业社会尊严、和谐和安定的风格特征。

从 20 世纪 60 年代以来，汽车造型风格呈现出多元化趋势。当然，在汽车造型风格中，仍然存在不同地域化传统的独特影响。如欧洲主要以严格、精练、大方为特征；美国主要以气派、实用、多样化为追求；日本却更以崇尚精致、含蓄和同一性为基础。

二、工业设计

从上述汽车的发展，我们可以看到工业时代的形象，仿佛是一个庞大无比的钢铁巨人，被科学技术的威力所驱动。但是，科学技术史告诉我们，这副巨人的形象如果没有艺术的力量赋予它以灵魂，它就不仅毫无魅力，而且也难以为社会所接受。

近代工业技术的许多重大发明都经历了种种坎坷。发明家的成功，主要不在于把每一件产品设计、制造出来，而在于如何让社会接受它。第一台蒸汽机问世时，人们觉得它是一个丑陋的怪物，多数人宁愿乘坐慢悠悠的马车而不愿坐颠簸不堪的火车。道理很简单，人是富于情感的动物，科学技术只有同艺术形象结合在一起，才能更好地打动人，才有利于打动更从的人。只有打动更多的人，新的科技发明才能

走向社会，成为一种新的文化成分。

美感是人类独有的情感。随着社会实践的发展，物质生产日益丰富，人类对物质产品不仅要求具有实用功能，还要求具有审美功能。我们常常发现对于功能相同的产品，只要经济条件允许，人们总是宁肯多花些钱买那更美观大方的，而不愿选择那些粗笨丑陋的。这足以说明，实用功能和审美价值在物质产品中常常是不可分割的。

现在已经有很多国家把把审美要求列入了国家产品质量标准。在现代化大规模生产中，各种产品都必须先进行设计，然后严格按照预定方案进行批量生产。过去产品设计较多限于工艺技术范围，而现代产品设计已走向了新阶段，即现代技术与艺术结合起来的阶段。优异的设计，既要考虑各种产品功能因素，还要通过工艺技术手段，体现出一定的社会审美观念。

不仅如此，人们对劳动过程中的工具、机器、车床、环境、工作服装、厂房布置都有了美的要求，一些发达国家开始提倡文明生产和科学管理，从而使劳动者在美化的环境中身心得到陶冶。

技术美学就是顺应这个历史必然性产生的。它是人类社会生产力发展的必然产物，更是现代文明社会多种需求的反映，是把美学运用于技术领域的一门新兴交叉科学。技术美学研究的是：如何使产品满足人的全面需要。人的全面需要绝不同于动物生理上的物质需要，而是包括物与精神两方面的需要。劳动生产和工作中如何使主观因素和客观因素按照美的标准——最高标准结合的问题。如果能实现这种结

合，人们就会充满自由创造的喜悦，实现更高的效益。产品根据现代化综合质量观，以满足多种需要作为检验产品质量的标准。

技术美学的核心就是产品设计，这种设计不只着眼产品结构，而是特别着眼人们的审美要求。这种设计在国际上被称为“现代工业艺术设计”。在现代工业发展中，其地位愈加令人瞩目。

美国通过汽车公司在与福特汽车公司 20 年代的“汽车式样”之争以后，于 1943 年开始生产“克莱斯勒线型”汽车，一下风靡全球，使美国汽车工业在国际上一跃而处垄断地位。在日本几乎所有企业都把设计新产品摆在头等重要地位。生存竞争已不仅仅是技术，更多是艺术设计之争了。

工业艺术设计涉及范围非常广泛，从空间角度看，可以归纳为平面和立体两种艺术形象，属于平面艺术设计的主要有各种纺织品的纹饰、印刷品、纺织印染装饰品的的设计；属于立体艺术设计的主要有家用电器、钟表、家具、各种机床、汽车、飞机、船舶等设备，可以说，大到人造卫星，小到人手上的戒指，从设计那些坚固的建筑，到那一撕就破的包装纸，都包览无遗。

设计要遵循实用、经济、美观三项基本原则，而产品的功能、物质技术条件、造型形象则是工业产品造型形象则是工业产品造型设计的三要素。

在设计中，不仅要重视色彩、线条、形态，还要讲究人机工程学与产品的舒适美。“人机工程学”又称“人体工程学”、“宜人学”、“工效学”。当功能主义走向极端，产品、机

器与人的感情越来越疏远，使人的理智和生理功能不能适应机器的要求时，有人提出“赋予机器以人性”的主张，由此“人机工程学”应运而生。

人体工程学是在人们的活动与其使用的机器(技术手段)相互作用的具体条件下融汇了解剖学、生理学、心理学知识，综合研究人的一门科学。它的基本问题是要创造“人——机——环境”系统最理想的方案，以保证生产高效率，同时保证给工作的人提供必要的方便，提供能保证他们体力、健康和工作能力的条件。

优秀的产品造型，还要考虑到民族历史的传统与心理，顾及到民族的特点、爱好与习惯。产品设计师应该巧妙将消费者曾体验过的审美情感作为“美的潜能”熔铸在产品造型设计之中。如欧洲一些国家生产的钟表上往往有猫头鹰形象出现，它象征着博学，但在东方人眼中则是不吉利，如果不及到不同地区人们的好恶，结果往往南辕北辙。

技术美学是综合美学、心理学、生物学、经济学、工程学等多门学科知识的边缘学科，是社会科学与自然科学相交融，美学与技术相结合的产物。它从另一个层次上更深入地揭示出人的本质与美的本质的内在联系。前苏联著名飞机设计师认为，技术上愈完善的东西，在美学上也就愈完美。这说明一个真理：现代科学技术与美的产品造型有着难分难舍的血缘关系，它赋予产品造型一切美的姿质，从而使之最具时代的魅力。

三、在科技实践中创造美

具有科学美品质的事物作用于审美主体，从而在其内心

世界中激起欢快、愉悦等特殊心理感受，可以称之为科学美感。

科学美感不同于一般审美过程中的美感。它不是仅仅由事物的表现形式（颜色、声音、空间组合）作用于感官所产生的感受，而是主客体相互作用的产物。

一方面，审美客体作用于人的感官，使欣赏者产生心理和情感上的共鸣，引起内心世界和谐的、美的感受；

另一方面，主体以其特有的审美判断和审美评价选择客体，在无数的对象中仅仅同他所理解的客体建立审美联系。主体的审美观照活动不是机械的、照镜子式的被动活动，而是探照灯的能动活动。

由此可见，科学审美关系的建立，关键是科学技术实践。作为人的本质力量的一种表现，科学技术活动正是人的自觉创造性的集中表现。动物只知道被动地适应自然，它们的活动多是无意识、无目的的；而人却可以通过对自然的自觉认识和改造，创造出“人工自然”。

这种实践活动也是人类社会存在和发展的基础，是人类自身不断完善和发展的动力。人类的这些本质总是通过被人认识到、改造过的自然对象，或者说，打上了人的神创造活动烙印的客体映现出来。人们在欣赏这些对象时，无疑会产生对自己本质力量的一种赞美。这是科学美感的源泉。对于实验成果或技术产品的美感，当然同这些产品的外观不可分割，但本质上仍在于它所包含的辛勤劳动中。当我国国防科技工作者看到我国第一颗原子弹爆炸所产生的巨大火球和蘑菇云时，他们情不自禁地为这动人美景而欢呼跳跃。

当我国著名物理学家王淦昌用自制的简陋仪器为学生们演示出粒子的云雾径迹时,他动情地说:“物理学的美是很迷人的呢!我们要想在科学技术活动中体验到常人所无法体验到的美感,必须满腔热情地投身到科学技术实践活动中去,发挥自己的聪明才智,通过艰苦劳动同大自然建立感情,理解自然界,创造出美的事物。

第四节 艺术美与现实美的关系

一、艺术美与社会美和自然美

社会美和自然美合称现实美,是美的客观存在形态,是艺术美产生的基础和源泉,但它们又有着种种固有的缺陷。

首先,社会美和自然美本身的形式与内容,无论是在历时性方面,还是在共时性方面都难以做到完全一致。社会美的内容是普遍的、自由的,但它的表现形式常被特定的情势所限定,常常是不自由的、偶然的,缺乏普遍性的。例如:“勇敢”品质作为一种审美对象,在不同情况下,就会有不同的表现形式。

自然美和形式是规律性和自由性的统一,但是与之契合的内容,常是多义的、游移的,甚至是与形式相冲突的。因而自然美也难以表达普遍自由的内容。

其次,自然美和社会美总是存在于现实的一定时间和空间之中,没有空间流动的自由性和时间流传的永久性,即它们常处于直接现实性消逝后,如无富有艺术性的传播媒介的帮助,美感影响也就消失了。而自然美则依赖于自然状态,

时序的更替和环境的变化必然影响到自然美存在的永恒性和自由性。

再次，现实美还常带有复杂性。美的成分与不美的成分或可有可无的成分共处一体，各成分之间存在的联系不够协调，因而作为整体的和谐程度不够。毕竟现实是缺乏充分加工的自然形态的美，即使经过加工改造，也常常带有强烈的功利目的，因而，也就不能充分体现实践主体的自由自觉的创造性。日本美学家竹内敏雄就曾指出：“自然美（社会美也类似）和艺术美在下面这一点上有着本质的区别：即归根到底自然不像艺术那样有意识地把美的创造作为目的。”

艺术美是艺术家自由创造出来的，艺术家将社会美和自然美纳入心灵，用情感去冶炼它，用想象去完善它，将自己的审美理想、审美趣味、审美激性熔铸进去，化为作品的血肉和灵魂，从而使现实美升华成为心物一体的美的对象。

黑格尔曾指出：“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物。因而使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现。”这种对现实美的升华，主要是通过典型化和理想化来实现的。艺术家对现实材料进行加工，把现实美中不美的部分“清洗”掉，把分散的美集中起来，创造出典型形象，使之更符合美的规律、更纯粹、更精致。同时，艺术家构建的艺术形象具有十分紧密、协调的内在联系，是用一种完整的面貌向世界说话，表现出一种理想美的色彩，因而是普遍自由形式与普遍自由的内容相结合的一种新的美的形态。“艺术美高于自然”，黑格尔的论断是正确的。

二、艺术美与艺术的“化丑与美”

丑是与美对立的范畴。在现实生活中，丑不能成为审美对象，它常引起人们的心理抗拒和情感排斥，从而被排除于审美视野之外，不为审美心理所容纳。它是审美活动中的负价值，是同人的本质力量所追求的目标背道而驰的。

但是，现实中的丑都可以成为艺术对象，而且一旦进入艺术之中，艺术表现又是出色的，现实丑就能转化为艺术的美。事物本身的“丑”的性质并没有变，作为艺术形象却具有了审美意义和审美价值，以其“丑得如此精美”而激发起强烈的美感。同时，它能使人认识到这种否定性的本质，便具有了审美认识的作用。

历史上，许多美学家都对这个问题做了有益的探讨。亚里士多德从审美认识的作用来阐释艺术丑。他说：“经验证明了这样一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感，例如尸体或最鄙的动物形象……我们看见那些图像所以感到快感，就因为我们一面在看，一面在求知”。雨果认为艺术应将美与丑结合起来，“正是从滑稽丑怪的典型和崇高优美的典型这两者的圆满结合中，才产生出近代的天才。”罗丹更是强调丑在艺术中的意义，“在自然中一般人所谓‘丑’，在艺术中能变成非常的美。”

生活丑能转化为艺术美，是被艺术创作的特性所决定的。艺术家认识到生活丑的本质及其背后所隐藏的社会意义，将丑真实地展示出来，就体现了符合规律的“真”；同时，进入到艺术殿堂中的丑渗透着艺术家否定性的评价，便从反面肯定了美，又体现了合目的性的“善”；并且，由于优美的艺术

表现形式，生活丑在艺术上就会构成了具有审美价值的艺术形象。

因此，当生活丑进入艺术意境，就蕴含生活丑身所无法包含的审美意义。这是一种以其艺术性的在否定其自身现实存在的美，能够使人们的心灵震颤，产生强烈的美感，即所谓化腐朽为神奇，于丑怪中见光华。例如罗丹的雕塑《老枝》，莎士比亚的戏剧人物麦克佩斯，雨果的小说《巴黎圣母院》中的加西莫多等等，都是通过艺术的审美性，使“丑”的人物形象获得了不朽的艺术魅力。

三、实现生活丑向艺术美转化基本原则：

从艺术实践来看，要实现生活丑向艺术美转化，必须遵循三条基本原则：

1. 征服性原则

即艺术创作主体对生活丑的客体要构成征服关系，这是生活丑转为艺术美的先决条件。克罗齐指出：“丑先要被征服，才能收容于艺术”。所谓征服，是指在精神上压倒丑，情感上否定丑，道德上审判丑，从而体现出主体精神对客体对象的优越与自主性。

2. 对照性原则

对照性原则是就进入艺术作品中的构成因素的朴素关系而言，即丑的对象作为构成因素进入艺术，与其他构成因素要形成对照关系或对比关系。它即是艺术家驾驭丑、支配丑从而体现出征服性原则的一种表现，同时也是艺术家创造美的一种手段，即“反对”。对照性原则体现了事物间有比较才有鉴别，有鉴别才有选择，有选择才有所谓普遍原理。

在美丑对照中，艺术会产生美的增值效应，同时能使人们将肯定性快感和否定性快感综合起来不致于单一化。这也符合对立因素相生相克、相反相成的辩证规律。

在具体的艺术作品中，美丑对照的表现形式是多种多样的，概括起来主要有三种：一是就形象与形象各自作为独立自主的整体而形成美丑的对照；二是形象自身中美质成分与缺陷成分形成矛盾统一体式的对照；三是整个艺术作品的意境与现实人们公认的正义原则和理想境界形成对照，这种情形主要指那些没有正面形象出现的作品。

3. 形式美的原则

这是对化丑为美的艺术技巧的要求。丑进入艺术，要成为优美的艺术形象，就必须按照规律，按照形式美的规范，用高超的艺术技巧将其表现出来，才能获得艺术美的性质。这时的“丑”已不同于一般的生活丑，从功能与效果方面看已成为美了。

莱辛说：“正因为丑在诗人的描绘里，常由形体丑陋所引起反感被冲淡，就效果说，丑仿佛已失其为丑了，丑上可以成为诗人所利用的题材。”“丑”当然还存在，但是由于“诗人的描绘”，即富于艺术技巧的描绘，丑的对象就是具有了艺术形式美。这就是罗丹所称的“点金术”、“仙法”。

艺术应该遵循的“化丑为美”的原则在具体表现上是多种多样的，没有固定格式。三条基本原则中，征服性原则属于主导地位，其余两项从属于它，由它派生出来。

第四章 形式美

第一节 漫谈形式美

一、形式美的概念

黑格尔认为：“美的要素可分为两种：一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容借以体现出意蕴和特征的东西。”休谟则认为，形式美是“感觉的美”，“不是事物的性质，而是完全属于感觉”。别林斯基形象地把形式美创造比喻为“炼金”，他说：“现实好似地下矿苗中未经洗炼的纯金：科学和艺术则把现实这黄金洗炼出来，熔化在优美的形式里”。

由此可见，形式是任何事物都有的，但形式美却要经过“洗炼”才能达到美感的高度。因此，从形式到形式美不是自然而然发生的，必须要有人参与创作才能实现。

美是具体的，美的事物是以其具体的形象吸引着人们的注意。所谓的形式美，从广义上说，就是事物的外在形式所具有的相对独立的审美特征。从狭义上说，是指构成事物外形的自然属性（色、形、声）以及它们的组合规律（如整齐、比例、对称、均衡、反复、节奏、多样的统一等）所呈现出来的审美特征。因而狭义上的形式美，是指某些既不直接显

示具体内容，而又具有一定审美特征的那种比较抽象的形式美。

形式是表现内容的外部形态，必须与内容共享一个载体，任何分解都是徒劳的。形式的鲜明性，使观照者往往先于内容而感知，我们总是先看见物体的色彩、形状，然后才能把握事物的意蕴。

形式必然以物质的方式（色彩、形体、声音和各种材料）表现出来，没有物质就没有了形式。形式首先是一种形式，但形式美又是一种悦人的、具体可感的外部形象。

形式美的产生是一个极其复杂的历史过程。开始是事物的自然形式获得某种社会生活及观念的内容，成为一种有意味的形式；之后，又逐渐“摆脱”形式所标志的观念内容，成为一种具有相对独立性的形式。在这个过程中，观念内容与形式因素之间的联系变得越来越疏远、间接、模糊，以至于在欣赏者看来，某种形式因素本身就是美的，与它所标志的内容无关。

实际上，这种内容经过人类长期的生产实践包括审美实践，已无声无息地积淀于各种形式因素之中了，只是人们难以从理性上加以把握而已。

二、形式美的产生与发展

由于人们对美的感觉首先是由美的形式引起的，人们在长期审美活动中反复地直接接触这些美的形式，因而使得这些形式具有了相对独立的审美价值和意义，就是说当人们接触到这些形式时往往它们所表现的内容，仿佛美就在形式本身。

如远古时代的彩陶纹饰由写实的、生动的、多样化的动物形象逐步演化为图案化、格律化、规范化的几何图形，中间经历了一个从具体到抽象的漫长过程，而这个过程是同自然形式的观念化过程同步的。在这种抽象化、观念化过程的最初阶级，几何纹饰仅仅是作为表达某种观念的符号、标记而存在的，包含有图腾崇拜或神灵崇拜的意义。就是说它们还不是某种“纯粹”的形式，而只是有某种观念内容的形式，或者说，这时的几何纹饰，还只是一种美的形式，还没有成为脱离某一特定内容而具有相对独立性的形式美。

但是，随着原始手工业的发展，上述彩陶器皿的不断重复仿制，其纹饰的因袭、演化也就逐渐“摆脱”了观念内容的制约，以至于人们“遗忘”了原来的观念性意义。这时彩陶的形式美才获得了相对独立的审美价值，成为人类的一种特殊的审美对象。

在西方美学史上，最早提出美在于形式这种看法的是古希腊的毕达哥拉斯学派。他们所发现的“黄金分割律”，以及关于人体、雕刻、绘画和音乐等比例关系的解说都是关于事物“数理形式”的美学规定。从这一观点出发，毕达哥拉斯学派提出了“美是和谐与比例”的思想。他们认为人体的美就是在于各部分之间的比例对称。

艺术也是如此，“音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调”。这就是把曲调归结为声音的长短、高低、轻重等数量上的不同组合，把节奏的和谐归结为这种数量关系的适当比例。毕达哥拉斯学派还用这种观点来说明图形的美，指出“一切立体图形中最美的是球形，一

切平面图形中最美的是圆形”。

蒋孔阳先生认为：在西方，从亚里斯多德开始，一直到康德，都是偏重于从形式方面来谈美……从黑格尔开始，方才从内容和形式统一的观点，把美说成是理念的感性显现。在他所构建的庞大的客观唯心主义的体系中，“形式”被严格地置于“内容”的对立面。黑格尔在这里不仅严格地确定其为一对范畴，而且是作为一种方法，支撑着黑格尔的哲学和美学体系的大厦从而奠定了西方形式美学的哲学根基，19世纪末到20世纪初，也有一些美学家一方面不满于将形式作为内容的附庸，另一方面又不想彻底摒弃唯美主义对于形式的崇尚，于是采取折衷的手法。

如克莱夫·贝尔赋予形式的内容不是理念和理性，而是情感和感性的“意味”，即独立的理念和理性的审美“意味”。克莱夫·贝尔的这一思想，是对19世纪的形式美中的形式与内容之相互关系的重新解释和调整，为我们提供了有益的启示。

第二节 形式美的构成

形式美的构成可分为两部分：一部分是构成形式美的感性质料，即形式感要素；一部分是构成形式美的感性质料的组织规律，即形式规律。

马赫在《感觉的分析》中，强调主体的第一性，认为客体世界只不过是色、形、声等感觉“要素”的复合。他说：“如果我们将整个物质世界分解为一些要素，它们同时也是

心理世界的要素，即一般称为感觉的要素。”克莱夫·贝尔的“有意味的形式”，就是线、以的关系的组合并形成构图。

但这“构图”不是纯形式的，而是艺术家头脑中真实的“情感意象”在灵感状态中的“翻译”。通过“翻译”，艺术家似乎把握住了那种不可言喻的“终极实在”，从而借助于“构图”将自己心中的那种“深刻而普遍的感情”表现出来。所以，“有意味的形式”也是一种“审美的感人的形式”。

一、色彩

色彩是物质的自然属性，也是形式美的主要构成因素之一。在大自然中，晨曦的淡红，落日的昏黄，大海的蔚蓝，原野的翠绿等构成了色彩斑斓的自然界。在艺术中，色彩是绘画的重要表现手段，离开了色彩，艺术家的思想就得不到淋漓尽致的表达。在日常生活里，人类的服饰，居室的装潢，以及其他生活用品等，都与色彩有关。

色彩是光线作用于受光物的结果。没有光，就无所谓色。色彩的物理本质是波长不同的光。公元1666年，英国物理学家牛顿第一次利用三棱镜的折射，将太阳光析解为包括红、橙、黄、绿、蓝、靛、紫等七种彩色光带，揭开了色彩的秘密。

当日光透过大气层时，由于各种光的波长与穿透力不同，照射到地面的各种光的成分也发生变化，如红色光波长最长，穿透力也最强，所以在清晨和傍晚，日光和地面的夹角较小，仅有光波较长的光线能透过大气层，这时的日光就变成了红色。大自然的一切都被染上了红色的余辉。

另一方面，物体固有的对光的吸取和折射光的属性不同。

这一特点决定了物体的固有色彩互不相同，世界万物的绚丽多彩的颜色，就是由这些因素决定的。

色彩构成美，不同的色彩构成不同的美，确实是存在的。这主要是由于它们与不同的生活实践的不同的方面相联系，能引起人的心理感受。色泽鲜艳、明亮，能使人兴奋。色泽灰暗、浑浊，则使人感到压抑。蓝色、紫色给人以“冷”的感受，人们称它为“冷色”；红色、黄色给人以热烈的感受，人们称之为“暖色”；绿色给人以春意盎然、生机勃勃的感受，人们称它为“中间色”。

主动的色彩（如：黄、红黄、黄红）能使人产生一种积极向上、努力进取和富有生命力的情感态度，被动的色彩（如：蓝、红蓝、蓝红）表现出不安、温柔和向往的情绪。

由于长期历史形成的民族心理、文化积淀和传统习惯，又往往使不同民族对色彩的感受具有某种共同性与差异性。

如一般人都认为红色是热烈、庄严、兴奋的颜色，让人联想到火和血，因而带有热烈、兴奋的情绪。红色象征着忠诚和喜庆、革命，但也是一种危险的信号。

黄色是明朗、欢快、活跃的以，让人联想到灿烂的阳光，所以感到明朗和温暖，黄色在中国是帝王之色，象征着皇权的高贵，而基督教则把黄色作为出卖耶稣的犹太人所穿服装的色彩，因而在欧洲黄色是下等色。而黄金作为贵重金属又是财富的象征。

绿色是安静、自然、稳定的颜色，使人联想到绿色植物盎然的生机和欣欣向荣的感受，绿色象征着和平、青春、繁荣；蓝色是抑郁、忧伤、冷清的色彩，使人联想天空和海洋，

因而带有和平、宁静的情绪。

蓝色在西方既象征着幸福又是象征着失望。“蓝色的音乐”就是悲哀的音乐。

白色是纯洁、淡雅、自然的颜色，使人联想到雪花，带有纯洁的、凉爽的意味，还象征着投降。黑色是沉闷、厚实、紧张的颜色，象征着悲哀。

正因为色彩具有上述视觉和心理的效果，因此它在引起主体的形式美感方面，起着极其重要的作用。因而色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式。

二、形状

形状是构成形式美的另一重要因素。它是人们从事物的形体、空间物象中抽象出来的形式属性，由点、线、面、体构成。线是点移动的轨迹、现实生活中，人们从物体的轮廓不同面的折角中抽象出线条来，使之成为绘画、书法等艺术的重要语言。

不同的线条具有不同的审美特性，如直线表示力量、稳定、刚强、有生气；曲线表示优美、柔和，给人以运动感；折线形成一定的角度，显示出上升、下降、前进、后退的方向感；蛇形线、波浪线或“S”形线，“它引导着眼睛作一种变化无常的追逐，由于它给予心灵的快乐，可以给它冠以美的称号。

它这些审美特性在绘画、雕塑、舞蹈等艺术中有着广泛的应用。而各种线条的组合，又带有明显的感情意味：垂直线给人稳定感和均衡感，代表着庄重、严肃；水平线代表安定、静穆；倾斜线带有兴奋、迅速、骚乱、不稳定的意味，

显示出明显的生命感和运动感等等。

中国书法是以线条为主的点、线、面相结合的造型艺术，有人就直接把它称为线条的艺术。汉字的横、竖、撇、捺等基本笔画，也是书法艺术的主要线条。

由点、线扩大而成为面和体，面和体都是具有一定的审美意味。象金字塔一样的底面水平的三角形有明显的稳定感；倒置的三角形则恰恰相反；正方表带有方正刚直的意味；圆形则含有满足、周而复始之意。

任何事物都在一定的空间存在着，因此都具有一定的形体，形式感中所讲的形体是指事物的具体可感的外在形态。它是构成事物美的不可少的感性因素，自身也可以成为独立的审美对象，给人以美的感受。构成美的事物外在形态的基本元素是点、线、面、体。点的移动形成线，线的移动形成面、面的移动或旋转形成体，这些基本元素是物体在空间的存在形式。

所以，人们对客观事物形体的感知或对事物形式美的感知，都离不开对点、线、面、体这些形体元素的认识。

作为形式感的形体元素，与几何学中的抽象图形是有区别的，几何学中的点是一个没有长、宽、厚和大小的概念，而在可视的图形中，点实际上是一个面，它具有大小、厚薄、规则与不规则等不同的类别，人们只是凭具体的视觉效果把它同面大致地区别开来。

点可以组成线或面，并有疏密、聚散等组成方式，不同的组成方式给人以不同的视觉效果。图案中的“雪花”点可以给人柔和、轻盈的感觉，在画面上用少量点作点缀，顿时

可使画面活跃起来，点的聚散可产生闪光的视觉效果等等。因而，在造型艺术中，特别是在装饰艺术中，点的运用是极为普遍的。

几何学上的线是一种没有宽窄的抽象的点的连续，但在可感的图形中，线却是一种有宽度的长面，图案中的线和面并没有严格的区别，只是从具体的视觉效果上可以分别它们是线还是面。

线条具有各种各样的形态，如粗细、长短、曲直、虚实、断续、光洁与粗糙等等，它们可以使人的心理产生快慢、刚柔、滞滑、利钝、顿挫、节奏等等不同的感应。但是线的基本形态不外乎三类，即直线、曲线和折线。这三类不同形态的线条具有各自的表现力，也具有各自的审美特性。

一般来说，直线具有刚劲、挺拔、正直等特性，给人以一种力的感受；曲线则具有优美、柔和、活泼、流畅等特性，给人以一种运动感；至于折线，由于它一般表现为事物运动过程中的转折、升降、倾斜、进退，因而往往给人一种方向感。朱光潜先生在论述西方建筑风格演变时这样说道：“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或尖角的斜线。”

面又称为平面，是位于同一平面的轮廓线固定不变的物体的形状，起分割空间的作用。人们感知某一物体的形状，主要是依据观察到的面。通常所说的三原形——方、圆、三角形，指的就是物体的平面形。

圆形或由圆形演化而来的图形，给人的感受是柔韧、温和、充实、丰满、富有弹性，还有自我满足、周而复始的意

味，因而是一种阴柔之美。

方形或由方形演化而来的图形给人的感受是方正、平实、刚强、安稳和拘谨、固执等，因而是一种阳刚美。

三角形有各种形态，对人人心理往往产生不同的情绪感应：正三角有各种形态，对人的心理往往产生不同的情绪感应：正三角表现稳定、庄重、崇高以至永恒；倒三角表示动、不安和倾危；斜三角形则造成运动感或方向感。

体是点、线、面的有机结合，体同面的关系最为密切，面的移动、堆积、旋转就成为体。体可分为球体、方体和锥体，即相当于面的圆形、方形和三角形，只是体给人的感觉比面更强烈、更具体、更确定。

三、声音

构成形式美的最后一个要素是声音。声音同色彩一样，是物质的自然属性。声音的物理属性是振动，是一定频率的空气振动（即声波）作用于听觉器官并引起听觉感受的结果。

声音作为形式美，也必然包含某种意味。声音的高低强弱、快慢、纯与不纯，都可以显示某种意味，它在传递信息和表达感情上是异常复杂的。低声细语显为柔和亲切，与狂吼、巨响所显示的激昂愤怒情绪很不同，美的形态也就不同。

一般说，高音表现高亢激昂，低音表现柔和，强音表现为振奋，轻音表现为柔和。悦耳动听的音乐，其频率的振幅线是规则的，被人们称为“乐音”；频率不规则的音响，使人厌烦，人们称之为“噪声”。和谐的乐音能给人以为欢快、丰富、安定、喜悦的感受。乐器的共鸣方式不同，还可构成各种不同的音色，例如钢琴音色纯正、宽厚、深沉、明快，而

小提琴的音色则纤柔、细腻，美妙无比。

因为乐音悦耳动听，有益于人的身心健康，所以，在现代医学上，乐音已经成为一种有效的医疗手段。而嘈杂的、无规律的噪声对人们的生活环境来说，是一种难以忍受的污染，它不仅造成了人们心理上的烦躁和不安，而且影响人的身体健康和寿命。

第三节 形式美规律

形式美的组合规律是人类按照美的规律进行美的创造和鉴赏的经验总结。它与人的生理、心理结构相对应，根源于客观世界的自然法则。然而世界并不是一成不变的，其发展经历了一个由简单到复杂，从低级到高级的历史过程。可分为对称与均衡、比例与匀称、节奏与韵律、整齐一律与多样统一等类型。

一、和谐与美

“和谐”这个术语源于古希腊。人们在 2000 多年前就意识到，和谐是一种美。亚里士多德认为，和谐是美的事物的基本特征之一。我们从形式美的意义上理解的和谐，一般是指事物或现象的各方面的配合与协调符合理想，使人感到完美。

和谐是美好事物的普遍特征。诗是格律、音韵、情感、意象的和谐。音乐是音阶、音量、音调、节奏、和声、旋律的和谐。画是线条、块面、比例、透视、色彩、质感、光感的和谐。小说、戏剧是人物性格、情节结构、题材主题的和

谐。舞蹈是人体造型、运动、道具、布景、光线、音乐、效果的和谐。

只要细心观察，深入体验，我们就会发现，和谐不仅存在于艺术的王国，而且，在广袤的自然界，在社会生活的各个方面，到处都有和谐存在。漓江的青山碧水构成秀美的和谐；壶口瀑布峭壁飞流构成险美的和谐；黄山的云海青构成奇美的和谐；庐山的云瀑奇峰构成壮美的和谐；残雪消融，溪流淙淙，嫩芽初发，大地苏醒，这是初春的和谐；绿草如茵，万木葱茏，百花斗艳，蜂飞蝶舞，这是仲春的和谐；“落花流水春去也”、“零落成泥碾作尘”，则是暮春的和谐。

社会生活中的和谐，更具有诱人的魅力。井然的秩序和良好的道德风貌，充实的内心和丰富多彩的社会活动，高尚的思想情操和优美的服饰仪表，鲜明的个性和修养有素的行为，广泛的兴趣爱好和良好的专业技能等均构成人类社会生活美的和谐。和谐的原则具体表现为四个方面：

1. 形与线的和谐

严格地讲，客观存在的物体，从宏观到微观，都是具有体积的，而人们视觉感受这些物体时，由于物体的质地、形状、距离的不同，在感官中形成不同的视觉形象，或者是面，或者是线，或者是点，或者清晰，或者模糊。

这些视觉形象的不同组合给人的印象或者舒服，或者不舒服。画家们善于合理地表现形与线的组合关系。一幅好的素描画，哪怕全是由线条构成的，也能够使人十分清晰地感受到其中的面的关系、质地的关系以及明暗、虚实的关系，它会使人感到赏心悦目、百看不厌。

2. 体积大小的和谐

不同体积的物体，大小搭配得当才显得和谐。体积相差悬殊，就显得不和谐。在生活中，犯体积上的不和谐错误的事例还是不少的，比如姑娘们喜欢在耳朵上挂个耳饰，有的人脸型较大，坠着个米粒般大的饰品，就显得十分琐碎；有的人脸比较小，却坠着一大块饰品，结果反显得俗气。古代画论中所说“丈山尺树，寸马分人”，则是历代画家关于体积大小的和谐经验之谈。

3. 质地的和谐

构成物体的材料属性不同，质地就不一样，给人的质感也不一样。有的软，有的硬，有的光滑，有的粗糙，有的透明，有的不透明，需要调配得当。俗话说：“扫帚配簸箕”、“砧板配厨刀”，成语有“粗茶淡饭”、“锦囊妙计”都是一种和谐美的表现。

4. 色彩的和谐

色彩是多种多样的，各种颜色都可以成为美的元素。但是，由于颜色搭配不当造成的不和谐，也是不美的。人们说，大红大绿显得“俗气”，就是这个道理。

色彩中，基本原色是红、黄、蓝三种，以相同比例的红黄两色配成的是绿色，红蓝两色配成的是紫色，这种配成的色叫间色。间色与不参加调和的原色构成补色关系。色彩中，补色关系是对比最强的一种关系。它可以引人注目，但不耐看。

除了上述关系以外，色彩本身还有明度、纯度、色相的属性，这些属性差距悬殊的色彩组合在一起，也可能导致不

和谐。

和谐的基本特征是协调统一。不过，我们还不能机械地、刻板地套用这样一个样式。在实际生活中，人们还发现和谐的另一表现形式——对比。

二、对称均衡与美

这是体现事物各部分之间组合关系的最普遍的法则。对称是指两个以上相同或相似的事物加以对偶性的排列，如以一条线为中轴，上下、左右、前后双方形体上的均等的布局而形成的整齐、统一和谐的整体美。对称有上下对称、左右对称和旋转对称等。

在现实世界中对称的东西随处可见，首先我们自身的身体就是左右对称的典型。动物昆虫类的正常生命状态也是如此。对称，给人以一种平衡感与稳定感，而这反映了人在实践中的普遍心理要求。

均衡与对称有着密切的联系，可以说是对称的一种变化态，它表现为对称双方等量而不等形。均衡与对称相比有一种静中有动的效果。在造型艺术中，为了求得构图或形体的生动，常常采用均衡的造型手法。

三、比例匀称与美

比例是指一事物整体与局部以及局部与局部之间的关系。我们平时所说的“匀称”就饮食了一定的比例关系。人体的匀称在比例关系上也不是绝对不变的。所谓“增之一分则太长，减之一分则太短”，是就某一个人身材的匀称来说的，并不是说衡量一切的人的身体是否匀称只有一个标准，我国

古代画论中有“立七、坐五、盘三半”的说法，空只是大致的说法。

那么，什么样的比例才能引起人的美感。所谓黄金分割即大小（宽长）的比例相当大小二者之和与大者之间的比例（ $a:b = (a+b):a$ ）。一般书籍、报纸大多采用这种比例。黄金分割这种比例关系之所以被认为是美的，原因当然是很复杂的，最主要的大概是由于这种比例关系合乎事物的常态，顺眼。人体的各个主要部位就是合乎黄金分割的比例关系。

四、节奏韵律与美

节奏是客观世界物质运动的一种带有规律性的表现方式。在艺术活动中，节奏表现得更为显著。节奏是音乐、舞蹈和诗歌共同具有基本要素。

在音乐中由音响运动的轻重徐疾造成的节奏是音乐的本质，舞蹈是最富有节奏感的艺术，舞蹈的节奏主要表现在形体动作上；在诗歌中节奏主要表现在音韵上，韵律是诗歌中的声韵和节律。

韵律是在节奏的基础上形成的，但又比节奏的内涵更丰富，它表现了一种特有的音乐味和情趣，是一种富有情感的节奏。我国古典诗词押韵、平仄、对仗的韵美，构成了诗的韵味。韵律不仅存在于诗歌和绘画中，在音乐、舞蹈、建筑中也都普遍存在的。

五、整齐一律与多样统一

整齐一律是形式美最简单的法则，表现在物质材料量的方面的重复一致、整齐划一，即同一种形状，同一种色彩，

同一种音响，重复出现而无变化。整齐一律能体现一种统一有序的洁净美、严肃美，如碧波万顷，金黄麦浪，层层密林等，就能给人以反复交替的节奏美感。整齐一律作为一种单纯的形式美，能给人以单纯感、庄重感、规整感，有时还能表现出一定的气势，但因缺少变化，不免显得单调沉闷。

多样统一是形式美的最高法则，“多样”是指构成整体的各个部分形成因素的差异性；“统一”是指这种差异性的彼此协调，其中包括整体各个部分之间的对称、均衡、比例、匀称、节奏、韵律等等。所以我们又可以把“多样统一”视为形式美的基本形式。

“多样统一”包括两种类型：一种是各种对立因素之间的统一，谓之对比；一种是各种非对立因素之间相联系的统一，谓之调和。对比与调和反映了矛盾的两种状态，对比也称对立。

美的事物各部分之间具有明显差异的因素的相互组合在一起，使人感到鲜明、醒目、振奋、活跃。如色彩的冷与暖、光线的明与暗、线条的粗与细、曲与直、体积的大与小、位置的高与低、远与近、声音的长与短、强与弱等有规律地排列组合，就会相互对照、比较，形成变化，又互相映衬，协调一致。

这种对立因素的统一，可收到浓淡适宜，明暗有致，大小和谐，强弱相济的相反相成的效果。如“接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红”，是色彩对比；“暗噪林愈静，鸟鸣山更幽”则是有声与无声的对比。而“大漠孤烟直，长河落日圆”是形体的对比。

把两个明显对立的因素组合在一起，就会收到相反相成的审美效果。这种由对立因素的统一造成的形式美，一般属于阳刚美。调和是在差异中趋向于“同”(一致)。是把两种或多种非对立因素互相联系统一，形成不太显著的变化。

如色彩中红与橙、橙与黄、黄与绿、绿与蓝、蓝与青、青与紫、紫与红都是相似色，在同一色中又有浓淡、深浅的层次变化，给人一种融和、协调、宁静的感觉。在音乐中和声音、声乐中的二重唱、四重唱，都使人感到融和、协调。这些由非对立因素的统一造成的形式美，一般属于阴柔之美。

美学中的比例、对比、调和都是对立而又统一。统一由对立构成，统一中有差异，对立并不消失，而是同时并存。无论是对比或是调和，其本身都要求有变化，在统一中变化，在变化中求统一，方能显出多样统一的美来。

第五章 建筑美

建筑也是静态的表现艺术，它也是实用与美的结合，具有满足社会上物质需要与精神需要两种功能。建筑美自己的特点，它不像绘画，雕塑那样再现生活，而是通过建筑物的体积、布局、比例、空间安排、形体结构以及各种装饰，如色彩、壁画、浮雕等，造成一种韵律和情调，侧重情感和意境的表现。

比如，古希腊建筑精心推敲各部分和谐比例，罗马建筑则致力于表现巨大和豪华，哥德式建筑追求飞腾和模糊感，而文艺复兴建筑又转而寻求肯定与节奏感。都侧重于表现的美。

中国建筑美同样是追求表现的，就以故宫来说吧，就充分表现发封建统治阶级的皇权至上的意识。北京颐和园，作为皇家离宫，“建筑规模宏大，布局来严谨，体现了皇家的气派。”万寿山前以佛香阁、排去殿为轴心，形成大片的建筑群，错落层叠坡前林间，此起彼伏，自由中带着统一，富丽中又有轻巧。颐和园追求的是开阔，壮大，同时又假山屏障、层层院落、曲折回绕，体现了典型皇家园林的思想。

建筑本身虽然是静止的，但由于形体变化却呈现出流动感。好像音乐中的节奏、旋律一样，有序曲，有高潮，有尾

声,形体高低错落,空间大小纵横。就像歌德所说的:“建筑是一种冻结的音乐”,“建筑所引起的心情很接近音乐的效果。”

贝多芬作英雄交响乐时,曾从建筑中吸取音乐形象养料,他说:“建筑艺术像我们的音乐一样,如果说音乐是流动的建筑,那么可以说建筑是凝固了的音乐了。”因为建筑和艺术一样,有内在的有机联系,需要节奏、变化与和谐,也就是都需要表现了。

第一节 建筑艺术的奥秘

建筑艺术是与人的日常生活息息相关的艺术,它作为一个重要的审美对象,与其他艺术形式相比较,有着自身的审美特征。

一、建筑艺术是一种实用艺术

建筑艺术,是运用一定的物质材料和技术手段,根据物质材料的性能和规律,并按照一定的美学原则去造型,创造出一个既适宜于居住和活动,又具有一定观赏性的空间环境的实用艺术。它一方面,它又具有审美功能,是一种艺术创造活动,它在按照美的规律造型的过程中,积淀着人类的审美感受,物化着人类的精神体验过程。

建筑艺术是实用与审美、技术与艺术的统一,它既具有物质的功能,也发挥着精神功用。在二者统一的关系中,一般说来,实用功能是基础。尽管在建筑艺术的发展过程中,经历了从单实用到审美因素逐渐增强的过程。

在不同功能类别的建筑中，实用与审美的成份也并不相同，如宗教性建筑、纪念性建筑有较明显的审美属性，但总的说来，建筑艺术的造型美、装饰美都很难完全独立于它的实用性。实用性是建筑艺术一个十分明显的功能，建筑艺术也因此具有鲜明而直接的功利性。

建筑首先是一种与人的生活密切相关的物质生产活动。建筑的最初目的是为了建造一个能与自然对抗的，能够遮风避雨、防寒祛暑、庇护安全的居住和活动的封闭空间，它完全出于生存的本能需要，具有直接的功利性和实用目的。但由于建造的房屋无论如何粗陋，它都不可避免地具有一定的结构形式和外观，就在古人探索何种结构更加稳固和实用的过程中，也逐渐发展起对于形式的美感。

这样，原始人类就从只注意内部空间的实用性，发展到开始注意外部形式的对称、比例、均衡等，于是建筑就在实用的基础上逐步具有审美的属性。

随着人类历史的进步，人类对建筑的审美化处理越来越自觉和显著，但就像黑格尔所说，建筑作为一种“遮盖物”，它是为人和神像提供环绕遮盖之类的“手段”，它的“意义不在它本身，而在它对人的关系，在人的家庭生活、政治生活和宗教仪式等方面的需要和目的”。

一句话，建筑的主要功能是“为人所用”，它最根本的意义在于它提供的内部空间与人类的生存活动具有一种适应性关系，这是它最根本的实用价值。也正是在这种实用价值中，产生了它最根本的审美特性。

建筑艺术的实用性，一方面表现在建筑的内部空间适用

于主体的活动需要，另一方面还表现在建筑的外部形式适应于材料的结构功能，那触目直观的形式美，往往都是形式与功能、技术与艺术的统一。

如我国古代建筑中的飞檐，使巍然矗立的建筑“如翼斯飞”，让沉重庞大的建筑形体充满了灵动之美。但飞檐的发明创造本不是为了美观，据一些建筑史家的考证，它最初的目的是为了解决采光和防止溅雨的技术问题。故宫宫殿大门上的红门金钉，今天看来是具有极强的装饰意义的艺术形象，但它最初也只不过是连接木板和横串，在钉上加上帽以防止雨水腐蚀罢了。古希腊神庙中的“石柱”，以其或雄奇或纤巧的造型而著称于世，但也是有其实用功能。

因此，建筑艺术无论是它的内部空间还是外部形式的美，都很难完全独立于它的实用功能。早在 2000 多年前，古罗马的建筑家维特鲁威提出的建筑三要素：实用、坚固、美观，至今还在总体范围内发挥着效用。建筑作为一种实用艺术，实用与审美的统一，是它最根本的审美特征。

二、建筑艺术是空间造型艺术

建筑艺术的审美特性常常直接表现在它自身所具有造型美，以及和周围环境的和谐关系上。

建筑艺术通过综合运用空间、形体、比例、尺度、质地、色彩、装饰等建筑语文，根据对比、同一、均衡、节韵律等造型规律，创造出可视的三维空间形象，属于空间造型艺术。它的审美特性首先体现在它的建筑造型或称空间形式上。

建筑艺术虽然是实用与审美、形式与功能的统一，但如果建筑造型缺乏形式美和表现力，建筑也就不可能成为一门

艺术。建筑的形式问题一直是建筑设计考虑的重要问题。

由于历史上那些取得辉煌成就的建筑，主要是宫殿、陵墓、教堂、庙宇等而非一般的实用性很强的民用建筑，前者在建筑形式上都非常讲究，这使得那些醉心于传统的建筑理论家十分迷恋古典的形式和风格，而对建筑的实用功能和技术问题相对轻视，如西方 19 世纪的复古主义与折衷主义建筑思潮就是如此。

这种思潮由于和新技术、新材料、新时代的社会生活要求不相适应，严重阻碍了建筑艺术的发展。20 世纪初出现的强调“形式因循功能”、“以少胜多”的现代主义建筑，让人耳目一新。但时隔不久，即有人指责现代主义重视物质功能和材料结构，是重要物质不重精神，不符合“人性需要”。

到 60 年代，越来越多的人抛弃了现代主义，到了 70 年代，那些重精神、重形式、重表现、重历史的形形色色的建筑思潮，正式用“后现代主义”建筑来命名了。

在中国建筑界，也曾受到西方形式主义、唯美主义思潮的影响，由于建筑的状况和社会生产力的发展水平直接相关，建筑的适用性、经济性始终是个首要问题。但无论哪一个时期，哪一种主义，建筑要成为一门艺术，都离不开对建筑造型的探索。就是那些遭到后现代主义攻击的现代主义建筑，强调形式跟随功能，也并不是说它们的建筑造型不符合形式美的规律。

现代主义建筑大师格罗庇斯设计的“包豪斯”校舍，根据各组成部分的具体功能要求及环境地段的特点，决定各部分的形状、大小和布局位置，并按使用特点选择合适的建筑

材料和结构形式，在设计上吸取抽象美术的构图手法，突破对称的格局，注重自由活泼的体积组合，讲究动态和对比效果。结果落成的“包豪斯”校舍具有高低错落、多向伸展、优美灵活的建筑形体，能给人极强的形式美的愉悦。

这类建筑和古典建筑与后现代建筑所不同的是，它的形式往往只是内部空间的自然显现，它并不刻意去负载或表现形式之处的精神内容。就像我们看到的一座漂亮的住宅楼，它的形式仅仅是形式，并没有去隐喻和象征多少深刻的精神内容。它的美仅在于形式及其形式美的愉悦，获得轻松愉快的审美感受。而欣赏那些具有鲜明的象征意义的建筑，则与此不同。

如古埃及金字塔那巨大的立面，歌特式教堂耸入云天的线条，北京天坛无边旷野中的白色圜丘，似乎都超出了人类心理能够承受的限度，使人的心灵受到震撼，从而激发出崇高感。

这类建筑给人的就不再是纯粹形式美的愉悦，因为这里的形式已不仅仅是形式，它作为一种“象征符号”，具有极强的精神功能和表现力。它除了以其巨大的形体给触目的美感外，还表达出了超出形式的“言外之意”。如北京天坛，占地面积 272 公顷，几乎是故宫的 3 倍半，但却只有天坛圜丘和祈年殿两组极少量的主要建筑，绝大部分都是苍松翠柏，在这极强烈的对比中，足以让人感受到上天的浩渺和苍茫。

当人跨上圜丘石阶，抬首仰望，只见天穹，不见建筑，更是激发出对于上天的无限敬畏和崇仰。中国的皇帝都自命为“真龙天子”，上天至尊，亦即皇权至上，于是天坛建筑就

不仅以线条、平面、色彩以及整体的布局构图给人形式美的触动，还隐喻着“天圆地方”的观念，渲染着上天至尊、皇权神圣的象征内涵。

后现代建筑语言，更是重视隐喻和象征，虽然在总体成就上无法和古典建筑相提并论，但西方的有些新潮建筑，的确因为造型的怪诞，刻意追求精神功能，具有“触目惊心”的美感效果。如美国的有些商店竟然建成“废墟”式的门面，法国建筑家勒·哥布西埃设计的朗香教堂，以其怪诞的形式与独特的魅力为世人所惊叹。

总之，建筑艺术的审美特征首先集中体现在建筑的造型上，而不同的建筑形式，又给人不同的审美感受，或是形式美的愉悦，或是精神的震撼，或崇高、或优美、或独特、或怪诞。

建筑作为一种空间造型艺术，它的审美特性除了与它自身的空间形式有关外，还体现在它与周围环境的和谐关系中。

建筑是一种艺术，更是一种固定的工程形态，它一旦建成，就不可避免地成为整个城市机体的一个部件，成为周围建筑物和当地居民生活环境的一部分，因而处理好建筑与周围环境的的关系，是构成它的审美属性的重要条件。

因此建筑师的创作不像一般艺术家那样自由，他不是在一个完全空白的画布上创作不像一般须根据已有的背景进行整体构图。他的作品成功与否，不仅在于它自身的形式，还在于它和周围环境的的关系。如果建筑能与周围环境协调一致、融为一体，建筑与环境相得益彰，就会拓展建筑的意境，增强它的审美特性。

我国园林建筑作为建筑与环境融为一体的典范，还特别强调“对景”“借景”。如北京的颐和园，就把它背后的玉泉山以及远处隐约可见的西山“借过来”作为自己的环境，纳入到它的空间造型的整体结构之中，使得艺术境界更为广阔和深远。

在西方建筑界也不断地加强着建筑与环境之间有机关系，美国现代建筑家莱特就力倡“有建筑”。他设计的“草原式”建筑和“流水别墅”都是这方面的典范之作。莱特的“草原式”住宅，以其安谧的水平展开的形象，静悄悄地融入美国西部一望无际、天地相接的大草原，使得建筑就像天然生长的植物一样的大地之上攀附和蔓延。

建筑家莱特 1936 年设计的流水别墅，地处美国宾夕法尼亚州匹茨堡附近的一个小瀑布上方，利用钢混结构的悬挑能力，使各层挑台周围幽静的自然空间远远悬伸出去。整个建筑与当地的地形林木，山石流水自然交错，相互渗透，加上不同时间的光影变化，不同颜色、质感、线条的对比，使得这个富有自然神韵的流水别墅更是充满动人的生机。

处理好建筑与周围环境的关系，不仅指和自然环境融为一体，和周围的建筑群协调一致，甚至要把路灯、街区、车站、人流等社会人文景象都要纳入建筑的整体空间构型之中。

贝聿铭 1968 年设计的一座 64 层的办公大楼，它的斜方形平面，四个立面全部使用玻璃幕墙，能把整个城市街景全方位、广角度、动态地映影出来，审美效果十分美妙惊人。从此，玻璃幕墙广为应用。人们又逐渐地把玻璃幕墙设计成全透明的，使得室内室外的人可以相互观望，相互“即为主

体又属风景”，这种建筑既“归蔽又敞开”，从而打破了由于沉重的封闭实体在人与人之间造成的障碍，有利于人与社会融为一体。

因此，建筑与自然环境、人文环境的有机融合，不仅可以实现建筑的造型美，而且还具有建立人与、人与社会和谐关系的精神功能，从而在一个更深的层次上加强着它的审美特性。

三、建筑艺术是“凝固的音乐”

歌德、雨果、贝多芬都曾把建筑称作“凝固的音乐”，这不仅是因为古希腊有关音乐与建筑关系的美妙传说，而是因为二者的确存在的类似与关联。

首先，建筑物质材料合乎规律的组合，能给人类类似于音乐的节奏和韵律的美感。建筑是一种空间造型艺术，但它也有时间艺术的某些特点。因为建筑空间往往是一个空间序列，是一个需要在运动中逐步铺陈开来的、置于时间推移序列才能领略其全部魅力的一系列空间。

空间序列的展开既通过空间的连续和重复体现出单纯而明确的节奏，也通过高低、起伏、浓淡、疏密、虚实、进退、间隔街头有规律的变化体现出抑扬顿挫的律动，这就颇似音乐中的序曲、扩张、渐强、高潮、重复、休止，能给人一种激动人心的旋律感。

北京的故宫，从正阳门、端门、午门、太和门到太和殿、保和殿、中和殿直到景山，沿长达七华里的中轴线展开，十几个院落纵横交错，有前奏、有烘托，雄伟壮观的空间序列俨然一组“巨大的石头交响乐”。

建筑艺术与音乐的关联还表现在二者都运用数比律。建筑与音乐的和谐都来源于一定的数量比例关系。古希腊数学家毕达哥拉斯及其学派研究发现，各种不同音阶的高低、长短、强弱都是按照一定的数量比例关系构成的，后来他把这种发现推广到建筑上，认为建筑的和谐也与数比有关。

毕达哥拉斯以及后来的一些著名的美学家、建筑家都认为，如果建筑物的长度、宽度、体积符合一定的比例关系，就能在视觉上产生类似于音乐的节奏感。

黑格尔曾以古希腊建筑三种格式的石柱的美为例，具体说明了由于台基、柱身和檐部的体积、长短以及间距的比例不同，便会形成庄重、秀美、富丽等风格区别，这就仿佛乐曲中的歌颂、抒情曲和多声部的合唱一样。这正说明了建筑与音乐都具有一种数比美。建筑具有音乐的某此审美特性。

四、建筑是用石头写成的史书

由于建筑艺术既是一种物质生产，又是一种艺术创作，它选用的物质材料、结构方式、建筑造型和艺术风格，不仅直接体现着一定社会、时代的物质技术水平和政治、经济状况，而且也物化着一定的阶级、民族、时代的心理情绪、精神风貌和审美理想，积淀着社会历史文化的记忆，因此，人们把建筑称作用“石头写成的历史”。欣赏建筑艺术，就像是阅读用石头写成的史书。

古埃及创造的金字塔，以其超人的规模、宏伟的体积、巨大的立面压迫人的心理，把法老的专制威严神圣化，具有古埃及那个“敬畏时代”的印记。

而古希腊神庙则以水平方向展开的单体立面表现优美的

主题，建筑规模既不太大也不太小，完全符合人的尺度，体现出古希腊城邦政治民主、自由、美的气息。

古罗马拱门式、拱顶式建筑，则以气度恢宏的圆弧显示着国家的威力和尊严。风行欧洲中世纪的哥特式教堂，以其高耸入云的尖顶和尖塔，造成一种凌空升腾之势，内有修长林立的石柱和色彩斑驳的镶嵌玻璃大窗，整个建筑显得神秘而辉煌，能够激发出人们对于天国和上帝的幻觉和崇仰，体现着中世纪的精神状况。

而我国古代的各类建筑从城池宫殿到一般的住房，都有严格的等级秩序，各类建筑的体积和形式，规模和布局，两千年来，大都整齐划一，轴线贯串，主从分明，层次井然，给人稳定和谐的美感，突出体现了封建社会的审美理想和伦理秩序观念。

因此，鲍列夫在他的《美学》中写道：“人们惯于把建筑称作世界的编年史：当歌曲和传说都已沉寂，已无任何东西能使人们回想起一去不返的古代民族时，只有建筑还在说话。在石书的篇页上记载着人类历史的时代。”

五、建筑艺术具有反映生活的抽象性和象征性

建筑艺术和其他艺术形式一样，也是一种特殊的社会意识形式，是对一定的政治、经济、文化状况的反映，但它不是通过具体的描摹直接再现客观生活，而是运用大量抽象的线、面、体及组合创造出符合美学规律的几何形体，符合力学规律的“力的式样”或“力的逻辑关系”，去抽象地象征、隐喻某种宽泛、朦胧的精神观念和社会生活的某些本质真实。

一座建筑物并不能具体地表达它赞成什么样的观点，反

映怎样的生活内容，它只是以其空间形式、体量规模、色彩装饰等方面的处理，创造出一种整体氛围，激起人们或庄严肃穆、或爽朗明丽、或神秘恐怖的情感反应，引起人们的联想与共鸣。

因此，有人把建筑称作抽象艺术、象征性艺术代表。如我国古代祭天的天坛用圆形，祭地的地坛用方形，就隐喻着天圆地方的观念。古希腊建筑用轮廓刚劲挺拔的陶立克柱式象征男性的雄健，用外形修长轻盈的爱奥尼亚柱式象征女性的温柔。欧洲天主教堂用十字形平面象征基督耶稣的受难。

在现代建筑中，纽约的 TWA 候机楼，用了壳体组合结构，四片薄壳展翅欲飞的造型，使人们自然联系到“飞翔”。罗马奈尔维设计的罗马奥林匹克体育馆，用了许多丫形支座，就像许多运动健儿伸展的手臂一样，也具有优美的象征性。象征与隐喻，在后现代建筑中的运用更为普遍。如澳大利亚的悉尼歌剧院，勒·柯布西埃设计的朗香教堂，都是运用象征、隐喻的杰作。

但象征应该从建筑的整体构型和风格中自然而然地流露出来，而不是靠表象的装饰和附加物刻意地表达和摆弄。

六、建筑艺术的鉴赏

建筑艺术的鉴赏，是欣赏主体通过对建筑形象的直观把握与悉心体验，感受其形式美与表现力，体味其社会历史文化内涵与象征意义，获取审美的愉悦与精神的激荡的审美活动。它是心理的、精神的众多因素共同参与的复杂过程。

建筑艺术的鉴赏和其他鉴赏活动一样，当审美的客体对象就摆在面前时，审美鉴赏活动能不能有效地展开，就取决

于一定的主体条件。它依赖于鉴赏主体是否具有较为敏锐的艺术感受力,较为丰厚的文体素养、知识阅历,以及适合于鉴赏的身心状态等。同时,建筑艺术作为审美对象具有自身的审美特征。因此对于建筑艺术的鉴赏还具有一些相应的要求。

1. 置身其内与超然物外

建筑由于是一种实用艺术,它和绘画、雕塑等一般造型艺术并不完全相同,它除了和它们一样都具有一个审美的外观外,更重要的是还具有可以进入的、可供人使用的内部空间。

所以对建筑艺术的鉴赏,既可以从外面看,也可以从内部看,可以置身其内,通过内部空间的结构方式、空间大小、空间的分割与联结,以及室内装修等与主体生存活动的适应性关系,即在它的实用价值上品味其美感。

如一个商业大厅的宽厅的宽广空间适合众多的人进行商贸活动,家庭住宅的空间划分与联结方便于人的日常起居,教堂庙宇的空间结构与室内的装饰,能够激发人的宗教热忱,适合于进行祈祷和祭祀等。

建筑物的内部空间适应于主体的活动,能给人带来心理上的舒畅和自由,从而给人以美的感受。但这种源于适用性关系即善的美,欣赏主体非置身其内,形同身受,便无法获得。

同时,建筑艺术作为实用与审美的统一,它创造出生存空间的同时,也创造出具有审美特征的空间形式。因此,对建筑艺术的鉴赏,既需要欣赏主体“置身其内”,在善中发现

美,更需要欣赏主体能够“超然物外”,用一种非功非利态度,对建筑形式进行审美的观照。

但由于建筑的形式是与功能相统一的,它是为了适应人的使用需要和材料的结构功能设计出来的,往往不具纯粹、独立的意义,这就使得人往往会囿于建筑的实际功能需要,而看不到建筑形式的美。

如果看到阳台就想到晾衣服,看到玻璃门窗,就想到是为了采光,看到故宫就开始憎恨皇帝的奢侈等等,这势必会影响对建筑的欣赏。而实际上,对于这种实用艺术的欣赏,它愈是具有实体功能的“物”,就愈需要人们具有一种“超然物外”的非功利态度,才能对它的形式进行审美的观照。

如澳大利亚的悉尼水上歌剧院,又像巨大的贝壳,加上不同时间的光影变化,使这个本来就神奇迷人的形象,更是充满了诗情画意。但这个为世人所倾倒的建筑据说在结构上却不甚合理,施工之困难,耗资之巨大,在世界建筑史上都实属罕见。

2. 俯瞰仰视与“走马观花”

建筑艺术是一种空间造型艺术,它以具有长、宽、高的三维空间形式,直接作用于人的视觉。它与存在于二维空间的绘画不同,对于一座建筑,既可远眺,亦可近观,既可从正面看,亦可是从侧面看,俯瞰仰视远观近赏可以得到完全不同的审美感受,正所谓“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”。这就是说,欣赏建筑艺术这种三度空间形象,有一个注意的选择,鉴赏角度变换的问题。

一般来说,对于以水平形式展开的建筑形式和建筑组群,

宜于从一定的高度和距离进行俯瞰，而对于单体建筑和以竖线条向高空伸展的建筑形象，适合近距离的仰视。当然，如果能从多个不同角度进行观赏，就能获得更为丰富的审美感受。

我国传统建筑上于受木结构的材料限制，多表现为水平方式展开的建筑组群。它的单体建筑都较为简单娇小，但当按照对称、均衡等规律组合布置以后，却能够显示出非凡的气韵。

如对于布局规范、中心突出、轴线明确，有着三重四合城墙，另加内城外廓的北京古城，不在一定的高度做一览无余的观审俯视，对于其一统天下的雄阔与壮美，便不能全部领会和感受。

而西方的古典建筑艺术，多是石构建筑，形体宏观，由于受宗教观念影响，且多用竖线条或高耸的立面表达与崇高相关的主题。

古希腊神庙中的石柱、罗马广场的纪功柱、法国的巴黎圣母院、意大利的米兰大教堂等这些哥特式建筑的尖塔和塔顶，拜占庭艺术的大穹窿顶，都创造出耸立的竖线条或竖立面，意在激发人的崇仰之情。对于这类建筑，你若处在一个比它还高的位置往下俯视，一是建筑的巨大形体会在视野中缩小，耸立的建筑也显现不出它的升腾之势，无论是罗马图拉真广场的帝王铜像柱，还是高耸云天的哥特式大教堂，你都很难感受到它的伟大与崇高。

同样，对于古埃及的金字塔，也只有通过近距离的仰视，才能切身体验那超人的规模给人心理上造成的沉重的压迫

感，进而体味法老那压倒一切的威严。总之，对于那些高耸的，或体积巨大的、具有超人的尺度的建筑、一般只有通过仰视，才能感受它的崇高，受到心灵的震撼。

当然对于建筑物的观赏，并不是说只能固定一个角度，相反，通过变换角度可以更全面地领略它的美感。

欧洲的那些石构单体建筑，并不是只包含一个单一的空间，而是一个空间序列，如意大利的米兰大教堂，它庞大的建筑形体上小尖塔林立，是一个连成一体“群组结构”，我们固然可以通过仰视，体味它的升腾之势和基督精神的内涵，但若从一定的高度进行仰视鸟瞰，对其全局作整体把握的情况下，视线往返流动，观形类声，便能感受到类似音乐的节奏和旋律感。这是因为，建筑艺术是一种空间艺术，还具有时间艺术的某些特征。

为了充分领略建筑艺术的音乐美，除了视线的某些特征。为了充分领略建筑艺术的音乐美，除了视线的往返流动，还需要置身于建筑之中，在追随着时间的推移，视角位置的变换，从一个空间到另一个空间，在追随空间序列展开的过程中，悉心体验建筑艺术的节奏和韵律感。我们就把这种移步换景、边走边看的动态观赏方法，称作“走马观花”。

对于那些包含着许多单体建筑的建筑群，覆盖着许多空间的建筑空间序列，曲隐幽现的园林建筑，以及从一角度无法把握其全貌的巨大形体，不来一番“走马观花”式的观赏，很难领略它潜藏的魅力。同时，由于这种动态观赏心总是怀有对未知的期待，它较之一览无余的概观，往往更为动魄惊心，就像苏轼望庐山诗中所写道的“不识庐山真面目，只缘

身在此山中。”

同样,这种置身建筑内部,“走马观花”式的观赏角度也不是万能的,在欣赏建筑的过程中,或俯瞰仰视,或走马看花,应视具体情况选择和变换角度,以期获得最佳的全方面的观赏效果。

3. 抽象与移情、联想与共鸣

建筑艺术是用“石头写成的史书”,是一定时代、社会的政治、经济、文化生活的反映。但建筑反映生活不是刻画性摹写性的,而是具有高度的抽象性、象征性。这就使得建筑艺术的鉴赏过程更为复杂,对鉴赏者有着更高的要求。美学史上的不同理论,曾从不同的侧面对此有过深入的论述。

以立普斯为代表的“移情说”认为,审美欣赏也是把主体自我的内在生命、情感意志移到对象之中去,这样对对象的观照,也就是一种自我欣赏,审美的愉快也就是一种“客观化的自我享受”。按照“移情说”,古希腊道芮式石柱的“凝成整体和耸立上腾”,实际上是主体自身抗拒自己身体重力所做出的镇定自持、昂然挺力的生命活动。

而沃林格则认为,立普斯的移情说只适用于古希腊和文艺复兴时期的艺术现象,像古埃及金字塔作为巨大的抽象物,它遏制人的移情本能。沃林格通过对东方古代民族的艺术、罗马晚期艺术、基督教早期的拜占庭艺术、哥特式建筑的分析指出,在人类的审美观照活动中,还存在着一种与“移情冲动”相对立的“抽象冲动”。

抽象冲动是人“由外在世界引起的巨大的内心不安的产物”,它的倾向就是挖空现实世界、现实对象、实现自我的一

切内容，用一种近乎抽象的永恒形式，去抗现象的变动与流逝，以寻得心灵的安息之所。按照这种理论，建筑艺术作为审美观照的对象，是一种摆脱客体实物形态的抽象形式，而审美观照主体也就是摆脱了客体实物形态的抽象形式，而审美观照主体也就是摆脱了世俗的不安与痛苦的“形式观照主体”。而“摆脱自我的本能”，就成了一切美享受和幸福感“最深层的终极本质”。

这样，活林格就在肯定移情冲动的同时，突出强调了艺术中的抽象化原则，指出抽象与移情构成人类审美观照活动（主要是空间造型艺术）的对立的两极。

另外，阿恩海姆的完型心理学认为，人的知觉结构是一种特殊的“力的结构”，也就是对力的感受结构，视知觉艺术的对象即空间造型艺术，是由对象的形体、颜色、光线以及矛盾冲突等构成的一种“力的式样”或“力的结构”。

当审美对象的“力的结构”与某种情感活动的力的结构相同，并在审美主体的大脑皮质中引起某种相同的电脉冲，这时主体和对象之间就会产生共鸣，审美主体的情感就受到强烈的触动。完型心理学认为，人的美感就来源于物理的力和心理的力之间的同构对应，来源于知觉的完型作用，而不在于移情。

所以阿恩海姆指出，“一根神庙中的立柱，之所以看上去挺拔向上，并不在于观看者设身处地站在了立柱的位置上，而是因为那精心设计出来的立柱的位置、比例和形状中就已经包含了这种表现性”，而“造成表现性的基础是一种力的结构”。而人之所以会对这种结构产生兴趣美感，是因为这种挺

拔向上的“力的式样”和人奋发向上的情感的力相同。

无论是立普斯的“移情说”，阿恩海姆的完型心理学，还是沃林格的抽象与移情的理论，都有非常合理的一面，都从某一角度和侧面深入地揭示了建筑艺术作为一种抽象的造型艺术的鉴赏规律。但也可以看出，沃林格虽未否定移情，但它更多地强调了二者的对立，立普斯更多地强调了主体，阿恩海姆突出的是客体结构的表现性，但他们同时都反对欣赏中的联想，立普斯认为移情与回忆、联想，与人的外在经验无关，阿恩海姆也反对联想主义，忽视人的社会经验。

而实际上，对于建筑艺术的鉴赏，有时需要“抽象”，把现实生活和自我的本能都“掏空”，通过对抽象形式的观照，获得纯净而永恒的审美经验，有时则需要“移情”，通过主体生命活动的主动移入，为死寂的框架注入生气和活力，获得情同景合、物我交融的审美感受。而要获得强烈的审美震撼，则离不开知觉的整合与完型过程。

因此，“移情说”、抽象化、完型理论，它们之间不应该是对立的，而是互补共存的关系。它们共同揭示了建筑艺术鉴赏过程中的一些特殊要求和规律。

同时，由于建筑艺术总是某一历史时期的建筑，它总是蕴含着与某种社会历史语境相关的抽象内容，如果不运用想象与联想，调动已有历史文化知识积累，就很难充分领会它的社会历史文化内涵。

同时，由于建筑艺术的抽象性、象征性，如果不运用想象与联想，也无法破译它的象征意义，体会它充满“歧义”的魅力。鉴赏中的想象与联想还能深化欣赏主体的情感，能

使主体“思接千载，视通万里”，整个身心都处于一种活跃状态，从而推动着鉴赏活动生动而具体地展开。

因此，在建筑艺术的欣赏中，否定联想是不对的，它需要抽象与移情、完型与联想等多种因素相互渗透，共同参与。

第二节 中国传统建筑的艺术特征

中国传统建筑的艺术形式和艺术特征：木结构体系、建筑组群的艺术处理装饰的综合效果、强烈色彩的大胆运用。

在人类文明发展的漫长进程中，勤劳智慧的中国人民创造出了辉煌夺目的建筑艺术。中国建筑艺术发源于远古时期，在封建社会时期取得了很高的成就。和世界其他建筑体系相比，中国传统建筑具有孕育、延续的时间长，分布地域广的特点，它虽曾受到外来影响，但始终保持着民族的特征，在世界建筑史上独具一格。中国建筑艺术渗透着中国的艺术精神和美学意识。

一、中国传统建筑组群的特点

我国传统建筑，主要以建筑组群形式出现，建筑组群大多布局规整、对称均衡、轴线突出、层次分明，给人以稳定和谐艺术效果。只有园林建筑、少数民居形式较为自由灵活。

中国古代木构建筑，由于木材的长度、粗细、易燃等天然局限性，建筑体量不可能太大，宫殿、寺庙等重大建筑，要想满足多种功能用途，取得宏伟壮丽的艺术效果，除了依据高起的地势、巨大的台基、增加面阔或向高层发展外，往往只有借助于建筑群体的有机组合。

所以我们看到的古代建筑，小到普通民居，大到宫殿庙宇，往往都是以建筑群的形式出现的。这些建筑群组以“庭院”为单元，庭院是由单体建筑按照一定规则组成的，而单体建筑又以“间”为最小单位。这样由间到单座建筑到庭院、到组群层层递进，最终由各种性质和规模的组群形成城市，城市又有城墙包围起来，实际上也可以称得上是更大意义的“院落”。

中国有“筑城以卫君，造郭以守民”的古制，如清代北京城，最外面有城南外郭，往里相依次有京城、皇城、紫禁城即故宫。中国古代城市正是这样里三外合，形成包围之势，大“院落”套小院落。

中国古代建筑组群的布局，大都以纵轴线为主、横轴线为辅进行安排设计。先把主要建筑沿纵轴线排开，主体建筑安置在轴线中部，再在轴线两侧依次安排一些相对次要的建筑。

一般主体建筑物形体巨大，庭院面积广阔，在主体建筑庭院出现之前，常用一系列狭小庭院作先导空间，就像音乐中的序曲一样，为高潮的出现做过渡和铺垫，一般在主体建筑物出现之后，再建若干庭院，作为延续和收束，这类似音乐中的重复和休止。

这样沿着纵轴线一个挨着一个布置一连串的庭院，就组成有层次、有深度的建筑空间。在明暗开合、内外交替之中，能产生一种幽隐曲现的艺术效果。次要庭院在轴线两侧依次分布，使得建筑组群的布局具有对称均衡之美，又有众星捧月之势，使得中心更加突出，轴线更加明确，具有极强的烘

托对比效果。

同时这种庭院的横向延伸 和纵轴线上的庭院纵横交错，整个建筑布局更加雄阔。

如北京故宫，作为宫殿建筑的典范，就特别强调中轴线和对称。它以天安门为序幕，外朝三殿为高潮，内庭三殿作重复，景山做收束，它的主要建筑正好座落在北京城中轴线的中部，甚至连“金銮殿”（即太和殿）里的皇帝宝座都正好座落在中轴线上。其他相对次要的建筑如文华殿、武英殿在外朝三殿两侧对称分布，东西六宫、乾东五所、乾西五所则罗列在内庭三殿左右。通过这样的鲜明对比，再加上它本身形胜势高，真是把象征着至上皇权的太和殿烘托得无比尊贵、辉煌和威严。

但是故宫的高潮并不是一下子就全部展示在人的眼前，它先是穿过一个又一个的门，一个又一个大小不同纵横有别的庭院，随着地平标高的增加，建筑物的形体逐步加大，使人们的观感在不断变化中走向高潮。

因此，中国古代建筑群组的艺术形式，既像一曲交响乐，又像一幅手卷画，它在时间的流动中显示出抑扬顿挫的节奏和韵律，在空间序列的展开中，不断地显露出它深藏的个性和魅力。

组群建筑的艺术处理，一般说来随着组群性质与规模大小，有着不同的方式。

如园林建筑，追求的是自然情趣，讲究因地制宜，有着灵活多样的建筑布局和形式。但集中体现建筑艺术成就的宫殿、寺庙，包括那些模仿宫殿布局的陵墓，大都布局规整，

对称均衡，突出轴线和中心，错落有致而又层次分明。这既体现了中国古代和谐稳定的审美理想、封闭自持的民族心态，同时它也是中央集权统治的产物，尤其是宫殿建筑，处处体现着“差等有别，莫敢逾僭”的封建等级秩序。

由此也可以看到中国传统建筑在艺术形式上还具有程式化特点。所谓程式，既规范化和定型化的形式，如建筑结构布局都是较稳定的美的形式。

中国古代建筑组群，不仅通过各个庭院之间的有机组合，达到整体布局上的和谐效果，还特别注意建筑与自然环境的有机统一，使人与自然相沟通、相交融，使建筑的意境得以开拓。

在我国古代建筑中，追求自然造化与人工设计妙合一体的园林建筑，对于景址选择的重视自不必多说，历代的陵墓也都选在城郊僻静之地，寺庙也多远离闹市，有的甚至在深山密林中，与清静无扰、超脱尘世的自然环境融为一体。都城、宫殿在选址方面显得就更为重要，要充分考虑地理、水文情况，以备战时防御之用和保证城市用水，还要考虑到“好风水”给人带来的吉利和亨通。

中国古代建筑多依山面水、座北朝南的地势，久而久之，这种地势成为吉祥的象征。

即便没有这种地势，也要用人工创造出一个“人工化”的自然环境。如北京故宫，用人工挖出金水河，流经几组重要建筑物的前面，又在宫城之北用土堆成景山，作为背景。这种做法虽有一定迷信色彩，但为建筑选择或营造一个有机的自然环境，让建筑和自然融为一体，却也体现着中国传统

哲学天人合一的观念，有着深刻的美学意义。

以上主要通过建筑组的布局组合以及与外部自然环境的关系，说明中国传统建筑组群形式和特征。中国传统建筑的艺术魅力虽主要在于建筑群组的整体神韵和气度，但也见于单体建筑细部的刻画与雕琢。

二、实用理性与浪漫情趣协调

所谓实用理性，指的是关注现实生活，对人生世事采取一种既乐观进取又清醒冷静的生活态度。这种实用理性体现在建筑结构上，则是平面铺展和匀称，且又等级鲜明。

另一体现是在建筑材料上。我国单体建筑，从整个形体到各部分构件，都善于利用木构架组合和构件本身的特点进行艺术加工，使之具有装饰、审美意义，从而达到建筑的功能、结构和艺术的高度统一。中国的木构架建筑具有温和、实用、平缓、轻捷的艺术特征，表现的是人世的生活气息。

木构架的单体建筑，从外观上看，包括台基、墙柱、屋顶三部分。从室内看，则有梁枋檀椽，高级建筑则加有斗拱。一般来说，房屋下部的台基除本身的结构功能外，又与柱的侧脚、墙的收分相配合，增加房屋外观的稳定感，而高大基座的使用，更能突现建筑物的巍峨壮观。

因此，在基座的使用上有着严格的等级规定。至于高级建筑中常用的月梁、梭柱、省替、斗拱，从形状到组合，经过艺术加工之后，这些结构的物件便以艺术品的形象出现在建筑上。尤其是斗拱，是中国古代建筑的特有发明，它在大型建筑枋与屋架之间纵横交错，犹如立体雕刻，既具有承托屋檐的重要使屋面出挑的功能，又具有很好看的装饰作用，

成为室内艺术形象的重要组成部分。

另外，为保护木材，在木结构露明部分施以鲜明的油彩，又创造出中国建筑特有的“彩画”艺术。

在中国木结构建筑的三大组成部分中，屋顶的外观形式显得尤为突出夺目。

首先是飞檐。在古代，为了保护墙壁，中国古建筑的屋顶一般出檐很远。但出檐过大势必影响室内采光，且暴雨沿屋顶顺势急泻时，容易造成溅雨，冲毁台基附近地面。

于是，为了解决这两个技术问题，古代工匠就利用木结构的特点，把屋顶做成曲面，从屋檐到四角都微微向上翘起，这就出现了飞檐。飞檐不仅具有保护墙基、避免溅雨、利于采光等功能，它还使建筑物上部形体庞大的屋顶变得轻巧活泼，神采飘逸，也使整个建筑形象，避免了头重脚轻之感，充满了灵动之美。

其次，中国古代建筑在屋顶式样和屋脊上，也颇见功力。

中国古人在长期实践中，创造了四面坡的庑殿顶、两面坡的悬山顶和硬山顶、悬山与庑殿相结合的歇山顶、几条垂脊交会于顶部的攒尖顶、没有屋脊的卷棚顶等屋顶式样，这些形式有主有次地组合在一起，错落有致，蔚为壮观。这些千变万化的屋顶上面，再铺上绚丽夺目、五彩缤纷的琉璃瓦饰，在阳光的照耀下，更显瑰丽多姿，为中国古代建筑的外观增添了无限魅力。

同时，由于木构建筑屋顶的重量都由木构架承担，墙壁不用来负重，在组织空间方面较为灵活自由，内部空间较石构建筑宽敞，在外观上，由于飞檐的使用，更显舒展开放，

它和庭院里的室外空间相呼应，使得中国单体建筑更具有敞开性。这种室内外的共享空间，既能满足人们的实用需要，有益于身心健康，它又同建筑组群在整体布局上的包围性、封闭性形成对立互补关系，体现着中国建筑所追求的和谐中庸的审美理想。

总之，中国古代单体建筑的艺术处理，特别善于将建筑的各种构体本身进行艺术加工，使之不仅具有结构功能，还有装饰意义和审美功能。大到整体外形，小到梁头瓦当，无不体现着形式与功能、技术与艺术的统一，无不体现着浪漫的审美情趣与实用理性精神的协调。

三、综合艺术装饰

中国古建筑的室内外装饰，是构成建筑艺术形象的重要手段之一，具有综合的艺术效果。中国建筑艺术同中国画，中国戏曲一样是各种姐妹艺术的相互融合。

中国古代建筑，主要是用雕塑、彩画、匾额等进行装饰，以取得一种综合的艺术效果。雕塑一般有用于门梁、照壁的砖雕，用于石栏杆、石台基的石雕，木雕则大量用于门窗、榻扇、天花、藻井以及室内陈设物上。

古建筑的屋脊屋角还有仙人走兽等饰物，这些形象本来是出于巫术目的，用于避雷的，后来被加工得越来越具装饰意义。在攒尖顶建筑的顶部往往装有硕大的宝顶，它与建筑结合自然，形成不可分割的整体。在古塔层层飞檐下，大多装有风铎。和风吹来，这“凝固的音乐”便化成美妙动人的“流体”，给人以美的享受。

彩画与古建筑的关系甚为密切。在木结构露明的地方涂

上鲜亮的油彩，本为木结构防腐，却发现能够取得富丽豪华的装饰结果。后来，彩画就成了宫殿建筑中不可缺少的装饰艺术。

彩画的重点场所就是梁柱，常见形式有以龙为题材的和玺彩画、以旋花为题材的旋子彩画，和起源于苏州以描绘自然山水和人物故事为题材的苏式彩画三种。

彩画运用有严格的等级规定，明代规定庶民居舍不准施用彩画，即使宫殿也有严格的区分。如和玺彩画作为最高等级，只有外朝三殿和内廷三殿使用。旋子彩画用于较次要的宫殿，苏式彩画作为最低等级，颐和园长廊，东西六宫则有大量运用，总面积 960 平方米，气势磅礴，与建筑浑成一体。

字画在古建筑中应用也比较广泛。一般厅堂多用匾联，园林建筑多用楹联、匾额，这不仅使建筑富有文化气息，显得典雅而庄重，它还具有画龙点睛的作用，能够升华建筑意境。

雕塑、彩画、字画等装饰的运用，使中国古代建筑具有一种综合的艺术效果。中国古建筑装饰多与结构功能紧密相联，且具有较强的思想内涵和象征性。在一般民间居舍，装饰则较为朴素自由。

中国古代建筑对于色彩的运用大胆而富有创造性，用色鲜明而浓重是它的最大特点。这个特点在宫殿建筑中得到了集中的体现。如北京故宫、天坛的建筑，白色的台基，大红色的柱子、门窗、墙壁，檐下青绿点金的彩画，或金黄、或翠绿、或宝蓝的琉璃瓦顶，加上蔚蓝的天空作背景，把整个建筑装扮得何等华贵而浓艳！

在这里，中国古代建筑，不仅通过红、白、蓝、黄、青这些强烈色彩的对比，以及白色台基与地面阴影的相互衬托，造成鲜明的色彩效果，还能够通过耀眼夺目的金色把各种色彩协调统一起来，组成一幅五彩缤纷、富丽堂皇的景象。这种既对比又调合的色彩运用，使中国古代建筑具有极强的艺术感染力。

在风景秀丽的南方，房屋色彩一方面受封建意识形态所限制，另一方面为了谋求与自然环境相互协调，多用白墙、灰瓦以及栗黑、墨绿等色的梁架、柱枋、装饰，形成一种清爽雅淡的格调，造成与宫殿建筑完全不同的色彩风格。

强烈色彩的运用，是中国建筑最有个性的特色之一，它不仅能产生强烈的视觉效果，还是古代建筑等级和个性的表现手段，它和彩画的图案、斗拱的使用、台基的高度、开间、进深的大小、屋顶的形式，甚至门钉的数目一样，都具有与封建等级制度相关的象征意义。形式不仅仅是形式，这也是中国传统建筑的个性之一。

总之，中国传统建筑，以它独特的木结构体系，建筑群组的艺术化处理，单体建筑的整体造型与雕琢，强烈色彩的大胆运用，装饰的综合艺术效果，形成了世人所瞩目的建筑形式和风格。

第三节 中国传统建筑

一、长城

悠悠岁月，挡不住长城的万古雄风；浩瀚空间，也隔不

断长城的不朽魅力。“横空出世莽昆仑”。两千多年前，一条土石身躯的巨龙在中华大地上跨崇山，越峻岭，穿草原，过沙漠，骤然崛起，因她纵横交错绵延起伏万余里，故称之“万里长城”。

万里长城，是两千多年前我国古代的一项空前雄伟浩大的军事防御工程，是人类建筑史上举世罕见的伟大奇迹。千百年来，万里长城一直令华夏儿女自豪，今国际友人赞叹。长城的雄姿、长城的精神，是我们中华民族奉献给人类的珍贵文化遗产。

由于万里长城气势雄伟、工程艰巨、历史悠久，不仅在我国建筑工程中少有，即使在世界建筑工程史上也很罕见。因此早在几百年前万里长城就被列入了世界中古七大奇迹之一，1961年被我国定为第一批全国重点保护文物，1987年又被列入了世界文化遗产名录。

据第一个登上月球的美国宇航员阿姆斯特报道：“在太空和月球上，只能辨认地球上两项特大工程，一项是中国的长城，另一项是荷兰的围海大堤。”

有人曾做过粗略统计，若用修筑长城的砖石上方修一道高5米宽1米的大墙，或是铺一条宽5米厚30厘米的马路，那么这道大墙可环绕地球十几圈，这条马路可环绕地球三四十圈。这还只是城墙的本身，如果再加上各种关城、卫、所、烽火台、城堡、墩台、营程等工程用量，这大墙和马路就更长得不得了。

二、故宫

在中国现存的宫殿建筑中，曾经是明、清两代皇宫的北

京故宫是最完整、最宏伟、而且最有代表性，且至今保存的最完好的宫殿建筑。它的设计者之一是人称“蒯鲁班”的蒯祥。

虽然明、清两代曾对故宫不断修建和扩建，现存的大部分建筑为清代所建，但在总体布局上仍然保持着原来的面貌。整个故宫是个庞大的建筑群，纵深 961 米、宽 753 米，拥有 9900 多间房屋，分成中、东、西三路和几十个院落，目的是为了表现封建的等级观念和皇权至上的威严气势。

故宫的中路也是旧北京城的纵穿南北的中轴线。故宫的主要建筑，如皇帝举行大典、发号施令的主要地方，即被称为“前朝三大殿”的太和殿、中和殿、保和殿，以及皇帝处理日常政务和供帝后、妃子、皇太子等生活游乐的被称为“后朝三大殿”的乾清宫、交泰殿、坤宁宫以及御花园等，都布置在这条中轴线上，从而形成了以南北纵向排列的中路的建筑群。

这些建筑体量雄伟，外形壮丽，主次分明，建筑形象统一而又有变化。如前朝三大殿，体量不同，且分别采用不同的屋顶形式：太和殿是重檐庑殿顶，中和殿为四面坡但檐攒尖顶，保和殿是重檐歇山顶。

这些不仅仅是受到封建等级观念的影响，如重檐庑殿顶只能用于最高等级的宫殿建筑上，而且是为了使这三座紧密相联的宫殿在建筑形象上有明显的区别，使它们在相互对比中显得更鲜明。所以，丰富多姿的屋顶形式是中国古代建筑外观上极显著的特征之一。

我国古代封建社会，自辽灭宋以后，金、元各朝均建都

北京，明、清两朝又大力发展都城建筑，使一个以帝王宫殿帝王权力至高无上、气势非凡的城市紫禁城出现了。

故宫是明清两朝皇帝的宫殿，也是北京城中最宏伟的建筑群。它位于皇城的中，前有社稷坛、太庙、午门、天安门、正阳门，后有景山，左有皇史宬，右有西苑的北海、中海、故宫是北京城的核心。

故宫又称紫禁城。那是取紫微星象征帝居之意，它建于明永乐五年（即公元 1407 年）。明成祖朱棣为完成这一宏伟工程，调集了国内所有著名的匠师，征集了二三十万民夫，连续干了 14 年。明朝灭亡后，清朝皇帝对局部区域和建筑做了修建和重建，形成了我们现在所见到的模样。

故宫的建筑一共有 9000 余间，主要由两部分组成；一是前外朝，二是后内廷。总占地 72 万平方米，南北长 960 米，东西宽 760 米，四面建有高大的城门，城的四角还耸立着四座平座高大的城门，城的四周还耸立着四座平面呈十字型，形状复杂而美丽的角楼。城墙外面是一条很深的护城河。

外朝包括三殿：太和殿、中和殿、保和殿。三殿都仿照南京的奉天殿、华盖殿、谨身殿建造。其中要算太和殿（俗称金銮殿），重檐庑殿的屋顶，黄瓦、红柱、青绿的额枋，殿前还有一个占地 3.6 万平方米的方形广场，两侧以高低错落、大小不同的建筑群衬托着北侧汉白玉台基上的大殿。整个大殿看起来十分宽阔壮丽。

太和殿是皇帝发号施令的地方，皇朝中任何重大的典礼仪式都在这里举行，如皇帝即位、大朝、颁发诏书等。

中和殿位于太和殿之后，四角攒尖的屋顶纵横各三间，

周围有廊。它是皇帝举行大朝前的准备殿。

保和殿小于太和殿，面阔（横向）九间，进深（纵向）5间，是皇帝举行宴会及亲自举行朝考的地方。

太和殿的方形广场两侧还有文华、武英两个小殿广场前有一座太和门。整个外朝占地6万平方米。

内廷也有三殿：即乾清宫、交泰殿、坤宁宫。它们是及其皇后的居所。三殿两侧是东西六宫，那是妃嫔的居所。东西六宫后还有更小的乾东五所和乾西五所，那是皇太子的居所。它们如同众星拱月一般围绕着乾坤两宫，人的尊卑从建筑上得以显现。

外朝和内廷后面则是帝皇妃嫔们散心娱乐的御花园。

与我国封建社会历代皇宫一样，明、清故宫绝对体现帝王权威，无论是总体规划还是建筑形状都围绕“崇高”的主题。因此，这类宫殿建筑主次分明、整齐严肃，又很强的感染力。

故宫建筑群是中国古代建筑的代表作，也是大古代建筑最伟大、最完整的精品。从这个建筑群中，可以看到中国古代建筑许多表现手法和特点。

1. 等级森严是一个显著的特点

故宫这种等级见于开间的多少、屋顶的形式、台基的高度、层次及装修繁简和室外建筑小品的陈设上。

以最尊的太和殿为例，它面阔11间，室内净高度达14米。层顶为最高级的重檐庑殿顶，屋顶上的各类走兽的数目和屋顶下斗拱挑出的数目也最多。柱上的内外沿上还装了不少斗拱。台基分三层，无论是台基、御路还是大殿本身，装

修雕刻都非常精细，并绘制了大量龙凤图案。室外还陈设了日晷、铜龟、铜鹤等。

2. 色彩突出

故宫建筑的色彩是宫殿建筑专用色彩，黄色琉璃瓦只有帝王居所才能使用，大殿内正中一开间的主要柱子还要“盘龙贴金”。如太和殿。墙柱则用较深的朱红色，基座是晶莹白的汉白玉，屋檐下则用青绿的冷色。这不仅在色调上与屋面的暖色形成对比，而且在视觉上也增加了出檐的深度，使整个建筑群的色彩非常鲜艳。

3. 台梁式木结构

这种结构的特点是：墙体不承重；建筑物内部空间布置灵活；结构受力平均合理；取材施工方便。

4. 台基的应用

各大殿下一般设台基，台基除本身的结构功能外，又与柱的侧脚、墙的收分相配合，增加了房屋的稳定感。

5. 建筑附件多

各殿的家具、装修、隔断、藻井、天花板等名目繁多。

故宫的建筑和重修经历了明、清两个朝代，有 24 位皇帝使用了它，延续达 500 年之久。故宫是中国古典建筑的一颗明珠。至今，它仍以其特有的风姿，展现在世人面前。

目前，这一“宫殿之海”已被辟为“故宫博物院”，每年都吸引着大批的海内外游客前来观光，向各国游客展现着它的建筑文化。

三、莫高窟

甘肃地处中国大陆腹地，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、元等十个朝代的洞窟 492 个，壁画 45000 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。

四、云冈石窟

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，北魏和平年间（公元 460 年至 465 年）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，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。

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。

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。

五、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。

龙门石窟的著名洞窟是宾阳洞。这个窟前后用了 24 年才完成，是开凿时间最长的洞窟。洞内有 11 尊大佛像。主像释迦牟尼像，高鼻大眼、体态端祥，是北魏中期石雕艺术的杰

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。

六、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 5 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。

七、释迦木塔

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，扪衣试上六层来”；三层外槽东面西侧木联上书“俯瞩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 公尺，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。

八、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 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厰坑、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、马厰、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。

九、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，用铁栓板和锡铁钎铸如固，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。

十、安济桥

对于河北省邢台地区的人们来说，1966 年 3 月 8 日，是一个黑色的日子。这一天的凌晨 5 时 29 分，是这里发生了历史上罕见的大地震，震中烈度竟为 9 级。刹那间，房倒屋塌，

人伤物毁，河水倒流，道路隐踪。人们遭受了前所未有的灾祸。

地震的余波刚过，从死亡的恐怖中招脱出来的人们，便不约而同地想到了离震中不到 100 公里的安济桥，恐怕它也难逃厄运吧！在这强烈地震的震撼下，有什么东西能够幸免呢？

然而，令人们震惊的是，这座建于 1300 多年前的的大石桥，居然皮毛无损，安钱无恙，还好端端地“活”在那儿，舒舒服服地让车辆行人从它那健壮的身躯上来往通过。人们不禁惊叹道：“这真是不可思议呀，这简直是桥梁建筑史上的奇迹！”。

那么，这奇迹是怎样创造出来的呢？这不能不归功于设计得独特的科学设计。

安济桥座落在河北省赵县城南 2.5 公里处的洹河之上。赵县古称赵州，所以，安济桥又称“赵州桥”；又由于它全部用石料砌成，因而，当地俗称“大石桥”。安济桥是隋朝著名的工匠李春在隋开皇、大业年间（公元 509~608 年）的杰作。

安济桥全长 50.82 米，宽 9.6 米，是世界上现存最石老的一座石拱桥。这座石老的石拱桥，在建筑设计上，有许多创造性的特点。

全桥只有一个扁弧形的桥洞。为什么这桥用“独孔”，而不用“多孔”呢？在李春之前，人们建桥都建多孔桥，因为孔多则每孔“跨度”小，每一跨度的桥梁也不需要多大，容易选材和建筑。但李春认为，孔多水中桥墩便会随之增多，势必使河道缩窄、上游水位抬高，不利于水流的排泄，而且

水中的桥墩终年被水流冲击，也容易坍塌。因而，他一改当时营建多孔桥的造桥传统，筑造了这座“跨度”长达 37.02 米的独孔桥。

石拱的外形为“扁弧”形。当时，人们建桥，石拱多用半圆形。而李春，却首创了“扁弧形”。为什么他用“扁弧”，而不用半圆呢？采用半圆形，高度往往是长度的一半。它济桥桥洞跨度很大，长达 37.02 米，如果也这样修，桥洞就要高达 18.67 米。试想，这样高的桥洞，车马行人怎么过桥，一过桥就像爬一座小山，有多不方便。于是，李春大胆创新，让“扁弧”替代了半圆，使桥洞的高度降为 7.23 米。这样一来，坡度变得很平缓，方便了车马行人。

大石拱的两肩上，各有两个小拱。一般石桥石拱的两肩，都是用石料砌实的，而李春则在它的两肩上，各开了两个小拱，从而首创了“敞肩拱”这一桥梁技术。为什么李春要在大石拱的两肩上开小拱呢？很显然，他的设计非常合乎科学原理。他不把拱肩砌实，而是砌成 4 个小拱，这样大约可以节省 180 立方米的石料，而桥的重量也因此减轻了大约 500 吨，另外，洪水上涨时，一部分水可以从小拱往下流，这既可使水流畅通，又减轻了洪水对桥的冲击，使桥的安全又多了一层保障。

安济桥不仅向世界展示出我国古代劳动人民超一流的科学技术，还给人以美的享受。可以说，它是一座高度的科学性和完美的艺术性相结合的建筑。

它的弧形扁拱和敞肩小拱本身，就是个难得的艺术佳作。它“线条柔和，构造空灵，既稳重，又轻盈，寓雄伟于秀逸”。

现代著名桥梁专家茅以升先生的这几句话，是对它的最好评价。

至于桥上 42 块栏板上的蛟龙浮雕和 44 根望柱顶上的狮首石像、竹节、花饰等，更是当时的艺术精品。它们雕刻得栩栩如生，美妙异常。尤其是那些鳞甲披身的蛟龙，有的盘踞戏游，有的腾云驾雾，有的登陆潜水，变幻多端，让人难辨真假。

据说，在唐朝武则天当政的时候，赵州曾经历过一场很大的战争，当时战败的一方准备离州城南逃。可是，当跑到桥头时，战马突然齐刷刷地跪在了地上，怎么也不肯朝前走了。马上的人觉得很奇怪。谁知，他们抬头往前一看，也惊得翻身落马，跪在地上便拜。原来条条蛟龙卧游桥上，正怒目注视着他们。败兵们不敢停留，拜完便掉转马头，择其他路逃窜而去。

这个故事是否真有其事，我们不得而知，但它至少可以说明一点，就是这些石雕不仅形似，而且神似，乃至以假乱真。正因为如此，安济桥建成之后，便吸引了四方的名人雅士、专家学者，并博得了他们的赞誉。

元代的刘百熙途经安济桥时，立即为它的建筑风格所倾倒。曾徘徊桥头，流连忘返，并赋诗赞道：

谁知千古娲皇石，解补人间地不平。

半夜移来山鬼泣，一虹横绝海神惊。

水从碧玉环中过，人在苍龙背上行。

日暮凭栏望河朔，不须击楫壮心生。

赵州桥不仅在国内享有盛誉，也赢得了外国专家的赞美。

英国科学技术史专家李约瑟便说，赵州桥“使我认为在全世界没有比中国人更好的工匠了”。美国建筑专家伊丽莎白·莫斯克，在他的《桥梁建筑艺术》一书中也赞道：“赵州桥结构如此合乎逻辑和美丽，使大部分西方古桥，在对照之下，显得笨重而不明确。”

李春为人类桥梁建筑史贡献了一份珍贵的礼物，但遗憾的是，历史上关于他的生平，却没有什麼记载。而在民间，则把他的功绩归之于人们一向熟知并且崇奉的鲁班。

第四节 近现代中国建筑

中国古代封建社会，缓缓地走过 2000 余年的漫长岁月，终于在 20 世纪初走到了尽头。20 世纪，世界发生了翻天覆地的变化，中国社会的方方面面更是如此。

建筑事业，从来就是社会发展变化的晴雨表，因而，20 世纪的中国建筑，一方面，受空前活跃的世界建筑思潮一浪又一浪的冲击；另一方面，受中国社会急剧演变的影响，呈现出前所未有的动荡、短暂的低迷或以惊人的速度发展。

如今在 21 世纪的开端，我国的建筑事业在继承原来的传统特点之外，又掀开了新的篇章。

一、松浦洋行

哈尔滨素来以风景秀丽的松花江和太阳岛闻名于世，而集各种风格建筑于一体的洋味十足的。

中央大街同样为人所熟知。如今，块石铺就的路面依然

散发着古朴的韵味，而街道两侧充满异国情调的建筑也不时提醒人们——这里曾是各国商贾云集之地。建筑即是历史的见证，那精美的穹顶、那优雅的窗子、那精致的雕刻、那飘飘欲飞的栏杆无不在诉说昔日的繁华，而位于这条名街之上的今教育书店是保存较好且充满巴洛克风味的建筑。

教育书店原名松浦洋行，始建于1909年2月。它位于中央大街中段。中央大街原称中国大街，日本的松浦洋行是中国大街上最早的建筑物之一，比其斜对面的马迭尔宾馆晚3年，后者于1906年开业。因而无论是从建筑修建的年代，还是建筑本身的艺术风格来看，教育书店都堪称中央大街的标志性建筑。它与马迭尔宾馆、道里秋林、妇儿商店等其他建筑一起共同创造并影响着中央大街及至整个城市的风貌。

教育书店最初为日本的松浦洋行，俄国侨民会也曾占用此建筑，解放以后，这里曾作为外文书店，如今这里是新华书店所属的教育书店。建筑的历史已很久远了，其使用功能也发生了变化，然而不变的是建筑散发出来的无法比拟的魅力。

中央大街商贾云集，寸土寸金，因而建筑不可能如南岗秋林公司那样的舒展，代之以比较紧凑的布局，教育书店也是这样。建筑两面临街，立面均做重点处理，转角处加以强调，顶部冠以文艺复兴式穹顶，如此处理很好地烘托了街道景观。

建筑主入口选在转角处，便于人流的集散，由于建筑两翼面宽并不大，因而建筑沿街部分没有次入口，而建筑向内院开门便于工作人员的出入，将不同人流分散处理，彼此互

不干扰，这样的布局还是比较合理的。

从主入口进入建筑，迎面是一小巧的双层木质门廊，走上几步台阶便进入建筑内部。这种将踏步从室外移至室内的作法，是适应中央大街上小尺度环境的需要——如果踏步在室外，则要占据一定的进深，而建筑必然要后退；建筑若不后退，则要占用街道空间，因而将踏步从室外移至室内是两全其美的做法。

正对着主入口的是通往二层空间的主楼梯，楼梯为三跑折线型，铸铁的曲线栏杆如生长中的植物一般丝丝缠绕，水磨石台阶上镶嵌着深色的三叶草花纹，显得古朴而典雅，再配上深栗色木制墙裙、精致的石膏浮雕灯圈及优雅的灯饰，建筑的深沉气质油然而生。与有些商业建筑以华丽的色彩、夸张的造型取胜不同，教育书店以其沉静的色调、朴素的修饰创造出高雅的氛围。

建筑平面另一有趣之处在于，循着与主入口相对的主楼梯只能到达建筑的二层，而若想到达建筑的3~5层，则需从侧楼梯进入。教育书店现在的布局是1~2层对读者开放，3~5层则属于其他办公用房。因此人们或许会感到奇怪：“建筑看起来明明有五层，为何一进来却只有二层呢？”了解了其平面布局，便不会诧异了。

任何人观赏了建筑之后，都会对其优美的造型难以释怀。从外观上看，建筑带有明显的巴洛克特征——主入口上方的大理石人像柱、巨大的贯通三至四层的悬空科林斯壁柱、自由涡卷状曲线的断折山花、窗洞上方精致的浮雕装饰以及出挑的半圆形花萼状阳台，建筑通体洋溢着巴洛克奇异生动的

效果以及变幻的光影。

建筑共有五层(如果算上顶部的阁楼层的话),立面可以划分为四个层次:底层采用深色调墙面、大面积橱窗的构图,二层以上为浅灰色调。

建筑二层以简洁的圆额矩形窗为主要特征,窗上刻划精致的线脚。转角处主入口上方饰以大理石人像柱,一男一女,姿态优美,这一典型的巴洛克象征手法为建筑增添了浪漫的气息;而建筑沿中央大街方向一翼,采用通长的大面积玻璃窗,折射出现代建筑的某些特征。

建筑的三至四层饰以贯通的科林斯壁柱,每两个圆额矩形窗作为一组,窗上饰以丰富的装饰。三、四层的窗饰又不相同,三层的窗饰乍看起来似一只蹲踞在花叶上的大肚皮青蛙,浅浮雕精致细腻,而四层的窗子则饰以简洁的线脚。这两层窗尺度一致,因而既富于变化又十分统一。

转角处也同样做重点处理。转角中央四层的半圆窗上饰以曲线涡卷状断折山花,山花中央饰以精美的花叶状浮雕,窄小的壁柱柱头饰以自由的螺旋曲线,带有“新艺术”特征。最精致的要属窗下圆弧形花萼状阳台,奇异而优美,正如盛放的花蕾。而外凸的铸铁曲线栏杆,呈盛开的花朵主题同样含有“新艺术”因素。

建筑顶层有半层阁楼层,覆以红色铁皮的孟莎屋顶开有老虎窗,与同样红色调的房融为一体。半球形的文艺复兴式穹顶,端部却以类似俄罗斯式“洋葱头”顶作为结束,成为复合式穹顶。

作为一种重要的构图要素,穹顶成为中央大街建筑必不

可少的谐调构件，不同形式与风格的穹顶相互呼应，形成独特的景观。

今天，人们踏着古老的石头路走在中央大街上，教育书店古朴而又年轻的风姿依然吸引着人们的视线，它是中央大街历史变迁的见证，也将继续注视中央大街的发展变化。

二、国家大剧院

举国瞩目的中国国家大剧院，已经在北京人民大会堂西侧正式开工建设。由于其地点的重要性和巨大的象征意义，究竟应该把它建成什么样，不仅国内人关心，可以说全世界的华人都关心。

经过长达一年半国际招标的竞争，法国设计师保罗·安德鲁的设计脱颖而出，获得由专家和各方面人士组成的评委会的青睐。

在建筑师眼中有他自己的理解，首先地点决定了它的象征意义：旁边的人民大会堂象征国家的最高权力，而大剧院则应该成为文化的代表；第二，它是一个新的、庞大的重要建筑，一个可代表新世纪的建筑，一个倾注了人们强烈愿望的建筑；第三，要有完备的社会功能，就是说，好用，而且人们爱用；第四，外观要吸引人，有文化感、历史感。”

建筑艺术与其他艺术一样，有许多是跨越国界的、全人类的东西。每个国家的建筑都要从其他国家的建筑艺术中学习、借鉴，自己的艺术也会为别的国家所借鉴。对业主的意见，不能简单、机械地迎合，而要抓住其精髓，提出自己的见解。这样，你的方案出来之后，才会令对方恍然大悟似地回答‘我们想要的就是这个！’”

法兰西建筑科学院院士保罗·安德鲁生于1938年，先后毕业于巴黎国立综合工科学学校、道路桥梁学院和巴黎国立美术学院，这都是法国乃至欧洲首屈一指的专业学院。他30岁时获得国家建筑师文凭，以后一直在巴黎机场公司工作。

多年来，安德鲁的作品遍布世界各国：与人合作的法国巴黎“新凯旋门”德方斯的大拱门、日本大阪海洋博物馆、英法海底隧道法方终点站、中国广州新体育馆……当然，最多的还是飞机场：印度尼西亚雅加达机场、埃及开罗机场、坦桑尼亚达累斯萨拉姆机场、日本大阪关西机场、文莱机场、中国三亚机场等等。其中的杰作是巴黎戴高乐机场及上海浦东新机场。他曾荣获许多国际建筑大奖。

在人民大会堂西侧，一大片草地围绕一个方形湖泊，湖上是一座由玻璃等材料组成的半透明、椭圆型、外壳呈银白色、曲线的构图则像是含苞欲放的花朵的建筑物，这个建筑物和地面不相连接，它就像是横空出世、浮出蓝色水面的一颗珍珠，来剧院的人由长60米的透明水下长廊进入大剧院，通道上方则是湖水，在冬季，北京人可在上面滑冰。

天安门广场上，不仅有天安门城楼、紫禁城等古建筑，也有人民英雄纪念碑等现代建筑，原来的风格已经变了，政治性很强。新世纪里再在这里建一座有强烈文化象征的建筑，是需要勇气的。专家委员会以其独有的勇气和开放的眼光，看到了这一点。

国家大剧院的设计为天安门广场添了一些水，可以起到改变人们生活环境和景色的作用。大剧院的水下入口是建筑师的得意之作，也是作品设计中的重要部分。

建筑师要让人们有这样的感觉：首先，要让人们有进入到这个‘壳’里去发现什么的愿望；而当你从水下进入这一艺术殿堂的时候，你马上就明白了，这与你去购物中心不一样，与你去参观历史古迹也不同，这里全改变了，你的精神要有所变化，你要有一些新鲜的感觉。这是一个有梦幻色彩的地方，你应该为此有所改变。而通过这样一个抽象的、简单的、梦一样的入口，进入到大剧院里面之后，又应该让人感到生命、活力、丰富和魅力无穷。

还有，大剧院应该是人们常来常往的地方，不一定每次都是为了来看戏或听音乐会，也应该是一个值得参观的地方。”

风格浪漫、美仑美奂的中国国家大剧院由歌剧院、音乐厅、戏剧院和实验小剧场及相应的配套设施组成，共 6000 多个座位。4 个剧院应各有特色，不能千篇一律，更不能都像会议大厅。4 个剧院之外的空间、走廊等，应称作是‘第 5 剧院’，也要有特色和魅力。”

大剧院将成为国家标志性建筑物，国家大剧院是中国政府面向 21 世纪投资兴建的大型现代化文化设施和国家标志性建筑，1998 年 4 月国务院正式批准立项。

作为中国最高艺术表演中心，国家大剧院总建筑面积约 18 万平方米，其中主体建筑约 13 万平方米，地下附属设施约 5 万平方米。国家大剧院由歌剧院、音乐厅、戏剧场、小剧场及相应的配套设施组成。

歌剧院主要演出歌剧、舞剧、芭蕾舞，有观众席 2500 座。音乐厅主要演出交响乐、民族乐，有观众席 2000 座。戏

剧场主要演出京剧、地方戏曲、话剧、民族歌舞，有观众席 1200 座。小剧场主要演出实验话剧、小型戏剧，有观众席 500 座。

在中国建起一座代表文化价值的建筑可以标明 21 世纪非常不同，这就像人民大会堂和天安门城楼的对比。如果人们能接受那样的对比，也能接受这个对比。所以也有人说对新的大剧院要有一个接受调整的过程，因为它太超前了。罗浮宫前的金字塔，贝聿铭的现代设计在一开始也曾被当作是法国文化的尴尬。

三、上海博物馆

上海博物馆 1935 年建于南京路上的上海图书馆内，1942 年搬迁至河南南路，现在新馆位于人民广场南侧，占地 33 亩（2.2 公顷），地下二层，地面高 29 米，有五层。

与上海市政府遥遥相对的上海博物馆造型别致，将方形基座与园形放射体型巧妙揉为一协调整体，既有传统观念“天方地园”寓意，又充分体现时代精神，整个外形如一尊庄重古朴的古代青铜器，是一幢崭新的艺术建筑。

上海博物馆设施先进，能满足陈列展览、科学研究与文物保护三大功能需要。设有中国古代青铜器、陶瓷器、雕塑、绘画、书法、玉器、钱币、玺印、家具、少数民族工艺品、西方艺术等 12 个陈列馆，馆藏文物达 12 万件，少数民族工艺较为全面地体现了我国六千年古代艺术的辉煌历程。这里是了解中国灿烂文化的极好场所。

四、香港中环中心

中环中心是香港一座非常著名的建筑,中环中心在白天是一座雄伟的摩天大厦,到晚上则成了一片灿烂辉煌的灯光夜景,远眺近看都显得那么光彩夺目。这座 346 米高、80 层的建筑设计颇具特色,每一百平方尺旋转 45 度,多出四个房间能看到香港的美景。

中环中心由刘荣广伍振民建筑师事务所设计,外观和设备都达到 21 世纪的水平。支撑整座大厦的 12 条柱子在底层用镜面不锈钢装饰,上面刻有浮雕,使这幢建筑具有金属感和未来感。镀铬铆钉和其他金属饰件又进一步增添了建筑物的闪烁感。

光彩夺目是这座大厦的主题。在设计时不仅让大厦的外部装饰尽可能反射光线,而且还安装了特制的霓虹灯系统,入夜以后烁烁生辉。设计师们不用传统的泛光照明的方法,而采用颜色闪烁变幻的光带来装饰旋转的楼角,蜿蜒而上,最终到达楼顶通讯塔上皇冠形灯光造型的顶峰。

低压霓虹灯系统由 8,784 个红、绿、蓝灯泡组成,按照预先设定的 14 个程序变换颜色,随着建筑物的旋转角度向上跳动闪烁。除了变幻颜色外,这个霓虹灯系统还能设置节日气氛程序,最令人惊喜的是能够配合维多利亚港的烟花表演。霓虹灯光能配合烟花快速喷向天空,再徐徐落下。

与霓虹灯系统相配合的还有屋顶上安装的一组称为“太空炮”的意大利聚光灯,与大厦底部的另一组“太空炮”相互交辉。

在未来派的包装之下,摩天大厦内是高科技的写字楼,

安装有结构电缆系统，提供高速宽频带通讯服务。大厦中还装有先进、节能的地下空气循环系统。空气出口可根据用户的不同需要安放在房间的任何位置，而不会破坏空气流通道管。仅这项措施就大大降低了办公室的装修成本。

中环中心是香港最大的钢框结构写字楼。2415 平方米的承染板也是香港最大的。这幢由长江集团和土发公司合作修建的大厦，在设计上首先考虑的是方便大众。大厦内的公众活动空间宽敞，并饰有绿色植物和喷泉。这样的设计主要有三个目的：一是把大厦的空间同上环和中环之间的街区联成一片，二是加快行人的流通，三是减少建筑物对周边环境的压抑感。

第五节 西方古典建筑

西方建筑同样经历了人类改造自然，满足生存需要，创造美好空间的漫长历史过程。

西方古代建筑最著名的是新石器时期英国的“石栏”（古人观察天文的场所）、古希腊雅典城邦的“帕提侬神庙”及建于公元 2 世纪的古罗马的“万神庙”。

进入中世纪后，西方建筑涌现了代表拜占庭建筑风格的圣索菲亚大教堂，代表哥特式建筑风格的巴黎圣母院等。随着意大利文艺复兴运动的兴起，西方建筑注入了新的内涵。例如，圣彼得大教堂、佛罗伦萨主教堂、罗浮宫、凡尔赛宫等，均体现了歌颂人性，提倡个性自由的新时代启蒙思想。

17 世纪后，代表新文化、新艺术的巴黎雄狮凯旋门、英

国的不列颠博物馆、美国的国会大厦等既保持了古典建筑的艺术美，更融入了自然科学思想。西方现代建筑则注重美观、装饰与实用，如悉尼歌剧院的贝壳体造型就呈现出艺术个性与人情味的统一。

西方建筑形式的演变常常随着政治状况的更改而大起大落，因而，建筑风格较精确地记录了历史的脚步。“变革”是西方建筑文化的主调。由于自然科学的较多发现，反映在建筑形式上则是人与自然的抗衡及向上与向四周扩张的性格。在形象上，西方建筑物强调单体，注重渲染宏伟壮丽的气势。

西方建筑的欣赏，在第一个层次上反映在比例、色彩、空间、肌理等感官上的赏心悦目。第二个层次更多地体现在欣赏者与对象在情感上的交流，更深地进入精神领域，曲折地领略建筑所蕴涵的社会意识及时代特征。例如，希腊建筑所蕴涵的社会意识及时代特征，表明了明朗和愉快的情绪，伊斯兰教建筑如星光闪耀的黄昏，哥特式建筑则像是朝霞……建筑形象不仅积淀着社会的意识和心理，通过建筑布局及其抽象的语言，如形体的线条，我们仍然可以从中看出时代、社会和民族的特征。

一、金字塔

金字塔是古埃及及法老巨大的陵墓建筑物，其起源毫无疑问地可追溯到马斯塔巴式坟墓。

马斯塔巴是一种低矮的长方形坟丘，它四壁倾斜，设有祭台，在它状似斜井的底部修整出墓室。最早的金字塔就是马斯塔巴逐渐扩大演变而成的，萨卡拉的金字塔足以表现出这一点。这一金字塔是于公元前 2800 年，为狄戎赛法老修建

的，也是迄今为止我们发现的最古老的金字塔。这种墓地的工程建筑逐步变化、改进，最终采用金字塔形状，象吉萨金字塔那样，其规模和技术都达到了完美的程度。

狄戎赛（公元前第三王朝二世法老）是享有金字塔的第一人。他派人在萨卡拉汉（古代孟菲斯最大的坟场）在一个马斯塔巴的基础上建起来第一座金字塔。它高达 61 米，有一个用长砖砌成的六级台阶。在宽阔的长方形围墙中央有一系列的院落和大厅。这一建筑是建筑师因海特普的杰作。是他发明了修凿墓石的艺术，他是个令人吃惊的人物，因为他不仅是建筑师，还集帝国大臣、医生及赫利俄普斯大教堂的主教等职于一身。

在距吉萨城 8 公里的地方，在一片高原上，从东北向西南一列排开，耸立着世界上最著名的三座金字塔，各个塔壁十分光滑。他们是：凯欧普斯（最高，137 米，世界七大奇迹之一）；凯佛兰（136 米）；马凯内努斯（66 米）。和谐的比例、雕凿的科学及巨大的石块的砌筑都充分表达出对墓葬建筑的深入研究。

国王凯欧普斯的宏伟金字塔，建于公元前 2650 年，稳固地屹立在一块大平原上，它高 137 米，底座长 230 米。这一人类历史上最壮观的建筑，总共使用了六百万吨的原材料；每块巨石体积约 2 立方米，重 3—4 吨！为了搬运如此巨大的石料，埃及人在金字塔工程周围用土堆起斜坡，在上面铺以圆木栈道。随着工程不断升高，土坡也越堆越高，直到金字塔工程竣工，再把土坡栈道清理干净。

凯佛兰和马凯内斯金字塔内部都有两个墓室。与之不同

的是凯欧普斯金字塔内有三个各不相邻的墓室：一个在地底下，另一个在金字塔基部，最后一个在金字塔重心坐标的位置上。尽管设计师们为了保证陵墓的神圣的不可侵犯性而发挥了极其丰富的想象力：用巨石制的狼牙山门堵住狭窄的过道；为掩人耳目把金字塔的人口用白灰砌抹得天衣无缝。但是，各石棺中的木乃伊已是所剩无几。

埃及的金字塔已经成了世界上七大谜之一了。为什么它当中充满了如此浓厚的神秘气氛呢？

在埃及首都开罗西南 10 公里的吉萨郊外、尼罗河西岸的沙漠上，这三座金字塔直插蓝天。它们体现出永恒、稳定、简洁、雄伟、庄严之美，被列为西方古代七大奇观之首。

金字塔是帝王的陵墓，四边呈三角锥形，如汉文的“金”字，故称金字塔。远古埃及王法老（国王的称号）一登基，便开始建造自己的陵墓。吉萨三塔即公元前 2600~前 2500 年间，古代埃及第四王朝法老胡夫（齐阿普斯）祖孙三代的陵墓。吉萨三金字塔以、胡夫金字塔最大，塔基占地 5.29 万平方米，正四边形，每边各长 230.6 米，因长期风蚀，今仅剩 227 米。金字塔斜面正对东西南北四方，倾角 $51^{\circ}52'$ ，组成四个等边三角形，成为立锥形的庞然大物。塔表面原有一层磨光的石灰岩贴面，今已剥落。塔原高 146.6 米，今沉陷剥蚀余 137 米，相当于 40 层摩天楼之高。

胡夫金字塔用于平均重 2.5 吨的 230 万块巨石垒成，总重 600 万吨。石块之间合缝严密，不用任何粘合物。塔内建墓室，以一块 400 吨重的石块覆顶。墓室出入口开在北坡离地 17 米处，并有几个通气孔打穿塔身直通野外。塔外配有祭

庙和同时代埋葬的王室、贵族、将相的小金字塔，现多以坍塌。根据计算，此金字塔必须有 10 万名劳力连续工作 30 年，才能完成如此浩大的工程。

塔侧祭庙前耸立一尊狮身人面像，就是前面所说的“斯芬克斯”，利用露出的岩石就地凿成。它原长 73.3 米，高 22 米，脸部直径 4.1 米，耳长 2 米，鼻长 1.7 米，胡须长 75 厘米。

胡夫的孙子齐夫林的金字塔，一称哈夫拉金字塔，比胡夫金字塔略小，塔基边长 216 米，原高 143.5 米，今蚀余 129 米。胡夫的曾孙迈塞里努斯的金字塔更小，一称孟卡拉金字塔，塔基边长 109 米，高 66.5 米。

人们在开罗遥望，三大金字塔耸于晴空之下，好像是群山的高峰，令人叹为观止。站在塔下，那巨大的形体和重量，给人一种精神上的压力，直感到挺不起腰来，顿时被帝王的绝对权威所折服。

早在公元前 2890 年，埃及国王就开始大规模营建陵墓。最初是平顶长方形的大坟堆，公元前 2686 年发展为 6 级、70 余米高的梯形高坛，公元前 2600 年前后已臻于完美，出现锥形的金字塔。

公元前 2181 年埃及各地方贵族崛起，中央集权制瓦解，法老再也无力建造大陵墓，只好将就栖后生于低矮的弯形、四方立锥形的小塔内。公元前 1991 年，埃及政治中心转到尼罗河中游山区的底比斯，为防盗掘出，王陵逐渐改建于深山岩穴中，金字塔终被淘汰。

在世界其他地方，如苏丹、埃塞俄比亚、希腊、意大利、

印度、泰国、中国、西亚和拉丁美洲也有似金字塔的建筑，有的是陵墓，有的是宗教建筑，惟规模较小，多为阶梯形，只有墨西哥的金字塔可与胡夫金字塔相媲美。

四五千年前，进入早期奴隶社会青铜时代的埃及，全国人口不过二三百万，劳动工具十分简陋，一点点可怜的农业收成，哪有力量建造如此规模的巨塔？后人多方探究，迄今尚未作出令人满意、信服的答案。

二、太阳神像

爱琴海上的罗得岛，面积 1400 平方公里，人口 7 万。西距希腊大陆 450 公里，北距土耳其大陆 19 公里，属希腊。罗得岛北端的罗得市，是全岛的首府，集中全岛 60% 的人口。居民依赖旅游业为生，每年接待外国游客 50 多万。

游客慕名而来，大半想来看看古代世界七大奇迹的太阳神巨像。登上罗得市码头，只见两座圆形石柱上昂首挺立着两个铜雕小鹿，显得极其渺小、空荡，使人感到失望。

鹿是罗得岛的象征，在现在放鹿的位置曾屹立过一尊大铜像。巨人高约 31 米，头戴太阳光芒的冠冕，左手执神鞭，右手高擎火炬，两脚站在港口两岸的石座上，船只从其胯下进进出出。据说巨人的手指头有凡人合抱之粗，大腿内部可住一家人。这座巨像就是太阳神阿波罗。

大约公元前 490 年，波斯人入侵罗得岛，全岛居民撤守岛东端海岬上的林佐斯城堡，终于打退敌人的进攻，将敌人驱逐出岛。胜利之后，人们收集敌人遗弃的武器，统统熔化，由雕刻大师哈利塔斯监铸成阿波罗铜像，立于港口，雄镇海疆。同时代的罗马哲学家安蒂培特，把它列入“世界七大奇

迹”。

公元前 227 年至 226 年（一说公元前 224 年）。罗得岛连续发生毁灭性的大地震，岛上四座城市均告毁灭，神像震坍倒地。有人说铜像没法重新竖起，在公元七世纪被分解溶化制作其他器械；有人说铜像被盗走，贼船在海上遇风沉没了。后人只能从史书简略的记载中构思它的规模。据说，美国纽约自由女神即从太阳神巨像联想而来，那手擎火炬、头戴光冕的姿势带有太阳神的痕迹。

2200 多年前那场地震，毁灭了罗得岛的文明。罗得城几度重建扩建，已经见不到毁城痕迹，但从该市历史博物馆众多的出土文物中，可以窥见昔年的繁华。大理石雕像最为丰富，其中有公元前二世纪雕刻的阿波罗头像，公元前一世纪雕刻的爱神阿芙罗狄蒂的裸体全身像。

岛上其他三个城邦被地震摧毁后，未再重建城市，只在遗址附近建了若干小村落，因此保存了一些墙基、石柱。例如岛西的莫诺利索斯，挺立几根白色大理石柱，剩下成片断垣残壁，考古学家曾在这里发掘出 3000 年前的住宅。

有的城址相当完整，一排排房子的地基清晰可见，最大一座建筑的底墙长 200 米、宽 50 米；一根大理石圆柱直径达 1 米，以各高 60 厘米的石柱一节节接上去。岛东的林佐斯城建在突入海中的山丘上，三面陡崖高达 100 米，城墙沿崖岸而建，城垛上有炮台坐位，城内房基依山而建，层层垒叠。

罗得岛是古希腊文明发源地之一，一则神话这样写道：远古时代，希腊诸神争夺神位的战争结束后，宙斯成为天王——最高之神。宙斯给诸神分封了领地，独独忘了出巡天宫

的太阳神阿波罗。待阿波罗归来时，宙斯指着隐没于爱琴海深处的一块巨石，封给阿波罗。巨石欣然升出海面，欢迎太阳神来居住。太阳神对这块领地颇为满意，用爱妻罗得斯（爱神阿芙罗狄蒂之女）的名字，命名为罗得岛。他的3个儿子——卡米诺斯、莫诺利索斯、林佐斯也分封在岛上，各自建立自己的城邦国，那就是上面所说的3个古城遗址。

后来的历史渐渐失去神话色彩，岛上的繁荣富庶惹起外人的侧目，雅典人、波斯人都想并吞它。这个时期，岛民皮桑德罗斯写下了史诗《伊拉克利亚》，大哲学家亚里士多德在这里招收弟子讲学，雅典大演说家艾斯霍尼斯也在岛上办过学校。公元前408年，3个城邦联合，组成统一的罗得国。

从此，国家更为强盛，但大陆上的雅典、斯巴达、马其顿、波斯、罗马等大国相继入侵，城池屡遭破坏；到了公元前227年，大地震毁掉岛上所有城市，太阳神巨像倒塌，罗得岛的文明史从此暂告中断。

三、帕提侬神庙

帕提侬神庙建于古希腊经济繁荣、文化昌明的鼎盛时期——公元前447~438年，是古希腊人为纪念在希波战争中所取得的伟大胜利，而献给雅典城邦的保护神——帕拉斯·雅典娜的，原意为“处女宫”。

帕拉斯·雅典娜，希腊语为“刚强的雅典女子”。在古希腊神话传说中，雅典娜是众神之王宙斯、智慧女神墨提斯的女儿。因此，雅典娜集力量与智慧于一身，凶猛无比，睿智超群，是战神、智慧神、冶炼神、手工艺神，是奥林匹斯圣山最著名的12个神祇之一，备受古希腊人的崇拜。

雅典是古希腊的城邦。古希腊有数百个城邦。城邦中势力强大，经济繁荣的有雅典、斯巴达、米利都、科林斯等。

希波战争是古代历史上著名的战争之一。公元前 492 年的春天，位于现在伊朗高原的波斯帝国，派出大批战舰，入侵希腊，希波战争爆发。雅典联合各城邦奋起反抗，经过数十年的浴血奋战，终于将侵略者逐出国门，取得最后的胜利，成为当时世界上最大帝国的战胜者。

由于雅典在希波战争中所起的作用重大，而跃为古希腊的霸主、地中海的强国和经济文化中心！由于古希腊人信奉神灵，认为神祇会直接参与战争而且决定战争的胜负。因此，希腊取得对波胜利后，人们对雅典娜的崇拜达到顶峰。

帕提侬神庙由古希腊杰出的建筑师伊克提诺和卡利克拉特共同设计，在卫城建筑总负责人、雅典大雕刻家菲迪亚斯领导下，与穆尼西克里一起完成的。神庙长 69.54 米，宽 30.89 米，座落在一长 72.2 米，宽 33.6 米的三层石台基上，总面积约为 2100 米²。

建筑主体为一横短竖长的长方体圣堂，圣堂四周由 46 根多立安式圆柱环列构成柱式围廊，圣堂前后由 8 根多立安式圆柱支撑上部额枋、檐壁和檐口，构成前殿和后室。主入口位于东端，经前内柱廊进入正殿，铜门镀金。屋顶为倾斜的两坡，由前后三角形缓缓举起，坡度平缓，宁静而深远。山花形状与屋面坡度一致，山花上刻有精美绝伦的雕刻。

正面东山花刻的是雅典娜富有传奇色彩的诞生故事：相传，有人预言：宙斯的第一个妻子——智慧女神墨提斯将要生出比宙斯更强大的孩子，杀死宙斯。宙斯为了保住生命和

王位，竟残忍地将怀孕的妻子吃掉！后来宙斯头痛欲裂，唤来火神赫淮斯托斯拿着金斧，将头劈开。奇迹出现了：一个全身披挂的女孩子呐喊着从宙斯头部冲出。只见她头戴金盔、身披金甲、手握长矛，伸出两指，高呼“胜利万岁”！她就是雅典娜！她的出生，震动了整个奥林匹斯山，天摇地动，电闪雷鸣，海浪大作。太阳与光明之神为之停止了脚步，光芒四射的金雨喜降人间。因此，雅典娜还有一个名字叫“德利多日尼”，即出生于水的意思。

西山墙的山花雕刻的是雅典娜与海神波塞冬争夺雅典城的保护权的神话传说。相传：雅典娜和波塞冬都看中了雅典地区，为争夺该地的保护权而请来众神当裁判。海神波塞冬首先用三叉戟在地上一击，一匹宝马腾空跃出。人们欢呼着，认为这是世界上最好的马！而雅典娜不慌不忙，将长矛在地上一插，一枝银色的橄榄树长出来了。

众神认为：橄榄树能结果，能榨油，比用于战争的马对人类更有用。雅典娜胜利了。橄榄树成为古希腊最高贵的树。

西山墙的山花即根据这一神话雕刻而成。二个高大的神像波塞冬和雅典娜占据了山墙的中央位置，并彼此脱离而向两旁倾斜。

海神波塞冬裸露着强壮的身体，挺着肌肉发达的胸脯，做着失败后赫然震怒的手势，声容笑貌栩栩如生，性格风神跃然其上。战斗的波浪翻滚着，呼啸着，仿佛从画面涌来，以示竞争的激烈。整个画面，生动饱满，扣人心弦，将一场神祇争夺战刻画的一波三折，细致入微，使人如临其境，为之扼腕。

据专家考证，古希腊人用了整整一个世纪的探索，才达到帕提侬神庙山墙上的雕刻水平！虽然山上出面人物众多，达 20 人之巨，位于希腊神庙各山花群像人数之首，但画面排列主题鲜明，井然有序，形象生动而自然，是古希腊山花雕刻场面最壮观、构图最完善的，其精美绝伦，世所罕见。

山花之下的檐壁，间隔布置着三陇板和陇间板。三陇板为垂直地开有槽的长方形，高 134 厘米，共计 92 块，位于每根圆柱之上和每对圆柱之间，板面施以红、黄、蓝等斑斓的色彩，板上嵌以青铜花环和剑盾图案的装饰镀金饰件，在阳光下鲜艳夺目，使神庙庄严中透出富丽、肃穆中透出辉煌，浓妆艳裹、分外妖娆。

绚烂的色彩、艳丽的妆点，仿佛为神庙披上了华丽的盛装，使帕提侬神庙，这座卫城唯一着色建筑，在圣地卫城高高的山顶上，一花竞秀，独领风骚，成为卫城最亮丽的一道风景。

帕提侬神庙，有“希腊国宝”之称。即使在 2500 年后的今天，仍被视为完善比例的杰作，后世经久不衰引用的楷模！现代主义建筑大师勒·柯布西耶赞美它“每个部分都是确切的，显出高度的精确性，丰富的表现力和良好的比例，”“在全世界的任何时代里没有能与之比拟的建筑，这是人类的最激动的时刻，当一个人受崇高的思想所鼓舞，会把它形象化为一个光与影的优美造型”。它是一座丰碑，将古希腊建筑的灿烂辉煌，永远铭刻在人类建筑史上！

四、吴哥古城

与中国长城、埃及金字塔、印度尼西亚婆罗浮屠，并称

为东方四大奇迹。柬埔寨国旗上的金色三塔圣寺图徽，画的就是吴哥寺。

吴哥在金边湖北岸，东南 6 公里为暹粒市，距首都金边 240 公里。公元九世纪到十五世纪是柬埔寨的国都，公元 1431 年被入侵的暹罗军队捣毁，从此湮没于丛林之中。1914 年被法国一位地理学家发现。

京城创建于公元 802 年，正是真腊王国（柬埔寨古国名）最强盛时期，后经五百年不断扩建，1201 年基本完成。城市包括大、小吴哥两部分，大吴哥即吴哥城，小吴哥即吴哥寺，又称吴哥窟。共有重要建筑物 600 座，散布在 45 平方公里的河滨平原上，现有遗址可寻、有记录可考的还有 40 余座。

这些建筑不用寸金尺木，纯以红色砂岩砌成，有的石块重达 8 吨以上；表面刻满浮雕，寺塔、佛龛、廊柱的雕像栩栩如生。它是国王驻节地，又是宗教圣地和文化中心，是王权和神权合一的京都。

城内街衢广阔，宫殿和寺庙鳞次栉比。一般民房和街市设在城墙外的附廓和近郊，居民有几十万之众。从金边湖和暹粒河引水入城，近郊又开了三大人工湖，灌溉渠纵横交错，稻田连绵数十里，从而保证了军需民食，为吴哥城的发展提供了雄厚的物质基础。人世沧桑，泥沙沉积，当年紧靠湖岸的吴哥城，现在已离湖 20 多公里了。

建筑风格深受印度婆罗门教的影响，同时揉合了古代高棉多神教和佛教的精华，显得格外壮丽和神奇。最突出的一点：所有宫殿、寺庙部丝毫不差的建在东西走向的轴线上，坐西朝东，面向太阳。

吴哥兴盛期，周围佛教徒纷纷前来朝拜。为了便利占城等国（今越南）信徒的朝圣，自吴哥到占城首邑（今越南东海岸的潘朗）开了多条驿道，每 13~16 公里建一客栈和诊所。

吴哥城即主城，呈方形。主要部分建于十二世纪末，当时的国王驱使 30 多万奴隶和民伕，从 80 公里外的考伦山采石运回，逐块雕琢垒砌而成。城墙厚 3.8 米，周长 4 公里。开 5 门，高约 20 米，门顶矗立大佛。城外环以深壕，长 6 公里。

我国周达观 1296 年随元使入柬，次年回国，写成《真腊风土记》对该城作了生动的描述：“州城周围可二十里，有五门，门各两重，唯东向开二门，余向皆一门。城之外巨濠，濠之外皆通衢大桥。桥之两旁各有石神五十四枚，如石将军之状，甚巨而狞。五门皆相似，桥之阑皆石为之，凿为蛇形。蛇背九头，五十四神皆以手拔蛇，有不容其走逸之势。城门之上有大石佛头五，面向西方，中置其一，饰之以金。门之两旁，凿石为象形。城皆迭石为之，可二丈。石皆周密坚固……其城甚方整，四方各有石塔一座。”

城中心有巴戎寺，由 16 座相连的石塔构成，远观如两座庙宇重迭在一起，由下层到塔尖酷似一座座山峰。四周有浮雕回廊，东向开 5 个门出入。

巴戎寺稍北为王宫，全部是木结构，周围 2 公里，地面已一无所有；自遗址掘得大量宋、元时代的中国瓷碎片。

城内还有已芳寺、空中宫殿、大广场、库列昂寺、癞王台、大佛台、群象台、普拉巴利黎寺等宗教和王室的建筑。精彩的浮雕和塑像早被入侵者挖光，仅剩土台、墙基和乱石

让人凭吊。

吴哥寺在吴哥城南郊 4 公里处，是吴哥地区最重要而保存最完整的建筑物，既是供奉诸神的神庙，又是寺庙创建者苏利耶跋摩二世的陵墓。

寺建于 1112~1201 年，据说先后征调 1500 万劳工，始克完成。全寺规模赛如一座城池，地基长约 800~1000 米，总面积 4 万平方米以上。四周绕以宽 120 米、长 5.6 公里的城壕。四面各建一大桥和寺门，正面两侧是 230 米长的圆柱长廊，一条 475 米长的中央大道通向前方。进正桥正门是一个开阔的庭院，中间立了宏伟的纪念坊。中央大道两侧饰以七头蛇那伽神的石栏杆，七头蛇那伽是古代高棉人崇拜的女始祖和保护神。

全庙呈四方形，分东西南北四条走廊，每条长 250 米，上有屋顶遮盖。上面又有两层，层层均设回廊。最上一层筑五座尖塔，中央一座特高，距地面 65 米，比 35 米高的巴黎圣母院还高。全庙浮雕、塑像超过 1.8 万幅（尊），确是人间罕见的艺术宝库。

回廊浮雕共有 80 余幅，分为八翼排列。南廊东翼最长，约 60 米，上面刻绘着地狱之苦和天堂之乐的人世百态图。西廊南翼则描绘苏利耶跋摩二世的宫廷生活。这些誉称“石制画卷”的巨型壁画，真实记载了古人的生活情景，是一部不可磨灭的“历史教科书”。现代艺术家还从壁画获得灵感和启迪，创作了造型别致的古型舞剧。

吴哥寺东北 26 公里还有一座女王宫。始建于公元 967 年。一说它是后妃佳丽藏娇处，每逢战乱或柬王出征便将娇

娘们藏匿于此。一说寺院雕刻纤巧，完全出于女子之手，故名女王宫。

从出土碑文获知，女王宫实是“湿婆宫”，供奉的是婆罗门教的主神湿婆神（男性），跟女王没有多大关系。它坐西向东，由三层红砂岩围墙环护。第一道围墙长 110 米、宽 95 米。通过第三道墙正东的三个拱门，便见里面神塔巍峨，梵宫环抱。正中是三座巨石垒成的钟形塔殿，两面有对称的配殿。从基座到塔尖，都是刻画入微的浮雕。

三座塔殿建在 1 米多高台基上，各五层。每塔东、西、北开一门，高仅 1.2 米，门上有七头蛇神翘首警戒着，礼拜者必须屈膝趋行方能进入。塔上每层皆有神鬼罗刹的雕像。中塔殿供湿婆神，左塔殿供梵天神，右塔殿供毗湿奴神。梵天神像现藏于金边博物馆，其他两尊不知去向。当年，这里香火旺盛，每年柬历 4 月 29 日均在这里举行圣浴仪式，善男信女都到宫前的圣河暹粒河中沐浴，洗去身上的“罪孽”。

五、巴黎圣母院

巴黎圣母院 1235 年建成，是举世公认的第一个具有深远影响的哥特式建筑的佳作。

巴黎圣母院位于巴黎市塞纳河中西岱岛上，是一座天主教堂。正面有极严格的结构，并且右也有极严格的对称性，表现了中古建筑的珍贵古典性格。教堂平面呈横翼较短的“十”字形，大门两边各有一对高 60 米的方塔楼，“十”字形平面交叉处是个大穹窿。

教堂从上至下为三层，每层券拱上都有圣母、圣婴、大主教及圣徒的塑像。教堂底层设透视门三座，成为三个入口

处。当中一座被称为“最后审判”的主门，左右两侧是被称为“圣母”和“圣安娜”的次厅。教堂四周的扶壁、墙垣和塔都是垂直向上的，一切建筑细部的上端均是尖的，这种升腾向上的动势体现出一种向往天国的宗教情绪。

中世纪的西欧，基督教盛行。位于法国境内，巴黎市区，塞纳河中西岱岛上的巴黎圣母院就是一座最早、最成熟的基督教教堂，它的建筑是由法国人莫里斯·德·萨里。

教堂平面呈十字形。东西长 130 米。东端是圣坛，圣坛后的外墙是半圆的。西端是大门，大门两边各有一对高 60 米的方塔楼。十字形平面的交叉处是个大穹窿，穹窿上部是一个瘦瘦的高达 90 米的尖塔。

教堂的内部东西向排着两长列直通屋顶的高达 24 米的柱子，两列柱子间不到 16 米，但屋顶离地有 35 米，因此它们形成了一个极其窄长而又极高的空间。这两列柱子的外侧还各有一列矮柱子支承着上面一层的侧廊。整座教堂可容纳 9000 名信徒，其中 1500 人还可坐在讲台上。

尖圆拱券是哥特教堂的特征之一。每层拱券上都刻有一串圣母，圣婴，大主教或圣徒的像，中间的那个门洞还被一根上面刻有基督雕像的柱子一分为二。三个门的上方，横向的水平线上也有一排像群，他们共 29 位，全是法国历代的君主。在这群雕像的上面，正中是一个非常漂亮的、圆如巨轮的“玫瑰花窗”，它先用工字形铅条盘出花纹，然后嵌上五颜六色的玻璃。它的直径达 13 米。

“玫瑰花园”的两侧各是一对窗子，再上面是一连串连续的尖圆拱券，它们把高处两个高耸入云的方塔楼联系在一

起。方塔楼的后面便是那座瘦高的尖塔。巴黎圣母院的西立面是世界上哥特式教堂中最美好、最和谐、最有特色的立面，是后世基督教堂的楷模。

教堂内部狭长、窄高的空间，高耸、瘦长的指向圣坛的长排柱子，箭矢形的尖圆券，都形成一种腾空而起的向上动态，这种动态产生了向天国接近的幻觉，有力地体现了超脱红尘的宗教感情。

矮柱廊两侧，玻璃窗上还有一套按照基督教教义“新约全书”的故事用彩色玻璃构成的连环画，这连环画被人称为“傻子的圣经”。似乎这彩色玻璃能引起欢乐气氛，可是当阳光从彩色玻璃中照射进来时，或是当夜间的烛光燃起时，高大教堂的穹窿及这穹窿中混合着的管风琴声、唱诗班歌声、牧师的布道声及宗教那种压抑的神秘感仍然占了上风。

当然，巴黎圣母院是一座宗教与世俗生活相混合的建筑，中世纪的法国教会利用教堂宣传教义和对天国的信仰，劝说人们抛弃尘世。但世俗生活中的欢庆节日、公众会议和集市不时也在教堂内举行。

第六节 西方近现代建筑

19 世纪末出现的高层建筑，本是城市建设用地日益紧张和现代工程技术高度发达所生成的产品。但除了节约用地外，它也有加大建筑造价等种种缺点，并且有些人错误地认为，高层建筑是城市现代化的一标志。

现代建筑的设计是“以人为本”的，它注重高标准的环境

境质量和生存条件，能够创造一种为大多数人所接受的舒适感，给观光者以丰富的艺术享受和心灵上的快慰。它讲的是一种生活质量，而不是楼宇的高低和体量的大小。高层的选择应是适度的，不能为了盖高层而盖高层，更不能追求奢侈豪华。

现代建筑的设计不能为了追求现代而失去自己的风格。下面我们精心挑选的建筑业许有些并不能构成现代，但是的确确实是经典。

一、埃菲尔铁塔

埃菲尔铁塔。1889 年建成，坐落在巴黎塞纳河畔，是巴黎的最大名胜之一。

铁塔部全由钢材制作，占地 10000 平方米，总重为 9000 余吨，塔高 320 米。全塔分为三段：首段即底部有四条向外撑开的塔腿。二段是塔腿的延伸。到了三段，四条钢架立柱合成一股，外形曲线继续缓慢内缩，形成一条自然得体、很是优美的轮廓线。全塔由 1.2 万个构件组成，使用 250 万颗铆钉，共用了 7000 吨优质钢铁。塔基至塔顶，共有 1710 级阶梯。塔上备有餐厅、咖啡馆、酒吧、游艺场和瞭望台。埃菲尔铁塔是近代建筑工程史上的一个划时代的创举，它标志了 19 世纪后期结构科学和施工技术的长足进步。百余年来，它吸引了世界各地的游客。

1889 年 5 月 15 日，是法国资产阶级革命 100 纪念日。这一天，巴黎沉浸在节日的欢乐之中。在美丽的塞纳河畔，人山人海，人们聚集中一座高大的建筑物前，为它举行了隆重的落成典礼。这就是法国人民引以为骄傲的、世界上第一

座钢铁结构的高塔——艾菲尔铁塔，

艾菲尔铁塔是巴黎的象征，它屹立在巴黎市中心的塞纳河畔。它的高度是 327.7 米，相当于 100 层楼高。4 个塔墩是水泥浇灌的，塔身全部是钢铁镂空结构，共有 1.2 万个金属部件，用 250 万个铆钉连接起来。

铁塔共有 4 层，每层有一个平台。从地面到塔顶有电梯，人们也可以沿着 1710 步阶梯步行登上塔顶。初到巴黎的人，都愿意登上铁塔塔顶，观赏巴黎全城那迷人的景色。

艾菲尔铁塔的名称怎么来的，为什么要建造这座高塔呢？

1884 年，为了迎接世界博览会在巴黎举行和纪念法国大革命 100 周年，法国政府决定修建一座永久性纪念建筑。经过反复评选，法国著名居斯塔夫·艾菲尔（1832～1923 年）设计的铁塔被选中，所以建成后就以艾菲尔的名字为命名，叫艾菲尔铁塔。

艾菲尔铁塔是世界建筑史上的一个创举。它是世界上第一座钢铁结构的高塔，就建筑高度来说，当时也是独一无二的。1887 年，铁塔破土动工，历时 26.5 个月，花费了 780 多万个当时的金法郎，折合美元 100 多万。铁塔于 1889 年 3 月完工。

这座铁塔，形象十分奇特，地步宽大，达 3 万平方英尺，二层以上猛然收缩，塔顶只有 300 平方英尺，好象是一条长得令人喘不过气来的脖颈直指云天。

艾菲尔的设计非常高明、精确、严密、周到。在两年多的工程施工中，从未发生任何伤亡事故，在组装部件时，钻

孔都很准确地合上，不用修配或另外号新孔，这在建筑史上也是很了不起的。

说艾菲尔铁塔是建筑艺术的一项伟大的杰作，那是一点儿也不夸张的。这座庞然大物是用 250 万时机铆钉把 1.2 万块工字钢梁连结、堆积而建造起来的，它的全部重量约为 9000 吨。乍听起来，9000 吨是个不小的数字，然而只要想一想这座铁塔有 300 米高，那么 9000 吨的重量便显得“微乎其微”了。

这座巍然的铁塔是由四个巨大的髁座支撑在地面上的，而每平方米地面所承受的压力说起来简直令人难以置信，仅为 4 公斤，这不能不说是一个奇迹。人们每次走过铁塔对面的广场，抬起头来朝它凝望的时候，一想到这些奇迹般的数据，眼前这个巍峨的巨人似乎一下子便成了一位体态轻盈的姑娘。

艾菲尔铁塔不仅是一座铁塔，而且是相当热闹的商业大楼。它内部有饭店、酒吧间，还有百货店、杂货铺以及自傲的机器人。每天来自世界各地的游客络绎不绝，每年的旅游者有 350 万人。铁塔的投资，当年就几乎全部收回。铁塔为法国带来的大笔收入，成了一株铁的“摇钱树”。

铁塔是雄伟的，但更令世人瞩目的是它的建筑艺术。这种艺术造型在当时史无前例的。施工的困难可想而知，它需要克服在高空作业时大风造成的艰难险阻。艾菲尔用水泥和钢材来建筑四座大拱门底座的技术，是以后出现的钢盘混凝土的先驱。

铁塔建成以后，它不单是一座吸引人的建筑物，还是法

国广播电台的中心，同时，也是气象台和电视台的发射塔。

今天，艾菲尔铁塔已成为巴黎这座美丽而具有悠久历史城市的象征和标志。

二、金门大桥

1579 年英国探险家弗朗西斯 锥克发现了连结太平洋和旧金山的一个海峡，这就是后来的金门。

尽管这个名字在 1849 年的淘金潮以前早就使用，但淘金潮使得金门（进入北加利佛利亚的入口）成了加尼福尼亚神秘魅力不可缺少的一部分。

早在 1872 年就讨论过要在金门海峡修建一座大桥的想法，但是直到 1937 年才在海峡上修了一座悬索桥。

金门大桥横跨南北，将旧金山市与玛瑞县连结起来。花费四年多时间修建的这座桥是世界上最漂亮的结构之一，它已不是世界上最长的悬索桥，但它却是最著名的。

金门大桥的巨大桥塔高 227 米，每根钢索重 6412 吨，由 27000 根钢丝绞成。1933 年 1 月始建，1937 年 5 月首次建成通车。

三、乌尔姆大学工学院

这座大型的建筑综合体，位于市区和山林之间的过渡地带。它有植草屋顶和雨水积集、排放装置，目的是为了把对附近艾舍尔山生态环境的破坏减少到最小。各种研究设备安置在混凝土打造的地下室中，地面部分是由木头构筑的“思想室”，外表面材料是混凝土和木秆维制成的保利板。建筑外墙上鲜艳的颜色组合，是巴赫 C 小调赋格曲式的一段抒情曲

在视觉上的表现。

建筑师奥托·斯泰德勒不相信那些只有一种功能使用可能的建筑，因此在乌尔姆方案中，他努力创造的不是专家们的小世界，而是“对于艺术与科学，两者间存在的彼此依靠及相类似关系的启示”。

决定该建筑外貌的重要因素是紧迫的建造时间和拮据的预算，而且设计师努力地创造尽可能多的使用面积。建筑的特点是它对生态环境的尊重，对未来发展使用持续性的考虑，使用的灵活性，以及知识分子式的谦逊。

四、赫尔辛基火车站

赫尔辛基火车站，座落在芬兰。建筑师叫伊利尔·沙里宁。芬兰建筑向来有浓厚的地区色彩，早先的重要建筑物大都采用古典主义或浪漫古典主义风格。

伊利尔·沙里宁（1893-1950）早年在芬兰工作，1923年移居美国，赫尔辛基火车站是他的浪漫古典主义建筑的代表作，虽有古典之厚重格调，但又高低错落，方圆相映，因而生动活泼，有纪念性而不呆板，被视为20世纪建筑艺术精品之一。

五、奥林匹克旅馆

1924年由建筑师波斯特父子设计的具有意大利文艺复兴风格的奥林匹克旅馆一直是社会文化名流的理想去处，现今，该建筑已被载入美国国家级历史文物保护之列。

作为改建内容之一，该旅馆错综复杂的陶瓷砖装饰被人们清理干净，一些损坏的部分则采用玻璃纤维制成，其修复

程度可以与原件相媲美。建筑中许多铸铁构件经重新铸造得以更换。有些装饰线脚曾因早期的加建受损，而新的装饰线脚依据旅馆的原始施工图被设计和建造出来。该旅馆的加建部分还包括：一处由玻璃围合成的游泳大厅，一个位于南侧门厅之上的健身俱乐部。

六、包豪斯校舍

包豪斯校舍在德国德骚。1919 年格罗皮乌斯创办包豪斯设计学校。1925 年格罗皮乌斯在德骚市建造这座新校舍。

在资金拮据的情况下，设计者周到地考虑多种功能，其中包括教学、行政、宿舍、食堂及会议的需求，经济地、妥贴地解决了实用问题。建筑物的造型摆脱传统建筑样式的束缚，以自由灵活和清新简朴的体形表达了现代主义的建筑风格。这座校舍和包豪斯学校的教学方针与方法均对现代建筑的发展产生过极大的影响。

七、纽约帝国大厦

帝国大厦矗立在美国纽约市内的曼哈顿岛，俯瞰整个纽约市区，远望附近的纽约州、新泽西州、康涅狄格州、宾夕法尼亚州和马萨诸塞州，成为纽约，乃至整个美国历史上的里程碑。

帝国大厦建于 20 世纪初美国经济大萧条后的物资短缺时期，其设计构思成为美国两大汽车制造商竞争的焦点。克莱斯勒汽车公司的沃尔特·克莱斯勒和通用汽车公司的约翰·雅各布·拉斯各布的竞争目标是：向天空竞争，看谁能建最高的楼房。

最初的计划是建一幢看上去低矮结实的 34 层大厦 ,后来又作过 16 次修改 ,最后才采纳了拉斯各布的“ 铅笔型 ”方案。有人说最后定下的 102 层建筑方案是世界空中走廊线的杰作。

第一次对外宣布建楼计划时声称这幢大厦的高度 “ 接近 300 米 ”,这样做其实是故意迷惑他人。拉斯各布生怕克莱斯勒抢了他的风头,要在第 86 层的顶部加一个 61 米的飞艇停泊塔,把整个建筑物的高度增加到 381 米。在一次飞艇停泊时,海军飞艇上喷射出来的压仓水把几个街区以外的行人都弄得浑身透湿,最后不得不拆除了这个停泊塔。

帝国大厦的建设速度是每星期建 4 层半。这在当时的技术水平下,已算是惊人的了。整座大厦最后提前了 5 个月落成启用,比预计的 5000 万美元减少了 10%,所用材料包括 5660 立方米的印第安那州石灰岩和花岗岩,1000 万块砖和 730 吨铝和不锈钢。

帝国大厦除了作写字楼外,还有多种其他用途:里面有无线电和电波传播实验室,花粉病病人研究平台。这里举行过每年一度的“ 帝国大厦登楼梯比赛”,举行过美国建国 200 周年纪念,迎接过情人节和圣诞节,庆祝过参加世界职业棒球锦标赛的扬基队和都市队的胜利,还宣布过富兰克林·罗斯福总统选举获胜。

帝国大厦还目睹过不少奇人怪事,包括 1945 年美军 B-25 运输机因浓雾撞到第 79 层,造成十几人死亡的惨剧。帝国大厦还迎接过许多世界政界和娱乐界名流,如古巴的卡斯特罗、英国的伊丽莎白女皇、前苏联的赫鲁晓夫和泰国国王等。甚

至电影中的“金刚”都选择这座大厦作为他的舞台。

这座大厦最鲜为人知的用途的发现者恐怕要数生活奢侈的纽约市市长吉米·沃克了。当他的政府接受调查时，他感谢这座大厦的建筑师们“为某些公务员提供了一个世界上最高、最遥远的藏身之地。”

八、悉尼歌剧院

悉尼歌剧院位于澳大利亚悉尼。其设计独具匠心，别具一格，与周围环境融为一体，看上去像海湾里的船帆、海洋的波浪、大海的贝壳。歌剧院位于本纳隆角，其特殊的地理位置令丹麦建筑师约姆·乌策恩萌发灵感，设计出这座建筑，无论从陆地、海洋、或者天空的角度看上去都有美的感受。

悉尼歌剧院是乌策恩在 1957 年设计的。屋顶的线条就像第五个侧面，与悉尼周围的其他建筑相比，更像一座独立的雕塑。在参选的 222 个悉尼歌剧院设计方案中，乌策恩的设计以其经济性、创意性和革命性胜出。基于这些原因，悉尼歌剧院被认为是世界最独具创意的建筑设计之一。她不仅是港口的明珠，而且是整个悉尼市天空轮廓线的皇冠。

乌策恩最初的设计方案在结构上无法建造出来，所以 1959 年首期工程开始后，对屋顶的贝壳形线条又作了修改。1962 年开始第二期工程，包括重新设计过的贝壳形图案，直至 1967 年才完工。由于同新威尔士政府有诸多不合，1966 年乌策恩退出了这项工程。

最后一期工程主要是内部装修。为了降低成本，没有选用乌策恩原来指定的材料。

经过 14 年的时间，悉尼歌剧院终于在 1973 年 10 月 23

日由英国女王伊利莎白二世)剪彩落成,并在1998年10月庆祝落成25周年。

悉尼歌剧院是世界上最繁忙的艺术中心之一,里面分四大部分:歌剧院、音乐厅、戏剧院和游乐场。前院是多项目的露天表演场。1999年3月,第五部份开放,是小型音乐演奏会,小型戏剧和舞蹈表演的场所。这部份就在音乐厅的下面。悉尼歌剧院还有4个公众餐厅和许多其他功能的场所,每个地方都别具特色。

音乐厅最大,观众席上有2679个座位,整个音乐厅的空间有26400立方米。音乐厅最令人激动的是音响效果,回响时间长达2秒钟。在舞台的上方,有18个可以调整的聚合环状物,这些环状物是用来把声音反射回在台上演奏的演员们听的。音乐厅的大风琴是一位澳大利亚音乐家设计的,是目前世界上最大的机械木连杆风琴,共有10500支风管,花了10年的时间做成。

九、英法隧道

在英国的福克斯通和法国加来之间穿过英吉利海峡的人工隧道是当代工程技术的一大杰作。

这条曾经颇具争议的海峡隧道由英吉利海峡隧道营造公司修建和经营,是英国和法国之间12,000年来第一条陆路通道,是欧洲统一的象征。修建穿过英吉利海峡的海底隧道曾经是许多希望统一欧洲的人的多年梦想,其中包括罗马人和拿破仑。在拿破仑1802年制定的隧道计划中,曾设计建造多个烟囱伸出水面,以保证隧道内通风。

拿破仑当时还无法预料修建隧道会遇到的无数个困难。

修建隧道所面临的最大困难是运走钻凿隧道时产生的成千上万吨石灰岩废料，除了修建隧道本身的工程技术问题外，隧道营造公司还面临资金、工期、安全等问题。

整个工程规模浩大，涉及两个不同语言的国家，10 个主要承包商，还有 25 万张工程图纸，220 家银行。通过这些方面的共同努力才能够使这条隧道从图纸变为现实。工程项目每天耗资超过 500 万美元。尽管这项工程的设计和施工部门牵涉到两个国家的不同机构，不同的安全和法律体系，但实践证明，修建隧道是安全可靠的。

隧道落成后于 1994 年开设了通过隧道的“欧洲之星”火车服务，来往于伦敦—巴黎、伦敦—布鲁塞尔之间。1996 年 11 月，一列开往英国的隧道列车上装有 29 辆汽车，其中有一辆卡车失火，但在事故中没有人受伤，这次火灾是对隧道的安全通风系统的一次大考验。

尽管大火把隧道烧得像个烤箱，但是所有乘客和列车工作人员在 24 小时内全部康愈出院。隧道靠近英国一侧的警察和救援人员使用工程绘图影像系统来确定救援的路线。大火对隧道的混凝土内壁没有造成大的损坏，但是，工程技术人员还是用控制混凝土的填料、增加保护剂等办法对隧道进行加固，使其能承受更高的温度和更大的压力。

负责海峡隧道营运的隧道营造公司提供两项穿梭列车运输服务：一项是对小车及大客车，另一项是对货车。列车穿过隧道大约需 35 分钟。小车和大客车的司机和乘客可以留在自己的车上，但货车司机要离开车辆，到餐车上休息或吃点东西。

除了穿梭运输服务外，海峡隧道还用来通行“欧洲之星”旅客列车和货物列车。“欧洲之星”旅客列车以高达 300 公里的时速来往于伦敦的滑铁卢火车站和巴黎北站或布鲁塞尔南站之间，穿过隧道只需约 30 分钟的时间。“欧洲之星”列车由一家独立于隧道营造公司的私人公司经营，货物列车也可以使用海峡隧道，使英国和欧洲大陆第一次用铁轨连接起来。

第六章 雕塑美

第一节 雕塑艺术的审美特征

一、雕塑的定义

雕塑是雕刻和塑造的总称，是以可塑的如粘土，油泥，面泥等，可雕刻的金属、竹、木、石等材料，制造出各种具有实在体积的形象。由于雕塑占有长、宽、高的三空间，又称空间艺术。

雕塑是静态的再现艺术。它的美首先以动人的造型来反映生活、再现现实。它最宜于理想崇高的正面形象，宜于观赏者从不同角度和距离进行欣赏和领悟。雕塑形象对于观赏者来说，由于所处的位置、角度和远近不同而有不同的感受。它最能直接感染、陶冶和激发观赏者的心灵。

雕塑创作反映生活的能动性，主要表现在对素材的提炼、取舍，能够在人物个性、阶级性、时代性和具体情景的描写中，使人联想到没有直接描写的行动和态度等，从有限形体中看至更为广阔的艺术境界。雕塑不仅是生活的再现，而且是精神交流的手段，还是教育的工具。

虽然它有一切再现艺术的功能，但无论如何，它是雕塑

而不是绘画，更不是戏剧和小说。它有自己独特的词汇和语言，特殊的表现方法，它的特长不是记述，而是把丰富性的内容缩为一个形象鲜明的塑像。在富于概括的雕像中，能够借有限的动作、姿态、脸型、服饰和整个风度、风貌的描写，使观赏者感觉、联想更多的生活内容。

雕塑是一个主体，占有一定的空间，这是雕塑最简单的基本概念。通过体积表现思想情感，再现出一定的生活内容，具有生命力。雕塑是再现艺术，其特点是真实感。古希腊的菲迪斯的雕像虽然动作表现的很小，但稳定给人以舒展、流畅感，表现了古希腊黄金时代的稳定、含蓄，很有力量、很有信心的一种情绪，是真实的。米开朗吉罗的雕塑《挣扎的奴隶》，表现了文艺复兴时期市民阶级反封建的代表。他的雕塑充分反映了奴隶的反抗和愤怒，充分体现了“巨人的悲剧”，给予强烈的真实感。

雕塑在表达思想情感时，要具有概括性、凝炼性和普遍性。如爱神维纳斯之所能引起人人的喜爱，就在于它有一种情感，一种爱的表情，凝聚在雕塑作品上，充分体现了温柔、典雅。这种表情是理想的概括的，不是哪一个阶级所独有，这是雕塑的普遍性。在城市的美化中，雕塑自然是不可缺少的重要内容，它确实起到了画龙点睛的作用。

雕塑艺术较之一般造型艺术，除有具象性、直观性等一般特征外，还有其特有的审美特征。

二、雕塑是三维空间艺术

雕塑和绘画都属于静态的视觉造型艺术，但是，绘画是在平面上造型，是在平面上创造立体的幻觉，它能够通过线

条、色彩的运用，比较全面、精细地再现复杂的场面，描绘丰富多彩的环境，叙述相对完整的情节。而雕塑是占有三度空间的立体艺术。

雕塑的形象具有实际的高度、宽度、深度，是更为地道的静态艺术。受雕塑物质材料的限制，雕塑只有以更为单纯的形象、更加概括地反映生活。它只能通过艺术形象的睡意、动作和表情引发观众的想象和联想。雕塑艺术的生命，在于通过空间的形象传达出某种寓意化了的情感。这就要求雕塑艺术家要对体积和形体变化有高度的敏感。雕塑家要善于利用和强调体积和形体变化有高度的敏感。

雕塑家要善于利用和强调体积的组合变化，通过体积内部部分与部分间的搭配、组合、协调，创造节奏感、韵律感，从而使无生命的石头获得“真实的生命”，成为灵气飞动的艺术品。

《维林多夫的维纳斯》虽然诞生于 2 万多年前的原始社会，但却是件了不起的杰作。这件石灰岩雕像虽然只有 11 厘米高，造型简朴，风格粗犷，然而她却厚重、宏伟，犹如一座巨型的纪念碑。她的整个身体呈现鸡蛋型，头部稍向前倾，面部被处理得很特殊：没有任何五官，双臂细小，像蛹的未成长的翅膀，交叉在巨大的胸脯上。

这是一个美神。尽管她不具有现代美女窈窕、修长、舒展、优雅、俊秀等特点，但她有硕大的双乳和十分丰肥的腹部和臀部。在具有生殖崇拜的古人眼中，这就是最美的女神了。

这确实是件了不起的杰作，2 万多年前她所建立的雕塑

原则和运用的雕塑语言至今仍在规范着人们的创作。她体现了创伤者超常的想象力和娴熟的艺术技巧。她由许许多多引人注目的球状体组成，这些球体又全都有规律地重叠交叉、和谐地组成一个蛋形的大轮廓，从而产生了细节服从整体、单纯之中富有变化、整体起伏流畅的艺术效果。

三、雕塑使用的材料具有审美价值

雕塑作品要恒久地陈列于人们观赏的地方，一般选材讲究，加工精细，使其材料本身具有美感。

一般来说，青铜等金属材料适宜于表现男性的阳刚美，大理石等较细腻的材料宜于表现女性等优美的对象。古希腊的名作《米洛的维纳斯》所使用的材料是洁如白玉的大理石。法国著名雕塑家罗丹就曾说过：“抚摸这座像的时候，几乎会觉得是温暖的。”这种来自维纳斯雕像的感受，虽然有赖于观赏者的视觉而引起的心理联想，但是，这种联想产生的原因主要还是因为这一雕像造型的完美以及它所使用的大理石洁白如玉这一特点。

假如换一种材料，如青铜来制作维纳斯雕像，那就完全是另外一种感觉。因此，罗丹塑造《老妓欧米埃尔》使用青铜，塑造妙龄少女《思》以及青年男女的《吻》使用大理石，这些材料本身就显示出与作品意蕴相一致的审美价值，提高了作品的感染效果。所以，优秀的雕塑家都很注重材料的选择，以最大限度地满足观众的审美要求。

四、雕塑是形象与环境的有机统一

由于雕塑是与观众共处同一空间的形体较大的造型艺

术，考虑到观赏的远近、角度，雕塑艺术便特别强调艺术形象自身局部与整体之间、形象与形象之间以及艺术形象与其所处环境之间的有机统一。

米开朗琪罗的《哀悼基督》，高 174 厘米，是根据《圣经》中耶稣被处死后圣母抚尸哀悼的故事构思的。作品中的圣母马利亚是位年轻而端庄的少妇，身材修长的耶稣赤身裸体、安详地躺在她的膝头。有人说如果让圣母站起来，她大概是 2 米多高的巨人。因为作品中圣母是坐着的，为了使她与身体修长的儿子和谐统一于一体，必须塑一个更为高大的圣母。为此，米开朗琪罗曾解释说雕塑是雕给人看的，它最终要服务于观众的欣赏效果。

同样，米开朗琪罗的《大卫》身高 5.5 米，四川乐山大佛高 71 米，北京雍和宫万福阁内的檀木大佛地面以上部分高度为 18 米。这几个形象的头都较大，如果按常人的比例雕刻，给人的感觉必然是头小身子大，成为滑稽可笑的“小头人”，没有如此伟岸、崇高的审美效果。

五、雕塑追求精炼含蓄

作为一种立体的造型艺术，雕塑只能表现人物动作或事物情态的一瞬间。它无法像文学那样自由地描绘人物所处环境以及人物与人物之间的关系。这就决定了雕塑艺术在取材上必须以单纯取胜，高度浓缩生活素材，以简驭繁，以少统多，以静为动，静中求动，使观众由眼前的静态，想象出它的过去和未来，从而使雕塑在有限的空间形象里饱蕴丰富的内容。莱辛曾经要求绘画：“要选择最富有孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”

这一选材特点同样适用于雕塑。

罗丹强调，雕塑要表现运动，就要抓住“从一个姿态到另一个姿态的转变”。古希腊著名雕塑《拉奥孔》十分典型地体现了这一特征。拉奥孔和他的两个儿子被大蛇缠死的故事，古罗马诗人维吉尔在史诗《伊尼特》中进行过详细的描述：“有两条大蟒蛇/冲着波涛，头并头向岸边游来；/它们在浪里昂首挺胸，血红冠高耸，/露出海面，粗壮的身躯在海里/荡起水纹，蜿蜒盘旋，一圈又一圈，/听得见它们激起浪花的声音；它们爬上岸，两眼闪闪，血红似火，/闪动的舌头舐着馋吻，嘶嘶作响……”诗歌详细地描述了两条巨蟒如何先缠住拉奥孔的两个儿子，“一口一口地撕吃他们的四肢”，然后又怎样缠咬前来营救儿子的拉奥孔，并交待了事件上的结局。

而雕塑《拉奥孔》则按照雕塑语言的特殊要求，选择故事发展高潮——这一最富有孕育性的顷刻来构思，并打破事件原来的前后顺序，以拉奥孔为中轴，左、右各安置一个儿子，创造了一个儿子刚刚被缠死、拉奥孔正经受着巨蟒的缠咬、另一个儿子刚刚被蛇缠住试图挣脱的瞬间造型。被缠死的儿子引起人们的怜悯之情，拉奥孔引起人们痛苦之情，刚被缠住的儿子引起人们的惊恐之情。一件作品能同时引发人们如此丰富的情感，确实显示了创伤者非凡的创造力。

另外，古希腊雕塑《掷铁饼者》，文艺复兴时的《大卫》，中国当代大型泥塑群像《收租院》中“反抗”部分那个愤怒地紧握双拳的农民，都成功地表现出运动感而使人物栩栩如生，使作品获得了丰富的蕴涵。

六、雕塑是形体美与性格美的统一

雕塑艺术要给人以形体的美感，但更重要的是形象要具有性格，富有精神内蕴，如是雕塑艺术才有艺术生命力。否则，像低级写实主义作品那样，既不是人，也不是非人，没有情感，没有性格，便不成为艺术。法国雕塑家罗丹便是以既重外在形式真实，更讲究精神和生命力内蕴而闻名不朽的。

罗丹认为，雕塑者不应以用金石等物质材料塑出综合、概括的人物形象为满足，而应着力于创造具有鲜明个性、能反应内心世界的微妙情绪变化的艺术形象。

罗丹的著名雕塑《思想者》便是形体美与性格美完美结合的形象。这是一个被痛苦和烦恼困扰着的，苦苦思索并注视人间一切痛苦的形象。雕像的右手托着下颏，嘴咬着自己的粗手，整个形体缩成一团，似乎要把一切都集中到头脑中去，他的每一块肌肉都处在紧张状态，青筋似乎都在跳动，呼吸也不平静，似乎自身的每一部分都在帮助头脑苦苦思索。这种状态是实际生活中所不可能有的。

然而它却十分典型地表现了人物内在的思想情感，使外在形体与内在精神、性格高度统一在一起，成为举世闻名的杰作，成为人类改造世界力量的象征。

中国东汉墓出土的《说唱俑》也以活灵活现的表情和手舞足蹈的动作，给人上难忘的印象。作品不求形似，而力求传神。说唱者伸头、耸肩、眉开眼笑，把他有声有色的表演刻划得惟妙惟肖。从其诙谐、忘我的神态中，人们似乎听到了他爽朗的笑声，想象出他所说唱的内容，甚至好像看到了他前面那一批兴致勃勃的听众。

第二节 雕塑艺术经典作品欣赏

古希腊修辞学家卢奇安说过：“一件艺术品需要一位有智慧的观赏者，他应该超出视觉的愉快而从所见的形象中作出有道理的论辩和评判。”

雕塑作为人类最古老的艺术形式之一，积淀着时代的节奏和雕塑家的情感，在漫长的历史长河中，以其独特的魅力渗透于社会生活的方方面面，激荡着无数观赏者的心灵，影响着人们的道德情操，强化着人们的审美判断力，成为人类文明发展中不可或缺的重要组成部分。

一、“纯美的女神”——米洛的阿芙洛狄特

希腊化时期，随着东西方之间频繁的贸易活动和希腊城邦的瓦解，希腊美术已失去它在城邦政治、宗教生活中的严肃性和公民性，古典时期象征权威的宙斯和城邦保护神的雅典娜逐渐让位于爱与美的女神阿芙洛狄特（维纳斯），于是出现了大量歌颂女神人体美的雕像作品，其中尤以 1820 年发现于爱琴海的米罗岛的阿芙狄特最为著名。

该像为当地一位农夫掘地时所得，经过长达一年的反复交涉，最后被法国以重金购买并运抵巴黎，至今被罗浮宫视为镇馆之宝特辟专门展室陈列，以供公众观赏。

阿芙洛狄特雕像代表着古典希腊女性的典型特征：椭圆形的脸庞、笔直的高鼻梁、平额、孤形眉、丰满的下巴，发髻刻成有条理的轻波纹样式，神情自若，笑容娟美，躯体微

微呈三度转折，各部分的曲线变化富有音乐的节奏感，更突出了女神婀娜妩媚的体态和端庄高贵的气质。

雕塑家运用极其简洁的处理手法和吕西帕斯式的人体美标准，通过女神裸露的躯干和着衣之间的对比，形成一种秀美与丰满、单纯与凝重的交响。使洁白的大理石内部，蕴含着少女的青春和生命的律动。雕像尽管双臂残缺，仍使人感到完好无损，并以“断臂维纳斯”著称于世。当时曾先后出现修复原作的多种方案，如左手持苹果，搁在台座上，右手挽住下滑的腰布；双手拿着胜利花圈；右手捧鸽子，左手持苹果，并放在台座上让它啄食；右手抓住将要滑落的腰布，左手握一束头发，正待入浴；与战神站在一起，右手握着他的右腕，左手搭在他的肩上……但是，无一种方案令人信服，皆不如断臂反而更能诱发人们美好的想象。

整座雕像稳定而又略显倾斜，具有多维的欣赏效果。女神亭亭玉立，楚楚动人，含蓄娴静，典雅圣洁，令人留连忘返，回味无穷。法国雕塑家罗丹赞其为“古代的神品”，德国美学家黑格尔称其为“纯美的女神”。

所以，“对于《米洛的阿芙洛狄特》，谁也不可能、也没有必要从她赤裸的身上去归纳去一个具体的主题。她把自然、生命，她把真、善、美都集中于一身。她不愧为古代希腊雕刻的一个典型代表，不愧为女性美的最高体现。她超越了空间和时间，直至今日还表现出那种秀雅、温柔和爱的魅力。”

二、“灵魂的肖似”——乌东的《伏尔泰》

法国雕塑大师罗丹曾说过：“如果艺术家象照相所能做到的一样，只画出一些浮面的线条，如果他一模一样地记录

出脸上的纹路，而并不和性格联系起来，那么他丝毫不配受人的赞美。应该获得的肖似，是灵魂的肖似——只有这种肖似是唯一重要的。雕塑家或画家应当通过面貌去探索的，就是这种肖似。”我们从法国雕塑家乌东所作的《伏尔泰》雕像上就可充分领略到这一点。

伏尔泰（1694~1778）是法国18世纪文化界的泰斗，伟大的启蒙主义者。他毕生反对封建专制制度，批判天主才会的黑暗与腐朽，宣传资产阶级民主主义思想，为法国大革命做了精神上的准备。其文思敏捷，笔锋犀利，以机智著称。

在伏尔泰逝世前不久，雕塑家乌东曾多次直接观察过他，并从其脸上翻制“面模”作为创作的依据，先后为其创造了四种完全不同的形象：一个着当代服装，戴假发；一个光头穿罗马长袍；一个光头不穿罗马长袍；一个同真人大小的坐像。

其中尤以伏尔泰坐像最为著名。这位秃发瘦削的老人沉稳地坐在扶手椅上，宽敞的衣袍以及简练粗阔的垂线衬托出人物高贵庄严的气质。侧转的头部与人体形成了变化与对比，避免了单调和程式，增添了雕像的生动感。

雕塑家将注意力重点放在人物的头部及五官的刻划上，如尖瘦的鼻子、干瘪的嘴形、戏谑的笑容，甚至面部的每一条细小的皱纹都充满着表现力。特别是那双“透明而发亮”的眼睛，更是闪烁着智慧与狡黠的光芒，从而赋予雕像一种形神兼备的艺术效果和迷人的光彩。难怪与乌东给伏尔泰塑像时，伏尔泰亲切地呼他为菲狄亚斯。整座雕像十分生动地表现了这位杰出的思想家那锋芒毕露的才智、敏锐的洞察力

和他那伟大胸怀中所蕴含的深厚同情心。

让·安托涅·乌东（1741~1828）是18与19世纪之交法国最优秀的雕塑家。他从9岁起开始学习雕塑，巴黎美术学院毕业后留学罗马，亲身感受到意大利古典大师的卓越技巧，1767年所作《人体解剖像》，至今仍为世界各国美术院校教学中解剖学的专用教具。

晚年任巴黎美术学院教授。一生主要致力于肖像雕塑的创作，并以善于表现人物的性格特点而享誉欧美。如伏尔泰的慧黠、富兰克林的淳朴、米拉波的威严、华盛顿的庄重、乌东夫人的愉快温婉，以及雕塑家的女儿和那两个逗人的小勃龙尼亚的调皮等等，这一切皆通过“灵魂的肖似”将人物的种族、职业、个性等种种因素巧妙地揭示出来。应该说，乌东的颇具写实精神的雕塑创作，在反对轻巧浮华的罗可可风气，推动法国美术的发展方面，起到了积极的作用。

三、“公共的纪念碑”——米开朗琪罗的《大卫》

16世纪初，意大利已度过昔日的辉煌，伴随着美第奇家族被驱逐、萨伏那罗拉的宗教狂热统治时期、西班牙军队的入侵等，处于意大利领先地位的佛罗伦萨共和国名存实亡，政治危机，经济开始衰落，在这乱世之中，人们呼唤着拯救社会、改变现状的英雄人物出于。于是米开朗琪罗的《大卫》带着压倒一切的威力、满怀一腔献身的悲壮，以巨人般的凛凛气势降临人间。

据《圣经·旧约》记载：大卫是以色列国的一个少年牧童，因杀死前来讨战的巨人哥利亚，为国建立了奇功，最终统一了以色列与犹太而成为联合王国的第二个国王。

在基督教教义里，大卫一直是作为爱国的英雄来记叙的。而米开朗琪罗则在意大利人文主义理想熏陶中发现了人的主动性与积极作用，在他看来，人与战士不可分割的概念。这种强烈的爱国热情和公民意识促使他在各种造型艺术形式之间选择了雕塑，因为只有雕塑才能为全面地、英雄气概地体现人的形象准备了有利的条件。

所以，古代希伯来民族传说中的英雄大卫，自然成了米开朗琪罗着意塑造的、富有战斗性的主题。在这尊高达 5.5 米的雕像上，米开朗琪罗既没有拘泥于《旧约》故事中具体细节的局限，也没有重复多纳大罗、委罗基奥等前辈雕塑家的模式，而是把大卫作为保卫共和制城市一名青年战士的来塑造，并特意选取大卫在迎击敌人之前的紧张时刻，即人物怒目而视，眉头紧蹙，手握紧投石器，以高度的警觉面对敌人，故其身体的每一块肌肉都表现出内心的紧张与激动。

大卫头部向左方扭转，与体形成一种反向的牵拉，使雕像产生一股弹性的力量感，突出了英雄行为的崇高感染力和勇往直前的坚强信心。这种瞬间动态所反映出的意志紧张的高度集中，赋予英雄人物形象以严厉的、令人望而生畏的威力。

米开朗琪罗的《大卫》寄托了雕塑家的政治理想，表现了人对自身力量的肯定，代表了当时人们的期望和呼声。因此，雕像刚一问世，即被安置在佛罗伦萨共和国政府所在地的佛基奥宫前面，成为保卫祖国、不放松警惕的象征，无怪乎建筑师朱里亚诺·莎迦洛直截了当地称其为“公共的纪念碑”。

《大卫》雕像体格雄伟健美，神情勇敢坚定，是一个外在和内在都体现着全部男性美的理想化身，这是文艺复兴时期人文主义思想的共同追求，是古希腊人体美的观念的进一步发挥，是反对宗教的虚伪、确立人的自由权和创造潜力的完整体现。“如果把米开朗琪罗的《大卫》跟波利克里托斯的《荷矛者》作对比，那就不难发现，二者之间的创作意图有着巨大的差别。

《荷矛者》所表现的人体是经过严格而精确的数学计算出来的比例标准制成的，雕像的意境比较平静。而主开朗琪罗的这《大卫》则更多地显示了性格方面的特征。这绝不是拉斐尔的圣母身上的那种人性的特征，而是为正义而斗争的必胜信念即将迸发的巨大热情的性格特征。”因此，《大卫》对欧洲乃至整个世界都具有深远的历史意义。

四、民族的英雄——罗丹的《加莱义民》

奥古斯特 罗丹（1840~1917）如同诗人但丁在欧洲文学史上的地位一样，在欧洲雕刻史上可以说他既是古典主义时期最后一位雕刻家，又是现代主义时期雕刻的开创者。他14岁开始学会绘画，后在巴黎改学雕塑。

1875年赴意大利，在米开朗琪罗作品的启发下，确立了自己现实主义的创作方法，先后制作出《青铜时代》《思想者》《雨果》《加莱义民》《巴尔扎克》等富有创造性的雕塑作品，并以强调人物内心世界的深刻表现和丰富多样的雕塑手法叩开了现代雕刻的大门，被誉为现代雕塑艺术之父。

《加莱义民》完成于1886年，是由加莱城订制的表彰民族英雄的纪念碑。根据法国的历史年鉴记载：14世纪英法百

年战争时期，英王爱德华三世围攻加莱城，在长达两年的围困中，人们因饥饿而发生恐慌，市民的生命危在旦夕，于是被迫接受英王带有侮辱性的苛刻条件：加莱城须选出六名高贵的市民，光头赤足，身着麻衣，头套绳索，携城门钥匙，步行到英军军营任其处死。消息传出后，全城一片缄默，只有欧斯塔什等六人挺身而出，为全城免遭洗劫自愿赴难。这一史实令罗丹深为感动，故择取六个义民准备朝城外走去时的一瞬间，创作了震撼人心的组雕《加莱义民》。

《加莱义民》组雕共有六尊雕像，分前后两组。其身躯高大有力，年龄相貌动态各异，皆呈竖立状，犹如六块岩石。中间的老者即德高望重的欧斯塔什，他从容不迫、俯首沉思，刚毅的神情显示出内心的强烈悲愤与甘愿牺牲的决心。左边站立的中年人紧握城门钥匙，皱起的双眉和紧抿的嘴唇似乎发出无声的抗议。右边的一位青年身体转向右侧，因为激动而挥舞着右手，好像在对身边的同伴诉说着什么，或鼓励对方去勇敢地面对死亡。

后面一组的双手抱头的青年人，正沉溺于极端的失望中，可能在想着无依无靠的妻子儿女，尽管脚步踉跄，但没有退却。其余两人也都显出不同程度的犹豫和恐惧。“虽然这3位加莱义民不如前3位那样勇敢，他信应该同们受人尊敬；因为他们的牺牲越大，他们的爱国热忱越显得有价值。”按雕刻家罗丹最初的本意，为表现英雄就在加莱人中间，并和他们走在一起，故不要底座，让六个义民依次安置在加莱市政厅前面的广场上，仿佛从这里毅然走向爱德华三世军营，以造成列加真实的感觉，但这一计划未被采纳，使罗丹深为遗

憾。

《加莱义民》富有戏剧性地被排列在一块低台座上，每个雕像的造型各自独立，然而其动势又相互联系着，构成一种充满着可歌可泣的义举形象的整体，它复活了加莱历史上慷慨悲壮的一幕，宣扬了崇高的自我牺牲精神，揭示了人性的美和复杂的心理过程。无论就其结构的安排，或就其对纪念性形象的理解，以及对英雄人物的阐释方面，这件作品都展示出革新的意义和西方雕塑的原有力量。

正是雕刻家“以无与伦比的亲切感把感情和形态纺织在一起”，“一种对人体的了解和丰满而充分的表现”，使他的作品清除了学院派限制雕塑家自由想象的最后残余，而呈现一种崭新的价值取向和强烈的艺术感染力。1898年6月3日，当这座民族英雄的纪念碑揭幕那天，加莱城人民几乎把罗丹视为他们的第七个英雄。

五、悲壮的战歌——吕德的《马赛曲》

1820年左右，法国浪漫主义美术在大革命的影响和启蒙运动的启示下，一反官方学院派古典主义的纯理性而成为造型艺术的主流。建筑中的“哥特复兴”，绘画中德拉克洛瓦的《自由引导人民》，雕塑中吕德的《马赛曲》等等，共同反映了浪漫主义美术的创作特色。

弗朗索瓦 吕德（1784~1855）是法国19世纪浪漫主义雕刻的杰出代表。1812年获罗马大奖，但因政治局势不稳和资金短缺未能赴意大利深造。波旁王朝复辟后被迫流亡达12年之久的生活使他在政治上渐趋成熟。回国后在法国大革命精神的鼓舞下，他的创作思想发生了深刻变化，于1836年完

成了浪漫主义名作《马赛曲》。

该作品是为巴黎星形广场凯旋门所作的大理石高浮雕，雕刻家最初曾围绕凯旋门前左右四壁构思了四个草图，即《出发》《归还》《防卫》《和平》，但仅被采用了其中之一的《出发》，装饰于正面右侧的墙上，左侧及背面两侧浮雕分别改由另外两个雕刻家制作，因而凯旋门上四块浮雕的风格极不统一，吕德也不得不重新构思，并将《出发》易名为《马赛曲》。

《马赛曲》是 1792 年法国人民奋起抵抗奥国侵略者的热情战歌。当奥普联军逼进法国时，马赛人民组成义勇军唱着《马赛进行曲》开赴巴黎参加战斗。法兰西共和国建立后，这首战歌遂被定为法国国歌。吕德在浮雕作品中借用这一曲名，旨在战歌遂被定为法国国歌。

吕德在浮雕作品中借用这一曲名，旨在宣扬法国人民的爱国主义思想，让这座浮雕成为象征人民民主思想的纪念碑。作者特意选取上下两部分，以因沸腾的、奋起保卫祖国的人们正在向前推进为主题，共分四个阶段来加以渲染：

部第一阶段表现身披铜甲、展开双翼急速飞驰的自由女神，她右手持剑、左手高举，体现出有力的运动和奔放的热情，象征着自由、正义和胜利；

第二阶段是蓄髯的高卢人正高举着钢盔召唤着后面的人群，紧跟他的是他年轻强壮紧握剑柄的儿子，好像在发出“我要去打仗”的呐喊；

第三阶段是一个老兵在全部装备的重量下弯着腰，尽最大努力紧紧跟随，另一位年长者做着手势，似乎在申述他从

经历中得来的教训；第四阶段是肌肉强壮的弓手正在弯腰系着兵器，一个号兵向队伍吹出响亮的号音，旗帜在大风里飘扬，枪矛一齐簇列在前面，激烈的战斗即将开始。

雕刻家充分运用浪漫主义的戏剧性手法，通过几个人物的细节处理展现了汹涌澎湃的千军万马之势，而且上下两层的人物形象完全统一在叫的动势和感情中，共同汇成一股战斗的洪流和一曲悲壮的战歌，给人以巨大而深刻的感染力。这座浮雕使吕德荣获万国博览会的雕刻金牌奖，并享受了终身的荣誉。它以其结构的严谨统一、情绪的激动奔放、运动感的强烈有力、人物的生动雄伟而受到世人的热烈赞美与称颂。

六、秦始皇兵马俑

公元前 221 年，统一六国，结束群雄割据时代。书同文，车同轨，营阿房，垒长城，始皇之心，日益骄固。兵马俑，是秦始皇陵中的障葬品，其数量之多，规模之大，气势之盛，正是秦帝国“包举宙内、并吞八荒”的雄伟气象的写照。

据《中国美术全集》称，秦始皇陵 1 号、2 号、3 号坑所藏的兵马俑总数，有 7000 余件之多。在雕塑技法之上，兵马俑强调形象的真实性与完整性，从人物冠带、盔甲到兵器、车马，从比例大小到排布局势，无一不是精心设计，细致刻画的。浩大与精微、现实与艺术而有机的结合，既突出了兵马俑雕塑群的主旨——尽可能长久地守卫皇帝的亡灵与帝国的威严，同时也真实而形象地昭示了大一统帝国的文治武功。

兵马俑以方阵排列，队形整肃有序。“在这里，‘真实’是能否被有效地‘整合’之关键，而往往想象与夸张的因素

都会给‘整合’带来危机。

所以，艺匠们在塑造秦俑头部的过程中使用了大量模特儿，这使得秦俑面部的骨骼五官具有典型的关中人、陇东人及西北部族特点。”兵俑面部庄严肃目，气宇轩昂，甚至胡须造型也是千变万化，平添神气。

西方有研究者认为，与这种对面部表情的严格模拟相比，兵马俑的躯体塑造都“显得含混而松弛”，这种观点实际上是由不了解中国审美观念而导致的。兵马俑的铠甲、环扣、绦带乃至衣裳纹褶，都塑造得逼真形象，对它们的刻划就如同对剑、矛、钩、殳、弓弩与箭镞的刻划一样，形态的“逼似”是服务于“神”的。

我们没有必要苛求古人塑造出逼真的，“内含筋骨”或“张力感”的躯体，因为，透过精良的车驾、兵器，透过人物威风凛凛的表情，我们已经能够感受到千军万马动地而来的宏大气势了。秦王朝以其强大的军功武力开创了中央帝国大一统的，而兵马俑也以其罕见的威武雄壮的气势、严谨逼真的造型被列为“世界第八大奇迹”。

有学者评曰：“从写实技术的角度看，秦陵兵马俑离完美的典范艺术仅差一步之遥，看一看公元前6世纪前期和希腊‘库洛斯’雕像的演进过程，便会深切地感受到这一点。

当时的希腊匠师们在克服库洛斯的生硬粗糙方面并未显示出他们比秦代工匠更近于天生的写实天才，相反，倒是后者在兵马俑上‘一举’显示的近似逼真的自然主义手法更令人惊叹。”但由于文化上更深层次的原因，兵马俑的精神指向归属决定了其自身的命运，成为中国雕塑史上的绝响。

七、龙门奉先寺卢舍那佛坐像

唐代雕塑艺术仍以宗教为主要题材，而艺术上已日臻成熟之境。其最成就时期是盛唐，最能体现盛唐宗教题材雕塑艺术水平的又在龙门，而龙门诸石窟中，最具代表性的乃是奉先寺，奉先寺本尊即是卢舍那佛坐像。

奉先寺始修于咸亨三年（公元672年），历时三年零九个月竣工。本尊坐左侧有《大卢舒那像龕记》，文称：“大唐高宗天皇大帝之所建也。佛身通光座高八十五尺；菩萨七十尺，迦叶阿难、金刚神王各高五十尺（均为唐尺——编者注）……皇后武氏助脂粉钱二万贯……调露元年（公元679年），己卯八月十五日奉敕于大佛南置大奉先寺。……正教东流七百余载，佛龕功德唯此为最；纵横兮十有二丈矣，上下全局百四十尺耳。”盛唐时期宗教活动，统治者开明，他们往往直接支持、鼓励兴建佛寺。从造龕记中可以看出卢舍那佛像是空前的，奉先寺规模亦可想而之。当时的皇后武则天还曾为此施助了两万贯脂粉钱。

如今，奉先寺庙舍已经不复存在，卢舒那佛像及两侧的诸菩萨罗汉、金刚神王造像也多遭到了不同程度的损坏。背倚龙门，前临伊水，诸像以其独特的方式“体验”和记录着千百年人世间的沧桑变化。卢舍那大佛面容庄严典雅，表情温和亲切，表现出一种大慈大悲、睿智明朗的理想性格。

依现存佛像及文字记载，可以想见，大佛右手自然抬起，五指微屈，左臂置于膝上，略略下垂，表现出内心的祥和宁静。“他向前凝视的目光中仿佛看见了人类的命运与归宿，人类历史的前进的道路。”

卢舍那佛像两臂及膝皆已遭磨蚀衰落，像下段受损尤甚，几乎看不出来原来的模样了。而卢舍那佛仍巍然不动，苦难与慈悲两大主题在佛像那居高临下的安详之中如此奇妙而完美地结合起来，梁思成感慨：“然恐当奉先寺未废以前，未必有如今之能与人以深刻之印象也。”

千百年的雨打风吹，已经使得佛像的衣褶线条从刚劲变得柔软，其表面也由光滑变得粗糙了，而卢舍那佛的形态精神却因其残缺而愈加丰满深邃起来。佛像背光中为莲花，四周有化佛及火焰浮雕，丰富华丽，与卢舍那佛像相映衬。

梁思成描述卢舒那佛样：“佛坐姿势为深静。唯衣褶之曲线稍藏动作之意。今下部已埋没土，且臂膝均毁……其头相之所以伟大者，不在其尺度之长短，而在其雕刻之精妙，光影之分配，足以表示一种内神均平无倚之境界也。”卢舍那佛像表现了唐代艺术家自己面向着充满斗争与变化的盛唐气象时伟大开阔的胸怀，艺术家将时代精神与自己的情感都融注在了佛像之中。“总之，此像实为宗教信仰之结晶品，不唯为龙门数万造像中之最伟大最优秀者，抑亦唐代宗教艺术之极作也。”

卢舍那佛像两侧的罗汉、菩萨、神王、金刚乃至小鬼都以其生动的形象体现了鲜明的性格，比如，阿难造型的朴素与其善良纯厚的性格的表现，神王的壮硕有力、威武持重，金刚的筋肉突起、暴躁强横等，这些形象生动伟神，也是佛教造像中少见的精品。

八、霍去病墓——马踏匈奴

霍去病是我国西汉时的一员大将，他英勇善战，足智多

谋，戎马一生，功勋卓著，官至骠骑将军。为抗击汉疆北部的匈奴侵扰多次出征。曾深入大漠腹地，直捣祁连山，擒得匈奴左贤王。武帝嘉其功业，赐给他一所宅第，霍去病辞谢：“匈奴不灭，无以家为也。”武帝元狩六年，霍去病去世。为纪念他多年征战的功绩，他的陵墓修建得形似祁连山（见《汉书 霍去病传》）。其墓前石雕，留下来的只有九件：马踏匈奴、跃马、卧马、卧虎、卧牛、卧猪、矮人、人抱熊和怪兽食羊等。最著名者，便是这座“马踏匈奴”。

像所有汉代纪念碑式的雕塑一样，“马踏匈奴”造型古朴浑厚，是汉代的历史现实的简练概括，有力地歌颂了解除边患而斗争的英雄气概。马的造型宏大，形貌温驯，一条后腿微微抬起，好像是在休息。马下方有一个匈奴，仰面朝天，长胡须，大耳朵，面目狰狞可怖。他手持长弓，似乎挣扎着想起来，但又不到。马的安宁神态与匈奴的须发皆张的动态形成了鲜明对比，一静一动，稳健而生动。

霍去病墓前石雕和河南中岳庙及山东曲阜的石人一样，在制作上都是利用了原来石料的形态。把原料的物质形态统一在艺术的造型设计之中。“马踏匈奴”马的腿部没有雕空，“边部是整雕，而上部则为浮雕。在造型上利用大体大面，有明显的体积感。雕刻技术较为精湛，圆雕、浮雕与浅雕手法相结合，所塑筋肉，显现出凹凸感。”

霍去病墓的造型设计体现出我国传统的应势象形、应材施雕的雕塑审美观。以最省力的点化使自然物霎时间获得无限而不可捉摸的精神意蕴。

汉初的匠师们已经能够利用粗砺的岩石材质感观与祁连山浑厚、深邃的环境取得呼应，在整体构思中将诗化的语言转为雕塑语言。

美学家李泽厚在论述“气势”与“古拙”时的一段话可以加深我们对于霍去病墓和马踏匈奴的理解，进而加深对汉

代雕塑艺术内含的理解，“也正是因为靠行动、动作、情节而不是靠细微的精神面容、声音笑貌来表现对世界征服，于是粗轮廓的写实，缺乏也不需要任何细部的忠实描绘，便构成汉代的‘古拙’外貌。汉代艺术形象看起来……增强了上述运动、气势的美，‘古拙’反而构成这种美的不可分割的必要因素……‘气势’与‘古拙’在这里是浑然一体的。”

第七章 绘画美

第一节 有关绘画艺术

一、绘画的基本词汇

绘画和雕塑一样，是静态的再现艺术。它的美是通过线条、色彩、构图在二维空间范围内以动人的造型，来再现现实，反映生活，表述作者的审美情感和审美理想。

绘画所要描绘的对象十分广阔，从自然的山川、虫鱼、鸟兽到社会生活、人物都是绘画的内容。它长于捕捉生活中的一刹那，撷取运动中的一瞬来塑造生活的典型形象，具有巨大的感人的力量。可以陶冶情操，提高人的思想境界。所以，绘画历来为统治阶级所喜爱和重视，是一门有着悠久历史的艺术。

绘画的审美特征是由绘画词汇形成的，绘画的基本词汇是线条、色彩和构图。特别是线条，它构成绘画最主要的手段词汇。我们所说的线条不存在自然界中，而是指形体与形体、色块与色块之间，是我们想象力在它们之间创造出来的造型词汇和可视语言，用来表达作者的感觉和情感。

1. 线条的品格

线条的品格即作者的笔墨情趣和性格，如元代大画家倪云林的线条，“枯色中见丰润，疏荡中见遒劲”，表现了作者的飘逸空灵。晋代顾恺之的线条，简约娴静，反映了作者内向、深思的性格。唐朝吴道子的线条，豪放飘洒，用力不一，遇速不一，反是了作者的奔放，雄浑的气质。

2. 绘画的色彩

绘画的色彩是来自客观世界的光与物体，也是表现艺术家的思想情感的如耀眼的红色意味着危险，绿色包含着平静和新鲜，黄色展现平静与安宁，暗示温暖与喜悦，黑色常给人以恐怖感。不同的人对色彩有不同的联想，因此，色彩的情调不仅因人而异，在不同时代、地区也是不同的。如中国画家笔下的红色，往往不是危险的感觉，而是吉祥、富贵、喜庆、欢乐的情感。

3. 绘画的构图

绘画的构图是物体的空间组织与安排，以及物体的加工、取舍等错综复杂形式方面的因素。它也体现着作者的感情。如“横向线式构图常常暗示着安闲、和平、宁静；斜线式构图包含着运动和力量；金字塔式构图暗示着稳固和持久等等。如果在进行构思时，再进行交错、对比的处理，就更能唤起人的崇高、扩张、升腾、逼近、悲壮、庄严、坚实、挺拔、温柔、舒展、优美等情绪。”

二、绘画艺术的审美特征

绘画艺术的审美特征是由它的艺术特质所决定的，最显著的特质是它造型的平面性特点。绘画艺术借助自己独特的艺术语言，在二度空间中去状物抒情。正是这一特质形成了

绘画艺术的审美特征和与之相随的鉴赏要求。

1. 平面直观的造型美

平面直观的造型美是作为空间艺术的绘画的主要审美特征。

在平面上状物抒情，并将外界物象存留下来，成为直观的形象，这是人类的一大进步。也许正是在平面上画画便于操作，又可以十分快捷的描摹对象，绘画作为一门古老的艺术才得以产生和发展，并由此决定了它主要的特质和审美特点。

绘画的平面直观造型性，中外画家和绘画理论家是有所认识的。唐朝的张彦远在他的《历史名画肩记卷 叙画之源流》中有一段十分概括的论述，他说：“无以传其意故有书，无以见其形故有画。”《广雅》云：“画，类也。”《尔雅》云：“画，形也。”《说文》云：“画，畛也，像田畛所以画也。”《释名》云：“画，挂也。以彩色挂物象也。”应该指出，“以形写形”、“像”与“不像”是当时主要的审美标准。

最能说明这一点的当属《韩非子 外储说》中的一则故事：“客为齐王画者，齐王问曰：‘画孰最难者？’曰：‘犬马最难’。‘孰最易者？’曰：‘鬼魅最易’。夫犬马人所知也，旦暮罄可前，不可类也，故难；鬼挽救无形者，不罄于前，故易之也。”

既然绘画以状物为第一要义，而现实中的“物”又无不以三维空间的方式而存在，如何在二维的平面上营造出具有三维空间效果的艺术造型，以还原和接近现实生活中的“原物”乐此不疲的艺术追求。

到“以形写神”阶段，平面造型的局限性恰恰进一步激发了艺术家们的创新和灵感。在有限之中去寻求无限，在有形之中去寻求无形。借助于“线条”与“色彩”的运用，形、光、色、面、线、点等造型手段的运用，明暗、透视、散点、聚点的探索形成了绘画艺术平面直观造型的独特审美观。

2. 形神兼备的意蕴美

作为再现性空间艺术，形神兼备的意蕴美是绘画艺术的又一审美特征。

再现性是造型艺术的最高的审美特征之一。绘画的再现性主要表现在“形似”上。晋朝陆机曾说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”西方的达·芬奇也把绘画看作是“模仿一切自然造物的形状的科学”。

中国绘画艺术在强调“形似”与“再现”特点的同时，一贯提倡“以形写神”，“形神兼备”，强调通过“形”而达“传神”。较之西洋画，中国更早的注意到了绘画艺术的表现特点，将“形神兼备”作为绘画艺术审美的最高追求。

首先，形神兼备在于强调绘画艺术在描摹事物外在形貌之时，要体现出内在的精神气韵，西晋艺术在描摹事物外在形貌之时，要体现出内在的精神气韵，西晋的顾恺之即提出了“传神写照”的著名论点。所谓神，就是人物的精神面貌，气质特征。

北宋的刘道醇在他的《宋朝名画评》提出“善观画马者，必求其精神筋力，精神完则意出，筋力劲则势在。”清朝的谢缙在《书画所见录》中谈八大山人时说“八大山人写生花鸟，点染数笔，神情毕具，超出我境，堪称神品。”

其次，形神兼备更深层次的意蕴美，表现了绘画艺术家个人的思想情感的审美追求。画家借助对艺术对象的造型，将自己的情感融入其中，构成绘画艺术独特的形神兼备的审美意蕴。正是这种有意味的形式中所表现出的人格化的意蕴，成为绘画艺术鲜明的审美特征。

随着绘画艺术自身的进一步发展，尤其是摄影艺术诞生之后，绘画的再现性受到了严峻的挑战，西方绘画艺术出现了抽象化、几何化的趋向，部分地改写了绘画的审美特征。

3. 视觉凝聚的静态美

视觉凝聚的静态美是绘画艺术的又一审美特征。

作为空间的静态艺术，绘画把自己的选择凝固一个有限的空间中，使之处于无变化的静止状态，用自己的“沉默”来表现自己的审美追求。和戏剧、影视艺术相比，绘画不以求再现事物的变化与运动过程为己任，这使绘画在视觉展示上受到“局限”，这“局限”生发出了它的审美特质，这种特质表现在绘画的全过程中。

首先，动笔之前，画家首先考虑如何将运动着的对象转化为一瞬间相对静止的画面，即“由动到静”。众所周知，客观世界万事万物无不处于一定的时间与空间之中，绝对静止不变的事物是不存在的。一切都处于永恒的运动与变化的过程之中。如何捕捉住运动中的事物，变动为静，用自己的造型语言将其固定下来，便成为绘画艺术的创作首要考虑的问题。

其次，绘画艺术视觉凝聚的静态美还表现在第二次的“由静到动”的转化过程中，当人们驻足画前，无论山川湖海，

无论花鸟虫鱼，那静止的画面展示给欣赏者的已不再仅仅是静止的外在的造型形象。优秀的绘画艺术品不仅赋予山川湖海以灵气，这第二次由静到动的转化，使绘画艺术在凝聚静态的物象中饱蕴丰富的内涵。

莱辛曾经指出，绘画宜选择最富孕育性的一刻。也就是说绘画要能从静止的形象里，使人生发出联想过去，又能预测未来的美感。绘画是在二度空间上来塑形的，艺术形象只能是静止可视的平面形象，它只能体现事物发展过程中的一瞬间，不能体现动作的持续和发展的过程。

为避免这一瞬间形象在表现力上的局限，绘画创作必须注意对绘画形象深层开掘，要求造型（包括物体和环境）的高度凝练和运动感的浓缩，要选择运动物体运行过程中某一最具动感、最具启发性的瞬间，浓缩运动过程的时间以加强其力度，再通过调动，激发观赏者的联想和想象，以达到通过画面静态的瞬间形象概括地表达题材内容和一定动态过程的艺术效果。

吉林省博物馆馆藏金人创作的《文姬归汉图》是一幅历史画，蔡琰是中国著名的女性文学家，她少年丧偶，盛年陷胡，嫁南匈奴左贤王，在北地生活 12 年，抛去一双儿女，只身归汉。

要把这一故事表现在画面上，作者既不表现与儿女离别的悲痛场面，也不描绘归汉后与故人相会的悲喜场面，却择取了文姬归国途中顶风前行的瞬间场景，构图上将蔡文姬安排在中间偏前的部位，骑在马上 的蔡文姬在寒风凛烈中既未流露出抛儿弃女之苦痛，也未表现出重返故国的喜悦心情，

她严肃端庄，直腰挺身，抬头平视前方，却是一副坚定的神情，这与随行者躬腰耸肩躲避风沙的神志形成鲜明的对比。

蔡文姬这种严肃和端庄的一瞬，正反衬出她在长期深重的苦难中磨炼出的坚定刚毅的性格，而直腰挺身刻画出她重返故国的急切心情。作者把文姬的过去以致将要发生的事情，深缩在这一典型的瞬间，从而巧妙地体现出蔡文姬故事的全过程，传导给欣赏者无限的暇思，达到了视觉凝聚的静态审美效果。

三、绘画艺术鉴赏要求

所谓绘画艺术的鉴赏，是指对绘画艺术形象感受、理解和评价的过程。绘画艺术的鉴赏一般可以从以下几方面着手：

1. 从形式美与形式感入手

绘画是视觉艺术，它是通过直观形象来反映生活，唤起观众的美感的，绘画之区别于其他艺术门类主要特征在于：绘画的美是通过绘画的形式来体现的，我们把绘画具有直观性的视觉形式的美称谓形式美，由形式美引起的美感称作形式感。

2. 注重技巧与物质媒介性

画家通过对生活的长期体验与探索产生了自己的审美认识，然后根据自己的创作意图进行艺术构思，这只是绘画创作的第一步。而画家要把自己的审美艺术构思表现出来，必须通过特殊的绘画语言、技巧与物质媒介。既然画家的认识是审美认识，画家的作品是审美表现，那么画家创作技巧与使用的物质媒介材料同样也具有审美属性。

中国画注重笔墨，西方画注重色彩颜料，这些材料均有

自己的物质性能和审美属性，画家如想通过这些材料去完成创作意图，必须找到与笔墨、色彩颜料性能相适应的手段与技巧，这才能得心应手地表现出画家的审美观念。而上述的物质媒介同样也借助画创作显示出各自的天然审美属性，因而技巧与物质媒介性成为鉴赏绘画艺术另一个重要途径。

3. 把握时代特征

任何一种艺术形式既然形成了自己特殊的艺术语言和表现手段，它就是一定历史文化和人类时代审美意识的积淀物。这一点在绘画艺术鉴赏中体现的更为突出，比如中国山水画中的皴法，人物画中的衣纹，花鸟写意中的泼墨，既是技巧也是形式，同时也是几千年民族文化和审美意识的历史积淀。

中国绘画中的一条墨线，西洋绘画中的一个圆，不比几何图形更准确、更规范，几何图形是任何人都可以用尺和圆规画出来，而前者具有现实和历史的审美意蕴，其技法和形式是长期的历史积淀，只有画家甚至是有成就的画家方能完成。

这其中既有着普遍的规律与技法，也有着画家个人的审美取向。绘画艺术的历史文化积淀性既关系到它的审美本质，又关系到它的时代特征。鉴赏中只有将具体的绘画作品放在一定的历史与文化的背景中，才能真正把握时代特征得出正确的评价。

4. 寻找独创性与个性

严格地讲，画家的绘画创作，应属于个体劳动，可以作为商品进入市场，但它不同于社会年的物质生产，有统一的规格，成批生产。就绘画的审美本质而言，任何一个作品都

应是单独的个体,每完成一幅画都应是一次独特的审美创造,每一件作品都应具有独便性与首创性,既不应雷同于他人,也不可重复自己。

既然每一作品所表现的是创作者审美意识和独特的审美个性,那么作品的风格样式应该说也是画家在审美实践中独特的发现和创造。而这种意识与实践是不停向前发展的,可以说创作主体的每一次实践都应该是一次首创,而绝不是对前一次创造的仿造和模拟,因而正确的理解绘画独创性,在绘画鉴赏中寻找每一位艺术家的个性风格。把握每一幅作品的独创特点,便成为了绘画鉴赏中的要义。

5. 重视自我感受

绘画鉴赏的另一特点则是,欣赏者并不是机械被动的接受艺术品,而是在欣赏的同时进行着艺术的再创造,因为作品欣赏通常是从外部形象的形式美的感受开始,然后由表及里,从现象到本质,直觉体验与欣赏者的联想、想象、幻想等形象思维结合起来逐步体察到形象的深层。

由于鉴赏者主体年龄、修养、情趣的不同,欣赏的目的与角度的不同,同一幅作品会出现“见仁见智”的不同结果,一幅成功的绘画作品一经从艺术家笔下诞生,它就成为一种独立的存在,欣赏者在审美中进入了一个再创造的过程,优秀的作品给欣赏者留下了广泛的再创造空间,从而使欣赏者敞开视野,展开想象与情感的翅膀,达到最佳的审美境界。

所以,在绘画艺术鉴赏中要重视自己对作品的直觉感受。当然,只有具有深厚的修养的人,才会在这种直觉感受中使自己达到最佳的艺术审美境界。

第二节 中国著名绘画艺术的欣赏

中国画，简称“国画”是具有中国特色的民族绘画，属于东方画系。由于作画的工具、材料为我国特有的毛笔、墨、纸、砚和绢素，中国画与书法同样以骨法用笔、线条运行来达意抒情，意存笔先，画尽意在。

中国画使用毛笔，借助毛笔柔软而富有弹性的特点，用线条来塑造形象，表达情感，且始终将线条作为描绘的主要手段，充分发挥线的表现力。顾恺之的《女史箴图》就有“春蚕吐丝，一如春云浮空，流水行地”的韵律之美。

中国画对墨的表现力也极为重视，浓墨表现厚重沉着，淡墨则轻盈含蓄，浓淡相宜的作品更显层次丰富而气势酣畅。例如王冕的《墨梅》、郑板桥的《墨竹》，正是发挥了墨色的妙用。

中国画注重以描绘对象的轮廓为“示意”手段，示意性形象又借助于作者的记忆得以实现。因此，它滤掉了对象的光影结构，突出了对象的整体性。

在视觉上，中国画把色彩作为强化对象的特征及表现情感的手段，不拘泥于对象的形貌。由于注重“示意”行为，借助灵活飞动的线条，挥洒自如的笔墨，从而造就成一个饱含作者情感和意志的艺术世界。

中国画在构图上不同于西洋画的“焦点透视”，虽有近大远小的比例关系，但并不刻意描绘由一个视点构建出来的世

界。例如山水画，它通过作者自己的感受，打破时、人限制，以自己对自然的理解和情感反映为线索来组织画面。因此，中国山水画是“以小观大”或“以大观小”，既可以从俯视角度观察局部景物，也可以通过一枝一叶、一虫一鸟的灵动来体现大自然的蓬勃生机。

在整体效果上，中国画的一个显著特点就是留有“空白”。空白是一种简练，是画家简约笔墨的结果。面积大小不等的空白，既形成节奏变化，又给欣赏者留下自由驰骋的想象余地，具有不可替代的艺术效果。

欣赏中国画，首先在意境上：意境即作品中情与景的完美交融，所绘形象富有的生命力，在有限中表现无限，塑造出“景外之景”，言有尽而意无穷，从而引发欣赏者的想象。意境是中国画追求的最高境界。

其次在形神上：“形”就是形似，“神”就是神似，以形写神是中国画的特点。人物画要求神采、精神、气质和个性；山水画要具有特定的气势、境界和情态，也就是为山水传神写照。

再次在气韵上：“气韵生动”是中国画“六法”之一，它能给人一个形有尽而意无穷的审美空间，表现画家放眼自然，胸有成竹，大处落墨，大胆下笔和一口气呵成，在有限的画面中表现无限的生命力和人生哲理，是中国画审美尺度中最基本的要求。

最后在虚实上：“虚”指虚幻、虚构，“实”指实事、实体，虚与实又泛指详与略、疏与密、阴与阳、显与隐、黑与白等相辅相成的两个方面。中国画讲究虚实关系，追求虚实

统一，如“意到笔不到”、“景愈藏意境越大”、“笔愈简气越壮”，追求诗情画意，是中国画表现的重要手法。

下面举出几幅中国画作欣赏。

一、《捣练图》，张萱

在唐代以前，人物一直是中国绘画作品表现的主要对象。以妇女生活为题材的绘画，古已有之。到了盛唐表现宫廷妇女有“孝女”、“烈女”的形象，教化意味和鉴戒色彩日趋淡化，现实生活中真实而健康的妇女形象成为画面上的主角，当时，最著名的仕女画家是张萱和周昉。

张萱的传世之作《捣练图》，现藏于美国波士顿美术馆，宋代画家的摹本，画家在高37厘米，长147厘米的长绢中描绘了唐宫下层妇女的捣练劳动。练是古时候的一种丝织品，组成后质地生硬，需经过蒸煮、漂白、杵捣、熨烫等多道工序，方能变成洁净，柔软的白练。

画家依照制造工序，精心描绘了12个人物。按长卷由右向左展开观赏的习惯，画中人物从右至左分为三组。右边卷道一组四人，为捣练者，两人举杵欲捣，另两人扶杵稍息，杵棒高低错落，人物动静相宜。中间一组两人，在络线缝练。两人坐姿各异，或朝向或背对观画者，造成一种生动的节奏感。左边一组六人，正在熨练。

画面上横展的白练与两端练者的直立人体相呼应，正在熨练。画面上横展的白练与两端练者的直立人体相呼应，在构图上形成生动的变化。而钻在练下嬉戏的幼童与蹲在火盆边扇火添炭的少女更为画面凭添一种变化而不纷乱、繁忙而不紧张的和谐气氛。

全面没有背景，只有简单的道具，达到简捷凝练而突出人物的效果。画卷疏密有致，前半段趋向繁密，后半段偏于疏松。人物或坐或立，或侧或背，穿插呼应，生动而又自然。在绘制是形象时，画家用勾线填色法，线条以圆笔长线居多，笔力劲挺，线条组合宽松流畅，设色华丽而不浮艳，端庄秀雅。人物姿态的刻划更是生动传神，显示了画家对生活现象的敏锐观察和表现技巧上的高超造诣。

二、《五牛图》，韩滉

中国古代绘画中，动物，尤其是马、牛等与人的生活关系更为密切的驯养动物，较早地进入了画家的审美视野，成为他们所热衷表现的题材。马是人类的忠实助手，不管是交通运输，体育游戏，还是战争、耕种，都离不开它。加之其形体矫健，神态潇洒，画家总是愿用自己的画笔描绘出它们的形象。牛虽不如马洒脱灵活，与社会上层人士的关系也不像马那么密切，但它却是犁田、种地的好手。那任劳任怨，埋头苦干的精神也为人所称道，因此许多以田园风俗为题材的作品中，牛也是不可缺少的表现对象。

历史上，有许多画马画牛的专家，唐代的曹霸、韩干、韦偃等画马名手，被后人并称为“曹、韩、韦”。而以画牛著称的则有戴嵩、韩滉等。韩滉的《五牛图》便是其中的代表作。

《五牛图》高 20.8 厘米，横长 139.8 厘米，现藏北京故宫博物院。画中五条牛一字排开，神态各异，或行，或止，或侧头蹭痒，或回首顾盼，整幅画除最右侧一丛小树外，别无其他衬景。五头牛既可独立成图，又有前后呼应，构成一

个统一的整体。画家用粗重厚朴的线条，准确地描绘出牛的形体结构，再以浅色渲染牛的眼、鼻、蹄趾、皮毛的花色等，使之具有一定的体积感和质感。画家深得“以形写神”之法，把牛特有的沉重磊落、温驯敦厚的气质与神态生动自然地描绘出来。

在牛的形体塑造上，《五牛图》打破了汉代只画牛侧面和平面的装饰性格局，生动地表现牛的各种动态。尤其是中间一头牛，正对观画者，角度独特，上于画家准确画出了牛的透视关系，立体感强，因此也是形神毕俱。

《五牛图》画在吸水性强、着色效果好的麻纸上，画家利用绘画材料的特点，发挥了用笔设色的长处，既追求画面整体上的厚重效果，又不失细节（如牛的眼睛）的精确刻划，显示了中国画描绘对象的优良之处。

三、《雪景寒林图》，范宽

中国山水画，盛唐时期已颇具特色，五代、宋初是山水画大发展的时期，产生了许多影响深远的山水画大家。画史上把董源、李成、范宽称为北宋初年的三大家。董源画草木葱茏、烟雨迷蒙的江南景色，李成画平远萧疏、林木清旷的齐鲁风光，范宽则画峰峦浑厚、雄博苍劲的关中山川。三家三种风格，形成北宋山水画的三大主流，均有“百代标程”之誉。

范宽本名中正，字中立，因为性格宽厚，胸襟开阔，人称范宽。他的山水画早年师从李成、荆浩等山水名家，后来潜心自然，有“与其师人，不若师造化”的感悟。对景造意，自成家数。范宽擅长创造“雪山”景致。画面上，白雪皑皑

的群山与参差错落的寒林形成强烈对比，气势高旷磅礴，画境逼人。《雪景寒林图》堪称其代表作。

《雪景寒林图》高 193.5 厘米，宽 160.3 厘米，绢本，现藏于天津艺术博物馆。此图群峰耸立，山势峻峭，深谷处寒气逼人，一片雪景，溪水畔空旷寂寥。山石起伏处，村居、寺院掩映其间，尤添生气。画家“笔力老健”，并恰到好处地运用细密的“雨点皴”和润泽的墨色，描绘出雪后山巅的圆实之感。山间寒气的弥漫和树石的坚实感对比鲜明，强化了画面意境的幽静、雄壮、浩莽。

在笔墨运用上，画家可谓匠心独具，以水墨渲染，空绢为雪，积雪外不着笔墨却形质突出，用苍笔勾寒林枝干，繁复之中见严谨，充实之中见疏密，枝干上虽不着雪，但寒冬林木、冷寂劲拔的气度却表现得极为充分，给人以身临其境之感。

明代山水大家董其昌曾对范宽的画作评论道：“瑞雪满山，动有千里之远；寒林孤秀，俨然三冬在目。”范宽的作品正所谓“画山画骨更画魂”，画家笔下的山水气骨和灵魂令人感奋。

四、《踏歌图》，马远

中国绘画史上，南宋是一个关键时期，有论者认为中国山水画到此时方进入它的真正成熟期。而成熟的标志是“南宋四家”即李唐、刘松年、马远、夏圭四人的出现。“南宋四家”的作品构思巧妙，手法新奇，精于剪裁，擅长比较少的笔墨来表现无限的意蕴，提供给观者更广阔的想象空间。完成了山水画创作上的突破和创新。正如明代文学家王世贞所

言，“刘、李、马、夏又一变也”。

身为“南宋四家”之一的，马远的画作布局简约，笔力硬劲，水墨苍莽，意境深远，集中表现了南宋山水画的时代特征。他善于用部分表现整体的艺术手法，对繁复的自然景象进行大胆的概括、提炼和剪裁，造成虚实相生的艺术效果。常画山之一角，水之一涯，画面上有较多的空白，后人因其常画边角之景而冠以“马一角”的绰号。

《踏歌图》，高 191.8 厘米，宽 104.5 厘米，绢本，现藏北京故宫博物院，是马远中年时期的力作。画面上方有“宿雨清畿甸，朝阳丽帝城，丰年人乐业，垅上踏歌行”的题句，传为宋宁宗的皇后杨氏所书。由此题句可知作品意在描绘丰收之年，农人踏歌起舞的情景。然而从整体构图来看，它仍是一幅成功的山水画。

近景所描绘的是在垅上行走的老少乡农各具情态，生动有趣，与四周环绕的奇峰异境相呼应，创造了一种欢快、融洽的有情之境，将描绘山水与表现世情风俗巧妙地结合在一起。

在构图上，一改北宋大山大水的全景式构图方式，择取大自然中最美的一角，提炼概括，精心安排，利用充溢于画面之上的空灵云烟，巧妙地把远景、中景和近景合为一体，远景的简洁清旷，中景的奇绝突兀，与近景的结实凝重相互映衬，显示出无限广阔的空间意象。在用笔着墨方面，用苍劲的“长斧劈皴”和起笔方平，收笔尖长的“钉头鼠尾皴”画山石，线面并重，富有力度，墨色浓重，层次分明，给观者一种鲜明、爽快、健朗、苍劲之感。

五、《富春山居图》，黄公望

中国画，特别是山水画在元代有了进一步发展。元代绘画以卷轴为主，且多且纸，不像宋以前的画那样主要画在绢上。纸的渗透性强，更能发挥笔法的多样性和水墨的韵味。因此，在元代的绘画中对笔情墨趣的形式感的强调代替了宋代山水画对空间情趣的表现。黄公望、倪云林、王蒙、吴镇四位山水画家为创造独特的时代风格做出了贡献，被后人称为“元四家”。

黄公望（号大痴道人）的山水画很少以真山真水作为描摹对象，他到外游历，时时将自然之山水融于胸中，重新铸造。作品多表现出隐逸者的心境，这和他中年以后浪迹江湖的生活有关。他的画充满江南景致的韵味，淡墨轻岚，笔意简远，少有浓烈色彩和大片的泼墨，别具一种明润秀拔，温雅平和的意趣。

《富春山居图》高 33 厘米，长 636.9 厘米，现藏于浙江省博物馆，是一幅描绘浙西春山一带景色的长卷。展卷望去，峰峦起伏，云树苍苍，渔舟村舍，小桥平坡，飞泉直下，溪流淙淙，浅滩逶迤，山路蜿蜒。面对画卷，犹如乘小舟沿江观景，正所谓“景随人迁，人随景移”，景致多变，意趣无穷，取得了“步步可观”的艺术效果。

据画家自己在卷后题跋中所述，他创作此卷时已年近 80 岁，“三四载未得完备”。他经常带着纸笔，徜徉于山水之间，面对大自然的奥妙，每遇得意之景，便画在纸上，所以他的画能“沉郁变化，几一造化争神奇”。清代画家恽格称赞此画说：“大痴画格超凡俗，咫尺关河知里遥。”认为他的《富春

山居图》笔墨洒脱而空灵，就像王羲之的《兰亭序》一样“圣而神矣”。

六、《荷花水鸟图》，朱耷

中国绘画自宋代以后就有了愈来愈强烈的抒情特征，画家借山石竹木花鸟等自然事物以抒写自己的心境与情怀，不拘于形似，追求“象外之象”、“韵外之旨”的艺术境界。到明清时期，写意抒情已经成为绘画的主要目的。重视主观的意兴心绪，把写实放在次要位置上，是当时绘画作品的基本审美特征。而清初朱耷的绘画创作把这种特征发挥到了极致。

朱耷，号八大山人，是明太祖朱元璋之子宁献王朱权的后裔。明亡后，他出家为僧，遁身空门。由于目睹国破家亡，身历各种磨难，精神上备受刺激，于是佯装癫狂，并寄情于笔墨，放手肆作，忿气挥洒，于极尽笑骂之余，成就了震撼世人的水墨大写意。

他的作品笔情纵恣，不拘成法，画面或是只鸟片鱼，或是残石败枝，构图奇崛，落墨简约，画大片空白，给人无穷余意。画家以怪异的形象寄托自己孤愤的心情，尤其是画鱼鸟的眼睛，白眼向人，情态冷漠。加上落款“八大山人”四字，故意两两联写成既像“哭之”又像“笑之”的奇特字形，披露了他对世事之无可奈何、别有隐衷的心情。

《荷花水鸟图》，高 126.7 厘米，宽 46 厘米，现藏北京故宫博物院，是颇能代表画家个人风格的一幅作品。画中物象经过大胆的取舍、夸张与变形，极富寓意。水鸟孤立于怪石之上，缩头缩脑，似睡非睡，形象怪诞。

傲然而起的荷花和弯曲流走的荷梗颇具动感，体现出

画家纵情恣意的一面。荷叶前浓后淡，顽石丑怪突兀，在疏密有致的安排中蕴藉层层寓意。荷花由画中一隅而生，大开大合，使得画外有画，画外有情，意境空阔，余味无穷，笔墨雄劲酣畅，淋漓痛快，郑板桥曾以“横涂竖抹千千幅，墨点无多泪点多”的诗句，来形容朱耷的作品。读此诗句观此画作，让人思绪万千，心有所悟。

第三节 外国著名绘画艺术作品鉴赏

西方绘画包括铅笔画、钢笔画、粉笔画、木炭画、水粉画、水彩画、丙烯画和油画。西方绘画一般依次进行几何形体、石膏像、静物、人像、人体等写生素描。油画是西方绘画的主要创作品种。

西方绘画艺术的起源。最早的发现是距今两万年前旧石器时代的绘画遗迹——法国拉斯科岩洞和距今一万年前的西班牙奥塔米拉洞窟壁画。那些原始时期的优美生动的作品已具有熟练的技巧，能够正确地掌握对象的形态动作，甚至能够表达出对象的情感，在有限的色彩上，运用红、黄、褐进行明暗晕染，从而使作品具有气韵感。

由于自然环境、经济条件、文化背景、艺术思潮、风土人情、审美理想、伦理道德、物质材料等多方面的差异，相对于中国画，西方绘画主要有如下特点：

首先，西方绘画以人为主要描绘对象，追求造型的准确、质感、光感和再现，它得益于自然科学，如物理光学、透视学、人体解剖学、色彩学等科学研究。西方传统绘画更多的

是一种科学的艺术。

其次，西方绘画追求“真”和“美”，模仿自然，刻意写实。如达·芬奇在《画论》中所说的“最可夸奖的绘画是最能形似的绘画”。因此，模仿自然和形式的和谐是西方绘画的中心问题。

再次，西方绘画使用的材料讲究色相、色性、色调、纯度、饱和度、对比、张力等因素，尤其是油画，追求厚重、微妙、细腻、丰富的色彩和肌理效果。在透视学上，西方绘画采用“焦点透视”，视点固定，不可左右动、前后移，只能表现有限的空间画面。在构图上规定了“国际标准尺寸”，主要是长方形和正方形构图。

总之，西方绘画和中国画是在两股道上跑的车，无先后之分，更无优劣之比。

一、《星月夜》，凡·高

荷兰画家凡·高在西方绘画史上是个值得纪念的人物，这不仅由于他处在西方绘画从传统向现代发展的关键转折点上，而且是由于他独特的生活经历和人格特征以及他笔下创造出来的一幅幅感人至深的画卷。

凡·高早年没有受过专业绘画训练，他凭着对绘画执着的热爱，27岁时丢掉赖以谋生的职业，开始从事绘画创作。他感情炽烈、个性极强，不满于古板的学院派画法，而试验用纯净鲜明的色彩，厚重有力的笔触去表现自然，逐渐形成了自己独特的风格，他笔下的一切具有他自己的性格，成为其主观情感的真切写照。

凡·高的画最能吸引观者目光的是那浓重强烈的色彩和

扭转翻腾如烈火般的线条。通过这些，人们似乎可以听到画家灵魂深处的呼唤。由于长期面临生活困顿和精神的痛苦，他不幸成为一个精神分裂症患者，但这非但没有让画家放下手中的画笔，反而使他的作品具有一种更加执着热烈的精神力量。

《星月夜》这幅画家患病后的作品，集中体现了凡·高绘画的风格。星月交辉的天空，大气像旋涡一般奔涌流转，孤傲的松树撕裂扭曲如火焰一样升腾，远山与丛林相伴而舞，土地与房屋共同起伏……据说这是一幅内蕴宗教意味的象征画，画中的月亮和 11 颗星星以及松树分别与耶稣、他的使徒和教堂有关。

然而，对一般欣赏者而言，即使他下不了解画中的宗教象征意味，也仍然能从独具个性的色彩与线条中领略画家那绝望与希望相交织、痛苦与兴奋相融汇的精神世界。

绘画史上常把凡·高与法国的塞尚、高更两位画家相提并论，称之为“后印象派”，并推为西方现代美术的创始者。其实，在追求自我精神的充分表现方面，凡·高是明显超过其他两位画家的。正是他的真诚与执着，为其笔下的画面注入了夺人心魄的魅力。

二、《维纳斯的诞生》，波提切利

西方文化具有深厚的宗教底蕴，从古希腊的泛神论到中世纪以后的基督教，神话传说训的英雄，神祇和圣母、圣子时常成为艺术表现的主要对象。而在绘画作品中，出现最多的神话人物大概就是代表人类爱与美之理想的维纳斯（即希腊神话中的阿芙洛狄特）了。

文艺复兴时期意大利著名画家波提切利的《维纳斯的诞生》,是众多描绘这位爱与美之女神的画作中给人留下深刻印象的一幅。画家根据维斯诞生于海上的传说,构造了一个充满诗决的画面:在平静的大海上,一片硕大的贝壳如同一朵盛开的鲜花,托着一位亭亭玉立的、晶莹如珍珠一般的女子——维纳斯。空中翱翔的风神鼓翼轻吹,把贝壳冉冉送向岸边。激动的春神在岸上迎接,她展开手中的衣衫,准备为裸体的女神披上新装。此时的维纳斯安详平静,眼神有些恍惚,表情羞怯又若有所思……

波提切利是以描绘女性形象而著称于世的。在他的笔下,不管是花神、春神还是圣母玛玉亚,都具有一种优雅的气质和秀美的容颜,维纳斯更是突出的代表。

著名翻译家傅雷先生在他的《世界美术名作二十讲》中,将这种独特的绘画风格称为“波提切利的妩媚”。我们看到,这妩媚来自画面上由线条构成的形象的和谐与美感:维纳斯在微风中飘拂的长发,风神那翻飞的衣裙,涟波荡漾的海水皆由流畅优美的线条勾勒而出,这圆转而流畅的线条能够直接愉悦观者的视觉,就像音乐靠旋律来愉悦人的听觉一样。

艺术是表现和展示人类美的理想的最佳场所。理想原本存在于人的精神世界中,是艺术把它真切地呈现在广大欣赏者面前。艺术就如同那只托起女神的贝壳,使人类理想终于浮出了饰性的风格,不仅完美表现了文艺复兴时期的审美理想,同时也受到人的赞赏和喜爱。

三、《蒙娜丽莎》,达·芬奇

《蒙娜丽莎》成功地塑造了资本主义上升时期一位城市

有产阶级妇女的形象。据记载，达·芬奇画她的时候，这位刚失去自己心爱女儿的妇女年仅 24 岁。画家为了让她面露笑容，想出种种办法，请乐师给她奏乐、唱歌，或说笑话，让欢快的气氛都帮助她展现笑容。

画中的蒙娜丽莎呈现的笑容虽是微弱的，但可以从她的眉宇间看出内心的愉悦，一丝微笑似乎刚从她脸上掠过。稍翘的嘴角，舒展的笑肌，可以让人微微感到这位夫人在被画时候的心情，但她那安详的仪态，表明她的微笑还是平静的，不致引起情绪上的大波动，是一种古代妇女的矜持美的表现。

在构图上，画家改变了以往画肖像画时采用侧面半身或截至胸部的习惯，代之以正面的胸像构图。透视点略微上升，使构图呈金字塔型，蒙娜丽莎就显得更加端庄、稳重。尤其是那双手，柔嫩、丰满，完全符合解剖结构。

《蒙娜丽莎》的创作历时四年，体现了达·芬奇以先进的艺术思想及科学的精神去观察自然的态度。由于蒙娜丽莎的微笑意味深长，世人称之为“神秘的微笑”。

四、《教皇英诺森十世像》，委拉斯贵支

人在西方绘画中一直是最重要的表现题材。被誉为“上帝在世最完美的作品”的肖像画，在西方绘画史上的地位仅次于以描绘神话、史诗、圣经为内容的历史画，而排在次席。

早在公元前 3000 年，埃及的丧葬纪念物中已有肖像艺术的萌芽。不过古埃及肖像艺术还仅停留在记录人类生理特征、骨骼结构等的一般性描绘阶段，在古希腊罗马的刻画。直到文艺复兴时期，意大利等地的画家如拉斐尔、提香等人笔下

的肖像画很好地结合了刻画人物性格和显示社会地位这两种因素。此时，肖像画才真正成为一个独立的绘画门类。

西班牙画家委拉斯贵支是 17 世纪欧洲最负盛名的肖像画家之一。作为马德里宫廷画家，他经常为国王、王后、贵妇、宫女甚至宫的侏儒、小丑画像，磨炼出高超的写实功底。他底下的人物真切传神，代表了当时肖像画艺术的最高水平。

《教皇英诺森十世像》是画家到意大利游历期间，为当时罗马天主教皇画的一幅肖像。画家把教皇严厉冷酷的个性表现得入木三分。据说此画完成后，教皇本人以赞叹而兼有不满的口气说：“画得达逼真了！”人们常说，眼睛是心灵的窗户，肖像画家表现人物个性性格的最佳途径是描人眼睛。

画上的教皇双眉微皱，两眼向右瞥视，冷冷地刺向观者，让人觉得有一种不安全感。在两眼注视观众的肖像画面前，观赏者既是在看画，也被画中人“看”。

比如面对达·芬奇的《蒙娜丽莎》，观者与画中女子的对视，达到一种心灵的感应和交流，一时恍惚，竟分不清是我看画中人，还是画中人看我，真可谓“相看两不厌”了。而当观者面对委拉斯贵支的这幅肖像画时，似乎也受到画中人目光的威胁和质问，感到一种被约束被控制的压力。

据说此画完成后曾暂时存放在教堂的一间厅堂里，一天，有几位主教徒经过大厅门口，其中一个往里面看看，对同行者紧张地说：“轻声点，教皇在里面坐着呢！”

五、《倒牛奶的女人》，维米尔

文艺复兴之前的西方绘画，多从古代神话传说和宗教故事中寻找题材，神话和圣者占据了绘画表现的中心位置，此

时的绘画承载了过多的描绘神话场景、图示宗教教义的解说和劝诫功能。

文艺复兴之后，从 16 世纪开始，以普通百姓日常生活为题材的绘画作品逐渐增多，并受到了广泛的欢迎，人们称这类作品为风俗画。17 世纪的荷兰，市民艺术兴盛起来，广泛描绘城市平民生活，表现市井百态的风俗画成为主流，并构成世界绘画发展史上相当重要的一页。

在 17 世纪荷兰风俗画家中，维米尔是举足轻重的一位。画家一生不求闻达，过着几乎隐居的生活。他的作品题材狭窄，多只限于自己身边周围的情形，不外乎窗前读信的少女、桌边缝布的女工、对着模特儿写生的画家、辛苦忙碌的仆人等等。由于主要从事室内题材创作，画幅尺寸都不很大，因此被认为是“荷兰小型画派”的代表。然而在小小的画框内，维米尔创造出了一种纯净而极富诗意之美，神奇地将日常生活永恒化了。

《倒牛奶的女人》是维米尔的代表作品，画家给我们展示了一幅普通但又有强烈感染力的画面。在这位厨娘浑厚结实的身形中，我们看不到流光溢彩的“华美”与婀娜多姿的“妩媚”，但分明感到由诗意化的日常生活自然散发出来的朴实而宁静的美。画家构图布景、形体塑造的高超技巧更是，强化了这种美感。

在窗外透进的自然光的映照下，整个画面笼罩着温暖的色，简捷明快的背景巧妙而有力地衬出了主体人物轮廓，厨娘身前的道具和静物描绘得坚实细腻而富有质感，大大增强了画面的说服力，整幅画给观赏者留下深刻的视觉印象。

维米尔留下的作品为数不多，仅有三四十件，但几乎件件堪称精品。在西方评论家眼里，他是一位研究光线和色彩的大家，是一位化平凡为永恒的神奇魔术师。

六、《亚威农少女》又称《阿维尼翁的姑娘们》，毕加索

这是一幅与毕加索以往的艺术方法彻底决裂的立体主义作品。

在这幅画上，观者多少可以感觉到画家着意于纯粹的田园风趣。5个裸体女人的色调是以蓝色背景来映衬的。但观众看到的是一群几何变形变异的女人：右边坐着一个女人像戴上假面具一般，当她转过身来，脸容十分可怕；最左边的一个，正拉开赭红色的布幕，为要展示她的菱形身体，她那严肃的表情，侧面的办公会议轮廓简直像埃及的壁画。画中间还有一堆水果。

作品曾遭到社会的非议，但这幅画在以后竟使法国的立体主义绘画得到空间的发展，甚至波及到其他领域。不仅在美术上，连芭蕾舞、舞台设计、文学和音乐上都引起了共鸣。

《亚威农少女》开创了法国立体主义艺术的新局面

七、《树间村道》，霍贝玛

西方绘画作品中，历来不乏对自然风光的描绘，像在达芬奇的《蒙娜丽莎》、拉斐尔的《美丽的女园丁》、乔尔乔内的《入睡的维纳斯》中，都已经有了较为出色的风景作为背景。

但直到17世纪荷兰风景画现出之前，画家们却很少创作

纯粹的风景画，而只是把风景作为宗教、神话、肖像或历史题材的衬景来处理。也许是觉得真切地描绘出来的自然风光，足以赏心悦目，用不着以幻想的灵光再加装点，因此在 17 世纪的荷兰画家那里，首创了一种通过描绘常见的自然景色以表现质朴的诗意和美的新画种——风景画。

荷兰风景画具有浓厚的乡土气息，画面上或是高大的风车，或是溪流边的水力磨坊，或是绵长的村道，或是丰收的果园，在相互率真的构图和细腻丰富的色彩变化中，透露出画家对自然的热爱，对生活意义的轧考。霍贝玛是荷兰 17 世纪风景画家的杰出代表，他的《树间村道》被誉为风景画的典范之作。

《树间村道》的构图颇具匠心，观者的视觉中民正好在两行树的中间，初看起来，左右两边似乎完全对称，但整个画面不会给人平板单调的感受。

原来，两边的各种景物都是对称中有变化的，如路边两排高而细的幼树，间隔的疏密不同，弯曲摇曳的姿态各异，使得一个本来非常均齐的画面画面变得生动多姿。村路左右两边的景色大致相仿，但左边一座乡村教堂，远远矗立于大片开阔的农田之外。右边的景物则相对丰富一些，苗圃里劳作的农人和村舍前交谈的男女给画面增添了细节的趣味和生活的气息。

除了构图之外，此画的透视处理也是极为高明的。画家把视线放得很平，道路、树木、房屋以及其他景物都按照严焦点透视来勾画，远处压低折地平线和大面积的云气升腾的天空造成一种很强的深度感，观众介绍信可以沿这条道路走

处画面深处。此种画面很容易让人想起我国清代画家邹一桂在见到西方油画时所说“几欲令人走进”的情形。

八、《自由引导人民》，德拉克洛瓦

用图画来描绘历史事件，再现实生活中的故事，这是西方绘画的一个固有传统。在西方绘画观念中，历史画一直是排在各画种之首的。文艺复兴之前的绘画艺术，多为神话宗教事件的图解，文艺复兴之后，从巴洛克时期鲁本斯的《劫夺吕西普的女儿》到古典主义画家大卫的《马拉之死》，及至浪漫画派的先驱席里柯的《梅杜萨之筏》，仍以神话传说，历史人物或现实事件为绘画的主题。在大量的历史画创作中，《自由引导人民》是引起人们广泛注意的一幅画。

画面为我们展示了一种战斗的场景，在硝烟弥漫的城市背景衬托下，从手持武器的人群中，冲出一位上体裸露的女子，只见她右手高擎一面三色旗，左手握一支上了刺刀的长枪，冲在队的最前面，回首召唤着紧紧跟随的战士。

画家为这幅画最初取的名字是《街垒上的自由女神 1830 年 7 月 30 日》，它取材于 1830 年的“七月革命”。在这次事件中，巴黎人民发动起义，与严重侵犯人民民主权利的封建专制王朝展开了武装斗争。经过三天街垒战，人民取得了胜利。

画面中心那位高举三色旗的女子，不是普通的起义者，而是代表民众理想的“自由女神”，她身旁有举枪的少年、头戴礼帽的职员、持刀的工人等围绕，这个寓意性的形象愈加引人注目。她让我们看到，在艺术作品中，理想中的形象具有了活生生的躯体和精神，与现实生活中的真实人物并驾齐

驱，出现于同一场景中，可以说，这正是西方绘画传统的延纬。

回顾一下像《米洛的阿芙洛狄特》《西斯廷圣母》《创世纪》这样的传世名作，人们不难发现，那些在现实生活中并不存在的形象都被艺术家赋予了鲜活的生活，而像自由、博爱、亲情这些代表人生理想的概念也被幻化为实实在在的形象。可以说，神的凡人化，宗教人物的平民化，人生理想的情景化是西方艺术的一大特征。德拉克洛瓦的这幅作品向人们进一步证实了这一点。

第八章 音乐美

第一节 有关音乐艺术

一、音乐的定义

音乐是一种动态的表现艺术，也叫表情艺术。它的美是通过音乐所组成的形象，来表达作者思想感情。音乐表现手段，如节奏、旋律、和声与复合声等，都是按一定的规律组织起来的，发出美的音响和所构成的音乐形象体现出来的。

音乐和作者与欣赏之间，必须有表演者进行第二次创作，才能把音乐形象展现出来，欣赏者才能欣赏，获得赏心悦悦的美感。因之，音乐的表演艺术家必须根据作者的创作意图和蓝本，充分发挥自己主观能动性及表演才能，有感情，有思想，全神贯注地进行表演，把对作品的感情体验深入的表达出来，不同的表演者由于自己的生活、经历、情感不同，对同一作品的表演效果和风格也大为不同。

音乐形象是最活跃的、流动的。它可以适用最富有特色的声音来摹拟现实中的声音，如钟声、马蹄声、松涛声、流水声等，来表现人对现实的真实感情。还可以运用象征、比拟手法将平静的湖水、蔚蓝的天空等现象，化为带有情感的

声音表达出来。音乐对现实音响有摹拟作用，但不是摹拟艺术，不是再现艺术，它虽有摹拟作用，但在音乐的旋律中只占很小一部分，而且是为了表现人的情感。

音乐中大多数旋律、音响所代表的含意是不明确的、含蓄的，有时只可意会。它不像绘画艺术那样具有明确清楚的形象，反映或再现生活中的图景；也不像文字文学那样用语言文字明确表现一定现实的观点和生活图景，而是通过生活中的音响、节奏加以提炼、履行，使之与人的思想感情相一致。

音乐美最大的特点，是表现宽泛的含蓄的感情，起伏激荡的情绪，如欢庆时的热烈，悲哀时的低沉，这种情绪和感情，可以说不代表什么，又代表很多东西，只能意会不能言传。表现一种人的思想和追求。如我们欣赏《二泉映月》时，它表现很悲怆，调子很高昂，有苦难，有斗争，有理想同，有追求，表现了许多，但一时又说不清楚，一时只能感受到，我们的感情在起伏、激荡之中，我们的心灵受到很大的震动。从这个意义上说，音乐是最概括性的艺术，是最能激励人心、振奋精神的艺术，也是表现最强的艺术。

二、音乐艺术的审美特征

音乐的审美特征主要有如下几个方面。

1. 强烈的抒情性与表现性

抒情与叙事、表现与再现，是艺术的两大功能。各类艺术由于再现与表现各有侧重而形成再现性艺术和表现性艺术。音乐属于表现性艺术。音乐主要不是用来模仿对象、再现生活，而是用于表现内在情感体验的。而在表现内在情感

体验上，又往往以抒情为主要方式。音乐长于抒情与表现，而拙于叙事与再现。抒情与表现音乐的特长，也是其自觉的审美追求。

当然，情感性是文学艺术的共同特征，但绘画、戏剧、叙事类文学作品中的情感是融入叙述的事件、描摹的对象之中，是叙事中的情感渗入，遵循再现的逻辑。而音乐所传达的则是情感本身。音乐之声作为情感的载体，不必遵循再现的逻辑，可以直接披露人的心灵、意绪，其表现手段和表现目的是高度统一的。

音乐强烈的抒情性和表现性，源于其物质媒介。音乐的媒介是声音，声音的非造型、非语义性，决定了音乐不能像绘画、戏剧等再现性艺术那样再现生活，却能够通过特有的力的强弱和节奏的张弛等运动变化形式，传达人的情绪状态并激发人的情感体验。

指出音乐的抒情与表现本质，并不否认音乐艺术的叙事和再现成分。但必须做到，音乐在本质上是不以模仿、再现为目的。音乐在表现生活时更注意以主观体验的方式加以间接表现，更加注意心灵化、意绪化。

2. 鲜明的节奏感和韵律感

节奏是客观事物运动的属性，是符合规律的周期性变化的运动形式。音乐没有形状和体积，纯粹在时间中绵延，必须通过节奏强化其运动的生命属性，这构成了音乐艺术鲜明的节奏感。

音乐中的节奏主要由长短音交替和强弱音的反复而构成，有了节奏，声音的行列才会产生鲜活的生命力。因此，

节奏被认是“音乐的生命”。韵律是在节奏基础上的变化。给节奏以一定的情调贯穿则形成韵律。韵律在音乐中表现为起伏变化的旋律线条，旋律使音乐节奏具有鲜明的个性。

3. 过程性和流动性

这是由音乐艺术的时间特征所决定的。音乐是纯粹的时间艺术，时间上的流动性或不可逆转性，就成了音乐艺术的基本特征。

音乐是在一定的时间过程中流动展开的艺术，流动是依时间过程的流动，过程是流动发展的过程。一定的过程性和流动性，带来了音乐艺术在表现时间上的序列性。音乐艺术的境界，是随时间的延进而逐一展开的，而欣赏者也正是在时间的序列结构中，获得逐层深入的情感体验的。

三、音乐艺术的鉴赏要求

对音乐艺术的欣赏有赖于培养特殊的听觉敏感。科学的音乐欣赏理论也有助于欣赏者较好地实现音乐欣赏的建构。

1. 音乐审美的主客观关系

对一部音乐作品欣赏，需要主、客观两方面的统一才能最终完成。这是因为从客观对象（音乐作品）来说，任何音乐作品必须具备一个欣赏者所能接受的条件，如何接受的形式、一定幅度之内展开情感表现、可理解的音乐语言等，才能被欣赏者所接受。

反之超出了一般人的审美能力，在表现手法和形式上过于复杂、怪诞、“新颖”的作品，在艺术风格和音响上使人感到较为陌生的作品，不易进入人的审美之中，而只能使人感到惊讶。音乐史上包括我们现阶段许多曲家创作的较为“先

锋”的音乐作品，其不被大多数欣赏者所接受的原因就在这里。

然而这只是问题的一个方面。许多音乐作品不被人所欣赏，但并不等于这些作品没有或不存在价值。德国古典主义作曲家贝多芬的音乐在世界文化史上的不朽地位是人所共知的，但在我们目前的现实生活中，还有很多人不能领略和感受到贝多芬音乐艺术的美学价值，至今仍然不能进入贝多芬所说的“音乐要使人类的的精神迸发出火花”的美好境界。

这说明，一个人要想真正成为一个审美主体或音乐鉴赏者，对于不是音乐的耳朵来说，最优美的音乐对他也没有意义，因为音乐对他来说不是一个对象。

的确，音乐艺术对个体来说是否存在或成为个体的审美对象，实际上相应地取决于个体的本质力量中有没有这种审美能力。而这正是马克思所说的“我的对象只能是我的某一本质力量的确证”。这就需要通过音乐艺术的不断学习，建立起我们对音乐的审美能力。

由此可见，在音乐审美活动中，美感必须通过主体化的对象（对某人而言存在的审美主体）和对象化的主体（有音乐审美能力的鉴赏者）、作品和听众、客观的东西和主观的东西双向建构起来。

音乐审美的这一主客观关系，对音乐艺术的创作和欣赏都提出了要求：一方面，音乐家要创作出更多的符合大众审美趣味、有深刻艺术价值的音乐作品；另一方面，音乐鉴赏者要跟上音乐艺术的审美要求和时代潮流，掌握音乐艺术的特殊规律，在对音乐艺术的欣赏中提高自己、丰富自己。

2. 音乐审美形态类型

与一般美学所拥有的审美形态一样，音乐艺术的审美形态也主要包括崇高、悲剧、喜剧、典雅等类型。但这些在音乐的表现中具有其特殊性，如音乐中的“崇高”美，主要以题材的严肃、情感的强烈、丰富的哲理内涵来体现。大家所熟悉的贝多芬的第九交响乐，与一般美学所指的具体对象在“量的巨大”上给人以崇高的感觉无关。

又如音乐中的典雅主要是指音乐中的主题或乐句的对称、旋律进行的悠缓、注重情感表现的分寸等。维也纳古典乐派特别是海顿、莫扎特的许多作品都属于这一审美类型。音乐中其他美的范畴也有其独特的艺术表现。人们对音乐的审美与把握，与了解音乐美学中这些独特的音乐范畴密切相关。

一般来说，人们对音乐的审美大致有以下三种基本类型：感性层面的审美，理性层面的审美，感性与理性相统一的审美。对需要增长鉴赏力的人来说，选择第三种类型是比较合适的。

因为第一种类型容易把我们引向是对音乐的感官愉悦，并未达到音乐对我们产生美育和教育的目的。而第二种类型又过于理性，对于一般欣赏者说来也不合适，因为我们不可能都成为专业的音乐批评家。理想的音乐鉴赏方式是第三种，在这种感性与理性相统一的审美观照中，我们既获得了对音乐初级的审美感受，又由表及里，产生了精神的愉悦，同时也使我们在心灵和思想中得到教化。

艺术是人生的花朵，没有音乐的生活是有缺陷的。人应该求真、向善、乐美，正如我们的先哲所说“兴于诗，立于

礼、成于乐”。我们没有理由拒斥音乐，更应该成为高山流水的知音、交响管弦的朋友。

第二节 声乐

声乐是音乐表演的一个类型。以声带作为发音工具，用人演唱，叫声乐。所演唱的作品称声乐作品。

人声以年龄、性别分为男性、女性和童声。由于音区和音色的差异，分为男高音、男中音和男低音，女高音、女中音和低音。

由于演唱形式的不同，声乐演唱分为独唱：男声独唱、女声独唱、童声独唱、男高音独唱、女中音独唱等。重唱：由2~5人的声部演唱不同的旋律称为重唱，如男声二重唱、女声三重唱、男女性二重唱、男声五重唱等。齐唱：许多人同唱一个旋律称为齐唱，如《让我们荡起双桨》。对唱：同一首歌曲，由两个人先后轮流独唱。合唱：在多声部音乐中，每一个声部上许多演唱称为合唱，如《祖国颂》。根据人声的不同类别，合唱分为男声合唱、女声合唱、童声合唱、混声合唱等。

在声乐作品中，从歌曲的风格内容看，有行进曲、抒情歌曲、爱情歌曲、浪漫歌曲、艺术歌曲等。从歌曲的形式体裁看，有合唱曲、表演歌曲、独唱歌曲、群众歌曲等。从歌曲的功能用途看，有赞颂歌曲、纪念歌曲、风俗歌曲、校园歌曲等。从历史角度看，有古代歌曲、当代歌曲、现代歌曲等。从年龄和职业区分，有少儿歌曲、幼儿歌曲、青年歌曲、

军队歌曲、农民歌曲、工人歌曲等。

一、《黄河大合唱》

《黄河大合唱》是光未然词、冼星海曲，1939年创作于延安。作品由八个乐章构成，每个乐章开头部分都有一段配乐诗朗诵。第一乐章《黄河船夫曲》，用船工号子的音调贯穿全乐章，采取领唱与合唱相呼应的演唱形式，表现船工们同惊涛骇浪搏斗的场景和展现乐观的精神气质及胜利后的喜悦。

第二乐章《黄河颂》，由男声独唱，音乐壮阔深情，气势宽广，表现了黄河的雄壮，颂扬民族精神像黄河一样坚强和勇往直前的品格。

第三乐章《黄河之水天上来》，展现了千百万抗日儿女们的伟大业绩，音调吸取了《义勇军进行曲》《满江红》的音乐成分，使人联想起历史上民族英雄的伟大形象。

第四乐章《黄河谣》，用民族抒情叙事，描绘黄河两岸的美丽风光，痛斥日本侵略者的罪行，表现人民大从无比悲痛的情绪。

第五乐章《黄边对口曲》，描写两个流亡者互相倾诉家破人亡的悲惨遭遇，愤而走上抗战图存的道路。

第六乐章《黄河怨》，描述了妇女遭到敌人强暴，面对黄河怒涛倾泻自己的深仇大恨，有层次地表现了悲伤、哭诉、哀怨、愤恨的思想感情。

第七乐章《保卫黄河》，表现游击健儿的英雄气概和战斗精神，音乐豪迈自信，节奏鲜明紧凑。

第八乐章《怒吼吧，黄河》，是大合唱的终曲，概括地表

现了中国人民坚强不屈的意志具有黄河一样的巨大力量，表明了中华民族是永远不可战胜的，具有震撼人心的感人魅力。

《黄河大合唱》是一部不朽的中国人民进行民族解放斗争的音乐史诗。

二、《松花江上》

《松花江上》是著名的《流亡三部曲》之一。作品诞生于1936年，时值我国东三省沦陷，日本侵略者虎视眈眈，欲发动更大规模的侵略战争。大批东北学生流亡关内，他们满怀对侵略者的刻骨仇恨，纷纷怀抱打回老家去的碑刻和决心。音乐教师张寒暄将这种真情实感用音乐的形式表现出来，曲调采用北方妇女在麓上哭诉亲人的哀婉哭声。

全曲贯穿了叹息性的音调，集叙述、抒情、悲怆为一体。歌曲的第一乐段以第一人抒情地诉说家乡故土的富饶和美丽。第二乐段表现反对侵略，强烈要求打回老家去的思想情感。“九一八”歌词的反复出现，使感情层层推进，最后达到高潮。

《松花江上》唱遍了长城内外，激发了全国军民同仇敌忾、共赴国难、抗战到底的决心。

三、《让世界充满爱》

《让世界充满爱》，“一切人都结成兄弟”“让全世界来接个吻”，朴实自然的歌词，亲切动听的旋律，轻快活泼的节奏是歌曲作者陈哲、郭峰献给“国际和平年”的礼物。

作品选择世界和平这一当代世界人民关注的重大题材，表现了人们心中热爱和平的真诚愿望，具有深刻的感染力和

号召力。全曲的第一部分是主歌、副歌形式的分节歌。主歌的曲调柔婉连绵，表现了人类对和平的呼唤。副歌部分以热情奔放的音调唱出了对美好未来的憧憬。第二部分以变奏的旋律和拉长的节奏表现热情和乐观向上的激情。第三段情绪激越，更富有朝气和活力。作品表现力重大题材和内容，具有较高的艺术性。

四、《红河谷》（加拿大）

《红河谷》是加拿大民歌。作品表现了红河谷的一位姑娘，是她心上人将要离去时的无限忧伤和眷恋之情。歌曲分为四段：第一段表现姑娘对恋人的倾慕；第二段写姑娘在恋人出走时的忧伤心情；第三段写了她不能与恋人同去的感慨；第四段表现了姑娘善良纯洁的性格和对未来充满希望的心情。这首民歌简练、精致，感情朴实，具有浓郁的生活气息，曾在我国青少年中广为流传。

五、《摇篮曲》（奥地利）

《摇篮曲》由奥地利诗人克劳蒂乌斯作词，著名作曲家舒伯特作曲。这首歌曲短小精致，流传世界各地，深受人们的喜爱。可以说是全世界母亲的歌。婴儿是伟大母爱的体现，艺术家用恬静亲切的歌曲来赞美入睡婴儿的可爱神态，赞颂母亲那最为动人的温柔的爱。歌曲用单乐段形式写成，结构方整，音乐素材洗练集中，节奏平衡徐缓，旋律优美流畅，表现出深情的爱抚和美好的期盼。

第三节 器乐

由乐器进行演奏，表现出乐器性能和技术手法，具有器乐化特征的音乐，称为器乐。

中外古今、不同民族国家制作了丰富多彩的乐器，如我国古代的琴、瑟、管、笙、竽、二胡、三弦、琵琶……又如西方的钢琴、提琴、长号、大管、口琴、圆号……

器乐一般分为独奏：由单个乐器进行演奏，如娄树华的古筝独奏曲《渔舟唱晚》、贺绿汀的钢琴独奏曲《牧童短笛》、西班牙萨拉萨蒂的小提琴独奏曲《吉卜赛之歌》。重奏：由两件以上乐器，各自演奏相对独立的声部，有二重奏、三重奏、四重奏、五重奏等，如莫扎特的《g小调弦乐五重奏》。齐奏：由多件乐器演奏同一个旋律，如聂耳的民族管弦乐曲《金蛇狂舞》、贝多芬的管弦乐曲《爱格蒙特序曲》。协奏：在合奏形式中，以一件乐器为主奏，其他许多乐器合奏，如刘文金的二胡协奏曲《长城随想》、何占豪和陈钢的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、舒曼的《a小调钢琴协奏曲》。合奏：由许多乐器按照一定的组合方式进行演奏多声性的音乐，如江南丝竹乐《欢乐歌》、柴可夫斯基的《悲怆交响曲》。

一、《二泉映月》

《二泉映月》是民间音乐家阿炳的二胡独奏曲。这首作品内在而深沉，抒发了阿炳内心深处的丰富体验，包括人生的甜酸苦辣、伤痛凄楚以及求生存的抗争激愤与挫折失败的

无奈。

乐曲由引子加六个变奏的乐段构成。引子像是深深的叹息声，有许多内心话要说，在没述说前，不由自主地发出了伤心而略有无奈感的叹息。第一段音乐上三个乐句组成。

第一句婉转压抑，第二句迸发式地吐露出内心的思绪，第三句情绪激动，展现内心的强烈冲突和顽强的抗争力量。通过有层次的陈述、引申、展形，构成了全曲的音乐主题，奠定了基本的音乐情感基础。作品采用多种演奏技法的变化，深刻而细致地表现了丰富的情感世界，道出了阿烦饱经风霜、一生坎坷、对世道的风云变化、人们的甜酸苦辣的真切体味，是一首既高雅又通俗的音乐珍品。

二、《春江花月夜》

《春江花月夜》是民族管弦乐曲。通过对夕阳西下、渔舟晚归的描写，展现出江南水乡春、江、花、月、夜的迷人景色，表现了晚归者的愉悦心情和对祖国锦绣山河的热爱。全曲就像一幅工笔精细、色彩柔和、清丽淡雅的山水风光画。

作品采用自由变奏的手法使主题循环展衍，旋律委婉优美，节奏流畅多变，配顺细腻巧妙，使人获得赏心悦目的艺术享受。

全曲共九段：第一段描绘夕阳映江面，熏风拂涟漪的景色；第二、三段表现了“月上东山”和“风回曲水”的意境；第四段描绘了江畔草木在夜风吹拂下婆娑起舞；第五段勾画出水天一色的壮丽景色；第六段描绘了渔人的愉悦心情；第七段描绘江水低回流转、浪花击岸的动态；第八段、第九段在古筝琶音衬托下，音乐由弱而强，速度由慢而快，将音乐

推向高潮，然后归舟又逐渐远去，万籁静寂。全曲在徐缓抒情的音乐声中结束，给人以无穷的回味。

三、《蓝色多瑙河》

《蓝色多瑙河》是约翰·施特劳斯的圆舞曲。全曲由一个序奏、五首小圆舞曲和一个尾声构成。序曲使人感受到投身于美丽大自然的怀抱中的欢畅的心情。

第一圆舞曲旋律抒情明朗，节奏轻松活泼。第二圆舞曲平稳流畅，感情内在、抒情。第三圆舞曲表现心理的深切感受。第五圆舞曲音乐激烈、情绪高涨，达到了全曲的高潮。这部管弦乐曲的旋律优美动人，格调健康高雅，构思统一又富于变化，尤其是作品表现出来的精神内涵渗透着维也纳人民爱故乡的深厚感情。

第四节 中国音乐艺术欣赏

一、《十面埋伏》

《十面埋伏》是传统琵琶武曲中最具有代表性的作品之一，作者不详，乐谱最早见于清代华秋萍 1818 年辑的《琵琶谱》。明代琵琶名手汤应曾演奏的琵琶曲《楚汉》，便是《十面埋伏》的前身。可见此曲的流传年代是十分悠久的。

此曲是以我国历史上的楚汉相争为题材，描写了刘邦项羽在垓下最后决战的情景。公元前 202 年楚汉战争时，汉军在垓下用十面埋伏的阵法，将楚军围困并歼灭，刘邦大胜，项羽自刎于乌江。乐曲着意渲染了得胜之师的威武雄姿。

《十面埋伏》为叙事性多段体结构，全曲共分有十三落，

每段都有文字小标题，用于提示乐曲所表现的内容，埋伏)从音乐发展看可以划分为三大部分。

第一部分：战前准备。包括列营、吹打、点将、排阵、走队 5 个小段落。

“列营”是全曲的引子，节奏自由而富于变化。在艺术上以高度概括、洗炼的手法，营造出异常强烈的战争气氛。乐曲一开始就把一幅充满杀机，刀光剑影的壮烈的古战场画面，展现在听众面前。

“吹打”是全曲中仅有的旋律性较强的抒情性段落。琵琶用“长乾”的指法奏出宽广而雄壮的曲调，模仿军乐中吹奏笳箫的音调。

这段音乐，似浩浩荡荡的汉军阔步前进，奔赴战场。

“点将”是“吹打”后半部分的变化重复，运用“扣、抹、弹、抹”的组合法连续奏出十六分音符的急促旋律，描绘战前调兵遣将的忙碌情景。

“排阵”和“走队”曲调简单，节奏整齐紧凑，表现了汉军战前士气的高昂。在旋律做八次节奏型模进中，利用调式，力度和旋律的起伏等各种变化，充分展现出汉军严整矫健的威武形象。

第二部分战斗过程包括“埋伏”“小战”“大战”三个小段落。这一部分描写战斗过程，是全曲的中心部分。

“埋伏”音调取材于“吹打”，利用一张一弛的对比性节奏音型和模进发展的旋律，造成一种紧张，恐怖的战斗气氛。

“小战”描写汉军与楚军交锋，短兵相接的战斗场面，琵琶运用了“刹弦”手法，使之发出刀枪相击声，随着速度

加快，力度加强，把音乐引入段落高潮。

“大战”是全曲的高潮部分，段落开始，繁密节奏渲染了火战声势，接着琵琶又以快速的“夹扫”指法，快速的进行再现“吹打”的部分旋律，象征着汉军的威势。百万汉军将士铁骑纵横，势不可挡。

在“大战”中的一段呐喊声，犹如“雄军百万，呼号震天，如雷如霆”，炮声、马蹄声、厮杀声交织在一起。此时此刻，突然出现了阵阵凄凉的箫声，它以犹伤，凄凉的音调，激起楚军思乡厌战的情绪。相传楚军大败前的夜晚，张良吹箫，令汉军齐唱楚歌，瓦解楚军士气。这也是我们平时所说的“四面楚歌”的来

箫声后的呐喊出现，也是全曲音乐发展的高峰，它的出现更为铿锵有力，具有强烈的战斗气氛。

第三部分战斗结束。包括项王败阵、乌江自刎、众军奏凯、诸将争功、得胜回营 5 个小段落。

这一部分音乐凄切悲壮，与前面的高潮形成了鲜明的对照。同时也描写了汉军的胜利以及项羽的失败，自刎于乌江的悲剧结局。

二、《光明行》

二胡的声音缠绵抒情，优美动人，适于演奏柔和细腻的抒情作品。但它能否奏出振奋人心的、雄壮有力的进行曲，许多人持怀疑态度。刘天华在 1931 年春天创作了旋律明快坚定，节奏富于弹性的二胡独奏曲《光明行》，并亲自登台演奏，由此作出了肯定的回答。

《光明行》是一首振奋人心的进行曲，旋律明快坚定，

节奏富于弹性。用主和弦的分解进行构成号角式的音调，在乐曲中占有主导地位。全曲由引子、四个乐段和尾声构成。

乐曲的引子以四小节相同的节奏型和在二胡内弦上奏出的空弦同音反复为特点：

短促跳跃的顿音演奏与轻巧生动的节奏型融为一体，宛如激励人们向前的小军鼓在敲击着。

乐曲的第一段是全曲的第一主题所在：

这一段旋律抑扬顿挫，坚定有力，充满激情，非常形象地表达现出追求光明、勇往直前的大无畏气概。

乐曲的第二段是全曲的第二主题所在，全段共演奏两次：

这段旋律舒展而流畅，平稳而连贯，使人听来柔美亲切，曲调先后在二胡里外两根弦上演奏，它既达到了调式调性的转换，又充分利用不同琴弦造成音色上的变化、对比。它展示了充满朝气、满怀希望和信心的人们向着光明前进时的内心世界。

乐曲的第三段是一幅丰富多彩、雄伟壮观、引人入胜的画面：

这段音乐转调多次，而且演奏技术也大大加强，旋律利用了这一短促而富有弹性的进行曲节奏及简洁明了的音乐语汇，形象而生动地刻画了来自四面八方追求光明的人们，汇成了一支浩浩荡荡的队伍，手挽着手，步伐坚定，精神抖擞向前行进。结尾声势浩大，气贯长虹。

第四段音乐是主旋律的变奏，它以 5, 1, 3, 5 为主要音素，在 C、D 两调上构成旋律：

这段音乐与第二段的效果有异曲同工之妙，旋律稳健有)

而又具有豪放、雄壮的特点，表现了人们充满必胜的信心向着光明前进时，那种襟怀开阔和无比自豪之感，以及要冲破黑暗迎接曙光的坚定决心。

乐曲进入尾声，冲锋号般的音调将全曲推向高潮。

乐曲的尾声音乐是由第二段主旋律稍加变化而构成的，个音调除最后的三拍以外，均用颤弓演奏，意境宽阔，气势磅礴它象征着人们以排山倒海之势，雷霆万钧之力，向黑暗发起猛烈的冲击。全曲在激越的情绪中结束。

三、《金蛇狂舞》

《金蛇狂舞》是聂耳根据民间乐曲《倒八板》(《老六板》的变体，又名《凡忘工》《绝工板》)改编的民族器乐合奏曲。作于 1934 年。

乐曲短小精悍、欢快流畅。在旋律发展中，采用了民间“螺蛳结顶”的手法；演奏形式生动活泼，用铿锵有力的锣鼓，有时作间奏，有时与丝竹乐队对奏，有时与曲调同时奏鸣，渲染了热烈欢腾的气氛。表现了在我国传统民间节日中人们舞动巨龙、锣鼓喧天的欢乐场景。聂耳将其定名为《金蛇狂舞》，反映了他对新中国的坚定信念和革命乐观主义精神。

乐曲采用 D 微调式，2/4 拍。结构是：A 与 B 两个段落多次循环再现的循环结构。

乐曲一开始，以昂扬、奔放的引子，揭开了序幕：

接着，由鼓、钹奏出激越的音响（ $\underline{\times \cdot \times} \quad \underline{\times \times} | \underline{\circ \times} \quad \underline{\times |}$ ）过渡，引出明快、流畅的主题乐句：

这段旋律的节奏音型，使音乐具有强烈的内在的推动力，

赋予乐曲以热情、兴奋、欢乐的色彩。

第二段采用“螺蛳结顶”旋法(在我国打击乐的编写中广泛用于旋律伸展的一种手法。)即：在此曲中，以

句中四拍，发展到最后以“1”一拍为一句，由于句幅按一定层次，递减，呈现出“螺蛳结顶”状，从而将音乐推向高潮，上下句对答呼应，在句幅逐层缩小的同时，将对答的双方处理成领与合、吹与弹、锣与鼓、强与弱等对比关系，情绪逐层离涨，达到全曲的高潮，巧妙地描绘出民间喜庆时人们舞动巨龙、锣鼓喧天的欢乐场景。

第三段是第一段的再现。然后，乐曲从头反复了一次。紧接着，在经过第二段的展开和对比之后，又一次出现第一段的旋律，随着速度逐渐加快，力度逐渐增强，情绪更加虹火，再度把乐曲推向高潮。最后在锣鼓齐鸣中，以短促有力的三个音结束全曲。

四、《梁山伯与祝英台》

何占豪(1933—)，我国著名作曲家，浙江诸暨人。原是浙省越剧团的乐队队员，1957年入上海音乐学院管弦乐进修班学习小提琴，1960年毕业后转作曲系，后留校任教。现任上海音乐学院教授。1959年，他和陈钢还是学生时，为了探索古为今用、洋为中用、交响音乐民族化的道路，选择了梁山伯与祝英台这一家喻户晓的民间故事，成功地创作了单乐章带标题的小提琴协奏曲。

这部通俗交响乐从梁祝故事中选择了“草桥结拜”、“英台抗婚”、“坟前化蝶”这三个主要情节，分别作为乐曲的呈示部、展开部和再现部的内容，表现了这对青年男女的忠贞

爱情和对封建宗法礼教的控诉和反抗。

作者根据协奏曲的特点，对“梁祝”的戏剧内容与曲调进行综合提炼，以越剧中的曲调为素材，综合采用交响乐与我国民间戏曲音乐的表现手法，并加以发展和创造。在乐曲结构上，根据标题内容的需要，运用奏鸣曲式，充分表现了故事的戏剧冲突，发挥了交响效果。《梁祝》在小提琴的演奏上，借用了我国民族乐器的某些演奏技法和效果，显示了鲜明的民族特色，被誉为“我们自己的交响乐”，国外则称之为“蝴蝶的爱情协奏曲”，自1959年初演至今，久演不衰，是一部深具民族文化神韵的艺术佳作。

在结构曲式上，梁祝采取了西洋协奏曲中的奏鸣曲式，作品的呈示部由一个简短的引子开始，在柔曼的弦乐震音中，长笛奏出鸟鸣般的华彩旋律，接着双簧管吹出柔和的引子，描绘了春光明媚，鸟语花香的美丽景色。

然后作品便在竖琴清丽的琶音伴奏下由小提琴奏出优雅的爱情主题。接着大提琴以淳厚的音调在中段与小提琴柔美的乐声形成对答，表现了梁祝在草桥义结金兰的情景。在小提琴独奏之后，引出了全曲最欢快的回旋曲式主题，刻画了三载同窗的幸福时光，然后慢板奏出爱情主题变奏，表现英台被父召回，二人长亭惜别，十八相送，依依不舍的场面。展开部一开始，音乐突然转为低沉阴暗，一串不协和音，预示了不祥的征兆，由铜管乐器奏出凶暴的代表封建势力的音乐主题，小提琴则奏出痛苦心情的音调，表现出惊恐不安的情结。

此后，小提琴与乐队几次交锋，乐队用强烈的切分和弦

妻出由剧部主题变化而成的反抗主题，表现了英台抗婚的插图。旋即转入慢板，二重奏的对答，描述了楼台互诉衷肠的动人情景。

山伯病死，音乐急转直下，英台灵前哭祭。乐曲运用了戏曲中紧拉慢唱的手法，表达英台悲痛欲绝的情形，音乐推向高潮，发出最后的呼喊，金鼓齐鸣，英台纵身跳入坟中。

再现部。长笛以柔美的华彩旋律，结合竖琴的级进滑奏，把人们引向神话般的仙境。加上弱音器的独奏小提琴再次奏出爱情主题，伴奏音响朦胧而华丽。梁山伯与祝英台在封建势力压迫下悲愤地死去，其精诚所至，感天动地，终于双双化作彩蝶，在花丛中自由地飞舞，寄托了人们对悲剧的男女主人公的深切同情和祝愿，也表达了人们对美好生活的追求和向往。

第五节 西方音乐艺术鉴赏

一、《d 小调托卡塔与赋格》

这是巴赫较著名的一首管风琴作品，据考证大约写于 1708 年，是巴赫青年时期之作。与以往许多管风琴曲不同的是，这首作品既不是为基督教堂仪式服务，也无任何宗教色彩和情感，它完全表现了青年巴赫倔强的性格和锐气，反映了巴赫对人生苦难的愤愤不平以及力图冲破羁绊、自由奔放的热切追求。

乐曲由托卡塔和赋格二部分组成，托卡塔部分较自由，在力度、速度、节奏、音量、音区等方面的转换很频繁，快

速的音阶走句和气势磅礴的和弦反复交替，显示出思想和情感的奔放不羁。乐曲开始的动机很重要，五度音延长停顿后，快速音阶下行至导音，再解决到主音。

这一特性动机是全曲的核心，在赋格部分中这一主题动机是以严谨的隐藏二声部形式出现。

随后作曲家通过复调对位多线条旋律有机结合的多声部手法，使这个主题在不同声部、不同调性上川流不息交替出现，轮番发展，造成了浩大的气势，最后仿佛长成一棵枝叶茂密的大树。因此严谨的赋格既与托卡塔形成对比，又由于主题材料的内在联系使整个作品获得了完整统一。最后出现与赋格形成对比的即兴段落与托卡塔遥相呼应，使全曲结束在庄严宏伟的高潮中。

二、《降 A 大调波罗乃兹舞曲》

《降 A 大调波罗乃兹舞曲》是所有肖邦波罗乃兹舞曲中性格最雄壮、最激昂的作品，音乐所体现出的英雄性格，是同肖邦缅怀波兰历史中的民族英雄而产生的民族自豪感联系在一起。作品由复三部曲式构成，A 部的主要主题具有豪爽、勇武的英雄气概：

乐曲的中部是这一英雄性格的继续展开，左手以快速的 16 分音符动机的反复，与右手演奏的军队号角声交织在一起，描绘了一幅古波兰战场上战马奔驰、刀光剑影的景象。整部作品始终贯穿着一种不屈不挠的斗争精神。

三、C 大调第 100《军队交响曲》及第三乐章

《军队交响曲》是海顿由 12 首交响曲组成的《伦敦交响

曲》中的一首。海顿的伦敦交响曲是为他在伦敦的音乐会而创作的，因此在内容上与伦敦无任何关系。像海顿的许多交响曲一样，第 100 交响曲的标题《军队》也是后人添加的，原因是在这部作品中海顿企图运用木管乐器的乐句、小号的独奏和打击乐渲染出音乐的战争气氛，使人们联想到军队的形象。

实际上在这部作品中与其说反映了“军队”的形象，倒不如说更典型地体现了古典主义音乐中生气勃勃、乐观向上和海顿音乐中的清新、明快、无强烈戏剧性的审美特征。

这是因为作品中既无真正的戏剧性冲突，也无贝多芬音乐中所表现的英雄气概，一句话，海顿塑造的“威武”形象与法国大革命时期同风浪搏击的时代英雄相去甚远。这部交响曲的第三乐章虽然沿用了传统小步舞曲的三拍子节拍，但无任何宫廷小步舞曲的审美趣味，而更多体现了奥地利乡村舞曲中质朴、粗犷的风俗性特征。

两乐句构成的曲式单位，在乐句、旋律型、节奏型、节拍重音上完全对称，体现了海顿交响曲中结构严谨、形式对称、音乐语言通俗、方整的艺术特点。

四、《菩提树》

《菩提树》是舒伯特声乐套曲《冬之旅》中的第五首歌曲。声乐套曲《冬之旅》在舒伯特的创作中占有极其重要的地位，它既是舒伯特悲惨生活经历的典型写照，同时也是对浪漫主义音乐中经常出现的寂寞、孤独、渴望光明和春天的失意流浪汉形象的最为深刻的揭示。《菩提树》由 ABA 三部分构成。

A 部分是明朗的 E 大调，描写流浪汉看见门前一棵菩提树，回忆起幼年在树下做过不少美丽的梦，充满了幻想和明朗的情绪。B 部转入同名小调写流浪汉回到现实中的痛苦感受，与 A 部美好的回忆形成鲜明的对比。歌曲的 A 部再现又转回 E 大调，流浪汉似乎又听到菩提树召唤他到那里去寻找平安。歌曲由描写呼啸的寒风吹着树叶沙沙作响的 8 小节引子开始，又用它作为尾奏，增强了凄凉的感情基调。整部作品具有朴素的民歌特点。

五、《第三交响曲(英雄)》第一乐章

贝多芬的《英雄交响曲》无论在音乐的内容还是形式上，都是音乐史乃至文化史上前所未有的突破。从内容上来说，歌颂为争取自由、平等、博爱的崇高理想而英勇斗争的、具有社会政治意义的时代英雄被首次反映在交响曲这一体裁形式中。它的出现，标志着西方音乐史上音乐内容的一次革命。不仅如此，它也标志着贝多芬音乐中新的创作倾向的开始。

此后，以革命英雄斗争为主题的音乐形象贯穿在贝多芬的创作中；从形式上看，新的表现内容促使贝多芬打破此前交响奏鸣套曲相对机械的呈示关系及表现手段。首先，贝多芬加强了音乐的戏剧性，使主要音乐形象在戏剧性冲突中得到贯穿发展。其次，他扩展了奏鸣曲式的各个部分，特别是它的展开部和尾声。展开部成为他表现英雄斗争的重要战场，丽尾声也不是简单的收束，已成为第二展开部和英雄走向胜利的高潮和结局。

再次，贝多芬将法国革命时期悼念英雄的《葬礼进行曲》替代传统的慢板乐章，用活泼、欢快、富有斗争精神的谐谑

曲替代传统的宫廷小步舞曲，使交响奏鸣套曲的形式结构具有了崭新的面目。

贝多芬所作的上述革新，使交响奏鸣套曲这一体裁发展到前所未有的高度。在第三交响曲的第一乐章中，革命英雄主义的斗争形象得到了最为生动和精炼的概括。与以往交响曲不同的是，慢板的序奏让位给两个斩钉截铁具有英雄性格的和弦。随后的主部主题，以势不可挡的气势逐渐汇集成一股强大的激流滚滚向前，势不可挡。

再现部和尾声，以英雄斗争的最后胜利和凯旋而告终。

六、《月光》

《月光》是德彪西钢琴组曲《贝加摩组曲》中的第三首，创作于 1890—1905 年。在德彪西的作品中，《月光》是一首通俗易懂、倍受人喜爱的钢琴作品。在这首作品中，作曲家运用了古老的多里亚调式，以清淡的笔调和丰富的色彩性和声，栩栩如生地描绘了一幅月色茫茫、明净如画的景象和气氛。

乐曲由三部分组成：第一部分音乐从宁静的气氛中开始，好似月光浮动的悠缓旋律，描绘了月色的奇幻景象而使人产生的强烈印象。乐曲的第二段从降 D 大调转到 E 大调，后又转回降 D 大调。与前后两段的静态描绘形成对比的是，在流水似的琶音背景下，右手以短小的乐句群向我们展示了月光动态的另一番景象。乐曲的第三段是第一部分的再现，但和弦织体有所变化。全曲使人感到在月光下充满心旷神怡、飘渺如梦的意境中结束。

七、《月夜》

《月夜》比较典型地体现丁舒曼艺术歌曲的特点，强烈而细腻的抒情和富有诗意的表现是这部作品的基调。诗歌是由艾森多夫创作的，共有三段：

无边无际的天空，静静地吻着大地，
在闪光的花丛中，她的梦境多美好。

微风吹过大地，麦浪一片涟漪，
树叶沙沙作响。星光点点在天际。

我的心灵多舒畅，伸展开它的翅膀，
飞过寂静的大地，奔向我的故乡。

作品运用的是常见的分节歌形式，第一、第二句的旋律连续反复三次就构成了歌曲的前二段，第二段的伴奏织体有感情上的细微变化。歌曲的第三段是整部作品的高潮，随着钢琴力度的加大及和弦的丰富变化，歌曲淋漓尽致地揭示厂情感的高涨和幻想着回到家乡的内心喜悦。

歌曲开始的引子很有特点，短短的几小节展现了一幅茫茫夜色的景象，为整部作品内容的表现提供了良好的气氛。同时它也担任着段落之间的连接和整部歌曲的尾奏。

第九章 舞蹈美

第一节 有关舞蹈艺术

一、舞蹈概述

舞蹈和音乐一样，也是动态的表现艺术。舞蹈美是用规范化了的有组织有节奏的人体动作，来表现人的感情。它把人体作为手段，通过有组织、有变化的节奏、动作和姿态来构成舞蹈美的形象。

舞蹈虽也能摹仿动物、植物，但是这一切都是为了表述人物的生活和感情而设置的。它长于抒情而拙于叙事，是与表现特点分不开的。它最根本的特点，一个是虚拟性，一个是抒情性。它不用语言，完全在不断运动中的人体，做出种种舞蹈动作和优美的姿态来抒发人的内心情感。

关于舞蹈的抒情本质，中国古代已有很好的说明，在《毛诗大序》中说：“言之不足，故嗟叹之；嗟之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不如手之舞之，足之蹈也。”说明古人也懂得舞蹈发之于内而形于外，一方面要饱满的发之于内的激情；另一方面又要找到形于外的充满形式的深刻道理。

舞蹈也是最古老的艺术形式之一。在原始社会里，舞蹈

是摹仿动物，再现狩猎、战争等过程，是与人的生活密切联系的。

随着社会和舞蹈的发展，模拟成为逐渐减少，表情部分逐渐增加，从单纯的模仿具体事物，逐渐过渡到抒发情感为主。

概括抽象的虚拟动作程式，就是说表现成分越来越压倒再现的成分，成为通过各种动作的节奏、夸张、变形等为表现人的精神状态，抒发人的内心丰富的情感，表现了一定时代的内容，引起欣赏者广泛联想和审美享受。

如民间集体舞蹈《安塞腰鼓》以龙腾虎跃的形式，把人们内心一派欢快的情绪，火一样炽热的感情充分地、淋漓尽致地表现出来。现代三人舞蹈《担鲜藕》，也充分表现了轻盈欢快拟人的鲜藕与赶集姑娘的欢喜、雀跃，映衬出对美好生活情趣，给人以感染、启迪和审美享受。

再如芭蕾舞是虚拟和抒情的集中表现，你什么时候和在什么地方，见过少女用脚尖在马路上走路，小伙子用托举抒发对恋人倾心爱慕之情？这在生活里见不到的，在芭蕾舞中却比比皆是，应用的好，可以产生强烈的效果，引起观众的美感。

舞蹈与音乐是密不可分的。虽然舞蹈是视觉形象，如果没有音乐的配合，视觉形象与听觉形象不能溶为一体，就难以取得动人的效果，另一方面，舞蹈动作高低起伏，动静缓急，也带有音乐的节奏、旋律的效果，表现出某些音乐的特点。

舞蹈与雕塑有相似之处，雕塑贵在抓住人物刹那间留下

的印象，表现了一个感情的顶点；舞蹈则是流动的雕塑，它表现的情感也是高度的集中，所不同的是雕塑是静止的，舞蹈是流动的，雕塑不过舞蹈暂停的一瞬间。舞蹈通过虚拟的动作，使观念联想起生活中的情感内容，是对舞蹈形象的补充、充实、丰富和再创造。

总之，表现艺术源于生活和社会实践，不过它侧重表现。整个创作过程中侧重于表现，通过创作的加工与提炼，表现主体的情感，心灵和精神境界。

关于再现艺术的特点、长处在于再现生活。再现生活并不是对生活机械的模仿或幼稚的反遇其表层，而是通过对生活加工、改造、提炼，甚至通过想象和幻想，将生活改造为虚构、夸张、变形的形式，主观渗透于客观来反映生活的本质。

二、舞蹈艺术的构成要素

舞蹈是通过有节奏、有组织和经过美化的流动性的人体动作来表情的艺术。舞蹈表情、舞蹈动作、舞蹈构图是舞蹈艺术的三要素。舞蹈表情是运用舞蹈手段表现出人的各咱情感，既是构成舞蹈形象的重要因素，又是观众进行欣赏、获得共鸣的桥梁。

舞蹈动作是经过艺术提炼、组织和美化了的、富于鲜明的节奏感和韵律感的人体动作，它来源于对人的各种生活或情感动作以及大自然各种运动形态的提炼、凝聚和升华，在长期的运用中，逐步脱离了与生活的联系而具有了独立的形式美价值。程式化和虚拟化是舞蹈动作的基本规定。

程式化是舞蹈艺术发展到较为成熟阶段的产物，是遵循

形式美法则而在实践中完成的。程式化使舞蹈较为稳定地传达出一定的情感意蕴，也有助于舞蹈风格的形成与稳定。虚拟化以艺术的假定为前提，它使舞蹈动作克服了再现的成分而成为表现性动作。

舞蹈构图是舞蹈表演在一定时间与空间内，对色、形、线等各个方面关系的合理布局。舞蹈三要素在舞蹈艺术中不是孤立的，而是以人物的内在情绪和心灵来贯穿，从而构成有机的整体，以实现“舞以宣情”的目的。虚拟化和程式化带来了舞蹈表情的含蓄性和写意性。因此，舞蹈艺术的境界带有某种空灵感和不确定性，有利于人们在观赏舞蹈艺术时拓展想象空间，获得较大的审美愉悦。

三、舞蹈艺术的审美特征

舞蹈是人类表现性艺术产生较早的门类，我国古代艺术理论认为，诗、乐、舞本是同源的，它们都根源于人心，适应人类表达情感的需要而诞生。甚至有“舞者，乐之容”的说法。舞蹈艺术的审美特征是：

1. 抒情性与表现性是本质的审美特征

抒情与叙事、表现与再现，是艺术的两大功能。各类艺术由于再现性艺术和表现性艺术的划分中，属于表现性艺术。

舞蹈主要不是用来模仿对象、再现生活，而是用于表现内在情感体验的。在表现内在情感体验上，又往往以抒情为主要方式。舞蹈长于抒情与表现，而拙于叙事与再现。抒情与表现是舞蹈艺术的特长，也是其自觉的审美追求。

关于舞蹈艺术的抒情与表现的本质，中外舞蹈艺术家是有所认识的。美国现代舞的先驱邓肯认为：“真正具有创造性

的舞蹈家，自然不是模仿，而是用自己创造的，比其他任何东西都更伟大的动作来表达情感。’我国魏晋时期的阮籍则用“舞以宣情”这样高度概括的概念来揭示舞蹈艺术的审美本质。和其他艺术比较，舞蹈艺术的抒情表现为直观性与过程性的统一。

成功的舞蹈作品总是抓住表现情感最浓烈、最冲动的瞬间，情动于衷而形于外，将无形的情化为可视的“形”，从而拨响观众的情感的琴弦的。情感构成了舞蹈艺术的生命。闻一多认为，舞“是生命情调最直接、最强烈、最尖锐、最单纯而最充足的表现”，这也是就舞蹈的表现性与情感性而言的。

当然，情感性是文学艺术的共同特征，但绘画、戏剧、叙事类文学作品中的情感是融入在叙述的事件、描摹的对象之中的，是叙事中的情感渗入，遵循再现的逻辑。而舞蹈所传达的则是情感本身。舞蹈之形，作为情感的载体，不必遵循再现的逻辑可以直接披露人的心灵、意绪，其表现手段和表现目的是高度统一的。

舞蹈强烈的抒情性和表现性 根源于其独特的物质媒介。舞蹈的物质媒介是人体动作，舞蹈中的人体动作既是对日常生活动作的凝聚的提炼，又是由情感孕育而成，是富于行动性、目的性和表情性的情感模式。而正是充满情感的舞蹈动作，使运动的人体摆脱了机械性的操练而成为诗意的载体。

指出舞蹈艺术的抒情与表现本质，并不否认舞蹈艺术的叙事和再现成分。但必须看到，舞蹈在本质上是不以模仿、再现为目的的。舞蹈在表现生活时更注意以主观体验的方式

加以间接表现，更加注意心灵化、意绪化。

2. 节奏感和韵律感是生命情调的表征

节奏是客观事物运动的属性，是符合规律的周期性变化的运动形式。舞蹈虽然占据一定空间，可以插入一些静态的空间造型，但其基本的手段却是人体的动作流，其表情离不开时间中运动，而节奏则是运动的表征，舞蹈就是通过有节奏的运动来表现情感的。这构成了舞蹈艺术的鲜明的节奏感。

作为在本质上是一种“动的艺术”，舞蹈的节奏不单指演员按照一定的音乐节拍所表演的动作，还指根据舞情对动作力度（强弱）、速度（快慢）、能量（增减）、幅度（大小）、高度（沉浮）、方向（正背）等方面的处理。

舞蹈的过程就是表情与上述诸要素密切结合、相互制约，臻于完善的过程，在严格的节奏规范中依据形象而舞蹈，是舞蹈艺术追求的最高境界。韵律是在节奏基础上的变化，以节奏以一定的情调贯穿则形成韵律。舞蹈的韵律是节奏与情感的统一，表现为身体各部分之间动作与动作连绵起伏的流动线条。韵律被看作舞蹈动态美的核心并成为舞蹈感染力的源泉，有了韵律，舞蹈的动作就摆脱了机械的操练而成为诗意的载体。

3. 过程性和流动性是呈现方式上的特点

这是由舞蹈艺术的时间特征所决定的。舞蹈虽然占据空间，但其动作的展开及情感的表现则是在时间中完成的。时间上的流动性或不可逆转性，就成了舞蹈艺术的基本特征。

舞蹈是在一定的时间过程中流动展开的艺术，流动是依时间过程而流动，过程是流动发展的过程。一定的过程性和

流动性，带来了舞蹈艺术在表现时间上的序列性。舞蹈艺术的境界，都是随时间的延进而逐一展开的，而欣赏者也正是在时间的序列结构中，获得逐层深入的情感体验的。

四、舞蹈艺术的美育功能

作为最古老的艺术种类，舞蹈同音乐一样，有着广泛的群众基础，在对人的审美塑造中发挥着重要作用。其美育功能可以概括为：

1. 具有强烈的情绪感染和情感陶冶功能

舞蹈通过有节奏的人体动作来表情，所造成的临场情绪气氛和所抒发的情感意蕴，能直接感染听众、观众，引发情感感应，产生共鸣效应，从而净化情绪，纯化情感。

由于舞蹈最擅状心灵之块垒，形思绪之无端，因此极易为观众直接接受并引起情感上的巨大波动。置于舞的海洋，那蓄积的情绪会得到痛快淋漓的表达，在身心的律动中激发起创造的欲望。“感人心者，莫先乎情”，强烈的抒情性是舞蹈艺术的长处，也是其美育上的优势。对此，中外美学家都有共识。

2. 具有娱乐身心、促进身心和谐的作用

舞蹈对人的美育功能不仅仅表现在情感陶冶上，还表现在有利于人的身心和谐的健康发展上。

人的美的根基是人的身心和谐，舞蹈之容，包含了人类高度的灵巧和智慧，可以使人在悦耳爽目之中，身心得到放松、平衡，达到和谐、安适，在育心的同时也促进身体的和谐和健康。从生理上讲，舞蹈能增强肌肉的弹性和肢体的灵活，改善肺部和心脏的功能，加速新陈代谢。舞蹈对人的形

体美的塑造也具有重要意义。能锻炼出匀称而健美的线条，防止和矫正人的形体缺陷。

又由于舞蹈的形体健美的线条，防止和矫正人的形体缺陷。又由于舞蹈的形体训练是一种身心合一、灵肉一致的训练，故能培育人的文化程度的标志，被许多国家列为从幼儿园到大学的必修课程。舞蹈所特有的节奏感和韵律感，融人的生理需要和心理需要于一体，是使人获得健康与健美的最佳手段。

在工业高度发达，人口高度密集的现代社会里，舞蹈成了调剂现代生活紧张节奏、消除身心疲劳，获得身心满足和心灵解释的极佳方式。正因为这样，许多国家已将“艺术疗法”作为治疗现代人身心疾病的辅助手段，取得了良好的效益。

3. 具有培养群体意识的功能

首先，从产生之初的功能看，舞蹈就具有协调动作，增强群体活力，提高工作效率的功能。

其次，从现实生活看，集体性的舞蹈促进人际交流，增强群体意识的功能易为明显。音乐中的大合唱、器乐演奏，没有高度的群体协调是难以完成的。

而各种形式的群众舞蹈特别是民间舞，如我国丰富多彩的汉族秧歌舞以及各少数民族的舞蹈，墨西哥的草帽舞，奥地利的华尔兹舞，波兰的玛祖卡舞，捷克的波尔卡舞，古巴的伦巴舞，英国的乡村舞，美的爵士舞、四方舞等，不仅有助于人的身体健康，而且有助于人与人之间良好关系的形式。

目前各城市流行的交谊舞，不仅有益于身心的健康，而

且也美化了周围环境，形成了美的情调和氛围。它以天然的优势，为现代社会人们封闭的心灵提供了通畅渠道。

此外，由于舞蹈是最充分体现了节奏和韵律的表情艺术，因此，它在培育人们的对节奏的敏感方面也具有特殊的意义。

第二节 中国舞蹈艺术

中国古代舞蹈源远流长。据记载，古代先民慑于自然的威力，他们将自己的命运委托于神，产生了以舞祭天的“巫舞”。春秋战国时代，祭坛上陈列供品，奏响音乐，女巫扮成各种神仙，载歌载舞。为求天雨，以保五谷丰登，“雩舞”应运而生。

《春秋繁露 求雨篇》描述了“小童八人，皆斋三日，服青衣而舞之”的雩舞场面。周代出现的“傺舞”就更具神秘色彩了，《论语 乡党》说“乡人傺，朝服而立于阼阶”，足见当时傺舞之隆重。周代宫中有“天子食，举以乐”的制度，“燕舞”成为当时宫廷宴饮游乐场合表演的室内舞蹈。这种舞蹈已具有较强的娱乐性和艺术性。

我国地域辽阔，民族众多，除了汉民族的龙舞、狮舞、灯舞，民间的扇舞、红绸舞、手鼓舞、高跷、秧歌舞外，还有维吾尔族、藏族、蒙古族、朝鲜族、傣族等各民族的舞蹈，它们共同组成了具有中国艺术特色的舞蹈大家族。

在中国舞蹈史上，产生了如宫廷乐舞《霓裳羽衣舞》，民族舞剧《宝莲灯》《鱼美人》《丝路花语》《小刀会》及芭蕾舞剧《白毛女》《红色娘子军》等经典作品。

第三节 中国舞蹈作品欣赏

一、《宝莲灯》

《宝莲灯》根据古代神话传说和同名戏曲改编。该剧描写华山三圣母下凡与书生刘彦昌相爱，由于触犯仙规，受到二郎神的阻拦。三圣母凭借宝莲灯神力击败二郎神后来到人间与刘彦昌完婚并生下一子沉香。

在沉香百日庆典上，二郎神不仅盗走宝莲灯并抢走三圣母，还把她压在华山脚下。霹雳大仙救出沉香，传授十五载武艺，让沉香劈山救母。沉香最终战胜华诸神，夺回宝莲灯击溃二郎神，一家三口终于团圆。

该剧将我国民族传统舞蹈的表现手法与芭蕾舞剧的结构方式较好地结合起来，采用大量民族民间舞蹈形式，如长绸舞、剑舞、扇舞、大头娃娃舞等。全剧结构简练、剧情生动、形象感人，是中国第一部民族舞剧。

二、《霓裳羽衣舞》

《霓裳羽衣舞》是中国古代最负盛名的宫廷乐舞。相传，该舞曲出自乐舞造诣颇深、多才多艺的唐玄宗之手。整部舞曲共 36 段，舞者身穿镶满珠玉等饰物的孔雀羽衣，淡色彩裙，披霞帔，头戴步摇冠。

《霓》是一种乐、歌、舞综合表演的艺术样式“唐大曲”。其音乐的曲式结构为散序、中序和破三。中序为固定的节拍，速度较慢，以歌为主，伴以舞蹈。中序之后是破，破以舞为

主，速度快，幅度大，力度强，技巧高，打击乐器加强，音乐也进入高潮。临近结束时，整个节奏突然转慢，音乐落到时值很长的结束音上，舞蹈动作终止。

《霓》最初是独舞，杨贵妃最善此舞。至唐宣宗时，已发展成有数百人演出的群舞了。

三、《鱼美人》

《鱼美人》是民族舞剧。作品描写大海公主鱼美人向往人间美好生活，爱上了勇敢的青年猎人，却不料被垂涎已久的山妖掠走。猎人救下鱼美人返回人间，正当他们举行婚礼之际，山妖再度施法，将鱼美人掠至妖洞，强行逼婚。猎人历尽艰险，闯入魔穴，斩除山妖，与鱼美人同结百年之好。

该剧借鉴欧洲芭蕾的艺术形式和结构方法表现中国题材，广泛采用民族民间舞蹈，注重人物性格和情感的刻画，在独舞、双人舞、群舞的编排以及音乐、舞美等方面都有独特的风格，具有较高的艺术审美力。

四、《丝路花语》

《丝路花语》描写唐代丝绸之路上，画工神笔张救起波斯商人伊努思，却意外地丢失了女儿英娘。数年后伊努思仗疏财，赎出了沦为歌妓的英娘，使父女得以团聚。莫高窟内，神笔张根据英娘的舞姿创作出“反弹琵琶伎乐天”。市曹欲占有英娘，神笔张托伊努思将英娘带往异国。当伊努思奉命使唐时，市曹加害于波斯商人，神笔张点燃烽火台报警后被害。

在 27 国交易会上，英娘化装献艺，揭露市曹等人的罪行，

铲除了丝路隐患。该剧成功地运用敦煌壁画中舞蹈特有的“S”形曲线运动规律，形成了自成体系的敦煌舞蹈学派，极大地丰富了中国古典舞的风格，成为民族舞蹈发展史上的里程碑。

第四节 西方舞蹈艺术

一、芭蕾

芭蕾是西方舞蹈的主要形式之一。芭蕾，是法语译音，特指有一定动作规范、技巧和审美要求的欧洲古典舞蹈形式。芭蕾作为舞台艺术形式始见于文艺复兴时期意大利宫廷盛大的宴饮娱乐活动中，后来由佛罗伦萨公主凯瑟琳将这一舞蹈形式带入了法国宫廷。

1581年，法国宫廷舞蹈家表演的第一部芭蕾《王后的喜剧芭蕾》在欧洲引起了极大的反响，各国宫廷纷纷效仿，并把芭蕾视为宫廷娱乐的典范形式。

1661年，法国国王路易十四在巴黎创办了皇家舞蹈学院后，又于1669年授权在巴黎成立歌剧院，从此结束了“宫廷芭蕾”的黄金时代。芭蕾进入剧场后，先后经历了“喜剧芭蕾”和“歌唱芭蕾”阶段。

19世纪初，芭蕾在内容与题材、技巧与表演等方面均有重大突破，女演员开始了踮起脚尖跳舞。芭蕾的规范进一步程式化，屈、伸、托举、滑动、跳跃、急冲、旋转，组成了一整套完备的芭蕾舞词汇。20世纪以来，俄罗斯取代意大利和法国，成为传统芭蕾的发展中心。法国舞蹈演员马里乌斯

彼季帕来到俄国演出，他编导的由柴可夫斯基作曲的《天鹅湖》《睡美人》等作品饮誉世界舞坛。

二、现代舞

除了芭蕾，20 世纪初在欧洲和美国形成了与古典芭蕾相对的舞蹈学派——现代舞。现代舞主张摆脱传统艺术形式的束缚，崇尚自然与创新，代表人物是邓肯及其“自由舞蹈”。

邓肯让自己的双脚摆脱了芭蕾舞鞋的桎梏，告别了肾束着身躯的芭蕾舞衣，在舞台上，对“灵魂的自然语言”进行了大胆实践，并以悠扬的乐曲为背景，再现了古代雕塑中人体艺术的神韵。维格曼的“表现主义现代舞”率先对音乐在舞蹈中的地位提出了挑战，主张使舞蹈摆脱音乐而独立存在，创立了没有音乐的“自由自在的舞蹈”。圣丹尼斯则从东方民间舞蹈中寻找创意灵感，开创了用充满异国情调的舞蹈形式传递宗教精神的先河。

三、社交舞

社交舞，又称舞会舞，原是流行于宫廷舞会及各种社交场所的舞蹈，包括小步舞、玛祖卡、华尔兹等舞种。后指舞步简单易学，形式自由，便于即兴发挥和宣泄情感的平阶层的舞蹈。除了芭蕾、现代舞、社交舞等重要形式，还舞蹈队列在圆形基础上变化为弧形链而得名的“轮舞”、挪威的民间舞蹈“哈灵”、巴西民间的“桑巴”、古巴民间的“伦巴”、阿根廷社交舞“探戈”、美国黑人社区自娱自乐的“迪斯科”……

第五节 西方舞蹈作品欣赏

一、《天鹅湖》

《天鹅湖》，古典芭蕾舞剧。该剧描写王子齐格弗里德与被魔王掠去变成白天鹅的公主奥杰塔相爱，魔王为破坏王子与奥杰塔的誓言，带着自己的女儿奥吉丽雅闯进宫廷舞会。王子误将奥吉丽雅当作奥杰塔而中了妖计，看到窗外凄凉飞去的白天鹅，方知受骗。王子追赶至森林湖畔，与魔王展开殊死搏斗，爱情的终于战胜邪恶。

该剧是浪漫主义时代最伟大的作品，它的成功使古典芭蕾达到了顶峰，使舞蹈编排真正达到了“交响化”的高度。一百多年来，该剧以优美的音乐、动人的故事和具有经典意义的舞蹈段落成为芭蕾舞坛上最为夺目的珍品，深受各国人民的喜爱。

二、《马赛曲》

《马赛曲》是现代舞蹈，由舞蹈家邓肯独舞，首演于巴黎。

该剧刻画了一位面对来犯之敌奋力抗争的女子的形象。演员身披鲜红衣袍，表情坚定而严峻，从她的动作与表情中，观众似乎看到了凶猛的敌人。搏斗中，她挣扎着，顽强地反击敌人。然而，面对超出承受力的黑暗统治，她哭泣了，那是求援的哀号，也是控诉的呼喊。

忽然，她从红旗中吸取了无穷的力量，她双手撑开红旗，

召唤战友们拿起武器投入血与火的战斗，她成了一位叱咤风云的女神。舞台呈现出庄严肃穆的气氛，她肩膀赤裸，一只手臂高举，酷似德拉克洛瓦的著名油画《自由引导人民》所描绘的坚不可摧的女神。

邓肯大胆冲破了传统芭蕾的陈旧程式，摒弃了世俗的艺术观念，以坦然、率真的态度创造了“自由舞蹈”。尤其在舞台表演时不穿鞋袜，几乎也不穿衣服，因而显示了更强烈的感染力。邓肯的其他作品如《春》《第七交响曲》《斯拉夫进行曲》等均饮誉舞坛。其卓越的成就使她赢得了“现代舞之母”的称号。

三、《罗密欧与朱丽叶》

《罗密欧与朱丽叶》，芭蕾舞剧。该剧以莎士比亚原著为主要情节，描写中世纪意大利维洛纳市的一对青年不顾家族世仇而真心相爱的故事。罗密欧与朱丽叶最终在家庭的威逼下以死殉情。两个家庭为爱情的力量所感召，从而化敌为友。

该剧将舞蹈与哑剧高度结合，以性格鲜明的人物形象和严谨而又多层次的结构成为戏剧芭蕾的顶峰之作。舞剧音乐旋律优美，和声多彩，节奏丰富，配器精致，具有强烈的艺术感染力，生动体现出莎翁原作的悲剧风格。

第十章 文学美

文学是语言的艺术。它的美是借助语言塑造典型艺术形象的意境，深刻反映生活或丰富的情感。文学大体上可分为两类：一类是诗歌、散文等，主要偏重于抒情性的表现艺术；另一类小说，主要偏重于叙事性的再现艺术。

高尔基说：“文学的根本材料是语言——是给我们的一切印象、感情、思想等以形态语言。文学是借助语言来造型描写的艺术”。文学语言与生活中的语言不同，文学语言是从生活语言提炼、加工、纯洁出来的，并着重语言的塑形象与表现情感的功能。

文学语言的优点，在于它能同时诉诸听觉和视觉，并通过它们唤起生动的表象，作用于欣赏者的再创造。语言艺术在描绘一种具体的生动的图景时，必须是通过欣赏者想象和再创造，才能呈现于欣赏者的面前。

它永远是一种心领神会的，它所创造的艺术形象，给欣赏者提供想象和再创造的艺术形象，给欣赏者提供想象和再创造的广阔天地，充分发挥欣赏者主观能动性，才能得到意味无穷的审美享受。中国古代诗歌中一向讲究意境，追求“诗中有画，画中有诗”，这种意境的出现，是通过欣赏者的想象和再创造呈现出来的，造成听觉和视觉形象的效果。

文学具有描写现实，表达思想的广阔无尽的可能性，在内容上较之仅仅局限于视觉或听觉形象的艺术有较大的优越性。它连其他艺术都难以表达的嗅觉和味觉，通过语言的描写都可以表达出来。同时它用来具体概括时间、空间范围更广的事物，人的内心世界的变化；既可以运用象征、暗示、含蕴等手法，又可以运用情节，在情节的发展中流露出思想倾向。文学在所有艺术中既是自由的，又是富于思想性的。

在语言运用方面，小说最能发挥语言的长处。它运用灵活多变的和富有个性化的语言，多方面的刻画人物，表现出典型环境中的典型性格。能够广阔的描绘社会生活，深刻地反映历史画卷和发展进程。它与戏剧、电影相似，但又超过它们。这是因为戏剧、电影往往受到篇幅的限制，欣赏者必须在两小时左右时间内完成。而小说则不受此种限制，特别是反映一个时代的长篇巨著，其优点更为突出。

表现性的文学，特别是诗歌，其语言具有音乐美的特征，它和音乐有相似的美学规律，在古代诗歌和音乐本来就是统一的，诗歌最早的作用是唱和，就是与音乐密不可分的。

诗歌动用平仄、四声、迭韵等手段为人们一代一代的反复吟咏，就是因为它具有音乐美。现代诗歌创作在语言上的长短、高低、快慢、轻重等，一方面服务于表现情感，一方面也具有音乐的节奏、旋律。即使所谓“自由诗”，也不能否定它的形式节奏、韵律和上口，就是说在语言上要有音乐的美和特性。

第一节 散文

一、散文的特点

广义的散文包括杂文、随笔、小品文、散文诗、通讯、特写、游记、传记等。作为一种确定的文章体裁，狭义的散文是指那些以“我”的自由之笔，写“我”的自得之见，抒“我”的自然之情，显“我”的自在之趣的艺术美文。因此，具有艺术性的优美的文章就是我们要谈的散文。

不同于小说、诗歌和剧本，散文有它自身的特点。

1. “我”是文章的中心

写人或记事，“我”是参与者或目击者，人与事均经过“我”的体验、过滤和评判，用自由之笔抒写“我”的个性，写景、状物都经过“我”的观察、折射和描绘，进而袒露“我”的情智和鲜明个性。这种特性使散文有别于新闻通讯或报告文学文体。例如，阿城的散文《父亲》：父亲的另一个可爱之处，在于他极虔诚地要求入党。四十年来，他写的入党申请书有两部长篇小说那么多……

2. 散文的题材海阔天空

在作者眼里，凡社会生活和自然界中的一切有意义、有感触的事物，无论是政治事件、经济建议、社会变革，还是世态人情、日常感受、身边琐事、读书偶得、花鸟虫鱼、风花雪月，统统可以入题。

丰富多彩的社会生活和绚丽多姿的自然界为散文写作提

供了取之不尽的题材。例如，秦牧的散文集《艺海拾贝》就包括琴棋书画、花鸟虫鱼、山川胜景、天上人间，从宏观世界到微观世界，从自然科学到人文科学……计 65 篇文章被誉为知识的“花城”。又如邓拓的《燕山夜话》更是谈天说地、论古道今，所涉题材之广，内容之博，简直就是一部小百科全书。

3. 散文的内容真实自然，笔墨自由

散文以真挚的感情和心灵的坦诚打动读者。真实，是散文的生命所在，力量所在和价值所在，读者欣赏散文时是从不怀疑其真实性的。真实的东西势必自然，因而，散文从不装腔作势，也不矫揉造作。家常絮语，娓娓道来。

写景状物或记事写人，随心舒卷。抒情或议论，提手运笔，行止自如。例如，陈冲的《把回想留给未来》：一个瘦瘦的月亮孤零零地悬挂在半空，月亮下面是野山乌黑的剪影。我想起多年前读到的一首诗《月亮拽着我的风筝走了……》，诗里讲些什么记不太清了，但诗的结尾我能背出来，“把回想留给未来吧，就像把梦留给夜，泪留给大海，风留给帆……”

4. 散文平易质朴、富有趣味

它不刻意雕琢，无力斧之痕，文采朴实，真实自然。例如，叶君健的《桃子熟了》：下了几场雨，接着出了几天太阳。院子里那棵桃树上结的果实很快地就都熟了，罩在果实上的纸袋有的已经胀破了，果子露在外边的那一部分果皮，有的变得深红，有的甚至作紫褐色……而我们的这棵桃树又相当卖力，它一口气就结了一百多个……优秀的散文无不包容一定的情趣和理趣，语趣或境趣，使散文的审美魅力别具一格

而贴近读者。

例如，秦牧的《惠能和尚偈语》：惠能在某些事情上的见识却有很卓越的、显出真知灼见的地方。他做和尚却不想升西天，说过“如人人皆升西天，是西天将人满为患”这样的话。诗翁郭老在咏“六榕寺”诗中就称赞过他，“惠能杰出处，不愿升西天”。而那句“下下人有上上智”的偈语，尤其精彩……

二、散文的类别

散文大致分为三大类：抒情散文、叙事散文和议论散文。一般来说，抒情总以“事”为缘由。叙事总少不了抒发自己的情感。议论更是边叙、边抒、边论三者兼而有之了。

第二节 诗歌

一、诗歌是最富想象力的语言艺术

云中的神呵，雾中的仙，
神姿仙态桂林的山；
情一样深呵，梦一样美，
如情似梦漓江的水！

……

祖国的笑容这样美！

诗人贺敬之把桂林山水的风姿、神韵刻画得出神入化，在盛赞祖国自然风光美的同时又礼赞祖国。数十年过去了，这首抒情诗所蕴涵的艺术美依然深深留在读者的心田。诗歌就具有如此巨大的感人魅力！

诗歌起源于人类的生产劳动，是产生时间最早的文学样式，是社会生活作者头脑中引起强烈情感反映的抒情之作。在我国古代，不合乐的称为诗，合乐的称为歌。现在一般统称为诗或诗歌。诗歌的种类很多，有古诗、近体诗、古代诗、叙事诗、抒情诗、格律诗、自由诗、朦胧诗、散文诗、街头诗、朗诵诗……

内容上高度凝炼、集中、概括，情感强烈，想象丰富，具有浓郁的抒情色彩是诗歌的基本特征之一。例如：在中国现代革命史上，红军长征自 1934 年 10 月始，至 1936 年 10 月红一、二、四方面军胜利会师。其间四渡赤水河、巧渡金沙江、强渡大渡河、翻越大雪山、过彝区、越草地……谱写了一曲震撼世界的宏伟诗篇。表现长征题材的小说、电影、剧本、传记可谓数不胜数。然而，毛泽东竟用 56 个字高度概括、集中表现了长征中最典型的事例，抒发了自己对长征的意义及业绩的深切感受。

《七律 长征》

红军不怕远征难，万水千山只等闲。
五岭逶迤腾细浪，乌蒙磅礴走泥丸。
金沙水拍云崖暖，大渡桥横铁索寒。
更喜岷山千里雪，三军过后尽开颜。

又如，李白的《望庐山瀑布》

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。

全诗四句共 28 个字，有渲染、有描写、有想象，处处紧扣瀑布的特征。着笔轻重相间，富有跳跃感。字里行间，透露出诗人赞美祖国壮丽河山的无比喜悦的感情。诗歌最宜表现激动人心的现实生活，想象力则给感情加深了浓烈的色彩。黑格尔说“最杰出的艺术本领就是想象”。诗歌正是最富想象力的语言艺术。

二、富有音乐性的诗歌

诗歌讲究节奏与韵律的和谐，富有音乐性。它要求构思精巧，语言凝炼，富有意境是诗歌的另一基本特征。在形式上，诗歌主要分为格律诗和自由诗两大类。

格律诗的形式有一定的规格，音韵有一定的规律，讲究押韵、对仗、平仄。

押韵：指律诗双句末尾一字须押同一个韵。例如王安石《书湖阳先生壁》：

茅檐常扫净无苔（tai）

花木成蹊手自栽（zai）

一水护田将绿绕

两山排闥送青来（lai）

这里的“苔”、“栽”、“来”均押上了“ai”的韵。

对仗：也称对偶，是一种修辞手段，其作用是形成整齐的美。

例如：金沙水拍云崖暖，大渡桥横铁索寒。

又如：墙上芦苇，头重脚轻根底浅。

山间竹笋，嘴尖皮厚腹中空。

平仄：指平声和仄声。普通话将汉字读音分为四声：
 á à，平就是平声，音调没有升降。仄就是不平的意思，例
 如《七律·长征》中的第五、六两句：

金沙水拍云崖暖，

大渡桥横铁索寒。

这两句诗和平仄是：

平平 | 仄仄 | 平平 | 仄

仄仄 | 平平 | 仄仄 | 平

诗中的对句，如“金沙”对“大渡”，是平平对仄仄。“水拍”对“桥横”，是仄仄对平平。“云崖”对“铁索”，是平平对仄仄。“暖”对“寒”，是仄对平。这就是对句中的平仄对立。

第三节 小说

前苏联小说《钢铁是怎样炼成的》影响了我国好几代人。近年我国根据原剧改编成电视连续剧，再一次在观众中掀起了一阵“钢铁”旋风。残酷的战争硝烟早已退去，数码通讯时代已光临新世纪，然而，小说中保尔、冬妮亚等人物形象、现实主义的人物安排、波澜壮阔的卫国战争画面仍然引起读者的浓厚兴趣。作品弘扬的人生观、价值观依然影响和激励着大家。这就是小说所具有的魅力。

小说是通过完整的情节和具体的环境描写，来塑造多种多样的人物形象。小说能广泛地、多方面地反映社会生活，是语言艺术中表现方法最灵活多样的文学体裁。

小说的特点是运用描述、描写等多种表现手法，加以虚构和想象，细致而多方面地刻画多种多样的人物性格，表现错综复杂的矛盾冲突，从而充分展示社会生活。人物、情节、环境小说三大要素。

小说的体裁很多，历史小说、通俗小说、推理小说、言情小说、纪实小说、童话小说、哲理小说、乡土小说、传记小说、章回小说、神话小说、现实主义小说、浪漫主义小说、现代派小说、意识流小说……按篇幅长短，容量大小，情节繁简，可分为长篇小说、中篇小说和短篇小说。

一、长篇小说

内容丰富、篇幅较长、人物众多是长篇小说的特点。它多以社会重大事件、广阔繁杂的社会生活为题材，描绘众多人物以及他们之间的复杂关系和人物性格的发展变化，反映某一历史时期的社会风貌。

例如《红楼梦》，作品塑造了贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、王熙凤、刘姥姥、晴雯、焦大、尤氏姐妹等一系列典型人物，他们不仅个个栩栩如生，且富有鲜明的个性。通过荣、宁二府的盛衰过程和数不清的人际关系及矛盾冲突，全面地铺展和批判了封建社会的种种黑暗与罪恶，揭示出它必然灭亡的历史命运。托尔斯泰的《复活》，雨果的《悲惨世界》，巴金的《家》《春》《秋》，老舍的《骆驼祥子》等无不赢得“时代的百科全书”之美誉。

二、中篇小说

容量大小介于长篇、短篇小说之间，它往往以主人公某

一时期或某一阶段的典型事件来展示人物性格及其生活变化。

例如鲁迅的《祝福》,描写了祥林嫂先被婆婆卖进了深山,又被大伯赶出了贺家,后来在鲁镇的遭遇更为悲惨。她掉进了由夫权、神权、族权,从物质到精神,从阳间世界到阴间世界,从鲁四老爷、婆婆乃至柳妈都共同参与的这个封建观念的大网络。作品深刻地揭示了封建礼教的系统周密、强大和深固。王蒙《相见时难》,陆文夫的《井》,谌容的《人到中年》等中篇小说均富有创意。

三、短篇小说

篇幅短小,情节简洁,结构紧凑,它通常选取生活中最有意义的一个“点”或几个“点”,从某一角度或侧面加以集中描绘,展开情节,从而短中求精,小中见大,使读者借一斑而见全豹,以一目尽传精神之美是短篇小说的提炼之处和艺术特点。

例如,法国作家莫泊桑在短篇小说《项链》中,讲述了罗瓦赛尔太太去参加一个晚会,为了不在阔太太们面前丢面子,她借了一串华丽的钻石项链。晚会上,她获得了极大的成功。正当她陶醉在幸福中时,项链却丢失了。为了赔偿这件昂贵的首饰,夫妻俩含辛茹苦地挣钱还债。当青春流逝,债务还清时,罗瓦赛尔太太得知:她借来的项链竟是假的。小说通过罗瓦赛尔太太为了一天的虚荣而付出十年代价的可悲结局,辛辣地讽刺了当时社会上资产阶级爱虚荣、尚浮华、附庸风雅的风气。峻青的《黎明的河边》,刘心武的《班主任》等均是短篇小说中的佼佼者。

第十一章 其他

第一节 书法美

一、书法的定义

如今人们习字者众，考级风亦盛，一手好字确实体现了一个人的文化与修养。面对汹涌而来的高科技手段和快节奏的生活方式，有人认为“书法已不具现实意义，电脑完全可取而代之”。此论是把写字与书法、实用与艺术等同起来了。电脑确实能“写”出各种字体，殊不知，作为一门艺术，电脑永远不能“表现作者的思想感情”。“塑造形象”是艺术的本质，是各类艺术必须遵循的普遍规律。

书法艺术离不开“写字”这个前提，写字又与文字的起源相联系，作为语言的符号，文字是人与人交往的书面媒介。从本质上说，写字的目的是为了记录与传播语言。

当然，当书写者在主观上展示了所书的线条美、结构美，以求“天地与我共存，万物与我为一”的愉悦心理，他就不是一般意义上的写字，也非将写字作为“媒介”了。

因此，一般的写字具有实用的功利，书法则是一种有风格的写字，是以毛笔书写汉字的方法，表达作者思想感情和

精神之美的艺术。也可以这样认为，初学书法的同志在一个时期内就是认真写字，然后一步一步地掌握笔法、技法，在长时期的实践磨练中写出具有自己风格，体现自己精神之美的作品，那时你就步入了书法艺术的殿堂。当然，这是一个精神和意志磨砺的求索过程，正如齐白石老人总结学艺之艰辛时所感叹的“天地酬勤”也。

二、书法的内涵

怀素曾对颜真卿说：“吾观夏云多奇峰，辄常师之，其痛快处如飞鸟出林，惊蛇入草。又遇拆壁之路……”张旭也曾对颜真卿说过：“孤蓬自振，惊沙坐飞，余自是得奇怪。”考察自然界的变动，只为艺术家提供了一个艺术创作的触点，而不是范本，说师法夏云奇峰，说“如飞鸟出林，惊蛇入草”，不是字迹象飞鸟出林，惊蛇入草，而是其自然的精神如之。

沃林格尔说过：“艺术作品同自然没有任何联系，自然之美绝不应该被视为艺术作品的一个条件，虽然在发展过程上确实相符，起过相似的作用。”书法与音乐都有这样一个共同点，没有现存的范本，没有使作品有所凭依的素材。这一特点，同样存在于书法艺术。

书法的点画线条，之所以引起我们的美感，主要的因素应该是感觉本身，即内心活动，内心的自我活动，而不是对自然的摹仿，审美享受是具体化的自我享受。书法点画线条的涵义，存在于对我们展示的生活意义之中。

自然界不包含旋律与声音这音乐艺术的两大主要因素；自然界也同样没有包含作为艺术书法艺术的点画线条。但是自然界固有点画线和相似的事物，如有像“点”一样的“高

峰坠石”；像“横”一样的“千里阵云”；像“坚”一样的“万岁枯藤”等。

我们暂且不说这些物象在古代书论中只是对画线条的比拟，是以这样的物象去说点画线条相像，那也纯然是两个不同的领域。用汉斯拉克对音乐所作的分析，我们可以同样认为，书法由自然面向艺术，必须经过数学的途径。

并非说人们故意凭借一些计算把书法安排好，实际上人们只是不自觉使用一些原始的数量比例关系的观念，通过一种隐蔽的测量和计算得出来的，这个测量的规律性后来得到科学的证实。启功先生在《书法概论》一书中对“结体”所作的数学上的分析，可以看作是上述“科学的证实”。

音乐是一种描述性的符号形式，它特别适用于表达人们内心生活的特点和性质。书法亦属永生的符号形式。音乐与书法，都善于表现感情，但这并不意味着创作者的情绪状态是直接表现在音乐与书法中的，也不意味着收法旨宣泄感情。

后入评颜真卿《祭祀文稿》表现出悲衰之情，甚至析出某种某段的情感状态来。其实这“悲哀”大抵更多地从“文稿”看出，而非从书法中看出。

又如现代有书“淡泊”二字者，以淡墨渲染，作似有似无状，以此表现“淡泊”之情。这是创作者追求的情绪的“直接表现”。其实我们看林散之、虞愚的书法的作品，不书“淡泊”而自有淡泊之意，不刻意用淡墨而自有淡远之境。

王羲之尝言：“点画之间皆有意，自有言所不尽。得其妙者，事事皆然。”苏东坡亦曾言：“心存形声与点画，体暇复求字外意？”可见，心淡而书自淡，刻意在外在形式上弄些

花样，大概并非书法所宜。

书法与音乐相同，书法的结构反映了情感生活的结构，是按照紧张与放松、运动与安静、完成与变化等方式构造起来的，这些微妙而迅速的交替方式，精确地反映了我们所感觉到的波动。

把书法与绘画的对应研究改作将书法与音乐或建筑作对应研究，意在要摈除那种书法要“表现”、或“直接表现”什么的观念。书法的观念是属于书法范畴的，而不属于概念范畴，不是先有概念，然后译成书法。前所论“现代派书法”的作品中就很有一些“译”的成分。

比如把李白的《下江陵》诗用字与画的形式摆式成山峰、长江和一叶小舟；例如先有“黑白颠倒”的概念，而书“黑白”二字，将“黑”以白笔写在黑底上，将“白”以墨笔写在白底上；比如写“龙”，因思龙乃行于水与云中，便在“龙”字背后涂以云与水的色彩，以像龙之所由来。一般认为，创作者最初的心态并非是先具某种较明确的情感，然后用点画线条将其“表现”出来。

创作之始，心内躁动，心痒手痒，他就写了，可能写上一两个字或一幅字，心即平静下来；可能十纸八纸，终有一幅得意。至于写什么，表达了什么事情，作者没有更多时间考虑的。而这些问题大概是作品出来之后，阅读与阐释者所不能回避的。“接受美学”论者认为，一部作品被作者写完，并不能产生独立的意义，这“意义”的实现要通过读者的阅读使之具体化，即以读者的感觉和知觉经验将作品中的空白填充起来。

“草圣”张旭醉后以头濡墨而书，大概连他自己也不知道要表现什么，醒后自视亦觉奇怪。醉后能使神全，亦即精神至于最自由的状态，这时写的就是他作为人、作为大自然的精灵的一颗最真诚、最本质、最自由的心灵。所以，这时的书法作品，即如玫瑰发出芳香，但这不是以“芳香的表现”为内容的；亦如森林散布阴凉，但它也不是“表现阴凉”。

书法是描述性的符号形式，它使“神”（即人的本质、个性、最自由之心灵）“现”而可“视”。它绝不是要有意识地、明确地“表现”某种情感，它也绝不以自然与现实为范本。这正是它之所以成为艺术、同时又区别于其他视觉艺术的地方。

从创作角度言，书法不以明确“表现”某种感情为目的，而充其量不过是描述。作者悲之极、乐之极、怒之极、喜之极，从生理学的意义上看，其心的律动并无很大差别。

例如“草圣”张旭“喜怒窘穷，忧悲、愉快、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草收焉发之。观于物，见山水岸谷，鸟兽虫鱼，草林之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。”我们在现存张草书帖中，很难说出他“表现”了什么思想感情，充其量只能说他的草书里可看出情绪激宕，倘硬说出此帖含怒，彼帖有忧，也是见仁见智之语。

从创作者的心态言，他在草书的创作中，无非得到一种解脱与超越，他由现实中的焦虑与苦痛里借笔墨而游乎艺术境界。“游”乃是从现实的实用观念中得到解脱，也是从现实的困境与情感的苦痛中得到解脱。

张旭借酒的力量，先从“人世”作一隔绝，因而“游”于书法。在“游”的当中，是不以实现利益为目的的，他并非是为了宣泄愤怒而书法。真正的书法家在书法中完全忘了现实中的一切，在世人眼里这自是一种“癫狂”状态，当其从“游”的状态“醒”来后，自视所书如神使鬼差，“常态”之中很难再写出相同的好字了。

这一点不只在张旭的书法实践中反映出来，怀素亦是这样，怀素不欲在“鱼牋素绢”上写，因为这样会“局促儿童戏”，因而非要在十数间长廊的粉壁上写才能豁达胸襟之气。当“游”于书法时，像有神灵相助，“起来向壁不停手，一行数字大如斗”，“驰毫骤墨剧奔驷，满座失声看不及”；“忽然叫绝三五声，满座纵横千万字”。这完全是超越现实、超越自我的一种精神的自由解放状态。

然而，“有人若问此中妙，怀素自言初不知”。张旭的“自视为神，不可复得”，与怀素的“自言初不知”，都是说“游”于书法时所得，是在“常态”中很难体验到的。张、素借酒而致“天地与我并生，万物与我为—”之境，因此而消解了以我为中心的欲望及欲望相勾连的知解，而打开了生命的屏障，与天地物融为一体。

此时天地万物为心所包涵，在心灵里脱胎换骨，恢复其生命的本性。如徐复观《中国艺术精神》中所言：“自己的精神，即天地的精神；自己精神的自由活动，即是‘独与天地精神往来’，这当然是最充实的生命，最充实的精神。”是一种充实的精神，而不可以已，则必发而为“恣纵”“瑰玮”“淑诡”的艺术品。书法家所描述的是这种“最充实的生命”，“最

充实的精神”，后人从书法作品中看出了恣纵、瑰玮、淑诡之类，那是从欣赏接受角度而言的，而并非创作者初始“表现”的对象。

三、书法的历史

书法艺术是伟大的华夏文化所孕育的一种独特的艺术形式，最典型地体现了东方艺术之美。1899年在河南安阳附近“殷墟”出土的甲骨文中，著名学者王国维不仅从甲骨的“文字”内容上窥出了商代的历史、宗教、地理等方面的情况，且对甲骨上的字体进行了研究。

甲骨上的文字结构有疏有密，线条有粗有细，转折有圆有方，行列有严整，有自由，这些都有意地做着提示、记录、传通等实用目的，但在书写过程中又流露出无意的艺术倾向，书法的雏形形成了。屈指数来，书法艺术的年龄该有3000余岁了。

春秋战国时期，南方出现了“鸟虫书”，北方则出现了“蝌蚪文”也叫“虫书”，文字的形体发生了变化。秦统一后的重要工作之一就是统一文字，由李斯主持整理出了小篆。“秦之小篆，篆法苛刻，书写不便，有碍传通”，于是古隶应运而生了。

古隶的出现，其实为了便于书写，“隶书，篆之捷也”。可见，早期的书法，其主要功能仍未摆脱“传通”。汉代的书法特色是碑刻的大量出现，如《曹全碑》《张迁碑》等。

魏晋时期，书法的审美价值空前提高，学习书法技巧，钻研书法气韵可谓蔚然成风，由此推出了以王羲之为代表的众多书法家。书法由早期的实用而提高到“游心”、“在”“意”，

所谓“点画之间皆有意，自有言所不尽，利其妙者，事事皆然”，从而在书法中寓进了一个有意味的人，表达了人的精神之美。

由于唐太宗李世民的提倡，王羲之书法盛极一时，且涌现了以欧阳询为首的唐初“四家”。怀素更将连笔连字、一派飞动的“狂草”推上了书坛，并提出了“乘兴而行，尽心而返”，体现一个真诚自我的书法理念。以苏轼为首的宋“四家”、明代的文徵明、唐寅、董其昌，清代的邓石如、赵之谦、吴昌硕，乃至现代的沈尹默，这些书法大家在我国书法艺术史上都占有一席之地。书法的形式更在不断变化和发展。

四、书法作品的审美

书法作品的审美，主要欣赏其构成的要素，如线条、结构、笔意。前两者侧重于书法技巧，属“形质”范畴。后者是“神采”，即做人，属首先与修养。

1. 线条

它是书法最基本的外在形态。欣赏书法作品，首先看到的是线条本身的美，它来自于书法家创造性组合的秩序感，使人感觉到了生命的运动和自然。其次，在静态的线条中要窥出动状及内在之力，看出一种“势”，这势就有一种不可逆转的方向性。

有了“力”与“势”，线条就由静而动了起来，使欣赏者忘却了文字的字义，更多地关注线条的美感，从而感觉到书法真正摆脱了文字的干扰。

2. 结构

书法的结构分为字法和章法。字法即单个字的结构，也

称结体，它是字的点画构成技法及美学倾向，要求点画位置的优化选择和点画关系的和谐，也即“永”字八法、“九宫”之说所要求的“映带左右，上下呼应，揖让向背，计白当黑”。

章法是指安排布置整幅作品中，字与字、行与行之间的承接、呼应、照顾等关系，也即作品中的“布白”，从而使人领略到“神完气畅，精妙和谐”的艺术之美。

3. 笔意

书法作品中所表现的是书者的气质、情趣、修养和人品。所谓“心正则笔正，人正则书正”，作字先作人，人奇字自古。因为书者应该是文化素养很高的人，是美的作品和健全的人格统一。正如沈尹默先生所说：“如果没有修养，素质很差，那么，光练写字工夫，最多也只能是个书匠。”

第二节 摄影美

一、摄影的定义

摄影是现代科学技术的产物，它诞生于1839年。与雕塑、绘画、书法等造型艺术形式相比，摄影是一门年轻的艺术。

摄影以照相器材为造型工具，不同的器材影响摄影造型的质量，因此，对工具的依赖是摄影的一大特点。摄影能逼真地再现客观对象，它不如造型艺术中其他形式那样任由作者自由驰骋进行创造，从这个意义上说，摄影依赖于科学和技术，纪实，也就成为它的本质特征。

反映社会生活、表现作者的主观情感和意志，是一切艺术必须遵循的普遍规律，摄影艺术也不能例外。因此，技术

和艺术这一对矛盾始终影响着摄影的艺术地位，且波及到摄影作品的欣赏。

二、摄影的历史

摄影也是静态的再现艺术，它的美是通过真实、优美的造型再现现实，反遇生活。它不像音乐、舞蹈、绘画等艺术那样，在古时代就开始了自身的历史，而是随着物理学、光学、化学的进步，随着自然科学技术的发展而发展起来的，至今不过一百多年的历史。法国人尼普斯在 1826 年用白蜡板摄制出世界上第一张照片，这是世界最早的摄影作品，直至今今天，科技技术的飞速发展，给摄影艺术创造了蓬勃发展的局面。

瞬间造型是摄影的特点，拍一张留影照，记录一个现场，如没有特殊的要求，此种照相是轻而易举的，尤其在照相机自动化程度全面提高的今天。

作为一门艺术，摄影追求的是“瞬间美”，因为，美是艺术的生命。照相是不经意的“实录”，而“瞬间美”则是有意创造。如同使用毛笔写字，并不是所有的毛笔字都是书法艺术一样，前者以实用为目的，后者以审美为前提。

摄影艺术家根据自己的艺术构思，运用摄影艺术的技巧，经暗室内的加工，制作出富于感染力的典型的艺术作品，它已与绘画有许多共同之处，而以形象逼真见长，并在再现中表现艺术家的思想情感和审美理想。摄影艺术所表现的对象，如新闻、人物、风景、动物、事件等都必须是真的。纪实性是摄影艺术的一个特点。

摄影艺术通过画面构图，光线的明暗和对比、影调等手

段造成艺术形象，还可以通过选择拍摄的距离、方向、角度、速度等来组织、安排画面以及各部景物的位置关系，以取得满意的效果。作为美的存在方式，摄影是静态的，不受时间因素的影响；作为语言材料，存在又都是动态的，对具体作品来说，稍纵即逝，不可复得，因此，摄影艺术又被称为“瞬间艺术”，这是摄影艺术的又一特点。

摄影艺术可以通过摄制好的底片特殊加工，使其具有绘画一般的感染力和表现力。

三、摄影艺术的类别

摄影艺术大致分为两大类：纪实摄影和艺术摄影。前者在纪实的基础上，表现了作者的思想情感和一定的美学要求。例如新闻摄影，读者通过一定的画面形象，主要获取新闻事实，其纪实的基础是不容更改或随意“创造”的。后者以形象美为号召，注重作者主观上的创造，以艺术表现为主要手段。

纪实摄影和艺术摄影均超越了“实录”或“照相”的层面，不同程度地融入了作者的思想情感和美学要求，因此，它们是创造性的精神生产劳动。

四、摄影艺术的造型手段

1. 光与影

摄影又称“光画”。“光”是摄影的基本造型手段。事物的具体形象由于光的照射才呈姿态，光线本身受光源、强度、距离和环境的影响而产生无穷的变化。例如，趋向光的影纹线条有力、影调或色彩饱和。逆光下物体的轮廓明显，立体

感强。

“影”是具体形象在光的照射下产生的从亮部到暗部极其丰富的层次变化，又称影调。光与影始终相随相伴。由于物体的形态、质感借助光与影的变化来表现，环境、气氛要依托光与影来营造，因此，光与影是摄影造型的“母体”，没有光也就没有摄影。

2. 线与形

线条是刻画对象的基本手段，它不仅刻画物体的外貌和轮廓，作为艺术“语言”，不同的线条给人不同的暗示和想象。例如，直线刚，曲线柔，上扬线舒展，下垂线低沉。

形即形状，它由线条构成，不同的形状给人不同的情绪感受。例如，圆形给人带来圆满和完美的情绪，塔形给人以稳固和永久的感觉。线与形是摄影构图的基本要素，它不仅呈现物体的外貌，更突出了物体本身的表现力。

3. 色彩与质感

色彩是光线照射的结果，不同的光线产生不同的色彩变化，不同的色彩又唤起人们不同的情绪感受。例如，红色使人想起太阳，给人以温暖。白色象征纯洁与朴素，示人以庄重。色彩的表现现在摄影中具有重要的审美意义。

质感即物体表现的肌理，如光滑、粗糙、滋润、干枯。摄影艺术对质感要求不仅仅在物体外部的表现，而重在能唤起欣赏者“触摸欲望”的效果，能激发欣赏者的情感和丰富的想象。

五、摄影艺术的审美特征

1. 内容

内容是摄影作品的灵魂，是作者在大量生活题材中提炼和概括出来的典型形象。内容由兴趣中心，即视觉焦点来表现，欣赏者通过直观即能领悟作品所传达的意义及作者的思想情感和意志倾向。兴趣中心通常是明显突出的形象主体，它统领了画面中诸多陪体及环境因素，形成众星托月的态势。因此，找到了作品的兴趣中心，也就抓住了灵魂，这是摄影欣赏的关键。

2. 形式

指对象的形状和结构。在摄影作品中表现为构图方式，也称经营位置，它是线条、形体等因素的合理构成。完整、简洁、生动、稳定是摄影构图的基本原则。它通过大与小、虚与实、繁与简、明与暗、动与静等对比关系及色调、色彩来烘托主体形象，通过画面布局，从而在种种变化中达到和谐与统一。

3. 意境

即摄影作品中凝聚的浓厚意趣和情思，它是作者思想情感和艺术思维糅合成一定的诗情画意。在内容上，意境表现为能深刻地揭示事物的本质，具有凝固精华的诗的情致。在形式上，意境表现为绘画的艺术美，具有“韵外之致”的效果。意境不仅能引起视觉快感，更能激发人的激越情绪和丰富的想象。

第三节 电影美

一、电影的概述

电影是以现代科技为手段，以画面与声音为媒介，在运动着的时间和空间里创造银幕形象，反映和表现社会生活和思想感情的一种艺术。

电影和戏剧一样，是动态的再现艺术。电影美也在于塑造活生生的典型的艺术形象，在更广阔范围内反映和再现生活的本质。

电影艺术是在物理学、化学发展的基础上产生的。法国人卢米埃尔兄弟于 1895 年 12 月，在巴黎第一次放映了他们摄制的影片《墙》《火车到站》《婴儿的午餐》《园丁浇水》等。虽然这些影片的内容十分简单，但却使他们第一次在银幕上看到了活动的人物，使人们大为惊叹。可见电影的历史仅仅一百多年，是一门最年轻的艺术。它从黑白片（无声片），有声片至今已是彩色片和彩色立体片，这些都与科学技术的发展是分不开的。

电影是最接近生活，反映生活的综合艺术。它把绘画、戏剧、音乐、建筑、舞蹈、风景、人物、视觉形象与语言联结成一体。其中最重要因素是视觉形象，它富有动作性、运动性。

电影除制做技术外，一定要求内容中的戏剧冲突，故事有开端、发展、高潮、结尾等戏剧法则，它近似于戏剧，但

又不同于戏剧。

一个单独镜头、画面往往说明了不了多少问题，只有把许多变化的镜头有组织的连接起来，使其变化流动在时空交错中，才能说明更多的问题。蒙太奇的运用使电影获得了新的质、新的自由、新的美，有了巨大的变化和升华。根据电影剧情的发展和自己认识的逻辑，有目的地把不同画面组织在一起。使内容情节与场景有机组合在一起，使其具有独特的感人魅力，给人以审美的享受。

摄影为电影的先导，摄影术的不断改进，为电影的诞生打下了基础。1893年，著名发明家爱迪生研制成功电影摄影机。1895年3月22日，在法国巴黎科技大会上放映了全世界第一部影片《工人放工回去》。这一年的12月28日，公映了《火车到站》等第一组影片。

由此，电影以它特有的魅力风靡了全球，许多国家纷纷研制和创造新的拍摄放映手段。为了促进艺术交流和文化流通，1925年召开了“国际电影与摄影大会”，决定以爱迪生命定的35毫米宽的胶片为国际统一标准。

1928年7月6日，美国公映了全球第一部有声影片《纽约之夜》，正式开创了声画并茂的有声电影时代。1938年，美国摄制出世界上第一部色彩纯真的故事片《罗宾汉》……

二、中国电影的历史

说起中国电影的起源，早在公元前一个世纪的汉武帝时代，我国就有了“皮影戏”，酷似如今影片中的剪纸片。之后，又有了“走马灯”。成吉思汗率军远征，“走马灯”开始流传于波斯，渐至欧洲，被称为“中国影灯”。中华民族对电影的

起源发明作出了开拓性的努力。

1896年8月11日，上海“徐园”首次放映外国“西洋影戏”。1905年，北京丰泰照相馆拍摄成京剧艺术家谭鑫培的《定军山》片段，第一部由中国人自己拍摄的影片诞生了。

20世纪20年代后期，以张石川、郑正秋为先导的早期电影人开创了中国电影事业。以夏衍为代表的进步扭转了早期电影“唯兴趣”的商业化倾向，坚持“艺术应教化社会”，紧随生活节拍在现实主义艺术方向，涌现了《渔光曲》《风云儿女》《春蚕》等一大批具有思想性和艺术性相结合的电影作品。新中国成立后，尤其是改革开放以来，我国电影事业的发展可谓突飞猛进。

三、电影是书法、绘画、舞蹈的综合体

人称电影是“第八艺术”。在人类文明的生活中，电影虽姗姗来迟，诞生在书法、绘画、舞蹈、雕塑、音乐、文学、戏剧之后，然而，它以崭新的面貌，集诸多艺术和技术于一身，先声夺人，后来居上。

从1894年卢米埃尔兄弟研制的间歇式拉片机到如今好莱坞巨大的摄影城，从早期的无声黑白片到今天的立体电影、全景电影、环幕电影、激光电影、数码电影，从简单的“记录性”形式到今天的故事片、历史片、灾难片、战争片、艺术片、动画片等数十种片式，从葛丽泰·嘉宝、阿兰·德龙、凯瑟琳·赫本、赵丹、巩俐、成龙等明星光彩照人的艺术形象到威尼斯、戛纳、上海等40余个国际电影节，电影已成为最容易被人们接受、最受人欢迎、最普遍、最广泛的艺术传播渠道，更成为人们接受思想、艺术、文学、音乐、美术等多

种信息的寓教于乐的重要手段。

电影是综合艺术。一部影片包括文学、音乐、表演、摄影、美术等多种艺术形式。然而，电影艺术最特殊的表现手段是蒙太奇。前苏联电影大师普罗夫金说“电影艺术的基础是蒙太奇”。

蒙太奇原是法语建筑学上的一个词的译音，是装配和构成的意思。在电影制作中，导演需要把整部电影的内容分成许多不同的镜头，分别拍摄以后，再依照原来的制作构思，将分散的镜头有顺序地剪辑组合起来，形成一部完整的影片，这种技巧就叫电影蒙太奇。例如，第一个镜头是一头猪，第二个镜头是一个人在磨刀。当这两个原本没有本质联系的镜头组合在一起，就无声地告诉观众“要宰猪了”。

前苏联导演库里肖夫作过一次实验，他拍了一个演员毫无表情的脸，然后分别放到其他三个镜头之前：一碗汤，一个做游戏的孩子，一个死去了的老妇人。第一组镜头表现出演员饥饿的情绪，面对一碗汤是那样“欲望难抑”；第二组镜头表现出温情，做游戏的孩子仿佛是演员的孩子，他关注着孩子的举动；第三组镜头表现出悲哀，仿佛死去的老妇就是演员的母亲。把一个个没有生命的镜头巧妙地组合成一部活的电影，表达人物的喜怒哀乐，悲欢离合，是蒙太奇的特殊表现手段。

蒙太奇不仅是镜头与镜头的组合，还包括镜头内部的不同构成。如镜头之间声音与声音、画面与声音、色彩与色彩、段落与段落之间蒙太奇关系。在表现手法上，还有心理蒙太奇、对比蒙太奇、叙述蒙太奇、平行蒙太奇、交叉蒙太奇、

表现蒙太奇、延续蒙太奇、重复蒙太奇等。了解蒙太奇理论、作用和表现手法，将有助于我们更好地欣赏电影这门神奇的艺术。

第四节 戏剧美

一、戏剧的定义

广义的戏剧包括西方的悲剧、喜剧、中国的戏曲、日本的歌舞伎、印度的古典剧等。在中国，戏剧一般指“话剧”。

戏剧是动态的再现艺术。它是由文学、音乐、舞蹈、美术、工艺等多种民分综合而成，所以又称综合艺术。戏剧美的实质在演员的表演之中。演员通过扮演角色，运用形体功能、语言、演唱等手段来塑造舞台形象，表演戏剧情节和典型的人物性格，能动的再现和反頓社会生活。演员的表演，实际上是演员审美感受的“外化”，是“感性的显现”。所谓演员进入角色，就是指演员创造性的与角色融为一体，取得和谐一致。

这样表演就是美的。戏剧美除了演员表演之外，还要受社会历史命运、社会经济和政治的制约。戏剧是形象性与过程性的完美结合，是其他艺术所不能代替的。

二、戏剧的概述

作为人类文化的一个组成部分，戏剧的起源可以追溯到古代的祭祀性歌舞。戏剧的本质，按古希腊哲学家和文艺理论家亚里士多德在《诗学》中所说的“一切艺术都是模仿，戏剧也是模仿，是对人的行动的模仿”。戏剧包含文学、音乐、

绘画、雕塑、建筑、舞蹈等多种艺术成分。戏剧以演员的表演为主导，表演动作是戏剧艺术的基本手段。由于戏剧演出受时间、舞台空间的限制，因此，戏剧是一门高度集中的舞台集体艺术。

戏剧虽然是多种艺术的综合，但主要包括两个组成部分，即演出形象和物质形象。演出形象包括演员的表演、导演的艺术处理、舞台美术的总和等；物质形象指布置、灯光、服装、道具、音响效果等。物质形象要从演出形象，使与演出形象有机结合为一个和谐的整体。

作为舞台演出的剧本，是戏剧的文学部分，可供阅读，但主要供演出使用，是戏剧表演的根据。剧本要求把生活矛盾斗争集中化，变为戏剧冲突。因此，剧中的人物、事件、时间、场景等，都要经过剧作家精心选择安排，使之围绕戏剧冲突的发生、发展直至高潮。所以说没有戏剧冲突就等于没有戏剧。

演员的舞台表演是在导演的艺术构思指导下进行的。演员是通过体导演的意图、角色的性格，在舞台塑造形象的各种艺术手段而实现的。演员的表演和对人物的刻划是对剧本角色的再创造。

三、戏剧的形式

戏剧形式有很多，如话剧、歌剧、戏曲等。如在戏曲艺术中，中国戏曲占有独特的位置。它追求虚拟、不重写实。这种虚拟性通过夸张的唱、念、做、打表演出来。演员通过这样的形式充分调动观众的想象，产生亲临其境的意境。

戏剧兼容了各类艺术形式，观众走进剧院以欣赏演员的

表演为主要目的。由于受舞台的空间的限制，戏剧演员的表演较之影、视演员更为严格，具有更高的要求。演员演出中的任何失误都不能弥补，高难度的动作也不可寻求替身，可谓“硬碰硬”。

话剧经典之作《茶馆》同有于是之、郑榕、蓝天野等艺术家的精湛表演，京剧《二堂舍子》若没有梅兰芳和周信芳两位大师“先是内心的动，然后带动形体的动”的令人叫绝的默契，都是不可想象的。演员在舞台上的主导地位，演员的感情与观众的感情在舞台上下的互动和默契是戏剧表演成功的标志之一。

电影剧作家柯灵在谈到他少年时欣赏乡下草台班演出的《伐子都》时记忆犹新：“我稚嫩的心灵第一次被人性中黑暗的深渊所震慑，也第一次如此强劲而深刻地被艺术感染力所吸引，如受电击雷轰。扮演公孙癩的是一位无名的艺人，他以绝妙的气概风度，矫健的腰腿身手，活灵活现地创造了一个胸襟十分褊狭而野心无限膨胀的人物……”

演员的“主导地位”，诚如托尔斯泰说的“艺术是这样一项人类的活动，一个人用某种外在的标志有意识地把自已体验过的感情传达给别人，而别人为这种感情所感染，也体验到这种感情。”

情节和人物非常精炼地集中在一起，是戏剧结构最基本的要求。例如话剧《雷雨》中，周、鲁两家八个人的活动，在内容、场景、情节、人物、事件上均以周公馆为主要场所展开矛盾冲突。在剧情的发展上，该剧一开始就交代了周萍与繁漪的特殊关系，然后引出全剧的内容。诚如曹禺所说：

“《雷雨》发生在不到 24 小时之内，时间和地点的统一，可以写得集中，同时进行一动作。动作在统一的结构里头。”

塑造典型环境中的典型人物形象是艺术表现的普遍要求。在戏剧中，这一要求是通过人物的神态和动作来展现人物的思想风貌，通过人物的语言来展现人物的性格。

因为，戏剧作品所表现的主题思想和审美价值总是通过人物来完成的。曹禺在《论戏剧》中说：“在《雷雨》的氛围里，周繁漪最显得调和，她的生命燃烧到电火一样白热，也有它一样的短促。情感、郁热、境遇，激成一朵艳丽的火花，当这火星也消灭时，她的生机也顿时化为乌有。她是一个最‘雷雨’的性格，她的生命交织着最残酷的爱和最不忍的恨，她拥有行为上许多矛盾，但没有一个矛盾不是极端的。

‘极端’和‘矛盾’是《雷雨》蒸热的氛围里两种自然的基调，剧情的调整多半以它们为转移。”除了人物的行为，人物的语言，尤其是充满个性的语言，在戏剧中具有塑造性格的重要作用。莎士比亚作品成功的原因之一就是用人物的内心独白，淋漓尽致地写出他的思想品质和行为动机。只有通过内心独白，才能把人物的本质入木三分地刻画出来。

戏剧的表现手段大致分为话剧、舞剧、诗剧、歌剧、歌舞剧和哑剧。在篇幅上可分为独幕剧和多幕剧。在风格流派上有现实主义戏剧、浪漫主义戏剧、古典主义戏剧、表现主义戏剧、先锋派戏剧等。此外，还有情节剧、历史剧、神话剧和儿童剧等。

第五节 工艺美

一、工艺美术

工艺美术是人类对自己的生活用品和生活环境的美化，它渗透在人类社会生产和生活的各个领域，直接和人们的衣、食、住、行、用有着密切的联系。

可以说，我们生活中的每一分钟都离不开它，大到一套家具、一把坐椅、一件衣服，小到一只饭碗、一支笔、一枚纽扣……工艺美术是以设计意识为主导，伴以形象思维的审美意识，通过工艺材料、工艺手段和各种专业技巧进行制作的一种造型艺术。

因此，工艺美术不同于纯美术，它具有物质产品和精神产品的双重属性，是实用价值和审美价值的统一体。

同其他艺术形式一样，工艺美术也产生于原始人类的生产劳动。从打制“尖”、“薄”、“扁”各类形态的石器，到极发达的玉石工艺，如甘肃仰韶文化中的玉璧和玉环，良渚文化中的玉琮等都具有较高的审美价值。

可见，中国古代先民已开始了工艺制作。《周礼·考工记》一书记载了商周各种手工艺分工的情况，其中有很多与工艺美术有关。青铜器是商、周两代工艺造型的代表。汉代的漆器、丝织等工艺已达到相当水平。唐代的服饰、刺绣、唐三彩已远销海外，波斯的沙马拉遗址，印度的卜拉米纳巴德遗址，日本法隆寺等地均发现我国唐代越窑的青瓷残片。色泽

柔和的宋瓷、料色柔媚的明代景泰蓝、精雕细镂的清式家具……古代工艺美术的高度发展与繁荣，为我国赢得了文明古国的美称。

二、工艺美术的类别

按照传统，工艺美术分为传统工艺、民间工艺、装潢艺术和现代工业工艺四大类。

如今，我们所称的工艺美术主要分为两大类：一类工艺美术作品主要为了欣赏，如象牙雕刻、苏州刺绣、贝雕、微雕等，这些美术品也称陈设工艺品或特种工艺品，它们只具有赏心悦目的欣赏意义，没有实用功能，如同绘画、书法等纯艺术作品一样。

另一类则主要为了实用，如服装设计、家具设计、陶瓷用品设计、工业产品设计等与我们的日常生活息息相关的经过美化的日用品，它们以适用为主，兼具观赏的艺术功能。

实用工艺美术是寓美于使用中的生活用品，给人以物质与精神上的双重满足，它既是人们精神生活面貌及审美情趣的体现，也会对人们的思想感情和审美趣味起到潜移默化的作用，更能加强人的美学修养和培养高尚的情操。

例如，当代服装设计，在保暖御寒的前提下，人们越来越看重它的审美价值，更加重视色彩的美观、面料的高贵和款式的新颖，从而获得享受人生、享受生活的美的体验。又如新居内的装潢设计，在注重实用的前提下，人们又把目光投向装饰、陈设，追求具有文化价值、符合人情味且具有艺术性的多元化风格。

再如，工业产品设计中对一些与人的衣、食、住、行相

关的产品的设计，既要求外观美化，更注重产品的结构和功能。其设计思想的特征是一切为人，力求在具体的物质方面满足人们现代生活的需要。

陈设工艺品，以满足人们的视觉审美和怡情逸趣。适用、经济、美以是大量实用工艺品美术创作和设计的基本原则。总之，工艺美术的不同类别体工艺品的不同功能，也为我们在欣赏活动中打开了审美的慧眼。

三、民间工艺

就地取材、以手工方式为主制作产品的一种工艺美术称作民间工艺。民间工艺范围极广，涉及我们生活的方方面面，如日用器皿、织染、绣品、年画、纸扎、风筝、剪纸、泥塑、香包、绣球、彩灯、盆景、各类手工小作品等。

1. 陶艺

即制陶工艺，它是人类最早通过化学变化，将一种物持改变成另一种物质的创造性活动。陶器是用粘土或加少量细颗粒砂土为原料，用水调匀，利用其可塑性成型为坯体，干燥后，经 600 ~1200 的高温焙烧后，改变了粘土的性质，产生了另一种具有哑音、不透明、吸水等特点的物质，称为陶质。其坯体可盛物，称为“陶器”。

中国是世界著名的陶瓷古国，早在八千年前的新石器时代早期，原始人已学会了制陶技术。制陶术不仅成为人类社会发史划时代的标志和人类跨入文明史的第一个里程碑，且为我国留下了一笔丰厚的物质文化遗产。

在公元前 16 世纪的商代中期，古人又烧制出原始瓷器。自此，陶与瓷齐头并进，共同发展，成为人类文明史上的瑰

宝，也是我国劳动人民对世界物质文明的伟大贡献。

早期的制陶方法是取质地细腻的粘土经淘洗糅和后搓成泥条，再自下而上盘旋叠筑成型，同时用缠有细线的拍子拍打，再用手沾水将里外抹平，陶坯未干时用圆器将表里两层磨光即成，称为泥条盘筑法。之后发明的轮制法及拉坯成型，不仅大大提高了工效，且所制器皿厚薄均匀，造型规整，器表光滑，是制陶工艺的一大进步。制陶有镂空、刻花、贴花、印花、剔花、描金等工艺装饰技法。

古代名陶主要有彩陶、黑陶、白陶、灰陶、唐三彩等。彩陶是最古老的工艺品，是仰韶文化的象征。唐三彩是唐代多彩铅釉陶产品的总称，主要产地在陕西西安、河南洛阳。江苏宜兴的紫砂陶，其产品以茶具见长。广东石湾陶器有欣赏品和日用品两大类，产品形式更是丰富多彩。陶器，尤其是彩陶，其装饰图案讲究统一、变化、均衡、对称、节奏、韵律等造型艺术规律。现代陶器更追求浑厚凝重、古雅朴素、豪放洒脱及美观实用等特点。

2. 剪纸

又称“刻花”、“窗花”、“剪画”，是用剪子或刻刀在纸上进行镂空和剪刻成各种纹样的造型艺术。按制作方法，有单色剪纸、染色剪纸、阳纹剪纸、阴纹剪纸、折叠剪纸、套色剪纸等。

剪纸的内容和题材多样，有吉祥图案、神话故事、戏曲人物、花鸟鱼虫等。剪纸作品有的精雕细镂，注重写实而栩栩如生；有的注重写意，形象夸张而浪漫。线条流转婉约、造型生动别致是剪纸作品的基本要素。

3. 风筝

风筝是用细竹扎成骨架，再糊上薄棉纸或塑料薄膜，由人用线牵引，借助于风力飞行的具有观赏、娱乐、运动等功能的民间工艺玩具。中国风筝的历史悠久，且闻名于世。

美国华盛顿国家航空和空间博物馆中介绍道“世界上最早的飞行器是中国的风筝和火箭”。英国科学史家李约瑟在《中国科学技术史》一书中把风筝列为中华民族对人类有重要贡献的科学发明之一。山东潍坊国际风筝节、上海奉贤风筝节已成为中外文化交流的重要项目之一。

风筝的品种和造型多姿多彩，有龙、蛇、蝶等动物造型，有多种神话传说中的形象，还有具有艺术美感的现代装饰造型。除了造型、色彩、体积外，升腾的亢奋力、飞翔的平衡力、下降时游刃有余的滑翔力是欣赏风筝制作水平的基本标准。

第六节 互联网络上的其他艺术

互联网络是一种综合的、大杂烩式的新兴媒体。可以说，与艺术有关的东西，从如雷贯耳的经典作品、稀奇古怪的专业图书到各种艺术杂耍的背景资料，无比丰富，应有尽有。

网络上的美术馆、博物馆资源十分丰富，可以让人充分领略各个历史时期世界各地的艺术珍宝的光彩。用户可以从网上浏览法国的卢浮宫里珍藏的文物、绘画及相关资料，也可以游览故宫。

网上的纽约现代艺术馆，展示着令人眼花缭乱的艺术收

藏品。网站设有油画、雕塑、素描、图书印制与设计、摄影以及电影和电视等多个栏目，最有特色的是其摄影作品多达25000幅，使之成为世界上最重要的摄影收藏机构。

互联网络正在成为全世界艺术家展示作品的最大美术馆。通过互联网，可以“真实地”参观众多参观存在的美术馆、博物馆。而且在网络上，一部分艺术品变成可浏览、触摸、进入的物体，可以参观巴黎的各种艺术博物馆，回味中世纪的艺术与建筑，浏览今日世界数百位艺术家的资料及其代表作。