

# 目 录

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| 修订版前言 .....                      | 1  |
| 导言 .....                         | 4  |
| 第一章 史前美术 .....                   | 11 |
| 概述 .....                         | 11 |
| 第一节 石器的制作与审美意识的萌芽 .....          | 12 |
| 一、大河之源——关于美术起源问题 .....           | 12 |
| 二、诱人的基石——从石器造型看史前人类审美意识的发展 ..... | 13 |
| 第二节 史前陶器艺术 .....                 | 14 |
| 一、仰韶文化彩陶的分期 .....                | 14 |
| 二、彩陶的艺术成就 .....                  | 16 |
| 三、精细俊巧的黑陶艺术 .....                | 16 |
| 第三节 率真的史前绘画 .....                | 17 |
| 一、彩陶上的纹饰画 .....                  | 17 |
| 二、岩画 .....                       | 21 |
| 三、地画 .....                       | 23 |
| 第四节 稚拙的史前雕塑 .....                | 24 |
| 一、陶塑 .....                       | 24 |
| 二、玉雕 .....                       | 25 |
| 第五节 史前建筑 .....                   | 26 |

## 第二章 夏商西周春秋美术.....29

### 概述.....29

#### 第一节 灿烂的青铜工艺.....30

##### 一、青铜“礼器”的艺术精神.....30

##### 二、青铜器的造型与纹饰特点.....31

##### 三、青铜器的造型与纹饰的演变.....32

#### 第二节 绘画.....35

#### 第三节 雕塑.....36

#### 第四节 建筑.....39

#### 第五节 书法.....40

## 第三章 战国秦汉美术.....45

### 概述.....45

#### 第一节 绘画盛世.....47

#### 第二节 缣帛画.....48

##### 一、战国楚帛画.....48

##### 二、西汉帛画.....50

#### 第三节 画像石、画像砖艺术.....51

##### 一、画像石（砖）的分布.....51

##### 二、古朴深厚的山东画像石艺术.....51

##### 三、泼辣豪放的南阳画像石艺术.....52

##### 四、清新明朗的四川画像砖艺术.....52

#### 第四节 壁画.....53

##### 一、宏丽的殿廷壁画.....53

##### 二、纷繁的墓室壁画.....54

#### 第五节 器物上的装饰绘画.....57

##### 一、铜壁上的画卷.....57

|                              |        |
|------------------------------|--------|
| 二、瑰丽的漆器装饰画 .....             | 58     |
| 第六节 秦汉绘画的艺术特征 .....          | 58     |
| 第七节 雕塑 .....                 | 59     |
| 一、深沉雄大的大型纪念性石雕 .....         | 60     |
| 二、寓美于朴的陶俑 .....              | 61     |
| 三、多姿多彩的铜雕 .....              | 63     |
| 第八节 书法 .....                 | 65     |
| 一、战国书法 .....                 | 65     |
| 二、秦汉书法 .....                 | 67     |
| <br>第四章 魏晋南北朝时期的美术 .....     | <br>73 |
| 概述 .....                     | 73     |
| 第一节 人物画的新发展 .....            | 74     |
| 一、时代新风的开拓者 .....             | 74     |
| 二、人物品藻与传神写照——顾恺之和南朝人物画 ..... | 77     |
| 三、标程千古的“六法论” .....           | 83     |
| 四、北朝绘画 .....                 | 85     |
| 第二节 山水画的兴起 .....             | 92     |
| 一、顾恺之与山水画 .....              | 93     |
| 二、宗炳、王微的山水画论 .....           | 94     |
| 三、山水画兴起的原因 .....             | 94     |
| 第三节 中国早期的佛教艺术 .....          | 96     |
| 一、佛教与佛教艺术溯源 .....            | 96     |
| 二、佛教艺术的东渐与兴盛 .....           | 97     |
| 三、早期佛教壁画的内容和美学特征 .....       | 98     |
| 四、早期佛教雕塑 .....               | 101    |
| 五、佛教建筑 .....                 | 105    |

|               |     |
|---------------|-----|
| 第四节 道教美术····· | 106 |
| 第五节 工艺美术····· | 108 |
| 第六节 书法·····   | 111 |

## 第五章 隋唐美术····· 115

|         |     |
|---------|-----|
| 概述····· | 115 |
|---------|-----|

|              |     |
|--------------|-----|
| 第一节 人物画····· | 117 |
|--------------|-----|

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 一、初唐画坛上的两大画风——阎立本与尉迟乙僧的绘画艺术····· | 117 |
| 二、“画圣”吴道子·····                   | 120 |
| 三、丰腴华贵之美——张萱、周昉的绮罗人物画·····       | 121 |
| 四、魏晋遗风——孙位及其《高逸图》·····           | 123 |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 第二节 青绿山水的发展与水墨山水的兴起····· | 124 |
|--------------------------|-----|

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 一、展子虔及其《游春图》·····     | 124 |
| 二、李思训父子的青绿山水画·····    | 125 |
| 三、水墨山水画的发展·····       | 126 |
| 四、中晚唐山水画的水墨运动与画家····· | 127 |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 第三节 中晚唐花鸟画的兴起····· | 128 |
|--------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 一、花鸟画溯源·····        | 128 |
| 二、花鸟画兴起于唐的原因·····   | 128 |
| 三、中晚唐时期知名的花鸟画家····· | 128 |
| 四、唐代的画马名家及风俗画家····· | 129 |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 第四节 佛教壁画和陵墓壁画····· | 130 |
|--------------------|-----|

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| 一、盛世之光——敦煌莫高窟的唐代壁画····· | 130 |
| 二、地府世象——墓室壁画、板刻等·····   | 133 |

|                   |     |
|-------------------|-----|
| 第五节 画论中的美学思想····· | 137 |
|-------------------|-----|

|               |     |
|---------------|-----|
| 第六节 宗教美术····· | 139 |
|---------------|-----|

|                   |     |
|-------------------|-----|
| 一、大唐风采——佛教造像····· | 139 |
|-------------------|-----|

|                      |     |
|----------------------|-----|
| 二、道教美术 .....         | 140 |
| 第七节 魂兮归来——唐陵雕刻 ..... | 141 |
| 第八节 绚丽多姿的工艺美术 .....  | 142 |
| 第九节 书法 .....         | 144 |

## 第六章 五代两宋美术 .....

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| 概述 .....                              | 149 |
| 第一节 宋代的画院及院画 .....                    | 150 |
| 一、画院的渊源 .....                         | 150 |
| 二、宋代的画院及画学 .....                      | 151 |
| 三、院画的艺术特征 .....                       | 151 |
| 第二节 花鸟画的发展 .....                      | 152 |
| 一、“富贵”与“野逸”美学风格的并存——徐熙与黄筌的花鸟画艺术 ..... | 153 |
| 二、精丽典雅的北宋院体花鸟画 .....                  | 154 |
| 三、借物寓意 寄情于墨——文同、苏轼的绘画及其绘画主张 .....     | 157 |
| 四、清疏秀润的南宋院体花鸟画 .....                  | 159 |
| 五、南宋水墨花卉画 .....                       | 162 |
| 第三节 山水画 .....                         | 163 |
| 一、南北画派相映生辉——荆、关、董、巨的山水画 .....         | 163 |
| 二、势壮雄强 旷远幽深——北宋中原画派与院体山水画 .....       | 167 |
| 三、“米点山水”与青绿山水 .....                   | 171 |
| 四、“一角半边”式的境界——南宋“四家”的山水画 .....        | 174 |
| 第四节 人物画的繁荣 .....                      | 177 |
| 一、五代时期的人物画 .....                      | 177 |
| 二、宋代的道释人物画 .....                      | 179 |
| 三、人物画大师李公麟、梁楷、牧溪 .....                | 181 |
| 第五节 宋代的风俗画和历史故事画 .....                | 184 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 一、“市井小民”的生活写照·····    | 184 |
| 二、借古喻今的历史故事画·····     | 186 |
| 第六节 画论·····           | 189 |
| 第七节 宋代宗教美术·····       | 190 |
| 一、巴蜀佛教造像的兴盛·····      | 190 |
| 二、地宫佛教壁画·····         | 192 |
| 三、道教美术·····           | 193 |
| 第八节 五代北宋陵墓雕刻·····     | 193 |
| 第九节 宋代工艺美术·····       | 195 |
| 第十节 宋代书法·····         | 198 |
| 第十一节 辽、金、西夏绘画·····    | 201 |
| 一、辽、金、西夏卷轴画·····      | 201 |
| 二、辽、金、西夏墓室壁画与板画·····  | 209 |
| 三、辽、金、西夏寺庙佛塔石窟壁画····· | 211 |

## 第七章 元代美术····· 215

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 概述·····               | 215 |
| 第一节 元初画坛上的“复古”思潮····· | 216 |
| 第二节 “元四家”的山水画艺术·····  | 219 |
| 一、文人画形成的历史条件·····     | 219 |
| 二、“元四家”的绘画艺术·····     | 220 |
| 第三节 水墨花鸟画的兴盛·····     | 225 |
| 第四节 画论·····           | 227 |
| 第五节 寺观墓室壁画·····       | 228 |
| 一、永乐宫壁画·····          | 228 |
| 二、元代莫高窟壁画·····        | 230 |
| 三、墓室壁画·····           | 230 |

|               |     |
|---------------|-----|
| 第六节 元代雕塑····· | 230 |
| 一、雕塑家与著作····· | 230 |
| 二、宗教雕塑·····   | 231 |
| 三、俑和杂剧砖雕····· | 233 |
| 第七节 工艺美术····· | 234 |
| 第八节 书法·····   | 236 |

## 第八章 明清美术····· 241

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 概述·····                     | 241 |
| 第一节 继承两宋院体画风的“院派”和“浙派”····· | 243 |
| 第二节 吴门画派和“明四家”·····         | 247 |
| 第三节 松江画派与董其昌的“南北宗论”·····    | 256 |
| 第四节 水墨大写意花鸟画派·····          | 258 |
| 第五节 明末的人物画大家·····           | 262 |
| 第六节 固守传统与破格创新的清初画坛·····     | 266 |
| 一、“四王”、吴、恽的绘画艺术·····        | 266 |
| 二、“四僧”及龚贤的绘画艺术·····         | 270 |
| 第七节 扬州画派·····               | 277 |
| 第八节 清代的宫廷绘画与仕女人物画·····      | 281 |
| 一、宫廷绘画·····                 | 281 |
| 二、改琦、费丹旭的仕女人物画·····         | 285 |
| 第九节 明清的版画艺术·····            | 287 |
| 一、明清的木刻插图·····              | 287 |
| 二、明清的木版年画·····              | 289 |
| 第十节 明代寺观壁画·····             | 292 |
| 第十一节 西洋绘画的输入·····           | 296 |
| 第十二节 明清雕塑·····              | 298 |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 一、陵墓前的仪卫性雕刻 .....  | 298 |
| 二、佛教雕塑 .....       | 298 |
| 三、俑 .....          | 300 |
| 四、小型工艺装饰雕刻 .....   | 301 |
| 第十三节 明清的建筑成就 ..... | 302 |
| 一、北京城与故宫 .....     | 302 |
| 二、园林艺术 .....       | 302 |
| 第十四节 工艺美术 .....    | 303 |
| 第十五节 明清书法 .....    | 308 |
| 一、明代书法 .....       | 308 |
| 二、清代书法 .....       | 312 |

## 第九章 激流中的中国近代美术 .....

317

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 概述 .....                      | 317 |
| 第一节 碰撞中的转机——清末的“海派”名家 .....   | 319 |
| 第二节 寻求再生之路——新的美术观之形成与发展 ..... | 327 |
| 第三节 走出故土——中国早期的美术留学生 .....    | 329 |
| 第四节 新的摇篮——中国早期的美术教育 .....     | 332 |

## 附录 .....

335

|              |     |
|--------------|-----|
| 自测题（一） ..... | 335 |
| 自测题（二） ..... | 337 |

## 扩展阅读 .....

340

## 修订版前言

二十多年前，还算是血气方刚的我，在担任中国美术史教学的过程中，生发出自己编一部“好使用”的中国美术史教材的想法，于是就开始在教学讲义的基础上，调整体例，充实内容，使之渐渐成型。20世纪90年代初，作为一名青年教师要寻找出版社单独出一本教材，其难度是可想而知的。正在为难之时，美术专业的自学考试获准开展，本人所在的学校承担了自学考试的命题与指导任务，于是，原西南师范大学出版社主动与我协商，尽快出版该教材。在中国“市场化”兴起之初，出版社不能不考虑出版的社会效益和经济效益。西南师范大学出版社在当时经济效益不佳的情况下，克服困难，同意出版此教材，但是希望在第一次印刷的5000册中，由我负责推销其中的半数。当时出书心切，自己硬着头皮作了包销的承诺。令自己和出版社没想到的是，该教材出版不到一个星期，数千册教材就被四川美术学院和西南师范大学等院校订购了，一时供不应求。出版社和我本人不仅没有任何经济效益的压力，而且还开了西南师范大学出版社出版高等院校美术专业系列教材的先河。

本教材自1993年出版以来，成为全国各地许多大专院校美术专业的中国美术史课程的教材和自学考试的教材，不少学校还将其指定为研究生考试的参考书，并于1995年获得了教育部第三届普通高等院校中青年优秀教材奖。二十年来，该教材得到了使用院校和读者的厚爱，一直是高校美术专业中国美术史教学采用最多的教材之一。在近二十年时间里，该教材不断再版重印，不少当年美术院校的学生说他们就是从这部教材开始趟入源远流长的中国美术史的长河之中的。这些年来，本人在学术研究方面也还算有几分执著，出版发表了一些新

的论著，但是，这部算得“处女之作”的教材却一直在我心中有种特殊位置。至今时常也有人对我提及这部教材，还有不少学校与读者一直在使用、阅读这部教材。本人在欣慰之余，也有几分忐忑，一直想对该教材进行重新修订。原因有二：一是当年写这部教材时，人还年轻，有几分“初生牛犊不怕虎”的热情与勇气，但是，热情、勇气与缜密和严谨不一定划等号，因而在写作过程中错讹遗漏在所难免。二是在这二十年的时间里，中国美术史的研究已经有了很大的推进，出现了不少新的研究成果，并且也有不少美术遗迹和史料的新发现，所有这些都应纳入和补充进教材之中。但是这些年来，教学和学术活动的繁忙，本人一直难以启动修订之事，忐忑在持续。去年，我曾经的学生，现在成为我同事的韩刚，与人民美术出版社商谈好重新修订和再次出版事宜，于是，才将修订计划付诸行动。该教材的修订主要得益于韩刚和李振宇两位博士的鼎力相助，他们现在已成为美术史学界和艺术学研究领域颇有建树的学者。他们在承担繁忙的教学与研究任务的同时，为该教材的修订花费了不少心血。二位年轻的学者各自分工协助我做修订工作。第一章（史前美术）、第二章（夏商西周春秋美术）由李振宇副教授协助完成，第三章（战国秦汉美术）至第九章（激流中的中国近代美术）由韩刚副教授协助完成。对他们的相助和付出的心血，我表示由衷的感谢。

这部教材在编写之初主要考虑到中国美术史教学的实用性与针对性，因而在体例与内容上不求面面俱到，包罗万象，而是既要顾及内容的涵盖性，又要强调体例的清晰，重点内容的突出。并且尽可能将知识性、系统性与可读性、生动性融为一体，或许正是如此，也就成为这部本人在“血气方刚”年龄所编写的教材的一个特点，这或许也是得到不少使用此教材的院校和读者厚爱的一个原因。这次修订过程中，我们尽可能保持原来的风格与特点，而没有采取“另起炉灶”的做法。但是，修订的时间毕竟有限，原来的遗漏并未完全得到增补，错讹或许仍然在所难免。因而，这次的重新修订并不是一个过程的终

结，而仅仅是一个重新的开始。本人最大的愿望是今后除了继续充实原来的内容，纳入新的研究成果外，就是将中国近现代美术史的内容增补进去，因为近二十年来，中国近现代美术已经成为美术史学界的“显学”，厚古薄今的现象已得到很大的改变，缺失中国近现代美术的内容，总是一个很大的遗憾。再就是，近二十年来，本人的学术研究的兴趣与重点也在中国近现代美术史方面，有颇多的研究心得和研究成果可以纳入该教材内容之中。这就是我下一步修订的重点所在，也是我应当并且必须努力实现的愿望。

时光荏苒，二十年转眼就过去了！当年不少曾经读过或使用过此教材的青年学子而今已成艺术家和艺术教育家、艺术研究者，本人早已不再年轻。好在，本人当年为教学需要编写这部教材的学术热情，并没有随着年龄的增长而衰减，所以，我有责任与热情，努力使这部教材更加完善。在此，我要特别感谢曾经使用过、阅读过此教材的院校和读者们，感谢人民美术出版社给予这个修订版出版的机会。更期待着使用院校和读者对该修订版，予以斧正，提出宝贵的修改意见。“它山之石，可以攻玉”，此拙著绝非如玉，只希望它是块可雕之木，对其雕凿，作者责无旁贷，读者的关爱与斧正，也尤为重要。

黄宗贤

2013年7月18日于蓉城望江楼下

## 导 言

### 一、美术史学及其性质

美术是人类的一种创造性活动及其成果，是对生活的一种能动的审美的反映。美术作品是基于客观现实之上的人的内在生活（思想、观念、情感）的物化形态。美术史则是对美术现象和具体美术作品及与之相关的历史事实的学术性研究，并通过对历史上各个时代的美术的研究，概括各个时代的审美意识和文化特征，把握美术发展的基本规律。它是人类知识的一个分支，是人类文明史的重要部分。

4

美术作品的存在，并不意味着美术史（指这门学科）的存在。事实上，在西方，美术史作为一门学科在四百年前才产生，而美术作品在此之前几千年就有了。相比之下，中国的美术史产生要早些。中国第一部系统的、较科学的绘画史著作《历代名画记》出自于一千多年前的唐人张彦远之手。尽管如此，这与我们具有五千多年的文明史、绘画史相比，也算是年轻的晚辈。艺术史的发展同人类的自身发展是同步的。逆流而上，在文明史的长河里去追溯人类艺术，追随我们祖先的审美实践的航程，去探寻那一朵朵绮丽的浪花，在历史的坐标上找到今天艺术发展的参照系，以使我们的艺术之舟一往无前地奔向未来，这就是美术史学者的职责，这就是我们学习美术史的目的所在。

### 二、美术史在美术学中的地位

研究美术的科学统称“美术学”。它包括三大学科：美术理论、美术批评和美术史。显然，美术史同美术理论、美术批评有密切的关系，同时它与美术及其它一些人文学科的关系也相当密切。

## 1. 美术史与美学的关系

美学的目的在于弄清原理。美学家试图掌握艺术的本质，设法对各种不同的思想进行归纳、分类，并给各种思想和概念下定义，如“美”、“美感”、“审美价值”、“崇高”、“优美”、“社会美”、“自然美”等，是一些抽象的概念。而美术史以历史的观点对待材料，按年代或主题加以分类并加评论和哲学的分析。这是两者的区别。它们的关系是密切的。假如美学要进行归纳，就必须从美术史（或其他艺术史）中获取所需的大部分资料；反之，如果美术史要想进行评论和哲学分析，就必须运用美学概念。因此，美学和美术史之间的主要区别在于两者对相同事实的组织方式的不同。

## 2. 美术史与美术理论、美术批评的关系

美术理论、美术批评和美术史是研究美学的三大学科。美术理论着重研究美术的基本原理，探讨美术的基本规律，近似自然科学中的基础科学；美术批评和美术史则是运用这些原理去评论美术家、作品，研究美术的现状和历史，与自然科学中的应用科学有些相似。这三大学科各有分工，各有侧重，但又有十分密切的联系。美术理论要为美术批评、美术史提供思想武器和理论武器，使它们的研究建立在科学的基础之上；美术批评、美术史又为美术理论提供研究成果，使它能得到不断地丰富和发展。总之，完成美术的研究任务，是离不开理论、批评和历史的通力合作的。一个美术史家应该通晓美术理论，更应该是个美术批评家。一个真正的艺术家和艺术教育家也必须熟悉艺术发展的历史和具备较高的理论修养，也应该是一个艺术的鉴赏家和批评家。

# 三、中国美术发展史的基本特点

## 1. 源远流长，历史悠久，留下了丰富宏丽的宝贵遗产

我们的民族是一个爱美而富有创造力的民族。史前，在中国大地

上分布着以龙、凤为图腾标志的两大集团。龙飞凤舞——这是史前时期在中国大地上高高飞扬着的两面光辉的、具有悠久历史传统的令人振奋的图腾旗帜。中华民族的最初，就是高举这两面旗帜走向文明、走向未来的。

龙飞凤舞，并非纯是审美的结晶，它说明当时的先民还处在审美的不自觉时代。但是倘若没有这个时代，自觉的审美时代就永远不会来临。

史前的歌舞艺术产生在这个不自觉的时代。在史前的歌舞声中，先民们迎来了审美的新时代——彩陶时代。

彩陶时代距今七千年左右，仰韶型和马家窑型的彩陶可为这一时期的代表。迄今发现的中国最早的绘画——甘肃秦安大地湾地画，也是这个时代的产物。至此，自觉的审美意识已逐步成为事实，由功利而到审美的第一环节：实践的环节，已经完成。美术史家们把彩陶艺术称为中国美术史上的第一个里程碑。

在此基础上，先民们以智慧、心血和高度的艺术创造力，在数千年的历史中，建立了一座座宏丽的丰碑，如三代的青铜艺术、汉代的汉画和石雕、晋唐的佛教艺术和人物画、宋元以后的文人画以及绚丽多姿的民间艺术。它们像一颗颗瑰丽的珍珠镶嵌在历史的长廊中，成为我们民族文化艺术的宝贵财富，并以其独特的面貌成为世界文化艺术的重要组成部分。

## 2. 多民族性、多区域性特点

我国是一个幅员辽阔的多民族国家。各民族、各区域的人们在风俗、文化心态上有不同于其他民族其他区域的特点。因而在审美观念、审美风尚方面相互间也有差异，这样导致了文学、艺术当然包括美术在内的不同的特征和风貌。这些不同民族不同区域风貌的美术，使我们的美术史册丰富多彩，它们犹如千溪万流，汇聚成了一条奔腾不息的艺术长河。只有注意中国美术的多民族性、多区域性，以及不同艺术门类的不同特

点，才能从整体上观照中国艺术的全貌，把握其审美特征。文化史研究中的“板块说”对于我们学习研究中国美术史是具有借鉴意义的。

### 3. 发展的不平衡性

王国维先生曾说：“凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋、六朝之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也”。中国美术又何尝不是一代又一代之美术呢？每一时代美术的各个门类并不是并驾齐驱平衡地发展，而总有一个或几个门类因最能体现那个时代的精神和审美理想而大放异彩，如史前时代无疑是以彩陶的艺术成就为最高，这不仅是因为我们今天见到的彩陶数量最多，而根本的是陶器的出现本身就标志着一个新的时代的开始。同样，我们称之为青铜时代的阶段，必然是青铜工艺的成就最为辉煌。这种艺术门类之间的发展不平衡是不能否认的。除此之外，我们还应看到，就是同一门类在同一时期的不同区域（如在文化经济发达之地和边塞僻壤）的发展也是存在着差异的，汉代画像石（砖）艺术在中原大地、“天府”巴蜀的兴旺发达与这些地区当时经济文化的发达有密切的关系。明清时期，文人画在长江下游的繁荣，是这个地区这个时期文人有闲阶层扩大、文化发达的必然结果。有一点我们应注意，在观照每一个时期的美术时，不能只将以前某一阶层、某一个流派的人的评判作为我们评判的唯一尺度，而更重要的是应站在历史的制高点上，审视那曾经存在的全部事实，这样才能不被前人的“定论”引向偏见。譬如，我们不穿过历史的烟云去鸟瞰中国古代雕塑的艺术长廊，而仅从文人的著述中去窥探，无疑是难以领略它的辉煌与壮丽的。同样，在许多个时期，民间美术的成就并不逊色于宫廷绘画或文人画，而因著述者的偏见往往忽略不录，这样，也容易使我们得出关于某个时期美术发展“不平衡”的结论。美术发展的不平衡性是由社会的、经济的或人们审美观念意识的变化、甚至是统治者的善恶等等诸多因素造成的。但是，有一点是基本可以肯定的，就是在一个稳定而强盛的时代，美术的各个门类及各个区域的美术相对来说

能得到平衡的发展，汉代美术的盛世，唐代美术的“灿烂而求备”的局面，都证明了这一点。

#### 4. 强大的纳构力和长久的稳定性

源远流长的中国美术传统之所以不像许多古老的艺术传统一样，在历史的长途跋涉中失落，而是以巨大的生命力延续下来，就在于中国美术传统有着巨大的纳构力。这就是说中国艺术传统是在以儒家学说为主导，兼及道、佛之说的影响下形成的结构主体不断纳入、同化外部因素的传统。就艺术的历史而论，许多艺术奇迹都可以看到这种力的痕迹，秦代阿房宫的建造集中了六国工匠的智慧，六国的文化在当时是有异于秦文化的；汉代北方的艺术中凝聚着南方的楚风；汉唐时期对西域文化、佛教艺术的吸取消化；明清以来对西洋绘画的借鉴，都使中国美术转换着生机。纳构力使作为中国文化传统子系统的美术传统成为稳定性极强的传统。这种传统的稳定性，特别在唐以后的宋元明清更为明显。

可以说我们的艺术传统是最有生命的传统。它给我们民族和国家增添了光辉，它向世界传播了智慧之光，它是一笔巨大的精神财富，它是世界美术史上重要辉煌的篇章。我们应在中国美术史的遗产中，挑选出那些具有生命力的东西，带着这份厚礼，走向未来，固守传统和虚无主义的态度皆是不可取的。

### 四、几点说明

这本《中国美术史纲要》是参照美术专业自学考试《中国美术史自考大纲》和高师本、专科中国美术史教学大纲的要求编写的。其目的是向美术专业自学考试者、师专以上美术专业的学生、普通高校公共美术课以及美术爱好者提供学习的教材和参考书。考虑到自学考试的要求和大专院校教学的实际状况，本教材在各章中没有平均花费笔墨对美术的各门类（绘画、建筑、雕塑、工艺及书法等）进行描述，而是在对各时

期的美术发展进行总体把握的情况下，侧重对最能体现那个时代艺术精神和美术成就的方面加以介绍。这样难免产生挂一漏万或“厚此薄彼”之嫌，然而，自学考试和教学的实际状况使我只能这样做。

本书尽管是按教材的形式写的，我仍然企求文字的简洁、生动、流畅和可读性。这仅是自己的愿望，实际上这一点做得并不尽人意。

在本书的编写过程中，得到了著名美术史家、南京艺术学院博士生导师林树中教授和西南师大美术系符易本教授的指点和帮助，并借鉴和吸取了他们及其他先生的研究成果。责任编辑拨冗审稿，花费了不少心血。在此向他们表示深切的谢意。

由于时间仓促，本人学识疏浅，本书中的缺陷乃至错误在所难免，敬请读者指正。

黄宗贤

1993 年

9



## 第一章

# 史前美术

### 概述

中国是全世界最早的文明古国之一，考古学的成就证明中国在殷商时代就有了灿烂的文明。高度的殷商文明是在此以前的具有中国特色的文化因素的基础上发展起来的，中国文明的发展渊源可以上溯到遥远的年代。

从远古时代起，中华民族的祖先就劳动、生活、繁殖在祖国的南北各地。“有了人，我们就开始有了历史。”（恩格斯《自然辩证法》）史前人类体质的发展经过了三个阶段，即猿人阶段、古人阶段和新人阶段。目前我国境内发现的猿人化石有：距今 170 万年前的元谋猿人；60 ~ 80 万年前的蓝田猿人和 40 ~ 50 万年前的北京猿人等。古人阶段有：距今 20 万年前的大荔人，10 ~ 20 万年前的马坝人和丁村人。新人阶段有：18000 年前的山顶洞人，7000 年前的资阳人（四川）等。北京猿人因已具有打制石器和用火的能力，而已超过了一般的动物阶段，实为开了人类文化的张本。

我们的祖先在长久岁月的实践中，不断改变着自然界，不断改进劳动工具，从而不断地改进着自己本身（从猿人到古人，从古人到新人），并逐渐产生发展着自己的思维能力、审美能力和美术创造能力。

史前美术的类别大致有：石器、陶器、陶塑、石雕、玉雕、牙雕、木雕、岩画、地画、器物装饰画以及建筑和编织工艺等。

我们祖先在旧石器时代对石头工具的制作和石头工具类型及形制的演进，展示出人类在创造性劳动中由最初的生物本能的被唤醒、初开发，进而到初级审美能力的形成和审美意识萌芽的清晰脉络。

随着新石器时代的到来，中国美术史掀开了辉煌的篇章。特别是仰韶文化彩陶和龙山文化黑陶，以丰富优美的纹饰和造型成为这个时期最引人注目的星斗，以至有人把它们称之为造型艺术的出发点和自觉审美时代到来的标志。除了陶器以外，这个时期的雕塑、玉器、岩画、地画等作品以及建筑遗址，源源不断地被

发掘出来，展示在今天的人们面前，使我们对先民们所具有的对物质材料的驾驭和审美创造能力有了更深的了解和认识。

纵观史前的美术遗址和实物，我们可认识到当时美术所具有的混沌性特征。这具体地体现在两个方面，首先是那些我们称之为美术作品的东西，总体上看并不是纯粹为“美”而创造的，而是与当时人们的实际生活和宗教观念有着密切的关系，可以说它是先民们生存意识和观念的物化形态，是实用与审美的结合物。再就是史前美术的各个门类尚未有明确的分化，如雕塑、绘画与器物往往是浑然一体、相互依存的。尽管如此，这时期的美术已显示出人们的审美意识逐渐从物质生产中分化出来而成为一种独立的精神现象的趋势，也为后世美术的分化和发展奠定了技术的和精神的基础。

## 第一节 石器的制作 与审美意识的萌芽

### 12 一、大河之源

#### ——关于美术起源问题

自古以来，人们为探寻艺术的魅力，在艺术的殿堂里苦苦地寻觅采集那一块块筑起艺术大厦的基石。“艺术的起源”问题是埋在深层的一块诱人的基石。我国自先秦始，西方自希腊始，不少哲人学子对这个问题阐发了各自的观点理论，出现了专门的“艺术发生学”。纵观艺术研究的历史，可以把艺术起源的理论归纳为几个主要观点：“模仿说”、“巫术说”、“游戏说”、“心灵表现说”以及“季节变化的符号说”、“投射说”等等。所有这些理论的提出，表明了理论家们不懈的探究精神和热情。但是，这些理论所谈的都是可视图像——绘画作品产生的原因，或者说讲的是狭义上的美术作品，是史前人们在什么动机和心境的驱使下创造出来的。然而，人类早期的图像是艺术的源流，不是

源头。锡德尼·芬克斯坦在他的《艺术的现实主义》一书中把史前艺术分为两种形式，一种是具有物质实用性的物体，比如工具和武器，一种是法术性的图画。实用性的物体出现的历史当然要比可视的“法术性”的图像的出现要早得多。那么，我们应该把艺术起源界定在什么时候呢？人从动物界脱离出来，也就是说从猿成为人的第一个标志是制造工具。当我们赤裸着身躯的祖先制造出第一件石器，从广义上讲，艺术就诞生了。因为这第一件石器，就是人化了的自然物，是人的本质力量的对象化。它既是物质产品，又是精神产品，它既是第一件劳动工具，也是艺术史这条源远流长的大河的第一滴水。

按照马克思主义的观点，人之所以成其为人，就在于具有自我意识、感觉能力、思维能力、实践能力这些本质力量。人在劳动实践中“懂得按任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处把内在的尺度运用到对象上去，因此，人也按美的规律来建造。”（《1844年经济学哲学手稿》）一块石头尽管有重量、硬度、大小、颜色、光泽等可感性特征，但是它没有与先民们的生活发生关系，

仍然保持这些特征作为自然物而存在。然而，哪怕是一件极其粗陋的石器，它已再也不是自然物了，而是人类的劳动资料，是先民们置于自己和劳动对象之间，用来把自己的活动传导到劳动对象上去的物或物的综合体。它是一种介于自然物与艺术之间的中间物，而美是石器工具的一个属性，它含带审美的价值，潜伏着审美的机制和可能性。在人类为纯功利目的制造物中凝结着对称、平衡、均匀、光滑、曲线等这些神奇的构成千姿百态的美的造型的形式因素，这就为后来的“审美”的人工造型奠定了“物质”的或“技术”的基础。正是在漫长的数万年的石器制造中，人类获得了对形式感的巨大敏感以及在此基础上积累起来的技巧，才使某些艺术，尤其是造型艺术的产生成为可能。因此，对艺术源流的考察应该上溯到旧石器时代。

## 二、诱人的基石

### ——从石器造型看史前人类 审美意识的发展

根据考古学和人类学成果发现，生活在大约 170 万年前的云南元谋人已经开始打制石器，在元谋人文化遗址中就发现了他们所制作的数量不多的石器工具。

北京猿人生活在约四五十万年前。他们选取砾石或石英石打制成有棱有角的砍斫器、刮削器、尖状器等，用以砍伐树木，割剥兽皮，切割筋肉。这些主要采用单向打击技术制作的石器，虽然还很粗糙，不规则，在很大程度上还保持了自然形态，但是，它们已经明显地被打上了人的记印，物化着人的智慧和才能。这些石器中包含着对称、平

衡等基本的美的形式因素，是主体内在精神和创造力的显现。

属古人阶段的丁村人（山西）以及同期的马坝人（广东）、长阳人（湖北），约生活于 20 万年前的旧石器时代中期。从丁村人的石器看来，打制石器的技术又比猿人进了一步，石器石片长而且薄，石器的类型和形式也多种多样，并在打制的基础上又运用了修正了技巧。丁村人的石器制造不仅表明人类在改变自然方面比猿人有了较多的方法，而且表明，他们在造型技术和对造型样式的认识上也有了显著的进步。审美意识的萌芽在纯功利目的的劳动实践中开始形成。

属新人阶段的山顶洞人文化是旧石器时代晚期的文化形态，时间约在 18000 年以前。从发掘出来的材料看，先民们发明创造了骨角器、骨针和用细石器、细长石等镶嵌在骨角或木料上的复合工具。这表明随着人类实践活动的发展，人类对物质材料的驾驭能力和对美的形式的感受能力也在不断提高，越来越自觉地按照美的法则创造出美的造型。山顶洞人在磨光的鹿角和鸟骨上刻有弯曲或平行的浅纹道，在一块砾石上染有三条红线，这些特定意味的符号或许正是人们所谓“审美”需要的自然流露。还有那些钻孔的小砾石、石珠、海蚶壳、狐獾等，虽然最初可能具有记事、计量的性质，而不是纯粹的装饰品，但是这种合目的性的创造物体现了先民们在生存斗争中的激情和对劳动生活的热爱，蕴含着很大的审美性质。这种审美性质的光大，使这些非纯粹的装饰物逐渐成为美的装饰品。

正如普列汉诺夫所说：“那些为原始民族用来作装饰品的东西最初被认为是有用

的,或者是一种表明这些装饰品的所有者拥有一些对于部落有益的品质的符号,而只是后来才开始显得美丽的。使用价值优先于审美价值。但是一定的东西在原始人的眼中一旦获得某种审美价值后,他就力求仅仅为了这一价值去获得这些东西,而忘掉了这些东西价值的来源,甚至连想都不想一下”。(《没有地址的信》125页)

早期先民正是在生存斗争中,在按合目的性的要求创造石器的漫长历史过程中,对形式美的若干规律的认识越来越深,审美意识由朦胧逐渐变为清晰、自觉。

## 第二节 史前陶器艺术

先民们在用石制工具和武器为生活和生存而进行的漫长斗争中,又学会了借助火的威力改变泥土的化学性质,发明创造了陶器。人类进入了新石器时代。

陶器的产生,在人类文明的演进中,有着不容忽视的重要意义。它的发明是人类按照自己的设想创造事物的重大成果,显示着巨大的精神意义,说明农耕时代的到来和进步。故摩尔根曾把陶器的发明和使用,作为人类由野蛮状态进入文明社会的标志。就艺术而言,更重要的是它为装饰美的产生、发展提供了必要的条件。

新石器时代的艺术成就集中体现在彩陶上。彩陶艺术表明,自觉的审美意识已逐步成为事实,曙光已照耀到这个富有创造力的时代。繁荣期达3000年之久的彩陶艺术是我们民族艺术宝库中第一颗璀璨的明珠,也

是世界艺术史上绚丽的篇章。

所谓彩陶,是指在橙红色的器壁上用赤铁矿与氧化锰颜料绘制图案,烧成呈黑色或褐色,具有热烈明快的格调的陶器。彩陶出现在距今7000年到3000年之间,几乎遍布全国各地。除黄河、长江流域大量发现以外,北到松花江和内蒙古,南到广东、广西,东到山东及福建沿海,西到新疆都有彩陶发现。分属于黄河中上游的仰韶文化、长江流域的屈家岭文化、东南沿海的河姆渡文化、青莲岗和大汶口文化以及新石器时代末期的龙山文化、齐家文化、浪渚文化等。所有这些彩陶,汇成了我国古代绚丽多姿的彩陶艺术。其中,仰韶型(含马家窑型)彩陶是这一时期的代表。

### 一、仰韶文化彩陶的分期

仰韶文化是因1921年首先发现于河南省渑池县仰韶村而得名。同属这一文化系统的彩陶在河南、河北、山西、陕西、甘肃、内蒙、湖北都有发现,其中以河南及陕西出土最多。经调查,发掘的遗址已达千处以上。分布在如此广大地区的众多遗址,除了时间上有先后分别外,也还有地区性差异。我们大致可以把半坡类型、庙底沟类型、马家窑类型分为早、中、晚三个时期(马家窑文化与仰韶文化二者时间有先后,分布地区也不同,它们之间既有区别,也有联系。有人把马家窑文化作为独立的文化型态,称为“甘肃仰韶文化”)。

早期以西安半坡村遗址出土彩陶为代表。半坡遗址测定年代的数据,最早的距今6000多年。

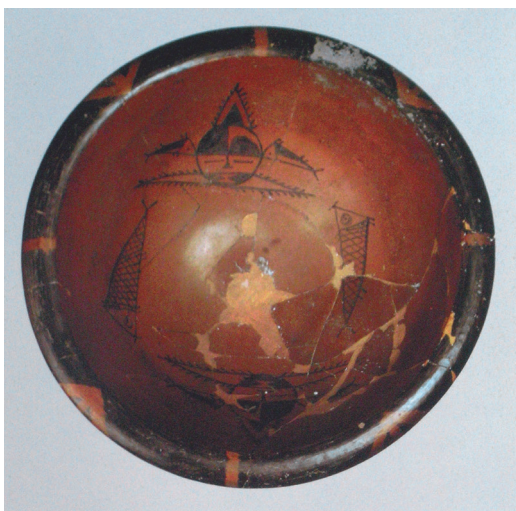


图1-1 人面鱼纹彩陶盆 仰韶文化半坡类型 / 高17厘米  
口径41.5厘米 / 1979年陕西省临潼县姜寨出土 / 西安半坡博物馆藏

典型造型有圆底钵、圆底盆、折腹盆、细颈壶、直口尖底瓶及大口小底盆等，造型风格朴实厚重。

彩绘纹样，除几何纹以外，以人面、鱼、鹿等形象最引人注意。代表器物有《人面鱼纹彩陶盆》(图1-1)、《鱼纹盆》，《鹿纹盆》等，形象生动，手法简练，笔触粗犷，变化单纯而特征鲜明。几何纹常见的有：并列折线和间以并列斜线同三角形面构成的二方连续装饰带，单纯而富有装饰效果。

中期以庙底沟类型为代表。首先发现于



图1-2 花瓣纹彩陶盆 仰韶文化庙底沟类型 / 高13厘米  
口径19厘米 / 河南省三门峡市出土 / 河南省博物馆藏

河南陕县庙底沟遗址，年代测定距今 5000 多年。与此同类型的还有陕西扶风和华县等处。

代表器型主要是大口小底曲腹盆和碗。盆较大，口部有折沿。碗较小、直口。盆的造型挺秀饱满，轻盈而稳重，代表器物有《花瓣纹彩陶盆》(图 1-2)、《鹤鱼石斧缸》等。

装饰风格由半坡的写实向变形发展，几何花纹较多，通常由圆点、勾叶、弧线以及曲线等组成单一的黑色的二方连续花纹。动物纹以鸟纹、蛙纹为主。

晚期以马家窑类型为代表。马家窑类型可分为三种类型：马家窑类型、半山类型和马厂类型。

这时期彩陶类型主要有盆、钵、瓶、瓮等。造型完美，纹饰严谨，具有鲜明特色。这一类型彩陶代表着整个新石器时代彩陶艺术的最高水平。

纹饰全用黑色，用粗细相等、排列均匀的线条组成同心圆、涡状纹、垂幛纹、水波纹等。装饰面积较大，往往遍布器物内外，有满、平、均的装饰特点。代表性器物有《舞蹈纹彩陶盆》(图 1-3) 等。

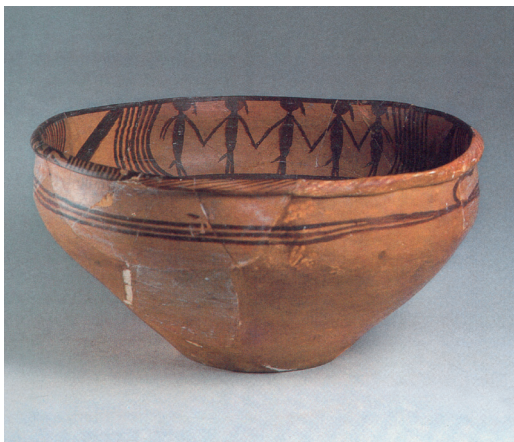


图1-3 舞蹈纹彩陶盆 马家窑文化马家窑类型 / 高14.1厘米 口径29厘米 / 1973年青海省大通县孙家寨出土 / 中国国家博物馆藏

## 二、彩陶的艺术成就

16

彩陶能给观众一目了然，又余味无穷的审美享受。新石器时代的彩陶正是由于它优美的造型和形式多样的装饰图案纹样的结合成为史前文化最发达、最杰出和最光彩的成就。有人把彩陶艺术称为我国一切造型、图案的出发点，这并不过分。

**造型：**新石器时代陶器器皿，常见的器形有碗、钵、罐、盆、壶、豆、瓶、鼎、鬲等十多种。每一种由于用途不同，文化和地区等差异，又千姿百态、样式众多。数千年来，尽管社会在发展、制作生活器皿的材料一直在变化，但是先民们创造的器皿形制基本上没有变化。

彩陶造型的最大特点是实用性与艺术性相统一。这种统一性是在漫长的劳动、生活实践中形成并得到进一步完善。陶器器形的发展经历了首先利用植物的自然形态到对自然物具体形象的模拟，再到根据生活的需要造型几个阶段。这个过程表明，先民在长期

的社会生活和生产实践中不断地观察体会，逐渐地丰富着美的知识和形式美的组合能力，在制陶上实用性进一步加强并同艺术性逐渐妥善地结合起来。

彩陶造型简洁凝重、气魄浑厚，体现出朴素、单纯、健康、饱满的艺术风格。

**彩陶装饰：**彩陶装饰的内容，根据现有的材料，大体可归纳为几何纹、植物纹、动物和人物纹样四类。其中以几何纹应用最为普遍，植物、动物纹次之，人物纹样最少。纹饰的描绘手法因地区不同和时间的先后而不尽相同，但我们可以将这些手法归纳为以下三种类型：

1. 线描型，一种以线条造型的白描式手法。线条疏密有致，能抓住对象的形体姿态的特征，显示出较高的绘画技巧。

2. 平涂型，以单色平涂作类似剪影式的表现手法。造型极简洁，动态活泼，能从特定的角度把握对象的形态特征。

3. 综合型，这种手法结合线描与平涂两种手法构成。较前两种手法刻画细腻，图形本身的对比造成较强的装饰意味。

彩陶中较典型的几何纹饰有弦带型、点线型、网格型、折线型等，以及圆点纹、三角纹、波折纹、漩涡纹、花瓣纹、齿纹、回纹等。构成方式主要为散点式、带状式、满花式等。彩陶的装饰效果给人以生动、活泼、自由、舒畅、开放、流动的审美享受。

## 三、精细俊巧的黑陶艺术

如果说彩陶是以其造型和纹饰的有机结合而光彩夺目的话，那黑陶则是以质地的精美和丰富的造型取胜。黑陶（图1-4）以距



图1-4 蛋壳黑陶瓶 龙山文化 / 通高12.6厘米 口径11.4厘米 腹径5.5厘米 / 1960年山东省潍坊市姚官庄出土 / 山东省博物馆藏

图1-5 红陶兽形壶 大汶口文化 / 高21.6厘米 长16厘米 / 1959年山东省泰安市大汶口出土 / 山东省博物馆藏

今约 4000 年左右的龙山文化类型为代表。

龙山文化因 1928 年在山东章丘龙山镇城子崖首次发现此类陶器而得名。龙山文化属新石器时代晚期文化，主要分布在黄河下游地区。龙山文化黑陶以黑灰陶土制成，外表磨成黑色，胎壁很薄。陶器的型制比彩陶更丰富，造型别致秀美，纹饰极为简洁，主要以阴纹、阳纹或环型印花纹装饰。平底圈足和三足器是这个时期较多的型制。特别是三足器的出现表明了先民造型、审美能力的进一步提高，也开了青铜鼎造型的先河。总

之，黑、光、薄、棱、鼻是黑陶的基本特点，它给人以庄重、肃穆的审美感受。黑陶文化为商周时期的青铜文化奠定了基础。

除了彩陶和黑陶外，还有大量的红陶（图 1-5）和灰陶被发现。这两种陶器的分布地区大致在长江以南、东南沿海一带。造型简洁古朴，纹饰多为压印的方格纹、绳纹、筐篮纹、雷纹等。

正是这些不同区域、不同形制、不同造型和纹饰特色的陶器，使中国美术史的开篇显得如此灿烂辉煌。

### 第三节 率真的史前绘画

史前绘画可从三方面来考察：彩陶上的纹饰画、岩画和地画。

#### 一、彩陶上的纹饰画

从新石器时代彩陶上的几何纹饰和鱼、蛙、鸟等动物纹饰及画人的活动——特别是乐舞活动来看，史前人们对美的认识以及艺术表现已具备相当的能力。这些陶器上无论是具象的还是抽象的纹饰，在我们今天看来皆是“美观”、“装饰”的艺术形式，而“美观”、“装饰”在人类还处在为自身的生存和再生产而艰苦地同大自然斗争的童年时代，还没有从实用的、功利的目的中完全分化出来。陶器上的装饰纹样，不是单纯的装饰图案，而是充满了当时的观念内容，即有浓郁的史前巫术礼仪的图腾含义，是“有意味的形式”。

## 动物纹

在彩陶的动物纹饰中，较为常见的包括鱼纹、鹿纹、鸟纹、蛙纹、羊纹、猪纹和壁虎纹等形象。在仰韶半坡彩陶纹样以鱼纹最为普遍，包括单体鱼纹、双体鱼纹和鱼纹与人面组成的“人面鱼纹”，而“鱼”在汉语中具有生殖繁盛的祝福含义。半坡彩陶屡见的鱼纹也可能意味着对氏族生殖繁衍的祈求，因为史前氏族十分重视的是人类自身的生产，血缘关系是当时最为重要的社会基础和结构。

在河南省临汝阎村出土的绘有《鹤鱼石斧图》（图1-6）的庙底沟类型彩陶缸上，描绘了一只侧立的白鹤，嘴衔着一条大鱼。白鹤通体白色，只是用粗线圈勾画了眼睛，大鱼也是白色，但用线条勾画了鱼头、身、鳍和鱼尾，并点画了鱼眼。这个画面一般被认

为是记录鸟图腾部落战胜鱼图腾部落战争的纪念性标志。鸟纹在半坡期出现较少，在庙底沟型的纹饰中最多，在陕西华县柳子镇泉护村、华阴西关堡、河南陕县庙底沟和山西芮城大禹渡都出土有鸟纹陶片。

蛙纹则在黄河中上游广大地区的彩陶纹饰中较为常见，形象变化丰富，延续了从半坡类型到庙底沟、马家窑、半山、马厂至齐家文化的历史跨度，并显示了半坡型陕西临潼姜寨时的写实风格，到马家窑型纹饰脱离写实，越来越风格化的趋势（其他动物纹演变大抵与此同，图1-7-1、2）。

为什么从5000年前的半坡陶器上已开始出现蛙纹和鸟纹，经过3000年的发展，从具象到抽象，最后以变化了的形式继承下来（后来鸟的形象逐渐变为代表太阳的金乌，蛙的形象则逐渐演变为代表月亮的蟾蜍）？



图1-6 鹤鱼石斧彩陶缸 仰韶文化晚期 / 高47厘米 口径32.7厘米 底径19.5厘米 / 1978年河南省临汝县阎村出土 / 河南省博物馆藏

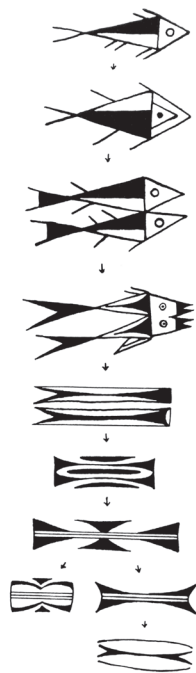


图1-7-1 仰韶文化彩陶鱼纹演变推测图

这绝非是偶然现象，它必然是与一个民族的信仰和传统观念相联系的，这一对纹饰的母题可能是人们对太阳神和月亮神的崇拜在彩陶花纹上的体现。文化的一个重要现象是“图腾崇拜”。对史前人们来说，自然现象的风、雨、雷、电、四季与昼夜等方面都有一定的神的力量，至于他们的生存与安全保证更来自于一个远古的神秘物。神秘物的化身是某种植物或动物以及其他物象，与民族有着血缘关系，每个氏族成员必须崇敬，并以其为氏族标志。太阳，是人类共同的崇拜对象，在彩陶纹饰上除了鸟（金乌）的形象外，还发现了不少神秘的十字纹或星状纹（图1-8），这种符号可能与对太阳神的崇拜有关。

### 植物纹

植物纹饰主要在河姆渡文化和仰韶文化

出土的陶器中较为丰富，在大汶口文化，大溪文化、薛家岗文化、崧泽文化的陶器上都有类似的植物纹饰。仰韶文化的半坡型彩陶中，出现植物纹饰比较稀少，仅在半坡出土的彩陶残片上有类似麦穗或树枝的两例，而在庙底沟类型的彩陶中则较为普遍。庙底沟类型彩陶的植物纹饰通常为两类表现形式：放射形和叶纹形。放射形类似卷瓣花朵纹样的旋花纹，一般采用二方连续组织环绕器身描绘；叶状纹以单叶为母题，联系起来可以组成不同变化的图案，形式丰富。

河姆渡文化彩陶上植物纹饰也非常丰富，采用比较写实的方法描绘，刻画四叶草纹和枝叶纹。河姆渡文化的植物纹饰多运用曲线连接，作环绕排列，讲求构图的对称，线条流畅自然。还有的将植物与动物安排在一起，组成情节性画面。如在一个河姆渡文

19

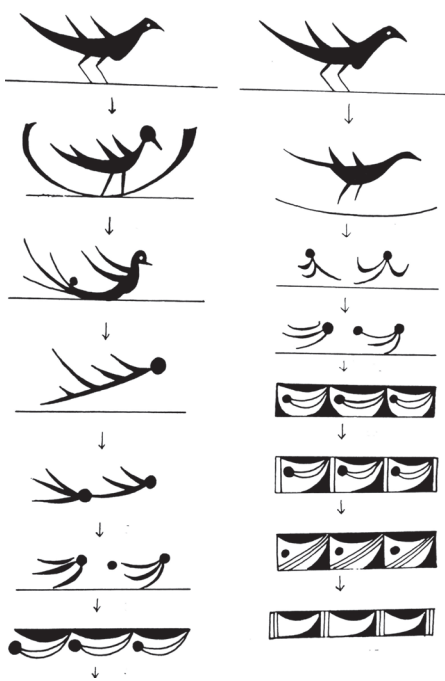


图1-7-2 庙底沟类型彩陶侧面鸟纹演变推测图



图1-8 太阳纹残陶片 仰韶文化大河村类型 / 河南省郑州市大河村出土 / 郑州市博物馆藏

化陶盆的外壁阴刻对称的稻穗纹和猪纹，或在陶盆中间刻画禾苗，两边各有一条游鱼，表现了当时农业发展和畜牧业、渔业之间的关系，同时也表达了先民祈祷禾苗茁壮生长和畜牧、渔业丰盛的美好祝愿。

新石器时代的植物纹饰一般为两种纹样类型，一种是大致左右对称的纹样形式；另一种则基本表现为中心对称，向四周发散的形式。植物纹饰的出现是史前农业活动中的植物崇拜，祈求丰产的巫术的产物。

### 人物纹

不管陶器纹饰包含着多么深奥复杂的观念、内容，它总是当时社会发展和劳动生活的反映，因为任何观念意识都是在现实的土壤上产生的。在半坡遗址中出土的七例鱼纹与人面组合的“人面鱼纹”，这种诡异奇幻的装饰纹样也正是半坡先民神秘的图腾崇拜的图示。然而，同样的人面鱼纹题材，半坡彩陶盆绘画了人面上的眼睛、嘴巴、头饰，左右分别以整体的鱼代替耳朵；陕西临潼姜寨陶盆上的人面纹，耳朵不是用鱼纹来表现，而是画了两根羽毛或树枝的纹样，其余的与半坡人面鱼纹陶盆表现大致相同。

青海大通孙家寨出土的《舞蹈纹彩陶盆》，尽管人们对其纹饰的含义有不同的解释，但是它以极强的绘画性和浓郁的生活气息，成为举世公认的史前最重要的艺术品之一。这件彩陶盆属于距今六七千年前的仰韶文化，陶盆内壁口沿下绘出每组五人的三组人物，他们手拉手随着乐器的节拍，侧着头，伸着腿，步调方向一致地跳着舞，如同将野兽赶入陷阱，有强烈的节奏感和欢快的气氛，生动地再现了狩猎舞蹈的场面。画中人头上

的“小辫”，身后的“尾巴”，是摹拟野兽的化装，这正是《尚书·益稷》所说的“击石拊石，为兽率舞”——狩猎舞。

### 几何形纹

彩陶的几何形纹饰是指由点、线和各种几何形组成的纹样，其中点有圆形、菱形、不规则形之分，线条包括直线、斜线和波折线。常见的几何纹饰有方格纹、网纹、三角形纹和圆圈纹等图案。推测彩陶的几何纹饰的来源，第一可能与陶器的制作工艺有关；第二，许多几何纹饰是从动物纹和植物纹等中演化而来。

早期的陶器制作“盘条成形”法就是借助编织物而形成的，因此编织容器的基本形状就成为陶器的基本形状，在彩陶中，更出现了所谓篮纹——编织物（如篮子）的印痕、绳纹——绳子的印痕、席纹——席子的印痕等几何形纹样。在仰韶文化出土陶器的几何纹饰，较之中原其他类型的彩陶运用得更为普遍，一般绘制于陶器的口沿和腹部等部位。

从动物演化而来的几何纹饰，在半坡彩陶中最常见的是由鱼纹演化而来的纹饰。由鱼头演化而来的菱纹中对角斜十字形图案，由鱼身演化而来的黑白相间菱形十字纹、对向三角燕尾纹。而在马家窑类型彩陶的纹饰中，综合运用动物纹、植物纹、编织纹和几何纹，把多种纹饰融为一体，常常把动物、植物的形象经过演化而纳入几何纹之中。

彩陶的几何纹饰将种种单独的几何形纹组合成二方或四方连续纹饰，作为装饰图案。通常采用二方连续纹饰较多，四方连续相对较少。在陶器的口沿和肩腹之上，二方连续纹样适合圆形的造型。形成均衡对称、首尾

相接、连续不断、气象万千的美感。

从新石器时代众多的彩陶纹饰的描绘方法上,可见当时的绘画技法相当熟练,几何纹的严整连续、动植物纹的生动造型,对人自身生活的认识与表现都说明了陶匠在氏族部落是物质和精神文化的双向创造者。彩陶上流畅的笔触和某些线条上笔毫描绘的痕迹,证明当时已有类似毛笔的工具,从几何图案向壁画、帛画发展,是中国绘画成熟的脉络。

## 二、岩 画

史前岩画是崖画和岩刻的总称,是古代先民们在石头上记录形象的史书。至今为止,我国许多地区都发现了岩画,从北方的黑龙江、内蒙古、宁夏、新疆、甘肃、青海、西藏,到南方的四川、云南、贵州、广西、福建、广东、台湾、江苏以及香港、澳门地区,分布范围非常广泛,但大部分集中在北方。中国岩画的确切年代,其上限在不同的地区有所不同。北方地区岩画最早年代可推至三万年之前,南方地区岩画年代上限有二千至四千年的历史。现存重要的有内蒙阴山岩画、新疆天山岩画、江苏连云港将军崖岩画、广西花山崖岩画、云南沧源岩画、四川珙县岩画等。在这些古拙、简朴的画面,记录了我国不同地区不同民族的经济生活、社会生活和宗教信仰,留下了作者按照自己对自然现象的理解创作的独特的图像,其中不乏当时的审美观念和奇异的想象力。

由于辽阔的疆域和历史发展的不平衡,各地岩画的题材内容、表现手法都有明显的差异,中国的岩画可以划分为北方岩画和南方岩画两大系统。

### 1. 北方岩画

以河套地区周围众多旧石器遗址为核心,主要包括青海、甘肃、内蒙古、宁夏、山西、河套地区,辐射西至新疆、北至黑龙江,主要以磨刻和凿刻为主,前者以石器、铜器磨研成岩画图形,凿刻先刻轮廓线,再以石器敲击成细点状。北方岩画题材以表现野兽、家禽、猎人为主,反映狩猎和游牧生活。以内蒙古阴山岩画为代表。

内蒙古阴山岩画分布在阴山山脉西段,东西长约 300 公里,已发现万余幅。岩画的内容有狩猎图与多种动物形象(图 1-9),表现生殖崇拜的男女交媾与裸体求育舞蹈、天命地祇、祖先神像、民族文字、数量符号等。最大的岩画壁的面积达到四百多平方米,画风古拙粗放。它们较全面地反映了古代北方各游牧民族的经济生活、审美观念、宗教信仰和意识形态。

位于新疆呼图壁县城西南约 75 公里的天山山脉中,在东西长 14 米、上下高 9 米的岩壁上,刻画着二三百个大小不等的人物形象(图 1-10),大者过于真人,小者只有一二十厘米。这些男女人物或卧或立,手舞



图1-9 马和羊 内蒙古阴山 / 内蒙古自治区阴山乌拉特中旗昂根阿拉腾呼哨嘎 / 岩刻

足蹈，或衣或裸，身姿各异。其中，男像大多数清楚地显露出艺术夸张的生殖器；女像则刻画得宽胸、细腰、肥臀，有的亦显出生殖器官，又有群列的小人。岩画中的虎、猴等动物也无一例外地或勃起阳具，或者作交媾状。这些形象十分明白地表示出公元前3世纪新疆史前社会后期父系氏族阶段，人类

产生的炽盛的生殖崇拜及生殖崇拜文化这一思想内涵。以生殖崇拜为主题的大型岩画，这在国内还是第一次发现。在这组“生殖崇拜”岩画的附近及相邻地带，考古工作者还相继发现了数处岩画，其内容除了描绘牧民狩猎、放牧及各种家禽野兽外，也有不少表现男女交媾和裸体生殖舞蹈的形象。



22 图1-10 群舞图 新疆呼图壁 / 新疆呼图壁县康家石门子 / 岩刻



图1-11 花山崖壁画 广西南宁 / 广西壮族自治区宁明县花山

## 2. 南方岩画

南方岩画包括西南地区岩画和东南地区岩画。西南地区岩画以云南若干旧石器遗址为核心，包括四川、云南、广西和贵州，多农牧生活。其中以广西南宁明县花山崖壁画（图1-11）、云南沧源岩画为代表，作画多采用赤铁矿末，并配以动物血液、油脂、蛋清、树胶等一种或几种液体调和而成绘制颜料。西南岩画的题材包括人物、器物、动物、房屋、自然物、神祇、符号和手印，反映史前居民狩猎、战争、放牧、舞蹈、杂技、祭祀和村落等社会生活情况。云南沧源岩画每幅都人物众多，其中一幅《村落图》（图1-12），以一个椭圆形的圆圈表示村寨的范围，里面有许多干阑式房子。村寨旁有弯曲的线示意山路，路上许多人从各个方向走向村中，整个画面似乎是战争后，村民凯旋的情景。

东南地区岩画指东南沿海江苏、福建、香港和台湾。主要以磨刻和凿刻为主，表现内容比较抽象，内容可能反映农耕活动和图腾图像。其中最著名的是江苏连云港的将军崖岩画《植物人面图》（图1-13），岩画刻在长22.1米、宽15米平整光滑的黑色岩石上，刻画着人面、农作物、鸟、兽以及太阳、星象等内容。人面像上，头顶均有直线、

三角折线或网纹组成的饰物,面颊也有纹饰,与半坡人面纹类似,可能和“断发纹身”的习俗有关。值得重视的是在人头下部出现了禾苗之类的农作物图腾,而且每个人头下部都有一条线通向农作物,它反映了人类与农业密切的关系,表现出人们对土地、农业的崇拜和依赖,展示了农业部落的生产与生活,为国内外已经发现的史前岩画中所罕见。

大多数岩画都分布在边疆少数民族地区。不少岩画刻画着打猎、射雁和牛、羊、狗等家畜形象,当属今日兄弟民族的祖先——古代游牧民族的记事画。这些岩画在时代上显然较迟,但也是处于人类社会初期阶段的绘画遗存,具有史前美术的特点和稚拙、率真的艺术魅力。

### 三、地 画

1982年秋甘肃秦安大地湾仰韶文化时期遗址地画的发现是中国绘画史最重要的发现之一。地画中有人物和动物图案(图1-14)。三个人物形象中,中间具有男性特征的人物处于主导地位,左侧人物身躯狭长而略有弯曲,细腰、胸部突出,显系女性,右侧一人已脱落。关于地画的作用,可能有祖神崇拜的意义。人物下部方框内动物很难断定为哪种动物,但它和上部人物图案——祖神,是具有密切联系的,应代表其供奉神灵的牺牲之物。此地画的完美和清晰程度,在我国新石器时代遗存中是罕见的。地画用笔粗犷古朴,寥寥数笔绘出了一幅生动的画面,不仅刻画人物的不同特征,而且对人体结构的比例也掌握得较好。此地画体现出史前社会朴实简练的绘画风格,表明当时人

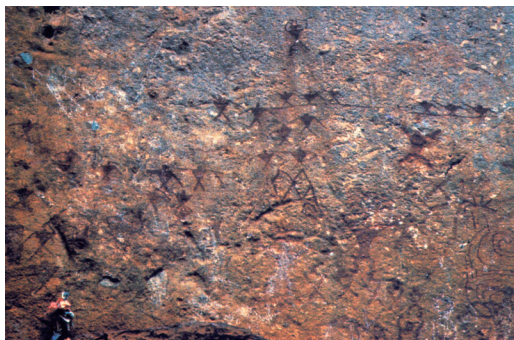


图1-12 村落图 云南沧源 / 云南省沧源县岩画六号点 / 岩刻



图1-13 植物人面图 江苏连云港 / 江苏省连云港市将军崖 / 岩刻



图1-14 地画 仰韶文化晚期 / 甘肃省秦安县的地画 / 1982年甘肃省秦安县五营乡大地湾出土 / 甘肃省考古研究所藏

们在长期的实践中，已积累了丰富的素材，并具备技艺。

#### 第四节 稚拙的史前雕塑

史前雕塑经历了漫长的发展阶段，在旧石器时代晚期，18000年前山顶洞人遗址中发现的雕琢打磨的装饰性石器，显示了雕塑的萌芽。新石器时代的雕塑相当发达，雕塑作品的材质以陶塑居多，还包括玉雕、石雕、骨雕、牙雕、木雕等。多数陶塑以陶器的盖纽、把手的形式或器物上主体装饰而存在。在美术的各个门类尚未分化的史前时代，雕塑作品一般都出自于富有艺术经验和才能的制作者之手。

史前雕塑作品所表现的题材内容，除了与人类的物质生活密切相关的各种动物形象外，就是人们所崇敬或喜爱的氏族成员形象，体现着远古人类对自身的形态、面貌、力量的初步认识和艺术的再现能力。

##### 一、陶 塑

考古的成就为我们提供了远古时代雕塑的形象资料，在这些资料中，我们发现，新石器时代早期遗址中，雕塑作品多表现的是妇女与女孩的形象。

在辽东半岛黄海沿岸后洼（丹东地区）新石器时代遗址中，发掘的40多件6000年前动物形、植物形、人形或人兽合一的石雕、陶雕艺术品，是目前国内发现的新石器时代遗址中最早最丰富的史前图腾和人形陶塑。

陶塑人头像中，有女人头像，有男女、人兽合一的造型，反映了史前社会生殖崇拜和祖先崇拜的观念。

在与此遗址相对应的辽西牛河梁，考古工作者早已发现了5000年前的女神庙遗址，



图1-15 泥塑女神头像 红山文化 / 颜面长22.5厘米 宽16.5厘米 / 1985年辽宁省建平县牛河梁女神庙出土 / 牛河梁女神庙遗址博物馆藏



图1-16 陶塑人头像 裴里岗文化 / 高3.5厘米 宽2.9厘米 / 1978年河南省荥沟出土 / 郑州市文物研究所藏

其主要有完整如同真人大小的女神头部雕像（图 1-15）及许多女性雕像残块。河南密县莪沟北岗遗址（图 1-16）和半坡遗址都出土有老妇人的头像，在艺术表现上稚拙粗放，但大略可看出老年妇女的特征。最具艺术魅力的还是那批属仰韶文化形态的、主要表现纯朴可爱的青少年女子的陶塑人像或头像。如陕西华县柳枝镇出土的一件泥塑人面，女孩之特征甚为明确，鼻梁悬垂，双目呈桃叶形，外眼角微向上翘，鼻下挖出菱形的小嘴巴，显得稚气娇美。甘肃秦安大地湾出土的一件人头形器口彩陶瓶，瓶身以优美而外张的弧线为轮廓，器腹用黑彩绘成三列由弧线三角纹与柳叶纹组成的图案，瓶口则塑成一个娇小的女孩头像，头顶披发整齐，面部五官清秀，鼻翼微鼓，显得生趣盎然。瓶身瓶口自然联为一体，仿佛是身穿花袄的小姑娘，充满了青春活泼的气息。

远古艺术品往往是某种社会形态的活化石，它积淀着丰富的史前观念和特定的精神内涵。这个时期女性成为雕塑表现的主要内容，绝不是偶然的，它反映了母系氏族社会妇女享有崇高的地位，是当时母系氏族社会的象征。同时，它也反映出先民对生殖的崇拜和种族繁衍的美好祝愿。当历史推进到新石器时代晚期，陶塑人像中的女性形象几乎无一例外地被男子形象所取代，这表明至此父权制已经确立。青海乐都柳湾出土的裸体人形彩陶壶上，刻画了一个中年男子的正面裸体像，神情威严，有强烈的精神力度，十分明确地反映出当时流行的男性崇拜习俗。

史前社会的雕塑形象中，如果说人们对于人自身的那种复杂形态的表现，还处于很幼稚的阶段，那么，对于人们所熟悉的各

种禽兽及家畜动物以及人们幻想的富有特定意蕴和象征作用的史前图腾标志物的艺术刻画，则来得简练生动，颇具匠心。

西安半坡出土的陶鸟、陶兽，或卧或立，神气十足，形象淳朴而憨厚自然。陕西华县出土的鹰形陶鼎用黑陶制成，鹰首凸出，双目威视，神态庄严威猛。山东胶县三里河出土的狗形灰陶鬲，全器作狗竖双耳，引颈吠叫状，四肢叉开，脖颈鼓胀，似乎机警地对着周围的奇异响动。这件作品反映了当时的匠师对现实观察的敏锐，体现出他们把握物象最生动的瞬间进行造型的艺术风格。

## 二、玉 雕

史前玉雕是在石器基础上的发展，是石器的精细化，石质选用上的进化。玉雕由于质地、颜色的纯正和形制的奇巧精美，在中国文化史中特别受尊重。在公元前 3000 年前后，中国史前玉器进入繁荣阶段，出现了几个各具特色的制作不同玉器的文化区域，包括北方的红山文化和南方的良渚文化。

红山文化位于辽宁和内蒙古的交界，距今 5000—4000 年前，出土的玉器种类较多，包括环、玦、璜、璧、琮、匕等，还有不少动物造型玉器，其中玉龙造型很有特点。1971 年在内蒙古翁牛特旗三星他拉遗址出土的大型碧玉勾龙，龙体卷曲呈“C”形，是至今出土的最早的玉龙（图 1-17）；另一类造型是玉龙猪浑厚粗壮，是猪龙的综合体。辽东后洼遗址中众多的动物雕刻还有虎、猪、狗、鸡、鹅、蝉、鸟、昆虫、鱼、龟等，造型自然生动，刻画简洁而入微，在石料上稍加雕琢，就表现出各种动物的形态，给人以



图1-17 玉龙 红山文化 / 高26厘米 剖面直径2.3-2.9厘米 / 1971年内蒙古自治区翁牛特旗三星他拉村出土 / 内蒙古自治区翁牛特旗博物馆藏

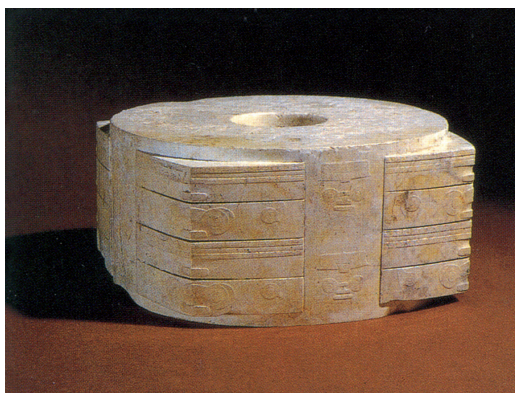


图1-18 玉琮 良渚文化 / 高8.9厘米 射径17.1-17.6厘米 孔径4.9厘米 / 1986年浙江省余姚县长命雉山村反山墓葬出土 / 浙江省博物馆藏

朴拙而饶有生趣之感。其中的龙、虎、蝉等形象无疑是氏族图腾，这为研究我国史前社会图腾文化提供了丰富的实物资料。

在长江下游的良渚文化距今 5300-4200 年，出土的玉器数量和种类最多，常见的有珠、管、玦、璜、瑗、镯、璧等，其中特别是玉琮、玉蝉是早期制玉手工业中的稀世珍

宝，代表了我国史前玉器制造的最高水平。1986 年在浙江反山出土的玉琮（图 1-18），高 8.9 厘米，射径 17.1-17.6 厘米，堪称玉琮之首。

新石器时代后期，玉器制作的种类繁多，立体的圆雕玉器增加，从玉琮等大型玉器制作的精细程度，和采用的纹饰、钻孔、浮雕和透雕工艺，不但显示了史前雕琢技艺的发展，也说明这时期可能出现了专门的玉工，社会分工和体脑分工出现，玉器的繁荣标志着新的历史时代正在来临。

## 第五节 史前建筑

我国迄今已知最早住所是北京猿人居住的岩洞。兽虫栖居洞穴，是它们“种”的性质所决定，而人并不是动物。天然洞穴虽然可供人类栖身，但是当人栖身于天然洞穴不仅难以显示出人与兽虫种类的优劣，而且人常常处在“四面楚歌”之中，生存受到威胁，因为“上古之世，人少而禽兽众，人民不胜禽兽虫蛇。”（《韩非子·五蠹》）。人不仅要栖身，更重要的是要保护繁衍族类。于是，我们的祖先选空处营建洞窟或“构木为巢，以避群害”。巢居是鸟的栖居形式，但是鸟巢是鸟按种的尺度筑造的，而人的巢居是按人类的尺度和美的规律来建造的，所以它不仅实用，也必定是美的。

巢居与洞窟并非安居的圣地，人是大地之子。我们的祖先从艰难地建造穴居和巢居开始逐渐掌握了营建地面房屋的技术，创造了简陋的木架建筑。人类的居住又从空中回

到了地面，满足了最基本的居住要求。

现在在我国广大地区都能见到先民们留下的大量地面建筑遗址。从这些遗址中，我们看到，由于各地气候、地理、材料等条件的不同，居室的营建方式、样式结构也多种多样。其中以干阑式建筑和木骨泥墙房屋最具代表性。前者为建筑下层用柱子架空，上层作居住用。这种式样与巢居有一定血缘关系，于长江流域多水地区常见。从目前在浙江余姚河姆渡新石器时代遗址中发现的建筑遗迹来看，其木质构件已加工成柱、桩、梁、板等，并采用了榫卯结构，形式复杂，构造科学，说明当时的人们已经过着比较稳定的“筑土构木”的定居生活，像这样早的木构建筑，目前在世界上还未发现过。至今在西南山区少数民族地区还能见到这种式样的建筑。后者一般以木料为房屋的骨架，泥土为墙，这种式样出现在干燥，具有广阔而丰厚的黄土层的黄河流域。南北式样相峙，各有千秋。但就木结构建筑的技术而言，南方高于北方。

## 复习思考题

1. 我国史前美术的主要特征是什么？
2. 从旧石器时代人类的石器制造看人类审美意识的发展。
3. 何为仰韶彩陶？简述仰韶彩陶各期的造型和纹饰特征。
4. 怎样认识彩陶的艺术成就？
5. 《舞蹈纹彩陶盆》的历史和艺术价值体现在哪些方面？
6. 简述史前雕塑的主要内容和代表性作品的艺术特点。
7. 我国有哪些主要的史前岩画，其表现的主要内容是什么？