



高等院校艺术设计专业精品系列丛书
“互联网+”新形态一体化精品教材
马延岳 总主编



扫描二维码，
了解
配套资源



ZHONGGUO MEISHUSHI

中国美术史

马珂 马延岳 孔祥凤 主 编
夏眉莎 副主编

航空工业出版社

北 京

内 容 提 要

本教材是专门为艺术院校以及综合性大学人文学科师生编写的中国美术史教材，以时代先后为序，分七章对中国历史上的美术现象、美术流派的发生和发展进行具体辩证的论述与阐释。本教材系统地介绍了中国美术的发展流变，将中国美术史视为由历代美术作品、美术现象所体现的中华民族的审美意识、审美理想、审美趣味在不同历史时期的演变发展史。同时，根据美术史教学发展的新特点，教材除配有丰富的插图外，还在各章后附有思考与总结类练习题。全书提供有参考书目，以便于学生作进一步的学习和研究。对一般读者，《中国美术史》可作了解中国古代美术史的理想入门读物。

图书在版编目（CIP）数据

中国美术史 / 马珂，马延岳，孔祥凤主编. — 北京：
航空工业出版社，2021.2
ISBN 978-7-5165-2465-7
I. ①中… II. ①马… ②马… ③孔… III. ①美术史
— 中国 IV. ①J120.9
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2021）第 008678 号

中国美术史 Zhongguo Meishushi

航空工业出版社出版发行
（北京市朝阳区京顺路 5 号曙光大厦 C 座四层 100028）
发行部电话：010-85672663 010-85672683

北京荣玉印刷有限公司印刷
2021 年 2 月第 1 版
开本：889 毫米 × 1194 毫米 1/16
印张：13.5

全国各地新华书店经售
2021 年 2 月第 1 次印刷
字数：381 千字
定价：75.00 元



前言

PREFACE

历史，是刻在时间记忆上的一首回旋诗。——珀西·雪莱

以色列历史学家尤瓦尔·赫拉利博士在其《未来简史》一书中认为：“历史只有三个重点：对个人，垂训鉴戒；对国家，集体记忆；对人类，鉴往知来。”正是这三个“重点”，赋予历史以厚重的文明轨迹、深邃的教育价值及鲜活的当代意义。从中国甲骨文、大篆到小篆，“史”的字形基本类同，皆为一只手举着一个“中”字，即古人常说的“持中”，意指“持守中道”。《说文解字》说：“史，记事者也。从又持中。中，正也。”由于记事者的客观守正，“直书时事，无讳国恶”，故使所记“事件”本身在与现实的不断对话中言必有据，从而在知往鉴今、推陈出新中起着重要的启迪作用。附丽于浩瀚史籍“一花一世界”的中国美术史，可作如是观。

学习中国美术史，可以自觉“垂训鉴戒”，扩充知识存量，陶冶审美情操，培养求真精神。南朝齐谢赫在其《古画品录》一书中云：“图绘者，莫不明劝戒、著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”说明绘画具有教化人伦和记载历史的社会文化功能。传为东晋顾恺之所绘的《女史箴图》，是根据西晋张华的辞赋《女史箴》画的一幅插图性长卷。画家通过“玄熊攀槛，冯媛趋进”“班婕妤有辞，割欢同辇”等历代贤姬的事迹，既形象地传达出文学家因教导后宫生活而“苦口陈篇，庄言警世”之本意，又以教化与审美的成功结合透露出中国绘画由重教化到重审美的转变。唐代张彦远在《历代名画记》卷一先是承认绘画“成教化、助人伦”的道德教育意义，后又在该书卷六提出“图画者，所以鉴戒贤愚，怡悦情性……”，即绘画不仅用来鉴戒贤明愚顽，而且还用来陶冶性情，愉悦感官。在此，张彦远一方面与南朝宗炳的“畅神”相契合，同时使绘画的教化功能与审美功能相依存，尤更重于绘画的本质特征（如审美、娱乐等），所谓“悦有涯之生”“怡然以观阅”是也。宋元以降，文人画家纷纷突破汉唐烦琐训诂，游心物外，借物咏怀，基于对时间秩序、精神品质与生命意义之感悟，往往择取梅兰竹菊以象征君子节操。元末画家王冕于《墨梅图》自题道：“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色，只留清气满乾坤。”画家以物比德，借梅之高洁孤傲以自况，表明“穷则独善其身”的处世之道与士人品格。清代画家郑燮为官潍县县令时，因“得志则泽加于民”，故“吏治文名，为时所重”。其所作《衙斋听竹图》题曰：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”身处衙斋，夜不能寐，卧听室外修竹于风中发出萧萧金石之声，仿佛是灾年百姓正在啼饥号寒，诗歌深刻揭示出画家的爱民之心与勤政之意。自唐代兴起的融诗书画于一体的艺术形式，既如清代方薰所云“高情逸思，画之不足，题以发之”，又在诗传画外意之中使“凝固的瞬间”获得社会内容和美学效应的丰富拓展。

学习中国美术史，可以强化“集体记忆”，传承民族精华，凝聚文明认同，厚植家国情怀。所谓史书万卷皆“家国”是也。据《孔子家语》载：“孔子观乎明堂，睹四门牖，有尧舜之容，桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诚焉。”即通过建筑壁画中圣明君主尧舜与暴君夏桀商纣的肖像，使民众明辨人之善恶、国之兴衰，“前车覆，后车戒”（汉·刘向《说苑·善说》），“周之所以盛也”。唐太

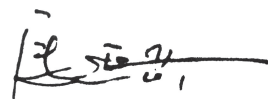
宗李世民能够开创“贞观之治”的盛世局面，得益于其坚信君依于国，国依于民，“夫以铜为镜，可以正衣冠；以史为镜，可以知兴替；以人为镜，可以明得失”《旧唐书·魏徵传》。唐代画家阎立本所作《步辇图》，描绘了贞观十五年（公元641年）唐太宗将文成公主嫁予吐蕃王松赞干布，使者禄东赞前来长安通聘的情景，“自从贵主和亲后，一半胡风似汉家”（陈陶《陇西行》），故而形成汉藏兄弟“和同为一家”的重大“集体记忆”，也成为大唐王朝民族交流史上的一个缩影。南宋画家郑思肖，字忆翁，号所南，35岁宋亡后改名思肖，即思“赵”。“忆翁”与“所南”皆寓意不忘故国。扁其堂曰“本穴世界”，以本之十置下文则大宋也。他日常坐卧时皆面南背北，岁时伏腊，望南野哭而再拜，以示忠于赵宋的坚贞气节。郑思肖擅长作墨兰，花叶萧疏而不画根土，隐含南宋“地为番人夺去”而失去国土根基。其所作诗文多以抒写爱国情操为主题，诸如“不知今日月，但梦宋山川”（《过徐子方书塾》）、“宁可枝头抱香死，何曾吹落北风中”（《寒菊》）等。清代“扬州八怪”之一的李鱣先后主政山东临淄、滕县，“为政清简，士民怀之，忤大吏罢归”（《滕县志》），至扬州卖画为生，50岁时始画《五松图》，至今流传于世作品已知有11幅。五松即“五大夫松”，为秦始皇泰山封禅时所封之松，后用以象征历代文臣武将护国栋梁之才。李鱣画中五松或直或曲，或仰或卧，纵横捭阖，各尽其态。画家以直者比之大臣，秃者比之名将，文臣孤高耿直，武将卓犖露骨，从中得以窥见画家本人宦海沉浮的沧桑、李氏家族“九世一品”的辉煌，以及“文能安邦、武可定国”的家国情怀。在中国美术史上，类似李鱣这样怀抱“修身齐家治国平天下”之志向的画家不胜枚举。

学习中国美术史，可以明晰“鉴往知来”，认知嬗变过程，学会审时度势，坚定文化自信。英国作家弗朗西斯·培根说过：“读史使人明智，读诗使人灵秀，数学使人周密，科学使人深刻，……凡有所学，皆成性格。”（《论学习》）作为一部“作品的历史”，或曰“人的历史”，或曰“生活的历史”，或曰“文化的历史”，美术史引导我们领悟现代与过去及未来的因果相续，从而由量变的积累到产生质变，并在此过程中洞察人性、明白世事与革故鼎新。魏晋南北朝以后，根据明代史学家王世贞“朝代更迭法”和“风格演变法”的分期，中国山水画共出现五次变革：“山水，大、小李一变也；荆、关、董、巨又一变也；李成、范宽又一变也；刘、李、马、夏又一变也；大痴、黄鹤又一变也。”（《艺苑卮言·附录四》）其中，李思训、李昭道父子继承六朝以来色彩为主的表现形式，并与“盛唐之音”相呼应而开创了“青绿为质，金碧为纹”的“金碧山水”；荆浩、关仝的北方重峦峻岭与董源、巨然的南方林麓烟霏，分别形成具有标志性的两大山水画体系，也反映出五代十国时期政权更迭频繁，画家以“写云林山水”而趋利避害的心理状态；李成、范宽沿袭荆关北方山水画传统，在更注重师法造化、为山传神之余，藉全景式高远或平远构图，以及“山水格法始备”和雄浑壮阔的山水形象，诠释着“造极于赵宋之世”的繁荣复兴。“南宋四家”刘松年、李唐、马远、夏圭在构图上大胆进行取舍与提炼，以简括的笔墨形式、诗意的“边角之景”和浓郁的感情色彩，使独领风骚的“院体”之格既积淀着“格物致知”与“发明本心”的哲理探求，同时也展现出空灵雅秀的风格面貌与“以小观大”

的美学思想。黄公望（大痴）、王蒙（黄鹤）身处元朝异族统治时代，其“雅洁淡逸”的山水画风是民族矛盾与动乱中“聊以写胸中逸气”情绪的释放，是“行旅山水”向“隐居山水”的转化，是对“遗貌写神”绘画创作原则的关注，是艺术语言的丰富和审美功能的加强，更是诗境画境交集和抒情尚意之文人山水画风的确立。此外，诸如“青藤白阳”之于“徐黄异体”，“南陈北崔”之于“顾陆阎吴”，“扬州八怪”之于“四王吴恽”……皆为中国画史上求新求变的典型例证。这些通过各自对生命哲学的体悟所构成的符码，尽管已时过境迁，然其特定内涵及审美取向则“过化存神”，在物欲横流、人心浮躁的当下更有助于民族本质的回归、文化自信的提振、价值观念的重构和创新精神的培育。

徐悲鸿先生在《中国画改良论》一文中指出：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之。”对传统艺术“守之”“继之”是古为今用，“改之”“增之”是除旧布新，对外来有益者“融之”则是“他山之石”。如何使历史文化成为“现在进行时”，即“一切真历史都是当代史”（克罗齐），只有重视历史文化与现实生活的联贯，重视历史文化内涵与当代文化意识的衔接，方可产生出对现实的新思索、对生活的新体验、对文化的新认识和对艺术的新感悟。惟其如此，中国美术才能在时间记忆的回旋诗中找准坐标，突破藩篱，走出困境，迈向未来！

值《中国美术史》付梓在即，爰赘数语，是为序。



庚子季春于青岛西海岸灵山湾

课程计划

CURRICULAR PLAN



章 名	章节内容	课时分配	
第一章 原始美术	第一节 原始陶器艺术	1	3
	第二节 原始绘画艺术	1	
	第三节 原始雕塑艺术	1	
第二章 先秦美术	第一节 先秦青铜艺术	1	3
	第二节 先秦雕塑艺术	1	
	第三节 先秦绘画艺术	1	
第三章 秦汉美术	第一节 绘画艺术	1	4
	第二节 画像石与画像砖	1	
	第三节 雕塑艺术	1	
	第四节 工艺美术	1	
第四章 魏晋南北朝美术	第一节 石窟艺术	1	4
	第二节 绘画艺术	1	
	第三节 雕塑艺术	1	
	第四节 工艺美术	1	
第五章 隋唐五代美术	第一节 隋唐五代人物画	1	7
	第二节 隋唐五代山水画	1	
	第三节 隋唐五代鞍马花鸟画	1	
	第四节 隋唐五代壁画	1	
	第五节 隋唐五代绘画史论	1	
	第六节 隋唐五代雕塑	1	
	第七节 隋唐五代工艺美术	1	
第六章 宋元美术	第一节 宋元人物画	1	8
	第二节 宋元山水画	1	
	第三节 宋元花鸟画	1	
	第四节 宋元宫廷画院	1	
	第五节 宋元壁画	1	
	第六节 宋元绘画史论著述	1	
	第七节 宋元雕塑	1	
	第八节 宋元工艺美术	1	
第七章 明清美术	第一节 明清山水画	1	6
	第二节 明清花鸟画	1	
	第三节 明清人物画	1	
	第四节 明清绘画理论著述	1	
	第五节 明清壁画、版画、年画	1	
	第六节 明清雕塑与工艺美术	1	

目 录

第一章	原始美术	1
第一节	原始陶器艺术	2
第二节	原始绘画艺术	5
第三节	原始雕塑艺术	8
第二章	先秦美术	11
第一节	先秦青铜艺术	12
	一、青铜器的起源与发展	12
	二、青铜器的类型与纹饰	14
第二节	先秦雕塑艺术	18
	一、青铜雕塑	18
	二、玉石雕刻	19
	三、其他雕塑	20
第三节	先秦绘画艺术	21
	一、壁画	21
	二、帛画	21
	三、漆画	23
第三章	秦汉美术	25
第一节	绘画艺术	26
	一、壁画	26
	二、帛画	29
第二节	画像石与画像砖	31
	一、画像石	31
	二、画像砖	32

第三节	雕塑艺术	34
	一、秦代雕塑	34
	二、汉代雕塑	36
第四节	工艺美术	40
	一、金属工艺	40
	二、漆器工艺	41
	三、染织工艺	42
第四章	魏晋南北朝美术	45
第一节	石窟艺术	46
	一、敦煌莫高窟	46
	二、麦积山石窟	49
	三、云冈石窟	51
	四、龙门石窟	53
第二节	绘画艺术	56
	一、绘画遗迹	56
	二、著名画家	58
	三、绘画理论	62
第三节	雕塑艺术	64
	一、陵墓雕刻	64
	二、陶俑	65
第四节	工艺美术	67
	一、陶瓷工艺	67
	二、织绣工艺	67
	三、漆器工艺	68
第五章	隋唐五代美术	71
第一节	隋唐五代人物画	72
第二节	隋唐五代山水画	81
	一、青绿山水画的创立	81
	二、水墨山水画的兴起	82
	三、五代山水画的发展	83

第三节	隋唐五代鞍马花鸟画	87
	一、鞍马画	87
	二、花鸟画	88
	三、徐黄异体	89
第四节	隋唐五代壁画	91
	一、石窟壁画	91
	二、墓室壁画	92
第五节	隋唐五代绘画史论	95
第六节	隋唐五代雕塑	97
	一、陵墓雕刻	97
	二、宗教造像	98
	三、随葬俑群	101
	四、雕塑名家	102
第七节	隋唐五代工艺美术	104
	一、陶瓷工艺	104
	二、染织工艺	105
	三、金属工艺	105
第六章	宋元美术	107
第一节	宋元人物画	108
	一、武宗元与宗教人物画	108
	二、李公麟与白描人物画	109
	三、梁楷与减笔人物画	109
	四、张择端与风俗人物画	110
	五、李唐与历史故事画	111
	六、王绎与人物肖像画	112
第二节	宋元山水画	113
	一、法简意繁的北宋山水	113
	二、水墨苍劲的南宋山水	116
	三、简率尚意的元初山水	119
	四、秣纤澹远的元季四家	122

第三节	宋元花鸟画	127
	一、两宋花鸟画	127
	二、文人花鸟画	129
	三、元代花鸟画	132
第四节	宋元宫廷画院	135
	一、宋代翰林图画院	135
	二、元代宫廷绘画机构	136
第五节	宋元壁画	137
	一、宋代壁画	137
	二、元代壁画	137
第六节	宋元绘画史论著述	141
	一、画史类	141
	二、品评类	142
	三、画法类	142
	四、画谱类	143
第七节	宋元雕塑	144
	一、宋代雕塑	144
	二、元代雕塑	146
	三、雕塑名家	146
第八节	宋元工艺美术	148
	一、宋代工艺美术	148
	二、元代工艺美术	150
第七章	明清美术	153
第一节	明清山水画	154
	一、明代山水画	154
	二、清代山水画	160
第二节	明清花鸟画	168
	一、明代花鸟画	168
	二、清代花鸟画	173
第三节	明清人物画	181
	一、明代人物画	181

	二、清代人物画	184
第四节	明清绘画理论著述	187
	一、明代绘画理论著述	187
	二、清代绘画理论著述	188
第五节	明清壁画、版画、年画	190
	一、明清壁画	190
	二、明清版画	192
	三、明清年画	194
第六节	明清雕塑与工艺美术	197
	一、明清雕塑	197
	二、明清工艺美术	199
	参考文献	203
	后记	204

1



第一章 原始美术

本章概述

中华民族历史悠久，文化艺术源远流长。旧石器时代初期的元谋猿人、蓝田猿人和北京猿人，通过对诸如砍砸器、刮削器、尖状器等石器的制作加工，最早为艺术的产生与发展提供了物质基础。此后从山西襄汾丁村人的多样化石器到北京周口店山顶洞人的各色装饰品，充分体现了原始人类在征服自然的漫长岁月中由实用功利性走向审美创造性的转变过程。

学习目标

通过学习本章，学生能从人类起源的角度，了解中国美术的起源，认识中国在石器时代产生的原始美术的特征。

第一节 原始陶器艺术

恩格斯认为，人类野蛮时代的低级阶段是“从学会制陶术开始的”。陶器是人类在同自然界斗争中的一项划时代的发明创造，其产生不仅拓展了生活用具，而且强化了定居的稳定性，在我国已发现的7000余处新石器时代陶器遗址中，最具代表性的文化遗址有仰韶文化、马家窑文化、大汶口文化、龙山文化、河姆渡文化等。这些遗址出土的陶器，按陶质划分有红陶、灰陶、黑陶和白陶，其中以泥质和夹砂红陶数量最多；按器表装饰划分，则有素陶、彩陶、印纹陶及拟形陶器；在用途上又可分为饮食器、炊煮器和储藏器，较常见的器物有盆、钵、碗、壶、罐、瓶、缸、瓮等。

陶器中的彩陶即彩色陶器，系利用赤铁矿粉和氧化锰作颜料，在打磨光滑的陶坯表面上进行描绘，入窑高温烧制后，在橙红色胎地上形成黑、红、白诸种颜色的图案。彩陶绘画造型优美，装饰精巧，以丰富的想象力和创造力成为我国新石器时代美术发展的突出标志。

约公元前5000年至公元前3000年左右的仰韶文化是我国成熟较早的彩陶文化，因1921年首次发现于河南省渑池仰韶村而得名，主要分布于河南、陕西、山西、河北南部及甘肃东部地区。仰韶文化的陶器，由于当时窑不密封，陶土未能充分氧化，故其以手制泥质红陶和夹砂红陶为主。

因地域及时间的差异，仰韶文化形成了陕西西安半坡和河南三门峡市陕州区庙底沟两种主要类型。半坡类型彩陶数量较少，分布于甘肃东部和陕西关中地区。其造型较为单纯，器物以圆腹钵、小口细颈大腹壶及直口尖底瓶为主；纹饰多用黑色绘成，有器物角纹、斜线纹、锥刺纹、波折纹等几何纹样及鹿纹、蛙纹、鸟纹等，其中尤以鱼纹和人面纹最具特色，如西安半坡遗址出土的人面鱼纹彩陶盆（图1-1-1）。这种人面含鱼的图案目前解读有三：一曰与当时的图腾信仰有关，故造型夸张而颇

具神秘色彩；二曰与渔猎生活有关，用之祈求捕鱼丰收；三曰祝福生殖繁盛。从其图案仅见于该地区来看，其内涵有待于做更深入探究。



图 1-1-1 人面鱼纹彩陶

仰韶文化中期类型的典型代表是建基于半坡之上的庙底沟文化，分布于甘肃、青海、陕西、山西、河南等地。其陶器约90%为红陶，造型如尖底瓶、盆、罐等大致由半坡类型沿袭而来，较具特点的是曲腹小平底碗、卷唇曲腹盆等；彩绘除黑色外也出现红色或红黑两色，且多施于器腹外或口沿处；纹饰流行带状纹、网格纹、回旋勾连纹及花瓣纹、羽状叶纹等（图1-1-2），至于动物纹则仅见经过装饰化变形的蛙纹、鸟纹和人面蛇身纹。



图 1-1-2 羽状叶纹

马家窑文化彩陶因 1924 年发现于甘肃临洮县马家窑村而得名，年代约为公元前 3300 年至公元前 2000 年左右，主要分布于黄河上游的甘肃、宁夏及青海部分地区，被认为是黄河中上游仰韶文化的发展与分化。其以器形多布满装饰、内壁绘彩、点和螺旋纹的运用为艺术特点。根据器形与纹饰的变化，又可分为先后连续的石岭下、马家窑、半山、马厂四个类型。

马家窑文化早期石岭下类型以甘肃武山县石岭下出土的彩陶为代表，其上承庙底沟类型，主要分布在甘肃东部的渭水上游及其支流葫芦河、洮河与西汉水等流域。石岭下陶器的器形以喇叭口圆腹平底罐及平底瓶为主，在砖红色的陶器上，纹饰多用深灰色及少量黑色甚至白色绘制。彩绘的花纹包括波浪纹、垂弧纹、锯齿纹、叶形纹、圆圈纹等几何纹和变形鱼纹、变形鸟纹两种。作为承上启下的彩陶类型，石岭下类型将马家窑文化彩陶带入新的繁盛时期。

马家窑类型的彩陶，器形多瓮、瓶、盆、钵、罐等。其色彩以橙红色陶器上彩绘黑色为主，盆、钵等器内外兼彩绘，少数瓶、壶通体彩绘；装饰面积较前有所扩大，纹样多旋涡纹、波浪纹、带状网纹、弧形三角纹等几何纹，也有动物纹及人物纹。甘肃陇西县出土的旋涡纹双耳尖底瓶、永靖县出土的四系双耳彩陶瓮可为这一类型的代表（图 1-1-3），陶身饰以弧线旋转的旋涡纹，线条流畅，结构紧密，动感强烈，体现出设计者的独具匠心。

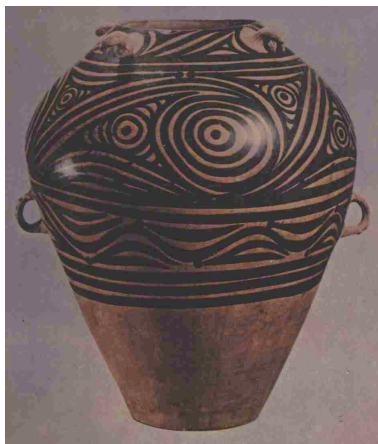


图 1-1-3 四系双耳彩陶瓮

半山类型彩陶，以首次发现于甘肃和政县洮河西岸的半山遗址而得名，主要分布在甘肃及青海东北部。其器形多小口鼓腹双耳壶及单耳瓶等；彩绘除黑色外也兼用红色，并有少数紫红色；纹饰流行锯齿纹、旋涡纹、圆圈纹、平行线纹等高度程式化的几何纹。整体造型饱满凝重，图案精巧繁密，色调和谐热烈，典型作品如 1977 年甘肃兰州出土的旋涡纹彩陶壶（图 1-1-4）。此外，这一时期开始出现变体人形纹，形象较为生动。半山类型彩陶既代表着马家窑文化的成熟阶段，又诠释着新石器时代彩陶艺术的最高水平。



图 1-1-4 旋涡纹彩陶壶

马厂类型彩陶，以发现于青海民和县马厂塬而得名，分布地区与半山类型大致相同，惟向西直达河西走廊西端。其器形及装饰母题基本沿袭半山类型，由于陶质较为粗糙，加之纹饰上有红黑相间或黑边红带的粗条纹，以及盛行的同心圆纹、菱形纹、勾连纹、回纹、米字纹、人形蛙纹等，故格调庄重粗犷，线条规整流畅，图案整体感强，具有独特的艺术效果。马厂类型彩陶发展到晚期时，以菱形纹和编织纹为主要母题，已接近于齐家文化。

与彩陶相媲美的黑陶约出现于公元前 2500 年至公元前 2000 年，是中国新石器时代制陶工艺的又一光辉创造。制作黑陶是在泥坯入窑烧制的最后阶段，从窑顶徐徐注水熄灭木炭，使陶体经烟熏渗碳形成黑色。1928 年，黑陶首次发现于山东章丘县龙山镇城子崖，其文化遗存被称为“龙山文化”。作为由山东泰安大汶口文化过渡而来的一种新石器

时代晚期文化，龙山文化的分布范围与大汶口文化基本一致，主要在鲁中南和东南丘陵地区及苏北地区。

龙山文化黑陶的种类及造型与彩陶有所不同，更多地考虑生活实用，从大量的罐、盆、盂、甗、豆、鬻、杯、鼎等器物看，其既讲究实效又注重美感。由于轮制技术的普遍采用，黑陶器形更加规整，其胎体薄而匀，厚度多在 0.5 至 1 厘米左右，故有“蛋壳陶”之誉，被形容为“黑如漆、明如镜、薄如纸、硬如瓷”。它的装饰极其简朴，多以刻画镂孔为主，中有三角纹、圆圈纹、方格纹及附加堆纹等，造型丰富多变，设计新颖别致，风格朴素典雅。山东日照出土的细柄高足镂孔黑陶杯是其典型代表（图 1-1-5）。从某种意义上说，龙山文化黑陶在造型及装饰方面，为青铜器艺术的产生与发展提供了重要的参照。



图 1-1-5 细柄高足镂孔黑陶杯

第二节 原始绘画艺术

中国原始绘画艺术主要体现在新石器时代彩陶的装饰纹样上。仰韶文化与马家窑文化绚丽多姿的彩陶图案，记载着原始绘画从注重写实到渐趋抽象化的嬗变轨迹。1972年开始发掘的陕西临潼姜寨遗址所出土的半坡类型的内彩鱼蛙纹盆，盆沿下绘有两只蹒跚爬动的大青蛙，形象质朴自然，体现出一定的概括能力。1978年发现于河南临汝阎村的庙底沟类型的鹳鱼石斧图彩陶缸（图 1-2-1），记载的是鹳氏族兼并鱼氏族的重大历史事件，画中极度装饰化的鸟、鱼、斧三个形象简洁生动，特征鲜明，反映出作者对物象的敏锐把握与审美意识的日臻成熟。1973年在青海大通上孙家寨出土的马家窑类型舞蹈纹彩陶盆（图 1-2-2），在内沿的上部绘有 15 人分 3 组手拉手跳舞的形象。舞蹈者皆腰系兽皮，头蓄发辫，身体匀称，姿态整齐，具有强烈的节奏感与装饰性，生动地再现了氏族成员欢乐热烈的围猎之舞。这也是中国舞蹈史上最早的形象记录。

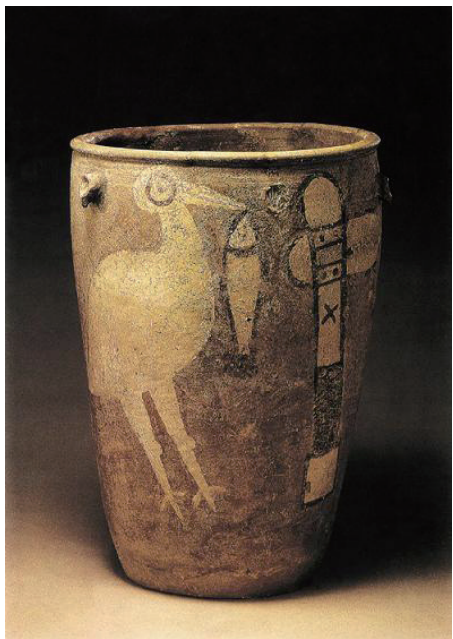


图 1-2-1 鹳鱼石斧图彩陶缸

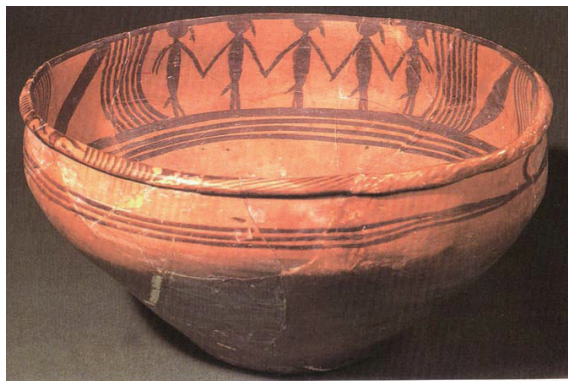


图 1-2-2 舞蹈纹彩陶

1982年，甘肃秦安大地湾仰韶文化晚期遗址发现一幅距今 5000 余年的地画（图 1-2-3），画面为房基遗址的石灰地面，南北长约 110 厘米，东西宽约 120 厘米。画面主体结构分上下两部分，以炭黑颜色在上部绘有 3 个并排的高 14 厘米的人物，其中右侧人物已残损不清，其余两个人物长发飘逸、两足交叉，似佩戴尾饰作起舞状。画面下部偏右处以均匀的黑色粗线画两只爬行动物，并列一长方形框内，框左绘一丁头状木橛。整幅地画似乎寄寓着祈求狩猎丰收的良好愿望。其图像较之舞蹈纹彩陶盆更加简单粗犷，但主体形象明晰，比例较为恰当，在中国绘画史上具有开创性意义。



图 1-2-3 仰韶文化晚期地画

原始绘画中的岩画分布于世界各地。从5世纪北魏地理学家郦道元的《水经注》来看，中国不仅是世界上最早出现文字记载岩画的国家，也是岩画遗迹最为丰富的国家之一。中国岩画遗迹在地域分布上可划分为北方地区岩画和南方地区岩画，重要的遗存有内蒙古阴山岩画、宁夏贺兰山岩画、甘肃黑山岩画、广西花山岩画、云南沧源岩画、江苏连云港将军崖岩画等。这些通过磨刻法、敲凿法或线刻法而留在山崖石面上的图画，表现的内容几乎涉及当时社会生活的方方面面，如狩猎、畜牧、祭祀、神灵、动物、舞蹈、战争、车辆、生殖、天象、印迹等，堪称原始社会的百科全书。

北方草原地带岩画分布在黑龙江、内蒙古、宁夏、青海、甘肃和新疆等地，描绘内容多为狩猎、游牧、战争、舞蹈，以及与此相关的动物、车辆、毡帐、族徽等。有中国游牧民族艺术画廊之称的宁夏贺兰山岩画，包括贺兰山东麓3市9县在内共分布着27个岩画点。数以万计的岩画记录了原始氏族部落的社会习俗及生活场景，全面揭示出匈奴、鲜卑、突厥、回鹘、吐蕃、党项诸部族的自然崇拜、生殖崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜的文化内涵。在贺兰山的20多个沟口中，以贺兰口的岩画最富特色，此地有2194组岩画，单体岩画5509幅，其中类人面形的图像诡异古怪，面目夸张变形，可能是原始宗教崇拜的神灵图像，或具有某种神秘的寓意及深刻的象征意义（图1-2-4）。



图 1-2-4 宁夏贺兰山岩画

江苏连云港将军崖岩画发现于1979年。岩画凿刻在长22米、宽15米的混合花岗岩构成的覆钵状山坡上，画面包括人面、兽面、农作物、星象等图案及各种符号。其中的11个人面像多有网纹头饰而无身躯，通过辐射状的类似禾苗的线条与大地相连。岩画图式神秘奇特，风格粗率稚拙，学者认为可能是原始先民对土地神、造物神的崇拜，或是对谷神及天体的崇拜，或是古代先民纹面习俗的遗留（图1-2-5）。无论如何，作为中国目前发现的唯一反映农业部落社会生活的石刻画面，将军崖岩画对于历史学及艺术考古学的研究具有重要的学术价值。



图 1-2-5 连云港将军崖岩画

南方地区最有代表性的岩画分布在云南、广西两地。位于阿瓦山区的云南沧源岩画已发现10处，共有图形1000余个。其中以红色涂绘的舞蹈、放牧、战争图是一幅大型岩画，分上中下三段依次描绘出节奏明快的盾牌舞、前后呼应的放牧图、紧张激烈的战争图。画面尽管完全是平面展开式，但各种物象的特征及不同场景的气氛清晰可感。广西左江流域已发现岩画点80余处，其中位于宁明县的花山岩画，以规模宏大、场面壮观、内容丰富、图像众多而闻名遐迩。岩画画面宽约221米，高约40米，可辨识的图像1819个，大体分为110组，其颜料由赤铁矿和动物胶、血混合调制而成。岩画主体为赭红色的“剪影”式人像，皆裸体跣足作举手屈膝半蹲状，太阳、铜鼓及船、剑、马、狗等形

象穿插其间。少数人像形体巨大，腰佩刀剑，威风凛凛，当是部族首领或活动司仪。整幅岩画热烈奔放、粗犷豪迈，可谓一曲原始的英雄主义交响乐（图 1-2-6）。

中国迄今为止发现的最古老的壁画遗迹，是辽宁牛河梁新石器时代红山文化女神庙遗址出土的壁画残块，其上多为赭红色或赭红间黄白色描绘的几

何形图案。宁夏固原店河村齐家文化遗址一座房屋残垣的白灰面上，保存着用红彩描绘的几何纹装饰壁画。陕西神木石峁新石器晚期城址发现成层、成片分布的壁画残迹 100 余块，以白灰面为底，以红、黄、黑、橙等颜色绘出几何形图案，最大一块约 30 厘米见方。这些均代表着早期壁画的基本特征。

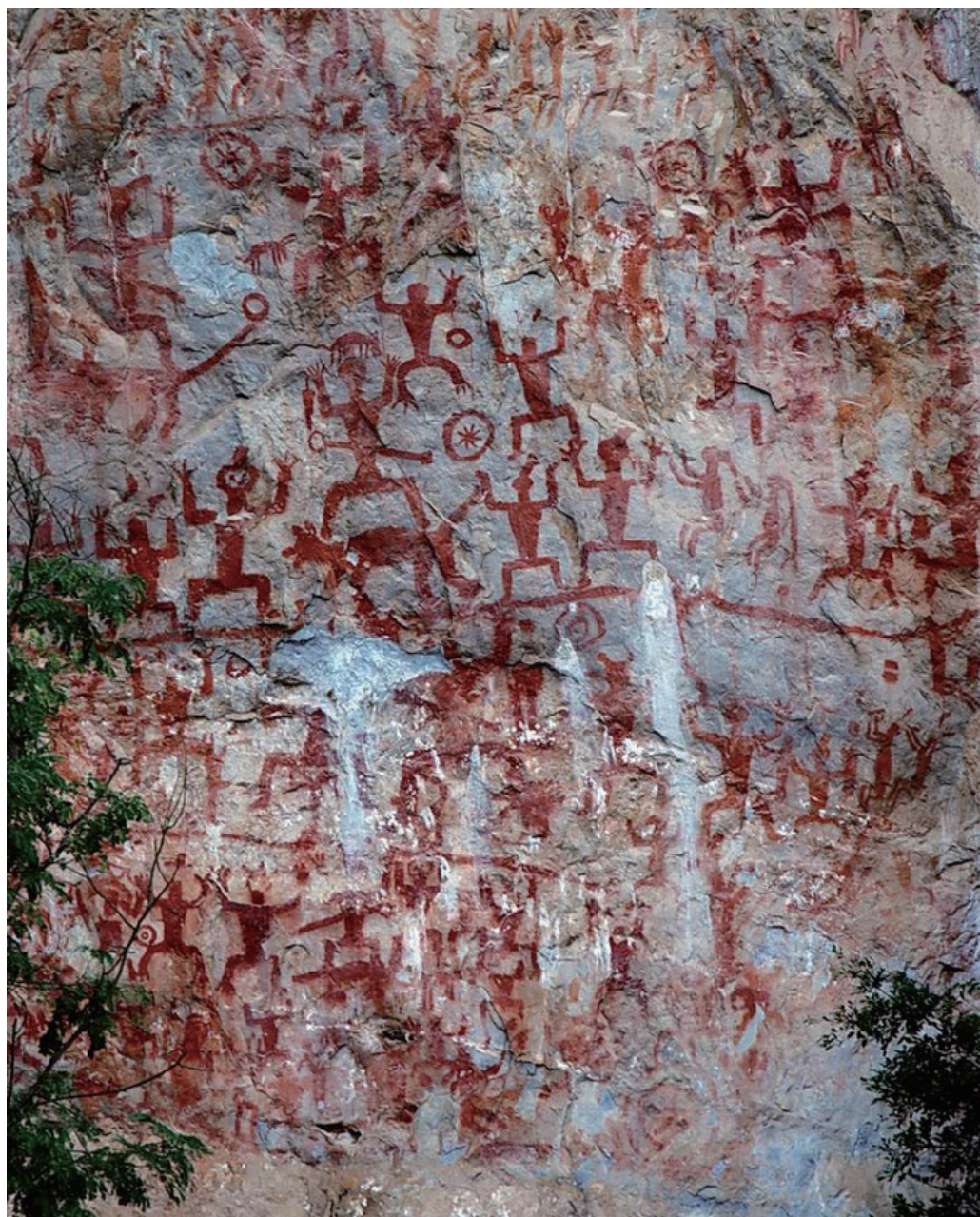


图 1-2-6 广西南宁明县的花山岩画

第三节 原始雕塑艺术

中国原始社会雕塑大致分为人像雕塑和动物雕塑两大类，所使用的材料包括陶、石、骨、玉、牙、木等，雕塑的品种包括浅浮雕、高浮雕和圆雕，体现出实用性和象征性两大特征。

目前发现历史最久的人像雕塑制成于新石器时代氏族公社繁盛阶段，其中陶塑人像数量最多，石雕与骨雕人像仅有少量出土。1964年发现于甘肃礼县高寺头的圆雕少女头像，高12.5厘米，采用堆塑与锥镂相结合的手法制成，陶色橙黄，额上环一条发辫状泥条，面容丰满圆润，镂空的双目、嘴巴传达出优美的神态，堪称仰韶文化陶塑人像的杰作（图1-3-1）。20世纪80年代初期在红山文化祭祀遗址先后发现陶塑与泥塑女神像。出土于辽宁喀左东山嘴的一批陶塑女裸像，小型立像高仅5厘米左右，大型坐像大小相当真人的1/2，头部残缺，姿态各异，躯体夸张，具有明显的孕妇特征；出土于牛河梁女神庙的泥塑女神头像（图1-3-2），高22.5厘米，面涂红彩，五官清晰，结构准确，目

光炯炯，嘴唇嚅动，颇具神秘色彩，研究者认为是丰收女神或地母神的象征，同时也是母系氏族社会母权制遗风的体现。其他诸如陕西临潼邓家庄出土的陶塑人像、浙江余姚河姆渡出土的陶塑人像、湖北天门邓家湾出土的跽坐男像，以及陕西扶风姜西村出土的浮雕人面、甘肃天水柴家坪出土的陶塑人面、山东潍坊姚官庄出土的陶塑人面等，皆反映出我国新石器时代较为成熟的塑造技巧。

除单独成型的雕塑人像或人面外，作为附件装饰于陶壶或陶瓶上的圆雕人物头像，也始于仰韶文化。1973年出土于甘肃秦安大地湾的人头形器口彩陶瓶（图1-3-3），通高31.8厘米，采用立体雕塑手法，在瓜子形的脸庞上呈现出匀称的五官、清晰的发式、微鼓的鼻翼、平视的目光，红陶质瓶身表面绘有三列具有庙底沟类型特征的黑彩图案，显得既亲切温柔又富于生活情趣。类似的典型例证还有河南商县出土的仰韶文化人头形陶壶、甘肃秦安寺嘴出土的马家窑文化人头形红陶瓶等。



图 1-3-1 圆雕少女头像



图 1-3-2 泥塑女神头像



图 1-3-3 人头形器口彩陶瓶

青海大通后子河马家窑类型墓地，1978 年出土一件夹砂黄陶质的人像陶瓮，器身已残，器肩部位堆塑一位高 11.5 厘米的浅浮雕女孩形象，体型瘦弱，神情悲伤，可能为装殓某位夭折女孩而制。而青海乐都柳湾出土的马厂类型人头形器口彩陶壶和裸体人像彩陶壶，从装饰形象皆为男子来看，一是反映出当时流行男性崇拜的习俗，同时也标志着当时的社会形态已处于由母系氏族社会向父系氏族社会过渡的变革阶段。

动物雕塑最早出现于新石器时代早期，包括陶塑、石雕及少量牙雕和木雕。河南裴李岗文化遗址出土距今约 7000 余年的陶塑猪头和羊头，辽宁东沟后洼遗址出土距今约 6000 余年的石雕虎、狗、鸡、鹰、鸟、鱼等，浙江余姚河姆渡遗址也出土有牙、木雕刻的猪、羊、鸟、蜥蜴等，这些形象大多概括洗练，姿态生动，揭示出原始先民在塑造动物形神方面的技艺和成就。

一些较大型的动物陶塑，在模拟某种动物外形的同时，通过圆雕表现手法塑造成既实用又美观的陶器。陕西华县出土的仰韶文化庙底沟类型的鸮形陶鼎（图 1-3-4），高 35.8 厘米，器口开于背上，造

型精巧，勾喙有力，双目传神，腹部夸张，传达出很强的体积感与稳定感。山东胶州三里河和山东泰安大汶口出土的大汶口文化晚期的狗形陶鬻（图 1-3-5）和猪形陶鬻，前者高 21.5 厘米，后者高 21.6 厘米，皆四腿蹬地，作仰首呼叫状，造型圆润，动感十足，将狗和猪的形象塑造得栩栩如生，令人观其形而似闻其声。这些构思巧妙的鸟、兽形体的器物对商周时期的青铜礼器造型具有明显的继承关系。



图 1-3-4 鸮形陶鼎



图 1-3-5 狗形陶鬻

玉石雕刻在中国原始文化中分南北两个中心，南方为良渚文化，主要采用浮雕与线刻相结合的手法，表现对象以神人像居多，造型庄重而神圣，含有较强的宗教意味；北方为红山文化，主要采用圆雕技法，表现对象以动物居多，造型生动而活泼，

体现出较强的装饰性。辽宁牛河梁红山文化遗址出土的白玉猪龙(图 1-3-6),卷曲若环状的猪首龙身以镂雕、线刻而成,猪首刻出五官,龙身穿有一孔,通体厚重,形象夸张,充分体现出红山文化玉器的艺术风格与时代气息。典型作品还有内蒙古翁牛特旗三星他拉村出土的碧玉龙、巴林右旗葛家营子出土的玉猪龙等,这些遗物为研究中国龙的起源及形象提供了非常重要的实物资料。



图 1-3-6 白玉猪龙

良渚文化发现于太湖流域,大量富有神秘色彩的神人合一纹的图饰成为其玉雕的突出成就。浙江余杭反山 12 号墓出土的重达 6.5 千克的大玉琮(图 1-3-7),玉质为黄白色,器形为扁方柱体,中有圆

柱形射孔,内圆外方。器身四面刻有 8 个高 3 厘米的神人兽面复合纹,神人头饰羽冠,面目狰狞,形象威严。大玉琮器身浅浮雕与阴线刻相结合,纹饰繁缛而又制作精美,具有极高的艺术价值。良渚文化代表性作品还有安徽含山凌家滩出土的玉雕人像、江苏武进寺墩 3 号墓出土的“兽面纹玉琮”等。无论龙的形象或兽面纹浮雕,一方面具有宗教的、礼仪的性质,同时又反映出与后世青铜器上狞厉神圣的饕餮纹等的渊源关系。



图 1-3-7 大玉琮

思考要点

1. 简述新石器时代陶器的主要类型及其风格特征。
2. 列举原始绘画、雕塑艺术的代表作品。

2



第二章 先秦美术

本章概述

由于公元前 221 年秦始皇统一六国，故秦朝之前遂被称为“先秦时期”。先秦包括夏（前 21 世纪—前 16 世纪）、商（前 16 世纪—前 11 世纪）、周（前 11 世纪—前 221 年）三代。其中周又分为西周（前 11 世纪—前 771 年）、春秋（前 770 年—前 476 年）、战国（前 475 年—前 221 年）三个时期。春秋之前属奴隶社会，战国进入封建社会。美术方面，此期青铜器的艺术成就最为突出，且具有本民族的独特风格，所以也简称为“青铜时代”。

学习目标

学习本章，有利于学生从中国文明历史开端的角度，了解夏商周青铜艺术造型和纹饰的特征及其所呈现的社会意义，以及其他门类美术的基本状况。

第一节 先秦青铜艺术

一、青铜器的起源与发展

中国的青铜器发端于黄河流域，从 20 世纪 50 年代起在甘肃、青海、河南、河北、山西、山东等地陆续发现铜制品或与冶铜有关的一些遗物和遗迹。据《左传·宣公三年》所载“铸鼎象物”、《越绝书·记宝剑》所载“以铜为兵”等可知，夏代已具备较为成熟的铜器铸造技术，并为商周青铜业的发展创造了必要的条件。1959 年开始发掘的河南偃师二里头文化遗址出土的青铜器，主要为工具、兵器、礼器、乐器和装饰品，其中的爵和斚等礼器，造型匀称，纹饰粗简，带有明显的早期青铜器特征。

青铜是红铜加锡的合金，因表体微泛青色，故名青铜。青铜较之红铜，有熔点低、硬度大和化学性能稳定等优点。青铜器的合金成分，视用途与器类之不同而有不同的铜锡比例。《周礼·考工记》所谓“金有六齐”，即指六种不同性能的铜锡配剂表。青铜器的制作过程主要包括塑模、制范、合范、熔铸等。春秋以后青铜器加工中失蜡法的创造，是我国古代金属铸造件装饰史上的一项伟大发明。

古代“国之大事，在祀与戎”，宗庙的祭祀、方国的征伐是通过大量的祭器和兵器来完成的，青铜器普遍进入人们的社会生产、社会生活、政治生活等各个领域，不仅促进了生产力的发展，更成为人类历史上划时代的重要标志。

商代是奴隶社会的重要发展阶段，也是青铜艺术由成熟到鼎盛的时期。在二里头文化的基础上，商代青铜器在数量、造型、纹饰、种类各个方面，皆呈现出灿烂辉煌的工艺。除生产工具和武器装备外，成套的青铜礼器和乐器陡然增加，龙凤纹、饕餮纹流行，器物造型规整凝重，纹饰繁丽神秘，形象地传达出那个时代“尊神事鬼”的文化信息。无

论是肃穆雄浑的方鼎，还是精巧奇特的兽尊，它们既是身份等级的标志，更是权力地位的象征。1939 年出土于河南安阳殷墟的后母戊方鼎（图 2-1-1），通高 133 厘米，横长 110 厘米，宽 78 厘米，重达 875 千克。鼎为方形深腹，内壁铸刻“后母戊”3 字铭文，方唇立耳，圆柱形足。鼎身两侧饰有饕餮纹和夔纹等。后母戊方鼎形制庄重、稳定，具有雄伟、瑰丽的审美效果，为商代乃至中国古代最大的青铜礼器。



图 2-1-1 后母戊方鼎 / 商

西周是奴隶社会的鼎盛时期，青铜工艺继承商代后期凝重典雅的风格，在“尚质”的发展过程中形成自己的特点。因鉴于殷商酗酒误国的教训，以鼎、簋等为组合的炊食器取代了以爵、觚等为组合的饮酒器，成为西周最主要的代表器类。这一时期铸铭之器明显增多，涉及史实的长篇铭文大量出现，这不仅开创了多姿多彩的钟鼎文书法艺术，而且通过武王征伐商纣的利簋、成王营建洛邑的何尊、康王册命大臣的孟鼎、明保“三事四方”的令彝等，使西周青铜器体现出十分珍贵的史料价值。

1975年出土于北京房山琉璃河的伯矩鬲(图2-1-2),高33厘米,口径22.9厘米,重8.25千克,器物造型为立耳、平盖,三袋形足,颈部饰一圈夔纹,全身铸饰着7个立体与浮雕的牛头。整个器形端庄厚重,纹饰奇丽大方,可视为西周早期青铜器之杰作。西周中、晚期,伴随着奴隶制趋向停滞衰落,青铜器的造型及纹饰日趋简率,狞厉威严的饕餮纹遂为自由而朴实的窃曲纹、重环纹、波带纹等所取代。陕西岐山出土的毛公鼎和扶风出土的史墙盘等是西周中、晚期的典型代表。



图 2-1-2 伯矩鬲 / 西周

春秋时期,王室衰微,诸侯争霸,奴隶制日薄西山,呈现出“礼崩乐坏”的景象。作为周礼中等级森严、不得僭越的青铜礼器,更多地被各国诸侯和卿大夫所拥有,故形成不同的区域性风格,如中原地区、山东地区、北方地区、南方地区和关中地区等。此时礼器中的爵、斚、觚、觥、尊、彝、卣等均遭淘汰,取而代之的是轻巧实用的烹饪器、盛食器及水器等。在铸造技术上,由于模印法和失蜡法等新工艺的出现,装饰繁缛的蟠虺纹与蟠螭纹得以流行。1978年出土于河南浙川下寺楚墓的王子午鼎(图2-1-3),为7件列鼎中最大者。该鼎通高76厘米,口径66厘米,造型呈平底束腰形,器身周围有六个浮雕夔龙作攀附状,在细部装饰上采

用浮雕、立雕、分铸、榫卯、焊接等技术。奇巧而富丽的器形、繁密而剔透的纹饰、浪漫而奇诡的题材,正是楚国文化艺术的突出特征,同时标志着失蜡法铸器的卓越成就。



图 2-1-3 王子午鼎 / 春秋

战国时期是中国封建社会的开端,青铜器逐渐走下神坛,作为主要由地主阶级享用的日常用器,不仅数量迅速增多,而且也愈加精致细腻。特别是鎏金、镶嵌、镂刻、金银错等金属细工的广泛运用,狩猎、习射、采桑、宴饮、乐舞、攻战、台榭等生活气息浓郁的图案纹饰的广泛流行,使青铜器更具一种富丽堂皇的格调和生动写实的作风。1978年出土于湖北随县曾侯乙墓的一组大型青铜乐器(图2-1-4),共有编钟64件和铸1件,以大小和音高为序编成8组,悬挂在三层铜木结构的钟架上,全长1079厘米,高267厘米,重达2567千克。编钟音域跨越5个八度,可演奏多种乐曲,音律准确,音色优美,是研究先秦音乐的重要资料。钟体遍饰细密精致的浮雕式蟠虺纹,造型恢宏壮观,堪称战国青铜器的杰作。河南洛阳金村古墓出土的金银错武士刺虎纹铜镜,直径17.5厘米,以金银错技法装饰有武士和猛兽纹样,这种武士斗兽写实形象的出现,充分传达出先秦艺术已由商周原始宗教的神秘性开始向战国现实生活的世俗性转变的轨迹。



图 2-1-4 曾侯乙墓编钟 / 战国

二、青铜器的类型与纹饰

青铜器的分类，根据用途的不同可大致分为礼器、乐器、兵器及工具等四大类。其中礼器类是奴隶主阶级用于祭祀、丧葬、朝聘、征伐和宴饮、婚冠的青铜器皿，代表着一整套等级差别的礼制，即所谓“藏礼于器”。具体包括：①炊煮器（鼎、鬲、甗等）；②盛食器（簋、簠、盨、敦、豆等）；③酒器（爵、角、斚、觚、觥、尊、卣、盃等）；④酒水共用器（罍、壶、盘、彝、匜、孟、鉴、缶、甑等）。西周中晚期形成的列鼎制度，即指奴隶主贵族在礼仪活动中用以区别身份的器具标准。据《春秋公羊传·桓公二年》何休注：“礼祭，天子九鼎，诸侯七，卿大夫五，元士三也。”可见这些“藏礼”之器，既具有“明尊卑，别上下”之功能，又是奴隶主统治阶级乃至国家权力的象征，同时也

是美术史研究青铜艺术的主要对象。

乐器类包括铙、钟、鼓、镛、钲、铎、铃等。

兵器类包括：①进攻性兵器（镞、戈、钺、殳、矛、戟、剑、刀、弩等）；②防护装具（甲冑、盾等）。

工具类包括犁铧、锄、镰、铍、铲、镑、斧、锥、削等。

此外还有车马器和杂器，包括辖、马衔、銮铃、炉、灯、带钩、铜镜等。

青铜器的造型装饰主要有三种特征：①依据动物形态造型，如象尊、犀尊等；②人或动物形象与青铜器造型融合为一体，如人面纹方鼎、虎食人卣等；③以主体动物形象作为青铜器物之附件，如四羊方尊、牛虎铜案等。

青铜器的纹饰大致分为几何纹、动物纹与植物纹三种，由新石器时代的陶器、骨器等器物纹饰的

基础上发展而来,体现着时代的精神特征,反映出图案艺术由简到繁再由繁至简的嬗变过程。商周时代青铜器的纹饰具有浓厚的民族特色,它并非来自奇异的审美观念,而是出于对自然力崇敬和支配欲望的幼稚幻想,或是随着政治的变化而发生的相应演变。在大约 70 余种纹饰中,常见者有以云雷纹、窃曲纹、波浪纹、乳钉纹等为主的几何纹,以饕餮纹、龙凤纹、麒麟纹、蟠螭纹等为主的动物纹,而以四瓣花纹及藻纹为主的植物纹则相对较少。

饕餮纹又称兽面纹,为商和西周早期青铜器的主要纹样。饕餮指一种凶残贪婪的怪物,“贪财为饕,贪食为餮”。《吕氏春秋·先识览》载:“周鼎著饕餮,有首无身,食人未咽,害及己身,以言报更也。”反映在纹饰上则是“百物”构成,如虎或牛的头、羊或鹿的角、鸟的羽和足、蛇的身和鳞等综合性对称式图案,既注重写实又强调夸张变化,表现出一种狰狞恐怖而又庄严神秘的风格。典型青铜器有后母戊方鼎、1976 年出土于陕西临潼的利簋、1982 年出土于河南郑州的牛首饕餮纹铜尊等(图 2-1-5)。



图 2-1-5 利簋 / 西周

龙凤纹即龙纹和凤鸟纹两种祥瑞动物纹样。龙纹包括夔纹与夔龙纹,是以蛇为蓝本又综合其他动物特征的复合体,按图案结构可分为爬行龙纹、卷体龙纹、交体龙纹、双体龙纹及两头龙纹等。《管子》形容龙:“欲小则化为蚕螟,欲大则藏于天下,欲高则凌于云气,欲下则入于深泉。”因此这种纹饰不仅多见于青铜水器上,也常和云相结合。代表作品有 1956 年出土于河南上蔡的西周龙纹方鼎、1991 年出土于陕西泾阳的西周夔龙纹提梁铜卣等(图 2-1-6)。

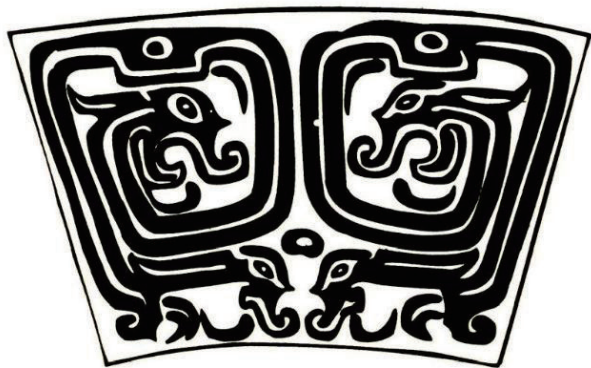


图 2-1-6 夔龙纹提梁铜卣 / 西周

凤鸟纹盛行于商代中晚期和西周早期,是一种以孔雀为主体,并综合其他鸟类特点而构成的祥鸟图案。“天命玄鸟,降而生商”,说明玄鸟就是商的图腾,凤鸟就是鸟图腾的代表。凤鸟纹按图案结构可分为长喙鸟纹、鸛鸛纹、鸾纹及成群排列的雁纹等。商代鸟纹多短尾,呈正侧面形;周代鸟纹多长尾高冠,作前视或回首状。这种纹饰多见于鼎、簋、尊、卣、爵、觥、觚、彝、壶等器物的颈、口、腹、足等部位。代表作品有上海博物馆所藏商代晚期的父乙觥(图 2-1-7)和西周早期的甲簋等。



图 2-1-7 父乙觥凤鸟纹 / 商

云雷纹盛行于商代和西周，春秋战国时期仍见沿用。它是青铜器上的一种典型纹饰图案，其基本特征是以连续的“回”字形线条构成。有的图案作圆形的连续构图，单称为云纹；有的作方形的连续构图，单称为雷纹。云雷纹常作青铜器纹饰的底纹，用以烘托主题纹饰，也有单独出现在器物颈部或足部的。东汉王充《论衡·儒增》曾记：“云罇刻画云雷之形。”罇同樽，是古代盛酒的器具，商周青铜器上很多都刻有王充所谓云雷之形。代表作品有 1977 年出土于湖北崇阳的商代晚期铜鼓（图 2-1-8）、1986 年出土于北京房山的西周早期云雷纹盃等。



图 2-1-8 铜鼓 / 商

春秋时期的社会变革，使青铜器的造型及纹饰逐渐变得新颖而开朗，原有的陈旧形制不断被废弃，先前的神秘抽象和凝重奇诡为自然写实和轻巧实用所取代。1923 年出土于河南新郑、现藏故宫博物院的莲鹤方壶（图 2-1-9），通高 118 厘米，宽 54 厘米，重 64.28 千克。盖顶为两重并列盛开的莲瓣，正中立一仙鹤引吭鸣叫，展翅欲翔，壶颈两侧用立体的龙形怪兽为耳，壶身满饰虬屈缠绕的蟠螭纹，壶腹下部四隅伏龙作回首向上攀附之状，足下双兽负载壶体且弓身卷尾、转头咋舌。整个造型及纹饰轻盈精巧，繁缛热烈，龙飞凤舞，一派生机。莲鹤方壶被誉为“青铜时代的绝唱”，它在艺术形象与器物造型上达到高度的和谐统一，成为春秋时期新的审美观念与时代精神的典型象征。



图 2-1-9 莲鹤方壶 / 春秋

战国时期青铜器的装饰纹样，除大量以蟠螭纹、蟠虺纹、三角云纹、斜方格纹等组成二方连续或四方连续的规律化图案外，运用图像纹如采桑、射猎、宴饮及水陆攻战等作为器物装饰，是这一时期装饰纹样的一项重大变化和创造。1935 年出土于河南汲县山彪镇的水陆攻战纹铜鉴、1977 年出土于陕西凤翔高王寺的镶嵌宴享狩猎纹铜壶、故宫博物院所藏的采桑宴乐攻战纹铜壶等是这方面的突

出代表。1965 年出土于四川成都百花潭的宴乐攻战纹铜壶（图 2-1-10），通高 40 厘米，口径 13.4 厘米，腹径 26.5 厘米。器身图像以 3 条带纹分为 4 列：最上一列分作两组，左为习射，刻画长衣贵族或引弓待发，或持弓挟矢，姿态极为生动；右为采桑，表现一群男女或采摘、运送，或歌舞助兴，情景热烈有趣。第二列也为两组，左为宴乐场面，宴饮者举觞进献，表演者执矛起舞；右为弋射活动，4 射者仰射群雁，7 只雁纷纷落地。第三列为水陆攻战图，分上下两层，全景式再现步兵交战、水军对垒、云梯攻城等紧张激烈的战争场面。最下一层为狩猎图以及用双兽组成的桃形图案等。在中国社会由奴隶制走向封建制的转型时期，这种图像纹无疑具有最鲜明的时代特色。

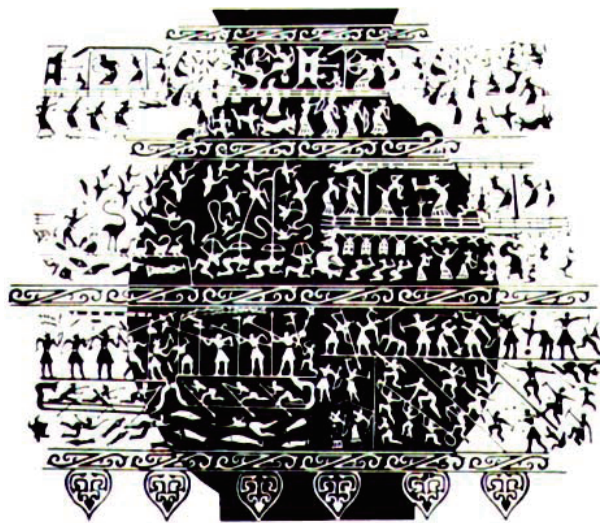


图 2-1-10 宴乐攻战纹铜壶 / 战国

第二节 先秦雕塑艺术

一、青铜雕塑

先秦时期具有圆雕性质的青铜雕塑，代表性作品有鸟兽形铜尊卣和铜器座及铜铸人像等。

商代由于“尊神事鬼以为政”的社会观念，所铸人和动物或神异动物形象的青铜器，大多富于神秘、敬畏的色彩，表现的是被神化的人与兽，如1959年出土于湖南宁乡的人面方鼎、1976年出土于河南安阳的鸛尊、1981年出土于湖南湘潭的豕尊，以及据传出于湖南安化的虎食人卣等。西周继承商代传统而风格趋于写实，现实的与理性的因素逐渐代替了前期雕塑神秘恐怖的气氛。典型作品有1976年出土于陕西扶风的刎刑奴隶守门鬲、1955年出土于陕西眉县的盩驹尊、1955年出土于辽宁凌源的鸭尊、1966年出土于河南洛阳的人形车辖等。

春秋战国时期，百家争鸣的局面和青铜工艺的革新，使雕塑艺术获得进一步繁荣发展。从瑰丽新颖的莲鹤方壶（河南新郑）到雕饰华美的春秋牺尊（山西浑源），从结构准确的黑料珠镶目犀尊（陕西兴平）到寓动于静的绿松石斑纹卧鹿（江苏涟水），从楚楚动人的铜牺立人擎盘（山西长治）到神态安详的彩绘钟虞铜人（湖北随州）……突破程式化，追求造型上的清新写实和制作上的繁缛华美，成为这一变革时期的审美主旋律。1987年出土于河北平山战国中山王墓的错金银虎噬鹿器座（图2-2-1），高22厘米，长51厘米。猛虎双目圆睁，两耳直竖，因吞噬一只小鹿而身躯呈弧形姿态，小鹿则拼命挣扎却无法脱身。器座结合虎、鹿的毛皮质感特征，分别镶、错以形状各异的金银纹饰。作品构思巧妙，技法高超，已明显超出动物的形似范畴，而旨在通过瞬间的把握集中传达出强烈的动感和力

度。它既是研究中国春秋战国时期文化的珍贵实物资料，同时也折射出“百家争鸣”的社会形态对艺术的深刻影响。



图 2-2-1 错金银虎噬鹿器座 / 战国

1986年在四川广汉三星堆祭祀遗址中出土一批商代晚期的大型青铜铸像。其中的10余件青铜头像与真人头部大小相当，冠帽及编发清晰可辨，眉毛宽阔，嘴巴紧闭，无眼珠的眼部呈杏叶形，鼻呈三棱形，耳呈云雷形，造型夸张，面目冷峻，透露出一种肃穆神秘的宗教意味。高65厘米的青铜面具被视为三星堆遗物最神奇的青铜器（图2-2-2）。它以分块组合的方法铸造，以浪漫夸张的手法强调其视听器官的特异功能，双目纵突达16.5厘米，双耳外展长达70厘米，鼻翼呈云纹状，嘴宽且呈带状，形象怪异，气魄十足。青铜方座大型立人像，通高262厘米，立人身高172厘米，头戴10厘米高的华冠，身着云龙纹左衽长袍。其形象为粗眉大眼，直鼻阔嘴，脑后束辫，身躯细长，双臂上举，双手握成环圈状，赤足佩镯，立于镂刻饕餮纹的方座之上，面容端庄，神态威武，推断可能是主持祭祀的巫师，或是政教合一的蜀王。总之，这批文物对研究古代巴蜀文化具有重要的历史价值。



图 2-2-2 三星堆青铜面具 / 商

二、玉石雕刻

据《逸周书·世俘解》所记：“凡武王俘商旧玉亿有百万。”殷墟曾发现专门的玉石作坊。轮轴和沙浆磨制技术的采用，使商代玉石制作技艺日益精巧。河南安阳殷墟妇好墓出土的 755 件玉器，堪称商代玉石雕刻成就之典型代表。这些玉器主要分为礼器、乐器、仪仗器、生活用品、装饰品、杂器等 6 类。其中的装饰品，以圆雕、浮雕的人物与动物雕刻最为重要。在 15 件玉石人像中，有 5 件呈跽坐姿态，高度在 4~9.5 厘米不等。着衣者推测为贵族形象，裸体者可能是奴隶形象。其结构紧凑刻画细腻，体现出浓厚的装饰味和丰富的想象力（图 2-2-3）。动物雕刻主要有两类：以龙、凤、怪兽、怪鸟等为母题的神异动物形象；以虎、熊、象、马等走兽，鹤、鹰、鸽、鹅等禽鸟，鱼、蛙、鳖、龟等水族动物为母题的写实动物形象。神异动物形象中典型的作品是玉凤（图 2-2-4），高 13.6 厘米，质料为雕琢简洁的褐黄色玉材。玉凤造型为华冠长尾，呈侧身回首欲翔状，动态潇洒活泼，形象晶莹剔透，将造型与玉质之美巧妙地融为一体。写实的动物形象，如稚气可掬的象、极富动感的虎、活泼跳跃的兔，以及垂首行进的马、回身凝视的鹿、曲颈觅食的鹤等，皆生动地反映出商代艺术家敏锐的观察力、高度的概括力和对瞬间神态的表现力。



图 2-2-3 殷墟妇好墓玉石人像 / 商



图 2-2-4 殷墟妇好墓玉凤 / 商

西周玉石雕刻有圆雕、浮雕和玉片等不同形式上，辅以线刻纹饰，并多镂空，产生玲珑剔透、璀璨迷人的视觉效果。著名遗物有河南洛阳出土的戴枷玉人、甘肃灵台出土的人形玉铲、陕西宝鸡出土的玉鹿及长安出土的兽面玉饰等。

春秋战国时期，由于铁器的普遍运用，砣具等琢玉工具得以改革，玉器的精雕细刻技艺空前

提高。代表性作品有河南洛阳出土的金链舞女玉佩饰、河北平山出土的三龙蟠环透雕玉佩和小玉人、安徽寿县出土的战国石卧牛、山东曲阜出土的青玉鸟等。这些作品多数饰有蟠螭纹、龙凤纹、乳钉纹和各种变形的云雷纹等，其造型优美，结构严谨，形象矫健，色泽富丽，以新颖的设计理念和精湛的装饰技巧，诠释着思想解放时期新的艺术发展趋向。

三、其他雕塑

1937年河南殷墟出土3件男女奴隶陶俑，高5.5~6.1厘米，形象粗简，盘发戴枷，男俑枷手于背，女俑枷手胸前，形象地揭示出殷商时的社会生活现象。随着春秋战国时期奴隶制的崩溃和封建制的兴起，残酷的人殉习俗逐步为俑葬所取代，陶俑尤其木俑日渐增多。陶俑大致为塑造后再烧制，形体短小敦实，高4~10厘米，制作粗糙。代表遗物有山东临淄出土的6组男女陶俑、山东章丘出土的彩绘乐舞俑、山西长治出土的舞俑群、河南辉县出土的2个陶俑等。木俑稍晚于陶俑，尤以战国时期南方的楚地最为盛行，《韩非子·显学》曾有“象人百万”的记载。木俑有的用整块木头雕成，有的

用榫卯结构拼接而成，其形象多为侍仆与歌舞伎，或立或跪，立俑大多高50余厘米，跪坐俑高30余厘米，一般为雕刻后再彩绘，或身着绢衣由墨笔绘出领襟与袖口。木俑姿态多种多样，制作手法简练。代表遗物有湖南长沙、湖北江陵、河南信阳、山西长子等地出土的战国木俑等（图2-2-5）。



图 2-2-5 木俑 / 战国

第三节 先秦绘画艺术

《孔子家语·观周第十一》记载，生活在春秋末期的孔丘，曾到雒邑瞻仰西周建筑遗物：“孔子观乎明堂，睹四门墉，有尧舜之容，桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧扆南面以朝诸侯之图焉。”孔子徘徊而望之，谓从者曰：“此周公所以盛也。夫明镜所以察形，往古者所以知今。”可见绘画所寓兴衰鉴戒、褒功挹过、明辨是非之功用，对统治者维护政治与礼教的重要性。先秦绘画的范围包括壁画、帛画、漆画，以及青铜器、玉石器、牙骨雕刻上的装饰性图案，“冠冕车服之饰”和图画文字，等等。

一、壁画

据文献记载，商代建筑中已有壁画。《说苑·反质篇》引《墨子》佚文云：殷纣时期曾有“宫墙文画”“锦绣被堂”。1975年发现于河南殷墟小屯的建筑壁画残片，长22厘米，宽13厘米，厚7厘米，是以朱色花纹和黑色圆点在白灰墙皮上绘出的形似对称的图案，其线条宽粗，转角圆钝，颇有装饰意味。

《周礼注疏》中载，周朝曾设官执掌绘事，在周王处理政务的明堂（路寝）门上绘有猛虎，名曰“虎门”，以明勇猛守卫之意。除孔子所观明堂外，西周还有重大历史题材的庙堂壁画，如根据郭沫若对江苏丹徒出土的《矢簋》铭文考释，西周初年曾有“武王、成王伐商图及巡省东国图”的壁画创作。1979年发现于陕西扶风杨家堡的西周墓，内有绘制的二方连续菱格纹图案，是一种较为粗简的纯装饰性壁画。

西周之后，壁画创作获得长足进展，举凡公卿祠堂及贵族府第皆以壁画为饰。东汉王逸《楚辞章句·天问叙》曰：“屈原放逐，……见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地、山川、神灵，琦玮僬佹，

及古贤圣、怪物行事，周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之，以渫愤懣，舒泻愁思。”对应《天问》提出的172个疑问，可知楚国庙堂壁画内容涵盖神话传说、历史故事、自然景象等浩繁内容的盛况。

战国时期的绘画，艺术风格呈现出多样化和地域性特点。《庄子·外篇·田子方》载：“宋元君将画图，众史皆到，受揖而主，舔笔和墨，在外者半；有一史后至，僵然不趋，受之不立，因之舍。公使人视之，则解衣盘礴，裸。君曰，可矣，是真画图者也。”刘向《说苑》记：“齐起九重之台，国中有能画者则赐之钱，敬君居常饥寒，其妻端正。敬君工画，贪赐画钱，去家日久，思念其妇，遂画其像向之喜笑，旁人见以曰王，王以钱百万请妻，敬君惶怖许听。”《韩非子·外储说》云：“客有为周君画策者，三年而成，君观之，与髹策者同状，周君大怒。画策者曰：‘筑十版之墙，凿八尺之牖，而以日始出时，加之其上而观。’周君为之，望见其状，尽成龙蛇禽兽车马，万物之状备具。”尽管当时的宫室壁画因建筑物的消失而荡然无存，但从上述文献记载可以获知当时壁画的宏大规模、画工的绘画水平、技法的丰富多样等。

二、帛画

帛画指以白色丝帛为材料的绘画，其上端缝裹细竹箴，并系丝绳，用途无疑是葬仪中的旌幡或称铭旌。《礼记·檀弓》曰：“铭、明旌也。以死者为不可别也，故以其旗识之。”即是对丧仪中使用的画帷、画幌这类帛画的记载。湖南长沙楚墓先后出土的两幅帛画和一件缯书，是探讨先秦绘画面貌的珍贵实物资料。

1. 人物龙凤帛画

这幅帛画1949年出土于长沙陈家大山楚墓，

其质地为平纹绢，纵 31 厘米，横 22.5 厘米，画面绘有一阔袖长裙、头挽垂髻、侧身伫立、合掌祈愿的妇女，在腾龙舞凤的接引下向天国飞升的景象（图 2-3-1）。人物形象虽取侧面，却鲜明地刻画出“楚王好细腰”的审美特征，可以说是六朝时“凌波微步，罗袜生尘”的洛神形象雏形。妇女上方的龙身黑白相间，体态扭曲，呈扶摇直上状；凤鸟引颈张喙，尾羽上扬，作腾踏飞扑状。整幅帛画以墨线勾描为主，只在女子唇与袖上略施朱色，具有古朴而典雅的效果。



图 2-3-1 人物龙凤帛画 / 战国

2. 人物御龙帛画

这幅帛画 1973 年出土于长沙子弹库楚墓，为细绢质地，纵 37.5 厘米，横 28 厘米。其画面为一危冠长袍、体型修颀、侧身持缰、腰佩长剑的 40 岁左右中年男子，头顶华盖，驾驭舟形巨龙升往天国，龙尾立一昂首仰天的仙鹤，龙身下一尾向左游动的鲤鱼（图 2-3-2）。这是楚人天游思想的体现，

正如屈原《九歌》所云：“乘龙兮鳞鳞，高驰兮冲天。”具有肖像画性质的墓主人形象以流畅挺劲的单线勾勒，比例匀称，仪态肃穆。画面设色采用平涂与渲染兼用的方法，并偶用金白粉彩加以点缀，线与色的巧妙呼应加强了物象的运动感、人物服饰的质感，以及“形具而神生”的浪漫意境。



图 2-3-2 人物御龙帛画 / 战国

3. 楚帛书图像（缙书）

1942 年因被盗出土于长沙子弹库楚墓的这幅帛书，质地为白色丝帛，横 38.7 厘米，纵 47 厘米。帛书四周以青、棕、朱等色共绘 12 个神怪图像，每边 3 个，并各以墨书写神名及简短的说明文字；四角分别以青、朱、白、黑四色绘一树枝状植物；中间部分墨书两段共 900 余字，论述天象与人间灾异的关系，四时和昼夜形成的神话，尤其以赞扬之声追述炎帝、祝融等楚人先祖，而将颂神颂祖联系在一起。12 个神像或一身三首，或人面鸟身，或有足无头，或蛙蛇复合，造型奇特怪诞，被认为

是楚国泛神观念和崇尚巫术风俗的产物，也是迄今所见最早的四时和四方观念的形象体现。

三、漆画

漆画指古代彩绘漆器上的装饰画，是漆器与绘画的完美结合。战国时期，漆器以其轻便、坚固等优良品质普遍为人们所认识掌握。这一时期彩绘漆器以南方的楚国最为盛行，且已出现许多情节性的漆画作品。如湖北曾侯乙墓出土漆木衣箱上的后羿射日图、鸳鸯形漆盒上的撞钟击磬图与击鼓舞蹈图，河南信阳楚墓出土彩漆锦瑟上的御龙升仙图，湖南长沙出土彩绘漆奁盒上的狩猎图等。这些漆画以朱、黑两色为基调，既是“禹作祭器，墨染其外，朱画其内”传统的延续，又因间以黄、蓝、绿、白等 10 余种色彩而呈现出对比强烈、富丽堂皇的气派。

1986 年出土于湖北荆门包山楚墓的漆奁人物车马出行图（图 2-3-3），是现存最早、保存最完好的一幅漆画。漆奁高 5.2 厘米，周长 87.4 厘米，以黑漆为底，用朱红、熟褐、翠绿、黄、白等色，通过平涂、线描与勾点结合的技法，以枝条婆娑的 5 株柳树为间隔，分段描绘出出行、迎送、对话等王室贵族纳聘迎亲的生活场景。较之战国之前的漆画样式，这幅漆画将时空合一，构成相对独立又彼此连贯的完整序列，尽管画法略显稚拙，但注意运用流畅圆熟的线条刻画细部，以代替剪影式的形体表

现。整幅作品形象生动、比例恰当、情节合理，极富动感，可看出楚国绘画风格的新面貌。类似的构图等特点同样见于后来六朝时期传为顾恺之所作的《洛神赋图卷》、南京南朝墓模印砖画《竹林七贤与荣启期图》诸作品中。



图 2-3-3 漆奁人物车马出行图 / 战国

思考要点

1. 总结青铜艺术的辉煌成就及先秦雕塑的艺术特色。
2. 叙述从奴隶社会过渡到封建社会造型艺术的发展变化。
3. 以战国帛画为例阐述先秦绘画的成就及其对后世人物画的影响。

3



第三章 秦汉美术

本章概述

秦汉时代，包括秦（前 221—前 206 年）、西汉（含新莽，前 206—25 年）、东汉（25—220 年）三个朝代，是中国统一的、以汉族为主体的多民族封建国家的建立与巩固时期，也是我国民族艺术风格确立与发展的重要时期。这一时期并行发展的建筑、绘画、雕塑、工艺美术等造型艺术，上承三代遗风，下启魏晋隋唐，结合浪漫主义与现实主义精神，以沉雄博大的气概和豪迈自信的情怀，彰显着封建社会昂扬进取时期富于创造活力的时代特征。

学习目标

通过本章的学习，使学生从秦汉时期中央集权制度、社会统一、文化统一的角度，主要了解此时期各种美术的发展状况及其艺术特征。

第一节 绘画艺术

秦汉时代的绘画艺术，大致包括宫室屋宇壁画、墓室壁画和与此相关的画像石、画像砖，以及帛画、工艺装饰画等门类，在题材内容与形式技巧方面，较之战国绘画发生着巨大变化，呈现出一派生机勃勃的繁荣景象，从而掀起中国绘画史上第一个发展高潮。

一、壁画

据《史记·秦始皇本纪》载：“秦每破诸侯，写放（仿）其宫室，作之咸阳北阪上，南临渭，自雍门以东至泾、渭，殿屋复道周阁相属。”秦统治期间大兴土木，广建离宫别苑，“关中计宫三百，关外四百余”。《史记正义》引《庙记》云：“北至九嵎、甘泉，南至长杨、五柞，东至河，西至汧、渭之交，东西八百里，离宫别馆相属望也。木衣綈绣，土被朱紫，宫人不徙。”由此可见咸阳市、阿房宫等建筑之规模，壁画绘饰之富丽。20世纪70年代出土于秦都咸阳1号宫殿遗址的440余块饰有彩绘流云纹和菱格几何纹的壁画残片，色彩鲜艳，图案既规整又多样化；出土于3号宫殿遗址廊道残壁上的壁画遗迹，内容涉及车马出行、仪仗人物、楼阁台榭、树木和麦穗等，其中车马气势雄健，人物粗犷拙朴。壁画以线描为主，再作重色平涂及局部渲染，形象简洁生动，运笔圆润流畅，设色五彩缤纷，风格瑰丽豪放，再现当年秦宫蔚为壮观的非凡景象，是秦代宫殿壁画珍贵的实物例证。

秦亡汉兴，汉承秦制。从汉高祖刘邦先后兴建长乐宫、未央宫始，汉代帝王围绕“非壮丽亡（无）以重威”的风格，使建筑规模急剧扩大，从宫殿台阁到贵族府邸，从神庙寺观到园林池泽，从陵寝墓室到享堂石阙，每每雕梁画栋，处处立体景观，全面展现出“富者土木被文锦”的豪华盛况。尤其汉代统治者提倡绘画为政治教化服务，更刺激着绘

画的空前繁荣。尽管这些建筑物及其壁画早已无存，但从众多文献记载中仍可获得一些印象。如蔡质《汉官典职》云：“尚书奏事于明光殿，省中书皆以胡粉涂壁，紫青界之，画古烈士，重行书赞。”《史记·孝武本纪》：武帝因齐人少翁之说“作甘泉宫，中为台室，画天地泰一诸神，而置祭具以致天神”。王充《论衡·须颂篇》：“宣帝之时，画图汉烈士，或不在于画上者，子孙耻之。何则？父祖不贤，故不画图也。”萧统《昭明文选·卷五十》：“永平中，显宗（明帝）追感前世功臣，乃图画二十八将于南宫云台。”《后汉书·蔡邕传》：灵帝“光和元年，置鸿都门学，画孔子及七十二弟子像”。

此外，壁画也大量走进诸侯郡尉府邸及学堂等场所。如王延寿《鲁灵光殿赋》：“鲁灵光殿者，盖景帝程姬之子恭王余之所立也。……图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各缪形。随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。下及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。”又如《玉海》所记，汉献帝时设立成都学，有“益州刺史张收，画盘古三皇五帝、三代君臣与仲尼七十弟子于壁间”。是皆有关于教化者也。

汉代墓室壁画的兴盛，因“事死如事生”的思想，以及“崇饰丧祀以言孝，盛饷宾客以求名”的风气所致。从20世纪20年代起，陆续发现大量的墓室壁画遗迹，分布范围遍及十余省，墓室类型大致有空心砖墓、纯石结构及砖石混合结构墓等，壁画表现的题材内容主要有生产活动、车马出行、乐舞百戏、经史故事、神话传说、祥瑞图案、日月星象等，可谓汉代封建社会的一部形象的百科全书。代表性墓室壁画有河南洛阳西汉卜千秋墓壁画、洛

阳烧沟 61 号西汉空心砖墓壁画、山西平陆枣园村新莽墓壁画、山东梁山后银山东汉墓壁画、辽宁金县营城子东汉砖券墓壁画、河北望都 1 号东汉墓壁画、河南密县打虎亭东汉墓壁画、内蒙古和林格尔东汉墓壁画等。

1976 年发现于洛阳面粉厂的西汉中期卜千秋墓，主室屋脊由 20 块空心砖砌筑，绘有墓主夫妇持弓御龙或捧鸟乘风，在持节方士与仙女的引导下，由仙禽神兽簇拥飘然飞升的情景（图 3-1-1）。周围还绘有人身蛇尾的伏羲女娲、标志日月的金乌蟾蜍，以及奔驰的青龙、昂首的白虎、飞翔的朱雀、张翅的玄羊等。整个画面内容人间与天界呼应，写实和虚构结合，形象生动活泼，用笔流畅自然，构图繁而不乱，加之朱红、淡赭、浅紫、石绿四种色彩的烘托，更营造出墓主夫妇升仙的浪漫气氛。

1957 发现于洛阳烧沟的 61 号西汉晚期壁画墓，以保存精美豪放的历史故事画而著称。壁画绘于墓顶、门额、隔墙和后壁，有“天象画”“神虎吃女魃图”“四神图”“墓主夫妇御龙升天图”等，最具代表性的是前室西面隔墙横梁的《二桃杀三士》（图 3-1-2）和后室背壁的《鸿门宴》两幅历史故事画。前者为长卷式画面，纵 22 厘米，横 206 厘米。画面人物分作 3 组计 13 人，主题是宣扬政治家晏婴的计策与智慧。取桃欲食的三勇士古冶子、公孙接、田开疆神情激昂，表现出英勇倨傲的个性特征，人物形象写实，并适当运用夸张手法，其粗犷

率意的风格代表着西汉墓室壁画的水平。后者壁画呈梯形，纵 23 厘米，顶边 140 厘米，底边 193 厘米。画中共有 8 人，主题是歌颂汉高祖刘邦及建国功臣张良、樊哙等。画面布局紧凑，人物性格刻画生动，如镇静机警的刘邦、拱手而立的张良、怒目而视的樊哙、宽袍大袖的项羽、跃跃欲试的项庄等，静中寓动，极富紧张感与戏剧性。画中人物以墨线勾勒，用笔简朴豪放，紫、红、赭、绿、蓝等色互相映衬，格调庄重典雅，画风质朴古拙，代表着西汉绘画艺术的杰出成就。



图 3-1-1 卜千秋墓壁画 / 西汉

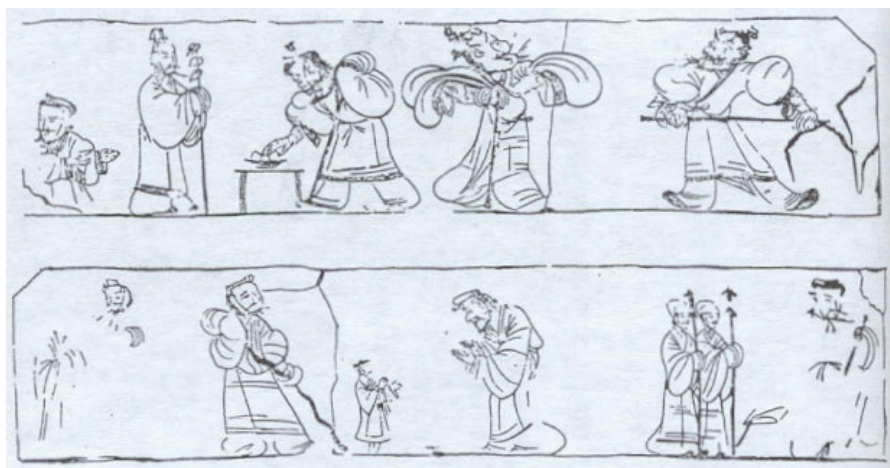


图 3-1-2 二桃杀三士壁画 / 西汉

与西汉墓室壁画浪漫夸张的表现手法及灵魂升仙的主题思想不同，东汉墓室壁画多表现墓主的身分地位及人生阅历，幻想的神话升仙逐渐让位于尘世的生活享乐。辽宁金县营城子墓室壁画中的门吏形象、河北望都1号东汉墓中的僚属形象及安平邰家庄壁画中的墓主肖像等，说明此期对人物身份与性格的刻画更加重视，标志着人物画发展的新水平，为魏晋南北朝时期人物画创作奠定了良好基础。

1960—1961年发现于河南密县打虎亭的两座东汉晚期壁画墓，两墓东西并列，间距30米，壁画及画像石总面积达400余平方米。其中1号墓为砖石混合结构，以画像石为主。2号墓为石门砖室墓，全长19.8米，墓内壁画面积共200余平方米，分布于前、中、后室及3个耳室内。中室壁画保存较好，南北壁上分别绘有各长734厘米、宽70厘米的车骑出行图和墓主踞坐其中的宴饮百戏图，顶部绘有由莲花、方格、卷草组成的藻井，应是佛教传入的形象标识。3个耳室分别会有庖厨、宴饮、庭院等家居生活场景。壁画以勾线与填色相结合，线条洗练，色彩艳丽，构图严谨，场面壮阔，再现了汉代贵族奢侈豪华的生活情景（图3-1-3）。



图 3-1-3 打虎亭 2 号墓壁画 / 东汉

1972—1973年发现于内蒙古和林格尔的东汉后期壁画墓，共有46组57个画面，榜题250多项，总面积超过100平方米。壁画围绕墓主人“举孝廉”“西河长史”“繁阳令”“使持节护乌桓校尉”的仕途经历，从车马仪仗到城池幕府，从乐舞百戏到庖厨宴饮，从农耕放牧到渔猎蚕桑，从古圣先贤到孝子烈女，从神话传说到珍禽异兽……题材内容达80余种，场面活泼热烈，造型简练概括，渲染赋彩娴熟，风格率意洒脱，全面生动地揭示出当时边塞地区的民族关系及社会风貌（图3-1-4）。



图 3-1-4 内蒙古和林格尔壁画墓 / 东汉

二、帛画

据史籍记载，汉武帝曾赐霍光《周公辅成王朝诸侯图》，东汉顺帝的梁皇后常以《列女图》置于左右而为鉴戒，可见始于战国的帛画至两汉时期已相当兴盛。然“及董卓之乱，山阳西迁，图画缣帛，军人皆取为帷囊，所收而西七十余乘，遇雨道艰，半皆遗弃”（张彦远《历代名画记》卷一）。20世纪70年代，在湖南长沙马王堆和山东临沂金雀山汉墓出土的几幅西汉帛画，填补了汉代早期织物绘画实例的空白。

1972年发掘的湖南长沙马王堆1号汉墓，墓主人为轪侯利仓之妻辛追，时间约为汉文帝公元前160年左右。墓中出土的帛画呈“T”字形，上宽92厘米，下宽47.7厘米，全长205厘米，用作殡仪中的旌幡。其构图分上、中、下3段：上段绘有红日、弯月、女娲、仙鹤、升龙及扶桑树等，象征天庭境界；中段绘墓主人身着云纹绮罗、侧身拄杖缓行，前有2仆人跪迎，后有3侍女随从，上有三角形华盖，下有展翅的鸛鸟，代表人世生活；下段绘神怪、龙蛇、大鱼、大龟等奇异形象，以及祭祀墓主而设的供筵场面，并有裸身力士擎举大地，是为阴间景象。画面通过穿壁的蛟龙将天庭、人世、阴间联成一体，又通过昂扬的龙首和对话的司閻构成升天的气氛，大开大合，动静呼应，既对称统一又富于变化；人物形貌惟妙惟肖，线描细劲有力，类似后世的“高古游丝描”，极富弹性的长线和浑厚质朴的粗线，分别传达出服饰绸缎和动物器物的不同质感；设色以墨线为骨，平涂渲染兼用，青黛、藤黄、朱砂、土红、银粉等色彩的交响，既诡异浪漫又绚丽热烈，将引魂升天的主题表达得淋漓尽致（图3-1-5）。



图 3-1-5 马王堆1号汉墓帛画 / 西汉

1974年发掘的马王堆3号汉墓，墓主人为轪侯利仓之子。共出土帛画4幅：覆盖在内棺盖上的T字形帛画（除墓主为男性外，其他与1号墓帛画基本相同）、棺室西壁的《车马仪仗图》、东壁帛画残损严重推测为墓主《家居生活图》或《行乐图》、57号漆奁内的《气功导引图》。其中《车马仪仗图》，长212厘米，宽94厘米，展现了盛大的车马仪仗场面。画中绘有100多名骑从，200多匹战马和50多乘车，所有人物、车马皆面向墓主人方向。画面运用俯视手法表现复杂宏大的场面，对人物形象的塑造开始运用正、侧、半侧面等多种手段，这是绘画技巧的重要突破。

1976 年发现于山东临沂金雀山 9 号汉墓的长条形帛画，长 200 厘米，宽 42 厘米，亦属旌幡性质或称“非衣”。帛画上部绘日、月及仙山琼阁，山与天相接表示死者灵魂可以自山巅升至天庭；下部无力士托举大地，仅绘鱼龙水族之类以表示黄泉世界；中部人世活动占画幅最大比例，按上下五层画面共绘 24 人，分别为墓主、乐舞、迎宾、纺绩、

角抵等。较之长沙马王堆汉墓帛画，这幅帛画侧重以描绘墓主所处时代的现实生活为主。其绘制方法以淡墨线和朱砂线起稿，再用不同的色彩罩染，最后以朱砂线和白粉线做部分勾勒（图 3-1-6）。如果说马王堆 1 号墓帛画是古代高古游丝描的典范，那么金雀山 9 号墓帛画则是古代绘画中“没骨法”的先驱。



图 3-1-6 金雀山 9 号汉墓帛画 / 西汉

第二节 画像石与画像砖

画像石与画像砖，是主要用于墓葬建筑的具有装饰意义的建筑构件，在秦汉 400 余年的历程中，它以丰富的题材内容、强烈的时代特征和鲜明的民族风格，融合雕刻、绘画及书法等多种艺术因素，将永远宁静的墓室祠堂变为“死即再生”的彼岸画廊，从而形成秦汉时代多姿多彩的独特景观。

一、画像石

画像石是主要用于构筑墓室、石棺、享祠或石阙的建筑石材，因其始于西汉，盛于东汉，故又称汉画像石。其分布范围包括 4 个中心区，即山东、苏北、皖北区；豫南、鄂北区；陕北、晋西北区；四川地区。其雕刻技法大致有阴线刻、减地平雕、弧面浮雕、平面凹雕、高浮雕、透雕、阳线刻等，以减地平雕加阴线刻最为常见。西汉昭帝元凤年间的山东沂水鲍宅山凤凰刻石为现存最早者。重要的代表遗例有东汉前期的山东长清孝堂山石祠画像石、河南南阳唐河针织厂汉墓画像石，东汉后期的山东嘉祥武氏祠画像石、山东安丘董家庄汉墓画像石、山东沂南北寨村汉墓画像石、江苏徐州茅山汉墓画像石等。

画像石是汉代厚葬习俗的产物。东汉王符《潜夫论·浮侈篇》云：“今京师贵戚，郡县豪家，生不及养，死乃崇丧，或致刻金镂玉，槨梓榱楠，良田造茔，黄壤致藏，多埋珍宝，偶人车马，造起大冢，庐舍祠堂，崇侈上僭。”在这种“厚葬为德，薄葬为鄙”风气及社会心理的驱使下，贵族世家竞相精心营构墓室祠堂，树碑立阙，雕文刻画，借以炫耀势力，表彰业绩，记怀前者，昭示后世，从而将墓葬建筑及其装饰美化推向高潮。

画像石的内容丰富，取材广泛，概括来看大致有如下几类：生产劳动，包括农耕、放牧、采桑、舂米、纺织、渔猎等；墓主生活，包括车骑出行、

宾客拜谒、乐舞百戏、宴饮庖厨、博弈讲学、习射征战等；历史故事，包括周公辅成王、孔子见老子、荆轲刺秦王、二桃杀三士等；孝子烈女，包括闵子骞失棰、老莱子娱亲、梁高行拒聘、鲁秋胡戏妻等；神话传说，包括伏羲女娲、后羿射日、嫦娥奔月、虎吃女魃等；各种以植物为母题的花纹、图案。画像石题材洋洋洒洒，瑰丽恢宏，堪称集先秦两汉文化之大成的百科画卷。

山东嘉祥武氏祠，约建于东汉桓帝至灵帝初年（147—172 年），包括武梁、武开明、武班、武荣 4 个石室及 2 个石阙，现存画像石 40 余方，其中尤以武梁祠东、西山墙及后壁的 3 处石刻画像最为著名（图 3-2-1）。北宋欧阳修的《集古录》、赵明诚

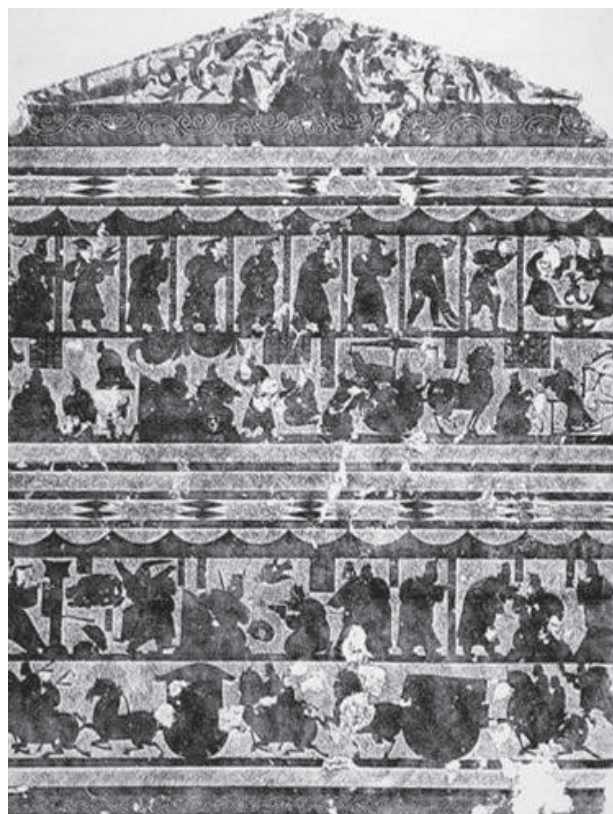


图 3-2-1 武氏祠画像石 / 东汉

的《金石录》、南宋洪适的《隶释》，以及清代黄易的《小蓬莱阁金石文字》、翁方纲的《两汉金石记》、王昶的《金石萃编》、瞿中溶的《汉武梁祠堂画像考》等对武氏墓群石刻均有著录或考证。

武氏祠画像石的艺术特色在于：①图文性。图画诠释文字含义，文字点醒图画主题，二者互为衬托，相得益彰。如刻画神农氏手拿耜作翻地状，题榜为“神农氏因宜教田，辟土种谷，以赈万民”，简洁醒目，中国农业始祖神的艰辛与功绩跃然石上。又如《闵子骞失捶》，画子骞父与子骞后母弟坐于辒辌车之上，车后子骞薄衣单衫双膝跪地，左上题榜为：“闵子骞与假母居，爱有偏移。子骞衣寒，御者失捶。”情景交融，子骞“单衣顺母”的孝行清晰可辨。②夸张性。观赏武氏祠画像石犹如吟诵屈原之《离骚》，其以屈原式的想象力和夸张手法，将神、龙、日、月、风、雷等纳入多姿多彩的系统，构成一个龙飞凤舞、浮游逍遥的幻想世界。缠绕交尾的伏羲女娲、人首鸟身的神医扁鹊、腾云驾雾的仙人出行，以及击鼓的雷公、倾壶的雨师、劲吹的风伯、舞鞭的电母等，“包括宇宙，总览人物”，既有原始的天真狂放，又有汉代的沉雄古风，同时也浓缩着“楚辞”的浪漫主义艺术神韵。③写实性。武氏祠画像中有众多写实的物象及场面，如忧民治水的大禹、残暴荒淫的夏桀、忠勇的周公、愚昧的秦王，以及车马楼阁、飞禽走兽、树木花草、服饰冠冕等，“随色象类，曲得其情”。尤其几幅《庖厨图》的宰羊、杀鸡、烫猪、剥狗及桔槔汲水等，场面生动真实，亲切而又自然。④条理性。据《武梁碑》记：“雕文刻画，罗列成行，摅骋技巧，委蛇有章。”武氏祠画像采用分层分格构图方法，如武梁祠东、西两壁画像，上为东王公或西王母及奇禽异兽，表明“天降祥瑞”之意；向下依次为三皇五帝或列女、孝子、义士、庖厨、车骑等，上下呼应，左右逢源，铺陈有序，层次分明，颇具节奏感与装饰味。⑤戏剧性。武氏祠画像采用减地平雕加阴线刻技法，严谨流畅的线描围绕动静、虚实、疏密、开合等布局以突出戏剧性效果，如《专诸刺吴王》《荆轲刺秦王》，以及《泗水取鼎》《孝孙原穀》等

画面，均选取故事情节发展的瞬间，传达出扣人心弦的戏剧性冲突。武氏祠画像石无论其内容或是形式，在东汉画像石中都具有高度的艺术价值和典型的美学意义。

二、画像砖

画像砖始于战国晚期，盛于两汉，三国两晋南北朝时期继续流行。画像砖是将加工好的泥坯置入木模中制成砖坯，待半干后去掉木模，用刻有图像内容的印模印出各种图像和图案。画像砖有空心砖和实心砖两种。秦代至西汉初期，画像砖多用于宫殿阶基装饰；西汉中期以后，主要用于墓室壁面装饰。在流行的中原、西南及江南广大地区中河南、四川两地最具代表性，具有分布集中、数量巨大、特色鲜明的特点。陕西临潼出土的狩猎纹画像砖、凤翔出土的宴享纹画像砖、咸阳出土的龙凤纹画像砖等，是目前发现最早的秦代画像砖。

四川地区的画像砖多属于东汉晚期，且皆为实心砖，砖面画像一次模印而成。其形制有40厘米左右的正方形砖和长46厘米、宽26厘米左右的长方形砖两种，前者浮雕较浅，线条夸张，后者浮雕较高，立体感强。题材内容除少量的神话传说、历史故事及祥瑞物象外，反映地域特点的生产劳动如播种收获、渔猎采桑、市集交易、盐井酒肆等，记录墓主生活的车骑出行、宴饮乐舞、讲学授经、庭院楼阁等占据较大比重；画面构图活泼精练，风格清新隽永，乡土气息浓郁。代表遗例有彭州市出土的荷塘渔猎画像砖、德阳出土的播种画像砖、成都出土的桐园画像砖、广汉出土的市井画像砖、邛崃出土的盐井画像砖等。

1972年出土于四川大邑的《弋射收获图》（图3-2-2），高39.6厘米，宽46.6厘米。画面分上下两部分，上为弋射图：莲池边2弋射者，正弯腰张弓仰射惊飞的凫雁，水中鱼鸭遨游、莲叶飘浮，远处树木稀疏，将秋天的景色点缀得十分丰富而又充满动感。下为收获图：收获在汉代是先割稻穗然后芟草，画中前方2人抡镰割稻，中间3人忙于捆

束，后面 1 人挑担提篮，生动地再现出蜀地收获季节的繁忙景象。画面虽是两种不同的活动，却构成一个平稳而带节奏感的有机整体，并在动与静的呼应中，更加渲染出浓浓的生活情趣，犹如一幅优美动人的风俗小品。



图 3-2-2 弋射收获图 / 东汉

第三节 雕塑艺术

秦汉雕塑艺术伴随着大规模的宫苑陵墓建筑而兴起，它彰显着帝国强权、好大喜功的王朝统治力量，浓缩着国力强盛、经济繁荣的时代精神特征。尤其在纪念性群雕的成就方面，秦汉雕塑艺术标志着中国雕塑艺术跨入一个崭新的历史时期。

一、秦代雕塑

秦始皇囊括中原后，不惜人力物力，大肆兴建许多宏伟工程，如富丽堂皇的阿房宫、气势恢宏的骊山陵、逶迤壮观的万里长城等，其中骊山陵的兵马俑更是为世界所瞩目。

秦始皇陵位于陕西临潼骊山北麓，现存陵冢高76米。《史记·秦始皇本纪》曾记：“始皇初即位，穿治骊山；及并天下，天下徒送诣七十余万人，穿三泉，下铜而致椁，宫观百官、奇器珍怪徒藏满之。”距陵墓东垣外1500米处，1974—1976年先后发现兵马俑坑4处，均为规模巨大的土木结构坑道建筑。其中最大的1号坑东西长230米，南

北宽62米，为面向东方的步兵与车兵相间编列的主体部队，计有兵马俑6000余件，构成“有锋有后，有侧翼有后卫”的庞大严整的长方形阵容。2号坑东西长96米，南北宽84米，主要是由战车、骑兵、弩兵、步兵等混合编组的，即兵书上所说的“方、圆、曲、直、锐”五种阵中的多兵种曲形阵。2号坑计有陶俑陶马1300余件，战车80余辆，青铜兵器数万件，其中将军俑、鞍马俑、跪姿射俑等为首次发现，是3个坑中最为壮观的军阵。3号坑最小，平面呈凹字形，东西长17.6米，南北宽21.4米，坑深4.8米，为统领1、2号坑的军事指挥部，内有陶俑68件，陶马4匹，战车1乘，青铜兵器34件。4号坑是未建成即废弃的空坑。从整个布局上看，3座兵马俑坑呈“品”字形排列，符合古代兵书的布阵原则，可以说是秦代禁卫军的真实写照。秦陵兵马俑不仅代表着秦代高超的雕塑艺术水准，同时对于秦代军队编制、作战方式、甲骑步卒装备的研究，也是一批最具直观性的实物资料（图3-3-1）。



图 3-3-1 秦陵兵马俑 / 秦

秦俑体形高大，一般在 1.8 米左右，将军俑高达 1.95 米以上，采用模制与捏塑相结合的手法，以粗泥为内胎，外敷细泥，经塑制成型。秦俑制作时根据不同身份、不同年龄设计，或刚毅勇猛，或机智多谋，或纯朴稚气，或凝神沉思……神态生动，个性鲜明，甚至包括铠甲、鞋靴、发髻等细节处理上也力求与实物相似，真实地传达出关中一带人的形象特征（图 3-3-2）。秦俑的彩绘颜色有绿、红、紫、蓝、黄、褐、黑、白等多种，如颜面、手足用朱红色，眉目、须发用黑色，色调绚丽，对比强烈。陶马形象结构准确，比例适度。由陶兵马组成的军阵，排列有序，军容严整，形象地反映出秦军横扫六国、所向披靡的威武气势，是秦始皇统一辽阔版图、建立丰功伟业的纪念碑式雕塑。秦俑被誉为“世界第八大奇迹”“20 世纪考古史上的伟大发现之一”。



图 3-3-2 秦陵兵马俑 / 秦

据《史记·秦始皇本纪》载：“收天下兵，聚之咸阳，销以为钟鐻，金人十二，重各千石，置廷宫中。”另据《汉书·五行志》《西京赋》《水经·河水注》及《三辅旧事》等文献记载，秦始皇统一六国后，曾铸造 12 个“各重二十四万斤”的“金狄”，即 12 个身着“夷狄服”的大铜人，配列在阿房殿前，汉初移至长乐宫大厦殿前。由此可知，秦代青铜铸像无论在规模上，还是设计与工艺等方面，均已超过先秦时代。

1980 年，秦始皇陵西侧出土两乘大型彩绘铜车马（图 3-3-3），均为单辕双轮，4 匹马，1 御官，其大小相当于实物的 1/2。其中 1 号车为立车或高车，通长 225 厘米，高 152 厘米，重 1061 千克，车舆中御官俑执辔立于铜伞下，车上备有铜弩、铜箭、铜盾等兵器。2 号车为安车，通长 328.4 厘米，高 104.2 厘米，重 1241 千克，车舆分前后室，御官俑跽坐于前室，后室为乘主席位。两乘车共有 5000 多个一次铸造成形的金、银、铜零部件，大到车舆、篷盖，小到穗状璎珞，通过铸造、焊接、镶嵌、销接、活铰连接、子母扣连接、转轴连接等各种工艺技术，将此结合为一个整体，体现出秦代金属加工技术的辉煌成就。车马及御官俑的彩绘皆以白色为基调，施以朱红、粉红、紫、蓝、绿、黑等色。整个铜车马造型规整，结构复杂，制作精细，装饰华丽，人物及马匹惟妙惟肖，形神兼备。至今，铜车马上的各种链条仍转动灵活，门窗开闭自如，牵动辕衡，仍能车舆行驶。秦陵铜车马被誉为中国古代的“青铜之冠”。



图 3-3-3 秦陵铜车马 / 秦

二、汉代雕塑

汉代雕塑主要包括石刻、陶塑、玉雕、木雕和铸铜等，它以浪漫写意的风格突破了秦代以来的写实之风，因其应用范围非常广泛，故现存遗物极为丰富，如大型纪念性石刻、园林装饰雕塑、各种明器雕塑及实用装饰雕塑等，均有显著发展。代表作品有西汉河北石家庄赵佗先人墓附近之跽坐石人、陕西长安昆明池遗址牵牛石像和织女石像、陕西兴平茂陵霍去病墓石雕、陕西咸阳杨家湾随葬陶俑、山东济南无影山乐舞杂技陶俑盘、陕西咸阳北郊出土的羽人骑天马玉雕、江苏连云港云台高高顶汉墓彩绘木俑、河北满城刘胜墓出土的铜说唱俑，东汉四川都江堰李冰石像、今存山东曲阜孔庙的东汉石翁仲、四川成都天迴山陶塑、甘肃武威东汉墓木雕舞俑与侍俑、武威雷台出土的铜奔马（“马踏飞燕”）等。

霍去病墓位于陕西兴平县汉武帝茂陵东北 1 千米，为茂陵陪葬墓之一。霍去病（前 140—前 117 年）是汉武帝时的青年将领，他 18 岁率师深入西北祁连山抗击匈奴，六战六捷，使长期遭受威胁和骚扰的北方边患得以解除。因饮马瀚海、“封狼居胥”、扩充疆土、屡建奇功，他被汉武帝封为冠军侯、骠骑将军等职。西汉元狩六年霍去病不幸因病早逝，年仅 24 岁。汉武帝十分痛心，特在茂陵附近为其选定墓址，“为冢象祁连山”，创造出与其战斗生涯密切相关的这一典型环境，墓前则令少府工匠崔伯牙、霍臣孟刻制大型石兽石人以强化主题。现存石刻有立马、卧马、跃马、卧虎、卧象、石蛙、石鱼、石蟾、卧牛、野猪、野人、野人搏熊、母牛舐犊等 14 件，另有题铭刻石 2 块。作者充分利用花岗岩石块的自然形态，以循石造型的艺术手法，“因势象形”，巧妙地将圆雕、浮雕、线刻等技

法融为一体，写实与写意兼具，突出表现对象的主要特征，如奋力腾起的跃马、昂首警视的卧马、形体厚重的卧牛、单纯洗练的卧虎等，纪念碑雕刻所要求的整体感与力度感一目了然（图 3-3-4）。西汉帝王陵墓以汉武帝之茂陵规模最大，而以霍去病墓前石刻最富象征性和纪念性。



图 3-3-4 霍去病墓前石刻 / 西汉

霍去病纪念碑群雕的主题是原置于墓前的马踏匈奴石刻（图 3-3-5），为灰白细砂石雕凿而成，高 168 厘米，长 190 厘米，表现的是一匹傲然卓立的战马，四足下踏着一名手持弓箭、做挣扎状的匈奴首领。石刻以矫健轩昂、庄重沉着的骏马形象象征西汉政权的声威，以及霍去病金戈铁马和“匈奴未灭，无以家为”的坚定意志，构图别具匠心，造型特征鲜明，风格古朴稚拙，气魄深沉雄大，表现性与隐寓性相得益彰，思想性与艺术性完美统一。

汉代陶塑艺术由于“汉承秦制”而获得很大发展，西汉时期的某些军功显赫的将领及受封的诸侯王也仿效秦人用陶塑兵马俑随葬，以炫耀其生前的地位及权力。迄今已出土的重要兵马俑遗迹有：

（1）1950 年出土于陕西咸阳东郊狼家沟汉惠帝安陵第 11 号陪葬墓的从葬沟，计有数十件陶塑彩绘武士俑，分射击俑与步兵俑 2 类，射击俑作昂首侧身、举臂投射状，姿态极为生动。



图 3-3-5 马踏匈奴石刻 / 西汉

（2）1965 年出土于陕西咸阳杨家湾的汉墓从葬坑，计有骑兵俑 583 件，高 50~68 厘米；步兵俑 1800 余件，高 44~48 厘米；舞乐杂技俑 100 余件。这些俑都姿态生动，敷彩鲜明，阵容严整，气势恢宏。

（3）1984 年出土于江苏徐州狮子山的 6 座兵马俑坑，计有模制各类陶塑兵马俑 4000 余件，皆作四路纵队排列，面向西方，戴头盔，着战袍，或威严肃穆，或机智敏捷，或憨厚质朴，或阴郁深沉，传达出微妙的神态和复杂的情感。

（4）1986 年发现于江苏徐州北洞山的西汉楚王崖洞墓，遗存有仪卫、侍从陶俑及金带钩等 222 件，俑高约 50 厘米，表情严峻，彩绘精细。

（5）1991—1993 年发现于陕西咸阳汉景帝阳陵南区的从葬坑，预计埋藏彩绘陶俑总数逾万件，已清理面世的约 500 多件。其中的武士俑因袍甲及木质双臂年久腐烂，故出土时多呈裸体头身状，高 60 厘米左右，其姿态或静态站立，或动态行走，比例恰当，面部各异，表情丰富，形象优美（图 3-3-6）。



图 3-3-6 阳陵武士俑 / 西汉

(6) 2002 年发现于山东章丘圣井镇的兵马俑陪葬坑，出土彩绘兵马俑 100 余件，其骑兵、车队、步兵等的结构排列与汉代贵族车马出行的礼制相符合，骑兵俑气宇轩昂，步兵俑威风凛凛，车马俑轮廓分明，与汉画像石中的车马出行图有异曲同工之妙。

与西汉相比，东汉陶塑题材内容进一步扩展，并深入广阔的社会生活，形象也愈加生动传神，如反映农业生产的执箕俑（四川）、反映庄园经济的陶水榭（河南）、反映农妇劳作的抱婴俑（河北）、反映家内事务的庖厨俑（山东）等。1957 年发现于四川成都天回山的东汉晚期崖墓中，有男女舞俑、男女庖丁俑、听琴俑、武士俑等大量陶俑及动物陶塑。其中最具代表性的击鼓说唱俑（图 3-3-7），为泥质灰陶模制而成，高 55 厘米，头上着巾戴簪，左臂环抱圆形扁鼓，右手执槌作敲击状，左腿蹬曲蹲坐，右腿前伸翘起，仿佛正说到精彩处而手舞足蹈、张口露齿。其造型简括，动态夸张，表情传神，极富生活气息。它不仅是中国雕塑史上的杰作，也是中国曲艺史上的重要实物资料。1963 年出土于四川郫县宋家林东汉砖室墓的立式说唱俑（图 3-3-8），为灰陶捏塑而成，高 66.5 厘米。其造型为

头戴旋纽尖顶软帽，上身赤裸并拉长，下身着浅裆长裤，两臂伸直置于腹前，左手捧鼓，右手执槌，表现出眯眼吐舌、伸颈耸肩、扭腰翘臀的夸张性瞬间，将民间说唱艺人滑稽幽默、自我陶醉的神态刻画得入木三分，令人过目难忘。



图 3-3-7 击鼓说唱俑 / 东汉



图 3-3-8 立式说唱俑 / 东汉

据史籍记载，两汉在宫苑装饰上注重设计大型的青铜铸像，如上林苑的“飞廉观”、未央宫的金马门、建章宫的双凤阙、神明台上的铜铸仙人承露盘、宣德殿前的铜马、洛阳宫门的铜驼等，可以想见当年青铜装饰所形成的规模。现存世的西汉青铜雕塑如陕西茂陵东侧出土的鎏金铜马、西安汉城遗址出土的铜羽人、河北满城刘胜墓出土的铜说唱俑等皆为个体不大的陪葬用品。1969年发现于甘肃武威雷台东汉晚期墓的车马仪仗铜俑，其中的铜奔马高34.5厘米，俗称“马踏飞燕”（图3-3-9）。雕塑家以浪漫主义手法，设计出一匹昂首扬尾、矫健奔驰的骏马，马的三足腾空，一足踏在展翅疾飞的燕隼背上，飞燕回首惊视更衬托出天马行空、风驰电掣般的速度。俯视整个铜马，其基本轮廓呈倒三

角形，这既符合力学原理的稳定性，又具有强烈的运动感。高超的写实技巧与丰富的浪漫想象完美结合，使其被誉为汉代青铜雕塑的奇葩。



图 3-3-9 铜奔马 / 东汉

▶ 第四节 工艺美术

秦汉时代，由于统治者采取休养生息政策，社会经济日趋繁荣，物质生活普遍提高，工艺品生产呈现出璀璨夺目的景象，在金属工艺、漆器及染织刺绣等实用工艺领域，均有新的创造。

一、金属工艺

秦汉时代以青铜为代表的金属工艺，带着简洁明快的造型，继续朝着世俗日用方向发展，最具时代特点的有铜镜、铜炉、铜壶、铜灯、铜鼓等，其中尤以铜镜和铜灯为当时最重要的两项青铜实用工艺品。

铜镜在秦汉时代发展很快，做工精巧，式样丰富，纹饰优美，具有很高的艺术性和装饰性。其品种在早期主要有螭形镜、草叶镜、星云镜、日月镜等；中期多流行规矩四神镜，兴盛于王莽时期；后期主要有连弧纹镜、变形四叶纹镜、神兽镜、画像镜及阶段式镜等。镜铭除铸有纪年或作者的姓氏外，通常多为赞颂或吉祥语，如“善铜”“佳镜”以及“长相思，毋相忘，常富贵，乐未央”“见日之光，天下大明”等。1998—2001年，陕西西安北郊发掘战国至东汉的101座墓葬中，计出土铜镜114面，镜类多样，时代性强，对研究这一时期的铸造工艺及风格特征，具有重要的历史文化价值和艺术审美价值。

1975年出土于湖北云梦睡虎地9号秦墓的武士刺虎豹纹镜（图3-4-1），直径10.4厘米，背面花纹以细线勾连纹作底，在双重方钮周围装饰有相对的浅浮雕武士刺虎豹纹，两武士左手持盾、右手握剑，作伺机向野兽发起突袭状，武士的勇敢和野兽的凶猛相互呼应，形态逼真，刻画细腻，生动地再现出搏斗时的紧张气氛和秦人的尚武精神。



图 3-4-1 武士刺虎豹纹镜 / 秦

铜灯在战国时代已被封建贵族视为重要的案头实用雕塑品，其造型日趋考究，结构较为完善，至秦汉时代进入鼎盛时期。《西京杂记》载：“汉高祖入咸阳宫，秦有青玉五枝灯，高七尺五寸，下作蟠螭，口衔灯，燃则鳞甲皆动，焕炳列星盈盈。”此处所言虽非铜灯，但也足见灯具在秦宫中的位置。汉代无论造型、种类还是质地、装饰方面较前更为丰富多彩，也更加注重实用性和技术性。其形式大致可分为座灯、行灯、吊灯三大类，其中尤以羊灯、朱雀灯、人形灯和雁鱼灯等象生灯的设计最为精巧。

1968年出土于河北满城西汉中山靖王刘胜之妻窦绾墓的鎏金“长信宫灯”（图3-4-2），通高48厘米，作跪姿宫女执灯形象。宫女身着宽袖长衣，梳发髻，戴头巾；灯盘、灯座、灯罩及执灯宫女的右臂处可拆卸，便于清除烟灰和擦洗；灯罩与灯盘可转动开合，便于调节灯光亮度和角度。灯体有9处刻铭计65字，其中有“长信”二字，为汉文帝皇后窦氏所居宫名。长信宫灯造型优美，设计独特，是一件既实用又美观的灯具珍品，在汉代宫灯中首屈一指。



图 3-4-2 长信宫灯 / 西汉

1980 年出土于江苏邳江 2 号东汉广陵王墓的错银铜牛灯 (图 3-4-3), 高 46.2 厘米, 长 36.4 厘米, 由可拆卸的灯座、灯盏、烟管三部分组装而成。灯座为一俯首站立、雄浑壮硕的黄牛, 牛腹中空, 背负圆形灯盘及活动灯罩, 并通过弯曲的烟管与牛头套接。铜牛灯通体光滑, 铜、银两种色泽相映生辉, 龙凤虎鹿及各种神禽异兽纹饰刻画精美, 线条流畅, 可谓汉代青铜灯具实用与艺术完美结合的又一典型例证。

其他诸如出土于河北满城刘胜墓的错金博山炉、出土于陕西兴平西汉墓的鎏金银竹节高柄博山炉、出土于河北定州西汉墓的错金银云山瑞兽纹铜管等, 也皆为汉代金属工艺品中的上乘之作。

二、漆器工艺

漆器的产生源远流长, 出土于湖北江陵的彩漆木雕禽兽座屏、出土于湖南长沙的漆奁装饰画, 说明战国时代的漆器制作已有包括“彩绘”在内的多



图 3-4-3 错银铜牛灯 / 东汉

种工艺表现方法。秦始皇统一天下后, 漆作为经济资源应用于各个方面, 包括秦兵马俑的大漆打底等。秦代漆器延续战国漆器的流风余韵, 在器物造型上有仿动物形象、仿铜陶器和生活实用品 3 大类; 在装饰纹样上有动物纹样、植物纹样、几何纹样、现实生活和历史故事等 5 大类。代表者有湖北云梦睡虎地秦墓出土的双鱼单凤纹漆盂、江陵凤凰山秦墓出土的人物纹漆梳篦等。这些漆器多为木质胎, 大都在黑漆底上用赭、红彩漆绘制凤、鱼、梅花、云气等纹样, 以及歌舞宴饮和相扑摔跤等场面, 器物造型千姿百态, 花纹图案富丽典雅, 艺术格调自由奔放, 洋溢着欢快的气氛, 蕴含着蓬勃的生机。

汉代漆器制造业进入鼎盛时期, 器物设计制作多从实用出发, 且分工细致, 有素工 (制坯)、髹工 (制漆)、画工 (彩绘)、黄涂工 (铜鎏金)、清工 (整理磨光) 等, 所以《盐铁论·散不足》云: “一杯棬用百人之力, 一屏风就万人之功。” 其漆胎多为木质, 也有夹纻和竹胎; 装饰方法有漆绘、油彩、针刻、金银箔贴、堆漆等; 色彩多为红黑二色相间,

用朱、青，或用朱、金彩绘，强烈大方，变化多端；纹饰有云气纹、动物纹、植物纹、几何纹及飞禽走兽等，线条活泼流动，装饰清新华美。湖北江陵出土的漆龟盾、甘肃武威出土的漆尊、山东莱西出土的漆盒、河北怀安出土的漆匣、江苏扬州出土的漆奁，以及朝鲜平壤南井里（东汉乐浪郡）彩筐冢出土的孝子图彩筐等，皆具有较高的艺术造诣。

1972年湖南长沙马王堆出土的大批漆器，是汉代文化史上的重大发现。仅马王堆1号汉墓即出土漆器184件，分木竹胎和夹纆胎2种，装饰有彩绘、油彩、针刻3种。其纹饰以方连变体花纹、鸟头形花纹、云纹、环纹、菱形纹、点纹等几何纹为主，其他有龙凤、云鸟、花草及猫纹、龟纹等写生动动物纹，线条或柔或刚，色彩有明有暗，既对比强烈又生动活泼。尤其采取扣接、套榫和栓钉接合等方法制作而成的4层套棺，为现存最大最完整的漆器。套棺内壁均髹朱漆，外层黑漆素棺长2.95米，宽1.5米，高1.44米，未加其他装饰。第2层为黑地彩绘棺，饰复杂多变的云气纹及形态各异的神怪和禽兽。第3层为朱地彩绘棺，饰龙、虎、朱雀和仙人等祥瑞图案。第4层为直接殓尸的锦饰内棺。

漆棺彩绘构思新颖，色彩鲜艳，笔法飘逸，气势奔放，构成一套完整有序的西汉墓葬绘画图像体系（图3-4-4）。

三、染织工艺

中国是世界上养蚕、缫丝、织绸的起源地。据《太平御览》引《太公六韬》云：“夏桀殷纣之时，妇人锦绣文绮之坐，食、衣绌常三百人。”《国语》载齐桓公曰：“若吾先君襄公，陈妾数百，食必良肉，衣必文绣……”可见我国在染织刺绣方面的悠久历史。咸阳遗址出土的锦、绢、绮等纺织遗物，说明我国从战国至秦代已经以盛产丝绸而闻名于世。进入汉代，染织工艺获得飞跃性发展，国家设有专门官员负责生产，作坊有官营和私营两种，从业人员和品种数量均超过前代。山东孝堂山、武氏祠、金雀山，江苏铜山洪楼，四川成都百花潭等处汉画像石上所见纺车、织机等实物图形，充分说明汉代纺织业的高度成就。

这一时期的丝织业以山东、四川为主要产地，产品有锦、绌、绮、罗、纱、绢、缣、缟、纨等，



图3-4-4 马王堆漆棺彩绘 / 西汉

其中以织锦最具代表性。湖南长沙马王堆汉墓出土有大量织锦，为汉代织锦的典型。汉代丝织品的花纹有云气纹、动物纹、花卉纹、几何纹及文字纹等。印染方面依工艺的不同有涂染、浸染、套染和媒染之分，所染织物色谱齐全，品种繁多，技艺精湛，仅新疆民丰出土的丝绣品的色彩就有大红、绿、紫、茄酱、藕荷、古铜、绿、蓝、翠蓝、湖蓝、绀色、浅驼、黄等数十种之多，而马王堆汉墓出土的织品色彩亦达 30 余种。刺绣方面除辨绣外，还有十字绣、影刺绣、平绣等。绣品在新疆民丰、河北五鹿充等地均有出土，以长沙马王堆出土最为丰富。

马王堆 1 号汉墓出土的素纱禅衣（图 3-4-5），长 128 厘米，袖长 190 厘米，由上衣和下裳两部分构成。素纱丝缕极细，其经纬密度为每厘米 58 根和 40 根，每平方米素纱重 15.4 克，共用纱料约 2.6 平方米，重仅 49 克，是世界上最轻的素纱禅衣和最早的印花织物。其质感轻柔，纹饰绚丽，可谓

“薄如蝉翼”“轻若烟雾”，体现出西汉养蚕、缫丝、织造工艺的最高水平。

汉代的布和毛织工艺也很发达。前者以四川为最有名，后者多产于西域地区。新疆等地出土的毛织品上有龟甲纹、条纹及人物葡萄纹等，如 1959 年出土于民丰古尼雅遗址的蜡染蓝白印色棉布残片，从留存的中亚“丰收女神阿尔多克酒”图像上，可以看出丝绸之路对中外经济文化交流所产生的重要推动作用。

思考要点

1. 总结汉代绘画艺术的时代特征及艺术风格。
2. 总结汉代画像石、砖的地区分布、题材内容及艺术特色。
3. 总结秦汉雕塑艺术的主题思想、历史意义及审美特征。
4. 举例说明秦汉金属工艺、漆器工艺、染织工艺的艺术成就。



图 3-4-5 素纱禅衣（西汉）

4



第四章 魏晋南北朝美术

本章概述

魏晋南北朝（220—581年）是史称“三百六十年混战”的时期，“盖时当大乱，人心不宁。或愤慨而流于虚无，或忧惧而趋于笃实，皆时会所造，各因其性而出之。而理想之高，事功之成，亦分途并进，不相掩也”（柳诒徵《中国文化史》上册）。此期较之秦汉出现变化：士族制度特权进一步确立，玄学的崇尚促进了逻辑思辨的发展，儒道释“三家合流”为中国思想文化体系的建构注入某些新的因素，僧人的西行和佛教的东渐加深了中西文化艺术的交流，人物品题之风盛行和文艺理论的探讨空前自由而活跃，造型艺术带着一种自然隽秀的疏朗清灵之美跨入如火如荼的新时代。

学习目标

通过本章学习，学生能从该时期国家动乱、道家学说兴起、佛教传入的社会和文化的角度，了解绘画艺术的发展和佛教艺术的产生，以及其他美术现象的发展。

第一节 石窟艺术

两汉之际，佛教由西域传入中国内地，至魏晋南北朝时期已出现一个前所未有的阶层——僧侣阶层，并在与儒、道的融通中更彰显出中国特色，所以“孔老如来，虽三教殊路，而习善共辙也”（僧祐《弘明集》卷二）。于是，中国社会思想及文艺、美术、建筑等皆生种种之变化，造成“开窟以居禅”和绘塑佛像的风气盛行。“南朝四百八十寺”，是唐代诗人杜牧仅就当时的南京一地而言，而大量依山崖开凿的石窟寺几乎遍布北方广大地区，从而形成西起新疆、东至洛阳的主要石窟分布带。代表性石窟寺有新疆克孜尔石窟、甘肃永靖炳灵寺石窟、山西太原天龙山石窟、宁夏固原须弥山石窟、河北邯郸响堂山石窟、河南巩义市石窟，以及江苏南京栖霞山千佛崖等。其中甘肃敦煌莫高窟、天水麦积山石窟、山西大同云冈石窟、河南洛阳龙门石窟最为著名，被称为我国“四大石窟”。

一、敦煌莫高窟

敦煌，地处河西走廊西端，是古代丝绸之路上的重镇。莫高窟位于敦煌东南的鸣沙山东麓断崖上，南北长 1618 米，上下排列 2 至 4 层不等，高低错落有致。莫高窟由沙门乐僔开凿于前秦建元二年（366 年），此后千余年间，历 11 个朝代，工程连绵不绝。如《敦煌录》记“其小龕无数，悉有虚栏通达”，《翟家碑》记“登道遐联，云楼架回，峥嵘翠阁，张鹰翼而腾飞”等，可以想见当年雄伟壮丽的景观。莫高窟曾有洞窟千余座，因大自然的侵袭及人为的毁损，至今尚存 492 个洞窟，壁画 45000 余平方米和大小彩塑 2415 身，是迄今所知开凿时间最早、延续时间最长、规模最大、内容最为丰富的石窟群之一。

根据历代题记和图像排比及风格演变规律，莫高窟现存北凉、北魏、西魏、北周洞窟共计 39 个。

窟形主要分 3 类：供僧人居住、修禅的禅窟，平面呈方形或甬道形，如第 268 窟、第 285 窟等；内有中心方柱的塔庙式窟，平面呈长方形，如第 254 窟、第 432 窟等；平面呈方形的覆斗顶殿堂窟，如第 272 窟、第 296 窟等。此地因属于玉门系砾岩，质地疏松，不宜雕琢，故佛像多为敷彩泥塑，并与建筑、壁画结合，构成互为依存的统一整体。现存魏晋南北朝时期的彩塑约 729 身，其中“影塑”456 身。壁画的表现内容大致分为 5 类：主要为说法图的佛像画，如第 263 窟的《鹿野苑初转法轮》、第 248 窟的结跏趺坐佛像等；包括佛传故事、本生故事、因缘故事的佛经故事画，如第 290 窟的《佛传图》、第 254 窟的《尸毗王割肉贸鸽》、第 257 窟的《须摩提女请佛》等；传统神话题材，如第 249 窟的西王母乘凤车和东王公驾龙车、第 285 窟的伏羲女媧等；供养人像，即功德主的肖像，如第 248 窟的“信女索金一心供养”、第 428 窟的供养人群像等；装饰图案，主要指“交木为井，画以藻文”的平棋和藻井装饰，井心多为莲花，四周有多层带状边饰图案，如第 268 窟的泥塑平棋、第 272 窟的藻井图案等。

莫高窟彩塑佛像一般有菩萨胁侍左右，组成一佛二菩萨的形式，北朝后期出现一佛二弟子二菩萨的五身组合，佛像有弥勒像、释迦多宝并座像等。其造像特征方面以北魏孝文帝太和十八年（494 年）迁都洛阳、全面推行汉化政策为界线，大致分两个阶段。前期的佛像额阔鼻直，高髻披发，肩宽胸平，衣料轻薄，体格雄健，神情端庄，较多地留有犍陀罗遗风。如第 259 窟左壁禅定佛像（图 4-1-1），高 92 厘米，着通肩式袈裟，衣褶密集，造型概括，设色强烈，神态宁静，明显带有西域造像的痕迹。后期的佛像面容清秀，身材修长，褒衣博带，风流潇洒，俨然“言皆玄远”的南朝士大夫风度，体现出中原“秀骨清像”风格的影响。

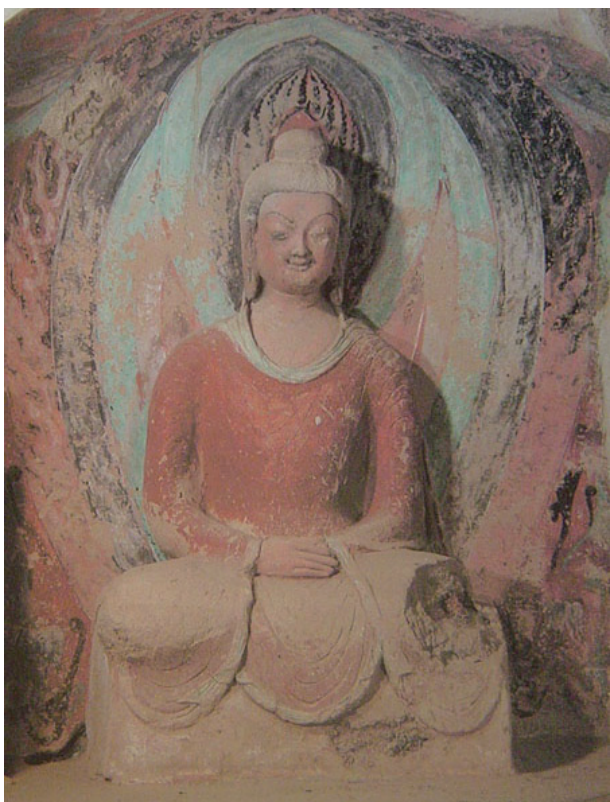


图 4-1-1 禅定佛像 / 莫高窟第 259 窟 / 北魏

莫高窟早期壁画大致有一定的整体规划，窟顶画装饰图案，藻井、平棋、椽间用自由图案，四壁上层绘天宫、伎乐，四壁中部绘佛像、佛经故事画和供养人行列，四壁下方绘金刚力士和装饰纹样，其余壁面千佛密布，组成一个庄严神圣的“佛国世界”。

莫高窟壁画在艺术表现上分前后两种风格：北魏前期，色调温暖浑厚，线描秀劲圆润，人物比例适度，衣冠服饰尚保留有外来特点，凹凸晕染法的立体感及土红衬底的温厚感形成与魏晋艺术迥然不同的西域风格。如十六国时期第 275 窟壁画《尸毗王本生》（图 4-1-2）、《毗楞竭梨王本生》等，均采用主体单幅画的单构图表现形式，通过割肉贸鸽、以钉钉身的典型情节突出主要人物。绘画技法除“铁线描”外，“天竺遗法”的重色晕染和白色提神等，使这些西域风壁画呈现出既古朴又豪放的艺术特色。北魏晚期，民族传统神话题材等内容进入石窟，土红衬底的厚重效果为爽朗明快的生动意趣所取代，蜿蜒流动的线条塑造出面容清瘦、嫣然



图 4-1-2 尸毗王本生 / 莫高窟第 275 窟 / 十六国

含笑、衣裙飞扬、婀娜多姿的人物形象，形成潇洒飘逸的中原式风格。如第248窟的11身供养菩萨，身材修长，上体裸露，腰系长裙，肩披巾带，人物造型表现出由前期的粗壮向西魏的清秀过渡的迹象。西魏时期第285窟是两种风格并存的著名石窟：西壁所绘供养菩萨以土红衬底，色彩浓重艳丽，体现出动中寓静、醇厚含蓄的西域式风格；东、北、南三壁菩萨以白粉衬底，色彩爽朗明快，代表着神态自如、飞扬动荡的中原式风格。正是两种艺术风格的相互渗透，推动了佛教中国化的历史进程，也标志着敦煌艺术走向成熟的重要阶段。

莫高窟壁画的构图形式多种多样，除主体单幅画外，还有主体式单幅画并列，异时同图单幅画、连环画和屏风画等。如北魏第254窟的《萨埵那太子本生》，以自上而下再回转中心的构图方式，将萨埵那太子舍身饲虎的复杂情节组织在单幅画里，通过达到高潮的跳崖举动以突出舍身的“悲壮”。北周第428窟的同一题材（图4-1-3），则在上、中、下3层的长条形画面内，用连环画形式描绘出郊游、射靶、歇马、入山、遇虎、发愿、刺颈、跳

崖、饲虎、悲号、造塔、埋骨诸情节，画面内容繁复，主题鲜明，布局严谨，造型生动，气氛沉郁悲壮。北魏第257窟《鹿王本生图》（图4-1-4），以长方形构图分段描绘出九色鹿救人、溺水者行礼、国王与王后、溺水者告密、捕鹿途中、溺水者指鹿、九色鹿陈述等故事情节，而将“九色鹿陈述”放在构图中心，构思十分巧妙、新颖。土红、粉红、草绿、蓝等设色浓重强烈，凹凸法的晕染强调出物象的体积感，线条简洁有力，画风严峻深沉。西魏第285窟南壁的《五百强盗图》，在横卷式构图中自东而西以五人代表五百人，分别描绘五百强盗造反、围剿、被俘、剜眼、放逐、复明、皈依、修行、成佛等情节。画中人物皆“秀骨清像”，山岳、树木、飞禽、走兽穿插其间，具有明显的中原式风格。北周第290窟佛传图依据《修行本起经》，将释迦牟尼乘象入胎、树下诞生、宫中娱乐、仆人伴读、太子成婚、出家修行、双林入灭、均分舍利等内容，绘成25米长的传记性连环画，主要场面达80多个，相互衔接，彼此呼应，内容丰富完整，为中国绘画史上罕见的巨作。



图 4-1-3 萨埵那太子本生 / 莫高窟第428窟 / 北周



图 4-1-4 鹿王本生图 / 莫高窟第 257 窟 / 北魏

二、麦积山石窟

麦积山石窟位于甘肃天水东南约 45 千米的秦岭西端。《太平广记》卷三九〇《玉堂闲话》曰：“麦积山者，北跨清渭，南渐两当，五百里冈峦，麦积处其半，崛起一石块，高百万寻，望之团团，如民间积麦之状，故有此名。”麦积山高 142 米，石窟开创于十六国的后秦姚兴时期（394—416 年），因岩质系红土与砂石构成的砾岩，只宜开凿窟龕，故造像多为泥塑。现存大小窟龕 194 个，泥塑 3519 身，石雕造像仅 19 身，若包括碑刻千佛在内，共计 7200 余身，壁画 1300 余平方米，其中以北朝时期的作品最为丰富。

麦积山石窟的鼎盛期为北魏时期，故其造型特征同样受到孝文帝推行汉化政策的影响。前期如第 74、78、70、71 等窟龕，佛像面额方正，高鼻深目，躯体粗壮，神情肃穆，身着半披肩袈裟，显

然受秣菟罗或犍陀罗风格的影响。此后的北魏造像多为秀骨清像，并出现褒衣博带的新式样。如第 115 窟开凿于宣武帝景明三年（502 年），窟内菩萨脸型长圆，头戴花冠，斜披天衣，下着长裙，左手提瓶，右手拈花，体态窈窕，神情温婉，劲健之中透出一种纤柔。其头部为圆雕，制作精美，清瘦的躯体以高浮雕手法直接塑于壁面上，圆雕与浮雕巧妙结合，使造像浑然一体。在由健美庄重向秀骨清像过渡的过程中，这类菩萨造像可视为北魏前后分期的标志性作品之一（图 4-1-5）。第 133 窟俗称万菩萨堂或万佛堂，规模巨大，形制复杂，窟内开龕 13 个，同时还保存着 18 块北魏造像碑。第 9 号龕的少年弟子像，高不足 100 厘米，造型简洁质朴，眉宇间天真无邪的稚气和袈裟内匀称清秀的体型表现得自然而生动。第 10 号造像碑高 155 厘米，宽 76 厘米，以佛传故事为题材，依次雕刻出菩萨发愿、燃灯授记、乘象入胎、树下诞生直至双林入灭

等共 12 个画面，设计精巧，情节连贯，刻画细致，洋溢着浓郁的生活气息。



图 4-1-5 菩萨 / 麦积山石窟第 115 窟 / 北魏

北魏晚期，在中原和南朝文化的冲击下，塑像风格出现一种较为自由生动的新气象，并传达出鲜明的地方特色。第 142 窟从主像三世佛到 10 多厘米高的影塑，造像内容丰富，表现形式多样。其菩萨像造型优美，双手持钵，脚踏短靴，身体垂直，表情虔诚；弟子像面含微笑，两耳下垂，手指细长，衣纹细密，体积饱满，形象自由洒脱，富有生气。第 121 窟的罗汉像与菩萨像（图 4-1-6），因彼此上身前倾而靠拢在一起，使人感到是在聆听佛说法或文殊、维摩论辩有会心处而“窃窃私语”。第 127 窟的菩萨像面型清俊秀丽，双目弯如新月，面带微笑，上身袒露披巾，配挂璎珞，造型简洁明快，比

例结构准确，线条流畅飘逸，体现出生动的个性特征和浓厚的民族色彩。该窟的大型壁画是窟内的主体，有睺子本生、萨埵那饲虎本生等故事画和涅槃经变、西方净土变、维摩诘经变及七佛等内容，这是中国石窟经变画出现的最早实例，为后来类似的经变画提供了参照。



图 4-1-6 罗汉像与菩萨像 / 麦积山石窟第 121 窟 / 北魏

西魏时期的窟龕计 16 个，塑像在北魏后期清隽潇洒品格的基础上更趋向于自然、合理，富有生活情趣。第 44 窟的佛像儒雅从容地半结跏趺而坐，头梳涡纹高髻，面型修长，眉清目秀，隽永含蓄的微笑和纤细柔嫩的双手，更衬托出主佛内心的纯净与和美，尤其有母性的慈祥和爱怜。第 123 窟的男女侍童像（图 4-1-7），有着美丽的脸型，稚气的神态，润泽的肌肤，装束上具有鲜卑族的特点，塑像充满天真淳朴的世俗情味。



图 4-1-7 男女侍童像 / 麦积山石窟第 123 窟 / 西魏

北周的窟龕计 39 个，造像数百躯。塑像以低平肉髻和饱满浑圆的形体代替了西魏秀骨清像的风格。第 22 窟的坐佛作磨光低平肉髻，面相方中带

圆，体态饱满，单薄的袈裟下摆层层叠叠地覆盖着佛座，极为流畅又富有动感。第 4 窟俗称散花楼或上七佛阁，是麦积山现存最大洞窟，窟面宽 31 米，高 15 米。窟前有廊檐，内有并列的 7 间大龕，每龕均有一佛和胁侍的二比丘六菩萨，两龕之间为天龙八部。各龕上端绘 4 个伎乐飞天（图 4-1-8），裸露部分的肢体如面、手、足等皆为薄肉雕，其他如衣服、飘带、乐器、散花等用彩绘画出。这种绘塑结合的手法，既和谐统一、变化微妙，又具有独特的立体效果和装饰作用。

三、云冈石窟

云冈石窟位于山西大同西郊约 16 千米的武周山南麓，东西绵延 1 千米。大同是拓跋氏建立的北魏王朝的统治中心，石窟即创建于文成帝和平元年（460 年）。据《魏书·释老志》载：“和平初，师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。初昙曜以复佛法之明年，自中山被命赴京……帝后奉以师礼。昙曜白



图 4-1-8 伎乐飞天 / 麦积山石窟第 4 窟 / 北周

帝，于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰雄佛，冠于一世。”现存主要洞窟 45 个，小龕 1100 余个，大小造像 51000 多躯。无论从气魄上，或内容形式的丰富多彩上，其都是北朝石窟造像中难得的遗例。

昙曜五窟即昙曜奉敕“凿山石壁，开窟五所”的第一期洞窟，现在编号为第 16—20 窟。其共同形制是平面呈马蹄形，规模宏大，气魄雄伟，布局结构复杂严密，造像多为三世佛，设计别具匠心。五窟主佛形体塑造充塞窟内空间，异常高大壮观，分别象征道武、明元、太武、景穆、文成五世帝王，借以突出“天子乃是当今如来”的思想，同时体现出君权神权的高度统一。如第 19 窟主尊释迦牟尼佛坐像高 16.8 米；第 20 窟已成“露天大佛”（图 4-1-9），正中主佛结跏趺坐，着右袒袈裟，像

高 13.75 米；第 18 窟本尊为身披千佛袈裟的释迦立像，高 15.5 米；第 17 窟正中弥勒菩萨交脚像，高 15.6 米；第 16 窟本尊释迦立像高 13.5 米。五窟造像面相方圆，鼻高目深，两肩宽厚，神情含蓄，衣纹处理较为简洁质朴，反映出河西凉州造像及中亚造像的影响。

云冈第二期石窟以大型双窟为典型形制，时间在昙曜五窟之后至孝文帝南迁之前的 30 年间，代表性石窟有第 5、6 双窟，第 7、8 双窟，第 9、10 双窟等。其平面为方形，内设刹心龕柱，雕饰华丽。第 7、8 窟是云冈最早的双窟，平面呈长方形且具前后室，壁面分布着精美写实的浮雕本生故事等。如第 7 窟北壁上层大龕正中为交脚弥勒菩萨，下层为释迦、多宝二佛并坐；南壁长方形帷幕龕内，6 身高发髻供养菩萨半跪相对，端静秀丽，飘带飞



图 4-1-9 露天大佛 / 云冈石窟第 20 窟 / 北魏

扬，风姿绰约，故此窟有“六美人窟”之誉，是胡风汉韵碰撞交融的上乘之作（图 4-1-10）。第 9、10 窟是云冈石窟中最具殿堂风味的一组双窟，两窟主像分别为释迦倚坐像和弥勒交脚像，壁面列置较多的两佛并坐像。诸如乘象菩萨漫步须弥山、形如火焰的须弥山浮雕、中国传统瓦顶木构建筑龕饰，以及中亚、西亚繁缛的植物纹样等相互杂糅，体现出云冈诸窟少有的视觉图式。第 5、6 窟建成时可能已届迁都之际，主像均为三世佛。其中第 5 窟后室中央主像坐佛高达 17 米，为云冈最大的佛像，窟内满雕佛龕造像，顶部浮雕飞天，动态优美。第 6 窟平面近方形，后室中心塔柱高 15 米，雕有四立佛、坐佛、交脚菩萨等。环绕塔柱四面和东南西三壁的中下部，刻有 33 幅佛传故事浮雕，内容连贯，构图精巧。佛像及供养菩萨大多褒衣博带，眉目开朗，神采奕奕，透露出南北文化交融且风格渐趋汉化的端倪。



图 4-1-10 供养菩萨 / 云冈石窟第 7 窟 / 北魏

北魏孝文帝迁都洛阳后，云冈石窟的开窟造像活动遂由宫廷转向民间，营建规模变小，雕刻气势减弱，大量中小窟龕多分布于昙曜五窟以西。规划严整、声势浩大的皇家营造活动重心移至洛阳的龙门。

四、龙门石窟

龙门口位于河南洛阳市南 13 千米，这里伊水北流，两山夹岸对峙，形如门阙，故名为伊阙。龙门石窟凿于伊水两岸崖壁之上，南北长约 1 千米，

始建于北魏孝文帝太和七年（483 年），两山现存窟龕 2137 个，造像 10 万余身，碑刻题记 3600 余品，佛塔 40 余座。北朝时期开凿的主要石窟有古阳洞、宾阳洞、莲花洞、石窟寺、火烧洞、普泰洞、药方洞、魏字洞、唐字洞等，其中古阳洞、宾阳洞、莲花洞并称为龙门三大窟。

古阳洞位于西山南部，为龙门石窟开凿最早、时代延续最长、内容最为丰富的洞窟，也是皇室贵族具名出资造像最为集中的洞窟。其平面呈马蹄形，顶作穹窿形，且为莲花藻井，进深 1350 厘米，宽 690 厘米，高 1110 厘米。正壁为圆雕的一佛二菩萨，主佛结跏趺坐，面相长圆，身材瘦削，着褒衣博带式袈裟；胁侍菩萨头戴宝冠，面容清秀，神情端庄，姿态优美。左右两壁诸龕中有释迦佛坐像、弥勒交脚坐像、释迦多宝并坐像。佛像造型皆为笑容可掬的“秀骨清像”，衣褶稠叠而有规律。浮雕佛传及本生故事设计完整，主题突出，形成具有中国风味的故事题材浮雕的特色。书法上有名的北魏“龙门二十品”，其中十九品选自该洞。因此，古阳洞不仅是北魏后期佛教雕刻艺术的宝库，也是富有时代特征的“魏体”书法艺术的宝库。

宾阳洞包括左、中、右三洞，北魏时期全部完成的是宾阳中洞（500—523 年）。洞窟入口处圆拱形的门外两侧各有一高浮雕力士。窟内为马蹄形平面，进深 1100 厘米，面宽 1110 厘米，高 930 厘米。穹窿形顶中央雕刻重瓣大莲花图案，周围是衣带飘扬、姿态动人的 8 个伎乐天 and 2 个供养神。正壁是面相丰满、着宽袍大袖袈裟的坐佛与二弟子二菩萨共五尊雕像（图 4-1-11），二菩萨含睇若笑，文雅敦厚。左右两壁又有一佛二菩萨，着褒衣博带袈裟立于覆莲座上。前壁浅浮雕佛经故事题材分上下 4 层，依次为“维摩变”、萨埵那太子与须达那太子两则本生故事、帝后礼佛图（图 4-1-12）、“十神王”浮雕像等。帝后礼佛图雕刻的是北魏孝文帝和文昭皇后的供养行列，北段刻孝文帝头戴冕旒，身穿袈服，在诸王、中官、宫女和御林军的簇拥下缓缓行进；南段刻文昭皇后莲冠霞帔，一手拈香，后随两个戴莲冠的贵妇，在众宫女的簇拥下迎风徐

行，方向与北段相对。图中人物密集重叠，造型准确，既浑然一体，又富有变化。与云冈石窟的浮雕相比，此图已开始摆脱古印度的犍陀罗风格，本土的艺术特征明显加强。其充分发挥线条的功能，在人物及衣纹的处理上流畅自然、疏密有致，透视出汉代画像砖石以线求形的神韵，同时映现出孝文帝推行汉化政策的结果，这也是该作品具有重要历史文献价值之所在。

莲花洞开凿于北魏孝明帝孝昌年间（525—528年），因窟顶刻有一朵硕大精美的高浮雕莲花而得名（图4-1-13）。洞窟进深960厘米，宽615厘米，高610厘米。洞内本尊为高530厘米、身着袈裟的释迦牟尼立像及迦叶、阿难二弟子浮雕，左右菩萨头戴莲花宝冠，清秀华丽。洞窟两壁满布佛龕，或层次分明，或错落有致，龕额精雕细刻，变化多

端。穹窿顶上3米有余的莲花四周有6个大型飞天浮雕，飞舞飘扬，婀娜多姿。精细繁缛的文饰雕刻使整个洞窟充满典雅、祥和的气氛。



图4-1-11 宾阳中洞 / 龙门石窟 / 北魏



图4-1-12 帝后礼佛图 / 龙门石窟宾阳中洞 / 北魏



图 4-1-13 莲花洞 / 龙门石窟 / 北魏