



中国高等艺术院校
精品教材大系

中外美术史

ZHONG-WAI MEISHUSHI

林木 主编

人民美術出版社
北京

图书在版编目 (CIP) 数据

中外美术史 / 林木主编. -- 2版. -- 北京 : 人民
美术出版社, 2021.12
ISBN 978-7-102-08710-8

I. ①中… II. ①林… III. ①美术史—世界 IV.
①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2021)第250882号

 中国高等艺术院校精品教材大系

中外美术史 ZHONG-WAI MEISHUSHI

编辑出版 人民美术出版社
(北京市朝阳区东三环南路甲3号 邮编: 100022)
<http://www.renmei.com.cn>
发行部: (010) 67517602
网购部: (010) 67517743

责任编辑 张 侠 皮金灵
封面设计 翟英东
责任校对 白劲光 马晓婷
责任印制 宋正伟
制 版 朝花制版中心
印 刷 北京印刷集团有限责任公司
经 销 全国新华书店

版 次: 2018年12月 第1版
2021年12月 第2版

印 次: 2021年12月 第1次印刷

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 23

印 数: 6001—9000册

ISBN 978-7-102-08710-8

定 价: 99.00元

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。(010) 67517812

版权所有 翻印必究



中国高等艺术院校
精品教材大系

中外美术史

ZHONG-WAI MEISHUSHI

林木 主编

目 录

第一部分 上古美术

第一章 文明的曙光——石器时代

- 第一节 概述 3
 - 一、艺术的起源 3
 - 二、原始艺术的特征 5
- 第二节 石器时代的艺术 8
 - 一、玉石雕刻艺术 8
 - 二、岩画艺术 11
 - 三、巨石建筑 14
 - 四、大洋洲美术 16
- 第三节 石器时代中外美术交流 18

第二章 混沌率真的艺术精神——彩陶时代

- 第一节 彩陶艺术 21
 - 一、仰韶文化彩陶 21
 - 二、马家窑文化彩陶 23
 - 三、相关雕塑艺术 24
- 第二节 素陶艺术 25
 - 一、黑陶艺术 25
 - 二、拟形素陶 26
- 第三节 其他地区的美术发展 28
 - 一、埃及美术 28
 - 二、两河流域美术 30
- 第四节 彩陶时代中外美术交流 32

第三章 上古文明的丰碑——青铜时代

- 第一节 中国青铜艺术 35
 - 一、商代青铜器 36
 - 二、西周青铜器 39
 - 三、春秋战国时期青铜器 41
- 第二节 欧洲文明的起源
——爱琴文明与古代希腊艺术 44
 - 一、爱琴世界的美术 44
 - 二、古代希腊美术 47
- 第三节 非洲土著美术 54
 - 一、早期王朝美术 54
 - 二、木雕及面具艺术 56

- 第四节 青铜时代中外美术交流 58

第四章 恢宏壮阔的华彩乐章——过渡时期

- 第一节 中国过渡时期的绘画 61
 - 一、帛画 61
 - 二、漆器绘画 63
- 第二节 雕琢复朴——秦至西汉前期的雕塑 64
 - 一、秦始皇兵马俑 64
 - 二、霍去病墓石雕 65
- 第三节 古罗马美术 67
 - 一、伊特鲁里亚美术 67
 - 二、共和时期的罗马美术 68
 - 三、罗马帝国美术 70
- 第四节 美洲印第安艺术 72
 - 一、奥尔梅克艺术 72
 - 二、玛雅艺术 73
 - 三、美洲的其他艺术类型 75
- 第五节 过渡时代中外美术交流 76

第二部分 中古美术

第五章 两汉美术与印度佛教美术

- 第一节 艺存鉴戒 气势古拙
——两汉绘画、雕刻与工艺美术 81
 - 一、宫廷美术机构 81
 - 二、壁画 82
 - 三、画像石与画像砖 82
 - 四、雕塑 83
 - 五、工艺美术 84
- 第二节 印度佛教美术 86
 - 一、草创时期 86
 - 二、犍陀罗、马图拉与阿默拉沃蒂派 87
 - 三、笈多式佛像 88
- 第三节 秦汉中外美术交流 90

第六章 魏晋南北朝美术与基督教美术

第一节 教化人伦

——魏晋南北朝美术与工艺 ……93

一、画家、画迹与画论 ……93

二、雕塑 ……96

三、书法 ……97

第二节 匠心独运 朴素简洁

——魏晋南北朝工艺美术 ……99

第三节 佛道清风——魏晋南北朝宗教美术… 100

一、初期佛教美术 ……100

二、新疆石窟 ……100

三、凉州石窟 ……101

四、云冈石窟 ……102

五、龙门石窟 ……103

六、佛教美术东传朝鲜 ……104

七、魏晋南北朝道教美术 ……105

第四节 中世纪的神权世界——基督教美术… 106

一、巴西利卡式美术 ……106

二、拜占庭美术 ……107

三、西欧“动物风格”美术 ……108

四、加洛林文艺复兴 ……108

五、奥托美术 ……108

六、罗马式美术 ……109

七、哥特式美术 ……110

第五节 魏晋南北朝中外美术交流 ……112

第七章 隋唐五代美术与伊斯兰教美术

第一节 雄肆绚烂 水墨意趣

——隋唐五代绘画、雕塑与书法 ……116

一、画家与画迹 ……116

二、壁画 ……124

三、画论 ……125

四、雕塑 ……125

五、工艺美术 ……126

六、书法 ……127

第二节 佛道禅心 民族气派

——隋唐五代宗教美术 ……129

一、隋唐五代敦煌莫高窟 ……129

二、河南龙门石窟的卢舍那大佛 ……130

三、佛教东渡

——唐风扑面的日本佛教美术 ……130

四、道教美术 ……131

第三节 伊斯兰教美术 ……132

第四节 隋唐中外美术交流 ……134

第八章 两宋美术与东亚、东南亚佛教美术

第一节 神逸境界 世俗情趣——两宋绘画… 137

一、翰林图画院 ……138

二、文人艺术与理论 ……145

三、两宋时期的画史著作 ……151

四、辽金绘画 ……152

第二节 瓷器的辉煌 ……154

第三节 宗教艺术的世俗化 ……155

一、大足石刻 ……155

二、辽、金、西夏佛教美术 ……157

三、道教美术 ……159

第四节 东亚、东南亚佛教美术 ……160

一、朝鲜佛教美术 ……160

二、日本佛教美术 ……160

三、东南亚佛教美术 ……161

第五节 宋代中外美术交流 ……164

第三部分 近古美术

第九章 宁静淡泊 超然物外——元代美术

第一节 赵孟頫与江南画坛 ……169

一、赵孟頫的艺术与艺术理论 ……169

二、赵孟頫时代的其他画家 ……171

第二节 “元四家”的艺术 ……172

一、黄公望 ……172

二、吴镇 ……173

三、倪瓒 ……174

四、王蒙 ……175

五、元代后期的花鸟、人物画家	175
第三节 建筑、工艺美术与对外交流	176
一、永乐宫道教壁画	176
二、阿尼哥与妙应寺白塔	178
三、瓷器	178
四、纳石失	179
第十章 欧洲文艺复兴	
第一节 华丽典雅 庄重和谐	
——意大利文艺复兴	181
一、伟大时代的开端——乔托的历史意义	182
二、早期意大利文艺复兴	182
三、意大利文艺复兴盛期三杰	184
四、威尼斯画派	187
第二节 淳朴的自然主义	
——北欧文艺复兴	189
一、文艺复兴时期的尼德兰艺术	190
二、文艺复兴时期的德国艺术	192
第十一章 从意境之美到笔墨至上	
——明清美术的演变	
第一节 宫廷绘画与“浙派”	196
一、明代宫廷人物画	196
二、明代宫廷花鸟画	196
三、“浙派”三大家	197
第二节 吴门画派	199
一、王履《华山图册》与王绂的山水画	199
二、“吴门画派”沈周、文徵明的绘画艺术	200
三、“吴门友军”唐寅与仇英	201
四、“青藤白阳”的水墨大写意花卉	203
第三节 从董其昌到清初画坛	204
一、董其昌与“南北宗”说	204
二、“南陈北崔”	
——晚明两位人物画大家	205
三、清初“六家”——四王、吴、恽	206
四、清初“四僧”及其他非正统派	210
第四节 经世致用的人文新风——扬州画派	213

第五节 金石之气——上海画派	217
一、明清之季的中外艺术交流	217
二、“上海画派”的基本特征	218
三、“海派”名家介绍	219
第十二章 风格与流派	
——16世纪至19世纪中期的欧洲艺术	
第一节 样式主义	223
第二节 古典主义与巴洛克	227
一、古典主义	227
二、巴洛克艺术的辉煌	228
第三节 洛可可风格与启蒙时代的艺术	234
一、洛可可艺术	234
二、启蒙时代的艺术	235
第四节 孕育大变革的时代	237
一、新古典主义	238
二、浪漫主义	239
三、现实主义	242
四、拉斐尔前派	244
五、印象派	245
六、新印象派	249

第四部分 现当代美术

第十三章 流派纷呈的现代主义思潮——19世纪	
下半叶至20世纪上半叶欧美艺术	
第一节 传统的转型——19世纪末的欧洲美术	253
一、东方的启示	253
二、后印象主义	254
三、象征主义	256
四、纳比派	257
五、维也纳分离派	258
第二节 20世纪上半叶的现代艺术流派	259
一、野兽派	259
二、表现主义	260

三、立体主义	264	一、朝鲜美术	294
四、未来主义	264	二、越南美术	295
五、构成主义	265	第十六章 西方当代艺术	
六、达达主义	266	第一节 美国艺术与当代艺术国际	297
七、超现实主义	267	一、抽象表现主义	298
第三节 欧洲美术对东方诸艺术的融汇	268	二、照相写实主义	299
一、中国的趣味	268	三、波普艺术	300
二、日本浮世绘	269	第二节 走向“架下”的艺术	301
第十四章 民国时期美术		一、偶发艺术	301
第一节 中国现代美术教育体系的建构	271	二、行为艺术	302
一、美术革命	271	三、观念艺术	302
二、海外留学热潮	272	第十七章 新中国美术	
三、蔡元培的美育思想	273	第一节 新中国十七年的美术	305
四、美术院校的建立	273	一、新国画运动	305
第二节 光色洗礼与中国美术现代转型	276	二、油画民族化	307
一、传统的坚守与变异		三、新年画运动	308
——中国画的现代化	276	第二节 从“伤痕”美术到“85美术新潮”	310
二、西方的魅力与油画民族化	279	一、“星星”美展	310
三、鲁迅与新兴版画运动	281	二、“伤痕”美术	310
第三节 抗战时期美术	283	三、“乡土”发现	311
一、国统区美术	283	四、几场重要的艺术辩论	312
二、延安美术	284	五、“85美术新潮”	313
第十五章 日本、俄罗斯等国的美术		第三节 传统美术的新发现	314
第一节 俄罗斯及苏联的绘画	287	一、黄秋园与陈子庄	314
一、“巡回画派”	287	二、新文人画与笔墨之争	315
二、“艺术世界”	288	三、民族美术意识的崛起	315
三、“二战”前的美术	289	第四节 世界潮的交流与借鉴	317
四、“二战”后的美术	289	一、苏联美术体质的引进	317
第二节 “日本画”与新式美术教育	290	二、契斯恰科夫素描教学	317
一、近代日本美术	290	三、美术交流借鉴的反思	318
二、战后日本美术	292	简明中外美术史大事年表	321
第三节 “壁画运动”与“现实版画”	292	编后记	355
一、墨西哥的“壁画运动”	292	编后记（修订）	357
二、珂勒惠支与“现实版画”	293		
第四节 朝鲜、越南等国的现代美术	294		



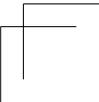
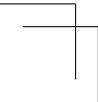
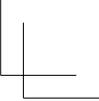
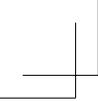
第一部分

上古美术

上古美术指从石器时代到较稳定的文化形态确立之前的美术。

上古美术按时间和材质运用的顺序可大致划分为四个阶段：石器时期、彩陶时期、青铜时期和过渡时期。整体来看，这是一个美术从萌芽、发展到形成较稳定形态的过程，是美术与实用从密不可分到逐渐分离的过程，也是具有民族特性的审美精神逐步确立的过程。因此，上古美术是美术史研究中具有发生学意义的十分特殊的阶段。其中石器时期为萌芽期，彩陶时期为发展期，青铜时期为分化期，过渡时期为确立期。

在原始思维的影响下，上古初期的人类美术具有高度的共性，年代越晚，各个地区和各个民族的美术则逐渐体现出较强的个性。这是由于在各民族文明建立过程中，原始思维因地理环境和生活方式的差别而分化为不同的宗教观念，从而造成各个民族在心理特征、思维方式及审美趣味上的差异。在上古时代后期的中国美术、欧洲美术、埃及美术、两河流域美术以及美洲和非洲美术所表现出的巨大分野中，我们可以明显地感受到这一点。



第一章 文明的曙光——石器时代

导 论

石器时代是人类艺术的萌芽期。这一时期的艺术尚未从实用目的中分化出来，其总体面貌显得单纯而稚拙，巫术氛围无所不在，混沌的原始思维主宰着这一时期的艺术精神。在具体的艺术作品中体现为：情感性，即以己度物，对自然对象进行情感化处理；主观性，以心灵的现实取代客观的现实；整体性，将外部世界作为一个循环运动的整体加以把握；调和性，即忽视现实的矛盾和对立，用直觉行动思维来认识和把握世界。

从全世界范围来看，石器时期的艺术体现出明显的共性，如在全世界各地出现的体现生殖崇拜的女神像，以及岩画中的动物、战斗、巫术仪式等。但与此同时，不同地区和不同种族由于生活方式的差异而逐渐显现出各自的特点，并开始形成独立的发展线索。举例来说：从欧洲新石器时期的巨石建筑和埃及的金字塔中可明显看出一种外向型扩张的兴趣，而中国高度发展的玉器、雕刻则体现出一种对社会等级序列的重视，以及较为细腻的情感化需求；中国良渚文化对素面玉器的审美也体现出中华民族的审美不同于其他地区的独特倾向，这一倾向发展到后来，又与老庄“自然”美学有着内在的联系。

第一节 概述

一、艺术的起源

要讨论原始时期的艺术，首先我们要面对这样一些问题：艺术是如何起源的？人们为何要创作艺术？人们怎样创作艺术？

不管是在东方还是在西方，关于艺术起源的问题一直被人们争论不休。艺术究竟起源于游戏、巫术、模仿、劳动，还是自我表现的冲动？游戏说强调艺术创作中的心灵自由和它的非功利性，认为原始人类以获得身心愉悦为目的，对劳作之余的剩余精力的使用是艺术发生的直接动力；巫术说立足于人类学与考古学研究成果，认为巫术活动与艺术活动中的精神性、象征性与仪式性都极为相似，强调两者的两位一体；模仿说则认为模仿是人类固有的本能和天性，艺术便是

起源于人类出于本能的对自然的模仿；劳动说强调在劳动中获得审美对象和审美经验；自我表现说则认为艺术起源于人类情感表现和交流的需要，从而将对艺术起源问题的思考深入到人类心理需求的层次。

这几种说法有着各自的道理，但也许最大的可能是：不管是游戏、巫术、模仿、劳动，还是表现，并不是其中的哪一种独自孕育了人类艺术的种子，而是多种原因共同引发了艺术的起源。艺术的发生不是单源头的，而是由若干条涓涓细流汇合而成的。原始人类在尚未摆脱蒙昧的精神状况下，出于对自然的敬畏和求取生存的目的，以带有强烈精神性和象征性的仪式性活动，试图沟通人与自然环境的关系。通过这样一些仪式活动，他们的情感得以宣泄和表达，他们的身体也在舞蹈、雕刻、绘画等活动中获得愉悦。艺术的

种子正是在这样的活动中逐渐萌发，而人类对艺术和美的感知能力也正是在这些活动中逐渐发展起来的。

人类的艺术活动至少要追溯到打制石器年代。在我国旧石器时代中期的史前遗迹中，已经可以看出原始人类对形式的初步认识。在距今约十万年的山西省襄汾县丁村人遗址中，有着类型各异的多种石器。这些石器包括三棱大尖状器、小尖状器、舌形石斧、刮削器、球状器等，其中



图1-1 山西襄汾丁村人制作的尖状打制石器，旧石器时代

尖状器加工精细，器型对称均衡，可见制作者对形式美已经有所认知（图1-1）。同时期山西省阳高县许家窑人遗址和陕西省大荔县大荔人

遗址中，我们看到以色泽美丽的玛瑙为原料的小型石器，这标志着原始人类已经有了对色彩、质地的认识和审美能力。许家窑遗址中还发现了一千多个大小不同的石球。这些石球的用途颇耐人寻味，其中小的尚可以被想象为用以投掷猎杀动物的石弹，而大型的石球重达1500—2000克，作为投掷猎物的武器来说无疑过于沉重，那么，其中是否蕴藏着不为我们所知的观念性目的？是一种原始时代常见的器物崇拜？是以之供奉神灵的仪式用具？还是原始人类单纯出于对浑圆形式的喜爱而创作的精神性产品？虽然史实已不可考，但可以确定的是在实用之外，这些石器已经包含了许多精神性内容。

在许多史前遗迹中，我们都不难发现附着于实用功能的审美因素，而且年代越近，这些审美因素脱离实用目的的趋势就越是明显，其中的观念性、精神性和情感性越是突出。在距今约三万年的山西朔县峙峪人遗址出土了大量小型石器，选料为石髓及玉髓，晶莹剔透，色彩缤纷。还有一件石墨的装饰物，扁椭圆形，鹅蛋大小，穿孔以便于佩戴，这足以证明原始先民已经开始了精

神生产活动。他们不再满足于求取生存和温饱，在物质生产之外，开始运用大量的精力和脑力去创造优美的工艺品，满足自身对美的需求。在宁夏灵武水洞沟



图1-2 北京周口店山顶洞人制作的装饰品，旧石器时代

遗址，考古学家发现了以鸵鸟蛋壳磨成的穿孔串珠；在河南安阳的小南海遗址，发现了一颗明显是用作身体装饰的穿孔石珠；在河北原阳县虎头梁发现了用鸟骨、贝壳、蛋壳制作的佩饰物；在北京周口店文化遗址，人们更是发现了大量的装饰物品（图2-2），如钻孔石坠、穿孔石珠、钻孔兽齿、穿孔贝壳等，有些饰物还有用赤铁矿粉涂染的痕迹。

原始人类也在逐渐建立关于色彩的观念。考古学家在周口店遗址的一处氏族墓葬中，发现原始人类曾经用赤铁矿粉撒布在尸骨周围，似乎祝祷死者在另一个世界的复活。虎头梁遗址的先民也使用了红色的泥岩作为染色材料。可见，原始人已经对红色的象征意义产生了模糊的概念：他们以红色象征生命和鲜血，并用它来代表美丽、神圣和庄严的事物。这一现象发生在世界各地，如距今5万年的匈牙利塔塔遗址中，部落的图腾圣物“珠灵卡”上便涂有红赭石；而红色的手印更是出现在世界各地的史前遗迹中，法国的帕梅尔



图1-3《手印》，旧石器时代，法国Cosquer洞穴

（图1-3），澳大利亚的托马汉克，西班牙的卡斯特罗洞穴，以及我国的嘉峪关、河西走廊、云南省沧源县等地均有发现。由此可见，早在旧石器时代，某些特定的色彩开始逐渐被原始人类作为象征的符号使用，具有了宗教和审美的精神价值。

二、原始艺术的特征

1. 原始思维

原始艺术早已让人们深深折服于它独特的魅力，也总是让人们产生强烈的探究欲望。但毕竟已过了千万年的岁月沧桑，即使我们能够与它咫尺相对，我们仍然找不到一种科技手段能够帮助我们对它进行解读。

尽管如此，原始艺术又并不是完全无迹可寻，起码我们发现，世界各地的原始艺术有着许多相似之处。如果拿15世纪的中国水墨山水和欧洲油画来比较，我们一眼就可以看出它们之间巨大的差异。但人类童年时期的艺术却有着高度的共性，那些怪异的画面、离奇的想象、神秘的符号都极为相似，处于同一发展阶段的原始民族似乎有着同样的世界观、同样的生活方式和思维方式。实际上，人类学家已经证明了这一点，即原始艺术的神秘、怪诞、难以理解，是因为有原始思维的存在。

法国人类学家列维·布留尔（Lucien Lévy-Bruhl, 1857—1939）认为，原始思维是一种不同于现代思维方式的“前逻辑思维”，这种思维不是依据逻辑、因果、矛盾，而是遵从“互渗律”的。在原始社会里，个体只有在群体中才能生存，因而人们所具有的也只是个人意识淡薄的群体意识。在这种群体意识中，主体与客体、理性与非理性、人与世界、人与工具等，都处于彼此不分的混沌之中。在原始人的观念里，客观世界与人有着不可分割的联系，这种联系不是今天哲学里的相互依存，而是指客观的东西本身就包含和渗透着人的因素和特性，理性与非理性、主观与客观、主体与客体在原始人的世界中相互渗透着。

原始思维使原始人有一种将外物拟人化的倾向。由于在混沌状态下主客体的互渗，原始人总是把人的特性、人的情感赋予客观对象。意大利

历史及社会学家维柯（Giovanni Battista Vico, 1668—1744）在评价原始思维时把原始人类比作“人类的儿童”，把原始思维比作儿童思维。在他看来，由于原始思维是以形象作为思想认识的材料和手段，因此这种思维的主观性很强，从而形成感性思维“以己度物”的特征。这实际上是一种拟人化的“艺术思维”，认为一切人的特性也存在于一切客观事物之中，于是将人的情感自然地灌注于对象。我们接触原始艺术时，总是能够从中感受到强烈的情感性和象征性，这正是来自原始思维将外物拟人化的特点。

原始思维还是一种整体性思维，把世界看作一个统一而不可分割的整体。布留尔指出：原逻辑思维本质上是综合的思维……原始人的思维中的综合……表现出几乎永远是不分析和不可分析的。这种综合的、不可分析的思维本质上应该是从“整体的一个混沌的表象”开始的思维，即一种混沌的整体思维。简单地说，原始思维是以人的直觉思维为基础的整体思维。布留尔还认为：原始人类把一切存在物和一切现象都看成由某种神秘力量控制和彼此联系，因此生命是不间断的。看得见的东西与看不见的东西之间，死的东西与活的东西之间，以及碎片与整体之间，都服从这种相互联系。正因为如此，欧洲旧石器时代的人们才会在岩洞中绘制受伤的野牛，而中华仰韶文化的原始部落才会在陶罐上装饰鱼纹和网纹，这不仅是审美的需要，更是实用的需要，是对下一次捕猎或捕鱼能得到丰富收获的祈祷。

站在原始思维的角度去看原始艺术，我们发现那些似乎有悖常理的画面、怪异的处理方式、神秘的象征符号不再难以理解，而是有了合情合理的解释，一切都符合原始的逻辑和规律。虽然这种逻辑和规律以今天的眼光看来是幼稚的、古怪的，甚至荒谬的，但在原始人的世界中，正是这些荒谬的逻辑和规律主宰着现实世界。

2. 美感体验源于需求的满足

人类最早体验到的美感源于需求得到满足时所产生的身心愉悦感。当客观事物能够满足人的主观需求时，它的外部形态就使人感觉到美；不能够满足人的主观需求的客观事物，它的外部形态就不能使人感觉到美。在原始艺术中，常常可见以各种动物如野牛、山羊、鹿、鱼、鸟等作为表现对象，便是因为这些动物是原始人类狩猎活动的主要对象，也是原始人类生存所需的食物来源。同理，在新石器时代，原始艺术中又多见以植物花叶、果实为表现对象的艺术形态，正是因为新石器时期人们的生活来源由捕猎为主变成了以耕作为主，人们过着较为稳定的农耕生活，植物的果实自然成为人们眼中“美”的对象。

从原始文化的工具及器物类型上也可以看出这一倾向。最早的石器均为打制而成，形状都不甚规则，甚至难以看出人工制作的痕迹，而到了旧石器时代后期，人们开始更多地运用交互打击法乃至间接打击石片法来制作石器。这些新方法的运用不仅大大丰富了石器的类型，也显著提高了石器的精致程度，此时的石斧、石铲、尖状器等石器造型对称，结构均衡，并且能够打造很薄很锐利的石器。在实际运用中，那些对称性和均衡性较好的石器比制作粗劣的石器能够发挥更好的使用效果。久而久之，对称、平滑、均衡、锋利在原始人类的心理图式中便成为“美”的要素，并进而成为他们生活中象征“美”的视觉语言。

1987年，河北兴隆曾经发现一块赤鹿角枝的残段，其测定年代为距今13,000年的旧石器时代晚期，上面刻画出一组直线纹、斜线纹、连弧纹和水波纹，线条细密而精致，对称性很强，整体图案显得平衡、协调而富有节奏。由此可见，人们在使用工具中体验到对称、均衡、节奏所带来的便利，由此产生了对这些形式语言的愉悦感觉，进而使用这些造型语言来进行“美”的创

造，并以此培育和丰富了自身的审美感受能力。

在器物类型上，人们最早制作的陶器都是模拟自然物的形态。当人们刚刚开始走进农耕生活而开始需要一种储存谷物的器皿时，最早可能是将一种类似于葫芦状的植物果实掏空晒干来作为贮藏器使用的，从而这种果实状的浑圆球体便成了原始人类心目中的美的形态。因此不管在中国，还是在世界各地的原始文明遗迹中，最早的陶器都是球形或半球形。当人们的制陶造型能力逐渐提高之后，各种各样陶器造型出现了，但人们仍然以他们生活中最为关注的、与实用相关的自然物为美的样本进行创造，如模拟渔船的船形壶，模拟兽类的陶鬲，以及模拟禽类的陶鬻等。

这种倾向甚至影响了原始人类对自身形象的塑造。欧洲最为著名的旧石器时代女性小雕像当属出土于奥地利维林多夫的《维林多夫的维纳斯》（图1-4）。这是一件石灰石雕刻的作品，高度只有11厘米，制作于公元前二万五千年至前二万年。这件小雕像没有对五官的刻画，这表明在那个遥远的年代，人们对容貌的美丑并不在意。雕像最令人难忘的是它对女性形体的刻画：身躯肥硕丰满，双乳及臀部被极端地夸大了，以至于整个形体像一个陀螺般笨拙滑稽，但在原始



图1-4《维林多夫的维纳斯》，欧洲旧石器时代，维也纳自然历史博物馆藏

人类眼中，她却像波提切利笔下的维纳斯一样深深地具有女性的魅力，那肥硕变形了的乳房，臃肿隆起的腹部、臀部和腿部恰恰是他们最为赞赏的特征。对生存环境极端恶劣的原始人来说，一场疾病、一次狩猎、一场部落之间的交战便可能使他们丧命，也可能让整个部落衰落，因此，生存与繁衍是部落中最为神圣和重要的大事，关系着整个部落的生死存亡。在这种情况下，女性的生育能力受到人们的崇拜，并在艺术作品中对其进行表现，而现代人的审美标准诸如容貌的美反倒成为无关紧要的事了。也正是在这样一种观念指导下，与《维林多夫的维纳斯》类似的形象在原始文化中非常常见。著名的还有出土于法国的《持角杯的维纳斯》等（图1-5）。在中国，也有类似的表现生殖崇拜的史前雕塑，如辽宁红山文化遗址出土的裸体陶女神像（图1-6）。



图1-5 《持角杯的维纳斯》，浮雕，约公元前2万年，高46厘米，法国劳塞尔出土，波尔多阿中庭博物馆藏

3. 艺术活动与巫术活动的同一性

首先要明确一点：在原始时期，巫术活动并非如我们想象的那样是一种纯精神性的活动。原始巫术认为自然界有其固有秩序和规律，它更像是一种逻辑混乱的科学。英国人类学家、民俗学家弗雷泽（James George Frazer, 1854—1941）认为：“巫术和科学在认识世界的概念上，两者是相近的。两者都认为事物的演替是完全有规律和肯定的，并且由于这些演变是由不变的规律所决定的，所以它们是可以准确地预见到和推算出来的。”原始人类运用各式各样的巫术程序去追求现实的结果，比如丰富的猎获、良好的收成，甚至战斗的胜利。可以说，巫术中所有的仪式和活动仅仅是达到目的的手段，它之所以不同于科学，仅仅在于它对因果律的错误总结，以及它所包含的拟人性和情感性特征，而后者使它具备了与艺术相当程度的相似性。确实，人类早期的巫术活动中包含着我们今天称为艺术的要素，大多数我们今天还为之惊叹不已的史前艺术都是原始人类实施巫术的手段或结果。实际上，巫术的认识方式与审美的认识方式都极为相似：两者都是将自然物象作为直接观察的感性经验对象，它们都是从一定的客观具体形象出发，同时又不止于感性知觉，而是包含着复杂而又神秘的联想和想象。

在原始艺术遗存中，我们常常可以看到对巫术仪式的直接表现，如内蒙古乌兰察布岩画中的《巫舞图》（图1-7）。该图凿于达茂联合旗百灵庙东北一石崖上，以极为概括的线条表现，但动态十分生动：人物伸出两臂，五指张开，两腿弯曲呈“O”形，脚尖朝外，正在狂热地舞蹈。这正是表现某种巫术仪式的场面。再如云南沧源岩画中的群舞图，亦是表现了巫术仪式的群舞场面，其中部落首领与巫师均头戴长羽，模拟某种在他们观念中被奉为图腾的动物。这与人类学家的说法不谋而合：“舞蹈是……一种敬神的仪



图1-6 《陶女神像》，新石器时代，辽宁省喀左县大城子镇东山嘴红山文化遗址出土



图1-7《巫舞图》，新石器时代，内蒙古乌兰察布

式，也是各种宗教的庆典中的一项节目。”（美国民族学家路易斯·亨利·摩尔根Lewis Henry Morgan, 1818—1881）原始人类不仅认为借助巫舞可以与神灵交流并获得其保护，还将巫舞场面忠实地再现于崖壁，认为这种对仪式的模拟性再现同样可以达到巫术的效果。这也解释了为何在世界各地都有类似的史前绘画出现。

除了对巫术仪式的表现，许多史前艺术遗迹本身便是实施巫术的结果。比如今天的大多数学者认为，世界各地出现的岩画中的红色手印，就是在实施某种巫术；同样，赤铁矿粉的广泛使用也有着实施巫术的意图。在欧洲最著名的史前遗迹阿尔塔米拉岩洞中，那些精妙绝伦的史前绘画并没有一个整体的构图或排列，而是与手印、各种点线符号等一起杂乱无章地绘制于岩洞内壁，甚至后画上去的完全覆盖在之前的作品上面。这充分表明，这些惟妙惟肖的写实佳作并非纯粹以抒发情感为目的，也不是为展现艺术家的创作天赋而绘制，它们本身就是实施巫术的程序之一——原始的“艺术家”将受伤的野牛绘上岩壁之时，他们期望的是在下一次狩猎中能够有同样的收获。

第二节 石器时代的艺术

如果以非功利性作为艺术的本质特征，那么石器时代的艺术或许不能被称为真正的艺术，因为这个时期审美总是附着于实用的目的而存在。即使那些今天看来像是纯粹装饰品的玉石雕刻，也是被作为护身符之类使用，审美还远未独立。但我们同时也要看到，正是在这个时期稚拙的人造物中埋藏着真正的艺术的种子，人类历史上一切伟大的艺术和美正是在这个时期孕育和萌发的。

一、玉石雕刻艺术

石雕是石器时代最普遍的艺术形式。除了缺乏石料的地区，世界各地的原始文化中几乎都有石雕，我国也不例外。同时，出于独特的民族心理和地质资源等原因，中华民族的先民还大大发展了玉雕艺术。中国史前玉石雕刻大多属新石器时代遗物，



图1-8 石雕人面像，新石器时代，甘肃省永昌县鸳鸯池出土

分布广泛，其中较重要的有四川省巫山县大溪出土的双面石雕人面、山东省滕县岗上村出土的玉雕人面、甘肃省永昌县鸳鸯池出土的石雕人面像（图1-8）、陕西省神木县石峁出土的玉石人面



图1-9 玉石人面饰，新石器时代，陕西神木县石峁出土

饰等。其中，巫山大溪出土的石雕人面制作年代约为公元前4400—前3300年，由黑褐色玉石磨刻而成，表面扁平光滑，双面雕刻形象相似，都

是作瞠目吼叫状的人面形，造型怪诞神秘，上部有两个穿孔以便于佩戴，又被称为猴面像。神木石岬属龙山文化晚期的玉石人面饰（图1-9）比较特别，表现的是人的侧面，头顶蓄发，面部以阴线刻一巨大的菱形眼睛，蒜头鼻，口微张，脑后琢有耳，腮上有一圆穿孔。与大溪人面玉饰相比，此件更加夸张稚拙，也更加生动有趣，并体现了某种地域特色。

在圆雕石刻中，已知年代最早的是出土于内蒙古自治区林西县白音长汗兴隆洼文化遗址的石刻女神像，距今约8000年。女神像位于一间半地穴式房子的灶旁，高65.5厘米，丰乳鼓腹，双手交握于腹前，制作手法较为粗略，这是我国目前发现的最早具有生殖崇拜意味的史前遗物。与欧洲旧石器时代出土的女性小雕像《维林多夫的维纳斯》等比较相似，或可称之为《生育女神》。西水泉红山文化遗址中也曾出土一尊残缺的泥质褐陶人形塑像，胸部乳房突起，具有女性的特征；河北滦平后台子赵宝沟文化遗址也出土过石质的裸体女性雕像，这些小雕像应都是类似巫术观念的产物，也都与红山文化的生殖崇拜和女神崇拜有关。

其他较重要的石刻遗物还有在河北省武安市磁山文化遗址发现的石雕人头。该头像制作年代距今7000年左右，其五官刻画夸张简率，却极为生动，双目圆睁，嘴角咧开，背部凹陷，是一件介于圆雕与浮雕之间的作品，其头顶部有穿孔，亦似为护身符。北京平谷上宅距今约6000年的史前遗址曾出土一件猴形石饰，用黑色滑石雕成，长3.1厘米，雕刻颇为精致。

我国史前玉雕制作的高峰出现于距今5000余年前后，北方以分布于辽宁省西部和内蒙古自治区东部的红山文化为代表，南方则以太湖周围的良渚文化为代表。南北两地相映生辉，共同写下新石器时代玉石雕刻的灿烂篇章。

红山文化玉器中最重要的是1971年在内蒙



图1-10 “C”形玉龙，新石器时代晚期，红山文化玉器，高26厘米，直径2.3—2.9厘米。内蒙古翁牛特旗红山文化遗址出土，内蒙古翁牛特旗博物馆藏

自治区赤峰市翁牛特旗三星他拉村发现的一件“C”形玉龙（图1-10）。“C”形玉龙由绿色岫岩玉圆雕而成，该龙形象高度凝练，无爪、尾等刻画，仅突出上翘的吻部和弯曲扬起的长鬣，龙的身体蜷曲为英文“C”形，躯体刚健而充满弹性，似乎在瞬间便要腾空飞去，显得栩栩如生。此种形制的玉龙在红山文化中出土不止一件，均雕琢细致精美。据专家推测，该玉龙具有一种特殊的意义，应是部落军事或宗教权力的象征。红山玉器除“C”形玉龙外，还有一种玉猪龙较有代表性，这种玉猪龙形似玉玦，因此又称为“玦”形龙或熊龙，是红山文化龙形玉雕中最常见的一种。辽宁省建平县收集的一件玉猪龙（图1-11）很有代表性：这件玉猪龙整体呈玦状，首尾几乎相接，兽耳肥大，双目圆睁，周围有圈状线刻，鼻梁凹下，吻部前突，上有多道阴刻皱纹，颇似猪状。从这种玉器的外形看，红山先民有可能已经开始了对猪的猎杀和蓄养。

红山文化出土的其他玉器还有玉龟、玉鸟（图1-12）、玉鸮等，多数为对动物的仿生性造型，较为具象，抽象造型的玉器不多，较著名的有一件勾云纹玉佩饰（图1-13）。



图1-11 玉猪龙，红山文化，辽宁省建平县出土

图1-13 勾云纹玉佩饰，红山文化，长22.5厘米，宽11.5厘米，厚0.5厘米，辽宁省凌源市三官甸子墓葬出土

良渚文化稍晚于红山文化，并与后者一样以玉器闻名，但与其仿生造型相比，则显然较为抽象化，其主要玉器有琮、璧、玦、璜、珠、镯、钮、管、环、钺、匕等。良渚文化的许多玉器为复杂的复合件，有组装件、穿缀件和镶嵌件等。良渚玉器中制作最精美的是玉琮、玉钺以及冠型饰，玉钺仅出土于大型墓葬，制作精细且刃口无磨损，可见其实用功能已逐渐减弱，而是成为象征权力、财富的礼器。良渚玉器雕琢纹饰复杂精细，如玉琮上的神兽面纹饰用细密的阴刻线纹琢出（图1-14），其中最细的线条要借助放大镜仔细观察才能看清。值得注意的是，在良渚文化出土墓葬中，玉璧与玉琮常同时出现，并且上面有火烧过的痕迹，很可能是在某种祭祀仪式上作为配套的礼器使用过。这与《周礼》中所记载的“以青璧礼天，以黄琮礼地”的说法相合，可见

古代中国人“天圆地方”“天地玄黄”等宇宙观有可能形成于良渚文化时期。更有学者直接将玉琮的圆方相套的样式解释为“外方象地，内圆象天”，认为玉琮的形式兼含圆方，是古人宇宙观的象征。原始思维是一种整体性思维，认为天地万物是统一的整体，而人与天地、自然、万物具有类比性，从天事可以推知人事，而人事也反过来可以推演出天事，所以良渚先民运用玉琮这样的礼器来祭祀天地，祈求与神灵的沟通。

另外，不管是红山文化的玉龙，还是良渚文化、大汶口文化、龙山文化中出土的玉琮、玉璧、玉环、玉璜等，多为圆或环状。其目的除了佩饰的方便，更可能的是，在原始人心目中，圆或环形对应着“圆满”“回归”“永恒”的朦胧观念，是一种社会心理的象征。原始先民没有理性思辨的能力，但自然世界的生生不息，春夏秋冬的循环往来，自然的周期，生命的节律，在那理性思维刚刚萌芽的心灵中无疑形成了一个模糊但却深刻的印象，令他们对“循环”“圆道”有了模糊的概念。红山文化中有许多首尾几乎相连的玉龙，这种样式在某些专家眼中，代表团旋着的元气，亦即泰初的“混沌”，也能象征无始无终、生生不息，即随时随地能够回返自身，不断地“生—死—一生”的无穷力量。《山海经》说形如黄龙(或黄蛇)的轩辕“尾交头上”，相柳(中国神怪故事中的九头人首蛇身)蛇身“自环”；希腊神话里以“衔尾环蛇”形象出现的乌罗伯诺斯



图1-14 玉琮，良渚文化

(Ouroboros)，都是跟红山玉龙相契合的“大回”之意象；有学者认为这体现的是无穷无尽的宇宙自生性和创生力，是所谓“永恒回归”。原始人将整个自然作为一个整体进行把握，因此用圆环形来表现他们心目中模糊的宇宙运行规律，这是有可能的，而“天圆地方”之想象源头也许亦在于此。

宇宙的本源浑然一体，尚未分化而且不可分化，是一种自然的、未经破坏的原初状态。在原始艺术家的创作中，似乎已经对“自然”“无为”有所感悟，具体体现在原始艺术作品里，则表现出一种天真未事雕琢的特点。如良渚文化出土的玉器中，除了标志性的神兽面纹，有许多都是素面的，没有刻画任何纹样，但玉器边缘和表面显然经过细致的加工，是用心之作。这说明，原始先民不仅认同图案、纹样的美，同时也以“素”为美，以“天然”为美，这是一个值得注意的现象。

二、岩画艺术

岩画是在岩壁上敲凿、磨刻或用矿物质颜料涂染而成的图画。目前发现的世界上最早的岩画距今已有三四万年，出现在非洲、亚洲和欧洲；2万年前出现在澳洲；1.7万年前出现在巴西；1万年前出现在南美大陆的最南端。我国已发现的岩画均属于新石器时代作品，有些岩画的创作年代已经进入青铜时代，只是创作岩画的部落还处于原始阶段而已。

世界上最著名的岩画遗迹莫过于1879年发现的西班牙阿尔塔米拉洞穴。在其洞穴窟顶，密密麻麻地彩绘了30多个动物形象，以野牛为主，另有驯鹿、长毛象等动物。有些形象相互重叠甚至前后覆盖，其主要形象仍然完整，最绝妙的是《受伤的野牛》(图1-15)。画面用红褐色矿物颜料描绘了两只凶猛的野牛，负伤后身体蜷缩，四蹄似乎因疼痛而抽搐，那甩动的尾部、

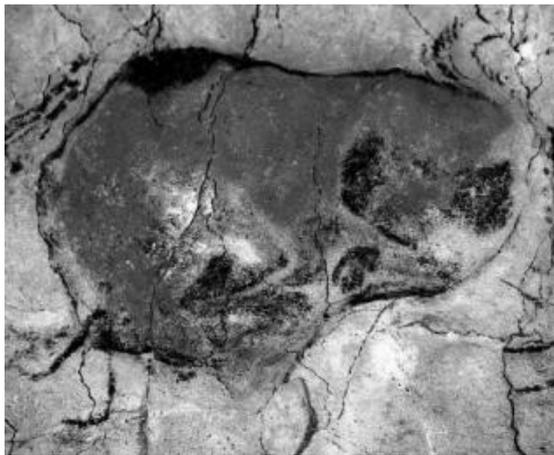


图1-15 《受伤的野牛》，西班牙阿尔塔米拉洞穴岩画

斜刺的双角、直竖的耳朵，惟妙惟肖地表现出野牛垂死之际的最后挣扎。在阿尔塔米拉洞穴岩画的描绘中，原始艺术家已经体现出令人惊叹的绘画技巧，明暗的对比、光影的衬托都处理得极为精到，甚至动物的解剖结构也相当准确，在粗糙坚实的岩石上面竟然能够将动物毛皮的质感表现得淋漓尽致。在以狩猎为主要生活来源的原始部落，人们对动物的习性和动态有着超乎寻常的熟悉，这也许勉强可以解释何以在如此久远的年代，人类的写实水平能够达到如此令人难以置信的高度。

位于法国多尔多涅省的拉斯科洞穴(图1-16)发现于1940年。该洞穴的岩画作品一开始被认为年代早于阿尔塔米拉洞穴岩画，因为从艺术



图1-16 法国拉斯科洞穴岩画，旧石器时代晚期

风格看，拉斯科岩画的写实性比阿尔塔米拉岩画差，整体画风不像后者那样精致而细腻，在动物细节的处理上也没有那么准确和成熟。但是在对拉斯科挖掘现场堆积物的碳-14测定中，显示这些堆积物年代距今约15,516(+900)年。也就是说，拉斯科岩画的创作年份有可能大大晚于阿尔塔米拉洞穴。这是一个值得研究的现象。一般来说，人们表现在绘画中的写实能力是逐渐提高的。但是从人类童年时期的艺术遗存来看，宏观的发展方向常常有悖于这一逻辑，如旧石器时代的岩画大多有着极强的写实性，而新石器时代岩画却显得简率、抽象、图案化，西方学者甚至将其称为“表现主义”绘画。那么，拉斯科洞穴岩画较为简率和抽象的特征也许正体现了人类绘画从旧石器时代的写实走向新石器时代的抽象过程中的某一个阶段的特点，这是一个可以存疑的问题。拉斯科岩画有一个较为明显的特点，那就是画面有了构图方面的考虑，如前洞绘有六只野牛组成圆圈向同一个方向奔跑，便是一个明显的例子。其另一个特点是对动物动态的表现极其精彩。岩画中表现了野牛、驯鹿、野马等多种动物，有的奔腾驰跃，有的鱼贯而行，有的正跃入溪涧，有的正在坡地跋涉，其动态生动逼真，充满着生命的活力。拉斯科洞穴因其恢宏的气势、强烈的动态和高超的技艺被戏称为“原始的西斯廷”，以文艺复兴时代米开朗琪罗的巅峰之作来形容其高度的艺术水准。

岩画史上还曾经出现过一种被称为“X光线风格”的岩画作品(图1-17)，在南美洲和澳大利亚的阿纳姆高地等处都出现过。这种岩画风格看起来有点像X光线的透视图，在描绘动物、鱼类甚至人的时候，除了描绘轮廓，还将内脏和骨骼都一一描绘出来，有学者也将其称为“骨架风格”岩画。我国最著名的“骨架风格”的艺术是仰韶文化彩陶盆上的人形图案，以及青铜时代的岩画，如宁夏回族自治区中卫市沙坡头区岩画和贺兰山岩画。之所以出现这种“骨架风格”，是因为原

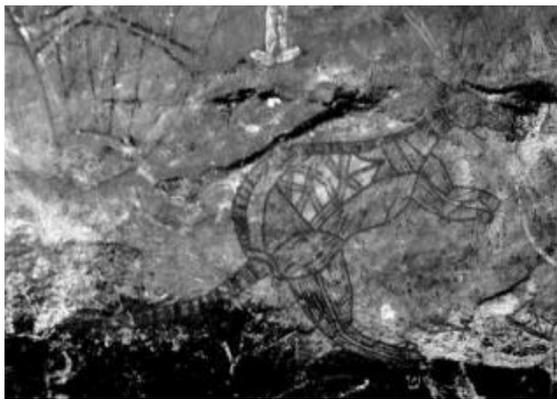


图1-17 澳大利亚X光线风格岩画

始人相信生命可以从骨头中再生，“骨架”可以象征生命。弗雷泽在《金枝》中记载，许多米尼塔利(Minitari)的印第安人相信：“那些被杀死和剔除血肉的野牛骨头会重新生长出血肉和生命来，并且在来年的六月，这些牛又会长得肥壮到可以宰杀的程度。”由于原始人认为外在的衣物、皮肤、毛发不如体内的骨骼更能象征生命，于是在绘画时，干脆就把骨骼清楚地画出来。这种思维在儿童画中表现得尤为明显，他们在画一个孕妇时，往往把她肚子里的胎儿也画出来。在原始思维中，心灵的真实就是唯一的真实。印度岩画中表现怀孕的母牛，就是将一只小牛清晰地画在母牛的肚子里；而在澳大利亚北部布拉姜地区发现的公元前6000年的袋鼠绘画中，肚子里的器官和肠子也全都画上了。到现在为止，在许多民间艺术中也有着类似的表现。如我国陕北的民间剪纸，在游鱼身上剪



图1-18 中国西北民间剪纸

莲花，给站在树枝上的鸟肚子剪飞鸟，最有趣的是在猫的腹部剪一只活的小老鼠（图1-18）。陕北由于当时的交通闭塞，经济不发达，很少受外来文化的冲击，因此在许多偏远的山沟里，原始的思维方式、古老的民俗风情和传统文化意识被完整地保存下来。这些民间艺术已经成为人类学家研究人类行为和文化发展的重要标本。

我国尚未发现旧石器时期的岩画作品，像欧洲岩画一样的写实风格在岩画中也很少见，但新石器时代的岩画遗存很多，覆盖广泛，是世界上新石器时代岩画遗迹最丰富的国家之一。国内目前已有18个省、自治区的一百多个市、县发现有原始岩画，其分布遍布全国各地，遗址有上千个之多。我国重要的岩画遗址有内蒙古阴山岩画、宁夏贺兰山岩画、甘肃黑山岩画、新疆阿尔泰山岩画、江苏连云港将军崖岩画、云南沧源岩画等。中原地区则可能由于破坏严重，几乎没有保存完好的岩画遗存。我国古代典籍中也有着对岩画的记载，早在公元5世纪，北魏著名的地理学家郦道元（466/472—527）在《水经注》一书中对岩画的记载便多达二十余处，这也是世界上对岩画最早的文献记载。中国古代岩画的内容有着显著的地域差别。一般而言，北方岩画多表现动物及狩猎主题，形象较为写实，动物种类繁多，场景逼真，生动地再现了北方民族原始时期的狩猎生活，而南方岩画则侧重于表现部落群体活动，对宗教祭祀等仪式性活动表现较多，人物与动物刻画较为抽象简率，但因为能够抓住瞬间动态，仍然显得十分生动。江苏省的连云港岩画则表现了谷物神崇拜的主题，在各地岩画中独树一帜，深具特色。

甘肃省黑山岩画中有两幅描绘野牛的岩画较有特色。其一位于谷心沟中段的一块巨石上，用敲凿法表现了一头野牛的形象，制作简洁而形象生动，虽然牛身仅刻画轮廓而没有细节描绘，但其脊背拱起、引颈抵角的姿态异常生动，似乎正

在警惕地注视着前方的敌害，身躯体现出一种蓄势待发、伺机而动的紧张感。该岩画虽仅以敲凿的点线造型，且若干细节被有意省略不作处理，但因注意了对动势和主要特征的刻画，其艺术表现的精妙程度丝毫不亚于欧洲旧石器时代岩画中惟妙惟肖的野牛（图1-19）。其二是与前作相隔不远的一幅《狩猎图》，表现了原始部落围猎野



图1-19《野牛图》，新石器时代，甘肃省嘉峪关黑山岩画

兽的场面，构图疏密有度，形象安排妥帖，体现出一种和谐之美。

云南省沧源岩画与中国北部地区岩画相比显得自由神秘、浪漫诡谲，体现出古代百越民族的巫覡文化特征。沧源岩画分布在云南省沧源佤



图1-20《舞蹈牧放战争图》，云南省沧源岩画

族自治县澜沧江支流的勐董河流域河谷地带的山崖石壁上，可辨认图像约一千个，描绘了祭祀、狩猎、放牧、战斗等部落生活场景及一些图纹符号。其中有一幅《舞蹈牧放战争图》（图1-20），将氏族生活中最重要的事件表现于同一画面，场面神秘、粗犷而恢宏。画面上部的盾牌舞表现群舞的场面；画面中部有一人牵牛，旁边还有其他家畜，是一个氏族生活中放牧的画面；画面下部为战争场面，有二十余人交错而列，其中有的持弩而射，有的近身相搏，有的奔走呼号，也有倒地而死者。这幅岩画构图疏密相间，舞蹈场面错落有致，战争场面纷乱繁杂，都描写得十分得当。

研究史前艺术的史家很早就注意到，世界上大多数岩画遗迹是由原始狩猎部落和畜牧部落制作，有关农耕内容的岩画作品非常少见。这也许是由于农耕部落主要选择宽阔的平原地带生活，而且比狩猎畜牧民更为留恋乡土，因而远离了创作岩画的地理环境。我国岩画中表现农耕内容的作品也十分罕见，其中最具有研究价值的当属连云港将军崖岩画，位于江苏省连云港市海州区的锦屏山脚，其上一弧面形巨石，刻有一组植物身人面形，表现的可能是谷物神崇拜的内容（图1-21）。石壁上用坚硬石器磨刻而成的十个大小不等的人面形，其中最大的高90厘米，宽110厘米，两眼微微眯起，两侧有鱼尾纹状纹路，似一中年长者。其他九面则双目圆睁，周围有辐射状纹



图1-21《谷神图》，江苏省连云港将军崖岩画

路。十个人面形多与下面谷物植株以细线相连，似乎意指其为谷物的神灵。“稷”字先秦大篆便是由禾、田、人组成，因此有学者认为将军崖岩画正是稷神的形象化。我国历来是一个以农业为本的社会，直到近代一直有着供奉祭祀稷神的传统。西汉时期皇帝祭稷神的重要性几乎和祭皇室祖先等同。将军崖岩画为稷神崇拜的研究提供了宝贵的资料。

三、巨石建筑

欧洲旧石器时代的艺术以岩画为代表，而新石器时代的艺术则以巨石阵最为重要。巨石阵散布在整个欧洲大陆，其中以北欧、不列颠群岛、法国诺曼底到普瓦图的大西洋沿岸和伊比利亚半岛分布最多。

巨石阵被称为比金字塔更神秘的千古之谜。因为到目前为止，人们无法确知它们的用途，也不知远古的人类如何将这重达数十吨甚至几百吨的巨石从远方运来，并使它牢牢地竖立在土地上达数千年之久。巨石之间往往还架有沉重的石梁，难以想象人们如何将这巨石放置上去。根据碳-14测定的结果，这些巨石阵最早的建于公元前4000年，它们有的被建成墓室，有的被建成房屋，更多的是被以某种不可确知的规则排列在旷野之中，成圈或成列放置，像是供奉天地的巨大祭坛。考古人员在巨石圈中曾经发现火葬残留物以及各种陪葬品，也间接证明这些巨石建筑正是与某种神秘的宗教仪式有关。

濒临大西洋、位于法国布列塔尼半岛的卡纳克石阵，在这些史前巨石阵中以规模巨大著称。卡纳克石阵长度近四公里，总数三千多块，分布面积达数十公顷。另一个著名石阵是英国南部索尔兹伯里平原上的巨石圈（图1-22），当地人称之为“Stonehenge”，意为“悬石”。由30个长方形硬质砂岩柱组成外圈，上面分别覆有30多个整块岩石的横梁，里圈由短一些的石块组成。石



图1-22 法国布列塔尼，卡纳克巨石阵



图1-23 英国索尔兹伯里巨石圈

阵中心还竖立着两个同心的马蹄形建筑，这使得巨石阵看起来像是巨大的祭坛。但究竟巨石阵为何而建，到目前为止还是一个难解之谜。

关于巨石阵的研究中，“巨石崇拜”一说最有影响。人类早期文化发展中曾经历泛神论阶段，即认为万物有灵的阶段，巨石以其沉重坚实的体量感成为其崇拜物是很有可能。迄今非洲尼日利亚农村的居民还有崇拜巨石的观念，他们给神石供奉食物以求治愈疾病等好处，应该就是这种巨石崇拜观念的残留。我国虽然没有像欧洲大陆的巨石阵一样宏伟的巨石建筑，但也有类似巨石阵的史前文化遗迹发现。如在辽东半岛和山东半岛等地有一种当地人称为“石棚”“石庙子”的巨石建筑，其建筑形式为用三到四块板石套合在一起立在地上作为壁石，上覆一块大盖石，大的石棚高度有2米左右，盖石长宽四五米，

建筑年代约为新石器时代晚期到青铜时代。这种石棚在文献中也有记载，《汉书》中写道：“孝昭元凤三年正月，泰山莱芜山南匈匈有数千人声，民视之，有大石自立，高丈五尺，大四十八围，入地深八尺，三石为足，石立处，有白鸟数千集其旁。”这种“大石自立”的情况应该就是对石棚的描述。

世界上最宏伟的巨石建筑当然是埃及的金字塔。金字塔建造的年代极为古老，最早的建造于公元前2750年，距今已近5000年了。那时的埃及早已进入青铜时代的阶级社会，仅因为金字塔是一种巨石建筑且时代相当于我国之新石器时代，在本书中才把它归于“石器时代”中介绍。金字塔是埃及法老为自己营造的坟墓。对古埃及人来说，生命只是一个短暂的历程，肉体死亡后灵魂的永生才是最重要的，所以许多埃及法老不惜倾全国之力为自己营造死后的长眠之所。金字塔在英文中称为“pyramid”，是角锥体的意思，它的原型是一种叫作马斯塔巴的梯形建筑，后来由法老史奈弗汝改造为今天我们所见到的金字塔样式。埃及著名且完美的金字塔是胡夫金字塔、哈佛拉金字塔和门考乌拉金字塔。其中最大的金字塔是胡夫金字塔，建造于约公元前2500年，高度146.6米，因顶端剥落，现高136.5米，塔的4个斜面正对东南西北四个方向，塔基呈正方形，每边长约230多米，占地面积5.29万平方米。塔身由



图1-24 埃及胡夫金字塔



图1-25 埃及吉萨金字塔群

230余万块巨石组成，平均重约2.5吨。据考证，为建成大金字塔，一共动用了10万人花了20年时间。这些矗立在沙漠中的金字塔是人类历史上最宏伟的建筑，是属于全世界的人类文化遗产，是人类精神、智慧、力量的象征（图1-23）。

四、大洋洲美术

大洋洲字面含义为“大洋中的陆地”，指的是位于亚洲、拉丁美洲、北美之间辽阔海域上的一万多个岛屿，包括自西至东的美拉尼西亚群岛、密克罗尼西亚群岛以及波利尼西亚群岛，以及澳大利亚和新西兰。分布于这些地区的大洋洲土著居民创造了丰富多彩的艺术，由于这些土著民族直到20世纪中期在发展阶段上大多数仍处于石器时代，故虽其美术遗物的制作年代多属近现代，但仍应归入原始艺术的范畴。

如许多地区的原始艺术一样，大洋洲史前美术也有巨石艺术的遗迹，其中最著名的是复活



图1-26 复活节岛石像

节岛的石像。复活节岛属于波利尼西亚群岛，面积仅117平方公里，当地居民称其为“拉帕鲁伊岛”，即石像之乡，全岛目前共有600多座石雕像和大石墙，这无疑是巨石崇拜与某种神秘宗教结合的产物。这些巨大的石像均为半身独石雕像，一般高4.5米左右，最高的有9.8米，最重的达82吨，有的石像头顶还戴有圆筒状的石帽（图



图1-27 “马兰甘”雕像，新爱尔兰北部

1-26)。石像程式性很强：脸颊瘦削，高鼻深目，嘴唇紧闭，表情显得肃穆深沉。这些雕像的制作年代大概是公元600年到1680年，如今岛上最年长的土著对雕凿石像的过程也毫无所知，从雕刻技巧和艺术特征来看，有的考古学家认为其制作者是来自南美秘鲁一带的印第安人。

除巨石艺术外，大洋洲原始美术的主要形态是以木雕、树皮、贝壳、羽毛、植物纤维、动物壳甲等制作的各种图腾雕像、饰物、面具、盾牌

等。其中美拉尼西亚群岛土著民族所制作的木雕、盾牌、面具等工艺最为精湛，如新爱尔兰的木雕艺术十分精彩，当地有一种“马兰甘”雕像，是土著民族举行宗教祭祀仪式时使用的祭



图1-28 面具，伊里安岛，库鲁杜人
 祀品，每个部族拥有代代相传的独特的样式，其造型复杂神秘，工艺精细优美，制作有着严格的规程，每一步骤都伴随着依季节时序而定的相应的宗教仪式，充满了神秘的魅力（图1-27）。同属美拉尼西亚群岛的新几内亚地区土著艺术以战争盾牌和面具为代表，盾牌多以木雕彩绘制成，上面刻绘着抽象奇特的图腾纹样，显示出极强的造型能力；面具多以羽毛、树皮、贝壳等综合材料制作，作品造型怪诞离奇，富有极强的想象力和宗教情感，令人过目难忘（图1-28）。

波利尼西亚地区最有特色的工艺美术品是一种称为“塔帕”的树皮布（图1-29），这种布并非普通的纺织品，而是由某些桑科树木的内皮经浸泡捶打而成，布上的花纹由手绘或印染而成，还可以在木质刻纹的模板上印出“水印”似的效果，这种树皮布经常被土著居民用于衣饰的制作，其纹样的色彩大致只有黑、白、棕三色。

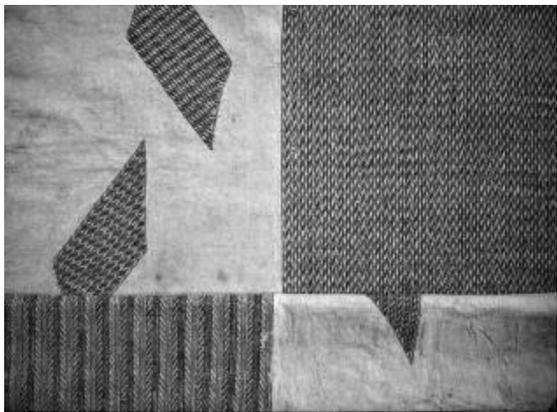


图1-29 “塔帕”树皮布，夏威夷群岛收集

新西兰的原住民毛利人也在编织、雕刻等方面表现出杰出的天分，其图案艺术偏爱螺旋形、曲线形，这些纹样在他们的建筑雕刻中随处可见。毛利人不像波利尼西亚人一样制作“塔帕”布，而是以野生亚麻制作白色纤维，用织布机织成各种布料，并且毛利人喜欢人在织造时掺入羽毛、兽毛、头发等材料，使得制成品既美观又提高了保暖功能。

在绘画方面，大洋洲原始绘画以岩画为主，著名的有金伯利高原的勃兰肖岩画群等，其中最有趣的是前面曾经提到的“X”射线型岩画，此

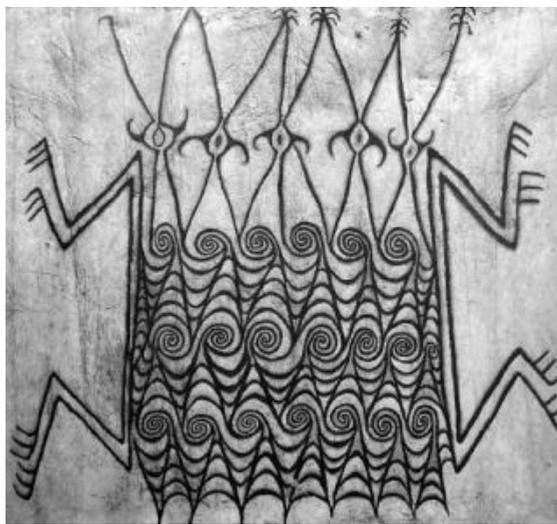


图1-30 树皮画，伊里安岛，萨博伊博伊人

外还有树皮画及木板画等，与岩画类似，这些绘画的主题也多数取材于土著生活中的宗教及生活场景，有些绘画形式十分抽象，仅用线条来表现人物的动态，形象神秘、粗犷，如伊里安岛萨博伊博伊人创作的《树皮画》（图1-30）。

第三节 石器时代中外美术交流

世界各地原始艺术的交流情况迄今仍是一个谜。它不仅与艺术起源和发展的的问题有密切关联，也与古人类学中关于人类起源、进化、迁徙的问题有关。关于人类的起源，目前普遍认为最早的人类数百万年前起源于非洲，而关于现代人人类即“晚期智人”的起源，则主要有“多地区进化说”和“非洲单一地区起源说”两种不同看法。“多地区进化说”认为人类进化存在着多条世系，今天欧洲、亚洲、非洲的现代人类分别从本地区早期的直立人结合其他地区的基因贡献演化而来。早在1939年，德国人类学家魏敦瑞（Franz Weidenreich）便根据对出土于周口店的北京猿人头骨化石的形态研究，指出北京猿人与现代蒙古人之间有亲缘关系，而人类进化可能存在四条进化线，分别发生在东亚、爪哇和澳洲、欧洲和非洲。1984年，“多地区进化说”被正式提出，在重提魏敦瑞的四条进化线基础上，又以基因交流解释了为何在经历漫长的进化之路后，世界各人种之间仍如此相似。1998年，吴新智完整提出了关于中国古人类的连续进化附带杂交的假说，从而使这一理论更加完善和严密。与“多地区进化说”相比，“非洲单一地区起源说”是更主流的看法，这一理论认为非洲的古人类首先演化为晚期智人，并逐步取代了世界各地原有的古人类。1987年的一项遗传学研究显示，世界各地所有的现代人有一个共同的女性祖先，这位“夏娃”约20万年前出现在非洲，大约在距今10万年至6万年间，其后裔先后到达中东、澳洲、欧洲、亚洲等地。按照这一理论，我国所发现的早期人类如元谋人、北京人等均已灭绝，并被来自非洲的人类种群所替代。然而近年来，随着考古发现和古人类学研究的推进，一些新的成果不断出现，如2010年的一项古DNA分析表明，曾分布

于欧洲和西亚地区的古人类——尼安德特人与早期现代人之间存在基因交流，而另一项研究则指出我国境内的“许昌人”化石头骨具有中国境内古人类、尼安德特人和早期现代人的混合特征，可能是中国古人类与尼安德特人基因交流的结果。这些研究虽然尚不能给予我们有关现代人类起源的明确答案，但可以提示我们的是，远古人类的进化、迁徙、融合、交流，远比我们想象的更为复杂。

然而，不管哪一种理论更接近人类进化的真相，远古人类的长距离迁徙已经是不争的事实。如果现代人类确实是在距今10万年至6万年之间“走出非洲”而遍布全球的，那么便可以很好地解释世界各地原始艺术的高度共性，那些女性特征极度夸张的“生育女神”，那些岩壁上红色的手印，岩画和彩陶上神秘抽象的图案和纹饰，以及这些形式背后的观念性内容，正来自人类始祖即“非洲夏娃”的部落，并由她的后裔传布到世界各地。而如果按照“多地区进化附带杂交”的理论推想，人类远距离迁徙一方面在生物学上带来了基因的融合继而发展出当代的人类种群，另一方面则必然带来文化的传播，其中包括文化的形式，也包括其背后的观念——而原始思维便是这样经融合、交流而形成的。

早期人类的迁徙中，比较明确的是冰河后期一批原本生活于北亚的蒙古利亚人自白令海峡来到阿拉斯加，进而一路向南迁移，成为今天美洲印第安人的祖先，这一事实已经得到来自考古学、语言学、遗传学等领域研究成果的证实。至于具体迁徙的年代，大约在距今约2.5万年至1.5万年间。也有学者认为亚洲人第一次向美洲迁徙的时间早至4万年前，但证据尚不充分。从美洲史前文明的形态来看，与亚洲早期文明有着明显的相似，如玛雅文明与中华古文明十分相似，阿拉斯加西北部地区古石器文化与西伯利亚、蒙古、日本北海道石器文化有明显的渊源关系。苏联史

学界20世纪的研究认为西伯利亚地区在历史发展中完全接受了来自黄河流域的蒙古人种的文化影响，正是由于亚洲腹地的蒙古人种向北的迁徙，才使西伯利亚出现了与蒙古、中国东北各地极为相似的石器，同时哈尔滨、松花江的旧石器、骨制用具比在勒拿河、安加拉河所发现的年代更为古老，而爱斯基摩人陶器上的曲线图案，也可追溯到距今四五千年已在黑龙江、东亚各岛上发现的模式。有学者认为黄河流域、蒙古高原及鄂尔多斯的文化与西伯利亚地区有明确的联系，如米努辛斯克以东多处出土中国殷商时期的玉镯、玉盘，以及类似中国周朝刀币的曲刀，又有不少铜器与长城及安阳出土文物相近，各种石雕动物也可追溯到我国商殷和西周初期。这些研究的结论虽然并未取得普遍共识，关于文化的具体传播方向也有不同的看法，但中华古文明与西伯利亚一带的早期接触却是可以确定的。

日本的古老人类同样也是从亚洲大陆沿陆桥迁徙而来，这一点已经很少有人怀疑。日本列岛的旧石器文化与亚洲大陆关系密切，其绳纹时代早期的石镞石器群，与黑龙江、辽宁一带的石器文化具有许多共同特征。有日本学者认为，亚洲大陆的人类和石器文化于1.3万年前越过津轻海峡出现在日本东部，比越过白令海峡要早3000年。另据2013年的一项遗传学研究显示，厄瓜多尔与东亚间曾有过接触，有可能是跨大洋的接触，也可能是海岸移民活动所致，并且这场接触没有在北美洲留下遗传学上的印记，这场接触亦可以解释人们所发现的厄瓜多尔瓦尔迪维亚文化的陶器和日本绳纹文化陶器之间的相似性。

美洲与东亚特别是中华地区早期文明的相似性很早便引起了学界的广泛注意，早在1846年，英国学者梅德赫斯特便提出距今3000年前一批在战争中逃亡的殷人，渡海途中遇到暴风，被吹到美洲，在墨西哥建立起国家的假说，即著名的“殷人东渡说”。美国著名考古学家迈克尔

托（Michael D. Coe）在1968年的论文《圣洛伦佐与奥尔梅克文明》中指出拉文塔的奥尔梅克文明有很强烈的殷商影响。还有人认为，中国人面岩画早在四千年前即到达美洲，其中的某些符号和观念成为美洲文明的核心元素之一。如美洲西海岸、阿拉斯加、阿留申群岛，俄罗斯阿穆尔河（黑龙江下游）与中国境内的贺兰山、阴山、连云港等地的人面岩画存在多种相似的符号和特殊表现形式，如十字形、同心圆、弧形人面、X光形人体、泪线、眉心纹和脸上的小圆点等，都是早期文化交流和传播的结果。当然，“殷人东渡”迄今并无确实的证据，在奥尔梅克文明和玛雅文明中也并未发现中国上古时期的物品。

与“殷人东渡”假说相比，张光直先生的“玛雅-中国文化连续体”的说法更为合理。张光直认为，中国和美洲古代文明的相似面非常广泛，但两地相距极为遥远，因此相互之间即使曾有接触，也只会是一些偶然的接触。其广泛的相似性是由于它们“实际上是同一祖先的后代在不同时代，不同地点的产物……实际上这个连续体的地理范围是整个旧大陆和新大陆，其时间也远远超过中国文明或玛雅文明起源的时间，至少可以早到旧石器时代晚期。从这种观点来讲，我们旧石器时代的祖先，他们的文化，尤其是美术、思想和意识形态的发达程度，远远比我们现在从极有限的考古资料中（通常只有少数的石器类型）所看到的要高得多”。

小结

石器时代的艺术尚未从实用目的中分化出来。在内容上，它表达了远古人类对大自然的敬畏和崇拜，以及在残酷生存压力下对生命和繁衍的渴望。在风格上，它表现出混沌初开的质朴、天真、简率、夸张、奇诡的特点。

名词解释：

1. 岩画
2. “X光线风格”
3. 《维林多夫的维纳斯》

思考题：

1. 试述艺术的起源。
2. 试述原始艺术中实用与审美的关系。
3. 我国史前玉雕的分布地域及主要特点是什么？
4. 史前艺术与巫术的关系如何？

拓展阅读：

1. 王朝闻总主编，邓福星卷主编《中国美术史·原始卷》，齐鲁书社、明天出版社，2000年。
2. 邓福星：《艺术前的艺术》，山东文艺出版社，1986年。
3. 张晓凌：《中国原始艺术精神》，重庆出版社，2005年。

第二章 混沌率真的艺术精神

——彩陶时代

导 论

彩陶时代并不完全是指“制作彩陶的年代”这一时间概念，它是指人类从石器时代后期到文明时代之前的一个时期。在这个阶段，人类的理性与物质生产正在点滴进步的积累中走向质的飞跃，而各民族的艺术也正是在这个阶段从实用中逐渐分化出来，并开始形成各自独特的面貌和发展方向。

我国的彩陶较之石器时代艺术，在艺术语言的运用方面更加自由，也体现着更明显的理性色彩，特别是在实用与审美结合方面显示出巨大的创造力。与在它之后的青铜器艺术相比，则显得自由和谐，也更加清新明快，体现出在物质生产大大进步而阶级差别尚不明显之时人们对生活的热爱和乐观的情绪。值得注意的是在彩陶制作的高峰之后，黄河下游地区又出现了一个素陶制作的高峰。人们在彩陶之后开始关注素陶，从关注色彩纹饰转变为关注器形质地，这体现了民族心理的某种定向发展。中华民族的审美理想是“文质彬彬”，但相对而言，“质”更为重要，彩陶时代的艺术发展正体现了这样一种心理特征的萌芽。

当彩陶艺术在华夏文明的长河中熠熠生辉时，古埃及与两河流域都已进入早期阶级社会，对死后世界的关注使埃及人留下了辉煌的墓室艺术。两河流域则在几千年的时间中由多个民族辗转统治，其艺术遗迹也体现出较为多样的特征。

第一节 彩陶艺术

陶器是将黏土与水掺和后经高温烧制而成的坚固器物。陶器的使用是人类历史发展中一件标志性大事，它意味着人类从绝对依赖自然的阶段进入到自由创造物的阶段，意味着人类智慧和社会生产力的迅速发展。陶器的制作动力首先来自储存盛放食物的需要，这一方面说明农耕的生产方式开始使社会生活趋于安定，另一方面也意味着人类生活质量的迅速提高。总之，陶器的使用开辟了人类生活史上的新纪元。

中国的陶器制作距今已有近万年的历史，而其中的彩陶艺术更是掀开了中国艺术史上辉煌灿

烂的一页。

所谓彩陶，是指用赭石或氧化锰等做颜料，绘制纹样于陶坯表面，入窑高温烧制后，在陶器橙红色的底色上，呈现出黑、褐等颜色图案的陶器。原始彩陶延续时间很长，距今7000年至3000年之间出现较多，其中最重要的类型是距今5000年至6000年的仰韶文化彩陶和距今4000年至5000余年的马家窑文化彩陶，其他如大汶口文化、红山文化、河姆渡文化、大溪文化、屈家岭文化、昙石山文化和凤鼻头文化也都曾发现一定数量的彩陶。

一、仰韶文化彩陶

仰韶文化因1921年发现于河南省渑池县仰

韶村而得名，其文化遗址主要分布在河南和陕西两省。仰韶文化在考古学上根据不同的地域和年代被划分为若干个类型，对于彩陶研究来说最重要的是半坡类型和庙底沟类型。

半坡类型彩陶以陕西西安半坡、临潼姜寨、宝鸡北首岭出土的器物为代表，距今大约6000年。其器型较多样，有平底盆、平底钵、鼓腹钵、双耳罐、细颈瓶等。敛口器皿的彩绘纹样多绘制于器物口沿、上腹、肩部等醒目位置，敞口器皿则绘制于口沿及内壁。纹样类型除宽带纹、三角纹、斜线纹、网格纹等常见的几何纹样外，最有特点的是各种动物纹样，如鱼纹、鸟纹、鹿纹等，其中出现最多的是各种具象或抽象变形的鱼纹图样，而最有特点也最神秘的纹样当属人面鱼纹（图2-1）。这种人面鱼纹主体特征基本一致，都是一张滚圆



图2-1 人面鱼纹盆，仰韶文化半坡类型

的脸庞，上面有符号化的五官，眼睛眯成一线，头戴尖顶饰物，两耳大多都有双鱼装饰，人面口中也衔有两鱼。有专家认为，捕鱼是半坡部落重要的生产方式，因此这些部落很有可能以鱼为图腾，而这些出土于半坡和姜寨的人面鱼纹正是远古人类所幻想的图腾祖先或图腾神的真实写照。也有专家认为这种头面部以鱼为饰的人面像是半坡部落中巫师的形象。在原始思维中，通过对崇拜物某些特征的借用或模仿，就能够得到图腾神的力量或者得到其佑护。此外，半坡彩陶中还有一些作品体现出浓厚的生活情趣和艺术魅力，如半坡姜寨出土的一件五鱼纹彩陶盆（图2-2），

五鱼纹绘于陶盆内壁，作游戏追逐状，画面以寥寥数笔绘制而成，简略却不失神气，鱼儿在水中游动的姿态也颇为生动。有趣的是，其中四条鱼大致沿器壁呈对称状相互追逐并首尾相顾，而最小的一条鱼被绘于圈外，似乎正想加入这一队列。绘制者深得构图与节奏变化之妙，整个画面疏密相间，毫无生硬之感。

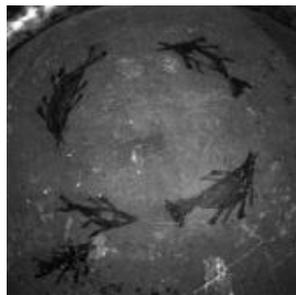


图2-2 五鱼纹彩陶盆，仰韶文化半坡类型



图2-3 鼓腹彩陶钵，仰韶文化庙底沟类型

庙底沟类型彩陶距今约5500年。此类型最大的特点是植物纹样显著增多，风格与半坡类型的简洁明快相比，显得更为优雅秀丽，装饰性更强。纹样多用弧线绘制，除了沿用半坡类型的某些动物纹，应用最多的是花瓣纹、花叶纹、豆荚纹、旋花纹、垂幛纹等，此外还增加了若干圆点纹、弧边三角纹等由植物纹变形而来的抽象纹样（图2-3）。值得一提的是在河南临汝出土的一件彩陶缸，上面绘制一鸛鸟衔鱼的形象，一旁并列绘制一柄带有标记的石斧，这无疑是一件表现部落大事的纪念性彩陶。有学者将画面内容解读为一场氏族兼并事件，即鸛鸟氏族对鱼氏族的胜利，而石斧便象征着权力的变换（图2-4）。



图2-4 鸛鱼石斧彩陶缸，仰韶文化庙底沟类型

二、马家窑文化彩陶

马家窑文化比仰韶文化稍晚，大约距今5000年至4500年，分布于甘肃与青海两省，也有人将马家窑文化作为仰韶文化晚期的一个分支。按时间先后，马家窑文化的彩陶可分为三个类型：马家窑类型、半山类型和马厂类型。各个类型的彩陶纹饰分别具有不同的特点：马家窑类型彩陶（图2-5）纹多漩涡纹、波浪纹等模拟水纹的样式；半山类型（图2-6）色调强烈，对比鲜明，纹样以动感强烈的锯齿纹、漩涡纹为主；马厂类型（图2-7）彩陶纹样多蛙纹或变形蛙纹以及四大圆圈纹，圆圈内部则用各种网格纹、锯齿纹、米字纹等填充，造型刚健粗犷。

马家窑类型彩陶最常见的漩涡纹很可能是对水波的模拟。该文化遗址多数分布在甘肃省的洮河流域和青海省的湟水流域，靠水而居的生活使先民时刻感受着水的变化莫测与无穷威力，水崇拜的力量激发着人们情感和意志的发展，也由此成为人们生活中重要的视觉图式。马家窑彩陶中动荡的水波线、急旋的涡纹、神秘的圆点，正体现了先民心灵与自然的强烈互渗。另外，蛙纹也同样体现了马家窑原始部落的生活图景：除了强大的生殖力，蛙的水陆两栖性也令原始先民心生羡慕，因此蛙纹成为这一时期流行的纹饰之一。在先民们看来，图像与实物不仅具有观念上的同

等性而且具有物质上的同质性，因此，将具有无穷力量的图腾绘于器物上，就可以使他们获得同样的力量，对器物的掌握也就象征着对水的控制和驾驭。

青海省大通县孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆是该时期彩陶中最精彩的一件（图2-8），在接近



图2-8 舞蹈纹彩陶盆，马家窑文化

盆口的内壁绘有三组舞蹈人物，每组五人头戴羽饰，腰系兽尾，牵手并肩起舞，生动展现了氏族成员进行群体活动的欢快场景，是一件不可多得的佳作。

值得一提的是，与早期彩陶较为具象的纹样相比，马家窑文化彩陶中纹饰显得更为符号化和抽象化。如原本已经极为抽象的蛙纹进一步变形为回形纹、折线纹；鱼纹抽象化为菱格纹、三角纹；水波纹、漩涡纹抽象化为锯齿纹、波曲纹。这种将具象物体图案化、抽象化的趋势普遍发生在新石器时代的世界各地，而



图2-5 漩涡纹彩陶瓮，马家窑文化马家窑类型



图2-6 漩涡纹彩陶罐，马家窑文化半山类型



图2-7 四圆圈纹罐，马家窑文化马厂类型

文化学者也对此作出了各种解释。德国艺术史家E.格罗塞（Ernst Grosse, 1862—1927）在《艺术的起源》中将这一趋势看作对部落图腾进行区别和标志的需要，因为抽象化的图案更加固定并易于认识；李泽厚（1930—2021）也认为马家窑文化的几何纹样是由写实的动物形象发展而来，而“由再现到表现，由写实到符号化，这正是一个由内容到形式的积淀过程，也正是美作为‘有意味的形式’的原始形成过程”。也正是在这一抽象化的过程中，石器时代艺术那种较为普遍的共性逐渐分化开来，各个民族依据各自不同的心理特征形成其独特的艺术语言，各自走上艺术的独特发展之路。

可见，彩陶艺术在中国美术发展史上具有不可替代的历史位置和意义，它代表着一个具有发生学意义上的极为特殊的艺术阶段。彩陶时代的纹饰及形制大多数在之后的艺术发展中被继承和沿用，特别是在先秦到前汉的青铜艺术和漆器艺术中，彩陶纹饰如宽带纹、回形纹、折线纹、菱格纹，形制如鼎、鬲、壶、豆等得到广泛运用，彩陶中自由率真、浑沦自在的审美精神更成为中国艺术发展中的一条主线，在数千年的华夏文明进程中产生了重要影响。

三、相关雕塑艺术

与彩陶艺术相关的雕塑艺术指的是装饰于陶器外部的附着性雕塑，以及同时期的陶塑作品。独立的陶塑作品主要有河南省密县出土的裴李岗文化陶人头，浙江省余姚河姆渡出土的陶猪陶羊，甘肃省天水柴家坪出土的仰韶文化陶塑人面，红山文化的陶塑女神像，湖北龙山文化的陶动物，北京平谷上宅出土的陶猪头等。

湖北省天门市邓家湾出土的陶动物包括陶象、陶龟、陶鸟、陶狗等几种，造型极为生动可爱。其中一只陶狗的背上还立一短尾小鸟，童趣十足，大小仅为数厘米，很可能是原始人



图2-9 陶质女神头像，红山文化

生活中的把玩之物。另如，仰韶文化出土的陶猪头和鸟头陶塑，黑龙江省宁安市莺歌岭出土的陶塑猪、狗、熊等，虽然技法朴拙，但塑造中均突出了动物最具特征的方面，体态各异，形象生动。在以人为表现对象的雕塑作品中，辽宁省红山文化遗址出土的女神头像最值得注意（图2-9），头像与真人等大，造型写实，比例准确，神态栩栩如生，代表了我国新石器时期雕塑的最高水平。

陶器附着雕塑在各彩陶文化类型中均有发现，特别是在仰韶文化和马家窑文化中有着十分优秀的作品。如甘肃省礼县高寺头出土的仰韶文化陶塑少女像，实为陶器残存的口部，头像脸形圆润，对五官稍作刻画，额头还绕有一圈发辫；陕西省商县出土的半坡类型人头形器口红陶壶与前者类似，但对人物五官刻画更为精细，显得颇为灵秀；出土于甘肃省秦安县大地



图2-10 人头形器口彩陶瓶，仰韶文化庙底沟类型

湾遗址的人头形器口彩陶瓶(图2-10),面部和头发采用堆塑法表现,并以竖线纹刻画女孩额前刘海,表现人物的稚气可爱,陶瓶除器口外通身绘有弧边三角纹样,犹如人物所穿的衣裳,构思极为巧妙。

最特别的一件雕塑是1974年出土于青海省乐都县柳湾村马厂遗址的一件彩陶壶(图2-11),壶身上贴塑一裸体人像,四肢及五官俱全,头面在壶之颈部,壶器腹部为人像身躯部位。全身裸露,胸前有一对很小的乳头(系男性),在两边还有一对丰满的女性乳房,用黑彩绘成乳头,双手作捧腹状(类似于欧洲的史前“母神”像)。尤其值得注意的是,彩陶壶上裸体人像既有男性的特点,又有女性的特征。也正是这个原因,学术界对该裸体人像的性别问题一直存在着不同的看法。有的认为是男性,也有的认为是女性,还有的则认为是男女复合体。根据塑像突出表现生殖部位来看,该作品体现了原始社会的生殖崇拜观念。最早的生殖崇拜的对象是被夸张了生殖部位的女体,这在世界范围的史前遗址中都有发现。

而当母系氏族社会过渡到父系社会后,生殖崇拜的对象就逐渐转换为男性。但也许在彩陶壶的创作者看来,无论是单独的女体还是男体,都无法表达

对生命繁衍的崇拜及其带来的神秘幻想,只有兼具两性特征的形象才能传达本来就混沌神秘观念。原始思维的整体性将原本相异的特征糅为一体,同时也“将自然的东西弄成一个心情的东西,弄成了一种主观的,亦即人的东西”。这是原始艺术中常可见的一个重要特征。



图2-11 贴塑人像彩陶壶,马家窑文化马厂类型

第二节 素陶艺术

顾名思义,素陶就是指在制作过程中未加彩绘及釉料的纯土陶。可想而知,在我国数千年的史前制陶史上,这种未以色彩釉质进行装饰的素面陶器数量一定远远超过我们所说的彩陶,实际上考古发掘的状况也显示,原始时期绝大多数日常使用的陶器都是单色素面的。

迄今发现最早的陶器残片来自江西万年仙人洞遗址和湖南道县玉蟾岩遗址,2012年发表的两篇研究报告表明其年代分别为距今1.9万年至2万年和距今1.7万年至1.8万年。此外,1977年在江苏溧水神仙洞发掘出来的一片泥质红陶,大概制作于距今1万年前。这些发现虽然不足以说明全部问题,但至少从侧面为我们勾画了陶器早期发展的大致轮廓。也就是说,从至少1万多年以前,我们的原始先民开始有意识烧制陶器,一直到青铜时代的来临前有着漫长的沧桑岁月。这之间制作的素面陶器数量无疑是巨大的,目前的研究能力还难以对其进行系统归纳和梳理。因此我们对素陶艺术的研究主要集中在新石器时代后期,在彩陶艺术明显衰落之后的一个阶段,文化群落以大汶口文化和龙山文化为主,正是在这两个文化体系之中,素陶工艺达到了一个新的高度,其艺术成就丝毫不亚于之前的彩陶。

一、黑陶艺术

黑陶,诞生于公元前2000多年前的新石器时代晚期,流行于黄河中下游地区。其制作工艺比较特别,系在陶器烧制即将结束时,从窑顶缓慢加水,使木炭不充分燃烧而产生浓烟,极细的炭粒渗入陶器表层,使陶器表面呈现均匀的黑色亚光光泽,体现出一种特别的质感和技术的美感。20世纪20年代末,考古学者在山东省章丘市龙山镇发现了以黑陶为代表的新石器时代文化遗存,



图2-12 黑陶壶，良渚文化



图2-13 黑陶高足杯，屈家岭文化

该文化类型被命名为“龙山文化”，因以黑色陶器为主要特征，又称为“黑陶文化”。除山东省外，黑陶在陕、晋、豫、冀等地的大汶口文化、屈家岭文化和良渚文化等文化类型中，都陆续有一些发现（图2-12、图2-13）。

烧制黑陶的原料来自黄河下游的沉积泥土，其土质细腻、无沙、黏性大，烧制后陶器质感致密均匀。黑陶的工艺流程为：泥土过滤后制坯，以高速转轮拉坯造型后再反复压光，使陶坯表面光滑如镜；再运用线雕及镂空等技法，在陶坯上雕刻出纹饰；最后加上耳、环、鼻、足等配件。黑陶有细泥、泥质和夹砂三种，其中以细泥薄壁黑陶制作水平最高，有“黑如漆、薄如纸”的美称（图2-14）。这种黑陶的陶土经过淘洗，轮制，胎壁厚仅0.5—1毫米，再经打磨，烧成漆黑光亮，有“蛋壳陶”之称，表现出惊人的技巧。1936年出土于山东省日照两城文化遗址4500多年前的高柄镂空蛋壳陶杯，无釉而乌黑发亮，胎薄而质地坚硬，其壁最厚不过1毫米，最薄处仅0.2毫米，重仅22克，可见其



图2-14 镂空蛋壳黑陶杯，龙山文化

制作工艺之精。

黑陶以素面磨光的最多，器表装饰有弦纹、划纹、镂空等几种，其中镂空黑陶在某个阶段最为流行，也具有特别的审美价值。这些黑陶器虽然仍是素面，但在底座部位的镂空装饰使陶器显得轻松灵动，毫不窒闷。据统计，采用镂空装饰手法的高圈足器占总数的95%以上，而且有的陶器整体都有镂空，如大汶口文化的灰陶多孔器台。镂空起初可能只是为了使器物轻便而易于使用，但后来应用的范围相当广泛，那些不需要经常移动的器物也被施以镂空，因此其中必有追求美的因素。那么，镂空在美学上具有什么样的意义呢？我国雕塑家傅天仇（1920—1990）认为：

“钻孔，是人工找到深度和厚度的活动。钻孔冲破平面，它是三度空间的第三空间，是雕塑造型的基本因素。”一般的陶器将空间分割为内外两个互不相通的部分，镂空陶器则以镂空沟通了两个空间，在审美中制造出空间的贯通和流动感，欣赏者的视线与心灵在审美过程中进行不由自主的漂移和转换。镂空黑陶的美是一种将欣赏者带入审美自由之境的空灵之美。

总之，从色、质、形、态等方面看，黑陶的美学价值都达到了史前艺术的高峰：其色乌黑莹润，沉着典雅；其质紧实细腻，光滑润泽；其形高贵单纯，精巧俊秀；其态端庄优美，淡然空灵。可以说，黑陶体现了一种单纯质朴的美，具有极高的艺术性，在世界工艺美术史上占有重要的地位，并从器形、纹饰等方面为商周的青铜文化奠定了基础。

二、拟形素陶

中国史前艺术中有一类特殊的陶器形态，它们原本是实用的器皿，具有使用功能，同时又以自然物象特别是动物形态造型，我们将这一类器物称为拟形器。从大的范围来看，大多数陶器造型都有拟形的成分，如罐、瓶、壶、盆、钵等器



图2-15 鸭鼎，陕西华县太平庄出土



图2-16 狗形陶鬻，大汶口文化



图2-17 陶鬻，大汶口文化

皿的造型，有可能是受到自然界葫芦类植物果实形态的启发。我们这里所关注的拟形器，主要是指有意识地在器皿制作中模拟某种动物形态的情况，它们在原始时期有着两种表现形式：写实拟形器和抽象拟形器。

写实拟形器中重要的作品有陕西省华县太平庄出土的鸭形陶鼎（图2-15），山东省胶县三里河出土的大汶口文化晚期的猪形鬻和狗形鬻，江苏省吴江梅堰出土的良渚文化水鸟形陶壶等。这些拟形器将动物的外形与实用器皿结合起来，创造出一种新型工艺。大汶口文化的狗形鬻手法写实（图2-16），动物的形态逼真，创作者巧妙地将犬塑造为仰头狂吠的形象，高昂的头部作为器皿的流，也就是出水口，尾巴则高高翘起后卷，成圆圈状，恰好作为器物的盘，即抓手。巧妙的构思不仅使动物显得活灵活现、栩栩如生，也同时兼顾了器皿的实用功能，充分体现了原始先民的智慧和造型能力。

抽象拟形器与写实拟形器完全不同，它的造型语言中几乎没有任何自然主义的摹写成分。所谓的拟形仅仅是以抽象的线条、几何体的造型来模拟动物的神态，也就是依靠一定比例、结构、弧线、角度的组合来使器皿呈现出动物的某些特征。而且这种模拟是模糊的，器皿可能让人很容易看出它与动物的相似处，但是究竟像什么动物

则又难以确定。抽象拟形器以新石器时代晚期的爵、鬻、盃等器物为代表，非常有特点。以大汶口文化的陶鬻为例，它们明明没有五官肢体，却给人栩栩如生之感，让观赏者体会到原始人类与动物之间那种亲近的感情（图2-17）。大汶口文化时期，农业定居生活使人们取得了初步的物质生活的满足，自然界所带来的惶恐不安也大大降低，泛神论的影响逐渐减弱，他们开始充满兴致地观察身边的事物，于是自然物更多地以一种亲切感而不是神秘感感染着原始人刚刚萌芽的审美意识。动物不再是狩猎的对象，而是被人饲养，成为人类的朋友甚至家庭的成员。它们给人们带来的恐惧和神秘感自然也被代之以生活化的亲切和趣味，这正是抽象拟形器所给人的印象。

应该说，在新石器时代晚期，逐渐发展的造型能力已经足以使原始艺术家创作出写实倾向的拟形作品，但他们却恰恰走到了另一个方向，走上了抽象造型的道路。这也许正体现了中华民族艺术思维中的一个重要特征：抽象的倾向超过了写实的倾向。当然，这种抽象并没有试图完全抛弃具象，而是始终以具体的形象为基础。在拟形器的创作中，艺术家牢牢把握住动物的形神特征，对其进行提炼并以抽象的语言重新造型，实为一种意象化的思维方式和创作方式。

第三节 其他地区的美术发展

当中华民族的原始艺术家还在陶器上描画精美的纹饰时，埃及人已经在他们宽阔的平原上建造起了宏伟的金字塔，并在其中留下了同样神秘而卓越的墓室艺术。两河流域先民的农耕文明也已经建立超过了3000年，在汉谟拉比于公元前18世纪建立巴比伦王国之前，这些生活在两河之间新月形肥沃平原上的苏美尔人和阿卡德人在频繁战争、交流、融合之中发展着自己独特的艺术。虽然该地区的大多数艺术作品因为由泥土制成而早已在岁月中烟消云散，但从遗存不多的石质雕刻作品及金属制品中，我们仍然依稀可见两河文明曾经璀璨的艺术之光。

一、埃及美术

作为世界文明发源地之一的埃及有着丰富的史前文化遗迹。不知是出于什么原因，在公元前3000多年进入早期王国时，埃及艺术便形成了一种呆板的风格，并且这种风格一直极端稳定。从早期王朝最早的艺术遗迹《纳米尔石板》（Narmer Palette, 图2-18）中，我们已经可以清晰地看到这种所谓永恒不变的风格。调色板正面有四段浮雕：第一段为两边的两个牛头浮雕，中间是宫殿正面图案，里面有鲶鱼和凿子的图



图2-18 《纳米尔石板》，正面（左），背面（右），埃及早期王朝



图2-19 壁画，埃及新王国第十八王朝

案；第二段为那尔迈王的仪仗队高举徽标前进，那尔迈王头戴下埃及王冠、手持权杖跟随的场景，队伍前面还有两排无头的尸体，代表已被征服的敌人；第三段是调色板的中心，由两人牵引两只交颈的巨兽，形成调色板中间调色盘；第四段为一头公牛把敌人踏翻在地，正以牛角攻破敌军堡垒。调色板背面主体图案则为那尔迈王头戴上埃及王冠，一手按着战败倒地敌人的头顶，另一只手持权杖，似乎在作征服的宣言。调色板的内容完整地表现了那尔迈王统一全埃及的历史事件，在记录的同时将主体人物以夸张的手法突出出来，并辅以怪兽、鹰、公牛、纸莎草等宗教形象来增加画面的表现力。

在此我们可以看到，埃及艺术的程式化已经形成：重要的人物比例要比其他人大大得多；每一个人物都按照“正面律”的要求进行表现，即头侧面，眼睛正面，肩及身体正面，腰部以下又是侧面。画面用水平横线来分割结构，人物排列井然有序，甚至动物都是成排出现。可以说，埃及人是按照一种叙事的要求作画的，他们务求画面清晰有序，把事件所有的要素涵盖在内，画面处理所遵循的严密法则也是出于这样一种对准确性、清晰性的要求。（图2-19）

严格的程式化同样存在于雕塑作品之中。

古埃及的雕塑作品只有几种标准的姿势：坐姿为身体挺直，正襟危坐，两手平放在腿上，或者两臂交叉于身前相抱，又或一手平放，另一手抚于身前；站姿为挺身直立，双脚并拢或一足稍向前踏出。最著名的作品要数米登姆发现的第四王朝的《拉荷太普与妻子诺弗尔特的坐像》（图2-20）。坐像为石灰岩雕刻，难得的是历经4000多年的岁月后，该雕像的色彩仍完好如昔，这使我们有幸领略到古埃及雕塑艺术家的精湛技艺。男子右手横陈胸前，左手置于膝上；女子双手护

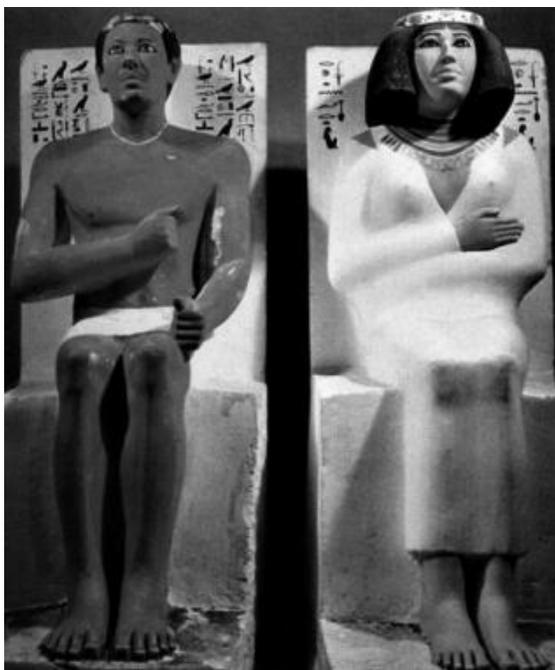


图2-20 《拉荷太普与妻子诺弗尔特的坐像》，埃及古王国第四王朝

胸，面容严肃沉静，没有任何情感的流露。王子着短裤，全身裸露，肤色红棕，显得匀称健壮；女像则为淡黄肤色，柔嫩白皙，脸庞两边有厚厚的浓密垂肩短发，身着贴体白色衣裙，透现出丰满的肉体，显得优雅而秀美。

在古代埃及艺术中，颜色的运用要遵从既定的规则。埃及绘画与中国古代重彩工笔画相似，均为线条勾勒造型后平涂着色，色彩并不完全来自事物本来的颜色，而是有着固定的法则来帮助画面准确表达含义。如用红褐色代表男人体，淡

黄色表现女人体及黄金，蓝色用来表现鸟类的羽毛，衣物与面包大多用白色，肉类食品、头发和眼睛用黑色表现。

埃及艺术直到第十八王朝前后才开始逐渐摆脱僵化程式，在公元前14世纪出现了一件极为出色的雕塑作品《涅菲尔蒂胸像》（图2-21），其写实技巧超越了之前所有作



图2-21 《涅菲尔蒂胸像》，埃及新王国时期

品。而且，由于涅菲尔蒂王后本人十分美丽，因此这件雕像与《米洛斯的维纳斯》一起，被西方美术史家誉为人类雕塑史上最美的女性雕像。人物脸形圆润，五官端正，线条柔和清秀，修长的颈项、变化微妙的曲线构成庄重优雅的仪态，体现出埃及人对女性美的理想。值得注意的是，虽然雕像表情仍然显得平静，但人物的性格特征在面部细节中有了含蓄的表达，与早期艺术中人物表情的古板淡漠有了很大不同，也意味着古埃及艺术终于开始从神权统治下解放出来。

古埃及遗留下来的艺术珍品还有狮身人面像、方尖碑、神庙建筑、纸草画和各种墓室浮雕、壁画和金银饰品等。这些难以尽数的艺术珍



图2-22 大雁饰带，墓室壁画，埃及古王国第四王朝

宝绝大多数是为人们死后的生活而准备，如著名的图坦卡蒙黄金面具、奈费尔·玛亚特的大雁饰带（图2-22），都是墓室中的陪葬品或墓室装饰画，人们用最好的工艺、最珍贵的材料、最美丽的图像来祝祷死者的灵魂再生。年轻的图坦卡蒙法老躺在纯金的棺材里，面具上聚集了黄金、宝石、水晶、玻璃等贵重材料，整个墓室极尽奢华。而大雁饰带则为死者带来另一种景观，那些造型优美的大雁在湖边悠闲踱步的景象，充分展现着生命之美与自然之魅，传达出古埃及人对生的眷恋和对死后世界的期冀。

二、两河流域美术

两河流域又被希腊人称为美索不达米亚，意思是两条河之间的地带。这里土地肥沃、物产丰富，适合农耕生活。而正是由于它自古以来的富庶，且地形平坦，缺乏地理屏障，因此又是一个战乱频繁的地区。两条河流，肥沃的土地，不同民族的轮番占领，正是这样一些因素共同孕育了一个灿烂的古代文明——两河文明。

如我们今天所知的那样，两河文明消亡已久，甚至许多当地的居民对这一历史也所知甚少，大多数人都想不到它曾经的辉煌。事实上，当这一文明已经在逐渐展开之时，世界上大多数地区还处于蒙昧的石器时代，甚至当中华民族先民们还在陶器上绘制图腾符号时，两河古王国的史官们已经用成熟的楔形文字书写自己国家的历史了。巧合的是，两河文明的楔形文字与古汉字一样，也是由上到下、由右至左来书写的。两河地带缺乏石料，楔形文字都是用削尖的芦苇秆在泥版上按压来书写，今天我们能够看到的古老文献几乎都来自这种保留下来的泥版。随着楔形文字在19世纪陆续被解读，古老的两河文明也逐渐揭去了神秘的面纱而展现在世人面前。

两河文明是河水和泥土共同哺育的文明形态。当地缺乏石料，也没有什么金属矿藏，因此



图2-23 彩绘陶盆，公元前7000年至公元前6000年，伊拉克萨拉地区出土

古老的艺术大多以泥土为材质，这也是两河文明遗存并不像其他文明遗存那样丰富的原因之一。可想而知，制陶在两河流域是一种重要的工艺，目前发现最早的陶器年代距今已有8000年以上（图2-23），而大量的彩陶随即出现于两河下游和波斯湾北部一带。这些彩陶大概制作于公元前4800年至公元前3400年之前，有些陶器形体高大，最大有0.5米高，主要以风格粗犷的动物图案和几何纹样为装饰，有奔驰的羊和猎狗，有奇特的水鸟和鱼类，都被大胆地演变成抽象的几何形体，融化在圆形和方形、水平线和垂直线的互相搭配的节奏韵律中。与中国史前彩陶的明快和谐相比，两河流域彩陶纹饰显得更为热烈，装饰感也更突出，从中能够看出制作者对几何图形和满密构图的兴趣，这不禁令人联想起伊斯兰细密画的某些特征。由此看来，虽然两河文明早已在历史长河中消亡，但他们特定的审美心理却在民族集体潜意识之中留存下来，并因此形成了今天西亚地区美术的独特面貌。值得提到的还有一件制作于约公元前5300年的人面陶器，与我国出土于甘肃马家窑文化半山类型的人头形陶器盖极为相似，都是将人头装饰于器口处，而且人物形象近似，也都有黥面的痕迹，这大概是由于处于原始

社会的同一发展阶段，在相似巫术氛围下创作的艺术的共性。

两河流域在大约公元前2800年至公元前2340年之间由苏美尔人统治，这个古老民族留下了许多风格优美、制作精致的雕刻品。在乌尔城发现的一个牛头竖琴非常精美，它用黄金和珍贵的石料制成，牛头的形象十分写实生动。牛头下方音箱侧面还装饰着镶嵌浮雕。画面表现了苏美尔传统神话中的故事，有多重拟人化的动物，人物则保持着一种肩部正面、双脚侧面的模式。这种样式很有可能与埃及艺术有关，但它们之间具体如何互相影响目前尚无定论（图2-24）。苏美尔人的人物圆雕像也很有特点，在特勒阿斯布尔的阿布神庙的地窟发现的13座礼拜者雕像是其代表作（图2-25）。这些雕像身体直立呈圆柱形，双手握于胸前，面部平静，眼睛大得异乎寻常，流露出纯真和虔诚之感。学术界对这些小雕像的评价很不一致，有些人认为它们呆板傻气，毫无艺术水准，有些人又恰恰相反，认为它们的平静中包含着虔诚的宗教感情，其强烈足以令人心生敬意，是宗教艺术的杰出作品。

在苏美尔人之后取得统治的是来自北方地区的阿卡德人。他们的雕刻则具有更强的写实性，其代表性的艺术遗物有那拉姆辛纪念碑和《萨贡王青铜头像》。前者以写实的手法刻画了那拉姆辛王率军征服山地部落的历史场面



图2-24 金牛头竖琴，美索不达米亚



图2-25 《礼拜者像》，美索不达米亚



图2-26 那拉姆辛纪念碑，美索不达米亚阿卡德王朝



图2-27 《汉谟拉比法典》石碑浮雕，美索不达米亚巴比伦王朝

（图2-26）。画面采用了斜线构图，显得主次分明而疏密有致，生动地表现了那拉姆辛王带领军队翻山越岭远征的景象，简单的风景刻画表现了特定的环境，突出了主体人物的英勇伟岸。后者是两河流域极为少见的帝王肖像，雕像刻画精细，表现了萨贡王的威严和坚毅。萨贡王和那拉姆辛王之后，公元前18世纪汉谟拉比再度统一了两河流域的下游地区，并建立起巴比伦王国。《汉谟拉比法典》石碑浮雕（图2-27）刻画了这位君王接受太阳神授权的场面：太阳神端坐于宝座上，向汉谟拉比授予权杖，汉谟拉比庄严肃立，显得谦恭而诚挚。

巴比伦王国之后，两河流域先后由亚述帝国和新巴比伦王国建立统治。亚述帝国的艺术世俗性较强，最有特点的是其宫殿建筑及建筑雕塑。新巴比伦王国的艺术仍以建筑为代表，其中最负盛名的是伊斯塔门，同时期的著名遗迹还有公元前3世纪被地震摧毁的空中花园等。

第四节 彩陶时代中外美术交流

1921年，瑞典学者安特生在中国河南仰韶文化遗址发现了大量彩陶，这是东亚地区新石器时代文化的首次发现。安特生注意到这些彩陶与东南欧的特里波列、中亚安诺等遗址发现的彩陶存在相似之处。当时由于欧洲学界“中国文化西来说”正在流行，他由此认为，“诚知河南距安诺道里极远，然两地之间实不乏交通孔道”，并得出仰韶文化为西方传入，而东西之间存在一条由西向东传播的彩陶之路的设想。安特生随后又在甘肃等地进行了一系列的考古调查，之后得出结论认为，甘青地区的陶器可归入仰韶文化，因传入的路线为由西向东，因此甘青地区彩陶的年代比中原仰韶文化更为久远，这便是曾经在考古界影响颇大的“仰韶文化西来说”。直到20世纪六七十年代，有些外国学者仍持此看法。如苏联考古学家瓦西里耶夫在《关于外因影响在中国文明发生中的作用》一文中重拾安特生旧说，认为仰韶文化源于安诺和特里波列文化。日本学者长泽和俊则认为彩陶是由土库曼传至塔里木盆地，然后又波及甘肃、河南。

安特生关于中国彩陶西来的看法问世之初，李济等中国学者便表示怀疑，认为中国彩陶文化发源于本土。1926年，山西夏县的西阴村遗址（属仰韶文化）由李济主持发掘，在研究报告中，李济明确提出对彩陶西来说的质疑，主要证据是仰韶期和西阴村的彩陶在制作技术上远远超过近东及中亚的同类彩陶。梁思永在对西阴村的彩陶与安诺彩陶进行比较后，认为两者之间确有若干关联，但这种关联的真实意义尚难以明确。随后数年中，新疆地区的彩陶零星出土，其年代被判定晚于黄河流域，裴文中据此断言“（彩陶文化）由亚细亚传布而来之说法似有修正之必要”。总之，随着甘青、新疆等区域彩陶遗址相

对年代的逐步清晰，中国彩陶西来的说法便不免不攻自破了。安特生本人后来表示：“当我们欧洲人在不知轻重和缺乏正确观点的优越感的偏见影响下，谈到什么把一种优越文化带给中国的统治民族的时候，那就不仅是没有根据的，而且也是丢脸的。”不失诚恳地对自己曾经的观点进行了修正。到20世纪下半叶，碳-14测定年代的方法出现，各文化遗址的绝对年代数据证实仰韶文化早于特里波列文化，与安诺文化年代基本相当或略早，这是“仰韶文化西来说”最后的终结。

考古事实既然证明了史前彩陶确实是在中国土生土长的艺术，那么是否说明在彩陶时代，我们与境外的文化交流就不存在呢？可能并非如此。但遗憾的是，由于涉及到中国文化源头的判断，再加上彩陶西来说所造成的影响，目前国内学者很少有人站在世界文化交流的角度对彩陶进行研究，大多数研究者将国内彩陶作为一个独立而封闭的系统，或最多进行一些纹饰的比较，故资料极为欠缺。如果从纹饰上来看，除安特生早期指出的仰韶彩陶与中亚、东南欧彩陶的多种相似纹饰外，马家窑文化典型的蛙纹在欧洲史前彩陶中也是常见的纹样。德国出土的蛙形线纹罐上的蛙纹与马家窑文化的蛙纹极为相似；齐家文化的鹑面罐与匈牙利巴登文化的鹑面罐有相似之处；而在青海大通、宗日出土彩陶上的舞蹈纹饰，又多见于近东及东南欧地区的彩陶；彩陶上常见的十字纹，通常被认为是对太阳光芒的表现，也出现在中国及其他地区的彩陶纹饰之中；马家窑半山类型人头形陶器盖在两河流域也发现有相近的式样。

应该说，对彩陶时代的东西方文化交流在考古学上还没有确实的证据。但这并不等于说这种交流不曾存在。除了上述彩陶器型、纹饰等方面的相似外，新疆地区近些年来的一些考古成果也给了我们一些新的想象空间。新疆是上古时期东西方文化接触和交往的关键区域，特别是新疆东

部的哈密地区，因地处东西交通要冲，被认为是东西方文化接触的前哨。裴文中先生在20世纪40年代曾认定新疆彩陶处于中原地区彩陶时代晚期，80年代后，考古学界逐步认识到新疆东部含彩陶因素的文化遗存内涵极为复杂，其年代普遍较晚，不少遗存既出土了陶器，也出土有青铜器，甚至铁器，这类遗址的年代大概在中原地区的西周初年至战国，甚至更晚。1979年，考古人员在哈密南部罗布泊附近的古墓沟收集到18具头骨，经检测全部为特征明显的高加索人种，其年代约在公元前1710年至前1535年之间；而1986年对哈密市柳树泉农场焉不拉克文化遗址的再次发掘清理发现，其中29具头骨中有8具属于高加索人种，其年代约在公元前1300年，相当于商代晚期到春秋时期。1988年至1989年，年代约处于四坝文化和焉不拉克文化之间的林雅墓地被发现，该遗址中甲组陶器（约公元前1800年至公元前1600年）具有明显的四坝文化特征，其祖源应在河西走廊，是由东向西的迁移，而乙组陶器风格独特，有某种外来因素的影响，与新疆北部的切木尔切克文化相近。而早有研究者指出，切木尔切克文化与南西伯利亚和蒙古西部青铜时代文化具有相似性，可能有着同源的关系。由此可以看出，上古时期东西方之间的交流、融合恐怕并不罕见。

对于东西方的文化交流，迄今较确凿的考古证据还均是指向距今4000年以内的年代区间，看来要证实彩陶时代的東西交流，还要等待新的考古遗迹的发现。但同时也有另一些证据从侧面对我们有所提示，如在甘肃民乐东灰山遗址多次发现碳化小麦，经检测为人工栽培作物，碳素检测年代为公元前3000年至公元前2500年。而自然科学的研究证实，小麦原产西亚地区。在我国中原地区，考古发现的小麦实物不早于公元前2000年，而且十分罕见。由此可见，民乐东灰山遗址的小麦很有可能是沿中亚—新疆—甘肃这一贸易

通道传播而来。如果这一发现可靠的话，那么新石器时代东西方接触往来的时间将向前推至公元前3000年，而这一时段的中国仍处于彩陶文化的兴盛期。

值得指出的是，于2002年开始启动的“中华文明起源与早期发展综合研究”项目，经过十六年的跨学科综合性研究，于2018年5月28日在国务院新闻办公室进行了成果发布。该项目以对良渚、陶寺、石峁、二里头等遗址的大规模调查发掘为基础，以丰富翔实的考古资料，实证了从距今5300年左右开始，长江、黄河及西辽河流域的文明化进程进入加速发展时期，并在距今5300年至4300年的彩陶时代相继出现了早期国家，步入文明社会的门槛。研究成果表明，中华文明的早期发展具有多元一体的格局，各个地区的文明进程并不同步，但从文明初期开始，各文化区之间的交流和相互学习吸收是文明化进程加速的重要原因，这里包括中华文明内部各区域之间的交流，也包括与域外文化的交流。人类的文化在本质上就是交流和合作的产物，一项新发明，因为交流，可以成为全人类的共同财富，而一个区域受到刺激之后，往往又能产生更新的发明——李济先生曾表示，所有伟大的文明都是文化接触的结果，正是从这个意义上来说的。

小结

彩陶艺术掀起了中国史前艺术的灿烂篇章。在同一时期，古埃及人和两河流域的先民也创造出程式化程度极高的地域美术形态，并且两者之间有一定的影响。

名词解释：

1. 彩陶
2. 素陶
3. 黑陶
4. 拟形器
5. 《纳米尔石板》
6. 正面律

思考题：

1. 试述仰韶文化彩陶纹饰的特点。
2. 试述马家窑文化的类型及各自的特征。
3. 试述黑陶的审美价值。
4. 试述埃及艺术的程式化特点。
5. 列举并简述两河流域美术的主要遗迹。

拓展阅读：

1. 邵亮、郭西萌：《星月之辉——古代两河文明》，湖南美术出版社，1999年。
2. 刘英：《永恒的埃及》，湖南美术出版社，1999年。
3. 李建群：《古代埃及和美索不达米亚美术》，中国人民大学出版社，2004年。

第三章 上古文明的丰碑——青铜时代

导 论

本章介绍中国的青铜艺术、欧洲古希腊美术和非洲土著美术。

在青铜时代，中国和西方世界几乎同时迎来了美术发展的新高峰，但两者的表现形式却截然不同。

在中国，人们在青铜器上铸造怪诞的神灵、狞恶的怪兽、神秘的图腾，以之象征外界异己的力量，而这种力量又继而被视为“天命”的象征被统治者利用。青铜艺术成为他们维护社会秩序的工具，承担起在社会政治中维持礼仪、宣扬威严和道德训诫的使命。

在希腊艺术中，动物的形象出现较少，人们以青铜和石料为材质，在对现实生活的肯定和对人生的高度热情中塑造出崇高而理想的人体。他们把最好的艺术和最好的建筑都奉献给神明，但这崇高的神灵却与他们有着同样的情感和同样的形象，希腊人的神只是更加美丽、更有力量的充满人性的人而已。

第一节 中国青铜艺术

铜是人类运用最早的金属。人们一开始所用的铜是红铜，即自然铜。其硬度低、熔点高，用红铜制造工具只能通过锻打的方式获得，而工具的硬度又不能满足生产的需要，因此这两个特点极大地限制了铜的用途。直到青铜铸造技术在新石器时代晚期的黄河流域出现，才改变这一状况。

青铜是红铜与锡、铅的合金。锡使铜熔点降低，锡含量越多，熔点越低。若含锡15%至25%，铜的熔点就会从1083℃降到960℃至800℃之间。同时随着含锡量的增多，硬度也随之增高，远远超过了红铜的硬度。但是当锡含量过多时，青铜反而变脆，容易断裂。后来，人们又发现在青铜中如果含有一定量的铅，就能克服青铜较脆的弱点。通过反复的实践，到春秋战国时期，古人已经

总结出配制青铜的合金规律，《周礼·考工记》中即记载了青铜冶炼中6种不同硬度的铜锡比例，即所谓“六齐”。

我国是世界上青铜文物遗存最丰富的国家。目前国内外存世的中国早期青铜器有上万件之多，其制作工艺和艺术水准也极为突出，并且有一个与其他地区不同的特点，那就是中国的青铜器除了在物质生活领域发挥作用，还与宗教权力和政治权力有着密切的关系，在时代精神中占有重要地位。鉴于这些原因，我们将青铜器发展最盛的上古三代时期称为“青铜时代”，其时间上溯至公元前2000年，经夏、商、西周、春秋、战国，历时约1700年。其中出现了两次发展高峰：第一次在商代后期，年代约为公元前13世纪至前11世纪；第二次则产生于春秋晚期到战国晚期，年代为公元前6世纪至前3世纪。

一、商代青铜器

在成批出土的青铜器中，年代最早的是1927年在河南二里头文化出土的一组青铜器（图3-1），其中包括有爵、斝、罍、戈、戚、铃等。这组早期青铜器具有明显的由陶器发展来的痕迹，形状较为单纯，纹饰简单，有着一一种清新质朴的气息，国内学者普遍认为属于夏代文化，也有人认为属于商代早期文化。青铜器在商代建立之后迅速发展，很快便出现了几乎所有类型，如炊煮饮食器系列主要有鼎、鬲（lì）、甗（yǎn）、簋（guǐ）等，饮酒器系列有觚（gū）、爵、斝（jiǎ）、尊、卣（yǒu）、壶、罍（léi）等，水器有盆、盃（hé）、匜（yí）等，兵器及工具有戈、矛、钺（yuè）、刀、镞（zú）、斧、斨（bēn）等，并已经开始由日常用器向礼器转化。

礼器与一般器物不同，是中国古代贵族在举行各种祭祀、征伐及各种典章制度所规定的礼



图3-1 青铜器一组（爵、斝），河南二里头文化遗址

仪活动中使用的器物，用以表示仪式的严肃、隆重与神圣，也同时表明使用者的身份、等级与权力。“礼”在中国古代是一种社会性行为规范，它一方面反映了古代宗法社会的权力等级结构，另一方面又以各种明确的规定性来强化这种权力结构，是统治阶级维护社会等级序列的工具，而“礼器”便是这种行为规范的物化形式。礼器最早出现在原始社会后期，即人类社会开始出现贫富差距和等级划分的时期。如在良渚文化遗址出土的玉璧和玉琮就是在丧葬仪式上具有神圣意义的礼器；庙底沟文化中的鹳鱼石斧彩陶缸也很可能是记录部落事件并用于祭祀的礼器。山西襄汾的龙山文化遗址曾经出土彩绘龙盘和鼉（tuó）鼓，根据《诗经·灵台》里对文王与民同乐，“鼉鼓逢逢”的记载，可以判断也是象征氏族首领权力的礼器。可见，礼器的产生有两个条件：首先是社会等级的分化，其次是巫祭文化的残留。因为彼时社会权力结构还不完全稳固，法律规章尚未制定，统治者必须借原始宗教及巫雩仪式的神秘力量来宣扬社会统治的“天命”，并借以凝聚人心。到了统治秩序已完全稳固之后，社会体制架构与法律规范逐步完善和成熟，便取代祭祀仪式成为主要的统治手段。虽然中国的整个古代社会官方和民间都有着举行各种祭祀仪式的传统，但在西周之后，举行这些仪式的神秘性降低，而基本上成为一种文化象征。它仍然重要，但已经不再是维护统治的主要手段。

先秦三代是中国阶级社会逐渐形成的时期，青铜器物中的礼器特别令人瞩目，特别是商代后期，青铜礼器的铸造达到了相当高的水平。与之前的青铜器相比，商后期的青铜器种类繁多，造型丰富，纹饰繁丽，并且工艺上有了显著的进步。分铸法已经被广泛采用，出现了许多精巧复杂的器物。青铜器出土的地域也显著增加，在北到内蒙古，东到山东，南到广西，西到陕、甘、川的广大地域范围内都曾出土这



图3-2 后母戊鼎及鼎耳雕塑，商



图3-3 妇好墓鸛尊（正侧面），商

一时期的青铜器，其中最著名的是出土于河南省安阳市武官村墓的“后母戊”大方鼎（图3-2）和出土于湖南省宁乡市的人面纹方鼎等。其他如殷墟出土的鸛尊（图3-3）、人面盃，湖南省湘潭出土的猪尊（图3-4），醴陵的象尊（图3-5）等，也是该时期青铜器中的精品。

鼎在先秦时期具有特殊的政治意义，甚至成为国家权力的象征。传说中夏代便已开始铸造铜鼎，有“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九枚，铸鼎象物，万物为之备，使民知神奸”（《左传·宣公二年》）的记载，开了青铜鼎铸造的先河。从此先秦历代几乎都铸造青铜鼎，并将其作为国家政权的象征。《左传》有载“桀有昏德，鼎迁于商；商纣暴虐，鼎迁于周”，将鼎的归属看作“天命”的结果。早期鼎多为三足圆形，适用于烹煮等实际用途；商代中期以后四足的方鼎开始出现，并逐渐摆脱了实用器具行列而成为专供祭祀仪式使用的“宗庙之器”，流行于

商代后期。“后母戊”方鼎（又称“司母戊”方鼎）铸造于商文丁时代，高133厘米，宽77厘米，足高46厘米，重达875公斤，器壁厚度达到6厘米，这与西周后青铜器器壁较薄的情形有很大差距。从形制和铸造工艺来看，后母戊鼎是当时国家最重要的礼器之一，属“国之重器”。有学者认为“母戊”是商王武丁的配偶，而铸造该鼎的则是武丁之子商王文丁。后母戊鼎造型简洁方直，庄严厚重，气势宏伟，给人以不可动摇的稳定之感。除鼎身的四面中心区域为矩形素面外，腹、足、耳等处均布有纹饰，通身纹饰以云雷纹为底，重要部位的纹饰各有不同。鼎腹一周除中心素面外均以饕餮纹为主要纹饰，四面相接处饰



图3-4 猪尊，商



图3-5 象尊，商

有扉棱，上为牛首，下为饕餮（tāo tiè），四面还有八个单独的夔（kuí）龙纹。从纹饰的分布来看，商代工匠已经非常注意造型语言中的结构布局 and 疏密关系，巧妙的经营使这一巨鼎显得沉稳却毫不死板，华美而不失浑朴，可谓上古时代之杰作。鼎的鼎耳装饰浮雕“虎噬人”，头像也很有特色，表现为两只相向而立的猛虎，两虎口中有一两眼圆睁的人头，虽然虎的形象做了图案化的处理，但整个造型仍显得狞厉可怖，令人印象深刻（图3-2）。

1959年出土于湖南省宁乡市的人面纹方鼎也是商代晚期青铜器中的杰出作品（图3-6）。从工匠对鼎足、扉棱等处的相似处理来看，它与后母戊鼎应是时代相差不远的作品。只是比后者形制小得多，通高为38.5厘米，口长29.8厘米，宽23.7厘米，但同样庄严雄伟，使人感觉它的体量远远超过了现实中的实际规模。人面纹方鼎最突出的特色是处于鼎腹四个立面中心的四个人面像，人面形方圆，两眉弯曲，颧骨高耸，鼻隆，嘴阔，表情显得漠然而微带冷酷。有学者认为这一形象与传说中的“黄帝四面”有关，但此论是否



图3-6 人面纹方鼎，商

成立还尚待研究。同时，人面两侧有耳，头部似有角而颌部两侧有兽爪，整个形象显得怪异而神秘，令人望而生畏。

商代晚期的青铜鼎融神秘、威严、华美于一身，这些特点同样表现在其他类型的青铜器上。妇好墓出土的多件青铜器即为其例。妇好是商王武丁的另一位妻子，同时也是一位叱咤战场的女将军。在发掘于1976年的妇好墓中曾出土有两件青铜钺，其中一件饰有双身龙纹，另一件饰有与后母戊鼎鼎耳浮雕几乎完全相同的虎噬人头像。两件青铜钺分别重达8.5公斤和9公斤，十分沉重，据推断是妇好生前曾经使用的武器，可见她确实力大过人而且骁勇善战。妇好墓出土文物丰富，特别是其中两件鸛（xiāo）尊特别引人注目，现分别藏于中国国家博物馆和河南博物院。这两件鸛尊取形于昂首傲视的鸛鸟，造型庄严持重。鸛在商代以其勇猛、速度和善于捕猎而受到尊崇，是比凤凰出现还早的禽鸟类崇拜对象。鸛尊整体造型实际上完全体现了妇好的精神象征与精神气质，代表着威严、勇猛和胜利。但值得注意的是，制作者似乎对于尽善尽美地表现一种确定的意味感到意犹未尽，他的个人的创造性并不满足于制造一个意义明确的作品。于是这位具有幽默感的工艺家在尊盖的顶部，鸛的双耳后不起眼的纵脊上，铸造了一个夔龙追逐一只小鸟的立体装饰。形体短粗而颇有几分可爱的夔龙和小鸟在不可一世的鸛尊头顶追逐游戏，青铜器的庄严感在瞬间被模糊了。

湖南省醴陵市出土的象尊与妇好鸛尊有异曲同工之妙。象尊整体造型相当写实，四足和长鼻粗壮有力，形态生动，周身饰满了夔龙、凤鸟、蟠虺（pán huǐ）等纹饰，是一件典型的飨神的礼器。象尊的鼻子高举过顶，有趣的是鼻端卧有一虎，正眈眈俯视着象头顶的一对蟠虺。在如鸛尊和象尊这样类型的青铜器中，这些别具特色的装饰细节在当时文化背景中，很难说是否有另外



图3-7 四羊方尊，商



图3-8 猛虎噬人卣，商

的观念上的意义。但作为艺术品来说，这种将截然相反的特征集于一体，以占主要地位的威严和作为调和的趣味进行折中的手法搭配绝对是一种“巧思”，是一种创造，是一种美。这种美在于使人摆脱了单一形象审美的局限，使观者在凝神观照时产生一种迷离恍惚的感觉。

商代青铜器重要的还有河南省郑州市出土的饕餮乳钉纹方鼎，安徽省阜南县出土的龙虎纹尊，湖南省宁乡市出土的四羊方尊（图3-7），湖南省安化县的猛虎噬人卣（图3-8）等。这些青铜作品风格类似，都具有规整厚重、庄严雄奇的特点。需要补充的是，1986年夏季开始挖掘的四川省广汉三星堆遗址出土的青铜器，在年代上看也属于商代晚期，其文化类型与中原地区却有相当差异，器物形制与雕塑样式表现出强烈的古蜀国巫覡（xí）文化气息，体现最为充分的是高达181厘米的青铜立人像（图3-9）。还有一件横径134厘米的特大青铜面具，双目纵突，大耳阔口的形象被认为是古蜀人对祖先的想象。此外，三星堆还出土了六件青铜神树，其中较完好的一件残留部分即高达3米多，未损毁时至少高达



图3-9 青铜立人像，商，三星堆文化遗址

5米，上栖息有9只神鸟，应是“九日居下枝”的写照。大多数学者认为这些青铜神树是传说中的扶桑神树，或者是“若木”“建木”等神树，它们是能够沟通天与地、神与人的参天大树，表达“通天”的主题，体现了古蜀人某种混沌的宇宙观念。

二、西周青铜器

周民族在殷商时期已活动在今天的甘陕一带，后以陕西省岐山一带作为聚居地。辗转经营于周边的殷商、狄戎、姜羌等民族之间，发展着自己的文化，所以周文化初始便有着兼容并纳的特点。到商王朝后期，周人已经在黄河流域的关中大地上悄然崛起，成为对殷商王朝最具威胁的敌人，并终于在公元前11世纪，经过数十年筹划的周王朝一举灭商。历史进入了西周时期，周文化与商文化相比，神秘感较少而理性色彩较浓，这种文化上的差异在青铜器上有着明显的表现。

1. 体现在青铜器上的神秘感下降，理性精神较为突出

西周时期虽然仍有原始宗教文化的残留，但理性精神已迅速萌发，巫术与祭祀活动虽仍在进行，但其社会影响在周王推行“礼乐文化”的压力中逐日下降。《礼记·表记》云：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼。”甚至殷商时期的“王者”本人便是群巫的领袖：“由巫而史，而为王者的行政官吏；王者自己虽为政治领袖，同时仍为群巫之长。”（陈梦家）可见巫和巫师在整个商代社会中有着极大的影响和崇高的地位。但在西周代商之后，周公制礼做乐，建立典章制度，鬼神地位便明显下降了，孔子即认为，应“敬鬼神而远之，可谓知矣”“不语怪、力、乱、神”，理性精神在浑沦神秘的早期巫覡文化中如曙光初现，而艺术也逐渐从殷商浓厚的鬼神观念中解放出来。如江泉所说：“迺于后世，知识日增，知鬼神之

事眇漠无凭，不如人事之为重，于是史盛而巫衰，一切官职均以史为之。”（《读子卮言》卷一之《论诸子之渊源》）人们开始关注现实的历史，而不再是虚幻中的鬼神，宗教祭祀仪式也就自然出现衰退的趋势。

反映在青铜器制作上最明显的是，在西周中期以后带有神秘恐怖意味的饕餮纹等图腾性纹饰显著减少，开始流行更加自由、轻松、平实的窃曲纹、重环纹、波纹、弦纹、垂鳞纹等。有些器物甚至通身素面，仅有一两道弦纹或波曲纹为饰，而铭文则显著增多。这些铭文主要是记录铸造事由及相关的历史事件，并无过多的宗教内容。可见，这些青铜器即使是作为礼器而铸造，其目的也多是为了某种纪念或记录，而非单纯的占卜或乞求神灵佑护。清道光末年出土于陕西省岐山县的毛公鼎就是西周晚期的这一类典型器物（图3-10）。器身为半球状，深腹，马蹄足，口沿饰环带状的重环纹，器型与商代铜鼎已有显著差异。鼎内铭文32行499字，乃现存青铜器中最长的铭文，完整记载了周宣王的告诫，为研究西周晚期政治、经济、社会各方面史实提供了重要资料。郭沫若（1892—1978）曾经说：“本期之器，已脱去神话传统之束缚，而有自由奔放之精神。”事实上，这种被表述为“自由奔放”的美学精神从根本上来说是导源于礼乐文化理性精神的逐步建立。商代青铜器上那种来自于巫术思维而被李泽厚先生称为“狞厉美”的神秘、狰狞、



图3-10 毛公鼎，西周

威严的感觉让位于周人对社会历史、道德、法律的现实思考，那些带着远古神话色彩的用以使人恐惧膜拜的饕餮、夔龙、鸱（chī）鸱的消失，正意味着人类主体精神的高扬。有些人文学者在研究远古神

话在周代以后迅速消亡的史实时认为，正是周代早熟的青铜文明放逐了昆仑山的诸神，周代的理性思路遏制了神话的人性，这与出现在青铜器中的情况是相吻合的。

2. 器型与纹饰较为质朴平实，不过分加工

商代青铜器，特别是后期的纹饰一般都繁密华丽，器型也十分丰富，如妇好鸱尊、醴陵象尊等器物构思精巧，工艺精湛达到了令人惊叹的高度。但这种表现在工艺设计中的高度技巧在周王朝礼乐制度下成为一种严重的罪行，被称为“奇技淫巧”，指其过度奇巧而没有实际用处。首先是《尚书》中指出“〔商王〕作奇技淫巧，以悦妇人”，认为这种工艺技巧是道德败坏的后果，后来政府干脆下令禁止一切此类行为。《礼记·王制》云：“作淫声异服、奇技奇器，以疑众，杀。”可见对过度追逐技巧的深恶痛绝。周王朝在伐商之前长期惨淡经营，历代均以节俭为德，商王因耽玩于享乐而亡国也给周人留下了深刻印象，致使周王朝历代君主都被要求务必节俭而克制多欲。因此，除了西周初期青铜器在一段时间里承袭商代传统，周代的青铜器制作整体来看比商代要平实单纯得多。

《吕氏春秋》也记载：“周鼎著倕而訖（hé）其指，先王有以见大巧之不可为也。”当时的政府不主张工艺制作中卖弄技巧，惑乱人心，《礼记·月令》中记载：“命工师效功，陈祭器，按度程，毋或作为淫巧以荡上心，必工致为上。物勒工名，以考其诚，功有不当，必行其罪，以穷其情。”在这样的导向之下，西周青铜器形制与纹饰日趋简率，器纹刻镂和器表浮雕逐渐减少，整体风格单纯而表现较为克制。商代青铜器中方硬有力的轮廓和华丽繁缛的纹饰不复再现，而代之以较柔和而有节奏的曲线造型，典型的器物如颂壶（图3-11），其表面以环带纹、蛟龙纹为饰，圈足与壶盖则饰垂鳞纹及窃曲纹。

不同于商代青铜器常见的主轴中线、两两对称的纹饰铺排，而用连续环接的纹饰，显得流畅自如而富有韧性。虽仍有蛟龙纹饰，但并未突出蛟龙的狞恶，而仅是表现其线条的节奏与美感，这也与商代风格迥异。另外，为了保持整体造型的柔和典雅之感，西周中后期的青铜器不再特别突出扉棱，也没有如妇好鸮尊一样生动而神秘的动物附饰，因此显得简洁大方。



图3-11 颂壶，西周

3. 仪式性和规定性加强

《左传·成公十三年》云：“国之大事，在祀与戎。”商代的宗教祭祀着重于沟通天人的目的，青铜礼器作为飨神的祭器，象征着神权的威严；而西周的礼乐制度建立起来之后，青铜礼器的宗教色彩已大大减弱，更多的是烘托仪式的庄严和隆重，凸显的是现实的王权。从这一点上看，虽然青铜礼器的神秘感和宗教感减弱，但其仪式性反而增强了。“宗庙之器，不鬻于市。”（《礼记·王制》）与一般工艺制品不同，制作礼器是一项严肃神圣的工作，因此《礼记·考工记》载：“百工之事，皆圣人之作也。”其制作“度程”容不得半点马虎，而在“礼”的要求下根据社会等级的不同，青铜礼器的配置组合和数量也有着精确的规定，如西周的列鼎制度，严格规定了对鼎这种最重要的礼器的使用标准。在这种规章制度下，鼎比以往任何时期都更加明确地代表了等级和权利：天子用九鼎，第一鼎是盛牛，称为太牢，以下为羊、豕、鱼、腊、肠胃、肤、鲜鱼、鲜腊；诸侯一般用七鼎，也称大牢；卿大夫用五鼎，称少牢；士用三鼎。另一种重要

礼器——簋（guǐ）也和列鼎制度一样，在祭祀和宴飨时以偶数组合与奇数的列鼎配合使用。据记载，天子用九鼎八簋，诸侯七鼎六簋，大夫五鼎四簋，士三鼎二簋。西周时期出土的簋也是以偶数为多。可以说，西周时期的青铜礼器从数量和规模上都达到了青铜艺术的高峰，其等级划分之清晰也足以令我们惊叹：不仅是器物的数量、组合、序列，包括其形制、质量、品种都有极为明确的规定。这些规定直到东周时期周天子的威慑已越来越小时，才逐渐被少部分贵族所打破，也就是所谓超越等级规定的僭越（jiàn yuè），也正因为如此孔子才有了“礼崩乐坏”之感叹。

4. 青铜礼器由酒器为主到以食器为主

周代商之后，在青铜礼器上最显著的变化是食器序列的礼器几乎完全取代了酒器序列礼器。商人好酒，也以酒来供奉神灵祖先，因此其祭祀礼器以酒器为主。而周人本没有饮酒的习惯，又以商人因酒亡国而引为鉴戒，因此周武王在夺取政权之后，马上颁发了《酒诰》，下令禁酒，将饮酒问题作为关系国家气运的问题来处理。这使原本以酒器为主的礼器系统很快改换为以食器为主，以鼎、簋、鬲、甗等器物的组合取代了原来觚、爵、斝、觥、罍、卣等器物的组合，甚至禁酒的“禁”字便起源于这一历史事件。“禁”原为盛放青铜酒器的台状盘，周王便是以此物为名行禁酒令。

三、春秋战国时期青铜器

春秋战国时期出现了中国青铜艺术的第二个高峰，其起止年代大约在公元前600年至公元前300年之间。春秋后期，周天子的影响已完全式微，诸侯蜂起争霸，奴隶制的权力结构已摇摇欲坠，呈现出“礼崩乐坏”的一片颓势。这个时期王室已经没有足够的力量来铸造大量青铜器，诸侯国则不再理会西周确立的列鼎制度，开始建

立自己的青铜冶铸业。而且，不仅仅是齐、鲁、吴、越、秦等大国自行冶铸青铜器，一些小的诸侯国如纪、黄、邓等国家也有了自己的青铜冶铸场所，这使得青铜器从形制到纹饰都走向了多元化，具有浓厚的地方色彩。到战国之后，物质生产已经进入铁器时代，但初期的铁器硬度很差，且脆易折，因此尚不能取代青铜的冶铸。但此期青铜器制作已几乎摆脱了宗教色彩而体现出世俗的生活气息，鎏金、镶嵌、镂刻、金银错等装饰技法在青铜器中大量采用，使这一时期的器物显得灿烂辉煌、光彩夺目。总的来说，春秋战国时期的青铜器有着以下几个特点：

1. 工艺的进步

此期青铜器制作工艺中出现了两件大事，一件是在提高生产能力方面的发明，即拍印印模花纹技术的发明，另一件是在提高青铜器表现力方面的发明，即在春秋晚期失蜡法的出现。拍印模法一反先前制作青铜器时首先要在陶模上雕刻花纹的烦琐工序，而是以印模拍印造型，这一方法的出现显著提高了青铜器的生产效率。而关于失蜡法的出现，国内学界一直对此存在争议。1978年出土于湖北省随县擂鼓墩战国早期曾侯乙墓的尊盘和冰鉴成为当时证实失蜡法出现于战国年间的最有力证据（图3-12）。而紧接着在河南省淅川县下寺2号墓又出土了一件铸造于春秋晚期，大约公元前500年的蟠螭（pán chī）纹青铜禁和“王子午”列鼎，又将失蜡法发明的历史向前推了100多年。目前，它们仍然是已出土器物中最早运用失蜡法铸造的青铜器。在战国时期，各种新的装饰技法被应用于青铜器之上，嵌金银、嵌红铜、嵌松石技术在前代基础上得到进一步发展，使青铜器表面绚丽鲜明，器物高贵优美。1955年出土于安徽省寿县蔡侯墓的铜豆、敦、方鉴、缶、四耳盘都镶嵌有红铜花纹。1923年山西省浑源县出土的狩猎纹豆，器腹上用红铜镶嵌出狩猎图案。战国晚期钢的出现，为青铜器刻镂工艺的



图3-12 曾侯乙尊盘，战国

发展创造了新的条件。青铜深加工技术这时得到更高的发展，发掘于1977年的河北省平山县中山王墓出土的错金银龙凤纹方案、虎噬鹿器座都是极为精彩的艺术珍品。前者方案的案面已朽，仅留铜边框。全身满饰金错花纹，圆形底座侧饰有四只鹿，座上有四龙四风相互盘绕环列，缠绕之状极为繁缛，令人眼花缭乱。每一龙头上有一斗拱形饰件，上承方案。整架满错金银，纹样极为华丽，今人可以据此想象战国时中山王日常生活的豪奢之状。

2. 类型与风格的多样化

春秋战国时期青铜器铸造工艺不再为王室所独占，各诸侯国王侯贵族均开始建立自己的青铜铸造业，推动了青铜器地域风格的形成，主要包括三晋、秦、楚、齐鲁、吴越、巴蜀等区域。

西周开始推行其礼乐制度时，地处东南的楚人仍沉浸于自由奔放的远古传统中，因此较之其他型地区保留了更多的巫覡文化色彩。楚国青铜器具有浓厚的浪漫气息，器型多变，既有厚重宏伟的大型编钟，又有玲珑剔透的小件器物，纹饰诡谲华丽，线条飞扬流动，使厚重的青铜在庄严中不失灵动。楚青铜器的铭文也深具特色，鸟

虫书刻画波折流利，潇洒轻灵，表现出楚人浪漫华美的文化精神。曾侯乙墓出土的大型编钟是该地区代表性器物，造型精工华美，气魄雄伟，出土后音色仍然优美如昔，令人赞叹不已。三晋地区青铜器在春秋中期之后进入空前繁荣阶段，食器组合较有特点，将传统的食器系列鼎簋鬲盘，变为鼎豆壶盘组合为主，与其他地区均有不同。1935年出土于河南汲县山彪镇一号墓的水陆攻战纹鉴是战国青铜器中的精品，铜鉴以上、中、下三层图案表现了两支军队鏖战的场景。战斗中的步兵、弩兵及军队的相互配合攻战一览无余，对云梯、兵车、战船逐一描绘，并涉及兵将二百余人，场面极为壮烈恢宏，是青铜艺术中史诗般的作品。秦地青铜器在春秋时期多为明器，器型偏小而加工粗率。献公以后，随着秦对三晋用兵的节节胜利，青铜器的发展出现全面的突变。春秋时期盛行的形体极小的青铜明器已经统统不见，代之而起的是中原式的形体较大的实用型铜鼎、釜、钟等，特色纹饰为垂鳞纹和环带纹，鼎腹部较凸，常超出口沿部和颈部，显得古朴稳重。

春秋战国时期，随着各地之间的商贸、迁徙，以及各国贵族之间的馈赠、礼聘、交换、抵押等活动，青铜器物的流动，以及青铜铸造、装饰方面的交流逐日增多，如吴越地区多见的细线

云雷纹在楚地也时有发现，而北方流行的带钩也传播到南方，再如春秋中期秦地传入中原的蟠虺纹、蟠联纹及敦等器类，都是交流的结果。一些青铜器上的装饰纹样已有较固定的粉本，如20世纪60年代在成都百花潭战国墓出土的镶嵌画铜壶，纹样与故宫博物院所藏宴乐采桑狩猎交战纹壶类似（图3-13）。

3. 世俗化倾向

春秋中期以后，地主阶级力量逐渐增强，天命观念早已淡薄，青铜器的“礼器”功能逐渐减退，而实用功能逐渐被强调。青铜被用于制作各种日常生活用品，如铜镜、灯具、带钩、度量衡器等，这些青铜器物充满了活泼的生活意趣，而不再是统治者权力的象征。据《庄子·则阳篇》记载，灵公的三个妻子“同鉴而浴”，可见体型巨大的青铜生活用具也已出现。1923年出土于河南省



图3-14 立鹤方壶，春秋

新郑县的一对龙耳立鹤方壶是这一时期青铜艺术的杰作（图3-14），器高35.7厘米，器底和器身均雕有动物附饰，顶盖上有敞开的莲瓣，中间有仙鹤展翅欲飞。整个器物虽由青铜铸成，却没有让人感到丝毫沉重，仙鹤的轻盈与动态给人印象尤深。

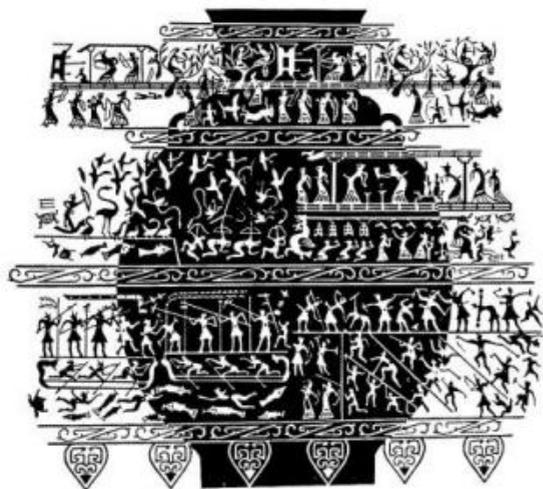


图3-13 宴乐采桑狩猎交战纹壶，战国

第二节 欧洲文明的起源

——爱琴文明与古代希腊艺术

一、爱琴世界的美术

如果把二里头文化遗址出土的青铜器作为中国青铜时代的开端，那么，约在同一时间，位于地中海地区爱琴海沿岸和一些岛屿上也已经出现了欧洲早期的文明，按照时间依次为基克拉迪文明、克里特文明和迈锡尼文明。年代最早的文明形态出现在位于希腊本土和小亚细亚之间的基克拉迪群岛上，大约公元前3000年，这里已经有了早期的陶器与雕刻，并逐渐进入金石并用时代。同时出现了一些黄金制品，其早熟的冶金及航海技术很可能对相隔50公里的克里特岛产生了重要影响。克里特文明是爱琴文明中成就最高也最著名的文明形态，但这一古老的文明不知为何在公元前1600年左右突然消亡。而紧接其后兴起的是位于希腊半岛南部的迈锡尼文明，大约兴盛于公元前1600年到公元前1300年，然后与克里特文明一样在某种不可知的原因下突然销声匿迹。在很长的历史年代里，两者都仅仅以神秘的形象存在于希腊神话及口传文学之中，直到19世纪末至20世纪初的考古发掘，才使这两大文明遗迹重见天日，并很快以其丰富的遗存和成熟的艺术形式著称于世。

1. 基克拉迪文明的美术

在克里特岛、希腊本土以及小亚细亚之间一碧万顷的爱琴海上，由30多个岛屿组成的基克拉迪群岛像撒落的明珠一样散布其中。在这片美丽的岛屿上，考古学家发现了远古时代的艺术遗存，其中包括一些用大理石雕刻的20厘米到150厘米高的人像，还有一些作为日常用品的陶器和金属制品。这些小人像的用途至今尚无定论，从其中一些雕像对女性特征的刻画以及孕妇形象的出现来看，有可能是一种生殖崇拜的遗物，但证据

并不充分。

这些于公元前2800年至2300年之间用大理石塑造的雕像中，除了早期类似大提琴造型的小雕像外，抱臂女神像的类型最有特点（图3-15）。它们造型极为抽象，头部是椭圆的蛋形，除了一个长长的鼻子，没有任何五官的刻画，躯干硕长，两臂抱于身前，下



图3-15 抱臂女神像，基克拉迪文化

肢并拢，以线刻稍加表现，雕像表面十分光滑，其加工之细致和造型之抽象都让人颇为疑惑。此期雕像中有两件采用了与其他站姿雕像不同的端坐姿势，其中一件为现存于雅典基克拉迪博物馆的《持杯者像》，人物端坐于四足的方凳上，左臂贴于胸前，右臂持杯举起，似在祝酒或主持祭祀。另一件《演奏竖琴的男子》雕像收藏于雅典国立考古博物馆（图3-16），虽然造型仍十分抽象和程式化，

但仍然可见其比例准确，动态自然，虽然没有细节刻画，却显得十分生动，并颇有几分现代感。基克拉迪的雕像自19世纪末之后陆续出土，以稚拙



图3-16 《演奏竖琴的男子》，基克拉迪文化

神秘的造型、抽象的几何风格不仅吸引了众多古代文化的爱好者，也启发了若干艺术家的创作灵感。西方现代艺术家莫迪里阿尼（Amedeo Modigliani, 1884—1920）、贾科梅蒂（Alberto Giacometti, 1901—1966）、亨



图3-17《舟行图》，锡拉岛壁画

利·摩尔 (Henry Moore, 1898—1986) 等人的艺术作品中都隐约可见这一早期文明的影子。

除了这些被人熟知的早期艺术遗迹，1967年希腊考古学者又在基克拉迪群岛最南端的锡拉岛的火山灰下发现了年代较晚的壁画遗迹。这些壁画大约绘制于公元前1600年，与同时期克里特岛壁画非常相似。壁画题材十分丰富，制作堪称精美，主要作品有《春》《女祭司》《渔夫》《热带风景》及《舟行图》(图3-17)等，其中《舟行图》最为著名。它描绘了古代锡拉岛居民的生活景象，图像中包括城墙、海船、风景以及人们的各种活动，甚至还包括奔跑的动物和金色的海豚，表现的应该是一个庆祝出海的仪式，整个画面气氛显得隆重而欢快。《少年拳手》(图3-18)是一幅保存比较完整的湿壁画，表现了两个少年格斗的情景，出土时颜色还十分新鲜绚丽。总的来说，这些制作于公元前16世纪的湿壁画风格明快、生气勃勃，体现出早期文明兴盛时期的人们对于现实生活的热情。值得注意的是，一些壁画中的人物描绘与埃及绘画有着某种相似之处，如将人物绘制为头部侧面，肩部正面，而身体又是侧面的画法很普遍，锡拉岛的《女祭司》、米洛斯的《捕鱼青年》，以及克



图3-18《少年拳手》，锡拉岛壁画

里特米诺斯王宫壁画《戴百合花的国王》《蓝衣贵妇》等都是如此。历史学家已经证实古代爱琴世界的航海技术已经足以令这些地区与相隔并不太远的埃及产生商贸往来，所以古代埃及艺术在某些方面给予爱琴艺术以影响是可能的。但明显的是，爱琴艺术比埃及艺术显得自由和欢快得多，也并不完全拘泥于“正面律”的画法，比如《少年拳手》中人物的姿势与动作就显得十分自然。

2. 克里特文明的美术

19世纪以前，米诺斯王的迷宫一直是爱琴世界里最神秘和迷人的传说，直到19世纪末克里特岛上克诺索斯王宫遗址的发现才使这一传说变得清晰可辨。先是希腊考古学家卡罗凯里诺斯在1878年发现了王宫的陶器库房，之后在1900年、1931年间，英国考古学家伊文思 (Sir Arthur John Evans, 1851—1941) 对该遗址进行了大规模的发掘，克诺索斯的整个宫殿及大批珍贵文物才陆续呈现在世人面前。

考古发掘证实，至少自公元前2000年开始，克里特人已经在使用金属工具和文字语言系统。两种语言文字中的一种已于1953年被破译，并被证实是希腊语的前荷马形式，可见克里特的文明很可能是孕育希腊文明的母体。从考古遗迹来看，克诺索斯王宫的建造可能前后跨越几个世纪，我们今天所看到的最壮观也最完整的宫殿修建于公元前1700年至公元前1500年，属于新王宫时期。传说中的米诺斯王国如今虽已烟消云散，但在令人眼花缭乱的宫室遗址上，特别是那一幅幅虽已残破却依然精美的壁画原作面前，人们仍然可以感受到这里曾经的繁华以及克里特艺术所独有的明快气息。

克里特壁画中最著名的作品有《戏牛图》《巴黎少女》《戴百合花的国王》《蓝衣贵妇》等。《戏牛图》表现了某种庆典上的类似于杂技的活动，画面正中是一头体型巨大、狂奔不止的

牡牛，上有一男子骑师正腾空倒立翻越牛背，其前后各有一女子举起双手与牛背上的骑师做出配合的动作，画面显出强烈的动感，同时又显得均衡和稳定，色彩与造型都非常和谐。《巴黎少女》是克里特壁画中最美丽的作品之一（图3-19），画面20厘米高，表现了一位俊美少女的侧脸，弯眉大眼，鼻梁挺直，嘴唇还涂了鲜艳的红色，装束和发式恰似19世纪末巴黎的摩登女郎，故此得名。《戴百合花的国王》是克诺索斯宫中一幅彩塑浅浮雕壁画，尺寸很大，人物高度有220厘米，超过现实中人的身高。这幅作品表现一个棕褐色皮肤的年轻男子，头戴百合花的花冠，上有长羽状饰物，正气宇轩昂地跨步前进，人物表现为正侧面的头部，正面的眼睛，正面的肩部，正侧面腰部和双腿，这无疑是受了埃及绘画的影响。但克里特壁画全然没有埃及艺术那种严格的程式和呆板感觉，前者很擅长运用富有韵律的线条来造型和勾勒轮廓，在人物下垂的卷发和大多数背景中，我们都可以看到一种轻松浪漫的蛇形曲线的大量运用。

从壁画的色彩来看，克里特人喜欢用鲜艳而明快的蓝色、金色、白色和红色等，用色的观念性较强，并非一概写实，这方面有可能也与埃及影响有关。如表现男性一般用红褐色，而女性则用白色；对蓝色和金色的偏爱十分明显，人物的

背景和衣饰许多运用蓝色。在同时期的锡拉岛壁画中，甚至连树上的猴子也用蓝色表现，而在克里特的王宫壁画中，大海被艺术家以淡淡的金色进行表现，游弋其中的海豚身体上也装饰着金色的蛇形曲线，极富装饰效果。

王宫中还出土了大量的陶器，与壁画一样，陶器上的装饰纹样也热衷于表现海洋题材。其中有一件大约制作于公元前15世纪的乌贼纹陶罐（图3-20），乌贼伸出的七只触手延伸弯曲在陶罐表面，韵律感十足，动物还被进行了某种拟人化处理，两只睁大的眼睛显得十分可爱，生动体现出古代克里特人对海洋的亲切感情和世俗化的趣味，与东方艺术浓厚的宗教气息截然不同。

克里特艺术遗迹中还有一种小型“持蛇女神”雕塑较有特色，大多为陶质或牙质。这种女神像所体现的宗教含义不甚明确，但从其袒露的胸部来看有可能代表生殖神，雕像双手各持一条小蛇向前伸出，有的头顶还有蹲坐的动物。

3. 迈锡尼文明的美术

古代爱琴文明的第三种类型是迈锡尼文明，时间约为公元前1600年至公元前1100年。迈锡尼是荷马史诗中阿伽门农王的故乡，现在许多历史学家都倾向于认为阿伽门农是一位历史人物，他曾经是希腊大陆迈锡尼地区的军事霸主。好战的迈锡尼人在公元前1450年左右已经统治了几乎整



图3-19 《巴黎少女》，克里特壁画



图3-20 乌贼纹陶罐，克里特文化



图3-21 狮子门，迈锡尼卫城



图3-22 阿伽门农面具，迈锡尼文化

个爱琴地区，甚至包括东地中海的一些区域，这些史实是希腊史诗和传说的最初源泉。

迈锡尼人在军事方面的热情对迈锡尼美术有着直接的影响。相对于克里特美术的开放和浪漫而言，迈锡尼美术更强调实用以及艺术作品对权力的象征作用，也显得更加严谨和程式化。其主要成就表现在建筑方面。建造于山岗上的迈锡尼卫城是迈锡尼建筑的典型代表，位于卫城西北角的狮子门是其中最富盛名的遗迹（图3-21）。狮子门建造于公元前1350年左右，其建筑材料是巨大厚重的石灰石，门宽3.5米，可容战车通过。门洞上方是整块的石板横梁，支撑着巨大的三角形石板，在建筑上这种设计是合理的，因为可以减轻横梁的承重。石板上浮雕了一对相向而立的狮子，守护着中间象征宫殿的柱子，柱子上粗下细，与克诺索斯宫的柱子具有同样特征，显然这是当时建筑的流行样式。

迈锡尼还出现了一种有特色的建筑形式，即圆顶墓。其中有一座保存完好的圆顶墓被发现迈锡尼遗址的德国考古学家谢里曼（Heinrich Schliemann，1822—1890）命名为“阿特鲁斯宝库”，即传说中阿伽门农的藏宝之地。阿特

鲁斯宝库最特殊之处在于陵墓主室略呈尖状的圆形穹顶，这个巨大的屋顶直径14.5米，高度达13米，由34块巨石砌成，中间没有梁柱支撑。在罗马的万神庙于大约1350年后建造起来之前，这无疑是世界上最大的圆形穹顶，是迈锡尼人在建筑上令人惊叹的伟大成就。

出土于迈锡尼卫城的阿伽门农面具是迈锡尼金属工艺的代表作品（图3-22），面具由纯金打制而成，是覆盖于死者面部的陪葬物品。面具风格十分写实，对五官、眉毛、胡须都有着精细的刻画。另一件属于迈锡尼文明类型的瓦斐奥金杯也是杰出的金属工艺产品。迈锡尼在荷马史诗中有“多金”之誉，从各地出土的迈锡尼文明遗物来看，这一说法并非无稽之谈。

二、古代希腊美术

古代爱琴世界曾经创造了灿烂的文明，但最终为何突然在历史中湮灭，至今还有许多难解之处。我们所知的古希腊艺术在公元前8世纪初从一个相当低的水平开端，很难看出它与爱琴文明有什么直接的联系。由于考古资料的缺乏，我们对希腊地区在公元前11世纪到公元前9世纪末之间的历史发展状况所知甚少，历史学家将其称为“黑暗时期”，意指在这一时间段里文明发展的突然中断。大致可以确定的是：居住于希腊半岛北部的一个民族在这个时期南下取代了迈锡尼的统治，然后在爱琴地区慢慢扩张。这个民族就是早期的希腊人，其中居住在希腊本土的叫作多利安人，分散于爱琴海岛屿及小亚细亚附近的是爱奥尼亚人。

在黑暗时期这300年无法确知的历史发展之中，辉煌灿烂的古希腊文明缓慢孕育着，它部分继承了爱琴文化的成就，并受到埃及及中亚文化的影响，在公元前8世纪之后开始迅速发展并成熟起来，最终形成了人类历史上几种最伟大的文明形态之一。按照年代顺序，我们把古希腊文明



图3-23 《赫克里斯与山陀尔》，荷马时期

分为这样几个时期：荷马时期（前1100—前700）、古风时期（前700—前490）、古典时期（前490—前4世纪末）、希腊化时期（前4世纪末—前30年）。希腊美术在建筑及雕塑上的杰出成就对欧洲文化的发展产生了深远的影响，尤其是雕塑成为欧洲艺术的最高范式。与中国人在青铜器上铸造怪诞狞厉的图腾截然相反，希腊人总是以健美的人体表达他们对神明的敬意。希腊人的神是最美丽和最有力量的人，也同样具有人的缺点和各种问题；而人世间的英雄也经常被希腊人在艺术中进行表现，并被赋予与神同样的光辉。

1. 荷马时期的希腊美术

公元前1100年至公元前700年是希腊人建立城邦国家并使自己的文化逐渐成形的时期。由于希腊信史从公元前9世纪才开始，因此目前我们对这个时期还缺乏深入的了解，大多史实仅仅在荷马史诗中有一个模糊的记录，这也是我们将这个时间段称为荷马时期的原因。

荷马时期希腊美术的代表作品是几何风格的陶瓶和一些小型雕塑，陶瓶除了被作为生活用品，还是希腊人用来祭祀、陪葬或盛放骨灰的用具。荷马时期的陶瓶以迪庇隆陶瓶为代表。迪庇隆陶瓶是一个贵族墓葬的随葬品，高130厘米，通身饰有朴素的几何纹样，只有在瓶腹上部绘有简单的剪影状几何人形，表现了丧葬的场面。此期的小型雕塑中几何风格也相当明显，其抽象的程度令人想起基克拉迪雕塑，出土于奥林比亚的荷马时期青铜小雕塑《赫克里斯与山陀尔》是其中的代表作（图3-23）。荷马时期美术因其明显的几何风格又被称为几何时期美术。

2. 古风时期的希腊美术

古风时期是希腊美术的形成期。在这个阶段，希腊人在海上贸易和对外扩张中不断接触到东方古老文明的成就，东方艺术无疑给希腊人留下了深刻的印象，希腊的美术家不断汲取这些外来的营养，在此基础上逐渐形成了自己的艺术风格。古风时期美术的成就体现在三个方面：瓶画、建筑和雕塑。

瓶画

陶瓶在希腊人生活中是重要的生活用品和贸易产品，生产规模在古风时期达到了一个高峰，并先后出现了三种彩绘风格。第一种风格为东方样式，盛行于大约公元前7世纪，是当时东方艺术普遍影响下的产物。本时期的陶瓶本身也有许多是供应埃及和两河地区的外销产品，因此其装饰纹样中出现了狮身人面、鹰首狮身等东方艺术形象，植物纹、漩涡纹也较为常见。代表作品如出土于底比斯的小香水瓶，瓶口为东方神话中的怪兽造型，瓶身绘制装饰纹样。



图3-24 《阿喀琉斯和埃阿斯掷骰子》，古风时期瓶画



图3-25 《船上的狄奥尼索斯》，古风时期瓶画



图3-26 《燕子报春》，古风时期红绘式陶瓶

第二种风格是黑绘式风格，流行于公元前600年至公元前480年。陶瓶背景为陶土原色，上用黑色绘制人物和图像，再以针尖或刻刀来刻画细线勾勒轮廓，使形象十分鲜明地突出出来。黑绘式瓶画最著名的作品是《阿喀琉斯和埃阿斯掷骰子》（图3-24），作者是阿提喀著名的瓶画艺术家欧克塞基，作品表现了特洛伊战争间歇中阿喀琉斯和埃阿斯两人掷骰子取乐的情景。两人甲冑未解，手中还持有长矛，艺术家以细节巧妙地烘托出战斗的氛围。欧克塞基的另一件著名作品是绘制于酒尊底部的关于狄奥尼索斯的图画（图3-25），表现了酒神将强盗变为海豚的神话故事。黑绘式瓶画线条细致流畅，人物形象中能够看得出埃及绘画的影响，但已不太明显，人物侧面结构表现相对自然，透视比较合理，黑绘式瓶画还提供了希腊美术中最早的多人物构图的典范。

第三种风格是红绘式风格，它出现于约公元前530年。与黑绘式不同，红绘式不再以细刻线勾勒，而是以画笔勾勒轮廓，在绘制内容上保留陶土的本色，只是将背景以颜料涂黑。这种制作方法使艺术创作变得方便和自由，也因此产生了较多的叙事作品，画面也更为复杂。《燕子报春》陶瓶是古风时期晚期的一件有趣作品（图3-26），图中第一个看到燕子的年轻人说“看，燕子来了”，他年长的同伴回应“是真的，以赫克里斯的名义起誓”，最后是孩子的欢呼“春天到了”，不同姿态的人物与题字共同构成完整而生

动的画面。

建筑

在古风时期，希腊建筑的主要成果是出现了长方形围柱式神庙，即以开敞的柱廊包围着中间的矩形大厅。希腊人将神庙看作神的居所，而神庙前的空地才是人们聚集和举行祭祀活动的地方。所以除了放置神像，建筑师并未以太多精力装饰神殿内部，而是更注意建筑的整体造型以及柱廊、大厅与环境的和谐关系。

此时希腊建筑的两种主要柱式“多利安式”和“爱奥尼亚式”柱式都已经出现。多利安柱式主要分布在希腊本土，这种柱子没有柱基，直接安放在台阶上面，饰有凹槽的柱身下粗上细，并微微向外鼓起，使柱子呈现出类似于有机体受力变形的样子，显得粗壮有力却不显生硬。多利安柱式柱头也十分简洁，没有过多装饰，柱头向上依次为圆形柱盘、方形顶盘、横梁、浮雕板、飞檐和三角墙。爱奥尼亚柱式分布在爱琴海诸岛和小亚细亚沿岸一带，与多利安式相比显得较为优雅和精致，柱身凹槽较多也较深，有柱基，柱身较为修长，上下粗细相差不大。柱头带有装饰性很强的漩涡卷，横梁分三层，没有多利安式的浮雕板，而代之以长条的浮雕纹带。古罗马建筑师维特鲁威

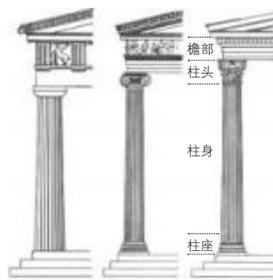


图3-27 希腊柱式（自左至右分别为多利安式、爱奥尼亚式和科林斯式）

（Marcus Vitruvius Pollio）认为：多利安柱式比例来自男性人体，而爱奥尼亚柱式则来自女性人体。现在我们虽无法确定希腊人在创造柱式系统时是否受过人体比例的启发，但两种柱式在给人感觉上的差异——多利安式的力量和阳刚之气以及爱奥尼亚式的精致和优雅之美却是十分明显的。

另外，在公元前4世纪，希腊人又创造了一种新的柱式“科林斯式”。科林斯柱式由爱奥尼亚

式演变而来，其柱头饰有华丽的毛茛花叶，相当精致华美（图3-27）。

雕塑

古风时期早期的希腊美术还处于向东方民族学习的阶段。此期雕塑与埃及雕塑有着很多相似之处，如人像都是身体直立，目视前方，双手握拳，垂于身侧，左脚微微跨出，显得呆板和僵硬，甚至像一根扁圆形的柱子。但这个时期持续不长，希腊民族特有的探索精神使艺术家在掌握了基本雕塑技巧后便开始寻找新的方法，使雕塑作品更加逼真和生动。

大约从公元前6世纪初开始，希腊雕塑开始摆脱埃及的程式而初步发展出自己的特色，如加强了细节的刻画，对解剖结构较为注意等。古风时期的雕像作品最常见的是所谓“库罗斯”雕像，即年轻男子的裸体像，在制作年代不同的“库罗斯”像上，我们可以看出在公元前6世纪中叶前后，雕塑风格发生了比较明显的变化。初期的“库罗斯”像身体比例不够正确，姿态僵硬，而后期的则匀称自然得多。《阿纳维索斯的库罗斯》制作于约公元前525年，艺术家已经掌握了人体的合理比例，对肌肉质感的表现已经比较成熟，雕像脸部挂着淡淡的微笑，这无疑是一种试

图使雕像显得较为生动的努力。同时期年轻女子的雕像被称为“柯拉”，“柯拉”像的不同之处在于人物都是着衣的，大多数“柯拉”像也同样带有“古风式微笑”。古风时期最著名的雕塑是雅典卫城出土的制作于公元前6世纪的《荷犊者》雕像（图3-28），虽然人物仍显得有些生硬，但仍给人一种贴近现实生活的亲切感，特别是人物肩头的小牛刻画十分生动。

3. 古典时期的希腊美术

经过荷马时期的酝酿和古风时期的探索，古典时期的希腊美术终于走到了鼎盛阶段。在古典时期，整个社会经济和文化繁荣发展，一种恢宏博大的时代精神正在形成，艺术家的技艺也日臻完善。他们按照理想的美的范式去塑造奥林匹亚诸神与人世间的英雄人物，一种理想而崇高的美出现在此期艺术作品中，使之最终成为艺术史上的“一种规范和高不可及的范本”。

古典初期（前490—前450）

古典初期的希腊美术成就体现在雕塑和瓶画上。此期的雕塑最终摆脱了古风时期呆板的作风，对人物的塑造更加优美和自如，特别是在古典初期的最后25年中，艺术家创作出充分体现古典时期特征的艺术作品，为进入古典盛期作出了



图3-28 《荷犊者》，古风时期雕像



图3-29 《德尔斐的驭者》及局部，古典初期





图3-30《掷铁饼者》，米隆，古典初期

充分准备。《德尔斐的驭者》是存世不多的希腊青铜雕像原作之一（图3-29），也是一件能够代表古典初期艺术风格的作品。这一青铜雕像高达180厘米，人物面容已经没有古风式的微笑，而是显得庄严平静，整个作品看起来朴素而庄重。值得一提的是艺术家对衣纹的处理已经相当成熟，将衣物厚重下垂的质感表现得十分逼真。古典初期最伟大的雕塑家是米隆，公元前5世纪中叶，他在人物肖像塑造方面做出了极为重要的探索。其原作已不可见，我们所熟知的《掷铁饼者》是罗马时期对其青铜原作的大理石复制品（图3-30），但仍具有高度的艺术感染力：运动员右手持铁饼，扭腰侧转，将重心落于微曲的右脚，全身力量集中于后引的手臂。艺术家完美地传达出了铁饼掷出前那一瞬间身体与整个气氛的高度紧张，作品体现出一触即发的张力，但同时又给人以沉着平稳的感觉。古典初期的优秀雕塑作品还有《雷神宙斯》（或称为《波塞冬》）、《拔刺的男孩》、《雅典娜和马尔斯》等。

古典初期的瓶画作品充分体现了古典时期城市国家的繁荣景象，艺术家重视对集体场面和日常生活场景的表现，出现了一些生活气息浓厚的作品，格调十分清新。如绘制于公元前480年前后

的《醉酒》表现了这样一个场景：醉酒的少年站立不稳，身边的少女轻轻扶住他因呕吐而俯下的头部，这一平淡而生活化的场景在艺术家笔下仍然显得相当优雅，可见希腊人对即使是普通人的现实生活也抱有真诚的敬意，他们将人生看得壮丽而高贵，这是在其他民族中都很少见的。

古典盛期（前450—前410）

古典盛期的希腊雕塑艺术涌现了两位大师：菲迪亚斯（Pheidias）和波留克莱特斯（Polyclitus）。前者主要以石雕创作著称于世，帕特农神庙现在残留的精美雕塑便是在他主持下的杰作；后者则主要从事铜雕制作，是当时伯罗奔尼撒艺术界的领袖。波留克莱特斯吸收公元前6世纪毕达哥拉斯学派关于美来自数与比例和谐的学说，注意人体比例的协调，并在其论著中提出完美的人体比例，即头高与身高之比应是1:7，这一注重形式和数学比例的倾向对希腊艺术发展影响很大。波留克莱特斯的原作早已佚失，《荷矛者》和《束发的运动员》是罗马时代的仿制品。从这两件作品来看，他的人体雕塑严格遵循他自己所提出的人体比例，形象被塑造得十分结实健硕，充满了力量感。

帕特农神庙的建造从公元前448年开始，到公元前432年落成，历时十余年，是一座供奉雅典守护神雅典娜的白色大理石建筑。神庙中最崇高的作品是菲迪亚斯主持制作的高达22米的雅典娜巨像，在公元前438年已经安放在神庙，可惜它早已不复存在，现在我们只能从装饰雕塑中领略帕特农神庙建筑曾经的辉煌。这些装饰雕塑虽然破坏



图3-31《命运三女神像》，帕特农神庙装饰雕塑

严重，大多数作品仅存片段，但仍堪称古典雕刻中最伟大的杰作。位于神庙西山墙右角末端的一组群像是其中最美丽的作品，这是夜的女儿——命运三女神的雕像（图3-31）。雕像头部和手臂现已不存，但仅残留的身姿仍十分动人。三位少女按山墙的结构或坐或斜靠在同伴身上，体态优美，衣纹被表现得流畅轻盈，艺术家的高超技艺使人不仅完全忘记石料的沉重，甚至几乎能够感受到女神微微的呼吸和身体的温度。

古典盛期的重要艺术遗迹还有雅典卫城中的伊列克提翁神庙，它以其优雅秀丽的爱奥尼亚柱



图3-32 伊列克提翁神庙女像柱

式而闻名。其南面的六根女像柱也非常有特点，这些女像柱呈自然的歇站式，体态与衣褶刻画都十分自然，虽然头顶横梁，却丝毫不让人感觉沉重和压抑（图3-32）。

古典后期（公元前4世纪）

古典后期是指从伯罗奔尼撒战争结束到马其顿帝国诞生的这段时间，这个时期思想界极为活跃，出现了像柏拉图、亚里士多德这样的哲学大师。各种美学思潮的涌现使艺术走向多元发展，因此这个时期的希腊美术面貌比以前任何一个时期都要丰富多彩。

古典后期的雕塑继续发展，艺术家力图在塑造理想形象的同时表现对象的真实特征，人物的独特个性开始显现出来。最著名的雕塑家有三位：普拉克西特列斯（Praxiteles，活动与公元前

375—前330），斯柯帕斯（Scopas，活动于公元4世纪）和留西波斯（Lysippus，活动于公元4世纪）。普拉克西特列斯被誉为古典后期最伟大的大师，他最著名的传世作品是《尼多斯的阿芙洛蒂忒》和《怀抱狄奥尼斯的赫尔麦斯》（图3-33）。

前者是歇站式的裸体女神，是较早的女性裸体雕像；后者则表现了赫



图3-33 《怀抱狄奥尼斯的赫尔麦斯》，古典后期

尔麦斯靠在树干上休息的瞬间场景，赫尔麦斯一手怀抱幼年酒神，另一只手以一串葡萄逗弄他的情景。艺术家以细腻抒情的手法将人物的动作表现得自然而优美，赫尔麦斯柔和的面部轮廓和宁静安详的表情令人印象深刻，人物之间的亲切感十分动人。

斯柯帕斯的作品以毛索留斯陵墓的雕刻为代表，以风格强烈、充满动感和激情著称。留西波斯则是一位风格自然优雅的铜雕艺术家，他在波留克莱特斯之后提出新的人体美的标准，即1:8的头身比例，其作品显得修长而优雅，如罗马时期根据其原作仿制的《刮汗污的运动员》。

4. 希腊化时期的希腊美术

公元前334年，马其顿的亚历山大征服并联合希腊各城邦，对两河流域、埃及以及印度进行远征，并最终建立起横跨亚、非、欧的大帝国。虽然帝国在亚历山大死后很快瓦解，但希腊文化在此过程中得到了大范围的传播，一直到埃及的托勒密王朝被罗马帝国征服之前，这些地区成为希腊文化新的领地，这整个大约三百年的时间段则被称为希腊化时期。

希腊化时期美术的成就仍然体现在雕刻上。

希腊本土依然沿袭古典时期优秀的雕塑传统，但是在刻画人物方面减弱了理想化的成分，形象更加写实，也更加注重表现对象独特的气质。如收藏于意大利那不勒斯国家考古博物馆的《无名的哲学家头像》青铜头像（图3-34），



图3-34《无名的哲学家头像》，希腊化时期

以深陷的双颊、满面的皱纹和稀疏的头发表现出老年人衰老的外貌，又以犀利而灼热的眼神传达出哲学家独有的精神气质，以对人物性格的深度刻画颠覆了古典时期理想化范式，是一件难得的佳作。而《米洛斯的阿芙洛蒂忒》则具有更多的古典时期特征（图3-35），这一形象虽然出土时双臂已经残缺，但仍给人以无与伦比的完美之感。它具有女性全部的魅力，但同时安详而庄严，体现出古典时期艺术中崇高和理想的美。另一件重要作品是《萨莫色雷斯的胜利女神像》（图3-36），雕像制作于公元前190年前后，雕像被发现时早已破碎，经修复后仍缺少头部，但

即使如此，人们仍可以从女神健美的体态、迎风飘举的衣袂和坚定的步伐上感受到胜利的快乐，可以说这件雕像是希腊化时期雕像中最为热情洋溢的作品。

《拉奥孔》群像是在小亚细亚以南罗德斯岛上发现的希腊化时期作品（图3-37），它所表现的是特洛伊祭司拉奥孔因揭露木马的秘密而被海神派出的巨蛇缠死的情景。人物的动态与痉挛的肌肉表现出垂死的痛苦和恐惧，作品构图洗练而巧妙，让人触目惊心，戏剧性十分明显。但艺术史家对这一作品的评价往往并不太高，认为它过于强调戏剧性和表面效果而影响了形象刻画的深度。从这个角度来说，艺术家正是犯了我国汉代《淮南子·巧艺篇》中所说的“谨毛而失貌”的错误。

值得指出的是，深刻地影响亚洲佛教造像艺术风格的，正是希腊化时期的艺术。亚历山大大对亚洲地区的东征，带去了大量的希腊艺术的影响。这种一路东进而融汇了西亚、中亚、南亚的欧洲艺术，成为原本无造像之佛教兴起造像之风的重要因素。



图3-35《米洛斯的阿芙洛蒂忒》，希腊化时期



图3-36《萨莫色雷斯的胜利女神像》，希腊化时期



图3-37《拉奥孔》，希腊化时期

第三节 非洲土著美术

非洲是世界文明的发祥地之一，但在近代之前，非洲大陆美术的发展情况在世界其他地区鲜为人知。直到20世纪初，由一些探险家带回的非洲木雕在欧洲艺术界引起了强烈反响，非洲土著美术才逐渐被纳入美术史研究的视野之中。当然，20世纪初欧洲的艺术家虽然对非洲艺术颇为重视，但实质上他们还是从西方文化本位出发，来看待这种与欧洲写实传统截然不同的异质艺术形态。非洲木雕一般被认为属于原始艺术，虽然在形式上接近于象征主义、表现主义，甚至是结构主义，但同时被认为是原始的、野蛮的、缺乏理性精神的。其实，这些看法忽略了非洲土著美术自身的发展历史和精神本质。非洲本土的美术发展有着自身的系统，从历史发展来看，远在公元前5世纪非洲一些地区已经进入铁器时代，只是由于地理、环境、宗教等原因，非洲没有建立起欧亚大陆那样发展成熟的文明体系。非洲地域辽阔，有着众多的王国和部族，其文化发展阶段参差不齐，其美术形态既有属于原始部落形态的木雕、面具，也有属于专制王朝形态的青铜铸造。鉴于其青铜艺术所取得的高度成就，我们暂且将其放在本章“青铜时代”中进行阐述。

一、早期王朝美术

1. 诺克美术

诺克美术的遗迹发现于20世纪30年代，在尼日利亚中部扎里亚地区诺克村附近，出土了一些赤陶雕像残片和动物雕像、石质和金属工具等。后来，在这一带东西宽约480公里、南北长达320公里的地理范围内，又不断出土了一些赤陶雕像。通过碳素测定及沉积物分析，确定诺克文化的时间段大概在公元前700年到公元400年。

诺克雕像的手法兼具表现性和写实性，正是



图3-38《赤陶人像》，诺克文化 图3-39《赤陶挂饰》，诺克文化
诺克遗址的发现使人们认识到，非洲本土美术并非像人们以前认为的那样仅有夸张表现性风格。事实上，诺克的早期艺术家在头像塑造中灵活运用写实和夸张的手法，变形的成分不大，只是对五官和表情进行了夸张的处理（图3-38）。头像塑造有一些程式化的手法，如眉毛的刻画像是镶嵌在额头上的弯弯的线绳，眼睛像个倒置的等腰三角形，上眼睑几乎是一条直线，而下眼睑则是等腰三角形的两条边，眼睛很大，鼻子较平，嘴唇厚而突出，有的微微张开，显出一种略带惊愕的神情。

诺克的人像在比例上体现出一些有趣的特征。有些雕像身体的比例从上到下逐渐缩小，有些雕像的头部比例竟然占了全身比例的四分之三左右（图3-39），这可能是由非洲原始信仰中认为头部是生命力主要容器的观念所致。这种艺术面貌在近现代非洲艺术中也屡见不鲜，这也说明了非洲近现代艺术形态的主要因素起源于远古时代，是本民族信仰、观念及心理的外在表现。同时，诺克雕像风格的程式化及艺术手法成熟的程度，制陶技艺的水平，都说明诺克美术并非一种处于起源阶段的艺术，之前应当还有一个漫长的发展时期。

2. 伊费美术

伊费城位于尼日利亚西南部。公元13世纪，伊费经济和文化已经发展到相当高的水平，也已形成中央集权性质的统治，其最高统治者被称为

奥涅。伊费美术最重要的是青铜或赤陶的雕像，多以国王及贵族人物为表现的对象，因此被认为代表了非洲雕刻的“宫廷风格”。

伊费雕像最显著的特点是写实性极其突出，对人物皮肤、肌肉、五官的表现十分逼真和生动，欧洲的历史学家因此曾认为伊费美术受到地中海或尼罗河文明的影响。但经过考古发掘的佐证，如今学界已形成共识，即伊费美术是地地道道的黑人艺术家的创造。从这些雕像的面貌分析，伊费艺术家雕塑技巧十分发达，能够娴熟自如地表现出人的面容特征，更难得的是能够深入刻画所表现对象的精神性，从而使得作品表现出明显的个性特征，这种方法与希腊雕塑的理想化手法截然不同。代表性作品如赤陶《伊费王后头像》（图3-40），就是一件心理刻画深刻的艺术品，王后的形象栩栩如生，嘴角流露出的傲慢给人留下深刻的印象。文莫尼捷出土的青铜塑像《奥涅像》（图3-41），代表了伊费文化鼎盛时期青铜铸造的最高水平和造型风格。国王头戴王冠，面容端正，表情温和而不失庄严。除嘴唇和眼珠外，人物面部布满竖条状浅纹路，应为当时文面的部落传统的表现，同时在发际线和嘴唇周围有几排小孔，应该是插饰头发和胡须之用。值得一提的是，伊费的青铜铸造工艺中，已经采用了失蜡法，《奥涅像》的胎体即是用失蜡法制

成的。《奥涅奥巴吕丰面具》是另一件艺术珍品，面具由黄铜制成，人物形象十分写实，面容英俊，并显出一种从容自信的气质。

没有确切的证据证明伊费美术与诺克美术存在继承关系，但两者之间可能有着某种联系，如两者都存在写实与抽象两种造型手法，并主要创作男性雕像，而人像所佩戴的珠串等装饰物也非常相似。两个文化形态的时间差距1000年以上，它们的关系还有待进一步的研究。

3. 贝宁美术

贝宁王国位于尼日利亚西南部，在伊费东南250公里，大约形成于公元10世纪，15世纪已经相当繁荣。在13世纪，贝宁向伊费学习到了青铜铸造技术，这一技艺在贝宁随后发展起来，并很快超过了伊费的水平。

贝宁的青铜艺术类似于伊费，主要表现本国的最高统治者“奥巴”及其他宫廷贵族及随从。除此之外，还有各种动物雕刻及浮雕。在青铜人像雕刻中，制作于16世纪的《母后雕像》堪为代表（图3-42）。这件奥巴为纪念其母而制作的雕像，以华丽精致的饰物以及人物沉静的表情，恰如其分地表达出母后的庄严和尊贵。与伊费青铜雕像相比，不难看出贝宁雕像较为程式化的特点，在人物的个性特征之外，也表现出由对象特定身份所决定的某种共性。其他类似的十多件头



图3-40 《伊费王后头像》，伊费文化



图3-41 《奥涅像》，伊费文化



图3-42 《母后雕像》，贝宁文化



图3-43 《肩扛羚羊的猎人》，贝宁文化

像也同样体现出这种较为程式化、风格化的特征。1897年在贝宁城发现的《肩扛羚羊的猎人》则是一件更具生气的青铜雕像（图3-43），这是一种与均衡匀称的贝宁风格不同的、来自“尼日尔青铜行业”的“猎人风格”作品。猎人肩扛羚羊的姿态被表现得十分夸张而富有动感，同时结合写实风格的腰带、猎具、猎犬，是一件完整度很高的艺术作品。

长方形的青铜饰板也是贝宁美术的一大特色，形式流行于16世纪中期到17世纪末，主要表现国王、王后、武士、僧侣、战争等具有一定情节性的场面，代表的作品有《鼓手》《杀牛献祭》等。

二、木雕及面具艺术

1. 木雕艺术

非洲现存的木雕年代都不太长，最久远的也不过200年左右。这主要是由于白蚁寄生以及木材本身朽坏，由于缺少实证，因此无法获知木雕以及木质面具的历史起源以及发展脉络，但从非洲土著社会原始信仰和社会形态的稳定性推断，这种艺术形式可能有着悠久的历史。非洲木雕一般来说与写实形象相差甚远，土著艺术家似乎具有与我们不同的视觉，能够看到雕像与他们所信仰的“生命原力”之间的联系，并以高超的技巧和各种匪夷所思的形态对其进行表现。

非洲的木雕不同于世界上其他任何一个地

区，而各个部族也各自有其特点，其形象的丰富多样难以尽述，只能择其一二进行说明。

约鲁巴族居住在尼日利亚西南部，其信仰为母神崇拜和祖先崇拜，在他们的木雕作品中可以看到对女性特征的夸张表现（图3-44）。

多贡族是马里的古老民族。多贡族的雕刻在10世纪至13世纪达到较高的水平。木雕《骑马人》表现了一个全副武装的战士形象，形象比较写实，比例协调。对比之下，《夫妇雕像》则十分抽象（图3-45），虚实结合的几何体造型具有明显的节奏感。多贡族的雕像中往往突出表现人物的肚脐，这是因为多贡族认为肚脐与生命密切相关，是生命之源，但也能带来疾病和灾祸。塞努福族是居住于马里和科特迪瓦等地的一个部族，其木雕《人像》代表男女性祖先（图3-46），但是形象的刻画已经完全脱离写实，而是注重神圣性的表达。由圆木雕刻而成的人像总体具有圆柱形特征，而结构块面的灵活处理使雕像富有变化和节奏感。

刚果（金）巴卢巴人的木雕以造型优美、形式严谨见长，《部落祖先雕像》表现的是部落受崇拜的祖先形象，也是北部巴卢巴所谓“长脸风格”的作品，人物神态肃穆安详，风格优雅。巴卢巴人的木雕有时与日常用品、家具结合起来，如《酋长凳子》（图3-47），支撑部分是一个女奴的跪像，人像的头部和手部被夸大，比例从上往下逐渐缩小，人物眼帘下垂，表情谦卑恭顺。



图3-44 《女人像》，约鲁巴族



图3-45 《夫妇雕像》，多贡族



图3-46 《人像》，塞努福族



图3-47 《酋长凳子》，巴卢巴族



图3-48 《圣骨匣头像》，芳族



图3-49《圣骨匣雕像》，科塔族 图3-50《羚羊顶饰》，班巴拉族

还有一种“乞妇”像在形式上也有类似的特点，主体是一个抱着大碗或面前放着器皿的女人跪像，面部带着祈求的表情。

加蓬一带部族的木雕总体来说显得更为怪诞，有些带有恐怖的气息，如芳族的《圣骨匣头像》（图3-48），表现了一个形象怪异、没有刻画五官、凸额凹脸的女性头像，显得怪异和阴郁。科塔族的《圣骨匣雕像》（图3-49）则以几何式抽象元素进行造型，虽然简率朴拙，却令人印象深刻。

2. 面具艺术

非洲面具主要流行于西非，是农耕民族在举行宗教仪式时采用的重要道具。这些仪式包括图腾祭祀仪式、成年仪式、播种仪式、结社仪式、祈雨仪式、殡葬仪式等，而面具的功用则有模拟、安抚、幻想、恐吓等。面具的使用伴随着宗教仪式上热烈的舞蹈和咒语的咏诵，参加仪式的人们佩戴面具，在浓厚的巫术氛围中陷入宗教的迷狂状态。为了把佩戴面具舞蹈者与受崇拜的祖先、动物或神灵等同起来，使佩戴者彻底隐藏在面具之后，所以面具顶部有顶饰，下端垂有棕榈布条等装饰物。有些面具本身尺寸就达半米以上，这样在仪式上人们会忘记面具佩戴者的真实身份，而认为活动的面具便是那个被扮演的形

象。

面具的形式多种多样，很难对其进行归纳分类。有些面具与图腾仪式有关，某个部族认为自己的祖先是某种动物，于是将这种动物作为部族的图腾进行崇拜。举行图腾崇拜仪式时，人们便戴上模拟图腾动物的面具，仪式上的舞蹈也从这种动物的动作演化而来，如班巴拉族的“契瓦拉”仪式上的羚羊顶饰面具（图3-50），以及布基纳法索博博族的水牛图腾面具等。象牙海岸塞努福族的“喷火兽”面具则不是以一种特定的动物，而是多种动物造型元素的组合，它由羚羊的角、野猪的牙等被认为最具神力的部分，共同组成一个怪诞离奇的形象。在面具的黑色底子上，装饰着反差很大的红、白两色的斑点，使面具在仪式舞蹈时能够具有闪烁的效果。这一面具是应用于被称为“克鲁布拉”的秘密结社仪式上的。

还有一种心形面具在各个部族中较普遍存在，特别是在加蓬、刚果一带，如巴库埃尔族的心形面具（图3-51）。这是一个人脸的造型，但相当抽象概括，如眼睛是两条中间微微开缝的直线，鼻子是个三角形，嘴巴是一条弧线，这些形状被排列在由眉毛、颧骨，到嘴角的延长线所构成的一个心形图案上。面具最外圈是由



图3-51《心形面具》，巴库埃尔族

两条长长的羚羊角变化而来的长弧线，也构成了一个心形，这种造型精巧而不失概括，线条的运用十分优雅。

第四节 青铜时代中外美术交流

李济认为中国殷商时期的文化是一个复杂的综合体，其中包含了多种文化源流。他在晚年最后一次演讲中曾经审慎地指出：“商人的殉葬习惯恐怕不是中国自己的习惯，我疑惑这是与两河流域接触的结果。两河流域远在比商朝早二千年就有杀人殉葬的情形，并且所有铜器时代的文化都有杀人殉葬的事，例如墨西哥如此，早期的希腊如此，美索不达米亚如此，埃及也如此……假如青铜器没有发明，我怀疑杀人殉葬的事有这么大的规模；因为人们那个时候有了青铜刀，砍人容易，结果杀人就如杀一条猪或一条羊一样；杀人殉葬也就是人类发明了利器以后也发明了自己杀自己。”与此同时，在安阳殷墟殉葬坑出土的人头骨经体质人类学的检测，发现其中包括古典的类蒙古人种、太平洋类黑人种、类高加索人种等五个人种类型，其中外来的人种很有可能是作战的俘虏，战败后被砍头殉葬，但也有理由认为，殷商时期华北地区已经有除蒙古人种外多个种族的汇集和融合。

如果李济先生所疑惑的杀人殉葬习俗可能受西方影响，那么青铜制造技术和工艺又如何呢？关于中国青铜时代的起源，目前仍然说法不一。有学者主张青铜文化起源于本土，认为中国原始先民在仰韶时期已经知道炼铜，“至少进入早期铜石并用时代”；有学者主张外来说，安志敏先生认为“目前的考古发现表明中国早期铜器的出现比较晚，大抵从四千年以前的龙山文化才开始出现铜器，嗣后经过一系列的发展，终于在二里头文化的基础上形成以中原地区为中心，独具特色的商周文明……铜器的起源，很可能是通过史前的‘丝绸之路’进入中国的，例如偏处西北地区的齐家文化，早期铜器的发展便远盛于中原地区，可能是首先接触到铜器的使用，并影响到龙

山文化”。人类最早使用铜制品的考古遗存，在今日土耳其的恰约尼（Cayonu Tepesi）遗址，位于幼发拉底河上游的安那托利亚山地边缘。在两河流域和埃及等地，早期的铜制品发现很多。中国新石器时代除出土零星的铜制品外，还未发现代表青铜技术形成过程的遗迹，而殷商青铜文化兴起十分突然，并迅速达到极成熟的工艺水平，这都意味着我国的早期青铜文化有着外部输入的可能。有学者曾指出，二里头青铜文化的起源与阿富汗北部巴克特利亚文化的东传有关，特别是二里头出土的铜爵、铜觚与伊朗西部沙赫德出土的带流铜罐和另一件饮水器较为相似，很可能以后者为祖型，而二里头文化三期铜镜上的十字纹以及齐家文化铜镜中的七角星纹则是巴克特利亚青铜文明的典型标志。这些观点虽然尚未取得学界一致的认同，但亦受到相当的重视。对于二里头出土铜器中的长、圆形牌饰和环首刀等显然不属于中原文化传统的器物，已多有学者主张将研究视野转向中原以外的其他地区，即青铜文化出现更早的西北地区。

甘肃中西部一带早期铜器出土极为丰富，在距今5000年的马家窑文化早期已能够铸造青铜刀，是中国境内年代最早的青铜合金制品，之后的马厂文化和齐家文化也出土了同时期数量最多、种类最丰富的铜器。四坝文化还发现了一批砷青铜制品，与西亚、中亚一带出土青铜类似。新疆地区的古文化遗址发掘也给青铜工艺传播的路线填补了重要一环，古墓沟的考古成果证实大约4000年前新疆某些地区已经进入青铜时代，并与中亚、西亚、中原均有联系。基于这样一些事实，目前学界已较普遍接受中国青铜文化发展早期曾受西方的影响。代表性的意见认为，公元前2000年左右，在西亚、中亚与东亚之间存在着一条文化交流的通道即“青铜之路”，自西向东对青铜文化、牧羊业和车马技术等进行传播，在中国境内经新疆进入河西走廊和甘青其他地区，

形成了四坝文化和齐家文化的青铜器体系，然后沿黄河进入河套地区，形成“北方系青铜器”，最后由北向南传入中原。除齐家文化和四坝文化外，分布于青海湟水流域和黄河上游一带的年代稍晚的卡约文化（约商周至春秋时期）出土的铜镜、杖首、铜铃等，也整体体现出欧亚草原的造型因素，其中的动物纹被认为与塞伊玛-图比诺现象有关。当然，文明之间的交流总是双向的，如中亚和西亚发现过一种在我国黄河流域常见的三足陶鬲，据研究，这类陶器是公元前二世纪末期突然出现在东起巴基斯坦北部，西经伊朗北部的里海南岸，至伊拉克北部的广袤地带，在伊朗北部一直存在到公元前一千纪的晚期。这种带有我国黄河流域文化特征的陶鬲，有可能是在西方的青铜文化东传时发生的反向传播。

这一时期东西方的接触除了表现在青铜文化上，在玉器、雕刻、玻璃、丝织品上也有所体现。安阳殷墟出土的大量玉器，其玉料来源一直受到关注，从地质及矿物学分析，这些玉料为透闪石型软玉，极有可能来自于新疆和田，俄罗斯贝加尔湖附近的白玉矿，也有可能在其来源地之一。贝加尔湖畔曾出土史前的玉器，其中的白玉环的形制与纹饰与商代玉器极为相似，包括玉器上的同心圆刻线和外大里小的“马蹄眼”穿孔，说明两地之间存在某种联系或接触。在雕刻艺术中，也可以看出此期东西方接触的一些蛛丝马迹。如陕西扶风西周晚期的宫室遗址中发现有两个小型的骨雕人头，为发簪上的顶饰，高不足3厘米。这两个人头形象深目高鼻，颧部很高，具有明显区别于蒙古人种的特征。两人头上戴着毡帽，上有条纹，下端覆遮耳部，与西亚人的形象相似。不管这两件骨雕作品是从域外传入，或是工匠根据域外人的特征所作，都说明一个事实，即西周时期中国与西亚一带已有了经济、文化的来往。玻璃最早是在西亚地区发明的，西亚与埃及玻璃的制造始于公元前2000年。中国境内最早

的玻璃出现在新疆拜城和塔城，内陆最早的玻璃则出现于河南淅川徐家岭墓地和湖北随县擂鼓墩墓地，时间约为公元前500年的战国早期，这一批镶嵌玻璃珠（蜻蜓眼）的纹饰和外形与古埃及的镶嵌玻璃珠（公元前1300年）相似，均为天蓝色基体，深蓝色的眼珠，并有赭石色圆圈。经质子激发X荧光技术分析，河南、湖北的出土玻璃珠成分与埃及出产玻璃珠的成分是相似的，更重要的是，玻璃珠中运用了钴蓝作为着色剂，而中国产的玻璃运用钴蓝着色始自东汉，由此可见这批玻璃珠应该是西方传入的。与玻璃相反，丝绸的传播方向是自东向西，研究表明至少在公元前6世纪中期，中国的丝绸已经传到了欧洲，而至少在公元前5世纪，中国丝绸已传到了希腊的雅典，传播到中亚地区的时间还要更早一些。

此外，被学界所注意的还有西周贵族墓出土的红色玛瑙串珠配饰，被认为源头可以追溯到西亚，河北省平山县上三汲乡战国中山王墓出土的青铜错金银翼兽形象，被推测与流行于西亚、中亚和欧亚草原的格里芬（griffin）形象有渊源关系，还有人认为，我国史前和先秦的绿松石有可能从伊朗地区传入。章鸿钊在《石雅》中分析认为《穆天子传》中周穆王西巡（989B.C.）带回来的“琅玕”，可能就是绿松石，经过中亚和西域从西北方面传入。但这些推测大多还没有被充分证实，尚需进一步的考证和研究。但应该说，在“国家”这一概念形成之前，世界各个地区之间交流由来已久，而欧亚大陆的绝大部分地区并不存在不可逾越的地理障碍。有理由认为，在“丝绸之路”正式开辟之前的先秦时期，东西方之间文化、贸易的交往已不罕见，人类文明的物质及精神财富，以青铜、小麦、丝绸、车马、绵羊等为载体，在东西方之间不间断地运输、交易、流通、散布，极大地丰富和促进了沿途各地区的发展。此外，在东亚各地区之间也有文化交流的痕迹。如日本东北的青森县东津轻郡遗址中发现的

“鬲形绳纹土器”，日本学者认为与晚商或西周的鬲相似，其绝对年代为公元前800年至公元前700年。日本冲绳县的城岳贝塚中发现中国战国

时期燕国的“明”字刀币。这个贝塚层位关系明确，属绳纹文化晚期，由此可知“明”字刀币当在公元前3世纪前传入日本。

小结

宗白华先生在谈到中西艺术的源头时曾说过：“中国的画境、画风与画法的特点”应当在青铜时期“种种鼎彝器盘鉴的纹图案”以及“汉代壁画中求之”。而“西洋自埃及、希腊以来传统的画风，是在一幅幻现立体空间的画境中描出圆雕式的物体。特重透视法、解剖学、光影凸凹的晕染。画境似可走进，似可手摩，它们的渊源与背景是埃及、希腊的雕刻艺术与建筑空间”。中西青铜时代艺术在表现方式、精神内涵、审美精神、美学特点上已经体现出截然不同的特征：中国青铜艺术写意、激情、神秘、狞厉、动荡；而古希腊同时期艺术写实、理性、明朗、和谐、宁静；非洲大陆的青铜艺术和木雕艺术则充满“生命原力”的气息，宗教气氛极其浓厚。

名词解释：

1. 青铜
2. 礼器
3. 后母戊鼎
4. 狮子门
5. 黑绘式
6. 红绘式
7. 非洲木雕

思考题：

1. 列举几件商代重要青铜器并简述之。
2. 西周青铜器与商代青铜器相比有哪些变化？
3. 春秋战国青铜器有哪些新的特点？
4. 简述克里特壁画的主要作品。
5. 列举古典时期古希腊的雕塑大师及作品和主要艺术特征。

拓展阅读：

1. 马承源：《中国古代青铜器》，上海人民出版社，1982年。
2. 陈望衡：《狞厉之美——中国青铜艺术》，湖南美术出版社，1991年。
3. 章利国：《希腊罗马美术史话》，人民美术出版社，1999年。
4. [苏联] 科尔宾斯基等：《希腊罗马美术》，严摩罕译，人民美术出版社，1983年。

第四章 恢宏壮阔的华彩乐章

——过渡时期

导 论

所谓“过渡时期”，在这里指的是战国到西汉前期大约三四百年的时间段。在这段时间中，中国社会完成了从宗法社会到专制集权社会的过渡，也经历了由军事争霸到政治统一，再到文化统一的曲折历程。汉武帝“罢黜百家，独尊儒术”的思想方针，最终确立了以儒学为中心的官方思想体制，也结束此前儒、道、法、黄老之学杂糅混乱的思想格局，开启了中国文化的新阶段。

在美术方面，先秦美术中浓厚的神秘主义气息在这一时期逐渐减弱，而代之以对世俗的关注以及历史的说教和道德的训诫。但某些属于早期思维中的要素却并未消失，而是转化为一种整体、辩证地把握对象的方式，并在此基础上逐渐形成了具有中华民族独特审美特征的民族艺术传统。在早期巫术思维中，神人一体、时空一体，时空运动和生命运动之间相互感应，没有隔阂，这种观念升华为艺术中的“天人合一”，转化为过渡时期艺术中奔放、自由、深邃、飞扬流动、奇幻变灭的壮丽景象。过渡时期的艺术形式较为丰富，比较重要的是绘画与雕塑，绘画遗迹包括帛画、漆器绘画和墓室壁画，雕塑中的秦始皇陵兵马俑和汉代陵墓石刻也明显表现出该阶段艺术的过渡性特征。

同时期的欧洲，民族的特性和历史的偶然性共同造就了不同于东方的社会哲学与人文思想系统，古希腊人和罗马人不像中国人那样重视宇宙时空的运行流转，而是更关注历史现实中的人生命运。他们通过数的和谐和形的精确去把握世界，在艺术创作中追求以高度的写实来创造视觉幻境，确立了基于理性思维的真实地再现客观物象的西方美学和艺术系统。

在地球的另一端，奥尔梅克人和玛雅人创造出独属于美洲的艺术形态，之后的印加人和阿兹特克人继承并发展了这种野性、嗜血、迷狂的艺术。

第一节 中国过渡时期的绘画

一、帛画

帛画因绘制在白色丝帛上而得名，大约在战国时期出现于楚地，兴盛于西汉初期，到东汉便明显衰落了。因此，帛画对于我们了解过渡时期的美术具有特殊的意义。

现在我们能够看到的过渡时期的帛画都是墓室之中的陪葬品。这些绘制在帛上的精美图画有

一个重要的宗教主题，即引魂升天。湖南省长沙市战国时期楚墓出土的《人物龙凤帛画》（图4-1）和《人物御龙帛画》（图4-2）都是这样的作品。《人物龙凤帛画》出土于陈家大山楚墓，画面表现一贵族女子侧身向左合掌祝祷，左侧又绘有飞舞着的一龙一凤图样，凤鸟昂首跨步的姿态十分生动，女子长裙曳地，裙裾展开呈优美的弧线。虽然绘画技巧仍显得不够成熟，但可以看出中国艺术以线造型的特点已经基本形成，画家



图4-1《人物龙凤帛画》，战国 图4-2《人物御龙帛画》，战国



图4-3《马王堆一号汉墓铭旌》，西汉，湖南长沙马王堆1号汉墓出土

为表现凤鸟矫健飞舞的动态而运用了较多“S”形线条，使整幅画面充满动感。《人物御龙帛画》出土于长沙子弹库楚墓，与前者主题相似，但技巧更为娴熟。画面表现一神情潇洒的男子峨冠博带，御龙穿行于云气之中，龙尾立一仙鹤，身下有一鲤鱼。该画运用了线描、平涂、晕染结合的方法，并施以淡彩，显出较为丰富的画面效果。

汉代帛画保存最好、艺术水平最高的是20世纪70年代发现于湖南省长沙市马王堆汉墓的两幅帛画，特别是1号墓出土的最为完整和精美（图4-3）。画面为重彩涂绘，“T”形，高205厘米，自上至下依次分为天国、人世和地府三个段落。第一段上端中部是人首蛇身的女娲，左右各有日月，并分别绘有金乌和蟾蜍，月下有奔月的女神，太阳下有扶桑树和另外8个较小的太阳，之间又有巨龙、神兽和仙怪等，天国与人世交界的天阙处有司阍；第二段表现墓主人的尘世生活，上部为衣着华贵的辛追（墓主人）持杖伫立，前后各有侍从跪迎或拱手侍立，中部有双龙穿璧和云气、羽人，下部为饮宴场景；第三段表现地府，一巨人双手举起大地，两侧各有神龟和鸛，巨人脚踩两条大鱼，龙与鱼之间又有若干神兽盘绕。整幅画面内容繁复之极，但又疏密得当，有条不紊，显示出极高的绘画水平。

值得注意的是，战国帛画与马王堆帛画虽然在构图、色彩和情节上都有很大不同，但其中所体现的观念却极为一致，特别是其中的神兽，实际上与青铜器上的神兽一样，都是远古图腾崇拜的信仰残余，如龙、龟、鱼、鸛等。西汉初期宗教信仰是多元的，因此，马王堆帛画中出现的神怪形象异常丰富，其中充满了对天、地、人、神的离奇的幻想，这个瑰丽恢诡、野蛮迷狂、奇幻变灭的世界正是人们头脑中混沌宇宙的全景图。与希腊人极为看重以自我为主体的人生不同，我们的远祖更倾向于观察自然万物的运行，从中体会生命的节奏。他们总是将人生与自然、宇宙对

应起来，认为可以从自然现象中推演人事。同样出土于马王堆汉墓的《天文气象杂占》图表现的就是人们从星、彗、云、气等占验吉凶的方法和解释。西汉帛画中较重要的还有山东临沂金雀山汉墓出土的帛画，其年代和内容都与马王堆帛画相似，只是表现现实生活的第二段内容比重较大，天国部分增加了蓬莱、方丈、瀛洲等仙山的内容，同样体现出一种超越客观时空的自由恢宏的宇宙观。

二、漆器绘画

漆器在我国有着悠久的历史，目前所知制作年代最早的漆器是河姆渡文化的朱漆木碗，距今6000年至7000年。到商周年间，漆器制作已经成为社会生活中的重要工艺品种。我国古代漆画艺术十分精彩，但到目前为止对它缺乏系统的研究，这实在是个不小的遗憾。刘纲纪先生曾经这样评价早期漆器艺术：“漆器艺术是上古造型艺术的继承与综合的发展，可以看作是上古造型艺术发展的最后一个阶段，同时又成为上古造型艺术转入中古造型艺术的重要环节，直接给了中古造型艺术的发展以巨大影响。”正是强调了漆器艺术在过渡时



图4-4《曾侯乙墓内棺漆画》(局部)，战国

期的美术发展中所起的重要作用。

漆器在战国秦汉之际高度发展，是这一时期独放异彩的艺术门类。由于生漆本身具有隔水防潮抗酸碱的特性，因此许多漆画在墓室中保存得相当完好，如出土于湖北省随县战国早期曾侯乙墓的内棺漆画(图4-4)，至今仍光亮可鉴。该漆画制



图4-5 彩绘出行图夹纆胎漆奁，战国

作工艺复杂，先是在棺木上以漆灰打磨平滑，再先后髹以黑漆和朱漆两层，最后以黄黑两色漆绘出神人仙怪及龙蛇异兽，图案繁复华丽，充满远古巫术的神秘色彩。战国漆画多描绘奇禽异兽、云气缭绕等图案，但也有不少表现现实生活的作品，如湖北省荆门市包山楚墓出土战国晚期的彩绘出行图夹纆胎漆奁(图4-5)，其外壁上部所表现的就是一个出行的日常生活场景，画面绘有人物、马车及各种动物。动物并非幻想中的灵兽，而是现实生活中常见的雁、狗、猪等，可以说是一幅十分写实的风俗画。值得注意的是画面的平列式构图方式，人物似乎是按顺序依次出场的，给观赏者以平稳连绵之感，不禁令人想起后世的长卷绘画。图上还绘有五株大树，树的表现十分图案化，枝条向不同的方向飘拂。画家并不在意树木究竟是不是现实中的样子，重要的是传达出“风”的感觉，而枝条向两侧飘拂也只是出于构图平衡的需要。最后，树木将长长的画面间隔为不同的段落，使画面显得更加富有节奏感，500多年后的《洛神赋图》卷和《竹林七贤》砖画中也采用了同样的手法。

西汉是漆器艺术继续繁荣发展的时期。这一时期的漆画最明显的特征，也是对其后的民族美术发展产生最大影响的特征有两个，一是对运动感的强调，二是用线水平达到了新的高度。云气纹和卷云纹是这个时期最流行的纹样，在漆器表面以自由劲利的线条描绘，给人以飞扬流动、盘



图4-6《云气异兽图》(局部), 西汉, 湖南长沙马王堆一号汉墓漆棺绘画



图4-7《彩绘鹤纹漆匣》, 西汉

旋不息之感。再加上各种奇禽异兽的神秘形象, 很容易令人联想起楚辞中那“上天入地, 乘云驾雾, 驱龙使神”的壮丽图景。《云气异兽图》(图4-6)为马王堆一号墓出土的黑地漆棺绘画, 笔法洒脱奔放, 在缥缈奔腾的云气纹之中夹以羽人神兽, 羽人弹琴、歌舞, 神兽骑马、格斗, 形象怪诞神奇、雄健豪迈, 令人感受到宇宙的深邃和宗教的迷狂, 有着高度的艺术感染力。在同一墓葬中还出土有朱地漆棺, 上绘有双龙穿璧、朱雀、伏鹿、仙人等图像。湖北省江陵县凤凰山汉墓出土的彩绘鹤纹漆匣也是一件漆艺佳作(图4-7), 器身髹黄漆, 以朱漆彩绘, 色彩鲜明灿烂, 匣底部绘四团云气纹, 匣壁绘有四只衔



图4-8《神人怪兽纹龟盾》, 西汉

有仙草的仙鹤, 线条充满弹性, 萦回缠绕, 极富韵味。同一地区另一墓葬中出土的神人怪兽纹龟盾则充满神秘色彩(图4-8), 上绘有四足直立行走的怪兽和人身鸟爪的神人, 其含意

不清, 但无疑与某种宗教观念有关。

汉武帝之后, 中国的思想文化渐趋统一, 儒家的实用理性思想成为主流, 远古宗教与神话的影响日渐式微, 神秘主义的氛围逐渐淡化, 漆画比较明显的倾向是: 对日常生活的表现和纯装饰纹样增多, 并渐次取代了之前的宗教主题。

第二节 雕琢复朴

——秦至西汉前期的雕塑

一、秦始皇兵马俑

“始皇初即位, 穿治郿山, 及并天下, 天下徒送诣七十余万人, 穿三泉, 下铜而致椁, 宫观百官奇器珍怪徙臧满之。令匠作机弩矢, 有所穿近者辄射之。以水银为百川江河大海, 机相灌输, 上具天文, 下具地理。以人鱼膏为烛, 度不灭者久之。”这是《史记·秦始皇本纪》中对秦始皇陵修建过程的记述, 历史上无数人已经凭借这段文字来想象秦始皇陵的壮观景象。但当秦始皇陵兵马俑于1974年出土时, 人们还是被它宏大的规模和气魄震撼了(图4-9)。兵马俑坑共有四个, 其中1号坑规模最大, 有陶俑6000余件、战车40乘, 是一个按照实战需要排列的大型主力军阵; 2号坑有陶俑1300余件, 由东侧的弩兵、北部的骑兵和南端的混合兵种队伍组成, 是一支组织灵活的机动部队; 3号坑是军队的作战指挥部; 4号坑尚未完全建成。4个坑总面积达2万多平方米, 规模惊人, 真实地展现出秦军“奋击百万, 战车千乘”的雄壮气魄。

秦兵马俑大约制作于公元前3世纪末。同时期西方艺术正处于希腊化时期, 雕塑已经发展出极高的写实技巧在兵马俑出土之前, 中国没有发现过可与之相比的写实雕塑。活动于公元前3世纪中期的韩非子所总结的雕刻法则为: 刻削之道, 鼻莫如大, 目莫如小, 鼻大可小, 小不可大也。目小可大, 大不可小也。虽言之成理, 但这毕竟还只是一种初级而粗浅的雕刻法则。从这种理论水平来推断, 战国时期的雕塑与西方同时期的写实水平相比实在相距甚远。从出土年代最早的刻画简率的战国陶俑来看, 真实情况大致如此。在这种情况下, 1974年秦兵马俑的出现让美术史家精神一振。因为这批刚刚出土的陶俑不仅在规



图4-9 《兵马俑》，秦

模和体量上远远超过以往所发现的战国陶俑，而且他们的艺术水平也大为提高。陶俑虽由模制和手塑结合而制，但人物与车马形象却相当写实。人物的衣饰、发型、五官、神情各不相同，体现出不同的身份、性格甚至地域特征。如军吏身着长襦，外披胸甲，神态沉着庄重；士兵则挺胸而立，气宇轩昂，神情乐观自信；普通兵士中有的性格粗犷剽悍，有的个性豁达诙谐，有乐天知命的中年人，也有略带稚气的年轻人，神情面貌各不相同，令人眼花缭乱（图4-10）。战马也表现出不同的神态：有的双耳竖立，显得十分警觉；有的张口嘶鸣，似乎已经迫不及待要奔赴战场。



图4-10 《跪射俑》，秦

兵马俑的大小与真人真马相去不远，一般士兵的高度为1.8米左右，马高1.5米，身长2米左右，在无数肃然直立的陶俑构成的气势磅礴的军阵中，体现出雄壮、静穆、崇高的美学精神，给人以强烈的心理震撼。

需要明确的是，虽然我们把兵马俑看作中国美术史上为数不多的写实性雕塑之范例，但这种写实与西方的写实有着本质的不同。西方雕塑发展到希腊化时期，已有从埃及写实艺术算起的长达两千余年悠久的写实历史，这种写实是一种力图在视觉上乱真的写实。公元前3世纪的罗马甚至流行过在真人脸上翻模制作肖像，这对于中国艺术家来说是不可想象的。秦兵马俑作为写实艺术大量地突然地出现，直接原因是人殉制度在春秋战国时代衰歇，以俑代人的风气使写实成为需要。短暂的写实历史不可能造就与源远流长的希腊艺术写实相媲美的写实艺术，这是民族传统之区别使然。事实上，秦始皇陵兵马俑的超大批量的写实，在以意象造型为特色的中国美术史上也是前所未有且后来者的孤例。此后霍去病墓石雕及绵延一千多年的佛教雕塑，都没有再延续这种写实的追求。当然，在秦兵马俑那种成千上万反复排列的强大气势上，在那种更多地来自对生活的提炼和概括的概念化的写实时，甚至在泥俑的模制程序所形成的程式性写实的特征上，都有着与西方写实全然不同的体系性区别。这是不可以以优劣进退相比较的不同系统间的差异所致。

二、霍去病墓石雕

从秦始皇陵向西仅百余里，即今天的陕西省兴平县境内茂陵之侧，坐落着西汉武帝朝著名将领霍去病的陵墓，墓前安放有16件大型石雕。与兵马俑写实的造型和强烈的气势相反，这些石雕仅大致刻画轮廓，气质深沉拙朴，锋芒尽敛，却与前者一样具有震撼人心的力量。它们是西汉雕塑中的一座丰碑，也是中国美术史上划时代的作品。

霍去病在公元前123年到公元前116年之间曾6次率军与匈奴作战，每战皆胜，令匈奴闻风丧胆，以致多年不敢犯汉。因其功勋卓越，被封为“骠骑将军”，深受武帝器重。元狩六年（公



图4-11《卧马》，西汉



图4-12《跃马》，西汉



图4-13《立马》，西汉

元前116)，霍去病因病早逝，武帝大感悲恸，命人在自己的茂陵不远处为其修建陵墓作为陪葬墓。并且，为了纪念他远出祁连山抗击匈奴的武功，特“为冢象祁连山”，在墓上遍植草木，间以怪石，命工匠循石雕刻出野兽之形，以此来表现祁连山的自然环境，让将军长眠于他生前作战的地方。

汉人对马有着特殊的感情，因为马不仅有矫健的身姿和风驰电掣的速度，也是军队战斗力的保证，是消除边患、保持国家安定的必要军事条件。而霍去病将军也正是因此有着“骠骑将军”的称号，因此，马成为霍去病墓石刻中最重要的象征物。16件石刻中表现马的便有三件：《卧马》（图4-11）、《跃马》（图4-12）和《立马》（图4-13）。《卧马》是其中最平静的一件，战马身体放松卧伏在地，似是在战斗间隙的休憩之中，但其头部微微仰起，似在凝神倾听远方的动静，这种宁静中的警觉十分传神地刻画出战马的特性。《跃马》的语言十分简洁凝练，是以静态造型表现动态的杰出代表。骏马头部高昂，充满桀骜不驯之意，前蹄奋起，似乎要竭力挣脱顽石的束缚而获得自由，所流露的生命力之强悍令人为之动容。《立马》又被称为《马踏匈奴》，是群雕的中心作品，也最具有动人心魄的力量。作品表现一匹神态沉着昂然肃立的战马，脚踏战败倒地的敌人，表现出一种不可侵犯的威

严。在这一作品中骏马似乎具有了人性，它再也不仅仅是人的坐骑，更是霍去病将军“匈奴不灭，何以家为”的崇高人格的象征。

汉代是中国社会经济迅速发展的时期，整个时代精神中充满自信和强悍之气。正是这种强悍和自信，使汉代艺术“气魄深沉雄大”，也造就了中国美学范畴中的一种重要境界，即李白所谓的“西风残照，汉家陵阙”的雄浑气象。但是，比较秦兵马俑和霍去病墓石刻时，总会令人产生一个疑惑，那就是为何同为大型纪念性雕塑，同样充满雄壮刚健的力度，也同是皇家政府专门机构组织制作，两者面貌却迥然相异，一为精雕细琢的写实，一为循石造型的写意？当然，兵马俑是以陶俑代人殉，必须尽可能真实以达其功用。而霍墓石雕是纪念性作品，精神性因素当更多。

实际上，两者全然不同的美学追求体现了中国艺术发展中“雕琢复朴”的过程。在中国文化中，尊重天然、尊重整体的观念产生很早。老子认为“道法自然”，一切都应该回归无功利、无目的的自然状态。庄子发展了老子的看法，他认为最美的是“天地之美”，这种美之所以是至高无上的，是因为它“齧万物而不为义，泽及万世而不为仁，长于上古而不为老，覆载天地，刻雕众形而不为巧”，是一种无为而又无所不为的自然境界。而人要修养心境，体会无穷的大道，对内是以一种浑然忘我的精神状态去与道同化，对外则是尊重自然，尊重万物自在的生命，即“法天贵真”和“以天合天”。霍去病墓石刻大多以花岗岩雕刻，这种岩石颗粒较粗，质感坚硬，给人以浑厚、坚实、稳重之感，也就是说，花岗岩的材质之美与霍去病将军的精神之美是吻合的。艺术家没有对作品作自然主义的过分离琢，而是循石造型，保留石料原有的体量和拙重感，仅仅将重点部位稍作刻画，以雕作之“天”去配合石料之“天”，加强了作品的整体感和力度感。

第三节 古罗马美术

公元前3世纪末，当汉帝国在东方建立之际，欧洲的罗马共和国也在亚平宁半岛上悄然兴起。它逐渐征服周边的部族和城市，特别是处于半岛中部的伊特鲁里亚、南部意大利和西西里岛附近的希腊移民城市，并已经与迦太基和马其顿展开了争夺地中海霸权的旷日持久的战争。公元前2世纪中期，也就是中国历史上的汉武帝即位前后不久，罗马征服迦太基、马其顿和小亚细亚，控制了地中海西部沿海的几乎全部区域。公元前30年，罗马击败埃及的托勒密王朝，随后奥古斯都（Augustus，公元前63—公元14）建立了独裁政权，罗马帝国时期开始了。一直到公元3世纪之前，罗马帝国都和位于欧亚大陆另一端的汉帝国一样，是全世界最强盛的国家。

罗马美术有两个来源：希腊美术和伊特鲁里亚美术，特别是希腊美术。罗马人虽然在军事上征服了希腊，但希腊却成为罗马精神与文化上真正的导师，罗马人虔诚地看待古希腊所创造的文明，并将其与自身传统结合，形成了自己的文化形态。罗马美术包括共和时期（公元前6世纪—公元前30年）的美术和帝国时期（公元前30年—公元5世纪）的美术，当然，在谈论这两个时期之前，我们还要对亚平宁半岛上的早期美术，即伊特鲁里亚美术有所了解。

一、伊特鲁里亚美术

伊特鲁里亚人在亚平宁半岛中部居住的历史至少可以追溯到公元前10世纪。关于这个民族的来源至今还不太清楚，但他们在罗马兴起之前曾经创造了成就极高的文化，这一点从考古发现的丰富遗物中可以得到证明。不管是加工精细的金器、青铜、陶器，还是制作精美的雕塑、壁画，以及令人惊叹的城市规划与建筑

设计、水利工程，都向我们述说着这个民族曾经辉煌的历史。

伊特鲁里亚人在建筑方面有着很高的天赋，他们设计的神殿和工程类建筑后来被罗马人吸收并加以发展，但此类遗迹今天已难以见到。与其他远古文明类似，保存最好的建筑物是陵墓，伊特鲁里亚美术中最有魅力的部分正是其中的墓室艺术，包括壁画和雕塑，以及骨灰瓮和棺槨上的肖像。

最精美的墓室壁画集中于公元前6世纪至前5世纪的墓葬，到目前为止，考古学家已经在哥罗尼、廓尔、基维多里等处共挖掘出数十幅此期的陵墓壁画。除了平滑的石灰岩上直接绘制，伊特鲁里亚壁画都采用湿画法制作，即在粗糙不平的表面先覆以灰泥作底，再用黑、白、红、黄、蓝、绿等色进行绘制。主体图画位于墙面中间，采用长幅构图，类似于中国的长卷绘画，主体画面的上下空白处则绘制以人物、动物或抽象纹样构成的装饰纹带（图4-14）。壁画题材比较单一，有的是表现歌舞或饮宴的欢快场景，有的则表现角抵、狩猎或运动竞赛等活动。最特别的是死者经常被表现为快乐的样子，伊特鲁里亚人相信死者会在彼岸重生，所以把死亡表现为一场欢快的庆典，看不出任何面对死亡的恐惧和哀伤。壁画采用单线平涂的方式，线条轻快而流畅，与同时期的希腊瓶画风格比较相似，但在构图上更讲究秩序和平稳。画面上人物先后平列出现，人



图4-14 母狮之墓壁画，伊特鲁里亚美术

物之间以花枝或树枝间隔，与我国早期绘画中常见的平列式构图比较接近。用色显得明快优雅，艺术家常采用淡绿、淡蓝和鹅黄等柔和的色彩作为底色，在人物的间隔处用暖色调的淡青绿色绘制花枝和树枝，显得十分温馨雅致。

伊特鲁里亚人的雕塑与希腊古风时期雕塑类似，造型比较简单，动态也不够自然，大多数雕塑脸上带有古风式微笑。不过，在向希腊学习的同时，伊特鲁里亚雕塑也体现出自己的特点。如制作于公元前6世纪的梵伊的阿波罗像，它是当时著名匠师乌卡的作品，虽然雕像脸上仍挂着古风时代神秘的微笑，但整个人物形体刻画有一种来自生活的质朴，跨步行走的姿势也比较自然生动。梵伊的赫尔麦斯像也是同时期雕塑中的杰出作品，其风格单纯而优雅。伊特鲁里亚雕塑中还有一种形式十分特殊，那就是用于殡葬的肖像雕塑，雕塑一般制作于骨灰瓮上，到后来发展为



图4-15《夫妇肖像棺椁》，伊特鲁里亚美术



图4-16《母狼》，伊特鲁里亚美术

用陶土烧制肖像棺椁，更是为其他地区所无。基维多里出土的夫妇肖像棺椁是其中的代表性作品（图4-15）。

最后还要提到《母狼》这一青铜雕塑（图4-16），这是伊特鲁里亚美术最著名的作品，也是为人所熟知的罗马的城徽。这一雕像取材于关于罗马创建者的传奇故事，表现的是母狼给两个被家人抛弃的孩子哺乳的场景。这一作品创作于公元前5世纪，其时罗马尚处于共和初期，文化发展程度远远落后于伊特鲁里亚，几个世纪后后者被其征服，而这一铜雕则被视为罗马城的标志。从这个角度来说，母狼的形象也是伊特鲁里亚对罗马文化的哺育的一种象征。

二、共和时期的罗马美术

罗马共和国建立于公元前6世纪末，此时它的文化还处于一个较低的水平。罗马人以较保守的农耕生产方式为主，不像希腊人那样浪漫而富于诗意，而是更注重实用和现实的利益，因此罗马美术中特别受到重视的是肖像和历史浮雕。与希腊艺术相比，罗马人的艺术显得较严谨、平实，同时也显得枯燥、生硬。由于统治者注重艺术的实用价值，公共艺术成为受重视的艺术门类，共和时期罗马美术的成就主要体现在建筑上，特别是城市中的广场、剧场、凯旋门、浴池等公共建筑。

共和时期罗马人在建筑技术上有了长足的发展，主要体现在三个方面：拱券的使用、混凝土的发明、对希腊柱式的改革。罗马人发明混凝土大约在公元前2世纪初，他们将火山灰磨细后与石子和石灰混合，便制成了世界上最早的混凝土。它黏合力强，硬度高又不透水，再加上运输方便，价格便宜，很快便在建筑界推广开来。使用混凝土能够减少石材用量并减轻建筑重量，因此大大降低了建造拱券的难度，从此拱券结构流行起来。拱券是桥梁、门窗等建筑物上呈弧形的

部分，它在竖向荷重时具有良好的承重性能，并有着美化和装饰建筑的作用。但用一块块楔形石料砌成弧形拱顶毕竟难度很大，所以虽然在文献中有关于伊特鲁里亚人曾经使用拱券的记载，但这一技术直到共和时代前期还远未成熟，更谈不上广泛使用。它在建筑中发挥重要作用是在混凝土发明之后。拱券的发明成为罗马建筑的重要技术基础，并为后来雄伟的大型圆形拱顶的出现打下了基础。罗马人还以他们严谨求实的态度对希腊柱式系统做出了改革，并将其灵活运用于自己的建筑之中。在罗马出现了假围柱式建筑。所谓假围柱，实际上是希腊柱式系统与伊特鲁里亚神庙建筑的结合。希腊人用作建筑主体结构的柱式在罗马人这里变成了一种外部装饰，罗马人假围柱建筑的内部空间是隔绝的、独立的，而不像希腊柱式建筑一样与外界环境融为一体。共和时期假围柱建筑的代表是建于公元前1世纪的命运女神殿。

在共和时代晚期，罗马人还发明了一种新的建筑形式，即圆形剧场，不过它的全盛时期出现在帝国时代，最著名的圆形剧场当然是科洛西姆（Colosseum）大剧场（大斗兽场），它与修建略晚的万神庙一样，都是罗马帝国时期最伟大的建筑，也是建筑史上充满光辉的典范性作品。

住宅建筑和壁画在罗马共和时期也有着令人瞩目的成就。共和晚期罗马的权贵富豪开始在乡间或海滨城市修建奢华的住宅和别墅，庞贝便是这样的一个富人聚居区。别墅的室内装饰有精美



图4-17《面包师夫妇》，庞贝壁画

的壁画，今天可以从庞贝古城中领略它的风采。庞贝城被火山熔岩毁灭和掩埋的时间为公元70年的帝国时期，但其中的壁画样式却是在共和时代逐渐发展和形成的

（图4-17）。庞贝壁画在19世纪末被研究者分为4种风格，其中前两种，即镶嵌风格和建筑风格便主要属于共和时期。所谓镶嵌风格是对有色大理石镶嵌墙垣的模仿，是一种平涂风格。建筑风格则以透视法描绘建筑的柱子、走廊、栏杆，在建筑内部制造幻觉空间，将有限的室内空间扩展开来。建筑风格的作品以庞贝别墅中《酒神密仪图》（图4-18）为代表。这一作品高达185厘米，由一系列相关的场面构成，内容表现的是一个跟酒神相关的神秘祭祀，其中有接受拷问的妇女、纵酒狂欢的妇



图4-18《酒神密仪图》，庞贝壁画



图4-19《拿着祖先头像的罗马人》，罗马共和时期

人和冷酷的祭司等各种人物，充满了宗教的神秘性。由于采用了明显的明暗及透视画法，作品显出很强的空间感。庞贝壁画的第三、第四种风格属于帝国时期。第三种精细华丽，因征服埃及而出现了埃及艺术的某些样式，因此被称为装饰样式或埃及样式；第四种风格十分繁复，景象描绘层层叠叠，亦幻亦真，被称为幻想建筑风格。

共和时期的肖像完全体现出罗马人的实用主义世界观。用于殡葬和纪念的肖像往往是直接从死者脸上拓模制作，追求的是表面特征的酷肖，对性格刻画和整体造型则很少考虑。《演说者》和《拿着祖先头像的罗马人》（图4-19）都是共和时期罗马雕塑的代表性作品，作品均与真人等大，琢磨入微，体现出作者对细节写实的兴趣，但过多的细节也同时使雕像显得缺乏内在激情，使它的艺术表现力大打折扣。

三、罗马帝国美术

公元前27年，罗马形成了一个专制的独裁社会。由于国家幅员辽阔，民族混杂，行政管理变得比以前困难，除了建立有力而高效的国家机器，思想文化上的统一也十分必要。面对同样的问题，西汉武帝的做法是“罢黜百家，独尊儒术”，将儒学上升为正统官学。而同时期的罗马则通过城市建设及公共艺术来解决这一问题：一方面是以塑造肖像、建造凯旋门、纪念柱等方式宣扬元首的威严和功绩；另一方面，大规模兴建公共建筑，包括剧场、神庙、广场、浴室等，以其划分城市空间和社会等级，并建立国民生活与政治的秩序，以这些建筑的巨大体量来彰显帝国的威严，并给贵族提供最高的世俗的享乐。帝国时期的美术发展也正导源于以上两种明显的政治意图。

1. 帝国时期的雕塑

帝国时期的罗马雕塑以肖像最为重要，出于罗马人务实的传统，这些雕像风格都显得严谨而平实，虽然在技巧上继承了希腊雕塑的成果，但



图4-20 《奥古斯都像》，罗马

有一种世俗的威严感在罗马雕塑中十分明显。这是一种属于强大帝国的艺术的特征，罗马雕塑中的人物不再像希腊雕塑中的人物那样安详高贵，他们是现实生活中有着复杂人性的人，是雄才伟略、深谋远虑的统帅和政治家。

在罗马附近出土的《奥古斯都



图4-21 马尔克·奥利略骑马像，罗马帝国时期

像》是帝国时期重要的肖像雕刻（图4-20），这一立像高2.04米，制作于公元前20年。帝国第一位首脑奥古斯都身披甲冑，手握魔标，神情严肃坚毅，正举起右手指挥军队。与历史中所记载的奥古斯都身体单薄相反，雕塑家将其塑造得躯体强健而比例匀称，人物呈自然的歇站式站立，显得放松又不失稳定，面部塑造十分精彩，特别是深邃的眼神和紧闭的嘴唇都准确地传达出奥古斯都性格中的坚毅。雕像脚下有一个小小的丘比特神像，是罗马人企图对他们的领袖进行神化的证明。《马尔克·奥利略骑马像》也是一件重要的作品。（图4-21）奥利略是公元161年到180年在位的罗马元首，同时也是一位斯多葛派哲学家，著有《沉思录》存世。他在位时罗马帝国正处于由盛至衰的转折期，国内日益激化的矛盾和北部蛮族的入侵使这一时期的美术中充满了对未来的不确定感。在这件骑马青铜雕像中所表现的正是这位君主在面对内忧外患时的忧虑与沉思，虽然人物也像奥古斯都雕像一样举起手臂，但后者那处于帝国上升期的自信



图4-22 《叙利亚女人像》，罗马帝国时期

和力量已经荡然无存，人物体现出更多的是哲学家而非政治统帅的气质。

除了元首肖像，有一些贵族肖像也具有较高的艺术水平，譬如安东尼皮乌斯时代（2世纪中期）的《叙

利亚妇人像》(图4-22)。雕像刻画细致,艺术家没有赋予对象特别的美貌,却把人物优雅而略带愁绪的气质准确地表现了出来,是一件形神兼备的佳作。

2. 帝国时期的建筑

帝国时期的建筑是古罗马文化最伟大的成就,其中最重要的有科洛西姆大斗兽场、万神庙、凯旋门、纪念柱和后来演变成基督教教堂的巴西利卡等。由于建筑的技术和质量极高,这些建筑有一些至今留存,并成为罗马文化的重要象征物。

科洛西姆斗兽场

竣工于公元80年的科洛西姆斗兽场(图4-23),又称为科洛西姆大剧场,坐落于罗马市中心,俯瞰略呈椭圆形,占地约2万平方米,可容纳至少5万名观众。建筑主体由混凝土和火山凝灰岩构造,拱顶用密度小的浮石为骨,观众席及过道以大理石为饰,门洞为拱券结构,外观宏伟大气而单纯简练,整体感非常突出。斗兽场里面分为四层,除了最上一层为装饰墙,下面三层自上至下分别饰以科林斯式、爱奥尼亚式和多利安式柱式,统一中有变化,集庄重与优雅于一身。斗兽场的主要用途是观看斗兽及奴隶角斗,观看这些血腥和残暴的场面是古罗马贵族生活中的一项重要娱乐。

万神庙

修建于125年的万神庙是如今保留最完整的



图4-23 科洛西姆斗兽场, 罗马帝国时期

古代世界的建筑杰作,如今它已经成为罗马人的精神圣殿。万神庙最辉煌的建筑结构是它的巨大圆形穹顶,穹顶直径达43.3米,而从穹顶天窗到地面的高度也是43.3米,如此完美的设计和施工真堪称一个奇迹。神殿内部没有开窗,只有穹顶中央开有直径9米的巨大天窗,阳光从天窗漫射而下,将内部空间笼罩在光影明暗之中,充满了宗教的神圣气息。万神庙落成之后,其巨型穹顶在历史的各个时期均被奉为典范而纷纷效仿,但其中没有任何一座能够与之真正匹敌,直到1960年,同样建于罗马的直径达100米的新体育馆大圆顶才打破了它的记录。

凯旋门

罗马的凯旋门最早出现在共和时代后期,是为了炫耀战功而修建的公共建筑,到了帝国时期,修建凯旋门成为一种惯例,只要有重要战役的胜利都会伴随着凯旋门的修建。古罗马留下的凯旋门中重要的有兴建于81年的提图斯凯旋门和修建于312年的君士坦丁凯旋门(图4-24)。提图斯凯旋门高15.4米,跨度5.33米,仅有一个门洞,原本凯旋门上有提图斯的雕像,但早已佚失,凯旋门内部墙垣饰有表现提图斯率领军队的石刻浮雕。君士坦丁凯旋门是为庆祝君士坦丁大帝战胜马克森提重新统一帝国而修建,包括三个拱门,高21米,宽25.4米,进深7米多,是罗马现存凯旋门中最宏伟也是最华丽的一座。但实际上3世纪初的罗马已国力衰微,没有余力进



图4-24 君士坦丁凯旋门, 罗马帝国时期

行凯旋门雕塑创作，因此该凯旋门上的装饰雕塑是由以往建筑上拆除的部分拼凑而成，整体风格并不统一。

纪念柱

纪念柱是类似于纪念碑的建筑作品，与凯旋门一样，是罗马帝王的纪功柱。现存于罗马的图拉真纪念柱是罗马帝国时期最宏伟的纪念柱（图4-25）。



图4-25 图拉真纪念柱，罗马帝国时期

它是113年为纪念图拉真对达奇人的胜利而修建，柱高27米，矗立于方形基座上，由大理石雕刻的浮雕纹带环绕柱身，在长度达200米的浮雕画面上表现了图拉真率领军队进军与作战的场面，共刻画了约2500个人物，图拉真本人形象出现了90次，是一件气魄宏伟的史诗性巨作。在画面上有一种东方式的象征手法，如用波浪中升起的老人象征多瑙河，用戴面纱的女性象征夜晚的来临，但纪念柱就整体而言完全体现了西方艺术的写实传统。如果将纹带展开，会发现浮雕以历史事件的真实再现为原则，每一个段落都有着固定的视点，而段落之间的衔接并不讲究，这都与东方的长卷绘画有着本质的差异。



图4-25 图拉真纪念柱局部，罗马帝国时期

第四节 美洲印第安艺术

当欧亚大陆的上古文明已经充分展开，汉帝国和罗马帝国在大陆两端形成对峙之势时，处于地球另一侧的美洲大陆的印第安人也已发展出早期的文明形态。特别是其中的奥尔梅克人和玛雅人，他们在天文、历法、数学、建筑、雕刻、制陶等方面取得了高度的成就。此外，几乎所有的印第安部落对宗教都极端虔诚，在他们的艺术遗迹中，大多数宏伟的金字塔和庙宇都是为供奉神灵而修建，诸如陶器、雕塑、壁画中也充满浓厚的宗教内容。美洲原始宗教不像亚洲早期宗教那样平和，也不像欧洲那样明快，而是充满了血腥和神秘的内容。部落之间经常展开战争，其目的可能仅仅是为了活捉俘虏而取其心脏和鲜血为神灵献祭，玛雅人甚至以自残放血的方式来取得与神灵的沟通。这些令人费解的宗教形式在墨西哥以南的拉丁美洲大范围地流行。在公元16世纪前后，人祭和血祭的习惯还保留在年代较晚的印加文明和阿兹特克文明中。也许正是由于这些印第安人所笃信的原始宗教带有太多自戕的成分，美洲的部落文明总是处于永无休止的战争和自我毁灭之中，以至于直到公元16世纪欧洲殖民者入侵时，美洲古代社会虽已有发达的政教等级结构，但在物质生产上仍然没有超越石器时代的水平。

一、奥尔梅克艺术

奥尔梅克文明于公元前1200年前后兴起于今天的墨西哥东南一带，到公元前500年达到鼎盛，公元前3世纪前后开始衰落，它是我们迄今所知的美洲最早的古文明。曾经人们把奥尔梅克文明与玛雅文明混为一谈，但在20世纪大多数学者已经推定它的独立性，并认为它是培育中美洲其他古文明的摇篮，著名的玛雅文明和较晚的阿兹特克文明正是在奥尔梅克文明的基石上建立起来。

巨型的石质人头像 是奥尔梅克文明最著名的艺术遗迹（图4-26）。这些石头雕像广泛分布于墨西哥的韦拉克鲁斯州和塔巴斯科州等地，由整块的玄武岩雕刻而成，高度从1.5米到3米不等，大型石像重量可达三四十吨。这些头像没有脖子，直接置于地面上，人物面容相似，脸形宽厚，微微皱眉，扁平的鼻子，下撇或微微张开的厚实嘴唇，神情显得傲慢而冷漠，也给人坚毅之感。头像大多数戴有刻花的头盔，有学者推测这是当时部落首领或早期国家国王的雕像，也有人认为雕像表现的是当时的战士或球手，而头盔就是在这两项活动中提供保护的装备。奥尔梅克人曾发明一种类似于篮球的竞技活动，用实心的橡胶球在特定场地中比赛，但结局相当残酷，战败一方的队长将被斩下头颅供奉给神灵，这些巨石头像或许就是这一风俗的表现。

奥尔梅克雕塑经常以美洲豹和羽蛇神为主题。美洲豹是奥尔梅克人所崇拜的最高神灵，其次便是羽蛇神，对这两种神灵的崇拜后来成为中美洲文明的共同元素。表现人的雕塑写实程度较高，雕像大多比例准确，结构匀称，动作自然，但给人印象最为深刻的是它对人物神情的刻画。雕刻家很善于用夸张的手法表现人物的面部表情及身体动态，这让我们想起中国汉代的陶俑。不同的是，汉代人物俑显得诙谐、幽默、乐观，即使是殉葬俑，表情也显得平和安详；而奥尔梅克的人像却总是显得愤怒、惊愕、狰狞或愁眉不



图4-26《巨石头像》，奥尔梅克文化



图4-27《抱着婴儿的男人》，奥尔梅克文化

展，这大概与其宗教内容有关。翡翠雕刻《抱着婴儿的男人》（图4-27）制作于公元前1000年至公元前400年之间，人物刻画十分写实，面部轮廓柔和，双眼斜向上吊，嘴唇微张，嘴角向下咧开，显出悲伤的神情，面部还有明显的黥面纹样。此类艺术遗迹较重要的还有陶塑《男子像》《摔跤者》，绿宝石雕刻《虎人面具》等。除了较写实的雕塑，也有些雕塑形象十分夸张抽象，如陶塑《戴高头饰的妇女塑像》（图4-28）。



图4-28《戴高头饰的妇女塑像》，奥尔梅克文化

二、玛雅艺术

玛雅文明在地理上大概横跨今天的5个中美洲的现代国家：墨西哥、危地马拉、洪都拉斯、萨尔瓦多、伯利兹。它最初形成于公元前15世纪，最早的大城市出现在公元前600年，比奥尔梅克文明稍晚，在此之后便迅速兴起，到公元600年至900年极为兴盛，但在公元1500年之后就逐渐湮灭了。玛雅文明曾经发展到极高的水平，特别是在数学、天文、建筑方面，玛雅人都表现出极高的天才。其数学体系被称为“人类头脑最光辉的产物”，他们最早使用数字“0”，表现出极强的抽象思维能力，他们还将一年的时间准确计算为365.2420天，误差不超过1‰。他们曾建立起以宗教仪式为中心的高度繁荣的城市文化，还在公元初年，就创造出复杂的象形文字。而令人难以置信的是，发展出如此高度文明的玛雅人直到数百年前，其生产方式还是最原始的刀耕火种的农业。在艺术方面，玛雅被后人称为“美洲的希

腊”，其艺术是美洲古代艺术发展的高峰，其中最重要的是雕塑、建筑、陶器和壁画。

公元4世纪到9世纪是玛雅艺术的兴盛期。在这个阶段玛雅人修建了宏伟的金字塔、华丽的王宫和庄严的庙宇建筑，以及各种纪念性的石柱和石碑。玛雅的金字塔与埃及金字塔很不相同，它们大都是平顶的，上面建有坛庙，塔身由泥土堆成，表面以石块覆盖，四个斜面有通往塔顶的陡峭石阶。著名的玛雅金字塔有位于今天墨西哥尤卡坦州乌希马尔遗址的德芬金字塔和位于危地马拉的蒂卡尔1号金字塔等，后者修建于公元700年至800年，高52米，塔身分九级，四壁坡度极陡峭，再加上顶部高高耸立的神庙，形似一只雄踞的美洲豹，故又称之为美洲豹金字塔。公元10世纪修建于奇琴伊察的库库尔坎金字塔是一座极为宏伟的建筑，又称为“卡斯蒂罗”（即城堡）金字塔，塔身四方对称，顶部修建有6米高的方形坛庙，共9层，底长55米，连坛庙通高30米。这一金字塔是玛雅文化与另一支印第安文化：托尔蒂克文化融合的产物。

玛雅雕塑的主要形式有石板浮雕、陶塑和玉石雕刻。浮雕通常是作为建筑装饰而制作，因此随着建筑的高度发达有着相应的发展。公元4世纪前的浮雕还不太成熟，人体比例不准确，动作也很呆板生硬，从4世纪起浮雕技术有了长足进步，造型较为准确，体积感也出现了，在某些地区还



图4-29《奴隶伺候贵人》，玛雅文化

出现了向圆雕发展的趋势。公元7世纪的浮雕已经具有较高的艺术价值，如石板浮雕《奴隶伺候贵人》（图4-29）和《敬拜玉米神》都是这一时期的代表作。此期浮雕人像多采用侧面形象，突出了拉丁美洲民族的面



图4-30《彩陶贵族坐像》，玛雅文化

貌特征，如上扬的眼角，高耸的鼻子，厚厚的嘴唇，人物刻画显得拙朴拘谨，但气氛的庄严感和宗教感却十分突出，逼真地再现了玛雅人虔诚的宗教生活。8、9世纪的玛雅浮雕更为成熟，在许多作品中出现了复杂构图的浅浮雕和高浮雕结合的样式，艺术家对人物动作、比例、结构关系的掌握相当纯熟，艺术手法更加自由。总体来说，玛雅艺术与东方艺术较为相似，在造型上比较意象化，有较多的图案化和抽象成分，但能够将人物性格、身份、地位表现得极为传神，这是非常难能可贵的。玛雅的彩陶人物小雕像也具有相当高的艺术价值。这些雕像大多创作于公元300年至900年间，高度通常在20厘米至30厘米，表现了玛雅社会各个阶层的人物，如酋长、贵族、武士、祭司和贵妇人等（图4-30）。雕像十分重视对人物的神情和身份的表现，酋长的阴沉，显贵的倨傲，祭司的莫测高深都被艺术家表现得惟妙惟肖。

玛雅的彩陶文化与中国的彩陶文化同样兴盛，其制作精湛，纹样华美，色彩强烈，是玛雅艺术中的重要部分。玛雅彩陶艺术的成就主要表现在陶器表面的装饰画上，这些画作无疑受到高度发达的壁画的影响，有些陶画是壁画的直接翻版，内容主要是祭祀仪式或贵族生活场景。这些绘画构图繁密，以线条勾勒轮廓，填以鲜艳强烈

的色彩如橘黄、红褐、天蓝等色，显得十分鲜活明快。玛雅壁画曾经十分发达，但因年代久远破坏严重，现存最完好、艺术水准也最高的是位于墨西哥恰帕斯州波南帕克的几组壁画。波南帕克壁画发现于1946年，集中在一座被丛林隔绝的建筑中的三个房间里，每个房间约11平方米，高2.3米，内墙布满壁画，全部壁画叙述了一个完整的出征和胜利的事件。《凯旋图》（图4-31）处于第二个房间中，表现的是战争结束后胜利者凯旋和处置俘虏的场景。在艺术上，这一作品是玛雅人的杰作。从历史纪事角度，这幅壁画则真实再现了玛雅时代血淋淋的献祭场面：画面分为三层，最下方是战胜方的族人在围观献祭仪式；



图4-31 《凯旋图》，玛雅文化波南帕克壁画

和族徽，正在执行对俘虏的残酷惩罚；画面中间表现了一排俘虏，他们赤身裸体跪伏在胜利者脚下，手指间因被放血而鲜血淋漓，早已吓得魂不附体，其身边还有被砍落的头颅，有人已瘫软在地。在这一作品中，献祭的残酷、胜利的亢奋、死亡的恐惧和宗教的激情被表现得惊心动魄。

三、美洲的其他艺术类型

在玛雅文化之后的美洲文化形态还有墨西哥地区的托尔蒂克文化、瓦斯特克文化、阿兹特克

文化和米斯特克文化，以及南美安第斯山地区的印加文化等若干种文化形态，其中阿兹特克文化与印加文化最为重要，在艺术方面的成就也颇为突出。

印加文化崛起于公元12世纪，在15世纪中期发展为美洲最大的奴隶制国家：印加帝国。印加民族持多神信仰，崇拜祖先和自然神，特别崇拜太阳神，印加帝国最大的宗教中心即库斯科神庙供奉的便是太阳神，可惜这一建筑早已被西班牙征服者毁坏。现在能够看到的是建造于俯瞰库斯科城的山坡上的萨克萨瓦曼城堡，这个建筑群外围由三层巨石围墙组成，围墙高达18米，是无数巨石以犬牙状交错砌成，这无疑是一种巨石崇拜观念的反映。古堡高处还有三座塔楼，分别是印加王的行宫和护卫军队的营房。印加文化的陶器、木石雕刻也很发达，与玛雅艺术比较相似，但彩陶纹样显得更抽象和图案化。

阿兹特克文化始于14世纪，它的艺术建立在托尔蒂克艺术基础上。阿兹特克人的崇拜对象是太阳神和雨神。他们认为太阳运行的力量来自鲜血的供奉，因此人祭变得十分平常和频繁，一些数据表明每年向太阳神提供的人祭数量高达2万多，这就难怪今天我们所看到的阿兹特克艺术品中有许多是杀人献祭的道具。阿兹特克重要的雕刻遗存有石雕《科阿特利库埃雕像》（图4-32）和《羽蛇神像》等。《科阿特利库埃雕像》即大地女神像，高3.5米，头部是两个并排的蛇头，身上佩戴着心脏、骷髅、断手，衣裙为盘绕的毒蛇，衣带上也装饰着人的颅骨，整个雕像散发着死亡和恐怖的信息。



图4-32 《科阿特利库埃雕像》，阿兹特克文化

第五节 过渡时代中外美术交流

从战国到汉代初期，东西方美术的交流现象明显增多，如战国的漆器工艺已经传播到越南等东南亚地区，西汉蜀地制造的漆器在朝鲜和蒙古的贵族墓葬中都有发现（详见中古时期秦汉中外美术交流部分）。中国西南地区与中南半岛之间交通线畅通，据《水经注》中所引《交州外域记》以及越籍《大越史记》《安南志略》等文献记载，战国晚期，蜀王子从蜀地南迁交趾，称安阳王，进一步增强了商代以来两地之间的文化交流与互动。从出土器物看，越南北部红河流域义立遗址2006年发掘出土与四川的三星堆相似的多边形有领玉璧形器（“T”字形环）、石璧形器等，而成都金沙遗址的凹刃凿形器、玉斧形器、有领玉璧形器等与越南青铜时代出土的同类器物非常相似，特别是一件玉斧形器的两侧有两道阴刻线纹的制作方法仅见于金沙遗址和越南的长晴遗址，另一件玉斧形器的阑部装饰也几乎完全相同。

值得注意的还有“西南丝路”和“海上丝路”两条重要通道的初步建立。“西南丝路”是中国西南地区对外交通的另一条商道，它从成都平原起，经大理，通往缅甸、印度、巴基斯坦、阿富汗，进而可达苏联的木鹿（今塔什干），与西域的丝绸之路相汇合，一直通向地中海。据《史记》记载，公元前122年张骞出使大夏（今阿富汗），时，在大夏的市场上见到四川出产的蜀布和邛竹杖，经询问得知是四川商贾从邛西经身毒（今印度）贩运去的，这便是所谓的“西南丝路”。“海上丝路”则指的是由中国沿海通往东南亚、南亚、北亚或更远地区的海路。据《汉书·地理志》记载，西汉时期从雷州半岛横越南海，绕马来半岛，经缅甸到达印度南部和斯里兰卡的航线已经畅通。马来西亚在20世纪60年代曾

出土过大量的玻璃珠，其中绝大多数是中东的产品，但也有一些是来自中国的制品，年代大概是公元前后。另有学者认为，广泛出现于东南亚、印尼、新几内亚、美拉尼西亚、波利尼西亚、中美洲、南美洲等地的树皮布文化，其最初的起源地在我国的岭南地区，时间在3000年至4000年前，其传播路线是经珠江口经中南半岛、越南南部、菲律宾、中国台湾、东南亚诸岛屿，从海路跨过太平洋进入中美洲。

2004年发现的青州西辛战国墓葬中出土有两件精致的裂瓣纹银豆（图4-33），盒体以捶揲工艺用银片制成，同时盖上加纽，底部加圈足，均为青铜范铸。类似的器物还有淄博临淄大武乡窝托村西汉齐王墓（约前179年）、广州象岗西



图4-33 裂瓣纹银豆，山东青州西辛战国墓出土



图4-34 波斯波利斯石刻上的裂瓣纹



图4-35 裂瓣纹银器，埃及托德神庙出土

汉南越王墓（约前122年）、江苏盱眙大云山一号墓（约前128年）、巢湖北头山一号墓（约前140年）出土的裂瓣纹银豆，以及年代稍晚的在晋宁县石寨山滇王家族墓地出土的四件类似的铜豆（西汉初期到西汉晚期）。裂瓣纹是模仿绽放的花朵的几何形纹饰，以圆面切分为特点，中央是花心，四周是辐射状的花瓣，这种纹饰在埃及、两河流域、小亚细亚、伊朗高原、希腊、罗马等地曾经十分流行，是西方早期的代表性纹饰之一（图4-34，图4-35）。我国出土裂瓣纹器皿的墓葬年代多在西汉初期，而西辛墓则早至公元前3世纪的战国晚期，目前学界多认为该类银质器皿为外国制品，可能出自伊朗安息王朝，经海路或陆路传至我国，传入后又配以中式风格的圈足和纽，以适应传统的审美习惯。也有学者持较谨慎的看法，认为盒体究竟为外国制造抑或本地仿造尚可讨论，但器物主体纹饰为外来风格则是毫无疑问的。对于这种外来风格的传入，有可能“不是直接的传入，而是接力式传播。西域各国，南海诸国，还有北方草原，都可能是输入孔道。输入者，既可能是样品，也可能是设计，甚至是工匠”。

丝绸之路的开辟迎来了欧亚大陆东西方交流的新阶段。相当于西汉时期的新疆洛浦县山普拉一号墓出土了一件毛织裤子，其下端展开并对复原后，显示为一壁挂织品残片，上端为多个四

瓣花组成一个菱格，菱格中有一人头马身的怪物，为人的头、上肢、上身与马的躯体、四肢的集合，下端有一持矛武士，发束带，浓眉大眼，高鼻厚唇，两形象均带有明显的域外色彩（图4-36）。有专家认为持矛武士为马其顿国亡亚历山大大帝肖像，而人头马则是希腊、罗马神话中的半人半马怪物山陀儿（Centaur），也有人认为该人物与斯坦因得自楼兰毛织品的赫尔墨斯头像类似。约相当于东汉时期的新疆古精绝国尼雅遗址则出土有希腊丰产女神莫忒尔裸体形象的棉布残片，有可能来自贵霜王朝统治下的犍陀罗地区。尼雅遗址还发现有木椅扶手被刻为人首马腿的造型，显然与山普拉一号墓的人头马形象具有同样的含义。《汉书·西域传》中记载罽宾国（北印度）“其民巧，雕文刻镂，治宫室，织罽，刺文绣，好治食。有金银铜锡，以为器”，



图4-36 人首马身纹缂毛，汉

说明此时汉代中原地区对西域诸国的物产及纺织技术已经有相当的了解，中西之间的贸易往来已经十分寻常了。

小结

战国、秦到西汉前期是中国文化艺术的民族形态确立的关键阶段，在这大约300年的时间中，上古艺术中的神秘气息逐渐褪去，而最终代之以儒家的人文理性色彩。同时期的罗马美术直接继承和发展了希腊美术的传统，但更注重实用和历史的价值，其建筑和艺术均体现出理性和务实的特点，世俗性较强。同一时段，美洲也正在血与火的宗教氛围中发展了它独特的神秘、野蛮、冷峻、血腥的艺术形态，这种形态甚至一直持续到公元后若干世纪。

名词解释：

1. 战国帛画
2. 马王堆汉墓帛画
3. 马踏匈奴
4. 万神庙
5. 图拉真纪念柱

思考题：

1. 简述战国秦汉时期漆器的发展状况。
2. 简述秦始皇陵兵马俑的艺术特征。
3. 试论霍去病墓石雕的美学价值。
4. 罗马人在建筑方面主要有哪些成就？
5. 试从几个方面比较罗马雕塑与希腊雕塑。
6. 试述美洲古代艺术的主要特征。

拓展阅读：

1. 李泽厚、刘纲纪编《中国美学史·先秦两汉编》，安徽文艺出版社，1999年。
2. [苏联] 科尔宾斯基等：《希腊罗马美术》，严摩罕译，人民美术出版社，1983年。
3. 张荣生编：《美洲印第安艺术》，河北教育出版社，2003年。