

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

世界近代后期艺术史

 **eBOOK**  
内部资料 非卖品

## 内容提要

本书主要介绍世界近代后期这一历史时期内、绘画、雕塑、建筑和工艺、音乐、舞蹈、戏剧及书法等艺术门类的基本发展脉络，并对各艺术形式的主要艺术流派和成绩卓著的艺术大师，进行了重点介绍。

## 一、概述

世界近代后期这一特定的历史时期，无论就西方和世界范围而言，还是就中国而言，都是处于大动荡、大变革、大转折、大演变时代。西方资本主义由发展、确立到巩固，工业革命的胜利；亚洲、非洲、拉丁美洲和大洋洲反对殖民主义、争取民族解放和国家独立的斗争风起云涌，此起彼伏；中国沦于半封建半殖民地后，全国范围的反帝反封建斗争一浪高过一浪，到1911年，终于推翻了统治数千年之久的封建专制制度。经济基础和上层建筑的变革，必然给艺术带来新的因素，促使艺术也要相应地进行变革。艺术是时代的一面镜子，是各派政治力量和思想意识形态斗争的晴雨表，它形象生动地反映这一时代的风貌，跳动着这一时代的脉搏。从艺术本身的发展看，欧洲上承文艺复兴时期的艺术，下启现代主义和社会主义现实主义的艺术；在中国和其他殖民地半殖民地国家，上承本民族的古典传统艺术，同时吸收、融合西方艺术的精华，下启现代艺术。它们均处于一个过渡性的新旧交替期，在艺术发展史上占有重要的地位。

在欧洲18世纪末到19世纪70年代，艺术领域里经历了新古典主义、浪漫主义和批判现实主义三个主要流派相互斗争、递衍嬗变的过程。

18世纪末到19世纪前半期的新古典主义艺术，崇尚古希腊罗马的美学传统，讲究主题严峻，形式规范，轻视个性特征和感情，大多选用古代题材。在绘画、雕塑和建筑等艺术领域，新古典主义取得了重大的成就，首先开创了艺术的新时代——大众艺术的时代。到了19世纪中叶，由于新古典主义艺术过份追求形式上的虚饰和规范，失去了艺术表现自然生命的力量，因而必然会成为一种僵死的学院式的教条，不得不要受到浪漫主义和现实主义浪潮的冲击，陷入孤立和衰退的境地。

在资产阶级革命的推动中，19世纪上半期浪漫主义成为风靡全欧而占据主导地位的艺术思潮和流派。它是法国大革命和欧洲民族民主运动的产物，反映了资产阶级上升时期对个性解放的追求。许多资产阶级的艺术家，一方面在政治上反对封建专制制度，在艺术上反对束缚创作发展的桎梏——新古典主义；另一方面又对资产阶级革命成功后的现实感到失望，企图从想象和幻想中找出解决新的社会问题的“药方”，于是纷纷倾向于浪漫主义。其中一部分艺术家，站在没落贵族的立场上美化中世纪宗法式社会，攻击资本主义，这是消极浪漫主义的一派，但它一直是处于不为人们所重视的末流；另一部分艺术家崇尚自由解放精神，既否定封建社会的黑暗统治，也抨击资本主义的罪恶现实，将理想寄予未来，这是积极浪漫主义的一派，始终是这一时期欧洲艺术的主流，在各门艺术中均取得了令人瞩目的成就。

19世纪中期现实主义登上了欧洲艺坛，并且继浪漫主义之后成为主导的艺术思潮和流派。这股潮流因它对现实秩序的强烈批判而被后人称为批判现实主义。批判现实主义是资本主义社会矛盾深刻化和明朗化在艺术上的反映，是社会主义诞生前现实主义发展的最高阶段。其作品勇于触及敏感的社会问题，以现实主义的态度扩大了真实反映现实的生活面，揭露和批判了封建制度和资本主义社会的种种罪恶，塑造了形形色色具有典型意义的人物形象，从而揭示了社会生活的某些本质方面。有的作品还对劳动人民的悲惨遭遇深表同情。在艺术上，善于选取典型的生活现象，再现典型环境中的典型人物，丰富了艺术技巧和手法，增强了艺术感染力。批判现实主义的艺术家

大都属于中小资产阶级，他们世界观的核心是资产阶级的人道主义和个人主义。批判现实主义的成就主要体现在绘画、雕塑和戏剧上。

在中国，由于资本主义的发展和资产阶级的登上政治舞台，以及西方资本主义文化的输入，给艺术领域带来了新的因素。一定的文化（当然包括艺术）是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映。在这一时期，有反映帝国主义在政治上经济上统治或半统治中国的帝国主义文化，有反映半封建政治和半封建经济的半封建文化，也有反映新政治和新经济，替新政治、新经济服务的新文化。70余年间中国艺术发展的基本特点，就是紧密联系现实的政治斗争，资产阶级新艺术的兴起和它对帝国主义和封建主义艺术的斗争。资产阶级艺术在继承和发扬中国民族艺术传统、吸收、融合西方现代艺术上做了许多工作，于19世纪后期到20世纪初曾给中国艺坛带来一度繁荣的景象。但与资产阶级在政治上的软弱性一样，他们在文化上也是软弱的。随着辛亥革命的失败，资产阶级的新艺术也日益走上了衰落的道路。而真正彻底的反帝反封建艺术的旗帜，直到1919年“五四”以后，尤其是1921年中国共产党的成立以后，才为无产阶级高高地举起，然而尽管如此，资产阶级艺术在中国近代所起的进步作用，则是应给予充分的肯定的。

亚、非、拉美等殖民地半殖民地国家的情况与中国大体相同，也存在着帝国主义艺术（或称殖民主义艺术）、封建或半封建艺术和民族传统艺术、资产阶级民主主义新艺术。反对帝国主义和封建主义艺术，保护和发展本民族的传统艺术，创立适应新时代需要的新艺术，就成了这些国家艺术领域斗争的焦点。

英国诗人雪莱说过：“诗人和哲学家、画家、雕刻家、音乐家一样，在一定意义上他们是时代的创造者，在另一种意义上他们又是他们时代的造物。”在这一时期，在艺坛上涌现了一大批杰出的艺术家，在绘画上有安格尔、籍里柯、德拉克洛瓦、杜米埃、米勒、库贝尔、布留洛夫、伊凡诺夫、任颐、吴昌硕等；在雕塑上有卡洛瓦、普拉狄尔、丹热、吕德、巴里、卡尔波、普劳尔特、达鲁、夏普等；在音乐上有韦柏、舒伯特、柏辽兹、门德尔松、舒曼、肖邦、李斯特、梅森、福斯特、沈心工、李叔同等；在舞蹈上有布农维尔、塔莉奥妮、格丽西、博扎克娅等；在戏剧上有塔尔玛、拉歇尔、吉恩、欧文、德弗里恩特、莫恰洛夫、史迁普金、萨道夫斯基、勒梅特尔、萨尔维尼、罗西等；中国戏曲有程长庚、张二奎、余三胜、谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙等；中国书法和篆刻有何绍基、张裕钊、赵之谦、翁同和、吴大澂、刘熙载、钱松、黄士陵等。他们都以自己卓越的创作和表演，反映了这一时代的风貌，表达了人民的心声，丰富了艺术的宝库，推动着艺术的发展和繁荣，为人类文明作出了不可磨灭的贡献！

## 二、绘画

19 世纪的上、中期和鸦片战争以后的中国清代末年，是民族斗争和阶级斗争激烈与深入的时代，绘画艺术受到当时政治、经济、宗教、思想等各种因素的影响，表现出错综复杂的状况。以欧洲来说，法国成了当时绘画艺术发展的中心，各种流派此消彼长，演化嬗变，出现了争奇斗艳、异彩纷呈的繁荣兴盛局面：先是新古典主义绘画的兴起，继之以浪漫主义绘画，再继之以现实主义绘画，印象主义绘画也初露端貌。这些流派在一段时间里成为法国画坛的主导，出现了一大批卓有成就的画家，如安格尔、籍里柯、德拉克洛瓦、杜米埃、米勒、库尔贝等，他们以自己独具特色的绘画创作丰富了世界文化的宝藏。受法国影响，各流派在欧洲各国的长消兴衰各有不同，但总的趋势大体上与法国还是同步的，也涌现了一批个性鲜明的画家。在世界其他国家，民族传统绘画艺术和外来绘画艺术的相互渗透和融合，使画坛呈现出崭新的面貌。中国晚清的文人画有了新的发展，出现了上海画派和岭南画派，其中上海画派的任颐、吴昌硕起到了继往开来的作用，对中国近、现代画坛产生了深远的影响。而富有革命精神的太平天国绘画，为绘画艺术的发展开拓了新的天地。

### 1. 欧洲新古典主义画派和浪漫主义画派

#### （1）新古典主义画派

新古典主义画派，指的是 18 世纪后期至 19 世纪中叶，在欧洲各国兴起的绘画流派。它力求恢复古典绘画（主要是古希腊罗马绘画）的传统，强烈追求古典式的宁静凝重和考古式的精确，大量从古代神话传说中选取严峻的题材，与衰落的巴洛克、罗可可绘画相对立，代表着一股借复古以开今的潮流，同时也标志着一种新的美学观念的诞生。如同罗可可绘画的中心在法国一样，新古典主义画派中心也在法国。该画派是伴随着法国资产阶级革命的酝酿和爆发而发生和发展起来的，是一种与启蒙运动和理性主义相适应的绘画潮流。他们对古典绘画的赞美，并不是一种复古思想在作祟，而是为了借古喻今，古为今用，借古希腊罗马的英雄主义，迸发出现实斗争的激情。这就有如法国资产阶级的先进思想家们的赞美古代共和制，只是为了否定现存的封建专制统治一样。马克思曾对这种情况作过极为精辟的论述：“他们战战兢兢地请出亡灵来给他们帮助，借用他们的名字、战斗的口号和衣服，以便穿着这种久受崇敬的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面。”

所以，不难看出，在法国兴起新古典主义美术运动（其中以绘画为主导），是完全符合资产阶级革命的需要。新古典主义画派可分为前后两期：前期以路易·大卫为代表，还包括大卫的得意弟子席拉尔，德国的门格斯、考夫曼，英国的维斯特，俄国的布留洛夫、伊凡洛夫等，一般称为“革命的古典主义画派”；后期以安格尔为代表，在艺术上达到了新古典主义画派的顶峰，但在思想上脱离现实，追求纯艺术，已经成为资产阶级革命后因循守旧的艺术了，一般称为“新古典主义学院派”。限于历史分期，这里着重介绍新古

---

马克思：《路易·波拿巴的雾月十八日》，《马克思恩格斯选集》第 1 卷（下），人民出版社 1976 年版，第 603 页。

典主义画派最后也是最最有成就的绘画大师安格尔。

多米尼克·安格尔（1780—1867），生于法国蒙托邦。其父约瑟夫·安格尔是蒙托邦皇家美术院院士。自幼喜爱绘画和音乐。1791年进入图卢兹学院学习美术，1797年到巴黎进入法国皇家美术学院路易·大卫画室学习，1801年以《阿伽门农的使者》一画获罗马大奖。1824年展出《路易十三的誓愿》（为蒙托邦教堂绘制），受到官方赞扬，翌年被选为皇家美术院院士。以后两次去意大利悉心研究古典美术。1835—1841年任罗马的法兰西学院院长。1841年归国后，名声大振，任巴黎艺术学院教授多年，成为学院派领袖。在他82岁（1863）高龄时，蒙托邦赠予他黄金桂冠。关于对安格尔的评价，正如《西方美术发展史》的作者所说：“自他去世后，在关于他和他的艺术的评价的浩繁著作中，或极力吹捧，或全盘否定，褒贬不一，议论纷纷，持中庸之见者也不乏其人。其根本的原因是因为艺术家本人就是法国绘画史上一个最复杂最矛盾的混合物。他是大卫的学生和崇拜者，但他所坚持的新古典主义的艺术却与大卫相去甚远；他是浪漫主义的仇敌，但他本身却包含着浪漫主义的气质，只不过是他的浪漫主义与众不同，并常用古典主义标榜自己；他反对写实主义，但他却对自然作着不懈的探索；安格尔的名字好像已成了资产阶级大革命后最保守的代名词，但他自己却是一个勤奋不怠，并有所创造的艺术大师。”安格尔对革命毫无兴趣，他的绘画可算是一种唯美的古典主义，在艺术形式上强调塑造性和完整性，崇尚严整的古典形式美，尤以拉斐尔为典范，重理性而轻情感，重素描而轻色彩，与当时新兴的籍里柯、德拉克洛瓦为代表的浪漫主义画派尖锐对立。安格尔和德拉克洛瓦关于线条和色彩究竟哪一个是绘画主角的争论，构成了新古典主义画派和浪漫主义画派在技法上的分歧要点之一。安格尔的作品显示出严谨而深厚的素描功力，线条柔和、准确、洗炼，尤长于肖像画，所画女子裸体更是精彩绝伦。代表作有《荷马礼赞》、《皇座上的拿破仑一世》、《爱神与费梯达》、《贝尔登肖像》、《莫瓦铁雪夫肖像》、《土耳其浴室》、《浴女》、《泉》等。

18世纪中叶，英国皇家美术学院成为英国新古典主义绘画的重要阵地，担任院长的弗里德里克·雷顿（1830—1896）为其领袖。他曾长期在罗马、米兰、佛罗伦萨等地学习文艺复兴绘画大师的作品，以古代神话、文学、圣经和文艺复兴时期意大利生活为其创作题材，其严谨优雅的古典画风深得英国女王的青睐，首次在皇家美术学院展出的《圣母》一画，即为女王购去，不久被封为爵士。代表作有《蒲赛克出浴》、《被囚禁的安德列马克》等。

俄国新古典主义绘画的代表人物是布留洛夫和伊凡诺夫。

卡尔·巴甫洛维奇·布留洛夫（1799—1852），生于彼得堡一个装饰雕刻师的家庭，从小受到父亲严格的艺术教育，9岁被送到皇家美术学院幼儿班学习。1819年，他的初作《纳尔齐斯》一画显示了他非凡的才气。1822年因学习成绩优异而获公费出国深造，来到意大利。他崇拜文艺复兴时期大师们的作品，曾以三年时间临摹拉斐尔的壁画《雅典学院》。他早期的作品《意大利的早晨》、《意大利的中午》、《女骑士》等，以古典美为准则，把生活中的美加以理想化，表现技巧已相当卓越。他最成功的作品是《庞培城的末日》，曾携带此画游历欧洲，获得很大声誉。1836年回到俄国，被聘为皇家美术学院教授。其代表作还有《土耳其妇女》、《君士坦丁堡的甜水》、

《自画像》、《考古学家朗奇的肖像》等。

亚历山大·伊凡诺夫（1806—1858），生于彼得堡，父亲是学院派历史画家。11岁时入皇家美术学院幼儿班。幼年和青年时代，经历了1812年的卫国战争和1825年的十二月党人起义，深受当时进步思想的感染。1827年，他展出了当时轰动彼得堡的名作《约瑟夫在狱中为犯人详梦》，获大金质奖章，并准予公费出国留学。他1831年赴意大利，直到1857年才返回祖国。1831—1834年，完成油画《阿波罗及其心爱的小神》；1835年，又画完了《基督显圣》。这两幅画寄到彼得堡后，大受欢迎。后一幅画可说是布留洛夫《庞培城的末日》的姊妹篇，使他获得院士的称号。其代表作品还有《普赖阿姆向阿奇立斯恳求海克脱的尸体》、《阿比叶瓦大道的落日》等。

新古典主义绘画被19世纪的学院派视为典范，长期居正统地位。然而，由于它对远古和异国的热烈憧憬以及可能性的倾向，又使它构成为浪漫主义绘画的先驱。

## （2）浪漫主义画派

浪漫主义画派是19世纪前期在法国继新古典主义画派之后而兴起的一个绘画流派。“浪漫主义”（Romanticism）一词，来源于一种文学形式——“传奇”（Romans，西方用以称呼长篇小说），可见它最早出现于文学领域。19世纪30年代，正当共和与王政在法国激烈搏斗的紧张时刻，浪漫主义的高潮应运而生。作家雨果在他的剧本《克伦威尔》的序言中，阐明了浪漫主义的纲领和主张，使这篇序言获得了“浪漫主义运动宣言”的美誉。1830年，雨果的又一剧本《欧尔那尼》上演期间，发生了浪漫主义与新古典主义的大论战，更推动浪漫主义艺术的发展。浪漫主义绘画与整个浪漫主义运动思潮是一致的。它的形成，同样是与各社会阶层对资产阶级革命的失望，对“自由、平等、博爱”的希望幻灭，以及对当时的社会制度不满是紧相联系的。浪漫主义画派肯定人的精神世界的价值，争取个性解放，特别关注在资本主义制度下受压抑的个性和人权，表现在创作上就是强调艺术家的主观性和独创性，注重对人的精神世界的表达和对个性的描绘，用多种多样的个性美来替代唯一的“理想美”，这是对新古典主义一种最彻底的反抗。它否定现实，反抗资本主义社会，但却看不清未来的前途；有时展望未来，常常把希望寄托于空想的世界，寄托于遥远的国家、时代和远离现代的生活方式上，有时又回顾过去，对古老的中世纪生活方式依依不舍。这种状况之所以产生，是有它的历史根源的：因为资产阶级革命是不可能真正实现“自由、平等、博爱”的，而无产阶级革命运动又尚未成熟。

作为新古典主义画派的对立面，浪漫主义画派在创作方法上反对新古典主义者那种冰冷的理性描写和公式化、概念化的画风，鄙视古希腊、罗马的艺术规范和法则，强调表现人的丰富多彩的个性特征，多从现实生活、文学名著和民间传说中选择惊人的事件作为题材，运用想象与夸张进行无拘束的描绘，构图以动荡变化取胜，色彩丰富、强烈，色调饱满、明朗，洋溢着激越的感情。浪漫主义画派虽然活动的时间不长，但它曾多方面地给予了绘画和其他艺术以巨大而经常是有益的影响，它的优秀传统曾经培育了19世纪后半叶乃至20世纪许多先进艺术家的创作。

浪漫主义绘画一般可分为三个时期：第一个时期是先浪漫主义，以英国的科普斯、克罗姆、格廷、康斯特布尔、泰纳、弗塞利、布莱克、帕尔默、

斯塔布斯，法国的普吕东，意大利的皮纳内西，德国的卡斯腾斯、奥托、弗里德里希，西班牙的戈雅等为其代表；第二个时期为浪漫主义盛期，主要代表人物为籍里柯和被称为“带着满身血污、冲进美术厅堂的一头狮子”的德拉克洛瓦；第三个时期为浪漫主义后期，这时，浪漫主义绘画像海浪退潮那样，逐渐地减弱了，主要画家有意大利的卡尔内瓦利、英国的斯科特，德国的列塞尔等。这里主要介绍戈雅、籍里柯和德拉克洛瓦这三位最有成就的浪漫主义画家。

弗兰切斯科·约瑟·德·戈雅（1746—1828），生于西班牙阿拉冈省萨拉戈沙城附近的芬德托尔斯村。从小在僧侣办的学校学习，学画圣像画。14岁入卢桑——马丁内斯画室学画。18岁到马德里，后随一队西班牙斗牛士前往意大利，刻苦学习文艺复兴时期的古典绘画艺术，1771年在意大利帕尔玛艺术学院的竞赛获二等奖。同年返回祖国，开始在故乡教堂画壁画。1776年进入马德里的巴尔夫拉皇家织造厂，担任绘制壁毯草图的工作。1780年，他成为皇家美术学院院士，后被正式任命为宫廷画家。作为浪漫主义画派的先驱，戈雅的创作生涯可分成三个时期：早期（1808前），为苦闷呐喊时期。他最早为织造厂设计的壁毯草图，气氛轻松，色调明快，多描绘节日与游乐场面，以后开始涉及社会问题，逐渐由轻松转向严肃的思考。进入90年代，受法国大革命和启蒙主义学说影响，开始对西班牙的腐朽制度表示愤怒和不满，由彷徨转向呐喊，其代表作品有《疯人院》、《穿衣的玛哈》、《裸体的玛哈》、《查理四世一家》和铜版组画《加普里乔斯》。中期（1808—1814），为热情战斗期。他坚定地站在人民的立场，反对拿破仑军队的入侵，揭露西班牙上层的屈辱投降，以极大的热情讴歌了战斗中的人民，代表作有《1808年5月2日的起义》、《1808年5月3日夜枪杀起义者》和第二部大型铜版组画《战争的灾难》。这些不朽的名作，真实地记录了西班牙人民可歌可泣的斗争和流血的场面，愤怒地控诉了贵族投降派的卖国行径。后期（1814年后），为憧憬希望时期。当时正处于斐迪南七世复辟年代，人民重新陷于深重的苦难之中，他创作的《巨人》、《来自黑暗中的光明》、《抱水罐的姑娘》等，寄托了对未来的希望。此外，还绘有素描组画《囚犯们》、壁画《聋子之家》12幅、铜版组画《迪斯巴拉提斯》等。戈雅的绘画艺术不但为浪漫主义绘画开辟了道路，同时也给批判现实主义绘画提供了有益的启示。

底奥多尔·籍里柯（1791—1824），生于法国鲁昂，幼年随全家迁往巴黎，1808年从画马名家韦尔内学画。1810年入盖兰画室，与德拉克洛瓦相识，常去卢佛尔博物馆临摹古代大师的名作。从青年时代起他对马和赛马很感兴趣，常用速写出色地抓住马在运动中的姿态，他得金质奖章的《轻骑兵军官》就是在21岁时画的。1814年展出《受伤的重骑兵》。1817年创作了第一批动物石版画。他在1818年春夏之交创作、于1819年在国家沙龙（法国的艺术展览会）上展出的《梅杜萨之筏》，被看成是浪漫主义绘画的重要代表作，标志着浪漫主义画派的真正形成。这幅画引起了美术界和舆论界的热烈论战，它所反映的是法国巡洋舰梅杜萨号在非洲海岸触礁沉没的事件。1816年7月，载有400余人的梅杜萨号，因政府任用对航海一窍不通的贵族为船长而触礁，船长和高级官员乘救生船逃命，被撇下的乘客、水手在临时搭制的木筏上飘流13天，获救时仅10余人。取自现实生活题材的这幅作品，表现了画家对人类命运的关注和人道主义精神，暴露了无能的法国政府的过失，从而使它具有强烈的政治引喻意义。作品中前倾与后倾的两个三角形，



光和影的强烈对照，把情景表现得怵目惊心，充满了悲剧性的力量；加之翻滚的海浪和云雾，整幅画与新古典主义画派静止、肃穆的风格迥然有异。它的出现，使得被新古典主义束缚的法国绘画耳目为之一新。籍里柯只活了 33 岁，他短暂的一生给人类留下的艺术遗产有 191 幅油画、180 余幅素描、100 余幅石版画和 6 件雕塑，其中《赛马》、《奴隶市场》和石版画《伟大的英国》等都广为人们所称道。

维克多·欧仁·德拉克洛瓦（1789—1863）生于法国沙朗通——圣莫里斯。父亲是曾参加法国大革命的律师和外交官。他自幼喜爱文学、音乐和绘画。1816 年入盖兰画室学习，经常到卢佛尔博物馆参观，研究米开朗基罗、提香、伦勃朗、鲁本斯、康斯特布尔的作品。这时，他认识了浪漫主义绘画的先驱籍里柯，并深受其影响。他的成名作——1822 年在沙龙展出的《但丁与维琪尔》（又名《但丁的小舟》）便是受籍里柯名作《梅杜萨之筏》的启示而创作出来的。该画取材于但丁的《神曲·地狱篇》，描写但丁和维琪尔坐着大船从地狱湖的风浪里魔鬼们身旁游过的情景，表现了善与恶的矛盾。那些在浊浪中翻滚的恶魔们，让人想起但丁原诗中的话：“……许多自命为大人物的，将如蠢猪一样在这里遗臭万年。”这幅画的出现引起了巴黎艺术界的巨大骚动，一切进步势力极力支持和赞赏它，而保守势力则尽其嘲讽、攻击之能事。1824 年，他又创作了《希阿岛的屠杀》和《迈索隆其废墟上的希腊》两幅油画，直接反映了希腊人民反对土耳其侵略的民族解放运动的历史事实、热情讴歌了为了祖国的独立和自由而英雄捐躯的希腊志士们。如果说《但丁和维琪尔》是浪漫主义画派向新古典主义的挑战的话，那么后两幅画则是浪漫主义向新古典主义斗争更加尖锐化的表现，甚至可看成是浪漫主义对新古典主义的最后通牒。德拉克洛瓦 1830 年创作的《自由领导着人民》是他最优秀的作品，把浪漫主义运动推向了顶峰。画家以奔放的热情歌颂了这次工人、知识分子和小资产阶级参加的革命运动。在表现手法上大胆地把比喻和现实结合起来，高举三色旗象征自由神的妇女形象在这里突出地体现了浪漫主义的特征，这种浪漫主义因素与四周真实环境的结合使得浪漫主义和现实主义有机地交融在一起。争取自由的主题，强烈的激情，色与光互相融合的对比，潇洒奔放的笔触——这一切，就是这幅画的成功之处。它的问世，有如这个年代雨果的戏剧《欧尔那尼》上演宣告新古典主义戏剧的彻底破产一样，也宣告了新古典主义绘画的彻底破产，使他站到了浪漫主义画派的最前列。由于对现实的不满，他于 1832 年非洲旅行写生。此后，他的作品转向追求异国情调和从古代神话中寻求寄托，先后创作了《阿尔及尔妇女》、《摩洛哥犹太人的婚礼》、《塔耶堡之战》、《十字军进入君士坦丁堡》、《猎虎》、《狮子的狩猎》等。他虽不是肖像画家，但却画了一些非常出色的肖像画，除《自画像》外，《肖邦像》、《乔治·桑像》都是生动而准确地抓住对象精神面貌的杰作。德拉克洛瓦一生创作了 853 件油画，1525 件粉画和水彩画，6629 件素描和许多石版画、腐蚀版画以及装饰巴黎宫廷和教堂的壁画等，总计约万幅。欧洲的浪漫主义绘画在反对新古典主义的斗争中形成了自己鲜明的特征，而这些特征在德拉克洛瓦的作品中得到充分和完备的表现。德拉克洛瓦一生创作的那些充满浪漫主义非凡气质、富于激情和令人回肠荡气的绘画，成了世界艺术宝库中具有永恒魅力的珍品。

德拉克洛瓦在 1858 年曾写道：“泰纳和康斯特布尔都是真正的革新者，他们越过了过去风景画家走过的道路。我们的画派，在这方面人才济济，从

他们的榜样中，我们得到了莫大的教益。”的确，康斯特布尔和泰纳，将油画艺术从传统的古典样式中解放了出来，开创了油画艺术现代化的道路，影响了整个 19 世纪的欧洲画坛。从英国本身来说，其浪漫主义绘画主要体现为风景画的发展。正是由于康斯特布尔和泰纳的努力，才使得英国风景画的抒情风格在 19 世纪上半期得以形成。

约翰·康斯特布尔（1776—1837），生于萨福克州一个乡村磨坊主的家庭，故乡优美的自然景色对他的风景画创作有很大影响。1795 年，他来到伦敦皇家学院学习，临摹格廷、法林顿和荷兰风景画家的作品，掌握其技巧和方法。1802 年，皇家美术学会的展览会首次展出他的作品《风景》，受到好评。1805 年创作的祭坛画《基督赐福幼儿》。1810 年因《白马》一画获美术学院候补院士称号。1824 年，他创作的《干草车》、《英国的运河》和《罕普斯塔特郊外》三幅风景画参加了在巴黎举行的美术展览会，在法国浪漫主义画家中引起极大反响，其中尤以《干草车》最为轰动，获这一年巴黎沙龙金质奖章。据说德拉克洛瓦当时正在创作《希阿岛的屠杀》一画，见到康斯特布尔的《干草车》后，马上修改了他画上的天空，并在日记中说：“康斯特布尔给了我一个优美的世界”。1826 年，他创作了另一部代表作《麦田》（又名《乡村小径》），表现普通人平凡的劳动画面，充满生活气息。1829 年他被选为美术学院正式院士。其他重要作品还有《山谷田庄》、《滑铁卢大桥的揭幕礼》、《韦默河海湾》等。

威廉·泰纳（1775—1851），是伦敦一个理发师的儿子。童年时已表现出绘画天才，从画地形图开始了艺术事业。15 岁时第一次在皇家美术学院展出水彩画，21 岁展出油画《海上渔人》，次年又展出《密尔班克的月光》。25 岁时成为皇家美术学院候补院士，28 岁选为正式院士。泰纳一生酷爱旅游，先后去过意大利、法国、比利时、德国、瑞士、威尔士的城市和乡村，大大开阔了他的眼界，丰富了他的创作源泉，并从各国绘画作品中汲取营养，形成自己独特的艺术风格。其代表作有《迦太基帝国的没落》、《埃及的第五次瘟疫》、《战舰归航》、《穿过雨雾的蒸汽火车》、《帕维尼的日出》、《风暴中的轮船》等。

在谈到这一时期英国绘画时，就不能不提到“拉斐尔前派”。它是 1848 年由英国三位青年画家亨特、罗塞蒂和密莱斯发起组成的一个画派。他们反对英国古典学院派陈陈相因的艺术，认为拉斐尔之前文艺复兴早期作品具有朴素自然之美，在绘画上特别推崇乔托，标榜为艺术创作的真正道路。该画派倡导直接研究大自然，创造了某些新的技法。其中主要的是在湿的白底子上运用大面积的亮色，产生特殊光亮的装饰效果，对细节精雕细琢。其创作一般取材于圣经故事、神话传说和富有基督教思想的文学作品，以表现理想甚至是幻想的世界。他们强调艺术的思想 and 道德教育作用，但其作品本身却缺乏感人的力量。该画派较有影响的作品有亨特的《世界之光》、《克罗迪和依萨贝拉》、《巴格达拉希德的黄金时代》，罗塞蒂的《圣玛利亚的少女时代》、《贝娅塔·贝娅特利齐》、《但丁之梦》，密莱斯的《伊萨贝拉》、《在双亲家中的基督》、《盲女》，布劳温的《再见吗，英国》、《劳动》等。拉斐尔前派是复古主义和浪漫主义的混合物，成员之间很少有共同点，又缺少共同的理论基础，因此，1853 年以后，这个绘画流派也就自行解体了。此后，还出现过进一步把艺术变成理想的说教的“新拉斐尔前派”，其代表画家有布—琼斯、阿瑟·休斯、莫里斯、克莱因等。

## 2. 欧洲现实主义绘画的兴盛

继新古典主义绘画和浪漫主义绘画之后，于19世纪30—70年代，在欧洲又掀起了一股强大的现实主义美术思潮。这一思潮最早起源于法国，其中心也在法国，尔后波及到其他国家。就整体情况来看，这一时期现实主义美术的成就主要体现在绘画方面。

现实主义一词，至今在译法上仍有分歧，有人主张译作“写实主义”，因而现实主义绘画也有翻译成“写实主义绘画”的。现实主义一般包括两方面的涵义：一指艺术的创作方法；二指艺术的具体表现手法。欧洲现实主义绘画中两者兼而有之。

现实主义作为一种时代的文学艺术思潮和流派，最早出现在西欧的文学创作中。1831年，法国作家司汤达的小说《红与黑》的出版，标志着文学上现实主义的出现。1836年，在英国出现了狄更斯的现实主义作品《匹克威克外传》；同年，在俄国也出现了果戈里的《钦差大臣》。巴尔扎克、左拉、莫泊桑的创作，则使法国的现实主义文学成为欧洲文学运动的主流。

与现实主义文学相呼应，19世纪的欧洲现实主义绘画源出于16、17世纪的卡拉瓦乔和荷兰画家们。18世纪的夏尔卡和以后的大卫、青年安格尔的作品中，都带有现实主义的因素。即使像德拉克洛瓦这样的浪漫主义绘画大师，尽管对新生的现实主义绘画有抵触情绪，然而在他的一些作品中，明显地带有现实主义的气质。由此看来，现实主义绘画并不是突然产生的，而是在继承并发扬传统的基础上悄悄地出现在历史舞台上的。它也不像浪漫主义绘画那样经过同新古典主义的激烈斗争才不断发展起来，而是由最初的自发，通过创作实践逐渐变成自觉，其后再由批评界给予理论上的论证的。1850年，法国小说家尚弗勒里第一次用“现实主义”来标明当时的新文艺。他写于1853年的《现实主义》一书，对现实主义艺术的特征作了具体的论述。1855年，巴黎举行的世界名画展拒绝了库尔贝的两幅重要作品。库尔贝在同情者的资助下，在展览会附近搭起了“现实主义展览馆”的棚子，展出了自己的40余幅作品，同时发表了著名的《现实主义宣言》，提出艺术应真实地表现现实生活，并骄傲地宣称：“现实主义就其本质来说是民主的艺术。”直到这时，由杜米埃等人不自觉兴起的现实主义绘画，才逐渐变成一种自觉的创作流派和运动。

30—40年代的法国巴比松画派，是风景画中现实主义的代表。巴比松是巴黎近郊的一个小村，紧靠风景幽美的枫丹白露森林。当时一些法国青年画家不满七月王朝统治下的现实生活和僵化了的学院派新古典主义绘画，希图通过描绘自然风光来寄托民族情感和自由理想，常到这里小住或定居下来写生、作画，形成了巴比松画派。该画派博收荷兰、英国风景画之长，但植根于法兰西本土之中。他们厌倦都市生活，信奉“回到自然”，主张走出画室，到大自然中去直接写生，描绘动人的自然风光，创作了许多出色地表现法国绮丽多彩的景色、赞美人民平凡生活的现实主义作品，以新的精神开辟了法国民族风景画的道路，并且成为印象派风景画的先导。其代表作家有罗梭、迪亚兹、杜普雷、杜比尼、特洛扬等。其中最能体现巴比松画派精神的是提奥多尔·罗梭（1812—1867），代表作有《枫丹白露森林的入口》、《诺曼底的集市》、《岩石上的橡树》等。

现实主义绘画最有成就、影响最大的是法国的杜米埃、柯罗、米勒、库尔贝，本节将一一予以介绍。此外，还有法国的让隆、沙尔莱、基斯、布列同、列帕什；德国的许布纳尔、门采尔、莱布尔；俄罗斯的费多托夫、别罗夫、克拉姆斯柯依；瑞典的佐恩；匈牙利的蒙卡奇；波兰的马特义科；罗马尼亚的格里高利斯库等。

阿诺列·杜米埃（1808—1879），生于马赛一个玻璃工匠之家，后随家迁居巴黎。曾为书店学徒，通过自学养成画生活速写和记忆画的习惯。从1830年起参加法国左翼报刊的漫画工作，以进步的共和主义者的立场，向保皇派、君主立宪派和新波拿巴派进行斗争。他自1830年开始，以罗惹林的笔名在《漫画》、《侧影》等杂志上发表肖像画和讽刺画。1832年因创作讽刺国王路易·菲利浦的漫画《高康大》和讽刺最高法官别尔西的漫画《洗衣妇》而被捕入狱。1834年里昂工人起义失败，发表《立法肚子》、《出版自由》、《1834年4月15日的特朗斯诺宁街》等政治讽刺画，对反动统治阶级的卑劣和残暴进行了无情的抨击和控诉。其中《出版自由》塑造了印刷工人的高大形象，这是西方绘画史上最早塑造的以主人翁姿态登上政治舞台的无产者的光辉形象，有重大历史意义。1835年政治漫画遭查禁后，他转向社会风俗画的创作，主要作品有《卡通》、《表情速写》、《人间喜剧》、《你饿肚子……不是理由》、《司法人员》等，揭露了资本主义社会和资产阶级的种种恶习、丑态。1848年革命使杜米埃得以重新创作政治漫画，1851年路易·波拿巴政变后，又被迫停作政治漫画而进行生活漫画和油画的创作。这一时期的重要作品有《起义》、《街垒中的家庭》、《逃亡者》、《三等车厢》、《唐·吉珂德》等。巴黎公社期间被选为公社艺术家联合会委员。公社失败后画了许多政治漫画，继续同反动分子和黑暗势力斗争。晚年贫病交加，生活潦倒，但仍严正地拒绝拿破仑三世为企图收买他而颁发给他的荣誉军团勋章。他一生创作4000多幅漫画，900多幅油画、水彩画和素描，以及60多件小雕塑。其艺术活动表明他是一位进步的现实主义画家，杰出的讽刺画大师，在19世纪欧洲现实主义美术运动中占有重要地位。

卡米尔·柯罗（1796—1875），生于巴黎一个时装店主的家庭。年轻时一度从商。26岁后师从米夏隆、贝尔坦学画，29至32岁到意大利旅行写生，创作了《罗马会场古迹》和《罗马竞技场》等油画。1829年回国后经常到各地旅行，主张“面向自然，对景写生”。1834年曾二访意大利。1835—1840年主要在巴比松从事创作，与巴比松画派的画家往来密切。1843年三访意大利，以后还去过荷兰、瑞士和英国。1846年被授予荣誉军团勋章，1864年被选入国家沙龙评选委员会，成了画坛德高望重的元老。柯罗一般不关心政治，但在1870年普法战争期间表现了高昂的爱国热情，1871年巴黎公社时被选为公社艺术家联合会名誉委员。柯罗一生创作3000多幅作品，既有油画，也有素描、水彩画和铜版画；主要是优美的风景画，也有杰出的人物画。重要代表作有《沙漠中的夏甲》、《荷马和牧羊人》、《拉罗谢尔》、《泉边的布勒通妇女们》、《孟特芳丹的回忆》、《戴珍珠的女人》、《杜埃的钟楼》等。柯罗是19世纪法国最伟大的风景画家。他的创作，包含有新古典主义和浪漫主义的因素，但其基础则是现实主义。他在法国民族风景画中所起的作用是独特的，并给后来印象主义画派以有益的启迪。

法朗索阿·米勒（1814—1875），生于诺曼底半岛格鲁什村一个自耕农家庭。自幼参加田间劳动。18岁来到瑟堡从当地画家习画，23岁获瑟堡市议

会的奖学金，赴巴黎师从德拉罗什学画，但更吸引他的是卢佛尔宫的名画。1848年，他在“自由沙龙”展出第一幅以农村劳动为主题的风俗画《簸谷的人》，从此走上独立创作的道路上。1849年，带领妻儿定居巴比松，与巴比松画派的画家交友深厚。他一边耕作，一边作画，农民生活成了他唯一的创作题材。他曾写信给他的友人——社会主义者桑雪说：“无论如何，农民这题材，对于我是最合适的，作为社会主义者的你，也许会赞成的吧！因为在艺术上，最能动我心者，是人！”他的作品几乎全是农民的劳动生活和大地风光，歌颂了农民勤劳、淳朴的性格，揭露了剥削制度的残酷，因而遭到官方美术界的诋毁。部分作品中的人物具有宗教感情。画风以质朴、凝重、富有抒情气氛见称。他一生留下了大量的油画和素描，代表作有《播种者》、《拾穗》、《晚钟》、《扶锄的人》、《牧羊女》、《喂食》、《学步》、《死神和樵夫》、《葡萄园中的休息》等。米勒在绘画中确立了真实地反映农民日常生活和艰苦劳动的新型风俗画，因而被称为农民画家。他对法国乃至欧洲现实主义美术运动的蓬勃发展，作出了巨大的贡献。

居斯塔夫·库尔贝（1819—1877），生于奥尔南一个农场主家庭。祖父是参加过1789年大革命的雅各宾党人，对他有较深影响。他早年学过法律，以后改学美术。1839年来到巴黎，除向几个画家学画和临摹一些美术馆中的名画外，把主要精力用于观察社会生活。早年油画带有浪漫主义色彩，但主导倾向是以写实的手法去真实地反映客观对象，作品有自画像以及带自画像性质的油画，如《带黑狗的自画像》、《受伤的男子》和《奥尔南午饭后的休息》等。后一幅画曾于1849年的沙龙中展出，获二等奖，并为国家收购。1848年参加六月起义，失败后回家创作了许多反映劳动人民生活的作品，如《石工》、《奥尔南的葬礼》、《乡村姑娘》、《筛麦的女人》、《集市归来》、《帕拉沃斯海景》、《库尔贝先生，你好！》、《画室》等，其中《石工》满怀同情地表现了贫苦工人的艰苦劳动，是首先大胆揭示资本主义不是天堂的最真实的宣言书，成了现实主义绘画的里程碑；《奥尔南的葬礼》则表现了一群普通的奥尔南农民的群像，送葬男女深切哀悼的表情和教士们冷冰冰的面容形成鲜明的对照。这两件作品1850年与另外六幅油画一起展出沙龙时，立即受到官方美术界的猛烈攻击，有人说画家将“下等的劳动者”和“卑俗的乡下佬”引到“高贵的”艺术殿堂中来，说这是“无文化”的表现。与此同时，进步的社会舆论则给予画家以热情的支持，如普鲁东赞扬这些画有深刻的政治意义和社会意义，尚弗勒里也认为是库尔贝一生创作中最复杂也是最成功的作品，画中的人物和道具都有一定的寓喻。画家本人在致友人信中对《画室》作了这样的解释：“（在画室中）我在中间作画。右边是我的同道，我的朋友、工人们、热爱世界和热爱艺术的人们。左边是另一个世界，日常生活的世界，人民、忧愁、贫困、财富，以及那些损害他们的人，还有生活在死亡边缘的人们。”1855年，巴黎万国博览会拒绝展出他的《奥尔南的婚礼》和《画室》，库尔贝作出了前所未有的强烈反应。得到朋友们的资助，他在博览会对面搭起一座大棚，举办一个挑战式的个人画展，名为“现实主义展览馆”，展出了他的40余幅作品，并且印发了目录册和前言。前言就是《现实主义宣言》，公开阐明自己的现实主义艺术主张，明确提出“创造活的艺术，这就是我的目的。”这是19世纪西方美术史中一个有

历史意义的重大事件，产生了深远的影响。60年代前后，库尔贝主要画了一些风景画、肖像画、静物画和人体画，如《泉》、《蒲鲁东像》、《会议归来》等。1869年，他的作品在慕尼黑万国博览会上受到热烈欢迎，考虑到他的国际影响，拿破仑第三授予他荣誉勋章被其拒绝。他说：“我是一个共和主义者，不接受帝王的恩赐！”1871年参加巴黎公社的斗争，当选为公社委员和美术家联合委员会主席。公社失败后被捕。晚年亡命瑞士，客死异邦。库尔贝是现实主义画派的核心人物，他将自己的创作与法国人民的革命运动紧紧地联系在一起，确立以反映生活的真实为创作的最高原则，这是有重大历史进步意义的。他的理论和艺术实践，对19世纪其他现实主义画家和以后的印象主义画家，都产生过很大的影响。

19世纪40—60年代的俄罗斯进步文化艺术有了新的发展，这就是反映当代生活、深入揭露和鞭挞社会丑恶，为人民群众代言的批判现实主义的兴起。在绘画领域出现了费多托夫、阿庚、普良尼施尼科夫、涅夫列夫、彼罗夫等一大批批判现实主义画家，创作了许多具有深厚人民性和现实意义的作品，其中尤以费多托夫最为突出。

安德烈耶维奇·费多托夫（1815—1852），生于莫斯科郊区一个退职军人家庭。11岁进陆军幼年士官学校，18岁毕业后到彼得堡近卫军芬兰团队服役，1835年考入皇家美术学院业余夜校。早期作品多为版画，如《炮兵演习》、《近卫军露营》、《有存摺的未婚妻》等。1848年退役从事专业绘画，题材多来自现实生活，他以犀利的画笔，通过生动逼真的细节描绘，对俄国社会的时弊和丑恶现象，进行深刻的揭露和尖锐的嘲讽，从而奠定了俄罗斯绘画的基础。代表作有《初获勋章的人》、《年轻寡妇》、《过于挑剔的未婚妻》、《再来一次、再来一次》、《贵族的早晨》等。

19世纪中、后期最重要的德国现实主义画家，当属门采尔。

阿道夫·门采尔（1815—1905），生于德国布雷劳斯一个印刷工人家庭。13岁开始自学绘画。40年代以前，根据歌德的诗《画家命运之波折》创作过一套石版组画。1839—1842年，受雇为《菲特烈大帝史》一书作插图。1848—1849年，柏林爆发的资产阶级民主革命遭到复辟王朝的镇压，他画了《三月死难烈士的葬礼》，真实地纪录了这一悲壮的历史场面，表达了对人民革命的敬意。尔后，他还创作了历史画《菲特烈大帝生平》组画。门采尔艺术成就最高的是那些直接取材于现实生活的作品，代表作有《阿雷布特亲王的宫殿花园》、《波恩—波茨坦铁路》、《操场剧院》、《维罗拉市场》、《霍夫加施泰因的礼拜行列》等。他创作的大幅油画《轧钢工厂》，是德国美术史上反映工业革命的划时代作品，真实地描绘了热火朝天的劳动场面，讴歌了产业工人的劳动创造精神，具有重大的现实和历史意义。晚年，他荣任柏林大学荣誉校长，政府还授予他布雷劳斯荣誉公民和柏林荣誉公民称号。

### 3. 中国文人画的发展和太平天国绘画

中国在鸦片战争以后，随着封建社会的没落衰亡，帝国主义列强的入侵，民主革命浪潮的高涨，绘画领域也发生了一些新的变化。视为正宗的传统文人画派和皇室扶植的宫廷画日渐衰微，而辟为通商口岸的上海和广州，这时已成为新的绘画要地，出现了“上海画派”和“岭南画派”，它们强调从民间美术和外来艺术中汲取营养，使中国绘画呈现出超迈古人的雅俗共赏的新

格局。

另一方面，新的阶级力量要求新的艺术为它们的政治斗争服务，从题材选择、表现形式和艺术效果都力图变而化之，在这方面太平天国的绘画最为突出。

### （1）上海画派

19世纪中叶，上海经济发展迅速繁盛，很快成为中国最大的工商业城市。张鸣珂的《寒松阁谈艺琐录》指出：“自海禁一开，贸易之盛，无过上海一隅。而以砚田为生者，亦皆于于而来，侨居卖画。”上海经济的迅猛发展，使这里成为了新的绘画市场，吸引了江浙一带的专业画家，麇集于此。这些画家，师承不同，各有专长，虽有受“小四王”、“后四王”影响的名家，但居主导地位的，则是被称为“上海画派”（又称“海上画派”或“海派”）的群体。他们适应新兴市民阶层的审美需要，锐意求进，大胆革新，善于把诗书画一体的文人画传统与民间美术传统结合起来，又从古代刚强雄健的金石艺术中汲取营养，将明清以来大写意水墨画技艺与强烈的色彩相结合，从题材内容、风格技巧等方面都形成了新的风尚。这个画派，以沪上“三熊”（朱熊、张熊、任熊）开其先河，形成后大致可分前后两期。前期的代表画家有虚谷、赵之谦，“海上三任”（任熊、任薰、任颐），以任颐（伯年）为高峰；晚期则以吴昌硕为巨擘，蒲华也取得了较高的艺术成就。

虚谷（1824—1896），本姓朱，名虚白，字怀仁，出家为僧后以虚谷名，号紫阳山民、倦鹤、室名觉非庵、三十七峰草堂等。安徽新安（今歙县）人，移居江苏广陵（今扬州）。曾任清军参将，参加过镇压太平天国革命。常往来于扬州、苏州、上海之间，以卖画度日。虚谷性格孤傲，非交往相知深者，不易得到他的佳作精品。每到一地，求画者云集，画卷即罢。他擅画花卉、蔬果、禽鱼、山水，亦工人物肖像。其花鸟虫鱼画师承华岳，运用枯笔逆锋作颤动的线条，落笔冷峻，似续似断，形成一种“清虚”的笔墨韵味，富于动态，清新可人，《绿竹松鼠图》、《蜀葵果品图》、《梅鹤图》、《枇杷》、《水仙》、《杨柳八哥》、《松鹤菊花图》、《水面风波鱼不知》等均为珍品。其山水画受渐江影响，用笔一如花鸟，洒脱清秀，《观潮图》、《日长山静图》等都富有特色。其人物肖像画，造型准确，神态生动，注重色彩烘染，用墨不多，面部具有一定的立体感，而衣纹及背景用笔却较简率，代表作有《葑山钓徒图》、《沈麟元像》等。虚谷的画，构图虚实相生，善于处理空间，敷彩清淡，又间用重色点醒，形成一种质朴而耐人寻味的艺术格调。论灵巧，似不及任颐，但在艺术上的令人耐看，却是晚清画苑中的第一家，故评者谓其“画有内美”。

赵之谦，生平事迹详见第十章“中国书法”中的介绍。他是书法、篆刻大家，并将书法、篆刻上形成的古拙风格移入绘画，使长期流行的那种柔媚、纤细的画风一变而为清末大写意花卉画的挺拔、峻峭、浓艳与厚重。在色彩上则吸收民间赋彩的一些优点，变清淡为艳丽。他的花卉画，除传统题材外，还喜画温州、福州等地的奇花异草，如葵树、绣球、铁树等，并扩大到日常蔬菜，如白菜、萝卜、地瓜、蒜头等。代表作有《紫藤萱草》、《红梅图》、《瓠中物产图》、《异鱼图》、《延年益寿》（菊）和《大华峰头玉井莲》等。他还偶画人物，最为人称道的是扇面画《钟馗》，有如漫画，以鬼喻人，是讽时佳作。赵的绘画布局经营独特，构图饱满严整，而且诗、书、画、印

有机结合，流露出淋漓痛快、生动的情趣，形成了海派的基调，故有“前海派”之称。

“三任”，为任熊、任薰兄弟及其学生任颐的统称。其兄任熊（1822—1857），字渭长，号湘浦，浙江萧山人。少时家贫，曾从村塾师学画行像多年。后为姚燮推重，邀至家中一年多，创作了《大梅山馆诗意图册》120幅。后与兄弟任薰寄寓苏州，在上海卖画为生。任熊擅长画人物，兼工花鸟和山水，主要师法陈洪绶，并形成个人风格。画风高古谨严，笔力刚健，勾勒方硬，有装饰风，代表作有《列仙酒牌》、《自画像轴》、《於越先贤传》、《鸡石图轴》、《十万图册》、《秋林共话图轴》等。其弟任薰（1835—1893），字舜琴，又字阜长。他与当时苏州收藏家顾文彬之子顾承也交往密切。当时苏州书画家常在西园聚会，任薰与诸友常游宴其间，所见藏画名迹甚多，融会贯通，自创一格。他对人物、山水、花卉、禽鸟，均有很高造诣。其人物画，取法陈洪绶以及兄任熊，然奇躯伟岸，别出匠心，代表作有《苏武牧羊》、《王羲之爱鹅图》等。花鸟画和《春江水暖》、《翠鸟鸣春》、《报晓图》、《荷花鸚鵡图》，工写兼善，取景布局，能突破前人窠臼，富有情趣。任熊之子任预（1853—1901），字立凡，亦善画人物、山水及花鸟，颇有家法。

任颐（1840—1896），初名润，字小楼，后改字伯年，浙江绍兴人。其父任云松为民间画工，自幼随父学画肖像，在传神写照和默写方面打下了坚实基础。青年时迁居萧山，画过许多灯片。他曾是太平军的一员。1864年太平军失败后，到宁波师从任薰学画，同年春末又随任薰到苏州，后寄寓上海近30年，以卖画为生。任颐来自社会底层，他的绘画发轫于民间艺术，又重视继承传统，融汇诸家之长，还吸收了西洋画的速写、设色诸法，形成了风姿多彩、新颖生动的独特画风。作品数以千计，人物、花卉、翎毛、山水，无所不精，名重一时。尤以人物画对画坛影响最大。在画法上，取陈洪绶遗风，得民间艺术精华。题材广泛，既有历史、神话故事、民间传说，也有直接反映现实生活的作品，表现了民主、爱国的思想。代表作有《三友图》、《酸寒尉像》、《倒骑驴图》、《钟馗》、《女娲补天》、《关河一望箫索》、《仲英56岁小像》等。他所作的通景屏《群仙祝寿图》，金笺底，设色，纵206.8厘米，横714厘米，以12幅条屏组成一个巨幅，人物众多，形象生动，构思奇妙，堪称近代绘画史上少见的佳作。就他本人的成就而言，花鸟画又超过人物画。他取华嵒、朱耷诸家之长，能以勾勒、点簇、泼墨、细笔、阔笔交错互用，浑洒自如；设色或清淡，或浓丽，明快鲜活，生动而有神韵。代表作有《牡丹》、《野塘雨后》、《柳溪鹅戏》、《紫藤鸳鸯》、《落花飞燕》、《天竹雉鸣图》等。他的山水画创作不多，但别具丘壑，气象万千，构图层出不穷，不落时流畦径，代表作有《寒林牧马图》、《竹林雅集图轴》等。

蒲华（1830—1911），原名成，字作英，号胥山野史，浙江嘉兴人。家境贫寒，淡于名利。中年曾居太平（今温岭），一度寄寓城隍庙里，里人与寺僧索画，有求必应。晚年寄寓上海，鬻画自给。与吴昌硕交往达40年，故吴的画有蒲的题字，蒲的画也有任的题词。他俩的艺术主张和意趣大体相近。蒲华工花卉，喜画竹、兰花、荷花、松树及枇杷等，笔意线条流畅凝炼，柔中寓刚，以气势磅礴取胜，从《梅石图轴》、《兰石图轴》、《竹石图轴》、《竹菊图轴》等作品中，可见其画风之一斑。

吴昌硕（1844—1927），名俊、俊卿，初字香补，中年后更字昌硕，



亦署苍硕、苍石，别字缶庐、老苍、苦铁、大聋、石尊者、破荷亭长、五湖印句等，浙江吉安人。家境清苦，求学甚勤。22岁中秀才，中年曾任江苏安东（今涟水）知县，一月便辞去，以“酸寒尉”自嘲。后寓上海潜心艺术，工诗、书法、篆刻，擅写石鼓文。吴的绘画是在他掌握书法之后开始的。他曾对人说：“我平生得力之处在于能以作书之法作画。”经友人高邕介绍，求教于任颐，任对其浑厚的笔墨十分赞赏，两人遂结为至友。吴的绘画以花卉为主，前期得到任颐指点，后又参用赵之谦的画意，服膺于徐渭、朱耷、扬州八怪的画艺，从中受益颇多。他尤擅长大写意花卉，取材于梅、兰、竹、菊、松树、荷花、水仙、牡丹、紫藤和其他杂卉、瓜果等，有时也作山水，摹写佛像和人物。下笔纵横飞舞，酣畅淋漓；用墨浓淡干湿，各得其宜；用色讲究，喜用强烈、鲜艳的重色，大胆使用西洋红，对比强烈，既有文人画淡雅调和的特点，又有民间画浓艳强烈的色调，成为历代写意画中最善于用色者，从而表现出物体的内在气质和生命力，并传达出超乎形似的神韵。画上再配上真趣盎然的诗文和洒脱不凡的书法，并加盖上古朴的印章，使得书画印熔为一炉，对于近代花鸟画有很大的影响。代表作有《紫藤》、《红梅》、《荔子》、《寿桃》、《珊瑚珠》、《雁来红》、《岁朝清供图》、《墨荷图》、《杏花图》、《天竹花卉图》等。吴是“后海派”最杰出的大师，也是晚清成就、影响最大的画家，陈师曾、齐白石、潘天寿、陈半丁、王个簃、沙孟海等都曾得到过他的指授和提携。

在此期间，不属于上海画派的画家，较有成就的还有汤贻汾、戴熙、胡公寿、顾沅、钱杜、胡远、吴庆云等。

## （2）岭南画派

广东地处五岭以南，习惯地称为岭南。自清代晚期广州被辟为通商口岸以来，广东就成为一个开风气之先的地方，一批具有创新精神的画家应运而生。清末的“二苏”、“二居”的绘画上新意盎然，成就突出。以“二居”为师的“二高一陈”受其影响，他们有相似的艺术主张，且都是岭南的广东人，因而这个艺术群体就得名岭南画派。岭南画派的产生与中国近代资产阶级民主革命的勃兴有密切关系，“二高一陈”都是同盟会员，也都东渡日本留学，后追随孙中山投身辛亥革命。留日期间，他们较多地接触了西方绘画，开阔了眼界，主张取中西画之长革新中国传统绘画，融文人画与工匠画于一体，故岭南画派又称“折衷派”和“新国画派”。他们倡导为人生的艺术，强调艺术的社会功能，把艺术革新视为唤醒民众，强国育民的重要手段。岭南画派所画对象，以翎毛走兽、花卉、山水为主，其中“二高”兄弟尤喜画鹰、狮、虎。他们重视写生，扩大了绘画题材，作品中出现了前人所没有的飞机、汽车等。善用色彩和水笔渲染，尤擅长于把泼辣的笔墨与撞水撞粉的技法结合在一起，鲜艳明丽，淋漓饱满，逐渐形成了中西合一、富有时代气息和区域性特色的绘画流派。

“二苏”，即苏六朋、苏长春，都是广东顺德人。苏六朋（1789—？），字枕琴，早年读书习画，中年在广州定居，以教学和卖画为生。宗法宋元以来诸家，为我所用，既有端秀精细的工笔画，也作粗豪写意的减笔画；既能作盈丈大幅，也能绘精工小品。善画人物，多取市井风俗和平凡生活，亦绘市民喜爱的传说故事，代表作有《群盲聚斗图》、《吸烟阁》、《山市图》、

《桐荫听琴画轴》等。苏长春（1814—？），字仁山，别号七祖仁山。他是早熟画家，相传十几岁画已出众。工人物，尤擅仙道人物。“擅勾勒法，不假渲染，以笔之轻重为阴阳。所作山水，人物迥异恒蹊，飘飘有出尘之致。”

虽画仙道，但形象塑造，实是生活中的普通人。代表作有《五羊仙图》、《鸠摩罗多像轴》、《仙女图轴》等。

“二居”，即居巢、居廉兄弟，祖居江苏保应，其先世任官山岭南，遂定居番禺（今广州市南）隔山乡。居巢（1811—1865），字梅生，号梅巢、今夕庵主。居廉（1828—1904），字士刚，号古泉，又号隔山老人。他俩作画强调以自然为师，亲自栽花叠石，饲养花鸟虫鱼，以供写生。作品设色艳丽，笔致工整，颇得恽南田的飘逸，奇妙趣于笔墨之外。“二居”均善于用粉和用水，以撞水撞粉画法发展了没骨花鸟画。这种技法是在色彩未干之际，注入适量的粉和水，待其干后，便得一种特别的情趣。“二居”妙用此法，恰到好处，形成为“居派”绘画的特色。其代表作，居巢有《山禽图》，居廉有《螳螂捕蝉图》等。

高剑父，高奇峰，陈树人，世称“二高一陈”，都是岭南画派的重要人物。其中高剑父更被认为是岭南画派的领袖人物。但因他们的绘画活动主要在辛亥革命之后，故此处从略。

### （3）太平天国绘画

太平天国建立的革命政权，与封建的清王朝对峙了14年（1851—1864）。在此期间，太平天国政权要求文艺“阐发乎新天新地之大观，”开展了各种文化艺术活动。在绘画方面，曾组织专业画家和民间画工进行绘制。太平天国绘画，较发达的是壁画，其次是年画和卷轴画。

壁画是太平天国最重要的艺术形式，丁守存在《从军日记》中提到，太平军自广西起事之初，即有县署“门内涂黄，对画龙虎”的壁画。定都天京（今南京市）后，设“锦绣衙”专掌彩绘刺绣之事，组织艺人进行壁画创作。被征集的艺人中，有士大夫画家，更多的是民间画工。扬州民间画工如洪福祥、郑长春、李匡济等，带了一班人到天京画过王府壁画，很受欢迎。当时各王府内都有五彩画壁。有的“大厅用金描画龙虎”、“照壁以五彩绘画龙上”；有的“头二门皆改涂红色，门上画双象，大堂暖阁门绘龙，两旁涂黄色，绘花鸟鱼雁，四壁红色，亦绘鸡鹅鱼凤。”正是“处处楼台漫丹漆。”天京失陷后，经过清军的焚毁破坏，尚存有千余处。

据调查，除天京外，在浙江绍兴、金华，安徽绩溪，江苏苏州、江宁、宜兴等地，都有壁画遗存。

太平天国壁画，其题材大致可分为以下几种：一是反映当时军事斗争情况的，如画于南京堂子街太平天国王府的《防江望楼图》和画于绩溪濠寨河曹氏支祠内的《太平天国攻城图》等；二是反映人民生产劳动的山水人物，如《捕鱼图》、《采樵图》、《樵夫挑刺图》等；三是历史神话故事，描绘诸神相斗，具有神怪气氛，此类题材仅见于绍兴一地；四是富有装饰意味、喜庆而吉祥的花鸟壁画，这是数量最多的。一部分以龙、凤、虎、象、狮、豹等，象征居住人的等级高下；大多数则以孔雀、麒麟、蜂猴、柏鹿、喜鹊、

---

《佛山忠义乡志》。

漆浮道人：《金陵杂事》记天官丞相陈承谔衙壁画。

梅花等动植物，喻其福禄吉祥。根据一些壁画上的题名，可知作者多为民间职业画工，但也有文人画家如虞蟾、方梅生等。

现已发现的太平天国年画，为咸丰四年（1854）太平天国北伐军进驻天津时绘刻，作为分赠群众之用，一般为花鸟虫草和走兽，也有山水人物，如《寒塘六雁》、《雪燕梨花》、《杂卉图》、《秋景图》、《螳螂捕蚱蜢》、《落花彩蝶》、《鱼乐图》、《猴拉马》、《燕子矶》、《英雄会》、《母子图》等。画中的蜚螂、蝎子，都是封建社会认为不吉祥的东西，然而太平天国的年画里却表现了它们，反映出太平军具有“百无禁忌”的思想，也体现出一种反封建、反迷信的思想。

太平天国的文人画家，可知的有虞蟾、罗琪、周士永、方梅生等。虞蟾（约1803—1882），字步青，扬州人。擅长山水，也画壁画，现存作品有《雅宜山斋图》、《丹枫绝壁图》、《秋林对话图》等。罗琪，字如壁，安徽歙县人。善画花鸟，颇得清逸之趣，患重病为太平军救治，留军三年，作画极多。太平军失败，削发为僧。周士永，绍兴人。年轻时即参加太平军，画有《李世贤像》、《朱检公子像》、《双狮戏球图》等。方梅生，江苏太湖人，曾在苏州、杭州、绍兴、金华、巨县等地画过壁画，歌颂太平军，人们称呼他为“长毛画师”。

#### 4. 世界其他国家的绘画

##### （1）美国

17世纪初，欧洲殖民者开始进入北美洲中部大陆，经过1775年的独立战争，1776年成立了美利坚合众国。“美国在独立之前既没有绘画也没有雕塑，人们专心致志于谋取食物，修建房屋和生息后代。一块铁皮比一尊优美的雕塑更有价值，一尺呢绒比拉斐尔的《基督变容》还要受到重视。”此前印第安人的绘画，大都没有保存下来，也不属于真正意义的美国绘画。

独立战争之后，美国绘画形成并逐渐走向成熟，涌现了一批受过专业训练，有较高艺术造诣的职业画家。他们是：

辛格尔顿·科普利（1737—1815），堪称是美国绘画史上的第一位大师。他早年生活在波士顿，独立战争期间移居英国。他的肖像画真实地刻划了美国人的精神风貌，在技法上也达到了英国肖像画的成就；历史画的创作也有突出成就。主要作品有《带松鼠的男儿》、《查塔姆伯爵之死》、《皮尔逊少校之死》、《沃森和鲨鱼》等。

本杰明·韦斯特（1738—1820），虽然出生在美国，但他的主要艺术活动却在英国，1792年担任英国皇家美术学院院长。他最著名的作品《沃尔夫将军之死》，表现英国殖民将领在加拿大魁北克附近一次战役中阵亡的场面，在技法和风格上都明显地受到欧洲新古典主义的影响。美国本土第一批取得成就的许多专业画家，其中不少人都直接或间接受到韦斯特的教育或影响。

吉尔伯特·斯图尔特（1755—1828），是一位杰出的肖像画家。他以创作油画《溜冰者》而成名，而他创作的三幅《华盛顿像》，成为美国绘画史

---

参阅罗尔纲《杨柳青发现的太平天国年画考证》和王树村《太平天国时期的民间年画》两文。

[德]穆特：《19世纪欧洲绘画》，转引自朱铭编著《外国美术史》，山东教育出版社1986年版，第583页。

上的名作。

约翰·特图布尔（1756—1843），本是华盛顿的副官，独立战争中被英军俘虏而来到伦敦，先在韦斯特的画室学习，后又受到科普利的影响。他是杰出的肖像画家，画过不少大幅和微型的肖像画，真实地再现了当时重大政治和军事事件的参加者。但他最著名的是历史题材的大型纪念性绘画。1817年他为华盛顿纪念馆绘制的历史组画《邦克斯吉尔会谈》、《蒙哥马利之死》、《宣布独立》、《英军撤出》等作品，均可看出他宏大的构图能力和精湛的技巧。1816—1825年，特图布尔担任纽约美术学院院长。

华盛顿·奥尔斯顿（1779—1843），生于南卡罗莱纳州一个农场主家庭。1801年赴英学习绘画，师从韦斯特，后又前往荷兰、法国、意大利观摩前代大师的名作。1818年回国，居住波士顿，从事圣经题材和历史故事的绘画，也为人画肖像。代表作有《两姊妹》、《耶列米亚与司书》和《贝尔沙泽的盛大宴会》等。人们赞赏他作品中的抒情意境，称他为“美国的提香”。

继18世纪末19世纪初肖像画、历史画的繁荣之后，风景画开始在美国占据突出地位，风俗画也随之出现。美国的独立运动促进了民族观念的形成，以风景画为主的哈得逊河画派应运而生，成了美国第一个民族画派。该画派以纽约为基地，活跃于1820—1880年之间。科尔是这个画派的创始人。他出生于英国，1818年移居美国，曾就读于德国杜塞尔多夫美术学院。他以古典技法描绘美国北部哈得逊河和五大湖沿岸卡茨基尔山脉的山光水色，具有浪漫主义诗人的气质，但又是美国原始自然风光的真实写照。继科尔之后，哈得逊河派第二代杜兰特、肯塞特等在50—60年代形成自己的风格。杜兰特擅长风景画、风俗画、肖像画和历史画。他的风景画具有新古典主义的严谨，但又不失大自然生动的气韵，近似于法国巴比松派的气质。肯塞特规定该派基本画题是哈得逊河全景、山景、湖景、森林内部景、简单的海岸景等。该派另一领袖丘奇则认为肯塞特画的风景太朴实，而他专画世界奇景，如安第斯山、北极、近东、尼亚加拉大瀑布等。第三代哈得逊河派画家在70年代成熟，成员有英尼斯、怀安特、马丁、布莱克洛克等。这一代画家用印象主义画法作画，作品富有诗意。

稍后，一些赴欧洲学习绘画，在艺术上兼收并蓄，其创作真正具有美国精神和气质的画家，主要有宾厄姆、惠斯勒、霍默等。

乔治·克莱布·宾厄姆（1811—1879），生于弗吉尼亚州一个农场主家庭。1819年移居密苏里州富兰克林，自学绘画。1840年又移居华盛顿。宾厄姆积极参加政治活动，希望在自己身上集艺术和政治于一体。他的主要作品有《西部船夫上岸图》、《乡村选举》、《人民的抉择》、《第十一号通令》等。

麦克尼尔·惠斯勒（1834—1903），生于马萨诸塞州洛厄尔。1855年到巴黎入格莱尔画室学习绘画，与法国青年画家方丹——拉图尔、勒格罗组成“三人团”。1858年，他画的《在钢琴旁》，已有很高技巧。1863年，他的《白衣少女》虽遭沙龙拒收，却在落选沙龙引起轰动。其他重要作品还有《母亲肖像》、《历史学家卡利尔肖像》、《黑色与金色的夜曲：落下的火箭》和铜版画《法国组画》、《泰晤士河组画》等。

温斯洛·霍默（1836—1910），生于波士顿，通过自学成为最具有美国特点的画家。他是美国著名文学作品《汤姆叔叔的小屋》的插图作者。1857年以后，先后为波士顿《巴卢画刊》和纽约《哈泼周报》作画。他生动地描

绘了美国居民的日常生活，从总统的就职典礼到北方居民的猪鹿场面，不但在题材上摆脱了欧洲的影响，技巧和风格也与欧洲绘画迥然不同，呈现出一种清新而明朗的格调。他直接在阳光下写生，是美国外光派的重要代表，其成就与法国印象派不谋而合。代表作有《长河》、《扬鞭》、《墨西哥湾暖流》、《雾的钟报》、《海中大风暴后的清晨》等。

## （2）日本

江户时代末期和明治维新前后，日本的文人画和浮世绘继续发展，取得了新的成果；西洋绘画技巧的传入，不但影响着日本绘画的发展，而且还出现了专画西洋画的画家。

日本的文人画（南画），受到中国明清文人画的影响，继池大雅与谢芜村之后，这一时期各地文人画家如雨后春笋般的涌现。有名的文人画家有：纪州的野吕介石，大阪的冈田半江，备前的浦上玉堂及其子浦上春琴，九州的田能村竹田、钏云泉，名古屋的中林竹洞、山本梅逸，京都的贯名海屋、帆足杏雨、田能村直入，关东的高久霨崖、立原杏所等，而有较高成就的则是青木大米和渡边华山。

青木大米（1767—1833），曾作过陶瓷工人。画风近似浦上玉堂。所作构图新颖，用色独特。尤其是使用赭赫和蓝色画成的作品，使人联想起陶瓷的色彩，显示了他曾作为一个陶瓷工所具有的特长。代表作为《兔道朝暾图》等。

渡边华山（1793—1841），效法中国清代文人画家王石谷的山水和恽南田的花卉；因接触过“兰学”，对西洋画也很有兴趣，吸收欧洲现实主义绘画的表现方法，创作了许多风格独特的肖像画，如鹰见泉石、市河米庵、佐藤一斋等人的肖像画都很有名。此外，他还画过《艺妓图》、《四州真景图卷》那样出色的美女画和风景画。

浮世绘发展到江户时代末期，胜川派的葛饰北斋和歌川派的安藤广重都是卓有成就的画家。他俩富有鲜明个性的作品，在日本绘画史上占有重要地位。

葛饰北斋（1760—1849），生于江户（东京）浅草的一个镜匠家庭。6岁时对绘画发生兴趣，16岁学习刻版术，1778年投胜川春章门下学习浮世绘，次年创作演员像。1870年起，成为插图画家，毕生为500多本书作过插图。不久，离开胜川，先后研究狩野派、土佐派、宗达光琳派、洋风画等各个流派。1795年前后，曾以美人画见长一时，自1812年起，开始创作饶有趣味的漫画，结集为《北斋漫画》12集。1831年开始，他创作了彩色版画《富岳三十六景》和单色版画《富岳百景》，以富士山的自然变化和风土民情巧妙结构而成，开拓了风景版画的新领域。葛饰北斋由于不断地追求形式美和主观表现，其影响曾波及欧洲19世纪后期的绘画。

安藤广重（1797—1858），生于江户（东京）。幼名德太郎，后改名为重右卫，德兵卫。10岁时曾画《来贡使行刊图》，15岁师从歌川丰广，更名歌川广重。1818年绘制了《狂歌紫之卷》插图。随后，他一面以一游斋为号描绘明星演员像、美人画、武士像等，一面在国内到处旅游，刻苦钻研，摸索和创造自己的画风。此后，他创作了一系列风景组画名作：《东都名胜》、《东海道景色》、《江户百景》、《金泽八景》、《木曾海道六十九次》等。他的画风和葛饰北斋恰成对照，描绘大自然风光充满了诗的意韵，将具有日

本民族情调的风景画升华到了完美的境地。

第二期西洋画与日本实行“锁国”之前的第一期西洋画之间没有源流关系。随着西方传教士的活动和国外经贸往来，西洋画逐渐传入日本，出现了一批学习西洋画的技巧和风格、专门从事西洋画的画家，有人称他们为西洋画派，有欧堂田善、荒土如元、川原庆贺等人。实际上，他们并未学得西方绘画技巧的精髓，不过是得其皮毛罢了，是根本谈不上形成什么画派的。

### （3）印度

时值莫卧儿王朝末年和 1858 年沦为英国殖民地前后。基本上属于宫廷艺术的莫卧儿细密画，在经过贾汉季时期的高峰之后，此时开始走向衰微。沙·贾汗虽也喜爱绘制肖像画，但远不及其祖辈那么热心，所绘作品大多程式化，刻意追求表面的华丽和细部的精美，缺乏生气和活力，有创造性的作品日益减少。随着奥朗则布的即位，国势极度衰微，加之国王本人性格残暴，宫廷画家相继被逐，莫卧儿细密画也就从此一蹶不振，急速走向衰败。莫卧儿时代印度本土诸邦的拉杰普特绘画，主要分为拉贾斯坦尼派（平原派）和帕哈里派（山区派）。19 世纪上半叶的拉贾斯坦尼派偶尔也出现过一些名作，如《情人们》（或称《宫廷中的吻》）就是其中的一幅。这幅画内容淫秽：两个宫廷中的情人放纵地互相缠绕在一起，白色大理石平台上枕头、垫子四散，浅色的平台衬托枕头的颜色，使其更加鲜艳，使得散落无章的色块组合起来形成既大胆又刺眼的构图。这样的一幅画竟受到君王和达官贵人的喜爱，并得以保存下来。帕哈里派绘画在坎格拉邦得到统治者桑萨·昌德的大力支持和庇护，并在旁遮普山区建立起一所绘画学校，培养绘画人才。现保存下来的桑萨·昌德时期的作品有《园林中的拉达和乞里什那》、《秋千》和斯里哈斯诗作《奈沙达查里塔》的精美素描画稿。桑萨·昌德逝世后，其继位者对绘画就不那么热心了。但影响所及，以后仍出现了《寻找乞里什那之路》和《锡克公使》这样的佳作。印度沦为英国殖民地后，印度的传统文化艺术濒临灭绝。英国人在马得拉斯、加尔各答、孟买等地开设艺术学校，输入欧洲传统的学院派绘画。尔后，一些西方的有识之士和印度爱国学者，致力于重新发掘、整理，阐释印度的文化艺术遗产，印度绘画才日益引起国际美术界和学术界的重视。

### （4）澳大利亚和新西兰

澳大利亚 1770 年沦为英国殖民地，新西兰 1840 年沦为殖民地。由移民带入的欧洲文化，是一种完全不同于本土的新的文化传统，开始时与土著文化是隔绝的，对立的，以后才逐渐交融。澳大利亚的第一幅油画，出自一名囚犯画家沃特林之手，题为《1794 年的悉尼》，属于小型地志画的范畴。19 世纪 30 年代，两名移民来此的英国风景画家格洛弗和马滕斯，首先成为澳大利亚的职业画家。尔后，盖尔创作的通俗石版画，真实地记录了淘金工人豪放自由的生活。温画也随之逐渐发展起来。较早移民来到新西兰的画家，有霍奇斯、厄尔等人。厄尔的风景画和以毛利人为模特儿的习作，技巧平乏，但却十分合乎习俗，具有较高的历史价值。吉尔菲兰和希菲是两位最早接受本土艺术传统的新西兰画家。吉尔菲兰以毛利人为模特儿连续画了各种不同姿态的素描，精心之作《一个土人村庄的内景》，反映了封闭、群居，但充满活力的毛利人社会。希菲描绘新西兰的自然风光和土著毛利人，不只是将

其视为一个宽阔而空旷的国土和尚未开发的土人，而是力图描绘出它们的独特性。他俩对毛利人美术的发现和当地乡土题材的撷取，拓宽了作品的领域，为自己的艺术灌注了新的生命力。

### 三、雕塑

在世界近代后期这一特定历史时期里，欧洲的雕塑和绘画一样，都以法国为中心。法国的新古典主义雕塑，尤其是浪漫主义雕塑，取得了举世瞩目的艺术成就，然而现实主义雕塑的成就却不高，比起现实主义绘画来，那就大为逊色了。欧洲其他各国的雕塑，随着这一时期文艺思潮的起伏，一般也可以分为新古典主义、浪漫主义和现实主义等传统流派，但其发展却呈现出极为复杂的情况，它们并不是像此时欧洲文艺思潮和流派那样相继取代和长消兴衰的，也不一定是各种雕塑流派都先后存在，在大多数国家往往只有一种或一、两种雕塑的流派出现，各国雕塑艺术的成就也大有差异。非欧洲范围其他国家的民族雕塑艺术，在这一时期肯定也是存在的，并在继承传统的基础上有所发展，但为资料所限，只好暂付阙如。在中国，随着封建社会的日趋崩溃和帝国主义列强的入侵，这一时期雕塑发展的总趋势是逐渐走向衰落，在一些偏僻地区，神像雕塑取得了较高的艺术成就，而服务于人民生活的建筑装饰性雕塑和小型玩赏性雕塑，此时则出现了超过前代的繁荣兴旺局面。

#### 1. 法国雕塑的繁荣和各流派的兴衰

18 世纪末到 19 世纪中叶法国雕塑，同法国绘画一样，被称作是新古典主义和浪漫主义的时代；相对说来，现实主义雕塑就要逊色得多。从形成和长消兴衰的时间上看，法国的新古典主义和浪漫主义雕塑，同法国的新古典主义和浪漫主义绘画大体上是相同的，现实主义雕塑则比现实主义绘画要稍晚一点。就这一时期法国美术的整个艺术成就而言，不论是新古典主义美术，抑或是浪漫主义和现实主义美术，其最主要的成就反映在绘画中，其次则是在雕塑方面，而在建筑和工艺上，可以说几乎没有取得什么特别值得称颂的业绩。这一时期的法国雕塑，虽没有取得像绘画那样伟大的成就，但比起同时期建筑和工艺来，情况却要好得多，涌现了好几位卓有成就的雕刻家和一批优秀的作品，在世界雕塑发展上占有重要地位。

##### （1）新古典主义雕塑

自 18 世纪以来，法国美术在欧洲的统治地位就已牢固确立。尤其是有全欧意义的法国大革命，使 18 世纪末到 19 世纪的法国美术远远超越了国界而走上欧洲的舞台。这种情况在雕刻艺术方面也表现得十分明显。

在谈到法国新古典主义雕塑时，一个不容忽视的情况是：意大利的罗马对法国雕塑艺术的发展的重要性。在大革命时期，罗马的法国美术学院被封闭，当时几乎每一个重要的雕塑家都曾获得过罗马奖并去罗马留学。这一方面给法国雕塑家获得去罗马学习古代艺术的机会，从中汲取营养；另一方面由于前往罗马的法国雕塑家人数众多，在罗马占据压倒优势，当时几乎成了意大利雕塑艺术的主流。难怪有人说：贝尔尼尼的后继者不是他的弟子和后代，而是法国的雕塑家了。由此可以认为，法国新古典主义的雕塑艺术，其起源在于罗马。

意大利的伟大雕塑家安东尼奥·卡诺瓦长期在法国从事艺术活动，受到拿破仑的恩宠，为拿破仑家族雕塑了不少肖像作品，其中最著名的是为拿破



仑的妹妹玛丽·宝琳·波尔盖丝所作的大理石雕刻《装扮成维纳斯的玛丽·宝琳·波尔盖丝》。卡诺瓦在法国雕塑家中享受很高声誉，差不多所有 19 世纪法国及欧洲的雕塑家，不是出于他的门下，就曾受过他的影响。

活跃在 18 世纪末 19 世纪初的法国新古典主义雕塑家很多，如前已介绍的伟大雕塑家乌桐（1741—1828），此外还有特巴庇、卡拉曼尔、莱孔特、克洛迪翁、斯托芬、多列托尔、希纳尔、尔莫、卡尔特尼埃、多塞奴兄弟等人。而活动于 19 世纪 20—60 年代的，则有普拉狄尔和丹热。

詹姆斯·普拉狄尔（1790—1852），生于瑞士的日内瓦，1809 年随父迁居巴黎，获法国美术学院罗马奖赴意大利深造，在那里形成了冷静的古典风格，在卡诺瓦的指导下完成了《尼西亚》、《萨孚》等希腊神话题材的作品。回国后，在七月革命时期的法国资产阶级社会里享受崇高声誉，担任国家沙龙的评审员，成为了古典学院派在雕塑界的领袖人物。外表的完整性、甜味和触觉感是普拉狄尔多数雕塑创作的基本特色。他创作了许多巨幅的纪念性装饰作品、胸像、立像和花园的雕像，特别是以神话为题材的雕塑群像，如《维纳斯与丘比特》等。巴黎先贤寺拿破仑墓上的十二守卫者雕像，均出自他的手下。

大卫·丹热（1788—1856），是法国新古典主义雕塑家中带有浪漫主义气质的一位，为了区别于大革命中的著名画家路易·大卫，当时巴黎称他为“丹热的大卫”。1811 年因获罗马奖而去意大利留学，与卡诺瓦有过交往，并受其影响。这一时期，他创作了不少新古典主义风格的裸体英雄像，为他今后的雕塑艺术创作打下了坚实的基础。当时的新古典主义者在创作男子雕像时常让模特儿带上消防队员的头盔，装扮成古代英雄，所以被观众戏称为“消防队员风格”。丹热的《菲利波蒙》就是这种风格作品的典型代表。他一生共创作肖像雕塑约 500 件，几乎包括了当时法国的所有著名人物，仿佛成了 19 世纪上半期法国社会的一个缩影。作品中强烈的个性特征，几乎成了每一个知名人物珍贵的生平资料。其中如创作于 1847 年的戈贝尔将军的纪念碑，表现了这位远征军将领仆地阵亡的富有激情的形象，观后给人留下难忘的印象。

## （2）浪漫主义雕塑

同古典主义雕塑相比，法国浪漫主义雕塑的成就就要大得多，出现了如吕德、巴里、卡尔波、普劳尔特这样一批才能出众的伟大雕塑家，创作了《马赛曲》、《舞蹈》这样不朽的杰作，是完全可以和浪漫主义绘画中的《梅杜萨之筏》、《自由领导人民前进》等作品相媲美，它们共同将法国乃至欧洲的浪漫主义美术运动推向高峰。

吕德和乌桐、罗丹一起被称之为 19 世纪法国最伟大的三位雕塑家。

弗朗索尼·吕德（1784—1855），生于第戎一个富商家庭，23 岁进入巴黎一位雕塑家的工作室学习。1809—1812 年曾两次得“罗马大奖”。在政治上崇拜和追随拿破仑。拿破仑失败后，曾在外国度过 10 年流亡生活。1830 年七月革命后回到巴黎。次年，在沙龙展出了《与龟游戏的小孩》崭露头角，以其作风新颖和人物之生动而使人惊叹不已，有力地批判了新古典主义纯理性的创作。1835—1838 年，他完成了为巴黎凯旋门所作的浮雕构图《1792 年的义勇军》，即后来闻名的《马赛曲》这一不朽的杰作。为了歌颂拿破仑的武功，按照吕德原先所提的方案，整个凯旋门的浮雕由《出发》、《凯旋》、

《保卫祖国》与《和平》四组组成。但这个方案未获批准，政府委托的雕塑家科尔科作了《拿破仑的加冕礼》，后面由青年雕塑家艾特克斯按原计划完成《保卫祖国》、《和平》两块，而让吕德完成前面右方这一块。无论是在精神气质上还是在形式感上，凯旋门上他人所作的三组浮雕，都是不能同吕德的《马赛曲》相比拟的。《马赛曲》群雕的整个上半部，是一带翅的胜利女神，她双臂高举，挥剑前指，大声号召人们冲向前去，与下方雄壮的队伍相映衬。下方是蜂涌前进的群众队伍，大胡子战士在向人们招呼，身旁是他年轻的儿子，大胡子战士身后是一个戴盔执盾的老年士兵，背后有一个更老的战士在为前进的队伍指示路途；大胡子战士前面是无数的旗帜和隐现的枪头，暗示有着数不尽的激动的人群。上下呼应，构成了这一充满爱国主义激情的纪念碑式的著名浮雕。《马赛曲》不仅是反映法国人民奋起抵抗奥国侵略者的纪念碑，也是歌颂法国人民伟大革命精神和爱国热情的赞歌。它在细节处理和整体构图关系上显得十分谐调，采用古典主义的严谨形式，又洋溢着浪漫主义激情；人物塑造是真实的，形象构思却是寓意和象征性的。这是完全可与德拉克洛瓦的油画《自由领导人们前进》相媲美的浪漫主义的不朽杰作。它不仅奠定了吕德个人在雕塑史上的光荣地位，而且使浪漫主义雕塑风格为人们所公认，并与绘画艺术中的浪漫主义汇合成一股巨大的洪流。除了《马赛曲》之外，吕德在他后来的近20年里，还创作了《呼唤的让·达克》、《奈伊元帅》、《拿破仑在不朽中醒来》等作品，使他在当时获得了极大的声誉。1855年在万国博览会上，他荣获国际金质奖章。

安东·巴里（1796—1875），生于巴黎一个金工手艺人家庭。幼年时随父学艺，就显示出一定才华，尤其对雕塑表现了极大兴趣。他青年时期服过兵役，退役后师从雕塑家波西奥和画家格罗学习。1823年至1831年，他在位金饰工处当助手，为了制作60件小型的动物雕塑模型，常去巴黎植物园观察动物，并研究动物学著作，从而熟悉了许多动物的形态和性格特征，为成为动物雕塑家打下了扎实的基础。他在巴黎植物园作动物模型时，当时年纪尚轻的雕塑家罗丹对他十分尊崇，经常看他工作。他与德拉克瓦是好友，对德拉克洛瓦的动物画非常欣赏，从中受到不少启迪。1831年，他的著名雕塑作品《猛虎吞噬鳄鱼》在沙龙展出并获奖。从那时起，他便创作了一系列精彩的动物雕塑作品，如《狮子踩蛇》、《美洲虎吞食兔子》等。七月圆柱柱基上的《狮子》和马赛博物馆前的四组野兽的雕塑群像，均出自巴里之手，巴里的动物雕塑主要取材于猛兽之间的搏斗，强调紧张的动态和猛烈的运动感，而且对动物质感的表现有独到的功夫，与吕德雕塑中流利潇洒的线条风格迥异，在法国浪漫主义雕塑中别具一格。巴里还创作过一些神话题材和歌颂拿破仑的雕塑，后者最重要的有卢佛尔宫钟楼上的山墙雕塑《拿破仑保护历史和艺术》和拿破仑的出生地——科西嘉岛上阿雅克肖——的《拿破仑的骑马像》等。

巴蒂斯特·卡尔波（1827—1875），生于瓦朗谢讷一个贫困的石匠之家。一个偶然的机会有年仅11岁的卡尔波来到巴黎。曾师从吕德，并受到动物雕塑家巴里的影响。17岁进巴黎美术学院学习，21岁回乡度假，创作了柱头雕刻《神圣的人民同盟》，这是他的成名之作，从此开始了他的艺术创作生涯。1854年，他因成绩优秀，获罗马奖，翌年，赴意大利，在那里逗留五年时间，潜心研究古典雕塑和进行创作，创作了一些风俗内容的雕像和以但丁《神曲》为主题的作品。1861年，他创作的《马戈利诺和他的儿子们》，显示了他的

风格的转变，已经引起世人的注意。1862年回国后，他在装饰性和纪念性雕塑方面有不少新作问世。他的有名作品之一《花神》，是为秋尔里公园所作的半圆形装饰浮雕，美丽的裸体花神和天真烂漫的儿童，曾使无数的人迷恋和沉醉。卡尔波最成功的作品是他晚年为新建的巴黎歌剧院创作的高浮雕《舞蹈》和为巴黎天文台中心公园创制的大型圆雕《世界四大洲》（又名《天文台的喷泉》）。巴黎歌剧院的正面装饰除卡尔波的《舞蹈》外，还有乔费罗奥的《和声》、约姆的《音乐》和卡奥尼埃的《歌剧》，共四组浮雕群像，都是很有名的，而其中尤以卡尔波的《舞蹈》最为杰出。它刻画了一群充满青春活力和朝气的少男少女热情欢快跳舞的场面。中央的舞蹈裸女双臂高举，右手持鼓，动作潇洒而优美；周围的一群舞蹈裸女翩翩起舞，笑声不绝，呈现形态各异的面部表情，以及屈膝轻跳、转身后仰等身姿动作。雕像的边缘轮廓完全是由舞蹈着的裸女形体自然构成的，打破了一般四边框式格局，从而从整体上把舞蹈跳跃特征、运动感具体地表现了出来。整个作品以大胆的构图、生动的造型、鲜明的形象和富有音乐旋律的运动感而取胜。《舞蹈》完成后，在社会上引起了强烈反响。有些人指责卡尔波毫无顾忌地表现裸体，有伤风化，反对把它安放在歌剧院的正门入口处。只是由于普法战争的爆发，人们顾不上拆除它而得以保存下来。现在，这件作品的美学价值，已为大众所接受和欣赏，它已成为巴黎的市景之一，参观者络绎不绝。《世界四大洲》分成两部分：下部底座是8只海马和龟的造型，神态生动，结构优美；上部为其主体部分，高高的台座上站立四个象征世界四个部分——欧、亚、美、非洲，即白种人、黄种人、红种人、黑种人的典型女性形象，她们共同顶托着一座象征宇宙的经纬仪，中间是地球。这座雕像矗立在喷水池的中央，四周是象征运动的马。卡尔波是法国和欧洲雕塑史上承上启下的人物，既显示了他对新古典主义的继承和反叛，又显示了他对浪漫主义艺术的深刻理解和垂青。他在雕塑上大胆地表现激情，巧妙地处理动感和光影，给后人以有益的启迪。罗丹就是在他的影响下，形成了独具个性的艺术风格。

奥古斯都·普劳尔特（1810—1879），被波特莱尔称为“最富有代表性的一位浪漫主义雕塑家”，但在生前却没有获得应有的重视。他的作品多次遭到展览会评审团官员的拒绝，普劳尔特嘲笑那些可怜的评审员是“学院派的爬虫类”。他的性格独特，放荡不羁，常常因充满激情而在作品中放射异样的光彩。他的著名代表作《大屠杀》，是一件充满奇异幻想的浮雕作品，杀戮者的凶残和被害者的悲痛形成了尖锐的对比，一种恐怖、血腥的气氛令人压抑。那些奔放有力的线条和毫无规则的凸起和明暗，使作品具有震撼人心的艺术效果。他还创作过许多历史人物的雕塑，显示了他创作态度的严谨和坚实的写实能力，其中最著名的是法国新古典主义画家路易·大卫的雕像。

### （3）现实主义雕塑

法国现实主义雕塑比起现实主义绘画的艺术成就来，可以说是不能同日而语，的确是大大逊色的。但它摒除了古典学院派的理想程式，拒绝以装饰性作为创作的首要目的，更朴实、更真切地表现普通人的真实形象和闪光的性格，却是值得称道的。这方面的代表人物是达鲁和夏普。

朱斯里·达鲁（1838—1902），他自觉地站在进步力量一方，是巴黎公社的社员，库尔贝的亲密战友，公社期间担任卢佛尔博物馆馆长。公社失败后逃亡英国，到1893年才大赦回国。他最宏伟的作品是他在公社期间设计、

大赦回国才得以完成的《共和国纪念碑》。作品的中央是庄严的共和女神，在她的下面，围绕着第三等级的战斗者，以战斗来保卫共和。这件作品，和德拉克洛瓦的油画《自由领导人们前进》、吕德的《马赛曲》一样，是法国革命的伟大纪念碑，是共和国的骄傲。此外，他还做了《德拉克洛瓦的纪念碑》，为库尔贝塑了肖像，都很成功。他在流亡期间做的《挖沟的工人》、《掘土豆的人》等，都以深刻的同情反映了劳动者勤劳、朴实的形象。

米歇尔·夏普（1833—1891），他将自己的目光转向科学技术的新发现和新成就，认识到了现代科学技术是推动社会前进的原动力。他为巴黎工业展览会所作的装饰雕刻《蒸气》，和恩斯特·巴莱斯的《电》一起，以两座象征性的雕塑，矗立于展览大厦的门口，展示着人类物质文明发展的新内容。夏普还是一位肖像雕塑家，其著名作品《贞德》，将人们敬仰的女英雄，表现为一位健美的普通农家少女，具有浓郁的生活气息。

法国现实主义画家库尔贝和杜米埃，也都在雕塑作品中显露出了他们的才华。库尔贝在流亡期间做过好几件雕塑，最著名的是《捞鱼的男孩》。杜米埃常用漫画式的雕塑揭露反动政客的丑恶嘴脸。1832年，他应记者查理·菲烈的要求，做了一组6—7英寸的青铜漫塑小铜像，其中有《路易·菲力普内阁的战争和外交大臣马杰尔·苏尔特》、《自命不凡的贝利特》，《金融巨头加莱诺》等，以及1850年所作拿破仑手下的秘密警察头目《拉特普尔》，都十分传神，深刻地揭示了他们卑劣、无耻的性格和仇视人民的反动本质。这都是法国现实主义雕塑的重要成就。

## 2. 世界其他国家的雕塑

法国是18世纪末到19世纪中叶新古典主义、浪漫主义和现实主义雕塑的中心，但是，作为一种时代的艺术思潮和流派，绝不只是孤立地在法国存在，必然要波及到邻近的欧洲其他国家。由于各国政治、经济、宗教、思想状况和文化背景、传统的不同，因而这些艺术思潮和流派在各国的发展和呈现，哪一种思潮和流派是其主流、对整个艺术和文化有何影响等方面，呈现出十分复杂的状况。也就是说，新古典主义、浪漫主义、现实主义文艺思想和流派，反映在各国的雕塑艺术领域是极不平衡的；有的新古典主义雕塑兴盛，有的以浪漫主义雕塑见长，还有以现实主义雕塑取胜；有的只出现过一、二种思潮和流派，有的则三种思潮和流派兼而有之；而不同思潮和流派的雕塑在各国所取得的成就，那差异就更大了。

### （1）新古典主义雕塑

如前所述，新古典主义雕塑艺术的中心是在法国，但就其起源来说，却是在意大利。就整个欧洲范围来说，新古典主义最重要的代表人物是意大利的卡诺瓦，差不多是所有19世纪初新古典主义雕塑家，都师从于他或受过他的影响。此外，英国、德国、丹麦、俄国等在新古典主义雕塑领域也都取得了令人瞩目的成就。

安东尼奥·卡诺瓦（1757—1822），生于意大利巴萨诺附近的波萨尼奥，是在米开朗基罗和贝尼尼的优秀作品熏陶下成长起来的。他最早在威尼斯从事创作，《金喉歌手》等作品有着明显的巴洛克风格。1799年访问罗马和那不勒斯，古代大师的艺术精粹，使他坚定地转向新古典主义。1781年在罗马

定居。1783—1787年设计制作教皇克雷芒十四世陵墓雕刻，完成得非常出色。1887—1892年，又应邀设计制作教皇克雷芒十三世陵墓雕刻，把宏伟的构图和对人物的室内哀悼气氛结合起来，表现了他对古典主义技法和风格的娴熟运用。1797年，拿破仑入侵意大利，他流亡到维也纳。1805年，他设计制作了安放在圣奥古斯丁教堂内的奥地利皇妃玛利亚·克里斯蒂娜墓碑雕刻。这件作品，以三角形墓门为中心，塑造了一组形态逼真的护送者的行列。以后，在教堂的一再劝导下，他答应为拿破仑及其一家做雕像，并前往巴黎。1806—1808年，他完成了几件拿破仑的胸像雕塑，后又制作了拿破仑的全身裸体像和骑马铜像。他最著名的作品是他为拿破仑妹妹所作的大理石雕刻《装扮成维纳斯的玛丽·宝琳·波尔盖丝》和为拿破仑姐姐波琳娜·波尔盖丝制作的全身雕像。1815年，拿破仑失势，他奉教皇之命，护送法军掠走的艺术品回国，被封爵位。不久，为圣彼得教堂的斯图加特墓制作墓碑雕刻。1820年，应美国北卡罗莱纳州政府制作《华盛顿像》，受到好评。此外，卡诺瓦的作品还有《吻吻丘比特》、《丘比特与蒲塞克》、《三女神》、《和平》、《赫克里斯和李哈斯》等。作为新古典主义雕塑的代表人物，卡诺瓦宣扬“根据古典式样修改自然”的创作原则，从本质上讲是唯心主义的。他据此为基础创建学院派雕塑，其消极的影响是将艺术关进了脱离生活的象牙之塔。

约翰·富拉克曼(1755—1826)，是英国新古典主义的出色代表。他1787年赴意大利留学，潜心研究古希腊、罗马雕刻达7年之久，并画有大量速写。1794年回国，从事纪念碑和肖像雕刻。1810年被聘为英国皇家美术学院教授。代表作有《克伦威尔纪念碑》、《曼斯菲尔德胸像》、《阿沙马斯的愤怒》、《征服撒旦的圣迈克》、《放牧的阿波罗》等。

理查德·魏斯特马克(1775—1865)，他是卡诺瓦的弟子，曾为白金汉宫大门作装饰雕刻。

约翰·吉卜生(1790—1866)，曾在卡诺瓦门下工作。也是英国新古典主义雕塑家之一。他后半生主要从事将古希腊雕塑做成大理石复制品，评论家对他的仿制品褒贬不一，但由此可见他对古代希腊传统法则的推崇。代表作有装饰雕刻《那赛萨斯》等。

阿尔弗列德·史蒂文斯(1817—1875)，英国画家兼雕塑家。曾在丹麦雕塑家托尔瓦德森工作室工作。他最优秀的作品是为圣保罗教堂的威灵顿墓所作的墓碑雕刻。这组雕刻虽在1856年即已完成，但直至他逝世45年以后才安装完毕。

果特弗莱德·沙多夫(1764—1850)，德国杰出的新古典主义画家兼雕塑家。1785—1787年旅居罗马期间，曾受到卡诺瓦的教诲。回国后，任宫廷画家。1791—1792年游历瑞典、俄国、丹麦，研究最新的铸造术。1815年任美术学院院长。沙多夫虽属新古典主义雕塑家，但他竭力克服作为古典主义特点的形象的抽象化和理想化，重视细节的真实和鲜明的性格特征。他曾为著名的布兰登堡大门雕刻了高踞于大门顶端的四马二轮战车。其他作品多为半身像和墓碑雕刻，如《德王菲特烈二世像》、《布鲁克胸像》、《歌德像》、《康德像》和《少年迈克》、《路易莎和弗列德里卡公主双人像》等。

贝特尔·托尔瓦德森(1770—1840)，生于哥本哈根一个木雕工之家，是丹麦新古典主义雕塑的代表人物。1791—1793年在哥本哈根皇家美术学院学习。1796年获罗马奖并于翌年赴罗马学习，在意大利留居达八年之久。其间受古希腊、罗马艺术的熏陶和温克尔曼关于古典美理论的影响，艺术上得

到意大利雕塑卡诺瓦的启示，逐渐形成静穆、冷峻、严谨、细腻的雕塑风格。早期作品取材于古希腊、罗马神话和历史事件，主要作品有《埃贝》、《丘比特和普绪喀》、《拿金苹果的维纳斯》、《受伤的狮子》等。1812年，他受罗马皇帝的邀请，制作纪念性浮雕饰带《亚力山大攻陷巴比伦》，浮雕带全长35米，雕刻了众多的人物和宏伟的历史场面，以此象征拿破仑的胜利。他晚期作品成就最高的要数肖像和纪念性雕塑。他先后共雕塑了175座胸像和骑马像，其中著名的有立于华沙的《哥白尼像》、英国剑桥三一学院的《拜伦纪念像》，斯图加特《席勒纪念像》等。埃吉那的雅典娜神殿山墙雕刻也是托尔瓦德森修复的。他1825年起任罗马圣路加学院院长，1833年任哥本哈根美术学院院长。丹麦政府还专门为他筹建托尔瓦德森博物馆。该馆于1848年正式建成开放，馆内陈列着他的数百件雕塑和绘画作品。

彼得洛维奇·马尔托斯（1758—1835），生于乌克兰的一个哥萨克家庭。1764—1773年，在彼得堡美术学院学习。1774—1779年，作为彼得堡支领津贴者留居罗马，潜心研究古代雕塑大师的作品和进行临摹。返国后专业从事雕塑。他的创作题材涉及面很广，历史纪念碑雕刻、建筑装饰雕刻和墓碑雕刻无所不精。代表作有伏康斯卡娅、索巴金娜、布留斯、库拉金娜，加加里娜和保罗一世的陵墓雕像，和为彼得堡喀山大教堂的柱廊东侧大厅所作以《沙漠里摩西的水源》为题的浮雕。而他在莫斯科红场所作的《米宁和波查尔斯纪念碑》和立在阿尔罕格尔的《罗蒙诺索夫纪念像》，都是最杰出的纪念性作品。

## （2）浪漫主义雕塑

在浪漫主义美术运动中，法国可以说是独占鳌头，取得了丰硕的成果，而这主要反映在绘画和雕塑方面，二者并驾齐驱。绘画方面有籍里柯、德拉拉克洛瓦；雕塑方面有吕德、巴里、卡尔波、普劳尔特，而德拉拉克洛瓦和吕德则成了这灿烂群星中光彩夺目的双子座。比起法国来，欧洲其他国家的浪漫主义雕塑，真可说是微不足道了。法国浪漫主义雕塑的夺目光辉使人们难以再看到它们的存在。在欧洲其他国家的浪漫主义雕塑中，比较重要的雕刻家有南斯拉夫的亚克希奇和德国的劳赫。

狄杰友尔·亚克希奇（1832—1878），南斯拉夫塞尔维亚作家、画家和雕塑家。1848年参加当时的人民起义，1851年进维也纳美术学院学习，1853年在慕尼黑从事绘画和雕塑，1858年在贝尔格莱德任美术教师。60年代又到维也纳专攻艺术史专业。他所创作的一系列历史画、肖像画和雕塑作品，描写了南斯拉夫人民在斗争年代如火如荼的生活，充满着浪漫主义激情。

克尼尔·劳赫（1777—1857），德国杰出的雕塑家。他曾三次访问意大利。先后制作了皇后露伊莎的墓碑、菲特烈二世的巨大的骑马雕像（台座上有许多人物雕像和浮雕）、钮伦堡的《丢勒纪念碑》、克尼格斯堡的《康德纪念像》、尼日尼花园的《丹娜埃全身像》以及两座骑在马上象征光荣的铜像。他还用大理石为自己塑像和制作了歌德、格涅齐拉马的雕像等。他的雕塑在古典传统上揉以浪漫的情调，具有鲜明的浪漫主义气质和风格。

## （3）现实主义雕塑

法国和欧洲各国的现实主义雕塑，比起现实主义绘画来，那真有天壤之别。能够在现实主义雕塑中占一席之地，数得上的只有英国的瓦茨、比利时

的莫尼埃了。

弗特斯·瓦茨（1817—1904），生于英国伦敦，曾师从雕塑家贝涅斯学习雕塑。1837年英国皇家学院展出他的《受伤的苍鹭》，引起美术界注意。1843年，他的《卡拉克塔寇斯》在国会大厦壁画竞赛中获奖，从而使他有可能访问意大利。回国后声誉鹊起，1867年被选为皇家学会会员，1902年接受英国勋章。他的大型雕塑《自然力》是现实主义杰作，耸立在卡普市的肯辛顿公园。

康士坦丁·莫尼埃（1831—1905），比利时现实主义画家兼雕刻家。15岁入布鲁塞尔美术学院，初习绘画，曾到比利时工业区旅行写生，画有《列日的矿工》、《女挖煤工》、《在黑暗的天国里》等作品，表现了严峻的现实主义画风。他的雕塑《瓦斯爆炸之后》对资本主义制度提出了强烈的控诉。他还创作了一批工人和农民典型形象的雕塑，歌颂了他们的劳动和生活，如《炼铁工人》、《码头搬运工》、《锤工》、《老矿工》、《安特卫普码头工人头像》、《刈草人》、《饮水的男子》等。80年代末，莫尼埃开始设计制作大型组雕《劳动纪念碑》。这件作品规模宏大，主体高10公尺，宽15公尺，顶端有圆雕《播种者》，象征劳动带来的富裕和繁荣；下面有浮雕《工人与农民》、《工业化》、《港埠》、《矿坑》等分布于四周，表现各种劳动的姿态，是一组成功的现实主义佳作。但由于当时比利时政府的反对，直至第一次世界大战结束后才在布鲁塞尔揭幕。

19世纪30—50年代，俄国的雕塑在内容上不断增加现实主义的因素，加尔别尔克、皮美洛夫、洛冈诺夫斯基和奥尔洛夫斯基等都有作品传世。加尔别尔克就曾留下过普希金、克雷洛夫和马尔斯等人的雕像，表现了较强的时代气息。奥尔洛夫斯基创制的库图佐夫和托里的纪念像，不仅具有完美的大理石雕刻技巧，而且将俄罗斯军队统帅的尊严和自豪表现得十分成功。

### 3. 中国的雕塑艺术

在清末，中国的雕塑艺术同它在这一特定历史时期所处的重要历史地位相比，是极不相称的。总的趋势是走向衰萎。清代的雕塑大多刻意摹仿前代，少有创新，逐渐走向萎靡纤巧以致于拙劣平庸，缺少生气和活力；此种情况在清代晚期尤甚。这是当时的社会历史背景及其思想意识倾向所使然。这一时期，曾在过去近两千年漫长岁月中居于显要地位的宫殿、庙宇、府第和陵墓前的大型仪卫性雕刻等，已经走向衰落；佛教石窟的雕塑造像和随葬墓俑，已近乎绝迹；在个别偏远、闭塞的地区，宗教神像雕塑仍有新的制作，但已显现出世俗化的倾向；为生活服务的小型玩赏性雕塑和工艺装饰性雕塑却出现了繁荣的局面，其艺术成就超过了以前各个时代。令人遗憾的是“五四”时期和“文革”时期，宗教雕塑等被列为破除迷信的对象，遭到人为的严重破坏，从保存民族艺术遗产的角度看，造成的损失是难以估量的。

云南昆明市西北部的玉案山筇竹寺的泥塑500罗汉像，是清光绪九年到十六年（1883—1890）塑造的，在清末塑像作品中极为突出。这500罗汉彩色塑像和一般寺庙罗汉堂的罗汉不同，分布于大雄宝殿的两壁及梵音阁、天台来阁中。塑像高约一米，布局上比较自由，有的分层列坐或环立，有的配置于塑壁之上，表现渡海情节。塑造者从现实生活中汲取营养，表现了人物的不同神韵、姿态、面部表情和衣着装饰，智者、讷者、伶俐者、沉静者、

幼稚者、豁达者、鲁莽者、拘谨者、勇武者、慈祥者、神态各异，无一雷同。或俯或仰，或斜或正，或拄杖躬身，或执轮挺胸，或举步欲走，或返身回顾，或促膝谈道，或窃窃私语，或静坐寡语，或开怀大笑，不一而足，各尽其妙。其中达摩像塑造造成一个印度尊者，圆睁双眼，肌肉紧张，显示出内心的兴奋激情；而另一个中国尊者，却与之相对照，两目俯视，表情沉静默镇，仿佛在思考疑难的问题。两人的神态呼之欲出，十分传神，又相映成趣。还有那手臂上站着一只癞蛤蟆的罗汉，似乎正在向你津津有味地介绍他那宝贝的来历和了不起的妙用。这 500 罗汉，都以现实生活中的人物为原型，他们似佛非佛，似僧非僧，有文有武，有老有少。人物的喜怒哀乐和他们的性格特征，都刻划得十分细腻而富有个性化，从而把观赏者的思想感情从佛堂引回到现实社会，可以从罗汉中找到乡绅、商贾、书生、医卜、屠户、樵夫等各阶层的人物。加之塑像者在塑造中以玻璃球作眼睛，以真毛发作须髯，采用世俗服饰，力求逼真酷似。其缺点是衣饰道具上过于繁琐，造型上夸张有余而含蓄不足，妨碍了主题的突出。但从整体来说，写实与写意手法兼施，人物间的疏密聚散十分讲究，彼此微妙的关系处理恰当，形成群像雕塑的重要特色。可以这么说，自唐代始，佛教造像的世俗化至此臻于极致。

据筇竹寺现有的碑石记载，该寺的罗汉塑像，作者是四川省的黎广修，当然还有许多具有塑像才能的助手们参加了这一浩大的工程。黎广修，字德生，工诗善画，尤精塑作。他从四川应聘到昆明，担负起筇竹寺的塑像任务。其塑制程序是：先设计整体布局和结构草稿，画出每一人物的大体形象，然后决定每一人物的具体配置布局，再进行塑制。在具体塑制过程中，对每一人物的刻画，都要反复对照现实生活中相类似的实际人物（模特儿）。这一来自生活又高于生活，使之典型化的塑制方法，说明这位来自民间的雕塑家具有高超的艺术创造才能。

四川新津县宝光寺也塑有 500 罗汉像。该寺始建于咸丰元年（1851），其塑像具体塑制年代当在建寺同时或稍后。各种塑像高约 2 米，“或坐或立，姿态各异，有的瘦削长颈，有的佝偻龙钟，或笑容可掬，或横眉怒目；喜、怒、哀、乐，表情迥然不同；衣褶襞纹，清晰分明。”同样表现出明显的世俗化倾向。其艺术成就和影响，均不如昆明筇竹寺塑像。

位于河北遵化县城以北马兰峪山区的清东陵，葬有顺治（孝陵）、康熙（景陵）、乾隆（裕陵）、咸丰（定陵）、同治（惠陵）五个皇帝和顺治生母孝庄皇后（昭西陵）以及咸丰的两个皇后——东太后慈安和西太后慈禧（定东陵）；位于河北易县以西永宁山区的清西陵，葬有雍正（泰陵）、嘉庆（昌陵）、道光（慕陵）和光绪（崇陵）4 个皇帝。属于这一历史时期的有东、西陵的慕陵、定陵、惠陵、崇陵和定东陵。这些帝后的陵墓，均仿明十三陵，依山而建，气势宏伟。定陵有石兽（狮、象、马）三对和石人两对。慕陵、崇陵在陵垣前方建有三个石牌坊，于坊内“大红门”前雕有一对瑞兽石雕，一东一西。慕陵隆恩殿和左右配殿的建筑装饰雕刻，纯用上等楠木，不施油漆彩画，雕成后本色上腊，清新雅致。所有殿壁的门窗、隔扇、梁枋和全部天花板，都施以精美的龙凤图案浮雕。尤以大殿中的天花云龙雕刻龙头采用透雕，龙身则用浮雕，这样的形式，使整个天花上万龙腾涌，气氛空幻；廊下柱枋的“雀替”所雕二龙戏珠，更是精细，有很高的艺术价值。



晚清的建筑装饰雕刻，现保存较多的有石雕、木雕、砖雕等，多用于较大的建筑物。如上海蓬莱区内的浙宁会馆，在主楼前，有两根高1.2丈、直径2.5尺的透雕花石柱，雕的是“八仙过海”的人物故事，据说是一位老艺人花了10年功夫才完成的艺术杰作；东西穿楼月洞门上下的砖雕，大小几十幅，数量多，质量高，而且保存完好如新。在同一地区的木商会馆、门楼、围墙、斗拱等砖雕几乎到处可见，不仅技术纯熟精优，内容也多反映现实生活。尤其是戏楼藻井浮雕和檐角下的两个木雕大狮子，格外精美生动。由此可见一斑。

建于清咸丰五年（1855）的山西平原县朱氏牌坊，为陕西盐运使武某为其母祝寿所建。“坊高10米，顶为重檐阁式，额坊满雕人物故事和云树台阁，间以花纹装饰，富丽多样；坊基座雕力士四躯，四周边雕为勾栏望柱；坊柱四面雕为盘龙环绕，柱础雕出蹲狮。整个石坊，雕工极为精致。石坊坊后，有巨石屏风一座，壁面透雕福、禄、寿三星，构图精巧，雕法洗炼。此石坊、石屏的建造时代，虽属晚清，但由于雕工出色，仍不失为建筑装饰雕刻中之珍品。”建造于晚清的石牌坊，各地还有不少，其中有些颇有艺术所赏价值。然而，可惜的是，“文革”中的“破四旧”，现代建设中某些人保护古文物意识薄弱，很多都被拆毁，我们已再难见到其精巧的结构和雕塑艺术了。

在这一时期，玉雕、石雕、竹雕、象牙雕、微雕和雕瓷等，均有所发展，而尤其是小型玩赏性雕塑，则兴盛一时，为广大人民群众所钟爱，主要品种有广东石湾陶塑、无锡惠山泥人和天津“泥人张”的彩塑等。

石湾是陶塑的著名产地。陶塑民工陈渭岩，自幼随父学艺，以塑造人物、神像、动物见长，釉色多仿古代名窑。值得注意的是清末当地的一些知识分子，如黄炳、陈渭、潘玉书等人，也都投身于陶塑艺术的创作。他们根据本地陶器胎粗釉厚的特点，创造性地吸收唐三彩、钧窑和写意画的工艺技巧，充分利用窑变，从而使石湾陶塑具有非常独特的艺术风貌。其中黄炳所塑人物、鸟兽别饶神彩；尤工制鸭、鹪鹩、鹤鹑，工细分明，阴阳可辨；兽类则双目炯炯有神，牙齿洁白而锐利有势。石湾陶塑多取材于耕、读、渔、樵，还有群众喜见的历史人物和传说故事，如孔子、老子、李白、杜甫、张飞、李逵、武松、鲁智深、达摩、钟馗、张果老等，造型生动传神，富有个性特征，成了广东和港澳一带千家万户厅堂和书斋案头的主要摆设。

无锡惠山是泥塑的重要产地。其前期作品，主要是儿童耍货（玩具），如大阿福、小阿福、花囡囡、大花猫、车老虎等，深受群众喜爱。到清代后期，京剧盛行，惠山泥人出现了丰富多彩的戏文内容。这时逐渐分粗细货生产，粗货为儿童耍货，细货则是手捏戏文。粗货销往江浙广大农村，细货则销售到南京、上海、杭州等地，甚至流入宫廷，传至海外。当时著名泥塑艺人丁阿金（1839—1922），原名丁兰亭，以捏塑京剧戏文而闻名于苏州、无锡一带，传世之作有《教歌》、《卖书》、《搜山》、《水斗》、《寄柬》等。还有周阿生（1832—1912），善制神仙故事作品，也塑制京剧戏曲人物。特点是人物造型温文端正，其中女性优美恬静，富有古典美；老人慈祥和蔼，给人以亲切感。传世之作有《蟠桃大会》，塑有王母、八仙等27尊神像，栩栩如生，色彩明丽，列为珍品。当地流传有两句话：“要神仙，找阿生；要

---

参阅王子云：《中国雕塑艺术史》（上），人民美术出版社1988年版，第425页。

王子云：《中国雕塑艺术史》（上），第432页。

戏文，找阿金。”惠山泥人彩塑造型简朴、完整、单纯；在创作上不追求细部的真实，着重突出主题部分；上彩具有常有的图案效果，“三分塑，七分彩”，可见画彩在惠山泥人中的重要作用。

天津“泥人张”始于张长林（1826—1906），将泥塑从一般玩具提高到了圆型艺术的水平。张长林，号明山，原籍浙江绍兴。其父逃荒流落天津，遂定居于此。张万全为了谋生，用粘土塑制小动物，卖钱糊口。张长林受其影响，七八岁即开始捏制小狗、小猫和笔筒之类，且能在袖内笼泥。后在未烧的动物泥胎上施以彩色，效果甚佳，始作彩塑。他18岁时，正逢京剧须生余三胜赴天津演出，为之塑像，刻划十分传神，置于商店橱窗，观众惊叹，从此名声大振。张长林善于把绘画技巧和艺术夸张手法运用到泥塑上去，所塑各种戏剧人物，神形兼备，远近驰名。他与人坐谈时，搏土于手，不动声色，瞬息而成，形态逼真，须眉毕肖，观者无不叹绝。张长林虽然出身贫寒，但与文人、画家、学者多有交往，自己又曾苦学绘画，尤工人物、花鸟，传世画稿有《少女鹦鹉图》等。他的泥塑作品有较浓厚的书卷气，一般取材于中国古典名著，如《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》等；也有取材于民间传说。传世之作有《黄鹤楼》、《夺太仓》、《蒋门神》、《木兰从军》等。所塑蒋门神，高仅数寸，未施彩绘，却将《水浒传》中这个仗势欺人的恶棍，表现得淋漓尽致。他的粉塑《木兰从军》，将代父从军的花木兰这一巾帼英雄刻画得英气逼人，现藏于颐和园排云殿配殿内。“泥人张”第二代张玉亭，第三代张景祐，第四代张铭，在继承张长林技艺上又有所发展。其中张玉亭善于从动态中塑造人物，他创作了许多传神佳作，曾参加国际展览，有的被授予金奖。

## 四、建筑和工艺

在世界近代后期这一特定历史时期里，欧洲正处于封建主义由衰败走向最后崩溃、资本主义由发生、发展走向兴盛的重要历史阶段，亚洲、非洲、拉丁美洲的许多国家先后沦为帝国主义列强的殖民地或半殖民地。在欧洲，工业革命先后在各国节节取得胜利，机器生产大大提高了社会生产力，促使建筑和工艺在生产组织、制作方式、型制样式、风格特征以及人们的审美观念等方面，都发生了深刻的变化，古典复兴、浪漫主义、折衷主义的建筑和工艺相继兴起和衰落，总的趋势是由古典形态向现代形态过渡。那些沦为殖民地、半殖民地的国家，土著民族富有鲜明民族特色的建筑艺术和工艺美术，遭受严重摧残，“殖民式”的建筑和工艺相应兴起。美国、加拿大、澳大利亚、新西兰等欧洲殖民主义者建立的新政权，在建筑、工艺的样式和风格上，深受当时欧洲建筑和工艺思潮、风格的影响。在中国，这一时期的建筑艺术和工艺美术，正处于一个重要的历史发展的转折关头，传统的建筑艺术和工艺美术逐渐走向衰微，现代的建筑艺术和工艺美术正在兴起。而太平天国的工艺美术，在中国近代工艺史上写下了光辉一页。

### 1. 欧洲建筑艺术的兴替和嬗变

肇始于 18 世纪下半叶的产业革命，引起了社会生产和社会生活的大变革，从而导致了近代的建筑革命。在新的历史条件下，建筑艺术的型制、风格等都发生了嬗变。机器大工业生产加速了资本主义的进程，使得一些国家出现了一些影响建筑艺术发展的新因素，具体表现如下：

其一，城市的不断扩大和工业生产的迅猛发展，建筑物日益商品化，房屋建造急剧增长，建筑的类型日渐增多，对建筑的功能要求也日趋复杂。在建筑史上长期占有突出地位的帝王宫殿、陵墓和宗教建筑退居次要地位，而生产性、实用性的各类建筑，如工厂、仓库、铁路、住宅、医院、博物馆、办公用房、商业服务建筑等，愈来愈占据重要地位。建筑型制和风格变化迅速，传统的定型建筑法式已难以满足上述建筑物的功能要求了。

其二，工业发展给建筑业带来了新型的建筑材料和建筑器械。铁、钢、水泥和机制砖瓦的逐渐应用于建筑物，取代了过去长期使用的土、木、砂、石、砖、瓦等天然或手工制备的材料，建筑的性能更为优异，从而使各类建筑发生了质的变化。先进建筑器械的使用，不仅减轻了劳动强度，提高了劳动工效，而且还提高了建筑物的质量，加速了建筑进度，使各类建筑物的功能要求得以实现。

其三，结构科学的形成和发展，使人们越来越深入地认识和掌握房屋结构的内在规律，从而能够改进原有的结构形式，有目的地创造出优良的新型结构，如用钢铁制作内柱、梁枋、屋架和穹顶等，以及出现纯钢铁结构和钢筋混凝土结构等。1851 年在英国伦敦所建的水晶宫和建于 60 年代的法国巴黎国家图书馆，就是体现这种新型建筑结构形式的典型。

其四，建筑业的生产经营逐步转入资本主义的经济轨道，大量建筑成了企业家手中的固定资产或商品，或是用资本主义经营方式由企业家承建政府、团体的大型建筑物，资本的所有者要求在最短的时间内以最少投资在建筑活动中取得最大的利润。这一准则在建筑观念、建筑设计和建筑美学等

方面或隐或现地表现了出来。与此相关联，专业建筑师的地位也发生了变化，商品经济的竞争法则渗入到了建筑师的职业活动中。

19世纪建筑领域出现的这些变化，无论就其深度和广度来说，在建筑史上都是空前的。上述新因素带来了一系列矛盾，最根本的是在建筑功能上如何解决形式和内容之间不相适应的矛盾。建筑师们对此进行了殚思极虑的探索，力图找到一种合适的建筑结构形式，克服这一矛盾，以实现建筑功能的要求。这就出现了两种情况：一是与当时欧洲的文艺思潮相呼应，程度不同地将建筑的新内容屈从于旧的形式，于是产生了古典复兴、浪漫主义和折衷主义建筑这些流派；二是利用先进的工业化生产，先进的科学技术，来探求新的建筑结构形式，现代建筑应运而生。这一时期初露端倪，到19世纪下半叶和20世纪初，发展成现代主义建筑和有机建筑等流派。

### （1）古典复兴建筑

古典复兴建筑又称新古典主义建筑，它与发生于18世纪后期至19世纪30—40年代的欧洲新古典主义文艺思潮基本上是相一致的。古典复兴建筑的特点是：受启蒙运动思想的影响，崇尚古代希腊和罗马文化，认为古希腊、罗马的建筑形式和风格是不可超越的永恒的典范，谁要建造优美的建筑，就必须以那些历史上的建筑为蓝本，模拟仿效。考古发掘取得的成绩，古希腊、罗马建筑艺术珍品的大量出土，为这种建筑思潮和流派的出现提供了肥沃的土壤。采用古典复兴建筑风格的，主要是国会、法院、银行、交易所、博物馆、剧院等公共建筑和一些纪念性建筑，而对一般住宅、学校影响不大。

在18世纪欧洲建筑中，就出现了模仿古希腊神殿和古罗马穹窿式的建筑模式，如由英国建筑师霍拉克·沃尔波尔设计、建于1748—1777年间的英格兰草莓山庄和由法国建筑师吉尔曼·苏弗勒特设计、建于1757—1790年间的巴黎蒙帕尔纳斯先贤寺。进入19世纪一直到30—40年代，古典复兴建筑成了欧洲建筑的主流。在英国，古典复兴建筑有建于1812—1822年间的伦敦摄政公园中半圆形廊柱、建于1823—1847年间的伦敦大不列颠博物馆；在德国，有建于1818—1821年间的柏林宫廷剧院和建于1824—1828年间的阿尔塔斯博物馆；法国是欧洲资产阶级革命的中心，也是古典复兴建筑的中心，如由彼埃尔·维隆设计、建于1806—1843年间的巴黎马德兰教堂，而被称为古典复兴建筑宏伟巨构的，则是屹立于巴黎“星形广场”的雄狮凯旋门。

雄狮凯旋门是拿破仑为纪念1805年战胜俄奥联军、炫耀自己的军功，于1806年下令修建的。拿破仑被推翻后，凯旋门工程中途缀止。波旁王朝被推翻后又重新复工，1836年落成。凯旋门位于巴黎市中轴线香谢丽舍大街的西北端，“星形广场”（又称“明星广场”，现易名为戴高乐广场）的中央，是法国资产阶级革命的凯歌——古典复兴“帝国风格”的代表作。凯旋门用石材建造，呈长方形，高49.54米，宽44.82米，厚22.21米，四面有门，中心拱门高36.6米，宽14.6米。在门墩上东面共有四幅浮雕，再现了法国军队同欧洲联军作战的壮丽场面。其中，浪漫主义雕塑大师吕德创作的《马赛曲》（又名《出征》）最为有名。券洞边缘和两侧，檐口的上下都刻有浮雕和精致的花纹，内壁刻有拿破仑用以宣扬其战功的96个胜利战役的浮雕，以及跟随他转战南北的386个将领的名字。凯旋门的地下为一座无名烈士墓，里面埋葬着后来在第一次世界大战中牺牲的烈士们，凯旋门的上部是个博物馆，馆内陈列着反映拿破仑一世的事迹的文献资料。该凯旋门是建筑师

夏尔格兰设计的，形式模仿古罗马康士坦丁凯旋门而加以简化，只有正中一个券洞，而尺度却大了一倍多，是世界上最大的一座凯旋门。

## （2）浪漫主义建筑

浪漫主义在艺术上强调个性，主张从艺术家的理想和激情出发，按照应当有的样式去表现生活。这种思潮在建筑领域则表现为用中世纪的建筑风格与古典复兴建筑相抗衡，追求超凡脱俗和异国情调。如前所述，古典复兴建筑多采用古希腊、罗马的建筑样式，与之相应，浪漫主义建筑则采用中世纪、特别是哥特式建筑样式。然而，必须看到，二者并非只是一种历史建筑模式的单纯重复或模仿，而是立足于新的历史条件下而带有各自新的特点。由于浪漫主义建筑追求中世纪的哥特式建筑样式，所以又称为哥特复兴建筑。

浪漫主义建筑可分为两个阶段。18世纪60年代至19世纪30年代是浪漫主义建筑发展的第一阶段，又称先浪漫主义。这时的一些建筑中出现了中世纪城堡式的府邸，甚至东方式的建筑小品。英国建筑家詹姆斯·怀亚特为文学家维尼亚姆·贝库费托建筑的豪华邸宅和约翰·纳什在西尔兹贝尼郊外完成的建筑，是先浪漫主义比较有影响的作品。19世纪30—70年代是浪漫主义建筑发展的第二阶段，已经成了当时欧洲建筑的主流。英国建筑史家帕瑞克·纽金斯所著的《世界建筑艺术史》中提到：“18、19世纪欧洲流行的一种浪漫主义把中国的一切东西当作时髦，在建筑艺术上，表现为建筑物的大而不当，内部设极大的花园、室塔和桥，但做得都很粗糙。同时，出现一种‘中国古玩’（工艺品）热潮，在住宅内部，从墙面优雅的装饰、家具到瓷器，其图式都源自中国各个时期、各种题材的工艺品。……当时欧洲各国的住宅都以设中国式房间为时髦。”这主要表现在先浪漫主义建筑上，但在后来的浪漫主义建筑中也多少有所反映。

欧洲浪漫主义美术的成就主要反映在绘画和雕塑中，而在建筑艺术上，比起绘画和雕塑来，就大为逊色了。浪漫主义建筑主要限于教堂、大学、市政厅等中世纪就有的建筑类型。它在欧洲各个国家的发展不尽相同。大体来说，在英国、德国流行较早，在法国流行较晚，而在意大利以及其他欧洲国家则不大流行。法国的浪漫主义建筑有提奥多尔·巴牛在40年设计建造的圣·库罗乔尔托教堂和维奥列·透克设计的一些建筑。德国的浪漫主义建筑兴起较早，似乎也要比法国兴盛一些，但只不过是伦敦英国国会大厦为蓝本的一些教堂和市政厅等，在艺术上没有什么民族特色。浪漫主义建筑发源较早而又取得较大成绩的是英国，伦敦圣吉尔斯教堂和曼彻斯特市政厅都是浪漫主义建筑的重要作品。而最具代表性的，则是英国国会大厦。

英国国会大厦建于最强大的维多利亚时代，位于伦敦市中心泰晤士河西岸一个近于梯形的地段上，又称新威斯特敏斯特宫，以区别于1834年焚毁的旧宫。1836年，古典复兴建筑师巴雷爵士受命设计，1840年动工，60年代在其子小巴雷主持下完成。在建造过程中，英国女王为了对抗勃兴的社会主义运动和唯物主义思想，提倡哥特复兴，下令将它修改成晚期哥特教堂式，浪漫主义建筑师普金被任命为巴雷的助手，负责将这幢建筑装饰成哥特式风格。大厦的平面基本上是古典的格栅式，主体部分沿南北方向成平行的三肢

---

[英] 帕瑞克·纽金斯著，顾孟潮、张伯平译：《世界建筑艺术史》，安徽科学技术出版社1990年版，第309页。

展开，其间分段相联形成许多内院。主要厅堂均布置在中间，在纵横两个轴线的交点上设八角形的中央大厅，其南侧是上院，北侧是下院。两院都有大量的附属房间，包括办公楼、餐厅、图书馆、休息室等。由于结构合理，布局明确，很好地解决了开会、办公、举行各种典礼仪式等方面的需要。大厦主立面朝向泰晤士河，长 267 米。立面右侧突出部分为下院议长官邸。后面钟楼高 96 米，大钟钟面直径 7 米，朝向四方。上部著名的大本杰明钟（俗称“大本钟”）重 26 吨。中部尖塔高 91 米。西南角的维多利亚塔体量最大，高 102 米。四角小尖塔向外突出，直接自地面升起，宏伟挺拔，为立面最引人注目之处。塔南花园沿泰晤士河畔延伸，草坪上竖立了罗丹所作的《加莱义民》青铜群像雕塑。整个建筑占地 3.5 公顷，有上千个厅堂房间，百来个楼梯，走廊总长达 11 公里。大厦全用灰色石块建造，采取传统的拱券结构方法，用独特建筑语言成功地表现了民族自豪感这一宏大主题。建筑艺术史家称它具有古典式的内涵和哥特式的外衣，两种截然相反的精神却在同一建筑中统一，公认它是浪漫主义建筑最典型的代表作。

### （3）折衷主义建筑

折衷主义建筑是继古典复兴建筑和浪漫主义建筑之后，于 19 世纪上半叶到 20 世纪初在欧洲各国流行的一种建筑风格。资本主义的生产方式和生活方式，需要有丰富多样的建筑来满足各种不同功能的需求。到 19 世纪，交通的便利，考古学的进展，出版事业的发达，加上摄影技术的发明，这些都助于人们认识和掌握以往各个时代和各个地区的建筑遗产。于是，这就出现了古希腊、罗马、拜占廷，中世纪、文艺复兴和东方情调的建筑在欧洲一些城市中纷然杂陈的局面。折衷主义建筑师认为自己的工作就是因袭、模仿以往的建筑模式，不过他们认为不必拘泥于某一形式某一风格，而是把多种样式多种手法拼合在一座建筑上，或自由灵活地组合成各种建筑形式。他们不讲求固定的法式，对建筑的实用功能和结构技术也不甚重视，只讲求比例的均衡，注意纯形式美。折衷主义建筑思潮和流派的主导方面就是唯美主义。总的来说，折衷主义建筑仍然是保守的，没有按照当时不断出现的新建筑材料和技术去创造与之相适应的新建筑形式。折衷主义建筑在 19 世纪中叶以法国最为典型，巴黎高等艺术学院是当时折衷主义的大本营，所以，这种建筑潮流又被称为学院派建筑。

折衷主义建筑，在欧洲一些国家都曾出现过，较为重要的有奥地利的维也纳歌剧院、法国巴黎的圣心教堂、德国柏林的国会大厦、意大利在罗马修建的伊曼纽尔二世纪念建筑、比利时布鲁塞尔的法院等。而最典型的代表作，则是法国的巴黎歌剧院。

巴黎歌剧院位于巴黎市区内环干道边的一个菱形地段上，建筑主立面正对同名的广场和大街。它在城市中的位置是根据拿破仑第三时期奥斯曼的城市总体规划确定的。早在 1820 年，人们就有在巴黎建一新剧院的想法。直到 1860 年，才正式搞了设计竞赛，共收到方案 171 个，最后查理·加尼埃的设计被评判人一致同意选中，1861 年开工建造，中间因普法战争和巴黎起义停工，直到 1875 年才完工。歌剧院建筑总面积为 11360 平方米，是世界上最大的歌剧院之一。由于舞台和休息厅等占用面积很大，座位又十分宽适，因此观众厅包括池座、散座和四层包厢，只有 2158 个座位。舞台宽 55×55 米，高 60 米，可以进行任何演出。舞台上设有升降台等机械设备，台口宽 16 米。

为了便于布景，歌剧院的舞台上方有 33 米高的净空。整个观众厅为马蹄形多层包厢形式，上部覆盖平的穹顶，左右两侧有皇帝的专用入口。它是第一个把舞台的高耸部分表现在外形上的歌剧院。舞台上的三角形山墙、观众厅上的王冠形穹顶和正立面的廊柱，形成歌剧院外观体形构图的三个层次，从前方向名大街的不同距离处望去，大都能看到相当完整的轮廓。它的内外大量堆砌了巴洛克式的装饰，色彩极富堂皇，尤以中央大楼梯、二层休息室和观众厅最著。内部使用了法国出产的各种大理石，有白、蓝、红、绿、玫瑰等颜色。门廊有许多象征诗歌、音乐、戏剧的雕刻，其中最著名的是卡尔波的《舞蹈》群雕。歌剧院将哥特式和罗马式的建筑风格融为一体，建筑立面为意大利晚期巴洛克风格，并掺用了一些古典主义手法和繁琐的罗可可雕饰，是欧洲 19 世纪建筑艺术上折衷主义最典型的代表。

#### （4）现代建筑的开端

资本主义社会的发展，资产阶级生产方式和生活方式的需求，新型建筑材料的应用，要求改变旧的建筑结构形式，创建新的建筑结构形式，以克服适应不同功能需要的建筑本身内容和形式不相适应的矛盾，于是现代建筑应运而生。这时，现代建筑还只是开端，直到 19 世纪后期 20 世纪初，才成为欧洲建筑的主流。但任何建筑思潮和流派的产生、发展、成熟都有一个过程，所以对这一时期出现的现代建筑，尽管为数极少，却是建筑领域涌现的新事物，是初露辉煌的曙光。英国伦敦水晶宫，可作为这方面最典型的代表。

水晶宫是 1851 年伦敦第一届世界工业博览会的别称。初建于伦敦海德公园内。博览会筹办之初，向各国建筑师征集了 245 个建筑方案，但无一选中。因为这项规模宏大的工程必须在一年内完成，博览会结束后还要便于拆除。各种传统的建筑方式，均难以满足这一要求。最后，英国园艺师帕克斯顿按照当时建造植物园温室和铁路站棚的方式进行设计，用铁制构件和玻璃材料建成了这座大型博物馆。由于它的通透明亮，所以被誉为水晶宫。其建筑面积为 7.4 万平方米，长度为 1851 英尺（合 564 米），象征建造的年份。外形为一简单的阶梯形长方体，高三层。采用铸铁梁柱构架结构，铸铁标准化构件全部为预制，现场装配施工，玻璃也是当时玻璃工厂的定型产品，共用铁柱 3300 根，铁梁 2300 根和玻璃 9.3 万平方米。此建筑仅用半年时间即告完成。博览后被拆除到肯特郡的塞敦哈姆重新组装，1936 年毁于大火。水晶宫虽是一座功能比较简单的非永久性建筑，但在近代建筑史上却具有重要意义，因为它充分运用了工业革命所提供的新材料和新技术，开辟了建筑结构形式的新纪元。

## 2. 世界其他国家的建筑艺术

在这一时期，非欧洲范围的其他国家（中国除外，将在下节专门论述）建筑艺术的发展，呈现出极其复杂的情况。

亚洲、非洲、拉丁美洲的许多国家，先后沦为帝国主义列强的殖民地。这些国家过去都曾创造过富有本民族特色的建筑艺术，但自从受帝国主义殖民统治之后，土著民族的传统建筑艺术遭到野蛮的破坏，处于停滞不前，甚至倒退的境况；而宗主国为实现其殖民统治的需要，他们将本国的建筑样式原封不动地照搬到这些国家来，修建了总督府、议会厅、洋行、工厂、仓库、

商店、俱乐部和独家住宅等西洋建筑。这些建筑大都是根据殖民者的爱好任意建造，巴洛克式、哥特式、古典复兴和折衷主义等各种风格杂然并存，人们称之为“殖民式风格”。如印度，1858年沦为英国殖民地后，英国维多利亚女王时代的学院派艺术被尊为正统，英属印度政府公共工程司的英国或印度的建筑师们，热衷于输入或模仿欧洲古典主义和哥特式建筑，欧洲学院派在城市建设中占居统治地位。有些建筑师在恪守学院派规范的同时，吸收了印度传统建筑艺术的某些因素，形成为欧印混合的独特建筑风格。拉丁美洲这片曾浸润过印第安文化的大地，包括40多个国家和地区，自16世纪开始沦为殖民地后，欧洲殖民者将欧洲文化移植到这里，巴洛克建筑风格随着天主教堂在许多城市、村镇出现；工业革命后，古典复兴建筑和折衷主义建筑这些形式也先后传入到这块土地。印度尼西亚原是一些分散的封建王国，都已有相当发达的建筑艺术。16世纪末，荷兰殖民者侵入，1800年正式成立殖民政府，欧洲的建筑思潮和流派也相继传入，出现了各种西洋建筑，其中最有代表性的是1868年落成的雅加达中央博物馆。它是印尼最大的博物馆，位于雅加达市中心独立广场西边的独立西街。博物馆中设有金银装饰室、青铜室、货币室、古物展览室、史前展览室、木器展览室、民族展览室和荷兰东印度公司陈列室等。这是一座欧洲与印尼两种建筑风格渗透融合的产物，其形式较好地体现了对展览馆建筑功能的要求。

朝鲜的情况与中国有点类似。这一具有悠久历史和文化的古国，由于其地理位置与中国接壤，因而和中国的渊源关系较深，此时遭到帝国主义的侵略，沦为半封建半殖民地的国家，但仍保持相对的独立性，直至1910年才被日本吞并，沦为殖民地。朝鲜的建筑艺术过去受中国的影响较深，是一种富有模仿的创造，此时西方建筑艺术开始输入，但本民族的传统建筑艺术仍是其主流，并在新的历史条件下，又有新的发展。如汉城北部的景福宫，初建于1394年，1593年被日本侵略者焚毁，1870年在旧址上重建，保存了原来的布局。它模仿中国元、明故宫的型制，也分左、中、右三路，中路是前朝后寝的格局，最后是御苑。宫殿正门叫光化门，进门后穿过两个70—80米深的院子，为勤政门，门后是一个约140余米深、100余米宽的院落，院落后部为勤政殿，被两层白大理石台基高高托起。勤政殿后是思政门，穿过思政门后的小院是思政殿，这是最重要的主体建筑，是国王常朝的地方，左右有万春殿和千秋殿，三殿并列。其后又是一个院落，紧接着是国王住的康宁殿和王后住的交泰殿。后者平面作工字形，这也是元朝宫殿中常见的。景福宫规模宏大，气势雄伟，是朝鲜建筑艺术的瑰宝。

日本是亚洲东部太平洋上的一个群岛国家，1869年发生了不彻底的资产阶级革命——明治维新运动，此后资本主义发展迅速，国力日益强大而转变成富有侵略性的新的帝国主义国家。明治维新之前，由于历史渊源关系，日本的建筑艺术较多受到中国的影响，这在佛寺建筑上尤其明显，称为“唐式”建筑；而神社建筑和世俗建筑，则典型地表现了日本建筑的特点。明治维新之后，不是出于宗教或征服的原因，而是出于求强图存的需要，日本在继承和发扬本民族传统建筑艺术的同时，主动、自觉地向西方学习，在建筑领域里也随之取法欧美。1870年，日本政府成立工部省，主管全国建筑计划、工业管理和工厂建设，聘请西方的建筑师指导，建造了一些“拟洋风”的建筑。1877年，聘请英国建筑家康德尔来日，在成立不久的工部大学校造家学科（后并入东京帝国大学，作为工学部建筑工程科）讲学，传授西方建筑艺术和技



术，对欧洲折衷主义建筑推崇备至。尔后，西方的建筑风格才在日本逐渐普及开来。

美国、加拿大、澳大利亚、新西兰等由欧洲殖民主义者建立的国家，殖民者在征服当地土著民族之后，对他们的传统建筑艺术肆意加以摧残，到 20 世纪初才引起一些建筑家对土著民族建筑艺术的重视，并有意识地加以吸取和利用。由于这些国家的移民大都来自欧洲各国，这种历史渊源的关系，使当时欧洲的建筑思潮和流派，在这些国家都有不同程度的反映，只是时间有所后延罢了。这方面美国表现尤为突出。1776 年美国独立以前，建筑造型多采用欧洲风格，称之为“殖民时期风格”。独立以后，美国资产阶级力图摆脱建筑上的“殖民时期风格”，借助于古希腊、罗马的古典建筑来表现民主、自由、光荣和独立，因而古典复兴建筑盛极一时，建于 1793—1867 年间的美国国会大厦就是一个典型实例。尔后，美国步欧洲建筑的后尘，浪漫主义建筑曾一度流行，主要表现在大学和教堂建筑中，如耶鲁大学的法学院和校图书馆，均为典型的哥特复兴建筑。而美国芝加哥的哥伦比亚博览会建筑，则被认为是折衷主义建筑的典型代表。

### 3. 中国建筑艺术的发展

从鸦片战争到辛亥革命，是中国封建社会经过长期停滞之后最终走向崩溃的时期；为这一特定历史时期的政治、经济、文化、科技和意识形态等所决定，中国的建筑艺术则处于一个承上启下、中西融汇、新旧交替的阶段，呈现出较为复杂的状况。

在漫长封建社会中发展起来的中国建筑艺术，到了清末，虽然形成了以高度成熟的木构架体系为主体多民族建筑体系，具有独特的、完整的、规范化的建筑风格，但也突出地表现了在类型上、技术发展上的严重停滞和落后状态。由于封建政权实行闭关锁国的外交政策，阻碍了西方建筑艺术的传入中国。除了外国传教士建的一些教堂、圆明园西洋楼和广州“十三夷馆”等少数西式建筑外，中国建筑一直处于与西方建筑完全隔膜的状态。鸦片战争以后，随着帝国主义列强的侵入，封建经济结构的解体和资本主义生产方式的发生和发展，尤其是科学技术的进步，水泥、玻璃、钢铁构件和建筑器械的应用，必然导致中国建筑在型制、风格上发生嬗变。虽然传统建筑在数量上仍占主导地位，但西方建筑不断在中国出现，各地的一些公共建筑和商业、服务业建筑，不少突破了传统的建筑格局，出现了仿西式或中西合璧的建筑形式，从而影响到城市的风貌。这在外贸通商口岸上海、广州、厦门、青岛等地表现得尤为明显。这种与资本主义生产方式和先进科学技术发展紧密相联的建筑活动和建筑成果，相对于封建时代的建筑活动和建筑成果来说，无疑是一个极其重要的发展。

综观这一时期的建筑艺术，总的情况可概括为：一般官式和民间建筑沿着古代的传统继续发展，型制上更加趋于标准化、程式化和定型化；宫苑建筑有所发展，颐和园成了封建社会宫苑最后集大成的佳构；帝后陵寝建筑仍旧依旧制，但规模和气势远不如前代；宗教建筑总体上处于衰萎状态，但却建成了中国最大的伊斯兰礼拜寺——艾提卡尔礼拜寺；民间园林进一步发展，取得了令人瞩目的艺术成就；为适应传教、商贸和外事活动的需要，西式建筑接踵出现；地方公共建筑和商业、服务业建筑发展迅速，其中有些建

筑中出现了模仿西式或中西融合的迹象，体现出传统建筑体系的脱胎变革和中西建筑的交融渗透。

### （1）宫苑、陵寝建筑

清代末年，宫殿、坛庙、王府、衙署等建筑没有新的发展，从一个侧面反映出传统建筑的体系的衰落趋势。但为了适应封建统治者享乐和死后继续保持尊荣的需要，宫苑和帝后陵寝建筑有所发展，取得了较高的艺术成就，其中兼有宫殿和园林之美的颐和园，不仅在中国，而且在世界建筑艺术史上，都占有重要的地位。

颐和园位于北京市西北部，距城约 10 公里。清乾隆十五年（1750）兴建，名清漪园。咸丰十年（1860）被入侵的英法联军焚毁。光绪十四年（1888 年），慈禧太后挪用海军军费在 10 年时间内重新修复，易名为颐和园。光绪二十六年（1900）八国联军之役再次遭到破坏，光绪二十八年（1902）再次修复，是京郊规模最大、保存最为完整的一座大型宫苑。该园占地 290 公顷，其中陆地和山地占 1/4，水面和水上岛屿占 3/4。园内共有园林建筑、庙宇及宫殿建筑 3000 余间。根据不同功能，该园形成了以东宫门内仁寿殿为中心的政治区；以乐寿堂为主体，包括玉兰堂、宜芸馆、德和园、戏楼在内的生活区；和以佛香阁为中心的游览区。政治区和生活区面积较小，东去直通圆明园，北达前山，西南为昆明前湖，位置适宜。建筑为规整对称布局，体量不大，风格不过于隆重，但与园林风格谐协，在院内多植树莳花立石。游览区是颐和园的精华所在，由前山（即万寿山南坡）、后山（即万寿山北坡及一串曲折人工小湖）和昆明湖三部分组成。前山中心地段的排云殿和佛香阁，是全局的主体建筑。佛香阁高 38 米，八角四层，是全局的制高点。它造型敦厚，体量雄伟，俯控昆明湖，又与它后面的众香界琉璃牌楼、智慧海琉璃砖殿前呼后应，大大丰富了前山的天际线。排云殿、佛香阁东西两侧布置了 30 余座各类建筑，临湖傍山一带散置各种游览用的亭台楼阁。沿昆明北岸，建有一条长 728 米、共 273 间、绘有 400 余幅彩画的长廊，是前山的主要交通线。整个前山区色彩富丽，金壁辉煌，不失皇家气派。后山建筑数量不多，除仿藏式喇嘛庙须弥灵境外，其他规模都较小，装饰色彩清雅质朴与整个环境气氛十分谐调。后山、后湖山嵌水抱，树木葱笼，山路通幽，梵宇藏露，清静而富有野趣，与前山前湖的富丽壮阔成鲜明对比。后山北岸修有一道东西走向人工小山丘，隔断了视线，使人不觉得小山后近在咫尺的北宫墙的局促。后山东部还有两处园中之园——谐趣园、霁清轩，丰富了游赏的内容。其中谐趣园仿无锡寄畅园而建，亭榭舒敞，垂柳依依，荷叶田田，风景优美，尤为精致。昆明湖在万寿山之南，水波浩渺，四周有知春亭、十七孔桥、西堤六桥和石舫等建筑，湖中有龙王庙岛，是观赏前山全景的最好位置。园外以西山、玉泉山为借景，形成了“园中有园，景外有景”的布局。颐和园的建造运用了多种建筑艺术手段，创造了和谐统一又千变万化集雄秀为一的风格，在中外宫苑和园林艺术史上享有崇高的地位。

恭王府是清道光帝第六子恭忠亲王奕訢的王府，位于今北京市前海西街，是中国现存最大的贵族官邸之一。占地约 3 公顷，包括王府及王府花园两个部分。府主于咸丰二年（1852）迁入，后经咸丰、同治年间的重修、扩建，形成现在的格局。清朝对各级王府形制均有严格规定，恭王府的中路前部即是典型的亲王府邸格局。它由多个四合院组成三条南北向的轴线。中间

主轴线是执行政务的殿堂，由三开间的大门和五开间的二门为前导，直达王府正殿银安殿。殿后为嘉乐堂，按规制是亲王的寝宫，实际上只是礼仪性的建筑。东侧轴线由三进四合院组成，是日常居住的建筑。西侧轴线为读书、会客用建筑，其主体建筑为锡晋斋，面阔七间，前廊后复，正中三间做成三面暗楼，有栏杆、槛窗、碧纱橱等装修，均使用楠木，精雕细刻，并有珠玉镶嵌。这三条并列轴线的北端，以二层后楼作为结束。后楼东西长 160 余米，共有 90 余间。楼后为清水砖墙，墙上开有方形、扇面形、多角形的窗洞，饰以精细的砖雕边框。后楼以北为花园，名锦萃园，也有三条轴线和府邸对应，花园东南西三面被马蹄形的土山环抱，长方形大水池座落在西南一隅。园中散置叠山数处，有湖山石和青山石。园内点缀亭台、廊、榭，东南部建有戏厅和怡神所、清素堂，北部建有蝠厅和花目玲珑馆。园中山水相映，花木幽深，体现了“静”与“秀”的特色，表现出高超的建筑水平。

在清东陵和清西陵里，葬有清代晚期的道光（慕陵）、咸丰（定陵）、同治（惠陵）、光绪（崇陵）四个皇帝和咸丰的两个皇后——慈安和慈禧（定东陵）。慕陵建在西陵的龙泉峪，在清帝陵中规模最小，没有方域名楼，地宫之上只有石圈。定陵位于东陵的平安峪，其后陵两处，一为安葬慈安的普祥峪定东陵，一为安葬慈禧的普陀峪定东陵。惠陵位于东陵的双山峪，其西半里许是同治的妃陵。崇陵修得最晚，地宫中合葬着光绪帝和隆裕皇后。清朝统治者曾把陵区看成是“万年龙虎抱，每夜鬼神朝”的“上吉之壤”，各陵依山排列，绵绵山脉屏障于陵寝之后，长长神道伸展于陵墓之前，陵前的祭祀建筑和地宫都十分讲究。虽不如前代帝陵的规模和气派，但从全国调集能工巧匠，陵寝建筑都具有很高的艺术水平，且各陵间协调呼应，形成为东、西陵的完整的构筑整体。慈禧的陵寝，地面建筑风格独特，精巧别致，工艺水平在清陵中属于最上乘。三殿内壁为五幅捧寿万字不到头的雕刻贴金图案，斗拱、梁枋和天花板也都是贴金和玺彩绘，所有明柱都有半立体的金龙盘绕，金碧辉煌，为一般陵寝宫殿所罕见。隆恩殿四周的石栏杆上雕刻着龙凤呈祥、水浪浮云的图案。殿前的陛石采用凸雕手法，龙在下，凤在上，构成一幅龙凤戏珠的画面，堪称石雕中的杰作。

## （2）宗教建筑

由于西方基督教的传入，各地修建了哥特式的尖顶教堂建筑，带有浓郁的殖民主义色彩。传统的宗教建筑仍以佛教寺庙为主，如建于咸丰年间的四川新津县的宝光寺和建于光绪年间的云南昆明市郊的筇竹寺等。尤其值得一提的是伊斯兰宗教建筑艾提卡尔礼拜寺的建成。

艾提卡尔礼拜寺位于新疆维吾尔自治区南部喀什市艾提卡广场西面，是中国现存最大的伊斯兰教礼拜寺。它原为一座小寺，始建于 1788 年，中经多次扩建，现有规模形成于同治十三年（1874）。全寺由大门、讲经室、礼拜殿、教长室等组成一个不对称的院落。大门入口在东面，门楼正中有高近 10 米的尖拱门洞，两侧及上部墙面，有一些小壁龛。门楼左右各有一座高 10 余米，但粗细不同，远近不等的塔楼。两塔楼用墙体和门楼相联，墙面上有尖拱形壁龛，形状与大门入口的尖拱相同，均为米黄色，构成为一个整体。门楼与塔楼不用对称而用均衡的手法，取得雄伟、端庄、大方而又带有活泼气氛的艺术效果。礼拜堂在大门之后，坐西向东，规模巨大，面阔 38 间，宽约 140 米，进深 16 米，分内外殿。内殿由四周墙壁封闭，外殿为敞廊式。建

筑内木柱为维吾尔传统民族形式，比例恰当，挺拔纤秀，涂绿色，并有雕花。密助天棚和内墙均涂成白色，部分天棚绘有花卉图案的藻井，窗间墙使用传统的尖拱形壁龛，殿内气氛淡雅、静穆。礼拜堂两侧是教职人员学习进修的用房。院中有一水池，广植林木，使宽敞的内院不显空旷。从整个建筑形式看，明显地受到周边国家伊斯兰教建筑风格的影响。

### （3）民间园林

古典园林是将自然的和人造的山水以及植物、建筑融为一体的观赏环境。中国园林以自然景观为主体，但园林建筑常是造景的中心，或对自然景观作画龙点睛的作用。明清时期，江南宅园兴筑盛极一时；鸦片战争之后，江南民间园林续有发展。查实属于这一时间的民间私家园林有苏州的怡园、西园、残粒园、拥翠山庄，扬州的小盘谷、寄啸山庄，吴锡的梅园、蠡园，吴兴的南浔小莲庄，岭南的可园、余荫山房等。其共同的倾向是：建筑的比重大大增加，空间曲折多变，装饰繁复细腻，假山曲屈奇谲，相当一部分流于繁琐造作。建筑装饰则普遍走向大面积满铺雕镂，色彩绚丽，用料名贵，题材范围扩大，手法相当细致。限于篇幅，这里仅介绍怡园和余荫山房两处。

怡园在今苏州市人民路西，为清光绪年间所建。全园面积约9亩，以复廊划分东、西两部。入园即为东部，以庭院、建筑为主。循曲廊南行折向西北，至四时潇洒亭，廊由此分为二路：西行经玉虹亭、石舫、锁绿轩，出复廊北端小院洞门，达西部北端石山；南下至坡仙琴馆、拜石轩。后者为东部主要建筑，以北院立有湖石奇峰而命名；又因南院植竹、柏、松、山茶，严冬不凋，故又称岁寒草庐。再西行由复廊南端可进入西部。西部以东西向水池为中心，环池建有鸳鸯厅、藕香榭、锄月轩等建筑，盛夏可自平台赏荷观鱼，严冬经暖阁寻梅观雪。池北岸假山以湖石砌为石屏、磴道、花台等，又建有金粟、小沧浪二亭。山西端渐高，下构石洞，上有石亭，玲珑精巧。池西尽处有装饰华丽的旱船画舫斋。再西为湛露堂，过面壁亭和小馆碧梧栖，可回到鸳鸯厅。怡园由于建园较晚，吸收了诸园所长，如复廊、鸳鸯厅、假山、石室等，显示了高超的造园技巧。

余荫山房位于广东省番禺县南村，始建于清同治五年（1866），历时五年完成。山房由南面一座很不显眼的青砖住宅入内。门厅简朴，但在小天井正面墙上嵌了一幅砖雕漏窗，雕刻精细。进入天井，右边有圆门一座，由此往左转，见两排翠竹迎风招展。在竹径小院前，有方门两扇，门旁对联曰：“余地三弓红雨足，阴天一角绿云深。”这才是山房真正的大门。从大门内望，隐约可见大红花和绿丛树。进入园内，但见荷池假山，廊桥环抱，奇树古藤，苍劲秀挺，厅堂水榭，通透开敞，仿佛进入了一个诗画世界。全园分东西两部分，有水塘两座，以桥廊连接。建筑物绕池而建，突出了以水为中心的布局。东部为方塘水庭，所有建筑和组景都同方塘平行，呈方形构图。西部为八角形水庭，八角形水榭居于八角形水塘的中央，庭内桥、廊、小路都采取同八角形周边成平行或垂直方向。东部塘北为主厅深柳堂，面阔三间，内部开敞，梁架上还有装饰十分精致的通花木雕。迎面的檀香屏风上，写满了名人书画。对岸是临池别墅，造型简洁，与深柳堂相比，一简一繁，形成鲜明对照。西部八角形水塘中央的建筑名玲珑水榭，八面全是明亮的玻璃窗，雅洁清爽，视野开阔。水榭东南部沿园墙边缘布置了峰峦假山，东北部则布置了一座跨水建筑孔雀亭和一座贴墙的半边六角亭——来薰亭，该园东西两

部并列，纵贯轴线，成整齐的几何形布局，层次丰富，变化有致，是中国古代宅园中运用几何形组织景物空间的典型。

#### （4）其他建筑

由于外国资本主义的入侵，在一些通商口岸的租界里，形成了新的城区，出现了早期外国侵略者的领事馆、洋行、银行、商店、工厂、仓库、饭店、俱乐部和独院式住宅等新建筑物。它们大多是帝国主义列强在其他殖民地所用的同类建筑的“再版”，一般为一二层楼的券廊式和欧洲新古典主义建筑。在上海、天津、汉口等多国占领的租界城市，混杂着欧美各国当时流行的建筑风格，城市面貌较繁杂。在青岛、大连、哈尔滨等国占领的租借地城市，则呈现着经过统一规划的、较单一的建筑风格，城市面貌较协调。

西方建筑师为清末新政、立宪和咨议活动所设计的总理衙门、大理院、参谋本部、咨议局等，大多也是西方古典学院派或殖民地式的建筑。当时洋务派工业和民族资本工业，大多数的生产建筑仍停留在传统砖木结构的手工业作坊的建筑业水平，如1865年创立的上海江南制造局和1867年创立的天津机器局等；只有少数开始采用新型的钢筋混凝土建筑形式，如创建于1866年的福州船政局和创建于1890年的汉阳铁厂的部分建筑。

这一时期，市政工程和公用设施，包括电灯、自来水、煤气、下水道和污水处理、电话、电报、公共汽车调度、新式道路的建筑等，先后在各通商口岸修建。仅以上海为例：1863年建成第一座煤气工程——上海自来火房；1881年建成第一个自来水工程——上海自来水厂；1882年建成我国最早的发电厂——上海电光公司。这些生产建筑，主体工程一般均为新式建筑，而附属设施大多还是传统建筑形式，呈现出中西合璧的特点。

一些大、中城市的公共建筑、商业服务业建筑和少数私人住宅，不少是直接搬用西方的建筑形式，而西方各类建筑均有一套定型的模式，当时常见的有殖民地式、古典复兴式，哥特复兴式、折衷式等，极少显示出特有的地方民族特色。甚至出现了北方建筑用深拱廊百叶窗（殖民地式），南方建筑设壁炉（古典复兴式）的现象，也有一些是中西交融的建筑形式。到19世纪末，开始出现五层以上的新式建筑，还出现了供侵略者奢侈生活享受的娱乐建筑和花园住宅等。而在内地城市和广大农村以及少数民族地区，虽然由于人口的迁徙，形成了各民族间建筑技艺、风格的相互交流和渗透，但总的情况仍然是继承各自的建筑传统，没有什么大的变化。

## 4. 世界工艺美术的发展

在这一特定的历史时期里，世界各国的工艺美术，由于欧洲工业革命后资本主义生产方式和生活方式的影响，在各民族传统工艺美术继续发展的同时，程度不同地均先后出现了现代工艺美术的制作。欧洲那些较早实现资产阶级革命的国家，工业文明导致了工艺美术的生产组织、制作方式、产品结构、形制样式、生产主体、消费对象和价值观念等，都发生深刻变化。从世界范围来看，工艺美术的发展正处于从古典形态逐步向现代形态过渡的时期。

### （1）欧洲

在欧洲，古代的画家、建筑匠人、陶瓷艺人、彩绘艺人等只是职业上的区别，尚未形成文艺复兴以后造型艺术高出工匠技艺一等的畸形现象。他们分工而合作，有时甚至是集技艺于一人之身，不但制作产品，甚至连产品的设计、装饰也一手包了，工艺品的制作同时也是一些杰出造型艺术家的本行。这种现象在文艺复兴时期表现得异常突出，意大利文艺复兴时期的艺术大师波提利切、达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗等都是如此。文艺复兴以后，工业革命大大促进了生产力的发展，各行各业分工日益精细，集技艺于一身已不可能；封建统治阶级在末日来临前的越发腐败和资产阶级新贵们的穷侈极欲，对“纯艺术”提出了更多、更高的要求。这些因素终使技术与艺术相互分离，画家、雕塑家等造型艺术家成了王室沙龙的贵客，失宠的造型艺术家还可以自己成立沙龙，作为上层建筑的艺术地位高高在上；相反，工艺品的设计和制作被看成是下等匠人的技能，受到社会的歧视，处于江河日下的境地。这种现象在巴洛克、洛可可、古典复兴、哥特复兴时期，都是十分明显的。

在 1804 年至 1814 年的法兰西第一帝国时期，拿破仑控制了除英国之外的几乎全部西欧国家，这段时期在工艺美术史上被称作“帝政时期”或“帝政样式”，它在前期“执政内阁样式”的基础上，将古典复兴的艺术风格发展到了极致，并影响到欧洲的大部分国家。“帝政样式”的工艺美术，从形式上看是古罗马样式的翻板，甚至是以考古般的精确来加以模仿。在室内装饰中，壁画上饰以檐板或丝织裙幔，地面上铺以瓷砖或大理石，效果庄重典雅。在家具设计中，将古典建筑的细部，如柱头、半附柱、檐板和饰带等作为家具正面的装饰。古希腊罗马常见的装饰图案，如花环、月桂、莨苕叶饰、忍冬叶、天鹅、鹰、狮首等，以及埃及的金字塔、狮身人面怪兽，甚至王冠和胜利纪念品，也都成了当时家具的主要装饰图案。在陶瓷工艺中，同样流行着古希腊罗马的纹饰。

“帝政样式”对古希腊罗马艺术的盲目模仿，必然造成生硬、浮夸的感觉。如当时较为活跃的家具师雅可希·提马尔特为皇室设计的四柱床就是这样。整个床的设计都是对古罗马样式的模仿，尽管它具有和谐、庄重而又美观的特点，但也流于炫耀和生硬、矫饰的弊病。这张床现藏于马尔索美术馆。同馆收藏的一个三脚洗脸台也不例外，几乎成了仿古复制品。织物工艺也有类似倾向，过去长期存在的画家和织工完美合作的情形已不复存在，织物纹样成了对古典绘画作品的拙劣仿制，从而影响了织物工艺固有特色的表现。拿破仑被迫退位后，“帝政样式”对欧洲工艺美术的影响仍然存在。难怪有人认为，帝政时期这种生硬、肤浅的古典翻版风气，是工艺美术发展中的一种倒退现象，“为庸俗的 19 世纪揭开了不幸的序幕”。

法国波旁王朝复辟后，欧洲工艺美术史从“帝政样式”进入到“王政复古样式”，其实质仍然是“帝政样式”的延续，只是在帝政时期严格到矫作的风格得到了部分改进，逐步代之以单纯、简洁的形式。这是中产阶级的审美情趣在工艺品中的具体反映。

法国的“帝政样式”和“王政复古样式”对欧洲工艺美术发展的影响是巨大的，当时的德国、意大利、西班牙和俄罗斯的宫廷、贵族都对这种样式产生极大兴趣，即使是工业革命发祥地的英国也深受其影响。

19 世纪上半叶，欧洲各国的工业革命都已先后完成，艺术和技术由相互分离发展到尖锐对立。工艺美术中的浪漫主义相继兴起。它与小资产阶级和

没落贵族的混杂心情密切相关。他们从各自的立场出发，提倡乌托邦理想和所谓的新的道德世界，主张回避现实，追求中世纪的田园生活情趣，反对机械生产，崇尚各国古老的文化传统，不屑过问工业产品；而过问的只是产品的成本和销路，未曾想过有进一步改进产品质量与外观造型的可能和必要。于是就造成了这样两种倾向：一是工业产品外型粗陋不堪，但价格便宜，一般为广大平民百姓所使用；而手工业艺人所生产的工艺品，精细美观，但价格昂贵，只为少数权贵所享用。那些生活在“象牙之塔”里的造型艺术家，受当时的浪漫主义艺术思潮的影响，对手工业制作的工艺品推崇备至，根本瞧不起简陋的工业产品，并且极端仇视工业品机械化批量生产的生产方式。

为了炫耀工业革命带来了伟大成就，工业革命的发源地——英国于1851年建造了以钢材和玻璃为主要材料的圆拱形大厦“水晶宫”。对它的评价，在建筑界和艺术界产生了极大的分歧：有的认为它一切已完美无缺，有的却将它说得一无是处。约翰·拉斯金和威廉·莫里斯等人对水晶宫持否定态度，认为产生“水晶殿”这样裸露丑陋产品的根本原因就是机械生产，与此相反，只有运用手工业方式才能生产出有个性的精美的产品（这实际上就是工艺品）。这些工艺美术家以后成了新设计思想的奠基者，但可悲的是他们又都是机械否定论者。而真正重视工业产品的艺术造型设计，改变工业产品粗糙丑陋的状况，赋予它以美的外观，那已经是19世纪末、20世纪初的事了。

工艺美术领域的折衷主义出现较迟，大概到了19世纪中期才开始兴盛。已经在政治、经济上巩固了自己地位的资产阶级，由于看到了古典复兴主义和浪漫主义在工艺品设计上都难以避免的缺陷，因而他们对任何一种古典形式都已感到不满足；他们此时无需再借用古代英雄的服饰来装扮自己，需要的倒是新奇感，猎奇已成为产品形成的一个主要要求。产品（包括工艺品）制作的折衷主义即由此产生。他们不问产品的功能、内容和背景，而是将所有古典的和外国的样式集中于一身，古希腊、古罗马、拜占庭、中世纪、文艺复兴、巴洛克、洛可可、中国、伊斯兰、远东等样式和风格，按其喜好自由灵活拼凑在一起，单纯追求视觉上的美观。折衷主义的工艺美术在欧洲曾盛行一时，表现出资产阶级在工艺美术的设计和制作上的落后保守和思想上的贫乏。

## （2）世界其他国家

美国、加拿大、澳大利亚、新西兰等由欧洲殖民主义者建立的国家，当地土著民族的传统工艺美术，遭到殖民者的严重摧残。由于这些国家的移民大都来自欧洲各国，又占据国家的统治地位，正是因为这种历史渊源关系，使当时在欧洲工艺美术领域出现了古典复兴（包括“帝政样式”和“王政复古样式”）、浪漫主义、折衷主义和基于工业大生产基础上的现代样式和风格，在这些国家也都有程度不同的反映。

那些沦为帝国主义列强殖民地、半殖民地的亚洲、非洲、拉丁美洲的许多国家，本民族具有鲜明民族特色的传统工艺美术遭到野蛮的破坏，使之停滞不前。这时虽有少数欧洲移民出于个人喜好，搜集当地土著民族的传统工艺品，但大多出于猎奇，并非是有目的地给予扶植和发展。不过他们对保存土著民族传统品功不可没。我们从这些国家的博物馆里多少可窥见这些传统工艺品的风采。占领这些国家的殖民统治者，对宗主国当时流行的工艺美术样式和风格，一往情深，也和建筑艺术一样，将其照搬到这些国家来，反映

出鲜明的殖民色彩，被称之为“殖民地样式”。

### （3）中国

在中国，这一时期的工艺美术，无论是陶瓷、纺织、玉器、漆器、金属、玻璃、法琅器、还是竹木牙雕、镶嵌、家具、文房四宝等传统工艺，因为外国资本的侵入，原材料被掠夺，洋布、洋瓷等的大量倾销，均遭到严重摧残，其中有些濒于人亡艺绝的境地。为满足王公贵族享乐的需要，宫廷工艺仍在维持，但较前代有所萎衰；其中一部分宫廷艺术，为适应外国资本家的需要，转为以外销为主。由于外国资本的输入，以及随之而来的机器生产，使中国工艺美术在设计和制作方面受到很大影响，并由此产生了现代工艺。总之，中国工艺美术此时正处于传统与现代并存，并逐步由传统形态向现代形态过渡的重要历史发展时期。

清康熙之后，在宫廷内部设立大型工艺作坊，称造办处，晚清不但继续保持，有些部门还有所扩大。造办处调集全国著名工匠师，为皇宫内廷制造或修缮御用器物。造办处设作坊 40 余个，有玉作、牙作、法琅作、镶嵌作、錾花作、漆作、木作、花儿作、刻字作、灯作、裱作、雕錾作、穿珠作、铜作、匣作、刀作、皮作、鞍甲作、累丝作、镜作、旋作、凿活作、摆锡作、裁作、弓作、玻璃作、广木作、风枪作、镀作等，制作了大量精美的工艺品，除宫廷享用外，有的还赏赐给皇亲国戚和权贵官僚。

民间工艺虽受到严重摧残，但在夹缝中求生存，有的工艺行当仍有所发展。据有关文献记载，这一时期民间工艺美术出现了制壶、刻砂壶名工邵大亨、瞿应绍、黄玉麟，刻砚名工吴式芬、王岫筠、沈道耽，内画壶名艺人马少宣、叶仲三、周乐源，香炉名艺人丁月湖，核雕名艺人殷根福、都蓝桂，风筝名艺人哈长英，料器葡萄名艺人常在，象牙球雕刻名艺人翁五章、翁彤、翁昭，煤雕艺人赵坤生，木雕名匠陈天赐，柯世仁、陶瓷名艺人刘辉胜、陈渭岩、黄荣、陈国治、叶玉陶、黎勉亭，铸剑名匠沈庭樟、制记扇名匠王星斋，刺绣名手凌杼、薛芳、肖泳霞、杨世焯、郭沅女、王守明、沈立、沈寿、斐 等。

邵大亨，江苏宜兴上岸里人，他制壶以浑朴见长。高熙《名壶说》许曰：“邵大亨所长，非一式而雅，善仿古，……力追古人，有过之无不及也。……其掇壶，肩项及腹，骨肉匀停，雅俗共赏，……识者为后来居上。嘴攀胥出自自然，若生成者……。口盖直而紧，虽倾侧无落帽忧。……气眼外小内钜，如喇叭形，故无空塞不通之弊。……他人莫能为之。”传世作品有《一捆竹壶》、《鱼龙化壶》、《风卷葵壶》等。

沈寿（1874—1921），原名云芝，字雪君，后改号雪宦，别号天香阁主，出生于江苏吴县阊门红坊一个骨董商家庭。7 岁从姊沈立学习绣艺，后与姊长期合作刺绣。1893 年，与流寓苏州的浙东举人余觉结婚。余能诗善画，夫妇画绣相辅。1904 年慈禧 70 寿辰，沈寿夫妇将八幅通屏《八仙上寿图》呈献，得到慈禧和农工商部大臣载振嘉奖。慈禧亲书“福”、“寿”两字，分赠沈寿夫妇，由此沈改名为寿。1905 年，清政府派沈寿、余觉赴日考察艺术教育。回国后，设女子绣工科，又称皇家绣工学校，委任沈寿为总教习，培养了一批织绣人才。张謇曾撰《雪宦绣谱》，总结了沈寿口述刺绣针法要诀 10 余种，运针绣线 88 色，深浅晕色达 745 种。1910 年，南京举办“南洋第一次劝业会”，她的绣品《意大利君后像》展出获一等奖，该绣品又于 1911



年参加意大利“都朗赛会”展出，并作为国家礼品赠送意大利，得到意大利国王和皇后回赠的最高级“圣玛丽宝星章”和嵌有意大利皇家徽章的钻石金壳怀表。1915年，她的绣品《耶稣殉难像》，参加美国旧金山举行的“太平洋万国巴拿马博览会”的展出，获一等奖。她还绣有《美国著名女优蓓克像》，这是她最后的一件杰作，曾送美国展出，深受好评。

清宣统二年(1910)4—10月，清政府在南京举办“南洋第一次劝业会”，全国各地送展物品分24部、420类，共100多万件。其中工艺美术品主要分布在瓷业、染织、制作工业和美术四大类中，获奖的工艺品甚多，尤以江苏、广东为最。如江苏宜兴阳羨陶业公司的紫砂壶，宜兴物业会的海竹顶、宝鼎、大市壶陶器，江西景德镇和湖南醴陵等地的瓷器，广东雕镂的24层象牙球及象牙船，苏州夏庆记的仿古宋锦，南京的陀罗经被，福州沈正恂、沈正镐的各种大小漆器、北京的八宝银胎如意、雕漆百子大瓶、宝石灵仙祝寿插瓶、象牙镶嵌宝盒、镀金点蓝白玉瓶等，分别获优等、一等或超等奖，由此可见清末工艺美术的发展之一斑。

在谈到这一时期中国工艺美术时，不能不提到太平天国的工艺美术。太平天国是中国近代史上一次波澜壮阔的农民革命，明确地提出了反封建文化的主张，对工艺美术十分重视。每占领一地，就着手恢复当地的工艺生产。例如，在他们管辖的江南广大产丝地区，蚕丝业得到较快的发展，生丝的出货量，1853年以前只有2万多仓，到1860年，猛增到8万多仓，大大超过了以前。太平天国非常尊重工艺工人，注意发挥他们的特长。每到一地，就张贴《招贤榜》，招募有特长的“各项匠作兄弟”参加生产。在天京(今南京)的招贤榜上这样写道：“江南人才最多，英雄不少，或木匠，或竹匠，或铜铁匠，你那所长，我就用你那长。”在杭州还设立了招贤馆，提倡自荐，告示上写着：“天朝见贤即用，望治维殷，勿以自荐为羞，即宜乘时而利见。倘有一技之长，仰即报告投效，自贡所长。”他们把工艺匠师组织起来，从事集体生产。设立了“诸匠营”，按军制编组，分工很细，有土营(建筑)、木营(木工艺)、金匠营(金银工艺)、织营(染织工艺)、绣锦营(刺绣工艺)、镌刻营(雕刻工艺)等。另外还设立了“百工衙”，专设典官管理工艺生产，分工也很细。例如服饰工艺就设有典织衙、缝衣衙、国帽衙(制帽衙)、金靴衙(做鞋衙)、梳篦衙、典妆衙(花粉妆饰)等；日用工艺设有典铜衙、典竹衙、典石衙、洋遮衙(制伞)等。据《金陵举义文存》记载，仅天京城内的一个机营(织机匠)分馆，就有3000余人，可见当时参加工艺生产组织的工人是很多的。太平天国还制定了工艺政策，《资政新篇》中记载：“有能造精奇利便者，准其自售；他人仿造，收为己有，或招为徒焉；器小者赏五年，大者赏十年，益民多者年数加多；无益之物，有责无赏，限满他人仿做，”要求“中国有中国之形象，……中国有中国之衣冠”等。太平天国的工艺生产，适应战争和生活的需要，“凡军所需，咄嗟立办”；并且实行生产组织化，“百工技艺，各有所归”、“各储其材，各便其用”。这些经验，都是很可宝贵的。

---

引自田自秉：《中国工艺美术史》，上海知识出版社1991年版，第336页。

同上。

## 五、音乐

在世界近代后期这一特定的历史时期，由于各个地区和国家的政治、经济处于不同的发展水平，表现为不同的社会形态，因而音乐艺术也就呈现出各不相同的历史风貌。在欧洲，这时浪漫主义音乐取代了古典主义音乐蓬勃兴起，涌现了韦伯、舒伯特、柏辽兹、门德尔松、舒曼、肖邦、李斯特等一大批伟大的音乐家，群星灿烂，交相辉映，继古典主义音乐之后将欧洲音乐推上又一个高峰，在世界音乐史上占有十分重要的地位。与浪漫主义音乐的兴起相关联，欧洲浪漫歌剧和民族乐派也取得了卓越的艺术成就。在中国，这时雅乐和来自民间俗乐的“雅部”正逐渐走向衰落，为适应时代需求，传统音乐发生嬗变，随着西洋音乐的传入而出现了大量的“学堂乐歌”，为中国现代音乐的兴起创造了有利条件。在美国，这时正努力摆脱欧洲音乐的影响，为建立自己的民族音乐取得了初步的成就。世界其他各国的音乐，也都在继承本国音乐传统和吸收外来音乐文化影响的对立统一过程中继续发展，有着各自的民族特色，呈现出鲜明的时代风采。

### 1. 欧洲浪漫主义乐派的兴盛及其艺术成就

浪漫主义是 18 世纪末到 19 世纪初欧洲资产阶级民主革命和民族革命时期的一种文艺思潮。浪漫主义原指流行于中世纪的英雄史诗和骑士传奇；18 世纪末被用来称呼当时兴起的文学运动，后又被运用到音乐中来。音乐中的浪漫主义比文学中的浪漫主义约晚数十年。

浪漫主义音乐的产生，有它深刻的社会历史根源。法国大革命后欧洲大陆封建复辟的情势，特别是随后兴起的欧洲资产阶级民主运动和民族运动，为这种新的音乐潮流的产生和发展提供了肥沃的土壤。浪漫主义音乐作为浪漫主义艺术的一个分支，当然同发生在整个文学艺术领域里的浪漫主义思潮有着必然的联系，从而使它同其他姊妹艺术有着许多共同的特征；但音乐反映现实的特殊性，又使它具有独有的特色。浪漫主义音乐和古典主义音乐并不是截然绝缘的。古典主义音乐最后也是最有成就的一位大师贝多芬，他晚期的创作已显露了浪漫主义的某些特征，可以说贝多芬是由古典乐派跨进浪漫乐派的一座桥梁。在许多浪漫乐派作曲家的作品中，也都包含有古典主义的内容和技巧。

浪漫主义者的特征，正如日本音乐史家崛内敬三所说：“浪漫乐派的音乐，在形式和技巧上，虽然承继自古典乐派，但内容上却有很大的差异。这些音乐，更为自由奔放，形式上也无拘无束，喜用抒情和描写的手法，强烈地表现出个性或民族风格。”具体说来，浪漫主义音乐的特征主要有以下几个方面：其一，强调个人的自我表现，内心的激情在创作中得到强烈深刻的表露，甚至带有自我崇拜的倾向。浪漫主义音乐是一种个性化的、理想化的、富于诗意的、感情重于理智的音乐。其二，在作品中音乐家常把自己的主观心灵与客观的大自然融合为一体，二者之间存在着一种极为亲密的关系，在他们的作品中对大自然景物的表现占有愈来愈重要的地位。其三，本民族或其他民族的古老民间传说、故事、质朴单纯的民间音乐素材，在浪漫乐派的

---

[日]崛内敬三：《西洋音乐史》（郜义强译），台湾全音乐谱出版社 1981 年版，第 75 页。

创作中占有重要位置，从而获得了一种清新、质朴的气质和格调。其四，在音乐的体裁、样式方面，特别重要的是出现了具有浓厚浪漫气质的新乐器（特别是钢琴）独奏体裁，诸如即兴曲、夜曲、叙事曲、谐谑曲、音乐会用练习曲、幻想曲、各种富有民族民间色彩的舞曲、无词歌等，在浪漫乐派作曲家的创作中都取得了令人瞩目的成就，部分是带有标题音乐性质的。声乐艺术歌曲也成了这一时期最富有浪漫气质的体裁，它的发展体现了音乐进一步同诗歌结合的趋势。新颖独特的器乐和声乐套曲，单乐章标题性交响乐的形成，则是这一时期浪漫主义音乐独特的产物。不难看出，同古典主义音乐相比，浪漫主义音乐的创作个性尤显鲜明突出。如在古典乐派中，海顿和莫札特的出生时间虽相差 24 年，但他俩的作品有时竟相似得难以区分；而在浪漫乐派中，肖邦和李斯特属于同一时期的钢琴音乐家，但他俩的差别，只要听任何一小节乐曲，就可清晰的辨别出来。

在浪漫主义音乐兴盛的年代，“人们的心灵已无比的扩张，成为产生各种色彩和阴影的新时代”，“民众音乐显著地进步，也是 19 世纪最重要特征之一。在民众音乐中，具有代表性的是吹奏乐与合唱，大体上，在 19 世纪时，已有相当的发展。”这一时期，欧洲不少城市由群众自发组织的业余合唱团，如雨后春笋，开展各种音乐演出活动；而用于合奏和军乐的吹奏乐，也在各地逐渐普及。这时，在欧洲的大中城市，差不多都已拥有了自己的交响乐团和歌剧院。一般说来，浪漫主义音乐的基本听众，主要是具有较高文化素养的知识阶层和从事新兴产业的资本家、个体经营者、工人以及广大的小市民。由于科学技术的进步和人民群众素质的提高，单弦管和铜管乐器的性能更为优良，其旋律、和声和音色的表现力大为加强，因而在这时也有了相当的普及。钢琴则成为了欧洲中等收入家庭所喜爱的乐器，从事业余钢琴演奏的人数与日俱增，少数优秀者则从业余走上舞台演出。

欧洲的浪漫主义音乐最早兴起于德、奥，其代表人物是韦伯和舒伯特；30、40 年代是浪漫主义音乐的鼎盛时期，德国的门德尔松、舒曼和早期的格瓦拉，法国的柏辽兹，波兰的肖邦和匈牙利的李斯特为代表人物；50 年代以后；音乐中的浪漫主义开始衰落并逐渐走向解体，但它的影响在 19 世纪后半叶的许多作曲家的创作中仍可看到，故有人将奥地利的布鲁克拉、沃尔夫，德国的布拉姆斯、施特劳斯等一批作曲家看成是后期浪漫乐派，根据本套丛书的划分，这里重点介绍早期和中期浪漫乐派的几位代表人物。

卡尔·玛利亚·冯·韦伯（1786—1826），诞生于德国北部的奥伊廷城，父亲是军官和演奏小提琴的业余音乐家。母亲是女高音歌唱演员，伯父是曼汗的宫廷乐师，三位堂姊即是有名的韦伯三姊妹，都是女高音歌手，其中康斯坦策是莫札特的妻子。韦伯受家庭环境的熏陶，酷爱音乐。10 岁至 13 岁，随宫廷乐师贺希克尔、海顿（著名古典乐派大师海顿之弟）和卡尔赫学习钢琴和作曲，并以钢琴家身份登台演出，写出了他最早的几部歌剧。

他 17 岁前往维尔纳拜师从作曲家福勒格，18 岁任布雷劳斯歌剧院指挥；20 岁迁居斯图加特，任路维希公爵的秘书；24 岁辞职，开始专业创作和演奏旅行；27 岁时就任布拉格歌剧院指挥，创作了两部交响曲和歌剧《西尔瓦纳》；31 岁时被任命为德累斯顿歌剧院的指挥，从此定居于德累斯顿，并经常赴柏林、维也纳指挥歌剧演出。韦伯一生只活了 39 年，最后十年是他创作

的成熟期，著名的钢琴曲《邀舞》和《钢琴小协奏曲》都是这一时期完成的。他的创作高峰是 1921 年完成的著名歌剧《自由射手》，被认为是具有浪漫主义特征的德国民族歌剧的诞生。他后来创作的歌剧《欧奥安特》和《奥伯龙》都取材于神话传说，洋溢着浓郁的浪漫主义色彩。《奥伯龙》的序曲和女高音咏叹调《大洋，你这雄伟的巨人》现已成为脍炙人口的音乐会曲目。

弗朗茨·舒伯特（1797—1828），出生于奥地利维也纳一个小学教师家庭，是家中的第 13 个孩子。因家境贫寒，他 11 岁时就进教会唱诗班受音乐教育并任歌童，后从宫廷乐队指挥萨列里学习作曲，14 岁始作歌曲，16 岁始作交响曲和弦乐四重奏。在他短短的十余年的创作生涯中，共创作交响曲 10 部、歌剧、歌唱剧和配剧音乐 18 部、弦乐四重奏 19 首、钢琴鸣奏曲 22 首、小提琴奏鸣曲 4 首，歌曲 600 余首以及许多其他的作品，有“歌曲之王”之称。舒伯特生活的年代，正值梅涅特独裁专制时期，到处笼罩着白色恐怖，因此他的大量作品反映了小资产阶级知识分子苦闷压抑的思想感情和渴望摆脱压迫、追求光明的复杂矛盾的心态。代表作为具有自传性的两套组歌《美丽的磨坊》、《冬日的旅行》和《b 小调第八交响曲》。在他的歌曲中，抒情歌唱性曲调占有重要地位；但富于语言表现力的朗诵调，也起了很大作用，特别是在叙事歌曲《魔王》和戏剧性歌曲《普里米修斯》里。他歌曲中的钢琴伴奏，不仅对旋律起了陪衬的作用，而且也是创造特定意境的重要手段。舒伯特的歌曲与德、奥的民间音乐语言有着血缘的关系，他的《野玫瑰》、《鱒鱼》、《菩提树》等歌曲，后来都成为广泛流传的民歌。舒伯特的不少歌曲采用歌德、席勒、迈尔霍费尔等人的诗，常以旋律的抒情性和刻画人物内心世界的独特性、深刻性见称。舒伯特的交响曲早期受海顿、莫札特风格影响，如《第五》、《第六》交响曲；而《第四》交响曲则和贝多芬较接近。后期交响曲有抒情、戏剧性的浪漫色彩，如《第八（未完成）》、《第九》交响曲，对 19 世纪交响乐发展起了很大作用。舒伯特还是富有诗情画意和生活情趣的钢琴特性曲的最早开拓者之一。他的一些即兴创作的特性曲，成了钢琴音乐的珍品，在乐坛享有盛名。

艾克托尔·柏辽兹（1803—1869），出生于法国南部小镇拉科特——圣安德烈的一个医生家庭。1826 年，考入巴黎音乐学院，师从作曲家絮勒尔，在校时潜心学习作曲。20 年代，他写的大部分是声乐作品，有清唱剧、弥撒曲、独唱曲等，其中合唱《希腊革命》和《九首爱尔兰歌曲集》表现了民族解放和独立的进步内容。1830 年，他以清唱剧《萨丹纳帕露斯之死》获罗马大奖。同年 10 月，他将《马赛曲》编成大型合唱作品，表示他对革命的拥护和支持。次年，他赴罗马留学。30 年代初至 40 年代初，是柏辽兹创作的繁荣时期，完成了序曲《李尔王》、《幻想交响曲》、交响曲《哈罗德意大利》、歌剧《本维努托·切利尼》、大型管弦乐声乐曲《死者的大弦撒曲》、戏剧交响曲《罗米欧与朱丽叶》、《葬礼与凯旋交响曲》等。从 1842 年起，他到欧洲各地旅行演出，同时坚持创作，主要作品有序曲《罗马狂欢节》和戏剧传奇曲《浮士德的沉沦》等。1848 年回国后，又创作了清唱剧《基督的童年》、康塔塔《皇帝》、合唱《法兰克人的怒吼》和五幕大歌剧《特洛伊人》等。他的最后一部作品是充满乐观主义的歌剧《贝特丽丝和培尼狄克》。在他的创作中，以标题交响音乐最有代表性，其中《幻想交响曲》被公认为是音乐史上第一部浪漫主义的标题交响曲。

费利克斯·门德尔松（1809—1847），出生于汉堡一个犹太银行家的富

裕家庭。4岁由母亲教以钢琴，8岁师从作曲家策尔特学习和声和作曲，9岁初次作为钢琴家公开演出。他10岁时入柏林歌唱学院，次年写成50余首歌曲；12岁时随策尔特到魏玛会见诗人歌德，为72岁的歌德演奏各家各派的音乐，并作解说，歌德称之为“每日音乐课”。以后他又四次拜访歌德，两人结成了忘年之交。1826年，考入柏林大学，读完三年大学课程后，决心以音乐为终身职业。门德尔松的创作题材主要有三方面：文学、自然和宗教。如序曲《仲夏夜之梦》、《平静的海和幸福的航行》、《美丽的梅露西娜》以及为歌德的14首诗谱写的合唱和独唱歌曲，用的是文学题材；《苏格兰交响曲》、《意大利交响曲》和序曲《芬格尔山洞》用的是自然题材；清唱剧《圣保罗》、《伊利亚》，交响曲《宗教改革》以及诗篇歌、经文歌、赞美歌等则都是宗教题材作品。此外，他的钢琴协奏曲、小提琴协奏曲和室内作品大都清新典雅，富有健康高尚的情趣，并对古典曲式推陈出新，有所创造。在钢琴音乐方面，他首创无词歌，把歌唱性旋律和钢琴织体结合成统一的整体，成为19世纪浪漫乐派特性曲的重要体裁。

罗伯特·舒曼（1810—1856），出生于德国茨维考城一个书商家庭。7岁时向教堂管风琴师孔奇学习钢琴，12岁尝试作曲。少年时代深受浪漫主义文学的影响，醉心于拜伦、保尔·霍夫曼等人的作品。18岁入莱比锡大学攻读法律，但他志在音乐，改从他未来的岳父维克学习钢琴，同时向多思学习作曲理论。1830—1840年间，舒曼创作了大量钢琴作品，使他的音乐才能得以充分发挥。1833—1844年间，舒曼创办《新音乐杂志》，撰写了大量评论文章。40年代舒曼的创作重点，由钢琴音乐、艺术歌曲转到交响音乐、协奏曲、室内乐、戏剧音乐等大型体裁方面。1850年任杜塞尔多夫市管弦乐团和合唱乐团的指挥。舒曼的创作可分前后两期，30年代创作的主要是钢琴音乐，代表作有由12首乐曲组成的钢琴套曲《蝴蝶》、由12首各具标题的乐曲组成的《狂欢节》、由18首乐曲构成的《大卫盟员舞曲》以及钢琴套曲《克赖斯勒偶记》等。1840年，即舒曼与克拉拉结婚的那一年，是舒曼音乐创作的黄金年，共创作了和声套曲《诗人之恋》、声乐套曲《妇女的爱情和生活》等近70首歌曲。40年代以后，舒曼的重点创作转向大型器乐曲和大型声乐曲，他的四部交响乐有三部写于这一时期，其中最优秀的是《降大调第一交响曲》和《降大调钢琴五重奏》。1848年德国爆发革命，他受革命浪潮激励创作的男声合唱曲《拿起武器》、《自由之歌》、《黑红金》等，在群众中产生了广泛的影响。

弗雷德里克·肖邦（1810—1849），出生于波兰华沙市郊一个教师家庭。少时善弹钢琴和作曲，8岁开始公开演奏，16岁入华沙音乐学院学习，同时开展早期创作活动。20岁客居巴黎，和一些进步诗人、作家、音乐家以及流亡的波兰革命者经常接触，使他思想和艺术走向成熟，在创作中获得丰硕成果，成了一名颇有名望的爱国音乐家。当时波兰民族运动高涨，他通过创作、演奏音乐来表达对祖国的怀念，喊出了被奴役、受蹂躏的波兰民族的愤怒、反抗的声音。他创作的波兰舞曲、玛祖卡舞曲和他所首创的叙事曲、夜曲，是一幅幅“永久性的音画”，他本人也被喻为“炮口对准沙皇的，隐藏在花丛中的一尊大炮。”肖邦的音乐具有浓郁的波兰民族风格，对浪漫乐派和后来的现实主义、印象主义音乐都有影响。肖邦一生创作钢琴曲200余部，声乐曲、室内乐曲20余首。最著名的有《告别圆舞曲》、《葬礼进行曲》、《军队波兰舞曲》、《海洋》、《冬天的风》、《革命练习曲》等。

弗兰茨·李斯特（1811—1886），出生于匈牙利西部肖普朗的莱丁村。自幼随父学习钢琴，9岁就登台演奏。1821年，在匈牙利贵族资助下赴维也纳深造，师从车尔尼和萨列里学习钢琴和作曲。使他终生难忘的是贝多芬出席了第二次音乐演奏会，并上台亲吻了这个12岁的小钢琴家，以示赞赏。1823至1835年间，他在巴黎和音乐家肖邦、柏辽兹、帕格尼尼，画家德拉克洛瓦互相交往，思想上深受浪漫主义文学家拉马丁、雨果、海涅、乔治·桑，哲学家拉蒙内的濡染和圣西门空想社会主义的影响，思想与艺术逐渐走向成熟。1830年法国七月革命爆发，他深受鼓舞，写出了《革命交响曲》，后于1850年修改成交响诗《节日之声》。1834年，他创作了表现里昂工人起义的钢琴曲《里昂》。1837年，他与钢琴家塔尔贝格比赛获胜，声誉大增。从1839年起，他到欧洲各地旅行演出十载，足迹遍及匈、奥、德、法、英、罗俄等国，大获成功。这一时期，他创作了大量爱国主义作品，如《匈牙利英雄进行曲》、《匈牙利风暴进行曲》，编写了民歌集《匈牙利民族曲调》，并在此基础上创作了著名的第一、第二首《匈牙利狂想曲》，以及具有民主思想倾向的男女合唱《铁匠》、《士兵》、《农夫》、《水手》等。同时，为了演出需要，还创作了大批钢琴改编曲，其中以《魔王》、《拉科奇进行曲》最为有名。1868年移居德国魏玛，任魏玛宫廷乐长兼剧院指挥，创作了《匈牙利康塔塔》、钢琴曲《送葬的行列》、交响诗《英雄的葬礼》，以示对匈牙利革命的支持和革命失败后对烈士们的深切悼念。他在逐渐掌握管弦乐写作技巧的同时，首创了单乐章的标题交响诗，共写了13首这类体裁的作品。他这一时期的重要作品，还有带合唱的《但丁交响曲》、《浮士德交响曲》、《第一》、《第二》钢琴协奏曲、13首《匈牙利狂想曲》、《b小调奏鸣曲》等。1861年，李斯特来到罗马，受到教皇接见，思想开始走向消沉。1865年在梵蒂冈受剪发礼，成为修士。他1875年创办布达佩斯音乐学院，并任院长。李斯特的主要创作领域是钢琴音乐和交响音乐，而最突出的贡献是首创交响诗体裁，将它的创作提高到了一个新的水平。

## 2. 近代浪漫主义歌剧和民族乐派

### （1）近代浪漫主义歌剧

19世纪初，欧洲乐坛处在由古典乐派进入浪漫乐派的过渡时期，最先在歌剧上有所反应的是贝多芬，他的《菲德里奥》是浪漫主义歌剧的先导。意大利作曲家凯鲁比尼、斯蓬蒂尼和德国作曲家迈耶贝尔，对浪漫主义歌剧的形成和发展，都有建树。斯蓬蒂尼曾任拿破仑皇后约瑟芬的御前作曲家，他的歌剧《灶神庙护火少女》和《费尔南德斯·科尔特斯》实开法国大歌剧之先河。韦伯是德国浪漫主义歌剧的创始人，他的作品充分显示了近代浪漫主义歌剧的特点，而演出于1821年的《自由射手》，则被公认为德国第一部浪漫主义歌剧。尔后，浪漫主义歌剧在德、奥被轻、喜歌剧所代替，弗洛托的《玛尔塔》、尼古拉的《温莎的风流娘儿们》、莱哈尔的《风流寡妇》等，都是这类歌剧中具有影响的作品。

法国。法国大歌剧产生于19世纪20年代末，盛行于30、40年代。剧情大多采用历史题材，分成四幕或五幕，讲究富丽堂皇的布景和场面，剧中不用对白，包括独唱、重唱、合唱和管弦乐，其中合唱起着特别重要的作用。大歌剧的倡导者是法国歌剧台本作家斯里克布和经常在巴黎演出的德国作曲

家迈耶贝尔。法国喜歌剧肇始于 18 世纪初，到 19 世纪有了很大的发展，布瓦尔迪约的《白衣夫人》和埃罗尔德的《泽姆帕》、《决斗场》是其代表作品。到 50、60 年代，法国喜歌剧发展为趣歌剧。这是一种诙谐风趣的带讽刺性的喜歌剧，有说白而不唱宣叙调，其创始人德裔法国作曲家奥芬巴赫。他的《地狱里的奥菲欧》、《美丽的海伦》和《热罗尔斯坦大公爵夫人》是趣歌剧的典范作品。法国喜歌剧在向趣歌剧发展的同时，另有一些作曲家将喜歌剧演化成抒情歌剧，题材多取自歌德、莎士比亚的名作和圣经故事，如托马的《迷娘》、《哈姆雷特》，古诺的《浮士德》、《罗米欧与朱丽叶》，马斯内的《维特》，圣-桑的《参孙和达利拉》等。而集法国浪漫主义歌剧之大成作出最大贡献的，当首推比捷。

乔治·比捷（1838—1875），出生于巴黎的一个音乐世家。9 岁入巴黎音乐学院从阿莱维等人学习作曲。12 岁开始创作，16 岁发表了两首歌曲和独幕歌剧《医生之家》。17 岁写的《C 大调交响曲》结构严谨，旋律清新，色彩明快，充分显示了他的才华。18 岁参加奥芬巴赫的轻歌剧创作比赛，以独幕歌剧《奇迹医生》获冠军。19 岁以所作康塔塔《克洛维和克洛提尔达》获罗马大奖，被派往罗马学习三年。比捷创作了近 10 部歌剧，标志他创作顶峰的则是取材于梅里美的同名小说而创作的歌剧《卡门》。此剧音乐多用舞蹈歌曲及分节歌，富有强烈的戏剧性和西班牙吉普赛民族风情，是一部典型的喜歌剧（原作为爱情悲剧）。《卡门》是法国歌剧史上重要的里程碑，也是世界各国舞台久演不衰的剧目之一。比捷的其他作品，还有大歌剧《采珠人》、《珀斯城的美女》和独幕歌剧《扎米雷》，乐弦乐组曲《阿莱城姑娘》等。

德国。歌剧由意大利传入德国后，从格鲁克时期即开始对歌剧进行改革，到莫扎特和韦伯时，着手于创立德国式的歌剧。韦伯被认为是德国浪漫主义歌剧的创始人，瓦格纳则被认为是德国浪漫歌剧主义的完成者。

理查德·瓦格拉（1813—1883），出生于莱比锡一个艺术家的家庭。因受家庭影响，自幼喜爱音乐和戏剧。1831 年入莱比锡大学读书，同时从魏利因斯学习作曲理论。早年受韦伯《自由射手》的启发，致力于歌剧创作，作品有《仙女们》、《爱情的禁令》等。1842 年任德累斯顿宫廷乐长，后受费尔巴哈、巴枯宁的影响，于 1849 年参加资产阶级革命，事败后逃亡瑞士，在苏世黎留居近十年之久。这时思想转向妥协，进而信奉尼采、叔本华，创作了《漂泊的荷兰人》、《汤豪泽》、《特里斯丹和绮瑟》等多部歌剧。1864 年应巴伐利亚王路德维希二世之召返回慕尼黑，1872 年在路德维希二世支持下，为实现其歌剧改革主张，于巴伐利亚的拜罗依特自建剧院，演出他自编的歌剧《尼贝龙根的指环》（包括《莱茵河的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《众神的黄昏》四部联剧）和《帕西法尔》。在他后期的创作中，歌剧《纽伦堡的歌唱师傅》占有特殊地位，代表了德国浪漫主义歌剧的最高成就。瓦格纳还对歌剧艺术的改革作出了重要贡献。音乐论著有《艺术与革命》、《未来的戏剧作品》、《歌剧与戏剧》等。

意大利。进入 19 世纪后，意大利的传统歌剧依旧受到欧洲各国的欢迎。这些歌剧，以优美的抒情调发挥歌唱家的演技，以华丽热闹的场面取悦观众，音乐本身也更为艺术化，但它却缺乏现实的内容和浪漫的激情。为适应时代的发展变化，意大利的歌剧必将有所嬗变。19 世纪上半叶，意大利出现了三位歌剧大师：罗西尼、多尼采蒂和贝利尼。他们都写富有浪漫气息的大歌剧，将意大利浪漫主义歌剧推向了逐渐成熟的阶段；而意大利浪漫主义

歌剧的集大成者并将它推上顶峰的，却是威尔第。

朱塞佩·威尔第（1813—1901），出生于意大利农村小客栈主家庭。自幼就显示出卓越的音乐才能，以充当乡村教堂的管风琴手而开始其音乐生涯，后经人资助赴米兰深造。1838年创作了第一部歌剧《圣波尼法乔的奥贝托伯爵》；数年后，因创作第二部歌剧并演出成功而一举成名。1848年，他应民主共和派领袖马志尼的委托，写成爱国歌曲《把号角吹响》，连同他过去为自己的歌剧撰写的合唱曲《飞吧，思想，鼓起金翅膀》、《起来，卡斯蒂勒的狮子》和《意大利万岁》等，给予了为祖国的独立和统一而斗争的意大利人民以巨大鼓舞，因而被尊称为“意大利革命音乐大师”。这一时期的歌剧作品，有《纳布科》、《爱尔那尼》、《阿蒂拉》、《莱尼亚诺之战》等。50年代开始，威尔第的歌剧创作进入成熟阶段，他相继创作了《弄臣》、《游吟诗人》、《假面舞会》、《西里里晚祷》、《唐卡洛斯》、《阿依达》等作品，登上了世界歌舞大师的宝座。威尔第一生共创作27部歌剧，其中最有名的是《茶花女》、《奥赛罗》和《福斯塔夫》，它们至今仍是世界各国上演次数最多、最为流行的歌剧剧目。

## （2）民族乐派

民族乐派是在东、北欧各国民族、民主运动空前高涨的历史条件下产生的。随着各国人民民族、民主意识的日益觉醒，进步的文学艺术家产生了摆脱外国文化统治、创建本国民族文化的强烈要求，加之受到西欧浪漫主义与批判现实主义思潮的影响，他们发起了复兴民族文化的运动。其中的音乐家则致力于民族音乐的复兴。民族乐派的作品以反映本民族的历史和人民生活为题材，具有强烈的爱国主义精神和深厚的民族感情，同时大量运用民族民间音乐素材，在对本民族固有的民歌、民间舞曲进行加工创作外，更多的是提炼、吸收民间音乐的音调、节奏、调式、结构、演奏技法等，同时创造性地与西欧传统音乐的表现手段和艺术技巧相结合，使作品具有鲜明的民族风格。他们还兴建民族的歌剧院、音乐学院和音乐协会，搜集、整理和研究民族民间音乐，力求创作出具有浓郁民族特色和地域特色的作品，以建立本民族的近代专业音乐，改变西欧音乐在本国的统治地位和本民族音乐受压抑的状况。人们将这类音乐称为民族乐派音乐，将从事这类音乐创作的作曲家称为民族乐派作曲家。

民族乐派音乐是浪漫主义音乐的延伸，民族乐派是浪漫乐派的一个分支。他们把浪漫乐派所强调的创作个性扩大为民族性，但透过民族性却更能看出作曲家的创作个性。因此，从美学观和创作方法上看，民族乐派和浪漫乐派是紧密相连的。有人这么比喻，如果将古典主义音乐比成字数规整、合乎韵律的诗，则浪漫主义音乐是自由的散文，而民族乐派音乐就是用方言写成的乡土气息浓郁的音乐。

俄国。俄国民族乐派的奠基人是格林卡和达尔戈梅日斯基。格林卡创作的第一部歌剧《伊凡·苏萨宁》（演出时改名为《为沙皇献身》）是一部具有高度艺术水平的爱国英雄歌剧，从题材到音乐语言都是俄国的，被认为是俄国第一部民族歌剧。以外，他还创作了歌剧《鲁斯兰与柳德米娜》（根据普希金同名诗歌改编），管弦乐曲《卡玛林斯卡雅》、《阿拉贡霍塔》，乐队曲《幻想圆舞曲》以及室内乐、钢琴曲、歌曲等。达尔戈梅日斯基所作歌剧《艾丝米达拉》和《水仙母》、《石客》，也有着沉郁的民族特色。俄



国民族乐派的核心组织“强力集团”（或称“新俄罗斯乐派”或“五人团”），于1857—1862年间在彼得堡逐渐形成，成员有鲍罗廷、居伊、穆索尔斯基和里姆斯基——科萨科夫，主持人为巴拉基列夫，故又称“巴拉基列夫小组”。“强力集团”坚持现实主义原则，创造了歌剧《伊戈尔王》、《鲍利斯·戈杜诺夫》、《金鸡》和交响乐《中亚细亚草原》、《塔玛拉》、《荒山之夜》和交响组曲《舍赫拉查边》等，为俄国民族乐派的发展开辟了广阔的道路。而与“强力集团”同一时代的柴科夫斯基，则是俄国民族乐派最杰出的作曲家，为俄罗斯和全世界的音乐文化都做出了宝贵的贡献。

彼得·伊里奇·柴科夫斯基（1840—1893），出生于乌拉尔的伏特金斯克城一个矿山主兼工程师的家庭，1840年迁至圣彼得堡。自幼学习钢琴，19岁毕业于彼得堡法律学校后在司法部任职，21岁入彼得堡音乐学院，毕业后在莫斯科音乐学院任教。1877—1891年由富孀梅克夫人资助，辞去教职，专事创作，在此期间曾赴德、捷、法、英、美等国旅行演出，获很大成功。柴科夫斯基的音乐创作与俄罗斯社会现状密不可分，以1877年为界可分成前后两期。前期为“莫斯科时期”。当时正值俄国反对农奴制、解放运动高涨、广大民主阶层普遍觉醒的年代，年轻的柴科夫斯基致力于俄罗斯民间音乐的研究，与彼得堡“强力集团”建立友谊，参加以奥斯特洛夫为首的“艺术家小组”活动，作品侧重刻画人物丰富的内心世界，充满明朗乐观的情绪，如《罗米欧与朱丽叶》幻想序曲、歌剧《叶甫根尼·奥涅金》、舞剧《天鹅湖》、《第一钢琴协奏曲》和钢琴小品《四季》等。后期处于俄皇亚历山大三世反动统治的黑暗时期，大部分作品反映了俄国资产阶级知识分子渴求个人幸福的意愿和惶惑苦闷的心情，其中有表达人与命运的《第五》、《第六》（悲怆）交响曲；有描绘对幸福生活热爱之情的舞剧《睡美人》、歌剧《约塔兰》；有表现宿命哲学和悲剧阴影的《第四》交响曲、《曼弗雷德》交响曲，歌剧《黑桃皇后》；也有以真实历史事件为题材、歌颂人民群众爱国斗争的《1812序曲》等。柴科夫斯基的作品，题材广泛，数量繁多，共创作有10部歌剧，3部舞剧，7部交响曲，上百部管弦乐曲和大量钢琴曲。他所塑造的鲜明深刻而动人的旋律形象，具有无与伦比的感染力，被誉为“旋律大师”。

捷克（波希米亚）。19世纪中叶，处于奥地利帝国（1866年普奥战争后为奥匈帝国）统治下的各斯拉夫民族，掀起了泛斯拉夫运动。这是一个反对民族压迫、复兴民族文化的运动，运动中心在波希米亚（捷克）首都布拉格。波希米亚在音乐领域的民族主义的觉醒较早。作曲家什克劳普曾参加一个以“觉醒者”命名的民族解放运动组织，他和民族诗人希梅伦斯合作，创作了第一部用波希米亚语演唱的歌剧《补锅匠》，1822年2月首演时，由作曲家亲自饰演主角，大获成功，克什鲁普被推上了布拉格歌剧界的领袖地位。1834年，他为波希米亚剧作家蒂尔的闹剧《鞋匠的节日》创作配剧音乐，其中《我的家在哪儿》这首赞美捷克大地和捷克人的歌曲在演出时受到观众热烈欢呼，很快在泛斯拉夫运动中广泛传唱。而标志捷克民族乐派成熟的代表人物，则是斯美塔那和德沃夏克。

弗利德里希·斯美塔那（1824—1884），出生于东波希米亚利托米什尔镇一个酿酒厂主家庭。少时学习钢琴和小提琴。1848年革命时，参加街垒战斗，并在斗争中创作了合唱曲《自由之歌》、钢琴曲《布拉格大学生军进行曲》、《国民近卫军进行曲》等。同年8月，创办布拉格音乐学校。1856年，到瑞典的哥德堡，任该地交响乐团指挥。1861年归国，积极从事创作、指挥、

办学、撰写评论和组织音乐会等活动，对捷克民族音乐的发展起了巨大作用，被认为是近代捷克民族乐派的奠基者。所作 8 部歌剧中，最成功的是《被出卖的新娘》和《达利博尔》；交响乐的代表作为大型交响诗套曲《我的祖国》；弦乐四重奏《我的生活》，则可看成是作曲家本人的自传。这些作品都具有强烈的民主精神和浓郁的民族色彩。

安东·德沃夏克（1841—1904），出生于布拉格以北米尔豪森村一个小店主及屠宰商家庭。自幼爱好音乐，曾肄业于布拉格管风琴学校，后在国家剧院乐队中任中提琴师。1861 年开始创作活动。曾多次出访英国，并赴俄、德、美等国演出自己的作品。1892 年任美国纽约音乐学院院长。德沃夏克是捷克民族乐派最重要的作曲家。他的作品在内容上跟捷克的历史和文化紧密相联，在形式上与民族音乐语言血脉相通，其主要作品有《斯拉夫舞曲》、《第九交响曲》、《F 大调弦乐四重奏》、《b 小调大提琴协奏曲》、《捷克组曲》，序曲《在大自然中》、《奥赛罗》，合唱曲《白山的子孙》，交响诗《水妖》、《金纺车》、《野鸽》，歌剧《魔鬼与卡嘉》、《水仙女》等。

匈牙利。匈牙利属于马扎尔族，原是东方人，语言文字和文化传统与欧洲人完全不同，因此，音乐文化也与欧洲各国有所区别。匈牙利音乐中，混杂着流浪吉普赛人的音乐，很难分清哪些是纯正的匈牙利音乐，哪些是匈牙利吉普赛人的音乐。舒伯特、李斯特收集匈牙利的旋律写成的《匈牙利嬉游曲》和《匈牙利狂想曲》，都是这样一种混合体。匈牙利民族乐派音乐兴起较早。与李斯特同时代的艾凯尔被认为是匈牙利民族歌剧创始人，他所作《胡尼亚第·拉兹罗》和《班克-班》，均以反抗异族压迫的历史题材，表现出作者反抗奥地利统治的爱国热情。继艾凯尔之后，巴托克和科达伊也都以自己音乐上的成就，为匈牙利民族乐派的发展作出了贡献。不过，那已是 19 世纪末叶以后的事了。

波兰。波兰是东欧音乐文化最发达的国家之一，其民间舞曲波洛奈兹、马祖卡和克拉科维亚克分别在 17、18 和 19 世纪传到欧洲各国，成为巴洛克时期、古典主义时期和浪漫主义时期一些作曲家的创作素材。1765 年，华沙成立民族剧院，演出早期的民族歌剧，影响最大的是扬·斯特凡尼作曲的《克拉科夫人和山民》，作为剧院保留剧目，连演达 65 年之久。而波兰民族乐派的奠基者，一般公认为是莫纽斯科。他创作的歌剧《哈尔卡》，是真正用民族语言创作的第一部民族歌剧。其他的歌剧《筏夫》、《伯爵夫人》、《凶堡》，乐队序曲《冬天的童话》等，也都洋溢着浓郁的波兰民族风情。直接继承莫纽斯科的事业的是泽林斯基，他把波兰爱国诗人密茨凯维支的叙事诗《康拉德·华伦洛德》改写成歌剧，还谱写了 80 余首波兰歌曲和《大波洛奈兹》等民族体裁的钢琴曲。

英国。19 世纪初至 70 年代，英国音乐受德、意、法等国的影响较大，本国的音乐文化却一落千丈，没有出现过具有世界影响的音乐家。但在另一方面，音乐机构增加了，大学仍按着学院式的模式训练学生，外国的音乐家常到英国演出，音乐教育和普及工作有了很大发展。教堂的管风琴音乐一向是英国人民音乐生活的重要组成部分。管风琴演奏家常到贵族官邸演奏，他们都有较高的地位和待遇。英国人民还喜爱合唱，不少英国家庭有把家族成员送入教堂唱诗班学习参加合唱的习惯。1822 年，英国建立了著名的皇家音乐专科学校，许多作曲家、演奏家献身于音乐教育工作。在这一时期，英国宗教音乐方面出现了小维斯里、瓦尔米斯里和戈斯等，他们所写的教仪音乐

和赞美诗，至今仍反映着英国合唱音乐流派的民族传统。在国内颇受群众喜爱的作曲家有巴尔夫和华莱士，他们都写过一些曲调优美、风格清新的歌剧，前者以《波希米亚少女》，后者以《玛丽塔娜》而知名。稍后，则有沙沙文和剧作家吉尔伯特，他们都写过英国风格的喜歌剧，这是继承民谣歌剧传统而写成的略近于轻歌剧的歌剧，推动了英国民族乐派的发展。其中如《日本天皇》、《皮纳福号军舰》和《彭赞斯的海盗》等脍炙人口，至今仍常在英语系国家上演。

其他各国。这一时期，罗马尼亚、挪威、芬兰等国，也都在继承本国音乐传统的基础上，革新创造，发展了本国民族乐派的音乐。如罗马尼亚作曲家斯特法内斯库创作了第一部以民族主题为基础的罗马尼亚交响曲；参加争取祖国独立和统一斗争的爱国作曲家波隆贝斯库，写有民族轻歌剧《新月》和《罗马尼亚祖国》、《嘿，罗马尼亚人》等许多爱国歌曲。挪威近代民族音乐的发展，是与19世纪挪威人民争取民族独立斗争和民族意识的高涨密切相关的。诺拉克是从民歌中汲取营养的第一位挪威作曲家。1862年，他为全国传诵的《挪威之歌》谱曲，1864年被采用为挪威国歌；他还为比昂逊的剧本《苏格兰女王玛丽·斯图亚特》和《西格尔特恶王》写了配剧音乐。芬兰有丰富的民间音乐资源。在19世纪，随着民族意识的觉醒，知识分子对民歌的搜集和研究发生了浓厚的兴趣。民歌收集者伦罗特把不同时期的芬兰民间叙事歌曲集中起来，编成长篇英雄史诗《卡列瓦拉》，这成了以后许多芬兰作曲家的创作素材。芬兰民族乐派的创始人是帕休斯。1848年，他为芬兰民族诗人卢内堡的爱国诗歌《祖国》谱曲，后被采用为芬兰国歌。他创作的《卡王之猎》，是一部芬兰民族歌剧，故他享有“芬兰歌剧之父”的盛誉。

### 3. 中国音乐的发展和嬗变

19世纪40年代至20世纪初，中国正处于大变革的时代。适应时代的发展变化，这一时期中国音乐表现了与古典音乐不同的特点。这就是：封建统治阶级的雅乐早已僵化衰弱，而且来自民间俗乐的“雅部”（主要是昆曲、琴曲等）也随着封建阶级的衰落而不断走向衰落；在人民群众中广泛流传的传统音乐，朝着与新的时代要求和人民生活相结合的方向不断地向前发展，还出现了大量反映当前的斗争生活的革命民歌；随着西方文化的传入和新式学堂的创建，辛亥革命前后出现了大量的“学堂乐歌”，从而使得西洋音乐的基础知识得到初步系统的介绍，推动了中国传统音乐与西洋音乐的逐步融合，为音乐艺术的新发展提供了必要的条件。以上三个方面相互结合发展的进程，就构成了这一时期音乐史的基本内容。

时至晚清，在长期封建社会发展进程中作为封建统治象征的雅乐，由于长期恪守古制而严重脱离人民群众和现实生活，除了极少数还保存在封建统治者的祭祀典礼中之外，在广大人民群众的音乐生活中，可以说已完全丧失了其实际存在的意义和影响。原来来自民间、后进入宫廷为最高统治者所喜爱的昆曲、琴曲等，同样由于脱离人民群众和现实生活而逐步走向衰微。另一方面，随着封建社会的逐步解体和人民群众反帝反封建斗争的不断高涨，随着城市商品经济的发展和城市剧院的增多，以及随着交通运输日益发达等原因，过去受统治阶级所歧视和压制的民间俗乐，由于它来自民间，反映了人民群众的思想感情和审美情趣，充满着旺盛的生命力，并为当时繁荣兴盛的

京剧、地方小戏和各曲艺曲种所吸收，赢得了广大群众的喜爱。清代中叶以后，中国的地方戏曲已形成昆腔、高腔、梆子、皮黄四大声腔系统的三百多种大小不同的剧种；曲艺方面已有鼓词、评弹、道情、琴书、快板、走唱、杂曲、牌子曲、时调小曲等三百多个曲艺曲种；在器乐演奏方面，除古琴、琵琶、笛、箫、箏乐器的独奏和重奏外，有的已开始吸收中亚和西洋乐器，发展各具特色、不同组合的器乐合奏。可以这么说，这一时期中国的音乐艺术得到了比以往任何时候都更为迅速的发展。

具有鲜明人民性和深刻现实主义传统的民歌小曲，这一时期以崭新的面貌呈现在人们面前。在太平天国、义和团等农民运动以及贯穿整个历史阶段此起彼伏的反帝反封建群众革命斗争的影响下，出现了不少生动反映时代和当时群众生活的新民歌，如河北张家口民歌《种大烟》、山西河曲民歌《提起哥哥走西口》、山东民歌《要吃财主饭》、辽宁抚顺民歌《煤黑子苦》、江苏苏州民歌《十怨厂山歌》等。一首题为《矿工苦》的河北开滦民歌是：

开滦初办在唐山，官府挖煤为赚钱，谁要干活不使劲，写个小条送牢监。

道台府里摆酒宴，太太陪着抽大烟，窑工住的小窝铺，一天三餐难上难。

民不聊生数十载，这样的苦难啥时光，朝也盼来晚也盼，只盼着一日亮了天。

这首民歌反映了在封建官僚买办的压迫剥削下，我国早期工人的苦难生活和迫切要求解放的愿望。还有些民歌，热情歌颂了人民群众反帝反封建的斗争精神和爱国热情，如苏南民歌《想念太平军》、广东民歌《三元里抗英童谣》、安徽民歌《白寡妇当上红头军》和《捻子大哥披大红》、山东民歌《洪秀全起义》、《先有义和团》、《甲午战争》、河北曲阳民歌《打洋鬼子》、河北安次民歌《穷人才能保江山》等。

在少数民族的民歌中，也出现了一些反映少数民族反抗外国帝国主义侵略和压迫的，如蒙族民歌《引狼入室的李鸿章》、维吾尔族民歌《被赶出家园》、侗族民歌《随天军》、回族民歌《高大人上口外》等。下举《引狼入室的李鸿章》为例：

引狼入室的李鸿章，把心卖给洋鬼子了。四处兴办起天主堂，把国卖给洋鬼子了。

包尔陶老孟的脚下，成了络腮胡子的天地了。闯下祸殃的洋鬼子，千万别让他跑掉了。

我们自己的国土上，洋鬼子在抖威风。他们到处横行又霸道，小心别让（他们）跑得无踪影。

这些少数民族民歌，都是依据各民族和各地群众喜闻乐见的曲调加以改编而成的，洋溢着浓郁的生活气息和地域特色，是近代音乐中一分极为宝贵的遗产。

清代末年，当时流传各地的较大的剧种已有徽剧、汉剧、秦腔、山西梆子、河北梆子、粤剧、湘剧、滇剧、川剧、闽剧、赣剧和越剧等，然而，这一时期戏曲发展中最突出的是京剧的形成与繁荣。京剧是在徽、汉两调的基础上、吸收昆曲和梆子腔而逐渐形成的剧种，在音乐上兼收并蓄，经过许多优秀演员的长期舞台演出，吸收融合，到清末民初，终于使京剧演员的行腔吐字、声腔音韵得到了统一的规范。京剧唱腔属板式变化体，以二簧、西皮

为主要声腔。京剧的伴奏，基本上是沿袭皮黄戏旧制逐渐丰富发展而成。按乐器的性能，分为文场和武场，文场中有拉弦乐器胡琴（又称京胡）、京二胡；弹拨乐器月琴、弦子（小三弦）；吹奏乐器笛子、唢呐、海笛和笙。以上拉、弹、吹三类乐器中，以胡琴为主乐器。武场以鼓板为主，小锣、大锣次之，合文场的胡琴、月琴、三弦向称“六场通透”。清末著名的鼓师有郝春年、沈葆均、刘永顺、抗子和、白登云等；琴师有樊景泰、李春泉、梅雨田、孙佐臣、徐兰沅等；笛师有沈星培、浦阿四、曹心泉、方秉忠、陈嘉梁等。其他各地方剧种的音乐，在继承传统的基调上，吸收了当地民间音乐和兄弟剧种音乐的营养，改造、融合，也都有着自己鲜明的特色。

在曲艺音乐方面，到了晚清，在我国广大城乡各种带有地方特色的戏曲（说唱）音乐大体均已形成，在流传过程中逐渐增添地方特色，推动了各曲艺曲种逐渐走向成熟，而成为当地群众喜闻乐听的曲种，如苏州评弹、京韵大鼓、说唱道情等。

这一时期，在广大城乡人民音乐生活中日益活跃起来的器乐合奏形式，又有新的发展，主要有河北的“吹歌”，山东、山西等地的“鼓吹”、华中的“八音”、江浙一带的“吹打”和“丝竹”、“锣鼓”等。戏曲和曲艺音乐的发展，给予了这一时期民族器乐的发展以新的形式（如“吹歌”等乐种中出现了“卡戏”），提高了表演技巧和增添了新的曲目。本时期在器乐独奏方面出现了一些重要代表人物，如古琴方面有张孔山（泛川派）、王心原（诸城派）、黄勉之（九嶷派）、秦维翰（广陵派）等；琵琶方面有陈子敬、李芳园、沈肇州等。

鸦片战争以后，西方传教士大量来华，他们在中国编辑出版教会音乐节谱，传布圣咏圣诗，在教会学校里开设有关音乐课程，举办“唱诗班”、“钢琴科”和“音乐专科”等，把西方教会音乐输入中国；同时也介绍了一些西洋近代音乐知识和世俗性音乐作品，为中国近代音乐的发展带来了新的因素。教会音乐的唱诗形式和圣咏曲调，在太平天国革命中，曾被用于“拜上帝会”的宗教仪式，对组织和宣传人民群众投入反帝反封建的革命斗争起过一定作用。但从整个西方传教士的活动看，包括其教会音乐活动在内，却是同帝国主义列强对中国的侵略相联系的，处于同中国人民尖锐对立的地位。

1898年的“维新变法”运动，主张效法日本学习西方科学文明，促使中国资产阶级的新文化——“新学”、“西学”进一步发展。维新派领袖康有为积极倡导“废科举”、“兴学堂”和在新式学堂中开设“乐歌”课程；梁启超等则极力鼓吹音乐对思想启蒙的重大作用。在这些主张的影响下，一些在日本留学的知识分子，如沈心工、李叔同等人，会同新学界的人士，开展多方面的音乐活动。他们举办讲授西洋音乐的音乐讲习会，发表鼓吹以西乐改造中国旧乐的文章，将日本、欧美流行的曲调填上新词，编成富有革命精神的新歌曲，撰译、编印介绍西洋音乐和新歌曲的书谱及音乐刊物，创建音乐社团和管弦、铜管乐队，从事乐歌教学和组织音乐演出等，在社会上产生了广泛的影响。与此同时，开始有人志愿到日本和西欧留学专门学习音乐艺术，如肖友梅、李叔同、曾志忞、高寿田、冯亚雄等人。光绪二十八年（1903），清政府对在新学堂中设置乐歌课予以认可。1905年以后，各地新学堂里开设乐歌课已成为一种新风尚。这些在新学堂里教唱的新的歌曲，当时称之为“乐歌”，后来音乐界将这一时期的学校歌曲统称为“学堂乐歌”。据初步统计，辛亥革命前后出版的唱歌教科书和各种报刊上的学堂乐歌，大约有1400余

首。这些歌曲大多是以资产阶级的改良主义、爱国主义、民主主义思想为内容，大多采用欧美和日本的曲调或用中国的传统曲调填配新词，表达了中国人民抵御外侮、富国强兵、救亡图存、振兴中华的愿望，总的方面是符合反帝反封建的历史要求的。如《何日醒》、《中华男儿》、《十八省地图历史歌》、《黄河》、《扬子江》、《祖国歌》等。此外，有宣传女子自强、男女平权的思想的，如《勉女权》（秋瑾编词）、《女子体操》、《缠足苦》等；有宣传资产阶级自由民主的思想的，如《自由》、《欧美二杰》、《演说》等；有宣传反对封建迷信、学习科学文明的思想的，如《格致》、《辟占验》等；有宣传以资产阶级生活方式来代替封建旧习俗的思想的，如《文明婚》、《跳舞》等。还有一些歌曲，是专门向少年儿童进行思想和知识教育的，如《勉学》、《竹马》、《春游》、《地球》、《运动会》等。辛亥革命初期，还出现了直接歌颂革命的歌曲，如《革命军》、《光复纪念》、《欢送北伐军》、《庆祝共和》等。大多数教堂乐歌，鲜明地反映了资产阶级及其知识分子的政治主张和民主改革要求，但占主导地位的还是改良派的思想观点，少数甚至夹杂有忠君尊孔和狭隘的民族主义思想。

随着学堂乐歌的广泛流传，西洋音乐及各种演唱形式，钢琴、风琴、提琴等乐器及其演奏方法，以及西洋音乐的基本理论知识等，才开始全面地介绍到中国来。当时出版了一些音乐理论读物，如曾志忞的《乐典大意》、沈彭年的《乐理概论》等。五线谱和简谱这两种新的记谱方法的介绍，对中国音乐艺术的发展和普及产生了深远的影响。学堂乐歌集体歌唱的形式，为后来的群众歌咏活动提供了发展的条件。学堂乐歌的发展造就了一批积极从事乐歌的编配、创作和热心倡导普通音乐教育的音乐家，其中最具有代表性的是沈心工和李叔同。

沈心工（1870—1947），原名庆鸿，字叔逵，上海市人。他1902年东渡日本留学，从日本学校的音乐教育得到启发，在留学生中组织“音乐讲习会”，研究乐歌制作，并写出了第一首乐歌《男儿第一志气高》。回国后，在南洋公学附小任教，创设唱歌课。以后任南洋公学附小主事（校长），兼任大学部训育主任，同时受聘于南洋中学，务本女塾、龙门师范和务学会等处教授乐歌。他一生作有乐歌180余首，主要是表现爱国主义精神、鼓吹国民革命、提倡男女平权等内容。他是最早用白话文写作歌词的作者，词意浅而不粗，意味深长，简明易懂。从1904年起，先后出版了《学校唱歌集》三集、《重编学校歌唱集》六集和《民国歌唱集》四集等，并编译出版了《小学唱歌教授法》一书。

李叔同（1880—1942），原名文涛，又名岸，字息霜，浙江平湖人，出身于天津一个大盐商兼官僚的家庭。1905年至1910年，在日本东京上野美术专门学校学习绘画，并旁攻音乐。1906年，与曾孝谷等人发起成立中国第一个话剧团体春柳社，参加《茶花女》、《黑奴吁天录》等话剧的演出，饰演女主角。同年，创办中国最早的音乐刊物《音乐小杂志》（仅出1期），在上面刊出了《我的国》、《隋堤柳》和《春郊赛跑》三首乐歌，回国后，先后在上海、天津、杭州、南京等地从事音乐、美术的教学工作，并参加过南社、文美会、太平洋画报等著名社团。他早期编制的学堂乐歌，表达了他的爱国热情和对祖国的忧虑，著名的有《祖国歌》、《出军歌》、《春游》等，其乐歌作品先后编入《国学歌唱集》和《中文名歌五十曲》中。1918年，他在杭州虎跑寺出家，法名演音，号弘一。李叔同一生从事多方面的艺术活

动，在美术、音乐、戏剧、诗歌、书法、篆刻等方面都作出了贡献。

#### 4. 世界其他各国的音乐

除欧洲各国和中国外，这一时期，世界其他国家的音乐，在继承本国固有音乐文化传统和吸收外来音乐文化影响的对立统一过程中持续发展。下面简要介绍美国、日本、埃及、大洋洲和黑非洲的音乐发展状况：

##### (1) 美国

17、18 世纪的美国殖民时代，欧洲移民钟情的是故国本土的音乐，富有鲜明民族特色的土著印地安人的音乐，不为欧洲移民所接受。到 19 世纪，美国领土从大西洋沿岸扩大到太平洋沿岸。东部的城市，经济得到迅猛发展，人口继续增加。美国虽在政治上早已独立，但它在文化上仍未摆脱欧洲的影响。19 世纪前，主要接受英国移民带来的音乐影响，到 19 世纪，由于德国音乐在欧洲的重要地位，美国音乐逐渐从接受英国影响转向德国；而后随着法国音乐在欧洲的兴起，美国音乐又转向法国。与此同时，在黑人人口继续增长的情况下，黑人音乐在美国的影响也日益显著。

19 世纪初，许多欧洲音乐家来到年轻的共和国，他们带来了远比美国先进的音乐水平和演出技巧。当时，为接待欧洲音乐家的演出而创立的音乐机构有波士顿亨德尔与海顿学会、费城音乐基金会和纽约爱乐协会等。这些机构还组织自己的合唱团，创办音乐学校，为创立和发展美国民族音乐作出了可贵的探索。1848 年欧洲革命后，大批德国音乐家移居美国，遍及美国各主要城市，占据了音乐机构的关键职位。他们对德国浪漫主义音乐的传播，不但使美国人的音乐趣味发生变化，而且也给美国年轻一代作曲家的创作产生了较大的影响。

一个国家要培养自己的音乐家和发展自己的民族音乐，人民群众的音乐素质要得到提高，必须首先从普及中小学的音乐教育入手。在美国，这是 19 世纪才提出和付诸实践的。在这方面贡献最为突出的是梅森。时至今日，他已被人们盛誉为“在 19 世纪所有美国音乐家中对美国的音乐文化影响最强烈、最广泛、最持久的人”。

洛瓦尔·梅森（1792—1872），出生于马萨诸塞州。梅森是在富有音乐气氛的家庭里成长起来的。童年在唱歌学校上学，以后学习了管风琴、钢琴、长笛、黑管等多种乐器，成年后在银行当职员，并长期在教堂任管风琴师和合唱指导。他也像他的先辈一样，热心编纂各类宗教音乐歌集。其中《波士顿亨德尔·海顿学会宗教音乐歌集》最为有名。该集到 1858 年先后共出 22 版之多。由于这本歌集的成功，他于 1827—1832 年被选为波士顿亨德尔·海顿学会会长。在此期间，他还编写了《儿童宗教音乐入门》、《儿童抒情歌集》等。1833 年，梅森和音乐家乔治·韦布创办了波士顿音乐学校，专门研究和实验儿童音乐教学。他认为，所有中小學生都应学会唱歌，就像他们要学会读书、写字一样。从 1826 年起，他呼吁在中小学开设音乐课，经过十余年的努力，终于在 1838 年由波士顿中小学教学委员会正式决定将音乐纳入公

---

蔡斯：《美国的音乐》，转引自蔡良玉著《美国专业音乐发展简史》，人民音乐出版社 1992 年版，第 21 页。

立中小学课程，梅森本人任第一任音乐教育顾问，并亲自在一所学校教授音乐。这在美国是一个创举。此后，影响所及，全国的中小学都开设了音乐课。梅森还积极倡导音乐教师的培训工作，1834年夏，他在波士顿音乐学校开办音乐教师培训班，该班成员于1839年举行会议讨论音乐教育、宗教音乐和音乐演奏等问题，并在此会基础上于1840年组织召开了国家音乐会议，后改为美国音乐会议，不久全国各地都召开了类似的会议。这一活动，一直延续至今。梅森是1200多首圣诗的作曲者和500多首圣诗的填词者，他创作的大量赞美歌中，最负盛名的有《更与我主相亲》、《有一珍宝宝血活泉》、《黑夜将到快做工》等。

在此时期，美国出现了一位才华出众，以创作歌曲为终身职业的作曲家，他的创作集中体现了这一时期美国声乐创作的特点，是正在兴起和发展中的美国音乐的优秀代表。这就是福斯特。

斯蒂芬·福斯特（1826—1864），出生于匹兹堡附近一个破落商人的家庭，是十一个孩子中最年幼的一个，童年即显露出音乐才华，但未得到学习音乐的机会，主要靠自学成才。1844年发表了第一首歌曲《打开你的窗户，亲爱的》。1846—50年在辛辛那提他哥哥开办的船业公司当簿记员。在此期间，他写了几首歌曲，获得成功，于是立志成为专业作曲家。他曾到美国南部旅行，和从事农场劳动的黑人们亲近，深受黑人音乐的影响。他只活了38岁，共写歌曲189首，大部分为自己作词，有些歌曲不仅在美国家喻户晓，而且在世界各地也广为流传，如：《噢，苏珊娜》、《营地赛马》、《故乡的亲人》、《我的肯塔基老家，晚安》、《金发的珍妮》、《老黑奴》等。福斯特从通俗歌曲和黑人音乐中找到生动活泼具有特点的素材进行创作，材料精炼，感情真挚，曲调朴素，善于运用民间音调，可说是美国各类歌曲传统的继承者和集大成者，不愧为是美国第一位为世界音乐作出贡献的杰出作曲家。

这一时期，在美国从事钢琴创作的，大都为来自欧洲的移民，如从波西米亚来的安东尼·海因里希、从英国来的理查德·霍夫曼等人。而在钢琴上真正有所成就的，则是美国人戈特沙尔克。

路易斯·莫罗·戈特沙尔克（1829—1869），出生和成长在美国南部的港口城市新奥尔良，从小在多民族融合的文化氛围中长大。由于家庭条件优越，他3岁学琴，7岁开独奏会，12岁被送到法国攻读音乐，16岁起作曲，作品中（如《班布拉舞曲》）已有明显的新奥尔良民间音乐的特色。他的钢琴技巧很高，创作中又善于抓住非洲——加勒比海和美国混血人种的节奏和旋律特点，因此很快成为出入音乐沙龙的宠儿。1845年，他在巴黎举行的一次独奏会，引起肖邦注意，并预言他将成为“钢琴之王”。后来，戈特沙尔克师从柏辽兹并与合作，交往密切。1850年起，先后赴法、西、瑞士旅游和演出；1853年返美，开始繁忙而紧张的创作和演奏活动。他的重要作品有：《回忆波多黎哥》、《摇篮曲》、《联军》、《正在死去的诗人》等。

## （2）日本

幕府末期和明治初期的日本，是社会大变革的时代。社会变革引起了音乐观和音乐形式、风格的变化。随着资产阶级在日本政治、经济中扮演着越来越重要的角色，他们的审美观和审美情趣也越来越渗透到音乐生活中；到明治维新以后，终于决定性地形成了日本音乐的面貌，推动着日本音乐朝着



现代形态的方向发展。

延续至 19 世纪中叶的日本江户时代的音乐,仍然带着封建领主和武士社会的印记。严格的“家元制度”使演奏者的封建等级观念和特权思想特别明显,上下辈分和技艺秘传必须切实遵守,排外观念很强。家元,即师傅,拥有绝对权威。每位家元构成一个流派,学生结业时,他给这些学生各起一个艺名,并授予他们再培养学生的权利。如果某乐师不愿与家元保持关系,或不喜欢老师的家元,就得先更换证明是某家元成员的艺名,然后成立一个新的流派。在佛教寺庙音乐领域里,这一情况尤其明显。“武士派”的虚无僧乐师拥有用法器风格和“康尤”风格演奏尺八的特殊许可证,“当道派”的箏演奏者被特许表演并教授箏曲和地歌。不难看出,这种“家元制度”带有明显的封建行会性质,封闭保守,从而导致了众多音乐流派的产生和彼此的对立,严重阻碍了日本民族音乐的发展。

在江户时代,因为所有日本国民都分成不同的阶层和阶级,所以不仅乐师各有其家元,而且每一个阶层或阶级都各有自己的音乐。贵族喜欢古典的音乐——雅乐,武士阶层钟情能乐,市民喜欢三味线乐曲,而船夫、渔民、农民等“民众”又各有自己特有的音乐类别、乐器、舞蹈和其他音乐习俗或娱乐。到江户晚期,即 19 世纪初,严格的阶级划分和家元制度渐趋瓦解;明治维新以后,贵族和武士阶层日趋没落,资产阶级登上历史舞台,某些乐师团体的特权和独立的家元制度被废除,虚无僧乐师演奏尺八和当道派盲人乐师的特权被取消,加之西方音乐文化迅速传入日本,强有力地改变了日本人民的音乐生活,形成延续至今的“邦乐”(传统音乐)和“洋乐”并存的局面。这时,受到新政权支持的雅乐,逐渐恢复元气,并进一步扩大了影响。原来封建主和武士阶层喜爱的能乐,逐渐发展成为一种资产阶级的爱好,许多能乐乐师加入资产阶级音乐团体,当了音乐或戏剧教师,或改行从事歌舞伎的演出。打破武士派和当道派乐师的特权后,使箏曲、尺八得以普及。源于盲僧琵琶的萨摩琵琶和筑前琵琶,先后从九州地区进入东京并流布全国。木偶净琉璃在天保末年出现了富士松鲁中,他有《弥次喜多》和《正梦》等名曲留存于世,给新内节净琉璃注入了新的活力。19 世纪初还产生了多种脱离歌舞伎的长呗,如厅堂长呗等。欧美音乐传入日本是由军乐开始的。天保年间(1830—1843),在长崎出现了荷兰式的鼓笛队,以此为契机,各藩开始设立军乐。但正式的铜管乐队,则是 1869 年岛津藩的藩兵在横滨向英国人芬顿学习军乐时才开始的。1872 年,日本政府开始引进欧美音乐教育制度,规定在中小学开设音乐课程。各大城市相继出现了设施完善的大剧院,举办西洋音乐演奏会,受到上流社会的欢迎。1879 年,成立文部省音乐调研所(后称东京音乐学校),为编选音乐教材、培训音乐师资做了大量工作。

### (3) 埃及

19 世纪的埃及,处于英国的控制之下。在阿拉伯诸国中,埃及所受欧洲音乐的影响比其他国家显著,但传统的阿拉伯民族音乐在广大民众中仍根深蒂固。这时,在整个阿拉伯世界都能遇到的“木卡姆现象”(一种即兴的声乐和器乐形式)是典型的 19 世纪埃及音乐。在埃及,这种新发展起来的音乐形式称为“杜尔”。表演时,在 3—6 名器乐乐师的伴奏下,由一名歌手演唱韵文。这种韵文形式系由某一诗人用标准阿拉伯语或用埃及的方言创作,并由作曲家(通常也就是歌手本人)配曲,演奏用的乐器有“乌特”(短顿柳

特琴)、“卡曼恰”(一种弓弦乐器)、“奈依”(一种没有吹嘴的长笛)、“卡农”(一种直角梯形的弦乐器)、“达拉布卡”(一种环形手鼓)、“达夫”(也称列克,一种有边框的手鼓)。穆汉默德·马斯卢卜和阿卜杜·哈姆里是当时杰出的杜尔作曲家和歌手,他俩创作和演唱了这种音乐形式的大量乐曲。与此同时,埃及还出现了被称为“阿里麦”的女歌手队,她们常出现在家庭婚礼、生日和行割礼的场面,但从不在大庭广众场所露面,而是避开宾主的耳目,躲在房间帷幕后或闺房的窗户后面演唱。当时为群众喜爱的女歌手有艾米乃·绥尔菲、白穆卜·库什尔、努夫塞·苏威斯等。埃及接受西方音乐的影响最早也是军乐。政府在19世纪初为巩固军队,成立了军乐队,组建军事音乐学院,从法、德、意、西聘请音乐家到埃及讲授乐理和军乐知识。当时埃及涌现了一批军乐作曲家、演奏家和指挥家,其中最著名的是穆汉默德·达克尔,他曾创作了多首具有东方气质的进行曲,并为5首阿拉伯大型乐曲写了序曲。1869年,开罗歌剧院落成,意大利著名作曲家威尔第专门为剧院开幕演出写了歌剧《阿依达》,但实际演出的却是威尔第作曲的《弄臣》。

#### (4) 大洋洲

大洋洲指的是澳大利亚和新西兰。这里世代生息着本土各民族人民,18世纪下半叶,欧洲移民(主要是英国移民)大批到来,现已成为这两个国家的占90%以上的居民。因此,大洋洲的近代音乐文化,是由本土居民和欧洲移民两种截然不同的文化相互影响之下形成的,并具有鲜明的地域特点。澳大利亚原为库尔奈人、阿兰达人、卡米罗拉依人等部族生息繁衍的土地,音乐在居民的日常生活、劳动、仪式、庆典中占有重要地位。民间歌曲和民间乐器相当兴盛。澳大利亚成为英国殖民地后,欧洲音乐开始传入,产生了一批音调上受英格兰、苏格兰、爱尔兰影响的澳大利亚民歌,著名的有《本·霍尔之死》、《莫莱顿海湾》、《羊毛剪子咔嚓响》、《临终的牧人》等。专业作曲家内森,创作了澳大利亚第一部歌剧《奥地利的唐璜》,并于1848年首演。19世纪30年代,在悉尼开始举办器乐和声乐的音乐会。1834年成立澳大利亚爱乐协舍。新西兰原居住着波利尼西亚人的一支——毛利人,他们能歌善舞,其歌舞在社会生活及宗教仪式中占有重要地位。18世纪末英国殖民者侵入新西兰,毛利人的音乐受到排斥。19世纪以后,毛利人的歌舞又重新繁荣,恩加塔、阿瓦特莱、米切尔等一批毛利音乐家致力于保存并发展毛利人的音乐文化。19世纪初,随着英国移民人数的增多,欧洲音乐在新西兰的影响日益增长,合唱队、管弦乐队和歌剧等音乐形式得以较广流传。到19世纪后期,相继建立了专业交响乐团和音乐学校。

#### (5) 黑非洲

黑非洲指的是撒哈拉沙漠以南的土著黑人,主要有两大民族,大致以赤道为界:以北属苏丹人,以南属班图人。还有四个人数较少的民族:居于东非之角的含米特人、印尼—马来后裔与黑人混血的马达加斯加岛诸部落、非洲西南角的柯依桑诸部落和散居于中非热带森林中俾格米诸部落。黑非洲音乐系指源于本土的传统音乐,它是一个囊括多种音乐文化的集合概念。众多繁杂的部族,加之各种外来影响,造成黑非洲各部族音乐文化的千差万别。但根据其音乐特点,仍大致可分成两大区域:西非、中非音乐文化区,主要

特点是节奏复杂多变，音乐进行中常见三度音程；东非、南非音乐文化区，主要特点是鼓占有很高的社会地位，多声形式发达，调性明确。进入 19 世纪，黑非洲的传统音乐文化仍在继续发展，各自保持着原有的特点和风格。音乐是黑非洲人民生活中不可缺少的内容，人们常自发地组织起来，以歌唱奏乐以享余暇；或因祭典、礼拜、节庆、集会而举行集体演出，场面壮观而热烈。个人日常生活中同样也少不了音乐，如各种用以助兴、提高工效的劳动歌曲，还有伴随人生的摇篮曲、婚礼歌、葬礼歌、祭祀音乐等。在酋长宫廷里，传统音乐占有重要地位。有些礼仪音乐常在酋长或国王的监督下进行；有时，某种乐器就是王权、神权和民族的象征，如东非、南非的鼓。黑非洲的民间乐器种类繁多，最典型的是用葫芦作共鸣器的木琴、薄片琴和各种大小不一的鼓。西方音乐对黑非洲的影响，最早是西方乐器通过教会和军队流传进来。如当地乐师很早就普遍使用西班牙吉他。起初欧洲传教士敌视黑非洲音乐，后他们将黑非洲音乐和乐器引入到宗教仪式中，为当地居民所认同，效果很好。有的当地乐师也根据独特的民族风格改编宗教歌曲的曲调和赞美诗。19 世纪初，南非已建立起音乐学校和管弦乐团，培养出了一批欧洲血统的音乐家。19 世纪上半叶，西非出现了由欧洲人训练出来的黑人乐队，常演出欧洲古典曲目。

## 六、舞蹈

在世界近代后期这一特定历史时期，欧洲的主要舞蹈形式是芭蕾。经过一系列的改革，芭蕾已从过去属于宫廷中专有的表演转移到这时由专业艺术家在剧场表演，形成浪漫主义芭蕾的黄金时代，创作和演出了《仙女》、《吉赛尔》、《葛蓓莉娅》等一批具有永恒艺术魅力的优秀剧目，造就了一大批杰出的表演艺术家，在世界舞蹈发展史上占有重要的地位。在世界各地、各国的民族、民间舞蹈在继承传统的基础上又有新的发展。由于政治、经济状况和文化背景的不同，民族性格和审美心理的差异，以及生活在各不相同的社会形态和自然地理环境中，各民族的舞蹈呈现出各不相同的艺术风貌。这可从具有东方神韵的印度、印尼舞蹈与具有西方神韵的西班牙、德国和奥地利民间舞蹈以及非洲、拉丁美洲的舞蹈中，明显地看出它们在表演技艺、审美特征和艺术风格上的区别。在中国，随着社会性质的变化，舞蹈艺术也发生了相适的变化：随着封建皇朝的最后崩溃，宫廷舞蹈也逐渐走向衰亡；由于社会文化和群众欣赏习惯的改变，以京剧为代表的戏曲艺术进入全盛时期，戏曲舞蹈得以提高和发展；汉族和各少数民族的民间舞蹈，在喜庆佳节和迎神赛会上经常演出，拥有众多的观众，其中有的民间舞蹈发展成了地方小戏。但从总体情况看，中国这一时期的舞蹈艺术，它的发展是不如其他姊妹艺术的。这主要表现在此时它还没有出现专业舞蹈演员，建立专业舞蹈表演团体，创作出专供舞台演出的优秀舞蹈节目。舞蹈真正成为一门独立的艺术登上现代舞台，那是在以后“五、四”新文化运动影响下才开始的。

### 1. 欧美浪漫主义芭蕾艺术

芭蕾是法语 Ballet 的音译，原是“跳舞”或“当众表演舞蹈”的意思。芭蕾作为一门舞台艺术，孕育于文艺复兴时期意大利盛大的宴饮娱乐活动，17 世纪形成于法国宫廷。这种宫廷芭蕾，实际上是在一个统一主题下，具有松散结构的舞蹈、歌唱、音乐、朗诵和戏剧的综合表演，是一种自娱性社交表演活动。18 世纪中叶，法国芭蕾大师诺维尔出版了《舞蹈与舞剧书信集》，首先提出了“情节芭蕾”的主张，推动了芭蕾的革新浪潮，在他和其他许多演员、编导的持续努力下，芭蕾从内容、题材、音乐、舞蹈技巧、服饰等方面进行了一系列的改革，终于使芭蕾分离出来，而形成一门独立的剧场艺术。

浪漫主义芭蕾是芭蕾发展史上的“黄金时代”。无论是在舞蹈技巧、编导艺术方面，还是在演出形式方面，浪漫主义芭蕾都经历了一个灿烂辉煌的阶段。还在 18 世纪末，法国芭蕾编导迪德洛创作的《弗洛拉与泽费鲁斯》（1796 年首演于伦敦），是一部赋予古代神话以新的时代精神的具有浪漫主义色彩的芭蕾，可视为浪漫主义芭蕾的滥觞。19 世纪前、中期上演的《仙女》、《吉赛尔》、《爱斯梅拉尔达》、《海峡》、《葛蓓莉娅》等舞剧，造就了一大批优秀的芭蕾人才，其中比较重要的芭蕾表演艺术家有布农维尔、佩罗、塔利奥妮、艾尔斯勒、格里西、切里托等人。这一时期的欧洲芭蕾，在音乐、舞美、剧本和编导的共同努力下，已经成为既有深邃思想内容又有优美表演形式的完整的艺术。

浪漫主义芭蕾的艺术特征，大体上可概括如下：

其一，内容和题材发生了重大变化。过去，主要表现神话传说和古代英雄故事中的人物；而浪漫主义芭蕾表现的却是超凡脱俗的仙女和隔绝人寰的幽灵，反映出了一种对现实的不满和失望情绪，一种追求超越尘世的对另一世界的向往，或以死亡摆脱对现实的绝望，或以一种不切实际的追求来代替对生活的愿望。《仙女》、《吉赛尔》等芭蕾舞剧就是典型的实例。尔后，内容和题材逐渐贴近现实生活，出现了浪漫主义与现实主义相结合的倾向。

其二，演出形式由业余走向专业化。17世纪的法国宫廷芭蕾，一般由国王和贵族担任演员，女角也由男子扮演，表演场地在皇宫大厅中央，观众则围绕在大厅周围观赏；演员戴皮制面具以标志不同的角色，故又称假面芭蕾。很明显，宫廷芭蕾带有自娱表演的性质，属业余演出。到17世纪后期，法国芭蕾演出开始使用黎塞留主教宫廷剧场。演出场地和观众观看角度的改变，引起了舞蹈技巧和审美观念的变化，专业芭蕾演员应运而生，逐渐取代了贵族业余演员。而浪漫主义芭蕾已发展到在剧场演出，成了以舞蹈为主体，融合音乐、文学、舞美、戏剧等一炉的综合表演艺术。各地相继成立专业芭蕾艺术演出团体，芭蕾演员的专业化，尤其是女演员在演出中的关键作用，使舞蹈技艺得以迅速提高。

其三，舞蹈技巧和表演都有重大发展。从19世纪20年代起，脚尖舞技巧越来越广泛地被采用，成为女舞蹈家表现手段的一个重要因素，双人舞的托举技巧也开始发展，增强了芭蕾技巧的难度，但艺术表现力却得到了进一步的丰富、拓展和提高。浪漫主义芭蕾给予人物形象以更丰满的个性，因此，它除了突破类型化以外，还大量采用民间舞蹈以加强民族性和地方色彩，扩大和加强芭蕾的表现手段。

其四，演出形式的改革和创新。芭蕾服装最初是从宫廷舞会服装演变而来，女子穿拖地长舞裙和紧身胸衣，男子穿长外套和长袜，外罩以短灯笼裤或用鲸骨支撑的短裙，都很笨重，佩戴的饰物也很繁复。为适应剧场演出需要，芭蕾服装不断改进，如男演员改穿希腊式长袍，有的舞剧人物也穿民间服装，女演员改穿剪短了的舞裙。直到19世纪上半叶，浪漫主义舞蹈家塔利奥妮等人彻底加以改革，使用专门的芭蕾舞裙。这是一种长裙，由几层薄纱打褶重叠而成，第一次用于1839年演出的《仙女》中；后进一步改成短舞裙“蒂蒂”，上身则是紧身胸衣与之相连接。男子服装仍为短外衣或衬衣加背心，再加上长袜裤。主要演员的服装要比伴舞队更有特点，颜色突出。到19世纪后期，随着工业的发展，芭蕾服装更趋简化，采用网眼纱、尼龙透明纱等轻薄材料，显得更为轻盈、潇洒。舞鞋也由过去的皮制带跟鞋改成女演员的脚尖舞鞋和男演员的软底鞋，造成一种诗意轻灵的风格。这时还采用了瓦斯灯照明和大幕，丰富了舞台演出形式，提高了演出的质量和效果。

浪漫主义芭蕾的最杰出的表演艺术家，对芭蕾艺术的发展作出不可磨灭的贡献的，当数布农维尔、塔利奥妮、格丽西、博朴克姬等。

昂哥特·布农维尔（1805—1879），丹麦芭蕾学派的奠基人，祖籍法国，生于哥本哈根。1820—1826年到巴黎向韦斯特里斯学习芭蕾。1827—1828年在巴黎歌剧院芭蕾舞团任舞蹈演员，是塔利奥妮的舞伴，曾到欧洲许多国家访问演出。1830年初回到哥本哈根皇家剧院，1848年，任该院总编导，直至1877年退休。他一生创作了50部舞剧和舞蹈节目，主要采用丹麦作曲家的音乐和欧洲民间史诗、传说进行舞剧创作。在创作中，广泛吸收欧洲各国、特别是丹麦的民间舞蹈，发展了男子舞蹈的技巧，创立丹麦芭蕾学派。他编

导和演出的作品，如《仙女》、《那不勒斯》、《真扎诺花节》等，奠定了丹麦古典芭蕾传统剧目的基础，享有世界声誉。

玛丽·塔利奥妮（1804—1884），意大利杰出的芭蕾舞女演员。生于斯德哥尔摩。自幼随父菲利普·塔利奥尼学习舞蹈。塔利奥妮是个瘦身材、圆肩膀、面孔不漂亮的姑娘，其父对她进行严格几乎近于残酷的芭蕾舞训练，企望她能掌握高超的技巧，以此来弥补外形上的先天不足。为了提高她的表现力，其父还专门加强了她的弹跳、升跃技巧的训练，扬长避短，为她找到了一种恬静、优雅、轻盈的浪漫主义抒情风格，使她的舞蹈具有与众不同的魅力。1822年，18岁的塔利奥妮在维也纳首次登台演出，便一鸣惊人。此后，曾先后在巴黎、慕尼黑、斯图加特等地演出，崭露头角。1827年，她进入著名的巴黎歌剧院芭蕾舞团，主演《贞洁的修女》、《西西里人》，大获成功，全欧洲开始传诵塔利奥妮的名字。1828年被提升为芭蕾舞团主要演员。1832年，主演由亚·努里编剧、让·修尼兹霍法尔配乐、其父菲利普·塔利奥尼导演的《仙女》，引起极大轰动。“舞台上，仙女——塔利奥妮身穿一件洁白的重叠数层的薄纱裙，裸露着脖子和双臂出现在人们面前。她的脖颈上系着一副美丽的项链，背上装饰着轻巧的小翅膀。由于当时已采用了瓦斯灯照明，蓝眼睛、黑弯眉、红嘴唇的塔利奥妮——仙女显得那样光彩夺目。观众顷刻间便被这新奇的服饰和化妆吸引住了。演出时，塔利奥妮先穿着软底鞋表演，后来即改用足尖舞蹈，她那轻飘的衣裙，模仿飞翔的舞姿，‘犹如上帝派遣的天使一般的美妙！’观众如痴如醉地沉浸在奇特的幻想世界中，全然忘记了台上只是一位女演员在舞蹈。一曲奏罢，四座震惊，大家仿佛刚从梦里醒来，掌声、欢呼声，‘好啊！好啊！’的喊叫声，经久不息地响着；鲜花、饰物居然也向台上飞去。塔利奥妮一再跑到台前行礼致意，感谢观众对新舞剧的热烈支持，但仍平息不了人们的狂热心情。”塔利奥妮在演出《仙女》时，首创了剪短了的钟形透明薄纱舞裙，有利于女演员舞蹈技巧的充分发挥，她的足尖舞蹈技巧的娴熟运用，更是大大丰富了芭蕾女演员的舞蹈语汇，从而开创了浪漫主义的表演新风格。当时，舆论界给予了塔利奥妮主演的《仙女》以极高的赞誉。伟大的文豪维克多·雨果向塔利奥妮赠书题词：“献给你那神奇的足，献给你那美妙的翼！”著名诗人、未来的芭蕾《吉赛尔》的剧作者戈蒂埃更是兴奋地断言：“巴黎歌剧院已经被神秘的精灵占领了，奥林匹斯山上金碧辉煌的大理石宫殿（指长期充塞在歌剧院舞台上用来演出古希腊神话故事的布景），现在只应被放置到仓库的尘埃之中。”自《仙女》一剧始，塔利奥妮形成了她轻盈飘逸的跳跃、诗意典雅的造型等艺术特点。1837—1842年，她巡回演出于俄罗斯圣彼得堡等地，除保留剧目《仙女》外，大都演出由其父编导的《多瑙河之女》、《吉卜赛姑娘》、《影子》等剧目，获得极大荣誉。1845年赴伦敦演出《帕里斯的裁决》和佩罗编导的《四人舞》，对欧洲各国芭蕾艺术产生了深远的影响。1859—1870年任教于巴黎歌剧院舞蹈学校。塔利奥妮一生编导的唯一作品是由她最出色的学生李茉莉主演的《蝴蝶》，1860年首演于巴黎。

《仙女》是浪漫主义芭蕾舞剧的开端作品，显示了舞剧创作题材的重大转变，提供了“现实与非现实、人间与非人间”两方面同时并存于一部舞剧中的结构形式，同时还大量使用了以西班牙、波兰、意大利民间舞蹈步伐为

素材的地面舞蹈语汇，从而创造了符合剧情要求真实而热烈的氛围。它的成功演出，标志着芭蕾已进入到其历史上的黄金时代——浪漫主义时期。《仙女》由塔利奥妮首演后的第四年，即 1836 年，丹麦芭蕾大师布农维尔根据另一位作曲家的音乐，也编导了同名舞剧《仙女》。在这个版本中，既吸收、借鉴了塔利奥妮演出中的优长，又加重了男子舞蹈中的份量。后来这个版本在世界各地广泛流传，成为了浪漫芭蕾的经典传世之作。

卡洛塔·格丽西（1819—1899），意大利杰出的芭蕾舞女演员。幼年喜爱唱歌跳舞。曾在米兰斯卡拉剧院的舞蹈学校受训，后又师从诺维尔的弟弟布拉齐斯。1833 年，著名芭蕾舞男演员朱尔斯·佩罗到那不勒斯演出，初次与格丽西相遇。佩罗从这个 14 岁的少女身上发现了芭蕾舞家特有的天赋和素质，就以异样的热情和耐心对她进行指导，针对格丽西的身材特点，专门为她制定了一整套训练法则，帮助她克服自身的弱点，终于使格丽西的诸如慢板控制类动作及双人舞技巧提高到一个新水平。佩罗在与格丽西的接触过程中，既是教练，又是编导，最后还成了她的丈夫。1840 年，当时有名的新闻记者、诗人、舞剧评论家泰奥菲勒·戈蒂埃狂热地迷恋上了芭蕾舞明星格丽西，认为“年轻、美貌和富有才华都统一在格丽西一个人身上了”，“她舞蹈时力量很强，动作轻松、柔和，且富于创造性。她是完全可与塔利奥妮、艾尔斯勒相媲美的舞蹈家……她的成功将具有永恒的价值。”于是，决心专门为格丽西创作一部舞剧。这就是戈蒂埃创作的《吉赛尔》的动机。1841 年，已成为歌剧院台柱的格丽西读到《吉赛尔》的剧本后，十分中意，在她丈夫佩罗的支持和帮助下，刻苦地进行排练。当时的编导是让·科拉利和朱尔斯·佩罗，配乐为阿道夫·亚当。该舞剧于 1841 年 6 月 28 日首演于巴黎歌剧院。由格丽西担任主角，鲁西欧·彼季帕饰演阿尔伯特。《吉赛尔》的演出获得了极大的成功。舆论界立即将它与九年前引起轰动的《仙女》相比较，指出无论在音乐构思、主角舞蹈或芭蕾编导技巧等方面，《吉赛尔》都已达到了舞剧发展的新高度。当时年仅 22 岁的格丽西，第一次将浓重的悲剧表演与高难的舞蹈技巧天衣无缝地结合在一起，为后世芭蕾女演员树立了光辉夺目的榜样。《吉赛尔》第 2 幕中的双人舞，后来成了各国举办的历届国际芭蕾大赛中的规定动作。“维丽”（幽灵）吉赛尔那轻捷干净的脚尖步，凄楚动人的惜别情，飘然而起的托举，落地无声的跳跃等，使扮演“吉赛尔”这个角色成为女演员能否成为芭蕾明星的重要标准，可见对后世影响之大。格丽西无论是在塑造欢乐、纯真、最后是在疯狂中死去的少女，还是在扮演柔情绵绵的吉赛尔的怨魂时，她的舞蹈魅力和表演技巧都给人留下了隽永的回味。在同时代的舞星中，她被公认为是既有塔利奥妮之轻盈，又有艾尔斯勒之热情的一个“活生生的浪漫主义芭蕾之魂”，《吉赛尔》也由此赢得了“芭蕾之冠——浪漫芭蕾代表作”的美誉，在世界各地舞台上长演不衰。

朱赛平娜·博扎克姬（1853—1870），一个仅活了 17 岁的意大利天才芭蕾舞女演员。生于米兰。自幼体态轻盈，动作敏捷。9 岁时开始学习芭蕾。移居巴黎后，师从著名舞蹈教师多米妮克。这位善良、温厚的老师对博扎克姬父亲患病、一家五口全靠意大利慈善机构救济度日的悲惨境遇十分同情，就特地请巴黎歌剧院的经理和编导圣-列翁来观看小姑娘的表演。博扎克姬的灵气和出色舞技打动了这两位舞台者手的心，双方当即签订了六年合同，并申明由于博扎克姬过于年轻，两年内以排练为主而不必登台。1868 年 7 月，由查·纽特和圣-列翁创作，列·德里勃配乐的两幕三场芭蕾《葛蓓莉娅》

正式开排，女主角原定由德国舞蹈家阿·格朗措娃担任。因编导圣-列翁还兼职于俄罗斯，冬季必须赶回圣彼得堡，所以刚排完舞剧第二幕，就暂停了。次年，该剧复排时，不巧，格朗措娃却病得很厉害。歌剧院为寻找代理主角，经多方寻觅，毫无结果。在不得已的情况下，才启用年仅 15 岁的博扎克姬。从 1869 年 5 月起，在圣-列翁精心指导下，博扎克姬下苦功夫排演《葛蓓莉娅》，由她担任女主角斯万妮尔达，由另一女演员厄热尼亚·菲奥勒女扮男妆饰演弗朗兹。1870 年 5 月 25 日，《葛蓓莉娅》在巴黎首场公演。虽然普法战争正迫在眉睫，但歌剧院内依然灯火辉煌，座无虚席。在皇家包厢里，第二帝国的主宰拿破仑三世正襟危坐，兴味盎然地观赏《葛蓓莉娅》的演出。狂热的巴黎观众对博扎克姬和菲奥勒的表演极为欣赏，从第一分钟起就不断报以热烈的赞声。舞剧结束时，全场更是欢声雷声。初次登台的成功使博扎克姬异常兴奋和激动，差一点忘了谢幕时向包厢里的皇帝和显贵们行屈膝礼的规矩。《葛蓓莉娅》的演出使博扎克姬一夜之间成了芭蕾明星，并立即被剧院晋升为首席演员，以后，每晚的演出都是场场客满。尽管边境上的形势日益吃紧，但芭蕾舞迷们抵抗不了《葛蓓莉娅》的魅力，仍争先恐后地涌向剧院。由于观众太多，剧院只得采取紧缩乐池增设坐席的措施。可是好景不长，当公演到 18 场时，法国正式向德国宣战，歇斯底里的战争狂热席卷了整个巴黎，剧院不得不关门停业。9 月中旬，德军占领巴黎。博扎克姬发现自己生活在兵营里，再也不能去剧院后台练功了。这年 11 月，她染上了天花。23 日，正当她 17 岁生日的那一天，病魔夺去了她年轻的生命，一颗耀眼的芭蕾明星殒落了。但是《葛蓓莉娅》为博扎克姬提供的展示她轻松活跃的性格和优美纯熟的舞伎的角色——斯万妮尔达，那象“一只自由的蝴蝶的活泼劲儿和调皮劲儿”，早成了后人创造这一艺术形象效法的样板。100 多年来，这部在欧洲芭蕾开辟了一个以木偶为主要人物的悲剧型芭蕾的代表作，依然按博扎克姬演出的版本在世界各地流传着，并且出现了许多优秀的“斯万妮尔达”。在今天，没有哪个芭蕾舞团不上演《葛蓓莉娅》，法国巴黎歌剧院已突破了 700 场次的上演记录。

18 世纪中叶，芭蕾传入美国。到 19 世纪，美国出现了好几位卓有成就的芭蕾演员。奥古丝德·梅伍德 1837 年在她的故乡费城首次演出，一鸣惊人；两年后，她成为舞蹈圣地巴黎歌剧院第一位美国芭蕾女主角，那时她才 15 岁。后来她担任巴黎歌剧院首席芭蕾女主角，享誉 20 余年。玛丽·安李于 1839 年初次登台，以后演了一连串芭蕾舞剧，《吉赛尔》就是由她介绍到美国的。她的出色表演使她享有“美国芭蕾舞娘”的声誉。乔治·史密斯是美国造就的第一位男芭蕾主角，他在《吉赛尔》、《多瑙河的女孩》中的出色表演，使他赢得了当时“美国最杰出的芭蕾男明星”的崇高声望。

从 19 世纪下半叶开始，西欧的浪漫主义芭蕾走向衰落，欧洲芭蕾的中心逐渐移到俄国。从 40 年代起，外国舞蹈家们频繁访俄，塔利奥妮父女、佩罗、圣-列翁等人的表演和编导活动，特别是布农维尔的学生约翰逊（在圣彼得堡）和布拉西斯（在莫斯科）的教学活动，向俄罗斯舞蹈界传授了法、意两大芭蕾派的精华，从而逐渐形成了新的芭蕾学派——俄罗斯学派，创作和演出了《堂吉诃德》、《舞姬》、《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》等一大批优秀剧目，将浪漫主义芭蕾推向了新的高峰。但俄罗斯芭蕾的鼎盛时期是在 19 世纪 70 年代以后，已不属于本书论述的范围。



## 2. 世界各国的民族、民间舞蹈

世界上每一个民族都有自己独特的社会生活、自然环境和风俗习惯，都有自己独特的民族心理，反映到舞蹈艺术上，每一个民族是独具民族特色和千姿百态的艺术风格的。各民族的舞蹈一般可分为宫廷舞蹈、民间舞蹈和剧场舞蹈。在 19 世纪上、中期，有的衰落，有的蜕变，有的诞生，有的兴盛，呈现出十分复杂的情况。

印度是一个宗教之国、舞蹈之国。谈到印度的古典舞蹈，一般认为有六大流派：婆罗多、卡塔克、卡塔卡利、曼尼普利、奥迪西、库契普迪。印度虽在 18 世纪中期沦为英国的殖民地，但它那具有东方神韵的民族舞蹈根基深厚，虽遭到殖民者的歧视和摧残，却得以保存和发展，一直流传至今。其中最有代表性的是婆罗多舞。

婆罗多舞产生于南印度泰米那德邦一带。“婆罗多”一词由梵文“表情”、“曲调”、“节奏”三个字的字头组成，所以有人释为“表情、曲调、节奏三者巧妙结合的艺术”。早期的婆罗多舞叫“达西阿塔姆”，因为表演者是寺庙里被称作神的侍女的“黛维达西”。每逢宗教节日，她们在神像前或在祭神行列里舞蹈，逐渐形成婆罗多舞的雏型。18 世纪后，婆罗多舞进入宫廷，经宫廷音乐舞蹈大师的加工提炼，在 19 世纪有较大发展，并逐步形成为现代的婆罗多舞。婆罗多舞的动作刚劲有力，舞姿优美，意境深远，速度快捷，要求手、眼、身、法、步的严格配合，注重面部表情的喜、怒、哀、乐的瞬息变化，是一种技巧性很强、难度很大的舞蹈。一场完整的婆罗多舞的表演，通常包括“阿拉瑞普”、“贾提斯瓦拉姆”、“沙布达姆”、“万纳姆”、“巴达姆”、“提拉那”六段舞蹈，演出时间少则 3 小时，多则 5—6 小时。它由一名女演员表演，舞者衣着装饰十分鲜艳，手上无任何道具，脚踝上系有脚铃。表演时用眼神、手势表达细腻的感情，这种眼神、手势都有固定的程式和特定的含义。讲究跺脚与颈、肩、小臂动作的有机配合。舞到高潮时，动作千变万化，表情也极复杂微妙，节奏鲜明强烈，柔中寓刚，偏重于阳刚之美。

巴厘舞是印度尼西亚的传统古典舞蹈。巴厘岛是印尼小巽他群岛中的一个岛屿。那些土生土长的岛民，不论显贵或平民百姓，也不论男女老幼，都酷爱音乐舞蹈，大小村子里都有乐队和舞蹈，每逢宴会或宗教节日，都有舞蹈表演。巴厘舞这一艺术奇葩，就产生在这“东方希腊”的沃土上，在世界东方舞系中享有盛名。巴厘舞深受印度文化影响，题材多取于印度史诗《罗摩衍那》和《摩珂婆罗多》的故事，剧目十分丰富，包括山哈央舞、列冈舞、班耐舞、扎克舞、格巴耶尔舞、藏额尔舞、巴里斯舞等，巴厘舞的动作语汇是高度程式化的，它的造型、表情、律动都有专门的名词表示，十分严谨。印尼虽在 1800 年沦为荷兰的殖民地，但以巴厘舞为代表的民族古典舞蹈，根深叶茂，群众基础深厚，在保持民族优秀文化传统的斗争中有了进一步发展。由于世代相传和艺术家的不断创新，形成了独特的表演风格和特点。它要求舞者在直立或半蹲的舞姿中，保持腰、臂部曲侧的姿态，头部可以自由摆动，眼睛左顾右盼，灵活传神，手指随着“佳美兰”的民族音乐左右摆动并不断颤动。风姿绰约的巴厘舞女，曾是世界许多名画家倾心描绘的题材，可见这一舞蹈影响之深远。

日本的舞蹈受中国的影响较深，有神乐、雅乐、伎乐、散乐等。江户时

代歌舞伎的产生和发展，开创了日本舞蹈的新局面，出现了许多不朽名作和演员。歌舞伎舞蹈是根据出云地方阿国的念佛舞和民间集体舞婴儿踊、呵呵踊等创造的，其后又以踊为基础与“人形振”的技艺和人形净琉璃中的“景事”道行舞蹈相融合，主要的特色是“舞”、“踊”、“振”（摹仿）三要素的结合。歌舞伎采用歌者不舞、舞者不歌的形式，由乐人歌唱，伴奏乐器以三弦味为主。自宽政时期（1789—1801）经文政期（1804—1830），歌舞伎的新型舞蹈“变化物”的问世，剧中由一名舞者扮演几个角色，大多表演富有变化的舞蹈小品。流传至今的有《鹭娘》、《藤娘》、《六歌仙》、《越后狮子》等。特别是市井风格的舞蹈，如《供奴》、《卖团子》、《粟饼》、《神田祭》等，流传更为广泛。在明治前期，歌舞伎出现四世中村芝翫、九世市川团十郎等名家，后来，歌舞伎发展成多流派的舞蹈，至今已达300多个流派。在江户时代的剧场诞生歌舞伎的同时，于京都、大阪一带兴起了上方舞，也称京舞或地呗，动作洗炼、含蓄而静雅，在这一时期也有较快发展。上方舞有星期篠冢流、井上流、吉村流、煤茂都流等流派。

富有西方情调的西班牙舞享誉世界。它开始是一种为民所创，又为民所享的民间艺术，直到18世纪才成为剧场艺术。19世纪初叶，西班牙舞蹈已在西班牙剧场中牢牢扎下根来。1834年，与德里皇家歌剧院的多罗丝·赛拉尔将卡库察舞传授给一个叫凡妮·爱尔丝勒的奥地利人。这位热情奔放的芭蕾舞家越过舞蹈形式的障碍，抓住了这种伊比利亚艺术中最能激动人心的东西。她表演的卡库察舞和凡丹戈舞震惊了整个欧洲，也激荡了整个欧洲。西班牙地区性民间舞蹈总数之多令人惊叹不已。其中霍塔舞是以对舞为基础的集体舞，音乐为3、4拍。舞者手执响板，双臂圆屈举起，边舞边击打响板，并伴有唱诗。这种舞蹈节奏轻快，以多变的腿部动作为特点，舞蹈队形以舞者互相穿插、绕行变化为主。西班牙北部的纳瓦拉和阿拉贡地区的霍塔最为著名。此外还有萨尔达纳、佩里科特、穆伊涅拉、塞吉迪亚、塞维亚纳等具有鲜明民族特色的民间舞蹈。

欧洲具有代表性的民间舞蹈有轮舞、小步舞、波尔卡、华尔兹、霍拉、塔兰泰拉、科洛、恰尔达什、哈灵、迪斯科等。其中波尔卡是19世纪广泛流行于欧洲的一种2.4拍子的对舞。19世纪30年代捷克农村的一种波尔卡节奏的舞蹈的舞步为波尔卡提供了基础。1835年，波尔卡首次进入布拉格舞厅，引起公众的注意。这是一种轻快活泼的舞蹈，舞者面对面站立，男伴的右手抱着女伴的腰部，左手向旁伸开握住女伴的右手，按这种姿势成对地沿着舞厅周围逆时针方向旋转行进。1840年，布拉格的舞蹈教师拉布在巴黎表演波尔卡一举成功，从而使波尔卡一下子闯进了巴黎的沙龙和舞厅。巴黎的舞蹈大师们又把它改编成一种有五个花样的舞蹈，深受公众喜爱，迅即在1843—1844年间掀起了一股席卷欧美的波尔卡热。1844年，巴黎的舞蹈教师采拉里乌斯将它带到伦敦，又传遍了英国，从温莎城堡到小城镇的舞会上都在跳波尔卡。与此同时，巴黎和伦敦的剧院中陆续出现了一些表演性的波尔卡变体，作曲家斯美塔纳的《被出卖的新娘》和魏恩贝格尔的《风笛手什万达》等歌剧中，也都运用了波尔卡舞。

华尔兹原属奥地利、德国的民间舞蹈，18世纪后半叶出现于城镇舞会，后进入宫廷，但仍在城市和民间流行。作为一种舞会舞蹈，跳华尔兹的男女舞伴面对面站立，一手相握，一手托腰、扶肩，互相保持典雅的姿势，比过去的舞会舞蹈那种舞伴同方向携手的姿势更便于舞伴间的感情交流；同时，

由于它没有规定的复杂花样，只是一种节奏为三拍子、双脚交替滑行连续旋转的舞蹈，形式自由，便于发挥、容易掌握，因而在 19 世纪压倒了一切舞会舞蹈，风靡了欧美各国。华尔兹的深入人心，与其音乐的轻松畅密是不可分的。奥地利大作曲家弗朗兹·兰纳和约翰·斯特劳斯、波兰的大作曲家肖邦等，都创作了大量的华尔兹舞曲，为华尔兹的发展和普及作出了重要贡献。许多芭蕾，如《天鹅舞》、《睡美人》中都采用了华尔兹舞段。时至今日，华尔兹仍是自娱和交友活动中一种有生命力的舞蹈。

非洲和拉丁美洲幅员辽阔，种族繁多，由于地理、历史和种族的差异，宗教信仰和生活习俗的差异，故其舞蹈艺术也是千差万别、五彩缤纷的。

非洲舞蹈可分成北非的阿拉伯舞蹈和黑非洲的黑人舞蹈，在这一时期都有所发展。飞雷格罗巴舞为几内亚的民间舞蹈。过去一般为小伙子跳，在月夜里，他们跳起这种舞，向姑娘们显示自己的健美和活力。到 19 世纪，女性也跳这种舞，以示男女平等。在急剧的非洲鼓点伴奏下，男女舞者抖动双肩和上身，自由地摆臂，不时地腾跃、跳转，动作激烈而富有韧性。飞雷格罗巴舞富于即兴色彩，舞者可自由发挥自己的舞蹈技巧，表现各种情感和生活。

战舞是流行于东非一些国家的即兴式战阵舞蹈。舞者手持特制的长矛和盾牌，踏着铿锵密集的鼓点，表演刺杀、格斗，再现激烈的战斗场面，勇武刚烈，力度饱满。

拉丁美洲的民间舞蹈有伦巴、哈拉韦、巴里涅拉、库埃卡、探戈、班布戈、桑巴、霍罗波和踢踏舞等。伦巴是一种自娱性很强的歌舞，它的故乡在非洲，19 世纪中叶在古巴岛定型和发展，音乐节奏一般为 2/4 拍的顿音，恰好与舞蹈本身的热情奔放相吻合。凡有群众聚集的场合，以任何一个缘由都可跳起伦巴。有时一男一女相互追逐，其他人用各种可敲击的器具伴奏助兴；也可围成圆圈集体群舞，少数乐手以鼓等打击乐器伴奏。舞步的主要特色是肩的抖动和胯的扭摆。以后伦巴传入欧美并逐渐吸收爵士乐和其他一些歌舞因素，成为舞厅舞蹈的一种重要形式。

哈拉韦又称帽子舞，为墨西哥民间歌舞。18 世纪出现在墨西哥中部地区，19 世纪逐渐传至全国各地，并且演变成墨西哥民间歌舞的代表性舞蹈。哈拉韦为多组变化的男女对舞，以扎帕蒂阿多舞步为主。舞者轮换用全脚掌、半脚掌、脚跟和脚尖等不同部位，以各种断续的节奏击地发出响声，轻重缓急，错落有致，有时与音乐节奏吻合，有时与音乐节奏相交错，有时则不用音乐伴奏，从而造成特殊的音响效果，用以反映舞者的情绪变化。但各地的舞蹈风格和服饰差异很大，米却肯州的活泼欢快，格雷罗州的轻快诙谐，韦拉克鲁斯州的典雅庄重，哈利斯科州的热烈奔放等。

马里涅拉为一种秘鲁民间舞蹈，在秘鲁沿海城乡广泛流行。“马里涅拉”一词原意是海员、水手。秘鲁人民为纪念 19 世纪与智利的海战中牺牲的海军战士，就以马里涅拉命名而创作了这种舞蹈，因此它又称海军舞。舞蹈形式为男女双人舞，音乐节奏为 3、4 拍，用铜管乐队伴奏。表演程式：以相应的舞蹈动作，表演相遇、追逐、相爱，最后以男子单腿跪地表示被爱情征服而结束全部舞蹈。表演时男女舞者配合默契，感情表达细腻。

桑巴是巴西民间最流行的群众性舞蹈。它最初流行于从非洲来到巴西的黑人之中。劳动之余，他们在简陋的住房前，用各种可击响的什物击打节奏并随之跳舞唱歌，以解除疲劳。这就是桑巴的雏型。到 19 世纪，现代音乐和大量欧洲移民的流入，对巴西文化产生了很大的影响。19 世纪中叶，巴西年

轻一代的音乐家和舞蹈家对桑巴进行了大胆改革的尝试，给传统的桑巴带来了新的生命，使它摆脱了原有的拘束，变得更为活泼和富有生气，动作也更为丰富，继而产生了表演性桑巴，女舞者的扭胯动作结合大幅度的造型舞姿及各种步伐的变化，同时根据舞蹈的人数创造各种队形，男舞者手持各种打击乐器边击边跳。桑巴后来发展成舞厅对舞形式，流传至今。巴西每年二月末举行狂欢节，桑巴是节日的主要活动内容，成千上万的盛装男女青年，在富有鲜明民族特色的巴西音乐声中翩翩起舞，常常达到了狂热的程度。

### 3. 中国的舞蹈艺术

从 1840 年到 1911 年这一历史阶段，随着中国社会性质的变化，舞蹈艺术也发生了很大的变化。其大体情况是：宫廷舞蹈逐渐走向衰亡；戏曲舞蹈有新的发展；汉族和少数民族的民间舞蹈在继承中国民间舞蹈优秀传统的基础上，有的发展成了地方小戏。

#### （1）宫廷舞蹈

宫廷舞蹈是封建社会皇室贵族用于宴享或祭祀的舞蹈，一般为民间舞蹈经宫廷艺人整理加工而成，形式华贵雍容，精致严谨。中国自唐宋以来，宫廷舞蹈异常发达，至清末已由逐渐衰落到最后走向衰亡。清代的宫廷礼仪宴乐舞蹈可分为两大类，一为佾舞，用于祀神，武舞叫《武功之舞》，文舞叫《文德之舞》；二为队舞，用于宴飨，最初名《蟒式舞》（亦称《玛克式舞》，原是满族的民间传统舞蹈），乾隆八年（1743），改各色队舞总名为《庆隆舞》，其中包括有《杨烈舞》、《喜起舞》、《德胜舞》等。此外，清代的宫廷舞蹈还包括另外八个兄弟民族及外国的乐舞：《瓦尔格部乐舞》（原为女真族中的一个部落的民间乐舞）、《朝鲜国佾》、《蒙古乐》、《回部乐》（指新疆地区各少数民族的乐舞）、《番子乐》（即满族乐舞）、《廓尔喀部乐》（即尼泊尔乐舞）、《缅甸国乐》、《安南国乐》（即越南乐舞）。晚清宫廷的喜庆节日以戏曲表演为主，但按例行陈规，这些宫廷舞蹈仍在演出。由于表演程式繁琐，内容多为统治者歌功颂德、点缀昇平的陈腐东西，缺乏艺术生命力，只不过是讲究排场的虚应故事罢了，而最终为戏曲所取代。

值得一提的是清末宫廷舞蹈家裕容龄。她出身官僚，自幼喜爱音乐舞蹈。12岁时，随父裕庚（清政府外交官）来到日本，学习日本古典舞蹈，准确地把握了日本古典舞蹈的艺术技巧和风格。四年后，又随父来到法国巴黎，在社交活动中，认识了美国著名舞蹈家、现代舞创始人邓肯。在邓肯亲自指导下，她和姐姐德龄一起学习了三年现代舞，并在邓肯编导的舞剧中担任主角。后到法国歌剧院从名教授萨那夫尼学习芭蕾。又进巴黎音乐舞蹈院深造，曾在巴黎公开演出。回国后，与其姊同为慈禧的御前女官，又以浓厚兴趣向宫廷艺人和民间艺人学习戏曲舞蹈和民族民间舞蹈，并常在慈禧面前献舞。一次，慈禧观舞兴趣很浓，还特意把袁世凯的军乐队从天津调进宫中，为她的舞蹈伴奏，容龄自编自演，先后编演了《如意舞》、《菩萨舞》、《西班牙舞》、《剑舞》、《扇舞》、《荷花舞》等。容龄是我国学习西方芭蕾和现代舞的第一人。她有较高的舞蹈艺术造诣，但由于其艺术活动仅限于清宫内廷，因而对中国舞坛影响不大。

## （2）戏曲舞蹈

舞蹈是戏曲表演的重要组成部分。在戏曲中保存了丰富的传统舞蹈艺术。中国戏曲在长期的发展演变过程中，被吸收到戏曲中的舞蹈，有的程式化了，有的被改造了，有的保留了完整的舞段，如剑舞、袖舞、绸舞等。随着戏曲艺术的进步，舞蹈的技巧，尤其在刻画人物性格的表演方面，不断得以提高。到了晚清，京剧迅速发展，出现了不少杰出的京剧表演艺术家，在他们的创造下，戏曲舞蹈有了进一步的发展。京剧表演上讲究歌舞并重，多用虚拟动作，有音乐伴奏，形成了唱、念、做、打有机结合的具有程式化艺术特色的中国民族戏曲的艺术体系，清末名重一时的京剧表演艺术家，如程长庚、张二奎、余三胜、谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙等，都为以京剧为主的戏曲舞蹈艺术的发展作出过重要贡献。清末民初建立的各类戏曲科班，整理了戏曲演员舞蹈基本动作的教材，确立了袖谱、手谱、足谱、腿谱等各类动作的规范，创作了许多歌舞并重的剧目，不仅为戏曲舞蹈，也为中国舞蹈艺术以创造性的发展。

## （3）民间舞蹈

中国是一个多民族的国家，56个兄弟民族都有自己的民间舞。各民族的民间舞蹈，体现了本民族的文化传统和审美情趣，具有鲜明的民族风格和深厚的群众基础；同时，各民族又在政治、经济上相互密切交往，文化上相互吸收、融合，互为影响，逐渐形成既有共同特征又有本民族特色的丰富多采中国民间舞蹈，并日益发展提高。

汉族在中国人口最多，占总人口的94%以上，主要居住在黄河、长江、珠江三大流域和松辽平原。辽阔的居住区和迥然不同的自然环境，形成汉族民间舞蹈种类繁多、风格各异的地方特色。汉族民间舞蹈多达百种以上，如龙舞、狮舞、秧歌、绸舞、二人台、二人转、英歌、拉花、洛子、蚌舞、盾牌舞、跳春牛、男欢女喜、彩球舞、二人摔、高跷、跑旱船、跑驴、跑竹马、霸王鞭、老背少以及各类灯舞、鼓舞等，构成为中华民族舞蹈文化宝库中的重要组成部分。在这一历史时期，汉族的民间舞蹈不但流传、发展，有的还演行为地方小戏。民间舞蹈趋向戏剧化，是这一时期中国舞蹈的显著特点之一。

在汉族居住地区，每逢喜庆佳节或迎神赛会上，民间舞蹈就以娱乐的形式在广场演出。按各地习惯的不同，把民间舞蹈分别称为“走会”、“出会”、“赶会”、“灯会”、“闹秧歌”、“扮社火”等，有的一直延续到今天。组织民间舞蹈活动的，主要是爱好民间舞蹈的艺人，这与大多数少数民族有些不同。汉族由于长期处于封建社会，受封建礼教束缚较深，故广大人民群众很少直接参加自娱性的舞蹈演出活动。其中有些技艺高超的进入大中城市以卖艺为生，聚集在如北京的天桥、南京的夫子庙、上海的徐家汇、开封的相国寺等地。民间舞蹈进入游艺场所，改变了它的自娱性质，促进了舞蹈技艺的提高，同时也渗入了迎合市民趣味的表演，赢得了城市各阶层民众的喜爱。在广大农村，在民间舞蹈基础上发展起来的地方小戏也日益增多，如花鼓戏是在民间歌舞花鼓的基础上形成的，采茶戏是在采茶灯的基础上形成的，黄梅戏是在皖、鄂、赣三省毗邻地区以黄梅采茶调为主的民间歌舞基础上形成的，泗州戏是在民间歌舞秧歌、号子、花鼓、猎户腔的基础上发展而成，五音戏吸收了花鼓灯、秧歌的营养而发展成一种地方小戏，花灯戏又是

从花灯发展而来，台湾的歌仔戏则是由从福建传到台湾的锦歌、采茶、车鼓弄等发展而来。事实上，民国以来，各地民间歌舞向戏曲转化发展的趋势仍一直在延续着。

汉族民间舞蹈还在农民战争中起到鼓舞士气的作用，如太平天国将士编演的矛子舞、麻雀舞、剑桨舞等。

中国除汉族以外，还有 55 个少数民族。这 55 个少数民族人口所占比例只有 6%，但居住面积却占中国陆地总面积的 50—60%，分布在东北、内蒙古、西北、西南、中南和东南等地区。由于封建统治者对少数民族的歧视、压迫及政治、经济等历史原因，他们的社会发展情况是极不平衡的。这一时期，有的少数民族处在封建社会阶段，有的处在奴隶社会阶段，少数还停留在原始社会。大多数少数民族没有自己的文字。各个少数民族都有自己的舞蹈艺术，历史悠长、传统深厚、丰富多采，形象地反映了人们的斗争和生活。少数民族的民间舞蹈与人民群众的生活有着极为密切的关系，他们通过歌舞活动唱述历史、祭祀祖先、赞颂英雄、传授经验、祝祷丰收、歌唱家乡、坦陈爱情、寻找欢乐、倾诉痛苦、教育后代、促进团结、展望未来。由于社会的封闭和生活的艰难，自娱性的歌舞活动成了他们生活中的唯一娱乐。中国的许多少数民族，如维吾尔、朝鲜、塔吉克族等，几乎人人都能歌善舞，歌舞成了他们日常生活中必不可少的组成部分。正是因为许多少数民族的民间舞蹈尚未发展成供人欣赏的表演艺术，因而它们与人民生活的关系也就更为密切，更具有普遍性，群众性，也更直接地作用于生活。

由于政治、经济的相对落后，社会的停滞，以及与外界的隔绝，这一时期中国少数民族的舞蹈大都保持了自己固有民族风格和艺术特征，没有什么大的发展变化，几乎同几百年前有关各少数民族舞蹈的记载以及今天尚存的少数民族舞蹈十分相似。从这里，我们既可看到少数民族民间舞蹈传统的根基深厚，又可看出几百年间少数民族舞蹈艺术发展缓慢的历史事实。

中国少数民族的民间舞蹈种类繁多，难以胜数，这一时期流传较广的代表性舞蹈，有维吾尔族的赛乃姆、多朗舞、萨玛舞、夏地亚纳、纳孜尔库姆、盘子舞、手鼓舞；朝鲜族的农乐舞、假面舞、长鼓舞、扁鼓舞、拍打舞、剑舞、扇舞；蒙古族的安代舞、筷子舞、盅子舞；藏族的果谐、果卓、堆谐、卓谐、热巴卓、噶尔、羌姆；彝族的打歌、披毡舞、烟盒舞；傣族的孔雀舞、戛光舞、花环舞、象脚鼓舞；培吉克族的恰甫苏孜、麦依丽斯、拉泼依、刀舞、马舞、木偶舞；苗族的木鼓舞、踩鼓舞、花鼓舞、团圆鼓舞、猴儿鼓舞；瑶族的卡鼓舞，哈尼族的跳鼓，羌族的锅庄，达斡尔族的阿罕白，景颇族的木瑙纵歌，高山族的拉手舞，土家族的摆手舞等。各少数民族受封建礼教影响较少，性格豪放，情感外露，男女老幼大都参加自娱性的歌舞活动，有的则是全寨性的，甚至全民族性的，如苗族的“吃牯脏”、瑶族的“还盘王愿”等。由于各少数民族居住地区不同，因而有着各自不同的、独特的风格特点，居住在草原的不同于山区，居住在水网地带的不同于高原，居住于边疆的不同于内地。北方的蒙古族、哈萨克族、柯尔克孜族在放牧生活中经常骑马，所以舞蹈中常用源于骑马生活的动作，其舞蹈刚劲、节奏激烈；南方农业区的壮族、黎族、哈尼族舞蹈常表现舂米、采茶等劳动生活，动作柔和，节奏轻缓。同是从事稻田生产的傣族、朝鲜族舞蹈，既有代表轻柔的共同特点，又因民族性格的差异，前者活泼秀丽，后者典雅、潇洒。地处西北古丝绸之路的维吾尔族、乌孜别克族舞蹈，头颈、肩臂、腰部动作丰富，面部表情细

腻，不乏古西域乐舞之遗风。

在一些兄弟民族杂居地区，跨民族的舞蹈形式较多。如龙舞、狮舞是流传最广的汉族民间舞蹈，在侗族、布依族、苗族中也有流传；象脚鼓舞原是傣族的民间舞蹈，与傣族居住相邻的景颇、阿昌、德昂、布朗等族也都盛行象脚鼓舞；芦笙舞同是南方苗族、侗族、水族、仡佬族、彝族、拉祜族、傈僳族、纳西族的民族舞蹈；铜鼓舞同是南方以及西南地区彝族、苗族、壮族、瑶族、水族、布依族的民间舞蹈；师公舞同是南方壮族、毛南族、仡佬族、侗族、瑶族的民间舞蹈等。

在这一时期，绝大多数少数民族舞蹈是自娱性的，但藏族的热巴是专职舞蹈的流浪艺人，傣族、维吾尔族、朝鲜族则已有了半职业性的和专业的舞蹈表演艺人，这有利于舞蹈技艺的提高。同汉族一样，有些少数民族的民间舞蹈也逐渐演变成民族戏剧，如傣剧是清末在傣族民间舞基础上，受汉族戏曲影响发展而成；白族戏剧“吹吹腔”，于清代在白族民间歌谣基础上，在汉族戏曲艺术的影响下产生；布依戏于清末在布依民间歌舞基础上，吸收汉族戏曲和壮剧的营养发展而成；壮剧则是于清末在壮族歌舞、说唱艺术的基础上，吸收汉族戏曲的营养发展而成等。

## 七、戏剧

戏剧作为一种历史悠久的综合艺术，在欧美等西方国家即指话剧，在世界其他国家指的是在舞台上当众表演故事情节的一种艺术（包括民族戏剧和以后从西方传入的话剧），在中国则指中国传统戏曲和 19 世纪末、20 世纪初由西方移植到中国的话剧。关于中国戏曲，下章将和曲艺一起专门论述。在世界近代后期这一特定历史时期里，世界戏剧艺术发展总的趋势是：欧洲戏剧分成两大流派：浪漫主义戏剧和现实主义戏剧；世界其他国家的戏剧，由于西方殖民主义者的入侵或西方戏剧文化的冲击，民族戏剧大多走向衰微，而西方话剧开始传入；在中国，由于各方面原因，昆曲走向衰微，以京剧为代表的地方大戏逐步形成和发展，汉族地方小戏和少数民族戏曲走向繁荣兴旺（这将在下章论述），在日本新派剧影响下，话剧开始移植到国内。

### 1. 欧洲浪漫主义戏剧的兴衰及其艺术成就

欧洲浪漫主义戏剧的兴衰和整个欧洲浪漫主义艺术思潮和流派的兴衰大体上是一致的。它兴起于 18 世纪和 19 世纪之交，活跃于 19 世纪前期，到 1850 年以后则基本上已经消声匿迹。各国浪漫主义戏剧的兴起在时间上是有先后的：英国最早；法国稍迟，但成就最大；其他各国先后不一；而德国的浪漫主义戏剧则与“狂飙突击运动”联系在一起。歌德的早期剧作和席勒的戏剧创作，都预示着浪漫主义戏剧的诞生。

浪漫主义作为一种戏剧流派，是与新古典主义（或称“古典主义学院派”）相对抗的。法国大革命的冲击，启蒙思想的影响，古典哲学的理论准备，是浪漫主义戏剧兴起的历史条件和思想基础。作为一种在 19 世纪前期兴盛于欧洲大地的戏剧流派，在不同国家有不同表现，但浪漫主义戏剧的基本特点大体上是相同的。皮克林在《剧场艺术史》中分析浪漫主义戏剧的五个特点是：“（1）忠实于想象，使理智从属于感觉和直觉，以新的艺术形式代替旧的；（2）忠实于个人，这来源于新理想主义，反映了资产阶级个人主义思想‘自由、平等、博爱’；（3）对历史的兴趣，特别是中世纪或哥特式时期；（4）对自然的兴趣增长了，把自然作为支持人类生存的正面力量来看待；（5）信仰‘自由人’，也即离开社会罪恶影响的自由人。它来自卢梭的提倡个人主义，它把人孤立地看成是感情的人，而不是社会秩序的人或理智的人。”概括得是较为全面和具体的。如果对浪漫主义的戏剧作进一步的分析，就可看出，从产生的社会背景看，它冲破一切新古典主义既定规范，强调创作自由，是作为一种公然反叛的力量而崛起的；从创作思想看，它崇尚主观，强调艺术家的激情、理想和灵感，偏重于对理想的追求；正如黑格尔所说：“浪漫型艺术的真正内容是绝对的内心生活，相应的形式是精神的主体性，亦即主体对自己的独立自由的认识。”从艺术形式看，它常用强烈的对比和夸张，使舞台上色彩斑斓、自由多变，充满机巧和突变，处处出奇制胜；从人物塑造看，它往往赋予主人公以某种品格并将它理想化，使之成为人们仿效的榜

---

J·V·皮克林：《剧场艺术史》，转引自吴光耀：《西方演剧史论稿》，中国戏剧出版社 1989 年版，第 203 页。

黑格尔：《美学》第 2 卷，商务印书馆 1981 版，第 276 页。



样。浪漫主义戏剧在各国先后经历的时间都不长，但它将戏剧从古典主义学院派的束缚中解放出来，对后来戏剧的发展起到了积极的作用。

浪漫主义戏剧有积极浪漫主义和消极浪漫主义之分。积极浪漫主义戏剧渊源于德国 18 世纪后期兴起的“狂飙突击运动”，消极浪漫主义则渊源于中世纪的罗马式宗教文化。对于文艺复兴时期的英国伟大戏剧家莎士比亚，则无论是积极浪漫主义戏剧的旗手雨果，还是消极浪漫主义戏剧的旗手施莱格尔兄弟，都将他奉为圭臬。当然，他们的着眼点是完全不同的。1826 年前后，莎剧在巴黎连续上演了两年，一时在法国和欧洲被视为是浪漫主义的理想。

浪漫主义戏剧的中心在法国，维克多·雨果（1802—1885）是法国和欧洲浪漫主义戏剧以及整个浪漫主义运动的领导者和重要代表人物。1827 年，雨果发表了五幕韵文剧《克伦威尔》，在该剧本的长篇序言中，提出戏剧应打破古典主义法则，尤其是“三一律”的束缚；要表现新思想，艺术的真实应高于现实的真实，成为集中反映生活的镜子。他认为戏剧的特色在于表现有代表性的个性。他反对程式化的伪戏剧，突出强调创作自由，反对专制政体强加给艺术的桎梏，反对艺术中的教条主义。他明确提出了浪漫主义的对比原则：“丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高的背后，恶与善并存，黑暗与光明相共。”“古代庄严地散布在一切之上的普遍的美，不无单调之感；同样的印象老是重复，时间一久会使人厌倦。崇高与崇高很难产生对照，于是人们就需要对一切都休息一下，甚至对美也是如此。相反，滑稽丑怪却似乎是一段稍息的时间，一种比较的对象，一个出发点，从这里我们带着一种更新鲜更敏锐的感觉朝着美而上升。鲛鱼衬托出水仙；地底的小神使天仙显得更美。”即把粗俗怪诞与崇高圣洁相结合进行对比。序言的发表引起强烈反响，被公认为是浪漫主义戏剧以及整个浪漫主义运动的重要宣言。两年后，第一部浪漫主义戏剧，大仲马的《昂利第三及其宫廷》上演。1830 年，雨果的五幕韵文剧《欧尔那尼》在巴黎首演，在演出过程中与保守派展开了激烈的论战。拥戴雨果的有进步的作家、诗人、画家、雕塑家、音乐家和广大人民群众，最后赢得了浪漫主义戏剧决定性的胜利，雨果也就成为浪漫派的当然领袖。法国的另一位浪漫主义剧作家阿尔弗雷德·缪塞（1810—1857），充分体现了浪漫主义抒发灵魂深处矛盾起伏情愫的特点，在人物塑造的真实，情节设计的机巧等方面达到更高的水平。他的《坏小子洛朗梭》（一译《罗朗萨其奥》）则代表了浪漫主义戏剧艺术上的最高成就。

在德国的浪漫主义戏剧家当中施莱格尔兄弟和蒂克、克莱斯特等人占有重要地位。施莱格尔兄弟同时是翻译家，在向德国介绍莎士比亚戏剧方面有过不可磨灭的贡献。浪漫主义戏剧的创作，主要有蒂克的《神圣的格洛菲娃的生与死》、《福尔吐纳特》、《穿皮鞋的雄猫》，克莱斯特的《安菲特律翁》、《洪堡王子弗里德里希》，魏尔纳的《二月十四日》等。他们的剧作多取材于神话和历史传奇故事，表现出怀古遁世的倾向，具有浓厚的神秘主义色彩。

英国浪漫主义成就主要表现在诗歌和小说领域，但对戏剧也有影响，主要表现为产生了当时统治着英国舞台的情节剧。情节剧从法国传入英国后，开始音乐成分显得十分重要，对话也有音乐伴奏；以后发展到音乐不再成为

---

雨果：《克伦威尔 序言》，转引自《西方文论选》下卷，上海译文出版社 1982 年版，第 183、185 页。

情节剧的重要因素，而以曲折离奇，富有浪漫色彩的情节和富丽堂皇的布景吸引观众。著名诗人雪莱、拜伦也写过一些浪漫主义诗剧，如雪莱的《解放了的普罗米修斯》、《沈西》，拜伦的《曼弗雷德》、《该隐》等。

19 世纪上半叶，意大利人民反对异族的统治和压迫，争取民族独立、统一的复兴运动日益高涨，浪漫主义戏剧应运而生。浪漫主义剧作家多采用历史剧的体裁，借古喻今，表现意大利民族的觉醒，抒发人民群众争取独立、自由的心声。曼佐尼是意大利浪漫主义戏剧最重要的代表，他严厉批评古典主义“三一律”对戏剧艺术的束缚，强调悲剧重在思想内容、反映现实生活，其代表作有《卡马尼奥拉伯爵》和《阿德尔齐》。此外，浪漫主义剧作家还有福斯科洛、佩利科和蒙蒂等人。

西班牙浪漫主义戏剧也兴盛一时。1834 年，罗萨《威尼斯的魔法》的上演，标志着西班牙浪漫主义民族戏剧的诞生。同年，拉斯又创作了著名的浪漫主义悲剧《马西亚斯》。1835 年，萨阿维德拉的《堂阿尔瓦罗，或命运的力量》演出，将浪漫主义戏剧推向了高峰。索里拉和埃雷罗斯也是浪漫主义戏剧的重要代表，前者从古代的谣曲和民间故事取材，主要作品有《鞋匠和国王》和《堂胡安·特诺里奥》；后者以风俗主义的讽刺和写真取代了浪漫主义的伤感，传世之作《马尔塞拉或三人中的哪一人？》，以各种当代人物和风俗细节表现出了浪漫主义的另一个方面。

浪漫主义戏剧不仅剧本文学特色鲜明，还革新了舞台艺术实践。这一流派的演员，克服了新古典主义戏剧表演划分严格等级、规定朗诵般的铿锵声调和芭蕾般的庄严动作而不注意角色内在情绪的弊病，强调把舞台体验作为演员创作的基础，为角色灌注激情，使之成为活生生的形象。其欠缺之处是过分注重个人主观激情的抒发而缺乏对社会冷静、深刻的剖析，因而在表演时常是奔放洒脱有余而准确细腻不足。浪漫主义戏剧要求布景和服装“忠实于历史”，有“地方色彩”，要求群众场面和演出细节上要做到像生活写实画那样真实。这一时期，机械舞台的出现，盒式布景的运用，瓦斯灯取代油灯和蜡烛，对舞台美术的重视，特别是导演的出现，进一步丰富了浪漫主义的表现手段和大大提高了演出的质量。

浪漫主义戏剧的表演艺术家，重要的有法国的塔尔玛、拉歇尔，英国的吉思、欧文，德国的德弗里恩特，俄国的莫恰洛夫等人。

弗兰·塔尔玛（1763—1826），生于巴黎，在英国受教育，又回到法国学戏。1787 年进入法兰西喜剧院，以演出伏尔泰《穆罕默德》一剧开始他的演员生涯。1789 年，因饰演德谢尼埃反君主制戏剧《查理九世》的主角而一举成名，并因此同该剧院保守派决裂。1792 年，他创建了著名的共和国剧院，演出法国古典剧和莎士比亚的翻译剧。1799 年，当两个剧院重新合并为法兰西喜剧院时，他作为当时演技最高超的悲剧演员而受到拿破仑的赞扬和保护。塔尔玛是法国戏剧浪漫主义的先驱，是 19 世纪高乃依悲剧的最佳演饰者。他出色的表演对观众有着巨大的感染力，甚至赋予悲剧台本以新的生命。塔尔玛还对戏剧演出的服装、化妆和舞台布景进行了改革。名画家大卫是他的密友，他受大卫绘画中还原古代服装的启迪，在扮演古罗马悲剧主人公时，一反传统习惯，改穿坦肩露背的古罗马长袍内衣，遭到同行的嘲讽，而观众却接受并欣赏这种改革。

玛丽·拉歇尔（1821—1858），生于瑞士北部阿尔郭维州，父亲是犹太流动小贩，1830 年随父母迁至巴黎。她从小受过音乐和舞台朗诵的严格训

练，15岁首次演出就非常成功。1838年，年仅18岁的拉歇尔在法兰西喜剧院演出高乃依悲剧《贺拉斯》加米尔一角。她的表演朴素自然，极富魅力，在短短几个月内，一跃而成为蜚声巴黎和欧洲剧坛的戏剧明星。拉歇尔擅长演古典悲剧，但也能出色地演出雨果、大仲马等戏剧名家的浪漫主义剧作。1849年，她与桑松合演《阿德里安娜·勒库弗勒》一剧，成了轰动当年巴黎剧坛的盛事。她还扮装过拉辛《费德尔》、《巴耶塞特》等剧的主角。为响应法国1848年的二月革命，她还曾将《马赛曲》搬上舞台。

艾德蒙·吉恩（1787—1833），弃儿出身，自幼登台演出谋生。他的音乐、舞蹈、击剑和马术的造诣俱高。1814年1月26日，他在朱瑞巷剧院扮演莎士比亚《威尼斯商人》中的夏洛克而一举成名。尔后，他进一步在外形上将夏洛克这个角色塑造成一个铁石心肠的刻薄鬼，使演出获得极大成功。他还扮演过莎士比亚戏剧中的奥瑟罗、理查三世、麦克白、李尔王等角色，成为后世许多演员效法的榜样。吉恩是浪漫主义戏剧的杰出表演艺术家，但其表演艺术中却有着明显的现实主义因素。他以其高度的浪漫主义激情，严肃冷峻的姿态，细致有力的动作和自然而又合乎逻辑的表演，征服了广大观众，致使英国著名的新古典主义戏剧表演艺术家约翰·肯波都自愧不如。

亨利·欧文（1833—1905），原名约翰·亨利·布罗德里希，生于英国萨默塞特。1856年开始演员生涯。1866年10月参加伦敦的圣·詹姆斯剧院，在考莱夫的风俗喜剧《美人的诡计》中担任主角。1867年加入皇后剧院，同年12月第一次与泰丽同台演出加里克据莎士比亚《驯悍记》改编的《凯瑟琳和彼得鲁齐奥》，此后两人合作达20余年。1869年，他与图尔合作在欢乐剧院演出拜伦的《狄克叔叔的宠儿》，扮演舍未尼克斯，获得很大成功，从而被誉为“聪明的性格演员”。加入这两个剧团的三年时间里，他共演出300多部戏中的约400个不同的角色，以表演细腻、自然见称，给观众留下深刻印象。1871年，欧文在自导的《钟声》扮演麦西亚斯获得成功，成为戏剧史上的重要事件。此后，他扮演莎士比亚戏剧中的哈姆雷特、麦克白、奥瑟罗、理查三世等一系列人物形象。从1879年起，开始主持伦敦兰心剧院，上演了大量莎士比亚名剧和当时的流行剧目。1883年冬赴美演出，大获成功。因为欧文在戏剧演出上的杰出成就，1895年被封为爵士，使他成为英国戏剧史上第一个获得贵族头衔的演员。

路德希维·德弗里恩特（1774—1832），是德国浪漫主义戏剧的杰出表演艺术家，既能表演悲剧，又能表演喜剧，尤其擅长表演那些充满矛盾的、恶棍似的角色。1815年经著名演员伊夫兰介绍进入柏林皇家剧院，先后扮演过席勒《强盗》中的弗兰茨·莫尔、《阴谋与爱情》中的伍尔姆；莫里哀《悭吝人》中的阿巴贡；莎士比亚剧中的法尔斯塔夫、亨利四世、夏洛克、李尔王、查理三世；泰伦提乌斯《兄弟们》中的厨子以及伊夫兰和大众戏剧中的许多角色，揭示了这些艺术形象的独特个性，为观众所称道。他的兄弟爱德华·德弗里恩特，埃米尔·德弗里恩特和侄儿奥古斯特·德弗里恩特都是著名的演员，爱德华·德弗里恩特还是剧院领导人、舞台革新家和著名戏剧史家，著有五卷本《德国戏剧史》。德弗里恩特戏剧世家，对德国浪漫主义戏剧乃至19世纪德国戏剧的发展，都做出了重要的贡献。

巴维尔·莫恰洛夫（1800—1848），生于莫斯科一个农奴演员的家庭。1816年在寄宿中学毕业后，随父学戏。1817年首次登台演出受到赞誉，不到20岁就成为著名演员。莫恰洛夫是一个具有拜伦式气质的悲剧演员，是俄国

戏剧舞台上浪漫主义的杰出代表。他主要演出莎士比亚的剧作。创作的最出色的角色有奥瑟罗、哈姆雷特、李尔王、理查三世、罗密欧等；同时也扮演席勒《强盗》中的卡尔·摩尔，《阴谋与爱情》中的费尔迪南德等角色。他的演出总是把作品中的人道主义内容摆在首位，努力揭示人物的内心世界，表演中情绪饱满，内心活动急遽，注重灵感而轻视技巧，因而具有强烈的艺术感染力。

## 2. 欧洲现实主义戏剧的兴盛及其艺术成就

现实主义戏剧是19世纪中叶取代浪漫主义而形成并发展起来的一个戏剧流派。欧洲各国政治上的反动，工人阶级队伍的扩大和生活条件的恶化，孔德唯心主义哲学“实证论”和达尔文进化论思想的影响，是现实主义戏剧兴起的历史条件和思想基础。在19世纪30年代以后的欧洲，现实主义戏剧继浪漫主义戏剧之后，成为了占主导地位的艺术思潮和流派。到了19世纪中叶，资本主义已经在欧洲许多国家取代了封建主义，而资本主义社会的种种矛盾和问题也日益显露出来，此后的现实主义戏剧，以揭露和批判资本主义社会的罪恶为突出特征，因而又称为批判现实主义戏剧。

欧洲现实主义运动形成初期，其成就主要表现在小说、绘画方面。现实主义戏剧是在19世纪下半叶欧洲文学艺术中现实主义占据了主导地位之后才兴起的一种戏剧运动和流派。在法、德、英等国，这一时期的现实主义戏剧尚未同浪漫主义戏剧划清界限，不少剧作家沿用浪漫主义戏剧的口号，或者本身就是从浪漫主义运动转过来的，莎士比亚是他们反对新古典主义斗争中的共同旗帜，在俄国，这一时期现实主义戏剧在理论和实践上都取得了令人瞩目的进展。别林斯基在提出文学有“现实的”（即现实主义的）和“理想的”（即浪漫主义的）区分的基础上，对戏剧创作中的现实主义也作过深刻的论述。格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》（又译为《聪明误》），果戈里的《钦差大臣》和奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》是现实主义的优秀代表作。70年代以后，欧洲出现了一股以批判现实主义为特色的独立的艺术潮流，在戏剧创作和舞台艺术上都达到了前所未有的高峰。到了19世纪后期，现实主义戏剧发展到极端，形成了自然主义戏剧。

现实主义戏剧作为一种戏剧流派，它在很多方面是和浪漫主义相对立的。由于社会历史背景和文化传统的差异，戏剧上的现实主义在不同国家的表现不尽相同，但其基本特征却是大体上一致的。这就是：

其一，在题材和主题方面，它反对浪漫主义不切实际的想象和幻想。浪漫主义戏剧的题材通常是远离生活的中世纪的传说、故事，或是逃避现实的田园生活，自然风貌，主题上崇尚“主体对自己的独立自由的认识”，偏重于对理想的追求。而现实主义戏剧扩大了反映生活的范围，特别注重揭露社会的黑暗现象，试图在舞台上暴露现实的真相，激起人们对生活本质的思索。

其二，在艺术表现方面，它反对浪漫主义戏剧所强调的艺术家的激情和对比、夸张手法的运用，而重视客观性，要求对现实世界作客观精确的描写，也就是将客观、真实地再现生活作为创作和表演的基础。他们反对象浪漫主义戏剧那样，借人物之口直接抒发作者自己的情感和议论，而必须恪守“代言体”的格式，即通过客观的舞台形象自然地流露作者的社会理想和道德激情。为使舞台形象真实可信，现实主义戏剧的结构通常具有时间、地点和事

件比较集中紧凑的特点，台词采用提炼了的生活化的语言，一般不用韵文。

其三，在人物塑造上，它反对浪漫主义戏剧赋予主人公某种抽象品格并将它理想化，也反对自然主义将生活现象不加选择地搬上舞台的倾向，而是强调艺术创造的典型化原则。它重视细节的真实，重视人的个性特性，再现完整的人，以真实地再现典型环境中的典型性格为显著标志。

其四，在演出形式上，它反对浪漫主义戏剧那种使舞台色彩斑斓，自由多变，充满机巧和突变的作法，要求从生活的真实再现中求美感，致力于在舞台上造成逼真的生活幻觉。他们严格划分了舞台和观众席的界限，主张在二者之间筑起观众看来透明、演员看来不透明的“第四堵墙”，以便演员更好地“生活”在舞台上。

现实主义戏剧在欧洲各国的发展是不平衡的，也与整个欧洲现实主义文艺运动的进程和成就不相一致。挪威虽是北欧一个小国，但对现实主义戏剧的发展作出了重大贡献。其代表人物是易卜生和比昂松。易卜生曾担任过剧院的编剧和导演，他一生共完成 25 部剧本创作，其中被称为“四大社会问题剧”的《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》、《人民公敌》以及其他一些剧作，对资本主义的社会制度及其伦理道德进行了深刻的揭露和抨击。易卜生的现实主义戏剧堪称典范，被尊称为欧洲现代戏剧之父。他不仅是挪威民族戏剧的创始人，而且对欧洲乃至世界戏剧艺术的发展作出了划时代的贡献。比昂松是戏剧家、小说家和诗人，曾获诺贝尔文学奖。他创作的《新婚夫妇》、《破产》、《编辑》、《国王》、《新制度》、《黎昂娜达》、《挑战的手套》等一系列现实主义剧作，为发展挪威民族戏剧作出了不可磨灭的贡献。他和易卜生的戏剧创作和艺术实践活动，使挪威的戏剧艺术走在欧洲各国的最前列。

在俄国，1812 年的卫国战争，大大加强了人民群众的民族自我意识，对俄国文化艺术的发展产生了巨大影响。进步的文艺家要求戏剧真实地反映生活，揭示现实生活中的社会冲突，宣传崇高的理想。这一时期的重要剧作家有格里鲍尔陀夫、普希金、莱蒙托夫、果戈里、奥斯特洛夫斯基、苏霍沃——科贝林等，他们创作了《智慧的痛苦》、《鲍里斯·戈都诺夫》、《假面舞会》、《钦差大臣》、《大雷雨》、《塔列尔金之死》等一大批现实主义戏剧的杰作，对欧洲现实主义戏剧地位的确立和世界戏剧的发展作出了重要的贡献。

法国现实主义戏剧的艺术成就是难以同浪漫主义戏剧相提并论的，但这一时期巴尔扎克的《做纸花的姑娘》、《继母》，小仲马的《茶花女》、《私生子》、《金钱问题》等，都是现实主义的优秀剧作，其中《茶花女》愤怒地控诉了资产阶级伦理道德的虚伪和罪恶，公认是法国现实主义戏剧最重要的代表作，也是具有永久艺术魅力的艺术精品，百余年来，在世界各地舞台上长演不衰。

英国现实主义戏剧兴起的时间稍晚，在易卜生的影响下，罗伯逊、琼斯等也创作了一些现实主义剧作，如前者的《社会》、《等级制度》，后者的《圣人和罪人》、《经纪人》等。阿契尔等人翻译易卜生的剧作，介绍到英国，作了富有成效的工作，推动了英国现实主义戏剧演出活动的兴旺。

浪漫主义戏剧和现实主义戏剧不同于新古典主义戏剧的地方，在演出上主要表演为观众对象有了变化，剧场面积扩大了，布景的方法也有所改进，以及导演制的确立。在 18 世纪新古典主义戏剧兴盛时，观众主要是达官贵人

和中产阶级。到了 19 世纪，工人和城市居民也进入剧场。工业革命不断增加了城市人口，例如，1800 年，伦敦已是 100 万人口的大城市，到 1843 年人口又倍增到 200 万，到 1881 年更猛增至 480 万。为了适应工人和城市居民娱乐的需要，新建了许多剧场，例如在伦敦，18 世纪后期只有三家剧场，到 1860 年增至 21 家，到 1870 年时更增至 30 家。为了解决观众拥挤的问题，剧场的容量也扩大了。如 18 世纪朱瑞巷剧场和考文加登剧场原来每家可容 2000 人，到 19 世纪初考文加登剧场扩大可容 3000 人，而朱瑞巷剧场则可容纳 3600 人。舞台布景的方法原是平片，即利用舞台两侧的一道道侧片和后景片组成的布景，换景时不闭幕，这一时期则大都改成盒式布景和立体布景。而尤其重要的，是导演制的逐步形成到最后确立。新古典主义戏剧强调的是演员出色的演技，明星演员在舞台演出中占据突出地位；而浪漫主义戏剧，尤其是现实主义戏剧则强调导演的权威性，导演取代演员成了戏剧中起主要作用的艺术家的艺术家，重视演出的整体效果。在导演制的形成和确立过程中，德国梅宁根公爵公爵乔治二世和俄国在 19 世纪 30 年代实行的“作者导演”制，起到了直接的促进作用。

现实主义戏剧的表演艺术家，重要的有俄国的史迁普金、萨道夫斯基，法国的勒梅特尔，意大利的萨尔维尼、罗西等。

米哈伊尔·史迁普金（1788—1863），出生于库尔斯克省博扬县克拉斯诺耶镇一个农奴家庭，自幼具有表演才能，爱好戏剧艺术。1805 年在库尔斯克一个半农奴性的巴尔索夫剧团当演员，此后在一些外省剧院演戏。1821 年赎身。次年应皇家剧院邀请赴莫斯科演出，获得极大成功。从 1824 年起，在莫斯科小剧院演出。史迁普金同普希金、果戈里、别林斯基、赫尔岑、谢甫琴科等关系密切，这对他思想和艺术观点的形成有很大影响。他的演剧活动与当时的革命民主主义思潮是一致的。艺术创作的高度自觉性和坚定目的性，是史迁普金现实主义创作方法的主要特征。他主张戏剧要有社会教育意义，要求全部创作过程都要服从于共同的理想，演员一定要掌握再体现的艺术。他主要上演莎士比亚、冯维辛、格里鲍尔陀夫、普希金、果戈里等人的剧作，以成功扮演《威尼斯商人》、《智慧的痛苦》、《结婚》、《青铜骑士》、《钦差大臣》、《食客》等剧的主角著称。史迁普金将表演中的现实主义经验发展成为一个成熟的流派，是俄国现实主义舞台艺术的奠基人和戏剧改革家。他的表演艺术和演员道德准则成了后来斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的基础。

赫尔木特·萨道夫斯基（1818—1872），是杰出的喜剧演员和性格演员，也是萨道夫斯基演员世家的创始人。1839 年在莫斯科小剧院初次登台，即受到赞誉。他善于通过辞语塑造人物形象，能深刻理解角色的台词，表演生动、纯朴、真切而富于幽默感，继承和发展了史迁普金舞台艺术的传统。他在《婚事》、《赌徒》、《外省女人》、《食客》、《钦差大臣》、《大雷雨》、《肥缺》等剧作中扮演各种角色，尤其在果戈里和奥斯特洛夫斯基剧作的舞台演出史中有显著地位。史迁普金认为，萨道夫斯基是唯一能够领会果戈里语言奥妙的演员。

弗雷德里克·勒梅特尔（1800—1876），法国著名喜剧演员，演出过莎士比亚、雨果等人的许多剧作和政治性很强的讽刺短剧。尤其是那些讽刺短

剧，取材于现实生活，没有复杂的情节，对革命斗争中的丑恶落后现象进行辛辣的嘲讽，深受广大观众的欢迎。勒梅特尔以多方面的表演才能著称，并以其出色的表演赋予人物形象以鲜明的个性特征，揭示其丰富、复杂的内心世界。《罗伯·马凯尔》是经他改编的剧本，尖锐地揭露和评击了法国七月王朝时期掠夺革命果实的金融贵族，演出后引起巨大的社会反响。马克思在《1848年到1850年的法兰西阶级斗争》一书中引证过他塑造的罗伯·马凯尔的形象。

托马索·萨尔维尼（1829—1916），出身于意大利的一个演员家庭，17岁就成为剧团主角。他擅长于演悲剧，扮演过莎士比亚和阿尔菲艾里剧作中的许多角色，以演奥瑟罗一角著称。他主张演员应努力设身处地揣摩、体验角色，每次演出都要感受角色的感情，对这种感受程度的强烈与否决定着能否感染和征服观众。著有《回忆·轶事·感想》一书，较透彻地阐述体验派的主张。他曾到欧洲各国巡回演出，在俄国时，与斯坦尼斯拉夫斯基有过艺术交往，对斯坦尼斯拉夫斯基艺术思想形成有过重要影响。

阿内斯特·罗西（1829—1896），意大利著名悲剧演员，以造型优美、言语质朴受到观众好评。先后扮演过莎士比亚、哥尔多尼、阿尔菲艾里等人剧作中的许多角色，善于处理抒情的和诗意的场景。长期的表演艺术实践，使罗西积累了许多宝贵的经验，他认真总结提炼，把这些写入了自己的论著《艺术研究》、《艺术生活四十年》之中。

### 3. 世界其他国家的戏剧

#### （1）美国

美国戏剧的历史较短，从殖民地时代起到19世纪初，戏剧的成就远逊于同时期的诗歌、散文和小说。当时主要是殖民者组织的一些业余演出和欧洲戏剧团体的赴美演出，到18世纪晚期才出现专业的演出剧团。泰勒1887年创作的剧本《对比》，通常被认为是专业剧团演出的美国第一部机智、幽默世态喜剧，邓勒普是美国第一个剧作家兼剧院经理，他一生创作和改编了53部剧本，代表作有《父亲》、《美国佬的年表》、《尼亚加拉之行》等，还于1832年撰写了《美国戏剧史》一书，因而被誉为美国戏剧之父。19世纪初叶，浪漫色彩浓厚而辞藻华丽的诗剧在美国特别流行，佩因的悲剧《布鲁特斯》和喜剧《情人的誓言》长期受到欢迎，他和作家欧文合写的《查理二世》也风靡一时。此外，还有伯德的悲剧《角斗士》、《波哥大的捐客》，贝克的风俗喜剧《眼泪和微笑》、浪漫传奇《印第安公主》和揭露早期新英格兰地区“逐巫案”的《迷信》，斯通1828年创作的《米塔默拉》等。后一出戏由著名演员福莱斯特连续上演达40年之久。19世纪中叶，最成功的一出讽刺社会风尚的剧作，是莫华特1845年创作的《时髦》。布西考尔特则在他1859年创作的《黑白混血儿》一剧中，深刻地批判了蓄奴制的罪恶。

19世纪中叶，一些美国著作家受达尔文、斯宾塞进化论思想和南北战争的影响，开始放弃浪漫观点，而以现实的眼光看人生。被评论家誉为“美国现实主义之父”的豪威尔斯，开始从道德角度真实地描绘社会和生活。他创作了36部剧本，标志着美国现实主义的兴起。赫恩是当时最接近易卜生风格的美国剧作家，代表作有《疏远》、《岸边田亩》等。福斯特1871年创作的《缝纫机姑娘贝尔塔》，反映了每天工作14小时而每周只挣8美元的女工的

困苦生活；稍后，格罗弗写的《罢工》和加兰写的《机轮下》，表达了作者对劳工大众的同情，都是当时有影响的现实主义剧作。

美国这一时期的戏剧表演艺术家，主要有福莱斯特、阿尔德里奇、布西考尔特、布思等人。

艾德温·福莱斯特（1806—1872），于1800年首演霍姆诗体悲剧《道格拉斯》而赢得观众赞誉。1826年，他在纽约演出莎剧时扮演奥瑟罗一角享有盛名。1829至1835年，他在斯通的《米塔默拉》、伯德的《角斗士》，康拉德的《贾克·凯德》等戏中担任主角。作为美国演员，他首先突破长期以来英国对美国舞台的统治。1836年，他以第一个美国演员的身份赴英国演出。福莱斯特一般侧重外在型的表演，形体动作优美，声调充满震动和渗透力。他所创造的“美国式”表演风格被称为“形体的”或“史诗般的”风格，有力地推动了美国戏剧的发展。

艾瓦·阿尔德里奇（1807—1862），黑人戏剧演员，出身于城市贫民家庭。曾带领剧团赴欧洲各国旅行演出。他曾演出过莎士比亚、席勒等人的名作50多部，尤以扮演奥瑟罗和李尔王著称。

戴恩·布西考尔特（1822—1890），美国演员、剧作家和导演，生于爱尔兰。1844年在伦敦演出罗伯森的《伦敦人寿保险》一剧，从天花板、窗框到舞台道具全部采用现实主义的表现手法而一举成名。1853年定居美国。他改编外国戏剧达150部之多，创建联合剧团，开创了巡回演出的新局面，导演和参加《舒兰》等剧的演出，晚年在纽约教授戏剧表演艺术。在他的吁请下，美国1856年制定出版法，使剧作权得到保护。他最重要的成就是促进英国和美国现实主义戏剧艺术的新发展，为此，获得了“处处俱在的布西考尔特”的美称。

爱得温·布思（1833—1893），主要演出莎士比亚的剧作。15岁时首次登台演出，1857年在波士顿扮演理查三世并使之成为其著名角色之一。他扮演另一个驰名的艺术形象是哈姆雷特，于1864年连续演出100场，创美国舞台演出的最高纪录，直至1923年才被巴里莫尔所打破。此外，伊拉古、奥瑟罗、麦克白、夏洛克等都是他塑造的成功艺术形象。1868年，他在纽约自建布思剧院首演《罗密欧与朱丽叶》，剧场建筑和设备都有新的改进，为现实主义的置景创造了“自由设想”的条件。布思的父亲和弟弟也都是美国著名的演员，因而被称为“布思戏剧家族”。

## （2）印度

印度古代戏剧用梵语和俗语写成，一般在宫廷演出。12世纪后，古典梵语戏剧逐渐失去了在戏剧领域的统治地位，代之而起的是印度各地新兴的方言戏剧。发展到19世纪初期至70年代，各方言戏剧的情况大致如下：

泰米尔语戏剧。此时泰米尔语诗人对戏剧表现出少有的热情，他们的剧作多取材于历史传说，往世书中关于湿婆大神信徒的事迹以及《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》两大史诗中的故事。较有代表性的为牟达里亚尔的《比兰玛·沙马贾》、《丹巴查利》、阿巴维比莱的《哈利钱德拉》，格维拉亚尔的《沙恭达罗》、《婆罗多戏》等，在泰米尔语地区演出。这些戏剧都已失传。

孟加拉语戏剧。因孟加拉地区受到西方文化的影响，最初是翻译英国的剧本演出，后梵语古典剧本也开始翻译成孟加拉语并在舞台演出，接着又盛行改编英国戏剧的热潮，尤其是翻译莎士比亚的剧作上演。直到1852年，用



孟加拉语写的约根德尔金德·古伯德的《古尔蒂乐章》和达拉杰伦·西耿德尔的《妙贤与阿周那》问世，才真正有了孟加拉语的现代戏剧。此后，德尔格登于1854年创作了《贵族门第》，于1866年又创作了《新戏》；德特于1858年创作了神话剧《多福公主》（或译《希尔米什塔》），次年又创作了《难道这就叫文明》，这些剧作讽刺和鞭挞了封建恶习和卑劣性格。米特拉于1860年问世的《靛蓝园之镜》，描写英国殖民主义者开办的靛蓝种植园中印度工人所遭受的残酷压迫和他们的反抗。它不仅在孟加拉语地区，而且在整个印度，都是最早表现反殖民主义主题的剧作。它的演出，促进了人民群众民族和民主意识的觉醒。

印地语戏剧，这时还主要停留在翻译梵语古典戏剧以及改编两大史诗和往世书中神话故事作品，其中比较成功的有吉利特尔于1841年改编的《友邻王》。赫里谢金德尔是印地语现代戏剧的开拓者，他一生改编了10部剧本，创作了9部剧本，大都成功地搬上了舞台。他于70年代创作的《按吠陀杀生不算杀生》、《信守不渝的国王》、《印度惨状》和《印度母亲》，标志着当时印地语戏剧的最高成就。

乌尔都语戏剧，一开始主要受民间戏剧和英国及欧洲戏剧的影响。18世纪末，英国殖民当局为宣扬英国文明和给在印度的英国人提供娱乐场所，在孟买建立了第一家剧场——维多利亚剧院。到19世纪，名存实亡的穆斯林王朝的一些君主和王宫大臣在宫中让宫女演出歌舞剧，有的还亲自扮演角色。其中最突出的是瓦吉德·阿里·沙赫，有人认为他是乌尔都语最早的戏剧家。不过，一般认为阿玛纳特奉沙赫之命于1853年创作的《因陀罗天廷》，才是第一部乌尔都语的正式剧本，也是首次在舞台上公演的乌尔都语戏剧。此后，印度的一些波斯裔拜火教徒，在孟买、德里、加尔各答等地区纷纷组织剧团和演出公司，上演乌尔都语戏剧；还聘请专业剧作家改编和创作剧本。于是，英国和欧洲的许多名剧，伊斯兰教的传说，印度两大史诗和往世书的神话，古典梵语戏剧，印度其他地区的方言戏剧，也都被陆续翻译和改编成乌尔都语上演，从而有力地推动了乌尔都语戏剧的繁荣。

此外，印度马拉提语、古吉特语、马拉雅拉姆语等方言戏剧，也都有不同程度的发展。

### （3）阿拉伯地区的国家

阿拉伯原来只有剧情十分简单的神话剧、宗教剧和皮影戏、木偶戏，而且有现代意义戏剧的出现，则是19世纪的事了。

叙利亚人马龙·奈喀什（1817—1855）是阿拉伯的第一位剧作家。1848年，他由意大利回国后，与两个兄弟一起组织家庭剧团，演出了由他根据莫里哀《悭吝人》改编的5幕喜剧《悭吝鬼》，一般认为这是阿拉伯现代戏剧的开端。演出的成功，促使他集资修建了一所剧场。尔后，又上演了他取材于《一千零一夜》的《愚蠢的艾布·哈桑》和根据莫里哀《伪君子》改编的《嫉妒者》，产生了很大影响。继马龙·奈喀什之后，叙利亚人喀巴尼（1833—1903）在大马士革和贝鲁特组织剧团，从事编剧、谱曲、导演和演出活动。他的剧作多反映社会弊病，表现了一定的反封建思想，因而遭到土耳其当局的查禁。后他离开叙利亚来到埃及，继续从事戏剧创作和演出活动。

19世纪上半叶，埃及还没有阿拉伯人的剧团演出，只有欧洲的一些剧团应国王聘请来埃及演出。1868年，在开罗艾兹伯克耶广场修建了喜剧院，次

年又修建了国家歌剧院。同时，有人集资在亚历山大市修建了札札尼亚剧场、汉姆巴拉剧场、菲利剧场等，开展各种演出活动。1870年，埃及人塞努尔（1839—1912）在开罗成立了第一个埃及剧团，从事戏剧创作和演出活动，可以说是埃及的第一个剧作家和演员。他先后创作了36部剧本，包括话剧、歌剧和皮影戏。其中有些剧目是从法国和意大利名剧移植过来的，人物、背景、情节都作了修改，使之埃及化。他编导和主演的剧目，多描写下层人民的贫困生活，针砭社会时弊。他擅长于演讽刺剧和滑稽剧，被称为“埃及的莫里哀。”塞努尔的剧作和演出，在当时产生了较大的社会影响，引起了当局的注意，1872年他的剧场被关闭，继而又被驱逐出国。

#### （4）墨西哥

在西班牙征服者进入之前，墨西哥的印第安人就有戏剧表演的雏型。西班牙殖民统治时期，墨西哥戏剧多为诗人所作，深受西班牙文艺思潮的影响。1800至1821年间，是墨西哥摆脱西班牙殖民统治、建立独立新国家的时期。戏剧活动由于政治斗争的激化而停滞。墨西哥独立后，戏剧有所复兴，但仍然受到西班牙和欧洲文艺思潮的影响，开始是新古典主义戏剧，接着浪漫主义戏剧占据着主导地位。1833年，在扩建后的首都剧场演出了戈罗斯蒂萨的新古典主义剧本《面包和葱头与你同在》。1841年，在同一剧场又演出了卡尔德隆的取材于欧洲历史的骑士剧《比武》，表现了鲜明的浪漫主义倾向。尔后，加尔万的剧作《穆涅斯，墨西哥的来访者》浪漫主义色彩更为明显。孔德雷拉斯的大量剧作多以爱情、品德、荣誉为主题，其中最有名的是《国王的女儿》，将墨西哥浪漫主义戏剧推向了高峰。

#### （5）越南

越南戏剧是一种舞蹈和歌唱相结合的形式。19世纪流行于北方的民间戏剧叫嘲剧，流行于中部的南方的传统戏剧叫剧。

最初的嘲剧大体是一种以谐谑、调笑为主的雏形戏剧，由农夫一类半职业性艺人在村祠堂表演，伴奏乐器有锣、鼓、箫、胡琴等。由于它的剧目内容反映现实，音乐明快轻松，唱腔接近民歌，所以在人民群众中有很强的吸引力。到19世纪，经过长期口传下来的剧本又经文人改编，艺术性有所提高，如《引狼入室》等，至今仍在上演。但越南的达官贵人，却视嘲剧为一种低下的艺术，在北方的一些城市禁止演出。这一时期只有少数嘲剧班子到农村巡回演出，所需经费由村社或有钱的股东提供。

剧的产生发展较为复杂。根据现状推测，是以中国元杂剧为基础，吸收了一些越南流行的歌曲后形成的，是传统的古代戏，兼有韵文和散文，分折演出。唱词和说白全用越汉音。唱腔缠绵悱恻，多演忠臣孝子等故事。剧曾一度形成了在宫廷及整个上层社会的独占局面。到了阮氏王朝，帝王们对剧的爱好不亚于其祖先阮氏家族，武王阮福括在富春专为演剧修建了一座“同乐轩”。明命（1820—1840）时，阮朝的中央机构中还设有越常署，专门管理剧的编导和演出。嗣德（1848—1883）时除把管理机构改为清平署由礼部直接管辖外，还把全国最优秀的300余伶人招进宫中演戏作乐。当时，一些王子和文人秉承皇命编出了一些剧剧本，后来均由陶晋补充修改。陶晋由此而列入当时重要的戏剧作家之一。

## 4. 中国话剧的兴起

话剧是一种以对话和动作为主要表现手段的戏剧艺术，它和由生、旦、净、丑等角色行当扮演剧中人物，有着虚拟性和程式化特征，以唱、念、做、打的综合表演为中心的中国传统戏曲是有区别的。中国话剧是“舶来品”，也就是说是一种外来的戏剧样式，在19世纪末、20世纪初才被移植到中国。中国早期话剧并不叫话剧，为区别于中国传统戏曲，当时叫新剧，又称作文明戏，后来还叫过“爱美剧”、“真新剧”、“白话剧”等。1928年，戏剧家洪深提议将它定名为“话剧”，意在使之与中国戏曲、歌剧、舞剧、哑剧等相区分。经过近一个世纪的风雨历程，话剧已在广袤的华夏大地落地生根，成为具有中国特色的舞台艺术，也成为世界戏剧的一个重要组成部分。

中国早期话剧的萌兴和衰落，一般可分为四个阶段：19世纪末，上海西方侨民的演出和一些学校演出的学生剧，使话剧这种新的戏剧形式在中国大地上诞生，可看成是中国早期话剧的萌芽期；从1906年春柳社在日本演出《茶花女》、《黑奴吁天录》开始，到辛亥革命前止，是其初始期；从辛亥革命前后到1917年，以进化团的崛起和“家庭戏”的繁盛为标志，是其扩展期；从1917年到1924年，由于各种原因，新剧剧团相继解散，话剧演出陷于停顿状态，是其衰落期。根据历史分期，本节主要论述的是萌芽期和初始期的中国早期话剧。

上海是新剧的发祥地。早在19世纪末，就有西方侨民在上海演出西方话剧。1950年，徐半梅在上海《新民报》上发表文章，曾谈到“四十几年前”的上海戏剧情况。他说：

……当时上海博物馆路，香港路北，有一所外国人经营的兰心戏院……同时，上海还有一个外国人的业余剧团，简称A、B、C，团员都是旅沪侨民，他们每年必定演剧三、四次……每次演剧的戏单上，总把历年来演过的戏名，一一附印着，而且还有开演日期。在四十几年前，我看那戏单时，已晓得它有四五十次的演出历史了。

可以作为印证的，是包笑天在《钏影楼回忆录》中也曾谈到这个剧团和剧院，还说到自己常“被留学西洋的朋友，拉去观光。”据此推算，上海兰心剧院演出“西洋名剧”，当在上世纪末，至迟也在本世纪初。与此时间不相先后，1898年，上海基督教圣约翰书院学生在圣诞节“取西哲之嘉言懿行，出之粉墨”；法国在上海创办的天主教徐汇公学学生也演出“数出短剧，剧本相当有名，大半是他们平日上英语课、法语课的课本”。当时，上海许多学校一些具有初步民主思想的学生、教员和青年知识分子的社团，为变革现实，正在急切地寻找新的文艺武器为现实斗争服务，他们受外国侨民和教会学校演剧的影响，也纷纷试行演出这种以对话和动作为主要表现手段的舞台剧。据著名戏剧艺术家欧阳予倩的回忆，当时上海各学校和社团演出的时事新剧有：1900年，南洋公学演出《六君子》、《经国美谈》、《义和团》三出戏；1903年，育才学堂演出《张文祥刺马》、《英兵掳去叶名琛》、《张廷标被难》、《监生一班》四出戏；1905年，有汪仲贤兄弟等组织的文友会，演出

---

徐半梅：《话剧创始期回忆录》，中国戏剧出版社1957年版，第4页。

包笑天：《钏影楼回忆录》，香港大华出版社1971年版，第404页。

朱双云：《新剧史·春秋》，新剧小说社1914年版。

徐半梅：《话剧创始期回忆录》第7页。

《捉拿安德海》、《江西教案》两出戏；1906年，有朱双云、汪仲贤、王幻身、瞿保年等组织开明演剧会，除从事时事新剧的演出活动外，还提出了六大改良。这六大改良就是：政治改良——演五大臣出洋考察宪政；军事改良——练新兵；僧道改良——破迷信；社会改良——禁烟赌；家庭改良——诫盲婚；教育改良——嘲私塾。他们提出的戏剧主张和引进话剧这种戏剧形式演出具有强烈现实意义的时事新剧，都是具有进步意义的，在启发民智，配合当时的政治斗争上起到了积极的作用。而在中国戏剧发展史上，它揭开了中国舞台演出话剧的帷幕，催发了中国话剧的诞生。

中国话剧的正式诞生，一般以1906年中国留日学生于东京组建春柳社并上演《茶花女》第二幕和《黑奴吁天录》为滥觞。当时中国社会正处于资产阶级民主革命的前夜，戏曲界在全国兴起改良运动，正是在旧剧改革和西方戏剧的双重影响下，以日本的新派剧为媒介，1906年冬，由留日学生李叔同（息霜）、曾孝谷发起，后又有欧阳予倩、吴我尊、黄喃喃、陆镜若等人参加，在东京成立了综合性的艺术团体春柳社，下设演艺部。“冀为吾国艺界改良之先导”的春柳社演艺部当即发表“专章”，阐明他们的戏剧主张，与国内思想启蒙运动的鼓吹者遥相呼应。他们看到日本在19世纪末自由民权运动中诞生的新派剧，为其民主精神和新颖形式所吸引，起而仿效；认为声情并茂的新派剧，既能弥补“与目不识丁者接，而用以穷”的报章之不足，又优于有声无形的演说和有形无声的图画，大力倡导这种戏剧形式的演出。1907年初春的阴历年，在日本东京骏河台中国青年会的一个赈灾募捐游艺会上，春柳社演艺部以日本新派戏的艺术手段，公演了法国小仲马《茶花女》的第三幕。据欧阳予倩的回忆：“李息霜饰茶花女，曾孝谷饰亚猛的父亲，唐肯饰亚猛，孙宗文饰配唐，这是我第一次看到的话剧。这一幕剧的上演，得到日本新派演员藤泽浅二郎的帮助。日本有一位老戏剧家松居松翁对李息霜的演技极为欣赏。他说，他看了这个戏令他想起在法国蒙马得尔小剧场那个女演员杜菲列所演的茶花女。但一般的评论，都以为演得最好的是曾孝谷。”这次演出以它良好的布景、道具（是从日本新派戏专业剧团租借的）和对白、表情、动作皆截然不同于京剧的新面貌，在中国留学生和日本演艺界中引起强烈反响，春柳社社员遂扩充到80余人。同年6月，春柳社演艺部假本乡座举行“丁未演义大会”，又正式公演了根据美国作家斯托夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》改编的5幕话剧《黑奴吁天录》。这是春柳社最有代表性的一次演出活动。剧本是曾孝谷根据林纾、魏易的译本重新改编的，改编者对原著进行了创造性的加工，突出了黑奴的反抗精神，反映了中国人民的民族革命思想；全剧按现代话剧分幕形式用口语写成，“没有朗诵，没有加唱，还没有独白、旁白，当时采取的是纯粹话剧形式”，因而被欧阳予倩称之为“可以看作中国话剧第一个创作的剧本。”而《黑奴吁天录》的演出则是第一个“绝对没有京剧味”的新剧——话剧。由于有日本新派剧艺人的指导，在布景、服饰、舞台设备等方面都有国内所演新戏难以具有的优势条件，再加上演出者本人的文化素质和“知名度”，这次演出在东京引起轰动（日本戏剧

---

欧阳予倩：《谈文明戏》，《欧阳予倩戏剧论文集》，上海文艺出版社1984年版，第176页。

欧阳予倩：《回忆春柳》，《欧阳予倩戏剧论文集》，上海文艺出版社1984年版，第142页。

欧阳予倩：《回忆春柳》，《欧阳予倩戏剧论文集》，上海文艺出版社1984年版，第146、148页。

徐半梅：《话剧创始期回忆录》，中国戏剧出版社1957年版，第13页。

家伊园青青园等曾给予很高评价)，其影响达于国内。

在《黑奴吁天录》演出以后，由于遭到中国公使馆的反对和物资上的困难，春柳社的演出活动受到限制，只好演一些人物少、情节简单的独幕剧。直到1909年初夏，春柳社演艺部借东京座以“申酉会”名义，公演了根据法国浪漫主义作家萨都的作品《杜司克》改编的四幕剧《热血》。这是中国留学生在日业余演出的第二个大型多幕话剧，它鲜明的革命内容使之成为了真正的社会教育剧，在中国留学生当中博得很高评价，尤其是同盟会成员，认为这次演出给予了革命青年以很大鼓舞。更重要的是在运用话剧形式上，《热血》较《黑奴吁天录》“更整齐更纯粹一些——完全依靠剧本，每一幕的衔接很紧；故事的排列、情节的发展、人物的安排比较集中；动作是贯串的，没有多余的不合理的穿插，没有临时强加的人物，没有故意迎合观众的噱头，在表演方面也没有过分的夸张。”《热血》演出后，由于中国公使馆的进一步干涉，“申酉会”停止活动，日本时期的春柳会的演出活动至此告一段落。

受春柳社的影响，1907年夏，王仲礼、马湘白、沈仲礼等在上海组织春阳社（通鉴学校），也演出了《黑奴吁天录》；次年三月，又演出王仲声根据英国作家哈葛德同名小说改编的五幕话剧《迦茵小传》，并率学生到杭州、苏州等地公演。欧阳予倩认为，春阳社的演出这是“话剧在中国的开场。”1909年，天津南开学校演出了张伯苓编导并主演的《学非所用》，以后又演出了《箴膏起废》、《华娥传》、《新少年》等，这是北方演出话剧的开端。1910年，任天知、陈大悲等在上海创办了中国早期话剧（新剧）的第一个职业剧团进化团，采用幕表制，在南京、芜湖、汉口等地先后演出了《血蓑衣》、《东亚风云》、《血泪碑》等剧目。辛亥革命爆发后，进化团成员积极投身于光复上海的武装斗争，上海光复后，他们又在上海、扬州、镇江、宁波等地上演了《共和万岁》、《黄金赤血》，为辛亥革命作了有力的宣传。此后，话剧进入兴旺扩展期，以上海为中心，天津、北京、南京、武汉三镇以及其他大中城市都出现过各种形态的新剧团体，演出了一批宣传革命、反对封建的优秀剧目，积极配合了当时的政治斗争。

新剧引进、移植的准备是不足的，但新剧家们借用这种形式进行宣传鼓动，唤醒民心，适应时代潮流，赢得了人民群众的欢迎。从话剧在中国的兴起可给我们这样两点启迪：其一，中国话剧的萌生，是外来文化浸润、推动的结果。移植的渠道有二：直接从西方输入和间接从日本输入。由于受地理位置、文化传统、人员交往的制约，早期中国话剧受日本新派剧的影响更大一些。而日本的新派剧又是在西方文化的促动下发生变革而产生的，故中国早期话剧是通过日本间接接受西方戏剧的影响而萌生的。其二，如同油画、芭蕾舞、交响乐等外来艺术形式一样，话剧的引进、移植到中国，有一个历史发展过程，它同当时的政治形势有着极其密切的关系。主要是那些具有初步民主思想的进步知识分子寻找到了这种新的文艺武器，为当时的政治服务所使然。而要让外来的话剧在中国生根、开花、不能简单地因袭、模仿，全盘照搬，食洋不化，而应有选择、有批判地吸收、借鉴，进行创造性的转化，即根据本民族的历史需要和人民群众的审美需求，加以改造、融合，也就是走民族化、群众化的道路，才有广阔的前景。中国早期话剧的实践和话剧发

---

欧阳予倩：《回忆春柳》，《欧阳予倩戏剧论文集》，第159页。

欧阳予倩：《谈文明戏》，《欧阳予倩戏剧论文集》，第179页。

展的整个曲折、艰难历程，都具体、真切地说明了这一点。

## 八、中国戏曲和曲艺

在辛亥革命前的 70 余年间，中国独树一帜的民族戏剧文化——戏曲，和具有浓郁民族特色的说唱艺术——曲艺，适应时代的发展，在继承的基础上不断革新，呈现了与以往戏曲和曲艺迥然相异的历史风貌和时代特点。这主要表现为：昆曲的衰微和以京剧为代表的地方大戏的形成和发展；一批新兴地方小戏在各地相继出现；少数民族戏曲的繁荣；与资产阶级政治运动相适应的戏曲改良活动的开展和失败；曲艺的发展及其向现代曲艺的转化。下面分别进行论述。

### 1. 昆曲的衰微和以京剧为代表的地方大戏的形成和发展

明末清初，经历过社会大动乱的一些有见识的士大夫和文人，亲眼看到明末统治者的腐败，又对满清统治者不肯屈服，而借用戏曲的形式抒发胸怀，创造了一批优秀的剧目，如李玉的《清忠谱》、《麒麟阁》，洪昇的《长生殿》，孔尚任的《桃花扇》等，使昆曲一度呈现出极盛的局面。但到乾隆以后，昆曲就开始走下坡路了，咸丰、同治以后，昆曲基本上就退出了戏曲舞台。昆曲衰落的原因很多，其中最重要的是它逐渐脱离人民群众、脱离现实生活。清朝统治者对文化思想以及戏曲的控制也是重要原因之一。他们采用恩威并施的政策，即一方面怀柔利诱，使士大夫和文人死心踏地为清王朝服务；另一方面，采取高压政策，大兴文字狱，查禁具有进步思想的戏曲，对那些被诬为“诲淫”、“诲盗”、“有伤风化”的戏曲作者和表演者施以严刑峻法。这样做的结果，就使得一批毒害人民的剧目纷纷出现。如当时清朝统治者利用旧有传奇和杂剧改编或编演的《忠义璇图》、《升平宝筏》、《劝善金科》、《鼎峙春秋》、《表忠记》等。这些剧目是由最高统治者组织一些御用文人所编创的，其目的除用来点缀升平，祝颂喜庆，满足统治者的声色娱乐之外，更主要的是用来麻痹人民的斗志，对人民进行思想上的统治。还有，统治者对昆曲艺术创作制定所谓《钦定曲谱》之类，让作者、制曲者，率以旧式为法，也导致了昆曲艺术形式走向凝固，这也是昆曲衰微的原因之一。

在昆曲衰微的同时，以京剧为代表的地方大戏却得到了进一步的发展。在各种戏曲声腔广泛流布、不断繁衍融合的过程中，一些地方戏曲剧种逐渐走向成熟，如山西梆子、河北梆子、汉剧、湘剧、川剧、粤剧、闽剧等。它们地域性特点更加鲜明和稳定，艺术组织更趋完善和统一，表演技巧日趋完美和成熟，都于晚清先后发展成具有相当规模和定型化了的地方大戏。而汇合徽、汉二调并集其他声腔之长、于清宣宗道光后期（1840—1850 年之间）才形成的京剧却后来居上，其发展速度、规模和成就尤为突出。百余年来，京剧遍及全国，已成为在我国传统戏曲中剧目最丰富、表演最精细、流行最广泛、观众最普遍、影响最深远、最具代表性的地方大戏剧种。

京剧是在清代地方戏高度繁荣的基础上产生的。它的形式，经历了孕育、发展、成熟三个阶段。

京剧的前身是徽剧。京剧的孕育，是从徽班进京带来二簧腔开始的。清初，京师梨园最为盛行的是昆腔和京腔。到了乾隆年间，这一情况发生了变化，各地方戏曲借着为乾隆和皇太后祝寿之名，竞相进京献艺。因剧种繁多，

为正名起见，将各剧种分成“雅”、“花”两部——昆曲为“雅部”，昆曲以外的所有地方戏为“花部”，又称“乱弹”。乾隆四十四年（1779），秦腔演员魏长生自川入都，以《滚楼》一剧名震京师，压倒了昆腔和京腔，乾隆四十七年（1782），清朝统治者以魏长生的表演“亵词秽语”、“无非科诨海淫之状”而下令禁演，秦腔受到压抑。乾隆五十五年（1790）秋，为庆祝高宗（弘历）80寿诞，各地有名的戏班均被征召晋京演戏庆祝。浙江盐务大臣伍拉纳征集了在南方久享盛名的“三庆徽班”（系由在扬州的安徽籍盐商江鹤亭组织）由名旦高郎亭率领入都进行祝寿演出。这是徽班第一次进京。三庆班进京后，博采众长，从京秦二腔和其他兄弟剧种吸收营养，艺术日趋成熟。后秦腔禁演，一些演员被迫脱离秦腔而投入徽班以谋生计，形成徽秦合流的局面。尔后，继三庆班接踵而来的徽班有四喜、春台、和春班，合三庆班世称“四大徽班”。当时京师梨园大多为徽班所掌握。正如《梦华琐簿》所说：“戏庄演剧必徽班。戏园之大者，如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园，亦必以徽班为主。下此则徽班、小班、两班，相杂适均矣。”徽班占据北京主要的戏曲舞台，这是后来徽班所演戏曲逐渐发展成为京剧的关键所在。

清宣宗道光年间，汉调（又称楚调）艺人陆续进京搭徽班演唱，见于记载的有米应先、余三胜、王洪贵、李六、龙德云、董德善等。汉调以唱西皮为主，兼唱二簧，汉调演员来京搭徽班演戏，也就促进了徽汉合流，使徽班逐渐朝着以演皮簧戏的方向发展，为京剧的正式诞生打下了良好的基础。

徽汉二腔合流后，又经过一段时间发展，大约于道光后期，即1840至1850年之间，京师梨园又出现了一番新的气象，即领班的主要演员的行当有所改变，由以前的旦角为主转变以生角为主。当时有名的三庆、四喜、春台、和春、嵩祝、新兴、金钰、大景和各班，其主要演员均由旦角一变而为生角，演出剧目亦随之改为以老生为主，大都是唱功戏或唱做并重的戏。由于角色的变化，徽班所唱声腔，也由过去的诸腔杂奏转为以西皮、二簧为主，也就是被称为“新声”的“皮簧戏”。在唱念语音上，除保留某些楚音外，主要用北京语音演唱。此时皮簧戏的唱腔表演已很有特色，不仅出现了二簧反调和西皮反调，而且各种板式也日益完备，较之前期徽班演出的皮簧有明显的发展和丰富。当时，程长庚、张二奎、余三胜被誉为“老生三杰”，形成了徽派、京派和汉派，鼎足而立，争胜舞台，故有“三鼎甲”之称。

程长庚（1811—1880），名椿，一名闻澥，字玉珊（又作玉山），安徽潜山人。成名后寓四箴堂，故又有“四箴堂”之称。自幼入徽班坐科，工皮簧老生，对十行角色——生、旦、净、末、丑、副、外、杂、武、流都能演出。长期主持三庆班并任头牌演员，咸丰、同治年间兼任精忠庙第一任庙首，直至逝世，是第一个以徽剧演员总管京师梨园的领袖人物，人们称赞他为“伶圣”和“徽班领袖，京剧鼻祖”。他演戏极为认真，善于兼收并蓄，艺术上融徽调、汉调、秦腔、昆腔于一炉，对京剧的形成和发展有重要贡献。他的嗓音宏亮、浑厚，字正腔圆，乱弹唱乙字调，穿石裂云，余音绕梁，“真有天风海涛，金钟大镛，莫能拟其所到之概”；“高亢之中，又别具沉雄之致。视他伶之徒唱高调，听之索然无韵者，殆有霄壤之殊。”当时北京有“乱弹

---

天涛：《梨园旧话》。

天涛：《梨园旧话》。



巨擘属长庚，字谱昆山鉴别精”的诗句赞誉他。陈澹然《异伶传》记载他演《文昭关》一剧，有“长庚忽出为伍胥，冠剑雄豪，音节慷慨，奇侠之气，千载若神。座客数百人，皆大惊起立，狂叫动天”的赞词，可见他艺术造诣的高深。作为掌班，他治理有方，班规严整，并能以身作则，曾为维护本班全体利益，坚拒由其单独在堂会演出而负枷不屈，故在当时戏曲界威望很高。他还热心培养后辈，谭鑫培、孙菊仙、汪桂芳均得其教益。晚年创办四箴堂科班，培养出了陈德霖、钱金福、张淇林等著名京剧演员。

张二奎（1814—1864），原名士元，号子英，北京人。自幼爱好戏曲，常以票友身份在和春班客串演出，后“下海”先后成为和春班、四喜班的主演和主持。张二奎生得英姿伟岸，气度不凡，举止庄重，“嗓音宏亮，行腔不喜曲折，而字字坚实，颠簸不破”，最适合扮演帝王之类的“王帽戏”。相传他演《打金枝》出场唱“景阳钟三响把王催”的“催”字，破口而出，声震屋瓦，时人以诗咏赞：“春台一句‘把王催’，三庆长庚也皱眉。怜他四喜余三胜，《捉放》完时饶《碰碑》。”他演出的代表剧目有《打金枝》、《四郎探母》、《大登殿》、《金水桥》、《五雷阵》等。

余三胜（1802—1866），原名开龙，字起云。春台班头牌老生。在演唱上他将徽调、汉调相融合，又吸收了昆曲、梆子的长处，并将青衣小腔揉进老生唱腔之中，创造出一种旋律丰富，抑扬婉转的“花腔”。在唱念语音上，将“湖广韵”揉进北京音，念白清晰动听，促进了京剧语言风格的形成。以后，谭鑫培学余的唱法，加以发扬光大，开创了京剧的新局面。

京剧在道光末年初步形成后，中经咸丰、同治两朝的进一步发展，到光绪年间已达到鼎盛时期，进入到成熟阶段。当然，这 and 北京社会的相对安定和清代统治者的偏好、提倡有着密切的关系。咸丰十年（1860），英法联军攻陷北京，文宗（咸丰）避祸热河（今承德市），传旨昇平署内外人等随至行在；同年11月，又征召民间艺人若干到热河当差。光绪九年（1883），为预办皇太后五旬寿诞，再次召征民籍艺人入宫，除应承演戏外，并传授太监剧艺。其后每年挑选人数例有增加，及至光绪三十四年（1908），慈禧逝世，宫中民籍教习已达89人，几乎将当时北京的所有名角网罗殆尽，可见清代最高统治者对京剧喜爱所达到的程度。

这一时期，演出团体增多，演出活动频繁，仅北京市内就有京剧职业戏班50余家；随着戏班增多和演出活动的兴盛，推动了营业性戏园的发展，当时北京九门繁华地区戏园遍布，不下40余处；此时，社会各阶层民众对京剧几乎达到“满城争看”的程度，拥有大量观众和业余爱好者，票友的活动场所和团体——票房也随之增多；京剧轰动京师后，全国各地纷纷邀请京班前去演出，使京剧迅速向外地流布，产生了深广的影响，京剧演员艺术日趋完美，名角辈出，有些著名演员除在“私寓”演出外，还出现许多培养演员的科班。以上各点，从不同方面说明了京剧已经走向成熟阶段。

光绪初年，画家沈容圃为他所喜爱的京戏演员作了一幅写生画，名为《同光名伶十三绝》。这十三人是：老生程长庚、卢胜奎、张胜奎、杨月楼，武生谭鑫培，小生徐小香，旦角时小福、梅巧玲、余紫云、朱莲芬，老旦郝兰曲，丑角刘赶三、杨鸣五。这不过是部分地反映了同治、光绪年间京剧极盛

---

芝兰室主人：《都门竹枝词》。

见《清代声色志》。

时期著名演员的阵营，其中还有一些是道光、咸丰年间就已成名的老一代演员。此外，未列上名的还有名冠一时的胡喜禄、王九龄、郑秀兰、黄三雄、徐宝成、钱宝峰、刘永春以及老生汪桂芬、孙菊仙、张三元；武生俞菊生、黄月山、杨隆寿、姚增禄；旦角常子和、田际云、余玉琴、陈德霖、王瑶卿；净角何桂山、黄润甫、金秀山、穆凤山；老旦熊连喜、谢宝云、龚云甫；丑角罗百岁、王长林、肖长华等。其中最杰出的是被称为“老生后三杰”或“小三鼎”的谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙。

谭鑫培（1847—1917），本名金福，又名望重，湖北江夏（今武昌）人。因其父谭志道有“叫天儿”之称，故他亦有“小叫天”艺名。享名后寓“英秀堂”，人又以英秀称之。幼年随父到北京，入小金奎科班学文武老生，出科后搭永胜奎班。早年因变声期倒呛，改演武生，曾在京东一带农村演出。返京后搭三庆班，演武生兼武丑，为班主程长庚所器重，收为义子。25岁以后唱老生。光绪六年（1880）转入四喜班，后自组同春班，时年四十，已享盛名，光绪十六年（1890），被清宫选入演戏机构升平署外学民籍教习，改名金培。此时专演老生。他博采众长，对前辈名家的一腔一调、一招一式，无不悉心琢磨，融汇贯通，深刻领会，大胆对老生唱腔进行改革，创造轻快流利、细腻婉转，富于韵味的新腔，人称“谭腔”。每次演出，必轰动北京，出现了“满城争说叫天儿”的盛况。他的唱腔在北京大街小巷到处流传，当时有“无腔不学谭”的说法。其后多次去上海演出，也深受观众欢迎，人以“伶界大王”称之，梁启超曾有“四海一人谭鑫培，声名卅载轰如雷”的赞誉诗句。谭鑫培吸收湖广音掺以中州韵和北京语音，对京剧语音进一步作了规范，统一了京剧的语音。他讲究做功身段，能打破角色界限，兼擅唱、念、做、打，可称得上是“文武昆乱不挡”的全才。他能演的剧目很多，有百余出，塑造了众多的艺术形象。他在塑造人物时，不仅注意形象的真，而且讲究艺术的美，表现了鲜明的艺术个性与艺术特色。谭鑫培以他多方面的艺术成就，在京剧表演艺术上独树一帜，对京剧艺术的发展和成熟产生了深远的影响，在京剧史上起到了继往开来的作用。

汪桂芳（1860—1906），名谦，字艳秋，号美仙，小名惠成。湖北汉川人，生于北京。9岁入陈兰笙的春茂堂习老生兼老旦，12岁起在三庆、四喜班实习演出，18岁满师，因倒嗓而改任场面，为程长庚操琴。光绪六年（1880）嗓音恢复，搭春台班唱老生，随即成名。他师宗程派而又有所革新变化，有“长庚再世”之誉。光绪二十八年（1902）被清宫选入升平署外学，时常应召进内廷演出。他嗓音高亢宽宏，中气充足，行腔朴素无华，并以“脑后音”和“嘎音”取胜，俏中有险。唱腔激扬慷慨，强劲沉郁，极善表达壮烈悲愤的情感，有“虎啸龙吟”之喻，独成一派，世称“汪派”。代表剧目有《文昭关》、《战长沙》、《取帅印》、《龙虎斗》、《天水关》等。汪刚直不阿，晚年生活潦倒，笃信佛教，常披发，着头陀装，自号“德心大师”。汪派难学，传人有王凤卿等。

孙菊仙（1841—1931），名濂，又名学年，号宝成，天津人。武举出身，曾在清军中任职，参加过镇压农民起义运动，获“三品衔”。自幼爱好京剧，是上海著名的“票友”，经常参加各班社演出。36岁后投师程长庚，成为专业演员。成名后到天津演出，天津观众称他为“老乡亲”，后传开成为艺名。他先后搭嵩祝成、三庆、四喜、天庆等班演唱。王九龄辞世后，接掌四喜班。光绪十二年（1886）被清宫选入升平署外学，孙长于唱功，嗓音宏亮沉重，

气力充沛，宽窄高低、大小粗细运用自如；讲究气口运用、音色变化和抑扬顿挫，特别是煞尾音处理，往往倾喉一放，有独特风格；行腔不求花巧，以简朴取胜。在表演上常突破京剧固有程式，一些身段动作更接近于生活，神态逼真，在表演上独树一帜，人称“孙派”。代表剧目有《三娘教子》、《完璧归赵》、《骂杨广》、《逍遥津》、《鱼肠剑》、《四进士》、《胭粉计》等。孙派唱法，嗓音要求较高，传人不多，唯双阁亭、时慧宝较为突出。

到了清代末期，京剧传到上海，并随着资本主义经济输入内地，逐渐流布到武汉、青岛、沈阳、长沙、西安等地，成了全国性的大剧种。以后，进而传播到海外华人社会，在国际艺坛上享有崇高声誉。京剧和国画、中医同被誉为“中国三大国粹”，为国内外人士所公认。

京剧在清末逐步形成并走向成熟，其主要原因是：

其一，相对安定的社会环境。1840年以来，虽然全国许多地方爆发了大规模农民起义和遭到帝国主义列强的侵扰，但京剧长期活动于政治、经济、文化的中心北京和新兴的商业城市上海、天津等地，社会相对安定，生活秩序正常，经济上也一派繁荣景象，这是其他地方剧种所不具备的，从而为京剧的正常演出和培训演员提供了稳定的社会环境和条件。

其二，清代统治者对京剧的偏爱和大力提倡，已如前述。清代统治者还在宫内设立升平署，负责征召民间京剧艺人入宫承位，对称意者每赏赐顶戴以示笼络，选著名京剧演员为教习，向太监传授技艺，从而大大提高了京剧的社会地位。

其三，最主要的是，京剧善于博采众长，继承了宋、元、明三个朝代以来所积累的大批剧目，又汲取了昆、弋、徽、汉、梆等剧种艺术的特长，使之在音乐、舞美、表演等方面更加丰富多彩，这是因为京剧兼收并蓄，为我所用的艺术优势，使之具备了集大成的有利条件。

其四，京剧剧本通俗易懂，唱词多为民间常用的七字句或十字句，具有雅俗共赏、“无往不适”的特点；剧情精炼紧凑，能在较短时间内表演一个完整的故事；唱腔、音乐高昂、爽朗，能表现各种复杂的感情变化。

上述四点，就是京剧之所以能够在晚清形成并蓬勃发展的重要原因。

## 2. 地方小戏的兴盛及其艺术特色

据《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷所附《中国戏曲剧种表》统计，在全部317种戏曲剧种中，形成于清代的地方戏曲剧种有200种上下。从时间上看，又可以1840年为限划分为前后两期，后期约110种。这些新兴的戏曲剧种，少数为地方大戏，绝大部分则是地方小戏。由于各种原因，地方小戏的名称既无规范，形态也不稳定，或称腔，或称调，或称歌，或称戏；或按地名称，或以伴奏乐器命名，也有因腔调或演唱特点而命名的；其间常有名异而实同，或名同而实异的情况。然而，地方小戏来自民间，贴近生活，新奇叠出，争奇斗艳，具有浓郁的乡土色彩和鲜明的艺术特色，为古老的中国戏曲注入了新鲜血液，显示了旺盛的生命力。

晚清相继出现的这些地方小戏，它们与早期的那些地方戏曲一样，同样源于各地民间的歌舞说唱艺术，并汲取姊妹剧种的营养充实、丰富自己，大都经历了一个由农村进入城市，由业余走向职业化（其中有些地方小戏始终只是业余演出）、由不稳定到逐步定型化的发展历程。但由于它们所处时

代背景和社会环境不同，这些新兴地方小戏的发展历程又有着自己鲜明的特点。1840年以来，中国陷为半封建半殖民地社会，帝国主义武力入侵和经济掠夺的结果，一方面是工商业城市的畸形繁荣，另一方面则是农村经济的日益贫困乃至破产，迫使大量贫苦农民（其中有许多就是身怀技艺的民间业余艺人）离乡背井、流入城市谋生，形成一股流量很大、流域很广的游民群。因此，与乾隆、嘉庆年间地方戏的流布主要依随各地商帮活动向大城市云集的情况不同，这时地方小戏主要是混杂在这些游民群里面面向城市盲目流汇。进城后，又因当时各地城市大都有了比较成熟的地方剧种在活动，新兴地方小戏的各艺人便常常只能以走街串巷、沿街卖唱或围地摊的形式来演出谋生；后来，进一步再组成“档子”、“小班”进入茶楼酒肆，应承私家堂会，然后才发展到在茶园、游艺场等一类小剧场作营业性演出。有时为了避免官方的查禁，还经常与地方大戏合班演出。正是在这种环境和条件下，它们吸收昆腔、梆子、皮黄以及文明戏的营养，逐渐发展成了独立成熟的新剧种。

新兴地方小戏以小为特点，角色不多，演出的形式小巧灵活。早期剧目大多是一些丑、旦“对子戏”，或一生、一旦、一丑的“三小戏”。主要表现了农民、手工业者、小商贩等乡镇中的小人物和日常生活事件，如《走西口》、《打猪草》、《借髭髯》、《卖杂货》、《王三打鸟》等。进城后借鉴地方大戏的经验，演出了一些人物较多，内容比较复杂的剧目，反映了比较广阔的社会生活。这些地方小戏的作品大都出自下层佚名作者之手，主要靠梨园抄本或艺人口传心授，刊刻付印的极少，因而很少有完整的剧本流传下来。地方小戏的思想、风格比较健康、纯朴，但在商业化倾向和小市民趣味影响下，有的也龌进了一些不健康的内容和表演。

限于篇幅，本书对这一时期兴起的方小戏不能一一叙述，仅择几种有代表性的介绍如下。

### （1）采茶戏

最初为茶农采茶时所唱的采茶歌，后与民间舞蹈相结合，形成为载歌载舞的采茶灯。每逢灯节或收茶季节，茶农常以这种形式即兴演出，一般均以采茶为内容，以茶篮为道具，故亦称“茶篮灯”。最早出现于赣南安远县九龙山茶区，继见于赣东铅山、弋阳一带，之后很快在江西全省流布，并传播到鄂、皖、粤、闽部分地区。形成于清末的采茶戏有杭州采茶戏、吉安采茶戏、景德镇采茶戏、九江采茶戏、南昌采茶戏、宁都采茶戏、武宁采茶戏、萍乡采茶戏和福建三角戏、粤北采茶戏等，其中湖北黄梅采茶戏传至安徽而发展成为黄梅戏。

早期采茶戏擅演轻松活泼的喜剧，只有三个角色（二旦、一丑，后发展成小旦、小生、小丑三行），故又称“三脚班”。丑角常模拟猴、猫、鸟等禽兽动作，丑的“矮子脚”、旦的“扇子花”均有特色。唱腔曲调分灯腔、茶腔、路调、杂调四类，以茶腔为主，弦乐伴奏。流传到各地后，吸收了当地的民间艺术和各种地方戏曲的剧目、唱腔和表演形式，衍变为各具特色的多种采茶戏。其中景德镇采茶戏系由湖北黄梅采茶戏流入后衍变而成，剧目、唱腔均近似黄梅采茶戏，表演上曾受饶河戏影响；萍乡采茶戏因地域接近湘东，故受湖南花鼓戏影响较大。采茶戏以反映下层人民的日常生活和劳动为主要内容，具有浓郁的生活气息和地方特色，虽遭清政府屡次禁演，却仍以顽强的生命力活跃于广大农村。由于它善于汲取各种民间舞蹈和地方戏的优

长，感为了流行于江西全境和江南一些地区的地方小戏，代表剧目有《茶童戏主》、《三姊妹观灯》、《拷打红梅》、《小和尚锄茶》等。

## （2）花鼓戏

清代中叶在两湖民俗小调和民间歌舞的基础上接受其他戏曲的影响而形成。清嘉庆二十三年（1818）刊行的《浏阳县志》记述元宵节玩龙灯的情况时说：“又以童子装丑旦剧唱，金鼓喧阗，自初旬起至是夜止。”说明一旦一丑的花鼓戏——地花鼓业已形成。道光年间已有花鼓戏进入汉口的记载。同治元年（1862），杨恩寿在湖南永兴观看的花鼓戏中，已有书生、书僮、柳莺、柳莺婢四个角色，而且情节和表演都较生动，说明这时的花鼓戏已成为“三小”戏，且演出形式也具有一定规模。花鼓戏的形成一般经历了三个阶段：从演出形式和角色发展上看，可分为对子花鼓（二人戏）、“三小戏”和多行当的本戏；班社的演变，有草台班（半职业）、半台班（与当地地方大戏合演）以及专业班（四季班）的不同组合；声腔的形成与发展，则经历了民歌灯调、戏曲正调的形成和诸声腔合流而综合发展的成熟阶段。其后，花鼓戏流传到湘、鄂、皖、浙、贵、陕、粤广大地区，产生了许多支派。其中形成于清末的有：湖南长沙花鼓戏、衡阳花鼓戏、零陵花鼓戏、邵阳花鼓戏、岳阳花鼓戏、湖北东路花鼓戏（流行于湖北东部的麻城、圻春、罗田等地）、天沔花鼓戏（流行于湖北江汉平原）、随县花鼓戏、襄阳花鼓戏、远安花鼓戏、郧阳花鼓戏、广东乐昌花鼓戏、安徽淮北花鼓戏、皖南花鼓戏、陕西商洛花鼓戏等，它们与当地的民间乐曲、乐器、舞蹈和地方戏曲唱腔相融合而各具艺术特色。花鼓戏扎根在民间，以广大农村和小集镇为基地，后发展到以专业班社在大中城市常年演出，内容多以民间生活为主，表现生产劳动、男女爱情或家庭矛盾等题材，边歌边舞，艺术风格清纯朴实、明快活泼，行当仍以小丑、小旦、小生的表演最具特色，具有深厚的群众基础和浓郁的生活气息，代表剧目有：《刘海砍樵》、《打鸟》、《站花墙》、《酒醉花魁》、《讨学钱》、《孟姜女哭长城》等。

## （3）秧歌戏

秧歌，本是农民蒔秧时所唱的田歌或山歌，后借鉴、吸收民间舞蹈和梆子等戏曲的剧目、音乐、表演艺术而走向舞台演出，成为广泛流传于我国北方的重要地方小戏。秧歌原起源于南方种稻地区，清人翟灏《通俗编》说：“今又有秧歌，本馊妇所唱也《武林旧事》元夕舞队之‘农田乐’即此。江浙而杂扮诸色人跳舞，失其意。江北犹存旧风。”其实，这是由原始的秧歌向着秧歌剧的方向发展。清人让廉在《春明岁时琐记》中说：“秧歌以数人扮头陀、渔翁、樵夫、渔婆、公子等相，配以腰鼓手锣，足皆登竖木，谓之高脚秧歌。”这就是翟灏所说的“杂扮诸色人跳舞”，说明秧歌已发展到故事表演阶段。人们在唱秧歌时，扭动身子，或演故事，或与舞蹈、技艺、武术等相结合而衍变为高脚秧歌、地秧歌、武秧歌，成为农历正月举办“社火”时表演节目。有的地方将这种节期演出活动叫做“闹秧歌”。正是在闹秧歌的过程中，孕育、产生了秧歌戏。这就是由“二小”（小旦、小丑）或“三小”（小生、小旦、小丑）扮演人物，唱民间小曲，反映民间生活的“对对戏”和“三小戏”。其表演形式与采茶戏、花鼓戏极为相似，清中叶秧歌传入北方，梆子腔各剧种兴盛起来以后，晋、冀、陕等地的秧歌戏，吸收了当

地梆子戏的艺术精华，逐渐发展成拥有广大观众的地方戏曲剧种。而形成于清末的秧歌戏，大多以兴起或流行的地区命名，它们从唱腔结构体制上大致可分为三类：属于民歌组合的，有登台秧歌戏、汾孝秧歌戏、怀来秧歌戏、翼城秧歌戏、祁太秧歌戏、壶关秧歌戏、韩城秧歌戏、陕北秧歌戏等；属于民间组合与板式变化相结合的，有广灵秧歌戏，朔县秧歌戏，繁峙秧歌戏，蔚县秧歌戏等；属于板式变化的，有定县秧歌戏、襄武秧歌戏、泽州秧歌戏、隆尧秧歌戏等。从它们表演的剧目看，可分为两类：一种为小戏，俗称“耍耍戏”，如《王小赶脚》、《绣花灯》、《小姑贤》、《吕蒙正赶斋》等；一类为大戏，如《白蛇传》、《花亭会》、《芦花》、《日月图》等。其中定县秧歌戏、繁峙秧歌戏均属于大戏。秧歌戏流传到东北，在与东北民间小调、歌舞和莲花落等说唱艺术融合过程中，发展成为二人转，并逐渐形成拉场戏这样的民间小戏。

### 3. 少数民族戏曲的繁荣

我国是一个多民族的国家，我国的戏曲也是多民族的戏曲：不仅汉族有深厚的戏曲传统，而且许多少数民族也创造了自己独特的戏曲剧种。这一时期形成的少数民族戏曲主要为壮剧、傣剧、侗戏和布依戏等。它们是在本民族文化传统的基础上接受汉族戏曲艺术的影响而形成的。形成于晚清的少数民族戏曲，与汉族的戏曲艺术共同构成了中华民族璀灿夺目的传统戏曲艺术，在中国戏曲史上占有重要地位，是中华民族文明史的重要组成部分。下面，对形成于这一时期的少数民族戏曲分别论述如下：

#### （1）壮剧

壮剧是指流行于广西壮族自治区西部和云南东南部壮族聚居区的地方戏曲剧种，是在壮族民间文学、歌舞、说唱艺术的基础上发展形成的。清同治年间（1862—1874）已有演出，在其发展过程中，有的曾经受到汉族民间艺术和戏曲的影响，因方言、音乐、唱腔、表演风格和流行地区不同，一般分为广西南路壮剧、北路壮剧、壮族师公戏、云南富宁壮剧和广南壮剧。广西南路壮剧清末产生于德保的马隘，汉隆一带，所以又有马隘调或汉隆调之称，流行于使用壮族南部方言的靖西、德保、那坡、大新、天等、田东、田阳等县。因受提线木偶戏的影响，最初是演员在台上动作，戏师傅在后台代唱的“双簧”式表演，后发展成演员自己演唱。唱时常用“呀哈嗨”衬腔，故又称呀嗨戏，也称土戏。北路壮剧于同治、光绪年间产生于隆林、田林一带，是在当地民歌、唱诗和坐唱“板凳戏”的基础上，接受汉族戏曲影响发展而成，流行于使用壮族北部方言的田林、隆林、西林、百色、凌云、乐业等县。表演以唱为主，很少念白；角色没有严格的行当分工，小生、武将的表演有一定的程式；人物造型简单纯朴，化妆没有固定脸谱；主要伴奏乐器有马骨胡、葫芦胡，月琴等。壮族师公戏是在跳神仪式师公舞的基础上形成的，流行于广西河池、宜山、柳州、百色、南宁、来宾等地，也称壮师、调师、木脸戏。同治初年，贵县一带已有师公戏演唱。在妆扮上，最初是穿红衣戴木制面具，后改用纸面脸谱，辛亥革命前后才去掉面具，化妆表演，并有了戏装。云南富宁壮剧于清末在本民族民歌、小调、歌舞基础上接受汉族戏曲影响而形成，流行于今云南东南部文山壮族苗族自治州壮族支系土族聚居的富

宁县一带。按其所唱衬腔的不同，可分为“哎咿呀”、“哎的哟”、“乖嗨咧”、“伊嗨嗨”四类，前三类近于汉族的古典戏曲，后一类为载歌载舞的民间小调戏。云南广南壮剧原名沙剧，于清末在壮族支系沙族歌舞基础上受汉族戏曲影响而形成，流行于今云南文山壮族苗族自治州广南县一带。主要唱腔叫正调，女角起唱都带“快哥来”（意即哥快来）三字，男角起唱都带“依阿里”（意即妹在哪里）三字，明显带有壮族情歌风味。曲调灵活自由，可根据剧中人物情感需要加以变化发挥。伴奏乐器较为齐全，有胡琴、二胡、三弦、月琴等，打击乐器有脆鼓（竹制小鼓）、大鼓、铙锣、大锣、大小钹、大号等。壮剧主要是在壮族传统节日“陇瑞”（汉译为赶热闹集会之意）上演，每年1—4月，更多的是在2—3月间举行，持续3—5天，主要活动有物资交流、男女社交和文娱娱乐。演戏是必不可少的项目，而且是日以继夜地演出。

## （2）傣剧

傣剧产生于今云南省宣江县的盏西、干崖一带，是在傣族“冒小对唱”（由一人演唱发展到男女数人相对而坐集体对唱）、“耍白马”（由二人各骑纸扎白马，逢年过节到各家祝福的一种歌舞）、“银海”（在广场表演的一种赶牛扶犁的歌舞）等民间歌舞的基础上，受云南花灯影响，发展成带有一定情节、人物的“十二马”、“布屯腊”（犁田的老汉）等歌舞或歌舞小戏，吸收滇剧、京剧的剧目、表演、打击乐，于清末逐渐形成的比较完整的戏曲形式，流行于云南的盈江、潞西、梁河、莲山、陇川、瑞丽、保山、腾冲、龙陵等县的傣族聚居区。辛亥革命前，干崖土司集中民间艺人和知识分子30余人组成第一个傣剧专业戏班。唱腔以傣族民歌、民间歌舞曲和宗教叙事歌曲演变而成的“戏调”为主，以后又演变出小生腔、老生腔、草王腔（净腔）和女悲腔。演唱为徒歌形式，没有念白。唱词大都分上下句，长短不拘。传统傣剧只用打击乐伴奏，多由堂鼓（领奏乐器）、大锣、大钹、碗锣等组成，也有采用滇剧打击乐和象脚鼓、铙锣等傣族民间乐器混合组成。传统剧目有《帕罕》、《千瓣莲花》、《红莲宝》、《阿暖海东》《郎金布》、《七姊妹》、《三圣归天》、《大闹蟠桃会》等。

## （3）侗戏

最早形成于贵州的黎平、榕江、从江一带，后流传到广西的三江和湖南的通道等侗族聚住地区。是在侗族民间说唱艺术“嘎锦”（叙事诗）和“嘎琵琶”（琵琶歌）、“摆古”的基础上接受汉族戏曲的影响，于清末形成。最初仅为两人坐唱，后发展成走唱。以唱为主，念白很少，表演动作也不多。角色虽有生旦之分，但并未形成定型的行当，一般是根据剧中人物的需要来分配演员。只有小丑专演糊涂虫、小坏蛋、小狗腿子之类的人物，走路时蹦蹦跳跳，动作滑稽可笑，不论从左从右出台，都得向里跳，称之为“跳丑脚”，表演上颇有特色。唱腔一般为上下句结构，中间都有过门。演员每唱完一句，都要在过门中与另一演员互走“字”，交换位置，回到台中靠后方端坐的“掌本”戏师面前，听取提示的唱词，然后再到台前演唱。遇有三人以上在场时，只有对唱的两人在过门中互走“字”，其余的人原地不动。侗戏的主要曲调有平板和哀腔。在有些剧目中，花旦或丑还常采用侗歌、汉族民间曲调等。主奏乐器为二胡，还有牛腿琴、月琴、琵琶、低胡、扬琴等。打击乐器有大锣、

小锣、钹、边鼓、小镲、铃等，但只在开台、催场和角色上下场以及唱“哟嗬”时使用。代表剧目有《珠朗娘美》、《门龙绍女》、《三郎五妹》、《梅良玉》、《凤娇李旦》等。

#### （4）布依戏

布依戏于清末产生于贵州省西南兴义、安龙、册亨一带布依族聚居区，流行于贵州省黔南、黔西南布依族自治州及盘江流域红水河布依族居住地，是在布依族的乐曲、八音坐弹、板凳戏、土戏布依彩调等民间艺术的基础上，接受广西传入的壮剧和花灯的影响逐渐衍变而成。有的地方又称为地戏或土戏。剧目分正戏和杂戏两大类。正戏（念白用汉语，唱用布依语）多系汉族故事戏，如《琵琶记》、《玉堂春》、《柳荫记》、《送京妹》等；杂戏（念白和唱都用布依语）多系表演本民族传统的民间故事剧目，如《一女嫁多夫》、《下得海故事》、《四接亲》、《八月十五看花灯》等。一般由民间艺人按村寨组成业余戏班代代相传，每逢民族节日，搭台演唱，角色已有初步分工，在兴义一带分为小生、老生、大王、差官、小将、旦角等数种，在安龙、龙广一带分生、旦、净、末、丑等行。表演以唱为主，唱腔曲调系由八音坐弹发展而来，主要有正调、京调、翻演调、马倒铃、八谱调、反调、二簧、二六等。主要伴奏乐器有尖子胡琴（公琴、牛骨琴）和朴子胡琴（母琴、葫芦琴），配以笛、短箫、木叶、三弦、琵琶、月琴、小唢呐等。打击乐器有土锣、钹、鼓、木鱼、仓仓锣、小马锣等。在装扮上，演汉族故事戏时男角着类似汉戏服装，女角着本民族服装。演本民族故事戏时均着本民族古装。布依戏虽吸收了汉族戏曲某些表演程式，但仍具有本民族的艺术特色。

### 4. 与资产阶级政治运动相应适应的戏曲改良运动

19世纪末到20世纪初，适应资产阶级政治运动的需要，在中国戏曲史上，出现了由资产阶级代表人物所倡导、并得到戏曲艺人广泛响应、在全国范围内开展的、具有鲜明的近代色彩的戏曲改良运动。由于戏曲改良运动与资产阶级改良主义政治运动相配合，与“诗界革命”、“小说革命”、“新文体运动”相呼应，因而锋芒锐利，声势浩大，使近代后期的戏曲艺术呈现出崭新的面貌。文学史家阿英指出：“当时中国处于‘危急存亡之秋’。清廷腐朽，列强侵略，各国甚至提出‘瓜分’，日本也公然叫嚣‘吞并’，动魄惊心，有朝不保暮之势。于是爱国之士，奔走呼号，鼓吹革命，提倡民主，反对侵略，即在戏曲领域内，亦形成了宏大潮流，终于促进了辛亥革命的成功。”这是对晚清戏曲改良运动历史背景的科学概括。

这场戏曲改良运动，酝酿、发动于戊戌变法与辛亥革命之间，但早在太平天国时期就已露端倪。太平天国政府曾以上帝教义为宗旨，提出禁演“邪戏”，要求文艺作品“绝乎邪说淫词……以阐发乎新天新地之大观。”从那时开始，就有不少戏曲艺人直接投身于反帝反封建的政治斗争。最著名的为粤剧艺人李文茂。李直接投身于太平天国运动，曾任大成军陆路总管，并曾编演过反映广州人民抗英斗争的《三元里打番鬼》。同一时期，还有潮剧艺人演出《林则徐》、闽剧艺人演出《古田案》等反映现实斗争的新戏。这些

---

阿英：《<晚清文学丛钞·传奇戏剧卷>叙例》，中华书局1960年版。



活动，可看作是戏曲改良运动的先声。

晚清戏曲改良运动，是以上海为中心开展起来的。它包括理论宣传，创作实践和舞台艺术革新三方面的内容。

梁启超是小说、戏曲改良的最早提倡者之一。他一生写了许多关于小说、戏曲的文章，倡导小说、戏曲应与政治运动密切地联系起来，自觉地为资产阶级改良主义的政治运动服务。为此目的，他极端夸大小说、戏曲的作用，强调指出戏曲有“优于他体”的四个特点，故中国韵文“必以曲本为巨擘。”他还创作了《劫灰梦传奇》和《新罗马传奇》两部传奇剧本，发表过《班定远平西域》五幕粤剧剧本，实践自己的戏曲改良主张。尔后，自称为“无涯生”所著的《观戏记》一文在旧金山发行的《文兴日报》上发表，以热情有力的笔调呼唤着戏曲革新运动的到来。1904年，同盟会会员陈去病联合汪笑侬等于1904年9月共同创办了中国第一个戏剧刊物《二十世纪大舞台》，该刊《招股启并简章》说：

同人痛念时局沦胥，民智未迪，而下等社会尤如狮睡难醒，侧闻泰东西各文明国，其中人士注意开通风气者莫不以改良戏剧为急务，梨园子弟遇有心得，辄刊印新闻纸，报告全国，以故感化捷速，其效如响。吾国戏剧本是称善，幸改良之事兹又萌芽，若不创行报纸布告通国，则无以普及一般社会之国民，何足广收其效，此《二十世纪大舞台》丛报之所由发起也。

至于该刊办刊宗旨，在简章里说得更为明白，是“以改革恶俗、开通民智、提倡民族主义、唤起国家思想为唯一之目的”，为戏曲改良运动指明了前进的方法。柳亚子为《二十世纪大舞台》的主要撰稿人，他为该刊撰写了著名的“发刊词”，对戏曲改良运动的宗旨作了进一步的阐述，明确提出其根本目的在于唤醒中国民众的民族精神与革命精神，推翻清朝的腐朽统治。与之相呼应，陈去病先后发表了《论戏剧之有益》和《南唐伶工杨花飞别传》等文章，阐述了戏曲除有移风易俗的教化作用外，尤其强调戏曲的政治教育作用，鼓吹民族民主革命。该刊由于反清倾向过于明显，仅出两期即被清廷查禁。

此后，在《新民丛报》、《新小说》、《学报》上连续发表了一系列倡导戏曲改革的文章，如蒋观云的《中国之演剧界》、天僊生的《剧场之教育》、箸夫的《论开智普及之法首以改良戏本为先》、三爱（陈独秀）的《论戏曲》、无名氏的《论戏剧弹词之有关于地方自治》等。这些文章除论述戏曲改良运动的宗旨外，还涉及到以下问题：（1）强调戏曲艺术的社会教育意义及其在群众中的深远影响。如三爱在《论戏曲》中所说：“戏园者，实普天下人之大学堂也；优伶者，实普天下之大学教师也。”（2）要求尊重和提高戏曲演员的社会地位，建立新的演出团体。他们批驳了“以演戏为贱业，不许与常人平等”的封建观念，据历史考查，“戏曲原与古乐相通，”“亦非贱业”，当与“文人学士等同”。鼓励有志之士积极投身于组织新团体、培训新演员、创办新剧场的活动，以建立一支“灌以普通知识，激以爱国热诚，务使人格不以优伶自贱”的戏曲改良队伍。（3）批判旧有戏曲的思想内容和艺术形式，痛斥旧的戏曲“锢蔽智慧，阻遏进化”，反对演出那些具有封建毒素的神仙鬼怪戏、淫戏、富贵功名戏，对那些“陈陈相因，毫无新词”，“专演

---

引自《二十世纪大舞台》第一期。

三爱：《论戏曲》，见《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》。

箸夫：《论开智普及之法首以改良剧本为主》，见《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》。

前代时事，全不知当今情形，其于激发国民之精神，存乎古而遗乎今者”也不满意，同样应予改革。（4）重视通俗戏曲。对那些广泛流行、为群众喜闻乐见的通俗戏曲，应大力予以扶持和提倡。因为“梆子、二簧、西皮三种曲调，南北通行，已非一日，若声色俱佳，则更易感人矣。”“尤其是西皮、二簧均用官话，人皆能知之，故遂易感人矣。若云俚俗，此即使俚俗人知之。”

（5）提倡编演新戏改良剧目。主张“宜多新编有益风化之戏”，即多编多演反映民族危亡、宣扬民主爱国思想、激励民族精神的“壮剧快剧。”

以上戏曲改革主张，虽难免有偏颇之处，但就其主导方面看，始终贯穿着对封建保守思想和复古主义的批判精神，无疑是正确的，在戏曲改良实践活动中产生了积极的影响。

戏曲改良运动的兴起，吸引了大批知识分子参加新戏剧创作的实践，他们连同戏曲艺人一起，成为新戏剧创作的主力。据不完全统计，仅在当时报刊上发表的戏曲剧本就多达169个。若再加上各地戏班编演而未发表的剧本，其总数必定远远超过这个数字。这些剧本，多为资产阶级文人的创作，仍沿用早已过时的传奇、杂剧体制，严重脱离戏曲剧团的实际，虽然力求语言通俗易懂，以便雅俗共赏，终因无法演出，而成为案头读物。其中只有少量的采用皮簧、梆子、京剧、川剧等形式编写的剧本，和演员们自己动手编写的新剧，才适合舞台演出、数量仍颇可观。这些戏曲作品，从总体看，反帝、反清、爱国、革命的作品一直居于主导地位，它们表达了广大人民群众要求变革现实和“救亡图存”的共同呼声，洋溢着强烈的时代精神。它们直接或间接地与现实斗争相联系，或隐或现地宣传了资产阶级的政治主张和思想要求，不同程度地揭示了当时中国人民所肩负的历史使命，其人民性和进步意义是十分明显的。也有个别作品思想倾向比较复杂，甚至公开对抗革命，反对义和团运动，拥戴君主立宪，鼓吹改良主义，表现了落后甚至反动的一面。

真正将戏曲改良运动的影响扩大到全国并造成一定声势的，还是戏曲界自身响应该理论界的号召，在各地涌现的一批积极从事戏曲改良运动的团体和个人。19世纪末，上海已有时装戏的演出。1903年，京剧演员汪笑侬编演《党人碑》，借北宋书生谢琼仙醉后怒斥蔡京、高俅等权臣把持朝政，倒行逆施，矛头直指戊戌政权中的顽固派。次年，汪笑侬又编演了新戏《波兰亡国惨》、《桃花扇》、《缕金箱》等一批新戏。1905年，周孝怀在四川成都主持设立了戏曲改良公会，以“改良戏曲，辅助教育”为宗旨，领导川剧改良运动，集资修建了新式戏园悦来茶园，先后演出了川剧《审吉平》、《活捉王魁》、《三尽忠》、《弦高犒师》等。1908年，由潘月樵和夏月珊、夏月润兄弟合资兴建的上海新舞台，是上海第一座具有近代设备的剧场，编演了《新茶花》、《黑籍冤魂》、《越南亡国惨》、《潘烈士投海》等大批改良京剧。此外，田际云及其创办的玉成班和杨韵谱及其创办的奎德社（以上河北梆子），李桐轩、孙仁玉及其创办的易俗社（陕西秦腔），康子林、杨素兰及其主持的

---

箸夫：《论开智普及之法首以改良剧本为主》，见《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》。

三爱：《论戏曲》。

柳亚子：《二十世纪大舞台·发刊词》。

据赵晋辑录的《戊戌变法前后至辛亥革命报刊发表的戏曲剧本编年》，《戏曲研究》第6辑，文化艺术出版社1982年7月版。

三庆会（川剧），成兆才及其首创的警世戏社（评剧），广东为数众多，影响远及海外的粤剧“志士班”等，这些团体或个人与政界人士有一定联系，或本人就直接参与当时的政治斗争，对开展戏曲改良运动有明确的宗旨，他们中的主要成员，又都是颇有造诣的戏曲艺术家或作家，对戏曲改良的理论身体力行，组织演出了有爱国、革命思想的各种戏曲剧目。如《新华梦》、《武昌光复记》、《孙文起义》等，在戏曲文学、表演艺术、舞台装置、绘景、灯光、化妆等方面也进行了大胆改革，因而具有较强的艺术生命力和社会宣传效果。有的还设置了专为研究戏曲艺术改良、整理编撰改良新戏和培育青年演员的部门，有力地推动了戏曲改良运动的进展。

戏曲改良运动的结果是随着它所依附的资产阶级革命运动的失败而同样以失败告终。然而就其本质来说，是为了解决戏曲如何适应时代的需求的这一根本问题，这是戏曲发展所面临的历史任务。毫无疑问，大方向是正确的。由于中国资产阶级政治上的软弱，脱离群众，脱离实践；在北洋军阀的统治下，政治上复辟，文化上复古，迫使一些戏曲改良团体解体，使戏曲改良运动名存实亡。虽有少数进步艺人仍在继续撑持，终因得不到正确的思想领导，无法挽回其颓势。加之时间短暂，倡导者忽视戏曲艺术本身的规律，不少作品在艺术上还相当粗糙，在大的方面始终难以摆脱旧戏曲的樊篱，这也是失败的原因之一。然而，尽管如此，戏曲改良运动是功不可没的，其大胆探索的精神及其实践的经验也是十分可贵的，它对民国以后的戏曲发展产生过不可忽视的影响。

## 5. 曲艺的发展及其向现代曲艺的转化

1840年以后，随着帝国主义列强的军事侵略和经济侵略，对农民的剥削日益加剧，导致了太平天国、捻军和义和团运动的爆发，它们比过去的农民起义运动具有较强的民主思想和时代特征，必然对长久流传于民间的曲艺艺术在思想上产生影响。社会动乱使破产农民纷纷涌进通商口岸和沿海城市，逐渐形成了都市观众群，这些人的审美需要和审美情趣，也不能不影响到曲艺的发展。具体说来，大致有以下三种情况：

第一种情况是，清初形成的一些曲种，如子弟书、马头调和隔壁戏等，由于不能适应时代发展的需要和广大观众的审美需求，在曲艺由近代向现代的转化过程中，于清末已经衰败，至今已绝响舞台。

第二种情况是，一些古代曲种发展到清末，随着时代的发展不断创新，仍然具有旺盛的艺术生命力，如评话、弹词、渔鼓及各地小曲等，于清末民初转化为现代曲种，广泛流传于民间，至今拥有大量观众。

第三种情况是，适应时代的发展和观众的审美需求，产生了一些新的曲种，据《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》中《中国现代曲艺曲种表》的统计，在全部的345个曲种中，产生于清末的约有50种，其中如琴书、时调、相声、京韵大鼓、牌子曲等，经改革衍演为现代曲种，一直沿延至今，为广大观众所喜闻乐见。

各地曲艺曲种由乡村走向城市，由市镇走向大中城市，南北汇合交流，促进了相互间的吸收、借鉴，并结合本地的曲调而有新的发展变化，使说唱曲种日益繁荣兴盛。各地曲艺的兴盛和南北曲艺的交融，不但使一些曲种的表演艺术水平有较大提高，反过来又刺激了各地农村、乡镇曲艺活动更加广

泛地开展和传播。

### （1）鼓词与弹词

这两种曲艺形式，均由元明词话发展而成，主要流行于北方各省和江南部分地区。江南地区的鼓词如浙江温州鼓词和江苏扬州鼓词，由于方言关系偏守一隅，没有什么发展。北方鼓词则由于语音接近，便于艺人流动演唱和相互交流，发展得相当兴盛。鸦片战争以后，农村经济凋蔽，一些半职业化鼓词艺人流入城市，以说唱鼓书为生。他们根据市民阶层竟尚新声的爱好来改革曲词。当时曲艺界流传“南有何老凤，北有马三峰”之说，证明山东大鼓艺人何老凤和西河大鼓艺人马三峰同是晚清人，这两种鼓词在咸丰、同治年间就已形成。何老凤的嗓音宏亮，表演生动有趣，曲调粗犷纯朴，语言富有乡土气息，擅唱铁马金戈一类的中篇说唱书自，深受群众欢迎。马三峰在河北木板大鼓和弦子书的基础上改革曲调，用大三弦伴奏，吸收民歌、戏曲中的一些音乐语汇来丰富原有唱腔和创制新腔，发展了头板、二板、三板三种板式唱法，开创了西河大鼓这种曲艺形式；他本人的演唱泼辣奔族、风趣横生，人们戏赠绰号“马三疯子”。清末刘鹗在小说《老残游记》中描绘了白妞（王小玉）、黑妞在济南明湖居演唱梨花大鼓的盛况，叹为观止。鳧道人在《旧学齋笔记·红妆柳敬亭》中也写道：“光绪初年，历城有黑妞、白妞姊妹，能唱贾鳧西鼓词。尝奏拔于明湖居，倾动一时，有红妆柳敬亭之目。”

原作者并加按语说：“白妞一名小玉，《老残游记》摹写其歌唱时之状态，亦可谓曲尽其妙。”河间木板大鼓于1870年前后由华北、东北地区流于京、津，经著名艺人胡十、宋五、霍明亮在曲调上的改革创新，放弃乡土口音，改以北京语音声调来吐字发音，并吸收石韵书、马头调和京剧的一些唱法，创制新腔，为京韵大鼓的形成奠定了基础。

弹词发源于江苏苏州一带，流行于江南广大地区，可分为苏州弹词、扬州弹词、四明南词、长沙弹词、平胡调、木鱼歌等。在江南弹词曲种中，以苏州弹词最为兴盛。乾隆年间，出现弹词名家王周士，对振兴苏州弹词有重要贡献。嘉庆、道光以来，又先后出现过陈遇乾、毛菖佩、俞秀山、陆瑞亭、马如飞、赵湘舟、王石泉等名家，逐步积累了众多的书目，说表，弹唱艺术有所发展，出现了多种风格流派纷呈的局面。苏州弹词后期衍变为以演唱婚姻爱情、男女私情的故事为主，这可能与清末流入上海出现“女弹词”有关。王弢在《瀛余杂志》卷五说：

平话始于柳敬亭，然皆须眉男子为之。近时如曹春江、马如飞，皆其佼佼杰出者。道、咸以来，始尚女子，珠喉玉貌，脆管么弦，能令听者魂销。向时多在城中土地堂神殿，日午霏初，聊为消遣。徐月娥、汪雪卿皆以艳名噪一时。兵燹以后，皆在城外。推为此中翘楚者，则如袁云仙、吴素卿、朱幼香、俞翠娥、美丽卿，并皆佳妙……

苏州弹词在其形成、发展过程中，博采各种艺术之长，具有说、噓、弹、唱等艺术表现手段。其说表吸收、提炼丰富生动的群众语言，注意用词、用语的精确、形象，同时讲究语音、语气、语调的变化运用，结合不同书目，形成不同流派的说功。说表一般融合叙事与代言于一体，分为官白、私白、咕白、表白、衬白、托白等，既可表现人物的思想活动，内心独白和互相对话，

---

转引自阿英《从王小玉说到梨花大鼓》，载《曲艺》创刊号。

转引自倪钟之著《中国曲艺史》，春风文艺出版社1991年版，第383页。

又可以以说书人的口吻进行叙述、解释和评议。演出形式分为单档(一人)、双档(二人)和三档(三人)等数种。弹词唱篇一般为七字句式,有的酌加衬字、垫字,但讲究平仄格律,按苏州语音押韵。弹唱以三弦、琵琶为主要乐器,自弹自唱,又互相伴奏,烘托。还借鉴昆曲、京剧的表演手法,结合视听艺术的特点,即“说法中显身”的手法,运用嗓音变化和形体动作、面部表情等来创造各种角色。再加上时常穿插轻松诙谐的噱头,使苏州弹词成为一种具备理、味、趣、细、奇等特色的综合性说唱艺术。

流行于江苏扬州、镇江、南京一带的扬州弹词和流行于浙江宁波地区的四明南词,均属江南弹词系统的曲种,在清末也有所发展。扬州弹词在清代中叶以后发展为双档演出,增添了琵琶伴奏,其特点在当时是说多唱少,唱词只有叙述性的表唱,没有人物抒发感情的自唱和人物之间的对唱。四明南词曾是封建时代秀才、举人、富家子弟、衙府官员用来娱乐消遣的一种说唱形式,但也为广大劳动群众所喜爱。范祖述的《杭州遗风》中说:“南词说话古今书籍,编七字句,坐中开口弹弦子,打横者佐以洋琴。……每本四五回,有《芭蕉扇》、《三笑姻缘》之类,谓之‘南词’。皆言儿女之情,杂以市井俗谚。”四明南词清末传入广东,与当地曲调结合成为木鱼书,又称木鱼歌。

## (2) 评书与评话

评书与评话实质上无甚明显区别,均为继承古代说话艺术而形成的曲艺曲种,发展到清代,形成为两大系统——北方的评书和南方的评话。

北方评书以北京评书为主体,流行于北京和北方广大地区。相传第一代评书艺人为王鸿兴,所传弟子有“三臣”、“五亮”。“三臣”系指何良臣、邓光臣、安亮臣三人;“五亮”不详。尔后,评书艺术上日臻完善,逐渐流传到津、冀、辽、吉、黑等省市,产生了双厚坪、潘诚立、王杰魁、陈士和等影响较大的著名演员。其中双厚坪艺名双文星,能说剧目甚多,最擅长的是《封神榜》、《隋唐》、《济公传》等,听众誉为“双家书铺”。他说书细致深透,描摹人物形象传神,并善于在书中穿插机锋,嘲讽时事,使听者捧腹。双厚坪在清末被誉为“书评大王”,与“戏界大王”谭鑫培、“鼓界大王”刘宝全并称为“艺坛三绝”。北方评书除北京评书外,各地还出现了各种方言评书,在晚清也兴盛一时,但文字材料极缺。四川评书是独立于北方评书的另一大系统。今传《成都通览》中有图,标明为“说评书”,此书最初为清末宣统年间在成都通俗报首刊,据此可以认定四川评书当在清末即已形成。由于书路和表现手法的不同,四川评书有“清棚”和“雷棚”两大流派,还有熔“清”、“雷”于一炉,文武兼备的一派。四川评书不仅遍及四川城乡,且对云、贵、湘、鄂等省的评书、评话有着一定的影响。

南方评话以扬州评话和苏州评话为代表,其他还有南京评话、杭州评话以及在形式上略有不同的福州评话等。扬州评话在清初就形成“书词到处说《隋唐》,好汉英雄各一方”的局面。发展到清代中、晚期,影响日益深广。到咸丰、同治年间,说《三国》、《水浒》评话的艺人还形成了各自的流派。有以说《三国》而闻名的李国辉和蓝玉春。李自创书词,句句传神,威望很高,所传八个弟子,时称“八陵”;其中唐国华有“活孔明”之誉,为后者

康派《三国》的首创者。蓝玉春以声容壮阔、语言流畅见长，自成蓝派。说《水浒》的名家有邓光斗，能说全部《水浒》故事，以表演动作精彩著称，有“跳打水浒”之誉。苏州评话是用苏州方言讲故事的口头语言艺术，其语言由第一人称即说书人语言和第三人称即故事中人物语言两部分组成，而以前者为主。它形成晚于扬州评话，于清代中、末叶进入鼎盛时期。在咸丰之前，已成立了苏州评弹最早的行会组织光裕社。在咸丰、同治年间，苏州评话出现说《水浒》的名家姚士章，说《三国》的名家朱春华、夏锦峰、熊士良，说《岳传》的名家姜如山、陆少山，说《英烈》的名家林汉扬、许春祥等。

### （3）相声

相声是以说笑话或滑稽问答引起观众发笑的一种喜剧性曲艺艺术。它起源于京、津，主要流行于北方（解放后才流行到全国）。现代形式的相声，是在宋、元以来“象声”（像生、口技、隔壁戏）和笑话的基础上，广泛吸收口技、莲花落、把式、戏法儿、说书等艺术中的营养，融汇其他艺术的长处，于晚清时才形成的。内容也随着由活灵活现地摹拟人或物的各种形态、声音过渡到现代的“说、学、逗、唱”兼备的艺术。“说”指说笑话、故事、灯谜、绕口令；“学”指学人言、鸟语、市声、叫声；“逗”指插科打诨，抓眼逗趣；“唱”指唱太平歌词，戏曲小调。相声的主要特点是寓庄于谐，即运用轻松诙谐的形式表演严肃的主题。相声是笑的艺术，笑是演员和观众默契合作的产物。相声的笑主要来自“包袱儿”。所谓“包袱儿”，就是根据促使人们发笑的心理作用和艺术手法而组织起来的笑料。一段相声通常由“垫活儿”、“瓢把儿”、“活”、“底”几部分组成。所谓“底”，就是用以结束全段表演的“包袱儿”。相声表演方式分单口（一人独说）、对口（二人合说）、“群口”（三人以上合说）三种形式。在相声的形成过程中，贡献和影响较大的演员，主要有穷不怕（朱绍文）、万人迷（李佩亭）等。穷不怕的艺术活动在同治，光绪年间，是“对口”、“群口”相声的首创者。据近人张次溪编著的《天桥一览》记载：穷不怕“虽卖单春（说单口相声），而所唱所说者，全是别开生面……拆笔画，或释音义，或引古人，或引时事，结果必摔个硬包袱儿，令人拍案叫绝。”他多年在北京天桥卖艺，被列为“天桥八大怪”之首。万人迷是一位承前启后的相声艺人。他自幼随父（老万人迷）学艺，10岁拜恩绪学相声，15岁师徐有禄，并从桂先生学艺，博采众长，艺事大进。与师弟张德泉（张麻子）合作，以改编演出《大审案》、《洪洋洞》、《耍猴儿》等成名。后与马德禄、张寿臣合作，加工演出了《老老年》、《对对子》、《全德报》等。他的表演活路宽广、勇于革新，风格于冷隽、灵俏中见谐趣，为广大观众所称道。

## 九、中国书法

清代是中国书法史上一个重要的发展时期，被称为“书法复振”或“书道中兴”的一代，也是书法艺术的蜕变期。康有为认为：“国朝书法，凡有四变：康熙之世，专仿香光（董其昌）、乾隆之代，竞讲之昂（赵孟頫）；率更（欧阳洵）贵盛于嘉道之间；北碑萌芽于咸同之际。”康氏的看法大体上是符合清代书法因世推移的风尚的。到了清代晚期，书法突破了宋、元、明以来帖学的樊笼，碑学大兴，几乎独霸书法，特别是在篆书、隶书和北魏碑体书法方面的成就，几乎可以与唐代楷书、宋代行书、明代草书相媲美，形成了雄浑渊懿的书风。尤其是碑学书法家借古开今的精神和具有鲜明个性的书法创作，改变了书法衰微的状况，使得晚清书坛显得十分活跃，流派纷呈，为书法艺术的发展开拓了新的天地。与此同时，篆刻艺术大为兴盛，形成了篆刻发展史上的第二个高潮，它与同属于传统民族艺术的绘画、书法相映生辉。

### 1. 碑学的兴盛及其原因

清代中叶以前，帖学统治书坛近千年，书法艺术墨守陈规，逐渐为呆滞死板的馆阁体所束缚，失去了活力。就书法艺术本身而言，发展到清代中叶，可以说体系完备，达到了所谓“至大至博”的完满境界。书法要在新的形势下有新发展，就必须有所突破，有所创新，不能只是“守成”。到了雍正、乾隆时期，帖学由盛极而逐渐衰微，碑学风气渐开，涌现了一批碑学书法家，较著名的有金农、邓石如、伊秉绶等。发展到清代晚期，碑学在书坛上占据了主导地位，而碑学书法家并不排斥帖学，兼收并蓄，使之真、草、隶、篆诸体均各呈新意。此时，书法理论家阮元、包世臣、康有为等大力倡导碑学，在理论上鼓吹书法求变，对书法的衍变复兴，起到了推波助澜的作用。

阮元（1764—1849），字伯元，号云台，雷塘庵主，晚号怡性老人，擘经老人，江苏仪征人。乾隆五十四年（1789）进士，历官湖广、两广、云贵总督，体仁阁大学士，加太傅。阮元著有《南北书派论》和《北碑南帖论》两文。前文探索书法演变的源流和南北两派的分合兴衰，列举了诸多有成就的大书法家皆由北派而来的事实，打破了传统封闭的南派“书统说”。他说：“元、明书家，多为《阁帖》所囿，且若楔序之外，更无书法，岂不陋哉！”他对北碑则发出了由衷的赞美：“我朝乾隆、嘉庆间，元所见所藏北朝石碑，不下七、八十种。其尤佳者，……直是欧、褚师法所由来，岂有拙书哉？”后文明确提出尊碑的主张，认为书碑“必有波磔杂以隶意，古人遗法犹多有志，重隶故也。”若一味“惟帖是尚，字全变为真、行、草书，无复隶古遗意。”指出帖、碑各有所长，“短笺长卷，意态挥洒，则帖擅其长；界格方严，法书深刻，则碑据其胜。”他要求人们振拔流俗，宗汉、魏古法，学效碑学。阮元这两篇文章影响很大，无疑是提倡碑学的宣言，有力地推动了碑

---

康有为：《广艺舟双楫》卷二《体变第四》。

阮元：《擘经室集·南北书派论》。

同上。

阮元：《擘经室集·北碑南帖论》。

学的勃兴。

包世臣（1775—1855），字慎伯，号倦翁、小倦游阁外史，安徽泾县人。泾县古名安吴，世人多称其为“包安吴”。官江西新喻知县。包为邓石如的学生，早年学习唐、宋诸书法家，后又师法北朝碑刻，晚年倾心于王羲之、王献之父子。清人杨守敬《学书迩言》说：“慎白以侧锋为宗，所著《艺舟双楫》遂以风靡天下，然而自拟为右军后一人，未免自信太过。何子贞讥其不能平直自由，亦为过毁。”包氏一生孜孜于书法，所著《艺舟双楫》对中国近现代书坛影响很大，然其书法艺术的造诣远不如他在《艺舟双楫》中所取得的理论成就。《艺舟双楫》为包所著《安吴四种》之一，因论及作文、作书两艺，故名之为《艺舟双楫》。其中书论部分包括述书、历下笔谈、论书诗、清朝书品、答吴熙载及三子问等篇章。包氏一反清代书坛对赵孟頫、董其昌的偏爱，继阮元之后，大力提倡北碑，欲以“尊碑”为突破口进而开辟书法新途径，以达到改变唐以后书法风气的目的。他认为“北朝人书，落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕。万毫齐力，故能峻；五指齐力，故能涩。分隶相通之故，原不关乎迹象，长史之观于坦夫争道，东坡之喻以水上撑船，皆悟到此间也。”北朝书法的气势与深稳均体现为一种力量的美，而此种力量之美又可以归结为落笔之峻和行墨之涩。他还极力赞扬北碑那种非凡气势和力量蕴含的阳刚美：“北碑画势甚长，虽短如黍米，细如纤毫，而出入收放、俯仰向背、避就朝楫之法具备。起笔处顺入者无缺锋，逆入者无涨墨，每折必洁净，作点尤精深，是以雍容宽绰，无画不长。后人着意留笔，则驻锋折颖之处多外溢，未及备法而画已成。故举止匆遽，界恒苦促，画恒苦短，虽以平原雄杰，未免斯病。”“北碑字有定法，而出出自在，故多变态；唐人书无定势，而出之矜持，故行刻板。”他的基本思想就是“尊碑”而“卑唐”。在此基础上，包氏还将茂密雄强的阳刚之美具体落实到书法艺术的用笔、用墨、结字、章法等各个方面，提出了具有系统性质的“气满说”。前人论述书法艺术，要么偏重于精神内容，要么偏重于形式、技法，而包则觉察到了二者之间的必然联系，认为：书道妙在性情，能在形质，然性情得于心而难名，形质当于目而有据。说明他的书法理论已具有朴素的辩证观点，比前人大大前进了一步。

继阮元、包世臣之后，大力倡导“尊碑”、“学碑”并产生了深远影响的是康有为。他所著的《广艺舟双楫》，是清代一部极为重要的书法理论著作，问世后一再出版，对近、现代的书法艺术产生了深远的影响。

康有为（1858—1927），原名祖诒，字卓如，号长素、任公，又号饮冰室主人，广东南海人，世称“康南海”。康为近代资产阶级改良派领袖，1888—1898年间先后七次上书，要求光绪变法，1898年主持新政，史称“戊戌变法”，失败后逃往日本，后成为保皇派的主要人物。康有为所著《广艺舟双楫》，书名源自包世臣的《艺舟双楫》，可见他俩的理论观点有很多相同的地方。康有为极力赞颂包世臣提倡“学碑”的功绩：“泾县包氏，以精敏之资，当金石之盛，传完白之法，独得蕴奥，大启秘藏，著为《安吴论书》，表新碑，宣笔法；于是此学如日中天。迄于咸、同，碑学大播，三尺之童，十室之社，

---

包世臣：《艺舟双楫·历下笔谭》。

包世臣：《艺舟又辑·历下笔谭》。



莫不口北碑，写魏体，盖俗尚成矣。”他进一步将包的理论发扬光大，并提出了许多富有新意的独到看法。《广艺双舟楫》全书共6卷27篇。前有光绪十五年（1890）自叙。第1卷3篇，叙述书法的源流，倡导尊碑和购碑的常识；第2卷4篇，叙述各种书体的变迁和对秦汉碑刻的评论；第3卷5篇，为本书的中心，主要阐发重视南北朝和隋碑刻的理论，同时提出“卑唐”；第4卷7篇，主要论述南北朝碑刻的渊源流变，品评碑刻书法艺术的艺术性；第5卷4篇，叙述书法艺术的各种技法、技巧和自己学书的经验；第6卷4篇，叙述榜书、行草、干禄体的书法要领，最后一节为论书绝句。可见此书结构严谨，内容广泛，立论新颖，自成体系，是一部集大成的书法理论著作。本书继包世臣之说，进一步尊碑抑帖，对北魏各碑极为推重。他说：“今日所传诸帖，无论何家，无论何帖，大抵宋、明人重钩屡翻之本，各虽羲、献，面目全非，精神尤不待论。……流败既甚，师帖者绝不见工。物极必反，天理固然。道、光之后，碑学中兴，盖事势推迁，不能自己也。”“今日欲尊帖学，则翻之已坏，不得不尊碑；欲尚唐碑，则磨之已坏，不得不尊南北朝碑。尊之者，非以其古也：笔画完好，精神流露，易于临摹，一也；可以考隶楷之变，二也；可以考后世之源流，三也；唐言结构，宋尚意态，六朝碑各体毕备，四也；笔法舒长刻入，雄奇角出，迎接不暇，实为唐、宋之所无，五也。有是五者，不亦宜于尊乎？！”康氏的有些议论，不免过于偏激，但它总结了清代的碑学，详述书体变迁的轨迹，综论其优劣得失，其间不乏精辟见解；同时指出书坛长期在帖学统治下的种种弊端，企望从北朝碑刻中开辟一条新路，在蜕变中求发展，给书法艺术注入新的活力和生命。康有为对自己的主张身体力行，躬亲实践，他的书法深受北魏《石门铭》、《六十人造像》等的影响，从北魏碑刻中创出自家的精神风貌，气象雄伟，结构严密，体势宽博，纵横奇宕，淋漓浑洒，不大计较于点画笔墨，有一种“万夫不当之气”，表现了独特的风格。书迹有《赠犬养木堂》、《大同书成题词》、《万木草堂藏画目》、《游印度孟迈象岛佛道场》等。

这一时期还出现了一位名叫刘熙载的书法理论家，他对前代各家的书法理论兼收并蓄，加以改造利用，建构起了一个较完备的古典书法理论体系，对近、现代的书坛均产生过重大影响。

刘熙载（1813—1881），字伯简，号融斋，晚号寤崖子，江苏兴化人。道光二十四年（1844）进士，官至广东提学史，晚年在上海为龙门书院主讲。他所著《艺概》一书是我国近代一部重要的文艺理论和批评的著作。《书概》是《艺概》中的一部分，其他部分尚有《文概》、《诗概》、《赋概》、《词曲概》和《经义概》。《书概》作于同治十二年（1873），由245条组成，涉及西十分广泛，语言简括，在许多问题上有自己独到的见解，或较好地发挥了古人的看法。他根据儒家“诗言志”的艺术主张，提出了“书为画”、“书亦言志”的命题，强调书如其人。他说：“书，如也，如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”“笔情墨性，皆以其人之性情为本，是则理性情者，书之首务也。”将“写志”作为“书旨”，强调书法是书法家的学问、才气、志向的综合写照，是书法家人格力量的外化，将书品和人品有机

---

康有为：《广艺舟双楫》卷一《尊碑第二》。

同上。

刘熙载：《艺概·书概》。

地关联在一起，虽不是什么新的见解，但刘对此进行充分发挥，把“理性情”看成是从事书法艺术创作的首要之务，却是很有现实意义的。刘氏还认为“书当造乎自然”，同时师法古人，把“观物”与“观我”结合起来，“自我作古”、“自成一家”，从中可以窥见自我意识和主体精神的发扬光大。他在论气韵时，认为以士气为上，高韵深情，坚质浩气，缺一不可以为书。他提出书重用笔，认为凡书之所以传者，必以笔法之奇，而不是托体之古。关于书体，他说：“书凡两种：篆、分、正为一种，皆详而静者也；行、草为一种，皆简而动者也。”“他书法多于意，草书意多于法。故不善言草者，意法相害；善言草者，意法相成。”草书无定质，尤重笔力、筋节，观人于书，莫若观其行草。刘氏对书法流派的演变也作出了辩论分析，认为它们各有其长：“北书以骨胜，南书以韵胜。然北自有北之韵，南自有南之骨也。”“南书温雅，北书雄健。……然此只可以一得之士，若母群物而腹众才者，风气固不足以限之。”其看法较阮元的《南北书派论》，当更为客观和公允。

综观清代书法的发展历程，可以看到帖学和碑学的竞争和消长。碑学为什么在晚清得以兴盛呢？这是有其客观原因的：第一，清中叶以来，金石考据学大兴，清代文人为避免文祸，不少人走上金石考据的治学道路，造就了一批真才实学的专心研究文字的学者——书法艺术自美化文学开始，必然要以文学研究来突破，晚清重视篆、隶书法，讲究字字要有来历，文字学的成就为晚清书法的蜕变和碑学的兴起奠定了良好的基础，所以清代许多书法家同时又是金石学家。第二，随着金石考据的兴起，努力搜寻，致使大量碑刻出土，特别是汉、魏、南北朝、隋碑刻的不断出土，人们除了证经考史之助外，碑刻上文字也为书法艺术以楷书为突破口的蜕变提供了大量资料，使书法家的眼界顿为开阔。第三，篆刻艺术和文人画的发展，也为书法艺术的创新提供了条件，使之具有金石气和绘画情趣，所以晚清书法无论用笔、用墨，乃至章法，都有新的创造。

## 2. 著名书法家及其作品的艺术特色

晚清书法艺术的蜕变，碑学的兴盛，造就了一大批有成就的书法家。他们自觉地把篆、隶、楷、行、草各体技法的精华荟萃于一体，第一次把北碑的风格升华为楷书的主要表现形式，并把这种形式应用于楷书以外的行、草书法之中，改变了纯北魏书风的单独书法形式，用南方蕴藉含蓄的手法将北魏书法修饰成全新的上乘之作。同时，他们敢于向金石篆刻和文人画学习，借鉴其技法、技巧，使书法艺术本身具有金石气和绘画化倾向（姑且不论这种倾向是否正确），进一步将书、画、印“三绝”统一于一体。晚清书法家人才辈出，可以何绍基、张裕钊、赵之谦、翁同和、吴大澂、吴昌硕等人为代表。

何绍基（1799—1873），字子贞，号东洲居士，晚号蝮叟，湖南道州（今道县）人。道光十六年（1836）进士，为翰林院庶吉士，后授编修、国史馆提调，历任闽、贵、粤乡试副主考官。咸丰二年（1852），官迁四川学政。何对经学、文字学、金石、史地均有造诣，尤工书法。他早年学颜真卿，后

---

刘熙载：《艺概·书概》。

同上。

宗碑版，上自周、秦、两汉古籀篆，下至南北朝、隋、唐碑版，无所不习，尤得力于《礼器碑》、《张迁碑》和《张黑女志》，心摹手追，自成一派。60岁方始写篆、隶。他兼工篆、隶、楷、行四体，草书尤为突出。他的书法既取各家之长，又融各体之奇，其行草熔颜字、北朝碑刻、篆隶于一炉，恣肆而超脱，天真罄露；楷书取颜学结体的宽博而无疏阔之气，还掺入北碑及欧阳洵、欧阳通的险峻茂密的特点，力厚骨劲、端严遒丽；行书多参篆意，于纵横欹斜中见规矩，恣肆中透秀逸之气；隶书变化多奇，临汉碑取其一端，杂以他法，故能脱古而立新，古拙沉雄，有“数百年书法于斯一振”之誉；篆书中锋用笔，并能掺入隶意，而带行草笔势，亦自成一格，综观何绍基书法，正如《大百科全书·美术》卷一“何绍基条”所作评价：“早年秀润畅达，徘徊于颜真卿、李邕、王羲之和北朝碑刻之间，有一种清刚之气；中年渐趋老成，笔意纵逸超迈，时有颤笔，融厚有味；晚年人书俱老，已臻炉火纯青阶段，是清末碑学大家。”书迹有《杜甫咏马诗》、《陈恪勤生日诗稿》、《邓君墓志铭》、《封禅书册》、《临王羲之兰亭序》、《行书诗轴》等。

张裕钊（1823—1894），字廉卿，湖北武昌人。咸丰元年（1851）举人，官内阁中书，师事曾国藩，为“曾门四弟子”之一。张长于文字训诂之学，精诗文，尤善书法。他专以“尊碑”为法，习效北魏《张猛龙碑》、东魏《凝禅寺三级浮图碑》和清《淳于俭墓志》，更刻意于北魏《吊比干文》等，广被当时“尊碑”大家所盛誉。康有为认为张裕钊是当时集碑学之大成的人，对他的评价是：“其书高古浑穆，点画转折，皆绝痕迹，而意态遒峭特甚，其神韵皆晋、宋得意处，真能甄晋陶魏、孕宋、梁而育齐、隋，千年以来无与比。……吾得其书，审其落墨运笔：中笔必折，外墨必连；转必提顿，以方为圆；落笔含蓄，以圆为方；故为锐笔而实留，故为涨墨而实洁，乃大悟笔法。”清人马宗霍在《鬲岳楼笔谈》中说：“廉卿书劲洁清拔，信能化北碑为己用。饱墨沈光，精气内，自是咸、同间一家，然如南海康氏所称则未免过情之誉。”这种看法是正确的，康的推崇的确有过誉之处。张氏的书法，结体方整险峻，运笔含蓄内，字体外方内圆，开创了魏碑的新体，衍变至今成为“新魏体”。但其书法转折方硬，较少变化，是其不足之处。书迹有《千家文》、《南宮县学记》、《行书联》、《北魏大字帖》等。

赵之谦（1829—1884），初字益甫，号冷君，后改字叔、号悲庵，别号无闷、铁三、冷君、憨寮、梅庵，浙江会稽（今绍兴）人。咸丰举人，官鄞阳、奉新、南城知县。幼喜作字，读书过目成诵，但为人狂简放逸，孤愤诋世，嬉笑怒骂，皆成文章。其书法初学颜真卿，后受阮元、包世臣等人影响，改习北碑，对《张猛龙碑》、《郑文公碑》、《龙门造像》等尤为推崇。赵用“钩捺抵送、万毫齐力”之法作书，此法即中锋运笔，将笔毫平铺纸上，顺着下笔，起、收处皆露笔锋，显得草率自然，别具一格。他的行楷最为精美，出入北碑，加篆隶笔法，婉转圆通，自成一格，被称为“魏底颜面”；篆书受到邓石如的影响，融合三代金文和石刻，并掺以隶书和北碑笔意，运锋藏露相兼，字体方圆合度，突破了玉箸篆的格式；隶书则掺以楷法，用笔流畅，结体均匀，显得生动活泼，神采巧丽、古朴别致；其行草书能以北碑方峻之笔，写出流美自然的字体。书迹有《四体书册》、《五言联》、《方

---

《大百科全书·美术卷》卷一，中国大百科全书出版社1991年版，第299页。

康有为：《广艺舟双楫》卷五《述学二十三》。

笔魏碑帖》、《汜胜之书屏》等。

翁同和(1830—1904)，字叔平，号松禅，晚号瓶庵居士，江苏常州人。咸丰六年(1856)中状元，同治、光绪两朝皆为帝师，官至协办大学士，后以赞助光绪变法而罢职。他书法不拘一格，尤擅长楷、行书，有赵孟頫、董其昌的笔意，而掺以颜真卿的意韵，笔力雄健，苍劲老到，气魄足以继刘石庵。马宗霍在《霁岳楼笔谈》中说：“松禅早年由思白(董其昌)以窥襄阳(米芾)，中年由南园(钱澧)以攀鲁公(颜真卿)。归田以后，纵意所适，不受羁缚，亦时采北碑之华，遂自成家。然气息淳厚，堂宇宽博，要以得自鲁公者为多。”人收其与翁方纲同姓，称为小翁，书迹有《行为对联》、《苏轼瓶笙诗引》等。

吴大澂(1835—1902)，字清卿，号恒轩，晚年又号恪斋，江苏吴县(今苏州市)人。同治七年(1868)进士，累官至广东、湖南巡抚。他一生喜爱金石，并工诗文书画，尤擅长篆书。他开始学秦代小篆刻石，书法酷似李阳；后受扬沂孙启示，将小篆与金文相结合，并用这种方法书写《论语》、《孝经》和各种信札，大小参差，渊雅朴茂，在当时是一种创造。他的隶书横平竖直，亦取法汉碑。但也有人认为他的篆书过于拘谨，整齐有如算子，缺少笔墨意趣。书迹有《篆书诗轴》、《书说文部首》等。

吴昌硕是清末卓有成就的书法家。他的楷书初学颜真卿，后又学钟繇，进而习隶书，遍临《张迁碑》、《嵩山石刻》等汉碑。中年以后，博览众多金石原件与拓本，选择石鼓文为主要临摹对象，数十年潜心钻研，刻意求工，变横为纵，融合篆刻用笔，所作石鼓文凝炼遒劲，朴茂雄健，貌拙气酣，自出新意，风格独特，自成一派。正如符铸所说：吴昌硕以石鼓得名，其结体以左右上下参差取姿势，可谓自出新意，前无古人。要其过人处，为用笔遒劲，气息深厚。他60岁以后所书尤工，圆熟精悍，刚柔并济。晚年以篆隶笔法作草书，笔势奔腾，苍劲雄浑，不拘成法。书迹有《临石鼓文轴》、《篆书诗轴》等。

除上面介绍的六位著名书法家外，与他们相先后的书法家还有左宗棠、彭玉麟、吴熙载、杨沂孙、陈沆、朱次琦、李正华、张之洞、王闿运、杨守敬、沈曾植、郑文焯、曾熙、李瑞清等人。他们均各具特色、个性鲜明，以自己卓越的书法艺术使晚清书坛呈现出一派百花齐放的繁荣兴旺景象。

### 3. 篆刻的艺术成就

篆刻又称印章，或称治印，这种传统艺术是以书法(主要是篆书)为基础结合镌刻加工(包括雕、凿、铸)的艺术。明代中叶，篆刻已从实用品和书画艺术的附属品而发展成为一门独立的艺术。清代金石学盛行，以及金石文物的大量出土，不少学者致力于这些文物和古文字的搜集、研究、著述和传播，因而扩大了篆刻家的视野，形成了篆刻艺术发展的第二个高潮，出现了众多的流派和名家，使篆刻与书法这“文字艺术”的双璧进一步得以发扬光大，成了具有独特艺术风格的我国民族文化的珍贵遗产。

篆刻在清代大为兴盛，光耀艺坛，取得了很高的艺术成就。清初以程邃最为出色，成为皖派(又称歙派)的开创者；清代中叶篆刻进入兴盛时期，高凤翰、汪士慎、巴慰祖、董洵、吴唐等人的篆刻都能自出新意和富有个性。其中成就最高、影响最大的当属丁敬和邓石如，他们分别成为了浙派和皖派

(又称邓派)的创始人。浙派经后继者蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松等八人的继承和发扬,成为清代影响最大的篆刻流派。这八位篆刻家被称为西泠八家。传皖派之学者有包世臣、吴熙载、赵之谦、周启泰、程荃等人。清末的许多篆刻家,都曾受到皖派的影响。篆刻发展到晚清,印坛名家辈出,主要的代表人物为吴熙载、钱松、赵之廉、黄士陵、吴昌硕等,并形成了赵派、黟山派、吴派等新的篆刻流派。

吴熙载(1799—1870),原名廷飏,字让之,亦作攘之,别署让翁、晚学居士、方竹丈人等,江苏仪征(今扬州市)人。吴氏工四体书,篆、隶学邓石如,行、楷学包世臣;亦善画,其花卉学明代陈淳,浑朴潇洒,风韵绝俗;而他一生成就最大的是篆刻。他少时学汉印,继取法邓石如,笃信邓说“白文印用汉,朱文必用宋”的方法,驱刀如笔,圆转流利,善冲刀浅刻,刀刃披削,沉着稳健,比邓印有过之而无不及,发展了皖派。吴氏的篆刻刀法使转生动自如,前人形容其运刀如“神游太虚,若无其事”。章法安详稳健,严谨自然,充分表现出笔意。他的印章,在平稳中求意趣,凝炼流动,婀娜多姿,表现出端庄润雅的气度。他篆刻得邓石如的精髓,在浙派末流习气充满印坛的当时,将皖派中的邓派推向了新的境界,以至后世学邓派者往往以吴熙载为宗。吴氏一生刻印万余方,但多不刻边款,以至流传甚少。著有《师慎轩印谱》、《吴让之印谱》等。

钱松(1818—1860),原名松如,字叔盖,号耐青、铁庐,别号未道士,西郭外史,浙江钱塘(今杭州市)人。为“西泠八家”之一。他治印宗法秦汉,曾摹汉印二千方;兼法丁敬、蒋仁等,却能突破浙派藩篱,别开门户。作品由刻意经营入,以天真烂漫出,篆法简炼,方圆相济而有顿挫起伏,章法时出新意,刀法冲切结合,参以披削的手法,线条有丰富的变法,气韵浑厚古朴,苍劲茂秀,富有立体感。钱松的好友胡震,亦善画擅刻、篆刻方面因叹服钱松而受其熏陶颇深。著有《未虚室印谱》。

赵之谦,篆刻初学邓石如,继兼取浙、皖两派之法,溶之于一炉,后又以汉印为基础,以权量诏版、泉布镜铭文、砖瓦碑刻、封泥等入印,融汇于胸中,运用于腕下,自来自往,超然不群,独树一帜,别具新格,给篆刻艺术开创了“印外求印”的广阔道路。赵师邓而不为邓拘,法古而不为古樊,卓然自成一家——赵体。他刻印取材广泛,意境清新,在章法上善于取势,有的浑厚闲静,有的婀娜多姿。赵氏对印章的边款亦有新的创造,他的边跋,风神卓犖,气象万千。他还开创了阳文识款,有的采用刀刻魏书体和镌刻人物、山水、造像等图案,书、画刻相辅相成,别具意境。其中首创印侧镌刻画像,尤为人们所称道。著有《二金蝶堂印谱》。传赵氏之学者,有钱式、朱志复、赵时惺、易熹等人。

黄士陵(1849—1908),字牧甫,又作穆甫、穆父,号倦叟、黟山人,安徽黟县人。黄工书善画。篆刻早年师承邓石如,折服吴熙载,也受过赵之谦的启发。后致力金石学,以钟鼎、汉砖瓦文字和三代铜器文字入印,意境奇特,独具风格,自成一家,为黟山派鼻祖。篆法方圆相参,以方带圆,在构图上和处理印文若干笔画时,不作间架等分和平整划一的处理,而是平斜交叉,疏疏密密,离奇错落,甚得乱而不乱、不齐之齐、于无秩序中见秩序、多样统一之妙。他在平直的笔画中,时以险处求平衡,往往出人意表,感到异常新颖。在用力方面,刻白文印时往往从笔画外端进刀,或刀痕冲出笔划外端,险峻悍剽;刻朱文印时常不将笔画刻足,这样就增加了笔势的抑扬顿

挫。其篆刻总的风格是刚健雄奇，不事雕琢、平正朴实、寓拙于巧。由于黄士陵长期客居广州，对岭南篆刻家产生了很大影响。著有《黟山人黄牧甫印集》。传黄氏之学者有其子少牧和弟子李燦等。

吴昌硕是清末艺坛的巨擘，诗、书、画、印都有精深造诣。他是杭州西泠印社创办人之一，1913年当选为该社社长。其篆刻兼师丁敬、邓石如、吴熙载、赵之谦诸家，中年以后，摆脱各家影响，吸取秦汉玺印、封泥、古陶文的营养，又把石鼓文的笔意风采融入印中，使其印章字体结构既符合规范，绝无杜撰，又能千变万化，意趣横生。吴氏篆刻的主要特点是：将印文和印边合为一体，使印边切合所刻字体的字韵；朱文印和白文印的线条粗细很接近，不落古人朱细白粗的窠臼；立足于创新，而不是“食古不化”，虽是仿效，但都有自己的个性；运刀“粗头乱服”，而不鼓足劲头去追求力的表现，不逞过份的姿态以弄媚巧。他在《刻印长古》一诗中说：“今人但侈摹古昔，古昔以上诡所宗？诗文书画有真意，贵能深造求其通。”这就是他生平治印的经验总结。他擅长钝刀硬入，刀法冲切兼用。吴昌硕刻印极重章法，事前反复构思，先在纸上起稿，屡加修改，满意后摹印石上，奏刀时大胆迅速，一气呵成，不多加修饰。其作品草而不率，破而不碎，神完气足，古拙自然。大印茂密雄强，小印宽绰宏大。就如同中国画里有写意画派一样，吴氏的篆刻风格正是印坛上第一次出现的淋漓尽致的“泼墨大写意”，寓秀丽的意趣于苍劲古朴之中，被后人尊为吴派，对国内和日本的印坛都产生了很大影响。著有《吴苍石印谱》、《缶庐印存》等。传吴派之学的，有王个簃、费砚、赵石、陈师曾等。

