



中国美术史（一）

王霞 主编



## 目 录

原始社会到战国时期的美术 .....	1
原始社会的美术 .....	1
商周时代美术概况 .....	12
青铜工艺 .....	17
殷墟发掘 .....	23
西周、春秋、战国时代的美术 .....	32
商周时代的美术成就 .....	39
秦汉三国时代的美术 .....	40
秦汉美术概况 .....	40
汉代的代表性美术作品 .....	44
汉代美术的成就 .....	68
两晋南北朝时代的美术 .....	74
两晋南北朝美术概况 .....	74
两晋南北朝的绘画艺术 .....	80
敦煌莫高窟壁画等北朝佛教美术 .....	94
云冈、龙门的北朝石窟造像 .....	108
炳灵寺与麦积山 .....	124
南北朝的工艺美术 .....	135
南北朝时代宗教美术成就 .....	140
隋、唐、五代的美术 .....	142
隋、唐、五代美术概况 .....	142

## 原始社会到战国时期的美术

### 原始社会的美术

#### 一、古史传说中的美术活动

中国远古人类的生活，可以从三皇五帝的古史传说中见到一部分。古史传说多被战国秦汉时的人们所纂订、附益，其真正价值尚有待历史学家深入分析，但其所述并不完全违背今天的科学的观点。例如：穴居野处、食鸟兽之肉、衣其皮毛、知母而不知父、无上下长幼之道、无进退揖让之礼，等等。这些都说明当时文明程度还很低，没有阶级社会的那一套道德规范。根据古史传说，陆续出现的一些被称为“帝王”的人，都是同文化创造和劳动生活有关的：燧人氏发明火；伏羲氏作八卦，结绳为网罟；神农氏造耒耜，殖谷，发明医药，作陶器，结绳记事；黄帝的时候，造舟、车、兵器、铸鼎，嫫祖开始养蚕，昆吾氏担任制陶的专职“陶正”，苍颉造文字，史皇作图画，这时也曾画过蚩尤的像，并且把“神荼”、“郁垒”画在桃木板上以御百鬼；尧舜时代把祭祀和表示等级身份的玉器订成系统化的制度：“五瑞”、“五器”，设计了五彩的章服，舜本人曾在河滨作陶器，不象别人作的那样陋窳，所以在古史上特别加以称道；禹铸九鼎，上面雕饰着鬼神百物之形，使民分辨“神”和“姦”。古代传说中所谈到的这一些创造和其他一些关于社会生活，以及音乐、用器等文化创造，都是企图说明古代中

国人民从野蛮到文明所经历的过程。在此过程中出现的一些与艺术有关的活动，例如图画和装饰等，都被说成不是纯粹的艺术活动，都是以社会进步、以服务于生活为目的的文明创造的一部分。

这是我们从历史传说中所了解的远古时代处于肇始阶段的艺术活动的情况。

古史传说特别需要从考古发现的材料得到印证，目前还未得到系统的认识。

## 二、古代的石器与玉石工艺

原始社会文化的考古发现，在过去五十年中已积累了一些材料，但由于我国幅员的广大，地理气候条件的多样性，所以目前还在积累资料，并配合大规模经济建设进行整理工作阶段。就已有的发现可以得到的关于美术的若干认识都是比较简略的。

远古时代的绘画和雕塑，尚未发现（苏联和德国都曾发现旧石器时代的女神雕刻，法国和西班牙曾发现洞穴壁画）。远古时代的艺术创造能力可以从石器和陶器上看出。

一九二七年在北京附近周口店发现旧石器时代早期“中国猿人”（又名“北京猿人”）的头骨化石。中国猿人的时期距今约为四五十万年。中国猿人是由猿到人的中间类型。在这一震动全世界的发现前后，并曾发现其他一些中国猿人的骨骼化石。在他们居住过的洞穴中并发现了他们吃剩的兽骨的化石和其它文化遗存。可以知道，中国猿人会制造粗糙简单的石器，会把兽骨做成骨器，会利用火，懂得熟食。

周口店地方并曾发现比中国猿人使用的石器更为原始的石器——一块燧石制的石核石器和几片曾经人工打

击的石英石片。发现地点称为第十三地点。另外在第十五地点发现了较北京猿人为晚的石器。

一九五四年十一月在山西襄汾县丁村发现了距今二万年左右的“丁村人”的三枚牙齿化石和大量石器（据近期铀素法测定距今 215000—175000 年——校订者注）。此外，在过去数十年中陆续发现的旧石器时代的遗址还有内蒙河套以南的加萨苏克曾发现“河套人”的门牙及其石器（近期测定距今 50000—35000 年——校订者注）。在周口店山洞发现“山顶洞人”的化石和他们的石器及较发达的骨器。山顶洞人（约一万八千年前）的遗物中，除石器外，最值得注意的是有磨得表面非常光亮，上面刻有纹饰的鹿角短棒和磨制得很精致的一端有孔、一端尖的骨针，制作技术最高的是一些穿孔的石珠、兽齿、砾石和蚶壳等装饰品。另外也发现一些作染料用的赤铁矿的碎块和碎粒，一些用赤铁矿染红的椭圆形砾石。这些东西体现着一定程度的装饰意图的美术活动（也可能别有其他目的）。

一九零一年修建成渝铁路时，在四川资阳县发现“资阳人”头骨化石，无文化遗物伴随出土。“资阳人”在体质上可以看出与“山顶洞人”有一定关系。一九五六年初在广西来宾县山洞内，也发现了旧石器时代的人类化石，详情尚不悉。

旧石器时代的石器在云南、甘肃各地也有发现。

旧石器时代以后为中石器时代。中石器时代文化中已出现了形状细小的石器。这种形状细小的打制石器的使用一直延续到新石器时代，通常称为“细石器”。中石器时代的文化遗存在我国东北和广西武鸣都曾发现。哈尔滨附近的顾乡屯遗址曾被认为是中石器时代的。黑龙

江满洲里附近的扎赉诺尔，曾发现一、二万年以前的人头骨化石和石器、骨器。扎赉诺尔的细石器可以认为是中国境内最古者。齐齐哈尔的昂昂溪，也曾发现细石器。此外，在内蒙古的林西、赤峰和长城附近地区，都曾发现和陶器伴随出土的细石器，时间已经到了新石器时代晚期，并且和中原地区的以彩陶为特征的文化相混合了。此一时期的细石器遍布在内蒙古、长城地带，沿着戈壁的边沿，直达新疆。在黄河中游的三门峡地区的陕西朝邑、大荔的砂丘地带，最近也发现细石器文化的遗址（暂称为“沙苑文化”），河南辉县曾在新石器时代文化层中发现一片细石器，这些都是值得特别注意的现象。

磨制石器在中石器时代开始应用，在新石器时代非常普遍：新石器时代并且发明了陶器。新石器时代的文化遗址——居住地和墓葬地，在中国各地分布很广。西到新疆，东到吉林、山东、江浙和台湾，北到内蒙古北部，南到广东海滨区域。现在所知较重要的遗址，在黄河流域分布比较密集。新石器时代文化遗址，时常按伴随出土的陶器的特点而加以区别，例如彩陶遗址、黑陶遗址等等（在陶器部分再详述）。

这些遗址的各种文化特征，我们将不予详述，但是从各地发现的文化遗址和遗物可以推断在旧石器、新石器时代，人们过群居生活，合力劳动，生产资料和生产产品公有。他们建立了原始公社制度的社会，新石器时代已经定居并从事农业生产。他们在共同的生活里积累了劳动经验，创造并发展了语言，进一步发展了脑和思维能力。

古代石器的发展同时也是人类对于造型样式的认识的发展。

中国猿人使用的石器多半是从河床上拣来的砾石（鹅卵石）打击而成。或者把砾石的边沿，加以敲打，现出厚刃，可为敲砸之用。或者是从石英砾石上打下一层一层石片，成为一种薄刃的刮割用具。中国猿人的石器，可以看出是不加选择地采用能得到的任何石质原料，无论打石片或打砾石，都没有固定的方式，也不是打成一定的形状，不进行第二步加工，任选一片，即行使用。因之石器形状，不能分成有意义的类型。

襄汾丁村发现的石器中，石片石器大部分也是没有一定的打击方法，打出的石片，没有一定的形状，不加修理，即行使用。但可以看出打击方法与中国猿人根本不同。在一部分石片上有第二步加工的痕迹，并有一定的石器类型。

河套人的打制石器就比较进步。有较薄的和长形的石英石片，都是技术精巧的证明。石器都是按照不同的使用目的，进行了加工，使之成为各种不同形状的刮削器等。这就是在长时期的劳动实践中，人们对于造型样式，从劳动角度，开始有所认识。

周口店山顶洞人的石器打制技术的进步不很显著。但磨制和钻孔的技术是山顶洞人文化发展的突出表现，已接近新石器时代的水平。

石器形式的重要的进步表现在扎赉诺尔等地的中石器时代的石器及其以后的细石器上。特别是细石器（雕刻器、石旋、尖形器、石叶、石钻等）有完全对称的形式，经过很精细的加工剥制。选用的材料，特别是细石器，有石英、玛瑙、碧玉、黑烁石等，都是颜色美丽，有光泽，半透明的矿物。这种精细的加工，完整的对称的形式和美丽的色泽等特点，都使细石器有审美的价值。

继打制石器之后的磨光石器，是新石器时代的主要标志。以磨和钻孔（也是一种利用磨擦的加工）的技术和极整齐对称的形式（方的、长方的、圆的等等）成为石器工具发展的高级阶段。

古代石器制作和形式的发展过程：由不固定的形式进步为固定的，由不整齐的进步为整齐的，由非对称的进步为对称的，由随意拾来的原料进步为特别采择的原料，都是经过悠久的岁月和在不断的劳动生活中发生的。石器的演进是适应着劳动的需要，反映了人的手的进步，和思维能力的发展。

古代石器在经过长时期的劳动实践之后，产生了“美”的形式，这一点可以在玉石工艺中得到进一步的说明。

中国古代有极发达的玉石工艺，这是中国古代艺术的独特成就。玉，现代矿物学区别为软玉和硬玉（或称翡翠）。古代较常见的是软玉，硬度是六度半到七度，不易受磨蚀，有绿、乳白、黄、红、黑、青等色，呈玻璃状光泽，不透明，触之有冷而柔的感觉。叩之有清脆的声音。但古代称之为玉的矿石，不限于合乎近代矿物学规定的一种矿石，一般好的矿石，所谓“美石”（坚硬有光泽、有色彩）都可以称为玉，作为制作原料。现在已经发现了新石器时代后期（如甘肃仰韶文化中和山东龙山文化中）就有玉石器物，不是作为单纯的劳动工具，而是可能同时作为一种在形式上有诱人的力量的美的对象而存在。这些玉石器物的原料都可能是从相当遥远的地区经过交换而获得的。在青铜时代的殷墟遗址和战国时代遗址发现的玉石装饰品，更达到了高度的精美。

古代玉石器具有多种形式：圭、镇圭、笏、璧、环、

璜等。这些玉器，据古代典籍中的记述，在古代社会的宗教生活和政治生活中，都有重要地位及审美价值。很多玉器的形式是因袭了劳动工具的形式。

圭和镇圭在古代典籍中，规定着是代表天子的身份的。祭祀东方和顶礼太阳，都用青色的圭。各种不同等级的诸侯也都用不同的圭。而圭就是石器时代的石斧，镇圭是石刀，考古发现可以证实与古代典籍的记述相同。“大圭……，杼上终葵首”（《礼记》）。“杼上”就是上部薄刃，“终葵首”就是下端象椎，所描述的正是石斧的样式。镇圭是略近方形的带孔片状的石刀，笏是月牙状的石刀。璧、环、璜同是圆形中间有孔，因孔的大小而名称不同。璧的孔的半径是全璧的半径的五分之一。璜是三分之一。环是二分之一。玉璧和玉环，据考古学家研究，认为可能来自纺轮或环形石斧。玉环和其他玉制的小件装饰品一样，同形制的石质，或介于玉石之间的质料的装饰物，在石器时代原就是流行的。

古代玉器的形式是由石器而来，制作技术也是由石器而来。处理玉的原料，因其硬度较高，需要特殊的技术，其主要的如：剖、磨、琢、碾、钻等，都是在制作石器的长时期的劳动过程中所掌握的。此外，有关玉器的原料的各种知识，无疑地是在新石器时代为了制作石器而获得的。除了对材料性能及质地美丽等特点的认识以外，最重要的是关于出产地的知识。在细石器的考古发掘中可见，很多细石器的发现地点都远离那些原料的产地，足证是有意寻求的。山东日照两城镇龙山文化遗址发现的软玉双孔斧，以及安阳殷墟发现大量玉器，其原料来源产地，我们今天不能确知。若就汉朝以后直到今日为止的矿物知识而言，这些玉石原料都是来自遥远

的新疆。

从石器和玉石工艺的各方面的联系可以看出，石器首先作为劳动工具引起人们的热爱，因而同时被当作了美的对象，进入阶级社会，被掠夺为统治阶级所独占。其中例如：石斧——圭，就被作为统治者的威权的象征。一些饰物，则含有人格身份的意义。

各种不同的玉器和社会等级、政治仪式、宗教仪式相联系的成套的制度（如“五瑞”的说法等）；还把它解释成为道德生活的标志。玉代表着封建制度初形成时的各种人生理想和美德。儒家哲学中关于玉的学说，成为古代美善合一的美学思想的一部分。

### 三、原始时代的陶器

陶器是新石器时代在造型美术方面遗留下来的主要创作。新石器时代的陶器较重要的有泥质灰陶、彩陶、黑陶和几何印纹陶四种。

泥质灰陶是古代最普遍的陶器，表面上有绳纹或篮纹、席纹等编织纹的装饰。灰色陶器的有代表性的器形是“鬲”（三空足的煮器）。这种陶器最初大概发生在陕、晋、豫交界一带，然后传播到各种不同的新石器文化中，在西北、中原、东北和东部滨海地带，都有发现。在时代上，一直延续到今天。但陶鬲的形式在汉代就已完全绝迹，陶器表面的绳席纹装饰，在汉代以后不见。

绳席纹陶鬲的形式与装饰方法都表现了陶器与编织物（或皮革器）的密切关系。古代陶器的起源，根据考古学家的推测，是由于用粘土涂在编制或木制的器皿上而产生的，目的在使其能耐火。人们逐渐便发现，成了形的粘土，脱离曾赖以成形的器皿，也可以适用于这个目的。这样，由编织或缝制技术所产生的形式，便成了

陶器最初在制作中所获得的形式。因长时期的应用而成为工艺造型进一步发展的基础。陶器上的绳纹装饰，后来长时期保存着，也不再是制作时的必然结果，而是有意施加的一种装饰。

彩陶是中国原始社会中卓越的工艺创造。

彩陶发现的地点：河南安阳后冈等地，豫西（渑池县仰韶村、广武县秦王寨），淮河上游，晋南（夏县西阴村、万全县荆村及汾水流域各地），陕甘渭河流域，洮河流域，河北、辽宁、内蒙古长城地带及新疆。最近在湖北京山、天门也有发现。其中最早发现，而又有代表性的遗址是仰韶村。仰韶村及其他性质相同的遗址的新石器时代的文化称为“仰韶文化”。彩陶是仰韶文化的重要遗存，但也出现在其他文化遗址上。近年来在西安半坡村发现的全部村落遗址，其遗址的完整性与丰富性都是空前的，提供了了解这一文化时代人民生活的完整的图景。

仰韶文化年代约为公元前 5000 ~ 前 3000 年。是中国先民所创造的重要文化之一。根据这些遗址上的发现可以知道当时人们过着长期定居的生活，从事农业和畜牧业生产。手工业除了陶器外，纺织与缝纫已很普遍。武器中发展了弓箭，而且可能已经有了交换。

新石器时代仰韶文化的彩陶在中原地区陕、晋、豫等地发现的大致类似，然而也可以分为早晚不同的数期，器形完整的彩陶发现不多。器形完整而数量丰富的发现，主要是在甘肃、青海一带。

甘肃的仰韶文化可以分为三种类型：“马家窑型”以甘肃临洮县马家窑遗址为代表，“半山类型”以甘肃广通半山遗址为代表，“马厂型”以青海乐都县马厂沿遗址为

代表。继承了仰韶文化，甘肃的辛店文化遗物中也有彩陶，但已比较退化。

彩陶的原料即普通的黄土(不含钙质和钾质)，加细沙及含镁的石粉末，但制作技术很精。陶土可能都经过精细的澄洗。制作为手制，有的经过慢轮修整，陶器表面研光。窑火温度达到摄氏一千度以上，可能已经有了鼓风炉的设备。陶土中含铁量很高，在百分之十以上，所以陶器烧成后成为黄色或红色。彩绘装饰的原料多用天然的赭石、红土或锰土。有的器物表面也涂红色或白色的陶衣。

仰韶文化彩陶的完整标本是半山类型。半山型彩陶的代表形式是大敞口的盆和敛口的(有颈或无颈)的罐。盆和罐都是宽度超过高度，小底，整个器形侧影是柔和的曲线，平底无足，所以造成的印象是腹部极为膨胀，粗矮坚实。

半山彩陶罐是古代工艺中的杰出的作品。在造型上彩陶罐各部分有一定的比例，如高度和宽度，腹径和底径的比例，使之有助于柔和优美的外轮廓线的形成，在中国工艺史上为最成功的、具有独特风格的造型之一。装饰因部位的不同而不同。几何形装饰花纹的组成，或疏或密，都结合了形体的变化。这是中国工艺美术的一项重要传统手法的开始。几何形装饰花纹以波状弧线效果最鲜明。装饰图案虚实相间，黑白互相衬托成为“双关图案”。这是中国图案传统的一种卓有成效的组织方法。

彩陶的造型和装饰，也可以认为尚保留了来自编织技艺的若干特点。彩陶上的几何纹样，曾有人试图予以宗教的解释，尚难证实。西安半坡墓葬出土的彩陶中有

人面和鱼形图案，造型很简洁有力，含义尚不明了。

仰韶文化中曾发现半身人形的陶器盖状物，人脑后有发辫呈蛇形。从造型的富于幻想神话的风格可知有宗教意义，具体内容尚不可知。

湖北天门石家河和彩陶一同发现的有泥质黄陶和红陶的小型羊、狗、鸭、鹅、龟、鱼和其他鸟类的形象，都是捏制的，单纯而富有特征。

马厂彩陶制作比较粗糙，装饰纹样中第一次出现符号式的动物形（狗？）。此种符号式的动物形，甚至人形，也在制作更为粗糙的辛店彩陶上出现。这些符号式的形象代表了朴素的认识现实的能力。

黑陶是中国古代工艺的另一光辉成就。

黑陶发现的地点主要在东部沿海一带，北至辽东半岛，南至浙江。但河南中部及西部也有。其最重要的是山东济南附近龙山镇的城子崖的龙山文化遗址。龙山文化是仰韶文化以外的，时期可能稍晚的，发展于中国东部沿海一带的另一重要文化，已可以看出有商代文化的先驱的意义。龙山文化中除了农业和畜牧业外，纺织业也较仰韶文化进步，有卜骨发现。

龙山文化中最重要遗物是一种较彩陶的烧制技术更进步的黑陶。其特点是：“黑、光、薄、棱、鼻”。——色泽乌黑（也有灰色的和粉黄色的）；表面光滑闪亮；极薄，一般厚度为三毫米，最薄不足一毫米，薄如蛋壳；轮制，外形上有转折清晰整齐的棱角；器上多附有牵绳或手执的鼻。黑陶造型丰富，以平底圈足和三足器为多。陶鬶是黑陶的独特造型。黑陶很多接近青铜器的样式，如豆及鼎、鬲等。黑陶的造型有自己简洁爽利的风格特点，不以装饰而以造型的权衡适当取胜。它和古代的王

器同样达到相当的艺术水平。

在淮河流域以南，江、浙、闽、粤及长江中下游广大地带出土的有一种几何印纹陶器，是解放以来在大规模经济基本建设工程中，因大量发现而引起特别注意，但详细情况仍不清楚。有优美的造型和多种变化的简单几何纹样的压印装饰。

此外，在内蒙一带与细石器伴随出土的有一种篁纹装饰的粗砂陶器，也是尚待研究的。

古代的彩陶和黑陶，代表中国古代美术创造上的第一个高峰。在技术上、造型上均为青铜工艺作了准备。

古代陶器的长期发展和演变，证明了劳动一方面创造了艺术的形式，一方面也培养了人的审美好尚。

## 商周时代美术概况

在我国古代历史上，传说中的夏朝以后，是奴隶制度进一步发展的商朝。古代史书上记载的商朝的历史，大部分为已经出土的史料所证实。商朝大约从公元前十六世纪开始，共持续了六百多年。商的领域主要在黄河中下游。商朝曾数次迁都，最后一次定居下来是商王盘庚在公元前十三世纪末迁到“殷”（现在河南安阳附近）。商王的职权首先是主掌祭祀和战争，其次是组织农耕牧畜。商代虽有相当发展的青铜工艺，但农业生产工具仍依赖石器。商代的农业、手工业和牧畜业都很发达。酿酒、冶铜、制陶、丝织、土木营造、制革等手工业的发达，同时也代表着当时科学文化的水平。商代的科学文化特别表现在与农耕有密切关系的天文学方面，商代的历法是相当严密的。商代的文字是已知的我国最古的文

字，有象形字、形声字、假借字。

商朝末年，社会内部极为混乱，在长期对东方各族的战争之后，虽然获得了胜利，但力量削弱，不能抵抗在西方新兴起的周族和其他各族的联合武装，商王纣兵败自杀，商亡。

周族兴起于陕西渭水流域，最后建都于西安附近，传说他们的农业是相当发达的（为他们奉为始祖的是农神后稷）。在周文王时，周族发展成一个强大的力量，文王的儿子武王用姜太公和自己的弟弟周公、召公作帮手，并联合反对商朝的各部落、各氏族，灭商，建立了周朝。

周武王为了巩固自己的政权，在广大的领土上分封诸侯，受封的多是功臣和子弟。商纣的儿子武庚率领商贵族也受封在殷。周武王成为统治各诸侯国的“天子”。但周初对各诸侯国的统治很不稳固，武王死后，他的年幼的儿子成王在叔父周公辅助下即位，受到东方一部分诸侯和武庚的联合反对。但最后被周公镇服，这一次变乱和变乱的平定，成为周朝历史上一件屡被后人谈论的大事。周公把东方诸侯封国重新整顿以后，大规模的建设“洛邑”（今河南洛阳）作为政治的和军事的据点。

周朝的制度，据文献记载，是以周天子为全中国的最高的领主，唯一的“王”。天子把土地分给诸侯，诸侯把土地分给大夫，大夫再分给卿士。从天子到卿士都是贵族。贵族们领有土地，也领有人民。隶属于贵族的人民群众中有农奴也有工奴，他们直接从事于农业和手工业生产，他们要无报酬地向贵族贡献生产品，服徭役和兵役。

周朝自建国到公元前七七一年，共约四百五十余年，称为西周。西周中叶公元前八四一年，周厉王因为和周

贵族争夺剥削果实而被逐，结果爆发了周王室内部的冲突。同时各地诸侯，随着地方社会经济的发展，日益强大起来，周王室逐渐不能得到他们的支持。因而在西方和北方各族的严重威胁下，周平王不得不在公元前七七年东迁到洛邑。此后称为东周。东周是周王室日益衰微无力、列国日益强大的时期。历史上也称为春秋、战国时代。

春秋时期，力图扩大自己领域和势力的诸侯之间，不断发生吞并和掠夺的战争。齐、晋、楚、秦、吴、越等国，先后获得向各小国及人民勒索贡纳的权利。兼并掠夺战争的结果，到公元前五百年前后，只剩下秦、齐、楚、燕、赵、魏、韩七个大国，这之后即进入史称战国时期。战国时期的结束，是秦始皇在并吞了六国之后于公元前二二一年建立起统一的大帝国。

春秋战国时期残酷的战争，虽然破坏着生产力，但是由于铁质工具广泛使用和牛耕，却促进了农业生产，手工业长期积累的技术经验也因铁制的工具而加速进步。战国时期，在生产发展的基础上，商业和高利贷亦伴随发展起来。例如阳翟大商人吕不韦能以其财富操纵秦国政权。这时金属货币成了重要交换手段。不少地方逐渐形成成为政治、经济、文化中心的大城市，如：咸阳、洛阳、邯郸、南阳、临淄、寿春等。

由于生产力的发展，春秋时期开始了中国古代奴隶社会向封建社会转变的时期。传统的世卿制度在逐渐瓦解。贵族转化为“士”，这些人中的优秀代表者，能顺应时代的要求，提出一些有利于政治、社会、生产的措施。管仲在齐国，商鞅在秦国，以及其他著名政治家所提出的变革措施，在不同程度上为未来国家的统一开拓了道

路。被称为“先秦诸子”的思想家，如孔丘、墨翟、庄周、孟轲、荀卿、韩非，都从不同的角度观察了在激烈变动中的社会，并反映了社会的复杂要求。各派学说的“百家争鸣”，构成了古代思想史上最活跃而丰富的时代。

随着社会经济的发展，春秋时代的自然科学，特别是天文学，有着辉煌的成就。文学范围中的《诗经》和楚国诗人屈原的作品，都真实地描写了人民的生活和愿望。一些历史著作（如《春秋》、《左传》、《国语》不仅是古史的典范，和先秦诸子的哲学著作同样，都以优美的散文丰富了战国的语言艺术。

商（公元前十六世纪——前十一世纪）周（公元前十一世纪——前二二一年）两代共约一千四百年，对于社会、文化和美术的发展都是一个悠久的历程。美术发展中的辉煌成就，正如社会文化方面的其他成就一样，我们今天所知还很不够，尚有待考古学的发现。古代文献中有些值得注意的片断材料：商代的庙堂是“四阿重屋”的建筑，大概即今之所谓“四垂脊、重檐”的样式；纣王曾修筑异常华丽奢侈的建筑物；商朝初年，宰相伊尹曾画了九种不同品德的君王的形象，以劝诫商汤（《史记》）；商朝有名的中兴之主武丁，曾画了梦中所见的贤者的像。这些有关商代艺术活动的记载是极粗略的。而有关周代的艺术活动，记载也很少。

孔子曾看见周的明堂壁上画了“尧舜之容，桀纣之像，各有善恶之状，以垂兴废之戒焉”。并且画了周公抱着成王朝会诸侯的图画，还见到周公背后的“扆”（屏风）上画了斧形的装饰（见《孔子家语》）。周代某些宫室（“路寝”，帝王听政的地方）外的门上画了虎的形像，以明勇

猛于守（见《周礼》）。周代的许多器物上都描绘有各种图像。如各种典礼用的旗帜上，按照身份等级画着日月、蛟龙、熊虎、鸟隼、龟蛇等。盾牌上画龙。天子和贵族举行射礼等所用的“侯”（射靶）上，画云气，或画虎、豹、熊等动物。古人初次会面执羔、雁为礼，覆盖羔、雁的布上也描绘着云气。天子服装上则有“九章”的装饰，九章即九种纹样。画在上衣上的五种：龙、山、华虫、火、宗彝，绣在下裳上四种：藻、粉米、黼、黻（有的书上记载舜时已开始应用“十二章”。十二章除上述九章外尚多日、月、星三种。汉唐以来大加标榜称之为“衮冕十二章”，作帝王的最尊贵的服装）。这些记载，有的是可信的，有的是夸张的，总之，是很不完全的，还有待进一步分析研究。

西周初的铜器铭文中记录了以武王、成王二代伐商及巡省东国为内容的图画。又《诗经·小雅·斯干》篇赞美周初的宗庙建筑给人以“如鸟斯革，如翬斯飞”的美丽印象。这些记载应该还是比较可信的，可以窥见周初的建筑及绘画的宏大的规模和“成教化”的创作意图。

《周礼·考工记》一书记载了各种手工艺的分工情况。其中有很多是与工艺美术有关的，是研究古代工艺史的重要材料。

中国考古学的开始是很早的，而且就是因注意并研究发现的商周时代古器物而开始的。商周时代古器物——铜器和玉器的系统的研究，在宋代（公元十二世纪）已经有了大致的轮廓，清代中叶（十八世纪）古文字学的研究更加深了科学的认识。十九世纪是商周时代古器物被有意识地搜求、征集和整理的时期。但真正的科学的考古事业是在二十世纪三十年代才因少数严肃的学者

的辛勤劳动而建立起来。建国以来我国考古学得到蓬勃的发展，使我们对祖国远古历史、文化以及早期美术史的知识，进一步充实了起来。

在丰富的考古发掘品中，我们见到了真正的绘画和雕塑的作品，然而数量异常稀少，也不能较完整地说明演变过程。商代的大理石雕刻和战国末年楚国的木俑和帛画、韩国的铜人是仅有的优秀的代表作。从商代到战国时代的青铜器、玉器和战国时代的漆器，其中，特别是青铜器，是商周两代约一千四百年间造型艺术创造的代表。

青铜器本身是精美的工艺品，在风格上装饰题材上与其他工艺美术相通。同时，青铜工艺的造型与青铜工艺上的平面的装饰和浮雕的、立体的装饰，都有直接采用写实风的动物形象的，它是了解当时绘画和雕塑的不可忽视的材料。

商、周时代青铜工艺的丰富的遗存，集中地表现了早期美术的一般面貌。

## 青铜工艺

### 一、青铜冶炼的起源和发展

铜器是最初的金属工具。金属工具的出现代表了生产力的发展。但是我们知道商代后期虽盛行青铜的用具和兵器，然而农耕仍用石器。因此，真正引起生产力的巨大变革的是铁器的应用，是在春秋中叶以后。

最早的铜器是以纯铜铸造的。我国最原始阶段的纯铜器尚未发现，一如我国最早期的青铜合金器物一样，也还有待未来的考古发掘。

我国现存最早的铜器，是青铜工艺相当成熟的时期——商代时期的产物。根据这些青铜器部分标本分析的结果，这一时期的青铜器为铜锡合金，锡的比例大致为百分之五至二十（另外也有含铜量达百分之九二至九八为纯铜器和含不同数量铅质的合金）。

青铜合金的特点是硬度较纯铜高，而同时可以保持纯铜所具有的韧性，并且有明亮的光泽。青铜合金的熔点也较低。加锡至百分之二十时，熔点可低到摄氏九百度左右（纯铜为摄氏一八三度）。青铜合金的硬度与韧度相结合，宜于制作带锋刃的兵器。

青铜合金中，铜锡比例的不同，合金的性能因而也不同。我们现在还不能具体地说明古人如何利用这一科学事实。但是《周礼·考工记》（春秋末年齐国官府工匠所记）中列出了六种不同的比例：“六齐”（即六剂）——钟鼎之齐，铜六锡一；斧斤之齐，铜五锡一；戈戟之齐，铜四锡一；大刃之齐，铜三锡一；削，杀矢之齐，铜五锡二；鉴燧之齐，铜锡各半。这六种不同的配合，还可以探讨，但可以说明当时就已知道冶炼不同配方、不同性能的合金。

商代青铜合金中，也有再加入一定比例的铅质的，甚至有完全用铅代替了锡的。现在还不知道加入铅质的实际目的如何。铜锡合金加入极少量的铅，可以在铸造花纹时，收到花纹清晰，减少气孔的良好效果，在战国时代的铸镜工艺中，已开始有意识地加以利用。

## 二、青铜器工艺的基本技术

青铜器工艺的冶铸方法与青铜器的造型及装饰方法密切相关。

青铜器都是铸成的，不是敲击或剝凿成的。铸造是

把原料放在熔炉内经高温熔化成液体，然后倒入模型中，待温度下降后，铜液在模型中就凝成了人所要求的器物。拆除范便得到了成品。

商代晚期的铸铜工场遗址已经在河南安阳发现（其他发现下节介绍）。对于周代以来的青铜器冶铸已有初步了解。

一块重约一七·八公斤的铜矿原料曾被发现，是不含硫的孔雀石（氧化铜），矿砂中并夹杂着赤铁矿。熔锅是一种红黄色的陶质器，发现这种熔炉的农民称之为“将军盔”。熔锅可以达到装一二·七公斤铜液的容量。冶炼青铜需要的热度是一千度左右。这样高的温度，可能有鼓风炉的设备，燃料是木炭。

青铜器的范是陶制的，由多块拼成，一部分称为外范，上面并且有花纹。外范在翻铸时形成铜器器形的外面。一部分是内范，在翻铸时形成铜器器形的内面。外范和内范全部拼合在一起时，内外之间空隙部分，留待铜液填充而形成所要制作的铜器。所以，范上的凸凹和左右与实际器物上的凸凹和左右应恰恰相反。在安阳曾发现很多陶范和为了制造陶范所用的“模”。模就是模仿实际的铜器的形状，为制范的坯型。

直接用陶范翻铸铜器是古代青铜器铸造的一般的方法。花纹和文字都是铸出来的，不是刻的（战国时的文字有刻成的）。但商代已有多种铸造办法，例如：两次铸法创造了铜器上的提梁或链条，特别是链杀的铸造，是金属熔冶技术上的重大发明。

蜡模法——在翻铸结构较复杂或镂空的装饰时，范型的设计比较困难，往往内用蜡模，外加湿柔陶泥涂埽，干后自然成为范。然后加烧使蜡熔解流出，遗留之空隙

为浇铸时之铜液填充，即成型。在战国以前是否已经使用尚难证实。

青铜器的装饰在设计时就知道利用铸造技术上的特点，避免铸造技术上的种种困难。殷代铜器上往往有突出的觚棱，就是因为陶范拼合时有不能完全密合的缺点，主动加以利用而产生的。而且每一块陶范上的花纹各自形成一完整单位，以避免两范拼合时花纹相错，因而取得对称或重复连续花纹的效果。青铜器上装饰面的分割也就是由于陶范的分块。因而装饰和造型是密切结合的。西周以后，青铜器花纹粗犷单纯，也和器壁变薄有关。战国时代更充分利用了捺印花纹的简便方法，产生了繁复的图案。

古代青铜器的铸造方法与造型及装饰方法的密切联系，说明中国工艺美术中艺术与技术相结合的传统。

### 三、青铜器的名称及形制

对青铜器的名称和形状先加以说明，可以便利下一步的介绍。商代青铜器名目比较复杂，战国时代和汉代又有一些特殊的形制，但古代青铜器仍形成一定的体系。古代青铜器的造型体系，在中国工艺美术发展中，一直受到极大的重视。我们现在介绍的青铜器造型，是沿用目前常用的传统的体系。

青铜器可分为：一、日用器：炊煮器，食器，酒器，盥洗器，其他。二、乐器。三、兵器。

炊煮器中“鼎”就是煮肉的锅，三条腿可以直接支在火堆上。“鬲”的用途相同，但形式不同，鬲的三条腿成囊形，中间是空的，称为“款足”，因此鬲中的液体和火焰直接接触的面积较大。鬲的形式在古代有悠久的传统，在考古学上是把它当作商周文化前身的标志。“甗”

的下半是鬲，上半是个蒸锅，上下之间通气。鼎、鬲、甗，一般都是三足，器身是圆形的；但也有时是四足，器身是方形的。容量大小不同的鼎有时按照三、五、七、九的数目成组的应用，按照大小分别置入牛、羊、猪、鱼等不同的肉食。鼎在古代被认为是青铜器的最可尊贵的代表，它可以象征国家的统治权。

食器中，“豆”和“簠”（或作“簋”）是最普通的。豆是一种高足的盘子。是圆形、有把手、圈足的盆子。此外，还有“簠”（长方形，敞口，有足的盘子，往往上下两半扣在一起）和“盥”（椭圆形的盆子，有盖）。这些食器都是盛食品的，因用途不同而造型各异。

酒器在商代很发达，可以分为四种类型：

甲、三足器（或四足）：爵、角、斝、盃。

乙、圈足敞口器：觚、觶、尊。

丙、圈足敛口器：罍、卣、壶（战国以后钟和钶代替了壶）。

丁、彝、勺、觥，及鸟兽形器。

有些酒器的用途不明。可知三足的“爵”、“斝”是温酒用的。“盃”是调酒（酒加水）用的。“罍”（酒坛）“卣”、“壶”、“彝”，都是贮酒的器具。“勺”是酌酒用的。一个“觚”或“觶”和一个爵或“觥”，往往组成一对。从古书（《礼记》和《仪礼》）中可知古人饮酒有隆重的仪式。这些复杂的酒器充分表现了古代贵族的奢侈而繁缛的生活方式。

盥洗器有贮水的“甗”和“鉴”，承水的“盘”和注水的“匜”。

其它尚有置肉于其上以切割的“俎”和插肉用的“匕”。“禁”是小台，席地而坐的时候，食器酒器可以

放在上面。

青铜制的乐器中最贵重的是“钟”。钟悬挂方式有两种：直悬或侧悬，因而钟上的钮的形状不同。钟和石制的磬同为古代重要的打击乐器。单独一个钟，称为“特钟”，或若干个大小不同的钟按音阶高低组成，称为“编钟”。一种执在手中敲打的乐器叫“钲”，商代的钲往往是大中小三个一套。“铎”是装上活动的舌，执在手中摇的。“铃”是悬挂在固定的地方（如马身上或车上）因震动而作响的。

青铜兵器中的“铍”、“矛”、“戈”都是装了长柄使用的。戈有时在上端更加了矛，运用方式较多，可以刺，可以啄，可以击。“戚”就是斧，商代极华丽的装饰着的“戚”很多，“斤”是砍刀。“削”是小刀子，在商代后期已作得很精美。另外，在北方鄂尔多斯青铜器（内蒙古河套一带发现的，相当于汉代）中也有很多。“剑”是春秋以后在南方流行起来的一种兵器。

青铜器中特别丰富的是车饰和马饰。种类繁多，更适宜于作专门的研究。

青铜器的制作主要的是为了日常使用，但也常用来殉葬。现在保存下来的青铜器，几乎都是从古代坟墓中得到的。从殉葬的情况也可以推测日常使用的情况，譬如在古代，往往一件炊煮器、一件食器、一件贮酒器构成一组，就代表了一个人多方面的生活需要。所以古墓中发现成套的器皿对于研究古代生活很有帮助。古代制作铜器是隆重的事情，例如：祭祀、赏赐、战争、征伐、嫁女等等。但也有些青铜器制作时是以装饰为目的的，例如特别华丽的一些兵器。

总之，青铜器在古代贵族生活中有重要地位，也集

中地表现了工艺匠师的造型创造能力。青铜器丰富的造型是适应生活需要的智慧创造。作为工艺形象，青铜器的造型和装饰有重大的美学价值。

青铜器的研究是我国考古学和美术史的重要组成部分，而且也发展成独立的学科，在这里不作更详尽的介绍。

## 殷墟发掘

### 一、殷墟发掘

“殷墟”在河南安阳小屯附近，是商朝最后（自公元前十三世纪末至公元前十一世纪初）的都城的废墟。

商朝都殷的时期也可以称为“殷”。

殷墟在洹河两岸，范围颇大。自一八九九年发现甲骨文后，一九二八—一九三七年，前中央研究院进行过十五次发掘，解放后一九五〇年以来中国科学院又进行了多次发掘，五十年来，获得了关于商代后期的政治、社会和文化的丰富史料。

安阳小屯作为古代文化遗址受到重视是因对甲骨文的认识而开始的。一八九九年，对古代器物 and 文字有研究的学者王懿荣，首先注意到一些刻在龟甲和兽骨上的古代文字，不复被当作是一种药材，而成为考古学的重要资料。第一个研究甲骨文的是古文字学家孙诒让。继王、孙二人之后，对于甲骨文进行搜集、整理和研究，罗振玉和王国维都做了很多工作。罗振玉并且亲自去安阳小屯考察，他也注意到甲骨以外的其他殷代遗物：玉石和骨、象牙的制品，而且他肯定了安阳小屯是“殷”的废墟。王国维对于甲骨文字的研究贡献很大。他不仅

把甲骨文当作古代的一种字体进行研究，而且从文字的内容上窥出了商代的历史、宗教、地理等各方面情况。并用甲骨文证实了古代典籍：《史记》、《竹书纪年》、《山海经》等对于古代历史记载的可靠性。王国维奠定了利用古代文字（甲骨文和铜器铭文）研究古代历史的科学基础。

一九二八年，前中央研究院派人去安阳试掘，采用的方法和过去相同。一九二九年以后才开始比较科学地发掘，至一九三七年，前后共进行十五次，在方法上日益精密科学。发掘地点，除了洹水南岸的小屯村以外，更扩大到后冈、和洹水北岸的侯家庄西北冈、高井台子、大司空村等地。发掘的对象，除了甲骨以外。还有铜器、陶器等各种工艺品，以及这些工艺品制作的原料和器皿等也都发现了。而特别重要的是发现了当时人们居住储藏的穴窖，宫室遗址和规模大小不一的众多墓葬，以及与之有关各种殉葬奠祭的制度。除了商代晚期的文化遗址及遗物以外，安阳也发现彩陶和黑陶文化层和隋唐以后的墓葬。安阳发现的彩陶和黑陶说明了已知彩陶之最早的类型存在于河南，而且在河南北部地区仰韶文化，早于龙山文化。

殷墟的十五次发掘，收获是非常丰富的。这些考古材料经过充分研究，古代历史、社会、文化和美术各方面都会因而得到重要的知识。

郭沫若在很困难的条件下独立地研究了甲骨文中记载的商殷历史社会状况，利用铜器铭文对于周代历史进行了科学研究，获得了空前的重要成果。

安阳以外地区发现的商殷文化遗址，还有河南辉县琉璃阁（一九五一年发掘）和郑州二里冈（一九五二年

开始发掘)。这些地点除了发现与安阳殷墟同期的殷代文化以外，还发现较早的文化层。其中发现的青铜器，有特殊的形制。郑州二里冈的考古工作，开始了对于商殷文化研究的新阶段。

## 二、殷墟的发现

殷墟的发现，我们将先加以概述，然后再讨论其中特别具有艺术价值的一部分。

殷代的建筑遗址发现了：宗庙宫室、穴窖和陵墓。

殷代的宗庙宫室集中在小屯村以北一带。有基址五十余处被发现了。基址面积之大者，长四 余米，宽一 余米，小者长约五米，宽约三米。基址上残存夯土（版筑土）墙脚，成排的石柱础、木柱的残烬和垫在柱与础之间的铜欂，卵石铺的入口走道。这些建筑基址的残迹与甲骨文象形字中保留的建筑形象相印证，可以看出殷代建筑木构架的造型样式和上有屋顶的一些传统特点，也可以看出殷代建筑艺术已达到一定水平。殷代已经能够建造大型的、成组的建筑物。

基址附近有许多墓坑。墓址下的墓坑是埋葬“奠基”时杀殉的成人、小孩及狗的。基址四周的墓坑是埋葬“置础”时杀殉的人、狗、牛、羊的。基址的入口处的墓坑中，各有“安门”时杀殉的人四躯。另有较大的墓坑，埋葬落成时杀殉的成队的车兵和步兵。

基址下并发现人工修建的水沟，支流交错，蔓延很广。

在某一基址前后并发现了石工、玉工、骨工和铜工的工场。有原料、半成品、成品、废品及工具一同出土。因此我们可以知道这些工艺在宫廷中的生产和分布情况。

殷人居住和储藏的穴窖也发现很多。在一九三六—一九三七年最后一阶段的发掘工作中，就清理了四百九十六处。穴大而深，深度五厘米—四米，其形状，圆长不定，大概是住人的。窖小而深，其形状多为长方形，也有圆形的，深度四米至九米。穴窖都是挖成的，墙壁有经过修饰的和未经过修饰的。修饰的或用草拌泥涂二、三层，或用木棒拍打，使其平匀光滑。有的穴中有台阶出入。窖壁间有上下的脚窝。曾发现其中填满日常用品的残遗，如食剩的兽骨，破碎铜器，断残的装饰品，以及工艺废料，如锯过的兽骨，敲破的蚌壳，磨齐的牙，碎小铜块、铜范、砺石，以及烧过的柴灰炭烬、破损的甲骨等等。

殷代贵族的坟墓（可能是帝王的陵墓）在洹水南岸的后冈最先发现一座（一九三四年春），在洹水以北的侯家庄西北冈前后发现十座（一九三四年秋—一九三五年秋）。一九五一年又在侯家庄附近的武官屯发现一座。这些大墓中最大是一二一七号墓。全墓占面积一千二百平方米。武官屯大墓全部占面积约五百余平方米。墓室平面作方形，占面积三百八十平方米。墓底深达地面以下一三·五米。有东西南北四个墓道。这些大墓的墓室，一般都是在地面下十米左右，形状上大下小，如倒斗状，平面有“亚”字形、方形和长方形三种。墓室有墓道四条（东、西、南、北）或二条（南、北）上通地面。南墓道都作斜坡，其他墓道多作成台阶。墓室正中为椁室，椁室内有棺，棺下有坑，腰坑中埋一人，或一犬，或一人一犬，或一人及兵器。墓的四角，有的有八个或四个小方坑，其中各葬一个活埋的张口蹲踞的人。殉葬器物一般都放在墓椁之间，也有的放在椁顶四周的平台上，

这平台上还有与墓主生前接近的人陪葬。武官屯大墓有这样的陪葬人四十一躯。计椁东十七躯，多男。椁西二十四躯，多女。陪葬人中各有自己的殉葬器具、动物及随葬的人。南北墓道上有随葬的犬和车、马。墓室填土，层层夯捣，同时也逐层埋一些杀了头的殉葬人。

这些大墓多经过古今两次盗掘，古代盗掘后并放火焚烧。墓中器物遗存都已很少。然而若干残余的物件中仍有许多精美的工艺品。

与这些大墓成鲜明对比的是无棺无椁的坟墓，其中作为随葬品只有一个灰色绳纹陶盆，内存牛骨一块。另外也有很多有少数铜用具或铜兵器的中小型墓。殷墟发现的中小型墓已接近两千个，并发现很多成群杀祭的排葬坑。

殷墟发现品中最具史料价值的是甲骨文。

商代的政治生活中有占卜制度。占卜的方法是用龟的腹甲和背甲（很多特大的龟甲都是南方来的），牛的肩胛骨和肋骨，在其背面凿槽，灼之以火，则在正面出现细小的纵横裂纹，称为“兆”。专司占卜的人就根据兆纹的形式来预测未来的吉凶。用兽骨占卜的迷信习惯在龙山文化中已存在。商代每次占卜之后都把占卜的事情用当时的文字刻在兆纹旁边，甚至把事后应验与否的结果也刻在上面。这些刻在兆纹旁边的卜辞就是“甲骨文”。从占卜内容可知是关于祭祀祖先、预卜天时、风雨晴雪、年成、狩猎、征伐战争、疾病等等。

另外也有一些与占卜无关的刻辞，例如：战争俘虏的头骨上的祭祀刻辞，狩猎所获的动物头骨刻辞，为检六十甲子而备的甲子表，以学习为目的的习刻文字等。

甲骨文自王懿荣开始注意到它的价值并进行搜集以

来，前后陆续出土的有文字的碎片，总计可达十万片。但其中有很多碎片可以缀合。

殷墟的惊人发现之一是第一二七坑未经翻扰的整坑的甲骨发现。共一万七千余片。其中完整的龟甲约三百版，全部经过缀合后的总数约为四百五十个整甲。甲骨上的文字有用朱笔写的，文字刻划里也有涂朱的。很多龟甲穿孔，可以编串成册。并且与一架蜷曲侧置的人骨一同埋在土中，他可能是当时管理甲骨的人。这批甲骨是盘庚至武丁时期的。由一二七坑的发现可以想象殷代用过的甲骨在当时有的是随意废弃的，有的是整批的有意埋藏的。

甲骨文也有其美术价值。首先它是书法艺术的最早的代表者。甲骨文的风格也有许多变化：结构有疏有密，线纹有粗有细，转折有圆有方，行列有的严整有的自由，这种种差别形成了甲骨文字不同的艺术风格。再次，甲骨文字中保存很多绘画形象。如人和各种动物的形象以及各种事物与人的动态行为的形象，都能抓住对象特点，极明确地表现出来。甲骨文与商代铜器上的铭文相比，可以看出铜器铭文利用更多的曲线，更接近图像。甲骨文中虽有形象，但在文字运用上已很复杂，有转注、假借等方式。甲骨文中完全可识者超过一千字，字数实存可能达到五千。最后，甲骨的雕法和当时骨器工艺的技术是相同的。甲骨，特别是兽骨，都工致精美。字体笔划的镌刻有极工细者。镌刻字画，往往都是先写好再刻，刻时先刻所有竖画右边一刀，再倒转甲骨方向，刻所有竖画左边一刀。然后横置用同样顺序刻所有横画左右两刀。所以刻时调转四个方向。字画横直都很准确，也可以推想其工具是很锋利的。

殷墟发现的雕刻品、青铜器和各种工艺品，非常丰富，代表了三千年前艺术创造的水平。许多罕见的作品都在侯家庄大墓出土。

大理石制的雕刻，有鸱鸢、蛙、坐人、怪兽、蝉、鱼、虎等，是现存最早真正的雕刻艺术品。玉雕的小件动物形象也很多，如：虎、象、兔、燕、蛙、蝉、鱼等。有些呈扁平状或富有装饰风。装饰风的玉佩，如透雕的人形、龙形、鱼形，也很精美。

青铜器中，有形制特别大的，都是大墓出土。如侯家庄出土之牛方鼎（通高七四厘米）、鹿方鼎（通高六二厘米），武官屯出土之“司母戊方鼎”高一三三厘米，重八七五公斤。大墓出土有制作极精的方彝、提梁卣，用松绿石镶嵌成各种花纹的装饰器、人面具、各种兵器。松绿石镶嵌的铜器在大墓中发现最多。此外，大小各墓发现的青铜器，如成套的饮食器有鼎、鬲、甗、罍、觚、爵等；成批的兵器有戈、矛、矢镞、马头刀，以及各种车马饰器，数量非常大。一九三六—一九三七年，在小屯一地即发现重要铜器二百余件。

大理石器有石斧、石磬，都是祭祀仪式中用的。并有乐器，武官屯大墓发现长四八厘米线雕虎形饰纹的大石磬是罕见的。用器有石尊、皿、方座和门臼石。玉器有管、珠、环、琮、璧、璜、玦及各种佩玉。可见钻孔技术及雕琢花纹、阴阳线刻的技术都很精致。

牛骨、象骨、鹿角、象牙、猪牙、蚌壳都作成装饰品。雕花的骨，花纹细密繁复。顶端作鸡形装饰的骨笄和骨针、骨梳，发现很多。象牙作成杯、碟、梳，也作为镶嵌饰片。

陶瓷中，白陶的器皿：盘、罐是最早的高岭土

制品，上面有精美的图案花纹。釉陶在安阳也已有发现，是已知最早烧成的釉。

此外，墓中木椁虽已焚毁，腐败，但在泥土上留下的残迹，是木头上涂朱的图案花纹。也有粘在铜器上的丝织品残片的残迹，从丝织残片可以看出这是比较进步的斜纹织法。

殷末（包括西周初）的青铜器在河南洛阳，陕西宝鸡及山东益都等地都曾大量发现。其中很多精美的作品，如端方（满清官僚）旧藏宝鸡出土的成套多件酒器及一九二一年前后出土之双鸟形觶、人面纹觶、象尊、鸟形觶等铜器，但多被盗卖出国了。

### 三、从殷墟的发现看殷代美术的成就

综合殷墟发掘所得的各方面的知识，可以知道奴隶是手工艺乃美术品的创造者，正如他们也是农业生产的主要劳动者一样。技术的奴隶为工奴，称为“宰”。管理宰的人叫作“百工”。“百工”之上更有“冢宰”。冢宰就有一定的政治地位。百工有世传的专门技术。世传易于积累经验，对于技术的保持和提高都有一定的作用。殷末工艺技术已达到很高的水平，大理石的雕刻，“司母戊方鼎”的浇铸，骨器玉器的雕镂，陶器的制作，以及大型建筑（宫室、陵墓）的修建，都是明显的例证。

贵族是手工艺生产品的占有者享用者。青铜器上往往有作为贵族族徽的铭记，铭记中也述及祭祀祖先。殷代青铜器中酒器最发达，特别说明殷末贵族们的享受生活。精美工艺品的大批随葬，也充分说明了这一点。

殷代美术品在表现性和装饰性的统一方面有相当的成就。就现在所见到的殷代美术品而言，都有工艺美术的性质，即都有一定的实用目的。大理石雕刻有的就是

建筑装饰，或生活用具。但从艺术形象的特点方面看，可以区别为雕塑、绘画性的艺术品及一般工艺美术品。

雕塑性的艺术品最主要的是大理石制的各种立雕，如前所述。其中在造型处理上比较杰出的是石虎、石鸱泉和石蛙。它们都能充分说明古代的工匠认识对象和表现对象的特殊方法：抓住大的动态和外形上的主要特征，加以简洁单纯的处理，以创造简单明确而带有幻想性的形象为目的。这些作品也说明当时艺术中反映生活的范围还是比较狭小的，主要的题材是少数动物。因此，人的形象特别值得注意。那种蹲坐于地，上身后仰，两手撑在地上，头部昂起的大理石雕人像，玉雕的和陶制的较小的人形，除动态外，在造型上仍是比较含混的。青铜的人面具接近平板，仅能看出长面形、短额、狭而向上的眼睛等形貌上的特点，立体雕塑性尚感不足。

青铜器中一些动物形象，如象、鸱鸢、怪兽食人等，青铜器上立体的突出的装饰细部，如牺首、凤形柱等，造型处理上和前述大理石雕相同。

绘画性的艺术品最值得注意的是大石磬上的虎形装饰。造型处理和甲骨文字中的动物形象相似，都是大开口、微伸背、尾下垂而末端上翘，具有虎的外貌上的特点，有强烈的装饰效果。

商代青铜工艺的器形，变化丰富。这些器形是适应着一定的使用目的而创造的。器形的多样说明当时贵族生活的繁杂的要求，也说明工匠的艺术创造。器形的创造也利用了技术上的各种可能条件，加三足器、四足器、提梁、链条等都是主要的创造。这些器形的美学价值在于形象的创造满足着一定的情感要求。富于变化的各种造型给人以多样的印象，有挺拔、茁壮、稳重、秀美等

等不同的感觉。

青铜器上的装饰纹样和造型一样，也体现了古代工艺家的卓越的艺术意匠。

商代铜器上流行饕餮、夔龙、夔凤等幻想的神话动物装饰。相传的“饕餮纹”，是宋代人根据《吕氏春秋》的记载而定的名称。现在根据侯家庄出土“牛鼎”和“鹿鼎”可知饕餮兽面，两角尖如牛角者，正是牛头。饕餮是古代绘画形象中罕有的正面形象。夔龙、夔凤都是侧面形象，大多只表现一只脚，所以冠之以“夔”字。夔龙、夔凤时常和饕餮纹混合组织，例如相对称的一对夔龙，就共同组成了一个饕餮纹。饕餮纹一般布置在器物上主要的装饰面上。夔龙、夔凤纹在次要的装饰面上。

商代青铜器上的装饰纹样也有直接取材于现实的动物的。最多的是蛇、牛、虎、象、鹿、蝉、蚕等。

几何纹样除了排成行列的四瓣纹及圆涡纹外，最多的是不规则的云雷纹，常装饰在空白处，作为底纹，或装饰在上面所说的幻想的或现实的动物纹样之上。

殷代青铜器大多装饰丰富，花纹布满全体，并有上下层次，甚至高起如浅浮雕；也有少数青铜器装饰简单，甚至朴素无饰或仅有一道弦纹。

青铜器上也往往有凸起的立体装饰。如器物的耳上或鋈上的牺首，或某些器盖上的兽形钮。这些兽形具有殷代雕塑的一般风格特点及殷代雕塑处理形象的特殊手法。

## 西周、春秋、战国时代的美术

### 一、西周初年的青铜工艺

西周初(武王、成王、康王、昭王时期)的八九十年间的青铜器,在造型和装饰上与殷代青铜器大同小异。造型的风格特点明显类似。但铭文内容较详,记述了当时的政治活动,不仅便于确定其时代,而且提供了历史研究的资料。

河南洛阳及濬县等地出土成组的(铭文中有相同的族名和人名的)铜器群有重要的研究价值。如:“康侯、沐伯”组二十一器,“矢令”组四器(其一出土于江苏丹徒),“作册大”方鼎等四器,“卿”组六器,“臣辰”组四十余器,都是成王及康王时为贵族们作的铜器。

西周初年的铜器中,特别以大盂鼎(康王二十三年,公元前一五六年作)重一五三·五公斤,高约一米,是古代铜器中有名的重器。上有铭文二九一字。内容是叙述康王如何赏赐他的大臣“孟”的经过。赏赐品中有“人鬲”,被历史学者认为是古代奴隶制的证据。孟鼎的造型(鼎腹的轮廓和鼎足的样式)都已呈现西周铜鼎的流行形式。器口花纹,是殷代的题材,但处理上已是西周的方式。从大盂鼎上明显地看出青铜器艺术由殷代向西周、春秋时代的演变。

## 二、西周及春秋时代的青铜工艺

西周及春秋时代(约公元前一二——一四七六年)的青铜器中,具有成熟的西周风格的作品最有代表性,这些铜器大半制作于西周晚期(约公元前九——一八年),即共王至宣王时期。

东周春秋时代,地方性的经济和政治中心不断发展。战国艺术的新风格已在逐渐酝酿中。代表着周朝文化的青铜器,西周多是王室及王臣之器,到了东周则王室王臣之器罕见,而诸侯列国之器极其盛行,反映列国在政

治上走上独立发展的趋势。

西周及春秋时代青铜器的新变化，首先是器形类别减少，爵、觚、斝、卣、盃等酒器，鬲、方鼎等烹煮器，都已消失不见，这一时代最常见的鼎和壶都出现了新的样式。

鼎之形制较大者(如厉王时的大克鼎)，敛口，侈腹，鼎腹的侧影扁而方，鼎足上半作兽面装饰。鼎之形制较小者(如共王时的颂鼎)，鼎腹侧影轮廓接近半圆形，鼎足上下粗，中间稍细，似动物之足。整个器形轮廓呈连续的柔和曲线。

有耳的壶发展的结果，代替了卣和觶，成为此后一种主要的铜器(如共王时期的颂壶)。食器中西周时代新出现了盨(如厉王时期的克盨)和东周以后新出现的簠，都逐渐代替了。

此时代青铜器的另一特点是产生了很多大型的铜器，如大克鼎高九三厘米，重二一·五公斤；虢季子白盘长一三七·二厘米，宽八六·五厘米，高三九·五厘米，重二一五·五公斤。往往有丰富的长篇铭文，如散氏盘(厉王时器，三五七字)、毛公鼎(宣王时器，四九七字，最长的铜器铭文7)、大克鼎、颂鼎、虢季子白盘的铭文都具有史学价值和文学价值。大型铜器的铸造，长篇的铭文，以及铜器器身的变薄，这都显示了冶铸技术的进步。

一九二三年出土于河南新郑的立鹤方壶，壶身遍布蟠曲龙纹，两旁有镂空的龙形双耳，壶下伏有双兽，壶口有双层莲瓣中央立一鹤，展翅欲飞，工艺非常精湛，反映了春秋大变革时期的时代风貌。

此时期的青铜器在艺术上的特点，其造型，如前所

述，轮廓线多是柔和优美的曲线，并有适当的比例关系，表现了新的创造。铜器上的装饰花纹简易，纹样多窃曲纹、环带纹和双头兽纹。其他尚有重环纹、垂鳞纹等。又有写实意味的蛟龙纹。可以看出窃曲纹和双头兽纹都是殷及周初流行的饕餮纹和夔龙纹的变化，按图案规律重新组织而成。此时期的花纹组织，更多利用简单的重复所构成的二方连续。

### 三、战国时代的青铜工艺及其他美术品

战国时代，在地方经济发达的基础上，文化进一步得到了发展。

古代典籍中有一些关于战国时代美术活动及传说的记载，不仅可以看出古代人对于美术的了解，其中也透露一些实际情况。《韩非子》记载有画家用了三年时间为周君画（篋？），配以强烈的光线，可以看出“龙蛇、禽兽、车马、万物之状备具”。显然这是战国时代装饰美术中的主要题材。古代伟大的爱国主义的诗人屈原在赋《天问》之前，曾见楚先王庙及公卿祠堂壁画中“天地山川神灵，琦玮僂佹及古圣贤怪物行事”的充满幻想的神话图画。古代著名的巧匠鲁班，用脚画自知相貌狰狞丑，不愿人见而潜匿水中的“杼留神”的图像。齐国画家敬君，为齐王画九重台，不能回家，画了自己妻子的像以自慰，以致妻子被齐王所夺。又如宋元君找来一群画师，都“受揖而立，舐笔和墨”，只有一个人很傲慢，“解衣槃礴，裸”。而被称许为真画师。齐王客认为画人所习知的狗马，难于画人没有见过的鬼魅。由此可知当时绘画艺术的发展状况。

战国时代美术的大量的具体材料，是过去五十年中的考古发现。例如以下各地的出土物对于美术史的研究

都有重大意义：山西浑源李峪村，河北易县、唐山，河南辉县、汲县，洛阳金村，山东临淄，安徽寿县，湖南长沙等。这些地方或发现了墓葬，或尚残存着建筑遗迹，出土物中最多的铜器，但也有瓦当、玉器、漆器和陶器等。战国时代的美术研究，特别得助于建国后河北唐山，河南辉县、洛阳和湖南长沙的发掘。这些发掘提供了有地域代表性而又有艺术价值的珍贵材料，并且提供了有关古人生活和文化的可靠的知识。

战国时代的美术品大致可以分为四类：甲、青铜工艺品（附金银错、镶嵌及铜镜），乙、雕塑性美术品，丙、绘画性美术品，丁、其他工艺品——漆器、玉器、陶器等。

青铜器有：浑源李峪出土的赵国器，河北唐山出土之燕国器，辉县出土之魏国器、洛阳金村出土之韩国器，安徽寿县出土之蔡国器及楚国器，以及各地出土之齐、秦各国器，其中有些是春秋末期的，其时代及地域的风格变化都有待研究。但明显地具有共同的趋势。铜器有相类似的新造型与相类似的装饰主题及装饰方法。装饰的部分或立体化而趋向写实风的动物雕刻，或布满全体趋向繁复及重叠缠绕的组织。装饰纹样以蟠螭纹最普遍，但处理的方法有多种不同。在铸造技术上，透雕的装饰已可能用蜡型法浇铸，花纹系利用简单的压抑法印在铜器的原模上（不是印在范型上），铜和锡的成分也有新比例。

战国青铜器的风格华美瑰丽。战国铜器的华丽的风格特别出现在金银错等镶嵌的器物上，金、银及红铜等金属或松绿石、水晶、玉、玛瑙等矿石，填充或镶嵌在青铜器的花纹空隙处，产生了多色彩的效果。洛阳金村

和辉县固围村的金银错及珠玉镶嵌器，都是中国工艺史上的珍品。

战国时代的铜镜，以楚国及其邻近地区发现较多。圆形铜镜（少数是方形的）的正面磨光可以鉴人，背面有组织得很严密而完整的图案。这些图案往往是在繁密的底纹之上有旋转纵放的云雷纹或幻想的动物纹样。上下两层因反光不同而呈现出对比效果。战国的铜镜纹样是中国图案纹样的典范之一。战国铜镜的合金中，为了使镜面光洁细腻，常加入少量的铅，背面的花纹也因而特别整齐清晰。

战国时代的雕塑作品，显然具有表现动态及开始刻画面部表情的能力。长沙出土的木俑（已知最早的木俑5）和洛阳出土的胡女铜像，动态的表现是很微妙的。作为已知的早期的雕塑艺术品，是不平凡的尝试。其他一些工艺装饰性质的雕塑，如山西长治分水岭出土的猴形、鸚鵡形铜饰，洛阳金村出土的多种跽坐胡跪形铜人，金银错云纹及兽纹的铜洗上的一对正要跃入水中的蛙，这些作品表现动物的动作都很真实。洛阳金村出土的金银兽首、龙首，辉县出土的车辕首的兽头形饰物，都采用夸张的手法。并善于利用金属的不同色泽进行装饰，而获得生动效果。

战国时代的绘画性作品中，以长沙出土的《帛画》作为已知的第一幅绘画，为最重要。

画的内容，据郭沫若的研究，是一个善良美丽的女性，在象征善与和平的凤鸟同象征恶与灾害的独脚夔进行的斗争中，祈祷凤鸟获得胜利。那妇女侧影姿态的优美，显然是很引人注意的。其他可以帮助我们了解战国时代绘画艺术水平的作品，有故宫所藏《水陆攻战纹铜

壶》和辉县出土的刻纹《燕乐射猎铜鉴》以及汲县出土的《水陆攻战纹铜鉴》上的奏乐、射箭、宫室景象及九种战斗场面。长沙出土的彩画漆奩上，有树木、奔驰的车马、狩猎等景象。说明了当时绘画艺术的构图能力。其他如金银错的狩猎壶及铜鉴上的车骑、动物等景象，也都在一定程度上表现了当时绘画的一般水平。

在工艺美术范围中，漆器工艺有显著的成就。除了上述的绘画故事人物的漆奩以外，长沙出土的漆盾、神鸟盘、三凤及二凤盘、彩漆画案及轼，都是现存的最早的完整的作品。用麻布制胎夹苧技术已很普遍，涂漆匀洁，颜色（红和黑）鲜丽。图案构图极为巧妙精美，线纹或细如发丝，或匀称厚重，描绘技术也达到高度水平。战国漆器图案和铜镜图案，有同样重要的地位。

玉石工艺也有杰出的表现。洛阳金村出土的玉佩、玉璧及各种动物形玉饰，辉县出土的大玉璜、雕金镶玉嵌珠银带钩和玉鸂鶒，技术精绝为古代玉器工艺之冠。金村发现有玉石工艺的半制成品，可以帮助我们了解其制作过程。但古代制玉的技术，对于我们仍是一个谜。战国时代玉器工艺中体现了图案造型中一些基本规律。

战国时代的陶器，在形制上有自己的特点，一部分是模仿铜器的，和铜器造型相同；但在陶质上有显著特点的作品，还没有发现。战国以前的灰青釉硬质陶豆曾在洛阳发现过一对，战国时代如何继承发展，尚无所知。战国陶器上的彩绘装饰是有独特风格的创作。辉县赵固区和洛阳烧沟附近，都发现彩绘陶器，尤以后者在白粉底上运用红黑二色，极优美活泼。另外，两地也发现有在陶器表面上进行研光的暗纹装饰，多是简单的几何纹组织，也很有自己的特点。战国时代的装饰图案，在青

铜器、金银错器、漆器、玉器和陶器上，流行着一种共同的纹样构成的方式，即连续的带状不断缭绕回旋，前后重叠变化，其上附以小圆涡形，充分发挥虚实对比的效果及曲线的方向感、运动感。其取材有龙、有蛇、有凤、有云，有单纯的带形，或演变成纯粹的图案构成。处理方法也因制作材料、技术条件及装饰部位而有所不同。但此一构成方式是战国时代的特色。

## 商周时代的美术成就

（一）题材的选择以自然界的动物为多，或是真实地，或是幻想的。殷代表现的“人”的形象似是奴隶的身分。战国时代的较复杂的生活场面：战斗、狩猎、宴饮等出现，是中国美术中第一次直接反映了现实社会生活。战国时代美术中较完整的写实的人的形象，也有划时代的意义：在美术中除了表现崇拜自然的思想和神话外，也直接表现人的社会活动。

美术表现生活的题材，战国时代是一个起点。

（二）在形象处理上，对于个别形象是首先抓住总的神态及外形上的主要特征，加以极有概括力的质朴的处理，并大胆地运用夸张的手法，有一定程度的装饰性。

战国时代绘画作品中描写战争、狩猎等场面，是通过大的动作姿态和横列的空间关系来表现的。表现两个事物之间的对立或斗争的简单构图也是战国绘画作品中的表现方式。

个别作品神态刻划入微。

一般作品的技法单纯古拙，在表现物象的同时也能表达相当程度的主观情感。

(三) 在装饰美术及工艺方面,殷周时代开始了中国工艺的优良传统。青铜器的造型在数千年的文化发展及艺术发展中,居于显要的地位,而成为古代文化的标志。殷周时代工艺美术的长时期的发展中,形成了一些规律性的装饰手法,例如:造型与装饰的统一效果;纹样组织的对比统一效果;以及造型、装饰与实用相结合等等。

这一时期的青铜器、金银错、铜镜、玉石、漆工艺等,在中国美术史上也占有不朽的地位。

## 秦汉三国时代的美术

### 秦汉美术概况

一、秦王政征服了六国之后,在公元前二二一年建立了我国历史上第一个统一的中央集权制封建国家。他采取了一系列加强这个政权的严厉政策:车同轨,书同文,统一度量衡,统一货币,废分封,置郡县,徙六国贵族豪富十二万户于咸阳,销兵器,禁私学,集中全国图书,制定严酷的法律,修长城等等。秦王政推行暴政,以致他死后不久就爆发了中国历史上第一次的陈胜吴广农民大起义。——推翻了秦王朝的统治。

刘邦夺取了农民起义的胜利果实。在公元前二〇六年建立了西汉政权(公元前二〇六—公元八年)。刘邦史称汉高祖。汉初实行的恢复农业生产的措施(减免田税、奖励军人回乡生产、解放奴婢等),收到很大的效果。农

业技术也大大提高（耒车下种、代田轮耕法、兴修沟渠水利、推广牛耕等）。商业虽在汉初贱商政策的排斥下，但尚保持自己的雄厚力量，最后商人仍取得了代政府管理财政和盐铁的专卖地位。作为商业的基础的手工业，比农业生产使用更多的奴隶。开矿、冶铁煮盐、纺织等生产，都有相当规模。西汉经济的发展，虽然在中期收到社会经济繁荣的效果，但土地兼并和无限度的压榨，造成两极分化，最后引起了社会的危机，以至西汉末年，不得不考虑限制贵族、地主占有土地和奴婢数量的方案。公元八年，王莽夺取汉朝政权，改国号曰“新”。

西汉皇室的一支、大地主刘秀利用“绿林”和“赤眉”农民起义，在公元二五年又恢复了汉朝的统治，史称东汉（公元二五—二二二年）。刘秀被称为“光武帝”。

刘秀和东汉初年的统治者恢复西汉初年减轻田税的政策，又下令解放奴婢，实行军士屯田，并采取以官田分给或租佃给农民等一系列刺激农业生产的措施。因而东汉时代，继西汉之后，进一步促进了封建经济的发展。

东汉后半期，统治阶级腐败，造成了政治上的极端混乱，加速了社会经济基础的破坏，促使社会阶级矛盾的进一步尖锐。从公元一〇九年起，农民起义，此起彼伏，最后引起公元一八四年以“黄巾军”为中心的有组织有准备的全国范围的农民大起义。

黄巾起义最后虽然失败了，然而东汉政权也随之而崩溃。地方的地主武装进行割据，陷于混战。凡能够采取一定的开明措施、鼓励生产并安定人民生活的，就掌握了较大的力量，从而出现了魏、蜀、吴三国鼎立的局面。三国时期恢复经济的措施是有成效的，尤其蜀、吴两国在开发西南和东南一带起了一定的作用。

东汉的政权在公元二二二年为曹操的儿子曹丕所夺，改称“魏”。其后政权又落入司马氏一家手中，司马炎在公元二六五年自立为帝，国号“晋”，并先后灭了蜀和吴，结束了三国分立的局面，重新统一。

秦、汉、三国时代，除了封建经济得到不断的发展以外，统一的中央集权的封建国家的建立，和版图的开拓，形成了民族文化发展的一个高潮。

汉武帝刘彻、张骞、霍去病、卫青、班超等人，都有一定的历史的功劳。两汉时代奠定了地大物博人口众多的现代多民族的中国的基础；并加强中原和边地及域外的联系，发挥了中国作为经济上和文化上的先进国家在亚洲各国历史发展中的积极作用。

二、为了巩固统一的中央集权统治，在思想上也要求定于一尊，就是把战国以来诸子百家之有利于地主阶级统治的部分，杂揉入儒家的学说，而实行重儒尊孔的政策。董仲舒和刘向、刘歆父子为代表的阴阳五行、讖纬，是封建的伦常道德和对于宇宙中一切现象的机械的解释，两者都产生了广泛的社会影响。后汉时代的杰出的思想家王充，所提倡的崇拜理性的思想，在三国时代继续发展。

汉代的科学技术有显著的成就。天文学家张衡，总结了前代的科学知识，制作了测量天体和测量地震的两种仪器。蔡伦利用植物纤维造纸，对于世界文明有巨大贡献。汉代的数学和医学，也都有重要发展。

历史学范围中，西汉司马迁的《史记》和东汉班固的《汉书》的出现，集中了丰富的史料，不仅有来自官府的档案、典籍的记载，也有民间口头的传述，并且适应着反映社会生活的全貌的要求，创造了自己的体例。

《史记》和《汉书》也是散文的代表作。

汉代文学中，辞赋占有重要地位。但汉代的辞赋已渐渐丧失了真正的抒发感情的文学的性质，而成了赞颂贵族生活的辞藻堆集的文体。而民间的谣谚，特别是五言诗，为新的文学开拓着道路。

文化生活中，乐舞艺术在民间传统的基础上吸收了域外的奇异的技巧，适应着社会的需要，而日益多样化，并且逐渐离开宗教仪式而获得独立的发展。

### 三、秦、汉、三国时代规模巨大的美术活动。

秦代阿房宫的建筑，骊山陵寝之经营，十二金人的铸造，投入了巨大的劳力和财力，永垂史册。汉代四百年中，长安和洛阳两都的经营，长乐、未央二宫、上林苑、柏梁台以及七十余座离宫的建筑，一般贵族富豪的宫室、舆马、衣服、器用、丧祭、饮食、声色、玩好的追逐，共同造成了美术发展的社会条件。宫殿厅堂多有壁画，服饰器物都加彩绘、雕饰。官僚豪强的墓葬，也有种种装饰和殉葬品，至今遗存的美术品，多属于这一类。

汉代官僚的坟墓，地面上有高大的封土，前有享祠、石兽、石阙、石碑。坟墓里面，修造木椁、石构的或砖构的墓室，其中或彩绘壁画，或雕刻作为装饰，并陪葬有各种陶质明器及若干生前所用的珍贵的用器，如玉、铜、漆等各种工艺品。这一切就成为我们研究汉代美术史的重要研究对象，它们和文字记载相印证，提供了丰富的知识。

汉代美术的发展，也反映了在当时世界上汉帝国作为文化中心的事实。汉代的美术品在广大辽远的地区被发现。汉代铜镜发现于欧洲顿河流域，并且成为日本古

代铜镜的范本。西伯利亚南部贝加尔湖附近，蒙古诺音乌拉地方，和朝鲜的平壤附近和越南北部，都曾发现有汉代器物出土的遗址。在我国广大的土地上，南至广东、云南，北至内蒙古和东北，都曾发现数量众多的汉朝的墓葬。新疆、甘肃而且发现过汉朝人遗留下来的烽火台、屯兵所和他们日用的衣物、简牍以及药品食物。

## 汉代的代表性美术作品

### 一、墓室壁画

汉代美术品，我们可以归为墓室壁画、画像石和画像砖、漆画、铜镜装饰、石雕与泥塑等五项，下面分别介绍。

汉代建筑内部及外檐，多有装饰及壁画。古代典籍中有很多这类记载。汉武帝甘泉宫中的“台室”画天地太一诸鬼神；汉成帝时画赵充国和霍光像于未央宫；汉光武帝时画二十八个有功勋的将军的形象于南宫云台；汉明帝之宫殿经史故事；此外，如麒麟阁画功臣十一人像；甘泉宫画金日 母亲休屠王阼氏的像。这些都是以褒奖和纪念为目的的。明光殿画古列士，成都学宫画盘古、三皇、五帝、三代君臣与孔子七十二弟子像等等。

《后汉书·郡国志·注》中，特别指出诸郡府厅堂上，都画有东汉初自建武年间（公元二五一五五年）至阳嘉年间（公元一三二一一三五年）该地历任的地方官，注明其品德。在南方的“郡守都尉府舍，皆有雕饰，画山神海灵奇禽异兽以炫耀之，夷人益畏惧焉”（《后汉书·南蛮传》）。王延寿的《鲁灵光殿赋》中的侈夸的描写，特别给后世留下强烈的印象。鲁灵光殿的檐下木构部分画

着云气和水藻。各种木构件上装饰着飞禽走兽有奔虎、虬龙、朱鸟、白鹿、狡兔、玄熊，甚至胡人、神仙、玉女，种种表情生动的形象。鲁灵光殿的壁画：“图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵，写载其状，托之丹青。千变万化，事各繆形；随色象类，曲得其情。”其内容包括：太古开辟之时的“帝王”，例如驾着龙的五个远古“皇帝”、乘云车的九首“人皇”、麟身的伏羲、蛇躯的女蜗、黄帝、唐虞，以及夏桀和妹嬉、殷纣和妲己、周幽和褒姒，以及忠臣、孝子、列士、贞女故事等等。

汉代建筑物的内部以及檐的壁画、装饰，因为已无真正的木构的殿堂保存下来，所以只能在墓室壁画、享祠及墓室的画像石及画像砖、石阙等实物上获得可以和文字记载相印证的认识，因而这些实物就成了汉代绘画的真正的代表者。

汉代的墓室壁画，已发现者也不多。

河北望都汉墓壁画是较重要的。墓室南向，构造复杂，主室（后有小龕）、中室和前室（各附二侧室），前后共长二十米多，都是以砖券构成。所用的砖都是细致坚实并经过打磨的。砖券上并灌白灰浆。这一切和另外一些建筑工程上的精细的作法都说明这一墓室建筑的不平常。

前室四壁和通向中室的过道的砖壁上敷白灰，然后施以毛笔勾线着色的壁画。

作为墓主人办公衙司的前室，在南壁门内的两侧，画着正在躬身迎接的“寺门卒”和“门亭长”。“寺门卒”持簪，“门亭长”执“版”。在前室北壁的门洞外两侧是据榻而坐的主记史（东侧）和主簿，他们手中执笔或执简，作书写之状。

前室东西两壁画都是分为上下两列。上列和墓室门内外两侧一样，都是死者的僚属，这些僚属都在躬身致敬。下列是各种动物。画在东壁的僚属，按照顺序是：“门下小史”、称为“辟车伍佰”的卫卒八人，“贼曹”和“仁恕椽”。西壁的僚属是：“门下功曹”、“门下游徼”、“门下贼曹”、“门下史”和“槌鼓椽”。绘在下列的动物，在东壁的是鸳鸯、白兔、鸾鸟、芝草、酒和羊。在西壁的是麀子、鹜和鸡。

前室通中室的过道两侧，东边画的是“小史”和“勉冠谢史”（正匍伏在地行礼），西边画的是正在跪拜启事的“白事史”和正在听事的“侍阁”。

过道门券上画着云气鸟鲁，如汉代漆器和金银错器物上所表现的一样。

前室的壁画说明墓的主人是一高级官吏（汉代只有最高级的官吏才能有八名“辟车伍佰”作为侍卫），前室是他的厅堂。壁画中的人物都画成在自己的职位上工作的情景，这就是除了题字以外更形象地表现了人物的社会特点，并且是直接地描写了人与人之间的社会等级差别。人物姿态动作自然，衣褶简单而合乎运动规律，面部，特别是眼睛都描绘得很精神。“寺门卒”和“辟车伍佰”更是须眉怒张，极有勇猛的神气。画中色彩不多，却能以笔墨渲染衣褶及动物身体，企图表现明暗及体积。从望都壁画多少可以看出汉代绘画艺术的水平。

墓主人，根据墓中题字推测，可能是拥立顺帝（公元一二六一—一四四年）即位的大宦官孙程。因而知道壁画的年代是公元二世纪前半叶。

有壁画的汉墓在辽宁辽阳已经发现了六处。辽阳北园汉墓壁画有摹本流传，棒台子屯墓壁画内容丰富，三

道壕窑业第四现场墓和第二现场令支令张君墓的两处壁画，都是解放后发现的。以上四处比较有名。其他二处，南林子墓室壁画已破坏，迎水寺古墓壁画也已毁。辽阳为汉代辽东郡故地，遗留古代遗址及墓室壁画尚有继续发现的可能。

辽阳北园汉墓壁画，根据存留的记录可知，石构墓室规模很大，进深约七·八五米，面宽约六·八五米，高约一·七米。壁画直接绘在石壁上。在后室后壁绘宴饮图，其右画了两个拱手侍立的“小府吏”，再右侧画三层高楼，有人仰射飞鸟。下面右侧画各种杂技表演，如弄丸（六丸递相抛向空中）、跳剑（三把剑轮流抛向空中）、舞轮（把车轮掷向空中，仰面接着）、反弓（弯身向后，以手扶地）、盘舞（踏着盘舞蹈）、长袖舞，以及乐队。墓室右侧的两个小室的壁上，其一是斗鸡图，另一幅是仓廩图。在主室的四个纵列的隔断墙上，则画了两大幅车队图和三幅骑从行列图。

这些壁画全部都是描写墓主人生前的生活。特别是着重地描写车队和骑从行列。这些壁画直接画在石灰岩的壁面上，运用了赤、黄、青、绿、紫、白、黑等多种彩色，并沿着墨线轮廓加以色彩渲染，以追求立体效果。

辽阳棒台子屯汉墓的石筑墓室内部，进深约六·六米，面宽约八米。墓内壁画也很丰富。墓门石柱外侧画两个手执兵器的守门卒，内侧画两只正在吠叫的守门犬。墓门内左右两壁画杂技表演及乐队，节目和北园墓壁画相似，但乐队的描写比较详细，可以看出琵琶、洞箫、琴等。附在墓室的主室左右两边的小室，壁间画了人物形象较高大的宴饮图，黑帻红袍、黑绿领袖、白色单衣的男子，和另一黑帻红袍者相对而坐，享受侍从们

进呈的酒食。人物的面部因时代久远已有些模糊。主室的四壁画车骑行列，宅第（楼阁及水井等）后小室的右、后、左三壁画庖厨图，说明这间小屋是厨房。庖厨里一切用具、食物和活动都很生动地描绘出来。例如：有人在钩取挂在高处的肉块，其背后有一狗贪馋地仰望；有人扳着牛的两角，拖之使前；案上横卧一缚了四足的就戮的猪；三只鸭关在笼中；用十一个铁钩挂在空中的种种食品：龟、兽首、鹅、雉、鸟、猴、心肺、小猪、鱼等等。这些描写充满真实的细节。另外，在墓室顶上，画了流利的云气装饰。

三道壕窑业第四现场古墓的墓室较小（进深三米余，面宽约四米）。壁画的主要内容是墓主人夫妇家居饮食、庖厨和车骑行列。另外，也有门卒画在墓门旁，云气图案画在墓室前部的顶部。第二现场令支令张君墓也是一较小的墓。墓室进深及面宽皆约三·五米。壁画内容和前一墓相似，但墓主人的像旁有残存的“令支令张口口”的题字，女主人像旁题字不明，而另一陪坐的妇女像旁题“公孙夫人”，墓主人的姓氏是知道的。

这三个墓在墓室构造，壁画的题材内容和技法（以色彩渲涂为主）都和北园汉墓类似，只是因等级身份不同，而坟墓的规模，车骑仪仗等有区别。壁画中一些生活的描写，特别是服装和车骑队列仪仗，都描绘得很认真，能表现出古代社会生活和日常生活的若干具体细节，因而有文献价值。

东北以外的地区，发现有壁画的汉墓只有两处，其一是前述的河北望都，另一是山东梁山。

山东梁山县后银山，目前尚存的一座，是一九五三年发现的。墓室用砖砌成，顶部发券，有石柱及石楣，

进深四·五五米，面宽三·一七米，后半部用砖隔成三间。前室砖墙上涂泥、敷石灰粉，上面绘着涂色加勾墨线的壁画。内容是车骑、僚属、房屋和日月云气等。画法比较简率，笔迹很放纵。

此外在辽宁旅大附近的金县营城子地方，曾发现过汉壁画墓，有守门卒、鸟、神人、云气，以及跪拜人物等形象。也是比较简率的一种。门卫有生动的面部表现，须眉怒张，极有神气

河南洛阳出土的彩绘人物墓砖，上面的人物神态和相互关系生动有致，内容不甚了解，从作风上看似乎时代较迟，可能为三国时期的作品。

这些墓室壁画虽然在内容上和数量上不及下述的画像石及画像砖那样丰富，但是因为这是真正的绘画，而且是大幅的，直接代表着汉代壁画流行的事实，所以有特殊的意义。

## 二、画像石和画像砖

画像石和画像砖是汉代美术史的最重要的材料，数量最多，内容也最丰富。

画像石分布的中心地区有二：山东西部、南部和四川岷江流域。此外河南南阳一带也有相当数量的发现，山西、陕西、江苏、安徽有一些发现。画像砖的分布地区主要是河南和四川。

画像石和画像砖都是用于建造祠堂、墓室及石阙的建筑材料。

山东的画像石构成的享祠有重要的地位，可以当作汉代规模宏大的有壁画装饰的大型建筑物的模型来看待。

山东省长清县的“郭巨祠”（北齐武平元年，公元五

七年所立的碑文根据传说断定为东汉有名的孝子郭巨的享祠，恐不可靠），上面镌刻有永建四年（公元一二九年）的过路人的题字，可知建成在此之前。

“郭巨祠”是一小石室，有左、右、后三面石壁，上有前后坡的石屋顶，并凿出瓦垅，正面有三个八角形石柱，正中一柱分石室为左右两间。左右两石柱都是经过宋代重修的。石室内部三面墙上，打磨得很光滑，壁面上阴刻出各种人物及车骑的图像。

后壁正面的图像，上层是两辆车和两行骑士为前导，随之以击鼓奏乐的车，而以“大王车”殿后。下层是并列的夹在四座楼亭之间的三座楼阁，楼阁上层，人们端坐，两两相对，下层似乎是众人在向王者行礼。屋顶上刻有各种鸟和猿猴之类。

石室左壁图像上下分六层。最上层是蛇身人首手执矩形物的伏羲氏，其下似乎还有雷神的车和其他神话的形象。第三层是骑骆驼的、骑象的以及徒步的、乘车和乘马的兵士。再下面是周公辅成王的故事。第五层是对坐观舞蹈、杂技的图像和庖厨的图像。杂技有弄丸（把若干小球轮流抛在空中，球的数目一般是七个）、戴竿（竿子顶在人的头上，另有人攀到竿子上作各种游戏）等，庖厨有杀猪、井中取水等。第六层也是车骑行列、人物等。

石室右壁图像上下也分成六层。最上似是与伏羲相对的蛇身人首手执一物的女娲氏。其下有“贯胸国人”，和一些在西王母（？）左右的人物以及兔、虎等动物。第三层也是车骑行列。第四层是以一个正面而立的人物为中心，左右相对拱立的成排的人物形象。第五层是复杂的战斗场面，有人执弓箭隐在山后，“胡王”在听事，

双方骑兵正在冲击，无头的人体正在从马上坠下。全图最左端是献俘虏，三人背缚了双手跪在地上，旁边有插了斧钺，悬挂了首级的架子。最下层是狩猎的图景：乘了车在射猎或徒步与野兽搏斗，有多种不同的动物。

石室中央的三角石右面似是“泗水取鼎”的故事和一些祥瑞物，如连理树、比翼鸟、天吴等等。左面是有人从桥上堕于水中，正在打捞的景象。上方有霓虹和神人等等。其底面是日（中有赤乌）、月（中有蟾蜍）、织女、牵牛、北斗等星象。

可见“郭巨祠”画像石的题材包括范围很广，有神话传说、历史故事和生活景象。其中，战斗图和泗水取鼎图其构图的经营，情节表现得较完整，其余多是单纯的排列。人物形象以侧面为最多，缺乏表情，全身动作姿态变化不多，但有显明的区别。“郭巨祠”石刻可以代表汉代画像石中在技法及风格上最质朴单纯的一种。

武氏祠在山东嘉祥县城南十五公里处，在过去是汉代画像石中之最有名者。因为其中一部分画像石和碑记，在宋代就被学者洪适在他的著作《隶释》中加以描述，并且也曾记载在另一宋代学者赵明诚的著作《金石录》中。清代研究古代铭刻的有名学者黄易，在一七八六年发掘武氏祠的全部画像石，并为之奔走计划，加以保护。黄易的工作是我国早期考古工作中的一件大事。黄易的发现和在他以后的零星的发现，计有：武氏双阙（建和元年，公元一四七年立）、武斑碑（建和元年，公元一四七年立）、武荣碑（永康元年，公元一六七年）及画像石四十五块，石柱及柱头各三个，还有一尊石狮。宋代学者记述的武梁碑和武开明碑，则已佚失不见。

武梁祠（元嘉元年，公元一五一年）是最早发现的，

因此，过去也习惯用此名称包括全部画像石，实际上应该只指其中的五块画像石，即组成一个结构最简单的石祠的左、右、后三壁，和屋顶向前向后的两坡。正面中央的石柱则已遗失。

武梁祠的画像石，如果恢复他们原来位置，可以看出这一用石块修建的小室内部的全部的壁画装饰。

石祠面宽约二米，进深约一·五米，正面高约一·二米，山墙面高约一·六米。左墙山尖下是东王公，右墙山尖下是西王母，并且有各种神异的怪兽及飞翔的仙人围绕着他们。屋顶内面是各种祥瑞的形象，如：神鼎、麒麟、青龙、白虎、萸荚等。三面墙壁的图像是连续的，上半分为两列，下半左右两墙为两列而集中到后墙的一整幅楼上楼下的宴饮场面。

第一层是古代帝王和列女。第二层是孝子义士。第三层主要的是刺客。第四层是死者的生前生活，最后一段“县功曹迎处士”，正是武梁自己的事迹。他一生研究并教授《诗经》和其他古代典籍（古文字、诸子及传记等），曾屡次谢绝了州郡征召作官的机会。

武梁祠画像石的作者名为卫改，在武梁碑的文字中称他为“良匠”。

武氏祠其他画像石，就出土时的位置，为黄易分为前石室、后石室、左石室三组。如此，则武氏祠包括了至少四个石祠。

前石室现在已被公认为是武荣祠。左石室被认为可能是武斑祠，后石室可能是武开明祠。武开明是武梁的弟弟，武斑和武荣是武开明的儿子。

武荣祠（永康元年，公元一六七年）各石，如果恢复到它们原来在石祠上的位置，可见此祠较武梁祠略宽：

面宽约三·二米，进深约二米，正面高一·二米，山墙面高约一·八米。且在后墙中央又向后伸出一个小龕，结构也较武梁祠略复杂。

武荣祠内部壁面装饰方式与武梁祠相同。也是每一壁面分为三层或四层。题材内容上也类似。山尖部分为东王公与西王母，后壁正中也是宴饮图。左右及后壁最上一层是孔子见老子图和孔子的弟子子路等。其下为车骑，大致为死者生前的政治经历。左壁下半是列女、孝子和周文王的十个儿子，以及车骑、宴饮、庖厨的景象。右壁下半主要部分是大幅的水陆攻战图。后壁左半，有荆轲刺秦王和车骑，右半是三层楼宴乐图，并有庖厨和奏乐的景象。后面小龕左右两壁的题材内容不详，除了车骑外，右壁似是祥瑞图。武荣祠在构造上多一块三角石置于石室正面的石柱上，分石祠为左右两间。此三角石的左右两面都有装饰，是刺客高渐离的故事，秋胡及其妻子的故事，无盐女及齐王的故事，管仲鲍叔的故事，以及武荣任职“郎中”及“市掾”时乘车骑马的景象。

武斑祠（武斑死于永嘉元年，公元一四五年，但建祠立碑是在建和元年，公元一四七年）的画像石已不完全，据残存的十块画像石可知这一石祠的构造和武荣祠相同。题材内容虽有一部分尚未完全明了，但大致是类似的，而以历史故事较多。构图上都更完整，如：泗水取鼎、荆轲刺秦王、祁弥明踢獒犬等故事都是武氏祠诸石中的较重要的代表作。

武开明祠（武开明死于建和二年，公元一四八年）十块画像石相互间的位置关系尚难确定。其内容显然以神话的题材居多，例如：北斗星神、蚩尤、云车、龙车、水族交战等。

武氏祠前的双阙上也有楼阁、人马及动物等装饰意味的画像，其间也有周公辅成王等故事。这一对阙建于建和元年（公元一四七年），上面有隶体的铭刻九十三字，说明是武梁、武开明等兄弟以孝子的名义为他们的父母建立的；并说明造阙的石工是孟李和孟卯兄弟，花钱十五万。又阙前一对石狮子现在只存一个，作者名孙宗。

武氏祠诸画像石的刻法可称为“减底法”，人物及一切形象都是平面凸出，纵列的密密的细线铲底，有剪纸的效果。

汉代画像石的题材内容大致不出孝堂山石祠和武氏祠的范围。

济宁两城山（在县城南约四十公里）画像石，现已发现不少，在雕凿技术上最接近浮雕。

山东发现的画像石数量甚多，至今尚无统计，绝大部分不能确定是石祠或墓室，其中如“东安汉里画像石”和“嘉祥画像石”在风格和技术上都有一定的特殊性。

在曲阜城东十二里，汉代“东安汉里”故址的地方，与题有地名的汉代界石一同发现的十四块画像石，是在光滑的平面上，用阴刻的线和行列规则及不规则的斑点组成的形象，表现了乐舞弈棋、宴乐谈话、跪拜、搏斗等生活的景象，以及龙、虎、凤、龟等奇异的动物。东安汉里画像石表现活泼的动态在山东画像石中更超过了那已经是表现得比较成功的两城山画像石。

平常被称为“嘉祥画像石”的一组，共十七块，其中六块出土于嘉祥县蔡氏园内，其他出土于嘉祥县境各地。风格技术基本相似。这些画像石的雕刻技术比较简单：在凿平而未磨光、充满纵列线纹的粗糙的背景上，铲出平而光的人物、车骑等形象，别有一种稚拙的风趣。

根据著名的“君车画像石”(上面题有“君车”二字,出土地不明)的正面,是武氏祠的雕法,背面是嘉祥的雕法,可知嘉祥画像石,是属于技术上简率的一种。

山东的汉代石享祠的遗存中,金乡县的“朱鲔祠”也是有名的实例,共十三石,构成石祠的左右两壁(每面四石)和后壁(五石)。石祠的形制如郭巨祠及武梁祠,正面中央一立柱。朱鲔祠现仍大致完整,面宽约三·六米,进深约三米,正面高约二米。每一面墙上都是下上两层宴饮图。上层是妇女们,下层是男子们,似都是宾主远远相对而坐,背后各有屏风,面前各有矮几,上面有杯盏之类。宾主之间有酒及奉酒尊的侍者。屏风后也站立着只露出上半身的侍从人众。人物的动作都很自然生动,面部有较细致的刻划。全部都是在光滑的石面上运用线刻。从技术和艺术风格上看,制作年代似是在三国时代或稍迟。朱鲔祠的名称是根据石上刻划的“朱长舒之墓”的题辞推断的。因为东汉初年光武帝刘秀手下的大将朱鲔的号是“长舒”。

山东沂南画像石墓是一极重要的发现。沂南画像石墓在沂南县西八里的北寨村,构造保持完整。整个墓室由八室组成,有前、中、后三个主室和五个侧室,左侧最后一室为厕所,可见全部布置是模仿生人生活的需要的。墓室前门外及内部各处墙壁上,都雕满图画及装饰。这些图画及装饰中,除了一部分生动活泼有力的神话动物外,最值得注意的是在前室及中室横枋上的长横条大幅构图。如前室南额及东西额上的献祭图,中室东额的乐舞百戏图(长约二米余)和南额东半的收粮及庖厨图,这些画幅都是人物众多,内容丰富的大构图,而为一般画像石中所罕见的。

沂南画像石的刻法是以不规则的刀法薄薄铲去背景，使形象平面凸起，在平面凸起的形象上，又施以细细的阴线刻。这是介于武氏祠和“朱鲋祠”之间的刻法。

安徽睢宁九女墩汉墓画像石、陕西绥德的王得元墓画像石（永元十二年，公元一〇八年8），和山西离石发现的画像石，都是和画像石中心距离较远，但仍具有相同的造型风格特点的作品。

墓室画像石中最常见的是墓门，和作为楣、楹的条石，上面雕有朱雀、衔环铺首或其他动物形象。沂南墓门两旁及中央立柱上的三条装饰的神话题材（伏羲女娲、东王公、西王母等）及门楣横条上的水陆攻战图等，是内容比较复杂的。

河南南阳出土的画像石属于墓门及楣楹的居多，而较少墙壁间的装饰。南阳出土的画像石，在表现动物的运动及速度方面，获得极大的成功。

四川成都、德阳等地的砖砌的汉墓中，曾不断发现画像石及画像砖，成都扬子山第一号墓和东乡青杠坡三号墓的狭长甬道式墓室的左右两壁上，都嵌有相对的画像砖和画像石。扬子山第一号墓的画像砖共四对八方，第一对是阙，然后，左壁依次就车马、骑吹、收获，右壁是骑吹、车马、骑吏。画像石在左壁的长五·一二米，高·四七米，内容有车骑行列和宴饮舞乐。右壁画像石长六·四米，高同左壁，内容是出行的车骑队仗行列。画像石是铲地平雕。由此可见，这一类画像石，特别是画像砖，在墓室中的不同位置和不同内容。

四川西部的崖墓中，也发现不少画像石。

四川成都一带画像砖有自己的特点，每块高约四九厘米，宽四三厘米，是用模压成的薄浮雕。内容丰富，

最有艺术价值，例如收获、煮盐等劳动生活，都描写得相当真实，另一些车骑图，有六骑缓步的，有四骑奔驰的，两骑引一有盖车的，或二步卒追随一树有斧钺的战车的种种不同景象。

此外，四川也还有一些画像砖和画像石都表现了其他各地所未有的内容和独特的生动的效果，例如：荷塘、渔猎、双鹤在闲踱着的庭院、杨柳垂出墙外的门阙、代表太阳和月亮的飞翔的神人等等。

画像砖中很重要的一种是用来造成椁室的空心砖。

空心砖墓流行的时期是西汉后半期。

空心砖汉墓发现在河南北部：郑州、洛阳、荥阳、白沙等地，也发现在山西南部。用空心砖二三十块或六七十块造成置棺材的椁室，形状有一般的长方形砖，作山墙用的三角形砖、楣砖、支柱砖等不同。长方形砖通常长约一一·五米，宽约二 一五 厘米，厚一三一 一四厘米。

空心砖的正面或侧面，往往重复压印各种花纹，花纹除几何纹样是普遍流行的以外，有执戈的“亭长”（汉代官名，职责是捕御盗贼）、猎骑、龙、凤、虎、豹、树木、楼阙、车舆和铺首等等。

一般墓室的砌墙砖的向内的侧面上，也往往有各种风格单纯而动人的花纹，也有一些上面凸出排列着富于艺术效果的图案字。

汉代建筑物屹立至今的，以石阙为最重要。阙都是立在建筑基址入口大道的两旁。石砌成的汉阙，具有两种形式：一种是碑形，但宽度与厚度的比例近方，扁平者较少。其上复以摹仿有瓦、吻、檐及斗拱的木构建筑物的石造屋顶。也有两重檐的。另一种是除了上述的这

一部分为主阙外，其外侧联以略矮小的子阙。子阙上面也覆以石造屋顶。后一种在现存实物中较多。砌在石阙上的石块，雕出画像及铭文。

著名的汉代石阙可以分为三组：（1）河南嵩山的太室（元初五年，公元一一八年3）、少室（延光二年，公元一二三年）、启母（同少室）三阙，刻有龙、虎、麟、凤、象、羊、鹤、人物等。（2）山东除武氏祠的石阙外还有平邑县的汉阙，因为这些石阙所在地是汉朝的南武阳县，所以又称为“南武阳阙”，现存三座，两座是“皇圣卿阙”（元和三年，公元八六年建），一座是“功曹阙”（章和元年，公元八七年建），上面雕刻图像的方式及内容，大体和武氏祠石阙相近。（3）四川西部一带保存的石阙及阙式的碑最多，可知已发现十七处。例如渠县有六处，梓潼有四处，芦山有两处，其他如新安、新都、绵州、德阳、重庆、夹江，也都有发现。其中有一部分为研究汉代美术，提供了很重要的材料。

梓潼的李业阙是已知现存最早的一座汉阙，虽准确年代不知，但知道李业是光武帝刘秀时人。绵州平阳阙（建造年代也不明），以结构复杂著称，并且和新都王稚子阙（元兴元年，公元一五年造）等同为最早被发现的，宋代《隶释》一书中已经著录。渠县冯焕阙（冯焕死于元初八年，公元一二一年）的檐下刻有飞龙逐鬼及龟蛇等浮雕图案。沈府君阙（建造年代不明4）上的飞腾姿势的朱雀形象，与同一阙上其他富于艺术效果的画像，如有角的虎首，衔环的飞龙等，表现得比较成功。雅安东二十里的高颐墓前的双阙、碑，及石兽，成为较有系统的一组。一对石兽中的左侧一兽较完整，是汉代雕塑艺术中的代表作品。高颐墓的营造雕饰，都是东汉

末建安十四年（公元二一九年）建造的。

这些石阙作为建筑艺术作品，不仅在细部、结构及装饰上，而且整个造型，都显示了汉代建筑艺术的特色。

瓦当也是古代建筑附件，因进行装饰而产生了艺术价值。覆在屋顶上的筒状瓦的头上，装饰以文字或图案，这些文字或图案就是瓦当。河北易县发现的燕国下都的半瓦当，山东临淄发现的齐国的半瓦当，都是战国末年的作品，是现在可信的最早的实例。半瓦当是圆形的一半。瓦当一般的是圆形，在此一固定的范围进行装饰设计，所采用的形象有四神，以及树木、楼阁、人物、动物等，造型均极完整。

瓦当和砖侧上的文字以及汉代印章上的文字，布置的疏密变化产生了奇妙的韵律感，成为欣赏的对象。汉代碑碣上的文字，也是传统的重要的美术品。

### 三、雕塑艺术

汉代的雕塑艺术中留下了最早的纪念碑式的雕塑。秦汉时代所进行的巨大规模的宫廷和祠庙建筑中的雕塑艺术作品，现在所有无几。霍去病墓前的石雕是现存的若干作品中的最重要者。其他尚有嵩山中岳庙前的石人（约公元一一八年）、曲阜“鲁王墓”前石人（公元一四六一—一五六年）、武氏祠前和高颐墓前的石狮子等。

霍去病墓在陕西兴平县。由于他和卫青同是在反击匈奴窜犯掳掠的战争中建立大功的名将，所以他们死后都葬在汉武帝刘彻的“茂陵”附近。茂陵及其陪葬墓，只有霍去病墓的石雕保存下来。制作年代约为元狩六年（公元前一一七年），现石雕尚存九件：马踏匈奴、跃马、卧马、卧虎、卧牛、卧猪、矮人、人抱熊和怪兽食羊，都是整石雕成，长度都在二至三米之间。

“马踏匈奴”的雕刻是汉代的历史现实的有力的概括。虽然受时代所限制，但是整个作品还是有力地歌颂了为解除边患而斗争的英雄气概。

卧虎嘴部咀嚼动作和跃马将欲起立的全身动作，都表现得真实生动，而整个造型能看出对象的体魄的特点：虎的圆浑，马的劲健等等。其他一些形象，特别是食羊怪兽的那种夸张的凶猛神气表现得很充分。总之，每一种石雕都具有鲜明的、统一的、完整的内在特性，在这一点上，霍去病墓前的石雕达到了纪念碑雕刻的效果。

霍去病墓前石雕和河南中岳庙及山东曲阜的石人一样，在制作上都是利用了原来石料的形态，把原料的物质形态统一在艺术的造型设计之中。在造型上利用大体大面，有明显的体积感，并且圆雕、浮雕与线雕的手法相结合（卧虎身上斑纹是线雕，跃马的侧影是浮雕），这都是造型技术的运用服从主题和创作意图的大胆创造。

西安城西约四十里处的斗门镇附近，汉代昆明池的遗址还遗存有东西相隔三里的石雕牵牛像和织女像。制作的年代为公元前一二一年左右。

高颐墓及武氏祠的石狮子，都是昂首、张口、吐舌的姿态，夸张的表情，是汉至六朝这一流行题材的早期代表作，这一动物形象又名“天禄”及“辟邪”。河南南阳宗资墓的一对，各在肩上刻出了名字，早在宋代就已引起了考古学者的注意。

汉代雕塑品中丰富地表现了当时现实生活的是陶俑等各种殉葬用的明器。除了建筑物（多层的楼、单层的瓦屋、仓、厕、猪羊圈等等）、井、灶、磨、碓及日常用器（杯、盘、案等）的模型外，有大量的动物和各种男女劳动人民的单纯而生动的形象。

汉代的男女侍从陶俑，早期的身体扁平，拱手直立，下部裙裾作喇叭状，眉宇之间看出善良温和的神情。汉俑的生动的面部表情，是古代雕塑艺术的一种可贵创造，在陶俑的制作中成为稳固的传统。汉代后期的陶俑，在制作上，由模制发展为捏塑；在造型上由简单的扁平的身躯，发展为较自然合理的体态，可以用双脚直立，可以四面围观；面部表情与全身的姿态、动作配合非常巧妙。

陶俑中除侍立的姿态以外，也有执了农具或洒扫用具的劳动姿态，也有作舞蹈、奏乐姿态的。

四川的汉墓中发现的陶俑，特别是歌舞俑，如那一鼓瑟高歌，表情快乐的人，最能收到纯朴自然和真实的效果。四川发现的一些尺寸较大的陶俑，头部戴了奇异的头饰和耳饰，嘴角、眼角泛着轻微的笑容，在处理内心活动上获得极大的成功。

河南洛阳出土的一些杂技陶俑，形体很小，长只寸余，而动作活泼有力，古代艺术家掌握人体在运动中的规律是很成功的。

汉代的动物俑中，马、狗、猪都有一些很成功的作品。例如四川出土的昂头、举足、摇尾的活泼的马驹，河南辉县出土的陶犬等，都是在千百件出土物中最为大家所熟知的。汉代陶马的头部，其形体起伏的细致变化都加以规范化，是一种独具风格的处理方式，一向为美术界所瞩目。

汉代铜铸鎏金的小熊，在汉代雕塑艺术中，也有独特的地位。汉代铜器中作动物形的，如羊形灯、虎形铜镇等也都有助于了解汉代的雕塑艺术。

#### 四、工艺美术

汉代的工艺美术中，青铜器也仍占了一定的位置。汉代漆器、丝织和陶瓷等都成为美术史上值得重视的项目。

汉代青铜器的类型，与战国及其以前相比，大大减少了。壶（或称“钟”）是汉代青铜器的流行样式。一般的是朴素无饰，仅只鎏金。有些比较华丽的，有细如发丝的线刻的流云或人兽等纹饰。汉代也流行作成羊、驼等形状的镡和各种形状的香炉。有一种炉，通称为“博山炉”，上部作成山岳的样式，岭峦间并且有树木和野兽，其下承之以人形及盘。据记载，汉成帝时长安有巧匠丁缓，所作华美的作品中，就有紫金的香炉及雕镂奇禽异兽的九层金博山香炉（《西京杂记》）。汉代青铜器中，铜镜十分发达。

汉代的铜镜，其背面装饰和瓦当一样，在汉代的装饰美术中占重要地位。所以也成为专门研究的对象。汉代铜镜装饰，是在圆形的平面范围内，以镜钮为中心进行的构图设计（只除了东汉末的“阶段式镜”，即把许多仙人人物的浮雕形象一横排地平列起来，不是适合着有中心的圆形构图），这种构图多样变化，体现了多种艺术意匠。

战国时代的以镜钮为中心，云气及神话动物的纹样组成的旋转式的构图，在西汉初年仍继续流行。战国末年和秦汉之际的铜镜尚难区别。西汉时代较多的构图是向外放散式的：镜的外缘是相联结的向内的若干圆弧（八弧、十二弧、十六弧者较多），镜钮四周是动物及云气的纹样（“螭形镜”及“星云镜”），或者是在上下左右四方向外伸出的若干草叶形瓣状的纹样（称为“草叶镜”）。西汉时代的一种“云雷连弧文镜”是汉镜构图最简洁单

纯的一种。很善于利用疏密，有规律的变化及闪光程度不同的对比。西汉末和东汉初的“规矩镜”，因图案中夹杂着“T”“V”“L”等形状的纹样而得名。在“T”“V”“L”等形状之间有极其疏朗的细线组成的写实风的动物形象，其外围以铭文及齿纹圈，最外缘是一圈曲线的云纹等。整个构图，除中间一圈动物（青龙、白虎、朱雀、玄武等）外，是由许多同心圆组成的，收到稳定而严谨的效果。这种镜发展到东汉后期，动物形象浮雕化，而且加入人物神仙等；外缘的云纹复杂化，更自由、灵活；齿纹或圈数增多；规矩纹消失（神兽镜、龙虎镜、画像镜等）。东汉末及三国时代，在浙江绍兴一带出土的铜镜（可以称为“绍兴镜”），以东王公、西王母相会见为题材，处理手法风俗化，浮雕的高低层次简化成不同的平面。

汉代铜镜装饰中局部的各别纹样的差异很多。钮和钮的形状，铜镜的断面，也都成为判断时代的根据。

铜镜上铸有句数不等的三言或七言铭文。西汉以后的铜镜，铭文中有制作的年号，镜文多作吉利语，如：“尚方作镜真大好，上有仙人凤朱鸟，渴饮玉泉饥食枣，浮游云中敖，四海长保，二亲子孙福寿如金石，为国保。”

边地各族人民的青铜器也丰富了汉代美术的成就。

古代西南部族的各种青铜艺术品曾在云南晋宁石寨山发现。其甲区第一号墓的出土随葬品有丰富的装饰，具有特殊的艺术价值和历史价值。其中有一鼓形的飞鸟四足贮贝器，盖上铸有十八个小铜人，表现一女性奴隶主监视奴隶们从事织布及其他劳动的情景。又有一贮贝器，盖上有四十一个小铜人，似是举行杀人祭祀铜柱（柱上立一虎、柱身为二蛇缠绕）的仪式。鼓身上为阴线浅

刻的人形八个。手中各执武器作追逐的姿态。另外有一四足器，器盖上中央有一小铜鼓，鼓上有巨角的野牛及其他六头牛。器腰上有立雕虎形的耳，并阴线浅刻云形带状纹三道。同墓出土还有铜质立在杖头上的兔、鸚鵡、鹿、人物等形象。又有一高约四三厘米的女像。以上这些人及动物形象都很生动真实。人的形象都富于地方的及种族的特色，并具有生活的内容。虎的形象与常见的中原地区的相似。

墓中发现的铜鼓是西南一带及越南北部过去不断发现的各种铜鼓中的一种。鼓上的装饰有船、羽人及鸟、牛等。铜鼓是西南部族的重要的文化艺术遗物。晋宁石寨山各墓发现的铜兵器，和过去四川发现的很类似。四川发现的都是所谓“巴蜀文化”的遗物。矛和戈的样式还沿袭中原一带较早时期（殷及西周初年）的形式，但上面的装饰却很独特。斧钺的刃部则发展成自己特有的月牙形。“巴蜀文化”铜器是有待进一步研究的系统。

内蒙古西部河套以南鄂尔多斯旗一带，曾发现大量古代匈奴族的小件青铜器，也是有待研究的系统。其中有代表性的作品是镂空的以狩猎为题材的铜板和柄端装饰着兽头的小刀等。这种铜器因为有自己的特殊风格，一般称之为“鄂尔多斯铜器”。又因为他们和南西伯利亚（例如明诺辛斯克地区）以及黑海沿岸发现的“斯基泰”（古代的游牧部族）的青铜器相似，也通称为“斯基泰艺术”。内蒙西部的古匈奴族的铜器，从题材上和与北亚、西亚的联系上，可以看出其狩猎、游牧生活的特点。它们的铜器中的柄上饰着兽头的小刀，在河南安阳殷墟遗物中也有。

“鄂尔多斯青铜器”中的动物题材和战国及汉代流

行的狩猎、人和野兽搏斗（如虎咬马，怪兽食羊等）等题材有关，其动物形象的处理非常简洁而单纯。

汉代精美的工艺美术的主要制作者在当时官府的工匠，他们的名称及姓氏保留在铜器上的很多。铜镜上时常有“尚方”（主管工艺美术的官府）、“西蜀”、“广汉”（设有工官的手工艺中心地区）等字样。据文献记载，这些工官每年花费很大，例如：西蜀和广汉的工官每年要耗资五百万钱；用作少府所属的右工室、考工室及东园匠三部分，每年要五千万钱。这些官府工场的制成品的一部分，可以由官府出售。

漆器也是官府工场出产的工艺品之一。

长沙出土战国时代和西汉初年的彩绘漆器，现在还很难划清时代界限。东汉末的漆器发现于朝鲜平壤附近（汉代乐浪郡故地）和河北省北部怀安等地的，与西汉的基本类似，但是制作和装饰皆有进步，彩色种类增加（红和黑之外黄和绿使用很多，红色除了深红，也有橙红）花纹更活泼，风格更接近写实。

平壤出土的漆器上面，都有文字注明：出产于四川，是广汉郡或蜀郡的皇家工场的出品，工匠的名字和他们所负责的工序都写在上面。制成一个夹紵漆盘要经过九种工序才能完成。

平壤出土的漆器中最可注意的是彩篋，上面画孝子故事（如丁兰，老莱子等）和历史故事（如纣王等），人物比例虽不相称（头大，为了眉目清楚），但面部表情，神态，都极生动。

漆器上比石刻上更便于表现云气的飘荡和在云气中飞走的动物。具有这种装饰的漆盒、漆盘等，都曾在河北怀安及朝鲜平壤等地发现。装饰着同样题材的金银错

铜筒，除了山西阳高汉墓出土的以外，在平壤附近也曾发现。

汉代关于丝织工艺设有专门的工场。山东临淄及其附近的齐郡，是自战国以来天下驰名的工艺中心，在汉代特别以丝织负盛名。齐郡的丝织品有各种名目，例如：平织的“纨素”，轻而薄的“绢”，纠织有孔的“縠”，提花的“绌”等等。齐郡也有刺绣。陈留郡的襄邑（今河南开封附近）的织锦也是被称道的。

新疆曾发现汉代的成匹的绢。绢端上注明产地、长度和重量，可知是齐郡产品，作为商品贩往国外的。

根据蒙古及新疆、甘肃各地发现的汉锦，可见有很进步的技术。有提花菱纹地的绢，更有色彩丰富的锦和“织成”。汉锦上运用了红、褐、黄、青、蓝等多种颜色，织出了多种花纹；有的较简单，有的很复杂，如云、龙、动物等；甚至织出了字句，如“延年益寿”、“长乐明光”、“登高”（即《邺中记》所说的“大登高锦”或“小登高锦”）、“韩仁绣交龙，子孙无丞”（即《邺中记》所说的“大交龙锦”或“小交龙锦”）、“新神灵广成寿万年”、“云昌万岁宜子孙”、“君时于意”、“鹄群下”等。汉代的“织成”（即后世的刻丝，是中国丝织的一种特殊技术，织时用小梭，可以模仿绘画织出自由的花样），能织出山、树、云等花样。汉代丝织加工技术中，已出现了“钉线”的绣法。

汉代的陶器中，在黑色陶器上涂了赭色和在灰色陶器上敷了白粉，再涂绘以黑色和红色的装饰花纹的，占有一定数量。这些陶器现在可知是模仿铜用具或其他生活用具的明器。汉代陶器中有两种特别值得重视：铅釉粗陶和透明釉炆器。

低温烧成的铅釉陶器是中国流传很久的一种陶器，现在发现的汉代这种陶器是目前所知的最早的遗物。这种陶器表面敷釉，釉中含铅质，烧成温度为摄氏八百度左右。釉的颜色，最常见的是绿色，其他有黄、褐、白、蓝等各种色泽。汉代的铅釉陶器的形状有多种。绿釉或桔黄釉的壶，上面有凸起的浮雕式的狩猎纹装饰，可以看出完全是仿铜器形式的。

汉代的透明釉炻器（半陶半瓷），浙江富阳曾发现很多，可能是西汉时期的圆盒及洗之类的陶器。而有年代可考的，最早的是有永元十一年（公元九九年）年号的墓砖及一同出土的六件器皿，发现地点是河南信阳。后于此的是在杭州发现的有永康二年（公元一六八年）年号的墓砖和同时出土的飞鸟楼阁等复杂装饰的器物。另外，在广州发现西汉初年带釉的陶尊和东汉时期有釉斑的明器（考古学家意见也可能是自然釉，不是人工有意的加工）。在相距如此遥远的地点都发现了釉陶，这说明釉陶在汉代的出现已不是偶然的了。这种釉陶的共同特点是器胎较薄，较坚实，扣之有声，烧成温度在一千度以上，釉透明，如玻璃质，暗绿色或草绿色。广东发现的釉陶，透明釉垂流积厚则呈不透明的浊白色以及暗蓝色（如宋代的钧窑釉色）。杭州发现的汉代的这种釉陶，已经可以认为是南北朝隋唐以来流行的青瓷的真正开始。

三国时期的青釉器物在浙江绍兴一带和南京附近都发现很多，其中有孙吴年号的墓砖，也有附有年号的器物。可知在三世纪中叶，这种青色釉的色泽已经是不复带浓厚的黄味，这显示在烧制技术上，瓷釉中铁的还原已大大进了一步。

汉代的漆、丝织、制陶等工艺都已达到一定的水平，它们已经形成了南北朝隋唐以来工艺传统的若干基础。汉代工艺及其以后的发展继承关系已很明显。

## 汉代美术的成就

汉代美术的起点是战国时代美术的水平；生活作为直接描写的对象，写实的风格开始发展，而这也是古代美术发展的新的起点。艺术的认识生活的作用，在范围上和方法上，都因汉代美术的发展而进入新的阶段。

汉代美术的题材，现存的实物和文字记载所称（主要是壁画和建筑装饰的题材）完全相同。现存实物更为具体，大约可以分为三类：现实生活、历史的和传说的人物故事、神话及关于自然现象的传说。

表现现实生活的绘画和雕塑作品占最大数量。墓室壁画、画像石、画像砖及陶质明器，表现了战争、宴饮、乐舞、车骑、狩猎、庖厨和一些生产活动（渔猎、牛耕、收获、煮盐、制车、炼铸等）。并创造了各种真实生动的人物及动物艺术形象。这些作品，因题材具有社会性，描写具有真实性，而有重要的现实主义的意义。例如：表现了宴饮与乐舞的场面，同时也详细而具体的表现了庖厨中种种劳动，这就表明了贵族的逸乐与劳动人民的劳动的联系，而且实际上也收到鲜明的对比效果。这种表现，虽不是古代作家的有意的揭露，而是根据实际存在的现象，表明了历史上存在的事实。

而且在表现现实生活的众多作品中，我们可以看出，人民的形象和他们的活动，以及动物的运动，是获得更大的现实主义的意义和艺术上的成功。贵族们，例如画

像中的主人或酒宴的享用者，一般的是端坐着，是庄重、严肃而呆板的，是一种比较僵硬的表现。表现死者一生的仕宦经历，多用车骑行列，没有具体的描写。这些就都非常缺乏艺术的感人的力量。但是在表现劳动人民的活动时（辽阳壁画，画像石及画像砖等），又是如何有趣、生动，而且富于活力。陶俑中的劳动人民的形象，更是特别表现出了他们的善良可亲的性格。

以历史的或传说的人物故事为题材的作品也不少，如：三皇、五帝、周公辅成王、孔子见老子、侠客、列女诸故事。典籍中关于这种题材的壁画的记述很多，并说明其目的是借这些图画来“成教化、助风俗”，宣传统治者所需要的道德观念的。然而这些故事中的一部分，也正是歌颂一些历史上或传说中的值得歌颂的英雄人物和有意义的故事。

古代帝王的传说，如：伏羲、女娲、神农、黄帝以及夏桀、周公辅成王的故事等，都是在人民群众口头上长期流传的，它反映了人民群众对于祖国悠久的历史、先人缔造文化的重视。蔺相如使秦、荆轲刺秦王和专诸、豫让等刺客的故事，则是包含了歌颂义士侠客的英勇事迹和反抗行为的观点。其他一些列女、孝子的故事中，也有值得注意的有益部分。例如秋胡妻在采桑的时候，拒绝了一个不相识的男子的引诱，当她回家以后发现那男子原来就是自己新婚五日就离家五年的丈夫秋胡，因而忿怒投河自杀；汉高祖刘邦的将军王陵的老母，拒绝项羽部下的胁迫而自杀。这都是为社会剥夺了反抗能力的妇女们，勇敢的反对不义的行为的故事。又如一向贫穷的董永为了葬埋去世的父亲，不得不卖身为奴。虽然故事中说幸而有仙女来帮助得免沦为奴仆的灾难，逃避

了矛盾,但是农民的禁不起偶然灾祸的袭击的悲惨命运,却正是历史的社会的真实。

其次是神话及关于自然现象的传说题材,在汉代美术中也是流行的。东王公和西王母及其侍从的形象,和他们二人相会及欢宴的场面,是常见的装饰的题材。雷公、织女、北斗星等自然神,朱雀(代表南方)、玄武(代表北方)、青龙(代表东方)、白虎(代表西方)等方位神,象征祥瑞的龙凤及其他珍禽异兽,异域的想象如贯胸国人等,这一些都反映了当时人们对于客观世界的认识,这些认识具有最初的科学知识;而且,作为一种来自现实生活的想象,其成为优美的创造,尤其在于体现了这一时期精神生活的多方面的复杂联系。这些想象中包括了质朴的富有诗意的成分,也包括了追求美好生活的强烈愿望。

汉代美术题材的多方面性,说明汉代美术的百科全书的性质。文学、历史、天文、地理、哲学等社会思想意识的内容,美术家都企图用造型的方法加以表现。相对于这一时代的历史水平,汉代美术的题材是广泛地来自社会现实生活的各个方面的。

汉代美术在艺术表现上,技法古拙而风格鲜明。

汉代绘画用单线勾勒是主要的表现手段。孝堂山“郭巨祠”画像石和某些空心砖,是最朴质的一种,人物形象只有正面及侧面两种,从大的动作姿态着眼,构图并列所有形象,多是不不断的重复,不作纵深和远近的空间关系处理。在大多数的山东画像石中,都具有这一些特点。武氏祠的雕制技术虽然不同,表现人物动作及人物之间的联系相应更为复杂,注重装饰的效果(规律化的处理形象的方法及充塞的疏密平均的画面,也是产生装

饰效果的原因)。在写实能力上达到较高的水平的,以望都汉墓壁画及四川的一部分画像石及画像砖为代表。望都汉墓壁画中半侧面人物的形象,比例适当,身躯动作自然,衣褶的处理和佩剑的安排都能与动作一致,面部神情也有刻画,四川画像石及画像砖更能表现人在运动中,头与身躯不是同一方向的姿势。与三国时代的“朱鲋祠”的画像石相对照,明显地表现出写实能力的进步,不仅人物形象和望都汉墓壁画相似,对于面部和手的细微动作都作了描写,而且处理成组人物,人物与环境的联系,都超过一般汉代绘画作品,也超过了四川的画像石。

“朱鲋祠”画像石的单线阴刻法,和四川画像砖的单线阳刻,都代表了汉画以单线勾勒为主要表现手段的特点。但望都、辽阳的墓室壁画和乐浪彩筐的漆画,都说明色彩渲涂的方法在汉代也是很流行的。尤其望都汉墓壁画用深浅墨色染出衣褶的厚度,以及辽阳汉墓壁画中用色彩效果追求对象的体积感,更说明古代绘画技法的多方面的发展。

汉代绘画技术虽处于发展的早期的阶段,但在其表现效能却发挥到最大的程度。“郭巨祠”画像的写实能力是比较幼稚的,然而若以处理战争场面为例,其中却包含了六十个人物,有埋伏的兵马,有战斗的骑兵,有“胡王”及其随从,有献俘、悬首,和楼阁、王者、廷臣等,组成首尾完整的情节,而达到了表现的目的。所以,汉代美术造型能力虽不很高,却能表现丰富的内容。

汉代绘画在表达主题时,善于运用绘画艺术的特长。

武氏祠的“荆轲刺秦王”一图,抓住情节发展的高潮,从而表现了冲突。画面上描写了荆轲最后一次没有

收到效果的努力：秦舞阳匍伏在地，秦王和荆轲两人绕柱而走，荆轲已被人抱住不能脱身，奋力掷出了匕首，不幸未中；匕首深深陷入柱中。画中秦王和荆轲的动作，和在构图上的相互的位置，都能说明这一场面的紧张。特别那非常触目的细节——匕首穿透了木柱，并露出了锋尖，正是夸张地表现了荆轲孤注一掷所使用的力量。

武氏祠的“泗水取鼎”一图，表现了事态发展的转折点的瞬间：铜鼎即将到手之前，龙咬断了系鼎的绳子，鼎将坠而尚未坠下，拽绳的人们正在一个个仰身跌倒。此一刹那之前，人尚未跌倒；此一刹那之后，鼎当落入水中。而表现的是由成功转向失败的契机刚刚出现的刹那，不仅对于此一事件有更大的说明作用，而且也保持了戏剧性紧张。

此外，如武氏祠画像石中，闵子骞的父亲弄明白真相以后，从车上回身去拥抱跪在车后的受虐待又受委屈的儿子，从两人的姿态可以看出他们父子之间的感情。又如武氏祠画像石中，描绘赵盾从晋灵公的宴会中逃出来，他的部下祁弥明，正举足踢向晋灵公所嗾放出来的獒犬。那獒犬跳起来扑向祁弥明，祁弥明举起的足尖恰在犬的颌下，这就非常尖锐地表现了这一场戏剧冲突。

在汉代绘画作品中，可见到一些为了表达主题所作的种种努力。利用不断的重复，并在重复中求变化，以便有力地明确地表达主题。汉画中最常见的题材：车骑队仗、宴会、乐舞和庖厨，在每一幅中都不厌其烦地描写了围绕同一主题的多种多样的活动。辽阳棒台子屯汉墓壁画和沂南汉墓画像石，连续的故事性的大幅构图，尤其是突出的例证。

汉代绘画在表现动态方面，如人的舞蹈、云气的动

荡和动物的奔驰等，也极大地发挥了绘画艺术的特点。山东一部分画像石（如两城山、沂南等），南阳和四川的画像石和画像砖，以各种造型因素的方向感和运动感，表现正在运动中的事物，及运动的方向和速度，都获得了造型美术中罕见的成就。这就不只是归功于对客观事物的理解，并且说明他们对线、形、空间等的理解并能巧妙的加以运用。

因此，汉代某些绘画作品在表达主题的方法上，在艺术技巧上，曾有过杰出的创造。

汉代雕塑作品，在一些大型石雕上，掌握了大面与大块的表现手法，能够充分表现出对象的统一的完整的形态；立雕和浮雕、线雕相结合；并利用石料的天然形态，都是以简洁的方法突出主题为目的，因而也就创造了富有特点的表现手法。

在小件泥塑中，尤其是一些陶俑的面部，呈现人的善良可爱的神情，在人物内心情感的刻划上，比汉代绘画艺术中表现得更具体。泥条捏成的杂技人物，也看出对于动态结构的熟悉。动物中如马的头部的形态起伏的细致变化，被简要地塑造出来，表现了马的健劲有力和具有装饰风，发展了装饰和表现相结合的古代理塑的艺术传统。而有一部分动物形象（如辉县出土的狗），更以高度的艺术概括引起后人注重。

从汉代的雕塑作品可以看出，古代雕塑艺术的传统，从许多方面形成起来，而且无论是大件或是小件的雕塑作品，其特点是，表现的主要目的是表现事物的内在精神，而不是光停留在冷淡地进行外形的摹拟上。

根据以上所述，我们认识到，由于社会经济和文化的发展，其独特的鲜明的艺术风格，标志着艺术的创造

力的提高。汉代美术创作的重点是在于题材意义，注重思想的表现。题材表现的范围相当广阔。作为艺术的内容则是汉代阶级社会向上发展时期所产生的意识形态，其中一些较积极的成分，有鼓舞人们前进的力量。所以汉代美术不仅在美术传统的形成上，也在古代社会生活和人民的精神生活的不断发展中，起着一定的积极的作用。

## 两晋南北朝时代的美术

### 两晋南北朝美术概况

一、汉朝在黄巾起义的打击下覆亡，统一的中央集权制的王朝瓦解。纷起割据的军阀豪强之间不断的战争，边地游牧部族间互相冲突；晋初短时间形式上的统一，南北朝分别统一了长江流域和黄河流域，都没有最后达到完全统一的目的。所以，实际上是分裂了三四百年之久，从三世纪初开始，到七世纪初才结束。这种政治上的紊乱与不安，体现着社会基础的激烈变化。

司马炎建立了西晋的政权（公元二六五年）。在这之前灭了蜀（公元二六三年），在这以后不久又灭了吴（公元二八一年）；西晋实行“占田制”，允许各级官僚按照等级不同占有不同数量的土地和佃客；实际上收到了把失掉土地的农民重新安置在土地上的效果，生产得到某些恢复。

司马炎实行的分封子弟为王，以郡为国的制度，造

成各王国有自己的领地和军队，不利于中央政权集中统治的形势，所以在他死后就开始了混乱。这种混乱，在历史上称为“八王之乱”，继续了十五年，破坏了北方的社会生产，也动摇了西晋王朝的统治基础，而最后（公元三一六年）引起了北方各游牧部族推翻西晋政权的长期的大变乱。

晋的宗室司马睿和流亡到江南的官僚地主，在建康（今南京）建立了东晋政权。东晋政权与当地的地主逐步取得妥协而得到了他们的拥护，然而统治集团内部常起冲突。公元三八三年，在东晋的谢安指挥下进行了历史上有名的“淝水之战”，击溃了苻秦的南侵。此后在南方，皇帝位置的占有者就是军权的实际掌握者。公元四二二年，军阀刘裕代替东晋，建立了“宋”，刘宋和其以后相继为军阀所建立的齐、梁、陈，共四朝，被历史家称为“南朝”，每个朝代都很短。南朝的士族制度（士族官僚门阀制度）即在政治权利、社会地位和经济利益上，家族按等级享有不同程度的特权，而且是很严格的。他们有家学，有文化素养，但生活豪华奢侈且好逸恶劳，形成了一批特权贵族。

东晋和南朝的土地集中在少数大地主手里，他们可以恣意霸占山林湖泽，大地主并收养大批佃客。

江南地区的经济文化，因大批北方人民的南迁而得到进一步开发；经过二百余年的发展，长江流域从地旷人稀火耕水耨的落后状态变成了日益繁盛的沃野；南方土著各族（如四川的賈人，江浙的山越，湖南的溪、蛮等）也和汉族人民进一步融合。

在北方，自西汉末年，西部和北部的各游牧部族便开始和平地移住于内地，历东汉、三国，有加无已。他

们有一部分也从事于农业生产，一部分被贩卖为奴婢，一部分成为地主武装的部曲，他们中大多数人的命运和各地的汉族人民一样，遭受地主阶级和官府的压迫和欺侮。这些部族，按照过去史书上所说，大致为五个种族，而称为“五胡”：匈奴（大多住在山西）、羯（在山西南部）、鲜卑（在东北内蒙古各地）、氐和羌（在甘肃、青海一带）。三国时代，各族聚居在山西、陕西的数量很大，约占人口之半。在军阀混战中，各武装集团也利用他们的武力。

匈奴族首先起而反抗，在公元三一一年攻破西晋的首都洛阳，大事屠杀，而开始了延续百余年的北方大骚乱。部族联盟一批一批地冲入，前后分别建立了十几个国家。历史上称之为“五胡十六国”。其中立国时间稍长，而又处于比较重要的地位的，有：羯人石氏的后赵（公元三一九—三五二年），氐人苻氏的前秦（公元三五—三九四年），鲜卑人慕容氏的前燕（公元三四五—三七六年），匈奴人沮渠氏的北凉（公元三九七—四三九年）等。在不断征伐和残暴统治下，北方各族人民经常举行反抗。

被认为和罗马帝国灭亡时可以相比的所谓的“蛮族入侵”，是以鲜卑人拓跋氏征服了整个北方而结束的（公元四三九年）。

拓跋氏建立了强有力的北魏国家。他们注意到社会经济的建设和发展。孝文帝拓跋宏（公元四七一—四九九年）实行的“均田制”，完成了鲜卑人从家长奴役制向封建制度转化的过程。拓跋宏并实行了“汉化”政策：迁都洛阳，禁令穿胡服，禁止政府说鲜卑语，模仿汉姓，“拓跋”改姓“元”。这些改革适应着胡汉融合的趋势，而且更加速了这一趋势。

元宏执政之后，种族和阶级矛盾仍很尖锐，边地人民和士兵特别不满。六世纪初期的三十年里，北方人民起义次数渐多，最后，葛荣领导的河北一带百万人的起义（公元五二六—五二八年）动摇了北魏的统治。

镇压农民起义的尔朱荣带兵进入洛阳，引起北魏统治集团内部的惨杀和分裂，公元五三四年北魏分为东魏和西魏。东魏占据今河南、山西、河北，实际的掌权者为鲜卑化的汉人高欢、高洋父子。西魏占据今陕西、甘肃一带，实际的掌权者为宇文泰、宇文觉父子。高洋改东魏为北齐，宇文觉改西魏为北周，都先后作了皇帝。北周的统治者组成有力的统治集团，又推行各种比较有益的措施，乃为后来统一全中国打下了基础。北周灭北齐（公元五七七年）以后，北周的外戚杨坚夺取北周政权，建立隋朝（公元五八一年）。其后八年，又灭了南方的陈，统一了全中国，从而结束了西晋灭亡以后二百七十多年的分裂局面。

南北朝的社会经济和文化各方面的发展：经济制度，政治制度，种族的融合，江南及西北地区的开发等等，都为唐代繁盛的封建经济文化开辟了历史的道路。

二、在思想意识方面，南北朝时期也发生了明显的变化。

代替了迷信的是有哲学、有戒律、有仪典、有组织的宗教信仰。

起源于印度，东汉时期就已传入中国的佛教，在南北朝时期，经中亚和新疆，印度支那和南洋，有大量教徒和经典传入中国，并且在中国迅速地发展起来。同时，因黄巾起义而广泛流行起来的道教，在南北朝时期也变成普遍于社会各阶层的宗教信仰。这两种宗教虽然彼此

之间有冲突，但同是以寄希望于未来，解脱今世痛苦的思想，而发挥其麻醉的作用。但是其中有些因素，例如：否定当前社会，承认人类平等，主张和平，互助友爱，因果报应等等，北魏时代流行弥勒菩萨的信仰，即相信世界末日到来之时，弥勒即将降世，普救众生，重建真正幸福和平的世界。因而北魏时代曾不断有弥勒教徒的起义。最大规模的是延昌四年（公元五一五年）沙门法庆领导发动于冀州的一次。他们公开宣称“新佛出世，除去旧魔”，他们甚至“屠灭寺舍、斩戮僧尼，焚烧经像”。这次起义持续了三个月，但其余众在两年以后还攻击州县。而且在其后不久，同一地区又发生了葛荣领导的大起义。

但是，佛教在社会上的兴盛，主要的是作为统治阶级的工具。六世纪上半期，在南朝（梁武帝）和北朝（北魏洛阳时期）统治阶级用大量金钱修佛寺，造佛像，而造成佛教美术得到发展的社会条件。同时，佛寺和僧徒都享受政治特权，僧徒成为大地主和高利贷者，不服徭役，不纳捐税。

道教，又称“天师道”，影响较小。但是，东晋末年，孙恩、卢循领导的农民起义，就是标榜天师道的。士族中间也有很多信徒。

在哲学思想方面，产生了“玄学”。“玄学”是在三国时代开始的，后来流行于西晋和南朝。“玄学”最初是由于反对汉末政治腐败而产生的，反对虚伪腐朽的守旧思想，提倡理性和真实感情的新的思想；是用老庄思想抨击僵死的“礼教”和繁琐的经学。但因为封建士大夫习惯于不事劳动和不务实际，所以也往往流于空疏和放荡，甚至虚无、颓废，就和士大夫的生活一同堕落下去。

而且从巩固封建制度的儒家哲学的反对者的地位，转变成合作者，为儒家哲学增加了一些新的内容。魏晋玄学思想促使了文学和艺术的发展。例如：促成了抒情诗的流行和人物画的新面貌。玄学思想的优秀的代表者是阮籍和嵇康。

发展了玄学思想中的唯物主义因素，起而从世界观上反对佛教的，是范缜所代表的“神灭论”的思想。他认为精神从属于肉体。肉体的消灭即精神的消灭。否定了佛教的灵魂不灭说。

三、南北朝的美术，以汉代美术为基础，并得到了飞跃的发展。

美术首先是宗教美术，其中主要是佛教美术，正如佛教的兴盛一样，形成空前的高峰。如：新疆一带的佛教遗迹，敦煌莫高窟以及河西一带的石窟壁画、雕塑，云冈、龙门、华北一带的石窟造像，陕甘一带如永靖炳灵寺及天水麦积山的壁画和雕塑等，类皆规模宏伟，制作精妙。其他无数宏大的砖木结构寺院（如南朝齐梁时代南京及其附近的各寺庙、北魏时代洛阳的寺庙）和壁画、塑像，惜皆毁坏无存。仅若干石造像、造像碑及铜铸像留存。宗教美术充分表现这一时期的时代精神。

宗教美术之外，承继了汉代风气，于宫殿、祠宇、墓室作壁画或装饰的当亦不少，现仅墓室壁画有所发现。而据记载所知，以肖像、风俗，或以前代典籍内容为题材的卷轴画也颇多。

与墓葬有关的美术中，南京附近齐梁陵墓前石辟邪和华北各地发现之陶俑，都是雕塑艺术中的重要作品。

南朝的工艺美术比较发达，除陶瓷、铜镜外很少遗存，但典籍记载颇多，它们是隋唐工艺的先驱。

美术工作者以工匠为最多。但是士大夫也有专精于此而以之名家的。边疆和域外的美术家的活动，对于美术发展也起了积极的作用。

印度和中亚的佛教艺术被介绍到中国来，同时中国的美术也广泛地向外传播，特别是影响了朝鲜和日本美术的发展。

在艺术理论上，展开了对于已有成就的整理、总结和探讨工作。文学方面有陆机的《文赋》、钟嵘的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》，对于文学的作用、体裁、技巧进行了研究，并评价了已有的作家和作品。在美术方面，流传至今的有顾恺之对于绘画的评论和谢赫所著的《古画品录》等，都保留了重要的史料，并第一次提出了对于绘画艺术的较完整的认识。

## 两晋南北朝的绘画艺术

### 一、魏晋之际的著名画家

我国古代绘画史上，第一批有确实的历史记载，以绘画的才能享有声誉的画家，出现在魏晋之际。他们不复是传说故事中的画家，也不再是文人而兼有画名。他们是东吴的曹不兴，西晋的张墨和卫协。这一批画家的出现标志着绘画艺术发展进入新的阶段。

曹不兴在东吴享有很高的声誉。据说他能在长五十尺的绢上画一像，须臾即成，而头身四肢比例都没有差错。虽然他的作品无存，但从这些传说也可以窥见他的才能。曹不兴画的佛像，根据中亚（萨玛堪）僧人康僧会传入的为稿本。他曾利用在屏风上误落的墨迹绘成一蝇，而引起孙权误为真蝇，用手去弹，于是传为美谈。

而曹不兴更以画龙出名，唐代还保存着他画龙的真迹。但曹不兴的作品主要的是人物画，尤其是佛教的画像。曹不兴在过去被认为是最早的知名佛像画家。

卫协、张墨在当时有“画圣”之称。卫协的声誉尤高，为顾恺之和其他南朝画家及评论家一再赞扬。谢赫甚至认为卫协有划时代的意义，“古画皆略，至协始精。六法颇为兼善。虽不该备形似，而妙有气韵。凌跨群雄，旷代绝笔”。但是他们的作品在唐代已经很罕见。就记载中的作品题目可见，大多数是历史故事画和若干佛教画。

这一时期留下的善画者的名字，还有东晋明帝司马绍、荀勖、史道硕、王廙、谢赫等。

他们作品的题材，一部分明显地是因袭汉代美术的，如荆轲、西王母、穆天子、诗经、列女等。一部分是汉代题材的扩大，如：洛神赋图、金谷园图、三都赋图等。大多是历史传说和风俗的题材。但也有一部分是名士像和神仙像，这反映了当时道教思想的流行。

## 二、顾恺之和戴逵

### （1）顾恺之

顾恺之和陆探微、张僧繇是南北朝时期三个最重要的画家，代表了汉代美术得到迅速发展和成熟的人物画艺术。

顾恺之，字长康，小字虎头，江苏无锡人。他的大致的生卒年代是公元三四六一—四一七年。他活动的时候正是东晋中叶。东晋政权的组织者司马睿、王导等人均已去世，在他们手中建立起来的政权已经巩固。南朝以王、谢两家为首的士族门阀制度也已开始形成。他们的子弟：简文帝司马昱、谢安、王羲之等人，正成为贵族社会中引人瞩目的人物。顾恺之的父亲顾悦之和他们年

龄相若，是他们的同游。虽然东晋的统治阶级内部充满冲突和倾轧，但以冷静而能干的谢安为代表的这些士大夫们，不仅创造了“淝水之战”以少胜多的光辉的战绩，而且对当时的文化和思想也作出了贡献。王羲之和他的儿子王献之，是千古知名的书法艺术家。他们和其他的士大夫把书法当成有意识的艺术创造。谢灵运咏歌大自然的美丽诗篇，是这一题材的先驱。而特别重要的是他们和后来这些家族的子弟们不同，他们提倡健康的人生观。他们承继嵇康、阮籍的崇尚真性情和重视文化修养，生活态度严肃，克服了西晋末期那些名士们的放荡、颓废的恶习。

顾恺之的生平经历，我们知道很少，只知道他最初曾在雄踞长江上流的将军桓温和殷仲堪的幕下任过官职，他和桓温的儿子桓玄颇有来往。很受桓温和谢安的赏识。晚年任散骑常侍，六十二岁去世。关于他的生平，保留下来一些小故事。他对一些世俗事物的率真、单纯、乐观、充满真性情的生活态度，就曾经在若干传说故事中被形容为“痴”。但也有一些是形容他的聪明的，所以曾有人说他身上“痴黠各半”。他不只是在绘画艺术方面表现了卓绝的才能，也是一个擅长文学的人。他遗留下来的残章断句中，保存着形容浙东会稽山川之美的“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙茏，若云兴霞蔚”的名句。他曾被当时人称为“才绝、画绝、痴绝”。

顾恺之的绘画在当时享有极高的声誉。谢安曾惊叹他的艺术是“苍生以来未之有也！”他封了一橱自己的作品存在桓玄处，竟被桓玄从橱后全部窃去，以致引起他的惊喜：“妙画通灵，变化而去，亦犹人之登仙。”他曾为南京瓦棺寺绘壁画募得巨款的故事，可见他的绘画之

吸引力，修建瓦棺寺时他认捐了百万钱，就在庙里用一个月的时间闭户画了一幅维摩诘，画完之后，要点眸子，乃提出要求：第一天来看的人要施舍十万，第二天来看的人施舍五万，第三天的随意。据说开门的一刻，那维摩诘像竟“光照一寺”，施者填咽，俄而得百万钱。

顾恺之的作品，据唐宋人的记载，除了一些政治上的名人肖像以外，也画有一些佛教的图像，这是当时流行的一部分题材。另外还有飞禽走兽，这种题材和汉代的绘画有联系。他也画了一些神仙的图像，因为那也是当时流行的信仰。而最值得注意的是他画了不少名士们的肖像。这就改变了汉代以宣扬礼教为主的风气，而反映了观察人物的新的方法和艺术表现的新的目的，即：离开礼教和政治而重视人物的言论丰采和才华。这表示绘画艺术视野的扩大；从而为人物画提出了新的要求——表现人的性格和精神特点。

在顾恺之的著作言论中，我们见到他反复强调描写人的神情和精神状态。

顾恺之的《论画》一文，象他另外两篇关于绘画艺术的文字一样，都因相传错脱，不易通读，只能揣其大意。其中谈到前人所画的：小列女、周本记、伏羲神农、汉本记、孙武、醉客、穰苴、壮士、列士、三马、东王公、七佛、夏殷与大列女、北风诗、清游池、竹林七贤、嵇轻车诗、陈太丘二方、嵇兴、临深履薄等作品，都是评论这些画中人物形象和神情表现的优劣。而全篇最前段，特别谈到：“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”这里他指出理解对象的深入的程度以人物画要求最高，对于山水画也很重要。

东晋兴宁年间（公元三六三—三六五年）顾恺之在金陵（今南京）瓦棺寺所画的维摩诘像，有“清羸示病之容，凭几忘言之状”，画出了维摩诘的病容及病中与人对谈时的特殊神色。这一幅维摩诘像，虽没有流传下来，但受到称颂。同时，这一记载也说明中国流传的佛教图像，不是完全模仿外来的艺术。另外，顾恺之曾在画裴楷的肖像时，颊上加了三毫，据说他就是这样简单地借助于细节，加强肖像的神态。也有记载，他故意把谢鲲画在岩石中间，可见他曾企图用环境来烘托人物的性格。而且我们知道他在揣摩如何表现嵇康的诗句的时候，他体会到：画“手挥五弦”弹琴时的外形姿态，虽然是手的细小动作，也还是比较容易的；但是要画“目送飞鸿”，想凭目光的微妙表现传达出对于天边云际有所眷恋的、捉摸不定的迷惘的心绪，则是比较难的。这些就都是顾恺之作为一个人物画家，企图细致地描绘微妙的心理变化时，真正认识到了自己工作的界限。另外，他也曾明白地谈到“传神写照，正在阿堵中”，提出了描绘眼睛是人物画艺术中的最重要的技巧。以上都说明顾恺之代表了这一时期人物画艺术的新发展。

顾恺之的作品真迹，今已无传。只有若干流传已久的摹本。其中最精美的是《女史箴图》（隋代摹本，现藏英国伦敦不列颠博物馆）和《洛神赋图》（宋代摹本，故宫博物院藏），都很能说明顾恺之时代的画风和艺术水平。

《女史箴图》可以算作一篇文章的几段插图。《女史箴》一文是西晋张华所作，他撰写这篇文章的目的，据说是用以讽刺放荡而堕落的皇后贾氏。其内容是教育封建宫廷妇女们如何为人，如何自保的一些人生经验和道

德箴条。顾恺之这一《女史箴图》画卷，描绘一系列的动人形象，从她们的身姿仪态中透露出了这些古代宫廷妇女的身份和丰采。画家的笔墨是“简澹”的。古人称其勾勒轮廓和衣褶所用的线条“如春蚕吐丝”，也形容为“春云浮空，流水行地”。在《女史箴图》中保留了这些线条的联绵不断、悠缓自然、非常匀和的节奏感。

《洛神赋图》，古代有名的诗人曹植用神话隐喻着失落了爱情的感伤的诗篇《洛神赋》，是中国古代文学中的一篇重要作品。曹植所爱的女子甄氏，在他的父亲曹操的决定下，为他的哥哥曹丕夺去。甄氏在曹丕那里，没有得到稳固的爱情死得很惨，她死后，曹丕把甄氏遗留的玉缕金带枕给了曹植。曹植在回归他自己的封地的路上经过洛水，夜晚梦见了甄氏来会他，悲痛之余作了一篇《感甄赋》，塑造了洛神（传说伏羲的女儿，在洛水溺死后为神）的动人形象，也就是被他美化了情人的形象，甄氏的儿子曹叡将它改名为《洛神赋》。《洛神赋图》在古代曾被很多画家画过，而且有很多宋代摹本，都被认为是顾恺之原作的摹本。故宫博物院所藏的两卷，人物形象基本上类似，只在构图上有景物繁简的不同。那一景物较简的，在风格上具有更多的六朝时代的特点。画卷的开始便是曹植和他的侍从在洛水之滨遥望，那寄寓着他的苦恋的、美丽的洛水女神，出现在平静的水上。画面上远水泛流，洛神含情脉脉，似来又去。洛神的身影传达出一种可望而不可及的无限惆怅的情意。这样的景象正是诗人多情的眼睛之所见。曹植在原来的诗篇中曾用“凌波微步，罗袜生尘”来形容洛神在水上的飘忽往来。这两句充满柔情密意和微妙的感受的诗句，成为长期传颂的名句，也有助于我们理解画中的诗意。这一

富有文学性的《洛神赋图》，描写了人的感情活动，所以在古代绘画发展上有重要的地位。

《列女图》(故宫博物院藏，宋人摹本)从图卷的人物形象，动作，服装构图及风格上看，似是以魏晋之际的手笔为根据的。宋代版画插图本的《列女传》曾经清代阮元翻刻，其每页上端的插图人物动态都与此图卷相似，但增加了背景。也标为顾恺之图，这一插图与这一画卷相印证，至少可以看出，魏晋之际(或汉魏之间)的绘画艺术的一部分面貌，而有助于了解南北朝绘画的历史渊源。

顾恺之的著作：《魏晋胜流画赞》一向被标作为顾恺之的文章，此篇讲临摹的方法，以及选绢、着色、布局、画山、画人应该注意的事项，其中保存了一些作画的经验。他又一著作《画云台山记》，是一篇有历史价值的文章。但文字中有很多错乱，但大致可以看出是描述一幅分为三段的云台山图。云台山是道教的祖师张道陵修道成仙的名山。这幅图描绘天师张道陵以跳到深谷中取桃子来考察其弟子们，其中唯赵升、王长二人信心最坚。文章中又描述了画中的山石涧流的险峭之势，山峰上有孤松，山中穿插着凤鸟“婆娑体仪，羽秀而详轩尾翼”，白虎“匍石饮水”等。这篇文章有助于我们了解早期山水画的内容和风格。早期山水画是包含了神仙怪异的因素的。南北朝的道教徒宗炳、王微的论述山水画的文章也保留了下来，可以看出也是从求仙访道的思想出发的。早期山水画的古拙的风格，我们从南北朝一些石刻以及敦煌壁画中都可以得到相似的，进一步的认识。

## (2) 戴逵

戴逵(公元三二六一—三九六年)，字安道，是顾恺之

时代另一有名画家，南渡的北方士族。晚年长期住在会稽一带。他少年时画的《南都赋》，使他的先生范宣（当时有名的学者）改变了绘画无用的看法。他富有巧艺，绘画而外，又善于弹琴，更以擅长雕刻及铸造佛像而知名。

他曾造一丈六尺高的无量寿佛木像及菩萨像。为了创造新的样式，他暗暗坐在帷帐中倾听群众议论。根据大家的褒贬，加以研究，积思三年才完成。由此可见戴逵是首先创造了中国式佛像的艺术家。戴逵并且创造了夹纻漆像的作法，把漆工艺的技术运用到雕塑方面，是今天仍流行的脱胎漆器的创始者。戴逵在南京瓦棺寺作的五躯佛像，和顾恺之的《维摩诘像》及狮子国（锡兰岛）的玉像，共称“瓦棺寺三绝”。

戴逵的儿子戴勃和戴勃也都和父亲一样聪明。宋太子在瓦棺寺铸的丈六铜像，看起来面太瘦。经戴颙审看，认为毛病并不是真的由于面瘦，而是由于臂胛太肥。于是削减臂胛，面瘦之病即除。这一故事也说明戴颙对于制作巨大立像之富有经验。

### 三、陆探微、张僧繇及其他南朝画家

#### （1）陆探微

陆探微的活跃时期是在刘宋文帝至明帝期间（公元四二四—四七一年），与云冈开窟时间（公元四六一年以后）约略相当。

陆探微在刘宋时代及南朝，声誉极高。他和顾恺之、张僧繇三人地位的高下，在南朝常被讨论到。他们三人的比较，有这样概括的评语：“张得其肉，陆得其骨，顾得其神。”

陆探微的作品中，古代近世及当时的名人肖像最多。

也有若干佛教图像。他画的人物曾被形容为“秀骨清像”，可见是瘦削型的形象；又谈到他的笔迹“劲利，如锥刀焉”，似是有很锐利的转折。陆探微的线纹曾因“连绵不断”而被称为“一笔画”（《历代名画记》）。

陆探微的儿子陆绥、陆弘肃，也都善画。陆绥在当时最负盛名。其他在陆探微影响下的画家，有顾宝光、袁倩、袁质、江僧宝等人，他们成为五世纪后半最有力的画派。他们的作品，除壁画和绢帛画以外，也在麻纸上及木板上作画。

## （2）张僧繇

张僧繇是梁武帝时（公元五二一—五四九年）最活跃的画家。这时正是龙门石窟开凿，佛教美术在北魏盛行的时期。梁武帝爱好绘画、提倡佛教。

张僧繇有较高的写实能力。他曾为梁武帝分封在各地的诸王子画像，据说“对之如面”。他画古今中外各种人物的相貌和服装，都很真实。关于他的画迹，有很多传说。例如：他在江陵天皇寺柏堂画卢舍那佛像，又画上孔子等像，似乎他能预言这样就可以避免后来周武帝灭佛时被焚毁。他在金陵安乐寺画四白龙，未点眼睛，但有两条龙，当他在众人的质问与请求下点了眼睛之后，须臾雷电交加，二龙破壁而去。他曾画过两个天竺（印度）僧人，后来经侯景之乱被拆散为二卷。唐朝时候分散在两家收藏。收藏者竟然梦见天竺僧人来请求设法和他的失散的同伴合在一处。收藏者照着作了，自己患的疾病也痊愈了。润州兴国寺有鸬鹚栖息梁上，秽污了佛像，便由张僧繇在东壁上画一鹰，西壁上画一鹞，都是侧首向檐外看，自此以后鸬鹚就不敢再来。这些传说都说明了张僧繇的作品在群众心目中的地位。

他作画很勤，被形容为“手不释笔，俾昼作夜，未曾倦怠，数纪之内，无须臾之闲”。他有广泛的影响。他的儿子善果、儒童也都善画，南北朝后期的画家多受他的影响。他创立了佛像绘画及雕刻中的“张家样”，是唐朝吴道子出现以前最广泛流行的中国风格。唐代评论家认为，张僧繇的才能是多方面的，而且是前代画家之最有成就者。

他的作品取材是多方面的，虽然传说他一生画佛像最多，而从唐代记载的他的作品题目上可见，风俗画也不少。他的笔法，被称为“疏体”，所谓“笔才一二，像已应焉”，与顾、陆的“密体”不同。他的用笔有“点、曳、斫、拂”，与顾、陆的连绵循环的线条不同。由此可见，古代为了表现对象已经有了很多不同的笔墨技法。

他的最引起近来学者讨论的事迹是他曾在南京一乘寺门上用天竺法画的“凹凸花”，“朱及青绿所成。远望眼晕如凹凸，就视乃平”。结果群众都很惊异，而称这个庙为“凹凸寺”。由此故事中可见，这种画法是稀罕的，并不是普通流行的，而这种画在门上的建筑装饰，不是一般的绘画。此种印度画法，就文字表面上看来，似乎是装饰图案中的“退晕”的方法，即类似色依浓度顺序排列，而产生了浮雕的效果。

### （3）南朝其他画家

南朝其他画家中，除了前面已经谈到过的若干人以外，还有顾景秀（宋武帝时人），善画人物和蝉雀。蝉雀在当时似乎也是一专门的题材。但比较重要的有若干专画仕女而有成绩的画家。刘瑱在南齐时代画妇人为当时第一。沈粲也是擅长在屏障上画美女。焦宝愿、嵇宝钧、解倩、江僧宝也都是从事这种题材的画家。仕女画在南

朝的流行，是南朝士族奢侈生活的必然产物。

另外，毛惠远画马也和刘瑱一样，被称为当代第一，但也画人物。他的弟弟惠秀，也是有名的人物画家。

当时也有一些受外国画风影响的画家，其中大多是外国人。周昙研（师塞北勒、授曹仲达）、僧吉底、僧摩罗菩提、僧迦佛陀。他们的作品，因为是外国风格，被陈朝的评论家姚最认为是另外一体，不可能和中国画风的作品在一起比较优劣。

#### 四、谢赫的“六法论”

谢赫是南齐时代（公元四七九—五二二年）的人物画家。他能画时装的妇女。但他的画不如他的理论著作有影响。他的《古画品录》是我国绘画史上第一部完整的绘画理论著作。

《古画品录》首先提出绘画的目的是：“明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”这就是指出了：通过真实的描写收到教育的效果。这一理论认识的出现是进步的现象。

他提出绘画的“六法”是：一、气韵生动，二、骨法用笔，三、应物象形，四、随类赋彩，五、经营位置，六、传移模写（或作“传模移写”）。“气韵生动”是指表现的目的，即人物画要以表现出对象的精神状态与性格特征为目的。顾恺之的关于绘画艺术的言论，以及魏晋以来人们对于人物的鉴赏评论所一致强调的人的精神气质的生动的表现。这些言论是谢赫提倡“气韵生动”的根据。“骨法用笔”主要的是指作为表现手段的“笔墨”的效果，例如线条的运动感、节奏感和装饰性等。从古代画论中可见古代画家和评论家对这一点的重视。“应物象形、随类赋彩、经营位置”是绘画艺术的造型基础：

形、色、构图。“传移模写”是学习绘画艺术的方法：临摹，也是复制的方法。关于临摹，古代有很多不同的技术，是一个画家所必须熟悉的。由此可见，“六法”是古代绘画实践经验，提高为理论的。

关于“六法”，过去存在着若干混乱的看法。或有意的加以神秘化，例如说：五法可以学，而气韵只能先天的。或者用气韵生动否定其余诸法的必要性，而流为形式主义的掩护。或者把“六法”当作创作实践的技法，用以证明古人的写实技法已达到很高的水平。诸如此类混乱的看法，都有待用历史观点加以澄清。

谢赫的“六法论”之重要，乃在于他作了这一整理集中的工作。虽然“六法”之间的正确的科学的逻辑的关系没有完全明确起来，然而由于反映了绘画艺术发展的一定阶段上完整的认识，而此认识既肯定了根据对象造型的必要性，也提出了理解对象内性质的重要性，同时也指出笔墨是表现对象的手段。

《古画品录》的大部分文字是谢赫评论曹不兴以及他同时代的二十七位画家的作品。他在评论中，把画家分成六品，即六个等级。这一方面也是当时对人品评所采用的方法。对人的评论以精神气质、风度为标准。所以这一分别等第的方法，和“气韵生动”的概念，都和当时评论人的风气有关系的。除画品以外，当时还有《诗品》、《棋品》等，都是借用了评论人物分别等第的方法。谢赫《古画品录》中对于画家的评论的重要意义也在于保留了可贵的史料。在他之后有陈朝姚最的《续画品》，唐朝李嗣真的《后画品》，僧彦悰的《后画录》，这就开始了中国绘画史的最早的著述，至唐代，由张彦远汇集成《历代名画记》。

## 五、北朝的画家

北朝画家姓名保留下来的甚少。因为北朝对于画迹的收藏不及南朝重视，北朝画卷保留至唐朝者较少。北朝也无绘画理论的著述，北朝画家及其活动，今日所知较少，主要的原因是史料的缺乏。

北魏蒋少游是由俘虏擢升为高官的多才艺的艺术家，善画人物，兼擅雕刻及建筑等。

北齐杨子华是很受重视的宫廷画家。武成帝高湛在位的时候（公元五六一一五六五年）在宫廷中，天下号为“画圣”。传说他在墙壁上画的马，夜里作各种声音如索水草。他在绢上画的龙，开卷就有云气萦集。唐代画家阎立本认为他画的人物是空前的，“简易标美，多不可减，少不可逾”。

北齐还有擅长画“野服柴车”的田僧亮和画斗雀的刘杀鬼。据当时人的评论，田僧亮高于董伯仁、展子虔。

北周则有冯提伽，因为是北京一带人，故善画北方的风物。

北齐、北周其他有名的画家，因为都在隋朝很有地位，过去都把他们当作隋朝的画家。

北齐、北周画家的作品，描写贵族生活为后世所知的，如杨子华画《斛律金像》、《北齐贵戚游苑图》、《邺中百戏狮猛图》。他们的宗教壁画在唐代也有很多存在，而且颇为人知。

北齐曹仲达在诸画家中有特殊的地位。他以画“梵像”著名，他的画风在中国有较大的影响，在佛教雕塑和绘画中，都有“曹家样”之称，而为唐朝四种最流行的样式之一。“曹家样”的特点，曾被唐朝人概括为“曹衣出水”一语，而与代表中国风格的吴道子的“吴家样”

之“吴带当风”相辉映。“曹衣出水”是：“曹之笔，其体稠叠，而衣服紧窄。”“吴带当风”是：“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举”（另说，曹是指东吴曹不兴，吴是指刘宋吴暕，已为宋代郭若虚的《图画见闻志》所否定）。这种区别，我们在古代雕塑中也可以见到。

#### 六、北朝遗存的绘画性作品

北朝的画迹，有敦煌莫高窟及天水麦积山的壁画。此外，分散在各地有大量的浮雕或线雕的石刻（如造像碑等）可以代表当时绘画艺术的水平。

洛阳龙门宾阳洞的礼佛图浮雕（公元五一—五二二年）两大幅是古代艺术中的重要作品。一幅为皇帝及其侍从，一幅为皇后及其侍从。构图复杂，前后左右人物排列彼此呼应，关系紧凑，气氛严肃而活泼。人物前后层次和衣褶都很繁复，并不堆积，也不强调体积及空间感。

北魏及北齐、北周时代造像碑上，常有浮雕的人物形象。有的比较古拙，接近汉代风格者：也有身驱瘦长者，为北朝末之有代表性的风格。陕西咸阳张湾曾发现北周建德元年（公元五七二年）墓室壁画，虽只余一妇女形象，但可与同时期的浮雕、洞窟壁画以及陶俑作比较，具有相同的造型特点：大头、圆脸、细长颈、体态瘦长。

北魏墓志盖上常有飘飞旋转的云气，及腾跃的怪兽等，浅起的薄浮雕，造型生动的形象，是汉代艺术的一个发展。

北魏线雕中有名的作品是“宁懋享祠”（公元五二九年）上的装饰。此石室之性质，如汉代之武氏祠等，为一小石室的形状。其正面入口两旁，为武装的卫士；石室门内两侧，有屏帷庖厨等图像；其后壁正面，为三组

贵族及侍女的图像，贵族及侍女的动作活泼自然。在题材内容及表现技术上都可以看出与唐代作品有相类似的联系。

以上所举之少数作品，可以说明北朝（魏、齐、周）的绘画艺术水平，足以看出敦煌壁画和中原绘画，南朝和北朝的画风，民间的和名画家，都有很大的一致性。因而利用资料丰富的敦煌壁画并参考其他各种资料，有可能说明此一时期绘画艺术的发展状况。

## 敦煌莫高窟壁画等北朝佛教美术

### 一、敦煌莫高窟简介

敦煌莫高窟是我国古代美术的重要宝藏之一。

敦煌县在今甘肃省西北角，在汉、唐时代是一繁盛的城市。其繁盛起来的原因是和它的地理位置和当时的历史背景分不开的。从兰州经过武威、张掖、酒泉、安西到敦煌，称为“河西走廊”。河西走廊是由中原地区去天山南北各地所必经的大道。在古代，这条大道通过敦煌（现在不走敦煌，而走其东北方的安西），就开始进入沙漠。敦煌以西的沙漠是旅行者的严重障碍。东晋时代僧人法显在公元四〇二年记载道：“沙河……上无飞鸟，下无走兽，遍望极目，欲求度处，则莫知所拟。唯以死人枯骨为标识耳。”法显说：“行十七日，计为千百里。”（约合六百公里）才抵达罗布泊附近（罗布泊附近汉代称为“楼兰”，后又称为“鄯善”，古代是一个国家）。但是敦煌地方，与其以西的沙漠相比，则经过汉族和其他各族人民的长期开发经营，唐朝的地理书《沙州图经》上谈到百姓们造了敦煌附近党河的大堰，用了五个水门，

分水灌田，于是“州城地面，水渠侧流觞曲水，花草果园……”，“家家泉水，户户垂杨”，所以敦煌是这一沙漠边缘上的绿洲，是长途旅行中的供应站和休息站。

汉武帝刘彻于公元前二世纪末，在甘肃西北部的武威、张掖、酒泉、敦煌设四郡和两关：阳关、玉门关。这一措施起了促进历史发展的积极作用；为现代多民族的中国的规模奠定了基础；保卫了边境的和平；使边远地方的人民在较安定的环境中从事生产，因而促进了边远地区的开发；并且使中国与西方的陆上交通保持正常而日趋频繁顺利，不仅使天山南北地区的发展和中原地区（文化程度较高较进步的地区）发展密切联系起来，而且使中国和中亚及其他西方国家的精神生活和物质生活通过商业来往与文化交流而丰富起来。

天山南北各地（今新疆维吾尔自治区），特别是天山以南，塔里木盆地四周，和中亚各地（今苏联乌兹别克，吉尔吉斯，塔吉克，土库曼各共和国境内），古代称为“西域”，意为玉门关以西的地方。西域也可以包括印度、波斯以及罗马，甚至整个欧洲。但是主要的是中亚和天山以南各地的许多国家和部落，例如中亚地方锡尔河和阿姆河之间一些粟特人国家：康、安、石、米、史、何、曹等古代所谓的“昭武诸国”，大宛（今费尔干那盆地浩罕城一带）、迦湿弥罗（今印度、巴基斯坦之间的克什米尔地区）、大月氏（阿姆河南地区）等。天山南路在塔里木盆地周围的各国和各部落，在历史上比较重要，其中和敦煌关系比较密切的有高昌（今吐鲁番）、龟兹（今库车、拜城）和于阗（今和阗）。西域的这些国家和部落，在古代的中西商业贸易和文化交流上都起过很大的作用。中国的先进的汉族文化、先进的农业和手工业技术，

如丝织、铁器、造纸、火药、医药等技术知识，促进了西方各国社会经济和文化的发展；而外国的物产（如葡萄、胡瓜、胡桃、胡椒、石榴、骆驼、汗血马等）和文化（佛教与其他宗教文化，以及天山南北、中亚的音乐、舞蹈、美术等）也丰富了中国人民文化生活的的发展。这一些活动，在汉唐两代主要地是经由通过敦煌的东西大道进行的。这就造成了敦煌成为繁荣城市的历史条件。在十世纪以后，因中国的军事力量衰弱，已不能维持畅通，另外也另开辟了海上的中西交通线，敦煌逐渐失去了它的历史地位。

敦煌及其附近地区，自汉朝以来也是一个文化中心。南北朝初期曾聚集过一些佛教徒，他们从各种西域文字翻译了佛教经典。大月氏来的竺法护，龟兹来的鸠摩罗什和迦湿弥罗来的昙无讖都在河西长期停留，对于促进文化交流立下一定的功绩。敦煌附近，传统文化原来也有深厚的基础。特别自汉末以来，中原一带袁绍、曹操等军阀混战，很多读书人避乱到敦煌。南北朝初期不断出现了一些研究传统文化而有著述的学者。从美术史的发展上看，也应该注意到佛教美术初传入中国时，汉代绘画风气在敦煌地区存在的事实。李暹据敦煌自立的时期（公元四一四—四一七年）曾建立一所议朝政、阅武事的殿堂，其中的壁画以古代“圣帝、明王、忠臣、孝子、列士、贞女”为题材。沮渠蒙逊占据甘肃西北部的时期，曾于公元四二六年在内苑修筑厅堂，“图列古圣贤之像”，堂修成之后，在这里宴会群臣并谈论儒家经传。在文化上和军事上成为敦煌的前卫的高昌（今吐鲁番）的国王，也曾在内室画鲁哀公问政于孔子之像。这些记载，都说明敦煌及其附近地区，完全按照汉代流行的方

式进行壁画。一九四五年敦煌城郊发掘出来的魏晋之际的古墓中，有完全汉代式样（内容和风格）的狩猎、奏乐、青龙、白虎等壁画，更证实了文字的记载。

汉唐时代中西交通大道上的敦煌，就保留下来称为“莫高窟”（或称“千佛洞”）的艺术宝藏。

莫高窟是敦煌城东南约二十公里地方的鸣沙山岩壁上的四百九十二个洞的总称。敦煌西南西千佛洞的十九个洞窟和安西万佛峡的二十九个洞窟，都是莫高窟艺术的分支。莫高窟的众多洞窟，南北蔓延约二公里，都是古代敬佛的庙堂（其中也有僧徒讲习诵经的道场）。有的洞窟在岩壁上位置较高，有的位置较低，高低上下可达四层。而以第二层最为密集。其间也有因山岩崩塌而无存。保存的从公元五世纪的北魏时代一直到十四世纪的元代，前后约一千年间的壁画、雕塑和建筑艺术的遗迹。窟中壁画，如果连接起来，据估计可达二十五公里长，塑像约一千七百余躯。五代、宋初（公元十世纪）的木构窟檐尚保存了六座。洞窟的建筑装饰和壁画中的装饰以及丝织、用具等工艺美术史的材料也无比的丰富。这一些都是非常稀罕而珍贵的。此外，一九二〇年左右又曾在十七号窟内发现一个内容非常丰富的藏经洞，其中堆积着数以万计的从公元五世纪到十一世纪的文献、书籍、画卷、丝制品等。文献书籍中包括佛经、道经、儒书、字书、地志、小说、诗词、通俗词曲、俗讲、信札、帐簿、医卜、户籍、契据、状牒等。使用的文字种类也很复杂，除绝大部分是汉文外，还有藏文、印度文、怯卢文（一种古代印度地方的文字）、康居文（一种中亚文字）、古和阗文、回纥文（古维吾尔文）、龟兹文，其中很多是今天已经无法辨认的文字。这些典籍对于了解西

北及中亚各民族的古代历史有重要价值。画卷多是佛教画。其中有最早的版画史资料。敦煌发现这些材料是了解古代社会、文化和美术的重要依据。

敦煌莫高窟在经过千余年的废弃与二十余年的劫夺之后，在解放以后得到真正的重视与应有的保护。系统的研究工作也正在逐步开始。

敦煌莫高窟的修建，据唐代的文字记载（莫高窟三三二窟的李怀让《重修莫高窟佛龕碑》及一五六窟前壁上墨书《莫高窟记》），是在符秦建元二年（公元三六六年，东晋名画家顾恺之活跃的时期），有沙门乐僔西游到了敦煌，其后又有来自东方的法良禅师，先后各造了相邻近的佛龕。这是莫高窟的开始，但现在都已不存在了。现存四百九十余个洞窟。以壁画为代表，一九五一年统计的结果是：魏代二十二，隋代九十六，唐代二二，五代三十一，宋代一，元代八，清代四。魏代洞窟多集中在第二层的中央部分约二百米长的崖壁上，隋代的修建是从两端分别向南北延长。唐代的洞窟继续向南北两端发展。宋代以后各窟，多是用旧窟重修改建的。这些洞窟中的魏代到宋代的一部分比较重要，因为这一时期现存的美术实例非常稀少，而特别是绘画艺术的实例，但莫高窟的遗存是异常丰富的。莫高窟的壁画、雕塑和装饰美术可以看出中国古代宗教美术的发展的脉络。

## 二、莫高窟的北魏洞窟壁画

莫高窟的早期洞窟和洞窟中的壁画，可以说明外来的宗教艺术对于直接描写生活的传统绘画的影响。

莫高窟现存洞窟中时代最早的是十六国和北魏时期的二六七——二七一、二七二、二七五、二五一、二五

#### 四、二五七、二五九等窟。

二七二窟、二七五窟和二六七——二七一窟特别值得注意。二六七——二七一窟以二六八窟为主室，其他各窟为附室的毗诃罗式（或称僧房式，僧徒修养用功之处）的洞窟。其中十六国壁画已被隋代壁画覆盖。这一组洞的建筑形制和二七二、二七五两窟的窟形与壁画，以及三者的关系都是独具特色的，而被认为有可能是已知最早的洞窟之一。

二七二窟、二七五窟的十六国时期的壁画有特殊风格：土红色的背景上布满散花，人物半裸体，有极其夸张的动作，人体用晕染法表现体积感及肌肤的色调（但因年代久，颜料变色，我们只看见一些粗黑线条，而根据某些保存了原来面貌的壁画片段，可知那黑色原来都是鲜丽的肉红色）。具有这样风格的二七二窟菩萨像，和二七五窟的《尸毗王本生故事图》，都是有代表性的作品。

菩萨像，身体重量放在右脚上，姿态从容妩媚，说明此一时期处理佛像形象的新的方式，是根据现实生活选择了被认为美丽的姿势来加以表现的。这一菩萨像和其他菩萨一样，都是从生活中进行摄取并进而加以提炼的美的形象。

《尸毗王本生故事图》画面上尸毗王垂了一条腿坐着，有人用刀在他腿上割肉。另有人手持天平，在天平的一端伏了安静的鸽子。这样虽也说明了故事内容的一部分，然而还不能比较概括地说明下述全部情节。如：佛的前身的尸毗王为了从鹰的口中救出鸽子的性命，愿意以和鸽子同重量的一块自己的肉为赎。但割尽两股、两臂、两胁、全身的肉，都仍然轻于鸽子，最后决心自己站在秤盘上去。结果天地震动，尸毗王得到完全平复，

且超过以往。尸毗王本生是北魏佛教壁画和一部分浮雕中流行的许多本生故事之一。这些本生故事都是说佛的前生如何为救助旁人而牺牲自己的故事，借以宣传佛教教义。

北魏洞窟一般形式是有前室及正室两部分。前室作横长方形，具向前向后两面坡的屋顶，椽与椽之间有成排的忍冬花纹装饰（称为“人字坡图案”）。正室方形，中央有一中心方柱。中心柱上有佛龕及塑像。四壁都有壁画。窟顶装绘着划分为方格的平基图案。如二五四、二五七两窟就都是这种形式的。这种形式是北朝后期最流行的一种“制底窟”的形式（“制底窟”是印度名称，即礼拜殿，是毗诃罗式以外的另一种重要的石窟形式）。也有的洞窟没有中心柱，则后壁有龕及塑像，窟顶作“斗四藻井”（正方形中按照对角线方向层层嵌入逐渐缩小的正方形）。

二五四窟和二五七窟的壁画比较丰富。其中二五四窟的《尸毗王本生故事图》、《萨埵那太子本生故事图》和二五七窟的《鹿王本生故事图》是有名的北魏代表作。

萨埵那太子本生是另一劝人舍己救人的故事。古代一个国王的三个太子到山林中游猎，看见母虎生了七只小虎，方才七天，饥饿不堪。最小的太子萨埵那是佛的前身，大发慈悲的心肠，劝走了他的两个哥哥，就脱了衣服跳下山去，打算牺牲自己的身体救助饿虎。但饿虎已没有力气接近他。他又攀上山头，用干竹刺颈出血，再跳下去，饿虎舐了血，然后啖其肉。他的两个哥哥回来见了，悲痛地收拾了他的骸骨，告诉了他们的父母，为他修了一座塔。此一题材在莫高窟、库车附近的洞窟壁画和洛阳龙门宾阳洞以及造像碑上的浮雕，有多种不

同的处理方法。二五四窟的《萨埵那太子本生图》是把主要情节连续地布置在一幅构图之中。因年久色调变为暗褐间以未变的青绿，倒表现出一种阴暗凄厉的气氛。

二五七窟的《鹿王本生故事图》是用一长条横幅展开了连续的情节：古代有一美丽的九色鹿王（也说是佛的前身）在江边游戏时救起一个将要溺死的人。被救的溺人叩头拜谢，要给鹿王作奴。鹿王拒绝了，告诉他说：“将来有人要捕我时，不要说见到过我。”这时正好有一国王，他是善良正直的，但他的王后很贪心。王后梦见了鹿王，毛有九色，角胜似犀角。她醒后就向国王要求这个鹿的皮为衣，角作耳环，并说：如果得不到，她就因之而死。于是国王悬赏求鹿。那一个被救的溺人，贪图赏格的金银和土地，前去告密。但他的忘恩负义的行为立刻得了报应：身上生癞，口中恶臭。国王带人来捉鹿时，鹿王正在睡着，为它的好友乌鸦所惊醒。鹿王就在国王前诉说了拯救溺人的经过，深深感动了他。国王放弃了捕捉他的计划，更下令全国，可以允许鹿王任意行走，不得捕捉。王后听说放了鹿王，果然心碎而死。这个故事虽然把公平归功于国王的正直，但故事内容体现了对于负义与贪心的谴责。

这两幅本生图在风格上，特别是人物形象，具有和二七二窟和二七五窟壁画同样的强烈的独特风格。但也明显地承袭了汉代绘画的传统。如树木、动物（老虎、鹿）、山林、建筑物（塔、阙、楼阁），及《鹿王本生图》的横卷式构图，以及每一段落的附有文字榜题（今已漫漶不清），都说明传统绘画在新形成的佛教美术中的重要作用。

佛教的本生故事都是以无止境地、不择对象地舍己

救人，绝对地慷慨牺牲自己为主题。这些故事都是利用了人民的口头传说加以渲染而成。所以，不仅在文学的描写上有充满真实的情感和片段，而且在一定程度上反映了人民的善恶判断和在痛苦的生活中产生的幻想和要求。因而人民群众也有可能对之进行自己的解释，以至在一定条件下成为动员起义的口号。北魏时代多起农民暴动，都是在“弥勒下降”建立新的社会秩序的口号下发动起来的。所以，对于萨埵那太子等人的强烈的同情心的想象，宣传舍己救人的美德，在一方面就是反对着任何剥削阶级所共有的自私自利，损人肥己的行为；但既然夸张到了不合情理的地步，敌我不分的地步，其主要的方面仍是利用劳动人民的善良心理，发挥麻醉、欺骗作用，忍受剥削和痛苦的作用。本生故事的思想内容是比较复杂的，所以在不同的场合能起不同的作用。

北魏时代洞窟中表现这些本生故事的壁画，一般是比较简单的。除了在内容上曲折地反映了深受痛苦的人民生活以外，便是一些传统绘画的形象（特别是动物、人马等），一些新创造的人物在动作体态上具有生活的真实感。而在构图上，充分展开情节的能力不高，但形象之间已具有了一定的内容上的联系。而不是单纯的排列。

### 三、莫高窟的西魏二八五窟及隋代各窟壁画

二八五窟是莫高窟若干最重要的洞窟之一。

二八五窟有年代确切的题识，并且表现出传统风格的进一步的发展和莫高窟与中原地区石窟造像的联系。

二八五窟有大统四年、五年（公元五三七、五三八年）的题记，是时北魏已分裂为东、西魏。西魏的瓜州（即敦煌）刺史东阳王元荣，大力提倡佛教和佛教造像，元荣曾组织人抄写佛经，以一百卷为一批，传播过数批

佛经，他对于莫高窟的发展起了一定的作用。

二八五窟窟顶中央是一“斗四藻井”，四面坡面上画的是日天（伏羲）、月天（女娲）、雷神、飞廉、飞天，还有成排的岩穴间的苦修者。苦修者的岩穴外面，有各种动物游憩于林下溪滨。窟顶的这些动物描写得真实自然而又富于感情。窟的四壁，大多是成组的一佛与二胁侍菩萨。但窟壁最上方，往往有飞天乘风飘荡，最下方有勇猛健壮的力士。南壁中部是《五百强盗故事图》。

二八五窟的这一部分壁画和北魏末年即六世纪中叶，中原一带流行的佛教美术，有共同的风格特点。例如菩萨和供养人的清癯瘦削的脸型，厚重多褶纹的汉族的长袍，在气流中飘动的衣带、花枝。建筑物的欹斜状态，树木如唐代张彦远所说的“刷脉镂叶，多栖梧菀柳”。二八五窟是可以和同时代其他各地的石窟及造像碑作比较的。

同时，二八五窟的后壁的佛像，画风也不很相同，其中有密宗的尊神，无疑是二七二等窟画法的最后的残余。除了这一部分以外，二八五窟的壁画可以代表在传统的基础上发展起来的宗教美术的新形式。

莫高窟的北朝后期的洞窟中还有完全承继汉代画风者，例如二四九窟窟顶的狩猎图。此狩猎图中除描绘了活泼的奔驰着的动物、人马，和山峦树木的骑射图像外，并有青龙、白虎、十二首虺龙等异兽和非佛教神话中的东王公、西王母。四二八窟的《萨埵那太子本生故事图》及《须达那太子本生故事图》中都大量地描绘了山林和骑马的景象，更可以说明民间的画师在处理新的故事和新的题材时，尽量利用了自己熟悉的、传统的形象与表现形式，作为取得新的形式的基础。

《须达那太子本生》也是流行的本生故事：一个国王有一只六牙白象，力大善于战斗，敌国来攻时，常因象取胜。敌国的国王们知道了这个国王的儿子须达那乐善好施，有求必应，于是派了八个婆罗门前来找他求象，须达那果然把象牵出来施舍给他们了。他们八人骑象欢喜而去，之后，这一国的国王和大臣都大为惊骇。国王就把须达那和他的妻子儿女一齐驱逐出国。须达那沿路行去，仍不断的施舍，把财宝舍尽之后，又继续舍掉马车和衣服。最后把儿女也反缚了舍给人卖为奴婢，而更要舍掉妻子和自己。故事的结尾是孩子们被卖的时候，为他们的祖父发现了，赎了出来，才把须达那夫妇也接了回来。

隋代统治年代不长，但曾大量修筑石窟，开皇年间也曾遣人前来敦煌。在有隋代壁画的九十六个洞窟中，三二窟（开皇四年，公元五八四年）、三五窟（开皇五年，公元五八五年）、四二窟、二七六窟、四一九窟，都是比较重要者。隋代和北朝晚期的一部分壁画时代界限，不易划分清楚。

这些洞窟的建筑形制和壁画题材，多与北魏时代的相似。窟形是当时流行的制底窟。壁画的布置，则故事画多居于窟顶，四壁常画贤劫千佛或说法图。但佛教故事画的表现丰富，出现很多生活景象的具体描写，如：战斗、角抵、射箭、牛车、马车、骑队、饮驼、取水、舟渡、修塔、捕鱼、耕作、火葬等，都是简单而有真实感。构图也比较复杂并多变化。可以说，隋代壁画是佛教美术的进一步的成熟。

#### 四、新疆境内的佛教壁画遗迹

佛教是印度传来的宗教，佛教美术最早也发生域外，

所以就有了佛教美术的传入中国，影响中国美术的发展的问题。

佛教美术在印度，最早出现于阿育王时代（公元前三世纪）。阿旃陀石窟的壁画也是在公元前后开始的。其题材内容多是佛本生故事和佛传（佛的一生事迹）故事。佛的形象最早出现在公元一世纪末的印度西北犍陀罗地方（今巴基斯坦北夏华一带）。犍陀罗曾一度在马其顿的亚历山大王的统治之下，因而流行着希腊人的艺术。原在中国西北部的大月氏族，因被匈奴族所迫，在西汉时代逐渐转移，最后迁移到中亚的阿姆河以南地区，建立了贵霜王朝。公元一世纪末，贵霜王朝的迦腻色迦王提倡佛教，这时也就产生了所谓“犍陀罗派”的佛像雕塑和绘画。西欧资产阶级学者当最初在犍陀罗地方发现了这种风格圆熟的古代大月氏人的艺术品以后，就断定犍陀罗艺术是希腊艺术的支流，而且是亚洲各地佛教艺术的始祖。但逐渐增多起来的考古发现，日益证明这个论断是过早的。大月氏人的美术在风格上和时代划分上，就不是单一的，而各地的佛教美术也都有自己的浓厚的特色。亚洲各地佛教美术流传有其一定的复杂性的。

犍陀罗的佛教美术是和中国的佛教美术之间存在着一定的关系的。例如早期的镀金铜像的面型，眼和口髭的形式，以及服装的样式都有渊源于犍陀罗式佛像的痕迹。和中国佛教美术的形成与发展有关系的另一佛教艺术学派是印度的笈多王朝（约公元三二—六五—年）的雕刻和绘画。笈多王朝的佛教艺术有两种式样：摩菟罗地方的和摩揭陀地方的，而分别称为摩菟罗式和摩揭陀式。若与中国古代雕塑加以比较，可见摩菟罗式与北魏时期的造像共同点较多，摩揭陀式则与北齐、隋唐时

代的造像更为接近。关于佛教艺术各种流派的特点及相互关系，还需要根据更丰富的材料才可能获得更具体、更明确的正确认识。这里我们将不作详细的叙述。

我国新疆一带也曾发现时代较早的绘画遗迹。楼兰地方的古代寺院护墙板上，画着大眼睛的，有翼的儿童，被认为可能是公元五世纪的作品，绘画风格可以肯定与中亚或印度画风有关，但时代尚值得研究。库车拜城一带（古代为龟兹国）也有七处古代的洞窟寺院，当地人称之为“明屋”（即“千佛洞”之意），其中数量最大的是克孜尔地方二百三十五个洞窟。克孜尔的一部分早期洞窟是南北朝时代的，但大部分可能是唐代的。龟兹国在汉、唐时代是天山以南的大国和重要的传播佛教的中心，政治、文化和美术上受中原、印度和中亚的影响，而具有自己的特点。新疆其他地区，如焉耆、和阗和吐鲁番也都有佛教美术遗迹发现。其中最多是唐代的。很少有南北朝的作品遗存。而且有明显的中国画风。

新疆各地的地方美术对于佛教美术在中国的传布曾起过一定的作用。

#### 五、关于我国早期佛教美术的几个问题

（1）外来艺术的影响与创造，在敦煌莫高窟的雕塑和壁画方面都可以看出，早期的佛教美术中，佛、菩萨、伎乐天人和一部分故事画中的人物，在装扮上（头戴波斯萨珊式的宝冠，身上是印度式的半裸袒，等等）以至体态上，都是因袭着外来的形象，可能是直接以外来的粉本为根据的。佛、菩萨的形象，由于仪轨规定的限制，若干外形特点以代表佛教教义上的一定意义。否则将会被认为不具备作为礼拜对象的条件。所以，这种因袭是定型化的结果。故事画中的人物形象之保持域外的形式，

是因为故事的内容是外国事情，所以也因袭了外来的形象，但构图及环境、道具的描写则不受此拘束，画家可以根据自己所熟悉的生活加以创造。

佛、菩萨等既是宗教形象，同时又是外来的，所以他们与当时当地的现实生活的联系并不密切。强调中国佛教美术中犍陀罗样式或印度笈多样式的论点正是强调这些形象与现实生活距离较远，贬低了它们的艺术价值。

但是根据佛教艺术发展的情况，二八五窟的新形式的产生，具体地说明了从现实生活的观察与理解中创造具有现实意义的艺术形象，乃是不可避免的。

(2)表现能力的提高——域外美术的传来，也有其积极的作用。其积极作用不是在形象的因袭方面，主要的是在处理形象的技术能力方面。首先是人体解剖的知识因而充实起来。早期佛教画中的人物形象的动态表现是极其复杂多样的(多种多样的奏乐、舞蹈的伎乐天 and 众多人物形象表情变化丰富的降魔变，都可以为例)，是以裸体为对象进行了描写的这些因观察、表现裸体所获得的，关于人体解剖的科学知识是有益的。是足以帮助古代画家进一步掌握了人物的动作和在运动中的衣褶变化。其次是域外画中表现立体感的晕染画法，也有助于古代画家对于体积的认识，而提高了线描、着色的表现能力。

这些技术上的进展，事实上都加强了佛教美术从生活中汲取艺术原料的能力，而使古代美术有可能在宗教的外壳中重新走上汉代艺术的直接描写生活的道路。

(3)描写现实生活——西魏壁画(如二八五窟的《五百强盗故事图》)已可见比北魏壁画(如《尸毗王本生故事图》)，在人物动作方面和环境的细节方面都描写得更

为具体。而现实生活的片断的具体描写，在魏隋之际的佛教故事画中更特别丰富起来。画面上出现很多的生活情节的描写，这是宗教美术的一个进步的征象，说明宗教美术中现实生活的获得优势，并且表示构图能力与表现能力的提高。

## 云冈、龙门的北朝石窟造像

### 一、北魏佛教及石窟造像的历史

鲜卑族的拓跋珪在公元三八六年自称为“魏王”，建立了北魏政权，兼并山西北部的各部落，并进而攻河北省的大部和山东、河南的一部分，掠夺了大量的人口和财富；公元三九八年起定都平城（今山西大同），自称皇帝。拓跋珪在河北山东一带掠夺的人口，被强迫迁徙到人口稀少平城附近。这些人口中间有蒋少游那样的通晓多种技艺的工匠；同时，长期以来在河北一带已甚普遍的佛教，也开始自燕赵一带大量流传到平城，而且随着北魏政权的巩固，发挥了它的作用。明元帝拓跋嗣的时期提倡佛教，“京邑四方，建立图像。仍令沙门敷导民俗”（《魏书》卷一一四，《释老志》）。而来自河北的和尚法果也明确地宣称：皇帝就是“当今如来”，和尚也应该对他致敬。

凉州（今甘肃，包括敦煌地区）自前凉（公元三一—三七六年）张轨的时期，佛教已有较大的发展。公元三九七—四三九年占据张掖一带的匈奴人沮渠氏的北凉时期，凉州是很多有名的佛教徒聚居的地区。例如来自中亚、翻译了大量佛经的昙无忏，在麦积山创立了自己的学派的玄高，玄高的学生玄绍长住炳灵寺，都是凉

州有名的和尚。今酒泉文殊山还保存了沮渠氏时期的佛教遗迹。公元四三九年，北魏太武帝灭凉，徙沮渠氏的宗族及吏民三万户（或作十万户）于平城，据说：“沙门佛事，皆俱东，象教弥增矣。”（《魏书·释老志》）

太武帝拓跋焘的时期，道教徒利用了统治阶级内部的冲突取得皇帝的信任，曾采取排斥佛教——“灭法”的政策。灭法期间（公元四四六—四五二年），佛寺经像被毁，和尚被迫还俗，玄高亦被杀。

文成帝拓跋濬即位后，于兴安元年（公元四五二年）十二月，下令恢复佛教。在灭法期间隐匿起来的和尚师贤和昙曜，先后担任了统领佛教事务的官职，此官职先名“道人统”，由师贤任之。师贤死后（公元四六年），昙曜代之，改名为“沙门统”。师贤和昙曜都是当年来自凉州的和尚。在恢复佛教的同一年，曾按照拓跋濬的身材，雕造石佛像，据说，石像的脸上和身上的黑斑，和拓跋濬身上的黑子一样。兴光元年（公元四五四年），又下令在五级大寺，为拓跋珪以来的五个皇帝铸造了五尊硕大的释迦立像，都是高丈六，用了赤金（铜）二万五千斤。这些举动都说明北魏流行的思想是帝王即释迦，佛教和政治在当时是密切结合的。

昙曜作了沙门统（公元四六年）以后，为佛寺取得剥削农民的权利，向皇帝索取了一部分户口为“僧祇户”（每年纳谷六十斛）及“浮图户”（为佛寺服役并从事生产劳动）；翻译了一部分佛经；而他在佛教活动中最大的工作是主持开造了世界驰名的、在中国古代雕塑艺术史上有重要地位的云冈石窟。

文成帝拓跋濬的父亲（拓跋晃）和儿子（献文帝拓跋弘）都信仰佛教，与僧人有交谊来往，并大修“功德”。

他的儿子诞生的一年(皇兴元年,公元四六七年)拓跋弘在平城修建了永宁寺,其中构七级浮图(七层的佛塔),高三百尺,据说:“基架宽敞,为天下第一。”又在天宫寺造释迦立像,高四十三尺,用赤金十万斤,黄金六百万。不久(公元四六九年前后),又构三级十丈高的石浮图,上下都是用石块按照木构建筑修成的。他在公元四七一年让位给他的儿子孝文帝拓跋宏,自己就以皇帝的父亲的地位成为积极提倡佛教的虔诚的信徒。因而,在他的影响下,北魏的佛教和佛教艺术大大地发展起来。

孝文帝拓跋宏重视佛教的传播和教义的探讨,他曾在云冈继续修筑石窟。同时他在政治上积极推行汉化政策,并迁都到洛阳(公元四九三年)。洛阳自龟兹高僧鸠摩罗什在长安传道、译经的时候(公元四一—四一三年)起佛教已盛行,公元五世纪末到六世纪初,作为北魏的都城,乃成为北方佛教的重要中心。

孝文帝迁都洛阳以后,不仅聚集了一些精通佛教的有学问的和尚,并且在洛阳龙门,仿照云冈,修建了大规模的石窟。龙门石窟的修建工作,在此后五十年中一直在继续。北魏的皇室,孝文帝的冯皇后,宣武帝拓跋恪,他的皇后胡氏(史书常称为胡灵太后),以及一些贵族,都是狂热的佛教信徒。他们为了死后赎罪并修来世,在这种信念下,佛寺、佛塔的修筑,佛像的雕造,在洛阳以及其他各地,都兴起了一个高潮。

宣武帝拓跋恪在恒农荆山造珉玉丈六像,并于永平三年(公元五一年)迎置于洛水傍的报德寺。又在洛阳建立瑶光、景明、永明诸寺。瑶光寺有五层浮图,离地五十丈,寺中有尼姑住的房屋五百余间。景明寺和永明寺都有房千余间。景明寺曾被描写为“复殿重房,交

疏对雷。青台紫阁，浮道相通。虽外有四时，而内无寒暑。房檐之外，皆是山池。松竹兰芷，垂列堦墀。含风团露，流香吐馥”(《洛阳伽蓝记》)。正光年间胡灵太后造七层浮图，离地百仞。永明寺是为外国和尚建立的，可居三千余人。熙平元年(公元五一六年)，按照平城的旧式，在洛阳也增建了永宁寺，中有九级浮图，离地千尺，在百里以外就可以遥遥望见。上面有金铎一百二十，金铃五千四百枚，有风的夜晚，铃声在十余里地以外都可以听见。浮图北的佛殿，形制和皇宫的正殿“太极殿”相似，中有丈八金像一尊，中长金像十尊，绣珠像三幅，织成像五幅。因而永宁寺为历史上罕见的巨大的佛教建筑。洛阳城内的佛寺数目，到北魏末，达到一千三百六十七所，在河阴之变(公元五二八年)以后，遭到严重的破坏。武定五年(公元五四七年)杨衒之所见到的洛阳，已甚衰落，而仍有四百二十一所寺庙。杨衒之曾把他的所见写成《洛阳伽蓝记》一书。

北魏末期(约公元五——五四 年)，以龙门石窟和洛阳永宁寺为代表的营造佛寺、佛像的风气，蔓延到其他各地，则出现了三万多佛寺，二百万僧尼的畸形现象。

石窟造像的修建，在北魏末期在各地普遍出现，其中有名而且比较重要的，有：甘肃敦煌莫高窟，永靖炳灵寺，天水麦积山，辽宁义县万佛峡，河南巩县石窟寺，等等。造像碑及单躯的石造像也很多。

公元五四 年前后，北魏分裂为东、西魏。佛寺、石窟、造像等仍在不断继续建造。特别是在北齐夺取了东魏政权以后，在河北响堂山和山西太原天龙山的大规模的石窟修建又恢复起来了。北齐时代开凿的若干石窟

都成为隋代石窟的先驱。北周夺得西魏政权，北周武帝宇文邕在听取儒、道、佛的三方争辩以后，严格地制止佛教和道教的流传，并制止了大规模修建寺庙。公元五七四—五七七年数年之间，佛教曾受到暂时遏止。麦积山曾保存了北周时期的一些佛教遗迹。

## 二、云冈石窟的雕刻艺术

(1)云冈石窟寺，在山西大同之西三十里的云冈堡。山名“武州山”。前临河水名“武州川”。

石窟的开始修建，《魏书》上是这样讲的：“……和平初（公元四六一年），师贤卒。昙曜代之，更名“沙门统”。初昙曜以复法之明年（公元四五三年），自中山被命赴京，值帝出，见于路，御马衔曜衣，时以为马识善人，帝后奉以师礼。曜白帝（文成帝）于京城西武州塞凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世。”（《魏书》卷一百一十四）

文成帝之后，孝文帝时也继有修建，除了帝室和贵族们修建的大石窟外，小窟小龕的修建最迟延续到正光末年（公元五二四年）。

云冈石窟沿着武州山南麓，自东向西绵延一公里，全部编号为四十三个洞窟，其形制较大的洞窟（长宽超过五、六米）约二十余个，其他还有一部分洞外的佛龕。其间有两个崖谷，将石窟群分为东、中、西三区。东区为第一、二、三、四各窟。中区为第五——第十三窟。西区为第十四——第二十窟及西端诸小窟（第二十一——第四十三窟）。石窟大都暴露在外，仅第五、六窟前有清初顺治八年（公元一六五一年）修建的木构建筑物一组。但云冈石窟在古代可能是全部都有木构的廊阁殿堂的。北齐郦道元所见到的云冈石窟寺是：“山堂水殿，烟

寺相望。林渊锦镜，缀目新眺。”(《水经注·瀑水》条)可见当年四周环境原来不是如今天那么荒瘠的。

(2) 云冈石窟群，如果按照修建年代及风格变化，大致可以下列四组石窟为代表：(一) 昙曜五窟，即第十六——第二十窟。

(二) 第七、第八双窟。

(三) 第五、第六双窟。

(四) 末期窟龕，第十一——第十三窟外檐上方各龕。

昙曜五窟，即在昙曜建议下最早修建的一批洞窟。修建时期大约在文成帝和平年间(公元四六—四六六年)，这五个窟都是平面作马蹄形，本尊(每一洞中的主要形象)都是非常硕大、雄伟。十六窟、十八窟，都是释迦立像。十七窟是弥勒菩萨交脚坐像，第十九窟和第二十窟是释迦盘足趺坐像，高度为一四米——一七米不等。本尊左右两侧皆胁侍佛。十九窟则两胁侍佛分处于左右两小洞中，三洞作为一组，而成为云冈最大的洞窟。昙曜五窟的每一窟内，空间几乎全被本尊大像占据，余地不多。二十窟因为外缘及顶部塌毁，大坐佛完全暴露在外。昙曜五窟壁面上半部布满千体佛(千体佛表示释迦的无数化身，分赴四方说法)。十九窟中央窟的南壁上方，在千体佛中间，出现大型的释迦立像和他的儿子罗

罗合十供养像。一般洞窟壁面主要部分则为大型佛龕，其中雕出释迦趺坐像、立像，或并坐的释迦佛和多宝佛，或弥勒菩萨的交脚坐像。佛龕的位置与排列，都是经过周密设计而安排的。昙曜五窟中也往往有若干小龕(多在窟壁下方，或明窗的侧面等不显著的地方)，多是北魏后期陆续增添的。

昙曜五窟的主要佛像在服装样式上不全相同。第十七窟——第二十窟的本尊都是“偏袒右肩式”——衣服从左肩斜披而下，至右腋下，衣服的边缘搭在右肩头，右胸及右臂都裸露在外。衣褶为平行、隆起的粗双线。第十八窟和二十窟的左右胁侍佛是“通肩式”——宽袖的薄薄的长衣紧紧贴在身上，随着躯体的起伏形成若干平行弧线，领口处为一披巾，自胸前披向肩后。以上两种衣服的式样在早期的佛教的形象中是很流行的，虽然多少有些不同的变化。第十六窟的本尊是“冕服式”——衣服为对襟，露胸衣，胸前有带系结，右襟有带向左披在左肘上。衣服较厚重，衣褶距离较宽，作阶段状。第十九窟右胁窟中垂脚而坐的大佛，衣服也作此式。

这种衣服式样和衣褶处理的不同是云冈雕塑时代发展中的一个重要标志。一般地说：“偏袒右肩式”及“通肩式”是较早的，即根据了外来粉本的形象。“冕服式”是中国风的佛像的特点。连带地，某些菩萨像的中国式样是下身著裙，上身为自左右两肩披下的两条飘带，十字交叉在腹前，而代替了偏袒式上身悬挂纓络的装扮。

此种服饰上的变化，虽然重要，但尚不能机械地运用为划分时期的标准。因为，第十六窟也不能因而断定为后期作品，而且在其他各地的石窟（如龙门的古阳洞左右两壁第三列有七个龕）修建时期肯定是较晚的，但仍作偏袒右肩式。如果这些例外可以另加考虑，此种服饰样式上的变化可以认为是反映了北魏以鲜卑族为统治者的社会在文化上汉化的结果。孝文帝拓跋宏在太和十年（公元四八六年）开始以汉族服装作为官服。他自己也在新年的朝会上服“冠冕”。所以，这种汉族式服装作为一社会变化出现在佛教艺术中，应该是在公元四八六

年前后。这一变化也是佛教艺术中国化的重要征象。

第七窟和第八窟是成对的“双窟”，都是在“冕服式”佛像出现（公元四八六年前后）以前修建的。第五窟和第六窟也是成对的“双窟”，则是“冕服式”佛像的最集中而有代表性的洞窟，大概是公元四八六年以后修建的。

第七、八窟都有前室后室两部分，前后两室都是四壁成直线的横长方形平面。这种四壁成直线的长方形平面的洞窟（无论有无前室），是南北朝时期完全中国形式的洞窟。第七、八窟北壁的主要佛像都已残毁。这两窟布满高浮雕，特别引人注意的是第八窟入口两侧的浮雕湿婆天像和毗纽天像。湿婆天（或称“大自在天”）在印度神话中为护法神。像作三面八臂，跨在牛背上，手执葡萄（象征丰收多产）、弓矢（象征破坏）、日月（象征法力）。毗纽天（或称“那延罗天”）为世界之守护者。像作五面六臂，骑孔雀。这两个浮雕像，身体筋肉柔软松弛，面部圆浑，口边流露笑意，富于表情。像的样式可知是根据了外来的粉本，但面部的表情的处理则是它的雕造者的创造。牛及孔雀的形象坚实有力，承继了汉代艺术的传统，这也可以说明云冈艺术的基础。

第七窟内面入口上方有一列六尊供养菩萨像，皆胡跪，头上作高髻，有飘带飞扬，面部都是沉静的笑，十分优美动人。因而第七窟也称为“六美人窟”。

第五窟和第六窟，曾被认为可能是孝文帝拓跋宏为纪念他的父亲和母亲（献文帝拓跋弘及其后李氏）而建。这两窟是晚期（太和年间）诸窟中之最大者。

第五窟的本尊释迦佛，高约一八米，足趾长约四·六米，中指之长约为二·五米，为云冈造像中之最大者。第六窟，中央为一方柱，四面的主要部分雕刻立佛像。

这些佛像都是作“冕服式”。“冕服式”的特点，除前述者以外，其长袂下部象扇形那样向两侧翻转飘扬，衣缘成极有规律的连续波状线。第十一窟及第十二窟的南壁上方却有一列七尊立佛（即佛经所谓“七佛”，释迦及代表其前世诸身的六佛），也是此种样式佛像的代表作。

第六窟的佛传图浮雕共十七幅，分别刻在洞窟各处。在人物动态和人物与背景的关系上，与汉代的画像石艺术接近。这一组连续性故事画在云冈艺术中是罕见的表现。云冈的佛经故事很少，尤其很少故事用连续图表现出来的。例如第十二窟的佛传和本生故事十余幅，都是以佛像为主体，四周或下方点缀以与故事情节有关的形象。

第九、十窟也是比较值得重视的双窟，可能是当时有名的宦者钳耳庆在太和末年间修筑的。这两窟内，布满高浮雕，富于变化而最为巧丽。前室及后室的東西两壁及入口两侧，都是有计划地布置了各种佛龕（如释迦坐像，释迦、多宝并坐像，弥勒交脚坐像等）和力士、天王等像。九窟后室入口上面有石门雕刻，十窟后室入口上面有须弥山的雕刻，都是非常华丽繁复的。九、十两窟，布置和雕刻的题材及风格，都是有时代特点的。两窟的本尊大像和两窟其他雕刻一样，都经后世修补彩绘，完全丧失原来的风格。

云冈石窟的修建在太和十七年（公元四九三年）迁都洛阳以后，就不再有大规模的进行了。第二十一——四十三窟，大约是太和十七年以后，甚至公元五〇一年以后凿成的。这些洞窟都较小，仅第三十九窟中有一塔柱，内容较丰富。末期窟龕的比较重要的，是第十一——十三窟外壁上方的许多小龕。此外，在各大窟的壁角

也有些小龕，可能是最后凿造的。例如：第十一窟中有太和七年铭及太和十九年铭，第十七窟中有太和十三年铭，都说明有后来补刻了许多小佛龕的事实。第四窟有正光 年铭（五年？公元五二四年），在第四窟，可能代表了北魏时期最后的凿造。

第十一——十三窟外壁各小龕，都有少量的佛像及菩萨像在内。这些佛像和菩萨像都具有北魏晚年造像的、瘦削形秀骨清像的一些特点：面型较长，较瘦，颈较长，宽肩，身躯前倾，嘴边表情是冷静而含蓄的会心微笑。

云冈第三窟是特殊的。此窟的修建并未完成，只有中央一佛二菩萨三尊像。这些像在造型上都很丰满，衣服紧贴身体，具有唐代雕塑的类似风格；因而曾被研究者认为是隋代或唐初的作品，或认为是唐以后的辽代的作品。其年代，由于尚无其他有确实可靠的纪年证据的作品足资比较，故仍是一不能解决的问题。

辽代在云冈也曾大力经营，除了修建木构建筑，及修补旧像外，也增添了一部分小型雕像。

（3）云冈石窟是我国内地已知现存的最早的石窟，在美术史方面，其重要价值乃在于制作的巨大规模，立体造型能力的发展，多种形象，特别是富于内心表情的形象的创造。

云冈石窟制作规模的巨大，首先见于在石壁上雕出的那些高达一四——一八米的硕大的佛像。这样的佛像有七尊之多（昙曜五窟、十三窟、五窟）。这些佛像体积庞大，而且能够给人以生命力异常充沛的感觉，所以是雄伟而健康的形象。洞窟壁面布满了千百小龕、造像和各种装饰，不仅意匠丰富，而且雕饰华丽。

云冈石窟的立体造型的能力，在汉代传统的基础上

又得到发展。汉代纪念碑的雕塑利用大体大面和掌握统一的完整效果的表现方法，正是这些硕大的佛像之给人以鲜明印象的原因。佛像的主要的表现仍是正面的。旁侧面在晚期造像中也照顾到了。又能创造筋肉的质感，例如第十八窟大佛的手，柔软有弹性。在大多数的早期佛像上，并且采取了线雕与立雕相结合的传统方法，在圆浑的肉体上用线雕出衣褶，更加强了衣服紧紧裹在身上的印象。云冈很多较小的佛像都是高浮雕，可以看出高浮雕技巧的纯熟，无论形象的任何角度或重叠的层次，都不造成处理上的困难（例如：第八窟毗纽天、湿婆天和第七窟的六供养天像）。又在衣褶、飘带以及背景中的树木、动物（鸟兽），都成功的运用了装饰性的处理手法，更衬托出形象面部表情的生动效果。

云冈石窟造像中出现了多种宗教形象。这些形象是根据了佛经的规定并参考了外来的粉本的，然而其成为真实生动的形象，而不是死板的无生命的符号，乃是中国古代工匠的创造。因而在后期就出现了中国式的佛像。这些宗教形象是联系着现实生活的。不断地创造出多种雕塑形象，表示着古代雕塑家概括生活能力的提高。云冈石窟，这一现存最早的石窟，提供了佛（立像、趺坐像以及各种手势）、菩萨、罗汉、苦修者、供养菩萨、天王力士、飞天等各种形象。其中以供养菩萨和飞天姿态变化最多。各种形象，不只在服饰上，而且在造型上（动作姿势和脸部表情），显示出区别。例如十八窟的罗汉头像，头部外形的雕造和神情的刻画都极简洁有力。第十九窟的罗 罗的表情十分亲切动人。后期若干洞窟中的飞天，为了表现出飞翔的动态，虽然扭曲得很不自然，但效果真实，可见古代艺术家为了达到表现目的所采取

的大胆的独创的手法。

云冈石窟佛教形象的创造中，最大的成功就是佛像和菩萨像的表情的表现。除了特别硕大的佛像以外，一般的佛像，无论早期的或晚期的，都表现出一种温和恬静，含蓄而亲切的笑容；而且在末期的佛像，如第十一窟外壁诸龕的，更带有冥想的，对人世关怀的神情，就更增加了那种笑容的魅力。这是北魏晚年佛像最流行的表情，尽管有表现得成功或不成功的区别，以及一些风格上的差别。

### 三、龙门石窟的雕刻艺术

（1）龙门石窟在洛阳南十二·五公里的伊阙。伊水两岸，山谷对峙，相传为大禹治水时开，以通伊水，所以名伊阙。大部分石窟（二十八个）皆在西岸，东岸有唐代的少数石窟（七个）。

龙门石窟的开凿，据《魏书·释老志》称：“景明（公元五一五三年）初，世宗（宣武帝拓跋恪）诏大长秋卿白整准代京灵岩寺石窟，于洛南伊阙山，为高祖、文昭皇太后（孝文帝及其后）营石窟二所。初建之始，窟顶去地三百一十尺。至正始二年（公元五二五年）中，始出斩山二十三丈。至大长秋卿王质，谓斩山太高，费功难就；奏求下移就平，去地一百尺，南北一百四十尺。”

“永平（公元五一八一—五一一年）中，中尹刘腾奏为世宗（宣武帝拓跋恪）复造石窟一，凡为三所。”

“从景明元年（公元五一五年）至正光四年（公元五二九年）六月已前，用功八十万二千三百六十六。”

这一段文字记载了龙门石窟进行大规模修建的年代、目的，和耗费的人力。正光四年的三座石窟可能即宾阳洞三窟，事实上在北魏时代并未完成。

根据龙门石窟的铭刻知道，开始造像至少是在太和年间。即早于景明年间。——古阳洞北壁上方有丘穆陵亮夫人为自己已死的儿子造像的铭记，是太和十九年（公元四九五年），这只是高级贵族的私人活动。丘穆陵亮是孝文帝推行汉化政策及迁都洛阳之举的有力的助手。其后三年（太和二十二年，公元四九八年），比丘慧成（孝文帝的堂兄弟）正式营建古阳洞石窟，并于其中为自己的父亲造了一尊石像。这样的动机也说明龙门石窟是云冈的继续。

龙门石窟造像最盛的时期是北魏晚年，即公元五一—五四一年。东魏时期和西魏短期占领期间，北齐和周时期，以至隋代都有少量的造像，而不再有大规模的修建。

龙门重新又成为石窟造像活动的中心是在唐代高宗武后（她曾长期住在洛阳）中宗的时期（公元六五—一七一一年），在玄宗李隆基的时期又开始沉寂下去。龙门的唐代石窟造像将在下章来谈。

龙门的北魏石窟，有宾阳洞、莲花洞、古阳洞等八个较大的窟和另外四个小窟。

宾阳洞，一般是指宾阳三洞的中间一洞，它与左右两洞成为一组，即公元六世纪初北魏帝室修筑而未全部完成者。宾阳洞左右两洞除窟顶的莲花及飞天外，主要的佛像大概都是隋唐之际雕成的。宾阳中洞全部为北魏时完成，从其规模，而且以其布局的完整性来看，为北魏石窟的重要代表作。

宾阳中洞洞口作尖拱形。洞口两侧石壁上雕出怒目蹙眉象征其孔武有力的力士，右手五指张开置于胸前，极有神气。

洞窟平面为深一一米，面宽一一·一米。正面有一方坛，坛上为本尊坐像，左右为二罗汉，二菩萨，共五尊构成一组。坐佛前有两头石狮分列左右侧。左右两壁皆一立佛，二菩萨胁侍，佛及菩萨身后及头后，如一般惯例都有雕饰华丽的背光和项光。藻井为椭圆穹形，与四壁相接，无明显的界限，中央为一两重瓣的大莲花，其四周有十个奏乐的飞天，裳带飘扬。洞窟前壁左右为浮雕，浮雕分上下四层：维摩文殊、须达那太子本生及萨埵那太子本生、帝后供养图、十神王。洞窟地面模仿地毯，雕出走道及莲花装饰图案。

这一洞窟的布置是以本尊为中心，其他各种形象及装饰都是紧凑的互相联系，产生照应及陪衬作用，而在设计意匠中，又充分利用主从，加强与减弱的手法，以突出集中到本尊身上的宗教主题。这一洞窟的完整的布局，代表着北魏末期佛教庙堂的流行样式。这一完整布局的出现也说明佛教艺术的成熟。

宾阳洞的佛像和菩萨像，是云冈第六窟冕服式佛像的继续。服饰及面型都很类似。但面型稍长，脸的下半部加大，鼻稍宽。头与身的比例，约为一比四或五，所以产生格外厚重的感觉，而成为一具有自己特色的型式。

宾阳中洞前壁的浮雕，是了解当时绘画艺术水平的重要参考品，可以了解绘画艺术的构图和线条的表现力，以及装饰性的设计。帝后供养人的浮雕在前一节已经谈到。维摩文殊，作为南北朝流行的艺术题材，龙门石刻和云冈石刻一样，时常在一些佛龕的上部或有空隙处加以表现，而宾阳洞的浮雕幅面较大也最完整。维摩诘的形象以现实生活中人物为依据描绘的。须达那本生及萨埵那本生，在敦煌壁画中很多，在内地却不是十分流行

的。宾阳洞的浮雕是用独幅的画面加以表现的，不是敦煌壁画的连续性的形式。

莲花洞宽六·一五米，进深九·六米，高六·一米，是狭长而深的洞窟。中央为五·三米高的立佛，其旁有二菩萨胁侍，佛与菩萨之间，后壁上左右各有一罗汉浮雕。窟顶中央为一美丽的大莲花图案，花瓣微凹，极富于真实感，而又有装饰性，充分发挥了雕刻的特长。洞口拱门上，浮雕熊熊的火焰纹，非常生动，是北魏装饰纹样中发展了汉代的飘动的云气的处理方法，而获得成功的代表作。莲花洞内壁上有很多小佛龕，都是当时人陆续雕造的。纪年最早的为正光二年（公元五二二年），可想莲花洞最初修建可能是在神龟正光之间（公元五一八一—五二五年）。

古阳洞四壁布满佛龕，充分代表了北魏末期贵族社会中崇尚佛教的风气。如前所述，自丘穆陵亮夫人开始凿造一龕以后，比丘慧成发动之下修成了全洞，并为自己死去的父亲修建一龕。于是，古阳洞就成为北魏高级贵族们发愿造像最集中的一个洞窟。他们在所修造佛龕旁，凿刻上“造像铭”，记录了自己的姓名、年月，及造像的动机。这些凿刻的字迹，是研究北魏书法艺术的最好的标本。过去曾被收集，编成“龙门二十品”之类的学习书法的范本。从造像铭中可见，在古阳洞发愿造像的北魏高级贵族，有北海王元祥（孝文帝的兄弟）及其母高氏，齐郡王元佑（文成帝的孙子，孝文帝的堂兄），广川王元略的妃子高氏（孝文帝的从叔母），安定王元燮（他的父亲元休是太武帝的孙子，是孝文帝的亲信），以及元洪略、杨大眼等人。也有很多佛龕是一般的贵族官吏等发愿修建的。

古阳洞的窟形类似莲花洞，而较深，较高。进深一三·五米，宽六·九米，高约一一·一米。本尊已被后世修改，成为道教的形象，所以古阳洞也称为“老君洞”。胁侍菩萨立像，有优美的姿态，从侧面看，上半身微向后仰，两足力量不平衡，已超出了呆板直立的阶段。古阳洞壁面满布大小不等的各种样式的佛龕。左右两壁各有大型龕排成较整齐的三排，每排四个（右壁最下一排因未完工，所以只有两个龕）。每一龕中，有一释迦佛坐像，或一弥勒交脚坐像，或多宝释迦二佛并坐像。佛龕的上部的横额，样式有数种不同的变化，而且和佛像背后的背光及顶光一样，富于装饰性。在各大龕之间空隙处，有后来加雕的许多小龕。这些大小龕中的佛像，特别是各大龕的佛像，都是有时代的代表性，是标准的北魏晚年流行的瘦削形的秀骨清像，台座上垂落的裙裾衣褶却繁复而富有韵律感。

龙门的北魏石窟，此外还有：魏字洞、药方洞、火烧洞及石窟寺洞等。其中以石窟寺洞最近清理出来的供养人行列浮雕，以其构图的优美，最值得注意。

龙门北魏石窟是公元五——一五四年间雕塑艺术最集中的地方。这些造像具有自己的地方性，也表现出一般的时代风格和艺术水平，如宾阳洞的佛像和菩萨像的厚重，古阳洞的菩萨立像的优美，壁龕中佛像的清秀，宾阳洞供养人行列浮雕的构图的紧凑，莲花洞的拱门火焰和窟顶的莲花，以及古阳洞的各种龕楣装饰，也表现出建筑与雕塑表达统一的主题的设计意图（如宾阳洞），以及帝室、贵族们造像的狂热（如古阳洞）。

北魏后期，开窟造像的风气风行于贵族中间，各地也都出现石窟。

辽宁义县万佛峡（在县城西北九公里，大凌河北岸，共十一窟）是太和二十三年（公元四九九年）营州刺史元景所创建，大约是在公元五一—五二二年前后完成的。

河南巩县石窟寺（在城西北三·五公里，洛水之滨，邙山之阳）共有五窟。修建时期大约在公元五一—五三三年之间。四、五两窟之间岩壁上露天大释迦立像和二胁侍菩萨，都与龙门宾阳洞的立像相似，具有厚重感。第五窟甚完整，规模较大，也有内容丰富、有装饰性的大幅供养人行列浮雕。巩县二、三、五各窟都是方窟，有中心方柱，这是云冈第六窟和敦煌北魏各窟流行的形式。巩县石窟寺虽然石窟规模不大，然而在研究石窟艺术发展方面，因为它们出现在北魏造像的最后的阶段上，具有鲜明时代特点，是值得注意的。

## 炳灵寺与麦积山

### 北朝末期的石窟造像

甘肃地区在南北朝初期是佛教的中心，在文字记载中也见过石窟造像之类的活动。沮渠氏的“凉州石窟”（公元四世纪初）就是其一，而现在尚难完全确定其真实的所在，可能即武威天梯山石窟。但天梯山现存石窟多系隋唐以后者。酒泉文殊山除了北朝制底式的石窟外，还有一些有铭文的经幢残石，多系沮渠氏的年号（公元五世纪初）。敦煌莫高窟开创时期的遗迹目前也不可考。现在甘肃河西一带的石窟多是北朝时期开凿的，至于炳灵寺和麦积山，虽也有关于南北朝早期的佛教的活动的记载，然而现存实物遗迹和敦煌莫高窟一样都是时期稍

迟，是在中原一带流行的石窟造像风气传播影响之下产生的。

### 一、炳灵寺石窟雕刻艺术

炳灵寺在甘肃永靖县西北黄河北岸小积石山的丛山中。“炳灵”乃藏语“十万佛”的音译，炳灵寺即万佛寺之意。又称“唐述窟”。“唐述”或“堂术”是藏语“鬼”的意思，因为传说看见山上有神鬼往来。有的记载认为自西晋太始年间（公元二六五—二七四年）就开始有石造像（《法苑珠林》卷五十三）。但据知至少在公元五世纪初已有高僧玄高、昙弘、玄绍曾住在此处。唐述山已经是有名的佛教中心。

炳灵寺现存窟龕共编号一二四，其中魏窟十，魏龕二，此外除了明代五窟以外，都是唐代的。在八十窟外发现延昌二年（公元五一三年）年号的铭记，可以说明现存各北魏窟龕的雕造时期大约为北魏末。

炳灵寺北魏窟龕的主要佛像，往往是释迦、多宝二佛并坐，如：二、七九、八、八一、八二、一各窟，内容较完整的为八、八一、八二等三个窟，都是方形窟。正面及两侧的佛像，分成三组，这种布局，和龙门宾阳洞相似。每组的组成不同，一般的应该是一佛二菩萨，但八窟较特殊，正面为释迦多宝及二胁侍菩萨，右侧为一佛二菩萨，但左侧为文殊菩萨立像及二菩萨。窟中壁上除偶有整幅的浮雕外，多是明代的壁画（有密宗色彩），不是如龙门那样有很多小佛龕。

炳灵寺的造像也是一般的北魏末期的瘦削形秀骨清像，但也具有自己的特点：面型较宽而方，眼、腮、口在同一个平面上，正面看来较平，但神情刻画仍达到此时期的共同水平，特别是某些佛像，低垂而紧闭的双目

的上眼睑的处理，特别有真实感。

## 二、麦积山石窟雕刻艺术

麦积山在甘肃天水东四十五公里，是秦岭山脉的西端，山的形状如麦秸垛，因而被称为“麦积山”或“麦积崖”。麦积山在南北朝初期，是西北佛教的重要中心。有名的禅师玄高、昙弘等和僧徒百人住在麦积山（公元四二一—四二六年）。北周时，文帝皇后乙弗氏死后，在麦积崖为龕而葬（公元五三九年）。公元五六五—五六六年，北周的秦州大都督李允信，造七佛龕，有当时著名的文学家庾信撰写了《秦州天水郡麦积崖佛龕铭》。唐代麦积山仍继续有修建，但唐代中叶（公元七六三年）为吐蕃族占据。五代和宋代以及明清，麦积山皆未荒废。所以麦积山有北魏、北周、隋代、初唐、宋和明清的壁画、雕塑及建筑。甘肃时常有地震，据文献记载，从公元六世纪到十八世纪有过八次大小地震，所以自然力量的损坏很严重，后代的修补也很频繁。往往有的窟是魏代修建，而壁画是明代重绘，也有的窟是魏代壁画，唐宋时代重修的塑像，呈非常错综的时代关系。

麦积山高一四二米，都是悬崖凿窟，用栈道相通。例如：散花楼上七佛阁，下距地面为五二·一一米。麦积山的窟龕已经编号的有一百九十四。窟内造像，因为石质是与敦煌莫高窟类似的砾岩，所以多泥塑，少数石刻是自他处运来的。壁上有壁画。

麦积山有北魏时代的塑像，但也保留了很大部分西魏和北周时代的作品（塑像和壁画），为佛教艺术在北周时代（亦即在龙门石窟以后），在西北地区的发展提供了罕见的重要材料。

麦积山的北朝末期的造像，首先引起注意的是一部

分薄衣式的佛像和菩萨像：偏袒右肩、衣裙裹在身上，衣褶为划出的凹线（一一一、一一四、一一五及一五五窟）。这一类型的造像，由于一一五窟佛座前有景明三年（公元五二二年）张元伯的墨书发愿文，应该认为是麦积山的早期的样式。这种样式的菩萨像在麦积山虽然姿态呆板，然而颇能见出体格之美。

麦积山的北魏——西魏——北周间的造像，可以一二三、一二一、一二七、一三三各窟为代表。

北魏、西魏、北周间的石窟多为方形窟，或平顶，或加复斗。窟中布局大体都是三组造像，分别安置在正、左、右三面，每一组都是一佛二胁侍。胁侍一般的是菩萨，但也有比丘或供养人。一二三窟左右两壁的外侧，是一个男童和一个女童，形象非常真实可爱。左壁的坐佛也以单纯的外形表现出内心的宁静，以及那一对男女童子成为这一时期优美的代表作。一二一窟的左右壁角两对比丘似在喁喁耳语，互相联系的富有表情的姿态，达到了一定的艺术上的成功。一二七窟正壁一龕。龕内是一垂足坐佛和二菩萨，都是石刻。坐像及其背后的项光、背光组成一完整的整体，背光和项光中的飞天，围绕着坐佛而飞翔，这是在当时长期实践中创造出来的一种富有效果的形式。这一石造像面型方而扁，转折柔和，虽不丰满，但已减少了瘦削的印象。衣褶下垂在座前，很自然而有厚重的质量感。这一些是在逐渐改变瘦削型形象和衣褶的规律化处理的征象。一二七窟有麦积山诸室中规模最大的壁画，但已为后代熏黑。正壁模糊难辨，左壁为“维摩变”，右壁为“净土变”，前壁门楣上绘“七佛”。其他尚有“舍身饲虎”，以及骑射、狩猎等图像。色彩强烈，表现动态很成功。

一三五窟是魏——周时代的一较大洞窟，其窟型、布局 and 造像，与上述各窟相似。正壁的壁画作骑马的场面，色彩很鲜明，马的动作劲健有力。

一三三窟（或称碑洞）中的十余组塑像、壁上的影塑、保存在此窟中的十八座完整的造像碑，以及迎门而立的三米半高的接引佛，都是麦积山的重要作品。一三三窟形制结构特殊：主室的后、左、右三壁，都凿有深浅不一的佛龕。壁面龕有十一个，里面都有一尊或一组（一佛二菩萨）佛像。这些佛像都是麦积山此一时期塑像代表作。第十一龕中有影塑的飞天和山峦、贵族等的形象贴在壁面上，姿态自然而优美。窟中贮藏的造像碑也多是此一时期的标准作品。如第十号碑，中央部分自下而上是释迦、弥勒、释迦多宝的坐像，四周围有十幅佛传图及本生图。窟中的大接引佛为隋唐之间的作品。

麦积山的北周时代的壁画是在散花楼上七佛阁（第四号窟）佛龕的上端，共七大幅，每幅四个伎乐飞天。飞天身体之露在衣服外的部分，如面、手、足，都是薄浮雕，其他，如衣服、飘带、乐器、散花等都是用各种颜色彩绘的，表现非常生动。长廊平棋也有一部分残留的早期壁画，可能是同一时期的。散花楼的上七佛阁，是麦积山三个七佛阁之一（不能确定哪一个是庾信为之著文的）。七佛阁的建筑形式可称为“崖阁”，窟前有廊檐，廊檐以内有并列的七间大龕。散花楼上七佛阁的七间大龕，每一龕内都有一佛和胁侍的二比丘、六菩萨。两龕之间为天龙八部。这些塑像从风格上看，是唐塑，宋补，明代又重修过的。

与散花楼上七佛阁的建筑形式相类似而规模稍小的，是牛儿堂（第五号窟）的四柱三龕式的崖阁。牛儿

堂之得名是前廊上有一天王足踏一牛，塑造得真实，为群众所传颂。此天王及牛可能为隋唐之际的作品。牛儿堂的三个龕内的造像多是后代追补。牛儿堂前廊平棋上也有飞天和马、象飞驰的壁画。是北周时代的作品。

麦积山的崖阁都是魏——周时期开凿的，所以保存有早期的壁画。在崖壁上凿出的屋顶及鸱吻的样式、立柱的形状，也都具有南北朝建筑的特点。但这些崖阁中的塑像多是后世的。麦积山的唐宋时期的塑像在后面有关的章节中仍将谈到。

### 三、南北响堂山、天龙山北齐石窟造像

北齐的石窟造像地点较多，较著名的有河北南北响堂山，山西太原天龙山和分散在山东中部的几个规模较小石窟。

南响堂山与北响堂山相去约三十余里。是北齐的高澄、高洋兄弟为纪念他们的父亲高欢及其他先祖而开凿的。在北响堂山开了三个大窟（刻经洞、释迦洞、大佛洞），南响堂山开了两个大窟（华严洞，般若洞），其中以北响堂山第六窟（大佛洞）最为宏伟，面宽约一二米，进深约一一米，中央有方柱，面前及左右两面都有一佛二菩萨的三尊龕。本尊表现出北齐造像的新风格：面型圆浑，衣褶贴在身上，处理得很洗练，成匀称而单纯的线。外形上有大片的光洁面。此特点在南响堂山千佛洞的释迦立像及菩萨像上更为明显。第六窟壁上的龕形装饰很华丽，和窟门口的唐草纹都是新的风格，开始了隋唐时代装饰艺术的新趋势。南北响堂山也开始了一龕七尊（佛、比丘、菩萨、天王）的新的组合方式，是隋唐时代比较流行的。

南北响堂山尚有一部分隋唐时代的较小石窟。

响堂山之被选择作为石窟造像的地点是由于北齐在“邺”(今河南安阳)建立了自己的政治和军事中心。高欢死后葬在响堂山(公元五五 年前后),石窟寺就有灵庙的意义。及至公元五六 年前后,北齐皇室内部互相倾轧,政治中心由邺移至晋阳(今山西太原),石窟造像也就在太原附近的天龙山开始。

天龙山在太原西南三十里,有大窟十四,其中唐代的造像最为重要。北齐石窟为第一、二、三各窟,规模不大。佛像及菩萨像皆承继北魏末的服饰。但在造型上,犹如麦积山的泥塑,趋向柔和的表情,衣褶亦较自然写实。壁间浮雕罗汉像及窟顶飞天,都保持了更多魏末的传统风格。天龙山的造像没有表现出响堂山那种洗练的作风。

山东中部也分散着一些南北朝时代的小型石窟群。济南东南三十里的龙洞,有北魏造像。玉函山佛峪寺,有北齐造像。济南附近黄石崖,有北魏、东魏及北齐造像。其中佛峪寺的造像是薄衣式的洗练风格,值得注意。

北齐时代的石窟造像,可以看出在石窟的形制上仍继承魏末的传统;在造像上,一部分继承魏末的样式,和麦积山的泥塑相似,但脸型渐圆,表情柔和,衣褶虽繁复重叠,但不平板程式化,造像的总的趋势是更自然更写实。而同时也出现了另一种全新的风格,即衣服薄,贴紧身体,衣褶少,或半裸上身,光洁的大面上能看出筋肉细部的轻微起伏变化,身体比例匀称合理。此一在响堂山及佛峪寺已可以见到新风格的出现,是有划时代的意义的。

#### 四、南北朝的石刻造像及造像碑

南北朝石窟以外的造像和造像碑尚遗存很多。在河

北、山西的寺庙中曾屡有发现。也有几个集中的出土的地点。

河北曲阳修德寺和四川成都万佛寺两处遗址在一九五三年就都曾发现大量古代石刻造像。

曲阳修德寺遗址残存有宋代修德寺的砖塔。发现的石刻造像，前后两次，共编号二六五九号。其中有年款铭记的共二三七件。年款最早的是北魏神龟二年（公元五二二年），最迟的为唐天宝九年（公元七五五年）。其中最多的是东魏、北齐、隋代的。全部造像为“汉白玉”大理石雕刻，这种石料即产于曲阳一带。这一批石像以具体实例阐明时代风格演变的系列，同时也说明曲阳石刻的悠久的传统。

成都万佛寺废址，过去即曾出土石刻造像。发现的石像已达万余件，其中有年号的只有四五件。除了有刘宋元嘉年号，为有纪年之最早者之外，现存造像的最早的年号是梁武帝普通四年（公元五二三年）。最迟的为唐大中元年（公元八四七年）。其中也有北周天和二年（公元五六七年）者。这一批造像虽然产生在南朝疆域之内，但表现出与北方相似的平行的发展：冕服式进而为薄衣式的；衣褶线纹由呆板的程式化的组织，变为匀整自然的。天和年间的菩萨像，瓔珞满身，开始向隋代的作风演变。

其他发现一定数量造像的地点，在山西太原有二处，一处为十八件，一处为十二件，也是北朝和隋唐时期的。

这些造像之埋藏地下，可能是有意的，或因战争（修德寺），或因废佛（唐武宗时曾一度反对佛教）。其所以大量集中在一个地点，可能是庙中供养，也可能是寺庙附设的石雕作坊。修德寺出土造像中有半成品。

南北朝鎏金铜像过去也颇有发现。南北朝的皇室和贵族除了铸造巨大的铜像外，也成千上万地铸造小像

### 五、南北朝的陵墓雕刻与陶俑

南北朝时代的墓葬制度大体上和汉代相似，从艺术方面看，例如南朝齐梁的陵墓，整个墓址的布局中包括有神道碑和巨大的石兽（天禄、麒麟与辟邪），这些遗物在南京及其附近尚保存了若干组。南朝的天禄、麒麟与辟邪的造型，就是汉代同类的神话动物形象的发展，不仅体形更庞大，刻划其勇猛的特点也更显著。在北方发现的小型辟邪（例如：山西太原出土的一件），具有同样的造型特点。

坟墓中盛行墓志，这是自三国时代曹操认为坟墓前树立石碑是一种浪费行为，而加以反对的结果。北魏的方形墓志及其上面的石盖，往往雕有极其精美的花纹，特别以飞舞的龙和飘扬的云气表现得最为成功。坟墓中有时也有雕满花纹装饰和图画的石棺，或承载石棺的石座。上面雕刻的图画以孝子故事为主题的，我们今天可以见到有偶尔保存下来的几件。这些雕刻的图画和当时真正的图画（敦煌壁画和顾恺之作品）有很大的共同点：人物瘦削修长，动作优美；构图上出现的景物也以装饰及点缀为目的；树木，山石是一种古拙的装饰风的描写。

坟墓中的壁画也曾有发现（如西安附近的北周墓）。坟墓中最重要的艺术品是陶俑。

北朝的陶俑过去发现甚多。在塑造技术上较汉代更有进步，面部及体态外形上更完整而真实，仍继承了汉代的着重刻划表情的传统。陶俑的类型增多了，有身体修长秀美的女侍、乐伎，孔武有力的武士、骑兵和侍卫，外族的奴仆、牛车、马及骆驼。一些生活用具，房舍等

减少了。陶俑中的人物形象都能从神情上及姿态上见出每一类型的特点，有非常动人的表现。那些女侍的形象和佛教造像、石刻中的形象，共同表现了北魏时代的美的理想，也可以看出制作者在创造此形象时充满着真挚的感情。

陶俑的形象——面型、表情和姿态，都与佛教形象，特别是菩萨、力士、供养人像，基本上是相同的。女俑尤其多瘦削形的秀骨清像，但也有头大身短，面型圆浑的一种。

#### 六、南北朝雕塑艺术的发展

南北朝早期的雕塑作品，只有少数的鎏金铜像，如石赵建武四年（公元三三八年）的佛坐像和其他饶有古风的铜佛像，都是明显的域外风格。尚难据以了解这一时期的完整面貌。重要的作品是从公元四六一年以后的云冈石窟开始的。在发展上自公元四六一年至五八一年，大致可以分为四个时期：（1）第一期（公元四六一年—四八一年）：昙曜五窟及七、八窟等。（2）第二期（公元四八一年—五一一年）：云冈五、六窟及龙门宾阳洞。（3）第三期（公元五二一年前后）：云冈十一窟外壁、龙门古阳洞、炳灵寺等。（4）第四期：南北朝末叶，麦积山及响堂山、天龙山各窟。

第一期，造像圆浑，不够精确，乃通体大体大面的表现，掌握统一的完整的效果。服装是域外式样，薄衣贴体，衣褶用阴线刻出。第二期，即冕服式装束，质料厚重的汉式长袍，衣袂飘扬。第三期，即瘦削形的秀骨清像流行的时期，长脸形，细颈，方肩，衣褶更趋繁复而规律化。第四期，即一方面，秀骨清像变为圆润、柔和，衣褶亦较自然而写实，但另一方面并未完全脱离第

三期的基本形式(如麦积山),而同时又出现薄衣式的域外服装(如响堂山),雕造技巧较第一期细致准确、洗练,肉体的体积的细微变化,达到简洁优美的效果。此一新样式可能是画家曹仲达所代表的风格所引起的。

佛像样式上的发展,与造像的其他方面的发展是相应的。例如佛像的组合日益丰富,由一佛二菩萨,变为一佛、二罗汉、二菩萨;由三尊一组变为三组;由力士不经常出现变为经常有守卫的力士;这些变化说明以本尊为中心的佛教主题,逐渐以多种形象,日益复杂的组合方式而丰富起来。这也就是在不断的实践中,艺术家探求到加强主题与丰富主题的规律性的手法。同样情形的是洞窟的形式和布局,洞窟的布局正是实现上述佛像组合、加强并丰富主题的具体形式,同时洞窟的流行的形式,最后确定为方形的平面,这是洞窟平面布局日益中国化的演变结果。

佛教形象的汉化,在公元五 年前后完全成熟。早期佛像的样式是根据外国佛像的粉本。最显著的特点表现在服装及装饰上,以及由佛教经典所规定的眼、鼻、口、发、手势的形状上。而且主要的佛像(作为本尊而加以顶礼膜拜的),为了保持其合法的性质,比胁侍和供养菩萨,遵守粉本要更严格。但也仍然有制作者进行自己的主观的解释的可能,而特别是工匠的穷年累月的造型经验——他对生活和艺术的理解、他熟悉的形象和造型,以及为实现一定表现效果而习惯了的造型技术,都必然地在形象的处理上带有自己的传统的特点。所以云冈早期造像的手法承继了汉代的传统的造型技巧及技术,而且卓越地发展了汉代雕塑艺术的刻划内心表情的技巧,而在南北朝佛教艺术中,开始创造出亲切动人、

富有感情的优美形象。

南北朝雕塑承继了汉代的造型的技巧和技术，其具有特殊的艺术效果的，就是云冈早期石刻的立雕和线雕相结合的手法。虽然后来在雕像上，衣褶不复沿用阴刻的线来表现，但其平直的刀法仍是强调了线纹的表现，南北朝雕塑形象的面部处理，也是着重一些构成局部的主要的线纹，如眉峰，眼廓，鼻梁及鼻翅，口唇及其周围。衣褶的处理一直是南北朝雕塑中重要的事项，而有杰出的创造。这种在立体雕刻上对于线纹的强调，结果是使作品具有强烈的装饰性。南北朝雕塑在刻划内心表情及塑造外形方面所获致的写实的成效，结合了其独具的装饰性，而表现了独创的优美的艺术风格。

## 南北朝的工艺美术

南北朝的工艺美术，如同美术的其他部门一样，也是在汉代传统的基础上更前进了一步，还没有形成完全崭新的面貌。江南地区的开发，在经济上为南朝的工艺美术的发展造成一定的条件。中外文化交流的结果，可以见到在装饰美术方面有新的因素出现。

从一些出土的器物中，可知日用器皿，如博山炉，壶、罐、奩、灯等，仍多汉代的型式。文献记载，在衣冠文物制度上，南北朝皆有意地以崇奉汉代旧制为理想，以表示自己是悠久文化传统的真正承继者。在工艺技术上和艺术风格上，在南朝的齐梁以后，才显出带根本意义变化，即着重装饰，趋向华丽的风格。南朝的豪华奢侈风气在历史上是有名的。当时流行的侈艳绮丽的文学作品，不仅在内容上反映了那种生活，并且在艺术风格

上也表现着共同的华丽倾向。南朝曾数次颁发一些禁止奢侈的命令，正说明奢靡风气之难以遏止。从这些命令中也可以看出当时工艺美术的风尚。例如宋顺帝升明二年（公元四七八年）诏令中禁止的东西中有“织成”（即后世的“刻丝”）绣裙，锦制的履，用锦缘边的席，绫作的杂服饰，彩帛的屏障，七宝（珠、玉等）装饰的乐器，附有金银薄片作成花饰的髹漆用具等。这些器物之属于六朝时期的实物尚未发现，但唐朝时期的，我们还能看见。南朝器物上的装饰已大量运用了花卉题材，并可见是富丽的风格。这样就使南北朝时期的工艺美术成为隋唐工艺美术的前驱。

由于材料的限制，下面仅简略介绍南北朝时期的陶器、染织和装饰图案。

### 一、南北朝时期的陶瓷工艺

南北朝的陶器中最重要的是早期的越窑。

汉、三国时期的青色透明釉的炆器，在南北朝时期已被称为“瓷”，而有“缥瓷”的名目。而且当时已记载其产地是“东瓯”即现在浙江东部一带。今天实地调查的结果，可以确定这种青釉陶瓷的窑址集中在现在的绍兴、萧山一带。其中最有名的是绍兴的九岩窑和德清的后窑。这些地方的产品就是唐宋时期有名的越州窑的前身。

这种青色透明釉半瓷质灰胎的早期越窑的明器，曾在江浙各地的一些墓葬中不断发现。墓葬的砖上往往有东晋和南朝的年号，可以指示入土的年代。宜兴周处墓出土的艾叶灰青色釉的各种器物是典型的标本（公元二九七年），有镂空的瓷熏炉、扁壶、三足的砚、盘、耳环，及其他明器。早期越窑的器物的类型很多。除了普通常

见的圆形扁盒及壶、罐等之外，鸡头壶是一种有时代的代表性的形式。还有一种附有复杂的装饰的罐和瓶之类，装饰都是用陶泥堆成凸雕式各种形象，如牌楼、亭台、人物、鸟兽等。这些形象不是相互孤立的，而是组成一定的场面，但其内容意义尚待考证。另外也有作成立体的动物形象的器物，如蛙形的小水罐、卧在盘中的虎、豹和单独制作的辟邪、骑兽人等。南北朝时期早期越窑的釉色，由于火候提高，瓷釉中的氧化铁还原过程较好，与三国时期的色泽相比，青色较深，黄色减少。

南北朝时期的早期越窑中，也出现利用较稠厚的釉汁斑点，使之保持还原不充分的氧化状态，而呈现深褐色，变成了青釉上的装饰。

透明釉的半瓷质的炆器，也曾在北朝的墓葬中发现。河北景县封氏古墓群（出土墓志五方，纪年最早的为公元四八三年，最迟为公元五八七年）中出土了很多青、黄、绿等透明色釉的尊、碗、杯、盘等。其中有四件特别高大的青釉灰胎的大瓶，上有莲瓣、瓔珞等繁复的装饰，以其形制之大及风格上明显的受到外来影响的特色，在中国陶瓷中是重要的代表性作。

南朝也开始有黑色铁釉的陶瓷，是德清窑的产品。在东晋时代文献材料中，还曾见到广州白瓷的名称。

## 二、南北朝时期的丝织工艺

南北朝的丝织在艺术上和技术上曾经历一番变化，但由于具体材料的缺乏，尚不能有明确的认识。

十六国时期，石虎的都城“邺”（今河南安阳）也成为丝织中心。有专职的“织锦署”负责织造各种名目的锦。从这些名目可见，大致还是汉魏以来的花式，如大小登高、大小交龙等，都是有汉代的遗物保存至今的。

北魏太和年间，曾废除了皇室垄断锦绣绫罗的禁令，而允许民间自由织造，这就使锦绣花式按照社会习尚自由发展有了较好的条件。

新疆吐鲁番阿斯塔那地方的古墓中，出土物之最早者有东晋升平八年（公元三六四年）的，其中出土有“绞纈”和“臈纈”两种染色技术的最早的标本。这两种技术在唐代工艺中当再介绍。文献记载凉州绯色为“天下之最”。这都说明染色的工艺在南北朝时期也已达到一定的水平。阿斯塔那地方古墓也出土有东晋时期的狮子纹样的锦。敦煌莫高窟发现的早期遗物中，也有北朝末年的龙凤纹样的锦。这些锦上的纹样可以看出在造型上尚有中国传统的特点，但在纹样的组织构图上却是波斯风的。这些锦的残片，可见在技术上和汉代一样，是利用多种彩色的经线以织出花样，不是为今日之利用多种彩色的纬线起花。这种古代的锦称为“经锦”，以别于今日的“纬锦”。

### 三、南北朝时期的装饰纹样

在装饰图案方面，南北朝时期最大的变化是出现了植物纹样。

汉代传统的神话动物纹样，如龙，凤，斜方格的“棋纹”，并排的三角形组成的“垂幔纹”，以及云气纹的装饰等，在南北朝时期都还有一定的地位。尤其云气的装饰得到很大的发展，更富于飘动的效果。此时期新发生的纹样是“卷草”。

“卷草”纹样源出近东，后来流行于欧亚各国，而有各种变形，成为世界装饰美术中最普遍的一种纹样。卷草纹样在汉末的铜镜的边缘饰带中可以说已经出现，但在南北朝时期才开始流行。卷草纹样，就今日所知，

应用在石碑侧面，墓志的周边，佛像背光以及敦煌的建筑装饰图案中。敦煌建筑装饰图案中的卷草纹样，由于是有色彩的，而且数量丰富，所以是可以进行比较研究的系统的材料。

北魏时期敦煌的建筑装饰图案中的卷草纹样，主要的都是二方连续的带状组织。有一些比较规律严谨，有一些则比较自由。规律严谨的二方连续图案多见于斗四藻井的每一桁条上。比较自由的多见于佛龕龕楣和洞窟前室窟顶的前后坡的人字坡间。

卷草纹样基本由叶子组成的。最简单的叶子是三个大瓣和一个小瓣分列于两侧。叶子组织排列的变形很多。从藻井图案中可见有单叶，有双叶，双叶又有两叶相向、相背或两叶相颠倒的不同。叶子的排列又有横列与纵列的不同。组织的方式上有平面的排列与复杂的重叠穿绕的不同。敦煌的藻井图案都是彩绘的。卷草叶子的彩色或作单色平涂，或用浓度不同的颜色由深到浅，逐层“退晕”，而产生了浮雕效果。卷草纹样有一部分在造型上后来明显地中国化了，卷草的叶子象火焰一样地飞舞起来，汉代流行的云气图案和外来的卷草相融合了。这一现象既见之于敦煌的建筑装饰中，也见于内地各处出土的北魏末年的墓志的边缘装饰上。

响堂山的卷草纹样的浮雕装饰，有特殊的组织和特殊的风格，和响堂山的造像一样是新的式样。

南北朝时期的植物纹样后来发展成隋唐的花草禽鸟的装饰。花草禽鸟在南朝已经开始，但尚缺乏具体的实物材料。

## 南北朝时代宗教美术成就

宗教美术是南北朝美术的主要的方面。以贵族生活为描写对象的美术是随了宗教美术而得到发展的。这一时期的有贡献的美术家首先在宗教美术方面施展其所长，并得到自己的历史地位。

宗教美术与社会现实生活的联系，社会现实必然决定着艺术的形成，现实社会中进步力量和衰颓力量的对立与斗争，都必然地会在艺术中反映出来。

南北朝宗教美术的宏大的规模和巨大的创作意图（如石窟造像），体现了人民深厚的精神力量和强大物质力量。南北朝的佛教形象，如释迦佛、释迦多宝佛、弥勒菩萨，过去、现在、未来七佛等，都是以大乘经典为根据的（大乘佛教是以普救众生，共同脱离苦海为目的）。造像的目的，除少数是为皇帝及皇帝的统治以外，绝大多数是为死去的父母以及自己和一般众生的得救，有很多造像铭中就明白指出当前是苦难的末世。这都说明南北朝的佛教形象是对于时代生活的一种认识和艺术的概括，这一概括虽不是真正具有改革生活的力量，然而具有一定的批判意义。南北朝时代佛像的那一种动人的微笑和亲切的表情是社会群众追求来世幸福生活的愿望的反映。佛教艺术当然是以服务于统治阶级为目的的，但在一定范围内，我们重视其与人民群众要求进步的愿望的联系。

南北朝美术的发展也表现在另一方面。

绘画和雕塑的写实技法的进步，一方面是由于不断的劳动实践，同时也是借鉴外来艺术的重要收获。外来

艺术形象样式的移植是现实主义因素薄弱的表现，但在观察生活和表现生活的方法上的借鉴，却能够引起艺术的进步。晕染法激发了表现立体的要求；通过印度的裸袒或薄衣式佛像的模仿，对于人体的解剖逐渐熟悉，从而促使在描写人的形象时更自由如意。在构图法方面，把印度的以尺寸大小来区别阶级身份高低的方法，变成突出主题的办法，如：中心人物大于陪衬的人物，人物大于背景中的一些什物（“人大于山”），这虽是比较稚拙的手法，但在画面日趋复杂的过程中，这种手法满足了突出主题的创作要求。

南北朝的艺术在表现技巧上也有进步。绘画艺术在理论上提出了神态的描写为主要目标，在实践上，例如北魏末期的石刻及绘画中的佛像，以及陶俑，虽个性化不够，却都表现了一定的精神特质。在构图方面，人物之间的联系，人物和背景的联系，画面上某些景物（树木、鸟兽）的出现，都带有不同程度的偶然的性质，不是完全服从说明情节的需要的，但是主题的表达已经是构图的中心目的。而且与汉代艺术相比较，也已大大提高了利用背景、道具和运用透视效果的能力。石刻中某些佛教故事的构图，仍是以佛像为主，表达故事情节的其他事物被置于点缀的地位，这一方面说明在构图能力上仍有很大的弱点，同时也说明了固定的形式的束缚。

南北朝的美术在长期发展中，题材是大大扩大了，即使是佛教的故事，也以其丰富性和其他故事画共同充实了美术的生活内容。风俗画的发达，佛教画中出现大量生活现象的片段描写，佛教雕塑中多种形象的创造（如罗汉、力士、菩萨、供养人等），都引导艺术家观察生活和反映生活的能力的提高。

观察生活之所得产生了宗教艺术中的真正具有感染力的艺术形象。佛教形象的现实性的日益加强，生活的描写在画面上日益占重要地位等等，是合乎规律的发展。这也看出南北朝时代美术的发展是在现实性因素与宗教性因素的结合与斗争中进行的。

## 隋、唐、五代的美术

### 隋、唐、五代美术概况

隋文帝杨坚在公元五八一年统一了全国以后，继续采用北朝以来的均田制，恢复了农业经济。隋炀帝时又修成了贯通南北的大运河，大大增强了长江流域和黄河流域的文化和经济的发展。隋炀帝杨广曾为了修建洛阳宫室耗费了很大的人力和财力，加以发动徒劳无功的对外战争及其他靡费的结果，终于引起了农民起义，从而导致了隋王朝的覆灭。

隋末农民起义之际，各地豪族也趁机纷起。李渊、李世民父子取得了战争的最后的胜利，继隋之后建立了大唐帝国。

唐太宗李世民和盛唐初期的女皇帝武则天努力于巩固政权，恢复并发展农业生产。在此期间，唐朝的军队先后击溃了北方的东突厥，西北的西突厥，解除了边疆上长时期的最大威胁。唐朝的军队和政治力量进入天山南北和中亚一带。同时唐朝也和吐蕃、高丽、百济、交趾都有了接触，并发展了经济上和文化上的联系。唐朝

版图之广超过了汉代，为当时世界上最大的帝国。

从唐太宗李世民到唐玄宗李隆基统治时期，前后共约一百三十年，农业生产已大大恢复而臻繁荣，同时由于驿站制度和南北运河运输的便利，唐朝工商业也获得突飞猛进的发展。特别是开元天宝年间，长安、洛阳、扬州、广州成为商业的中心城市。城市中工商业有行会组织和飞钱制度，国外贸易也很兴盛。

唐玄宗李隆基的时期，安史之乱（公元七五五—七六三年）成为唐朝政治和社会发展的转折点。安史之乱最后被平定下去，但长安、洛阳和黄河流域各地都遭受到很大的破坏。在战争之后，掌握兵权的藩镇演成割据的局势，中央政府则为宦官所把持，同时，科举出身的新进士大夫和旧贵族之间争夺权利，各结成朋党，纠纷不已。吐蕃族在康藏一带此时已发展成一个强大的军事力量，回纥族也兴起于西北，大唐帝国在八世纪大大的削弱了。

由于贵族官僚地主进行土地兼并，各种苛捐杂税和各种压迫，使农民的骚动最后变成大规模的起义。公元八七四年，爆发王仙芝为首的起义，其后，黄巢继王仙芝为起义军的领袖，他的部队转战南北各地。黄巢攻入长安以后，在唐朝和沙陀族骑兵的联合压力下又被迫退出。黄巢起义虽失败了，但大唐帝国也随之瓦解。

公元九〇七年，拥有军队的朱温灭唐，建立了“梁”，此后唐、晋、汉、周相继以军权的实际掌握者篡夺不已。他们的统治在黄河流域，共历经五十三年，史书上称之为“五代”。在此时期，另有十个割据的政权，称为“十国”。其中以四川的西蜀、江南的南唐、浙江的吴越，较少受战争的破坏，地方经济保持继续发展的趋势。北方

的契丹族兴起于东北，占据了“燕云十六州”（今河北、山西北部），建立了辽国。

五代时期不断的战争，落到人民头上不仅是战争的负担，还有战争破坏的恶果，农村十分萧条。但同时封建统治者为了把财富集中到自己政权所在的中心城市，在剥削农村的基础上，新的城市如汴梁、成都、杭州、南京等地又相继发展了起来。

周世宗柴荣统治时期采取措施恢复黄河流域的经济，并收到了效果，因而加强了经济力量和军事力量，为宋朝的建立作好了准备。

隋唐时期统一的局面下，使南北朝时期各方面的文化积累得到进一步的融合，出现了中国古代文化发展的最灿烂的时期。

唐代承继了汉魂的文化传统，也接受了两晋南北朝以来学术思想上的新发展，并且把边地各族的文化都吸收到中原地区的汉族文化中来。唐代不仅发扬中国的优良传统，而且善于利用域外的，特别是印度和波斯文化中的有用的因素。同时，随了唐朝的政治影响，中国文化广泛的传布到中国邻近的国家和地区。唐代文化在东亚文化发展上处于先进地位。

唐代的宗教是很复杂的。除了在群众中具有广泛影响的佛教和道教以外，近东的祆教、摩尼教、回回教、景教都先后传入中国。佛教在唐朝已经从理论上中国化了，并分成持不同教义的各种教派，到印度学习并取回大批佛经的玄奘法师，以自己的坚忍不拔的毅力为中印文化交流史上留下光辉的一页。

在唐代，自然科学和技术科学都有巨大的进步。数学和天文学方面，僧一行和李淳风都曾有重要贡献，药

物学和医学也居于世界的先进地位。洛阳、长安等大城市的兴建可见都市营建和土木工程的发达，造船工业及纺织等工艺都有新的创造，雕版印刷到中唐以后已经成为传播文化的有力工具。

唐代整理了大批古代历史的资料，特别是南北朝史书的编纂，为史料的保存与流传作出了贡献。

唐代的文学艺术极为发达。唐代文学中，诗歌最有成就。唐代诗人很多，其作品保留到今天的达五万多首。唐代优秀诗人有热情奔放的李白，沉郁的杜甫，文字通俗流畅的白居易等。他们创造了富有表现能力的格律诗，并运用这种格律和形式表现了多种多样的生活内容和感情的内容，而达到了艺术上的完整。唐末的诗人从民间歌唱中吸收营养，而从事长短句的形式的抒情内容的“词曲”的创作。词在五代又有进一步的发展，到宋代成为一种成熟的诗歌形式。唐诗和宋词同为古代最流行的韵文形式，唐和五代时期诗词文学大大影响了绘画艺术的发展。

唐代的散文，自思想家韩愈反对繁缛累赘的六朝骈体文。小说传奇，借自然流畅的新文体的兴起而流行起来。

佛教文学因佛寺中适应着群众的口味讲解佛经的需要，创造了“变文”的体裁。“变文”最初是说唱佛经故事的，是宗教性质的，但后来也有以中国历史故事（如王昭君、伍子胥、董永）和当时著名人物传说（如张议潮）为题材。变文形式的出现和题材内容的改变也可以说明人民群众的宗教生活的向世俗化的发展。

隋唐五代时期的美术，随着社会的和一般文化的发展，在传统的基础上又有很大的发展。隋唐美术是中国

封建时期美术的高峰。

隋代的美术是南北朝美术发展的最后一个阶段，但已出现了向新的高峰发展的迹象，隋代的时间虽短，然而有自己的特色。贞观年间的唐代美术，如画家阎立本的作品，敦煌以二二窟为代表的壁画，昭陵六骏的雕刻等明显地代表了一个新阶段的开始；高宗、武后到玄宗的盛唐时期（公元六五—一七五五年）是唐代美术最光辉灿烂的时期，出现了佛教美术中最成熟的中国学派的重要代表者——吴道子和杨惠之。盛唐时期的美术，不仅以风格的独创，而且以宏伟气魄、丰富的内容和兼容并包的精神，成为中国古代美术发展中有广泛和长远影响的巨流。安史之乱平定以后，唐朝的政治和社会经历着新的变化，在古代美术中长期占了主要地位的宗教美术规模缩小了，中原地区造像石窟的活动已经基本上终止了，宗教美术的世俗化的倾向得到重要发展，表现贵族的美术也取得较重要的发展。中唐时期（公元七六一—八五九年）的周昉是有代表性的画家。他的作品和在他前后同流派的仕女画大大推动了贵族的美术的进步。晚唐时期（公元八六一—九〇六年）的美术在社会的动荡中没有明显的新鲜面貌。西蜀已经逐渐形成绘画和雕塑的中心。五代时期的西蜀和南唐提供了绘画艺术繁荣的社会条件。五代美术和宋代美术有着不可分割的联系。

唐代美术中仍以宗教美术为主要部分。世俗的美术以贵族的美术为主，贵族的美术包括直接描写贵族的现实生活的人物画和作为贵族的生活中屏、扇装饰及其他装饰的山水和花鸟。绘画方面按照题材分科已开始具体化了，计分为人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟。

专题分科在古代绘画发展上是题材扩大和技术进步的征象。

手工业的发达和科学技术的进步促使绘画技法的提高，如人物画中所表现的人体解剖知识，楼阁画中所表现的透视知识，山水画中所表现的远近法，都达到相当水平。写实能力的提高也是助成现实主义发展的一个条件。

唐代美术不但是中国封建时期艺术的高峰，也是当时世界艺术的高峰，对于国外有着很大影响。