

西安美术学院

硕士学位论文

杨家湾兵马俑的造型艺术特色

姓名：杜喜

申请学位级别：硕士

专业：美术学

指导教师：石村

20090301

论文题目： 杨家湾兵马俑的造型艺术特色

专 业： 美术学

硕 士 生： 杜 喜

指导教师： 石 村

摘 要

杨家湾兵马俑的造型艺术是中国传统文化艺术中造型艺术的典范，恢弘整体的设计思维，富有动感的构图追求，体与面组成的形体，构成了夸张而又浪漫、几近完美的造型艺术表现形式。用线条塑造形体，用绘画表现局部，塑、绘、刻的综合运用，继承了古代陶瓷艺术中绘塑相结合的传统表现语言，同时又丰富了雕塑的表现语言，成功地把线刻加在陶塑里面，形成了独特的绘、塑、刻相结合的特点，三者互补。在形体的造型上追求整体大气的感觉，不对细节做过多的处理，各个部分处理成大面，给绘画留有很大的空间，并且在转折处利用线刻去表现，显得整个雕塑非常的生动，这一点对中国后来的宗教雕刻和泥塑产生了重要的影响。杨家湾兵马俑打破了秦代的样式限制而展示了崭新的气象，结束了前代无序的表现阶段，开启了制度化、程式化表现阶段，具有重要的开拓意义。

关 键 词： 杨家湾 兵马俑造型 艺术特色

研究类型： 理论研究

**Thesis Title: Analysis of Terracotta Warriors and Horses of the
plastic arts Yang Jia Wan**

Profession:

Master:

Instructor:

Abstract

Yang Jia Wan Han Dynasty Terracotta Warriors and Horses of the plastic arts are the traditional Chinese art and culture in the arts shape a model for the overall design qualities of thinking, the pursuit of exciting compositions, a combination of body and facial pose a very modern form, constitutes a dramatic and romantic, almost perfect form of expression of the plastic arts. Body shape with lines, and partial characterization of painting, plastic, painted, engraved with the comprehensive use of, inherited the ancient art of ceramic painting plastic combination of traditional sculpture and at the same time enriching the language, the success of the line at the clay add engraved inside, forming a unique painted, plastic, engraved with a combination of the characteristics of the three complement each other. On physical modeling in the pursuit of the overall feeling of the atmosphere, and do not make too many details of the deal, National Cheng Kung University deal with the various parts of face, to leave much room for painting, and in turn the use of lines engraved Department to the performance of the entire sculpture appears very vivid, which is later Chinese religious sculpture and clay had a significant impact. Terracotta Warriors and Horses of Qin Dynasty Yang Jia Wan broke the display of the style restrictions on a new weather, the end of the performance of the previous generation of disorder

stage, opens the institutionalized, stylized performance stage, an important pioneering significance.

Key words: yang jia wan Terracotta Warriors and Horses of modeling
Arts Features

Research Type: Theoretical Study

绪 论

对于古代兵马俑的研究,前人多是从考古学或者历史、社会学的角度去研究,并主要集中在对秦始皇兵马俑和西汉景帝阳陵兵马俑的研究方面。而对西汉杨家湾兵马俑的研究除了《杨家湾三千彩绘兵马俑》^①和王子云先生的《中国雕塑艺术史》以及杨秉礼先生的《浅谈咸阳杨家湾汉兵马俑艺术特征》之外微乎其微,其中《杨家湾三千彩绘兵马俑》属于比较全面的介绍性的文献,王子云先生在《中国雕塑艺术史》中对杨家湾兵马俑也只是不到五百个文字的介绍,只是简单地涉及到杨家湾兵马俑的概况,对其造型的分析只有一段文字“但这批陶俑也有不及秦俑之处。由于大部分是模塑,因而俑像的面貌显得有些雷同,轮廓也较为模糊,不及秦俑那样真实细致,这是不足之处。至于站在队伍前面,服饰华丽的指挥人物,睥睨不凡的动态,却是不在此限的。”

在美术学中较有针对性的文章是杨秉礼先生于一九九三年发表在文博上面的《浅谈咸阳杨家湾汉兵马俑艺术特征》一文,这篇文章对杨家湾兵马俑进行了系统的分析,但重点放在杨家湾兵马俑的种类、数量而进行的统计与表面造型及制作的陈述,没有从雕塑艺术的角度对杨家湾兵马俑的造型艺术形式及表现语言进行系统的研究与分析,也没有与不同时期的兵马俑进行分类比较。而实际上,杨家湾兵马俑造型是非常精彩的,艺术水平很高,而且与秦兵马俑和汉阳陵兵马俑相比,有自己的鲜明特色。因此我想尽自己的能力对杨家湾兵马俑的造型艺术作进一步的分析和研究。

我对杨家湾兵马俑进行过多次考察,对杨家湾兵马俑做了较详细的记录和分析,以兵马俑文化演变的过程及造型艺术发展的脉络为线索,从雕塑本体语言的角度,对兵马俑的造型艺术进行分析和研究。通过对杨家湾兵马俑造型艺术特色的分析研究来折射中国传统雕塑造型艺术及其精神。

杨家湾汉代兵马俑的造型艺术是中国传统艺术文化中艺术造型的典范,对其深入的研究有着极其重要的意义,对于今天热闹非凡而又不知路在何方的现代艺术发展有着启示的作用。杨家湾兵马俑造型有着深刻的思想性、文化性和艺术性,从中我们能吸取养分。杨家湾汉代兵马俑造型的文化内涵、造型思维、造型

^① 《杨家湾三千彩绘兵马俑》 杨秉礼 史宇阔 刘晓华 著

陕西人民美术出版社 1996年

形式、表现语言、审美意识等都统一在造型艺术里面，对它的深入研究，可以丰富我们的造型艺术表现形式及表现语言，提高我们的审美能力加强我们对民族造型艺术传统的理解，同时也会增强我们对发展民族雕塑艺术的历史使命感。

杨家湾兵马俑的造型艺术特色

1 杨家湾兵马俑造型概况

在兵马俑的造型艺术中，汉代兵马俑的艺术成分是非常高的，秦兵马俑虽然闻名世界，但从造型的角度来讲，汉代兵马俑从艺术形式上有着独特的艺术魅力，从现在考古发掘的情况看，杨家湾兵马俑该是汉代兵马俑的最早作品。从时间上看，杨家湾兵马俑介于秦始皇兵马俑和汉景帝阳陵兵马俑的中间，前后各相距数十年，但是风格迥异，虽汉袭秦制，在形式上却得到了升华。

1.1 概况

杨家湾兵马俑出土于咸阳东 20 公里处的杨家湾，属于西汉早期周勃之墓。墓主人周勃，秦末汉初的军事家和政治家、西汉开国功臣，沛县(今江苏沛县)人，汉高祖封为绛侯。

据《咸阳杨家湾汉墓发掘简报》介绍：“从 1970 年 11 月开始发掘到 1976 年 11 月结束的杨家湾两座汉墓，据咸阳市东北 22 公里，位于高祖刘邦的长陵和景帝刘启的阳陵之间，因靠长陵较近，可能是长陵的陪葬墓，这个陪葬墓有坟冢七十三座，这次发掘的两座汉墓在葬区的西南，编号为四号、五号墓。”，“在十一个随葬坑内，出土了骑兵俑 583 件，各种人俑 1965 件，盾牌模型 410 件，流金车马饰 1110 多件，还有蚌、骨、陶、铁器等 55 件。陶俑做五列四行排列，前三列六坑为骑兵俑，后二列四坑为人俑。文官武士，舞乐杂役应有尽有，他们的服饰、铠甲、武器，以及头巾和发式都描绘的很细致，是研究当时生活习俗和士兵的装备等方面的重要文物资料，总之，这批陶俑的数量之多，配备之全，品类之繁新，步武之严整，是为汉代出土文物所罕见。”¹

¹ 《咸阳杨家湾汉墓发掘简报》 p 10

下面是兵马俑种类和尺寸的列表：

兵马俑种类	基本尺寸
指挥俑	高度基本是 56 厘米
步兵俑	高度基本在于 48—50 厘米
背筒囊步兵俑	高度为 48.5 厘米
战袍俑	高度为 48 厘米、53 厘米
持盾俑	高度为 48 厘米
铠甲俑	高度基本在 48 厘米
骑兵俑	高度小点的为 53 厘米、稍大的为 68 厘米

用兵马俑把地下墓室设计成地下军团，整个墓室像现实生活中的一座城池，墓室上方地上部分为封土，以墓室为中心，周围有着许多的坑道，有的通道与墓室相链接，坑道中摆放了许许多多的兵俑及马俑、乐舞俑等等。从总体上来讲还原了一个古代军团的整体风貌，骑兵、步兵等各种兵种齐全，从武士俑到乐舞俑，从兵丁到生活中的器具，应有尽有，展现了地下生活的丰富性，精神的物质的，这是一种整体的设计思路，不管以何种原因，但展现出来的是恢弘的气势（如图 1-1）。



图 1-1

杨家湾兵马俑基本是利用模制的方法做出基本造型,然后经过修形再进行烧制,最后在其表面进行着漆彩绘。兵马俑的数量很大,生产时不得不依靠模制的方法来提高生产量,“今日所谓的中国艺术品,其中大多数原本都产自于工厂”,“同样,兵马俑也是多种工匠共同制作的成果。他们以不同的组合方式装配大量的零部件,终于造出了一支庞大的军队”^①。由于当时的人们审美并不局限在某个物件这种细节上,而是追求一种大气磅礴的恢弘,不拘泥于小节,因此往往利用个体的重复罗列、利用庞大的数量来造成一种恢弘的场面,但是值得一提的是这种不拘泥于小节的做法并不是不去修饰细节,而是完全根据需要进行处理,在需要处理的地方是非常的细致。杨家湾兵马俑的细节,主要体现在人物和动物的面部等处理,细到每一个五官形象都有区别的处理和刻画,这是一种非常整体的设计思维,大到布局小到兵马俑面部的一根眉毛一根胡须,都有完整的体现。

杨家湾兵马俑在陶瓷艺术的门类里面属于无釉陶,这种无釉陶在火候为900—1050摄氏度的窑中焙烧而成。在这种较低的窑温中,无釉的陶坯烧成后可保持其透气性,因此被称为硬陶,即烧土。在制作的时候先用陶模作出初胎,再覆盖一层细泥进行加工刻划,有的是先烧后接,有的是先接再烧,火候均匀、色泽单纯、硬度很高。焙烧后,再在兵马俑的表面用生漆和矿物颜料混合在一起进行绘制。兵士俑马俑以及盾牌等全是这样焙烧而成。在发掘过程中有的陶俑刚出土时局部还保留着鲜艳的颜色,出土后由于空气的氧化作用,颜色就慢慢地脱落了。现在能看到的只是残留的彩绘痕迹。

1.2、社会背景及文化渊源

杨家湾兵马俑的墓主人是为西汉立下赫赫战功的开国元老周勃,周勃从武善战,官至宰相,因此,兵马俑的陪葬虽比不上帝王气派,但由于经济实力的支撑,在某种程度上也代表了汉初主流文化,其艺术成分并不逊色于帝王陵墓的兵马俑。

杨家湾兵马俑是西汉权臣周勃之墓的陪葬品,这个时期正是封建社会的初期,西汉是继秦之后的一个封建社会,政治上承袭了秦朝的封建社会中央集权制,

^① 《万物》

p109

(德) 雷德侯 著

张总 等 译

三联书店 2005年12月

初具封建社会的政治规模，但是仍有许多的不稳定因素，经过四年楚汉战争的立国之初，西汉王朝所面临的内外形势并不乐观。就边疆而言，北有匈奴“冒顿始强，破东胡，禽月氏，并其土地，地广兵强，为中国害”，南有赵佗割据称雄，中原内地尚有“功臣异姓而王者八国，张耳、吴芮、彭越、黥布、臧荼、卢绾与韩信，皆缴一时之权变，以诈力成功，咸得裂土，南面称孤。见疑强大，怀不自安，事穷势迫，卒谋叛逆”的王国之乱。面对如此一种既须固本，又要安边的双重交迫的处境，必然在客观上要求汉初统治者妥善处理这些关系到汉王朝存亡命运的战略性的问题。统一是时代的主题，而拥有军队是维系统一的保障，因此，军队象征着权力。汉袭秦制，从秦兵马俑到汉兵马俑只有几十年之隔，拥有军团就拥有权力和统治正是兵马俑在汉代出现的一个重要的原因，反映的正是同一种政治理念，但是更深层次的原因就是现实生活的“镜像”，是“视死如事生”的理念，追逐长生不老、得道升仙，但是正是基于这个原因才能使得兵马俑这种墓葬文化得到长足的发展。因此杨家湾兵马俑的形成是历史的必然，并且有着重要的历史文化意义，从某种角度上来说，是这个特定的历史时期的反映和象征。

“死亡引起恐惧，生命有其“大限”——这个思想使得古人渴望尽力延迟以至完全避免面临这条界线。古代哲人、方士、王侯所执着探寻的长生之道并不是要征服死亡，而是着眼于无限地延长生命——如果他们成功，“大限”的威胁便会随之消释。”^①“升仙的思想亦逐步被墓葬艺术吸收，在汉代以前，理想的来世看上去只不过是生活本身的镜像：贵族的墓葬通常设计为他们地下的居所，其中随葬的各种奢侈品应有尽有，以满足其死后的安逸生活。殉葬的士兵，以及后来各种雕刻或绘画的保护神，守护着死者来世中的“幸福家园”。^②从战国以来流行的丧葬习俗，尤其秦始皇兵马俑的陪葬形式是形成杨家湾兵马俑的一大因素。

兵马俑在丧葬文化中有着崇高的地位，原因不仅仅是制作兵马俑的成本昂贵，更重要的是兵马俑最能体现权利意志，带有强烈的军事色彩和政治色彩，往往墓主身世显赫，那么这些俑恰恰是作为墓主生前生活的“镜像”，是前世的翻版，这种“视死如事生”的思维是欲望的膨胀，但也可以看做是一种寄托，向往永恒。

^① 《礼仪中的美术》 (美) 巫鸿 著 P206 三联书店 2005年7月
^② 《礼仪中的美术》 (美) 巫鸿 著 P208 三联书店 2005年7月

杨家湾兵马俑带有很强烈的政治色彩和军事色彩,更是一种权利和地位的象征,但是影响这种政治、军事色彩更重要的一点是风俗习惯和社会风气的因素,秦汉时期是古代丧葬风气最为流行的时期,即使是普通阶层的人们在死后下葬时也会制作一些陶器或者陶俑,更不用说是上层社会拥有绝对统治权的帝王将相。但是通常用兵马俑作为陪葬物的往往是帝王或者相当于帝王身份的人,那么兵马俑就是用来象征着墓主能够在死后依然拥有统治千军万马的权力,依然是权力的主宰。由于成本资金的大量介入,就会云集大量优秀的画师巨匠来进行制作,因此,兵马俑又不光是一种权力意志的象征,同时是社会文化艺术主流的象征。

2 杨家湾兵马俑的造型艺术特色

任何一种雕塑艺术都有自己独特的艺术形式和表现语言,正是这种艺术形式和表现语言加上设计思维构成这种雕塑艺术的艺术特色。杨家湾兵马俑有着超前的艺术思维和超前的艺术形式及多元的表现语言,构成了非常独特的造型艺术。

杨家湾兵马俑虽然是继承了秦兵马俑的制作方法,但是在造型艺术形式及表现语言上却有着自己独特的艺术成就,造就了凝重与飞动的风格体系,在造型形式上追求“动静结合”的哲学理念,对动态的捕捉和表现造就了其流动飞扬的造型艺术形式,线性艺术在形体中的介入又造就了其概括夸张的形体造型形式;在其艺术表现手法上和表现语言上也有着与众不同的艺术感染力:充分运用了塑造、绘画、线刻相结合的手法,把汉代绘画中的律动神韵在俑身上加以体现,采用体面结合的方法进行立体与平面的互补与对比,用线刻增加其生动性。总之就其独特的艺术形式与手法,造就了承前启后的凝重与飞动的风格体系。

2.1、律动夸张的造型艺术形式

恢弘整体的设计思维,富有动感的构图追求,体与面的结合构成了极具现代感的形体,构成了夸张而又浪漫、几近完美的造型艺术表现形式。对于形体造型形式的追求可谓是生动之极,突出一个“动”字,但是整个布局包括人物的动态反倒都是静止的,好像是一种临战状态。人物的动态是静止的,但是人物的外轮廓线却是极具有动感;马俑的轮廓线是飞动的但是造型的姿态却是静止的,形成

了一种动静互补的艺术特色。在杨家湾兵马俑造型上几乎看不见直线，到处是流动的“S”型的线，很多的弧形线总能组成“S”型线，这一点可以和汉代绘画里面所流露出来的形式感相吻合。



图 2-1

造型中的形体概括是杨家湾兵马俑中重要的艺术表现，马俑在杨家湾兵马俑中最为突出（如图 2-1），同历史各朝各代的马俑相比，汉初的马俑有着强烈的形式感，艺术夸张的成分很强，用现代雕塑造型的语言来讲，雕塑最讲究的是形体，所谓的形体是指雕塑作品在空间中形成的体面关系，这种体面关系不是简单地描摹对象，而是对对象的概括提炼，形成具备形式感的体面关系，而杨家湾的这些马俑非常注重这种体面关系，已经脱离了简单描摹对象，上升到概括夸张的艺术高度，虽然从影像关系到整体轮廓线可以和汉代绘画有着一致性，但是就形体关系而言，有着超越前人、独树一帜的风范。

从大的影像关系看，马的背部轮廓线呈“流线状”，轮廓线以内的形体部分刚健饱满，造型运用流线型加强了马的速度感；运用“团块式”的形体来强调自然动物强健的生命力，头高高抬起，躯干部分和头颈部分呈“S”型；臀部下弧；而尾部在臀部下弧的剖面上扬起，又形成一个横向“S”型，末梢上扬；四

肢直立呈静止状态，静中蕴动有一种临战的状态，似乎一声令下即万马齐奔。整个影像关系是大大小小几个“S”线构成，只有两个前肢略显僵直，直立的四肢我们可以从材料的特性和制作的便利上得出答案，四肢作为主要的承重点，线型的四肢要支撑团块状的躯干和马背上人物造型的重量，所以在制作过程中，陶泥的材料特性和焙烧因素制约着这部分的造型，因此四肢部分，尤其前肢不易作大的动态造型。其实从某种角度上讲，正是直立的四肢和充满动感的造型进行了互补，飞动的线条往往给人既有浪漫飘逸的感觉又有一种躁动不安的气氛，因此直立的四肢就使得躁动不安的气氛有了一种稳重的感觉，令人惊叹古人对艺术形式“度”的把握，温而不过。这种流动的轮廓线和刚健的形体完美的结合构成了古代雕塑艺术的艺术特色，在中国古代造型艺术里扮演着重要的角色，这种流动的线条似乎有着楚辞般的浪漫和优雅，同时还有着汉赋般的博大和自信。

从整个造型上来看，马的造型采用了形体与面结合的艺术造型形式，把其中的一些造型概括成类似于几何造型的形式，突出了雕塑的力度感和形体感。马的头部造型并不像秦兵马俑那样写实，而是具备了现代雕塑的表现形式，绝不是简单的描摹对象，而是有了一定的提炼和概括，使其具备了一些几何形式的形体。如图 2-2 所示，整个马头概括成为下弧并带有流线感的形体，这个形体更接近带有一定弧度的、不规则的长方体，同时在这个长方体中又做了很多的变化，在这些变化中交代了马头中五官的面向和所处的空间尺寸，每个局部安排的恰到好处，并非是写实性的处理形式，真正的马头在形体上并没有这么强烈，而且二者的差距很大，但是俑的造型比真马的视觉冲击力更大，这种处理是刻意的，带有强烈的创作意识。马头的形象非但没有减弱反而增强，流线型加强了马的速度感，从马嘴到马耳概括成漂亮的微弧型，显得马头饱满有力，加上鼻孔的粗大且圆张，可以给人一种肺活量大的活力感，颌骨概括成半圆型，马嘴部又运用了



图 2-2

一些有韵律的线刻加以修饰，这些线又和颌骨的体形成一种对比，线与面的对比，

和绘画中墨的浓淡对比、线的疏密对比有着异曲同工之妙。颈部呈三角形，使俩条边线都成外弧，有着极强的张力，这一点似乎说明这时期的人们有着无比的自信。这种三角形的造型形式对后世的影响极为突出，一直保持到隋唐时期，唐三彩的造型就明显地继承了这种造型艺术形式。

从颈部到躯干的背部轮廓线呈“S”型，在躯干部分的处理不做过多的处理，把表现的空间一方面留给了赋彩，另一方面留给了骑兵人物部分的造型。整个造型概括成一个下弧的不规则的圆柱体，这就显得躯干部分粗壮有力，带有弧度就不显得呆板而充满活力。一改秦兵马俑的僵直造型，胯骨部分不再突出，外轮廓线形成一个下弧线，整个形体呈扇面式的三角形，包括躯干在内的这种处理手法是一种整体的处理手法，有一种对比关系，突出颈头部，这样从视觉上把人的视线引向头部，同时配合整体，在视觉上也会产生强烈的速度感。整个躯干部分的造型可以和汉代霍去病墓的石刻马踏匈奴、跃马等造型相印证，造型类似，如出一辙，但是从时间上可以分析出杨家湾兵马俑形成期早于霍去病墓几十年，可见雕塑艺术中马的造型早在这一时期已经具备了一定的艺术形式，形成型制，被后期加以效仿。用比较的观点来看，这种整体的造型形式比起秦兵马俑中马的造型来讲，具备了很强的形式感，虽袭秦制，但却脱离了简单的描摹，冲破了自然主义的藩篱。

值得一提的是马俑尾部，尾部的处理非常的有创意，在下弧的胯骨部分，整个躯干的形体随着下弧的轮廓线向内收敛作横向“3”状，但是尾巴却突然翘起，极其生动，有一种即将归于平静而马上又激昂跃起的情绪感，影像上与躯干部分构成了一个横向的“S”状，这是一种张扬个性的处理手法，与其它时期相比颇有鹤立鸡群的感觉：秦兵马俑的尾巴下垂，有着自然主义的特点，颇为写实，汉代之后尤其唐代的马俑尾巴再怎么流动飞舞，尾巴的末端都是回收或者下垂，似乎说明了民族的内敛于自省，但是杨家湾兵马俑的尾部却是一个“S”型，末梢向上翘起，这是一个张扬的翘起，似乎更能说明一个民族的自信，这是一个非常生动的突破，是一种文化的自信与突破。

从构图上分析，杨家湾兵马俑中人物俑的艺术表现稍稍逊色于马俑，因为尺寸和占有的空间都比马俑小的原因，所以从形体上看，形体感远不如马俑那么强烈，但是从侧面的影像关系以及形体上同马俑一样，同样是流动的形式，造型艺

术形式同马俑的造型艺术形式一致，都体现出汉代所特有的“S”型，似乎在印证绘画里面的动势。无论是持械俑还是骑士俑，都同样的概括、夸张，不对结构和细节做过多的处理，头部和身体的比例并不符合我们解剖上的逻辑，头部硕大，躯干略细。采用局部写实大部分写意的艺术形式，在形体的处理上追求大的整体形体，但是没有马俑的形体概括的那么明显。

杨家湾兵马俑概括的体和归纳的面有效结合的艺术造型形式，构建了完整的杨家湾兵马俑的造像形式，在不断的互动中构成了各自不同而又相互关联的独特表现。“墓俑的发明强化了中国美术中对体和面表现之间的对话：从一开始，一个俑的面部和身体，就在不断的互动中构成了两个各自不同而又相互关联的表现领域。暴露在外的面部成为形象创作的持续主题，形象之不同反映了艺术风格的差别。”^①但这种差别在个体不断的重复中变得模糊不清，恢弘的气势掩盖了形象的不同。

2.2 艺术语言及表现手法的追求

杨家湾兵马俑的最突出的一个表现语言就是：用线条塑造形体，用绘画刻画局部。塑、绘、刻的综合运用，继承了古代陶瓷艺术中绘塑结合传统的同时又丰富了雕塑语言，成功地把线刻加在了泥塑里面，形成了独特的绘、塑、刻相结合的特点，三者互补。在形体的造型上追求整体大气的感觉，不对细节做过多的处理，各个部分处理成大面，给绘画留有很大的空间，并且在转折处利用线刻去表现，从绘画的角度来讲，去掉了平面性的呆板，在袖口等部位做了大量的线刻，显得整个雕塑非常的生动，这一点对中国后来的宗教雕刻和泥塑产生了重要的影响。

杨家湾兵马俑的处理手法是雕塑和绘画相结合，外加上浅浅的线刻加以点缀。材料本身的质地美并不是汉人所追求的，他们要求的是尽量把雕塑做得更能符合自己的审美追求，因此制作过程中的雕刻、拼接、组合、涂绘手法的综合运用也就十分自然。

^① 《礼仪中的美术》 p604 巫鸿（美） 著

雕塑语言中所重视的影像关系在这里被表现得淋漓尽致，整而不板，其中除去追求整体气势的审美追求之外，另一个原因是介于陶土的材料，不适合做更多的镂空，但更重要的是汉代的造像风格恰恰是追求整体和大气，而绝不做一些细节的镂空，出发点就是象征意义，也就是说从杨家湾兵马俑中，人们的审美意识里面放弃了严谨的写实风格，走上了象征性的表现手法，但是在运用象征手法的同时，通过人物或者动物的面部、服装、色彩装饰、兵器等进行的写实处理来有效地表示人物的形象、性别、地位和社会角色，而并非通体运用写实的手法来塑造。从俑的语言表现上写实与写意的相互运用，汉代人在表现上有着很强的随意性，往往为了达到象征的意义而不受手法的限制，身上往往是概括夸张的，而面部五官往往运用写实的处理手法，而且充分地运用了雕刻和绘画的各种表现形式。如图 2-3 中的兵士俑，左手持盾右手握矛，经过测量得出，整个头是身体的 1/6，头部略大，身体概括，



图 2-3

头部略写实，很明显地突出头部五官特征，整个身体概括出形体特征，不做过多的雕凿，大面积的体和面的结合，表面加以彩绘，整个服饰特征也是利用绘画加以实现，在这里塑造为整个造型提供的是影像关系，提供了一个形体的轮廓线，而里面的内容是需要绘画来完成，二者互补，加以线刻点缀。很明显的是：躯干与四肢是概括的，只具备大的形体关系，各个细节是通过绘画来完成的，四肢部分概括，但是踝骨部分的结构却做了一定的交代。从俑的着装上可以看出，服饰的关系还是写实的，比如说领口部分，还是继承秦兵马俑的造型特征，把里外两层服饰做了处理，小臂处的服饰也做了处理，与领口相比不同的是小臂处是利用线刻进行的处理，并不去破坏整体的影像关系，而且这些线刻有一种秩序感，和身上大面积的形体形成一种对比，同马头的处理形式有着相似之处，这种对比和

绘画中的疏密对比相印证。这种整体上的疏密对比还体现在造型艺术形式上,在身体的几大块形体的布局,头部为一个紧张点,右臂一个紧张点,略垂的左臂一个紧张点,下肢处一个紧张点,通过盾牌做个链接,刚好是个“S”型,因此可以看出,这种造型形式具有着一种韵律感,形成了一种平面绘画式的艺术形式,极为讲究,达到了语言与形式的高度结合。

2.2.1 “绘塑不分家”造型艺术手段的成熟运用

杨家湾兵马俑同秦兵马俑有着相同之处,都是加以彩绘而成,“彩”在这里扮演着重要的角色,二者是相辅相成的。在造型的最初阶段,往往是伴随着彩绘进行的,就是说,造型的本身就给彩绘留有很大的空间,严格来讲,一个成色不错的兵马俑从制作到成型,有着复杂的工艺流程,但是彩绘有着重要的地位,当焙烧完成后,成品的兵马俑造型开始被赋彩,赋彩是最后一道工序,赋彩的好坏会直接影响到艺术效果。然而从造型的一开始,作者就要做到心中有数,哪个部分是不需要作过多造型而留给彩绘的,哪个部分是需要造型的,哪个部分是运用线刻的,这些观念是在造型的开始就有的,是一种整体的设计思维,线的粗细对比与颜色是否以团块形式出现都做了很好的设计,比如说衣服,衣服本身就具有形式感,下面宽大,颜色就以团块出现,这种团块和上半身的铠甲或者服饰中大量的线做了疏密对比,而且长短也做了分割和对比,以臂膀流畅弧线和身体扁平做了对比,俑本身就富有极强的形式感了。

绘塑不分家的另一重含义是绘画上的造型含义:从影像关系上来看,杨家湾兵马俑的影像和汉代流行的画像石画像砖的人物造型形式是一致的,艺术有着一脉相承的关系,如图 2-4,从这里我们同样可以看出汉代的审美追求。从图像的影像关系或者造型形式上看二者都具有相同的绘画性,是在表达作者的所感所知的造型思维……,汉代绘画在造型思维上的特点是善于表达自己的所知所感,这样就把图像形象刻画得全面而具体,兵马俑造型形式上充实饱满,构图上的平面化与装饰化特色都与这种造型观念有密切关系。

绘画在某种程度上是为塑造服务的,或者说塑造才是第一位的,在观察整个汉代兵马俑造型中就不难解释这个理论,如图 2-4,士兵身上的铠甲已经不再存

在，在塑造的时候被刻意概括掉了，腰带也不见了，连腰带系在身上形成的一些结构和形体也被概括掉了，所有的细节都是通过绘画来完成，但是绘画完成的也并非是完全写实的，依然根据造型的需要进行填充和示意，填充和示意的同时是需要加上汉代画匠的审美情趣和意识来完成的，并非是单纯地模仿对象，这种绘画性是可以和汉代的绘画表现相印证的。



如图 2-4

2.2.2 “线性”艺术表现手法在杨家湾兵马俑造型艺术中的重要作用

线刻的艺术在兵马俑的造型中展示了独特的魅力，转折处往往会伴随着一到两条浅浅的线刻来表现形体的穿插关系，这种浅浅的线刻代替了绘画上对转折处的描绘，又充分的表现了形体的穿插关系，袖口的线刻又增强了形体的对比关系，这种线刻的成功运用体现了汉代绘画的审美取向，同时丰富了雕塑的表现言语。加减法的并用，所谓的加法就是在制作过程中，因为泥的特性，雕塑是一点点的塑造起来的，虽然是模制，但是原始的胚胎就是一点点的塑造而成，而转折处的线刻和袖口的线刻却是减法，善用线造型是汉代艺术的重要特点。那么这些兵马俑中线的运用便是造型艺术领域的代表之作，所有的俑造型都充分运用线条表现，兵士俑如此，骑士俑如此，战马俑更是如此，器具如此，盾牌也是如此。汉代图像艺术冲击力的产生，在很大程度上是通过人物、动物的动态形象和线性表达方式实现的，在线条的挥舞中，图像就有一种流动如生的感觉，即使是那些盾牌和兵器的造型中线条也得到了充分的表现（如图 2-5）。



图 2-5

正是由于绘画性的线和雕塑性的线在造型中激情的碰撞，因此上说杨家湾兵马俑的造型几乎完全是线的飞扬与组合。

2.3 小结

对于人的表现，应该说汉代俑像达到了当时的一个空前高度，无论是对人物形象气质和生动性的表现，还是其艺术表现手法方式，都达到了很高的水平。我们仔细观察杨家湾人像俑，每一个俑都是对人像的“体”和“面”的一个特殊表现，是造型中非平面化的体，是一种在描摹对象的同时进行的归纳和概括，是对于自然主义的突破后更高一级的艺术形式。体和面的结合，塑造和绘画结合，形成了杨家湾兵马俑独特的造型艺术形式，从而使其屹立于兵马俑的艺术造型之林，这种艺术形式和艺术表现手法同汉代的绘画也有着极其深刻的渊源关系，无论是人物的造型还是马俑的造型都同当时的绘画有着极其相似的地方。

总体来看，杨家湾兵马俑在造型上又有两个特点，一是动态的捕捉与成功的表现，预示了下一个过程的运动趋向，使得本来静态的雕塑充满了运动的趋向；一是用线条来塑造形体，用绘画来刻画局部，这些塑、绘、刻的结合，使塑造、线描、涂绘等技法在雕塑中得到了充分的表现和发展。

3 杨家湾兵马俑造型艺术是对俑像艺术的升华

3.1 兵马俑造型艺术风格的发展历程

兵马俑作为一种造型艺术，就其造型而言，经过了形成、成熟、发展、衰落等几个时期，形成期是从战国到秦兵马俑，因为俑是从战国开始代替人牲而独立出现的，但是缺憾的是到目前为止，这时期还没有大兵马俑出土，只能在一些文字资料上考证。“自从战国时期被作为代替人殉的随葬品以来，到了秦汉，由于制陶业的发达，经过烧制的陶俑，更为多见，秦始皇陵的大型陶俑、马，可为典型的代表作”^①。成熟期是汉代兵马俑，发展期为南北朝至唐代兵马俑，没落期是宋明时期。各个时期的造型风格是在文化上和造型上都有继承也都有突破，同

^① 《中国雕塑艺术史》

所有的艺术门类一样，有着相对独立的发展历程。

根据出土资料的显示，对兵马俑做了个列表如下：

	时 间	地 点	种 类
秦兵马俑	公元前 210 年	陕西临潼	步兵俑、骑兵俑、跪射俑、将军俑、铜车马、各种兵器
杨家湾兵马俑	公元前 169 年左右	陕西咸阳杨家湾	步兵俑、骑兵俑
徐州狮子山兵马俑	公元前 154 年～公元前 118 年	江苏徐州狮子山	步兵俑、骑兵俑、乐舞俑、各种生活器具，各种动物
阳陵兵马俑	公元前 141 左右	陕西咸阳市陵	步兵俑、骑兵俑、乐舞俑、各种生活器具，各种动物、牲畜

3.2 杨家湾兵马俑同秦始皇兵马俑、汉阳陵兵马俑的比较

杨家湾兵马俑在兵马俑这种特殊艺术造型发展史中扮演着重要的角色。从时间上看，距离秦兵马俑有 40 年左右的时间，秦兵马俑形成于公元前 210 年左右，阳陵兵马俑形成于公元前 141 年，而杨家湾兵马俑形成于公元前 169 年，正好介于秦始皇兵马俑和汉阳陵兵马俑形成期的中间时间段上，前后各相距几十年；从地点上看，三者都是在现在的西安城的周围，从西往东相聚不到 40 公里，时间和地点非常的接近，三者有着深刻的渊源关系，因此非常有必要对三者进行分析比较。

同秦俑相比，杨家湾兵马俑在制作方法上依然继承秦制，按照雷德侯的说法，依然是延续一种“工厂艺术”，但是在尺寸和材料上产生了一些变化，尺寸不再

按照生活中的人物和动物的尺寸，而是比秦俑小了三倍，人物和动物之间的比例也不再追随秦俑的严谨，而是有了一些随意，材料上也没有像秦俑中的材料表现的多元化，其主要原因主要是在经济上。同秦兵马俑相比，其艺术风格也产生了重大的变化，在审美追求上有所突破，在造型形式和表现语言上也有所突破，不再是秦兵马俑那种表现现实的风格，在还原现实的基础上加上了一些写意的成分，在秦兵马俑原有的风格上大胆地朝着概括和夸张的艺术形式中走去，造型更加具备形式感，同汉朝初期流行的绘画风格相一致，表现手法也有突破，语言多样，在继承秦代的基础上更加强调绘画性，在塑造形体的同时给绘画留有很大的空间，不做过多的形体塑造，通体上彩，转折处利用浅浅的线刻来表示穿插关系，这些形式和手法在秦代兵马俑中也有所体现，但是表现得不够强烈，而在杨家湾兵马俑的造型中却成功地运用和发挥。

同秦兵马俑相比，产生这种变化有着深刻的社会原因：杨家湾兵马俑的墓主人身份不及秦兵马俑的墓主人身份高，也就是对财力物力投资的力度不同，财力物力决定着兵马俑的规模。阳陵兵马俑正是文景之治时期，提倡节俭，因此在经济的投入上比起秦兵马俑相去甚远。正是因为这个原因，杨家湾兵马俑也有着明显的劣势，正如王子云先生所说：“但这批陶俑也有不及秦俑之处。由于大部分是模塑，因而俑像的面貌显得有些雷同，轮廓也较为模糊，不及秦俑那样真实细致，这是不足之处。至于站在队伍前面，服饰华丽的那位指挥人物，睥睨不凡的动态，却是不在限的。”^①但是这些不足并不能产生视觉的影响，相反，正是由于体积变小增加了对细节刻画难度，加上模制的制作方法使得一些细节变得更加模糊，反而在今天看来兵马俑造型的轮廓上和形体上倒有一种古拙简括的感觉，更加增强了人物的含蓄深沉，更加耐人寻味。

“风俗习惯与时代精神，决定艺术品的种类”^②，杨家湾兵马俑承前启后，开创汉代兵马俑的先河。从地域因素和时间因素上来讲，杨家湾兵马俑是对秦兵马俑的继承，又直接影响了汉阳陵兵马俑，二者同在一个地域段上，相距近 20 公里，因此二者有着一脉相承的血缘关系，二者都放弃了秦始皇兵马俑所追求的视觉上的庞大，开始走上了真正象征意义上的庞大，更多的表现于精神追求。

同汉阳陵的兵马俑相对比，杨家湾因为墓主身份的因素在数量上少得多，体

^① 《中国雕塑艺术史》 p63 王子云 著

岳麓书社 2005 年 8 月

^② 《艺术哲学》 p34 (法) 丹纳 著 傅雷 译

天津社会科学院出版社 2004 年 5 月

积也较小,可以看出因为经济实力的因素影响到制作规模和使用材料。二者在材料的使用上也有很大不同,阳陵兵马俑有很多是木质、陶制、金属等多种材料结合,铠甲及服饰很多是真实的金属及布料,更加形象地还原现实生活,服饰上运用现实生活中的真实材料,更加真实地模拟现实生活,但是这样的制作反倒使艺术形式减弱。艺术的魅力有时候就是一种在限制中求自由的结果,材料的单一反倒使杨家湾兵马俑在造型上发挥了极大的艺术表现性,从而产生了强烈的艺术魅力,使得兵马俑的造型艺术形式达到了俑造型的一个高峰。

对三者进行系统的分析,在艺术造型的形式上,秦兵马俑的表现语言是一种偏写实的风格,但并不是一种完全写实的,这是一种注重表面外化的形象上的真实,而不是生理解剖式的追求,传达的也是形象的生动。而西汉景帝阳陵兵马俑明显地继承了这一点,且有过之而无不及,为了达到外表的相似,俑身上的铠甲及服饰都是真材实料,彻底地还原现实生活中的外表形象,连人物五官造型也追求肖似,甚至性别都要做到一致,生殖器也表现出来……但是,这也只是局限于这种外化的物质的追求。这一点上,杨家湾兵马俑的造型风格有着自己独特的追求,所有的一切都是服务于象征意义这个实质性的问题,更多流露出来的是精神上的,而并不是像秦始皇兵马俑和汉阳陵兵马俑那样一味追求物态形象的真实,精神性上升到了主要地位。杨家湾兵马俑造型艺术所体现出来的艺术追求对后世的影响极其深远,后世的俑造型艺术相继效仿杨家湾式的造型模式,阳陵首当其冲直接继承,徐州狮子山兵马俑也很好的继承了这一造型艺术形式,只是略微逊色,甚至在唐三彩的造型中都能看出它的影响。

既然是陪葬行为的墓葬品,那么所有的兵马俑的实质意义是相同的,这一点毋庸置疑。需要说明的是:首先,有意识地放弃对生理上的解剖关系,造型本身的结构都是为了传达形象特征而服务的,这些结构也只是点到为止,决不做过多的刻画加以修饰,这就是一种写意精神,无论是秦俑还是阳陵俑,都在这一点上有明显的表现。如果说秦俑还有那么一点点的结构表现,但是到了杨家湾俑,结构解剖完全是根据艺术表现和形式需要来进行取舍,除了外形,有些地方已经完全放弃那些生理上的结构和解剖。

杨家湾兵马俑造型艺术是兵马俑造型艺术的升华,也是从现实到表现的一种升华,现实风格依然继续,但是却是朝着表现方面跨了一大步,不再是简单地模

仿现实生活，而是在现实的基础上朝着表现上迈进，具备了很强的形式感，同艺术的其他门类并驾齐驱。人物的结构在这里已经不是主要的表现对象，所有的表现对象都围绕着象征性来服务了，因此，兵马俑的造型上就变得单纯，朝着符号化发展，造型上变得形式化，不再注重人物的结构，甚至有些兵马俑为了审美的需要放弃了真实性比例。

3.3 小结

杨家湾兵马俑造型在艺术表现上是一个明显的转折点，它打破了秦代的样式限制而展示了崭新的气象，开启了制度化、程式化表现阶段，具有重要的开拓意义。

杨家湾式兵马俑对后世产生的作用无疑是很大的，俑至此被程式化、符号化，作为陪葬品又被制度化，尤其艺术形式和表现手法，后期的阳陵、狮子山兵马俑等多有效仿，俑的造型几乎已经被固定在这一形态中，从甘肃武威到湖南马王堆，几乎都是这种样式，这种模式在魏晋南北朝时期有所改变但进展性较小，直到唐代随着内省性和世俗性的社会思潮的影响，加上低温釉等材料的介入，这一模式才有所突破，但是无论从三彩还是陶俑，唐代还是多多少少地保留了杨家湾式的形式和表现语言。

阿洛瓦·里格尔认为：“艺术的进步是艺术描绘形式从触觉的形式向视觉的形式进化的过程”。那么我们可以把杨家湾兵马俑看做是兵马俑艺术体系由低级形式向高级形式的逐渐演进，无论是秦兵马俑还是杨家湾兵马俑，再到汉阳陵兵马俑，是一种不断继承不断更新发展的过程，正是这种不断的继承、不断的更新才构成了中国特有的雕塑造型艺术体系。

4 结 论

汉代兵马俑造型艺术是汉代文化精神的体现,是一种跨越时间和空间、跨越现实的艺术形式与艺术生命,体现了精神的虚幻与艺术的浪漫。杨家湾兵马俑的造型表现的是一种永恒的精神与文化,而不是简单地描摹自然物象,“艺术家的任务是要尽可能清楚、尽可能持久地把一切事物都保留下来,所以他们并不打算把自然描绘成偶然碰上的角度看到的样子。他们是根据记忆作画,所遵循的一些严格的规则使他们能把要进入画面的一切东西都绝对清楚地表现出来。”^①“艺术家在画中所体现的不只是他对形式和外貌的知识,还有他对那些东西的意义的知识。”^②因此杨家湾兵马俑所表现出来的艺术形式是立体的,整个恢弘的场面并不是某个瞬间的自然主义,而是作者通过对兵马俑的整体印象而设计出来的具有形象化符号的作品,在造型艺术上运用了装饰与填补的手法,人物、动物的形象上充满着繁复的线条以及纹样。骑士俑、马俑中的马充满着动势,似乎作者是想表达一种临战时的状态,马是静止的,但却充满着强烈的动感,充分印证了这种立体的印象和形象思维,正是这种形象思维才形成了特有的艺术形式。

杨家湾兵马俑造型风格具有跨越时间和空间的艺术感染力,对现代艺术亦有重要的启示。艺术的形式和多种手法的运用,加上材料的使用,并不受丧葬制度与礼仪的限制,使得材料同表现手法一样具有了象征意义,同时具有超越自然雕塑媒介的文化价值,雕塑者对材料的选择反映了这种文化意义。杨家湾兵马俑成功地运用了多种材料,突破了雕塑材料的限制,这对于今天的雕塑语言的丰富起到了启迪的作用。

在杨家湾兵马俑造型艺术形式中,富有动感的构图追求,极具现代感的体面结合的特点,以圆雕的造型而存在,运用塑造、绘画、线刻相结合的处理手法;用线条刻画塑造形体,用绘画来表现局部,使得中国传统造型艺术中绘塑不分家的表现语言得到了充分的表现与发展,这些艺术形式和表现正是中国传统文化里面哲学精神的体现,映射出了中国传统艺术精神和汉代的审美法则。从杨家湾兵马俑造型的艺术特点里我们体会到汉代审美法则中追求的韵律和秩序,从造型艺术来看,汉代造型艺术的特点及审美法则表露无遗:恢弘整体的设计思维,律动

^① 《艺术发展史》 (英) 贡布里希 著 范景中 译
^② 《艺术发展史》 (英) 贡布里希 著 范景中 译

天津人民美术出版社 2006年12月
天津人民美术出版社 2006年12月

夸张的造型艺术形式,丰富而又浪漫的想象力,圆润厚重而又饱满的体积感,静中有动的生命力等等,无不显示出汉代艺术的时代特点。

“杨家湾大墓兵马俑群,正为《史记》做了见证。看到这众多的色彩缤纷的骑兵俑群,不禁令人遥想到包括霍去病在内的西汉将士们,为了保卫国土高跨骏马,驰骋在玉门关内外千里冰山的英姿雄风。”^①从本质上讲,杨家湾兵马俑现象就是一个文化现象,以自己独特的艺术形式,体现出汉代鲜明的艺术风格及审美追求。杨家湾兵马俑不仅丰富了兵马俑的样式,还影响了后代的造型风格,同时反映了汉代艺术家们一种深思熟虑的造型意图,充分显示了汉代人们的艺术洞察力和造型智慧,也反映出汉代艺术家们最为质朴、自然的审美取向和一种超越现实生活的审美需求。

兵马俑有着一条相对自成体系的发展脉络,它是在中华民族本土产生和发展的传统艺术形式,它不仅总结出了规范化的造型语言,还形成了基本造型美学思想,成为中华民族优秀艺术宝库中一个非常重要的种类。

总之,杨家湾兵马俑造型艺术在继承秦代兵马俑的模式下以崭新的姿态屹立于艺术史之中,以它特有的造型特点并充分地运用中国传统绘画艺术的审美法则,通过主观对客观世界的感受与认知,想象与夸张等一系列艺术创造性活动,使之表现出来的形象既有生活情趣又兼备形式美感,并使兵马俑雕塑造型成为富含文化底蕴与主观创造的审美载体,以它特有的艺术魅力和装饰韵味,体现出汉代艺术鲜明的民族文化审美特性。

^① 《中国雕塑艺术史》 p63 王子云 著

参考书目

- 《艺术哲学》. [法]丹纳 著 傅雷 译. 天津: 天津社科出版社 2004
- 《秦汉绘画史》. 顾森. 北京: 人民美术出版社 2000
- 《中国美学史论集》. 宗白华. 合肥: 安徽教育出版社 2006
- 《彩绘兵马俑》. 王晓谋. 文物出版社 2001
- 《中国哲学史提纲》. 宗白华. 南京: 2005 江苏教育出版社
- 《中国美学史论集》. 宗白华. 合肥: 安徽教育出版社 2006
- 《中国艺术学》. 彭吉象. 北京: 北京大学出版社 2007
- 《中国艺术精神》. 徐复观. 桂林: 广西师范大学出版社 2007
- 《汉代造型及其艺术精神》. 刘宗超. 北京: 人民出版社 2006
- 《中国雕塑艺术纲要》. 阎文儒. 桂林: 广西师范大学出版社 2003
- 《中国雕塑艺术史》. 王子云. 长沙: 岳麓书社 2005
- 《美学的散步》. 宗白华. 合肥: 安徽教育出版社 2006
- 《装饰文化论纲》. 唐星明. 重庆: 重庆大学出版社 2006
- 《中国线性艺术论》. 陈龙海. 武汉: 华中师范大学出版社 2005
- 《中国民间美术造型》. 左汉中. 长沙: 湖南美术出版社 2006
- 《美术学文萃》. 北京: 人民美术出版社
- 《康定斯基论点线面》. [俄]. 康定斯基. 罗世平, 魏大海, 辛丽 译. 北京: 中国人民大学出版社 2003
- 《中国雕塑年鉴》2001, 2003, 2005. 《雕塑》杂志社. 北京
- 《中国历代帝陵》. 黄濂. 大连: 大连出版社 1997
- 《艺术的精神》. [俄]. 康定斯基. 李政文, 魏大海 译. 北京: 中国人民大学出版社 2003
- 《美的沉思》. 蒋勳. 上海: 文汇出版社 2005
- 《万物》. [德]. 雷德侯. 张总等译. 北京: 三联书店 2005
- 《视觉思维》. [美]. 阿恩海姆. 滕守尧 译. 成都: 四川人民出版社 1998
- 《环境美学》. [加拿大]. 卡尔松. 杨平 译. 成都: 四川人民出版社 2006
- 《礼仪中的美术》. [美]. 巫鸿. 郑岩, 王睿 译. 北京: 三联书店 2005
- 《艺术发展史》. [英] 贡布里希. 范景中 译. 天津: 天津人民美术出版社 1991
- 《中国方术正考》. 李零. 北京: 中华书局 2006