

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

现代科技与人文大观

艺术百花园 (下)



艺术百花园

1. 欢欢喜喜过个年 ——春节贴年画的由来

春节是我国人民的传统节日，每逢春节人们都要洒扫庭除，张灯结彩，置办美酒佳肴，来庆贺一年的丰收，迎接新的一年的到来。在置办美酒佳肴庆贺新年的同时，你也一定不会忘记，要买几张色彩艳丽，内容欢快吉祥的年画，贴在打扫一新的墙壁上，使房间焕然一新，增添几分喜气洋洋的节日气氛。

那么春节贴年画这一习俗是从什么时候开始的呢？原来早在汉代我国人民便有春节时在门上贴门神画的习惯。不过当时贴门神画的主要目的是避邪驱鬼，而不是为了装点节日气氛。慢慢的人们发现春节时在大门上贴上五颜六色的门神，除了具有避邪驱鬼的意义外，对节日气氛也是一种极好的烘托。于是人们便开始用画门神的方法画一些欢快吉祥内容的画如妇女、儿童、瓜果、花鸟等贴在屋里墙上以装点节日气氛。这样过春节贴年画的习俗便慢慢形成了。但宋代以前，由于画工的数量是有限的。所以不可能家家户户过年时都贴上由画工画的年画。到了宋代，我国唐代就已发明的雕版印刷技术被运用到了年画的复制上。这样画工创作的一幅年画，便可通过木版复制出成千上万张同样的复制品。这些用木版复制的年画，便是我国独有的木版年画。到明清我国的木版年画业发展到了高峰，全国各地出现了众多的年画产地。天津杨柳青、苏州桃花坞、山东潍县杨家埠、河北武强、四川绵竹都是当时年画的集中产地，被称为我国木版年画的五大产地。众多的年画产地每年生产出无以数计的精美木版年画供人们春节贴挂。木版年画普及到了我国城乡的各个角落。不过明清时过年所贴挂的木版年画，现在我们在春节前的年画市场上已很少能见到，它被清末兴起的上海月份牌年画（也称擦笔年画或上海年画）所取代。

清末我国的国门被西方发达国家用武力打开，大批西方国家的商品输入我国。西方国家的商人为了打开他们的商品在中国的销路，随商品输入了大量商品招贴画用以宣传他们的商品。这些招贴画除印有商品样品外，在主要位置多是用西方画法画的非常逼真的时装美女或风景，加上采用当时西方最先进的照像胶版技术印刷，使这些洋招贴画都显得非常精美。但由于画的内容不适合中国人的欣赏口味，所以并没有起到多大的宣传作用。后来这种商品广告画法被上海的一批画家所借鉴。开始他们用这种画法画了一些适合中国人欣赏习惯的画，配上月份牌和节气表，用胶版印刷，作为年画在市场上大量出售，受到了人们的欢迎。后来他们使用这种画法画单幅的年画印刷出售。很快这种年画风靡了全国，并开始取代原有的木版年画市场。建国以后上海年画得到了进一步的发展。随着印刷技术的普及，上海年画的印刷生产普及到了全国。上海年画成了我国现在年画的主要品种。

每逢春节，当你走进书店的年画市场，你会看到大量内容丰富，色彩纷呈的上海年画，任你按你的欣赏趣味挑选购买装点你的房间。当然如果你感兴趣的话，在天津杨柳青、潍县杨家埠、河北武强等一些过去木版年画的主要产地，你也可以买到用传统木版印刷的木版年画，使你能感受体味到这种古老年画的特殊艺术风味。

2. 国宝 ——中国画

中国画是我国特有的民族艺术形式，是在我国长期的历史发展中，由于民族性格、历史、文化传统、审美观以及绘画材料和工具等等的不同条件，经过无数画家的努力逐步形成的。在表现方法和色彩运用方面都带有强烈的民族特色，在绘画技法上积累了非常丰富的经验，对世界艺术做出了很大贡献，同中医、书法、京剧并称为中国的四大“国宝”。

中国画是运用中国传统特有的毛笔、宣纸、墨、砚台等工具来作画的。内容上大致有人物、山水、花卉、瓜果、翎毛、走兽、虫鱼等科目（可归纳为山水、花鸟、人物）。技法上则分为工笔、写意、兼工带写、勾勒设色、水墨等，设色又分金碧、大小青绿、没骨、泼彩、淡彩、浅绛等几种，主要运用线条和墨色的变化，以勾、皴、擦、点、染、浓淡干湿、阴阳向背、虚实疏密和留白等表现手法来描绘物象。中国画有其独特的构图形式，不受时间空间的限制束缚，并且在处理空间上有极大的灵活性。与西方油画的焦点透视不同的是，中国画讲究散点透视。中国画在形式上有壁画、屏幛、卷轴、册页、扇面等，并运用独特的形式进行装裱。

中国画强调“形神兼备”、“气韵生动”的艺术效果，在创作过程中，从观察生活、研究对象、搜集素材到表现形式上都有其独到之处。中国画强调与书法、篆刻、诗词的广泛联系，在形式上与书法、篆刻的联系称“书画同源”、“骨法用笔”；在内容上与诗词的联系称“诗中有画，画中有诗”。诗、书、画、印的结合是中国画的主要特点，也是中国画家所必须具备的修养。

中国画从诞生至今的数千年间，出现了大量的优秀作品和难以计数的著名画家，每一个画种的诞生，每一种技法的确立都伴随着画家的艰辛劳动。

中国画虽然是我国各民族人民共同创造的结晶，但同时也在不断受外来画种的影响。由于近代西洋绘画的进一步输入，新兴美术教育的兴起，中国画将外来画种的优秀特点融化在自己民族的绘画中，使中国画又不断起着新的变化。现代的中国画正在党的正确领导下，在推陈出新，古为今用，洋为中用，百花齐放的文艺方针政策的指引下，日新月异的发展着。

3. 诗书画印 ——中国画家的修养

中国画中画与诗、书、印有机结合，融为一体。这既是中国画的一大特点，又是中国画家必备的修养。

中国画中诗书画印相结合，是逐渐形成的。宋代前，题字的画很少；偶然有，也只是在不显眼的角落里写上作者姓名。宋代后，才有人在画上写题记或诗。中国画逐渐发展，出现了文人画，诗书画印慢慢结合，从而丰富了画的表现形式。

诗画结合，表面上自宋始，实则早有渊源。早自五代，据传南唐后主李煜为卫贤的《春江钓叟图》题诗。北宋文人画家苏东坡、米芾等主张“以诗入画，以文入画”。这时有史可查的题诗画很多了，如徽宗赵佶的题赵昌《江梅山茶》等。还有另辟天地把精辟的画论，或发人深省的哲理题于画上，使诗与画互为补充，相得益彰。

中国画讲“骨法用笔”，骨法即书法，由此可见，画与书法关系密切。画面上的字不能随便写。作为画中的书法，要考虑到字形和笔法与画面有机结合。如一幅工笔画要选正楷这种较正规的字形而不能取狂草字形破坏画面的形式美。而这幅工笔画选用的笔法是以勾线为主的小楷入画，不能以狂草的笔法入画。清代黄慎善用草书勾勒人物衣褶；板桥的“六分半书”及他的用草书中竖长撇写兰叶的高超技艺为人称道。

印章构图严谨，变化万千于方寸间，对中国画构图启发极深。许多画家又是篆刻大师，能使印章与画完美结合，如清赵之谦、吴昌硕等。印章大致分姓名章和闲章二类。闲章又有几种，一是与画面有一定联系的，二是座右铭，三是斋堂名。它们的纹样也很多，形状也很丰富。画家用印，考虑构图与色彩，要起到呼应、对比、配合的作用，使画面意蕴更丰富。

一幅好的中国画作品，除了单纯的图画形式外，还必须要有安排有致的题款、印章，当然离不了书法。古人说得好：“功夫在画外。”意思是说，画画的好，不单是画的物体形态相象或者画的内容有意蕴，而且离不了诗、书、印这几种与画相辅相成的艺术形式。所以，中国画家总是把诗、书、印同画相提并论，在训练基本功时共同提高，使画面更加完美。

4. 梅兰竹菊 ——画中“四君子”

人们送给梅、兰、竹、菊一个美丽的名称“四君子”。梅兰竹菊作为绘画的体裁在中国画坛上流传很久，就是它们那看似简单的形体，经过各朝各代画家去发现去创造却画出了千万幅各不相同的精品。

探究四君子入画流传不息的原因，一是其内在品性迎合中国社会的传统道德观念，为群众所追求；一是其外形符合人们的欣赏习惯和普遍审美情趣。

通过对历代以梅兰竹菊入画的画家画风的了解，我们不难发现有些画是与政治因素有着不可分割的关系，有些画是与画家的品性有直接关系。据传，元代实行种族歧视，蒙古人实行强权政治，因而民族矛盾和阶级矛盾十分复杂。文人和画家们为避免作品牵扯到政治而招来杀身之祸不敢大胆创作。当然也有大胆正直敢反抗的人。王冕是位画梅名家。一次他竟题诗于画：“冰花个个圆如玉，羌笛吹它不下来。”在诗中王冕以玉自比，借“羌笛”喻蒙古贵族，暗示他不愿为外族统治者作画，表示了自己对民族对祖国热爱的思想感情。画兰高手郑思肖也是那个时代的人，他自谓是宋代遗民，怀着“亡国”之痛，所画兰花露根而不着土，寄意失去土地无处安身。清代郑板桥曾送给某巡抚《风竹图》，题诗曰：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声，些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”以此表达他关心民间疾苦的心境。由于受了陶潜影响，各个时代都有画菊名家。历代名士喜好四君子者也很多：林和靖人称“梅妻鹤子”，“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”是他的咏梅绝唱，苏东坡的“不可居无竹”传为佳话，陶潜“采菊东篱下，悠然见南山”的恬淡的隐居生活，为人们所敬慕。

“四君子画”得以流行受到欢迎还另有原因，一是它们的生长形态特点很适合中国画的笔墨表现。运用书法的笔意来挥写，能得潇洒之姿和内在的骨骼。各种枝干、花叶的穿插点染，很有风姿。书法的用笔、结体很形象地反映到画中，如梅花枝干的“女”字型，竹叶的“个”字“介”字等非常具体，所以一般文人都会画；梅兰竹菊也是中国绘画的基础训练之一，其颇具代表性的技法和笔墨表现，可以转用于描写其它花卉及人物、山水等画科，从而有助于领会中国画共同规律性。

5. 绘画中的“轻音乐” ——水彩、水粉画

水彩画和水粉画，是西洋画中的一种。其工具性能和一些表现方法同我国传统的水墨画相似，所以特别受欢迎。由于它们比较适合表现抒情的题材，其画面效果轻松明快，能给人以独特的美感，所以人们常常把水彩、水粉画称为绘画中的“轻音乐”。

水彩画和水粉画在性能、特点上都比较接近，国外把两者统称为水彩画。在具体表现上则分为透明水彩画和不透明水彩画。不透明水彩画依靠白粉的覆盖来提高色彩的明度，增强画面的表现力，这便是我们常说的水粉画；透明水彩画法，是通过水的调混，把透明的颜色渲染到画纸上去，使画面色彩清晰明快，水分丰润，能给人一种舒畅淡雅的感觉。水粉、水彩画都是以水为媒介，所以发挥水的特有功能，利用水的流动作用，是十分重要的。

水彩、水粉画的技法是多种多样的，但大致不外乎干画法、湿画法两种。所谓干画法，即少用水，作画时要待前一层颜色干后再涂上第二层，层层加叠，前一层色与第二层色有较明显的界限，所以也有人称之为多层画法。干画法落笔应力求肯定、准确，以求表现明确的形体以及各种层次和体面的转折关系。此种画法应注意：在底色未干时不要急于覆盖，以防止底色泛上来。干画法的优点是不受时间的限制，便于从容作画，较易掌握，对于初学者锻炼严格的造型能力是有很大帮助的。湿画法是利用水分的溶和，使两块颜色自然地互相接合的一种方法，作画时趁前笔颜色未干时，接上后笔，使笔与笔之间的衔接柔和、边缘滋润。湿画法用来表现光滑细腻的物体，画远景、物体的暗部和反光部都比较适宜。在具体作画过程中，往往将干画法和湿画法结合起来，在某些适合干、湿画法的地方具体运用，以增强画面的表现力。

水彩、水粉画用途非常广泛，宣传画、年画、插图、橱窗设计与布置、室内陈设以及舞台美术等均适宜。是一个深受人们欢迎的画种。

6. 绘画中的“交响乐” ——油画

14 世纪末 15 世纪初，欧洲尼德兰（当时指荷兰、比利时、卢森堡和法国东北部的一部分地区）的一些画家，偶然发现用亚麻油和核桃油做调合剂作画，画面干燥时间不快不慢，干透后又很牢固，色彩非常稳定，而且可以在颜料湿润的时候继续作画，这就是后来人们所说的油画。

油画，顾名思义，即是用油来调和颜料所作的画，它是一种能够充分发挥造型因素（包括色彩、线条、形体、调子、明暗以及空间感、质感、量感等）的综合画种。擅长于真实、生动地再现周围世界的视觉印象的艺术，使观众有亲临其境之感，具有很强的艺术感染力。所以被人们称之为绘画中的交响乐。

油画的表现技法大致可以分为透明着色法、不透明着色法、不透明一次着色法三种。透明着色法，即用不加白色而只是被调色油稀释的颜料进行多层次描绘。这种方法适于表现物象的质感和厚实感，描绘物象能惟妙惟肖。但作画时间过长，不易于表达画家即时的艺术创作情感。不透明着色法，也叫多层次着色法。作画时先用单色画出物体大貌，然后用颜色多层次塑造，这种画法暗部往往画得较薄，中间调子和亮部则层层厚涂，或盖或留，形成色块对比，由于厚薄不一，能显示出色彩的丰富韵味与肌理。不透明一次着色法，也称直接着色法。即在画布上做出物象形体轮廓后，凭借对物象的色彩感觉或对画面色彩的构思铺设颜色，基本上一次画完。这种画法笔触清晰，色彩饱和度高，易于表达作画时的生动感受。

油画从诞生至今，经历了古典、近代、现代几个不同时期，出现了像古典的达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗；近代的安格尔、米勒、凡高；现代的马蒂斯、毕加索等一大批有代表性的著名画家。同时也产生了各种不同的流派，如古典主义、新古典主义、浪漫主义、现实主义、印象主义、立体主义、野兽主义、表现主义、抽象主义、表现抽象主义等。这些画派相继更替，流派纷繁，为油画注入了活力。

油画传入中国，仅仅一个多世纪的时间。最早出国研习油画，并把西洋油画技法介绍到中国来的是李叔同（弘一法师），此外如李铁夫、吴法鼎、李超士以及刘海粟、徐悲鸿、林风眠等，对于传播及推动我国油画的发展，都做出了很大贡献。使油画在中国逐步成为一个人们喜爱的画种，并产生了像董希文的《开国大典》、罗中立的《父亲》等一大批优秀作品，极大的丰富了人民群众的文化生活，受到人们的瞩目。

7. “工欲善其事，必先利其器”

“工欲善其事，必先利其器”。不管做什么事情，离开工具是不行的，中国画更是这样。2000 多年来，中国画的工具和材料虽然不断地改进，但笔、墨、纸、砚却始终是最主要的。

毛笔的种类是很多的，但大致可以分为硬、中、软三大类。硬毫如紫毫、石獾、分鬃；软的如羊毫，中性的是硬毫和软毫相间的称兼毫。至于绘画用什么笔合适要看画什么画及画在什么材料上，山水、花卉的叶筋、人物的衣纹等大都适合于硬毫；画泼墨花卉、着色等，就适合于软毫。毛笔又分长短、大小，运用起来能产生不同的艺术效果。制作毛笔是一门技术性很强的学问，需将每根毫的扁圆、曲直、长短、粗细、有锋、无锋分类组合，经过浸、拔、并、梳、连、合等近百道工序精心制作而成。

墨分两大类，一是油烟，是用桐油烧烟制成的；二是松烟，是用松木烧烟制成的。其特点是油烟发光，松烟不发光。好的墨有“拈来轻、嗅来馨、磨来清”的美称。有的墨加入多种贵重原料制成，色泽墨润，历久不退。

纸指的是宣纸，因出产于皖南泾县、宣州一带而得名。宣纸分两大类，即生宣纸和熟宣纸。熟宣纸是由生宣纸加矾水加工成的，水墨不容易渗化。宣纸的生产距今已有 1500 多年历史，相传蔡伦的再传弟子（弟子的弟子）孔丹，在皖南山区的溪水中，发现倒在水中的檀树皮冲刷成一缕缕雪白的纤维，在这一发现的启示下，试用檀树皮加沙田稻草制成了宣纸，宣纸的制作过程十分复杂，要经过五十多道工序，历 10 个月的日光漂白而成。

砚是研墨用的工具，它伴随墨的出现而产生。好的砚台要求细腻滋润，容易发墨，并且墨汁细匀无渣，古人有“涩不留笔，滑不据墨”之说，意思是使用起来既不伤笔，下墨又好。中国有三大名砚，即端砚、歙砚和洮砚，最著名的当数广东肇庆的端砚，其特点是质地坚细而有锋芒，发墨快而不损笔，润而不干。好的砚台不仅是磨墨的工具，而且还是非常精美的工艺品，受到人们的喜爱。

文房四宝对于书画家来说是非常重要的，研究、掌握它们的性能是画家的基本功之一。只有充分掌握这些工具，才能有选择的运用它们，发挥它们的特点，去创造丰富多彩的、具有各自风格的作品。

8. 画圣吴道子的故事

吴道子是我国唐代画坛上最为出名的画家之一。他一生以非凡的艺术才能和极大的创作热情，创作出了大批优秀壁画和纸绢本绘画，并发展了中国绘画的技法，创造了一套自己的独特画风，对我国绘画的发展产生了重大的影响，被人们称为我国绘画史上的画圣和画祖。这里我们讲的便是这位画家的二件有趣的故事。

吴道子是河南禹县人，小时家里很穷，但他天生便具有画画的艺术才能，还不到弱冠的年龄，便画得一手好画，在乡里有了一定的名气。到了青年时期，他凭着一身画画本领，独自跑到繁华的东都洛阳，开始为寺院里画壁画，很快他便凭着自己高超的画技轰动了东都洛阳。后来皇帝唐玄宗知道了这位才华横溢的年轻画家，便把他招到长安做了宫廷画家。一次唐玄宗想起要看四川的嘉陵江山水，便让吴道子骑上快马去四川嘉陵江写生。吴道子到了四川并没有去花费很多时间画写生，而是用心去观察嘉陵江山水的特色，体验嘉陵江山水的韵味。不久吴道子回到了长安，唐玄宗问他画了些什么？吴道子直截了当的说：“臣什么也没画，但我已经把嘉陵江山水记在心里了。”于是唐玄宗便命他在大同殿的壁上把心记的嘉陵江山水画出来，吴道子用了一天的时间便画出了“嘉陵江三百余里”的风光。唐玄宗和大臣们无不叹服吴道子惊人的记忆和高超的画技。

吴道子虽然被招到宫里做了宫廷画家，但他最醉心和拿手的还是寺院壁画创作，在当宫廷画家期间，他时常到长安、洛阳等地为寺院里画壁画。吴道子画画动作敏捷，技艺精湛，笔到神生。当时的人们都认为吴道子画画是京都一绝，看吴道子画画是一大快事。所以每当吴道子在一地画画便会招来许多人围观。一次，吴道子在长安兴善寺画壁画，长安城里的男女老幼里三层外三层的围着观看，只见吴道子执笔泼墨，画佛祖头上滚圆的光圈竟也不用尺子也不用圆规。立笔挥扫旋风般的一挥而就，在场观众发出的阵阵喝彩声在很远的地方都能听到。吴道子画的壁画上的人物都非常生动传神，他在长安景云寺曾画过一幅名叫《地狱变相》的壁画，表现佛教里说的人生前杀生做坏事，死后在地狱受到种种酷刑惩罚的惨状。画面里的人物画得非常形像逼真，使人看了不寒而栗。长安的许多屠夫和渔夫看了这张画后，都因害怕死后受到惩罚而畏罪改业。可见吴道子的绘画具有多么大的艺术感染力。

9. 洛城展“三绝”，千古成佳话

盛唐时期，人们都传颂着京都长安和东都洛阳有“三绝”。即吴道子的画、张旭的草书和裴旻将军的剑术，“三绝”的精湛艺技很少有人都能看到。但“三绝”曾因一次偶然的机会一日里同展三绝，给后代留下了一段千古流传的艺坛佳话。

据说吴道子画画非常重视从其他艺术品类里寻找灵感。一有机会便向其他艺术门类的高人请教学习。一次驻守洛阳被称为剑法一绝的裴旻将军，想在洛阳的天宫寺为其已故的双亲画幅壁画，好为双亲超渡亡灵铭记功德。于是他请来了吴道子，赠以重金，请吴道子为双亲画壁画，但吴道子谢绝了裴旻所送的金帛，对裴旻将军说：“我早就听说裴将军的剑法是京都一绝。如果将军能为我舞剑一曲，不但可以抵当所赠金帛，而且我可以通过观看你舞剑的壮气，帮助我画好这张壁画。”裴旻急于为双亲画壁画，二话没说，起身拔剑起舞，只见他身子左转右旋如龙腾虎跃，宝剑上下翻飞如霹雳闪电，真可谓刚柔相济出神入化举世无双，最后，他把宝剑奋力抛向空中，霎那间那口宝剑像一道流星闪电飞驰而下，这时他不慌不忙地伸出剑鞘，只听“咔嚓”一声那口宝剑准确地落入剑鞘。在场的人都看得目瞪口呆，吴道子看完裴旻的剑舞，灵感顿发，激动不已，立即挥毫泼墨，一气画成了一幅巨型壁画《除灾灭患》图。只见壁画上的人物衣带飘举，毛发飞动，神韵如生，真如鬼斧神工创造的一般，观众又发出阵阵的赞叹喝彩声，这时另一位当时被称为一绝的大书法家张旭，也刚喝过酒在场，他也被这精彩的场面所感染，情不自禁的来到画前，连毛笔也不用，手握长发，饱蘸浓墨在画上龙飞凤舞的题了一篇草书，使壁画顿时又添了几分光彩，完成了这幅精彩的壁画。事后在场的人都高兴地说：“我们一日之内看到了三绝，真是大饱眼福。”一时被传为艺坛佳话。后来吴道子把受裴旻将军剑舞启发画出的这种气韵连贯，节奏灵活，衣带如风吹飞扬的画法进行了概括提炼，形成了一套自己固定的画风，对后代画坛产生极大的影响，被人们称为“吴家样”和“吴带当风”。

10. 诗中有画，画中有诗 ——画家兼诗人王维

王维是唐代著名画家，也是一位造诣很高的诗人。他曾被誉为盛唐诗坛“四杰”，遗留于世的诗歌四百多首；在绘画方面，他对人物、花卉和山水，无一不工。他最显著的特点是能将诗歌与绘画有机地结合起来，使所绘之画达到诗情画意的艺术境界。宋大学问家苏东坡曾赞誉道：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”摩诘是王维的字，这“诗中有画，画中有诗”的艺术境界的确高超，成为日后中国画家追求的理想境界。这是王维对中国画做出的突出贡献。

诗与画之所以能有机地结合起来，这是因为它们有一定的共性。诗与画都要求通过真实、具体的典型形象，抒写作者的强烈感情，以激起读者的联想和想象，产生艺术魅力。它们同出于人类的性灵，其天然的精神及本质的技巧彼此相通。画家常以一首诗或一句诗来作为绘画的题材。例如宋徽宗赵佶时期的画院，即以“乱山藏古寺”“野水无人渡，孤身尽日横”等诗句作为考试绘画的题目。

王维在绘画史上的地位，过去一般认为他初步奠定了中国水墨山水画的基础。在王维以前的画家中，像吴道子的山水画着重于线条的勾勒；展子虔、李思训的山水画画法则工细严整，给人以金碧辉煌的感觉。王维的山水画不仅具有超越前人的诗情画意，而且奠定了所谓“水墨山水”的基础。这种画法不设色彩，专用墨的浓淡渲染而成，不但清幽淡远，而且适用于表现山川烟润的神韵。它在色彩上虽不如青绿山水那样金碧辉煌，但别有一种洒脱的情趣。这种水墨山水画，发展到元、明、清三代，便成了我国古代绘画最重要的体裁了。王维的传世作品有《济南伏生图》《江山雪霁图》《辋川图》等，这些作品笔致潇洒俊逸，令观者肃然意远，是举世闻名的佳作。

11. 胸有成竹 ——文同的画竹艺术

竹被誉为“四君子”之一，历来深受人们的喜爱。它一年四季常青，“虚心”“高节”而不狂妄自大。宋代大文豪苏东坡对竹有“宁可食无肉，不可居无竹”的美誉。历代画家都特别钟情于竹子，出现了众多的画竹高手。其中最具有代表性的，当推宋代的文同。

文同，北宋人，字与可，出生于四川。青少年时期用功读书，白天做家务，夜晚读书有时通宵达旦，20岁左右就有很高的才学，被人们所称羨，后来做过几处地方官吏，但他是“看画亭中默坐，吟诗岸上微行，人谓偷闲太守，自呼窃禄先生”。他无心于功名，只是喜爱读书作画。到61岁时，他在京城要求到东南一带，才被获准到浙江湖州做太守，但在赴任途中病死，他虽未到任，人们为尊敬他还是称他为“文湖州”；他所创立的画风也称为“湖州画派”。

墨竹，在唐代已经有人开始画，但那时的墨竹还未形成专门的画种，到了文同，才形成较为完整的技法和理论。他的画风特点是：画竹叶“以深墨为面，淡墨为背”，以“淡墨横扫”来代替各种色彩，有独到之处，所画之竹“疑风可动”、“笔如神助，妙合天成”。在画竹理论上，首先明确提出“画竹必先得成竹于胸”的艺术见解。他认为，竹子从开始萌生到高达十余寻，始终是一个完整的整体。而我们画竹，若不是成竹在胸，一气呵成，怎能画出生动的竹子呢？所以画竹应心中先有竹的形象，反复酝酿，直至所构思的内容，已经非常具体，仿佛已在绢纸上看到了，才落笔摹写，一挥而就。这也就是人们所说的“胸有成竹”的来历。

文同画竹强调要“胸有成竹”，同时他十分重视客观对象的真实形态，并广栽竹木，深入细致地观察竹的生长规律。他爱竹成癖，居室住所也常常取名为“墨君堂”、“竹坞”、“此君庵”等。

文同虽然不是画墨竹的第一人，但他在继承传统的基础上，自创新格，成就却超过前人。元代画竹名家李衍曾说：“文湖州最后出，不异杲日升空，燭火俱息；黄钟一振，瓦釜失声。”他把文同画竹比作光辉的太阳，其他人画竹不过是像一把火暗然失色，像敲击瓦罐铁锅的声音，哪里比得上文同如钟声一样的洪亮。可见文同画竹的影响之大。

12. 无能的皇帝，杰出的画家 ——宋徽宗赵佶

北宋后期，有这样一位皇帝，他在政治上黑暗腐败，生活上奢侈淫靡，最后竟被异邦掠走，悲惨凄凉的死在荒寒的北方。他是有名的昏君宋徽宗赵佶。撇开政治不谈，且说他在艺术领域，尤其是绘画方面是做出了杰出贡献的。

赵佶幼年时即对诗词、书法、绘画、音乐、戏曲等艺术有广泛的爱好。做了皇帝后，他仍热衷于书画。他兴办学校，使当时画院人才济济，出现了两宋画院中最为繁盛的局面。

赵佶在绘画方面的成就突出表现在花鸟画方面，如现存的《芙蓉锦鸡》描绘细致、设色艳丽，画面斜偃的一枝芙蓉，因锦鸡的重量而微弯，华丽丰润的锦鸡回首凝视着翩飞的双蝶，巧妙地表现了锦鸡跃跃欲飞的一刹那间的神态。赵佶也善长画人物、山水。现存的《听琴图》《文会图》是他的二幅著名人物画。

赵佶不仅自己作画，而且选拔画家，奖励“新进”，提倡深入观察生活，对绘画发展起了推进作用。有一次，赵佶让画家们画月季花，许多人都画了，但他只欣赏一名青年画家的画。事后别人追问，赵佶说：“月季花月月开，可季节、时令不同，其花瓣、花蕊、花叶的形态与色彩都有变化；那青年画的真实，是经过细致观察的。”还有画孔雀升墩应先举左足的故事，充分说明了赵佶细致观察。

赵佶在绘画中还有一特点即讲求意境，也就是立意新颖、不落俗套。例如，他曾出画题“踏花归去马蹄香”让画家们构思。有人画了几只蝴蝶围绕着几只马蹄在追逐翻舞，显然这样肯定比那些画在归马路上洒落一路香花是巧妙多了。花香是抽象的，如简单用花来表现未免有些平庸，通过追香翻舞的蝴蝶，恰当的找到了绘画语言把香字表现出来了。还有大家都熟识的“乱山藏古寺”的故事，赵佶认为那幅遍是荒山之石后边只画了根作佛寺标志的幡竿的画很好，而那些故意把古寺画的只露一角的太俗气。由于他重于作品意境的表达，追求完美的艺术构思，对丰富当时画家的艺术想象力起了极大作用。

在绘画史上，宋画一直被认为是最高水平的，这与赵佶作为皇帝的提倡是分不开的，所以他确实为中国画的发展做出了很大的贡献。当然，赵佶在艺术创作上还是有待深入研究的，因为有些所谓赵佶的作品，可能是出于画院画家的代笔，但不能否认有一定数量的作品是赵佶本人所作。他在艺术上提倡深入观察生活，重视真实感和意境的创造，这是值得我们学习的。

13. 只留清气荡乾坤 ——王冕画梅的故事

王冕是我国元代著名的花鸟画家，尤其善画梅花。他画的梅花在元代堪称第一，在历代善画梅花的画家中，也是屈指可数的大家。“宝剑锋从磨砺出，梅花香自苦寒来”。王冕成为画梅大家，自然也经历了一番曲折的磨练过程。

王冕出生在浙江诸暨一个贫寒的农民家庭中。小时候家里无钱供他上学读书。小王冕只好借为家里放牛的机会偷偷跑到附近的小学堂去旁听老师上课。后来他的母亲见他这样渴望学习，便把他送到附近的一座庙里，一边帮和尚干些活；一边跟老和尚学些经书诗文。王冕得到这种学习机会非常珍惜。常常白天干活，夜晚便独自跑到佛殿中，坐在佛膝上借着佛桌上的常明灯读书，一读就是一夜。由于王冕不懈的学习，到青年时他已是一位满腹经纶读文的儒生了。

尽管王冕有满腹经纶，但他所处的元代后期，政治非常腐败。他曾先后几次考进士，都因考试机构不以真才实学录士而没有考中。于是他决心放弃仕途，不再走与元代统治者合作的道路。他买舟东游，继之又北游。在游历中他饱览了祖国的名山大川，江河湖海；交了许多奇才侠客，同时也真切的体验了元代统治下的民间疾苦。这时他开始大量用画画来表达自己的思想感情，并把自己的画赠送朋友来增进朋友间的思想交流。

到了晚年，王冕带着妻子老母和儿女，到了绍兴的九里山隐居。在九里山，他买了一块山坡地，种下了上千棵梅花，并在其间盖了三间简陋的房子，起名叫“梅花屋”。平时他穿着简朴的古代衣冠种植豆粟，灌园养鱼以供家人生活。一有时间便如醉如痴的写画周围的梅花来寄托抒发自己的思想感情。一生仕途上的不顺；对民间疾苦的怜悯；对元代统治者的憎恨；对祖国山河的热爱以及对人生的认识和感叹，都通过他所画的梅花和题在画上的诗文表达了出来。他曾在他画的一幅墨梅上题过这样一首诗：“和靖门前雪作堆，多年积得满身苔。疏花个个团冰雪，羌笛吹她不下来。”“羌笛”隐含了元代蒙古人的统治，个个团如冰雪的梅花隐喻不与外族统治者合作的志士。表达了王冕不与元代统治者合作的决心。王冕所画的梅花不光具有深刻的思想含义，在艺术上也有很高的成就。他画梅花多以精练的用笔，单纯明净的墨色去表现梅树的巨干密枝，画梅花的嫩枝，时常一笔拉几尺长，断而复接，画到枝头却气脉相连，勾画梅花的花瓣与蕊，常似经意又不经意，极为自然真切，使梅花的绰约风姿活现于纸上，给人以无尽的艺术享受。

王冕一生生活在元代，他没有去迎合官场与统治者同流合污，换取世俗所看重的功名和富贵。而是到晚年借隐居画梅来体现发挥了自己的才学，表达了自己不与世俗合污的高尚人格，受到了后代人的尊重和赞赏。最后让我们用王冕自己的两句题梅花诗来总结结束这个王冕画梅的故事吧。

“不要人夸好颜色，只留清气荡乾坤。”

14. “风流”画家真才子 ——明代画家唐寅

唐寅，字伯虎，是明代“吴门四家”之一。他一生未仕，只是以专业画家的身份生活。唐伯虎点秋香的故事是家喻户晓的，而事实上唐伯虎的命运并非如此，那个让人啼笑皆非的故事是作家的杜撰。

唐伯虎虽号称“江南第一风流才子”，但他并不是纨绔子弟，他的父亲是开设酒家的小商人。尽管唐伯虎放荡不羁、玩世不恭，但他不得不为了生计而卖画，并不是传说中那不食烟火风流倜傥不愁生路的神仙似的人物。唐伯虎一生历尽坎坷，对他打击最大的便是应科举考试而受牵连蒙受冤狱一事，其时唐伯虎已经娶了徐姓女子为妻，承继父业做小酒店生意。他生性聪明豪放，结识了文征明、祝枝山等一些著名文人，又学画于周臣，所以他年轻时已小有名气。后来，唐伯虎参加乡试，中解元，第二年他进京参加会试，与唐伯虎同船的是一个不学无术的富家子弟叫徐经。徐经花钱买通主考官，后来事情被揭露。因为同船，唐伯虎受牵连，落得个入狱一年终生不得再考的下场。一年后，当他回家时发现妻子早已离他而去。无奈中唐伯虎只得重操丹青旧业，卖画同时经营小酒店。唐伯虎读书甚多，他的画意趣品位极高，连教他画的老师周臣都喟叹“少唐生千卷诗书”。由于他的画深受喜爱，人们争相购买他的画，所以后期唐伯虎干脆以画为业，游历名山大川，陶冶情操，同时广泛与人民接触，创作了大量有价值的作品。唐伯虎修养广博，所以诗、书、画皆佳；他阅历广，对社会理解较深入，故其作品取材范围广泛，不拘一格。有的表达他对农民的同情，如《江南农事图》；有的歌颂自食其力的豪情，如《西洲话旧图》；他也擅长山水画，其功力也极深厚，如《落霞孤鹜图》，他的画抒情自然而不造作，状物真实而不刻露，性格潇洒，画品也极洒脱自然。唐伯虎不但书法俊迈轶群，还能作诗为文，并采用民歌的形式作曲。

唐伯虎在艺术领域中取得了多方面的成就，他的作品雅俗共赏，那个杜撰的唐伯虎点秋香的故事更使他声名远播。唐伯虎在艺术方面的技艺方法和作品思想有许多是值得我们深思和学习的。

15. 哭之？笑之？ ——八大山人的绘画艺术

清初画坛，有这样一位怪人。相传他曾在扇子上写个“哑”字，每逢不喜欢的人，便展扇相迎，一言不发。还在家门上贴个“哑”字，与人绝口。他在自己的画面上签个奇怪的名字，冷眼看去，既像“哭之”，也像“笑之”，其实这是竖写连笔的“八大山人”四字。这人就是被后人称之为有“仙才”的著名画家朱耷。

朱耷号八大山人、雪个、个山、人屋、良月、朱道明、刃庵、破云樵者等。江西南昌人。明朝宗室。其父是一位有名的书法家。朱耷自幼对诗、书、画、印有浓厚的兴趣，少年应科举，荐为“诸生”，二十岁左右，明朝灭亡，父亲去世。堂堂皇族的朱耷，在国破家难当头的清初，痛感仕途、功名难求，于是他冷眼看世道，抱着愤世嫉俗的心情，出家当了和尚。他有时信佛为僧，有时信道做道士，过着亦禅、亦道、亦儒的生活。他想以遁世忘年的态度，来超脱世俗，却又难解内心的亡国之痛。他深深地爱恋着祖国的山河，自然界的一草一木。所以他将全部的感情，寄托于笔墨之中，虽平生孤寂贫寒、潦倒于世，却为世人留下了丰富的精神财富。

朱耷的绘画创作，以大写意震惊于世，成就最高的当数花鸟画。他的画在技巧上集先人之大成，拓广了水墨大写意的路子，自立门户，大胆驰驱。其作品格调冷逸，意境高深，很为时人所赞赏。他的画能在平正简括的勾泼之中，显示对象奇特的情致。如冲瓶口而出，委曲求生的瓶菊；出污泥而不染，亭亭玉立的荷花；错开顽石重压，盘缠而上的葡萄；昂首望天，低头倦寒的禽鸟等，都在画家随意挥洒的笔腕之下，呈现出坚韧倔强、磊落不羁的神情和傲岸姿色，令人赏玩深思，有余意无穷的感触。朱耷的画还有着强烈的“缘物寄情”的特点，如他画的鱼、鸟之类的动物，多半是昂着头，显得十分倔强，尤其在画这一类动物的眼睛时，常常做了夸张而奇特的处理，有时画成方形的，眼珠子点的又大又黑，往往顶在眼眶的正上角，这就显出一种“白眼向人”的神情，以表示他对当时统治阶级和权贵们的蔑视。

朱耷绘画的这种简练的笔墨，不拘成法的构图，大胆夸张的造型，对后来的水墨大写意画法产生了很大的影响，清代中期的华岳，扬州八怪，晚期的赵之谦、任颐、吴昌硕以及近现代的齐白石、张大千、潘天寿、李苦禅等，都受到其艺术的有益启迪，是一位在中国绘画史上有杰出贡献的画家。

16. 高风亮节的画家 ——郑板桥

郑板桥是清代书画家，著名的“扬州八怪”之一。他幼年过着以卖画为生的贫困生活；中年科举及第后出仕为宦，但他为民的思想和做法处处受到腐朽官场的抵制，于是他愤然辞官。晚年，他回到扬州专心于书画艺术，达到炉火纯青的艺术境界。

郑板桥其人其事在社会上流传甚广，我们不妨从他的生活小事会发现他书画艺术高超的原因。

勤奋是郑板桥技艺高超的原因之一。不只是郑板桥，大凡有成就者，离开勤奋这条途径是不多的。郑板桥画画几十年，所画的对象不多，只有兰竹菊石几种，而其中又以竹子最多。为了画好竹子，他得了个竹痴的美名，四季之间与竹同居。如他在自述中说，夏天他置小床于竹林之中边纳凉边看新竹生长；秋冬之际，他用细竹做成窗棂，隔着窗棂看竹子在风中摇动的姿态。时时不间断，观摩揣测，用眼细看，用心去思考，然后用手去绘制，勤奋长久。甚至在早晨他观竹林有“烟光日影雾气，皆浮动于疏枝密叶之间”，晚上，他卧于床上，仍凝神静听竹林里风吹雨打的声音，日常他从“纸窗粉壁日光月影中去欣赏零乱竹影的天然姿趣”以开拓自己的视野，加深自己对竹子气质的理解。由于他勤奋使他的画竹超出自然物态之外，富有生机，显得比自然生活中的竹子更美更具有艺术感染力。

人们评说艺术与艺术家这个问题时，总爱把艺术家的性格与其作品联系起来。从郑板桥的画不难看出他正直的人品和高尚的情操。郑板桥曾说过，他作画不是为了阿谀奉承，也不是为了卖高价，更不是供绅士们享乐，而是用来慰劳天下的劳苦人。他曾在画中题过这样的诗句：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声；些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”表达了郑板桥关心老百姓，想为人民办好事的真实感情。然而，郑板桥的所作所为却受到无情打击。在郑板桥辞官之后，他仍然以卖画为生，可是他刚直不阿的品格没有改，有钱有势者索画不给画，却乐意帮助那些穷苦百姓，通过这样一些小事，我们可以清楚的看到他的人格和品德，可以看到他的不因人、因权、因利而创作的艺术观。

郑板桥在诗和书法方面造诣也极深。他的诗文风朴素平实，通俗易懂，又多以关心民间疾苦为题材，所以流传很广，在文学史上有一定的地位和影响。他的书法，兼采多种字体的优点，用绘画的笔法书写，创自家体格称为“六分半书”。也有人称它“乱石铺街体”。

郑板桥的书面作品流传于民间的极多，而且现在保存下来的数量也不少，这些作品是他留给后代的一笔丰厚的财富。他的人品更是为后人称道，值得现在的艺术家们效仿；他的书画方面的一些精辟的理论，更是值得我们借鉴的宝贵经验。

17. 沙漠里的明珠 ——敦煌莫高窟

沿着古丝绸之路西行，穿过河西走廊，便到达了古丝绸之路的咽喉重镇——敦煌。从这里往南是绵连不断的祁连山山脉；往北是逶迤蜿蜒的白山；往西便进入了浩瀚无垠的塔克拉玛干大沙漠。从敦煌县城往南约 25 公里，是祁连山的支脉鸣沙山和三危山，在鸣沙山东麓大约 1600 米长的断崖上，蜂窝般的保留着 490 多座佛教石窟，在这众多的石窟中，保存着我国 4 世纪到 14 世纪历代的佛教壁画 45000 多平方米，彩绘雕塑两千多身。这便是举世闻名的世界艺术宝库——莫高窟，它像一颗璀璨的明珠镶嵌在塔克拉玛干大沙漠的东端。

莫高窟既是一座佛教内容的石窟，它的起源自然与佛教在我国的传播和发展有关。佛教是公元前 6 到 5 世纪创始于印度的一种宗教。大约在两汉之际传入我国。魏晋南北朝时期开始大规模的发展。敦煌莫高窟的创始也正是在这个时期。据有关文字记载，前秦建元二年（366 年），有一位云游四方的和尚名叫乐僔。一天傍晚乐僔和尚手持锡杖化缘来到这里。正四顾寻找何处投宿，突然，他被眼前的景象惊呆了。三危山的座座山头在夕阳余辉里，像无数座佛祖在金光中显现。虔诚的乐僔和尚认为他来到了“圣地”，见到了佛祖。于是他顶礼膜拜，并许下宏愿，为佛祖开窟造像。他用四处化缘募集来的钱请来了工匠。在鸣沙山的断崖上开始开窟造像。于是第一座造像石窟在这块圣地上出现了。乐僔开窟造像的消息很快被传开，不断的有善男信女来这里朝拜，香火一天天旺盛起来，后来又有一位名叫法良的禅师来到这里开凿了第二批石窟。此后，随着佛教在我国的不断深入传播，信奉佛教的人越来越多。王公贵族、地方上的大小官吏、商人、普通老百姓等不断的有人出钱请人来这里开窟造像绘制壁画，到公元 14 世纪，经过 1000 多年的沿续修造，这座规模宏大的佛教艺术宝库诞生了。

敦煌莫高窟的修造历时 10 个世纪，它所保存下来的大量壁画、雕塑和珍贵文物，其史料价值和艺术价值都是举世无双的，所以它一直被世界各国的学者和研究人员所瞩目。解放前它曾遭到外国文化间谍的盗窃和破坏。建国后国家成立了敦煌艺术研究所，对莫高窟进行了妥善的修缮保护和研究。现在对敦煌艺术的研究已形成了一门世界范围内的单独学科——敦煌学。敦煌莫高窟这颗东方艺术的明珠已成为全人类的共同财富。

18. 宝窟中的宝库 ——莫高窟藏经洞的命运

敦煌莫高窟，早已因其保存有大批珍贵佛教壁画和造像而闻名于世，而在这座宝窟中发现的藏经洞，更因其保存了我国五到十世纪的大批经卷、文书、绘画等珍贵文物而被世人瞩目。被誉为宝窟中的宝库。然而，说起藏经洞的发现和所藏文物的命运，却是一段令人痛心的故事。

敦煌莫高窟，是我国人民从公元4世纪到14世纪沿续修建起来的一座规模宏大的佛教石窟，由于15世纪以后这一地区被吐鲁番占领，与中原地区的联系中断。莫高窟由盛转衰，到18世纪末，这里的大部分石室和寺院都已废弃，只有一小部分寺院沿续着香火。清道光初年莫高窟的下寺里住了道士，其中有一位叫王园篆的道士是下寺的主持。藏经洞的发现与所藏文物遭到的厄运就要从这位王道士说起。

王道士原是湖北的一位庄稼汉，因家乡连年荒旱逃荒到了甘肃酒泉出家当了道士，后来便跑到了敦煌并很快当了下寺的主持。王道士并没有多少文化，但修行心切，为了修积自己的功德，他用化缘得来的部分钱请来了工人，开始清理一些因长期荒芜被流沙掩埋了的石窟，1900年5月26日清晨，王道士等人在清理莫高窟北端的第16号窟时，突然听到画有壁画的通道北壁发出一声震响，墙壁裂开了一条缝隙，或许是王道士怕塌方，使用旱烟管在裂缝的墙上敲打着探试了几下，奇怪的是墙壁好像是空的。王道士便打开了这面墙，一扇紧闭的小门出现在面前，打开小门是一间小地石室，里面堆满了数不清的文书、经卷、绣画、法器珍贵文物。原来这是一个10世纪前后莫高窟的和尚们在一次战争逃难前秘密封存的藏经洞。战争过后知道藏经洞秘密的和尚没再回来，这批珍贵文物便在这座密室中静静的沉睡了900多年。王道士的偶然发现，使这批文物重见天日。但莫高窟发现石室藏经的消息很快被当时在我国西部地区以探险为名，到处搜寻盗窃我国文物的外国文化间谍得知，于是这批珍贵文物的厄运开始了。

第一个得知这一消息，把黑手伸向敦煌的是英国文化间谍斯坦因，他于1907年5月来到敦煌，用欺骗利诱的手段买通了王道士，一次便从石室中盗走了经卷、文书、绣画等文物29大箱。1914年斯坦因再次来敦煌，又以廉价从王道士手中买走了600多卷写经。第二个来敦煌盗宝的是法国的伯希和，他用同斯坦因同样的手段，从王道士手中盗购走了经卷、文书6000多卷。随后，日本文化间谍吉川小一郎和橘瑞超，他们又从石室中盗购走了经卷460多卷。据事后统计调查，敦煌石室共发现经卷、文书、绢画、绣品、法器文物21000余件。经多次外国文化间谍盗劫，大部分被盗往国外。最后经中国学者的一再呼吁，清政府才不得不下令把剩余的部分经卷文物运往北京保存。这样才使剩余的经卷没被全部盗走。现在残存在国内的8600多卷石室藏经和文物保存在北京图书馆。

19. 伟大的爱国主义画家 ——徐悲鸿

徐悲鸿是我国现代早期画坛上最伟大的画家之一。他生活的时代正是我国血雨腥风灾难深重的年代，连年的内战，日本帝国主义的侵略，使中国人民处于水深火热的战争灾难之中，徐悲鸿作为一个爱国主义画家，他用手中的画笔，为鼓舞民族士气；为唤起中国人民团结抗日，争取抗日战争的胜利，做出了不可磨灭的贡献。

1927年徐悲鸿结束了欧洲留学生活回到祖国。1931年日本帝国主义侵占我国东北、伺机发动大规模侵华战争。徐悲鸿先生预感到国难在即，创作了大型历史油画《田横五百士》。这幅大幅油画表现的内容是秦末刘邦统一天下后，五百齐国抗秦壮士在田横带领下宁可集体自杀，也不降刘邦的历史故事。徐悲鸿以宏大悲壮的场面赞扬了这种团结一致不怕牺牲的精神，激励人们要团结一致不怕牺牲共同抗日。为了提高中国人民的民族自尊心，1933年他利用在国外留学时结下的关系，先后在法国、德国、比利时、意大利、苏联等国举办中国画展，提高了中国文化在世界范围内的影响。1937年日本帝国主义发动了大规模的侵华战争。抗日战争全面爆发，徐悲鸿积极投身抗日救亡文化运动，1938年他到香港和新加坡举办筹赈画展，宣传抗日救亡并将所卖全部画款捐献给祖国以救济难民。1940年他应印度诗人和画家R·泰戈尔邀请赴印度国际大学讲学，先后在圣蒂尼克坦和加尔各答两地举办画展，将所筹画款全部捐寄祖国。同年他创作了巨幅中国画《愚公移山》，借以表现中华民族团结一心坚韧不拔，打败日本侵略者的信念。1940年底，他再次赴新加坡，翌年在马来西亚的吉隆坡、槟榔屿、冶保三市举办筹赈画展，将所得巨额收入全部捐献给祖国。1941年底回国后，在昆明举办劳军画展，以卖画全部收入慰劳前方抗日将士。1945年2月徐悲鸿在郭沫若起草的《陪都文化界对时局的进言》上签名，呼吁结束国民党独裁统治，成立民主联和政府。1946年8月，徐悲鸿到北平出任国立北平艺术专科学校校长，参加进步美术家组织的北平美术工作者协会，并担任该会名誉会长。1949年3月，徐悲鸿受邀请作为新中国的代表前往布拉格出席保卫世界和平大会，7月在中华全国文学艺术工作者代表大会上当选为全国文联常务委员；中华全国美术工作者协会主席。9月，应邀出席了中国人民政治协商会议，随后被政务院任命为中央美术学院院长。

1953年9月26日，徐悲鸿先生因患脑溢血逝世。徐悲鸿先生逝世后，他在北京的故居被辟为《徐悲鸿纪念馆》，周恩来总理题写了“悲鸿故居”的匾额。

20. “功夫深处渐天然” ——记人民艺术家齐白石

一提起齐白石，大家都知道他画得一手鲜活乱跳、生趣盎然的好虾。其实齐白石不只是画得一手好虾，他是一位艺术修养全面；表现内容广泛而独到；绘画技巧娴熟成就非凡的伟大艺术家。由于他在美术上所取得的伟大成就，解放后他曾被推任为中国美术家协会主席，文化部曾授予他“人民艺术家”的荣誉称号，并获得过国标和平奖。在国内外都有极高的声誉。“苦把流光变画禅，功夫深处渐天然”。这是齐白石题画虾的诗句。可见他取得如此的成就和荣誉，是下过一番不平常的功夫的。

齐白石出生在湖南湘潭县一个农民家庭中，从小喜欢画画写字。由于家里穷，只读了一年私塾就辍学了。14岁开始跟叔祖父学木工。27岁那年，他认识了当地画家胡沁园和陈少番，便开始跟他俩学习绘画和诗文篆刻。到38岁那年他认识到，虽然经过自己的刻苦学习，在绘画和诗文篆刻上取得了一些成绩，但要走进艺术的奥堂，还需下更大的气力。于是他在家乡不远的松公祠典了几间房子，又在空地上盖了一间小屋，取名“借山吟馆”。在这里他开始专心钻研诗文书画。经过一段苦心钻研，齐白石的绘画和诗文水平有了很大的提高。但他清楚的意识到，关在屋里苦练，自己的眼界胸怀受到限制，光凭熟练的技巧是画不出好画的。古人讲“读万卷书，行万里路”才能“丘壑内营”，画出与自然万物灵性相通的好画。于是他遵照古人的教导，先后五次出游，饱览名山大川；临摹古人书画；向有名气的诗人画家求教学艺，使他的胸怀和绘画技巧都得到了很大的发展。53岁时，齐白石的传统绘画功夫已很深厚，诗文、书法和篆刻也具备了很好的基础，但他并没有满足自己所取得的成绩。为了使自己的艺术得到更大的发展，他定居当时画家云集的北京。就在这时，他结识了著名画家陈师曾和徐悲鸿。陈师曾比齐白石年龄小些，但他早年曾留学日本，当时是北京大学画法研究会的导师、国立北平美专的教授，在艺术上很有见地。他看到齐白石的画后，认为齐白石的传统绘画技巧已掌握得很熟练，但缺少自己的画法和对所画对象的理解。他建议齐白石，不能老拜倒在古人脚下，应该总结前人的技法，创造自己的画法，表现自己熟悉和感兴趣的题材。齐白石非常虚心地接受了陈师曾的建议，开始探索新的画法。这时的齐白石已近60岁，他严肃认真的称自己这是“衰年变法”，“涂黄抹绿再三看，岁岁时常汉满颜”。又经过了艰难的10年“衰年变法”，齐白石的画终于以独创的面貌面世了。这时年近70的齐白石才进入了他的艺术创作辉煌的高峰期。

齐白石是位治学严谨，善于思考又勤奋刻苦的艺术家。“变法”以后，他已是一位名声卓著的大画家。然而他从未因名气大而草率随意的去写画所表现的对象。凡画一虫一草都要对实物进行仔细的观察研究。为了画好虾，他曾在水缸中养了几只虾，时常观察虾的游动、跃进等生活习性，掌握虾的结构特征，并进行反复的写生练习。齐白石重视对现实事物的观察、体验，但他又绝不是不加取舍的把现实事物搬进画中。他认为现实事物变为画面上的艺术形象，最好的状态是“……似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”。所以他画每件事物都要对其进行艺术概括取舍。难怪他画的虾看似寥寥数笔，却给我们栩栩如生如嬉水中的艺术感觉。

齐白石是一位农民出身的画家，在他心里始终没有淡忘对劳动人民生活

的那份质朴感情。在他画的蔬菜图上他题曰：“充饥者胜半年粮，得志者勿忘其香。”在他所画的《小鱼丝瓜》图上他题曰：“小鱼煮丝瓜，只有农家能渚此风味。”与过去中国文人画中所体现的怜花惜草、感物伤怀的感情相比，这是一种何等率真质朴乐观向上的感情。正是由于齐白石的画以高超的画技表现了质朴、乐观向上的思想感情，使他的画与旧文人画产生了对比，得到了艺术家和广大劳动人民的喜爱，使其成了我国近代画坛上最伟大的画家。为了表彰齐白石在绘画上所取得的成就，1953 年文化部授予他“人民艺术家”的光荣称号。同年徐悲鸿先生去世，齐白石继徐悲鸿之后被推选为中国美协主席。

1952 年齐白石创作了《百花与和平鸽》作为礼物献给亚洲及太平洋区域和平会议。1955 年他再次与陈半丁等人集体创作了巨幅《和平颂》献给在荷兰召开的世界和平大会。为表彰齐白石热爱世界和平的精神，1956 年世界和平理事会把 1955 年度国际和平奖授给了齐白石。

1957 年 9 月 16 日，我国近代绘画史上的巨匠齐白石以 94 岁高龄逝世于北京。

21. 达·芬奇画鸡蛋的故事

一谈起意大利画家达·芬奇，你一定会想起那张永恒的微笑着的《蒙娜丽莎》或基督受难前的《最后的晚餐》。是的，这是达·芬奇的代表作。它们以严谨的造型；准确的透视；典雅的色彩饮誉世界画坛。使达·芬奇的名字列入了世界艺术巨匠之颠，但也许你没有想到，这位走到了世界艺术颠峰的巨匠，艺术生涯的起点竟是从他十八岁画鸡蛋开始的。

列奥纳多·达·芬奇，1452 年出生于意大利佛罗伦萨附近的芬奇镇，父亲是一位律师，母亲是一位小酒店的招待。达·芬奇从小聪明伶俐，表现出多方面的兴趣爱好。但十八岁以前，他与绘画艺术并没有什么缘分，十八岁那年父亲送他去佛罗伦萨，到艺术家佛洛基阿开的美术工场当学徒。达·芬奇本来就是个爱好广泛的人，当他进了工场见到那些迷人的绘画和雕塑，立刻产生了浓厚的兴趣，这才使他与艺术结下了不解之缘。教他学艺的老师便是工场的主持人佛洛基阿，当训练开始时，达·芬奇发现这位老师的训练方法很特殊，他不教他临摹古人的名画，也没给他讲什么理论，而是给了他一个鸡蛋，叫他照着鸡蛋画写生。开始，达·芬奇很有兴趣，画的非常认真，每天画好一张便拿去让老师修改，但半个月过去了，老师仍每天给他一个鸡蛋照着画，达·芬奇便有些不耐烦了，心想只画一个鸡蛋，我能学到什么呢？但又不好对老师说自己不愿画鸡蛋了，于是便每天草草了事的画一张，交给老师应付作业。老师看出了他的心思，便把他叫去对他说：“你知道我为什么一再让你画鸡蛋吗？你可知道世界上没有两只形状完全相同的鸡蛋，就是一只鸡蛋，在不同的角度和不同的光线下观察，它的形状和光影关系也是完全不同的，我让你重复画鸡蛋，就是让你在看似相同的物体中观察出不同的微妙变化，并能准确的表现出来，这是画画的基本功，你可不能轻视它啊！”达·芬奇听了老师的话，理解了老师的用心，从此专心画蛋，不久他便掌握了画画的基本功。很快的达·芬奇的绘画技巧便非常出众了。有一次，他的老师创作了一幅名叫《基督受洗》的画，老师让他帮着画了画上的天使，当人们看到这张画时，认为他画的天使比他老师画的还要生动。于是达·芬奇的名字传开了。达·芬奇出名以后，并没有放松对绘画艺术的学习和研究。为了准确的画好人体，他曾亲自解剖过 30 多具各种年龄的男人和女人尸体。为了加强自己的其他艺术修养，他还曾认真的研究过音乐、建筑和雕塑。经过不懈的潜心学习研究，最后达·芬奇终于画出了不朽世界名作《蒙娜丽莎》和《最后的晚餐》，成了世界第一流的艺术大师。

22. 《最后的晚餐》和《蒙娜丽莎》 ——达·芬奇两幅名作的诞生

《最后的晚餐》和《蒙娜丽莎》是意大利画家达·芬奇的代表作。这两幅画以其严谨的造型，准确的比例，典雅的色彩，被奉为西方文艺复兴时期油画的精典。

1495年，达·芬奇被邀请为米兰圣玛利亚·格拉契修道院食堂画壁画《最后的晚餐》。这幅内容描绘的是耶稣基督被他的一个门徒犹大出卖，临刑前他与他的12个门徒共进最后一次晚餐的情形。当耶稣在餐桌中间神情自若的讲出：“我实实在在告诉你们，你们中间有一个人出卖了我。”这句话时，12个门徒神态各异，其中出卖了耶稣的犹大手捂钱袋神情紧张的注视着耶稣，使人们一眼便能看出这个叛徒的嘴脸。达·芬奇在创作这幅画之前，首先研究了各个人物的身份和性格，然后再到现实生活中去寻找各种典型人物形象。画了许多素描和速写。并用文字设计记录了各个人物将来在画面上的处理方法，最后才动笔去画这幅巨作。但当达·芬奇在画面上具体描绘各个形象时，仍时常感到不满。有时他在画架上沉思半天也不动一笔。有时半天画上一笔放下笔就走；有时又手挥画笔不停地画上一天，连饭都不吃，这样壁画的绘制速度便显得很慢。为此教堂的院长很不满意，一再纠缠催促他加快工作进度，这使达·芬奇感到这个不懂艺术指手划脚的院长非常讨厌。最后，达·芬奇只剩下了最后一个犹大的头像没有找到更理想的形象。于是他使用这个讨厌的院长的形象做了犹大的头像。经过四年反复研究修改，达·芬奇才完成了这幅巨作。

达·芬奇的另一幅名作《蒙娜丽莎》，是在他51岁后完成的一幅肖像画杰作，蒙娜丽莎这一形象引起达·芬奇的创作欲望有些偶然。1503年春天的一个早晨，达·芬奇正在一条林荫道上散步。突然，在一座二层楼的凉台上一位气度不凡的妇女引起了他的注意。她那端庄、娴静的神态使他非常想给她画一张肖像。这位叫蒙娜丽莎的妇人是佛罗伦萨商人弗朗西斯·佐贡多的妻子，达·芬奇征得妇人和佐贡多的同意后，便开始为这位妇人画像。蒙娜丽莎的纯真善良，使他产生强烈愿望，要寻找最新的艺术语言；用尽善尽美的形式，创造一个完美无缺的中世纪妇女形象。达·芬奇画画一向严肃认真一丝不苟。这张肖像画从开始画到现在的样子，达·芬奇又用了四年的时间。在画这张画的过程中，为了消除蒙娜丽莎在做模特时的疲倦、呆板，达·芬奇请了乐队和歌唱家在边上演出，以使她始终保持一种良好的精神状态，最后在人们看来，达·芬奇已把这张画画成了一张“比真人还生动”的肖像杰作。但在达·芬奇看来，他这张画还“没有最后完成”。1516年，当他离开家乡去法国时，便随身带走了这张蒙娜丽莎，准备找时间再对其修改加工。直到1519年达·芬奇去世，这张画一直伴随在他身边。由此可见，达·芬奇对他的作品质量要求是多么严格认真，难怪他成为世界第一流的艺术大师。

23. “ 这是你们的杰作 ” ——毕加索与他画的《格尔尼卡》

许多人都知道西班牙大画家毕加索曾通过一张叫《格尔尼卡》的世界名画。但如果把这张画拿到你的面前，你看到的是一些支离破碎的人体、人头、马头、牛头和一些交错的几何形，除了这些奇怪的形象和那灰暗的色调给你一种阴森恐怖的震撼外，你可能再也找不到具体的形象和情节来解释这张画，也许你会感到疑惑不解？原来这是毕加索在第二次世界大战期间，用立体主义的绘画方法画的一张揭露法西斯暴行的壁画。毕加索便是这种立体主义绘画艺术的创始人。

1881 年，毕加索出生于西班牙南部的马拉加。父亲何塞·路易斯·布拉斯科是当地美术学校的教师，受到父亲的影响，毕加索从小便开始学习绘画，十四岁时入巴塞罗那美术学校学习，后来又到马德里的圣费尔南多皇家学院学习。19 岁时他举办了第一次个人画展，成为西班牙年轻的知名画家。1907 年以后，他不满足于沿袭前人的绘画方法，开始从非洲黑人木刻中吸取营养，探索寻求新的绘画方法。他把从不同角度观察到的物体的不同侧面分解还原为基本几何形，然后在画面上重新组合这些几何形进行作画。这种绘画形式，因在平面的画面上表现了立体物体的不同侧面形象，所以被人们称为立体主义绘画。由于毕加索是世界上第一位尝试这种画法的画家，所以人们称他是立体主义绘画艺术的创始人。1907 年他创作的《亚威农少女》被称为世界上第一幅立体主义绘画。

1937 年德国法西斯空军对西班牙巴斯克省的文化中心格尔尼卡镇轰炸了三个小时，把这座小镇夷为了平地。当时已定居法国巴黎的毕加索得到这一消息和格尔尼卡被炸后的照片后非常愤怒。他使用立体主义的绘画方法画了一幅表现小镇被炸后惨烈场面的壁画。这幅壁画便以小镇的名字命名《格尔尼卡》。整幅画面用黑、白和灰色组成一种沉重的灰色调子，抽象的表现了被炸弹炸飞的人体和动物残肢，死去的母亲和孩子，握剑的战士尸体，惨烈地挣扎着的战马和注视着这一切的夜空……第二次世界大战德国占领法国时期，许多德国将领和士兵经常到毕加索的工作室参观他的艺术品，毕加索便把这张画印成了明信片，分发给前来参观的德国士兵和军官。有一次，一位前来参观的德国军官指着这张画问毕加索：“这是您的杰作吗？”毕加索面色严峻的说：“不，这是你们的杰作！”

24. 石头、青铜、陶瓷的世界 ——雕塑的主要材料。

翻开人类在其进化过程中所创造的雕塑史，会发现，呈现在我们面前的浩如烟海的雕塑作品，基本上是一个石头、青铜和陶瓷的世界。它们记载了雕塑的发展，为人类历史的研究提供了确实的证据。

史前时代，人类的祖先生活在森林和高山之间，在同大自然的斗争和生活实践中，学会了打制石器，有了经过造型的东西——工具、武器。制造石器技术的改进、器形的变化，也显示了雕刻形体的技能和审美观念的提高。他们逐渐开始制作想象出来的东西，或者看见过的动物。终于有一天，他们造出了石雕像，不是为了实用，而是独立的欣赏品。经过逐渐摸索和长期的积累，提高了雕作人物、动物形象的技能。古埃及和古希腊人驾驭石材的高超技巧，精密的计算，石料的运用，规划的准确性和雕凿技法的完整性通过雕塑反映出来，显示了古代人民征服石质材料的奇异功能。这些石雕反映了古代埃及人的信念和美学观念，反映了古希腊人的美好传说、英雄业绩和竞技运动。以后，文艺复兴时期的大师又用大理石歌颂了人文主义思想，显示了人体的力量和尊重科学的精神。

古人在新石器时代发明了陶器，陶器的制作本身包含大量雕和塑的因素，使人类的雕塑才能得到极大的发挥。人类熟练地掌握了泥土的配制、火候的控制和烧制的工艺，创造出大量的陶和瓷的人物和动物。中国秦始皇兵马俑的陶人、陶马，其规模和工艺无不震惊世界，其考古价值，举世公认。中国古代的随葬陶俑，为研究古代的生活习俗、文化水平及雕塑的发展提供了实物依据。

人类从原始社会进入到青铜时代，雕塑的技艺通过青铜艺术体现出来。优美的青铜器造型体现了工艺雕塑艺术的发展和青铜工艺的提高。中国的青铜器在各方面都被认为是杰出和绚丽多彩的。古罗马的青铜雕塑开创了新的局面，无论是性格刻画的写实技巧，还是青铜的铸造水平均达到很高的层次。歌颂了许多当时的杰出人物。十九世纪末的杰出雕塑家罗丹又把青铜雕塑推向一个新的艺术高峰，他塑造的生动、逼真的雕像，发挥了铜材的巨大表现力。

对原材料的选择、运用是雕塑家创作活动的重要因素，直接影响雕塑的效果，原材料的特质常给人以独立的材料美感。粗重的石雕加强了立体感，显得质朴、坚硬，有雄浑的气派。磨光的大理石，则具有优美的富于表情的栩栩如生的血管脉络，富有肉体感。光滑的青铜，表面柔和的反射着光的闪耀，适于表现运动和刻画性格。陶艺则显得古朴、雅拙。欣赏雕塑的过程，也是对材料美的品味。古代的人们也用其他的材料制成雕塑，如木头、泥和蜡，但这些东西不易保存下来，而加工过的石块，烧制、铸造的雕塑品是硬质的永久性材料，不会腐烂，因而遗留下来，尽管制作这些雕塑的人已不存在。

25. 科技与艺术的完美体现 ——中国古代青铜艺术

中国的“青铜文化”是奴隶们辛勤创造的产物，为世界文化写下了光辉的篇章。在当时历史条件下，青铜常用于制作战争兵器装备、日常生活器皿，以及祭祀、记录战功的“礼器”。名称繁杂、形式各异、装饰精美，是我国工艺雕塑中的珍品。是科技与艺术的完美结合，它体现在：

（1）铜器质料混合适量：古代劳动人民在烧陶过程中发现了陶中铜的成分，开始了铜器的制作。以后又发现用铜和锡混合的质料铸造的青铜器更加精细、坚实耐用。经过长期的摸索，解决了铜和锡混合的比例问题。

（2）制造技术精细巧妙：商周青铜工艺的铸造程序，大体是用预先制好的分块陶质模具拼合成整体，然后把纯铜和锡的混合溶液浇注入模内而成。商周的青铜器体现了古代劳动人民精湛的制模工艺和铸造技术。到了春秋时期，由于商业贸易的繁荣，手工艺技术相应获得发展，铸造技术有了改进。由于发明了焊接技术，器身和部件可以分别铸造，然后用合金焊接，这就解决了由于铸造而对铜器装饰的约束，便于运用雕塑形式在青铜器造型和局部装饰上发挥更大的艺术功能。同时，出现了一种新工艺，即用黄金、白银、绿松石等镶嵌在铜器花纹上，使器物显得分外绚丽多彩。这种嵌金银的艺术手法也叫“错金银”。是我国古代器物装饰史上的美好花朵。

（3）造型富有艺术创造性，样式多变，美观严整：青铜用器和礼器有鼎、鬲、甗、簋、爵、罍、觥、觚、斝、尊、壶、卣、敦、盘、盂、簠、盨、勺、鉴等，武器有斧、钺、戈、矛、刀、剑等，乐器有钟、铎、铎、钲等。这些青铜器造型端庄、厚重华丽、优美质朴。古代的能工巧匠并不以雕铸精美的青铜器为满足，他们把动物形象和青铜器结合起来，创作出既是一件美好的艺术品，又是实用品的器具。如商代的象尊、鸟纹牺尊，周代的驹尊、羊尊、鸭形尊等。这些造型形体结构与比例处理得当，概括力强，自然、生动。

（4）装饰纹样，内容极为丰富，风格极为多样：青铜纹样比彩陶纹样繁缛细密，构思巧妙，既严谨又轻快活泼。经过作者的概括、变形、组织，妥帖地装饰在器物上，使中国青铜器独具风格。青铜装饰纹样也随社会的发展而不同，商代多以饕餮纹、夔纹、两尾龙纹、蟠龙纹、蝉纹、蚕纹、鱼纹为主，纹饰浑厚庄重。西周初以凤纹、鸟纹、象纹为代表，风格简朴伟丽。西周后期盛行窃曲纹、环带纹、重环纹、瓦纹等多种几何纹样。春秋战国时期多为兽带纹，鸟兽纹、蟠虺纹等，风格纤巧富于变化。还出现了以写实手法表现现实生活的纹饰，如车马、狩猎、乐舞、战斗等。在青铜器的动物纹饰中，有的出于写实，有的出于想象，有的经艺术加工给人以怪诞的神秘感，但总能抓住特征，概括简练地表现出来。青铜器纹样既简单又复杂，单纯而丰富，整体包涵丰富的局部，生动而有变化，表明了古代艺术具有的高度概括能力。

遥远的青铜时代已经成为过去，但青铜艺术取得的辉煌成就，对于研究祖国珍贵的文化遗产，有极其重大的价值。

26. 殉葬雕塑 ——俑像

在奴隶制社会的商周盛期，奴隶主死后，极其残忍地用数十个到数百个活人和活马等作为殉葬，幻想在其死后，这些奴隶仍可供其奴役。随着生产的发展和社会变革，需要更多的劳动力从事生产活动，到战国时期对丧葬的事进行了变革，开始用木、石、陶或青铜等材料制成的雕塑偶像来代替人和动物殉葬，这种偶像也称为俑像。俑有各种奴仆、仪仗队、器物、家畜等。

俑像雕塑在商代的墓中就有发现，在奴隶主盛行残酷殉葬时，这是比较罕见的，东周以后渐渐多起来，秦、汉至唐代最为盛行，宋代以后纸冥（纸扎的随葬品）流行，立体的俑在一般墓中就逐渐减少了。

秦汉时代由于地主经济和工商业的发展，地主官僚追求享乐，风行厚葬。在河南、山东、四川、湖南、陕西等当时的经济交通发达地区，汉墓中出土的俑像很多，佳作甚丰。济南出土的乐舞杂技俑及成都出土的说唱抚琴俑，都是墓主人生前的侍奉者。动作服饰，均从现实生活中来。秦始皇兵马俑更是这一时期的杰作。在随葬品中还有日常生活中衣食、住行各方面的“明器”。官僚地主的大墓中，仓廩、房屋、车马、井灶无不具备。

唐代在历史上是一个文物昌盛的时代，音乐、美术极大发展，歌舞弹唱的享乐生活很普遍。王公贵族专门有乐队、歌伎和舞女，在贵族们的墓中都有明显的反映。出土的许多立体俑像，真实生动。在唐代长安，外国人做各种营生的不少，其中有商人、小贩、传教士、僧徒、画工、留学生，以及乐师、御马等各类人士。特别是养马、御马多由外籍人士担任。出土的陶马多是阿拉伯型的大马，牵马俑也多是“胡人”。狩猎是唐代统治阶级享乐生活之一，唐墓中出土的骑马出猎俑像数量不少。墓葬中大量的马匹、骆驼等载运工具都反映了唐代的商业繁盛，交通发达。还有一些驱逐邪恶的神怪，作为护卫、镇墓之用，形象凶恶，极尽夸张想象。

中国的俑像雕塑在美术史中占有非常重要的地位，特别是中、小型陶塑，是我国封建时代墓葬里随葬品中数量最多，形式最美，制作最好的一种雕塑艺术佳作。由于体积小，所以也塑造的细致完美。其他雕塑，不论是陵前石雕或石窟寺庙造像，其形象的动态、服饰等都受一定的限制，惟独俑像，既然是为了代替活人殉葬而制作的，必然是现实生活中人的再现，衣饰动态，必然反映了当时的真实生活和社会风尚。在造型上就比较自由，形成因时代而异的不同风格。成为一门区别于工艺雕塑和建筑装饰雕塑的独立形式。

27. 世界考古史的一大奇观 ——秦兵马俑

从 1974 年到 1977 年，在陕西临潼骊山的秦始皇陵东侧的“随葬俑”坑中，发掘出了由几千件大型陶塑兵马俑组成的气势磅礴的秦代军队阵容，轰动了国内外，成为当代考古界的一个奇迹。

出土的兵马俑阵容严整，规模雄壮，配合有序。1、2 号兵坑内的武士俑面朝东，三列横队为先锋部队，三个领队身穿铠甲，其余兵士免盔束发、着短褐、扎裹腿，穿薄底浅帮的鞋，紧系鞋带，体现了冲锋陷阵的战士“轻足善走”的特点。强大的后续部队由 38 路纵队和几千个铠甲俑簇拥着战车组成。面向东方，似乎在浩浩荡荡的行进之中。军队两旁及后面都列有卫队。前锋部队的武士俑和军队两侧卫队的武士俑，多数手执矛，戟等长兵器。军阵场面肃静而又富有宽阔雄大的境界。

这些兵俑形象面貌互不相同，年龄、性格、表情各异，极为生动。古代艺术家们采用了丰富多样的手法，使立正姿势的武士俑在静止中增加一些手的动作变化，让跪式俑或背弓，或射箭。将军俑右手紧握左手腕的力度十分鲜明。乘驾战车的骑俑双臂前伸，似在冲锋。有的战士呈微笑状态，以表现充满信心的乐观精神。为了更好地突出生气勃勃的斗争风貌，夸张了战士的浓眉大眼、阔口宽腮，显得英俊、刚直，具有大无畏精神。

在俑的重要组成部分——战马的塑造中，艺术家们着力刻画战马蓄势欲动的特点，或是昂首扬尾，或是张口嘶鸣以及双耳上耸，全神贯注的眼睛，张大的鼻孔，宽阔的前胸，坚实的筋肉，矫健的四肢，都给人急不可耐地要奔驰疆场的强烈印象。在秦代以前，我国用马作为题材的雕塑非常罕见，而在始皇陵却出土了那么多的陶马，不但形体庞大，而且神态生动、手法熟练，马的全身比例都十分匀称适度，肌肉、骨骼、筋脉都塑造的非常逼真，特别是刻划出了战马的刚劲性格和矫健的风姿，塑造艺术竟达到如此惊人的写实程度，令观者不胜感慨。

这些兵马俑形体高大，武士俑高约 1.85 米，陶马与真马形体相当，超越一般俑塑高度数倍。一般墓俑为了数量多，制作快，多用模制法，以致俑人的形象少有变化。这些高大的俑和马，从塑造到烧成经历了复杂的制作过程，解决了许多工艺的问题，使成品不缩不裂，毫无变形，显示了两千多年前我国雕塑工匠们高度的技术水平。

这批兵马俑不仅弥补了我国雕塑史中秦代的空白，而且由于塑造艺术的高水平，使我国雕塑史放射出了奇辉异彩。近年来，已在俑坑处建成了当今世界上最大的雕塑馆，供中外人士游览观赏。每一位亲临观赏的人，无不为其的巨大气势和威慑力量而震惊。秦始皇是中国第一个封建皇帝，兵马俑坑只是秦始皇陵外缘的一角，可以想象陵域内尚有更多、更佳美的珍宝有待发掘。秦始皇兵马俑陪葬坑的发现，也给学术界、考古界、史学界探索秦始皇陵之谜注入了前所未有的活力。

28. 绘画与雕塑的完美结合 ——画像石和画像砖

画像石刻是古代雕刻在门楣、祠堂、墓室、棺槨等上面的装饰性石刻浮雕。画像砖是指嵌于墓室或建筑物壁面上的，以木模压制出有凹凸线画的砖块。画像石和画像砖既是建筑物的一部分，又是一种装饰品，是绘画与雕塑结合的艺术。在我国古代遗址中，出土了不少壁画，但壁画经不起自然的和人为的破坏，多已残缺不全。幸运的是画像石和画像砖，经得住长期的侵蚀而完整地保存下来。这些遗迹为我们研究古代的政治、经济以及文化、思想提供了重要的资料。

汉朝建立以后，中国封建时代社会安定、经济繁荣、文艺得到了发展。汉代尊崇儒教，厚葬风俗极为盛行，上自皇室，下至显贵，都大规模经营陵墓、祠堂。生时恣情享乐，为了死后继续享受，便把生前生活情景和崇爱的东西雕刻于墓室之中。画像石和画像砖大为流行。后盛行东汉、魏、六朝及唐代。画像石、画像砖的内容十分广泛，一般分为四个方面：1. 社会生产：如耕种、纺织、冶锻、狩猎、捕鱼等。这类作品反映了劳动人民热爱生产劳动的情形。画面上人物真切动人，有强烈的生活气息。2. 社会生活：战争、宴饮、舞乐、杂技、格斗及车骑出门、聚会等。这类内容多半记录了墓主人的生活情景，是他们奢侈生活的写照。无论是宴乐的喧闹、车马的奔腾，都表现得真实生动。3. 历史故事：帝王、将相、圣贤、烈女、刺客、孝子等。这些画面都表现一定的主题，选取了最有表现力的情节，使人物栩栩如生。4. 神话传说及鬼神迷信：伏羲、女娲、王母、王公、玉兔、仙人及奇禽异兽等。这些神话传说反映了当时人们美好的理想和愿望以及丰富的想象力。画像石、画像砖的雕刻技法不拘一格，归纳起来主要有三种形式：1. 以凸出平面的线和形体的手法来表现，称为阳刻。2. 用低于平面的线条来表现的方法称为阴线刻。3. 把形象某部分刻透的方法称为透雕。画像石、画像砖的艺术手法通常是：一、把不同时间与空间的事物描绘在同一画面上，扩大意境。在画像石、砖上经常能看到这种打破时间、空间的限制，自由构图组织画面的情况。如山东沂南画像石《战争》图，在画面中间安排一座桥，桥的右方是驾车奔向桥头的主帅，左方是战斗的场面，桥上是在行的士兵，桥下是划船的水军，天上有飞鸟，水中有游鱼。呈现出一幅战争的画面。二、充分运用夸张的手法。画像艺术是一种浮雕形式，形象没有很多的细节，都是剪影式的人像，只能通过夸张人物、动物的动态，强调形象的外轮廓的变化来表达意境。南阳画像石的《异兽》，特别夸张其张牙舞爪的姿态，《人兽争斗》则夸张其勇猛。酣战的激情。《鱼猎》重点在鱼，构图上鱼大而突出，非常醒目。

画像石、画像砖中的许多作品造型质朴，构图富有变化，线条运用生动自然，是我国古代雕塑的珍贵遗产。保留下来的画像石、画像砖为数不少，主要分布在山东、河南、四川、陕西、山西等地。山东石刻质朴厚重，河南石刻雄健生动，四川画像砖轻松奔放。

29. 佛教艺术的体现 ——中国古代石窟雕塑

汉代中期佛教随文化和商业的交流而传入中国，到了三国两晋时代，浸透到南北各地各阶层中间。封建统治阶级崇信佛教，利用佛教来麻醉人民，处于社会动乱的被压迫人民，也欲从佛教中求脱苦海，于是，佛教大为兴盛。

佛教用形象来为宣传教义服务，把佛释加牟尼、菩萨及其弟子的面貌和佛经故事等表现出来，以供信徒们瞻仰、崇拜。僧徒们需要在寂静的山洞里修身养性，所以特意在山崖上开凿石窟，雕塑佛像。有的还用砖、石等构筑窟形建筑，或在石窟前构造木质建筑。石窟中的造像有石雕、泥塑、石胎泥塑等。石窟艺术在中国是佛教艺术的具体体现。从魏晋南北朝到隋唐至宋代，佛教造像遍及南北各地，成为当时雕塑的主流。在全国范围内石窟遗址有一百多处，著名的石窟群不下十几处，形成了许多驰名中外的艺术博物馆，是世界上的艺术奇观，每年吸引着大量的中外游客。代表性的石窟群是大同云岗、洛阳龙门、敦煌莫高窟、天水麦积山、巩县石窟、南北响堂山、大足石窟等。每一处有窟室数 10 个到 2000 多个，其中雕刻的佛、菩萨、飞天像等多得难以统计。作品的体积从十几厘米到二三十米不等，可谓丰富多彩、气象万千。

约在公元 460 年，魏帝发起在云岗的沙石岩上创造了一系列宏伟的石窟庙宇。整个石窟群东西延绵约一公里，依山西大同西郊的武周山岗凿成。因山岗起伏如云，故称“云岗”。最大的佛像高十七丈，象征着佛教的神圣和朝廷的权力。云岗石窟中雕刻的佛像、飞天等共有五万一千多躯，雕凿富丽为全国之冠。

公元 490 年，魏都迁都洛阳后创造了龙门石窟。龙门石窟位于政治文化的中心洛阳，成了佛教艺术的中心。龙门的石灰石较细密，适宜雕刻造型精致、线条流畅的雕像。最早开凿的是宾阳洞，它是龙门石窟中规模最大的一窟，雕有佛、菩萨、飞天。其中最著名的皇后礼佛图浮雕。表现的是皇后在侍从仪仗的簇拥下缓慢行走的场面。这件浮雕非常珍贵，可惜被人盗运海外，现收藏在美国的艺术博物馆里。

隋唐时代宗教造像继续发展，全国的石窟造像超过历史纪录，艺术水平也达到了最高点，对后世影响极为深远。唐王朝以洛阳为东部，在龙门大规模开窟造像，雕刻了大量的造像。奉先寺卢舍那佛就是武则天时期最大的雕塑之一。唐代敦煌莫高窟和麦积山等地的造像，写实手法大为进步，人体比例合适，姿态生动，衣纹处理真实自然，人物形象刻画得深入、丰富，表现了佛的庄严，菩萨的慈悲，弟子的善良，天王、力士的勇猛。这期间在四川乐山开凿了中国以至世界上最大的佛像，历时 90 年。雕像总高 71 米，头长近 15 米，耳朵就有 7 米长，以宏大瑰伟载入文化史册。

唐代之后兴起了禅宗思想，各地普遍流行观音菩萨像、罗汉、弥勒佛，石窟雕塑的面貌焕然一新。这时较有特色的是四川大足石窟雕塑。

中国石窟雕塑的风格在早期明显受印度佛教雕塑的影响，内容也完全按照佛典的要求。后来，造像逐渐趋向写实，并慢慢将外来艺术和民族传统融化、吸收。艺术家开始以人的情感和性格来表现佛教中的形象。无论衣饰、动态都由神化逐渐接近人间化，使得佛教造像充满生气，肌柔肤润，歌颂了女性的美丽和男性的健壮。飞天形象是中国古代艺术家的创造，表达了人类

奔放的感情和生活的快乐。造像的题材逐步广泛，渗进了不少现实生活的题材，充满了现实气息。佛教雕塑从隋到唐逐步走向成熟，在中国生根开花，发展到一个更高水平，形成了中国风格的石窟雕塑艺术。

30. 生动逼真，独具匠心 ——中国古代泥彩塑

佛教自传入中国以来深得崇敬，虽受过冲击仍持久不衰。人们在山上凿窟造像，也在城郊兴建许多的寺庙，供奉佛像，顶礼膜拜。石窟中的造像有石雕也有泥彩塑。寺庙中的造像虽也有木、铜等材料的，但多为泥彩塑。古代的艺术匠人做泥彩塑时，先用木材制成骨架，再用粘土掺合河沙和纤维（麦秸、稻草、麻秕、棉花）为材料来完成塑造。阴干后打磨，涂上粉底。然后在粉底上用矿物颜料涂绘。现代称为“彩绘”，古代称为“妆銮”。我国古代泥彩塑的珍贵遗迹主要有：敦煌石窟的造像、麦积山石窟的泥彩塑、太原晋祠的侍女像、山东灵岩寺的罗汉像、山西平遥双林寺的造像等。

敦煌地处汉代以来中西往来的要道“丝绸之路”上，是佛教传入中国的必经之地。敦煌千佛洞共有四百九十二个洞窟，因开凿在砂岩上，石质松散不宜雕刻，造像均为泥彩塑。最大的 33 米，最小的 10 厘米，共 2415 件。在布局上，一般是佛像居中心，两侧是弟子、菩萨、天王、力士。各类人物个性鲜明，神态各异。现存最早的塑像始于北魏。敦煌地处沙漠，气候干燥，虽经 1500 多年，泥彩塑仍保持完好。

麦积山石窟群在甘肃省天水地区。因开凿石窟的山形很像农村的麦草垛，所以叫麦积山。山上共开凿石窟约一百九十多个，雕塑共有一千多尊。从北魏到宋代都有雕塑，被誉为古代的大雕塑馆。由于石质不宜于雕刻，所以造像多为泥塑，只有极少数从外地运来的石刻造像碑。麦积山雕塑的人物造型更为接近现实，虽然是佛经中的人物，但人间气息很浓，有不少脸型圆润、面含微笑，令人感到纯洁、优美的塑像。

唐代在太原附近晋水之滨建了晋祠纪念周代武王后妃邑姜。这座祠庙在宋代毁于火灾。再建时在祠殿中又泥塑了邑姜像和四十多个宫廷侍女像。这些塑像不是佛教人物，而是现实中的宫廷侍女，所以有很大的创作自由。她们展示了不同的职位和不同的年龄、性格，以及式样各异的彩色服饰等，令人有犹入宋代宫苑之感。侍女有的老成持重，有的单纯活泼，有的神情恬静，有的喜形于色、有的亭亭静立、有的左顾右盼、窃窃而语，使大殿内充满了生气。这些彩塑是宋代雕塑艺术中的珍品。

灵岩寺位于山东省长清县，泰山西北约二十公里的灵岩山。此地风光幽美，文物荟萃，自古以来为文人学士临风吊古之胜境。千佛殿中有 40 尊罗汉彩塑坐像。据现存木牌题榜看，其中有 11 尊为中国高僧，29 尊为梵僧罗汉。这 40 尊塑像的确切年代还有待确定。多数学者根据千佛殿重建年代和彩塑风格，认为是宋代所塑。这些彩塑摆脱了一般佛教造像的固定模式，其造型真实，神态感人，人物性格刻画入微：有的据理争辩，有的凝神沉思，神态各异、无一雷同，人称“海内第一名塑”。

山西平遥县城西南的双林寺，建于北魏早期，明代多次重修。现存塑像大多为宋、明泥彩塑，共有 2000 多尊。天王殿里的天王、金刚强健威武，形体夸张有度，塑造手法非常细腻，身着的甲冑塑造得非常精美。其他殿中的佛、弟子、菩萨、文武臣将、观音及十八罗汉、阎王、判官、土地神还有关羽及三国故事，都制作精细、栩栩如生，令人叹服。彩塑林立的双林寺是一座精美的造像艺术馆。

我国古代的泥彩塑遗迹非常丰富，体现了古代艺术家精湛的技巧，是我

国古代雕塑的重要组成部分。

31. 陵墓的守护神

——陵前石雕

陵前石雕指设置或装饰在古代统治阶级陵墓周围的石雕艺术，主要有华表、石人、石兽、石碑。

中国自秦汉以来、统治阶级盛行厚葬，不惜花费巨资营造坟墓。除了在墓内用大量的殉葬品外，还在地面上修建筑物，并在陵墓前设置石雕碑、华表、石人，安置一些石雕动物作为镇墓之兽，以显示墓主人生前的威严。汉代较有代表性的陵前石雕是四川雅安高颐墓前的一对石辟邪。古代雕刻家运用传统的造型手法，强化了这只怪兽的雄建威勇气概。

魏晋南北朝时期的墓葬，大体沿袭汉制，皇帝和显贵们的陵墓前都有神道碑、华表和石兽。从现存实物来看，应以公元六世纪的南朝（宋、齐、梁、陈）为最丰富。南朝建都建康（即今南京）。所有各代帝王和显贵的葬地都在南京附近，现能见到的有石兽的陵墓不下二十余处。石兽是麒麟、辟邪等，其艺术价值，在中国美术史上有重要位置。这些兽的造型类似狮子，体积高大、张口吐舌，挺胸迈步，显得凶猛、强悍，有雄踞一世，咄咄逼人之感。两肩还刻有飞翅。好似神兽一般。这些石兽对增强整个陵墓的气氛起很大作用。尽管经过多年战乱和大自然的摧残，在墓地其他建筑物已荡然无存，四周已成为田园和荒野的今天，仍使人联想起当时的气派和规模。每个石兽都是用一整块巨石雕刻完成的，从石刻本身可以看出我国古代的艺术巨匠们所具有的艺术才智和惊人的气魄。

唐代皇族和臣僚们的陵墓，大部分在当时政治文化的中心长安（今西安市）附近。埋葬在陕西关中一带十八个帝王的陵墓，各据山头绵延 300 余里。这些帝陵一般规模都很大，除豪华壮丽的建筑群外，有大量的陵前石雕、有露天石刻馆之称。唐代陵制大体承袭汉制。以天然山峰为坟墓，坟山前有灵亭、献殿、东西二阁，周围筑有方城，方城有角楼，有青龙（东）、白虎（西）、朱雀（南）、玄武（北）四门。各门有石狮一对，北门还有石马三对，南门外有随坡延伸长达四五公里的神道。神道两侧依次建有记功碑、石人、石马、石鸵鸟、石翼马、华表、双阙，充分显示了唐王朝的威力。唐朝较有特点的陵前石雕是狮子造型，这些近三米高的石狮，雄浑威武，有气吞山河之势，巨大的威慑力，说明它们能胜任守墓的职责，也显示了唐代社会经济的向上发展和雄厚的国力。

宋代没有继承唐代以山峰为陵的风习，而是人工筑坟。大象列于陵前是从宋代开始的，宋代的陵前石雕不如唐代雄浑有力。

明清统治者也崇尚厚葬，明太祖朱元璋的孝陵和北京的明十三陵以及清代在沈阳、北京附近的陵墓都规模雄伟，建设完备。陵前的威仪饰物大体因袭唐宋制度，但数目和种类不大相同，内容有文武侍臣、翼马、麒麟、大象、骆驼、狻猊、狮子等。文武侍臣持笏或仗剑而立，石兽则有立、有跪，和唐宋时不同。

中国古代陵前石雕一般不直接塑造墓主人的形象，而是用镇墓石人、石兽的威严来体现墓主人生前的权势力量。陵前石雕在不同时代，不同时期，风格不同，各有特点，体现了我国古代雕塑的发展。

32. 鬼斧神工 ——霍去病墓前石雕

霍去病（公元前 140—前 117 年）是西汉武帝时英勇善战的名将，六次抗击匈奴。因有战功，被封为大司马骠骑大将军冠军侯。他死后汉武帝为他举行了盛大的葬礼，并在武帝的茂陵旁建造了一座象征匈奴的居地祁连山的坟墓，以纪念他在祁连山一带反击匈奴战争中的不朽功勋。坟墓造得高大如山，遍植林木，还雕刻了大型石刻多件散置“山”上，开创了我国借助雕塑与建筑环境的综合而形成纪念性综合体的先例。这个综合的纪念群体，成功地展示了深山野林猛兽出没的艺术意境，令人产生对祁连山的无限幻想。

霍去病墓的石雕共发现 16 件，其中《石人》、《跃马》、《卧马》、《马踏“匈奴”》、《伏虎》、《人与熊》等 9 件发现时散置在墓冢的“山”上。其余的《卧象》、《蛙》、《蟾》、《鱼》等 7 件是 1957 年文物管理人员在墓冢的土中钻探发现的。这些石雕独特而简练的造型手法，对石块的巧妙利用，使后人深感叹服。

石雕中最有代表性的是被称为“马踏匈奴”的雕像。高约 2 米，原是设置于墓前，是霍去病墓中的主题性雕塑。为了纪念这位英雄墓主人，并没有直接去表现其本人，而是借助英雄的战马。用威武的马象征胜利者，把战败的匈奴奴隶主踏于马下，言简意赅，用意明确。马被雕得强健有力，而匈奴奴隶主却被踏得蜷缩在马腹下狼狈挣扎。但他仍手持弓箭不甘心失败。这是我国最早的一座纪念碑式的石雕，是中国古代大型纪念性雕刻的早期杰作，值得我们珍视。其现实主义和浪漫主义相结合的手法，使艺术性和思想性达到了完美的统一。

《伏虎》也是霍去病石雕中的一件佳作。古代的雕刻巨匠非常了解虎的特点，用一块很像匍伏老虎的自然石头，只经过简要的艺术加工，就把一只准备捕食的老虎表现了出来。这只老虎伏地收肢，隐伏在那里，虎视眈眈，全身聚集着一股力量，随时准备一跃而起。身躯上刻凿的几道看似任意的线条，非常轻松地表现了虎周身的斑纹，又令人感到了它血液的流动，肌肉的起伏，充满了活力。虎尾回卷在虎背上，保持了石雕的整体，也助长了虎的机警。这件石雕造型简洁、概括，形象真实、生动，很有威慑力。粗犷的表面效果造成了皮毛的质感。

《跃马》长 2.5 米，表现了一匹休息卧地的马，正要一跃而起的那一瞬间。雕刻者利用巨型石块的自然形态稍加雕琢，圆雕、浮雕、线划手法并用，次要的地方大胆概括，主要的部分充分刻画。与身躯和腿部比较，马的头部做了具体刻画。表现形似的时候，更注重神似，更好地表现了跃马的精神状态。这件石雕造型浑朴，气派宏大，显示了雄厚的内在力量。

霍去病墓石雕大都是依据自然石材的形状稍加雕凿而成，并有意保留了一些形象之外的石料，不但不令人感到多余，反而起到了加强动势，使作品完整的作用。雕塑看上去更加整体、自然，有破石而出、天然而成的感觉。从此以后，“循石造形”成为后世雕刻常用的手法。

霍去病墓石雕的特点是造型古朴、雄浑，雕刻技法粗犷、简洁，构思选材巧妙、独到，艺术处理夸张、变形。这些石雕体现了我国古代艺术家敏锐的观察力和高超的表现力，是我国存在时代最早、体积最大、最能代表中华民族气质的珍贵的雕塑遗产。

33. 马踏飞燕 ——中国古代雕塑的珍品

1983 年被国家旅游局定为我国旅游标志的图案，是一匹奔驰的骏马。它的三足蜷起，一足踏在一只飞奔的鸟身上。这个标志很有意义，既代表了我国具有几千年历史的古老文化，又象征我国旅游事业的发展腾飞。这个标志就是出自我国古代的一件雕塑珍品“马踏飞燕”。

1969 年在甘肃省武威发掘出一座东汉时期的墓葬。墓中出土了大批的铜铸车马。有驾车的马，也有人骑的马，造型都非常生动，铸造工艺也很精致，反映出墓主人是一位善于骑马，喜欢马的人。在这些铜马中，有一件最有价值的青铜奔马，令人惊叹，轰动了中外艺术界和考古界。这件青铜奔马高 34.5 厘米，长 41 厘米，它没有拉车驾辕，也没有被骑乘，而是自由地奔腾。它昂首嘶鸣，尾巴飞扬，蹄子灵活舒展。一只蹄子踏在一只飞鸟的身上，这只飞鸟回过头来显得非常惊骇。这匹骏马跑得如此之快，以致于超过了高速飞翔的燕子。这件雕塑表现了骏马神速飞奔，一往无前的矫健身姿和风驰电掣般的奔腾气势。根据这件雕塑的造型，人们称之为“马踏飞燕”。近年来有些专家考证认为，原来所说的这个飞燕乃是古代传说中的“龙雀”。马也不是凡马，而是神马，即“天马”。更增添了这件雕塑的神秘色彩，使这件作品的意境更加深远。大有“天马行空”的感觉。那唯一作为支点的一蹄轻触在“龙雀”上，而这只被称为神的“龙雀”回首闭翅疾飞的惊愕状态，使人看到的是一匹“四蹄疾于鸟”、“自然凌翥”、“不可羁勒”的神马的形象。人们也称它为“马超龙雀”。

这件作品从构思到造型都非常独特，举世罕见。它不是现实生活中马的简单写照，没有表现生活中常见的马的形象，而是用浪漫、夸张的手法，表现了马的奔跑，快捷达到神速程度的一件艺术品。这件青铜雕塑的构图非常巧妙，虽然整个雕塑只有一个蹄子作为支点，但扬起的蹄子和尾巴，以及优美的姿态使人感到这件作品重心是平衡的，虽然动势很强，但没有不稳定的感觉。飞燕作为雕塑的支点，处理得极为妥当。这件雕塑的铸造工艺也是非常值得称颂的。远在东汉时期，古代的劳动人民，能工巧匠已经能够铸造出如此纤巧、如此精美的艺术作品来，实在令人不胜感慨。这件作品凝聚了我国古代艺人的丰富想象，体现了杰出的制作工艺，是祖国雕塑艺术中的瑰

34. 昭陵六骏 ——唐太宗的战马

唐代第二代皇帝唐太宗李世民，他在生前就选定了长安城北百余里的九峻峰作为自己的坟墓（即今天的陕西省醴泉县九峻山的昭陵）。李世民为了纪念在开国战争中，曾先后乘骑过的，与他同生死、共患难而受伤、牺牲的六匹战马的功劳，于贞观十一年（公元 637 年）命优秀的雕刻巨匠将它们制成每块高约 146.5 厘米，长约 181.5 厘米的浮雕，分别安置在他的墓前武门之内。并亲自撰写赞词，由大书法家欧阳询书写，刻石镶嵌于昭陵的北阙下。世称这六块马的浮雕为“昭陵六骏”。唐太宗追念六匹有功的骏马，他们象征的是开国时的历史战功。

这六匹战马各有专名，即“特勒骠”，“飒露紫”，“什伐赤”，“拳毛騧”，“青骢”，“白蹄乌”。六骏浮雕稍小于真马，三匹作立状，三匹作奔跑状。六匹战马神态各异，造型生动，是我国古代雕刻艺术中的珍品。作者以纯熟的技法，概括地刻划了六匹战马匀称、健美、强劲的肌肉，生动准确的姿态，使得石头变成了如此有生命力的形象，可见作者十分爱马，并十分熟悉马的特点。特别是六骏之一的飒露紫上，刻有大将丘行恭正在从马身上拔出征战中被射入的利箭。古代艺术家以高超的表现手法，刻划了宝马通人性，忍痛屹立的动态。由于生理上的剧痛，马的身体本能地微向后缩，这一瞬间表现得非常成功。这六块浮雕，以简朴的刻法，明确、丰富的造型，突出地表现了六骏的精神及其在战场上的经历，使人觉得它们雄健可爱。

这六块浮雕，在九峻山峰经历风霜一千二百多年。一九一四年，帝国主义者勾结奸商，将飒露紫和拳毛騧二骏盗运到海外，现藏于美国费城宾夕法尼亚大学博物馆。一九一八年又来盗运其余四块，为了盗运方便而故意击破，使浮雕受到很大的破坏。后被陕西人民拦截下来，现藏于陕西省博物馆内。

35. 陶瓷艺术的瑰宝 ——三彩唐俑

商、周时期我国古代劳动人民已经掌握了在陶器上涂施彩釉的技术，到了汉代已经能生产黄、绿、褐等色的釉陶。在这种单釉色的基础上、唐代出现了混合运用彩色的釉陶，因沿袭用黄、褐、绿三色，一般称为“唐三彩”。以黄、绿、白，或黄、绿、蓝等釉色交错为主。其实大多不拘于三种色彩，有的呈四色或五色。唐三彩以瓷土为胎骨，分白胎和粉红胎两类，其中以纯洁的高岭土为佳。由于陶坯着釉料时的参差，当低温燃烧至摄氏 800 多度时，色釉交融釉水流漾而呈现出五彩斗艳、美丽堂皇的景观。唐三彩色彩鲜艳，笔触活泼。釉彩被徐画的淋漓而有致，如同是一幅清新爽朗的水彩图案画。它在中国陶瓷史上开创了一个新的面貌。足以反映中世纪盛唐文化高峰时期博大清新的陶瓷艺术成就。

唐三彩多为各种器皿，但同样也涂画在俑像雕塑上，形成一批色泽美丽，光彩夺目的三彩人物和三彩动物俑。更成为王公贵族们竞相厚葬的殉葬品，这些年来有大量出土。三彩唐俑是我国艺术史上的杰出品种，不仅真实生动，而且多式多样人物俑有男女、老少、文官、武士、仆役、舞女、乐伎、天王和魁头等。姿态有坐立跪伏，动作有弹唱歌舞、牵马、乘驼、捧盘、挥扇、骑马击球、拱手而立等。其中除汉人面型外，还有少数民族和外国人。动物俑有马、牛、羊、狗等。禽类有鸡有鸭。其中以人俑和马俑发现为最多也最精彩。唐俑的变化因时代先后而异。初唐多因袭隋代作风，男女俑身材细长，面庞清瘦，衣服紧窄，发髻高而耸。盛唐时期由于经济富庶，文化艺术也有华贵之感，女俑表现了环肥健康的女性丰硕之美。衣服宽大，比例均匀，并无臃肿之感。晚唐社会衰败，唐俑也型小质差有衰落的感觉。唐俑性格表现的恰如其分：文官俑庄静肃穆、温文尔雅，天王俑和武士俑体格魁梧，精神饱满，歌舞俑动作优美，栩栩如生。女俑是三彩俑的杰出代表。她们婀娜多姿，神态万千。面部神情有的微微抬头，若有所思，娴静安详，她们神情兼备，巧夺天工，充分表现了唐代贵族妇女体态丰润，艳丽动人的特点。马俑也是唐代艺术家的杰作，通过对马的结构形态深入的观察，在塑造时进行了取舍夸张、创造了长颈、方胸、圆臀、张口翘鼻，极为典型的唐马形象。

这些神形酷肖的唐代产物，是当时人情习惯、社会风尚的形象再现，堪称得上是精美绝伦的艺术品，足以光耀世界。

36. 灵魂的依托 ——古埃及雕塑

古代埃及是世界文明史上极为重要的一页，它是人类史上古老文明中心之一。

古埃及雕塑的一个根本特点，是它以统治阶级的意图来进行创作，是从陵墓雕塑发展而来的。

埃及人相信死后灵魂的存在，祈求阴间的幸福，他们认为死后生活是今世生活的延续，因此，人死了要像法人一样有住处，有吃食。所以建造金字塔作为法老死后的住宅。为了保证死后生活就要保存尸体，古埃及人形成了制造木乃伊的传统（保留死人的尸身，用药涂抹，使之风干不烂）。还制作各种大小不等的石雕像或木雕像，刻上姓名和称号，用以作为灵魂的依附。此种雕刻要求和死者的面容完全相似。因此，埃及雕塑从一开始就具有很高的写实技巧。经常从死人脸上印下面具模子，翻制成雕像，然后再仔细加工。由于这类人像雕刻主要是为法老和贵族服务的，埃及雕刻家受极严格的清规戒律的限制。为了表现出他们的“威仪”，竭力突出其庄重、严肃的一面，创造了法老的理想化形象，以使法老获得“纪念碑式”的气派，形成了固定的格式；头部是因人而异的外貌特征，装在一个年轻的身体上，表示法老是永生者。这类人像雕刻的鲜明特征是它独创的正面性：具有千篇一律的显得僵硬的姿态。完全以正面表现站立、坐着或行走。因为制作雕像的目的是放在通向墓室的地道里，所以正面雕得很仔细，其它地方则放松。在古王国时代，雕像通常是着色的，男子躯体涂棕色，女子涂黄色，原因是男子常在户外，妇女则深居简出。有时为了追求雕像眼睛的真实，用铜料镶边，雪花石膏填白，并在下面垫了一块磨光的黑檀木的水晶石做成眼球，使眼睛显得富有神采。

在墓葬中除安置死者的雕像和生前用过的物件外，有些无法埋入墓中的就用浮雕记录下来，包括死者拥有过的财产和他的经历。埃及人早在公元前三千年左右，就已用浮雕来装饰他们的陵墓和庙宇的墙壁了。埃及浮雕以强烈的纪念性来服务于王权的巩固，歌颂他们的业绩战功，把它们表现成战胜敌人的强大胜利者，如：法老践踏敌人，法老舰队胜利进军和归航的场面。

这些浮雕体现了埃及美术的基本特点：一、构图被分割为若干区域，交代不同的情节，人物形象被安置在抽象的背景前面。二、人像是“合成的”，腿是侧面的，上身是正面的，侧面的脸上长着两只正面的眼睛。埃及美术家刻画人体中最典型的形状，不考虑是否合乎人体解剖，也不表现形体的运动。三、主要人物比其他人物在形体方面更为高大，法老形象比普通人高大，显示了特殊的地位。

37. 权威的象征 ——狮身人面像

展开人类文明的史册，首先映入人们眼帘的就是耸立在埃及平坦广阔沙漠上的巨大的金字塔。它们是古代埃及国王——法老的陵墓。在金字塔旁还有祭庙和高大的狮身人面像，象征着古代埃及专制君主至高无上的权威。

狮身人面像被希腊人称为“司芬克斯”。在埃及有许多件，大小不一，雕凿于公元前二十七至二十二世纪，通常是用一块巨石雕成。它雄踞在金字塔旁，使金字塔显得更加宏伟、壮观，使法老陵墓更有一种威仪和神秘的感觉。它同金字塔一样是古代埃及的奇观。其人面一般表现的是陵墓主人即法老的形象。根据古代的图腾崇拜，把狮子等动物做为力量和神灵的象征来崇拜。把法老的面容雕在狮子身上，意味着法老为主宰自然与社会之神。

最大的一座狮身人面像坐落在哈佛拉金字塔旁。它建造于公元前 2550 年，高 20 米，长 57 米，仅面部就有 5 米长。据说，它的面部是哈佛拉法老理想化的肖像。它头戴条纹头巾，下脰为埃及国王和贵族用的假须。这个巨大的雕像是在一个石灰石小山丘的基础上加工而成的。由于雕塑庞大，古代的埃及艺术家没有过于注意琐碎的细节，而是运用极其简洁的手法，加强了雕像宏大、单纯的整体效果。在距今四、五千年前，生产技术落后，一切靠手工劳作的时代，能造成如此巨大的石雕造像，显示了古埃及人民伟大的艺术创造力。由于沙漠中风沙的侵袭，狮身人面像已受到严重的腐蚀，狮子的鬃毛部分已经损坏，眼与鼻子也几乎成了几个窟窿，爪子则不得不用砖等支撑着。即使如此，它仍然像远古时代那样令人望而生畏。这个传奇式的狮身人面像是一大古迹，仅次于金字塔而成了古老埃及文化的象征。

新王朝的时候，司芬克斯被敬为神，成了被疯狂崇拜的中心。在狮身人面像的两爪之间有块大花岗石碑，据说记叙了一个预言梦：说有一年轻王子在司芬克斯的阴影里休息，他在梦中见到这座雕像向他许下诺言，如果他能够清除那些埋了人面像半个身子的沙砾，它就能使王子成为埃及的法老。王子按梦中的要求做了，于是数年后他成了 18 王朝的统治者图特摩斯四世。

希腊人称狮身人首像为“司芬克斯”是因为在希腊神话中也有个司芬克斯，是个狮身人首的女妖，长得很美，据说很有学问，曾受过文艺女神缪斯的教养、她是忒拜城的一大害。每当遇见人就用“早上四只脚，中午两只脚，晚上三只脚”的谜叫人猜（谜底是人的幼年、中年、老年），猜不中者就被吃掉。由于司芬克斯会给人猜谜，所以就具有了守门的职能。在欧洲建筑的装饰艺术里，经常用司芬克斯作为装饰形象。有时她被处理成有翼的狮身人首像。现在司芬克斯在许多国家用来泛指各种装饰建筑物或工艺品的人头、牛头或羊头狮身的雕饰。

38. 美的代表 ——维纳斯

1820年4月8日，希腊米洛岛的农民约尔哥斯在挖地时挖到了半尊女人的石雕残像，他根据这个线索在周围又发现了雕像的下半身。这就是著名的雕塑《米洛岛的阿芙罗蒂德》，也就是很多人都知道的《维纳斯》雕塑。

阿芙罗蒂德在罗马神话中的名字是维纳斯。罗马神话基本上是希腊神话的承袭，有些神的名字做了改变。维纳斯是爱神和美神，在希腊和罗马神话中是女性美的代表，是一位富有诗意又温柔的女神。希腊传说《神谱》记载了维纳斯的诞生：在克洛诺斯与其父乌剌诺斯争夺王位的战争中，乌剌诺斯被克洛诺斯砍伤，他的血滴落在爱琴海，泛起一阵海水的泡沫，突然从水中出现了一个美丽的少女。她就是女神阿芙罗蒂德。希腊原文中阿芙罗蒂德就是“出自海水泡沫”的意思。

维纳斯在希腊神话中占有重要的位置。她是美神，以胜过天后赫拉和智慧女神雅典娜的容貌而夺得金苹果。并把斯巴达王的妻子美人海伦给了帕里斯，由此引起了牵连整个希腊神话的特洛伊战争。她是爱神，使很多爱恋的青年获得了美满的生活，但她却有不幸的遭遇。她没有获得少年阿多尼斯的爱，嫁给了跛子赫淮斯托斯。她得到过战神阿瑞斯的爱，确生了一个盲孩。她自身的遭遇，也体现了爱情中的悲剧色彩。

从公元前四世纪以来，无数雕刻家都在以千姿百态的女裸体像来赞颂这位女神。留给人们印象最深的，就要算这座米洛岛的维纳斯了。这座雕像是希腊风时期的大理石原作。据台座上的铭文分析，作品可能出自公元前一、二世纪的希腊雕刻家亚历山德罗之手。这座雕像被发现后，被该岛自治团弄去，后让法国驻土耳其使馆人员购买送给了法国国王路易十八。次年，路易十八又将雕像交给巴黎卢佛尔博物馆，被列为“第一珍宝”收藏至今。雕像高约二米，由两块大理石拼合雕刻而成，上半身裸体，下半身遮有衣裙，发现时已失去双臂。所以也被称为《断臂的维纳斯》。尽管如此，她那优美的姿态，完美的躯体，仍给人以完整的感觉。后世有许多人曾为女神复原断臂，但都比不过原作的“残缺美”。雕像表现了维纳斯女神的典雅、温柔和美丽。她那安详自信的眼睛和微露笑容的神情，显示了女神的智慧和永恒的青春。丰润的躯体体现了健康和充沛的生命力。既美丽又庄重，使人感到十分亲切。断臂的维纳斯自发现以来使无数艺术家和观赏者赞叹不已，被认为象征着古代希腊雕刻的最高水平。

39. 肖像雕刻的典范 ——古罗马雕塑

公元前一世纪，罗马是世界的强国，它的强盛给艺术的繁荣和发展创造了有利条件，罗马艺术取代希腊艺术，而处于主导地位。罗马帝国曾占领过希腊，但古罗马却十分重视希腊艺术，同时又保持和发展了自己的艺术特点。

国王奥古斯都重视艺术，崇尚古雅典灿烂的文化，他想把罗马建得和雅典一样辉煌，使罗马成为大理石的世界。他之后的几位国王也是艺术的倡导者，因而在历史上形成了罗马艺术的繁荣时期。罗马人以善于仿造古董闻名，他们大规模从希腊运来雕刻原作，并加以仿造。保留至今的古希腊雕刻中，有很多是罗马时代的仿造品。古罗马雕刻中最有特色的是纪念性肖像雕刻，是真正扎根于罗马本土的雕刻艺术。

古罗马人有保存死者肖像的传统习惯。在贵族和富裕的中等阶级家庭都有专门的房间供奉家族雕像。可称为“雕刻照片”的小博物馆。当时人刚死时，就在他的面部涂上蜡的涂液制成面具，以后为死者刻制雕像时用。为死者举行葬仪时，在送葬的队伍中，死者的面具放在棺材的前面，一个男演员戴着死者的蜡面具扮演死者走在前头，接着是跳舞者和小丑。送葬队伍到达广场时，那个戴死者面具的人就代替死者发表演说。有时还要把死者和其祖先制成全身蜡像，头、手和脚用蜡制，身体用其他材料简单制成后在外面穿上衣服。为了使雕像长期保存，就要制成青铜像或打成石雕像。这一习俗使古罗马的肖像雕刻艺术得到发展，并具有高度写实主义的独特传统。罗马共和国时代，为了表彰军事和政治首领和社会名流，给他们塑像，并摆在公共场所陈列。这种制度一直盛行到帝国末期。当时还盛行以雕像送礼的风气。这些都为纪念性肖像雕刻的发展提供了条件，肖像雕刻迅速增加。行会委托雕刻家给男女主顾做肖像雕刻。市镇委托雕刻家给音乐家、哑剧演员、运动员、竞技明星立胸像。学者、剧作家、辩论家欧及名医的青铜肖像安置在图书馆或广场上。随着一位皇帝的登基，他的众多纪念像也建立起来。皇帝的雕像被放在庙宇内或其他场所受人崇拜，浮雕像被挂在政府大楼和法庭的墙上。

罗马肖像雕刻具有高度的写实技巧，形象酷似，而且在深入刻画人物的性格特征和精神面貌方面都达到了很高的层次，给人以深刻的印象。

40. 罗马的标志 ——母狼雕塑

罗马是意大利的首都，曾在人类历史上建立了最早的共和国，是创造欧洲古代辉煌文化的摇篮，每年吸引着四面八方大量的游客来此观光。在罗马城内经常能在柱头上或壁面上看到一只母狼在喂两个小孩的雕塑，这是罗马的标志，是一件具有民族意义的纪念性雕塑。

这件雕塑取材于关于罗马起源的传统故事。在特洛伊战争中，特洛伊城被希腊人占领。逃跑出来的人到意大利建立了自己的城邦，一直过着平稳的生活。后来浓米多尔执政时，发生了一件大事，国王的弟弟废兄杀侄，篡夺了王位。浓米多尔的女儿被送到女神殿做贞女。她在梦中和战神马尔斯结合，怀孕后生了一对孪生兄弟。这就破坏了贞女戒律，被判处了死刑。两个孩子被判决投入河中。但这双生子并没有死，因为奉命去执行的奴隶动了恻隐之心，他们把孩子放在一只不漏水的篮子里，顺水放下，篮子飘到一个山脚下，被一树枝钩住。孩子的哭声惊动了一只下山来喝水的母狼，母狼没有吃他们，把他们带到山上，用乳汁养育了这兄弟俩。以后被牧人收养，起名叫罗慕洛斯和雷默斯。他们长大后成了力大无比的英雄，当他们知道自己悲惨的遭遇后，杀死了阿木留斯，并在那条河边建立了新的城市。因为城市命名问题弟兄两人发生争执。神决定由罗慕洛斯来命名，弟弟不满，引起格斗，罗慕洛斯杀死了雷默斯，用自己的名字命名新城为罗慕洛斯，后来就称为罗马。罗马城就是这样在刀光剑影中建立的。这个传说反映了以后罗马的严峻而冷酷的本质。

最早的母狼雕塑是公元前 5 世纪的作品，原藏拉特兰宫。作为罗马城的历史象征。1487 年，教皇西克特斯 4 世把它移到卡比多列诺山冈。人们就称之为《卡比多列诺之狼》。十六世纪，人们又做了两个仰着头吃奶的婴儿放在它的腹下。这件作品基本是写实的，但形体结构更加概括、简洁，母狼神态自然、生动而富有人情味和母爱的天性。

41. 表现力量的艺术巨匠 ——米开朗基罗

文艺复兴期间，最伟大的雕塑家是米开朗基罗，他塑造的人物充满着力量，如同巨人般屹立，在世界雕塑史上有很重要的位置。

米开朗基罗少年时代就才华出众，十五岁时创作的大理石像《在楼梯旁的圣母》显示出他整个的艺术特色，预示了他的巨大的艺术潜力。十七岁时创作的《骑手会战》包含了他未来创作中“力”的艺术风格。他专心致志地研究人体结构，临摹了许多古代大师的作品，为今后的创作打下了坚实的基础。二十四岁时，他创作了大理石雕塑《哀悼基督》，表现了圣母玛利亚对儿子基督殉难的悲哀之情。他塑造了一个极其恬静、典雅而沉思哀悼着的圣母，体现了“美”和“哀”的结合，有很强的感染力。雕刻技巧非常写实，人体结构十分准确，显示了他的修养和才华，作品问世后，轰动了罗马城，米开朗基罗获得了极高的声誉，此后在美术史上开拓了无比豪壮的米开朗基罗英雄风格的时代。

米开朗基罗二十九岁时，完成了他的杰作《大卫》。这是由一块高 5.5 米的大理石雕刻而成，对这块巨石，以前曾有位雕刻家打了几下就知难而退了，以后米开朗基罗以自己的勇气和信心用了近三年的时间，完成了这一划时代的成功之作。大卫是《圣经》传说中的牧羊少年。杀死了攻打犹太人的巨人歌利亚，保护了百姓，受到人民的爱戴。这一题材不少雕刻家表现过，但米开朗基罗不落俗套，创造了最完美的大卫形象。米开朗基罗塑造了一个体格健壮的裸体青年，他左脚向前，左手扶着肩上投石机，侧过头来注视着前方。这一形象具有坚强的意志，巨人的体魄，呈现出大无畏的英雄气概和宏伟的力量。米开朗基罗以精湛的技巧表现的人体结构精确得无懈可击，每块肌肉都充满了力量。大卫像成了载入世界文明史的杰作，是后世艺术家学习的楷模。

《摩西像》是米开朗基罗的又一伟大贡献。摩西是犹太领袖，民族英雄，他率犹太人摆脱了埃及统治者的压迫与奴役，获得了自由，建立了犹太国家。这雕像表现了坐着的摩西挟着他的法律《十戒》石板，仿佛要随时站起来去同出卖真理和背叛他们的人做斗争的样子。整个雕像寓动于静，有一股内在的力量。人物结构精确逼真，青筋暴出的血管中，仿佛沸腾着生命的血液。当时被称为“近代雕刻的最高成就”。

米开朗基罗创作的《垂死的奴隶》、《被束缚的奴隶》寄托了作者受压抑、被束缚而又希望求得解脱的内心感受。他用具有强有力体魄的奴隶形象，显示了奴隶内部蕴含着的巨大力量。扭转的身体，绷紧的肌肉，反绑的双臂，体现了被束缚奴隶的巨大反抗精神。疲乏不堪、动态安详的奴隶，呈现了为摆脱苦难，企求解脱的垂死奴隶像在梦中，又像已死的状态。

《昼》、《暮》、《夜》、《晨》石雕原作都放在美第奇礼拜堂内的石棺上。《暮》与《昼》是男裸体，《晨》与《夜》是女裸体，是米开朗基罗在其家乡佛罗伦萨被德国和教皇军队攻陷后所作。它们寄托着作者对罪恶现实的不满和亡国之痛。作者用充满悲伤的人物形象和不稳定的、向下滑落的构图，来表现人生的痛苦、时间的疾逝。作者有一首诗，体现了《夜》的艺术构思：“睡眠是甜蜜的，成为顽石更是幸福，只要世上还有罪恶与耻辱的时候，不见不闻，无知无觉，于我是最大的欢乐，不要惊醒我，啊，讲得轻

些吧！”这组雕像反映了被蹂躏的意大利像沉睡的巨人，反映了失望、忧郁、痛苦和愤怒。

米开朗基罗的人体雕塑是西方美术史中最引人注目的充满巨大力量的雕像，以表现现实人的完整品质为根本，夸张的力士般的人体，代表了文艺复兴时期人文主义精神。

42. 驾驭大理石的能手 ——贝尼尼

17 世纪的意大利，出现了巴洛克艺术派别。巴洛克艺术把面向生活转为面向宫廷，装饰点缀教堂，呈现出细腻而华丽的风格。这种风格的雕塑重装饰，多曲线，以丰富多变的形状和光影来炫耀人们的眼睛。贝尼尼是巴洛克雕塑的巨匠，又是建筑家、画家。他一生创造了许多艺术业绩，是国王、教皇等贵族们所宠遇的艺术家，被授予“骑士”称号。在其多产和技巧娴熟方面可与米开朗基罗媲美。他有自由地驾驭大理石，表现丰富的质感效果的高超技巧。

《阿波罗与达芙妮》是贝尼尼的代表作：描写的是陷入情网的太阳神阿波罗正在追逐河神的女儿达芙妮。达芙妮竭力躲避并向父亲呼救。当阿波罗的一只手触及到少女的身体时，她却变成了一株月桂树。雕塑家以迷人的技巧来雕凿大理石，出色地表现了各种不同的肌理组织，包括头发、树叶、衣服、皮肤和树皮的质感。他征服大理石的极为罕见的本领，使大理石有了生命。这件作品引起了全罗马的轰动。在这大理石雕像面前人们能感觉到肌肉的跳动和皮肤的丰润。

《普路同和帕尔塞福涅》是贝尼尼的另一组双人雕像。巨大雄浑的冥王普路同抓着呼喊挣扎着的少女塞福涅。贝尼尼像揉面团一样随心所欲地用大理石表现了粗犷与细嫩、刚与柔、强与弱的鲜明对比，产生了强烈的视觉效果。使人能感到少女身体有着一种湿润和柔嫩的感觉。她脸上挂着晶莹的泪珠，神态十分动人。贝尼尼完成这些作品时只有二十几岁，他获得了骑士勋章。

贝尼尼用 12 年时间创作了著名的《圣德列萨祭坛》，在技巧上更加成熟，是十七世纪艺术上的卓越成就。主人公德列萨是十六世纪西班牙的一位修女，从小患癫痫病，每次发作都能产生幻觉，可感受到神的奇迹。后来她把这些幻觉记载了下来。贝尼尼表现了德列萨产生幻觉时的景象。她看到天使正用金箭向她心口刺来。她写道：“我感到这个箭头刺透了我的心，当他把金箭抽出时，我感到仿佛在抽我的心……我正经受一种无限的甜蜜，使我想把这种痛苦永恒地继续下去……”贝尼尼表现了稚嫩的天使和因狂喜变得憔悴，整个身体坐在好像飘动的云端上的德列萨。德列萨完全沉浸在幻想之中。贝尼尼熟练地运用大理石雕出了丰富多变的衣纹和云朵。人物飘浮在云层中，完全没有石料的感觉。上部用一束束金属条组成光芒散射的气氛。这束光线和天窗中照射进来的日光相互掩映，更增加了雕像的神秘感。这组作品的风格完全区别于文艺复兴盛期的雕刻，是巴洛克雕刻的优秀代表作。

43. 近代雕塑的三大支柱 ——罗丹、布德尔、马约尔

罗丹、布德尔、马约尔被誉为近代雕塑的三大支柱。他们都是法国雕塑家，是师生、朋友。最巨大的支柱是罗丹，他的雕塑细腻、娴熟，具有强烈的运动感。稍晚的一根支柱是布德尔，他的雕刻刚劲有力。最后，还有马约尔的静穆的雕塑形象。每个人的表现方法是那么不同，但他们的作品都是绝对的精神珍品。它们以精神充沛的形象使近代雕刻又呈现出兴旺景象。

罗丹是米开朗基罗之后又一个雕塑艺术的高峰。他的天才、勤奋和大胆的革新精神使雕塑艺术重放光彩，震惊整个世界。他的现实主义创作思想使他从题材、风格、艺术形式和表现技巧等各方面，都有很大突破。他的作品以具体的形象、行为，揭示出鲜明深刻的个性。不论是肖像作品，还是宗教题材，神采各异的艺术形象使人感到他是生活中某一个具体的人。罗丹不使用“标准化”的形象，他忠于自然，强调对自然的爱好和真挚，从生活出发的创作方法形成了罗丹的艺术风格。他表现了肉体和精神剧烈的运动和转息即逝的感情，把一瞬间的动作凝固在青铜和大理石之中，变成了永恒的艺术。罗丹的艺术技巧很有神秘感和吸引力，他塑造的形体非常丰富，但又不感到琐碎。人体是运动的，流畅、生动不僵化死板。罗丹让他的学生要不断探求真实，要“忠实于自然”，而不要盲从任何一位大师。他的艺术思想，影响造就了一代杰出的雕塑家。使法国当时的雕塑进入了一个丰富多彩的辉煌时期。布德尔、马约尔等人的出现，在雕塑史上构成了一个罗丹时代。

布德尔是罗丹的学生和助手，对罗丹甚为崇敬。他是一个很有探索精神的艺术家，虽然在大师门下，但他没有放弃创作的个性，坚决地从罗丹的艺术中解脱出来，找到了自己的道路。罗丹也不迫使学生接受自己的观点。布德尔不追求他老师的发掘微妙变化的效果而形成了雄伟、刚劲的艺术风格，建立起独自的领域。他最著名的作品《射箭的赫利克里斯》有无比强烈的运动感，显示出巨大的力量，令人振奋。布德尔的作品以明快、单纯、强烈的形体结构体现永恒的思想。他着力刻画人物的斗争精神和英雄气概。他塑造的头像、胸像，都有一种潜在的力量。他的艺术风格中，表现出明显的装饰趣味，经常用平行的直角曲线和他见棱见角的直率形体塑造方法协调一致。代表作有《阿维尔将军骑马像》、《胜利》、《自由》、《力量》、《雄辩》等。

马约尔是继罗丹之后和布德尔一起最有声誉的雕塑家，也曾做过罗丹的助手，他也非常清楚地避开了罗丹已经取得的成就，而追求自己的风格，创造出一种静穆、深厚的独特形式。他用人体来表达对事物的感情，非常别具一格。他采用有生命力的女人体，来象征大自然的美，表现山河的气势，歌颂人类精神的美德。女人体在马约尔的雕塑里产生了无穷的表现力。《地中海》、《夜》、《河》、《大气》等作品都是用动态不大的女人体，来表现不同的思想情绪。他所开创的女人体的表现形式，是对世界雕塑艺术的独特奉献。

44. 个性鲜明的形象 ——罗丹的代表作品

罗丹是 19 世纪末 20 世纪初法国最杰出的雕塑大师，他一生中创作出许多有影响的形象。

《青铜时代》是他初期的作品。他用从束缚到苏醒的男子形象，表现了人类从原始社会过渡到青铜时代，人类文化的初开和文明的到来。这个青年男子左腿支撑全身，右腿稍微弯曲，左手抬起，右手扶在头顶，舒展全身，好似刚从梦中醒来。这件作品非常写实，曾被人诬蔑为从真人身上直接翻制下来的。引起了很大的争论才得以解脱嫌疑，并得到普遍赞叹。

《地狱之门》是罗丹以但丁的《神曲——地狱篇》为内容而创作的大型青铜雕塑。作品场面宏伟。其中有 186 个各种各样的人物表现了人类中的一切痛苦。人物形象都有鲜明的个性，流露出希望、幻灭、死亡、痛苦等复杂的感情。罗丹创作这件作品，费时 30 年直到去世也没有最后完成。他的一些代表作《思想者》、《三个影子》、《亚当》、《夏娃》都是《地狱之门》里的形象。

《思想者》是《地狱之门》中央上部的一个坐像，表现了一个强有力的男子对地狱里惨象所引起的思索。坐像动态前倾，用手托着下巴，面部表情和肌肉的起伏，弯曲有力的脚趾都表达了他内心的苦闷与沉思，这是罗丹最杰出的代表作之一。世界各国博物馆都有它的复制品。罗丹死后，人们在他的几百件作品中，选择了这座雕像作为他的墓碑。1993 年 3 月，这座雕像和《青铜时代》等作品曾来中国展出受到广泛的赞誉。

《加莱义民》是罗丹为加莱市做的青铜像。取材于 14 世纪英法战争时期，英国军队即将攻陷法国加莱城时，英王爱德华三世提出一个残酷条件，要加莱市出 6 个市民，光头、赤足、绳锁颈、带上城市钥匙，以示诚意出城请降，并被处死，才可保全城市。罗丹表现了这一历史悲剧，塑造了六位神情不同的义民英雄，体现了精神的痛苦与英雄的壮举。这件雕塑的构思、构图和形象塑造，以及人物心理的刻画，都属上乘之作。是新型纪念碑的范例。

《巴尔扎克》青铜雕像是罗丹晚期的作品。表现了这位具有非凡才气的法国现实主义小说的始祖。罗丹对这位著名作家进行了长达 7 年的研究，最后的设计是一披着睡衣，在不眠之夜思索的形象。体现了巴尔扎克从事文学创作时的狂喜和陶醉。这件作品粗犷、夸张，极为生动，很有神气。由于表现手法独特，受到强烈的攻击。直到罗丹去世 22 年后，才被人们所接受。

罗丹的代表作还有《三个影子》、《思》、《吻》、《夏娃》、《老娼妇》、《雨果》、《浪子》等。

45. 自然美的再现 ——谈西方人体雕塑

当我们观赏西方雕塑的时候，会发现西方雕塑表现的人物形象很大部分是裸体的。不论是表现神话故事，还是表现英雄人物、帝王贵族，常采用裸体的形式。这是为什么呢？

西方文明中雕像这个概念是从希腊艺术传下来的，希腊人用石块或金属成功地塑造的完美逼真的人体，对欧洲产生了深远的影响。

古希腊曾经形成了西方哲学的早期基础，形成了一种追求自然界真理的传统习惯，这种以自然为本并追求外界自然的传统，表现在艺术上是对客观美和自然规律的承认与探求。人体乃造化之颠，人的形体、肌肉、结构富有韧性，是大自然的重要组成部分，当然是崇尚自然的希腊人的主要的表现对象。希腊人对神的态度也与东方不同，它的最大特色就是神、人同形同性说，他们认为神就是人的最完美的体现。在艺术表现中最美、最健全、最有智慧和力量的人就是神灵的标准，因而神像的制作就是要求艺术家塑造更准确、更美的人的形象。古希腊人认为，神作为完美的人是不需穿戴的，裸体的表现最具有神圣的意义。由此，希腊神的形象和神话故事中的天神，都成了美丽动人、完美无缺的人的形象。如：爱神《维纳斯》、万物之神《宙斯》等。

希腊人重视体育，并为体育竞赛的胜利者建立纪念性雕像。希腊人认为，运动比赛的优胜者是身体最健全的人。当时运动员要裸露身体，以表示人体的健康美。人体的健美不是他的衣着或装饰品，而在于他自身的美质。这种对人体美的崇拜，导致了对人体自然美的歌颂与塑造技巧的提高，创造了一种西方从无到有的美的典范，赋予大理石以弹性的肌肉和光洁的美感，对世界的影响达到了经久不衰的程度。多少年来成为艺术家学习、研究的典范。

人体雕塑在西方雕塑史中代代相传，连绵不断，人体美成为艺术美的重要矿源。即使在中世纪基督教艺术中，亚当和夏娃是裸体的，最伟大的神耶稣基督的雕像也是裸体的，使教徒们感到更亲切。使耶稣的生命和信徒们的思想感情更紧密地联结在一起了。“以希腊为师”曾经是欧洲文艺界在过去几百年中很响亮，也是有进步意义的口号。文艺复兴时期以人文主义为本，强调人性、人体美，出现了米开朗基罗等雕刻大师的杰出的人体雕塑。对古希腊雕塑的崇拜，对自然的崇拜，使西方雕塑家在摹塑古代作品，并认真研究真人模特的方式下成长起来。以希腊神化为题材，或者以古典的样式修改自然的艺术原则以及对人体自然美之崇拜，使西方产生了众多的人体雕塑作品，人民习惯了用裸体表现的雕塑。罗丹认为，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。自然中任何东西都比不上人体更有性格。

西方造型艺术家，以人体的自然美为基础，进行艺术加工、升华，创造出各种人体艺术作品，以其独特的人体造型语言，表达了人们的意念和感情。数以万计的西方雕塑作品，最有成就的名作大多数是裸体的。古希腊雕塑《掷铁饼者》和《维纳斯》表现了人的力与美。文艺复兴时期米开朗基罗的《大卫》体现了英雄气概。罗丹的《青铜时代》《思想者》以不同的体态，表现了人类的觉醒和深邃的思想。人们看到这些名作时，不能不为这些人体雕塑的艺术魅力所感动。

46. 光怪陆离 ——谈西方现代雕塑

20 世纪之前的西方雕塑艺术虽然也有流派风格的不同，但总的来说没有脱离描摹自然形态的方式，人们能够看得懂表现的内容。20 世纪以后，抽象派艺术流行起来，并且占主要地位。抽象派艺术家不是表现所看到的物体的具象，而是用抽象的形式语言表现艺术家内心所感受到的东西。自己是什么感受就怎么表现，不管别人看不看得懂，任凭作家随心所欲。艺术家使用一切可能的手段，诸如形状奇特的连接，不同材料的组合，试图创造出一件能够震撼心灵的作品。

现代派雕塑的待征是：它并无统一的特征。艺术家对新材料的运用以及新题材的层出不穷，产生了许多不同流派、不同形式、各有特色的雕塑。人们对艺术品的概念及其使用方式的看法正以历史上前所未有的速度迅猛剧烈地变更着。目前西方情况是，实际上任何东西都可以称为“雕塑”。它不仅包括传统材料（木、石、金属），而且还包括照片、图表、塑料、口头陈述，甚至雕塑者本人的行为和表情。任何东西都可以拿来雕塑，从废弃的铸件到玩具汽车或自行车的车座、车把等。废物雕塑家认为现代文明中的那些“废物”也有它美的价值，于是便处心积虑地寻找城市文明遗弃的废品，然后把它们组合成艺术品。杜尚干脆将日常生活中的物品直接拿来使用，称为“现成艺术品”，认为它们应该像正规的雕像一样被展出和观看。锻造和焊接技术的应用，产生了用合金材料，以切割、焊接、铆接等现代工艺来直接制造雕塑的直接金属雕塑法。有的加工成型后用油漆着色，使雕塑显得明快充满活力。考尔德发明了用电动机和空气驱动的金属活动雕刻，把动力速度和时间带进了雕塑中，形成了区别于静态雕塑的新概念。有些雕塑又发展了活动雕塑，加上声、光、电系统，创造出效果更加艳丽的现代雕塑。创作现代雕塑的技法，几乎跟它所使用的材料种类一样多，致使现代雕塑花样百出，令人眼花缭乱。

人类社会的生产力、科学技术发展到什么程度，就会发生什么样的社会变革，也会产生什么样的艺术。抽象艺术的产生和西方现代科学和现代哲学有关。现今科学的高度发展，精密的分析，无论是对宏观世界还是微观世界的观察，我们感官之外的先进工具，都为我们呈现出完全崭新的、从未见过的形象。抽象艺术就是这种高度发达时代的必然产物。

西方现代派雕塑表现的是触觉的感受、空间的占有、光线的捕捉、阴影的变化、层次的重叠、体积的重量、线条的轻盈、动态的启示。它们中虽有一些稀奇古怪的作品令人无法理解，但卓越的现代派雕塑杰作，同样是人类文化宝库中的一部分。

47. 原始的魅力

——非洲雕刻对现代艺术的影响

原始的魅力并非是人们今日的发现,对 19 世纪逃避物质主义和资产阶级社会的浪漫主义者来说,奇异和野蛮显得自由、解放,他们热爱“异国情调”的东方。很多知识分子都崇尚不受文明社会人为约束的自然的人。有些艺术家对用传统的写实方法描绘神圣的题材失去了兴趣,继而产生了另外的兴趣,上个世纪末,变形和夸张的艺术形式已被不少艺术家采用。

20 世纪的人们对非洲艺术产生了浓厚的兴趣,非洲雕刻以其外观形象和内在魔力得到艺术家的赞赏。现代派艺术家吸取了非洲雕刻中的力量,创造出本世纪一些出类拔萃的,最为轰动的作品。他们对部落艺术的兴趣不仅有形式上的因素,而且也反映了精神上反朴归真的要求。部落艺术中真实可信的、永恒的、魔法般的质朴和纯真深深吸引着许多现代派艺术家。

非洲雕刻在表现方法上多用几何形体来构成,依据感情和幻想的需求,从结构上进行夸张、变形。包含有许多现代派的含义,与现代艺术相近相通。现代雕塑和非洲雕刻都倾向于一种不受任何约束的清新的结构。非洲艺术是一种象征艺术,有着独特的语言,他们认为鬼神的形象和人的形象是不相同的。因此在造型处理上与真人极不相同。通过变形、夸张加彩等手法来达到更加鲜明和强烈的刺激和感染力。非洲雕刻是一种表意符号。这种内在的效果曾给毕加索以很大冲击。毕加索欣赏非洲艺术中那些简单的、概念性的表意符号,如用曲线表示妇女,用垂直形状象征男子等。激进的现代派艺术家在蕴含魔力、变了形的非洲雕刻中为自己激进的作品找到了一种不再受表面真实束缚的抽象感。

多年来,非洲艺术的影响不仅是一个特殊表现形式的问题,而是一个迷恋原始的心理问题。许多艺术家在如饥似渴地追求着一种与自然、本能和仪式联系更密切的艺术。非洲雕塑正是这种产物,不是神的偶像,而是人们精神得到满足的一种“工具”,是人们想象的产物。他们真诚地认为这些神灵可以帮助他们摆脱天灾、人祸,形成丰育,因此,他们以原始、质朴的精神赋予这些雕刻以无限的情感。作品充满了精神力量。用途大部分为宗教或魔法礼仪。现代派艺术家试图对现实生活中的强大力量进行抗争,他们塑造现代神物,虚构崇拜仪式,为现代社会创造图腾。非洲艺术给他们的是灵感和鼓励而不是控制和支配。非洲艺术唤醒了现代派艺术家内在的简单、纯真与野蛮,这些本能的东西注入到他们的艺术运动中,形成了现代主义的大流行。非洲雕刻的粗野形式在现代文明中得到了最高雅的品味。西方文化的传播改变了一个个传统社会,同时又返回去乞求原始精神的滋养。

48. 空间、时间、形象的突破 ——立体主义、未来主义、构成主义雕塑

立体主义雕塑是第一次世界大战之前受法国画家毕加索等人的立体主义绘画的影响发展起来的一种早期的抽象雕塑。这里面包括毕加索和一些画家、雕塑家的共同探索。立体主义雕塑与立体主义绘画有很多共同点。都从观念上打破了传统的认识和表现对象的方法，不再局限在某一瞬间和固定的方向上来观察事物。他们从新的角度去观察和研究自然界的事物，得出的结构完全是一种理性认识的结果。他们常常将自然形态的物体解体为各种几何形，然后去重新组合。立体主义雕刻对现代的各种抽象派影响甚广。主要代表人物有：阿基本柯、利普契奇、杜桑——维龙、劳伦斯。

未来主义雕塑是由产生在第一次世界大战之前的，西欧未来派文艺思潮发展到雕刻艺术上的一种抽象雕塑。这种文艺思潮的发起人是意大利文人马利奈蒂。由于近代社会生活的动荡不安和现代工业的刺激，未来派文艺思潮的倡议者们认为，现代的科学技术和生活方式，应该有与之相应的文化和艺术，他们号召与传统的文化遗产彻底决裂，希望不惜一切代价摆脱过去，认为现在主要是活力、动作和强度的体现，他们反对传统的静态的艺术，主张以新的手法表现新内容，提出要面对未来。在雕刻方面，未来主义的核心人物是波菊尼。他在1912年发表了《未来主义雕塑宣言》和《未来主义的绘画及雕塑》。未来主义雕塑的特点是，其表现手法与立体主义有很多相似之处，他们也是剖析物体并重新安排，不同的是他们根据物象的运动特征，以形体语言、以抽象手法表现正在运动之中的物体，并通过动作暗示强烈的感情。

构成主义雕塑又称结构主义雕塑，是一种完全抽象的观念指导下的现代艺术流派。由俄国雕塑家塔特林在毕加索的拼贴画和拼贴浮雕的启发下推展开的。构成主义雕刻主要以金属片、铁丝、玻璃、木料等，凭几何的长、方、圆形、直线等构成抽象的造型。它首先出现在雕塑方面，后来影响到建筑、设计、绘画、戏剧等方面。第一批构成主义雕刻作品是1914年以后塔特林访问法国后创作的，这些完全抽象的构成，可以说是后来的达达雕塑和废品雕塑的开山祖师。

49. 巨大的工程 ——美国拉什莫尔国家纪念碑

美国最有名的山峰雕刻是《拉什莫尔国家纪念碑》，被称为美国开国时代的象征。这座纪念碑位于南达科他州的拉什莫尔山，利用六千英尺高的山峰，雕刻了美国建国一个半世纪中，具有代表性的四位总统的巨大头像，他们是华盛顿、杰弗逊、林肯和罗斯福。历史学家指出，这四尊伟人的石像反映的是使美国变得强大的思想，分别表现了美国人的开创精神、政治信仰、维护民族壮大和永恒的主题。在层峦叠翠、绿树环抱的山峰上，在蓝天白云的映衬下，浅灰色岩石雕刻的四个巨大头像，随着山势的变化，呼应穿插，姿态自然，与周围环境和谐协调，显得庄严宏伟，气势庞大。雕像的面部高约 20 米，鼻长 7 米，嘴宽 2.6 米，眼睛长 1.5 米。如此巨大的头像雕刻采用了完全写实的手法，而且表现的是具体人物的肖像，这是史无前例的。其规模与气势以及整个布局使人震动，给人以深刻印象。此山是美国人的骄傲，每年吸引约 100 万计的游客前来观赏。

利用拉什莫尔山峰雕刻一座巨大的纪念像，是南达科他州的史学家鲁滨孙于 1923 年倡议的。1924 年雕刻家博格仑姆应邀进行这项创作。他认为这座雕刻应该建设成以总统为题材的国家纪念碑。他的建议得到了采纳，1927 年 8 月，当时的美国总统库利奇主持了开工典礼，工程持续了 14 年，耗资百万美元。这些资金部分来自私人捐款，主要还是联邦政府供给。但联邦政府拨款得不到保证，许多时候，由于缺乏资金和气候恶劣，工程被迫时断时续延误下来，实际的工作时间只有六年左右。1943 年 3 月，雕刻家博格仑姆没有看到作品的完成，便去世了。他的遗愿是由他的儿子完成的。

利用山峰雕塑巨像，是艰巨而复杂的工程。名为雕刻，实际却很少用普通的雕刻方法，多半是用炸药进行爆炸。博格仑姆首先依据山峰的自然形态创作构图稿，再塑造出等于实大 1/12 的一个个单独的头像稿，然后在石膏像上找出大量的基准点，将这些基准点放大 12 倍，标定在山岩上的相应位置。工人们坐在用手摇绞车控制的吊箱上，按基准点进行“雕刻”：用风钻打眼装药，留出十几厘米厚的保留层，炸掉多余的岩石，使山峰呈现纪念碑的基本轮廓。大型雕成后，再用风镐凿去保留层，细节和重要的地方才用凿子和锤子进行雕刻，最后用小汽锤打磨、修整。据说，这座纪念碑炸掉和运走的碎石竟达 45 万吨之多。

50. 自由女神的诞生

——美国自由女神雕塑的建造过程

在碧波荡漾的纽约港外，有一座小岛，名字叫贝德洛斯岛。岛上矗立着闻名遐迩的女神铜像。全称叫“照耀世界的自由女神”在深蓝色海水的衬托和金黄色阳光的照耀下，分外醒目。

《自由女神》雕像是法国人民在美国独立 100 周年时送给美国人民的礼物。雕塑家巴托尔蒂经过十几年的不懈努力完成了这一巨作。《自由女神》头戴花冠，手擎火炬，神情庄严肃穆、温和而坚定。这座雕像当时成了从世界各地漂流到美洲大陆寻找生活出路的人们心中的女神。犹太女诗人艾玛·拉扎鲁斯专为女神像写了一首《新的巨人》的诗，镌刻在塑像的底座上，以表达欧洲移民者的心声。

创作一座象征自由的雕像是法国雕塑家巴托尔蒂多年的心愿。1851 年 12 月，路易·拿破仑发动推翻法兰西第二共和国的政变时，巴托尔蒂那天在巴黎街头看到了一群忠于共和政体者在街头筑起街垒。有个勇敢的女郎跳过障碍物，高举火炬，大声疾呼：“前进。”这个无名女郎的形象，震撼了他的心灵，成了他心目中自由的象征，埋下了创作《自由女神》像的种子。他访问埃及时，苏伊士运河上高擎火炬的女像灯塔给了他进一步启发，当时的自由呼声也对他产生重大影响，《自由女神》在他心中逐渐成熟。他的好友，著名法律学教授拉布莱倡议：为了庆祝美国独立一百周年和纪念法美友谊，由法国人民募集捐款，建造一座象征自由的纪念碑，送给美国人民作为礼品。巴托尔蒂意识到这正是他梦寐以求的心愿。因而他到处奔走，竭力宣传自己的计划，还给政界要人、社会名流写信，争取他们的支持。1875 年他全力投入创作。他以他的夫人和母亲为模特吸收了古希腊古典雕像的手法，创作出这一庄重、典雅、深沉的艺术形象。雕像比例匀称、造型简练，是大型雕像中的成功之作。

《自由女神》像高 46 米，连同台座 92 米，包括火炬则超过 100 米，有电梯和楼梯直通像的顶端，并装有灯光系统。雕像从放大、运输到安置，无疑是一项巨大的工程，即使在今天也仍然是一项复杂的任务。制作巨像的材料必须轻，便于加工，相当结实，经得住远洋航行的考验，还必须能够顶住海洋上吹来的风和海水的侵蚀。巴托尔蒂没有用传统的铸造方法，而是采用凸纹敲花法（就是用木捶在模型上敲打铜片成形），这种方法对制作巨型雕像有特殊的优越性。他采用分段放大的方法制成雕像的模型，然后用了三百多块 2.5 毫米厚的纯铜片在模型上敲打出女神像的外型。内部的骨架设计是法国举世闻名的巴黎埃菲尔铁塔的设计者铁路桥梁专家埃菲尔设计。雕像完成后又花了几个月时间全部拆开、标号、装箱，被装上军舰送往美国。在巴托尔蒂在纽约早先选好的安置地点上，美国著名建筑家理查德·亨特设计建造了基座。材料运到后，工匠们用了 300000 颗铜铆钉把一张张铜片组装在基座上，完成了这一巨大工程。1886 年 10 月 28 日，巴托尔蒂出席了由美国总统格罗弗·克利夫主持的揭幕仪式。

100 多年前，在一座雕像工程中，综合运用了框架结构、钢筋混凝土、酸性转炉钢、凸纹敲花术、载客电梯、电气照明等 19 世纪六十年代后期科技发展的最新技术，确是一项壮举。不仅在艺术上获得了巨大成就，而且在建筑与科技方面也获得了令人惊叹的成就。

51. 排行第六的艺术门类 ——戏剧艺术简介

戏剧艺术已经具有几千年的悠久历史，但人们常常称其为第六艺术，这是为什么呢？因为古希腊时期将艺术分为五大类，即：建筑、音乐、绘画、雕塑、诗，戏剧包含在诗之内。后来戏剧从诗中独立出来，排在诗之后，但并没有明确的名次。直到电影诞生以后，有一个意大利人叫乔托·卡努多，他在1911年发表了《第七艺术宣言》，将电影明确地称为第七艺术，于是戏剧就自然而然地被称为第六艺术了。

许多人看过戏，什么叫戏剧似乎知道，但并不十分清楚。其实戏剧艺术的定义很简单，即：由演员扮演成角色，当众表演故事情节的艺术。从这个定义中可以看出，戏剧艺术包括演员、角色、观众和故事情节四大组成部分，其中的角色和故事情节一般是由剧本提供的。剧本一方面作为戏剧文学供读者阅读，一方面作为演员表演的依据和前提。剧本只有经过排演，使演员们以角色的身分在观众面前演出时，才称其为戏剧艺术，否则只能称其为戏剧文学。也许有人会问，许许多多的演出，不都是演员在舞台上表演给观众看，是否都可以称其为戏剧艺术呢？不是的。由演员表演给观众看的艺术包括很多，比如舞蹈、唱歌、相声等等，但它们都是以演员自己的身份出现在观众面前，如果他们扮演成角色，表演又有了故事情节，那就进入戏剧艺术的范畴了。举例来说，舞蹈中出现了吴琼花、洪长青、南霸天等角色，并且形成了故事情节，那就是舞剧《红色娘子军》；相声演员如果始终以特定的角色身分表演，构成了通常所说的化妆相声，那也具备了戏剧艺术的因素和雏形；歌唱演员以自己的身分表演独唱、合唱、重唱，都属于音乐艺术的范畴。如果扮演成特定的角色表演故事，那就是演歌剧，属于戏剧艺术了。比如彭丽媛演唱歌剧《党的女儿》中的选曲，即使他化妆成女主人公的模样，仍然是彭丽媛唱给大家听，属于声乐艺术；如果彭丽媛不仅装扮成女主人公的形象，而且以主人公的身份演出一段《党的女儿》中的故事，那就是歌剧片断，属于戏剧艺术了。可见，区别戏剧艺术与其它姊妹艺术的重要标志有二：其一是演员是否扮演成角色；其二是表演是否具有故事情节，即使是最简单的故事情节，戏剧小品即属此列。

52. 剧本，剧本，一剧之本 ——剧本对于戏剧艺术的决定意义

剧本对于戏剧艺术确实具有决定性的意义，所以我们承认，剧本是一剧之本。这首先是因为在戏剧艺术的四大构成成分中，有一半——角色和故事都来自剧本，它们是演员创造舞台形象和舞台演出的依据和前提。所以在戏剧排演中，所有的参加者在进入排演前，都要对所排演的剧本进行深入详实的研究，包括题材、人物、主题、情节和时代背景以及语言、结构、作品风格等，并以此统一所有排演者的创作思想（在戏剧排演中，将此称为“案头工作”）。可见剧本对于排演的重要意义了。其二：戏剧艺术在其孕育形成时期，没有剧本，只有演员的表演艺术。但戏剧艺术的迅速发展是以出现了剧作家，诞生了剧本为发端和标志的。这在中外戏剧史上均可找到证明。其三：好剧本是好演员的襁褓和摇篮。没有好剧本就缔造不出好演员，因为好演员总是以创造出了生动鲜明的角色，而得到观众的承认和赞许的，角色的生动鲜明首先来自剧作家的笔下——剧本。从以上三方面看，剧本是一剧之本，无疑是正确的。

但我们在承认剧本是一剧之本的同时，还必须承认排演对于剧本的重要意义，或者说排演关系着剧本的成败。例如，俄国著名文学家契诃夫创作的剧本《海鸥》，1896年由彼得堡皇家剧院首次演出，遭到惨痛的失败——台上剧中人不幸自杀，观众却哄堂大笑；全剧演完，全场报之以嘘声。为此，契诃夫远走他乡发誓不再写剧本。两年以后，《海鸥》由莫斯科艺术剧院复排，斯坦尼斯拉夫斯基任导演。在演出的第一天晚上，当第一幕演完幕落以后，观众席里鸦雀无声达数分钟之久，台上的演员非常紧张，以为演出失败了。扮演女主角的演员克妮碧尔甚至失望得哭出声来。然而就在这个时候，却由观众席里爆发出暴风雨般的掌声，演出获得了巨大成功。《海鸥》的成功成为契诃夫作为世界著名剧作家的奠基石，而且使莫斯科艺术剧院一举成名。海鸥的形象被确立为莫斯科艺术剧院的院徽。之后斯坦尼斯拉夫斯基与契诃夫多次合作，排演了《万尼亚舅舅》（1899）、《三姊妹》（1901）、《樱桃园》（1904），都获得了巨大成功。同是契诃夫的《海鸥》，演出结果却有天壤之别，可见排演对于剧本的能动作用了。因此，把“剧本是一剧之本”绝对化，是不准确的。

53. 排演绝不仅仅是演员

在排演场里对台词 ——谈戏剧艺术的二度创作

有了对前两个问题的了解，这个问题似乎就不言而喻了。剧本只有经过排演才能获得戏剧艺术的生命。如果把排演仅仅理解为演员背会自己的台词以后，大家站在舞台上对台词，那当然谈不上创作。排演是一个复杂的系统工程，是要把剧本里的文字转化为以演员的表演为主体，运用和调动各种艺术手段的活生生的舞台演出，形象地体现排演者对于剧本的理解和解释。比如：《驯悍记》是英国戏剧大师莎士比亚的著名喜剧，它写的是：一个年轻的贵族彼特鲁乔想要结一门好亲事。他打听到一位闺房待嫁的阔小姐凯瑟丽娜，遗憾的是此人脾气太坏。彼特鲁乔一心想与她见面，因为在他看来，驯服野性正是男人的一种运动。彼特鲁乔和凯瑟丽娜见面了，这个女人不但有嫁妆，而且生得美貌聪明，只是性情泼辣。两人头一次见面，凯瑟丽娜就赏给他一记重重的耳光。彼特鲁乔初衷不改，决心要驯服凯瑟丽娜。他决定以毒攻毒，于是就装扮成一个性情比凯瑟丽娜更可怕的人。他不给妻子吃饭，压制她的反抗，把她渐渐变成“一只听话的小猫”。凯瑟丽娜最后承认她自己过去的性格太泼悍，而现在被丈夫驯服了。于是大家都羡慕彼特鲁乔，祝贺他的胜利。

此剧诞生以来被许许多多剧团排演过，揭示的是同一个主题：女人要惧怕并服从自己的丈夫。原苏联著名导演阿·波波夫在苏军中央剧院排演此剧时，向自己提出了一个问题：莎士比亚作为伟大的人文主义剧作家，能从封建礼教的角度宣传男尊女卑这种旧的家庭幸福观吗？于是他深入研究剧本，从中得到一个重要的发现：在剧本结尾处，凯瑟丽娜和彼特鲁乔这一对男女主人公彼此相爱了。波波夫进一步确认，彼特鲁乔不仅驯服着凯瑟丽娜，而且也为自己所驯服；凯瑟丽娜不仅服从着丈夫的威严，而且也为自己所爱彼特鲁乔的力量所驯服。可见，丈夫与妻子的幸福问题，只能通过使人变得高尚的伟大的爱情来解决。于是波波夫在该剧的排演中，揭示了全新的主题：相互尊敬与爱慕。这才是夫妻幸福的基础。为此，波波夫删去了该剧的序幕，并将此主题贯串于排演的整个过程之中，甚至改动了剧本的某些内容。这个例子生动地说明了：排演也是创作。为了与剧本创作相区别，又显示二者之间的联系，通常我们将剧本创作称为一度创作，将排演称为二度创作。

54. 戏剧演出中一位舞台上看不见的“指挥” ——戏剧艺术中的导演艺术

在所有的乐队演奏中，都有一位观众看得见的指挥。他是乐队排练的组织者、指挥者，是音乐作品的解释者，是整个乐队的灵魂。在戏剧演出中，同样有一位起着乐队指挥作用的人，他操纵着排演和演出这架复杂机器的全部引线，此人就是导演。只是导演不像乐队指挥那样在舞台上抛头露面，所以观众对他显得陌生罢了。在戏剧艺术的发展历程中，导演工作出现较早，但一般由歌队长或演员兼任，专职导演直到 19 世纪末叶才真正出现，但他一经出现就确立了他在戏剧艺术中的重要地位，并开创了戏剧发展的崭新时代。

导演是剧本的解释者。导演对剧本的解释不仅限于主题，而是包括了剧本的内容和形式。当然这种解释不是站在舞台上讲给观众听的，其最终体现是整个舞台演出。

有人说，剧作家写剧本是把行动变成语言，排演则是把语言变成行动。这话说出了戏剧艺术是行动的艺术的本质特征。就这个意义来说，演员在舞台上完成的是舞台行动，其中包括语言动作（台词）、形体动作（无语言的外部动作）和静止动作（无语言的内心动作）。众多演员的行动不能是随心所欲杂乱无章的，他们必须依赖于导演的组织。导演对剧本的解释主要是通过组织舞台行动完成的。

戏剧排演中，除了演员的表演艺术以外，还需要运用多种艺术手段，其中包括揭示故事发生具体地点和环境的造型艺术和再现、烘托环境气氛的音乐音响艺术等。这些艺术成分一经综合，就失去了原有的独立存在的意义和价值，而成为戏剧这门综合艺术的有机组成成分。执行并完成这种综合的人正是导演。就这一点来说，导演是指令和驾驭整个剧组任何一个部门的指挥员和权威。

戏剧艺术最终是以演员在舞台上的表演完成的，然而演员从接到剧本到最终把人物“立”在舞台上，并不是一蹴而就的。在反复的排演中，演员需要一个鉴定者、一个评判人来对自己的表演进行客观的评判，从而使自己的表演在不断的调整中完成角色的创造。这个鉴定者、评判人正是导演。所以称导演为演员的镜子是有道理的。应该说，导演对剧本的任何独到的解释和独具匠心的构思，都主要通过演员的表演得以体现和最终完成，所以导演和演员的良好合作是至关重要的。

可以看出导演在戏剧艺术中不仅是不可缺少的，而且关系着二度创作的成败。导演在演员和广大观众心目中的地位，越来越得到了普遍的承认。

55. 戏剧艺术中的造型艺术成分 ——舞台美术

人们对美术并不陌生，生活中会接触到美术作品，不少青少年还在课余时间学习画画儿，那么舞台美术和通常意义上的美术有什么区别呢？区别之一是舞台美术不是独立的，它是戏剧艺术（包括其他舞台演出）的一个重要组成部分；区别之二：它的根本目的不是创造出游离于戏剧艺术之外的美术作品，而是根据剧本的内容，在导演的统一指导下，运用造型艺术手段，创造剧中所需要的环境和角色外部形象，渲染烘托舞台气氛；区别之三：舞台美术容量大，它包括布景、灯光、化妆、眼装、道具等多种部门或造型艺术手段。下面分别讲一讲舞台美术的构成成分。

布景是以景片、幕布、平台等舞台装置，构成剧中人具体生活环境的部门。

灯光是负责舞台照明和运用舞台灯光设备和技术手段创造特定的舞台环境气氛的部门。如舞台上出现的阳光、月夜、下雨、跑云、水波、闪电等，都是通过舞台灯光完成的。

道具是戏剧演出中所需的舞台用具。通常分为大道具，如桌、椅、床、沙发等；小道具，如茶壶、杯子、花瓶等；装饰道具，如挂的书画、镜框等；随身道具，如香烟、背包等。演出说明书上出现的道具则指道具的制作者和管理者。

服装是戏剧演出中角色所穿衣服和服饰的总称。用以体现角色的年龄、身分、个性和生活习惯，并显示剧中特定的时代、民族、地区特色，是塑造角色外部形象的手段之一。

化妆是根据角色的需要，运用化妆材料，塑造角色的外部形象，主要是面部形象的手段，通常单独或综合使用绘画、毛发粘贴和塑料立体造型三种方法。如果把一位青年演员化妆成老头儿，既要用绘画，又要粘胡子，戴头套，必要时还将塑胶贴在脸上，以造成骨骼的凹凸。像与不像就要看化妆师的本事了。

还有一个部门称为音乐音响（或称效果），它不属于造型艺术，但作为舞台美术的一个部门加以管理。音乐是指在话剧演出中为了再现环境，烘托气氛而专门创作或选取的音乐成分。音响则指戏剧演出中，运用多种专用器具，再现各种响声如风声、雨声、雷声、电话铃声、鸡鸣狗叫声、枪炮声等的部门。音响可以增强舞台环境的真实感和生动感，烘托舞台气氛，增强艺术感染力。如《雷雨》第三幕，四凤被迫发誓，从此以后不再见周家的人时的炸雷效果，就产生了撼人心魄的作用。

通常在接到剧本以后，由舞台美术设计对剧中的环境、人物造型、布景风格等进行总体的构思和设计，因此他是导演的第一合作者。由于导演要在舞台美术设计提供的具体空间或环境里排戏，故舞台美术设计的优劣在一定程度上决定着导演工作的顺利与否甚至成败。为了体现舞台美术设计在戏剧演出中的作用和地位，许多演出说明书的扉页上均出现美术设计的名字，排在编剧和导演之后。

56. 戏剧艺术的中心 ——演员的表演艺术

戏剧艺术是一门综合艺术，集体艺术，其中有没有中心呢？有。是谁？也许有人回答：是导演。错了，中心是演员的表演艺术。前边已经提及，戏剧艺术的诞生是以出现了演员为其标志的。戏剧艺术发展至今，与其摇篮时代相比，丰富了、成熟了、包罗万象了，但如果我们将其中的演员的表演艺术去掉，戏剧艺术随之便不复存在。波兰有一位著名导演叫格洛托夫斯基，他主张把戏剧艺术的所有综合成分统统去掉，只留下演员与观众，结果戏剧艺术照样存在。所以人们把他倡导的戏剧称为“贫困戏剧”或“质朴戏剧”。可见演员的表演艺术的确是戏剧艺术的中心呢！导演是指导演员表演的，但他的所有艺术主张和构思，都要通过演员的表演才能得以体现，所以有一句话得到了普遍的承认，即“导演要死在演员身上”。这又一次证明演员的表演艺术是中心。但是请注意，说演员的表演艺术是中心，并不等于说演员是中心。任何演员，无论其有多么高的才华和知名度，只要自觉不自觉地将自己视为中心，都会影响甚至破坏艺术创作的完整性和整个剧组的和谐。其实，越是艺术素养高才气横溢的演员，在这方面越能处理好自己与艺术创作集体的关系。因为演员总是与自己从事的表演艺术鱼水难分息息相关的，离开了表演艺术，演员也就失去了意义和

57. 令人心驰神往的职业 ——当演员要具备什么条件

当演员是人们特别是一些青年人心驰神往的职业，著名演员即大家称之为明星的人，又是青年人心目中的偶像，这是十分正常的。因为演员从事的表演艺术是集创作材料（形象、形体、容貌、气质等）、创作工具（声音、语言等）以及创作成品（角色或剧中人物）于一体的三位一体的艺术。演员创造角色的过程就是观众欣赏的过程。此刻，对于观众来说，演员就是角色，角色就是演员，演员的魅力和角色的魅力难解难分地融合在一起并征服着观众。比如电视连续剧《渴望》播出以后，集中了中华民族传统美德的刘慧芳的扮演者凯丽，便成为观众心目中好人的代表。当凯丽在电视广告中出现时，观众对她的喜爱，既是对演员的，也是对角色的，所以广告词“祝好人一生平安”，便成为广大观众的心声。

又如日本著名三栖（电影、电视、歌）明星山口百惠，曾经在日本掀起了轰轰烈烈的山口百惠热，以至她和三浦友和结婚并从此息影以后，她的生活仍然是广大观众和记者们关注的热点。如今在她已成为两个儿子的妈妈以后，她的教子之方仍然被颇具匠心的出版商汇集出版，并在百惠和出版商之间引出了一起令观众产生强烈兴趣的纠纷。这就是我们常说的明星效应。在我国也是如此，影视剧明星的行踪和私生活，不但成为新闻热点，而且成为“追星族”追逐的目标。明星与广告结缘更顺应了观众的心理需求，给推销商带来巨大的利益。如李默然做的“三九胃泰”；向梅做的“奥丽斯”；巩俐做的“美的空调”，都格外引起人们的注意和兴趣。

既然演员、明星能如此强烈地激发观众的兴趣，如何才能当演员甚至当明星，自然引起广大青少年的关注和兴趣，这就是我们在这个问题里要谈的了。

当演员要长得漂亮吗？答案基本上是肯定的，但并不绝对。因为演员的形象、形体、容貌本身就是进行艺术创作的基本材料；声音、语言又是进行艺术创作的工具。“工欲善其事，必先利其器。”若材料、工具不行就不可能“善其事”了。所以当演员要有好的形象，或者说要漂亮。但漂亮没有绝对的标准，同样一个人，甲可能认为很漂亮，乙可能认为不漂亮甚至很不漂亮。我国现有的高等戏剧院校在招收表演专业的学生时，也只是对身高和视力有一个明确的要求，容貌方面只是要求五官端正而已。即使这样也出现了与现实生活对不上号的现象。近年来我国影视剧坛出现了一批“丑”星，如葛优、陈佩斯、梁天等，都颇受观众喜爱。所以说漂亮不是绝对的条件，漂亮有漂亮的魅力，“丑”也有“丑”的征服力。正如我国著名电影女导演黄蜀芹所说的：“最重要的要有魅力，这个魅力也许是容貌，也许是表演，说穿了，就是要有一定的个性，这种个性又要得到大家的承认、喜欢。”所以对于演员，容貌方面的魅力是重要的，表演方面的才能则是尤其重要的。前面提到的几位丑星，在表演方面都有得天独厚的优势，正因为如此，才使他们的“丑”变得美了。至于表演才能的由来，既有先天的天赋，又有后天的培养和努力。不承认天赋，就会在挑选表演人才时导致盲目性；只承认天赋，显然又会造成神秘感，而且会荒废一些天赋很好的人。在表演才能方面。我们认为既要承认天赋的差异，又要强调后天的主观能动性。事在人为，有志于从事戏剧表演的青年朋友，不妨用以上条件衡量一下自己，然后在表演艺

术的道路上，走一走，试一试。

58. 观众不仅仅是看戏的 ——观众在戏剧艺术中的双重地位

按照通常的意义，观众自然是指看戏的人们。但在戏剧艺术的构成成分中，观众是不可缺少的有机组成成分。戏剧艺术就其活人（演员）演给活人（观众）看这一特点，观众绝不仅仅是看戏的。有人甚至说，没有观众就没有戏剧。

在电影或电视剧的放映过程中，演员的表演对观众产生影响，而坐在电影院或电视机前的观众的反映，演员是不知道的。演员与观众之间的作用与影响是单向的。戏剧演出则不同，在戏剧演出中，演员的表演影响观众。同时，观众的反映也直接作用于演员，这种影响是双向的，是相互影响。有一位话剧演员曾经这样讲述自己的体验：第一场出场时，感到观众很多，自己的情绪立即受到了鼓舞，创作状态很好。当第二场出场时，却听到观众席中座椅的呼呼声，依稀地感到观众离去的情形，自己的情绪一落千丈，再也鼓不起创作的激情。可见观众对演员表演的影响之大了。即使在正常的演出中，演员对来自观众的各种反响都是十分敏感的。一般来说，演员对自己的台词、动作之后，观众应该产生的效果都有一种预料和期望，比如哪句台词之后观众会笑，果真笑了，演员就会受到鼓舞。如果观众未笑，演员就会产生怀疑，从而调整自己的表演。如果演员期待的是唤起观众悲伤的情感，却反常的听到了观众的笑声，演员就会产生慌乱，甚至灰心丧气。这种情况证明了，观众在看戏的过程中，已经介入并影响参与了演员的创作。在戏剧演出中，观众被演员征服的同时，也在征服着演员，所以观众既是观赏者，又是创作者。近些年来，在我国话剧界兴起的小剧场艺术，打破了舞台与观众处于两个空间的传统模式，而把过去保持一定距离的两个空间融为一体。也就是说，演员就在观众席中表演，演员与观众近在咫尺之间。小剧场艺术形成的演员与观众之间的现场直接交流，更具有微妙的心灵冲击力。有人把这种活生生的交流与共同创作比喻为新鲜蔬菜，而把影视剧那种单向交流比作罐头食品，此话也许有一定的道理。

59. 人是戏剧中的主人公 ——文学是人学

此话出自俄国文艺批评家别林斯基之口。这句话或许和高尔基的一句话有关系，高尔基曾经这样说：“我一生从事的是研究人的工作。”后来人们将这句话演绎为：文学是人学。的确如此，任何一种文学——叙事的、抒情的；诗、小说、散文等，都是以人作为研究对象和表现对象的。或者说，任何文学都是写人的。也许有人会说，神话里全是神，没有人；童话和寓言里有的也没有人。是这样的，神话里的诸神，那是人类在无法认识世界和征服大自然时期的一种理想的寄托——把人神化了。童话和寓言里的各种动植物，比如狼和小羊，比如花草树木，作者把它们拟人化，实际上表现的仍然是人。寓言《狼和小羊》不正是剥削阶级社会“弱肉强食”的人际关系的生动写照吗？《坐井观天》中那只认为天不过井口那么大的青蛙，喻示的不正是那种孤陋寡闻刚愎自用的人物形象吗？借物抒情，以景寓情表现的都是人的情感。所以“文学是人学”已经得到了普遍的承认。剧本作为戏剧文学当然也不例外，人是戏剧中的主人公就是自然而然的了。这是从文学的普遍意义上讲的。从戏剧艺术的特殊性上更能证明这一点。翻开一个剧本，除了很少量的作者说明性语言——舞台指示以外，全是人物的语言。在剧本里，可以说不见作者，只见人物。人物语言是剧本的基本存在形式。剧本经过排演出现在舞台上的，是一个个活生生的人物——角色。许多演员走红甚至成为明星，正是通过角色的创造才被观众了解和承认的。戏剧艺术的这种二度创作特性，更进一步证明了人是戏剧中的主人公。还有一层意思是针对人物与情节的关系而言的。在戏剧艺术的构成成分中，有角色（人物），也有故事情节。二者的关系是怎样的呢？应该说，情节应该服从于人物，因为情节是人物性格成长和发展的历史嘛。离开了人物性格去编造故事情节，编得越离奇，观众就越反感，因为他们感到上当受骗了。优秀的戏剧作品，人物与情节总是相映成辉的，情节越生动，人物越鲜明。这一点在莎士比亚的剧作中，在我国优秀的戏曲作品中，都得到了有力的证明。但在我国当代的某些剧作中，丢掉人物胡编滥造故事情节的事例还是时有发生。因此强调人是戏剧中的主人公还有警觉意义，让剧作家们时刻不忘：一切旨在塑造人物形象。

60. 戏剧的基本律条 ——没有冲突就没有戏剧

在戏剧界，人们把这句话称作戏剧律，就是戏剧的法律，或者是戏剧必须遵守的基本律条的意思。冲突对于戏剧如此重要吗？是的。在弄清楚这个问题之前，我们先来谈谈矛盾。矛盾一词源出于一个古代传说，用来比喻言语行为相互抵触。矛盾的广义的概念则是指两种或两种以上相互对立又相互依存的因素之间的关系。其中对立的意思容易明白，相互依存其实也不难理解，两个或两个以上对立因素才能构成矛盾，如果失去一方，另一个则自己构不成矛和盾两个方面，当然矛盾就不复存在了。比如夫妻之间形成矛盾，如果夫或妻死了，这一组矛盾也就消失了。对矛盾有了基本认识之后，我们还必须建立一个辩证唯物主义的基本观点：世间一切事物中，矛盾是普遍存在的。可以说矛盾无处不有，矛盾无时不在。作为反映社会生活的文学（包括戏剧文学），自然要把笔触集中到人与人之间、人与大自然之间、人与社会环境之间的矛盾上来了。既然如此，为什么不说没有矛盾就没有戏剧，而要把没有冲突就没有戏剧作为戏剧的律条呢？这就要涉及矛盾与冲突的关系问题了。矛盾虽然普遍存在，但它经常以潜伏的形态存在着，当它以一定的形式表现出来时，才构成了我们所说的冲突，才产生了戏剧表现的内容。比如甲乙两位同学虽然有矛盾，但表面上没有任何迹象，小说家或散文家可以用描写和叙述的手段，把存在于二人内心的细致入微的矛盾生动地描述出来，而剧作家却在这两位同学面前显得无能为力。只有当甲乙两位同学的矛盾以冲突的形式表现出来时，剧作家才可能有所作为。当然这种冲突绝不仅仅是打嘴仗或者拳脚相加。恰恰相反，尽在不言之中的冲突才是最耐人寻味的呢！还是以两位有矛盾的同学为例，如果甲乙均在教室写作业，甲打开了窗户，不久乙把窗户关上了。接着甲又将窗户打开，乙又将窗户关上……两位同学没说一句话，但已经构成了冲突，是戏剧表现的对象了。所以没有冲突的生活素材，可以写成歌曲，编成舞蹈，可以用多种艺术形式表现，就是不能写成戏剧。这或许是戏剧的局限，但也形成了没有冲突就没有戏剧这一戏剧的律条或法则。但还要指出的是，不是所有的冲突都可以作为戏剧表现的对象，比如大部队作战，冲突尖锐，场面恢宏，但戏剧舞台的局限使戏剧只能表现其局部。所以戏剧必须选择自己能够表现并且善于表现的冲突，于是就有了戏剧冲突这一名词和概念。有人或许要问，表现英雄人物的戏剧也要有戏剧冲突吗？是的，要有，而且必须有。艰难险阻方显出英雄本色嘛。还要指出的是，戏剧冲突正在经历着从外向内的发展变化，就是从注重表现人与外部世界（主要是人与人之间，当然也包括人与大自然之间）的冲突，向注重表现人物自身的冲突（人的内部冲突）方面发展，即戏剧冲突的内向化。因为任何一个人的性格都不是单一的，法国著名作家罗曼·罗兰曾经这样描述人的性格的复杂性，他说：“每个人身上都有二十个不同的人，有的笑，有的哭，有的没有感觉，好像一段木头；而在下雨、天晴等不同的季候，有时是狼，有时是狗，有时是羊，有时是好孩子，有时是小流氓。”罗曼·罗兰用比喻性的手法说明每个人身上都有着真与伪、善与恶，美与丑等对立统一即矛盾的性格因素。这种矛盾因素在具体的客观环境中常常使人左右为难、进退维谷或者说不知如何是好，这就是人的内部冲突的具体体现。当然，矛盾的性格因素中总有主导方面，主导方面决定人物的主要性格特征。剧作

家们正以越来越大的兴趣把人物的内部冲突作为戏剧表现的对象。在剧作中这样的例子可以说俯首可拾。莎士比亚的著名悲剧《汉姆莱特》中男主角的“生存还是毁灭，这是一个值得考虑的问题”的著名独白，就是表现人物内部冲突的一个范例。

61. 观众在舞台上看不见的剧中人 ——几出戏中的“幕后操纵者”

翻开一个剧本，总能见到一个剧中人物表，其中包括人物的姓名、性别、年龄、职业以及人物之间的家庭关系、职业关系以及作者需要说明的内容。其排列次序常常以出场先后为准，有的则以主角配角的次序排列，就是重要人物排在前头，次要人物排在后头，无名无姓的群众则排在最后。无论其怎样排列，人物表上的人物不管其是男是女，是老是少，是有姓名的还是无姓名的，都是实实在在出场，在舞台上亮相的。然而，在有些剧本中，却存在着不在舞台上露面，却对舞台上的人物、事件产生重大影响的剧中人。这样的例子最早出现在古希腊悲剧家埃斯库罗斯的代表作《被绑的普罗米修斯》一剧中（图2），该剧是根据希腊神话创作而成的，讲的是普罗米修斯因从天上偷盗火种给了人间，触怒了天神宙斯。宙斯派火神带领威力神和暴仇神把普罗米修斯用铁链锁在高加索山上。宙斯两次派使者胁迫普罗米修斯与其和解，均被拒绝，最后宙斯用雷电将普罗米修斯打入地狱。在该剧中，这位滥施淫威的宙斯始终没有出场。这可以说是重要人物在戏剧中不出场的第一例。

此盾在俄国剧作家契诃夫的代表作《三姊妹》中也有一位类似的不出场人物，即三姊妹的嫂子娜达莎的情夫普洛多波波夫。在第一幕里，在小妹依丽娜的命名日之际，普洛多波波夫送来了一块蛋糕，使人知道了他的存在；在第二幕里，他的马车在门口肆无忌惮地响着铃——明目张胆地接娜达莎去幽会兜风；在第三幕里，契诃夫通过一个醉汉之口揭开了一个人所共知的“秘密”——普洛多波波夫是娜达莎的情夫；第四幕里，他伙同娜达莎挤走了三姊妹，安然稳坐在客厅里等待继位了。《三姊妹》的整个剧情可以看作普洛多波波夫侵占三姊妹家宅的历史，然而这个人物却始终没有上场。

在中外戏剧文学中，还有一个不出场的重要人物——曹禺代表作《日出》中的金八。这个被人们分别形容为“又有钱，又有势的大财神”“阎王！”“不大讲面子，有点太霸道”的“金八爷”，剧中的所有矛盾冲突都直接间接地和他牵连着，他像幽灵一样掌握着剧中所有人物的命运，他不仅逼死了来自农村的孤女小东西，而且通过操纵金融市场把显赫一时的大丰银行的经理潘月亭置于死地，从而使交际花陈白露撒手人寰。这样一个重要的剧中人，曹禺先生却不让其出场，其匠心是显见的。如果让金八出场，观众看到的是一个实实在在的人物；不出场，却无时不在，无处不有，观众会感到这个人是整个旧制度的化身，从而扩大了这个形象的内涵。

应该指出的是，不出场的剧中人都是要通过观众的想象和再创作才能最终完成的，这不仅激发了观众参与创作的愉悦，还可以促使观众进行理性的思考，从而获得思辨的愉悦。因此，不出场的剧中人有着独特的存在意义和审美价值，他们往往给观众留下更为深刻的印象，是完全可以理解的了。

62. 剧名里的学问 ——剧名类别种种

每一个剧目都有一个名字，就像每一个人都要取一个名子一样，这里边还有什么学问吗？有的。

剧本的名字可以说丰富多彩千差万别，但仔细分析一下，是有些规律的。以剧中主人公的名字为其剧名比较常见，如莎士比亚的四大悲剧《奥塞罗》、《汉姆莱脱》、《李尔王》、《麦克白斯》；我国戏曲《秦香莲》、《李慧娘》、《刘巧儿》；我国历史剧《屈原》、《蔡文姬》、《王昭君》、《关汉卿》等均属此列。剧作家们也常常以故事发生的时间命名，如《仲夏夜之梦》、《冬天的故事》；或以故事发生的地点命名，如《樱桃园》、《龙须沟》、《槐树庄》、《长坂坡》、《甘露寺》等皆是；表现爱情故事的戏剧常常用男女主人公的名字命名，如《梁山伯与祝英台》、《罗米欧与朱丽叶》、《安东尼与克丽奥配特拉》。由于戏剧必须具备戏剧冲突和表演故事的特点，有的剧作家还常常用喻示冲突或表现故事线索的剧名，如《灵与肉》、《爱与死的搏斗》、《阴谋与爱情》、《被出卖的新娘》、《推销员之死》、《逼上梁山》、《打渔杀家》等均是。剧名还往往体现不同风格的剧作家的不同志趣，如法国古典主义作家莫里哀擅长以主人公的性格特征命名，如《伪君子》、《悭吝人》；高尔基和易卜生则喜欢用剧本的内涵命名，如《底层》、《玩偶之家》、《群鬼》。易卜生的社会问题剧还常常反其义而命名，如《人民公敌》的主人公是一位既诚实又无私无畏的医生；《社会中坚》的主人公却是一个罪行累累以欺骗手段赢得市民信任的狡猾的造船商人。契诃夫则喜欢用人物关系命名，如《三姊妹》、《万尼亚舅舅》。西方现代戏剧的重要命题之一是表现人的异化或赋予戏剧以象征意义，故常以动物作为剧名，如《犀牛》、《毛猿》、《群蝇》、《小狐狸》、《臭虫》、《大公鸡》、《美国水牛》等等不胜枚举。由于西方现代戏剧往往呈现出晦涩荒诞的特点，从其剧名也可见一斑，如《秃头歌女》、《玻璃动物园》、《铜脖子》、《六个寻找剧作者的剧中人》等等。可见，剧名里边还真是有些学问呢！

63. 剧作家在剧本里有限的发言权 ——戏剧语言的特性

剧本是剧作家创作的产物，剧本里的每一个字都是出于剧作家的笔下，为什么说剧作家在剧本里的发言权却是有限的呢？对于这个问题，只要我们翻开剧本，基本上便可以找到答案。在剧本这个特殊的文学体裁里，剧作家失去了小说家、散文家、诗人以第一人称、第二人称或第三人称叙述、描写、抒情、议论的权力，其第一构成要素或基本存在形式——语言，基本上全部化成了剧中人物的语言，剧作家以自己的身份所做的介绍和描写，包括故事发生的时间、地点、人物、音响等等，比起人物的语言来实在是有限的，这就是我们所讲的剧作家的有限的发言权的意义所在。通常我们把剧作家以自己的身份所写的各种介绍和说明性的描写称为“舞台指示”（或舞台提示），把人物的语言称为“台词”。

在剧本中除了以上看得见的有声语言以外，还存在着大量的字面上看不见的无声语言，即藏在有声语言的字里行间里边的话。无声语言一般分为三种：潜台词、内心独白、停顿（或称静场）。潜台词是指话后面的没有说出来的话。内心独白则指着心里想的没有说出来的话。停顿或静场则一般出现在剧中人物处在情感世界的疾风暴雨之中，无法用有声语言表述自己复杂的心理内容的时候。在四幕话剧《雷雨》中，曹禺运用了14次停顿，都体现了上述特点。

独白作为心里想的没有说出来的话，与停顿一样，不仅在剧本里存在，在生活里也是随处可觅的。

64. 戏剧艺术种类繁多，五花八门 ——悲剧、喜剧、正剧浅说

戏剧艺术的种类用种类繁多，五花八门来形容是丝毫也不过分的，据粗略统计，戏剧就有六七十种之多。

戏剧的分类一般按戏剧体裁（或称样式）划分，可以分为悲剧、喜剧、正剧三大类别；按照题材内容划分可以分为：历史剧、情节剧、社会问题剧、心理剧、儿童剧、纪实剧、传记剧；按照戏剧表演传播媒体的不同（有的靠舞台，有的靠电视屏幕，有的靠录音磁带），又可分为舞台剧、木偶戏、电视剧、广播剧，包括幻灯剧等等；按照演员的表演艺术的特点，戏剧又可分为话剧、歌剧、舞剧、戏曲、秧歌剧、活报剧、哑剧；按照戏剧篇幅的大小，又可分为多幕剧、独幕剧、微型剧、戏剧小品；按照不同的美学原则和流派划分，戏剧又可分为古典主义戏剧、浪漫主义戏剧、现实主义戏剧和现代戏剧。若将西方现代戏剧细致分类，就可分出六大种类，即象征主义戏剧、表现主义戏剧、超现实主义戏剧、未来主义戏剧、存在主义戏剧和荒诞派戏剧。世界各国包括与我国相邻的亚洲国家也都有自己的民族戏剧，如朝鲜的唱剧（后发展为现代歌剧），日本的猿乐、能乐、狂言、歌舞伎和新派剧；越南的改良剧等。我国戏曲的种类更是不胜枚举，此题容当后述。

这里我们主要介绍一下三大戏剧体裁：悲剧、喜剧和正剧。悲剧主要表现主人公所从事的事业或所要实现的意愿，由于逆反力量的阻碍及主人公性格的局限，而导致失败或不可能实现，甚至主人公也遭到了毁灭。马克思把悲剧概括为：“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间”的冲突。鲁迅先生说的“把有价值的撕破给人看”也是这个意思。悲剧起源于古希腊，当时已经取得了很高的成就。在以后的戏剧发展的每一个阶段，特别是文艺复兴时期，都诞生过艺术成就很高的悲剧作品，英国戏剧家莎士比亚当推榜首。在我国传统戏曲作品中，有不少优秀的悲剧作品，具有强烈的反封建压迫的人民性。如《窦娥冤》、《长城记》、《双烈记》、《谢瑶环》、《李陵碑》等均是。

喜剧也起源于古希腊。一般以讽刺或嘲笑丑恶落后的人物或现象，从而肯定美好进步的事物或理想为特征。所以鲁迅称喜剧是把无价值的毁坏给人看。喜剧来自笑。它依靠夸张的手法，巧妙的结构，诙谐的语言及对人物喜剧性格的刻画，引人发出不同意义的笑。所以喜剧又可分为讽刺喜剧、抒情喜剧、幽默喜剧和闹剧。第一种喜剧比较多见如果戈里的《钦差大臣》、莫里哀的《伪君子》、《悭吝人》；第二种喜剧似莎士比亚的《第十二夜》、《无事生非》等剧目为代表；幽默喜剧当属我国五四时期风行一时的剧作家丁西林的作品，他的《一只马蜂》、《三国钱国币》、《压迫》等堪称幽默喜剧的代表作。闹剧同样源出于古希腊，后来流行于欧洲，其特点是运用比喜剧更为夸张怪诞的手法，通过异常滑稽的情节和热闹的场面，展示剧中人物的可笑。莫里哀的喜剧里就有许多闹剧成分。

正剧得名于18世纪的欧洲，当时也称严肃喜剧或严肃戏剧，它是介于悲剧与喜剧之间的中间样式的戏剧，兼有喜剧与悲剧的因素。它往往以普通人为其主人公，题材接近现实生活，戏剧语言多为散文体。19世纪以后，正剧为各国戏剧家普遍采用，成为戏剧的主要类型之一。我国当代剧坛的戏剧也多属于正剧。

65. 主要面向青少年的戏剧

——儿童剧、课本剧和校园戏剧

儿童剧是指以少年儿童生活、童话故事。民间传说为创作题材，主要供少年儿童观看的戏剧。它要求与儿童的心理特征和欣赏水平以及兴趣爱好相适应，故具有故事有趣，情节富于变化，演出形式活泼等易于为少年儿童接受的特点。新中国成立以来，随着我国儿童事业的迅速发展，儿童剧也取得了长足的进步。1956年6月，我国成立了第一个中国儿童艺术剧院，使儿童剧的创作和排演得到了根本的保证。儿童剧院建院时，创作排演了根据同名童话故事改编的10场童话剧《马兰花》。该剧情节简明生动，人物形象鲜明，性格突出，演出形式新颖活泼，适合少年儿童的欣赏心理和理解能力，受到了少年儿童和社会公众的广泛好评。数十年来，中国儿童艺术剧院和全国的众多剧团相继演出了儿童剧《奇怪的101》、《报童》等。

课本剧是取材于中小学语文课本并为语文教学和丰富学校文比生活服务的一种新型的戏剧品种。在我国它诞生的时间不长，但由于教育工作者和戏剧工作者的共同努力，已经在全国范围内得到了蓬勃的发展，引起了教育界和戏剧界的广泛重视。1990年召开了全国课本剧研讨会、对课本剧的性质、功能及其在当今时代的作用进行了深入的研讨，进一步推动了课本剧的健康发展。由于课本剧以语文课本内容为创作题材，以推动语文教学，提高学生语文综合能力为目的，因此它又可称为具有戏剧性的教材或具有教材性的戏剧。近些年来，许多中小学课文如《皇帝的新装》、《变色龙》、《七根火柴》、《月光曲》、《项链》、《警察与赞美诗》等均已被改编成课本剧，并在中小学广为演出。中国戏剧出版社出版了由天津师范专科学校吴亚芬、王雨正、韩新光老师合编的《中学课本剧》；北京人民艺术剧院一批著名的编剧、导演和演员，精心录制了一套中小学语文课本剧《良师益友》，已在国内外发行。课本剧的兴起和发展对于丰富学生的文化生活，提高学生对语文课的学习兴趣，帮助学校对学生进行美育教育，无疑都起到了积极的作用。同时还培养了青少年戏剧爱好者，扩大了观众面，这对戏剧艺术的繁荣和发展都是大有裨益的。

校园戏剧是指主要在校内开展的，以丰富校园文化生活，提高学生审美情趣，进行自我教育为目的，由学校师生参与演出和创作的戏剧活动、校园戏剧在我国有着优秀的传统。二十世纪初叶，在我国早期话剧衰落之后，学校的演剧活动便相继活跃起来。1914年天津南开中学成立了“天津南开新剧团”，在校长、现代教育家张伯苓和教师张彭春的主持下，该校剧团始终本着“描写社会之腐败，发抒少年爱国之精神”的宗旨，从1914到1919年间，编演了《一元钱》、《一念差》等剧，其成就和影响轰动京津一带，起到了很好的社会教育作用。当时正在南开中学读书的周恩来同志曾担任南开新剧团布景部部长，并参加了《一元钱》、《一念差》和《玩偶之家》的演出，是该剧团的骨干。1916年周恩来发表在南开中学《校风》杂志上的论文《吾校新剧观》，便是一个很好的证明。天津南开中学在二十年代的演剧活动，开我国校园戏剧之先河，成为我国校园戏剧的发源地之一。解放后，校园戏剧得到了迅速的发展，许多高等院校普遍成立了业余剧社、剧团，成为活跃校园文化生活的一支生力军。不仅如此，校园戏剧在介绍外国戏剧方面也是功不可没的，比如在我国国内上演的第一个外国话剧——比利时作家梅

特林克的象征主义代表剧作——《青岛》，就是由上海中西女塾的女学生们，于 1921 年用英语搬上舞台的。古希腊悲剧家索福克勒斯的代表作《俄狄浦斯王》，则是由北京大学历史系学生，在我国古希腊戏剧专家罗念生的指导下，于 1980 年首演于我国舞台的。

66. 我国当代戏剧艺术的宠儿 ——颇受观众喜爱的戏剧小品

近些年来，戏剧艺术一直徘徊低谷，或者说在某种程度上受到观众的冷遇，其原因是复杂的，既有属于戏剧艺术自身的问题，也有属于群众审美兴趣多元化和作为家庭艺术的电视艺术的挑战等客观原因。然而就在戏剧艺术家们冥思苦索寻找其灵丹妙药的时候，戏剧小品异军突起，倍受广大观众的喜爱，它不仅能与歌星们同台媲美，而且登上了中央电视台春节文艺晚会的大雅之堂，凭借电视屏幕走进了千家万户。它几乎成为老少妇孺皆知千家万户俱晓的大众艺术佳品，成为20世纪末叶中国广大观众的宠儿。究其原因，是难于用一两句话说尽的。我们仅从以下几个方面进行初步的探讨：

(1) 题材内容贴近现实生活，使观众产生了亲切感，引起了观众的认同和共鸣

现实生活是五彩缤纷的，特别是改革开放以来，商品经济的大潮几乎打破了每一个人的心理平衡。新观念、新道德、新思想导致的新的行动，新的选择，与千百年来我国的传统观念，几乎无时无刻不在发生碰撞，这种碰撞必然产生矛盾冲突的火花——这正是戏剧的基因，戏剧小品正是这一个个火花折射的产物。比如黄宏和宋丹丹演出的戏剧小品《超生游击队》，写的是计划生育的题材，而计划生育与我国特别是广大农村的“多子多福”“不孝有三，无后为大”的传统观念是相悖的。计划生育作为我国的一项基本国策，可以说家喻户晓，这样的题材自然会使观众倍感亲切。有了观众认可的题材，当然还有一个角度选择的问题。《超生游击队》选择了“游击队”这样一个角度，显示了剧作者的智慧。游击队这一概念本来指的是战争年代深入敌后出没无常的战斗组织，而在此小品里，游击队的主人公却是一对为躲避计划生育政策，携大带小四处逃避的超生夫妇。夫妇之间既有共同目标——不生儿子绝不罢休，又时有矛盾——妻子不时为“游击”生活的艰辛而埋怨丈夫，但由于目标的坚定，又使他们带着愚昧和无知笑对生活，于是造成了把“无价值的撕破给人看”的讽刺喜剧效果。又如1994年春节文艺晚会上，黄宏、侯跃文表演的戏剧小品《打扑克》，每一张扑克牌都代表一个具体职务的人，然后用谁大谁小，谁能压过谁这一惯常规矩，引出小的能压过大的的反常现象，把当今社会某些畸形世态生动地勾划了出来。收到了小小扑克牌，映出社会大舞台的艺术效果，引起了观众的强烈共鸣。记得鲁迅先生曾说过：“艺术与大众绝缘，这是艺术的不幸。”戏剧小品成为当今时代的有幸者，其原因就不言而喻了。

(2) 引人发笑，寓教于乐，满足了观众的娱乐需求

在戏剧小品中，目前最受观众喜爱的是喜剧小品，包括一部分具有闹剧成分的喜剧小品，如陈佩斯和朱时茂演出的《谁是主角》等等。引人发笑是喜剧小品的重要属性和功能，这一点恰恰顺应和满足了当代观众的精神需求。观众特别厚爱引人发笑的喜剧小品，其原因也是多种多样的，或许由于在过去的年代我们的文学艺术经常板起面孔，对观众施行高台教化，使观众产生了逆反心理，或许由于紧张的工作学习之余，需要通过笑来解除身心的疲劳；或许蕴藏在心中的满足感、幸福感包括抑郁愤懑，需要通过笑加以渲泄和释放。总之，当代观众希望通过艺术欣赏愉悦身心，喜剧小品正是以引人发笑的独特优势在一定程度上满足了观众的精神需要，受到欢迎是理所应

当的。另外，戏剧小品从不刻意追求教育功能，剧作者从不以先知先觉的老师自居，观众在观看小品的笑声中想点什么，感触点什么，那完全是出于观众的自觉自愿。这大概就是我们常说的寓教于乐。观众对此是乐于接受的。

（3）戏剧小品品种繁多，求新思变，不仅观众面宽，而且可以满足观众喜新求异的欣赏需求

一个个戏剧小品就好比画家在生活中勾勒的一幅幅速写，不仅画起来快，而且千姿百态，一幅一个样。仔细区分起来，有偏于雅的，有偏于俗的；有偏于讽刺的，有偏于幽默的，还有偏于抒情的；有偏于喜的，也有偏于闹的，偏于悲的，甚至还有悲喜交融的。比如在全国首届戏剧小品大奖赛上获奖的《主要任务》、《征婚启事》均属于悲喜剧小品。征婚，本来是件惯常的喜事，但是由儿媳伙同其丈夫给孤寡婆婆征婚，且出于卑劣的功利目的——把婆婆撵出去，好独占房子。公开征婚以后又武断地拆散其婚姻，则出于更为卑劣的目的——儿媳怀孕了，需要一个不花钱的保姆。在这一对年青夫妇巧施心计丑态百出的同时，仍然给该小品笼罩了一层浓厚的悲剧色彩。又如戏剧小品《又是秋夜飘落时》写的是一对老年男女，青年时代他们曾经是一对恋人，却被双方的父母拆散了。数十年后的今日相见，自然百感交集，然而今天他们却分别为孙辈的婚姻毫不妥协地奔忙着：一个是忙“包办”，另一个是忙“拆散”。这个小品自然带给人们悲剧性的思考。

总之，戏剧小品篇幅小，生产周期短，易于“更新换代。”，而且从姊妹艺术比如相声艺术里吸收了丰厚的营养，从而使自己的面貌千姿百态日新月异。这也是戏剧小品常胜不衰的原因之一。另外，戏剧小品形式的活泼、语言的幽默和调侃以及演员表演技巧的上乘，都是其颇受观众喜爱的重要原因。

67. 戏曲不是戏剧和曲艺的简称 ——比较三者之异同

有人把戏曲视为戏剧和曲艺的简称，这是一种误解。戏剧的广大概念可以包含着戏曲，但不包含曲艺。下面我们分别阐释：

戏剧其狭义仅指话剧，即以古希腊悲剧和喜剧为开端，继而在欧洲各国兴起并在世界范围内广泛流行的舞台演出形式，英文为 drama。我国现有的两所高等戏剧学院，中央戏剧学院和上海戏剧学院均为话剧艺术学院，即取自戏剧的狭义概念。在我国戏剧还有一个广义的概念，即囊括一切“由演员扮演成角色，当众表演故事情节的艺术”，是戏曲、话剧、歌剧、舞剧等的总称。

戏曲是我国独有的传统戏剧形式，它渊源于秦汉时期的乐舞、俳优和百戏。唐代有参军戏，北宋时形成宋杂剧，南宋时发展为南戏。金末元初产生元杂剧，出现了一批著名的作家和作品，成为我国戏曲发展的空前繁荣期。明代发展为传奇剧，出现了多种声调和剧种。清代在剧种广泛产生的基础上，以昆曲和京剧为代表形成了完整的舞台艺术体系。是我国独有的戏剧艺术的瑰宝。它是集文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及演员的表演艺术为一体的综合艺术。其剧本一般兼有韵文和散文，表演上各有不同的程式动作和唱、念、做、打的不同特点，剧中人物分生、旦、净、末、丑等行当，音乐体式也有其成型的模式。在其发展历程中，在戏剧性成分逐渐增强的同时，大量的歌舞成分被保留下来，形成了戏剧性和歌舞抒情性相融合的艺术特点。

曲艺是我国说唱艺术的总称。它以带有表演动作的说或唱来叙述故事，塑造人物，表达思想感情，反映社会生活。其种类已有 300 多种，包括常见的相声、快书、琴书、大鼓、弹词、快板、评话等等。曲艺简便灵活，往往一两个演员就可以演出，不用布景，一般不用或只用简单的道具如扇子、铜板、竹板等。

曲艺和戏剧的主要区别是：曲艺以演员的身分叙述故事，戏剧则是以角色的身分表演故事；戏剧塑造人物，一般是一人一角，自始至终，曲艺塑造人物，则是一人多角，忽甲忽乙，演员在角色与演员之间跳出跳进。所以曲艺演员不着角色服装，不搞角色的化妆造型。因此曲艺和戏剧是两种不同的艺术样式，但二者之间又有联系。有一些剧种就是由曲艺发展而来，如东北的吉剧是由二人转发展而来；南方的滑稽戏的前身是独角戏；北京的曲剧则是由大鼓衍变而成的。

68.死而复活，以假乱真 ——我国最早的演员优孟

我国的戏曲艺术在其形成阶段，经历了从先秦到唐朝的一千多年的时间。其实，在春秋时期就诞生了独脚戏演员——优孟，他们的演技达到了以假乱真的地步。司马迁在《史记·滑稽列传》里记述了以下这样一个故事：楚国宰相孙叔敖死后，其子家境贫寒，无奈便去求助于孙叔敖生前的艺人——优孟，就是当时的独角戏演员。优孟乃化妆成孙叔敖的模样入宫求见楚庄王，楚庄王以为是真的孙叔敖复活，便要再起用他为宰相。优孟说，我不做官了。楚王问其为什么，优孟回答：做了官，儿子也养不活。楚王问明来意，乃召见孙叔敖之子，赐封给他田地。

这个故事或许有演绎的成分，但优孟化妆成死去的人去见楚庄王的记载是确有其事的。可见当时优孟的演技已经相当高超，可以达到以假乱真的程度，其化妆造型的技巧也是令后人叹服的。

69. 戏曲剧本珍品 ——《永乐大典》之一卷

1920年，旅居伦敦的叶恭绰先生，无意中在一家小古玩店里看到一本线装书，揭开一看，不禁喜出望外，原来此线装书是南戏剧本集——《永乐大典》之一卷，即第13991卷。《永乐大典》是我国戏曲最早的剧本集，但在八国联军入侵时全部散失，此卷成为唯一尚存的孤本，叶先生自然如获至宝了。该卷载有《小孙屠》、《张协状元》和《宦门子弟错立身》三出南戏。其中以《张协状元》的故事最为完整曲折。该戏的主人公张协，西川人，赴东京应试，路经五鸡山时被强盗所劫，受伤后入神庙躲避。庙中住一贫家女，父母双亡，以绩麻为生。乃由当地李大公为媒，嫁与张协为妻。张协经贫女照料，伤愈后拟赴京应试，贫女剪发卖了钱为张协作盘缠。张协才得以成行。张协入京后，状元及第，打马游街时为宰相王德用之女胜花看中，欲招之为婿。张协推称“只为求名，不为求妻”，拒绝之，胜花为此羞愧病亡。贫女得知张协考中状元，便入京寻夫。张协预先嘱咐侍从不得放村夫蚕女入门。贫女说明自己是张协妻室，侍从禀报，张协认为贫女“貌陋身卑，家贫世薄”，不足为偶，命侍从将其打出。贫女乃沿途乞讨返回五鸡山。不久，张协任梓州府令，赴任时经过五鸡山，又遇贫女，贫女责其负义，张协羞恼，遂拔剑劈伤其一臂，任其倒于崖下，后扬长而去。此时王德用亦被任命为梓州州判，前往赴任，救起贫女，见其相貌与胜花相似，遂认为义女，抵梓州后便命人与张协提亲。张以为贫女已死，立时应允。洞房之夜，始知此女即为贫女，经王德用调解，终于皆大欢喜。

由于此剧是我国尚存的最早的戏曲剧本，中国戏曲学院于1990年以“中国第一戏”的名义将此剧搬上了舞台，引起了戏曲界的重视。

70. 元杂剧作家中的代表人物 ——元曲四大家和王实甫、高明

(1) 关汉卿(生卒年不详)

元曲四大家之一，是元代创作作品最多，成就最大的戏剧家，其剧本创作有 60 部之多，留传至今的有 18 部。其代表作《窦娥冤》在一百多年前，就由巴赞译成法文，被介绍到国外。其艺术成就被王国维称之为“列之于世界大悲剧中，亦无愧色”之佳品。除悲剧外，关汉卿还创作了喜剧《救风尘》、《望江亭》，历史剧《单刀会》等。关汉卿离开剧坛已 700 多年了，然而他的作品直至今日仍具有旺盛的生命力。他的《窦娥冤》、《望江亭》、《救风尘》、《蝴蝶梦》、《单刀会》等在全国许多剧种中都有改编本上演。其中《望江亭》(京剧)、《三勘蝴蝶梦》(评剧)、《窦娥冤》(山西梆子)还被拍成了电影。

(2) 马致远(1250—1321 以后)

元曲四大家之一，所作杂剧有 15 种，现存《汉宫秋》、《岳阳楼》、《陈搏高卧》、《青衫泪》以及同人合作的《黄粱梦》7 种。《汉宫秋》是马致远的代表作，表现的是王昭君出塞和亲的故事。西汉竟宁元年(公元前 33 年)，汉元帝以宫人王嫱(昭君)嫁匈奴呼韩邪单于。这是一种政治联姻，它客观上对密切当时的民族关系起了促进作用。马致远在《汉宫秋》中，不拘泥于史实和前人的创作，将昭君出塞写成是在胁迫下进行的，从而突出了王昭君对祖国深厚的情感。结局处理成王昭君未入匈奴便投河自杀。这样，马致远便将昭君故事赋予了新的主题。这是元代初期，金、宋相继灭亡后民族情绪的曲折反映。在当时具有一定的现实意义。

马致远语言艺术的成就尤为突出，成为元杂剧中一位独具特色的著名剧作家。

(3) 郑光祖(生卒年不详)

元曲四大家之一，其剧作有 18 种，流传至今的有 8 种。根据唐陈玄祐的传奇小说《离魂记》改编的《倩女离魂》为其代表作。作品写张倩女与王文举已有婚约，因王文举赴京应试而病倒。她的灵魂离开躯体去追随心爱的人，相随 3 年，直至王文举高中后回家，才与身体相附。该剧描写了倩女对爱情大胆、热烈的追求。剧本语言典雅，人物心理描写生动细腻，有较高的艺术成就。

(4) 白朴(1226—1306 以后)

元曲四大家之一，作有杂剧 16 种，现存《墙头马上》和《梧桐雨》都是元杂剧中的优秀作品。《墙头马上》写李千金与裴尚书之子裴少俊相爱，后私奔至裴家，在后花园与裴少俊同居 7 载，生下一儿一女。之后被裴尚书发现将李千金驱赶回家。裴少俊中状元后，阖家团圆。裴尚书则受到李千金的一番奚落。此剧塑造了一个大胆追求爱情的少女李千金的形象，她虽出身贵族，但真挚、泼辣、敢作敢为，没有闺阁弱女的犹豫和软弱。裴少俊和裴尚书的性格也都比较鲜明。

《梧桐雨》表现的是唐明皇和杨贵妃的故事。包括长生殿庆七夕、沉香亭舞霓裳、马嵬坡杨贵妃之死等情节，结束于唐明皇深秋雨夜哭奠杨贵妃。此剧在歌颂李、杨爱情的同时，对他们的骄奢淫逸也给予了强烈的批判。该剧着力描写唐明皇的内心世界，充满了伤逝和凄凉的情调。《梧桐雨》对后

世以李、杨爱情为题材的戏剧作品有着重要的影响。

(5) 王实甫(生卒年不详)

著名元杂剧家,根据其作品和有关材料推断,其创作活动大致在元成宗的元贞、大德年间,在马致远之后。王实甫著有杂剧13种,《西厢记》为其代表作。其故事来源于唐元稹的小说《莺莺传》,小说表现的是唐贞元年间寄居蒲州普救寺的少女崔莺莺和书生张生恋爱,终被遗弃的悲剧故事。后经董解元改编成说唱艺术《西厢记诸宫调》,已经越出了原小说的臼窠,为后来王实甫创作《西厢记》提供了新的基础。王实甫的《西厢记》写书生张珙在蒲东普救寺遇见崔相国之女崔莺莺,两人产生爱情。崔母却要把莺莺许配当朝尚书之子郑恒为妻。驻军孙飞虎兵变,围寺欲强娶莺莺。崔母许诺能退兵者以莺莺许配之。张珙遣书白马将军杜确,杜引兵解围后,崔母悔约,逼张珙与莺莺兄妹相称。后通过侍女红娘的帮助,张、崔二人终于结合。王实甫在该剧中充分表达了反对封建礼教的主题思想,情节也有所丰富,把张、崔二人热烈追求爱情的复杂过程描写得细致入微。几个主要人物如大胆热情的莺莺、诚挚潇洒的张珙、古板顽固的崔母以及聪明热心的红娘都塑造得十分成功。《拷红》一场戏700年来久演不衰,就是由于成功的塑造了侍女红娘的缘故。该剧文词优美生动,情景交融,在戏曲文学上影响极大。或许由于王实甫的生卒年月不详,故后人未将其列入元四家之列。

(6) 高明(?—1359)

元末南戏作家,其代表作《琵琶记》是根据民间流传的作品改编的。原作《赵贞女蔡二郎》写的是“蔡伯喈弃亲背妇,为暴雷震死”的故事。书生负心是南戏中常见的内容。在高明的《琵琶记》中,蔡伯喈已不再是一个弃亲背妇的负心汉。他本想在家孝亲,无心功名,迫于严父的指责,才进京赴试。高中以后,又屈于牛丞相和皇帝的意旨,被迫入赘牛府,不能归家省亲。由于蔡伯喈辞试、辞婚、辞官的要求都被拒绝,这才造成了他亲死家破的悲剧。高明在《琵琶记》中重新塑造了蔡伯喈的形象,把弃亲背妇的矛盾处理成功名利禄与家庭幸福,即“事君”与“事亲”的矛盾,将批判的锋芒从一个书生转向了封建阶级中的上层人物,就是对没有出场的皇帝也不无微词,从而寄托了作家对元代政治的不满。《琵琶记》的艺术成就历来受到人们的赞赏。在结构上,采用平行结构,一面是蔡伯喈步步陷入功名富贵的网罗,一面是其妻赵五娘肩背家庭重担,在苦难中挣扎;一边是锦衣玉食,一边是家破人亡、两种境遇形成鲜明的对照,加强了悲剧性的戏剧冲突。在语言艺术上,作家特别善于运用口语剖露剧中人物的思想情感,仿佛从生活中信手拈来,却能细致入微地展现人物的具体心态。如《吃糠》一出,赵五娘从糠的难咽,想到自己和糠一样,受尽颠簸,以糠与米一贱一贵,生生被扬作两处,比喻她和蔡伯喈的不同命运。触物生情,抒发了这个受尽煎熬,与丈夫相见无期的不幸女子的无尽的怨情。这段曲文被誉为神来之笔。其他如《尝药》、《剪发》、《描容》等出也都情境相生,感人至深,从而成功地塑造了女主人公赵五娘生动感人的艺术形象。

71. 名垂戏曲史的明清剧作家 ——汤显祖、徐渭等人及其代表作

(1) 汤显祖 (1550—1616)

明代戏曲作家，他创作的《南柯记》、《邯郸记》、《紫钗记》和《牡丹亭》合在一起，总称《玉茗堂四梦》。其中的《牡丹亭》是其代表作，也是他思想和艺术同时臻于成熟时的作品。其故事梗概如下：

杜丽娘是南安太守杜宝的女儿。她受《诗经·关雎》启发，私出游园，随即在梦中与柳梦梅幽会，从此一病不起，怀春而死。杜宝升官离任，在杜丽娘的墓地（即以前的花园）造起一座梅花观。柳梦梅进京赴试，借宿其中。他在园内拾得杜丽娘的自画像，终于和画中人的阴灵幽会。柳梦梅掘墓开棺，杜丽娘得以起死回生，两人结为夫妇，同往临安。杜丽娘的教师陈景良看到杜丽娘墓被掘开，柳梦梅又不告而别，便赴淮安告发柳梦梅盗墓之罪。柳梦梅在临安应试后，恰逢金兵入侵，延迟发榜。安抚使杜宝在淮安被围。柳梦梅受丽娘之托，送家信给杜宝传报还魂的喜讯，遂被杜宝囚禁。敌兵退去后，柳梦梅由阶下囚一变而为状元。杜宝升任同平章军国大事，拒不承认女儿的婚事，强迫她离异。纠纷闹到皇帝面前，才得到圆满的解决。

该剧源出于明代短篇话本小说《杜丽娘慕色还魂》，写杜丽娘还魂后，门当户对的婚姻顺利完成。汤显祖对其进行了脱胎换骨的改造，运用浪漫主义的艺术手法，把女主人公杜丽娘处理成“生者可以死，死者可以生”，这一切又皆因一个“情”字，从而把反封建的情与封建传统的理的矛盾深刻地揭示出来，完成了对封建礼教的深刻批判，显示了《牡丹亭》的进步性。

《玉茗堂四梦》在昆曲舞台上保持着经久不衰的魅力。其中《牡丹亭》中的《游园》、《惊梦》、《拾画》、《叫画》和《邯郸记》中的《扫花》、《三醉》、《番儿》都是昆曲唱腔和表演艺术的珍贵遗产。

(2) 徐渭 (1521—1593)

明代戏曲作家、诗人、书画家。《四声猿》是徐渭的戏曲代表作，系由《狂鼓史渔阳三弄》、《玉禅师翠乡一梦》、《雌木兰替父从军》和《女状元辞凰得凤》四部短剧组成。徐渭在《四声猿》中，运用浪漫主义的艺术手法，营造了祢衡阴间骂曹；玉通禅师可以破戒；妓女柳翠能够得道升天；女扮男装，妇女照洋可以干出武能安邦建勋（花木兰）、文能状元及第（黄崇嘏）等惊天动地的戏剧情节，打破了封建传统思想之束缚，洋溢着狂傲的反抗思想。《四声猿》想象之丰富，情节之离奇，被同时代戏曲理论家王骥德誉为“天地间一种奇绝文字”。

徐渭所作《南词叙录》是研究宋元南戏的重要文献和理论批评著作。它记录了宋元南戏 60 种、明初戏文 47 种，对南戏的渊源、声腔、脚色、常用俚语以及南戏改革和创作等方面，提供了重要的史料，发表了宝贵的意见。

(3) 洪昇 (1645—1704)

清代戏曲作家，现知其戏曲创作，传奇有 9 种、杂剧 1 种。其代表作为传奇《长生殿》，其写作前后经历 10 余年，三易其稿，可谓洪昇倾毕生精力之作。该剧描写唐明皇（李隆基）和杨贵妃（杨玉环）的爱情故事。自唐代白居易的《长恨歌》和陈鸿的《长恨传》开始，宋、元、明三代，各类文艺作品均有写此故事的，其中戏曲作品不下 10 数种，以元代白朴的杂剧《梧桐雨》最为著名。洪昇继承了《长恨歌》的主题思想，借李、杨的故事歌颂生

死不渝的爱情，同时对皇亲国戚的骄奢淫逸的生活发出了有力的谴责，从而揭露了广泛深刻的社会矛盾。洪昇善于描绘人物的心理状态，把我国古典戏曲创作推上了一个新的高峰。洪昇从思想上艺术上继承了明代戏曲作家汤显祖，他自称《长生殿》是一部“闹热的《牡丹亭》”。《长生殿》的《定情》、《惊变》、《骂贼》、《弹词》、《闻铃》等出，南北昆曲剧团作为保留剧目，不时演出。

（4）孔尚任（1648—1718）

清代戏曲作家，山东曲阜人，孔子 64 代孙。其代表作为《桃花扇》。该剧通过复社文人侯方域与秦淮名妓李香君的爱情故事反映了南明王朝从建立到覆亡的这段历史，揭示南明覆亡的原因，抒发了“兴亡之感”。该剧反映的明末的社会生活极为广阔复杂。作者巧妙地以侯、李的爱情线索——离合作为主线，细针密缝连环相牵。侯方域引出史可法、左良玉；李香君则牵动弘光皇帝、马士英、阮大铖等朝臣及秦淮水榭诸色艺人。先写侯、李定情，复社文人和阮大铖的斗争；再写侯、李由合而离，插入左良玉引兵东下，侯方域修札，柳敬亭投辕。侯方域因权奸迫害，投奔史可法。两条线索，南北交叉，疏密相间，跌宕有秩。在人物形象塑造上，该剧人物众多，但性格各异，互不雷同。特别是女主角李香君的形象尤为突出，作者把她的坚贞的爱情和反对权奸的政治态度紧密结合在一起，表现出她既忠于爱情更不畏权奸、不为利诱的性格特征。在人物性格塑造上，《桃花扇》摆脱了一般才子佳人戏剧的俗套，取得了新的艺术成就。

作者在该剧中运用了一件重要道具——一柄宫扇，从侯方域赠扇订盟开始，直到张道士撕扇掷地，李香君血溅宫扇、杨文聪顺血迹描成桃花图、李香君寄回宫扇。作者把桃花扇放置在戏曲结构中一个引人注目的特殊位置上，用其串连全剧，并将其作为剧名，可见孔尚任在艺术方面的匠心和才能。

该剧后来相继被改编为话剧、电影以及京剧、桂剧、越剧、扬剧、评剧等。

72. 元杂剧《赵氏孤儿》与法国皇家剧院 ——我国最早被介绍到欧洲的戏曲剧目

《赵氏孤儿》是元代杂剧作家纪君祥根据春秋时期晋国的历史故事创作的元杂剧，其故事是这样的：春秋时，晋灵公听信奸佞屠岸贾的谗言，将忠心为国的大臣赵盾全家三百余口抄斩。赵盾之子赵朔之妻是晋公主，被禁于深宫。后公主生一遗腹子。屠岸贾得知又想加害，以斩草除根。幸得赵朔门客程婴扮作医生，混入宫门，将婴儿藏于药箱内携出。屠岸贾见婴儿丢失，竟下令将全国婴儿拘来欲全部杀掉。程婴向已退隐的中大夫公孙杵臼求计后，决定献出自己的儿子，以偷梁换柱之法暗换孤儿，以保全忠良后代及全国婴儿。公孙杵臼毅然承担窝藏孤儿的罪名，继为屠岸贾杀害。

20年后，孤儿长大成人，程婴将赵氏全家被害经过画成图。一一讲给孤儿听，孤儿终于杀死屠岸贾等，报了前仇。

此剧为我国元杂剧，与法国皇家剧院怎么会有关系呢？原来在18世纪中西文化交流中，此剧已被来华的西方人介绍到了欧洲。最早从事这个工作的是法国的天主教传教士马若瑟，他在康熙五十九年（1720年）将其译成法文，定名为《赵氏之孤儿》。到乾隆二十七年（1762年），另一位法国人赫尔特又将本剧重新翻译了一遍。后来，18世纪法国著名思想家、文学家伏尔泰读完这一剧本后，十分赞赏，便根据译本改写成五幕剧，名曰《中国孤儿》，并在巴黎的法国皇家剧院公演，轰动一时。

伏尔泰的《中国孤儿》问世4年以后，英国舞台上也出现了由墨菲编剧的《中国孤儿》，此剧在伦敦的瞿鲁雷里剧院上演9次，剧中主角忍莫堤由当时英国著名演员加里克扮演。

《赵氏孤儿》之所以成为法国人、英国人赞赏喜爱的一出中国剧目，是由于当时的欧洲人把剧中主人公程婴与公孙杵臼的忠义殉身，视为中国文化所蕴涵的最高道德，值得西方人效法。从这一例证中，我们足可以看出当时西方人对中国文化艺术的推崇了。

73. 第一位从事京剧创作并将自己的作品直接搬上京剧舞台的欧洲人 ——一位德国青年与我国京剧艺术的缘分

二百多年前，伏尔泰等欧洲人把中国戏曲《赵氏孤儿》改编成欧洲戏剧，搬上了欧洲的舞台。今天，又有一位欧洲人，他把自己的根据丹麦作家安徒生的童话《夜莺》改编的同名歌剧，改编成中国的京剧，并亲自作曲，从而把《夜莺》搬上了中国京剧的舞台，成为京剧史上从事此项工作的第一人。此人就是来自德累斯顿的德国青年作曲家卡斯腾·贡德曼。

贡德曼是一位极有天赋和才华的作曲家，15岁时便完成了第一部歌剧创作，脚本是根据安徒生的童话《夜莺》改编的，《夜莺》讲的是一个中国皇帝寻找会唱歌的夜莺的故事。为此贡德曼便追随夜莺的去向来到了中国，而京剧是中国传统戏曲的代表，贡德曼决心要把《夜莺》改编成京剧，并亲自作曲。带着这个目的，27岁的贡德曼于1992年9月入中国戏曲学院学习作曲和编剧。在两年的学习生活中，一个新的艺术世界展现在他的面前，京剧音乐的雄厚和丰富，使他一次次地激动不已。在《夜莺》的创作排练过程中，由于东西方艺术欣赏习惯的不同和审美观念的差异，也遇到了许多难点和问题，但在贡德曼与中国教师无数次的磋商、探讨下，终于寻找到一个比较好的“结合点”，把京剧最美的旋律和欧洲音乐的旋律融合在一起，创作出了一台具有典型中国戏剧特色，又能使西方观众接受的《夜莺》。正如德国驻华大使付泰尼所说的：《夜莺》为几个世纪以来的德中文化关系史册中增添了不寻常的一笔，因为这不是通常的文化交流项目，而是两种文化交融的尝试。贡德曼先生为这种文化架起了一座桥梁。

74. 生、旦、净、末、丑、龙套 ——我国戏曲艺术中的行当

我国传统戏曲根据所演脚色的不同类型及表演艺术上的特点，而逐渐划分形成的演员专业分工的类别，俗称行当。每个行当中又有更细密的分支。

生：指专门扮演男性人物的脚色行当。根据所扮人物年龄、身份的不同又可分为老生、小生、武生等。老生也称须生，扮演中年或老年男性，大多是作者笔下的正面人物，如京剧《空城计》中的诸葛亮、《将相和》中的蔺相如等；小生主要扮演青年男子，和老生相对应。有些剧种（如京剧）小生唱用尖音假嗓，念白兼用真假嗓。动作儒雅倜傥、秀逸飞动。武生也为生行的一支，大都扮演擅长武艺的男子。细分又可分为长靠武生和短打武生两类。前者扎大靠，武打和功架并重，如京剧《长坂坡》中的赵云等；后者着紧身短装，偏重武打特技，如京剧《十字坡》中的武松等。

旦：扮演女性人物的角色行当。根据所扮人物年龄、性格、身份的不同又可划为许多专行。如京剧分为青衣（正旦）、花旦、贴旦、武旦、刀马旦、老旦等。正旦主要扮演举止端庄的中年或青年妇女，且多为正剧或悲剧人物，重唱功。如京剧《秦香莲》中的秦香莲、《二进宫》中的王宝钏等。花旦与正旦相对，多扮演天真活泼或放荡泼辣的青年妇女，表演上重做功和念白，如京剧《棒打薄情郎》中的金玉奴等。贴旦指一出戏中次要的旦角，为昆剧中旦行的一支，京剧已无此专行，汉剧、粤剧等剧种中与花旦同义。武旦指扮演勇武的女性，表演上重武打，大多扮演神话剧中的女仙或女妖，或饰演女将和女侠，如《武松打店》中的孙二娘。刀马旦专扮演擅长武艺的青壮年妇女，着重于唱做、舞蹈和身段工架，如《穆柯寨》中的穆桂英等。老旦专门扮演老年妇女。扮相、身段、台步均突出老年人的特点，多重唱功。如《杨门女将》中的佘太君等。旦角中还有一种，称彩旦也称丑旦或丑婆子，扮演滑稽或奸刁的女性人物。川剧中也称摇旦。

净：也称花脸、花面。净脚均扮演性格、品质或相貌有特异之点的男性人物，如曹操、严嵩、张飞、李逵等。净脚根据所扮人物性格、身份的不同又可细分为大花脸（京剧中也称黑头或铜锤花脸）、二花脸、武花脸、油花脸等。大花脸扮演的人物均为朝廷重臣，故造型上以气度恢宏取胜，重唱功，如《草桥关》中的姚期等。二花脸也称架子花脸，大多扮演净脚中性格粗豪爽直的人物，表演上重功架、念白和做功，如《野猪林》中的鲁智深等。武花脸也称武净，以武打为主，如《挑滑车》中的金兀术等。油花脸俗称“毛净”，以形象奇特、舞蹈身段粗犷且妩媚多姿为特点，如《钟馗嫁妹》中的钟馗等。

末：主要扮演中年男性的脚色行当，宋杂剧中出现，元杂剧的正末是同正旦并重的两个主要脚色，近代多数剧种已并入老生，汉剧、湘剧等则仍为一个主要行当。

丑：传统剧目中丑扮演的人物种类繁多，有的心地善良、语言幽默、行动滑稽，如京剧《女起解》中的崇公道；也有奸诈刁恶、吝啬卑鄙的人物，如京剧《审头刺汤》中的汤勤。根据所扮人物性格、身份的不同可分文丑和武丑两行，表演上各有特点。由于该脚色化妆时在鼻梁上抹一小块白粉故俗称小花脸，同净脚的大花脸、二花脸并列俗称三花脸。表演一般不重唱功，而以念白的口齿清楚、流利为主，多用散白；表现上层人物时用韵白。扮演

女性人物时称彩旦、丑旦或丑婆子。

龙套：此行当为扮演剧中士兵、夫役等随从人员，由于所穿特殊形式的龙套衣而得名。一般以四人为一堂。在舞台上用一堂或两堂龙套，以表示人员众多，起烘托声势的作用。

75. 一字之差，大相径庭 ——脸谱与脸谱化

脸谱和脸谱化虽然只有一字之差，意思却有天壤之别。

脸谱是我国戏曲演员面部化妆的一种谱式，主要用于净脚即花脸。脸谱是从唐代乐舞“代面”所戴面具逐渐演变而来，演员用各种色彩在面部勾画成一定的图案，借以显示人物的性格特征或其他特点。一般红色代表忠勇，黑色代表粗犷，白色代表奸邪。传统戏曲剧目里净脚扮演的的主要人物如张飞、包拯等各有特定的脸谱。丑脚鼻子上勾划的白粉块，也属脸谱的一种。

脸谱化则是对演员表演艺术的一种批评或贬斥。指不用脸谱化妆的戏剧艺术，如话剧艺术、电视剧艺术和各种戏曲现代戏，演员不能正确运用体验与体现辩证统一的创作方法，通过内外部动作来展现人物性格并最终完成人物性格塑造，却好像脸上画了脸谱似的，直接表演忠勇、粗犷或奸邪。这样的演员一上场，观众就能确认此人为好人或坏人。此种表演方法我们常常称之为脸谱化。脸谱化破坏了表演艺术的真实感和美感，也挫伤了观众欣赏的兴趣，是演员表演艺术的大忌。近些年来，随着我国从事表演艺术的演员队伍整体素质的改善和广大观众审美能力和审美情趣的普遍提高，脸谱化的表演已经在舞台和电视屏幕上不多见了。少年儿童观众也难以在一个剧中人物出场时，便一眼分辨出是好人坏人了。这无疑表演艺术的一种进步，是十分可喜的。但也必须看到，脸谱化的表演并未绝迹。如1993年在中央电视台播放，在全国有着相当影响的电视连续剧《唐明皇》，其中扮演安禄山的演员颜彼得的表现就给人予脸谱化的感觉，其表演不仅与全剧的表演风格格格不入，也影响了安禄山这个人物性格的真实性。如果安禄山是如此这般的一个既滑稽可笑又全无能的小丑，也不致酿成对唐代历史构成重大影响的“安史之乱”了。但如果把脸谱化的责任全部归咎于演员则是不公正的。因为演员要体现导演的意图，或者说要服从导演对人物的解释，何况导演还是演员的一面镜子呢！扮演安禄山的演员曾经成功地塑造过众多角色；为什么把安禄山这样一个重要的历史人物脸谱化，其中的原因恐怕只有圈子里的人才能说得清楚呢！但必须承认，脸谱化的表演在我国戏剧舞台和电视屏幕上，已经越来越没有市场了。

76. 四功五法 ——我国戏曲演员的基本功

四功五法是我国戏曲演员的基本修养，是唱做念打四种表演功夫和手眼身法步五种技术方法的总称。唱做念打也是戏曲演员的四种基本功。唱指歌唱，做指形体动作，念指念白，打指武打，这四种基本功在不同的脚色行当中，虽各有侧重，但每个演员必须有机地掌握和运用四个方面的功夫，才能充分发挥作为歌舞剧性质的戏曲艺术的功能。唱念做打既是戏曲艺术的特殊艺术手段，又是戏曲艺术区别于其他舞台艺术的重要标志。

五法是戏曲表演艺术的五种技术方法。手指手势，眼指眼神，身指身段，步指台步，法指以上几种技术的规格和方法。也有人认为，法是发的讹传，系指甩发的功夫。五法和四功一样，都是戏曲演员必须掌握的基本技巧。

77. 在二三十年代就已蜚声
我国剧坛的京剧名角
——四大名旦、四小名旦、四大须生

四大名旦指我国 20 年代先后成名的四位京剧旦脚演员，即梅兰芳（1894—1961）、程砚秋（1904—1958）、荀慧生（1900—1968）和尚小云（1900—1976）。四大名旦每人都有其拿手的代表剧目，梅兰芳为《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》和《游园惊梦》等；程砚秋的代表剧目为《荒山泪》、《春闺梦》、《窦娥冤》和《祝英台抗婚》等；荀慧生的代表剧目为全部《玉堂春》、《大英杰烈》、《钗头凤》和《红楼二尤》；尚小云的代表剧目为《二进宫》、《祭塔》、《昭君出塞》、《梁红玉》等。

四小名旦是指 1936 年在北平（今北京）《立言报》举行公开投票，选出了当时尚在科班或尚未满师的京剧旦脚李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠四人为“四大童伶”。1940 年，在四大名旦的影响下，再次选举上述四人为四小名旦。

四大须生是指我国 30 年代先后在京剧舞台上成名的四位京剧须生（老生）演员，即马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯。

78.340 意味着什么 ——我国戏曲剧种纵横谈

由于我国戏曲艺术历史悠久，再加上我国地域辽阔，民族众多，形成了戏曲剧种种类繁多百花齐放的局面。据 1985 年的统计，我国戏曲剧种共有 340 余种，各地区各民族几乎都有自己的代表剧种。例如北京的京剧、昆曲和曲剧；天津、河北地区的评剧、河北梆子；上海的沪剧、滑稽戏；江苏的昆剧、锡剧和淮剧；浙江的越剧、婺剧；山东的吕剧、柳子戏和五音戏；福建的莆仙戏、高甲戏；江西的赣剧；河南的豫剧、越调；山西的晋剧；陕西的秦腔、眉户剧；湖南的湘剧；湖北的楚剧、汉剧；四川的川剧；云南的滇剧；贵州的黔剧和贵州梆子；青海的平弦戏和青海眉户；甘肃的陇剧；内蒙古的二人台；吉林的吉剧等。还有一些跨省、跨地区的剧种，如活跃在江西、湖北和福建一带的采茶戏就有 18 种；活跃在山西、陕西一带的道情戏有 8 种；活跃在湖北、湖南一带的花灯戏有 6 种；活跃在陕西、山西的秧歌剧就有 22 种之多。我国少数民族也大都有自己的代表剧种，如白族的白剧、市依族的布依戏、朝鲜族的唱剧、傣族的傣剧、侗族的侗剧、彝族的彝剧、满族的新城戏等。另有一种由皮影戏、木偶戏改为由人扮演的戏曲剧种，如河北的唐剧、甘肃的陇剧、陕西的碗碗腔、线胡戏等。

79. 美国斯托夫人与中国早期话剧 ——《汤姆叔叔的小屋》与《黑奴吁天录》

美国女作家斯托夫人于 1852 年创作完成了著名小说《汤姆叔叔的小屋》。该书深刻地揭露了美国蓄奴制度的残暴性并以极大的同情心反映了黑奴在精神和肉体上遭受的摧残和压迫，在当时的美国引起了轰动。它在客观上为废除蓄奴制做了舆论上的准备，在一定意义上说，它引发了以废奴和蓄奴为斗争焦点的美国南北战争。所以林肯总统将斯托夫人誉为“一本书引发了一场战争的小妇人”。该书倡导的反对压迫争取自由的民主精神，恰好适应了十九世纪末叶中国青年的理想。当时的中国青年运用“古装新戏”、“时装新戏”、“新剧”或“文明戏”等戏剧手段，向民众宣传民主革命鼓吹社会进步。在此种情况下，他们青睐《汤姆叔叔的小屋》就是自然而然的了。

1906 年冬，由一批爱好文艺的中国留学生曾孝谷、李叔同、欧阳予倩、陆镜芳等人在日本东京成立了我国第一个话剧艺术团体《春柳社》，次年 6 月由曾孝谷将林纾翻译的《汤姆叔叔的小屋》改编成五幕话剧《黑奴吁天录》，在日本演出。它不仅引起日本观众的强烈反响，而且赢得了日本新闻界和文艺界的赞誉，成为中国人第一次自编自演的大型话剧。《黑奴吁天录》的成功演出，在中国话剧史上写下了光辉的一页，对国内早期话剧的形成和发展起了极大的推动作用。

80. 新剧、文明戏、爱美剧、话剧 ——话剧在摇篮时代其名称的嬗变

新剧（亦称文明戏）是我国辛亥革命前夕在日本新派剧和欧洲戏剧的影响下产生的中国早期话剧。当时为区别于“旧戏”，故称为“新剧”；又因其进步性，故又称为“文明戏”或“文明新戏”。1910年后盛行于上海、汉口等城市，其主要剧团有春柳社、春阳社、进化团等。辛亥革命前后，新剧以上海为中心向全国普遍开展，丰富的舞台实践造就了一大批优秀演员如欧阳予倩、陆镜若、汪优游等。并诞生了一批优秀剧目如《家庭恩怨记》、《社会钟》、《空谷兰》等。《新剧杂志》作为中国早期话剧的第一种专业刊物也应运而生。新剧“是用了外来的戏剧艺术形式，从自己的土地上长出来的东西”（欧阳予倩：《谈文明戏》）。新剧在资产阶级旧民主主义革命中起过一定的宣传作用。新剧大都采用幕表制，演员即兴发挥。辛亥革命失败后，新剧失去了原先的革命朝气，逐渐走上了商业化的道路，一时间成立了六大剧社和女子剧团、童子剧团，形成了1914年的“甲寅中兴”，但新剧很快便在商业化的道路上失去了明确的方向，粗制滥造，至1916年进入了没落期。举一个例子：当时的某剧社公演《秋瑾》，就要开幕时，扮演秋瑾的演员询问悬挂幕表的人：“说什么？怎么演？”其人回答：“你随便说，随便演就行。”此演员在就要上台之际，突然叫道：“这个秋瑾是男的，还是女的？！”可见文明戏的没落是不可避免的了。

爱美剧是我国五四运动以后兴起的非职业戏剧运动，“爱美的”一词是英语amateur的音译，意为业余的、非职业性的。

1921年1月汪优游、陈大悲等人针对文明戏商业化的弊端，摆脱了资本家的束缚，成立了非营业性质的“民众戏剧社”。不久，陈大悲所著《爱美的戏剧》在北京《晨报》上连载，并在社会上引起热烈反响。于是爱美剧迅速取代了已经没落的文明戏，成为20年代初期中国话剧运动的主流。爱美剧在批判文明戏的基础上，介绍西方戏剧的学说与方法，是文明戏向现代话剧过渡的产物。爱美剧以它的非营业性避免了商业化，却因它的非专业性影响了艺术的质量，因此不久便黯然失色了。

话剧是我国对戏剧的一种特殊称谓。五四运动以后，中国现代话剧兴起，时称爱美剧、真新剧或白话剧。1928年戏剧家洪深提议定名为话剧，以区别于传统戏曲、歌剧、舞剧、哑剧等。随着时代和社会的发展，话剧的题材、体裁、风格和艺术形式，都取得了长足的进步。

81. 从男扮女装到男女同台合演 ——中国话剧跨出了历史性的一步

从传统戏曲到文明戏沿袭下来的戏剧演出中的男扮女装，已经成为约定俗成的演出模式。直到 1993 年 9 月，才将其赶进了坟墓，开创了男女同台合演的新纪元，使中国话剧跨出了历史性的一步。此项戏剧改革的倡导者和积极推行者是我国著名戏剧家洪深。

洪深（1894—1955）字浅哉，江苏常州人。1916 年毕业于清华大学，后赴美国哈佛大学学习戏剧，与美国现代戏剧家尤金·奥尼尔先后师承于美国戏剧教育家贝克教授。回国后于 1923 年参加了由应云卫等人在上海组织的“戏剧协社”，任排演主任。他为清除文明戏的弊端，包括男扮女装做出了不懈的努力。1923 年 9 月洪深用形象对比的方法将男扮女装送进了坟墓。他用男扮女装的方法排演了《泼妇》，然后用男女合演的方法排演了胡适的独幕剧《终身大事》。两出戏同台演出，进行了生动的对比，男扮女装的《泼妇》，其矫揉造作虚假滑稽的表演引起了观众的哄堂大笑，从此结束了话剧舞台上男扮女装的历史。

不仅如此，洪深还在剧社建立了严格的排演制度，从根本上摒弃了文明戏实行的幕表制，使演员在台上任意胡说的陋习，第一次确立了导演在排演中的地位。舞台美术也有了大幅度的改进，为创造舞台环境和气氛提供了条件。1924 年 4 月在纪念五四运动五周年时，戏剧协社公演了由洪深编导的《少奶奶的扇子》，演出名噪一时，6 月再度公演，仍座无虚席，观众惊讶地发现：“原来在京剧和文明戏之外还有这样的戏！”洪深对中国现代话剧在其形成时期所做的贡献，在中国话剧史上占有重要的地位。

82. 世界名剧中国化 ——谈世界名剧的改编

世界名剧，顾名思义是指世界著名剧作家的代表作，其艺术成就是世界公认的。为什么我国剧作家还要对其进行改编，使其“中国化”呢？回答这个问题，就要追溯到20年代初发生在我国现代话剧舞台上的一件重要历史事实了。1920年1月，我国早期话剧的创始人之一汪优游，将爱尔兰著名作家肖伯纳的代表作《华伦夫人的职业》搬上上海舞台。该剧讲了一个生动的故事：年青貌美的青年女子薇薇·华伦，是由母亲供养到大学毕业后进入伦敦法律事务所任职的佼佼者。薇薇从不知道她自己的父亲是谁。后来她从母亲几个朋友的谈话中，对母亲的职业产生了怀疑。经盘问方知母亲曾经是一个妓女，现在则是开妓院的老鸨。薇薇震惊了，当她得知母亲之所以如此是为生活所迫时，便原谅了母亲。薇薇的身边有着众多的追求者，其中有一个年青人叫富兰克，他曾经在危急关头拯救过薇薇，薇薇也钟爱着他。但薇薇最后得知，自己和富兰克是同父异母的兄妹，因为富兰克的父亲就是华伦夫人多年以前的情人。薇薇失望之极，摆脱了母亲和一切人，投身到法律事务所的工作中去了。

从以上故事情节中，可以看出这是一出观赏性和戏剧性很强的戏剧。然而在1920年10月，作为欧洲近代话剧在我国的第一次公演，却遭到了惨败。公演两天。卖座比最少时还要少四成，演出中还有不少人骂着离去。演出失败的原因是多方面的，然其剧中所反映的欧洲社会生活面貌和社会问题，与当时的中国观众相距甚远，演出形式的“全盘西化”与中国观众的欣赏习惯格格不入当推重要原因。

4年以后，洪深接受汪优游的教训，将王尔德的《温德米尔夫人的扇子》改编成《少奶奶的扇子》，故事发生的时间和地点改为20世纪初叶的上海滩，温德米尔夫人变成了徐少奶奶，其夫为年青的银行家徐子明，原剧中的另一重要人物埃琳夫人变成了娇艳风流的金女士……总之，除故事情节以外，全部变成中国式的，以期得到中国观众的认可和接受。洪深的良苦用心得到了丰厚的回报，演出引起了轰动效应。不仅与《华伦夫人的职业》的演出形成鲜明的对比，而且在中国戏剧舞台上开世纪名剧改编之先河。

40年代，我国著名戏剧家李健吾将莎士比亚的著名悲剧《麦克白》，改编为以我国五代史为背景的《乱世英雄》；1946年我国剧作家柯灵、师陀将高尔基的著名剧作《底层》改编为《夜店》搬上中国舞台，引起了强烈反响。随着中国观众对外国戏剧的逐渐熟悉，上述的改编已经比较鲜见了。但将外国名剧移植为中国戏曲的例子并不少见，在1986年4月中国首届莎士比亚戏剧节期间，上海昆剧团将莎士比亚的《麦克白》移植为昆剧，取名《血手印》；上海沪剧团将《第十二夜》移植为沪剧；安徽黄梅戏剧团将《无事生非》移植为黄梅戏。此前，北京实验京剧团将《奥塞罗》改编为京剧；广东粤剧团将《威尼斯商人》移植为粤剧，取名《天之娇女》。这些均可称为世界名剧“中国化”的例子。

83. 爱写夜戏的田汉 ——《咖啡店之一夜》和《获虎之夜》

田汉（1898—1968），剧作家、戏剧活动家，中国现代戏剧的奠基人。1912年就读于长沙师范学校。1916年东渡日本，考入东京高等师范学校。1921年与郭沫若等组织创造社。1922年回国后，边进行戏剧创作边以狂飙精神推进新戏剧运动。1926年在上海参加创办南国电影剧社。1928年，参与成立南国社。1930年，发起并参加成立中国左翼作家联盟。6月，南国社被查封后，左翼作家联盟改组为左翼戏剧家联盟。1932年加入中国共产党。抗日战争爆发后，田汉从事戏剧界抗日统一战线工作，1937年末在武汉成立中华全国戏剧界抗敌协会。1938年应周恩来之邀，到武汉参加国共合作的军委会政治部第三厅，任第六处处长。同洪深等组建了八个抗敌演剧队和4个抗敌宣传队和一个孩子剧团。皖南事变后，田汉在极端艰苦的条件下，领导组建了新中国剧社。1944年春，田汉与欧阳予倩等在桂林主持了西南第一届戏剧展览会。抗战胜利后，田汉在上海以戏剧和电影创作为武器投入反对国民党反动统治的民主运动。建国后，田汉在担负行政工作的同时，创作了大量话剧和戏曲剧本。田汉一生共创作了话剧、歌剧60余部、电影剧本20余部、戏曲剧本24部。歌词和新旧体诗2000首。他写的《义勇军进行曲》，经聂耳谱曲被定为中华人民共和国国歌。其代表剧作有：独幕话剧《获虎之夜》、3幕话剧《名优之死》、3幕话剧《回春之曲》、多幕剧《丽人行》、12场话剧《关汉卿》和多场次话剧《文成公主》以及改编的京剧《白蛇传》和《谢瑶环》等。

《咖啡店之一夜》作于1920年，是田汉的出世作品。该剧写的是盐商阔少李乾卿遗弃咖啡店侍女白秘美的故事。该剧抨击了市侩主义的恋爱观，抒发了青年人奋发向上的精神。

《获虎之夜》作于1922年，是田汉早期话剧最优秀的代表作之一。故事以辛亥革命后期南山村为背景，描写了青年男女反对包办婚姻的故事。该剧矛盾冲突强烈，人物性格鲜明，该剧一发表便受到广泛的欢迎。发表当年，就有13个学校剧团演出此剧，以后也是舞台上屡演不衰的保留剧目。《获虎之夜》是田汉早期创作的代表作，奠定了田汉在中国近代剧坛的地位。

为什么田汉两出早期剧作均选取“夜”的时间呢？这反映出田汉在早期剧作中着力营造浓郁的气氛、传奇的色彩、诗意的意境、感伤的情调的艺术追求。《咖啡店之一夜》和《获虎之夜》同是“夜”戏，但无论在思想上和艺术上都呈现出长足的进步和田汉在戏剧创作上的日臻成熟。如果把两出“夜”戏称为田汉的出世之作，那么晚年推出的《关汉卿》和《文成公主》则被誉为田汉晚年艺术创作的双璧。

84. 以创作历史剧享誉剧坛的大文豪 ——历史剧泰斗郭沫若

在涉猎这个命题之前，我们首先要探讨一下何谓历史剧。历史剧是指以真实的历史事件、人物为创作题材，经过剧作者的艺术加工而写成的戏剧作品。在历史剧创作方面，我国史学界和戏剧界一直存在两种观点：一种认为历史剧必须尊重历史史实，在此基础上再创造；另一种观点则认为历史剧不是历史，允许剧作者的杜撰和加工。两种观点的争论给历史剧创作带来了一定的困难。郭沫若作为我国现代杰出的作家、诗人、历史学家、考古学家、古文字学家，在历史剧创作方面有着别人无法匹敌的得天独厚的优势，他的一生与历史剧结下了不解之缘，堪称我国历史剧创作的泰斗。其创作可以分为三个阶段：

早期创作（指五四运动时期）。影响最大的是1926年4月结集出版的剧集《三个叛逆的女性》，包括《卓文君》、《王昭君》和在《棠棣之花》基础上写成的《聂嫈》。《卓文君》描写汉代孀居才女卓文君不从父命，私奔司马相如的故事，歌颂卓文君反抗封建礼教，追求自由和爱情的精神。《王昭君》和元杂剧《汉宫秋》描写的是同一个故事，但郭沫若将王昭君被迫遣嫁匈奴，改写成为了维护人格的尊严，敢于冒犯帝王的淫威，自愿出嫁匈奴，从而完成了对王昭君性格的歌颂。《聂嫈》则着重表现聂嫈、聂政姐弟舍身除暴的侠义精神。以上三部历史剧不仅体现了当时的时代精神，而且初步展现了郭沫若历史剧豪放、热情、诗情迸发的特点。

中期创作（指抗日战争时期）。这期间郭沫若连续完成了6部历史剧，即《棠棣之花》、《屈原》、《虎符》、《高渐离》、《孔雀胆》和《南冠草》。无论从数量和艺术成就上都标志着郭沫若历史剧创作的高峰期。

中期历史剧创作中成就最高者当推《屈原》。战国时楚国诗人屈原因力主联齐抗秦而遭陷害的故事几乎家喻户晓。郭沫若在该剧中巧妙地把屈原与楚怀王为首的统治集团的矛盾集中在一天之内，以南后郑袖对屈原的引诱不成，阴谋陷害为主线，以屈原的弟子宋玉攀附权贵变节，而侍女婬娟却代屈原误饮毒酒而死为陪衬，生动地表现出伟大诗人不畏强暴，忧国忧民，坚贞磊落，大义凛然的崇高品质。郭沫若以诗人的才华为屈原抒写的“雷电颂”独白，以及作为“道义美的化身”的婬娟之死，不仅在艺术上达到了相当高的境界，而且以古鉴今，控诉了旧中国的黑暗，道出了广大人民的心声。《屈原》引起了广大观众的强烈共鸣，成为中国话剧史上光辉的一页。该剧1942年4月，由中华剧艺社在重庆国泰大剧院首演，引起轰动。

晚期创作（指中华人民共和国成立以后）。1959年完成的《蔡文姬》写的是东汉时期文姬归汉的故事。东汉在匈奴分裂成南北匈奴以后，与南匈奴和平共处。此间，蔡文姬嫁与南匈奴呼韩邪单于，生一男一女。十二年后曹操派使者将她接回。蔡文姬为其思慕贤才的精神所感动，毅然离别丈夫、子女回到中原，继承父业，参与续修《汉书》。作者在《蔡文姬》序中曾说：“我写蔡文姬的主要目的就是要替曹操翻案……着重歌颂曹操的爱惜人才。”同时在蔡文姬这个人物身上倾注了作者对祖国的思想感情，他说：蔡文姬“抛儿别女，一心以国事为重”与他1937年回国时的“别妇抛雏断藕丝”的感情是相通的。

《武则天》写的是中国历史上唯一的一名女皇帝的故事。该剧以平息徐

敬业策动叛变作为剧情的中心，表现武则天“最成熟的时代——即 60 岁前后的 6 年，从而塑造了一个胸怀大度、才识过人的女政治家形象。该剧是郭沫若最后一部剧作。

郭沫若不仅一生从事历史剧创作，而且是史剧创作的理论家，在这方面他有许多精辟的主张和见解，如“史学家是发掘历史的精神，史剧家是发展历史的精神。历史研究要‘实事求是’，史剧创作要‘失事求似’。”这些主张不仅是他的历史剧创作经验的总结和概括，而且推动和促进了我国历史剧创作的发展。

在我国历史剧创作的历史上，郭沫若不仅创作最多，而且成就最大、影响最深远，堪称历史剧泰斗。

85. 以一部《雷雨》蜚声戏剧界的万家宝 ——曹禺

我国著名剧作家曹禺原名万家宝，23岁时便以他的处女作《雷雨》成名剧坛，在我国众多的老一辈剧作家中，曹禺是成名最早的一位。

曹禺本名万家宝，1910年生于天津一个封建官僚家庭。幼年时期便接触了戏曲、文明戏和中国古典文学。青少年时期的曹禺在天津目睹了帝国主义的暴行，也看到了许多高级流氓、高级恶棍以及苦力的劳动，听见了深夜小巷传来的卖儿卖女的喊声。这不仅对他一生的创作思想起了巨大作用，而且也为他以后的一些剧作提供了素材和人物原型。

1922年曹禺进入南开中学，并于1925年加入南开新剧团，并成为重要骨干。此间他不仅参与演出时事新剧，还开始接触了欧洲古典名著如莫里哀的《悭吝人》等。

1928年曹禺入南开大学政治学系，1929年转入清华大学西洋文学系，此间他大量研读了易卜生、莎士比亚、契诃夫、奥尼尔等人的戏剧作品，还涉猎了东西方的一些哲学著作。此时的曹禺感到“这个社会非改变不可”，于是想“搜寻出一条大道”来解决中国社会的严重问题。《雷雨》正是在这种执著的求索精神中诞生的。《雷雨》完成于1933年，1934年发表于《文学季刊》。1935年，留日学生戏剧团体中华话剧同好会首演于日本东京；不久，天津孤松剧团在国内首演；接着上海的复旦剧社、中国旅行剧团相继上演，轰动剧坛。

《雷雨》的题材是曹禺从自己青少年时期熟悉的生活圈子里选择和提取的。作者通过周家和鲁家两家8个人的历史和现实纠葛，反映了我国从光绪二十年（1894）到1920年以后，长达30年的中国社会复杂的矛盾冲突和生活图景。故事是这样的：某矿董事长周朴园，年青时赶走了已为他生下两个儿子的侍女侍萍，将长子周萍留在了周家。侍萍携次子投河遇救，远走他乡。周朴园误以为侍萍已死。后周家北迁，与侍萍再嫁的鲁家共居一地，互不相知。侍萍与再嫁的丈夫鲁贵生有一女名叫四凤。鲁贵与四凤皆在周家为仆。侍萍次子鲁大海在周朴园矿上做工。周妻繁漪与周萍有私情，后知周萍爱着四凤，便欲辞退四凤召来了侍萍，两家关系之由来始被揭穿。周萍与四凤得知是异父同母的兄妹，双双自杀。繁漪之子周冲为救四凤也触电身亡。大海为罢工代表在周家受辱被打并被辞退。全剧在悲剧的结局中结束。

从以上故事中可以看出，该剧情节曲折生动，矛盾冲突尖锐，人物关系复杂，30年前的往事和30年后的现实纠葛得熨贴有序，所以一搬上舞台便受到观众的青睐。曹禺用外国剧作家的写戏技巧，表现地道的“中国人的事、中国人的思想感情”，曹禺是把民族的内容和外来的艺术形式结合得最生动的一个。在处于摇篮时代的我国现代话剧剧坛，《雷雨》无疑是一朵璀璨的鲜花。

23岁的曹禺以《雷雨》一举成名之后，次年他第一次去上海，在“冒险家的乐园”他看到了许多“梦魇一般可怖的人和事”，他决定构思《日出》，并于1935年完成。

《日出》较之《雷雨》，无论思想上和艺术上都更臻成熟。

1936年曹禺完成了《原野》。《原野》是曹禺创作手法的一次新开拓，他运用浪漫主义和象征主义手法，并借鉴了西方表现主义的艺术手法，把人

的生活延伸到鬼的世界，从而揭示了人间和阴间均没有公道和真理的深刻主题。该剧在话剧史上的地位不及《雷雨》和《日出》。80 年代被拍成电影，改编成舞剧和欧洲风格的歌剧。扩大了该剧的影响。

《雷雨》、《日出》、《原野》被誉为曹禺的青年三部曲。

《北京人》是曹禺在抗日战争时期完成的三部力作之一，该剧 1941 年完成。这是一个看似表现家庭琐事的剧本，却寓意深沉，富于哲理，通过鲜明生动的艺术形象，深刻地批判了封建礼教文明的罪恶及腐朽。剧本没有“技巧”的痕迹，标志着曹禺的戏剧创作步入了一个更高的境界。此剧 1941 年 10 月由重庆中央青年剧社首演。

86. 巴金的《家》与曹禺的《家》 ——小说《家》的改编

小说《家》是我国现代文学巨匠巴金的代表作，创作于1931年。小说以“五四”运动浪潮波及的闭塞的内地——四川成都为背景，通过一个大家庭的没落和分化，真实地反映了封建宗法制度的崩溃和革命潮流在青年一代中的激荡。小说主要刻画了三类青年男女的形象。

觉慧是受到“五四”新思潮影响的新生的民主力量的代表，他对封建家族制度和旧礼教采取的彻底决裂的态度，典型地表现了“五四”时期青年觉醒后的情绪。在这个人物身上，巴金寄托了自己的理想和希望，唱出了“青春是美丽的”的赞歌。觉慧这个形象在当时的青年学生中间引起了强烈的反响。

觉新则是一个有了初步觉醒却企图用“作揖主义”与“无抵抗主义”，把进步思想与这个大家庭和现实结合起来的人物，于是他不仅毁灭了自己，常常也事与愿违地伤害了周围的人，使之陷入极度的痛苦之中。作者揭示了觉新作为封建大家庭“长房长孙”的困难处境和内心的尖锐矛盾，怀着极大的同情揭示了这一人物深刻的悲剧性。觉新成为现代文学史上一个著名的典型形象。

梅、瑞钰和鸣凤，三位从外表到内心都具有美的特质的青年妇女，同样受过“五四”新思潮的熏陶，有过幻想与梦，但现实无情地粉碎了她们的梦，使之一一成为封建制度的牺牲品。

通过以上几个封建家庭牺牲者的形象，巴金向垂死的封建制度发出了“我控诉”的呼声。巴金对题材和人物的熟悉以及感受的深切，使这部小说在同类题材中成为最成功、影响力最大的作品。

11年以后即1942年盛夏，曹禺在重庆附近唐家沱的一艘停泊的轮船上，用3个月的时间完成了对《家》的改编。剧本保留了原著的基本情节，但在人物的设置上有所创新，情节的安排上有所选择和集中。如小说以觉慧为主角，剧本则以觉新为主角，全剧从觉新、瑞钰结婚开始，而以瑞钰夭折、觉慧出走结束。中间写了觉新、瑞钰与梅的复杂生动的情感纠葛以及鸣凤对觉慧倾心而无望的爱情。为了使情节更符合戏剧艺术高度集中的特点。话剧《家》对封建家庭的群丑以及伪善的道学家也进行了辛辣的讽刺和无情的揭露，但全剧主要是对青春与爱情的颂歌与挽歌。话剧《家》的另一个显著特点是其浓郁的诗情，觉新和瑞钰的“洞房独白”是诗；鸣凤“说梦”和“诀别”是诗；觉新、瑞钰与梅三人的“倾述”与“话别”也是诗。而瑞钰、梅、鸣凤本身又都是一首哀怨委婉凄凉的诗。《家》得到了巴金的欣然肯定。该剧1943年4月中国艺术剧社首演于重庆。此后成为不少剧院的保留剧目。

87. 一台场景同时表现五家人的生活 ——年青胆壮的夏衍与《上海屋檐下》

1937年37岁的夏衍创作了三幕话剧《上海屋檐下》。为什么说 he 年青胆壮？因为夏衍在该剧中打破了戏剧创作的原有的空间模式，舞台上不是出现一个地点，通过分幕的办法改变地点，而是根据立意的要求，把上海一座弄堂房子里5个人家居住的独立的小天地，同时展现在观众面前，形成立体布景：楼下“灶庇间”里住着小学教员赵振宇一家人，与此相接的“客堂间”是房东林志成一家的小天地；在楼上，除了老报贩住的阁楼我们看不见以外，黄家楣的亭子间向我们打开了窗子，妓女施小宝寄居的那间前楼则全部可以看见，还有可以看得见的楼梯过道。剧情发展中，有时人物在几个房间里同时动作，有时此起彼伏交替活动，这样舞台空间处理就呈现出多层次的复杂情况，显然扩大了舞台空间的容量。这在中国现代话剧史上是具有开创性意义的。

该剧在结构上并没有通过一条情节线索，把几家小人物全都纠葛在一起，而是以林志成一家的悲欢离合为全剧主线，让其他几家人在各自的小天地里过着自己的日子，念着自己的经，从而对主线人物起着烘托、陪衬的作用，以期“反映上海这个畸形社会中的一群小人物，反映他们的喜怒哀乐，从小人物的生活中反映了这个大的时代”。

全剧的情节主线是这样的：被捕入狱8年的匡复被释放了。他到好友林志成家来探询自己妻子彩玉和女儿葆真的下落，却得知妻子已与志成同居，因为他们早就听说匡复已死，于是3个人都陷入难以解脱的情感纠葛和矛盾痛苦之中。彩玉欲与匡复追寻过去的幸福，但当林志成负疚欲走时，两个人8年患难与共之情，又突然迸发，难以分手。匡复理解原谅了他们，在孩子们向上精神的鼓舞下，克服了自己一时的软弱与伤感，留言出走。全剧除了这条主要情节线索以外，上述其他几户人家的命运悲歌，既是对主人公悲剧命运的陪衬和烘托，又是一群小人物的交响曲。

1936年西安事变以后，蒋介石被迫释放了一批政治犯，夏衍在此时听了许多出狱同志的故事，有所感触，引起了写作的冲动，而这与生活同步创作的最成功的剧作，也是夏衍剧作的一次大的突破。正如夏衍所云：“在这个剧本中，我开始了现实主义创作方法的摸索。在这之前，我很简单地把艺术看作宣传的手段。”

88. 一出凄楚动人的悲剧 ——吴祖光和他的《风雪夜归人》

剧作家吴祖光 1917 年生于北京，自幼酷爱戏剧，结交演员朋友，1937 年取东北抗日义勇军事迹创作四幕话剧《凤凰城》，从此走上戏剧创作道路。1937—1940 年间，吴祖光以宣传抗战歌颂爱国主义为主题，继《凤凰城》之后又完成了《孩子军》、《正气歌》两部剧作。1942—1944 年间是吴祖光创作的高峰期，完成了《风雪夜归人》、《牛郎织女》、《林冲夜奔》、《少年游》、《凯歌归》、《画角春声》等 6 部剧作。其中《风雪夜归人》为其代表作。该剧写京剧名伶魏莲生与法院院长苏弘基的宠妾、妓女出身的玉春邂逅相识，真诚相爱。当魏莲生经过玉春点拨，方悟出自己不过是权贵的玩偶时，应玉春之约决定一起出走。事情败露后，魏莲生被逐出境，玉春被送与盐运官吏做洒扫之劳役，并被送往遥远的边陲。20 年后，在二人当年定情处，魏莲生死于风雪夜中，玉春则不知下落。该剧以凄楚动人的故事情节，控诉了旧社会的黑暗，具有强烈的反封建意义。该剧 1943 年 3 月由中华剧艺社首演于重庆，演出受到热烈欢迎。80 年代该剧重新公演并赴香港演出，受到普遍赞许和好评。

89. 人民艺术家老舍与人民艺术剧院

老舍（1899—1966），原名舒庆春，后易名舒舍予。1951年因创作三幕话剧《龙须沟》，被北京市人民政府授予“人民艺术家”荣誉称号。该剧由北京人民艺术剧院首演，从此老舍与北京人民艺术剧院的艺术家们长期合作，相映生辉。

老舍最初以小说家著称于世，代表作如《骆驼祥子》、《离婚》、《四世同堂》、《猫城记》、《正红旗下》、《月牙儿》、《我这一辈子》等，均被译成各种文字在国外出版。其中《骆驼祥子》一书，已被列入世界文学名著之列。除小说外，老舍还创作了近百万字的诗歌、散文、曲艺、杂文、文论等文章。

老舍的戏剧创作是从抗日战争时期开始的，从1939到1943的四五年间，老舍创作了《残雾》等9部多幕剧，这是老舍剧作的第一个丰收期。从1949至1966的17年间，是老舍剧作的第二个丰收期，也是成熟期，著名的《龙须沟》、《茶馆》均诞生其间，并成为迄今为止新中国话剧创作中的典范性作品。

三幕话剧《龙须沟》，通过龙须沟边一个小杂院里四户人家在解放前后的苦辣酸甜，写出了我国劳动人民生活 and 命运的巨大变化，成功地反映了时代的激变和旧社会对“人”的不同态度，生动地表现了中国共产党为人民服务的本质，使此剧成为一曲热情洋溢的新社会的赞歌。该剧在思想性、艺术性方面都取得了卓越的成就，在文化界和广大人民群众中产生了巨大的反响。

三幕话剧《茶馆》作于1957年，是老舍戏剧创作的顶峰之作，该剧以北京裕泰大茶馆为背景，描写了清末、民国初年和抗战胜利以后三个历史时期的北京社会风貌。每一幕写一个时代。北京各个阶层的三教九流人物都出入于这家茶馆。该剧通过以茶馆老板王利发为中心的三个时代几十个人物在茶馆里的生活片断，表现出一幅气势恢宏的历史长卷，从而把旧中国必然灭亡的历史规律展现在人们面前。全剧没有贯穿始终的故事情节，但深刻地写出了王利发等人的真实命运。老舍创作此剧时自觉地意识到了这是一次有关戏剧观念的创新，所以他拒绝了朋友们劝他用剧中人康顺子的遭遇和康大力参加革命为全剧主线的建议，勇敢地走自己的创新之路，使该剧展现了现实主义戏剧的新开拓和新的巨大成就。《茶馆》的人物形象生动，生活气息浓厚，语言简洁、生动、传神、隽永，达到了炉火纯青的地步。该剧是老舍戏剧创作的颠峰之作。1958年3月由北京人民艺术剧院首演此剧，之后成为北京人民艺术剧院的保留剧目，并且成为中国话剧第一次出国的剧目。1980年9月至1983年10月，剧院应邀赴原联邦德国、法国、瑞士、日本演出此剧。1986年代表中国戏剧界应邀赴加拿大参加国际戏剧节的首轮演出，为我国的话剧艺术带来了国际性的荣誉。

至此，如果说北京人民艺术剧院经过30多年的艺术实践，逐步形成了为中外观众公认的真实、深刻、质朴、含蓄以及形象生动鲜明、生活气息浓郁、舞台形象和谐统一、具有民族特色的“北京人艺”的艺术风格的话，那是与老舍先生的名字紧紧联系在一起的。《龙须沟》起了奠基的作用；根据老舍的世界名著——小说《骆驼祥子》改编的同名话剧的排演，使“北京人艺”的风格逐渐形成；《茶馆》则使之走向成熟并发出灿烂的光辉。正如曹

禹先生所说：“这种荣誉首先是老舍先生的。老舍这样的经典作品，才使‘北京人艺’极有才华的戏剧艺术家们纵横驰骋于世界舞台。使中国话剧艺术在国际上焕发了夺目的光彩。”

90. 旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人 ——我国第一部民族歌剧《白毛女》

该剧为延安鲁迅艺术学院集体创作，贺敬之、丁毅执笔，马可等作曲。1945 年脱稿，后经多次修改加工而成。

剧本取材于晋察冀边区民间传说，写恶霸地主黄世仁逼死佃户杨白劳，奸污其女喜儿，后又企图将喜儿卖掉。喜儿逃往深山老林，在其间生活多年，头发变白，被农民传为“白毛仙姑”。八路军解放该地后，斗倒地主，喜儿获得翻身。全剧以“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人”为主题，反映了在地主阶级的残酷剥削和压迫下，农民对封建势力的仇恨和反抗，歌颂了人民军队发动群众进行解放斗争的伟大胜利。该剧成功地塑造了喜儿、杨白劳、黄世仁和狗腿子穆仁智等人物形象。歌剧音乐在民歌和戏曲音乐基础上加以创造发展，具有鲜明的时代特点和民族风格。该剧在解放区上演后，引起强烈反响，对于团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人，发挥了重大作用，成为我国新歌剧创作的一座里程碑。

91. 世界戏剧的奠基人 ——古希腊三大悲剧家

翻开世界戏剧史，便不难发现：古希腊戏剧历史悠久（它诞生于公元前六世纪至五世纪），成就最高，影响最大。其成就和影响的标志就是因为出现了三大悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯，他们是世界戏剧的奠基人。

埃斯库罗斯（公元前 525—456 年）

他一生写过 90 多部悲剧，绝大多数取材于古希腊神话，流传下来的只有 7 部，其中《俄瑞斯忒斯》三部曲（包括《阿伽门农》、《奠酒人》和《报仇神》）为其代表作，该剧表现希腊主帅阿伽门农一家人之间“罪与罚”的故事。反映了古希腊从母权制到父权制，从野蛮时期到文明时期的历史。另一重要代表作《被绑的普罗米修斯》是普罗米修斯三部曲中的第一部，写的是普罗米修斯因从天上偷下火种给人类，因而触怒了宙斯，被锁在高加索山岩上受苦，但他坚持与宙斯斗争的故事。是埃氏剧作中最富于美学意义和教育意义的一部。

索福克勒斯（公元前 496—406 年）

由于受埃斯库罗斯的影响，他很早便从事悲剧创作，27 岁时在悲剧比赛中战胜埃斯库罗斯，使后者愤然离开雅典。他一生写了 123 出悲剧，流传下来的也只有 7 部，代表作为取材于古希腊神话的俄底浦斯三部曲：《俄底浦斯王》、《俄底浦斯在科罗诺斯》和《安提戈涅》。该剧表现的是忒拜城国王俄底浦斯在命运的驱使下，杀父娶母后自己刺瞎双眼出走流浪的故事。索氏在该剧中创造的戏剧结构——回顾式或锁闭式结构，成为影响后人且至今仍具生命力的戏剧结构样式，它与开放式结构、人像展览式结构，构成戏剧结构的三大种类。索福克勒斯的成就很高，被古希腊人誉为“戏剧界的荷马”。

欧里庇得斯（公元前 480—406 年）

此人属于大器晚成的悲剧诗人，一生写了 92 部戏，至今保存着的有 18 部。其代表作是《美狄亚》，取材于希腊神话《金羊毛的故事》中，伊阿宋负妻的故事。在此剧中，欧氏对妇女寄予了深厚的同情，这在欧洲古代文学史上，属于第一人，而且是开创家庭问题剧的第一人。欧里庇得斯的悲剧在古希腊一直演了六百年之久，被许多古代教师作为教材收入教科书。

92. 赢得了整个世界的戏剧巨人 ——莎士比亚及其代表作

莎士比亚（1564—1616）生于英国中部艾汶河上的斯特拉福镇的一个商人家庭，后来家道中落，21岁的莎士比亚便到伦敦谋生，从此涉足剧坛与戏剧结下了不解之缘。由于他在戏剧创作中的丰功伟绩，使他不仅成为英国戏剧的杰出代表，而且在世界戏剧史上占有显赫的地位，成为世界戏剧的巨人。德国著名诗人歌德称其为“说不尽的莎士比亚”。恩格斯对“莎士比亚情节的生动性和丰富性”给予了极高的评价，后人将其视为戏剧创作的楷模。斯特拉福镇如今已成为世界名胜。

莎士比亚一生写了37个剧本，其创作历程可分为三个时期。1590—1600年为第一创作期，以历史剧和喜剧为主，著名喜剧《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《无事生非》及《第十二夜》均在此间诞生。1601—1608年为第二创作期，以悲剧为主，四大悲剧《汉姆莱特》、《奥塞罗》、《李尔王》、《马克白斯》都在此阶段问世。1609—1612年为第三创作期，以传奇剧为主。37个剧本中除《温莎的风流娘儿们》外，均取材于本国和外国的历史和民间传说、神话故事，都是他人用各种文学体裁写过的。莎氏的本领在于把别人的东西作为创作素材，继而完成全新的艺术作品，并使原来的东西相形见绌黯然失色。莎士比亚在创作中完全打破了“三一律”的束缚和悲剧、喜剧的界限，不仅创作了悲剧和喜剧的精品，而且开正剧之先河。下面我们举一个例子来看莎氏改编的高超技巧。

罗米欧与朱丽叶的爱情故事在文艺复兴时期的意大利广为流传，以其为素材写成的短篇小说多达4篇。西班牙、法国、英国都有人将其写成剧本、故事或诗篇。莎士比亚正是在以上基础上进行的再创造。原故事经历了9个多月的时间，莎氏将其压缩至5天。莎氏将原故事中发生的一系列事件，均用“因”与“果”的关系将其串联起来，形成环环相扣，从而加强了故事性和吸引观众的戏剧性效果。莎氏改编后的故事是这样的：

意大利的贵族蒙太玖家族和凯普莱脱家族是世代冤家仇人。在一次凯普莱脱家举行假面舞会时，因爱情失意的蒙太玖的独生子罗米欧秘密前往，舞会上罗米欧与凯普莱脱的独生女朱丽叶一见钟情。舞会之后的深夜，罗米欧潜入朱丽叶的花园，与其幽会，互诉爱慕之情。次日二人秘密到修道院结婚，劳伦斯神父希望通过他俩的结合能导致两家和解，便为他俩举行了婚礼。朱丽叶回到家中，罗米欧却在路上碰上了两个家族的械斗，朱丽叶的堂兄提伯尔特杀死了罗米欧的好友茂丘西奥，又向罗米欧挑衅，罗米欧被迫杀死了他。于是被维洛那亲王驱逐出境。朱丽叶回到家里，其父母强迫她嫁给贵族子弟巴里斯。她跑到修道院向劳伦斯神父求援，神父让她吃安眠药假死24小时，她被送入墓地。神父派人通知罗米欧立即回国到墓地营救朱丽叶，但神父的信差在城门被守城人拦住，信无法交到罗米欧手中。罗米欧在国外听说朱丽叶死了，连夜潜回维洛那。在墓地与巴里斯相遇，后者是来悼念朱丽叶的，他误以为罗米欧来此盗尸报族仇，二人拔剑相斗，罗米欧刺死了巴里斯后便在朱丽叶身边服毒自杀。朱丽叶醒来，发现罗米欧死在身边，拔出罗米欧的剑自杀。神父得知送信人未能出城，便急忙赶到墓地，向闻讯赶来的两个家族的人说出了经过，两个家族后悔莫及于是握手言和。

莎士比亚用因果关系串联事件的技巧十分高超：第一天白天因两家在路

上发生械斗而引出了罗米欧；因巴里斯向朱丽叶求婚而引出蒙太玖当天晚上举行假面舞会；因送请柬的仆人不识字方引出罗米欧的朋友忒愚罗米欧赴舞会；因罗米欧与朱丽叶一见钟情方引出当晚的花园幽会以及次日的修道院婚礼和劳伦斯神父；因罗米欧路上杀死了提伯尔特引出了新婚之夜的悲剧气氛及黎明分别的罗米欧被逐；因朱丽叶被逼出嫁引出劳伦斯神父施计救援；因报信人误事引出罗米欧与巴里斯的决斗及服毒自尽；因男女主人公的双双殉情才引出两个家族的消仇和好。

从以上环环相扣的故事中，令人叹服地证明了“莎士比亚情节的生动性和丰富性”，从而让观众以极大的兴趣关注男女主人公的命运，这正是莎氏戏剧的戏剧性所在。与此同时，莎氏在阳台相会、新婚话别等场景中精心营造的诗情画意的氛围以及诗的语言，使该剧充满了抒情性。戏剧性与抒情性的辩证统一，使莎氏戏剧具有很强的观赏性和独特的魅力，这也是莎士比亚在文艺复兴时代赢得了广大观众和伊丽莎白女王喜爱的原因所在。虽然当时英国剧坛的“大学才子”们仇恨妒忌莎士比亚，虽然俄国的大文豪列夫·托尔斯泰晚年从宗教感情出发否定莎士比亚，但莎氏戏剧的魅力几乎与日月同辉，它超越了国界，经历了时间的考验，赢得了整个世界的普遍赞誉。

莎氏戏剧从 1921 年田汉翻译《哈姆莱特》开始，就被介绍到中国来，到 1949 年前，已翻译戏剧近 30 出。新中国成立以来，1954 年出版了朱生豪翻译的 12 卷 31 出戏的《莎士比亚戏剧集》。1978 年再次出版了《莎士比亚全集》。莎氏戏剧的演出活动在 1889 年、1902 年在我国相继出现，以后从未间断。1949 年以后，全国各地先后排演了 13 出莎剧。1986 年 4 月中国莎士比亚研究会主办了中国首届莎士比亚戏剧节，在北京、上海两地共演出了 28 台莎剧，对推动我国的莎士比亚戏剧研究和向中国观众介绍莎氏戏剧方面，都起到了良好的作用。

93. 死无葬身之地的喜剧大师莫里哀 ——古典主义戏剧的杰出代表

莫里哀（1622—1673）出生在法国一个具有“王室侍从”身份的宫廷室内陈设商的家庭。从他21岁涉足剧坛到51岁故去的30年中，一直醉心于喜剧的创作、演出和剧团的经营工作。他两次因剧团负债无力偿还入狱，多次受到贵族、王室和教会的抨击、围剿和侮辱。从23岁到36岁期间，他作为流浪艺人走遍了法国的西南地区，加深了对法国社会的了解和体验，也磨练了他的戏剧艺术的才华。他一生创作了26部喜剧、3部芭蕾舞喜剧，不仅是名垂青史的喜剧家，而且是法国芭蕾舞喜剧的创始人。

由于莫里哀在喜剧创作中自觉地站在人民大众一边，把外强中干、飞扬跋扈、虚伪、吝啬、狡诈的贵族和教会人士作为讽刺嘲笑的对象，而把热情正直的小人物作为歌颂的对象，所以他屡屡触犯贵族、王室和在法国政治生活中拥有巨大权力和影响的教会组织，致使有些戏被禁演，个人的命运也屡遭涂炭。酷爱戏剧并在政治、军事和文化上均雄心勃勃的法国国王路易十四，多次在政治上、经济上、道义上给莫里哀以支持并赐以他“喜剧诗人”的称号，但到莫里哀去世前一年，路易十四免去了他管理宫廷音乐的职务，疏远了他。1673年莫里哀贫病交加，但对演戏矢志不移，在肺病加重的情况下，坚持参加他创作的最后一个喜剧《无病呻吟》的演出，他在台上不断咳嗽喘气，演出结束不到3个小时便因咯血不止，离开了人世。莫里哀死后，巴黎大主教借口他是“戏子”，从事“不名誉”的职业，死前也没有行忏悔礼，便不同意为他举行安葬仪式，也不许把他的遗体埋葬在教会的墓地。经路易十四出面，教会才勉强同意葬在公墓围墙外面，与那些没有受过洗礼的死婴和自杀者葬在一起。出殡时不得用任何仪仗和仪式，只许两个教士引导，天黑以后殡葬。

历史是公正的。在莫里哀死后，路易十四问具有极高权威的法兰西学院院长布瓦洛：“谁是当代最伟大的作家？”布瓦洛回答：“陛下，是莫里哀。”路易十四感到意外，但说：“不过，在这方面你是内行，也许你说得对。”法兰西学院在莫里哀生前不肯让他入院，但在其死后在学院内为其塑了半身像，座上有以下具有自嘲意味的题词：

“就他的光荣而论，并没有缺少什么，
就我们的光荣而论，倒是缺少了他。”

喜剧《悭吝人》和《伪君子》被誉为莫里哀喜剧创作的双璧。《悭吝人》又名《吝啬鬼》，作于1668年，写高利贷富商阿巴公爱财如命，一方面强迫女儿嫁给一个不要陪嫁的老头子，一方面又同儿子争娶一个年轻的贫女。后来他的儿女在仆人赖福来斯的帮助下，迫使他人财两空。此剧中的阿巴公成为吝啬鬼的典型代表和化身。《伪君子》又名《达尔杜弗》，作于1664—1669年。伪装圣洁的教士达尔杜弗骗取商人奥尔贡的信任，混进他的家，图谋勾引其妻子并夺取其钱财，奥尔贡浑然不知，仍奉为神明，甚至拟将已许配的女儿嫁与达尔杜弗。最后达尔杜弗丑行败露，讹诈不成，锒铛入狱。该剧入木三分地揭露了教会的丑恶和虚伪，达尔杜弗成为伪善者的代表和化身。由于该剧的锋芒直指教会，故在1664—1669年的5年间两次被禁演，在当时的法国剧坛引起了轩然大波。

94. 白菜疙瘩头与浪漫主义戏剧 ——浪漫主义戏剧与古典主义戏剧的生死搏斗

法国的古典主义戏剧统治剧坛二百年，1827年，法国浪漫主义戏剧运动的领袖雨果，在其剧作《克伦威尔》的序言里，对古典主义戏剧提出了全面的挑战，接着于1830年完成了五幕诗剧《欧那尼》。

该剧于1830年2月15日在法兰西喜剧院首演。接着古典派上书国王，认为此剧从内容到形式完全违背了戏剧（古典主义的）创作原则，反对此剧上演。巴黎各报也群起而攻之。古典派成立的审查机构——戏剧审查委员会令雨果修改。雨果还接到恐吓信，扬言要暗杀他。此剧上演之日，浪漫派要了三百个座位，发红色的并由雨果签字的入场券，提前四个小时入场。其中几乎全是青年人，包括年青的戈蒂耶和初具影响的青年作家巴尔扎克。雨果入场时，有两个青年保卫护送。古典派则把包厢全订了。演出开始以后，浪漫派叫好，古典派则起哄，把包厢的门重重地碰响，把背对着舞台。浪漫派在演出中间不断喝彩，古典派无奈则把垃圾从楼上倒到楼下，坐在楼下的巴尔扎克遭到了一个白菜疙瘩的袭击（这就是白菜疙瘩事件的来历），于是大打出手，从剧场内打到剧场外。在外地，有一个浪漫主义的追随者，为了《欧那尼》与别人决斗而被杀害。这以后《欧那尼》在巴黎连演45场，两派连斗了45场，最后演出获得极大成功，标志着浪漫主义戏剧对古典主义戏剧的彻底胜利。“白菜疙瘩”事件，雄辩地证明浪漫主义戏剧是在与古典主义戏剧厮杀搏斗中诞生的。

95. 父子戏剧家 ——大仲马与其私生子小仲马

大仲马（1802—1870）是以著名小说《三个火枪手》和《基度山伯爵》而蜚声世界的法国作家，但他的文学生涯却是从戏剧开始的。青年时期，他便开始了戏剧创作，并以浪漫主义历史剧《昂利第三及其宫廷》，加入雨果为首的浪漫主义戏剧行列。以后又创作了历史剧《克里斯蒂娜》、《安东尼》，都在当时的巴黎取得了成功，成为有影响的浪漫主义剧作家。以后他致力于历史小说的创作，成绩卓著，因而把其作为戏剧家的历史掩盖了。其实大仲马深谙戏剧创作的法则和奥秘呢！

小仲马（1824—1895）是大仲马与一女工的私生子，大仲马多年以后才承认小仲马，但始终不承认小仲马的母亲为妻子。这切身的遭遇在小仲马心灵上留下了深刻的伤痕，并且对他成年后的创作产生了明显的影响。他认为：“任何文学，要不把完善道德、理想和有益当作目的，都是病态的不健全的文学。”这一思想贯穿于他的文学创作生涯中。

小仲马的代表作是根据他自己的同名小说改编的话剧《茶花女》。该剧写的是巴黎名妓玛格丽特为青年阿芒真挚的爱情所感动，毅然离开纸醉金迷的社交生活，与阿芒同居乡间。阿芒的父亲坚决反对儿子的行为，玛格丽特只得忍痛与阿芒断绝关系，返回巴黎重操旧业。阿芒误以为玛格丽特负心，盛怒之下在巴黎社交场合当众羞辱她。玛格丽特受到致命打击，从此一病不起，终于含恨而死。阿芒读了玛格丽特的遗书，方知事情真相，追悔莫及。此剧因玛格丽特酷爱茶花，在其病中，阿芒每日为其送一支茶花而得名。

该剧诞生后，法国官方以妓女登上舞台有伤风化为由而禁演，直到4年以后才首演于巴黎舞台，获得巨大成功。小仲马写戏，从其父大仲马处获益非浅，大仲马曾对其做过口传身授的教诲，如写剧本“第一幕要清楚，第五幕要短，全剧要有趣味”。父子二人均是颇有成就的作家，但适成对比的是，大仲马以戏剧开始了文学创作，其成就的标志却是历史小说；小仲马以小说涉足文坛，其影响最大的却是五幕话剧《茶花女》。在戏剧成就方面，小仲马于大仲马，可谓青出于蓝而胜于蓝了。《茶花女》在我国最早由“春柳社”在日本首演，是我国在国外演外国话剧的首例。

96. 伟大的“？” ——挪威剧作家易卜生

挪威剧作家易卜生（1828—1906）是上接浪漫主义戏剧，下启现代戏剧的现实主义剧作家。他的戏剧艺术主张就是写真实，为人生。他极善于从日常生活中发现重大的社会问题，通过一个家庭把问题提出来，在剧本中进行“讨论”。他的戏剧冲突围绕着这个问题，两种力量斗争构成紧凑的情节，谁对？谁错？答案让观众去回答，这就是伟大“？”的由来。

易卜生早期剧作是浪漫主义的，晚期剧作则有自然主义与象征主义的特征，其创作成熟期的代表作是社会问题剧：《玩偶之家》（也称《娜拉》）、《群鬼》、《社会支柱》和《人民公敌》。

在《娜拉》这出戏中，易卜生通过主人公娜拉之口，提出了一个尖锐的社会问题：“我一定得看一看，究竟是哪一方面不错。社会呢，还是我自己！”原来，丈夫与黑暗社会，在娜拉的心目中可以说是风马牛不相及。最后她终于明白了，社会黑暗就集中体现在她丈夫的身上。她的爱情的幻灭正是她人格的觉醒。在此剧中，易卜生否定了资产阶级男权社会的合法性与合理性，提出了妇女要有独立人格的重大社会问题，故此剧成为其社会问题剧的代表剧目。

易卜生对我国戏剧产生了深远的影响。“五四”运动以前，春柳社即将《玩偶之家》搬上舞台。《新青年》于1918年6月出版了《易卜生专号》。新中国成立后，易卜生戏剧被不断介绍到我国来，1983年，易卜生的浪漫主义戏剧《培尔·金特》，第一次由中央戏剧学院搬上舞台。

97. 以短篇小说名场世界的契诃夫 在戏剧创作道路上的悲与喜

契诃夫（1860—1904），俄国著名小说家、戏剧家。他是以短篇小说步入文坛，并以短篇小说的巨大成就登上世界文学的高峰。其代表作有《变色龙》、《万卡》、《第六病室》、《带狗的女人》等。契诃夫是俄国文学史上第一个以短篇小说为主要创作体裁，而获得世界殊荣的人。但契诃夫与戏剧结下了不解之缘，在他从事小说创作的初期便开始了独幕轻松喜剧的创作，从1886年起相继完成了《论烟草的危害》、《蠢货》、《求婚》、《结婚》、《一个不由自主的悲剧角色》、《纪念日》和批判现实主义作品《伊凡诺夫》。然而契诃夫的戏剧创作道路并不是平坦的，其中最大的波折当属《海鸥》，此问题已在第2题中提及。之后，契诃夫于1897年完成了《万尼亚舅舅》（图10）；1901年完成了《三姊妹》；1903年完成了《樱桃园》。在以上剧作中，契诃夫戏剧创作的特色逐渐明朗并臻成熟，其戏剧不求故事情节的曲折紧张，而力图在生活的常态中，在人物复杂丰富的心理内容中挖掘戏剧性。其剧中人物的内部动作较之外部动作更显得强烈和丰富，人物台词中蕴藏着丰富的潜台词和内心独白。比如在《万尼亚舅舅》的第四幕中，在万尼亚对叶莲娜的梦幻般的爱情破灭以后，在他对教授的偶像崇拜粉碎以后，他绝望至极决定服毒自杀。然而在与之相依为命的外甥女索尼娅的如泣如诉的劝说下，他决定改变初衷，交出了毒药。此时此刻，契诃夫惜墨如金，只给了感情世界正经历着暴风骤雨的万尼亚三句台词：“拿去。可是我们得赶快工作，赶紧做点儿什么。要不然，我就不能……不能忍受啦。”我国在五十年代，由中国青年艺术剧院将此剧搬上舞台时，扮演万尼亚的表演艺术家金山同志却从以上三句台词中挖掘出了十分丰富的潜台词、内心独白和贯通心理流程的外部动作。成为展现契诃夫戏剧主人公心理内容的范例。此例还可以帮助我们悟出，同样是《海鸥》，彼得堡皇家剧院首演惨败，而莫斯科艺术剧院两年后复演却获得巨大成功的个中原因。由于契诃夫在戏剧创作方面崭露的艺术特色和艺术才能，使他在以小说家的美誉获得世界殊荣的同时，也获得了戏剧家的称号，并被剧坛誉为心理剧大师。

98. 三个不同演剧体系的代表人物 ——斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特与梅兰芳

这是三位不同国籍的戏剧艺术家，之所以并列在一起，是因为他们分别代表了三种不同的现实主义演剧体系，在中外戏剧史上都占有重要的地位。而且在 1935 年，由于梅兰芳率团赴原苏联演出，使他们三人相聚在莫斯科，进行了艺术交流和借鉴，推动了布莱希特演剧理论的形成。现将三人分别介绍如下：

斯坦尼斯拉夫斯基（1862—1938），原苏联著名演员、导演和戏剧教育家。他一生导演或担任艺术指导的话剧、歌剧有 120 余部之多。在长期丰富的艺术实践中，他创造了斯坦尼斯拉夫斯基体系。这是一个包括表演、导演和戏剧教学等多方面内容的演剧体系。在表演艺术上，他主张演员通过舞台有机行动“成为形象，忘我地生活在形象之中。在演员与观众的交流方式上，通过镜框式舞台造成的对观众透明、对演员并不透明的“第四堵墙”，使观众产生一种舞台上进行的，犹如现在正在发生的那样的“舞台幻觉”，从而使观众的情感和理智完完全全沉浸在戏剧的情境中去，达到近乎不能自拔的境地。这正是斯氏戏剧的魅力所在。

布莱希特（1898—1956），德国剧作家、戏剧理论家和导演。在长期的戏剧创作和导演艺术实践中，布氏创造了史诗戏剧理论或称记叙性戏剧理论，其核心是将叙述的因素渗入戏剧，将叙述和行动有机地结合在一起。他创造的“间离效果”理论或“陌生化方法”，要求演员与角色保持一定的距离，表演角色，驾驭角色。他主张突破“第四堵墙”造成的“舞台幻觉”。通过各种“间离”手段，随时提醒观众是在看戏，使其从情感共鸣中解脱出来，自觉地与舞台保持距离。布氏旨在让观众在观剧过程中进行理性的观察与思考。其剧作《伽利略传》、《大胆妈妈和她的孩子们》、《四川好人》等集中体现了他的上述演剧理论。

梅兰芳（1894—1961），我国著名京剧表演艺术家，一生从事京剧旦角表演艺术。在其演出的《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《穆桂英挂帅》、《游园惊梦》等代表性剧目中，创造了众多具有高度美学价值的艺术形象。他在戏曲表演、戏曲舞蹈、戏曲声腔、戏曲布景等诸方面的改革和创造，使其艺术形成了博大精深的特色，成为我国戏曲艺术的杰出代表。梅兰芳表演艺术集中体现了我国戏曲艺术在演剧体系上，通过程式化的五功四法形成的“间离”和叙述性特征，又通过对人物内心生活的真实体验，造成一种强烈的感染力付诸于观众的情感世界，从而使观众既可能被演员高超的艺术技巧而折服，又可能被感动得鸦雀无声，甚至涕泪俱下。中国戏曲表演艺术可以说是以上两大演剧体系兼收并蓄的艺术，所以深得斯氏和布氏的肯定和赞许。布莱希特坦诚地表示，他的间离效果的理论是受梅兰芳表演艺术的启发而诞生的。

99. 西方现代派不是颓废派 ——为西方现代派戏剧正名

西方现代派文学是西方现代文学中具有代表性的流派，是指西方自十九世纪七、八十年代兴起的象征主义和第一次世界大战前后的未来主义、表现主义、超现实主义、直到现代的意识流、存在主义、黑色幽默、荒诞派等各种流派的总称。现代派文学中几乎每一种流派都包括小说、诗歌和戏剧。

现代派文学在其表现手法上，高举“反传统”的旗帜，处处时时强调一个“新”字。因此种类繁多，标新立异。但其表现手法都服从一个主导思想：世界存在两个：现实世界和内心世界，现实世界是假的、表面的；内心世界是真的、深刻的。人的行动是内心世界的入口，而现实世界则是虚幻世界的入口。他们用各种艺术手法来表现虚幻的世界和人的内心世界，表现现实世界对人的内心世界构成的压迫和桎梏和从而导致的人的危机感和异化。他们认为这种艺术才是最真实的艺术。现代派文学在表现当今资本主义社会与人的关系这个命题上，其理论和实践都是积极的、进步的，几乎每一种流派都涌现出了经得起时间考验的作家及作品，为世界文学增添了新的光彩和新的财富。对其冠之以“颓废派”的帽子，全盘否定。是缺乏唯物主义的辩证认识的，是不对的。

100. 青鸟与沉钟 ——西方象征主义戏剧

看了这个题目，你一定会想到：青鸟是一种美丽的飞禽，沉钟是一鼎古老的大钟。是的，但如果将其加上书名号，变成《青鸟》、《沉钟》，那就是象征主义戏剧两部最著名的代表作了。青鸟和沉钟成了剧中的“象征体”。

《青鸟》是象征主义戏剧创始人之一比利时作家梅特林克(1862—1949)于1908年完成的代表作。他为此荣获1911年诺贝尔文学奖。该剧表现的是在圣诞之夜，伐木人的孩子蒂蒂尔和米蒂尔兄妹，在梦中受仙女之托，去寻找象征幸福的青鸟。兄妹俩遍游了记忆之乡、夜宫、幸福宫和未来国，青鸟得而复失。梦醒后，貌似仙女的邻居为她生病的女儿来讨青鸟，蒂蒂尔把自己心爱的小鸟赠送给她，小女孩的病立刻见好，可是小鸟一会儿又飞走了。该剧描绘了一幅寻求幸福的幻景，带有浓厚的神秘幻想色彩。我国于1921年，由上海中西女塾的女生们用英语演出了此剧，是我国在国内上演的第一个外国话剧，当时将剧名译为《翠鸟》。茅盾曾著文肯定上演此剧的进步意义。

《沉钟》是德国剧作家霍普特曼(1862—1946)于1896年完成的象征主义作品。该剧表现一个名铸工亨利为了爱情要造一口绝大的钟，几经奋斗，钟未铸成，爱情也随之破灭的故事。在此剧中，“沉钟”象征艺术，真正的艺术是与爱情结合在一起的，但真正的艺术又是与现实生活相矛盾的。霍普特曼于1912年获诺贝尔文学奖。

101. 从黑人奴隶到皇帝 ——奥尼尔与《琼斯皇》

从黑人奴隶到皇帝，这是美国现代著名剧作家奥尼尔（1888—1953）于1920年完成的成名作——《琼斯皇》的基本线索。故事是这样的：刚果黑人琼斯，被当作奴隶贩卖到美国，在火车上当了10年差役。在一次赌博中，他杀了另一个黑人差役泽夫，因此被捕入狱。在做苦力时他又杀死了白人看守，逃离美国，流浪到大西洋西印度群岛的一个小岛上。岛上有一个英国商人叫施密塞，靠欺诈当地黑色土著人为生。也要琼斯入伙，琼斯同意。琼斯是黑人，又比施密塞有气魄，施反而成了琼斯的助手。有一次，琼斯与土著人冲突起来，土著人朝他开枪，但枪弹失了火，打不死他。琼斯就骗土著人，说自己会魔法，他利用土著人的迷信心理，做了土著人的皇帝，故名曰“琼斯皇”。他又欺骗土著人说，铅制的子弹打不死他，只有银制的子弹方能打死他。他在土著人中作威作福，土著人恨死了他，背着 he 上山偷偷制造银子弹，被他发觉了。他逃出“皇宫”，逃进森林，土人追来，终于用银制的子弹打死了他。

奥尼尔在《琼斯皇》中的创造，展现了奥尼尔及其所代表的表现主义戏剧在揭示人的灵魂方面的独创性、丰富性和深刻性。《琼斯皇》作为奥尼尔的成名作，使其获得了当年美国文学最高奖——普利策奖。奥尼尔一生写过近50个剧本，3次获普利策奖，1936年获诺贝尔文学奖。

奥尼尔作为表现主义戏剧的代表作家，不主张再现外部客观世界中人与人的关系，而致力于表现人的精神世界、人的灵魂及人的生命意识与人的自身所承载的文化积淀的矛盾与冲突。为此他创造了诸多前人未曾有过的表现手法，令世界剧坛瞩目。奥尼尔以其卓越的才能和成就确立了他在世界戏剧史上的地位，而且使美国戏剧在朝夕之间赶上了欧洲戏剧的步伐，故奥尼尔被称为美国现代戏剧之父。

奥尼尔对我国戏剧产生过重大影响，我国剧作家洪深的《赵阎王》和曹禺的《原野》，都有着明显的《琼斯皇》的痕迹。奥尼尔的许多剧作已被译成中文，其中《榆树下的欲望》、《悲悼》等均已搬上了我国舞台。

102. 乘“欲望号街车”没能

到达“天堂广场” ——威廉斯与《欲望号街车》

《欲望号街车》是美国当代戏剧家田纳西·威廉斯（1914—1983）的著名剧作。1947年在纽约连续卖座855场，创美国戏剧的卖座纪录。该剧改编成电影后，在1951年美国十大最佳影片中名列榜首，可见其受欢迎的程度了。

该剧的剧情是这样的：妹妹勃朗琪与姐姐思苔拉都是在南方长大的，后来姐姐离开家乡到南方第二大城市新奥尔良，嫁给了波兰籍的美国人斯坦利。妹妹在家乡也结婚了，但她发现丈夫和别人搞同性恋，在一次舞会上，她骂了丈夫一顿，丈夫跑出舞场开枪自杀了。丈夫死后，她无依无靠堕落了。她想跳出火坑，就来到新奥尔良投奔姐姐，没想到姐姐住的竟是贫民窟。她到姐姐家本来想过一种新生活，但男人们都喜欢她，特别是姐夫斯坦利。她知道自己处境不佳，但又控制不住自己的欲望。当她知道姐姐已经怀孕时，她更想离开姐姐家。她和斯坦利的朋友米奇谈恋爱，真心实意想嫁给他。但米奇了解了她过去的堕落生活后，就与她分手了。勃朗琪受到严重打击，精神陷入迷乱之中。斯坦利趁机强奸了她，她发了疯，被送入疯人院。斯坦利将此事告诉了思苔拉，思苔拉虽然很爱自己的丈夫，但她无法与其继续生活下去，于是她抱着刚刚出世的女儿离家出走。

从以上剧情我们便不难对本题中的问题做出回答。妹妹勃朗琪在乡下住的是“美梦庄园”，但妹妹无法在那里生活下去，来到大城市投奔姐姐，当妹妹向人问路时，答曰：乘“欲望号街车”转“墓地街车”到“天堂广场”下车就到了。但结果是，姐姐住的是贫民窟，勃朗琪来到这里，不但没有到达“天堂”，而且从此葬送了自己的一生。该剧通过血的事实告诉人们：乘“欲望号街车”，不能到达“天堂广场”，而只能通向死亡的墓地。

威廉斯因创作《欲望号街车》而获得普利策奖。

103. 一位拒绝接受诺贝尔文学奖的法国剧作家 ——萨特与存在主义戏剧

1964 年，萨特作为存在主义戏剧家被授予诺贝尔文学奖，但他拒绝接受，未去领奖。萨特作为存在主义的代表，其贡献是被世界承认的。萨特（1905—1980），法国小说家、剧作家、存在主义哲学家。以萨特为代表的存在主义是西方广泛流行的哲学学派。他们认为世界上有两种存在，一个是自我，一个是我以外的世界。自我与世界是敌对的，它对自我是一种限制和阻力。因此萨特认为：“他人就是我的地狱。”“人是什么？人不外是他自己使自己成为的那个东西。”基于以上哲学观，萨特创造了“自由选择”的理论。他说：“人在一定的境遇中是自由的，他在这种境遇中并通过这种境遇进行自我选择。因此，在戏剧中必须展示人所处的简单境遇，以及在这些境遇中的自由选择。”为此，萨特戏剧也被称为“境遇剧”。

萨特于 1944 年创作的《密室》（也译《禁闭》），是其代表作，也是上座率最高的剧目。剧情是这样的；三个新死的鬼魂加尔敦（男）、伊内丝（女）和艾丝黛尔（女），在象征地狱的密室里相会。加尔敦爱伊内丝，而伊内丝是同性恋者，她爱艾丝黛尔，艾丝黛尔却爱着加尔敦。三个鬼魂都追求爱，一个追求一个，然而谁也追求不到。由于三个鬼魂同时在场，谁也不能和谁好。艾丝黛尔恨极，用刀刺伊内丝，但死人是死不了的。艾丝黛尔又刺自己，也死不了。然而三个人却非要凑在一起不可。最后加尔敦发了疯似地笑着说：“地狱原来就是这样，我从来都没有想到……提起地狱，你们便会想到：硫磺，火刑，烤架……啊，真是莫大的玩笑，何必用烤架呢！他人就是地狱。”

该剧用极端夸张的手法将萨特的存在主义哲学生动地体现出来，从而形象地揭示出资本主义社会“他人便是地狱”的社会本质，取得了很好的社会效果。萨特的代表剧作还有《群蝇》、《可敬的妓女》、《肮脏的手》、《死无葬身之地》等。

必须指出，萨特的存在主义哲学观与马克思主义哲学观是背道而驰的，我们是持否定态度的。“他人即地狱”的观点，是应受到批判的。

104. 荒诞派不荒诞 ——荒诞派戏剧

荒诞派戏剧兴起于 20 世纪 50 年代，诞生于法国，后流行于欧美。这个流派开始时被称为“先锋派”。1961 年，英国戏剧理论家马丁·艾思林，根据其哲学观和艺术主张，将其定名为“荒诞派”，也称“反戏剧派”。

荒诞派的哲学观认为：世界是荒诞的，人是荒诞的，二者的关系也是荒诞的，即“存在”就是荒诞的。其艺术主张是反传统，认为传统的戏剧无法表现现实的本质——荒诞，不能使观众看清世界的荒诞性。荒诞性的理论权威、法国的约奈斯库在其《戏剧经验谈》一文中说：“我觉得整个戏剧都有某种虚伪的东西，都表现了露骨的幼稚和浅薄。现实主义，不论是社会主义现实主义还是非社会主义现实主义，都是在现实之外，它缩小了现实，减弱了现实，粉饰了现实。”他们认为传统戏剧无法表现人在这个荒诞世界中孤立无援，痛苦且无能为力的思想感情。因此，它是不真实的。荒诞派戏剧主张用虚构的非现实的世界去代表现实的世界，用布景、道具或其他象征体去暗示人与现实的矛盾；用夸张将虚构与象征任意扩大，并加以极度渲染，造成一种强烈的戏剧效果。荒诞派戏剧暴露了西方社会的时弊，触动了西方世界芸芸众生的心弦，就其本质来看，它并不是荒诞的！所以在西方社会乃至世界剧坛形成一定的影响。

荒诞派戏剧的作家众多，成就最高者当推法国的约奈斯库、爱尔兰的贝克特和美国的阿尔比，被称为荒诞派戏剧三巨头。

105. 为有志于学习戏剧艺术的青年提供一点信息 ——我国戏剧艺术院校一瞥

新中国成立以来，在党和政府的大力支持下，我国的戏剧教育事业取得了迅速的发展和长足的进步。目前，文化部所辖高等戏剧艺术学校有三所，即中央戏剧学院、上海戏剧学院和中国戏曲学院。省属综合性艺术学院吉林艺术学院、山东艺术学院和云南艺术学院均设有戏剧系。中国人民解放军艺术学院也设有戏剧系。另外，全国绝大部分省、市、自治区还是有中等戏曲专科学校，以培养各地具有代表性的戏曲剧种的专门人才。

1950年4月在北京成立的中央戏剧学院，其前身为华北大学第三部戏剧系和南京国立戏剧专科学校。该院现设有戏剧文学系、导演系、表演系和舞台美术系。培养了一批批颇有成就的剧作家、导演和演员，其中包括田华、于兰、林连昆、王铁成、姜文、巩俐等。该院具有硕士学位和博士学位授予权。

上海戏剧学院于1956年在上海成立，其前身是上海市立戏剧专科学校。该院设有戏剧文学、导演、表演、舞台美术系，培养了祝希娟、潘虹、孙飞虎、焦晃、奚美娟、李媛媛等著名演员。剧作家沙叶新、导演艺术家王扶林等均毕业于该院。该院具有硕士学位授予权。

中国戏曲学院于1978年9月在北京成立，其前身为中国戏曲学校。该院设有戏曲文学系、戏曲导演系、戏曲表演系、戏曲音乐系和戏曲舞台美术系。该院作为我国唯一的一所高等戏曲学院，先后招收了蒙、藏、维吾尔、白、彝、苗、壮、朝鲜族等少数民族学生，为全国各地输送了高级戏曲专门人才。著名京剧演员李维康、杨春霞、耿其昌等均毕业于该院。

文字的起源是大家感兴趣的问题，一般认为文字的出现是社会进入文明的标志之一。

谈书法要从文字谈起，溯源我国的文字始于何时，创于何人？很难说确切。据古代一些书籍记载，伏羲氏仰观天象，俯察地物，取物画形创出了“太极图”（俗称阴阳鱼）；用曲线分圆形为阴阳二仪；二仪演为四象；四象演变为八卦，用长短单双的横平线画出为八卦，代表了天、地、风、雷、水、火、山、泽，用这种标记象征着天地间种种事物的形和意。周代的《易·系辞》说：“上古结绳而治，后世圣人易之以书契，百官以治，万民以察。”这里提到“圣人”在结绳记事的基础上初创书契。结绳是一种原始的记事方法，有大事就在绳上结大结，有小事就在绳上系小结。这种方法在我国一些少数民族中都曾使用。如广西的瑶族遇到双方说理，各用一绳，说出一个道理打一个结，谁的结多便能取胜。西藏的僜人邀集宴会，向亲友送绳，以绳上的结数表示宴会在几天后举行。有的少数民族的结绳比较复杂，也用绳结的大小来区别所代表的不同事物。古人的结绳和少数民族用过的方法应该是类似的，后来才被“书契”即文字代替了。

关于文字出现的时代，最流行的传说是仓颉造字。这一传说见于《荀子》、《吕氏春秋》等书，可见在战国晚期已广泛流传。汉代许慎的《说文》在序言里说的更具体，说仓颉是黄帝的史臣，他见到鸟爪兽蹄的印痕，来依形造字，锲（刻）画在器物上。当然是用自然动物的甲骨龟板的平面锲刻上象形的文字。这种说法较为具体可信。在人类生活实践中，用语言传达情感、结绳、画卦、造字的记事，以传其长久。当时自然中的■日、■月、■山、■水等，都是具有形象和意义的字——象形文字。它是社会生活的产物。史称“书画同源”。到唐代张怀瓘在《书断》中说，仓颉生有四目等，把造字圣人更神化了。总之，人类在劳动生活中创造文字是个事实。

从出土文物可以证明，黄河上游陕西西安半坡村出土的新石器时代的陶片，已初步具有创造文字的原始形态。考古家称它为“仰韶文化”；下游的山东泰安大汶口出土的一些古陶器（1959），上刻有符号。考古家称它为“大汶口文化”，两者都很古老，因时代久远，距今在5千年以上，考古家们只有据形推测；同一图像有的认为是生产工具，有的认为像太阳，这些符号刻在陶尊表面极显著的位置，涂着红色，形体接近商代的青铜器铭文，多数古文字学者认为是文字。这种符号迄今发现的不同形体，已逾10种。总之它代表着一个意思。我国第一部最古的字书，当推汉代许慎的《说文》。该书所载9300字中，除53字为象形、指事、会意外，余皆是形声字。汉字的创造，正是沿着这条道路发展下来的。

107. 话说“钟鼎文”

今天我们所能见到的作为音乐乐器的“钟”上的刻字是非常少，而所谓“钟鼎文”主要还是指较多的“鼎”上的文字。远古时期“民以食为天”，“鼎”是食器中最重要的，所以就以它为代表和象征。

据古代传说，黄帝做了3个鼎，或者说黄帝这个部族有3口大锅供部族集会时用；到了大禹的时候。就由3个发展成9个，人口翻了两倍。周随夏制，所以有“天子九鼎，诸侯七、大夫五、元士三”的说法，以“鼎”的多寡分等级，成为“礼”的内容之一，说明各等级管辖人数的多少。所以“鼎”也就不仅是实用器皿，也是“财富”的标志，权力的象征。

在这种情形下，“鼎”上的文字就由甲骨文的“记录神示”转变为“记录人事”。即记录统治者的事功。这种夸示“事功”的形式，最简单的只是署上自己的名字。商代鼎上“人”、“兽”象形的成分很大。具有更多的偶像图腾的原始意味。鼎到了周代，文字的内容开始复杂化，字数也大大增加，出现了像西周毛公鼎这样刻有497字的丰富材料，记述了周王丁宁毛公厪对王室效忠而赐大量珍贵物品的事情。使之成了“历史”的记载，“人事”象征。

从书风上看商周的钟鼎文主要以圆为形状。与文字草创时期甲骨文上的“方”、“尖”形成迥然不同的两种风格。由于钟鼎体积之限制，在上面写出字形相当小的圆体字，实属不易。可见当时书家已使用“腕力”了。而腕力的运用这一条至少在商、周时代已奠定了基础。

钟鼎款识大都为秦统一文字以前之字体，虽有较多象形的因素，但终究与钟鼎上的花纹在趣味上完全不同。它的形状又以字的结体为准。以圆为主的线条呈现出流动的美。尽管它仍带有装饰意味，但毕竟是文字，与几何化了的图案是两种不同的东西，有两种不同的来源。

作为书法艺术本身的力量，我们在欣赏钟鼎文时并不要求先认字再欣赏，而只要求一种整体性的理解。如同我们听“歌”，并不要求完全听懂歌词，甚至完全听不懂的外语歌，也可以欣赏它的音乐性一样，中国的“文字”，原则上同样可以不懂字义而欣赏它的“书法性”。因为它确实具备了“众美皆备”的诸多因素。

108. 隶书是狱吏程邈创造的吗

隶书是由于适应快速书写的需要，由篆书演变而成的一种字体。

隶书的起源相传有这样的故事。据说秦始皇时下邦人程邈为狱吏，得罪了秦始皇，被监禁在云阳狱中 10 年。程邈就在狱中改革书体，根据大篆、小篆等加以整理，拟定了隶书，献给了秦始皇，得到了他的称赞。于是就放他出来做御史，让他改订文字。从此后人便认为隶书是程邈发明的。其实各种字体的产生是随着社会的发展而来的、不可能是某人一时一地的创造发明。至于程邈，如说他曾在隶书的整理和改革中做了一些具体工作，还较贴切。

隶书，过去人们都认为在秦始皇时才产生。近年出土资料表明，隶在秦统一前就已形成。秦始皇统一中国后实行“书同文字”，命丞相李斯厘定了统一的篆文，称小篆。小篆完成了我国象形文字偏旁化和线条化的任务，每个字的笔画、笔顺基本固定，但仍未完全摆脱汉字象形的遗意，篆书笔画的毫无增减和变化，悠长圆匀的线条仍不便于书写。到了汉代，由于当时军务政务的繁剧、便使早已形成的隶书得到广泛应用。

隶书是将篆书圆匀的线条化为方，变弧线为直线，在转角处化圆转为方折。不但在字形上简化了篆书，而且在书写方法上也有了进步。清刘熙载《艺概》说：“书之有隶，生于篆……故象取力弇气长，隶取势险节短”，即在笔势上由篆书缓慢的运笔变成短速的奋笔，提高了书写速度。

隶书的形成和发展可细分为秦隶、西汉隶和八分三个阶级。秦隶（又称古隶）是大小篆的变体，在字的结构上和篆书差距不大，用笔则不同。它把篆书的圆转变为方折、弧线变为直线，这是最大的区别。

西汉隶书不像秦隶只是在笔势的方圆有所变化，而在笔画上也简化得多。但不少字仍有长垂笔，还是受篆书的影响。不过点画已全部成为隶法了。但严格地说还不是成熟的隶书，而是篆演变成隶书初期的书体。

隶书发展到了东汉时代，右刻大兴，尤其在恒帝以后，隶书的笔画趋向工整，波势的强调，点画的俯仰，更富于艺术性。东汉碑刻上的隶书，是汉隶的鼎盛时期，此时的汉隶书法艺术臻于成熟，这一时期的碑刻，人们称之为“汉碑”。

至于八分，实则是发展成熟后规范化了的隶书的别名。

109. 楷书鼻祖锺繇

锺繇在中国书法史上的地位十分重要，他是作为汉隶转为楷书时的关键人物，被后世尊为楷书鼻祖。唐代著名书法理论家孙过庭说“夫自古之善书者，汉魏有锺、张之绝，晋末称二王之妙”。人们将他和东汉张芝合称为“锺、张”，与东晋王羲之并称为“锺、王”。

锺繇，字元常，川长社（今河南长葛县）人，生于东汉桓帝元嘉元年（151），卒于三国魏明帝太和四年，享年80岁。

锺繇幼时聪慧，才思通敏，曾做过尚书郎，后来又在宫中担任过廷尉正和黄门侍郎，专为皇帝办事。曹操发迹后，他又为曹操出谋划策为曹操统一北方做出了卓越贡献。由此锺繇的官职也直线上升，并受到重用。

锺繇一生建功立业，官高位显，但后世人们常提起的却是他的书法。据《秦汉魏四朝用笔法》载：锺繇年轻时，曾拜刘胜到犊山学了三年书法。回来后与曹操、韦诞等人研讨笔法，他意外地在韦诞的座位上看见一本蔡邕论笔法的书，便求韦诞借给他看，韦诞不答应，百般苦求，韦诞还是不答应。锺繇一急，便捶胸顿足甚至用拳击自己的胸口，青一块、紫一块的，这样足足闹了三天，最后人也昏厥过去了，曹操叫人取了五灵丹，才将他救醒。即使这样，韦诞还是未将书借给他。为此，锺繇一直耿耿于怀，直到韦诞死后，就秘密派人掘了韦诞的墓，得到了蔡邕的这本秘诀，从此得到彻悟，后来书名大振。锺繇临死时，才从口袋里拿出蔡邕《笔法》交给他儿子锺会，告诫他说：“我潜心学习书法三十年，效法别人的笔法都没能得其奥妙，最后才学习蔡邕笔法。倘若同别人坐在一起，就在地上画字数步之广，睡在床上，棉被也被画穿了面子，上厕所去老半天忘了出来，每当看到世间万物，就心摹手追从中得到启示。”或许这个故事加进了戏剧性的色彩，但他一生对书法呕心沥血的苦学精神，令人不容置疑。

在三国曹魏时代以前，书法已开始酝酿一场伟大变革，由隶变楷，势在必行。这种新兴的书体以方正平直，简省易写、美观实用的特点，受到人们欢迎。锺繇精研楷法，为促进楷书的定型化起了重要的作用。唐代张怀瓘称锺繇“真书绝妙，乃过于师，刚柔备焉。点画之间，多有异趣，可谓幽深无际，古雅有余。秦汉以来，一人而已”。这样的评价不为过。锺繇一生主要是楷书、隶书和行书。他的篆、隶师东汉曹喜，八分师东汉蔡邕，行草学当时行书大家刘德升。他师承名家，成就很大。由于种种原因，锺繇的真书墨迹至东晋时已“过江亡失，妙迹永绝”。后人摹刻入丛帖的有他著名于世的“五表”：《贺捷表》、《宣示表》、《荐季直表》、《力命表》与《调元表》，但也不都是锺繇亲笔。五表中的《调元》、《力命》、《贺捷》三表虽为后人临摹本，但颇有趣。有名的《宣示表》传为王羲之临本，但临得逼真。南朝梁武帝曾评此帖“形巧势密，胜于自运”。五表中最为可信的是《荐季直表》，此表不仅点画闲雅、古朴浑厚、自然茂密，而且可贵的是流传有序（真迹已毁，1984年底《书法》期刊影印了这个墨迹的照片）。

从五表小楷作品看，锺繇的字一般字形较扁，有隶意。自然典雅，用笔沉稳，结体宽舒，布局疏朗有致参差不一而体格严谨。与晋代书家的轻松俊逸风格相比更具古朴。

锺繇的书论主要散见于他人的文集。他曾说：“用笔者天也，流美者地也，非凡庸所知。”又说“每见万类，皆象画之”。他以自然万物之美赋予

书法创作以灵感，为拓宽书法的艺术性注入了新的思维方式，成为书法创作取之不尽的源泉。具有重要的哲学和美学价值。

鍾繇的成就在于他能顺应时代要求，善于吸取民间的各家之长，化为己有。在我国书法史上确实是一位划时代的人物。

110.《兰亭序》与王羲之

我国书法史上千古传颂的“天下第一行书”《兰亭序》是王羲之 51 岁时所书。

晋穆帝永和九年（353 年）三月初三，王羲之与谢安、孙卓等 41 位文人雅士兴集兰亭，畅叙幽情，曲水流觞，饮酒赋诗，互相唱和。羲之乘兴为诗集作序，如此情景，又使他想起人生悲欢离合，不禁感慨万千，激情盎溢之时，一挥而就写下了千古杰作《兰亭序》。据说写时用的是蚕茧纸、鼠须笔。全篇 28 行、324 字。因为兴乐而书，故思逸神超，洋洋洒洒一气呵成。可谓“遒媚劲健，绝代无双”。就连王羲之自己也深感得意，后再写几十遍终不及原作。唐代太宗特别喜爱王羲之的书法，曾得三千多纸，后又得到《兰亭》。据说太宗死时，《兰亭》真迹被葬入昭陵，后人无从见到真迹，由此《兰亭》声誉也愈益显赫。留下了大量的临本、摹本和刻本。

王羲之，字逸少，山东琅琊人，他生于晋怀帝永嘉元年（307），官会稽内史、右军将军，人称王右军。羲之为人“骨鲠”而有“鉴裁”，在好友谢安做宰相时，羲之曾提出过切实的政见。曾对饥民“开仓赈贷”，提出“断酒节粮和严惩贪官”等建议。但他在仕途上却屡遭挫折，49 岁那年竟誓墓弃官不出，隐遁山林，潜心书道，过着恬适的生活。

羲之 7 岁学书，11 岁就偷读父亲收藏的《笔论》。他小时从卫夫人学习书法，又向叔父学习字画。当晋之时，王谢大族文采风流著名的如王导、王恬、王珣、谢安等都以书名世。所以王羲之书法有着深厚的家学渊源。他自述学习经过时说：“予少学卫夫人书，将谓大能，及渡江北游名山，见李斯、曹喜等书，又之许下，见锺繇、梁鹄书，又之洛下，见蔡邕石经三体书，又于从兄洽处见张昶华岳碑，始知学卫夫人书徒费年月耳，遂改本师，仍于众碑学习焉。”可见王羲之学书善于强调主动追求，强调风格的个性，强调技巧的丰富性。是富有创新意识的。

王羲之的时代是锺繇真书、张芝草书风靡一时的时代。锺的真书和张的草书实际上都是从隶书演变而来。而王羲之晚年变法的重点正在于清除了点画、结构上的隶书痕迹，摆脱章草影响，把今楷和行草书推向成熟，这是了不起的贡献。书法艺术可以凭借书写者的不同性情爱好，写出各种不同风格达到自己的顶点。而推进字体形式的突变却不是任何书法家都能企及的，这不仅需要字体发展处于蜕变期的历史机遇，更需要超人的胆识和智慧，认清发展方向，并以最大的毅力加以实践。今天当我们认真研习王羲之精练华美书风时，决不能忽视他创造性的伟大贡献，发扬王羲之的创新精神比仿效他的书风和技巧更富有现实意义。

111. “出水芙蓉”美的礼赞 ——《兰亭序》的艺术风格

王羲之的《兰亭序》以其强烈的艺术魅力倾倒了历代书法家，被称为千古绝作而载入史册。

晋代书法的美实质上是晋人的美。晋人向内发现了自己的深情，向外发现了自然，这内外宇宙的契合造就了晋代书法“出水芙蓉”的美。这种美是书家“道法自然”的结果。

我们在欣赏《兰亭》的时候，首先就是它的自然之美（这种自然也就是姜夔所说的魏晋飘逸之气）。孙过庭《书谱》中曾说字要写得美必具五合：“神恬务闲，一合也；感惠绚和，二合也；时合气润，三合也；纸墨相发，四合也；偶然欲书，五合也。……五合交臻，神融笔畅。”王羲之写《兰亭》时，主观和客观条件都俱备，因此信手写来若不经意而完全随意之所到。通篇324字，28行，洋洋洒洒、气畅势贯，在章法上行款纵有行，横无列，参差多变又浑然一体、天然盎然。用笔中锋、侧锋交替，轻重合度，字势欹侧而不失重心，字距分布疏密得宜，错落有致，点画间皆映带而生，顾盼有情。全篇7个“不”字，20个“之”字，极尽变化之能事，无一雷同。

与汉、两晋的其它书法作品相比，《兰亭》书风最明显的特征是它的用笔细腻和结构的多变。大王以前的墨迹如陆机《平复帖》、吴皇象《急就章》古拙可爱、平和恬淡，颇见内敛之功，但少清雅之巧。而王羲之的高明是把自然简约的书风引向一个精密而又华美的境地。创造了一个既注重点画技巧，又注重形式美全新的审美发展模式，奠定了中国书法创作反对人工造作，追求自然之美的美学基础。《兰亭》在用笔上强调笔划的跳荡和线形的多变。在不同情况下都能随势赋形，各呈其态。诸如像“癸丑”、“崇山”、“向之”等有重写和涂抹的字。但从整体上说不伤大雅，反而更能表现出不刻意雕琢的痕迹，充分显示了流畅自然的美。

对王羲之《兰亭》书法，历来都有很高的评价。袁昂《古今书评》云：“王右军书字势雄强，如龙跳天门，虎卧风阙，故历代宝之，永以为训。”解缙《春雨杂述》云：“昔右军之叙《兰亭》字既尽美，尤善布置，所谓增一分太长，亏一分太短。”董其昌则说：“右军《兰亭序》章法为古今第一。其字皆映带而生，或小或大，随手所如，皆入法则，所以为神品也。”

统观《兰亭》一种清丽自然之气笼罩全篇，不激不厉，规矩谙练，字里行间体现了晋人潇散超脱放达的风流神韵，在书法造诣上达到了空前的高度。

112. “颜筋” ——盛唐文化的象征

在盛唐、中唐之际，有一位书法家，他面对王羲之的清秀婉媚；魏晋风度的潇洒俊逸；两晋南北朝书风的轻盈或粗拙，他提出雄强浑厚、端庄凝重的书风。他以革新家的气魄首创筋肉丰腴饱满的书法艺术。为我国的书法艺术发展做出了巨大贡献。他就是美学家曾把他的“颜筋”楷书风格作为盛唐文化象征的书法家——颜真卿。

颜真卿（709—785年）字清臣，祖上原是琅琊临沂（今属山东）人。后移居京兆万年（陕西西安）。颜真卿出生于一个世代从事训诂学、文学和书法的封建士大夫家庭。其上祖都是很有声誉的名流。他曾任平原太守，又因被封为鲁郡开国公，亦称颜鲁公。颜真卿一生仕途十分坎坷。他在开元期间在京为官时，因不满奸相杨国忠弄权误国，而被排挤出为平原太守。当时，安禄山发动叛乱许多官吏闻风而逃。有的应战被杀。只有他联络从兄颜果卿，及时举起义旗，合兵20万，浴血奋战，打击了安禄山的嚣张气焰，使叛军不敢急攻潼关。后来，他回朝为官，因刚正不阿，为权臣李辅国等人所忌，屡遭贬谪。晚年奉使谕叛将李希烈，不为利诱、威胁所动，英勇不屈，为李希烈缢死，他的刚烈清正一直为后人所景仰。

颜真卿书法学过王羲之，学习褚遂良，也学过北碑。而对他影响较大的要算大书法家张旭了。他曾两次去洛阳向“草圣”张旭学书，并把张旭对他的教诲写成一篇有名的书法论文——《张长史十二意笔法记》，把张旭的书法要诀毫无保留地公诸于世，留于后学。

颜真卿留下书法资料很多。现存的碑帖约70多种。他最早的名作是44岁时写的《多宝塔碑》，最迟的是他72岁时写的《自书告身帖》。他的楷书发展大致应分为三个时期：50岁（758年）以前属于前期，这是颜氏向古人和民间书法学习并消化吸收的阶段。这一阶段的书艺特点是结构严谨、秀逸峻美、清雄劲挺。50岁到60岁是颜真卿书法创作的中期。这是“颜体”开始形成风格的时期，这一时期的书艺特点是用笔由方变圆、横轻竖重，转笔不折而转，巧妙地运用中锋和藏锋运笔，写出“蚕头燕尾”字形，由传统的向背转变为向相。这个时期还有一些脍炙人口的行书名作。如《祭侄季明文稿》（50岁）和《争座位帖》（56岁），这几种墨迹都是在特定政治形势下，作者由于强烈感情的激动，所以纵笔浩放、任情恣性，一气呵成，虽是信手拈来，却尽合法度，堪称溶草、篆于一炉，尽楷法之精微。达到了张旭曾教诲的“变化适怀，纵舍掣夺，咸有规矩”的境地。

颜真卿在60岁时写完《颜勤礼碑》，这标志着他的书法艺术进入完全成熟的后期。这时期的书艺特点是：用笔沉雄，结体更趋端严朴拙，意态浑成，大气磅礴，线条丰满而有弹性，达到了炉火纯青地步。周显莲《临池管见》评道：“鲁公浑厚天成，精深博大，所以为有唐一代之冠。唐之颜，宋之米，其精力弥满，令人洞心骇目。”欧阳修《集古录》评曰：“斯人（鲁公）忠义，出于天性，故其字画刚劲独立，不袭前迹，挺然奇伟，有似其为人。”

颜真卿的书法对后世的影响极为深刻。最有名的如五代的杨凝式，“宋四家”，元代的康里巎巎，明代的李东阳，清代的刘塘、何绍基等都是学颜上卓有成绩的书法家。民间统称的“颜筋”、“柳骨”正是对他这种书风的高度评价和肯定。直至今日，“颜体”还为众多的学书者所喜爱。

113. 从米芾的“刷”字谈起

米南宫就是北宋大书家米芾，后人亦称米襄阳，他和同时的书家蔡襄（君谟）、苏轼（东坡）、黄庭坚（山谷）同称宋四家。有一次宋徽宗（赵佶）问他对本朝几位著名书家怎样评价？他回答说：“蔡京不懂笔法，蔡卞（蔡京弟）懂得笔法而笔下少风趣。蔡襄是勒字，像马被缰索拉紧，挣扎不脱。沈辽（《梦溪笔谈》作者沈括的弟弟）是排字，一个个字排列的整整齐齐。黄庭坚是描字，一点一画描出来的。苏轼是画字，侧着笔画成的。”言外之意，他对这几位书家都不太满意，所以被他刻画的淋漓尽致。后来赵佶又问他对自己的字如何看法，他说：“我是刷字。”

对于米芾的刷字，历来众说纷纭。著名书法大师邓散木先生在《临池偶得》中曾形象地解释米之“刷”字说：“竹叶有正背偏侧，竹枝有长短粗细，一丛竹子，从校到叶，绝不相同。所以画家画竹，也运用不同笔法来画出它的不同姿态。米南宫的字就跟画家画竹一样，用正锋、侧锋、藏锋、露锋等不同笔法，使整幅字里呈现正背偏侧，长短粗细，姿态万千，各得其宜。这样就形成了他的独特风格的‘刷’字。”他在《自叙帖》中云：“学习贵弄翰，谓把笔轻，自然手心虚，振迅天真，出于意外。”又说“笔笔不同，出于天真，自然异”。这应该说是“刷字”的最好注脚。体现了他“随意落笔”，“皆得自然、备其古雅”的成功实践。

刷的特点是什么呢？从传世的墨迹看，可知米芾用笔速度迅疾。恰如“天马脱衔，追风逐电”。米芾极力强调悬腕作字，曾自傲地说“善书者只得一笔，我独有四面”。所以米书的点画波磔虚实相间皆全力而出，结体极变化之能事，书势任意纵横，毫无造作之态，可谓意到、笔到、墨到、沉着痛快。表现了他善于驾驭用笔的高超技能。因而在他的作品中充满了率真天趣，深刻把握了“尚意”的本质和时代精神。

其实刷字就是一种利朗劲挺的快写。这种快写所造成深远意境，来源于米芾对历代名家作品的朝夕晤对，反复临摹。他自云“一日不书便觉思涩，想古人未尝片刻废书也”、“学书乃得趣，他好俱忘乃入妙”。就连晚上就寝前还要把有法书的小篋置于枕边才能安眠。这种临池苦学使他到了中年还不能自立门户，人评其书只能称为“集古字”。之后，他在临写过程中择善而从，广收博取，不去模拟古人面貌，反而达到了“不知何以为祖”的地步。表现出米书取诸长处的特点。

米芾的艺术实践告诉我们学书须有法，但又最忌拘法，一旦被法所缚，便无书意，亦即失去了作者的灵魂，失去了书法艺术的真趣神韵。艺术上的创新只有在继承传统的基础上，深层地理解、分析、尊重艺术的基本规律，才有可能得到新的突破，实现创作中从有法到无法的“自由王国”。

114. 但见龙蛇走 如闻神鬼惊 ——怀素《自叙帖》赏析

《自叙帖》的作者怀素，字藏真，自幼出家为僧，俗姓钱，湖南长沙人，生活在唐代中期。他好写草书，用功勤苦。因为贫穷，曾种芭蕉万株，取叶代纸而书，号所居曰“绿天庵”。他勤习书法，“弃笔堆积，埋于山下，号曰‘笔冢’。”据说他“一夕观夏云随风，顿悟笔意”，他曾“自言得草书三昧，斯亦见其用志不分，乃凝于神”，自叙他草书的成熟是“豁然心胸，略无疑滞”。怀素和尚是唐代张旭之后又一位出色的狂草书法家。

《自叙帖》是怀素传世墨迹中最享盛名的代表作。距今已有1200多年历史。《自叙帖》全帖共702字，分为120余行。书为狂草，此帖前六行原已残缺，后由北宋著名书法家苏舜钦所补书。补书虽不及原作，但却使后人能目睹全貌。《自叙帖》的前半部分，简要叙述自己历史、学书过程和学书时受到的鼓励。这一部分六十多行，写得从容不迫，飞动圆转，体态万千。后半部分叙述颜真卿及书家名流对他的赞颂之词。这部分写得真情流露、狂态毕具，书法如同赞词一样如“奔蛇走虺、骤雨旋风”。书家此时心手相应、肆意挥毫，字型忽大忽小，乍正又斜，迭宕生姿。特别是写到最后二十二行，更是情不可遏，好似高山瀑布，一泻千丈，人们仿佛看到一个年轻和尚醉眼朦胧，步履踉跄，在一堵雪白的粉壁上奋力挥扫那“忽然绝叫三五声、满壁纵横千万字”的动人情景。《自叙帖》一般每行写五六个字，而像帖的第一百零四行，只写了“戴公”二字，一个“戴”字横占三行，纵占四个字的位置，而“公”字所占的行格与一般字相差无几，这种大小反差的强烈对比既出人意料，又相映成趣。但就全篇来看，仍不失为一个统一和谐的整体。当怀素写到最后落款“时大历丁巳冬十月廿有八日”十二个字时，飞驰的笔墨戛然而止，犹如快刀斩麻，干净利落，痛快之极。

怀素虽然继承了张旭笔势连绵的狂草，但在用笔上却大有不同，张旭以隶入草，多用外拓的方笔，多用翻折，气势沉厚，而用笔也肥重。而怀素另辟蹊径，他“以篆入草”，使草书圆转而流畅。线条遒劲隽美，因而书法呈现一种单纯、明朗的美。怀素注重笔画的穿插，常借助侧锋、方笔取势，以破圆笔为主体的单调感。在布局上除了采用大小相间，疏密互映等辩证手法外，特别是斜正参差的安排上，打破了二王、张旭以来通过中轴贯气的布局方法，故意使其失去平衡，造成险势，造成一种新的不等量平衡，从而使全篇收到狂放而守法度、错杂而不凌乱、随意而又和谐的艺术感染力。

怀素不愧为一个有个性的书法大家，他以自然为师，用多变的点线交织出一种全新的富有浪漫色彩的书法艺术形象，将永远激励着后世书家推陈出新。

115. 碑与帖

学习书法，都要有临写碑帖的过程，实际上碑和帖是两个不同概念。

“碑”是竖立起来的石版，它不仅是立石、也包括埋在地下的墓志，包括刻在山石上的摩崖、题名和佛经等等。最古的石碑并无文字，只作某种记号而已。从秦始皇开始才在石碑上刻了文字，以记其功，又叫做刻石。是用于皇帝出巡等大事记，民间则谈不到应用。到了汉代碑应用就较为普遍，做官吏的要刻石立碑记其政绩，民间则为贤哲或亡故的先人记其功德善行，竖立在庙堂或道旁或墓前，这时才称为碑。如《张迁碑》即是记张迁在汤阴县为县令时的功德，以至写上他的祖籍历史等等；但在碑后，记有立碑的人，不刻写碑人的名字。所以这些碑拓印作帖取名也就按其内容定名，为谁而立，就称谁的碑。到南北朝魏碑上就刻有书写人的姓名了，而且较普遍。碑还分阳面（前面）和阴面（背面），称碑阳、碑阴，碑顶上有碑帽，在碑帽正中题写文字者称题额。我国的碑数以万计，以西安市南门里和孔庙藏碑最多，称为“碑林”。

“帖”是把前人墨迹（即手书体）摹刻在石版或木板上，再拓印成帖，即是“字帖”。帖的起源和应用是由唐朝李世民开始的。李对王羲之的书法酷爱之极，曾出库银求购，敕虞世南选定得真行、草书二百余体。他亲自倡导临习王羲之《兰亭序》，并在宫禁中刻石以传后世。到宋太宗淳化年间辑刻秘阁帖，除刻有王羲之、献之书法以外；并将张芝、崔瑗、钟繇、卫瓘等人的作品都选摹入帖。从此帖学大兴。阁帖之兴始于唐，成于宋。后经元明两朝，直到清代中期，凡学书法一人无不以字帖为范本。

碑帖的用途，在于临习和欣赏。临习中首先要有眼力识别优劣，方能求得善本。一般不以拓印字迹的清楚为准，重在看字迹之神韵。为择优选，最好请书法老师代选，或书法界名人指导。碑和帖时代不尽同，然各有特色，学习两者均有必要，不必偏废某一种，兼学为高。

116. 学习书法为什么要临碑帖

青少年初学书法，由于缺少对书法知识的基本认识，学习急于求成，不能静下心来认真研究解决书法基本功的问题。他们常常提出这样的问题：“学书不临碑帖行不行？”现代著名书法家潘伯鹰曾就这个问题做了回答。他说：“行！但另外却又发生了经济时间的问题，完全不学古人，完全凭自己去写，是最足以发展创造性的。不过，想想书法发展到今日，已经多少年代了！并且不是一二人的创造，而是悠久的智慧累积！单凭一人去‘创造’，而且只凭这么短短的三四十年来！为什么不去接受优良的传统？为什么不在这个基础上加入个人的努力？为什么偏要去做‘始创文字’的大傻瓜？”潘先生的这番话讲得既中肯又发人深思。

前人有这样一句话：“学不是读书，然不读书又不知所以为学之道。”临帖的意义，正和读书一样，为的是从碑帖里吸取前人写字的经验，学习他们的用笔方法、结构规律，来帮助自己打好写字基础，提高书写水平。因此，临帖久已被历代书家一致公认为练习写字的必经过程和有效方法。虽然我们今天练习写字，只是为了把字写得端正、流丽，看去顺眼，并不要求每个练字的人最终都能成为书法家。但是如不掌握用笔方法、结构规律，是很难达到这个要求的。所以，临帖对练字还是有其现实意义的。

临帖的基本方法有三种：摹写、对临、背临。摹写是用透明纸蒙在范本上，照着一笔一笔的写出来。摹写对掌握范本结构极有帮助。对临即看着字帖，模仿着写。是多数人常用的临帖法。对临既要掌握整字的结体与神气，又要把握其点画的特点。《续书谱》说：“临书易失古人位置，而多得古人笔意，摹书易得古人位置，而多失古人笔意，临书易进，摹书易忘，经意与不经意也。”临与摹各有所长，应结合起来进行。背临是指对临一段时间之后，将字帖合起来背着写。以检验临帖的熟练程度。增强记忆，提高临写的主动性，为创作做准备。楷书的临帖辅助方法还可以在临写的纸上画成“回宫格”、“米字格”，对结构的安排极有作用，对初学者尤为方便。对临帖的三个步骤，先后有序，不可凌乱。

117. 书法整体美的标志

——章法

书法作品赏析中常有这种情况，有的用笔挺讲究，结体也不错，但整幅字挂起来看，却说不出美来。据说清朝大书家何绍基晚年住在历下（今济南），有一个姓廖的很会写字，有人问何绍基：“你看姓廖的字写得怎么样？”何绍基笑道：“姓廖的只知道写字罢了，写一个字应该说很好，但写许多字便不成篇章了。”那位廖先生的情况实际上正应了王羲之早已指出的“夫欲书者……若平直相似，状若算子（即算盘上的算子），上下方整，前后齐平，此不是书，但得其点画尔”！后世馆阁体的弊病。之所以如此，就是因为章法有问题或是不解布白的缘故。

从字体的个体结构到一幅整篇的章法，应看作是结构规律的扩张和应用。广义的章法是包括款式的，狭义的章法是指整幅作品谋篇布局。是指安排布置整幅作品中，字与字、行与行之间相互照应等关系的方法。章法又称布白。

字体结构三十六法里有“相管领”与“接应”二条之说，应看作它已不是专论单个字体，同时也是一篇文字全幅的章法了。“相管领”好像一个乐曲里的主旋，它贯穿于全曲的始终，同时表现出作者的基本乐思。“应接”就是在各个变化里相互照应与联系，这是章法布局的基本原则。明董其昌说：“古人论书以章法为一大事，盖所谓行间茂密是也。”清刘熙载也说：“书之章法有大小，小如一字及数字，大如一行及数行，一幅及数帖，皆须有相避相形，相呼相应之妙。”又说：“凡书，笔画要坚而浑，体势要奇而稳，章法要变而贯。”重视章法是因为它是作品成败的关键。

艺术之美，重在整体美。雕塑大师罗丹说过：“一件真正完美的艺术品，没有任何一部分是比整体更加重要的。”章法的布局美在于“无笔笔凑合之字，无字字叠成之行”。它们之间应有内在的联系，通篇体现出前呼后应，流通贯气，构成生动自然、和谐的统一整体。笪重光认为：“精美出于挥毫、巧妙在于布白”，“常计白当黑，奇趣乃出”，通常“布白是指：字之布白，逐字之布白，行间之布白。”就是说一幅书法作品，如果点画之间顾盼呼应，字与字之间，逐势瞻顾，行与行之间，递相映带，那么整幅作品就会给欣赏者笔势流畅、气韵生动、神完气足的艺术感受。

章法在书法技巧中，虽然是一个独立的部分，但却与运笔的节奏、墨韵的变化，以及笔力的强弱、气势的大小，乃至结构的好坏、意境的深浅等方面有着密切的关系。正如蒋骥所说的“字外有笔、有意、有势、有力，此章法之妙也”。

118. “纸寿千年”

——宣纸

宣纸是中国特有的一种书画用纸，宣纸外观绵韧、有帘纹和云彩花状。它具有纯白、细密、均匀、柔软、经久不变色等优点。用于书写绘画时，它润濡性能好，又耐搓折。中国书法绘画艺术所表现的神采和风韵，全靠宣纸的“特异功能”。宣纸的贡献还在它抗老化的特点，因而使得古代书画珍品赖以保存至今，正如一份调查报告中所说：历观唐宋元明各朝书画用绢写者，脆而黑，存者甚少；用宣纸者，历千百年而不变色，光润如故，故有“千年纸五百年绢之说”。因此宣纸独享“纸寿千年”之美誉当之无愧。

宣纸出产于安徽省泾县等地。宣纸的主要原料是檀树皮，青檀树只有泾县附近的十数个县的部分地区才能生长，因此也只有这一地区才能造出宣纸。宣纸的制造过程除了对原料、水质有严格的要求外，还需要一套精湛的制作技艺。它的制造过程包括浸泡、灰掩、蒸煮、洗净、漂白、打浆、水捞、加胶、贴烘等十八道工序，一百多项操作要求。一张宣纸要经过一年多的时间才能制造出来。

唐代以前，书画家多用绢做书画材料，自唐以后多用宣纸了。宣纸在唐朝已负盛名，据记载，当时宣纸已被定为宣州每年向朝廷进献的贡品了。唐代，宣纸就有了生纸、熟纸之分，生纸又称生宣、就是用纸帘把纸浆抄出来以后，再经烘干后直接使用的纸。熟纸又叫熟宣、矾宣，是把生纸再进一步加工而成。如进行填粉、加蜡、施胶等等，使它沾墨而不晕。在绘画中生宣适用于水墨写意，画家可以随意渲染，表现出虚濛缥缈的意境。熟宣则适用于工笔画，便于细描细写。

五代时，南唐后主李煜特别设立了专门机构监造宣纸，并把精品宣纸贮藏在澄心堂。据说这些宣纸“肤如卵膜，坚洁如玉，细薄光润”，从此澄心堂纸便成为众纸之冠了。至北宋时，才传于世间。据记载，宋代负有盛名的还有宣州泾县的金榜、画心、白鹿、卷帘等纸。其它如玉版、观音、京帘等等名目繁多，不仅反映了当时优质宣纸品种之多，而且说明了造纸技术的高超。

明朝和清朝前期宣纸的制造业仍十分发达，在安徽省的泾县等地，已有相当多的民户完全以造宣纸为业。清代的宣纸又分棉料、皮料、净料三大类。并且有单宣、夹贡宣、罗纹宣等二十多个品种。经过加工复制后，又有虎皮宣、泥金宣、蝉翼宣等名目。

到清朝末年，由于帝国主义的殖民侵略，中国的造纸手工业在洋纸、机器纸的排挤下日益衰落。宣纸因其独特性能，非它纸所能代替，才幸以苟存。解放后宣纸的生产得到复苏，许多传统品种才又恢复了生产。

我国的文字起源于书契。不论是书写在简牍、缣帛或纸上的“书”，还是刻划在陶缶、甲骨或金石上的“契”，它们在表达过程中，都离不开笔。

秦统一中国后，曾派大将蒙恬造笔。《史记·滑稽传》：“西门豹簪笔髻折。”记载了魏文侯时治邺地的大臣西门豹为记事方便，曾在冠上簪着支笔，准备书写用。《史记》称：“蒙将军拔中山之毫，始皇封之管城，世遂有名。”但近年在考古发掘中，已发现了战国时期的毛笔，可见蒙恬只是对制笔技术和原料选择上有所改进，因而“世遂有名”而已，并非首创。

书法之所以能成为艺术品，有两个主要因素：一是由于中国字的起始是象形的，二是中国人用的笔。古代“笔”的原型是“聿”。篆文聿，像手把笔，笔杆下扎了毛。殷朝人就有了笔，这个特殊的工具才使中国书法有可能成为一种世界独特的艺术，最早的笔是把兽毛（主要是兔毛），捆缚起来做成的。它铺毫抽锋，极富弹性，所以巨细收纵，变化无穷。

现代所用的毛笔一般分为：柔毫、健毫和兼毫等三大类。羊毫性软，吸水量大，弹性弱，属于柔毫；狼毫与兔毫性硬，吸水量小，弹性强，属于健毫；兼毫刚柔相济，则是另一种效果。它们分别是采用山羊毛、黄鼠狼尾和野兔脊毛等所制。《书法要录》云：“王右军写《兰亭序》以鼠须笔。”且冠以“书圣”之誉，故后人素以鼠须笔为重。

关于传统的制笔方法，相传有“诸葛法”与“韦诞法”，由“诸葛法”制成的，亦称为“天心散单笔”。该笔的制法是以一种或两种兽毫参差散立而组合。其源或本于王羲之的《笔经》，“杂青羊毛并兔毫，惟令齐平。以麻纸裹柱根令治……”。韦诞则是三国人，有文才，工书善制笔墨，著有《笔方》。其法是用两种不同的兽毫来制作，强者为柱，柔者为被。被毫又分心和副，而以健者为心，软者为副。常见的一般是以鹿毫为柱，羊毫为被，即为兼毫。

由上可知，《笔经》与《笔方》是我国制笔史上异曲同工的两大传统流派。前者杂毫、无心、裹麻纸；后者分毫、有心、不裹纸。

《尼古录》书中说：笔有四德，锐、齐、健、圆。这个要求，也是我们选笔的标准。“锐”指笔锋的尖度，笔头尖锐，书写时易点画清晰；“齐”是指好的笔将毛散开时，锋头毛是整齐的，浸墨则收为锥形，只有齐才会尖；“圆”指笔锋肚丰满，笔肚不空，满时含墨多，运笔笔锋不散，写字不枯竭。“健”指有弹性，写字时有反力，一笔写好。笔头立即恢复原状，不管粗细盘绕，点画疏密，笔毫始终能保持原状。笔能俱此四种优点，书写者便会得心应手左右逢源，写出佳构。

120. 古墨趣说

墨的发明年代虽不明确，但它和笔是应当同时的。历代丰富的制墨艺术，不仅为文人们所喜爱，也推动了制墨业的完善和发展。

我国文字记载中的第一个制墨人是三国时的韦诞，南齐的萧子良称赞为“仲将（韦诞字）之墨，一点如漆”，据记载：韦仲将制墨法，选醇松烟一斤，胶五两，和入生漆，以及麝香、朱砂等名贵材料调合后，在铁臼中捣三万杵而成。墨到晋代才加胶调合而产生光泽。西晋文学家陆机所写的《平复帖》流传至今已有一千六百多年，字迹仍清晰醒目，这是世界上保存下来的写在纸上的最早墨迹了。唐代制墨更为精良，奚姓一家以制墨曾获墨官的有奚璘、奚鼎、奚超，超的儿子廷珪得祖传之秘、其制品精美，到南唐深得皇帝李煜的赞赏，不仅封他们做官，还赐奚代一家改姓李，此后，奚超的儿子李廷珪墨名满天下，一时民谚云：“黄金易得，李墨难求。”宋代由于雕版印刷事业的发展涌现了一大批制墨的能工巧匠，北宋的潘谷制造的墨被人们誉为：“墨中神品”，不仅质地极清而且香气浓郁。文人墨客争相收藏。北宋大文学家苏东坡就曾在湖北黄坡雪堂藏墨多至七千锭，天晴出示品玩，其珍爱如此。秦少游藏有李廷珪墨，潘谷见到即下拜说：“真李氏物，我生再见矣。”到这时除松烟墨外，才开始有油烟墨。明代制墨名家罗小华、程君房、方于鲁等人，罗小华利用桐油烟制造出的墨“坚如石，纹如犀，黑如漆，一螺值万钱”。有些商人就由于贩卖罗墨而发了大财。程墨坚硬且焕发光彩，搽笔润滑而不涩，写在纸上不会发晕，曾受到大书画家董其昌的高度赞赏。清代制墨的曹素功、汪近圣、汪节庵和胡开文四大家最为著名。曹素功曾制出一套高级墨共三十锭，墨西分绘黄山三十六峰，每锭易形也依山峰形状大小不一，拼合起来恰是一幅完整的黄山图。康熙皇帝南巡时，曹将这套墨作为贡品献上，大受赞赏并为该墨赐名“紫玉光”，曹素功由此名声大震。清代乾隆年间的御墨，原料多为明代遗墨风化碎后加工的，故质地极好，光泽耀人，墨迹入水数月而墨色不跑。皇帝分赐臣下也常用墨。拥有资产的豪富文人，也常自己监制佳墨，常在墨的正背、两侧、顶上刻有诗文、字画，有极高的文学价值和工艺价值。大量的人力物力用在墨上，可见中国文人对墨的珍爱。

121. 砚的来历和演变

“砚”是磨墨的工具。远在新石器时期，人们在陶器上绘出不同颜色花纹和书写文字，细腻的颜色都是当时研磨出来的。最初的砚总是和研石并提。

砚起于何时，至今尚无定论，从笔墨的发展以及汉代砚在造型上的完美程度可以断定，春秋战国时期已经有名副其实的砚。1975 年底在湖北云梦县睡虎地的秦墓中，出土了砚和研石各一件，由鹅卵石加工而成。砚面与研石面均有使用痕迹与墨迹，属战国晚期之物。是目前能见到的最早古砚石物。

汉代的砚多以石质制成，上层人物讲究些也用玉制砚。也有陶制的，其形状类似爵鼎，上有盖，下有三足。既实用又是装饰品。东汉还使用一种兽形鎏金的铜砚盒，并镶嵌珠宝、珊瑚之类以作装饰。魏晋南北朝时出现了瓷砚，其形圆似马蹄，砚面无釉，留涩为便于磨墨。

唐代以前没有高腿桌椅，人们席地而坐，凭借矮几读书写字。砚的造型多是圆形和箕形，没有墨堂与墨池的区分，以便多聚墨汁。唐代陶砚比较流行，有名的“唐三彩砚”和“澄泥砚”，据说澄泥砚是取山西绛州汾河里的泥，经过细绢装袋过滤，澄淘成细沙而烧制的。所以它具有细腻光泽的特点。唐代韩愈《瘞砚史》说：“土手成质、陶手成器”即指陶制过程。

宋代的砚注重选料，善于利用石上的星眼纹色设计出巧妙的造型。有的名砚上多用单线雕镂花草人物或文人题赞。有的还呈半浮雕式富于立体感，提高了砚的工艺欣赏价值。

在元代石砚中，有一件很特别的砚叫“石暖砚”。这方砚在一块石上雕有并列的两个墨堂，墨堂下面凿成空腔，腔内可燃火，把石砚加热，以防结冰，可谓独具匠心。元、明、清至民国文人墨客对名砚尤其是端砚备加推崇，对砚的雕琢也更加精致细巧。

我国产砚的两大宝地：一是广东的端州（今肇庆），一是安徽的歙县。端砚和歙砚名垂古今是历代公认的佳砚。李贺有《咏端砚诗》云：“端州石工巧如神，踏天磨刀割紫云。”宋代陈后有评紫端砚诗句。“滑如女肤色马肝。”实际上我国砚石的分布广泛。江西婺源龙尾山的“龙尾砚”、甘肃临潭县的“洮砚”、山东的“鲁砚”等为著名。山东沂南徐公店之徐公砚亦颇精良，据说当年王羲之就用过，它具有质坚柔润，具有零下四度不冻墨之特色。近年大力发展、远销国内外，堪称文房珍宝。

122. 由王献之“执笔不脱”所想到的

无论是任何一种工具，要很好地发挥它的作用，必定有一种最合适的使用方式。当颜真卿问：书法如何能写得和古人一样时，他的老师张旭首先提出“妙在执笔”。而在执笔中，争议最大的，当推王献之执笔不脱的故事了。虞龢在《论书表》中记载：“羲之为会稽，子敬七八岁学书，羲之从后掣其笔不脱，叹曰：此儿书，后当有大名。”其后，便众说纷纭，成为千古疑案。

近代书法家沈尹默先生曾形象地用拿筷子来说明执笔的道理。并指出：“人们往往认为这些小事，不值得用心去学习”，其实“一生不懂执筷法的人，一生也就不能好好拈菜，不但旁人看见替他难过，他自己着实感到不方便”。所以字要写好，学会执笔是首要的。

书法对于执笔向来有种种不同的主张，但从适合于手臂生理的运用，充分发挥毛笔的性能即是由二王传下来，经唐朝陆希声所阐明的：抵、押、钩、格、抵五字执笔法。笔管是由五个手指把握住的，五指各有用场、各尽其力才能把笔管捉稳，才好应用，说它适合于使用，就是能达到前人所说的运腕要求。指执须死，腕运须活，互相配合，才能发生作用。

沈尹默先生对五字执笔法理解最深。他对五个字的意义申说的深入浅出。抵字说明大指的用场。用大指肚子出力紧贴笔管的内方；好比吹笛子时，用指抵住笛孔一样，但是要斜而仰一点，所以用这个字说明它。押字是说明食指的用场。押字有约束的意思。用食指第一节斜而俯地出力贴住笔管外方，和大指内外相当，配合起来，把笔管约束住。这样一来，笔管是已经捉稳了，但还得利用其他三指来帮助它们完成执笔任务。钩字是说明中指的用场的。大指、食指，已经将笔管捉住了，于是再用中指的第一、第二两节弯曲如钩的钩着笔管外面。格字说明无名指的用场的。格取挡住的意思。又有用“揭”字的，揭是不但挡住了而且还用力向外推着的意思。无名指用甲肉之际紧贴着笔管，用力把中指钩向内的笔管挡住，而且向外推着。抵字是说明小指的用场的。抵取垫着、托着的意思。因为无名指力量小，不能独挡住和推着中指的钩，还得要小指来衬托在它的下面，去加一把劲，才能够起作用。

以上所说的是执笔的正确方法。倘能做到，可以说是已经打下了写字基础。至于执笔宽紧，苏东坡则认为：“把笔无定法，要使虚而宽。”米芾亦讲：“学书贵弄翰，谓把笔轻，自然手心虚，振迅天真，出于意外。”终为书翰要诀。至于记载中的献之执笔不脱，显然有艺术夸张成分。当对，羲、献父子相差四十多岁，献之即使握的再紧，岂有拔不掉之理。但可以肯定献之的执笔法与父亲的“指实掌虚”的执笔方法不谋而合，正是因为看到年少的献之执笔方法的正确，所以羲之才情不自禁地发出“儿子的书法以后一定能成大名”的感叹。

123. “永”字八法是书法正宗吗

中国的汉字，由一点、一画组成的方块形字，从一笔到五十几笔（见《康熙字典》）可组成不同笔和不同结构的多种字体。笔画在书法中称点画。不管繁体简体字，汉字总离不开笔画的组织。初学习字，多采用古人创造的“永字八法”作为文字书写的法则。

“永”字八法，起于何时，说法不一，有说是后汉崔瑗始创，有说是王羲之偏攻，《唐人说荟》载为欧阳询所创。不论谁所创，用一字作所有字之理论，八画之选有其科学道理的，它非常适合于楷书的写法。按照“永”字的笔画顺序分别是：点曰侧，平横曰勒，直曰努、钩曰趯、仰横曰策，长撇曰掠，短撇曰啄、捺曰磔。

八法的基本思想就是要求把楷书的每笔画都写得有力有势。我们现在说的点、横、竖等是从线条的长短、形态和方位来说的，就文字而言，诸如像点、横、竖这类几何学式的线条有什么力和势呢？清代的包世臣说：“‘永’字八画而备八势，故用为式。”式即法式、规范。他总结八法的本质，就在于八画的取势。以下节录他对书法的势所做的具体说明：

“夫作点势，在篆皆圆笔。在分皆平笔，既变为隶，圆平之笔，体势不相入，故示其法曰侧也。平横为勒者，言作平横，必勒其笔，逆锋落纸，卷毫右行，缓去急回。盖勒字之义，强仰力制，愈收愈紧。又分书横画，多不收锋，云勒者，示隶画之，必收也。后人为横画，顺笔平过，失其法矣。直为努者，谓作直画，必管逆向上，笔尖亦逆向上、平锋着纸，尽力下行，有引弩两端皆逆之势，故名努也。钩为趯者，如人之趯脚，其力初不在脚，猝然引起，而全力遂住脚尖。故钩未断不可作飘势挫锋，有失趯之义也。仰画为策者，如以策策马，用力在策束，得力在策末，着马即起也。后人作仰横，多尖锋上拂，是策末未着驰。又有顺压不复仰卷者，是策即着马而未不起，其策不警也。长撇为掠者，谓用努法下引左行，而展笔如掠。后人撇端多尖颖斜拂，是当展而反敛，非掠之义，故其字飘浮无力也。短撇为啄者，如鸟之啄物，锐而且速，亦言其画行以渐，而削如鸟啄也。捺为磔者，勒笔右行，铺平笔锋，尽力开散而急发也，后人或尚兰叶之势，波尽处犹婀娜再三斯可笑矣。”他的解释既讲写法又讲力和势。同时正、反两方面都说，言简意明，学书者须细细领悟和体会。

“永”字八法当然是后人伪托的，以这八种笔法不仅要指导书家创作，成为书法正宗，而要概括中国文字的组成因素，当然是不全面的。实际上八法只讲了作为汉字中基本之点画，它还远不是书写过程中笔画取力和势的全部内容。比如平横为勒，实际书写中，勒经常从左下方向右上方略取斜势，真正平横的勒反而不多。直为努，实际书写中，努经常是向左或向右略取弧势。同时，它还没有“戈”法和“乙”（“风”、“气”）法，“乚”法（术语称作“背抛”）等。

汉字的笔画，在世界文字中别具一格。它的长短结合，曲直并举，刚柔相济，变化丰富，多有意境。这样一种艺术，实在值得我们深思。按照永字八法来写的笔画，我们习以为常，但不能熟视无睹，实在有再认识的必要。

124. 生命的启示

——谈书法中的骨、筋、肉、血

后汉大书家蔡邕说：“凡欲结构字体，皆须像其一物，若鸟之形，若虫食禾，若山若树，纵横有托，运用合度，方可谓书。”元代赵子昂写“子”字时，先画飞鸟之形，使子字有鸟飞形象的暗示。他写“为”字时，画鼠形数种，求其变化，吸取着深层次的形象思维。在这里字已不仅是一个表达概念的符号，而是书家用字的结构来表达物象的结构和生气勃勃的动作了。

常识告诉我们：自然界中生气勃勃的生命的躯体是由骨、肉、筋、血构成：“骨”是生物体最基本的间架，由于骨，一个生物体才能站立起来和行动。附在骨上的筋是一切运动的源泉。敷在骨、筋外面的肉，包裹着它们而使整个生命有了形象，而流淌在筋肉中的血液营养着、滋润着全部形体。这样，一个生命体便诞生了。中国古代的书家正是借助对自然界生命躯体的观察，用它所具有的方法和工具，表现出一个生命体所具有感觉来。中国书法不像绘画，直接摹拟客观形体，而是通过较为抽象的点、线，使我们从感情和想象里体会到客体形象里的骨、筋、肉、血。

明人丰坊的《笔诀》里说：“书有筋骨血肉，筋生于腕，腕能悬，则筋骨相连而有势，骨生于指，指能实，则骨体坚定而不弱，血生于水，肉生于墨，水须新汲，墨须新磨，则燥湿停匀而肥瘦适可。然大要先知缺，斯众美随之矣。”近人丁文隽对这段话解说的很清楚，他说：“于骨所以支形体，筋所以司动转，骨贵劲健而筋贵灵活，故书点画，劲健者谓之有骨，软弱者谓之无骨，点画灵活者谓之有筋，呆板者谓之无筋。欲求点画之劲健，必须毫无虚发、墨无旁溢，功在指实，故曰骨生于指。欲求点画之灵活，必须纵横无疑、提顿从心，功在悬腕，故曰筋生于腕。点画劲健飞动则见刚柔之情，生动静之态，自然神完气足。故曰筋骨相连有势，势即赅刚柔动静之情态而言之也。夫书以点画为形，以水墨为质者也。于人筋骨血肉同属于质，于书，则筋骨所以状其点画，属于形；血肉所以言其水墨，属于质。无质则形不生，无水墨则点画不成。水湿而清，其性犹血。故曰血生于水。墨浓而浊，其性犹肉，故曰肉生于墨，血贵燥湿合度，燥湿合度谓之血润。肉贵肥瘦适中，肥瘦适中谓之肉莹。血肉惟恐其多，多则筋骨不见。筋骨贵惟患其少，少则神气全无。必也回质停匀，始为尽善尽美。然非巧智兼优，心手双善者，不克臻此。”所以，正确地理解书法艺术中的骨筋肉血相互间的作用和关系，对学书者尤为必要。

当然，书法之称为艺术决不仅仅限于将字这一表达概念的符号注入表现生命的因素，最重要的是要从自然界的山川万物中不断得到思维和启迪。

125. 用笔重于结体吗

书法中关于用笔和结体的关系，历来有争议，但大多数书家认为用笔重于结体。用笔问题的提出，说明了我国书法由侧重于文字符号的实用阶段，进入了较成熟的艺术创作时期。从殷商的甲骨文到周秦的大篆，似乎还不可能尖锐地提出用笔问题。这是因为就小篆来说，笔划同样粗细，恐怕还没有牵扯到太多的用笔问题。

中国书法，经过秦汉小篆和初期的隶书，到了所谓“八分”，用“散笔”作隶，即出现了带挑脚的“分势”，毛笔的特点才比较充分地发挥出来，用笔的问题才可能明确地提出来。晋朝的卫铄明确地提出“夫书不用平直，不用调端，先须用笔，或偃或仰，或欹或斜，或小或大，或长或短”。可能是针对当时受篆书束缚的书风而言。她的学生，大书法家王羲之相传在老师的《笔阵图》后面题了几句话，这就是后来常被书家引用的：“夫纸者，阵也，笔者，刀稍也，墨者，鍪甲也。水砚者，城池也。心意者，将军也。本领者，副将也，结构者，谋略也……夫欲书，先乾研墨，凝神静思，预想字形大小，堰仰平直，振动令筋脉相连，意在笔前，然后作字。若平直相似，状如算子，上下方整，前后齐平，此不是书，但得其点画耳。”这里，王羲之说得更明了，他把只重结体，不重用笔的字叫作“算子”，只是“但得点画”而已。

此后，历代书家大体都接受了这一思想，但明代的董其昌因为元代的赵孟頫看了一本“兰亭”的拓本以后发了一通感想，说“结体因时而异，用笔千古不变”，却极力反对，他认为勿须重视用笔，而结体更为重要。其实，董其昌在结体、布局方面多有心得。即使在用笔的刚柔、疾涩方面，也是十分注意，颇有成绩的宋代黄山谷说“字中有笔，如禅家句中有眼”。宋、明代的书家都很重视用笔。姜白石在《续书谱》里说：“古人遗墨，得其一点一画皆昭然绝异者，以其用笔精妙之故也。”解缙也说：“今书之类自锺王，其功在执笔、用笔……”。而董其昌看重结体，也多有“矫枉过正”之偏，未免有标新立异之见。清代的包世臣曾指责董、赵之争，但他又没有总结好，尽管他对书法的用笔曾做过一番研究和提倡，但他思索多年的“执笔运指而不用腕运”的方法还是受到了康有为的驳斥。平心而论，包世臣在控制用笔、运用笔锋的变化上还有自己独到见解。在用笔上，历来有“中锋”、“侧锋”、“偏锋”之别，包世臣特别提出“裹锋”、“中实”二说，这是过去没有的。他说的裹锋其实就是从唐朝的“中锋”逐渐解放出来的一种过渡，也可叫“半中锋”，方法是下笔稍露即藏。他认为初唐的褚遂良和宋代的苏东坡用裹锋比较明显。他提出的这一点对于我们理解宋代书法风格具有参考价值。他的“中实说”，认为用笔的方法，起笔、落笔两端固然重要，但于画之中截充实而不怯弱同样不能忽视。这一点古今书诀都没提及到。应该说包世臣还是有见地的。

用指也好，用腕、用肘也好，要随字的大小、体裁和写字时的姿势而定。作为书家，自要多方面的练习，方能适应不同要求。

围绕着用笔的许多议论，是有道理的，不是说结体、布局、章法不重要，像颜鲁公总结的“大字促之令小，小字展之令大”等视觉形象上的规律，仍不失为很好的经验，我们只是说，比较而言，用笔是第一位的。结体是空间的，运笔是时间的，结体是汉字和书法艺术共同遵守的规则，而用笔则是书法艺术自己的独特的要求。

我国古代关于书法和绘画的关系历来有书画同源的议论，文字和绘画，由于其用途不同是有相当大的性质上的区别的。

从历史发展看，在一定的历史阶段，书和画是一致的，都源于“划道道”这样一种形式，都是从“画道道”中分化出来的。远古时期，当人们感到结绳等符号过于简单，以摹仿外物的形状来标记语言更为方便时，书法就成了绘画的一种，但是，这种状物的办法，同样束缚着对语言的表达和记录。逐渐地文字仍然向着符号化、逻辑化的方向发展。

一般说来，书法由用笔和结体两部分组成。结体，是构成文字符号的形状，用笔则是构成这种形状的不同类型的线条的运用。书法艺术在技术上的特点，就在于线条按照既定的字形结体运动，这就是“势”。而作为绘画艺术来说就不仅有线，更不仅是线条的运动，它更多地是以点、线、面、色彩等各种手段来能动地再现外物的视觉形状。它可以表现人物、山水等图景，通过这些，表达画家的思想感情，反映客观生活。而书法并没有这些特点。它虽然也是视觉的，但不是以状物为造型手段。就艺术创作而言书家用点、线等变化运动来表达思想感情，与其说接近绘画，不如说更接近音乐的规律。

当然，艺术是触类旁通的，有其内在的规律，对于书法同样是适应的，是要遵守的，前人经过长期的经验积累，总结了许多行之有效的规则，如“上大下小”“左疏右密”等是有参考价值的；但这些形式的规则，不是一成不变的，为了书法艺术更本质的要求，这些规律常常打破。从而使原有的书风为之变，取得一种新的姿态。在某种意义上，书法所遵守视觉形式的规律（如重心、比例等）更加直接，它始终是按照一定的节奏韵律来抒情达意，正如音乐之旋律。

应该说文字和绘画之间有一定的历史渊源，至于“书画同源”之说是从艺术种类上加以比较的。历代书家兼画家的不乏其人。清代的刘熙载明确地把书和画同加品评，认为“书与画异形而同品”，这种看法是有一定道理的。

中国传统绘画的特点，强调画家感情的表达，中国画要以渗透作者情意的力为基质，必须要由肩、臂、腕力共同完成的用笔才能获得。也就是说任何内容的中国画都离不开丰富多彩的线条，恰恰在这一点上，书法和绘画在用笔上不谋而合。

长期以来中国画家和书家将用笔提到首位，使书画成了一个统一体，中国绘画层次的提高离不开书法用笔的引进。书法的技巧，又间接地溶为绘画的一个组成部分。不仅画上题款，而且是画法本身不可缺少的，而一般书家，即使不兼为画家，也可画上几笔兰草和竹子，因为它突出用笔，书家有此训练，学起来自然比较容易。人们常说“琴棋书画”，书似乎更接近“琴”，而画在传统中却力趋于“书”。

127. 意在笔先还是笔在意前

书法创作中的客观条件是重要的，然而更主要的是其精神情绪。蔡邕《笔论》说：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善矣。”在这里他强调创作之前对主观情绪的自身调节，是进入创作的重要前提，正是这种调节才带来那种兴来不可遏的创作欲望。他同时告诫“若迫于事，虽中山兔毫不能佳也”，是从另一个方面说明，由于被事所“迫”的创作，即使有得心应手的好工具，由于没有将情绪调动起来使之进入“角色”的创作，同样写不出好作品。

卫铄《笔阵图》说：“意后笔前者败；意前笔后者胜。”王羲之也说：“意在笔先，然后作字。”则进一步强调了“意”在创作中的重要作用。“意在笔前”不应理解为“形在笔前”，要进入一个最佳创作心态，对字形不会没有考虑，但只能是一种粗略的构想，并非精密的计划。如果意后笔前，就意味着意随笔而动。“意”反而出于一个被动的地位了。任何一幅成功的书法作品，并非想好字形再写到纸上。是因为“心不厌精，手不忘熟”、“意先笔后”才使得“翰逸神飞”。意在笔前也并非忽视笔的作用。体现在作品上的恰恰是意到笔到的“心手双畅”、笔随意转的手心契合。

其实进入到创作状态中更多的是“随意赋形”。正如有些艺术作品最有价值的部分大多也不是在创作之前就完全构思好的，而是随着审美体验的深化创作冲动的推动下，不断地扩展深化而产生于挥运之中的。尤其是行草书、大字的创作常常借助于激动和兴奋而书，从王羲之、张旭、怀素、颜真卿等书家的创作实践看，他们的作品决非在创作前在心中已有“构架”，而是与他们此时的“物我两忘”的挥毫过程同步而生。这种“随意赋形”的艺术创作，来源于自发情感的流露，瞬间灵感的启示，心手相应的表现。

书法创作中，“意在笔先”还是“笔在意前”，甚至在“即兴”或“闲静”状态下“写字”这些都不重要，重要的是书写者在“写字”时想表现什么，如何表现，人们从作品中能够体验到了什么，意的神理在于“书为心画”。倘能如此，作品便能立于不败之地。从而也在本质上悟到了书法为什么能称之为艺术的根本原因。

128. 师承与模仿

书法赏评中历来讲究师承渊源关系的探索。主要从书法家师从何人，师法哪些碑帖，在作品中体现了哪些传统因素等方面的考察，以示正统得正法。

“师承”容易和“模仿”、“死学”这些意思等同起来，产生一些偏向。但师承不等于“模仿”、“死学”。大凡创始者之所以为创始，皆取法乎自然，自己立法，似无所“本”，却是更大意义上的“本”。正是有了他们，才使得这些知识具有了永久的保存价值。但对于继承者则有所师承，讲“门第”、派别及“家法”，也是很自然的事。在西方古典美学思想里即使最讲“天才”、“创造”的艺术哲学，也不否认师承的重要性和必然性。而是把“师承”（西方叫“跟随”）和“模仿”区别开来。

所谓“师承”实际上是在前人的指引下走自己的路，承认“师承”意味着学有所“本”，创有所依。艺术风格的最终确立，与“师承”有重要的关系。正因为“师承”的相同，才有了相同艺术风格流派产生的理由。但是强化“师承”的作用，也常常带来一些不正确的观点和行为。师出名门而无所作为，或从师而不得正法，走上斜路，也不是少数。羊欣以王献之为师，死守师法而不变，他的书法毫无自己特点和新意，能有人看重吗？于此相反，自学苦练、沉潜往复，以碑帖为师，无师自通而卓然成家却也大有人在。所以黄庭坚说：“随人作计终后人，自成一家始逼真。”“师承”的关系并不是不重要，最要紧的是“师承”过程中的取法乎上，究其神理的学习方法和创新意识。书法的师承源流只能以书法作品为依据，不管你师从何人，不管你师法了多少碑帖，只有在作品中体现师承的艺术因素，才能肯定其师承渊源。

与师承的观点相反，模仿最忌“死学”，机械的临摹或唯心的标准，学习方法上的被动，必然导致对碑帖理解上的偏差。倘若临帖也只得到“模象体势，虽形似而无精神”的效果。模仿的学习过程又往往表现在缺少对书法渊源的探究和追踪。从某种意义上说，对师承渊源关系的学习追踪越远，距离成功则越近。而一味模仿则是成功的大敌。由此可见，“师承”与“模仿”之间有明显的区别。

“书无百日功”。书法艺术是要下功夫的，只有在大量临摹前人碑帖的基础上，随个人兴趣喜好，以某种风格为规范，勤学苦练，进而博览众体，才能在“极熟之后”创作出“诸法皆忘、神在其中”的艺术作品而卓然成家，按照一般的学习规律来看，有师承渊源关系的学习基本功扎实，容易少走弯路。

129. 文字、简化字与书法

书法是从汉字的实用书写中发展起来的一门独特的艺术。正因为如此，不少人持有“书法就是写字”的观点，究其实质是混淆了文字与书法两个不同的概念。

文学与书法的区别在于：文字要求稳定与统一，要求规范化；书法则要求有个性，要求变通。这样就出现了共同规范与各有个性的统一，稳定与变化的统一，也就是文字与书法的结合。文字是社会交流思想的符号系统，书法则是一门艺术学科。书法通过作品，激起人们心目中许多美的感受。因比，书法与文字的结合，就产生了一种具有美学价值的符号。文字与书法都是视觉符号而有区别。文字的一个个不同形体，区别不同的音义；书法的每个不同的笔画与结体，区别出各种流派的艺术风格。文字以有限的形体表达无限的意义。书法则以无限的形体（指因人而异的用笔与结体），表达无限的意义——各不相同的力和势的优美笔意。

汉字简化是社会发展的需要和必然，是一条客观规律。它对于汉字的进一步流通和使用，对丰富汉字的造型都起着积极的作用。至于简化字和书法的关系如何摆正，还是周恩来同志讲得最为明确。他说：“书法是一种艺术，当然可以不受汉字简化的限制。简化字本来主要是用在印刷上的，我们不可能强制大家必须按照《汉字简化方案》写字。因此汉字简化不会，对我国的书法艺术有什么不利的影响。同时我们也应当欢迎：书法家按照简化汉字书写，以提高简化字的艺术水平。”这段话讲得很全面，既不强调书法家必须写简化字，又欢迎书法家写简化字。

历代书法家在写好单体字方面积累了丰富的经验，这些经验同样适用于写好今天的简化字。实践证明：汉字简化不仅不会影响书法艺术的美学价值，而且还推进了书法艺术的发展。东汉蔡邕曾说：“鸟迹之变，乃为佐隶，黜彼繁文，崇兹简易……随事从宜，靡有常制。”可见崇尚汉字简化是符合社会发展方向的。

既然书法建立在文字的基础上，我们就不能忘记或忽视这个基础，既不容许书法家随便写错字、写别字、写不规范的字，不容许写语言音义体系格格不入的字以及任意增减或改动笔画的字。书法家应在维护民族文字的正确使用方面承担重要责任，做出楷模。

人品是指人的品格、格调，品格是对一个人道德行为标准的评价。书品是对书法艺术的品评。

把书品与人品联系起来，是中国古典美学一个传统思想。反映了古典美学对于艺术作品审美价值的独特的看法。我国近代史上的文学家和著名的文艺批评家、书法理论家刘熙载认为，艺术作品审美价值的高低，取决于作者的思想境界的高低。他在《书概》中说：“写字者，写志也。故张长史授颜鲁公曰：‘非志士高人，讵可与言要妙？’‘书，……如其人而已’”。刘熙载认为，写字就是写志，通过对一个人所作诗、书的观察，就可以看出这个人的“志”，看到这个人的大概风貌。他说：“秦碑力劲，汉碑气厚，一代之书，无有不肖乎一代之人与文者。”因此他强调，艺术家首先要致力于提高自己的人品。

在我国书法史上，有不少书法家的人品与书品相吻合。如唐代颜真卿其人品刚正不阿，行为刚毅果敢，以致为国捐躯，所以才有他遒劲的书法风格和宏大气魄。唐代书法家李邕，平生注重义气、爱惜人才，他擅长碑颂，又多亲自书写。时人求其墨宝大都奉上金银财物，数目极大，但他却用来周济穷人，拯救孤苦。家里并未留下多少积蓄。李邕的书法艺术之所以能留下千古美名，是与他高尚的人品分不开的。应该说艺术风格的存在是人品与书品的必然归宿，两者是有机的整体。古往今来德才兼优的书画家不乏其人。然而，好人不一定是书法家，书法家也未必都是好人却又是现实。这又该怎么解释呢？清代书家朱和羹曾说：“论世者，慕其人，益重其书，书人遂并不朽于千古……京书姿媚，何尝不可传？后人恶其为人，斥去之，而进端明于东坡、山谷、无章之列。然而士君子虽有绝艺，而立身一败，为世所羞，可不为殷鉴哉！”他的本意是说蔡京因为众所“恶其为人”被蔡襄取代的事例，告诫人们以此为鉴。但由此也道出了古代有些书法作品的兴废，是因“慕”，和“恶”的感情因素所致。尽管他也承认蔡京有“绝艺”。晚明四家的董其昌，居家豪横，欺压乡民，结怨甚多，被当地的老百姓抄家焚宅，辛苦聚敛的文物字画、金银器皿付之一炬。从其为人来看，大有可议，但他在书画方面，却有很高的成就。康有为称他的书法“俊骨逸韵”，据《明史·文苑传》载：“其昌书始以米芾为宗，后自成一家，名闻外国，尽素短札，流布人间，争购宝之。”冯班《钝吟五要》说：“董思白不取遒健，学者更弱俗；董公却不俗。”如此等等，不胜枚举。

那么，为什么人品不好也能写出好字来呢？清代书家吴德旋有很好的解释：“明自嘉靖以后，士夫书无不可观。以不习俗书故也，张果亭、王觉斯人品颓丧，而作字居然有北宋大家之风，岂得以其人废之。”对于这种现象，他指出是“以不习俗书故也”。由此可知，书品的高下，还在于取法乎上的学习方法和创新意识，董其昌的风格是建筑在神韵、气势、墨法、分行布白上的。用他的“不习俗书”来验证刘熙载的“如其学、如其才、如其志”的说法可谓不谋而合。

131. 从“驻马观碑”谈书法欣赏

相传欧阳询看见索靖一块古碑，先是“驻马观之”，走了几步以后又返回来，“下马观之”，看疲倦了，就铺开毡子坐下来观之，来去反复地观还嫌不够，干脆在碑旁边睡了三夜，最后才离开。我们无法目睹这块古碑的书法是何等的精采。但欧阳询面对这块古碑驻马、下马、坐下来，以致住下这样长时间的观察体味，却使我们想到另一个问题；书法——该怎样欣赏呢？

书法上的笔画，其实是静止的，可是感到它在飞舞；它不包含能量，却又感到它有千钧之力。用卫恒的话说，就是使欣赏者感到“志在飞移”，是“将奔未驰”。正是这种体现“志在飞移”的书法艺术，通过充满情感的艺术美的魅力，使欣赏者如醉如痴，留连忘返。

欣赏书法可从以下四个方面去探究。一、线条美：书家的艺术技巧主要靠线来形成艺术感染力。美的线条具有圆，即有立体形象；劲健，即具有活力；丰富，即富有变化；自然，即具有天趣等特点。二、结体美：字的结体如同建筑之基础框架，要在坚实、稳固的基础上追求各种对比结体之美，应在平整中求奇险、整齐中寓参差、在奇险中求平衡，力求变化、和谐、多样统一。三、章法美：章法是整幅作品的谋篇布局、经营位置。章法美体现在作品中的是和谐、统一、完善，显示的是整体美，而不是局部和细节的美，要自然生动浑然一气。四、意境美：一幅优秀的书法作品，固然由于它的用笔、结体、章法布白的高度技巧，而更重要的是书法家创造了美的意境，美的意境则是状物与抒情的和谐，是书家艺术造诣、文化修养在书法中的最终体现。

书法是书家精神劳动的产物，但它的审美却离不开欣赏者与书法家精神上的交流与合作。艺术家创作出艺术品，任务还只完成了一半。因为一幅书法悬挂之后，必须经过欣赏者的品评、回味、追溯、想象等一系列复杂的精神活动。这样，一幅书法作品才能使静者复动，使人感觉到它不是静止的，而是千姿百态、充满生命力的。当欣赏者体味到书家书写时的情感时就会为它起伏的旋律引起种种联想和启迪，从而拨响心灵的琴弦，为之共震。到这时候才算完成了从创作到欣赏的艺术创造的全过程。

132. 现代书法家应具备哪些才能结构

今天我们所生活的时代是一个承前启后、继往开来的时代，是一个中西文化不断交融，新的观点不断渗入，各种地域文化之间越来越小的时代，在这样的时代里，理应向现代书法家提出更高的要求，以不断完善自己的才能结构。

现代书法家的才能结构，是以现代思想观念为基础的。它的知识结构应具备：识别形象思维能力和逻辑思维能力；熟悉专业基础知识和基本技能（包括理论和实践知识），并有实际运用和赏析批评能力；理解书法与社会文化之间的关系。在把握书法特定的文化背景下善于用时代的审美意识理解书法。同时要注重对专业知识的学习如：书法学、技巧学、书家与作品研究，形式与艺术思潮的产生及发展规律等等，还有诸如书法史、批评史、美学、欣赏理论、心理学以及古文字学、考据鉴定等理论的研究与借鉴。这些作为现代书家最为基本的专业修养，反映在具体的才能素质上表现为（一）观察力。在对书法形式上要有对抽象形式细腻的区别能力。要在观察中准确地分出不同书家所表现的不同风格，是现代书法家在视觉训练中最主要的基本功。（二）模仿力。书法不重写生而重模仿，它通过对眼手的准确训练，使之成为书家必备的基本素质。（三）领悟力。对视觉印象进行深层次的观照与思考，从中找出规律性和原则性的要义。要学会触类旁通，这是现代书家极为可贵的艺术性格。（四）表现力。它是书法创作中的高级阶段，贯穿心（思想感情）、眼（观察）、手（技巧）三者的总体能力。它的着眼点不在形，而在于情，情思为最基本的出发点。（五）创造力。创造力是一种综合能力，它表现为一种强烈的批判精神，以及在此基础之上的独创能力。确立新书风是创造力的全部内容，创造力应从书家对艺术活动的巨大责任感和使命感中表现出来。它是现代书家才能素质的重要特征。

以上可以看出：观察力与模仿力是技术性的能力；领悟力则需要一定的思维支撑；表现力则把思维内容落实到具体书法实践中，创造力的养成，才是书法艺术的最高原则。也是难度最大的能力准则。

现代书法家的才能结构还应包括观念中的一些东西，如书家的精神素质以及人格素质等等。总之，现代书家理想的才能结构是建立在现代的社会生活和现代艺术发展的客观要求之上的，具有现代文化的鲜明标志。

133. 你知道古代书信的格式吗

在古代“书”和“信”是有区别的，“书”指信件；“信”指使者，即传达信件之人。

古代的书信最初是各因书写工具而名的，写在木版上的称“札”、“牋”，写在竹片上的称“简”，写在布帛上的称“帖”，所以书信又叫“书札”、“手札”、“尺牋”、“简牋”、“手简”等等。

书信在长的写作过程中，逐渐形成了一套约定俗成的格式。如上下款的称呼，开头结尾的祝颂之辞，抬头、空格、习惯用语等等。

书信大致可分为给长辈的、平辈的、晚辈的三种，上款写受信人，下款写作书人，中间叙正文，为明清以来常见的格式。

给长辈写信，旧时在称呼之下要加“大人”，后面还得有敬词和领起正文的习用语，如对父亲，一般上款写“父亲大人膝下，敬禀者”，末尾写“敬请福安”和“男某某叩禀”的下款。“膝下”之称，专用于父母，“禀”泛指下对上陈述事情，“敬禀者”，亦可用于老师和其他尊长。书信行文，也多有讲究。以对老师说，多用“座下”、“函丈”（函丈，指师生相对之一丈距离，以便讲授指点）等等。正文之前，以“敬惟”或“恭惟”领头致意问候。叙事完结之后，加上“不具”、“不备”等等，谦称书意简略，紧接再用“肃此”、“专此”等总括一下，然后写请安祝颂的话和下款。“肃此”为“恭敬地写了此信”之意，也可写“再拜”、“顿首”、“叩首”等等表示恭敬。

朋友之间通信，或称仁兄，或称先生，视关系亲疏而定。称呼下面的致词，一般用“阁下”、“执事”等等。其他如对文士用“史席”；对将帅用“麾下”；对做御史的用“台下”，各有特殊含义，但都是表示自谦。“足下”，在战国时多称君主，后成为普通敬词，可用于比较亲近或年轻的朋友。如不写敬词，即于称呼之下加“大鉴”、“惠鉴”等语，作为开头。“大”是尊称；“惠鉴”、“赐鉴”，是说惠予阅读此信，都是客气话。末尾祝颂问候之语常用的是“安”、“祺”、“祉”、“绥”（意即平安、吉祥、福气）等词。其他如“敬请大安”、“顺颂康吉”，即一般通用。下款署名之下可写“拜启”、“谨启”、“手具”、“白疏”等等，“启”、“具”、“白”、“疏”，为述说、条陈之意。也可写“叩泐”、“手泐”等等。“手泐”就是“手写”，但“泐”字之前不加“叩”、“拜”等表敬礼之词者，一般仅用于长辈对晚辈。

给子侄写信，比较随便，开头可直呼其名，末尾也不一定问好，若致函后进世交晚辈，则与一般朋友通信无大区别。

书信重在实用，贵在直抒胸臆。它的体物写志，辞采华茂，不拘一格是反映艺术家文学修养的一面镜子。

134. 对联杂谈

对联是中国文学特有的一种艺术形式。它具有丰富的内容和高度的艺术性，它的实用在于装饰和欣赏价值，形成悠久的民族传统。迄今至今一直伴随着人们的生活，所以深受人们的喜爱。

远溯“对联”来自古书中的对句，如《易经》系辞有“乾知大始，坤作成物”，后来律诗中的对偶、对仗句，都应当说是对联的先声。作为完整的对联贴在门上，始创于五代。据《蜀梼杌》载，蜀未归宋之前一年除夕日，蜀主孟昶令学士辛寅逊题桃符版于寝门，认为辛词不工整，孟遂自撰了一联云：“新年纳余庆，嘉节号长春。”到第二年蜀为宋所平，宋太祖派吕余庆官知成都，长春恰又是宋太祖赵匡胤的诞辰节，当时人认为是讖语。后来桃符始为对联。宋代苏东坡曾有对联为：“斗酒纵观廿一史，炉香静对十三经。”据《坚瓠集》载，赵子昂过扬州迎月楼，姓赵的主人求为楼作联，子昂题联为：“喜风阊苑三千客，明月扬州第一楼。”主人大喜，遂将紫金壶赠于子昂。宋、元时代虽有对联，但谈不上普及。对联艺术的真正发展，当推明太祖朱元璋。元璋出自民间，深知民心所好。所以他即位金陵（今南京）即提倡对联。并将自书对联分赐于王公大臣们，并在除夕日传旨公卿士庶人家门上必须贴对联。还亲自改装微行出现，与民同乐。当见到一家主人是阉猪者，还未来得及写时，朱元璋便要了纸和笔砚，即兴写了一付：“双手擎开生死路，一刀斩断是非根。”从这个故事，可见朱元璋喜好书法和深入群众，比李世民有过而无不及。明清对联发展得极为普遍，在幼童读书时，老师即教对“对子”。老师出上联，学生对下联，称为吟前的功课。此后贴挂对联的文风沿袭至今，历代不衰。

对联的用途很广，一般包括春联、楹联、赠联、贺喜联、婚联、寿联、挽联，以及各行业的对联等。一幅对联的要求是；一、句子结构、句型等上下联相同。不论多少句，都要上下相对、左右相对、字数相同。二、要求运用汉字的音调高低，即汉字的平声与仄声（阴平阳平的为平声，上、去、入三声为仄声）。上下联各字平仄互对。具有音乐美，读来上口。五字句、七字句，应按五七言律诗的平仄格式要求。三、讲究“词性相对”，即名词对名词、动词对动词、形容词对形容词、数词对数词、副词对副词。四、用字造句讲求鲜明恰当、高雅清新，造句用文言，而不用白话（少数例外）。要避免标语口号式的粗莽的句子。五、要遵照祖国的传统习惯，对联的写、读、贴都是直行。都自右而左。

135. 书山有路勤为径 ——古代书法家的故事

中国的书法艺术，哺育了一大批卓有成就的书法大家。至今仍流传着许多动人的故事，这些故事有的载于文献，有的只传于民间，尽管带有很大程度的神奇色彩和夸张成分，但人们还是信以为真，富有诱惑力。这些故事最通常的主题就是赞颂书家创造艺术美的艰辛劳动。下面的几个故事均见于文献。

东晋时代的王羲之，七岁学习书法，十二岁那年，他在父亲枕头里发现前代《笔说》这本书，里面的内容全是谈论书法技巧的，羲之高兴的偷偷拿出来读。父亲看到后问：“你为什么偷看我秘藏的东西？”羲之笑而不答。母亲从旁插话：“你是在揣摩用笔方法吧。”父亲告诉羲之说：“待你长大后，我再传授给你。”羲之跪下请求说：“让我现在就读吧，如果等我长大了再研究笔法，那我幼年时代的聪明不就白白的埋没了么？”父亲听罢，高兴极了，终于给了他。此后羲之苦学数月，书法突飞猛进。他的老师卫夫人看见后说：“这孩子明白了用笔的要诀，他的书法已经达到成人的水平了。”由于羲之学习勤奋和善于领悟，终于成了千古留名的一代书圣。

隋唐有一位著名的书家智永和尚，曾写过真草两体的《千字文》八百多本，他在练字的时候，备有一只可盛一百多斤的大簏子，笔写坏了，取下笔头，扔在簏里。这样整整写了三十年，倒过五回簏子，以每簏一石多计，要积满就有五百多斤。该写坏多少支笔呵！

唐代的著名草书家怀素和尚，因家里贫穷无钱买纸练字，就亲自种了一万多株芭蕉，在蕉叶上练字。后来芭蕉叶都给他摘光了，于是把木盘木板都上了漆来代纸书写。他以为这总比芭蕉叶要结实得多，谁知天长日久，这些木盘木板也禁不住笔尖朝夕不断的在漆面上磨擦和潮湿，最后终于被写穿了。据说他把坏笔随手扔在窗外，日积月累堆积如山，他就把这些坏笔埋在地里，再挑土掩盖，堆成一座坟墓，并替它取名为“笔冢”。

唐朝还有一位书法家叫张旭，他精通楷书，善作狂草。他从多年的习书中悟得，书法中草书最能渲泻个人情感。人间的喜悦愤怒、窘迫困惑、忧郁悲伤、闲静安逸、怨怒憎恨、思念仰慕、沉酣狂醉、空虚困乏、郁郁不平，总之感情上的种种波动，必定在草书中抒发出来。他注意观察世间万物，看见山川崖谷、鸟兽虫鱼、草木开花结果、日月群星、风雨水火、雷霆闪电、歌舞战斗，凡自然界事物的变化，能使人为之惊异和振奋的，都能调动起他的激情，从而将各种生发联想，一齐倾注到书法里，因此张旭的草书变化多端，如鬼斧神工莫测高深，他以自然为师的书法艺术实践，终其一生而名垂后世。

136. 怎样写中堂、条幅和横披

中堂：中堂幅里的书法，多为诗词及警句文章，由于字多章法也须正规，书写前应先数清全文的字数（如写词，在上阙和下阙间要留一个空格，不写字。要注意忌留在行的头尾处）。从右起顶上全格写，以此秩序每行若干字写全为止，另行题上下款和标题。这类有二种形式：一种是将诗文布满全幅，字行头尾严整。另一种是全幅字行整齐，唯在诗文的尾行留半行空白，另行题上下款识和标题。这一种较前灵活，但在诗句排列上不整齐，事先更应数折叠出留几字的空地方。折叠纸叉时，应事先用手指略量（大拇指与食指叉开，做自由伸缩）其字之大小，每行几字合适，或在纸上试叠，勿用力叠按，待字行合乎理想章法时，再折叠为正规格。至于四边空白的宽窄，和用几方印，均应做整幅考虑。草书不适合叠格，它是先用手略加比画，示意性看能否写完全文。行草只折行，不要格。隶书要横看成行，字距大，行距小。篆书要在字与字的上下，稍宽于楷书，行距要宽。也可采用“画红格”的办法。

条幅：条幅是修长的篇幅，它不挂在厅堂的正中，通常挂在房间的山墙上，俗称“条山”。由于幅长，书写可灵活。在章法、折叠格时切注意最后的半行字，要占整行的一半以上，以多半行为美，千万不要形成一、二字占一行，大段空行不美。条幅讲究潇洒舒畅，活泼风流，求其天成自然。

横披：是指横幅的长方形。横幅形式，左右书写地方有余，上下天地不足。书写时未放出气势则行已尽，接着就向另行写，所以彼此之间，字与字、行与行要求各个舒畅，字字得体，所以一定要有避有让，尤其是行、草书体，更要照顾到字、行、全幅章法的气韵，横披布局较难，但熟练之后，会逐渐得心应手，要注意整幅效果不挤、不散、自然舒展为美。横披要求平稳，传统习惯凡写横披是从右向左。

“对联”是两幅纸大小长短宽窄一样的两条，分为上、下联。至于联句的字数有单数和双数两种。双数的如四字联的折叠方法是：将两条合在一起对折为二字，再双即为四字。八字联如此重复的折叠四次即成为八字联。六字联，先折对半（双一下），再折三分之一向上折，注意看手中一个字的地方，与手中欲折叠的两个字大小是否一样，三字折叠准确了再从中折三下即为六字联格。以此类推折叠十字联，先折对半，再折手中十字之二（已作四字），留一字格（双者占两字）继而再两折叠，放开即十字联。单数联的折叠法亦是双数联六、十字的折法类同，不过单数联是单留一字空处。如五字联，一折留一字空，手中有两字，手下按两字，试得每个字大小一样时，再按折格痕。七字联折法，先留一个字的位置，手中双叠三字（下三字共为六字），在三字上再折出两个字，再折一个，最后折最早留的一个字，为七字联。以此类推即会折叠单字联格。如需进一步确定字的中心和四周范围，可在原字格未放展前，做交叉折，成×两条对角斜线。交点即为中心。在交叉线折后，又折字的左右两边线，留出对联两边距离。行草书体，无须多此一叠，仅有字格就行。大草书以不折叠格为佳。为使上下款得当，将两条联纸背靠背除折出字数外，折交叉线时稍偏出中心一点，在某一边留宽些，如右边留出题款处，另一张留宽的题款处就在左边。折叠好后放开，将纸翻过一条，两条上下题款处都有了。

在写对联时，一般两条字字要求均排、对平，篆、隶、楷、行都是较规整的，唯草书对联，则不受整对限制，以自然豪放为主。此外还有几种不同格式的对联如：长联双行：长联字数多，而对联又不许太长，有必要做二行处理。要做到齐头不齐脚，双行拐到较适中处，给落款留有余地。落款字要小于对联正文字。总体对称美观大方。且不要将两条一顺方向写去，使对联不对。横竖格联式：对联正文两条对称，均排方格内，每联两边留竖条地，留作题上下款用。这类显得宽绰舒畅。短联下款式：短联字少，仅四、五字对联，写出显得短些，为增长整个对联，可将落款放在联最下边，占每联一个正文字大小地方，显得活泼美观。另外还有带图案的对联，有繁、简各种民族图案。如古代汉瓦当、寿字、牡丹花、岁寒三友等，在白色的对联地上，印有淡雅的颜色，黑色字体压在图案上，则另是一种风格。有的对联红、绿、杏黄地，图案用金银色，或兼有五彩颜色的，联上书黑字，尤显富丽堂皇。

书写对联除正文联语外，还有不可缺少的释文、跋语和上下款识。释文专用于甲骨文和钟鼎文对联，为便于读者认识，用行书字解释联语的篆字。小篆则不必要。跋语多为联语或惠赠亲友要说明某些事而设的，以简明为其文特点。它是配合章法补衬两联的左右两边空处起匀称稳妥作用。跋语字体如钟鼎联语，可用隶、楷行书写释文、款识。行书、楷书、草书可一种字体通联用之。联上用印，通常是三种印：书法家的“姓名印”和字、号，一方或两方，两方印押盖一起，为有变化最好是一阳文、一阴文，印不可离字太近，太近从感觉上就不舒服，也影响气韵。“起首印”盖在右上角正文的起首处，要略低于正文。这种印文有书者斋名，有吉言佳句，有的纯属理想寄托。“压角印”即所谓闲章，通常盖在右下角略高处，总之钤印要灵活运用，只能相得益彰，不能喧宾夺主。

