

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

世界近代中期艺术史



内容提要

本书站在世界全史的总体立场上，论述了近代中期欧洲、亚洲、美洲、非洲与大洋洲各国各地区的艺术发展情况，对建筑、绘画、雕塑、工艺、书法、音乐、舞蹈和戏剧表演艺术等各个领域，及其中各种艺术形式、艺术流派和风格、代表人物及其重要艺术作品，都作了翔实而系统的介绍和简要的分析，对某些国家或地区则着重其综合成果或重点成果。通过本书，读者可以从多个角度了解到，近代中期是世界艺术发展史上生机勃勃、不断推陈出新和硕果累累的时期，也是各国各地区特别是东西方之间的艺术交流或融合正在开始或已在进行的时期，相互启迪和相互渗透使发展进程不断加快，并变得日益五彩缤纷。本书以史实力主，以评论为辅，既充分吸收国内外前人的与当今最新的研究成果，也有作者个人的观点。其中，指出不同艺术种类之间在发展上的相互联系，是本书的特点之一。另外，本书叙述清晰，概括性强，学术性与通俗性兼备。

一、概述

世界近代中期是许多国家和地区在艺术发展中硕果累累，艺术名师辈出，各国各地区艺术加强交流或逐渐融合的时期。

在欧洲，近代中期从政治上说始自 1640 年英国革命至 1789 年法国革命，从艺术上看，作为一个完整的发展阶段，其开端应在 17 世纪初，其终端则在 18 世纪末。先前的文艺复兴运动，不仅在其发源地意大利使中世纪的封建文化黯然失色，在艺术发展上达到了自古希腊和古罗马以来从未有过的高峰，而且在尼德兰、德国、法国、西班牙和英国等国家和地区产生了巨大的影响，使那儿的艺术也欣欣向荣。文艺复兴所打下的思想文化基础，也是 17 世纪和 18 世纪欧洲艺术继续前进的重要条件。同时，上述国家和地区的资本主义生产方式的普遍发展，其政治、经济和文化方面的其他领域（如科技和教育）的演进变化和新成就，给艺术的新的繁荣提供了物质的和精神的沃土。

早在 16 世纪末的意大利，就开始形成被称为巴洛克的艺术新潮流，并在 17 世纪上半期进入辉煌阶段，同时传播到欧洲其他国家，遍地开花，以至有人认为 17 世纪的欧洲整个地说是巴洛克时代。巴洛克艺术是一种重感官感受的艺术，它的特点首先表现在建筑、绘画和雕塑等艺术品种中，因此在这三个领域都堪称大师的意大利艺术家贝尔尼尼，是巴洛克的第一个重要代表。但巴洛克无论在意大利还是在欧洲，其实都不能概括这三个领域的全部艺术风格。16 世纪末 17 世纪初，意大利还出现了卡拉齐兄弟创始的“学院派”和走上现实主义绘画新道路的卡拉瓦乔派。

17 世纪中后期，法国盛行古典主义艺术。在路易十四时期，宫廷内的古典主义建筑、绘画和雕塑艺术，都用于赞颂统治者的丰功伟绩和满足宫廷生活享受。宫廷外的古典主义的成就，表现在绘画上，普桑是最杰出的大师。在西班牙和尼德兰等国家和地区，17 世纪的绘画成就也十分巨大，西班牙的委拉斯贵支、荷兰的伦勃朗、佛兰德斯的鲁本斯是风格各异的巨匠。

无论是巴洛克，还是古典主义或现实主义，都是涵意广泛的文化概念。因此，同一时期在意大利诞生了巴洛克音乐，在法国则盛行与巴洛克和古典主义都有联系的宫廷音乐，等等。17 世纪的欧洲戏剧，在法国最为繁荣，拉辛和莫里哀代表了不同的戏剧表演艺术主张。

在 18 世纪的欧洲，法国古典主义让位给新的艺术潮流，洛可可艺术勃然兴起，很快波及英国、意大利、西班牙和德语国家。来自东方的，尤其中国的艺术品与艺术情趣，对这一发展起了促进作用。法国洛可可艺术中，华托和布歇等画家是佼佼者，在建筑装饰、雕塑和工艺方面也取得重大成就。与此同时，巴洛克艺术仍在一些国家闪耀着光辉。18 世纪后期，在一些国家产生了浪漫主义，在法国则由新古典主义取代了洛可可。英国画家荷加斯，法国画家大卫和雕塑家乌东，西班牙画家戈雅等，都在欧洲范围内拥有重要地位。

洛可可、新古典主义和浪漫主义等，也是涵意广泛的概念。法国出现的洛可可音乐，库泊兰等是其代表。在德语国家，巴洛克音乐被推向其发展的高峰，格鲁克对歌剧进行了改革，海顿和莫扎特是维也纳古典乐派的大师，贝多芬是古典音乐的总代表和浪漫派音乐的先驱。在戏剧表演方面，英国、法国和德国都成就斐然。

17 和 18 世纪的欧洲艺术，在不同地区的发展是不平衡的，其中在北欧

和东欧都比较落后，但不容忽视当时俄国艺术已异军突起，开始在建筑、绘画、雕塑和音乐与舞蹈各领域取得进展。

在亚洲，中国的近代中期从 1644 年清代建国计起，到 1840 年截止。清代统治者采取了接受和提倡汉族文化的政策，其艺术继承了明代的传统。在建筑方面，宫殿和皇家园林有的是接过后继续享用，有的加以扩建或改建，力求尽善尽美。宗教建筑、民居与私人园林也是如此。从明代已开始的来自西方的文化影响继续加强，朝廷开始建筑欧式宫殿，民间也出现了西式楼房。绘画方面，清代像明代一样，网罗人才为宫廷服务，除专职画家外，与之配合的还有翰林画家。专职画家包括了一批西洋画士。在众多画家群里，从清初到 19 世纪中期，先后涌现出了王时敏、王鉴、王翬和王原祁等“四王”与吴历、恽格，以及弘仁、髡残、朱耷、石涛等“四僧”，还有龚贤、樊圻、吴宏、高岑、胡慥、叶欣、邹喆和谢荪等“金陵八家”，又有汪士慎、李■、金农、高翔、郑燮、罗聘、李方膺和其他人（总数不只八人）的“扬州八怪”，再加上张嶽、改琦和费丹旭等名家名流，创作了大批优秀作品，呈现出五彩缤纷的繁荣景象。中国传统的书法艺术也迎来了繁盛兴旺时代。工艺美术有了新的提高，瓷器制作技艺仍处于世界领先地位。在音乐和舞台表演艺术方面，清代截至 1840 年的重大收获，便是地方戏曲的进一步发展，并且孕育了具有全国性的剧种京剧，它在世界表演艺术中独具特色。此外，西乐开始进入宫廷。

在日本，从 1615 年起至 1867 年止的江户时代，是本书回顾的时间范围。先前在丰臣秀吉时期已开始的大兴土木营建城廓、宫殿和寺院的传统被继承下来，并产生了时至今日仍具有明显特色的一般民居样式。日本的绘画、工艺和雕塑向来重视装饰功能，此时这一特色更加显著。绘画大师阿弥光悦既精于装饰画，又工于陶艺和漆器设计。浮世绘是 17 世纪形成的特别重要的绘画品种，菱川师宣被视为它的正式创始人。此外，文人画和书法也在这个时期取得新的成就。日本的工艺如同绘画一样深受中国的影响，1616 年受中国启发创制成功首批日本瓷器。在音乐和舞台表演艺术方面，17 世纪初兴起了富有特色的木偶净琉璃和独树一帜的歌舞伎演出。

在印度，世界史的这一时期大致相当于莫卧儿皇朝的中后期。莫卧儿艺术是古代波斯和印度艺术传统相互融合的产物，其建筑成就表现在城堡、宫殿、清真寺和陵墓的修筑上，绘画成就表现在宫廷细密画和拉吉普特的民间细密画上。宫廷音乐和民间音乐也很发达，并先后产生了著名的婆罗多舞和拉斯·里拉舞等。

在亚洲的其他地区，尤其东南亚，如越南、缅甸和印度尼西亚等，有的在各个艺术领域里都有较丰富的成果，有的在某些方面成就突出。像欧洲的情况一样，有些亚洲国家相对落后了。

在美洲新大陆，建国前的美国已开始构建自己的艺术传统。绘画方面以肖像画为开端。同时，欧洲移民、非洲来的黑人和原有的印第安人各方的音乐和舞蹈开始汇合，成长为有新特色的美国和拉丁美洲的音乐和舞蹈。在非洲，罗兹维王国的石建筑宫殿，贝宁王国和许多部族的雕刻都达到相当的水平。非洲各国各地区的黑人音乐和舞蹈有悠久的传统，此时已处于与西方音乐和舞蹈交流或融合的过程。在大洋洲，一些土著居民的艺术在欧洲移民到来后受到冲击，另外一些则有幸得以保留并继续发展。尽管许多艺术和文化史家把印第安人及大洋洲土著居民，甚至某些黑人的艺术称为原始艺术，但

本书认为只要它们创造于近代中期这一实际时段，即大约在 17 和 18 世纪，就应该视为这个时期的世界艺术宝库里的一个组成部分。

二、近代中期的欧洲艺术（上）

1. 意大利的巴洛克艺术及其他流派

（1）巴洛克艺术的兴起

我们在概述中已经说明，近代中期的欧洲艺术史始自 17 世纪初，上承以意大利为中心的文艺复兴时期，延续至 18 世纪末，共约 200 年，在欧洲几个主要国家经历了巴洛克艺术、古典主义艺术、洛可可艺术和其他艺术风格或流派的发展高峰。它们的出现有的在时间上几近同时，有的有先有后，并往往越出起源国的边界，向其他国家和地区流传开去，分别取得丰硕的成果，而又互相影响，互相促进。

近代中期的欧洲艺术又分为 17 世纪和 18 世纪两个时期。在 17 世纪，欧洲的封建势力逐渐走向衰落，从市民阶层演化而来的资产阶级日渐强大，但两者的斗争还处于相持阶段，哪一方都不能完全压倒另一方，而是各有得失，以至在政治上一些国家形成了过渡性的君主专制，另一些国家建立了新生的资产阶级共和国；从宗教上说，17 世纪又是基督新教与罗马天主教会激烈对立的年代，但双方也势均力敌，互不退让。对于当时欧洲艺术发展十分有幸的是，无论是在哪种情形中，它都获得了相当有利的条件，因为艺术“被作战双方当作宣传的武器”，他们都视艺术上的优势为自己争取胜利的力量和取得胜利的标志。

17 世纪的欧洲艺术成就，主要表现在巴洛克艺术、古典主义艺术和现实主义艺术中。其中，巴洛克艺术发源于意大利，古典主义艺术则在法国特别兴盛。但是，在艺术史上也有把法国古典主义艺术看作巴洛克艺术的一个组成部分的，而且相当普遍，认为“在路易十四（1638—1715 年）的统治下……，巴洛克艺术和建筑的全部魅力被用来赞颂和维护这位统治者集权国家的君主的绝对权威。”

“巴洛克”一词的来源有两种既不相同但相互间又有联系的讲法，一种认为源于葡萄牙语或西班牙语，意为“畸形的珍珠”，另一种认为源于拉丁文，意为“古怪荒诞的思想”。巴洛克艺术的诞生可以追溯到 16 世纪后半期，在 17 世纪初开始兴盛起来，但当时并未以“巴洛克”作为它的风格流派的名称，直到 18 世纪这一称呼才开始流行，原因在于当时的新古典主义理论家发现它与常规有悖，到了离经叛道的程度，即违反了文艺复兴时期形成的崇尚人文主义追求高度写实与和谐端庄的传统，用“巴洛克”这个有贬斥含义的词来说明其特点最适宜不过了。

但这在后来引起了争论。19 世纪末，瑞士著名艺术史家沃尔夫林明确肯定了巴洛克艺术的价值，其观点获得广泛赞同。当今甚至有人指出，不仅不能认为巴洛克艺术是与传统的审美标准相对立的，而且，恰恰相反，随着巴洛克的出现，曾经在 16 世纪后半期遭到严重摧残的古典艺术概念和形式开始复活过来，许多伟大的巴洛克作品都从古代罗马艺术中得到启发，因此，罗马成为这种风格得以发展的最重要的中心也就不是偶然的事情了。这实际上

《麦克米伦艺术百科词典》，人民美术出版社 1994 年版，第 178 页。

参看《西方画论辑要》，江苏美术出版社 1990 年版，660 页。

告诉人们，由于文艺复兴原来是指古希腊与古罗马艺术和文化的“再生”，因此巴洛克与文艺复兴存在密切的内在联系。应该认识到，作为一种风格，怪诞和夸张仅仅是巴洛克的“次要特点”，尤其是“它对于运动、丰富的色彩和多样化材料的偏爱，构成了它全部惊人的技巧和视觉手法的基础，从而体现出对统一和秩序的追求”。

罗马，或者说意大利，成为巴洛克艺术的发源地，继而又成为其中心，还因为刚才已提到的两股社会势力尤其是两股宗教势力的斗争需要。17世纪的罗马依然是天主教的根据地。天主教会发现巴洛克艺术，首先是它的建筑十分壮丽豪华，其外观自由奔放，线条曲折多变，色彩绚丽，无论是断檐还是重迭柱或波浪形墙面都富有创新的特点，给人一种变化无穷的动态感受，加上与之配合的透视深远的壁画，以及姿势夸张、栩栩如生的雕像，组成奇伟、丰富和五彩缤纷的艺术结构，兼有神秘莫测的气氛，充满激情和魅力。这样的建筑风格，为教会所用，颇合它通过新建或扩建教堂以重新强化和扩大天主教势力的需要。于是17世纪成了意大利，特别是罗马，大力修建巴洛克式教堂的时代。教会不仅极力鼓励，而且有足够的金钱投入，使艺术家们都愿全力以赴，充分发挥自己的才华，留下了熠熠生辉的作品。上述情况使巴洛克艺术具有浓厚的宗教色彩。教堂是教会的重要活动场所，教堂里的绘画和雕刻，多以宗教故事为题材，尤爱表现殉教与虚幻，宣扬宗教崇拜，与现实生活有较大距离。不过，一些重要的巴洛克建筑家、雕刻家和绘画大师，也创作了不少豪华的世俗作品。

与建筑、雕刻和绘画相呼应，意大利也成为巴洛克音乐的起源地。正如巴洛克建筑以波浪形墙面表现盘旋起伏的动感，以鲜明的光影对比造成激烈变化和神秘莫测的戏剧性效果那样，巴洛克音乐依靠流利酣畅的多声部旋律、鲜明的强弱对比和音色对比产生类似的作用。“17世纪初是音乐史上最激动人心的转折点之一。”由此开始，“和声逐渐由调性体系所取代，并一直统治着西方音乐，直至1900年左右”。“纵观这个时期，有两项新的发明使它区别于以前的文艺复兴时期：人声和乐器的对比、组合和交替，以及低音部，一种由低音乐器组成的伴奏，并和键盘乐器或诗琴结合在一起。”

意大利巴洛克音乐最早的，而且后来长期都是十分重要的载体是歌剧。原先歌剧较少宗教内容，但天主教会很快就看上它可以为自己服务，因而大加提倡，使之演化为宗教音乐中的圣剧、唱诗和受难曲等，从而大大增强了教会活动的吸引力。不过巴洛克音乐之被引入教会，并不等于它的完全宗教化。它在早期以意大利为中心，其盛期转移到以法国和德国为主，后期则流行于整个欧洲。在法国，它演化为优美典雅的宫廷音乐，迎合了贵族的趣味。在德国，它甚至也为新教所用，并创造了特别辉煌的成就。巴洛克时期不仅是作曲家、演奏家和歌唱家的技能与技巧大发扬的时期，也是提琴族乐器和古钢琴的制作达到高水平的时期。它们互相促进，赋予近代欧洲音乐以五彩缤纷的色彩和动人的魅力，为它的进一步发展奠定了厚实的基础。

（2）巴洛克建筑和绘画

巴洛克建筑及其代表人物

《麦克米伦艺术百科词典》，人民美术出版社1994年版，第181页。

[英]戈登·伊波森：《西方音乐》，载于《音乐知识手册》（续集），中国文联出版公司1988年版。

巴洛克建筑是最能显示巴洛克艺术风格的特点的一个艺术种类。曾被誉为“巴洛克建筑之父”的波罗米尼（1599—1667年）设计罗马的圣卡尔罗教堂时，充分运用了正弦弧和反弦弧构成的多变状曲线，其殿堂的平面近似橄榄形，周围是不规则的小祈祷室，立面山花断开，墙面凹凸度很大，椭圆状的穹顶布满十字形、八角形、圆形、四方形和弧形图案，确实寄托了“畸形的珍珠”的寓意。圣卡尔罗教堂设计于1636—1640年间，始建于1638年，其正面完成于1662—1667年，是波罗米尼最重要的作品。他的另一个重要作品是萨边察的圣伊沃教堂，其平面图呈六角星状，是基督教所称的圣父、圣子和圣灵三位一体的基本教义的象征。整座建筑物结构复杂，形态奇特，穹顶上有独特的螺旋状阶梯，六个采光的窗户象六朵花瓣，给人神奇高超的感觉。

波罗米尼的建筑作品在17世纪的罗马显示了最新奇的个人风格。后人认为这与他的性格孤僻十分吻合。他的父亲也是个建筑师，本人则曾在同辈建筑大师贝尔尼尼的手下当过圣彼得大教堂工地的刻石匠，不久就成为后者在艺术上的竞争对手。他为人古板好强，不善合作，但对艺术的追求极为高远，每件作品都要做到超群出众。后来他自杀身亡，令人惋惜的不仅在自杀本身，还包括在临终前他竟把自己的设计手稿付之一炬。

不过，在波罗米尼和贝尔尼尼之前，具有巴洛克风格的建筑早已在意大利陆续出现。1568年由维尼奥拉（1507—1573年）和1575年由波尔达（约1540—1602年）分别设计了罗马耶稣会堂的平面图和正门立面，是巴洛克式建筑艺术家们的最早成果。该会堂的长方形的端部有突出的圣龛，是由哥特式教堂惯常的十字形演变而来的，正门上面的分层檐部和山花被做成重叠的弧形和三角形，立面上部两侧有两对大涡卷，成为巴洛克建筑表现动感的开端，引起广泛的仿效。马丹诺（1556—1629年）在1603年设计的圣苏珊那教堂，尤其是也由他设计的圣彼得大教堂东正面的建筑，是16和17世纪之交巴洛克风格的新发展，后者檐部曲折起伏，明暗对比强烈，给人一种波动不息的不平静的感觉。

17世纪30年代起，意大利巴洛克建筑进入成熟期，与波罗米尼的成果比较，在罗马的更杰出的作品应是大约建于1656—1667年的圣彼得大教堂的椭圆形大广场。它是贝尔尼尼的创作。广场的面积约达3.5公顷，以一个方尖碑为中心，两边各有一个喷水池，由两个相对应的半圆形大理石柱廊围绕，富有气势，其意图是表现教堂正伸出巨大的手臂，迎接来自四面八方的信徒，并把他们拥抱在怀里。柱廊明暗效果复杂，柱子上装饰着雕像，绚丽多姿。贝尔尼尼是受教会委任，终生为该教堂工作，使这座先前由文艺复兴大师米开朗基罗设计了大圆顶的宏伟建筑物终于得以完成，并以巴洛克风格使之更加辉煌。贝尔尼尼在教堂建筑方面的代表作，还有建于1653—1658年的圣安德烈·阿里·克维里纳列小教堂。通常认为比起波罗米尼来，贝尔尼尼的建筑更宏伟更绚丽。但后人也有认为它们给人一种过于雕琢的感觉的。好在这丝毫不影响其气派的豪华和庄严。贝尔尼尼独立设计或参与设计的一些世俗巴洛克建筑，也是宏伟与绚丽兼备，如巴尔贝里尼宫等。

威尼斯大运河之畔的圣马利亚教堂是巴洛克艺术成熟时期的另一杰出建筑，由朗格纳（1598—1682年）于1630—1631年设计，外表呈八角形，耸立在阶梯的台基上，巨大的圆屋顶复盖着6个礼拜堂的高墙，屋顶与下面用漩涡形装饰物连结，八面墙壁都有壁龛和雕像。

巴洛克绘画及其代表人物

意大利的巴洛克绘画和雕塑，基本上是巴洛克建筑物的附属部分。建筑、绘画和雕塑的密切联系，也表现在一些著名建筑师同时是重要画家或雕塑家，有的还一身三任。

柯尔托纳(1596—1669年)就是著名建筑师兼画家。这里只说他的绘画。在1639年完成的巴尔贝里尼宫天顶壁画上，他以歌颂巴尔贝里尼家族为主题，创作了数百栩栩如生的人物形象。代表族徽的巴尔贝里尼蜜蜂在天顶中央飞舞，紧紧吸引着仰望这壮丽画面的观众。柯尔托纳善于表现宗教和神话内容。他利用鲜艳的色彩使画中人物和景象十分华丽，而且带着神秘感，还像建筑物本身的结构那样突出动态特点，让人物也飞翔起来。天宫的自由和奇妙令观众产生无限向往之情。这种效果表明巴洛克绘画具有超越自然的浪漫情调。

通常被认为属于另一艺术流派的安尼巴莱·卡拉齐和他的兄弟在罗马也绘制了许多壁画。有趣的是，他的法尔奈塞宫天顶壁画却被视为给巴洛克铺平道路的作品，画面上不同成份由巧妙的统一的幻象组合起来，而这种技巧正是巴洛克风格的重要特征之一。

意大利的著名巴洛克画家还有卓尔丹诺(1632—1705年)、高里(1639—1709年)和波佐(1642—1709年)等，他们是巴洛克后期的杰出代表。卓尔丹诺的重要作品有《哀悼基督》和《乌尔冈的铁匠铺》等。高里给罗马耶稣会堂创作了天顶壁画《耶稣基督的凯旋》，画中人物的立体感与教堂里的雕塑相互呼应，分外生动。波佐给圣伊格纳佐教堂绘制的天顶壁画，巧用透视原理，使教堂内部在视错觉下显得像扩大了几百英尺。至于贝尔尼尼，一生中创作过一百多幅绘画。除壁画外，他的素描和漫画也很有名气。他是建筑、绘画和雕塑都取得巨大成就的艺术家，此外还是戏剧家，堪称那个时代的艺术多面手。

(3) 巴洛克雕塑及贝尔尼尼

如上所述，巴洛克雕塑也是附属在巴洛克建筑上的，但也有独立存在的雕塑作品。它们的艺术表现特点服从巴洛克艺术的一般规律。在雕像方面，艺术家们对人物面部的表情和对肉体的具象刻画得十分丰富而深刻，姿态活泼，富于动作性，内心世界的表达很明显。当与建筑物中的其他艺术结构配合时，在光线强弱不同的映照和各种颜色的衬托下，尤其能产生引人入胜的作用。

在巴洛克雕塑中，巴洛克艺术大师贝尔尼尼(1598—1680年)的成就最为灿烂耀眼。贝尔尼尼的父亲也是雕塑家，这使他自小已受到良好的艺术熏陶。17岁时，他为一位大主教制作了一个胸像雕刻，十分成功，预示了一生丰硕的成果和一帆风顺。后人说，在乌尔班八世和亚历山大七世教皇统治时期，他都犹如米开朗基罗在16世纪那样，被奉为艺术的泰斗。在走上独立的艺术道路不久，1619年(21岁)或1623年(23岁)的作品《大卫》塑造了一个仿佛面对着敌人而进行激烈搏斗的形象，与米开朗基罗的《大卫》对照，前者显示了更明显的运动态势。1622—1625年间的作品《阿波罗与达芙妮》非常生动地表现了仙女达芙妮在瞬息之间变成一颗月桂树的过程，观众所看到的似乎不是一种固定化的状态，而是情节还在演变的故事，原来以冷漠为特点的大理石带上了生命的激情和爱情的热烈。一件雕塑能够如此有效地传

达运动感，后人认为在艺术史上是没有前例的。

乌尔班八世教皇当时已委任贝尔尼尼为圣彼得大教堂作种种修饰。1624—1633 年间完成的该教堂的 28 米高的华盖是使雕塑与建筑物密切结合的范例。贝尔尼尼以四颗螺旋形柱子支持华丽的顶子，顶上有带十字架的圆球，四角有天使护卫，表达了教权至上的思想，非常切合天主教会需要。1645—1652 年为卡尔那罗教堂创作的《圣德列萨的幻想》，更巧妙地把雕塑置于建筑物的环境中。圣德列萨本是传说中的西班牙修女，据说在一次幻觉里曾见到上帝。贝尔尼尼刻画了当时的情景：可爱的小天使把一枝带火的金箭刺向她的心口，她露出既痛苦又甜蜜的表情。雕塑放在祭坛上，像是把祭坛当作舞台，表演着一个美丽的民间故事，从一个隐匿的光源投下了金色的光源，光线撒落在大理石上，令人眼花缭乱。

贝尔尼尼还创作了一些真人的雕塑肖像。最成功的有为自己的情人所作的《康士坦察·布奥娜列里肖像》和《路易十四肖像》等。前者以热情的神态和半开的衣领下露出充满青春活力的身体表现一个渴望自由的女性的内心世界。后者是 1665 年应邀前往法国参与设计卢浮宫的东正面时的作品，形象十分逼真。

喷水池是 17 世纪意大利艺术佳品中的一类。贝尔尼尼和他的学生曾合作建造《四河》喷水池，以假山为中央，四周有象征尼罗河等四大河流的四个巨型人像，尽管参与制作的人多而水平不一，各部分风格不尽相同，但还是给罗马增添了一个有趣的景点。

（4）意大利的“学院派”和卡拉瓦乔派

意大利的“学院派”

当巴洛克建筑、雕塑和绘画在 17 世纪的意大利占统治地位的时候，另外两个流派——“学院派”和卡拉瓦乔派也占据了自己的地盘，获得发展。

1590 年，在波伦亚由路德维克·卡拉齐（1555—1619 年）创建了一所美术学院，它可能是欧洲最早的培养专门的美术人才的机构。弟弟阿歇斯奇诺（1557—1602 年）和安尼巴莱（1560—1609 年）都参与学院的建设发展。由此形成以卡拉齐家族为中心的波伦亚学院派。他们的理想是继承文艺复兴的传统，以模仿前人为荣，反对风靡于 16 世纪后半期的违背自然和过分夸张的矫饰主义，从而保持意大利固有的艺术典范的地位。在学院里，他们主要教授拉斐尔、提香和米开朗基罗等大师们的作品，探讨其技巧。不过，在实践上他们不完全以单纯的模仿为满足，所以才会出现本书前面已提到的安尼巴莱的法尔奈塞宫天顶壁画对巴洛克创作的开拓性作用。安尼巴莱是三兄弟中最有才华的一个，他的《美惠女神为维纳斯打扮》、《女圣徒在复活的基督墓前》和《酒神与阿里安娜的胜利》等都是杰出的画作，有的明显地表现出文艺复兴的艺术特点，另一代表作《逃亡埃及的路上》以其理想化的风景为特色，成为学院派风景画的典范。

学院派的主要题材集中在艺术、神话和宗教上。卡拉齐家族的学生里最有名气的是雷尼（1575—1642 年）、阿尔巴尼（1578—1660 年）、多尔奇（1616—1686 年）、兰弗兰科（1582—1647 年）和圭尔奇诺（1590—1666 年）等。

另一说认为最早的是佛罗伦萨学院，建于 1563 年，但它远不如波伦亚学院重要。

雷尼后来继任波伦亚学院院长，其作品《黎明的女神》、《圣母的童年》和《欧罗巴的被劫》等绘画具有抒情性和生活气息。圭尔奇诺比较能突破学院派的清规戒律，发挥想象力，代表作有《圣母升天》和《圣彼得罗尼拉的埋葬》等。有的学院派弟子后来改变了风格，成为巴洛克绘画中的佼佼者。

卡拉瓦乔派

17 世纪意大利画坛上另一个重要流派是卡拉瓦乔派。其主要人物是卡拉瓦乔（约 1573—1610 年）。他出生于伦巴底一个贫苦家庭，16 世纪 90 年代到了罗马，接受过文艺复兴盛期的大师们的艺术影响，但很快就在作品的内容上和技巧上形成自己的独创的特色，并引起众多追随者，如拉都（1593—1652 年）、卡拉乔洛（1570？—1637 年）等。

卡拉瓦乔不同于巴洛克和学院派画家的，主要是他把发生在周围的日常生活作为创作的基本源泉，让普通人的形象占领画面，从而把宗教题材世俗化。例如，他在《圣马太的感召》（约 1600 年）中，描绘了耶稣基督出现在正在酒馆里与朋友们玩纸牌的圣徒面前；在《拉撒路的复活》（1609 年）和《施洗礼者约翰被杀》（1608 年）里表达了人类深沉的哀惋与强烈的同情心；在《基督的下葬》（1602—1604 年）中，基督的形象无异于一个因贫困而死亡的普通人；在《圣母升天》（1605—1606 年）里，圣母恰似一个普通的农妇死在一张破旧的小床上。有艺术史家指出，这是“取罗马地位最低下的男女老少作为圣徒和英雄的模特儿”。换句话说，他的画面其实全是下层平民。他的创作实际上是开辟了现实主义绘画的新道路。在技巧方面，他构图简洁而活泼，光影对比十分强烈，常以倾斜的光线取胜。拉都在卡拉瓦乔派中，比较注意表现静谧安宁的情趣，著名作品有《圣彼得否认耶稣》等。

卡拉瓦乔的革新曾遭到以正统自居的学院派理论家的责难和攻击。但是他的成就不仅在意大利境内获得好评，而且在西班牙、法国和荷兰等也很有影响，伦勃朗、鲁本斯、委拉斯贵支等都先后得益于他。

（5）巴洛克音乐

歌剧的诞生和初期发展

前面已说过，歌剧是巴洛克音乐非常重要的载体，说到巴洛克音乐就不能不首先谈歌剧的诞生。

西方歌剧的历史始于 16 世纪末至 17 世纪初的意大利，但其渊源可以追溯到古希腊和古罗马，那时候已有利用歌唱的戏剧，并以乐声伴随剧情，虽然在整体上音乐并不起主导作用。文艺复兴以来，从人文主义理想出发，意大利人一直在寻找真实有力而生动地表达人的丰富感情的音乐手段，感到应把它与诗歌和戏剧等因素重新结合起来。这种结合在古希腊和古罗马本来是存在过的。问题是怎样使它“再生”或“复兴”。在建筑、雕塑和绘画等领域，相似的目标早已实现。但在舞台表演艺术上却遇到了几乎难以跨越的障碍。

把古代戏剧搬上舞台的一个重要困难在于，它们的歌唱和伴奏形式已经失传。但到了 16 世纪末和 17 世纪初，人们终于决定以新创的歌咏配上管弦乐来解决这个难题。这种“新创”当然不是空穴来风，毫无依据。事实上民间流传的牧歌、复调歌谣和宗教圣咏等都给有心人提供了可供参考的途径。

首先在这方面作努力的人们当中，包括一些受聘于意大利贵族家庭的文化人，他们投主人“以重视文学艺术炫耀于世”之所好，在沙龙中高谈阔论，

然后付诸实验。其中的音乐家和作家们把精力集中在筹划演戏的活动上。他们所确定的要求是，既要发挥音乐的功能，又不能因此而掩盖歌词。为此要放弃复调音乐，而采用新的音乐形式，使之起提高歌词的戏剧效果的作用。

“这样，音乐变成了独唱风格：最初的宣叙调，后来的小抒情调，以及咏叹调。”1594年，由里努奇尼（1562—1621年）改编成的剧本《达芙妮》在以佩里（1561—1633年）为主创作的乐曲的配合下演出了，它是被后人称作“歌剧”的艺术获得公认的第一部作品，可惜后来乐谱散失无存，也没有留下关于当时上演的实际情况的记载。过了不久，佩里和卡奇尼（1550—1618年）合作写出《欧丽蒂丝》，剧本根据古罗马诗人奥维德的作品改编，并于1600年10月，在美第奇公爵的妹妹马丽雅和法国的亨利四世在佛罗伦萨结婚时演出，反应十分热烈，其乐谱保留至今，可以看到它的音乐以宣叙调为主，穿插着合唱和舞蹈。同年在罗马也有类似的演出，是卡瓦莱里（约1550—1602年）作曲的《灵魂在肉体的表现》。1607年，由著名音乐家蒙特维迪谱写的《奥菲欧》在曼托瓦首演，被视为更重要的成果，它的主要部分由所扮演的角色自行咏唱，器乐的配合也很出色。以上几次演出构成了最早的欧洲歌剧形成史的轨迹。

歌剧很快就在意大利一些经济和文化发达的地区流传开来，有一个时期最兴盛的演出活动是在水都威尼斯举行的，那里宫殿与教堂林立，富裕而美丽，最能激发起巴洛克音乐的热情。1637年，该地建立了第一座专门的歌剧院。其后几十年间相继出现了六十多座，虽然有的规模很小。罗马和那不勒斯也不甘落后，那不勒斯歌剧乐派甚至与由蒙特维迪创立的威尼斯歌剧乐派一样闻名遐迩。

由于各种条件的限制，初期的歌剧院在一年中只有几个月是上演季节，剧院设备简陋，舞台用火炬或蜡烛照明，布景极为简单，有时整晚用同一背景，只以口头交代场景变化，或用文字来说明，观众只能凭主观想象去充实。但随着歌剧的普及及各方面技术的提高，这种状况有了改善。罗马的歌剧院规模普遍较大，有的能容纳近千观众。威尼斯后来出现了有多层楼座和包厢的剧院，成为欧洲现代剧院建筑的蓝本。有的剧院的装饰甚至过于繁复。1619年巴尔玛的法尔利斯剧院的建成，出现了全新的舞台结构，前台的框子和前幕等都与现代舞台无甚大异。布景方面，通过运用三棱柱，每面画有不同景物，转换方便。同时配以天幕，利用透视关系而使舞台上的一切产生较为统一和谐的效果，更好地为剧情的进展服务。

歌剧的品种也逐渐丰富起来，正歌剧、趣歌剧、幕间剧在意大利舞台上先后出现以后，都以不同的特点赢得观众的欢迎，并在不断改进中越来越完善，还流传到西欧各国。歌剧的诞生最初是迎合王侯贵族的享乐需要，接着，又被教堂所利用，然后在民间也逐渐普及。有钱人家往往在演出季节前夕就把包厢预订下来，标明包租者姓氏，不许他人占用。但在歌剧院较多的地区，有的设有廉价座位，使一部分普通老百姓也有可能前往欣赏。通过这种方式，作为歌剧的主导部分的巴洛克音乐也被较广大的社会阶层所接受了。

巴洛克音乐的早期代表人物

意大利巴洛克音乐的早期作曲家中，蒙特维迪（1567年洗礼—1643年）

戈登·伊波森：《西方音乐》，载于《音乐知识手册》（续集），中国文联出版公司1988年版。

另一说是1595年，还有一说是1597年。

是最重要的代表。他博学多才，创作上多产，又善于演奏，还富有组织才干，对歌剧的发展有很大贡献。

在 1607 年《奥菲欧》首演成功以后，蒙特维迪在曼托瓦公爵的宫廷中继续服务了许多年。1613 年，他被聘为威尼斯圣马可教堂唱诗班的领班，任职长达 30 年，直到去世。在此期间他同时为威尼斯的剧院写作。1637 年还在当地创建了欧洲首家经常公开演出的歌剧院。除歌剧外，他也致力于创作舞剧、抒情小曲和宗教歌曲。他很早就开始运用颤音和不谐和音，使“歌词成为音乐的主人”。他又擅长运用单音和连续发展的旋律，并创造了和声的表演手段，使“乐曲灵敏地表现了人声的优美和情感力量”，充满意大利特点和他本人的特色。

蒙特维迪的重要作品，除《奥菲欧》外，还有《阿丽安娜》、《于里斯还乡记》和《波佩雅的加冕》等。这些作品被屡演不息。它们都有完整的情节。例如，《奥菲欧》描写了一位古代诗人歌手的故事：他的音乐足以使岩石、树木和凶猛的野兽都为之动情，在得到妻子的死讯时，他的悲伤的吟诵使观众也同感哀痛。《阿丽安娜》说的是古希腊英雄忒修斯遇难，获得克里特王国的公主阿丽安娜的救助，后来忒修斯在回家乡的途中却不得不把心爱的姑娘遗留在孤岛上，失去了爱人的阿丽安娜唱的哀歌也使听众不禁淌泪。

《波佩雅的加冕》是 1642 年蒙特维迪在威尼斯的最后一部歌剧，却第一次以真实的历史故事为题材。

在蒙特维迪的作品的演出中，除演唱外，管弦乐的作用已十分突出。《奥菲欧》的小型乐队在后台演奏，后来为了与歌手的配合做得更协调，把乐队安排到舞台前面。

在蒙特维迪的领导下，威尼斯人形成了富有特色的乐派，他的学生继承和发扬了他的传统，创作了众多规模宏伟、情节复杂的作品。演员的演唱技巧日益提高，咏叹调和宣叙调分了家。听众非常重视歌手的嗓子，每当唱咏叹调，大显花腔，极力把高音拉长时，总是获得长时间的热烈掌声。顺便说明，17 世纪意大利各地歌剧演出中的“女角”主要都由中性歌唱家——阉人歌手担任，他们在儿童时代接受一种手术，保持了很高的声音，这种声音在成年人的气息支持下，能达到非常理想的演唱效果。

在蒙特维迪之后，他的学生卡瓦里（1602—1676 年）和契斯蒂（1623—1669 年）是威尼斯乐派的最杰出的歌剧作家。卡瓦里的作品突出旋律的作用，运用于歌唱式的民歌体咏叹调；宣叙调的表情较为朴素。契斯蒂的作品突出歌剧的纯音乐成分，加强其抒情性，产生特别优美的效果。契斯蒂还更加强舞台布景的华丽装饰以及灯光与音乐的配合。他曾为国王的婚礼创作了他最著名的作品《金苹果》。为它的演出而建立的大剧院可以容纳 5000 观众，著名的建筑师和雕刻家都为其装饰费尽心思。巴洛克艺术的不同门类在此共同为一个目标进行了密切的协作。《金苹果》全剧分 5 幕 67 场，由众多演员联合演出，场面异常浩大而奢华。

清唱剧也是巴洛克音乐的组成部分。虽然早在 14、15 世纪的欧洲已有清唱剧的萌芽，而且在 16 世纪末终于正式形成，其直接来源是教堂的宗教歌曲，但它的发展却是在巴洛克音乐诞生以后。17 世纪中期，它成了包括独唱、

合唱和管弦乐的综合性大型音乐作品。清唱剧与歌剧不同的地方，主要是前者演出时不需要专门的服装、布景，没有动作，情节的发展除靠歌词外，还借助解说者的叙述。演出的地点是教堂或音乐厅。卡里西米（1605—1674 年）是罗马教堂的著名音乐家和清唱剧创作的代表，他的《所罗门的裁判》和《耶弗他》用简单的素材构成完整的作品，表现宗教道德观念。

康塔塔是意大利巴洛克音乐开始时期常见的另一种形式，专指以人声演唱的声乐曲，卡里西米同样善于创作康塔塔。一出康塔塔可能是独唱套曲，也可能由宣叙调、咏叹调和重唱等几个乐章构成，后来演变为相当于小型室内歌剧的规模，有的还包括合唱。

歌剧或清唱剧等都需要器乐伴奏。但器乐本身也可以独立。17 世纪的意大利也是器乐音乐的主要发祥地。当时把歌剧中的序曲和间奏曲统称为“交响曲”，它是近代交响音乐的先驱。最重要的器乐音乐家中有科莱利（1653—1713 年）和维瓦尔第（1678—1741 年）等。科莱利本人是小提琴演奏家，善于发挥小提琴的抒情功能，在创作中他常常只写旋律轮廓和通奏低音，至于别的部分则留给演奏者去自主发挥。维瓦尔第的作品数量很多，兼有歌剧、清唱剧、康塔塔和协奏曲，仅协奏曲就达 400 多部，其中包括由四首联结而成的著名的《四季协奏曲》等。科莱利和维瓦尔第等人在西方音乐史上被称为意大利小提琴乐派。他们两人，尤其是维瓦尔第的活动，已跨越到 18 世纪。

2. 法国的古典主义艺术及其他流派

（1）法国古典主义艺术的产生

在欧洲艺术史上，古典主义指的是以古希腊和古罗马艺术为典范的艺术，一般具有明晰、严谨、精确的特点，形象和谐协调，歌颂理想主义，表现人的活力，多以神话、圣经与历史事迹为题材，气魄宏伟，有人概括它为“伟大风格”。意大利文艺复兴时期，古典主义得到集中的表现。但在巴洛克时期，古典主义艺术主要盛行于法国。文学领域也是如此。

法国古典主义文学艺术的产生是与法国当时的社会情况紧密联系的。自 16 世纪以来，在法兰西的领土上，政治、宗教和社会各方面都十分复杂。长达 30 年的宗教战争，既是国王和信奉天主教或信奉新教的胡格诺贵族之间争权夺利的斗争，又是新兴资产阶级与原有的封建贵族之间深刻矛盾的反映。残酷的战争使国家四分五裂，生产遭到严重破坏，引起了大规模的农民和平民起义。1594 年，亨利四世继承了王位，他是王权的最高代表，同时兼任胡格诺派的领袖，此时决定采取新的政策，坐收以退为进的效果。他本人改奉天主教，承认天主教依然是“正统的国教”，但胡格诺派的教徒保有信仰和崇拜自由。国家因此得到初步安定，并开始振兴经济，使衰弱的农业逐渐恢复，工商业也走上了发展的轨道。1610 年，路易十三登基，在担任首相的大主教黎世留的辅政下继续执行这种政策。当路易十四当上国王时，王权已相当巩固。路易十四得到红衣主教马扎兰的辅政，在同一方针使国力进一步增强。获得迅速壮大的资产阶级支持国王加强中央政权，实行君主专制，削弱地方贵族的割据分立的力量。1661 年，路易十四开始亲掌政权，宣称“朕即国家”，君主专制制度从此进入全盛时期。路易十四的统治一直延续到他去世之日，跨越世纪到 1715 年止。

在上述背景下，歌颂王权和为宫廷服务成为 17 世纪法国各种文化活动的

中心，文学与艺术都是这样。当意大利的巴洛克艺术以其绚丽多姿和神秘色彩而被天主教会利用来炫耀教会的神圣、光辉、财富和权威时，法国的艺术则用于赞美自称为“太阳王”的路易十四，神化其统治，并给以他为首的宫廷贵族提供雍容典雅的、光彩夺目的精神文化与娱乐享受。强调自身的至高无上的权威，以便保证长期“国泰民安”的国王，对巴洛克艺术过分狂热的宗教色彩保持着一定的距离，虽然并不能绝然排除其影响，在某些方面两者还显出相容的共性。总的说，面对意大利的各个艺术流派，法国人更愿接学院派的教义，继承文艺复兴的传统，追随古希腊和古罗马，在有规范的智慧和理性指导下，创作庄严而伟大的作品。于是古典主义艺术在法国得到了堪称辉煌的发展。

早在路易十三统治的时候，担任首相的黎世留就决定以政府的名义倡导古典主义。他亲自创立了“法兰西学士院”，作为全国的文化领导机构。1648年，在路易十四的统治时期，又建立了“皇家雕塑绘画学院”。由此正式形成法国的学院派。如果说在意大利，学院派基本上是民间的艺术流派，那么在法国，它就打上了深深的官方烙印，是君主专制政权下的产物，并为它服务的。在“皇家雕塑绘画学院”的领导人勒布伦（1619—1690年）看来，绘画应是由一套法则和观念主宰的艺术。这“法则观念”就是古典主义的准则。这正如在悲剧创作中推行所谓“三一律”一样。

但是，应该说明，古典主义虽然是王权所支持、倡导和钟爱的，而且在建筑、绘画和雕刻以及音乐和戏剧等几乎所有艺术领域，都有一批艺术家主要是投宫廷所好，为它而进行创作的，然而还有一些艺术家不属于宫廷。他们虽也崇尚古希腊和古罗马，继承文艺复兴传统，却不去为王权效劳。于是形成了宫廷古典主义和宫廷外的古典主义。

同时，学院派所定下的准则并不是对所有文学艺术门类都同样严格。例如对音乐的统制就较为松弛。虽然宫廷的音乐生活十分兴盛，也形成了专门的宫廷音乐，在某些方面同样有规范，但总的说不是很严厉。再说，古典主义在客观上并不能完全抵制巴洛克的影响。应该强调，它甚至从后者吸取了大量养分。

（2）古典主义绘画、建筑和雕塑

古典主义绘画的代表人物

17世纪的法国古典主义绘画，大致可分为前后两个时期。在前半世纪，宫廷古典主义出现了乌埃（1590—1647年）、佩里埃（1600—1650年）和勒絮尔（1617—1655年）等重要画家，同时宫廷外的古典主义产生了两位大师——普桑（1584—1665年）和洛兰（1600—1682年）。

乌埃生于巴黎，在罗马生活了很长一段时期，于1627年回到法国，成为路易十三的首席宫廷画师，从此放弃他以前在意大利所形成的卡拉瓦乔风格，而把学院派和巴洛克折衷起来，绘制了许多意在歌颂王权、路易十三和黎世留的作品，其画面大多以神话和宗教故事为题材，实际是寓意现实，例如以女神弥涅尔瓦象征法国王朝，赞美王宫对艺术的弘扬，等等，代表作有《贤明带来和平与丰收》、《富饶》、《丘比特与普赛克》、《赫尔古勒斯在奥林波斯山》、《路易十三肖像》和《缪斯乌拉尼亚和缪斯卡利俄珀》等。勒絮尔是他的学生，代表作有《尼罗河边的婴儿——摩西》、《三个缪斯》和《圣马丁的弥撒》等。

17 世纪上半期是宫廷外古典主义的辉煌时期。后人普遍认为真正创造法国绘画上的古典主义传统的两位大艺术家都是宫廷外的名家，即普桑和罗兰。普桑在 1624 年去罗马，除 1640 年曾往巴黎为卢浮宫工作了两年外，大半生都在意大利。他深受古希腊和古罗马传统的熏陶，又特别向往提香的人文主义精神和拉斐尔的充满理智的艺术观念。他本人认为：“绘画总应该表达思想。无论是绘画也好，或者部分的构图也好，绝对不应该是故意做作出来的，而应该是完全符合主题的性质。”所以他的全部作品都遵循着严格的理性，画中的人物都被理想化，描绘成为崇高的、充满英雄气概的形象，代表作有《纳尔西斯和伊奥》、《花神王国》、《诗人的灵感》、《沉睡的维纳斯》、《劫夺萨宾妇女》、《酒神的节日》、《阿斯杜德的鼠疫》、《台阶上的圣母》、《所罗门的判决》、《基督一家和伊利沙白、圣约翰》和《自画像》等，题材大都取自神话、历史、宗教和文学故事。1648 年起，风景在他的作品里日益占据重要地位，使大自然与某些道德主题密切地结合，例如《圣马太和天使》、《福西翁的下葬》、《季奥吉尼斯》和《俄耳甫斯》等作品都是如此。

罗兰原名热莱，年轻时就去了罗马，并在意大利渡过一生，长达 50 多年，他专长于绘画风景，作品中的人物有的是助手绘制的。罗马风光、乡村景色，海港和海景、圣经和神话中的田园都是他的题材。重要代表作有《埃及女王克娄巴特拉在塔尔索登岸》、《示巴女王乘船》、《劫走欧罗巴》、《海景，阿喀斯和枷拉忒亚》、《中午》、《早晨》和《逃亡埃及》等。他的空间概念和构图方法都严格按照古典主义原则，其成功之处包括善用色彩，有的色泽柔和，有的光彩夺目，有的层次分明，有的浑然一体。景物充满诗意，富有魅力，人物往往只起点缀作用，但恰到好处，主题很明确。

在 17 世纪后半期，法国宫廷古典主义进入全盛阶段，继而逐渐衰落。主要画家除勒布伦外，还有米尼亚尔（1612—1695 年）、里戈（1659—1743 年）和拉吉利埃（1656—1746 年），后面两人已跨进 18 世纪。

勒布伦在 1663 年被任命为皇家雕塑绘画学院院长。该院接着制订了更明确的古典主义原则，把古希腊艺术视为最高的艺术，其次是拉斐尔和普桑的艺术，宣称这是遵循“伟大风格”，不容违背。他本人作为路易十四的首席宫廷画家，从事了多方面的创作，包括绘画、建筑、家俱、挂毯和雕塑，产量惊人。他在绘画中常以古代人物隐喻路易十四，例如《亚历山大·马其顿进入巴比伦》等，实际上歌颂了“太阳王”的显赫战绩。凡尔赛宫镜廊的天顶壁画也是他的巨作，始于 1679 年。他的宗教绘画《圣母哀悼基督》和《圣家族》等也很著名。他还绘制肖像画，如《大法官赛吉埃骑马像》等。米尼亚尔的代表作《亚历山大·马其顿伟大的胸怀》等，里戈的代表作《路易十四肖像》等，都是间接或直接歌颂“太阳王”的。

古典主义建筑和雕塑

17 世纪初开始的“国泰民安”使法国社会对大兴土木产生了巨大需要。教会开始修建新的教堂，如赦罪谷教堂、巴黎大学教堂和巴黎圣絮尔教堂纷纷破土。贵族特权的加强、王权的巩固和中产阶级的崛起，则使富丽堂皇的宫殿和豪华的住宅一座紧接一座拔地而起。1640 年以后，以主要建筑物为中心的群体建筑出现了，代替了中世纪的封闭式的城堡。大型住宅里有了华丽

的走廊或厅堂，以便满足举行沙龙、宴会和舞会的需要。城市规划中，交通设施和公共活动场所得到优先的考虑。

在 17 世纪上半期，法国建筑风格受到意大利巴洛克的许多影响，例如由著名建筑师列麦尔斯（约 1585—1654 年）设计的卢浮宫钟表厅和索尔彭教堂都是巴洛克式的。但古典主义建筑的特征已经形成并且日益明显，由布洛克斯（1562—1626 年）主持的卢森堡宫就是一个例子。

在路易十四时期，各种建筑大工程等由国王直接批准进行，设计工作由建筑大臣会同一位官方建筑师及宫廷首席画家共同完成。1671 年建立的建筑研究院把这种工作方式进一步明确和固定下来。勒布伦提出的古典主义艺术原则也因此成了控制建筑艺术的指针。路易十四首先指示扩建卢浮宫。贝尔尼尼曾被聘来主持其事，但他的巴洛克式设计思想没有被法国人接受。后来由勒布伦参加的工作小组重新设计，遵循古典主义实施了扩建计划。

更加重大的工程是凡尔赛宫的建设。凡尔赛宫本是路易十三的行宫，建于 1624 年，路易十四决定对它作根本性的修改，使之成为欧洲王宫建筑的典范。1668 年正式动工，路易十四曾亲临工地视察和指挥，1690 年主要工程已获完成。从宣扬王朝的荣耀功德出发，它建得像是奥林匹斯山的诸神的住所，以阿波罗的太阳象征图形为中心，东面有三条大道，犹如太阳的光芒四射，王权威力无边。

凡尔赛宫的面积达到 11 万平方米，在迷宫般的宫殿里，既有国王的公务处所和王室的居宅，也有举行盛大饮宴和大型舞会的厅堂。从外部看，它气势磅礴、庄重、朴实、协调、和谐与严谨，宏伟而有节奏，确是古典主义的充分而恰当的体现。不过，从内部看，则有相当明显的巴洛克情调，以豪华见著，由此说明法国古典主义艺术，尤其宫廷古典主义艺术，与巴洛克艺术始终不是绝然分开的。在众多厅堂中，又数镜廊最为富丽堂皇，其长 73 米，宽 9.7 米，高 13.1 米，天顶是勒布伦的绘画，墙面用白色大理石贴面，与窗户相对着的是 17 面大镜子，晚上举行舞会时，在灯光映照下，一片灿烂辉煌，明丽非常。主持凡尔赛宫的设计的，除勒布伦外，先后还有勒沃（1612—1670 年）和阿杜安—芒萨尔（1646—1708 年）等。宫外的园林占地 100 万平方米，设计者是列诺特尔（1613—1700 年），花园里雕像林立，水池和喷泉、花坛和草坪互相衬托，棋盘形的道路和林中的旷野十分协调，给人以舒适写意的美感。后来，欧洲各国都纷纷以凡尔赛宫及其园林为仿效的榜样，正中路易十四当年的希望。

17 世纪初期的法国雕塑也受到意大利较多影响，中期以后仍有好些重要作品表现了巴洛克的风格，例如普热（1622—1694 年）的《美杜萨头像》，人物似在痛苦中抽搐，张开的大口令人感到如闻其呐喊；但他的更多作品或者兼有巴洛克和古典主义风格，或者主要是古典主义的。前者如《克罗托纳的米洛》，既显示了人物与狮子搏斗时的痛苦，但又表明了他的意志无比坚强，悲与壮并存，激情与理性同在。后者如《亚历山大与提奥奇尼斯》，人物形象肃穆庄严，格调高雅。吉拉尔东（1628—1715 年）则主要体现了古典主义的典型特色。他的《阿波罗沐浴》以表现群神的优美和力量称著。为旺多姆广场创作的路易十四铜像看似古罗马皇帝，更是他在为宫廷服务的原则下的杰作。科伊赛沃克斯（1640—1720 年）是另一位重要雕塑艺术家，他的浮雕《胜利的路易十四》是凡尔赛宫战争厅的巨型装饰品，把那位好大喜功而征战频繁的统治者刻划得威风凛凛，成为典型的宫廷古典主义作品。

（3）表现平民生活的现实主义画派

如果说宫廷古典主义是“官方的”，同时也是远离普通人生活的艺术，那么，宫廷外古典主义则是“非官方的”，但仍然是远离普通人生活的艺术。然而在17世纪的法国，还有一批重要画家对普通老百姓的生活怀着浓厚的兴趣，他们从意大利接受的主要是来自卡拉瓦乔的影响，做着后来狄德罗也强调的“到乡间小酒店去”寻找创作对象的事情。

出生于农村的列南三兄弟是其中的代表，大哥安东尼（1588—1648年），老二路易（1593—1648年）和老三马蒂厄（1607—1677年）在巴黎同一工作室作画，都以严肃而简朴的风格表现农民生活。安东尼的代表作有《家庭肖像》、《家庭会议》和《室内群像》等。成就最大的路易的代表作有《幸福家庭》、《农民家庭》、《铁匠铺》、《割草归来》、《卖牛奶女人的家庭》、《午餐前的祈祷》、《在房子前的农民》和《小酒馆》等。在路易的画笔下，法国农村普通人的劳动、家庭生活和风土人情无不得到真实的再现，人们看到了农民的勤劳、刚毅、俭朴和贫穷，恰似珍贵的历史文献。无论是环境还是人物，他都以逼真取胜，下笔简洁而自然，从内容到形式都充分体现了现实主义的特点。但是，这些作品在当时的官方批评家的眼里却不屑一顾，在画家去世后更被长期冷落。到18世纪末，人们才重新发现其价值，不仅承认它们的题材的意义，还看到其技巧的成熟。马蒂厄的早期作品与两位哥哥一样，以表现农民生活为主，如《农家》和《清算时的殴斗》等，后期则受了宫廷古典主义的影响，偏离原来的方向，创作了《三人掷骰子戏》和《页子戏》等，带上宫廷艺术特色。

17世纪上半期长期生活在洛林地区的拉杜尔（1593—1652年）虽然多以宗教为题材，但总是站在农民的角度去处理它们，所以从他的画里实际上看到的，更多地是当地的风土人物，像是带着宗教题目的世俗生活，代表作有《粗木匠圣约瑟》、《牧人来拜》、《油灯下的抹大拉的马利亚》、《约伯和他的妻子》和《圣母受教》等。拉杜尔在画技上最善于绘画夜间烛光下造成的黑白分明的景象。此外，人物形象常表现出几何图形。

另一位杰出的平民画家卡洛（1592—1635年）以创作版画称著。他出生于法国南锡，曾长期生活在意大利，最后几年返回法国，与众多老百姓有密切往来，有意识地用艺术反映他们的生活，乞丐、农民、吉卜赛人、瞎子、贫妇和残废者等等，无不出现在他的画面上，其代表作有《穷人》、《战争的苦难》、《绞死者的树》和《狂想曲》等。

（4）宫廷音乐

宫廷芭蕾舞音乐

17世纪的法国音乐，主要成就表现在为王权和贵族服务的宫廷音乐。它的发展受到意大利音乐的强烈影响，常被视为巴洛克音乐的一个特别部分。在同一时期，古典主义建筑、绘画和雕塑兴盛，古典主义文学中的戏剧也十分发展，音乐与戏剧都属表演艺术，有许多共同特点，不过在欧洲音乐史上，一般并不称法国17世纪音乐为古典主义音乐。人们更多地说它是宫廷音乐，包括宫廷芭蕾舞音乐和宫廷歌剧。法国统治者，尤其是路易十三和路易十四，

非常重视宫廷内的音乐生活，经常举行豪华的演出，这不仅满足了王室自身对享乐的需求，还显示了它对群臣和贵族们的感召力。在“朕即国家”的路易十四时代，贵族的权力被进一步削弱，他们在文化娱乐上也要仰仗国王的恩惠。

这里先谈法国宫廷芭蕾舞音乐。芭蕾舞虽然充满了宫廷气息，但它的起源是民间舞蹈。欧洲各国，尤其是意大利的许多地方，民间舞蹈早已十分流行，芭蕾舞原指其中场面特别壮观者，并未有特定的形式。在宫廷里才可能经常举行规模宏大的舞会。那时候并不要求女演员穿特制的脚尖舞鞋及用脚趾尖端跳舞，这一特征是 19 世纪才出现的。

在法国，早在 1589—1610 年间亨利四世的统治时期，宫廷里已举行过多次芭蕾舞表演，包含舞蹈、合唱、甚至独唱，并逐渐融入器乐演奏和朗诵，有的还有剧情，成为有主题的舞剧。路易十四很喜欢这种艺术形式，凡尔赛宫的建成使舞会的举行更经常了，场面的盛大和豪华到了史无前例的地步。在他的指示下，下一节要专门介绍的音乐家吕利主持制订了一部舞蹈法规，每部新的芭蕾舞作品的音乐、舞蹈和剧情都须由专业人员根据该法规设计与审订。吕利在创作歌剧以前已写了许多芭蕾舞音乐，后来在歌剧中仍然融入较多的舞蹈成分。国王和大臣们亲自参加芭蕾舞的演出，富丽堂皇的宫殿大厅的当中就是表演的场所，观众们站在四周欣赏，与演员们差不多没有什么距离，形成全体同乐的热烈气氛。芭蕾舞音乐很重视节奏，容易引起观众的共鸣。当路易十四翩翩起舞时，吕利常常担当他的伴舞人。

1661 年和 1669 年，国王先后建立了皇家舞蹈学院和皇家音乐学院。其后又把一所普通的舞蹈学校并入音乐学院，改组成法国最早的专业性的国家芭蕾舞团，专职演员逐渐取代业余演员。接着使用了黎世留主办的宫廷剧场，演出更频繁了。后来，一般戏院也开始上演芭蕾舞，使这种源于群众的艺术形式在经过专家们的悉心提高和演员们的专业性排练后重新回到群众中。1671 年上演的《波莫内》连续演出了 8 个月，盛况持续不衰。当时所使用的舞蹈音乐已有相对固定的曲子，主要有嘉禾舞曲、小步舞曲、恰空舞曲、吉格舞曲和卡纳瑞斯舞曲等。吕利在写歌剧时继续编制舞曲和设计相应的动作。例如 1673 年他为歌剧《卡德姆斯与何米昂》创作了“仙女和牧人舞”、“乡间神舞”和“风舞”等。

法国式歌剧和宫廷音乐家吕利

法国宫廷歌剧是宫廷音乐的另一个重要组成部分。它是在意大利歌剧之后才形成的。红衣主教马扎兰在罗马的耶稣学院当学生时，曾参加过歌剧《圣伊尼亚齐奥》的演唱，后来他担任了法国首相，就积极邀请意大利著名歌手们来巴黎献技。1647 年和 1660 年都有较重要的意大利歌剧演出。

尽管巴黎已是欧洲闻名遐迩的文化都市，宫廷里早已热衷于也是源于意大利的芭蕾舞表演，但对较新鲜的歌剧，贵族们却持保留态度。甚至在庆祝路易十四的婚礼上献演的特别著名的节目，也未使他们动心。已经有了自己的艺术传统的法国人不愿接受原封不动的外国艺术，身为宫廷音乐家的吕利比别人更了解这一点，开始致力于创立法国式歌剧的工作。

吕利（1632—1687 年）的经历颇为特别。他原籍意大利，出生在佛罗伦萨附近，自小受当地浓厚的音乐气氛的熏陶。14 岁时他被一个法国贵族带到巴黎，后来被送进王宫，名义上是当公主的厨师的帮工，实际上有许多时间继续练习唱歌和训练琴类演技，不久就显示了非凡的音乐才能，被聘为宫廷

乐队成员，任小提琴师，继而晋升为乐长。他还懂得作曲，起初写室内乐和“宫廷小调”，继而写芭蕾舞音乐，其乐曲重节奏，形式考究，注意舞台效果，很得路易十四的爱宠。意大利歌剧传入后，他对家乡的艺术的感受比法国人深，不久他写出了自己歌剧作品，取得了意外的成功。成功的原因在于他善于与法国本土音乐家合作，不拘泥于意大利歌剧原有的程式和音乐语言，歌调中非常突出法语特有的优美节奏，使宣叙调更带歌唱性而咏叹调更带朗诵性，尤其是加强歌剧中的舞蹈成分，使王宫中最盛行的芭蕾舞成为其重要的组成部分。他也很重视管弦乐队的作用，并使序曲具有完整的形式，第一段给人以庄严堂皇的感觉，第二段是赋格段，速度较快，第三段作为尾声，恢复原速。这样，一种与意大利歌剧的特点不尽相同的法国式歌剧诞生了，终于赢得宫廷贵族的认可与欢迎。

吕利独自或参与创作的歌剧有 16 部。他才能过人，常一身兼任总负责人、剧本和乐曲撰写人、舞台监督、舞蹈演员与歌手，充分发挥了组织者、创作者和表演者的三重作用。他的歌剧都以神话为内容，契子以歌颂神话中的国王的智慧和德行为主题，实际上是为路易十四歌功颂德。难怪路易十四干脆把宫廷音乐（特别是歌剧创作）的主导权交给他专管了。

在吕利之后，著名的歌剧作曲家是拉莫（1682—1764 年）。他年轻时去过意大利，接着成为法国南方一个旅行剧团的第一小提琴手，其后在一个山区教堂任职时写了关于和声的著作，第一部歌剧直到 50 岁时才得以与观众见面。但在一生的最后 20 年间，作品一个接一个源源不绝，既有歌剧也有芭蕾舞剧，很好地继承了吕利的传统。不过，那都是在 18 世纪的事情，这里是提前来说了。

（5）古典主义戏剧表演艺术

虽然戏剧的剧本属于文学的一种体裁，但它的表演是一种舞台艺术，就这一点而言，它与歌剧和芭蕾舞音乐的性质有某些共同点。当法国芭蕾舞音乐和歌剧先后兴盛起来时，法国戏剧的发展也进入一个新的阶段。

本来，法国戏剧曾长期落后于一些欧洲邻国，但并非毫无成绩可言，例如早在中世纪法国就有了民间职业演员，15 世纪时已出现较大型的剧团，主要是上演神秘剧和笑剧。当时还没有固定的表演场所，剧团走到哪儿演到那儿，像流浪汉一样，一直到 16 世纪都是这样。总的来说表演的内容和形式都相当粗糙和简单，但毕竟为在 17 世纪的发展打下了初步基础。

16 世纪后期，著名的耶稣受难剧团在巴黎站住了脚跟。当时除宫廷剧院以外，在波哥尼旅馆也有一个剧院，就由该剧团独享其演出权。可惜它的剧目万变不离其宗，神秘剧的低劣演技已不能满足日益提高了欣赏能力的巴黎人的需要。在外省活动的民间剧团反倒拥有较新鲜的剧目。它们觉得应该进军巴黎，才能有大的作为。当时正藉意大利的戏剧团体也来巴黎活动，三番四次作精采的表演，大大打开巴黎人的眼界。这种情况对有所准备的外省剧团也前来献技和竞争很有利。于是，耶稣受难剧团在波哥尼剧院的垄断地位被逐渐取消，外省剧团在 16 世纪末已成为巴黎剧坛上的重要演出队伍。波哥尼剧院本身也在增强自己的势力，它拥有自己的剧作家，他们为不同的剧团编写各种各样的剧本。其时较有名气的是阿狄（1570？—1632 年），他兼写悲剧、悲喜剧、田园剧和神话剧，数量颇多，虽然水平不高，但还是为丰富舞台的演出内容作了应予肯定的贡献。

1629年，黎世留新建了玛雷剧院，给剧作家和演员们提供了新的用武之地。但他有一个明确的要求，就是演出的内容应能符合巩固王权的需要。当时正开始酝酿成立法兰西学士院，而随着它的筹备和正式诞生，文学领域的古典主义也逐渐形成，对剧本创作和演出都陆续提出一定的标准。1680年，路易十四亲自指示建立的法兰西剧院，进一步强化对戏剧表演艺术的统制。政府派遣官员领导该剧院，严格审查剧目，指导演出活动。

古典主义戏剧以悲剧为主。悲剧主要是描写王公贵族们的生活，多以诗的形式写成，优美的法语充分显示了自己的长处。许多演员都注重语调和节奏的表达效果，并使它们与动作协调起来。玛雷剧院创建初期，由著名演员孟多里兼任导演和剧院领导，他最善于通过激情的朗诵和生动的表情来表现人物的性格特点，塑造了鲜明的形象，成为日益发展的古典主义表演的一个重要范例。他扮演的一个著名角色罗德利克是个充满骑士热情的人物，演出后成为家喻户晓的形象。当时另一位很出色的演员叫弗罗里多尔，他的特点是把台词朗诵得既富有感情又自然流畅，很接近日常生活中的语言，成为另一类型的范例。

古典主义表演与创作风格是紧密联系的。剧作家高乃依（1606—1684年）的作品多有夸张，演员就以强烈的动作去表现。对其演说式的语言，演员的朗诵得十分热烈。拉辛（1639—1699年）的作品着重刻画人物的内心世界，演员的姿态就以优雅见胜，动作细腻微妙。拉辛作为古典主义悲剧创作的重要代表，对表演艺术也很有研究。他亲自训练和指导演员，尤其是女演员。长期担任他的剧作中的重要角色的女演员德马尔，就是在他一手培养下成长起来的。拉辛主张演员应具备较高的思想和艺术修养，以理智指导自己的表演，追求优美的效果。这种根据古典主义美学原则形成的表演艺术理论，对建立高素质的演出队伍有重要贡献，但是也束缚或限制了演员自身的创造才能，使他们远离生活实际，背离自然。特别是当时在剧本上实行的三一律，即要求一出戏要以一个情节为限，发生在一个地方，并于一天内完成，成了死板的规程。不过，有较大作为的演员总是想办法灵活变通，使之不显得枯燥乏味。正是靠演员们的高超的表演技巧，高乃依和拉辛的许多杰出的悲剧作品的演出都收到良好效果，包括前者的《熙德》、《贺拉斯》、《雷多居娜》等和后者的《昂得洛玛刻》、《布里塔尼居斯》、《费德尔》、《阿达莉》等。

除古典主义悲剧外，还存在古典主义喜剧。高乃依和拉辛都有喜剧作品。但是古典主义喜剧的主要代表是莫里哀（1622—1673年）。他是一个商人的儿子，小时候生活在巴黎的闹市区新桥附近，那里经常上演一些情节简单的闹剧，引起他对戏剧艺术的强烈兴趣。1643年他建立了“光耀剧团”，开始了演戏生涯。后来该剧团经营失败，他加入了另一剧团，离开巴黎，在外省活动。1655年他创作了自己的首部喜剧《冒失鬼》，次年又推出《情怨》，不久就作为领导人把剧团带回巴黎。1658年在卢浮宫上演的《多情的医生》引起路易十四的重视。从此莫里哀致力于古典主义喜剧的创立与发展，不断有杰作问世，如《可笑的女才子》、《吝啬鬼》和《司卡班的诡计》等。虽然同为古典主义，但是与悲剧比较，喜剧的创作和演出受有关的清规戒律的束缚要少些。对于三一律，莫里哀有时是基本遵守，有时不遵守。在外省演戏时他善于吸收民间戏剧的养分，对意大利即兴剧的优点也了如指掌，到了巴黎后仍坚持表演不能违背现实和自然的原则，要求演员的声调、动作和姿

态都要切合生活实际，强调讲话的语气和表情都要与剧中角色的性格和身分一致。他很注意从民间语汇中提炼戏剧语言，演出时使观众感到特别亲切，不少人物独白在后世变成了一般人都喜爱的谚语。

3.17 世纪西班牙和尼德兰的艺术

(1) 西班牙的绘画和委拉斯贵支

西班牙的绘画

17 世纪的西班牙，艺术发展的成就主要表现在绘画领域迎来了前所未有的丰收。其原因，一是大量吸收了来自意大利和尼德兰的营养，二是由于自 16 世纪后期以来，西班牙文学的现实主义作品硕果累累，激发了整个文化界的创作精神。于是，在当时的政治和经济都走向衰败，并引起社会矛盾严重尖锐化的背景下，绘画艺术反而繁荣起来。

说明西班牙绘画得益于意大利的第一个例子是 16 世纪末从意大利移居来的画家格里柯（1541—1641 或 1547—1626 年）。他原名西奥多柯波利，出生在希腊的克里特岛的坎地亚市，该地当时已是威尼斯的领地。25 岁左右他到了意大利，大约在 1575 年到了西班牙，先在马德里呆了一年半，然后定居托列多，一直到去世。他以从意大利学习得来的艺术技能在托列多做的第一件有意义的工作，是为圣多明各修道院建造祭坛，接着又为它绘画。其后，他的众多作品除宗教题材外，还有肖像画和风景画，代表作有《基督被捕》、《腓利普三世之梦境》、《奥尔加斯伯爵的安葬》、《弗拉·巴拉维奇诺》和《托列多风光》等。这些作品受到广泛的欢迎，以至画家被普遍公认为天才，过着阔绰的生活。他的绘画题材和风格在西班牙各地都发生了影响。不久后，就有不少西班牙画家也以宗教画称著。

对引进意大利宗教画起重大作用的，还有出生于巴伦西亚的画家里瓦塔（1551 或 1555—1628 年），特别是在西班牙南部和东部，他的影响尤其显著。

但是，意大利更重要的影响出现在卡拉瓦乔的追随者身上。他们把宗教因素和世俗因素巧妙地结合起来。著名画家里贝拉（1591—1652 年）虽然出生在西班牙，一生却差不多都在那不勒斯度过，并担任过当地总督的宫廷画家。他从宗教中取材，画面上表现的却往往是充满世俗色彩的英雄形象。他的《圣·巴多罗买的殉教》把一个圣徒刻画成了一个饱经风霜的渔夫，周围的人也是忙碌着的普通人。他的一些肖像更是来源于现实生活。在技巧方面，他也运用卡拉瓦乔式的强烈的明暗对比，而且有过之而无不及，更能表现人物的粗犷与纯朴，有时则到了粗俗的地步。代表作还有《阿几米德》、《圣伊涅萨》、《跛足的人》和《笑着的德漠克里特》等。

另一位著名画家苏巴朗（1598—1664 年）同样以宗教题材为主。他终生留在西班牙国内，但具有像 15 世纪的尼德兰画家们的那种宗教虔诚，长期过着隐居生活，绘画了许多圣徒、殉道者和修士的形象，所以被称为“僧侣画家”。但是在人物的背景中，他常画下世俗的风光，使人感觉到走向“彼岸”的殉道者是与此真实的“此岸”告别。这种使宗教题材加上世俗色彩的做法也与他年轻时曾接受过卡拉瓦乔的影响有关系。代表作有《教堂餐桌上的圣·雨果奇迹》、《赞美阿克那的多马》、《圣彼得·诺拉斯柯梦见天堂一般的耶路撒冷》和《圣马格丽达》等。他还画肖像和静物，所追求的纯朴和

宁静美与宗教画一脉相承。

与里贝拉和苏巴朗一起生活在 17 世纪上半期的委拉斯贵支是更加有名的绘画大师，留在下一小节介绍。

到了 17 世纪下半期，最有成就的西班牙画家有穆里略（1618—1682 年）和莱亚尔（1622—1691 年）等。穆里略兼绘宗教画和风俗画。前一类的代表作有《圣家族》和《逃亡埃及路上的休息》。后一类有《乞儿》、《数钱的孩子》和《吃葡萄和甜瓜的孩子》等，都表现了非常善于真实地反映城市贫困儿童的生活的才能。其实，在前一类作品中他往往也灌注了现实生活的气息。莱亚尔身兼画家和彩色木雕家，以宗教题材为主，代表作有《圣母升天》、《天使鞭打圣哲罗姆》和《无垢受孕》等，他喜欢表现幻想中的光芒和喜欢用色彩，显示出舞台布景方面的特色。

平民风格的宫廷画家委拉斯贵支

委拉斯贵支（1599—1660 年）是 17 世纪西班牙最重要的画家，也是欧洲一流的大师。他出生在塞维利亚城的一个律师的家庭，少年时代就开始学画，受到许多名师指导，有的还同时给了他人文主义教育，使他获得画技和精神方面的双重培养，所以他的创作从一开始就从现实生活出发。例如截至 1620 年止的作品《早餐》、《卖水人》和《女厨师》等，都以城乡贫苦人为绘画对象。即使是同时期的宗教画，包括《博士来拜》和《基督在马太和马利亚那里》，也含有风俗画的性质，不仅主人公像平民百姓，而且他们所处的环境也完全是普通人的日常境况。

1623 年，委拉斯贵支来到马德里，不久就当上了国王的宫廷画师，任职到去世。他的任务首先是绘画宫廷肖像画。其后又创作了一些以神话为题材的作品，如《酒神巴库斯》，该画实际上反映了普通西班牙农民的生活。1628 年，法兰德斯著名绘画大师鲁本斯来访，建议他前往意大利观摩画艺。在走访了威尼斯、罗马和那不勒斯后，1631 年他回到了祖国。从此画技更加成熟。在意大利居留期间，他已创作了《火神的锻铁场》，回来后又立即创作了《布列达的投降》，前者展示了普通铁匠铺里工人的工作情景，后者反映了西班牙人战胜荷兰人的一次战役。接着，他又完成了大批肖像画，无论是王公、将领、公主、主教、学者、诗人，还是平民、侍从、丑角，等等，都在他的画笔下留下了真实的形象。他对上不谄媚，对下不丑化，坚持如实的原则，使这些作品闪耀着现实主义的光辉。1649 年他第二次访问意大利，教皇也请他画像，这就是著名的《教皇英诺森十世像》，它把对象的恶狠奸诈和强作庄严的双重性表现得淋漓尽致。回国后的作品中，最重要的有《织女》、《宫娥》、《照镜子的维纳斯》和《玛格丽特公主肖像》等。

委拉斯贵支所以被视为西班牙以至欧洲 17 世纪的绘画大师之一，不仅由于他年轻时就表现了富有特色的忠于生活的卡拉瓦乔风格，而且在身处高位以后，仍一如既往，决不偏离生活的客观真实性。他以自己对普通人的人格的尊重，表达了一个正直的画家的真诚。同时，他的画技高超，笔法简练，色彩生动，极善于表现他确定的主题。他给肖像画带来了除形象逼真以外的新要求，即还要画得神似，例如绘画儿童时要充分反映他们的旺盛的生命力等。他对神话题材进行了大胆革新，以尘世的日常生活表现神界，给人以亲切的感受。

（2）荷兰画派和伦勃朗

荷兰画派

17世纪初，荷兰在与尼德兰南部各省脱离关系以后，建立了资产阶级共和国，迅速实行资本主义生产方式，在政治、经济和文化各个领域都进行了深刻的变革，迎来了普遍的繁荣，在艺术上也是如此。

当时的欧洲各国，艺术的主流或者主要受教会控制，或者主要为宫廷服务，虽然在一些国家也出现了以现实主义为特征的重要艺术家及其作品，但在统治者看来却是有违其意旨的。在17世纪的荷兰，社会的主角则是商人、手工业者和其他阶层的市民，他们也需要艺术品，但不是专为教会和宫廷创作的艺术品，而是能为他们自己享受，并表现他们本身的生活的艺术品。政治的开放，经济的发展和文化的普及，为创作铺平了道路。突出的成就表现在绘画上，尤其是许多市民都买得起的用来装饰居室的小型油画。绘画题材很丰富。穷人或富人一样可以入画。还有豪华的厅堂或窄小的卧室，繁花盛开的原野或阳光照耀下的小园子，豪宴或便餐等等，包括了最平淡无奇的琐碎事物。总之，没有什么是不可以表现的。那种追求重大社会题材和崇高主题的清规戒律被彻底打破了。由此，绘画艺术有了一个新的天地，荷兰艺术家们形成了别有特色的画派。

肖像画、生活风俗画、风景画和静物画等是荷兰画派创作中的几大类型。最杰出的肖像画家是哈尔斯（1581—1666年）和伦勃朗等。哈尔斯自少年时代起就定居在哈勒姆城，直至去世。他经历了荷兰初获独立和资产阶级革命刚刚取得胜利后的朝气蓬勃的发展时期，新的生活现实给他提供了丰富的素材，在他的画笔下留下了众多的各个阶层出身的人物，包括商人、军人、贵妇人、歌手、保姆和小孩等等。其中有个人肖像画，也有团体肖像画。人物表情活泼，神采奕奕，充满乐观自信，精力充沛，健康愉快。代表作有《吉普赛女郎》、《微笑的骑士》、《圣乔治射击连的军官》、《老太婆巴贝》、《哈勒姆老年妇女之家的执事们》和《弹曼陀铃的小丑》等等，都以现实主义的手法刻画形象，成为一个新兴社会的生动写照。在技法上，他善用色彩，使之产生强烈的对比效果，运笔奔放，爱用近景构图，画面显出动感。

风俗画家中，维米尔（1632—1675年）和霍赫（1629—1683年）等最能表现市民生活的安逸和满足。前者的代表作有《读信的女郎》、《衡量珠宝的贵妇》、《音乐会》和《酒杯情人》等。后者的代表作有《主妇和女佣》、《母与子》和《在室内》等。较多表现下层群众生活的是奥斯塔德（1616—1685年）和斯丁（1626—1679年）等。前者的代表作有《乡村教师》、《鞋匠》和《在客栈中的农民》等。后者的代表作有《节日》、《浪荡子》和《聚餐》等。

风景画在荷兰画派中有突出的地位，众多的作品展示了荷兰大自然的绚丽，村景的优美，海港的多姿多彩等。最著名的风景画家是鲁伊斯达尔（1628或1629—1682年）和霍贝玛（1639—1709年）。前者的代表作有《急流》、《荷兰风景》和《森林中的沼泽》等。后者的代表作有《水车农舍》、《井木林道》和《林中茅屋》等。大海和牧场也是风景画家们最喜欢的题材，甚至出现了专工于画海和专工于画牧场的画家。前者如维尔德（1633—1707年），代表作有《海港》和《海战》等。后者如波达（1625—1654年），代表作有《农家》、《牧场》和《四只牛》等。

静物画是通过荷兰画派而发展为独立的绘画品种的。最重要的静物画家有贝耶林（1620—1690年）和考尔夫（1621—1693年）等。

现实主义大师伦勃朗

在 17 世纪的荷兰画家中，最重要的是伦勃朗（1606—1669），他把荷兰画派的成就推向高峰，成为世界绘画史上的现实主义大师。

伦勃朗是一个磨坊主的儿子，14 岁就上了创建不久的莱顿大学，不久改行学习绘画。他通过自己的老师而深受意大利艺术的熏陶，在现实生活中又深受本国新的绘画潮流的影响，汲取双方的营养，进而发展了自己独有的风格。他从不迁就买画的雇主们的平庸趣味，始终坚持高尚的艺术追求，不断推出佳作。

伦勃朗是个多才多艺的画家，他画油画，还创作铜版画，素描也十分出色。他的绘画题材十分广泛，有取自圣经或古典文学，更有取自身边发生的普通生活。前者被一些人称为“历史画”，代表作有《基督下十字架》、《被刺瞎眼的参逊》、《丹娜埃》、《带天使的圣家族》和《拿着大卫王来信的拔示巴》，等等。后者最主要的是大量的肖像画，包括个人肖像画和团体肖像画，它们成为现实生活逼真而生动的写照，受到高度的评价和热烈的欢迎，代表作有《尼古拉·特尔普教授的解剖课》、《卖老鼠药的人》、《母亲肖像》、《扬·西兹市长像》、《凭窗而立的亨德里克治》和《写作的老人》，等等。其实，即使在所谓历史画中，他也以现实的普通人的生活为依据，在“神圣”或“神话”题目下刻划了荷兰人的形象和生活情景。例如，希腊神话中的美丽少女，在他的画笔下完全是个年轻的荷兰女性；表现在《带天使的圣家族》里的基督的家庭，则是一个荷兰木匠之家的写照，只有屋角上飞翔着的小天使作了象征性的点缀，还带有宗教的色彩。说他的画笔在描绘圣母时，他的眼睛是盯着荷兰的农妇的，一点也不夸张。他的肖像画当然更直接反映了社会生活的方方面面。上面提到的《解剖课》是他年仅 26 岁时的杰作，当时他刚刚在首都阿姆斯特丹定居下来。画面上共有八个人：七个专心致志地听课的医学院学生和他们的导师特尔普教授，后者拿着手术剪夹起被解剖的尸体的左手的筋肉，耐心地讲解着，人物的表情与姿势显示了各不相同的性格特点，而且构图巧妙，光线明暗分配得当，十分准确而有力地突出主题。这个例子说明，伦勃朗的创作的價值既表现在内容方面，又表现在技巧方面。有人还指出，仅用现实主义来概括他的创作其实不够，因为为了表现主题的需要，他也运用了浪漫主义的手法，特别是在“历史画”里。不过，现实主义毕竟是其基础。他曾明确地说：“我的意思是，意大利人生活在意大利，他们对意大利的事物具有他们自己的思想感情；我们生活在荷兰，我们从我们国家的熟悉事物中获得灵感，而不是从千里之外去找一些东西”。

从《解剖课》的成功开始，他的名声就远播四方，请他画肖像的人纷至沓来，而他总是以勤奋的工作尽量满足他们。他不仅满足了出得起高价钱的，还把大量精力献给下层群众，因为在他看来金钱之上还有更重要的东西。所以在他的肖像画和生活风俗画（有时两者的界线很难分清）里，乞丐、捕鼠人和流浪汉的形象也占了应有的席位。此外，他画了大量自画像，从年轻时起到年高体衰之时，都有真实的写照，成为非常珍贵的人生记录。因为不肯迎合上层社会某些不合理的要求，他后来受到冷落，最后在贫困和孤独中辞世。

伦勃朗是美术史上最多产的画家之一，现存作品中油画超过 300 件，铜

版画也超过 300 件，素描则在 1000 件以上。

（3）佛兰德斯绘画和鲁本斯

<1>佛兰德斯绘画

在尼德兰革命中，南部的佛兰德斯没能取得独立，所以继续由西班牙统治，天主教势力也得以维持和加强。这使佛兰德斯的艺术屈从于宫廷、贵族化的资产阶级和教会的需要。

佛兰德斯的天主教和意大利的天主教有天然的联系，前者决心与后者一样以巴洛克艺术吸引群众，使更多人留在教会的控制之下。教会花了大本钱建造新的教堂，巴洛克式的鲜艳、热情和充满曲线动感的装饰代替了从前的单调与严肃，例如安特卫普的圣查尔斯·博罗默斯教堂成为新风格的杰作。世俗建筑也吸取了它的一些特点。但是，从意大利来的影响并不只限于巴洛克。事实上，波仑亚学院派和卡拉瓦乔派，还有一些意大利地方画派如威尼斯画派等，都分别在佛兰德斯找到响应者。这当然与当时的社会现实有密切关系。宫廷贵族和发了财的商人并不满足于巴洛克艺术所提供的艺术享受。他们发觉其他风格各有特点，一样可以为自己所用。而且尼德兰革命的影响并未消失，它对艺术的要求恰恰是要从宗教的控制中解放出来。许多艺术家还从尼德兰北方的荷兰艺术中获得启发。这种种因素使佛兰德斯的艺术既有主流，又有支流，而且处于不断变化发展中，表现得丰富多彩。

佛兰德斯艺术的成就在绘画方面最突出。最重要的画家除了还要作稍详细介绍的鲁本斯以外，首先有杨森斯（1575—1632 年）、诺尔特（1562—1641 年）和费恩（1556—1629 年）等，他们的创作从接受意大利的传统开始，逐渐形成属于佛兰德斯的共同的特色。鲁本斯的成就与他们已作出的贡献有密切联系。另外还有代克（1599—1641 年）、约丹斯（1593—1678 年）、特尼尔斯（1610—1690 年）和西贝雷赫茨（1625—1703 年），等等。代克曾经是鲁本斯的门生，并成为他的多年的亲近的合作者，后来专攻肖像画，发展了自己的独立风格。1632 年他移居伦敦，成为查理一世喜欢的画家，代表作有《英王查理一世行猎图》和《詹姆士·斯达埃特像》等。约丹斯较多地像卡拉瓦乔派那样，深入普通老百姓，以农民为题材。代表作《萨提洛斯在农人家里作客》和《四福音书的作者》等，做法上有如伦勃朗，题目取自神话或圣经，素材却来自佛兰德斯的下层群众。特尼尔斯也是以绘画农民和下层市民为重点。还有些画家喜欢画风景或静物。西贝雷赫茨就是著名的风景画家。由此，我们看到佛兰德斯绘画的确与荷兰画派有一些相似的地方。

画风宏伟的鲁本斯

在佛兰德斯众多画家中，最杰出的是鲁本斯（1577—1640 年），他成功地融合了人文主义、巴洛克和现实主义绘画的多种特点，进而创造独特的宏伟风格，是对世界艺术史有巨大贡献的绘画大师。

鲁本斯自小就表现出超群的才能，21 岁已在故乡安特卫普设立画室独立创作，并且很快就成名。1600 年他前往直意大利，在罗马和威尼斯等地居留多年，潜心研究文艺复兴以来的文献与艺术作品。在此期间也曾到过西班牙。1608 年冬他回到安特卫普，不久就受到宫廷的重用，先当上掌权者的宫廷画师，后来还被任命为政府顾问和外交官。由于以西班牙和仍由它管辖的佛兰德斯为一方与以荷兰为另一方的战争现在终于停止了，佛兰德斯恢复了正常的生活，在社会安定的环境中，艺术活动也重新广泛地发展起来。鲁本斯的

创作立即取得重大成果。最初的代表作有巴洛克风格的宗教画《竖十字架》和《下十字架》以及以古希腊和古罗马神话为题材的《维纳斯和阿顿尼斯》和《利西普的女儿被劫》，等等。在这些作品中，画家非常成功地表现剧烈的动作，使人感受到画面上的惊心动魄和悲剧效果。它们表明，鲁本斯一方面对意大利的巴洛克新潮流有深刻体会，同时他本人是这个新潮流的共同创始者。巴洛克绘画主要用于美化教堂和宫殿。由于他运用颜色的特殊技巧使它们更加灿烂辉煌。

鲁本斯的画室实际上是个绘画工场，他构思并拟出稿样后就交由助手们去画，最后再由他略加修改或增添几笔，这使他的创作速度大大加快，而且由此培养出许多新人，例如代克就曾是他的助手。1630 年以后的最后十年间，他没有再使用助手，一切亲自完成，产生了一批更加杰出的作品，例如《维纳斯之节日》、《爱之国》、《梅里库里和阿尔古斯》（共两幅）和《伯里斯的评判》等。

鲁本斯的作品大多场面广阔，气派宏伟，虽然标以古代神话或宗教题目，实际上是从生活中获得原型并加以提炼而成，表达了对人体美、力量和世俗欢乐的热爱，反映了作者仍然尊崇人文主义的理想，并为它唱出新的赞歌。因此，看他的画时，不仅能获得美好的艺术享受，还常受到精神鼓舞。他的代表作除了上面已提及的，还有《四大陆》、《狩猎狮子》、《最后的审判》、《玛丽·德·美第奇的生平》（组画，23 幅），等等。

除神话和宗教题材外，他也画肖像画、风俗画和风景画。刚提到的关于玛丽·德·美第奇的生平的组画把神话与现实题材混合在一起，是典型的宫廷绘画。在后期，他的风景画越来越占据重要地位，最著名的有《有虹的风景》和《田野归来》等。

三、近代中期的欧洲艺术（中）

1. 18 世纪的法国艺术

（1）洛可可艺术的兴起

在 17 世纪，无论是起源于意大利的巴洛克艺术，还是在法国占统治地位的古典主义艺术，都以强调权威为特征，前者强调的主要是天主教的权威，后者强调的则是世俗王朝的权威。路易十四把法国君主专制政治推向顶峰，在国力强盛的同时，追求庄严、雄伟并且符合规范的艺术理想，宫廷贵族们在这种情况下获得了前所未有的艺术享受。但“太阳王”的威严，又使他们不能过于自由放纵。1715 年路易十四死时，不仅那些在他那劳民伤财和对外征战的政策下吃尽苦头的普通老百姓感到由衷高兴，而且上层社会也觉得好似松开了紧身箍。其实，早在 17 世纪后期，王权的一统天下已开始受到怀疑，上层社会出现了各行其是趋势，变得越来越随心所欲。在艺术上，自由精神开始取代旧有的教条，以至在绘画、建筑、工艺、音乐和戏剧，还有文学等，形成了一种新的风格：雅致、精细、轻盈、活泼，结构巧妙，给人一种意趣盎然的感受。

这种风格的艺术，初起时像巴洛克艺术刚出现时一样，并无自己的名称。1755 年版画家科尚（1715—1790 年）用洛可可（Rococo）一词指称它，是带着嘲笑的口气的，意思是说它奇形怪状。Rococo 一词由 Rocaille（罗卡尔）派生而来，后者的原意是指贝壳状或人工岩洞状的弯弯曲曲般的作品。后来，洛可可之被贬谪的命运，正像巴洛克那样，也获得了“平反”。人们肯定了它代表了一种新的艺术潮流，而这种潮流就以它为名称。

法国是洛可可艺术的诞生地。如果把它的酝酿和起始阶段，即 17 世纪最后 25 年和 18 世纪最初 15 年算在内，可以说洛可可与古典主义有过很长时期的互相交错。原因如上所述，即路易十四在艺术上推行与政治上相配合的极权主义，其效果虽是明显的，但到后来却与其本愿适得其反，渐渐出现了再也难以左右的分散倾向。至于路易十五在 1715 年登基时，他年仅 5 岁，成年后一切坐享其成，不像路易十四那样雄心勃勃地要成就宏伟的事业。他不去关心怎样做才能把贵族们重新控制起来等伤脑筋的问题，只顾满足个人穷奢极侈的享乐需要，洛可可式的新奇轻巧对他有特别大的吸引力。艺术史家们有时把洛可可又称为“路易十五式”，主要是由于它盛行于路易十五时代，但是时间的大致吻合并不是唯一的原因。

洛可可艺术很快就在欧洲许多地区传播开来。在法国以外的其他国家，被它取代的是巴洛克艺术。但后者也不是立即消声匿迹。洛可可和巴洛克相互交错正同它在法国与古典主义的关系那样。事实上，洛可可艺术虽然受到广泛欢迎，但不等于说它在多数欧洲国家取得了统治地位或主要地位。再说，晚期巴洛克与洛可可之间的界线并不总是容易划清楚的。

洛可可艺术从主流方面看，起源于室内装饰。法国贵族和豪富们在建筑新的宫殿和府第时，除要求外貌豪华美观以外，还希望其内部结构能随心所欲，装饰得轻巧灵活。在路易十五登基前后由皇家建筑师柯特（1656—1735 年）设计的巴黎德图鲁兹公馆的“黄金大厅”（现法兰西银行）是贯彻这一

原则的典范。它的长方形厅堂的墙面布满金饰，由连续的拱形窗分开，四角以悠缓的曲面包围，天顶也由曲面构成，精巧的雕刻掩盖了柱子的重量和强力感。巴黎苏比兹公馆内由博弗朗（1667—1754）设计的椭圆形客厅是另一例子，其中上层客厅尤具特色，它的以木镶板构成的壁面、拱门上方的半环状浮雕图案、生动活泼的儿童雕像，都显示了柔和的曲线美和轻快的气氛。

在较一般的建筑中，洛可可式大多省去了裸柱和壁柱，装上室内和庭院间的落地长窗，厅堂里特别注意有足够的光线投入，墙上大多挂着油画，其主题多是谈情说爱或表现乡村风光，家具和各种工艺品摆设协调，形成轻松愉快的气氛。

（2）洛可可工艺、绘画和雕塑

<1>洛可可工艺的发展

洛可可艺术主要适应装饰的需要，在装饰中起重要作用的工艺美术自然大受重视。

瓷器是当时最受青睐的工艺品。它的质地轻巧，外形圆滑曲婉，颜色清丽雅淡，正与洛可可风格的本义吻合。在 17、18 世纪的法国上层社会里，把瓷器作为美化厅堂和内室的摆设，几乎是不可或缺的。这种兴致与洛可可风格的发展相辅相成。

欧洲对瓷器的需求长期依靠从中国和日本进口。后来一些欧洲国家开始探索自制瓷器的技术，并逐渐有所进展。在 18 世纪初，法国还未能像相邻的德国那样烧制硬瓷，而只能继续生产软瓷，但产品的精巧豪华已达到极高的程度，使王室和贵族们的需求得到部分的满足。1756 年迁址到塞夫勒的制瓷工场是官办机构，最受路易十五的宠姬蓬帕杜侯爵夫人的热心支持，它的制成品的技术质量和艺术水平由路易十五亲自任命的总管监督。设计者都是场内场外的著名艺术家。例如有一只带有小型塑像的盒子是由很有名气的雕塑家法尔康涅参与创作的。在总管手下按照优选过的设计进行具体制作工作的全是训练有素的技术人员。据说 1775—1777 年间，在俄国叶卡捷琳娜二世委托制作的精致餐具中，每一件都必须经过 8 个技工之手，包括模型工、整修工、釉画工、底色画工、花卉画工、徽章画工、镀金工和抛光工等。他们在各个工序中各施其能，互相协作，精益求精，才得以制成一流的精品，使之成为本国和外国上层社会争相收藏的对象。当时最令人喜爱的，无疑是带有楚楚动人的美女或快活调皮的牧羊人的造型，因为它们的轻松、活泼的格调最为鲜明。

法国洛可可工艺美术的成就还表现在家具的设计和生、壁毯和织锦的织作上。王室拥有专门的家具工场。路易十五登基后的最初年间，著名家具大师克莱桑（1685—1768 年）的作品就以曲线美取胜，上面雕有复杂精巧的图案，在优质木料中还配合使用了华丽的金属。在他之后的宫廷家具师更注意使家具显得纤巧轻便，设计安乐椅时，还特别考虑到穿着大裙子的贵妇人坐上去是否方便和舒适。

洛可可装饰的重要成分是壁毯。有钱人家无不以拥有高雅的壁毯为荣。早在路易十四时代就已有专门制作壁毯的葛布兰织毯场，让织毯工艺与绘画艺术结合起来。在 18 世纪中期，洛可可绘画大师布歇也主持了该场的管理工

作。人们巧用不断发展起来的印染技术，使得织作所用的不同颜色的毛线和绢线达到上万种，加上金丝和银丝的塔配，壁毯就能把五彩缤纷的画稿尽可能忠实地复现出来。至于织锦，一个重要用途是装饰家具，也用来作窗帘，既为挡光，也显得美观华贵。

绘画和雕塑的成就

从作品的内容上突出地表现洛可可艺术的特点的，应是它的绘画。在及时行乐的潮流中，贵族们所需要的不再是庄严崇高的主题。洛可可画家们投其所好，最喜欢描绘男女爱情、饮宴歌舞和田园风光。

最著名的洛可可画家，有华托（1684—1721年）、布歇（1703—1770年）和弗拉哥纳（1732—1806年）等人。华托很早就接受过一些直接从事装饰工作的前辈的艺术影响，同时学习过鲁本斯、伦勃朗和提香等大师的作品，掌握了运用丰富的色彩和巧妙的布局的技能。他出身低微，对下层群众的生活有深入而具体的了解，所以早期的作品以描绘普通人的风俗画为主，如《流浪儿》和《露营》等，后来转而表现贵族闲逸游乐和谈情说爱。在画面上，男男女女相聚在一个幸福愉快的“人间天堂”里，人人举止文雅，性情温柔，相伴在甜蜜温馨的气氛之中。这样的画挂进厅堂，给人以亲切、轻快和欣喜的感觉，难怪人见人爱了。

他的最著名的作品是《发舟西苔岛》。据说西苔岛是古希腊神话里的爱神维纳斯的出生地。华托在画里表现了一群青年男女将要出发前往那儿朝拜的情景：他们当中，有的刚刚陷入情网，有的已在热恋中，远方在朦胧里浮现的爱之国使他们无限憧憬，而小爱神们早已在船上迎候。这幅作品给华托带来很高的荣誉，皇家美术学院因此接受他为院士。他的其他杰作还有《公园中的社交》、《爱情的节日》和《任性的女人》，等等。应该指出，从内容上看，他虽然以贵族们的闲逸生活为基本主题，但并没有总是采取赞誉的态度，反而常常流露出强烈的伤感情绪，犹如“夕阳无限好，只是近黄昏”一般，这是与布歇和弗拉哥纳完全拜倒在贵族们的脚下有所不同的。从技巧上看，他也远胜于他们。有人认为他的技巧独创性几乎可以与伦勃朗等并列。可惜他在创作了《发舟西苔岛》以后仅过了4年就因肺结核不治而辞世，时年37岁。而他留给后人的作品总数竟达800件以上。

布歇是路易十五的首席宫廷画家，又是葛布兰织毯场的总监，很得路易十五的宠姬蓬帕杜夫人的欢心。在绘画方面，他尤其极尽迎合贵族们的愿望之能事，最善于描绘希腊、罗马神话里的情场乐事。在他自认为最成功的作品《日出》和《日落》里，赤身裸体的神祇们毫无掩饰地展现在观众眼前。不过，在绘画凡人的生活时，性爱的表现倒较有节制。在技巧上，他善用色彩，仕女们娇嫩的肌肤在他的画笔下显得特别鲜丽可爱。布歇的父亲是个刺绣画稿工人，而他本人的画（包括《日出》）也往往是葛布兰织毯场的设计图。此外，他还为塞夫勒制瓷工场设计模型。可以说他是个多才多艺的人，认为他在洛可可艺术的发展中是一个中心角色并不过分。他的另一个重要作品《维纳斯的胜利》里出现的岩石、贝壳、珊瑚、水、波浪和泡沫，甚至在一个相当长的时期内是人人熟悉的装饰语汇，与维纳斯的形象一起都是洛可可风格的象征。

布歇的弟子弗拉哥纳也是著名的洛可可画家。他的代表作有《秋千》、《偷吻》和《爱之泉》等，有不少场面带有挑逗性，比布歇的作品更加引起不同意见的议论。

洛可可雕塑作为建筑物的装饰物的功能特别明显，例如常在墙上雕刻族徽纹章，但也出现过一些独立的雕塑作品。较重要的洛可可雕刻家，有勒穆瓦（1704—1778 年），斯洛迪茨（1705—1764 年）和卡菲里（1725—1791 年）等。另有一些雕塑艺术家在洛可可风格和古典主义风格之间动摇，例如皮加尔（1714—1785 年）等。有的则在这种动摇中，逐渐趋向于稍后形成的新古典主义。

（3）新古典主义的建筑、绘画和雕塑

洛可可艺术始终没能使人们完全忘却古典主义。随着时代的发展，对古典主义的理解出现了变化。17 世纪的法国古典主义是适应和维护君主政体的产物，它的艺术基本上属于宫廷艺术的范畴。在作为 18 世纪新兴的资产阶级的代言人的启蒙主义者看来，那并不算是真正的古典主义，因为归根到底，它与巴洛克艺术的目的并无根本的区别，无论是世俗王权还是天主教会都是旧势力的代表。在新的时期，由于提出了推翻封建统治的要求，艺术应该反映和增强人们的斗争精神，以高大的形象去鼓舞他们争取胜利。洛可可艺术当然不能完成这一任务。相反，它的过分娇柔和胭脂粉气只会起腐蚀作用。人们再一次举起了古典主义大旗，因为古希腊和古罗马的艺术充满了英雄气概，以理性为依据，具有严谨肃穆的形式，以它为榜样才能形成新时代所需要的新艺术。

德国考古学家兼艺术史家温克尔曼（1717—1768 年），在促进这一后来被称为“新古典主义”的艺术潮流中有过重要作用。本来，1748 年古罗马历史名城庞贝的发现和挖掘，已经给法国和欧洲人重新展示了古代艺术的辉煌，唤起他们的向往之情，温克尔曼发表的《古代艺术史》从理论上进一步阐述了古希腊和古罗马所崇尚的政治、社会制度和道德观念，鼓吹其艺术思想。温克尔曼的努力切合了资产阶级通过鼓吹“复古”而达到实现革命的意图。

不过，不能单方面地看待新古典主义形成的背景。既然都叫“古典主义”，新古典主义与 17 世纪的古典主义还是有一定的联系。事实上，并不只是资产阶级思想家和艺术理论家们对洛可可风格不满意，就是政治上仍然占据着统治地位的王室和贵族们也不满足于它，他们中间也产生了追求宏伟庄严艺术的新愿望，只有这样看，才能理解为什么新古典主义艺术的一部分成就是资产阶级大革命前在原有的统治者的主持下取得的。从时间上说，新古典主义从 18 世纪下半期一直延续到 19 世纪上半期。

新古典主义建筑的代表作，在 18 世纪有原以路易十五命名的广场（即后来的协和广场）（1755—1763 年）、小特里亚农宫（1762 年）和巴黎先贤祠（1764 年）等。前两项建筑的设计者都是著名建筑师加布里埃尔（1698—1792 年），后一项的设计者是苏弗洛（1713—1780 年）。它们都以庄严、肃穆、均衡、和谐、简洁而美丽称著。拿破仑掌握政权以后，开始重建巴黎的典礼中心，巨大的建筑群仍然布置在协和广场两侧。最初想设计为烈士纪念堂的抹大拉教堂采用了古希腊的科林斯式柱。到了 19 世纪初，在香榭丽舍大街还建起了凯旋门，使新古典主义又增添了一道光彩。

如果说新古典主义在封建王朝覆灭前已在建筑艺术中获得了巨大的进展，那么它在绘画艺术中则是等到大革命爆发以后才展示出最重大的成就。这一成就的创造者是大卫（1748—1825 年）。他出生在巴黎的一个服饰用品

家庭，主要由当建筑师的叔伯养大成人，自小对绘画有很大兴趣，很快就成为学院派的新秀，1775 年随着导师前往意大利，接受了古希腊罗马艺术的熏陶，不仅领略了它的形式的朴实、庄严和完美，而且体会了从前那些创作或欣赏这种艺术的人们所具有的思想的深刻性和对国家、民族的热情。这对他本人的创作实践产生了重大的影响。他曾这样说：“我们每个人应以自己天赋的才干来向祖国汇报……上天把才干恩赐给自己的孩子们，它要我用绘画的方法来表白自己的心灵和表达自己的思想……”又说：“古代是近代画家的学校，是近代画家对于自己艺术取之不竭的源泉。”但他的学习是为表达新思想服务。1784 年他回到巴黎后，很快完成了早期的名画《乞求施舍的维利萨里》。1785 年创作的《荷拉斯兄弟之誓》使他建立了真正的声誉。该画画的是古代题材，主题是对国家的忠诚激励人们奔向战斗。这正适合当时新兴的资产阶级动员群众进行反对封建王朝的斗争的需要。不久后他就成为新生的法兰西共和国的积极支持者，以绘画来实践“艺术必须帮助全体民众的幸福与教化”的原则。1793 年，革命领袖马拉被刺，他立即赶到现场，很快就绘画了最重要的代表作之一《马拉之死》，使后人永远记住这位雅各宾革命家的功绩。后来他又把拿破仑的形象放到画面上，创作了《波拿巴越过圣贝纳尔山隘》（1800 年）和《拿破仑一世加冕》（1805—1807 年）等。

大卫的作品在艺术手法上具有明显的古典主义特点，而在内容上则大多是现实主义的，这种结合表明他所遵循的新古典主义与传统的古典主义已有不同的内涵。

在大卫的作品中还有一些是平民百姓的肖像画，如《卖菜的女人》（1795 年）和《谢列奇亚太太和小孩》（1795 年）等，这使人联想到下面才谈到的夏尔丹等。

新古典主义雕塑的重要代表是乌东（1741—1828 年）。但在他之前还有一位著名雕塑家法尔科内（1716—1791 年），是从洛可可风格发展到新古典主义的过渡期中的艺术家。他的《司音乐的缪斯》、《浴女》和《泉边的山林水泽女神》等偏于洛可可，但已开始吸取古典式的简洁明了。1766 年他应俄皇叶卡捷琳娜之邀前往彼得堡，创作了雄伟的《彼得大帝骑马铜像》。他曾说雕塑艺术家应该能够用自己的作品激动观众的心弦。这个塑像正好达到了这种效果，以古典式的含蓄、严谨和简洁使形象显得既奔放又威严。

乌东年纪很小就进了美术学校。1764 年他前往罗马，学习了那儿的建筑和雕塑古迹，同时创作了年轻时代的第一批大理石雕像，1768 年底他带着丰富的古典主义艺术滋养回到法国，不久就置身于学院派的行列。他象大卫一样，追随新兴的资产阶级思潮，以古典主义艺术形式表现新时代的新内容。启蒙运动思想家、卓越的科学家、文艺家和政治家们对他的创作有深刻的影响，甚至成为他的创作活动的对象。他一生中最重大的成就正是为他们塑造的雕像，包括《狄德罗像》、《伏尔泰像》、《莫里哀像》、《华盛顿像》和《卢梭像》，等等，十分成功地表达了这些人物所具有的激奋不息的内心世界。

新古典主义在 19 世纪继续有新的建树。

（4）反映平民生活的绘画的新成果

如果说洛可可主要是服务于宫廷贵族的艺术，新古典主义主要反映了封建王朝末期和资产阶级革命初期大人物的活动及其艺术情趣，那末不应忘记在 18 世纪的法国，正象 17 世纪那样，也存在着表现平民生活的艺术，尤其在绘画方面取得了重要的新成果。

在这里还要重新指出，有一些著名的洛可可艺术家同时有描绘平民生活的作品，如华托等。一些新古典主义艺术家也是如此，如大卫等。不过，另有一些画家一直以平民生活为重点题材的。最重要的代表是夏尔丹（1699—1779 年），其次还有格勒兹（1725—1805 年）和拉图尔（1704—1788 年）等。

夏尔丹出生在一个从事细密美工木雕的工匠家庭，自小就喜欢绘画，从师学习时接受了写生训练，使他养成直接从生活中获得素材的习惯。他的第一幅作品描绘的是医生拯救一个在决斗中负伤的人的情景，除主要角色外，还表现了街道、一群看得发呆的人和马车等，这表明了他的兴趣已与洛可可艺术家们不同。后来的他画了许多风情画，带有生动的简单情节，如《洗菜的女人》、《洗衣女工》、《家庭女教师》和《勤劳的母亲》等。与 17 世纪各国的风情画所不同的是，他突出了在当时的法国社会形成的第三等级，描绘的多是巴黎的市民生活，尤其喜欢刻画普通劳动女性的勤劳和儿童们的天真。他还创作了许多形态真实的静物画和富有时代气息的肖像画。晚年又作色粉画。在“绘画要用感情”的指导思想下，他的作品给人一种亲切和美的感觉。

格勒兹也是很有才干的风俗画家。他的创作受到启蒙思想家们的影响特别大，以至企图使绘画成为道德说教的手段。其代表作有《乡村婚约》和《被惩罚的逆子》等。拉图尔是著名的色粉画家，也受启蒙主义影响，风格上追求形象的真实性和真实性。此外，法国北部画家德波尔特（1661—1743 年）等以描绘动物与风景称著。

（5）洛可可音乐和群众歌曲

在 18 世纪的法国，在洛可可建筑、绘画和雕塑等艺术形式兴盛如潮的同时，还出现了洛可可音乐。所以，洛可可像巴洛克一样，是个表示艺术风格的涵义广泛的词。

但法国的洛可可绘画等主要是相对于古典主义而言，而洛可可音乐由于当时还没有严格的古典主义音乐作为对照的对象，就只能说它是从宫廷音乐演化而来，即从 17 世纪比较集中的宫廷演出走向 18 世纪的比较分散的音乐享受。就是说，贵族们不再像从前一样，总是团聚在最高统治者身边，一起观赏芭蕾舞和歌剧演出，品评歌手的嗓音，共聆器乐演奏，还一起翩翩起舞或同台演出，等等。现在他们更愿意在自己的府第或沙龙里组织较小型的艺术表演活动。新兴的资产阶级豪富们也是如此。再说，巴黎已有越来越多的公共文化娱乐场所。

从音乐作品方面看，18 世纪洛可可时代的法国，以库泊兰家族和拉莫的古钢琴作品最有特色。古钢琴早在 16 世纪就已开始流行于英国，17 世纪受到法国人普遍的喜爱。当时的古钢琴有两类，一类用金属块击弦，称作“克拉维科德”，另一类是拨弦的“克拉维辛”。法国的古钢琴作曲家们很快就

掌握了二者的特性，充分发挥其功能。因为它们能同时弹出多种音色，不需要其他乐器伴奏，所以变成了完全独立的演奏乐器。17 世纪的法国著名古钢琴演奏家和作曲家有项波尼耶（约 1602—1672 年）等。到了 18 世纪，出现了更多名家，如达甘（1694—1772 年）和这里要着重介绍的弗·库泊兰（1668—1733 年）以及拉莫。

弗·库泊兰是库泊兰音乐家族中最有成就的一位，他写过许多带标题的小品，大多构成组曲。他凭借音乐把自己所熟悉的事情和人物很生动地描绘出来，其对象有高贵的女王和美丽的公主，也有挤牛奶的农妇，有善嫉者、吝啬鬼、暴躁的人和失望者，也有活泼快乐的少女。他还描写了巴黎近郊的豪华的宫殿、大自然的丰姿多采等，题材几乎无所不包。从艺术上，它们大多小巧精致，清晰流畅，富于节奏感，形象鲜明，充满情趣，令人陶醉和欣喜。听这样的音乐，其感受恰似观赏华托的绘画。他的代表作是《莫尼克小姐》、《收割者》和《蝴蝶》等。此外，1716 年他出版了《古钢琴演奏艺术》一书，对怎样伴奏旋律，怎样演奏动人的装饰音，等等，都作了重要说明，为提高当时的古钢琴艺术起了很大的促进作用，是音乐史上宝贵的经验总结和理论财富。

关于拉莫，我们早已说过他是继承吕利的重要歌剧作曲家。但他在音乐史上的地位其实是在 18 世纪确立的。他的古钢琴曲风格较为朴素，较少追求精雕细刻，但吸收了民间曲调的许多特点，其著名作品《风笛舞曲》、《铃鼓》和《母鸡》等，是十分风趣的小品。在理论建树方面，他比弗·库泊兰更有贡献。例如他的调中心、基础低音和用根音确定和弦性质的理论，为近代功能体系和声奠定了基础。重要理论著作是 1722 年出版的《论归纳为自然法则的和声》。艺术史家们指出，弗·库泊兰和拉莫都是受到启蒙运动的影响，顺应要把实践知识系统化的需要而作出理论方面的努力的。

用华托的绘画联系他们的音乐作品是恰当的。法国现代著名作曲家德彪西（1862—1918 年）早已指出：“法兰西音乐的目的，首先就是要使人们愉快。库泊兰、拉莫——他们都是真正的法兰西人。”由此我们也认识了法国洛可可音乐的基本特点。从某种意义上说，洛可可音乐是当时的通俗音乐，它不但获得上层社会中许多人的欢迎，也在下层群众中找到许多知音。特别是库泊兰和拉莫，甚至把挤牛奶的农妇和母鸡的咯咯叫声也作为表现的对象，这是绝大多数洛可可画家还做不到的。这一点倒更像夏尔丹和格勒兹等人了。

同时，这也反映了当时法国民间文化生活的的一个侧面，就是普通群众的音乐活动相当活跃。前面说过，拉莫本人曾经当过旅行剧团的小提琴手，在法国南方从一个市镇走到另一个市镇，并在乡村教堂里当过多年琴师。他长期生活在农民当中，不仅了解他们的生活，还深受他们自编自唱的歌谣的影响，所以在编写乐曲时，很自然地把群众音乐的优点也吸收进去，这反过来使他的作品得以广泛流传，不仅在宫廷和贵族沙龙里，也在众多的教堂里演奏。据说，“当他逝世时，整个法国都为之哀悼”，而这是不奇怪的吧。

法国民间音乐，尤其是群众歌唱活动，随着整个社会文化水平的提高、资产阶级新兴力量的发展，尤其启蒙思想和革命思想的传播而进一步普及。

拉莫在歌剧创作上的成就，见本书“法国式歌剧和音乐家吕利”一节。

引自[美]约·马克利斯《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社 1987 年版，第 470 页。

在 1789 年 7 月 14 日巴黎民众攻陷巴士底狱前后的革命时期，许多民间小调或舞曲被填进了新的歌词，竟演变为令人喜闻乐见的革命歌曲，最著名的有《一切都会好》、《卡尔玛纽拉》和《红色自由帽》等。其中《一切都会好》最为流行，它的歌词内容反映了人民对反封建斗争的成果充满欣喜和继续前进的决心，曲调原是一支轻快的舞曲。人们在街头上和剧院里都经常唱它。1790 年 7 月 14 日举行全国大联合大会时，全体与会者也高唱它，增添了庆祝攻陷巴士底狱一周年的节日气氛。两年后，革命军队在瓦尔米击溃优势的普鲁士干涉军时，也唱着这支歌曲鼓舞自己英勇作战。

把群众性革命歌曲创作推上顶峰的是一位本来不见经传的法国革命军工兵少尉，名叫德·李勒（1760—1836 年）。1792 年 4 月 20 日，法国政府向干涉法国革命的奥地利宣战，几天后李勒就在驻地创作了一首原称《莱茵河军队的战歌》的歌曲，用来鼓舞士气。后来，一支五百多人的马赛志愿军把它当作自己的战歌。1792 年 7 月他们唱着它来到巴黎。从此，人们称它为《马赛人之歌》，简称《马赛曲》。这支歌马上在全法国广为流传，它的曲调明快、雄壮、自然，与充满革命和爱国主义激情的歌词紧密配合，充分表达了人民群众反封建和反干涉者的激昂情绪，在当时起到了团结和激励法国人民英勇斗争取得胜利的作用。1792 年 10 月，它被革命政府宣布为共和国之歌，1879 年又被定为法国的国歌。拿破仑对它的评价是：“《马赛曲》是共和国最伟大的将军，它所创造的奇迹是不可思议的。”在《马赛曲》之后，还有类似的著名歌曲《出征歌》和《复仇者》等。

（6）启蒙主义影响下的戏剧表演艺术

18 世纪的法国经历着从封建专制统治向资产阶级革命发展的复杂过程。在思想文化界代表着新兴资产阶级利益的，是以伏尔泰（1694—1778 年）、孟德斯鸠（1689—1755 年）、卢梭（1712—1778 年）和狄德罗（1713—1784 年）等为主要人物的启蒙主义运动。前面已经指出，18 世纪的一些著名画家和雕塑家等曾深受启蒙主义的影响。事实上，当时几乎所有与平民或市民生活有联系的，以及反映新兴资产阶级反对封建意识和专制统治的要求的艺术作品及其创作者，都无不或多或少接受了启蒙思想。

戏剧表演艺术是最受启蒙主义影响的艺术品种之一。这主要是因为伏尔泰和狄德罗等本身就是剧作家，而且他们（尤其是狄德罗）对表演艺术有很深入的研究，亲自关心剧院的建设和演员的培养，加上稍后的戏剧大师博马舍的贡献，把 18 世纪的法国戏剧表演艺术推上了一个新的高峰。

戏剧表演艺术总是与戏剧创作联结在一起的。18 世纪的法国戏剧创作在 17 世纪古典主义所取得的成就的基础上继续发展，而这刚好又是在逐渐冲破古典主义陈旧法则的严重束缚的前提下才得以实现的。古典主义主张艺术要反映真实生活，强调理性是最高真实和美的裁定标准，具有积极意义，但它在当时的历史条件下同时要求艺术对国王效忠，为君主专制政治服务，对形式制定了种种严格的限制，变成了创作的拦路石，使它实际上无法实现上述主张，同时，对舞台上的表演也产生了不良影响。莫里哀等对古典主义早就不总是始终忠实如一。在他之后，处于 17 和 18 世纪之交的小说兼戏剧作家勒萨日（1668—1747 年）在 18 世纪初创造了称为“政治喜剧”的新形式，戏剧家拉·萧瑟（1692—1754 年）则以写“流泪喜剧”称著。“流泪喜剧”虽有类似喜剧的情节，但整体看充满感伤情调，内容主要是日常生活和恋爱

故事，看完后不叫人发笑，倒是使人落泪。这样，以喜剧为缺口，古典主义传统一再被抛弃或改造，形成新的倾向。但是，真正使法国戏剧创作和表演艺术翻开新的一页的还是伏尔泰和狄德罗等。

不过，伏尔泰的作品和表演理论仍然与古典主义有密切的联系。他虽没有把古典主义创作法则当作一种绝对的理论去遵守，但他的悲剧作品，尤其是18世纪上半期的作品，大都仍然遵循三一律，并运用诗的语言，虽然在内容方面是宣传启蒙思想。“旧瓶装新酒”是他的基本做法。但他注意性格的深刻性和心理分析，这就远离了高乃依和拉辛的传统。在这种情况下，他要求演员表现出饱满热烈的激情和生动有力的戏剧动作，舞台布景富丽堂皇，舞台服装鲜艳华美，都是为适应急转多变的情节和奇特有趣的场面的需要。

狄德罗不仅有一些著名的戏剧创作，而且有比较起来更为重要的戏剧理论著作，如《关于私生子的谈话》、《论戏剧诗》和《关于演员的是非谈》等。在前两种论著里，他试图打破古典主义所强调的关于悲剧和喜剧的严格区分，认为在两者之间应有一种中间样式的戏剧，即严肃体裁的戏剧，其情节要简单而普通，接近现实生活，其主人公不再是王公显贵，而是“第三等级”的人物，即普通的市民阶层。与此相适应，戏剧语言不应该是诗，而应该是散文。他还认为人物性格的刻画和表现，以及舞台布景和服饰等，都应该合乎自然，姿态、动作和语言表达都要与情理相切，反对浮夸、造作及脱离情节的需要。根据这些理论而形成的新剧种，就是后来的“正剧”。在《关于演员的是非谈》中，他指出演员的表演不能凭兴之所至，凭灵感，而必须以理智为基础，主张艺术模仿真实，通过钻研和思索去创造完美的角色。这些意见对于演员的培养训练的意义十分重大。

启蒙主义大师的努力大大地改变着法国戏剧舞台的面貌。处于世纪之交的演员巴隆（1653—1729年）年轻时是莫里哀的学生，他反对陈旧的古典主义的表演方法，坚决放弃刻板的音调、铿锵的朗诵和矫柔造作的姿态，并且以合乎自然为标准来规范自己的一切动作和对话，还以富有表现力的面部表情丰富了表演效果。这是从实践方面配合了启蒙主义表演理论的确立和应用。女演员勒古夫列尔（1692—1730年）在这方面也作了贡献，其艺术才华和革新精神得到伏尔泰的高度赞扬，可惜她年纪轻轻就去世。继续沿着同一方向前进的具有启蒙思想的演员勒甘（1729—1778年），不仅在演技上达到了先行者们的高度，而且因为同时担任导演，而对舞台布景、装置及服装都进行了改革，极力使它们与剧本内容相协调。

法国的戏剧表演中心始终是在巴黎。法兰西喜剧院、意大利喜剧院和市场剧院在18世纪是最引人注目的表演团体。法兰西喜剧院的著名演员卜瑞维尔（1721—1799年）以演出莫里哀的作品见长，也演出资产阶级戏剧，尤其成功地塑造了一些仆人和老年人的形象，具有自然质朴而强烈的感染力。上面提到的勒甘也是这个剧院的台柱。意大利喜剧院是在自1660年起定居于巴黎的意大利演员剧团的基础上诞生的，从1680年起正式用这个名字，并获得在波哥尼旅馆演出的权利，长期保留着自己的传统剧目，成为法意文化交流的桥梁。在路易十四时期，它已有权改用法文演出。到1762年以后，它完全成为法国的剧院。市场剧院是下层戏剧艺术家们的组织，在演戏之外还兼演魔术和杂耍。

18世纪的法国舞台艺术可以说是在启蒙主义思想培植下提高的。后来，18世纪后期的最重要的剧作家博马舍（1732—1799年）既阐明了严肃戏剧的

意义，又创造了称为“政治喜剧”的新形式。他的最著名的政治喜剧《费加罗的婚礼》曾被路易十六禁演，因为它直接涉及反对封建统治的主题。但形势终于发展到资产阶级革命的酝酿和爆发时期，戏剧表演也进入了新的阶段，正像在音乐领域里出现了群众歌曲以至革命歌曲的歌唱高潮一样。1791年初，立宪议会宣布取消戏剧审查制度，允许自由演出。不久后巴黎的剧院猛增至50多个。革命政府甚至公开要求戏剧为宣传革命服务。于是舞台上很快就出现了直接以当时的政治社会事件为题材或背景的“时事剧”，它成了群众又一种喜闻乐见的新形式。在悲剧方面，适应革命形势的需要，大量运用以古喻今的方式。

2.18 世纪的意大利艺术

（1）建筑和绘画

晚期巴洛克建筑和绘画

巴洛克艺术起源于意大利，随着时间的推移，它传播到了欧洲许多国家。我们在上面把法国的古典主义艺术与巴洛克区别开来，指出两者的一些相异之处。不过，在艺术史学家中，还存在另一种观点，即把法国古典主义视为巴洛克的一个组成部分或它在法国的特殊表现。此外，还有人把洛可可也归入巴洛克中，说它是巴洛克后期的变种。

让我们还是按本书原已遵循的原则来看待巴洛克，使它的范围有较明确的限制，即不包容法国古典主义及其后的洛可可。但是，艺术的发展历程表明，流派和风格的互相渗透是随处可见的。到了18世纪初，巴洛克在它的故乡意大利已是强弩之末，但就在这个最后时期，它在建筑和绘画方面，还是出现一些辉煌成果。在这些成果中，巴洛克风格占着优势，但并不排斥同时存在洛可可或古典主义的因素。例如万维泰利（1700—1773年）的最重要的作品之一列阿里宫，其内部结构属于典型的巴洛克式，但整体地看又具有古典式的庄严。尤维拉（1678—1763年）是另一位晚期巴洛克建筑师，代表作有都灵的马达莫宫。在罗马，晚期巴洛克杰作之一是著名的特列维喷泉，虽然它是在17世纪就开始设计，但建筑于1732—1762年，最后完成它的是沙尔维（约1697—1751年）。这座喷泉建筑物结构宏伟而复杂，主干是凯旋门和水池中的马车，驾车者是海神之子特里同，驱波逐浪，栩栩如生。与巴洛克先前的传统对照，晚期巴洛克建筑的佼佼者有许多是世俗性的建筑。

18世纪初到中期的巴洛克画家，较重要的有属于热那亚画派的玛雅斯柯（1667—1749年）和属于威尼斯画派的皮亚泽达（1682—1754年）等。所谓地方画派，早在17世纪的意大利就开始形成，它们首先分布在北部的一些城市，除热那亚和威尼斯外，还有米兰和都灵等，后来在中部和南部也出现了，如拿波里画派等。18世纪时，地方画派继续发展。应该指出，在同一地方画派中，各人的风格并非一定有相同的倾向。玛雅斯柯善于表现紧张的场面，表达人与命运作激烈抗争的主题，代表作有《海岸》和《在途中休息的强盗》等。皮亚泽达善于绘画天顶壁画，最重要的作品绘在圣多米尼克小礼拜堂，该画场面颇大，画法生动，色彩缤纷绚丽，很有特色。他还创作架上绘画，屡有佳作。同时由于在1750年成为威尼斯艺术学院院长，他的贡献还表现在人才的培养方面。

洛可可的传播和古典主义的兴盛

洛可可艺术在法国诞生以后，不久就在欧洲各国，尤其是法国的近邻流传开来。在意大利，尽管已处于衰落期的巴洛克艺术仍有很大影响，但洛可可风格也受到广泛欢迎。早期的洛可可建筑比较著名的是位于托利诺郊外的斯托皮尼基离宫，其主室是建于1729—1733年的椭圆形大厅。在那不勒斯的建于1757—1759年的“瓷器装饰的小客厅”则是稍后的杰作。洛可可艺术像在它的诞生地法国一样，在意大利也主要表现在建筑物的装饰上，但还有一个特殊贡献，就是引发了意大利舞台设计的变革。早在1703年，就由费·加利·比比耶纳（1657—1743年）设计了一座新型的能使观众最大限度地看到宽阔复杂的场面的舞台。后来他的儿子鸠塞帕（1696—1756年）继续这种努力。

洛可可绘画在威尼斯最繁荣。当时意大利大部分领土处在奥地利哈布斯堡王朝控制下。威尼斯却保持相对独立的地位，而且经济发达，在艺术上又有追求享乐主义的传统，洛可可风格的绘画迎合了贵族们和豪富们的需要。不过，正如稍早于洛可可艺术的晚期巴洛克艺术一样，其他流派或风格的特点往往也侵袭到以洛可可为主导的绘画里。例如女画家卡里耶拉（1675—1757年）的色粉笔肖像画以色彩华丽称著，体现了洛可可的特色，但又带有古典式的沉着严谨，代表作有《狄安娜》和《舞蹈家卡巴妮》等。画家皮东尼（1687—1767年）擅长天顶壁画，但也创作架上绘画，后一类的代表作有《狄安娜的沐浴》和《狄安娜与斯第米翁》等，都是洛可可绘画杰作，但其人物形象典雅，色调柔和，同样显出古典主义倾向。另一位洛可可画家隆基（1702—1785年）的作品则包含了市民艺术的一些特点，代表作有《音乐会》和《犀牛》等。

总的说来，洛可可风格在意大利始终没能形成统治地位。18世纪后期，倒是古典主义日益盛行起来。画家巴东尼（1708—1787年）和雕刻家克诺瓦（1757—1822年）都追求典雅庄重的风格，从古代神话中索取题材。后者的组雕《丘比特之吻》是很完美的古典主义名作。

在18世纪意大利众多的画家中，真正称得上大师的是提埃波罗（1696—1770年）。他有点象从前的贝尔尼尼，是个艺术上的多面手，天顶壁画、架上绘画、铜版画、甚至雕刻，无所不能，而且成就卓著。他属于威尼斯画派，但经常到意大利各地作画，也曾去德国和西班牙，享誉欧洲。在风格上，他综合了多种流派的不同特色，所以有人说他的作品既是又不全是巴洛克式，既是又不全是古典式，同样既是又不全是洛可可式，还有人认为他主要是继承了文艺复兴的传统，充满人道主义。但也有人批评他的作品有轻浮之嫌。众说纷纭，莫衷一是，正好证明他是个集大成者。有的作品适应了天主教会宣扬教义的需要，有的反映了贵族的豪华奢侈，有的表现了平民百姓的日常生活，或宏伟浪漫，或逼真如实，或富于象征性，无论内容与表现方式都是非常丰富的。他的天顶壁画有众多成功之作，其中较早的是为米兰的克列里奇宫绘制的《太阳神在奥林匹亚山上》。画面上，太阳神的金色马车给人一种正从遥远的地方驶进王宫里来的感觉。在德国符茨堡主教宫里，他用寓意手法绘下欧、亚、非、美四大洲，有中国人、印度人、黑人、摩尔人和印第安人等，各洲以一名妇女骑在不同的动物（大象、骆驼、鳄鱼）或坐在大理石宝座上作为象征，栩栩如生，色彩斑斓。他的其他代表作还有壁画《巴巴罗撒皇帝的婚礼》、架上绘画《梅采纳特把自由的艺术献给奥古斯都大帝》、风俗画《走江湖的人》和铜版画《狂想曲》等。

（2）从那不勒斯派歌剧到喜歌剧

在蒙特维迪时期，威尼斯在意大利和欧洲歌剧中占着首屈一指的地位。在蒙特维迪及其后继者卡瓦里和契斯蒂之后，歌剧作为巴洛克音乐的重要载体仍继续发展。但是威尼斯的地位却渐渐让位于那不勒斯。那不勒斯派的歌剧作曲家不仅占据了意大利的主要乐坛，在18世纪初还进军欧洲各国的重要艺术中心，对欧洲音乐的发展发生很大影响。

阿·斯卡拉蒂（1660—1725年）是那不勒斯派歌剧的创始人。他的主要贡献是加强了音乐在歌剧中的抒情作用，使它能把剧中人的强烈感情概括地表达出来。他强调歌唱的技巧，歌剧进一步成了技艺高超的歌唱家的天下。应该说这些做法对歌剧的发展是有积极作用的。但是他过分夸大歌唱技巧的意义，对歌词的内容则不太重视，动作、情节和戏剧冲突在歌剧中的地位也被大大削弱，直至后来变成简单的程式。在这种情况下，歌剧的写法日趋定型化。不同的脚本可以用同样的音乐，表达某一感情的乐曲被反复使用；脚本也有固定的格式，连分幕、角色和主要人物的数量都被规定死了。概念化和公式化使歌剧这一原来具有综合性特征的艺术形式逐渐变质，变成类似化妆音乐会的节目，从注意刻画心理和性格并具备一定情节降格为只求娱乐耳目。尽管18世纪上半期，斯卡拉蒂之后又出现了一些著名的同派歌剧作曲家，似乎盛极一时，但后来终究招致观众的不满。

但是，意大利的音乐发展并未因此停息。在18世纪30年代初，还是在那不勒斯，出现了被称为“喜歌剧”的新歌剧艺术。有一种说法是这一新歌剧品种的产生可以追溯到法国宫廷。早在17世纪后期，有一个意大利歌剧团应邀到那里演出，用法语把吕利的作品作了滑稽的模仿，包括把原来的音乐和街道通俗歌曲混杂起来。法国人在娱悦之余把它和传统歌剧区分开来，称它为喜歌剧。不过，真正的喜歌剧是以裴格雷西（1710—1736年）创作的《管家女仆》在1733年上演时为开始的。18世纪中期，皮契尼（1728—1800年）是最重要的喜歌剧作曲家。18世纪末拜西埃罗（1740—1816年）和契玛罗萨（1749—1801年）等继续发展这一音乐体裁。那时它已在欧洲各国流行起来。不过，各国的喜歌剧的来源与特点不尽相同。就意大利而言，通常认为它是由传统歌剧的幕间剧演变发展而成，剧情诙谐，取材于日常生活的比较多，由宣叙调、咏叹调和重唱构成，角色比较少。《管家女仆》已初具这些特点。皮契尼、拜西埃罗和契玛罗萨的名作分别有《温顺的女儿》、《磨坊女》和《秘密婚姻》等。

（3）戏剧表演艺术的改革和提高

与歌剧或喜歌剧比较，18世纪初意大利戏剧在欧洲的地位颇低，至少落后于法国。当时的观众除了被歌剧和喜歌剧吸引外，看到的舞台艺术主要是即兴喜剧。这是一种早已有之并早就为群众喜爱的剧种，当时许多意大利剧团都表演它而且很卖座。他们不需要复杂的剧本，只要确定主题，或者至多有个粗略的脚本就可以了，其余依靠演员本身的技巧在临场的发挥。这种发挥有时很出色，有时则很拙劣，其缺点，是内容往往免不了浅薄无聊，思想性差，情节简陋，而且随时变化，毫无准则，语言也常粗俗不堪。在这种情况下，一些启蒙戏剧家开始了对戏剧表演艺术的改革工作。

最著名的戏剧改革家是哥尔多尼（1707—1793年）。他在接受了启蒙主

义思想后，对于纯属游戏和娱乐性质的即兴喜剧感到很不满意，自学生时代起便开始寻找改革的方向。他不仅钻研古代的优秀剧本和表演技巧，尤其注意从莫里哀和 18 世纪的英国现实主义舞台演出中吸取营养。从 1748 年起他开始为一些剧团创作反映现实的剧本，成为 18 世纪意大利启蒙戏剧的开端。为适应新的内容，他要求演员努力观察现实生活，认识自己周围的环境和各式各样的人，并了解作家的创作意图，努力真实地表现剧中人物的思想感情。他指出表演艺术应以朴实和自然的原则为基础，演员的表情、姿态和动作，以及讲话的轻重缓急，都要以剧本的需要以及生活的真实为依据。他的这些观点十分中肯，尽管受到保守派的反对，仍然逐渐地被一些剧团和演员接受了，促使意大利戏剧表演艺术逐渐呈现新的面貌。

阻挠哥尔多尼的改革的，主要是哥戚（1720—1806 年）。他这样做是出于反对启蒙思想的传播。不过，为了对付哥尔多尼的作品的影响，他自己却写了很多即兴喜剧，与传统的即兴喜剧不同之处就在于它们差不多是完全写好的，演员一般再也没有临时自编的权利，只有专演一个叫特鲁法尔金诺的仆人的演员沙基例外。这样，在不自觉中哥戚本人发生了某种变化。在这一前提下，他推出的许多歌颂为爱情和友谊而牺牲、赞美宁死不屈的英雄、揭发虚伪自私行为的剧目，大大地丰富了意大利的舞台表演的内容与形式。

另一位稍后的剧作家阿尔菲文里（1749—1803 年）像哥尔多尼一样接受了启蒙思想，他的创作主要在悲剧方面。在表演上，他要求语言简单明了，以生动有力的独白表达思想感情。

在剧作家和表演艺术家们的努力下，意大利的戏剧演出质量逐渐地提高了。剧院的数量也增加了，许多城市都有了自己的剧院，这比 17 世纪只有少数城市能够达到这个程度是明显的进步。有的剧院的建筑设计已具有很高的水平。前面曾提到建筑师比比耶纳父子对此有过很大的贡献。同时舞台的布景变得富丽堂皇，服装道具都复杂许多，灯光设备也得到了改进。

3.18 世纪的西班牙建筑、绘画和雕塑

（1）西班牙的巴洛克和洛可可风格

在西班牙，巴洛克和洛可可风格也先后流行起来。在建筑方面，17 世纪初已出现崇尚巴洛克式的艺术家，如莫拉（约 1580—1648 年）和包蒂斯塔（生卒年代不详），前者设计的萨拉曼卡牧师堂始建于 1617 年，但到 18 世纪初才竣工。

17 世纪末，西班牙形成了有自己的特点的巴洛克式，称为丘里格拉式，其创始者何塞·丘里格拉（1655—1725 年）巧妙利用多姿多采的涡形装饰，使各种花卉形状和各种线面互相搭配，组合成复杂的建筑物。他的作品有萨拉曼卡圣埃斯特万教堂的巨型祭坛和马耶尔广场牧师堂钟楼等。同代和后来的建筑师纷纷模仿。里贝拉（1722—1790 年）是其中之一，他曾负责重新规划马德里城，给它兴建了以豪华称著的养老院和普洛温旅馆。另一位追随者托梅（生卒年代不详）在追求装饰的丰富性方面较有节制，避免了造成过分缭乱的印象。他设计的巴利亚多利德大学和托莱多教堂，结构简洁而高雅，教堂中用了染色玻璃窗，显得绚丽明亮，受到广泛的好评。

丘里格拉式建筑及其装饰风格延续到 18 世纪中期，认真地说它与正统的巴洛克式是有距离的，对装饰的特别（甚至过分）强调反映了向洛可可式的

过渡，所以有的艺术史家干脆把它看作有西班牙特色的洛可可风格。由柯斯塔（1693—1761年）改建的赫洛纳教堂，在外立面有一座中古式墙壁，墙上的轮状大圆窗和巨型门式结构等进一步强化装饰物的重要性。

在雕塑方面，同样经历了向洛可可发展的过程。17世纪的著名雕塑家埃尔南德（1576—1636年）的木雕《死去的基督》表现的是激烈的悲怆感，是典型的巴洛克式，但18世纪初的雕塑家里苏埃诺（1721逝世）所追求的是表现娴雅的新风格。工艺方面，西班牙统治者也喜欢中国的或中国式的陶瓷，卡洛斯三世（1759—1788年在位）让人设立了一个“瓷器室”作为榜样。皇家织造厂的设计图同样充满轻松的格调。

（2）现实主义绘画巨匠戈雅

给西班牙皇家织造厂绘画的最有名的画家是戈雅（1746—1828年），他是跨世纪的绘画大师，无论是就他所生活的年代还是就他的创作而言都是如此。

戈雅出身于一个镀金工匠的家庭，自小就喜欢绘画，年轻时已在意大利学习文艺复兴时期的艺术杰作，1775年到马德里后经介绍进入皇家织造厂，1785年担任皇家画院副院长，1789年成为宫廷首席画家。受到统治者的重视，并没有使戈雅脱离普通人，尤其是下层群众的生活。他很早就把反映这种生活作为自己的任务。在给皇家织造厂绘制的63件作品中，许多都充满了普通劳动者的生动形象，其中《陶器市场》、《葡萄熟了》、《农村的婚礼》和《受伤的泥水匠》等等，论其艺术价值都远远超过通常的织物草稿的水平，是优秀的风俗画。他既善于反映群体活动，也善于突出主要人物。有时画面上在主要人物的背后是有许多农民辛勤劳作的田园，仿佛为了说明生活的享受要以人们的劳动为代价。织物上的绘画具有装饰性，趋向于洛可可风格，给人以快感，不过戈雅已赋予它们现实主义的新气息，避免了贵族式的浅薄与轻浮。

90年代初他得了一场重病，自1794年起完全失去听力。这给了他很大的打击，却同时使他更勤于思考，通过更深刻的洞察和更巧妙地表现现实，使他的作品达到了新的高度。在欧洲普遍的启蒙主义思潮的影响下，他也强调“想象应当与理性结合在一起而成为艺术的泉源，以及一切艺术杰作的泉源”。当时西班牙的现实是宗教和世俗封建势力的统治十分黑暗，戈雅开始运用自己的画笔对它们进行无情的（有时同时是巧妙的）鞭挞。针对教会作品有《宗教裁判所的审讯》和《鞭身教派教徒的游行队伍》等。1799—1800年间，他为世俗统治者绘画了肖像画《查理四世全家像》，表面是让他们永世留芳，实际上通过对其绣衣锦缎的渲染反衬出他们的面貌的庸俗和内心的空虚。早在1794年，他的《疯人院》已把西班牙比作精神病流行的世界。1793—1803年创作的铜版组画《狂想曲》（即《加普里乔斯》）80幅，更全面地揭露了教会和上流社会的专横和腐败，也嘲笑了人的一般弱点和恶习。其中最有代表性的有《理智入睡出现梦魇》、《你不会……》、《到死方休》和《缅怀祖宗》等。

戈雅后期的创作一直延续到19世纪20年代去世的前夕。其中有相当数量的作品反映了西班牙人民反抗拿破仑侵略的英勇斗争，最著名的有油画

《1805 年 5 月 2 日的起义》、《1808 年 5 月 3 日夜屠杀起义者》以及铜版组画《战争的灾祸》（80 多幅）和《迪斯巴拉提斯》（22 幅）等，都是新世纪初期的成果。此外，他在一生中还留下了许多刻画美好形象的作品，如肖像画《艺术家巴耶》、《阿尔巴公爵夫人》、《裸体的玛哈》和《法国大使费迪南·吉尔马德》等。

从艺术风格上说，戈雅基本上开始于洛可可，但很快就转向现实主义，而且带有早期浪漫主义的特点，预示着 19 世纪欧洲绘画的新潮流。

四、近代中期的欧洲艺术（下）

1.17 和 18 世纪的英国艺术

（1）建筑和工艺

帕拉狄奥式建筑和中国式花园

作为欧洲大家庭中的一员，英国的建筑不可避免地受到大陆国家的影响，但是它接受的主要不是巴洛克式和洛可可式。17 世纪初，建筑设计师琼斯（1573—1652 年）访问意大利，接触到威尼斯杰出的建筑师兼建筑理论家帕拉狄奥（1508—1580 年）的作品，回国后大加宣扬，并亲自按帕拉狄奥风格设计了白厅的宴会厅，以朴素、典雅和简洁著称，其后他还设计了格林威治女王宫，他的学生又把女王宫包括到大格林威治宫中，都是遵循帕拉狄奥式。帕拉狄奥式着重理性，以完美的比例给人以美的感受，与巴洛克和洛可可都形成鲜明的对照。

但 17 世纪下半期，这一风格被中断了。雷恩（1632—1723 年）负责重新规划被 1666 年大火烧毁的伦敦时，以罗马式重建圣保罗教堂和其他教堂，一般私宅则仿照荷兰建筑，简单到只是些有框格窗的砖屋，唯一的装饰是还算优雅的古典式门口。但巴洛克式的勃兰海姆宫和霍华德城堡也在这时候出现，它们的宏伟庄严十分引人注目。

18 世纪初，琼斯注释的帕拉狄奥著作引起了伯林顿（1694—1753 年）勋爵新的重视。这种比荷兰式漂亮却比巴洛克式大众化，而且比洛可可式实用的风格，很适合有钱人家在乡间建筑别墅时采用。在较大型的帕拉狄奥式民房中，家庭成员有日常生活用的侧室和底层房间，而且与公共厅堂相通，家具陈设也得体，给人以舒适的享受。于是在乡间购置地产建筑别墅成了流行的时尚。不过，伯林顿和肯特（1684—1748 年）在 1720 年还设计了伦敦的契斯维克宫，是同一风格的较大型的建筑。

帕拉狄奥式虽然根源于意大利，但适合英国的气候条件，而且英国的建筑家们融入了自己的智慧，有了不少创新发展，所以有的艺术史家干脆把它视为大不列颠民族风格的体现。不过，不能说它就是英国在 18 世纪建筑中的唯一流派。除了在世纪初已出现上面提到的勃兰海姆宫等是巴洛克式的以外，到了 18 世纪后期对古希腊和古罗马建筑的爱好强烈了起来，例如建于 1760 年左右的德比郡德尔斯顿大厦，是在别墅式构想的基础上添加一个古典式凯旋门。小约翰·伍德（1728—1781 年）在设计旅游胜地巴思的住宅时，结合古罗马风格，创造了典雅而有规律的新月形建筑。亚当（1728—1792 年）从庞贝等地回国，又引进了新希腊式。这样对古典主义（或称新古典主义）的追求就更明显了。此外，伦敦的贵族和商人特别喜欢露台式的住宅。然后，到了 18 世纪最后二三十年，浪漫主义情调蔓延开了来，中古时代的哥特式引起了兴趣，伦敦附近的草莓山乡村住宅是哥特式的新例子。

18 世纪的英国，一方面出于对大自然的尊崇，另一方面受到来自遥远的东方的影响，在庭园建筑方面告别了正統的严格的几何图形式，开始采用中国式设计，在公园里各种景致都布置得好似天设地造一般。亭台楼阁顺乎湖光山色，花卉草木衬托得毫无牵强的感觉。最有名的中国式园林设计师有布朗（1715—1782 年）和肯特等人。肯特曾仿照一幅中国式风景画来改造乡村的布置。布朗则在勃兰海姆设计了人造瀑布，给人一种“水自天来”的感

觉。他们的做法并非一时心血来潮，而是因为自 17 世纪以来，欧洲不断有人推荐中国式园林的优点，使他们深受影响。另外一位英国园林建筑师钱伯斯（1723—1796 年）曾亲访中国，在旅行途中对中国建筑作了大量速写。他的主要贡献是 1750 年在伦敦西郊建成的“丘园”，内有美丽的湖泊，湖边矗立着一座中国式九层高塔，塔旁还有“孔子楼”。他还撰写和出版了《中国房屋、农具、服饰、机械和家庭用品设计图册》（1757 年）、《丘园设计图》（1763 年）和《东方园艺》（1772 年）等著作。除了对中国建筑的介绍极有价值外，他对中国工艺美术的阐述也很重要。17、18 世纪的英国工艺在欧洲处于前列，英国人特别热衷于了解东方工艺的发展情况，是很自然的。

工艺美术的迅速发展

17、18 世纪的英国，在工艺美术领域里获得的迅速发展是与资产阶级革命后逐渐走向工业革命的形势紧密联系在一起，其成就主要表现在家具、刺绣、服装、钟表和陶瓷制作等方面的艺术风格上。

早在 17 世纪，英国家具制作业就开始兴旺。18 世纪它出现了一位大师叫齐彭代尔（1709—1779 年）。他身兼设计家、木匠和商人，经营了一个大作坊，承接定货，通常是住宅或房间的全套陈设，包括墙纸、窗帘和百叶窗在内，所以能做到从全局出发、结构新颖、布置合理。中国家具设计对他深有启发，他是当时认真研究东方风格的重要工艺家之一。由此他特别钟情于洛可可式。他出版过一本《家具指南》，主要就是为推广洛可可式产品。但是他的作坊里多种风格兼容并蓄，当时也制作日渐兴起的新古典式，其设计图由建筑师亚当提供。这种面向市场，适应需求的方针，使设计和经营都成绩可嘉。

缝纫和刺绣是 17、18 世纪英国妇女最时尚的家庭工艺活动，其兴趣之浓甚至波及王室贵族。据记载，英国女王和她的侍女们就曾为汉普顿科特宫殿制作过大量刺绣品。因为当时带有图案纹样的衣料比较容易得到，价格也较便宜，所以家庭刺绣的重点已不再集中到服装上，而是更重视室内装潢中大量使用的装饰品，尤其是与家具配套的刺绣椅套和刺绣画等。常常是一群女性亲戚或朋友聚集在一起，共同完成成组的作品。这种小工艺活动，对富贵之家的女士们来说，是增加了生活的乐趣，而对下层家庭来说，则是赚点小钱贴补家用的途径。除刺绣外，她们还制作贝壳工艺品、羽毛工艺品、剪纸、镶嵌画、纸花、枕头花边、串珠篮子和头饰，等等。

在本书的其余部分我们对欧洲各国当时的服装制作没有给予介绍，原因是受篇幅所限。概括地说，17 和 18 世纪的欧洲服装风格主要潮流都是由法国、意大利、荷兰、德国、西班牙和英国等国家决定的。从英国查理一世 1629 年的一幅肖像画看，他身穿骑士服，样子近似上一世纪的威尼斯紧身衣裤，也接近 18 世纪才出现的裤管只到膝盖的马裤。而 1639 年画的他的妻子的肖像上，她的紧身胸衣配有套在外面的三角胸衣。大量资料表明，当时的服装设计和制作都随着社会的繁荣已进入了新时期，出现日新月异的景象。

17 世纪后期和 18 世纪，英国的钟表业相当发达。钟表制作在后来发展为工业的一个重要部门，但当时则是工艺行业。最著名的钟表匠托姆平（1639—1713 年）革新了制作技术，生产了最早用游丝调节的英国表。他曾以每周完成 3—4 只的速度制作了大约 6000 只表以及大约 550 只钟。当然不是所有工序都由他本人完成。据当时的记载，发条、齿轮、表壳和雕刻分别由几个人做，托姆平实际是主持设计和组织工作，可见已逐渐形成流水生产的新形

式。从现时尚存的托姆平的一种立式时钟看，设计和工艺水平都十分精湛，能指示秒和星期，外框雕刻很精致，兼顾实用性与艺术性。

陶瓷制作在英国像在法国一样，较迟才发现硬瓷原料和技术，比德国落后了一步。但当时出现了一名陶瓷专家韦奇伍德（1730—1795年），既生产实用性陶瓷，又制作装饰用陶瓷。他的著名的黑瓷制品质地紧密，十分坚固，可耐高温焙烘，而且能够在雕琢玉石用的砂轮上抛光，其造型与金属器皿极为相似。他的碧玉瓷器则有白色的素坯，可用金属氧化物通体着色，或者在着色后用浸入同样金属质泥釉中的方法，获得一个绝对均匀、无光泽的底子。其色彩有蓝、绿、紫、黄、褐、黑等，各可浓淡。这种底子将白色装饰浮雕衬托出来，特别分明。碧玉瓷器和硬石雕刻可以说在效果上很相似，因此常用来制作模仿小型硬石雕刻的装饰物，成为新古典主义风格的良好载体。1763年，韦奇伍德还研制成功一种奶油色的、胎体带有平滑、清澈光泽的新的精致瓷器，引起王室的特别注意，并因此被称为“皇后瓷器”。1772年他获得了俄国叶卡捷琳娜二世的庞大的餐具定单，意味着享有了与欧洲各大瓷器工厂竞争的能力。

（2）绘画

17 世纪外来绘画的影响

像在建筑方面一样，17 世纪的英国绘画也是在外来影响下逐渐繁荣起来的。不过，早在上个世纪就有一些著名的外国画家，如德国的荷尔拜因（1497—1543 年）和佛兰德斯的埃沃尔兹（约 1520—1573 年）等大师先后来过英国传授艺法。到了 17 世纪，查理一世有意进一步改变英国艺术发展的孤立与落后状态，先后邀请来自佛兰德斯的鲁本斯和凡·代克等大师前来指导与直接参与创作。鲁本斯在 1629 年来到伦敦住了九个月，完成了一批壁画，对英国装饰画的风格产生了重大影响。凡·代克在 1620 年和 1621 年已两次赴英，1632 年再次来到伦敦，当了宫廷画家，长期居留英国直到逝世，他的作品以其丰富的构图和绚丽的色彩充分体现了巴洛克风格的特点，给了英国画坛非常深刻的印象，于是巴洛克绘画也在英国风行起来。代克的名作之一就是《英王查理一世》。

代克之后，对英国绘画起举足轻重作用的是莱利（1618—1680），他原籍荷兰，曾在哈勒姆学习画艺，约于 1643 年来到伦敦，以后长居英国，所以有的艺术史家干脆称他为英国画家。他作为查理二世的首席宫廷画师备受重视，1680 年被授于爵士称号。他的作品主要反映了王室贵族的轻佻闲散的生活，尤善肖像画，如《格拉蒙特伯爵夫人》等代表作。

还有一位原籍北德的画家克奈勒（1646—1723 年），年轻时在荷兰和意大利学习，将近 30 岁时来到英国，在伦敦建立了画室，专绘时髦的肖像，代表作有《马修·普里奥尔》等。他也受到英国王室看重，成为詹姆斯二世的宫廷画家，1692 年获爵士称号，1715 年被封为男爵。

总的来说，17 世纪的英国绘画长期得益于欧洲大陆绘画的积极影响，其时也出现过一些有一定名气的本土画家，有的还有比较独特的风格，如多勃逊（1610—1646 年）和里勒（1646—1691 年）等。

18 世纪绘画的成就

认真地说，英国的绘画从 18 世纪开始才获得独立的发展。但是由于原来已有一定的基础，又得到大陆各国优秀艺术家的滋养，很快就迎来了自己的

繁荣期，风俗画、肖像画、风景画和水彩画等画种都取得相当大的成就。

18 世纪第一位重要画家荷加斯（1697—1764 年）是个多面手，他既是油画家，又是版画家，还是艺术理论家，在肖像画、风俗画和历史画等方面都有许多杰出作品。荷加斯出生在一个穷教师家庭，自幼就表现出非凡的绘画才能，1720 年已独立开店经营绘画作品，一边业余学习，一边创作铜版画，给书刊绘插图，还画讽刺画。他深受鲁本斯和代克的影响，而又不受其束缚，特别是在题材方面尽力联系生活实际，尖锐讽刺上流社会的荒淫无耻，反映下层群众的悲惨命运，形成富有特色的社会风俗画。代表作首先有组画《妓女一生》、《浪子故事》、《新式结婚》，它们具有连续性的故事情节，思想性十分深刻。代表作还有肖像画《柯勒姆上尉》、《大卫·迦里柯和他的妻子》和《艺术家的仆人们》，以及讽刺画《化妆舞会和歌剧勃林顿门》等。作为艺术理论家，他在 1753 年发表的《美的分析》是欧洲美学史上第一部关于形式分析的美学著作。在书中，他指出艺术家要提高自己的对自然对象本身的理解，不要困守已有的规则，并提倡以科学认识为基础，要掌握运用直线、曲线、波状线和蛇形线的规律。

18 世纪英国肖像画的杰出代表是雷诺兹（1723—1792 年）和庚斯勃罗（1727—1788 年）。前者年轻时在罗马研究过文艺复兴时期的大师们的作品，1753 年起定居伦敦，1768 年创建皇家美术学院并任第一任院长，定期作艺术问题演讲，提倡“崇高风格”。他的肖像画力求表现人物内在感情，栩栩如生，主要代表作有《卡洛林·凯佩尔夫人》、《约翰逊博士》和《约克公爵》等。其中有的是表现历史题材的肖像画，有的表现妇女和儿童。作为同时献身于艺术人才培养的教育家，他对英国绘画的发展的贡献是多方面的。庚斯勃罗年轻时接受过鲁本斯和代克的影响，他的优秀肖像画如《罗伯特·安德鲁斯先生和夫人》和《玛格丽特·庚斯勃罗小姐》等很富于诗意。他同时是个出色的风景画家，代表作有《科尔纳森林》等。

在风景画方面取得突出成就的还有威尔逊（1714—1782 年），他也是皇家美术学院的创建者之一，一生创作了大量意大利和英国风景画，尤其善于表现故乡威尔士的群山。摩兰（1763—1804 年）也是著名的风景画家，以绘画农村风景见长。

当时有些风景画家试用水彩作画，逐渐地对水彩的特性有了较多的认识。过了不久，出现了主要以水彩表现对象的真正的水彩画家，最著名的是保罗·桑德比（1730—1809 年）、科曾斯（约 1717—1786 年）及其儿子等。

（3）英国民族音乐和亨德尔的贡献

英国民族歌剧的酝酿

歌剧最初产生于意大利，很快就传播到邻近各国。开头，在各国舞台上演出的，如果不是意大利的歌剧演员，至少也是意大利的歌剧节目，总令人有陌生感。不久后，法国和德国陆续创作了自己的民族歌剧作品。英国在这方面的步伐比较缓慢。在 1640 年资产阶级革命爆发前夕，宫廷里仍然迷恋意大利艺术。革命发生后，传统音乐生活受到严重干扰，连本国的著名牧歌作曲家莫蕾（1557—1603 年）和作曲家兼演奏家杜兰（1563—1626 年）的一点光辉也熄灭了，音乐艺术处在危机中。

但是，到了 17 世纪后期，情况发生了变化，出现了一位可以使英国音乐重新跻身于欧洲乐坛的著名作曲家浦赛尔（1659—1695 年）。他一生中为教

堂和为配合戏剧演出写过许多声乐和器乐作品。在戏剧音乐中，他吸收了意大利和法国歌剧的一些优点，并渗入英国民歌的许多特色，逐渐形成独特的风格。看到当时的歌剧表演中仍然只有外国来的节目，他感到很不满意，于是潜心再创作，决心推出一部英国歌剧来。1689年，他的计划实现了，完成了代表作《迪东和伊尼》。这虽然是他的音乐作品中唯一可以说相当于意大利和法国歌剧的创作，但却确定了他至今仍然在英国音乐史上占有重要一页的地位，因为它表明了英国民族歌剧的终将诞生。在这部作品里，音乐朴实而深刻，环境描绘十分鲜明，剧中人物的情感和心理得到细致的处理，表达恰到好处，与一些意大利和法国歌剧过分夸张和浮华大不相同。在终曲里，运用了重复进行的下行低音旋律，充分表现了主人公临终时所处的悲剧性气氛。

然而，仅仅有一部《迪东和伊尼》，还不能说英国歌剧已经正式建立起来了。这个目标还很遥远，更准确地说，英国的民族音乐还处在初创阶段。由于浦赛尔的逝世，这个任务的进行中断了，一直等到亨德尔时期，情况才重新好转。亨德尔是德国人，但对英国音乐的发展作出了重大贡献。

亨德尔的歌剧和清唱剧

亨德尔（1685—1759年）与巴赫同龄，而且都是德国巴洛克音乐的重要代表。

亨德尔自小就从师学习音乐，既会演奏，又能创作。1705年，北德汉堡的歌剧院已上演了他最初的两部歌剧作品。接着他前往直意大利，领略歌剧发源地的艺术精品。他的新作在那里也被成功地搬上了舞台。1710年他离开意大利，到汉诺威宫廷里任职。1712年他决定定居英国，从此为英国音乐的发展不断作出重大努力。1719年他在英国王室的支持下组建了“皇家歌剧院”。它当时上演的还是意大利歌剧或意大利式的歌剧。亨德尔写的作品，如《凯撒》和《罗德林达》等也主要是意大利风格。经历过资产阶级革命的英国市民观众，对于舞台上反来复去地表演古希腊和古罗马的陈旧故事感到厌倦，所以逐渐冷落他。与此同时，戏剧界和音乐界中另一些作者开始顺应形势的需要，创造了新的艺术体裁“民谣歌剧”，受到广泛欢迎。18世纪20年代，上演以现实生活为题材的民谣歌剧和相类似的讽刺喜剧的剧院热闹非常，而上演亨德尔歌剧的剧院门可罗雀，形成显明的对比。皇家歌剧院接着关门停业，最后干脆宣告破产。

挫折使亨德尔重新考虑自己的创作方向。晚年，他改而撰写清唱剧，竟很快就取得成功。著名的作品如《以色列人在埃及》、《弥赛亚》、《参逊》、《犹大·玛卡伯》和《耶弗他》等一个接一个与观众见面，受到热烈欢迎。他此时所用的题材主要来源于圣经中的英雄故事。信奉新教的英国民众十分熟悉和尊崇这些英雄，他们的事迹在现实生活中起着鼓舞和激励作用。亨德尔把他们作为歌颂的对象，常常直接引用圣经中的某些段落、词句，配上庄严强劲、气势雄伟的领唱和合唱，充满了壮伟的气概和史诗性。新兴的英国市民阶层把这些作品视为自己的理想的有力表达，产生强烈的共鸣。同时全部唱词都用英文，也是一个重要的成功因素。

由于亨德尔对英国音乐的发展作出了很大的贡献，他去世时被隆重地埋葬在英国名人墓地——伦敦西敏寺，并被誉为“英国民族音乐家”。

（4）戏剧表演艺术发展中的波折

英国戏剧的创作和表演艺术，从15世纪末到17世纪初获得了高度的发展，成为欧洲和世界戏剧史上的光辉篇章。当时最重要的戏剧家莎士比亚（1564—1616年），就是整部英国戏剧史上最伟大的戏剧家。按一般的文学史或戏剧史看，莎士比亚是属于文艺复兴时期的大师，而按本书所确定的以17和18世纪为时间范围来说，他的艺术活动延续到17世纪初的最初16年间。在莎士比亚稍后，一位虽没莎氏那么重要，而也很著名的戏剧家本·琼生（1572—1637年），通常亦被划归文艺复兴时期，但他在17世纪初生活和创作的时间较长，达到37年。他的著名作品差不多都是在这段时间完成的。莎士比亚和本·琼生都是身兼剧作家和演员的人物，不仅以其剧本给戏剧表演艺术提供了坚实丰盛的基础，而且亲自从事演出，并给其他演员讲解剧本，在很大程度上发挥了导演的作用。

17世纪初，伦敦的剧院已近20家，最著名的有“帷幕”、“天鹅”、“玫瑰”、“环球”、“希望”和“红牛”剧院等，规模颇大，就当时伦敦人口来说，剧院所能容纳的观众人数，足以说明戏剧事业的发达。但是高峰之后竟是衰落。

原来，新兴的英国资产阶级的中坚力量当时是些清教徒，他们大概视戏剧为贵族的消遣品，或者认为剧院是宣扬君王贵族统治的场所，还可能感到文艺复兴时期杰出的人文主义作家在剧本中对新生的资产阶级关系所进行的批判，有碍于这种关系的普遍推行，于是便对戏剧演出大加讨伐。1642年他们利用已掌握在手中的政权，根据议会法案禁止了所有的公共戏剧演出，所有剧院的大门都被封闭了。接着在王权复辟时期，戏剧表演有过短促的恢复，但主要局限在宫廷贵族的小圈子里。当时有两个特权剧团，即约克公爵剧团和皇家剧团，规模稍大的剧院只有德乐利街剧院。

1688年发生了所谓“光荣革命”以后，资产阶级对戏剧的态度改变了，特别是启蒙主义的追随者们，认识到可以利用戏剧来批判贵族阶级并宣扬资产阶级的意识形态和生活方式，纷纷为创立新型戏剧而努力。到18世纪上半期，英国出现了第一部标准的资产阶级戏剧《伦敦商人》，作者是李洛（1693—1739年）。在李洛前后出现的著名剧作家还有盖伊（1685—1732年）和菲尔丁（1707—1754年）等。在18世纪中后期，则有哥尔斯密（1728—1774年）、科尔曼（1732—1794年）和谢立丹（1751—1816年）等人。他们的剧作，连同莎士比亚等文艺复兴时代的剧作家们的作品，纷纷被搬上舞台。

戏剧的种类开始多了起来。李洛的《伦敦商人》和另一位也写出了资产阶级标准戏剧的戏剧家摩尔（1712—1757年）的《赌徒》被视为家庭悲剧。盖伊则创作了介乎歌剧和戏剧的民谣歌剧，有说有唱，大量采用民间歌谣，其中最著名的作品叫《乞丐的歌剧》，内容是讽刺官场中的贪污贿赂和上层社会的不道德行为，1728年元月开始演出，立即轰动伦敦全城，受到广大群众的热烈欢迎，与当时仍只是迎合于贵族和上层资产阶级的旧歌剧形成鲜明对照。菲尔丁在民谣歌剧的基础上又创造了政治讽刺喜剧，最著名的有《咖啡店政客》、《唐·吉珂德在英国》、《巴斯昆》和《1736年的历史纪事》等，其主题思想的深刻比盖伊的作品又大大进了一步，以至引起受到严厉抨击的政府开始实行戏剧检查。菲尔丁在创作方法上摈弃一切清规戒律，很注意情节的趣味性，把滑稽诙谐的手段淋漓尽致地用到对社会政治黑暗的揭露

上，有的情节离奇怪诞，充满寓意，令人深思，语言简洁有力，给人以十分深刻的印象。民谣歌剧的长处被他巧妙地吸收进来，常以歌曲穿插其间，音乐效果显得特别重要。

有了这些重要的剧作家，英国的戏剧舞台就迅速重新热闹了起来。当时除了著名的德乐利街剧院和一些没什么名气的小剧院外，1732年建成的伦敦的第二座大剧院是可文花园。新建的剧院主要依据意大利的多层包厢剧院的结构，并参照法国和英国本身的传统。文艺复兴时期英国大众剧院的舞台前部较为向前突出，使观众不仅可以从正面，而且也可以从左右两面看戏，这种做法得到恢复。

在表演方面，逐渐活跃的英国表演艺术家们很重视外国的成就和经验。法国古典主义给了他们许多有益的启迪，从朗诵技巧到芭蕾舞式的步伐，无不受到仿效，诗、音乐和舞蹈美的结合得到了良好的体现。但是，法国古典主义的陈腐方面，包括过分严格的三一律、过于夸张的姿态和生硬的动作，以及为朗诵而朗诵，不顾舞台上的同伴与舞台下的观众的反应等等，也对英国的演员们产生了消极的影响。鉴于与现实社会有密切关系的剧本要求有新的表现风格，在演艺队伍中终于也出现了一些重要的改革家。

最著名的表演艺术改革家是加立克（1717—1779年），他原是个剧作家，1741年初次扮演莎士比亚的《理查三世》，大获成功，此后长期在德乐利街剧院写戏和演戏，他任主要演员兼导演，还是剧院的股东，因而较容易实现自己的主张。最重要的就是要求克服流于形式的过度的夸张，说话和动作都要切合真实，以简单朴实的手法去表现人物的思想和性格，在表达强烈的感情时有一定的节制，不能违反自然。加立克亲自实践这些主张，成功地扮演了理查三世、哈姆莱特、奥瑟罗和李尔王等莎剧形象。在他的影响下，一批新的有才华的演员不断涌现，其中有肯波（1757—1823年）和他的姐姐西顿斯（1755—1831年）等。

2. 17 和 18 世纪中欧地区的艺术

（1）德国和奥地利的建筑与雕塑

巴洛克建筑风格在意大利刚一诞生，德国和奥地利等中欧国家就因得地理之便，有许多建筑师慕名前往，领略其风采，仿效其设计。同样，法国古典主义也很快传来，给德、奥两国很明显的影 响。于是，在 17、18 世纪的中欧地区，巴洛克和古典主义建筑与雕塑并存的现象比比皆是，其中还夹杂着各地固有的传统与它们互相融合的情况。当洛可可风格和新古典主义在法国先后兴起以后，德、奥两国也或迟或早跟上了潮流。所以，中欧地区的艺术风格呈现多姿多彩的盛况。

德国最早出现的巴洛克建筑，是 1560—1570 年所建的科隆市议会的门楼。其后是海德堡的宫堡，它的原有部分是 1556 年起建的沿用文艺复兴传统的宫殿，另一部分建于 1601—1607 年，已是巴洛克式。18 世纪初期更是德国巴洛克建筑饮誉的时期，在宗教建筑方面尤为突出，较著名的有班贝格郊区的十四圣徒朝圣教堂、罗赫尔修道院教堂和慕尼黑的特亚蒂纳教堂等。后者始建于 1663 年，工程延续多年。其正面在 1768 年才竣工，已是晚期巴洛克的格调了。在世俗建筑方面，柏林的王宫、德累斯顿的圆亭回廊和斯图加特的路德维希堡宫等，都显示了巴洛克的壮观和华贵。其中柏林王宫和路德

维希堡宫同时受巴黎凡尔赛宫的影响，在殿堂前都有内部庭院，后面的花园里水榭喷泉衬托着茂密的园林花卉，一派古典式景象。洛可可风格首先在萨克森、普鲁士、弗朗科尼亚和莱茵兰等地落户。新古典主义较晚才进入德国，以 1790 年建的柏林勃兰登堡门为代表，主持它的设计工作的朗汉斯（1732—1808 年）当时拿雅典卫城的入口作为榜样。

在奥地利，萨尔茨堡教区教堂建于 1696—1707 年，是著名的巴洛克代表作之一。阿德蒙特教堂及其图书馆在 1615—1626 年早已建成巴洛克式，后来教堂曾被烧毁而后又重建，图书馆则安然无恙，其金碧辉煌，雕梁画栋，原貌依然。维也纳的圣·斯狄芬大教堂原建于 12 世纪，在 18 世纪实现了部分巴洛克化，华美绚丽，令人眼花缭乱，总体看是巴洛克与哥特式的结合体。著名的美泉宫在 1744 年扩建后，宫内绘画壮丽异常，宫外绿草如茵，花园的两侧矗立着一尊尊塑像，各具英姿，成为巴洛克式与古典式同放异彩的作品。

许雷特尔（约 1660—1718 年）不仅是当时最有成就的德国建筑家（柏林王宫是他的作品之一），而且是有名的雕塑家。1698 年他为柏林夏洛登堡宫创作的普鲁士选侯帝弗里德里希·威廉的骑士雕像最为成功，是独立的雕塑杰作。不过，在 17 世纪的德语国家，雕塑艺术总的说发展比较缓慢。人们完成的基本上是传统的哥特式雕像，尤其是那些宗教性雕像，差不多都是传统的群像雕刻，像是舞台布景似的。许雷特尔的创作因此显得特别突出。到了洛可可时代，雕塑艺术有了新的生机。例如，在弗朗科尼亚的维茨霍什海姆花园里出现了美丽的园林雕塑。

（2）从巴洛克音乐到维也纳古典乐派

<1>德国巴洛克音乐及巴赫的创作

巴洛克音乐在 18 世纪上半期，进入新的兴旺时期。这一时期的主要代表，是德国音乐家巴赫和亨德尔，尤其是巴赫，他后来被人们视为与格鲁克和贝多芬并列的德国 18 世纪音乐的权威。

巴赫和亨德尔的出现并非偶然。早在 17 世纪初，德国已产生过著名的巴洛克音乐家舒茨（1585—1672 年），在他之后，又有跨越到 18 世纪初的库赛尔（1660—1727 年）和克撒尔（1674—1739 年）等人。舒茨曾在 1627 年依据意大利歌剧《达芙妮》重新谱曲，其歌词由著名诗人奥皮茨编译，使之成为第一部德国歌剧。不过，舒茨的创作重点在清唱剧上，代表作有《耶稣在十字架上说的七个字》和《耶稣圣诞》等，都是根据教堂里流传的宗教故事编写的。库赛尔和克撒尔把主要精力放在歌剧上。前者的作品达到一百部以上，题材多为历史传说、神话故事和日常生活。两人的作品都供给曾经盛极一时的汉堡剧院上演。

除歌剧以外，17 世纪德国乐坛上的重要成果是出现了一种抒情性的艺术歌曲。有独唱曲，也有合唱曲；有带乐器伴奏的，也有不带伴奏的。它们既吸收了新教圣歌的某些特点，又运用了民间歌曲的旋律，很有群众基础，所以很快就流传开来。

总的来说，当时的德国是欧洲音乐最为繁荣的地区之一，无论在它的北部，还是中部和南部，都可以看到音乐活动的中心，如汉堡、吕贝克、图林根、柏林、曼海姆和莱比锡等。出生在 18 世纪中叶的伟大诗人歌德，他在自

传里非常具体而生动地记述的童年时看音乐表演及接受音乐教育的事实，是对德国人热爱音乐的很好说明。

巴赫（1685—1750 年）出生在一个五代相继的音乐家族中，在年纪尚小时，就由父兄教会了某些乐器的演奏技巧，继而四出寻访名师，在宫廷和教堂里担任提琴手、钢琴师、风琴师、乐队和歌队指挥等职，他的创作与自己的表演实践的关系因而特别密切。在他生前，实际上他仅以演奏家闻名。直到 1800 年经门德尔松的推崇，他的创作才引起广泛的关注。他从写风琴曲开始，继而有交响曲、钢琴曲、提琴曲、笛子演奏曲等，各种乐曲总数达到 500 多首。除此以外，他还从事音乐教育和理论研究，为教学目的而完成的《赋格的艺术》一书在音乐史上有重大价值。而且，以赋格曲显示的对位风格正是他创作复调音乐的重要艺术特色。从题目来说，他的著名声乐作品有《农民康塔塔》、《咖啡康塔塔》、《耶稣圣诞清唱剧》、《马太受难乐》和《约翰受难乐》等，著名器乐作品有《勃兰登堡协奏曲》和《平均律钢琴曲集》等。从内容上说，他的声乐曲目多与宗教有关，他站在新教的立场上，在当时是有进步性的。利用耶稣受难的故事，他歌颂了为拯救人类而勇于牺牲的精神，体现了 18 世纪上半期德国人文主义的理想。同时，有一些作品已属世俗音乐，如狩猎曲、结婚曲和节日乐曲等，连农民的日常生活细节，以及指出喝咖啡过量有损于健康等题材也用上了。

<2>格鲁克的歌剧改革和德国洛可可音乐

巴赫在一生中都没写过歌剧，但是在他的受难曲、清唱剧、康塔塔等体裁的作品中都有一定的情节，富于动人的戏剧性。例如著名的康塔塔《醒来，一个声音在高喊》讲述的是《圣经》里的一个寓言故事：有 10 个童女拿着灯去迎接新郎，5 个聪明的准备了充足的灯油，5 个愚笨的则没准备。新郎来了，这后 5 个没灯油了，赶忙去买，回来后天国的大门却关上了。这种情节令人在轻松愉快中得到启迪。亨德尔的主要成就分别在歌剧和清唱剧中。在他们之后，德国又出现了一个重要的音乐家，他的贡献着重在歌剧的创作以及它的改革上。

格鲁克不是出自音乐世家，但 1736 年已作为室内音乐家活动于当时的欧洲音乐中心维也纳，不久后去意大利深造，所以他开始创作歌剧的时候，遵循的是当时以华丽的声乐技巧为基础的那不勒斯派传统。17 世纪 40—50 年代，他连续写成 20 多部作品，在意大利、德国和奥地利各地演出，已颇受欢迎。但是他很快就发觉意大利歌剧传统的弊端，认为它们已日趋程式化，内容与形式脱节，音乐家为了炫耀自己的技巧而过于铺陈。他决心革除这些弊端。1762—1770 年间，他和具有新思想的意大利诗人卡尔萨比基（1715—1795 年）合作，创作了《奥菲欧和优丽狄西》、《阿尔切斯特》和《巴里德与埃雷娜》等三部新的歌剧，贯彻了自己改革思想。他对这种努力作了如下解释：“简朴、真实和自然是所有艺术形式的伟大美学原则。”因此要反对为音乐而音乐，而要“让它的表现手段跟随剧情的发展而起到符合诗意的真正功能，

参看《歌德自传》第一卷和第四卷，人民文学出版社 1983 年版。

有人认为《约翰受难乐》不是巴赫的作品。

参看本书关于那不勒斯派歌剧的章节。

不让多余无用的装饰去打断或抑制表演”。

格鲁克的主张与从前歌剧初创时期的音乐思想反倒比较接近，而且也符合启蒙运动大师们的“返回自然”和“以自然为师”的美学观点。在他的新作品中，宣叙调占有重要地位，旋律得到加强，富于细致情感的表现力，戏剧结构精炼明了，咏叹调里不再出现华丽的炫技段落，而且序曲成为预示剧情的有机部分，剧中的合唱和舞蹈也是密切配合剧情的发展，同时在记谱时废弃了数字低音，而代之以具有明确的各声部的近代写法。

格鲁克的改革获得了巨大的成功，成为推动德国和欧洲歌剧进一步发展的里程碑。

此外，人们发现格鲁克的音乐善于以几个小的单元结合成一个完整的部分，而这些小的单元来源于当时已经出现的“洛可可的小巧世界”，他“以最巧妙的方式超出了洛可可式的短小结构”。

在此，应当顺便简要地介绍德国洛可可音乐的情况。除了格鲁克以外，其实巴赫的某些组曲，特别是深受库泊兰影响的《法国组曲》也已表现了洛可可风格。他的钢琴曲集里，则有充满世俗韵味的舞曲，尤其是前面已提及的他的反映普通群众日常生活的声乐作品，都十分通俗而便于流行。可见这位巴洛克大师时也不放弃洛可可式的创作。值得一提的还有，他的第二个儿子卡·菲·埃·巴赫（1714—1788年）和另一个儿子约·克·巴赫（1735—1782年）更是以创作洛可可作品称著。前者给后世留下了200多首键盘乐曲和52首钢琴协奏曲及18部交响乐，还有大量室内乐和教堂音乐，以及大约250首歌曲，并写了一部理论著作《论演奏键盘乐器的真正艺术》，充分地总结了18世纪中期的音乐成就和实践。后者因为在伦敦度过了自己的艺术生涯的黄金时代，所以被称为“伦敦巴赫”，他是多产的作曲家，很善于运用温柔的优美旋律和细腻的形式。泰勒曼（1681—1767年）则是比上述几位更早的洛可可作曲家，他在各种体裁中都频出杰作，仅康塔塔就有1700多部，乐队组曲有200多首，在世时由于作品的通俗短小而被视为德国最受欢迎的音乐创作奇才。今天他则被公认为巴洛克、洛可可和早期古典主义音乐的重要桥梁。

<3>维也纳古典乐派的出现

18世纪中后期，德国和奥地利的音乐在欧洲音乐中的地位更加突出。当时各诸侯小国大都已拥有自己的宫廷乐队，宫殿、城市剧院和音乐厅加速兴建或扩建，不仅贵族，而且新兴的市民阶层对音乐生活的要求也扩大了，作曲家、演奏家和指挥家云集，创作和演出频繁，乐谱和音乐书刊的出版渐多，启蒙主义思想日益深入人心，这一切对音乐的发展无论从形式上还是内容上都发生了深刻的影响，整个音乐水平被提高到前所未有的高度，以至进入堪称“后来者的卓绝楷模”的古典主义时代。

这里要说明，“古典主义”这个词，在近代中期用在建筑、绘画和雕塑，以及用在文学和戏剧表演艺术，都是指首先产生自法国的、有别于源自意大利的巴洛克的风格或流派，但是用到音乐领域，却是指18世纪中后期在德语国家才形成的音乐主流，它是自文艺复兴时代以来欧洲音乐发展的最高成

引自[美]约·马克利斯《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社1987年版，第475页。

引自[美]约·马克利斯《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社1987年版，第477页。

另有“新古典主义”参看本书有关章节。

果,一直延续到 19 世纪初,其主要代表是“维也纳古典乐派”的大师海顿(1732—1809 年)、莫扎特(1756—1791 年)和贝多芬(1770—1827 年)。当时的维也纳,不仅政治上是奥匈帝国的首都,在文化艺术上也是欧洲的中心之一。海顿、莫扎特和贝多芬虽然不是在当地出生,但先后在那儿生活和创作过较长时间,度过他们的创作成熟期,完成了最杰出的典范性作品,而且他们之间有着深刻的内在的继承关系,其他志同道合的音乐家先后团结在他们周围,以他们为代表,形成了著名的维也纳古典乐派,共同对欧洲音乐发展产生了久远的影响。

古典主义音乐自然与比它稍前的巴洛克音乐有密切的联系,没有巴赫和亨德尔的成就,以及格鲁克的改革,维也纳古典乐派的大师们就不可能在坚实的基础上把音乐事业大大推前一步。但是维也纳古典乐派毕竟有与巴洛克音乐明显不同的特点。巴洛克音乐以华丽、热情和较浓重的贵族、宫廷和教会气息著称,古典主义音乐也富于激情,但这种激情是比较均匀而有节制的,因为它追求“最完美的秩序”。同时,虽然古典乐派也重视声乐,但重点逐步转移到器乐上,而巴洛克中的声乐和器乐处于同等重要的地位。在维也纳古典乐派之前,在南德本已形成曼海姆乐派,在北德则有柏林乐派,他们致力于发展交响乐套曲和奏鸣曲式,越来越充分地发挥器乐的作用,维也纳的大师们从中吸取了大量养分,终于把器乐创作和演奏技巧推向顶峰。在声乐方面,歌剧创作在莫扎特那儿仍然是特别重要的音乐品种,他善于把意大利歌剧和德国与奥地利的小歌剧两种风格融合在一起,而且也更多地发挥乐队的作用,显示了新的特点。从思想内容方面分析,维也纳古典乐派的作品反映了启蒙主义的反封建精神和狂飙突进运动的个性解放与创作自由的要求。不过,尽管音乐生活日益普及,但音乐创作的中心仍然是宫廷、贵族沙龙和通常只有较富裕的市民才敢问津的歌剧院,教堂同样保持着其重要性。从前的音乐家一直处于贵族和教会奴仆的地位。虽然这时他们已觉醒,但维也纳古典乐派为自己走向独立,为争取艺术家的自尊而进行的斗争仍然常常遭受挫折。

<4>海顿和莫扎特的成就

海顿、莫扎特和贝多芬是维也纳乐派的三名大师。海顿于 1732 年出生在奥地利靠近匈牙利的一个多民族居住的小镇,家境贫苦,但很早就在学校里接受音乐教育。1761 年他成为维也纳郊外一位匈牙利贵族的宫廷乐师后,写下了包括交响曲和协奏曲在内的大量作品。90 年代离开宫廷并曾游历英国,创作了著名的《伦敦交响曲》12 部以及清唱剧《创世纪》和《四季》等。当时他仍定居维也纳。他一生创作十分丰富,仅交响曲就达 107 部,弦乐四重奏 68 首,三重奏 20 多首,钢琴奏鸣曲 60 首,意大利式歌剧 13 部,等等。其中,完美的古典交响乐和四重奏形式是他的最重要的贡献,而且他善于把民间舞曲有机地吸收到交响曲这种高级的音乐品种中来。其作品的基调健康明快,旋律朴实,结构匀称,和声明晰,充满风趣幽默。他的成就使他无愧于被称为维也纳古典乐派的奠基人。

莫扎特 1756 年出生在奥地利的萨尔茨堡一个乐师家庭,自幼被视为音乐神童,三四岁时就学会弹钢琴,5 岁时学会作曲,6 岁时初次到维也纳演出,8 岁时已写出两部交响曲。从 14 岁起他被萨尔茨堡大主教雇佣为教会乐师。

由于无法容忍主教的凌辱，1781 年起他前往维也纳，成为“自由音乐家”。因为自小劳累过度，功成名就以后仍然过着困苦的生活，1791 年 12 月他年仅 36 岁就在贫病中去世。

莫扎特是音乐史上公认的稀世之才，在短暂的一生中，他的作品达到 600 多部，包括交响曲 52 部、奏鸣曲 77 首、歌剧 22 部等，其种类几乎涉及音乐的所有领域。他的最重要的成就在歌剧方面。创作出真正具有民族风格歌剧，是他长期的宏愿。最成功的歌剧作品是《克里特国王伊多美纽》、《诱出后宫》、《费加罗的婚礼》、《唐璜》和《魔笛》等。他善于在作品中渗入意大利正歌剧、喜歌剧和德国与奥地利民间歌唱剧的优点。越到后来，写作技巧越成熟。上述几部作品中最杰出的是后三部，分别在 1786、1787 和 1791 完成。最后的《魔笛》主要采用民间歌唱形式，用德文写词，唱白结合。在生命的最后几天，他仍在为《魔笛》越来越受人喜爱而感到欣喜和快活。

在其他体裁的作品中，莫扎特也表现了自己的独特风格和融合先行者的成就的能力，并因此为后来者开拓了更广阔的道路。例如他的室内乐作品有海顿的影响，但表现力比海顿更强。而他的交响乐，特别是后期的作品，有的表现了激愤不安的情绪，仿佛在预示着贝多芬风格的到来。莫扎特因此成了维也纳古典乐派承前启后的人物。

<5>贝多芬的巨大贡献

把维也纳古典乐派的成就推到最光辉的顶点，并成为最有世界影响的德国音乐家是贝多芬。在他 17 岁时，预言他“有一天将名扬全世界”的则是莫扎特。

贝多芬 1770 年 12 月出生在莱茵河畔的美丽小城波恩。父亲是个宫廷乐师，但酗酒成性，加重了家庭的贫困。他以粗暴的手段强迫年幼的儿子没日没夜地练习钢琴演奏。贝多芬在这种环境中养成了顽强奋斗的性格。当时波恩深受法国启蒙主义和德国狂飙突进运动精神的影响，贝多芬感受到时代的脉搏，这使他的音乐才能与思想进步相辅相成。1789 年法国爆发资产阶级革命时，他 19 岁，思想已日趋成熟，对新时代的向往不久就反映在他的创作中。后来在维也纳期间，他继续关心着社会的进步，使他的创作充满了时代特色。他的作品旋律热情奔放，又富有田园韵味外，最主要的是渗透着反对专制主义统治、拥护共和及追求自由平等的斗争精神。“‘自由至上！’是他当时的战斗口号”。

从 1792 年起，贝多芬就生活在维也纳，直到 1827 年去世。他的创作非常勤奋，一生中完成的作品近 200 件，包括交响曲 9 部、歌剧 1 部、钢琴奏鸣曲 32 首、钢琴协奏曲 5 首，还有管弦乐序曲及小提琴、大提琴奏鸣曲多首，以及大量各种形式的重奏作品及声乐作品。要特别指出的是，他一生中不仅继续遭受贫困的折磨，而且因为很早（1796 年）就开始逐渐失去听觉而不得不忍受更大痛苦，同时在恋爱婚姻问题上一再遭到打击，在讲求门第观念的专制制度下，他终生未娶，孤苦零丁，但是他的创作热情从未有过低落，他的作品总是充满昂扬的情调。它们所反映的是“从绝望到斗争、从斗争到平静、从平静到凯旋和欢乐的发展过程”。他本人说：“我是为人类酿造出美

引自[美]约瑟夫·马克利斯《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社 1987 年版，第 259 页。

引自[美]约瑟夫·马克利斯《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社 1987 年版，第 262 页。

同上。

酒的巴克斯，不管是谁，真正理解了我的音乐就能从别人带给他们的悲惨中解脱出来。”当时的德国，政治上是黑暗和虚弱的，但是就在“这个最屈辱的仰仗外人鼻息的时期，正好是文学和哲学光辉灿烂的发展时期，是以贝多芬为代表的音乐繁荣昌盛的时期”。

贝多芬在艺术上的最重要的贡献，是对奏鸣曲——交响曲的发展和革新。他继承了海顿和莫扎特以及其他成功者的经验，把奏鸣曲改造成庞大的结构，使它能容纳多方面的含义，包括对立的矛盾和戏剧性的冲突。他认为交响曲是向人类的心灵致词的理想手段，因此着力完成了9部具有普遍感染力的交响曲，包括《英雄交响曲》、《命运交响曲》、《田园交响曲》和根据诗人席勒的颂诗《欢乐颂》而创作的《第九交响曲》，等等。

在器乐之外的领域中，贝多芬也成就卓著。在他的歌曲中，最出名的是《致远方的爱人》，由6首歌曲组成。唯一的一部歌剧《费德里奥》也包含着许多令人感动的音乐。

不过，应该说明，在上述重要作品中，有的已是19世纪初创作的了。贝多芬是跨世纪的艺术家的，不仅就实际生活的年代而言是如此，而且就作品的风格来说也是这样，因为他后期的创作已不能仅仅视为古典主义，而且应看作浪漫主义的开端。

（3）德国戏剧表演艺术的改革提高

1627年，德国已出现了第一部歌剧，其歌词是诗人奥皮茨（1597—1639年）从意大利作品编译过来的。奥皮茨是个戏剧理论家，但他关于悲剧的主人公只能由地位高贵显赫者担任，而喜剧的主人公才能由普通人（市民和农民）担当的观点，后来受到了启蒙主义者的批判。

17世纪初，德国的戏剧表演艺术，总的来说，落后于相邻的一些国家，而且比起本国在16世纪曾有过的剧坛兴盛时期也大大后退了，原来曾誉满全德的剧作家萨克斯也被遗忘了。但是，不久之后又出现了一些流动于各地区的民间卖艺团体，主要演些情节简单的喜剧，有时也演流血性的故事，其中常加入小丑的打诨，以便吸引更多观众。17世纪中期诗人兼剧作家格吕菲乌斯（1615—1664年）在英国和荷兰的戏剧的启迪下，开始写悲剧和喜剧，成为文人戏剧走向繁荣的先声。他于1657年创作的《卡尔德尼奥和塞琳黛》被视为第一部德国市民悲剧。另一位诗人兼戏剧家威塞（1642—1708年）进一步主张使用大众都懂得的通俗语言。17世纪末，有人试图建立职业性剧院。但是正像歌剧一样，贵族们主要还是把宫廷作为欣赏演出的场所，当时充斥着的是外国戏剧及其模仿品，尤其是法国的剧作，人们视之为纯娱乐性质的东西。

但是，18世纪上中期，启蒙运动的旗手们开始为改变德国戏剧创作及表演艺术的落后局面而作出巨大努力。启蒙运动最重要的代表莱辛（1729—1781年）的活动，成为德国民族戏剧发展中的转折阶段。他不仅把戏剧看作最重要的社会教育手段，引导戏剧艺术与专制制度作斗争，而且反对以法国古典主义为楷模，要求建立德国的民族戏剧，主张表现实实在在的日常生活，还向演员们提出一个任务，要他们以个别的具体的细节来刻画人物的性格。1767

同上。

《马克思恩格斯全集》第18卷，第652页。

—1768 年，在莱辛的亲自参加下成立的汉堡国家剧院是实现他的艺术纲领的阵地。

不过，德国戏剧表演艺术的改革，最早是在 1727 年由著名女演员奈贝尔（1692—1760 年）开始的，她和她的丈夫把莱比锡变成德国戏剧艺术的一个中心，由于受较早期的启蒙运动理论家高特舍特（1700—1766 年）的影响，他们仍然力图贯彻法国古典主义，强求遵守三一律等，以致改革无法深入下去。但她对演员提出的一些重要要求，如上演的必须是正规的戏剧，不容许在舞台上搬弄没有价值的东西；演员应把表演视为一种艺术创造，演出前必须认真排练，熟记台词，不能作任意即兴表演，而且无论是对艺术创造还是对日常生活，都要有优良的作风。这些要求对形成优秀的演员队伍，提高演出质量是十分重要的。

莱辛在汉堡的志同道合者，最主要的有演员爱克霍夫（1720—1788 年）和演员、导演兼剧作家施洛得尔（1744—1816 年），他们都从反对脱离生活实际的法国古典主义而走向现实主义的表演艺术。施洛得尔在原先的汉堡国家剧院已经倒闭的情况下重新组织自己的汉堡剧院，前后在汉堡努力工作 20 多年，从而形成了以他的名字称著的汉堡艺术派，他的上演剧目中包括了莎士比亚、莱辛和歌德等的许多优秀作品。他像爱克霍夫一样要求演员从整部剧本的精神出发，确定本人担任的角色的表演技巧，动作与声音都应符合日常生活习惯。施洛得尔亲自主演重要角色，是个非常出色的演员。作为导演，他不仅做演出的组织工作和剧院的经营事务，而且培养了大批优秀从业者，包括著名演员布罗克曼（1745—1812 年）。

在启蒙主义运动之后不久，德国又兴起了狂飙突进运动。参加“狂飙”运动的一些戏剧家中最有成就的是青年歌德（1749—1832 年）和青年席勒（1759—1805 年）。席勒的《强盗》在曼海姆上演时，引起了轰动。曼海姆舞台艺术的主持人伊弗兰德（1759—1814 年）和柯茨布埃（1761—1819 年）并不是艺术改革的促进派，不强调演出的思想性，演出方式相当流俗。不过他们在德国和西欧各国都很有影响。步入中年以后的歌德则在魏玛领导那儿的宫廷剧院，前后达 16 年之久，努力开展自己的改革工作。该剧院上演了莎士比亚、科尔德隆、拉辛、伏尔泰、哥戚、席勒和他自己的许多剧作。歌德严格训练演员，指出：“一个演员也应该向雕刻家和画家请教，因为要演一位希腊英雄，就必须仔细研究流传下来的希腊雕刻，把希腊人的坐相、站相和行为举止的自然优美铭刻在自己的心里。但是只注意身体方面还不够，还要仔细研究古今第一流作家，使自己的心灵得到高度文化教养。”出于这种观点，他制订了一套《演员守则》，虽然有的规定过于繁琐，脱离实际，但毕竟包含了丰富的实际经验。歌德本人曾登上舞台担任重要角色。如 1779 年 3 月下旬，他在百忙中抽空写成了取材于希腊神话的剧本《伊菲格尼在陶立斯》，接着他亲自饰演剧中的欧瑞斯特，演主角伊菲格尼的是从莱比锡特聘来的名演员卡罗斯。尽管上面引用的这段话是他在 19 世纪初才向秘书爱克曼发表的，但却是他从 18 世纪后期以来的戏剧演出活动中获得的体会。

3.18 世纪的俄国艺术

（1）建筑、雕塑和绘画的新成就

<1>建筑和雕塑

俄国的艺术有悠久的传统，但是在后来长期停留在中世纪状态，落在西欧和中欧各国后面。

17 世纪后半期，彼得大帝推行了一系列政治、经济和文化改革，包括实行重商政策，如开办工场和工厂，修建码头和开凿运河，并推广教育和建立科学院等。他重视艺术发展，尤其钟情于意大利、荷兰和法国等先进国家的艺术风格，不管是对巴洛克还是古典主义或帕拉狄奥式与洛可可，都采取欢迎的态度。

在国力强盛的情况下，他大兴土木，营建新都圣彼得堡，为此先后聘请了著名的意大利建筑师特雷西尼（1670—1734 年）及巴·卡·拉斯特雷利（1675—1744 年）及一些德国建筑师，并请俄国建筑师参与，完成了彼得保罗要塞、夏宫、珍宝馆等重大工程。彼得保罗要塞位于圣彼得堡扎亚奇岛上，1703 年由彼得大帝亲自奠基，它有由障壁连结的 6 个棱堡、2 个三角堡和 1 个冠堡，还有彼得罗夫大门及保存沙皇陵墓的彼得保罗大堂等重要建筑物。夏宫于 1710 年开始兴建。1721 年建成的主体部分是一座巴洛克式大宫殿，殿前有 64 个喷泉和 37 座塑像，在一个水池的中央有参逊搏狮雕塑：参逊双手撑开了狮子的嘴巴，泉水从口中喷出，高达 20 米。比夏宫更著名的冬宫在彼得大帝在世时也已着手设计，几经修改。彼得大帝去世后又由巴·卡·拉斯特雷利的儿子巴·巴·拉斯特雷利（1700—1771 年）重新设计，并于 1762 年竣工，成为 18 世纪中期俄罗斯巴洛克式建筑的典范，它面临美丽的涅瓦河，三层高，建筑面积超过 4.6 万平方米，外观气势雄伟，内部装饰豪华并布置了大量精美的雕塑和绘画。拉斯特雷利父子在建设彼得堡和传播巴洛克风格方面都起了重大作用，当父亲的同时是雕塑家，到了俄国后一直到死都在彼得堡工作，所以在艺术史上往往已把他看作俄籍艺术家，其儿子更是名正言顺的俄国人了。

与此同时，还有一大批真真正正的本土建筑师相继成长了起来。如叶罗普金（约 1698—1740 年）领导编制了彼得堡总平面设计图，还写了俄国最早的建筑论著《建筑勘察的任务》；科罗博夫（1700—1747 年）设计了彼得堡海军部大厦，在钟楼上装置了军舰模型；乌赫托姆斯基（1719—1774 年）增建了谢尔吉圣三一大修道院的钟楼，并创立了莫斯科第一所建筑学校，培养出许多后来的著名建筑师；巴日诺夫（1737—1799 年）担任了重建克里姆林宫的设计工作，1772 年奠基后又被委以新任，继续设计了宫殿园林、巴什科夫宫、米哈伊洛夫城堡等，以把国外的古典主义风格与古代俄罗斯传统相结合称著；卡札科夫（1738—1812 年）设计了克里姆林宫的参议院、莫斯科大学、戈利岑医院、杰米多夫庄园住宅、古宾庄园住宅和彼得宫等，并领导了莫斯科总平面图的布局工作，与巴日诺夫一样坚持在向外国学习的基础上发展俄罗斯建筑传统，力图创立新的独特的民族风格；斯塔罗夫（1745—1808 年）建造了彼得堡的塔夫里达宫和亚历山大—涅夫斯基大修道院的圣三一大教堂。

另外，原籍苏格兰的卡梅伦（18 世纪 30 年代—1812 年）设计了皇村（今普希金市）的“空中花园”、“玛瑙厅”、“冷水浴室”和“卡梅伦回廊”建筑群、巴甫洛夫斯克城的宫殿与公园亭榭，以布局优雅和室内装饰精致称著，带有洛可可式的特点。

可以说,18 世纪的俄国是从停滞转向大规模建设的时代,建筑艺术的发展从来没有像这个时期一样迅速,形式也从未有这么丰富过。彼得大帝在 1725 年去世后,国内形势曾有过倒退,但不久又重新走上前进的轨道。当时启蒙主义之风也在俄罗斯大地盛吹,以罗蒙诺索夫(1711—1765 年)为代表的启蒙学者对于艺术各领域的发展方向有很大影响,上述多个重要建筑师对建筑风格的新的民族化的努力与这种影响有密切关系。

雕塑艺术的发展与建筑有密切的关系。上面的介绍已经表明 18 世纪的俄国雕塑艺术对装饰建筑物,增加其豪华壮伟,是不可或缺的。

此外,还有许多可以独立于建筑物的雕塑作品。巴·卡·拉斯特雷利同时是富有成就的雕塑家,他创作的《彼得一世胸像》具有示范作用,人们从中看到了以巴洛克和古典主义相结合的方式塑造成的具有远大目光和刚强意志的人物形象。俄国本籍的雕塑家中,最重要的有苏宾(1740—1805 年),其次是戈尔杰耶夫(1744—1810 年)、柯兹洛夫斯基(1753—1802 年)和普罗柯菲耶夫(1758—1828 年)。其中,苏宾是古典主义雕塑家,特长是刻画人物的心理和性格,例如他的《卡德琳女皇》和《楚尔柯夫》等深刻地表现了作为统治者的冷酷和伪善,而《戈利津像》和《罗蒙诺索夫》则表现了进步人士的开朗与智慧。戈尔杰耶夫的早期作品倾向于巴洛克式,构图富有动势,如《普罗米修斯》等;后期转向古典主义,如《戈利津娜墓上雕像》等。

<2>绘画

从彼得大帝到罗蒙诺索夫,都对促进 18 世纪的绘画艺术起了很大作用。彼得大帝时期创办了最初的绘画学校,并派遣了有发展前途的青年画家出国深造。罗蒙诺索夫本人身兼画家,曾与学生共同创作了杰出的镶嵌画,在去世两年前还成为美术研究院院士。

不过,俄国画家们发现,在改变俄国绘画的落后状况方面,他们比建筑师和工艺师们较难接受自西而来的外国影响,因为“从程式化的圣像到写实的、具有广阔范围题材的西方绘画”,中间的深沟是很宽阔的。比较容易的是首先从肖像画入手。18 世纪陆续出现的许多肖像画家中,安特罗波夫(1716—1795 年)、阿尔古诺夫(1729—1802 年)、罗科托夫(约 1735—1808)和列维茨基(约 1735—1822 年)等最为杰出。安特罗波夫善于绘画写实作品,画笔下维妙维肖,虽仍带有圣像画的特色,代表作有《布杜尔利娜》和《彼得三世像》等。阿尔古诺夫在绘制盛装肖像画和室内肖像画方面很有成就,代表作有《叶卡捷琳娜二世》和《不知名的农妇》等。罗柯托夫的画风细腻,充满诗意,代表作有《身着玫瑰色衣服的陌生女人》和《B.E. 诺沃西尔佐娃》等。列维茨基的盛装肖像画以仪容端庄和形象生动为特色,便装肖像画则善于表现人物的个性,前者如斯莫尔尼贵族女子中学学生肖像组画,后者如《M.A. 季亚科娃》等。其晚年创作的《叶卡捷琳娜二世》,反映了古典主义对他的影响。

随着外国各种绘画流派和风格的进一步传播,俄国画家得到了更多的启发,创作题材不断扩大了,技巧也提高了,而且努力探索民族化道路。相继出现了历史画、风景画、风俗画、装饰画和铜版画等新的画种。希巴诺夫(?—1789 年后)和叶尔梅尼奥夫(1746—1797 年后)以风俗画创作称著,他们都爱表现农民生活。前者的代表作有《农民的午餐》和《订婚仪式》等。后

者的著名作品有水彩画《盲歌手》和《乞丐》等。

（2）音乐和舞蹈

俄国的古代音乐和舞蹈可以追溯到 6—9 世纪的东斯拉夫部落时期，其内容与当时的生产活动和生活习俗直接联系，但是歌曲的书面记录一直到 11 世纪拜占庭基督教文化统治时期才出现。到了 16 世纪，教会歌曲在民间歌曲的影响下，形成了有俄罗斯民族风格的格调。

17 世纪，与欧洲其他国家的巴洛克音乐日益盛行相似，俄国宗教歌曲的单声部逐渐发展为多声部，加强了感情色彩。17 世纪下半期，还产生了一种多声部的歌曲“康特”，它除了使用宗教性歌词外，还使用世俗歌词，表达日常生活和爱情的感受，还有辛辣的讽刺和轻松的幽默。彼得大帝实行改革，向西打开国门以后，意大利音乐家多次前来俄国演出，带来了已经成熟的巴洛克音乐，歌剧立即在彼得堡和莫斯科盛行起来，18 世纪上半期和中期，除了宫廷的歌剧院外，还出现了民间私营歌剧院。后来连一些本来不是演歌剧用的娱乐场所，也安排了歌剧节目。当时在俄国活动并对歌剧的传播作出贡献的意大利作曲家有格鲁皮等多人。他们的工作启发了俄国自己的音乐工作者，福明（1761—1800 年）等人开始用俄语创作歌剧，其内容主要表现本国的民间生活，如《驿站车夫》、《圣彼得堡商场》和《磨工——巫师、骗子和媒人》等，他们尝试从俄罗斯民歌中吸取养分，创造民族特色的作品。

舞蹈方面，俄罗斯民间舞蹈和民间歌曲是一起发展的。17 世纪后期特别重要的是芭蕾舞的传入。1673 年已由外国演员带来了最早的节目。进入 18 世纪，皇室对芭蕾舞更感兴趣。1738 年在彼得堡建立了第一所舞蹈学校，重点就是教学芭蕾舞。1773 年和 1776 年在莫斯科相继成立芭蕾舞班和芭蕾舞团。不久，不仅训练成功许多出色的芭蕾舞舞蹈家，还培养了杰出的编导。后来，当欧洲其他国家的芭蕾舞在经历了令人振奋的高潮后很快就衰落下去时，俄国芭蕾舞却继续欣欣向荣。这表明 18 世纪的彼得堡和莫斯科在欧洲和世界芭蕾舞发展史上有重要地位。

五、近代中期的亚洲艺术（上）

1. 中国清初至 19 世纪中期的艺术

（1）建筑

宫殿、皇家园林和皇陵

清代是中国漫长的封建社会的最后一个朝代，又是继元代以后另一个以少数民族的领导集团统治全中国的政权，虽然在开始时曾受到许多汉族知识分子的抵制，但由于统治集团主动接受并提倡汉文化，使民族文化的冲突得以较快走向缓和，中国艺术于是在明代已有的基础上继续发扬光大，尤其在近代中期，即清代建国至 1840 年之间，其中又以康熙（1662—1722 年）、雍正（1723—1735 年）和乾隆（1736—1785 年）时期的 120 多年最为重要，迎来了新的繁荣。

清代统治集团接受并提倡汉文化，除了主观原因外，更重要的是经过明代近 300 年的营运，汉文化重新处在其历史发展中的高涨状态，在艺术的众多领域里都是如此。满清贵族宁愿尽可能全盘接受过来，而不是从头营造，这有利于满足他们自身的享乐需求，从客观上看，这对中国文化的保存与继续推进也是较为有益的。

因此，清代艺术显出与明代一脉相承的特点。也正由于这一原因，许多艺术史家在总结一些重要艺术领域的发展时，特别是关于建筑和工艺，常常倾向于混在一起叙述，模糊了明与清在时间上毕竟存在的界限，究竟哪一些是明代已取得的成就，哪一些是在清代才出现的，有什么新的进展，就不太分明。本书按既定原则，从较严格的历史研究的标准出发，力图注意这一界限，虽然这会遇到某些困难。

过去把明清建筑混为一谈尤为常见。的确，在建筑艺术方面，明清两代的相似极为明显。在作为建筑艺术最重要的代表之一的皇家宫殿建筑方面，清代的一些最主要建筑物本来就是以明代已有的为基础，然后加以必要的改造，有的重新定型，或在其启发下，仍依传统风格创造新的作品。与中国从前的朝代比较，清代统治者这一做法是特别显眼的。因为以往几乎每逢皇朝更替，或由于战争的焚毁，或由于人为的拆除，新皇朝总要破坏旧皇朝的宫殿，而另建或重建新的宫殿，这是造成明清以前的古代宫殿建筑很少能够完好地保留至今的重要原因之一。清代却不同，采取了以继承为主的政策。

北京故宫是清代继承明代的最好例子。与故宫相联系的整个北京城的城市布局也是如此。故宫，原称“紫禁城”，是北京城中的宫城，即皇帝日常进行政务活动、行使权力和居寝、游乐与奉神的场所。作为保存得极完美的宫殿建筑群，故宫的宏伟壮丽，在中国历史上少有，在世界范围内也罕见。它始建于明初，当时明成祖朱棣把首都从南京迁至北京，参照南京原有的形制，集中了全国工程技术精英，征调了二三十万民工和军工，历时 14 载，把北京建设成更大规模的统治中心，其布局主次轻重的规范，无不体现中国封建社会的都城以帝皇宫室为主体的规划思想。皇帝是“天子”，皇权至上，明代如此，清代也一样。故宫作为天子的“紫宫禁地”位于当时的市区中心偏南，其西北部是著名的北海公园，西南面是中南海，东面是王府井大街（原称“十王府街”），北面是景山。

故宫的平面图呈矩形，南北深 961 米，东西宽 753 米，内有近千座大小

宫殿，分为若干庞大的组群。明代先后有 14 个皇帝在此居住和发号司令，清代先后有 10 个皇帝在此享受豪华奢侈和进行统治。不过，清代接手以后，毕竟不可能让它长期原封不动，而是陆续有扩建、加建和改建，所以今天人们看到的故宫，实际上是经由清代历代皇帝确定的。

下面主要说清代完成的一些重要项目。首先是康熙年间在明代的皇极殿（或称奉天殿）、中极殿（或称华盖殿）与建极殿（或称谨身殿）的原地重新营建的太和殿、中和殿与保和殿。

康熙皇帝在位达 60 载，政治比较清明，国力强盛，可以动用大量人力、财力和物力从事显示皇威的建筑。当时的建筑技术也足以胜任浩大工程。承担上述项目的主要设计任务的是清初杰出的建筑师雷发达（1619—1693 年）。他出身木工，自小从父学艺，屡有所成，30 岁时已是南京的建筑名匠，不久被朝廷委任为工部样房（相当于今天的国家设计院）的主持人，更加大显其才。中国历史上对建筑师的事迹记载向来不详，雷发达得以名垂史册，也足见其不同一般。

太和殿是皇帝登基、宣布就位诏书、举行各种重要仪式和接受文武百官朝贺的地方，当时是故宫里最高大的建筑，包括三层须弥座，高 35.05 米，加上正吻后总高达 37.44 米，比北京城正阳门箭楼还高出一米以上。它的建筑面积共 2377 平方米，殿面阔 11 间，进深 5 间，是我国现存古建筑中最大的木结构殿宇。殿内以 72 根楠木红漆大柱和缠龙金柱支撑梁架，构成四大坡的屋面，双层庑殿顶，金砖玉瓦，无论是外观还是内貌，其宏大辉煌，精巧华丽，都达到极至。

太和殿后面的中和殿是方形殿宇，深、广各三间，周围有行廊，面积约 580 平方米，以单檐攒尖式和铜胎鎏金体为顶。皇帝在举行大典前，常在此殿小憩，并接受内阁大臣的行礼问安。中和殿后面的保和殿形似太和殿，规模略小，是宫廷在重要节日饮宴的地方，并作为进士殿试的场所。它面阔 9 间，进深 5 间，并以称为“减柱造”的技术，减去前部金柱 6 根，扩大了内部空间，结构巧妙。

以上三殿之前与之后都是广场。前面的广场东西宽 200 米，南北深约 190 米，可以容纳上万人的仗仪队伍，宏伟与浩荡相配，皇威得以表达。

三殿工程的完成，给故宫增添了新的光辉，也说明清初对宫殿建筑确立了继承明代传统而发扬光大的政策，是富有成果的。

太和殿、中和殿和保和殿等都位于故宫的中轴线。同在此轴线上，前有大清门、天安门、端门、午门及太和门、后有乾清门、乾清宫、交泰殿、坤宁宫、钦安殿和神武门，多数是保留明代已有的建筑，也有清代重建的。后者主要指天安门。它是故宫皇城的正门，初建于明永乐十九年（1421 年），当时称为“承天门”，明末被毁，清顺治九年重建，改称“天安门”，取“受命于天，安邦治民”的意思。天安门作为国家举行盛大庆典的场所，既崇伟高大，又最富有中华特色。它是一座重檐歇山顶门楼，总高 33.7 米。在红色高台上矗立的楼面，东西面阔 9 间，南北进深 5 间。门楼前的御河上有金水桥 7 座，其南有雕琢精美的华表一对。

中轴线上太和门东侧的文华殿之北，有一座典雅建筑文渊阁，建于乾隆三十九年（1774 年），外观看分上下两层，内部实为三层，结构独特，又因为是珍藏第一部《四库全书》巨著的地方，更加闻名。

在文渊阁同侧，并与其建筑时间相近，乾隆皇帝还为自己营建了准备将

来在位满 60 年后退政当太上皇时的住所宁寿宫建筑群，包括前后两部分。前部有皇极殿和宁寿宫；后部与皇极殿及宁寿宫同轴，有养性殿、乐寿堂、颐和轩及景祺阁，它们的东侧是畅音阁，西侧是宁寿宫花园（俗称乾隆花园）。上述宫殿的名称都取安宁颐养长寿的意思。畅音阁是特为观看戏曲而建，留待下面谈到表演艺术时再说。

在故宫之外，位于北京东部，另有一处建筑群叫雍和宫，也是清代建国后营建的。今人大多只知它是喇嘛寺院。其实康熙三十三年（1694 年）创建时，它原是清世宗胤禛府第。里面豪华的居室厅堂、清丽的亭台楼阁和繁茂的园林花草应有尽有。1722 年康熙病故，世宗雍正继位，不久改称为现名。1735 停放胤禛的灵柩和影象，同时易名为神御殿，从此成为清帝供奉祖先的影堂。不过，有一半地方早已提供给喇嘛教使用。到了乾隆九年则完全改作喇嘛寺院。这样说来，我们既可把它视为清初皇族的宫殿，又可说它是一组宏大的宗教建筑。

雍和宫整体包括 5 座大殿，即天王殿、雍和宫、永祐殿、法轮殿和万福阁，各大殿又有一些陪衬的小殿，各为小组群体，此外还有牌楼、鼓楼、钟楼和碑亭，等等。万福阁是其中最大最高的建筑物，殿阁有三层飞檐，阁顶高达 23 米。大殿两边还各有一座两层的楼阁——永康阁和延绥阁，而三者之间以两座飞廊相连，浑然一体，结构自然，宏丽轩昂。万福阁内的迈达拉佛像高达 18 米（全长实际 26 米，除地上 18 米外，地下还埋有 8 米；直径 8 米），巍峨壮观。尤其重要的是，它只以一根整檀木雕成，头顶离阁顶仅数米，被视为历史上宏伟的木雕杰作。

顺便说明，清代皇朝所以要把这个亲王府第改成喇嘛寺院，最主要的是想拢络信奉喇嘛教的蒙古族和藏族的领袖，依靠宗教和少数民族的头领巩固大一统的政权。这样，雍和宫的建筑风格就从典型的世俗宫殿式和汉族传统为主逐渐改为兼有少数民族宗教格调（主要是藏式）。其寺前还有乾隆皇帝所撰写的《喇嘛说》碑，以汉、满、蒙、藏四种文字合刻，更显出民族融和兼顾的特色。

清代的皇家园林也是在明代的基础上发展起来的。园林可以是宫殿建筑群中的局部组成部分，也可以反过来以大片园林包容若干宫殿，无论在哪一种情况下，园林与宫殿都有密切关系。故宫中位于坤宁宫后的御花园在明代已经存在，这里就不说了，我们且把注意力放到前面提到的与宁寿宫配套的乾隆花园。它坐落在宫墙与殿阁之间的空地上，南北长 160 余米，东西宽未到 40 米，面积不大，但布置了湖石叠山、馆轩亭台，小巧玲珑，淡雅优美，与园外各宫殿的庄严崇伟形成鲜明对照。

在故宫之外，清代兴建了多处大型皇家园林，现存最重要的是著名的颐和园，它正式兴建于康熙四十一年（1702 年），建成后作为皇帝的行宫。但在此之前即是风景秀丽之地。乾隆十五年（1750）起，再兴土木，大加修饰，竣工后称清漪园。园的北部是万寿山，集中了大部分建筑物，山之南是巨大的湖泊，称昆明湖。全园面积 3.4 平方公里，各种宫殿和园林景观 3000 多处。不过，人们今天看到的颐和园与当时的清漪园不尽一样，因为咸丰十年（1860 年），清漪园曾遭英法联军严重破坏，至光绪年间，慈禧太后不顾国家安全需要，挪用了海军建设费用 2000 万两修复它，1888 年完成时基本上重现了清漪园的原貌，但改名颐和园；1900 年八国联军再次践踏该园，虽然又经过 1903 年的修整，但终未完全恢复万寿山北部的建筑。

即便如此，还是可以从今天的颐和园看到 18 世纪时的清漪园的基本特色。

园中布局大体分为四个部分。第一部分由万寿山东部的东宫门和仁寿殿等组成，是当年皇帝办理朝政的地方，也是皇亲国戚有时在此居住的处所，建筑物酷似宫廷，但稍为朴实，殿堂和殿顶都不用琉璃瓦，环境幽雅肃穆。第二部分是万寿山的前山区，以宏大的排云殿和佛香阁为重心，被十几组小建筑群在四周簇拥着。佛香阁初建时是九层大塔，现是八角四层，本身 41 本高，座落在 20 米的高台上，所以总高度为 61 米，气势非凡，成为全园的主要标志。第三部分是万寿山的后山区，以一组喇嘛庙宇为中心，其中富于藏族建筑特点的“四大部洲”，初建于乾隆年间，即也是 18 世纪的成就。后山区中的“后湖”则是一条溪流，沿岸仿照江南景观。第四部分是昆明湖的南湖和西湖，湖中有岛屿三个，其中南湖岛上巨石堆迭，又有一座 17 孔桥与湖岸相连，桥长 150 米，宽 8 米，桥栏的望柱上雕有 500 多只石狮子，神态各异，极为生动。

18 世纪在北京以外兴建的最大的皇家园林是河北承德避暑山庄，从康熙四十二年（1703 年）动工起，到乾隆五十五年（1790 年）建成，历时 87 年，总面积 564 万平方米，围墙周长 10 公里。“避暑山庄”榜额是康熙亲书。但当时又称它为“热河行宫”或“承德离宫”。布局分为两部分，即宫殿区与风景区。前者是皇帝日常起居和处理政务之所，宫殿豪华而幽雅。风景区又分湖泊区、平原区和山区。湖泊区以水景取胜，亭台楼阁仿照苏杭风格。平原区东有树林，西有绿茵，一派草原景象，供野宴、赛马等用。山区起伏，度势而建，也有众多房舍，各有特色。整座山庄布局巧妙，实用而富有艺术性。

明代以来，随着西方文化的东来，西式建筑也在中国许多地方出现。就宫殿和园林而言，在清代，主要是建造了北京长春园中的欧式宫殿。长春园是圆明园的一个部分。圆明园位于北京西北郊海淀区东部，占地 5200 亩，与清漪园（颐和园）等同是清代大型园林。一般认为它始建于康熙四十八年（1709 年），但该地早在明代就已有著名景点。乾隆在位时六下江南，回京后命人在圆明园内一一仿造所见过的美景，并于乾隆九年（1744 年）重修完毕。其后又在其侧补建两个附园，即长春园与绮春园，分别在乾隆十六年（1751 年）和三十七年（1772 年）竣工，并与圆明园合称为“圆明三园”。其中共有风景区 100 多处，宫殿、祠庙、楼阁、宝塔、回廊、曲桥数百座，设计精巧，美丽绝伦。除中式风格外，长春园中的欧式宫殿引人注目。第二次鸦片战争中，英法侵略者对这些与欧洲有密切联系的建筑物也疯狂洗劫。1860 年 10 月 18 日更入园纵火，使之化为瓦砾。后人要了解长春园。主要是靠当时一些画工留下的画作及文字，此外就是“西洋楼”残迹尚存的石雕。

现在所知的，是乾隆十二年（1747 年）长春园开始筑建欧式宫殿。当时乾隆皇帝亲询在宫中服务的意大利画家兼工艺师与建筑师郎世宁（1688—1766 年）关于西方建筑的许多事情，引起很大兴趣，于是亲嘱由郎世宁设计，并与其他西方专家辅助，建成 12 座“西洋楼”。从风格上看，它们属巴洛克式与古典主义的混合体。宫殿群体总的格局追随意大利流行的情趣，门窗仿照波罗米尼，雕饰纹样和壁炉、壁柱等接近路易十四时期的风采。此外还建有喷水池，装备了喷水机械，堂皇而有趣，受到宫廷贵族们的喜爱。

这里应该回到前文曾说过的，在 18 世纪的英国首先出现了中国式园林。

可见无论是东方还是西方，都对引进对方的园林与建筑风格很感兴趣。与西方园林对照，中国园林，尤其清代的园林是自有特色的。1743年，也是在乾隆宫廷画院里任职的法国人王致诚写了一篇题为《中国皇帝游宫写照》的法文报导，被认为是当时西方对北京园林的最权威的描述。王致诚曾由乾隆亲自恩准到圆明园游览作画，后来还参与朗世宁的工作，监督长春园的西洋楼的营建。他在所到之处观察细致入微，印象深刻。依他的看法，中国园林的特色表现在：第一，面积广大。圆明园的大小与当时居住十来万人口的法国城市第戎不相上下；第二，结构复杂丰富。里面有多少宫殿、多少假山，多少河道，多少桥梁，多少游廊，难以胜数；第三，多姿多采。布置虽然繁复，但据他看没有两个是完全同一式样的，千变万化，五光十色；第四，建筑物与天然景色互相协调。从整体上看不讲求对称，而是模仿自然的不规则美，这同欧洲一向只强调整齐划一不同。这篇文章引起很大的反响。不仅法国，欧洲其他国家也对中国园林很关心。在英国，甚至在前一个世纪的1685年就有著名的政治家坦普尔爵士发表论著，详述中西园林的区别。王致诚只是加强了这种关心罢了。坦普尔爵士在研究者中第一个使用了“sharawadgi”(不规则之美)一词。在他之后，作家艾迪生和诗人蒲伯等在18世纪初进一步赞扬了“不加装饰的自然所具有的亲切纯朴之美”。大概可以说，正是他们的这些思想酝酿了英国的“中国式花园”的诞生。不过，艾迪生说的“不加装饰的自然”是有些绝对化了的。

中国封建时代的帝皇及其后妃，生前在宫殿和御园里享尽人间天堂般的奢侈豪华，同时不惜耗大量人力、物力和财力，营造供他们死后继续“享福”用的陵墓。

清代的皇陵分为东陵区与西陵区，都在河北省内，前者在遵化县，后者在易县，尽管总体规模远不能与明代十三陵相比，但仍属我国历史上陵园建筑中比较大的。东陵区自清代建国伊始就着手营建，内有帝陵5座，后陵4座，妃寝5座和公主寝1座，西陵区从1730年起建，内有帝陵4座，后陵3座，妃寝3座和公主寝4座。两个陵区的每座陵墓都自成体系。以东陵区的孝陵（顺治）为例，陵园前面是6公里长、12米宽的“神道”，两边矗立众多的石像生。陵园里有碑楼、华表、影壁和多座石桥，还有供朝拜者进入陵墓前用的更衣殿。陵墓正门位于一个广场后面的高台上，门里有白玉栏杆围绕的基座，上有殿堂，其后是城楼，城楼后有一圆形宝城，宝城下面就是顺治皇帝陵寝的地宫。孝陵的规模在东陵区中居首位，是东陵区的主陵，但建造工艺和装饰的精巧远远不及慈禧太后的陵寝。不过后者的建造时间已超出本书应谈的范围。

<2>民间住宅和私人园林

清代的民间住宅风格，同样大多沿用明代传统，如北京的四合院、长江下游江南地区的封闭式院落、五岭南麓（包括福建西南部及广东与广西的北部）地区的客家群体住宅，还有河南、山西、陕西和甘肃等省黄土地区的窑洞式住宅与拱券住宅，等等，其基本结构特征在明代已经形成，只是到了清代更趋成熟和完善。

北京的四合院是北方住宅形式的主要代表，其布局特点是在纵轴线上，

参看范存忠《中国文化在启蒙时期的英国》，上海外语教育出版社1991年版，第18页。

参看范存忠《中国文化在启蒙时期的英国》，上海外语教育出版社1991年版，第18页。

先设计一座重要的建筑物，然后在院子的其他三面分别设计一些比较次要的建筑物，使院子形成一个大致方形。住宅的大门多在东南角上，门内迎面是影壁。院子常分前院和后院，后院面积较大，长辈居住的正房位于院北，晚辈住东西厢房，周围有走廊联系。

江南地区的封闭式大型院落，常在中央纵轴线上建门厅、轿厅、大厅及住房，在左右纵轴线上布置客厅、书房、次要住房、厨房与杂屋，形成中、左、右三组纵列的院落群。

当时江南地区商品经济走在全国的前列，商贾云集，有钱人家比较多，对居住条件的改善和环境的美化不遗余力。除了使起居的基本空间建造得舒适完美外，还常耗费巨资修造私人园林。苏州的“留园”是清代江南私园风格的代表作。该园位于苏州西阊门外，明代已有基础，在嘉靖年间是徐氏建东园，后来被废弃。清代嘉庆五年（1800年），富户刘恕用它来筑建寒碧山庄，因“刘”与“留”同音，后人称之为“刘园”或“留园”都无不可。它占地50多亩，比起皇家园林微不足道，较之其他富户的园林也不算大，但因结构精巧，却十分有名气。它分为东、南、西、北、中五个部分，每个部分都建有庭院和楼台，而且各有重点和特色。其中，东、北、西三部分是光绪二年（1876年）增建的，越出了本书讨论的时限。这里只看原先的中部，有清澈明净的山池，倒影如在镜中，假山亭台环绕，石峰挺立，高低虚实错落，形态别致。池东南两侧建有厅、楼、廊等建筑，与西北山林相对，更显得象一幅丰富多彩的画面，而这画面又是顺天然而成，说明民间园林和皇家园林在美学追求上是一致的，但以精微小巧见胜。

苏州之外，杭州、松江、嘉兴等在明代也是私园众多的城市，到了清代继续发展，扬州更以园林最为密集称著。扬州同时成为18世纪的重要画派“扬州八怪”的活动地区，他们生活在这诗情画意中，又把这诗情画意再现于笔端，决不是偶然的。

随着西欧各国对华交往（传教、贸易、殖民扩张和文化交流等）的发展，西方人士在中国居住者日益增加，西式民居也逐渐多起来，乾隆二十二年（1757年）后，广州十三行是中西贸易的主要基地，道光二十二年（1842年）《南京条约》订立之时，它的对外专营特权才被取消。在此前后，该地商行纷纷改为西式，几乎全是三层楼房，家具也仿照西式，特别豪华的建筑物内还有宴会厅、图书馆和花园等。美国人亨特曾著有题为《广州“番鬼”录——缔约前“番鬼”在广州的情形，1825—1844》一书，提到十三行“从西边起，第一家为丹麦馆；与之相连的是一列中国人的店铺，临着靖远街，隔街东面为西班牙馆，再东为法国馆，紧挨着整个法国馆的为行商章官的行号；再东为同文街，再东为美国馆，再东为宝顺馆，紧挨着为帝国馆，再东为瑞典馆、旧英国馆和炒炒馆……新英国馆的高墙临着巷边，再东为荷兰馆，相邻为小溪馆。”又说：“在新英国馆前面有一条宽阔而有列柱的长廊，伸向河边，它的列柱支撑着屋顶，山墙上刻着一个大英帝国的徽记和一句用拉丁文写的格言‘为了国王和英国政府的利益’，以它来代替‘恬不知耻’；荷兰公司也有一条类似的长廊，也有国徽，格言是‘我支持’。”按该书的附图，各馆背后沿着珠江有两大花园，即美国花园和英国花园。

18世纪中叶以后，广州本地中国人也成批成批地把原来居宅改建为西

式，后来称之为“洋楼”，以便“招诱夷商投寓”，赚取高额租金。这种做法引起清政府的干预，但终于欲禁不能，只好任其蔓延。接着广东沿海其他城市也陆续出现相似情况。其实这是中西建筑风格进入互相交融时期的一种必然现象。

<3>宗教建筑

前面说到清代雍和宫从王府改变为喇嘛寺院，已是当时的宗教建筑的重要例子。“雍和”藏文为“甘丹金怡灵”，意思是“吉祥威严宫”。清朝统治的版图广阔，民族众多，各民族信仰宗教不尽相同。佛教在汉族中很有势力，而且在藏族和蒙古族发展成自有特色的喇嘛教等。清代佛教建筑新兴者不少，往往规模宏大壮观。别的宗教也在17、18世纪建造了一些重要寺院或教堂。下面选择较著名的作些介绍。

佛教建筑除雍和宫外，按创建时间顺序，主要有：西藏拉萨布达拉宫（1645年）、呼和浩特市席力图大经堂（1696年）、甘肃夏河拉卜楞寺（1709）、承德喇嘛寺庙（1713年）、云南傣族佛塔（1725年）、北京西黄寺清净化城塔（1782年）等。布达拉宫是一组大型建筑群，原先始建于公元7世纪松赞干布时，后来毁于兵火，17世纪五世达赖阿旺罗桑嘉错受清朝廷册封后，曾在康熙的支持和资助下重修，历时半个世纪，主楼面积9万平方米，13层，最高处115.4米，依山而砌，宫墙最厚达5米多，外观气势宏伟，内部结构严谨绚丽。参与工程的除藏族工匠外，还有汉族、满族以及尼泊尔的熟练名匠。所以它在藏族风格的基础上还融合了兄弟民族及友好邻邦的建筑特点。

河北省承德喇嘛寺庙也是大型建筑群，位于承德避暑山庄的东面和北面的山地上，共分11组。现存八座，就是：溥仁寺（建于康熙五十二年，即1713年）、普宁寺（建于乾隆二十年，即1755年）、普佑寺（建于乾隆二十五年，即1760年）、安远庙（建于乾隆二十九年，即1764年）、普乐寺（建于乾隆三十一年，即1766年）、普陀宗乘庙（建于乾隆三十六年，即1771年）、殊象寺（建于乾隆三十九年，即1774年）、须弥福寿庙（建于乾隆四十五年，即1780年）。其中，普乐寺俗称圆亭寺，是在巴尔喀什湖附近的哈萨克族和葱岭以北的柯尔克孜族不断派人进京朝觐的情况下，特别建立它来庆贺民族关系的密切的，寺内有钟鼓楼、天王殿等建筑和乾隆御制《普乐寺碑》。普陀宗乘庙模仿布达拉宫，为庆祝乾隆六十寿辰和皇太后八十寿辰时接待国内少数民族的王公贵族而建，主体建筑大红台高42.5米，宽59米多，整个庙群掩映在松柏之中，十分庄严华丽。须弥福寿庙是乾隆七十寿辰时为礼待远道前来的班禅而建，寺内有四柱七楼式琉璃牌坊、妙高庄严殿（供班禅讲经）和吉祥法喜殿（班禅寝处）等建筑，综合了汉藏风格。

甘肃南部夏河的拉卜楞寺，始建于康熙四十八年（1709年），规模十分宏大，占地达1300多亩，是喇嘛教学经讲经的重要基地，内设六大学院，建有众多佛寺、辩经坛、印经院、藏经楼、佛塔和活佛公署等大型建筑物50座，还有一般喇嘛住房1000多间。其中，闻思学院（即铁桑浪瓦札仓）的庭院和经堂十分宽敞，仅后者就可容纳僧众4000人；其佛殿高居临下而进深小，光线幽暗，表现了佛界气氛的玄妙和神秘。

清初的佛教建筑，包括原来已有的及新建的，数量十分可观。据康熙六

“普陀宗乘”的藏语音为“布达拉”，故此庙又有“小布达拉宫”之称。

须弥福寿庙仿西藏日喀则札什伦布寺而建，“须弥福寿”是“札什伦布”的汉译。

年（1667年）官方的统计，各省共有官建大寺 6073 处，小寺 6409 处；私建大寺 8458 处，小寺 58682 处。西藏、四川、甘肃、青海和内蒙的喇嘛寺院最多。寺院中佛殿高大而佛塔高耸，常是共同的风格。

其他宗教，如伊斯兰教和道教的建筑，在清代建国以后也有新建。维吾尔族在 18 世纪初开工的喀什市阿巴伙加玛札特别值得一提，它是一组大型建筑群，包括主墓室、四座礼拜寺和一所教经堂，占地共达 40 多亩。礼拜寺中的高礼拜寺的造型富有特色，外殿开敞，转角处有两座塔楼，与大门两侧的塔楼互相映衬，构成伊斯兰教建筑的典型轮廓。其余的礼拜寺是低礼拜寺、大礼拜寺和绿顶礼拜寺。大礼拜寺有高大的前殿，列柱林立，后殿的拱顶低矮，都显得幽暗而神秘。主墓室是全部建筑物的主体，以四个大尖拱支持一个穹窿形墓顶，外建围墙，其四周有塔楼，高耸壮伟。阿巴伙加玛札的独特格调反映了中亚伊斯兰教建筑在维族人民的努力下又有了新的发展，其中包括吸收了汉、回、藏各族建筑的一些因素而加以演化。装饰精巧华丽是维族建筑的重要特点。

西式基督教建筑在明代已经陆续出现。特别是在早已落入葡萄牙殖民者手中的澳门，基督教势力迅速扩展，在 16、17 世纪先后建有望德堂、圣劳楞佐堂、圣安多尼堂、圣保禄堂、圣奥斯丁堂、圣多明我堂等。

在内地，著名的北京南堂位于宣武门内，始建于 1650 年。当时，德国传教士汤若望（1591—1666 年）因在华修制历法有功，被清廷赐金 1000 两，在此地建造大教堂，两年后竣工，以中式为主。后来该教堂一度被毁。1703 年康熙又赐 10 万两重建。1775 年再遭厄运毁于火灾，其后清廷再赐银 1 万两，得以修复。在反复建设与装饰后，南堂成为宏伟的巴洛克式，堂侧还有高塔两座，分置风琴和钟铎，定时奏乐。杭州的天主堂则是意大利耶稣会士卫匡国（1614—1661 年）所建，外观西式，内部却以中国式木柱四行分成中部和左右两翼。上海的安仁里世春堂（后改敬一堂）也是中西合璧式的教堂，是该地最大的天主教堂。

（2）工艺美术的繁荣

清代的工艺美术，特别是在康熙至乾隆年间，呈现一派繁荣景象，其产品不仅为满足皇室和上层社会尽情享受的需要，也适应了商品化日益明显的社会中的市民生活的多种追求，同时成为出口的重要货物。正如前述，中国工艺品在欧洲各国享有盛誉。在莫斯的《东印度公司对华贸易编年史》中，恰好具体说到本书着重的时期（1600—1833 年）中国向欧洲输出的大量商品，其中有丝、茶、棉织品（亦叫“南京布”）、丝织品、陶瓷与其他工艺品、装饰品等。法国著名汉学家考狄说，当时“甚至在法国的壁橱上也发现了中国的影子，中国的瓷人代替了法国“太阳王”（即路易十四——引者注）的塑像与百合花。”

清代朝廷对工艺事业的管理和组织十分认真，例如康熙在 1683 年任命臧应选为御办窑厂的总管，并亲自授意制作有时代特点的优质瓷器。又继承明代传统，设立“织染局”、“织造局”和“造办处”等机构。除了政治稳定、经济发展等有利条件外，整个社会重视工艺技术的风气日渐浓厚，被誉为“中

参见曹琦、彭耀著《世界三大宗教建筑在中国》，中国社会科学出版社 1991 年版。

引自《中西戏剧的文化交流趋势》，《新亚学术集刊》，香港中文大学出版社 1978 年版。

国 17 世纪的工艺百科全书”的《天工开物》（明末宋应星著）和其他实用技术著作的刊行和广泛应用，西方科技的引进，都促进了根基深厚的中国工艺制作水平的进一步提高。清代有重要成就的工艺美术的种类和数量比历史上任何一个朝代都要多。主要品种有丝织、棉织、印染、刺绣、服装、陶瓷、色釉、玻璃、漆工、螺甸、金工、家具、剪扎等，玉雕、牙雕、竹雕等也属重要的工艺美术，但也可归入雕塑项下。下面只谈丝织、刺绣、陶瓷和家具的一些情况。

丝织方面，江苏、浙江、广东、湖南、江西和四川等省都有较大的工场，南京、苏州和杭州是最重要的中心，产品多为富有艺术性的实用锦、缎。以江苏织造局的产品为例，织出的纹样丰富生动，大多象征喜庆福寿，龙凤、翎毛、人物、花卉、云纹等各有特色，并题以“四季丰登”、“万民安乐”、“五福寿”、“六合同春”等祝词、反映了国泰民安和祈愿福乐的理想。

刺绣在清代主要有苏绣（以苏州为中心）、粤绣（以广州为中心）、蜀绣（以成都为中心）、湘绣（以长沙为中心）、京绣（以北京为中心）等，各有地方特色。主要为实用，也有专作艺术欣赏品的，即使是前者，也常绣上花卉、鸟兽、人物、山水和吉祥图案。专门的刺绣品有绣士大夫或宫室夫人像、山河风景、仿制名画等。针法精巧，色泽多样。粤绣中的潮绣（以潮州为中心）喜用金线，形成凸起的浮雕层次效果，别有一格。所绣祝词，内容类似丝织品上所用词语。

康熙年间，陶瓷工艺进入新的发展高峰期。英国陶瓷学专家哈里·加纳评论说：“康熙青花瓷器在技术上的登峰造极，在清代为冠。”青花瓷器早在明代已成为中国陶瓷的主流。“在陶瓷装饰发展的历史长河中，没有哪一种装饰类型能达到青花瓷那样巨大的流传影响。青花瓷在中国的明代进入全盛时期，它的制造技术外传到近东及日本、朝鲜等其他东方国家，最后传到欧洲。虽然从 18 世纪早期开始，装饰色彩斑斓的瓷器普遍受到人们的欢迎，然而，青花瓷仍旧保持着它的旺盛生机。”哈里·加纳在《东方的青花瓷器》

一书中，从西方人的角度对清代的陶瓷工艺水平作了深入的研究和如此有力的肯定。他还说：“从殷弘绪神甫 1712 和 1722 年所写的著名的两封信中，我们知道了许多关于瓷器的制造方法。我们知道，当时流水线的生产方法已被使用，一件即使是简单的瓷器在它入窑烧制之前，可能要经过多达 70 道的工序”，人们“能发现大量具有真正工艺美色的瓷器，大体上可以肯定其装饰出自某个艺术家之手”。如果读者回顾一下本书前面说过的法国人在 18 世纪的官办制瓷工场中的分工情况，自然会明白中国的制瓷工艺更细致，瓷器的故乡仍然处在世界制瓷技术的最前列。

这当然不只在青花瓷方面是如此。传统的“古彩（即五彩）”瓷器，新创的“粉彩”和“豆彩”，以及同样是新创的具有立体感的“珐琅彩”，从康熙到乾隆年间不断改进和发展。此外还有“金银彩”和“素胎彩”等。当时官窑对造型和色彩的要求特别高，留下了大批著名作品给后世，如顺治时的《青花天女散花纹碗》、康熙时的《青花松竹梅纹茶壶》和《五彩人物故事纹盘》、雍正时的《珐琅彩雉鸡牡丹纹碗》和《粉彩人物故事图笔筒》、乾隆时的《青花海水九桃纹龙耳瓶》和《粉彩镂空转心瓶》及嘉庆时的《粉彩石榴纹瓶》等。此外，以民窑为主生产日用瓷器也十分发达，产区达 40

多处。其产品也有兼备较高艺术性的，如河北磁州的《白地黑花福字盘》等。广州的“广彩”到18世纪才兴起，产品适应外销，用色特别鲜艳。陶器方面，宜兴“紫砂壶”和石湾陶塑十分驰名，后者也被视为雕塑作品，其“佛山祖庙装饰雕塑”群中人物形象非常生动。

清代的家具在造型和结构上虽然继承明代的传统，但由于宫廷、贵族和富商家居的摆设日趋豪华，促使它朝繁复和精细方面进一步发展。高级家具实际上是多种工艺美术成就的综合体现。例如设计思想上强调装饰功能，喜用曲线，繁缛堆砌，雕镂甚多，反映了雕刻艺术的功力。由于髹漆技术的发展，使家具的色彩有的显得特别典雅，有的特别华美，适应了不同环境和不同品种的需要。家具的基本材料除木质以外，兼有用竹、藤和石料等，并镶嵌金属、象牙和宝石等。全国家具制作中心颇多，但以北京、苏州和广州三地的产品质量最优，风格最具特色，分别称为京式家具、苏州家具和广式家具。广式家具最讲究雕刻装饰，在当时的对外出口品中占了较大比例。

清代的工艺美术是对世界艺术发展的重要贡献。在这同时，它也接受了外来经验的启迪。下面以钟表制作工艺为例。康熙年间，宫廷中对来自欧洲的自鸣钟早已熟悉，1701年起还特聘欧洲机械师到宫中制作。乾隆年间也这样。但这时对钟表制作的兴趣已越出了宫廷的高墙。不仅圆明园特设了“钟房”，而且其他地方出现了公众可以望见的大钟。《广州“番鬼”录》就有记载说：“礼拜堂的尖顶上装着一个引人注目的大时钟。”虽是广州当时唯一的大钟，但引起了广泛的注意。因此广州的技师很快就掌握了金属机械弹性原理，率先制作成功座钟和挂钟等，它们既是机械产品又是工艺美术品，水平相当高，不仅运行准确，而且装饰了人物和动物造型，按时活动，以敲击报告钟点。不久，苏州技师也掌握了制作技术，“广钟”之外又有了“苏钟”，但发条是进口的。徐光启的五世孙徐朝俊也精于钟表，在1809年出版的《高厚蒙求》一书中，他详细介绍了它的原理，还有附图等。又如瓷器的制作，本来是最具中国传统的，但在外销品中，无论类型、画法和图样方面都要看欧洲订货者的意见。路易十四的儿子订制过瓷制灯笼和乐器，给瓷杯加制把柄，瓷上人物画成碧眼棕发，甲冑纹章瓷很多，等等，都是受西方影响的结果。再如欧洲人懂得生产称作“金星料”的新型玻璃，在西方传教士参与和指导下，在乾隆年间也烧制成功了，成为工艺美术创作的又一种材料。

（3）书法艺术的兴盛

在世界艺术史上，中国书法独树一帜，为西方艺术所无，又对东方一些国家（如日本）的书法起了先导与促进作用。中国书法源远流长，到了清代进入新的兴盛时期，书法大家人才辈出，人数比历史上任何时期都多，风格流派也比任何时期都要丰富。

清代书法艺术兴盛的背景，一是明末已经涌现一批大师，其成就成为对后人的激励；二是清代统治者的鼓励政策。明末最著名的书法家有董其昌（1555—1636年）、张瑞图（1570—1644年）和黄道周（1585—1646年）等。其中董其昌兼为画家，名气最大，他在绘画与书法方面都是传统的集大成者。书法上他先学唐代颜平原、虞世南，继而学魏晋钟繇、王羲之，并学宋代米芾，追求正宗，又富于个人特色；其字体圆润而潇洒，结构森然而秀美。到了清代，康熙皇帝在提倡汉族传统文化时，对书法艺术给予极大的重视，尤其高度评价董其昌的作品，尽搜其真迹，定为一尊。以至“朝殿考试，

斋廷供奉，干禄求仕”无不以董书为极品。因此董其昌虽然是明代大家，却对清代影响至大。

在董其昌、张瑞图和黄道周等稍后，还有一些书法家跨越明清之交，可视为清代最早的代表，最著名的有王铎（1592—1652年）和傅山（1607—1684年）等。王铎在明代历任官职，至崇祯十七年三月，担当礼部尚书而未到任，清军已攻陷北京，后来在顺治三年开始出仕清朝，也升至礼部尚书，这一仕途被当时不肯认同清廷的许多汉族知识分子看不惯，所以对他的书法作品也少有重视。但他仍然自信地说：“我无他望，所期日后史上，好书数行也。”事实上，这毫不为过，从他传给后世的著名作品，如《五言古诗轴》、《临王筠寒凝帖轴》、《行书轴》、《忆游中条语轴》、《临豹奴帖轴》、《杜甫诗卷》、《题柏林寺诗轴》和《孟津残稿》等，都显示出他的书法技艺高超，在清初以至整个清代前期，名位最前列。后人论其风格，认为他在50岁前，在和平环境中如他本人所说“皆本古人，不敢妄为”，能够把传统融会贯通，形成用墨浓淡和粗细结合，对比鲜明，富于节奏和刚健的特点，而50岁后在主客观多种矛盾交叉下则形成气势磅礴，浪漫淋漓的特点。

傅山在明代曾求功名，没有成功，待到清代，却效忠前朝，以行医为名秘密参加过反清斗争。他在书法艺术中，与为人一样讲求个性，提出“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁真率毋安排”的艺术主张。传世作品如篆书《七绝诗轴》、隶书《五言诗轴》、楷书《六言联》、行草书《赠久子词宗轴》、《五言诗四条屏》、《孟浩然诗卷》等，有许多是体现“四宁四毋”的主张的。当然，他的所谓“拙”并非“拙劣”和“笨拙”之意，所谓“丑”也非“丑陋”和“丑恶”，而是说要追求真朴，反对媚俗和生硬的雕琢。

在清代建国以后成长起来的书法大师，截至1840年左右，有帖学派的代表张照（1691—1745年）和刘墉（1719—1804年）等，碑学派的代表金农（1687—1763年）、郑燮（1693—1765年）、邓石如（1743—1805年）、伊秉绶（1754—1815年）、包世臣（1775—1855年）和何绍基（1799—1873年）等。

帖学派主张习名家之帖，然后加以发挥，形成各自新的风格。自宋代以来，帖学成为中国书法的主流和正统。明末董其昌作为帖学的集大成者，不仅刻帖和书帖，而且认真总结帖学经验，构成系统的理论，发表在他的《画禅堂随笔》里。康熙对他的重视更使帖学派在清初得以继承和迅速发展。张照的书风酷似董其昌，很得乾隆皇帝的喜爱，许多“御书”扁额和书画题跋实际上是张照代笔。其传世作品《鹊桥仙词》、《行书诗稿》、《书李商隐东还诗》都在书法史上赫赫有名，而最为称著的是在乾隆八年所书的《岳阳楼记》。据说当时张照亲临洞庭湖，登上岳阳楼，面对浊浪翻滚的湖面，迎着狂啸的阴风，对范仲淹的“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的千古名句有了真切深刻的体会，广阔的心胸感慨万千，然后命笔，出神入化，完成了这件书法史上岸伟之作。

刘墉是帖学派另一达到高峰的代表，甚至被誉为清代帖学派集大成者。传世作品有《苏轼远景楼记轴》、《行书立轴》、《小楷册》和《临赴孟顓跋》等。他广学众家，独成一格，并不无根据地宣称：“我自成我书耳”。

碑学派在中国书法史上有悠久的历史，特别是唐宋时代，由书法家书写，工匠刻字，欧阳询、颜真卿和柳公权等留下了许多典范楷体。但此后帖学派

势力强盛，使碑学传统中断，直到清代嘉道年间才重新兴起。这一方面是由于当时有大量古代文物出土，客观上需要加强金石考据工作，另一方面是雍正、乾隆年间大兴文字狱，文人士大夫为避忌讳免遭危难，主观上转移精力于经史，书法上的碑学派因而复兴并形成壮阔的潮流。有人把清代碑学分为三个时期，首期由顺治到乾隆，有百年时光，习碑的多是在野文人，其中就有上面已提到的金农和郑燮，他们的成就为第二时期作了准备。第二时期从乾隆到道光，也有百年时光，朝野文士都热衷于此，邓石如、伊秉绶和包世臣等是最著名者。其后从道光至宣统是第三时期，约五十年，但已是十九世纪的事。

邓石如终生从事书法，又兼篆刻，是书法史上著名的职业书法艺术家，他以擅长篆书和隶书称著，并使之互相吸收优点，严谨工整，体方笔圆，显得挺拔有力，堪称创新。遗世的重要作品有《四体帖》、《篆书集》、《寄师荔菲诗隶书屏》、《龙跳天门联》、《颜氏家训隶书轴》等。他的草书也很有特色，主要是渗入篆隶的因素，融会而不失草书的本来面目。伊秉绶以隶书称著，笔力雄健而浑厚，方严而圆滑，处处显示碑学研究的深厚功底，古朴清雅兼在，使读者获得很高的美的享受。传世之作重要的有《变化气质联》、《晋书刘毅传句轴》、《三千余年上下古联》、《翰墨因缘旧联》、《赠诒元九兄世讲联》等。

关于金农和郑燮，他们同时是著名的画家，我们在下文中主要简介他们的绘画成就。何绍基和吴昌硕则应留待近代后期才交待。

（4）绘画及其流派

宫廷绘画

清代朝廷对绘画事业十分重视，自顺治开始，皇帝身边就集中了一批画家，专门绘制御用画。康熙在 1689 年第二次离京南巡，都察院左副都御史宋骏业是山水画家，受命主持创作《康熙南巡图》，后来实际是由宋的老师，原来在野的著名画家王翬领导创作工作，参与者还有王的另一位重要弟子杨晋以及别的同行。这种有主有次的群体创作体制，便于按照既定主题发挥各人所长完成大型作品，在清代艺术发展高涨时期不只一次这样做，在欧洲同期，也屡屡出现，使人想到都闪耀着众人拾柴火焰高的群体精神。

《康熙南巡图》共十二卷，历时六载才完成，主题是为康熙歌功颂德，但同时是清初运河两岸的山川风光和社会风俗等的相当真实的写照，表现了经过几十年休养生息后形成的太平盛世。有艺术史家认为它“是清代 17 世纪江南地区社会生活的百科全书，在艺术上成功地处理如此庞大的政治社会题材，是院画（即宫廷绘画）上的奇迹。”这是从社会与历史的角度作出的评价。

康熙年间的宫廷绘画中，焦秉贞、冷枚分别绘制的《耕织图册》，冷枚本人的《避暑山庄图》和《东升图》也比较重要。《避暑山庄图》描写的是我们在谈到宫廷建筑和御苑时所说的承德避暑山庄，以 8 平方米的细绢，将宽旷开阔的山庄后苑和远山列岫全部纳入画面，平原与湖区共 30 景概括其中，笔法自然多变，是山水画杰作。冷枚还是《康熙六旬万寿图》创作后期的主持人，该作共二卷，有 14 位画家参与工作，耗费多时，也是繁巨的作品，

可惜现在已不见踪迹。

据迄今的考据，清初似乎长期未有正式的画院机构，到乾隆元年（1736年）才改变这种状况。清代的宫廷绘画的创作也因此发展到顶峰。画院中的专职画家当时称为“画画人”，与画院配合的还有一批身有官职的文人画家，后人称他们为“翰林画家”。引人注目的还有，在画家中有一批西洋画士，他们或者自行创作，或者与中国人合作。

乾隆年间，年事已高的冷枚再绘《圆明园四十景》等巨帙作品。其他重要创作包括陈枚的《耕织图》和《百美图》，姚文瀚的《四序图卷》，唐岱的《晴峦春霭图轴》，徐扬的《乾隆南巡图》（绢本和宣纸本各12卷），等等。

西洋画士颇有影响，著名的有郎世宁（前面提到他兼工艺师和建筑师）、王致诚（1702—1768年）和艾启蒙（1708—1780年）等。郎世宁是意大利人，在康熙五十四年（1715年）已来华，但主要创作活动是在乾隆早期。王致诚是法国人，艾启蒙是捷克波希米亚人，两人都是乾隆年间来华。还有一个意大利人安德义，生卒年代不详，而在华作品颇多。皇帝和后妃都希望自己的尊容永世留传，朝廷各种政治活动和喜庆娱乐，尤其重大功业也都能留芳百世。中国传统绘画技法固然有所长，但西洋油画似乎更具“新闻照相”式的纪实作用。所以他们奉命绘画宫廷肖像画，也绘制有重大纪念意义的事件。不过，他们往往渗入一些中国技法于油画，或者反过来，虽然运用西洋技法，却采取中国画的工具，从而形成一种特殊的中西合璧的状况。这种相互结合，有时十分成功，受到朝廷赏识，有时则不理想，但作为尝试还是应该肯定的。郎世宁是西洋画士中最重要的一位，代表作有《弘历哨鹿图》、《阿玉锡持矛荡寇图》、《万树园赐宴图》和《马术图》等，后二图还有别的人参与创作。

值得一提的还有，乾隆十九年（1754年）平定准噶尔和回部叛乱，为记录这一重大事件，组织了庞大的绘画队伍，都由具有高超写实技巧的西洋画士担纲，郎世宁有《鄂垒札拉图之战》、王致诚有《和落霍渐之捷》，安德义有《凯旋成功诸将》，等等，这些作品还送往法国雕版印刷。

同时，中国人自己的创作，自明代首先由利玛窦和汤若望等西洋传教士把欧洲油画介绍过来以后，也开始出现受到西洋技法影响的例子，到了清代这种影响明显加强。例如焦秉贞画人物、山水和建筑物，都通过运用西法，使之富有立体感，他的《耕织图册》24幅在这方面取得突出成绩。

清初“四王”等重要流派

宫廷绘画仅是清代绘画中的一翼。就文人画坛而言，从清初到清中后期，或者说自清代建国到1840年左右，名家成群，流派竞出，其中有的参加了宫廷绘画的创作，多数则不然。这些名家流派，清初最重要的是“四王”、“四僧”和“金陵八家”等，随后在17世纪末和18世纪最重要的是“扬州八怪”，接着在19世纪初继续有杰出人物进入画坛。

清初“四王”指王时敏（1592—1680年）、王鉴（1598—1677年）、王翬（1632—1717年）和王原祁（1642—1715年），常常与“四王”并提的还有吴历（1632—1718年）和恽格（1633—1690年）。他们都是遵循明末大画家董其昌的艺术主张，致力于山水画，以摹古为基础，在摹古中求变化。因

此他们对前人，尤其“元四家”——黄公望（1269—1354年）、吴镇（1280—1354年）、倪瓒（1301—1374年）和王蒙（？—1385年）最为崇拜，在临摹时精细研究其技法，深有体会。不过他们并不是完全没有自己的创新，只是各人的创新程度和能力有异。其中王时敏的创新较少，但他毕竟综合了好几位大师的一些手法，所以也有令人感到别开生面的宏伟之作。代表作有《仙山楼阁图轴》、《南山积翠图》和《仿大痴设色山水卷》等。王鉴在仿古的过程中，早年笔法圆浑，晚年转为尖刻，这正说明同时是在发展创造。代表作有《梦境图》、《夏山图》和《仿三赵山水图》等。王翬的创作在前面已经提到曾主持宫廷绘画巨作《康熙南巡图》，他也始于摹古，但创新比较突出，山水画的重要作品有《断崖云气图》、《秋山潇寺》和《溪山霁雪图卷》等。王原祁以摹习黄公望为主，笔力刚健，重要作品有《秋山读书图》和《杜甫诗意图轴》等。吴历在摹古的同时受过西洋画的影响，自悟中西技法各异，虽以传统为基调，但力求新鲜。代表作有《静深秋晓图》和《枫江群雁图》等。恽格初学山水，后来改攻花卉，在摹古的同时重视写生，又掌握了没骨画法，所以画风清新。重要作品有《落花游鱼图》和《晴川揽胜图》等。

“四僧”指弘仁（1610—1663年）、髡残（1612—1673年）、八大（1626—1704年）、石涛（1642—1707年）。他们都是因明亡而出家，表示不肯臣服新的统治者，但他们不仅托情于佛门，而且常把愤愤不平的心理表现在画中。“四僧”都擅长山水，八大和石涛兼花鸟，石涛还攻人物。从艺术角度看，他们既基于传统，又超出传统，不满足于摹古，强调观察与师法自然，同时以巧妙的方式抒发激越的感受，带有鲜明的个性，意境突出，还常以诗歌书法入画，构成相互呼应的统一体。在笔墨技法上，各有特色，都力图创新。在山水画方面，八大的代表作有《秋林亭子图》和《山水空亭图轴》等。在后一作品中，他以断续零落的墨线和墨点表现山河的破碎、荒凉、萧条、实际是表达心中的悲哀。石涛的代表作有《狂壑晴岚图》和《泼墨山水卷》等，前者是细笔画，但也有浓淡点染，墨色多变；后者水墨淋漓，豪情满纸。他有丰富的实践，并在此基础上总结出许多创新的经验。髡残的代表作有《松岩楼阁图》和《苍翠凌天图》等，前者不求形似，只以墨色表现山势，后者山石树木以秃笔运用皴、点、染技巧，苍劲浑圆。弘仁的代表作有《黄山天都峰》和《崇岗山村图卷》等，后一画用笔用色都干净利落，给人以宁静的感觉。在花鸟画方面，八大的名作有《河上花图》和《孔雀牡丹图》等，石涛的重要作品有《荷花图》和《墨竹》等。他的人物画的名作则有《西园雅集图》等。

“金陵八家”指在南京的八位画家，即龚贤（1618—1689年）和樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、谢荪及胡慥，都画山水。但八家中真正有较高艺术成就，可以与“四王”和“四僧”媲美的仅龚贤一人，其他远远不及，有的人生卒年份也不详。龚贤也不愿为清廷服务，长期隐居，精心钻研画技，靠卖画授徒为生，最擅积墨点染的技法，达到浑厚深沉与简明清新相结合，重要作品有《幽谷流泉图轴》、《水村图轴》和《溪山无尽图卷》等。其余七家中，樊圻的《桃园图》，叶欣的《桃花书屋图轴》和邹喆的《松林僧话图》等比较有名。

从“扬州八怪”到19世纪中期的名家

17与18世纪之交的“扬州八怪”，准确地说，是“扬州画派”，指当

时在商业比较发达的扬州地区进行创作活动的一批画家，据说最著名的当有八人，但具体指哪八人。几乎各说各殊，无法得出统一的结论。

除了他们都在扬州生活和创作这一共同点外，最重要的是他们进一步发扬了清初“四僧”，特别是其中的八大和石涛的强烈追求创新的精神，致力于表现自己在现实生活中的感受，因而被强调摹古因陈的“正统派”视为“怪诞奇异”。他们大多处身中下层，依靠卖画为生，要看市场需要，适应商贾和市民的崇尚新奇的心理，讲求作品的特色，具有商品性，因而少了书卷气和守旧的劣根，形成新潮。他们的成就主要为花鸟画，其次在人物和山水画。他们大多兼为书法家。

被列入“扬州八怪”名单的，有汪士慎、李■、郑燮、李方膺、金农、黄慎、高翔、罗聘、高凤翰、陈撰、边寿民、杨法、闵贞、李勉等。在成就最卓著者中，郑燮（1693—1765年）是品格和艺术尤其突出的一个。他出生在扬州兴化县，50岁出任县令，是在山东任职期间亲眼看到大饥荒时“人相食”的惨景，得罪上级而被罢官后回扬州卖画的。他专长于画兰、竹、石，但也画梅和松，还擅长书法，常通过书画寄托内心感受，最爱歌颂清风劲节，表现了品格与艺术情趣的一致性，名作有《竹石图》、《衙斋竹图》和《兰竹图》等。他在画中题字，字是画面的有机的组成部分。所以有人评他既作字如写兰，又写兰如作字。他本人则说“兰竹如同草隶然。”在书法方面，他是碑学派名家，独立于画外的书法名作有《新修城隍庙碑记》和《酒罄君莫沽诗轴》等。

金农（1687—1764年）也是颇为特别的人物。他40岁时才开始习画，而技艺提高的迅速令人赞叹，同时还教了几名得意门生，为绘画事业培养了新的后继者。他画梅最出色，花鸟画和山水画都很有名气，还绘人物画，包括自画像，多才多艺，重要画作有《万玉图轴》、《寄人篱下》和《墨竹》等。同时，他与郑燮一样也是碑学派书法名家，以隶书为主，兼写楷书和行书。他的隶书，实际上用的是楷书笔法，字体像是漆工用漆帚刷写出来一般，因而成为独创的“漆书”。他的书法名作有《隶书立轴》、《相鹤经轴》和《画佛题记》等。

在“扬州八怪”中，黄慎（1687—1768年）以人物画称著，取材多是社会下层。他的花鸟画和山水画也很出色。名作有《观梅图》、《渔父图》和《盆菊图》等。他的书法同样很有名气，主要特点是以画法入书，充分发挥草书的狂纵的特色。另一位画家汪士慎（1686—1759年）最爱画梅和画竹，画梅多有繁枝，千花万蕊。他54岁左眼失明，67岁连右眼也丧失视力，在年老体衰和生活穷困中仍坚持创作，摸索着绘画，此外还善长隶书。在“八怪”画家群里，唯一其创作受到过当时的统治者注意的是李■（1686—1760年），他曾先后向康熙和乾隆献过诗画，并因此当过官。在他的画笔下，以花鸟为主题者较多。他善于把握形象的动态，形成生动的风格。同时他的题材还扩大到生活杂物等，比许多同行所绘的要丰富。

罗聘（1733—1799年）是金农的高足之一，他与和他年纪相仿者把“八怪”艺术一直延续到18世纪末期。罗聘很早就开始习画卖画，在扬州各名师中求教，功底深厚，技艺全面，兼又特别重视群众的欣赏习惯，所以题材广泛，意趣通俗。他尤善画竹、梅、兰等，有《三色梅轴》等代表作。此外又以画鬼称著，虽然只是把人物的比例加以畸形化，但毕竟是“怪”，如著名的《鬼趣图卷》等。

18 世纪末和 18 世纪上半期，又先后涌现了一些著名的画家，仕女人物画家改琦（1774—1829 年）和费丹旭（1801—1850 年）等。改琦的重要成就在于绘制文学作品的插图。他为小说《红楼梦》所作的版画插图《红楼梦图咏》共 48 幅，不仅人物外貌栩栩如生，而且由于把他们安排在典型环境里，以景物为衬托，恰当地表现其内心情感，刻划出不同的性格来。顺便指出，清代上半期的民间绘画也很有成就，例如乾隆年间天津杨柳青年画和苏州桃花坞年画很有名，可惜创作者却少见经传。

（5）雕塑艺术

当清代在建筑、绘画、工艺和书法等艺术领域都取得很大成就的时候，雕塑艺术则显得较为落后。通常认为清代雕塑已从历史上有过的几个高峰期倒退。但这种情况在明代就已开始，以至于在一般中国美术史的著作里，对明清雕塑常常一笔掠过，有的根本一字不提。

然而，清代自建国到 1840 年间，雕塑创作决非一片空白。虽然中国传统雕塑的两大基本类型——佛教雕塑和陵墓雕刻日益衰落，龕窟造像已基本绝迹，但是寺院里的佛教塑像创作仍在继续，并取得新的成绩。例如，前面说过雍和宫里，万福阁的巨型佛像由一根整檀木雕成，高达 20 多米，仅差数米就贴着阁顶，气派非凡。前面也提到的承德普宁寺和普陀宗乘庙里同样有著名的宗教造像。前者的千手观音像，以松、柏、杉、榆、椴木组合雕成，更高达 22.28 米，重 110 吨，十分宏伟，形象优美慈和，是国内现存最大最美的木雕人物像。后者的吉祥天母像，是铜铸鎏金而成，天母赤身乘坐神骡，按藏传佛教即喇嘛教的传统，她被塑造成神情暴怒，形态狰狞。也如前所述，由于清代皇朝的拢络政策，喇嘛教势力在清代统治中心有所增长，喇嘛教佛像才得以令人刮目相看。这时人们无需到远离城乡、荒僻偏远的深山里去参拜敬佛，而更愿意就近在寺院里烧香还愿，造成佛教雕塑主要集中在寺院的状况。就这一点的而言，倒是使宗教雕塑比较接近生活，与群众息息相关了。更能说明这一点的是 1748 年修建的北京碧云寺罗汉堂里的五百罗汉木雕像。罗汉在佛教里指俗人经过修行终于悟得万物真实本性而成为神圣者。他们没有凡间的种种烦恼，享受人天供奉，不受生死轮回。这虽是宗教神话，但寄托着人间的美好理想。碧云寺五百罗汉大小如真人，形象生动活泼，神态亲切，使人感到神界与人间本无区别，情感相通。创作者无疑不是从虚幻的想像出发，而是根据普通人去设想神仙的形态举止。这种使宗教造像世俗化的做法，在昆明筇竹寺的五百罗汉里进一步发展，虽然那已是 19 世纪后期的作品，但溯流求源，不能不先提到碧云寺的。

在宗教雕塑总的说来处于衰退的状态的同时，从属于建筑的装饰雕塑则有了明显的发展。当时许多大型私宅广泛采用瓷雕、砖刻、木雕、堆灰等形式，在影壁、门楼、柱础、柱身、门窗、梁柱、石屏、石栏杆、花台、基座、飞檐等建筑部件中起装饰作用。北京的四合院在大门、影壁、墀头和屋脊上就常这样做。江南住宅的厅堂天花往往做成各种形式的“轩”，在梁架上也有精致的雕刻。至于宫殿，雕饰的花样更多，不只有花纹图案，还有动物雕刻或塑像等。如故宫太和殿的屋顶，走兽雕刻难计其数。也是太和殿，其台基分为三层，每一层都有白石栏杆围绕，在栏杆上，建有透雕栏板 1414 块，雕刻出龙翔凤舞的望柱 1460 根，望柱下面伸出排水龙头 1142 个，成为宫殿建筑与雕塑艺术相配合的成功典型。无论皇家还是私人园林，雕塑同样是美

化的重要手段，但也有独立为重要的艺术景点的。江南园林中，前面曾提到的苏州留园，里面的花窗有几十种式样，有的以窗框的花纹图案为主，透视窗外景物为辅；有的把花纹图案设计在窗框上，中间留出较大的空间，让窗外的景物透入室内。不管那一种情况，雕刻都是不可缺少的组成部分。北京的北海公园，有清代留下的九龙壁，以彩色琉璃砖砌成，壁高 5 米，长 27 米，厚 1.2 米，正、背两面各有 9 条蟠龙，冲浪腾跃，成为富有民族特色的景观。

清代雕塑的成果还大量地表现在工艺性的小品雕塑上，有玉雕、骨雕、贝雕、牙雕、木雕、竹雕、根雕、果核雕、漆雕、陶雕、泥雕等等。有的是独立形式的玩赏之物，有的附在实用的器物上。前者如乾隆六年（1741 年）制成的《象牙雕月曼清游册》，共 12 幅，每幅纵 39.1 厘米，横 32.9 厘米，厚 3.2 厘米，呈现立体画面，染色、嵌宝石。12 幅即 12 个景观，分别是“正月深院赏梅”、“二月春昼观弈”、“三月秋千”、“四月赏玉兰”、“五月池塘消夏”、“六月柳塘采莲”、“七月桐阴乞巧”、“八月高台玩月”、“九月秋庭赏菊”、“十月明窗刺绣”、“十一月冬闺鉴古”和“十二月松桥积雪”。每一幅都是现实生活的写照，景物逼真，人物栩栩如生，表情生动。这套作品历来被视为牙雕中的巨制，主要作者是陈祖章，并有多名合作者。玉雕的佼佼者是乾隆五十三年（1788 年）制成的清玉《大禹治水山子》，称为“山子”，是因为用一块罕见的大型玉材雕刻，2 米多高，5 千公斤重，是从新疆密勒塔山开采的，靠人拉马拖，经过数千里路程才运到北京，再运往扬州，由扬州和苏州琢玉大师 24 人耗费三载辛勤创作，才告成功。无论是就题材还是就雕刻技巧而看，这个作品都举世瞩目，叫人赞叹不已，大禹治水是远古的故事，反映了华夏先人的不畏艰辛、坚信人定胜天和聪明才智。玉石雕刻大师们把高山急流、古木苍天和民工辟山移石、抡捶开道的景象非常精巧地展现了出来。此外，康熙年间由封锡禄创作的竹雕《罗汉像》和作者佚名的粉彩瓷雕《钟馗像》等，以及也是乾隆年间出现的白玉雕《桐荫仕女图》，都是很有名气的雕塑作品。

附在实用器物上的雕刻更是普遍。瓶、炉、罐、壶、杯、碗、盘、盒、洗、笔筒、笔架、水注、花插、插屏等，几乎凡物都可加以雕刻，使之美化。清初吴之璠有“竹雕笔筒”和“黄杨木笔筒”等，所刻的人物花鸟无不生动清新。上面刚提到的封锡禄也有竹雕“人物笔筒”和“白菜笔筒”等，刀法简洁明朗。玉雕极少作为实用器皿，但皇室与贵族例外，如于阗白玉雕制的“白玉嵌金红宝石碗”，是朝廷举行大典时御殿赐奶茶所用。该碗质纯如凝脂，除嵌有 180 颗红宝石外，外壁错金花草纹，碗心刻着乾隆诗 60 字。更具有中国特色的是石材雕砚和“治印”艺术。雕砚的精品出自广东肇庆和安徽歙州等地，作为文房之宝，加之雕纹刻字或雕龙凤月琴，就更显得有文气。治印的风气起自明代，清时十分盛行。清初出现著名的“徽派”；书法家邓石如使书法入印，称为“邓派”；乾隆时期又有“浙派”，等等。治印可以兼为实用，但也可以作纯艺术品看待。

（6）舞台表演艺术

宫廷和民间舞台演出

清代的宫廷和 17、18 世纪法国的宫廷相似，舞台演出十分丰富和隆重，虽然演出的艺术形式和内容不同。

清代从建国伊始，宫廷里已设立演习戏曲和曲艺的机构，清初称为内廷乐部，康熙年间改称南府，嘉庆年间又易名为升平署，统领庞大演出队伍，最多时演员达到七八百人。即使在鸦片战争前后，国库已经匮乏，但宫廷不思节俭，依然纵情作乐，演员仍有四百之众。演出的剧目、曲目或其他节目品类繁多，排场浩大。当时宫廷的戏台，以承德避暑山庄内的最大，宁寿宫内的为次，还有颐和园内的，规模也不小。此外，圆明园内的同乐园也有大戏台。

前面我们曾提到宁寿宫的畅音阁，说它是专为观戏而建。畅音阁是一组建筑群的主体。戏台位于南部，面向北，高三层，分称“福”、“禄”、“寿”，表示吉祥之意。后面有“扮戏楼”，北部是“阅是台”，内设宝座，面对戏台，是皇帝专席。东西有“围房”，是王公大臣们听戏之处。中间围成庭院。

承德的戏台叫清音阁，也分三层，虽然现在已不复存在，但从一幅乾隆五十四年（1789年）弘历观戏图中，可以看到戏台上下三层都有演员在表演，场面宏大，情景热闹。

清廷君臣及其眷属都把看戏视为豪阔侈华的享受的重要部分。乾隆五十八年（1793年）皇帝祝寿演出时，更是盛况空前。当时的英国使节马戛尔尼有幸也在承德避暑山庄。他后来记述观戏的情景说：“至8时许，戏剧开场，演至正午而止。演时，皇帝自就戏场之前，设一御座坐之。其戏场乃较地面略低，与普通戏场高出地面者相反。戏场之两旁，则为厢位，群臣及吾辈坐之。厢位之后，有较高之坐位，用纱帘障于其前者，乃是女席，宫眷等坐之，取其可以观剧而不至为人所观也。”“戏场中所演各戏，时时更变，有喜剧，有悲剧，虽属接演不停，而情节并不连串。其中所演事实，有属于历史的，有属于理想的。技术则有歌有舞，配以音乐，亦有歌舞音乐均屏诸勿用而单用表情科白以取胜者。”据考究，这台寿戏的演出地点并不在清音阁，因为清音阁是高出地面的，而这戏台“较地面略低”，可能是临时装搭而成，主要适应演出中要有便于排水的地势。该文继续写道：“谓其情节，则无非男女之情爱，两国之争战以及谋财害命等，均普通戏剧中常见之故事，至最后一折，则为大神怪戏，不特情节诙诡，颇堪寓目，即就理想而论，亦可当出人意表之誉。盖所演者为大地与海洋结婚之故事。”最后发展到剧中出现“以鲸鱼为其统带官员，立于中央，向皇帝行礼。行礼时口中喷水，有数吨之多。以戏场地板，建造合法，水一至地，即由板隙流去，不至涌积。”

这一场寿戏，演的多是民间流行的折子戏。在其他时候，倒是演大本戏较多。内廷乐部组织精干的编写队伍，编辑巧妙情节，使故事演绎不绝。《劝律金科》、《升平宝筏》、《鼎峙春秋》和《忠义璇图》等，是反复上演的“四大本戏”。每本竟达240出。

其中，《劝律金科》由我们在前面曾提及的张照主持编写工作。原来，张照不只是个书法家，他多才多识，在康熙时已任内阁学士、刑部左侍郎；在雍正时又任左都御史、刑部尚书，从事大清会典的纂修工作；乾隆时他复任刑部尚书。由这样一个大学者来领导编戏，足见统治者对这种工作的重视。不过戏文的执笔人实际上另有他人。《劝律金科》演的是目莲救母的故事，《升平宝筏》表演唐僧玄奘取经的经过（包括小说《西游记》和旧有杂剧里

[英]马戛尔尼：《乾隆英使觐见记》，刘半农译。

同上书。

的一些情节），《鼎峙春秋》取材于三国故事，《忠义璇图》取材于水浒传故事。此外，宫廷里还演出《封神天榜》、《楚汉春秋》和《征西异传》，等等，也都是连续性大戏。小本戏中，《法官雅奏》和《九九大庆》等比较著名。

与宫廷舞台演出十分昌盛相似，清代建国后民间的表演活动也很活跃。北京作为全国政治、经济和文化的中心，又是宫廷艺术的主要根据地，当然也是民间艺术活动的活跃之处。各地的戏班争相前往北京演出，都以能立足北京，赢得北京广大观众的喜爱为荣，关于这一点我们留到下面继续说。江南地区的扬州，地处运河和长江的交叉点，作为南方的商业和交通要地，不仅如前文所叙述的吸引了大批画家和工艺创作者，同样吸引了许多有名的演员。清代统治者对扬州的经济地位十分重视，特别是乾隆皇帝的六下江南，每次都路过扬州，当地官员与富商豪绅为“迎驾”而大事铺张，组织多种精彩的演出是必不可少的项目，这也成为扬州的戏曲表演日益繁荣的重要原因。与扬州相近的苏州，也不显落后。此外，安徽的徽州、湖北的武汉、陕西的西安，也是所在地区的民间演出活动特别集中的地方。广州的经济和文化地位当时处在不断上升中，它在其他艺术领域里的成就前面已经指出过，在舞台表演方面，它是各地戏班瞩目的新目标。乾隆四十五年（1780年）所立的“外江梨园会馆碑记”上说，当时在广州演出的安徽戏班、湖南戏班和江西戏班共12个。乾隆五十六年的“碑记”则说，在广州的湖南、安徽和姑苏戏班超过35个。

在繁华城市里，剧场的建设日益受到重视。关于北京，清代已有人记载说那里有“戏庄”，是较高级的演出场所，为宫廷外上层社会所享用，又有“戏园”，观众是老百姓。县乡地区的一些戏台也颇为壮观。例如河南省睢县（今社旗县）的山陕会馆戏台，始建于嘉庆元年（1796年），竣工于道光元年（1821年），规模不逊于中等城市。当时一些绘画很形象地反映了别处的相似情形，如《杭州西湖边演剧图》等。也有因陋就简的，如《潮州演戏图》所示，就是如此。

民间的表演艺术活动还有许多形式。当时盛行称作“走会”的游行表演是其中一种，常在正月十五灯节或其他大节日举行，节目有音乐、舞蹈、杂技和武术等，轮番出场。舞蹈中有秧歌舞、跑旱船舞、狮舞、龙舞，等等，带浓厚的中华特色。如加上少数民族的民间表现，就更是多姿多彩。

这里还需提到清代西乐在宫廷的演奏和在民间的传播。明末，西方传教士已把西乐介绍到中国。康熙和乾隆皇帝对西乐都很感兴趣。康熙在位时，宫廷编撰了音乐百科专著《律吕正义》，其中的《协均度曲》章专门介绍西方乐理。文中说“以其所讲声律节奏，覈之经史所载律吕宫调，实相表里，故取其条例形号，分配于阴阳二均、高低字谱，编集成图。”这是用汉语介绍西乐的第一部著作。提供其参考资料的葡萄牙传教士徐日昇在康熙三十八年（1699年）在宫廷里组建小型西乐团并任首席乐师，团员都是擅长音乐的其他传教士。徐日昇还为北京天主堂制造大管风琴。此后传教士们对这类事情屡有贡献。中国人由此开始认识五线谱、西乐唱名和西乐乐器等。虽然这是个渐进过程，包括《律吕正义》中的文章在内，中国人在理解和翻译方面还不尽准确，但总算是开了头。乾隆七年（1742年），传教士魏继晋和鲁仲贤合作乐曲和歌词16首，专供宫廷演奏用；乾隆二十五年（1760年），意大利耶稣会士组织了一出著名的喜歌剧的乐曲演奏，都是轰动一时的大事。

在民间，基督教教堂的不断增加，教堂内设置的乐器逐渐完善，教会歌曲逐渐流行，使西乐的影响不断扩大。

戏曲艺术的诸腔争雄与京剧的形成

在清代的宫廷和民间舞台上，演出的内容和形式都十分丰富。那些大本戏、小本戏或折子戏，在艺术分类上多数属于戏曲，而戏曲是音乐、舞蹈和戏剧的综合体，非常富于中华民族的民族特色。除戏曲以外，当时还有各种曲艺节目，包括时调小曲、民歌、弹词和鼓词等，它们着重歌唱或叙说，配以伴奏或少量动作。另外，又有民间歌舞，在汉族中最著名的是花鼓舞和采茶舞等。在少数民族中，维吾尔族的木卡姆舞、藏族的囊玛舞、南方少数民族的跳月舞和芦笙舞，也特别称著。器乐演奏相当兴盛，所用乐器主要有琵琶、三弦、箏和胡琴等。再有是杂耍或杂技等。以上多种艺术形式使当时的表演呈现五彩缤纷的景象。

戏曲是其中的主流。中国的戏曲艺术，在西方看来，是戏剧因素较多的歌剧，或者是包含一定音乐和舞蹈因素的戏剧。关于戏曲的形成始于何时，至今还没有定论，但普遍认为在唐宋时期已逐渐成熟，宋代的杂剧是比较完整的形式，剧目达到二百多个。元代和明代是戏曲的黄金时代，除杂剧之外，又出现了新品种的传奇。从戏曲的音乐来说，当时有海盐腔、余姚腔、戈阳腔和昆山腔等重要的声腔系统。昆山腔，简称昆腔或昆曲，原来只流行于苏州一带，后来先后经昆山音乐家顾坚、魏良辅和梁伯龙等人的改良提高，熔南北曲于一炉，变得轻圆舒缓，清柔婉转，咬字发音很讲究，节奏上板式变化多样，十分动听，深受欢迎。昆腔自明中叶到清初，产生了众多优秀作家与作品，如汤显祖的《牡丹亭》、洪升的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》等。同时也涌现了许多昆腔戏班。接着，昆腔逐渐被捧为戏曲中的“雅”部，而其他腔种被视为“俗”部，即“花”部。清代统治者喜欢昆腔，像《忠义璇图》之类的大戏本全以昆腔演出。北京等地的主要民间舞台也被它统治了。

但是花部在各地的影响也在加强和扩大。花部中的高腔腔系由原有的戈阳腔派生而成，梆子腔系源于明代的西秦腔，皮黄腔系来自二黄腔和西皮腔的结合，等等，它们在不同的地区赢得大量观众，并演化成多种地方戏曲。

“花”“雅”对峙相争因而越加激烈。

18世纪后期，即乾隆统治的末叶，地方戏曲的发展到了恰似雨后春笋的程度。人们把这称为“乱弹”的勃起。地方戏曲多近三百个剧种，在南方主要分布在江苏、安徽、浙江、江西、福建、广东、湖南、湖北、贵州、云南和四川等，在北方主要分布在陕西、甘肃、山西、河北、河南、山东和北京等。逐渐地，比起原已占统治地位的雅部昆腔剧种来，新兴的“乱弹”剧种在许多地方更受群众欢迎。因为它们的内容，所用的方言及腔调，更贴近老百姓，更适应不同地方的不同的欣赏习惯。据当时的记载，“长安之梨园……所好惟秦声、罗、戈，厌听吴骚，歌闻昆曲，辄哄然散去。”当然，这只是一处文字，未可以一概全。但昆腔开始衰落是无可怀疑的事实。

接着就连在政治、经济、文化与艺术中心的所在地北京，昆腔也终于没能抵挡住花部与它争雄的进军。清初以来，戈阳腔已经日益受北京人欢迎，在乾隆年间它已呈现压倒昆腔的优势。这时，清宫从戈阳腔分化出一种新的“御用”声腔，与昆腔一起用来编撰新的大本戏剧目，这说明朝廷已不得不在一定程度上放弃独尊昆腔的态度，虽然保守势力仍然十分顽固。

接着，秦腔也到北京来比试高低。四川秦腔名艺魏长生自乾隆四十四年

(1779年)在那里亮相以后,秦腔就显示出自己的魅力。北京人把戈阳腔称为“京腔”。这时京、秦出现相互交流的势头。不料清廷为了继续扶持昆腔,竟于乾隆五十年(1785年)明令禁演秦腔。魏长生被迫南下扬州和苏州,谁知反而唱红,使秦腔的影响更大,而昆腔的声誉进一步倒退。

诸腔争雄,即艺术上的百家争鸣,百花齐放,其结局并未就此了断。乾隆五十五年(1790年)为庆祝八十大寿,诏令安徽的“三庆”、“四喜”、“春台”与“和春”等四个戏班进京配合宫廷专门班子同演共庆(另有一说是浙江盐政官员和富商送戏祝寿,派遣“三庆”班上京),于是再次掀开花部诸腔入京竞争的序幕。

安徽各戏班,简称“徽班”,主要唱二黄和西皮,即皮黄腔。皮黄腔虽是当时的五大声腔系统之一,但其中的二黄原是由戈阳腔转变成的四平腔和湖北黄州一带的民歌相结合的产物,西皮的渊源也在秦腔,后来流入湖北再发展而成,所以皮黄腔先天优越,包含多种良好因素,基础胜于另外四大声腔系统。二黄和西皮以其高亢爽朗、节奏分明、唱词通俗,等等,很快就争取到大量观众。虽然清宫保守势力再次作梗,又对皮黄腔发了禁令,但不再奏效。再说,徽班其实并不只是唱二黄和西皮。他们了解到北京众多的观众中,口味不尽一致,于是在上演的剧目上包括了其他声腔的节目,由从其他戏班招聘来的演员演出,另一方面主动研究各种声腔的特点,力争吸取各家之所长,使自己更丰满,也避开自己之所短,更得到观众的认同。

这样,从1790年四大徽班进京开始,皮黄腔就处于不断演化的过程,特别是自1827年它们完全转变为宫廷外的戏班起,演化和改革的进度加快了,终于变得与往昔既有联系,但又大不一样。人们把这逐渐形成的戏曲新剧种称为“皮黄剧”,也即后来获得共同承认的京剧。1840年,正是本书所说的近代中期中国史的终止的一年,可以算作京剧正式诞生的一年。京剧第一代著名的演员是程长庚、余三胜和张二奎等。程长庚(1811—1879年)刚好是在1840年由皖入京,担任“三庆”班班主,并总领四大徽班。有人把他视为京剧的开山祖师,实际上他是立大功者之一。

京剧后来发展为我国最大的戏曲剧种,在世界舞台艺术中是风格独特的瑰宝,也是枝叶丰满的艺林巨木。关于它的许多具体特点及表演成就,这里就从略了。但无论如何应强调地指出,它的形成是清代在18世纪末到19世纪中期约五十年间的重大艺术收获。

2. 日本江户时代的艺术

(1) 建筑、工艺和雕塑

建筑:城郭、宫殿、寺院和民居

1615年,日本德川幕府在丰臣秀吉的儿子丰臣秀赖自杀以后,终于实现了称霸的野心,确立了统治全国的新体制,一直延续到1867年止,长达两个半世纪。当时的政治中心在江户,因此历史上把这个时期称为江户时代。这与世界范围内,尤其与亚洲范围内的近代中期大致相当。日本史学家中有人评价德川家族的施政方针大体上是得当的。政治的稳定和经济的发展促成了当时的具有市民文化特征的艺术的繁荣。

在建筑方面,早在丰臣秀吉时期,就开始了大规模的工程,在许多地方建筑城郭和宫殿,佛教寺院也大兴土木。德川幕府继承了这一传统。不过在

城郭建筑上主要集中力量重建大阪城和扩建江户城。德川家族的第三代将军德川家光在 1622 年已经重建江户城的基础上又于 1637 年再行扩建，建起五层的天主阁，还挖掘了外城濠。但德川家光最有名的建筑业迹是修建了日光庙，即现存的日光东照宫，用于给德川幕府的奠基者德川家康祭灵，为此投入大量劳力，耗资白银 56 万 8 千两。在结构上，日光庙把日本传统的神社和寺院形式结合起来，平面呈工字形；众殿堂和回廊的内部装饰都异常华丽，绘画和雕刻云集；在外部是前面开辟了广场，广场上有经堂和钟楼等；整座建筑最深处树立了宝塔形的墓标。后来祭祀德川秀忠的东京台德院庙和祭祀德川家光的日光大猷院庙，都采用同样的式样。

宫廷贵族建筑的代表是著名的桂离宫，建于 1620—1662 年间，是当时智仁亲王及他的儿子智忠亲王的别墅，主体由在不同年代建成的三座书院——古书院、中书院和新书院并列组合，庭园里有散落在水池畔的松琴亭、笑意轩和月波楼，不仅是品茶的地方，而且构成美丽的景观，沿着水池散步不免留连忘返。另一座著名宫苑是 1659 年起建造的修学院离宫，主要借现成的自然地形，在山脚下开辟沿河小径，筑堤修池，建筑物有上御茶室、中御茶室和下御茶室等。

宗教建筑方面，名僧天海僧正早在德川初期就提议建造上野宽永寺，它模仿京都的延历寺，作为镇护东都的鬼门，还包含了某种政治意义。京都清水寺本堂和日光轮王寺本堂也先后在这期间营建。1654 年赴日的中国僧人隐元（1592—1673 年）则在京都宇治建造了万福寺。德川纲吉在 1680 年继任将军后，更加重视佛教，营建了著名的护国寺等。

佛教建筑是传统的宗教建筑。本来在江户时期之前，西方基督教曾大举“进军”日本，许多著名教士前来传教，并建造了基督教宗教建筑——天主教堂。1578 年在京都出现的两层的西式教堂以优美的格调引起广泛的注意。16 世纪末，日本已有 15 万基督教徒和超过一百座的教堂，虽然并不是所有教堂建筑都是西式的，但毕竟有相当数量与日本和中国传统建筑不同。其后，由于丰臣秀吉执行了反基督教政策，江户时代进一步切断日本与西方国家的接触，西式教堂的兴建受到遏制。这种情况到了江户后期才逐渐改变。而且那时外国人的—般公馆也多了起来。

商品经济的发展，推动了市民阶层的形成与壮大，其中的富裕商人也模仿武家和贵族建造规模颇大的住宅，虽然外观不敢弄得太豪华，但内部装修很讲究，尽量华丽舒适。一般家居则形成一定的格局，按地方的不同有所谓合掌式或木栋式等。另外，在德川家康、家光和纲吉都爱好学问，提倡儒学的影响下，各藩的藩主也以重教育为荣，建起了许多藩属学校。名古屋的明伦堂、鹿儿岛的造士馆和冈山的闲谷堂都是有名的学府，建筑结构做到便于学子钻研学问，又有活动和锻练的场所。

工艺和雕塑

江户时代的社会稳定和市民文化的发展，给工艺的提高提供了较好的客观条件。无论是皇室还是幕府都进一步提倡茶道，16 世纪末专为品茶会创造一种“乐陶器”，经丰臣秀吉的确认（他曾为此赐金印一枚，上刻有汉字“乐”字），在 17 世纪初很快就流行开来。“乐陶器”茶碗有几种不同的类型，有的以直线造型为特征，有的有令人感到亲切的曲线，都从形态上给人以艺术的享受。这种在强调实用性的基础上照顾到艺术性的做法成了日本制陶业以至其他手工业产品的传统。后来，在中国输入的彩陶的启发下（另一说是有

中国人直接参与指导），酒井田柿右卫门烧制成日本的彩陶。

中国的瓷器当然早就不断输往日本，但是都只能成为统治集团的享有物。江户前夕，佐贺藩主从朝鲜带回多名经验丰富的陶工，其中之一的李修平长期精心研究陶器原料，并于1615年在有田泉山发现白瓷矿，终于在1616年创制出日本首批瓷器。柿右卫门则在掌握彩陶技术的基础上发展了彩瓷技术。接着，日本人不仅为满足本国需要服务，还像中国一样向欧洲输出瓷器，在1680年前就已经这样做。根据欧洲学者的研究，“这些早期瓷器为盘、碗和瓶，形状常为欧洲造型，装饰有时是青花，有时为彩瓷”。17世纪后半叶，18世纪和19世纪上半叶，日本陶瓷产地日益扩散，技术日益精良，产品数量和质量不断提高，例如在距有田仅几英里的大川内地也生产青花瓷器。另外两个生产中心在三川内和肥前，它们于1751年被置于平户的末罗王子的手下。西方有的瓷器研究家认为，1751—1843年间，平户所生产的青花瓷器是日本最优秀的瓷器。它们胎釉均好，青花淡蓝，装饰风格纤细，题材以花卉、风景和人物等为主。

漆器制作是日本另一种与中国有密切联系而富有成就的工艺。在江户时代涌现了佐田治、光悦、宗达和谦山等著名漆器工艺设计家，他们有的兼为画家或陶艺家。他们设计样式，精心挑选多纹的木材和优质薄铝皮等以及精制漆料，然后交由熟练的工匠去制作。工匠们已掌握多种精巧的技术，有一种是类似中国的生漆的“泥金画”，以透明的漆一层层地覆盖在漆坯表面，每一层间都撒上金粉，经过抛光后显示深沉而绚丽的色调。光悦是个多才多艺的人，后面谈绘画时还要介绍他。他设计的漆器精品现在还留有舟桥砚箱、樵夫砚箱和群鹿笛筒等。他的后继者之一光琳也留下了一些杰作，如八桥砚箱等。

日本江户时代的工艺有一个重要特点，是与雕塑艺术结合。金属器具上，包括刀剑的装饰性雕刻，建筑物的栏间、壁间的装饰性鸟兽、花草和人物浮雕，说是雕塑的一类固然很对，归入工艺美术也不错。其他工艺雕刻如根雕也很兴盛，至于规模稍大的名副其实的雕塑主要是佛像和神像，如著名的行僧圆空（1632—1695年）曾在许多地方云游修道，并留下的大量木雕作品，都是为宗教服务的。后来另一个行僧木食明满（1718—1810年），也是一面云游一面创作，不过他除了雕刻佛像外，也留下了一些肖像雕塑。

（2）绘画和书法

装饰画的成就

日本绘画在江户时代取得了多方面的重大成就。从传统上说，日本的绘画、工艺和雕塑都着重于装饰功能。江户时代的装饰画大师有本阿弥光悦（1558—1637年）、俵屋宗达（生卒年不详）和尾形光琳（1658—1716年）。

本阿弥光悦就是前面已提到漆器工艺设计名家光悦，他同时工于陶艺，给陶器设计样式和色彩，又善于书法。实际上，他的绘画作品上，常常书上和歌，而且十分协调，浓淡变化适当，具有古雅含蓄的意趣。他常与俵屋宗达合作，在后者作的金银泥绘上信笔而书，例如《莲花和歌图》和《四季草花下绘和歌卷》都是合作的成果。宗达附和了他的艺术追求，然后在更多领域里实现之。除了金泥底绘，宗达还创作屏风画、扇面画和水墨画等。他的

重要作品有《风神雷神图》屏风和《关屋零标图》屏风等。另外，1621年德川秀忠的妻子命令兴建京都养源院，其内部装饰用的金碧障壁画和十二扇门上的以金色为背景并有松树山石的动物画，都由他创作，这项艰巨的工程证明了他的技巧得到了最高的承认。

宗达的成功，鼓舞了他的弟子们。他去世后，留下的画室仍然长期使用他的印章。他的弟弟（或儿子）宗雪继任画室领导，并且也以绘制装饰画和花木画为己任。但是宗达在艺术上的真正继任者是尾形光琳。光琳从小就喜欢绘画，40岁时破了产后决定以绘画谋生，1701年已成为名画家，通过追随宗达的画风，并在此基础上发挥本人的天赋，形成独特的熟巧技法。他的重要作品《红白梅花》屏风和《燕子花》屏风都是装饰艺术的上品。其弟尾形乾山（1633—1743年）曾鼓励哥哥献身画坛，而自己则在制陶上默默辛劳，但在人生的最后10年中，他也作画，而且也表现了装饰艺术的天赋。他的小品《十二月和歌花鸟图》上画着每个月份应节当令的鸟类及花卉，还题有诗句。在他之后，还有好些画家从事风格类似的装饰画，从而形成了一个相互连续的画派。

浮世绘与日本式风俗画

浮世绘，字面是“虚浮世界的绘画”的意思，实际上是指“风俗画”。它是在17世纪形成的绘画品种，不仅在日本绘画史上占有重要地位，而且引起世界各国艺术界的注意，甚至被认为对西方现代绘画的成长也有很大的促进作用。

风俗画是把一般人的日常生活作为描写的题材，在今天看来没有什么特别，但是在佛教的权威异常强大的时代，艺术即使不完全局限于表达宗教思想，也只能追求“高雅”，反映上层社会的、而且有一定规范的主题。但是，17世纪的日本，商业发达起来了，市民阶层的势力大大地增强了，他们要求艺术一方面表现他们自身的生活，另一方面满足他们的欣赏需求，绘画也是如此，而且要明明白白地把这当作重点。从前的绘画，虽然也有过描写普通人的场合，但带有偶然性，常常只把普通人的生活情景作为陪衬。现在这不再能令人满意了。从屏风式的装饰画的发展中，已经表明新的题材具有无可阻挡的力量，它要大规模地涌进艺术的圣地了。其实，有些屏风画已属风俗画，因此已在孕育早期的浮世绘。

17世纪的浮世绘，原来多是“肉笔浮士绘”，即手绘的彩色风俗画。但这时候，中国明代的版画及雕版工艺在日本普及了开来，于是出现了木刻浮世绘。在17世纪还是单色的，即黑白版画，到18世纪就发展为套色版画。无论是画法还是雕版与印刷技艺都越来越高。这样，浮世绘终于成为最受本国市民阶层欢迎的，在世界上也是富有特色的独立的艺术品种。虽然始终应承认中国版画的影响有过重大作用，但是浮世绘似乎更富有市民情趣，在许多方面有突破，取得辉煌的成就。

正式被视为浮世绘的创始者的是菱川师宣（1618—1694年）。他的作品众多，《武家百人一首》是著名的插图，《伽罗枕》及《和国百女》是些美人形象，前者线条和造型都很优美，带有色情因素，后者转向理想化和典型化。喜多川哥磨（1753—1805年）也以画各种类型的女性为特长，在后期的创作中常以圆的、肉感的线条描画丰满、柔和、健壮的女人，他们的衣着也常被画成透明的薄纱。运用曲线以表现女性的形态美在他是最得心应手的。

《妇人相学十体》、《歌撰恋之部》和《妇人宿客》等都是他的著名作品。

他的杰作在西欧风行一时，对法国近代绘画有一定的影响。葛饰北斋（1760—1850年）在西方也很驰名。他曾自称画过3000幅作品，除了擅长描绘身体苗条、喜爱沉思的女性外，还有大量风景画和漫画。其画风既继承江户前夕的狩野及江户初期的光悦—宗达—光琳两派的传统，又看得出受到荷兰版画的影响。富士山风光是他很喜欢的题材。重要作品有《北斋漫画集》、《富士三十六景》和《风景百图》等。

浮世绘在其发展过程中还体现了与日本古典文学的密切关系。例如雕版画家铃木春信（1725—1770年）不仅使画面带有抒情的诗意，甚至在上面插入古诗，其画题也是从古诗中提炼。这说明浮世绘作为风俗画也有追求高雅和贵族化的一面，而这正好也是力求突出日本特色的一种做法。菱川师宣常在署名前加上“大和绘师”（即“日本画家”）的称谓，表达了民族的自豪感，同样引人注目。

另外，浮世绘常常以演员为描绘的对象，把舞台演出作为表现的主题。东洲斋写乐（生卒年不详）是这方面的能手。据说他本人就是一名演员，艺名斋藤十郎兵，在1794年5月剧团演出之后出版了最初的作品。他身为画家的创作时期似乎仅10个月，但已留下百多种作品。它们除了作为绘画具有其自身的艺术价值外，还成为后人了解当时的演员形象的生动资料。当然，不只东洲斋写乐这样做。鸟居清信（1664—1729年）和他的儿子也工于演员像，他们的后代同样与剧场保持着密切的联系，在画笔下留下了许多演员的生动的表情和动作。在鸟居之前，这种题材见诸画面同样屡见不鲜。

浮世绘画家及其杰出作品，还可以列出许多，形成一长串队伍。浮世绘可能是日本绘画对世界画坛的最大贡献。在西方，它甚至被许多人当作整个日本绘画的代名词。但是，事实上，浮世绘并不能概括日本当时所有的绘画流派。

其他绘画流派和书法家

江户时代的绘画，其繁荣景象还表现在其他流派的不断涌现。从大的方面说，最主要的是18世纪已经十分活跃的，并且向19世纪延续的圆山四条派和文人画派，覆盖了江户时代中晚期。

这两个画派是在重新强调尊崇中国文化传统的情况下发展起来的。德川幕府从巩固政权、维护社会稳定的需要出发，既重佛教，又大兴儒学，使日本文化继续主动向中国吸取滋养。中国僧人和画家、书法家的东渡，加强了这种局面。早在17世纪中期，就有逸然（1601—1668年）等中国僧人带去明末清初的中国画风。1731—1733年间，中国画家沈铨（字南萍）的来访，促使了江户南萍派的形成，其贡献在于推行重彩工笔写生花鸟画技巧。虽然南萍派的队伍还不够强大，但京都的一些画坛新秀接受了他们的关于注重写生的思想，并结合西方绘画的透视理论，从而诞生了圆山四条派。该派主要代表之一的圆山应举（1733—1795年）的作品有屏风画和大型障壁画等。数量众多。虽然它们也可归入传统的装饰画类，但就写实手法而言却自成一股新风。他的代表作有《雪松图》和《七难七福》画卷等。另一位代表人物吴春（又名松村月溪，1752—1811年）的写实风格还增加了诗意格调。其代表作有《柳鹭群禽图》等。因他居住在四条东洞院，所以被称为四条派。与圆山合称则为圆山四条派。吴春之弟松村景文（1779—1843年）也是本派的佼佼者，其笔风十分精练秀丽。

文人画派完全以追随中国元、明、清的文人画为方向，潜心研究其画理、

技法，用其精要于自己的创作中，题材有山水、花鸟和人物。代表性画家之一池大雅（1723—1776 年）在研修的同时，不辞万里到处写生，成果众多，包括宇治万福寺中的《西湖图》和《五百罗汉图》等。另一名家浦上玉堂（1745—1820 年）专于水墨画，利用自然形象巧妙地抒发内心感受，如《东云筛雪图》等。青木木米（1767—1833 年）和谷文晁（1763—1840 年）等都属此派。

关于书法，前面已说过在装饰画大师阿弥光悦和俵屋宗达看来，它也应该具有装饰功能的艺术。这确是精辟独到之见。日本人像中国人一样感受到汉字的美学情趣，是很自然的。在 16 和 17 世纪之交，较光悦稍早的书法名家是近卫信尹（1565—1614 年），稍后的是松花堂昭乘（1584—1639），因为三人都生活在宽永年间，被誉为“宽永三笔”。江户中期，中国明代书法通过东渡的僧人等广为介绍，引起很大兴趣，北岛雪山（？—1697 年）以学有所得并富于自创、书风高雅称著。江户后期，被称作“唐样”的中国书法继续深入人心，对日本书法的发展起了进一步的推进作用。各名家还收徒培训，如江户的市河米庵（1779—1858 年），据说曾经有弟子 5000 人。当然，许多书法家并不像光悦那样书画并行，而是在书法中单独取得成就。但文人画家池大雅等则也工于书法，且笔风脱俗，具有强烈的个人特色。

在日本江户时代的绘画和书法艺术活动中，僧人始终是重要的一翼。如在江户中期以禅僧白隐（1685—1768 年）为代表，创作了近似文人画的禅画。在江户后期出现了最有成就的僧人书法家良宽（1757—1831 年），以继承日本和中国古代书法传统，追求淡雅清新为能事。

江户时代的绘画和书法，如上多次提及，深受中国的影响，好些流派与明代和清代的绘画和书法有或多或少的联系。在强调这一点的同时，还要看到尽管在政治和宗教方面，当时的当权者采取了疏远西方的政策，但是西方艺术的影响却在日本艺术家中继续扩大。除了刚才说到的圆山四条派曾学习西方的透视理论外，还有别的人吸取了西方绘画的营养。长崎不仅是日本艺术家与中国艺术密切接触的地点，也是他们进口西方艺术品的门户，在那里活动的日本画家中有一部分特别崇尚西方技法，尤其是荷兰绘画技法，于是形成所谓洋风画派。其时已是 18 世纪后半期。代表性画家有荒木元融（1728—1794 年）及其儿子荒木如元（1765—1824 年）等。在秋田和江户，也有走向同一方向的画家，例如江户的司马江汉（1747—1818 年），他不仅绘有西式铜版画《三围图》等，还写了理论著作《西洋画谈》，对洋风画派的发展起了促进作用。

此外还有其他流派，整个画坛和书坛都是百花竞开，绚丽多彩。

（3）音乐与表演艺术

幕府礼乐和民间歌曲

日本自古已有自己的音乐艺术，在漫长的历史中同时与国外进行了积极的音乐交流，其发展先是受朝鲜半岛的影响，继而更多地从中国吸收滋养，印度的佛教经典音乐也是经中国陆续传入的。对外来音乐，以及与之相联系的舞蹈和戏剧，日本都在自有传统上加以消化、融合，使之更丰富。历代统治者对音乐事业大都十分重视。到了江户时代，德川幕府在发展文化与艺术时，音乐与绘画等一样占着重要的地位。

早在 14 世纪后期，日本已出现一种综合性的艺术形式——“能乐”。有些日本学者认为，它与从中国输入的“散乐”有密切关系，而中国的“散乐”

又起源于西藏地区，它是藏语中说的“散罗”（音译），即“新的游戏”之意，相当于汉语所译的“新乐”。日本人剔除了其中不够相宜的成分，并使它与原有的“田乐”（包括表演田间活动的田舞和田歌）结合，成为贵族和庶民雅俗共赏的歌舞，德川幕府的创始者德川家康本人爱好能乐，自己既能歌也善舞，当初他刚被任命为大将军，就立即把公卿诸侯迎来，举行大典时，能乐的演出盛况空前，从此能乐成为幕府礼乐。诸侯们纷纷效仿，还给能乐演员优厚的待遇。以后历代德川将军和历代诸侯都发扬这一传统，一代超过一代，有时到了对能乐过分沉迷的地步。

作为幕府的礼乐，当时基本上是定型化了，由三部分构成，即由“立方”担任舞蹈和谣曲的表演，由“地谣”专任齐唱，由“杂子方”演奏乐器。唱“地谣”的人数一般是8人或10人。“杂子方”又分“笛方”、“小鼓方”、“大鼓方”和“太鼓方”。笛、小鼓、大鼓和太鼓就是基本乐器。这是把以前田乐所用的繁多的乐器进行精选的结果，田乐中以喧嚣为主的铜钹子被去掉了。这使能乐变得优雅，合乎礼乐的要求。能乐所唱的曲称为“能曲”，在德川幕府时期大约有二百首。一天之内所演出的顺序叫“能组”或“番組”，每一组内有不同的情节，互相配合，以六出为标准。唱词有一定的格式，曲调的配合顺序也有大致的规定。如果按照程式表演，能乐应是集体娱乐，提供了愉快的音乐艺术享受，不失礼乐的高雅。不过，有些德川将军并不以此为满足，例如第五代的德川纲吉，晚年宠爱一名叫奥妲的小鼓手，带她到吹上御苑的湖中划船，他亲自执桨，奥妲则为他舞蹈，成为一桩淫乐丑闻。

江户时代，民间歌舞和戏剧演出也很活跃，甚至形成最有民族特色的木偶净琉璃和歌舞伎表演。对此，留到下一节才说。这里先谈民间歌曲和器乐。德川幕府初期，较早流行的歌曲称为“寻斋调”，以日本乐器“三味线”伴奏。即兴的歌曲也用它伴奏。逐渐地又形成了“三味线组歌”。它把一些小歌组合起来，通常六七首为一组，但也有4首或15首一组的。各首小歌从内容上说，并无联系。后来要求各首小歌内容类似，改称为“三味线长歌”。不是用三味线，而是用雅乐乐器“箏”伴奏的组歌或长歌也随之问世。另外，戏剧中的歌曲被单独抽出来演唱，排除其他成分，就成了戏剧歌，同时出现了歌唱净琉璃公主的爱情故事的“净琉璃歌曲”。长歌的含义逐渐有了变化，出现了从戏剧歌演化而来的上方长歌和江户长歌。有的长歌包容至40段。富于抒情性的“端歌”在群众中也开始流行。

在器乐方面，三味线、箏和琵琶既用来为歌曲作伴奏，又可单独演奏或合奏。三味线是日本当时很重要的拨弦乐器，分粗、中、细三种。粗柄三味线的音箱大而厚重，音色浑厚；细柄三味线形小，音色明快；中柄三味线的演奏效果介乎上述二者之间。其实三味线源于中国的三弦，16世纪下半期才传到日本，但很快就演化为具有日本特色的新乐器。

总之，江户时代是民间歌曲和器乐演奏“百鸟争鸣”的时代，许多歌曲和乐曲留传到后世，是珍贵的音乐遗产。不过，也有不少已佚失无存。

木偶净琉璃和歌舞伎

如上所述，江户时代的风俗画给后人留下了民间娱乐的多姿多采的画面。17世纪初，在京都的一个叫“四条”的市区，美丽的加茂河的岸边座落

中国音乐中另有“散乐百戏”之说，是中国古代由民间音乐、技术发展而成的多种艺术和娱乐表演品种的泛称，先秦时已出现。

着许多戏院，构成该城的娱乐中心。在别的城市，戏院及周围地区也一样热闹非常。这类情景一再成为画家们的题材。有些画家特别喜欢画鸟瞰图，把五光十色的景象和人物尽摄其中。郊游中的歌舞表演、露天舞会和滑稽戏演出，甚至花街柳巷里的寻欢作乐也引起画家们的兴趣。

民间娱乐项目中，木偶净琉璃是很有特色的一种。“净琉璃”一词的来源，上面已说过与净琉璃公主的故事有关，实际指一边说唱一边用三味线或琵琶伴奏的表演。17世纪初兴起的一种木偶戏，也叫净琉璃。没多久，它就受到广泛的欢迎。

1680年前后，京都出现了木偶净琉璃专业剧团，其表演因为有许多流行歌曲和乐器的配合，又加强了戏剧情节，对观众的吸引力就更大了。当时木偶的制作技术随着时间的推移不断提高。最初只有头和手，却没有腿和脚；不久后，手脚动作齐备。到了18世纪，连手指、眉眼和口、舌都能作细腻的表演了。木偶的种类逐渐增加，江户中期有杖头木偶、悬丝木偶，有靠手指控制的小木偶，也有用机关操纵的大木偶。演木偶戏的剧场也由简陋发展到设备复杂。17世纪后期，有的木偶戏舞台的台口长宽已达9米。舞台之上是木偶师的工作室，用幕布挡住观众的视线。舞台上画了背景的天幕，以山水景物为多，18世纪开始还用硬景。在经历了江户中期的全盛期后，从18世纪后期起木偶净琉璃逐渐走向衰落，但并没有完全消失。

比木偶净琉璃更重要的是歌舞伎的发展。歌舞伎也是江户前夕才诞生的表演艺术。据记载，16世纪末广泛流行一种叫念佛舞的舞蹈。一位家乡在叫“出云”的地方的美丽的女演员阿国擅长这种舞蹈，她为募捐而巡游各地。1603年（即德川家康被任命为大将军的庆长八年），她来到京都献技。她头戴彩色草笠，剪成僧侣样的短发，脖子上挂着念珠，披着黑色僧衣，一付男子的打扮，手持钲和钟木，立于舞台中央，频频舞蹈，身后有鼓手击鼓伴奏，她的丈夫名古屋山三郎则唱起自己创作的通俗歌曲。从研究中得知，歌舞伎正是起源于念佛舞的表演形式，阿国就被视为歌舞伎的最早的创始人，她吸收了传统歌舞、木偶净琉璃和别的民间艺术的营养，使之有歌有舞有戏，以表现日常生活，尤其爱情故事为主。阿国1603年（另一说为1607年）那次重要演出，是为了修缮社殿的目的而进行的募捐性演出，其热闹程度轰动了京都内外，后来还记入《雍州府志》中。从流传下来的歌词看，当时表演的主题是爱情，根本不理睬演员是一付僧人装束，在歌舞之间，还插入各种滑稽表演，打破了从前一些古典表演严格地分别悲剧与喜剧、高雅与通俗的界线，显得特别生动活泼。

歌舞伎艺术受到大众的欢迎，阿国立即成了名演员，而且很快引起了模仿。京都的四条河岸搭了舞台，甚至让妓女来主演，以女色诱人，以致引起舆论的谴责，说它伤风败俗，不可泛滥。在宽永八年（1629年），即江户时代已经开始的时候，被宣布禁演。后来改由长有前发的美貌少男代替女演员，不料又助长了爱好男色的恶风。新的出路是把前发剃掉，后面的头发向上梳成一髻，然后戴上紫色帽子，并强调要专心训练表演技巧，不许卖弄姿色，这才使这种艺术形式保留了下来并走上正确的发展道路。18世纪中期，一些杰出的歌舞伎演员相继出现，优秀脚本也先后问世。总的来说，歌舞伎是音乐、舞蹈和戏剧的综合性艺术，与中国戏曲有相似之处，但发展背景各不相同，各有特色。

表演艺术的发展促使剧场数量的增加和设备的提高。歌舞伎舞台比木偶

净琉璃大，布景更复杂些，从多层幕布绘景到实物布景，技术日益精巧。1758年，歌舞伎表演首次使用大型旋转舞台。它也是世界上第一座用于普通戏剧和歌舞演出的旋转舞台。

发明这种舞台的美术家并木正三（1730—1773年）同时是净琉璃作家和歌舞伎作家，他的弟子并木五瓶（1747—1808年）也是著名歌舞伎作家，他们分别有《倾城天羽衣》和《御摄劝进帐》等代表作。并木正三兼为净琉璃作家和歌舞伎作家，表明这两种表演艺术其实是互通的。当时有不少优秀的歌舞伎剧目都是从净琉璃移植的，情节、动作、唱腔、伴唱、伴奏、舞蹈、服装、化妆和布景等都有相似之处。净琉璃是用木偶表演，效果当然不及歌舞伎，后者的表演艺术更加完美，是无可怀疑的。

六、近代中期的亚洲艺术（下）

1. 印度莫卧儿时代中后期的艺术

（1）建筑：城堡、宫殿、寺庙和陵墓

世界史的近代中期，在印度大致相当于莫卧儿时代的中后期。莫卧儿王朝的创建者巴布尔（1526—1530 年在位）自称是成吉思汗和贴木儿的后裔，1526 年入侵印度并建立了新政权。实际上，统治集团主要由波斯人、突厥人和阿富汗人组成，波斯语是官方语言，信仰伊斯兰教。在巴布尔入侵以前，印度早在 13 世纪就已经被另一支突厥人和阿富汗人占领，他们曾大量破坏印度古代的佛教、印度教和耆那教文化和艺术品，开始普及伊斯兰教文化，在被拆毁的佛教和印度教庙宇原地建筑起伊斯兰清真寺和尖塔。但本土的传统是难以完全消灭的，特别是在南印度地区，印度教的建筑和雕刻得到较完好的保存。总的情况是出现了伊斯兰文化和印度传统文化（包括艺术）互相融合的进程。莫卧儿王朝带来的仍是伊斯兰文化和艺术，在统治集团中波斯人的势力较大，他们比较尊重印度旧有的传统文化，使新一轮的融合进行得更为顺利。第三代皇帝阿克巴（1556—1605 年在位）甚至试图揉合各种宗教的某些教义，以便政治上达到各民族的团结和谐，他的政策在较大程度上促进了文化和艺术的发展，在政治和经济上也使王朝进入鼎盛时期。

在阿克巴之后，从第四代皇帝贾汉吉尔（1605—1627 年在位）起，至 18 世纪后期英国殖民主义者来到后，莫卧儿王朝于 1858 年灭亡止，是本书所限的时间范围。不过，对于印度来说，莫卧儿却是一个完整的历史阶段，其文化与艺术前后一脉相承，尤其阿克巴在位期间，在艺术领域里，他是宏伟建筑的真正创始者。因此本书在时间范围的重点不变的情况下，也应首先提及阿克巴的成就。最重要的工程包括 1565 年开始兴建的阿格拉城堡、1575 年动工的拉合尔城堡、1583 年开始营造的阿拉哈巴德城堡和 1586 年竣工的新都城法特普尔·西克里城堡。阿克巴的巨大贡献在于确立了波斯式伊斯兰建筑与印度传统建筑巧妙融合后产生的新形式。当时以红砂石为主要建筑材料，开始配以大理石嵌饰，富丽堂皇的大厦显得雄浑刚健，常常是拱形的大门之上耸起圆顶，回廊中的列柱，平顶上的小亭，设计巧妙而壮观。莫卧儿建筑有两大部分，其一是城堡、宫殿和寺庙，其二是陵墓。在阿克巴的年代里，1564—1572 年营建的胡马雍陵也是开创式的杰作。

第五代皇帝夏贾汉（1628—1658 年在位）继承了阿克巴对建筑事业的高度热情，在城堡、宫殿和寺庙方面尤其取得辉煌成就。他给宠后修建的陵墓也成为建筑史上少有的高峰，1628 年即位之初，他就着手改建和扩建当时仍然在使用的都城阿格拉城堡，十年以后又兴建新的莫卧儿都城德里，然后再扩建拉合尔城堡。阿格拉城堡原来看似一座坚固而巨大的军事堡垒，红砂石的城墙高达 20 米，绵垣 2.5 公里，城内的建筑只有少量是豪华的宫殿，阿克巴建造它时，的确较多从军事角度考虑，不仅有护城河，而且到处有监护的塔楼，森严壁垒。后来他自己已觉得拿它继续作都城是不适宜的，于是在阿格拉以西约 40 公里处另建新都，不料因供水困难被迫废弃而不得不重用旧都。夏贾汉则首先采取使阿格拉旧貌换新颜的措施，拆除了许多红砂建筑物，

“莫卧儿”（Mughal）又译为“蒙兀儿”。

新建以白色大理石为主要建材的宫殿和寺庙，如枢密殿和珍珠清真寺等。枢密殿有两座大理石宫室，平台上的宝座、殿内的花格窗透雕和殿外的嵌花式列柱，以及后宫墙壁上的金银镶嵌图案，无不富丽堂皇。后来在德里建新都，从制订计划到基本竣工持续了 11 年。新都也以红砂石建造城墙，城内则是大理石宫殿群。勤政殿位于城的中央，大理石列柱、连弧形的拱门、鎏金图案和点缀在安放皇座的高台上的宝石，壮丽而灿烂，枢密殿、镜宫和八角塔等，各有特色，雕饰精巧得光彩夺目。

阿克巴陵建于第四代皇帝在位的年代，从 1605 年动工，1613 年完成，其主体平顶，最高处为五层、离地约 30 米，采用白色大理石，下面四层则是红砂石。露天平台当中安放阿克巴的大理石假棺。陵墓的南门在红砂石壁面上装饰了复杂、雅致而绚丽的图案，墓门顶的四角还矗立着白色大理石尖塔。夏贾汉为他的宠后泰姬·玛哈尔修建的泰姬陵位于阿格拉郊外的美丽的野木纳河岸，周围是大花园，玫瑰花常年盛开，整座陵墓都用纯白大理石建造，内部还有玛瑙、碧玉和琉璃等珍贵材料镶嵌成各种花卉图案。白色圆顶和高耸的尖塔在蓝天下映照在大道当中的水池里，分外明丽和壮伟。工程始自 1632 年，耗时 22 载，施工时每日投入劳力达二万。夏贾汉后来也被葬在此陵内，皇帝与皇后两具石棺并列于地下墓室，地面上的中央主室另有两具大理石假棺。在全世界的皇陵和后陵中，泰姬陵应属佼佼者之列。

（2）绘画

宫廷细密画

莫卧儿皇朝的绘画，在很大程度上是古代波斯和印度绘画的结合和发展。据记载，莫卧儿的统治者最初于 1549 年邀请波斯的宫廷画家前来服务，后来在印度本土也雇用画家，其画风从纯波斯式过渡到波斯——印度式。历代皇帝大多热爱绘画艺术，是宫廷绘画得以发展的重要条件，特别是阿克巴皇帝，既经武又修文，在他的统治时期正式成立了皇家画院。当时的一份文字记载着政府机构的状况，有一章专述“绘画”，可见其地位的重要。

皇家画院创作的，主要是从波斯继承下来的“细密画”，或称“微型画”。这种画“用不透明颜料画在纸上，色彩鲜艳，往往以色勾边，多数用深红色。这些画很小，最大的不超过 12 英寸，放在本子中，为宫廷的成员享用。”在阿克巴时期，形成了一种特殊的集体创作方式：由两人以致数人结合为一组，按皇室确定的主题，分工共同完成一幅作品。其中一个负责“塔莱”，即画素描或轮廓；第二个人负责“阿姆尔”，即画细部；第三个人负责“契拉那玛”，即画像；还有人专工于“南伽美兹”，即绘上色彩。一幅画的创作就像经历着一轮流水作业。各人都发挥自己所长，完成的时间因此大为缩短。阿克巴时皇家画院有一百多名画家，其中印度教画家已超过了伊斯兰教画家，双方不分彼此，合作很有成效。就像在建筑业上一样，统治者对绘画艺术执行的也是民族（和宗教）的融和政策，这种创作方法容易产生折衷的风格，是文化交流的一种途径。世界艺术史上认为这种细密画是一朵绮丽芬芳的奇葩。

贾汉吉尔时期，宫廷细密画迎来了繁荣阶段，从纯自然主义发展到现实

《麦克米伦艺术百科词典》，人民美术出版社 1994 年版，第 69 页。关于画幅的大小，另有一说：最大莫过于长 28.25 英寸，宽 22 英寸。一般绘在棉布上。

主义，力求既逼真而又传神地反映现实生活。皇帝聘用了更多画家。有很多集体创作的作品没留下作者的名字，但有很高艺术鉴赏力的贾汉吉尔曾自豪地说，他对各位著名画家的才能了如指掌，某幅画是谁所绘，不论画家是已故的还是仍在世的，他都能够马上指出来。如果同一幅画出自数人之手笔，他也能一一分辨。这对画家们既是鼓舞又是鞭策。另外，他热衷于收藏画家们的杰出成果，建立了私人藏画室，对国外佳作也不惜高价收购。因此有一些欧洲绘画精品先后落到他的手上。其中有德国著名画家丢勒和荷尔拜因的版画，还有意大利的作品，等等。他鼓励画院的画师们以这些名作为范本。于是在莫卧儿细密画中，欧洲影响日渐加强。巴洛克艺术给了许多画家重要的启迪，使他们对色彩的追求更加强烈了。

在贾汉时期，宫廷细密画已完全成熟。但皇帝本人对建筑艺术的重视远远超过了绘画艺术。不过，他同时喜欢珠宝，这种审美倾向使画家们更注重作品的精致、纤秀和装饰功能。17世纪后半期的统治者对绘画的兴趣已经消失，造成宫廷细密画的衰落。虽然在18世纪又出现过可喜的恢复期，但由于1739年波斯的纳迪尔沙人入侵德里，使它的发展受到新的打击。其后，许多宫廷画家移居闹独立的地方政权所在地，形成了地方画派。有的人则沦为市场画家。

莫卧儿细密画的体裁，最初几乎都是为书籍抄本绘制的插图，后来开始给皇室和贵族们画肖像，还绘画宫廷礼仪、饮宴、狩猎、游戏，以至私室秘事，此外有花鸟画和喻意画，还有反映平民生活的风俗画。在现存的作品中，《哈玛扎传》的插图《巨人扎莫拉德袭击露天庭院》和《生活小景》等，《阿克巴史》的插图《阿克巴视察希克里斯新城的建筑》等，肖像画《身为王子时的贾汉》和《达拉·西科王子》等，反映国际争霸内容的《贾汉吉尔与沙阿巴斯想象的会晤》，表现饮宴淫逸的《年轻的穆罕默德沙观赏舞女》，宗教生活的写照《莫卧儿王子在清真寺主持星期五礼拜》，花鸟画《百合花》和《鸦鹊图》，风俗画《瘤牛拉车图》等等，都是技法考究的佳作。说明欧洲绘画和基督教文化影响的，有《耶稣的诞生》和《玛丽的诞生》等。应该补充说明，除了集体创作取得丰硕成果外，还是有许多杰出作品是由个人完成的。另外，由于印度后来沦为殖民地，许多宫廷细密画（以及下文要说的拉吉普特细密画）都散落异国。

拉吉普特细密画及其他绘画

在莫卧儿皇朝统治的同时，印度西北部的拉吉普特地区的居民坚持信奉印度教，他们生活在各个独立的封建小邦里，后来虽然陆续被莫卧儿皇朝征服，文化上也受到波斯伊斯兰教的影响，但其细密画在内容上和风格上仍保持着自己的一些特点，主要是较多地以印度教神话、各小邦的宫廷生活和当地平民生活为素材，还较多地继承了印度壁画的流畅、鲜明以及常常带象征性或神秘性的传统。

拉吉普特在地理上又分平原区与山地区，艺术上相应区别为两大派，在大派内部又分若干小派。平原区称为拉贾斯坦派，其画面质朴有力，追求鲜艳的色彩。各小派分别从上述主要素材中创作出了一系列较著名的作品，有的题材在各小派（实际上是各土邦）里更有重复，如取材于印度诗集《偷情五十咏》，在梅瓦尔小邦早就有组画，后来在别的小邦又出现同题材的新作，而且也是组画。表现当地音乐生活的《拉格马拉》组画的内容更是多次重复，不过各有特色。较著名的作品还有《科塔王公乌迈特·辛格射虎》和《铃舞》

等。从许多作品中可以了解当时当地的生活习俗。山地区称帕哈里派，因土邦林立，小派尤多。其中，巴索利土邦首先形成自己的风格，其余各邦也多数在 17 世纪后期或 18 世纪诞生了自己的绘画艺术。《牧童歌》、《组画》、《克利希拿吞下林火》、《罗摩衍那》抄本插图和《薄伽梵往世书》组画等，都是较重要的作品。取材于印度教传说中的克利希拿神话故事的绘画特别多。画面上神祇变成了人间的英雄，他所钟爱的牧女拉达体现了美丽与理想。这种细密画其实是现实生活的曲折的反映。

拉吉普特细密画大大丰富了印度绘画宝库。说到近代中期的印度艺术，决不能忽略它。另外，当 18 世纪后期英国人来到印度时，正藉英国水彩画兴起和整个欧洲的绘画又处于新的蓬勃发展期，印度画家不可避免再次受到强烈冲击。有的人在细密画中融入新的欧洲技巧，有的人干脆画起此时的欧洲式绘画来，逐渐导致传统细密画消亡，殖民时代新画风则悄然而至。

（3）音乐和舞蹈

“绘画、雕塑、文学、音乐、彼此的关系比常人所设想的更要接近。它们都是表现站在自然前面的人的感情，只是表现的方法不同罢了。”法国著名雕刻家罗丹的这段话，在本书中一再得到证实。拿它来对照一个印度莫卧儿皇朝的绘画与音乐的密切关系，以及拉吉普特人怎样以绘画反映自己的音乐生活，更是再适宜不过了。

印度自古代起就在原有民族的音乐的基础上不断博采外来音乐的精华，波斯和阿拉伯的影响尤其强烈。早在 11 世纪，他们不仅把音乐作品，而且把各种乐器都带到印度北部。14 世纪起，由于波斯和阿拉伯世俗音乐的冲击，印度古典音乐逐渐摆脱了宗教仪式的束缚。从此音乐开始走向普通人家。莫卧儿是伊斯兰教皇朝，彻底否定偶像崇拜，它的音乐并不局限在清真寺的宗教礼仪方面，这就进一步加强了波斯的影响。但是古代印度音乐的传统终没有被取消，两部著名史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》同时是绘画和音乐的不朽源泉。文化融和政策同样适用于音乐领域，况且皇朝的创建者巴布尔本人就是一位音乐家，第三代皇帝阿克巴在热心赞助绘画艺术的同时，也特别重视音乐事业，在宫廷里拥有卓越的乐师，并经常举行包括音乐、舞蹈和戏剧表演在内的喜庆活动。在现存的莫卧儿细密画中，就有描绘各种演出的场面的：奏乐的、舞蹈的、歌唱的，形象非常生动，皇室贵族常常陶醉在艺术欣赏的满足中。

在拉吉普特地区，民间音乐更为发达。史诗，还有表达爱情的诗集，给民间音乐家带来取之不竭的灵感。特别有趣的是，根据诗集《拉格马拉》绘成的细密画给我们提供了关于当时的印度音乐的详尽而系统的，而且非常形象的、生动活泼的资料。“拉格”一词源于梵语，意为“色彩、情绪”，但在印度古典音乐理论中又指一种具有调式意义的旋律程式（兼有调式的功能和旋律的特色）。印度古典音乐的音阶要通过“拉格”来体现，形成它的特性的是主音和次主音。每一“拉格”都有一组重要的音群，即特定的旋律片断或强调的乐句，藉此表达各种情感，包括爱情、幽默、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶、惊奇与平静 9 种。根据传统习惯，“拉格”的使用与印度的春、雨、夏、秋、凉和冬 6 个季节及一天中不同的时辰联系在一起。《拉格马拉》

按意译应为《乐调之环》。依据它的内容来绘图，就是图解音乐理论。最早的有年代可考的《拉格马拉》组画出现于 1591 年，然后在 17 和 18 世纪在许多土邦里不断有新的同题作品。马尔瓦尔土邦的《维拉沃勒·拉吉尼》是 1640 年创作的《拉格马拉》组画之一，它把某种在夜晚演唱的调式人格化为一位对镜梳妆的少女，打扮漂亮去与情人幽会。出现于 18 世纪上半期的《纳德·拉吉尼》，也是《拉格马拉》组画之一，它把表现爱的激情的音乐调式人格化为战斗中的英雄。在我们看来，这类图解并不能达到令人充分意会的程度。归根到底，视觉艺术与听觉艺术还是有根本相异之处的。不过，正是反复出现它们，使我们能确定地说，当时在拉吉普特人中，音乐是生活的非常重要的组成部分。人们喜爱歌唱，也喜爱器乐，最流行的是爱情歌曲和英雄叙事歌曲。

印度的舞蹈自古就富有民族和地方特色，并且与宗教有非常密切的关系。在 17 和 18 世纪特别兴盛的古典舞派中，最有代表性的是产生于南印度泰米尔纳德邦一带的婆罗多舞，初时是由寺庙里的侍女们表演。每逢宗教节日她们就在神像前或祭神的人们当中带着生动的表情手舞足蹈起来。到了 18 世纪，宫廷对婆罗多舞产生浓厚的兴趣，并且让四名专业舞蹈大师对它进行加工提炼，逐渐形成表情、曲调、节奏和动作都充满特点的高技巧舞蹈。在印度西南部喀拉拉邦，17 世纪初形成了有戏剧性的卡塔卡利舞。在印度东北角的曼尼普尔地区则流行着拉依·哈诺贝舞、觉韧姆舞和拉斯·里拉舞等。其中，拉斯·里拉舞是 18 世纪初出现的，得到当地的国王的赏识和扶持。专门表现大神毗湿奴的化身黑天和牧女罗陀的爱情和欢乐，主要以雅致、柔软的动作作为特征，舞姿十分动人。

2. 东南亚的艺术

（1）建筑、雕塑和绘画

东南亚各国的艺术，在历史上有的深受中国艺术的影响，有的与印度艺术有密切联系，有的打上了佛教的深刻烙印，有的是伊斯兰教的艺术的组成部分，同时在长期的发展过程中又形成各自不尽相同的特点。在这里，只能以其中的一些国家在 17 和 18 世纪的一些情况作为代表。

越南自古以来就一直吸收着来自中国的深厚的文化滋养，部分地也得益于印度文化。17 世纪初起，当时的郑氏统治处于相对稳定时期，越南的经济和文化都进入一个比较快的发展阶段。朝廷和贵族大兴土木，营建宫殿和御园蔚然成风，首都升龙的西湖和湖畔的翠莲宫，是非常豪华的娱乐场所，郑王每月御游此地三四次，中秋节时则“发宫中锦制作成为上千盏龙灯，异常精致美丽，每盏价值数十两黄金”。虽然后人怀疑“价值数十两黄金”一说计算有误，但耗资巨大是确实的。到了 18 世纪初，除了国王和大臣们的宫殿和陵墓外，佛教寺庙是比较发达的建筑物，如河西省的西方寺，按“三”字形建成三层，别具一格，花、叶、龙、凤是主要的装饰图案，布置简洁而自然。寺中集中了许多塑像，最有名的是雪山佛像和十八尊祖（即罗汉）。这些塑像取材于佛教事迹，但却以越南人为模特，显得特别生动和现实。稍早些时候的 1656 年，在河北笔塔寺完成的佛像“千手千眼佛”更是杰出的作品，

参见范廷琥、阮案著《沧桑偶录》，河内文化出版社 1960 年版。

它虽是观音，看来又似越南美丽的女性，突出了她们天然的柔婉。胳膊婉转和舞蹈动作，细嫩的小手掌毫光四射，给人以美的享受和神圣的感觉。寺院艺术还有一部分是直接反映现实生活的。例如当时的一些浮雕上刻有耍把戏（两人按照拿大顶的要求倒立着）和歌伎演唱等场面。18 世纪的越南绘画也不仅仅以宗教和寺院生活为题材，现在还留传着当时的一些家庭肖像画，通常绘在丝绸、裱糊纸或木板上，颜色是用植物或矿物制作的，色彩鲜艳而耐久。此外，民间风俗画颇为兴盛，它们取材于日常生活，把放牛和摘椰子的劳动以及争风吃醋的场面都绘画下来，还有的反映了越南立国和卫国的历史事件。

缅甸是另一个在 17 世纪在绘画等艺术方面取得较大成就的东南亚国家。本来，在 11—13 世纪，缅甸的蒲甘城就是一个佛教中心，遗留了大量钟型佛塔、寺庙和宫殿给后世，是亚洲现存的最完美的中世纪砖砌建筑群之一。到了 17 世纪，寺院艺术重新繁荣起来，主要是绘制了大量壁画，以佛传故事和本生故事以及其他佛教人物和事件为题材，也有一些是绘画印度教神像和天神像的。

（2）音乐和舞蹈

东南亚各国的音乐和舞蹈非常丰富，其渊源与发展在受中国或印度，还有阿拉伯或伊朗等非本地区的国家的影响的同时，还互相影响，互相借鉴，国内各民族也互相学习和启发，在长期的历史流程中日益多姿多采。不过，音乐和舞蹈的发展有时不容易划分明确的阶段，特别是在东南亚，由于研究还不够深入，这种困难就更突出。但也不尽如此。本书从整体来说把时间范围规限在 17 和 18 世纪，但就部分而言，在有些地区把时间的起点略为提前或推迟，对时间终点也作类似的相应的处理，以照顾到艺术史本身的特点。

先看越南 16 至 18 世纪的情况，这是民间传统音乐从恢复到获得较大发展的时期。先前在 15 世纪，由于朝廷的文化生活需要，着重发展了宫廷艺术，在很大程度上模仿了中国明朝皇宫的音乐礼仪。16 世纪开始，民间音乐和舞蹈受到新的重视。不过大多与中国相似，如歌、舞、剧相结合的■戏和嘲戏，在形式上与中国的一些戏曲相似。自 17 世纪起，■戏在越南南方很受欢迎，嘲戏则在北方普及，农村里出现了流动的■戏班子和嘲戏班子。到了节日，村镇里有许多人凑钱搭戏棚，雇戏班子来通宵表演。前面说到过歌伎演唱的场面刻在寺院的浮雕上，也说明当时说唱艺术的地位颇高。乐器（月琴、三弦、琵琶、二胡、箏、横笛等）以至音乐理论（音律、音阶、调式、工尺谱等）大都能够从中国找到其渊源。用月琴和箏伴奏的《征妇》、《南哀》、《南春》、《元宵》、《连环》和《龙虎》等是很有名的古代雅曲或歌曲。此外流行歌谣和流行舞蹈到处可闻可见，类似杂技的绳上舞和灯舞（头顶大盘子，盘上点油灯，约舞半小时）是 17 世纪令人陶醉的节目。

缅甸的音乐和舞蹈受佛教文化的影响比越南要深。中世纪时，“万塔之城”蒲甘每建一塔必然以歌舞仪式庆祝。宗教的普及促进了音乐和舞蹈的传播。17 和 18 世纪的重要成就则是形成了“古典戏剧舞蹈”。它是诗歌、音乐和舞蹈三位一体的表演形式，有一定的情节，含宗教色彩，其渊源是各种傀儡戏、古典戏剧和来自宫廷的歌舞表演。同一时期中，有大批泰国乐师前来传授泰国音乐、舞蹈和戏剧，给缅甸艺术注入了新的营养，后来有人把“古典戏剧舞蹈”中的舞蹈称为“暹罗舞”，并非没有道理，不过它还是以本土

文化为基础。

东南亚岛国印度尼西亚有 100 多个民族，分散在众多岛屿上，虽然大多信奉伊斯兰教，但是音乐与舞蹈传统各不相同，最有代表性的是源于中爪哇的“佳美兰音乐”。这是一种以打击乐器为主的音乐，人们从 9 世纪建成的大型佛教庙宇婆罗浮屠的浮雕上，已经看到佳美兰音乐所用的一些乐器的图形。13 世纪末到 16 世纪初，各种乐器已经齐备，16 世纪以后组成了更大型的佳美兰乐队，所以 17 和 18 世纪是佳美兰音乐全面兴盛的时期，由佳美兰乐队伴奏的爪哇和巴厘古典舞蹈和舞剧也得到新的发展。与此同时，一种把本土音乐与葡萄牙音乐融合起来的“克隆钟音乐”也逐渐形成和传播开来。16 世纪葡萄牙人率先作为殖民者来到印度尼西亚，后来却被荷兰人战败，沦为社会下层，他们带来的音乐风格在当地扎下根来，并吸收了佳美兰音乐的一些要素，形成了新的特点。克隆钟乐队主要弹奏 5 弦小吉他，还使用曼多林、长笛、小提琴、大提琴和手鼓等乐器。当地语言把 5 弦小吉他称为克隆钟。这种乐队演奏的歌曲有葡萄牙民歌、西方的圆舞曲和中国乐曲等，并逐渐产生了饱含当地情调的新歌曲，其旋律悠扬缓慢，演唱时发声柔和清晰，深受广大群众喜爱。后来克隆钟音乐成了印度尼西亚音乐的一个重要组成部分。除了独立的演奏和演唱外，它也被用作舞蹈和舞剧的伴奏。17 和 18 世纪印度尼西亚盛行的古典舞剧仍大多取材于印度史诗《罗摩衍那》和《摩珂婆罗多》的故事，但其他题材也日益丰富起来，各地方的演出内容和形式都带有自己的特色。

七、近代中期的美洲、非洲和大洋洲艺术

1. 美洲的艺术

(1) 美国建国前的艺术

建筑、工艺和肖像画

1492 年哥伦布首先到达了新大陆美洲。接着，欧洲的探险者陆续发现了北美洲和南美洲更多的地区。然后，经过将近两个世纪以后，西班牙、葡萄牙、荷兰、法国和英国殖民者也已相继进驻，移民日渐增加，并建立了自己的势力范围。在北美殖民化的过程中，欧洲各国文化在不同的地区发生了各自的主要影响。西班牙的天主教巴洛克文化主要在加利福尼亚的西海岸立足，路易十四和路易十五时期的法国文化占有加拿大等地区，东海岸则是荷兰和英国文化的势力所在。英国移民人数众多，其中的清教徒希望在殖民地实现在他们的“家乡”还没能实现的“梦想”，要求平等，不存在宗教压迫，反映在文化生活和艺术追求上，则反对豪华，赞成简易单纯，例如在建筑方面，他们主要是在小镇上建造朴素的住宅和教堂，就象在荷兰本土一样。事实上，一部分清教徒是经过荷兰而辗转到北美来的，他们十分熟悉荷兰普通建筑的注重实用的风格。此外，清教徒中的绝大多数是贫苦阶层，在这创业阶段里都忙于首先解决基本温饱问题，未有闲暇与精力去从事复杂的艺术活动。但是在北美偏南的地区，住在维吉尼亚的殖民者则以贵族文化为榜样，希望在新大陆上保有旧传统，就在庄园或领地里建起了比较华丽的住宅，但客观条件还不允许他们那种模仿英国本土贵族的宫殿式建筑的愿望付诸实现。

在其他艺术领域中，任何发展也都受到创业阶段的简陋条件的制约。但是，17 和 18 世纪毕竟是欧洲文化日益高涨的时期，更多的移民来到新大陆，不可避免地把欧洲艺术的新进展的部分成果带过来，从绘画作品到小型雕塑和小件工艺品，都日渐增加。特别重要的是，移民中也很早就有一批拥有实际经验的工匠式的艺术家，他们的创作能力虽然不高，但大多强烈希望能重操旧业，而实际生活也有这种需要，促使他们这样做。17 世纪后期，这些工匠艺术家多数聚居在北美经济和文化比较发达的城市如纽约和波士顿等地，在生活得以安定下来以后，就在这新的家乡里开拓艺术事业。

实用性的工艺品当然是工匠艺术家们首先着手的项目，而且是长期持续的重点。在 18 世纪最后的 25 年间形成的“夏克式”家具是一个很好的例子。制作者们从存在于乡村的传统中得到启发，发展出一系列有限度的标准化设计，包括背部有梯格状横档的扶手椅和摇椅，以及带有圆面顶部的小三脚桌子等，材料简单，装饰朴素，部件安装准确，坚固耐用。

但是，更具艺术意义的创作活表现在绘画领域里。无论是哪个国家来的移民，都会念念不忘旧家乡的绘画的绚丽色彩，但他们现在关心的还不是“风花雪月”，而是生活在自己周围的人，最初的尝试是创作肖像画。

1674 年，一位没有留下姓名的画家绘画了《伊·弗雷克夫人和她的婴儿》。1690 年，一位名叫史密斯的船长甚至绘出了自画像。论技巧虽然都不算高明，但毕竟已迈出了第一步，现在它们都是美国麻省武斯特美术馆珍贵

“夏克式”是基督教震颤派信徒所发展的家具风格。“夏克”即“震颤派”之意。

的藏品。《伊·弗雷克夫人和她的婴儿》是身为波士顿的律师、商人和船主的约翰·弗雷克出资委托绘制的，这说明艺术品在北美已经成为可以赚钱的商品，这里早已出现了一批能付得起可观价钱的主顾，他们也需要艺术品来点缀生活或者为他们扬名显姓。这种状况一方面促进了本地有绘画基础的人们把兴趣集中到肖像画的创作上，逐渐形成自生自长的队伍，原属工匠式艺术家的也迅速提高技能，另一方面吸引了在欧洲已经成名的艺术家远渡重洋来北美访问，甚至长期居留和从事创作，有的同时授徒育人。

这两部分人都为美国的早期绘画发展作出了重要贡献。前一部分当中，昌德勒在 1770 年创作的《埃比尼泽的专心致志》相当成功。更重要的画家是科普利（1738—1815 年）、韦斯特（1738—1820 年）和斯图亚特（1755—1828 年）等，他们的创作活动从 18 世纪后期一直延续到 19 世纪初期。科普利的艺术修养是在家乡波士顿获得的，几乎全靠本人的勤奋，无师自通。掌握了高度技巧以后，他致力于为像弗雷克先生那样一类人服务，截至 1774 年之前的 20 年间，他共绘了三百多幅肖像画。他的作品不仅对外貌描绘精确，而且能表现人物的性格特征和内在感情。1774 年他移居英国，在画肖像的同时也创作历史画，代表作有《保罗·里维尔像》、《纽伯里波特的托马斯·卡里牧师像》和《围困直布罗陀》等。吉·斯图亚特也在美国出生，但曾在苏格兰和英国学画，在伦敦已创作了不少肖像画。1792 年美国独立后他立即回去，为首任总统和其他开国元勋画下了很生动的肖像，因此声名大振。他的代表作之一就是《乔治·华盛顿像》。

科普利曾经求教过的约·斯米贝特（1688—1751 年）则出生在苏格兰，并曾求学于意大利，在当了名画家以后才到北美来定居。他在波士顿建立了一间挂满欧洲绘画的画室，许多有志于绘画的当地青年都在那儿得到指导。他本人画了许多名人肖像，最著名的有《百慕大岛群像》等。

宗教音乐、歌剧和民间歌舞

移民们还带来了各自“家乡”的音乐。从某种意义上说，音乐是更加容易由个人直接传播过来的艺术形式，因为世俗音乐，特别是民间流行歌曲，是日常生活的经常的伴侣，而宗教音乐，基于宗教信仰，也始终是移民的精神生活的基本组成部分。源于欧洲不同国度的世俗音乐和宗教音乐在这里互相交流和融合，经过 17 和 18 世纪中一、二百年的酝酿时期后，终于诞生了具有一定特色的美国音乐，包括高雅音乐和民间音乐两部分。

在高雅音乐方面，渊源首先来自欧洲各教派的宗教音乐。当时流传在北美的各种宗教赞美诗大多是在宗教改革过程中，抛弃了难懂的拉丁文，改用各民族语言和习惯来演唱的各种无伴奏歌曲，主要有法国加尔文教徒的《法文赞美诗》、英国清教徒的《赞美诗全集》（俗称《英文赞美诗》）、荷兰版的另一本英文《赞美诗集》和一本捷克文赞美诗。荷兰版的英文诗集影响最大，它在 1612 年出版于阿姆斯特丹，是一位《圣经》学者专为受宗教迫害而逃往荷兰的英国清教徒所编，内有 39 首单声部曲调，150 首诗篇，按歌词的音节配上现成的赞美诗曲调。1620 年它就被带到北美新英格兰地区（即现在在美国东部的一些州），长期流传，直到 1690 年出了最后一版。

与普通移民及其后裔生活在一起的教会人士致力于编选由北美殖民地本地出版的宗教歌曲。第一个成果是 1640 年在马萨诸塞海湾殖民地出现的《海湾赞美诗集》（原题为《赞美诗全集》）。到 17 世纪末它已刊行了九版，说明广受欢迎，影响重大。前面各版只有歌词没有曲调，但注明了可以用来演

唱的曲调名称。1698 年的第 9 版中，有 13 首曲调的谱子，用于配唱全部 150 首歌词，包括男高音和男低音两个声部，还划出了普通节拍、长节拍和不规则节拍的小节线，普通节拍用得最多。在教堂里以齐唱的方式和较快的速度演唱，在家庭中则用合唱形式。两者兼顾的结果，使它们更快地流传开来。

从宗教音乐为主发展到世俗音乐为主，这在北美殖民地是像在移民的老家欧洲那儿一样的。当时许多文化程度不高的教徒连曲谱都不认识，更不用说有什么演唱技巧了，合唱中常常出现定调音域不合适和旋律被破坏等情况，同一首赞美诗在不同的教堂中没有两个是唱得一样的。一些受过高等教育的牧师连忙著书指导，还亲自到各地区巡回教唱，力图提高普通群众的文化修养和音乐水平。从主观上说，他们是站在教会的立场上，希望促进教堂的音乐演唱“标准化”和“规范化”，使教徒们正确表达对上帝的庄严的崇拜。18 世纪上半叶，新英格兰地区甚至进行了有计划的歌唱教学改革，接着有人提出应该建立唱歌学校，并很快就付诸实行。使用的教科书主要是《赞美诗歌唱法简易入门》和《音乐基础与规则浅介》两书，此外还有各种手抄歌本和《旋律歌本》，后者包括介绍视唱的方法和赞美诗曲调、圣歌、灵歌和颂歌等，内容很丰富。唱歌学校在整个美国的较发达的地区很快就形成潮流，超出了宗教活动的范围，实际上已是专业音乐学校的雏形，成为培养本地新音乐家的基地。

与此同时，欧洲乐器如小提琴、吉他和拨弦古钢琴等开始流行。乐手们在教堂为唱诗班伴奏，大大增添了宗教活动的神圣肃穆的气氛。喜庆活动也请他们献技。于是宗教音乐和世俗音乐的界限进一步模糊。1731 年在经济和文化发展都处于前沿的波士顿举行了美国土地上有历史记载的第一次正式的音乐会。从此，举行音乐会成了社会文化生活的重要组成部分。正像在绘画领域所表明的一样，一群群富裕市民成为较高级艺术的追求者。1735 年，在南卡罗莱纳州的查尔斯顿举行了第一次歌剧演出。在其后五十年间，与英国 1728 年首演的《乞丐歌剧》同类的作品在纽约、查尔斯顿、巴尔的摩、威廉斯堡、费城和波士顿都屡演不衰。比起欧洲各国，这里受欢迎的歌剧还是带有较多的通俗性，采用日常生活题材，以英语对白，仿照《乞丐歌剧》的做法配入一些简单的民间曲调。独立后的美国，歌剧继续受到重视。而且当时有些剧目反映了爱国主义思想的需要，如《开创》（又名《为宪法欢呼》）和《七月四日》（又名《美国独立殿堂》）等。

社会的需要促进了本地出生的音乐家的出现和成长，也召唤着欧洲出生的并已成名的音乐家前来助兴。最早出现的本土音乐家中，霍普金森（1737—1791 年）主要在费城开展艺术活动。他同时是个政治活动家，参加过美国独立宣言的签字仪式。说他是美国作为新的国家，美国音乐作为新的有特色的音乐的催生者之一，毫不为过。他擅长演奏拨弦古钢琴和管风琴等乐器。在创作拨弦古钢琴乐曲时考虑到最普通群众的水平依然比较低，他极力使作品有平易的风格，虽然仍然以表现宗教内容为主。他的《米纳弗神庙》却是一部政治讽刺歌剧，1781 年在费城的法兰西斯公使旅馆上演，被视为美国正歌剧的首次尝试，表明歌剧创作已登上新的台阶。比林斯（1746—1800 年）是同时代的另一位重要音乐家，而且也积极投身独立战争，把个人命运和音乐创作同美国人民的反抗殖民统治的斗争紧密联系起来。他个人的生活经历十分困苦，自幼丧父，身有残疾，以制革为业，而把全部业余时间献给音乐事业，更显得难能可贵。他既作曲又教唱，出版第一种歌集《新英格兰赞美

诗歌手》时才 24 岁，后来又发表了五种别的歌集。他的《切斯特》和《波士顿哀歌》作为重要的革命歌曲，广为流传，鼓舞了群众的斗争精神。

美国的民间音乐不仅有欧洲移民带来的欧洲民间歌舞，而且包含黑人歌舞和印第安人歌舞。1619 年第一批非洲黑人被贩卖到北美当奴隶，他们有自己的音乐传统，以动人的曲调和独特的切分节奏称著。在北美的土地上，他们比白人劳动者干着更艰苦的工种，还受着失去自由的奴役，只好盼望在上帝那儿还能找到一点安乐和慰藉，在他们中间流传着如《没人知道我的痛苦》和《马车，从天上下来，把我带回我的家乡》等一类的歌曲。黑人的舞蹈富于激情，由于融合和交流，逐渐和白人民间舞蹈不分彼此，并创造出许多新的形式，例如“踢踏舞”和“爵士舞”就是把爱尔兰人的木底鞋舞的节奏改变成切分节奏后形成的新舞种。美国土地上古代原有居民印第安人的音乐也很有特色，但是白人对此长期毫无所知和毫不关心。等到美国音乐家们看到印第安人能够使美国音乐拥有更丰富的旋律时，这个古老人种的人口已大为减少，幸存者也被赶进“印第安人居留地”内。但后来的研究者还是很有兴趣地了解到，北美印第安人既爱歌唱和奏乐，也爱跳舞。舞蹈是他们的生活的基本组成部分，有的用于表达礼仪，有的与社交或劳动紧密联系，有的是巫师驱魔治病的程式，有的是男女求爱的表现，形式很丰富。

（2）拉丁美洲的音乐和舞蹈

拉丁美洲是美国以南所有美洲地区的通称。16 世纪初，它像包括美国在内的北美地区一样沦为殖民地，统治者是西班牙和葡萄牙，殖民地时期一直延续到 19 世纪初。在相继获得独立前，拉丁美洲各国分别归属在各大总督区内，政治、经济和文化都落后于北美地区。在 17 和 18 世纪，那儿的艺术发展，在绘画等领域里还没能取得值得一提的成果，但是在音乐和舞蹈方面，却逐渐形成一种混合体，包括力图起主导作用的欧洲传统因素，以及黑人和印第安人因素。

像在美国那样，欧洲人带来了宗教音乐，以教堂为中心普及宗教赞美诗歌曲，树立宗教感情，同时也培养了普通人对音乐的爱好。传教士还指导练习小提琴和长笛等欧洲乐器的演奏，在教堂里也有管风琴师。但从总体上，这种属于高雅艺术范围的音乐进展缓慢，而群众音乐和舞蹈活动就以较快的速度向前发展。欧洲来的移民以自己家乡的艺术为基础，虽然力图起主导作用，但实际上在不同地区，他们的影响力是不一样的。在墨西哥、阿根廷、乌拉圭和巴拉圭，欧洲音乐的势力确实较大。特别是墨西哥，在西班牙影响为主的情况下形成了欧洲和印第安的混合音乐，在那儿产生的一种情绪热烈奔放的舞蹈“恰空舞”，后来反过来首先经过西班牙而传遍欧洲，在 17 世纪很流行，并发展为乐曲名。在加勒比海地区，西非黑人音乐的影响大些，产生了非洲和印第安混合音乐。但在这一地区，具体的某个国家由于某些原因也会出现不同情形。例如古巴的民间音乐既有含浓郁的西班牙风味的“瓜希拉型音乐”，以抒情的曲调流行于广大农村，又有非洲色彩突出的音乐。在阿根廷、乌拉圭和巴拉圭，自沦为西班牙殖民地后，欧洲移民迁入的数量多，白人、混血人和克里奥约人（土生白人）占大多数，所形成的克里奥约音乐实际上是欧洲音乐的变种，民间音乐的主要体裁是歌舞曲，种类很多。不过阿根廷的西北部边缘省份还有源自印加文化的印第安传统音乐，其中一种三声音阶歌曲叫“巴瓜拉”，其音域狭窄，乐句短小，装饰音少，演唱时还夹

有假声，节奏自由，而且常常边唱边击鼓。

民间音乐和民间舞蹈紧密结合是拉丁美洲表演艺术的重要特征。下面的例子进一步说明这一点。著名的桑巴舞最初形成于从非洲来到巴西的黑人中。每日辛勤劳动结束以后，他们常常聚集在住地前空地上寻欢作乐。除了唱歌，人们还拿起任何可以击响的杂物击打节奏，一面就跳起舞来，渐渐形成一定程式，就是桑巴舞的雏形。有些研究者指出，桑巴是非洲文化在舞蹈领域里开于拉丁美洲最早的一朵鲜花。后来在 19 世纪，经过专门的音乐家和舞蹈家对它进行提高，使它变得更活泼、更有生气，动作更丰富，以至在群众性桑巴舞之外又产生了表演性桑巴舞。哈拉韦则是 18 世纪产生于墨西哥中部地区的民间歌舞，它后来传遍全国，并成为墨西哥歌舞艺术的一个典型代表。

2. 非洲黑人的艺术

（1）建筑和雕刻艺术

古代非洲，不只是北非的埃及，以及其后的北非阿拉伯国家，还有中部和南部非洲的黑人国家，都先后给人类文化的发展作出了贡献，虽然各有大小，情况不同，但都是不可磨灭的事实。后来，与欧洲和亚洲比较起来，非洲显得落后了。在 14 世纪中叶发现了新航路以后，西方殖民列强开始对非洲各国进行侵略与掠夺，造成非洲陷入更加落后的境地。非洲文化的自然发展进程被破坏了或扭曲了，然而这并不意味着就此停滞不前，那种认为只需赞美古代非洲文化成就而不用提及近代非洲文化创造的观点是不妥的。首先，在艺术的领域里就应指出非洲人当时的新成果，不管数量是多是少。不过，这样做颇为困难，因为受到迄今为止的研究工作不够全面、深入和具体的限制。因此，在这里只能举若干例子，并且只作简单的说明。着眼点在于特别容易受忽视的黑非洲国家。

在建筑方面，首先可以看看中非当时的罗兹维王国 的石建筑物。罗兹维人在自 17 世纪后期起到 1834 年止统治的国度里，继承了中非地区先前已有的传统，采用自己设计的新式样，添造了一些富丽堂皇的石建筑宫殿，主要有德赫洛—德赫洛宫和纳拉塔利宫，其墙垣图案多姿多采，相当生动。在王国的另一行政中心克哈米，宫殿除了围墙外，还有荫蔽的过道。罗兹维人继承的是津巴布韦石建筑传统。津巴布韦位于南罗得西亚的西南部，那里有一群大型古建筑物，主体有二，一个是建在约 700 米高的山顶上的卫城，有 15 米高的堡垒，4—5 米厚和 10 米高的围墙。另一个是在它下面椭圆形建筑物（称为“圣堂”），也有围墙，里面有两座圆锥形塔，高 10 米。在这两大建筑物之间还有一些石屋遗址。这些建筑十分宏伟，都是用当地的花岗石块堆砌而成，不施灰浆，要有高度的技术水平和周密的劳动组织才能完成。它始建于 9 世纪，并不是在一个时期内就全部建成，而是经历了漫长岁月，一直到 17 世纪还在继续进行。在罗兹维王国期间，“圣堂”围墙经过改建，其东端外圈砌成双山纹图案，显得特别壮丽。一直到 19 世纪初，罗兹维人还在这里举行宗教仪式。所以我们在这里也应该提及它。另外，在罗兹维王国边境上的伊尼安加地区住有不少部落群，他们同样有一套别出心裁的建筑技术：

其领土包括现今马塔贝莱兰和马绍纳兰的大部分地区。

在海拔 5 千呎以上的高地上建造了以“地窖”（实际是关牲畜的围场）为中心的住宅群，住宅都是茅屋，建在“地窖”周围的高堤上，形成一种风格特殊的民居式样。

非洲的建筑成就还在沿几内亚湾的西非南岸的国家里出现。那里有个贝宁王国，16 世纪葡萄牙人记载说贝宁城是个工艺发达的城市，城周围长达 3 英里。17 世纪荷兰人报导说贝宁城街道宽阔，房屋鳞次栉比，王宫宏伟。贝宁同时以工艺品的制作称著，铜制铸雕、牙雕和木雕的艺术水平令人赞誉不止。在非洲大多数地区，木雕特别普遍，主要是小型雕像和面具，其传统源远流长，但在非洲炎热的气候条件下，能保存至今的木雕艺术品不可能是 17 或 18 世纪以前的制品。黑非洲部族众多，分散在不同地区，但制出的木雕艺术品在风格上常有共同的特点，例如形象鲜明，富有感染力；喜欢夸张，而又朴实轻盈。同时，各部族各地区又往往各具特色，例如多贡族的雕像动态优美，表情生动；因为部族中多擅长骑马，所以有骑马的雕刻品。又如鲍勒族喜欢把人像或头像与日常用具结合起来，人像小盒之类很常见，门户上和剑柄上常有浮雕，等等。除木雕、铜制铸雕和牙雕外，在一些部族里也出现了泥巴浮雕，例如埃维族的王宫在 18 世纪初就创作了精美的泥巴浮雕，以战争故事或寓言为主题。面具制作技巧也都很高超，艺术风格同样多姿多采。

（2）音乐和舞蹈

非洲黑人自古有自己的传统音乐和舞蹈。7 世纪以后它受到阿拉伯人带来的伊斯兰教文化的广泛影响，15 世纪以来欧洲人则把欧洲文化引进黑非洲，起初欧洲的教士企图反客为主，在宗教活动中禁止使用非洲音乐，但后来发觉通过非洲音乐能更快地实现传教的目的，改而利用当地的传统曲调，于是产生了有非洲音乐风格的赞美诗。同时，非洲人也逐渐熟悉了欧洲音乐和乐器。16 至 18 世纪可以说是非洲传统音乐和欧洲音乐不断相互交流和融合的时代。但是黑非洲地域广阔，各部族的文化传统本来就各有特色，接受外来影响（除阿拉伯和欧洲的影响外，还有犹太人以及印尼——马来人等的影响）的角度和程度又各不相同，所以各地区各部族的音乐千差万别，多姿多采。其中西非和中非的音乐的节奏复杂，富于变化；东非和南非的音乐特别喜欢用鼓，以鼓为“灵魂”，而且多声形式发达，调性明确。

非洲黑人热爱音乐，也擅长舞蹈。在 17 和 18 世纪的木雕人像和面具中，有大量反映歌舞的作品，例如有刚果的巴奎勒族的舞蹈面具等。非洲舞蹈分传统礼仪舞蹈和民间自娱性舞蹈。前者是为一定的宗教、祭祀、庆典和习俗的目的而跳的舞蹈，有相应的程式和严格的音乐造成一种神圣的气氛，作为传统文化的载体，代代相传，非常受重视。舞蹈的种类包括敬神舞、驱邪舞、割礼舞、葬礼舞、狩猎舞、耕种舞等。国王登基、宣布法令等也举行礼仪舞蹈。民间自娱舞蹈常常是即兴活动，有的是比赛项目，有的是表演，还有人人都参加的。舞蹈的伴奏乐器是以鼓为主的打击乐器，能使节奏强烈、动作丰富的特征得到充分发挥。在“长者歌手”的领唱下，人们还以合唱叠句的形式配合，有时伴以喊叫声，使气氛更加热烈。非洲黑人音乐和舞蹈，对于世界音乐和舞蹈文化的发展有重大贡献。17 世纪起，有 800 万非洲黑人被当作奴隶运往北美，他们大大促进了美国音乐的形成。此外，黑人歌舞还是现代西方许多流行音乐与舞蹈的重要渊源。

3. 大洋洲土著居民的艺术

大洋洲是以澳大利亚和新西兰为主，并包括周围或远或近的众多的岛屿和地区。在 18 世纪下半期欧洲移民大举进驻以前，这里只有土著居民，他们也有丰富的艺术创作活动，虽然大多处于原始文化阶段，但其成果不容忽视，是全人类的丰富多采的艺术宝库的组成部分。对于本书来说，这些成果中的哪一些是在 17 和 18 世纪取得的，这一问题比在非洲更难确定。不过，也不是连一点点办法都没有。

令人们感到庆幸的是，欧洲移民的来到新西兰时，没有使当地的土著毛利人的艺术传统完全中断，他们继续从事传统雕刻，制作带有雕刻图案的器具，如乐器、祭器、武器、饮具、烟斗等。以木雕为主，兼有石雕、骨雕。也在独木舟的船首、船尾和舵桨上以雕刻为装饰。他们喜欢刻人像，偏好螺旋形图案，也爱动物形象。在用于公共集会的建筑物里，这类雕刻既是装饰，也是某种象征。毛利人还擅长纺织和编织，妇女用的亚麻布常有美丽的花纹，麦杆编成的日用品，如篮子、盘子、扇子等，都有彩色图案。这一切，欧洲人在刚刚到达新西兰时都亲眼看到了，它说明包括 17 和 18 世纪在内的近代毛利人的艺术水平已经很高。

在大洋洲诸岛上，有的地方崇拜石文化。例如，汤加王国的首都郊外有一著名的石柱建筑，叫“哈安蒙加”，由两块巨大的珊瑚巨石相对而立，加上横卧的石条，形成高 5 米宽 6 米的石门，上面刻着许多奇怪的线条，可能是古代的天文资料。如果说这座石门是比 17 和 18 世纪早得多的时代（12 世纪左右）建成的，那么复活岛上的巨型石雕像就始刻于 7 世纪而延续到 17 世纪了。石雕像总数达到 600 多座，最高的近 10 米，最重的超过 80 吨，一般的高 4—5 米，重 4—5 吨。虽然已经考证到最迟至 1680 年复活岛居民仍热心于采石和刻像工作，但不知道为什么此后却停止了下来。在大洋洲的范围内，这是雕塑艺术的最高成就。然而不幸的是欧洲人到来以后，岛上土著居民几乎完全灭绝，现有岛民中极少是土著后裔，这使科学家研究这些石雕像的奥秘失去最好的“活档案”。

大洋洲土著居民的音乐和舞蹈艺术在日常生活中起着重要的作用，祭祀和庆典要以歌舞作为重要仪式，劳动之余也以歌舞娱乐。因为生活在广阔的大自然中，他们善于模仿动物的叫声和动作，如新西兰的毛利人最喜欢模仿鸟鸣，而澳大利亚的土著常以兽类的蹦跳方式舞蹈，同时化妆成相似的模样，系上“尾巴”；或者以舞蹈模仿狩猎、捕鱼等动作，表现劳动的过程。对许多土著来说都重要的，还有表演祖先的图腾舞和各种神人舞。各式各样的面具配合了歌舞化妆的需要，对渲染气氛起了很大的作用。

