学校的理想装备
电子图书·学校专集
校园网上的最佳资源
世界中世纪艺术史
BOOK
内部资料 非卖品

内容提要

中世纪艺术史按照艺术发展的特点，主要是指公元 5 世纪至 15 世纪左右，即从西罗马帝国灭亡到文艺复兴之前的这段历史。

中世纪艺术具有复杂而丰富的内容，这是因为在这一时期里，世界众多的民族、国家和地区都处在变化和发展过程中。以往对于中世纪艺术的认识上存在一些偏见，视中世纪为“黑暗时代”、“野蛮时代”，这主要是指欧洲。但在世界范围内，在历经一千多年的艺术发展过程中，不同国家和民族都有自己的艺术创造和成就，特别是东方各国正处于历史、文化繁荣昌盛的顶峰。其实就以欧洲而言，中世纪艺术的独特魅力与价值，特别是它对浪漫主义运动以至现代艺术的启示与影响也正在被更多的人所重视。基于这样的认识，本书所涉及的内容不仅包括中世纪的欧洲艺术，同时也包括同一时期东方各国的艺术；在着重就造型艺术——建筑、雕刻、绘画、工艺美术进行分析研究的同时，也涉及到对音乐舞蹈等其它艺术门类的考察，力图比较全面地展示这一时期世界艺术的发展脉络。

一、概述

中世纪艺术具有复杂而丰富的内容，这是因为在这一段时间里，世界众多的民族、国家和地区都处在变化和发展的过程中。世界历史上，在这一时期出现了席卷欧亚大陆的民族大迁徙，带来了不同的民族文化的冲撞、矛盾与融和；也出现了三大世界性的宗教，对文化艺术产生了重要影响，并在不同的国家与当地文化相结合，产生了具有不同地方特色的宗教艺术。

准确地说，“中世纪”这个概念应该是指从欧洲历史上的西罗马帝国灭亡之后、日耳曼人进入西欧直到文艺复兴这一段时间。但是，作为一个世界范围的艺术史，我们也不应忽略其他地区和国家的艺术发展。因此，本书所涉及的范围不仅包括中世纪时期的欧洲艺术，同时也包括同一时期的东方各国艺术。

在欧洲，中世纪艺术史也可以说是基督教艺术的发展史。日耳曼人毁灭了古代异教文化，古希腊罗马建筑和雕塑在战火中被毁于一旦。古代社会的辉煌如灰飞烟灭，蛮族目不识丁的国王们成了欧洲的统治者，欧洲历史进入了所谓“黑暗时期”。

然而，在这漫漫长夜里，基督教文化和艺术却在缓慢发展。它萌生于罗马的地下洞窟，成长于修道院的高墙深院，犹如一朵幽谷长成的花，苍白而悄悄地开放。中世纪欧洲艺术，由于它产生于充满着战乱与痛苦的年代，服务于处在“万流归宗”之地位的基督教会，因此，它可以说就是基督教艺术。它完全否定了古代希腊罗马艺术的古典传统，把它的眼光从现世转向天国，从外在的客观世界逃向内在的精神世界，用精神的、心灵的美取代物质的、肉体的美，表现宗教世界里灵魂的颤栗、精神的升华、信仰的热情以及现世不可企及的梦想。可以说，古典主义的源头是古希腊罗马艺术，而浪漫主义的源头则应在中世纪艺术之中。

在欧洲中世纪美术中，宗教建筑及宗教故事、人物是其表现的主题，早期中世纪空旷的巴西利卡教堂的天顶和墙面上布满了富有宗教象征意味的形象，讲述着基督教教义和圣经故事。音乐亦成为宗教的婢女，教会圣咏成为官方音乐，弥撒的“诗篇”和赞美诗、祷歌回荡在中世纪欧洲的每个乡村小教堂。

基督教艺术完全否定了古典的写实主义传统，而认为形象只不过是宗教教义的外衣和再现。在这一原则下，风景和环境被象征性的附属物所取代，形象不真实地悬在空中，好象在飞翔，衬着抽象的金色背景，地平线和大地本身一起消失。透视感和体积感都消失了，造型成了扁平的形象，人物有不变的姿势，构图严格的对称。

“黑暗时期”经过了几个世纪的漫漫长夜，到十世纪西欧的地平线上方露出一丝黎明的曙光。随着欧洲封建经济的发展，城市的形成和兴起，也带来了艺术的繁荣。在文化的觉醒中，怀古的幽思使人们开始摹仿古罗马人的建筑技术和雕塑，从而产生了如城堡一般厚重、坚实而严峻的“罗马式”建筑。罗马式建筑的兴起也带来了雕塑的复兴。罗马式艺术家以他们稚拙而真诚的写实手法把《圣经》故事搬到了教堂、修道院的柱头、半圆门楣浮雕上，使雕塑艺术又一次与建筑紧紧结合起来。

随后几个世纪的城市世俗文化的发展和基督教教义的理性化使教会对艺术采取了更为包容的态度，从而使中世纪艺术达到前所未有的繁荣，出现了

这一时期的顶峰时期——哥特式艺术。

哥特式建筑是世界建筑史上的奇迹，它使结构建筑技术发展到极至。哥特式建筑师创造了轻盈的胁拱和尖券，使建筑有了高大而向上延伸的趋势。拔地而起的窗间柱、轻巧的飞拱、精美的尖形塔楼造成了如鬼斧神工一般高耸入云的教堂，成为欧洲风景中最美的景致。在教堂的内部，有高大的垂直空间、林立的圆柱和尖券从地面一直升向天空，把人们的视线引向天国。室外的光线透过彩色玻璃镶嵌画透进室内，使教堂的气氛有一种虚幻不定的神秘色彩。在这扑溯迷离的氛围中，随着巨大的管风琴轰鸣声，唱诗班优美的多声部圣咏把人们带到天国的圣洁中。

当古代文化在西欧被蛮族灭绝之时，古典传统却在东罗马帝国得以保存下来。在拜占庭，古希腊罗马传统与基督教文化，加上来自东方的文化影响融合而成，产生了形式独特的拜占庭艺术。中心布局的辐射状建筑构思使拜占庭建筑师创造了众星拱月式的东正教教堂建筑，马赛克镶嵌的壁画装饰金壁辉煌和闪烁不定的效果使拜占庭教具有更明显的东方情调，而古典的写实技巧又使拜占庭镶嵌画具有准确而真实的造型和更强的艺术感染力。

与此同时的东方各国艺术却显示出多姿多彩的景象。

公元 7 世纪，在中东地区的阿拉伯世界兴起了伊斯兰教。伊斯兰教奉安拉为唯一的神，并相信人死后各有其恶善果报。这一宗教使阿拉伯各部落统一成一个整体,从公元 7 世纪到 13 世纪间建立了横跨亚非欧三洲的阿拉伯大帝国。阿拉伯人创造了灿烂而又独具一格的阿拉伯文化，在世界文化史上起着承上启下、沟通中西的重要作用，在科学文化与艺术方面为人类文明的发展作出了卓越的贡献。

阿拉伯艺术同样也是为宗教服务的。伊斯兰教反对偶像崇拜，因而在阿拉伯艺术中，写实性的绘画和雕刻没有得到发展，而抽象性的植物装饰纹样和实用性的工艺美术得到了长足的发展。阿拉伯建筑的杰出成就是清真寺建筑。清真寺的显著特点是圆形屋顶和巨大的拱形柱廊，众多的列柱造成无穷无尽的印象，还有尖塔或钟楼供报告祈祷时间和打钟来召唤祈祷者。清真寺的内部没有任何具象的绘画和雕塑，只是在墙面上布满了植物纹的彩色镶嵌，具有富丽堂皇的艺术效果。

中世纪时期的印度是印度教艺术的全盛时期。印度教是被改造了的婆罗门教，它主张崇拜梵天，并把创造之神梵天、保护之神毗湿奴和毁灭之神湿婆尊为三位一体之神、天地万物的主宰。印度教在婆罗门教的基础上吸收了佛教、耆那教的一些教义，也吸收了印度各地的民间信仰，在印度民众中成为大多数人的信仰，也对印度美术起了决定性的影响。

印度教艺术创造了巨大的石窟寺庙、林立的曲线球根塔、华丽的柱廊、飞檐，也留下了活泼可亲的神像、丰满而性感的半裸男女雕像，这些雕像生动而微妙，身体处处是修长弯弯的曲线，具有欢乐明朗、充满生活情趣的特点，表现了印度艺术家丰富的想象力以及印度人放纵不羁的火热情感。印度教雕刻达到了古代东方宗教艺术的最高成就。

中世纪在西欧被称为“ 黑暗时期 ”，而恰恰相反，在同时期的东方古国——中国却正处在封建经济文化的繁荣时期。公元 581 年，中国结束了三百多年的分裂割据局面，建立了统一的隋王朝。这种统一的中央集权制的政治有利于民族文化和艺术的昌盛发展。经过隋帝国短暂的发展之后，中国进入了历史上的鼎盛时期——大唐。唐代的中国经历了“ 贞观之治 ”、“ 开元、

天宝盛世”，疆域广阔、政治稳定、经济繁荣、各民族接触密切、中外经济文化交流频繁，成为当时世界上最强大、最富庶、具有高度文明的大国。首都长安成为政治、经济、文化及国际交流中心，吸引了各少数民族乃至日本、朝鲜、印度、波斯等地商人、学生来访。

隋唐时期的艺术也极为发达，“盛唐之音”融汇了各胡夷之邦的异域之音，呈现出丰富多彩、雄浑磅礴的气势。都城长安的建筑体系完整，宫殿壮丽，形成了规整、对称、功能区划明确的格局，是当时世界上最大的城市之一，成为日本仿效的目标。

隋唐时期也是佛教美术在中国繁荣乃至本土化的时期。从印度传入中国的佛教造象和故事在这一时期形成了具有大唐本土特色的端庄富态的佛像、美丽丰腴的菩萨、雄壮威严的天王、轻盈飞翔的飞天、富丽堂皇的长安宫殿构成了天上乐园的想象。敦煌莫高窟、洛阳龙门、四川大竹等地的石窟都留下了佛教美术的大量遗迹。

绘画在唐代亦进入繁荣时期，各皇室贵族墓室中布满了壁画。它们展现了皇室、贵族生活场景，题材广阔、构图完整、气魄恢宏、风格流畅奔放、人物动态表现成熟，是当时社会生活的缩影。与此同时，人物画、山水花鸟画及动物画都出现了众多杰出的画家和代表风格，其中尤以人物画达到极为辉煌的境界。人物画的风格众多，有阎立本庄严而写实的历史画卷，尉迟乙僧奇诡多变的异国情调的佛像画，有吴道子的“吴带当风”流畅飞扬，充满动感，也有张萱、周昉的宫廷仕女画，描写了贵族妇女的千姿百态，她们欢乐、浓丽、寂寞、慵懒、哀婉的动人形象。

隋唐盛世以后，中国进入了封建社会中期的五代宋元时期。中国社会曾一度又处于分裂的局面，统一之后又为源源不断的民族矛盾纷争所困扰。但是文化艺术却在隋唐建立的雄厚基础之上得到进一步的发展，进入技巧更为成熟的阶段。

这一时期是绘画艺术远远超过建筑和雕塑，达到门类繁杂、技巧娴熟、流派众多并出现宫廷画院及画家的程度。两宋时期，出现了皇家图画院，设立了画学，画家经完整的考试制度进入画院，享受薪俸。皇家画院培养出了一大批杰出的职业画家。在专业画家之外，由于一些文人士大夫对绘画和书法的爱好，他们精深的文化修养和书法造诣，以绘画寄兴抒情，在艺术上追求平淡素雅、天真清新，形成了一大批文人画家。与此同时，在城市商业经济的发展中，又产生了一批以城市市民为题材的风俗画家。不同阶层画家的出现预示着绘画艺术进入鼎盛时代。

山水画在这一阶段展示了前所未有的繁荣，出现了五代时期的荆浩、关令、董源、巨然的南北两大支山水代表画家、宋代的李成、茫宽的大山大水、郭熙的烟云变幻、山泉景致、米家山水，以及南宋四大家的的李唐、刘松年、马远、夏圭的大胆剪裁、残山剩水……。

人物画亦在隋唐的基础上进一步发展，出现了李公麟的白描人物、武宗元的宗教人物画、梁楷的减笔人物和张择端的风俗长卷画。

元代是由蒙古族在中国建立的短暂统一的政权。在这一时期，隐居的郁闷激情的文人为抒发内心情感和忧愁而作画，逐渐以书法入画形成了文人画所特有的风格。元代又是山水画取得重要成果的时代，元四家的黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙的山水注重笔墨，讲求风格，主张在山水中寄予自己的理想和感情，使中国山水达到相当高的表现性。

中世纪时期的日本美术主要是佛教传入日本，成为日本的中心宗教而带来了佛教美术的兴起时期。日本的佛教美术主要经历了飞鸟时期、奈良时期和平安时期。

飞鸟时期的日本美术尚未形成自己的民族画风，其佛教艺术造像仿效中国和印度，但在细腻的笔法、平匀的色调、轻盈而潇洒的体态中显示出日本民族的特征。

奈良时期，日本人对异国艺术风格经过缓慢的改造而逐渐增强了日本民族因素：在内容上渗入了日本习俗性情节，佛像的细腻柔和的笔调、细密的线条服饰已有了日本人的趣味。中国唐朝艺术仍然对日本美术产生重要影响，全国的佛教寺庙、造像大量出现。

平安时期，日本美术逐渐摆脱了中国的影响，民族文化开始复兴。这一时期出现了具有日本特色的园林、住宅建筑，以及富有日本民族特色的大和绘画。

随着日本物语文学的兴起，为物语描绘插图或连环画的艺术——“ 卷绘 ”也迅速形成和发展起来。这些卷绘表现了历史题材、民间故事、诗歌、战争故事等等。这些情节性的世俗绘画色彩浓艳而富有装饰性、朦胧而含有淡淡的忧伤，技法上采用了勾线平涂加晕染，不仅追求笔墨线条的韵味、流畅，而且也讲究人物生动传神的体态，形成了典型的日本民族风格。

多年以来，世界历史以及美术史的研究终不能摆脱“ 欧洲中心 ”论的巢穴，甚至断代亦不免以欧洲历史发展为标准。但是，恰恰是在欧洲历史上称之为“ 中世纪 ”的这个时期内，东方各国的历史和文化都处在繁荣昌盛的顶峰。当西欧的日耳曼民族还处在“ 蛮族文化 ”阶段时，东方的印度却产生了充满先哲冥思的佛教和绮丽的佛教美术；当西欧的工匠开始苦苦寻求模仿罗马人建筑的技术时，东方的大唐王朝却已处在各方来朝、笙歌不断、琼楼幢幢的气象之中；当西方的工匠世世代代忙于营造那高耸入云的哥特式教堂时，宋元的画家们却已然进入研习笔墨，表达自然山水、寄兴抒怀，用绘画来传达他们的诗情画意、悲欢离合。所以，我们不得不承认：中世纪这一阶段里，世界艺术发展的中心应是在东方，而不是欧洲。

世界艺术史乃至整个文明史是全人类集体创造和努力的结果。每一个民族、每一个国家、每一种文明都有其形成、发展、繁荣以及衰落的过程。没有一个民族、一种文明是永远不落的太阳，这是历史发展的必然。正是全人类众多民族、国家和文明的此起彼伏，推波助澜，才形成了世界文明和世界艺术发展的滚滚长河，所以我们不应囿于任何偏见和主观喜好，而应当公正而客观地描述历史，还历史的本来面目。

二、早期基督教美术

1.基督教美术的兴起与背景

基督教美术的兴起是伴随着基督教的产生与发展而展开的。作为一种宗教美术，它与基督教的信仰内容和信仰生活息息相关，主要以宣扬教义和教化信徒为目的，以教义、圣经故事和传说为题材，奠定了与其他美术所不同的独特审美概念的基础，并在发展中逐渐形成自己的内容和形式体系，成为西方文化的特殊表现形式之一。

公元 1 世纪中叶出现的基督教，最初流传于罗马帝国东部的巴勒斯坦地区。当时这一地区的犹太人因为不堪忍受罗马统治者的压迫，多次揭竿而起，却都遭到了残酷的镇压。在这种情况下一些犹太人开始把寻求解放的理想寄托于宗教，他们企盼一位“救世主”的降临，来拯救人们的苦难。于是，原始基督教就以犹太教新宗派的形式出现了，它吸收了犹太教的一些教义、宣传“天国即将来临”，号召“罪人悔改”，扬善惩恶，呼吁改变社会的贫富不均，在某种程度上反映出对罗马帝国统治阶级的不满情绪，而它对来世幸福天国的宣扬，又给当时深受压迫的人们以极大的安慰。所以，基督教一经出现便得以迅速传播。公元 1 世纪末，传至小亚细亚、希腊、罗马、埃及等地，在各族民众中赢得了大批信徒。在传播过程中，又与希腊文化结合，使原来教义中等待来世降临的思想逐渐为忍受苦难的思想所代替。由此，原始基督教由犹太民族宗教演变为一种新的独立的宗教。

然而，基督教的传播在罗马帝国境内却经历了一番曲折的过程。由于教派最初的参加者多是穷人、奴隶、流亡者等等，他们入会后，不仅一起讲道祈祷，还互相救济，使早期教派带有朴素的济贫性质，加之教义带有一定的针对性，在一定程度上反映了下层人民的意志，自然为罗马帝国统治者所不许。因此早期基督教的传播是非法的和秘密的。虽然遭到统治阶级长期残酷的镇压与迫害，但却强烈吸引着广大的劳苦民众，动摇了旧信仰和社会意识。到公元 2 世纪中叶，已形成了一定规模的有组织的基督教会，基督教教义的主要内容：创世、道成肉身、三位一体、救赎、天堂、地狱与最后审判等等也基本定型，《圣经》作为基督教的经典被广为传播。公元 3 世纪时，基督教在西欧、北非以及西亚已相当有影响，在罗马帝国各地发展为一支重要的社会力量。从 4 世纪开始，基督教的地位发生了根本变化。随着罗马帝国加强对内压迫，对外侵略，国内阶级矛盾、民族矛盾日益激化，统治者为了巩固其统治，开始利用此时已颇具影响的基督教，并加以扶植。公元 313 年，罗马皇帝君士坦丁颁布“米兰敕令”，承认基督教的合法地位。公元 392 年，基督教被定为罗马帝国国教。至此，基督教开始以胜利者的姿态雄踞天下，随着罗马帝国的分裂，在以后的整个中世纪时期的欧洲封建化进程中，基督教扮演着极为关键的角色，决定性地影响着当时的社会政治、意识形态及社会生活。而其自身也逐渐发展成为世界三大宗教之一，对整个西方历史、文化艺术的发展有着极为深刻的影响。

从上述特定背景中生发出来的基督教美术，象基督教本身的发展一样，其发展也经历了曲折艰辛而多姿多彩的变化，虽然总是围绕着神这个中心，但传统的感染、外来的刺激、新的趣味、社会的变动、文化的兴衰，使基督教美术因时代、地域的变化而各有区别，呈现出明显的多样性，这突出的体

现在中世纪的美术中。虽然中世纪美术并不完全是基督教美术，它还包括世俗及其他民族美术，但在广义上，中世纪美术属于基督教美术，它展示了基督教美术这一特殊艺术形态随着基督教政治地位的确定和传播的广泛，逐渐在不断吸收、融合东西方传统及民族美术的基础上形成相对固定的、独具内涵的表现形式的过程。此外，由于基督教自身传统与教义的限定，又使其美术的各门类发展不平衡。建筑、镶嵌画无疑是其精华部分，雕刻却相对较弱，而抄本插图、圣像画和工艺美术则是其一个独特部分。

2.早期基督教美术

早期基督教美术是西方中世纪美术的滥觞，与基督教一样，也经历了一个由非法、秘密的到合法、公开的过程，它以公元 1 世纪基督教的产生为背景，自公元 2 世纪起流行于罗马帝国各行省，特别是以罗马为中心的拉丁语地区。根据公元 313 年颁布的承认基督教合法地位的“ 米兰敕令 ”为界线，可将其分为前、后两个时期，其下限则在公元 5 世纪末，随着西罗马帝国的灭亡而告终。

作为一种宗教的艺术表现形式，从一开始，早期基督教美术就面临着一个与基督教紧密相关的中心课题，这就是能否允许表现“ 神 ”（圣像）和如何表现“ 神 ”（圣像），对这一问题的争论反复持续了很长时间。如在以后的拜占庭美术中，由于基督教从其母体——犹太教中继承的是否定圣像崇拜的传统，因此最初的教会是反对用图象来阐释教义和表现神的，在他们看来，一个雕像或图象跟圣经中谴责的那些木石偶像和异教偶像太相象，信徒们如果面对一尊与古希腊罗马雕像一样的神的雕像，就无法领会那唯一全能而无形的神所下的圣训。在这里，教会尤其反对的是大型写实的雕像。但是却存在一个问题，就是当信徒们在一起举行聚会、做礼拜时，又需要有一定与教义相关的图象来起到一种象征或装饰的作用。于是，最早出现的宗教图象只是一些特定的象征性的形象，如以抽象的符号或动植物形象来阐释教义，或以十字架、羊羔、牧羊人来象征基督及其生平等等。这些图象重精神甚于感性、重语言表达甚于视觉直观，奠定了后来整个西方中世纪美术中重视表现精神世界，强调象征与平面化及抽象性的基础。公元 200 年前后，这些秘密的宗教图象，逐渐发展为较公开的美术活动，主要体现在信徒们举行活动的民居教堂和公共地下墓窟中，多以壁画形式出现。在后期，基督教被官方承认后，教会开始了积极的活动，允许圣像表现的观点被普遍接受，图象得到更广泛地发展，这反映出两方面的因素，其一来自教义自身的解释，既然基督是上帝按自己样子创造的，并派到人间来拯救人类的，为什么不可以表现出来呢？其二，在不断扩大的信徒中，许多来自没有文化的下层，如何对他们宣传教义是一个首要问题，而具有直观视觉教育作用的美术图象无疑是最佳的表现手段，是“ 文盲者的圣经 ”。由此，问题的焦点就从能否表现圣像转化成如何表现圣像，其关键在于如何用人的形象去表现神的形象。在基督教看来，基督是以人的形象显现的神，他似凡人的形象只是象征他神性的符号，所以从根本上受到基督教限定的早期基督教美术中已体现出一种不仅只为了宣扬教义的图解式描绘，而是力求附予图象一种超自然的神灵存在及价值的象征美的倾向，这在以后的中世纪美术中体现得更为彻底。

可是，从早期基督教美术的造型手法上看，虽然出现了平面化、象征性

的萌芽，但毕竟受到传统古典艺术写实风格的影响，无论是建筑、还是雕刻、绘画，都体现出造型庄重严谨，形象准确写实的古典风格，如在建筑中对古典建筑样式的借用，在浮雕中对人物衣褶、面部表情及人体结构的刻画上，都与古希腊、罗马雕刻几无差异，只是加上了基督教的内涵。因为对于还没有形成传统的早期基督教美术来说，借鉴于达到卓越成就、影响极大的古典艺术是很必然的，所以在某种程度上，早期基督教美术可以说无异于“旧瓶装新酒”。

（1）建筑

早期基督教美术时期的建筑是以宗教为基础、围绕着教堂建筑这一中心展开的，构成了从宗教聚会场所到形成具有一定程式结构的教堂建筑样式的发展脉络。在前期，因为基督教处于非法地位，信徒们只能在私人宅第内秘密地举行宗教聚会。慢慢地，其中的一些宅第就成为比较固定的宗教聚会场所，被称为“民居教堂”。这种“民居教堂”是教堂建筑的最早雏型，实际上并不是真正意义上的教堂。它通常是在私人宅第的基础上改建而成的。现今我们只能通过当时的文献和少量遗址去考察这些民居教堂的面貌。其中位于今天叙利亚大马士革的杜拉欧罗普斯就是一例典型。其年代为公元 231 年（此年开始改作宗教场所）。它包括一个中央庭院，围绕庭院分别有 1 间大屋，其中有一个加高的平台，是用来主持教仪的；还有 4 间小屋，用于洗礼、礼拜、布道、葬仪和放置祭具。从外观和结构上看，杜拉欧罗普斯与当时的民居相差无异，因为被专门作为宗教场所才具有了与普通民居不同的意义。如果说民居教堂只是一种借用的建筑样式的话，那么同时期稍后出现的信徒墓窟则是一种在特定背景下出现的、十分独特的宗教建筑了。由于当时的宗教迫害十分残酷，大批信徒被害，他们死后多合葬于一种地下墓窟。因为其十分隐蔽，所以信徒们为了躲避官方搜查，就把原来在地上民居教堂举行的聚会转移到地下墓窟中，这些墓窟便成了纪念殉教者和宗教聚会的场所。它们多为圆顶地窖式，中间也常有一个主持教仪的平台。整体结构朴素简单，有些在地面上还加上一祭坛或一间厅堂建筑，反映出来自异教陵庙建筑的影响。后来随着教会的扩大，这些地下墓窟被地下走廊连接起来，似乎成了一个隐秘的基督教世界，这在罗马地区最为突出。

在后期，基督教合法化后，原来处于地下的秘密的宗教聚会回到了地面。对教会来说，教堂既是容纳信徒进行礼拜等宗教仪式的场所，又是基督教自身的象征，所以如何建造不同于异教的基督教教堂是一个主要问题。由于得到官方的支持，特别是君士坦丁皇帝还亲赐了几处教堂建筑，因此一时间各地教会均大兴土木。但是基督教没有自己的建筑传统，只能从以往的建筑样式中寻求典范。当时罗马有一种常见的公共建筑，称为“巴西利卡”。它的平面呈长方形，内部中廊较宽，两旁有列柱分隔出边廊，是供市民集会的会堂。基督教把它直接搬用过来，并加以改造。在一端加上一个半圆形室，其内部放置祭坛，另一端则是入口。中殿的两边有侧廊，数排列柱将侧廊与中殿隔开，中廊比侧廊高，并在顶部开一高侧窗用于照明。外部整体结构朴素庄重，而与内部高大宽阔的空间形成对比。这种“巴西利卡”教堂在当时罗马帝国境内大为流行，各地都有建造，且在局部结构与用途上不尽相同。如公元 313 年由君士坦丁倡议始建的圣约翰教堂就是座落于皇家拉特兰宫内、用于圣典仪式的巴西利卡教堂。它是一座 5 廊的巴西利卡，西边有一半圆形

室，两边外侧廊的西端有两间突出的房间，一间是祭具室，另一间是放置贡物和圣餐贮藏室。可以看出，在巴西利卡的主体结构上，还考虑到其他必要的设施部分，体现了教堂功能的逐渐完善。而另一座也是由君士坦丁倡议修建的圣彼得教堂，是规模最大的巴西利卡教堂之一（为了区别于后来同名的教堂，又被称为老圣彼得教堂）。它位于罗马，始建于公元 330 年，约建成于公元 400 年。因为建在山腰上，所以在入口处加建了壮观的阶梯。整个建筑分为两部分，前部是一个方形的露天庭院，中央有一喷泉，三面有过廊。后部是教堂主体。在中殿入口处是巨大的柱廊，其柱身与柱头与古罗马柱子风格相似。殿堂共有五个长廊，以四排列柱分隔，中间部分最高最宽，这些纵向列柱的焦点是顶端半圆形拱顶下的祭坛。与圣约翰教堂不一样的是圣彼得教堂不仅用作圣典仪式，还是纪念圣徒彼得的纪念墓，这决定了它在结构上的一些新特点，就是在中殿与半圆形室之间加入一个横向部分。这个部分的高度与中殿相同，宽度则超出教堂原来的宽度，有如两个侧翼，称为袖廊。这个部分的地下就是圣徒的墓室。这种型制为后来的教堂建筑定下了基调。罗马另一座始建于公元 385 年的圣保罗教堂（又称城墙外的圣保罗教堂）也是这种型制的范例，更为突出的是它内部的豪华装饰。令人遗憾的是 1823 年毁于火灾后的重建已不能完全体现其原貌了，我们只能从遗存的铭文和绘画作品中去想象它的面貌。

与巴西利卡教堂同时出现的另一种教堂型制是集中式教堂，实际上是建于圣灵坟墓或遗址上的纪念性教堂。它平面多呈圆形、多边形或等臂十字形（又称希腊十字），是源于 4—5 世纪古罗马的纪念性建筑。如罗马的圣科斯坦萨教堂，约建于公元 350 年，据说里面埋葬着君士坦丁的女儿。它是一个圆形的厅式建筑，内部中心区由立柱划开，周围是回廊或十字形的过道。数对立柱组成的连续的、半圆形拱门共同支撑着整个教堂的圆形天顶。光线从高处的小窗射入。中心区既是棺椁，又是祭坛的所在。这种集中式教堂对后来的拜占庭教堂建筑颇有影响。

公元 4 世纪末，罗马帝国分裂为东西两部分。公元 5 世纪时，西罗马帝国日渐衰落，但大型的巴西利卡教堂仍有建造，如罗马的圣马利亚大教堂，就以其雄伟的外观和内部饰有古典爱奥尼亚式柱头的圆柱以及镶嵌画而著称。集中式教堂在罗马的代表则是圣斯提教堂。其外观结构十分复杂，是圆形与希腊十字的组合。而此时另一个重要的城市是濒临亚得里亚海的拉文纳，在那里也有许多教堂建筑。这个时期最著名的是加拉·普拉奇迪亚陵墓教堂，它实际上是一座陵墓与教堂结合的建筑，陵墓由砖砌成，通过前廊与后面的圣十字教堂相联，教堂平面呈十字形，在十字交叉的上方是圆穹顶，整体外观非常朴素。此外，这个时期巴西利卡式与集中式教堂建筑还影响至希腊、近东及小亚细亚等地。

（2）雕刻

由于早期基督教反对圣像崇拜的观点，特别是对那些立体的、写实性雕像的彻底摒弃，使早期基督教雕刻的成就不是通过大型雕刻，而是从小型雕刻及装饰雕刻中得到体现。虽然大型雕像为教会所不允许，但古希腊、罗马的古典写实传统并没有戛然而止。当最初的基督教艺术家们受命表现救世主基督及其生平时，他们所直接借用的正是古典的表现手法。这个时期数量最大的雕刻作品是石棺浮雕。石棺是用来安葬信徒及其亲友的，在石棺上刻上

宗教内容的浮雕，以寄托虔诚的信仰和对死者的祈祷，反映出最初基督教对“殉教者”崇拜的传统。从公元 3 世纪起，基督教的石棺雕刻逐渐发展，其内容多为圣经福音或基督生平事迹，但画面较为简单。公元 4 世纪时，石棺大量生产，其中一些达到了很高的艺术水平。题材仍以圣经为主。虽内容更丰富、叙事性更强，在表现手法上几乎完全与传统的古希腊、罗马雕塑相同，但已开始注重整体构图的装饰感，一些情节也开始用象征的手法代替早期的直接表现，如原来直接描绘耻辱性惩罚的《磔刑》被象征性的荆冠和十字架代替了。现今发现的最大的早期基督教石棺群在罗马及其附近地区，地中海地区也有发现。

然而，石棺及其上面的浮雕并不是基督教所特有的，它来自异教的安葬习俗。所以在它为基督教借用后，异教雕刻中的许多形象自然就被沿用来表现基督教内容，尤其是田园生活场景和死者肖像以及另一些异教图象母题，当然它们都被赋予了基督教的内涵。如作品《善良的牧羊人》石棺浮雕中背羊的基督形象就来自希腊神话中背羊的赫尔墨斯神的雕像样式。因为基督自称为好牧人，在基督教图象中，牧羊人就象征着基督，所以这个异教的图象母题很容易为基督教所采纳，成为富有深刻含义的宗教图象了。早期石棺浮雕受异教艺术影响的另一方面，体现在对一些细节的处理上，如《约拿与鲸》石棺，雕刻家在表现约拿事迹的同时，还刻画了许多鸟、兽、昆虫、鱼和植物，这些形象采用了类似高浮雕的表现手法，生动有趣，使画面充满一种明快愉悦的情绪，体现了作者的熟练技巧。如果说它们的出现是为了更好的渲染主题的话，倒不如说反映出重官能享受的异教的古典艺术对基督教的影响。

藏于罗马拉特兰博物馆的《两兄弟石棺》则表现了石棺雕刻的进一步发展。作品采用了连续性的挑檐式构图，分上下两层，人物众多，其内容多取自圣经，在中央的圆形框内是两兄弟的半身雕像。整件雕刻，无论是人物的面部表情，还是姿势动态都刻画得非常逼真。从人物的比例结构、衣褶的处理等方面体现出圆润柔和、自然写实的古典造型传统。这个时期最典型的范例应该是《朱利厄斯·巴苏斯》石棺。巴苏斯是当时罗马的行政长官，于公元 359 年去世。其石棺在构图上采用圆柱与建筑构件将若干场景连接起来，分上下两层。内容都是圣经题材，展示了一个既统一又相对独立、既丰富又明晰的基督教世界。其造型手法仍是古典的写实风格，人物各具特色，如上层中间方框内的基督形象，他不象后来基督教艺术中那个有须的、严肃而超乎凡世的形象，而是一个充满着青春活力的，有血有肉的年轻男子的形象，他高坐在圣彼得与圣保罗之间，他们两人则被表现为两个年长、严肃的智者。值得注意的一个细节是，基督的脚踏在由下面的天空之神举起的天穹上，象征着基督高坐上苍的神圣，而实际上天空之神对于基督教而言是异教题材，这明显表现出早期基督教艺术不仅在造型手法上，而且在图象内容上对古典艺术的借鉴。

（3）壁画、镶嵌画

早期基督教美术的绘画是与建筑紧密相连的。在前期，因为基督教还处于地下状态，可用于绘画表现的场所无疑只有民居教堂和公共地下墓窟；而且由于反圣像的传统，此时的绘画多以壁画形式出现，只不过起到对教义的图解及宗教场所的装饰作用。与雕刻一样，无论是造型手法、敷色技法还是

图象母题，早期的基督教绘画仍然得益于传统的古典艺术，特别是来自古罗马壁画的影响。前面提到的杜拉欧罗普斯民居教堂，就遗留下许多圣经内容的壁画残片。其中有基督的形象，还有小的裸体人物亚当和夏娃，这些形象的出现，涉及到基督教中有关原罪的教义。它们被绘制在教堂洗礼盘后面的弧面窗壁上，显然是对神圣的洗礼的暗示，仿佛是向信徒传达通过洗礼可洗去人的原罪。虽然这些绘画从造型来看，纯粹是古典艺术的模仿，似乎是当时一些二流艺匠的平庸之作，而且它们的实际作用仅仅是对礼拜场所的装饰，但无论如何它们提供了一个基督教教义获得视觉表现的最初实例。前期绘画的另一个范例是普里斯奇拉地下墓窟的壁画，其艺术手法仍与古典写实风格无大差别，内容则来自于圣经，特别是那些表现处于致命危急状态下通过祈祷与神的介入而获救以及基督生平的主题占大多数。这些壁画多画于白色或奶油色底子上，以红、绿两色为主的线条勾勒出人物或装饰图案。人物与动植物的描绘十分逼真，但又简炼明了。形象之间只有大小之分，而无明显的透视关系，在阴暗的墓窟中显得十分醒目生动。不难看出，古典艺术的造型手法和技法在这些基督教题材的壁画中留下了浓厚的痕迹。这个墓窟壁画中最主要的表现对象是基督，如墓窟的天顶画《善良的牧羊人》。在圣经中，基督是以牧羊人出现的，他的牧领是解放信徒于痛苦和灾难之中的希望，这是早期基督教绘画最常见的题材。画中肩托羔羊站立，一手伸向前方的基督形象，其原型来自于古典艺术中赫尔墨斯神的形象，这在雕刻中也可看到。流畅的线条、轻快的笔触，描绘出基督动态优雅的形象和周围生动逼真的动植物。在构图上则以线条组成的圆形自然舒展地把几个画面联系起来，既简炼明晰又突出了基督的形象。其中大量借用了异教绘画中鸟类、植物及四季图的装饰母题，使整幅天顶画的宗教主题突出却又富于装饰效果，展示出早期基督教绘画的那种朴素而自由的美。而在《火窟中的三个犹太人》中，不仅反映出作者以寥寥数笔描绘出生动形象的艺术功力，同时我们可以发现虽然这些图象被用来阐释教义，但对如何丰富图象的表现效果和手段并不得到重视。对于基督教而言，这些绘画之所以存在的意义不是因为其美好而被欣赏，而是因为其象征的宗教精神而对信徒所起的感化作用。正是这一点为基督教美术带来了新的观念和手法。

在后期，随着基督教地位的合法化，教堂大量兴建，其内部宽阔的墙壁十分适合用壁画装饰。令人遗憾的是这时期的壁画没有遗存下来，我们只能从一些同时期的墓窟壁画中去了解当时的情况。如罗马的圣皮埃特罗和马尔切利诺卡墓窟的两幅作品《基督在圣彼得与圣保罗之间登上宝座》、《四圣徒朝拜神羔》就体现了这一时期绘画的某些变化。在内容上，由于基督教自身地位的变化，使绘画中常见的主题转变为诸如基督登上宝座和圣徒朝拜等等。在形式风格上，虽然仍得益于古典艺术，但更强调轮廓线，形体比例紧凑而有拉长的倾向，色彩颇为浓重，个性化和图示性也有所增强。

除了壁画外，镶嵌画开始作为教堂的主要装饰形式得到发展，并逐渐取代壁画，成为基督教美术中最为精华的部分之一。镶嵌画起源于古罗马，是用小块彩色玻璃或石子镶嵌而成的建筑装饰画。公元 4 世纪，基督教镶嵌画还不常见，罗马的科斯坦萨教堂的镶嵌画是这时期的代表。除了壁龛中两幅圣经题材的镶嵌画外，值得一提的是拱顶的镶嵌画。整组画面由连续的装饰图案组成的边框划分成若干部分，中心画面包括人物、爱神、飞鸟、野兽和田园生活场景，围绕它们的是团花、葡萄涡卷纹样和长有花果的树枝，整件

作品没有一丝图解式的宗教气氛，却情趣盈然、轻松愉悦。到公元 5 世纪时，用镶嵌画装饰教堂已经十分普遍。当时在罗马、米兰、那不勒斯和拉文纳等地都有许多著名的作坊，从事镶嵌画的制作。从圣马利亚大教堂大拱门上的《基督生平》和中殿墙上的《麦基洗德的献祭》可以看到，画中的基督形象已被赋予象征意义的神学偶像的色彩，逐渐形成了某种固定的程式，这是与教会的要求相吻合的。构图对称，人物造型趋于平面化而略显呆板，不再有如凡人的生动表情，背景除了很少的风景衬托外，大多以金色背景为主，这些都增强了镶嵌画为渲染宗教神秘及神圣感的作用；而粗重的轮廓线和鲜明的色彩在金色背景下又富有一种特有的形式意味，这在以后的拜占庭美术中表现得更为彻底。

同时期拉文纳及周围地区的镶嵌画则具地方色彩，如加拉，普拉奇迪亚教堂入口处的《善良的牧羊人》，表现了基督坐在羊群中的情景。构图紧凑充实，人物姿态自然。在统一的天蓝色调之中，红色线条勾勒出的面部十分突出，加上周围连续的装饰纹样，使画面体现出细腻繁密的装饰感，更接近于后来的拜占庭风格。

（4）工艺美术

教会在大量兴建教堂的同时，除了十分重视对教堂内部的装饰外，开始将许多原来为统治阶级享用的贵重工艺品用于典仪的使用，但这些工艺品大多散失了，因此这个时期的工艺美术只能从遗存下来的一些零星的小型的象牙雕刻、银饰及玻璃器皿上得到反映。这些工艺品在内容上自然抛弃了原来异教的神话内容，换上了基督教题材和装饰母题，但在造型与表现手法上仍留有很明显的古典艺术特征，这与同时期的石棺雕刻是一样的。意大利北部城市布雷西亚遗存的一个公元 4 世纪的雕满福音故事的小象牙珠宝盒就是一个代表。盒子表面最上层是连续的圣经人物头像，其中基督的形象是一个英俊的青年人，与古典雕刻中的神话英雄形象十分相象。下面三层则在连续的横向构图中雕刻着圣经的福音故事和边饰纹样，中间一层面积最宽。实际上这只珠宝盒就象是一个微型石棺，外观造型与构图布局都与石棺浮雕相类似。

另一个代表是现存于巴黎及伦敦的一副双连板牙雕，是公元 4 世纪末为庆祝两个罗马家族的联姻制作的。两片都表现了一个站在祭坛前的女祭司。无论从人物的造型、比例结构，还是构图及细节处理上看，其表现形式明显是古典式的，而体现出的精神内涵则是基督教的。实际上，在早期基督教美术中，这种为我所用的拿来主义是一个必然阶段。

这同样在一个公元 4 世纪末的压花浮雕的银制珠宝盒上得到体现。它的正面是由仆人侍候着的新娘。另一面则是她被引导进入洞房。盒的盖子上则刻着海仙、海怪和半人半鱼的海神围绕着正在梳妆的维纳斯。不管是内容还是形式似乎都与基督教无关，我们只是从它的铭文：新郎与新娘信仰基督上得到有关基督教的暗示。此外，在一些公元 5 世纪的意大利基督徒的墓中还发现了大量饰有黄金的玻璃器皿和小型灯具浮雕等等，上面也装饰着肖像、圣经故事和某些基督教装饰纹样。

三、拜占庭美术

拜占庭原为古希腊的移民城市，公元 330 年，罗马帝国皇帝君士坦丁迁都于此，改名为君士坦丁堡。公元 395 年，随着罗马帝国分裂为东西两部分，君士坦丁成为东罗马帝国的首都，故东罗马帝国又称拜占庭帝国。它的版图横跨欧、亚、非，以巴尔干半岛和小亚细亚为中心，包括外高加索、叙利亚、巴勒斯坦、美索不达米亚和埃及等广大地区。拜占庭是当时著名的手工业与商业中心，经济繁荣富庶。相对西罗马帝国而言，拜占庭帝国在政治，文化上较为稳定。在公元 476 年西罗马帝国灭亡后，拜占庭帝国继续存在，直到 1453 年为土耳其人所灭。

在拜占庭帝国 1000 多年的历史中，共有 100 多个皇帝，其美术的发展也经历了几个不同的阶段。公元 6 世纪以前，传统的古典艺术在很大程度上仍然占据主要地位。随着基督教的传播，融合借用古典艺术来体现宗教精神的基督教美术也开始逐渐发展起来。公元 6—8 世纪，特别在查士丁尼王朝时期，拜占庭美术进入了它第一个繁荣期。由于查士丁尼一世推行政治改革、军事扩张，使拜占庭帝国疆域辽阔、国力强盛。尤其是政教合一的政权背景，使拜占庭美术在艺术观念和形式上都发生了变化，并在吸收东西方各民族文化的基础上开始形成了自己独特的风格。然而，公元 8—9 世纪的圣像破坏运动像拜占庭美术发展史上的一段插曲与变奏。围绕是否应有圣像崇拜而引起的争论，直接影响了拜占庭美术的发展。公元 843 年，随着圣像争论以赞成圣像崇拜派取得胜利而告终，拜占庭美术开始了它第二个繁荣期（9—12 世纪），即马其顿文艺复兴。这个时期的美术无论在创作主题或是表现手法上都向程式化发展，并形成一整套固定的、具有不同功能的基督教图象模式，其成就主要体现在镶嵌画、抄本插图和圣像画及牙雕上。而这个阶段又有一个时期兴起了对古典艺术的重新复兴，从而造成了这个阶段拜占庭美术较复杂的面貌。1204 年的第 4 次十字军东征，使拜占庭帝国处于分裂割据状态，直到巴列奥略王朝时期（1261—1453）才重新恢复了统一的拜占庭帝国，但已远不如从前了。因此从 13 世纪后半叶到 15 世纪中叶是拜占庭美术的最后阶段。这个时期的艺术风格从统一化转向地方化、民间化，面貌更为丰富，并影响至更广泛的地区、如东南欧，特别是俄罗斯等地。

拜占庭美术在性质上首先体现的是它的宗教性。在拜占庭帝国，由于最高统治者皇帝成为教会的首脑，而对基督教实行的控制与保护，既使基督教得以迅速传播与发展，同时也巩固了政权，神权与王权之间似乎达到了一种平衡与默契。在这种背景下，拜占庭美术正是围绕着基督教精神这一核心展开的。建筑方面的成就仍然体现在教堂建造上，在继承早期基督教教堂建筑型制的基础上有很大的发展。除了注重教堂的艺术性与实用性外，更加强调以表现基督教精神为目的的教堂建筑的象征意义和形式。绘画方面则有一些新变化。早期基督教美术中有关圣像崇拜图象的问题在拜占庭仍然受到关注。一方面，在赞成圣像崇拜者看来，正如公元 6 世纪格雷戈里教皇所说：“文章对识字的人能起什么作用，绘画对文盲就能起什么作用。”早期基督教美术中以宣传和教化为目的而绘制的图象，就像是“文盲者的圣经”。它作为教会的传道活动和对信徒教育的有力手段在拜占庭得到充分的重视和发展。绘画不仅象早期那样用于描述基督和圣徒的典范生平和装饰教堂，而且还用于表现教义和典礼的意义与各种神学观点及宗教伦理。除了镶嵌画外，

壁画、抄本插图和圣像画都大为发展，其包含的宗教图象无论是主题还是表现方法都逐渐趋向系统的程式化。另一方面，禁止一切圣像崇拜的反对派力量也在不断的发展。实际上，这两派之间的斗争，不仅导致后来基督教东西教会的分裂，而且在拜占庭帝国的封建化过程中，有着重大意义。当教会的特权超越了王权时，必然遭到统治者的不满。公元 8—9 世纪的反圣像运动就是直接受到统治者干涉的结果。这个运动延续了一个世纪之久，教会与统治者为了各自的利益，最终促成了新的平衡。令人惋惜的是，由于运动中反对派占了上风而使大批艺术品被毁。当赞成派最终取得胜利后，重新迸发了表现宗教图象的激情，而且赋予图象更加神圣的意义。正象他们所说“……我们并不是像异教徒那样崇拜图象自身，我们是通过或超越这些图象来崇拜上帝和圣徒”。这样，宗教图象就被看成是超自然的另一个世界的神秘的反映了。因此，原本已趋向程式化的宗教图象被进一步提炼、简化和赋予各种机能，如礼拜图象、教育图象、装饰图象等等，并发展为被严格遵循的传统模式。

其次，拜占庭美术又是封建王权的美术。在拜占庭，皇帝是当然的教会领袖，他不仅代表世俗权力，也象征神的意志。因此基督教文化成为政教合一体制的意识形态。被置于宗教和王权控制下的美术，是为宗教和王权服务的。它在宣扬基督教精神的同时，也同样炫耀着帝国的强大和作为基督在凡间的代理人的帝王的威严，正如它的神像是天神与帝王的统一体，这使拜占庭美术在严格的程式化中体现出威严、稳固、永恒的内在精神和动人心魄的感染力。然而，拜占庭美术也是东西方文化融合的产物。一方面，由于拜占庭帝国处在以往古希腊文化发展的中心地区，古典主义的传统根深蒂固，这多少可在拜占庭美术中看到回光返照。另一方面，由于拜占庭帝国的民族构成极为复杂，在长期的民族融合过程中，各种文化必然相互渗透，这使拜占庭美术多少染上了东方色彩。事实上，拜占庭美术成功地融合、继承了西方古典艺术与东方古代艺术中的宏伟和庄严，并以此体现和赞美基督教与帝国的威力。由此，正是因为政治、宗教与传统文化和异族文化等等多方因素，才共同造就了独具风格的拜占庭美术。

1.建筑

（1）在拜占庭及周围地区

拜占庭的建筑以大规模的教堂建设为主。公元 8 世纪以前，除继承了早期教堂的巴西利卡式和集中式外，还沿用了古罗马陵墓圆形式多边形的平面结构和万神庙式的圆穹顶，从而创造了一种折衷的型制：有着穹顶或半穹顶的集中式巴西利卡教堂，并发展成为由大小不同的穹顶连续构成开阔高大的内部空间的特殊样式。拜占庭教堂建筑中这种对穹顶的重视，既来源于对神学阐释的宇宙观的象征表现：它在穹顶内部最高点配以宇宙的主宰者——基督像，并以此为中心来布局整个教堂内部的宗教图象，从而在视觉上达到教堂外观与内部相统一的表现天上的等级；又反映出拜占庭政教合一的政体，因为这种教堂的外观在内部图象的配置，与以皇帝为顶点的人间等级相吻合，所以它间接体现和炫耀的是作为神的代理人皇帝的权力。从建筑角度来说，这种型制的主要特点是利用穹顶来构成建筑物的中间主要部分，比起古罗马的拱顶，它解决了在四方形房架上安设圆形穹顶的问题，而且可以由多

组穹顶形成广阔而有变化的空间，这在西方建筑史上占有重要地位。建于君士地丁堡的圣索菲亚大教堂无疑是这一型制的典范。它修建于查士了尼王朝时期，实际上是在公元 532 年毁于火灾的旧圣索菲亚教堂的原址上，由查士丁尼皇帝指派的两位建筑师：伊西多鲁斯和安提米乌斯于公元 532 到 537 年间重新建造的。教堂长 94 米，宽 72 米。中间主穹顶直径长 31 米，高度为 15 米，它借助帆拱安在 4 个巨墩上，在它的东西两侧连接着两个与之等直径的半圆穹顶，每个半圆穹顶左右两侧又连接着更小的半圆穹顶。在它的南北两侧是圆拱门、两层列柱和墙体，在列柱后则是侧廊。呈长方形的中殿一端接着一个半圆室，另，端为入口。如此，在相互邻接的主穹顶和半圆穹顶形成了一个高大宽阔（主穹顶与地面距离高达 56 米）而又节奏分明的内部空间。在这里，阳光通过众多的拱顶窗户洒进教堂，投射到由红、绿、白色大理石和金箔制成的立柱、覆盖着多色条纹大理石板的墙壁和装饰着色彩斑斓玻璃镶嵌的拱顶及拱门的表面与地面上，与室内的灯烛交相辉映，闪烁着神秘梦幻般的色彩。特别是从主穹顶基部开的 40 个拱顶窗户透射过来的一束束光线，减弱了穹顶的重量感，恰似一道光环托着巨大的穹顶飘浮在空中。如此奇妙的视觉幻象，增添了崇高、神圣的气氛，仿佛将尘世间的污浊荡涤一空，使置身其间的人们的感受象当时一位史学家所描述的那样：“……一个人到这里祈祷时，立即会相信这不是人力，也不是艺术，而是上帝的恩惠造成的奇迹，他的心飞向上帝，飘飘荡荡，觉得离上帝不远了……”。与内部相对比的是教堂外部凝炼庄严的气势。教堂和庭院及附属建筑处于一巨大的长方形范围内，在平整肃穆的墙体的支撑上，飞扶壁、拱顶、半穹顶等结构如层层波浪将整个建筑推向高潮——主穹顶，体现出压倒一切的皇家气派。圣索菲亚大教堂正是在这内部的神圣气氛与外部的雄伟气势之中反映出拜占庭帝国政教结合的统一，全面展示了这个时期拜占庭建筑的技术成就和宏伟庄严、华丽多彩的艺术风格。十分有趣的是，当 15 世纪土耳其人占领拜占庭后，将其改成了清真寺，不仅将内部装饰换上了伊斯兰教图象，而且在教堂外部的四角建起高高的尖塔，使它别具风格。

曾经是东哥特王国首都的拉文纳，在公元 540 年被查士丁尼征服，成为拜占庭帝国另一个艺术中心。事实上，在被征服前，这里就兴建了大量的巴西利卡式建筑。如圣阿波利纳雷教堂（公元 533 年—549 年）就是代表。它是一座砖砌的三廊式巴西利卡教堂，在顶端的半圆室内部是圆形的，开有 5 个窗户。中殿则被两排列柱分隔出侧廊。教堂的外部用扁平的扶壁和带饰来装饰窗户外观，使朴素的外表增加了一些新意。6 世纪后，拉文纳的教堂出现了砖石拱顶和穹顶等新特征。其典型代表是圣维塔莱教堂。它始建于查士丁尼征服之前，后来成为查士丁尼的皇家教堂，以其复杂的结构设计和豪华的内部装饰而著称。它是座八角形的集中式教堂，穹顶由中央的八个墩支撑，覆盖着内部的圆厅，圆厅周围有两层绕道，其顶端是一个外表呈多边形的半圆室。在整个内部空间中，连接八个墩子与柱子之间的空隙的是两层连续券，好象是处于墩与外墙之间的又一个支撑圈，扩大了室内的视线，使每个局部通过它们连接起来，给人一种复杂精致、玲珑剔透的华丽感，与其朴素明朗的外观形成了鲜明的对比。

在公元 9 世纪以后的中后期，教堂的主要型制由平面呈四边侧翼相等的希腊十字式或八角与穹顶式取代了圆形、长方形及多边形式，圆穹顶作为主要的建筑母题被沿用下来，仍然是构成内部空间与外观形象的中心。教堂的

规模有所缩小，总的特点是内部结构逻辑清晰，整体比例合理均衡和外观装饰悦人心目。希腊圣路加修道院的凯托利肯教堂就是一座希腊十字——八角形的教堂。它的穹顶位于一个正方形基座上。在内殿的上方还覆盖着另一个穹顶。希腊十字的四臂穿过这正方形，在东臂的顶部是一半圆室，上面覆盖着另一个半圆穹顶。教堂内部被大理石镶嵌画装饰，各个角度射进的柔和光线将中央方形空间及十字各臂的内部空间照亮。室外墙面装饰着有浮雕的大理石板，被框于砖砌层中，富有丰富的色彩及肌理效果。值得一提的是这座教堂窗户的伊斯兰式格栅反映出当时伊斯兰教与基督教相互的影响也传到了希腊等地区。

马其顿文艺复兴时期，教堂建筑更注重外观形式的表现，出现了一种十字形五穹顶的集中式型制：成为拜占庭中后期教堂的典型样式。虽然这种型制的教堂保留下来的很少,但重建于 1063—1094 年的威尼斯圣马可教堂无疑是这种型制最纯粹、最完美的体现。当时，威尼斯与拜占庭有着密切的关系。圣马可教堂平面为典型的希腊十字形，东端有半圆形室。中心顶部为巨大的穹顶，围绕其四周分别是 4 个较小的穹顶，它们被鼓座高高托起，共同组成既集中又富张力的一簇整体。它们与正面门廊的拜占庭式圆柱和多彩大理石贴面的墙体及浮雕等，使教堂的外观在结构严整的基础上显得格外富丽堂皇。这个时期，除了教堂建筑外，还大批兴建了宫殿和城堡防御工事等等。与教堂一样，保留下来的不多，虽形式多样，但大多为已有型制的变体，只是更注重装饰细节与材料。13 世纪以后，教堂的建造严格遵循着已有的模式，已没有大多创造性的发展了。

（2）在巴尔干、外高加索地区与古罗斯

由于拜占庭帝国的强盛与领土的辽阔，其文化必然对附属的异族和周边地区产生影响。这些民族和地区也与之有着十分密切的联系，共同构成了拜占庭文化东西融合的特色。

这个时期在巴尔干地区的主要国家有保加利亚、塞尔维亚等。公元 9 世纪中叶，保加利亚从拜占庭接受了基督教。11 世纪后，为拜占庭所统治，其宗教、文化都直接受拜占庭的影响。早期建筑多为木构式。信奉基督教后，开始出现教堂建筑，主要是巴西利卡式。其他非宗教建筑，如皇家宫殿等在总体风格上也随拜占庭发展。在 11 世纪，也出现了希腊十字穹顶式教堂，其代表为盖尔曼教堂。它比例和谐、结构清楚，扁平的穹顶被圆鼓座支撑。外部装饰与同期拜占庭教堂相比，要朴素得多，唯一的装饰就是一条带花纹的线脚，用砖和石交替砌成。13 世纪后，教堂建筑仍沿拜占庭式装饰风格的倾向发展。在教堂外部墙壁多有石板与砖的各种组合，或是棋盘式图案、斜线，或是文字、题词等等。虽在整体气势上不能与拜占庭相比，但在一些装饰纹样上具有民族特色。塞尔维亚在受拜占庭统治时期接受了基督教。12 世纪末独立后，其教会加强了与王权的联系。13 世纪，国力逐渐增强，又侵占了拜占庭的一些地区。在很大程度上，拜占庭艺术对塞尔维亚具有特别意义。从早期教堂建筑的单廊式到后来的十字穹顶和五穹顶式，都直接来自于拜占庭的影响。格拉查尼察的圣母教堂，是其中的代表。它平面呈内接的双十字，是五穹顶式建筑。主穹顶的鼓座是方形台座。由顶部到基座呈梯形，全部由石和砖砌成。从许多遗迹中可看到塞尔维亚教堂建筑的装饰风格十分丰富。因为国力的逐步强盛，使塞尔维亚的美术、建筑对东南欧、巴尔干地区极具

影响。

外高加索地区在中世纪与拜占庭的密切联系，突出体现在亚美尼亚及格鲁吉亚的美术当中。4 世纪，基督教已在这两个国家得到确认，与基督教有关的美术活动发展起来。在亚美尼亚，始终受到拜占庭与波斯的统治，但 10 到 11 世纪，由本族贵族统治的王国较为稳定，其首都阿尼成为繁荣的艺术中心，但不久后又陷于外族的统治中。因此留下的建筑及绘画不多。其建筑融合了拜占庭与波斯的风格。无论是宫殿还是教堂，都十分强调装饰图案与纹样，阿格塔马尔的圣十字教堂是现有较完整的一座。它是一座十字形中央穹顶式建筑，穹顶与拜占庭相比，更接近于圆锥形，整体结构非常紧凑。由于受伊斯兰教影响，教堂外部的装饰加入了抽象的纹样。阿尼的主教堂财代表着 10 世纪后亚美尼亚教堂的主要型制，采用的是综合的三廊穹顶式巴西利卡结构，穹顶与巴西利卡长方形的结合使整个建筑形式丰富而统一。装饰部分仍然受到重视，使教堂富于皇家气派。格鲁吉亚的早期历史也是动荡不安的，但较亚美尼亚稳定，没有被完全征服。9 世纪时，建立了君主国，11—12 世纪是其经济文化的繁荣时期，在建筑上与亚美尼亚一样，尤为注重装饰细节。如姆茨赫塔的圣十字教室就是十字形穹顶式的代表。总的来说，这两个地区由于其特殊的地理位置和历史背景，在直接受到拜占庭影响的同时，又吸收来自波斯与伊斯兰教的文化因素，加上自身的民族特点，促使它们的美术具有许多综合而富创造性的特色。

古罗斯是 9 世纪中叶——12 世纪初位于东欧平原，以基辅为首都的早期封建国家，民族成为以东斯拉夫人为主。古罗斯虽不属于拜占庭帝国，但一直与其有着密切的经济文化方面的联系，特别是在 10 世纪两国之间的联姻，古罗斯接受基督教，促进了基督教在古罗斯的发展。11 世纪时，古罗斯达到鼎盛，成为东欧强国，12 世纪随着贵族之间的争权，分裂为若干公国，并为索古人所统治，其中东北罗斯的莫斯科公国，后来成为统一的俄罗斯国家，并在拜占庭衰落后，成为东正教的中心。因此，以古罗斯为起点的俄罗斯基督教美术也属于拜占庭美术这一范畴。古罗斯的建筑成就反映在教堂、宫殿及军事防御工程上。初期教堂建筑大多由从拜占庭请来的建筑师设计，其风格自然与拜占庭同出一辙；到 11 世纪时，教堂建筑逐渐在拜占庭的基础上体现出与本民族融合的风格，位于基辅的圣索菲亚大教堂和诺夫戈罗德的圣索菲亚教堂就是代表。前者为多穹顶的组合式结构，13 个穹顶有节奏的由中央主穹顶渐次降低，五列回廊从三面环绕着教堂，墙壁上嵌有由玫瑰红色碎砖砌成的宽横带。教堂不仅是宗教场所，也是集会和典礼场所，因此，虽优美华丽又不失庄严宏伟。后者与前者相似，规模虽不如前者，但更整体也更具民族性，三个穹顶集中在一个覆盖着圆顶的塔楼上，金黄色的穹顶与白色的墙体相映衬，展现出简炼而丰富、典雅而神圣的风格。它们反映出古罗斯教堂最具民族特点的是穹顶和墙体的色彩，其穹顶与拜占庭相比，在弧线及细节的变化上颇具特点，而其墙体多为白色，与染成金黄色的穹顶相结合，虽不如拜占庭那般色彩斑斓，但更富典雅之气。12 世纪以后，古罗斯处于割据状态，艺术中心由基辅转向弗拉基米尔、苏兹达尔等地。位于尼尔湖畔的圣母教堂是这个时期的代表。教堂为正方形，东西有三个半圆的神坛，顶端是一个金色穹顶，在拱形山墙及门廊上有白石雕花，从湖上望去，在蓝天、绿树、白墙的映衬下，金色的穹顶分外耀眼。端庄优雅的风格成为俄罗斯教堂建筑的基调。15 世纪，艺术中心转移到莫斯科，教堂建筑已体现出来自文艺

复兴初期的影响了。

2.雕刻、工艺美术

与早期基督教美术一样，雕刻在拜占庭美术中并不占主导地位。这自然与宗教崇拜的传统有关，尤其经历了反圣像运动，圆雕已根本绝迹，只有用于装饰教堂的雕刻得到发展，而且它们仅限于教堂的柱头，上楣、墙面和石制祭坛屏饰等部分，多为浅浮雕和透雕，有些还敷以颜色，还包括装饰教堂大门的木雕。内容则以圣经故事和人物以及植物等装饰纹样为主。在装饰性纹样的浮雕中，可以看到逐渐摆脱古典的纹样，趋向于轮廓分明的花卉与抽象图案。在表现手法上，拜占庭的雕刻从受古典艺术的影响，注重写实性，发展为强调非写实的构图与造型以及精神性表现。拉文纳的正教教堂墙壁上16 块彩绘灰泥浮雕就明显地反映出人物造型平面化的倾向，这些先知的形象分别立于建筑框内，衣服的皱褶已不再象古典艺术那样是为了体现人体的结构，而是成为一种平面化的图样，所以先知们的形象不再是写实立体的，他们成了具有象征性的符号。

在巴尔干、外高加索和古罗斯等地，雕刻多以装饰性的动植物图案为主，它们在这些地区的教堂建筑中占有很大比重，其造型从较写实向图案化发展，手法较为生动自由，而且颇具民族特色，并吸收了一些异教母题。人物雕刻则较少。

传统的象牙雕刻在拜占庭依然十分流行，牙雕最常见的形式是双连板。双连板原来是用来通报任命执政官或歌颂执政官业绩的，上面一般雕刻着执政官的肖像和其他人物、场景或装饰纹样，还包括铭文，因此常常可以确定其年代。这种世俗的物品在早期基督教时期已开始用于教会的礼拜仪式，到拜占庭时则十分普遍，因此提供了至今多有遗存的可能性。在牙雕双连板中，复合式双连板是最为华丽的形式，它每一片由五块板组合而成。现藏于卢浮宫的一片双连板就是代表。据说板中间的人物是查士丁尼，他骑在马上，马蹄下是地球的拟人化形象，象征着他拥有辽阔的领土和至高无上的权力，左边是一位手捧胜利女神雕像的人物，右边则可能刻着铭文，现已模糊不清，下面是前来进贡的臣民，整个构图的最上方是左右两个天使簇拥下的基督形象，他被表现为一个手拿十字的青年形象，与后来带须的基督形象明显不同，整件雕刻无论是人物造型，衣纹处理还是布局构图，装饰纹样都十分写实，富有生气，而且表现骑马得胜的皇帝就是古罗马雕刻的主题，整个表现程式也来源于古罗马凯旋式的雕刻，这都反映出与建筑、绘画相比，拜占庭雕刻更多的保持了古典艺术的传统，只不过加入了基督为神在人间的代表——皇帝祝福才使他取得胜利这一基督教主题。另一件著名的牙雕作品是马克西米安宝座，马克西米安是拉文纳的大主教，他的花押字被雕在宝座前面，这个高靠背宝座是木胎的，外面镶着象牙板，正面表现的是施洗者圣约翰和四个福音传道者，圣约翰手捧盛放着羔羊的盘子，象征着救赎。背面表现的是基督的幼年和奇迹。宝座两侧也镶着象牙板，上面雕刻着约瑟夫的生平。在同时代的神学文献中，约瑟夫是主教的典范。雕刻这些图象也许暗示出对马克西米安的褒扬。从人物所穿的古罗马式长袍和由动物、葡萄藤组成的传统装饰母题可以感受到明显的古典意味。拜占庭中后期的象牙雕刻则改变了这种面貌。如一件现藏于伦敦的《钉十字架》三连板。中间雕刻着钉在十字架上

的基督，左右两边从上到下分别是三排圣徒，构图极为对称。人物姿态，几乎一样，毫无以往的生气与真实。造型更注重线条的作用，趋向平面化的静止状态。这种风格逐渐成为了程式规范。

拜占庭时期的工艺美术还包括宝石镶嵌、珐琅、金属雕刻和骨雕及织锦等等。由于国力强盛，经济发达，所以大量贵重金属用于装饰教堂已经十分普遍。但由于这些工艺品原本多为世俗物品，所以在题材及表现上较为自由，有时甚至掺杂了许多异教神话题材，使人很难分清世俗与宗教的界限。在技艺上，拜占庭的工艺品体现了极高的水平。如保存在圣马可教堂的《天使长米迦勒》就是代表。它是一件珐琅制圣像。在金板上用金丝镶嵌出精致的图案，中间则是用珐琅铸成的米迦勒形象，镶着宝石的服饰使他的面部分外突出。整件作品富丽堂皇，工艺精美，反映了拜占庭时期极尽装饰的奢华之风。另一方面，拜占庭的工艺美术又受到来自东方的影响，特别反映在丝织品上。由于拜占庭处在东西方之间的地理位置，而且就其传统来说与东方的联系更为密切，所以通过贸易往来，东方的丝绸大量传入，而伊斯兰的丝织品风格对拜占庭自身的丝织品影响最为明显。《狮子与树》中狮子的形象与装饰图案显然来自波斯。这种随着丝织品传入的图象往往演变成为拜占庭建筑、绘画中基本的装饰母题了。

3.镶嵌画、绘画

君士坦丁时期开始被用于教堂装饰的镶嵌画，在拜占庭帝国兴盛一时，得到进一步的繁荣发展。镶嵌画材料特殊的质感，特别是在光线照射下的那种闪烁而厚重的色调，使其在高大幽暗的教堂内部产生一种神秘变幻的独特效果，烘托出教堂神圣的氛围，所以逐渐取代原来的壁画，成为拜占庭教堂内部装饰的主要形式。由于材料和制作技术的要求，使镶嵌画不同于一般的绘画，它既有鲜艳夺目的色彩效果，又有坚实稳固的结构感。在造型上尤其讲究概括，不是通过细节刻画而是通过色彩对比来达到其形象的造型，使主体鲜明突出。当它成为宗教艺术的特殊形式后，逐渐形成了一整套的固定模式。在拜占庭的镶嵌画中，内容基本上取自圣经或帝王礼拜，以人物为主，很少有背景表现，造型简炼、静止，趋于平面化。色彩与线条是其最重要的表现形式，并体现出严格的程式化。如人物颜色的设置是根据宗教主题来决定的：基督用蓝色或樱桃红，圣保罗用紫红色，圣母则用深蓝色等等，当然也非绝对如此，而背景则广泛使用金色。这种较为固定的模式，一方面反映了宗教艺术的特殊性，另一万面则出于实际效果的考虑。因为在教堂内部高大的空间内，信徒们并不需要获得如世俗般真实细腻的宗教形象。可以想象，在光线的照射下，那些互为补色，外型概括的形象在金色背景的衬托下，是如此的绚烂夺目，又是如此的和谐统一。它给予信徒的是一种无尚崇高和神圣的宗教感受。正是在给予人以强烈而深刻印象的同时，镶嵌画达到了基督教所要求的肃穆矜持与激动人心的永恒，无疑是具独特风格与形式感的拜占庭艺术的最好体现。

公元 8 世纪以前，特别是查士丁尼时代，镶嵌画已经很普遍了。与中后期相比，虽手法较为稚拙，程式化没有那样明显，人物形象也有一定的个性表现，但已开始出现如比例拉长，造型以线为主，趋于平面化，强调装饰感等倾向。现存这个时期最完整的镶嵌画在拉文纳地区。最负盛名的是圣维塔

莱教堂内祭坛左右两侧的《查士丁尼皇帝及其廷臣》和《皇后西奥多拉及其女官》。分别表现了皇帝及皇后在延臣及女官的簇拥下手捧贡物礼拜基督的行列。前者以查士丁尼为画面中心，在他左右分别有大臣与主教马克西米安及随从。人物呈一字排开，每个人都正面专注地直视前方，表情严肃。身体的比例结构都被夸张地拉长了。除了皇帝和马克西米安的形象具有个性特征外，其他的人物虽五官结构略有不同，但总的气质与形体都十分相似。他们好象是静止不动的，只有最右边人物伸出画面外的手足才使画面似乎有了一些行进的动感。在这里，线条成为主要的造型手段，色彩、明暗变化被提炼到最简单、最纯粹的地步，没有任何三度空间及解剖结构的暗示。这些拉长了的人物形象仿佛没有脚踏在地面上，而是飘在空中。作者要表现的似乎不是活生生的人物，而是超凡脱俗、富于象征意义的精神符号。后者在构图上与前者相对应，但布局排列略有疏密变化，整体气氛较为轻松平和，增加了帷幔、喷泉等背景。与前者相比，人物端庄宁静，不似前者那般过于严肃，尤其在对皇后和女官们的服饰的色彩和花纹的处理上，采用了极其丰富的蔚蓝、翠绿、鲜红、白、灰、紫等纯色块与金色背景相配合，加之材料特有的闪烁感，使整件作品在鲜艳璀灿与和谐中透着富丽豪华的皇家气派。值得注意的是，两件作品中帝后的头部后都有着光环，而通常只是表现神的形象时才加上光环的，这显然是将帝后作为人间的神来表现的，象征着王权与神权的高度统一。从艺术角度来说，假如我们不要把古典艺术的写实风格作为参照系，不去考察作品中人物的比例是否适度，透视、结构是否准确，明暗、色彩关系是否恰当的话，我们会发现，正是作品中那些用深色线条勾勒出的形象、那些富有节奏及形式感的线条和那些对比强烈却又构成统一色调颜色以及丝毫没有透视关系与立体表现的平面构图，才使作品具有一种非物质而抽象及装饰的“有意味的形式”感，这恰恰就是拜占庭镶嵌画的独特魅力与基调。

同时期在拉文纳的圣阿波利纳雷教堂也有两件表现礼拜行列的镶嵌画。它们是在教堂改建时重新制做的，位于中殿的南北墙上，南墙为男圣徒礼拜行列，北墙为女圣徒礼拜行列，每边各为 22 人，他们手捧贡物，朝向位于半圆室左右两侧的圣母与基督，这种图象配置是当时的典型模式。作品的表现手法与圣维塔莱教堂的镶嵌画十分相似，人物被置于绿地与金色背景中，像连拱廊装饰图案的棕榈树将每个人物相互隔开。整个画面给人一种静止而不带感情色彩的印象。然而，平面、图案化的人物造型与线条的节奏感和色彩的艳丽，使画面独具优雅而富韵律的装饰效果。

反圣像运动平息以后，许多教堂在运动中被毁掉的镶嵌画得以重新制作。在马其顿文艺复兴时期教堂内部大都装饰着镶嵌画，大量的制作使镶嵌画既得以继续发展，又不可避免地流于程式化。因此中期拜占庭的镶嵌画在艺术表现上呈现出十分复杂的面貌。一方面，逐渐形成一整套的固定模式，强调严格的秩序和图象几何关系的完美与和谐，构图对称，空间观念更加抽象，色彩更加单纯，风格化的线条在造型上展示了突出的重要性。如果说在圣维塔莱教堂的镶嵌画中还多少体现出对帝后个性特征的表现的话，那么中期镶嵌画中的人物则完全不食人间烟火，成为精神的象征了，而且许多形象都有了不容更改的规范，如威严有余而活力不足的蓄须的基督形象。这不仅体现了图象形成过程中所包含的抽象性，也间接反映出教会与神权地位的权威性。另一方面，古典的写实传统和世俗的趣味又时常唤起人们的记忆，已

有的写实造型手法自然在创作中下意识的得到运用。而对于教会来说，虽然他们要求的是体现其神权的艺术，但并不反对艺术家掌握一定的结构比例与明暗透视等古典造型要素。因为这对于图象的表现是最基础的，所以在拜占庭中期，美术在朝程式化发展的同时也发生了一些变化，显露出对古典及世俗艺术的兴趣，这也是基督教对艺术的更进一步要求的结果。这是因为在古典传统与基督教程式规范的影响与限定下，才使这时期的美术呈现出一种写实叙述与抽象、象征及装饰手法奇特混合的面貌。

中期镶嵌画的成就在圣索菲亚教堂中得到体现。这座教堂经过数次改建，其镶嵌画也随创作年代的不同在风格上有所变化。教堂门廊上的《基督——神圣的智慧》约作于公元 9 世纪。中间是坐于宝座上的基督，这已是个固定的、具象征意义的图象，他的两边圆框内分别是圣母与天使，左下角跪拜着的是皇帝。画中人物的面部表情依然是严肃而不带感情色彩的。浓重的轮廓线勾勒出面部、头发及衣褶等部分。宝座及边缘装饰纹样简单素雅。整体色彩较为单一，在对称、简炼中主题及形象十分明了突出，但似乎严格有余而活力不足。教堂中殿的《君士坦丁九世及皇后》则要丰富生动一些。中间还是程式化的基督形象，两旁分别是皇帝与皇后，他们穿着锦衣绣袍。服饰部分色彩极其艳丽多彩，给人特别印象的是帝后的面部处理非常细腻，具有鲜明的个性特征，这样富于现实意义的人物肖像表现在镶嵌画中实不多见，也许只有在表现帝王时才被允许。然而，也反映出写实的功力。关于这一点，我们可以从教堂半圆室内的《圣母子》镶嵌画上得到印证。虽然圣母子的脸部仍然是程式化的表情，但我们不妨仔细看看那些体现出身体结构与动势的衣褶的表现方法，如肘部与膝部呈放射状的线条，还有体现面部与手部结构的阴影表现，以及宝座基座的透视表现等等，这一切如果不掌握古典的写实技巧是无法达到的。

中期镶嵌画在布局、题材及表现上最完整的典型则是圣路加修道院的凯托利肯教堂。它展示了一个关于中期拜占庭教堂内部图象配置体系的范例。在教堂中心的上部区域，包括主穹顶及半圆穹顶，代表着天国，只有三个主题适用于此，此教堂表现的是其中的两个：主穹顶是《万能主宰》，内殿穹顶是《圣灵降临》。前者已毁于地震。在现存的后者中，圆形构图的中心是宝座，上面栖息着圣灵之鸽。从宝座上向四周射出的线条，代表着光，照耀着环绕在宝座周围的正襟危坐的使徒身上，而祭坛就位于画的下方。半圆形穹顶上则是端座于宝座之上的圣母子像。第二个区域包括教堂的穹隅（帆拱）、前廊等部分。图象的排列按宗教节日历顺序分别是《圣母领报》、《基督诞生》、《圣母进殿》、《洗礼》、《受难》、《复活》等。第三个区域包括教堂内部的各个墙面，上面表现的是圣徒、殉教者、主教形象以及礼拜行列。在整体上，每一部分的图象配置都十分强调场景与构图的对称，从地面到穹顶，与教堂外部结构相呼应，三个区域的中心主题层层递进，烘托出天国及神的崇高无尚与神圣。教堂门外还有一组墙面的镶嵌画，大都为一些表现基督生平的场景，可能是作为对外宣传教义的“宣传栏”，所以表现得较为自由轻松，不似内部那般严肃刻板。

西西里岛的蒙雷阿莱主教堂的镶嵌画，则反映了拜占庭镶嵌画对周边地区的影响。西西里在 12 世纪由诺曼人统治，在政治上与拜占庭为敌，在宗教、文化艺术上却大量吸收了拜占庭的成就。此教堂是国王威廉二世拟将其作为陵墓，所以规模可观，耗资巨大。其中的镶嵌画约作于 1180—1190 年间，是

由拜占庭的艺匠制作的。最精采的莫过于半圆室穹顶及墙面的部分。基督的形象几乎占据了整个半圆形穹顶。他一手持圣经，一手作祈祷状，这是典型的图象模式。他那瘦削、蓄须的面部严峻而坚毅，严肃的目光又仿佛蕴含着慈悲与爱心。中间部分是圣母子、天使与圣徒。下面部分则是教会圣像。在表现手法及风格上无疑是拜占庭式的，程式化与古典技巧相结合，特别是基督的形象，威严却较富生气，透出一股震慑人心的力量，而宏大的构图更增加了作品的非凡气慨，从另一侧面反映出拜占庭镶嵌画的成就。

13 世纪以后，拜占庭美术进入它的最后阶段。巴列奥略王朝被称为拜占庭艺术的复兴期，但镶嵌画的规模已不如前，风格亦有变化。中期趋于统一的表现模式被打破，表现形式更为自由，题材内容也有所增加。虽注重对细节纤巧而精微的描绘，但往日那份威严神圣的气势已大大削弱，失去了原有的统一性与整体感，这也许是每个时代末期艺术风格变化的一般规律。由于频繁的战争与割据，使这时的美术已没有了盛期的那份自信，人们再次将目光投向过去，似乎想从传统中寻求灵感。而随着西欧的发展，来自西方的影响也很强烈，这些都促成新风格的形成。在镶嵌画中，透视与空间观念重新得到重视，如人物不再象中期那样被置于平面化背景中，而是被置于凹进的建筑框架内，或是由稚拙手法表现的山与条状土地组成的风景中，形象较富个性与生气，强调体积感与动势的表现。加强了画面的叙述性而减少了原来装饰性，体现出写实的倾向。从圣索菲亚教堂一幅 13 世纪末的镶嵌画《三神像》可以看到，基督的形象与中期相比，虽仍置于平面背景之前，但较为立体写实，脸部与身体的造型使人感觉到是血肉之躯而不似以往那样如飘于空中的形象符号。乔拉教堂的《玛丽亚的生涯》与《基督诞生》则更体现出风格的变化。这座教堂后来被改建成了清真寺。画中体现了作者对于表现空间透视、人物个性与叙事场景的兴趣。各式姿态的人物及场景构成了画面有主有次的文学性情节，不像中期那样用简炼明了的形象来象征整个内容与意义。人物的造型手法及画面优雅细腻的色调都与传统的古典艺术更为接近。

这个时期还出现了一种小型的镶嵌画，它们是由金、银和彩色玻璃或石子嵌入上有蜡的木板制成的，多采用双连板的形式。由于体积小，便于携带，在当时可能是作为一种小的圣像礼品。现存于佛罗伦萨的一块是表现 12 个节日的双连板中的一块，6 幅单独画面分别表现了 6 个与宗教节日有关的内容，共同组成一个统一的形式中。在表现手法上，也反映出这个时期趋向写实与情节性描绘的特点。

在拜占庭美术中，壁画似乎没有镶嵌画那么引人注目，这也许是因为它在装饰效果上不如镶嵌画那么绚丽璀灿和鲜明简炼，而且由于不易保存使我们现今所能看到的真迹太少，但这并不意味着当时壁画水平的衰弱。遗留下来的残迹可以帮助我们了解有关的大致面貌。从一些公元 6 世纪的残迹中已反映出与镶嵌画同时出现的那种以线条为主的造型手法和简明的风格。中期以后，程式化风格也在壁画中得到体现，特别是将镶嵌画中富于对比装饰性的色彩，以及浓重的轮廓线借用到壁画中，但其中深浅笔触的变化体现出的明暗效果则是镶嵌画所没有的，它保留了更多的古典传统。除壁画外，另一种独特的绘画形式就是 6 世纪出现的圣像画。它是在木板上用蜡彩或蛋彩进行创作的绘画，以表现半身的圣经人物为主，类似于肖像画。

圣像作为具有神奇力量的礼拜图象，在拜占庭受到特别崇敬，无论是在正式礼拜仪式，还是在个人信仰生活中，都具有神圣的意义。因此，圣像一

经出现，就被赋予了不同于一般图象的内涵，这促使了与之相对应的有关圣像画技巧与模式的形成。最早的圣像多用于私人礼拜，尺度较小，而且因木板不易保存，遗留下来的实例很少。最突出的一例是保存于埃及西奈山圣凯瑟琳修道院的一幅《圣母子在天使与圣徒中间》，画中人物的形象虽然还带有罗马时代绘画的痕迹，但正面的构图，削瘦的面庞，大而略显呆滞的眼睛，又都与镶嵌画中的形象十分相似，作品在整体上已经流露出浓厚的宗教情绪和趋于平面及抽象的倾向了。反圣像运动之后，圣像画重新受到重视，得到进一步发展，特别是圣母子像颇为流行，12 世纪时，画风有所演化，线条的重要性逐渐加强，更强调动感与情感的表现。如著名的《弗拉基米尔圣母》画中圣母与基督亲昵的搂抱在一起，在笼罩着神秘哀愁的宗教氛围中却流露出一丝人间母爱的脉脉温情，这种颇富人情味的表现无疑带来了新的圣像风格，此画后被传到俄罗斯的弗拉基米尔，并由此奠定了俄罗斯圣像的基本模式，“ 弗拉基米尔 ”圣母也成了此类画像的专有名词，产生了深远的影响。

抄本插图是拜占庭美术的另一个重要部分。这种绘画形式在拜占庭以前就出现了，它以精微细致的刻画为特点，又称细密画，主要是用作书籍的插图或封面及扉页上的装饰图案，多使用矿物质颜料绘制，使用的材质也有所不同，如羊皮纸、纸或书籍封面的象牙板或木板等等。在埃及法老的陪葬品中就曾发现过插图纸卷。到了拜占庭时期，这种世俗的绘画形式开始普遍用于基督教的书籍中，主要是圣经与福音书籍。显然这种小型的绘画对图解经文、教化信徒以及装饰书籍都极有效果。一旦它被赋予了宗教的内涵后，自然就要与同类的世俗书籍插图有所区别，在拜占庭抄本插图的发展中可以看到，早期传统细密画的风格逐渐为后来兼备教育、装饰目的基督教图象所取代，体现出程式化的倾向，但相对于镶嵌画及圣像画而言，则保留了较多的古典传统，同时也受到来自东方，如波斯等地更具装饰性的细密画的影响。顾名思义，抄本是指手工抄写的书籍，过去的书籍就是靠互相传抄才得以流传，那么书中的插图自然也在传抄的过程中被多次的摹写，久而久之，就出现了许多较固定的摹本。这些摹本中的图象及风格对拜占庭的插图有着十分重要的影响，古典艺术观念的若干要素就是在这反复摹写的过程中得到传播与修正。

拜占庭早期的抄本插图，在很大程度上依赖于传统古典风格的摹本，只是换上了圣经及福音书的内容。如 5 世纪的《圣经》残本中的插图就反映出对于当时没有自身传统图象及风格的基督教美术而言，唯一的途径只能是借助于古代的摹本，所以图中的形象与古典时期《维吉尔》中的没有什么不同。查士丁尼时期，随着基督教的发展，抄本插图也体现出新的观念。风格化的形象处理，灿烂的金色背景，叙事性及物景的减弱以及东方式的装饰色彩是这个时期的特点，但在人物的造型上，仍然反映出古典的传统，如《维也纳创世纪》的插图中，人物造型十分生动，没有粗重的轮廓，富于情趣的细节与空间的描绘，使画面轻松而无沉闷感。特别是对拟人化的半裸人物的表现，这在后来是绝对没有的。此书的插图配置也是拜占庭抄本插图的典型样式之一，在每页中，上部为正文，下面则是与正文紧密相关的图画，许多画面表现了连续的情节。绘制在紫色羊皮纸上的插图，加上以金或银抄写的文字，使整本书成为精美绝伦的艺术品了。与之不同的《罗萨诺福音书》的插图，其配置则是图画占据了整页空间，位于正文之前，内容多表现基督生平的有关场景，并在图中加入许多文字，似乎更注重插图对正文的图解功能，而不

象前者那样有更多的情节及环境的描绘和情绪的渲染。

反圣像运动之后，拜占庭的抄本插图在 10—11 世纪达到高潮，出现了许多具有独立艺术价值的插图作品。君士坦丁 7 世统治时期（912—959）曾一度热衷于对古典艺术的复兴，这尤其反映在抄本插图的创作中，其中《巴黎诗篇》（因藏于巴黎而得名）中的插图《大卫的忏悔》就是代表。人物的造型沿袭了古典雕塑与绘画的样式，背景则是建筑与风景，传统的透视手法在这里得到体现，使画面颇具空间深度，虽然不是十分精确，而且人物画得过大，使画面有一种填塞之感，轮廓线过重，加上色彩的鲜艳使画面色调不如早期那样柔和细腻而略显生涩，但这也许正体现出古典传统与拜占庭宗教观念的结合，使插图更具绘画性而非图解。在受到东方细密画装饰风格和拜占庭本身崇尚奢华风气的影响下，抄本插图也更多的使用牙雕、绿松石、红宝石、金银等来装饰画面，虽然极其精美华丽，但似乎失去了原有的朴素而过于杂乱了。13 世纪以后，抄本插图的创作逐渐衰落。

在巴尔干、外高加索和古罗斯等地区，也有相当数量的镶嵌画、壁画及圣像画与抄本插图的遗存。古罗斯基辅的圣索菲亚大教堂中的《圣母显圣》是这个时期保存较完整的镶嵌画的代表，圣母的形象位于半圆室的上半部，她表情严肃，高举着手，身披斗篷，仿佛从云中驾雾而来，金色的背景闪闪发光，衬托着圣母紫蓝色的衣服和深紫色的斗篷，产生一种种圣的特殊效果。可以看到拜占庭镶嵌画的那种色彩对比、人物造型与姿态模式在这里得到体现，而整个教堂的图象配置也遵循着拜占庭的规则，但在平面化、轮廓线的使用及装饰性等方面更多的则是当地的表现手法而与拜占庭有所不同。这种情况在格鲁吉亚的一些镶嵌画残迹中也可看到。

壁画在这些地区似乎比镶嵌画更为普遍，其代表是内雷齐（现南斯拉夫）的圣潘泰莱蒙教堂的壁画，在《哀悼基督》一画中，表现了圣母、圣约翰等人哀悼基督的场面，人物的造型虽在整体上体现出拜占庭风格，但并不是作人格化的圣像或静止的符号，轮廓线的成分被减弱，白色、金黄色、深蓝色和浅蓝色等丰富颜色组成了统一而响亮的色调，线条富有动感，浓淡变化的笔触体现了人体的结构，尤为成功的是整幅作品给人深刻印象的那种激动的情绪和悲哀的气氛，这种富于张力的情感表现在拜占庭壁画是看不到的，使塞尔维亚地区的壁画具有了特殊的意义，并对保加利亚、古罗斯等地的壁画产生了重要的影响。

这些地区的圣像画早期受拜占庭影响，后来逐渐出现与壁画相同的倾向，人物更富于感情，肖像描绘更具现实意义。古罗斯及后来的俄罗斯的圣像画创作十分繁荣，“ 弗拉基米尔圣母 ”的影响很大，而来自拜占庭的希腊人狄奥凡则发展了具有鲜明个性特征的圣像画表现形式，他作于诺夫戈罗德基督变容教堂的壁画及圣像画就是代表。他的绘画风格融合了拜占庭的威严的力量感与古典的造型手法，特别是受到当地民间艺术那种明朗绚丽的色彩、生动自由的线条和乐观情绪的影响，他善于表现人物的内心世界，注重画面整体效果的渲染，笔触豪放，用色大胆，不拘一格，极具个性。

另一位著名的圣像画家是活动于 14 世纪末到 15 世纪的安德烈 · 鲁勃辽夫，他在一定程度上受狄奥凡的影响，《三圣像》是他的代表作，描绘的是天父向亚伯拉罕显现为 3 位天使的形象。三位天使呈三角形的构图赋予画面一种稳定感，色彩处理则以轻巧、柔和的中间色调为主，明朗、淡雅、使画面充溢着抒情意味，而实际上又蕴含着深刻的宗教伦理内容，反映出俄罗斯

统一初期力求团结的时代精神。

抄本插图的成就则在亚美尼亚等地得到体现，早期的风格来自拜占庭范本的影响，后逐渐受到来自东方如伊斯兰国家的影响，进一步体现出细腻繁褥的装饰风格。如《基督受洗》就展现了对拜占庭范本的简化，体现出一种独特而神秘的意味，而一些非具象的装饰母题则来自伊斯兰艺术。13 世纪时，亚美尼亚抄本插图创作得到繁荣，托罗斯·罗斯林是当时最著名的画家，他创作的《福音书》插图，线条活泼，善于表现立体感和明暗效果，色彩鲜艳悦目，体现出写实形象与装饰图案相结合的和谐统一。

四、“蛮族”美术与加洛林文艺复兴及奥托美术

1.“蛮族”美术

公元 4 世纪末，散居在罗马帝国境外的日耳曼民族诸部落，由于受到匈奴人西侵威胁和其自身人口与经济发展的要求，开始大规模地进入罗马帝国境内，这就是欧洲历史上长达两个多世纪的民族大迁徙。在这个过程中，这些部落与当地的奴隶、隶农们一起因不堪受罗马帝国统治者的压迫，不断地举行反抗起义，最终摧毁了西罗马帝国，建立起若干个日尔曼王国，并随着原来部落原始公社制度的解体，逐渐确立起封建制度，揭开了欧洲封建社会历史的序幕，也奠定了现代欧洲国家格局的大致基础。

民族大迁徙对整个欧洲，特别是西北欧地区的影响是十分深刻的。这些以游牧为主的日尔曼部族尚处于原始公社的生产水平，经济、文化远远落后于罗马帝国。在他们的迁徙过程中，不断的起义与争战，不仅摧毁了西罗马帝国的政治体制，阻碍了城市农村的经济发展，而且大肆焚掠建筑与文物，给经济文化带来了灾难。既使是在西罗马帝国灭亡之后，各王国之间的战争仍然十分频繁，使得欧洲社会在公元 5—9 世纪期间处于混乱与停滞状态，而最大的悲剧莫过于原来罗马帝国的大量优秀艺术作品几乎被毁殆尽，这无疑是历史的倒退。因此后来的史学家们常常将这段时期贬之为“黑暗时代”，那些入侵的部族则被称为“野蛮人”或“蛮族”。然而，从另一角度看，他们的入侵又推动了欧洲历史的发展，因为他们在加速了高度发达却已气数已尽的罗马奴隶制的灭亡的同时，又促成了封建制度在欧洲的确立，所以这无疑又是历史的前进。在某种意义上，他们的确是“蛮族”，但这不等于说他们没有自己的艺术，也不意味着他们艺术水平的低劣，虽然在现存的作品及遗址中很少发现所谓的“纯”艺术品，但许许多多的小型雕刻及工艺品，就足以证明“蛮族”美术的高超技艺和成就，它是在风格上与传统古典艺术迥然不同的艺术，虽不完美，却生动而充满活力，并且因地区、部落不同而各具特点，相映成趣，但都体现出原始民族固有的那种天真稚拙和无拘无束的创造精神及想象力。他们那些用充满野性与活力的变形夸张手法创造的复杂图案，如盘绕回环的龙体，神秘交错的鸟头，以及抽象简化的人物形象等等，虽然还带有原始的巫术色彩，却为长期以来几乎完美而不再发展的古典写实模式为主导的欧洲艺术输入了新鲜血液，并在文化意识与艺术表现等方面，对近代西方文化产生强有力的影响。

在这个迁徙、战乱和动荡的时代，基督教的地位并没有被削弱，“蛮族”诸部落在长期的争战中，各自在本族原有的神话崇拜的基础上，逐渐接受了基督教。最初，这种接受表现在将基督教的内容与原始的信仰的结合上，那些作品中奇异的形象与图案，极具原始的神秘与宗教的幻想色彩，而且看不到任何一种明确而统一的风格。6 世纪后，随着“蛮族”与当地民族的日益融合，各种风格趋于统一，基督教的精神得到更突出的体现。发源于地中海的苦修主义大为流行，它强调修炼苦功，以祈祷默思等待主的解救。一时间修道院遍布各地，成为最重要的宗教力量。当时的修道院就如一个个自给自足的封建王国，对于僧侣来说，除了修行与日常劳作外，还包括抄写圣经和其他典籍以及对修道院的装饰、维修等等，这促进了与之相关的修道院文化发展，并突出地体现在抄本插图、修道院建筑和圣器工艺等方面。

“蛮族”时代，是新旧交替的时代，充满着混乱与迷茫，不同民族和不同阶层之间存在着极大的差异，使这一时期的美术呈现出令人眼花缭乱的面貌，“蛮族”美术那颇富形式感与抽象性及装饰性的奇特风格，无疑对传统的古希腊——写实美术产生了强烈的冲击；又在长期的迁徙过程中，与当地文化和传统文化相融合，尤其在注入了基督教这个新的因素后，发展为既不同于传统写实风格又有别于同时期拜占庭风格的，以基督教为核心内容的美术，因此，这纷纷扰扰的几个世纪，在传统似乎消失而令人迷惑的外表下，实际上正孕育着一种新的风格，是西方美术发展中不容忽视的重要阶段。

（1）爱尔兰——撒克逊美术

撒克逊人、盎格鲁人等都是日尔曼族的支系，公元 5 世纪中叶，开始大规模的入侵原属罗马帝国的不列颠南部和东部，并建立了许多小王国。爱尔兰则从不属于罗马帝国，当地民族克尔特人在 5 世纪就已信奉基督教，并在 7 世纪时，将基督教传至撒克逊等王国，加之罗马教会也对该地区派遣了传教团，使原来以游牧为主的撒克逊等诸部落逐渐接受了基督教，由此展开了与之相关的爱尔兰——撒克逊美术的发展脉胳。

盎格鲁——撒克逊人踏上不列颠的同时，也带来了日耳曼民族在手工艺品制作方面的优秀传统，特别是在金属饰品方面的卓越技艺。在信仰基督教之前，他们的美术在内容与造型上与其游牧生活密切相关。从现今发现的遗存物看，多是一些宝石、珐琅、金银镶嵌的金属制品，制作的技术与工艺相当娴熟精美。1939 年在英格兰东海岸的萨顿胡发掘了一处船葬遗址就是代表，据考定它是公元 7 世纪早期东盎格鲁人国王的墓葬，出土物大部分为金属工艺品及日常用品，其中有一件铰链金属带扣，在扣盘中央有两条不对称的、交错缠绕着的蛇，还有一串乌银镶嵌衬托其间。整个带扣缀满了金银细丝和石榴石，这种装饰手法是极具代表性的，反映了这个民族的艺术趣味和技艺水平，而最为重要的则是交错缠绕的动物纹样装饰母题，在其他盎格鲁——撒克逊工艺品中大量的出现，这种动物风格特征在其他“蛮族”工艺品中也十分突出。同一墓葬出土的另一件工艺品更具说服力，它是一个线盒的盖子，上面除了抽象的几何图案与交织的动物纹样外，值得注意的是两个重复两次的母题，一个是两旁伴以野兽的人形，另一个是捕食野鸭的猛禽，其造型手法似乎与古西亚及地中海地区的工艺品有着某种相似之处。而这件作品的制作工艺也十分精致，在金框上饰以石榴石、珐琅，使物品的色彩绚丽美妙，某些制作技巧则来自于爱尔兰的克尔特人，反映出两个民族之间的相互借鉴。信仰基督教后，盎格鲁——撒克逊人与克尔特人的融合日益加强，加之来自地中海风格的影响等重要因素，共同构成极富个性特征的爱尔兰——撒克逊美术。公元 7—8 世纪是它的繁荣期，由于这个时期的建筑留下的不多，所以我们只能从遗存的雕刻及工艺品去考察它的面貌。苏格兰拉斯韦尔教堂前的十字架上的雕刻就是代表，在高达 5 米多的十字架上，刻有周围环绕着葡萄藤涡纹的鸟和走兽以及圣经场面的浮雕，顶部是十个福音使徒的象征像，造型较生硬，带有明显的地中海风格。与雕刻相比，最能展示个性特征的应是工艺美术，它综合了克尔特人和盎格鲁——撒克逊等日尔曼人以及地中海风格等诸多要素，在装饰母题与图案体系上形成了一定的规范，主要特点是：由螺旋纹、卷涡纹等曲线母题构成动态的组合，几何形图案与动物及鸟类形象用抽象或具象的手法加以混合变化，特别是动物和鸟类的形象，

常常夸张采用躯体或相互缠绕交错的连续图案，而肢体却不完全相连，另外则是配以一些图解式的抽象人形。正是由于大量采用了富于动感的曲线及交错的动物纹样，将抽象与具象因素相合，并在一定的程式规范中体现出自由的想象力，才构成了爱尔兰——撒克逊美术那种充满活力、形式感和装饰性的独特魅力。

爱尔兰的克尔特人在信奉基督教的同时依然保存着自己独特的文化意识，与拜占庭教会和政治的紧密联系相比，爱尔兰教会更崇尚克已修道、独善其身的宗教理想和生活方式，在传教过程中，修建了大量的修道院，而且形成了一个对文化艺术来说极为重要的传统，就是对知识传播、书籍收藏和古代文献复制的热衷，这使得抄本插图和书籍封面装饰艺术大为发展，并集中体现了爱尔兰传统民族装饰图案与宗教内容的奇妙组合，这种风格几乎不受任何罗马风格的影响，体现了爱尔兰美术的最高成就。爱尔兰的抄本插图在内容题材上与拜占庭相同，多以圣经为主，在表现手法上则别具一格。他们还创造了一种名为“地毯式书页”，就是在整个书面上饰以繁花似锦的图样，其中心则多是象征着基督教的十字架母题，现藏于大英博物馆的《林迪斯法恩福音书》就是代表，传统的克尔特——撒克逊的装饰母题，如螺旋纹、喇叭形图案以及缠绕着的蛇和鸟等构成较为复杂的图案，衬托出以线勾勒的十字架，令人眼花缭乱的图案让人兴奋，却并没有杂乱感，各种图案、色彩呼应一致，多样统一，使整个画面有如一张富丽堂皇的地毯，显示出作者对于图案的对称，形与色的平衡把握的高超技艺。除了插图外，书籍的封面装饰也得到发展，如藏于都柏林的一件十字架书面铜饰就反映了典型的爱尔兰特点，在这个纯粹的基督教题材作品中，反映了作者在形象造型上的稚拙和生疏，与基督、天使的粗略、生硬的面部造型形成对比的是作者在整个构图及装饰纹样上的娴熟，大量的漩涡纹、曲线被巧妙的组织穿插，使整件作品极富形式感与动感，虽少了些宗教色彩，但无疑是一件奇异美妙的装饰雕刻。

（2）维金美术

北欧斯堪的纳维亚的维金人以海上劫掠为生，其祖先属日尔曼族的一支。在基督教传入以前，维金人就有着发达的造船业和精湛的手工艺。现存维金人的艺术品大多为小型金银饰品和武器，在风格上与爱尔兰——撒克逊工艺品一样带有明显的动物风格特征，但很少植物纹样。10 世纪时，随着维金人接受基督教，基督教成为其美术主要的表现内容。外域文化的刺激使维金美术有所变化，一些外来的风格已逐渐演化为维金人本民族的风格了。

由于维金人的建筑都是木结构，所以没有存留下来。有关维金美术的知识主要是建立在墓葬的工艺饰品、武器及日常用品和一些木雕残片与石雕的基础上。在奥斯陆湾发掘的一个公元 9 世纪上半叶的奥塞堡船葬是最具代表性的。其中包括船，以及其中的器物：木制大车、若干雪撬、床榻以及大量的武器和工艺品。从这里可以看到，与爱尔兰——撒克逊人一样，维金人同样擅长于手工艺品的制造和对装饰图案的喜好，但他们的装饰母题仅限于动物。船葬中的船以木头制成，两头高耸，船体呈流线型，造型新颖优美。船身及船头布满复杂而精致的纹样。船首的兽头木雕十分精彩，可能是维金人用来镇邪祛魔、保佑平安的。兽头的大轮廓颇为写实，但又非某一真实的动物形象。装饰纹样则是穿插交结的野兽母题和几何图案，纹样与外形轮廓紧密结合。整体布局繁简有致，和谐统一的强弱对比，突出了兽头威风逼人的

气势。

信奉基督教后，宗教题材开始大量出现。在一些石碑、木雕残片中可以看到许多有关钉十字架和圣徒的形象，既使如此，传统的动物母题仍然受到重视，而且加入了一种类似丝带状的曲线纹样，造型优雅流畅。如挪威乌尔勒斯教堂的门框，就雕刻着复杂的、纤细曲线与动物交织的图案，具有一种抽象的韵律感。体现出维金美术那份灵动和技艺的纯熟。

2.加洛林文艺复兴美术

法兰克人是日耳尔曼族的一支，原居于莱茵河下游地区，公元 5 世纪初开始渗入高卢地区，公元 486 年在克洛维的率领下，建立起法兰克王国，其王朝称墨洛温王朝，并在公元 496 年皈依了基督教。克洛维死后，法兰克王国长期处于分裂、混战和短期统一的状态。公元 8 世纪中叶墨洛温王朝的宫相矮子丕平在罗马教皇的支持下废除墨洛温王朝，建立加洛林王朝。其子查理统治时期，经过连年征战控制了西欧大部分地区，建立起庞大的多种族的大帝国，并于公元 800 年由罗马教皇加冕称帝，史称查理大帝。

在他统治加洛林王朝时期，自给自足的封建庄园经济得到发展，与罗马教会的密切关系，使各级教会在法兰克王国有着极强的势力。查理企图重振昔日罗马的繁荣，采取一系列措施恢复古典文化。他兴建了多所学校、图书馆，把许多知名学者艺人招致首都阿琛，收集、整理古代文物、书籍，提倡按照古典风格的艺术样式进行创作，并以宫廷为中心形成了复兴古典文化的潮流，这就是史称的“加洛林文艺复兴”。

加洛林文艺复兴美术的主要性质是宗教性，基督教会对加洛林王朝的政治、经济起着十分重要的作用，直接影响了其文化艺术的发展。由于教会提倡统一臣民的思想，当时从上至下大批兴建了许多教堂和修道院，并在其中建立了学校，成为传播基督教文化的中心。这主要是得到了统治者的支持，因为这正符合其通过再现历史与宗教事件，宣扬复兴帝国的理想。因为法兰克人缺乏基督教文化的传统，所以他们只能从早期基督教、拜占庭以及古希腊——罗马美术中吸取营养，加上其自身的民族特点，这多种渠道构成了多样化的汇集，使加洛林文艺复兴美术呈现出包罗万象的复杂面貌，重要的是它并不只停留在对古代的复兴上，而是在吸收借鉴的基础上体现了综合的创新，促进了日尔曼文化与地中海传统文化的交融，这尤其反映在建筑与抄本插图方面，影响十分广泛，成为西方中世纪美术重要的一页。

（1）建筑

这个时期的建筑主要是教堂与宫殿。教堂的型制多样，建筑技艺有了长足进步，查理在征战意大利时，十分欣赏罗马君士坦丁时代和拉文纳查士丁尼时代的教堂建筑，并视为样本加以提倡，所以加洛林的教堂多是巴西利卡基础上的集中样式。始建于 8 世纪中叶的圣丹尼斯修道院教堂被认为是最早的加洛林皇家教堂，它是一座三廊式的巴西利卡建筑，其平面结构与早期基督教时期的老圣彼得教堂十分相似。它的创新之处在于在教堂的西墙有个次要的半圆室，西面的入口两侧原有两座塔楼（后被毁），这种形式如加上大钟就是后来的钟楼体系的发端，它实际上是拜占庭集中式与西亚地区教堂双塔楼型制的综合。阿琛的王宫教堂和兰斯大教堂则更能体现加洛林的建筑成

就。为体现复兴古典的理想，整个王宫的建筑都以罗马建筑为蓝本，教堂的设计则来自拉文纳的圣维塔莱教堂，平面布局与结构形式两者基本相同，但比圣维塔莱更加结实、沉重，有棱角，在内部空间处理上，更偏重统一性、整体性，而不似圣维塔莱那样富于流动感。在阿琛教堂的影响下，这种八角或多角形的集中式型制后来在西欧的影响持续了几个世纪。

（2）雕刻、工艺美术

由于现存的实物很少，所以加洛林的雕刻似乎鲜为人知，实际上查理十分热衷于用雕刻来装饰教堂和宫殿，尤为崇尚罗马雕刻，现存的一尊小型骑马铜像据称为查理骑马像，但主人公的确切身份尚未弄清，但至少使我们对当时的雕刻水平有所了解，整个雕像的造型来源于罗马皇帝骑马像的模式，人物戴冠佩剑，手执权仗，造型十分写实，是中世纪少见的圆雕作品。除圆雕外，建筑物的装饰雕刻则呈现多种风格，既有来自拜占庭趋于夸张平面化的雕刻，又有“蛮族”那种布满图案及动物纹样的装饰雕刻，还有古希腊——罗马的柱头雕刻等等。

加洛林时期的工艺美术主要是金银饰品和牙雕。金银饰品多为修道院及教堂所用的圣经，大多表现圣经故事或基督生平以及圣徒、圣母形象，制作工艺多采用镌刻、乌银、珐琅、镶嵌、金丝及宝石装饰等方法。在表现上，突破“蛮族”工艺品那种只重装饰的风格，更强调以人物及故事情节的表现取代纯粹的抽象与具象图案和色彩的装饰，圣安布罗焦的黄金祭坛和埃因哈德的圣物盒就是突出例子。牙雕多用做宗教书籍封面的装饰，图样都是圣经故事或礼拜场面，其表现手法来自传统的双连板牙雕，没有明显的变化。

（3）绘画

加洛林的绘画成就在抄本插图中得到最为充分的体现。早在墨洛温王朝时期，细密画风格的抄本插图就非常流行。当时的插图十分重视装饰图案的描绘，特别是由风格化的鱼、鸟兽或人形组成的书籍章首第一个大写字母的装饰手法，极富创新与个性。此外，卷首画多用花冠、连续的曲线交织的图案，体现了来自于“蛮族”美术的传统。这种对装饰图案的偏好一直延续到加洛林王朝时期。

由于基督教势力的增强和统治阶级的推崇，公元 8—9 世纪，抄本插图创作空前繁荣，而且染上了浓厚的贵族气。绘制中心从东法兰克转向北部的兰斯、图尔等地，并出现了许多各具特点的流派。抄本多是福音书，插图的题材受到教会限制，世俗内容的插图十分罕见，几乎都是表现基督及福音使徒的形象。与墨洛温时期相比，对人物形象写实的刻画有所加强，装饰图案的比重则降低了，更集中地体现了基督教的精神内涵。受复兴古典潮流的影响，插图的表现手法与技法也呈现多样性的倾向，而且在各流派之间逐渐形成了较固定的表现模式与技巧，各种摹本互相影响，流传甚广，构成了加洛林抄本插图丰富多采的面貌。宫廷派以浓丽豪华为特点，一般在牛皮纸上用蛋清或水粉画成，偶尔加以金粉，色彩艳丽，描绘较精致。宫廷派的风格植根于古典艺术，注重写实表现，人物多穿着古代的长袍，背景建筑也多取自古代建筑样式。如藏于维也纳的《圣马太福音书》，描绘了圣马太正在写福音的形象，头部处理近似于写实的肖像，衣褶的处理来自古典样式，富有层次的光影及色彩使整个形象极为立体真实，反映出作者对古典写实技巧的掌握。

兰斯派则属于民间流派，在形式上较为随意简约，带有更多的民间审美趣味，以自由生动、不拘一格为特点，藏于乌得勒支大学图书馆的《诗篇》就是代表，它不像宫廷派那样色彩富丽，而是以深褐色的墨水画成，简炼如速写的笔触，奔放生动，无拘无束，感染力颇强，极富表现性，也许更多地保留了“蛮族”美术生动和富于表现力的传统。图尔派是另一个独具风格的流派，以精致和典雅的图案为特点，明显受金属饰品的直接影响，带有更多墨洛温细密画的装饰趣味。

加洛林时期的壁画、镶嵌画多用来装饰教堂及宫殿的内部，但留存下来的太少，与抄本插图相比，更多地借用了古典艺术和拜占庭艺术而较少创新。

3.奥托美术

公元 843 年，查理帝国一分为三，东法兰克王国成为后来德意志王国的雏型，公元 10 世纪萨克森公爵亨利一世建立萨克森王朝，正式开始了德意志国家的历史，其子奥托一世统治的奥托王朝，实行军事扩张，加强中央集权，打击地方势力，于公元 962 年由罗马教皇加冕为神圣罗马帝国皇帝。奥托美术就形成于加冕之前，流行至 11 世纪中叶，它的直接前源是加洛林美术，间接吸收了古典艺术与拜占庭艺术，以抄本插图和金饰工艺品为代表，奠定德意志民族美术的特殊格调，影响深远。

奥托时期的建筑以教堂为主，最初多为罗马的巴西利卡式，也有希腊十字集中式以及仿阿琛教堂的样式。11 世纪，教堂建筑开始形成自己的特色，尽管仍受外来影响，但在以后的发展中，始终保持着独立的体系，表现出以明确的几何形为基本建筑母题，外观上强调规整统一的静态效果，体现出肃穆豪迈的气派，是德意志民族精神的集中体现。对后来的罗马式教堂建筑影响很大，圣米迦勒修道院教堂就是奥托建筑的杰作之一，它以十字平面为基础，在正殿两头向外延伸的侧翼中部各加一个方尖塔楼，两端则以圆柱塔楼为终点，由此以 6 座矗立的塔楼加上厚重的墙体，组成了雄劲有力的建筑整体结构，展示出严整宏大的气质，这种新的德意志的教堂模式一直流传至今。

奥托美术那特有的民族气质在雕刻上体现得十分明显。这个时期的雕刻多是单个的十字架基督像。如著名的杰罗十字架，它的十字架用木制成，基督形象则由石膏雕成，并施以彩绘，在造型上，吸收了古典圆雕写实的手法，如对人物解剖结构松弛的皮肤和肿胀的脸部的刻画极为写实准确，与腰带程式化的处理手法形成对比，最重要的，也是最具特点的是对于人物情绪的表现，基督的面部肌肉紧张，仿佛正体验着痛苦，使人们面对十字架时，真正体会对他以自己生命为人类救赎的崇高精神，极富感染力，这其中包含的表现主义色彩成为德意志民族艺术的基本精神。这个时期的雕刻还包括一些青铜门的浮雕，以连续性构图为主，强调叙事性情节描绘，人物造型颇具动感。牙雕工艺也很出色，作品多为小型的宗教圣器或装饰品，马格德堡祭坛屏饰牙雕是代表之一，它由一组组新约故事浮雕组成，背景为图案化的树木风景，人物都穿着长的褶袍，各具动态，金银饰品的制作工艺十分高超，表现出豪华气派。

与加洛林美术一样，抄本插图在奥托美术中占据着重要地位。早期以加洛林摹本风格为主，后来逐渐形成自己的特色，题材有所扩大，风格多样，与雕刻一样极富表现力，而且内容上多是表现基督生平的叙事性组画，这与

加洛林以单个人物形象为主的插图不太一样。情节性描绘取代装饰图案成为主导，但整体装饰却色彩华美，富有创造性，如埃格贝特抄本的 50 幅插图，就在构图上省略了一般细节，用粗犷的线条组合成颇富感染力的画面。一位被称为格雷高利大师的人据说是当时的名家，他留下的许多作品，如《洛尔施圣书》等体现了奥托抄本插图的最高水平，他谙熟写实的主体明暗画法，注重线条与色彩的节奏与和谐，特别是他出色的表现了福音使徒，对宗教的迷狂热情，相对于拜占庭式的那种冷漠呆滞，无疑更具人情味和表现主义色彩。

五、罗马式美术

公元 9 世纪中期，随着查理曼的死去，靠侵略战争起家的查理曼帝国开始分崩离析，外侵内乱此起彼伏。一度统一的西欧又分裂成法兰西、德意志、意大利和英格兰等十几个民族国家。

公元 10 世纪以后，社会生产力逐渐发展起来，自然经济发生动摇。手工业与农业的分离和商业的日益活跃，在一些交通要道、关隘、渡口及教堂或城堡附近，逐渐形成了许多手工业工匠与商人聚集的城市，这使得自罗马时代以来一度衰落了的城市作为工商业的中心而又重新兴盛起来，西欧各国正式进入封建社会。这一时期的西欧艺术一般分为两个发展阶段——罗马式时期和哥特式时期。

罗马式这个名称首先出现于 19 世纪，这个术语最初用于谈论建筑，主要是指 11 世纪下半期和 12 世纪欧洲的典型建筑物采用了古罗马的厚厚的墙和罗马式拱券结构的建筑风格。而这个时期的其它造型艺术如雕刻、绘画等，都成为与教堂建筑不可分割的装饰部分，在美术史研究上把这个时期的建筑、雕刻、绘画及其他装饰艺术统称为“ 罗马式艺术 ”。同时，由于创造罗马式艺术的人主要是从公元 8 至 11 世纪以来就不断自日德兰半岛向欧洲各国进行掠夺和远征的诺曼人（日尔曼的一支），所以也有人将这种艺术风格称之为“ 诺曼艺术 ”。

1.建筑艺术

随着十字军的东侵，欧洲兴起了宗教热潮，人们对宗教的狂热如醉如痴，各地都为自己的城市兴建规模壮观的教堂。同时，由于教会倡导对“ 圣骸 ”和“ 圣物 ”的崇拜，煽起了朝圣的狂潮。信徒们往往成群结队，徒步去数百里甚至更远的收藏着这类圣物的教堂去朝拜，沿着朝圣大道，教会建造了大量的修道院，供香客们食宿和举行宗教仪式。宗教思想的泛滥，使教堂建筑成为当时建筑的主要类型。

罗马式教堂主要是以古罗马的巴西利卡式为基础，迎合政治、经济和信仰的新需要而发展起来的。从建筑平面上看，在古代巴西利卡的基础上，再在两侧加上两翼，形成十字形，又在圣坛后边加上一些小屋称为“ 圣器室 ”。这种形式被称为“ 罗马式十字形 ”。与希腊式十字形不同的是，罗马十字形不是等臂的，它的纵身长于横翼，其造型正好象征基督受难的十字架。所以一直被基督教会当作最正统的教堂建筑形制，也成为罗马式的主要代表形式。

罗马式建筑的最独特的特征是它的拱顶，即以一种石造圆顶取代了构成过去罗马、拜占庭及加洛林时代教堂特征的精工镶嵌和木制屋顶。这种工程的结构基础叫作拱加窗壁系统，窗间壁或支柱是独立的坚固的石工建筑支撑物。由拱派生出的穹隆，是一种由一系列楔状石料、即所谓楔形拱石所组成的，它被用于跨越一条通道。由于拱可以比简单的横梁跨越更宽的通道，这就可以减少建筑中的支撑物，相应地也就可以使教堂内部的空间尽可能少地受到遮断，更适应公众在举行礼拜仪式时的视觉需要——公众在祈祷时需要观看带领他们祈祷的教士。

采用石制拱顶的另一个目的是防止火灾。由于木料在欧洲十分丰富，并

且很容易建造，大多数早期基督教建筑，即加洛林和奥托时期的教堂，是用木材建造屋顶的，但它们很多都成为了火灾的牺牲品。

石造圆顶切面的基本形是半圆型的。最初由于技术不熟练，拱顶只用于狭而低的侧廊上，是一个拱向两旁延伸，这是一种比较简单的筒状拱顶；后来，在意大利北部又首先使用了十字形拱，然后传到各处。十字拱具有较多的开放面，可以使更多的光线射进建筑物内。这两种形式的拱，在几乎所有罗马式教堂中都被采用过。这种石造屋顶的重量惊人，为了承受这种压力，建筑师们不得不加厚外墙和应用粗重的支柱，这几乎成了罗马式建筑的另一特征。

罗马式教堂的立面设计与拜占庭建筑的追求表面宽度的延长不同，它和希腊神殿一样，力图将各个独立的因素结合起来，创造性地运用了水平面的壁洞和垂直面的层楼。同时罗马式教堂的建筑师们还在很多教堂的纵横两个中厅交叉点的上方屋顶上设计了一个采光塔，照明了祭坛。使它成为幽暗的教堂里最亮的一点，有时两边还附有小型钟塔楼，一方面为了召唤信徒礼拜与授时，另一方面兼作瞭望之用，在教会与异教徒的争斗年代，无论是城堡、教堂还是修道院都是一个据点或要塞，是城市防御工事的组成部分。同时从外观上看，塔楼的设计强调了建筑物的高大与庄严。由于自然经济的局限和当时封建割据，教派门户对立的严重，罗马式建筑的风格与样式呈现出多样性与地域性的差异。但是，随着经济的发展，各地教堂建筑也有渐渐接近的趋势。这首先是因为石材的生产日益商品化，石材在采石坊里加工成半成品，甚至成品，因此建筑物的部件规格化了，以个别的采石场为中心形成了建筑流派；其次，摆脱了封建束缚的自由工匠越来越多，他们四处应募，促进了各地区建筑风格的交流；再有，各教派内部也开始力求教堂建筑风格的一致。一座典型的罗马式教堂，给人一种艺术上严谨统一的感觉，它那坚固的拱门、拱顶与墙壁，那阴暗的内观，充分显示出神秘与超世的意境，同时表明世上的教堂具有不可动摇的力量。

11 世纪，罗马式艺术几乎同时从若干个西欧国家的现存风格中生发出来——西班牙、英国、意大利、德国，但是最重要的试验无疑是在法国进行的，12 世纪的某些最重要的杰作也是在法国诞生的，它在西欧中世纪文化中起着带头作用。

没有什么比所谓朝圣教堂更能说明罗马式艺术的特征了。出于对宗教的虔诚的信仰和对圣人的狂热崇拜，在早期基督教时代，人们就开始了对圣地、特别是与基督俗世生活有关的地点的朝拜。在公元 8 世纪，一种作为赎罪的强制性朝圣活动在爱尔兰发展起来，很快传遍了欧洲。罪恶越大，就必须要经历越遥远越危险的旅程。到了 11 世纪，忏悔性以及纯出于虔诚的朝圣活动十分普遍，组织得很周密，而且受到教会与民事立法的保护。人们沿着朝圣者往来的路线，兴建旅店，修整道路，架设桥梁。修道院和世俗教士是朝圣活动的得力支持者，教堂沿着朝圣路线如雨后春笋般地大量出现，在整个中世纪，最普遍的朝圣地是圣城耶路撒冷，那是耶稣基督诞生和升天的地方；还有罗马，那是第一个教皇圣彼得的殉难处和教会的行政中心；再就是位于西班牙西北部的孔波斯特拉的圣地亚哥，它被认为是使徒詹姆斯的葬身地。从 10 世纪起，人们就开始穿过法国去参观圣詹姆斯的圣殿，法国西南部图卢兹的圣塞南教堂就是一个朝圣教堂的典范。

图卢兹正好位于从法国通往圣地亚哥的一条主干道上。由于图卢兹地区

很少有建筑石料，教堂主要是用当地的桃红色烧砖建造的，只是在建造诸如窗孔、门道、墙角和雕塑装饰这些特殊部位时才用石头。建筑平面呈罗马十字形，在两条轴线的交叉处有一高塔。这种象征基督受难的十字架的平面设计，是在 11 世纪晚期圣塞南建筑开始之前很久就已形成的传统作法。中堂的两侧有两道边廊，靠墙一侧的边廊通过耳堂两臂和半圆形后堂，形成一个绕教堂一周的回廊。在西边两侧边廊的尽头各连结有一个角楼。教堂东端半圆形后堂，被称为奥室。在法文中，该词的意思是“ 枕头 ”，教堂的这个部分被想象成钉在十字架上的基督的头所枕之处。在两边耳堂和后堂东面，还有凸出来的半圆形小礼拜堂与回廊相连接。当人们步入中堂时，马上会感到教堂的高大与宽阔，那些半圆柱拔地而起，支撑着上面横过的拱门。这些拱门把上面筒状拱顶分割成好几段。遮蔽着的巨大而阴森森的空间，与外面阳光灿烂的世界形成强烈的对照，布道者的声音通过长长的走廊形成回响，敲击着每位信徒的心灵。

佩里格的圣弗隆教堂虽经后来几次修建、扩建，外观有所改变，但原建筑的雄伟气魄仍然依稀可见。这个 12 世纪的建筑物顶部有 5 个直径为 15 米的石灰岩圆顶，成十字形架在四周巨大的立柱上，充满着严峻的宏伟感，整个建筑表现出朴素的气质。象这类具有连续圆顶式教堂在法国西南部还有许多座。

卡昂的圣埃提安教堂是法国北部罗马式教堂的代表。该地区因过去受古罗马影响较少，较早形成了自己的建筑风格。西面入口两旁有一对高耸的钟楼，正面的墩柱使立面有明显的垂直感。室内中堂很高，上面采用半圆形的肋骨六分拱。这种使承重与间隔部分分工的结构，既减轻了拱顶重量，也缩小了墩柱断面，使外观比较轻巧。在圣坛外面还出现了初步的巨扶壁。这些特点成为后来哥特式建筑的先声。

法国西部的勃艮第公国在艺术上的突出地位与起源于该地的两个修会密切相关，即克吕尼会和西多会。我们称之为克吕尼第二教堂的 10 世纪克吕尼教堂，在 11 世纪已变得不足以容纳逐渐增多的僧侣数量了。建造新教堂即克吕尼第三教堂的工程开始于 1088 年，1107 年建成。这是一座带有双侧廊的中堂、双耳堂以及建有后堂回廊（象朝圣教堂一样）的宏大建筑。中堂连拱廊的拱券为尖券，组合式墩柱上所附的壁柱上刻有古典样式的凹槽，西端前廊入口处的两侧各有一个塔楼。西立面靠内凹的大门和丰富的人物雕刻装饰，被认为是典型的罗马式风格。从教堂东面的室外望去，该教堂象一座石造建筑的陡峭悬壁，一排半圆室附于歌坛和耳堂，许多塔楼耸立在两个十字交叉口与耳堂之上。在 400 年之后重建罗马圣彼得大教堂之前，它是西方基督教界最大的教堂。这座庞大的建筑在 1807 年全部倒塌，只存留下南部耳堂的一部分。

在 10 世纪初叶，维金人与法国国王达成了协议，使诺曼底公国发展起来，在不长的时间里，它成为欧洲最富于生气的力量。诺曼底的 11 世纪建筑成为罗马式诸风格中最令人难忘的、最富有创造性的风格。1066 年诺曼人对英格兰的征服为诺曼底艺术在英格兰的扩展创造了一个很好的机会。以诺曼底形式出现的罗马式艺术开始对英格兰艺术产生影响，法国建筑师来到英国，其影响更为直接。同时，诺曼底牧师与其它大陆牧师的汇聚，也带来了英国教会活动的繁荣与整顿，从而导致了大规模建筑活动的开始。盎格鲁一萨克逊主教堂和修道院被拆毁，为大型的罗马式建筑所取代，在大多数情况

下，采用了最初发展于勃艮第的建筑型制。随着诺曼底的统治变得更加稳定，他们不再象先前那样藐视当地的盎格鲁一萨克逊建筑，当地的建筑特色开始逐渐渗透到诺曼底罗马式建筑中去，如正方形的东端，带装饰味的连拱廊，正面的交叉拱形等等。著名的达勒姆大教堂就是英国盎格鲁一诺曼底式建筑的代表。

达勒姆教堂位于英格兰与苏格兰边界的北部，是去圣库思伯特陵墓参观的朝圣中心之一。该教堂始建于 1093 年，完成于 1133 年，是英国第一座完全用石头盖顶的主教堂。达勒姆教堂在结构设计上体现出了新的特征，即使用了肋拱拱顶。它架在圆柱形墩柱与组合墩柱相交替的支撑体系之上，这种加了肋拱的棱状穹窿成为日后哥特式风格的重要特点。此外，教堂的装饰也极富特色。中堂的巨大的窗间壁表面雕刻有涂以彩色的螺旋形、锯齿形或菱形的图案，中堂所有三层楼的许多拱门边缘都有锯齿形的图案装饰，这和欧洲大陆的罗马式建筑不同。在欧洲大陆的罗马式教堂往往没有装饰，如果在墙上增加一些建筑装饰，也只是为了强调出墙的厚重感，而达勒姆教堂的这些装饰，除了图案特别之外，还在视觉上减少了墙的沉重与呆板的感觉。整座教堂规模宏大，仅中堂就长达 61 米，宽 12 米，高 22 米。巨大的内部空间，雄伟的外部设计，体现出一种“男性美”。

我们前面提到朝圣和朝圣教堂，在西班牙最著名的实例是位于西班牙西北部大西洋海岸附近的圣地亚哥·孔波斯特拉的圣地亚哥大教堂。在西班牙，罗马式艺术于 11 世纪下半期开始形成。最初表现在西班牙建立的法国各教团营造的教堂上，这些教堂建筑明显地接近法国建筑类型。由于长期受到阿拉伯人的统治，阿拉伯国家的文化给予西班牙艺术巨大影响，在西班牙罗马式建筑里就含有摩尔建筑的因素，如教堂的钟楼有时被设计成类似伊斯兰教寺院的尖塔，装饰花纹中含有许多东方题材等。西班牙的罗马式建筑在结构上比法国的更简单、更划一，西班牙建筑师更喜欢丰富的外表装饰。

圣地亚哥主教堂的重建始于 1078 年，1120 年竣工。与其它朝圣教堂一样，为了容纳众多的信徒，它拥有巨大的内部空间。十字交叉口之上建有塔楼，端部以半圆室结束，侧廊连续环绕着耳堂与半圆室，由此构成后堂回廊，并由这个回廊幅射出半圆形的礼拜堂。每一耳堂的外端中央都建有双门，这主要是为了遮挡位于耳堂外端中央的侧廊内墩柱并避免它阻碍行进行列而设计的。两个入口被统一于一个拱券之下，门洞上有券形逐层向内凹入的带状装饰，它使沉重而且很厚的砖石墙上的门洞不致显得很笨重。

各地区的罗马式建筑有显著的差别，德国建筑显示了与古代加洛林传统的承续关系。在大型教堂中，仍然采用加洛林时代的双半圆室平面，特别是在萨克森学派的教堂里，有两个圣坛、两条袖廊和两个十字形交叉中心。教堂的入口，开在建筑物的侧面，两个巨大的塔楼竖立在主廊与袖廊的交叉点上，例如希得斯汉的圣米哈依教堂。莱茵学派的教堂平面，袖廊不突出。如施派耶尔大教堂中心袖廊放在东端半圆室前面，从纵向上看只是稍为凸出一点，而在美因兹大教堂中，袖廊甚至不在教堂东边，而在西边，且两边有明显突出的半圆室，而东边的半圆室反而不引人注目。

修建在莱茵河中游阿特尔拉哈以西的马利亚·拉赫大修道院教堂是 12 世纪德国罗马式教堂的典型实例。它有东西两个祭室，西祭室前是一个前庭。有两座耳堂，西端正面有一角塔，它与南北两个小型圆塔相并列。东端中殿与翼廊交叉部上方有一座八角塔，教堂的圆拱和交叉拱顶均着力于中殿的复

合柱上。这座教堂创建于 1093 年，直到 13 世纪才最后完成。

由于地理上的原因，意大利比其他欧洲地区更接近古代希腊罗马建筑，所以意大利建筑受古代传统的影响也最大。如建筑物的结构与规模、建筑物的装饰手法等很多都遵循了原存的规律。如法国一样，由于缺乏政治上的统一和强大的中央集权，意大利艺术也表现出显著的地区性色彩，南部受伊斯兰文化的影响较大，东北部受拜占庭影响较多。

意大利罗马式的最引人瞩目的例子之一是托斯卡纳的比萨主教堂建筑群。位于意大利中北部的托斯卡纳商业发达，集中了许多重要城市，是当时意大利最强大的沿海中心之一。为了纪念打败阿拉伯人，显示雄心与财富，1063 年，在希腊人布斯凯托斯的主持下比萨人开始建造这一宏大工程。

该建筑群由教堂、洗礼堂、钟塔组成。洗礼堂位于教堂前面，与教堂处于同一条中轴线上；钟塔在教堂的东南侧，其形状与洗礼堂不同，但体量正好与它平衡。三座建筑物的外墙都是用白色与红色相间的云石砌成，墙面饰有同样的层叠的半圆形连列券，形式统一，造型精美。

比萨大教堂始建于 1063 年，献祭于 1118 年。这座巨大的、带有十字型耳堂的巴西利卡，建有双侧廊和楼廊。它的两个耳堂不同寻常，在伸出的端部都有自己的半圆形后堂，看上去象是两个独立的小教堂以直角方式与主体教堂相接。十字交叉处上有一椭圆形穹窿顶，除了侧廊建有的交叉拱顶外，中殿和楼廊都是木结构天顶，还保持着早期基督教巴西利卡式的教堂设计。该教堂的外部装饰也极富特色，正面有三个大铜门，雕刻着圣母和耶稣的一生。上面是四层连续的装饰性连拱廊，也有许多精致雕刻。

教堂前面耸立着的洗礼堂，是圆形的、直径约 39.3 米，总高 54 米，始建于 1153 年，上半部在 13 世纪被加上哥特式三角形山花和尖形装饰。

建筑群中最著名者是始建于 1174 年的钟塔。塔基为圆形，直径 16 米，塔高 56 米，共 8 层。由于地基下沉导致了塔的不断倾斜，从顶的垂直线距底脚 4 米有余，故有斜塔之称。塔的底层墙上作有浮雕式的连续券，上面是一层一层上升的由优美细长的大理石圆柱组成的连拱廊。

虽然宗教建筑特别是教堂建筑仍是城市中最重要的建筑物，代表着当时建筑成就的最高水平，但是，各种类型的世俗性建筑也逐渐多了起来。

罗马式的非宗教建筑物存留下来的比宗教建筑要少，除了住宅建筑和公共建筑物外，主要是城堡。1066—1189 年间，诺曼底人建造了 1200 座城堡。最初的城堡为小土岗与城廓形式，土岗是一个小丘，大多数情况下是人工建造的，周围设有壕沟或城壕，顶子为木质结构，按照空间利用的情况来决定建一个瞭望台或一座木构住宅。从小土岗脚下以一座木桥与之相连的是城廓，这是阅兵场及贮藏场地，也包括随军人员住房、马厩，甚至还包括军械库。诺曼底人将土岗顶上脆弱的木质住宅改为坚固的石砌塔楼，早期是长方形的，后变为圆塔，再往后更为复杂，有圆形或八角形的塔楼。城堡在当时不仅仅只有军事功能，而且有行政管理功能，成为地方政府的所在地，逐渐地与宫殿式房子相联系成为宫殿式的城堡，最终显示出它是城镇的开端，城镇常常象带围墙的城堡。在这一时期，还常把宗教的建筑和防御建筑结合在一起，如位于比利牛斯附近阿拉贡的洛阿利的保存完好的修道院堡垒，是当时最重要的西班牙要塞。

在罗马式时期，世俗建筑还刚刚兴起，与宗教建筑比较起来，属于还很重要的地位。但日后哥特式世俗建筑的巨大发展，在很多方面是借助于罗马

式世俗建筑的经验与最初的成就。

2.雕刻

随着大教堂建筑的兴盛，雕刻、绘画作为装饰也开始复苏。特别是雕刻，不论是教堂内部柱头或外部立面，罗马式教堂都开始大量使用了浮雕或圆雕。表现“上帝”的神奇世界，传播上帝的救世福音，这是中世纪雕刻以及其它造型艺术的首要任务。从某种意义上说，这些雕刻是大家都能看得懂的“石头圣经”。但是，雕刻没有自己的独立地位，而是必须依附于建筑，服务于建筑。在中世纪，“建筑至上”是一条不可动摇的原则。

通常，雕刻被装饰在教堂的外立面、正门拱缘、门楣、门梁、门柱、窗间壁、柱头和祭坛等，它不仅起到装饰作用，同时首先是建筑结构中的有机组成部分，必须同时具备“结构”与“装饰”双重性质。罗马式艺术的创造者们很好地将两者结合起来。

在罗马式建筑中，因要承受巨大石拱的压力而不得不加厚墙壁，这也使窗子不能开得太大或太多，这就使浮雕有了用武之地而得到很大发展，而对于需要较大空间的圆雕的作用则不得不尽量减少。此外，由于建筑物采用了大量的石柱，带来了柱头雕刻的繁荣。雕刻家们大多不留姓名。他们是从僧俗人中招雇来，并经常从一个建筑工地转到另一个工地。他们的很多作品都遭火焚、残蚀和破坏圣像运动的毁坏，法国是现存比较多的地区之一，也是欧洲各国罗马式雕刻艺术灵感的重要来源之一。

图卢兹圣塞尔南教堂不仅是罗马式建筑的杰出代表，同时也以其装饰雕刻而著称。米耶日维勒门是通往中殿南面耳堂的第五个间架的入口，这个门道大约建于 1110 年，是由一位名叫伯纳德·吉尔杜安的天才雕刻家所主持的作坊负责雕刻的。门楣中心描绘了《圣经》中有关基督升天的故事。举起双臂的基督位于中央，身边的两个天使使他冉冉上升，两边手握十字架的一对天使作致敬状，他们向内前倾的身姿正好与门楣的弧度相吻合。在这组群像下边的门梁中，有两个天使率领着众多使徒注视着他们敬爱的主飞向天国。这组雕刻构图对称，布局和比例协调。为了适应楣梁的形状，使徒的形象被作压缩处理。在门楣两边入口的墙壁上面，刻有圣徒彼得和圣徒詹姆斯的浮雕。吉尔杜安所制作的 7 块大理石饰板现置于后堂的回廊墩之上，原先可能是祭坛上的浮雕装饰。这些浮雕体积厚重，形象真实，作者显然吸收了古罗马石棺浮雕的手法，同时对浑厚隆凸的体块加以风格化处理。温婉圆润，凝重自然，这一风格不仅对法国南部而且给西班牙北部的罗马式雕刻带来深远影响。

图卢兹以北 60 公里处的穆瓦萨克圣彼得大教堂建于 1125 年左右，它的回廊及南大门的雕刻代表了朗格多克雕刻学派的成就。穆瓦萨克修道院属于克吕尼修士会，她是罗马式时期最重要的修士会，该会强调礼拜和作为礼拜用的建筑物的宏伟与庄严，特别重视装饰。在回廊四周的小圆柱的柱头上装饰有极为丰富的雕刻，题材有宗教的、神话的、寓言的和装饰性的。这些奢华的装饰引起了崇尚简朴的另一大修道会——西多会的谴责：“但是在这个回廊中，在正在读书的会友的眼中，这些荒诞的怪物何益之有？是因为那惊人的畸形的美，还是美的畸形？那些肮脏的猿、凶猛的狮、唬人的半人半马怪物、半人怪、带有条状斑纹的虎，格斗的骑士、吹号的猎手，其目的何在

呢？那里，可看到一个脑袋下有许多身子，或许多脑袋共一个躯体。这里，是一只长着毒蛇尾巴的四脚兽；那里是一条长着兽头的鱼，这里又是一匹马的前半段拖着一头羊的半截在其后。总之，在各个方面，各种形状是如此多样，如此奇异，以致我们总想注意这大理石雕刻，而忽略了书本，而且整日被这些东西疑惑，而不去深思神的戒律。看在上帝的份上，如果人们不以这些愚蠢而无益的行为感到羞惭，至少应对这般浪费感到痛心吧？”这段文字见于西多会修士伯纳德写于 1127 年的一封信。尽管他对于这些装饰雕刻的描述原意是批判性的，但也承认了它们的美和诱惑力。

圣彼德教堂还有一座在所有罗马式教堂大门中最惹人注目的大门雕刻。巨大的门楣中心雕刻的是《上帝的显现》，这是罗马式教堂大门浮雕中压倒一切的主题。基督头戴冠冕坐在光轮中，左手握着圣经，右手作祝福的手势，表情令人敬畏。基督宝座周围环绕着四种活物——天使、狮子、牛和鹰，它们被认为是四位福音书作者的象征，即圣马太、圣马可、圣路加和圣约翰。这种象征的手法是罗马式雕刻的重要特征之一，借用现实中的具体事物，赋予它们某种特殊含义，这是表现不可见的上帝世界的需要。四活物两边各一天使，二十四位长老分成三排，填满了半圆形门楣的余下平面。从门楣浮雕的风格可以看出，创作者显然继承并发展了“ 图卢兹一孔波斯特拉 ”传统，布局讲究，制作精美。门楣下方除两边的侧柱外，还在中央设一门心柱，三根柱子上都有波浪饰纹，外轮廓线非通常柱身的直线形态，而是随雕饰形象的轮廓线自然起伏。门心柱正面刻有相互交叉的狮子，左右两侧是使徒圣保罗和先知耶利米像。人体被压扁并被拉得很长，身体以前所未见的姿势扭曲着，这种变形造型的手法也是罗马式雕刻的重要特征之一。

罗马式雕刻的另一个重要的艺术中心在勃艮第，从克吕尼第三教堂遗存的雕饰看，该地区从一开始就富有新的思想，而将这一肇始于克吕尼的独特风格发展到顶峰的是维泽莱圣抹大拉的马利亚教堂和欧坦的圣拉撒路大教堂。与这两座建筑联系在一起的是一位天才雕刻大师吉斯勒贝尔图斯。

吉斯勒贝尔图斯先在维泽莱工作，不久被任命负责欧坦主教堂的装饰工作。他于 1125 年左右来到欧坦，在那儿工作了 10 年。首先从半圆室壁柱柱头开始，完成了整个教堂的几十个柱头。这些柱头雕饰表明，吉斯勒贝尔图斯有能力表现对象所要求的任何情绪，冲动的、沉思的、伤感的或恐惧的。这些柱头包括圣经的和寓言的题材以及大量纯装饰性母题。最后雕刻的是西入口的巨大山花壁面。

山花壁面的主题是《末日审判》，横梁上是《复活》，内拱券上是《启示录中的长老》，外拱券上为黄道和劳作的符号。在这个宏大的场面中，坐在光轮中宝座之上的基督巨大的形象控制着画面中心，围绕着他的众多密集的人物被作了精心而又巧妙的安排，整个构图次序井然，表现了创作者非凡的整体表现能力。然而，最有特色的还是人物刻划，在这一幻像场面中，既表现了受罚者的恐惧不安，也表现了受奖者的从容平静，伟大的基督威风凛然，其形象的感染力胜过文字的表达。在人物造型上，创作者将两种似乎相反的手法完美地结合到一起：在面部刻画上刻意写实，收到逼真生动的效果，在人体塑造上则极度拉长，造成神奇灵异的感觉。在基督脚下有艺术家的签名，这在当时是不多见的，说明了风尚的变化，工匠的地位在提高，个性变得重要了。

欧坦教堂北门横梁上残留的著名浮雕《夏娃》也是出自吉斯勒贝尔图斯

之手。为了克服门梁形状带来的限制，作者创造性地将夏娃设计成伏卧爬行的姿态，正在亚当耳边低声细语。柔软的身体动态，与装饰纹样上的波状纹饰相适应，产生一种音乐似的和谐。同时，作者着力刻画人物的复杂心理，生动地表现出夏娃偷吃禁果后的惧怕心情。

在维泽莱，吉斯勒贝尔图斯的作品只有一些残迹遗存下来。在他离开之后，另一组雕刻家于 1120 年左右到达，并于 1132 年完成了前廊中 3 个入口的装饰。两侧的入口较小，南边的山花壁面雕有《圣母和圣婴》，北面的是《基督显现》和《基督升天》场景。最重要、艺术价值最高的是中央入口的门楣雕刻，表现的是“使徒受命”的场景。基督摊开双臂，光波从他的手上发出，照耀在包围着他的众使徒头上，象征神的启蒙与指派。在门楣中心边缘的 8 个小格中，雕刻着一组组奇异的人，他们是领受福音的对象。门楣上是各月黄道带及劳作符号的团花图样的装饰带。门像柱上雕刻着施洗者圣约翰，门侧柱上是四使徒。这件作品在风格上与吉斯勒贝尔图斯风格接近，但却富于更为紧张的戏剧气氛。骚动不安的人物姿态、剧烈晃动的衣褶变化，对比强烈的光与影，突出了紧张感与运动感。

与法国雕刻联系最紧密的要算是西班牙的圣地亚哥·德孔波斯特拉大教堂了。主教堂两个耳堂的立面以及它们的双入口都装饰着极其丰富的雕刻，一般认为，大多数雕刻出自一位来自图卢兹的法国雕刻家之手。

意大利的罗马式雕刻也呈现出多种多样的面貌。其北部、中部、南部风格也有差别，产生了一些富于创造的天才雕刻家，如维利吉尔莫、尼科洛等。但总的来看，意大利罗马式雕刻还处在古罗马雕刻的阴影下，又受到拜占庭艺术的极大影响。

德国雕刻更多地遵循着奥托时代的传统，几乎与法国罗马式没有什么接触。德国雕刻家们的天才主要表现在金属制品上，特别是在圣骨盒、耶稣受难十字架和青铜塑像上，而不是在建筑装饰上，其灵感主要来自奥托艺术和意大利。

英国雕刻中的意大利因素也很广泛，英国罗马式艺术很少是纪念性的，而在更大程度上是装饰性与陈设性的。

柱头雕刻历来都被认为是罗马式雕刻中最丰富多彩、最生动活泼、最引人入胜的部分，柱头的设计是借鉴古代民族艺术的形式，综合演变的结果。罗马式柱头可分为两大类，一类是叙事柱头，主要描绘圣经故事；另一类可统称为装饰柱头，装饰母题为鸟兽、花草、几何图形等，其母题的来源体现了东西方文化的交流。与门楣雕刻相比，罗马式柱头雕刻不论是在取材上，还是在表现手法上都更加自由大胆，变化多端，表现出罗马式艺术家无穷无尽的想象力和创造力。

3.绘画及工艺美术

罗马式绘画主要是由壁画和抄本画组成，较之同时期的建筑和雕刻显然是相形见绌，基本上是在蛮族绘画基础上发展起来的。

罗马式壁画保存下来的很少，它的主要作用一是为了装饰教堂；二是为了宣传教义，教育信徒。这种作法来自于东罗马的拜占庭，他们盛行以镶嵌画装饰教堂，即用小方块的有色石子、陶片、珐琅片和玻璃拼装成图画。拜占庭的镶嵌画规模巨大，色彩辉煌，多用金色为底色，它是在小块玻璃背面

贴以金泊银泊制成的，成本昂贵。随着拜占庭帝国的衰落，11 世纪后西欧罗马式教堂又多改用壁画。壁画是画在抹有灰泥的面上，趁灰泥未干着色。但在这一时期，很少有壁画是以真正的湿壁画画法完成的，在大多数情况下，采用的是干壁画技术，即预先用石灰湿沙在准备绘制的地方抹好底子，一天之内所要画的地方被重新打湿，以使颜料能粘附上去。罗马式教堂壁画一般绘制在奥室的圆顶里和壁面上，为了使信徒们在阴暗的室内能够看到高远位置上的这些绘画，就要求壁画必须具有强烈的表现力。所以，从现存的壁画来看，罗马式教堂壁画都具有简洁粗重的轮廓线，平涂的对比强烈的大色块，重整体处理，很少描绘细节的共同特征。而且一般采用大片明亮的白色背景，几乎不带有任何明暗或透视的因素。法国克吕尼附近的贝尔泽修道院礼拜堂的壁画、西班牙东北部卡塔洛尼的陶尔圣克莱门特教堂的壁画等，是现存罗马式壁画中的精品。

当罗马式建筑的窗户变大时，彩色玻璃逐渐起到了类似于壁画的作用，它具有色彩持久的优势。但我们今天只能从很少的遗存中来了解它的面貌。从法国勒芒主教堂中制作于 1145 年左右的彩色玻璃画窗《基督升天》与德国奥格斯堡主教堂中的 12 世纪上半叶的著名彩色玻璃画《先知但以理》相比较可以看出，法国人的作品充满了动感与情感，德国玻璃画中的人像则更为庄重、神圣。

抄本是修道士或传教者的重要读物，在宗教盛行的中世纪有着重要意义。与之相配合的书籍细密画——装帧和插图是罗马式绘画的重要组成部分。罗马式细密画的发展直接继承了加洛林和奥托艺术的传统，同时受到拜占庭写实手法的影响，形成了多变的风格。书籍细密画的内容除了纯粹的宗教题材外，世俗题材的作品也多了起来，植物百科、骑士文学、插图年鉴、历史著作等等，很多作品中出现了对现实生活的细节描绘。绘制技巧上也有很大发展。

细密画的经验也同样应用到挂毯的编织上。著名的巴约挂毯长有 230 多英尺，是一件亚麻布上羊毛刺绣品。描绘的是 11 世纪中叶诺曼人征服英格兰的故事，是由征服者威廉的异母兄弟，巴约主教奥多于 1070—1080 年间订制的。从艺术上说，巴约挂毯是一件典型的盎格鲁一诺曼底风格的作品，叙事性与装饰性的结合具有独创性。

罗马式时期的工艺美术主要有各种织物、小型雕刻和金属制品。特别是珐琅制品十分兴盛，形成了两大主要生产中心，一是利摩日，一是莱茵和默兹地区。

法国利摩日的珐琅制品很负盛名，远销至斯堪的纳维亚、波兰等地。它的色彩艳丽、明快，在制作雕刻铜版珐琅制品方面技巧很高，并发展了一种人像为扁平的珐琅，而头部为金属浮雕的新技术风格。默兹和莱茵地区在金属工艺中则显示了日耳曼技巧，尤以科隆的豪华圣龛和圣物盒最为著名，在欧洲享有很高的声誉。

罗马式美术反映了封建城市文化艺术的崛起，它为迎接城市文化的高潮——哥特式艺术的诞生奠定了基础，是中世纪艺术臻于成熟的第一阶段。

六、哥特式美术

欧洲中世纪 12 至 15 世纪时期，是一个经济和社会深刻变革的时期。在西欧先进地区的城市中，手工业和商业行会普遍建立起来，新生等级的力量不断发展壮大，他们与封建领主的矛盾日益尖锐。摆脱封建领主的统治，争取城市解放的斗争如火如荼。在这场斗争中，市民与王权结成了同盟。在很多城市获得自治的同时，中央王权的势力也逐渐加强，教会则产生了分裂，权势渐衰。

取得胜利后的市民们，产生了用宏伟的建筑物来荣耀自己城市的愿望，这使得城市教堂的重要性日益增长，逐渐替代了修道院教堂而占据了主导地位。这些城市主教堂已不再是单纯的宗教建筑物，也不再是军事堡垒，而成了城市公共生活的中心。教堂世俗化了，正在形成的市民文化得以更多地渗透到教堂建筑中去。一种新的、极富创造性的艺术风格——哥特式艺术诞生了。

我们很难说明“哥特式”这个词的根源所在，它最初是被文艺复兴时期的学者们用来形容中世纪的建筑和艺术的。但是作为来自于斯堪的纳维亚的野蛮游牧部落的哥特人，既没有创造任何特别的建筑形式，也不建造教堂。看来，16 世纪意大利的人文主义者使用“哥特式”一词作为野蛮的同义语，他们认为文明从希腊开始，以罗马告终；他们认为中世纪的艺术粗糙野蛮——就象哥特人。今天，这个词已不再含有贬抑的意思，只用来作为中世纪后期的优美而往往是复杂的建筑结构和仿效那种建筑风格的绘画、雕塑和装饰艺术的标志。哥特式艺术诞生于法国。在 12 世纪上半期，正当欧洲大部分地区还在追随罗马式风格时，哥特式建筑便首先在法国巴黎东北部的法兰西岛出现了，并在以后的 200 多年中影响了全欧洲教堂的建造。在法国，哥特式在宗教建筑中一直持续到 16 世纪初,而在英国和德国则一直持续到 17 世纪。

1.建筑

中世纪盛期是西方建筑史上最伟大的时代之一，大小石砌教堂数字惊人。只就法国而言，中世纪盛期所采掘的石料，超过古埃及在它 3000 年历史中用于建筑金字塔及庙宇的石料数量。但中世纪建筑的重要成就不在于建筑规模的庞大，而在于他们创新的艺术美感。从罗马式到哥特式，是人类在建筑实践中的又一次成功的富于创新精神的大胆尝试。

新的建筑风格的出现，或许是出自一些世俗的实际需要。首先，建造城市教堂的石料来自于封建主领地里的采石场，所以必须节约石料，而罗马式教堂的厚重的拱顶和墙垣需要大量石材；再有，随着城市教堂世俗性的加强，教堂被作为节庆和其他公共活动的场所，需要容纳更多的人，这便要求教堂的内部空间更加高大、宽畅和明亮，要求建筑的内外装饰更加豪华。而罗马式教堂相对狭窄、昏暗、封闭的内部空间已不够用；其次，罗马式教堂堡垒般的粗笨外形，也远远不能满足市民们把教堂当作城市繁荣与独立的纪念碑的愿望。此外，这一时期宗教神学思想的发展变化，也为新的建筑形式的出现提供了依据。

为了达到上述要求，哥特式的建筑师们在后期罗马式建筑的各种尝试的基础上，创造性地运用了尖形拱和飞拱。在结构上，哥特式教堂首先使用骨

架券作为拱顶的承重构件，使十字拱成了框架式，其余的填充围护部分就减薄到 25—30 厘米左右，拱顶大为减轻，也节省了材料，侧推力也小多了，并使得各种形状的平面都可以用拱顶覆盖，在此基础上，使用了尖拱。尖拱具有各种不同的曲率，又能在不同的宽度情况下仍保持拱顶在同一高度上，这就有可能使拱廊的柱子彼此更接近一些，而且使所有柱顶仍保持同样的高度。这样，一个低矮的侧廊便可以附建于一个较高的袖廊上，而这个袖廊又可以依附于更高更宽的中厅，这是罗马式半圆形拱无法做到的。飞拱是一种安在高尖拱支撑点上的桥梁，这是哥特式建筑独有的要素。通过两侧凌空越过侧廊上方的飞拱，可以把中心结构的侧向压力转移到侧廊外的扶垛上，侧廊因此而不必负担中厅拱顶的侧推力，可以大大降低高度，从而扩大了中厅的侧高窗，而且外墙也因为卸去了荷载而使窗子大开。

教堂的标准内部形式基本上是拉丁十字形。东西走向。祭坛在最东端。中堂异常高大，创造了许多纪录，例如，巴黎圣母院的中堂高 35 米，兰斯教堂中堂高 38 米，亚眠教堂中堂高 42 米，而德国科隆主教堂中堂的高度则竟达 48 米，袖廊将中堂和唱诗班的席位与高大祭坛分开，与教堂西面的主体一样，带有雄伟门庭的袖廊两侧通常也排列着塔楼，也有装饰华丽的大门，这正是哥特式大教堂的特色。由于采用了新的建筑结构，墙壁不再起支撑作用。并被日益减少到最低限度。代之以窗户和拱门。在一个典型的哥特大教堂中，中堂的两侧都是精巧互相连结的带尖拱的廊柱，上部是拱廊或称三合拱廊，拱廊上面装着巨大的彩色玻璃窗。光线通过图案各异、色彩斑斓的大玻璃窗透入，令人目眩。

典型的哥特式大教堂，其外观与其内部一样具有轻盈灵巧、垂直上升的特点。教堂西面的典型构图是：从竖向看，一对塔楼夹着中厅的山墙，垂直地将立面分为三部分；从横向看，底层是三座大门，侧柱和拱门上都有雕刻。这一层上面是圆形玫瑰窗，它暗示太阳，象征着基督，而嵌入的圆花则代表圣母玛利亚，这种圆花窗设计也是哥特式教堂的一个典型特征。紧接着是一排雕像龛，最后是两个塔楼。教堂的外部装饰在 12 世纪时还比较简朴，到 13 世纪，除了大门和它周围布满了雕刻外，华丽的山花、龛、华盖、小塔等堆满全身。

为了强调外表的向上升腾的动势，哥特式教堂的建筑师们努力减弱了立面上的水平感和重量感，垂直线条代替了水平线、雕镂的部件改变了大块体面的单一感。扶壁、墙垣和塔都是越往上分划越细，装饰越多，越玲珑，而且顶上都有锋利的、直刺苍穹的小尖顶。所有的券都是尖的，门上的山花、龛上的华盖、扶壁的背等等，可以说所有细节的上端都是尖的。加之两侧垂直高耸的钟楼，整个教堂处处充满着向上的冲势，好象要摆脱地心吸力，超脱尘世，升向天堂。哥特式教堂所表现出来的这种内部与外部、结构与装饰、整体与细部处理手法上的高度统一，不仅显示出设计者的高超和非凡的想象力，而且显示出建筑技术的令人难以置信的精湛性。

虽然王权的加强，国家的统一，打破了严重的封建割据现象，使得建筑师和手工艺人经常可以流动，艺术交往日益广泛，但各地不同的风格仍然是存在的。另一方面，当哥特艺术在欧洲各国盛极一时的几个世纪中，其风格本身也在不断变化，许多建筑由于工程巨大，建造时间漫长，本身成为各种风格的集合。

法国是哥特式艺术的诞生地，确切地讲，中世纪建筑的转折点是对位于

巴黎北部的圣凡尼斯王室大修道院教堂的重建。这一工程是在著名的修道院院长休热的主持下进行的，他于 1122—1151 年间统治着这座大修道院，并有一本记载他管理大修道院事迹的著作传世。他在书中写明了一些需要新教堂的原因：“ 地方的狭窄迫使妇女们踩着男人们的头向祭坛拥挤，就像踩在人行道上一样，伴着极度的痛苦和喧嚣的混乱。 ”

首先进行的工程是增建一个新的三廊的前廊以及一个雄伟的正立面，于 1140 年完工。新的正面保留了罗马式的双塔结构，但教堂正面有三个门。直接位于中央大门上方的是一个为前厅提供光亮的大窗子，在这个窗子上方出现了一个新式的圆花窗。接下来是建造一个新的歌坛，和带有七座辐射的礼拜堂的回廊。在这里，设计者首先采用了尖券和肋拱来减轻拱顶的重量，使呈肋骨形的拱顶可以建在比交叉拱顶更加复杂的平面上，并使它摆脱了对厚重的砖石墙壁的依赖，窗户的尺寸大大增加了，使大面积使用彩色玻璃窗成为可能。从前昏暗的罗马式室内被宽敞、开放、充满各色光线的结构所取代。在 1144 年教堂的东面综合建筑落成后，这种新的建筑风格很快传播开去，首先是法国的各个城市，都竞相建筑或重建具有这种风格的教堂。圣丹尼斯修道院教堂成为了最早采用这种将最低限度的墙和最大限度的彩色玻璃窗相结合的第一座哥特式教堂。

圣丹尼斯教堂是座修道院教堂，但受到这种新风格影响最大的却是城市里的主教堂，巴黎圣母院和卢昂大教堂是早期哥特式建筑的杰出代表。

巴黎圣母院位于巴黎城中岛上，始建于 1163 年，它的不同凡响之处在于它巨大的规模，优美匀称的设计和新技术方法——巨拱的使用。教堂宽约 47 米，长约 125 米，中厅高约 32 米，可容纳近万人。是最大的哥特式建筑之一。结构上采用柱墩承重，使柱墩之间可以全部开窗，并有尖券六分拱顶。在大约 1175 年，当采取措施以支撑中殿的穹窿的时候，巨拱被采用了，它把从墙壁上部来的拱顶的侧推力传向外侧的反撑物或扶垛，使重力集中在相当少的几点上。以前曾是坚固墙壁的地方，如今被彩色玻璃代替了，哥特式建筑成了石头的骨架和彩色玻璃墙的建筑。

巴黎圣母院拥有最精采的西边正面，两侧是一对高 60 多米的塔楼，底部是深深凹进去的三座尖券门，券门内侧的层层线脚中布满了雕像。门廊上是一层檐壁状的“ 国王画廊 ”雕像和花栏杆，这两条水平向的雕饰将垂直方向的三段联系起来。再上面一层的中央是一个象征天堂的直径达 13 米的圆形玫瑰窗，两旁侧门廊上面是被成对的尖券包围着的大窗。最上面一层是由交叉着的尖顶小发券构成的可穿行的回廊组成。小发券安置在细长整齐的柱子上面。这条回廊强化了正面的垂直向上的视觉感受。在它上面的是当中高达 90 米的位于十字形交叉点上的尖塔和它前面的那对塔楼，它们使教堂高高凌驾于周围普通建筑物之上，遥遥可见。

早于巴黎圣母院 8 年开始建造的卢昂主教堂，规模稍逊之。它的中殿和翼部内部是早期法国哥特式建筑的试验性范例。建筑师试图建造更高大更明亮的主教堂，中殿两侧是四层楼，它们是主连拱廊、边楼、拱廊以及高侧窗。从地面到中殿拱顶的距离是 22 米。由于大量采用垂直的附柱，从而抵销了四层高度所暗含的水平感。这些垂直的附柱三棵、五棵成簇，将肋拱与底层连拱廊的承重圆柱连接起来。在许多罗马式建筑中引人注意的柱头，现在大为整齐划一了，都为卷叶型。建筑师不仅通过沿耳堂房边的高侧窗、而且现在还采用在边楼中心装窗子的办法来增强室内光亮，仅留拱廊未安窗子。和巴

黎圣母院一样，卢昂大教堂的正面也完成于 13 世纪上半期。

早期哥特式的进一步发展是要追求底层连拱廊和高侧窗更高的高度，并去除楼廊。夏特尔主教堂的重建，标志着哥特式风格进入了一个新阶段——盛期哥特式。

夏特尔主教堂重建于 1194 年的一场大火之后。教堂平面类似朝圣路教堂，但两侧横向突出的较短的耳堂与纵向交叉处接近于中部，也就是说接近正十字形，只是横向短。内部中殿两侧墙壁仅有三层，主连拱廊、拱廊、侧窗。不同寻常的高高的侧窗，始于穹窿起拱点的水平下方，顶端则在穹窿开始弯曲的上面。这样，侧窗和主连拱廊差不多同样高了。中间由压缩了的无窗拱廊分隔开。三层楼分别用细长的凸出的花连，即“ 束带层 ”区分开来。在上、下两层高大、明亮的区域中间是无窗拱廊形成的暗黑带。但垂直方向构件支配了整个建筑物内部空间。夏特尔教堂不仅以其高大——穹窿离地 36.5 米，更在于窗间壁和墙柱的强烈的凸出，所造成的垂直线条占了压倒地位，给每一个进来的人以强烈的视觉刺激并引导人的心灵飞向天国，体现了成熟期哥特式风格的重要特征。教堂内部的巨大的彩色玻璃像一件透明的墙，这些彩色玻璃在中世纪欧洲也许是最为华丽的，而且直到今天仍完美无缺。夏特尔主教堂的外部显得比其内部更为厚实，西立面保存着大块平面的墙，与后来依照它建造的兰斯主教堂的立面相比显得朴素得多。

重建于 1211 年的兰斯主教堂改进和发展了夏特尔主教堂的设计。兰斯的设计更有规律，它采取了不同于夏特尔的比例关系，使得穹窿高度仅比夏特尔主教堂高一点的兰斯主教堂的中殿显得高得多。兰斯主教堂的设计者还更加重视了窗户在盛期哥特式建筑中的作用，首次采用了条格式窗花格，即窗户内精致的石制分隔物。

和谐和规律也是兰斯的西面正面的设计特征。与众不同的是，兰斯主教堂的三个入口大门的山墙，都是以一圆花窗代替了充满雕刻的门楣。与巴黎圣母院及夏特尔主教堂平坦的宁静的正面比较，兰斯主教堂的正面布满了华丽的、纤巧的装饰，光影变化复杂，看上去象是一座立体的、玲珑精制的大雕刻品。

亚眠大教堂是成熟期哥特式建筑的最后一座伟大的杰作。它的巨大中厅高约 43 米，宽约 15 米，长约 145 米，系典型的法国哥特式。同时，由于起伏交错的尖形肋骨交叉拱与把柱墩造成束柱的样子，使它看上去比真实的还要高。而亚眠大教堂的西立面，由于装饰雕刻堆砌过多，垂直线条被冲淡，向上的冲力被减弱了。

由路易九世于 1243 至 1246 年间建造的巴黎圣夏佩尔小礼拜堂，是辐射式风格的典型例子。这座小礼拜堂位于皇宫内，用以保存基督遗物荆棘冠。这座礼拜堂虽然面积不大，但却向人们展示了哥特式建筑趋向轻盈与垂直性的发展，展示了窗花格的装饰效果。小礼拜堂内部是一个被彩色玻璃所包围的空间，窗花格图样浮雕般地沿着低矮墙壁重复排列着。这种将窗花格图样扩展到建筑内外墙表面的方法，是哥特式艺术发展过程中“ 辐射式 ”阶段的特征。该术语导源于这个时期大圆花窗中杆状窗花格的成辐射状的条纹，它是 13 世纪主教堂中最具特色的构件之一。

持续的英法战争，使法国的建筑业受到很大打击。14 世纪，几乎没有出现什么可以与 13 世纪建筑相媲美的大型建筑。到了 15 世纪，在法国出现了哥特式的最后形式——“ 火焰式 ”。这种风格的名称得自于火焰的闪烁摇曳，

它取决于加在墙面、尖塔，尤其是门廊上的波动的建筑形状。火焰式哥特式风格主要靠繁琐的变化取胜，与 13 世纪理性的、朴素的哥特式已大相径庭。到了 16 世纪初，在法国，哥特式建筑已完全绝迹了。

在英国,第一座完全哥特式的建筑是 1174 年开始重建的坎特伯雷主教堂的内堂。工程是由一位法国建筑师，桑斯的和他的继任者英格兰人威廉的主持下进行的。这一工程体现出了早期英国风格与 12 世纪法国哥特式大教堂的不同。内部比法国建筑要低矮些，不强调垂直性，在英国中世纪教堂中，水平的因素比垂直因素更为突出地贯穿于整个设计。还有一点不同的是英国人喜爱运用复合的装饰线脚为拱券的垂直支柱作装饰，以及用黑色的珀贝克大理石装饰柱身。

建筑在英国西南部平原上的索尔兹伯里主教堂也是英国哥特式教堂的代表作，教堂的主体建筑工程是在 1220 至 1260 年间进行的。索尔兹伯里主教堂的平面与法国主教堂不同，它有两个交叉通道和一个方形东端，两个交叉通道仅在它们的东面一边有耳房。其内部具有同坎特伯雷主教堂一样的英国特征。强调水平因素，运用多重线脚环绕拱，特别是在主连拱廊和拱廊周围。

哥特式的英格兰变体在正立面处理上与法国建筑的区别也很显著。索尔兹伯里主教堂的西立面沿水平方向伸展出中殿边墙之外，遮挡住了后边建筑物内部的结构形式。左右两侧有一对小塔楼，很不突出，失去了它们在法国教堂建筑中的礼堂作用。没有圆形玫瑰窗，代之以三个高高的锐尖窗以照亮中殿的西端。三个大门，中央的一个比它两侧的要高。水平的壁龛带将立面分成几层，入口处没有用人像雕刻作装饰。

同索尔兹伯里大教堂相比，威斯敏斯特大教堂的设计更接近法国风格。教堂平面与法国教堂建筑相同，有巨拱，立视图上有条纹窗花格，袖廊圆花窗上有图案。

当法国哥特式建筑在 14 世纪停滞不前的时候，英国却创造了“ 装饰式 ”风格，并直接影响了法国和德国的晚期哥特式建筑的“ 火焰式 ”。在埃克塞特主教堂以及韦尔斯主教堂，大量的豪华的装饰用于建筑，甚至扩及到拱顶，这样的结构有了脱离尖顶拱形的倾向。在内部结构处理上，“ 装饰式 ”哥特式风格也作了大胆尝试。在韦尔斯主教堂，于 1338 年将 4 个所谓的加强拱插入教堂十字交叉处的每一个跨距中的两个墩柱之间。每一个加强拱都是由一个高大的尖顶发券和一个倒放在它顶上的另一个发券（尖顶对尖顶），以及两个镶嵌在上下发券曲线间隙中的大石环组成。这本是出于稳固性的要求，但这些巨大发券曲线构成了丰富的弹性旋律，交织成富于变化的优美花纹，具有高度的装饰效果。整个结构是技术与艺术的大胆结合。

“ 垂直式 ”风格是英国晚期哥特式建筑的典型风格，其最显著的特点是直线在窗花格中占压倒优势，窗面的幅度增加，而墙壁的厚度则相应地减少，教堂内部空间变得更加明亮与宽畅。这种风格盛行于 14 世纪后期到 16 世纪中期。

格罗斯特主教堂内部是垂直式的杰作。垂直式这个名称就源于它那些最为突出的垂直或水平的窗花格杆。这种风格的其它特征还包括使用细长的、垂直地细分的支柱和巨大的窗子；窗花格尽量避免离奇的图案或新鲜花样；还有嵌板的装饰，它在整个窗花格图案中按行和层重复。格罗斯特主教堂的拱顶采用了一种新型制，称为网状穹窿，是由短短的有着豪华装饰的枝肋或称从属肋所构成的。它们在主肋之间构成许许多多小间隔，并在肋拱连接点

处安上雕刻的浮凸饰，进一步加强了装饰效果。在建于 1377 年的格罗斯特主教堂的回廊中，采用了另一种新式的穹窿，称为扇形穹窿。“ 扇形 ” 是漏斗形的一半，整个纵断面呈凹形而整个水平断面呈凸形，间架近似正方形。这种扇形穹窿拱顶在 15 世纪得到进一步完善,并运用在威斯敏斯特修道院的亨利七世礼拜堂、剑桥国王学院礼拜堂等建筑中。这种复杂的结构的运用，给人造成了屋面异常轻巧的幻觉。

英国的建筑师们在始终保持自身特点的同时，创造性地为哥特式建筑增添了许多新的形式。

德国哥特式建筑的发展要比法国和英国晚，13 世纪初在德国还看不到哥特式的教堂建筑，直到 1248 年，著名的科隆大教堂开始兴建。这之前，存在着许多由罗马式向哥特式过渡的建筑物。

科隆大教堂是欧洲北部最大的哥特式教堂，中厅高 48 米，钟塔高达 157 米，直到 19 世纪才最后完工，前后跨越了 6 个多世纪。科隆大教堂显然受法国哥特式建筑影响很大，它的带有两条长廊的袖廊和一圈多边形小教堂的平面来源于亚眠主教堂。但其中厅被提到了惊人的高度，因此连拱廊和高侧窗做得特别的高而窄。由于其中厅的宽与高之比是 1∶3.8，是所有大教堂中最狭窄的，因而产生了一种强烈的超脱尘世的效果，垂直的柱群增强了上升的趋势。西面有一对八角形塔楼，建于 1842—1880 年，体态硕大。教堂内外布满了雕刻与小尖塔等装饰，垂直向上的动感很强。

在德国与它附近地区，除了有双塔式的教堂外，还有一种单塔式教堂。如建于 1283 年的弗赖堡主教堂，正面只耸立着一座塔楼，高 116 米。该塔与教堂正面有机地结合在一起，好像是从正面里长出来的。

德国晚期哥特式建筑也有很多发展，大厅或教堂向上的动势逐渐减弱，结构处理上更加自由，装饰手段也极为复杂，有的透雕尖塔，其精细程度令人吃惊。

西班牙的哥特式教堂建筑完全采用法国哥特式，但不可避免地掺入一些伊斯兰建筑手法。莱昂大教堂接近于法国哥特式建筑风格，结构均匀完整，比例和谐。比科隆大教堂矮得多，它的墙几乎为大型彩色玻璃窗占满了，雕刻装饰也有许多出色作品。

在欧洲，始终游离在哥特式建筑发展进程之外的是意大利，她是古罗马的中心，在建筑中一直保守着许多传统因素。在中世纪，除了北部仑巴第地区外，她的建筑基本上是独立发展的，米兰主教堂是一个仅有的例外。

米兰主教堂始建于 1387 年，设计规模宏大，不得不从法国和德国请来建筑师参加建造。建筑全长 148 米，宽 87 米，中厅高 45 米，是用白色大理石建造的。整个外壁装饰的繁琐程度令人瞠目，特别令人惊叹的是竟有 135 个小尖塔，而且每个尖塔顶上都立着一尊雕像。远处看去，这些尖塔一束束耸立向上，直插天宇，整座建筑仿佛是一座空中森林。

意大利哥特式具有双重特点：一方面它是法国哥特式建筑的一种地区性的变体，较为保守，从属于顽固的当地传统；另一面，它也通过像乔托和杜乔这样的艺术家的革新而出现文艺复兴的曙光。

哥特式教堂建筑技术已经成为其它建筑形式的榜样，并促进了其它艺术形式的发展，诸如城堡、住房、桥梁、市政厅、商会等等。整个中世纪，砖石逐渐代替了木头成为主要建筑材料，到 15 世纪，它就全面取代了木头。在用砖石建造的城市公共建筑物中，常常引用哥特式教堂中的建筑形式和部

件，如尖券的门窗、小尖塔、华盖，甚至彩色玻璃窗。中世纪的城市大多是高墙包围，布局不整。街道狭窄，曲折陡峭，随地形而延伸，或和其它街道之间形成小街。为了便于防卫，住宅大多建在高地上。

法国南部城市阿维农的教皇宫殿是从堡垒式的城堡向堡垒式的宫殿过渡的建筑形式，突出体现了世俗哥特式建筑的特点。从内部看，它是奢华的宫殿，而其外观则是地道的堡垒。建筑物上巨大的尖顶壁龛和四角的塔楼，以及天使塔等，都可看出哥特式教堂建筑的影子。

阿普利亚的德尔蒙特城堡是为国王弗里德里克二世狩猎时居住用的。城堡的平面是八角形，每个角外又建了一个突出的八角形塔楼，以加强每个方向上的防卫。八面墙每面墙上开两扇窗，可以向周围各个方向瞭望，设计周密、实用，被认为是当时军事建筑的最佳实例。

晚期市政厅建筑等世俗建筑中的著名实例还有许多，如法国的贡比埃涅市政厅、鲁昂法院、克吕尼府邸；比利时的布鲁塞尔市政厅，布鲁日市政厅；德国的布劳恩施威克市政厅；英国威斯敏斯特皇宫等等。在意大利，最著名的世俗建筑无疑是威尼斯的总督府，它是欧洲中世纪最美丽的建筑物之一。这个城市中稍后几年建造的著名的私人住宅——黄金府邸，同样是中世纪最漂亮的建筑。

在哥特式建筑时期，欧洲各国的世俗建筑都有了很大发展，它们为城市的繁荣作出了贡献。

2.雕刻

哥特式建筑出现于 1140 年代，而哥特式雕刻的出现要比建筑稍晚一些。作为中世纪主导艺术的建筑在 12 世纪发生的变化,也必然要影响到雕刻和绘画。

新的建筑技术的出现，使在罗马式建筑中起主要承重作用的厚墙逐渐消失了，这使得教堂内部的装饰相应地发生了一系列变化。依赖于墙面的浮雕、壁画、镶嵌画等如今逐渐失去了依附，而越来越大的玻璃窗成了装饰的新天地，于是，彩色镶嵌玻璃画获得了空前发展。装饰雕刻的建筑职能减少到了最低限度，几乎变成了“ 纯装饰 ”。同时，哥特式建筑空间的增大，为圆雕的发展创造了条件，浮雕日益趋向局限于门楣及其它少数部位，而且日益表现出脱离建筑结构框架向高浮雕发展的倾向。

哥特式雕刻家开始突破宗教传统严肃刻板的程式束缚，人物的表情追求自然和富有情感。与罗马式雕刻相比，有了一种温情，技巧上已比较自由地表达了人物的动态并加强了空间感。在哥特式雕刻中，除了基督的形象外，表现圣母的题材多了起来，凡夫俗子的形象也直接或间接地得到表现。

早期哥特式雕刻可以以夏特尔大教堂正立面大门人像柱为代表。为了适合圆柱的形状，人物身体被拉长。雕像身躯仍依附着圆柱，但开始了分离的趋势，人物表情安祥。这些人像圆柱体现了由罗马式向哥特式过渡的特点。

繁荣期的哥特式雕刻在把理想化的表现和从自然观察中获得的细节相互配合方面达到了风格的平稳。这个时期最有特征的雕刻仍是门侧柱雕像，这些雕像现在由于更为逼真的人体表现，由于开始使面部表情个性化，以及衣饰的色彩变化和图案的更富想象力的处理而变得生气勃勃。如兰斯大教堂的《圣母领报》群像和《圣母访问》群像以及斯特拉斯堡的《犹太教会》雕像，

雕像不再被紧缚在圆柱上，而是略转着身体并使身体的重心落在一条腿上，另一条脚略微侧向一边，从而使衣服显出弯曲的线条和身体的起伏，加强了真实感和生动性。

巴黎圣母院中央门廊的雕刻表现的是基督受难与最后审判的题材，在构图布局上、人物动作上，都显示出雕刻家力图在匀称与秩序中寻求变化的良苦用心。

亚眠大教堂正面的雕刻构图是盛期哥特式雕刻的杰出范例之一。三个门廊分别雕刻着基督复活、圣母加冕与最后的审判的内容。门廊的巨墩上刻着圣者、先知与使徒的雕像行列。西面中央支柱上的基督雕像，被称为“美丽上帝”，身体呈 S 形站立，姿态自然生动，表情仁慈，虽仍有一定理想化成分，但确实是一位人间的美男子。

南十字耳堂的圣母玛利亚，因为它原来是镀金的，就被称作“金色的玛利亚”。圣母马利亚在 12 世纪时只是一个纯粹的宗教人物，但到了 13 世纪后期，在基督教世界从东方到西方出现圣母崇拜，抱子圣母集美丽、纯洁、温柔、慈爱、神圣等一切女子美德于一身，成为哥特时期人们心目中最光辉的偶像。亚眠的金色玛利亚、头戴皇冠，手抱圣婴，面带微笑，仿佛在与儿子嬉戏，充满温馨的母爱。

在 13 世纪法国盛期哥特式雕刻中，最值得骄傲的是兰斯主教堂的雕刻。兰斯的雕刻装饰极为丰富，犹如一座琳琅满目的雕刻博物馆，最精彩的作品是三个大门两侧的那些雕像。

在中央入口侧面是两组雕刻，即“圣母访问”和“圣母领报”。如果我们将它们与夏特尔教堂的人像柱作个比较就会发现，兰斯的雕像比夏特尔的雕像似乎更少依靠于建筑物本身。它们站立在小小的垫座上，这些垫座从门侧壁突然伸出，看不出它们与身后的细长小圆柱有何联系。而且，兰斯的这四个雕像被安排成相互关联的两对，不同于夏特尔每个雕像互相独立的面貌。由于兰斯主教堂工程浩大，持续了 50 多年左右才完成，这也导致了兰期的雕刻风格的多样化。不同时期由不同艺术家所雕刻的大门雕像，现在都并肩站立，提供了各种风格的鲜明对比。右边一对雕像表现的是“圣母访问”，是由一位“古典风格”雕刻师创作的，人们之所以这样称呼他，是由于他对衣褶的处理同一些古典雕刻中的手法相似。但雕像不再是静态的、受圆柱形状限制的，而是在空间中自由运动，产生了一种 S 形的轮廓。两尊雕像，即伊丽莎白和圣母，身体上部朝着同伴转过去，老年伊丽莎白起皱纹的脸与年轻漂亮的玛利亚的脸形成对照。左边一对雕像是“圣母领报”，这两个雕像也不是同期雕刻的，圣母雕像是一位亚眠雕刻师的作品，衣褶宽阔流畅，表情沉静而略显拘谨。报喜天使迦百利很可能是四尊雕像中最后完成的一尊，衣饰和脸部的处理与另外几尊有所不同，他穿着宽大的长袍，衣褶尖利，有棱有角。他的脸不同于任何我们在罗马式艺术中曾见过的脸，面带微笑，眼睛周围出现笑纹。这种微笑与其归功于他在向圣母报告好消息时产生的快乐，不如归功于法国艺术家在这个用风格化的面部表情表示漂亮和幸福的 13 世纪时期的创造。这尊雕像出自一位兰斯雕刻师（艺术史文献中把他称作‘约瑟师傅”）之手。在这个时期的许多雕刻中，我们可以看到这种“哥特式的微笑”。

14 世纪的法国雕刻在人物姿态、表情和运动方面被过分夸张，甚至带有一种矫揉造作之感，表明哥特式艺术中的象征主义已代替了自然主义，几乎

没有了早期的那种生动朴素的特点。直到 14 世纪末，北方与南方以其各自的创造力汇合成一股潮流，形成了“ 国际哥特式 ”风格，雕刻方面的转变是开始重视对形体的重量感与体积感的表现，追求写实手法。

尼德兰雕刻家克劳斯·斯吕特是国际哥特式雕刻风格的创始人，是晚期哥特式雕刻的最重要的人物之一。他在 14 世纪来到法国第戎，为勃艮第公爵服务，把逼真的写实主义带进法国艺术。斯吕特传世作品中以 1395—1406 年为尚普莫尔的卡特尔修道院而作的喷泉雕像——摩西井最为著名。在井口四侧壁面旁站立着四尊雕像，其中摩西雕像最完美地体现出斯吕特的风格特点。整个雕像以结实的体积感占据着空间，每个细节都被刻划得很有份量，形式上似乎还连结在底座上，但实际上已离开底座成为独立的圆雕，这对后来出现的完全独立的雕像来说是一个先导。这座雕像在表现力量和运用写实手法方面远远超过了中世纪末的其他作品。

哥特式雕刻在传向欧洲各国时，渗入了当地的地方色彩，呈现出丰富多彩的面貌。

德国哥特式雕刻以更加世俗和富有戏剧性的倾向，代替了法兰西风格的纯洁与节制。其最有独创性、最成功的哥特式雕刻是瑙姆堡主教堂西内殿的捐助者纪念雕像。该教堂将早已亡故的资助人雕像单个或成对地安置于室内窗户之间的墙壁前，这些雕像有着强烈的个性特征。其中两尊雕像，埃克哈德以及他的波兰妻子乌塔最为出色。这两尊与真人一般大小的雕像是由一位我们称作“ 瑙姆堡师傅 ”的雕刻家在 1249 年之后创作的，虽然距所表现的两个历史人物所生活的年代已近 200 年，但感觉形象是如此逼真生动。雕刻家很好地选择了两个瞬间姿态，尤其是乌塔正在向我们转过她的脸，左手拢着斗篷，遮挡在斗篷之下的右手正欲捂住她的面颊，姿态逼真，使人觉得随时可能从柱脚上走下来。

英国哥特式雕刻中有许多陵墓中的雕像，刻划了死者的真实形象，手法越来越写实。

西班牙的哥特式雕刻一方面受到法国的影响，一方面又有很深的诺曼传统。最著名的雕刻作品是由马太师傅领导制作的圣地亚哥·德孔波斯特拉主教堂的荣光门廊雕刻群。石制或木雕大祭屏，在西班牙有很大发展，规模宏大，雕饰富丽。

意大利哥特式雕刻始于尼古拉·皮萨诺，1260 年，他和儿子乔凡尼受委托为比萨主教堂的浸礼堂布道坛做雕刻。完全采取写实手法，表现出对于艺术形式和生命活力的真诚感受和古典主义风格。布道坛上的人物采取了一种优雅的姿态，重心落在一个膝盖上，臀部向外突出，这种姿态曾被称作是“ 哥特式倾斜 ”。

乔凡尼是表现人物情感，创造新的构图的天才。他的雕刻充满了热情和力量，风格强烈。

哥特式雕刻总的来看趋向于“ 自然化 ”的真实，还未能完全脱离开建筑而获得最终的独立，但其许多尝试以及向世俗生活方向的转变为后来的文艺复兴艺术提供了启示。

3.绘画及工艺美术

由于前边多次谈到的原因，在哥特式艺术中，彩色玻璃窗镶嵌画成为哥

特式教堂不可分割的组成部分，取得了无与伦比的成就。

彩色玻璃窗镶嵌画是受到拜占庭教堂的玻璃马赛克镶嵌壁画的启发而制作的。它是由各色小玻璃片组成，由铅丝联结起来，而铅丝就构成了玻璃上的图画轮廓线。这些铅丝有着工字形凹槽，彩色玻璃就镶在凹槽中。人物的面貌及身上的一些细部是由黑瓷漆绘制的。这些画都是以圣经为内容，颜色越来越丰富。早期以蓝色为主调，有 9 种颜色，以后逐渐转变为以紫色为主和更加富丽明亮的色调，颜色也多达 21 种，从而使哥特式彩色玻璃窗焕发出宝石般的光彩。哥特式彩色玻璃窗画的典型特色是，注重细节描绘、轮廓清晰，人物形象及背景都是平面的，没有深度，人物的表情不在面部而在于姿态。当阳光透过宽大的镶满彩色玻璃的大窗子射进教堂时，教堂内部被渲染得五彩缤纷，光彩夺目，宛如到了天国。彩色玻璃窗的杰作很多，尤以法国夏特尔主教堂、兰斯主教堂、亚眠主教堂横厅上的作品最为突出。

和彩色玻璃画一样，哥特式抄本插图绘画也在创造性和艺术性方面取得很大成就。这一时期的抄本画较之罗马式时期的作品，一是明显受到染色玻璃的色彩艺术的启示，色彩鲜艳夺目；二是把带有奇特的、生动的哥特式建筑样式用进了插图。对于中世纪的人来说，这种丰富多彩的插图，艳丽的色彩、金光灿灿的装饰，就和珠宝一样，都显示着书籍内容的精神价值与宗教价值。然而，插图画的主题并不总是宗教性的，定居在法国的尼德兰画家波·德·林堡兄弟为德·贝里公爵所画的祈祷书《美好的时光》就描绘了十二个月的月历图景，画中人物都在自然景致中从事着合乎季节的活动。例如六月，描绘的是巴黎城外的收割，前景的两位妇女正在堆麦垛，中景三个人正在收割，田地的边缘伸向远方背景。值得注意的是，这幅画重视了透视原理，背景巴黎城描绘精细，不再是平面图案处理。

挂毯在这个时期也广为使用，但已不是在教堂里，而更多的是被贵族们用于家庭装饰。

总的来说，绘画在哥特式时期的作用不如其在艺术史上其它时期那么重要。这是因为哥特式大教堂几乎没有为绘画提供条件——完整的墙壁没有了，这一切只有意大利是个例外。13 世纪意大利出现了许多地区性画派，继续模仿拜占庭艺术。14 世纪意大利的艺术家们在壁画方面发展了有地区特色的和个人的风格，出现了契马部埃、乔托、杜乔、乌尔蒂尼等一大批绘画大师，他们以创造性的艺术天才推进了欧洲文化发展的进程，揭开了人类艺术最伟大的时代——文艺复兴的序幕。

七、欧洲中世纪音乐

欧洲中世纪的历史，是欧洲封建社会的产生、发展和衰落的历史。而在音乐史上，中世纪的晚期已属近代资本主义音乐文化的开始，一般划入“文艺复兴”时期，因此，本文重点讨论这两个时期的音乐文化现象。

1.中世纪早期的音乐

（1）中世纪早期音乐文化的来源

中世纪的文化源于基督教、日尔曼异族影响及古典文化遗产等几个方面，其中基督教影响最为强烈，它甚至垄断了中世纪的文化。音乐方面，中世纪主要也是基督教的教会音乐占统治地位。由于基督教自身兼容并蓄的特点，其音乐从曲目、曲调风格到表演实践，也吸收了其它一些古代宗教和文化的因素，如犹太国（犹太教）传统，拜占廷（东方文化与希腊文化的混合）的影响和西欧各国基督教不同的音乐形式等等。值得注意的是，基督教是音乐性很强的宗教，从古代到今天，它的音乐活动与教会的生活比其他任何宗教都要密切和普及。中世纪的音乐有以下宗教和文化的渊源关系：

①犹太国传统。犹太人有两种礼仪分别在两种场合举行，一是在圣殿的礼拜，二是在会堂的读经。犹太会堂没有什么音乐，基督教从那里继承的主要是在特定的聚会地方根据特定的教会日历读经、诵唱式的祈祷、念经以及对公众作《圣经》解释的传统。音乐主要在圣殿的礼拜中起作用。

耶路撒冷的圣殿中祭礼由祭司主持，利未人协助。利未人音乐家组成至少 12 人的唱诗班，在祭礼中演唱《圣经》中的“诗篇”。一周里，每日都演唱不同的“诗篇”，由弦乐伴奏，在主要的节日，如逾越节前夕，当个人祭礼时，利未人则唱有“哈利路亚”叠句的“诗篇”第 113—118 首，由木管、奥洛斯和弦乐器作伴奏。

②拜占廷（今日伊斯坦堡）曾作为罗马帝国和东罗马的首都长达 1000 多年，由于其地理位置的便利，而成为欧洲希腊文化和东方文化的交流中心。当时，叙利亚的早期教会音乐，尤其是《诗篇》和《赞美诗》曾通过拜占廷传到意大利的米兰及其它西欧城市。

拜占廷中世纪的教会音乐以赞美诗为特点。其中有一种分节歌坎塔卡恩是根据《圣经》的词配写的，另一种赞美诗则是采用叙利亚、巴勒斯坦曲调或根据这些地区的音乐风格所唱的旋律配以“诗篇”的短句。后来，这些赞美诗又逐渐演变为独立的音乐形式。其中拜占廷的“卡农”大多是根据东方许多民间音乐的写作原则谱写的，即将一组组不同的短小动机或者音型连接起来，放在曲子开头、中间或结尾，有的作连接之用。此外，还有一些标准化的装饰句。拜占廷的这些短小动机叫做“埃霍斯”，他们的音乐有八个埃霍斯，组成四对，每对的结束音分别为 D，E，F，G。有趣的是，西方 8、9 世纪的教会圣咏恰好也有八种调式，因此有学者认为，西方的调式系统可能是从东方借鉴过去的，而西方调式体系的理论，则是明显受了鲍埃齐所介绍的希腊音乐理论的深刻影响，（关于鲍埃齐的贡献后面将谈到）。

③西欧各国基督教的传统。公元 7、8 世纪比较集中的有法国圣咏（今日法国地区）、摩沙拉比圣咏（今日西班牙地区）、老罗马圣咏（今罗马地区）、安布罗斯圣咏（今米兰地区）等等。其中法国教会圣咏流传到公元 8 世纪末，

后因强迫推行罗马圣咏而被禁。西班牙教会的圣咏在公元 633 年托利多会议上正式确定了它的形式，并定名为摩沙拉比。这种圣咏到 1071 年也被罗马教会取缔，但它今天仍在一些教堂中使用。老罗马圣咏是罗马最古老的圣咏，公元 11、13 世纪就留存文献，甚至还可追溯到公元 8 世纪，它很早就传到了法国和欧洲其它地区。

米兰曾是公元 4 世纪罗马帝国的首府，以后又是北意大利伦巴底王国的首府。米兰第一个主教安布罗斯（公元 374—397 年在位）首先在诗篇诵唱中使用应答的形式，由独唱或领唱唱诗篇的上句，再由会众合诵下句。他的这种做法后来被塞莱斯廷教皇编入罗马的弥撒中。米兰的宗教礼仪和音乐对法国、西班牙和罗马都产生很大影响，由于米兰在教会的重要性及安布罗斯的努力和威望，米兰的圣咏被称作安布罗斯圣咏。

（2）罗马教会圣咏

上述各种圣咏后来随着罗马教会的强盛和礼仪的完善而逐渐统一。当基督教在公元 392 年成为罗马国教以后，教会和封建制度密切配合，罗马的文化发生了许多变化。当时出现了很多宏伟壮丽的罗马式教堂建筑，开始有了修道院制度，并且开始制订教会礼拜仪式的规则。罗马的宗教礼仪改用拉丁文代替希腊语，一些教皇还注意宗教礼仪中音乐的作用。如在约公元 500 年圣本尼狄克制订的著名规章中，出现了教堂唱诗班的主领“ 乐监 ”的名称，以后几个世纪，修道院的乐监成了掌管音乐节目、图书馆、缮写室和主领宗教仪式演唱的负责人。公元 6 世纪出现了教会的合唱团，公元 8 世纪罗马又出现了一所圣乐学校。

这个时期音乐方面最突出的是罗马教会圣咏——又称“ 格里戈利圣咏 ”，由教皇格里戈利一世（590—604 在位）得名。罗马教会圣咏于公元 9 世纪被罗马教会确认为神圣罗马帝国统一使用的官方圣咏。

教会礼仪中的罗马教会圣咏：罗马教会圣咏使用于罗马教会的两种礼仪——日课和弥撒。

日课的主要音乐是对唱“ 诗篇 ”，歌唱赞美诗和短歌，及用应答方式吟诵《圣经》的经文。从音乐的角度看，日课最有价值的是晨歌、早祷和黄昏祷歌。

弥撒分庄严弥撒和小弥撒两种。前者由主领神父、执事及副执事主持完整的仪式，并且自始至终伴随唱诗班和会众吟唱或用复调合唱。小弥撒是其礼仪的简化形式，用说话取代全部的演唱。弥撒的歌词有许多部分是不可改变的，如慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经、降福经及羔羊经等；有的则可以改变，如进台经、升阶经、哈利路亚、特拉克图斯、奉献经和圣餐经等。那些不可改变的部分由唱诗班演唱（最初会众也唱）。

弥撒音乐价值最高的是升阶经、哈利路亚、特拉克图斯及奉献经。其中特拉克图斯最早是独唱歌曲，升阶经和哈利路亚是应答唱，而奉献经可能最初是对唱圣咏，现在改为独唱与唱诗班的答唱了。

安魂曲也是一种弥撒，是为纪念死者的。这种弥撒礼仪有其自己可改变的词，它省略了荣耀经和信经，在特拉克图斯之后，又加上了继续咏。此外，还有还愿弥撒、婚礼弥撒等。

罗马教会圣咏的音乐形式和特点：罗马教会的圣咏是男声用拉丁文唱的单声部旋律，无伴奏。其音乐客观，没有个性，带有超俗出世的性质。罗马

教会圣咏的内容均为赞颂上帝，但歌词却有《圣经》的和非《圣经》的两种，而每种又可分为散文歌词和诗歌歌词两类。《圣经》散文歌词，如采用《圣经·新约》中的使徒书或福音书作词，《圣经》诗歌歌词，如采用《圣经》中的诗篇、雅歌作词等，非《圣经》的散文歌词，如许多感恩赞，非《圣经》的诗歌歌词如赞美诗等。

罗马教会圣咏的音乐种类根据歌唱方式可划分为对唱（合唱与合唱之间的对唱），答唱（独唱与合唱的对答）和直唱（没有对答）三种；根据歌词同音乐的关系又可分为缀音的（一个音节配一个音）、团音的（一个音节配四、五个音的短旋律）和花唱的（一个音节配很多音）三种，从音乐结构看，可划分为诗篇形式（即根据“诗篇”的上下句两个相平衡的结构写成）、分节形式（根据赞美诗结构，一首旋律配多段词）和自由形式三种。

罗马教会圣咏的调式（即古代教会音乐的调式）是采用罗马数码作标记的，单数称正调式，双数称副调式，共八个。每个正调式有一个相关的副调式，位置在其下方四度。所有的调式除有一个结束音外，还有一个中心音（或称朗诵音），其作用相当于该调式的第二个中心音。需要注意的是中世纪教会调式虽然借用了古希腊调式的名称，但当时的人套用时有误，因此，现在一般论述古代教会调式的，多用原有的数码称呼，以免混乱。

罗马教会圣咏的传播：罗马教会圣咏是在不同时间创作的，其核心部分产生于公元 4 世纪，格里戈利一世在位期间确立了它的形式，但也有一些曲调产生于公元 9 世纪末，甚至公元 11、12 世纪。有人认为这些曲调多数产生于罗马，也有人认为产生在法国。公元 9 世纪后，罗马教会圣咏的曲目得到充实，引进了跳进和三度进行等，甚至增加了大众化的形式如插句，继叙咏和神剧的雏形等。

罗马教会圣咏是在 11 世纪得到完善的。它在欧洲传播得很快，因为罗马的教皇们要求音乐统一地为宗教礼仪服务，也因为罗马圣乐学校曾下大力派遣技术高明的音乐家到欧洲各国教授这种圣咏。

罗马教会圣咏在欧洲曾经走向衰落，以至失传了数百年。19 世纪宗教礼仪复兴，罗马教会圣咏又重新得到复苏，人们开始从历史、考古、科学和艺术等角度对其加以研究，同时在教会的礼仪中加强了它的权威性。20 世纪初，出版了一系列它的现代复原的版本，本世纪西方音乐史学界对罗马教会圣咏的研究又推进了一步，其权威的研究中心还在法国的索列斯米修道院。

罗马教会圣咏的历史地位：罗马教会圣咏是西欧中世纪的重要文化财富之一。有人将其意义与罗马式的建筑相提并论。它是欧洲复调音乐产生之前的艺术性最高的、保存至今的唯一一种宗教圣咏。这些圣咏已是西方文化传统的象征。其旋律材料构成了后来 9 世纪到 18 世纪欧洲复调音乐的基础，对当时的世俗音乐也产生了很大影响。从某种意义上说，罗马教会圣咏是西方音乐文化的主要源头。

（3）中世纪早期教会的音乐思想

中世纪早期的一般思想文化水平不高，即使最杰出的作家、作品也都具有迷信或盲目信仰的特点。当时人们的行为、思想及文化活动都需要服从于为宗教服务的准则。教会的神父们同样认为音乐应该为宗教服务，音乐只有在教堂里才能使人领悟宗教的教义和神的思想，而没有歌词的音乐是达不到这个目的的，所以他们在教堂的音乐首先排斥了器乐音乐。他们对装饰性强

的歌唱，或者大合唱及舞蹈音乐等，也都视作异端加以排斥。

尽管如此，有一些教会的神学家、思想家和学者或者感受到了音乐的美，或者看到了古典文化的价值，如奥古斯丁和鲍埃齐。奥古斯丁这位著名的神学家在音乐方面有过不少贡献。他写了许多有关早期教会音乐，尤其有关安布罗斯圣咏的文章。他的专论《论音乐》总共六本，其中前五本有一简短的序言讲音乐的定义，后面讲节拍和节奏的问题。第六本（约 409 年修订）讲了心理学、伦理学、音乐美学和节奏的问题。此外，他还写了六本书专门论述音乐的旋律。

鲍埃齐这位罗马的政治家、哲学家、数学家和思想家是中世纪最受崇敬和影响最大的音乐权威，也是把古希腊音乐知识传播给中世纪的主要作者之一。他的名著《关于音乐的教导》（年代不详，1491—1492 年第一次出版于《鲍埃齐全集》）强调音乐是一门数的科学。数学比例决定了音程关系并使之置入旋律、协和音、音阶的创作和乐器及人声的音乐之中。在该书开头的几章里他把音乐分为三种：①“ 宇宙音乐 ”，即星球运动与数学秩序、四季、大宇宙中谐和的关系。②“ 人类的音乐 ”，即控制着肉与灵的小宇宙。鲍埃齐认为身体与灵魂的比例同音乐的音响比例是相一致的。③“ 应用音乐 ”，即由乐器和人声制造的可听的音乐。它同样显示秩序的原则，特别是音程的比例原则。鲍埃齐把应用音乐放在最低一等，并把音乐当作一种知识的客体，而非一种创造行为或情感的表现。他说音乐是一种原则，可仔细地通过理性测定音的高低。所以，真正的音乐家并非歌唱者或“ 用本能 ” 做出音乐的人，而是哲学家和批评家，是那些能够根据理性和原则判断音乐的调式、节奏、歌曲类别、协和音等等的人。

鲍埃齐也强调音乐对人的性格及道德的影响和作用。

此外，还有几位学者如卡佩拉和卡西奥多鲁斯分别在他们的《墨丘利与论学术的联系》及《杂录》两本著作中，传播了古希腊的音乐理论和知识。

（4）中世纪早期的记谱法

由于圣咏的传播主要靠口传心授，为提醒歌唱者歌曲曲调的走向，约公元 9 世纪，音乐家们便采用称为“ 纽姆 ” 的符号写在歌词的上方表示旋律线的上行（ ' ），下行（ ` ），或连接（ ^ ）等。公元 10 世纪（一说 11 世纪）又将符号写到歌词上方不同的高度，还用“ 点 ”（ · ）表明音高间的关系，再往后又采用划线的方法，从最初划一条红线代表“ f ” 音逐渐发展到两条、三条和四条不同颜色的线条表明四个固定的音高。13 世纪开始，人们采用方形音符。

从 13 世纪起，纽姆记谱法被广泛用于记录单声部的圣咏和歌曲，甚至用来记录复调音乐。纽姆记谱法虽然尚未记录节奏，但它的产生使欧洲古代旋律的音高关系有了记载的可能，也推动了音乐的传播。

这里必须提到一位法国理论家、教师和僧侣规多 · 达雷佐（约公元 991—1033 年）。10 世纪左右，鲍埃齐的音乐理论虽然已得到传播，但他的论著并未立即解决多声部音乐的问题。这时，教堂附设的学校同修道院、神学院一样，比较看重教学方法，音乐的教学也开始注重实际。学生要学唱音程，背诵圣咏，后来也要学识谱等。规多在意大利的阿雷佐地方圣乐学校教学，曾下很大功夫教学生如何识别调式的性能及运用它们写曲调，如何演唱圣咏甚至如何将两个或更多的声部简单地结合到一起。为了使学生能看着记录谱

唱出不熟悉的曲调，他让学生把六声音阶的每一个音与一个特定的语言音节联系起来唱。这些音节是希腊女诗人萨菲克的一首赞美诗《圣约翰颂》每一短句的第一个音节“UT，RE，MI，FA，SOL，LA”，刚好为音高 C，D，E，F，G，A，便于记忆。据记载，这种方法在修道院中，把过去十年才能学会的东西，仅用五个月便掌握了。

规多的方法是音乐史上第一次将简明的记谱纳入一套演唱体系的尝试，这种唱名方法实际上成为 19 世纪首调唱名法的基础,在许多国家一直沿用至今。

此外规多还在人们使用的单条横线记谱的基础上，用三条和四条横线及其空间记录音高。这也产生了巨大影响——它不仅成了现代记谱表的雏形，有力地推动了音乐创作的演进，而且对改变人们的音乐观念也起了积极作用。

（5）中世纪早期的乐器

当时保留了古罗马时代的里拉琴，但较有特点的乐器是竖琴。后者大约公元 9 世纪前从爱尔兰和英格兰传到欧洲大陆。

弓弦乐器主要是提琴，13 世纪时有五根弦，其中一根作固定持续音之用，流浪艺人用得最多。10 世纪出现了一种轮擦琴由三条弦用曲柄转动轮子，然后用一套杆棍代替手指弹奏，拨弦乐器有索尔特里琴（又译拨弦扬琴）和琉特琴，这些乐器公元 9 世纪从阿拉伯传入西班牙，但到文艺复兴前，尚未广泛流行。

管乐有竖笛及横笛，肖姆双簧管，小号，圆号（责族使用），风笛（民间使用）等，打击乐即鼓类，12 世纪起使用，主要为歌唱者和舞蹈击拍节奏。

最突出的是大管风琴，这时在教堂开始兴建。管风琴的历史渊源长久。公元 3 世纪希腊、罗马时代就有管风琴的雏形称水力风琴。其制造技术从罗马传到了中东。中世纪的管风琴是在拜占廷管风琴和阿拉伯管风琴基础上发展的。在这时期它传遍了全欧。此外，欧洲这个期间还发展了手握式和固定式两种小型的管风琴。

2.中世纪中期的音乐

（1）中世纪中期社会变动对人们思想的影响

公元 11—14 世纪欧洲封建社会进入全盛时期即中世纪的中期。随着手工业与商业的分离和商业的活跃，开始出现了以手工业和商业为中心的城市。城市的产生不仅对封建制度的巩固和发展具有重要意义，而且大大促进了文化的发展。当时发生了一系列的历史事件，也影响了当时的文学艺术和音乐风格的变化，如世俗权威（即皇族权威）与宗教权威长达三个世纪的斗争的结果，使许多虔诚的教徒开始醒悟到教皇过分醉心于他们的政治权力，从而对教会产生怀疑。同时，教会内部出现了人性化的倾向，最明显地反映在对圣母玛利亚的敬仰上，这种敬仰在公元 12、13 世纪发展到了崇拜的地步。

又如，人们对教会思想和神学的怀疑虽然还非常模糊，但已有少数人潜心观察自然和神学。出现了公元 12 世纪的阿特拉德和公元 13 世纪的培根等数学家和科学家。

十字军的东侵从根本上暴露了中世纪教会扩张主义的本质。另一方面却

又促进了东西方之间的贸易复兴，使西方国家从经济和生产技术比自己先进的东方国家学到了许多文明。而在这个过程中，封建贵族社会又产生了骑士制度。贵族阶级的举止有了许多改变。人们认为一个骑士不但应当英勇善战，而且应该诚实有礼，他既应是无懈可击的勇士，也必须是无懈可击的情人。当时在宫廷流行的爱情观认为男子应对女子献身和屈从，女子有决定爱情的权利，她们看重的是男子有无“典雅品德”，而男子获取爱情的过程就是这种品德完善的过程。这种观念已经有别于宣扬禁欲主义的宗教观念，也有别于主张男子在两性关系中占主宰地位的观念，在历史上有特殊的意义。恩格斯曾指出，骑士爱，是历史上出现的第一次个人之爱。公元 12 世纪的骑士文学和游吟歌曲就以歌颂骑士之爱为最普遍的主题。在当时宗教与世俗文化界线不太严格的情况下，许多歌曲中对女性——圣母或贵妇人——的崇敬仰慕，成了重要的内容。

经院哲学对这时期的其他文化也有直接影响，它的理性主义、强制性和强烈的论理学的倾向，在音乐中也可以看到明显的反映。例如下文将谈的调式、节奏的规范化，早期复调音乐技术的产生等，都带有逻辑推理的成分并与宗教观念一致的地方。

公元 10 世纪的行会、非教会学校的出现及公元 11 世纪大学的产生，对文化、科学起了促进的作用。这时期，欧洲罗马式的大教堂改为哥特式的教堂。各城市竞相兴建哥特式教堂不仅反映了每座城市居民的宗教热情，而且也反映了他们对城市的荣誉感和团结精神。这种相对活跃的精神变化和产生哥特式教堂建筑的社会气氛，正是孕育中世纪中、后期音乐的气氛和背景。

（2）世俗单声部的歌曲

公元 10 世纪，西欧开始出现流浪艺人。他们靠杂耍、驯兽及其他表演谋生，在表演时，唱一些歌曲。这些早期流浪艺人都是民间的职业艺人，所唱的歌曲中有云游歌，由游吟教士所唱，有为古代罗马诗人贺瑞斯（公元前 65 年—8 年）、朱文诺尔（公元 60 年？—140 年？）、维吉尔（公元前 70 年—19 年）等人的诗歌编配的歌曲，以及后来骑士歌手唱的武功歌等。在音乐上，这些歌曲同宗教圣咏并无严格的界线，其曲调类型也相仿。现在音乐史中谈及的所谓世俗音乐，实际只是以宫廷为中心的世俗单声部音乐。

法国游吟歌曲：法国的游吟歌手最初在南部普罗旺斯周围活动。这个地区自法兰克王国瓦解后，政治独立，商业发达，贵族文化也趋繁荣。恩格斯曾对普罗旺斯民族及其诗歌的贡献有过高度评价。公元 12 世纪中叶，法国的游吟手到了北方和德国。法国南方的游吟歌手称为“特鲁巴杜尔”。他们是受过良好教育的、具有高超的写作诗词技巧的人。其中有宫廷贵族、公爵、领主，也有流浪艺人、卖布商、弃儿、宫廷厨师等。那些出身卑微的人凭自己的技艺也得到了贵族的承认。他们演唱的诗歌内容以骑士爱为主。这类歌曲采用的诗歌体裁包括田园诗、晨歌、对话歌、织布歌等。特鲁巴杜尔歌手唱的音乐多为通谱歌形式，即根据诗词进行谱曲，用奥克语演唱。这些歌曲的音域很窄，一般为六度，并且多采用教会圣咏调式的第一、第七调式及其副调式。演唱者可以在个别音上加些装饰，因此常有即兴性。

法国北方的游吟歌手称为“特鲁威尔”，他们大多出身名门贵族，或依附宫廷的职业艺人，但用奥依语演唱。这些歌手大多采用分节歌形式演唱。此外，他们还使用一些体裁如抒情诗，回旋形式及叙事歌曲维勒莱等，并喜

欢用叠句。

德国恋歌：法国南方兴起的特鲁巴杜尔的歌曲传到德国成为恋歌。德国的恋歌手活跃于公元 12 至 14 世纪，是德国中世纪音乐的代表。他们也以演唱单声部宫廷爱情诗歌为主。恋歌诗人有一些是游吟音乐家，更多的是贵族。只是他们演唱的歌曲内容有世俗的，也有宗教的，还有评议或赞美宫廷保护制的。他们所唱的爱情和爱人，比法国游吟歌曲更为抽象，有时带有明显的宗教色彩，其音乐更为端庄有节制性。

恋歌的体裁有歌曲、箴言歌和里奇三种。其中歌曲和箴言歌大都采用巴尔形式，即 AAB 的结构，而里奇则采用通谱歌曲形式，结构上相对复杂一些，如重复一对诗句（AABBCC）或重复一组诗句（AABBDD，AABBCC）等，游吟歌手演唱箴言歌较多，而贵族恋歌手多唱恋歌。

公元 13 世纪末，法国的游吟歌手逐渐被有文化的中等市民阶级所继承，不再以贵族活动为主了。同样，德国恋歌手逐渐在公元 14 至 16 世纪由大歌手（又译名歌手）的艺人所继承。其它国家如英国公元 13 世纪的歌曲、西班牙单声部歌颂圣母的坎蒂加及意大利的劳达,德国公元 14 世纪的自答歌等等也属于这类歌曲。

（3）复调音乐的产生

欧洲最早的多声部音乐文献出现于公元 9 世纪。有记载的早期复调音乐是在一些教堂所属的学校和大学里产生的。由于纸张稀少（公元 12 世纪由西班牙传入欧洲），主要靠口传心授，从而无形中培养学生敏感的听力和记忆（包括声音和音响）的能力。而学校教授的“七艺”之中，文法、修辞、逻辑学又具体培养了学生某种潜在的“复调”的技巧。

复调音乐在 11 至 14 世纪期间，由两个声部、三个声部、四个声部逐渐增加而成。增加的声部一般都在上方，逐一增加。直到 15 世纪才有记载表明作曲家可以同时创作几个声部。其形式主要有三种：奥尔加农、康都克特和经文歌。

奥尔加农是在一首罗马教会圣咏旋律的上方平行四、五或八度配上第二个声部。一般采用即兴式的演唱方式。到 11 世纪，奥尔加农两个声部出现了反向或斜向的关系。当时只有四、五度和八度是协和音程，若偶尔出现其它音程，则需立即移到协和音程上去。公元 11 世纪的奥尔加农尚未在整套宗教礼仪中使用，只用在个别的礼仪上，原有的礼仪仍以单声部圣咏为主。公元 11 世纪的作曲家们又进一步将两个情绪稍有不同的旋律结合在一起，但他们尚不会将两个节奏相对独立的旋律结合起来，也不会用恰当的记谱方法记录节奏。

公元 12 世纪初出现了华丽的奥尔加农，其圣咏主旋律仍在低音声部，而将上方增加的第二声部作为装饰。这样，当两个声部以相同的节奏运动时，奥尔加农称为“迪斯康特”，当上方增加的声部用更多的音与下方主旋律的一个音相对时，就称作华丽的奥尔加农。华丽的奥尔加农的低音主旋律声部从此被称作“定旋律声部”。华丽的奥尔加农的出现，使作品有了增加长度的可能，也使主旋律成了带有持续低音的意味。结果，削弱了教会圣咏原来的主导地位，而人们的听力却自然地被上方华美的装饰性旋律所吸引。这无形中对教会音乐的功利性是一个冲击。

欧洲复调音乐最初发源于法国北部。迄今为止所知的最早的两位复调音

乐作曲家都写了大量的奥尔加农，而且他们都在巴黎的圣母院任职，他们是莱奥南（约 1159—约 1201 年）和佩罗蒂努（约 1170—约 1236 年）。

莱奥南写了一本“奥尔加农大成”包括一套二声部的升阶经和哈利路亚及为教会日历全年所写的应答唱。从他的音乐中可以看到新与旧因素的并存，如华丽的奥尔加农与节奏更为活泼多样的克劳苏拉的交替和对比。克劳苏拉在莱奥南时期，是在复调作品中划出小节的小段落。公元 13 世纪下半叶，奥尔加农逐渐消失，被迪斯康特所取代，而克劳苏拉则成为半独立的作品，以后又逐渐演变为经文歌。

佩罗蒂努和他的同代人将奥尔加农扩充为三个和四个声部。在佩罗蒂努时代，三声部的奥尔加农成为标准化的奥尔加农。

康都克特是从一些近似宗教礼仪音乐的材料如赞美诗、继叙咏等发展来的，其歌词虽是与宗教有关的主题，但多数并非教会的诗歌。若其歌词表现的是世俗内容的话，则大多与道德或历史事件有关。

康都克特的最大特点是其“定旋律”声部不再采用教会圣咏及其它现成材料，而是作曲家新创作的曲调，用以作固定旋律。它的几个声部都用相同的节奏。康都克特有二、三或四个声部，其音域也较狭窄，声部间可以相互交错。一般仍围绕四、五度或八度这些“协和音程”进行。

经文歌由公元 13 世纪初莱奥南时代的克劳苏拉演变而来，它成为独立的作品后，在公元 13 世纪盛行一时。经文歌一般为三个声部，“定旋律”采用圣咏，仍在低音声部。1250 年以后，有些作曲家从当时的世俗歌谣及器乐舞曲中寻找素材，创作新的“定旋律”曲调。经文歌的上方第二、第三声部常常使用不同的歌词，有时甚至不同的语言，因此，不同声部具有内容不同、情感不同的歌词成了它的显著特征。1250—1280 年间法国的经文歌不仅第二、第三声部与传统的“定旋律”形成了情绪的对比，而且第二、第三声部两者之间也有了性格的对比。它们多数是爱情歌曲，其中第三声部比较活泼欢快，节奏划分得较短，第二声部则可能比较缓慢，抒情，节奏比较长。但是到 13 世纪末，连低单的“定旋律”声部也偶尔变成更为灵活的风格。为了保持各声部的相对独立和完整性，经文歌的不同声部出现了不同结尾。在和声方面，13 世纪的经文歌中，四度逐渐被当作不协和音加以处理，而三度在实践中开始成为协和音程。经文歌中这种宗教圣咏与世俗音乐的有趣结合，进一步说明了当时宗教和世俗音乐的界限并不十分严格。

（4）14 世纪法国、意大利的音乐

公元 14 世纪法国和意大利的音乐是中世纪中期最有代表性的音乐现象。当时，欧洲经历了百年战争（1338—1453 年）、黑死病（1348—1350 年）、城市封建贵族势力的衰落、城市中产阶级力量的上升以及政教趋于分离等等社会动荡和变革。法国成为一个中央集权的君主政体，而意大利则分裂为若干相互竞争的小国。但在文化方面，他们都出现了科学和神学的分离，并出现了早期的人文主义，产生了如但丁的《神曲》、薄伽丘的《十日谈》、乔叟的《坎特伯雷故事》等杰出的文学作品。在这种形势下，法国和意大利的音乐家也开始有意识地摸索音乐创作的新路。他们试图用新的技巧表现新的思想和追求。

这时，法国出现了“新艺术”。该词的来源系莫城的主教兼作曲家、诗人菲利佩·德·维特里（1291—1361 年）的一篇论文标题，用以表明他的时

代的音乐与公元 13 世纪的“古艺术”不同。

“新艺术”的音乐特征主要表现为：

①世俗音乐的发展超过了宗教音乐，经文歌大大地世俗化；

②音乐技术方面，在新的思想观念指导下，人们开始将长音符、短音符改为用两个等分而不再使用传统的“三分法”划分。结果一个短音符可能分为四个或更多的半短音符，甚至更小的音值了；

③“定旋律”声部加长了，节奏更为复杂了，它移动得如此缓慢，以至更加难于辨认，而使乐曲完全丧失了原来完全作为以罗马教会圣咏为基础的意义；

④出现了“等节奏经文歌”，即在定旋律声部分化出“克勒”及“塔利亚”两种因素。前者系旋律性的音程或没有节奏的音高，后者是短小的节奏型。克勒和塔利亚可用不同的方式相组合进行创作。由于采用这种结构方式写作，音乐创作便带有了较强的抽象性和逻辑思考，从而促进了“创作”音乐的进一步演化。

玛受：法国“新艺术”的最主要的代表人物是作曲家兼诗人玛受（约 1300—1377 年）。他担任过圣职，也任过卢森堡大公兼波希米亚国王约翰的秘书，曾随国王周游各地。后来他为法国国王查理五世服务又在兰斯任咏经司铎。

玛受的音乐体现了“新艺术”的特征，也融合了当时保守的和创新两种风格于一体。他认为真正的诗和歌只能从心底里发出，主张音乐应当传达感情体验，其绝大多数是世俗作品，而宗教作品只占很小的比例。他将单声部的世俗游吟歌曲写成复调音乐，又把世俗音乐的旋律写进了宗教音乐的作品之中。他的创作技法十分细致入微，经常采用二分法划分节奏，并经常使用等节奏。

他的世俗作品继承了法国特鲁威尔歌曲的传统，有的采用了二声部或三声部复调手法，大量运用三度和六度音程，并使用“二分法”划分时值。玛受还有意将主要的旋律交给高音声部演唱，让“定旋律”声部为之伴奏（唱），从而更加降低了“定旋律”的意义。

他的叙事歌大都用分节歌写作，每段歌都用叠句结束，也写了二、三、四声部的叙事歌及声乐与器乐不同组合方式的叙事歌。

玛受的古回旋曲的音乐复杂，创作技术难度较大。有的“定旋律”声部的曲调是上方声部曲调的反向，有时第二个声部（对位声部）的后半段曲调是上方声部曲调的反向，有时第二个声部（对位声部）的后半段曲调是前半段曲调的倒影等。

他的 23 首经文歌基本上是按传统风格写作的，不过，玛受不但在“定旋律”声部之内，而且在上方声部中都大胆使用了等节奏。

玛受的宗教代表作品是《圣母弥撒曲》。这是 14 世纪最著名的乐曲之一。它虽然并非第一部为常规弥撒写的复调作品，却有四个声部的，这在当时非常罕见，而且，作品具有明确的完整构思，这一点，甚至在以后的大半个世纪里，也是独一无二的。因此在音乐史上具有重要意义。

意大利 14 世纪的音乐：意大利 14 世纪最有特点的音乐也是复调的世俗歌曲。主要有三种形式——牧歌、狩猎歌和巴拉塔。其中牧歌以抒情诗、田园诗、恋歌或讽刺诗为歌词，狩猎歌以狩猎、捕鱼或普通生活的场景为内容，巴拉塔与舞蹈有关。

牧歌具有两个或三个声部，采用二、三个诗节配相同的音乐，最后两行

诗配以另外的音乐作为结束，称作利都奈罗。在诗歌中，这最后两行表现全诗的主题思想，在音乐里，利都奈罗不但是个独立的结束段落，而且其节拍往往也有所改变。

狩猎歌常采用流行歌曲的曲调，并用卡农方式演唱，加之乐器在下方作为独立的伴奏。狩猎歌的诗歌形式不规则，常插有对话和幽默的处理等，因此音乐形式比较活泼，有时采用分解旋律或回声等手法。

巴拉塔一般也有二个或三个声部，以抒情性为主。它是法国的维勒莱在意大利的演变。

这时期意大利最有代表性的作曲家是兰迪尼（约 1325—1397 年）。这位盲音乐家也是一位杰出的诗人及音乐理论家和表演家，据记载，他演奏小型携带式管风琴在当时无人能出其右。

兰迪尼根本不曾为与宗教相关的歌词写过音乐，而以写作巴拉塔著称。在他的 132 首巴拉塔中，有 90 首是二声部的，42 首是三声部的。此外，他还写有一首狩猎曲，10 首牧歌等。

14 世纪法国和意大利音乐的繁荣发展，是与当时民间音乐生活的活跃不无联系的。14 世纪末，法国南部的亚威农是世俗音乐的中心。在这一带，独唱的叙事曲、维勒莱及古回旋曲及其乐器伴奏或其它声部的演唱很流行。这些歌，以情歌为主，形式上越来越追求旋律的华美、和声的精致、节奏的流畅甚至绘谱的华丽。

此时，还流行一种“伪音”的演唱，即在传统的六声音阶体系之外，加上一些临时的升降音，由演唱者自由运用。

（5）中世纪中期的记谱法

欧洲 11—13 世纪已经能够记录节奏了，当时普遍采用的是节奏模式的方法。到约 1250 年，节奏模式被划归为六种，并用数码标记，它们是：

■

这些节奏模式都以三为划分单位。这显然同法国和意大利的民间音乐三拍居多不无关系。而且，当时人们从理论上仍然认为“三”是完美的。这些节奏模式在实践中，可以重复，也可以分解为更短小的单位或合并为更长的单位。

由于节奏的进一步发展，尤其是复调音乐的第二、第三声部的节奏变得越来越丰富，节奏模式的记谱方法已经不能满足需要，人们又做了各种尝试。大约 1250 年，在弗朗科·德·科洛伦的《有计量歌曲艺术》中，编纂整理出新的节奏记谱方法，为单音符、连音符和休止符的音值确定了记谱的原则。这个系统到 14 世纪的前 25 年还在使用，其中一些特征还保留到 16 世纪中叶。主要方法仍是以“三”为单位，用四种记号标记单音符，它们是：

■倍长音　■长音

■短音　■倍短音

其中以“短音”为基本单位。一个倍长音等于两个长音，一个长音可以等于三个短音（称作“完美的”），也可等于两个短音，称“不完美”。法国后来新加了两个时值更短的音符——“二分音符”（■又译倍小音符）和“四分音符”（■又译微音符）。再后来又出现了圆圈（0），半圆（C）及圆圈中加个点（⊙）的符号。其中半圆圈至今还在使用。

1425 年左右，上述音符均写成空心的（■），然后增加符尾，划分成更

短的音值（■等）。以后，又用红色、白色表示不同意义，这里不再赘述。经过数百年的探索和创造，欧洲中世纪中期以后，记谱法在音高、节奏两方面都取得了长足的进步。

（6）中世纪中期的乐器

虽然 14—15 世纪的乐谱上从未标明哪个声部是由乐器还是声乐演奏（唱）的，但我们从绘画及文学作品中分析，当时复调音乐的演出一般均为小型的声乐和器乐合奏（唱），即一个声部由一件乐器或一种人声担任。室外的音乐舞蹈、节庆及纪念活动，则使用大一点的合奏和更响亮的乐器。当时乐器声音的“高”与“低”不是指音高，而是指音量的大小。“低”音乐器指的是竖琴、轮擦琴、琉特琴、索尔特里琴、手提式管风琴、横笛和竖笛等等；“高”音乐器指肖姆双簧管、短号、拉管小号、萨克布号（长号的前身，管腔直径较小，音色比长号轻盈）。打击乐中，定音鼓、小钟、钹等在各种合奏中普遍使用。那个时候，乐器是根据音色的对比来组合的，比如维奥尔（VIOL）、琉特琴、竖琴和萨克布号的合奏，或维奥尔、琉特琴、索尔特里琴、竖笛和鼓的合奏等，虽然，复调的声乐作品都有乐器伴奏，但有时经文歌和其它声乐作品则由纯器乐演奏。

14 世纪已经发明了最早的楔槌键琴和羽管键琴一类的键盘乐器。但到 15 世纪它们才被广泛使用。中世纪中期，手提式管风琴相当流行，大管风琴也在大教堂兴盖的同时被装设。14 世纪末，德国的管风琴产生了踏板键盘。15 世纪初，可用机械方式由演奏者任意选择不同管子的音响，并增加了第二排键盘。键盘乐器及管风琴的普遍使用，对欧洲音乐，特别是复调音乐的发展，起了举足轻重的作用。它使不同音高、不同节奏的几个不同旋律得以在同一件乐器上同时进行，而且进行的方式（技巧）越来越复杂。

（7）中世纪中期的音乐思想

中世纪前、中、后期占统治地位的音乐思想并无本质的差别。教会始终认为音乐必须为宗教服务，为增强宗教感情服务，并在这一旨意下，控制音乐的发展。人们一直相信格里戈利创作了教会的圣咏，并认为这是因为他受到了圣灵的启示，甚至相信音乐是由天使祈祷时唱歌所致。

由于记谱方法和规多的教学方法的推广，尤其是复调音乐的产生及其在世俗歌曲中的广泛运用，教会音乐与世俗音乐之间，出现了明显的竞争，教会圣咏和传统的演唱受到了巨大的挑战。

教会的领导人和教士对复调音乐在世俗生活的广泛流传十分反感。他们撰写著作和文章，诅咒音乐艺术的“衰败”，痛悔在教会音乐中不该闯入了世俗精神，甚至干脆反对复调音乐本身。1274 年在里昂召开的第二届教廷会议上，专门例举了几首卡农，表明教会认为哪些音乐是有害的。法国教皇约翰 22 世在 1324 年—1325 年颁布法令，反对使用迪斯康特，批评新艺术取代了“古老的、好的曲调”，并指责这些音乐对教会圣咏的掺杂，说这些歌曲“用打嗝的方式把曲调剁碎，又用迪斯康特和第三声部削弱了旋律，使之不断跑来跑去，刺激耳朵使之不得安宁，篡改表情，并且扰乱了而不是唤起了（对上帝的）信仰。”

尽管当时教会的势力如此强硬，却仍然有一些开明的音乐理论家对新艺术有着执着的追求，他们也写了一些论著捍卫新生的新艺术。除上述维特利

外，又如法国的莫利在其《新音乐的艺术》这篇名著中，表现了他对维特里的新艺术观点的仰慕和支持，尤其对“新艺术”用“二”划分音值，进行了辩护。

莫利的文章遭到了雅可布的严厉批判，后者的著作《音乐的窥镜》（约1325年）因包含了中世纪全部的音乐知识而被称为中世纪最具有百科全书性的著作。其中最后一卷（第七卷）对古艺术进行了雄辩的捍卫，对“新艺术”进行了慷慨激昂的批评。可见，当时“新艺术”的理论和创新是在与教会传统观念的激烈斗争中艰难地产生和发展的。

3.小结

纵观公元5至14世纪欧洲中世纪前期和中期音乐的演进,我们看到了欧洲音乐体系的初步形成过程。这里有几个值得注意的问题：

①对中世纪及其文化现象不能简单地、机械地、笼统地扣以“黑暗”、“愚昧”的帽子而不加以研究。要看到即使在这样压抑、愚昧的社会里，仍有代表先进生产力的社会力量，通过各种方式，包括文学艺术科学和音乐推动社会向前发展。

②教会与中世纪音乐的关系十分密切，而教会对欧洲中世纪音乐艺术所起的作用也是巨大的。这种作用既是消极的、又有积极的方面。情况比较复杂，必须具体分析。

一方面，教会垄断了官方的音乐机构和活动。教会的思想就是当时占统治地位的思想。教会强调音乐的功利作用，排斥世俗音乐的形式和思想，对于教会音乐的发展和演变，也始终采取严格限制的态度，这是主导的一面。正因为如此，中世纪的音乐历史进程非常缓慢，用了上千年时间才完成。

但在另一方面，教会的体制、礼仪、思想甚至一些教皇个人的影响，对促进音乐的发展又起了一定的推动作用。由于教会具有必要的活动场所和不断完善的机构——教堂、修道院及其图书馆、学校（包括圣乐学校和大学）等，客观上在传播希腊、罗马乃至东方阿拉伯等文化的典籍起到了桥梁的作用。同时，为了宗教的目的，在教堂内雇用了知识渊博、技巧精湛的音乐家，这无形中也使教会成为音乐创作、音乐理论和音乐教育的中心。在这过程中，教会音乐家的聪明才智得到了发挥的机会，从而推动了音乐创作技法的深化、复调音乐的创新、记谱法的发明和完善、音乐教学方法（视唱方法等）的改良乃至乐器——包括管风琴这样复杂的乐器——的制造和发展，等等。

这样，欧洲中世纪的早期和中期就将当时诸多分散的音乐文化因素系统化、规范化、制度化，形成了一个强有力的音乐传统，为后来西方音乐的发展提供了丰富的物质材料、音乐形式并奠定了坚实的基础。当然，这个结果远非教会的本意。

③欧洲中世纪音乐的最大特征之一，是复调音乐的诞生。它是在中世纪中期人们思想观念的可贵变化，大规模的哥特式教堂的兴建及教堂合唱团的发展和管风琴的建成等背景下和绘画中产生了透视学的同时诞生的。可以说，当时，在欧洲文化里，视觉和听觉两种艺术在同一时间内都向纵深的方向、立体的方向发展了。

复调音乐决非单声部音乐发展到一定阶段的进化结果，而是与单音音乐相平等的并列现象。它是欧洲特定历史条件下的产物。

①由于教会的垄断，一切本地的民间的音乐都只能在教会音乐强有力的影响下方能生存。而人们在唱罗马教会圣咏的时候，又不可能不把自己的音乐曲调带到圣咏里去，于是形成了最初的、以教会圣咏曲调为基本旋律加上上方二、三个声部的不同旋律为形式的“立体的”多声部的音乐——复调音乐。

②大教堂的建设及相应的合唱团及管风琴的建立和建设，都刺激了复调音乐的产生。宗教礼仪要求更加宏伟的音乐相配合，复调音乐的产生顺应了这种需要。而管风琴的产生和发展，又为复调音乐的发展提供了物质条件。

③教会的文化，尤其当时的“七艺”在培养和训练教会音乐家的复调思维及写作技巧方面，有着直接的、重要的、深刻的、内在的联系。

④必须看到复调音乐的产生与西欧中世纪的记谱法的关系。教会音乐家在纽姆记谱方法的基础上不但逐步找出准确记录音高的办法，而且找到记录节奏的方法。这对人类文明史的贡献是不可估量的。许多音乐史书提到了复调音乐对记谱法演进的作用，却忽视了记谱法的演进对复调音乐发展的反作用。必须看到记谱法的发展使音乐艺术的即兴创作得以向作曲创作过渡，使得音乐创作可以预先计划和设计，因而才使写作声部更多、技巧更复杂的作品成为可能。

可见，复调音乐是在欧洲中世纪特定的社会环境，生产技术水平，经院哲学的理性思维方式和理性探索精神等等的综合基础上产生的。而复调音乐、记谱法（尤其是节奏的记谱）和管风琴三者正是欧洲中世纪音乐对世界文明作出的特殊贡献。

欧洲中世纪音乐的另一特征和重要文化现象是作曲家的诞生。由于有了乐谱，“无名氏”的创作时代结束了，而代之以作曲家创作的历史变化。

作曲家的产生是一种崭新的、纯粹西方式的观念——个人创造——的产物。西欧最早的作曲家，把自己看作音乐的建筑师，任务就是把音乐素材放到一起，与他们同时代的世俗游吟歌手特鲁巴杜尔也自称是“创新”之人。这又一次证明了此时人们已开始摆脱中世纪早期那种悲观的、宿命论的宗教观，发现、面对和看重现世的生活、人的本性、尤其是人的创造力，而这些又同中世纪中期以后宗教观念的人性化、神学与科学的分离、经院哲学的理性主义甚至唯命论哲学坚持一切知识的源泉是经验的观念都是分不开的。教会音乐家在摸索复调音乐、记谱法、键盘乐器等等的整个过程中，开始发现个人创造力的潜力和天地。

此后，西方音乐史各个历史时期的记载，都格外重视和强调作曲家的个人创造。这是有其深刻的文化、历史和思想原因的。

欧洲中世纪的音乐为西方以基督教文明为基质发展的艺术音乐的形成和发展奠定了重要的基础。它是有别于其它任何文明的重要音乐文化现象，必须给以足够的重视。

八、伊斯兰教艺术

公元 7 世纪中叶，阿拉伯人开始对外扩张，先后占领了叙利亚、巴勒斯坦、两河流域，埃及、利比亚、西班牙以及中亚和印度河流域等，至公元 8 世纪初，形成阿拉伯帝国。阿拉伯人所占领的这些地区，原就有优秀的文化艺术传统，它们为伊斯兰艺术的形成和发展提供了条件。伊斯兰艺术就象伊斯兰教那样兼收并蓄，不但继承了古波斯萨珊朝的艺术传统，同时还吸取了西方希腊、罗马、拜占庭艺术甚至东方中国、印度艺术的精华，从而创造出世界上灿烂而又独具一格的伊斯兰艺术。

伊斯兰艺术主要包括建筑、绘画、工艺美术、书法以及音乐舞蹈等。

1.建筑

伊斯兰艺术中最具有代表性的是建筑艺术，包括宗教建筑、帝王宫殿、陵墓等。宗教建筑的主要形式礼拜寺（中国称清真寺），是供穆斯林做祈祷和听教长宣讲的场所。在先知穆罕默德死后的最初五十年里，穆斯林用来祈祷的地方，可以是占据的基督教教堂，也可以是波斯人的圆柱厅，甚至可以是由篱笆或小沟围起来的一块长方形田地。这些临时的清真寺都有一个共同特征，即“朝向”标志，也就是穆斯林祈祷时的方向：柱廊的走向必须朝向麦加。至公元 7 世纪末，穆斯林的统治者们已在所占领的地区站稳了脚根，他们便开始大规模兴建清真寺和宫殿，以此作为他们权力的象征，并试图在规模和宏大方向超过伊斯兰前的建筑。圆顶几乎是伊斯兰世界清真寺的标志，也可以说是伊斯兰教的一个完美的象征。

“克尔白”天房，是阿拉伯半岛最早期的建筑，位于麦加城中心，是伊斯兰教最高圣地。这座圣殿高 14 米，是由灰色岩石建成的。殿的四周依朝向分别称伊拉克角、叙利亚角、也门角和镶嵌着黑色陨石的黑石角。殿外自上而下用金银线绣着《古兰经》经文的黑色锦缎帷幔终年罩着整个建筑。按照伊斯兰教的规定，穆斯林礼拜时必须面向“克尔白”天房，因此它成为各地清真寺朝向和确定寺内圣龛位置的基准。“克尔白”天房在一千多年的时间里，几经战乱破坏和不断修复扩建成为今日的样子，现称“麦加大清真寺”，天房成为大清真寺广场中央的圣体。每年世界各地数以百万计的穆斯林前来麦加朝圣，他们要身披白布，脚踏草鞋，绕天房七圈，争取摸到东南角的神圣黑石。这座麦加大清真寺是目前世界上最大的清真寺，可同时容纳 30 万人做礼拜。

伊斯兰早期建筑物，大多没有原始地保留下来。从我们知道的这些建筑物的设计和装饰来看，它们大都是由一些外来的工匠修建的，他们或来自叙利亚、波斯，或来自埃及甚至拜占庭。这些工匠当时还是袭用他们从前所受教的风格样式，直至公元 8 世纪，才逐步形成了有鲜明特色的伊斯兰传统风格。

耶路撒冷的圆顶圣岩寺，是留存下来最古的伊斯兰建筑之一，建于公元 685 年—692 年，由奥美雅王朝哈里发阿卜德·马立克利用旧拜占庭建筑的圆柱、柱头等修建。寺内有块“圣岩”，据伊斯兰教传说，教祖穆罕默德在 52 岁时的一个夜晚来到这里，踩在此块岩石上升入七重天，接受神启，黎明时又回到了麦加。该寺即为纪念他升天而建。建筑平面呈八边形，中央是一穹

窿圆顶，这种立方与圆顶相结合的建筑形制，对后来的伊斯兰建筑有很大的影响。整座建筑覆盖着从瓶中伸出的葡萄藤蔓花纹彩色镶嵌，显得富丽堂皇。

大马士革大清真寺，是伊斯兰早期最大的清真寺，又称奥美雅清真寺，建于公元 706 年—715 年。该寺是在一座罗马教堂的旧址上筑起来的，四面围墙的拜占庭方塔被保留作钟楼，在旧门廊西南角建一召祷塔，院外朝北建一高大拱廊，并建有三个楹间的正厅。寺内墙壁用大理石装饰，墙面铺有漂亮的拜占庭式玻璃镶嵌画，描绘的是风景和建筑物，画面华丽、欢快，富于想象，显示了早期伊斯兰艺术的光辉成就。

萨马拉大清真寺是阿拔斯王朝哈里发穆塔瓦基尔在公元 848 年—852 年建成的。该寺规模宏大，建筑平面 468 平方米，是世界上最大的清真寺之一。只有鸟瞰才能使人感到这座大清真寺的雄伟。该寺的基本设计体现出当时清真寺的典型特征：长方形，中轴线指向位于南方的麦加。内院南面是有 25 道通廊的正殿，其余三面各有一个较小的廊殿，共有 464 根大理石柱支撑。院子中央有装饰华丽的喷泉。该寺中最为突出的是宣礼塔，塔的设计大胆非凡，呈螺旋形，高 55 米，盘旋五圈，内有回旋梯通至塔顶。塔的形体单纯稳重而有变化，有一种向上的动势，使人想起美索不达米亚的亚述古庙塔，如著名的巴别塔。

由后奥美雅王朝在西班牙科尔多瓦建立的大清真寺，也是世界上最大的清真寺之一。该寺建于 786—788 年。尽管在 1236 年这座城市又为基督教徒占领，该寺也成了基督教徒举行宗教仪式的场所，但这座建筑物仍然保留其伊斯兰的特征。我们一进入礼拜殿，便面对着象是无尽头的圆柱林，柱为罗马古典式，600 多根柱密如森林，相互掩映，渺无边际。柱头和天花板之间重叠着两层发券，底层是马蹄形，上层是半圆形，用红砖和白色大理石交替砌成，显得奇异别致。由于柱高仅 3 米，天花板高 9.8 米，因此光线显得比较暗淡，殿内迷漫着一片神秘的宗教气氛。

经文学院常常和清真寺建造在一起，是学校式的清真寺，其形制同清真寺基本一致。11 世纪塞尔柱王朝时期，波斯便出现了经学院，而后逐渐向西发展。其中最有代表性的，是埃及开罗苏丹哈桑经学院。建于 1356 年—1362 年，是马穆禄克王朝具有典型的埃及风格的清真寺。建筑物全用方形灰石筑成。其主体是一方形庭院，院中央有喷泉；庭院四周是四个开敞的大厅，构成十字形平面，逊尼派四个支流的学校分设四处，每处都有一个较小的中庭和学生宿舍。清真寺的正面宏伟壮丽，灰石墙面简朴单纯，不加任何粉饰，墙上并列着一个个狭长的壁龛，每个龛开八扇纵列的长方形窗，一大一小，相互间隔。这种几何形构成，使建筑物正面具有垂直的节奏感，使人联想起现代的摩天大楼。艺术家用简单的手法创造出令人难忘的审美效果，整个建筑气势壮丽堂皇。

伊斯兰教纪念性建筑主要是陵墓。帝王们的陵墓在大清真寺里，贵族们的在郊外形成墓区，有一些宗教领袖的墓成了朝拜的圣地。陵墓的基本结构，是在正方形的体积上覆盖着穹顶，体形简洁稳定，厚重朴实，纪念性很强。

这种陵墓的最杰出作品之一，是撒马尔罕的帖木儿陵墓，建造于 1404 年—1405 年。它造在一所清真寺的圣龛后面，在圣龛中辟出墓门。墓室是十字形的，外廊作八角形。正面正中作高大的凹廊，抹角斜角上作上下两层凹廊。鼓座底部的内层穹顶顶点高 20 多米，外层的高在 35 米以上。外层穹顶近似葱头形，外表最大直径略大于鼓座，由两层薄薄的钟乳体同鼓座显著分

开，显得十分饱满。穹顶表面由密密的圆形棱线组成，更加充分地表现了穹顶的饱满和鼓足着的弹力，也大大增加了琉璃面砖耀眼的光泽。鼓座大约 8—9 米高。它将穹顶高高举起在一个八边形基座上。整个陵墓就象一座庄严宏伟的纪念碑，通体灿烂的琉璃砖贴面又赋予它华丽的外衣和热烈的性格。

2.书法艺术

书法是伊斯兰文化中最为重要的一个艺术类型。在穆斯林眼中，书法是真主的发明，而用笔则是真主传授给人们的最重要的技术。伊斯兰教的第一部书面圣典，就是用阿拉伯文写成的。在穆斯林们看来，文字和语言一样，是促成人、神之间交流思想的一种媒介和手段。因此，无论是在清真寺建筑上，亦或是在寻常百姓家中，都有阿拉伯书法装饰物，大至建筑牌匾，小到个人身上装饰品，都可能摘取《古兰经》中的一句一段颂词，如“真主至大”、“赞美归于真主”、“奉至仁至慈的真主之名”、“世上神祗唯有真主，穆罕默德是真主的使者”等。因此，阿拉伯书法在宗教和文化中获得了重要的地位。

阿拉伯书法艺术大致可分为两种类型。一类是库菲体，另一类是纳斯黑体和斯尔希体。库菲体起源最早，其结构特点是笔划坚挺，有棱有角，特别富有装饰味。多用于书写《古兰经》和建筑装饰等，尤其是建筑物上的铭文总是用库菲体。但是库菲体比较难于书写，且不易辨认，周此只限于上层社会流行使用。

库菲体有许多变体。如花状库菲体，就是在笔划起首或字的结尾加涡卷形花式，有时还在附加圆形中饰以蔷薇纹；叶状库菲体，是在每笔划的尾部呈棕叶状。花状库菲体多用在书籍的标题上。富丽豪华的波斯书籍往往用深蓝和金色的涡卷花纹底子衬托白色的文字。花状库菲体和叶状库菲体均趋向纹样化。

公元 10 世纪左右，出现纳斯黑体和斯尔希体。纳斯黑体又称“草体”创始于伊朗地区，至 12 世纪广泛流行于整个伊斯兰世界，至今仍然是阿拉伯各国广为应用的字体之一。其艺术特点是，结构圆润优美，波动流畅，每笔直线而下，又曲折上卷，各线条粗细不等，宛如瀑布流泻，飞花四溅，给人以动感。斯尔希体则是在纳斯黑体基础上更加自由运笔，更加灵活多样。

11 世纪是阿拉伯书法史上的黄金时代，各种新兴字体相继问世，艺术风格丰富多采。新出现的四种字体是；穆哈卡克体，常用来抄写《古兰经》，字体清秀纤瘦；拉伊哈尼体字末端呈鼠尾状，活泼奔放；鲁库阿体主要用于私人书信和手抄本通俗读物，流行于奥斯曼帝国时代；塔乌奇体则专用于书写行政机关的文件公函，字体庄重大方。这四种新字体连同 10 世纪的两种老字体，合称六书体，在整个伊斯兰世界流行。自 12 世纪以来，还出现了一些具地方特色的字体，如伊朗的塔里克体和纳斯塔里克体，小亚细亚的蒂瓦尼体，以及苏丹专用于签名的花字体等。

3.工艺美术

同建筑艺术一样，伊斯兰工艺美术也取得了辉煌的成就。一方面，中世纪伊斯兰国家交通、贸易和手工业十分发达，促进了工艺美术的发展。另一

方面，在构成伊斯兰文明的那些民族中，阿拉伯人、波斯人、土耳其人以及蒙古人，由于他们过去的游牧传统，都喜欢轻便、富丽的装饰物品。因此，当游牧民族艺术技艺——小地毯制作、金属品制作、皮革工艺等——与由埃及、近东以及希腊——罗马世界的工匠所积累的大量艺术形式和材料相融合时，伊斯兰的工艺美术达到了空前绝后、奢华富丽的水平。

阿拉伯的彩绘上釉烧砖技术，自古巴比伦以来就有着悠久的历史传统，技艺之高超是令人惊叹的。这些闪光耀眼、五彩缤纷的彩色釉砖，被运用于清真寺和宫殿建筑等，使伊斯兰的建筑给人以富丽堂皇、飘逸俊美之感与彩绘釉砖技术相通的是各式陶瓷器。阿拉伯陶瓷，一方面继承地方传统，另一方面则受中国影响。这些陶瓷造型优美，上面有别致的阿拉伯抽象花纹和以阿拉伯文字变化出来的图案纹样。

堪与陶瓷相媲美的是伊斯兰玻璃工艺。玻璃器皿除清真寺内使用的灯外，还有香水瓶、餐桌上的水瓶、饮水杯、酒瓶、棋子等，上面也都雕刻着精致的图案和书法。

伊斯兰纺织工艺十分发达，以地毯和丝织拜垫最富特色。《可兰经》中记载，天堂是一个碧草如茵的花园，真主的臣民们躺在美丽的地毯上享受着鸟语花香的幸福生活。因此，地毯成为穆斯林生活中重要的一部分。现存地毯多为 16 世纪以后的制品，以奥斯曼土耳其和萨法维伊朗的产品最为知名。地毯纹样有庭园、花卉、团花、动物、狩猎、瓶壶等纹，色彩浓而不艳，稳重高雅。

由于虔诚的穆斯林每天要祈祷五次，因此拜垫成为其宗教生活中非常重要的东西。拜垫常用圣龛纹，另外也有装饰着清真寺挂灯、精致的拱门和《可兰经》铭文等图案的。

由铜、锡、铝、白铁等金属制成的生活用品，在民间工匠手中也都以各种生动活泼的造型出现，器皿上也覆盖着各式繁复的花纹图案。而高级金银首饰、珠宝玉器，各类贵重金属镶嵌、象牙雕刻等，是阿拉伯艺术家最得心应手的创造物，有着几千年的悠久历史，产品誉满世界各地。尤其精细高级镶嵌手工艺技巧，最能显示阿拉伯人的聪明才智。不仅一般家俱，包括武器、仪器及各种小型生活用具，他们都能把金、银、宝石等镶嵌成非常精妙美观的图案纹样。

4.绘画

伊斯兰世界在绘画方面的成就主要表现在作为书籍插图的细密画上。在细密画的绘制上，成就最为突出，影响最大的，当推波斯。真正的波斯细密画开始于公元 12 世纪的阿拔斯王朝，至 13 世纪时盛极一时。当时的主要画派是巴格达画派。该派作品的题材主要是反映了那个时期社会各阶层的生活和习俗，具有强烈的现实意义。画家喜欢满幅装饰，整个画面都布满了人物、花卉、鸟兽。《哈里利集会诗》、《印度寓言集》以及《水手辛伯达》等阿拉伯手抄本，是印刷术未发明前伊斯兰世界甚至全世界最畅销的书，尤其是哈里利的书吸引了无数画家，他们均为这些手抄本画插图。如当时著名的画家雅亚·伊本·麦哈茂德在 1238 年为《哈里利集会诗》作了 99 幅插图。图中所绘人物和动物，都具有突出的个性和丰富的表情，尤其是骆驼的形象，显得温驯而又带有漫画风趣。

13 世纪中叶，蒙古人统治了波斯，占领了巴格达。中国的绘画技法在波斯得到传播运用，巴格达、大不里士，设拉子等地出现了一批具有波斯细密画的色调和中国画的画风的混合风格的作品。这一时期著名的作品有《列王记呼抄本插图和拉失德的《史集》手抄本插图。

15 世纪的帖木儿王朝，是波斯细密画发展的一个重要时期。以赫拉特和撒马尔罕为中心。这些地区的作品都体现了巴格达传统和中国画风的进一步融合。

比塞特是赫拉特画派的杰出代表人物，他 1455 年出生于赫拉特，是大不里士画家皮尔·赛义德·艾哈迈德的弟子，曾经是帖木儿帝国苏丹密尔查的宫廷画师，1510 年后为波斯萨法维王朝伊斯梅尔国王服务。他是一位承先启后的大师。他的作品形象生动，色彩鲜明，创立了一种独特的艺术风格。他把中国和拜占廷艺术的某些因素巧妙地同化于本民族艺术土壤中，把波斯细密画提高到了一个新的水平。他曾为帖木儿末代君王侯赛因·贝卡拉画过肖像，是波斯绘画中真正的肖像画。为《胜利书》所绘插图，工整细致。比塞特所领导的工作室还培养了大批优秀的艺术家。

阿迦·米拉克和苏丹·穆罕默德都是比塞特的学生。米拉克以善于描绘宫廷生活闻名。他笔下的人物与比塞特相比，体态较为修长，风采更加优雅，但有些过分雕琢之感，缺乏比塞特所绘人物的淳朴性格。苏丹·穆罕默德的作品中人物外貌更为高贵，风姿优雅潇洒，具有东方式的画面效果。

除波斯外，马穆禄克王朝的埃及、叙利亚和奥斯曼土耳其也都曾经流行细密画，但在艺术上不如波斯细密画。

5.音乐

伊斯兰教建立初期，对音乐曾持否定态度。但随着伊斯兰教的向外扩张，所占领地区古老而优美的音乐文化，对阿拉伯半岛产生了很大的影响。那些由俘虏变为奴隶的音乐家，经常在富豪之家进行各种音乐表演，从而促进了新的演奏技艺、乐器改革和音乐形式的发展。

伊本·米斯贾是奥美雅王朝的一位伟大音乐家，他被尊称为伊斯兰音乐之父。出生于麦加的伊本·米斯贾带有波斯血统，是一位音乐理论家、歌唱家和乌德演奏家。他曾学习拜占庭音乐和波斯音乐，并将所学知识运用于阿拉伯艺术歌曲的创作，对伊斯兰古代音乐风格的形成产生极大影响。

阿拔斯王朝时期，是伊斯兰音乐的黄金时代。这一时期最著名的音乐家是父子二人——易卜拉欣·毛西利和伊斯哈格·毛西利。他们出身波斯显贵之家。尤其是伊斯哈格，是一位杰出的歌唱家、作曲家和演奏家。他还是伊斯兰调式理论的最早创立者。伊斯哈格以其近 40 部音乐著作而闻名。

这一时期还出现了许多音乐理论家。如 A·N·法拉比著有《音乐全书》，是一部研究古典阿拉伯音乐的重要历史性文献。萨非·丁对调式进行了详细记述。伊赫万·塞法、伊本·西纳等也都对音乐声学和阿拉伯音乐体系的发展作出了重要贡献。

伊斯兰时期的乐器，有乌德、卡侬、拉巴卜、纳伊、纳加拉、达卜等，其中乌德是伊斯兰音乐中最有代表性的乐器。卡侬在中国称为“七十二弦琵琶”，今天仍在中国新疆维吾尔族地区流传。拉巴卜是一种弓弦乐器。纳伊为吹奏乐器，是阿拉伯乐器中十分重要的一种。纳加拉则是一种碗形单面鼓，

对阿拉伯音乐中复杂的节奏起重要的作用。

九、印度中世纪艺术

自笈多时代以降，在印度本土佛教日渐衰落，印度教跃居统治地位。印度教是从印度古代婆罗门教发展而来的，是印度文化的正统和主流。印度教崇拜三大主神——梵天（创造之神）、毗湿奴（保护之神）和湿婆（生殖与毁灭之神），他们同时也都是宇宙精神的化身。印度教艺术是印度教宗教哲学的图解、象征和隐喻，崇尚生命活力，追求宇宙精神。在艺术表现上，充满着巴洛克风格的繁缛装饰和奇异想象，带有超现实的神秘主义色彩。印度教艺术的题材多取自印度教经典吠陀、史诗《摩诃婆罗多》与《罗摩衍那》、十八部往世书神话以及民间传说等，它们都是印度教艺术的永恒主题。印度中世纪（约公元 7——13 世纪）是印度教艺术的全盛时期。

中世纪印度南北各地历代地方性王朝大多信奉印度教，故而兴起建造印度教神庙的热潮，历经数百年不衰。印度教神庙被看作是印度教诸神在人间的居所。神庙内外通常布满了众多的男女诸神装饰雕刻。印度教神庙在形制上可分为三种类型：南方式、德干式、北方式。

1.南印度的艺术

南印度诸王朝保持着纯正的达罗毗荼文化传统，发展了达罗毗荼人的艺术。帕拉瓦王朝（约公元 580 年—897 年）是中世纪初期南印度最大的印度教王朝，定都甘奇补罗。甘奇补罗的凯拉萨纳特神庙和海港摩诃巴里补罗的五车神庙、石窟神庙及海岸神庙，是印度南方式神庙的滥觞，几乎提供了所有南方式神庙的原型。

摩诃巴里补罗，是帕拉瓦建筑雕刻艺术的中心。公元 7 世纪中叶，那罗辛哈瓦尔曼一世敕建的五车神庙，位于摩诃巴里补罗的南端。神庙是由五块整块天然花岗岩巨石雕凿而成，分别以史诗《摩诃婆罗多》中的人物命名为黑公主战车、阿周那战车、毗摩战车、法王战车和偕天战车。五车神庙外壁以壁柱为框的高浮雕嵌板，刻有印度教诸神和帕拉瓦王室的雕像。代表作有阿周那战车的《王妃》和法王战车的《湿婆家族》等。在这群神庙的两侧还有圆雕的石狮、大象和公牛南迪。

摩诃巴里补罗的巨幅岩壁浮雕《恒河降凡》，被公认为是帕拉瓦雕刻的最高杰作。浮雕表现了印度史诗《罗摩衍那》中恒河降凡的故事。日族的幸车王经过千年的苦行修炼，祈求众神恩准天上的恒河降临人间，让恒河的圣水净化其祖先罪孽深重的骨灰和灵魂。他的祈求获准。湿婆以头承接恒河之水，让恒河之水在他缠结的头发的丛林中迂回流转，缓冲后再流到平原。浮雕位于般度王子曼达波旁侧。在一块宽 26 米、高 9 米的露天的花岗石岩壁上，表现了恒河从天上流到人间的壮观场面，艺术家巧妙地利用岩壁中央一道天然的裂缝，代表恒河从天而降。（岩顶有蓄水池，举行宗教盛典时放水可成瀑布），人首蛇身的男女蛇神在这道瀑布中畅泳。幸车王在岩壁左上方，正在举臂独立，修炼苦行。在他身旁的是四臂湿婆，正在以头承接恒河使之缓冲，左手下伸作施与势。岩壁两侧一百多个神灵、人和动物都在向中央聚集，凝望着圣水虔诚礼拜。一对对裸体的男女天神和各种精灵满壁飞动，雀跃欢呼。浮雕整体构思巧妙，气势宏大，个性鲜明。动物的雕刻也十分精采，右下方两只大象浑厚庄严，其庞大的体积稳定了整个画面。距这岩壁右侧不远

处有独石圆雕的狮子的一家，刻画了一只母狮喂两只小狮，一公狮在后面为母狮搔背，非常富有人情味和幽默感，同时也为恒河降凡这一神圣庄严的场面增添了平凡亲切的情味。

总体说来，帕拉瓦雕刻的人物造型纤细修长，体态优雅，追求一种动态的变化与力度，强调人情味、个性化和戏剧性效果，体现了初期印度巴洛克风格的特征。

朱罗王朝（公元 846—1279 年）是继帕拉瓦王朝之后统治南印度的最大的印度教王朝。朱罗王朝的艺术以铜像铸造的高度成就成为南印度艺术之冠。

铜像的制作工艺，以青铜为主，采用失蜡法制作。朱罗时代蜡模制作得非常精确，铸出的青铜像很少需要再加工。造像题材大多以印度教诸神居多。代表作品有《乌玛》、《克利希那在卡利亚身上跳着舞》、《湿婆与帕尔瓦蒂的婚礼》、《舞王湿婆》等。

《乌玛》青铜雕像约作于 11 世纪，出土于泰米尔纳杜邦。乌玛是湿婆的仙侣。雕像体态略呈三屈式，纤细的腰身和修长的双腿美妙动人，表现了印度女性美的特点。同样出土于泰米尔纳杜邦的《克利希那在卡利亚身上跳舞》青铜雕像，约作于 10 世纪。雕像表现牧童克利希那为保护牧人而降服了兴风作浪的大蛇卡利亚，他右手作无畏势，左手提着蛇尾在蛇身上跳舞，舞姿轻快，活泼。

泰米尔纳杜邦蒂卢瓦兰古拉姆出土的青铜雕像《舞王湿婆》可以说是朱罗王朝青铜雕像的典范之作。湿婆纳德罗阇是舞蹈之神，相传他会跳 108 种舞。湿婆是创造与毁灭的化身，湿婆之舞乃是神秘的宇宙之舞，而舞王的形象则是湿婆代表宇宙的永恒运动的最高象征。这尊青铜舞王湿婆头戴宝冠，右腿独立于一圈火焰光环中央，脚踏侏儒，伸展四臂，翩翩起舞。他右上臂的手中拿一个意味着声响的小鼓，也象征着创造；左上臂的手里持有一朵燃烧的火焰，是毁灭的象征。于是，创造与毁灭的力量得以平衡。他的右下手作无畏势，抚慰信徒不要畏惧。左下手作象手势（状如象鼻下垂），指向抬起的左腿，这左腿象征着从被踩在另一只脚下的恶魔世界的幻觉中逃避出来。他的长发象征着苦行，燃烧着的火焰或光环则象征具有舞蹈本性的宇宙生命过程以及所有物质中使人兴奋的精力和超验智慧的火花。舞王面部表情宁静、安详、自得。那三只洞察一切的眼睛虽睁似闭，欲怒还笑，那翘起的嘴角的微笑，又带有几分超然，冷漠、严峻的神情。这尊铜像造型优雅，具有旋风般强烈的动感，堪称南印度巴洛克风格盛期雕塑的典范。

2.埃罗拉石窟艺术

印度的德干地区在中世纪时处于雅利安文化与达罗毗荼文化混杂的地带，由于战争的频繁，印度南北方艺术相互交流融合，形成一种综合性的艺术风格。而埃罗拉石窟的建筑雕刻便是这种文化融合与艺术交流的最高代表。

埃罗拉在今马哈拉施特拉邦重镇奥朗伽巴德西北约二十五公里，与此相距不远是阿旃陀石窟。埃罗拉自古就是佛教、印度教、耆那教三教朝拜的圣地。从公元 7 至 10 世纪，在一座南北走向的新月形火成岩山麓陡坡上，陆续开凿了 34 座石窟，其中南端 1 至 12 窟为佛教石窟，中间 13 至 29 窟为印度

教石窟，北侧 30 至 34 窟为耆那教石窟。埃罗拉石窟以其精美雕刻著称，与以壁画闻名的阿旃陀石窟并称为印度艺术的两大宝库。

埃罗拉的 12 座佛教石窟约开凿于公元 7 至 8 世纪。建筑形制上以支提窟和毗诃罗窟为主，雕刻方面也呈现大乘佛教末期的特征，出现了众多的菩萨、女神和曼荼罗等早期密教图像。埃罗拉的佛教石窟显示出佛教的衰落、解体与蜕变，重要的佛教石窟有第 5、10、11、12 等窟。

埃罗拉的耆那教石窟共 5 座，开凿于公元 8 至 10 世纪，石窟形制多模仿印度教，却不如印度教石窟宏伟，雕刻也多流于繁琐纤巧，缺乏动态与活力。重要的耆那教石窟有第 30、32 窟。

埃罗拉的印度教石窟中以第 16 窟凯拉萨神庙最为辉煌壮观，神庙开凿于约公元 757 至 790 年，是一座祀奉湿婆的神庙，象征着湿婆隐居在喜马拉雅山中的神山——凯拉萨山，神庙峻工后，曾在高塔外表涂有一层白色灰泥，使人产生一种银辉闪烁的雪峰的幻觉。凯拉萨神庙是镂空整块山岩凿成，由门楼、祠堂、前殿和主殿四个基本建筑单元组成。神庙内外布满了大量浮雕嵌板、壁龛和饰带，雕刻题材主要是有关湿婆的往世书神话和史诗故事。几乎每件雕刻都抓住了故事中最富戏剧性的瞬间和最富活力的动态。其中最重要的一件近似圆雕的高浮雕是神庙北廊内的《罗婆那摇撼凯拉萨山》。整件雕刻分上下两部分表现。下层是楞伽岛的十首魔王罗婆那，他因诱拐罗摩的妻子悉达而受到惩罚，被囚禁在凯拉萨山下的洞穴里，雕刻表现他正挥动多条手臂摇撼凯拉萨山。上层的湿婆及其仙侣帕尔瓦蒂高踞山顶，湿婆只用足尖一压，就使凯拉萨山恢复了平静。画面具有强烈的动态戏剧性效果，尤其是帕尔瓦蒂，她本能地斜倚在湿婆身上，回头惊恐地张望，似乎已感到大山的震颤，她身旁的侍女也惊惶逃避。而湿婆的沉稳镇定，更加反衬出帕尔瓦蒂与侍女的激动不安和罗婆那的喧嚣骚乱，这些动态的形象在壁龛变幻的光影映衬下更显得活跃，犹如舞台上灯光照射下活动的演员，演出了这幕惊险生动的戏剧。

其他的高浮雕作品如《阁陀优奋战罗婆那》、《舞蹈的湿婆》等，也是动态夸张而强烈。而神庙主殿高塔外壁上一个个凌空飘舞的飞天雕像，更具火山般的爆发力和流星般的跃动感。此外，在凯拉萨神庙入口走廊圆柱之间的壁龛中仁立着三尊高浮雕的河流女神：恒河、叶木那河与萨尔斯瓦蒂河女神。这些女神雕像既保持着笈多古典主义的高贵、和谐，又充溢着印度巴洛克风格的华美、活泼，被公认为是印度雕刻中女性美的典范。

凯拉萨神庙雕刻最显著的特征，就是表现运动的活力，形象夸张、扭曲，追求戏剧性、装饰性的效果，它既有笈多时代的典丽，也有帕拉瓦王朝的秀逸，变化丰富，活力充沛，代表了印度巴洛克艺术的最高成就。

与凯拉萨神庙同时期开凿的象岛石窟湿婆神庙雕刻也富有印度巴洛克美术的特点。其中最著名的是巨型雕像《湿婆三面像》，高约 5.5 米。湿婆三面分别象征着宇宙创造、保存、毁灭的变化：左侧一个面孔严肃、蓄须，具有男子气概，手握眼镜蛇，头饰骷髅王冠，与右侧一个面容温柔，妩媚动人的女性相对应。他们分别代表男性和女性，毁灭和创造。中间一面呈现冥想相，睿智超脱，闭目沉思，中和了女性的妩媚风雅和男性的威猛刚毅，把宇宙变化形态相反的两面有机地联系、协调、统一在一起。《湿婆三面像》集狞厉、崇高、优美于一身，达到了高度的审美和谐，成为印度雕刻的不朽杰作，举世闻名。

3.北印度的艺术

中世纪北印度诸王朝奉雅利安文化为正统，同时也越来越多地吸收达罗毗荼文化的因素。孟加拉、阿萨姆等地流行的■多罗教（性力崇拜），对印度教、佛教、耆那教及其艺术也产生了一定的影响。

中世纪称霸北印度东部孟加拉和比哈尔的波罗王朝，是佛教在印度本土的最后庇护所。比哈尔的佛陀伽耶大菩提寺，那烂陀寺等寺院在这一时期得到扩建。那烂陀等地出土的雕刻，如宝冠佛、多面多臂观音，密教女神多罗菩萨等，也感染了印度教艺术繁华怪诞的巴洛克风格。波罗王朝艺术对尼泊尔、中国西藏等地的佛教艺术产生过很大的影响。

北印度中世纪印度教神庙群集中分布于奥里萨和卡朱拉侯两地。奥里萨神庙是北方式神庙的亚种之一，代表作有布巴内斯瓦尔的林伽罗阇神庙，布利的扎格纳特神庙、康那拉克的太阳神庙等。其中的康那拉克太阳神庙，是奥里萨建筑与雕刻艺术的顶点。

康那拉克太阳神庙位于奥里萨邦孟加拉湾海滨康那拉克。该神庙祀奉印度教太阳神苏利耶，约建于公元 1250 年。神庙东向，坐落在一道高厚的围墙之内。原先在中轴线上排列着主殿、前殿和舞殿，现只剩前殿。整座神庙被设想成太阳神苏利耶的金色马车，24 个辉煌壮丽的巨大车轮雕于台基两侧，前殿正门七匹腾跃的骏马，仿佛在拉着太阳神车奔驰于天界。车轮直径约 3 米，车轮辐条上饰有富丽堂皇的浮雕。康那拉克太阳神庙的车轮通常被作为印度文化的象征。在前殿角锥形屋顶的重檐之间，站立着成行大于真人的圆雕音乐天女，或击鼓、或打钹、或吹笛，为太阳神奏乐。她们的造型与传统的印度女性纤弱秀媚造型不同，显得浑朴粗壮，堪称印度雕刻中的奇格。

可与奥里萨神庙群比肩的是卡朱拉侯神庙群。卡朱拉侯位于今中央邦哈德尔普尔县城东南约 29 公里。卡朱拉侯神庙建筑的形制称为卡朱拉侯式，也是印度北方式神庙典型代表之一，高塔（悉卡罗）呈竹笋状，主塔周围环峙多层小塔，给人一种山脉相连、群峰怒涌的运动的幻觉。这是卡朱拉侯式神庙独具的特征。

卡朱拉侯雕刻以神庙外壁高浮雕嵌板带上千姿百态的女性雕像和爱侣雕像著称。这些女性雕像高约 1 米，包括阿布萨罗（天女）、娜卡（贵妇）、娑罗嫔姬卡（树神）、苏尔孙德丽（舞女）等。她们的身体扭曲度很大，将三屈式夸张到了极点。代表作有《情书》、《母与子》、《染红脚掌的舞女》等。《情书》可谓印度雕刻的压卷之作。约作于 11 世纪，塑造了一位体态丰满、雍容华贵的少妇，正在树荫下聚精会神地写信。少妇神情妩媚，若有所思，托着木板的左手拇指显得异常紧张、用力，表现了内心的激动。三屈式的身体有些扭曲变形，却更突出了肥硕婉丽的女性人体美。《情书》并非单纯表现世俗爱情，这位少妇的情书是寄往天国的神秘信息，表白虔诚的信徒对神的眷恋。《母与子》亦作于 11 世纪，母亲抱着婴儿，低头用慈爱的目光注视着他，婴儿亦报之以微笑。这虽然表现的是世俗的母子之爱，但也带有宗教的神秘寓意：婴儿是信徒与所爱之神心灵交感的产物。

十、中国隋唐时期的艺术

隋、唐朝是中国封建社会的黄金时代。经过魏晋南北朝三百多年的分裂混乱，至隋归于一统。隋朝虽然历史短暂，但为了巩固其统治，采取了恢复和发展社会经济的措施，缓和社会矛盾，促进了农业、手工业和商业的发展，稳定了社会秩序。在此基础上，唐代经过“贞观之治”，国家强盛，经济繁荣，文化发展，对外交通发达。唐王朝成为在当时世界上最强大、最富庶、具有高度文明的大国。

首都长安是唐朝与世界各国交往的中心城市之一，都城内的建筑体系完整，宫殿雄伟壮丽。手工业的发达推动了工艺美术的创造和提高，陶瓷、漆器、金银器、染织等在设计和制作上都具有精巧、华丽、新颖、多样的特点。雕版印刷的发明，不仅为世界文明做出了伟大的贡献，同时也开创了版画艺术的新领域。

由于社会财富的急剧增加，皇家贵族的生活也丰富多彩，收藏书画、鉴赏书画成为上层统治者的主要嗜好之一，也成为显示一个人文化修养的标志之一，因此书画艺术得到极大发展，名家辈出。绘画领域不断扩大，有了明显的分科。人物画在唐代达到鼎盛，在反映贵族生活和城乡生活上都取得重大成就。山水画也从人物故事的背景中独立出来，并形成风格迥异的两种流派。花鸟画分科独立，出现专擅花鸟的画家。石窟艺术达于极盛，数量之大已空前绝后，且技艺精湛，富有独特的时代风格。盛唐时，书法达到空前的高峰。楷书极盛，成为以后历代书家的楷模。

1.气势恢宏的建筑艺术

隋唐时期国力空前强大，建筑艺术也呈现一片繁荣景象。在继承两汉以来成就的基础上，吸收、融化外来建筑的影响，形成一个完整的建筑体系。其艺术风貌雄伟质朴，布局严整，装饰华丽，充分体现了封建社会盛期的时代精神。

长安是隋唐两代的首都，也是当时世界上最大的城市之一。长安城东西长 9721 米，南北宽 8651.7 米，面积超过 83 平方公里。布局方整对称，有明确的中轴线，皇城区设在城北中心部位，纵横交错的棋盘形道路将其余部分划分为 108 个里坊，克服了汉长安“宫室与百姓杂居”的缺点，也改变了汉长安宫廷堡垒的性质。庞大的宫殿区、附有园林特色的宅邸和遍布全城的寺院、寺塔形成了唐长安城市建筑的独特艺术风貌，人工引水入城和对绿化的重视，则进一步美化了城市。日本平城京等也是效仿长安城而建的。

宫殿建设，穷奢极侈。大明宫，是宫殿建筑中最宏伟豪华的。大明宫位于长安城外龙首原上，宫城平面呈不规则的长方形，面积约 3.3 平方公里。宫城内有含元殿、宣政殿、紫宸殿、麟德殿及太液池等园林区。含元殿是大明宫的正殿，建在龙首原高 10 余米的高地上。整组建筑作凹字形，殿的左右两侧有翔鸾、栖凤两阁，以曲尺形廊庑与含元殿相连。殿前广场有 3 条平行大阶道登上殿前，各长 70 余米，称为龙尾道。这组建筑群充分体现了皇权至上的主体意识，它北据高原，南望可见终南山，俯瞰全城，前视空间十分辽阔。殿与阁的组合气势雄伟壮阔，开朗而辉煌。从广场或龙尾道“仰瞻玉座，如在霄汉”（《剧谈录》）。含元殿是大明宫中最重要的主题性建筑，正如

唐李华在《含元殿赋》中所描绘的“如日之升，则曰大明。”大明宫以其巨大的规模、雄浑壮丽的建筑风格显示了大唐盛世中国建筑昂扬的时代风貌，而串连三殿及后部设置园林的建筑布局对后世也产生了极大影响。

由于经济的发展，隋唐时的园林建筑十分繁荣，私人花园日渐增多。这些私家园林，不拘形式，不求豪华，只取其精神，以怡情养性为宗旨。文人还与园艺匠师合作，创造了一种特殊的艺术品——以太湖石作的假山。假山似山非山，似雕非雕，人工美与自然美相结合，给人留下无限想象的余地。唐代私家园林，如王维的■川别业、宋之间的蓝田别业，白居易的草堂等，都把陶冶性灵放在首位，这与南北朝时期大而全、实用多于审美的综合性庄园有所不同，这一变化，使园林真正纳入了艺术领域。

隋唐佛教大盛，佛寺众多，据唐人统计，共四万多所，遍布全国各地。但绝大多数都已毁坏无存。山西五台山的南禅寺正殿和佛光寺正殿是现存唐代佛教殿堂较完整的。五台山自古为佛教圣地，唐时香火格外旺盛。早期佛寺建筑布局多与大型宅第衙署相似，所不同的是佛寺内有塔。挺拔高耸的塔成为佛寺乃至城市的特殊点缀，如有著名画家画迹的三绝塔、庄严寺木塔及慈恩寺塔等都是当时京城内著名的高层建筑。现存隋唐时期的塔有山东历城柳阜镇的四门塔、西安兴教寺玄奘塔及大雁塔、小雁塔、云南大理崇圣寺千寻塔等。西安荐福寺小雁塔，建于唐景龙元年（公元 707 年），平面方形，密檐式共 15 层（现存 13 层），外观尖耸秀丽，是反映唐代艺术风格的代表作。

2.宗教艺术的世俗化

佛教自两汉之际传入中国，至魏晋南北朝时席卷社会各个阶层。连年的战争动乱，使人们将希望寄托于宗教之上，苦修苦练如割肉贸鸽，舍身饲虎之类的雕塑绘画题材占据了主导位置。随着国家的统一，战争的结束，社会安定，经济繁荣，人们似乎看到了希望的曙光，佛国净土也依稀可见，盲目、痛苦地呻吟变为冷静地思考和乐观向上。佛教形象普遍世俗化，成为隋唐佛教艺术的主要特征。根据经典创造的佛像体现了现实的要求，菩萨天女体态丰腴，容貌端庄秀美，一派贵族妇女的尊容，当时有“菩萨似宫娃”之诮。从敦煌壁画中可以看到这种明显的变化。在题材内容上，表现佛国净土、西方极乐世界的题材成为主导，表明人们对现实生活的重视。

隋朝虽只有三十七年短暂的历史，但修窟造像活动空前兴盛，至唐代达到最高潮，留下了无数的艺术珍品。

敦煌莫高窟发展至唐代达到极盛，今存隋窟 70 个，唐窟有 238 个，占莫高窟现存 492 个洞窟的二分之一强。由于莫高窟开凿在砾岩壁面上，石质松散，无法就岩雕造，因此造像均采用泥塑的形式，并与壁画相结合，造成塑绘统一的完整效果。莫高窟彩塑技巧在隋代逐步走向成熟，佛、菩萨、弟子开始以圆雕的形式出现，形象上也开始个性化。但由于技巧上不够成熟，肢体比例不相称，一般头大，体壮，下肢较短。至唐代，莫高窟彩塑达到了技巧表现的高峰，形象开始生活化、个性化，真实生动，亲切感人。特别是在菩萨像的制作上，尤为令人惊叹。她们身段秀美，气度娴雅，修长的眉眼，表现了女性无限的温柔和智慧。弟子像更注重性格的刻画。迦叶多表现为老成智慧的长者，阿难的样子则时常仿效具有一定学识而又谦逊好学的青年僧

人。而天王简直就是当时武将的写真。唐代雕塑匠师们将生活作为创作的源泉，用现实中的人物形象来丰富神化了的人物，并赋予不同类型的形象以个性和生命力，体现了唐代雕塑高度的艺术技巧。

莫高窟壁画在唐代达到极盛，从内容到形式，都是最辉煌最丰富的。在题材内容上，出现了场面巨大、结构严谨、配置匀称、变化多彩的经变画，这是前所未有的，如《西方净土变》、《东方药师变》、《维摩诘经变》、《法华经变》、《金光明经变》、《报恩经变》等，其中《西方净土变》画得最多，最受人们的欢迎，这与当时的佛教信仰密切相关。初唐时力倡净土往生，任何人只要一心念佛，都可以往生西方极乐净土。这想象的极乐世界是以现实作借鉴，以当时人间认为美的东西组成幻觉中的净土。在这极乐世界里，不但有楼台伎乐，水树花鸟，琉璃钵饭，百味馨香，而且是“极乐国中无昼夜，花开花合辨朝昏。”“化生童子舞金田，鼓瑟萧韶半在天。”因此在净土变中除了佛、菩萨，画面还表现了极其壮丽的楼台亭榭和盛大的歌舞场面，画面上方彩云缭绕，飞天起舞，天花乱坠。整个画面富丽庄严，气象万千。这些都是运用来自生活的想象而创造的欢乐景象，透过这些美丽物象的表现，曲折地反映了对现实物质生活的赞美和追求。

《维摩诘经变》也是唐代最受欢迎的题材，表现的是在家居士维摩诘与文殊师利论辩时的种种景象。维摩变可以说是魏晋以来首先中国化了的佛教画。自顾恺之在瓦棺寺画维摩变开始，张僧繇，展子虔至唐代的阎立本、吴道子、孙位等著名画家，都曾画过这个题材。莫高窟壁画中所作的《维摩诘经变》，如盛唐 103 窟维摩变中的维摩诘像，已不作顾恺之的“清羸示病之容，隐几忘言之状”，而是须眉奋张，目光如炬，手挥麈尾，投身向前，活生生地刻划了这个智慧过人、不甘寂莫的老人在激辩时的兴奋热烈的情绪，和文殊师利的冷静安详成强烈的对照。从中也可想象出吴道子画风的影响。

在表现现实生活的作品中，晚唐 156 窟的《张议潮统军出行图》最为生动。张议潮是在公元 848 年驱逐吐蕃军队，收复河西走廊的民族英雄，后被敕封为归义军节度使。为此而开凿的 156 窟特绘了长幅的张议潮及夫人宋氏出行图。出行图高 1.2 米，长 16.40 米。在这篇横卷式长画中，张议潮骑着高大的红马，前面有一排排骑兵，有的吹着号角，后有狩骑，还有飞奔的猎犬和黄羊。张议潮的夫人宋氏骑白马，前后都簇拥着侍从车马和侍女，还有舞女行列，边舞边行，并有乐队伴奏，其前还有一队杂技百戏。全画安排有条不紊，主次分明，节奏感很强，显示出艺术家高超的绘画能力。横观全图，颇有一派“一振雄名天下知”的威武气势。

龙门石窟在唐代再次成为大规模宗教活动的中心，现存唐代开凿的洞窟数十处，其中奉先寺最具代表性。奉先寺创建于咸亨三年（公元 672 年）四月一日，到上元二年（公元 675 年）十二月三十日完工，前后费时不过三年九个月，而规模之大超过了龙门所有的石窟。奉先寺本尊是卢舍那坐像，通高 17.14 米，螺形发髻，身披袈裟，结跏趺坐于束腰须弥座上。面圆润丰满，眉秀如新月，嘴角微翘，似呈微笑状，微低的头部与虔诚的信徒和礼佛者仰视的目光相交汇，令人觉得可敬可亲。佛像既有男性的刚劲，又有女性的温柔，是一个具有佛的神秘性与人世间最高主宰的无尚权威性的集合体，乃神性与人性完美结合的典范。主尊两侧的胁侍、护法形象也都十分有个性。弟子迦叶虽已风化崩圮，但从仅剩下的头像局部来看，俨然是一位严谨持重，饱经风霜的老僧；阿难则文静温顺，给人以朴实笃厚之感；二胁侍菩萨华丽、

端庄而又矜持；天王身披铠甲，身躯硕壮，神态严肃；金刚力士赤膊上阵，气势汹汹，咄咄逼人，如闻其声。天王、力士显然都是当时将士的真实写照。天王脚下的地神性格刻画得更为突出，不像通常塑造的那样丑恶、凶顽，艺术家把他塑造成无所畏惧的、不受奴役的一个反抗者。

奉先寺的开凿不取凿洞方式，而是利用山势开辟大面积山崖，因而使得大规模的整组雕像组织在统一的气氛之中，大像龛选择在半山腰，从远处望去，突出于两侧的天王、力士孔武有力，给人以威摄力量。当人们爬上一段山路来到大像之前时，卢舍那佛宁静、慈祥的目光正与仰头观看的礼拜者相交汇，而大佛两侧菩萨的端庄、弟子的虔诚更衬托出佛像的庄严，造成一种亲切的、以佛的慈悲为怀感化人的气氛，这样更增加了人们的崇敬之感。奉先寺无论在凿造规模、艺术设计，在雕刻形象的塑造方面，都达到了高度完善的境地，代表着唐代美术所达到的高度艺术水平。

位于四川省乐山市东面岷江、青衣江、大渡河交汇处栖鸾峰下的乐山大佛，是世界上最大的石刻佛像。大佛为弥勒坐像，依凌云山山崖开凿而成，通高 71 米，头宽 10 米，头高 14.7 米，鼻长 5.6 米，耳长 7 米，眉长 5.6 米，眼长 3.3 米，嘴长 3.3 米，颈高 3 米，肩宽 28 米，脚背至膝高 28 米，脚背宽 8.5 米。大佛坐东面西，远眺峨眉山，近瞰乐山市。大佛双目欲睁似闭，面容慈祥肃穆。大佛开凿于唐玄宗开元元年（公元 713 年），于唐德宗贞元十九年（公元 803 年）完工，历时 90 年。完工时的弥勒坐像，彩绘全身，并复以面宽 60 米的 7 层 13 檐楼阁。唐时称为大佛像阁，宋代称天宁阁，元末毁于兵火后未再重建。乐山大佛因是依山开凿，故有“ 山是一尊佛，佛是一座山 ”之称。

3.人物画的成熟

隋代画家，画史记载不下几十人，其中画人物画最著名，如杨契丹，善画佛像，郑法士善画人物佛像，董伯仁善画楼台人物等。这些画家的绘画风格，仍沿袭着“ 齐梁画风 ”，即一种细密精致而臻丽的画风。另外，从西域来中原的尉迟跋质那、跋摩那、昙摩拙叉等，他们擅长描写外国风俗人物、佛像，画风与中原画家明显有别。遗憾的是，这些画家的作品无一存世。唐代人物画，在传统的基础上，获得较大的发展，盛唐时期尤为发达。随着封建经济的发展以及社会上层统治阶级的需要和爱好，道释之外，肖像，仕女画风靡一时。其他画历史故事，写社会生活，都有大量作品产生。杰出的画家如阎立本、吴道子、张萱、周昉，都是艺绝当代，名闻遐迩。而从西域来的尉迟乙僧，以擅长画佛像和外国人物著称，他代表着以色彩晕染为表现手法的西域风格，对唐代吸取西方画风有很大影响。

阎立本（？～公元 673 年），陕西长安人。一家都善画。父阎毗，仕于隋代，既有画名，又以擅长建筑工程著称。兄立德也是一位才华出众的营造学家和画家。立本承父兄事业，曾继其兄为工部尚书，并于总章元年（公元 688 年）作了宰相，成为极受重视的宫廷画家，世有“ 左相（姜恪）宣威沙漠，右相（阎立本）驰誉丹青 ”之谓。他善于描写当时的重大事件，曾画《秦府十八学士图》、《凌烟阁二十四功臣图》、《职贡图》、《永徽朝臣图》、《步辇图》、《历代帝王图》等，这些作品中仅存《步辇图》和《历代帝王图》。

《步辇图》（宋摹本），描绘的是贞观十五年（公元 641 年）唐太宗下嫁文成公主与吐蕃松赞干布联姻事件。画家选取太宗坐步辇接见吐蕃使者禄东赞的情节来表现，画幅右面是坐于辇上的太宗，九位宫女前后左右分列，有的抬辇、扶辇，有的执扇，有的张扇，各具姿态。画幅左面是身著窄袖团花袍，拱手致意的禄东赞，他被典礼官引见给太宗皇帝。画中不同人物性格刻画十分成功。禄东赞的举止相貌有着强烈的高原民族特点，尤其是在容貌神情的刻画上，十分恰当地表现出禄东赞睿智聪颖而又矜持谦恭的性格特征。唐太宗则被描绘的既威严又自若，在深沉谦和的外表中流露出深才大略和非凡气度，由此也使这幅作品具有了肖像画创作的性质。这幅作品忠实地表现了千余年前中央政权与边远民族的友好交往，至今仍有重要的历史价值。《历代帝王图》（现藏美国波士顿博物馆）描绘了从汉昭帝到隋炀帝共十三位帝王及其侍臣的肖像，寓褒贬于人物的精神形态的刻画之中，鲜明生动。关于此画的作者，也有人认为是初唐画家郎余令。

尉迟乙僧（生卒未详），于阗（今新疆和田）人，与阎立本齐名。善画佛像及外国人物，“ 外国鬼神，奇形异貌，中华罕继。 ”在绘画技法上不同于中原传统，他长于色彩的晕染，“ 用色沉着，堆起绢素，而不隐指 ”（汤漱《画鉴》），从而表现出物体的立体感。用线“ 小则用笔紧劲，如屈铁盘丝，大则洒落有气概。 ”这种铁线描，设色侧重晕染的方法，使人们耳目一新，被称作凹凸画派。

吴道子，阳翟（今河南禹县）人，约生于公元 7 世纪 90 年代，卒于公元 758 年以后。幼孤贫，当过县尉和小吏。曾学书于张旭、贺知章，后专工画，“ 未弱冠已穷丹青之妙 ”。受到唐玄宗的赏识，召入禁中为宫廷画家，“ 非有诏，不得画 ”。他是一位罕见的多产画家，曾在长安、洛阳一带寺庙中绘制壁画 300 余堵，涉及到各类经变、文殊、普贤、佛陀、菩萨以及梵释天众等，也绘有道教中的玄元像、五圣图。当他创作壁画时，“ 长安市肆老幼士庶竞至，观者如堵 ”，甚至“ 观者喧呼，惊动坊邑。 ”他画的地狱变相最为著称，被描写为“ 图中无一所谓剑林、狱府、中头、马面、青鬼、赤者，尚有一种阴气袭人而来，观者不寒而慄。 ”图中虽未描绘任何恐怕景象，却能产生强烈的感染力，使人在情绪上受到震动。他的绘画技巧极为熟练，画丈余大像，可从手臂开始，也可以从足部开始，同样能够准确画出动人的形象。吴道子以他旺盛的精力、高涨的热情、娴熟的技巧，奇异的想象、准确的造型、独创的风格，赢得了“ 画圣 ”之称。苏轼将他作为唐代绘画的代表，与诗人杜甫、散文家韩愈、书法家颜真卿并列，极赞道：“ 画至吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。 ”

吴道子被称为“ 张僧繇后身 ”，他的艺术继承了张僧繇简括的造型技巧，“ 笔才一二，像已应焉 ”，后人将他与张僧繇合称“ 疏体 ”画家，以区别于顾恺之和陆探微劲紧联绵的“ 密体 ”。用笔如“ 莼菜条 ”。雄劲、磊落、气势磅礴。喜用焦墨勾勒，略加淡彩，自然传神，所谓“ 天衣飞扬，满壁风动 ”，有“ 吴带当风 ”之誉，世谓之“ 吴装 ”。他独创的宗教图像的样式，称为“ 吴家样 ”，是一种新兴的更成熟的中国佛教美术样式，同时也突破了北齐曹仲达以来的“ 曹家样 ”的影响，而成为与之对立的样式，两种样式的区别可用“ 吴带当风，曹衣出水 ”二语来概括。

吴道子的作品，今已无存。日本大阪市美术馆收藏的《送子天王图》传为吴道子真迹，但可能为宋人摹本，一般认为比较接近吴道子风格。这幅长

卷表现净饭王及摩耶夫人抱太子（释迦牟尼）去天祠朝谒天神的情景。画中人物均被描绘成唐朝贵族阶层的形象。线描顿挫有力，粗细转折变化丰富，确有吴带当风的特色。吴道子被后世尊为“百代画圣”，并被民间工匠尊为祖师。

单独以妇女儿童为绘画创作题材，在唐代有了新的发展。在此之前，妇女、儿童的形象或作为人物故事中的陪衬，或作为封建说教的工具而出现在绘画中。至唐代则出现了大量以描写妇女儿童日常生活用以玩赏为目的的作品，其代表就是张萱和周昉。

张萱（生卒未详），京北（今西安）人，活动于盛唐开元年间，曾为画直，实即宫廷画家。擅长人物画，尤工仕女、婴儿画，常以宫廷游宴为题作画，他的贵族妇女，反映出盛唐时代的享乐欢快的气氛。张萱有两幅宋徽宗赵佶临摹的《捣练图》和《虢国夫人游春图》流传下来。《虢国夫人游春图》描绘的是玄宗时杨贵妃姐妹三月三日游春的情景。虢国夫人在画之中部，体态自若，与她同样乘着雄健骅骝的是韩国夫人，面侧向虢国夫人。她们丰姿绰约，显得格外豪华。画面中人的形态从容，马的步伐轻快，非常符合郊游的愉快主题。此画的成功之处在于不依靠背景，仅以一组人物的配置，马的跑动和色彩的运用而衬托出春天的气息。作品成功地表现了当时豪贵生活的骄纵富有。《捣练图》描绘了唐代妇女捣练、络线、熨平、缝制等劳动情景，情节生动，充满生活气息，是唐代仕女画中取材较为别致的作品。

继承并发展了张萱仕女画的是周昉。周昉字景玄，长安（今西安）人，贵族出身。以画道释人物及宫廷妇女著称于世。他画人物，不独注意外表特征，还十分注意揭示人物的内心世界。传说他为郭子仪的女婿赵纵画像，赵夫人看后说不仅外貌象赵郎，还“兼移其神气，得赵郎情性笑言之姿。”周昉还首创水月观音，影响很大，被称为“周家样”。传世作品有《纨扇仕女图（今藏故宫博物院），描绘了一群衣着华丽的宫中妇女的悠闲散漫，百无聊赖，人物的苦闷情态跃然纸上，呼之欲出。周昉笔下的妇女已失去了张萱作品中的那种欢快气氛，反映出时代情绪的变化。周昉不仅在中国有名，在周围国家也有很高的声望，中、晚唐时就有新罗国人在江淮地区以高价收藏周昉的作品，可见其声名之盛。相传为他的作品还有《簪花仕女图》、《调琴啜茗图》。

4.山水画的分科独立

隋代是山水画向完全成熟发展的过渡阶段。隋代善长画山水的著名画家有郑法士、董伯仁、杨契丹、展子虔等人，其中除传为展子虔的《游春图》现存外，其他人皆无作品流传下来。展子虔，据《历代名画记》称：“历北齐、周、隋，在隋为朝散大夫帐内都督。”他“善画台阁，写江山远近之势尤工，有咫尺千里之趣。”这就是说，在克服六朝山水画“水不溶泛”、“人大于山”等方面，他作出了新的探索和贡献，使山水画能比较客观地描绘自然面貌，并能在有限的画面中表现出无限的空间，给人以真实之感。《游春图》描写贵族游春的情景。画面上春和日暖，万木吐绿，碧波粼粼，山花盛开。宽阔的湖面上轻舟荡漾，人们在游玩赏景，充分表现了明媚春色给人带来的精神愉悦。山石以线勾勒，不加皴斫，色彩浓丽鲜艳，初步具备了青绿山水的特征。

唐代的李思训和李昭道父子，直接继承和发展了展子虔山水画艺术，从而形成了具有鲜明特色的青绿山水画派。李思训（公元 651 年—716 年），字建，为唐朝宗室。高宗时任江都令，武则天当权时弃官潜匿，中宗时任宗正卿，玄宗时官至右武卫大将军，史称大李将军。擅长山水，“ 笔格遒劲 ”。《江帆楼阁图》被认为是李思训的作品，画江天浩渺，风帆溯流，岸坡曲转，院落幽静，寄托了作者所要表达的情怀。树木画法多样，山石在勾线的基础上有少许皴法，设色鲜艳，金碧辉煌，灿烂耀目，为后世所崇。李思训之子李昭道，继承家学，以画青绿山水知名于世，史称小李将军。他画山水楼阁，在用笔和设色上稍变其父之法，更加精巧细密，被认为 “ 变父之势，妙又过之。 ” 李思训父子一般描绘的题材，多是仙山楼阁或皇家宫苑，因而成为宫廷绘画的风范，对宋以后的院体画影响很大。

有异于李氏父子的青绿山水，在盛唐期间，出现了以王维为代表的 “ 破墨山水 ”。王维（公元 701 年—761 年）字摩诘，著名诗人，画家。晚年隐居陕西蓝田辋川，过着终日游山玩水、谈禅赋诗、写字作画，远离尘世的隐居生活。王维能诗善画，在他的艺术中诗画得到有机的结合。苏轼评论他的作品：“ 味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。 ” 王维以诗入画，创造出简淡抒情的意境。特别是他首先采用 “ 破墨 ” 山水技法，大大发展了山水画的笔墨意境，对山水画的变革做出了重大贡献。王维的山水画真迹无存。王维被视为文人画之祖。明末董其昌提出“ 南北宗 ” 说，把王维奉为“ 南宗之祖 ”，将李思训说成 “ 北宗之祖 ”。虽然董其昌有贬北崇南之意，但两派各有千秋，在美术史上均占有重要位置。

花鸟画是由工艺装饰发展而成为独立画种的。魏晋南北朝时期，一些著名画家以花鸟为题进行创作，如顾恺之，陆探微等。但是直到唐代，花鸟画才发展成为独立画科并走上成熟的阶段。初唐时的尉迟乙僧、康萨陀不但善长释教人物，也擅画花鸟。尉迟乙僧的凹凸花曾令当时的人们耳目一新。至盛唐时出现了薛稷、边鸾等花鸟名家。

薛稷（公元 649 年—713 年）是盛唐时期最受时人称颂的花鸟画家，以画鹤知名。据说 “ 屏风六扇鹤样，自稷始也 ”，薛稷的鹤样曾影响到五代黄筌在孟蜀宫殿壁上所画的六种不同姿态的仙鹤。杜甫曾写诗称赞他画鹤的精妙：“ 薛公十一鹤，皆写青田真，画色久欲尽，苍然尤出尘 ”，道出了画家笔下鹤的高昂神韵。薛稷的画现已不存。

边鸾是活动于公元 8 世纪末 9 世纪初的花鸟画家。汤垕《画鉴》称 “ 唐人花鸟，边鸾最为驰誉。 ” 他善画花鸟、草木、蜂蝶、雀蝉，设色鲜明，浓艳如生。尤善画折枝花，折枝花的出现在花鸟画发展中是一进步，它更能创造出自然花卉中最引人美感的画幅，并成为此后花鸟画刻意追求的创作境界。

在传统广义花鸟画中，也包括畜兽、鞍马画。随着绘画的分科发展，唐代出现了一批以画鞍马而知名的画家，如曹霸、韩干、陈闳、韦偃等。牛也经常入画，画牛的专门家有韩滉、戴嵩等。

曹霸，生卒年不详，开元中已知名。官至左武卫大将军，故画史中又称他为曹将军，曹霸为一代画马大家，笔墨沉着，神采生动。杜甫称赞他 “ 一洗万古凡马空 ”。他的作品未能传世。韩干是他的入室弟子，也是画马专家。天宝中召入宫廷，累奉命图写御马。玄宗要他照着陈闳的马画，他却说：“ 臣自有师，陛下内厩之马，皆臣师也 ”。传世作品有《照夜白图》，画的是玄

宗御马，拴于桩上，作昂首嘶鸣状，十分生动。

朝滉（723—787 年），字太冲，长安人，德宗朝作宰相。吏事之余，喜好绘画，长于人物、田家风俗及牛马等，落笔绝人，曲尽其妙。今存《五牛图》，画五种牛的不同姿态，所用线条，粗壮有力，表现出牛的健强体魄和坚韧的皮质，惟妙惟肖，是现存唐画中的珍品。戴嵩是他的弟子，也以画牛著称。

5.雕塑艺术

隋唐时期是中国古代雕塑艺术步入更为成熟也是成就最高的一个时代，文献记载留下的雕塑家活动资料也较其他时代为多。其中有不少广为人们所称颂的优秀人材，他们创造出一批划时代的作品，为后代积累了丰富的艺术经验。

韩伯通、宋法智等是活动于隋至初唐的雕塑家、韩伯通曾为长安大方经寺北佛塔塑作佛像，塔内还有郑法轮、田僧亮、杨契丹的画迹，故又称“ 三绝塔 ”。唐高宗时还曾受命为著名僧人道宣塑像，可见他是一位塑艺很高、在当时极受重视的雕塑家。隋唐时期的肖像雕塑有突出发展，雕塑家的写实能力和传神能力有了极大的提高，当时的肖像雕塑家被称为“ 相匠 ”。《长安志》载：“ 宋法智、吴智敏、安生等塑造之妙手，特名为相匠，最长于传神。 ”宋法智唐初曾随李义表、王玄策出使天竺，参观和摹写了一些造像，并将摹写的弥勒菩萨像携带回国，这一佛像成为制作佛像的重要范本。

杨惠之是唐代雕塑家中最为知名的。他活跃于开元年间。他曾与吴道子同师张僧繇的画风，后因吴道子成为著名的画家，他便放弃绘画专攻雕塑，故当时有“ 道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路。 ”他的肖像雕塑也十分传神。据传他曾为当时著名演员留杯亭作彩塑像，并把像面向墙壁摆放在街道上，过往的人看了背后就认为是留杯亭。据说千手千眼观音像是由杨惠之首创的。曾著有《塑诀》1 卷，惜已失传。

除宗教雕塑外，最具时代风格的，是帝王陵墓前那些气势雄浑华丽的大型纪念性群雕。今陕西西安附近分布着 18 座唐朝皇陵，多数依山构筑，增加了陵墓的神秘感和威严感。在这些陵前至今仍保存有大型石刻群。

昭陵是唐太宗李世民的陵墓。昭陵规模巨大，前有献殿，后有寝宫。其北阙外原立有外族君长 14 人之像，均已毁坏。只有“ 昭陵六骏 ”石刻浮雕保存下来。六骏是太宗乘骑过的 6 匹战马；飒露紫、拳毛、騧、白蹄马、特勒骠、青骓和什伐赤。由阎立本画图起样，良匠用 6 块石板刻成高浮雕，每块高约 2.5 米，宽 3 米，厚 0.33 米。六骏分别选取侍立、徐行、奔驰等动态，雕工精细，形体准确，风姿英武。其中只有“ 飒露紫 ”一体上有人物浮雕，表现的是唐将丘行恭为其拔箭的情景，飒露紫中箭不惊的神态刻划得十分成功。昭陵六骏形象地歌颂了唐太宗李世民在征服群雄的 6 年战争中的功业。

从唐高宗李治和武则天合葬的乾陵开始，陵前神道石刻有了完整的设计，并形成制度。以乾陵为例，这组石刻分别为华表一对，翼马一对，朱雀一对，石马五对，马伕三对，石人十对，外族酋长像六十，朱雀门前石狮一对，石人一对，玄武门有石狮一对，石马一对，青龙门，白虎门各有石狮一对。其中外族酋长像只在少数陵前置有。在这些雕刻品中，以石兽的艺术价值最高，顺陵石狮雄伟庄严，它蹲踞在高台之上，张口仰胸，显得凶猛矫健；

乾陵的有翼天马，两肩上生出云彩般的羽翼，显示了马的骄健和非凡的性质。不论乾陵或顺陵的石刻，在造型上都显得真实、单纯而有力，具有整体的完整性，充分表现出对纪念性石刻特点的掌握，是雕塑史上重要的纪念性雕塑作品。

6.工艺美术

国家统一，社会安定，使隋唐经济得到发展，手工业也不断取得新的成就，工艺美术门类品种齐全，工艺技巧高超，呈现出华丽，精巧的艺术风格。

唐代工艺美术品中成就最为卓著的首推唐三彩。这是一种低温多彩的铅釉陶器，一般由黄、绿、白三种色釉组成。所谓三彩并非一件器物上只有三种釉彩，常常是在一件器物上，黄、绿、蓝、赭、白等基本釉色交错使用，具有淋漓变幻的色彩效果。唐三彩可分为两大类，俑和器物。俑类可分为人物和动物两种。人物有文官武士、男女侍从、牵马牵驼胡人、杂技、乐舞人像等。人物刻画千姿百态，各具性格特征，其中，女侍的形象最为传神，体态丰满，高髻长裙，有如周昉创造的形象再现；镇墓武士全副甲胄，体态雄健，足踏小鬼，威风凛凛。动物形象有马、骆驼、驴、羊、狗和介于人兽之间的镇墓兽，其中，以马和骆驼最为出色。五彩马的形象十分丰富，或引颈嘶鸣，或缓辔徐行，或昂首仁立，体态劲健，神骏异常，再加上马具华丽，釉色晶莹，至今仍为人们所喜爱。骆驼是唐代中外经济文化交流的“使者”，三彩骆驼体态高大，神情坚毅。背上不但驮有各种物品，有的还驮载着成组的乐队和正在翩翩起舞的舞蹈家，充满浓郁的西部风情。器物有尊、壶、瓶、罐、碗、盘、房屋、仓库、假山、车、柜等模型。唐三彩在当时就已驰名中外，深受各国人民的欢迎，在东南亚的印度尼西亚、两河流域的伊朗、伊拉克、埃及、叙利亚以及前苏联、意大利等国家都曾发现唐三彩，亚洲的日本和朝鲜则更多。

除三彩陶瓷外，青瓷和白瓷最富特色。青瓷是南北朝以来一直流行的瓷器。唐代时越窑青瓷最受重视，越瓷胎质细腻，轻薄坚硬，胎体结构致密，叩之具金属般铿锵之声。釉色青翠莹润，沉着含蓄，有“捩翠融青”、“古镜破苔”和“嫩荷涵露”之誉。而北朝末期兴起的白瓷，经隋至唐渐趋成熟，且形成压倒青瓷之势。烧制白瓷的窑口主要有河北临安邢窑。邢窑白瓷，胎体坚硬细薄，釉色洁白匀净而微闪青灰或淡黄，有“类银似雪”之誉。器形素光大方，不施纹饰。邢越两窑所产瓷器，产地一北一南，有“南青北白”之说，代表了唐代瓷器生产的两大主流。

唐代丝织工艺也有了突飞猛进的发展和提高，出现各种绫、绵、缂丝、印染等工艺制做。丝织纹样有对禽、鸟兽、花卉、狩猎、骑射等，配色敷彩，典雅明丽。处于丝绸之路上的新疆吐鲁番地区，出土了大量唐代织锦，有胡王锦，联珠小花锦，棋局锦，彩条锦，联珠对禽锦等，色彩斑烂，纹饰大方，别具一格。其中的联珠对禽纹饰原出波斯萨珊朝，传入后广为社会喜爱，其后，由宫廷丝织纹样设计家窦师伦加以改善，创造出瑞锦宫绫，新颖别致，章彩奇丽，富有生气。因窦师伦曾被封为陵阳公，故其纹样又有“陵阳公样”之称。

唐代金属工艺很发达，金银器品类繁多，如碗、盆、杯、盘、壶等，广泛用于宫廷和勋贵的生活中。其花纹造型、制作工艺都达到了很高的水准。

初期器物纹饰以忍冬纹、折枝花鸟纹为主体。也有以各种动物纹为纹饰者，还有一些器物从器形到装饰（如联珠纹，对兽纹）都带有浓厚的波斯萨珊风格。后期纹饰风格大变，面目一新，团花、缠枝花、花鸟图案成为最盛行的纹饰，波斯萨珊朝金银器纹饰已与中国传统的花鸟纹饰珠联璧合，融为一体了。此时铜器中最具特色和水平的，要属铜镜。隋唐铜镜以其争芳斗艳的题材，纹饰和造型的明快著称于世，四神、瑞兽、海马、葡萄以及花卉是唐镜纹饰的基本主题，构图繁复、瑰丽。由于合金中锡的成分增多，因此镜面光亮平滑，色泽净白如银，可见唐代铜镜高超的工艺水平。

7.书法艺术

隋唐是中国书法史上最繁盛的时期，名家辈出，著名的有初唐四家欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷，草书大家孙过庭、张旭、怀素，楷书巨匠颜真卿、柳公权等。

欧阳询（公元 557 年—641 年），字信本，潭州临湘（今湖南长沙）人。其书法习王羲之父子，法度严谨，险劲瘦硬。正书为唐初之冠，闻名海内外。流传作品，碑刻有《九成宫礼泉铭》、《皇甫诞碑》、《化度寺碑》、《虔恭公温彦博碑》。行书墨迹有《张翰帖》、《卜商帖》、《梦奠帖》等，为历代书家所珍贵。

虞世南（公元 558 年—638 年），字伯施，越州余姚人。其书受业于隋代智永，外柔内刚，笔力坚实，不露锋芒，字形端庄秀美。正书碑刻有《孔子庙堂碑》。

褚遂良（公元 596 年—658 年），字登善，钱塘（今杭州）人。工楷隶。师承较宽，近学欧、虔，远学钟、王，融各家之长而成一体。字清劲秀颖又内含筋骨。作品有《雁塔圣教序碑》、《房玄龄碑》、《孟法师碑》、《伊阙佛龛碑》等。

薛稷（公元 649—713 年），河东人，为魏征的外孙。书学褚遂良，笔迹瘦润，结构疏朗。流传有《信行禅师碑》。

孙过庭（公元 646 年—691 年），名虔礼，吴郡富阳（今浙江富阳县）人。擅长楷、行、草 3 种书体，以草书为优。师法王羲之、王献之，笔势坚劲，被认为是二王草书典型传派。传世墨迹有《书谱》。

张旭，字伯高，吴郡吴（今江苏苏州市）人，生卒不详，约活动于武后、玄宗时代。张旭才情放达，嗜酒，每大醉，则号呼狂走，索笔挥洒，其书法变化无穷，若有神助，世称狂草，有草圣之称。他又能写极端正严谨的楷书，其《郎官石柱记序》被认为唐人正书无出其右。唐玄宗时，以李白的诗、裴旻的剑舞和张旭的草书号为三绝。张旭的草书，打破方块字的束缚，突破王字平稳的格局，粗细大小相间，长方扁圆互见，自由奔放，充分表达了书者的主观情趣。草书作品有《古诗四帖》及《肚痛帖》等。

怀素（公元 737 年—799 年），俗姓钱，字藏真，长沙人。自幼出家为僧，经禅之暇，颇好书法。怀素亦好饮酒，以酒酣兴发，于寺壁里墙，衣裳器具，无不书之，其字如惊蛇走虺、张雨狂风，线条飞动自然，而法度完备。有《自叙》、《食鱼》等墨迹传世。时人将他与张旭合称“颠张狂素”。

颜真卿（公元 709 年—785 年），字清臣，今西安人。自幼勤奋好学，书法受家庭影响，同时得张旭指导，并向历代书家汲取营养，经融合贯通，

创造了出类拔萃、雄伟刚劲，大气磅礴的独特风格，被称为颜体，成为代表有唐一代的大书法家。他的书法多用中锋，结体丰茂，庄重奇伟，具有气势宏大，圆润浑厚的美感。他遗留的碑刻最多，有《多宝塔碑》、《宋广平碑》、《颜勤礼碑》、《颜家庙碑》、《麻姑仙坛记碑》等。其草稿《与郭仆射书》和《祭侄季明文》顿挫郁屈，纵横磅礴，成为书法中的楷模。

中国楷书发展到唐代可以说达到了顶峰阶段，其成就以颜真卿为代表。稍晚的书法家柳公权亦受到颜真卿的影响，后世并称颜柳。柳公权（公元 778 年—865 年），字诚悬，京北华原（今陕西耀县）人，终生以书法为伍。在晚唐书家中名声最大。师颜体，变颜体的方正圆厚为清劲瘦硬。字形作中心攒聚四边伸张之势，行笔刚劲，轻折方硬，个人风格十分突出，时有“颜筋柳骨”之誉传世碑刻有《玄秘塔碑》、《神策军纪圣功德碑》等。

8.音乐、舞蹈

隋朝的音乐机构有“太乐署”（雅乐）、“清商署（俗乐）和“鼓吹署”（礼仪音乐）。宫廷燕乐置九部乐：清乐伎、西凉伎、龟兹伎、天竺伎、康国伎、疏勒伎、安国伎、高丽伎、文康伎。从这些项目中可以看出，当时朝廷已广泛收集了国内外的多种乐舞。

唐朝前期一百多年间，社会安定，经济发展，中外文化交流也十分广泛，因此，新的音乐不断地、大量地涌现出来，并得到普遍传播。

唐初宫廷燕乐沿用隋九部乐，至太宗时调整为十部：（1）宴乐；（2）清商乐；（3）西凉乐；（4）天竺乐；（5）高丽乐；（6）龟兹乐；（7）安国乐；（8）疏勒乐；（9）康国乐；（10）高昌乐。唐高宗时，十部乐又向“坐部伎”和“立部伎”转化。坐部伎在堂上坐着演奏，立部伎在堂下站着演奏。坐部伎包括《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》和《小破阵乐》；立部伎包括《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》和《光寿乐》。这些都是以传统或民间乐舞为基础，吸收十部乐及其他外来乐舞并加以改编而创造的综合性的大型乐舞。十部乐向坐部伎、立部伎的转化，标志着唐代宫廷乐舞在艺术上的一次突破。

唐代的音乐机构，有太乐署、鼓吹署和教坊，都由太常寺管辖。另外，在宫廷中还有“梨园”等，也是培养乐工的地方。这些音乐机构，主要传习俗乐，是搜集民间乐舞，培养乐工的地方，同时也是提高乐舞艺术，传播乐舞的地方。唐代音乐机构中的优秀音乐家为数甚多。例如开元年间许和子的歌唱、李谟的笛、李龟年的歌唱、觱篥、羯鼓，贺怀智、裴新奴的琵琶，张野狐的箜篌、筚篥及作曲技巧，都达到了极高的水平。

唐代民间音乐活动往往和民间节日及寺院的宗教活动结合起来。唐代佛教鼎盛，寺院林立，有些大寺院是宗教活动、娱乐活动以及其他文化活动的处所，同时也有商业活动。寺院内设有“戏场”，戏场里除乐舞外，还有“俗讲’歌舞小戏、杂技幻术等。敦煌莫高窟保存的大量乐舞壁画和文书，为研究唐代音乐提供了丰富的资料。

隋唐时代，东方舞蹈艺术汇聚于中国，发展得颇为丰富多彩。异域乐舞的输入，给传统的乐舞以新的刺激，吸收酝酿，创造出民族舞的新成果。就是过去传统的民间舞，至此也在原有基础上更加发展，以崭新的姿态出现。

唐代最著名的舞曲《霓裳羽衣舞》就是在西凉《婆罗门曲》基础上加工创作的。而周隋时期流传地方的舞剧如《兰陵王》、《踏谣娘》等舞，在唐代更加充实，重现新的特色。由中亚、新疆传入的《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》、《泼寒胡舞》等，亦曾风靡中原。唐代的舞艺百花齐放，在吸收外来，总结过去的基础上，取得了辉煌的成果，达到了中国封建文化的高峰。

十一、中国五代两宋时期的艺术

唐末藩镇割据，国家走向分裂，相继出现五代十国，五代时期绘画盛行的地区，主要是在中原、两蜀和南唐所辖地。西蜀和南唐都建立了画院，山水、花鸟画科成熟，出现了一批对后世有极大影响的画家。北宋统一后，绘画得到进一步发展，画院兴盛，文人画兴起。这一时期传世的作品也较多。由于城市的繁荣，市民阶层的扩大，对建筑、雕塑、工艺美术等都产生了很大的影响。建筑风格由唐代的雄伟质朴变为秀美多姿；各种供人玩赏的小型雕塑得到蓬勃发展；工艺美术则向商品化平民化方向发展。五代两宋是中国美术发展史上的又一个高峰时期。

1.五代两宋人物画

五代时期的人物画创作，仍以描绘贵族生活的题材为主，特别是宫廷画院的画家，需要为皇室贵族传神写照，表现他们奢华的生活，显示他们的富贵身份。绘画的风格也由唐人的概括雍容转向繁丽精细。南唐画院的周文矩和顾闳中等人就是以画贵族人物肖像著称。

周文矩，建康句容（今江苏句容）人。生卒年不详。南唐中主后主时任画院的翰林待诏。他的人物仕女画效法周昉而有所变，画风更加纤丽秀润。在衣纹描绘上又吸收了李煜书法的“行笔瘦硬战掣”（称“战笔描”）即颤抖的笔法。作品有《宫中图》、《重屏会棋图》。《宫中图》全图分 12 段，共 81 人，从不同侧面表现了宫廷妇女优裕闲适的生活，包括奏乐、簪花、扑蝶、戏婴、梳洗、调犬、画像等，人物情态生动传神，反映了周文矩师法周昉的艺术特征。《重屏会棋图》描绘的是南唐中主李璟和他的三个兄弟弈棋，在弈棋的高雅生活中流露着友爱气氛。李璟坐在正中，具有肖像画性质，神情逼真；衣纹作战笔，是其画法特点。背景是一架屏风，内容系表现白居易《偶眠》诗意，故名《重屏会棋图》。

顾闳中与周文矩同时为南唐画院待诏。他也以画人物肖像著称，曾为后主李煜画过肖像。《韩熙载夜宴图》是他唯一存世作品。表现的是南唐大臣韩熙载放纵不羁的夜生活。韩熙载是北方人，颇有抱负，投入南唐政权历经三朝而没有受到重用，感到失望而沉郁。后主时国势衰微，失败已成定局，此时后主李煜有意要授他为相，他却感到“世事日非”，无意为官，并以声色自乐来”避国家入相之命”。李煜为了解他的生活状况，派顾闳中潜其府第观察，目识心记，创作了这一画卷。全画以长卷形式分为听乐、观舞、休息、清吹、送别等五个场面。画中韩熙载的形象刻划的十分成功，画家不但画出了他的外貌特征，而且比较深入地表现了这一人物的特殊心理状态，揭示出韩熙载内心的矛盾和痛苦。画中其余人物也各有特色，生动传神，该画线描的工整精细、严谨有法，设色的绚丽清雅、丰富协调，都达到这一时期的最高水平。

变形人物画在五代时开始出现，虽属个别现象，却是史无前例的。西蜀名僧贯休（公元 832 年—912 年），俗姓姜，婺州（今浙江金华）兰陵人，入蜀后被封为禅月大师。他的《十六罗汉像》共十六幅，每幅一像，均取坐姿。罗汉形象奇异，或庞眉深目，或隆鼻突颚，是根据当时本已流行的“胡貌梵相”而益加夸张变形的，显然是要突出罗汉的法力无边，以造成浓厚的

宗教神秘感。贯休在中国画史上第一次开创了夸张变形的风格。

宋代人物画一方面继承了五代院画传统和吴道子的画风，还开创了水墨写意人物画。武宗元（？—1050 年）是北宋重要宗教画家。他善画佛道人物，能包孕曹（仲达）吴（道子）两家之长，尤得吴道子之妙，被称为“ 宋之吴生 ”。曾在开封、洛阳等地画了大量寺观壁画，为时人所称誉。《朝元仙仗图》传为他所画。这是一卷壁画粉本小样，描绘南极帝君、东华帝君与扶桑大帝率众前往朝见元始天尊的仪仗行列。作者以有力而舒缓的线描勾绘了和风吹拂中的 87 位神仙，其中的帝君庄严丰满，女仙端丽多姿、男仙安详肃穆，神将威猛狰狞，行进的行列通过不同人物和身份、服饰、身姿顾盼及高低疏密的间隔，于统一中而有变化。全画以莼菜条线描勾出，不施彩色，线条转折流动而有变化。仙乐一段衣袂飘舞，气氛欢快，体现了“ 天衣飞扬，满壁风动 ”的吴家样特色。朝元图是唐代发展起来的道教壁画题材，并为后世明清寺观壁画所沿袭。

南宋画院待诏梁楷（1201 年—1204 年），人物、山水、花鸟无所不能，在人物画上则开创了前所未有的笔减神完的面貌，开启了元明清写意人物画的先河。《李白行吟图》以寥寥数笔，粗犷而有变化的笔势，浓淡干湿的墨色，把唐代大诗人李白的豪爽、洒脱和傲岸的气概，表现得淋漓尽致，跃然纸上。《泼墨仙人图》则用酣畅的泼墨画法，绘出仙人步履蹒跚的醉态。在这件作品中梁楷已彻底摆脱了线条的局限，在一片淋漓酣畅的墨迹中辉映出仙人的浪漫风姿，使形象与笔墨融为一体，也使传神与写意相互为用了。

2 . 画院

画院的设立，开始于五代后蜀。后蜀主孟昶明德二年（公元 935 年）创“ 翰林图画院 ”，这是中国画史上有正式画院之始，院中设有待诏、祇侯等职。《益州名画录》载，蜀主孟昶还授黄筌为“ 翰林待诏，权院事，赐紫金袋 ”。西蜀画院的画家，除上述黄筌外，较有名的还有赵忠义、蒲师训、黄居窠、徐德昌等。而南唐中主李璟，也采取了西蜀的办法，在宫廷设立了翰林图画院。各地画家闻讯后，有不少来到南唐。当时南唐画院中的画家如周文矩、顾闳中、王齐翰、董源、卫贤等，都知名于大江南北。

画院至宋代发展到极盛。北宋建国之初，即承袭南唐、西蜀旧制，设立了翰林图画院，罗致四散在各地的画家及前代画院画家，所以北宋初年的画院，一开始就有了雄厚的实力。画家进入画院需经过考试，按其水平分别授以画学正、待诏、祇侯、艺学、画学生等职位，特别恩宠者赐“ 绯紫 ”和“ 佩鱼 ”，有的还授以朝官衔。画院画家的创作，主要为宫廷服务，受皇帝支配控制，因此画院的盛衰，与帝王的爱好与否关系密切。宋徽宗赵佶（1082 年—1135 年）在位期间，是两宋画院最为发达的时期，也是古代宫廷绘画最为繁盛的时期。此时设立了称为“ 画学 ”的皇家美术学院，不但把绘画分为六科：佛道、人物、山水、鸟兽、花竹和屋木，以培养人材，而且还开设《说文》、《尔雅》等课程，以提高学员的文化修养。同时，还把画院的入院考试与院画家的考绩升迁纳入了科举制的轨道，从而造成了画院创作的多姿多彩。考试常以诗句命题，如“ 嫩绿丛中红一点 ”、“ 乱山藏古寺 ”、“ 落日楼头一笛风 ”、“ 踏花归去马蹄香 ”、“ 竹锁桥边卖酒家 ”等，名列前茅者都是构思巧妙，不落俗套的。这也说明，北宋中期文人画兴起后，“ 诗中有

画，画中有诗”的主张也涉及到了画院的创作，初步改变了画院专尚形似的风气。宋代有名的画院画家有高文进、燕文贵、崔白、郭熙、王希孟、张择端、苏汉臣、李迪、林椿、李唐、刘松年、马远、夏圭、李嵩、梁楷、陈居中等。这些画家各有专长，他们的作品也有不少流传至今，可代表画院各个时期绘画的各种风貌。

宋徽宗赵佶本人也是出色的画家，善画花鸟和山水。《四禽图》、《雪江归棹图》、《芙蓉锦鸡图》、《听琴图》等作品，被认为是他的亲笔。画法工细，设色浓丽，技巧精熟，富丽典雅。他还擅长书法，创有“瘦金体”。赵佶自己是画家，他的喜好与他对绘画的某些见解，对画院创作风格有着支配作用。他还命臣下整理记录了当时宫廷的古今书画收藏。编辑成《宣和画谱》、《宣和书谱》。这些都为今天研究宋代御府收藏及古代文化艺术提供了重要资料。

3.五代两宋山水画

五代是中国山水画发展的重要时期。画家深入自然，创造了真实生动的北方重峦峻岭和江南的秀丽风光，形成了南北两大画派。荆浩、关仝是北方山水画派的代表；董源、巨然则代表了南方山水画派。

荆浩，号活谷子，活动于唐末至后梁时期（公元 10 世纪）。他长期隐居太行山，潜心研究山水画。他笔下的山水都是北方地区的崇山峻岭，层峦叠嶂，气势雄伟壮观。传为荆浩所作的《匡庐图》，是一幅全景式山水画，描绘的是庐山景色。画中挺立的山峰充满欲升之势，既高又深远，既雄伟又秀拔峻峭。山间有瀑布、亭屋、桥梁、林木，曲折掩映。全画以水墨画出，不施色，皴染结合，法度严谨，在技巧上较唐代有了明显提高。荆浩还曾著《笔法记》一文，总结了唐以来山水画的经验，提出“六要”、“图真”、“搜妙创真”等见解，在中国绘画史和美学史上占一定地位。五代是中国山水画走向成熟的端始，荆浩则承前启后，是具有划时代意义的人物。他被视为北方山水画派之祖。

关仝是荆浩的追随者。他是长安人，活跃于五代末及宋初。山水学荆浩又超出荆浩之上，得出蓝之誉。他的山水多描写关中一带风景，所绘山河用笔简练而气势壮丽，石体坚凝，山峰峭拔，杂木丰茂，有枝无干，被认为“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长。”传为关仝作品的有《关山行旅图》、《山溪待渡图》，画的都是北方景色，北方深山中幽僻荒寒的气氛跃然纸上。尤其是前一幅，用笔粗壮雄健，境界宏大，山峰高耸，山腰云气缭绕，山下板桥枯树。荒村野店，具有浓郁的生活气息。

荆浩和关仝对表现大自然雄伟之美开创了新风格，把山水画的思想内容提到了新高度。

江南山水画派的代表是南唐中主时的北苑副使董源和他的学生巨然和尚。董源，字叔达，钟陵（今江苏南京）人。他善画江南风景，结景平远，山峦浑厚，林木清幽，烟雾溟濛，带有秀美抒情的意趣。董源山水画有水墨和青绿二体，更擅水墨山水。传世作品《潇湘图》是一幅典型的江南山水，水墨淡着色，表现了平静的江水、连绵起伏的山峦、葱笼的草木，云雾显晦，空蒙幽深。《龙宿郊民图》则以青绿赋色画出金陵山势，山上山下，林木华茂，天高水清，风光绮丽而雄壮。山村张灯结彩，水中联舟作舞，岸边亦有

击鼓作乐者，画面充满欢悦热烈的气氛，董源的传世作品还有《夏山图》、《夏景山口待渡图》等。

巨然，钟陵（今江苏南京）人。是钟陵开元寺僧人，师事董源，后随南唐后主归宋。他善画江南湿润的山色，充满田园自然风致。《万壑松风图》是巨然名迹，画山楼水榭，远寺长桥，飞瀑奔泉，层岩丛树，烟岚弥漫，在极为高旷明洁的气氛中似乎奔盈着松声泉韵。巨然虽师董源，但其风格更趋清雅，具有脱尘超拔的境界，充满着悠闲、自在、远离人间烟火的意趣。这可能与巨然是一位僧人有关。巨然在此图中所描绘的大自然于亲切中透着雄峻，景观与意境的丰富和深幽，令人神往。传为巨然的作品还有《秋山问道图》。

董源和巨然创立了山水画的另一种新风格，受到元明以来文人画家的推崇，与荆、关相比、影响更大。

宋代山水画继五代之后继续发展，更加成熟。此时名家辈出，风格多样。北宋山水画主要继承了以荆、关为代表的北方画派，以宋初李成、范宽为代表。

李成（919—967）字咸熙，原为唐宗室，五代时避乱移居山东营丘，故人称李营丘。山水画师法荆、关，但又变荆、关豪放雄奇为清旷温秀。李成擅长表现山川地势与季节气候的丰富变化，并有所寄托感喟。《读碑窠石图》、《寒林平野图》相传为李成的作品，虽未必是真迹，但从中亦可见其风格特色。《读碑窠石图》是李成与人物画家王晓合作完成的，描绘的是荒寒旷野上，一骑骡老人在观看古碑。一棵老树占据了画面的大半，光秃的树枝状若“蟹爪”，树下是嶙峋怪石。骑骡人显然为古碑所吸引，笼罩他的是无尽的寂寥。这幅画的感染力并不在自然风光的优美或壮丽，而在情感气氛。画家以简单的景物安排，创造了一个静穆、萧索的感情环境。这正是画家的命意所在。

范宽，字中立，华原（今陕西耀县）人，活动于北宋早期。山水受李成影响，也曾师法荆、关。他长期生活在终南、太华一带，所作多关陕地区雄奇壮丽景色。喜作正面主峰，往往以顶天立地的章法突出雄伟壮观的气势。作品有《溪山行旅图》、《雪山萧寺图》、《雪景寒林图》等，其中《溪山行旅图》是有作者署名的真迹。这是一幅无与伦比的巨作。画幅正中有山峰巍然耸立，几乎占去画面的三分之二，壮气夺人，给人以“高山仰止”之感。山顶有密林，山谷深处一瀑如线，飞流百丈；山间路上，旅人驱赶着驮运的驴马缘溪行进。作品用笔坚劲有力，全用浓墨皴擦、点划，不加晕染，“昏黑中层层加深”。这种画法成功地表现了山石、林木、屋宇、流水的质感和空间感。

李成、范宽两家都源于五代北方山水画派，但由于所处地区不同，所写景物亦有差别，故宋人评二人所画山水云：“李成之画，近视如千里之远”，“范宽之笔，远望不离坐外”。（《圣朝名画评》）。他们都在忠实自然的基础上作出了巨大贡献，把北方山水画派推向新水平。

北宋初期，李成追随者最众，其中以宋神宗时期画院名手郭熙最为突出，他把李成画派推向了一个新的阶段。

郭熙，字淳夫，河南温县人。宋神宗时召入宫廷，为当时宫殿、官署画了大量山水壁画。好作巨嶂大幅，雄健中露出灵秀，有强烈感染力。他认为山水画不仅要可望、可行、可游，而且还要可居，要让观者有身临其境的感

觉，把他们引领到自然美的感受中去。同时他还致力于抒情性山水画的意境创造，如“春山淡冶而如笑”、“冬山惨淡而如睡”。《早春图》是他的代表作之一，图中水气浮腾，薄雾轻笼，新叶初发，春水畅流，其中还穿插着行旅待渡等活动，画家敏锐地把冬去春来、万物复苏的欣欣向荣的季节感觉充分地描绘了出来。这一切使五代北宋初山水画中的永恒感消失了，取而代之的是使人亲近的活泼情味，正体现了“春山淡冶而如笑”。现存郭熙的作品还有《窠石平远图》、《关山春雪图》、《幽谷图》等。郭熙的山水画理论，由其子郭思整理成《林泉高致集》。他提出山水画的“三远法”（高远、深远、平远）；主张画家应向真山水学习；山水画要有“景外之意”、“意外之妙”等等。他的理论对中国山水画的发展影响至为深远。

靖康之变，宋室南渡。随着绘画中心转向南方，画家们更致力于塑造秀丽的江南山水形象，画风也由北宋的雄壮浑厚转向空灵雅秀。号称南宋四家的李唐、刘松年、马远、夏圭以清奇峭拔的形象和简括的笔墨章法，开创了山水画艺术的新天地。

李唐，字晞古，河阳（今河南孟县）人，生卒年不详。原为北宋徽宗画院画家，汴京陷落，逃亡至杭州卖画，后受高宗赏识入画院，授以待诏。善画山水人物。山水画突破全景式构图，多取近景，简炼突出，重视意境创造。代表作品《万壑松风图》，取近中景，写深山万壑，气势磅礴，既是冈峦郁盘，峭壁悬崖，又是苍松叠翠；其间飞瀑、幽涧，山上又有白云缭绕，极尽其对江山自然的无限赞美。用大斧劈皴，墨色浓重，气势雄浑厚重。开创了南宋新风。李唐不仅精山水，画人物故实，亦得一时之重。人物故事画以《采薇图》为代表，通过对伯夷、叔齐在首阳山中采薇时稍事休息的描写和人物面部表情的刻画，表现出他们宁肯饿死也不愿投降的刚毅不屈精神，具有深刻的含意，其它传世作品有《清溪渔隐图》、《江山小景图卷》、《长夏江寺图卷》等。

刘松年，杭州人，孝宗、光宗、宁宗时的画院画家。工山水人物，山水受李唐影响，但变雄健为典雅。善于把山水和人物结合起来。代表作《四景山水》描绘杭州近郊贵族别墅四季风光，点缀有游春访友，荷塘纳凉，清秋亲坐，踏雪寻幽等活动，笔法严谨细密，富有享乐的庄园情趣。他还画过《耕织图》，受到了皇帝的赏识。

马远，字遥父，号钦山，祖籍河中（今山西永济），南宋光宗、宁宗时为画院待诏。他以多能兼善而独步画院，尤善山水。山水取法李唐而能出新意，下笔遒劲严整。绘山石，多以带水笔作大斧劈皴，显得方硬多棱角；绘树干用焦墨，常为横斜曲折之态，所绘风光，多为“一角”、“半边”之景，构图别具一格，人谓“残山剩水”，有“马一角”之称，有人认为这是对南宋朝廷偏安一隅的讽刺。《踏歌图》是他的代表作，描写四位农民于田垅溪桥之间，尽情踏歌欢庆丰年的景象。所画峭峰直上，云树参差，竟把描写山水和描写风俗巧妙地结合在一起了。《寒江独钓》表现浩渺大江中的一叶扁舟，一人在船头垂钓。画家巧妙地以大片空白突出了江水的辽阔和钓者的悠闲，在构图上显示出很高的水平。重要传世作品还有《华灯待宴图》、《山径春行图》、《西园雅集图》、《水图》等。

夏圭，字禹玉，钱塘人，宁宗及理宗时为画院待诏。擅长山水人物，喜用秃笔带水作大斧劈皴，笔法苍老而墨汁淋漓。所绘景物亦多取“半边”、“一角”之景，有“夏半边”之称。传世作品《溪山清远图》是一幅巨型长

卷，长 889 厘米，描绘秀美清丽的江浙一带景色，山水纵横，疏密开合，景物变化丰富而又简约，毫无繁冗之感。其它传世作品有《西湖柳艇图》、《山水十二段》等。

在宋代，青绿山水虽不及水墨山水那样盛行，但仍受宫廷贵族的欣赏。宋徽宗时期宣和画院学生王希孟是其代表。王希孟，生平画史失载，现仅存其所绘《千里江山图》长卷，长 1183 厘米，大青绿着色，描写了山川江河，飞流瀑布，丛林庄园等，展现了锦绣河山的分外妖娆。属于同一类风格的作品还有宗室画家赵伯驹（公元 1123 年—1182 年）的《江山秋色图》，画家也使用了大青绿画法，但色彩对比不那么强烈，所绘高大山川精美多娇，情调明丽柔和。

4.宋代文人画

文人画是相对于职业画家之画而言的，参与者多为文人士大夫阶层中人。文人从事绘画活动虽然由来已久，但真正掀起潮流是在北宋中后期。文人画的出现与山水花鸟画的发展以及禅宗思想的流行有关。文人画集中体现在山水和竹木方面，也涉及了人物画。他们提倡在作品中体现本阶层的人品、修养、才情与审美趣味，借绘画抒情寄兴，状物言志，不完全拘泥于形似格法。这种与专尚形似的宫廷绘画大异其趣的文人画潮流，从另一个方向发展了中国绘画，并对元明清绘画产生了巨大的影响。宋代重要的文人画家有李公麟、苏轼、王诜、文同、米芾、杨补之等。

李公麟（1049 年—1106 年），字伯时，号龙眠居士，舒城（今安徽舒城）人。熙宁三年（1070 年）中进士，官至朝奉郎，元符三年（1100 年）辞官回家，隐居龙眠山。他博学工诗，善鉴别古器物，尤精于画人物鞍马山水等。他把过去只是作为壁画粉本的“ 白画 ”加以精炼提高，确立了“ 白描 ”在绘画中的独立地位。传世作品有《五马图》、《临韦偃牧放图》、《维摩诘图》、《龙眠山庄图》等。纸本白描《五马图》画进献给皇帝的五匹骏马，或静立，或徐行，各有一牵马人相随。线描遒劲秀雅而富有表现力，人马形体结构准确，神气十足，显示了画家的深厚功力。绢本设色的《临韦偃牧马图》是他的摹古之作。图卷背景是平原、坡谷，远处为流水，有马上千匹及百余牧马人，场景浩大，勾勒设色，一丝不苟。此图虽摹自唐人，仍不失唐人画法的朴实洗练，同时也杂入了精工而又典雅的气质。

苏轼（1037 年—1101 年），字子瞻，号东坡，四川眉山人。他是北宋文学家、书法家，同时也善画枯木竹石。在绘画方面，他正式提出了“ 文人画 ”的概念，确定了文人画的地位高于工匠画。同时他十分强调艺术形象创造的主观感受，有“ 论画以形似，见与儿童邻 ”等诗句。他还提倡在绘画中表现诗歌意趣，如说“ 味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。“ 如此等等，都对后世绘画有极大影响。作品有《枯木怪石》存世。

文同（1018 年—1079 年），字与可，四川永泰人，是位诗人兼画家。他以擅画墨竹著称，所画墨竹及后来学他画法的，称为“ 湖州竹派 ”。他曾深入竹林，作仔细观察研究，自称“ 画竹必先得成竹于胸中 ”，然后进行创作。传为他画的《墨竹》造型真实，画风严谨而潇洒自然。

米芾（1051 年—1107 年），字元章，祖籍山西太原。他精于鉴藏古书画，善书法。在绘画上，则根据江南烟云风雨变化的特点，用水墨大笔触的方法

来表现，创造了“多以烟云掩树木，不取工细”的“半点山水”。这一方法为他的儿子米友仁（1086年—1165年）所继承和发挥，世称“米氏云山”。米芾画已无存，米友仁作品有《潇湘奇观图》。画家用淋漓水墨画江上云山，用笔草草，皴染结合，生动地表现了烟云的流动与山树的葱郁。

杨补之（1097年—1169年）的墨梅成就最高。他的墨梅有清雅闲逸、出尘绝俗的情致。传世作品有《四梅花图》、《雪梅图》等。

赵孟坚（1199年—1264年以后）是南宋末杰出的文人画家。他擅画梅兰竹石，尤以白描水仙花著称，开创了白描花卉的新体格。传世作品有《岁寒三友图》、《白描水仙图》等。《白描水仙图》以墨笔画白描水仙两株，花叶并不多。画家用细如蚕丝、刚中有柔的线条，勾出了水仙婀娜多姿的叶子和花瓣，把水仙的迎风翻仰和带露含香的秀骨清姿，刻画得淋漓尽致。

5.五代两宋花鸟画

花鸟画在五代走向成熟，并出现了在艺术风格上完全不同的两大流派，以徐熙和黄筌为代表。

徐熙，金陵人。虽出身大族，却一生不肯为官，自享田园之乐。他常游于田野园圃，所画花鸟多为“汀花野竹，水鸟渊鱼”，“蔬菜茎苗，亦入图画”。其画法“落笔颇重，中略施丹粉”，可能是一种以勾勒为主的淡彩画法，有“落墨花”之称。他的题材内容与画法都表现出文人士大夫情趣，故有“徐熙野逸”之评。徐熙无真迹存世。

黄筌，字要叔，成都人，西蜀的宫廷画家。他擅长花竹翎毛，亦能画佛道、人物、山水，是一位技艺全面的画家。所绘花鸟，多为宫中珍禽瑞兽，奇花怪石，以极细的线条勾勒，并配以柔丽的赋色，线色相溶，几不见勾勒墨迹，情态生动逼真，有“黄家富贵”之称。从存在世《珍禽图》中可见其精湛的写实技巧和精谨艳丽的风格。

入北宋以后，宫廷中主要是黄筌体系的花鸟画占统治地位，宋太祖赵匡胤、太宗赵光义都非常欣赏黄家作品，曾命黄筌之子黄居寀负责搜访天下名画，诠定品目，因而黄家的画法便一时成为宫廷绘画的标准。黄居寀只有一件作品存世，即《山鹧棘雀图》，从中仍可窥见“黄家富贵”之遗风。

占据统治地位的“黄氏体制”至北宋中后期，为崔白所突破。崔白，字子西，濠梁（今安徽凤阳）人。他活动于仁宗、神宗之际，神宗时召入画院为艺学。崔白好古博雅，性疏阔度，纵逸不羁，气质上更接近不受拘束的文人。所绘花鸟，“体制清赡，作用疏通”，形象自然而无雕琢痕迹，特别善于表现不同季节自然环境中花鸟的运动变化及互相关系。作品有《双喜图》、《寒雀图》等。《双喜图》绘秋风肃杀中两只寒鹊栖飞噪鸣于枯木荆树之上，不知何时闯来的野兔正在引首回顾，这就更增添了双鹊躁动不安的情绪。画家对双鹊和兔的描写，用笔极其工细，而对古木、衰草和山坡则采取半工半写，给人以信手拈来的印象。

南宋花鸟画一方面仍沿袭北宋画院已开辟的“寓兴”道路，形似不减而抒情意味有增；另一方面，又开创了题材广泛、风格逸宕的水墨写意花鸟画，使中国的大写意花鸟画进入了新的阶段。这方面以僧法常为代表。

法常，号牧溪，生活于宋末。他“喜画龙、虎、猿、鹤、芦雁、山水、树石，人物，皆随笔点墨而成，意思简当不费妆饰”。他的作品大部分流传

日本，对日本绘画有很大影响。存世作品有《观音图》、《猿图》、《鹤图》、《写生蔬果图卷》等。法常的这种水墨写意画为明清许多画家继承发展，产生了重大的影响。

6.宋代的风俗画

宋代手工业的恢复发展，促进了商业的繁荣，市场的活跃和城市的兴盛。与此同时，也大量出现了反映城市经济的发展与城乡生活的绘画作品。这种风俗画以城市生活的丰富详赡引人入胜，适应了市俗百姓的趣味，如燕文贵的《七夕夜市图》、张择端的《清明上河图》、苏汉臣的《货郎图》、《婴戏图》、李嵩的《货郎图》及李迪的《归牧图》等。这些画家大都熟悉市民生活和精神状态，其作品在一定程度上反映了市民的生活、思想、情感和审美时尚。张择端的《清明上河图》代表了宋代风俗画发展的最高水平。

张择端是活动于南北宋之交的画家，生卒年不详，山东人，字正道。他工于界画、舟车、市桥，后进入徽宗画院。《清明上河图》描绘了北宋首都汴梁城内外的风光和各色各样的人物活动。全画可分为三段，首段为郊区农村风光；中段以虹桥为中心，画出汴河两岸车船运输交通、手工业和商业贸易的繁忙景象，后段则是城市内外纵横交错的街道，商店鳞次栉比，车马轿驼往来熙攘，一片繁荣景象。画家通过对市俗生活的细致描写，生动地揭示了北宋汴梁承平时期的繁荣景象，它不是一般表面的热闹场面的记录，而是以各个阶层的人物的各种活动为中心，深刻地把这一历史时期的社会动态和人民的生活状况展示出来。为避免平铺直叙，画家安排了许多戏剧性情节，其中以船过虹桥一段的描写最为精彩。一艘满载货物的大船正准备穿过桥洞，船桅已经放倒，甲板上的船夫，有的在船舷两侧使劲撑篙，有的用长杆抵住桥洞的顶，以防冲撞；还有人从桥上抛下绳索，以便挽住船只，使它平稳地穿过桥洞；附近的一些小船和桥上的许多行人，也在一旁指指点点地帮忙助力。总之，共有几十个人从不同的岗位，不同的角度，参加到这场紧张而富有戏剧性的同激流搏斗的斗争中去。画面是那样逼真，仿佛有喧哗之声从画面上传出来。整个画卷在这里形成了一个热闹而紧张的高潮。

7.五代两宋建筑与雕刻

这一时期的建筑与唐代相比，显得秀美多姿，变化丰富。汴京（今开封）继长安洛阳后成为北宋的首都，有外城、内城、宫城三重，城内店铺林立。人烟稠密。内城东北隅有大型园林——艮岳，外城西郊则有琼林苑、金明池等，都是供皇家游乐的御苑，装点豪华，规模庞大。

寺庙建筑遗迹以山西太原市西南 25 公里悬瓮山下的晋祠最为重要。晋祠原为纪念周武王次子叔虞而建，现存圣母殿为宋代建筑，建立于北宋天圣年间，面阔七间，进深六间，重檐歇山顶，四周是围廊，前廊的八根柱上皆木雕蟠龙。殿内存有 43 尊宋代彩塑圣母及侍女像。主像圣母端坐于木制神龛内，头戴凤冠，双腿盘坐，形态端庄慈祥。侍从人物分列龛外两侧，他们手持各种日常用品，各守职事，体态优美，形象清秀，性格，气质各有不同，富有生气，体现了宋代雕塑注重人物的真实描写的特点。

五代两宋时期的重要寺观塑像尚有平遥（五代）镇国寺大殿佛菩萨像十

一躯，这些雕刻尚存唐风；正定北宋隆兴寺大悲阁 22 米高的铜铸大悲菩萨像；苏州甫直镇保圣寺内宋塑罗汉九尊，形貌各异，写实中有夸张，犹承唐代雕塑之遗绪；长清县灵岩寺千佛殿内宋代彩塑罗汉像，共 40 躯，高与真人等，形态生动，眉目传情，完全是现实生活中的僧人形象，体现了宋代宗教雕塑的世俗化倾向。

宋代的石窟造像以四川大足石窟为代表。四川大足石窟造像有数十处，其中北山和宝顶山的摩崖造像规模最大，最具代表性，它反映了晚唐、五代至南宋时期石窟艺术的发展面貌。北山位于大足县城西北 2.5 公里处，始凿于晚唐，历五代至南宋。其中以佛湾最为集中。雕刻普遍趋于清秀，如 125 窟的“ 数珠观音 ”、面庞清秀，妩媚动人，当地人称之为“ 媚态观音 ”；113 窟的“ 水月观音 ”则面庞丰满端庄，神态安然自得，充分表现出“ 自在在心 ”的特征；163“ 心神车窟 ”中之文殊、普贤等不同的八尊菩萨像，端庄秀丽，表情温和，气质典雅，动态优美，是宋代雕刻中罕见的艺术珍品。距大足城东北 15 公里的宝顶山造像数以万计，其中以开凿于南宋的大佛湾为中心。大佛湾造像是由宋代名僧赵智凤主持凿建，整个雕像按特定指导思想去塑造的，即宣扬生死轮回，因果报应。其中最富特色的是各种经变故事和牧牛道场。在宣传佛教的变相中出现了大量现实人物形象及生活情节，如“ 父母恩重经变相 ”中抚育小孩的父母之爱，“ 地狱变 ”中的养鸡妇，淳朴清秀，面带微笑，正在打开鸡笼“ 放生 ”。牧牛道场中散置于起伏的崖面上的牧童和牛的种种情节，也都极为真实动人，犹如一首田园牧歌，那并肩互搂的两牧童笑得是那么天真自然，坐在坡头吹短笛的牧童又是那么忘情，坦胸露腹横躺在坡头酣睡的牧童是那样安然自得。这些都曲折地体现了民间工匠对现实生活的爱憎。

宋代陵墓雕刻规模庞大，但从整体艺术水平而言，则逊于唐陵。石刻造像多趋于程式化，人物形象呆板，无多少个性可言；动物形象虽细腻写实但缺乏洗炼，整体不够坚实有力，造型上缺乏深沉豪迈的气概，较为突出的有永定陵（真宗）前石狮、永泰陵（哲宗）前石象、永熙陵（太宗）前石羊等。

8.五代两宋工艺美术

陶瓷工艺在宋代取得了辉煌的成就。在唐、五代“ 南青北白 ”的基础上，出现了定窑、汝窑、官窑、哥窑、钧窑等五大名窟，同时，磁州窑、耀州窑、吉州窑、龙泉窑、景德镇窑等名窑也以其清新质朴的瓷器闻名于世。

定窑，是宋代名窑之一，位于今河北省曲阳县涧在磁村及东、西燕山村，曲阳宋属定州，故名定窑，以烧白瓷为主。白釉装饰方法有三种：刻花、划花和印花。在装饰上，早期多素地，北宋中期以后花纹渐多，主要有牡丹、菊花、莲花等植物纹和鸳鸯、游鱼纹等，图案优美生动，富于变化。定窑所烧瓷器多为日用器皿，有碗、盘、杯、盒、枕、瓶、壶等品种。定窑除白瓷外，还兼烧黑釉、酱釉、绿釉及釉剔花器。

汝窑，位于今河南省宝丰县境内，宝丰在宋时属汝州，汝窑由此得名，汝窑为北宋宫廷烧制瓷器，历年不久，中经北宋末年金人南侵，南宋人已有“ 近尤难得 ”之叹，流传至今者不足百件，是宋代名窑中传世品最少的一个瓷窑。传世品的造型也不丰富，仅见盘、碟、洗、奁、尊、盏托等。汝窑无大件器皿，器皿高度没有超过 30 厘米的，这可以说是汝窑的一个特点。汝窑

瓷器以釉色作为美化器物的重要手段，其釉色呈现一种淡淡的天青色，它所产生的清逸、高雅的色感，正是宋代上流社会的时尚爱好和审美趣味的反映。

哥窑与汝窑不同，它不见于宋人记载，把哥窑列为南宋名窑的，最早见于明宣德年间的《宣德鼎彝谱》。哥窑釉色青，浓淡不一。瓷器的主要特征是釉面周身布满龟裂纹片，即开片，具一种古朴自然的天趣。其造形有各式瓶、炉、洗、盘及文具等。

钧窑在后世视作宋代名窑之一，但钧窑之名不见宋代文献记载，钧窑位于河南禹县，属北方青瓷系统，种类有碗、碟、炉、瓶、花盆等，尤以花盆造型最为丰富优美，有海棠花形、圆形等样式。钧窑瓷器釉色独特，由于是一种乳浊釉，釉内还含有少量的铜，因此，烧出的釉色青中带红，有如蓝天中的晚霞，甚为美丽。

官窑是为两宋宫廷所垄断，专为宫廷烧制瓷器，失去了商品瓷的性质。其窑有三处：浙江余姚越窑、河南开封的北宋官窑和浙江杭州南宋官窑。宫中用瓷多很精致，用于礼仪的有仿古铜器和玉器等。

磁州窑系北方最大的一个民窑体系，这个窑系的窑场以河南为最多最早，另外河北、山西也有分布。宋代磁州窑系诸窑保持了唐代民窑品类多、不单一的特点，除白瓷外，还兼烧黑瓷、花瓷、青瓷、低温三彩等，能适应不同社会阶层、不同地区的需要。在装饰上，主要采用黑白对比的方法，富有乡土气息与民间色彩，在宋瓷中别具一格。

耀州窑以今陕西省铜川市黄堡镇为代表，另外包括陈炉镇、立地坡、上店及玉华宫等窑在内。以烧制青瓷为主，亦烧造酱色釉器。耀州窑产品以民用为主，其中以碗的造型最具特色。装饰纹样取材广泛，有牡丹、菊花、忍冬、莲荷、龙、凤、鹤、鱼及婴戏等。耀州窑由于独特的地方风格，高超的产品质量而常被地方官选作贡品。

江西景德镇窑是宋代重要瓷窑之一，它有优质的制瓷原料，有便于烧瓷的松柴，有比较便利的水路交通，特别是工匠来自各地，带来了各地制瓷的好经验。在原料选择、制瓷工艺以及装饰纹样等各个方面都达到了相当的高度，可以说它比较集中地代表了宋代的烧瓷水平。景德镇窑以烧制青白瓷为主。釉色白中泛青、青中见白，是景德镇窑的创新。景德镇窑青白瓷曾作为贡瓷，供御府使用，其品种有碗，盒、盘、注子、瓶等，装饰纹样有梅花、牡丹、莲花、芙蓉、鸳鸯、鱼及儿童形象等。

龙泉窑属南方青瓷系统，位于今浙江省龙泉县境内，南宋晚期是其极盛期。瓷器品种有瓶、壶、罐、盘等日用器皿，器物造型淳朴。釉色有梅子青和粉青釉，具有龙泉窑自身的特点与风格，代表了当时青瓷工艺的最高水平。龙泉窑瓷白中泛绿或微带青灰，温润沉稳，南宋时多以它做为对外贸易商品。

宋代染织工艺得到较大发展，品种多样，花色繁多，技艺高超。品种有锦、绫、纱、罗、绮、绢、绸、缂丝等，其中以锦最为著名。图案纹饰有各种花鸟、虫鱼、走兽、人物等，活泼典雅。宋代缂丝技巧非常高超，北宋时的主要产地在定州，南宋则以临安的缂丝制品为最佳。宋代缂丝不仅用于贵族服饰及佛像幡帐，更以所缂书画名迹著称，当时著名的缂丝家有定州之沈子蕃、松江之朱克柔及常州之吴煦等人。宋代丝织物在新疆、北京、山西、江苏、福建等地也有所出土。

9.五代两宋书法

五代战争频繁，朝代更替不已，人心不定。表现在书法方面，是书法家们以书法抒发个人意趣，杨凝式即在这方面取得了高度成就。

杨凝式（公元 873 年—954 年），字景度，号虚白、希维居士、华阴人。他工行草书，师法欧阳询、颜真卿，而加以纵逸，风格雄杰奇险，自成一体。传世墨迹有《韭花帖》、《神仙起居法帖》、《夏热帖》等。杨凝式书法对宋人尚意书风有很深影响。

宋代书法尚意，强调笔法。以蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾为代表，称宋四家。蔡襄（1012 年—1067 年），字君谟，福建仙游人。工楷、行、草书，楷书端庄稳健，行书潇洒简逸。蔡襄是一位连接唐、宋两朝书风嬗递，身兼尚法和尚意两种艺术追求的关键人物。传世作品，小楷有《茶录》、《牡丹谱》等，行草书有《陶生帖》、《大研帖》、《持书帖》等，石刻有《万安桥记》、《刘蒙伯墓碣文》、《昼锦堂记》等。

苏轼是书法尚意的倡导者。他曾师王羲之、徐浩、柳公权、颜真卿，最终形成自己的风格，即用笔丰肥遒劲，字势内紧外疏，格调俊逸，以气韵见胜。其传世作品有《黄州寒食诗帖》、《前赤壁赋》、《新岁展庆帖》等，其中《黄州寒食诗帖》用笔浑厚，情感丰富，代表了他行书的最高成就。石刻有《柳州罗池庙碑》、《醉翁亭记》、《丰乐亭记》等。

黄庭坚（1045 年—1105 年），字鲁直，号山谷道人，今江苏省修水县人。早年师法宋书法家周越，后又受张旭、怀素、颜真卿、杨凝式的影响，而于《瘗鹤铭》所得最多，形成自己的风格。他的书法结构奇特，中宫紧收，笔画向外四射。他对书法艺术发表的一些重要见解，大都散见于《山谷集》中。书法作品有《婴香方》、《王长者墓志稿》、《黄州寒食诗卷跋》、《松风阁诗》、《李白忆旧游诗卷》等。

米芾的书法，篆、隶、楷、行、草书俱能，以行书成就最高。早年师柳公权、欧阳询，中年以后上溯魏晋，尤得力于王羲之、王献之父子。他还擅长临摹古人书法，可以乱真，有“集古字”之称。其传世书法作品，楷书有《向太后挽辞》，行书有《蜀素帖》、《苕溪诗帖》，草书有《草书九帖》、《多景楼诗帖》等。他还著有《书史》、《海岳名言》和《海岳题跋》等书法理论著作。

10.五代两宋音乐、舞蹈

宋代，城市经济繁荣，中外贸易频繁，因此，音乐活动也异常活跃。

北宋的宫廷音乐机构，都设在汴梁，有东、西教坊和“钧容直”等。宋初的教坊组织尚正规化，分为大曲、法曲、龟兹、鼓笛四部。后为一种新的形式所代替，就是按乐工擅长的技艺分为：筚篥部、大鼓部、杖鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色等十三部。钧容直设于太平兴国三年（公元 978 年），是军队里长于音乐的士兵组成的乐队，主要演奏大曲、龟兹、鼓、笛等部的乐曲。北宋末年，随着民间音乐的勃兴，教坊与钧容直已逐渐衰落。南宋时，宫廷里虽保留了教坊的旧名，但实际机构已不存在了。

宋代民间音乐活动更是活跃。每逢正月初一与十五，汴梁城的大街小巷都搭设乐棚或影戏棚，而北宋统治者为了粉饰太平，夸耀自己的统治，也在

这时搭设最精采的灯山、乐棚，由著名的艺人在乐棚的戏台上进行表演，如温大头、小曹的杂剧，杨文秀的鼓笛等。台下观众如云，热闹非凡。

汴梁的佛教寺院很多，相国寺是其中最大的一个，为吸引游客，每月都要举行五次大的庙会。每次庙会时，在殿前设有乐棚，演出歌舞、百戏。汴梁的道教寺观也不少，其中以六月二十四神保观的宗教活动最热闹。在前一天，殿前就搭设了乐棚，由教坊与钧容直奏乐并演出杂剧。到了当天就更热闹了，从天亮到断黑由民间艺人表演二十几种百戏的节目，如杂剧、鼓板、小唱、砑鼓、叫果子等。

在汴梁城东一带的坊巷间，有几处固定的商品交易兼游艺的场所，称瓦子、瓦市或瓦舍。瓦子里有用栏杆围起来的演出场子，叫勾栏。勾栏里有乐棚，专业的民间艺人可以风雨无阻，天天演出。勾栏最大的可以容纳数千观众。许多杰出的男女艺人在里面表演。如徐婆惜、封宜奴的小唱，张七七、王京奴的嘌唱，董十五、赵七的影戏，孔三传的诸宫词，刘乔的杂班，孙宽的讲史，张翠盖，张成弟子的杂剧，任小三的杖头傀儡，张金线的悬线傀儡，李外宁的药发傀儡等。这些吸引着无数市民、军士、商人、官吏子弟等。当时几乎所有的勾栏，都是天天客满的。

南宋时有艺人的专业组织“社会”。杭州一地就有遏云社（唱赚）、苏家巷傀儡社（傀儡戏）、女童清音社（队舞）、子弟绯绿清音社（杂剧）、清乐社（清乐）、同文社（耍词）、律华社（吟叫）等几十个社会，每个社会起码有一百多个艺人，最多的竟达三百多人。它们各有自己的社规，在当时的历史条件下，它们对艺术经验的交流、传授与艺术水平的提高起了良好的作用。社会里的艺人除了节期及其他的临时性演出以外，主要在瓦子的勾栏里进行定期的表演。他们的社会地位比之平常只能在酒楼茶肆卖艺的“赶趁人”与平常只能在城内外空旷场地卖艺的“路歧人”要高一些。

十二、中国辽、金、元时期的艺术

辽、金、元都是以少数民族贵族为主吸收汉族地主参加的政权，在其发展过程中不断接受汉族先进文化及典章制度，逐步完成由奴隶制向封建制的过渡。各族文化相互融合，在艺术上有的带有民族的地方色彩。有的在中原传统基础上继承发展。

1.辽、金知名画家

辽自太祖耶律阿保机建国即重视绘画之事。他的长子东丹王耶律倍就是一位著名的画家。耶律倍（公元 899 年—936 年），字图欲，他是一个知音律，精医药，又工辽、汉文章的画家，善画契丹贵族生活及鞍马，颇负盛名。五代后唐时投奔后唐明宗，被赐名为李赞华。传世作品有《射骑图》，画一马及一携弓持箭的骑士。人马均炯炯有神，显示了极强的写实功力。

契丹族画家胡瓌善画本族骑射游牧生活。北宋《宣和画谱》收录他的作品 65 件，现存长卷《卓歇图》，生动地描绘了契丹部落酋长狩猎休憩的场面。画中穹庐什器描绘细致逼真，马匹骆驼劲健有力，富有生意。其子胡虔承其父衣钵，所绘亦为契丹民族游牧生活。《宣和画谱》著录其作品 44 件，惜已无存。

辽代墓室壁画，较为突出地体现了契丹绘画的民族特色。受汉文化的影响，契丹贵族营建大型墓室并绘制壁画，企图保持生前的显赫地位和享乐生活。今辽墓壁画发现有多处，如辽宁白塔子之北的庆陵、内蒙古库伦旗一号辽墓、法库叶茂台辽墓以及张家口宣化和北京永定门外西马场辽墓等，庆陵是辽兴宗耶律宗真的墓葬，墓内甬道及主室均绘有壁画，最突出的是主室四壁所画的《四季山水图》。画中崇山峻岭、花草树木、飞禽群鹿，一派辽阔的北方景象，对契丹族在不同季节狩猎生活的环境做了生动的描写，显示了画家对自然的熟悉和精湛的技巧。库伦旗一号墓则以其规模宏大的出行图和归来图著称，墓道两壁满绘浩荡的车马仪仗行列，队伍十分壮观，除契丹族随从外，还绘有汉族官员，显示了墓主人生前的显赫地位。人物之间顾盼传神，布置有序，运笔勾线流畅有力。在某些辽墓中，不仅有壁画，同时还发现有卷轴画。辽宁法库县叶茂台一座辽墓中出土了两件绢本画轴《深山会棋图》和《竹雀双兔图》。前者以水墨间青绿设色画深山松林楼阁，山下有高士携杖而行，童仆负琴随行于后。作品表现了山中隐居的文人的闲适生活。后者以勾勒重彩描绘竹雀兔的形象，构图均衡对称，动植物的描绘富有装饰性，风格独特，它很可能是契丹一位民间画师的创作。

金代绘画较之辽代更为隆盛，许多帝室贵胄学习汉族经书词赋，玩赏书画，渐成风气。金朝士大夫中有不少画家师法北宋苏轼、文同、米芾等人，多擅长山水墨竹，其中最有成就者是王庭筠。王庭筠（1156 年—1202 年），字子端，号黄华老人，金大定十六年（1176 年）进士。王庭筠能诗善书，绘画长于山水、枯木竹石，从其传世作品《幽竹枯槎图》中可见其书画风貌。画中以水墨作枯树一株、竹一枝，笔法苍辣，与北宋苏轼《枯木竹石图》一脉相通。武元直（生卒不详），字善夫，金明昌（1190 年—1196 年）时名士，能画。传有作品《赤壁图》，以全景山水表现赤壁壮美景色，画中江流有声，断岸千尺，一小舟漂荡江中，正是苏轼《赤壁怀古》的意境。

2.元代山水画

元代山水画孤峰突起，成绩卓著，成为画坛主流。元初山水画家以赵孟頫为代表，另外还有钱选、高克恭等。

赵孟頫（1256 年—1322 年），字子昂，号松雪道人，出身宋朝宗室。元世祖忽必烈在平定江南后，为巩固和加强政治统治，搜罗南方有影响、有才学的士大夫，赵孟頫被荐入京授官，由兵部郎中官至翰林学士承旨，“荣际五朝，名满四海”，深得元世祖和元仁宗的宠遇，在政治上颇为显赫。然而因是以宋室入元，又多受统治集团中人的猜忌，时人对他也颇多微词，故一直在内疚与矛盾中度过。在艺术方面，赵孟頫是开一代风尚的人物。他通晓音乐，精于鉴定，诗文亦佳，尤其是书法与绘画，造诣很高，影响深远，为元代画坛的领袖人物。

赵孟頫绘画功力深厚，人物、鞍马、山水、花鸟、竹石无所不能，水墨、青绿、工笔、写意诸体兼备。提倡“作画贵有古意，若无古意，虽工无益”。实际上他是反对南宋以来院画过分追求形似和纤巧的画风，提倡继承唐与北宋绘画，重视神韵，追求清雅朴素的画风。此外，他还力倡书法入画，在《秀石疏林图》后曾自题诗云：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”他的这些观点对当时和后世都产生了很大的影响。

赵孟頫的传世作品极多。他的人物画有唐代人物的造型和笔法古拙的特点，如《浴马图》、《红衣罗汉图》等。他的山水画风格多样，《鹊华秋色图》以墨笔浅降为主，略施青绿，描绘了济南郊外鹊山和华不注山景色。两山遥遥相对，中间平原洲渚，红树芦荻，以及茅屋舟罟，行人往来。造型与用笔古拙，画法虽仿董源，却有创新之意。《水村图》则为水墨画，绘江苏淞江之南，分湖之东一带景色。笔法由董源变化而来，多采披麻皴，以淡墨晕染，浓墨点苔，其韵味含蓄而丰富，意境清旷苍秀。另外，赵孟頫也绘有继承隋唐青绿法的《江村渔乐图》、《幼舆丘壑图》等，格调古拙。他的竹石画有《秀石疏林图》、《古木竹石图》等，均以书法代画法，随手挥写，尽露真情，勃郁有生气，是苏轼、文同以来文人画家题材和技巧的直接继承和发扬。

赵孟頫的社会地位和艺术造诣使他成为元代画坛的领袖人物，很多画家与他都有师友关系。他的妻子管道昇、儿子赵雍、孙赵麟等也以善绘画名于一时。赵孟頫的绘画实践和艺术主张集中体现了元代文人画在继承宋画基础上的新发展，对当时和后世绘画均产生巨大影响。

赵孟頫的同乡和朋友钱选（1239 年—1301 年）也是元初著名的画家，但他在政治观点和处世态度上却与赵孟頫完全不同。钱选在宋时为乡贡进士，但他入元不仕，隐居终生。他善画人物、山水、花卉，作画讲求有“士气”。他的作品内容多描写田园隐居生活，清丽古拙，富有装饰趣味。传世作品有《浮玉山居图》、《白莲图》、《秋瓜图》等。高克恭（1248 年—1320 年）是一位学识深厚的少数民族画家，字彦敬，号房山，祖籍西域，属色目人。他善画山水墨竹。山水别开生面，无论水墨淋漓的云山还是青绿粗重的秀岭，均融合了米氏云山与董、巨皴染，从而形成了浑穆秀润的独特风格，在元初与赵孟頫、钱选并驱。传世作品有《春山晴雨图》、《云横秀岭图》、《云

山》、《雨竹图》等。

元代中后期崛起的黄公望、倪瓒、王蒙、吴镇，是元代山水画家中最杰出的代表，被称为“元四家”。他们都是江浙一带的文人，修养全面。艺术上主要继承了董、巨山水画传统，同时直接或间接地受到赵孟頫的影响。由于长期生活在自然山水中，重视师法造化，故在依据各自生活环境和直接感受来创作山水时，能创造出各自不同的艺术风格和笔墨技巧。

黄公望（1269 年—1354 年），字子久，号大痴、一峰道人，江苏常熟人。中年时作过小吏，后因事入狱，获释后活动于江浙富春、杭州、松江等地。黄公望曾信全真教，同时研究过“九流之学”，且通音律，长词短曲，落笔即成。五十岁左右专心于山水画。他的山水画得教于赵孟頫。宗法于董源、巨然，并能领略自然之胜，风格苍劲高旷，气势雄浑，为“元四家”之冠。他的许多作品被当作范本临习，对明清山水画影响极大。传世作品很多，《富春山居图》是足以代表他一生绘画最高成就的杰作。画中所描绘的是富春江一带初秋的景色，峰峦坡石，起伏绵延，云水树木，秀润有致，其间村落倚山，亭台临水，一切都是那样引人入胜。笔法娴熟，吸收董、巨披麻皴而更加简括。此画完成于黄公望 82 岁之际，是古代山水画中的巨作。后世画家面对此图无不顶礼膜拜。其他传世作品有《九峰雪霁图》、《天池石壁图》、《富春大岭图卷》等。

倪瓒（1301 年—1374 年），字元镇，号云林，无锡人。家殷实，自幼饱览经史，工诗文，善画山水、墨竹，擅长书法，谙熟音律。于家筑“清閟阁”，收藏图书文玩。信奉全真教。元末农民起义爆发，遂疏散家财遁迹于太湖。其山水宗法董源，参以荆浩、关仝笔法。所作多取材太湖附近景色，疏林缓坡，浅水平岭，意境清远萧疏。传世作品有《渔庄秋霁图》、《六君子图》、《鹤林图》、《梧林秀石图》等。

王蒙（1308 年—1385 年），字叔明，号黄鹤山樵，浙江吴兴人。元末曾作过小官，后弃官隐居黄鹤山。明初任山东泰安知州，后因胡惟庸案被诛连，死于狱中。王蒙是赵孟頫外孙，受外祖父及舅父影响，从小喜好绘画。他的山水画多表现隐居生活，作品布局饱满，结构茂密，千崖万壑，林木幽深，表现了大自然磅礴的气势。《青卞隐居图》正体现了这种风格。其他传世作品有《春山读书图》、《夏日山居图》、《夏山高隐图》、《葛稚川移居图》等。

吴镇（1280 年—1354 年），字仲圭，号梅花道人等，浙江嘉兴人，家境贫寒，隐居乡里，曾以卖卜为生。吴镇博学多识，擅画山水梅竹。在技法上继承巨然、文同，同时突出笔墨的厚实潇洒的效果，沉郁苍莽，有所谓“林下之风”。喜作渔父图，画清远江湖中或一舟独钓，或数舟群栖。画上常题渔歌，如“只钓鲈鱼不钓名”、“一叶随风万里身”等，抒写了他安贫乐道，自命高雅的情怀。传世作品有《渔父图》卷和轴、《松泉图》、《双桧平远图》、《秋江渔隐图》、《溪山草阁图》等。

元四家虽然在绘画风格上各不相同（如黄公望之浑厚、倪瓒之幽淡），但他们在艺术意境和审美趣味的追求上是一致的。山水注重笔墨，讲究意趣。在艺术功能上标榜“写胸中逸气”，“自娱”而不趋附社会审美好尚，正如黄公望所说“画不过意思而已”。倪瓒也说“余之画，不过逸笔草草，不求形状，聊以自娱耳”。元四家以他们各自的创新风格和简练超脱的艺术手法，把中国山水画推向了一个新的发展高峰，对明清文人画产生了巨大的影响。

3.元代的水墨梅竹

随着文人画的发展，元代花鸟画也发生了剧烈的变化，其中最富特色的是水墨梅、兰、竹、菊。文人以画“四君子”来表现其高雅品格。

李衎（1245年—1320年），字仲宾，号息斋道人，大都（今北京）人。官至集贤殿大学士、荣禄大夫。以画竹著称。著有《竹谱》。曾入竹乡，观察各类竹的生长规律及形状，故所画竹真实生动。他的作品，一种为着色双勾竹，一种为墨竹，无论哪种画法，他所追求表达的都是竹的“清而真”。传世作品《双勾竹图》、《修篁树石图》、《沭雨竹图》、《四清图》等，代表了元代画竹所达到的高度水平。

柯九思（1290年—1343年），字敬仲，号丹丘生，台州仙居人。博学能文，尤以墨竹知名于世，师法文同而有独创。他进一步发展了赵孟頫书画同法的主张，自谓：“写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公撇笔法。”现存作品《墨竹图》，画两竿茂竹，两方怪石依竹而立。竹叶以浓墨为面，淡墨为背，层次分明。柯九思的墨竹，注重主观意象而能表现出竹的晴雨风雪、荣枯稚老的种种生态。作品还有《双竹图》、《竹石图》等。

王冕（1287年—1359年），字元章，号老村，梅花屋主等。浙江诸暨人。以画墨梅见长，所画梅花枝繁花密，生意盎然，给人以热烈向上之感。《墨梅图》画梅花一枝，以湿墨画干，淡墨点花，极其挺劲秀逸，深得梅花清幽之致。画上题诗“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色，只流清气满乾坤。”诗画相晖，珠联璧合。现存作品还有《墨花卷》、《梅花卷》等。

4.元代人物道释画

元代人物画远不及山水花鸟盛行。以人物擅长的画家有刘贯道、张渥、王绎等。

刘贯道（1258年—1336年），字仲贤，中山（今河北定县）人。曾任宫廷肖像画师。作品现仅存《消夏图》，描绘一士大夫仰卧榻上，仕女侍立一傍。人物形象刻画准确生动，是元代人物画中的杰作。

张渥（生卒未详），字叔厚，号贞期生、江海客等，祖籍淮南，居杭州。工画白描人物，继承了北宋大家李公麟的白描画法。现存作品《九歌图》，取材屈原《九歌》，用白描画屈原及《九歌》中的东皇太一、云中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、山鬼及国殇，共十一段，二十个人物。构图简洁，用线精到，写貌传神，是继承李公麟传统的佳作。

王绎（约1333年—？），字思善，号痴绝生。睦州（今浙江建德）人，迁居杭州。以画肖像著称。其写真不但逼肖，还兼得神气。传世作品有《杨竹西像》、《倪云林像》等。《杨竹西像》为白描肖像画，杨竹西身着宽袍，手持竹杖，倘佯于山水之间（背景松石土坡为倪瓒所画），象是一位悠游林下的高士。人物全身比例恰当，略施淡墨，神气跃然纸上。著有《写像秘诀》，是研究古代肖像画创作和色彩学的重要资料。

元统治者对宗教采取了利用保护政策，喇嘛教受到高度尊崇，道教也有显赫地位。佛寺、道观规模不断扩大，寺观壁画仍具相当水平敦煌莫高窟元

代密宗壁画、山西稷山兴化寺、赵城广胜寺、永济永乐宫等寺观内的壁画，都是元代壁画的代表作。特别是永济永乐宫道教壁画，规模宏大，描绘人物众多，内容丰富，技艺精湛，是现存古代道教壁画的杰出佳作。山西永济永乐镇是传说八仙之一的吕洞宾的故乡，永乐宫是吕洞宾的故居。唐代时建有吕公祠，后改祠为观，今天的永乐宫是元代重建的。主要建筑有三清殿、纯阳殿和重阳殿。三清殿是主殿，四壁彩绘《朝元图》，即朝拜道教最高神元始天尊。画面以八位穿帝后装的主像为中心，四周围以金童玉女、天丁力士、仙侯仙伯、帝君宿星等各种种神祇二百八十六尊。人物分三至四层排列，脚蹬云气，头顶祥云。人物神态刻划生动，如主像庄严肃穆，玉女温文尔雅，真人翩翩欲仙，无不真切动人。人物之间，顾盼有情，衣带飘举，色彩绚丽，前呼后应，构成了一幅气势磅礴，场面壮丽的人物行列。纯阳殿和重阳殿分别画吕洞宾和王重阳的连环故事画，其中纯阳殿内所绘汉钟离度吕洞宾一画十分精彩，画家对人物心理状态刻画得颇为生动细致。永乐宫因黄河三门峡水利工程，今迁山西芮城龙泉村。

5.元代建筑与雕塑

元代先后曾建有三座都城。哈拉和林为最早的蒙古国都城，忽必烈建立元后成为岭北行省治所。其遗址在今蒙古人民共和国杭爱省厄尔德尼昭北。上都原是忽必烈总领漠南汉地军国庶事时的藩邸，名开平府。1259 年，忽必烈在开平继位大汗，遂于 1263 年升开平府为上都，以取代蒙古国都城哈拉和林。后因定都大都，而将上都改为避暑的夏都。其遗址在今内蒙古自治区正蓝旗东 20 公里闪电河北岸。

元大都（今北京）建于世祖至元元年至九年（1264 年—1272 年），是元朝政治、经济、文化中心。大都主要是依据《考古记》中所记述的“ 方九里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨，左祖右社，面朝后市 ”这一理想规制进行规划的。平面略呈方形，南北长 7400 米，东西宽 6650 米，以南北方向中轴线为对称轴左右展开。皇城在大都南部中央，宫城在皇城南部偏东，城外绕有护城河。大都共计有 11 座城门，城内的各主要干道均通向城门。宫城内有大明殿、延春殿为主的两组宫殿，大明殿为朝会之所，延春殿为帝王及后妃日常居住之处。这些宫殿建筑十分华丽，《马可 · 波罗游记》中就详细记载了大都的建筑布局和宫殿的豪华。殿堂墙壁上挂着毡毯和毛皮丝顶帷幕，地上铺地毯，体现了游牧民族的习惯。宫城内还有畏吾尔殿、棕毛殿等，也是以前历代宫殿建筑所没有的。元大都宫殿在明初被拆毁，城市也有所变动，但明清北京城及宫殿建筑是在大都的基础上改建的。

北京妙应寺白塔是内地最早的喇嘛教建筑遗存，此塔是 1271 年由尼泊尔匠师阿尼哥设计修建的。塔高 50.86 米，基台平面呈亞字形，其上是硕大的覆莲承托覆钵形塔身，塔顶为铜制宝盖。全塔除塔顶外，均为砖造，外涂白灰，白色的塔身与金色的塔顶相对比，显得十分崇高圣洁。妙应寺白塔以其洗炼匀称的轮廓，雄伟壮观的气势，成为中国喇嘛塔中造型最杰出的作品之一。

由于统治者的大力提倡和保护，元代各种宗教得到自由发展，雕刻活动也因此十分活跃。现存元代雕塑遗迹已不多，主要有北京居庸关云台浮雕、浙江杭州飞来峰元代石刻等最为重要。

北京居庸关云台，原为元顺帝至正二年至五年（1342 年—1345 年）在居庸关建造的过街塔，现只存塔基，即云台，青色汉白玉石砌成，券门内外遍雕各种密宗图像，有四大天王、十方佛、千佛、金翅鸟王、龙、云及各种花纹图案，另外还刻有用梵、汉、蒙、藏、维吾尔、西夏六种文字的经文咒语和除梵文外的五种文字的造塔功德记及与建塔有关的人名记录。云台浮雕中以天王像雕刻最为生动，天王形像威武雄壮，右手执武器，脚踩鬼神，战袍衣带飘舞，动静相间，刚柔相济，显得气魄宏大，代表了元代雕刻的最高水平。

浙江杭州飞来峰元代石刻造像，共有 67 龛，大小 116 身，始自至元十九年（1282 年），终于至元二十九年（1292 年）。其中喇嘛教题材造像最富特色，是元代喇嘛教造像的代表作品，有佛、菩萨、佛母及护法天神等，均具有浓厚的西藏及外来艺术特色。佛的形象中以“ 欢喜佛 ”为喇嘛教艺术所独有，一般作男女相拥抱式。但在飞来峰第 25 龛中之“ 欢喜佛 ”，却有所改变，为单身结跏趺坐的菩萨形像，左手握金刚铃，右手握金刚杵，头戴宝冠，面露喜色，这样一种改造，是为了易于内地广大群众接受。佛母造像也十分独特，如第 55 龛之“ 尊胜佛母 ”，为飞来峰所独有。佛母三面八臂，面相圆满，表情安详，塑造精美，无烦腻之弊。

元代雕塑家被载入“ 正史 ”的有阿尼哥和他的门徒刘元。阿尼哥（1244 年—1306 年）是尼泊罗（今尼泊尔）人，是一位杰出的建筑师、雕塑家和工艺美术家。他原为王族，元中统元年（1260 年）受尼泊罗国王之命率众工匠入藏，监修黄金塔，深得帝师八思巴器重，偕其入京朝见世祖忽必烈，被重用，任元朝诸色匠人总官。他在中国生活 40 多年，留下了许多艺术珍品。同时还培养了一批人材。汉人刘元即是他最出色的门徒。刘元，字秉元，蓟州宝坻（今天津市宝坻县）人，活跃于 13 世纪后期。原为道士，后从阿尼哥学“ 西天梵相 ”，遂青出于蓝，誉满朝野。《元史 · 刘元传》载“ 至元中凡两都名刹、塑土、范金、搏换为佛像，出元手者，神思妙合，天下称之。 ”他官至昭文馆大学士、正奉大夫、秘书卿，深得皇家器重，但也由此受到种种限制，规定他非有旨不许为他人造神像。刘元的雕塑作品在《元史 · 方伎传》和《元代画塑记》中均有不少记载，但现无可信实物存世。

6.元代书法

元代书法家据明陶宗仪《书史会要》记载，达三百余人，可见元代对书法的重视。在赵孟頫复古倡导下，掀起学习晋、唐之风，对古代诸大家的名迹认真临习，不断探索，扭转了南宋以来的衰敝书风，开启了元代的书法风格。在元代众多书法家中，以赵孟頫、鲜于枢、康里巎巎成就最为突出。

赵孟頫初临宋高宗赵构，后取魏钟繇、晋王羲之、王献之等，其中对王字功夫下的最深，字体几经变化，终形成新的书体。赵孟頫以行、楷书最为精熟。赵字以“ 习净平顺 ”见长，结体严整，运笔圆熟，被称为“ 赵体 ”，赵孟頫有行书《归去来辞》、行楷书《千字文》、楷书《福神观记》、草书《嵇叔夜与山巨源绝交书》、碑版大字《胆巴碑》等。赵孟頫的书法对当时及明、清两代均产生极大影响。

鲜于枢（1257 年—1302 年），字伯机，号困学民，渔阳（今北京）人。曾任太常典簿。鲜于枢善长楷、行、草书，尤以草书为最突出，笔法劲健，

气势雄伟，自成一格。传世书法作品有小楷《老子道德经》，行草书《王荆公杂诗卷》等。

康里巎巎（1295 年—1345 年），字子山，号正斋，一号恕叟。康里（今哈萨克斯坦共和国境内）人，曾任礼部尚书，升奎章阁大学士。擅长行、草、楷书。他上追晋、唐，行草学王羲之，楷书学虞世南而独辟蹊径，自成一家，摆脱了赵孟頫书风的影响，成为元中后期成就最为突出的书法家。传世墨迹有《颜鲁公述张旭笔法记卷》、《李白诗卷》、《柳宗元梓人传》、《渔父辞册》等。

7.元代的工艺美术

元帝国的建立，结束了分裂的局面。国内市场的统一，有利于商品经济的繁荣，刺激了手工业的进一步发展。同时，元朝政府对有一定技能的工匠比较重视，官匠则免除其一切差科，地位也可世袭。对外交通的扩大，迎来不少新顾主。工艺方面不断吸收外来艺术的影响，出现了新技术，增加了新品种、新式样。

元代制瓷工业由于外销瓷的增加，生产规模普遍扩大，烧制技术也更加成熟。景德镇窑在制瓷工艺上有了新的突破，其最大成就是青花、釉里红等品种的成熟。青花，是指应用钴料在瓷胎上绘画，然后上透明釉，在高温下一次烧成，呈现蓝色花纹的釉下彩瓷器。青花瓷器的优点是着色力强，发色鲜艳，因是釉下彩，纹饰永不褪脱。而瓷器上的白地蓝花，明净素雅，具有中国传统水墨画的效果，深受国内外人们的喜爱。青花瓷器一经出现，便以旺盛的生命力迅速发展起来，使景德镇迎来了空前的繁荣。青花瓷以其浓郁的民族特色而闻名于世。釉里红是以氧化铜呈色的釉下彩，其工艺、器形、装饰等大体与青花瓷器相似。但其显色较青花难度更大。青花、釉里红的烧成，使中国绘画技巧与制瓷工艺的结合更趋成熟，具有强烈中国气派与风格的釉下彩瓷器发展到一个新的阶段。

元代丝织工艺花色繁多，尤以纳石失最负盛名。纳石失一词源于阿拉伯语，意即金锦，系用扁金线或圆金线织造纹饰，给人以金光灿烂之感，深受上层统治者的喜爱。天子冕服、礼服、皇家丧葬、赏赐臣属、酬答外宾等，都以纳石失为最高级的纺织品。织绣、刺绣亦相当发达，绣工能根据不同内容要求，采取多种绣法，针线细密，整齐匀称。所绣人物、花鸟等形象真实生动。当时在皇族中还流行织绣肖像的活动，费工费钱费时，但所绣肖像却细腻真实。

8.元代杂剧

杂剧是一种综合性的戏曲，兴起于唐末。到北宋后期，它以教坊十三部里“正色”的地位超过了一向居于首位的歌舞。元代杂剧得到极大发展。京城大都成为全国最大的杂剧中心。它集中了以关汉卿为首的一大批杂剧家与珠帘秀、天然秀等名演员。他们通过自己的创作和表演，积极地反映了广大人民的生活与斗争。当时著名的杂剧有关汉卿的《惊天动地窦娥冤》、康进之的《梁山泊李逵负荆》、王实甫的《西厢记》和白朴的《裴少俊墙头马上》等。

元杂剧的结构，一般由四个不同宫调的四个套曲联成，为了剧情的需要也可以由五个不同宫调的套曲联成。元杂剧的每个套曲，全由同一宫调的曲牌联成，所用的曲牌，多少不定，最多的如《魔合罗》杂剧曾用到二十六个，最少的如《追韩相》杂剧只用了三个。各个宫调的曲牌之间，已经形成了一些较常用较固定的联缀形式。

元杂剧的唱法，多半由一个角色（旦或末）主唱全剧，其他角色或唱楔子，或者说白。如《窦娥冤》一剧，就由正旦（窦娥）一人连唱四折的四个套曲，冲末（窦天章）唱楔子的只曲、卜儿（蔡婆）、净（卢医）、副净（张驴儿）、孛老（张父）、孤（楚州太守桃杌）、外（监斩官）等说白。但也有例外，如《东墙记》第二折就由董秀英与梅香两人轮唱一个套曲，第三折就由马彬、董秀英、梅香三人轮唱一套，第五折则由马彬唱一套中的前后九曲、董秀英唱中间的四曲。《东墙记》的这种例外，可能是受了南戏的影响。

元杂剧的伴奏乐器，以笛、鼓、板为主，有时也加用笙、琵琶、三弦、锣等乐器。元杂剧的著名演员有珠帘秀、天然秀等。还有一些少数民族和演员，如旦色米里哈就是其中一个，元夏庭芝的《青楼集》说他“歌喉清宛”，“专工贴旦杂剧”。

元杂剧在大德前后（1297 年—1307 年）其活动中心随着经济重心的南移而逐渐向临安移动。到至顺年间（1325 年—1330 年）临安已成为全国杂剧的中心。这时期的杂剧，创作虽然很多，但由于作者严重脱离现实生活，更多地从故纸堆中去发掘创作题材，所以逐渐走向衰落。

十三、日本的佛教艺术

公元 6 世纪初，中国佛教经由百济传入日本，揭开了日本文化艺术的新篇章。圣德太子（公元 592 年—622 年）摄政时期，建立了许多庙宇，佛教成为以皇族为中心的宗教，因而获得兴盛。佛教同时也成为日本美术创作长期不能离开的母题。

日本的佛教艺术经历了三个主要时代，即飞鸟时代、奈良时代和平安时代。

1.飞鸟时代的艺术

（1）建筑

飞鸟时代一般从佛教公传的公元 538 年开始,止于迁都平成京的公元 710 年。这一时期建造了许多佛教寺院，其中以飞鸟寺和法隆寺为代表。飞鸟寺是日本最早的寺院（塔及金堂配置完成于公元 596 年）。其布局受中国建筑的影响，采取左右对称式，中央为佛塔，东、西、北各配置一栋金堂。1957 年发掘了其寺址。

法隆寺建成于公元 607 年，670 年毁于火灾。8 世纪初重建，是世界上现存最古老的木构建筑。包括东、西两院。西院的建筑布局为日本独创，即在伽蓝的东边置金堂，西边置塔，塔与金堂置于同等位置而共同作为寺院的中心，从而破坏了左右对称的格局。这种情况在中国寺院建筑中几乎没有。

（2）雕塑

法隆寺金堂内的释迦三尊像，是飞鸟时代雕塑代表作，由本尊及两侧二菩萨组成。佛背光一侧刻有铭文，可知是由鞍作止利于公元 623 年奉命完成此像以追祈圣德太子及其妃子的冥福。造像的面部较瘦长，眼呈杏仁形，唇如仰月，耳朵呈板状，雕像神态庄严肃穆，气氛严谨。止利是公元 522 年由中国南朝梁来日本的司马达之孙，止利一族以鞍作为姓，表明他们是以制作马具为职业，擅长金工技术的。而作为鞍作部头领的止利则以佛像制作为主。止利的风格主要受中国北魏造像形式的影响。

这一时期雕塑作品的代表，还有法隆寺梦殿救世观音像和百济观音像以及金堂四天王立像等。救世观音像据《东院伽蓝缘起》记为太子在世中（公元 547 年—622 年）之作，而《东院资财帐》则记为太子等身木像。这尊雕像与前述金堂释迦三尊相比，在严肃神秘中透出一种柔美之感，与止利派粗犷风格大不相同，可能出自末日工匠之手。

（3）绘画

飞鸟时代没有留下纯粹的独立绘画作品，但通过表现于工艺品上的绘画，多少可以推测当时绘画的概貌。

法隆寺金堂释迦三尊像的须弥座的镶板上原来饰有绘画，惜剥落严重，仅能识别出在两边镶板上为四天王像，在前后镶板上绘着聚会于山中的诸神像。

法隆寺玉虫橱子上描绘的绘画，是飞鸟时代绘画的代表作。玉虫橱子形如一个小型的佛殿，安置在一个须弥座上，在其宫殿部的前扉板上，绘有两

位守卫天神，执枪举剑，侧面门扉上绘菩萨四躯，体形瘦长；背面的板壁上绘灵鹫山。须弥座上边四块板上的绘画更精彩：正面为供养图；两面侧板绘佛本生故事，一为舍身饲虎图，一为施身闻偈图；背面为须弥山图。这件橱子以黑漆为底，以色漆画线，色漆有棕、朱、黄、绿四色。眉、目、鼻用黑漆画线，嘴唇涂朱色后勾黑线，头发用绿漆，采取了汉代以来的“密陀绘”手法。“密陀绘”是由于使用了一氧化铅即“密陀僧”（波斯语音译）而得名。画面线条细致流畅，人物姿态古雅，山岳的描绘还很稚拙，天空中云层翻卷，使画面产生动态效果，明显受汉魏以来绘画的影响。

中宫寺的天寿国绣帐也是了解当时日本绘画的资料之一。它是皇后橘大郎女献给逝去的圣德太子的。绣的是一幅天堂景象。圣德太子的灵魂被认为是进入这天堂去的。这幅绣帐现只残存一些零星碎片，其上的图样是用浅色丝线如红、黄、蓝、绿、白等色绣制在紫色缎底上，所绣的是天堂景象和王子世俗生活。根据上面的题记，这幅大绣画是由三位画家设计的，他们是东汉末贤、高丽加西溢、汉奴加己利。绣帐上所绣的人物、花卉等反映了中国南北朝古拙的绘画样式。

据《日本书记》记载，法隆寺的主要建筑曾于公元 670 年被烧毁，金堂装饰于 7 世纪末叶重新恢复。金堂的内壁饰有精美的壁画，题材都遵循着一种严格的宗教体系。四个最大的壁面画着四个天界景象：东壁是释迦佛天界，西壁是阿弥陀佛天界，北壁左为弥勒佛天界，右为药师佛天界。每一天界中央画着主佛法座，周围环绕有众菩萨及护法天神，上面是一巨大的宝盖，左右各有一飞天。可惜这一飞鸟时代绘画艺术最高成就的标志，于 1949 年 1 月被意外的火灾烧坏。今天，在这烧焦及熏黑了的墙壁上，我们仅能辨认出一个模糊的轮廓，只像是已逝杰作的一个亡魂而已。法隆寺最著名的绘画是阿弥陀净土中的观音菩萨像。那红色的轮廓，遒劲锐利的铁线描，都使画像圆满自如，那红棕色的晕染更加强了这一效果。其他菩萨像也都装饰得富丽堂皇，戴着宝冠、璎珞、耳环和手镯；他们所穿的多种式样的彩服使人忆起初唐时期华丽的锦缎。法隆寺壁画坚劲的线条和鲜明的色彩反映了初唐期的艺术风貌。

（4）工艺美术

外来工匠对日本金工、染织、玉器、漆器等的传播发展起到十分重要的作用。在当时的工艺遗品中，玉虫橱子具有重要位置。之所以被称为玉虫橱子，是因为装在透雕的铜架子内的画板是用一种名为“玉虫”的甲虫的彩翅嵌成的。橱子由模拟当时建筑的宫殿部和须弥座构成，每面有金铜透雕带板作为缘饰。主体施黑漆，其上用密陀绘描绘各种图画和纹样。据天平 19 年（747）的《资财帐》记载，它为推古天皇的御物。

这一时期的优秀金属工艺品有法隆寺的梦殿观音的金铜透雕宝冠和百济观音的宝冠、金铜灌顶幡等。染织工艺品则有宫中寺的天寿国绣帐和法隆寺传世的四骑猎狮纹锦等。其中四骑猎狮纹锦的纹样起源于波斯，而人物、狮子等题材则完全是中国风格的。故可能是为初唐时在中国制作，飞鸟末期携来日本的。

（5）书法

日本书法是汉字传入后产生的。据《日本书经》记载，应神天皇 58 年，

朝鲜百济国使王仁进献《论语》十卷、《千字文》一卷，是汉字传入日本之始。飞鸟时代的书法，多流行中国魏晋南北朝书风。当时的书法有写经、造像铭、墓志、碑文等，但遗品极少。圣德太子的《法华义疏》是日本最早的书迹，大约书于公元 615 年，当时太子 42 岁，字体有楷、行、草，圆转轻妙，运笔急速，虽仿六朝书风，但带有一种民族化的风格。造像铭有法隆寺金堂释迦三尊佛光背铭，在严整的六朝书体中略带日本味。碑文有京都放生院桥寺的宇冶桥断碑，书风厚重，堪称日本碑文中的杰作。

2.奈良时代的艺术

公元 710 年迁都平城京（今奈良），开始了奈良时代。在中国唐朝艺术的全面影响下，日本艺术达到了全面繁荣，在艺术形式和技法上都更加进步和多样化。全国大兴造寺、造像活动，各大寺院内也都以绘画、刺绣和绣帷花毡等装饰得富丽堂皇。奈良时代止于公元 794 年迁都于平安京时。

（1）建筑

奈良时代的佛教建筑，在继承飞鸟时代建筑样式的基础上，更多地吸收了中国唐朝的建筑风格。建筑数量和规模也更多、更大。这一时代建立的著名寺院，有元兴寺、大安寺、药师寺、兴福寺、东大寺、西大寺和唐招提寺，被称为南都七大寺，在平城京内极为壮观。其中以东大寺和唐招提寺规模最大，最具代表性。

东大寺是天平十三年（公元 741 年）由圣武天皇敕愿始建的，是当时的总国分寺。东大寺规模宏大，占地 600 多万平方米，以中门和回廊围绕着金堂、讲堂，在它们与南大门之间配置东、西两塔，形成东大寺式伽蓝格局。在当时，东大寺是统一国家的精神象征。然而该寺于 1180 年毁于兵火，现仅剩有法华堂、转害门、正仓院等。奈良时代诸大寺均有正仓院，现仅存东大寺一处，故已成为专门名词。

唐招提寺是由中国高僧鉴真和尚创建的，从公元 759 年着手建造，直至鉴真的弟子如宝逝世（公元 815 年）之前才大体完成。现留有金堂和讲堂，金堂为单层庑殿式大堂，光彩熠熠。唐招提寺体现了中国盛唐建筑的风貌。

（2）雕塑

数次的遣唐使带回了唐朝的优秀文化，雕塑也因技术的进步而显示完美的造型，写实能力显著提高，尤其是在奈良盛期（公元 754 年）造像活动空前繁盛。这一时期的代表作有法隆寺五重塔的初层塔基塑像群。其中东面为维摩、文殊问答，北面为佛涅槃，西面为分舍利，南面为弥勒净土变相。人物造型写实，表情丰富，其中有许多着唐服的男女老幼随从。

东大寺的不空羂索观音、金铜诞生释迦如来及四天王像等，都是享有盛誉的本期代表作。法华堂内的不空羂索观音为夹纻像，观音面相丰满，体魄强壮，衣着齐整，宝冠、璎珞塑制精细，整座塑像显示出理想主义的模式。金铜诞生释迦如来像则小巧而丰满，据说曾用于大佛开光供养日灌顶时使用，由此亦可追思昔日大佛的面貌。

唐招提寺造像，较少受日本旧佛像的影响，在鉴真及其弟子们的指导下，展开了以木雕像为中心的新样式。在现在的金堂中，以当时的本尊——夹纻

卢舍那佛坐像为中心，左右配置着样式稍异的木心干漆药师如来和千手观音，周围再绕以木雕的梵天、帝释天、四天王。其中的卢舍那佛像，是最优秀的作品。佛像颜面方圆，眼睛细长，口鼻端庄，衣纹刻画柔和，衣服的质感真实，充满了写实性和流动感。其夹纻技法精到，可能受到随鉴真来日本的唐朝工匠的指导。

唐招提寺内还有鉴真和尚的肖像。鉴真为到日本而历经艰险，直至双目失明仍矢志不移。在作此像时他已七十高龄，但塑像面貌仍露出微笑，极富于朝气。这是一座夹纻像，风格温雅，成功地表现了高僧的内在性格，是日本艺术史上最珍贵的遗品。法隆寺梦殿内的行信僧都夹纻像，手法更写实，性格刻画栩栩如生，表明了当时雕塑高超的技艺。

（3）绘画

这一时期的绘画形式，以壁画为主，另外还有一些工艺性的绘画，如绣像和织像等。在绘画风格上，受中国盛唐古典样式的影响，以写实为基调的理想主义风格臻于完美。主要遗品有：《绘因果经》等经籍绘卷，东大寺法华堂流传的《灵鹫山说法图》（波士顿美术馆藏），药师寺《吉祥天像》，正仓院麻布墨画《菩萨像》，正仓院《树下美人图屏风》以及当麻寺缀织当麻曼荼罗等。

奈良时代盛行写经，为便于理解经文，又在写经上附画以图解，逐渐形成经文和图画并行的绘经。《因果经》叙述的是释迦牟尼从前世经诞生、出家、修道至教化门徒为止的这一因缘和结果的过程。《绘因果经》绘卷上下平行分为两组，上边为绘画，下为因果经故事。采取依故事脉络画出情节的绘卷形式，以登场人物的简单组合表现各段内容。人物、树石等不成比例，若六朝画中“人大于山”，树木“若伸臂布指”。《绘因果经》绘卷现有几种摹本留存下来，其中上品莲台寺藏本表现出鲜艳细腻的日本风格，画面中的青年王子静默不语，不能感知尘世的乐趣。迷人的娇妻、曼舞的伎女和花园美景对他来说无动于衷。这种无动于衷是因果经宗教主旨所规定而不能改动的。

波士顿美术馆收藏的《灵鹫山说法图》原是东大寺法华堂举行法华会的本尊画像，画在麻布上，描绘的是释迦牟尼佛在灵鹫山说法的情景，在佛的四周围绕众菩萨，背景山石树木作风疏朗，表现出唐朝山水画的样式。

正仓院麻布墨画《菩萨像》又称“乘云菩萨”，画中的菩萨长带飘扬，云团汹涌，这一切暗示着菩萨自天而降。线条自由奔放，律动感很强，使人联想起中国 8 世纪画圣吴道子“吴带当风”的风貌。药师寺的麻布着色《吉祥天像》则体现了中国唐代另一大家张萱的风貌。吉祥天体肥颊丰，举止轻盈，姿态潇洒，分明是唐代美人形象。

正仓院藏《树下美人图屏风》，是公元 756 年圣武天皇去世后第 49 天，光明皇后赐与东大寺的宫廷宝藏的一部分。原有屏风一百叠，上面绘有唐画风格的风景、宫室、宴会、仕女、马匹、禽鸟、花木等。留存至今的只有 6 扇，每扇上都绘有一位着中国唐装的美丽贵妇，或站在树下，或坐在石上，故称“树下美人”。美女的脸部、手部丰满鲜嫩，额上饰有绿点花钿，与中国吐鲁番与长安唐墓中的绢画和壁画相类似，呈现盛唐审美情趣。画面线条柔和，美女姿容端庄富贵，这是日本画家在掌握了唐代绘法后，又独创出的一种风格，用来表达日本人自己内心深处的情感，这种日本式唐绘，成为平

安时代大和绘中“女绘”的先声。

正仓院所藏的绘画作品中，还有饰在弦乐器的捍拨（为保护弹拨面而贴的皮）上的小型画像。现在保存的 4 个琵琶，2 个阮咸上绘有：春天少女们在花园里奏乐；隐士们在松树下奕棋；文人们在山中凝视美丽的彩云；狩猎猛虎；乐师们乘白象奏乐舞蹈等，画得非常精致。

（4）工艺美术

正仓院宝物构成了奈良时代工艺艺术的主流。这些工艺品包括金属器、木器、漆器、陶瓷器、玻璃器、染织品等。金属器以武器为主，技艺精纯。另外还有各种镜子，主要是雕金，有浮雕、线刻、透雕等多种技法，如山水八卦背八角镜，在白铜镜镜背嵌银板，表面雕出山水和唐草纹，部分涂金，是雕金工艺中最杰出的作品之一。木器作品有挟轼、箱、橱、乐器及各种玩具，均用上好木料加工。在装饰方法上，采用涂漆、木画、螺钿、贴玳瑁、金银泥绘、彩绘等手法。玻璃器多为著名的碧琉璃环、白琉璃碗、白琉璃瓶等，表明日本玻璃工艺的显著发展。陶瓷器受中国唐三彩的影响，有二彩（黄、白）和三彩（黄、白、绿）的瓷器和瓷塔，但在艺术上比中国的稍次。染织工艺在这一时期的发展更为显著，尤其是染色技术，技艺更高。当时的染色技法有 3 种：蜡染、夹染和绞染，分别具有不同的趣味，以正仓院为中心的奈良时代工艺品，在融入中国唐朝及中亚、西亚各国工匠才智的同时，也凝结着日本人民的智慧，这些工艺品技艺超群，具有世界价值。

（5）书法

遣唐使、留学生带回了大量唐朝书迹，唐风书法十分流行，而东晋王羲之的书风也备受尊重。如正仓院传存的《光明皇后笔乐毅论》，就是临摹王体之作，笔势强劲，女性中少见，显示出当时一代书风。在当时的诸大寺中设有写经所，进行大规模的写经活动，推动了书法的发展。这些数量众多的写经有一部分流传至今，其书体早期笔法锐劲，以后表现出典雅的盛唐样式。金石文书体更为自然，具有更多的日本民族情趣。著名的金石文有栗原寺三重塔的优钵铭、药师寺佛足石歌碑、僧行基墓志残片等。特别是佛足石歌碑，不仅在书法史上，而且在日本文学史上也有珍贵的史料价值。

3.平安时代的艺术

为避免受大寺院跋扈的影响及奈良地区有权势的僧侣的政治干涉，公元 794 年桓武天皇遂迁都平安京。这次迁都被认为是引导日本历史进入了一个新纪元，即平安时代，它一直延续到十二世之末。

平安初期，继续保持着与中国的文化关系，求法僧和留学生带来了唐代文化的新风，即晚唐样式，随着公元 894 年废止遣唐使，断绝了中日间的官方往来，日本文化开始脱离中国的影响，兴起民族文化的复兴运动，逐步创立了具有日本独自特色的和样。

（1）建筑

入唐求法高僧最澄、空海归日后，分别开创了天台宗、真言宗，最澄在比睿山建立了延历寺，此地成为天台宗的中心。最澄生前建成的堂宇仅有一

座经藏、法华三味堂。在他死后不久，天皇勅准建立戒坛院。后来在他弟子的努力下，诸堂宇逐渐备齐，有东、西塔，常行三味堂、文殊楼、天台密教道场总持院等。

另一位伟大的法师空海则在离京都很远的地方高野山建立了金刚峰寺。该寺起初是以他的住房为中心的草庵，经过其后人的营造，逐渐完成了真言堂二宇、多宝塔以及钟楼，经藏、食堂、御影堂等。

醍醐寺是由空海的法孙圣宝开山，因醍醐天皇的归依而建立，其中于公元 951 年完成的五重塔是今天唯一的遗物，形态雄伟庄重，保留着奈良时代的传统，但在内部装饰上却显现出舒展优美的倾向。

1053 年落成的宇治平等院凤凰堂，是 11 世纪藤原氏权势鼎盛时代的唯一建筑遗构，又名阿弥陀堂。整座建筑以中堂为中心，左右两侧建长廊，中堂后面有尾廊，造型富于变化，犹如一展翅欲飞的凤凰。堂前有池水，试图再现佛经描述的阿弥陀净土的宝殿池泉。宇治是一个风光秀丽的观赏游览区，凤凰堂在这里与大自然融为一体，从而产生了以自然和人工的融洽为基调的新的日本建筑之美。

（2）雕塑

平安时代的雕塑，几乎是清一色的木雕作品，早期密宗流行，雕像内容多为大日如来及药师如来，明王等形象。后期则以阿弥陀如来造像为主，造型圆润和谐，向和样雕塑发展。

奈良新药师寺木雕药师如来坐像和法华寺的十一面观音立像，是早期的典型之作。木雕药师如来坐像是用数根桧木组合雕成，高近 2 米，是一座巨像。坐像体态丰满，造型厚重稳健，衣褶表现富有节奏感，雕刻家通过精湛的刀法将雕像的体量感和衣纹的动感成功地表现出来。法华寺的十一面观音立像在雕刻技法上更为精妙，丰腴的肉体与和谐的动态并没有受到木材的限制，其完美的技法在日本木雕史上是不多见的。

康尚和定朝是平安后期著名的佛师。康尚及其流派的作品，已具有和样雕塑的风格，面相圆满，表情温和，带着微笑，东福寺同聚院的不动明王像被确认为是康尚的作品，以优雅的造型表现出忿怒的形态。京都遍照寺的十一面观音立像，那温和的表情和与之相适应的柔美肌肉完美地合为一体，成功地创造了一个优美的形象。康尚时代的雕塑作品，追求表现比较静谧优雅的形像，从而在去掉棱角的木雕式手法中，出现了一种完美的形像。

定朝时期又出现了一种新的表现形式，它一方面尊崇奈良时代的古典雕塑，另一方面开拓了新境地，既具有清新的量感，在头身间的比例也适度，衣纹刻划不露刀痕，平伏柔和，相貌丰满，凝聚着慈悲的表情。这些满足了崇仰者的心理，得到世人的赞赏。平等院凤凰堂阿弥陀如来像，是定朝的代表作。阿弥陀如来像“ 尊容如满月 ”，圆满的相貌包含着静观的情感。俯视而睁大长眼迎着崇仰者的视线，身体比例匀称和谐，衣纹线条柔和，毫无刀斧痕迹。阿弥陀如来坐在七重莲花座上，透雕和浮雕的宝相花纹布满莲花座及飞天背光、天盖上，显示出梦幻般的装饰效果，定朝还组织大规模的佛所从事雕塑创作。定朝样式在以后长达 1 个世纪的时间里成为雕塑界的主流，并渗透到地方。

（3）绘画

绘画在平安时代出现重要转折。一方面因唐画而产生的唐绘继续发展，另一方面以贵族社会的生活环境为背景，从唐绘中衍生出具有日本优雅温柔特色的绘画——大和绘。这一时期，日本正兴起着第一次民族化运动，假名与真名（汉字）一起流行，和歌与唐诗一道咏唱，文学上出现物语、草纸等民族形式。这种民族化运动随遣唐使的废止更为高涨。以后，唐绘仅指佛绘而言。京都教王护国寺的《十二天像》代表着唐绘的时代水平。《十二天像》包括日天、月天、地天、梵天、帝释天、焰摩天、毗沙门天、罗刹天、伊舍那天、水天、火天、风天，其中“水天”最佳，神情平静安详，形象具有岛国温柔少女面貌，令人感到和顺可亲。华丽的服装上饰有金箔装饰物，具纯工艺性质，这些表明这时的佛绘关心的已不再是佛教的力量，而是绘画本身是否精致优美了。

高野山有志八幡讲十八个院的《阿弥陀圣众来迎图》是净土宗绘画的巨制。画面中央是阿弥陀如来的正面泥金截金巨像，左右为观音和势至菩萨，周围是比丘、音声菩萨等众人在紫云上分组奏乐，天花飞舞，一派来迎景像。左下角的秋天山色和云团下的波浪，烘托了来迎的盛大阵容。该画将有个性变化的动作统一于整体动态，显示出高超的构图能力。

平安后期，从唐绘中产生了民族绘画——大和绘。大和绘主要以与贵族私生活密切相关的事物为题材。绘卷物是大和绘的主要种类。所谓绘卷物，是表现文学作品的画卷的总称，其题材包罗万象，为日本平安时代绘画中表现内容最丰富、技巧最高、最富民族特点的画种。平安时代最有代表性的绘卷物为《源氏物语绘卷》和《信贵山缘起绘卷》，它们也代表了绘卷物的两类画风。

《源氏物语》是世界上最早的长篇小说，由宫廷女作家紫式部作于 11 世纪初期。《源氏物语绘卷》属于所谓“女绘”以闺阁生活、女性美为特点，画面几乎全是幽静娴雅的室内场景。色彩浓艳厚重而富有装饰性，线描经柔流畅，绘出王公贵族迷醉奢华、朦胧而含有淡淡忧伤的情趣。人物面部采用“引目钩鼻”的程式，不分男女，无个性表情。据说是有意使画中贵族不象现实中任何特定的人，以便使欣赏者能欣然认为自己象画中人物，以求得心理上的满足。这套绘卷原有十卷，共有八九十幅，描绘着五十四回长篇爱情史诗。现存十九篇，珍藏于东京和名古屋的美术馆中。这些绘卷的色彩至今仍灿烂夺目，不因八百个春秋而消去风采。

《信贵山缘起绘卷》属于“男绘”，它反映的是室外骚动的生活，以活泼游动的线条为基本手段。绘卷描绘了 9 世纪末隐居信贵山的僧人命莲的三个传奇故事，由此分为飞仓卷、延喜加持卷和尼公卷。命莲在信贵山上修行，承昆沙门天保护，每日依靠托钵化斋过活。据说这化斋钵有一种神力，能听命它主人的差遣，驾云飞向附近的村庄，为他带回来所需的粮食。有个富家因为每日负担这僧人的食粮，心怀怨恨，就把这钵锁在他储米的仓库里，钵的神力生效，将整个米仓带到主人身边。那个惊慌失措的富人，翻山越岭追赶他的米仓，哀求命莲赐还予他。命莲大发慈悲，于是一袋袋米又飞回原处。又一次，醍醐天皇大病，群医束手，祷禳不灵。遂遣使劝命莲下山诵经治病。命莲不愿作这次旅行，便在山中施法，天皇梦见圣人，遂康复。命莲谢绝了一切报酬，继续他的隐居生活。最后，命莲年老的姐姐，从信浓国来朝山进香，寻找他失落的弟弟。由于自奈良大佛得到一个神异的启示，使她与弟弟团聚，并且在信贵山的隐士庐中安静地渡过她的晚年。这三个故事名为宗教

性，实为世俗化，与宫廷的豪华生活也相距甚远，本质上表现了下层人民的生活。与《源氏物语绘卷》分场面描绘静止的情景相对应，《信贵山缘起绘卷》将连续发展的情节组织为一个画面，主人公、主要人物和场所反复出现于同一画面，以写实手法把握对象，线描有抑扬变化，具有丰富的表现力，在绘画史上属于由专业绘师组成的正统体系。著名的绘卷物还有《伴大纳言绘卷》、《鸟兽人物戏画卷》等。

（4）书法

在奈良时代接受的唐朝严整的书风，在平安时代才深入渗透，进而出现学唐朝诸大家书法而自成一家的人。最著名者是所谓“三笔”：空海、嵯峨天皇和橘逸势。

空海书学王羲之，又脱胎换骨而有和风之兆。代表性遗品有写给最澄的《风信帖》以及《聋瞽指归》、《金刚般若经解题》。嵯峨天皇学空海而另立一派，有帝王之气，遗有《光定戒牒》、《李峤百首》。橘逸势没有留下可靠的作品，《伊都内亲王愿文》传为逸势笔的御物，具有王羲之的风格，但笔法上更有个性。

平安后期确立了和样书风。在汉字世界，有被誉为“三迹”的书家小野道风、藤原佐理和藤原行成。小野道风（公元 894 年—966 年）是最早推进和样化的书家，他以王羲之的书法为摹本，在此基础上增加圆味，具有丰富的日本趣致。代表作品有《屏风土代》、《玉泉帖》、《三体白氏诗卷》。藤原佐理（公元 944 年—998 年）继道风之后开创独自境地，其书风呈现明显的锐角，具有个性。书迹有《离洛帖》、《诗怀纸》。继佐野之后活跃的藤原诚信（公元 972 年—1027 年）被誉为当时最有成就的书家。他的书风平稳圆润，格调很高。其确切笔迹有《白乐天诗卷》。

比汉字世界更加走向和样化的，是假名书道。草假名是万叶假名的简化，从汉字的草体和笔记体的简体中脱颖而逐渐成形。最初是一字一字分离书写的独草体，从 10 世纪起则是连续数字书写的连绵体，与料纸之美相对应，建立起雅致的书风。11—12 世纪是假名书法烂熟期，代表作有《高野切》、《古今和歌集》、《三十六人集》等。

（5）工艺美术

以正仓院藏品为代表的奈良时代工艺品，使用了多种技艺。到了平安时代，只有其中某些技艺流传下来并得到发展，不适合日本人生活方式和审美趣味的则被废弃。例如镜鉴从唐镜逐渐脱颖而出，在 12 世纪初生产了薄而小型的和镜，以纤细的浅浮雕表现鸟虫花草。奈良时代的金银泥绘、平纹、螺钿等技法已不盛行，代之的是莳绘，在黑漆地上磨研出的金银粉的强烈光辉和梦幻般的莳晕效果使贵族们为之入迷，在日本工艺史上形成一个高潮。

4.日本中世纪的音乐舞蹈

日本人早已有自己的音乐文化，并有自己的歌谣、舞蹈和乐器，如和琴、石笛、陶笛、都豆美鼓和金属制、陶制的铃等。随着与亚欧大陆文化的交流，中国和朝鲜的音乐也输入到日本。从朝鲜半岛传入日本的新罗乐、百济乐、高句丽乐，在日本称为“三韩乐”。从中国传入的称为唐乐。公元 701 年，

据《大宝律令》，在治部省管下设置雅乐寮，掌管称为和乐的日本传统乐舞以及外来的音乐舞蹈。

9 世纪以后，日本对音乐制度进行了改革，把外来的音乐分为以唐乐为中心的左方和以高句丽为中心的右方两大类。而传统的和乐如东游、久米歌等也有所变化。同时，在声乐体裁方面也有新的样式出现，如“催马乐”、“朗咏”、“今样歌”等。

随着佛教的传入日本，佛教的经典音乐也一同传入，在日本被称为“声明”。日本的声明种类很多，其中说唱类的讲式和依据纯粹的日文咏唱的和赞等，对后来的各种说唱音乐体裁的形成产生过极大的影响。