

中國美術史論義

王 遜 編

中 央 美 術 學 院

1956

齊
民
和
書
局
PDG

42
3

目 錄

序 論	
壹、我为什么要学美术·····	(1)
貳、艺术产生于劳动·····	(4)
第一章 从原始社会到战国时期的美术	
第一節 原始社会的美术·····	(8)
第二節 商周时代美术概况·····	(14)
第三節 青銅工藝·····	(17)
第四節 殷墟發掘·····	(20)
第五節 西周、春秋时期的美术·····	(25)
第六節 商周时代美术重要成就·····	(29)
第二章 秦、漢、三國时期的美术	
第一節 秦漢三國时期美术的概况·····	(30)
第二節 重要美术作品的介紹·····	(32)
第三節 漢代美术题材的意义及風格特点·····	(44)
第三章 兩晉南北朝时期的美术	
第一節 概况·····	(49)
第二節 南北朝的繪画藝術·····	(52)
第三節 敦煌莫高窟的魏代壁画·····	(61)
第四節 云崗、龍門等石窟造像·····	(69)
第五節 南北朝末期的石窟及南北朝其他雕塑藝術·····	(77)
第六節 小結——南北朝宗教藝術中现实主义的發展·····	(85)
第四章 隋、唐、五代时期的美术	
第一節 隋唐五代美术的概况·····	(87)

第二節	隋及唐初的繪畫和彫塑	(90)
第三節	敦煌莫高窟的唐代壁畫和彩塑	(94)
第四節	龍門及其他唐代彫塑	(102)
第五節	吳道子及其畫派	(107)
第六節	周昉及中唐以後的繪畫	(113)
第七節	五代的繪畫	(118)
第八節	隋唐五代的工藝美術	(125)
第九節	小結	(134)
第五章 宋元時期的美術		
第一節	宋元美術概況	(136)
第二節	北宋前期的繪畫	(139)
第三節	李公麟和文人學士的繪畫活動	(147)
第四節	趙佶和畫院的花鳥畫	(151)
第五節	十二世紀的人物故事畫	(156)
第六節	李唐、馬遠、夏珪	(162)
第七節	元代的繪畫	(167)
第八節	宋遼金元的建築及繪畫彫塑遺跡	(172)
第九節	宋元時期的工藝美術	(180)
第十節	小結	(188)
第六章 明清朝時的美術		
第一節	明清美術概況	(190)
第二節	明代繪畫諸流派	(193)
第三節	明清之際的繪畫	(198)
第四節	清代花鳥畫的發展	(204)
第五節	板畫藝術的歷史發展	(206)
第六節	故宮及明清時代的建築藝術(暫缺)	(215)
第七節	明清時代的工藝美術(暫缺)	(215)
第八節	小結	(215)

PDF
知
學
網
PDG

序 論：

壹、我們為什麼要學美術史

貳、藝術產生於勞動

壹、我們為什麼要學美術史——馬克思列寧主義關於繼承民族遺產的理論

我國是一個地廣人眾、歷史悠久、而又富於革命傳統和優秀文化遺產的偉大國家，我們今天的成就，正是我國人民的刻苦耐勞、酷愛自由的革命傳統，在馬克思列寧主義思想領導下，向着新的歷史高度的發展。

馬克思列寧主義的普遍真理和中國革命的具体實踐相結合，領導中國革命取得了勝利。馬克思列寧主義教導我們要尊重自己的民族傳統。

毛主席的著作中曾談到：

“學習我們的歷史遺產、用馬克思主義的方法給以批判的總結，是我們學習的另一任務。我們這個民族有數千年的歷史，有它的特点，有它的許多珍貴品。對於這些，我們還是小學生。今天的中國是歷史的中國的一個發展：我們是馬克思主義的歷史主義者，我們不應當割斷歷史。……成為偉大中華民族的一部分而和這個民族血肉相聯的共產黨員，離開中國特点來談馬克思主義，只是抽象的空洞的馬克思主義。因此，使馬克思主義在中國具体化，使之在其每一表現中帶着必須有的中國特性，即是說，按照中國的特点去應用它，成為全黨極待了解并極須解決的問題。洋八股必須廢止，空洞抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息，而代之以新鮮活潑的，為中國老百姓所喜聞樂見的中國作風和中國氣派。”（中國共產黨在民族戰爭中的地位一九三八，選集第二卷四九六頁——四九七頁）

作為中國人民的重要創造和重要貢獻之一的中國古代藝術是豐富而且燦爛的。

我們要繼承和發揚民族美術傳統，我們就必須採取科學的，分析的態度。因為中國古代美術和古代文化一樣，都是在長期的階級社會，特別是封建社會中產生的。

在階級社會中，統治階級的思想永遠是統治的思想。藝術，這一有力的思想武器不會不被統治階級所占有、所利用。但是在階級社會中產生的藝術，如果它是反映現實的現實主義藝術，它就不能不反映社會的真實，階級力量的對比和社會的進步要求：

列寧曾以十月革命前的俄國為例，說明每一個民族中有兩個民族和兩個文化。在十月革命前的俄國，一個文化是牧師的和資產階級的，一個文化是民主和社會主義的。這也就是說一個文化是為了壓迫者的，一個文化是為勞動人民的。列寧說：“在每一種民族文化里都有民主文化和社會主義文化的部分，即使這成份並不發達。因為在每一民族里有勞動的和被剝削的羣眾。他們的生活條件不可避免地要產生着民主的和社會主義的意

識形态。”

斯大林在討論經濟基礎和上層建築的關係時也闡明同一性質的問題。蘇共黨史第四章：“有各種各樣的社会思想和理論。有旧的和理論。它們已經衰頹，并服务于社会上那些衰頹着的勢力的利益。它們的作用就是阻碍社会發展，阻碍社会前進。同時又有新的前進的思想和理論。它們是服务于社会上的前進勢力底利益。他們的作用就是促進社会發展，促進社会前進，而且它們愈是确切反映着社会物質生活發展的需要，便能獲得愈加巨大的意义。”——這一段話說明了什麼是進步的，進步就是推動社会向前發展；什麼是反動的，反動就是使社会向后倒退。并且明确了必須慎重的加以分辨。

在封建社会中生長起來的古代藝術有它的封建的、落后的部分，也有民主的進步的東西。我們對於遺產不是無區別的、全部地接收，更不是全部拋棄，而必須是區別其精華與糟粕，必須是有選擇地只接收其中健康的、有生命的、有益于人民的部分。我們承繼遺產的現實主義精神和人民性。

把遺產全部當作寶貝，是錯誤的。把遺產的價值全部否定也是錯誤的。胡風反革命份子偽裝為文藝理論家，他的反社会主义的理論中就是把承繼民族遺產看作是“五把刀子”之一，誣稱民族遺產全部是封建的。胡風反革命份子的這種恐慌、切齒痛恨民族遺產的態度恰恰說明正確地承繼民族遺產對於社会主义文化建設的重要。

承繼民族遺產的目的有二：發展新文化和提高民族自信心。

“中國長期封建社会中，創造了燦爛的古代文化。清理古代文化的發展過程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精華，是發展民族新文化提高民族自信的必要條件；但是決不能無批判的兼收並蓄。必須將古代統治階級的一切腐朽的東西和古代優秀的人民文化即多少帶有民主性和革命性的東西區別開來。中國現時的新政治新經濟是從古代的旧政治旧經濟發展而來的，中國現時的新文化是從古代的旧文化發展而來，因此，我們必須尊重自己的歷史，決不能割斷歷史。但是這種尊重，是給歷史以一定的科學的地位，是尊重歷史的辯證法的發展，而不是頌古非今，不是發揚任何封建的毒素。對於人民羣眾和青年學生，主要地不是要引導他們向后看，而是要引導他們向前看。”（新民主主義論一九四〇，選集第二卷六七九頁）

“我們必須繼承一切優秀的文学藝術遺產，批判地吸收其中一切有益的東西，作為我們從此時此地的人民生活中的文学藝術原料創造作品時候的借鑑。有這個借鑑和沒有這個借鑑是不同的，這裡有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分。所以我們決不可拒絕繼承和借鑑古人和外國人，那怕是封建階級和資產階級的東西。但是繼承和借鑑決不可以變成替代自己的創造，這是決不能替代的。文学藝術中對於古人和外國人的毫無批判的硬搬和模倣，乃是最沒有出息的最害人的文学教條主義和藝術教條主義。”（在延安文藝座談會上的講話一九四二，選集第三卷八八二頁）

承繼民族美術遺產是為了創造新的人民的美術。新文化和新美術必須由傳統的文化 and 美術辯證地發展而來。辯證的發展就是合乎歷史規律的發展，就不是割斷。蘇聯在十月革命以後有所謂“無產階級文化派”，列寧指斥他們是“胡說八道”，斯大林也曾指出他們的外號是“穴居野人”。

無產階級的文化，列寧說“並不是從誰也不知道的地方跳出來的東西。”而應該是

“那人类在资本主义社会、地主社会、官僚社会的压迫下所造成的智力底合规律的‘发展’”。

馬列主义对于新文化問題确立了“社会主义内容——民族形式”的公式。在提出此公式时，斯大林肯定地说：“这就是社会主义所走向的那种全人类的文化”。又解释此公式说：“无产阶级文化并不廢棄民族的文化，而是給它以内容，反之，民族的文化也不廢棄无产阶级文化，而是給它以形式。”这一公式就是社会主义现实主义艺术要求民族形式的根据。

民族形式問題，斯大林的解釋是这样的：“卷入社会主义建設中的各民族各有不同的語言生活習慣等等，所以采取了各种不同的表现形式和方法。”斯大林在說明民族特征时，深刻地討論到各民族文化特点上表现的不同的精神形态，心理状态也就是所谓的“民族性格”的問題。斯大林着重指出民族性格不是一种“不可捉摸的东西”，因为“它既然表现在一个共同的民族文化特点上，那它就是可以捉摸，而不可忽视的东西了。”同时，民族性格也不是抽象的，绝对的，固定不变的。斯大林说：“民族性格不是一成不变的，而是随了生活条件的变化而变化的。但它既然在每一个一定时期内存在着，也就不可免要在民族面貌上留下相当痕迹。”

馬列主义就是这样，一方面指出了民族性格是在不断变化中，变化原因是生活条件的变化，而同时又指出传统之形成，也就是一个民族生活的風尚習慣的形成。所以，民族形式就是与人民群众的深刻的联系的問題。

毛主席所说：“老百姓喜闻乐见的中国作风和中国气派。”就是指出了新文化、新艺术如何才能成为真正的人民的。

尊重传统，然而不是否認发展，頌古非今，对于过去無批判地兼收并蓄，精華糟粕不分是保守主义：复古主义，也是錯誤的。因为我們是要引导大家向前看，而不是向后看。我們要承繼古代艺术中的现实主义精神和人民性，学习遺產中的进步的东西，即符合历史前进的方向的东西。同时我們也承認，古代艺术，既是在長期停滯的封建社会中生长的，就有一定的局限性。所以学习遺產的同时，必須不忘記借鑑世界的先进的东西，尤其是十九世紀俄國的和苏联的艺术經驗，以丰富我們今天的發展。

保守主义和复古主义的錯誤在于不了解艺术的任务是使人民群众驚醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。承繼遺產正是为了加强艺术与人民群众的联系，而产生更大的力量，承繼遺產不是为了盲目地保存國粹，割断艺术与现实、与人民的联系。

但是今天妨碍了我們学习遺產的主要錯誤思想还是輕視民族遺產的思想。对民族遺產抱虛無主义态度，自五四运动以來与盲目崇拜西洋的思想相結合，一般地是資產階級典型思想的表现。

輕視民族遺產的思想認为民族遺產“老一套”，“用不上”，“不科学”，“低級”，“封建”，而忘記了“我們民族的文学艺术經過数千年來無數天才的祖先們的努力，創造了自己独特的卓越的，表现了人民的心理和傳統的，因而为人民所習慣和喜爱的風格。沒有高度的技巧，是創造不出这种風格來的。”（周揚：为創造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗）学习遺產是尊重人民的喜闻乐见，为为了更好地为人民服务，是

为了普及，也是为了提高。那种以为要学技术，只能向外国去学，从中国的遗产是学不到什么的思想是错误的。我们向遗产学习，主要的就是学习它的勇于揭露生活真实的现实主义精神和艺术技巧。

承继的另一目的。是提高民族自信心。我们是走向社会主义和共产主义的。日丹诺夫在苏联音乐家会议上的发言中引用社会主义内容——民族形式的学说，确定了艺术中民族的和国际主义的事物之间的辩证关系。日丹诺夫说：“艺术中的国际主义并不是诞生在民族艺术缩小和贫乏的基础上的。相反地，国际主义是诞生在民族艺术繁荣的地方。”“只有那拥有自己高度发展的音乐文化的民族，才能评价其他民族底音乐财富。不是真正热爱自己祖国的人，就不能成为音乐中的国际主义者，这正像在其他一切领域中一样。”“如果国际主义的基础是敬爱其他民族，那么不敬爱自己民族的人，就不能成为国际主义者。”爱国主义正是对于数千年来世代相传的自己的祖国，自己的人民，自己语言文字以及自己民族的优秀传统的热爱。毛主席曾尖锐地批评了对于中国的昨天和前天的面目漆黑一团的人，并讽刺地摹倣了他们的口吻：“对自己的祖宗，则对不住，忘记了。”毛主席这样锐利地暴露了这种人的可笑和可耻。

在承继民族艺术遗产方面，我们已经获得了一定的成就。自从延安文艺座谈会以后，在毛主席的指导下，艺术界在学习并创造民族形式方面的成绩首先表现在木刻和年画创作上。木刻吸收了传统木刻印刷和民间剪纸的长处而创造了自己的新风格，获得了国际的重视。年画运用单线平涂，由比较简易的，适应农村中印刷条件的形式发展到现在可以反映复杂的生活的较进步的形式也很受到人民群众的欢迎。

但是，目前对于民族艺术遗产认真的学习、批判地加以接受的工作还作得很不够，轻视民族艺术遗产的思想相当严重的存在。而且学习遗产的成绩，与中国人民伟大的革命事业、沸腾的热烈的生活相比，与丰富的历史遗产相比，尤其显得不够。学习民族艺术遗产还很需要努力。

貳、艺术产生于劳动

艺术是从群众中来，到群众中去的。这是毛主席“在延安文艺座谈会上的讲话”的中心思想，也是马克思列宁主义的科学的艺术理论对艺术本质的最根本的认识。艺术与群众的密切联系是艺术的人民性和现实主义的稳固保证。艺术的人民性问题是艺术的根本问题之一，从艺术史的历史发展上加以阐述，也是艺术史的重要任务。

在古代的社会中，“只有农民和手工业工人是创造财富和创造文化的基本阶级。”这是我们研究古代艺术中人民性的一把钥匙。

艺术史和美学上的艺术产生于劳动的问题是艺术的人民性的最好的说明。

马克思列宁主义者认为：人类一切文化，包括艺术和文学，都是群众的劳动所创造的。手本来是劳动的器官、恩格斯却科学地证明了手同时是劳动的产物。正是由于劳动，由于适应日益复杂的新的工作；人的手方达到高度完善，并有了产生艺术技巧的可能。因此，仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画，托尔瓦尔得森的雕塑，巴加尼尼的音乐。马克思也讲人的能够享受的感觉，也就是审美的感觉，是生来就有的，也是逐渐发展起来

的。只有憑着對象上客觀地揭開了人的本質的豐富性，才能有主觀的人的覺的豐富性，才能有音樂的耳，善于識別形式美的眼睛。人的審美的覺是憑着美的對象的存在，才發生的。審美的覺的形成是整個世界歷史的產物。就是說明不僅藝術技巧、創造的才能，就是審美的覺、欣賞的才能，也是在長時期的勞動實踐過程中養成的，是產生于勞動的。

普列哈諾夫并根據他對於原始藝術的精湛的研究，証實了勞動先行于藝術，而有力地駁斥了資產階級的藝術起源于遊戲本能、剩餘精力等唯心主義的錯誤理論。

普列哈諾夫由分析原始民族的音樂，說明“韻律”是被生產過程的韻律所規定的。他們的無技巧的音樂作品是由勞動的用具和那對象相接觸所發生的音響而生成的。原始民族的音樂是由于增強這些音響，由于進行加工以適應人的感情的表現，而被完成的。為此，也改變了勞動工具，使之變成為樂器。同一論點，普列哈諾夫也用之于說明舞蹈之再現各種勞動中的動作。愛斯吉摩人由于想再經驗一次狩獵海豹之際，由力之行使而得到的滿足的那種衝動，燃起了模倣動物的姿態的慾望，于是遂創造了自己的獨創的狩獵人的舞蹈。巴西的一個種族由于先在戰場看見了負傷的戰士，而創作了用震撼的演劇手法來描寫負傷戰士之死的舞蹈。菲律賓羣島中棉蘭婁島的土人，男人們走在前面，一面舞蹈，一面把鐵鍬插到地里去，女人們跟在後面，把稻種拋到男人挖的窪中，并蓋上土。普列哈諾夫指出，遊戲是從施行播種的勞動這個特殊的條件下產生出來的。普列哈諾夫又說明若干狩獵民族用繪畫或彫刻的形式表現動物形象，就是因為動物在他們的狩獵生活上演着絕大的決定的角色的原故。普列哈諾夫根據了音樂、舞蹈、繪畫、彫塑的豐富的實例的科學分析到到這樣的結論：“如果我們不把如下的思想據為己有——即：勞動早于藝術，以及：人，一般地都是先從功利觀點察對象和現象，然後才在自己對它們的關係上，立腳于美的觀點——那末，在原始藝術的歷史上，我們是什麼也不能理解的。”這就具體地說明了各種藝術形式在羣眾性的勞動生活中為了一定的功利的目的而被創造出來的過程。

社會主義現實主義文學的奠基人，蘇聯偉大作家高爾基就俄羅斯和古典的神話、故事和民謠等勞動人民的口頭文學進行了研究，不僅為正確地研究古代文學藝術是提供了優秀的范例，而且使民間口頭文學的深刻的生活的意義得到了發掘。高爾基指出資產階級的原始文化專家，在他們的研究中完全抹煞了唯物主義的思想的顯明的標記。而這種唯物主義的思想是勞動過程和古代人的社會生活底全部現象所激發出來的，這些標記是以故事和神話底方式傳給我們。從這些故事和神話中間，我們聽到關於馴養動物、發現藥草、發明勞動工具的種種工作底回聲。在遠古時代人們已經夢想着能夠在空中飛行，這是希臘神話中父親和兒子配了翅膀飛行的故事和阿拉伯的神話中的飛毯的故事，他們夢想加速走路的速度，于是有關於快靴的故事，等等。他們想到能夠在一夜之間紡織大量的布疋，能夠在一夜之間修造很好的住宅，甚至宮殿。在大家所熟知的這一類故事中，其最根本的意義，高爾基指出是：古代勞動者們渴望減輕自己的勞動，增加他的生產率，防禦四腳的或兩腳的敵人，以及用語言的力量，“魔術”和“咒語”的手段以控制自發的害人的自然現象。

古代人相信自己的語言的力量，他們甚至企圖用“咒語”去影響神。高爾基指出：

在希臘古代的神話里，神都住在地上，和人相似，他們的舉動和人一樣：寬待馴順者，仇視忤逆者，而且他們也和人一樣的妬忌、好報復、好功名。神像人的事實證明：宗教的思想並非產生于自然現象的觀點中間，而是產生于社會鬥爭的基礎上。神並非一種抽象的概念，一種幻想的存在，而是一種武裝某種勞動工具的完全現實的人物，神是某種手藝的能手，人們的教師和同事。神是勞動成績底藝術的概括，而勞動羣眾的“宗教的”思想必須加上一個括弧，因為這乃是一種純粹藝術的創作。高爾基在這裡，卓越地運用了列寧的兩種文化的學說，指出勞動羣眾的“宗教”思想和統治階級為了進行物質上的剝削和思想上的壓迫所散布的宗教思想是有區別的。統治階級的宗教是人民的鴉片煙，是為了鞏固他們的統治而進行麻醉人民的。但人民的“宗教”思想是純粹的藝術創造。高爾基又說：神話，“把人們的能力加以理想化，同時好像預先感到了它們的強大的發展，神話的創造在自己的基礎上乃是現實主義的。在古代的幻想的每一飛翔之下，我們容易發見它的推動力，而這種推動力總是人們想減輕自己的勞動的志願。”高爾基繼續又強調指出，神的概念畢竟仍是被統治者加以利用了。但是當奴隸主愈有力量 and 權威，神在天上升得愈高，也就是離開了產生它的人民生活的基礎的時候，在人民羣眾中就出現了反抗神的意願，這種反抗的意願體現在例如竊火者的普羅米塞斯以及其他英雄們底身上。人民羣眾認為他們的神是仇視他們的最高統治者。

高爾基又曾舉出在古典的神話和俄羅斯和歐洲各國民間傳說中的一些英雄理想，如赫爾古列士普、羅米塞斯，浮士德博士，華西里智者等，說明：“最深刻、最顯明，在藝術上達到完美的英雄典型乃是民謠，勞動人民的口頭創作所創造的。”“這一切形象都是理想和直覺，思想和情感混合在一起而創造出來的。這樣的混合僅只在創作者直接參加創造現實的工作，參加革新生活的鬥爭時才有可能。”

高爾基着重指出：“如果不知道人民的口頭創作，那就不可能知道勞動人民底真正歷史。”

魯迅，五四運動以來文化新軍的最偉大和最英雄的旗手，中國文化革命的主將，也曾淺顯地科學地解說了文學的產生于羣眾的勞動生活：“我們祖先的原始人，原是連話也不會說的，為了共同勞作，必需發表意見，才漸漸的練出複雜的聲音來，假如那時大家抬木頭，都覺得吃力了，却想不到發表，其中有一個叫道‘杭育杭育’，那麼，這就是創作：大家也佩服，應用的，這就等於出版；倘若用什麼記號留存下來，這就是文學；他當然就是作家也是文學家，是‘杭育杭育派’。魯迅並且從文學史上指出民間的創造往往為文學家吸入自己的作品中，作為新的養料。舊文學衰頹時，常常是因為攝取民間文學而起一個新的轉變，會使舊文學得到一種新力量。魯迅引導我們注意文學藝術與人民羣眾的聯繫對於歷史發展起的作用。

藝術創造和人民羣眾，和勞動生活的聯繫在馬克思列寧主義的科學觀點上才被正確的認識。勞動的剝削者從來沒有正確地評價勞動的作用。在人類社會文化發展過程中，思想長期地與勞動分離，馬克思曾指出勞動分工是社會發展的必然的道路，造成了社會物質生產力的偉大進步，它大大發展了人類的文化，但是却是以犧牲廣大勞動羣眾的精神生活作代價的。精神勞動與肉體勞動的分離，特殊階級內部有一部分離開了勞動過程，“以製造這個階級關於自身的幻想作為自己生產計劃的主要來源”。馬克思又

預言到了共產主義社會，每個人都將擺脫職業上的限制和對於分工的依賴，那時“將沒有畫家，而只有從事繪畫的人”。這樣，藝術活動就將不是特殊階級的特殊領域，而成為全體人類所共有的了。

藝術和勞動的關係，由合而分，然後又由分而合，是它的歷史的道路。對於這一歷史的發展的了解會有助於我們領會列寧對於文學藝術的思想：

“藝術屬於人民，它必需在廣大工人羣眾中間有其最深厚的基礎。它必需為羣眾所了解和愛好。它必需深植在羣眾的感情、思想和願望中，並與它們一同成長。它必需鼓勵和啓發羣眾中的藝術家。”（蔡特金：列寧印象記）

列寧的這一段話和毛主席的“在延安文藝座談會上的講話”都是解決了革命向文學藝術所提出的要求的問題，同時也是指出了文學藝術之適應着歷史要求向前發展的規律。所以這也是我們回顧美術史的歷史發展和優良傳統所根據的根本觀點。

參考：

周揚：為創造更多的優美的文學藝術作品而奮鬥——一九五三年九月廿四日在中國文學藝術工作者第二次代表大會上的報告。文藝報五三年第十九期，人民文學十一月號。

周揚：我們必須戰鬥。文藝報五四年廿三。四期

周揚：馬克思主義與文藝

第一章 从原始社会到战国时代的美術

- 第一節 原始社会的美術
- 第二節 商周时代美術的概况
- 第三節 青銅工藝
- 第四節 殷墟發掘
- 第五節 西周、春秋及战国时代的美術
- 第六節 小結——商周时代美術的重要成就

第一節 原始社会的美術

- 壹、古史傳說中的美術活动
- 貳、古代的石器与玉石工藝
- 叁、古代的陶器

壹、古史傳說中的美術活动

一、中國远古居民的生活，可以从有关三皇五帝的古史傳說中見到一部分。古史傳說多被战国秦汉时的人們所纂訂，附益，其真正價值尙有待歷史学家深入分析，但其所述并不完全違背今天的科学的論点。例如：穴居野处、食鳥獸之肉、衣其皮毛、知母而不知父、無上下長幼之道、無進退揖讓之理。等等。——这些都說明当时文明程度还很低：沒有階級社会的那一套道德。根据古史傳說，陸續出現的一些被称为帝王的人，都是和文化創造和劳动生活有关的：燧人氏發明火，伏羲氏作八卦，結繩为網罟。神農氏造耒耜，殖穀，發明医药、作陶器，結繩記事。黄帝的时候，造舟、車、兵器，鑄鼎。螺祖开始养蚕，昆吾氏担任制陶的專职；陶正，蒼頡造文字，史皇造圖盤。这时也曾画过蚩尤的像，并且把神荼、鬱壘画在挑木板上以禦百鬼。堯舜时代更把祭祀和表示等級身份的玉器訂成系統化的制度：“五瑞”、“五器”；設計了五采的章服。舜本人曾在河濱作陶器，不像別人作的那样陋窳，所以在古史上特別加以称道。禹鑄九鼎上面彫飾着鬼神百物之形，使民分辨“神”和“姦”。——古史傳說中所談到的这一些創造和其他一些关于社会生活、以及音乐、用器等文化創造，都是企圖說明古代中國人民从野蛮到文明所經歷的过程。在此歷程中出現的一些与藝術有关的活動，例如圖画和裝飾等，都被說成不是純粹的藝術活动，都是以社会進步为目的，以服务于生活为目的的文明創造的一部分。

这是我們从古史傳說中所了解的远古时代处于肇始階段的藝術活动的意义。

古史傳說特別需要从考古發現的材料得到印証。目前这一科学工作尚未得到系統的具体結果。

貳、古代的石器与玉石工藝

原始社会文化的考古發現，在过去五十年中已積累了一些材料。但是由于中國幅員的廣大，地理气候条种的多样性，而且由于在反动派統治下科学工作不發达，并飽受帝國主义文化侵略的摧殘，在研究工作本身又存在着立場、观点、方法方面的缺陷，所以目前还是在積累更丰富的資料，并配合和大規模經濟建設進行突擊整理工作。就已有的發現可以得到的关于美術的若干認識都是比較簡略的。

原始社会的造型藝術：繪画和彫塑，尚未發現。（苏联和德國都會發現旧石器时代的女神彫刻，法國和西班牙會發現洞窟的野獸壁画，都在很大程度上發揮了藝術反映生活的能力。）远古时代中國人民的藝術創造能力和審美力可以从石器和陶器上看出。

在祖國的土地上，数十万年以前就住着人类的祖先。一九二七年在北京附近周口店地方發現旧石器时代初期“中國猿人”（又名“北京人”）的头骨化石。中國猿人的时期距今約为四五十万年。中國猿人是由猿到人的中間类型。在这一震动全世界的發現前后，并會發現其他一些中國猿人的骨骸化石。在他們居住过的洞穴中更發現了他們吃剩的獸骨的化石和其他文化遺存。可以知道，中國猿人会制造粗糙簡單的石器，会把獸骨做成骨器，会利用火，懂得熟食。

周口店地方并會發現比中國猿人使用的石器更原始的石器——一塊燧石制的石核石器和几片曾經人工打擊的石英石片。發現地点称为第十三地点。另外在第十五地点發現了較北京猿人較晚的石器。

五四年十一月在山西襄汾縣丁村發現了二、三十万年以前的“丁村人”的三枚牙齒化石和他們的大量石器（相当周口店第十五地点同时，旧石器时代中期）。这是了解中國人远古祖先的重要材料。此外，在过去数十年中陸續發現的石器时代的遺址还有西部內蒙古自治区的河套以南的加拉苏克會發現“河套人”的門牙和他們的石器（大約廿万年以前）。在周口店山頂洞發現一“山頂洞人”的化石和他們的石器和較發达的骨器。山頂洞人（大約十万年以前）的遺物中除石器外，最值得注意的是有磨得表面非常光亮，上面刻有紋飾的鹿角短棒和磨制得很精緻的一端有孔、一端有尖的骨針，制作技術最高的是一些帶孔的石珠、獸齒、骨墜和蚌殼的裝飾品。另外也發現一些作染料用的紅色赤鐵礦的碎塊和碎粒，和可以猜想为有意用赤鐵礦染上紅色痕跡的橢圓形礫石。这些实际上是體現着一定程度的裝飾意圖的活动（可能当时主要地是別有其他实际目的）是最早的明顯的美術活动。

五一年修建成榆鐵路时在四川資陽縣發現“資陽人”头骨化石，約距今八万年。無文化遺物伴隨出土。“資陽人”在體質上可以看出与“山頂洞人”有一定关系。五六年初在廣西來賓縣山洞內也發現了旧石器时代的人类化石，詳情尚不悉。

旧石时代的石器在云南、甘肅各地也有發現。

旧石时代以后为中石器时代，中石器文化中已出現了形狀細小的石器。这种形狀細

小的打制石器一直延長到新石器時代，通常稱為“細石器”。中石器時代的文化遺存在我國東北和廣西武鳴都曾發現。哈爾濱附近的顧鄉屯遺址曾被認為是中石器時代的。黑龍江滿州里附近的扎魯諾爾曾發現一、二萬年以前的人頭骨化石和石器、骨器。扎魯諾爾的細石器可以認為是中國境內最古者。齊齊哈爾的昂昂溪，也曾發現細石器。此外，在內蒙古的林西、赤峰和長城附近地區都曾發現和陶器伴隨出土的細石器，時間已經到了新石器時代晚期，並且和中原地區的彩陶文化相混合了。此一時期的細石器遍佈在內蒙古、長城地帶，沿着戈壁的邊沿，直達新疆。在黃河中流的三門峽地區的陝西朝邑、大荔的砂丘地帶最近也發現細石器文化的遺址（暫稱為沙苑文化），河南輝縣曾在新石器時代文化層中發現一片細石器，這些都是值得特別注意的現象。

磨制石器在中石器時開始應用，在新石器時期非常普遍：新石器時代並且發明了陶器。新石器時代的文化遺址——居住地和墓葬地，在中國各地分布很廣。西到新疆，東到吉林、山東、江浙和台灣，北到內蒙古北部，南到廣東海濱區域。現在所知較重要的遺址，在黃河流域分布比較密集。新石器時代文化遺址。時常按伴隨出土的陶器的特點而加以區別，例如彩陶遺址、黑陶遺址等等。（在陶器部分再詳述）。

這些遺址的各種文化特徵，我們將不予詳述，但是從各地發現的文化遺址和遺物可以推斷在舊石器、新石器時代，人們過羣居生活，合力勞動，生產資料和生產品公有。他們建立了原始公社制度的社會，新石時代已經定居並從事農業生產。他們在共同的生活里積累了勞動經驗，創造並發展了語言，連帶地發展了腦和思想。

古代石器的發展同時也是人類對於造型樣式的認識的發展。

中國猿人使用的石器多半是河床上揀來的礫石（鵝卵石）打擊而成。或者把礫石的邊沿，加以敲打，現出厚刃，可為敲搥之用。或者是從石英礫石上打下一層一層石片，成爲一種薄刃的刮割用具。中國猿人的石器可以看出是不加選擇地採用能得到的任何石質原料：無論打石片或打礫石，都沒有固定的方式，也不是打成一定的形狀，不進行第二步加工，任選一片，即行使用。因之石器形狀，不能分成有意義的類型。

襄汾丁村發現的石器中石片石器大部分也是沒有一定打擊方法，打出的石片，沒有一定形狀，不加修理，即行使用。但可以看出打擊方法與中國猿人根本不同。在一部分石片上有第二步的加工痕跡，並有一定的石器類型。

河套人的打制石器就比較進步。有較薄的和長形的石英石片都是技術精巧的證明。石器都是按照不同的使用目的，進行了加工，使之成爲各種不同形狀的刮削器等。這就是在長時期的勞動實踐中，人們對於造型樣式，從勞動角度，開始有所認識。

周口店山頂洞人的石器打制技術的進步很不顯著。但磨制和鑽孔的技術是山頂洞人文化發展的突出表現，已接近新石器時代的水平。

石器形式的重要的進步表現在扎魯諾爾等地的中石時代的石器及其以後的細石器上。特別是細石器（彫刻器、石鏟、尖形器、石葉、石鑽等）有完全沒稱的形式，經很精細的加工剝制。選用的材料特別是細石器有石英、瑪瑙、碧玉、黑耀石等，都是顏色美麗，有光澤，半透明的礦物。這種精細的加工，完整的對稱的形式和美麗色澤等特點都使石器有審美的價值。

繼打制石器之後的磨光石器是新石器時代的主要標誌，以磨光和鑽孔（也是一種利

用磨擦的加工)的技術和極整齊對稱的形式(方的、長方的、圓的等等)成為石器工具發展的高級階段。

古代石器的制作和形式的發展過程：由不固定的形式進步為固定的，由不整齊的進步為整齊的，由非對稱的進步為對稱的，由隨意拾來的原料進步為特別採擇的原料，都是在數以百計的悠久的歲月不斷的勞動生活中發生的。石器的演進是適應着勞動的需要，反映了人手的進步，並且逐漸形成了使人“因自己的創造能力而感到驚異”的形式。——高爾基說：“所謂美，是指各種材料以及聲音、顏色、言語的一種配合。它能使人所創造的——所製造的——東西，具有這一種形式，就是說：這種形式作為鼓舞人們讓他們因其創造能力而感到驚異，自豪與歡欣的力量而作用於感情和理智。”

古代石器在經過長時期的勞動實踐之後，產生了“美”的形式，這一點可以在玉石工藝中得到進一步的說明。

中國古代有極發達的玉石工藝，是中國古代美術的獨特成就。玉，現代礦物學區別為軟玉或硬玉(或稱翡翠)。古代較常見的是軟玉，硬度是六度半到七度，不易受磨蝕，有綠、乳白、黃、紅、黑、青等色，呈玻璃狀光澤不透明，觸之是冷而柔的感覺。叩之有清脆的聲音。但古代稱之為玉的礦石不局限於合乎近代礦物學規定的一種礦石，一般好的礦石，所謂“美石”(堅硬有光澤、有色彩)都可以稱為玉，作為制做原料。現在已經發現了新石器時代後期(如甘肅寧定半山仰韶文化中和山東日照兩城鎮的龍山文化中)就有玉石器物，不是作為單純的勞動工具，而是可能同時作為一種在形式上有誘人的力量的美的對象而存在。這些玉石器物的原料都可能是從相當遼遠的地區經過交換而獲得的。在青銅時代的殷墟遺址和戰國文化遺址上發現的玉石裝飾品更達到了高度的精美。

古代玉石器具有多種形式：圭、鎮圭、笏、璧、環、琕等。這些玉器，據古典籍中的記述，在古代社會的宗教生活和政治生活中都有重要地位及美的價值。很多玉器的形式是因襲了勞動工具的形式。

圭和鎮圭在古代典籍中規定着是代表天子的身份的。祭祀東方和頂禮太陽都用青色的圭。各種不同等級的諸侯也都用不同的圭。而圭就是石器時代的石斧，鎮圭是石刀。考古學的發現可以証實。古代典籍的記述相同。“大圭……，杼上終葵首。”(禮記)“杼上”就是上部薄刃，“終葵首”就是下端像椎，所描述的正是石斧的樣式。鎮圭是略近方形的帶孔片狀的石刀，笏是粟鑿式(月牙狀)的石刀。璧、環、琕同是圓形中間有孔，因孔的大小名稱不同。璧的孔的半徑是全璧的半徑的五分之一。琕是三分之一。環是二分之一。玉璧和玉琕，據考古學家研究認為可能來自紡輪或環形石斧。玉環和其他玉制的小件裝飾品一樣，同形制的石質，或介於玉石之間的質料的裝飾物在石器時代原就是流行的。

古代玉器的形式是由石器而來，制作技術也是由石器而來。處理玉的原料，因其硬度較高，需要特殊的技術，其主要的，例如：剖、磨、琢、碾、鑽等都是在制作石器的長時期的勞動過程中所掌握的。此外，有關玉的原料的各種知識，無疑地是在新石器時代，為了制作石器而獲得的。除了對材料性能及質地美麗等特點以外，最重要的是關於出產地的知識。在細石器的考古發掘中可見，很多細石器的發現的地点都遠離那些原料的產地。足証是有意尋求的。山東日照兩城鎮黑陶文化遺址發現的軟玉雙孔斧以及安陽殷

據發現的大量玉器，其原料來源、產地都是古人知道，而為我們今天所不能確定的。若就漢朝以後直到今日為止的礦物知識言，這些玉石原料都是來自遙遠的新疆。

從石器工業和玉石工藝的各方面的聯繫可以看出，石器首先作為勞動工具的引起人們的熱愛，因而同時被當作了美的對象，而在階級社會中被掠奪為統治階級所獨占。其中例如：石斧——圭就被掠奪為統治階級者的威權的象徵，一些飾物有人格身份的代表者的意義。

玉器在階級社會中的地位，因孔子的儒家哲學學說而得到進一步鞏固。儒家哲學中除了用理想的方式描述了各種不同的玉器與社會等級、政治儀式、宗教儀式相聯繫的成套的制度（如五瑞的說法等）；並且被解釋成為道德生活的標誌，玉代表着封建制度初形成時的各種人生理想和美德。儒家哲學中關於玉的學說成為古代美善合一的美學思想的一部分。

叁、古代的陶器

古代的陶器是新石器文化在造型美術方面遺留下來的**主要創作**。新石器文化的陶器較重要的是泥質灰陶、彩陶、黑陶和印紋硬陶四種。

泥質灰陶是古代最普遍的陶器，表面上有繩紋或籃紋、蓆紋等編織物的裝飾。灰色陶器的有代表性的器形是“鬲”（三足的煮器）。這種陶器最初大概發生在陝、晉、豫交界一帶，然後傳播在各種不同的新石器文化中，在西北、中原、東北和東部濱海地帶都發現。在時代上，一直延續到今天還存在。但陶鬲的形式在漢代已完全絕跡，陶器表面的繩蓆紋裝飾在漢代以後不見。

繩蓆紋陶鬲的形式與裝飾方法都表現了陶器與編織物（或皮革器）的密切關係。古代陶器的起源，根據考古學家的推測是由于用粘土塗在編織或木制的器皿上而發生的，目的在使其能耐火。人們逐漸便發現成了形的粘土，不要內部的器皿，可以適用於這個目的。這樣，由編織或縫制技術所產生的形式便成了陶器最初在制作中所獲得的形式。亦即勞動中所創造的形式，因長時期的應用而成為熟悉愛好的工藝形式，而成為工藝造型進一步發展的基礎。陶器上的繩紋裝飾後來長時期保存着，也不再是制作時的必然結果，而是有意的施加的一種裝飾。

彩陶是中國古代社會中卓越的工藝創造。

彩陶發現的地点：河南安陽后岡等地，豫西（滎池縣仰韶村、廣武縣秦王寨）淮河上下流，晉南（夏縣西陰村、萬全縣荆村及汾水流域各地）陝甘渭河流域、洮河流域、熱、遼、內蒙古長城地帶及新疆。最近在湖北京山、天門也有發現。其中最早發現，而又有代表性的遺址是仰韶村。仰韶村及其他性質相同的遺址的新石器時代晚期的文化稱為“仰韶文化”。彩陶是仰韶文化的重要遺存，但也出現在其他文化遺址上。近年來在西安半坡村發現的全部村落遺址，其遺存的完整性與豐富都是空前的，提供了解這一文化時代人民生活的完整的圖景。

仰韶文化距離現在大約為四五千年。仰韶文化是中國先民所創造的重要文化之一。根據這些遺址上的發現可以知道當時人們已過穴居的生活，從事農業和畜牧業生產。手工業除了陶器外，紡織與縫紉已很普遍。武器中發展了弓箭，而且可能已經有了交換。

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两期：“半山期”以甘肃临洮县马家窑的住居址和安定县半山的墓葬址为代表，“马厂期”以青海乐都县马厂沿的墓葬地为代表。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。

彩陶的原料土质不佳（不含钙质和钾质），即普通的黄土质的陶土加细沙及含镁的石粉末，但制作技术很精。陶土都经过精细的澄洗，制作中已利用轮转，陶器表面研光。窑火温度很高，达到了摄氏一千二百度以上，应该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铁质矿土。有时器物表面也涂红色或白色的陶衣。

仰韶彩陶的艺术性较高的完整标本是半山出土的。半山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。所以造成的印像是腹部极为膨涨，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，使之有助于柔合优美的外轮廓线的形成，在中国工艺史上为最成功的、有独特风格的造型之一。装饰因部位的不同而不同。几何式装饰花纹的组成或疏或密，都结合了形体的变化，这是中国工艺美术一项重要的传统手法的开始。几何式装饰花纹以波状弧线效果最鲜明，装饰图案的虚实相间，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术的若干特点。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“人头”和鱼的图案，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盖状物人脑后有髮辮成蛇形。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。

马厂彩陶制作已较粗糙，装饰纹样中第一次出现符号式的动形（狗？）。此种符号式的动形、甚至人形，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樸素的認識现实的能力。

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黑陶文化遗址。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。

龙山文化中最重要的一件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、稜、鼻。”——色泽乌黑（也有灰色的和粉黄色的），表面光洁闪亮。极薄，

一般厚度为三米厘，最薄不足一米厘，薄如蛋壳。輪制，外形上有轉折清晰的整齐的稜角。器上多附有牽繩或手執的鼻。黑陶造型丰富，以平底圈足和三足器为多。規鬲是黑陶的独特的造型。黑陶很多接近青銅器的样式，如豆及鼎、鬲等。黑陶造型有自己的簡潔爽利的風格特点，不以裝飾而單純以造型的权衡適當为藝術的意匠，黑陶和古代的玉器达到相同的成功。

在淮河流域以南，江浙一帶及長江中下流的其他地点与黑陶相伴随出土的有一种几何印紋硬陶是解放以來，在大規模經濟建設中因大量發現而引起特別注意。但詳細情况仍不清楚。有优美的造型和多种变化的簡單几何紋样的压印裝飾。

此外，在內蒙一帶与細石器伴随出土的有一种鬻紋裝飾的粗砂陶也是尚待研究的。

古代的彩陶和黑陶代表中國古代美術創造上的第一个高峰。在技術上，也在造型上都为青銅器作了准备。青銅工藝和石器时代的陶器的关系，也說明古代陶器已在藝術創造能力和欣賞習慣的养成方面为青銅器作了准备。

古代陶器的長期發展和演变証明了劳动一方面創造了藝術的形式，一方面也創造了对于形式的美的感受。

第二節 商周時代美術概况

一、在我國古代歷史上，傳說中的夏朝以后是形成了奴隸制度社会的商朝。古代史書上記載的商朝的歷史，大部分已經由地下的史料所証实。商朝大約从公元前十八世紀开始，共持續了六百多年。商的領域主要在黄河中下流。商朝曾数次遷都，最后一次定居下來是商王盤庚在公元前十五世紀末遷到“殷”（現在河南安陽附近）。商王的职权首先是主掌祭祀和战争，其次是組織農耕牧畜。被商王和貴族所統治的人民的的生活是悲慘的，他們是主要的劳动力，但仍被大批殺害殉葬。商代虽有相当發展的青銅工藝，但農業生產工具仍依賴石器。商代的農業、手工業和牧畜業都很發达。釀酒、冶銅、制陶、絲織、土木营造、制革等手工業的發达同时也代表当时科学文化的水平。商代的科学文化特別表現在与農耕有密切关系的天文学方面，商代的曆法是相当嚴密的。商代的文字是已知的最古的文字，有形象字、形声字、假借字，所以在組織和运用方面都是很成熟的。商朝末年，社会內部極為混乱，在長期对东方各族的战争之后，虽然獲得了勝利，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裝，商王紂兵敗自殺（約在公元前一一二二年）。商亡。

周族兴起于陝西渭水流域，最后建都于西安附近，傳說他們的農業是相当發达的。（为他們奉为始祖的農神后稷）。在周文王时，周族發展成一个强大的力量，文王的兒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，滅商，建立了周朝。

周武王为了巩固自己的政权，在廣大的領土上分封諸侯。受封的多是功臣和子弟。商紂的兒子武庚率領商貴族也受封在殷。周武王成为統治各國的天子。但周初对各國的統治很不穩固，武王死后，他的年青兒子成王在叔父周公輔助下即位，受到东方一部分諸侯和武庚的联合反对。但最后被周公鎮服。这一次变乱和变乱的平定成为周朝歷史上一件屢被后人談論的大事。周公把东方諸侯封國重新整頓以后，并大規模的建設“洛邑”

(河南洛陽)作为政治的和軍事的据点。

周朝的制度，据文献記載，是以周天子为全中國的最高的領主，唯一的“王”。天子把土地分給諸侯，諸侯把土地分給大夫，大夫再分給卿士。从天子到卿士都是貴族。貴族們領有土地，也領有人民。隸属于貴族的人民羣众中有農奴也有工奴，他們直接从事于農業和手工業生產，他們要無報酬地向貴族貢獻生產品并且服徭役和兵役。

周朝自建國到公元前七七〇年，共約四百五十余年，称为西周。西周中葉公元八四一年，周厲王因为和周貴族爭奪剝削果实，被逐，而暴發了周王室內部的衝突。同时各地諸侯，随着地方社会經濟的發展，日益强大起來，周王室逐漸不能得到他們的支持。因而在西方和北方各族的嚴重威脅下，周平王不得不在公元前七七〇年东遷到洛邑。此后称为东周。东周是周王室日益衰微無力，列國日益强大的时期。歷史上也称为春秋、战國时代。

春秋时期，力求擴大自己的領域和勢力的諸侯們从事不斷的吞併和掠奪的戰爭。齐、晋、楚、秦、吳、越等國先后獲得向各小國及人民的貢納勒索的權利。兼併掠奪戰爭的結果到公元前五百年前后，只剩下秦、齐、楚、燕、趙、魏、韓七个大國，而進入戰爭頻繁而殘酷的戰國时期。戰國时期的結束是秦始皇在併吞了六國之后于公元前二二一年建立起統一的大帝國。

春秋戰國时期的殘酷的戰爭破坏着生產力，同时也是正在發展中生產力所決定的。春秋戰國时期生產力大大提高，鐵質工具廣泛使用。鐵制農具和牛耕促進了農業生產，手工業的長期積累的技术經驗也因鐵制的有力工具而加速進步。戰國时期，在生產發展的基礎上，商業和高利貸飛躍的發展。大商人，例如陽翟大賈，呂不韋能以其財富操縱秦國政权。这时金屬貨幣成了重要交換手段。不少地区逐漸形成政治、經濟、文化中心的大城市，如：咸陽、洛陽、邯鄲、南陽、臨淄、寿春等。

由于生產力的發展，春秋时期开始了中國古代奴隸社会向封建社会轉变的时期。社会的階級关系虽已出現根本的变化。人民負担統治者加于他們身上的沉重的負担和義務：納賦、納稅、徭役和兵役。剝削仍是殘酷的(征收小農生產物可能达到三分之一)。長时期的掠奪戰爭和商品貨幣关系的衝擊下，傳統的世卿制度和貴族階級內部的一些傳統关系在逐漸瓦解。貴族分子轉化为脫离了世襲土地的称为“士”的寄生階級。他們开始認真地思考一些现实生活中的問題。这些人中的优秀代表者，能適應着时代的要求而提出一些進步性的統治方法和对于政治、社会、人生的新見解。管仲在齐國和商鞅在秦國以及其他一些戰國时代有名的政治家在不同國家的措施都在不同程度上为未來的統一的國家的基礎，進行了競賽并开拓了道路。被称为“先秦諸子”的思想家，如孔丘、墨翟、庄周、孟軻、荀卿、韓非都从不同的角度觀察了在激烈改动的社会，并反映了社会的复雜要求，各派学說：“百家爭鳴”，因而構成了古代思想史上最活躍而丰富的时代。

随了社会經濟的發展，春秋时代的自然科学，特别是天文学，有着輝煌的進步。文学範圍中的詩經和楚國詩人屈原的作品，都真實地描寫了人民的生活和情感，并提出了要求的热烈願望。一些歷史著作(如春秋、左傳、國語)除了是古代歷史科学的典范作品外，和先秦諸子的哲学著作同样，都是以优美的散文丰富了戰國的語言藝術。

二、商(約前一七〇〇——前一一二二)、周(前一一二一年——前二二一年)兩代共

約一千五百年對於社會、文化和美術的發展都是一個悠久的歷程。美術史發展中的豐富成就，正如社會文化方面的其他成就一樣，我們今天所知還很不够，尚有待考古學的發現。歷代文獻中有些值得注意的片斷的材料。——商代的廟堂是“四阿重屋”的建築，大概即今之所謂“四垂脊、重簷”的樣式。紂王曾修築異常華麗奢侈的建築物，而引起後世的不斷指摘。商朝初年，宰相伊尹曾畫了九種不同品德的君王的形象以勸誡商湯（史記）。商朝有名的中興之主武丁曾畫了夢中所見的賢者的像，在板筑的奴隸中間發現了傳說，成為著名的賢相。（尚書）。這些有關商代的藝術活動的記載是不够具體，也是比較稀少的。而有關周代的藝術活動的記載，雖也很少，但是因為孔子曾參觀周的廟堂“明堂”，並且很感慨地說“此周之所以盛也。”所以周代的文化和藝術一向為古人所樂道。

孔子曾看見周的明堂牆壁間畫了“堯舜之容桀紂之象，各有善惡之狀，以垂興廢之戒焉。”（見“孔子家語”）並且畫了周公抱子成王朝會諸侯的圖畫，更可見周公背後的“屨”（屏風）上畫了斧形的裝飾。（見“孔子家語”）周代某些宮室（“路寢”帝王聽政的地方）外的門上畫了虎的形象，以明勇猛于守。（見“周禮”）周代的許多器物上都描繪有各種圖象。如各種典禮用的旗幟上，按照身份等級畫着日月、蛟龍、熊虎、鳥隼、龜蛇等。盾牌上畫龍。天子和貴族舉行射禮等所用的“侯”（射靶）上畫雲氣，或畫虎、豹、熊等動物。古人初次會見時執羔、雁為禮，復羔、雁的布上也裝飾着雲氣。天子服裝上則有“九章”的裝飾，“九章”即九種紋樣。畫在上衣上的五種：龍、山、華蟲、火、宗彝，綉在下裳上四種：藻、粉米、黼黻、（有的書上記載舜時已開始應用十二章。十二章除上述九章外尚多：日、月、星三種。汗唐以來大加標榜稱之為“堯冕十二章”，作帝王的最尊敬的服裝。）這些記載，有的是可信的，有的是誇張的，都有待於分析。但總之是很不完全的。

西周初的銅器銘中記錄了曾有以武王、成王二代伐商及巡省東國時事為內容的圖畫。又詩經小雅斯干篇贊美周初的宗廟建築給人以“如鳥斯革，如翬斯飛”的美麗印象。這些記載應該是比較可信的，可以窺見周初的建築及繪畫的宏大的規模和“成教化”的意圖。

周禮考工記一書記載了各種手工藝的分工情況。其中有很多是與工藝美術有關的，是研究古代工藝史的重要材料。

古代的文獻材料經過分析，和考古的發現合併加以研究，才有可能見出它們的重要性。由於過去考古學的發現和研究，我們才獲得關於商周美術發展的輪廓的認識。

中國考古學的開始是很早的，而且就是因注意並研究商周時代的古器物的發現而開始的。商周時代古器物——銅器和玉器的系統的研究在宋代（十二世紀）已經有了大致的輪廓，清代中葉（十八世紀）的古文字學者的研究更加深了科學的認識。十九世紀是商周時代的古器物被有意識地搜求，徵集和整理的時期。但真正的科學的考古事業是在廿世紀三十年代才因少數嚴肅的學者的辛勤的勞動而建立起來。他們的工作進行的同時也存在著帝國主義分子和反動派以及各種惡勢力指使下的破壞性的盜竊掠奪罪行，並且在研究工作中也流行著不同程度的資產階級唯心主義觀點，盜竊等破壞行動在革命勝利後經過了各項社會改革運動，已根本上肅清。資產階級唯心觀點自去冬以來在全國範圍內受到了批判。建國以來數年中的考古學得到蓬勃的發展，使我國遠古歷史、文化以及早期的美術史的知識進一步充實了起來。

一些重要的考古發掘將成為我們敘述的重點。

在豐富的考古發掘品中我們見到了真正的繪畫和雕塑的作品，然而數量異常稀少，也不能較完整地說明演變過程。商代的大理石雕刻和戰國末年楚國的木俑和帛畫，韓國的銅人是僅有的優秀的代表作。但是足以與這些作品共同說出當時繪畫和雕塑水平的材料可以在工藝美術品上見到，例如商代到戰國時代的青銅器，玉器和戰國時代的漆器。其中，特別是青銅器是商周兩代約一千五百年間造型藝術的創造的代表。

青銅器是人們掌握金屬煉冶以製造用具和工具的開始。青銅器本身是精美的工藝品，在風格上裝飾題材上與其他工藝美術相通。同時，青銅工藝的造型和青銅工藝上的平面的裝飾和浮彫的，立體的裝飾都有直接採用寫實風的動物形象的，所以是了解繪畫和雕塑的不可忽視的材料。

商、周時代青銅工藝的豐富的遺存集中地表現了早期美術史的一般面貌。

第三節 青 銅 工 藝

壹、青銅煉冶的起源及其發展

貳、青銅工藝的基本技術

參、青銅器的名稱及其形制

壹、青銅煉冶的起源及發展

銅器是最初的金屬工具。金屬工具的出現代表了生產力的發展。但是我們知道商代後期雖盛行青銅的用具和兵器，然而農耕仍用石器。因此，真正引起生產力的巨大變革的是鐵器的應用，是在春秋中葉以後。

最早的銅器是純銅器。但也不可能是百分之百的純銅，純銅之稱只是相對於銅及其他金屬（錫、鉛、鋅等）的合金而言。我國最原始階段的純銅器尚未發現，一如我國最早期的青銅合金的器物也還有待未來的考古發掘。

我國現在知道的最早的銅器已是青銅工業相當成熟的時期——商代後期的產物。根據這些青銅器的部分標本分析的結果，這一時期的青銅器為銅錫合金，錫的比例大致為百分之五——百分之二十，（另外也有含銅量達百分之九二——九八為純銅器而含不同數量的鉛質的合金。）

青銅合金的特點是硬度較純銅高，而同時可以保持純銅所具有的一定程度的韌性；並且具有明亮光澤。青銅合金的熔點也較低。加錫至百分之二十時熔點可低到攝氏九百度左右。（純銅為攝氏一〇八三度。）青銅合金的硬度與韌度相結合可以更好地滿足使用的目的，特別是宜於製作鋒刃的兵器。

青銅合金中，銅錫比例的不同，合金的性能就因而不同。我們現在還不能具體地說明古人如何利用這一科學事實。但是周禮考工記（春秋末年齊國官府工匠所記）中列出了六種不同的比例：“六齊”（即六劑）——鐘鼎之齊，銅六錫一；斧斤之齊，銅六錫一；戈戟之齊，銅四錫一；大刃之齊，銅三錫一；削，殺矢之齊，銅五錫二；鑿燧之齊，銅錫各半。這六種不同的配合有很大的假想性，但可以說明古代已知道為了不同的

使用目的，煉冶因不同成分而性能不同的合金。

商代青銅合金中也有更加入一定比例的鉛質的，甚至有完全用鉛代替了錫的。現在還不知道加入鉛質的實際目的如何，可能是為了節約銅和錫的原料。銅錫合金加入極少量的鉛可以在鑄造花紋時收到花紋清晰，減少氣孔的良好效果，在戰國時代的鑄鏡工藝中開始有意識的加以利用。

貳、青銅工藝的基本技術

青銅工藝的鑄冶方法，因為和青銅器的造型及裝飾方法密切相關，也簡單地加以說明。

青銅器都是鑄成的，不是敲擊或刻鑿的，鑄造是把原料放在熔鍋內經高溫熔化成液體，然後倒進模型中，待溫度下降後銅液在模型中就凝成了人所要求的形式。拆除范型得到了成品。

商代晚期的鑄銅工廠的遺址已經在河南安陽發現（安陽其他發現下節介紹）。對於周代以來的青銅器冶鑄已有初步了解。

一塊重約十八·八公斤的銅礦原料曾被發現，是不含硫分的孔雀石（氧化銅），礦砂中並夾雜着赤鐵礦，熔鍋是一種紅黃色的陶質器，發現這種熔鍋的農民因形狀的相似稱之為“將軍盔”。熔鍋的容量，可以達到十二·七公斤的銅液。煉冶青銅需要的熱度是一千度左右。這樣的高熱度在彩陶和商代晚期出現的白陶燒制時都已經達到了。可能有鼓風爐的設備，燃料是木炭。

青銅器的范型是陶制的，由多塊拼成，一部分稱為外范，上面並且有花紋。外范在翻鑄時形成銅器的器形的外面。一部分是內范，在翻鑄時形成銅器器形的內面。外范和內范全部拼合在一起時，內外之間空隙部分留待銅液填充而形成所要制作的銅器。所以，范上的凸凹和左右與實際器物上的凸凹和左右應恰恰相反。在安陽曾發現很多陶范和為了制造陶范所用的“模”。模就是模倣實際的銅器的形狀，為制范的坯型。

直接用陶范翻鑄銅器是古代青銅器一般的方法。花紋和文字都是鑄出來的，不是刻的。（戰國時文字有刻成的）。但商代時多種鑄造辦法可能變化着加以運用，例如：兩次鑄法創造了銅器上的提梁或鍊條，特別是鍊條的鑄造是金屬熔冶技術上的重大發明。

蜡模法——在翻鑄結構較複雜或鏤空的裝飾時，范型的設計比較困難，往往由用蜡模，外加濕柔陶泥塗墁，干後自然成為范型。然後加燒使蜡熔解流出，遺留之空隙為澆鑄時之銅液填充，即成形。在戰國以前是否利用尚難証實，戰國時代則有很大可能。

青銅器的裝飾在設計時就知道避免鑄造技術上的困難並利用鑄造技術上的特點。殷代銅器上往往有突出的觚稜就是因為陶范拼合時有不能完全密合缺點，加以利用發展而產生的。而且每一塊陶范上的花紋各自形成一完整單位，以避免兩范拼合時花紋相錯，因而對稱或重復成為取得許多塊陶范上花紋的連續效果的方法。青銅器上裝飾面的分割也就是由於陶范的分塊。因而裝飾和造型是密切結合的。西周以後青銅器花紋粗重單純也和器壁變薄有關。戰國時代更充分利用了捺印花紋簡便方法，產生了繁復的圖案。

古代青銅器的鑄造方法與造型及裝飾方法的密切聯繫說明中國工藝美術中藝術與技術相結合的傳統的悠久。

叁、青銅器的名称及形制

青銅器的名称和形状先加以說明可以便利下一步的介紹。商代青銅器名目比較複雜，戰國時代和漢代又有一些特殊的形制，但古代青銅器仍形成一定的體系。古代青銅器的造型體系在中國工藝美術發展中一直受到極大的重視。我們現在介紹的青銅器造型是沿用目前常用的傳統的體系。

青銅器可分為：一、日用器①炊煮器、②食器、③酒器、④盥洗器、⑤其他。二、樂器。三、兵器。

炊煮器中“鼎”就是煮肉的鍋，三條腿可以直接支在火堆上。“鬲”的用途相同。但形式不同。鬲的三條腿成囊形，中間是空的，稱為“款足”，因此鬲中的液體和火焰直接接觸的面積加大。鬲的形式在古代有悠久的傳統，在考古學上是把它當作商周文化的前身的標誌。“鬲”的下半是鬲，上半是一個蒸鍋，上下之間通水氣。鼎、鬲、甗，一般地都是三足，器身是圓的；但也有時是四足，器身是方形的。容量大小不同的鼎有時按照三、五、七、九的數目成組的應用，按照大小分別置入牛、羊、豬、魚等不同的肉食。鼎在古代被認為是青銅器的最可尊貴的代表，它可以象徵國家的統治權。

食器中，“豆”和“斝”（或作“盞”）是最普遍的。豆是一種高足的盤子。斝是圓形有把手、圈足的盆子。此外，還有“簋”（長方形，敞口、有足的盤子，往往上下兩半扣在一起。）和“簠”（橢圓形的盆子，有蓋）。這些食器都是盛糧食的。戰國時代還有盛糧食的“盧”，是一種大型的盤。

酒器在商代很發達，可以分為四種類型：

甲、三足器（或四足）：爵、角、斝、盃。

乙、圈足敞口器：觚、觶、尊。

丙、圈足斂口器：罍、卣、壺（戰國以後鍾和竈代替了壺）。

丁、彝、勺、觥、及鳥獸形器。

有些酒器的用途不明。可知三足的“爵”、“斝”是溫酒用的，“盃”是調酒（酒加水）用的。“罍”（酒罍）、“卣”、“壺”、“彝”都是貯酒的器具“勺”是酌酒用的。一個“觚”或“觶”和一個爵或“斝”往往組成一對。從古書（禮記和儀禮）可知古人飲酒有隆重的儀式。這些複雜的酒器充分表現了古代貴族的奢靡而繁縟生活方式。

盥洗器有貯水的“甗”和“鑑”，承水的“盤”和注水的“匜”。

其他尚有插肉用的“匕”和置肉于其上以割的“俎”。“禁”是小台，席地而坐的時候，食器酒器等可以放在上面。

青銅制的樂器中最貴重的是“鐘”鐘的懸掛方式有兩種，直懸或側懸，因而鐘上的紐的形狀不同。鐘和石制的磬同為古代重要的打擊樂器，或單獨一個鐘，稱為“特鐘”，或若干個大小不同的鐘按音階高下組成稱為“編鐘”。一種執在手中敲打樂器叫“鈺”，商代的鈺往往是大中小三個一套。“鐸”是裝上活動的舌，執在手中搖的。“鈴”是懸掛在固定的地方（如馬上或車上）因震動而作響的。

青銅兵器中的“鏃”、“矛”、“戈”都是裝了長竿使用的。戈有時在上端增加了矛，運用的方式較多，可以刺，可以啄，可以擊。“戚”就是斧，商代極華麗的裝飾着

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，在北方鄂尔多斯青銅器(內蒙古河套一帶發現的，相当于漢代)中也有很多。“劍”是春秋以后在南方流行起來的一種兵器。

青銅器中特別豐富的是車飾和馬飾。種類繁多，更適宜于作專門的研究。

青銅器的制作主要的是為了日常使用，但時常在人死后也就用來殉葬的。現在保存下來的青銅器幾乎全部都是从古代墳墓中得到的。從殉葬的情況也可以推測日常使用的情况，譬如在古代，往往一件炊煮器、一件食器、一件貯酒器構成一組就代表了一個人多方面的生活需要。所以古墓中發現成套的器皿對於研究古代生活最有幫助。古代制作銅器是隆重的事情，往往發生于某些有重要意義的場合，例如：祭祀、賞賜、戰爭、征伐、嫁女等等。也有些青銅器制作時是以裝飾為目的。例如特別華麗的一些兵器。

總之，青銅器在古代貴族生活中有重要地位，也集中地表現了處於殘酷的剝削地位的工藝匠師的造型創造能力。青銅器的豐富的造型是適應生活需要的智慧的創造。作為工藝形象，青銅器的造型和裝飾有重大的美學價值。

這一節我們只是簡單介紹一些基本常識，而青銅器的研究的豐富成果是我國考古學和美術史的重要組成部分，而且也發展成獨立的學科，在這裡不可能作更詳盡的介紹。

第四節 殷墟發掘

壹、殷墟發掘的經過

貳、殷墟的發現

參、從殷墟的發現看殷代美術的成就

壹、殷墟發掘

一、“殷墟”在河南安陽小屯附近，是商朝最後（自公元前十四世紀末至公元前十二世紀初）的都城“殷墟”的廢墟。

商人都殷的時期也可以稱為“殷”。

殷墟在洹河兩岸，範圍頗大。自一八九九年發現甲骨文起。一九二八——一九三七年間前中央研究院進行了十五次發掘，至解放後一九五〇年中國科學院的發掘，五十年來，獲得了關於商代後期的政治、社會、文化和美術的豐富的史料。

安陽小屯作為古代文化遺址受到重視是因甲骨文字的認識而開始的。一八九九年對古代器物和文字有研究興趣的學者王懿榮首先注意到一些刻在龜甲和獸骨上的古代文字的重要性。殷墟的甲骨才不復被當作是一種藥材，而成為考古學的資料。第一個研究甲骨文的是古文字學家孫詒讓。此後殷墟的甲骨成為帝國主義和奸商們爭相盜購的對象。繼王、孫二人之後，對於甲骨文進行搜集、整理和研究，羅振玉和王國維都作很多工作。羅振玉並且用考察的態度親自去安陽小屯，他也注意到甲骨以外的其他殷代遺物：石磬和骨、象牙的制品，而且他肯定了安陽小屯為“殷”的廢墟。王國維對於甲骨文字的研究貢獻很大。他不僅把甲骨文當作古代的一種字體進行研究，而且從文字的內容上窺出了商代的歷史、宗教、地理等各方面情況。他而且用甲骨文証實了古代典籍：史記、竹書

紀年、山海經對於古代歷史記載的可靠性，有力地反駁了當時在胡適思想影響下流行的懷疑古代歷史的態度，和對於祖國過去文化的虛無主義的態度。王國維奠定了利用古代文字（甲骨文和銅器銘文）研究古代歷史的科學基礎。

一九二八年，前中央研究院派人去安陽試掘，採用的方法和過去相同。一九二九年以後才開始比較科學地發掘，至一九三七年，前後共進行十五次，在方法上日益精密科學。發掘地點，除了洹水南岸的小屯村以外，更擴大到后崗、和洹水北岸的侯家庄西北崗、高井台子、大司空村等地。發掘的對象，除了甲骨以外，銅器、陶器等各種工藝品，以及這些工藝品制作的原料和器皿等也都發現了。而特別重要的是發現了當時人們居住儲藏的穴窖，宮室遺址和規模大小不一的眾多墓葬，以及與之有關各種殉葬奠祭的制度。除了商代晚期的文化遺址及遺物以外，安陽也發現彩陶和黑陶文化層和隋唐以後的墓葬。安陽發現的彩陶和黑陶說明了已知彩陶之最早類型存在於河南，而且在河南北部地區彩陶文化早於黑陶文化。

殷墟的十五次發掘收穫是非常豐富的，這些考古材料如果經過充分研究，古代歷史、社會、文化和美術各方面都會因而得到重要的知識。但是這些發掘工作的全部記錄、圖表、拓本、照片和全部發掘品在過去二十餘年中沒有完全公開給科學界進行研究，而在革命勝利前夕，被劫往台灣。

此時期中，郭沫若在很困難的條件下獨立地研究了甲骨文中記載的商殷歷史社會狀況，也利用銅器銘文對於周代歷史進行了研究，他獲得了中國歷史的科學的研究工作中空前的重要成績，開闢了馬克斯列寧主義研究中國遠古歷史的道路，而殷墟發掘才不再是單純為了認識古代的字体，不再是史料的堆積與形式主義的分析，才真正顯出它們的科學的意義。

安陽以外地區還發現商殷文化的地點還有河南輝縣琉璃閣（一九五〇年發掘）和鄭州二里崗（一九五二年開始發掘）。這些地點除了發現與安陽殷墟同期的殷代文化以外，還發現較早的文化層。其中掘到的青銅器，有特殊的形制。鄭州二里崗考古工作開始了對於商殷文化的研究的新階段。

貳、殷墟的發現

殷墟的發現，我們將先加以概述，然後再討論其中特別具有藝術價值的一部分。

殷代的建築遺址發現了：宗廟宮室、穴窖和陵墓。

殷代的宗廟宮室集中在小屯村北一帶。有基址五十餘處被發現了。基地面積之大者，長四十餘公尺，寬十餘公尺，小者長約五公尺，寬約三公公尺。基址上殘存夯（音厂尤）土（版筑土）牆腳，成排的石柱礎、木柱的殘燼和墊在柱與礎之間的銅楨，石卵舖的入口走道。這些建築基址的殘跡和甲骨文形中保留的建築形象和印証可以看出殷代建築具有古代建築的上有屋頂，木構架的造型樣式和技術方法的一些傳統特點，也可以看出殷代建築藝術已達到一定水平。殷代已經能夠建造大型的、成組的建築物。

基地附近有許多墓坑。基址下的墓坑埋葬“奠基”時殺殉的人、小孩及狗。基址四周的墓坑是埋葬“置礎”時殺殉的人、狗、牛、羊的。基址的入口處的墓坑中各有“安

門”時殺殉的人四名。另有較大的墓坑埋葬落成時殺殉的成隊的車兵和步兵。

基址下并發現人工修建的水溝，支流交錯，蔓延很廣。

在某一基址前后并發現了石工、玉工、骨工和銅工的工場。有原料、半成品、成品、廢品及工具一同出土。因此我們可以知道這些工藝的宮庭工藝的性質。

殷人居住和儲藏的穴窖也發現很多。在三六年——三七年最后一階段的發掘工作中就清理了四百九十六處。穴大而深，深度五公寸——四公尺，其形狀，圓長不定。大概是住人的。窖，小而深，其形狀多長方形，也有圓形的，深度四公尺至九公尺。穴窖都是挖成的，牆壁有經過修飾的和不經過修飾的。修飾的或用細土和水及草成泥塗二、三層，或用木棒拍打，使其平勻光滑。有的穴中有台階出入。窖有上下的脚窩。曾發現其中填滿日常用品的殘遺，如食剩的獸骨，破碎銅器，斷殘的裝飾品，以及工業廢料，如鋸過的獸骨，敲破的蚌殼磨齊的牙，碎小的銅塊、銅范、礪石等。又如燒過的柴灰炭燼、破損的甲骨等。

殷代高級貴族的墳墓（可能是帝王的陵墓）在洹水南岸的后崗最先發現一座（一九三四年春），在洹水以北的侯家庄西北崗前后發現十座（三四年秋——三五年秋）。五〇年又在侯家庄附近的武官屯發現一座。這些大墓中最大的是“一二一七”號墓。全墓占面積一千二百平方公尺。武官屯大墓全部占面積約五百余平方公尺。尚不是太大的。墓室平面作方形，占面積三百八十平方公尺。墓底深達地面以下十三·五公尺。有東西南北四個墓道。這些大墓的墓室一般都是在地面下十公尺左右，形狀上大下小，如倒斗狀，平面有亞形、方形和長方形三種不同。墓室有墓道四條（東、西、南、北），或二條（南、北）上通地面。南墓道都作斜坡，其它墓道多作成台階。墓室正中為槨室。槨室內有棺。棺下有腰坑，腰坑中埋一人，或一犬，或一人一犬，或一人及兵器。墓的四角，有的有八個或四個小方坑，其中各葬一個活埋的張口蹲踞的人。殉葬器物一般都放在墓槨之間，也有的放在槨頂四周的平台上，這平台上還有與墓主生前接近的人陪葬。武官屯大墓有這樣的陪葬人四十一人，計槨東十七人，多男。槨西二十四人，多女，陪葬人中各有自己的殉葬器具、動物及隨葬的人。南北墓道上有隨葬的犬和車、馬。墓室上填土，層層夯搗，同時也逐層埋一些殺了頭的殉葬者。

這些大墓多經過古今兩次盜掘，古代盜掘后并放火焚燒。墓中器物遺存都很少。然而若干殘余的物件中仍多驚人的精美的工藝品。

與這些大墓成鮮明對比的是無棺無槨的墳墓，其中作為隨葬品只有一灰色繩紋陶盆，內存牛骨一塊。另外也有很多有少數銅用具或銅兵器的中小型墓。殷墟發現的中小型墓已接近二千墓。殷墟并發現很多成羣殺祭的排葬坑。

從這些制度的墓葬差別中可以清楚地看出當時階級對立的事實。

殷墟發現品中最具史料價值的是甲骨文。

商代的政治生活中有占卜制度。占卜的方法是用龜的腹甲和背甲（很多特大的龜甲都是南方來的），牛的肩胛骨和肋骨，在其背面鑿槽，灼之以火，則在正面出現細小的縱橫裂痕，稱為“兆”。專司占卜的人就根據兆紋的形式，預測未來的吉凶。用獸骨占卜的迷信習慣在黑陶文化中已存在。商代每次占卜之后都把占卜的事情用當時的文字刻在兆紋旁邊，甚至把事后應驗與否的結果也刻在上面。這些刻在兆紋旁邊的卜辭就是“甲

骨文”。其占卜內容可知是关于祭祀祖先，預卜天時、風雨、晴、雪、年成、狩獵、征伐戰爭、疾病等等。

另外也有一些與占卜無關的刻辭，例如：戰爭俘虜的頭骨上的祭祀刻辭，狩獵所獲的動物頭骨刻辭，為檢六十甲子而備的甲子表，以學習為目的的習刻文字等。

甲骨文自王懿榮開始注意到其價值並進行搜集以來，前後繼續出土的有文字的碎片總計可達十萬片。但有很多碎片是可以綴合成比較完整的整片的。

殷墟的驚人發現之一是第一二七坑未經翻擾的整坑的甲骨發現。共一萬七千余片。其中完整的龜甲約三百版，全部經過綴合後大約總數為四百五十個整甲。甲骨上的文字有用朱筆寫的，文字刻划里也有塗朱的。很多龜甲穿孔，可以編串成冊。並且有一架拳曲而側置的人骨一同埋在土中，他可能是當時管理甲骨的人。這批甲骨是盤庚至武丁時期的。由一二七坑的發現可以想像殷代用過的甲骨在當時是隨意廢棄的，有的是整批的有意埋藏的。

甲骨文也有其美術價值。首先它是書法藝術的最早的代表者。甲骨文的風格也有許多變化：結構有疏有密，綫紋有粗有細，轉折的有圓有方，行列有的嚴整有的自由，這種差別形成了甲骨文字的不同藝術風格，再次甲骨文字中保存很多繪畫形像。如人及各種動物的形象以及各種事物與人的動態行為的形象，都能抓住對象特點，極明確地表現出來。甲骨文與商代銅器上的銘文相比，可以看出銅器銘文利用更多的曲綫，更接近圖象。甲骨文中雖有形象，但在文字運用上已很複雜，有轉注、假借等方式。甲骨文中完全可識者超過一千，字數實存可能達到五千。最後，甲骨的彫法和當時骨器工藝的技術是相同的。甲骨，特別是獸骨都工緻精美。字體筆划的鑿刻有極細工致者。鑿刻字面，往往都是先寫好再刻。刻時先刻所有豎畫右邊一刀，再倒轉甲骨方向，刻所有豎畫左邊一刀。然後橫置用同樣順序刻所有橫畫右左兩刀。所以刻時調轉四個方向。字面橫直都很準確。也可以推想其工具是很鋒利的。

殷墟發現的雕刻品、青銅器和各種工藝品非常豐富，多方面地代表了三千年前藝術創造的水平。許多罕見的作品都在侯家庄大墓出土。

大理石制的立體雕刻，象，有鴟、蛙、坐人、怪獸、蟬魚、虎等，是現存最早真正的雕刻藝術品。玉雕的小件的動物形像也很多，如：虎、象、兔、燕、蛙、蟬、魚等。但有些是扁平的或裝飾風的。裝飾風的玉佩，如透雕的人形、龍形、魚形也很精美。

青銅器中，有形制特別大的都是大墓出土。如侯家庄出土之牛方鼎（通高七四公分）、鹿方鼎（通高六二公分），武官屯出土之“司母戊大方鼎”高一三七公分，重一千四百斤。大墓出土有制作極精的方彝，提梁卣、方彝、圓斝、用松綠石鑲嵌成各種花紋的裝飾器，人面具，各種兵器。松綠石鑲嵌的銅器在大墓中發現最多。此外，大小各墓發現的青銅器，如成套的飲食器：鼎、鬲、斝、甗、斝、觚、爵等，成批的兵器：戈、矛、矢鏃、馬頭刀，以及各種車馬飾器，數量非常大。三六一—三七年間在小屯即發現重要銅器二百余件。

大理石器有石斧、石戚，都是儀式中用的。有樂器，武官屯大墓發現長四八公分綫雕虎形飾紋的大石磬是罕見的。用器有石尊、皿、斝、方座和門臼石。玉器有管、珠、環、琮、璧、瑣瑛及各種佩玉，可見鑽孔技術及雕琢花紋陰陽綫刻的技術都很精緻。

牛骨、象骨、鹿角、象牙、猪牙，蚌殼都作成裝飾品。雕花的骨，花紋細密繁復。頂端作雞形裝飾的骨笄和骨針、骨梳發現很多。象牙作成杯、碟、梳，也作為鑲嵌飾片。

陶器中，白陶的器皿：盤、鬲、罐是最早的高嶺土制品，上面有精美的圖案花紋。釉陶在安陽也已有發現，代表最早的釉。

此外，墓中木槨雖已焚燬、腐壞，但在泥土上留下的殘跡，是木头上塗朱的圖案花紋。絲制殘片也有粘在銅器上的殘跡，可以看出是比較發展的斜紋織法。

殷末(包括西周初)的青銅器在河南洛陽，陝西寶雞及山東益都地都等處大量發現。其中很多精美的作品，如端方(滿清官僚)舊藏寶雞出土的成套多件酒器及一九二〇前後出土之雙鳥形觶，人面紋觶、象尊、鳥形觥等器，但多被盜賣出國了。

叁、从殷墟的發現看殷代美術的成就

奴隸，綜合殷墟發掘所得的各方面的知識，可以知道是手工藝及美術品的創造者，正如他們也是農業生產的主要勞動者一樣。技術的奴隸為工奴，稱為“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。百工有世傳的專門技術，世傳，易于積累經驗，對於技術的保持和提高都有一定的作用。殷末工藝技術已達到很高的水平，大理石的雕刻，“司母戊大方鼎”的澆鑄，骨器玉器的雕鏤、陶器的制作，以及大型建築物(宮室、陵墓)的修建都是明顯的例証。工藝的精美，固然說明奴隸們在長期勞動中養成的高度智慧，也說明在那一社會條件下生產勞動力的浪費。

貴族是手工藝生產品的占有者和享用者。當時的社會存在着嚴重的階級對立。青銅器上往往有作為貴族徽的銘記，銘記中也述及祭祀祖先。殷代青銅器中酒器最發達特別說明殷末貴族們的享受生活。精美工藝品的大批隨葬也是對於這些勞動成果積極加以占有的思想的表現。

殷代美術品在表現性和裝飾性的統一方面有優美的成就。就現在所見到的殷代美術品都有工藝美術的性質，即都有一定的實用目的。大理石雕刻有的就是建築裝飾，或生活用具。但從藝術形象的特點方面看可以區別之雕塑、繪畫性的美術品及一般工藝美術品。

雕塑性的美術品最主要的是大理石制的各種立雕，如前所述。其中在造型處理上比較傑出的是石虎、石鸛鳥和石蛙。它們都能充分說明古代的工匠認識對象和表現對象的特殊方法：抓住大的動態和外形上的主要特征，加以簡潔單純的處理，以創造簡單明確的而帶有幻想性的印象為目的。這些作品也說明當時藝術中反映生活的方面還是比較狹小的，主要的題材是少數動物。因此，人的形象特別值得注意。大理石雕的蹲坐在地上、全身後仰，兩手撐在地上，頭部昂起的人象和玉雕的和陶制的較小的人形除動態外在造型上仍是比較含混的。青銅的人面具接近平板，能看出長面型、短額、狹向上的眼睛等，體質上的特點，但立體雕塑性不足。

青銅器中一些動物形狀，如象、鸛、怪獸食人等，青銅器上立體的突出的裝飾細部，如牺首、鳳形柱等，造型處理上和前述大理石雕相同。

繪畫性的美術品最引起注意的是大石磬上的虎形裝飾。造型處理上和甲骨文字中的動物形象相似：大開口、背微伸，尾下垂而翹，具有虎的外貌上的特點，而且有強烈的

裝飾效果。

商代青銅工藝的器形，變化豐富。這些器形是適應着一定的使用目的而創造的。器型的多樣說明當時的貴族生活的繁雜的要求，也說明工匠的豐富創造意匠。器型的創造也利用了技術上的各種可能條件，如三足、四足器，提梁、鍊條等都是主要的創造。這些器型的美學價值在於形象的創造滿足着一定的情感要求。富於變化的各種裝型給人以多樣的印像，有挺拔、茁壯、穩着、秀美等等不同。

青銅器上的裝飾紋樣和造型一樣，也體現了古代工藝家的卓越的藝術意匠。

商代銅器上流行“饕餮”、“夔龍”、“夔鳳”等幻想的神話動物裝飾。相傳的“饕餮紋”是宋代人根據呂氏春秋的記載而定的名稱。呂氏春秋：“周鼎者饕餮，有首無身，……”現在根據侯家莊出土“牛鼎”和“鹿鼎”可知饕餮獸面兩角尖如牛角者正是牛頭。饕餮是古代繪畫形象中罕有的正面形象。“夔龍”“夔鳳”都是側面形象，大多只表現一隻腳，所以冠之以“夔”字。夔龍，夔鳳時常和饕餮紋混合組織，例如相對稱的一對夔龍就共同組成了一個饕餮紋。饕餮紋一般的布置在器物上主要裝飾面上。夔龍紋在要的裝飾面上。

商代青銅器上的裝飾紋樣也有直接取材於現實的動物的。最多的是蛇、牛、虎、象、鹿、蟬、蚤等。

幾何紋樣除了排成行列的四瓣紋及圓渦紋外，最多的是不規則的雲雷紋，常裝飾在空白處，作為底紋，或裝飾在上面所說的幻想的現實的動物紋樣之上。

殷代青銅器大多裝飾豐富，花紋布滿全體，并有上下層次，甚至高起如淺浮雕；也有少數青銅器裝飾簡單，甚至樸素無飾或有一道紋紋。

青銅器上也往往有突起的立體裝飾。如器物的耳上或蓋上的軀首，或某些器蓋上獸形鈕。這些獸形具有殷代雕塑的一般風格特點，和殷代雕塑處理形象的特殊手法。

第五節 西周、春秋 戰國時代的美術

壹、西周初年的青銅工藝

貳、西及春秋時期的青銅工藝

參、戰國時期的青銅工藝及其他美術品

壹、西周初年的青銅工藝

西周初（武王、成王、康王、昭王時期）的八九十年間的青銅器在造型和裝飾上與殷代青銅器大同小異。造型的風格特點有顯著的類似。但銘文內容較詳，記述了當時的政

治活动，不僅便于确定其时代，而且提供了歷史研究的資料。武王时的“大丰斝”（或名“天亡斝”）、成王时的“猷侯鼎”康王时的“孟鼎”都是有名的代表性作品。

洛陽及濬縣等地出土成組的（銘文中有相同的族名或人名的）銅器羣有重要的研究價值。如：“康侯、沐伯”組二十一器、“矢令”組四器（共一出土江苏丹徒）、“作册大”方鼎等四器、“卿”組六器、“寔”組六器、“臣辰”組四十余器，都是成王及康王时貴族們作的銅器。

西周初年的銅器中，特別以大孟鼎（康王二十三年，公元前一〇五六年作。）重一五三·五公斤，高約一公尺，是古代銅器中有名的重器。上有銘文二九一字。內容是叙述康王如何赏賜他的大臣“孟”的經過。赏賜品中有“人鬲”被歷史學者認為是古代奴隸制的証据。孟鼎的造型（鼎腹的輪廓和鼎足的样式）都已呈現西周銅鼎的流行形式。器口花紋，是殷代的題材，但处理上已是西周的方式。大孟鼎上明顯地看出青銅器藝術由殷代向西周春秋时期的演变。

貳、西周及春秋时期的青銅工藝

西周及春秋时期（公元前約1,000年——前770年）的青銅器中具有成熟的西周風格的作品最有代表性，这些銅器大半制作于西周晚期（約前900年——800年），即共王至宣王时期。

东周春秋时期，地方性的經濟和政治的中心不断發展。戰國藝術的新風格已在逐漸醞釀中。代表着周朝文化的青銅器，西周多是王室及王臣之器，到了东周則王室王臣之器不見，諸侯國別之器極其盛行，反映列國在政治上走上独立發展的趨勢。

西周及春秋时期青銅器的新变化，首先是器型类别減少。爵、觚、斝、卣、盃等酒器，鬲、方鼎等烹煮器，都已消失不見。这一时期最常見的鼎和壺都出現了新的样式。

鼎之形制較大者（如厲王的大克鼎），斂口、侈腹、鼎腹的側影扁而方，鼎足上半作獸面裝飾。鼎之形制較小者（如共王时的頌鼎）鼎腹側影輪廓接近半圓形，鼎足上下粗，中間稍細，似动物之足。整个器形輪廓呈連續的柔和曲綫。

有耳的壺發展的結果，代替了卣和觶，成为此后一种主要的銅器（如共王时的頌壺）。食器中西周时期新出現了盃（如厲王的克盃）和东周以后新出現了簋都逐漸代替了斝。

此时期青銅器的另一特点是：很多大型的銅器，如大克鼎高93公分，重201.5公斤，虢季子伯盤長137.2公分，寬86.5公分，高39.5公分，重215.5公斤。而且往往有丰富的長篇銘文，如散氏盤（厲王时器，357字）毛公鼎（宣王时器，497字，最長的銅器銘文）、大克鼎、頌鼎、虢季子伯盤的銘文都具有歷史價值和文学價值。大型銅器的鑄

造，長篇銘文同時銅器變薄，這都顯示了鑄冶技術的進步。

此時期的青銅器有藝術上的特點，其造型，如前所述，輪廓綫多是柔和優美的曲綫，而且有適當的比例關係，表現了新的創造。銅器上的裝飾花紋簡易，收到明朗、洗鍊的效果。紋樣多竊曲紋、環帶紋和雙頭獸紋。其他尚有重環紋、垂鱗紋等。又有寫實意味的蛟龍紋。可以看出竊曲紋和雙頭獸紋都是殷及周初流行饗餐紋和夔龍紋的個別部分，按圖案規律重新組織而成。此時期的花紋組織更多利用簡單的重復所構成的二方連續。

叁、戰國時期的青銅工藝及其他美術品

戰國時期，在地方經濟發達的基礎上，文化和美術都得到發展。

古代典籍中有一些關於戰國時美術活動的記載及傳說，不僅可以看出古代人對於美術的了解，其中也透露一些實際情況。韓非子記載有畫家用了三年時間為周君畫筵，映了強烈的光綫，可以看出“龍蛇、禽獸、車馬、萬物之狀備具。”顯然這是戰國時代裝飾美術中的主要題材。古代偉大的富有愛國主義精神的詩人屈原在賦“天問”之前，曾見楚先王廟及公卿祠堂壁畫中“天地山川神靈琦瑋僂僂及古聖賢怪物行事”的充滿幻想的神話的圖畫。古代著名的巧匠魯班師用腳畫自以相貌醜陋不願見人而潛匿水中的“杼留神”的圖象。齊國畫家敬君為齊王畫九重台不能回家，畫了自己美妻的像安慰自己，以至自己的妻子為齊王所奪。又如宋元君找來一羣畫師都“受揖而立，舐筆和墨。”只有一个人很傲慢，“解衣繫礴，裸。”而被稱許為真畫師。齊君客認為畫人所習知的狗馬難于畫人都沒有見過的鬼魅。這些見解也同樣反映了當時繪畫藝術的發展水平。

戰國時期美術的大量具體材料是過去50年中的考古發現。例如以下各地的出土物對於美術史的研究都有重大意義：山西渾源李峪村、河北易縣、山東臨淄、河南新鄭、汲縣、洛陽金村、安徽壽縣、湖南長沙等。這些地方或發現了墓葬，或尚殘存着建築遺跡，出土物中最多是銅器，但也有瓦當，玉器、漆器和陶器等。戰國時代的美術研究特別得助於全國解放後河北唐山、河南輝縣、洛陽和湖南長沙的發掘，和最近安徽壽縣的大批銅器的發現，這些發掘提供了有地域代表性而又有藝術價值的珍貴材料並且提供了有關古人生活和文化的可靠的知識。

戰國時期的美術品中大致可以分為四類：甲、青銅工藝品（附金銀錯、鑲嵌及銅鏡），乙、雕塑性美術品，丙、繪畫性美術品，丁、其他工藝品——漆器、玉器、陶器等。

青銅器有：渾源李峪出土的趙國器，河北唐山出土之燕國器、河南新鄭出土之鄭國器、輝縣出土之魏國器、洛陽金村出土之韓國器、安徽壽縣出土之蔡國器及楚國器，以及各地出土之齊、吳、秦各國器，其中有很多是春秋末期的，其時代的及地域的風格變化都有待研究。但明顯地具有共同的趨勢。銅器有相類似的新造型與相類似的裝飾主題及裝飾方法。裝飾的部分或立體化而趨向寫實風的動物雕刻，或布滿全體趨向繁復及重疊纏

繞的組織。裝飾紋樣以蜻蟻紋為最普遍，但處理的方法有各種不同，在鑄造技術上，透雕的裝飾已可能用臘型法澆鑄，花紋系利用簡單的壓抑法印在銅器的原模上（不是印在范型上），銅和金的成份也有新比例。戰國青銅器的風格華美瑰麗。

戰國銅器的華麗的風格特別出現在金銀錯等鑲嵌的器物上，金、銀及紅銅等金屬或松綠石、水晶、玉、瑪瑙等礦石。填充或鑲嵌在青銅器的花紋空隙處，產生了多色彩的效果。洛陽金村及輝縣固圍村的金銀錯及珠玉鑲嵌器都是中國工藝史上的珍品。

戰國時期的銅鏡以楚國及其鄰近地區發現較多，圓型銅鏡（少數是方型的）的正面磨光可以鑑人，背面有組織得很嚴密而完整的圖案。這些圖案往往是在繁密的底文之上有旋轉縱放的雲雷或幻想的動物紋樣。上下兩層因反光不同成顯著的對比效果。戰國銅鏡紋樣是中國圖案紋樣的典範之一。戰國銅鏡的合金中常加入少量的鉛，為了使鏡面光潔細膩，但背面的花紋也因而特別整齊清晰。

戰國時期的雕塑作品顯然具有表現動態及開始刻畫面部表情的能力。長沙出土的木俑（已知最早的木俑）和洛陽出土的玩鳥的胡女銅像，神態的表現是很微妙的，作為已知的最早的雕塑藝術品，是不平凡的嘗試。其他一些工藝裝飾性質的雕塑，如渾源出土的獸形容器，伏在銅器蓋上的水鴨、新鄭出土立鸛盃振翼欲飛的立鸛及其他各裝飾部件，金銀錯雲紋及獸紋的銅洗上的一對正要躍入水中的蛙，這一些作品表現動物的動作都很真實。洛陽金村出土的金銀獸首、龍首、輝縣出土的車轅首的獸頭形飾物都用誇張的方法進行造型，並善于利用金屬不同色澤的裝飾，而獲得生動效果。

戰國時期的繪畫性作品中，以長沙出土的“帛畫”作為已知的第一幅繪畫，為最重要。畫的內容，據郭沫若的研究，是一個善良美麗的女性正在禱念那象徵着善與和平的鳳鳥在和那象徵着惡與災害的獨腳的夔進行的鬥爭中，獲得勝利。那一婦女側影的姿態的優美顯然是很引人注意的。其他可以幫助我們了解戰國時代繪畫藝術水平的作品，故宮所藏金銀錯壺和輝縣出土的刻紋燕樂射獵銅鑑上的奏樂、射箭，以及宮室的景象。以及汲縣出土的水陸交戰鑑上的九種戰鬥場面；長沙出土的彩畫漆奩上有樹木、奔馳的車馬、狩獵等景象。說明了當時繪畫藝術的構圖能力，其他如金銀錯的狩獵壺及銅鑑上的車騎、動物等景像也都在一定程度上表現了當時繪畫的一般水平。

在工藝美術範圍中，漆工藝有顯著的成就，除了上述的繪畫故事人物的漆奩以外，長沙出土的漆盾、神鳥盤、三鳳及二鳳盤、彩畫案及軾，都是現存的最早的完整的作品，用麻布制胎夾髹技術已很普遍，塗漆勻潔，彩色（紅和黑）鮮麗。圖案構圖極為巧妙精美。描繪技術也達到高度水平，綫紋的或細如髮絲，或勻稱厚量，富於生動的效果。戰國漆器圖案和銅鏡圖案有同樣重要的地位。

玉石工藝也有傑出的表現，洛陽金村出土的玉佩、玉璧及各種動物形，輝縣出土的大玉璜、雕金鑲玉嵌珠銀帶鉤和玉鸚鵡，技術精絕為古代玉石工藝之冠。金村發現有玉石工藝的半制成品可以幫助我們了解其制作過程，但古代制玉的技術對於我們仍是如謎。戰國時代玉石工藝中體現了圖案造型中一些基本規律。

戰國時期的陶器，在形制上有自己特點，一部分是模仿銅器的和銅器造型相同；但在陶質上有顯著特點的作品，還沒有發現。戰國以前的灰青釉硬質陶的豆曾在洛陽發現過一對，戰國時期如何承繼發展，尚無所知。戰國陶器上的彩繪裝飾是有獨特風格的創作。輝縣趙固區和洛陽燒溝附近都發現彩繪陶器，尤以後者在白粉底上運用紅黑二色，極優美活潑。另外，二地也發現有在陶器表面上進行磨光的暗紋裝飾，多是簡單的幾何組織，也很有自己的特點。

戰國時期的裝飾圖案在青銅器、金銀錯器、漆器、玉器和陶器上流行着一種共同的紋樣構成的方式，即連續的帶狀不斷繚繞回旋、前後重疊變化，其上附以小圓渦形，充分發揮虛實對比的效果及曲綫的方向感、運動感。其取材有龍、有蛇、有鳳、有雲有單純的帶形或演變成純粹圖案構成，處理的方法也因制作材料及技術條件，裝飾部位而有所不同。但此一構成的方式是戰國時代的特殊成功。

第六節 商周時代美術重要成就

一、題材的選擇以自然界的動物為多，或是真實地、或是幻想的。殷代表現的“人”的形象似是奴隸的身份。戰國時期的較複雜的生活場面：戰鬥、狩獵、燕飲等的出現是中國美術中第一次直接反映了社會性的現實。戰國時期美術中有較完整的寫實風的人的形象也有劃時代的意義：在美術中表現了崇拜自然的思想 and 神話的認識以外，也存在着面向人的生活，直接觀察人的活動及其形象的較正確而清醒的認識。

美術表現生活的題材，戰國時代是一重要的開始。

二、在形象的處理上，對於個別形象是首先抓住總的神態及外形上的主要特徵，加以極有概括力的質樸的表現，並大膽的運用誇張的手法。有一定程度的裝飾性。

戰國時代的繪畫作品中的有組織的場面是通過大的動作姿態和橫列的空間關係來表現的。表現兩個事物之間的对立或鬥爭的簡單構圖往往獲得較大的成功。

個別作品有神態刻劃入微者。

一般的作品的技法單純古拙，但表現直接明確，因而有力。可以看出觀察的精確程度超過了描寫的能力；在表現物象的同時也能表達相當程度的主觀情感。並且可以看出對於造型的感受力在長時期的發展中培養的相當銳敏的程度，所以工藝形象有格外傑出的成就。

三、在裝飾美術及工藝方面，殷周時代開始了中國工藝的優良傳統。青銅器的造型在數千年來的文化發展及藝術發展中居于最受尊崇的地位，而成為古代文化的標誌。殷周時代工藝美術的長時期的發展中形成了一些規律性的裝飾手法。例如：造型與裝飾的統一效果（在形体輪廓的轉折的關鍵處區分裝飾面，分別進行主要的與次要的裝飾）；紋樣組織均勻飽滿，充分利用虛實、疏密的有節奏的變化、對比、呼應、曲綫和弧綫的反复變化，方向感和運動感；造型與裝飾善于結合實用及制作，多種造型各具自己的特殊的風格表現。

這一時期的青銅器、金銀錯、銅鐘、玉石、漆等工藝在中國人民的藝術創造中有不朽的地位

第二章 秦、漢、三國時代的美術

第一節 秦、漢、三國時代美術的概況

第二節 重要美術作品介紹

第三節 小結——漢代美術的題材的意義及風格特點

第一節 概 況

一、秦王政征服了六國后，在公元前二二一年建立了我國歷史上第一個統一的中央集權大帝國。他採取了一系列的加強這個政權形式的嚴厲政策：車同軌、書同文、統一貨幣、廢封建、置郡縣，徙六國貴族豪富十二萬戶于咸陽，銷兵器，禁私學，集中全國圖書，制定嚴酷的法律，修長城等等。秦王政奴役人民羣眾的舉措非常殘暴，以至他死后不久就爆發了中國歷史上第一次的農民大起義。——陳涉吳廣于公元前二〇九年率領了九百人在大澤的起義引起了千千萬萬人的起義，而最後推翻了秦朝的統治。

劉邦在農民爭取勝利的過程中逐漸獲得獨占勝利果實的地位，他在公元前二〇六年建立起歷史上著名的漢朝政權（前二〇六年—公元八年），劉邦在歷史上被稱為漢高祖。漢初實行的恢復農業生產的措施（減免田稅、獎勵軍人回家生產、解放奴婢等）收到很大的效果。農業技術也大大提高（耨車下種、代田輪耕法、興修溝渠水利，推廣牛耕等）。商業在漢初賤商政策的排斥下，尚保持自己的雄厚力量，最後商人仍取得了代政府管理財政和鹽鐵專賣的地位。作為商業的基礎的手工業，比農業生產使用更多的奴隸。開礦、冶礦、煮鹽、紡織等生產都有相當規模。西漢經濟發展的結果，雖然在中期收到社會經濟繁榮的效果，但土地兼併和無限度的壓榨，農民和農奴或者從土地上被逐，或者日益貧困，最後引起了社會的危機，以至西漢末年被迫不得不考慮限制土地和奴婢數量的方案。公元八年，王莽奪取漢朝政權，改國號曰“新”，企圖用一些空想的古代制度來挽救社會危機，但因為是空想的，所以反而加速了危機的發展，最後爆發了“綠林”和“赤眉”的農民大起義。

西漢皇室的一支，大地主劉秀利用農民起義，在公元二五年恢復了漢朝的統治，被歷史學家稱為東漢（公元二五年—二二〇年）。劉秀被稱為“光武帝”。

劉秀和東漢初年的統治者恢復西漢初年減輕田稅的政策，又下令解散奴婢、實行軍士屯田，並採取以官田分給或租佃給貧苦農民等一系列緩和階級鬥爭和刺激農業生產的措施。因而東漢時代，繼續了西漢時代，對於封建經濟進一步促進了它的發展。

東漢後半期，統治階級腐敗，造成了政治上的極端混亂，並加速的破壞着社會的經濟基礎，促成社會階級矛盾的尖銳。從一〇九年起，農民被迫暴動，此起彼伏，最後引

起一八四年以“黃巾軍”為中心的、有組織的、有準備的全國範圍的農民大起義。

黃巾起義最後雖然失敗了，然而東漢政權也隨之而崩潰。地方的地主武裝進行割據，並開始混亂。在軍閥混亂中，能夠採取一定的開明措施、鼓勵生產並安定人民生活的，就掌握了較大的力量，而出現了魏、蜀、吳三國對立的局面。三國的恢復經濟的短暫工作是有成效的，尤其蜀、吳兩國在開發西南和東南一帶起了一定的作用。

東漢的政權在二二〇年為曹操的兒子曹丕所奪，改稱“魏”，其後政權又落入司馬懿一家手中，司馬炎在二六五年自立為帝，國號“晉”，並先後滅了蜀和吳，結束了三國分立的時代，重新統一。

秦、漢、三國時代，除了封建經濟得到不斷的發展以外，統一的中央集權的大帝國的建立，並曾大事向外擴張領土，表現了民族文化發展的一個高潮。

漢武帝劉徹、張騫、霍去病、衛青、班超等人都有歷史的功勞。兩漢大帝國奠定了地大物博人多的現代民族的中國偉大規模的基礎；並加強中原和邊地與域外的聯繫，發揮了中國作為經濟上和文化上的先進國家，在亞洲各國歷史上的積極作用。

二、為了鞏固統一的中央集權統治，在思想上也要求定于一尊，就是把戰國以來諸子百家之有利於地主統治的部分雜揉入儒家的學說，而實行重儒尊孔的政策。董仲舒和劉向、劉歆父子為代表的陰陽五行，織緯、迷信說的主要內容是封建的倫常道德和對於宇宙中一切現象的幼稚的機械的解釋。兩者都產生了廣大的社會影響。後漢時代的傑出的思想家王充，以崇拜理性的、帶唯物主義色彩的思想提出了對這一充滿迷信的時代的批判與懷疑。王充所提倡的崇拜理性的思想在三國時代繼續發展。

漢代的科學技術有顯著的成就。天才科學家張衡，總結了前代的科學的知識制作了測量天體和測量地震的兩種儀器。蔡倫利用植物纖維造紙，對於世界文明有鉅大貢獻。漢代的數學和醫學也都有重要發展。

歷史科學範圍中，西漢司馬遷的史記和東漢班固的漢書的出現，不僅集中了豐富的史料，有來自官府的檔案、典籍的記載，也有民間口頭的傳述；並且適應着反映社會生活的全貌的要求，創造了自己的體例。史記和漢書也是散文藝術的要代表作。

漢代的文學中為屈原、宋玉所創造的辭賦保留了很大的地位。但漢代的辭賦已漸漸喪失了真正的發抒情感的文學的性質，而成了作為對於貴族生活的勉強的讚頌的形式和辭藻的堆砌。而民間的謠諺特別是五言詩為新的文學生命開拓着道路。

文化生活中，樂舞的藝術在民間的傳統的基礎上吸收了域外的奇異的技巧，適應着社會的需要，而日益多樣化起來，並且獲得了離開宗教儀式的獨立的發展。

三、秦、漢、三國時代進行規模巨大的美術活動。

秦代阿房宮的建築，驪山陵寢之經營，十二金人的鑄造以投入了巨大的勞動創造和財富而成為永久的歷史記憶。漢代四百年中適應着地主政權的隆盛，長安和洛陽的郡邑經營、長樂、未央二宮、上林苑、柏梁台以及七十餘座離宮的建築和一般貴族豪富的宮室、輿馬、衣服、器用、喪祭、飲食、聲色、好玩的追逐華麗共同形成了美術發展的社會條件。宮殿廳堂多有壁畫。服飾器物都彩繪、雕飾。官僚豪強的墓葬也有種種裝飾和殉葬品，至今遺存的美術品多屬於這一類。

漢代官僚豪強的墳墓，地面上有高大的封土，前有亭祠、石獸、石闕、石碑、墳墓

內，修成木構、石構的或磚構的墓室，其中或彩繪壁畫，或雕石為裝飾，并陪葬有各種陶質明器及若干生前所用的珍貴的用器，如玉、銅、漆等各種工藝品。——這一切就成為我們研究漢代美術史的主要研究對象，它們和文字記載相印證，就提供了富豐的知識。

漢代的美術發展也反映了漢代帝國作為文化中心的事實。漢代的美術品在廣大的遼遠地區被發現。漢代銅鏡發現於歐洲頓河流域，並且成為日本古代銅鏡的式樣。西伯利亞南部貝加爾湖附近、蒙古諾音烏拉地方和朝鮮的平壤附近，越南北部都曾發現有漢代器物出土的遺址。在我國廣大的土地上，南至廣東、雲南，北至內蒙古和東北都曾發現數量眾多的漢朝的墓葬。新疆、甘肅而且發現過漢朝人遺留下來的烽火台，屯兵所和他們日用的衣物，簡牘以及藥品食物，而豐富的漢代文物遺存在內地各省，過去已被盜掘不計其數，目前正在配合經濟建設進行清理和搶救中的也日益提供了美術史的新知識。

第二節 漢代重要美術品介紹

漢代美術品，我們分別為：墓室壁畫、畫象石及畫象磚、漆畫、銅鏡裝飾、石雕塑與泥塑，共五項，進行介紹。

漢代建築物內部及外簷多有裝飾及壁畫。古代典籍中多有這一類的記載。漢武帝的甘泉宮中的“台室”畫天地太一諸鬼神，漢光武帝畫升八個有功勳的將軍的圖像於南宮云台，漢成帝時畫趙充國和霍光像於未央宮，漢明帝之畫官，圖畫經史故事，此外，如麒麟閣畫匈奴單于的像，甘泉宮畫金日磾母親休屠王閼氏的像。這些都是以褒獎和紀念為目的的。明光驛畫古烈士，成都學官畫盤古、三王、五帝、三代君臣與孔子七十弟子等等。後漢書郡國志注中特別指出諸郡府廳堂上都畫有東漢初自建武年間（公元廿五年—五五年）至陽嘉年間（一三二年—一三五年）該地歷任的地方官，並註明其品德。並且，在南方的“郡守都尉府舍，皆有雕飾，畫山神海靈奇禽異獸以炫耀之，夷人益畏懼焉。”（後漢書南蠻傳）王延壽的“魯靈光殿賦”中的侈誇的描寫特別給後世留下強烈的印像。魯靈光殿的簷下木構部分畫着雲氣和水藻。各種木構件上裝飾着飛禽走獸有奔鹿、蚌龍、朱鳥、白鹿、狡兔、玄熊，甚至胡人、神仙、玉女種種表情生動的形像。魯靈光殿的壁畫：“圖畫天地，品類羣生，雜物奇怪、山神海靈、寫載其狀、託之丹青。千變萬化，事各繆形：隨色象類，曲得其情。”其內容包括：太古開闢之時的帝王，例如駕着龍的五個遠古皇帝，乘雲車的九個“人皇”，麟身的伏羲，蛇軀的女媧，黃帝、唐虞、以及夏桀和妹喜、殷辛和妲己、周幽和褒姒的故事，和忠臣孝子、烈士、貞女等等。

漢代建築物的內部及外簷的壁畫及裝飾，因為已無真正的木構的殿堂保存下來，所以只能在墓室壁畫，享祠及墓室的畫象石及畫象磚，石闕等實物上獲得可以和文字記載相印證的認識，而這些實物就是漢代繪畫的真正的代表者。

漢代的墓室壁畫，已發現者也不多。

河北望都漢墓壁畫是較重要的。墓室南向，構造複雜，主室（後有小龕）、中室和前室（各附二側室），前後共長廿公尺，都是以磚券構成。所用的磚都是細緻堅實並經

过打磨的。磚券上并灌白灰漿。这一切和另外一些建筑工程上的精細的作法都說明这一墓室建筑的不平常。

四、前室四壁和通中室的过道的磚壁上敷白灰，然后施加毛笔綫勾而着色的壁画。

前室室外，墓道尽头，墓門兩側画守衛在門口，正在躬身迎接的“守門卒”和“門亭長”。“守門卒”持箠，門亭長执“版”。墓門內面兩側是席地而坐，前面擺了視台的“門下功曹”，和“主記史”，前者左手执簡，右手执箠，正在書寫。

前室东西兩壁画都是分为上下兩列。上列和墓室門內外兩側一样，都是死者的僚屬，这些僚屬都在躬身致敬。下列是各种动物。画在东壁的兩屬按照順序是“門下小史”、称为“辟車五百”的衛卒八人，“賊曹”和“仁恕椽”，西壁的僚屬是“門下功曹”、“門下游徼”、“門下賊曹”、“門下吏”和“槌鼓椽”。繪在下列的动物，在东壁的鴛鴦、白兔、鸞鳥、芝草、酒和羊，在西壁的有麋子、鷲和雞。

前室通中室的过道兩側)东边画的是“小吏”和“勉冠謝史”(正匍伏在地行礼)，西边画的是正在跪拜啓事的“白事吏”和正在听事的“侍閣”。

过道門券上画着云气鳥獸，如漢代漆器或金銀錯器物上表現的一样。

前室的壁画說明墓的主人是一高級官吏，(漢代只有最高級的官吏才能有八名“辟車五百”作为侍衛。)前室正代表他的办公的廳堂。壁画中的人物都画成在自己的职位上工作的景像，这就是除了題字以外更形象地表现了人物的社会特点，并且是直接地描寫了人与人之间社会等級差別。人物姿态动作自然，衣褶簡單而合乎运动規律，面部，特别是眼睛都描繪得很精神。守門卒和辟車五百更是鬚眉怒張，極有勇猛的神气。画中运用色彩不多而極鮮明，富于效果，筆墨渲染衣褶及动物身体，企圖表現明暗及体積。这一切也都說明望都壁画代表漢代繪画技術的先進的水平。

墓主人，根据墓中題字推測可能是拥立順帝(公元一二六——一四四年)即位的大宦官孫程。因而知道壁画的年代是公元二世紀前半。

有壁画的漢墓在遼宁遼陽已經發現了六处。遼陽北園漢墓壁画有摹本流傳，棒台子壁画內容丰富，三道壕窰叶第四現場墓室和第二現場令支令張君墓的兩处壁画都是解放后發現的，以上四处比較有名。其他二处，南林子墓室壁画为蔣匪軍破坏，迎水寺壁画古墓为日本拆毀。遼陽为漢代遼东郡故地，遺留古代遺址及壁画古墓尚有繼續發現的可能。

遼陽北園壁画漢墓，前已被日本拆毀，根据存留的記錄可知石構墓室範圍很大，進深約7.85公尺，面寬約6.85公尺，高約1.70公尺。壁画直接繪在石壁上。在后室后壁繪宴飲及圖，其右画了二个拱手侍立的“小府吏”，再右側画三層高楼，有人仰射飛鳥。下面古側画各种雜技表演，如弄丸(六丸遞相拋向空中)，跳劍(三把劍流拋向空中)，舞輪(把車輪擲向空中，仰面接住)，反弓(弯身向后，以手扶地)、盤舞(踏着“盤”舞蹈)、長袖舞，以及乐隊。墓室右側的兩個小室壁上，其一是斗雞圖，另一个是倉廩圖。在主室的四个縱例的隔斷牆上則画了兩大幅車隊圖和三幅騎从行列圖。

这些壁画全部都是描寫墓主人生前作为統治者的生活的。特别是着重地描寫車隊和騎从行列，亦即墓主人作为統治者的顯赫的声势。这些壁画直接画在石灰岩的壁面上，运用了赤、黃、青、綠、紫、白、黑等多种彩色，進行渲染；而且特別沿着墨勾輪廓加

以色彩渲染以追求立体及光影效果。

遼陽棒台子屯漢墓的石筑墓室內部進深約6.6公尺，面寬約8公尺。墓內壁畫也很豐富。墓門石柱上外側畫兩個手執兵器的門卒，內側畫兩只正在吠叫的守門犬。墓門內左右兩壁上畫雜技表演及樂隊，節目和北園墓壁畫相似，但樂隊的描寫比較更詳確，可以看出琵琶、洞簫、琴等。附在墓室的主室的左右兩邊的小室的壁間畫了人物形象較高大的飲食圖，黑幘紅袍、黑緣領袖、白中單衣的身材壯偉的男子和另一黑幘紅袍相對而坐享受侍從們進呈的酒食。人物的面部因時代久遠已有些模糊。主室的四壁畫車騎行列、宅第（樓閣及水井等）后小室的右、后。左三壁畫庖廚圖，說明這間小屋是廚房。庖廚里一切用具、食物和活動都很生動地描繪出來。例如：有人在鉤取掛在高處的肉塊，其背后有一狗貪饞地仰望；有人扳着牛的兩角，拖之使前；案上橫臥一縛了四足的就戳的豬；三只鴨處于籠中；用十一个鉄鈎掛在空中的種種食品；龜、獸首、鵝、雉、鳥、猴、心肺、小豬、魚等等。這些描寫充滿真實的細節。另外，在墓室頂上畫了流利的云氣裝飾。

三道壕密叶第四現場的古墓墓室較小（進深三公尺余，面寬約四公尺）。主要壁畫的內容是墓主人夫婦家居飲食、庖廚和車騎行列。另外也有門卒畫在墓門旁，云氣圖案畫在墓室前部的頂部。第二現場令支令張君墓也是一較小的墓，墓室進深及面寬皆約3.5公尺。壁畫內容和前一墓相似，但墓主人的像旁有殘存的“口令支令張口口”的題字，女主人旁題字不明，而另一陪坐的婦女旁題“公孫夫人”，墓主人的姓氏是知道的。

這三個墓在墓室構造，壁畫的題材內容和技法（以色彩渲染為主）都和北園漢墓類似，只是因階級身份不同，而墳墓規模，車騎儀仗等有區別。壁畫中一些生活的描寫，特別是服裝和車騎隊列儀仗都描繪得很認真，能表現出古代社會生活和日常生活的若干具體的細節，因而有文獻價值。

東北以外的地區，發現了墳墓的壁畫的只有兩處，其一是前述的河北望都，另一是山東梁山。

山東省梁山縣后銀山在抗日戰爭期間曾被破壞過幾個有壁畫的墳墓，目前保存下來的一座是五三年發現的。墓室用磚砌成，頂部發券，有石柱及石楣，進深4.55公尺，面寬3.17公尺，後半部用磚隔成三間。前室磚牆上塗泥、敷石灰粉，上面繪着色彩加墨綫勾的壁畫。內容是車騎、僚屬、房屋和日月云氣等。画法比較簡率，筆跡很放縱。

此外在旅大附近的金縣營城子地方也曾發現過漢墓壁畫、有守門卒、鳥、神人、云氣、以及跪拜人物等形像。也是比較簡率的一種。門衛有生動的面部表情，鬚眉怒張，極有神氣。

河南洛陽出土的彩繪人物的墓磚，上面的物神態和相互關係生動有致，內容不甚了解，從作風上看似乎時代較遲，可能為三國時期的作品。

這些墓室壁畫雖然在內容上和數量上不及下述的畫象石及畫象磚那樣豐富，但是因為這是真正的繪畫，而且是大幅的，直接代表着漢代壁畫流行的事實，所以有特殊的意義；並且若干生活的細節也因繪畫工具的便于運用而仔細地被描繪出來，色彩也富于真實感覺。

畫象石及畫象磚是漢代美術史的最重要的材料，數量最多，內容也最豐富。

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。此外河南南陽一帶也有相当数量的發現，山西、陝西、安徽有个别的發現。画像磚的分布地区主要是山东、河南和四川。

画像石及画像磚的用途都是構成建築物。其所構成的建築的類型有：享祠、墓室、石闕及石碑等。

山东的画像石構成的享祠有重要的地位，可以当作漢代規模宏大的有壁畫裝飾的大型建築物的模型。

山东省長清縣的“郭巨祠”（北齊武平元年、公元五七〇年所立的碑文根据傳說斷定为东汉有名的孝子郭巨的享祠，恐不可靠。）上面鑿刻有永建四年，公元一二九年的过路人的題字，可知建成在此之前。

“郭巨祠”是一小石室，有左、右、后三面石壁，上有前后坡的石屋頂，并鑿出屋瓦。正面有三个八角形石柱，正中一柱分石室左右兩間。左右兩石柱都是經過宋代重修的。石室內部三面牆上，是打磨得很光滑的壁面上，陰刻出各种人物及車騎的圖象。在中央石柱上，与中央石柱一同起了分隔左右兩間的作用的三角形石上也有陰刻的圖象。

后壁正面上層是兩輛車和兩行騎士为前導，随之以擊鼓奏乐的車，而以“大王車”殿后的整个行列。下層是并行的夾在四座樓亭之間的三座樓閣，樓閣上層人們端坐，兩兩相对，下層似乎是众人在向一王者行礼。屋頂上有各种鳥和猿猴之类。

石室右壁上下分六層。最上層蛇身人首、手執矩形物者似是伏羲氏，其下似乎还有雷神的車和其他神話的形象。第三層是騎駱駝的、騎象的以及徒步的、乘車和乘馬的兵士們。再下面是周公輔成王的故事。第五層对坐觀舞蹈及雜技的圖象和庖厨的圖景。雜技有弄丸（把若干小球輪流拋在空中，球的数目一般是七个）、戴竿（竿子頂在人的头上，另有人攀到竿子上作各种遊戲。）等，庖厨有殺猪、井中取水等。第六層也是車騎行列及人物等。

石室右壁上下也分成六層。最上似是與伏羲相对的蛇身人首手執一物的女媧氏。其下有“貫胸國人”，和一些在西王母（？）左右的人物以及兔、虎等动物。第三層也是車騎行列。第四層是以五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。第五層是一幅复雜的战斗圖景，有人執弓箭隱在山后，“胡王”在听事，双方騎兵正在衝擊，無头的人体正在从馬上墮下。全圖最左端是猷俘虜三人背縛了双手跪在地上，旁边有插了斧鉞，懸掛了首級的架子。最下層是狩獵的圖景：乘了車在射獵或徒步与野獸搏斗，有多种不同的动物。

石室中央的三角石右面是泗水取鼎的故事和一些祥瑞，如連理樹、比翼鳥、天吳等等。左面是有人从桥上墮于水中正在打撈的景象。上方有霓虹和神人等等。其底面是日（中有赤鳥），月（中有蟾蜍）織女牽牛、北斗等星象。

“郭巨祠”画像石的題材可見包括範圍很廣，有神話傳說，歷史故事和生活景象。其中，战斗圖和泗水取鼎圖都有構圖的經營，情節表現得較完整。其余多是單純的排列。人物形象以側面为最多，缺乏表情，全身动作姿态变化不多，但有顯明的区别。——“郭巨祠”石刻可以代表漢代画像石中在技法及風格上最質樸單純的一種。

武氏祠在山东嘉祥縣城南十五公里处，在过去是汉代画像石中之最有名者。因为其中一部分——武梁祠的画像石和碑記在宋代就被学者洪適在他的著作“隸釋”中加以描述，并且也曾記載在另一宋代学者趙明誠的著作“金石錄”中。清代的研究古代銘刻的有名学者黃易在一七八六年發掘武氏祠的全部画像石，并为之奔走計劃加以保护。黃易的工作是我國早期考古工作中的一件大事。黃易的發現和在他以后的零星的發現，計：武氏双闕（建和元年，公元一四七年立）、武斑碑（同年）、武榮碑（永康元年，一六七年）、及画像石四十五塊，石柱及柱头各三个和一尊石獅子。宋代学者記述的武梁碑和武开明碑則已佚失不見。

武梁祠（元嘉元年，一五一年）是最早發現的，因此过去也習慣用此名称包括全部画像石，实际上應該只指其中的五塊画像石，即組成一个結構最簡單的石祠的左、右兩壁，后牆和屋頂向前向后的兩坡。正面中央的石柱則已遺失。

武梁祠的画像石，如果恢复他們原來的位置，可以看出來这一用石塊修建的小室內部的全部的壁画裝飾。

石祠面寬約二公尺，進深約1.5公尺，正面高約1.2公尺，山面高約1.6公尺。左牆山尖下是东王公，右牆山尖下是西王母并且有各种神異的怪獸及飛翔的仙人圍繞着他們。屋頂內面是各种祥瑞的現象，如：神鼎、麒麟、青龍、白虎蒼莖等。牆壁的其他部分，三面牆壁是連續的，上半分为兩列，下半左右兩牆为兩列而集中到后牆的一整幅樓上樓下的宴飲場面。現在把各部分的題材內容按位置順序排成如附表。

第一層是古代帝王和列女、第二層是孝子义士、第三層主要的是刺客。第四層是死者的生活。最后一段縣功曹迎处士正是武梁自己的故事。他一生研究并教授詩經和其他古代典籍（古文字、諸子及傳記等）曾屢次謝絕了州郡徵召的作官的机会。

武梁祠画像石的作者的名字衛改，在武梁祠的文字中称他为“良匠”。这一有独特風格的藝術品的創造者是汉代美術的有代表性的作家，但現在，留給我們只是他的名字。

武氏祠其他画像石，就出土时的位置为黃易分为前石室后石室及左右石室三組。如此，則武氏祠包括了至少四个石祠。

前石室現在已被公認為是武榮祠。左右石室被認為可能武斑祠，后石室可能是武开明祠。武开明是武梁的弟弟，武斑和武榮是武开明的兒子。

武榮祠（永康元年，一六七年）各石，如果恢复到它們原來在石祠上的位置，可見此祠較武梁祠略寬：面寬約3.2公尺，進深約2公尺，正面高1.2公尺，山面高約1.8公尺。但在后牆中央又向后伸出一小龕，結構上也較武梁祠略复雜。

武榮祠內部壁面裝飾方式与武梁祠相同。也是每一壁面分为三層或四層。題材內容上也类似。山尖部分为东王公与西王母，后牆正中也是宴飲圖。左右及后牆最上一層是孔子見老子圖和孔子的弟子子路等。其下为車騎，大致为死者生前的政治經歷。左牆下半是列女孝子和周文王的十个兒子，以及車騎、宴飲、庖厨的景像。右牆下半主要部分是大幅的水路步騎交戰圖。主室后壁左半有荆軻刺秦王和車騎，右半是三層樓宴樂圖并有庖厨和奏乐的景像。后面小龕左右兩壁的題材內容不詳，除了車騎外，右壁似是祥瑞圖。武榮祠在構造上多一塊三角石置于室正面的石柱上分石祠为左右兩間，此三角石的

正反兩面都有裝飾，是刺客高漸離的故事，秋胡及其妻子的故事，無鹽及齊王的故事、私管仲鮑叔的故事，以及武榮任職“郎中”及“市椽”時乘車騎馬的景像。

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，一四七年）的画像石已不完全，據殘存的十塊画像石可知這一石祠的構造和武榮祠相同。題材內容雖有一部分尚未完全明了，但大致是類似的，而歷史故事較多。構圖上卻更完整，如：泗水取鼎、荊柯刺秦王、祁彌明踢獒犬等故事都是武氏祠諸石中的較重要的代表作。

武開明祠（武開明死于建和二年，一四八年）十塊画像石相互間的位置關係尚難確定。其內容顯然以神話的題材居多，例如：北斗星神、蚩尤、云車、龍車、魚神水戰等。

武氏祠前的雙闕上也有樓閣、人馬及動物等裝飾意味的画像，其間也有“周公輔成王”等故事。這一對闕建于建和元年，一四八年，上面有隸體的銘刻九十三字說明是武榮、武開明等兄弟以孝子的名義為他們的父母建立的，並說明造闕的石工是孟季和孟卯兄弟，花錢十五萬。又闕前一對石獅子現在只存在一個，作者名孫宗。這些工匠的名字都成為漢代美術史上的光輝。

武氏祠諸画像石的刻法可稱為“減底法”，人物及一切形象都是平面凸出，縱列的密密的細綫劃底，有剪紙的效果，在風格上，正如在題材內容上是漢代画像石中為大家所熟知的也是比較有代表性的。

漢代画像石的題材內容大致不出孝堂山石祠和武氏祠的範圍。

濟寧兩城山（在縣城南約四十公里）有画像石，可能是東漢任城貞王劉安的石祠堂，建于永初七年一一三年。現存二十石。在雕鑿技術上最接近浮雕。

山東發現的画像石數量甚大，至今尚無統計，絕大部分不能確定是石祠或墓室，其中例如：“東安漢里画像石”和“嘉祥画像石”都是在風格和技術上有一定的代表性的。

曲阜城東十二里，漢代的“東安漢里”故址地方，和漢代的題了地名的界石一同發現的十四塊画像石是在光滑的平面上，用陰刻的綫和行列規則及不規則的斑點組成的形象，表現了樂舞博棋、宴樂談話、跪拜、搏鬥等生活的景像，和龍、虎、鳳、龜等奇異的動物。東安漢里画像石表現活潑的動態在東山画像石中更超過了那已經是表現得比較成功的兩城山画像石。

平常被稱為“嘉祥画像石”的一組共十七塊，其六出土于嘉祥縣蔡氏園內，其他出土于嘉祥縣境各地，與之風格技術相似，也是出土于嘉祥附近的零散的画像石尚有一些。這些画像石的雕刻技術比較簡單：在鑿平而未磨光，充滿縱列綫紋的粗糙的背景上，劃出平而光人物、車騎等等形象，但別有一種稚拙的風趣。根據著名的“君車画像石”（上面題有“君車”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，是屬於技術上簡率的一種。

山東的漢代石祠的遺存中，金鄉縣的“朱鮪祠”也是有名的實例。共十三石，構成石祠的左右兩壁（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。朱鮪祠現仍大致完整，面寬約3.6公尺，進深約3公尺，正面高約2公尺。每一面牆上都是上下兩層宴飲圖。上層是婦女們，下層是男子們。似都是賓主遠遠相對而

坐，背後各有屏風，而前各有矮几，上面有杯盞之類。賓主之間有酒及奉酒尊的侍者。屏風後也站立着只露出上半身的侍從人眾。人物的動作都很自然生動，面部有較細緻的刻劃。全部都是在光滑的石面上運用綫刻。從技術和藝術風格上看，制作年代似是在三國時代或稍遲。朱鮪祠的名稱是根據石上刻劃的“朱長舒之墓”的題辭推斷的。因為東漢年初光武帝劉秀（公元一世紀）手下的大將朱鮪的號是“長舒”。

墓室是用畫象石構成的另一種建築物。墓室也有用畫象磚筑成的。磚筑的墓室有兩種，一種是河南一帶的空心磚墓，一種是小長方磚砌的發券墓。

山東沂南畫象石墓是一極重要的發現。沂南畫象石墓在沂縣西八里的北寨村，構造保持完整，整個墓室由八室組成，有前、中、後三個主室和五個側室，左側最後一室為廁所，可見是全部布置是摹仿生人生活的需要的。墓室前門外及內部各處牆壁上都雕滿圖畫及裝飾。這些圖畫及裝飾中除了一部分生動活潑有力的神話動物外，最值得注意的是在前室及中室的橫枋上的長橫條大幅構圖。如前室南額及東西額上的獻祭圖，中室東額的樂舞百戲圖（長約二公尺余）和南額東半的收糧食及庖廚圖，這些畫幅都是人物眾多，內容豐富的大構圖，而為一般畫象石中罕見的。

沂南畫象石的刻法是以不規則的刀法薄薄刻去背景，使之成為淺浮雕，在淺浮雕上又有細綫的陰刻綫刻。這是介於武氏祠和朱長舒祠之間的刻法。

安徽睢寧九女墩漢墓墓室畫象石和陝西綏德的王得元墓室畫象石（永元12年，100年）山西离石發現的畫象石都是和畫象石中心距離較遠，但仍具有相同的造型風格特點的作品。

墓室畫象石中最常見的是墓門和作為楣、椽的條石，上面雕有朱雀，銜環鋪首或其他動物形象。沂南墓門兩旁及中央立柱上的三條裝飾的神話題材（伏羲女媧、東王公、西王母等）及門楣橫條橋上橋下水陸戰鬥圖等是內容比較複雜的。

河南南陽出土的畫象石屬於墓門及楣椽的居多，而較少牆壁間的裝飾。河南南陽出土的畫象石在表現動物的運動及速度方面獲得極大的成功。

四川成都、德陽等地的磚砌的漢墓中曾不斷發現畫象石及畫象磚。成都揚子山第一號墓和東鄉青杠坡三號墓的狹長的甬道式的墓室的左右兩壁上都嵌有相對的畫象磚和畫象石。揚子山第一號墓的畫象磚共四對八方，第一對是一對闕，然後，左壁依序是車馬、騎吹、收獲，右壁是騎吹、車馬、騎吏。畫象石在左壁的長5.12公尺，高0.47公尺內容有車騎行列和宴飲作樂，右壁畫象長6.04公尺，高同左壁，內容是出行的車騎隊伍行列。畫象石是剝地平雕。由此可見這一類畫象石，特別是畫象磚在墓室中的不同位置和不同內容。

四川西部流行的崖墓中也發現不少畫象石。

四川成都一帶畫象磚有自己的特點，每塊高約49公分，寬43公分，是用模壓成的薄浮雕。內容豐富，最有藝術價值的，例如收獲，煮鹽等勞動生活都描寫得相當真實而且有趣。也有一種表現得生動變化，例如車騎：有六騎緩步的，有四騎奔馳，兩騎引一有蓋車，或二步卒追隨一樹了斧鉞的車，種種不同景象。

此外，四川也還有一些畫象磚和畫象石都表現了其他各地所未有的內容和獨特的生動的效果，例如：荷塘、漁獵、雙鶴在閒踱着的庭院、楊柳垂出牆外的門闕、代表太陽和

月亮的飛翔的神人等等。

画像磚中很重要的一種是用來造成槨室的空心磚。

空心磚墓流行的時期是西漢後半。

空心磚墓發現在河南北部：鄭州、滎澤、滎陽、洛陽、白沙等地，也發現在山西南部。用空心磚二三十塊或六七十塊造成置棺材的槨室，形狀有一般的長方形磚，作山牆用的三角形磚、楣磚、支柱磚等不同。長方形磚通常長約1—1.5公尺，寬約20—50公分，厚13、14公分。

空心磚的正面或側面往往重復壓印各種花紋，花紋除幾何紋樣是普遍流行的以外，有執戈的“亭長”（漢代官名，職責是捕禦盜賊），獵騎、龍、鳳、虎、豹、樹木、樓閣、車輿和舖首等等。

一般墓室的砌牆磚的向內的側面上也往往有各種單純而風格動人的花紋，也有一些上面凸出排列得很富於藝術效果的圖案字。

漢代建築物峙立至今的，以石闕為最重要。闕都是立在建築基址入口大道的兩旁。現在用石砌成的漢代的闕具有兩種形式：一種是碑形，但寬度與厚度的比例近方，扁平者較少。其上復以摹仿有瓦、吻、簷及斗栱的木構建築物的石造屋頂。也有兩重簷的。另一種是除了上述的這一部分為主闕外，其外側聯以略矮小的子闕。子闕上面也復以石造屋頂。後一種在現存實物中較多。砌在石闕上的石塊雕出画像及銘文。

著名的漢代石闕可以分為三組。（一）河南嵩山的太室（元初5年、118年）、少室（延光2年、123年）、啓母（同少室）三闕，刻有龍、虎、鱗、鳳、象、羊、鶴、人物等。（二）山東除武氏祠的石闕外還有平邑縣的漢闕，因為這些石闕所在地是漢朝的南武陽縣，所以又稱為“南武陽漢闕”，現存三座，二座是“皇聖卿闕”，（元和3年，86年建），一座是“功曹闕”，（章和元年、87年建），上面雕刻圖象的方式及內容大體和武氏祠石闕相近。（三）四川西康一帶保存的石闕及闕式的碑最多，可知己發現17處。例如渠縣有6處，梓潼有4處，蘆山有兩處，其他如新安、新都、綿州、德陽、重慶、夾江也都有發現。其中有一部分在研究漢代美術時是很重要的材料。

梓潼的李業闕是已知現存最早的一座漢闕，雖準確年代不知，但知道李業是光武帝劉秀時人。綿州平陽闕（建造年代不明），以結構複雜有名，並且和新都王稚子闕（元興元年、105年造）等同為最早被發現的，宋代“隸釋”一書中已經著錄。渠縣馮煥闕（馮煥死於元初8年、121年）的簷下刻有飛龍逐鬼及龜蛇等浮雕圖案。沈府君闕（建造年代不明）上的作飛騰姿勢的朱雀形像與同一闕上其他富於藝術效果的画像，如有角的虎首，銜環的飛龍等，表現得比較成功。雅安東二十里的高頤墓前的雙闕、碑、及石獸，成為較有系統的一組。一對石獸中左側一獸較完整的，是漢代雕塑藝術中的代表作品，高頤墓前的營造雕飾等都是東漢末建安14年、209年建造的。

這些石闕作為建築藝術的作品，不僅在細部、結構及裝飾上，而且整個造型，都顯示了漢代建築的創造。

瓦當也是古代建築附件上因進行裝飾而產生的藝術創造。復在屋頂上的筒狀瓦的側面裝飾以文字或圖案，這些文字或圖案就是瓦當。河北易縣發現的燕國下邳的半瓦當和山東臨淄發現的齊國的半瓦當都是戰國末年的作品，是現在最可信的最早的實例。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，所处理的形象有四神、以及树木、楼阁、人、动物等，而获得造型上的完整性。

瓦当和砖侧上的文字以及汉代印章上的文字，排列的疏密变化产生了奇妙的韵律感，历代都被当成欣赏的对象。汉代碑碣上的文字也是传统的重要的美术。

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皇宫和祠庙建筑活动中产生的雕塑艺术作品，现在所余无几。霍去病墓前的石雕是仅存的若干作品中之最重要的。其他尚有嵩山中岳庙前的石人（约公元118年）、曲阜鲁王墓前石人（146—156年）、武氏祠前和高颐墓前的石狮子。

霍去病墓在陕西兴平县。由于他和霍青同是汉武帝刘彻推行对外扩张政策的名将，所以他们的坟墓都在刘彻的“茂陵”附近。这些坟墓，只有霍去病墓的石雕尚好。制作年代是公元前117年（元狩6年）或其后不久。石雕尚存共九件：马踏匈奴、跃马、卧马、卧虎、卧牛、卧猪、怪兽、怪兽食人和怪兽食羊，都是整石雕成，长度都在二至三公尺之间。

“马踏匈奴”的雕刻具有鲜明的政治内容，是汉代的现实有力的反映。虽然为时代眼光所限制，没有对于各族人民所付出的代价表现出正确的认识，但是它有力的歌颂了为建立汉代大帝而斗争的英雄气概。

卧虎嘴部的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：虎的身体的柔软圆浑，马的劲健等等。其他一些形象，特别是食人和食羊的怪兽的夸张的想像的凶猛神气也表现得很充分。总之，每一种石雕都具有鲜明的、统一的完整的内在性质为其特点，在这一点上，霍去病墓前的石雕达到了纪念碑雕刻的一目了然的效果。

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创造之中。在造型上利用大体大面，有明显的体积感，并且圆雕与浮雕、线雕的手法相结合（卧虎身上的斑纹是线雕，跃马的侧影是浮雕），这都是使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40里处的斗门镇附近，汉代昆明池的遗址曾遗存有东西相隔三里的牵牛像和织女像。制作的年代为公元前120年左右。

高颐墓及武氏祠的石狮子都是挺胸、昂首、张口、吐舌的姿态，夸张的表情，是汉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胸上刻出了名字，最早就引起了宋代的考古学者所注意。

汉代雕塑品中丰富地表现了当时的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、厠、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。

汉代的男女侍从的陶俑，在早期的，身体扁平，拱手直立，下部裙裾作喇叭状的造型中，眉宇之间已处理得很有善良温和的可爱神情。汉俑的可爱的面部表情是古代雕塑艺术的一种创造，在陶俑中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驱发展为较自然合理的体态，可以直立在双脚上，可以四面围观的较进步的水平，面部表情也得到了全身的体态的表情的配合。

陶俑中除侍立的姿态以外，也有劳动的，各执了农具或洒扫用具的，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，例如：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的头部，戴了奇异的头饰和耳饰，嘴角、眼角泛着轻微的笑容，在处理内心表现上获得极大的成功。

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动作变化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。例如四川成都出土的扬头，举足，摇尾的活泼的年青马，河南辉县出土的猎犬等都是千百出土标本中最为大家所熟知的。汉代的陶马头，其形体起伏的细微变化都加以规律化，产生独具风格的处理方式，而成为汉代美术引人注目的作品。

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，如羊灯、虎形的铜镇等等也都有助于了解汉代的雕塑艺术。

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。一般地是素朴无饰，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、驼等形状的灯和各种形状香炉。有一种炉，通称为“博山炉”上部作成山岳的样式，巒嶺間并且有树木和野兽，其下承之以人形及一盘。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被中香炉及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艺术中占重要地位。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”——把许多神仙人物的浮雕形象一横排一横排的并列起来，不是适合着有中心的圆形构图）。这种构图的多变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：镜的外缘是相连接的向内的若干圆弧（八弧、十二弧、十六弧者较多），镜钮四周是动物及云气的纹样（“扇形镜”及“星云镜”），或者是在上下左右四个方向向外伸出的若干草叶式瓣状的纹样（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。很善于利用疏密的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”，因图案中夹杂着重叠的TVL等形状的纹样而得名。在TVL等形状之间有极其疏朗的细线组成的写实风动物的形象，其外围以铭文及齿文圈，最外缘是一圈曲线云纹等。整个构图，除中间一圈动物（青龙、白虎、朱雀、玄武等）外，是许多重同心圆组成，收到稳定的严谨的效果。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；齿纹有时圈数增多；规矩纹消失（神兽镜、龙虎镜、画像镜等）。东汉末及三国时代更有些多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相见为题材，处理手法风俗化，浮

雕的高低層次簡化成不同的平面。——漢代銅鏡裝飾中局部的各別紋樣的差異很多。鈕和鈕的形狀，銅鏡的断面也都成為判斷時代的根據。

銅鏡上有三言或七言一句，句數不等的銘文。西漢以後的銅鏡銘文中有制作的年號，鏡文多作吉利語，如：“尚方作鏡真大好，上有仙人鳳朱鳥。渴飲玉泉飢食棗。浮游云中放，四海長保，二親子孫福壽如金石，為國保。”

邊地各族人民的青銅器也豐富了漢代美術的發展。

古代西南種族的各種青銅美術品曾在雲南晉寧石寨山發現。其甲區第一號墓的出土隨葬品有豐富的裝飾，具特殊的藝術價值和歷史價值。其中有一鼓形的飛鳥四足器，蓋上鑄有十八個小銅人，表現一女性奴隸主監視奴隸們從事織布及其他勞動的情景。又有一鼓形器，蓋上有41個小銅人，似是舉行殺人祭祀銅柱（柱上立一虎，柱身為二蛇纏繞）的儀式。鼓身上為陰綫淺刻的人形八個，手中各執武器作追逐的姿態。另外有一四足器，器蓋上中央有一小銅鼓，鼓上有一巨角及野牛及其他六頭牛。器腰上有立雕虎形的耳，并陰綫淺刻雲形帶紋三道。同墓出土還有銅質立在杖頭上的兔、鸚鵡、鹿、男、女等形象。又有一高約43公分的女像，以上這些人及動物形象都很生動真實。人的形象都富于地方的及種族的特色，并具有生活的內容。虎的形象與常見的中原地區的相似。

墓中發現的銅鼓是西南一帶及越南北部過去不斷發現的各種銅鼓中的一種。鼓上的裝飾有船、羽人及鳥、牛等。銅鼓是西南種族的重要的文化藝術遺物。

晉寧石寨山各墓發現的銅兵器和過去四川發現的很類似。四川發現的都是所謂“巴蜀文化”的遺物。矛和戈的樣式還沿襲中原一帶較早時期（殷及西周初年）的形式，但上面的裝飾很有獨特的風格。銅的斧鉞的刃部則發展成自己特有的月牙形。“巴蜀文化”的銅器是一有待於研究的系統。

內蒙古西部河套以南鄂爾多斯旗一帶曾發現大量古代匈奴族的小件青銅器，也是一有待研究的系統。其中有代表性的作品是鏤空的，以狩獵為題材的銅板和柄端裝飾着獸頭的小刀等。這種銅器因為有自己的風格一般稱之為鄂爾多斯銅器。又因為他們和南西伯利亞（例如敏奴辛斯克地區）以及黑海沿岸發現的“斯基泰”（古代的游牧部族）的青銅器相似，也通稱為“斯基泰藝術”。內蒙古西部的古匈奴族的銅器，從它們的題材上和與北亞、西亞的聯繫上可以看出其狩獵的、游牧的生活的特點。它們的銅器中的柄上飾着獸頭的小刀在河南安陽殷墟遺物中也有。所以，蘇聯考古學者認為產生這種青銅器藝術的文化是商周文化影響了北方的種族的結果。

鄂爾多斯青銅器中的動物題材和戰國及漢代流行的狩獵和野獸博鬥（如虎咬馬，怪獸食羊等）等題材有關；其動物形象的處理非常簡潔而單純。

漢代的精美的工藝美術的主要制作者是當時的官府的工匠，他們的姓名及姓氏保留在銅器上的很多。如銅鏡上時常有“尚方”（主管工藝美術的官府），“西蜀”、“廣漢”（設有工官的中心地區）等字樣。據文獻記載，這些工官每年花費很大。例如：西蜀和廣漢的工官每年要五百萬錢；將作少府所屬的右工室、考工室及東園匠三部分每年要五千萬錢。這些官府工廠的制成品的一部分可以由官府出售。

漆器就是官府工廠出品的工藝之一。

戰國時代和西漢初年的漆器彩繪見於長沙出土的楚器，現在也還很難劃清時代界

限。东漢末的漆器之發現于朝鮮平壤附近（漢代乐浪郡故地）和河北省北部怀安等地者，与之基本上类似。但是制作和裝飾皆有進步，彩色种类增加（紅和黑之外黃和綠使用很多。紅色除了深紅，也有橙紅。）花紋更活潑，描寫的风格更接近寫實。

平壤出土的漆器上面都用文字註明，出產于四川，是廣漢郡和蜀郡的皇家工厂的出品，工匠的名字和他們所負責的工作都寫在上面，可以看出：一个夾纒漆盤要經過九种工序才能完成。

平壤出土的漆器中最可注意的是一彩篋，上面画孝子故事（如丁蘭、老萊子等）和歷史故事（如紂王等），人物比例虽不相称（头大，为了眉目清楚），但有面部表情，神态生动。

漆器上比石刻上更便于表現云气的飄蕩和在云气中飛走的动物。具有这种裝飾的漆盒、漆盤等都曾在河北怀安及朝鮮平壤等地發現。裝飾着同样題材的金銀錯銅筒除了山西陽高漢墓出土的以外，在平壤附近也曾發現。

漢代关于絲織工藝設有專門的工厂在山东臨淄一帶。山东臨淄及其附近的齐郡是自戰國以來天下馳名的工藝中心，在漢代特別以絲織負盛名。齐郡的絲織品有各种名目，例如：平織的“紵素”，輕而薄的“絹”糾織有空的“纁”，提花的“綾”等等。齐郡也有刺綉。陳留郡襄邑（今河南开封附近）的織錦也是被称道的。新疆曾發現漢代的成匹的絹。絹端上註明產地，長度和重量，可知是齐郡產品，作为商品販往國外的。

根据蒙古人民共和國及新疆、甘肅各地發現的漢錦可見有很進步的技術。有提花菱紋地的絹，更有色彩丰富的錦和織成。漢錦上运用了紅、褐、黃、青、藍等多种顏色，織出了多种花紋，有的較簡單，有的很复雜，如云、龍、动物等；甚至織出了字句，如“延年益寿”、“長乐光明”、“登高”（即鄴中記所說的“大登高錦”或“小登高錦”），“韓仁綉交龍，子孙無亟”（即鄴中記所說的“大交龍錦”或“小交龍錦”），“新神灵廣成寿万年”，“云昌万步宜子孙”，“君时于意”，“鵝羣下”等。漢代的織成（即后世的刻絲，是中國絲織的一种特殊技術，織时用小梭，可以模倣繪画織出自由的花样）是織出了山、樹、云等花样的。漢代絲織加工技術中已出現了“釘綾”的綉法。

漢代的陶器中，在黑色陶器上塗了赭色和在灰色陶器上敷了白粉再塗繪以黑色和紅色的裝飾花紋的占有-一定数量。这些陶器現在可知是模倣了銅用具或其他生活用具的明器。漢代陶器中有兩种特別值得重視：鉛釉粗陶和透明釉新器。

低溫燒成鉛釉陶器是中國流傳很久的一种陶器，漢代的發現是現在所見最早的遺物。陶器表面敷釉。釉中含鉛質，燒成溫度为攝氏八百度左右。釉的顏色，最常見的是綠色，其他有黃、褐、白、藍等各种色澤。漢代的鉛釉陶作成各种器物的形狀。綠釉或桔黃釉的壺，上面有凸起的浮雕式的狩獵紋裝飾，可以看出完全是仿銅器形式。

漢代的透明釉器（半陶半瓷），在浙江富陽曾發現可能是西漢时期的圓盒及炊洗之类甚多。而有年代可考的，最早的發現是和永元11年（公元99年）的年号的墓磚一同出土的六件器皿。發現地点是河南信陽。后于此的是在杭州和永康二年（公元168年）的墓磚一同出土的有飛鳥樓閣等复雜裝飾的器物。另外，在廣州發現西漢初年帶釉的陶尊和东漢时期有釉斑的明器（考古学家意見也可能是自然釉，不是人工有意的加工）。在

相距为此遙遙的地点都發現了釉陶，就說明釉陶在漢代的出現已不是偶然的了。这种釉陶的共同特点是器胎較薄，較堅實，听之有声，燒成溫度在一千度以上。釉透明，如玻璃質，暗綠色或草綠色。廣東發現的釉陶，透明釉垂流積厚則呈不透明的濁白色及及暗藍色（如宋代的均窯釉色）。杭州發現的漢代的这种釉陶，已經可以認為是南北朝隋唐以來流行的青瓷的真正的开始。

三國时期的青釉器物在浙江紹興一帶和南京附近都發現很多。其中有的出土时有孙吳年号的墓磚。也有二件器物本身就附有年号。可見在三世紀中叶这种青色釉的色澤已經是不复是帶濃厚的黃味，這顯示在燒制技術上，瓷釉中鉄的还原已大大進了一步。

漢代工藝：漆、絲、陶都已达到一定的水平，它們已經形成了南北朝隋唐以來以迄近代我國工藝傳統的若干基礎，漢代工藝及其以後的發展之間的承繼关系是很明顯的了。

第三節 漢代美術的題材意义及風格特点

漢代美術的起点是戰國时代美術所已經初步达到了的水平；生活作为直接描寫的对象，寫实的風格开始發展，而这也是古代美術發展的新的起点。美術的認識生活的作用，在範圍上和方法上，都因漢代美術的發展而進入新的階段。

漢代美術的題材，現存的實物和文字記載所称（主要是壁畫和建筑裝飾的題材）完全相同。現存實物昭示我們的更为具体，大約可以分为三类：现实生活、歷史的和傳說的人物故事，神話及关于自然現象的傳說。

表現现实生活的繪画和雕塑作品占最大数量。墓室壁畫，画像石及画像磚，陶質明器中表現了战争、宴飲、乐舞、車騎、狩獵、庖厨和一些生產活动（漁獵、牛耕、收穫、煮鹽、制車、煉鑄等）。并創造了各种人物及动物的真实形象。这些作品，因題材之具有社会性及描寫之有歷史的具体性，而有重要的现实主义的意义。表現这些題材的目的原为誇耀作为階級的压迫者的貴族們的生活的；然而可以看出表現了现实生活的真实性質。例如：表現了宴飲与乐舞的場面，同时也詳細而具体的表現了庖厨中种种劳动，这就表明了貴族的逸乐与劳动人民的劳动的联系，而且实际上也收到鮮明的对比效果。这种表現，虽不是古代作家的有意的揭露，然而根据实际存在的現象，表明了对立的階級存在的事实。

而且在表現现实生活的众多作品中我們可以看出，人民的形象和他們的活動，以及动物的运动是獲得更大的现实主义的意义和藝術上的成功。貴族們，例如墓室中的主人或酒宴的享用者，一般的是端坐着，是庄重、嚴肅而拘板的。是一种比較僵硬的表現。表現死者一生的仕宦經歷多用車騎行列，沒有具体的描寫。这些就都非常缺乏藝術的感人的力量。但是在表現劳动人民的活动时，（遼陽壁畫，画像石及磚等）又是如何有趣、生动，而且富于活力。而陶俑中的劳动人民的形象更是特別表現出了他們的善良可親的性格，表現出來的是在那一社会条件下所見到的劳动人民的高尚品質之一。

歷史的或傳說的人物故事为題材的作品也不少，如：三皇五帝，周公輔成王、孔子見老子、俠客、烈女諸故事。典籍中关于这种題材的壁畫的記述很多，并說明其目的是藉这

些圖畫來“成教化、助風俗”，宣傳統治者所需要的道德觀念。然而這些故事中的一部分也正是歌頌一些歷史上或傳說中的值得歌頌的英雄人物和有意义的故事。

古代帝王的傳說：例如：伏羲、女媧、神農、黃帝、以及夏桀、周公輔成王的故事等，都是在人民羣眾口頭上長期流傳的，就反映了人民羣眾對於祖國的悠久的歷史、先人的創造文化的重視，和對於政治生活的關心。藺相如使秦、荊軻刺秦王和專諸、豫讓其他刺客的故事，則是包含了歌頌義士俠客的英勇事蹟和反抗行為的觀點。其他，烈女、孝子的故事中也有一些值得注意的有益的部分。例如：秋胡妻在採桑的時候，拒絕了一個不相識的男子的引誘，當她回家以後發現那男子原來就是新婚五日就離家五年的自己丈夫秋胡，因而忿怒投河自殺。漢高祖劉邦的將軍王陵的老母拒絕項羽部下的脅迫而自殺。這都是為社會剝奪了反抗能力的婦女們勇敢的對不義的行為的故事。又如一向貧窮的董永為了葬埋去世的父親，不得不賣身為奴，雖然故事中說到幸而有仙女來幫助而得免于奴僕的困危生活，雖然逃避了矛盾，但是農民的禁不起偶然災禍的襲擊的悲慘命運，却正是歷史的社會的真實。

其次是神話及關於自然現象的傳說的題材，在漢代美術中也是流行的。東王公和西王母及其侍從的形象和他們二人相會及歡宴的場面是常見的裝飾的題材。雷公、織女、北斗星等自然神、朱雀（代表南方）、玄武（代表北方）、青龍（代表東方）、白虎（代表西方）等方位神，象徵祥瑞的龍鳳及其他珍禽異獸，異域的想像，如貫胸國人等，這一些都反映了當時人對於客觀世界的在觀察中也是在想像中產生的認識。對於自然力量的想像中是把自然力量當作是與自己對立的，然而是可以理解的，這一點就使這些認識具有初級的科學知識的性質；而且，作為一種自現實生活的想像，其成為優美的創造尤其在於體現了這時代精神生活的多方面的複雜聯繫。這些想像中包括了質樸的富有詩意的成份，也包括了追求美好生活的強烈的願望。

漢代美術的題材的多方面性，說明漢代美術的百科全書的性質。文學、歷史、天文、地理、哲學等社會思想意識的內容，漢代美術家都企圖用造型的方法加以表現。相對於這一時代的歷史水平，漢代美術的題材是廣泛地來自社會現實生活的。

漢代美術在藝術表現上是處於技法古拙而風格鮮明的階段。

繪畫的寫實手法不高，然而在發展中。用單綫勾勒是主要的表現手段。孝堂山郭巨祠畫象石和某些空心磚代表在技術上最樸實一種，人物形象只有正面及側面兩種，人物比例不勻稱，只能表現大的動作姿勢，不能表現動的感覺，構圖平列所有形象，而且多不斷的重複；沒有縱深和遠近的空間關係。在大多數山東的畫象石中都具有這一些特點。武氏祠的雕制技術雖然不同，表現人物動作及人物之間的聯繫雖比較複雜，但也同樣是產生平面的、靜止的、裝飾的效果。（規律化的處理形象的方法及充塞的疏密平均的畫面也是產生裝飾效果的原因。）在寫實的能力上達到較高的水平的可以望都漢墓壁畫及四川一部分畫象石及磚為代表。望都漢墓壁畫中半側面人物的形象，比例適當、身軀動作自然，衣褶的處理和佩劍的安排都能與動作一致，面部神情也有刻劃。四川畫象石及磚更能表現人在動作中，頭與身軀不是同一方向的姿勢。可能屬於三國時代的“朱鮪祠”畫象石更明顯地表現出寫實能力的進步，不僅人物形象和望都漢畫相似，對於

面部和手的細微動作都作了描寫，而且處理成組人物，人物與環境的聯繫都超過一般漢代繪畫作品，也超過了四川的画像石。

朱鮪祠画像石的單綫陰刻法和四川画像磚的單綫陽刻都代表了漢畫以單綫勾勒為主要表現手段的特點，但望都、遼陽的墓室壁畫和樂浪采薇的漆畫，都說明色采的渲染的方法在漢代也是很流行的。尤其望都漢墓壁畫用深淺墨色染出衣褶的稠厚，以及遼陽壁畫中用色采效果追求對象的體積感，更說明古代繪畫技法的多方面的發展。

漢代繪畫技術雖處於發展的早期的階段，但在完成表現任務時，其表現效能均發揮到最大的程度。“郭巨祠”画像石的寫實能力是幼稚的，然而若以處理戰爭場面為例，其中卻包含了六十個人物，有埋伏的兵馬，有戰鬥的騎兵，有“胡王”及其侍隨，有獻俘、懸首、和樓閣、王者、廷臣等，組成首尾完整的情節，而達到了表現的目的。所以，漢代美術造型能力不高，卻無礙於作品的內容可以在一定程度上稱為豐富。

漢代繪畫在表達主題時善于運用繪畫藝術的特長。

武氏祠的“荆軻刺秦主”一圖抓住情節發展的高潮，而表現了衝突。畫面上表現了荆軻最後一次沒有收到效果的努力：秦舞陽匍匐在地，秦王和荆軻兩人繞柱而走，荆軻已被人抱住不能脫身，奮力擲出了匕首，不幸未中；匕首深深陷入柱中。畫面中秦王和荆軻的動作，和在構圖上的相互的位置都能說明這一場面的緊張。特別那一非常觸目的細節，匕首穿透了木柱，在對面露出了鋒尖，正是誇張地表現了荆軻孤注一擲所使用的力量。

武氏祠的“泗水取鼎”一圖也是表現了成為事態發展的轉折點的瞬間：青銅鼎即將到手之前，龍咬斷了繫鼎的繩子，鼎將墜而尚未墜下，拽繩的人們正在一個個仰身跌倒。比一剎那之前，人尚未跌倒；此一剎那之後，鼎已落入水中。而表現的是由成功轉向失敗的契機剛剛出現的剎那，不僅對於此一事件有更大的說明作用，而且也保持了戲劇性緊張。

此外，如武氏祠画像石中，閔子騫的父親弄明白真相以後，從車上回身去擁抱跪在車後的自己的受虐待又受委屈的兒子，兩人的姿態就充分說明相互的感情。又如武氏祠画像石中趙盾從晉靈公的宴會中逃出來，他的部下祁彌明正在舉足踢向那被蓄意要加害趙盾的晉靈公所釋放出來的獒犬。那獒犬跳起來撲祁彌明，祁彌明的舉起的足尖恰在犬的顎下。這就非常尖銳地表現了衝突。

在漢代繪畫作品中，我們看見為了表達主題所作的各種努力。利用不斷的重複，而在重複中求變化的方法，其目的卻在於有力地明確地表達主題。漢畫中最常見的題材：車騎隊仗、宴會、樂舞和庖廚，在每一幅中都不厭其煩地描寫了圍繞同一主題的各種多樣的活動，遼陽棒台子屯漢墓壁畫和沂南漢墓画像石的連續性的故事性的大幅構圖尤其是突出的例證。

漢代繪畫在表現動態：人的舞蹈、云氣的動盪和動物的奔馳等方面也極大限度地發揮了繪畫藝術的特點。山東一部分画像石（如兩城山、沂南等）、南陽和四川的画像石和磚，別用各種造型因素的方向感和運動感表現在運動中的事物的運動和運動方向、速度，都獲得在造型美術中罕見的成就，這就不只是歸功於對客觀事物的理解，而且要歸功於在一定的範圍內熟悉繪畫藝術這一樣式和它所具備的表現手段……（綫、形、空間等）的特殊性能，而善于加以巧妙的運用。

因此，漢代某些繪畫作品在表達主題的方法上，也就是在藝術技巧上，應該被認為，曾有过傑出的創造。

漢代雕塑作品，在一些大件石雕上，掌握了大面與大塊的表現手法，能夠充分表現出對象的統一的完整的形態。立雕和浮雕、淺雕相結合；並利用石料的天然形態，都是以潔潔的方法突出主題為目的，因而也就創造了富有特點的表現手法。

在小件泥塑中，尤其是一些陶俑的面部呈現人的善良可愛的神情，在人物內心情感的刻劃上比漢代繪畫藝術中表現得更具體。泥條捏成的雜技人形也看出對於動態的結構的熟悉。動物中如馬的頭部，形態起伏的細致變化被簡化了塑造出來，表現了馬的健勁有力而具有裝飾風，發展了裝飾和表現相結合的古代雕塑的傳統。而有一部分動物形（如輝縣出土的狗）更以高度的真實感引起注意。

從漢代的雕塑作品可以看出，古代雕塑藝術的傳統正在從許多方面形成起來，而且無論是大件或小件的雕塑作品，其特點是表現的主要目的是事物的一些內在性質，不是停留在冷淡地進行外形的摹擬。

由上述所說，我們認識到，漢代的美術，由於社會經濟和文化的發展，也有相當的發達。繪畫和雕塑作品雖沒有完全脫出古拙的階段，但是其特出的作品也有較高的藝術價值。其獨特的鮮明的藝術風格也標誌着藝術的創造。漢代藝術創作的重點是在於題材意義，注重思想的表現，這就是現實主義藝術方法的第一要求。表現的範圍相當廣闊。說教和服務於當時的階級制度是藝術表現的自覺的目的。作為藝術的內容的是漢代階級社會向上發展時期所產生的意識形態，其中一些健康的觀點有鼓舞人們前進的力量。所以漢代美術不僅在美術傳統的形成上，也在古代社會生活和人民的精神生活的不斷發展中起了積極的作用。

东 王 公

伏羲女媧	祝(融)	神農	黃帝	顓頊	帝堯	帝舜	夏禹	夏桀	曾子母	閔子騫	老萊子	丁蘭	曹沫劫齊桓公	專諸刺王僚	荊軻刺秦王	車騎														
梁高行拒聘	秋胡戲妻	魯义姑棄子抱姪	楚昭貞姜漸臺	代趙夫人	梁節姑姑	齊繼母	京師節女	柏樑	刑渠	董永	田章	朱明	李善	金日磾母休屠	三州孝人	义漿羊公	魏湯	(故事未詳)	(故事未詳)	關相如	范雎	安 飲 圖	(故事不明)	要莠刺慶忌	豫讓刺趙襄子	聶政刺韓王	無鹽醜女	車騎	庖廚	蘇功曹迎处士

西 王 母

第三章 兩晉南北朝的美術

- 第一節 兩晉南北朝美術概況
- 第二節 南北朝的繪畫藝術
- 第三節 敦煌莫高窟的魏代壁畫
- 第四節 云崗、龍門等石窟造像
- 第五節 南北朝末期的石窟及南北朝其他雕塑藝術
- 第六節 南北朝的工藝美術
- 第七節 小結——南北朝宗教藝術中現實主義的發展

第一節、概 況

一、漢代在黃巾起義的打擊下覆亡，統一的中央集權的帝國瓦解。紛起割據的軍閥強豪之間不斷的戰爭，邊地游牧部族內移後各部族間互相衝突；晉初，暫時的形勢上的統一，南北朝分別統一了長江流域和黃河較域，都沒有最後達到完全統一的目的。所以，實際上是分裂了三四百年之久，從三世紀初始，到七世紀初才結束。這種政治上的紊亂與不安，表現着社會基礎的激烈變化。

司馬炎建立了西晉的政權（二六四年）。在這前一年滅了“蜀”（二六三年），在這以後不久滅了“吳”（二八〇年），西晉實行“占田制”，允許各級官僚按照等級不同占有不同數量的土地和佃客；實際上收到了把失掉土地的農民重新安置在土地上恢復了一定的生產力的效果。

司馬炎實行的分封子弟為王，以郡為國的制度，造成各王國有自己的領地和軍隊的不利於中央政權集中統治的形勢，所以在他死後就開始了混亂。這種混亂，在歷史上稱為“八王之亂”，繼續了十五年，破壞了北方的社會生產，也搖動了西晉王朝的統治基礎，而最後（三一六年）引起了北方各游牧部族推翻西晉政權並使北方各地普遍遭受蹂躪的長期的大變亂。

晉的宗室司馬睿和流亡到江南的官僚地主。在建康（今南京）建立了東晉政權。東晉政權與當地的地主逐步取得妥協而得到了他們的擁護，然而統治集團內部常起衝突。在三八三年，東晉的謝安指揮下進行了歷史上有名的淝水之戰，擊潰了苻秦的南侵。此後在南方，皇帝位置的占有者就是軍閥的實際掌握者。四二〇年，軍閥劉裕代替東晉，建立了“宋”，宋朝和其以後相繼為軍閥所建立的齊、梁、陳，共四朝，被歷史家稱為南朝。每個朝代都很短。南朝的士族制度（士族官爵門閥制度），即在政治權利，社會地位和經濟特權上，家族按等級享有不同程度的優勢，是很嚴格的。他們有家學，有文化素養，但生活豪華奢侈並好逸惡勞。形成了在歷史上有特殊地位的一批特權貴族。

东晋和南朝的土地集中在少数大地主手里，他们可以恣意壟佔山林湖澤，大地主并陰庇大批佃客。

江南地区的經濟文化，因大批北方人民的南遷而得到進一步开展的机会。經過二百余年的發展，長江流域从地曠人稀火耕水耨的落后情况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，湖南的徯、蛮等）也和漢族人民進一步的融合。

在北方，自西漢末年，西部和北部的各游牧部族即和平的移住于內地，歷東漢，三國，有加無已。他們有一部分也从事于農業生產，一部分被販賣为奴婢，一部分成为地主武裝的部曲，他們的大多数人的命运和各地的漢族人民一样，同样遭受地主階級和官府的压迫和欺侮。这些部族，按照过去史書上所說，大致为五个种族，而称为“五胡”：匈奴（大多住在山西），羯（山西南部）、鮮卑（东北內蒙古各地），氏和羌（甘肅、青海一帶）。三國时代各族聚居在山西、陝西的数量很大，約占人口之半。在軍閥混乱中，各武裝集团也利用他們的武力。

匈奴族首先起而反抗，在三一一年攻破西晋的首都洛陽，大施屠殺，而开始了延續百余年的北中國的大騷乱。部族联盟一批一批的衝入，前后分別建立了十几个國家。歷史上称之为“五胡十六國”。其中立國時間稍長，而又处于比較重要的地位的，有：羯人石氏的后趙（三一九年——三五二年），氏人苻氏的前秦（三五一年——三九四年），鮮卑人慕容氏的前燕（三四五年——三七六年），匈奴人沮渠氏的北凉（三九七年——四三九年）等。在不断征伐和殘暴統治的痛苦中的北中國的以漢族为主体的各族人民經常举行反抗。

被認為和羅馬帝國滅亡时可以相比的所謂的“蛮族入侵”是以鮮卑人拓跋氏征服了整个北中國而結束的（四三九年）。

拓跋族建立了强有力的北魏國家，注意到社会經濟的建設和發展。孝文帝拓跋宏（四七一年——四九九年）的实行的計口授田的“均田制”，完成了鮮卑人从家長奴役制向封建制飛躍的成功。拓跋宏并实行了漢化政策：遷都洛陽，禁令穿胡服，禁止政府說鮮卑語，模倣漢姓，“拓跋”改姓“元”。这些改革也是適應着在过去百余年間所已經存在的胡漢融合的趨勢，而且更加速了此趨勢。

元宏統治以后，种族和階級矛盾仍日益尖銳，边地人民和士兵特別不滿。六世紀初期的三十年里，北方人民起义次数漸多，最后，葛榮領導的河北一帶百万人的起义（五二六年——五二八年）动搖了北魏政权。

鎮压農民起义的尔朱榮帶兵進入洛陽，引起北魏統治集团內部的慘殺和分裂。五三四年北魏分为东魏和西魏，东魏占据今河南、山西、河北，实际的掌权者为鮮卑化的漢人高欢高洋父子，西魏占据今陝西、甘肅一帶，实际的掌权者为宇文泰、宇文覺父子。高洋改东魏为北齐，宇文覺改西魏为北周，先后作了皇帝。北周的統治者組成有力的統治集团，又推行各种比較有益的措施，乃为后来統一全中國打下了基礎。北周滅北齐（五七七年）以后，北周的外戚楊堅夺取北周政权，建立隋朝（五八一年）。其后八年滅了南方的陳，統一了全中國，而最后地終結了西晋滅亡以后二百七十多年的分裂局面。

南北朝的社会經濟和文化各方面的發展：經濟制度，政治制度，种族的融合，江南及西北地区的開發等等，都为唐代的繁盛的封建經濟開了歷史的道路。

二、在思想意識方面南北朝时期也發生了明顯的变化。

代替了迷信的是有哲学、有戒律、有仪典、有团体組織的成系統的宗教。

起源于印度，東漢時期就已傳入中國的佛教，在南北朝時期，經中亞和新疆，印度支那和南洋有大量教徒和經典傳入中國，並且在中國急劇地發展起來。同時，因黃巾起義而廣泛流行起來的道教在南北朝時期也變成普遍於社會各階層的宗教信仰。這兩種宗教雖然彼此之間有衝突，但同是以宣傳目前痛苦之不可避免，寄得救的希望於未來的思想，而發揮其麻醉的作用。但是其中有些因素，例如：否定當前社會；承認人類平等，主張和平，互助友愛，有最後的正義的存在；等等，因而也為貧民的組織所利用，有時且成為組織動員的旗幟。北魏時代流行彌勒菩薩的迷信，即相信這個世界末日有到來之時，彌勒即將降世，普救眾生，重建真正幸福和平的世界。因而北魏時代曾不斷有彌勒教徒的起義。最大規模的是延昌四年（五一五年）沙門法慶領導起於冀州的一次。他們公開宣稱“新佛出世、除去舊魔”，他們甚至“屠滅寺舍、斬戮僧尼，焚燒經像”。這次起義持續了三個月，但其餘眾在兩年以後還攻擊州縣，而且在其後不久，在同一地區便發生了葛榮領導的大起義。

但是，佛教在社會上的興盛主要的是成為統治階級的工具。六世紀上半期，在南朝（梁武帝）和北朝（北魏洛陽時期）都是統治階級在用大量金錢修佛寺，造佛像，而造成佛教的藝術得到發展的社會條件。同時佛寺和僧徒都享受政治特權，佛寺成為大地主和高利貸者，僧徒不服徭役，不納捐稅，有地位的就過奢侈墮落的生活。

道教，又稱“天師道”影響較小，但是，東晉末年，孫恩、盧循領導的農民起義就是標榜天師道的。士族中間也有很多信徒，如王羲之，謝靈運，顧愷之等可能都是。

在哲學思想方面，產生了“玄學”。“玄學”是在三國時代開始的，後來流行於西晉和南朝。“玄學”最初是由于反對漢末政治腐敗而產生的，反對腐朽的虛偽的守舊思想的，提倡理性和真實感情的新的思想；是用老莊思想抨擊僵死的“禮教”和煩瑣的經學。但因為封建士大夫習慣於不事勞動和不務實際，所以也往往流於空疏和放蕩，甚至虛無、頹廢；就和士大夫的生活一同墮落下去；而且也由於對於鞏固封建制度的儒家哲學的反對者的地位轉變成合作者，而為儒家哲學增加了新的內容。然而，它的影響事實上也幫助了文學和藝術的發展。例如：促成了抒情詩的流行和人物畫的新面貌。玄學思想的優秀的代表者是阮籍和嵇康。

發展了玄學思想中的唯物主義因素，起而從世界觀上反對佛學的是范縝所代表的“神滅論”的思想。他認為精神從屬於肉體。肉體的消滅即精神的消滅。否定了佛教的靈魂不滅說。

三、南北朝的美術，以漢代美術傳統為基礎，得到了飛躍的發展。

首先是宗教美術，其中主要的是佛教美術，正如佛教的興盛一樣，成為空前的高峰。如：新疆一帶的佛教遺跡，敦煌莫高窟以及其他河西一帶的石窟壁畫、雕塑，雲崗、龍門、華北一帶的石刻，陝甘一帶，例如：永靖炳靈寺及天水麥積崖的壁畫和雕塑等，類皆規模宏偉制作精妙。其他無數宏大的磚木構寺院、浮圖（例如南朝齊、梁時代南京附近的各寺廟及北魏時代洛陽的寺廟）和壁畫、塑像、惜皆毀壞無存。僅若干石造像或造像碑及銅鑄像留存。宗教美術是充分表現這時時代精神主要一面的美術。

宗教美術之外，承繼了漢代風氣，於宮殿、祠宇、墓室作壁畫或裝飾的當亦不少，

現僅墓室壁畫有所發現；而據記載所傳，卷軸畫，以肖像、風俗、或以前代典籍內容為題材者頗多。

與墓葬有關的美術品中，南京附近齊梁陵墓前所辟邪和華北各地發現之陶俑都是雕塑藝術中的重要作品。

南朝的工藝美術比較發達，除陶瓷，銅鏡外皆無存，但典籍記載頗多，成為隋唐工藝的先趨。

美術工作者以工匠為最多。但是士大夫也有專精于此而以之名家的。邊疆和城外的美術家的活動，對於美術發展也有積極的作用。

印度和中亞的佛教藝術被介紹到中國來，經過不斷的演變；同時中國的美術也廣泛地向外傳播，特別是影響了朝鮮和日本美術的發展。

在藝術理論上，展開了對於已有成就的整理，總結和探過工作。文學方面有陸機的“文賦”，鍾繇的“詩品”、劉勰的“文心雕龍”，對於文學的作用，体裁，技巧進行了研究，並評價了已有的作家和作品。在美術方面，流傳至今有顧愷之對於繪畫的評論和謝赫的著作“古畫品錄”等，都保留了重要的史料，並第一次提出了對於繪畫藝術的較完整的認識。

第二節 南北朝的繪畫藝術

壹、魏晉之際的名畫家

貳、顧愷之和戴逵

參、陸探微、張僧繇和其他南朝的畫家

肆、謝赫的六法論

伍、北朝的畫家

陸、北朝遺存的繪畫性作品

柒、輯安和朝鮮的古墓壁畫

壹、魏晉之際的名畫家

古代繪畫史上第一批有確實的歷史記載可據而在當時又是以繪畫的才能享有聲譽的真正的畫家，出現在魏晉之際。他們不復是傳說故事中的畫家，也不再是文人而兼有畫名。——他們是東吳的曹不興，西晉的張墨和衛協。這一現象標誌着繪畫藝術發展進入新的階段。

曹不興在東吳享有很大的聲譽。據說他能在長至十尺的絹上畫一像，須臾即成，而頭身四肢比例都沒有差錯。雖然他的作品無存，但這種傳說中也可以窺出他的一部分的才能的。他的佛像，曾根據來江南傳佛教的中亞（薩瑪堪）僧人康僧會傳入的圖像。他曾利用在屏風上誤落的墨跡繪成一蠅，而引起孫權用手去彈，於是傳為美談。而曹不興更別以畫龍出名，在唐代還存在着他的畫龍的真跡。但曹不興的作品主要的是人物畫，尤其是佛教的圖像。曹不興在過去被認為是最早的知名的佛像畫家。

衛協、張墨在當時有“畫聖”之稱。衛協的聲譽尤高，為顧愷之其他南朝畫家及評

論家一再讚揚。謝赫甚至認為衛協有划時代的意義，“古畫皆略，至協始精。六法頗為兼善。雖不該備形似，而妙有氣韻。凌跨羣雄，曠代絕筆”。但是他們的作品在唐代已經很罕見。就記載中的作品題目可見大多數是歷史故事畫和若干佛教畫。

這一時期留下的善畫者的名字，還有：東晉明帝司馬紹，荀勗，史道碩，王廙、謝稚、等。

他們作品的題材，一部分明顯地是因襲漢代美術的，如荆軻，西王母、穆天子、詩經、列女等。一部分是漢代題材的擴大，如：洛神賦圖、金谷園圖、三都賦等。總之，是歷史的、傳說的和風俗的題材。但也有一部分是名士像和神仙像，這反映了當時道教思想的流行。另一部分佛教圖畫，但不是很多的。

貳、顧愷之和戴逵

一、顧愷之和陸探微、張僧繇是南北朝時期三個最重要的畫家。他們代表了人物畫藝術從漢代美術的基礎上的迅速發展和成熟。

顧愷之、字長康，小字虎頭，江蘇無錫人。他的大致的生卒年代是三四六年——四〇七年。他活動的時候正是東晉中葉。東晉政權的組織者司馬睿、王導等人都已去世，在他們手中建立起來的政權已經鞏固。南朝的以王、謝兩家為首的士族門閥制度也已開始形成。他們的子弟：簡文帝司馬昱、謝安、王羲之等人正成為貴族社會中引人矚目的人物。顧愷之的父親顧悅之和他們年令相若，是他們的同游。雖然東晉的統治階級內部充滿衝突和傾軋，但以冷靜而能干的謝安為代表的這些士大夫們不僅創造了“淝水之戰”以少勝多的光輝的戰役；而且對當時的文化和思想也作出了貢獻。王羲之和他的兒子王獻之是千古知名的書法藝術家，他們和其他的士大夫把書法當成有意識的藝術創造。謝靈運詠歌大自然的美麗的詩篇是這一題材的詩歌中的先驅。而特別重要的是他們和後來這些家族的子弟們不同，他們提倡健康的人生觀。他們承繼嵇康、阮籍的崇尚真性情和重視文化修養的嚴肅的生活態度，而克服了西晉末的那些名士們的放蕩、頹廢的惡習。

顧愷之生長在這樣的社會環境和文化氣氛中，因而也就養成了他的天真的、有風趣的性格，而使他在當時也在後世成為第一個作為藝術家，而是可喜可愛，被稱頌的人物。

他的生平經歷，我們知道很少，只知道他最初曾在雄踞長江上流的將軍桓溫和殷仲堪的幕下任過官職，他和桓溫的兒子桓玄頗有來往。他很受桓溫 and 謝安的賞識。晚年任散騎常侍，六十二歲去世。關於他的生平，保留下來一些小故事。他對一些世俗事物的率真、單純、樂觀、充滿真性情的流露的生活態度，就曾經在若干傳說故事中被形容為“痴”。但也有一些形容他的聰明的，所以曾有人說他身上“痴點各半”他不只是在繪畫藝術方面表現了卓絕的才能，也是一個有名的擅長文字藝術的人。他遺留下來的殘章斷句中保存着形容浙東會稽山川之美的“千巖競秀，萬壑爭流，草木蒙籠，若雲興霞蔚”的名句。所以他曾被當時人稱為“才絕、畫絕、痴絕”。

二、顧愷之的繪畫在當時享有極高的聲譽。謝安曾驚嘆他的藝術是“有蒼生以來未之有也。”他封了一櫥櫃的自己珍惜的作品存在桓玄處，竟被桓玄從櫥後全部竊去，以至引起他的驚喜：“妙畫通靈，變化而去，亦猶人之登仙。”他曾為南京瓦官寺繪壁畫募得鉅款的故事也可見他的繪畫之吸引力。修建瓦官寺時他認捐了百萬錢，就在廟里用一

个星期的時間閉戶畫了一幅維摩詰。畫完之後，要點眸子。乃提出要求：第一天來看的人要施捨十萬，第二天來看的人施捨五萬，第三天隨意。據說開了門的一刻“光照一寺”。施者填咽。俄而得百萬錢。”

顧愷之的作品，據唐宋人的記載知道，除了一些政治上有名的人物的肖像以外，他也畫了佛教的圖像，這是當時新流行的一部分題材。另外還有飛禽走獸，這種題材應該和漢代的繪畫傳統有聯繫。他也畫了一些神仙的圖像，因為那也是當時流行的信仰。而最值得注意的是他畫了不少名士們的肖像。這就改變了漢代以宣揚禮教為主的風氣，而反映了觀察人物的新的方法和藝術表現的新的目的，即：離開禮教和政治而重視人物的言論丰采和才華。這表示繪畫藝術視野的擴大；並且，也從而為人物畫提出了新的要求——表現人的性格和精神特點。

在顧愷之的著作言論中，我們見到他反復強調描寫人的神情和精神狀態。

顧愷之的“論畫”一文像他另外兩篇關於繪畫藝術的文字一樣都因相傳錯脫，不易通讀，只能揣其大意。其中談到前人所畫的：小列女，周本記，伏羲神農，漢本記，孫武，醉客，穰苴，壯士，列士，三馬，東王公，七佛、夏殷與大列女，北風詩，清游池、竹林七賢、稽顙車詩、陳太丘二方，稽興、臨深履薄，等作品，他都是評論這些畫中人物形象的神情表現的優劣。而全篇最前一段，特別談到：“凡畫人最難；次山水；次狗馬。台榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。”這裡他是指出理解對象的深入的程度以人物畫要求最高，而對於山水畫也很重要。

東晉興寧年間（三六三——三六五）顧愷之在金陵（今南京）瓦棺寺所畫的維摩詰像，有“清羸示病之容，憑几忘言之狀”。他畫出了維摩詰的病容及病中與人談話時的特殊神色。這一幅維摩詰像，雖沒有流傳下來，但在古代作為表現了卓越的創造能力的重要作品受到稱頌。同時，這一記載也有說明中國流傳的佛教圖像不是完全模倣外來藝術的意義。另外，顧愷之曾在畫裴楷的像時頰上加了三毫，據說他就是這樣簡單地藉助於細節加強了肖像的神情表現的生動性。也有記載：他故意把謝鯤畫在岩石中間，可見他曾企圖用環境烘托出人物的性格。而且我們知道他在揣摩如何表現嵇康的詩句的時候，他体会到：畫“手揮五絃”彈琴時的外形姿態，雖然只是手的細小動作，也還是比較容易的；但是要畫“目送飛鴻”，想憑目光的微妙表情傳達出對於天邊雲際有所眷戀的、捉摸不定的迷惘的心緒，則是比較難的。這些就都是顧愷之作為一個人物畫家在企圖細緻地塗繪微妙的心理變化時真正認識到了自己工作的界限。另外，他也曾明白地談到：“妙處傳神，正在阿堵中。”發現了描繪眼睛是人物畫藝術中的最重要的技巧。——以上都說明顧愷之代表了這一時期人物畫藝術的新發展。

三、顧愷之的作品，沒有保留到今天的，只除了若干流傳已久的摹本。其中最精美的“女史箴圖”（隋代摹本，竊往英國倫敦博物館）和“洛神賦圖”（宋代摹本，故宮博物院藏）都很能說明顧愷之時代的畫風和藝術水平。

“女史箴圖”（倫敦藏隋代摹本）可以算作同名稱的一篇文章的几段插圖。“女史箴”的文章是西晉張華所作，他撰寫這篇文章的目的，據說是用以諷刺放蕩而墮落的皇后賈氏。其內容是教育封建宮庭中婦女們如何為人，如何自保的一些人生經驗和道德箴條。原來文章雖然如此。但這一有永久的藝術價值的畫卷是以一系列的動人的形象，直

接表现出古代宫廷妇女的优美。不只是由于她们的外表的装饰和衣裳环佩，而且是从她们的身姿仪态中透露出了她们的身份和她们丰采。画家的笔墨，用古人的形容词，是“简澹”的。古人也很称顾恺之的线条的运动感和节奏感。古人称他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”中还保留了这些线条的联绵不断、悠缓自然，非常匀和的节奏感，而为全画更增加了动人的力量。

“洛神赋图”（故宫博物院藏，构图较简单的一本）也是插图性的作品。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”是中国古典文学中的一件重要作品。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，得到的是以惨死为下场的悲惨的命运。甄氏死后，曹丕把甄氏遗留的玉钿金带枕给了曹植，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，他于是作了一篇“感甄赋”，其中塑造了洛神（宓妃的女儿溺死在洛水为神）的不朽的动人的形象，也就是被他美化了情人的形象。甄氏的儿子曹芳改名为“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称为是根据了顾恺之原作。故宫博物院所藏二本，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。画卷的开始便是曹子建和他的侍从在洛水之滨遥遥望见了那寄寓着他的苦恋的、美丽的洛水女神，出现在平静的水上。画面上的远水泛流，洛神神色默默，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的多情的眼睛之所见。曹植在原来的诗篇中曾用“凌波微步，罗袜生尘”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，也会有助于我们更细致地体会画中的情感。这一富有文学意味的“洛神赋图”描写了人的情感活动，所以在古代绘画发展上有重要的地位。

“列女图”（故宫藏，宋人摹本）是另一标题为源出顾恺之的作品。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。宋代板画插图本的“列女传”曾经清代阮元翻刻，其每页上端的插图的人物动态与此图卷相似，但增加了布景。虽然也标题顾恺之图，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）的绘画艺术一部分面貌，而有助于了解南北朝绘画的历史渊源。

四、顾恺之的著作：“魏晋胜流画赞”是讲临摹的方法，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。文字中也有很多错乱，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。这幅图中便出现了天师张道陵用跳到深谷中取桃子这样危险之举测验出二百弟子中唯赵升、王长二人信心最坚的有名的神话场面。文章中又描述了画中的山石湖流的险峻之势，如何用空青画天空的蓝色，山石如何是丹砂色和紫色，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”。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畫中都可以得到相似的，進一步的認識。

戴 逵

戴逵(? — 396)是顧愷之時代，另一有名畫家。戴逵字安道，是南渡的北方士族。晚年長期住在會稽一帶。他年幼時畫的“南都賦”使他的先生范宣(當時有名的學者)改變了繪畫無用的看法。他很有技巧，也善於彈琴。但他更以擅長雕刻及鑄造佛像而知名。

他曾造一丈六尺高的無量壽佛木像及菩薩像。他不滿足於舊的朴拙的樣式，為了創造新的樣式，他暗暗坐在帷帳中聽羣眾的議論。根據大家的褒貶，加以研究。積思三年才完成。由此可見戴逵是首先創造了中國式佛像的藝術家，而且他的創造是根據羣眾的愛好和想像。戴逵並且創造了夾貯漆像的作法，把漆工藝的技術運用到雕塑方面，是今天仍流行的脫胎漆像的創始者。戴逵在南京瓦棺寺作的佛像五軀是和顧愷之的維摩詰像及獅子國(錫蘭島)的玉像，共稱“瓦棺寺三絕”。

戴逵的兒子戴勃和戴顛也都和父親一樣聰明。戴顛看出了宋太子在瓦棺寺鑄的丈六銅像看起來面太瘦，毛病並不是真的由於面瘦，而是由於臂胛太肥，這一故事使他得名。這一故事也說明戴顛對於制作巨大立像之富有經驗。

參、陸探微、張僧繇和其他南朝畫家

陸 探 微

他的活躍時期是在劉宋文帝至明帝期間，(424 — 471年)即云崗開窟時間(460年以后)約略相當。

陸探微在劉宋時代及南朝，聲譽極高。他和顧愷之、張僧繇三人地位的高下，在南朝常被討論到。他們三人的比較，有這樣概括的評語：“張得其肉、陸得其骨，顧得其神。”

陸探微的作品中，古代近世及當時的名人肖像最多。也有若干佛教圖像。他畫的人物曾被形容為“秀骨清像”，可見是瘦削型的形象；又談到他的筆迹“勁利，如錐刀焉”，似是有很銳利的轉折。陸探微的綫紋曾因“連綿不斷”而被稱為“一筆畫”(歷代名畫記)。

陸探微的兒子陸綏、陸弘肅也都善畫。陸綏在當時最負盛名。其他在陸探微影響下的畫家，有顧寶光、袁倩、袁質、江僧寶等人，他們成為五世紀後半最有力的畫派。他們的作品，除壁畫和絹帛畫以外，也在麻紙上及木板上作畫。

張 僧 繇

張僧繇是梁武帝時(502年 — 549年)最活躍的畫家。這時正是龍門石窟開鑿，佛教美術在北魏朝野十分盛行的時期。梁武帝在南朝也是愛好繪畫提倡佛教，最有力的。

張僧繇有較高的寫實能力。他曾為梁武帝摹寫散處在各地的諸王子的像，據說“對之如面”。他畫古今中外各種人物的服裝和相貌，都很真實。關於他的畫蹟，有很多神話。例如：他在江陵天皇寺柏堂畫盧舍那佛像，又畫上孔子等像，似乎他能預言這樣就

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。他又画两个天竺（印度）胡僧，后来经侯景之乱被拆散。唐朝时候分在两家收藏。收藏者竟然梦见胡僧来请求能够和他的失散的同伴合在一处。收藏者照作了，自己患的疾病也痊愈了。润州兴国寺有鸱鸢棲息梁上，秽污了佛像，便由张僧繇在东壁上画一鹰，西壁上画一鷄，都是侧首向簷外看，而自此以后鸱鸢就不敢再来。这些神话和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。俾晝作夜。未曾倦怠，数纪之内，无须臾之闲。”他有广大的影响。除了他的儿子善果，儒童也都善画以外，南北朝后期的画家多在他的影响之下。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的。

他的作品取材是多方面的，虽然佛像据说最多，而从唐代保存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。他的笔墨有“点、曳、斫、拂、”依卫夫人《笔阵图》，因而与顾、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蹟是他曾在南京一乘寺门上用天竺法画凹凸花，“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，而这种画是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，按浓度顺序排列，而产生了浮雕的效果。

南朝其他画家

南朝其他画家，除了前面已经谈到过的若干人以外，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。刘暕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。焦宝顾、嵇宝筠、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。

另外有毛惠远画马也和刘暕一样，被称为当代第一，但也有人物画。他的弟弟惠秀也是有名的人物画家。

当时也有一些外国画风影响下的画家，其中大多是外国人。周曇研（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。

肆、谢赫的六法论

谢赫是南齐时代（479年—502年）的人物画家。他能画时妆的妇女。但他的画作不如他的理论著作重要。他的“古画品录”是第一部完整的绘画理论著作。

“古画品录”中，首先提出绘画的目的是：“明劝戒，著升沉，千载寂寥，按图可

鑒。”这就是指出了：是通过真实的描寫收到教育的效果。这一理論認識的出現是進步的現象。

他又指出繪画的“六法”是一、气韻生动。二、骨法用筆。三、应物象形。四、随类賦彩。五、經營位置。六、傳移模寫（或作“傳模移寫”）。这六条虽統称之为“六法”，然而明顯地，在性質上是不全相同的。“气韻生动”是指表現的目的，即人物画要以表現出对象的精神状态与性格特征为目的。顧愷之的关于繪画藝術的言論以及魏晉以來，人們对于人物的鑑賞評論所一致強調的人的精神氣質的生动的表現。这些言論是謝赫提倡“气韻生动”的根据。“骨法用筆”主要的是指作为表現手段的“筆墨”的效果，例如綫条的运动感，節奏感和裝飾性。古代画論中可見古代画家和評論家对这一点的重視。“应物象形、随类賦彩、經營位置”是繪画藝術的造型基礎：形、色、構圖。“傳移模寫”是古代學習繪画藝術的方法：臨摹，也是复制的方法。关于臨摹，古代有很多不同的技術，是一个画家所必須實踐并且熟悉的。——由此可見“六法論”是古代繪画實踐的經驗，提高为理論的。

关于“六法論”过去存在着若干混乱的看法。或有意的加以神秘化了，例如說：五法可以学，而气韻只能先天地知道。或者用气韻生动否定了其余諸法的必要性，而流为形式主义的掩护。或者把“六法”当作創作實踐的技法，用以証明古人的寫实技法已达到很高的水平。諸如此类混乱的看法都待用歷史观点加以澄清。

謝赫的“六法論”之重要乃在于他作了这一整理集中的工作。虽然“六法”之間的正确科学的邏輯的关系沒有完全明确出來，然而由于反映了繪画藝術發展的一定階段上的完整的認識，而此認識中既肯定了根据对象造型的必要性，也提出了理解对象內在性質的重要性，同时也指出作为表現手段的筆墨有自己的表現效果，等等，总的看來是符合现实主义藝術的基本要求的。

“古画品錄”的大部分是謝赫对于从曹不兴到他同时的画家共二十七人的評論。他的評論中把画分成六品，即六个等級。这一方面也是根据当时对人的鑑賞評論所采用的方法。对人的評論甚至曾經成为政府的制度：“九品中正”，把人分成九品。对人的評論最初是以道德与才力为标准，后来乃以精神氣質，風度为标准。所以这一分別等第的方法和“气韻生动”的概念相同都是和当时評論人的風气有联系的。除画品以外，当时还有詩品、棋品等，都是借用了評論人物分別等第的方法。謝赫“古画品錄”中对于画家的評論的重要意义也在于保留了可貴的史料，在他之后有陳朝姚最作“續画品”，唐朝李嗣真的“画后品”、彦棕的“后画錄”这就开始了中國繪画史的最早的著述，而在唐朝彙集成張彥遠的“歷代名画記”。“古画品錄”作为繪画史的著作看，它的有理論，有適當評述的体例也有一定的科学意义。

伍、北朝的画家

北朝画家姓名保留下來的甚少。因为北朝对于画蹟的收藏不及南朝重視，北朝画卷保留至唐朝者較少，北朝也無繪画理論的著述，因而唐代的著述家对于南北朝繪画的歷史知識除了北朝末期的一部分画家由于在隋代膺享盛名者以外，只限于南朝。而且这也是受唐朝人，格外景慕南朝的士族文化的各方面（文学、書法、工藝、繪画等等）的思

想的影响。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。

北魏蔣少游是由俘虜中擢升为高官的多才藝的工藝家，善人物画及雕刻、建筑等。

北齐楊子華是很受重視的宮庭画家。武成帝高湛在位的时候(561—565年)在宮庭中，天下号为“画聖”。傳說他在牆壁上画的馬，夜里作各种声音如索水草。他在絹上画的龍，开卷就有云气縈集。唐代画家閻立本認為他画的人物是空前的，“簡易标美，多不可滅，少不可踰。”

北齐还有擅長画“野服柴車”的田僧亮和画斗雀的刘殺鬼。据当时人的評論田僧亮高于董展。

北周則有馮提伽，因为是北京一帶人，善于画北方的風物。

北齐北周其他有名的画家，因为都在隋朝很有地位，过去都把他們当作隋朝的画家。

北齐北周画家的作品，描寫贵族生活的多有为后世所知的，如楊子華画斛律金像、北齐貴戚游苑圖、鄴中百戲獅猛圖。他們的宗教壁画在唐代也有很多仍存在，而且頗为人知。

北齐曹仲达在諸画家中有特殊的地位。他來自中亞的曹國。他以画“梵像”著名，他的画風在中國有較大的影响，在佛教雕塑和繪画都有“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”一語，而与代表中國風格的吳道子的“吳家样”之“吳帶当風”相对立。“曹衣出水”是“曹之筆，其体稠疊，而衣服緊窄。”“吳帶当風”是“吳之筆，其勢圓轉，而衣服飄举。”(另說，曹是指东吳曹不兴，吳是指刘宋吳疎，已为宋代郭若虛的圖画見聞志所駁斥。)这种区别我們在古代雕塑中也可以見到。

陸、北朝遺存的繪画性作品

北朝的画蹟，有敦煌莫高窟及天水麥積山的壁画。此外，分散在各地有大量的浮雕或綫雕的石刻(如造像碑等)可以代表当时繪画藝術的水平。

洛陽龍門賓陽洞的供养人浮雕(500年——)兩大幅是古代藝術中的重要作品。一幅为皇帝及其侍从，一幅为皇后及其侍从。構圖复雜，前后左右人物排列彼此呼应，关系緊湊，气氛嚴肅而活潑。人物前后層次和衣褶都很繁复，并不堆積，也不強調体積及空間感。

北魏及北齐北周时代造像碑上常有浮雕的人物形象。有比較古樸，接近漢代風格者；也有身軀瘦長为北朝末之有代表性的風格者。陝西咸陽底張灣曾發現北周建德元年(572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較，具有相同的造型特点：大头，圓臉，細長頸，体态瘦窄。

北魏墓誌盖上常有飄飛旋轉的云气及騰躍的怪獸等淺起的薄浮雕的生动的形象，是漢代藝術的一个發展。

北魏綫雕中有名的作品是“宁懋享祠”(529年)上的裝飾。此石室之目的一如漢代之武氏祠等，为一小石室的形狀。其正面入口兩旁为武裝的衛士，石室門內兩側則有屏帷扈廚等圖像。其后壁正面为三組貴族及侍女的圖像。貴族及侍女的動作活潑自

然。在題材內容及表現技術上都可以看出其與唐代相類似的作品的聯繫。

由以上所舉出之少數可以說明北朝（魏、齊、周）的繪畫藝術水平的作品，足以看出敦煌壁畫和中原繪畫，南朝和北朝的畫風，民間的和名畫師，都有很大的一致性；因而利用資料豐富的敦煌壁畫並參考各種其他資料有可能說明此一時期繪畫藝術主流的發展。

染、輯安和朝鮮的古墓壁畫

朝鮮和中國在古代有密切的文化聯繫。在朝鮮北部曾多次發現和中國文化與藝術有關的靈棺、石棺的葬法，青銅短劍、戈、鏡、明刀等器物。前章已談到平壤附近，漢代樂浪郡故址所發現的有重要美術價值的漆器、玉器等。這一地域不僅發現過墳墓，而且發現了官衙、倉庫、雜舍的基址，出土物有磚、瓦、木器、銅器、纖維織物，封泥，印章等。這些遺物可以說明秦漢以來中國和朝鮮文化藝術的共同發展。

相當於中國的后漢時代，朝鮮的古代部族之一的高句麗成為朝鮮北部的重要的政治力量。三世紀初在鴨綠江畔的現在吉林省輯安縣道溝一帶建立了自己的都城，至公元427年（中國劉宋元嘉四年）遷都大同江畔的平壤附近。五世紀後半成為領有遼河以東到朝鮮漢江流域之間的土地的大王國。這一時期的高句麗和中國北部在文化上的交流關係更為密切。朝鮮半島的南部在四世紀末出現了兩個較大的國家：百濟（在西半部）和新羅（在東半部），百濟和新羅都不僅和中國北朝有交往，而且利用季節風，開拓了通往南朝的航路。所以從朝鮮境內這一時期的考古遺存上可以看出溶化在朝鮮古代文化藝術中的中國的成分，而有助於我們了解這一時期的中國藝術。在這些考古遺存中對於我們有特別重要的意義的是古墓的壁畫。

按照時代的順序首先引起我們注意的是朝鮮安吉地方的“冬壽墓”，其次是我國吉林輯安縣通溝的高句麗古墓，然後是朝鮮平安南道各地的若干古墓。

朝鮮安吉地方發現的“冬壽墓”的墓主人冬壽是我國遼東人，在鮮卑族慕容氏的部下因兵敗逃往朝鮮，住了二十九年，在東晉永和十三年（三五七年）死，死後就葬在朝鮮。墳室的結構，特別是墓室頂斗四藻井的構造，墓室中套有小間，墓室的八角形帶斗拱的支柱等，和我國最近發現的沂南畫象石墓非常類似。墓室石壁上有各種壁畫：主人翁夫婦及其侍從，“戰吏”和“帳下督”，擲角的力士和奏樂的女子，前室有一小廂房，壁上畫了廚房、肉庫、車庫。主室兩壁是人物、車輿、鎧馬、兵隊的行列和樂隊，室頂有日月雲紋等。壁畫的題材和技術可見是和遼陽漢墓相似的，然而就已經見到的片段材料可知在表現水平上已有顯著的進步。

我國吉林輯安縣通溝地方的高句麗墓時代大約為公元四〇〇年——五〇〇年之間。朝鮮平安南道各地的高句麗古墓大多是五〇〇年——六五〇年之間的。高句麗的有壁畫古墓之重要者：（朝鮮地名皆暫沿用解放前舊稱。）

輯安縣西崗——第十七號墓、四神塚、三室塚、狩獵塚、舞蹈塚、角抵塚。

輯安縣山城子——蓮華塚。

輯安縣下羊盆頭——重圍塚、牟頭裏塚。

平安南道江西郡江西面——三墓里大墓、小墓。

平安南道龍崗郡大代面——四神塚。

新宁面——龕神塚、星塚。

平安道龍崗郡池云面——双楹塚、大塚。

平安南道順川郡北倉面松溪洞——天王地神塚。

平安南道大同郡柴足面土滿里——大塚。

湖南里——四神塚。

魯山里——鎧馬塚。

平安南道中和郡东头面真坡里——傳东明王陵域內古墳。这些墳墓都沿襲漢代以來的形制，其中的壁画的題材及部位大致是青龍、白虎、朱雀、玄武四神分別在东西南北四壁，室頂为日（中有三足鳥）、月（中有蟾蜍）或配置以星辰，云气，卷草等。墓室中有墓主及侍从、行列、狩獵、乐舞及其他風俗画。此外，裝飾在四壁的還有火焰、怪獸、殿閣、人物、山水、樹木、蓮華等。这些壁画都是用毛筆直接塗繪在石壁上，色彩有黑、紅、黃、赭、綠、青等，都很顯明。这些壁画和中國內地的石刻及敦煌壁画相比，可以看出其取材和画風的洒脫雄勁是完全一致的。輯安舞踊塚的騎馬狩獵圖，四神塚的仙人乘鶴圖和力士圖，朝鮮江西郡三墓里的飛天供养、卷草和四神，中和郡真坡里傳东明王陵域內第七号墓的樹木、流云、散華圖都逼似敦煌壁画中同时期的作品。

第三節 敦煌莫高窟的魏代壁画(附隋代壁画)

壹、敦煌：莫高窟的簡單介紹

貳、莫高窟的北魏洞窟及壁画

叁、西魏第二八五窟及隋代各窟

肆、敦煌藝術和新疆画派的关系

伍、小結

壹、敦煌莫高窟的簡單介紹

敦煌莫高窟是我國古代美術的重要寶藏之一。

敦煌縣在今甘肅省西北角，在漢，唐的時代是一繁盛的城市。其繁盛起來的原因是和它們地理位置和當時的歷史背景分不開的。從蘭州經過武威、張掖、酒泉、安西，到敦煌，稱為“河西走廊”，河西走廊是由中原地區去天山南北各地所必經的大道。在古代，這條大道通過敦煌。（現在不走敦煌，而走其東北方的安西），就開始進入沙漠。敦煌以西的沙漠是旅行者的嚴重障礙。東晉時代僧人法顯在公元四〇〇年記載道：“沙河……上無飛鳥，下無走獸。遍望極目，欲求度處，則莫知所擬。唯以死人枯骨，為標識耳。”法顯說“行十七日，計為千百里，”（約合六百公里）才抵達羅布泊附近。（羅布泊附近漢代稱為“樓蘭”，後又稱為“鄯善”，古代是一個國家。）但是敦煌地方，

与其以西的沙漠相比，則經過漢族和其他各族人民的長期開發經營，唐朝的地理書“沙州圖經”上談到百姓們造了敦煌附近党河的大堰，用了五个水門，分水灌田，于是“州城四面，水渠側流暢曲水，花草果園……”，“家家泉水，戶戶垂楊”所以敦煌是这一沙漠邊緣上的綠州，是以長途旅行中的供应站和休息站的地位，而有重要作用。

漢武帝刘徹于公元前二世紀末，在甘肅西北部的武威、張掖、酒泉、敦煌設四郡和兩关：陽关、玉門关。刘徹这一措施，是在遏制匈奴族入侵的戰爭獲得勝利以后，是由人民羣众付出了嚴重的代價，在統治階級的貪欲和商業資本發展的共同要求下所采取的對外擴張政策的一个步驟。對外擴張的政策，在東漢盛時（公元一世紀）、北魏（五世紀）、和唐朝七、八世紀）也都曾以相似的方式向西推行过；所產生的实际效果是起了促進歷史發展的積極作用的；為現代多民族的中國的偉大規模奠定了基礎；保衛了边境的和平；使边远地方的人民在較安定的环境中从事生產，因而促進了边远地区的開發；并且使中國与西方的陸上交通保持正常而日趨頻繁順利，不僅使天山南北地区的發展和中原地区（文化程度較高，較進步的地区）發展密切聯繫起來，而且使中國和中亞及其他西方國家的精神生活和物質生活通过商業來往与文化交流而丰富起來。

天山南北各地（今新疆維吾尔自治区），特别是天山以南，塔里木盆地四周，和中亞各地（今苏联烏茲別克，吉尔吉斯，塔吉克，土庫曼各共和國境內）古代称为“西域”，意为玉門关以西的地方。西域也可以包括印度、波斯以及羅馬，甚至整个欧洲。但是主要的是中亞和天山以南各地的許多國家和部落，例如中亞地方錫尔河和阿姆河之間一些粟特人國家：康、安、石、米、史、何、曹等古代所謂的“昭武諸國”，大宛（今费尔干那盆地浩罕城一帶），迦湿弥罗（今印度、巴基斯坦之間的克什米尔地区）、大月氏（阿姆河南地区）等。天山南路在塔里木盆周圍的各國和各部落，在歷史上比較重要，其中和敦煌关系比較密切的有高昌（今吐魯番）、龜茲（今庫車、拜城）和于闐（今和闐）。西域的这些國家和部落在古代的中西商業貿易和文化交流上都起过很大的作用。中國的先進的漢族文化、先進的農業和手工業技術，如絲織、鐵器、造紙、火葯、醫葯等技術知識以及社会制度等的輸出促進了西方各國社会經濟和文化的發展，而外國的物產，（如葡萄、胡瓜、胡桃、胡椒、石榴、駱駝、汗血馬等）和文化（佛教与其他宗教文化，以及天山南北，中亞的音乐、舞蹈、美術等）也丰富了中國人民文化生活的發展。——这一些活动，在漢唐兩代主要地是經由通过敦煌的东西大道而進行。这就造成了敦煌成为繁榮的城市的歷史条件。在十世紀以后这条大道因中國的軍事力量衰弱已不能維持暢通，另外也更开辟了海上的中西交通綫，敦煌逐渐失去了它的歷史的地位。

敦煌及其附近地区自漢朝以來也是一个文化中心。南北朝初期曾聚集过一些佛教徒，他們从各种西域文字翻譯了佛教經典。大月氏來的竺法护，龜茲來的鳩摩罗什和迦湿弥羅來的曇無讖都在河西長期停留，对于促進文化交流立下一定的功績。敦煌附近，傳統文化原來也有深厚的基礎。特別自漢末以來，中原一帶袁紹、曹操等軍閥混战，很多讀書人避亂到敦煌。南北朝初期不断出現了一些研究傳統文化而有著述的學者。从美術史的發展上看，也應該注意到佛教美術初傳入中國時，漢代繪畫風气在敦煌地区存在的事实。李嵩据敦煌自立的时期（四〇五——四一七）曾建立一所議朝政，閱武事的殿堂，其中

的壁画以古代“聖帝、明王、忠臣、孝子、烈士、貞女”为題材。沮渠蒙遜占据甘肅西北部的时期，曾于四二六年在內苑修筑廳堂，“圖列古聖賢之像。”堂修成之后，在这里宴羣臣并談論儒家經傳。在文化上和軍事上成为敦煌的前衛的高昌（今吐魯蕃）的國王也曾在內室画魯哀公問政孔子之像。这些記載都說明敦煌及其附近完全按照漢代流行的方式進行壁画。一九四五年敦煌城郊掘出來的魏晉之际的古墓中有完全漢代式样（内容和風格）的狩獵、奏乐、青龍、白虎等的壁画，更証實了文字的記載。

在这一漢唐时代中西交通大道上的曾經成为重要城市的敦煌就保留下來称为“莫高窟”（或称“千佛洞”）的藝術寶藏。

莫高窟是敦煌城东南約二十公里地方的鳴沙山嶽的四百七十六个洞的总称。敦煌西南又有千佛洞，西千佛洞的十九个洞窟和安西万佛峽的二十九个洞窟都是莫高窟藝術的分支。莫高窟的众多洞窟南北蔓延約二公里，都是古代敬佛的庙堂（其中也有僧徒講習誦經的道場）。有的洞窟在岩壁上位置較高，有的位置較低，高低上下可达四層。而以第二層最为密集。其間也有因山岩崩坍而塌毀無存者。保存了从公元五世紀的北魏时代一直到十四世紀元代，前后約一千年間的壁画、雕塑和建筑藝術的遗迹。窟中壁画，如果連接起來，据估計可达二十五公里長，塑像約一千七百余軀。五代，宋初（十世紀）的木構窟簷尚保存了六座。洞窟的建筑裝飾和壁画中的裝飾以及絲織、用具等工藝美術史的材料也無比的丰富。这一些都是非常希罕而珍貴的。此外，一九〇〇年左右又曾在十七号窟內發現一个內容非常丰富的藏書室。其中堆積着数以万計，从五世紀到十一世紀的許多文献，書籍、画卷、絲制品等。文献書籍中包括佛經、道經、儒書、字書、地志、小說、詩詞、通俗詞曲、俗講、信札、帳簿、医卜、戶籍、契据、狀牒等，使用的文字种类也很复雜，除絕大部分是漢文外，还有藏文、印度文、怯盧文（一种古代印度地方的文字）、康居文（一种中亞文字）、古和闐文、回紇文（古維吾尔文）、龜茲文，其中很多是今天已經無人会說会認的文字。这些典籍对于了解西北及中亞各民族的古代有重要价值。画卷多是佛教画。其中并有最早的版画史的資料。敦煌發現这些材料是了解唐代社会、文化和美術的重要依据。

敦煌莫高窟，正如我國任何有名的古代美術勝蹟一样，也遭到了帝國主义的掠夺与破坏。二十世紀初，英國特务斯坦因前后三次來我國西北進行測繪及盜竊古文物的罪惡活动，其中二次（一九〇七——一九一四），都到了敦煌，他所窃取的材料至今尚未得出完全的总数。其后法人伯希和在在一九〇八年，日人橘瑞超在一九一一年先后來盜去大批經卷。而美帝份子華尔納在莫高窟的盜竊手段最毒，他粘走壁画二十六方，搬走塑像数座；并企圖全部剝走第二八五窟的壁画，結果重來时遭到羣众驅逐，陰謀未得实现。敦煌莫高窟在經過千余年的廢棄与二十余年的劫夺之后，在解放以后才受到真正的重視与应有的保护。系統的研究工作也正在逐步开始。

敦煌莫高窟修建，据唐代的文字記載（莫高窟三三二窟的李君莫高窟佛龕碑及一五六窟窟壁上墨書的莫高窟記）是在符秦建元二年（公元三六六年，东晋名画家顧愷之活躍的时期），有沙門乐傳西遊到了敦煌，其后又有來自东方的法良禪師，先后各造了相鄰近的佛龕。这是莫高窟的开始，但現在都已不存在了。現存四百八十多个洞窟。以壁画为断代的标准，五一年統計的結果是：魏代二十二，隋代九十六，唐代二〇二，五代三

十一，宋代一〇〇，元代八，清代四。魏代洞窟多集中在第二層的中央部分約二百公尺的崖壁上，隋代的修建是從兩端分別向南北延長。唐代的洞窟繼續向南北兩端發展。宋代以後各窟多是用舊窟重修改建的。這些洞窟中的魏代到宋代的一部分比較重要，因為這一時期現存的美術實例非常稀少，而特別是繪畫藝術的實例，但莫高窟的遺存是異常豐富的。莫高窟的壁畫、雕塑和裝飾美術可以看出中國古代宗教美術的發展和現實主義傳統的不斷進步。

貳、莫高窟的北魏洞窟及壁畫

莫高窟的早期洞窟和洞窟中的壁畫可以說明外來的宗教藝術對於直接描寫生活的傳統繪畫所引起的變化。

莫高窟現存洞窟中時代最早的是北魏末期的二五一、二五四、二五七、二五九、二六七——二七一、二七二、二七五等窟。時代大約是公元五〇〇年前後。

二七二窟、二七五窟和二六七——二七一窟一組特別值得注意。二六七——二七一窟一組是以二六八窟為主室，其他各窟為附室的真正的毘訶羅式，（或稱僧房式、僧徒修養用功之處）的洞窟。其中魏代壁畫已被隋代壁畫復蓋。這一組洞的建築形制和二七二、二七五兩窟的窟形與壁畫，以及三者的關係都是獨具特色的，而被認為有可能是已知最早的洞窟。

二七二窟、二七五窟的北魏壁畫有特殊風格：土紅色的背景上布滿散花，人物半裸體有極其誇張的動作，人體用暈染表現體積感及肌膚的色調。（但因年代久遠，顏料變色，我們只看見一些粗黑淺條，而根據某些保存了原來面貌的壁畫片段可知那黑色原來都是鮮麗的肉紅色。）具有這樣風格的二七二窟菩薩像和二五七窟的“尸毘王本生圖”都是有代表性的作品。

菩薩像，身體重量放在右腳上，姿態從容嫵媚，說明此一時期處理佛教形象的新的收穫，是根據現實生活選擇了被認為美麗的姿勢來加以表現的。這一菩薩像和其他菩薩一樣，都是從生活中進行攝取並進而加以提煉的美的形象。

“尸毘王本生圖”畫面上，尸毘王在垂了一條腿坐着，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靜的鴿子。這樣也說明了故事內容的一部分，然而還不能比較概括地說明下述全部情節。如：佛的前身的尸毘王為了從鷹的口中救鴿子的性命，願意以和鴿子同重量的一塊自己的肉為贖。但割盡兩股、兩臂、兩脇、全身的肉都仍然輕于鴿子。最後決心自己站在秤盤上去。結果天地震動，尸毘王得到完全平復，且超過以往。——尸毗王本生是北魏佛教壁畫和一部分浮雕中流行的許多本生故事之一。這些本生故事都是說佛的前生如何為救助旁人而犧牲自己的故事，藉以宣傳佛教教義。

北魏其他洞窟一般形式是有前室及正室兩部分。前室作橫長方形，具向前向後兩面坡的屋頂，椽與椽之間有成排的忍冬花紋裝飾（稱為“人字坡圖案”）。正室方形，中央有一中心方柱。中心柱上有佛龕及塑像。四壁都有壁畫。窟頂裝飾着劃分為方格的平棊圖案。如二五四、二五七兩窟就都是這種形式的。這種形式是北朝後期最流行的一種

制底窟的形式。(制底窟是印度名称，是礼拜殿，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壁画比较丰富。其中二五四窟的萨埵那太子本生图和二五七窟的鹿王本生图是有名的北魏代表作。

萨埵那太子本生是另一劝人捨己救人的故事，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，用干竹刺戳出血，再跳下去，饿虎舐了血，然后食其肉。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陽龍門賓陽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。色调的暗褐和青绿充分地表现了阴暗凄厲的效果。

二五七窟的鹿王本生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給鹿王作奴。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。她醒后就向鹿王要求这个鹿的皮为衣，角作耳环，说：如果得不到，她就因之而死。于是国王悬赏求鹿。那一被救的溺人，贪图赏格的金银和土地，前去告密。但他的负义的行为立刻得了报应，身上生癞，口中朽臭。国王带人來捉鹿时，鹿王正在睡着，为它的好友烏鴉所惊醒。鹿王就在国王前诉说了拯救溺人的经过，深深感动了他。国王放棄了捕捉它的计划，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，特别是人物的形象，具有和二七二窟和二七五窟壁画同样的强烈的独特风格。但同时也明显地承襲了汉代绘画的传统。如樹木、动物(老虎、鹿)山林、建筑物(塔、闕、樓閣)，以及鹿王本生图的横卷式构图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。

莫高窟的北魏洞窟中也有完全承襲汉代画风者。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、人馬、和山巒樹木的骑射图象外，并有青龍、白虎、十二首虺龍等異獸和非佛教神話中的东王公、西王母。四二八窟的萨埵那太子本生图及須达那太子本生图中都大量地描绘了山林和骑马的景像，更可以说明民間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。

須达那太子本生故事是另一流行的本生故事：一个国王有一只六牙白象，力大善于战斗，敌國來攻时，常因象取勝。敌國的國王們知道了这个国王的兒子須达那好善乐施，有求必应于是派了八个婆罗門前來找他求象，須达那果然把象牽出來施捨給他們了，他們八人骑象欢喜而去之后，这一國的大臣和國王都大为驚駭。國王就把須达那和

他的妻子兒女一齊驅逐出國，須達那沿路行去仍不斷的施捨，把財寶捨盡之后，又繼續捨掉馬車和衣服。最后把兒女也反縛了捨給人賣為奴婢，而更要捨掉妻子和自己。故事的結尾是孩子們被賣的時候為他們的祖父見了，贖了出來，才把須達那夫婦也接了回來。

佛教的本生故事都是以無止境地、不擇對象地捨己救人，絕對地慷慨犧牲自己為主題。這些故事都是利用了階級社會中人民的口頭傳說加以渲染而成。所以，不僅在文學的描寫上有充滿真實的情感片段，而且在一定程度上反映了人民的善惡判斷和在痛苦生活中產生的理想要求。因而人民羣眾也有可能對之進行自己的解釋，以至在一定條件下成為動員起義的口號。北魏時代多起農民暴動都是在“彌勒下降”建立新的社會秩序的口號下起來的。所以，對於薩埵那太子等人的強烈的同情心的想像，宣傳捨己救人的美德，在一方面就是反對着任何剝削階級所共有的自私自利、損人肥己的行為；但既然誇大到了不合情理的地步，敵我不分的地步，其主要的方面仍是利用勞動人民的善良心理，發揮麻醉、欺騙他們忍受剝削和痛苦的作用。本生故事的思想內容是比較複雜的，所以在不同的場合能起不同的作用。

北魏時代洞窟中表現這些本生故事的壁畫，一般地是比較簡單的。其現實主義的意義，除了在內容上曲折地反映着在嚴重痛苦中的人民生活以外，是一些傳統繪畫的形象（特別是動物、人馬等）的生動活潑，一些新創造的人物在動作體態上具有生活的真實感。在構圖上，充分展示情節的能力不高，但形象之間具有了簡單的內容上的聯繫，而不是單純的排列。

叁、西魏的二八五窟

二八五窟是莫高窟若干最重要的洞窟之一。

二八五窟有年代確切的題識，並且表現出傳統風格的進一步的發展和莫高窟與中原地區造像石窟的聯繫。

二八五窟有大統四年、五年（公元五三七、五三八）的題記，是時北魏已分裂為東西魏。西魏的瓜州（即敦煌）刺史東陽王元榮像北魏末年其他的統治者一樣，大力提倡佛教和佛教造像。元榮也曾以一百卷為一批，傳播過數批佛經。元榮在敦煌的統治對於莫高窟的發展很有關係。

二八五窟窟頂中央是一斗四藻井，四面坡面上畫的是手執規矩駕鶴的仙人和入頭鳥以及山林狩獵的景像和成排的巖穴間的苦修者。苦修者的巖穴外面有各種動物在和平的遊憩於林下溪濱。窟頂的這些動物生活描寫得真實自然，而又富於感情。窟的四壁大多是成組的一佛與二夾侍菩薩。但窟壁最上方往往有飛天乘風飄蕩，最下方有勇猛健壯的力士。南壁中部是“五百強盜故事圖”。

二八五窟窟的這一部分壁畫和北魏末年，即六世紀中葉，中原一帶流行的佛教美術有共同的風格特點。例如菩薩像和供養人像的清麗瘦削的臉型，厚重多褶紋的漢族的長袍在氣流中飄動的衣帶、花枝。建築物經過透視的處理後欹斜狀態，樹木如唐代批評家張彥遠所說的“刷脈鏤叶，多樞梧菀柳”。二八五窟是可以和同時代其他各地的石窟及

造像碑作比較的。

同时，二八五窟的后壁的佛像画作风也不很相同，其中有密宗的尊神，無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傳統的基础上發展起來的宗教美術的新的形式。

隋代統治时期不長，但曾大量修筑石窟，开皇年間也曾遣人前來敦煌。在隋代壁画的九十六个洞窟中，三〇二窟（开皇四年、五八四年）、三〇五窟（开皇五年、五八五年）、四二〇窟、四三九窟、二九六窟、四一九窟都是比較重要者。隋代和魏末的一部分壁画时代界限还不易划分清楚。

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，則故事画多居于窟頂，四壁常画賢劫千佛或說法圖。但佛教故事画的表现丰富，出現很多生活現象的具体描寫，如：战斗、角抵、射箭、牛車、馬車、隊騎、飲駝、取水、舟渡、修塔、捕魚、耕作、火葬等，都很簡單而有真实感。因而，構圖也比較复雜并多变化。可以說，隋代壁画是佛教美術的進一步的成熟。

肆、莫高窟壁画和新疆地方画派的关系

佛教是自域外傳來的宗教，佛教美術最早也發生在域外，所以就有了佛教美術的輸入中國，影响了中國美術的發展的問題。过去西欧資產階級学者妄加解釋，他們所傳播的一些缺少根据的說法在盲目崇拜外國的思想支配下，在中國也很流行。

佛教美術在印度，最早發揚于阿育王时代（公元前三世紀）。阿旃陀石窟的壁画也是在公元前后开始的。其題材內容多是佛本生故事和佛傳（佛的一生事蹟）故事。当时沒有作为崇拜的偶像的佛的形象。佛的形象最早出現在公元一世紀末印度西北的健陀罗地方（今巴基斯坦北夏華一帶）。健陀罗曾一度在馬其頓的亞歷山大王的統治之下，因而流傳着希臘人的藝術。原在中國西北部的大月氏族因被匈奴族所迫在西漢时代逐漸游轉，最后遷移到中亞的阿姆河以南地区，建立了貴霜王朝。公元一世紀末，貴霜王朝的迦膩色迦王提倡佛教，这时也就產生了所謂“健陀罗派”的佛像雕塑和繪画。西欧資產階級学者当最初在健陀罗地方發現了这种風格圓熟的古代大月氏人的藝術品以后，就断定健陀罗藝術是希臘藝術的支流，而且是亞洲各地佛教藝術的始祖。但逐漸增多起來的考古發現日益証明这个論断是过早的。大月氏人的美術在風格上和时代划分上就不是單一的；而各地的佛教美術也都有自己的濃厚的特色。亞州各地佛教美術流傳有其一定的复雜性的。

健陀罗的佛教美術是和中國的佛教美術之間存在着一定的关系的。例如早期的鑲金銅像的面型，眼和口髭的形式以及服裝的样式都有淵源于健陀罗式佛像的痕跡。和中國佛教美術的形成与發展有关系的另一佛教藝術的学派是印度的笈多王朝（約三二〇年—約六五〇年）的雕刻和繪画。笈多王朝的佛教藝術有兩種式样：摩菟罗地方的和摩揭陀地方的，而分別称为摩菟罗式和摩揭陀式。若与中國古代雕塑于比較，可見摩菟罗式与北魏时期的造像共同点較多，摩揭陀式与北齐、隋唐时代的造像更接近。关于佛教藝術各种流派的特点及相互关系——还需要根据丰富的材料才可能獲得更具体、更明确的正确認識。

我們將不作詳細的敘述。

我國新疆一帶也曾發現時代較早的繪畫遺跡。木蘭地方的古代寺院護牆板上畫着大眼睛的有翼的兒童，被認為可能是五世紀的作品。繪畫風格可以肯定與中亞或印度畫風有關，但時代尚值得研究。庫車拜城一帶（古代為龜茲國）也有七處古代的洞窟寺院，當地人稱之為“明屋”（即“千佛洞”之意），其中數量最大的是赫色爾（或稱克孜爾）地方二五個洞窟。赫色爾的一部分早期洞窟是南北朝時代的，但大部分可能是唐朝的。龜茲國在漢、唐時代是天山以南的大國和重要的佛教傳播的中心，在政治、文化和美術上吸收了中原、印度和中亞的影響，而有自己的特點。新疆其他各地，如焉耆、和闐和土魯番也都有佛教美術遺跡發現。其中最多是唐代的。很少有南北朝的作品遺存，而且有明顯的中國畫風。（在第四章再作具體的介紹。）

新疆各地的地方美術對於佛教美術在中國的傳布曾起過一定的作用。

伍、小結（早期佛教美術和現實主義發展的主要問題）

一、外來形象的因襲與創造——由敦煌莫高窟的雕塑和壁畫都可以看出，早期的佛教美術中，佛、菩薩、伎樂天人和一部分故事畫中的人物，在裝扮上（頭戴波斯薩珊式的寶冠，身上是印度式的半裸袒、等等）以至體態上，都是因襲着外來的形象。可能直接以外來的粉本為根據。佛、菩薩的形象由於儀軌的規定限制，具有若干一定的外形特點以代表佛教教義上的一定意義。否則將會被認為不具備作為禮拜對象的條件。所以，這種因襲是定型化的結果。故事畫中的人物形象之保持域外的形式是因為故事的內容是外國事情，所以也因襲了外來的形象，但構圖和環境及道具的描寫則不受此拘束，所以可以由畫家根據自己所熟悉的生活加以創造。

佛、菩薩等既是宗教形象，同時又是外來的，所以他們與當時當地的現實生活的聯繫就是比較薄弱的。強調中國佛教美術中健陀羅樣式或印度笈多樣式的論點正是強調這些形象之脫離現實生活，貶低了它們的藝術價值。

但是根據現實主義藝術發展的規律，二八五窟的新形式的產生也具體地說明了：從現實生活的觀察與理解中創造具有現實主義的形象乃是不可避免的。

二、表現能力的提高——域外美術的傳來也有其積極的作用。其積極作用不是在形象的因襲方面，主要的是在處理形象的技術能力方面。首先是人體解剖的知識因而充實起來。早期佛教畫中的人物形象的動態表現是極其複雜多樣的（多種多樣的奏樂、舞蹈的“伎樂天”和眾多人物形象表情變化豐富的降魔變都可以為例），是以裸體為對象進行了描寫的這些因觀察、表現裸體所獲得的較深刻的，關於人體解剖的科學知識是有益的。是足以幫助古代畫家進一步掌握了人物的動作和在運動中的衣褶變化。其次是域外畫中表現立體感的暈染画法，也有助於古代畫家對於體積的認識，而提高了勾綫的表現能力。

這些技術上的進展，事實上都加強了佛教美術從生活中汲取藝術原料的能力，而使古代的现实主義藝術有可能在宗教的外殼中從新走上漢代藝術的直接描寫生活的道路。

三、描寫現實生活現象——西魏壁畫（如二八五窟五百強盜故事圖）已可見比北魏壁畫（如尸毗王本生圖），在人物動作方面和環境的細節方面都描寫得更具體，而現實生

活的片断的具体描寫在魏隋之际的佛教故事中更特別丰富起来。画面上出現很多的生活現象的描寫，这种增長就是现实主义獲得進展的一个徵象，說明宗教藝術中现实生活的獲得优势，并且表示構圖能力与表現能力的提高。

第四節 云崗、龍門等石窟造像

壹、北魏佛教及石窟造像的歷史發展

貳、云崗石窟的雕塑藝術

參、龍門石窟的雕塑藝術

肆、北魏其他石窟寺

壹、北魏佛教及石窟造像的歷史發展

鮮卑族的拓跋珪在三八六年自称为“魏王”，建立了北魏政权，兼併山西北部的各部落；并進而攻略河北省的大部和山东、河南的一部分，掠奪了大量的人口和財富。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帶掠奪的人口，被強迫遷徙到人口稀少的平城附近。这些人口中間有蔣少游那样的通曉多种技藝的工藝家；同时，長期以來在河北一帶已甚普遍的佛教也开始自燕趙一帶大量流傳到平城，而且随了北魏政权的巩固，發揮了它的作用。明元帝拓跋嗣的时期就明白地提倡佛教，“京邑四方，建立圖像。仍令沙門敷導民俗。”（北魏書卷一—四，釋老志）而來自河北的和尚法果也明白的宣称：皇帝就是“当今如來”，和尚也應該对他致敬。

凉州（今甘肅，包括敦煌地区）自前凉（三〇一——三七六）張軌的时期就已有較發達的佛教。三九七年——四三九年占据張掖一帶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。例如來自中亞，翻譯了大量佛經的曇無讖，在麥積山創立了自己的学派的玄高，玄高的学生長住炳灵寺的玄紹，都是凉州的有名的和尚。今酒泉文殊山还保存了沮渠氏时期的佛教遺跡。四三九年，北魏太武帝滅凉，徙沮渠氏的宗族及吏民三万户（或作十万户）于平城，据說“沙門佛事，皆俱东，象教弥增矣。”（北魏書釋老志）

太武帝拓跋焘的时期，道教徒利用了統治階級內部的冲突取得皇帝的信任，曾采取排斥佛教——“滅法”的政策。滅法期間（四四六年——四五二年），佛寺經象被毀，和尚被迫还俗。玄高亦被殺。

文成帝拓跋浚即位后，于兴安元年（四五二）十二月下令恢复佛教。在滅法期間隱匿起來的和尚师賢和曇耀先后担任了統領佛教事务的官职，此官职先名“道人統”由师賢任之，师賢死后（四六〇年），曇耀代之，改名为“沙門統”。师賢和曇耀都是当年來自凉州的和尚。在恢复佛教的同一年曾按照拓跋浚的身材制作石佛像，作成之后，据說，石像的臉上和身上都有黑斑和拓跋浚身上的黑子一样。兴光元年（四五四年）又下令在五級大寺，为拓跋珪以來的五个皇帝鑄了五尊頡大的釋迦立像，都是高丈六，用了赤金（銅）二万五千斤。——这些举动都說明北魏流行的思想是帝王即釋迦，佛教和

政治是密切結合的。

曇耀作了沙門統（四六〇年）以後，為佛寺取得剝削農民的权利，向皇帝索要了一部分戶口為“僧祇戶”（每年納谷六十斛）及“圖戶”（為佛寺服役並從事生產勞動）；翻譯了一部分佛經；而他在佛教活動中最大的工作是主持修建了世界馳名的在中國古代雕塑藝術史上有重要地位的雲崗石窟。

文成帝拓跋濬的父親（拓跋晃）和兒子（獻文帝拓跋弘）都信仰佛教，與僧人有交誼來往，並大修功德。他的兒子誕生的一年（皇興元年四六七）拓跋弘在平城修建了永寧寺，其中構七級浮圖（七層的佛塔），高三百尺，據說“基架寬敞，為天下第一。”又在天宮寺造釋迦立像，高四十三尺，用赤金十萬斤，黃金六百斤。不久（四六九年前後），又構三級十丈高的石浮圖，上下都是用石塊仿照木構建築物修成的。他在四七一年讓位給他的兒子孝文帝拓跋宏，自己就以皇帝的父親的地位成為積極提倡佛教的虔誠的信徒。因而，在他的影響下，北魏的佛教和佛教藝術大大的發展起來。

孝文帝拓跋宏重視佛教的傳播和教義的探討，也曾在雲崗繼續修築石窟；同時他在政治上積極推行漢化的政策，並遷都到了洛陽（四九三年）。洛陽自龜茲高僧鳩摩羅什在長安傳道，譯經的時候（四〇一——四一三年）起已盛行佛教，五世紀末到六世紀初作為北魏的都城，乃成為北方佛教的重要中心。

孝文遷都洛陽以後，不僅聚集了一些精通佛教哲學的有學問的和尚，並且在洛陽龍門，做照雲崗，修了大規模的石窟。龍門石窟的修建工作在此後五十年中一直在繼續。北魏的皇室，孝文帝的馮皇后，宣武帝拓跋恪，他的皇后胡氏（史書常稱為胡靈太后），以及一些貴族都是狂熱的佛教信徒。在他們的為了死後贖罪並修來世幸福的信念下，佛寺，佛塔的修築，佛像的雕造在洛陽以及其他各地都興起了一個高潮。

宣武帝拓跋恪在恒農荆山造珉玉丈六像，並於永平三年（五一〇）迎置於洛水傍的報德寺，又在洛陽建立瑤光、景明、永明諸寺。瑤光寺有五層浮圖，去地五十丈，寺中有尼姑住的房屋五百餘間。景明寺和永明寺都有房千餘間。景明寺曾被描寫為“復殿重房、交疏對霽。青台紫閣，浮道相通。雖外有四時而內無寒暑。房簷之外，皆是山池。松竹蘭芷，垂列塔墀。含風團露，流香吐馥。”（洛陽伽藍記）正光年間胡靈太后造七層浮圖，去地百仞。永明寺是為外國和尚建立的，居了三千餘人。熙平元年（五一六年），按照平城的舊式，在洛陽也增建了永寧寺，中有九級浮圖，去地千尺，在百里以外就可以遙遙望見。上面有金鐺一百二十金鈴五千四百枚，有風的夜晚，鈴聲在十餘里地以外都可以聽見，浮圖北的佛殿，形制和皇宮的正殿“太極殿”相似，中有丈八金像一尊，中長金像十尊，綉珠像三幅，織成像五幅。因而永寧寺為歷史上罕見的鉅大的佛教建築。洛陽城內的佛寺數目，到北魏末，達到一千三百六十七，在河陰之變（五二八年）以後，洛陽也遭到嚴重的破壞。武定五年（五四七年）楊銜之所見到的洛陽已甚衰落，而仍有四百二十一所寺廟。楊銜之曾把他的所見寫成“洛陽伽藍記”一書，對於這些糜費的行為加以指摘。

北魏末期（約五〇〇——五四〇年），以龍門石窟和洛陽永寧寺為代表的營建佛寺，佛像的風氣蔓延在其他各地，則是出現了三萬多佛寺，二百萬僧尼的畸形現象。這些佛寺多是貴族們出名，為了他們的祈求福佑的。但為了修建佛寺，就不免侵奪民居，既

古田宅，强制徭役，一切负担仍是落到劳动人民身上。这些寺庙除了具有寄生的剥削的性质以外，同时也是一些藏污纳垢，淫乱的处所。

石窟造像的修建在北魏末期也在各地普遍出现，其中有名而且比较重要的，有：敦煌，甘肃永靖炳灵寺，天水麦积山、辽宁义县万佛峡，河南巩县石佛寺，等等。造像碑及独軀的石造像也很多。

五四〇年前后，北魏分裂为东西魏。佛寺、石窟，造像等仍在继续。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、佛的多方争辩以后，严厲地对待佛教和道教的流传并制止了大规模修建佛事的浪费。五七四年——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佛教遗迹。

貳、云崗石窟的雕塑艺术

一、云崗石窟寺，在山西大同之西三十里的云崗堡。山名“武州山”，前临河水名“武州川”。

石窟的开始修建，“北魏书”上是这样讲的：

“…和平初(四六〇年)，师贤卒。曇曜代之，更名“莎門統”。初曇曜以复法之明年(四五三年)，自中山被命赴京，值帝出，见于路，御馬。銜曜衣。时以为馬識善人。帝后奉以师礼。曜白帝(文成帝)于京城西武州塞鑿山石壁，开窟五所，鑄建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕飾奇偉，冠于一时”。(卷一百一十四，释老志)

文成帝之后，孝文帝时也继续有修建。除了帝室和貴臣們修建的大石窟外，小窟小龕的修建最迟延續到正光年間(五二四年)。

云崗石窟沿了武州山南麓，自东向西延長約二里，全部編号为四十三個洞窟，其形制較大的洞窟(長寬超过五、六公尺)約二十余个，其他还有一部分洞外的石窟。其間有兩個崖谷，將石窟羣分为东、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——第二十窟及西端諸小窟(二十一——四十三窟)。石窟都暴露在外，僅第五、六窟前有清初順治八年(一六五一年)修建的木構建築物一組。但云崗石窟在古代是可能全部都有木構的廊閣殿堂的。北齐酈道元曾描寫云崗石窟寺：

“山堂永殿，烟寺相望。林淵錦鏡，綴目新眺。”(水經注，深水条)

可見当年四周环境原來不是如今天那么荒瘠的。

二、云崗石窟羣，如果按照修建年代及風格变化，大致可以下列四組石窟为代表：

- (一)曇曜五窟，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——十三窟外檐上方各龕。

曇曜五窟，即在曇曜建議下最早修建的一批洞窟，修建时期大約在文成帝和平年間(公元四六〇年——四六六年)这五个窟都是平面作馬蹄形，本尊(每一洞中的主要形

像)都是非常碩大、雄偉。十六窟、十八窟、都是釋迦立像。十七窟是彌勒菩薩交脚坐像，第十九窟和第二十窟是釋迦盤足趺坐像，高度為十四公尺——十七公尺不等。本尊左右兩側皆夾侍佛，十九窟則兩夾侍佛分處左右兩小洞中，三洞作為一組，而成為雲崗最大的窟。曇曜五窟的每一窟內空間几全被本尊大像占用，余地不多。二十窟因為外緣及頂部塌毀，大坐佛完全暴露在外。曇曜五窟壁面上半部布滿千體佛(千體佛表示釋迦的無數化身，分赴四方說法)。十九窟中央窟東西兩壁在千體佛中間出現大型的釋迦立像和他的兒子羅睺羅合十供養的像，一般洞窟壁面主要部分有大型佛龕，其中或雕出釋迦趺坐像，立像，或雕出并坐的釋迦佛和多寶佛，或雕出彌勒菩薩的交脚坐像。佛龕的位置與排列多是經過設計而安排的。曇曜五窟中也往往有若干小龕(多在窟壁下方，或窗戶的側面等不顯著的地方)，多是北魏后期陸續增添的。

曇曜五窟的主要佛像在服裝樣式上不全相同。第十七窟——第二十窟的本尊都是“偏袒右肩式”——衣服從左肩斜披而下，至右腋下。衣服的邊緣搭在右肩頭，右胸及右臂都裸露在外。衣褶為平行、隆起的粗雙綫。第八窟和二十窟的左右夾侍是“通肩式”——寬袖的薄薄的長衣緊緊貼在身上，隨了軀體的起伏形成若干平行弧綫，領口處為一披巾，自胸前披向肩後。以上兩種衣服的式樣在早期的佛教形象中是很流行的，雖然多少有些不同的變化。第十六窟的本尊是“冕服式”，衣服為對襟，露胸衣，胸前有帶繫結，右襟有帶向左披在左肘上。衣服較厚重，衣褶距離較寬，作階段狀。第十九窟右窟中垂脚坐的大佛，衣服也作此式。

這種衣服式樣和衣褶處理的不同是雲崗雕塑時代發展中的一重要標誌。一般地說，“偏袒右肩式”及“通肩式”是較早的，即根據了外來粉本的形象。“冕服式”是中國風的佛像的特點。聯帶地，某些菩薩像的中國風的式樣是下身著裙，上身為自左右兩肩披下的兩條飄帶，十字交叉在腹前，而代替了偏袒式上身懸掛纓絡的粧扮。

此服飾上的變化，雖然重要，但尚不能機械地運用為劃分期期的標準。因為，十六窟也不能因而斷定為后期作品，而且在其他各地的石窟(如：龍門的古陽洞左右兩壁第三列有七個龕)修建時期肯定是較晚的，但仍作偏袒右肩式。如果這些例外可以另加考慮，此服飾樣式上的變化可以認為是反映了北魏以鮮卑族為統治者的社會在文化上漢化的結果。孝文帝拓跋宏在太和十年(四八六年)開始以中國服裝作為官服。他自己也在新年的朝會上服“冠冕”。所以，這種中國式服裝作為一社會變化出現在佛教藝術中應該是在四八六年前後。這一變化也是佛教藝術中國化的重要徵象。

第七窟和第八窟是成對的“雙窟”，都是在“冕服式”佛像出現(四八六年前後)以前修建的。第五窟和第七窟也是成對的“雙窟”則是“冕服式”佛像的最集中，而有代表性的洞窟，大概是四八六年以後修建的。

第七、八窟都有前室後室兩部分，前後兩室都是四壁成直綫的橫長方形平面。這種四壁成直綫的長方形平面的洞窟(無論有無前室)是南北朝時期完全中國形式的洞窟。七、八窟北壁的主要佛像都已殘毀。這兩窟布滿高浮雕，特別引入注意的是第八窟入口兩側的浮雕濕婆天像和毗紐天像。濕婆天(或稱“大自在天”)在印度神話中為獲法神。像作三面八臂，跨在牛背上，手執葡萄(象徵丰收多產)、弓矢(象徵破壞)、日月(象徵法力)。毗紐天(或稱“那延羅天”)為世界之守護者。像作五面六臂，騎孔雀。

這兩個浮雕像，身體筋肉柔軟松弛，面部圓渾，口邊流露笑意，富于情感。像的樣式可知是根據了外來的粉本，但面部的情感處理則是一雕造者的創造。牛及孔雀的形象則堅實有力，承繼了漢代藝術的傳統，這也可以說明雲岡藝術的基礎。

第七窟內面入口上方有一列六尊供養菩薩，皆膝跪，頭上作高髻，有飄帶飛揚，面部都是沉靜的笑容，十分優美動人。因而第七窟也稱為“六美人窟”。

第五窟和第六窟曾被認為可能是孝文帝拓跋宏為紀念他的父親和母親（獻文帝拓跋弘及其後李氏）而建。這兩窟是晚期（太和年間）諸窟中之最大者。

第五窟的本尊釋迦佛，高約十八公尺，足趾長約4.6公尺，中指之長約為2.5公尺，為雲岡造像中之最大者。第六窟，中央為一方柱，四面的主要部分刻立佛像。這些佛像都是作“冕服式”，“冕服式”的特點，除前述者以外，其長裳下部像扇形那樣向兩側翻轉飄揚，衣緣成極有規律的連續波紋狀綫。第十一窟及第十二窟的南壁上方却有一列七尊之佛（即佛經所謂“七佛”，釋迦及代表其前世諸身的六佛）也是此樣式的佛像的代表作。

第六窟的佛傳圖浮雕共十七幅，分別刻在洞窟各處，在人物動態和人物與背景的關係上與漢代畫象石的藝術接近。這一組有構圖的連續性故事畫在雲岡藝術中是罕見的表現。雲岡的佛經故事很少，尤其很少故事用構圖表現出來。例如第十二窟的佛傳和本生故事十餘幅都是以佛像為主體，四周或下方點綴以與故事情節有關的形象。

第九、十窟也是比較值得重視的雙窟，可能是當時有名的宦者鉗耳慶時在太和末年間修築的。這兩窟內布滿高浮雕，富于變化而最為巧麗。前室及後室的東西兩壁及人口兩側都是有計劃的布置了各種佛龕（如釋迦坐像，釋迦多寶并坐像，彌勒交脚坐像等）和力士，天人等像。九窟後室入門上面有石門雕刻，十窟後室入門上面有須彌山的雕刻都是非常華麗繁復的。九、十兩窟。布置和雕刻的題材及風格都是有時代的特點的。兩窟的本尊大像和兩窟其他雕刻一樣都經後時修補采繪，完全喪失原來的風格。

雲岡石窟的修建在太和十七年（四九三年）遷都洛陽以後，就不再有大规模的進行了。二十一——四十三窟大約是太和十七年以後，甚至公元五〇〇年以後鑿成的。這些洞窟都較小。僅三十九窟中有一塔柱，內容較豐富。末期窟龕的比較重要的是十一——十三窟外簷上方的許多小龕。此外，在各大窟的壁角也有些小龕，可能是最後修建的。例如：十一窟中有太和七年銘及太和十九年銘，十七窟中有太和十三年銘，都說明，後來補刻了許多小佛龕的事實。第四窟有正光口年銘（五年？五二四年）在第四窟，可能代表了北魏時期最後的修建。

十一窟——十三窟外簷各小龕，都有少量的佛像及菩薩像在內。這些佛像和菩薩像都具有北魏晚年的造像：瘦削型的秀骨清像的一些特點：面型較長，較瘦，頸較長，寬肩，身軀前傾，嘴邊表情是冷靜而含蓄的會心微笑。

雲岡第三窟是特殊的。此窟的修建並未完成。只有中央一佛二菩薩三尊像。這些像在造型上都很豐滿，衣服緊貼身體，具有唐代雕塑的類似風格；因而曾被研究者或認為是唐以前的隋代的或唐初的作品，或認為是唐以後的遼代的作品。其年代，由於尚無其他有確實可靠的年代證據的作品足資比較研究，仍是一不能解決的問題。

遼代在雲岡也曾大力經營，除了修建木構建築，及修補舊像外，也增添了一部分小

型雕像。

三、云崗石窟是我國內地已知現存的最早的石窟，在美術史方面其重要的價值乃在於制作的巨大規模，立體造型能力的發展，多種形象，特別是富於內心表情的形象的創造。

云崗石窟制作規模的巨大，首先見於在石壁上雕出的那些高達十四——十八公尺的碩大的佛像。這樣的佛像有七尊之多。（曇曜五窟、十三窟、六窟）這些佛像體積龐大，而且能夠給人以生命力異常充沛的感覺，所以是壯偉而健康的形象。洞窟壁面佈滿了千萬小龕及造像和各種裝飾等等，不僅意匠豐富，而且雕飾華麗。這一切都說明人民創造力量的強大，人民中間的巨大的物質力量和精神力量。這些石窟雖然是在統治階級的壓迫下造成的，但統治階級早已死去，而人民力量的表現得到了不朽的存在。

云崗石的立體造型的能力在漢代傳統的基礎上又得到發展。漢代紀念碑雕塑的利用大體大面和掌握統一的完整效果的表現方法，正是這些碩大的佛像之給人以鮮明印像的原因。佛像的主要的表現仍是正面的。旁側面在晚期像中也照顧到。又能創造筋肉的質感，例如，十八窟大佛的手，柔軟有彈性。在大多數的早期佛像上並且採取了綫雕與立雕相結合的傳統方法，在圓渾的肉體上用綫雕出衣褶，更加強了衣服緊緊裹在身上的印像。云崗很多較小的佛像都是高浮雕，可以看出高浮雕技巧的純熟，無論形象的任何角度或重疊的層次都不造成處理上的困難（例如：第八窟毗紐天、濕婆天和六美人像）。又在衣褶，飄帶以及背景中的樹木，動物（鳥獸）都成功的運用了裝飾性的處理手法，更襯托出形象面部表情的生動效果。

云崗石窟造像中出現了多種宗教形象。這些形象是根據了佛經的規定並參考了外來的粉本的，然而其成為真實生動的形象，而不是死板的無生命的形象，就是中國古代工匠的創造。因而在後期就出現了中國式的佛像。這些宗教形象是聯繫着現實生活的，不斷的創造出多種雕塑形象就表示古代雕塑家概括生活能力的提高。云崗石窟，這一現存最早的石窟，提供了佛（立像、趺坐像、作各種手勢的），菩薩，羅漢，苦修者，供養菩薩，天王力士、飛天等各種形象。其中以供養菩薩和飛仙姿態變化最多。各種形象，不只在服飾上，而是在造型上（動作姿勢和臉部表情）顯示出區別。例如十八窟的羅汗头像，頭部外形的塑造和神情的刻畫都極簡潔有力。十九窟中？窟的羅睺羅的表情十分親切動人。後期若干洞窟中的飛天，為了表現出飛翔的動態，雖然扭曲得很不自然，但效果真實，可見古代藝術家為了達到表現目的所採取的大膽的獨創的手法。

云崗石窟佛教形象的創造中最大的成功就是佛像和菩薩像的富於內心感情的表情。除了特別碩大的佛像以外，一般的佛像，無論早期的或晚期的，都表現出一種溫和恬靜，含蓄而親切的笑容；而且在末期的佛像，如十一窟外窟，更帶有冥想的，對人世關懷的神情，就更增加了那種笑容的魅力。這是北魏晚年佛像最流行的表情，儘管有表現得成功或不成功的區別，以及一些風格上的差別。

叁、龍門石窟的雕塑藝術

一、龍門石窟在洛陽南二十五華里的伊闕。伊水兩岸，山谷對峙，相傳為大禹治水時

开，以通伊水，所以名为伊阙。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）。

龍門石窟的开鑿，据魏書釋老志：

“景明（五〇〇年——五〇三年）初，世宗（宣武帝拓跋恪）詔大長秋卿白整准代京灵岩寺石窟，于洛南伊山为高祖、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（五〇五年）中，始出斩山二十三丈。至大長秋卿王質謂：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（五〇八年——五一一年）中中尹刘騰奏为世宗（宣武帝拓跋恪）复造石窟后一，凡为三所。

“从景明元年（五〇〇年）至正光四年（五二〇年）六月已。前后用功八十万二千三百六十六”。

这一段文字記載了龍門石窟進行大規模修建的年代，目的，和耗費的人力。这段文字中所記述的中途放棄了的去地太高的窟址，可能后来为唐代修建奉先寺时所利用。正光四年的三座石窟可能即宾陽洞三窟，事实上在北魏时代并未完成。

根据龍門石窟的銘刻知道，开始造像至少是在太和年間。即早于景明年間。——古陽洞北壁上方有丘穆陵亮夫人為自己已死的兒子造像的銘記，是太和十九年（四九五年），这时只是高級貴族的私人活动。丘穆陵亮是孝文帝推行漢化政策及遷都洛陽之举的有力的助手。其后三年（太和二十二年，四九八年）比丘慧成（孝文帝的堂兄弟）正式营建古陽洞石窟，并于其中為自己的父親造了一尊石像。这样的动机也說明龍門石窟是云崗的繼續。

龍門石窟造像最盛的时期是北魏晚年，即五〇〇年——五四〇年。东魏时期和西魏短期占領期間，北齐和周时期，以至隋代都有各别的造像，而不再有大規模的修建。

龍門重新又成为石窟造像活动的中心是在唐代高宗武后（她曾長住在洛陽）中宗的时期（六五〇年——七一〇年），在玄宗李隆基的时期又开始沉寂下去。龍門的唐代石窟造像將來再談。

龍門的北魏石窟，有宾陽洞、蓮華洞、古陽洞等八个較大的窟和另外四个小窟。

宾陽洞，一般是指宾陽三洞的中間一洞，它与左右兩洞成为一組即六世紀初北魏帝室修筑而未全部完成者。宾陽洞左右兩洞除天井的蓮花及飛天外，主要的佛像大概都是隋唐之际补修的。宾陽洞全部为北魏时完成者，不僅以其規模，而且以其布局的完整性为北魏石窟的重要代表作。

宾陽洞洞口作尖拱形。洞口兩側石壁上雕出努目蹙眉象徵其孔武有力的力士，右手五指張开置于胸前，極有神气。

洞窟平面为深七、七公尺，面寬六公尺。正面有一方壇，壇上为本尊坐像，左右为二罗汉，二菩薩，共五尊構成一組。坐佛前有兩头石獅分列左右側。左右兩壁皆一立佛，二菩薩夾侍，佛及菩薩身后及头后，如一般慣例都有雕飾華麗的背光和頂光。藻井为橢圓穹形，与四壁相接，無明顯的界限，中央为一兩重瓣的大蓮花，其四周有十个奏乐的飛天，裳帶飄揚。洞窟前壁左右为浮雕，浮雕分上下四層：維摩文殊，須达那太子本生及薩埵那太子本生，帝后供养圖，十神王。洞窟地面并且也模倣地毯，雕出走道及蓮花

裝飾。

這一洞窟的布置是以本尊為中心，其他各種形象及裝飾都是緊湊的互相聯系，而產生照應及陪襯作用的，而在設計意匠中又充分利用分別主從，加強與減弱的手法以突出集中到本尊身上的宗教主題。這一洞窟的完整的布局代表着北魏末期佛教廟堂的流行樣式。這一完整布局的出現也說明佛教藝術的成熟。

賓陽洞的佛像和菩薩像是雲崗第六窟冕服式佛像的繼續。服飾及面型都很類似。但面型稍長，臉的下半部加大，鼻稍寬。頭與身的比例，約為一比四或五，所以格外產生厚重的感覺，而成為一具有自己特色的型式。

賓陽洞前壁的浮雕，是了解當時繪畫藝術水平的重要參考品，可以從而了解繪畫藝術的構圖及綫紋的表現力及裝飾性的要求。帝后供養人的浮雕在前一節已談到。維摩文殊，作為南北朝流行的藝術題材，龍門石刻和雲崗石刻一樣時常在一些佛龕的上部或有空隙處加以表現，而賓陽洞的浮雕幅面較大也最完整。維摩詰的形象有描寫了現實生活中人物的意義。須達那本生及薩埵那本生在敦煌壁畫中很多，在內地却不是十分流行的。賓陽洞的浮雕是用獨幅的畫面加以表現的，不是敦煌壁畫的連續性的方式。

蓮花洞寬六公尺，進深9.75公尺，高6公尺，是狹長而深的洞。中央為六公尺高的立佛，其傍有二菩薩夾侍，佛與菩薩之間，後壁上左右各有一羅漢浮雕。窟頂中央為一美麗的大蓮花，花瓣微凹，極富真實感，而又有裝飾性，發揮了雕塑效果的特長。洞口拱門上浮雕熊熊的火焰，非常生動，是北魏裝飾紋樣中發展了漢代的飄動的雲氣的處理方法而獲得特殊成功的效果的代表作。蓮花洞內壁上有很多小佛龕，都是當時人陸續雕造的，紀年最早為正光二年（五二二年），可想蓮花洞最初修建可能是在神龜正光之間（五一八年——五二五年）。

古陽洞四壁布滿佛龕，充分代表了北魏末期貴族社會中迷信佛教的流行風氣。如前所述，自丘穆陵亮夫人開始鑿造一龕以後，比丘慧成發動之下修成了全洞，並為自己的死去的父親修建一龕。於是，古陽洞就成為北魏高級貴族們發願造像最集中的一個洞窟。他們在所修造佛龕旁鑿刻上“造像銘”記錄了自己的名氏、年月，及造像的動機。這些鑿刻的字跡是研究北魏書法藝術的最好的標本，過去曾被收集，編成“龍門二十品”之類學習書法的范本。造像銘中可見，在古陽洞發願造像的北魏高級貴族，例如有北海王元祥（孝文帝的兄弟）及其母高氏，齊郡王元祐（文成帝的孫子，孝文帝的堂兄弟），廣川王元略的妃子高氏（孝文帝的從叔母），安定王元燮（他的父親元休是太武帝的孫子，是孝文帝的親信），以及元洪略、楊大眼等人。也有很多佛龕是一般的貴族官吏等發願修建的。

古陽洞的窟形類似蓮花洞，而較深，較高。進深及高皆十三公尺，面寬六公尺。本尊已被後世修改，成為道教的形象，所以古陽洞也稱為“老君洞”。夾侍菩薩立像，有優美的姿態，從側面看，上半身微向後仰，兩足力量不平衡，已超出了呆板無表情的階段。古陽洞窟面滿布大小不等的各種樣式的佛龕。左右兩壁各有大型龕排成較整齊的三排，每排四個。（右壁最下一排因未完工，所以只有兩個龕）每一龕中有一釋迦佛坐像，或一彌勒交腳坐像，或多寶釋迦二佛并坐像。佛龕的上部的橫額樣式有數種不同的變化，而且和佛像背後的背光及頂光一樣，富於裝飾。在各大龕之間空隙處就有後來加

雕的小龕無數。這些大小龕中的佛像，特別是各大龕的佛像都是有時代的代表性的，是標準的北魏晚年流行的瘦削型的秀骨清像，台座上垂落的裙裾衣褶極其繁復而有規律。

龍門的北魏石窟，此外還有：魏字洞，藥方洞，火燒洞及石窟洞等。其中以石窟洞最近清理出來的供養人行列的浮雕以其構圖的優美最值得注意。

龍門北魏石窟是五〇〇年——四五〇年間雕塑藝術最集中的地方。這些造像具有自己的地方性，也表現出一般的時代風格和水平，如賓陽洞的佛像和菩薩像的厚重，古陽洞的菩薩立像的優美，壁龕中佛像的清秀，賓洞陽供養人行列浮雕的構圖的緊湊，蓮花洞的拱門火焰和窟頂的蓮花，以及古陽洞的各種態帽裝飾；並且也表現出建築和雕塑表達統一的主題的設計意圖（如賓陽洞）和帝室及貴族們造像的狂熱（如古陽洞）。

龍門石窟唐代部分在第五章再談。

北魏后期，開窟造像的風氣流行在貴族中間，各地也都出現石窟。

遼寧義縣萬佛洞（在縣城西北十八里，大凌河北岸，共十一窟）是太和二十三年（四九九年）營州刺史元景所創建，大約為五〇〇年——五二〇年前後修建。

河南巩縣石窟寺（在城西北七里，洛水之濱，邱山之陽）共有五窟。修建時期大約在五〇〇年——五三〇年之際。四、五兩窟之間岩壁上露天大佛——釋迦立像和二夾侍菩薩都與龍門賓陽洞的立像相似，富厚重感。第五窟甚完整，規模較大，也有內容豐富，有裝飾味的大幅供養人行列浮雕。巩縣二、三、五各窟都是方窟，有中心方柱，這是雲崗第六窟和敦煌北魏各窟流行的形式。是巩縣石窟寺，雖然石窟全部規模不大，然而在研究石窟藝術發展上因為它們出現在北魏造像的最後的階段上，充分具有時代特點，是值得注意的。

此外，炳靈寺，麥積山也都有北魏末年石窟造像，將于下節介紹。

第五節 南北朝末期的石窟及南北朝其他雕塑藝術

- 壹、炳靈寺和麥積山
- 貳、北齊的造像石窟
- 參、南北朝的石造像及造像碑等
- 肆、南北朝的陶俑
- 伍、南北朝雕塑藝術的發展

壹、炳靈寺和麥積山

甘肅在南北朝初期是佛教的中心，在文字記載中也見曾有過石窟造像之類的活動。沮渠氏的“涼州石窟”（四世紀初）就是其一，而現在尚難完全確定其真實的所在，可能

即武威天梯山石窟。但天梯山現存石窟多係唐以後者。酒泉文殊山除了北朝制底窟式向造像石窟外還有一些有銘文的經塔殘石，多系沮渠氏的年號（五世紀初）。敦煌莫高窟的開創時的遺跡現在也不可考。現在甘肅的石窟，河西一帶的多是北朝時代開鑿的，至於炳靈寺和麥積山雖也有關於南北朝早期的佛教的活動的記載。然而現存實物遺跡和敦煌莫高窟一樣都是時期稍遲，是產生在中原一帶流行的石窟造像風氣傳播影響下的。

炳靈寺在永靖縣西北黃河北岸小積石山的叢山中。“炳靈”即藏語“十萬佛”的音譯，炳靈寺即萬佛寺之意。又稱“唐述窟”。“唐述”或“堂術”是藏語“鬼”的意思，因為傳說看見山上有神鬼往來。有的記載認為自西晉太始年間（二六五年——二七四年）就開始有石造像（法苑珠林卷五十三）。但據知至少在五世紀初已有有名的高僧玄高、曇弘、玄紹曾住在此處。唐述山已經是有名的佛教中心。

炳靈寺現存窟共編號一二四，其中魏窟十、魏龕二，此外除了明代五窟以外，都是唐代的。在八十窟外發現延昌二年（五一三年）年號的銘記，可以說明現存各北魏窟龕的雕造時期大約為北魏末。

炳靈寺北魏窟龕的主要佛像往往是釋迦多寶二佛并坐（二、七九、八〇、八一、八二、一〇〇各窟）內容較完整的為八〇、八一、八二等三個窟，都是方形窟。正面及兩側的佛像都是分成三組，這種布局，和龍門賓陽洞相似。每組的組成不同。一般的應該是一佛二菩薩。但八〇〇較特殊，正面為釋多寶及二夾侍菩薩，右側為一佛二菩薩，但左側為文殊菩薩立像及二菩薩。窟中壁上除偶有整幅的浮雕外，多是明代的壁畫（有密宗色采），不是如龍門那樣有很多小佛龕。

炳靈寺的造像也是一般的北魏末期的瘦削型的秀骨清像，他也具有自己的特點，面型較寬而方，眼、頤、口在同一個平面上，正面看來較平；但神情刻畫仍達到此時期的共同水平，特別是某些佛像低垂而緊閉的雙目的上眼簾的處理特別有真實感。

麥積山在甘肅天水東四十五公里，是秦嶺山脈的西端，山的形狀如成束的麥穗，因而被稱為“麥積山”或“麥積崖”。麥積山在南北朝初期是西北佛教的重要中心。有名的禪師玄高、曇弘等和僧徒百人住在麥積山（四二〇——四二六年）。北周時，文帝皇后乙弗氏死後在麥積崖為龕而葬（五三九年）五六六年——五六八年，北周的秦州大都督李允信，造七佛龕，有當時著名的文學家庾信撰寫了“秦州天水郡麥積崖佛龕銘”。唐代麥積山仍繼續有修建，但唐代中葉（七六三年）為吐蕃族占據。五代和宋朝以及明清，麥積山皆未荒廢。所以麥積山有北魏，北周，隋代，初唐，宋代和明清的壁畫、雕塑及建築。甘肅時常有地震，據文獻記載，從六世紀到十八世紀有過八次大小地震，所以自然力量的損壞很嚴重，後代的修補也很頻仍。往往有的窟是魏代修建，畫是明代重繪，也有的窟是魏代壁畫，唐宋時代重修的塑像，呈非常錯綜的時代關係。

麥積山高一百四十二公尺，都是懸崖鑿窟，用棧道相通。例如：散花樓上七福閣下距地面為五二·一一公尺，麥積山的窟龕已經編號有一百九十四。窟內造像，因為石質是像敦煌莫高窟一樣的礫岩，所以多泥塑，少數石刻是自他處運來的。壁上有壁畫。

麥積山有北魏時代的塑像，但保留了很大一部分的西魏和北周時代的作品（塑像和壁畫），就為佛教藝術在北周時代（亦即在龍門石窟以後），在西北地區的發展提供了罕見的重要材料。

麥積山的南北朝末期的造像，首先引起注意的是一部分薄衣式的佛像和菩薩像：偏袒右肩，衣褶裹在身上，衣褶為划出的凹綫。（一〇〇、一一四、一一五及一五五窟）這一型的造像，由於一一五窟佛坐前有景明三年（五〇二年）張元伯的墨書發願文，應該認為是麥積山的早期的樣式。這種樣式的菩薩像在麥積山雖姿呆板，然而頗能見出體格之美。

麥積山的北魏——西魏——北周間的造像，可以一二三，一二一，一二七，一三三各窟為代表。

北魏——西魏——北周間的石窟多為方窟，或平頂，或如復斗。窟中布局大体都是三組造像、分別在正、左、右三面，每一組都是一佛二夾侍，夾侍一般的是菩薩，但也有比丘或供養。一二三窟左右兩壁的外側是一個男童和一個女童，形象非常真實可愛。左壁的坐佛也以單純的外型表現出內心的寧靜和那對男女童子成為這一時期優美的代表作。一二一窟的左右壁角是兩對比丘在喁喁耳語，互相聯系的富有表情的姿態達到一定的藝術上的成功。一二七窟正壁一龕。龕內是一垂足坐佛和二菩薩都是石刻。坐像及其背後的項光與背光組成一完整的整體，背光和項光中的飛天圍繞着坐佛而飛翔，這是在當時長期實踐中創造出來的一種富有效果的形式。這一石造像面型方而扁，轉折柔和，雖不丰满，但已減少了瘦削的印象。衣褶下垂在座前，很自然而有厚重的質量感。這一些是在逐漸改變瘦削型形象和衣褶的規律化的處理的征象。一二七窟有麥積山諸窟中規模最大的壁畫。但已為後代燻黑。正壁模糊難辨。左壁為“維摩變”。右壁為“淨土變”。前壁門楣上繪“七佛”。其他尚有“捨身飼虎”，以及騎射，行列，狩獵等圖象。色彩強烈，表現動態最成功。

一三五窟也是魏周時代的一較大的窟，其窟型，布局和造像和上述各窟相似。正壁的壁畫作騎馬的場面，色彩很鮮明動人。馬的動作勁健有力。

一三三窟（或稱碑洞）中的十餘組塑像，壁上的影塑和保存在此窟中的十八座完整的造像碑以及迎門而立的三公尺半高的接引佛都是麥積山的重要作品。一三三窟形制結構特殊，主室的后、左、右三壁都鑿有深淺不一的佛龕。地面龕有十個，里面都有一尊或一組（一佛二菩薩）佛像。這些佛像都是麥積山此一時期塑像代表作。第十一龕中有影塑的飛天和山巒、貴族等的形象貼在壁面上，姿態自然而優美。窟中貯藏的造像也多

是此一时期的标准作品。如第十号碑，中央部分自下而上是釋迦、弥勒、釋迦多宝的坐像，四周围以十幅佛傳圖及本生圖。窟中的大接引佛为隋唐之間的作品。

麥積山的北周时代的壁画是在散花楼上七佛閣（第四号窟）佛龕的上端，共七大幅，每幅四个伎乐飛天，飛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、飄帶、乐器、散花等都是多种顏色采繪的，表現非常生动。長廊平基也有一部分殘留的早期的壁画可能是同一时期的。散花楼的上七佛閣是麥積山三个七佛閣之一（不能确定那一个是庾信为之著文的。）七佛閣的建筑形式可称为“崖閣”窟前有廊簷，廊簷以內有并列的七間大龕。散花楼上七佛閣的七間大龕，每一龕內都有一佛和夾侍的二比丘，六菩薩，兩龕之間为天龍八部，这些塑像从風格上看是唐塑。宋补，明代又重修过的。

与散花楼上七佛閣的建筑形式相类似而規模稍小的是牛兒堂（第五号窟）的四柱三龕式的崖閣。牛兒堂之得名是因为前廊上有一天王足踏一牛，塑造得很真实，为羣众所傳頌。此天王及牛可能为隋唐之際的作品。牛兒堂的三个龕內的佛像等造像多是后代追补。牛兒堂前廊平基上也有飛天和馬、象飛馳的壁画。是北周时代的作品。

麥積山的崖閣都是魏周时期鑿建的，所以保存有早期的壁画，在崖壁上鑿出的屋頂及鸞吻的样式，列柱的形狀也都具有南北朝建筑的特点。但这些崖閣中的塑像多是后世的。麥積山的唐末时期的塑像在后面有关的章節中仍將再談到。

貳、北齐的石窟造像

北齐的石窟造像地点較多，較著名的有河北峰峰南北响堂山，山西太原天龍山和分散在山东中部的几个規模較小石窟。

南响堂山与北响堂山相去約三十余里。是北齐的高澄高洋兄弟为紀念他們的父親高欢及其他先祖而开鑿的，在北嚮堂开了三个大窟（刻經洞、釋迦洞、大佛洞，）南嚮南开了兩個大窟（華嚴洞，般若洞）其中以北嚮堂第六窟（大佛洞最为弘偉，面寬約十二公尺，進深約十一公尺，中央有方柱，面前及左右兩面都有一佛二菩薩的三尊一組的龕。本尊表現出北齐造像的新風格：面型圓渾，衣褶貼在身上，处理得很洗練，成勻整而單純的綫。外形上有大片光潔的面。此特点在南响堂千佛洞的釋迦立像及菩薩像上更为明顯。第六窟壁上的龕形裝飾很華麗，和窟門口的唐草紋都是新的風格，开始了隋唐时代裝飾藝術的新趨勢。南北响堂山也开始了一龕七尊（佛、比丘、菩薩天王）的新的組合方式是隋唐时代比較流行的。

南北嚮堂山尚有一部分隋唐时代的較小洞窟。

嚮堂山之被選擇作为造像石窟的地点是由于北齐在“鄴”（今河南安陽）建立了自己的政治和軍事中心。高欢死后葬在嚮堂山（五五〇年前后）。石窟寺就有灵廟的意义。及至五六〇年前后，北齐皇室內部互相傾軋，政治中心由鄴移至晋陽（太原），石窟造像也就在太原附近的天龍山开始。

天龍山在太原西北三十里，有大窟十四，其中唐代的造像最重要。（見第五十一章）北齐石窟为第一、二、三各窟，規模不大。佛像及菩薩像皆承繼北魏末服飾。但在

造型上，如麥積山的泥塑，趨向柔和的表情，衣褶亦較自然寫實。壁間浮雕羅漢像及窟頂飛天都保持了更多魏末的傳統風格。天龍山的造像沒有表現出响堂山那種洗鍊的作風。

山東中部也分散着一部分南北朝時代的小型石窟羣。濟南東南州里的龍洞有北魏造像，玉函山佛峪寺有北齊造像，濟南附近黃石崖有北魏、東魏及北齊造像，其中以佛峪寺的造像是薄衣式的洗鍊風格，值得注意。

北齊時代的石窟造像，可以看出在石窟的型制上仍繼承魏末的傳統；在造像上，一部分繼承魏末的樣式，和麥積山的泥塑相似，但臉型漸圓，表情柔和，衣褶雖繁復重疊，但不平板風格化，造像的總的趨勢是更自然更寫實。而同時也出現了另一種全新的風格，即衣服薄，貼緊身體，衣褶少，或半裸上身，光潔的大面上能看出肌肉細部的輕微起伏變化，身體比例勻稱合理。此一在響堂山及佛峪寺已可以見到新風格的出現是有劃時代的意義的。

叁、南北朝的石造像及造像碑等

南北朝的石窟以外的造像和造像碑尚遺存很多。在河北、山西的寺廟中曾屢有發現。也有幾個集中的出土的地点。

河北曲陽修德寺和四川成都萬佛寺兩處遺址在一九五三年就都曾發現大量古代石造像。

曲陽修德寺遺址曾殘存宋代修德寺磚塔。發現的石像，前後兩次共編號二六五九號，其中有年款銘記的共二三七件。年款最早的是北魏神龜二年（五二〇年），最遲為唐天寶九年（七五〇年）。其中最多的是東魏、北齊、隋代的一個時期。全部造像為汗白玉大理石雕制，這種石料即產於曲陽一帶。這一批石像以具體實例闡明時代風格演變的系列，同時也說明曲陽石刻的悠久的傳統。

成都萬佛寺廢址，過去即曾出土石造像。發現的石像已達萬餘件，其中有年號的有四五件。除了久已遺失的有劉宋元嘉年號，為有年號之最早者之外，現在造像的最早的年號是梁武帝普通四年（五二三年）。最遲為唐大中元年（八四七年）。其中也有北周年號者：天和二年（五六七年）。這一批造像雖然產生在南朝疆域之內，但表現出與北方相似的平行的發展：冕服式的進而為薄衣式的；衣褶綫紋由呆板的風格化的組織變為勻整自然的。天和年間的菩薩象，纓珞滿身開始隋代的作風。

其他發現一定數量造像的地点在山西太原有二處，一處為十八件，一處為十二件，也是北朝和隋唐時期的。

這些造像之埋藏地下，可能是有意的，或因戰爭（修德寺），或因廢佛（唐武宗時曾一度反對佛教）。其所以大量集中在一個地点，可能是廟中供奉，也可能是寺廟附設的作坊。修德寺出土造像中有半成品。

南北朝鑿金銅像過去也頗有發現。南北朝的皇室和貴族除了鑄造巨大的銅像外，也成千成萬的鑄造了小像。

肆、南北朝的陶俑

南北朝時代的墓葬制度大體上和漢代相似。從藝術方面看，例如南朝齊梁的陵墓，整個墓址的布局中包括有神道碑和巨大的石獸（天祿與辟邪），這些遺物在南京及其附

近尚保存了若干組。南朝的天祿與辟邪的造型就是漢代同類的神話動物形像的發展，不僅體形更龐大，刻劃其勇猛的特點也更顯著。在北方發現的小型的辟邪（例如：山西太原出土的一件）具有同樣的造型特點。

墳墓中盛行墓誌，這是自三國時代曹操認為墳墓前樹立石碑是一種浪費行為，而加以反對的結果。北魏的方形墓誌及其上面的石蓋往往雕有極其精美的花紋，特別以飛舞的龍和飄揚的雲氣表現得最成功。墳墓中也有時也有雕滿花紋裝飾和圖畫的石棺或承載石棺的石座。上面雕刻的圖畫以孝子故事為主題的，我們今天可以見到有偶爾保存下來的幾件。這些雕刻的圖畫和當時真正的圖畫（敦煌壁畫和顧愷之作品）有很大的共同點：人物瘦削形象長，動作優美；構圖上出現了說明環境的景物也以裝飾及點綴為目的；樹木、山石是一種古拙的裝飾風的描寫；等等。

墳墓中的壁畫也曾有發現（如西安附近的北周墓）。墳墓中最重要的藝術品是陶俑。

北朝的陶俑過去發現甚多。在塑造技術上較漢代更有進步，面部及體態外型上更完整而真實，仍繼承了漢代的著重刻劃表情的傳統。陶俑的類型增多了，有身體修長秀美的女侍，樂伎，孔武有力的武士，騎兵和侍衛，外族的奴僕，牛車、馬及駱駝。一些生活用具，房舍等減少了。陶俑中的人物形象都能從神情上及姿態上見出每一類型的特點，有非常動人的表現。那些女侍的形象和佛教造像、石刻中的形象共同表現了北魏時代的美的理想也可以看出制作者在創造此形象時充滿敬愛的感情。

陶俑的形象——面型、表情和姿態都與佛教形象，特別是菩薩、力士，供養人基本上是相同的。女俑尤其多瘦削型的秀骨清像，但也有頭大身短，面型圓渾的一種。

伍、南北朝雕塑藝術的發展

南北朝早期的雕塑作品，只有少數的鑲金銅像，如石趙建武四年（三三八年）的坐像和其他繞有古風的銅像，都是明顯的域外風格。但尚難了解這一時期的完整的面貌。重要的作品是從四六〇年以後的雲崗石窟開始的。在發展上自四六〇年至五八〇年，大致可以分為四個時期：（一）第一期（四六〇年——四八〇年）——曇曜五窟及七、八窟等。（二）第二期（四八〇年——五一〇年）——雲崗五、六窟及龍門賓陽洞。（三）第三期（五二〇年前後）——雲崗十一窟外簷、龍門古陽洞，炳靈寺等。（四）第四期——南北朝末葉，麥積山及响堂山，天龍山各窟。

第一期，造像圓渾，不精確，仍通過大體大面的表現掌握統一的完整的效果。服裝是外國式樣，薄衣貼體，衣褶陰淺刻出。第二期即冕服式裝束，質料厚重的中國式長袍，衣袂飄揚。第三期即瘦削型的秀骨清流行的時期，長臉型，細頸，方肩，衣褶更趨繁複，而規律化。第四期即一方面，秀骨清像變為圓潤、柔和，衣褶亦較自然而寫實，但並未完全脫離第三期的基本型式（如麥積山；而同時又出現薄衣式的外國服裝（如响堂山）。雕造技巧較第一期細致而準確，提煉肉體的體積細微變化達到簡潔優美的效果，此一新樣式可能是畫家曹仲達所引起的。

佛像樣式上的發展與造像的其他方面的發展是相應的。例如佛像的組合日益豐富，由一佛二菩薩，變為一佛二比丘二菩薩；由三尊一組變為三組；由力士不經常出現變為經常有守衛的力士；這些變化說明以本尊為中心的佛教主題，逐漸以多種形象，日益

复雜的組織方式而丰富起來。这也就是在不断的實踐中，藝術家探求到加强主題与丰富主題的規律性的手法。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組合、加强并丰富主題的具体的形式；同时洞窟的流行的形式也最后确定为方形的平面，这是洞窟平面布局日益中國化的演变結果。

佛教形象的中國化，在五〇〇年前后完全成熟。早期的佛像的样式是根据了和佛經一同傳來的外國佛像的粉本的。最顯著的特点表現在服裝及裝飾上，以及由佛教經典所規定的眼、鼻、口、髮、手势的形狀上。而且主要的佛像（作为本尊而加以頂礼膜拜的）为了保持其合法的性質比夾侍和供养菩薩遵守粉本要更嚴格。但也仍然有制作者進行自己的主觀的解釋的可能，而特別是工匠的窮年累月的造型經驗——他对生活和藝術的理解、他熟悉的形象和造型、以及为实现一定表現效果而習慣了造型技術都必然地在形象的处理上帶有自己的傳統的特点。所以云崗早期造像的手法承繼了漢代的傳統的造像技巧及技術，而且卓越地發展了漢代雕塑藝術的刻划內心表情技巧，而在南北朝佛教藝術中开始創造出親切动人、富有感情的优美形象。

南北朝雕塑之承繼了漢代的造型的技巧和技術，其具有特殊的藝術效果的一端就是云崗早期石刻的立雕和淺雕相結合的手法。虽然后來，在雕像上，衣褶不復是用陰刻的綫來表現，但其平直的刀法仍是強調了綫紋的表現，南北朝雕塑的面部处理也是着重一些構成局部的主要的綫紋，如眉峰，眼廓，鼻梁及鼻翅，口唇及其周圍。衣褶的处理一直是南北朝雕塑中重要的事項，而有傑出的創造。这种在立体雕刻上对于綫紋的強調，結果是使作品具有強烈的裝飾性。南北朝雕塑在刻划內心表情及塑造外方面所獲致的寫实的成效，結合了其独具的裝飾性，而表現了獨創的优美的藝術風格。

第五節 南北朝的工藝美術

南北朝的工藝美術，如美術的其他部門一樣，也是在漢代傳統的基礎上更前進了一步，還沒有形成完全嶄新的面貌。江南地区的開發，在經濟上为南朝的工藝美術的發展造成一定的条件。中外文化交流的結果，可以見到在裝飾美術方面有新的因素出現。

从一些出土的器物中，可知日用器皿，如博山爐、壺、罐、甃、燈等，仍多漢代的型式。文献記載，在衣冠文物制度上，南北朝皆有意地崇奉漢代旧制为理想，以表示自己是悠久文化傳統的真正承繼者。在工藝技術上和藝術風格上只有在南朝的齊梁以后才顯出帶根本意义的变化，即着重裝飾，趨向華麗的風格。南朝的豪華奢侈風气在歷史上是有名的。当时流行的侈艷綺丽的文学作品不僅在內容上反映了那种生活，并且在藝術風格上也表現着共同的華麗傾向。南朝曾数次頒發一些禁止奢侈的命令恰証明了奢侈風气之难以遏止。从这些命令中也看出当时工藝的風尚。例如宋順帝升明二年（478年）詔令中禁止的东西中有織成（即后世的“刻絲”）綉裙，錦制的履，用錦緣边的蓆，綾作的雜服飾，采帛的屏障，七寶（珠、玉等）裝飾的乐器，附有金銀薄片作成花飾的髹漆用具等。这些器物之屬於六朝时期的尙未發現，但唐朝时期的，我們还能看見。南朝器物上的裝飾已大量运用了花卉的題材，并可想見是富丽的風格。这样就使南北朝时期的工藝美術成为隋唐工藝美術的前驅。

由于材料的限制，下面僅簡略介紹南北朝时期的陶器、染織如和紋样圖案。

南北朝的陶器中最重要的是早期的越窑。

漢、三國时期的青色透明釉的火石器，在南北朝时期已被称为“瓷”，而有“缥瓷”的名目，而且当时已記載其產地是“东甌”即現在浙江东部一帶。而就今天实地踏查的結果，可以确定这种青釉陶瓷的窑址集中在現在的紹興、蕭山一帶。其中最有名的是紹興的九岩窑和德清的后窑。这些地方的產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質灰胎的早期越窑的明器曾在江浙各地的一些墓葬中不断發現。墓葬的磚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（297年）有鏤空的瓷薰爐，扁壺，三足的硯，盤，耳杯，及其他明器。早期越窑的器物的类型很多。除了普通常見的圓形扁盒及壺、罐等之外，鷄嘴壺是一种有时代的代表性的形式，还有一种附有复雜的裝飾的罐和瓶之类，裝飾都是用陶泥堆成凸雕式各种形象，如牌楼，亭台，人物，鳥獸等。这些形象不是相互孤立的，而是組成一定的場面，但其內容意义尚待考。另外也有作成立体的动物形象的器物，如蛙形的小水罐，臥在盤中的虎、豹和单独制作的辟邪，骑獸人等。南北朝时期早期越窑的釉色由于火候提高，瓷釉中的氧化鉄还原过程較好，与三國时期的色澤相比，青色較深，黃色減少。

南北朝时期的早期越窑中也去現利用較稠厚的釉汁斑点，使之保持还原不充分的氧化状态，而呈現深褐色，变成了青釉上的裝飾。

透明釉的半瓷質的火石器也曾在北朝的墓葬中發現。河北景縣封氏古墓羣（出土墓誌五方，紀年最早为483年，最迟为587年）中出土了很多青、黃、綠等透明色釉的尊、碗、杯、盤等。其中有四件特別高大的青釉灰胎的大瓶，上有蓮瓣、瓔珞等繁复的裝飾，以其形制之大及風格上明顯的受到外來影响的特色，在中國陶瓷中是重要的代表作。

南朝也开始有黑色鉄釉的陶瓷，是德清后窑的產物。东晋时代文献材料中曾見到廣州白瓷的名称，但迄今尚未發現南北朝时期的白瓷。

南北朝的絲織在藝術上和技術上曾經歷一番变化，但由于具体材料的缺乏尚不能有明确的認識。

五胡十六國时期，石虎的郟城“鄴”（今河南安陽）也成为絲織中心。有專职的“織錦署”負責織造各种名目的錦。从这些名目可見大致还是漢魏以來的花式，如大小登高，大小交龍等都是漢代的遺物保存至今的。北魏太和年間曾廢除了皇室壟斷錦綉綾羅的禁令，而允許民間自由織造，这就使錦綉花式按照社会習尚自由發展有了較好的条件。

新疆土魯番阿司塔那地方的古墓中之最早者有东晋升平八年（364年）的，其中出土有“綾纈”和“臈纈”兩種染色技術的最早的标本。這兩种技術在唐代工藝中当再介紹。文献記載涼州緋色为“天下之最”。这都說明染的工藝在南北朝时期也已达到一定的水平。阿司塔那地方古墓也出土有东晋时期的獅子紋样的錦。敦煌莫高窟發現的早期遺物中也有北朝末年的錦，作龍鳳紋样。这些錦上的紋样可以看出在造型上尚有中國傳統的特点，但在紋样的組織構圖上是波斯風的。这些錦的殘片，可見在技術上和漢代一样，是利用多种采色的經纈以織出花样，不是为今日之利用多种采色的緯纈。这种古代的錦称为“經錦”，以別于今日的“緯錦”。

在裝飾圖案方面，南北朝時期最大的變化是出現了植物紋樣。

漢代傳統的神話動物紋樣，如龍、鳳，斜方格的“綦紋”，并排的三角形組成的“垂幔紋”，以及云氣的裝飾等在南北朝時期都還有一定的地位。尤其云氣的裝飾得到很大的發展，更富於飄動的效果。此時期新發生的紋樣是“卷草”。

“卷草”紋樣源出近東，後來流行於歐亞各國，而有各種變形，成為世界裝飾美術中最普遍的一種紋樣。卷草紋樣在漢末的銅鏡的邊緣飾帶中可以說已經出現，但在南北朝時期才開始流行。卷草紋樣，就今日所知，應用在石碑側面，墓誌的周邊，佛像背光以及敦煌的建築裝飾圖案中。敦煌建築裝飾圖案中的卷草紋樣，由於是有色采的，而且數量豐富，所以是可以進行比較研究與分析的系統的材料。

北魏時期敦煌的建築裝飾圖案中的卷草紋樣，主要的都是二方連續的帶狀組織。有一些比較規律嚴謹，有一些則比較自由。規律嚴謹的二方連續圖案多見於斗四藻井的每一桁條上。比較自由的多見於佛龕龕楣和洞窟前寶窟頂的前後坡的人字披間。

卷草紋樣組成的基本因素是葉子。最簡單的葉子是三個大瓣和一個小瓣分列於兩側。葉子組織排列的變態很多。從藻井圖案中可見有單葉，有雙葉，雙葉又有兩葉相向，或相背和兩葉相顛倒的不同。葉子的排列又有橫列與縱列的不同。組織的方式上有平面的順列與複雜的重疊穿繞的不同。敦煌的藻井圖案都是采繪的。卷草葉子的采色或作單色平塗，或用濃度不同的顏色由深到淺，逐層“退暈”，而產生了浮雕效果。卷草紋樣有一部分在造型上後來明顯地中國化了，卷草的葉子像火焰一樣地飛舞起來，漢代流行的云氣圖案和外來的卷草相融合了。這一現象既見之於敦煌的建築裝飾中，也見於內地各處出土的北魏末年的墓誌的邊緣裝飾上。

响堂山的卷草紋樣的浮雕裝飾有特殊的組織和特殊的風格，和响堂山的造像一樣是新的式樣。

南北朝時期的植物紋樣後來發展成隋唐的花草禽鳥的裝飾。花草禽鳥在南朝已經開始，但尚缺乏具體的實物材料。

第六節 小結——南北朝宗教藝術中現實主義的發展

宗教藝術是南北朝藝術的主要的方面。以貴族生活為描寫對象的藝術是隨了宗教藝術而得到發展的。這一時期的有貢獻的藝術家都是首先在宗教藝術方面施展其所長，並得到自己的歷史地位。

宗教藝術中現實主義部分之所以可能。就是因為作為第一性而存在社會現實必然最後地決定着藝術的形成，現實社會中進步力量和衰頹力量的對比與鬥爭都必然地會得到藝術的反映。

南北朝宗教藝術的宏大的規模和巨大的創作意圖（如石窟造像）雖然是在統治階級的利己的動機及暴力壓迫下產生的，但體現了人民深厚的精神力量和強大物質力量。南北朝的佛教形象，如釋迦佛、釋迦多寶佛、彌勒菩薩，過去、現在、未來七佛等都是以大乘經典為根據的。（大乘佛教是以普救眾生，共同脫離苦海為目的。）造像的目的，除少數是為皇帝及皇帝的政權以外，絕大多數是為死去的父母以及自己和一般眾生的得

救；有很多造像銘中就明白指出当前是苦难的末世。这都說明南北朝的佛教形象是对于时代生活的一种認識和藝術的概括，这一概括虽不是真正具有改革生活的力量的，然而具有一定的批判力量。南北朝时代佛像的那一种动人的微笑和親和的表情是从否定当前的社会苦难出發的，是社会羣众追求快乐生活的願望的反映。佛教藝術当然是以服务于統治階級为目的的，但在一定範圍內，我們重視其与人民羣众要求進步的願望的联系。

南北朝藝術中现实主义的發展也表現在另一方面。

繪画和雕塑的寫实技法的進步一方面是由于不断的劳动实践，同时也是借鑑外來藝術时的主要收穫。外來藝術形象样式的移植是现实主义藝術薄弱的表现（如第三節中所說），但在观察生活和表现生活的方法上的借鑑却能够引起藝術的進步。暹染法激發了表现立体的要求；通过印度的裸袒或薄衣式佛像的模倣，对于人体的解剖逐渐熟悉，而促使在描寫人的形象时更自由如意。在構圖法方面把印度的以尺寸大小來区别階級身份高低的方法变成突出主題的办法，如：中心人物大于陪襯的人物，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，但在画面日趨复雜的过程中，这种手法滿足了突出主題的創作要求。

南北朝的藝術在表现技巧上也有進步。繪画在理論上提出了神态的描寫为主要目标，在实践上例如北魏末期的石刻及繪画中的佛像，以及陶俑，虽个性化不够，却都表現了一定的精神特質。在構圖方面，人物之間的联系，人物和背景的联系，画面上某些景物（樹木、鳥獸）的出現都帶有不同程度的偶然的性質，不是完全服从說明情節的需要的，但是主題的表达已經是構圖的中心目的。而且与漢代藝術相比較，也已大大提高了利用背景、道具和运用透視效果的能力。石刻中某些佛教故事的構圖，仍是以佛像为主，表达故事情節的其他事物被置于点綴的地位，这一方面說明在構圖能力上仍有很大的弱点，同时也說明了固定的形式的束縛。

南北朝的藝術在長期發展中，題材是大大擴大了，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藝術的生活內容。風俗画的發达，佛教画中出现大量生活現象的片段描寫，造像雕塑中多种形象的創造（如罗漢，力士，菩薩，供养人等等）都引導藝術家观察生活，并顯示了观察生活能力的提高。

观察生活之所得產生了宗教藝術中的真正具有感染力的因素，即现实性的因素。佛教形象的日益人性化，生活的描寫在画面上日益占重要地位，等等就是合乎規律的發展。这也看出南北朝时代藝術的發展是在现实性因素与宗教性因素的結合与斗争中進行的。

南北朝藝術發展的最后的动力乃是來自人民羣众。佛教寺院，使繪画和雕塑以宗教藝術的方式和廣大的人民羣众發生了非常廣泛的联系。佛教壁画和雕塑的演变过程中，人民羣众的願望和要求逐渐起着較大的作用。外來藝術的影响也是在这个前提下，被吸收入人民喜聞乐見的形式中。

第四章 隋、唐、五代的美術

- 第一節 隋唐五代美術的概況
- 第二節 隋及唐初的繪畫和雕塑
- 第三節 敦煌莫高窟的唐代壁畫和彩塑
- 第四節 龍門及其他唐代雕塑
- 第五節 吳道子及其畫派
- 第六節 周昉及中唐以後的繪畫
- 第七節 五代的繪畫
- 第八節 隋唐五代的工藝美術
- 第九節 小結

第一節 隋、唐、五代時期美術概況

壹、隋文帝楊堅在五八一年統一了全國以後，繼續採用北朝以來的均田制，把土地分給農民，恢復了農業經濟。隋煬帝楊廣的時候，修成了貫通南北的大運河，大大增強了長江流域和黃河流域的文化和經濟的發展的聯繫。楊廣曾為了修建洛陽宮室耗費了很大的人力和財力，加以發動徒勞無功的對外戰爭及其他靡費的結果，終於引起了農民暴動，而導致了自己王朝的覆滅（六一九年）。

隋末農民暴動之際，各地豪族也趁機紛起。李淵、李世民父子取得了戰爭的最後的勝利，繼隋之後建立了有名的大唐帝國。

唐初的統治者唐太宗李世民和盛唐初期的女皇帝武則天努力於鞏固政權，恢復並發展農業生產之餘，又大事向外擴張。唐朝的軍隊先擊潰了北方的東突厥，又擊潰了西北的西突厥，解除了邊疆上長時期的最大威脅。唐朝的軍隊和政治力量進入天山南北和中亞一帶。同時唐朝也和吐蕃、高麗、百濟、交趾都有了接觸，並發展了經濟上和文化上的聯繫。唐朝版圖之廣超過了漢代，為當時世界上最大的帝國。唐朝的首都長安，成為國際性的政治與文化的中心。

從唐太宗李世民經過高宗李治和他的皇后、又是女皇帝武則天的時期到唐玄宗李隆基統治時期，前後約一百卅年，農業生產已大大恢復，而臻繁榮，同時由於驛站制度和南北運河運輸的便利和對外的擴張，唐朝工商業的突飛猛進也超過了漢朝。特別是開元天寶年間，長安、洛陽、揚州、廣州成為商業的中心城市。城市中工商業有行會組織和飛錢制度，國外貿易也很興盛。

唐玄宗李隆基的時期，階級矛盾和統治階級內部的矛盾都已經到了激化的程度。安史之亂（七五五年——七六三年）是矛盾的爆發，成為唐朝政治和社會發展的轉折點。

安史之乱最后被压服下去。但長安、洛陽和黄河流域各地都遭受到很大的破坏。而在战争之后，掌握兵权的藩鎮演成割据的局势。中央政府则为宦官所把持。同时，科举出身的新進士大夫和旧貴族之間爭夺权利，各結成朋党，糾紛不已。而吐蕃族在康藏一帶也發展成一个强大的軍事力量。回紇族也兴起于西北、阿拉伯人侵入了中亞。大唐帝國在八世紀大大的削弱了。

由于貴族官僚地主進行土地兼併，各种苛雜稅收和各种痛苦的压迫，農民的騷动最后变成大規模的起义。在八七四年，王仙芝为首的起义是全國規模的。其后，黃巢繼王仙芝为起义軍的領袖，他的部隊轉战南北各地，最南曾攻略了廣州。黃巢攻入長安以后，在唐朝和沙陀族騎兵的联合压力下又被迫退出。黃巢是失敗了，但大唐帝國也瓦解了。

九〇七年，拥有軍隊的朱溫滅唐，建立了“梁”，此后唐、晋、漢周相繼以軍权的实际掌握者篡夺不已。他們的統治在黄河流域，共五十三年。史書上称之为“五代”。在此时期，另外有十个割据的政权，称为“十國”。其中以四川的西蜀、江南的南唐、浙江的吳越，未受战争的破坏，地方經濟保持繼續發展的趨勢。北方的契丹族兴起于东北，進佔了“燕云十六州”（今河北、山西北部），建立了遼國。

五代时期有不断的战争，落到人民头上不僅是战争的負擔，还有战争破坏的惡果。農村十分蕭条。但同时封建統治者为了把財富集中到自己政权所在的中心城市，在剝削農村的基礎上。新的城市如汴梁、成都、杭州、南京等地，發展了起來。

周世宗柴榮統治时期对于恢复黄河流域的經濟采取措施，并收到了效果，因而經濟力量和軍事力量都加强了；为宋朝的建立（九六〇年）作好了准备。

式、隋唐时期統一的局面下，使南北朝时期各方面的文化積累得到進一步的融合。唐代是中國古文化發展最燦爛的时期。

唐代承繼了漢魏的文化傳統，也接受了兩晋南北朝以來學術思想上的新發展，并且把边地各种族的文化貢獻都吸收到中原地区的漢族文化中來。唐代不僅發揚中國的优良傳統，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，中國文化廣泛的傳布到中國鄰近的國家和地区。唐代文化在东亚文化發展上起了領導的作用。

唐代的宗教是很复雜的。除了在羣众已有廣大影响的佛教和道教以外，近东的祆教、摩尼教、回回教、景教都先后傳入中國。佛教在唐朝，已經从理論上中國化了，并分成持不同教义的各种教派。到印度學習并取回大批佛經的玄奘法師，以自己的堅忍不拔的毅力換來在中印文化交流史上重要地位。很多寺廟在唐朝变成地主和高利貸者。

在唐代，自然科学和技術科学都有鉅大的進步。数学和天文学方面，僧一行和李淳風都曾有重要貢獻。葯物学和医学也居于世界的先進的地位。由洛陽、長安等大城市的兴建可見都市营建和土木工程的發达。造船工業及紡織等工藝都有新的創造。彫板印刷到中唐以后已經成为傳播文化的有力工具。

唐代整理了大批古代歷史的資料，特别是南北朝的史書的編纂和史料的保存与流傳都很有科学价值。

唐代是文学藝術極為發达的时期。唐代文学中，詩歌最有成就。唐代詩人很多，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，深刻感到时代的忧患的杜甫，和文字通俗流畅、抨击了社会黑暗的白居易等。他们为中国诗歌创造了有丰富的表现能力的格律和形式，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。唐末的诗人更从民间歌唱中得到了启发，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。宋词和唐诗同为古代最流行的韵文形式。唐、五代、诗词的文学发展都大大从内容上影响了绘画艺术的演变。

唐代的散文，自思想家韩愈倡“文起八代之衰”，提倡的散文，反对繁缛累赘的六朝骈体文以来，得到新的起点。小说传奇，藉自然流畅的新文体的兴起而流行起来了。

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”最初是说唱佛经的故事的，是宗教性质的，但后来也有以中国历史故事（如王昭君、吴子胥、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宗教生活的实质世俗化的发展。

叁、隋唐五代时期的美术，随着社会的和一般文化的发展，在传统的基礎上又有很大发展。隋代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，所以隋代的时间虽短，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，敦煌以二二〇窟为代表的壁画，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（六五〇年——七五五年）是唐代美术最光辉灿烂的时期，也出现了佛教美术中最成熟的中國学派的重要代表者：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，唐朝的政治和社会都经历着新的变化。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。贵族的美术也得到较重要的地位。中唐时期（七六〇年——八五九年）出现的周昉是有代表性的画家。他的作品和在他前后同流派的作品——仕女画大大推动了贵族的美术的进步。晚唐时期（八六〇年——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。（张彦远历代名画记）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。

工业的发达和科学技术的进步影响于美术技法的提高，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促成现实主义发展的一个条件。

唐代美術不但是中國封建時期美術的高峰，也是當時世界美術的高峰。對於國外有過很大影響，如日本和朝鮮是其最顯著者。

第二節 隋及初唐的繪畫和雕塑

壹、隋代的造像石窟

貳、隋代的著名畫家

參、初唐的大畫家——閻立本

肆、昭陵六駿及其他初唐陵墓石刻

壹、隋代的造像石窟

隋文帝楊堅建立政權以後，就下詔（開皇元年，五八一年）修復七年前在北周武帝命令下廢棄的佛寺，並造金銀、檀香、夾紵、牙、石等像大小十萬六千五百八十軀，修治舊像一百五十萬八千九百四十餘軀。此後煬帝楊廣仍續有修建。因而，隋代雖然時間不長（五八一年——六一八年），但佛教造像却在統治階級上層的提倡下重新活躍起來。在北朝諸造像石窟，例如：莫高窟、龍門、响堂山、麥積山等地的原址多繼續有所修建，其比較重要的如天龍山第八，十，十六各窟，山東濟南玉函山（濟南東三十餘里，修建年代大約為開皇四年——二十年，共約九十餘軀），山東青州的駝山（青州東南二十里，有大小六個佛龕）而山東青州雲門山（青州南十里，）雖主要的只有二龕，在數量上不多，但其二龕的夾侍菩薩頗有代表性，頷首挺立的姿態，長而圓潤的臉型是隋代標準風格。

隋代的單個的造像也有很多，曲陽修德寺的白石像也有一些隋代的作品。

隋代石造像發展了北齊造像兩種風格。在服裝式樣上雖有所不同，但臉型有共同點：頭部漸長，兩鬢隆起，頸部長而項下有橫紋，表情更趨自然。菩薩立像半裸體，有繚絡佩飾，而骨骼比例及筋肉組織皆更合理。隋代藝術，若與南北朝及唐代相比較可以明顯地看出其過渡的性質，預示了更成熟的時期即將到來。

隋代陶俑也有很大的數量，在造型風格上與莫高窟的隋代壁畫（見前章第三節）中的供養人很相似，圓臉，頭小，身軀細長。隋代陶俑的人形更豐富，尤其樂舞女侍等姿勢動態的變化豐富，像唐代陶俑一樣，更能反映貴族們的奢華的生活。

貳、隋代的著名畫家

隋代復興佛教時，佛寺大加修建，壁畫的繪制也很多。參加壁畫工作的有很多當時名手。他們的名字和他們的畫蹟都保留到了唐代。他們大多是經歷了南北朝末期的數番政治變遷的。例如：展子虔經歷了北齊和北周，最後在隋朝任官職，和他齊名的董伯仁則是來自江南；而鄭法士也是自江南入周，然後成為隋朝的大畫家。

隋代的畫家在風格技法上繼承了北朝的傳統，唐張彥遠說：他們“并祖述顧、陸、僧繇。”鄭法士更是以追隨張僧繇出名。張彥遠歷代名畫記中記述唐代以前的畫蹟：“古之嬪，擘纖而胸束。古之馬喙尖而腹細。古之台閣竦峙。古之服飾容曳。”“楊

(子華)展(子虔)精意宮觀，漸變所附；尙猶狀石則务于雕透，如水漸斧刃，繪樹則刷脈鏤叶，多植梧菴柳。功倍愈拙，不勝其色。”這些造型特點，都可以在南北朝末期的石雕畫象和敦煌莫高窟的壁畫中見之。

隋代的畫家雖都擅長宗教壁畫，但也都從事其他的生活題材的創作，而且往往都有個人的擅長。如：“田(僧亮)則郊野柴荆為勝。楊(子華)則鞍馬人物為勝。(楊)契丹則朝廷簪組為勝。(鄭)法士則游宴豪華為勝。董(伯仁)則臺閣為勝。展(子虔)則車馬為勝。孫(尙子)則美人魑魅為勝。”

他們的作品之為卷軸者，在唐宋時代尙流傳一些描寫貴族生活的。其中有不少人物肖像。鄭法士就因為他不僅能寫貴族們的神態儀容，如男子的“麗組長纓，得威儀之櫛節”，女子的“柔姿綽態，盡幽閑之雅容”；而且描寫了環境和自然風物，“百年時景，南鄰北里之娛。十月車徒，流水浮雲之勢。……飛觀層樓，間以喬林嘉樹，碧潭素瀨；糝以雜英芳草，必曖曖有春台之思。”創造了春天的繁華的氣氛。

“展子虔游春圖”是被宋徽宗趙佶認為是展子虔的作品的。這幅畫代表了我國古代山水畫家描寫祖國大地上的明媚春光的热忱。這幅畫傳達出讚美春天，讚美祖國大地的樂觀的情感：桃花的紅色、樹和山的綠色，特別是溶溶春水的粼粼細波表現了春風的和煦，都具有強烈的藝術效果。這幅畫的色采因為強調地表現出春山春樹的青綠，而形成一種特有的風格和傳統，而被後人稱為“青綠法”。“展子虔游春圖”是青綠山水的早期的代表作。

叁、初唐的大畫家——閻立本

唐代的評論家張彥遠在討論了隋代的各著名畫家各人的擅長(見上段)以後就說：“閻則六法該備，萬象不失。”閻即閻立德、立本兄弟。他們二人之間，閻立本更得到較高的評價。

閻氏自北周時代，世代為高級貴族，是歷史學家所說的“關隴集團”的一份子。閻立本兄弟的父親閻毗娶北周武帝的女兒清都公主，所以閻立本兄弟是北周武帝的外孫。閻毗和閻立德都是有名的工藝學家。閻毗的最有貢獻的工程就是修築了隋朝運河在河北的一段，從洛口到涿郡。閻立德，在唐朝初年，承繼了他的父親的工作，設計皇帝的禮服及儀仗車輿傘扇，並在唐太宗李世民的時期督修皇宮。閻立德的繪畫作品中值得注意的有“文成公主降番圖”是記錄唐太宗的公主嫁給西藏王，這一在漢藏民族的歷史關係上有重大意義的政治性事件。

閻立本(生年不詳，六七三年卒)是畫家，也是工程學家，在六五六年(或略後)代閻立德為工部尙書。他並且具有政治才幹，六六八年作了宰相。

閻立本以人物肖像畫最著名。最初在李世民的秦王府中曾畫“秦府十八學士圖”(李世民網羅的一些後來幫助他統治天下的人才。作畫在武德九年、六二六年)李世民作了皇帝以後，他又畫了“凌烟閣功臣二十四人圖”，由李世民自己寫了每人的讚語(貞觀十七年、六四三年作)。此外，他還畫過“外國圖”，“永徽朝臣圖”(武則天時的大臣)，“明陵列像圖”。由此可見，閻立本的作品是唐代的偉大政治事業的頌歌。

閻立本的作品保留到現在的有“歷代帝王圖卷”，這是古代畫家企圖表現性格特點

的重要作品。

这一画卷共包含了十三个帝王的象：前汉昭文帝（刘弗之？）汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、蜀主刘备、吴主孙权、晋武帝司马炎、陈文帝陈蒨、陈宣帝陈顼、陈废帝伯宗、陈后主叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广。其中前六人距阎立本时代较远，后七人则较近。陈叔宝及杨坚父子等人阎立本都有可能亲自会见过。宇文邕是他的外祖父，因去世较早，恐未及见，但对他的了解可能是较真实的。

阎立本成功地刻画了帝王们的个人性格。画中不仅表现了画家对他们的了解，并且表现了画家对于他们的意见。据过去历史书上的记载，魏文帝曹丕是博闻强识，才艺兼该的。晋武帝司马炎是深沉、有度量，而完成了天下统一的事业的。北周武帝宇文邕是粗野强梁，没有文化，然而很有策略、很有能力的人。他从叔父手中夺回了政权，进一步统一了整个北方。隋文帝杨坚是一个有名的表面上平和，而心中有计谋多猜忌的人。隋炀帝杨广，据史书上说，美姿容，很聪明，但是浮夸、空想、好享受。陈文帝陈蒨也是美姿容，有学识文才，很干练能干。而陈宣帝陈顼就是一个非常软弱、平庸无能的人。——这一切都和阎立本的表现相符合。

阎立本是从拥护统一，赞美稳固的政权的立场出发来描写这些帝王个人的。这一立场是符合初唐时期的社会发展和历史要求的、阎立本对于曹丕、司马炎、宇文邕、杨广等统一了天下，或促成统一了的趋势的帝王，除了表现出他们的个人特点外，也表现了他们共有的一种庄严气概。而陈叔宝是所谓亡国之君，阎立本描写了他以袖掩口的委琐之态以表示对他的蔑视。至于偏安江南的其他陈朝的帝王们就都缺少英雄气概。但江南的陈蒨是一个建立基业的帝王和陈顼是一个纵容政治败坏而无办法的帝王，两人也有显著的不同。由于历史上的帝王们作为历史发展的一个偶然性因素，个人的行为在一定的范围内是体现着历史发展的。而经他们之手所实现的统一与分裂，偏安等不同的政治情势对于人民生活有很大的影响。所以阎立本对他们的观察联系着他们在政治上的作为，也就是通过了个人的性格刻画而企图实现概括广阔生活的目的。这样的创作是从人物肖像画的最高要求出发的。

阎立本力求描绘出特征性的细节以表现一定性格的一定精神状态。例如曹丕的锐敏的挑衅式的眼光，显出十分精悍，有咄咄逼人的神气。陈顼两眼无神，软弱松弛。杨坚头部微颌，眼光向上平视，就是一种深沉有计谋的神情。

画家所选择的有特征性的细节，主要的是在面部，眼睛和嘴。眼睛除了天生的尖圆长等不同外，更显然可以看出内心的心理状态经常表现的不同，而筋肉因习惯性的动作而形成的特点。嘴部表情或用力，或放松。在这许多部位都特别集中力量地加以刻画。

此外，如鬍髭，因人而有软硬、疏密的不同，头身的姿势和面部筋肉、骨骼、皮肤也显然可以看出各人的不同。皮肉有松有紧，有硬有软，有粗有细。宇文邕的粗野和陈蒨的文雅，极其明显地表现出面部筋肉的不同，几乎能够令人感觉到一个是白净光细，一个是黑而粗糙。

其他，如侍从的有男，有女，服饰器物中有的跨剑，有的执如意，也都安排得有烘托性格的作用。

另外一方面，也可以看出閻立本還保持了南北朝繪畫風格的若干殘余，如相類似的長圓的頭型，侍從占較小的比例，姿態及表情也有僵硬的痕跡，衣褶的處理的規律化，人體比例不全正確等等，這一些都說明寫實的能力雖在長期的發展中得到了進步，而猶待進一步的發展，所以，即使在主要的人物形象上，概念化的痕跡以及未能盡情描繪的生硬感覺也還是存在的。然而，技法上大大發展了單綫勾勒的表現能力（這幅畫有淡采），因描寫對象而使用不同的綫紋，如眼、鼻、嘴、耳、臉的輪廓、衣褶，是用了粗細不同的綫，並且單綫也達到了表現體積感的目的。

“歷代帝王圖”的這一些藝術成就使這幅畫和畫家本人都在古代繪畫史的發展上有重要地位。

“蕭翼賺蘭亭圖”也被認為是閻立本的作品。這幅畫在人物造型，衣褶和綫紋的運用上都顯示出唐代較早的風格。衣褶綫紋較粗厚，與“歷代帝王圖”不同。畫面上是一個士人和一個老和尚正在對坐談話，旁邊有和尚侍立，并有侍者在備茶。蕭翼奉唐太宗李世民的命去訪辯才和尚，用哄騙的方法得到了王羲之的書法名蹟的故事中恰也有這幾個類似的人物，所以這幅畫便被認為是此一內容。這一幅畫的人物關係自然，特別是侍立的和尚的不愉快的表情很生動，都在一定程度上代表了當時人物畫在描寫生活方面所還到的水平。

閻立本也畫過一些道教的和佛教的繪畫，都沒有流傳。他曾畫過李世民的肖像，而被後人傳模在教寺廟“元都觀”中，加以崇拜。

閻立本的畫風是被認為承繼南北朝以來的傳統的。“歷代帝王圖”不僅明顯的可以看出與敦煌壁畫維摩詰變相左下角的帝王們相似；而且可以推想閻立本的另一失傳的名作：“職貢圖”應該基本上也就是維摩詰變相右下角的各國王子貴族的景像。這可以說明閻立本這樣有地位的畫家和一般民間畫家之具有密切聯繫，而且說明閻立本是產生在傳統中的。如果把“歷代帝王圖”和北魏寧懋石室壁面上的綫刻貴族相比較，特別可以看出其一脈相傳的關係。閻立本觀看張僧繇壁畫的故事也足以說明閻氏對前代畫師的傾倒：閻氏曾到荊州（今湖北襄樊）見到張僧繇的畫，最初認為“定虛得名耳。”，明天又去看了說“猶是近代佳手。”明日又往說：“名下定無虛士。”於是坐以觀之，流戀了十日。

隋代和唐代初期另外有兩個有名的畫家，即尉遲跋質那和尉遲乙僧父子。他們是來自于闐國（今新疆和闐地方）的貴族，他們的作品帶域外畫風，在當時被稱為“畫外國及佛像”而被認為和中國傳統的畫風有嚴格的區別。除了形象之不同外，其技術上的特點在於用筆及用色。尉遲乙僧的綫紋“用筆緊勁，如屈鐵盤絲。”，可以想像是“曹衣出水”的衣褶綫紋。尉遲乙僧在長安慈恩寺畫凸凹花面中間千手千眼大悲觀音可見善于渲染有立體感的色彩。

他們父子在隋及唐初畫了很多寺廟壁畫，其他作品也多是宗教題材的及外國題材的。

肆、昭陵六駿及其他初唐陵墓石刻

西安附近有唐代帝王的陵墓，其屬於唐代初期的有唐高祖李淵的獻陵（三原縣東北四十三里）和唐太宗李世民的昭陵（醴泉縣東北五十里）。墳墓都有石獸和石柱等。這

些陵墓的石刻裝飾是唐代初期雕塑藝術的代表作品。

獻陵和昭陵都是在閻立德的主持下修建的。昭陵曾有十四尊外國貴族的石像都經閻立本畫圖：稱為“昭陵列像圖”，由此可見閻氏兄弟和這兩個陵墓的建築密切關係。前段也曾指出閻立本的繪畫和當時繪畫界的密切關係。所以閻氏兄弟是唐代初期藝術界的重要人物。

獻陵（六二六年開始修建）前有一對石虎，作正在緩步行走的姿態，筋肉骨骼健實有力，頗能見出老虎的凶猛的特點。

昭陵（六三六年——六三九年）前有六匹馬的浮雕，即有名的“昭陵六駿”，是李世民為了紀念他在建立政權的每次戰爭中所騎過的愛馬。這六匹馬是：青驃（與竇建德作戰時所乘），什伐赤（與王世充，竇建德作戰時乘），特勒驃（與宋金剛作戰時乘），颯露紫（征略洛都時乘），拳毛騮（與劉黑闥作戰時乘），白蹄烏（與薛仁果作戰時乘）。

六駿為半圓雕之高浮雕。表現了馬的立、行、奔馳各種神態：“颯露紫”（為美帝竊去）前有丘行恭在拔掉馬身上所中的箭。“拳毛騮”（為美帝竊去）和“特勒驃”作緩步前進的姿態。其他三匹都是在奔馳中，四足飛騰。六駿都有強勁有力的筋肉表現，後三者造型上的細節描寫，如喘息的鼻孔很真實而富於表現力。

六駿為漢唐二代盛行的馬的藝術的重要傑作。也是體現了中華民族的勇敢尚武精神的重要代表作。但是李世民攻滅隋末各農民起義軍及各割據勢力而統一了天下，六駿作為這一具體歷史事件的紀念雕刻，它同時也就是在紀念着人民羣眾付出了重大代價所獲得的歷史的巨大進步，而具有重要的歷史的和政治的意義。

第三節 敦煌莫高窟的唐代壁畫和彩塑（附五代及北宋初）

壹、唐代敦煌藝術的發展

貳、唐代壁畫和彩塑的內容及其表現

參、五代及北宋初期的敦煌藝術

肆、新疆的古代美術遺跡

伍、唐代宗教美術的現實主義的意義

壹、唐代敦煌藝術的發達

在中國和亞洲的歷史上起過巨大作用的唐帝國，其政治、軍事和文化力量影響的結果，中亞之間的經濟政治來往頻仍，唐代敦煌達到了興盛的高峰。

唐代也是宗教藝術鼎盛的時期。敦煌莫高窟的塑畫的題記中可見發願造像祈福者，固然多貴族、地主及統治者，如魏隋以來的舊風氣；但也有來往的商旅行人以及一般的社会羣眾，（他們是為了祈求旅途的安全和現實的幸福生活）。莫高窟，唐代壁畫可以全面地代表着唐代寺廟壁畫的風氣。根據文字記載（歷代名畫記、京洛寺塔記等書）可以知道唐代的寺廟壁畫與人民羣眾有密切聯繫，寺廟為經常對人民開放的畫廊，頗有吸引羣眾前往遊逛欣賞的力量：寺廟中並經常舉行講經的集會，這種集會上有的僧人懸掛了佛經“變相”的圖畫，講說“變文”。帶有頗大的娛樂性，變文就成了後代說唱

文学的最早的形式。唐代寺庙壁画，更可知除了佛教及其有关的题材以外，山石树木花鸟等画幅在装饰地位上，也单独引起重视。这些记载也说明了莫高窟壁画的在世俗的要求下的发展，和莫高窟壁画在唐代壁画中的代表性的意义。

敦煌莫高窟的有唐代壁画和雕塑的洞窟，共二百〇七个，可以分为初唐、盛唐、中唐、晚唐四个时期。唐代洞窟的形制，除初唐时期少数洞窟还保存隋代他诸窟所采取的北朝末期的制底窟形式外，一般地都是新创的如殿堂的样式，窟多作方形，窟顶四面斜上，构成藻井。窟的后壁一深入的小龕，所有的佛像都集中排列在这个龕中，如佛殿的壇座上一样，而不复是沿着三面墙壁分别塑造。唐代的个别洞窟因为是在后壁塑造了佛涅槃像（卧佛），窟形成横而浅的长方形平面（如一四八窟）或三层高的窟。敦煌唐代洞窟流行的形式及窟内的布置明显地看出来和今天我们所知道的佛庙殿堂是相似的。这种新的形式是中国佛教艺术的创造。

集中在洞窟后壁龕中（也可以看作在一壇座上）的塑像，一般地是七尊：一佛、二比丘、二菩萨，二力士，以佛为中心向两面展开排列，二力士在最外侧。也有更加入其他供养菩萨的。晚唐及五代，开始把天王（或力士）像分别画在窟顶藻井的四角，不复与佛及菩萨等共置于同一壇座上。

洞窟四壁及入口都有壁画。大幅的经变故事的完整构图多在左右两壁的中部。壁脚多是供养人像。后壁有塑像之龕内也常有经变及佛传故事。洞顶为华丽的藻井图案，藻井图案和经变周围的长条边饰是敦煌艺术中对装饰美术方面的重要贡献。

唐代敦煌莫高窟的壁画和着色的泥塑，取材范围更扩大了，表现方面形象更真实生动、构图更丰富复杂，技术更纯熟，充分表现了宗教艺术中世俗艺术的契机。

唐代的重要洞窟，例如初唐的二二〇窟（又名“翟家窟，贞观十六年，六四二年初建），盛唐的三三五窟（垂拱二年，六八六年）、一三〇窟（开元天宝年间，八世纪前半乐庭瓌夫妇造）、一七二窟，中唐的一一二窟，晚唐的一五六窟（张议潮窟，窟外北壁上有咸通六年、八五六年写的“莫高窟记”）等都是大型窟，其中的壁画及采塑都有代表性的作品，如后所述。

貳、唐代敦煌壁画和雕塑的内容及其表现

唐代敦煌壁画的题材，为了叙述方便，大致分为四类：①净土变相、②经变故事画、③佛、菩萨等像、④供养人。采塑的题材则只是佛菩萨等形象。

净土变相是佛教的净土宗信仰流行的结果。佛教中讲西方有净土，是永无痛苦的极乐世界，人死后可以往生。唐朝初年，这种思想发展成为能够吸引广大社会群众的教派。净土宗的重要宣扬者是善导和尚（六一三——六八一）和他的师傅道绰和尚。善导在当时是有名的高僧，他也曾参加龙门奉先寺大佛的制作。在他的主持下曾写弥陀经十万部，画净土变相的壁画三百幅。净土变相的形式应该就是在善导传教最活躍的时期成立的，这一时期也正是唐朝盛世的开始。

净土变相就是用图画描写西方极乐世界的楼台伎乐、水树花鸟、七宝莲池等等美丽的事物，以劝诱人们信仰阿弥陀佛，以便将来有机会去享受。在那些有现实根据的美丽的形象中，事实上透露出来对于现实的物质生活的繁华富丽加以积极的赞扬与肯定的思

想。这种思想虽然是与宗教信仰相结合的，然而与主张人生寂滅、世界空虛的清淨的、禁慾的思想很不相同。淨土变相中充滿了肯定生活的、开朗的欢乐的气氛。

淨土变相的鉅大的構圖是繪畫藝術發展中一重要成功。利用建築物的透視造成空間廣大深度的印象，而同时复雜丰富的画面仍非常堅湊而完整。全圖中組織了数百人物及花樹、禽鳥，成一大合奏。画幅中央部分的阿彌陀佛本尊和池前活潑喧鬧的乐舞，是構圖的中心，也集中地表现了宗教的，然而欢乐的主题。

淨土变相是古代美術中健康的浪漫主义的傑作。它一直被后世所摹仿、复制，流傳至今。

莫高窟的唐代淨土变相，据一九五一年的統計，有一二五幅。一七二窟的淨土变相可以作为盛唐时代的代表作之一。

淨土圖的形式也是觀經变相、彌勒淨土变相、藥師淨土变相、報恩經变相的基本部分。但这些变相又有其自己的內容表现在淨土圖的四周。其中有一些是生动的小幅故事画。用連續的小幅故事画表现其內容，而獲得了相当的藝術效果的佛經变相有佛傳故事变相和法華經变相。彌勒淨土变相就是在淨土圖四周再点綴上彌勒下生經中描寫过的峰巒，翅头末城，圖下方有婆羅門正在拆毀“大寶幢”的建築物，穰佉王等众人正在剃度出家，等等。

觀經变，除中央部分是淨土圖以外，其特殊的內容是“未生怨”和“十六觀”。未生怨是用連續故事画表现頻婆娑罗王为了求子先殺了一个修道之士又殺了修道之士投生的白兔，結果生了阿闍世太子，但太子長大却把父王囚禁起來，并要拔劍殺母后的十六觀是表现看着太陽、月亮、水、地、樹、寶池、樓台等等十六种不同情况下的靜坐冥想。藥師淨土变的特殊內容是用一系列的小幅画表现的十二大願和九橫死。十二大願是十二种希望的事，例如：永远充裕，無匱乏之虞：“不要有醜陋、頑愚、盲、聾、瘖、癱、背癱、白癩、癲狂种种病苦”；各种病人若“無救、無归、無医、無藥、無親、無家、貧窮、多苦”，一听到藥師佛的名号就能全愈，一切受苦难的妇女，都可以轉女成男：“王法所錄、縲縛、鞭撻击閉牢獄，或当刑”都可以仗佛力解說：飢餓的人可以得食；貧無衣服，为蚊蛇寒熱所苦的人都得到衣服；等等。九橫死是九种痛苦的死亡：为医卜所害，橫被王法誅戮、逸乐过度、火焚、水溺、惡獸所噉、橫墜山崖，毒藥、战死。信仰佛教的最終目的是要解决这些实际問題。而佛在某些場合也就被想像成可以抗拒王法，可以帮助人擺脫社会罪惡所造成的苦难与貧窮的力量。

法華經变和報恩經变是內容和表现都比较丰富的。

報恩經九品（九章）中有四品是常見于圖繪：孝义品（須闍提太子割自己的肉为了救助在难中的父母，免于飢死道途之中的本生故事）、論議品（包含鹿母夫人本生故事：因为鹿母舐了修道仙人在石上洗衣的水，生了一个美丽女兒，女兒为修道的仙人所收养，女兒在一次去另一仙人处求火种，行七步，步步生蓮花）、惡友品（善友太子和他的兄弟惡友，入海求寶，为惡友所害，在外流落，最后遇救的故事，內容比較最丰富，最曲折生动。）、親近品（一个名叫堅誓的金毛獅子被伪装为和尚的獵人所殺，國王得其皮为之立塔的故事。）

法華經廿八品中有十三种是常見于圖繪的。在一类似淨土圖的構圖中，在主尊釋迦

之前有七寶塔和入涅槃的佛，（法華經序品），下面是一所火燒的房子，譬喻人之不知求佛正如处于此着火的房子中的而不知危險的孩子們，大人告訴他們門外有各種好玩的東西，他們才肯出來（譬喻品），左下方面清潔掃除的景像（信解品），其上是農夫在雨中耕作（葯草喻品），再上是人之求法不能堅持，猶如旅行者人馬疲憊，他們的道師便在青山綠水之間變化出一美麗的城市作為目標，促使他們繼續前進（幻城品），上方中央是從地湧出七寶塔，中間坐了釋迦和多寶二佛（見寶塔品），圖的右側是淨藏、淨眼二王子為種種奇異變化（妙莊嚴王本事品）等等。這是法華經變相構圖形式的一個例子。二佛并坐的“見寶塔品”是自北魏以來就流行了單獨的處理的。“觀世音普門品”在唐代很盛行。觀世音菩薩可以現三十二種不同的化身。普門品的一種表現形式就是中央為觀音菩薩，周圍為其各種化身，另一種表現形式即以釋迦或觀音為中心，周圍為觀音所能救助人們可以幸免的十二種災難：墜高山、推落火坑、飄流巨海、盜賊、被惡人追趕、刀杖。

維摩變（二二〇窟和三三五窟的維摩變可以作為代表）是維摩詰和文殊菩薩論辯時種種景像，以及各國王子來聽的熱鬧的情況。維摩詰的在激動中的富有個性的面部表情往往給刻劃了出來。維摩變的左右兩下角相當於當時流行的帝王圖和職貢圖的題材。

勞度叉斗聖變則表現了另一種激烈的鬥爭。為了反對舍利佛修園傳道，勞度叉和舍利佛鬥法力，六個回合都失敗了。舍利佛化出的金剛力士擊碎了勞度叉的花果茂盛的山，獅子王吞嚥了巨牛、六牙白象踏碎了勞度叉的七寶水池，金翅鳥王裂食了口吐烟云的毒龍，毘沙門王縛了凶惡的兩個黃鬚鬼，並以咒咒之，夜叉最後屈伏在舍利佛身邊；舍利佛的風最後吹散了勞度叉的花樹。勞度叉斗法失敗，和他的師付及其弟子們都轉而信佛。

這些經變故事畫內容豐富而多變化。其中很多動人的場面和情節都被處理得很真實有趣，有一些也很完整，就不限於單純地描繪了生活。例如彙集在歷代人民生活畫中出版的若干片斷，“得醫圖”從戶內畫到戶外，人物身份也表現很明顯：“行旅休息圖”中馬在地上打滾，表現休息的主題很有力；“擠奶圖”的小牛拒絕被強迫擠，這樣就使擠牛奶的平凡行為帶了喜劇的意味；“樹下彈箏”是極其優美的愛情場面。諸如此類的小幅畫中就概括了畫家個人對生活的真切了解與細致的感受。生活中一些富有情趣的片斷被選擇出來，而得到藝術的表現，這就是在宗教藝術中進行了生活的真實描寫。

繪畫和雕刻中的佛、菩薩等像在唐代的佛教藝術中是一重要創造。這些宗教形象在唐代，在類型上比前代更增加了：佛、多種菩薩、天王、金剛、羅漢和伎樂飛天以及鬼怪。這形象所表現出來的動作及表情也更多樣化了：多種坐、立、行走、飛翔中的姿態。這說明宗教藝術反映生活的範圍在擴大中。

佛像（如來、彌勒、藥師、盧舍那等），一般的很少有表情流露在外，着重內在的精神的力量的蘊蓄；處理得較好的體現了時代的美的典型。

菩薩像（觀音及大勢至，文殊及普賢，和其他各種供養菩薩）往往有丰腴豔麗的肉體的表現，色彩鮮麗、單綫勾出肉體的富有彈性的柔軟和圓潤的感覺；具有平靜的安祥的內心精神狀態，呈醒睡或遐想的神態；並以極其多種多樣的姿勢變化表現各種輕巧的細致的動作，全身動作有一致性。而伎樂或飛天則表現了急劇的迅速的運動。

文殊或普賢的相對稱的各相獨立的構圖，也是常見的。在畫面上，所有的人物及其

动作統一在行列行進的行動中，傘蓋等物也表現了進行中的輕微的動蕩，文殊的坐像“吼”，牽引坐騎的“拂蘇”，菩薩坐騎象，牽引坐騎的“獠蠻”，以其有力的形象表現文殊，菩薩的法力。

唐代的菩薩形象中，貴族生活中產生的女性美的概念占了優勢，以至在某些寺廟的壁畫中直接以貴族家庭的女伎為模特兒。唐代菩薩的形象是古代美術中理想與現實相結合的成功的重要范例。

羅漢有多種面型，其中最年長的是迦叶，最年幼的是阿難，這兩個羅漢是常見于如來佛的兩側的，表現出兩種不同的性格，其他的羅漢可見于涅槃變中都是處於劇烈的痛苦中，而有異常誇張的表情。

天王、金剛力士等形象着重男性的強健的力量的外部的誇張的表現。描寫集中了全身力量的緊張的肌肉，有強烈的效果。天王和金剛一般都是表現在佛和菩薩的周圍，但也有獨幅的，以天王為主神的構圖，即“毗沙門天王圖”，被竊藏在英國倫敦的畫在絹上的一幅就是一張重要的傑作。毗沙門天為唐代的戰神，所以單獨成為崇拜的對象。畫面上有戰鬥的氣氛。旗幟及飄帶表現了氣流運動和人的動作的一致。海水表現出廣闊的空間。侍從中的怪臉結合了動物面相的特徵和人的表情是時常出現現唐代壁畫中的一新的創造。

供養人像則是真正的現實人物的描寫，但也按照一時代的健康的美的理想加以美化了的。盛唐時期樂庭瓊和他的妻子王氏的供養像（一三〇窟，約為七四五年——七五五年間制作）是優秀的代表作。女供養像和菩薩像在臉型上有共同點。唐代供養人的地位在壁畫中逐漸重要起來：尺寸較大，而且是作為獨立的作品以精心描繪的，中唐以後在描繪供養人，同時并有進一步誇耀供養人的豪貴生活的作品，即有名的張議潮夫婦的出行圖（一五六窟，大約在八四八年——八九二年間制作）。

張議潮夫婦出行圖的以樂舞為先導，隨以儀仗車騎的、富有威儀聲勢的漫長行列，能概括上層社會生活的基本內容。張儀潮反對了土番族而成為敦煌地區的統治者，他作為一個在掙脫外族羈絆的羣眾性的反抗行動中出現的英雄人物，在繪畫中得到了表現。

四三一窟中男女隨從及牛車，鞍馬圖描寫了他們因疲累而休息的景象，是僕役生活的真實的表現。

以上簡略的敘述了佛教壁畫的大幅構圖（淨土變），小幅構圖（經變故事畫），佛教形象（佛、菩薩等像）和現實人物形象（供養人像）以不同方式，在不同程度上都保持着和現實生活的密切聯系，并且運用了經過不同途徑從現實生活中進行藝術創造的能力和技巧。

叁、五代及北宋初期的敦煌藝術

自張議潮開始的統治到五代時期（九一九）已落入他家的親戚曹議金之手。敦煌和中原的來往減少，此一繁華的城市已開始衰落。但是莫高窟的修建在曹氏統治下出現了最後的高潮。曹氏的統治維持到一〇三五年，西夏族侵占敦煌地區為止。敦煌作為中西交通大道上重要城市的命運結束，敦煌藝術也為之中止。西夏雖又整修了少數洞窟，元代也有西藏密宗佛教的密畫和來自中原的新畫風的壁畫保存至今，但只是個別的行為。北宋是敦煌莫高窟藝術的尾聲。

五代洞窟中以、九十八、一〇〇、一〇八各窟較為重要。北宋洞窟中，五五、六一、四五四各窟較重要。这些洞窟多是当时敦煌統治者曹家所修。北宋洞窟尤多前代洞窟改建而成，宋代壁画之下往往有唐代或北魏壁画。前代洞窟的門口兩側往往有五代北宋加繪的供养人。古代洞窟的木構窟簷至今保存完好的，除了唐宋(?)的一座(一九六窟)以外，还有宋初的五座，其中三座是有年代可考的：四二七窟窟簷为开寶三年(九七〇年)，四四四窟洞簷为开寶九年(九七六年)四三一窟簷为太平兴国五年(九八〇年)都是古代木構建筑的重要实例。

五代，敦煌画繼承了晚唐旧風，北宋时代的敦煌壁画沒有像中原地区的繪画那样迅速地向发展。五代洞窟中仍有規模宏偉的鉅制，如九八窟的劳度叉斗聖变全圖統一在搖撼一切的狂風中可以看出構圖手腕的有力。北宋初的六十一窟，有著名的大幅五台山圖和多幅的佛傳故事連續画，和当时中原繪画山水人物画的水平是不相侔的：但丰富的生活景像的描寫仍出现在这些構圖中。五台山圖中行旅，关隘等在造型上不及当时的山水画，題材的選擇仍符合当时的發展傾向。五代和北宋时期的供养人往往尺寸極大，如真人甚至超过曹議金也摹倣張議潮画了自己的出行圖。

敦煌地区的統治者曹氏，这一时期在安西万佛峡也营建和莫高窟相似的洞窟多处。万佛峡又称“榆林窟”，有廿九个窟，只十六——十九窟是初唐和盛唐时期的。“榆林窟”的藝術应視作莫高窟的一个分支。同样情形的还有敦煌城西的西千佛洞的十九个殘窟及安西水峡口的五个殘窟。

肆、新疆的古代美術遺跡

新疆塔里木盆地的四周有很多重要的古代美術遺跡和遺物。罗布泊附近曾發現漢代的遺物中有絲織和毛織品。木蘭地方古代寺院旧址的壁画，庫車拜城附近的洞窟寺院及壁画，作为南北朝的美術遺跡已在前章提到。現在將簡單介紹新疆各地唐代的美術遺跡。

庫車为漢唐龜茲國故地，龜茲是古代新疆地区重要的政治，文化及佛教的中心。拜城的赫色尔千佛洞共二三个，是庫車拜城一帶七处千佛洞中之最丰富，最重要的。赫色尔千佛洞的洞窟形式主要的有兩種，都具有自己的特色：①龜茲式的制底窟——橫而淺的前廊后为一縱長而深的窖洞式穹形頂的殿堂，后半部有一塔柱，前后兩面佛龕，后壁有一壇，壇上塑佛涅槃像。②方形窟，窟頂为組成正方的栱条，斜正交錯，重疊而上的“斗四藻井”，与东北地区高勾丽的墓室頂相同；与敦煌洞窟之不同，乃在后者为平面的裝飾，而赫色尔洞窟真正作成逐層深入的井狀。

赫色尔洞窟四壁的壁画大多为本生故事及佛傳故事(降魔及說法等)，人物多作半裸袒的城外的裝扮，構圖式除大幅構圖外，有界画成菱形方格，逐一画入单独完整的情節的。很多壁画有褐紅色底，底上有散花。

壁画的比較著名的作品有“王者觀舞圖”，舞女的肉体的采色非常鮮丽动人。“阿闍世王沐浴圖”中在阿闍世兩面前展开的一幅構圖包括佛傳故事：摩耶夫人樹下生釋迦，降魔，鹿野苑說法，涅槃等四節。这幅構圖綫紋縝密，是精工の白描。“分舍利圖”中武裝的人們的动态和馬的動作都很生动有力。

壁画的一部分是当时龜茲貴族供养者的形象，有男，有女有比丘，还有画家自己的寫照(画自己正在一手执筆，一手执顏色鉢正在画画)。这些來自实生活的人物形

像，在臉形上仍和佛教題材的作品類似，但能夠更明顯地看出地方性的創造。赫色爾的藝術有強烈的地方特色。

赫色爾窟頂多畫須彌山景，並分列為菱形的方格，其中除了畫佛教故事外多畫山林禽獸。

赫色爾石窟的塑像皆已殘毀。

拜城的庫木吐喇地方有洞窟兩組共九九個窟。其中的壁畫有極為明顯的中原風格，特別是隋唐時代的風格。如淨土變相的樂舞供養及菩薩、飛天等殘片都可以看出是敦煌莫高窟壁畫直接影響的結果。

庫車拜城附近尚有赫色爾朶哈（三十九個窟）、瑪扎伯赫（三十二窟）、森木撒姆（三〇個窟）、台台爾（八個窟）、托呼拉克店（六個窟）等五處。都已殘破，尤以後三者毀壞的情況嚴重。

庫車以東的焉耆城西有西克辛千佛洞，尚殘存十二個洞其中有少量壁畫殘跡，其附近有寺院廢址，發現殘斷塑像肢體。這些塑像多是唐代的，但佛像的臉型、衣飾仍接近早期的風格。

土魯番是新疆地區除庫車拜城外另一個有豐富的古文物及美術留存的中心。土魯番在漢代為高昌郡，五世紀末建立了“高昌國”，作國王的為漢族或西北地區的其它種族，七世紀併于唐，九世紀以後至蒙古族侵入之前，為回紇族所統治。

土魯番附近有下列各重要文化遺址：雅爾崖交河城、三堡高昌城（又名“喀喇和卓”）的廢城及城內寺院建築殘跡（佛教、景教及摩尼教），阿司塔那的唐代古墓，勝金口、伯子克里克、雅爾崖、吐峪溝等石窟寺。從這些遺址遺物可以看出五世紀到十世紀左右，古代吐魯番和中原地區在文化藝術上的直接聯繫。

吐峪溝的洞窟原有九十四個，大部已坍塌，現在只有八個窟殘存壁畫，伯子克里克現存洞窟及壁畫數量較大，計洞窟五十一個。勝金口及雅爾崖皆只殘存十個洞窟。伯子克里克的整幅的圍以天王及供養的釋迦立像是回紇統治時期的作品，具有地方特色的中國畫風。

高昌故城的寺廟遺址曾發現回紇貴族的供養像及摩尼教徒的羣像，都有重要的歷史價值。阿司塔那墓地中出土的墓誌有助於研究古代中國文化在土魯番的傳播及歷史，同時發現了樹下美人的圖畫、未燒煉的泥俑（有武士、文官、婦女、樂人等）這些人物形象充分表現了最常見的唐代人物造型的一些特點：丰腴，采色艷麗。墓棺上所復蓋的女媧伏羲圖在構圖上淵源自漢代的画像石。此外還有一些織錦之類：織錦紋樣作大團花及成對的鳥或馬，也是唐代流行的。

土魯番附近發現的泥塑佛像是“曹衣出水”的風格。

新疆另一重要的古文物美術的中心是和闐附近。和闐為古“于闐”國故地。隋及初唐的名畫家尉遲父子即于闐王族。和闐附近有很多古寺院遺址，其中最引人注意的是丹丹烏利克寺院的壁畫殘跡。在天王塑像的下側面的一個小兒和立在水池中的年輕婦女的形象是十分自然而動人的。繪在木板上的關於一個中國公主嫁到外國把蠶種藏在髮中偷帶出去的故事是非宗教的題材。

和闐附近和塔里木盆地南緣其他幾個地點都曾發現漢三國時期的遺物及簡牘之類，

在了解古新疆文化發展上都是很重要的。

总之，新疆地区已經發現的有关漢唐文化藝術的考古資料已能初步說明中原一帶的文化藝術向西傳播的情況以及中西文化交流的過程中新疆地区古代各種族部落的創造與貢獻。以敦煌莫高窟的壁畫及雕塑所代表的唐代藝術的風格為準，可以看出新疆各地廣泛地受到了影響。但許多問題尚有待研究，特別是這些地方的古美術遺跡在過去曾被法、英、日的探險隊所竊取并破壞，許多重要的繪畫及雕塑作品皆已散亂，進行系統全面研究的可能性已經大大減低了。

伍、唐代宗教美術的現實主義的意義

宗教產生於人類不能真正認識自己和人生，特別是人生的各種痛苦。宗教是在愚昧的迷霧中的對於現實的認識，因而成為人民的鴉片烟。但宗教畢竟反映了人民的痛苦的存在及產生痛苦的社会原因的存在，所以宗教就有可能在人民羣眾自己的解釋下成為斗争的工具。如前面曾提到的，在信仰中的佛可以成為對抗社会不幸的力量。

宗教美術就是人民羣眾用來自現實生活的藝術形象對於宗教進行解釋的結果。由於宗教是直接以人民羣眾為宣傳對象的，並且多產生於人民中間的藝術家之手。所以作為觀眾及製造者的人民羣眾對於美術活動的發展就有可能起了決定作用。——唐代便為這樣的時代提供了社会的條件，使得這一可能實現，使得人民羣眾的創造力量能夠在佛教美術中發揮出來，並且提供了人民羣眾對於佛教的健康、有積極意義的形象的解釋，因而反映了人民羣眾的情感和願望。

唐代的佛教美術的發展過程是現實性因素以長期的滲透的方式，逐漸克服了宗教性因素的過程。

唐代的佛教美術中的創造了多種多樣有鮮明特點的藝術形象：典雅的佛、親和婉麗的菩薩、健康優美的婦女、勇武的天王力士、激辯中的維摩，激烈的痛苦中的佛弟子，虔誠的信士，快樂的飛翔着的或舞蹈着的飛天伎樂等。這些形象有一定的現實根據，而體現了一定的理想；並出現了美的典型的創造。

唐代的佛教美術中對於穿插在佛教故事中的生活現實進行了情節性的描寫。在人物的動作與聯系中探求到統一的意義。一些故事畫中描寫了愛情、災難、希望與歡樂的各種情節。

唐代的佛教美術中發揮了豐富而富於創造性的想像能力，如西方淨土變、維摩變、勞度叉斗聖變、涅槃變、降魔變等都是主題明確，內容豐富複雜，而又具有動人力量的作品。西方淨土變中對於最大的歡樂，維摩變中對於追求真理之動人，勞度叉斗聖變中對於敵對的斗争。涅槃變中對於最大的痛苦，降魔變中對於最大的堅定都通過宗教的主題，用淋漓盡致的想像，概括了對於生活的深刻的理解。

唐代佛教美術在現實主義道路上的發展也見於表現技法方面，例如：富麗的色采、活潑健勁的綫紋、堅實有力的造形、縱深複雜的構圖、集中的表現方法，都代表唐代美術的日益提高的水平，而為宋代繪畫藝術的發展和藝術進一步是走向現實生活準備了技術條件。

第四節 龍門及其他唐代彫塑

- 壹、唐代的雕塑藝術
- 貳、奉先寺及龍門其他唐代造象
- 參、天龍山的唐代造象
- 肆、炳靈寺及其他唐代石窟造象
- 伍、乾陵石刻及唐代陶俑
- 陸、唐代著名雕塑家
- 柒、唐代雕塑藝術的成就

壹、唐代的雕塑藝術

唐代是雕塑藝術達到了成熟階段的時期。唐代雕塑雖仍未完全擺脫宗教的羈絆；繼續了南北朝以來的風氣進行大規模的造象石窟和寺廟的修建，因而出現了內容更豐富、表現範圍更擴大、技巧更熟練的眾多的佛教形象。其中有一些具有重大的紀念碑的意義。宗教雕塑以外的雕塑藝術品在內容及表現上也大大超過南北朝的水平。在經過了南北朝數百年的發展之後，中國佛教美術的完整的成熟的風格也完全形成了。

初唐的雕塑，除上節已經加以論述的昭陵六駿等以外，在龍門及莫高窟也都保留有重要的代表作品，可以看出唐代的健康有力的藝術風格的開始。盛唐（唐高宗李治、皇后武則天時代至玄宗李隆基開元、天寶年間、六五〇年——七五五年）是唐代社會和各種藝術最隆盛和最富有成就的時期，在雕塑藝術範圍內就出現了奉先寺、天龍山和乾陵諸石刻那樣的不可朽傑作。而成為中國雕塑藝術發展歷史上的高峯。

貳、奉先寺及龍門其他唐代造象

洛陽龍門有唐代造象石窟十餘處，是自北魏末年（四六〇年前後）的造象的熱潮過去以後，經過了約一百年的沉寂時期又重新活動起來了。東、西魏到唐初龍門雖有若干各別的零星的造象，但無大型的開窟。

唐代龍門各窟按時間先後是自北而南（貞觀年間に武則天時代），然後移往伊水東岸的。最早的是齋菴洞，是魏王泰為他的死去的母親文德皇后而建，有著名的“伊闕佛龕碑”（貞觀十五年，六四一年，岑文本撰文，蕭遂良書）記錄此事。其次為重修北魏時代所開的賓陽三窟中的北洞。敬善寺洞和未完工的摩崖三佛（第六洞）是唐高宗李治時代前半六六〇年以前所建。第七、八洞，萬佛洞（永隆元年，六八〇年造），第十一洞惠簡洞（咸亨四年，六七三年），及奉先寺（六七二——六七五年）是李治時代後期所建。西山最南的極南洞，東山擂鼓台諸洞都是武則天時代（六八四——七〇四年）的。因為這些洞的主要佛像都有年代可考，所以比較容易着手比較其時代的變遷。此外，各別小龕分散在各窟者很多。唐代在龍門進行的造像至玄宗李隆基時代及其以後則漸少，中唐以後絕跡。由上可以看出龍門造像最繁的時期是六四〇年以後，而特別是李治、武則天的時期（六五〇年——七一〇年）顯然這是和武則天長期住在東都洛陽有關的。

龍門諸唐代石窟中最重要的是奉先寺。

奉先寺始修于咸亨三年（六七二年）四月一日至上元二年（六七五年）十二月三十日畢功，只費时三年又九个月；是由皇后武则天施助宮中脂粉錢二万貫。建造者“支料匠”李君瓚、成仁威、姚师積等，應該認為是中國雕塑藝術史上不朽的光輝的名字。

奉先寺前原來曾有木構建築物，是唐代名为“奉先寺”的寺庙的一部分。現在則全敞露在外，窟面寬約三十三公尺，進深約二十公尺，高四十公尺，奉先寺本尊是盧舍那佛坐像，高十三公尺。按照唐代的尺度，則大佛通光背宝座高八十五尺，兩側为迦叶（已毀），阿难，其外側为二菩薩，左右兩壁为神王及金剛各一对（右壁的神王及金剛已毀。）二菩薩为七十尺（唐尺），其余各像为五十尺（唐尺）。——奉先寺的規模之宏偉是罕見的，这样宏偉的規模体现了这一时代的强大的物質力量（入力及財力）及精神力量（雄偉的創作意圖）。参与此工作的有著名的淨土宗大师善導和另一僧人惠暕，又有兩個主持工程的重要官吏：韋机（以頗有才干，善于规划見賞于李世民）和樊元則。他們的計劃和李君瓚等人的實踐共同完成了这一与燦爛輝煌的盛唐时代相称的不朽的典范作品。

奉先寺羣像的作为不朽的典范作品的重要价值在于形象的創造，特别是盧舍那大像的臉型和神王脚下的小鬼，羣像的構圖关系和这一組羣像的藝術概括的意义。

本尊、罗汉、菩薩、神王、金剛等形象的創造理想化了各种不同的性格及氣質。这些类型虽然是唐代雕塑中常見的，如菩薩的華麗端庄而又矜持的表情，神王的碩壯有力而威武持重，金剛則全身筋肉突起，是非常暴躁強橫的神情。然而用如此巨大的尺度和体積加以雕造就足以成为新的創举。这些形象之間，阿难的外形的樸素与所表現出來的善良純厚的性格的真实感，無疑地具有独特的藝術价值。而格外應該着重指出的是盧舍那大佛的形象的創造。

盧舍那大佛面容庄嚴典雅，表情溫和親切，是一富于同情而又睿智明朝的性格理想。他的右手掌心向前举在胸前，五指自然的不着力的微屈，也能表現出內心的寧靜。它的寧靜而又堅定，（不是冷酷的，也不是焦燥的，）向前凝視的目光中彷彿看見了人类的命运和归宿，人类歷史的前進的道路。在这一形象中表現了唐代藝術家自己而向着充滿斗争与变化的廣闊的生活景像时的偉大的情感和開闊的胸懷。藝術家对于这一形象進行了自己的解釋，就貫注了自己的情感。盧舍那大佛更具有完全中國化的面型和風格。無論就內容或形式上看，盧舍那大佛的面型的創造都是中國雕塑藝術史上偉大的典型之一。

奉先寺諸像之給人以深刻印像的还有神王脚下的小鬼。他承担起神王的巨大的軀体的重量，他的头、胸、臂、腹等部筋肉被加以誇張的表現，因而出現小鬼的無所畏懼的压不倒的力量。在这一形象的創造中，應該說，虽然他是表現为踏在足下的，然而作为勇敢的对抗的力量得到了贊揚。

奉先寺的九个形象外表上是彼此孤立的，但是作为成組的羣像，以本尊为中心，九个形象具有內在的关联。

九个形象成为一完整的構圖。是利用簡單的对称排列法突出主題的盧舍那佛。本尊四周的背光、項光和胸前的一环环的衣紋圍繞在本尊的面部四周，使之成为全景的中心点。把主題的中心置于明顯的几何中心点上，此种手法以其單純而益有力。从內容方面看，本尊和菩薩的和善和神王、金剛的強壯威勢等等是同一主題的不同方面，这些不同

的方面是相互結合，相助補充。這一組形象反映了對於盛唐時代的封建統治體系的深刻的認識，不僅歌頌了它的典雅的，華麗的美好的一面，也揭示了它的可畏的暴力的一面。所以，以盧舍那佛為中心的這一組形象是對於唐代這一富有成就的偉大的時代的有力的藝術概括。

龍門唐代其他各窟也還有些優美的造像，如惠簡洞的本尊，和脇侍的年青而安詳的表情，東山看經寺洞的二十九尊浮雕羅漢的不同性格的描寫也都是值得重視的。

叁、天龍山的唐代造像

太原天龍山二十一個石窟，除以前談到的北齊和隋代石窟外，第四——七、十一——十五，十七——二十一各窟皆唐代修建。其中以四、六、十四、十七、十八、二十一諸窟較大也較重要。窟平面是一般唐代的方形窟，後壁及左、右兩壁各有二尊像。其他多是小窟。

天龍山石窟有很多唐代造像是盛唐時代“曹衣出水”式的最優美的代表作品。

第十四窟右壁中央的菩薩，十七窟諸像和第十八窟的諸像，都是身體大部分裸露在外。佛像多是袒胸，菩薩袒露上體，體格勻稱丰腴，而能表現出筋肉的柔軟的富有彈性的感覺給人十分艷麗的印象。衣薄透體，衣褶自然而有規律，完全適應動作的變化。佛像一般是端坐垂了雙足，菩薩像，或作立像，或作垂一足盤坐，而身軀傾側或微微側轉，姿態自然，變化豐富。無論菩薩的立像或坐像的全身的中心綫都不成為直綫，而作出富有表情的姿態，但一般的面部多作酣睡或冥想的寧靜的神情。這些造像在雕刻技術上都很成熟，都特別適合於四面圍觀；身體各部分肌肉骨骼的準確的處理，衣褶的規律自然，每一軀像的洗鍊和完整的造型都是高度真實性和裝飾性完美的結合的結果。

天龍山唐代造像創造了人體的美的典形。這個身體是有血有肉的，是柔而溫暖的。天龍山的唐代造像代表了現實生活在宗教美術中的勝利。

肆、炳靈寺和其他唐代造像

炳靈寺是另一個唐代造像的中心。炳靈寺除少數北魏和明代窟龕以外，有唐代的窟龕一〇六個。其中僅第九二號窟（已毀）及第四號窟，第一一四號窟是一佛、二羅漢、二菩薩及二天王。其他唐代各窟都是一佛二菩薩或四菩薩，這樣的組合是和天龍山石窟相似的。

炳靈寺唐代造像在表現上也和天龍山相似，表現了美麗的丰腴的肉體和阿娜的姿態。衣褶的處理和身軀的側轉都不如天龍山造像那樣真實自然，然而同樣是對於人體美的有力的讚頌。

敦煌是唐代美術保存最豐富的地方，其中雕塑的數量也很大。尤其重要的是這些雕塑的歷史的系列。如果加以科學的全面的整理，當可以探求出唐代雕塑在三百年間，從初唐到晚唐的發展道路和唐代雕塑藝術的各種造型和多方面的創造。

唐代石窟造像在山東的有駝山，雲門山等地，都是繼續了隋代石窟修建的，數量不大。陝西邠縣和涇縣石窟也有唐代造像。甘肅河西一帶的石窟，如武威天梯山、民樂馬蹄寺、武威大佛寺、玉門赤金紅山寺，酒泉文殊山等，大多是北朝開鑿，唐代續有修建，至明清猶有佛教活動的，雖已有初步調查，詳情仍待研究。這些石窟寺中以民樂馬

歸寺地区(过去多認為是在張掖境內)的数量最多，計有七个石窟羣，殘存七十余窟龕，由各項殘跡可以看出大概是北朝時開始，至隋唐而極盛，西夏侵占時期衰落，元代及其以後為密教信徒大加重修，這一石窟羣是比較重要的。

四川廣元自武則天時代開始修建石窟。修建石窟的風氣在中原一帶自中唐以後即行停止，而在四川得到繼續。四川作為造像石窟的中心自中唐經歷五代，兩宋，直到明清，留下了廣元、大足、巴中、安岳、通江等縣百余處內容豐富，規模不大，成組的石窟。四川以外，僅南京棲霞山和杭州有少量五代和宋代的造像石窟。

唐代造像除石窟以外，可以移動的單軀或獨立的造像碑也很多。河北曲陽修德寺遺址以及其他有南北朝造像出土的遺址也都有唐代造像出土。唐代佛教在社會仍擁有廣大的羣眾，造像的流行從文字記載中可以看出，除了石雕、泥塑外，尚有木雕，夾紵等各種技術。日本保存了唐代輸去的木雕像數尊。日本和朝鮮的古代佛教雕塑都明顯地受了唐代藝術的影響。

伍、乾陵石刻及唐代陶俑

唐代的陵墓雕刻中產生了宗教雕塑以外的紀念碑性的作品。乾陵(高宗李治的陵墓)及順陵(武則天父母的陵墓)前石刻是盛唐時代的代表作。

西安附近唐代的陵墓共有十八處，散列在渭水和涇水以北的北山山脈的許多山頭上。漢代陵墓都在涇水以南的北高地的山頭上。這些陵墓多作小丘的形狀，高約十五公尺，陵墓為方形。陵前建立獻殿為祭祀之用，獻殿前有石獅，石馬等雕刻並列兩側。四周迴繞以牆垣，東西南北四方設青龍、白虎、朱雀，玄武四門。四門外更有石獅、石馬等。昭陵前並且有很多唐太宗李世民左右的親信大臣陪葬的墳墓，據記載共百六十六人(七王、二十一公主、妃嬪、十三宰相、六十四功臣及其他官吏五十三人)，現在這些陪葬已不能辨認，只殘存二十余座石碑。昭陵陪葬規模之大是歷史上罕見的。乾陵和順陵和前已述高祖李淵的獻陵及太宗李世民的昭陵一樣，是唐代陵墓中以具有優美的石刻而有重要地位。

乾陵(陝西乾縣西北五里)前的石刻，在數量上是唐陵中之最多者，計石獅子一對，外族酋長像現存五十三(左邊二十九，右邊二十四)，作文官裝束高達丈五的石人十對，石馬五對，浮雕朱雀及有翼天馬各一對。其中以獅子，有翼天馬及外族酋長像有突出的藝術價值。

石獅蹲踞在高台上，兩只前腿挺直撐在地面上，張口仰胸。有翼的天馬，頭較短而頭部刻劃得勁挺有力，兩肩上生出像彩雲般羽翼。這兩種動物的雕刻都在造型上的顯著地表現出充沛的力量及一定的理想特點：馬的矯健和非凡的性質，獅子的壯偉和莊嚴。

外族酋長像之置于乾陵之前是更明顯地為了從政治上誇耀唐代的偉業，就比獅子，翼馬等利用裝飾及象征的手法更直接，而和昭陵之列有外族人像(已佚)和六駿浮雕在用意上是相近的。乾陵前的外族酋長像的頭部都已殘缺毀壞，服裝都是窄袖胡服，姿勢是兩手拱立。這些石像利用富於體積感及重量感的單純的體形表現了藏在衣服下面的強健的體魄，很能顯示出人的力量。

順陵(咸陽東北三十里)是武則天父母的墳墓，也有人認為只是她的母親的墳墓。

此墳墓附近遺存動物石刻甚多，其比較特殊的是四足站立，作緩步中停留姿態的石獅及独角獸。兩者都高大逾恆，独角獸高達六公尺，是罕見的高大的。這些石刻除了造型真實以外，都表現得很單純有力，具有整體的完整性，這也是古代大型石刻的共同成就，唐代的雕刻尤其多達到高度水平的作品。

乾陵和順陵的石刻所表現的雄偉氣概是服從着政治的要求的，從歷史上看，和盛唐時代是能夠相稱的，因而成為雕塑史上重要的紀念性雕塑的傑出作品。

唐代陶俑是普遍流行的。由於已經掌握了更熟練的寫實能力並承繼了自漢代以來的傳統，陶俑表現的範圍和表現的能力都加強了。例如：陶制的人像中就有武士（將官和兵士）、文官、婦女、小兒、樂舞人、僕奴、胡人等多種形象。其中特別以婦女和樂舞人數量最大，姿態及裝扮的變化最多。動物中有馬、牛、獅子、駱駝、鷄、鴨等。神怪的形象有“魘頭”（可以禦鬼的鎮墓俑）。

唐代創造的陶俑形像非常廣泛地概括了當時的世俗生活。其中很有一些較深刻地反映了社會生活。例如那恭謹地聳了肩而作出諂媚的笑容的卑微的小人物，那痴呆的病態的肥胖的貴家女子，那庸俗而又愚蠢，腦滿腸肥，神情傲慢的猾吏，那叉手而立瞪了眼睛作出嚇人的樣子的仗勢欺人的惡奴和那作出輕佻的、心滿意足的架勢的牽馬人等等形象，就不僅刻劃出了人物的性格，而且是富有傾向性地發掘出了人物的社會本質。這些都是古代泥塑藝術中的可貴的收穫。唐代一般的陶俑多能生動地真實地表現一定的動作，甚至優美的或富有感情內容的姿態，而且能刻劃瞬間的動作和神情，如騎在奔馳的馬上的婦女，凝視天邊若有所思的女侍和那馬背上的獵人和他的獵犬好像聽了什麼聲音樣的驚覺中的緊張神情，都獲得相當的成功。

唐代陶俑，如前代的陶俑一樣多數有彩色；同時也常敷加以鉛釉。鉛釉的顏色最普通的是黃、綠及白色，所以這種陶器也稱為“唐三彩”。也有紫色或紅色鉛釉，但較罕見。“唐三彩”的盤、罐等日用器皿也常在墓葬中發現。

陸、唐代著名的雕塑家

唐代出現了很多在當時受到重視的雕塑家，如武則天時期的尙方丞寶弘果，毛婆羅，苑東監孫仁貴等人。寶弘果在洛陽大敬愛寺所塑的許多尊佛被認為是一時的名作。大敬愛寺更有巧兒（工匠）張壽、張智藏兄弟和宋朝、陳永承、劉爽、趙云質等人的作品。張阿乾以善於撥蜡鑄銅出名。這些雕塑家大多是擅長繪畫的。據過去記載，也有名畫家吳道子的徒弟從事捏塑及石刻的，如張愛兒（又改名“仙喬”），王耐兒。另外還有因塑鬼子母及文惠太子像舉止態度如生而出名的工匠李岫，以造道宣像出名的韓伯通，塑九子母出名的劉九郎，以及其他留下名字的工匠，員名、程進、張宏度等。

唐代雕塑家中最為人知的是楊惠之。

楊惠之是開元天寶年間（七一三—七五五年）人。據說原來曾和名畫家吳道子一同師法張僧繇派的繪畫，達到了同樣的水平。但後來吳道子成了眾所周知的畫家，他為了避免和吳道子競爭便放棄了繪畫專攻雕塑。當時人說：“道子畫、惠之塑，奪得僧繇神筆路。”塑壁技術和千手千眼佛的形象創造據說都是由他開始的。在牆壁上堆塑出山巒的形勢，其中並穿插了人物等等，這種塑壁的技術，在麥積山石窟尚可見北魏末年的

作品，傳說洛陽廣愛寺中楊惠之所作的楞伽山的景像和五百羅漢像都是大大增加了楊惠之的聲譽的。他的塑像合于相法。他的很有名的創作傳說是塑造了當時著名演員留杯亭的像，他把這個像擺在街道上，面向牆壁，羣眾看了后背就辨認出來是留杯亭。作為一個古代傑出的藝術家，附會或傳說為他的作品，後來各地都有，其中最為人稱道的是江蘇吳縣甯直鎮保聖寺的羅漢羣像，事實上大概的是宋代作品。

柒、唐代雕塑藝術家的成就

盛唐時代的雕塑藝術作品中出現深刻的反映時代生活和精神面貌的作品。奉先寺的盧舍那大佛是對於唐代的豐功偉業進行藝術概括的結果，在雕塑藝術發展史上是罕見的有重大的時代意義的典型。某些傑出的陶俑作品對於反面人物的精神狀態和社會本質進行了刻劃，這些形象的創造是尖銳的抨擊。奉先寺大佛和某些傑出的陶俑在藝術造型上的成功是唐代雕塑的人民性和現實主義的最高的表現。

天龍山和炳靈寺石窟唐代造像的健康優美，有血有肉的形象，突破了佛教的禁慾的、枯寂的、出世的思想限制；這種着重的描寫了肉體的美麗的作品實際上表現出愛慾的、熱烈的、入世的思想。以天龍山和炳靈寺代表的唐代雕塑創造了人體的美的典型。

唐代雕塑藝術的成熟的性質也表現在由於寫實能力提高了而獲得了表現的自由：掌握了正確的人體比例及解剖的知識，能處理四面觀看的圓雕，用雕塑形象反映生活的範圍更為擴大。在藝術風格上，理想的追求與手法的真實互相統一，簡單樸素的規律化的處理和生動真實的表現相統一。並且可以看出每一雕塑作品的各部分和羣像的每一雕塑的統一協調和被特別強調出來的整體感。

唐代的巨大雕刻的設計（無論造形或構圖）及小型雕塑品的刻劃都表現出集中了長時期的歷史經驗的唐代雕塑的藝術才能。

第五節 吳道子及其畫派

壹、吳道子的時代和生平

貳、吳道子的作品

參、吳道子的偉大意義

肆、吳道子的弟子及畫風的流傳

伍、山水畫的興起和同時的其他畫家

壹、吳道子的時代和生平

吳道子是古代畫家中最享盛名的一個，一千年來他被奉為“兩聖”，被奉為民間畫工的“祖師”，而為廣大社會羣眾所周知。

產生吳道子的時代正是封建盛期，唐太宗，武則天以來唐代社會日益向上發展，是一個充滿信心、希望與熱情的時代，也是一個深深地蘊藏著矛盾和衝突的時代。而佛教及佛教藝術在這時候已完全中國化，得到廣泛發展並與人民羣眾有密切的聯繫。佛教的美術是人民羣眾的主要的藝術形式。同時，繪畫及雕塑藝術本身也已發展到成熟的階段，無論寫實技法及現實主義的創作方法都已得到穩固的地位。由此可見，盛唐時代是

具备了出現偉大的藝術家的条件。吳道子便是超出了這時期湧現的眾多的傑出藝術家，而成為這一歷史時代在藝術方面的偉大的代表者。

武則天時代修建的洛陽龍門奉先寺，中宗李哲為了紀念高宗和武后在洛陽修建的“大敬愛寺”（七〇五年——七〇九年）集中了當時繪畫和雕塑的名手（何長壽、劉行臣、寶弘果等），這些規模巨大的活動都是吳道子及其畫派出現的前奏。

吳道子的生卒年代已不可考，但可知他一生的主要時期是在開元、天寶年間（七一三年——七五五年）。他是陽翟（今河南禹縣）人，年幼時喪失父母，生活貧寒。曾去洛陽追隨當時著名的書法家張旭、賀知章學書法。他們兩人都是擅長縱放的草書。吳道子學書法沒有顯著的成績，乃改而學畫。未及二十歲就顯露出了天才光芒。他曾經作為兗州瑕丘（今山東滋陽縣）地方的縣尉，又曾經在逍遙公韋嗣立幕下任卑微官職。他的長於繪畫的名聲後來為唐玄宗李隆基知道了，召入宮庭中，授以“內教博士”的官職，並為之改名“道玄”，同時禁止他私自作畫。他後來任職為“寧王友”（寧王是李隆基的長兄，“友”的官職是陪伴他，並且從作人處世方面幫助他，是一種閒散而清高的職位，往往都是有才學的人擔任。）

吳道子的繪畫是由張僧繇發展而來，但在多樣地，富有變化地反映了現實生活這一方面則超過了張僧繇：“至其变态縱橫與造化相上下，則僧繇不能及也。”

貳、吳道子的作品

吳道子的作品數量很大，據說一生曾畫制了三百多幅壁畫，有佛教及道教的題材者。他的作品在北宋初年已經比較罕見，在山中被發現了而吸引了畫家前往觀摩學習。北宋末年，“宣和畫譜”一書著錄皇家的收藏品中有他畫的佛、菩薩、天王像以及道教的神像九十二幅。但是現在可知他生前所作宗教繪畫不只是仙佛像，而且有很多大幅構圖，其中有各種變相發揮了高度的想像力，他的筆下出現的各種仙佛形象，據說也是千變萬化，進行了多種多樣的創造的。

目前流傳的被認為是吳道子的作品，例如：送子天王圖卷，曲陽北岳廟的鬼伯，曲阜的孔子及弟子羣像，觀音菩薩像，都很值得研究。

“送子天王圖卷”（宋代的臨本？）是否傳自吳道子尚缺乏積極的證明，然而是一幅優秀的古代作品。圖卷最後一段取材“瑞應本起經”中淨飯王抱了初生的釋迦牟尼到神廟中，諸神為之慌忙匍匐下拜的故事。淨飯王捧着嬰兒，以一種小心翼翼的鄭重的動作。這樣的動作充分透露出這一抱持者的崇敬心情，雖然自己是王者，甚至身後還有隨從。同時，那一跪拜在地的孔武有力的天神，更不是單純的跪拜，而是張皇失措，惶恐萬狀的神態，是從精神上完全降服了的表情。淨飯王和天神的這兩個有充分的心理根據的動作便烘托出還在襁褓中的，在畫面上看不出任何直接的跡象來的、小小嬰兒的不平凡和無上威嚴。這樣的表現是通過人物的表情和內心的聯系以闡明主題，所以在繪畫藝術技巧的發展上有創新的意義。

曲陽北岳廟的鬼伯的非常強健有力的形象，是摹刻唐代蒲州刺史劉伯榮所畫的壁畫。曲阜孔子及弟子羣像是宋代紹聖二年的刻石。觀音像石刻在全國各地輾轉摹刻，極為常見。這些作品，無論是鬼伯的誇張的激動的表情，孔子羣像的構圖，觀音的姿態，

都明顯的具有唐代的風格，而且這些作品運用的綫紋都是所謂的“蓴菜條”——是歷代公認吳道子的特長。

今天已不可能直接見到吳道子的作品，也不能確定那些古代畫蹟與吳道子有較密切的關係，關於吳道子的藝術成就，我們主要的是從文字記載中加以探求。

叁、吳道子的偉大意義

根據歷代文字記載知道吳道子的傑出的特點如下：

一、巨大的創作熱情——吳道子一生曾作壁畫三百餘堵，而宣和畫譜又著錄九十二幅卷軸畫，可見他一生作品數量是很大的，這就說明吳道子的過人的旺盛精力和不平凡的創作熱情。

二、真實的描寫——長安菩提寺佛殿內有吳道子畫維摩變，其中舍利佛描繪出轉目視人的效果。趙景公寺畫的執爐天女，窈眸欲語有動人的表情。這都說明吳道子的宗教畫很有生活的真實感。而且有記載，他在長安千福寺西塔院畫的菩薩就是畫了自己的形貌。由此可見吳道子的藝術創造是有生活的基礎的。

三、大膽的想像能力——吳道子畫的變相數量既大，變化也多，如：淨土變、地獄變、降魔變、維摩變等，具有各種不同的情境和氣氛。變化中的人物，據說是“奇踪異狀，無一同者。”可見吳道子不僅描繪出的各種有統一的表現的不同的情景，而且創造了豐富的人物形象，充沛着力量的形象。吳道子畫的變相圖畫中的人物形象被稱為“奇踪異狀”，他畫的人物又被描寫為“虬鬚云鬢，數尺飛動。毛根出肉，力健有餘，”“巨狀詭怪，膚脈連結”，可知是激動的，充滿了力量的。

吳道子的變相圖畫中最有名的是地獄變相。地獄變相原為張孝師所創，據說張孝師曾經死而復生，所以能夠有根據的創造了地獄變相。吳道子用了同一題材，而進行了自己的創造。他的地獄變相圖曾被描寫為“圖中一無所謂劍林、獄府、牛頭、馬面、青鬼、赤者、尚有一種陰氣襲人而來，觀者不寒而慄。”（黃伯思）圖中並未描寫任何恐怖的事物，然而產生了強烈的感染力，使人在情緒上受到震動。據說他在長安景公寺畫的地獄變相“筆力勁怒，變狀陰怪。”因而屠夫和漁夫都為之改業，怕因為殺害了生命，將來會在地獄中受裁判。這一地獄變相的畫面我們知道得雖不具體，但是從這些描寫和記述中可以知道是有震撼人心的力量，發揮了巨大的想像能力的。

吳道子的地獄變相是宣傳佛教的，然而其中表現了“或以金胃雜于桎梏”的景像。這就是不承認現實生活中的高官顯宦有權利作壞事，而是認為他們作了壞事同樣也是有罪的。他們在最後的道德的審判之前是和任何人一樣平等的。這樣的理想應該認為是民主性的思想。

四、默畫及解剖知識的諳熟——吳道子作畫據說都是在興奮的時候，就對壁揮毫，人們認為他一定有“口訣”，即有固定的方法，但是沒有人知道那口訣如何，也就是沒有人知道他為什麼能夠那樣自由的揮灑。例如他畫丈余的大像，可以從手臂開始，也可以從足部開始，而都能創造出很有表現力的形象。這就說明他的默畫的能力和對於人體解剖知識的諳熟。

據說吳道子畫直綫和曲綫不利用工具，也可見他的純熟的技術，——“彎弧挺刃，植

柱構梁，不假界筆直尺”，完全是空手描出。又有記載說他畫佛像，最后才畫圓光，畫的時候，“轉臂渾墨，一筆而成”，“立筆揮掃，勢若風旋”，而引起觀眾的喧呼，甚至驚動了幾條街道。

五、技法特点——吳道子在筆墨技法上的特点主要的有三點。他描繪物象不是很工致的，所謂“眾皆密于盼際，我則离披其點畫。人皆謹于象似，我則脫落其凡俗。”他的作品色彩不是很絢爛的，所謂“淺深暈成”，“敷粉簡淡”，而被稱為“吳裝”。甚至有不着色的“白畫”（景公寺的地獄變相）。他在早年作畫綫紋較細，但後來所用的綫條是“蕁菜條”，可以表現“高側深斜，卷覆飄帶之勢”，是以表現對象的細微的透視變化：高、側、深、斜為目的的，有立體感的綫條。這種綫條比鉄綫描（顧愷之所擅長的）能更敏銳地表現出客觀事物的立體造型。這種綫紋是和書法中的草書的綫紋更接近的。

六、綫紋的激壯的律動的表現——吳道子用以組成形象的綫紋一向以富于運動感，富于強烈的節奏感而引起評論家的特別注意。他的綫紋的表現或被描寫為“磊落逸勢”，（唐，李嗣真），“筆蹟遒勁”，“筆力勁怒”，（唐、段成式）或被描寫為“落筆雄勁”（宋、郭若虛），“氣韻雄狀”，“筆跡磊落”（唐、張彥遠）。綫紋是表現手段，而其本身所產生的效果也有助於形成吳道子作為一個偉大的畫家所特有的風格。這種綫紋本身所產生效果，不應該強調成繪畫藝術的唯一的表現目的，然而予以適當的注意也會加強藝術的感染力量。吳道子就是結合着內容的表現和形象的創造，在運用綫紋上也滲透着強烈的情感，而大大提高了繪畫藝術中諸表現因素的統一性。

由以上所引述的各點，可以知道吳道子在作品中爆發一種強烈的和極度緊張的感情的力量。

吳道子在進行創作時是陷入一種高度昂奮與緊張的狀態中的。傳說吳道子嗜酒，往往是在酣飲之後動筆。又有吳道子觀裴旻舞劍的故事，也可以說明這一點：開元年間將軍裴旻死了母親，邀請吳道子在洛陽天宮寺畫幾幅壁畫為他的母親祈禱。吳道子要求他表演舞劍作為報酬。於是裴旻脫去了喪服，換上平時裝束，“走馬如飛，左旋右轉。揮劍入雲，高數十丈，若電光下射，”而裴旻舉起了劍鞘，劍就一直落入鞘中。據說觀者有數千人，都為之驚慄。於是吳道子“援毫圖壁，颯然風起，為天下之壯觀。”——裴旻舞劍可以說吳道子從其中得到了靈感，而激發起創作衝動，這就說明吳道子在進行創造前是有目的地培養起自己的思想感情的高度集中的昂奮狀態的。吳道子個人的充滿掙扎、衝突的激動的內心世界正是這一表面很繁華，而實際上各種力量的矛盾和對立正在日益尖銳化的現實生活的一種反映。

肆、吳道子的弟子及畫風的流傳

吳道子有一些弟子是他作壁畫時的助手，吳道子自己描綫，他的弟子或其他工人替他着色。翟琰和張藏都是經常為吳道子畫着色，而色彩濃淡效果良好。吳道子的壁畫，據記載也有經過不甚高明的工匠着色而受損的。

吳道子和他弟子的關係也不只是簡單的合作。弟子們也獨立的作畫。如吳道子弟子中最有名的盧稜伽就善於學習吳道子，吳道子並曾授以“手訣”。這些弟子學習吳道子也有些變化，例如楊庭光，下筆較細，但也是吳道子門下的高手。天寶年間，他並且把

吳道子的肖像畫在壁畫中間，而引起吳道子的嘆服。

吳道子有“手訣”傳授弟子，而且在繪制壁畫的實踐工作中以合作的方式使弟子受到訓練，同時吳道子又以各種個人獨創的圖象樣式吸引着周圍的畫手，所以吳道子在唐代宗教畫方面產生了廣大的影響。

在唐代，吳道子獨創的佛教圖象的樣式，稱為“吳家樣”，是張僧繇的“張家樣”以後的一種新興的更成熟的中國佛教美術的樣式。“吳家樣”也突破了北齊曹仲達以來的“曹家樣”的影響的支配，而成為與之對立的樣式。“吳家樣”與“曹家樣”的顯著的區別，被宋代評論家用“吳帶當風，曹衣出水”一語所概括。這兩句話指出了兩者在服裝上的不同（前者是寬而松的衣服，後者緊緊貼在身上），也指出綫紋表現的不同（前者是運動立體感較強的蓊菜條，後者是傳統的鉄綫描）。曹家樣和吳家樣的分野在繪畫藝術中，同樣也在雕塑藝術中存在。

吳道子自己也擅長塑像。和他一同學習張僧繇，而在雕塑方面發展起來的楊惠之是古代最享盛名的雕塑家。吳道子的弟子中也有雕塑家，如王耐兒，張愛兒（後被唐玄宗李隆基改名為張仙喬）。

吳道子的影響不限于唐代的繪畫和雕塑。他的畫風在宋代仍為很多畫家所追摹嚮往。北宋初年的宗教畫家如王瓘、孫夢卿、侯翼、高益、高文進、武宗元等人都沒有完全超出吳道子的範圍。而在繪畫史的發展上，宗教畫自宋代以來，就沒有出現重大的改變。所以，可以說，中國風格的佛教繪畫在吳道子的手中是最後的形成了。現在民間畫工仍舊奉他為祖師，而且保存着繪塑不分的傳統，都不是偶然的。

盧稜伽是吳道子的弟子中最有成就者，但據說只能勉強達到吳道子的水平，而就力竭而死了。他的作品比較細緻。現存的“盧稜伽羅漢圖”，只殘存三幅。其中降龍的一幅，羅漢端坐石上，雙手握杖，置在膝上，全身力量集中在雙臂，雖無動作，但有無窮的鎮懾的力量。這是藉描寫神態，內在的精神的力量，表現出強大的威力。

梁令瓚的“五星二十八宿圖”是至今流傳的一幅重要的唐代繪畫，梁令瓚是精通天文學家的道教徒，他的作品據宋代李公麟說，很像吳道子。這一幅畫是想像中的諸星辰神祇的形象，是動物的形象的人格化的變形。

伍、山水畫的興起和同時的其他畫家

山水的景物在壁畫中當作背景，甚至被當作與表達主題有密切關係的背景而加以處理（如：敦煌二五八窟狩獵圖及苦修圖和顧愷之的“畫雲台山記”所述）是南北朝以來就已流行的。但唐朝張彥遠認為山水樹石等自然景物的描寫，到唐朝初年的閻立本兄弟雖已大有進步，然而還是風格化的表現：“狀石則務雕透如冰澌斧刃。繪樹則刷脈縷叶，多栖梧菀柳。功倍愈拙，不勝其色。”張彥遠認為山水畫的正式成立是始于吳道子與李思訓父子。

吳道子在寺廟壁上就常畫山水，而最有名的是他在玄宗李隆基的大同殿壁上畫嘉陵江三百里風景的故事。據記載，吳道子奉李隆基之命去嘉陵江觀察以後，回來報命說自己也沒有粉本，都已記在心中。及至往壁上繪制的時候，他一天就畫完了。而另外一個畫家李思訓也會在大同殿畫嘉陵江山水，則用了很長的時間。當時被人認為“李思訓數月

之功，吳道子一日之迹皆極其妙。”

李思訓是唐朝的宗室，擅長于山水畫，因為曾任左武衛大將軍之職，所以“李將軍山水”而有名，也稱他為“大李將軍”。他全家有五個當時著名的畫家：其弟李思勳、思勳的兒子李林甫，李林甫之姪李湊和李思訓的兒子李昭道，李昭道始創描寫海的圖畫，因他父親的名聲而被稱為“小李將軍”。

李思訓的山水，運用了金碧輝映的色采，不僅特具風格，而且成為傳統的山水畫的一種重要的樣式，稱為“金碧山水”或“青綠山水”。這種山水畫是以描寫春天的景物為目的的，在敦煌壁畫中可見是唐代流行的，“展子虔游春圖”也是這一体的山水畫中早期的重要代表作。

唐代山水畫的重要發展是吳道子李思訓以後的“潑墨”一体的出現。

潑墨山水的重要代表畫家是韋偃（他也擅長人物及鞍馬），張彙（他的兩句有名的話：“外師造化，中得心源。”總括古代現實主義創作方面的最根本的原則）、項容、王默等人。

王維也是當時著名的畫家之一。他是貴胄子弟，又擅于詩歌和音樂，所以是一引人矚目的人物。宋代已經有很多人把五代時西蜀及南唐人畫的雪景作為王維的作品。王維畫的“輞川圖”描寫生活的環境而表現了恬淡閑居的生活理想。這幅畫歷來被當作可以說明王維的繪畫藝術的作品和王維一同受到很大的重視。現在只存翻摹石刻的拓本。

“王維雪溪圖”是一幅風格古樸的小頓風景。號稱為王維的“濟南伏生像”成功地表現了一個古代儒者的形象。

盛唐時期出現了畫馬的名家：曹霸和他的弟子韓幹。

馬的藝術，漢唐以來都很流行，以前已曾多次提到過，是勇敢尚武精神的表現。

曹霸畫人物和馬曾得到詩人杜甫的贊誦。杜甫在丹青引一詩中談到曹霸畫出了良相，猛將的威儀，也畫出了天馬的“迴立闐闐生長風”的英姿，一種在皇帝的威嚴前毫無所懼的自由灑脫的表現。

韓幹也是一個多方面的畫家，但以畫了很多皇帝及貴親的良馬而出名。他少時家貧，為賣酒家送酒，因而結識了王維兄弟，得到金錢資助，才有機會學畫十餘年，而成了名手。

韓幹的“照夜白”一圖，從名字上看，畫的是玄宗李隆基的御馬。這幅畫所描繪的馬的形象，不是表面的形似，而是踊騰有力的神態。“韓幹牧馬圖”在技術上比“照夜白”一圖要更成熟。這幅畫中的兩匹馬都給人以極其真實的印象。準確地表現了駿騎的身形、體態和精神。騎馬人的形象也是有性格的。

盛唐時期人物肖像畫的畫家，如陳閔、張萱、楊昇、楊寧（三人都是開元年間史館畫直），車道政，錢國養等人都是比較有名的，代表了當時宗教畫以外的一部分人物畫，特別是肖像的繁榮。這些畫家都是隸屬於宮庭的。他們的作品有很多就是直接描寫宮庭的，如武后、明皇、楊貴妃、魏國夫人等人的各種活動。這一類作品中繪制的規模較大者是“金橋圖”，內容是唐明皇封泰山回來，車駕過上黨金橋，數十里間旗幟鮮豔，羽衛齊肅的景像，由陳閔畫明皇的肖像及所乘的照夜白馬，吳道子畫橋梁、山水、車輿、人物、草木、鸞鳥、器仗、帷幕、韋無忝畫狗、馬、驢、騾、牛、羊、囊駝、猴、兔、豬、貓等。這幅畫在當時成為名作——這些畫家們的其他作品將在下一節中和中唐以後的人物畫一併討論。

第六節 周昉及中唐以后的繪画

- 壹、宗教美術的世俗化的趨勢
- 貳、張萱的仕女画
- 參、周昉及其作品的歷史地位
- 肆、中唐以后的人物画
- 伍、花鳥画的發展
- 陸、張彥远的“歷代名画記”

壹、宗教美術的世俗化的趨勢

在唐朝，佛教美術明顯的世俗化了。根据佛典仪規而創造的佛的形象充分体现了來自人間的、现实性的美感要求，而菩薩天女等体态丰腴、容貌端丽，具有感人的風姿。——这一切都可以在敦煌画中看出。以道德高尚聞名当时的道宣和尚就曾慨嘆过菩薩居然和妓女一个模样。更有大胆的画家逕直把豪貴家中的姬妾画到佛寺壁画中去。長安道政坊宝应寺“今寺中釋梵天女，悉齐公(魏元忠)妓小小等寫真也。”(画家可能是韓幹。)

佛教美術世俗化發展的結果，就是孕育在宗教美術中的现实性因素充分顯露出來，成为世俗美術的营养，最后世俗美術擺脫了宗教的羈絆得到独立的發展。这一發展趨勢是繪画藝術的進步現象，因为它代表着：藝術進一步走向了现实。这时在繪画藝術中得到了反映的现实生活虽然还是片面的、狹窄的：主要地以貴族生活为对象。但这仍是進步的，因为这是在一一定的歷史条件下向前進步的具体道路。世俗的美術是以貴族的美術开始的。

唐代封建經濟的發展提供了美術發展的社会条件：均田制的破坏、兩稅法的实施、手工業的商業活潑、商品經濟的擴大。唐代社会的矛盾与危机因而進一步深刻化了。同时在思想意識上引起对物質生活的强烈的兴趣，貴族中間更流行着崇尚物質享受的享乐思想。

周昉及其画派就是產生于这一时代趨勢中，在美術上的具体的代表者。

貳、張萱的仕女画

盛唐时期的人物肖像画家中，張萱擅長画妇女嬰兒，他的时代較周昉略早，是开元年間的画官，而为周昉仕女画的先驅。張萱画妇女形象，据說以朱色暈梁耳根为其特点。他特別長于画貴族的年輕男子和妇女，不僅处理人物形象，而且在点綴景物，位置亭台樹木花鳥等环境描寫方面也很見長。他以“金井梧桐秋叶黃”的詩句为題的創作了描寫宮庭妇女被遺棄冷落的寂寞生活的作品獲得成功。

張萱有兩幅作品皆有宋徽宗趙佶的摹本保留下來：“魏國夫人游春圖”及“搗練圖”。

“魏國夫人游春圖”中表現了这一在当时膾炙人口的著名題材。魏國夫人和秦國夫人都是楊太真的妹妹，都在唐玄宗的浪漫生活中占重要地位。魏國夫人們撤去幕帳，公然在市街上乘馬馳騁的大胆行为引起社会的驚訝。这幅画描寫馬的步伐輕快，人的神态从

容是符合郊遊的愉快的主題的。但行列中也真實地描寫了一個在馬上還要照顧小孩的婦女的窘態，適成一對比。這一騎從行列在表現當時豪貴的生活驕縱富有概括的意義。

“搗練圖”從各方面描寫了搗練工作中的貴族家庭婦女。全卷共分三段，開始一段是四個婦女在搗練，最末一段是把練扯直了，用熨斗加以熨平，中間一段在絡綫，縫制。全畫中除人物的一般動作及動作間的聯繫都很自然合理外，若干細微的動作描寫得尤其具體、生動，例如：搗練中的挽袖、扯絹時微微着力的後退、搗火小女的畏熱而回首，等。

張萱的“武后行從圖”也流傳于世。

和張萱同時的唐代的婦女畫的畫蹟至今尚可以見到的，例如西安發現的韋瑱墓室的石刻綫畫八幅女侍的寫照，（開元六年，七一八年）和咸陽底張灣景雲元年墓（七一〇年）發現的采色的壁畫多幅，有捧持各種什物的女侍多幅，也有一幅男像的殘片，僅只是面部的形象帶着很受過一點生活的磨煉，心情不是經常輕鬆愉快的表情的。至於那女侍們的圖像，各有不同的姿態和風度，都很優美。這些壁畫及石刻材料是了解盛唐時期文化和政治中心的長安繪畫藝術直接有關的材料。

叁、周昉及其作品的歷史地位

周昉，字仲朗，又字景玄，長安人。活躍的時期在代宗李豫德宗李適時期（七六三—八〇四）。他的家世是貴族，其兄周皓是一有戰功的將官。周昉的生活是在貴族社會中度過的。

他是當時有名的宗教畫家兼人物畫家。關於他的活動，流傳着下面兩個有意義的小故事。周昉曾和韓幹都畫了郭子儀的女婿趙縱的肖像。兩幅畫懸掛在一起，眾人都分不出優劣。後來郭子儀的女兒親自來看，她認為韓幹的畫“空得趙郎狀貌”。而周昉能夠“兼移其神氣、得趙郎情性笑言之狀。”因而，周昉的藝術被認為超過了韓幹。這是說，周昉的肖像能夠傳神，達到了較高的水平。周昉曾在長安通化門外新修的章明寺（大曆二年，七六七年）畫壁畫，畫就草稿以後，京城人士來觀者數以萬計，並紛紛提出意見，有人說好，有人指出缺點，周昉就每天動手修改，經過了一個多月，公眾認為完全滿意，而被推許為當時第一。這一個故事不僅說明了周昉，作為一個優秀的畫家所具有的美德，而且具體說明了宗教美術是如何和羣眾的要求與願望得到了結合的。

周昉作畫是非常認真的，據說創作時不停思考的結果，“至於感通夢寐，示現相儀，傳諸心匠。”——夢中見到了所追求的形象。

周昉創造的最著名的佛教形象是“水月觀音”，長安光德坊勝光寺塔東南院曾有周昉畫的一幅見於記載。敦煌莫高窟發現的幀畫及安西萬佛峽的洞窟壁畫中至今尚有唐人水月觀音圖的實例。周昉的佛教畫曾成為長期流行的標準，而稱為“周家樣”。

周昉作品的特点，據當時人記載是“衣裳勁簡”即衣褶減少；“采色柔麗”。所描繪的婦女形象是“以豐厚為體”，是豐滿健康的。這些特点都可以在現存周昉的作品：“簪花仕女圖”中見到。

“簪花圖”取材宮庭婦女的生活，裝飾華麗奢豔的嬪妃們在庭園中閒渡。人物體態丰腴，動作從容悠緩，表情安詳平和。嬪妃們的身份及生活特点表現得很充分。環境只是藉兩隻鶴和小狗暗示出來未加以直接的描寫。這幅畫的主要成功是在形象及動態的刻

划方面。

“調琴啜茗圖”和“執扇仕女圖”过去都被認為是周昉的作品。但即使作者另有其人，作品的时代和風格都是和周昉接近的。“調琴啜茗圖”表現兩個婦女在安靜地期待着另一个婦女調弄琴絃准备演奏。圖中啜茶的出神的背影和調弄琴絃的細的动作，都被描得很精确而富有表現力。这幅画，通过刹那間的动作姿态和有效的構圖，描寫出古代貴族婦繪女在無所事事的單調生活中的悠閒心情。“執扇仕女圖”也在这一点上獲得成功。开卷处一个貴婦懶散地倚坐着的若有所思的神态也透露出她們生活的寂寞。“執扇仕女圖”全卷凡十三人，表現了宮庭日常生活的景像。

这些仕女画中最通行的主题就是古代貴族婦女們狹窄貧乏的生活中的寂寞、閒散和無聊。描寫了她們的華丽的外表，也通过她們的神态揭示了她們的感情生活。由于在一定程度上反映了封建社会对于婦女的束縛，这些作品具有现实主义的意义。

周昉作品已遺失者很多，但从題目上可以看出大致的內容，例如：游春、烹茶、凭欄、橫笛、舞鶴、覽照、吹簫、圍碁等各种名目的仕女圖。

周昉作品在唐代很受朝鮮人的欢迎。至今也还可見日本保留有周昉風格的古代仕女画。面型丰腴的妇女形象在唐代特别是中唐及其以后，是广泛流行的。新疆吐魯番古墓中也有發現。唐代泥俑中也很多。

周昉的弟子有王勝、趙博宣、趙博文，而以程修已，追随二十年，和周昉关系最深，在当时也最受重視。同时，另有仕女画家，李湊和談皎，以画“大髻寬衣”的妇女形象出名，他們的作品都已無存，但可知是產生于仕女画流行的風气之中的。

周昉作品題材的範圍包括了張萱以及当时其他仕女画家作品所涉及的題材。其中除了一般的貴族妇女生活的題材以外，特別值得注意的即有具体地描寫当代天子唐明皇李隆基和楊玉环各种活动的作品，如“明皇納涼圖”、“明皇斗鷄射鳥圖”、“明皇击梧桐圖”、“明皇夜游圖”、“楊妃出浴圖”、“太真教鸚鵡圖”、以及有关虢國夫人的圖画。这些作品直接表現皇帝和生活中的奢靡浪漫的行动，而不引起歧視，并且是被许多画家一再重复的。由此也可見当时仕女画得到蓬勃發展的社会心理背景。

由这些仕女画的題材可見当时仕女画家描繪仕女們游春、凭欄、橫笛、覽照等活动、其目的乃在于表現从事这些活动的人所处的情緒状态，不是單純地描寫她們的外表活动。描寫人的內心的情緒活动是这些仕女画所想要达到的。

在上述的唐代仕女画作品的实例中，“調琴啜茗圖”、“虢國夫人游春圖”、和“搗練圖”都是有明顯的情節的，动作的描寫也獲得較大的成功，可以看出当时所达到的实际水平。而所有今天可以見到的唐代仕女画作品（包括新的出土的仕女圖等）之藝術形象上体现了时代生活的特点和審美思想，也有重要意义。

肆、中唐以後的人物画

盛唐以后的仕女画是貴族美術的人物画的最顯著的部分。其他尚有以貴族們宴飲游乐为題材的。現存的兩幅描寫文人生活的作品也有一定价值。

韓滉的“文苑圖”表現了四个詩人或倚了樹，或坐在山石旁，創作时凝思靜想，吮毫濡墨的神态。韓滉（七二三—七八七），据記載是以画牛馬最工，所以也有一些美

于農村生活的作品。這一幅“文苑圖”曾被認為是描寫詩人劉長卿錢起等人的。

孫位的“高逸圖”表現了四個文人閒適地坐在庭園中的情景。有簡單的花樹山石具體地表現環境特點。四個人可以看出各具特點。中央的二個人及其二僕從，四人之間的彼此相關的動作表現了說話中斷的情景。孫位是有名的狂放的畫家，曾在四川畫過一些壁畫，以表現戰爭的緊張場面而獲得聲譽。

此外還有“北齊校書圖”和“游騎圖”兩件作品，雖然是宋人臨本，但是在人物的服飾，形象的刻畫，構圖等方面看是以唐代作品為根據的。由於唐代作品的稀少，這兩件作品對於我們了解唐代繪畫的成就，是有幫助的。

“游騎圖”是畫一羣貴族打馬球興盡歸來的騎從行列。人馬行次關係自然而真實。名為“北齊校書圖”的這一幅畫的內容實際上可能只是幾個貴族士人在宴飲之餘，彈琴賦詩歡娛的景象，很能表現出人們不同的性格，有人比較放縱，正在拉拉扯扯，而打翻了盛菓品的盤子，有人正在苦思，有人文思甚捷，僕從們圍了他索要詩篇。場面中在活動的人物的形象很多樣。由於只畫椅榻等一二簡單的道具，不畫環境和背景，門外牽馬人也出現在同一場面中。這一幅畫有豐富的生活內容。

這兩幅畫和“文苑圖”與“高逸圖”在人物神態的描寫上都達到一定程度的具體性。環境的描寫或沒有或非常簡略，是通過人的形象進行集中的描寫的。這就和前述的仕女畫同樣代表了十世紀以前人物畫的技巧水平。

周昉以後的宗教畫家李真的肖像畫五幅“真言五祖圖”（密教的重要傳播者）自古保存在日本，其中不空和尚的肖像保存比較完整，很能表現出朴訥有力的性格。李真在當時及後世都不是很有名的。

伍、花鳥畫的發展

貴族的美術的特點之一是描寫貴族生活，同時，貴族的美術也描寫了出現貴族生活中，並為貴族們喜愛的自然事物，特別是花鳥。睿宗李旦（八世紀初）時畫鶴的名手薛稷，創造了用鶴裝繪着六扇屏風的形式。唐代後期的邊鸞（德宗時期）畫孔雀、折枝花、蜂蝶以及各種名貴的花卉禽鳥有名。唐末的刁光胤善畫湖石、花竹、貓兔、鳥雀之類，他避亂去四川後，為五代四川畫家黃筌、孔嵩等人所師法。這時的花鳥畫一般的都是追求華麗的效果，並以宮庭園林為背景，所以顯然反映了貴族的愛好和趣味，因而成為貴族美術的一支。

唐以後的繪畫藝術為五代的繪畫藝術開辟着道路。

陸、張彥遠的“歷代名畫記”

古代關於繪畫藝術的著作，自顧愷之對於前代若干重要畫家及作品的批評，謝赫提出“六法”並對於南朝前期畫家進行了系統的評論以來，唐代張彥遠的“歷代名畫記”是第一部重要的著作。

張彥遠是宰相世家，高祖張嘉貞、曾祖張延賞、祖父張弘靖，先後都作過宰相，對於繪畫和書法都有濃厚的興趣，張家的世交李勉父子也是身居顯要，而且愛好書畫的。他們和當時的皇室及其他貴族一樣都是承繼了南朝的重鑒賞收藏的傳統。這樣的社會條件培

养了張彦远对于繪画和書法的研究兴趣。他的兩部著作：“歷代名画記”和“法書要錄”分別就繪画和書法搜集了丰富的前代材料，尤其前一書更提出了自己的見解，是对于中國古代美術科学研究工作的重要貢獻。

“歷代名画記”是我國第一部系統的完整的关于繪画藝術的通史。在他這部書出現以前，根据他所提出來的材料知道已經有過以下這些著作：后漢孫暢之有“述画記”，梁武帝、齊謝赫、陳姚最、隋沙門彥深、唐李嗣真、劉整、顧況都有过画評，裴宰源有“貞觀公和画錄”，竇蒙有“画拾遺錄”，這些書大多都還保存到現在，張彦远認為“率皆淺薄漏略，不越數紙。”因而他就集中并整理了前人的著作，又單獨搜求了一些歷史材料，寫出了“歷代名画記”十卷。

“歷代名画記”的內容大致可以分为三部分：繪画歷史發展的評述、画家傳記及有关的資料、作品的鑒識收藏。

繪画歷史發展的評述的一部分中概括了張氏对于古代繪画傳統的形成与演变的正确的理解。在“叙画之源流”一節中，他指出了繪画藝術是一重要的文化現象，繪画是形象的教育工具。“叙師資傳授南北时代”一節中，从師資傳授的关系追溯画家們的一脉相傳的承繼关系，強調繪画藝術的傳統性，而同时又指出“衣服、車輿、土風、人物年代各異，南北有殊”，要認真对待內容上的现实性。在“論画六法”及“論画体工用拙寫”兩節中發揮了他对于謝赫“六法論”的精辟的見解，他認為对象的生动的神韵是刻画形似的目的，他反对瑣碎的描繪：“夫画物特忌形貌采章歷歷具足，甚謹甚細而外露巧密。所以不患不了，而患于了，既知其了亦何必了，此非不了也，是真不了也。”他很贊美南北朝画家們刻画形似產生一定的美的效果，并同时創造一定的風格。“論顧陸張吳用筆”一節中張彦远討論了以造型为目的的綫紋的節奏感和綫紋在中國繪画中形成画家独特風格时的决定性作用。“論画山水樹石”一節对于在唐代方始成爲一种繪画体裁的山水画的演变。在这一節中他所說的山水画在南北朝和隋唐之际的風格特点以及他在其它章節中談到的关于前代繪画表現的特点，今天我們利用現存实例加以比較时，發現他的評述是很准确的。

“歷代名画記”中画家傳記及有关的資料的一部分在全書占篇幅較多。這部書之所以是通史的性質，就是因为它是从远古的时代开始而截止到作者的当时，唐武宗會昌元年（八四一年）。其中最重要的是魏晉南北朝隋唐的一段，本書中保存的資料中包括史書的記載，南朝人士的評論，画家自己的著作和唐代尚在的画蹟，這些資料成爲后世研究古代繪画史的僅有的根据。但其中有嚴重的缺点，即缺少北朝繪画的史料，因而造成后世唯有南朝才發展了繪画藝術的不恰当的概念。

关于鑒識收藏的部分，叙述了書画鑒藏工作的歷史發展，唐代鑒藏的情况（如購買的市价、仗勢豪夺的行为等）以及在鑒識工作中有重要意义的印鑒的辨識驗證其收藏工作中的裝背裱軸，复制臨摹等。中國傳統的書画鑒識的工作，可見在唐代已具有一定的科学水平，“歷代名画記”中的評述是正式予以整理及記錄开始。

這部書寫成于大中元年（八四七年）。它爲前代的中國繪画理論和歷史的研究作了總結，并爲以后的研究奠定了基礎，繼續着這一著作，歷代都有新的積累，而出現了闡述中國繪画藝術在各个时代的發展的一系列的著作。

第七節 五代的繪画

壹、五代中原地区的繪画活动——山水画家荆浩

貳、西蜀、南唐繪画藝術的發达

叁、西蜀的画院及画家

肆、南唐的画院及画家

伍、五代繪画藝術的成就

陸、南唐及西蜀陵墓的發掘

壹、五代中原地区的繪画活——动山水画家荆浩

壹、唐末，黄巢起义被镇压下去，藩镇割据的形势更加严重起来。唐朝政权倾覆以后，五代十国的分裂是藩镇割据的连续。五代十国是：在黄河流域，以开封为都城（曾一度在洛陽，前后共有五个朝代（梁、唐、晋、汉、周）同它们并存的是分散在长江上下流的十个国家，其中以西蜀、南唐和吴越较重要。此外，在北方契丹族入侵并建立了辽国，西夏族在西北建立了西夏国。五代十国出现新的政治中心；反映了全国范围内经济中心的东移与南移，和新的经济因素的生长，也反映了外族侵入形势的严重。

五代的艺术（雕塑、建筑、工艺等另节再谈），在绘画方面，主要活动在中原、西蜀、江南三地区内进行。

貳、中原地区，长时期的军阀混乱和契丹入侵，生产受到严重的破坏，只有到五代后期（后周柴荣）才逐渐安定下来。

中原地区的绘画活动，一般地承继唐代传统，而在某些方面可能出现了新的水平。例如当时工匠画家韩求、李祝在陕郊画龙兴寺回廊列壁二百余堵。曾引起普遍的重视。他们对手画摩腾和竺法兰（后汉时代的印度僧人）来中国传佛经的故事，人物高达八丈。三门上的神像数十身都高二丈，等等可见他们的技艺。龙兴寺因为这些壁画成为当时注意的中心。

相传为五代的作品，如“秋林羣鹿”，丰富而统一的色彩和巧妙的构图自然地表现了羣鹿在山林中生活的优美情调：是古代绘画中的一幅重要作品。

山水画在中原地区的发展应特别重视。

唐末五代的山水画家荆浩和他的追随者关全是我國山水画艺术的重要创造者。

唐末山水画，流行的是屏風裝飾（或壁画裝飾），或大幅裝飾在立屏上或小幅裝飾在臥屏上。有水墨画大山大水，壯闊雄偉的風景，或長松，古樹和巨石。也有以青綠兩色为主，并用金筆勾勒的采色華丽的裝飾的小幀風景。荆浩关全發展了前者。

荆浩是士大夫，唐末隱居在太行山。他擅長山水画同时也能画佛像（开封双林院宝陀落伽山观自在菩薩）。他和唐末山水画的主要特点，可以从下面兩首诗中看出来。

“六幅故牢建，知君恣筆縱。不求千澗水，止要兩株松。樹下留盤石，天边縱遠峰。近巖幽湿处，惟藉筆墨濃。”鄴都青蓮寺沙門大愚乞画詩）

“恣意縱橫扫，峰巒次第成。筆尖寒樹瘦，墨淡野云輕。品石噴泉窄，山根到水

平。禪房時一展，兼稱苦空情。”（荆浩答大愚詩）

可見是大山、大樹，全景式的水墨山水畫。這是那一歷史階段上山水畫的主要的流行的形式。所謂“荆浩匡廬圖”可以作為參考。

關仝的山水畫，據說是追隨荆浩而又超過了荆浩，當時號稱“關家山水”。他喜歡描繪秋山寒林。他的畫據說很有真實感，很有感染力，使人看了如身臨其境，「見者悠然如在“霸橋風雪中，三峽聞猿時”」。

關仝的作品：“待渡圖”和“山谿待渡圖”。取景也都是山勢雄偉的大山和深山。構圖豐富，創造了祖國山河的有力的真實形象。

荆浩、關仝作品中創造了祖國山河的真實形象，他們在山水畫的技法上有新的貢獻。荆浩批評吳道子有筆無墨，項容有墨無筆的言論反映了山水畫技法，在他那一時期，特別是皴法的進步。他們作品中全景式布局，遠近法的運用也說明構圖技巧的發展。

荆浩、關仝的山水畫被認為，由於生活上的接近，是以黃河中流兩岸的真山真水為描寫對象的。荆浩因長期的山林生活而熟悉了大自然。

荆浩在他的著作中也承認了生活的感受刺激了創作的慾望。

現在荆浩的“筆法記”中說：他在太行山，見到深山中的古松，有種種誘發人的想像的健勁有力的姿態，使他感到驚異。於是進行寫生，“凡數萬本，方如其真。”話雖有些誇張，然而是以自己的體驗為基礎的。

現在荆浩筆法記，其中一部分作為創作方法上的一些認識和意見，若用分析的態度加以整理，可以見出現實主義的意義。例如：“度物象而取其真。”“思者，剛撥大要，凝想形物。”可以解釋為提倡提煉形象，提倡創造富有概括力的形象的主張。但顯然，荆浩的筆法記，就全體看，內容有錯雜的部分，而且有神秘成份。

據說荆浩曾有山水訣一卷。現在流傳的“荆浩山水訣”（或名“畫山水賦”）雖介紹的是山水畫的一些固定的格式（如“石分三面”“又古有云：丈山尺樹，寸馬豆人，遠山無皴，遠水無痕，遠樹無葉，遠林無枝，遠人無目，遠閣無基。雖然定法，不可膠柱鼓瑟，要在量山察樹，忖馬度人。可謂不盡之法，學者宜熟味之一），然而和其他一些古代名畫家的畫訣相似，可以幫助我們了解古代山水畫的表現技巧。

五代末北宋初，宮庭建築物成為繪畫藝術表現的一個重點，出現了名手郭忠恕和王士元等人。郭忠恕的作品“明皇避暑圖”十分精確地描繪人工創造的建築物和宏偉壯麗的自然環境中凸現了出來。現存他的“江行雪霽圖”畫了一只船，可見他的界畫的精工。“界畫”以其技術的特殊性在中國古代繪畫中成為一專科。它和不表達人的思想感情的建築圖不同：它和山水畫相結合，體現對於人工創造物的贊美。

參、中原地區的邊緣地帶，如甘肅西北部在西夏侵占之前（一〇三五）為曹議金、曹元忠一家所統治，仍有相當繁榮。敦煌莫高窟曾修築洞窟多座。其較重要的為六十一窟，有多幅連續性的佛傳圖，全壁大幅的五台山圖和曹家男女供養像。藝術水平顯然是低落的。新疆吐魯番巴茲克利克洞窟有回紇族（維吾爾族祖先）的佛教壁畫保持與同時代敦煌壁畫相同的風格。契丹地區的寺廟建築是今天保存的古代木構建築物的重要代表作。內蒙古林西縣的遼代慶陵尚有描寫山林及鹿羣生活的美麗的壁畫和真實主動的人物肖像。描寫邊地生活有名的胡瓌、胡虔父子都很有名：

“胡瓌卓歇圖”中主要人物的精神的刻劃和一般生活状态的描寫具体地表现了边地部族社会面貌。这些契丹地区的繪画都在內容上体现了地域的生活特点。

貳、西蜀、南唐繪画艺术的發達

五代藝術最發達的地区是西蜀和江南。發達的原因是經濟的繁榮。唐末已經比較發達的經濟在这些地区因遭受战争的影响下，得到進一步的發展在經濟發展的基礎上，新的文化中也形成，聚集很多画家和文学家。南唐和西蜀都运用政治影响助成文学藝術人才的集中，新成立的画院，使民間画家的地位得到提高，便是运用政治力量影响藝術發展的一例。文学范圍中的“詞曲”从民間文学中取得了形式和藝術表现的力量。虽然多以享乐的思想为內容，但也有对于丰富的物質生活積極贊美的思想，反映了当时經濟生活的繁榮。西蜀南唐詞曲文学的發達的情况可以帮助我們了解西蜀，南唐繪画藝術的發達。

叁、西蜀的画院及画家

西蜀在唐代时就不断有画家自中原來（最有名的如吳道子的弟子盧稜伽，其他如趙公祐、范瓊、陳皓、彭堅等）对于西蜀繪画傳統的形成有一定的作用。

唐末來避难的画家很多，其中較有名的：孫位、張南本、常榮、滕昌祐、刁光胤等。滕、刁二人是花鳥画家，他們的活動推進了西蜀花鳥画的發展。趙德玄在晉天福年間入蜀，帶去歷代画稿粉本百余本，流傳很久。

四川画家的重要画蹟在北末初留在成都寺庙上的很多。（宋、黃休复的益州名画錄一書記載很詳細。）成都大聖慈寺因为是会昌廢法时唯一保存未毀的寺庙，特別成为西蜀代前画蹟集中的地方。大聖慈寺壁画除了宗教性題材以外并有很多非宗教性的題材內容。值得重視的是非宗教性題材中包括的帝王、貴族、官僚的肖像，和雀竹花鳥以及名山大川的摹寫。

西蜀王氏（八九一——九二五）和孟氏（九三四——九六五）的画院中的名家很多。擅長宗教人物画者最多，肖像画和罗漢像較突出。其次，花鳥画也較山水画为盛。

名画家很多父子相傳。例如：高道兴、高从遇、高文進、高怀節、怀宝等四世，黃荃（兄黃惟亮）黃居宝、居采等，趙公祐、溫其、德齐祖孫，阮知誨、惟德父子、杜子瓊、敬安父子、蒲师訓、延昌父子、常榮、重胤父子、丘文播、文曉、余慶兄弟父子張玖父子、趙德玄、忠义父子。

画院画家的作品也可以自由買賣。江南商人入蜀買杜家父子的佛像罗漢，荆湖商人買阮惟德画的仕女，称为“川样美人”。黃荃父子的画也流入市場。經營此类商業的人称为“常賣”。

西蜀画院的全家善画和作品買賣的現象都是說明五代时繪画藝術具有中古手工業行業的特点。这也說明画院藝術的民間基礎。

在五代最重要的画家行列中，西蜀的黃荃、黃居采父子有突出的地位。他們主要的貢獻是在花鳥画方面。傳說黃荃在孟蜀宮殿中創造性的画了鶴的六个姿态：“唳天——举首張喙而鳴。警露——回首引头而望。喙苔——垂首下喙于地。舞風——乘風振翼而舞。疏翎——轉項毳(整理)其翎羽顧步——行而回首下顧。”这个宮殿因而改名“六鶴”。

殿”。黄荃又曾在殿堂描繪了野雉使呈貢來的鷹鷂，誤認為生。

这些傳說說明黄荃描繪了有真實感的禽鳥的形象和黄荃的花鳥画的新水平。

現存黄荃的作品“珍禽圖”也說明这一点。这是一幅画稿，包括十只不同的鳥、兩只龜和若干昆虫。表現对象的特徵異常精准工緻，但極簡潔而富有生命感覺。描繪方法以墨色为主，运用少量采色，效果生动。

黄居案的“山鷓棘雀圖”表現了幽僻無人的自然环境中鳥雀的活动，动态自然。

黄家父子的作品，据文字記載知道，取材主要的不是日常的禽鳥花卉，而是王家宮苑中的“珍禽、瑞鳥、奇花、怪石”。他們画的“桃花鷹鷂，純白雉兔，金盆鶉鴒、孔雀、龜、鶴”等在北宋时期被称为標誌着他們的特長。但，他們所追求的是真實感和生意，所以他們在技法上就有所革新，并且使花鳥画，作为繪画藝術的一种样式，有了新的起点。

黄荃、黄居案父子也擅長山水及人物画。黄荃画鍾馗的故事可以說明古代画家对于創作方法的卓絕理解。吳道子画的鍾馗：藍衫，赤一只脚，一只眼睛眇視。腰上插了笏板，头上戴巾而蓬了头髮。用左手捉鬼，以右手食指挖鬼的眼睛。黄荃奉命改画用拇指挖目，因为用拇指挖目顯得更有力。黄荃就改画了拇指，并且也改了全身的姿勢。他的理由是：原画表現全身的力量和神情都集中在食指。現在改用拇指，为了求得全身精神和动作的一貫，所以就不得不全部都改。

黄居案在北宋初期参加北宋画院，成为中心人物。和他有同样重要地位的还有人物画家高文進。

肆、南唐的画院及画家

南唐(九三七——九七五)画院的發展，和西蜀有悠久的歷史傳統不同，主要在五代晚期。重要画家有曹仲玄、周文矩、顧闳中等人。画院外的花鳥画家徐熙也很受重視。

曹仲玄的宗教画被認為是江南第一。他离开了当时最流行的吳道子的傳統，別創細密的，敷采的風格。但似乎影响的範圍不廣。另一个宗教画家陸晃也擅長“田家人物”，画農村中的活动和生活。他选取的新題材曾引起重視。

当时享盛名的人物画家仍是把主要力量放在表現貴族生活方面。

重要的仕女画家周文矩承繼了周昉的風格，而更加强了貴族妇女生活表面的特点：纖丽的表現。仕女画和文学一样，表現妇女的生活和精神状态更細緻而具体了。現存的“宮中圖卷”是他的“唐宮春曉圖卷”的摹本。內容是幽閉在深宮庭中妇女們的日常生活：画像、撲蝴蝶、奏乐、嬉嬰、簪花、弄狗、浴罢、少女梳头、觀画等等，共十二節，都是用一組組的形象，真實生动地表現了幽閉在深宮中妇女們的生活瑣節，平凡的快乐的小事和他們的神态。古代宮庭妇女生活的狹窄和貧乏也展示在我們今天面前了。画家有純熟的技巧。通过人物的动作和动作联系表現出各种情節和一定情境中人物的精神状态。这个摹本的綫勾技術方面，可以看出，善于選擇構成形象的基本的主要的綫紋，因而也达到一定程度的洗鍊。

周文矩的肖像也有一定的成就。北宋尚存他的南唐后主李煜的肖像多幅。現在保存的“重屏閣碁圖”繪南唐中主李璟的肖像，很有个性特徵。

南唐人物画家王齐翰的“勘書圖”也是描寫貴族生活的作品。內容是一个人在独坐挖耳朵。这样的題材在概括了貴族生活的空虛一点上是有意义的。

顧闳中的“韓熙載夜宴圖”是一幅傑出的优秀作品。画家顧闳中由于这一件作品在歷史上留下永久的声譽。这幅画創作的背景，傳說是：南唐后主李煜听說他的大臣韓熙載生活放縱，很有兴趣，派就了画家顧闳中去偷看，回來加以描繪。这幅画以夜宴为主题，由于描繪的真实生动，客观上对于中古貴族階級的靡爛生活就具有巨大的揭露力量。

这幅画在藝術技巧上獲得很大的成功，除描繪了韓熙載的个性化的面相外，主要的是表现了夜宴的場面，又圍繞着夜宴表现了其他各种活动：奏乐、舞蹈、男女酬应等使总的主题得到了多方面的补充和深入。开卷是夜宴的一場，描繪了杯盤雜陳的熱鬧和琵琶演奏的吸引人的力量。画家反覆描繪了每一个人的神态，除了面容，姿态外，着重地刻画了每一人的富有表情的手。——画家集中地闡明了主题，并進入細節。

南唐花鳥画家中最受重視的是徐熙。他的作品取材据說主要的是江湖田野的景物：汀花、野竹、水鳥、淵魚等。他画的、雁、鷺鷥、蒲、藻、蝦、魚、叢豔、折技、團蔬、葯苗之类在北宋时期被認為标志着他的特長。在技法上也有自己的特点，并創造了“鋪殿花”和“裝堂花”两种以裝飾为目的的構圖繁密的样式。

“雛鷓鴣苗圖”只可以作为了解徐熙創作取材的参考。“新詔花鳥圖”可以帮助我們獲得“鋪殿花”的構圖概念。

南唐的山水画家以董源最有名。他画水墨山水，也画景物富丽的着色山水。他的山水能表现出風雨变化，構圖也是很丰富的：“千岩万壑，重汀絕岸。”“平林澗湖，風雨溪谷，峰巒晦明，林霏烟云。”（宣和画譜）的形容現存他的作品給我們的印象相符。

他的作品，如：“瀟湘圖”和“夏景山口待渡圖”描繪多土、草木茂盛的丘陵。空气湿润陽光下一片蒙蒙。又如相傳为他的作品：“龍宿郊民圖”（原名应作“龍袖驢民圖”）在蒼郁的山水間并且画了龍舟競渡之类的游戲。“平林霽色圖卷”也題着董源名字，画出山勢突兀，江岸開闊，晨霧乍散，只見近处村落和高亢的山头的景象，也獲得了藝術上的成功。

董源的学生巨然和尚，也是擅長画草木茂盛的江南山水的。他的“秋山閑道圖軸”則表现了比較高爽的秋季的景色。相傳为他的作品“溪山蘭若圖卷”表现了夏天、空气湿重，生意鬱勃的自然景像。

董源和巨然的作品中創造了江南地域丘陵江湖的动人的形象。適應着自己的表現目的而產生他們的皴法“披瀝皴”；为元明以來山水画家所不断摹仿，从研究繪画史的角度看，他們的影响比他們的实际成就更值得注意。

南唐画院的山水画家趙幹的“江行初雪圖卷”，充分地表现了秋冬之际江上叶落風寒的蕭索風光。衛賢的“高士圖”虽是人物的主题，但作为背景的山石樹木，其描繪的技法有新的成就。

南唐画院画家后来多参加北宋画院。

伍、五代繪画艺术的成就

五代繪画在六十年間达到一个新的水平，發展了唐代藝術的世俗的傾向，在寫实技

法、藝術技巧和藝術樣式方面為現實主義繪畫擴大領域。

畫院畫家的活躍是一突出現象，反映了具有一定社會基礎的繪畫藝術的發達。

五代的繪畫藝術作為一種技藝行業有中古手工業的某些特點：競爭，父子相傳，有固定的專長，商品化。五代繪畫技藝的行業隨了商業資本的發展而得到發展：在表現技術上日益提高；思想內容上反映對於現實的物質生活的繁榮的贊美；作為一種奢侈品是為封建貴族服務的，在思想內容上也具有一些不健康的因素。因此現實主義藝術是在一定的限制內得到發展的。

畫院畫家的主要任務是為帝王貴族捧場，圖繪他們的肖像和生活：（南唐保大十五年元旦大雪舉行盛大宴會，召名手繪圖紀念，是最有名的例子。參加繪制者包括：高太沖畫李環像，周文矩畫諸大臣和樂隊，朱際畫樓閣宮殿，董源畫雪竹寒林，徐崇嗣畫池沼禽魚。）奉命畫寺廟的宗教壁畫或建築物內部的作為裝飾的山水和花鳥。所以畫院畫家的作品在思想內容上和風格上以各種不同的程度被封建階級支配。

但因為給了畫家以較高的社會地位“翰林待詔”的名義，使他們有較好的生活條件，並用經濟力量支配他們的實踐活動：對藝術的提高有鼓勵的作用。而同時御用畫家的作品以商品的形式也還供應社會羣眾的需要，而且生活方面具有手工業勞動者的特點，所以保持了畫家與廣大社會的聯繫和畫家的一定程度的獨立思考的可能。

五代繪畫藝術的發展在人物畫、花鳥畫和山水各方面都有表現。

人物方面突出的現象是肖像畫的普遍化。肖像畫是有歷史來歷的。唐代也已經成為專門的技藝。五代寫真名手和他們的作品在數量上值得注意。例如：西蜀有常重胤、宋藝、阮知晦、李文才、袁仁厚等，南唐有高太沖、周文矩、顧闳中等，堪稱人才濟濟。

五代寺院中有所謂“真堂”。成都大聖慈寺三學院真堂的壁畫以貴族肖像為內容。有阮知晦繪後蜀孟知祥肖像，張玖繪他的僚屬們的肖像。對於了解這一風氣，敦煌的五代洞窟也可以作為參考。敦煌莫高窟第的五代及北宋初期的洞窟內有肖像意義的供養人多幅。

人物畫的主要成就是反映貴族生活更深入到表現精神狀態，於是形象刻畫達到進一步精確。有情節的繪畫，構圖豐富而集中表達了主題。

花鳥畫擺脫唐代作為裝飾藝術的要求，寫實風格得到進一步發揚。從五代開始，花鳥畫成為中國繪畫藝術中有獨特地位的一種樣式，它的現實主義藝術的意義是開拓了展示人們精神世界的一個有力的方面。花鳥題材在文學藝術中的永久的意義是反映人們對於美麗的快樂的生活的想望心情和樂觀主義的情感。

晚唐五代時期經濟生活的繁榮和因之而產生的思想意識中的健康的和不健康的成份，對於文學中花間體的詞曲和美術中的花鳥畫有相同的影響。五代花鳥畫的主要部分是描寫與貴族生活有聯繫的花卉禽鳥。

花鳥畫的技法適應着表現的需要得到提高的機會。精密的觀察和精確的表現是這一發展階段上畫家們努力追求的目標。技法上有各種創造。

在這裡附帶說明關於中國花鳥畫技法：勾勒法和沒骨法的起源與區別問題。根據宋代文字記載，徐熙畫花和當時一般流行的方法不同。一般流行的方法是用色采暈淡而成。徐熙是用墨寫其枝葉蕊萼，然後敷色。（見宣和畫譜和聖朝名畫評）黃荃父子畫

花，妙在賦色，用筆極纖細，不見墨跡，但以輕色染成，徐熙的孫子徐崇嗣原來用徐熙的画法，不被人看重，于是效仿黃家的画法，不再用墨筆，直以采色繪圖，才不受歧視（見夢溪筆談和圖畫見聞志）由這些材料可見流行過的一種看法：徐熙創沒骨法、黃荃創勾勒法，尚需要進一步的考訂。

山水畫從五代開始，作為中國繪畫藝術的一種有獨特意義的樣式，也有了穩固的地位。山水畫像花鳥畫一樣，也成為展示人們活潑精神世界的有力的憑藉。

荆、關、董、巨等人為祖國的壯偉的山河大地上某些地區（黃河中流和長江下流）創造了真實動人的藝術形象：而成為山水畫中的優秀範例。

他們的構圖上多以雄壯的巨峰為主，同時又展開山川地勢樹木的多样變化。他們描寫的是在一定季節氣候狀況下的山河大地的面貌。他們密切結合自然環境的特點，布置上人物的活動（旅行、待渡、漁舟等）和人工建築物（寺廟、關隘、棧道、山居、水亭等）以加強自然環境的特點的表現，因而組成完整的情境。這些都是他們所運用的一些方法，是為了達到表現祖國山河地的壯偉和豐富的美麗景色的目的。

山水風景畫具有一定的思想內容的要求，已經開始在他們的創作中具體表現出來了。

陸、南唐及西蜀陵墓的發掘

南唐李昇墓（九四三年建）及李璟墓（九六一年建）的發掘豐富了五代藝術的研究資料。

李昇墓內建築平面布置複雜。三主室。十附室、石、磚發券多種結構代表當時技術水平。墓內裝飾采畫是現存早期的實例之一。

二墓出土陶俑種類豐富，是五代時多種等級和地位的人的形象。男子有七種，女子有四種。此外有各種動物形象（馬、駝、獅、雞、狗、蛙）及神話動物（人首蛇身及人首魚身）。男女俑造型簡單，有成熟的寫實手法為基礎，較完整地反映了貴族生活中附庸者。

陶瓷的發現提供了五代白瓷和青瓷的確實材料，充實了陶瓷史的系統知識。

西蜀王建墓也曾發掘，墓中的石像與石棺座上的彫塑是五代彫塑藝術的代表作。

墓中石像即王建本人的肖像，坐在石座上，全高達八六公分。石像面容具有文字記載中王建的“隆眉廣額龍眼虎視”（冊府元龜）的特點，表情嚴肅，性格表現很充分。

墓中棺座東西兩側有十二力士像的立雕，面向棺座而跪，兩手伸入棺座底下，作扶抬狀，面部肌肉緊張，手腕粗碩有力，體態表情都很真實，特別是嘴部的動作。十二個像各有自己的特點，可見其技巧的水平。

棺座的四周浮雕二十四女樂像，二像作舞蹈狀，其他各像皆執不同的樂器，為“龜茲部”的音樂，演奏各種不同樂器時的神情變化表現得很細緻而具體。其他尚有一些雲龍、牽枝花等裝飾浮彫，風格也很優美。

王建墓中彫刻品的藝術成就就可以說明繪畫藝術的相應的成就。

第八節 隋唐五代的工藝美術

經過隋朝和初唐的安定社會生產的努力，隨了農業的恢復與發展，手工業在盛唐時期也迅速的發展起來。在手工業中，與工藝美術有關的占很大一部分。

城市作坊手工業成為唐代手工業的基本形態。封建經濟發展的結果，在中唐以後手工業的一部分逐漸脫離了農業而成為以商品生產為目的的獨立作坊。中唐以後城市作坊例如有織錦坊，毯坊、氈坊、染坊，紙坊，造船坊，以及酒坊，糖坊等。手工業作坊既是製造的場所，也是售賣的場所。同類商品生產的作坊如店舖在城市里都集中在一個街坊，稱為“行”。長安城有二百二十行。手工業作坊之間並且成立了行會組織。行會組織的作用主要是調整各作坊之間的关系，避免競爭，並且負責和官府打交道，如納稅，應官差等。——手工業經濟方面的這些新現象對於工藝美術的發展提供了一定的社會條件。並且，手工業向商品經濟發展的結果也影響了官辦手工業。

官辦手工業，在古代的手工業中，特別是工藝美術中都占很重要地位。如以前各章所說的工藝美術絕大多數的精美產品都是官辦手工業所製造。

中國古代的官辦手工業主要地分為五大項：①土木建築，包括都邑、宮室、陵墓、河渠及軍事防禦工程，如長城等。②供皇家日常生活及典禮儀節時所需用的各種器物，包括服裝、用具、儀仗、車輿、樂器等。③各種軍器，如甲冑、鞍轡、弓箭、兵刃等。④貨幣及一部分銅器（如銅鏡）。⑤官府壟斷的工藝，如鹽、鐵、銅、甚至茶葉等。——這五項中除了最後一項大多與美術有關，而②③④三項特別是與工藝美術有關的。由於古代社會中，巨量的財富集中在統治階級手中，所以質量較高，代表某一時期工藝美術技藝最高水平的作品多是在上述的官辦手工業的範圍內出現。（雖然在藝術風格上的成就不一定是官辦手工業的產品最高。）

唐代的官辦手工業很發達。按照盛唐時期的官辦手工業的機構比漢魏南北朝時期更加擴大，設有四個機構：少府監、將作監、軍器監和都水監。少府監掌百工技巧之政，下設①中尚署，供應舉行祭祀及各種典禮場合所用的器物及服飾等。②左尚署，供應天子和皇室用的各種車、扇、傘、蓋等。③右尚署，供應天子用的鞍轡以及政府各部門的帳、刀、劍、斧、鉞、甲、冑、紙、筆、茵蓆、履寫等。④織染署，供應皇室及為官的冠冕組綬及織纈、色染、錦羅紗縠綾紬縵絹布等。⑤掌冶署，供應鑄鑄銅鐵器物。此外，少府監還管理各地的煉冶及鑄錢的各機構。將作監擇土木工程之政。下設①左校署（木工），②右校署（土工）。③中校署（舟車等工），④甄官署（石工和陶工）。甄官署是北朝以來常設的機構，它的工作包括：石窟的營建（北齊在甄官署下設有石窟丞），墳墓前的碑碣、石人、石獸、墳墓中的陶俑明器。將作監下并附采伐木材的五個監。軍器監是職掌繕治甲弩兵器，下設弩坊及甲坊兩署。都水監負責水利，掌川澤津梁渠堰陂池之政。以上四個監中，少府監和工藝美術的關係最大，甄官署和雕塑藝術關係最大。但在初唐時期少府監中曾一再出現一些當時著名的藝術家，如尚方令王定官，少府監王知慎、陳義國都善畫，尚方丞竇弘果、毛婆羅善塑。（“尚方”即“少府”）唐代網羅畫家的部門有開元年間的“集賢殿書院”，其中設有“畫直”。

与工藝美術有密切关系的少府監規模很大，內部分工也很細。如織染署包含有二十五个“作”，其中織綉之作有布、絹、縑、紗、綾、罗、錦、綺、綢、褐共十种作坊，組綉之作有組、綉、縑繩、縷共五种作坊，紬綉之作有紬、縑、縑、網共四种作坊，練染之作有青、絳、黃、白、皂、紫共六种作坊。

这些官府作坊所需的原料都是由各地方供应的。如中尚署需用金、木、齒、革、羽、毛諸类原料中，紫檀、欄木、檀香、象牙、翡翠毛、黃嬰毛、青虫、眞珠、紫礦、水銀來自廣東和安南（今印度支那），赤藤皮、琴瑟、赤珪、琥珀、白玉、碧玉、金剛鑽、盆灌、鑛石、胡桐律，大鵬砂來自涼州，麝香來自蘭州。左尚署所需的金帛膠漆材竹諸类原料中，漆來自金州，竹出“司竹監”，松出嵐勝州，文柏出隴州，梓櫟出京兆府，紫檀出廣州，黃楊出荊州。右尚署所需的綾絹金鉄毛草等原料：白馬尾、白牛尾來自隴右諸州，翟尾、孔雀尾、白鷺鮮來自安南，江東，貂皮出諸軍州。多种原料都是來自远方也說明当时工藝的發達。

官府作坊的工匠，在唐初主要是以徭役的形式从各地挑选征調來的。这种按照一定时期到官府作坊应差上班的工匠称为“短番匠”。另外，有長期固定在官府作坊中的工匠称为“長上匠”。武后时期，尚方監（即少府監）有短番匠529人，綾錦坊巧兒385人，內作使綾匠83人，掖庭綾匠150人，內作巧兒42人。綾匠和巧兒的身份为長上或短番尚难确定。但当时的工匠的社会地位是比較特殊的，他們的待遇尚保留强迫劳动和人身隸屬的奴隸制性質的残余。同时也有一些犯了罪的人被分配从事手工業及工藝生產的。官府劳动力的另一重要來源是通过雇傭的方式獲得。雇傭的手藝精熟的工匠称为“和雇匠”。这种較進步的“工役制”的实行与擴大是在中唐以后。工匠可以取得貨幣的報酬，不复是恩賜的实物或供給生活所需的被服糧食等实物。这一發展是有划时代的意义的。

城市的独立手工業作坊的兴起和官府作場的“劳役制”渐变为“工役制”是手工業和工藝在唐代發生的最重大的变化。这样的变化必然給工藝美術的發展帶來深刻的影響。

唐代工藝美術的新面貌的形成，除了社会經濟方面的原因以外，也是由于中外文化的交流和科学技術的進步。但限于材料，尚难以作出全面的分析。下面將从絲織工藝、漆木工藝、金屬工藝、陶瓷工藝和裝飾紋样等方面分別予以簡單的介紹。

唐代的絲織在全國各地都有出產。由文献記載的各地土產貢賦可知河北道的定、鎮、魏、相各州，河南道的蔡、堯、滑、徐、叶各州，淮南道的楊州，江南道的越、潤、苏、湖、杭各州，劍南道的成都、蘇、蜀、漢各州都出產各色絲織品。例如，定州有細綾，瑞綾，兩窠綾，獨窠綾，二包綾，熟綾綾。蔡州有四窠、云花、龜甲、双距、鸚鵡等綾，楊州有番客袍錦、被錦、半臂錦、獨窠綾，越州有宝花、花紋等罗，白編、交梭、十样花紋等綾，輕重、生穀、花紗、吳絹等。江南越州等地絲織的發達主要是在中唐以后。絹是各地都普遍有出產的。唐代的租庸調的制度中，農民都要納絹和綿（絲綿）。此外，唐代的麻織也是很普遍的。淮南道和江南道的許多州郡都有作为貢品的絺、紵、葛布。

絲織品的名目很多，这些名目代表了織法和紋样兩方面的不同。絹、綾錦等名目就

是織法的不同。

絹是平織的，古代的原称为“練”，梁武帝的小名为“阿練”，因而改称为“絹”，即現在所謂的綢。平織的絹沒有織出的花紋，只可以用染色的方法進行裝飾。

綾是單色的斜紋織。斜紋織的組織变化很多，因为經緯浮沉的斜紋配列的变化很多，并且可以随时改換斜紋的組織以產生花紋，这种織出花紋的方法称为“提花”。綾可以是平地，即絹地而利用斜紋織出花紋，也可以是綾地，即地紋和花紋是兩種不同的斜紋織。

錦是多色的多重織（現在称为緞子織），質地厚重。唐代的錦在技術上有經錦和緯錦的區別。緯錦是唐代的新創造，大概开始在武后时期。緯錦是利多重多色緯綾織出花紋，織机比較复雜，但操作方便，有可能織出比經錦更繁复的花紋及寬幅的織物。唐代的多色采的錦有極為富丽的效果。

新疆土魯番阿司塔那地方曾出土的唐代的錦，有武德年間（618—626年）的“連珠天馬文錦”和約為660年左右的獅子鳳凰文錦和蜀江錦。这些錦都是經錦，織出的圖案都是許多团窠，团窠外緣是連珠，中央是馬，獅子或花。这种紋样在唐代織物中是很流行的。相类似的錦在日本法隆寺也保存了一些。其中“四天王文錦”幅四尺余，長八尺余，是現存最大的一段完整的唐錦。新疆并且曾發現織出“花樹对鹿”字样的緯錦殘片，也是一贵重的标本。

綾錦的名称在唐代时常相混。例如中唐以后曾出現一种名贵的織物“縹綾”。浙西一帶出產的縹綾可以織出“立鵝、天馬、盤纒、掬豹”等花紋，而且据說“文采怪丽”。縹綾也可以称为縹錦，目前还难以从紡織技術的角度判断是綾还是錦。

罗、紗是斜織，是自漢代以來就流行一种复雜的織法。罗、紗都是單色半透明的，可以利用染的方法進行裝飾。

錦綾名目的繁多說明在平織、斜紋織和緞子等基本織法的基礎上还可以有許多变化，尤其斜文織的綾和緞子織的錦是無窮的变化的。事实上綾錦名目的不同正是由于織法上的不同，綾錦的花紋都是利用提花的多样变化而產生的。

唐代在平織的絹上進行裝飾的方法是染色。除了單色的染色以外，也运用各种技術染出花紋，可以是單色的花紋，也有多至四种色采的。唐代流行的染采的技術有三：臚纒，夾纒和絞纒。

臚纒就是今天所記的“蜡染”。夾纒是用彫花鏤空的木板，把布帛夾在中間，空隙处填以染色。然后折板就顯出花紋。有时是把寬幅对折，染后花紋对称。这种技藝傳說是唐玄宗时柳婕妤之妹所創，最初只在宮禁中流傳，后來才傳到民間。但据另外的記載知道隋朝大業年間，隋煬帝就曾以“五色夾纒花罗裙”賜宮人及百僚母妻。絞纒是用線把布帛打成結子。染色后，打結部分不被浸染而成斑文。如果結子是按照一定的圖案規律排列的，斑文即排成一定的圖案。

各种染法的实物殘片都曾在新疆一帶發現。日本正倉院也保存了一些，日本还保存有臚纒及夾纒屏風。

各种染色是有持久的牢固的色采效果的。而同时，画的裝飾在唐朝也还存在，例如記載中，唐代妇女“披帛”（錦或紗或絹的長条从肩后繞纏在兩臂間）就有加綵画的。

六朝时期用金銀薄剪成花飾貼在衣服上的办法在唐代可能也还有。

絲織品中，綴錦（即漢代的織成）的技藝進一步向繪畫方面發展，有織成的佛像唐代傳去至今尚保存在日本。武則天为皇后時曾制織成佛像及刺繡佛像四百幅。

刺繡，作为絲織品的加工在唐代大有進步，除了沿襲自前代的釘綫綉及鎖綉外，發展了平綉。唐代的平綉近似今天的乱針綉。唐代刺繡在运用色采方面有模倣退暈的效果的，称为“櫻欄綉”。鎖綉或鎖綉平綉混用的刺繡佛像及飾品在敦煌曾發現。

唐代染織品的圖案紋样名目很多，其实际內容尚待研究。从遺存实物上看，唐代的有代表性的紋样是①天馬、对鳳等动物紋样置于团窠的圓形中，团窠是按照四方連續縱橫排列，其空隙处布置以四出的卷草紋样。②宝相花之类的团花的四方連續圖案。这些紋样中特別值得注意的是前者。据文献記唐代寶師綸創造了这种紋样：“高祖太宗时（650年以前）內庫瑞錦对雉、斗羊、翔鳳、游鱗之狀，創自師綸，至今傳之”（唐太中年間847年張彥远著歷代名画記）寶師綸是唐朝初年派往四川進行統治并兼管修造皇室用物的。他的家庭中歷代都是工藝家，如寶熾（師綸高叔祖）、寶抗（師綸父）、寶璣（師綸叔）、寶法洽（師綸堂兄弟）都曾任將作大匠。寶師綸封为陵陽公，所以他在四川制作的“章采奇麗”的“瑞錦”“宮綾”当时被称为“陵陽公样”。由前引文字中可知这种“綾陽公样”是以雉、羊、鳳、龍等动物为題材，而且很多是成对的动物，如对雉，斗羊等。

具有这两个特点的紋样在唐代的流行可以从一些文献記載中見之。如武則天时，禁軍的各种將軍們的服飾就以成对的獅子、麒麟、虎豹、鷹、鷂骨、豸等相区别。諸王則飾以盤龍及鹿。尚書則飾以对雁。又唐代大歷年間曾禁止过于奢侈的絲織品，其中就有盤龍，对鳳、麒麟、獅子、天馬、辟邪、孔雀、仙鶴、芝草、万字、双勝等。这些花样有很多都可以从現存实物及形象材料中見到。

唐代木工藝和漆工藝的成就可以从日本正倉院的藏品中看出。日本正倉院的藏品大部分是聖武天皇时期（724年—749年）的遺物。其中有若干木工藝和漆工藝品，一部分是从唐朝傳去者，一部分是朝鮮或日本工藝家在唐朝影响下制作的。所以在技術上和風格上都算作唐代工藝的代表。

正倉院藏木漆工藝品所用的材料有檜、杉、楓、黃楊、花梨、里柿、紫檀、沈香、斑竹等。其中紫檀、黃楊、花梨等都是很貴重的木料这些精美名貴的木料，質地致密，色澤富于美丽的效果；一般不加髹漆，充分顯出材料本色的美。这些木器作工都很嚴整規矩，如黑柿櫥子、木画棊局等傢俱和琵琶等乐器都具有其整潔純朴的外形。而且制作得很有技巧。例如木画棊局相对兩側棊子的小櫃，有相联的机括，拉开一方时，对方的抽屜也自动开啓。

正倉院藏木器及漆器也很着重裝飾。裝飾方法有螺甸鑲嵌、金銀平脫、木画、漆画等。

螺甸鑲嵌的技藝在漢代漆器正已經出現，在唐代成为很流行的一种有富麗的裝飾效果的技藝。正倉院藏螺甸紫檀五絃琵琶，螺甸紫檀阮咸及螺甸琵琶都是成功的代表作，黝黑的紫檀木質的乐器上用珍珠光澤的蚌殼的螺甸鑲嵌成圖案裝飾，不同光度和黑白色采的对比效果很鮮明。五弦的背面是螺甸的鳥蝶花卉云形及宝相花紋。螺甸的花心花叶間

的嵌琥珀、玳瑁并塗以紅碧粉采，描以金綫。五絃正面的“捍撥”（演奏時彈撥的部位）是玳瑁（一般的是用皮革），玳瑁上再用螺甸鑲嵌出花鳥及胡人在駱駝背上彈四絃琵琶的景像。這一五絃樂器周身各處（包括頸、柱等）都嵌有螺甸，按照地位的不同施不同的紋樣。阮咸也是紫檀木質，由螺甸及玳瑁琥珀綴成一對口啣嬰絡的鸚鵡，一上一下在圓形的鼓面作迴旋的排列。螺甸琵琶的背面裝飾着螺甸玳瑁的牽枝花，花葉間有小鳥及迦陵頻伽鳥（佛經中所說的妙音鳥）。這些樂器不僅是古代樂器中最華美的，而且在鑲嵌工藝史上是傑出的作品。

木畫也是一種鑲嵌，是在木器上鑲嵌染色象牙，黃楊木等。正倉院藏木畫紫檀棊局及雙六局（“棊”及“雙六”皆唐代流行的兩人玩的遊戲）。這兩件器物都是紫檀作的棊盤下面有紫檀的架。棊盤上有象牙嵌的綫道。棊面的四側面各有四格，每一格中則嵌有淺紅、淺綠、淺黃諸染色象牙浮彫的各種奔馳的動物，如鹿、獅、馬等，或飛翔的長尾異鳥以及胡人騎射，牽駱等圖象。棊局架四面都作雙券門，券門旁腳上也鑲嵌有象牙的鹿和小鳥。雙六局的側面鑲嵌的是象牙的牽枝花，花葉之間點綴着鳥蝶之類。在這裡可以附帶談到的是棊局附有貯局的箱子，名“金銀龜甲龕”，全器復以玳瑁嵌成的龜甲紋。另外還有“銀平脫盒子”“四個，內貯牙質的”撥鏤棊子”，棊子分別染成紅藍兩色，上面鑄刻着瑞鳥啣花的金銀色的裝飾。木畫在中國也是有悠久傳統的工藝。

唐代漆器中，金銀平脫的技術為最名貴。金銀平脫用金銀薄鏤成各種圖樣貼在漆器表面，上面再罩以漆，最後加以打磨，使金銀的圖樣顯現在漆地上。正倉院藏品中有一金銀平脫琴的正反兩面都有金銀平脫的人物鳥獸花草木花紋。裝飾最精工的部分是琴的正面上端在一方框內三人飲酒，彈琴及阮咸對坐在花樹和竹樹下，四圍并點綴着各種花卉和禽鳥，上方并有的人跨鳳及云山飄渺之景。在此方框的下面是兩個胡人在水濱花樹下飲酒彈琴。這兩部分裝飾都是很精妙的圖畫。正倉院還有金銀平脫的漆皮箱，其金銀平脫的花紋是中央作金鳳啣銀葉，四周以銀鴛鴦啣金葉銀花，富有變化的利用了金、銀兩種不同的金屬色澤。

正倉院藏品中漆繪物品多很精美，除了一些箱櫥之類外，有一具體漆繪的彈弓，上面描繪着各種樂舞人物，如戴竿，踏肩，弄丸，歌舞及奏樂的景像，又有一鑲嵌螺甸楓木質的琵琶，在捍撥部分漆繪胡人騎象鼓樂圖。畫着遠處有山及飛鳥，近處有樹，四個胡人在象背上擊腰鼓，吹篳篥，吹橫笛及揚袖而舞。這兩件器物上的漆畫，作為繪畫看，都很真實生動。漆繪中也有很多利用金銀粉屑為塗料的。

正倉院藏牙角的小件物品中有先染以采色，然後施以平面的刻畫使之露出象牙本色的裝飾稱為“撥鏤”，也是唐代的重要的工藝技術。例如有“紅牙撥鏤尺”及“綠牙撥鏤尺”，尺上正反兩面都是鑄刻各種花鳥紋樣。紅牙尺正面上半不分界，下半分為五寸，每一寸占一方格，二、四兩格為雙雁及雙鴛，一三五格是獨窠寶相花圖案。綠牙尺（實際是藍色）正面十寸分十格，是寶相花圖案和鳥、獸紋樣相間排列。又有彈琵琶用的紅牙撥鏤撥，也是鑄刻以祥禽瑞獸。

以上這些工藝：螺甸鑲嵌，木畫、漆繪、撥鏤是在那一社會條件下唐代工藝的優秀成就，這許多技藝大多是南朝工藝的進一步的發展，而在唐代宮庭生活及貴族生活中有重要地位。在文獻記載中，中尚署每年為宮庭制作的器物中就有平脫、鏤牙、寶鈿、木

画等名目。这些器物虽然有一部分是日本的和朝鲜的工匠制作的（如木画棊局是朝鲜赠给日本的），但与中国的文献材料和图象材料相印证，就提供了重要的知识。

中国古代的青铜工艺经过汉六朝而得到继续发展的有铜镜。隋唐时代的铜镜有自己的特点。

隋代铜镜与六朝铜镜不易区别。镜背装饰最外廓是一圈端正楷体的铭文，铭文多是联体，例如：“玉匣聊开镜，轻灰暂拭尘，充如一片水，影照两边人。”（是截取南北朝诗人庾信所作镜赋的前四句）镜背的主要装饰部分是在镜钮附近的环形地区，其间往往作四个或六个异兽（龙、狮、凤等，）也有作六团花者。造形如写实风，而布置疏朗。

唐代铜镜，除了一部分和隋代铜镜式样相同者以外，数量最大的一部分是所谓“海马葡萄镜”这种铜镜背面装饰是高浮雕的异兽及葡萄，其间有时也有孔雀，蜂，雀之类。花纹繁密。

唐镜背后的装饰也有取材人物故事的，如树下有人弹琴或月官桂树下嫦娥捣药的玉兔等。但有很大数量是作各种花和鸟的，如双鹭啣绶，鸲鹆穿花，鸳鸯凫雁等。也有排列各种宝相花装饰的。这许多铜镜的外形有一部分是圆的，但也流行六出（六个弧线联成的圆周）或六出、八出（如六瓣或八瓣凑成的圆周）的菱花形。

唐镜在铸造方面技术精良，花纹柔和自然，有很细腻的写实风的浮雕效果。其合金成分大致同于汉镜（铜约70%，锡约25%，铅约5%。）因研磨而为白色，也称为白铜。唐代铜镜为当时珍视的贵重物品。如玄宗生日时即以铜镜赏赐羣臣。唐代铜镜中也有些特别豪华的。

铜镜背面除铸出纹样外尚有用贴金银技术加以装饰，也有加漆施以金银平脱的装饰的，也有螺甸的装饰的。日本正仓院也藏有螺甸镜及金银平脱镜。最近在河南洛阳发现的唐墓（至德二年757年）出土的螺甸镜，直径25公分，螺甸嵌成一幅图画，树下有二人对坐弹阮咸并饮酒，有一鹤舞于前，四周有各种花鸟。这一题材，其内容尚不能完全了解，但知道在唐代也是比较流行的。

唐代铜镜也有保存下来的。如西安景龙观的大镜（景云二年，711年），高一米半，重三百余斤，上面为有浮雕狮凤凰等装饰。这一大镜是汉代以来罕存的大件青铜铸器。

唐代的金属工艺中，金银工艺也很发达。最多的是各种饰品，如，钗、臂钏，指环等。其次为各种酒器及饮食器，据文献记载为所谓、研、餐椀、杓、箸子、碗、杯、盘等。现在发现的唐代金银器中可见有高脚六出菱花形的酒杯，六出菱花形的盘和莲形的碗，都是鑿鑄出各种习见的花鸟纹样装饰。这些器物都是纯银或银质镀金，槌击制成的。

这些金银器由于有货币的作用，所以不易保存，至今遗留很少。铜器的制作也因唐代商业经济发达，货币需要量增大，而在中唐以后出现过矛盾。一千个钱销为铜，可得六斤，作成器物每一斤可六千钱。所以自然的趋势是销钱为器，因而引起政治的干涉。屡次下令严禁。在会昌废佛时，佛寺中大量的铜器就被销毁掉了。

唐代金属工艺中兵器也是很重要的一项，但现存实物很少。日本正仓院藏“金银钹庄唐大刀”装饰非常华美典雅，柄为鮫皮，鞘身是漆面播金屑成花纹的所谓“末金缕”的装饰。鞘及柄都有金银空的花饰并嵌以珠玉瑟瑟。这一把大刀可以看出唐代兵器工艺的

水平。

隋代陶瓷工藝不見顯著的變化。安陽殷墟遺址上曾掘出一隋仁壽三年（603年）的墓，墓主名卜仁，墓中有青瓷四平罐四個，白瓷碗五個，白瓷盤一個，可見與景縣封氏墓出土很類似。古籍中記載隋代何稠曾因“琉璃之作”絕而發明了“綠瓷”。這雖是一項值得注意的記載，但尚難確定何稠發明的“綠瓷”是什麼。——琉璃器物，在春秋末及戰國時代的古墓中都發現小件的飾物。景縣封氏墓曾發現淺藍色的可以稱為“紺琉璃”的杯，其式樣和歐亞大陸上其他各地所發現的所謂“羅馬玻璃”相似。

唐代陶瓷，尤其到了唐末五代，有重要的發展。唐代陶瓷中最重要的是青瓷、白瓷和“唐三采”的陶器。

青瓷的代表產地是越州，白瓷的代表產地是邢州。詩人陸龜蒙在八世紀中葉曾比較過這兩種瓷器並提到其他各地的產品：“甌、越州上，鼎州次，婺州次，岳州次，筓州，洪州次。或者以邢州處越州上，殊為不然。邢瓷類銀，越瓷類玉，邢不如越一也。若邢瓷類雪，則越瓷類冰，邢不如越二也。邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色綠，邢不如越三也……越州瓷、岳州瓷皆青，青則益茶，茶作白紅之色。邢州瓷白，茶色紅；壽州瓷黃，茶色紫；洪州瓷褐，茶色黑，悉不宜茶。”

青瓷，是我國瓷器的開始。各種不同濃度與色相的“青”釉是中國最早的瓷釉。唐代的青瓷，繼承了南朝的傳統，最重要的產地是在今浙江東部紹興一帶。這一地區在唐代為越州。所以，越窯青瓷是中國古代陶瓷史，特別是唐五代陶瓷史上有首要地位的陶瓷工藝品。

唐代越窯青瓷，已是瓷，燒成溫度在一千二百五十度以上。叩之其聲清脆。唐大中年間（847年—859年）有調音律官郭道源“善擊甌，率以邢甌、越甌共十二隻，施加減水于其中，以筋擊之，其多妙于方响。”清脆的樂音也是瓷器的特點。

唐代越窯青瓷之為陶瓷工藝上的大進步也在于“長石釉”燒制的成功。（瓷釉中必須含有的矽酸，或利用植物的灰，或利用石英、長石。成功地利用長石可以克服釉汁不均的缺點，而產生細潤光柔的效果。）長石釉的成功是陶瓷技術上劃時代的變化。所以唐代越窯青瓷色澤之鮮麗動人不斷地引起詩人們的讚美。例如徐夔的詩：

“振翠融青瑞色新，陶成先得貢吾君。
巧剗明月染春水，輕旋薄冰盛絲云，
古鏡破苔當席上，嫩荷涵露別江濱。
中山竹葉醅初發，多病那堪中十分。”

又有陸龜蒙的詩：

“九秋風露越窯開，奪得千峯翠色來。
好向中宵盛沆瀣，共嵇中散斗遺杯。”——越窯的顏色被形容為：“古鏡破苔”“嫩荷涵露”，和五代“千峯翠色。”

唐代越窯流行的裝飾方法是在釉下胎上用流利的綫進行刻划，刻划的紋樣極為流利生動，有：牡丹、蓮花、蓮瓣、蓮蓬、荷葉、寶相華、卷草等花卉紋樣，龍、獅子、鳳凰、鶴、鸚鵡、鴛鴦、雁、龜、魚、蝴蝶、小鳥等動物紋樣和神仙、人物、云、山水、

波濤等紋樣，至于配合組成圖案，而多裝飾在碗蓋等器物的內面。

唐代越窯青瓷燒造的地点現在已發現的，主要的是紹興九岩如余姚上林湖。

越窯器物出土而有准确的年代可考者，其歷史价值較大。例如已知最早的一件是唐長慶三年（823年）的一塊墓誌銘。其次是在紹興發現的唐戶部侍郎北海王府君夫人的墓中出土一組青瓷器計：短嘴長柄壺兩件，素樸無飾的瓷盤及有花飾的瓷盤各一件。圓盒小水丞，撇口花插各一件。墓誌的年代是元和五年（810年）。其次是上面划着大中元年（847年）等字样的殘壺。由这些实例可以确定在中唐时期，越窯已开始了它的成熟时期。

越窯青瓷在五代时期成为極其名貴的珍品。在江南的比較安定，工商業繼續發展的条件下，越窯日益精美，產量并大大的提高。錢越在五代末期及北宋初向中原進貢，一次可以有万余件，或五万余件，最多竟达到十四万件。其中有金銀釵瓷器（瓷碗扣燒，口緣郭無釉，澀边，則鑲以金或銀，而称为金釵、銀釵）。錢越統治时期最精美的越窯禁止民間使用。因而此时期的越窯也通称为“秘色窯”。但秘色窯的名称的最早的开始是在唐朝。

青釉瓷在我國早期陶瓷制作中是最流行的。陸羽茶經所列，除越州窯外，尚有鼎州（陝西涇陽），婺州（浙江金華），岳州（湖南岳陽），寿州（安徽寿縣），及洪州（江西南昌）。其中寿州窯多黄色，洪州窯多褐色，這兩個窯址和洪州窯的窯址都尚未發現，也尚难以确定現存实物中何者是这些窯的產品。窯址已經踏查，其產品也已有大量發現的是岳州窯。岳州窯址在今湖南岳陽附近的湘陰縣窯头山。其出產为豆綠色釉半瓷質，也有米黄釉如白釉。曾在長沙市郊發現有唐文宗太和六年（832年）墓誌銘的“王清墓”中就有岳窯器物出土。各种青瓷壺罐上多有划花裝飾。婺州窯在金華附近，產青瓷頗粗。

近年來各地發現越窯風的唐代青瓷窯及实物标本很多，大多是在長江流域以南。長江流域以北各处已知的青瓷窯皆五代北宋时期的。南方青瓷之最值得注意的是廣東番禺縣石馬村唐代墓中發現的大批青瓷，例如大中十二年（858年）廣州都督府長史姚誕一長女潭墓中發現的青瓷四耳大罐等物，以及另一唐墓中出土罐盖制作結構精巧的橫梁蓋罐同，同墓又出土当时有計劃蓄存的一百八十五件瓷器。这些青釉瓷胎骨堅致，色白微灰，釉色淡灰青，薄而滋潤，是一种可以与唐越窯媲美的產品。廣州附近皇帝崗地方曾發現青瓷窯址，可知廣州在唐五代也是一个出產青瓷的中心。廣東東部的惠陽白馬山、潮州窯上埠也有唐代作風的青瓷窯址。潮州并有宋明时代作風的龍泉式瓷器。

景德鎮是我國近代陶瓷工藝的中心。在唐代也曾燒造越窯風的青瓷。古窯址分布湘湖，湖田一帶很多。

江西吉安永和鎮的吉州窯在宋代以白瓷出名，其唐代產品也以影青白瓷为主，但同时也有青釉瓷。發現实物不多，尚缺乏具体的了解。

青瓷在唐五代时期不僅是在國內成为引起普遍重視的工藝品，也大量運銷國外。唐代越窯風的青瓷殘片曾在海外發現，例如埃及开罗附近旧城福斯塔特（該城九世紀最盛，十三世紀初毀），波斯的沙馬拉遺址該城建于838年，毀于883年），印度的卜拉米納巴德遺址（1020年毀于地震）都曾發現殘片。日本法隆寺尚存在唐代傳去的越窯四耳壺，仁和寺遺址發現十二件。

关于青瓷，从明朝起曾流行着五代时期曾出现一种所谓“柴窑”青瓷的说法。据后周世宗时指定烧制瓷器的釉色是“雨过天青云破处，者般颜色作将来。”明代记载中说又说柴窑的特色是“青如天，明如镜，薄如纸、声如磬”。并传说窑址在郑州附近。以上这些说法至今尚缺乏确证。过去所谓的柴窑器物也都是附会。

邢窑白瓷在唐代是与越窑青瓷并称的。白瓷的兴起开始了中国陶瓷史后期的新传统。唐宋是青瓷和白瓷并行的时代，宋代以后，元明清以来白瓷是主要的。邢窑的白瓷在唐朝非常流行的，“天下无贵贱，通用之。”（李肇国史补）

邢窑据唐人记载是在今河北内邱一带，但窑址至今尚未确定。现在唐代的白釉瓷已可以见到很多。专家的意见认为即所谓的“邢窑”。如广州附近发现唐代大中十二年（858年）姚浮墓中除了青瓷外，又有一对白瓷碗，就被肯定为邢窑。器胎较厚，胎土白洁，细如澄泥，极坚硬，瓷化程度很高。白釉润泽，不透明，无开片，微闪淡黄或淡青光。胎与釉之间有一层下釉，或称化庄土。造型上的特点是碗边缘上有漫圆高稜（通称为“折边”），平底无缘。这一类的唐代白瓷现在已发现很多。从记载上看，虽然在唐代邢窑与越窑并称，但邢窑在唐代以后没有进一步的發展。北宋时代白瓷的中心是定州。

唐代山陕一带也有白瓷，例如平定、平阳、霍州等地。

四川曾有所谓大邑窑，杜甫诗中称“大邑烧瓷轻且坚，扣如哀玉锦城传，君家白瓷胜霜雪，急送茅斋也可怜。”近年四川发现的白瓷虽不够“轻且坚”，不是“扣如哀玉”，而是釉色接近霜雪的白釉器。大邑窑也尚待确定。

湖南曾发现大批白釉瓷器，其产地尚难确定。

江西吉州窑是白瓷的中心。兴起时期大致在五代，可注意的是吉州的已有北宋定窑的印花及磁州窑的黑绘花的装饰。吉州也出产黑瓷。

由以上这些不完整的材料也可见白瓷在唐代的普遍性。

唐三采陶器是属于汉代绿、黄铅质软釉系统的陶器。在唐代大多是殉葬的明器，和越州青瓷，邢州白瓷的用途不同。这些陶土烧制的陶器中有人物，鸟兽，车马等雕塑的形象，也有很多器皿，如瓶、罐、盘、盏等。唐三采陶器胎质松软，有时上涂白色化庄土。釉色大致为黄、绿、白三色，所以称为“三采”。黄色浓重者接近赤褐色。蓝采最为早罕见。三采陶器上有意地利用釉色的变化作成装饰，富于华丽的效果。

唐代的装饰艺术以其华丽优美的风格成为时代的特点。唐代装饰艺术追求的繁茂、丰富、欢愉的气氛。例如敦煌藻井图案中可以看出，垂幔变成了纓络，卷草上长出了丰茂的花朵；卷草叶子随了花朵的种类变得多样，而且变得有相当厚度。这些花朵大多是重瓣密集，尚未完全舒展的，每一花瓣都汁液饱满，以至膨胀而反卷。同时枝条也因承受有份量的花朵而变转，盘曲，但又表现出一定程度的劲挺。

唐代的卷草花纹在敦煌藻井图案中，在敦煌壁画的边缘上，都是色彩鲜丽绚烂的。唐代的花草的纹样在锦绫染织品上，在铜镜如瓷器上都很普遍。唐代碑刻的侧面的浮雕卷草花卉图案（如西安碑林的大智禅师碑是有名的例子）有力的表现唐代图案纹样的健康的风格。

在花卉纹样中，莲花进一步丰富起来，一种组织复杂的思想的花朵：宝相花开始流

行。牡丹由于成为洛陽的名花，大得人們欣賞，在裝飾藝術範圍內也成为此后最被重視的紋樣。

和花卉紋樣相配合的是一些禽鳥，蝴蝶之類。特別是小花小鳥組成一幅小景，很有文學意味。成對的鳥，如鴛鴦等也是常見的，這種裝飾反映在詩詞中，成為在風格上也相當的一致性的“花間體”文學。裝飾藝術中的花鳥是與一般繪畫藝術中的花鳥畫的發展有關的。

唐代的動物紋樣中也還有一些龍、鳳之類幻想的動物，多表現得很生動。

唐代裝飾圖案在風格上最明顯的特点是它的寫實的作風；雖然在組織上有一定的規律性，但在形象的處理上，只作到外形的洗鍊，而不進行很多的變形和程式化。唐代裝飾藝術是在歷史發展過程中自戰國末年以來的又一次大變化。

唐代的一部分紋樣有明顯的外來影響的是團窠紋樣，團窠中有成對的動物，團窠四周是連珠，錦綾中的“陵陽公樣”可以作為代表。那是波斯薩珊王朝的紋樣，特別是在中唐絲織中得到穩固的地位。這一現象的原因當是唐代絲織是一種國際性的商品，有波斯錦緞傳入中國市場，同時也有中國錦緞為適應國外市場的需要而織造，因而加速了這種紋樣的傳播。

第九節 小 結

唐代的美術，在六朝美術的優良傳統的基礎上，由于技術的進步如數量眾多的美術工作者專精于創作的熱情，創造了形象更為完美，主題更為明確，反映現實生活更為有力的藝術，更全面地開始了現實主義藝術發展的道路。

唐代美術中，宗教美術的密切結合現實生活，也使美術逐漸着重精神狀態的表現。傑出的美術作品具體地反映了唐代的現實生活。例如菩薩像，肉體豐滿健康，而表情平靜甚至是淡漠的，正表現出這時生活外表的繁華掩飾不住精神內容的空虛。描寫貴族，特別是貴族婦女的繪畫着重其寂寞無聊，貧乏空虛的生活。某些陶俑富有傾向性地發掘了一些人物的可厭的社會本質。這些都是唐代美術的現實主義的重要收穫。

唐代社會各方面的蓬勃發展，激烈的變化，需要並且可能發展人們更多的才能與力量。傑出的美術家有高度的創造性，強烈的創作熱情和豐富的藝術想像力。例如他們創造了極端繁華歡樂的淨土和極端悲慘恐怖的地獄；創造了維摩與文殊緊張的爭辯的場面，也創造了勞度叉也和舍利佛的激烈斗法的你死我活的景像；還創造了園林中高人逸士的閒適和深宮里貴族仕女的寂寥，更創造了無數生活的形象和莊嚴的與優美的美的典型。這些意境和形象是美術史上重要成就。

唐代美術中，藝術技巧有鉅大的進步。人物的各種面型和表情的類型的創造，姿勢動態表現更豐富自由。發掘並開始表現了自然事物：山水和花鳥的美的特點。唐以後的繪畫善于選擇生活中一部分富有詩意及戲劇性的場面，不是平板的描寫生活，在構圖上，遠近透視和比例大小的趨于正確不祇是技法的成就，在表現一定的內容及思想方面也更有力量，人物關係不復是平行或接近平行的形式，也不復是以大小來分別主次，而是處理得更自然真實而且富于藝術效果。道具和環境在表達題材內容時也逐漸起了較大的作

用。藝術技巧在盛唐以后完全脫離了幼稚的狀態。

唐代的代表性美術，主要是盛唐的美術，形象丰腴而又典麗，結構豪華而又緊湊，色彩絢爛而又調和，總之正如盛唐所代表的唐代的經濟力量、政治力量、人們的創造力量的雄厚充裕，美術的風格是雄厚而又優美，它是中國的、同時也是世界的最傑出的古典藝術之一。



第五章 宋、元时期的美術

- 第一節 宋元美術的概况
- 第二節 北宋前期的繪画
- 第三節 李公麟和文人学士的繪画活动
- 第四節 趙佶和画院的花鳥画
- 第五節 十二世紀的人物故事画
- 第六節 李唐、馬远、夏珪
- 第七節 元代的繪画
- 第八節 宋遼金元的建筑及壁画、雕塑藝術遺跡
- 第九節 宋元时期的工藝美術
- 第十節 小結

第一節 宋元美術的概况

柴周的禁軍統帥趙匡胤（宋太祖）在九六〇年夺取政权，建立了宋朝。他和他的兄弟趙匡义（宋太宗）利用柴世宗積蓄起來的力量征服了各小國，結束了唐末以來的割据局面。他們为了巩固中央政权及恢复農村經濟采取了一些措施。实际的效果是產生了一个直接隸屬於皇帝的雇庸軍隊和一个不断經由科举制度進行补充的官僚机构，这个軍隊愈來愈变得無能，这个官僚机构愈來愈龐大臃腫，結果都成为嚴重的財政負擔。農村經濟虽獲得暫時的苏息和發展，但是宋代農村經濟的恢复是很有限的，有利于經濟發展的一些措施，也很快地变成殘酷剝削和非法敲詐的手段，因而引起尖銳的階級矛盾。

北宋时代的工商業很發達。政府掌握的金、銀、銅、鉄等礦業的开采量很大。造船技術很進步，能制十桅十帆、可搭乘四五百人，載重三十万斤，有隔水倉的大船，是当时世界上最大的大船。指南針开始用于航海。火藥开始用于軍事。印刷術已非常普遍，在書籍的流傳上已代替了手抄，并且开始有活字板。政府和民間的絲織及陶瓷每年都有巨額的產量并开拓了海內外的廣大的市場。商業繁盛的結果，大城市更兴盛起來，并且数目也增加起來。特別是南宋到元朝，海外貿易的商港，如廣州、泉州的國際的重要性日益增加。商稅是北宋和南宋政府的最大一种收入。宋神宗时全國商稅每年一千万貫，其中开封可得到五十五万貫。貨幣流通需要量很大，金銀普遍被当作了貨幣，并已开始發行紙幣。宋代商業資本發展的重要时期。

在对外关系上，北宋和南宋都是經常軟弱無力的。北宋初年失去了收复燕云十六州的机会。遼國保持了長期威脅宋朝統治的优势地位。而且在陝甘一帶这时又新兴起了夏。北宋政府对于遼和西夏只知納上大宗金帛求和。

北宋中期，貧而弱和內外緊張的局面使一部分比較开明的統治者要求变法改革。宋

神宗趙頊和当时傑出的政治家王安石的新政策在1069年以后陸續实行，新法客观上符合農民和中小地主的利益，相对地压制了大官僚地主富商。但是这一斗争最后是失败了。不僅趙頊死后，王安石被推翻，而且这一斗争演变成官僚集团争夺权利的自私的斗争，完全失掉改革的意义。反对王安石的称为旧党，王安石所引用的一批助手成为新官僚称为新党。新旧党人的紛爭一直延到北宋亡國。

十二世紀初，在契丹族背后新兴起的女真族建立了“金”國。金兵在1125年滅遼后，更开始南下。北宋朝廷無意抵抗。1127年攻破了开封，擄走宋徽宗趙佶，他的兒子欽宗趙桓和許多貴族及平民，把开封搶掠一空，宮殿拆毀，徹底破坏了这一中古时期作为政治、文化与經濟中心的第一大城市。

康王趙構逃到南方，以杭州为都城建立南宋政权，为宋高宗。他反对抵抗金兵。趙構和秦檜的政府的屈膝求和的政策和南北各地人民的保衛鄉土，保衛祖國的热烈要求与英勇斗争成尖銳的矛盾。岳飛的被殺（1142年）是賣國陰謀發展的頂点。華北各地人民自己組織的义軍和饒勇善战的愛國的軍隊共同進行的堅強抵抗遏止了金兵的攻勢。1161年金兵在采石之敗是南北對峙穩定局面的开始。

江南地区在南宋时期得到進一步的開發。南宋獎勵兴修水利，進行大規模的筑堤，并盛行圩田，大大擴大了耕地面積。但是这些改進同时發生的是土地兼併也在急速進行。

十三世紀初蒙古族的騎兵在成吉思汗的率領下勃然兴起成为一个震动全世界的力量。在几十年里，成吉思汗像暴風一般席捲歐亞兩洲，新疆，中亞，近东，以至俄罗斯及东欧都先后被征服。蒙古軍隊并且南下滅了金國。南宋的疆土的云南，四川，湖南繼青海、西康先后淪陷，而成为南宋复滅的开始。1276年，南宋都城臨安陷落。但南宋最后还剩下支不屈的軍隊，这支軍隊在民族英雄文天祥、張世傑、陸秀夫的率領下于苦战之后，在1279年被消滅于廣東。

北中國先后淪陷在遼金落后統治下的人民生活極為痛苦。農業和工商業有顯著的倒退。到蒙古統治全中國的时候，更進一步的惡化。注重軍事和游牧生活的蒙古族向農民收夺土地，馬匹及車船等。北方農民淪为農奴，南方農民淪为大地主的佃戶。宋元之際，江南地区土地兼併更为激烈。手工業方面，軍事性質的及供給貴族消費的，比較發達。但許多手工業工人淪于工奴的地位。歐亞之間，陸上和海上的交通大为暢通。許多西方人來到中國，其中有很多技藝人材，他們都起了促進中西文化交流的作用。

蒙古族建立的元朝統治下，人民的反抗始終未曾停止过。初期反蒙元的暴动和起义，虽广泛然而分散，地区多在江南。但經過長期斗争，起义日漸擴大，并日益向北中國發展。到1351年便匯合而形成以紅巾軍為主導的大起义，而導致蒙元統治的推翻（1367年）。

宋代統治的三百年之間，科學技術有巨大的進步，并出現總結性的系統的科學著作，例如建筑學的“營造法式”，藥物學的本草，兵器製造學的“武經總要”等。此外一些零星的記載也可以看出这时科學技術的知識受到重視，并更多地擺脫了迷信的及附會的因素。

但是，宋代是道教得到發展，并最后形成其詭異的龐雜條的体系的时期。北宋时期，

从宋太宗趙匡胤到徽宗趙佶，不断兴修道观，大事靡費。在南宋时期，道教流行在北方，并出现各种教派。这些新教派在当时是反抗金人統治的意識的一种反映；然而演变到元朝，則已变成蒙元統治的工具。佛教中，唐代开始的禪宗成为最大的教派。禪宗特别着重內心的修善，提倡恬靜朴素的生活和神秘的直觉。禪宗思想影响儒家哲学的結果產生了宋代的理学。理学是儒家思想進一步的玄学化。理学的大师，如北宋的程頤和南宋的朱熹，及其流派彼此之間因看法的分歧而相互怀有極深的成見，但其唯入論的基本观点和方法是一致的。理学發展并巩固封建宗法的思想制度。这种制度日益向反动的方向演变的結果，曾被称为“吃人的制度”。

在宋朝，適應着社会經濟的發展，也出現了反映当时自由商人要求的比較進步的功利主义思想（南宋的叶適，陳亮）和反映農民的朴素的平等思想的農村公社思想（北宋康与之，南宋鄒牧）和号召政治行动的口号（方臘、楊公等農民起义时）。

宋代文学中以“詞”最發达。有很多著名的詞人和为人傳誦篇什，其中有纏綿悱惻的抒情小令，也有慷慨雄壯的或情致委婉的慢調，表現情感的范围比五代的詞曲經過了不断地擴大。戲曲小說在宋元時代的發展是特別重要。北宋时期已經开始而在金朝中部（今北京）發展起來的“諸宮調”和“雜劇”、“散套小令”，在南宋的臨安發展起來的“話本”、“小說”，在永嘉一帶兴起的“南戲”都是中國文学史上的瓊宝。这些文学作品已不只是为皇帝官宦和士大夫階級服务，并且也开拓为平民（商人、差吏、兵士、城市手工業者等）服务，而賦有近代的，即前資本主义时期的性質和色采。

宋代美術中，宗教美術仍占一定的数量。文献記載依照帝王的要求几次大規模的修建道观，如：上清太平宮、玉清昭应宮、景灵宮、玉岳观、宝真宮等。这些宮观中皆有当时名手从事繪画、雕塑的工作。現存的宋、遼、金、元的建筑实例較前代丰富，多是佛教的其中有若干尚保存相当完整，可以具体說明中國古代建筑在技術和藝術上的成就。这些建筑物中也多有壁画和塑像，其中一部分还是未經重修的原狀。遼、金地区及元代寺庙中的雕塑（泥塑或木雕）尤其对于了解古代雕塑有重大的价值。

宋代美術，由于繼續了唐五代的風气，世俗的美術脫离了宗教的羈絆，得到独立的發展。繪画的卷軸的形式在宋代大大發展起來。这些卷軸画中有一部分是由屏風及紈扇的裝飾演变而來。宋代繪画活动的中心是皇家的画院，画院的兴盛也还是由于一定的社会基礎的，在社会上，繪画已經成为一种手工行業。市場的需要刺激了繪画藝術的繁荣。

宋元时期的繪画發展大致可以分为五个階段：①北宋初約一百年中，保持着五代的傳統，在宗教画方面不出高益，武宗元的范围，花鳥画遵守黃筌的程式，山水画是傳李成，范寬的衣鉢。②熙宁元丰年間（1068——1100年）由于花鳥画家崔白和山水画家郭熙的出現而有了顯著的新变化，由于擴大了表現范围，加強了的描寫精确，宋代的繪画在现实主义的道路上大大前進了一步。这时的画論著作（“林泉高致”和“圖画見聞志”）中提出的主張反映了創作实践上的新要求。③徽宗趙佶到南宋高宗趙構和李宗趙睿（1101——1189年）是画院最活躍的时候，画家数目众多，在表現技巧上力求精能。④南宋的大部分时期是李唐、刘松年和馬远、夏珪起支配作用的时期。⑤元朝的統治时期的繪画，最触目的是水墨山水的發展，特別是在筆墨技法上注重表現效果的發展和繪

思想上輕視生活內容的傾向。元代的這一部分繪畫造成了中國繪畫史上的大轉變。

宋代的工藝美觀，正如當時各種手工業一樣，在技術上和藝術上普遍的有所提高。而特別有突出的成就是陶瓷工藝。宋元陶瓷的產地遍將中國各地，是明清以迄各地陶瓷製造業的前身。宋元陶瓷的優雅風格是世界工藝史上傑出的典型。

第二節 北宋前期的繪畫

壹、宋初成立“翰林圖畫院”

貳、人物畫的活動

參、李成、范寬及其他山水畫家

肆、熙寧、元豐時期的重要畫家——崔白、郭熙等

伍、“林泉高致”和“圖畫見聞志”

壹、宋初成立“翰林圖畫院”

宋朝初年就开始建立“翰林圖畫院”是宋朝統一天下以後，繪畫藝術繼續繁榮的表現。宋代畫院對於宋代繪畫發展有一定的推動作用。繪畫藝術有一定的社會基礎，重要的活動都是圍繞着畫院進行的。

在社會中，如晚唐五代的情況一樣，繪畫成爲一種有了固定地位的行業，隨了社會經濟的發展也有了發展。汴梁（今開封）的相國寺廟會，大殿後，資聖門前就有與書籍並列的圖畫買賣；後廊有專門畫像的生意。很多記載透露出繪畫進入手工業、商業行列的事實。汴梁有一個畫家劉宗道擅長畫“照盆孩兒”，畫得很巧妙，小孩用手指水盆中自己影子，影子也指人。爲了防止旁人模倣競爭，每一次創了新稿以後都是畫了幾百本以後，一次出售。汴梁也有的畫家由於他們長于畫小兒，就叫作“社孩兒”；由於長于畫宮室建築，就叫“趙樓台”。汴梁有一個出名的美麗女子秦妙觀，畫家們畫了她的像到各地去賣。汴梁是一個文化中心，圖畫和雕版書都被販往各地；而也有從外地販到汴梁來的。山西絳州的畫家楊威，專畫農村生活供應商販。如果他知道來販的商人是販往汴梁，他就告訴他們到畫院門前去賣，可以得到高價。北宋有名的山水畫家燕文貴原來是軍人，來到汴梁時候，在街道上出售自己的作品，從而引起注意。又如，有名的“清明上河圖”的復制品當時在汴梁的市價是一兩金子一卷。——關於繪畫作品的廣泛的商品化的問題將是了解中古繪畫藝術發展的一個關鍵，有待於深入的研究。

繪畫進入手工業商業的行列，繪畫作品的廣泛商品化（不是當作珍貴的雅玩或古董），是比寺廟壁畫更進一步地與社會羣衆建立了聯繫的具體方式。它們是直接以廣泛的社會羣衆（包括勞動人民，工商業者 and 統治階級的下層，如士兵、胥吏等）爲供應對象，它就不得不走向生活，並反映廣泛的社會羣衆的心理和情緒。

封建統治者是社會物質財富和文化財富的掠奪者。繪畫就像人民所創造的一切藝術品一樣，也成爲他們奢侈生活的點綴，除了被要求適應着他們生活上的需要以外，也被要求適應他們的心理和情緒。在這樣的動機下：北宋初沿襲了五代的舊制，並加以擴大，成立了畫院。畫院作品不可避免的反映了貴族生活的趣味，而進一步發展了貴族的美術。

画院的制度与一般工匠不同。繪画的工匠属于“八作司”，例如建筑采画裝飾画的工匠和一般的壁画工匠。工匠們的报酬叫“食錢”，画院画家的报酬叫“俸值”。画院画家和画家的医生有同等的地位；然而和一般士大夫也还不同。一般士大夫可以去作地方官，画院画家就沒有資格。升級也有一定的限制。在服飾上，（成为宋代一个多次討論的問題）也有一定的限制。例如虽能像文官一样，穿緋色（四品）和紫色（五品）的官服，但不能像同等級的文官一样“佩魚”（金質或銀的魚形裝飾）。——这种待遇的差別上也反映出当时社会發展中階級力量的对比和矛盾。宋代画院画家地位是逐漸提高的，宋徽宗趙佶时期，画院制度又有新改变，成为科举制的一部分。

北宋初年参加画院的画家有西蜀和南唐的画家很多。西蜀画家在乾德三年（九六五）随了孟昶來汴梁有黃筌（不久即去世）、黃居寀、黃惟亮、趙元長、夏侯延祐、袁仁厚、高文進、高懷節、高懷寶等人。南唐画家在开宝八年（九七五）随李煜來汴梁有王齐翰、周文矩、顧德謙、厲昭慶、徐崇嗣等。

中原一帶的若干有名画家也吸收入画院。王翥、高颯、王道真等，都是人物画家，并擅長宗教壁画。

在北宋初年的画院中，西蜀画家占重要地位。黃居寀和高文進是中心人物。花鳥方面，來自南唐的徐崇嗣，按照自己祖父徐熙的方法作画就受排挤，不得不改学黃家的画法。黃家的画風支配画院近百年之久。人物画方面，高文進也很專断。王士元画一張“武王誓师独夫崇飲圖”，但很受观众称赞。汴梁人每天到掛画的孙四皓家去看的很多。孙四皓是汴梁一个有名的好画、好客的人，也是趙匡胤的親戚。孙四皓也聚集了很多画家在家里。這張王士元的画，孙氏就献到皇家。高文進故意定为下品，把王士元气走。

宋太宗趙匡义也進行搜訪古今名画。在太平兴国年間（九七六——九八二）下令天下郡縣。黃居寀和高文進負責鑑定工作。端拱元年（九八八）在崇文院的中堂設立“秘閣”作为貯藏的地方。

趙匡义对于繪画很有兴致。除了設立画院和秘閣兩事以外，他还撰了一部“名画断”，是按照唐朝一部同名的書的体例編撰的，而成为它的續編，包括画家一百〇三人的姓名。此書現已佚。

式、人物的活动

人物画在北宋时代有多次大規模繪制宗教壁画的活动，这些活动都是以画院为中心，而且是画院画家的主要任务的一部分。

北宋时代多次大規模的繪制宗教壁画，現在只举二例：画大相國寺和画玉清昭应宮。

大相國寺是汴梁最大的一个庙，有六十余院，是个社会活动的中心。庙会每月开放五次，進行各种日用雜物的交易，異常熱鬧。

自唐代以來，大相國寺就保存了很多藝術名跡，如吳道子画的文殊和維摩，車道政書的毗沙門天王、名匠王溫裝鑿的弥勒像、名匠李秀刻的大殿障日板等，共称“相藍十

絕”。北宋初年名畫家高益在重修廟宇的時候進行了壁畫。大相國寺後來再重修的時候藏在皇家的高益的舊底本就成重繪的根據。一次重修是高文進、王道真、李用和李象坤等名畫手參加的。又一次重修是在治平二年（一〇六五）大水之後。治平二年因為多雨、汴河漲水造成水災，大相國寺牆壁浸塌了很多。水退後只保存下高、王、二李等人所作的四幅。進行重繪時，崔白和李元濟參加了工作。——從高益、高文進到崔白、李元濟，屢次參加大相國寺繪制壁畫工作的都是當時第一流的名手。

從這些壁畫名稱上可以看出一部分壁畫的內容。

高益畫“阿育王變相”“熾盛光佛降九曜”就是有小幅底本留藏下來的。治平大水未毀的四堵是：王道真畫“給孤獨長者買祇陀太子因緣”和“志公變十二面觀音像”，李用及和李象坤合畫“牢度叉斗聖變相”和高文進畫“大降魔變”。相國寺大殿的壁畫，左壁是“熾盛光佛降九曜鬼百戲”，右壁是“佛降鬼子母建立殿庭樂部馬隊之類”。

這些變相然是園林、是斗法、是降魔、是樂部馬隊、是百戲，是十一面觀音，總之，是炫示一些熱鬧場面。

這些壁畫中明顯的有真實的生活素材。宋太宗趙匡胤很嘉許高益畫“阿育王變相”中的戰爭場面，以為高益了解軍事。也有因表現的精確而引起注意。高益畫的樂隊，其中彈琵琶的撥下絃，但另外管樂器都在奏四字，琵琶四字在上絃。懂音樂的人解釋琵琶是撥過才有聲，撥掩下絃表示發聲的正是四字所在的上絃。

炫示熱鬧，重視生活的素材等現象都表示宗教藝術中現實性因素和宗教性因素的鬥爭中，現實主義獲得發展。

玉清昭應宮是宋真宗趙恒為掩飾自己對外戰爭的失敗而修建的。

景德元年（一〇〇四）契丹入侵，因宰相寇准的堅持，真宗趙恒不得不抵抗並且親自去前綫。儘管軍事上已居優勢而且有取得勝利的可能，但由於趙恒本人怯懦和漢奸以及失敗主義者的積極活動，最後竟訂立了一個屈辱的和約，史書上稱為“澶淵之盟”。為了掩飾自己的無能，趙恒大施利道教以恢復自己的威望。先去泰山封禪，後又宣稱作夢預知有天書見於皇城樓上。於是改年號為“大中祥符”，並修建了“玉清昭應宮”貯藏天書，並供奉玉皇、聖祖（捏造的趙氏祖先）、太祖（趙匡胤）太宗（趙匡胤）。規模宏偉，原計劃要十五年修成。但修築時，晝夜不停，夜間燃燭，事實上只用了七年（一〇〇八——一〇一四）。每天工作者三四萬人，有民工，也有兵士。

為了修築玉清昭應宮，動員了全國的優秀藝術家，召募各地有名的畫家就超過了三千人。經過考試入選的是武宗元、王拙二人為首的百餘人。高文進、王道真、燕文貴也都參加。

玉清昭應宮壁畫的具體內容和表現，現在都已不知道。但傳說張昉畫三清殿天女奏音樂像、丈餘人物，不用起稿，奮筆立就。這樣的故事也透露了當時所達到的水平。

玉清昭應宮在天聖七年（一〇二九）遭雷擊起火，除二殿外全部焚毀。

自玉清昭應宮的修築開始，北宋有一系列的道教宮觀的修築。祥符五年又修“景靈宮”供奉所謂趙氏先祖、成為神仙的“聖祖”。到宋徽宗趙佶時期築五岳觀、寶真宮等

都是崇尚道教風气所致。道教的詭異的系統也日益復雜。

在这样的条件下，道教壁画随了道教壁画的題材的多样化，也活躍起來。北宋初年有名的人物画家，主要的都是道教壁画家和画院画家，如：高益（世称大高待詔）、高文進（世称小高待詔），王翬、武宗元、王拙等。画院外画家，如玉瓘、孙夢卿（世称孙吳生、孙脫壁）等。他們的作品，因为多是壁画不被那些崇拜文人学士的卷軸画的評論家和收藏家所重視，于是他們的名字在繪画史上也被貶低了。

这时，人物画家也多擅長肖像画。武宗元曾把趙匡义的像画在洛陽上清宮的三十六天帝的行列中間，引起趙趙恒的驚訝。这是把现实的人加以神化的突出例子之一。王翬曾奉命去江南偷画李煜的謀臣們的肖像，并且在定力院（趙匡胤未作皇帝以前住家的地方）画趙匡胤父母像为紀念。牟谷、元翬和尚也都是趙匡胤左右有才能的肖像画家。治平元年（一〇六四）在景灵宮孝嚴殿的壁画也可以作为北宋人物画方面的一件大事。孝嚴殿中一方面画了宋代開國的一些重要事件以表示歌頌；一方面画了宋仁宗趙禎朝的七十二名大臣的像，都是派人到每家繪寫的。

北宋初年人物画的其他表現所知很少。有关風俗画的片段的材料特別有重要的意义。

高元亨曾画“从駕兩軍角觝戲場圖”，据说高元亨具体地描寫了在观看这一緊張的运动比賽的羣众的各种不同神态：像牆壁一样四周圍着，有坐有立，有翘脚探头，有互相攀扶、俯仰各种姿态，也有男女，也有老幼、長少、富貴貧賤、技藝、外族各种性別、年令、階級、身份和种族的不同。

燕文貴曾画“七夕夜市圖”，描寫汴梁城最繁華的街道的一部分，潘樓附近（金銀綵帛交易的集中地，潘樓是汴梁最大酒楼之一）七夕夜晚的世俗的熱鬧。

這兩幅画从它們的題材的選擇方面看，是描寫世俗生活，是作了詳盡、復雜、認真、具体的描寫。產生这样作品的社会背景，無疑的是工商業所代表的新經濟因素的生長。这样的作品是宋代现实主义繪画的重要标志。

同时也出現了一种以玩乐的态度來对待劳动人民生活的作品，如石恪画“翁媪齏醢圖”，从題目上就可以知道画家所追求的是滑稽的神情。

宋代宗教画的作品保存下來的很少。寺庙牆壁上的遺跡，后面談到宋遼金元建筑时可能涉及到，也有待經過廣泛的調查中發現。壁画稿本以卷軸画的形式保存下來，最有名的是武宗元的“朝元仙仗圖卷”（此圖卷有一做本又称为“八十七神仙圖卷”）。

“朝元仙仗圖卷”的內容是五方帝君中的三个帝君前往朝謁天上的最高統治者时的隊仗行列。这个行列應該是由八十八个神仙組成。（朝元仙仗圖卷”缺最后一名神仙，“八十七神仙圖卷”則缺最前一名神將。）八十八个神仙，共四种类型：三个帝君（头上有圓光），八名武裝神將，十名男神仙，六十七名女仙。（这些女仙中有玉女，也有金童，但都作女粧。）四种类型人物形象都是按照一定的理想的特点描繪的，所以大多数都缺乏具体性。但十名男神仙，却可以看出在追求个性的特点。全部行列画家勾繪了

稠密重疊的衣褶，并且尽量变化着头飾，仪仗和六十七个仙女的姿态。这些变化产生了形式上的丰富和华丽的效果，而顯出避免單調的感觉得到的努力。全卷人物神态和在徐緩的風中旛旗、裙裾、飄帶、花枝一面行進一面飄动的感觉得到完整和統一的效果。

武宗元（？——一〇五〇）是北宋时代重要的宗教画家，在当时被認為可以和吳道子相比。他的画蹟除了上面已經涉及的以外，洛陽南宮三聖宮东壁十尊丈余高的太一神，以及龍兴寺（許昌）、嵩嶽庙，中嶽天封观等处壁画都負盛譽。

这时也有道教画是现实生活的反映的。称为“护法天王圖卷”的稿本和称为“西嶽降灵圖卷”的稿本中都描寫了各种形形色色的市井中人物。甚至商人、乞丐、漁父、玩把戲的等等都有。在不同的程度上表现了各种人的特点。——道教画之放手描寫市井人物，是因为道教相信神仙会隱跡在普通人羣中間，可以具有普通人的外表。因此这样的道教画可以成为一种風俗画。

叁、李成、范寬及其他山水画家

李成和范寬的山水画在北宋初年，即山水画藝術獲得巩固的基礎的时期，有重要貢獻。

李成范寬和关仝曾被北宋人認為是三个最有貢獻的山水畫的大画家。

李成是士大夫出身的珠玉大商。有文学的才能，而擅長山水画，好飲酒。和汴梁相國寺东宋家葯鋪要好。鋪門兩壁都画滿了他的山水画。宣和画譜：“所画山林藪澤、平远險易，縈帶曲折。飛流、危棧、断桥、絕澗，水石，風雨晦明烟雪霧之狀，一皆吐其胸中，而寫之筆下。”可見他的山水画展示了山川地势和季節气候的多样变化，而且是描寫了富于情感的力量情景。

李成的作品“讀碑窠石圖”（其中人物是王曉画），画着一个驢背上的旅行者停在一座前代的石碑前面，正在仰首看碑。石碑附近圍聚着几株枯勁的老樹。着力地描繪出來的老樹的形象表现出荒漠地区和嚴寒的季節的特征，石碑引起的对于已逝去的生命的追念，就加强了生命的堅忍、頑強等性質的印象。这幅画的强烈的情感內容决定了它的藝術价值。

宋人無名的“小寒林圖”也是有力的刻画了寒冷季節的樹木，以顯出一定的气氛。可以作为李成的藝術成就的参考。

李成的作品保留下來的很少。在北宋末年，米芾已經表示几乎看不見李成的作品，要創“無李論”的論調。此种稀少現象，据宋代人記載，可能是李成的兒子李覺、孙子李宥都作大官尽力收購的結果，也可能是宋神宗趙瑣喜欢李成的画進行收購的結果。宣和画譜中記錄李成的作品一百五十九幅，是山水畫家中之最多者。

范寬，时代較李成略迟，天聖年間（一〇二三——一〇三一）尙在。他的为人据說也是好酒，不拘世故的。他的山水画在李成的影响下發展起來的，最后得助于終南山、太華山等真实的大自然。他曾說：“前人之法，未嘗不近取諸物。吾与其师于人，未若师諸物也。吾与其师其物者，未若师諸心。”当时人称他为“山傳神”。

范寬的“谿山行旅圖”在古代山水畫中是一件傑出的作品。迎面矗立的雄厚的山头

強調地表現出大自然的雄偉氣象，山澗中的水直落千仞，山下空濛一片，襯托出小山頭上生滿樹木，樹巔露出了樓閣。山脚下正有馱馬從右方進入畫面中來，如傳來的蹄聲和溪水的聲音。這幅畫表達對於祖國山河的壯偉的贊美，非常有力。

范寬另一幅作品：“臨流獨坐圖”表現層巒疊嶂，山勢起伏，谿谷間雲烟弥漫動蕩：是深山中富於生命感覺的景像。范寬也是畫大山大水的山水畫的。

北宋初年另有幾個有名的山水畫家，如：許道寧、燕文貴、高克明、翟院深等人。

許道寧，作為山水畫家，當時聲譽很高，有這樣的詩：“李成謝世范寬死，唯有長安許道寧。”（張士遜詩）他原來不是畫家。只是在采了生藥到了汴梁街上賣的時候，時時畫“寒林平遠”的圖畫，以招徠顧客。因而得名，他擅長的是林木、平遠、野水三種景物。風格狂逸。這些都可以從他的“漁父圖卷”看出來。

燕文貴的繪畫才能是多方面的。前面已提及他的“七夕夜市圖”的風俗畫。而據說他最擅長的是山水。有獨創性。被稱為“燕家景致”。

高克明，祥符年間參加畫院。未入畫院前喜歡遊山，因而畫山水。他的山水畫在畫院中影響很大，很受重視。他作臥屏和圓扇等小畫很多。他也擅長人物畫和花鳥畫。

翟院深是追隨李成畫風的山水畫家。他年少時，原來是善擊鼓的樂師。一次在郡守的宴會上，他被天空中雲氣變幻的景象吸引，因而打錯了鼓節。翟院深的畫據說可以冒充李成。

這些山水畫家和荆浩、關仝、李成、范寬等一同使山水畫的藝術在十世紀、十一世紀之間進一步成熟起來，並掌握了羣眾。取材、構圖逐漸從表現大山大水的雄偉景象擴大，而出現了李成、許道寧的寒林、野水、平遠之景。在表現方面，追求各種季節氣候的進一步的精確、具體；而且是以作者的真切的感受為最後的表現目的。

肆、熙寧、元豐時期的重要畫家——崔白、郭熙等

熙寧（一〇六七——一〇七七）元豐（一〇七七——一〇八五）時期在北宋繪畫藝術的發展上是一個新的成熟的階段。最顯著的現象就是出現了趙昌和崔白的花鳥畫和郭熙的山水畫。

四川的趙昌以深入的觀察對象獲得他的藝術技巧。據說他每天早晨朝露未干的時候，繞着欄檻觀察，手中就調色采繪寫。他自號“寫生趙昌”。他畫花極有生意，色彩最好。他畫花多畫“折枝”，不是全株。草蟲和禽鳥較差。

他的作品“粉花圖”可見能抓住杏花盛開時花朵和花蕾的規律性的反復排列和新鮮、包含水份的感覺。

長沙的易元吉見了趙昌的畫，得到啓發，到荊湖一帶大自然中采訪繪畫的素材。又在長沙自己住屋後面開園鑿池，布置上亂石、叢篁、梅、菊、葭、葦、養些水禽、山獸，為了觀察它們的動靜游息之態，以作為自己創作構思的基礎。易元吉也曾經參加皇家的一些繪畫制作。他畫的猿猴最有名。

趙昌和易元吉都是拋開成規，直接根據花卉和鳥獸的天然生活，擴大了花鳥畫的表

現并提高了表現的真實性和生動性。

崔白的出現才完全突破了畫院中一百年來流行的黃筌父子風格的限制。

崔白的繪畫才能是多方面的，除了道釋鬼神等宗教畫以外特別長于花竹翎毛的寫生。畫鵝、敗荷鷺雁最有名。在熙寧年間曾會同艾宣、丁悅、葛守昌等畫院畫家共同畫垂拱殿的屏風上的“夾竹海棠鶴圖”。崔白的藝術超過了他們。宋神宗趙瑱強迫他也參加了畫院。其弟崔慤和他畫風相同。

崔白的作品“雙喜圖”畫深秋的寒風中樹稍脫落，低處枝葉在風中披拂；秋草枯斷。山鳥向山兔吵叫。整個畫面有一種肅殺的不安的气氛。

“竹鷗圖”中一頭白鷗一面叫着一面逆風逆流，涉水前行，竹和草都可以看出風力之勁。

這兩幅畫（都是大幅畫的一部分殘存）都可以看出崔白善于描寫在運動與關聯中花鳥的生活，不只是一些靜止的形象。

宋人一幅無名氏“梅竹聚禽圖”在風格上和崔白相似。這幅畫描寫在荒野無人處禽鳥自在的休憩。竹樹、梅花和枯枝生長得繁茂然而雜亂，顯出了野生，無拘束的姿態，充分表現了環境的特點。這一幅畫和黃居寀的“山鷗棘雀圖”相近，可以看出在表現的真實性和生動性方面獲得的進步。

題名崔白的“蘆汀宿雁圖”可以看出崔白的出名的題材和表現：竹葉零落，守候者的雁因寒冷而縮了頭。荒寒的气氛有力地傳達了出來。

又一幅題名崔白的“秋蒲蓉賓圖”，可以看出宋代花鳥畫在描畫技術上達到的水平。多種多樣的植物和禽鳥的美麗形象被認識并且被創造了出來。

另一個花鳥畫家吳元瑜是一個武官，善畫，師法崔白。他被認為是和崔白一同改變了畫院的花鳥畫風氣的。梁師閔也是一個武官。他的畫風據說是追隨江南人的。故宮藏“蘆汀密雪圖”描繪得很精緻。

郭熙是一重要的山水畫家，也是重要的繪畫理論家。

郭熙有卓越的修養。最初畫山水寒林，很工致。後來一度師法李成，在構圖上得到好處。最後多發揮自己的創造。他能够在高大廳堂的素白的牆壁上，放手畫：“長松巨木，回溪斷崖。岩岫巖絕，峰巒秀起。雲烟變滅、曉霧之間，千態萬狀。”當時評論他“獨步一時”，而且年令越老畫得越好。

郭熙是御畫院的藝學。宋神宗趙瑱最喜歡他的作品。元豐年間。王安石變法時改革官制，新建立的中書、門下兩省和樞密院、學士院的牆都是郭熙的壁畫。徽宗趙佶即位後，多被花鳥畫代替。郭熙而且擅長“影塑”，在牆壁上用泥堆出浮彫式的山水樹木。這種技藝在宋代也是比較流行的。

郭熙的作品“早春圖”（作于一〇七二年）描寫的是冬天已經過去，春天還沒有完全到來，但自然界在醞釀着變化。清晨，山谷間不斷升起浮動着的霧氣，大地顯出復甦的徵兆。畫家藉天氣和陽光既表現了大地回春的自然現象，也傳達出喜悅的感情。

“谿山秋霽圖卷”表現秋陽下清麗的風光，“關山春雪圖”表現大雪陰霧的景像。

都很成功。

这些作品都說明郭熙的山水畫在竭力达到明确的表現：“遠近淺深，風雨明晦，四時朝暮之所不同。”在這一時期，郭熙或其他山水畫所作到的在表現範圍上和明确的程度上都可能超过了以前的畫家。

題名郭熙的“寒林圖”刻畫了在極其寒苦荒瘠中生長的樹木的形象。無名氏的“溪山暮雪圖”和“岷山晴雪圖”表現了兩種不同的雪景，也可代表為這一目的而進行的努力。

郭熙並且也在理論上加以闡述。他對山水畫藝術的意見經他的兒子郭思整理，成為“林泉高致”一書，是古代繪畫理論上的重要收穫。

伍、“林泉高致”和“圖畫見聞志”

“林泉高致”一書值得很好的整理與分析。現在我們只簡單指出他對於山水畫藝術的表現目的的主張。

他認為山水畫里要表現一完整的統一的意境。山水畫不是單純自然現象的再現，所以他主張：學畫花要四面圍觀，向下俯瞰。畫山水就要“遠望以取其勢，近看以取其質。”要注意山水所可能引起的想像：“春山澹冶而如笑，夏天蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡。”他在文章中列舉了很多富有情感內容的想像。但同時，他又強調要精確的表現山水在不同地理條件和氣候、時間條件下的真實的特殊面貌。例如傍晚的太陽就有這樣一些區別：春山晚照、雨過晚照、雪殘晚照、疏林晚照、平川返照、遠水晚照等等。他列舉了很多這種因地域、時間、氣候、形勢等而生的變化。

所謂“意境”就是要通過真實地描寫對象，體現優美的想像，而構成一個統一的完整的藝術形象。

郭熙認為詩歌可能激發畫家的想像；但實際上他是主張以詩為山水畫的內容。他的兒子郭思曾舉出一些充滿視覺形象的詩：例如“天遙來雁小，江闊去帆孤。”“犬眠花影地，牛牧雨聲陂。”把文人學士的詩歌和繪畫聯繫起來的結果是使山水畫表現內容漸趨狹窄了。

在這一時期編纂起來的一部重要的繪畫理論書：“圖畫見聞志”（郭若虛）是唐代的“歷代名畫記”的續編，纂集了很多從會昌元年（八四一）到熙寧七年（一〇七四）之間的繪畫史資料，同時也提出許多足以反映那一時期繪畫實踐的理論主張。其“論制作楷模”一節就專講描寫的具体性。例如：畫人物，和尚、道士、皇帝、外夷儒賢、武士、隱逸、貴戚、帝釋、鬼神、士女、田家等等都要表現出不同的氣質。畫鳥，他說：“必須知識諸禽形體名件。”然後他就列舉了那些名目。——這些要求精確表現的言論反映了畫家有意識的提高表現技術和當時繪畫發展的主要趨勢。此一時期畫家們在藝術上追求的目標是集中表現的多种多样被統一主題和進一步的真實地具体地生動地描繪對象。例如：人物畫家之努力畫內容繁復的風俗畫，花鳥畫家之描繪動植物的生活狀態，山水畫家之描繪自然風物的各種變化。

所以圖畫見聞志。一方面是一部重要的歷史書，同時也提出了反映藝術實踐的發展的理論性的意見。

第三節 李公麟和文人學士的繪畫活動

壹、李公麟

式、王讚、趙令穰的小景山水

叁、蘇軾、米芾等文人學士畫

壹、李公麟

一、李公麟和他的朋友們，這些文人學士在繪畫藝術空前發達的熱烈空氣中，從事繪畫藝術。他們的成就和影響並不都是一樣的。

李公麟在他的朋友中間，作為一個畫家，是最傑出的。

李公麟，字伯時生於一〇四九年，是崔白、郭熙即將大露頭角的年代，也是北宋繪畫新高潮開始的時代。他在熙寧二年登進士第（一一七〇），開始了他的做小官僚的生活，到元符元年（一一〇〇）患鳳濕病，退休以後不久，大約在崇寧五年（一一〇六）去世。退休後住在家鄉安徽舒城自己的莊園“龍眠山莊”上，自稱“龍眠居士”，所以李龍眠的名字也是大家熟知的。

他作官三十年，也是他的藝術逐漸成熟，成為士大夫中間的名書家的時期：這一時期也正是王安石變法，變法失敗，並轉入新歸黨小集團互相競爭排擠的時間。李公麟似乎沒有捲入紛爭的漩渦。但是他在上層社會中很有名譽，他和那些漩渦中的人物都很熟識。

李公麟和優秀的政治家王安石曾有過很好的關係。熙寧七年以後，王安石失勢，退居金陵，曾得李公麟同游。並曾贈他四首詩，贊美他。但同時，李公麟和反對王安石的蘇軾等關係也很親密。

李公麟和蘇軾、黃庭堅、米芾等人曾一同是駙馬王讚的座上客。他們在王讚家裡的聚會曾被紀錄在李公麟畫的“西園雅集圖”（“西園雅集圖”現存各種摹本。）中。米芾也寫了一篇文章。他們十幾個人，在王讚的花園中飲酒、作詩、寫字、畫畫、談禪、論道，等等。這是他們交游的第一個時期，是在蘇軾被譴，離開汴梁去杭州作官以前。元豐七年蘇軾因作詩闖禍，處於極險危的境地。王讚也被牽連。據說李公麟在街上遇見蘇家人，就以扇遮面，裝作不見。因而受到人們的譏笑。李公麟和蘇軾等人第二次交游是在元祐年間，那時王安石和王讚已死，正是舊黨短期得勢，蘇軾又恢復了自己的政治地位的時候。李公麟又畫了第二幅“西園雅集圖”。蘇軾和黃庭堅的詩集也都有多贈他的詩和稱贊他的作品的詩。

李公麟對於古代的美術有很好的修養。在宋代的考古學的水平上，他的古器物 and 古文字的知識是豐富的，也是較有系統的。他曾摹繪古代的青銅器並加以考訂。他參加了整理皇家收藏的古器物的工作。他的父親李虛一收藏古代畫蹟很多，他都進行臨摹，並且也臨摹了很多他人收藏的名蹟。所以他保存了很多自己臨摹的前代名畫的副本。他的從事繪畫活動是經過了這樣一個嚴肅認真的勞動鍛鍊的過程的。

他的繪畫才能，首先表現在他的題材的多样性上。他擅長鞍馬、佛像、和人物山水。他在臨摹古人名蹟中掌握了繪畫技法，而越出古人的成法，所以就超过了他們。宋代人很稱贊他的創作性。

歷代公認他就最長畫馬和人物。他畫的人物，據說能夠從外貌上區別出“廊廟館閣、山林草野、閭閻藏獲、臺輿皂隸，”等社會的階級的特點，並且也能分別出地域的和種族的具體特點和動作表情的各種具體狀態。因為他的藝術創造有生活現實性為基礎，所以他敢于追求新的表現，他敢于突破前人的定式。他畫“長帶觀音”飄帶長過一身有半。他畫過石上臥觀音。這些都是他創造的新式樣。他的創造性還表現在他對題材的理解上。他畫“觀自在觀音”，不是按照一般流行的坐相，他說“自在在心，不在相。”不必限制于某一固定的坐相，而是另創另一種他認為能表現出心情自在的坐相。他畫杜甫“縛雞行”一詩和陶潛的“歸去來辭”一詩都把表現的重點放在思維中的神態上。縛雞行原詩：“小奴縛雞向市賣，雞被縛急相喧爭。家中厭雞食虫蟻，不知雞價還遭烹。虫蟻與人何厚薄，吾叱奴人解其縛。雞虫得失無了時，注目寒江倚山閣。”他不是着重畫家人縛雞的景像。因為厭惡雞的傷害生命，而要傷害雞的生命，這一自相矛盾的行為引起詩人對於人生矛盾的思索，畫家就着重畫“注目寒山倚山閣”一句。他畫“歸去來辭”地不在描寫田園松菊等自然風物，而在描寫“臨清流處”——發人深思的流水。

李公麟又畫漢代的將軍李廣奪了胡人的馬逃回來，在馬上引弓描准追騎，箭鋒所指人馬就應弦而倒。李公麟自己說，如果是旁人畫就要畫箭射中追騎了。可見李公麟很了解藝術的真實有別于生活的真實，表面上好像不合理，而能產生更強烈的藝術力量。

以上是從文字記載中所獲致的了解，從文字記載也知道，他的作品大多是插圖性質的。如：孝經圖、离騷九歌圖、君臣故實圖、華嚴變相圖：三清圖、郭子儀單騎降虜圖、維摩演教圖、蕃王禮佛圖，等等。這些題目告訴我們，其內容是儒家的或佛教道教的經典故事。所以多不是直接表現現實生活的。

他的作品現存已很少。“五馬圖”是一件重要作品，他創造了五匹矯健的駿馬的形象，成功地描寫了外形，並充分的表現了內在的特點。單綫勾出了馬的整個外形輪廓，身體的重量感、各部分軟硬及質感，甚至光澤的印象。他也畫了五個牽馬的人，其中牽了“鳳頭驄”的于闐國人是，一個健壯的、樸實沉着的外族人的形象。

“臨韋僮牧放圖”以不懈的精力畫馬數百匹，聲勢浩大，充分表達了對馬的禮讚和對於馬的強烈的喜愛的感情。

“維摩詰圖”也被認為是李公麟的作品。維摩詰的形象是一個古代士大夫的典型形象。其典型性在於它概括了封建文化由爛熟轉向衰頹的時期的地主知識份子的生活和精神特質。他的憊閉、頹唐、寧靜的凝注的神情說明他的長于思索法于行動的性格，說明他只是生活的享受者和消極的旁觀者，已經失去作為生活的積極干預者和創造者的活力了。

“免胄圖”是另一幅被認為是李公麟的作品，這幅宋代的繪畫可能是李公麟作品的摹本，也可能僅只在題材上是和李公麟的“郭子儀單騎降虜圖”相同。這幅“免胄圖”在藝術上是一幅成功的作品。唐代的將軍郭子儀利用他個人和回紇族首長們在共同

反对安祿山的战斗中結成的友誼，取得了唐和回紇間的和解。在戰場上郭子仪为了表示和平意向和鎮定，單騎出陣，解甲釋兵，徒步向回紇酋長們走來。回紇酋長辨認出是郭子仪本人的时候，慌忙下馬行礼。这一由战争轉入和平解决的片刻便是这幅画所描寫的。远处有躍躍欲試，急切求战的回紇騎兵和嚴陣以待的唐騎兵，充滿了战斗气氛，說明了战斗的环境。全画省略了背景，在处理距离和空間关系上獲得表現的更大自由。这是这幅画在处理題材和構圖上的成功。在主題思想上反映了宋代統治階級在反抗外族侵略时，因为自己軟弱無能，而幻想一种不劳而獲的“光荣”和“勝利”。郭子仪的成功在歷史上是可讚美的事例，宋代人的回憶中体现了宋代人自己的痛苦的情緒。

其他被称为李公麟的作品还有很多。在过去很多鑑賞家都把紙本白描作为李公麟的一个特点和标准。若干宋代繪画（包括壁画）的粉本都被当作了李公麟的作品。

李公麟曾臨摹过許多古代繪画。古代画稿或粉本往往都是在紙上用單綫勾繪的。完成的作品，一般是絹本敷彩。李公麟發展“紙本白描”成为一种有自己的藝術特点的表現方法。它成为一种單純依靠綫紋就能够適應客觀事物的造型的复雜性，而也达到了真实表現对象的目的。在李公麟的手中，他并且具有一种樸素、优美的动人的風格。

“五馬圖”和“維摩詰圖”標誌着單綫勾勒的技法在中國繪画藝術中的巨大成就。單綫勾勒的寫实能力在于它有可能表現对象的形体、質感、量感、运动、空間。單綫勾出的輪廓是那样簡單，但它的基礎是那样复雜構成的事物的外形。所以單綫勾勒是一种效果明确而高度簡潔的描繪技法。

李公麟是一个卓越的现实主义藝術的大师。他在繪画史上的地位尚有待更仔細的分析。他創造了富于概括力的真实而鮮明的藝術形象。他掌握極优美的提煉形象的能力和表現技巧。但是他之选取非现实性的題材的傾向和追求一种与士大夫的生活密切联系的細膩的趣味，都說明他的藝術中蘊藏了一个危机。

式、王讚、趙令穰的小景山水

王讚是貴族，是詩人，是山水画家。——他成为当时文人学士們的共同的朋友。“西園雅集圖”在概括他們的交游和文化生活方面有史料价值。在政治上，他和苏东坡同屬於旧党，曾受到压制，最后在鬱鬱中死去。

他的山水画的一个特点，可以理解为与画家的生活相联系的一个特点，就是：他長于画富有詩意的平远小景。所謂“烟江远壑”、“柳溪漁浦”、“晴嵐絕澗”、“寒林幽谷”、“桃溪葦村”之类。

王讚的山水画在技法和風格上都因襲着李成郭熙。他的作品现存：“漁村小雪圖”。这幅画描繪初冬雪晴后的鄉村郊野景色。画家用淡墨渲染出雪后初晴浮动的陽光，并且表現了在这样环境中不同人們的不同活动。水濱有活躍的，在劳动中的漁民，甚至有赤脚立在水中扯網。轉过山來一个老翁，披着風帽，拽了杖，后面跟随一个童子，在踏雪遊逛。画家不自覺地在山水画中寫出了有对比意义的兩種不同階級的生活。

小景在山水画藝術中有特殊的地位。宋初僧人惠崇因之有名，他的“溪山春曉圖卷”很能寫出江南水村的春日風光的美丽。

又一个有名的平远小景画家是：趙令穰，也是貴族。他的專長甚至引來对他每一幅

新作的嘲笑，說他一定又是朝拜祖宗陵墓一趟回來了。（宋帝陵墓在河南巩縣）意思是說他沒有到過遠處，所見山川形勢，不過開封洛陽間五百里範圍內的景色。這一地帶是缺少大山大水的。

他的作品：“春江烟雨圖”和“湖庄清夏圖”都是安靜和平的郊野風物：樹木、房舍、池沼、人們走出來的小路等等。表現很精緻，具有變平凡的事物為美麗的事物的藝術效果。

叁、蘇軾、米芾等文人學士畫

文人學士們的繪畫，表現對象一般是簡單的，表現技法上是利用畫法用筆的熟練，追求的是形式上的趣味。所以，除了李公麟、王讚等少數人在技術上有根底，以真實的表現為目的以外，他們的朋友，如蘇軾、米芾等作為畫家，是以自我欣賞、自我陶醉為主要目的。

文人學士畫中最早流行的題材是墨竹。墨竹開身出現在五代的四川。傳說有人看見紙窗上月光映照的竹影，認識到它的美麗，於是創造了這一種繪畫：藉竹葉枝莖縱橫交錯的位置及透視變化以表現出勁健、秀挺等富有生意的感覺。墨竹在北宋已經成為專門一科，為士大夫所嗜好。在一般工筆花繪畫中，竹雀也曾特別吸引了畫家們要想加以表現的興趣，是運用一般花鳥畫的勾勒的方法，稱為“雙鉤”以示區別於“墨竹”。

北宋中葉，文同畫墨竹成為專家，他的親戚，蘇軾也畫墨竹，詩人的聲譽抬高了他們在繪畫史上的地位。

和墨竹相似，同是內容簡單、表現也簡單的畫畫還有墨梅（始於北宋），墨蘭（始於南宋末），墨菊（明代以來較盛）和墨竹共稱“四君子”，象徵着一些抽象的道德品質。

米芾也是一個士大夫畫家。他以畫那籠罩在蒙濛一片的煙雲中的山和樹出名。他的兒子米友仁和他同一畫法，但成就較大，在南宋初年是有地位的畫家。他們父子運用水墨渲染的方法預示着中國繪畫的技法發展的新道路。

蘇軾、米芾的朋友中，蔡澤、晁補之也都能畫。據說晁補之才能較好。宋道、宋迪和他們的姪子宋子房都有畫名。宋子房在宋徽宗趙佶時代還作過畫學博士。

這一時期的文人學士們的繪畫，因為是在繪畫藝術高漲的環境中，實際上還保持了一定程度的真實表現。但這些繪畫是代表着下面一些傾向的，例如：輕視內容，輕視反映生活，輕視技術鍛鍊，輕視勞動；而崇尚主觀的意趣，崇尚筆墨、形式的趣味，等等，這些現象在特定的歷史條件就會造成繪畫藝術發展中危機。足以模糊現實主義的觀點，蘇軾是這種主張的一個有力的鼓吹者，並且表現出階級偏見。他着重指出畫理的重要是很有意義的，但他把客觀事物的“形”，和“理”對立起來，認為“工人”能作到“形似”，而達到“理”就非“高人逸士”辦不到。他又說：“論畫以形似，見于兒童鄰”。他畫竹子不分節，不重視竹竿的特點，米芾問他，他回答道：“竹子就不是一節一節長出來的”這些言論後來都被利用來片面誇張“理”的重要，否定“形”的必要性，成為形式主義繪畫理論的主要根據之一。他又自己吹噓自己道：“予近日畫寒林，已入神品。”他認為看“畫工”的畫沒有意思，他說：“看尺許便倦”。然而，如眾所周知和他同時的畫工正是崔白、郭熙、張擇端、王希孟等人。所以由他的反對的態度，可以看

出当时文人学士画和现实主义艺术主流之间的距离。

苏轼抑低吴道子，特别推崇王维，也是这一观点的表现。苏东坡说：“吴子维妙，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊，吾于二子皆神俊，又于维也歛衽无间言”这是王维第一次被认为有为此重要的地位，以至可以和吴道子相比，艺术超过了吴道子。

第四節 趙佶和画院的花鳥画

壹、十二世紀的变乱

貳、画院的制度及考試

參、趙佶的作品

肆、画院的著名花鳥画家及作品

伍、画院的山水画

壹、十二世紀的变乱

宋徽宗統治下画院的發达，是繪画藝術經過長时期的發展，在十二世紀得到燦爛收穫的开始。

宋徽宗趙佶的朝廷是中國歷史上罕見的一个昏庸腐朽的統治集团。他們对内異常貪暴。趙佶任用蔡京、朱勔、梁师成等“六賊”，竭力搜括全國財物供自己恣意享受。他們瘋狂地剝削人民（如：当时茶稅增加到一百年前宋真宗时的一百三十余倍。）并在全國範圍内進行奇花異鳥的掠奪“称为“花石綱”。如“太湖、灵壁、慈谿、武康諸石、二断花竹、雜木、海錯，福建異花、荔子、龍眼，橄欖、海南椰实，湖湘木竹、文竹，南江諸果、登、菜、淄、沂海錯、文石，二廣、四川異花奇果。”都是他們掠奪的对象和騷擾詭詐的藉口。六賊積累有贓物豪富驚人。朱勔有田三十万亩，蔡京厨厨分工極細，包子厨中壁葱絲的婢妾，不知道整个包子怎样作，梁师成代寫御筆号令廣受賄賂，任何人獻錢七八千貫，即得進士。宣和六年殿試，一次賣出進士一百余名。“花石綱”搶掠的花、石、鳥、獸都置于“艮嶽”。“艮嶽”和“五嶽觀”的修筑也是在趙佶靡爛的生活要求下產生的。

趙佶等人对外則異常怯懦無能。金人兴起后代替了契丹族成为北方的威脅。自一一二五年起，金人兩次南下，軍隊統帥童貫望風而逃。趙佶讓位給自己的兒子欽宗趙桓，朝廷上下但知逃跑、投降与求和，并積極阻撓破坏人民羣众的自發的抵抗。一一二七年汴梁淪陷。趙佶、趙桓都作了俘虜。金人在汴梁的掠奪，包括：金銀采帛，皇帝仪仗，各种珍宝，書籍印板、天文仪器、古器物、天下州府圖、百工技藝、妇女、僧人、倡优，以及帝室貴族等人物。汴梁变成一座空城，从此失去他作为全國經濟、政治中心的地位。

但是在这样一个黑暗的时代，在内外統治者的腐朽殘暴的政治压迫下，人民仍顯出了自己的强大力量。人民反抗趙佶的統治，有方臘、宋江的起义。人民反抗金人，汴梁商民自己組織起來拥护李綱守城，在華北各地一直有不曾熄滅的農民的武裝（河北的八字軍、山西的紅巾軍），对外族侵略者進行战斗并大規模的响应南宋軍隊（李綱、宗

澤、岳飛、韓世忠等)的北伐。金人雖然顛覆了北宋的政權，并一直南侵到江南，但始終不能在黃河以南立足。人民經歷着戰亂和痛苦的生活，在汴梁遭到破壞以後，又創造了臨安(杭州)和中都(北京)兩個新的經濟和文化中心。人民中間蘊藏的偉大的勇敢和智慧照耀着十二世紀的文學(市民文學的戲曲、小說、詞曲等)和藝術(最顯著的是繪畫)的不斷繁榮。

繪畫藝術，在北方缺少文字記錄，情況不詳，只從寺廟保留下來的壁畫及陶瓷裝飾上看，繪畫藝術在人民羣眾的生活中間仍有普遍的地位，并保持一定的水平。在南宋，建立了畫院并保留了較豐富的材料，我們可以知道：很多畫院畫家重新集中在臨安，承繼了汴梁傳統并有新的發展。趙佶和他的兒子南宋高宗趙構統治時期是中國歷史上畫院最有成就的時期。

式、畫院的制度及考試

趙佶，對於繪畫藝術有相當的理解，他以優秀的畫家的身份和鑑賞家的身份出現在繪畫史上。這是繪畫藝術的優異成就的巨大的吸引人的力量所致，是在一定社會條件下從人民生活中產生的現實主義繪畫空前壯大的表現。

從崇寧大觀年間開始到政和宣和年間(一一〇二——一一二五)書院有新的發展。書院正式成為科舉制度的一部份，叫作“畫學”，分為佛道、人物、山水、鳥獸、花竹、尾木六科。畫家經過考試入學以後，按照家庭出身分為“士流”(士大夫出身)與“雜流”(商人及非剝削階級出身)。考中入學後，除了學習繪畫以外，也要學習說文、爾雅、方言、釋名等古文字學的書籍。學習期間有考試，按照考試成績決定等級升遷。

畫院畫家的職位有：畫學正、藝學、祇候、待詔、供奉及畫學生等名目。

畫學入學有考試，平時也有考試。考試的標準是：不模倣前人，描繪對象的“情態形色”達到很自然的效果，筆墨簡潔。古代書籍中有關於畫院考試的記載，由這些記載可以具體地看出畫院的要求和畫家的才能。

畫院中有很多優秀畫家。下面幾個例子記述了考試的試題和畫家在表現技巧方面的創造性。

“野水無人渡，孤舟晝日橫。”為了表現這兩句詩的內容，一般畫家多是畫岸傍有一只船，船舷間立一只鷺鷥或船蓬上停落有烏鴉。目的是求畫出船上無人，是一條被捨棄在那里的孤獨的船，藉此說明野水岸邊的僻靜。但一個表現得最成功的畫家却不是不畫人，而是為了強調“無人”反而畫人。畫上舟子在船尾入睡，橫置一根笛子。這樣便描寫了雖不是沒有過路的人，但很稀少。終日的等待使人疲倦，藉舟子的寂寞無聊以突出環境的荒僻安靜。顯然，這一個畫家在自然風物的描寫中，善于利用人的描寫來加強情緒的感染力。

“嫩綠枝頭紅一點，動人春色不須多。”很多畫家要表現春天的誘人的風光，多是竭力描繪春天的花卉。但有一個畫家畫遠處在綠陽隱映中的一座樓，樓上一個紅衣美女憑欄而立。原來詩句拈出了紅綠兩種動人的對比的顏色。畫中利用了人的題材，這兩種顏色的感情內容因生活聯系的更直接，就更強烈、濃郁了。

“亂山藏古寺”為了表現古寺是“藏”在亂山之間，所以畫面上不能畫出來，但要

課觀者知道在看不見的地方有古寺。画家运用的方法是在荒山之間画出幡竿，幡竿是佛寺的標誌。

“竹鎖桥边賣酒家”画家在桥头竹林外掛一酒帶，以表現其中有酒家。

以上四个例子都說明当时对于繪画主題的重視。繪画不是客观事物的單純再現，而是要表現經過人的主观選擇与組織的一定情况。画家为了表达主題思想，努力追求一定情况的具体性。后两个例子都是对于幽靜环境的描寫，画家不放松“藏”字和“鎖”字，就是因为这两字集中地表达了情况的特点。

也有些試題的表現是比較曲折造作的。

“蝴蝶夢中家万里”用繪画的形式要表現一个人作夢是不可能的，尤其是如果要表現夢中到了万里之外的家鄉。表現这句詩獲得成功的画家是画了漢代被匈奴拘留在沙漠以北达十八年不能返家的漢使者苏武。画他在牧羊时的小睡。这是藉故事傳說中的个別人物，讓讀者用自己的知識补充以画面外的情節来达到目的的。这样就使原詩句的內容有了改变。原詩兩句：“蝴蝶夢中家万里，杜鵑枝上月三更。”是远方作客，怀念自己的爱人，夜半夢醒，不能入睡而有無何惆悵的情緒。

“踏花归去馬蹄香”香是沒有形狀的嗅覺感觉，不可能画的。画家的表現办法是画了几只飛舞的蝴蝶圍繞了奔馳中的馬蹄。这是离开了真正主題，把文字表面上誇張的譬喻化为視覺形象是比較牽强的。

此外还有兩項軼事可以看出趙佶对繪画的要求。

有一座殿修筑完成，名手画家們繪制的全部壁画都沒有引起趙佶的重視。他只注意某殿前柱廊宮拱眼中一个年青画家的斜枝月季花。他之認為这斜枝月季花最好，据他自己的解釋：是因为月季花四时朝暮，花蕊叶都不相同。而这枝月季花是画春季中午时候的。

又一次趙佶叫画家們画孔雀升墩屏障。画了几次都不滿意。問他为什么？他指出：孔雀升墩一定先举左脚，而画家們画的都是举起右脚。——据说找了孔雀來試驗，果然如此。

由此可見，当时画院中流行的是精細的觀察和巧妙的表現。（有时候在过份要求下，也有过于牽强造作的情形。）总之是符合现实主义藝術的道路的。

叁、趙佶的作品

· 流傳的趙佶的作品在藝術上都达到了高度水平，是最优美的花鳥画的作品。他也画人物和山水。

他的花鳥画的很大一部分是描繪“花石綱”的禽鳥花木，如“臘梅山禽”，“杏花鸚鵡”，“芙蓉錦雞”等。

趙佶曾把聚集的古代名画一千五百件輯成十五秩，称为“宣和睿覽集”。他也把自己專門描繪珍異的动物和植物的作品編成另一“宣和睿覽集”。每十五幅一册。据说累至“千册”之多。

“臘梅山禽”和“杏花鸚鵡”兩幅以精鍊的筆墨准确地繪出了花（臘梅，萱草，杏花）和鳥（五色鸚鵡、白头翁）的美丽的外形，也画出了花和鳥的真实的生命的感覺；并且通过花和鳥的动人的形象，表現了一个和平的愉快的境界。

“芙蓉錦雞”更描寫了花枝和禽鳥的动态，芙蓉被錦雞压得低了头，錦雞注意着翻飛的蝴蝶。三种形象有密切的联系。这种联系產生更生动的效果。——宋代花鳥画中时常利用此一手法。

“池塘秋晚”和“柳鴉蘆雁”在造形上缺少如前四幅作品的精致优美。只是“池塘秋晚”把直立的荷叶处理在横幅構圖中很成功，疏落的布局能移传达出深秋的气氛。

“鸚鵡圖”一向也是被当作趙佶所作的，是一張为大家所熟知的作品。据傳說鸚鵡好斗。这幅画通过三只鳥的相互关系着的緊張的神态、动作，以及因相斗而脱落，飄蕩在空中正徐緩下落的羽毛的細節描寫，來表現鸚鵡斗的情景，是十分生动而真实地。

“听琴圖”和“文会圖”是趙佶的兩幅有名的人物画，都是以对封建貴族的文化生活为題材的。“听琴圖”中的松樹特別有烘托出音乐气氛的作用。这两幅画表现了他們所要加以贊美的貴族們的享受生活，却也暴露了沉溺在这种生活中的人們的空虛、消極的精神状态。

趙佶的“雪江归棹圖”是宋代一幅美丽的山水長卷。

趙佶臨摹的唐代張萱的兩幅作品：“搗練圖”和“魏國夫人游春圖”保留到今天補救了我們对于唐代繪画的知識的缺乏。

十二世紀的画院花鳥画藝術达到了一个高潮。趙佶的作品就是在这高潮中出現的。如果趙佶是一个真正的藝術家，能突破自己的腐朽的生活，集中了丰富的藝術經驗，而創造了不朽的作品，那么，趙佶在美術史上就有重要的地位。

但是明朝的鑑賞家都穆也曾怀疑到所謂趙佶的作品大部分都是画院画家所作，而只是签上了他的名字。这一推测值得注意的。据記載，画院的高手画家刘益和富燧兩人在政和宣和年間曾供御画。“供御画”三字可以解釋为代皇帝作画。

总之，趙佶在繪画史上的地位尚有深入研究的必要。应该根据本書的歷史材料具体地解决他綺縵生活和优美的花鳥画創作之間的矛盾。

肆、著名花鳥画家及作品

政和宣和年間(一一一一—一一二五)的花鳥画(可以包括一部份走獸)在南宋初年(南宋高宗趙構一一二七—一一六二和孝宗趙昚一一六三—一一八九)得到繼續。

政和宣和年間画院中有許多优秀的有才能的花鳥画家，孟应之能够描繪深秋季節海棠果在樹上的干而不枯的状态。韓若拙善作翎毛，每画一只鳥，自嘴至尾皆有名称，毛羽有一定的数目。

刘益、富燧、馬賁、宣亨、盧章、李端、孟应之、韓若拙都是一时有名的。

南渡后，李迪、李安忠、林椿、毛益等都是名家。他們的作品保留下來的有很多小幅，或是纨扇上的裝飾或是單独的冊頁，取材極丰富多样，技法和風格变化也很多。

从十二世紀的花卉鳥獸的作品中可以看出古代花鳥画这一繪画样式的现实主义成就。

陳居中(南宋有名的人物画家)的“四羊圖”中活潑的山羊在遊戲的相斗，明确地有別于蚕意的博斗。那用角前抵的一羊和被抵后豎立起來的一只羊的形象應該是產生于对于山羊生活的諳熟的認識的。

李迪的“狸奴蜻蜓”画一个被飛着的蜻蜒吸引住的小猫。它不自觉地輕微抬起了头

前足，洩露了它的尙未完全形成爲動作的意向。小貓的充滿驚異的神情使人聯想到不甚解事的小孩子。

無名畫家的“疏荷沙鳥”在處理題材的方法上雖然和“狸奴蜻蜓”以及趙佶的“芙蓉雉雞”相似，但也有自己的特殊表現。乾蕪的蓮蓬和正在枯萎中的荷葉說明季節是暮秋，游蜂無力地飛着，小鳥緊張地凝視，平靜中充滿殺機。

李安忠的“野卉秋鶉”畫一對在草叢中覓食的鶉鶉，細致地描繪出叢生的花花草草和鶉鶉的美麗的毛羽。巧妙的構圖顯得既不迫塞，也不空虛，創造了一個不被驚擾的安逸的小世界。

無名氏的“子母雞”真實地描繪了母雞和雞雛的可愛的形象和它們的親密關係；是一幅富有人的感情的溫暖的圖畫。這幅畫突出的代表了一類花鳥畫，說明畫家熟悉動物的生活，更熟悉人的生活。

林椿的“果熟來禽”和無名畫家的“枇杷山鳥”中創造了林擒、枇杷和小鳥的美麗而真實地形象。

無名畫家的“出水芙蓉”異常工致地渲染出荷花色澤的優美。李嵩（南宋有名人物畫家）的“花籃”也描繪了多種不同的花卉。

無名畫家的“海棠風蝶”表現的更是海棠花葉在風中披拂搖曳的嬌美多姿。

無名畫家的“紅蓼白鵝”表現一只白鵝在紅蓼花下跛步，安閒的滿足的梳理自己的羽毛。白鵝的這一神氣的表現有顯著的人格化的意義。在優美的情操以外，也是作者的生活理想的投射。花鳥畫因此而具有新的內容。（這幅畫因上面有趙佶的收藏印，過去被誤認爲趙佶的作品。）

這幾幅作品都是在富有修養與經驗的畫筆下產生的。各種花、各種鳥的外形上的一切特點都被感覺到並且被塗繪出來，例如：枇杷的飽含水分的覺感，荷花瓣的細膩柔潔、海棠花的薄和海棠葉的厚，等等都說明畫家的高度技巧。

另外，毛益的“犬”畫一只拖了長尾巴、垂了耳朵、無精打采的瘦狗（這也是宋代繪畫中常見的一種狗），毛益的父親毛松的“猿”畫一只安靜的坐着的老猿，這兩幅畫也在觀察動物生活和真實地描繪技術方面達到了高度水平。

這裡舉出來的花鳥畫只是這一時代數量鉅大的作品中的微少的幾幅。這寥寥幾幅作品也可以說明：

（一）畫家有提煉形象的高度能力，無論是用勾勒的方法（如“臘梅山禽”）或用沒骨的方法（如“枇杷山鳥”）都作到極度的真實、單純和精粹的效果；並且通過描繪外形，也表達了對象的富有生命的感覺。

（二）畫家表現了對於對象的真實的生活的狀況的深刻的了解；熟悉於各種花的生長和在不同情況下的多種姿態，熟悉各種禽鳥、走獸的習性和動態。

畫家在進行創作時，發揮自己主觀的選擇與組織作用，以達成一定的表現目的。

（三）畫家具有對於美麗生命的強烈的愛，對於生活有巨大的熱情。在花鳥畫中體現出優美高尚的情操和有利的的生活理想。

伍、畫院的山水畫

在流行畫院的精緻的花鳥畫的同時，也流行着一種精緻優美的山水長卷。趙佶的

“雪江归棹圖”就是这种風格的作品之一。

画院画家王希孟的“千里江山圖”是留傳的古代山水畫中的一件重要作品，和这幅画可以作为比較的是貴族趙伯駒的“江山秋色”，兩幅画取材大致相同，描寫廣大空間中的陽光、大气、侵沒在浮动漂渺的光霽中的山巒、水流、長松、叢樹，和人們的和平的劳动和生活；呈現了錦繡山河的美丽。这两幅画都產生在十二世紀那变乱的时代，人們的鄉土之愛得到了体现。

王希孟的作品的吸引人的風格特点是天、水、崗巒、蕪野的顏色和云采的移动、陽光明滅都在强烈的藍綠色調中得到誇張的表现。大自然的色采經過画家的想像，被提高了，因而使祖國大地的美丽給人以格外鮮明动人的印像。——这是运用有歷史傳統的“青綠法”最成功的一个例子。

貴族趙伯駒是一个追求精致的表现的山水画家。他的年代略迟，活动在南宋初年。他画著色山水，另外也画花鳥人物。他的弟弟趙伯驥也以相同的風格在繪画史上留下名字。

第五節 十二世紀的人物故事画

壹、十二世紀人物画

式、張擇端的“清明上河圖”

叁、南宋的著名人物画物——馬和之、李嵩、苏漢臣、刘松年、陳居中

肆、其他著名作品

伍、此一时期的人物画成就

壹、十二世紀的人物画

靖康之变（一一二七）是十二世紀动盪变乱的高潮。在趙愷統治的二十五年中組織起來的画院，因亡國而被打散。流亡到臨安的画家又組成新的画院。臨安，这一从五代的錢越統治时期就已經在成長中的都市，在南宋时代更繁榮發達，在經濟上也在文化藝術上都承繼并發展了汴梁的傳統。南宋社会的內外各种矛盾和衝突的因素就成为十二世紀后半期繪画藝術的生活基礎。现实主义的繪画以各种方式，在不同程度下，真实反映时代生活，人物故事画取材范围的廣闊有重要意义。

但是，宋代，特別是十二世紀画院画家所代表的人物事画，在过去因錯誤观点的流行，長时期受到鄙視。它的现实性內容被称为：“俗”，它的精确的表现形式被称为“匠气”。形式主义錯誤思想所產生的偏見造成了材料的缺少，以及美術史著作中有意的和無意的忽視。因而今天对于宋代人物故事画的研究与發掘是正确理解古代繪画藝術中现实主义發展的中心工作。

式、張擇端的“清明上河圖”

十二世紀的人物故事画的重要画家中，“清明上河圖”的作者張擇端，对于北宋末的人物故事画，有代表意义。他的生平，我們現在所知甚少。他是翰林，原來是个讀書人，后來學習繪画，特別擅長画車、市街、桥、城郭等等。他除了“清明上河圖”以外，还画过“西湖爭标圖”，（大概是画端午節比賽龍舟的熱鬧。）兩圖都是描寫世俗生活的。

“清明上河圖”的出現是北宋時代人物畫長期發展的結果。高元亨畫“從駕兩軍角觝戲場圖”和燕文貴畫“七夕夜市圖”，在選取世俗生活的題材和注意多样化的繁复的表現方面都成為先驅。而“清明上河圖”以汴河作為描寫對象，更格外有極大的歷史文獻價值。

“清明上河圖”是描寫清明佳節汴涼城中一條重要河流汴河上擁滿了遊人的熱鬧風光。

汴河不是一種尋常的河流，或一般的點綴風景、供人遊樂的河流。汴河在中國中古社會的經濟發展方面起了巨大作用。它就是十六世紀末隋煬帝楊廣時代所開的運河北段，運河在經濟上、也在政治上聯結了長江流域和黃河流域。汴河上的汴梁就首先作為一個商業要地，然後成為軍事的和政治的要地，五代北宋的都城。

畫家的不懈的努力和周到的觀察產生了為北宋汴梁城東門大街和東門外汴河上繁華所作的精密詳盡的描寫。畫家描寫了市街上的各種商業手工業活動，除了酒樓、藥舖等大型店舖外，有香舖、有弓店，有十字路口的茶舖或酒舖，有簷前掛了寫着“解”字市招的當舖。並且也有做車輪的木匠，賣刀剪的鐵匠、賣桃花的挑担，以及各種攤販等等。也還有走江湖看相算命的，都可以一一辨認出來。街道上并有形形色色的各種人物。官員們騎了馬，前呼後擁，在人叢中穿過；婦女們則坐了小轎。在這紛紛擾擾熙熙攘攘之間，有人挑担，有人駕車。有各種不同樣式的車，有人使船。也有人在清明佳節出來遊逛，在城門口路旁憑了欄杆悠閒地看水。……街道上無限熱鬧光景，都被畫家做了有條有理的安排，錯綜複雜地構成引人入勝的永久的歷史的回憶。

如果這些描寫可以算作在一定程度上忠實記錄的話，那麼，最突出的例子是一筆不勾地畫下了那一座結構精巧的“虹橋”。宋代當時人所寫的“東京夢華錄”中曾記述這一座橋，說是下面沒有橋柱，但以巨木虛架。這座橋的結構方法或說是一〇四〇年左右宿州州官陳希亮發明的。或說是一〇三二年青州的一個守牢卒子發明的，總之是建築工程上古代匠師智慧的結晶。

“清明上河圖”的現實主義的藝術價值不能只是作為社會生活的忠實的記錄。畫家通過多種不同的行為、活動，組織着各種形象，構成完整的圖畫；而是發掘出了生活中的詩和戲劇，把生活變成了藝術。

這幅圖畫一開卷就出現了對於汴梁的歷史命運有嚴重意義的河和船。——那從江南載來了糧米財物、也載來了繁榮的漕船絡繹出現，而以那巨大的漕船通過汴河上那有名的虹橋的緊張場面，改變了平鋪直敘的方式，形成了高潮。船上、橋邊、多少人手忙腳亂、喧呼嘈雜。船和橋就成為忙亂的中心和緊張的中心。這就是，畫家善於在生活中，在事物的關聯和運動中發現激動人心的因素與情節，發現富有概括力的因素與情節，以生動地深入地表現生活。

運用了與表現漕船相似的技巧的是表現了足以說明汴梁和河北的經濟關係的駱駝隊。它們正昂然走過人馬雜沓的城關，也產生比較強烈的印象。

在全卷中，另外我們還可以看見很多效果生動的節目。

畫家以多種多样的有趣的辦法，對於紛雜的社會活動作了集中的生動的概括。雖都是尋常的，平凡的瑣節，但因為在全畫的主題上都是色澤鮮明，含義豐富的環節，所以

廣泛地予以展開，就使那活躍的中古城市生活得到藝術的再現。

由于新的經濟因素的生長，在人們思想意識中，產生了對於現實世界世俗生活的日益增長的興趣。市民文學得到了發展，“清明上河圖”，是和市民文學一樣，也表現了對於平凡的日常生活，對於市井中販夫走卒們的忙忙碌碌的各種平庸的活動的莫大興趣。所以，“清明上河圖”的主題和描寫符合歷史的方向，而接觸到歷史的真實的高度了。

“清明上河圖”在當時已經有很多摹本在市面上發售。南宋人緬懷故都的繁華也曾加以臨摹流傳。現在故宮博物院藏本是張擇端原本，在靖康之變中和皇室收藏的其他書畫一同被金人掠去，後來輾轉流傳了下來，成為今天尚存在的最重要的一幅直接描寫現實生活的作品。

叁、南宋的著名人物畫家

南宋初年的有名的畫院家中，以人物故事畫首先引起我們注意的是南渡的北宋畫家：李唐、蕭照和蘇漢臣。

李唐。將在下一節介紹。

蕭照是李唐的學生，曾一度在太行山作“強盜”，一日搶掠李唐，發現是有名畫師，於是隨李唐南渡，作了畫家。蕭照擅長山水畫，能畫大幅壁畫。他的最有名的作品是“中興瑞應圖”共十二幅連環畫。描寫趙構在一一二六年北上求和，在河北磁州被當地人民攔阻住，當地人民殺了強要北去的副使王云，一個老年婦女哄騙走了未搜索的金兵，以至最後趙構得到機會南返，成為宋皇帝室中唯一一個未被俘虜的人，因而作了南宋第一個皇帝，這一系列的故事。這十二幅畫是對於趙構南歸的幸運的贊美，是符合當時的愛國主義的立場的，然而在封建思想限制下的。畫中表現了趙構得此幸運的原因是天神的保佑，並且也是人民的力量，所以能夠部分正確地說明此一歷史事件。

蕭照另一幅有名的歷史畫是“光武渡河圖”，內容是公元二十四年漢光武帝劉秀在河北屠殺農民起義軍時冒險從冰上渡滹沱河進兵的故事。這個故事和趙構南歸時，復冰過一大河，人馬方過，冰已拆裂的情況相似。所以其实际用意也是歌頌趙構重新建立王朝的圖畫。

蘇漢臣和他的師傅劉宗古都擅長畫人物畫，他特別長于畫兒童，就現在所知，他的作品多是年畫性質的一類時令招貼畫，其內容則是風俗的描寫。

細緻的描寫小商販和他的商品，表現出對於日常瑣屑事物的興趣的“貨郎圖”，描寫宋代稱為“五花鬘弄”的一種戲曲表演的“五端圖”，彙集兒童各種遊戲而同時展開在畫面上的“百子嬉春圖”都是年畫。和“百子嬉春”內容相同，“重午嬰戲”適應端午節的需要的。另外也有適應重陽節的一種兒童題材畫。兒童的題材在宋代風俗畫中是很常見的。

蘇漢臣所作這一類的風俗畫可以作為宋代流行的風俗畫的重要代表。風俗畫的題材除了上面所說的以外，畫牛的“春牛圖”和畫羊的“九陽消寒圖”（用於冬至節）都具有固定的形式。和兒童的題材相近的婦女生活的題材富於表現的多样性，例如：觀燈（正月十五日的燈節）、乞巧（七月七日）等等。

這些風俗畫在內容和形式上都反映了封建社會中人民羣眾的心理和愛好。貨郎圖中

对于紛雜的日常用具的詳盡的描繪和兒童画中对于兒童游戲以及兒童摹拟成人的游戲的丰富的描寫，都有概括当时现实生活的作⽤。

南宋初年曾任工部侍郎和馬和之和米友仁一样因独具一格受到重視。他能画人物和山水、花鳥。从現存的“赤壁圖”可以看出他的画法很簡率而能傳神。筆致柔和，活潑跳動，有特殊的風格，他用的綫条称为“蘭叶描”。但有脫离真实描寫物象的趨勢。他的最有名的作品是詩經的插圖：“豳風圖”、“唐風圖”等。他画的插圖多根据毛傳的解釋，离开了原著的民歌性和主題。

十二世紀末的李嵩、刘松年和陳居中等人是極有創造性的人物画家。

李嵩是生長在杭州的画家，年少时作过木匠。徽宗、高宗时代的名画家李从訓的养子。他的“貨郎圖”是現存一件重要的宋代人物画作品。它和一般的“貨郎圖”最大不同时是充分地描寫了被貨郎担所吸引的兒童和母親們的神情动态。可以看出，画家不只是表現了兒童活潑，而是用溫暖的心情表現了兒童們为貨郎担的丰富所激起的兴奋，这种兴奋特别是由于被压榨貧困的農村生活而格外强烈起來的。画家画了母親和兒童，并且画了母狗和小狗，后者起了烘托熱鬧的气氛的作⽤，然而是有欠嚴肅的。

据文字記載，李嵩曾創作一些有丰富的现实主义意义的作品。李嵩曾根据南宋时期流行的水滸宋江的英雄傳奇，創作了宋江等三十六人像。这是对于英雄的反抗者的贊美，在繪画史上是罕見的。他的“服田圖”描寫了農民生產活动的十二个階段，以“浸种”和“耕”开始，每段都有八句題詩，而最后兩段就突破劳动生產的描寫，变成了对剝削者的抨击。第十一段用指斥的态度來表現了和劳苦的人民生活成对比的富家兒醉飽高臥的景像。第十二段的内容：一年辛勤劳动的結果最后是官府催租，交了租以后兒童們無飯吃而哭鬧。这就使“服田圖”和一般的“耕織圖”有了根本性質上的不同。宋代的“耕織圖”在一二一〇年曾刻过木板，作家不詳，内容則是把劳动人民的生活加以理想化，藉歌頌耕織劳动生活以歌頌封建統治者的功績。但也應該肯定“耕織圖”一类的作品中也體現了对創造性的生產劳动的重視。李嵩的“四迷圖”的内容根据元代袁華的題詩，可知其内容是批評都市生活中四种墮落現象：酗酒、嫖妓、賭博、惡霸。李嵩自由的處理了生活的題材并表示了自己的道德态度。此外，李嵩的著名的作品中还有寓意不明的“骷髏圖”和描寫臨安風景的“西湖圖”及“觀潮圖”。“觀潮圖”未描寫觀潮的宮庭人物而只描寫了空洞無人的樓閣和烟樹淒迷的景像，曾被元朝人認為是李嵩表示了对于南宋政治的失望和对于复滅的預感。

片段的材料中已足以看出李嵩在现实主义繪画藝術發展中的重要地位。他描寫了人民的生活和他們的英雄人物，他抨击了剝削和道德敗坏的現象。如果这些記載可考，这是现实主义藝術中人民性的充分表現。

刘松年，曾被認為是和李唐平列的四个南宋名画家之一（其余二人为馬远、夏珪，下節介紹）。他住在杭州清波門外，俗呼“暗門刘”，可見是有社会羣众的。他也擅長青綠山水及宮殿，是标准的“院体”代表。

刘松年的重要人物故事画作品是“中兴四將像”，中兴四將即南宋时代社会上下共同景仰的抗金名將：刘琦、韓世忠、張浚、岳飛。借歷史故事以諷諭時事的作品，刘松年則画过“便桥見虜圖”。“便桥見虜”是唐太宗李世民虽然居于軍事上的劣勢，然而

以鎮定和机智达成和突厥的盟約，促成了突厥的退兵。便桥在長安近郊渭水之上，就是把战争变为盟好的地方。

刘松年曾画“耕織圖”，据说表现了真实的生活習俗。但刘松年大部的作品似乎是描寫貴族的生活。

刘松年描寫貴族們室內的文化生活的作品可以“唐五学士圖”为代表。和“唐五学士圖”并存的大量同性質的作品，它們的顯著的意義是性格的描寫，它們也無意的暴露了自己为优雅的貴族生活的學調：琴、棋、詩、画而已。

把山水画和人物画結合起來，着重地描寫富于詩意的自然环境以表现士大夫的悠閒、享受的生活。刘松年也是这一表现手法的創造者之一。从一些画幅的題目上就可以知道其內容：“溪亭客画”、“春亭对奕圖”、“秋林訪道圖”、“春山仙隱圖”等等。現在他的“山水四段”（故宫藏）也是这样的作品。

刘松年的作品中“風雪运粮圖”是一幅比較特殊的作品。据說是描寫人民服官役运粮的困苦情狀。——如果此一記載屬实，这也可以說明刘松年作为一个藝術家，虽然主要的是画了为封建貴族服务的圖画，但也可能有較复雜的性質。

現存的刘松年的作品还有兩件是羅漢圖（公元一二〇七年画）自然景物：松樹动物等比人物形象更成功。

陳居中是宋代画家以擅長外族生活的題材而有名。（前節曾介紹他画的山羊）。

“文姬归漢”是漢末著名的文学家蔡邕的女兒、詩人蔡文姬在变乱中被胡人虜去，她的父親的朋友后来設法贖她回去獲得成功的时候，她却已結了婚，生了兩個孩子了。她虽畢竟回到祖國了，她的悲劇遭遇，因她的“胡笳十八拍”一詩的流傳而獲得千古的同情。宋代画家表现这一題材是当作自己时代人民的不幸遭遇的概括的。

相傳为陳居中所作的“文姬归漢圖”描寫蔡文姬和她的丈夫、孩子告別，即將随漢使者南返的一幕。表现的是压抑着矛盾的情感的蔡文姬在端坐中的平靜状态。人們都在安靜地等待他們的告別。她的丈夫庄重地斟餞别的酒，只有最小小孩不顧保母的攔阻，上前擁抱着母親；而成为洩露圖中人們感情的重要契機。这說明画家很善于掌握人物的感情处理，使之真实而有力。

另一幅“文姬归漢圖”共四段，已失落画家的名字。四段是：“原野宿廬”、“隴边炊食”、“子母分离”、“長安归来”。第四段的表現最成功。圍繞着归來的主题，除庭院內家人会见时等活动外，門外街道上的各种活动也被強調地表现了出來。护送归來的士兵經過長途跋涉之后的疲憊飢渴和所引起的街道上的騷动，等等描寫加强了真实感。

和“文姬归漢”同样为宋代画家用來表现对人民的苦难的关心的題材是“明妃出塞圖”。明妃（或称王昭君）是漢代一个宮女，因不肯賄賂画家毛延寿，而被画得非常醜陋，以至于当匈奴求婚的时候被皇帝指定許嫁給匈奴。原來傳說中強調的是毛延寿的可鄙，在宋代的戲劇和繪画中強調的是明妃远去多風雪的塞外，心情上的凄苦和勇敢。

北宋末画家宮素然的“明妃出塞圖”也是一件傑出的作品。在冒了凜冽的寒風向前行進的隊列中，王昭君的勇敢的無所懼的神态，因其他那些健壯的男子們的掩面畏縮而格外的对比了出來。凜冽的寒風象征边地的艰苦的生活条件，所以王昭君的形象具有堅

强的北中國人民的化身的意义。

“女姬归漢圖”和“明妃出塞圖”的现实性特别因为圖中描繪的外族就是当时北方的游牧族，而更顯著。——外族的生活在宋代繪画以多种方式得到表现。

描寫外族極成功的一幅是“騎士獵归圖”。選擇了獵士正在檢視剛从獵獲物上拔下的箭，而坐騎仍在疲乏的喘息，这一片段和細節加以描繪，对于表現騎獵生活和人物性格都是很有概括力的。

“柳塘牧馬圖”和“射獵圖”都是宋代佚名画家描寫騎獵生活的优美作品。

肆、其他著名的作品

宋代人物故事画，除了上面結合着重要作家所介紹的一些有作家可考、無作家可考、以及只剩下名称而無实物的若干作品以外，还有一些佚名画家的作品得到流傳。其比較有意义的：

“折檻圖”东汉朱云为反对奸臣宰相張禹和漢成帝在灑堂直接發生了衝突。朱云手攀宮殿的闌檻，抗拒着侍衛們曳他下殿，他和皇帝的發怒的目光相觸，成功地表现了这一衝突和他的反抗者的性格。因此，这幅画在古代繪画中有突出的地位。

“宮沼納涼圖”恰当地選擇了攀膝端坐的嬪妃的姿态透露了她的內心的無聊和苦悶。她和背后侍从的冷淡的拘束的关系增加了对于封建宮庭中不自然的生活的暴露作用。

“杜甫丽人行”根据杜甫抨击封建統治階級的驕奢荒淫生活的詩篇而作。

在描寫劳动者的生活的作品中，“捕魚圖”可見一般漁民的在船上的家庭生活：母親燒飯，小孩也参加劳动等等。

“閒忙圖”画一个捻繩子的人的有趣的动作，在普通人的劳动中發現令人快乐的小事，体现了对于生活的欣赏的心情。

“牧牛圖”極其多样地表现了牧童生活。其中每一片段往往都成为独立的小幅，例如所謂李唐的“乳牛圖”，佚名画家的“归牧圖”，等都是。这是因为在这單一的題材中，画家們經過不断的積累，發掘出來丰富的富有情趣的細節。对牧童生活的深入体会，也說明南宋画家的眼界是按照现实主义的要求大大的擴張了。

在人物画范圍內，肖像画以善于刻画性格，也有重要成就。張思恭的“不空三藏像”（根据想像而創造的）表现了一个剛毅有力的性格。可以附帶在这里談到的是“宋代帝王像”可能是彙集了北宋和南宋各不同年代在肖像画方面的作品，这也恰好可以說明肖像画的穩固的傳統。

“玄奘归唐圖”（作者不明），留下了宋代人根据自己理解所創造的这一堅强而善良的求知者的形象。

伍、此一时期人物画的成就

十二世紀的人物故事画中，我們看見：

歷史題材是用來回答当前的嚴重的政治問題。用古代傳說來叙說因外族入侵和本國統治階級的無能而引起的人民的痛苦和人民的要求与信心。画家也贊美了勇敢的性格和英雄的人物。

反映生活風俗和適應生活風俗的需要而制作的作品都是市民階級的世俗藝術的主要

部分。突破了雅俗界限而進入藝術境地的，除了凡俗的市井生活、人物和瑣屑器物以外，還有農村的勞動、沉重的苦難和無限樂趣。這些題材，在宋代的現實主義的畫家筆下，獲得優美的藝術形式，並形成優美的藝術風格。

畫家們也描寫了貴族們的生活，是按照貴族們自己以為“優雅”的理想而加以描繪的。實際上也暴露了他們生活的貧乏和精神上安於一種消極狀態。

古代現實主義繪畫的偉大成就集中的表現為十二世紀繪畫的題材的廣闊和高度藝術技巧的運用。

第六節 李唐、馬遠、夏珪

壹、繪畫技巧在南宋時代的發展

貳、李唐的人物畫和山水畫

參、馬遠和馬麟

肆、夏珪

伍、梁楷和法常的水墨畫

陸、馬、夏的藝術成就

壹、繪畫技巧在南宋時代的發展

一、南宋時代的繪畫活動的中心仍在畫院。南宋有名的畫院、畫家，（前二節中已談到了其中某一些人及其作品）有李唐、李迪、蘇漢臣、朱勣、蕭照、賈師左、毛益、林椿、閻次平（以上高宗時代），劉松年、李嵩、張茂、吳炳（以上孝宗、光宗時代）。南宋繪畫又有了新的變化，而特別表現在山水畫的藝術表現和技巧方面。人物畫及花鳥畫也有相應的變化。

經過了長時期的發展，山水畫一方面在展開祖國山河的壯麗和優美的景色，不斷獲得成就，南宋初年的趙伯駒、劉松年等人的一部分作品仍然是這樣的；同時，也逐漸獲得以抒情為目的的新的意義；着重意境的創造，着重發掘對象中的動人的情感的力量。

郭熙提倡以詩句為題，提倡精確的具體的描寫有不同的情緒感染力的自然現象，促使山水畫家走上抒情的道路。

意境既然是通過真實地描寫對象，體現優美的想像，而構成一個統一的完整的藝術形象；所以也是對於生活的一種概括，即發掘客觀事物中的動人的情感的力量，予以集中和強化。創造意境之為生活的概括，特別是當意境的情感內容和一定的健康的生活理想相結合的時候。

畫家要能有效地發掘客觀事物中的動人的情感的力量就必需對於生活有深入的感受和領會。北宋山水畫藝術的發展與經驗的積累造成了對自然風物的情感內容的敏感。詩歌文學也對山水畫內容的形成了一定的啓發作用。

在提倡繪畫以詩歌為題的時候，就不僅規定了山水畫的內容，而且使繪畫藝術在表現效果上也追隨像詩的表現方式那樣的精鍊有力。南宋山水畫在追求表現內容的單純、完整，追求強烈而集中的情感表現方面創造了重要的繪畫技巧，特別是構圖的技巧。

在創造深入對象的富於表現能力的繪畫技巧的過程中，南宋的山水畫有多方面的表現。

式画和、李唐的人物山水画

李唐曾被認為是南宋山水画新画風开始的標誌。他之引起同时代和后世人們的重視是和他的多方面的繪画才能有关的。

李唐是趙佶画院的老画家，經過乱离后來到臨安已將八十歲。他的山水画的風格对于南宋画院有决定性的响影。但初到臨安时沒有被人知道，賣画生活貧困，自己曾寫过这样的詩：“云里烟村雨里灘，看之如易作之难。早知不入时人眼，多買脂脂画牡丹。”由此詩可見李唐山水的風格和当时流行着崇尚鮮艷夺目的花鳥的風尚。

李唐的人物画，据知有：伯夷叔齐采薇圖，晋文公复國圖，胡笳十八拍圖，雪天运粮圖等

伯夷叔齐采薇圖取材殷亡國后，殷朝貴族伯夷、叔齐二人表示不和周朝的統治者合作，在首陽山采薇（一种俗名野豌豆的植物，其嫩叶可食），最后餓死。伯夷、叔齐在古代典籍中一直被当作有政治气節，特別是有愛國主义思想的个人反抗的代表者——宁肯餓死，不投降，不妥协。（这种看法是否合乎歷史事实当另作別論）所以李唐画这两个古代傳說中人物的形象，是藉以反对当时在異族侵略的面前投降或屈服，并表达愛國主义的思想的。其中正面的抱膝而坐，靜听另一人講話的人，其面部的坚定平靜的表情表现了人物性格的坚强，剛毅，也表现了在艰苦生活中坚持的毅力。这一个面型和表情充滿了內心精神的緊張，是古代繪画中成功的創造。

李唐的“晋文公复國圖”在过去很有名，現在下落不朋。其值得我們注意的是因为它也是一幅藉歷史題材說明画家对当前现实政治的态度的作品。晋文公（重耳）被他父親放逐在外十九年，最后回國即位。这个故事的重新獲得已失去的統治权的内容是被利用來贊美趙構的重新建立南宋政权的。同样“胡笳十八拍圖”也是一幅有现实意义的歷史題材的作品。

总之，李唐这些歷史故事画說明李唐是一个愛國的画家。歷史題材是用來闡明尖銳的政治主題的。

現存李唐的“灸艾圖”描寫了落后的中古農村生活中的苦难。鄉村的医生为背上生瘡的人开刀，画家生动地描繪了处于这一具体情况中的人的神态，尤其对于人的面部表情作了非常細膩的刻画，都为人物画在这一歷史階段中的成就提出了具体例証。

李唐画牛也是很有名的，代表着当时一定的繪画風尚。

在他的山水画作品中，下面的例子能說明他的藝術特色。

“万壑松風圖”（作于北宋末宣和甲辰一一四二）描寫深山中幽僻的崖谷間的奔躍的泉水和鬱茂的松林，近逼眉睫的山石樹木在他的有力的筆觸下造成湿重的空气撲面而來的强烈印像。这一意境的創造，可以看出，是經過刪節剪裁，捨棄了某些与主題缺乏直接联系的自然現象（例如季節、時間、气候等等），也捨棄了一些可有可無的其他細節，而發揮了集中表现的有力效果。这是比郭熙所提倡的具体描寫更進了一步。郭熙提倡的是以極大的注意力观察自然風格的变化及其特殊情况的具体性，李唐以來的画画在自然風物的变化及其特殊情况中作了提鍊的工作，走向要表现藝術的真实的更深入的目标。

李唐描寫樹枝低亞，寒風怒号的“雪景”的景像也是这种追求單純有力的表现的一

例。此外在李唐山水畫作品中比較有名的還有“江山小景圖”和“烟嵐蕭寺圖”。

稱為李唐所作的“清溪漁隱圖”成功地表現了溽暑的天氣，濃密樹蔭中溪水和早濕的土地，顯別清爽幽靜的感覺。

三幅稱為李嵩所作的山水小幅，也可以看出南宋畫家的創造意境方面的成功：

“巴船下峽圖”通過兩艘船和船夫們的形像，具體生動地描寫了人和自然界搏鬥的緊張，歌頌了勞動人民戰勝天險的意志和力量。一幅小畫却有無限氣概。“仙山瑤濤圖”描寫波濤的回旋洶湧，就特別對比出人們的豪興。“春江泛棹圖”中，從枝上開滿梅朵的樹顛望見浮在蕩漾的春水上面平穩的小舟，是充滿愉快的情緒的出遊。

同是以水和船為描寫對象，而能表現出多種不同情調的作品，除了以外，還可以舉出“柳閣風帆圖”（柳林外愉快的順風揚帆駛去遠船航）和“風雨歸舟圖”（在突然擊來的暴風雨中，為了攬岸而掙扎的漁舟）。

這些畫幅表現了多種多樣的生生活的情感，不是頹廢的、消沉的、悲觀的，而是健康的、優美的。山水畫作為現實主義藝術的力量，在這裡也得到了說明。

附帶應該加以介紹的是又一個南渡的北宋畫家：朱銳。他的地位不及李唐突出，以擅長畫北方的雪景盤車知名。他所熟悉的此一題材可以在現存的“盤車圖”中見到。所謂的“朱銳盤車圖”描寫了牛車正在涉過山澗間多石的河灘。過河以後又要驅車上行盤曲的山路。這些，對於牛和趕車的人都是艱苦的勞動過程。但在困難克服以後，山半腰有酒亭茶舖供人和車歇息打尖。——這幅畫是和“巴船下峽圖”同樣，在山水畫中以勞動作為主題（是早期山水畫行旅主題的提高），表現了人們同大自然的鬥爭的緊張。

“赤壁圖”是另一幅相傳為朱銳的作品（有的書上作金人統治地區的畫家武元直所作）。“赤壁圖”以宋代詩人蘇軾等人泛舟於長江中流赤壁之下為題。蘇軾曾有一篇“舟赤壁賦”描寫他們蕩舟赤壁之下，另有一闕詞表現他懷想到三國時代赤壁鏖兵所引起的慷慨豪放的感情。那闕詞中重要的幾句是：“大江东去，浪淘盡千古風流人物，……亂石穿空，驚濤拍岸，捲起千堆雪。江水如畫，一時多少豪傑。”赤壁懷古是古代美術中流行的題材。“仙山瑤濤圖”也是表現此一題材。“赤壁圖”着重表現的是那因為與歷史事件相聯系，就更有激發強烈的情感的力量的自然風景。

李唐、朱銳等南渡的山水畫家是南宋山水畫的開始。

叁、馬遠和馬麟

南宋山水畫家中，最主要的是南宋後半期的馬遠和夏珪兩家。他們和李唐、劉松年，四個人過去被認為是所謂南宋“院體”的代表。馬遠和夏珪在當時和後世都曾有廣泛的影響。

馬遠是繪畫藝術的世家。他的遠祖馬賁，本為“佛像馬家”之後，以善長寫生馳名於元祐紹聖年間（十一世紀末）。他曾畫百雁、百猿、百馬、百牛、百羊、百鹿等圖，可見是善於觀察禽獸的生活動態的能手。馬遠的祖父馬興祖，紹興年間為畫院待詔，並善於鑑別名蹟。伯父馬公顯，父親馬公榮、兄馬逵都是有地位的畫院畫家，他們的專長都是花鳥。

馬遠的活動主要的是在光宗趙惇、寧宗趙擴時期（一一九零——一二二四）以擅長

山水、人物、花鳥“獨步畫院”。他的作品上時常有趙嬪或皇后楊氏的題字（或說是皇后之妹，楊妹子的題字）。

馬遠的作品時常和受他的影響的其他畫家的作品混雜，難以分辨。但他們既然有一致的風格，對於說明馬遠的藝術成就可以有相同的作用。

“踏歌圖”描寫農民的歌舞歡娛的活動，有歌者，有舞者，有觀者，神態生動。畫家是用一種有興趣的態度對待為貴族們所不齒的“材野粗俗”的人物和他們的生活的。這幅畫的上半部出現代表著帝王的都城的建築物，目的是要說明，如畫上那四句皇帝的題詩中所說的，歡樂是由於豐年，而豐年是由於皇宋的統治。但畫面上下兩部分缺少構圖上有機的联系，使我們看出，以擅長巧妙構圖出名的畫家馬遠，在這兩個思想之間，喪失了他的技巧。

“遠山柳岸圖”顯示了馬遠的卓越的構圖技巧。隱隱出現在煙霧水氣中的遠山和層層村落樹木組成了背景，在如此背景之前，兩株柳樹集中地傳達出暮秋季節的蕭索的氣氛。兩株柳樹的形象表現了柳樹的挺秀的姿態之美，並且有秋風中蕭疏零落的特点；而且在畫面上占了起控制的作用的位置，秋柳的形象和布局產生了最大的藝術效果。

“寒江獨釣圖”是另一幅可以說明馬遠的構圖技巧的最成功的范例。一葉扁舟飄浮在水上，四周的空白，不著一筆，却有力地描寫了江面上空曠沙漠。這幅畫在構圖技巧方面表現的創造性使畫家進入古代著有功蹟的藝術匠師的行列。

“竹澗焚香圖”（舊題馬遠作品）利用了朦朧霧氣刪減掉一切不必要的枝節，使主題藉決定性的細節而突出。這一幅畫是描寫士大夫們的悠閒的生活的，特別是描寫了他們的內心生活。疎竹潺潺流水形成的幽靜環境中，一個人焚香默坐。這些可視的因素共同說明了他的內心的寧靜。“深堂琴趣圖”（佚名畫家）也是藉可視的形象敏銳地表現了音樂的情調和士大夫的內心生活的作品。這一通過環境描寫以間接的描寫士大夫生活生活的方法在馬遠的作品中很常見，是南宋時代開始流行的表現方面。

“梅石溪鳧圖”描寫了野鳧在幽僻的崖澗下活潑潑的追逐著，是一幅美麗的花鳥畫，可見馬遠的家庭傳統的新面貌。馬遠畫的“白薔薇圖”可見馬遠也擅長纖美精細的一體。

“水圖”十二幅描寫狀態不同，甚至不同光綫照射下的各種水勢，充分顯示出古代優秀畫家提煉形象的能力。

馬遠的兒子馬麟，也是有名的畫家。

馬麟的“夕陽山水圖”畫了黃昏時候水上翻飛的四只燕子，表現出無邊的寂靜中望著遠出神的人之所見。“層疊水絹圖”特別選擇了梅枝的疎影橫斜的姿勢，加以表現。這兩幅圖畫可以說明畫家對於有抒情作用的事物的具體形象的敏銳的感受能力；也說明以馬遠為代表的一部分南宋畫家在創造藝術的意境時的高度技巧。馬麟的“觀瀑圖”用有力的筆觸表現了粗獷雄壯的景色，作風與“層疊水絹圖”的工致纖麗完全不同，由此可見他的豐富才能。

肆、夏珪

夏珪，也是一有巨大影響的畫家，但他的生平如一般畫院畫家一樣，材料很少。但知他是錢塘人，他的兒子夏森也是畫家。夏珪和馬遠同時為畫院待詔，同為南宋的主要山水畫家。他在構圖上和用筆用墨的方法上與馬遠相似，可能運用更多水分，以致被為“墨

汗淋漓”。他有很多長卷大幅作品（例如：“江山清勝圖”據說長達十丈）。

“山水四段”是有代表性的夏珪作品。原作十二段，現在只殘存四段。每一段是自成片段的，然而又用代表着江面空闊的画面空白給連續起來。所描寫的是城郭附近黃昏時節，富有詩意的優美的江上風光：“遙山書雁、烟村歸渡、漁笛清幽、烟堤晚泊。”

“山水小景圖”用簡單的筆法畫出了在風中的披拂的樹和揚帆船。“江頭泊舟圖”描寫了荒寒的漁村，“江城圖”表現了隔岸望見的江邊小城。“西湖柳艇圖”描寫蒼鬱的柳蔭和臨河的屋舍。這幾幅畫都是以日常生活中習見的平凡的風景為對象，不是名山大川。而但就這些平凡的風物，發掘出其中的詩意，加以美化。這就更接近風景畫的一般意義。

“溪山清遠圖”和“江山佳勝圖”也顯然是展開這樣一些平凡而清麗勁人的景物；河上的竹橋，水濱的河屋、路旁的松樹、遠遠的船帆，等等。絲毫不引起人的驚奇，然而有無窮的風光。

馬遠、夏珪的構圖技巧對南宋后期的人物畫及花鳥方面也產生了一些影響。如無名氏的“八高僧故實圖”題材內容上有風俗畫的意義，其中有的畫幅宣傳了樸素平凡的勞動日常生活，有很簡明有力的構圖。張茂的“雙鴛鴦圖”善於利用空白表現鴛鴦四周寬闊的水面，使優美的主題得到成功的表現。

伍、梁楷和法常的水墨畫

梁楷的“減筆”和法常的水墨畫，是馬遠、夏珪以來水墨技法的新發展。此一新發展在南宋后期產生了一些作家。

梁楷的有名的作品是“李白行吟圖”用極簡潔的幾筆勾出的反對庸俗，保持內心的昂揚精神的詩人李白的性格特點。而成為繪畫史上最成功的人物形象之一。

他的“寒山拾得圖”（又名“六祖圖”）雖以禪宗的著名的和尚為題，實際上是平凡的勞動生活的描寫。特別是斫竹一幅最有風趣。

和尚法常（又名牧溪）的作品在南宋時代曾和其他畫家的一些水墨流傳於日本。他的作品，如：“老松八哥”，“柿圖”等，都是以簡潔的筆墨收到了形神兼備的效果。

陸、馬、夏的藝術成就

馬遠、夏珪的山水畫的藝術，上面談到的為數不多的幾幅作品已經可以從各个方面說明其創造的意義。他們的山水畫各有自己的獨特風格，然而有相類似的特点，一望可見，是画面上留下了大片空白。這些空白，都能完成一定的藝術表現的目的，如此形成的他的構圖法是巧妙的。對於他的構圖方法，過去曾就其表面的特点，稱之為“邊角之景”，或者就稱馬遠為“馬一角”或“馬半邊”。——在元明之際反對馬遠、夏珪等南宋画院的風氣中，有人把馬遠的“邊角之景”說成是南宋偏安的“殘山剩水”的反映。這樣的說法是缺乏根據的。画面上的事物的多少、繁簡，只能認為是根據了表現的需要。把画面上的繁簡說成是政治疆域範圍大小的反映是附會的解釋。

馬遠、夏珪一派的構圖在表達主題的作用上是簡潔有力的，有藝術完整性，不能說是殘缺、不完全。要完善地運用這樣的構圖，首先是對於生活，對於所要加以表現的對象的深刻了解。要正確的抉擇真正有決定性的表現作用的細節或具體的姿態。如“遠山柳岸”中的柳樹、“竹澗焚香”中的細弱的竹枝、“夕陽山水”中的燕子，等等，這些

細節集中地強烈地傳達出一定情景的感情力量。所以馬遠一派的構圖法的成功，基礎在于生活的知識。

在描繪山石的技術上，馬遠、夏珪一派所用的水墨渲染的皴法被稱為“大斧劈法”，在提煉形象時，效果簡單明確，輕重分明，是古代繪圖水墨技法的重大發展。

馬、夏的藝術代表中國繪畫藝術在技巧上的重要發展：表現的內容追求極度的完整而單純，表現手法上追求極度的精鍊有力。在一定的題材內容的限制下，他們創造了為後世所不斷倣效的藝術表現的方法。

他們的構圖法和水墨技法在表達主題和提煉形象上都有卓越的成就。由於他們的高度的表現技巧和深刻的感情產生了他們的風格。

他們作品的題材和內容，特別是思想感情的表現有時代的一定的局限性。所以，他們所完成的意境的創造只能引導我們通往古代詩人畫家的優美的心靈。

第七節 元代的繪畫

壹、元代的人物畫

貳、錢選等花鳥畫家

參、趙孟頫

肆、“元四大家”

壹、元代的人物畫

在蒙元統治下，繪畫藝術受到打擊。聚集了很多畫家的南宋畫院瓦解了，畫家流落四方。元代的一部分知名的畫家可能與南宋畫院有關，如王振鵬、王穉、陳鑑如、吳璜、孫君澤，等都是杭州人，前二人工人物及寫真，后二人工馬夏山水，他們的籍貫和特長都滿足以說明他們的藝術的淵源。但大多數畫院畫家下落不明。出家為道士的也有，如景定年間的待詔宋汝志。

元代，南北各地仍多有才能的畫家，也有若干作品流傳下來。

元代人物畫的材料不夠豐富，但可以看出有一些畫家仍在努力工作着，並獲得成績。

民間雕塑家和畫家劉元的“夢蘇小小圖卷”是一幅富於情感的插圖。故事是一個叫司馬猷的士子，旅遊錢塘，夢見有名的妓女蘇小小手執檀板，唱“妾本錢塘江上住，花開花落，不記流年度”的歌曲。這個故事是描述被人殘踏在腳下的妓女們的悲哀與柔情和她們的美麗的心靈。這幅插圖巧妙的表現了那一夢中的情景，並傳達出一種淒清的气氛。

張渥的“九歌圖”描繪了來自屈原的詩篇的神靈們的形像，自然而且生動。他另一單幅“湘君游夫人圖”藉兩個年青婦女的優美形像表達出寂寞心情，在細致地表現詩歌的情感上獲得了成功。

王振鵬和他的學生朱珪也是長於插圖。他們曾畫佛經引首。佛經引首在古代板畫中有重要地位。王振鵬的“鬼子母劫鉢圖”可以看出他的才能。五百鬼子之母的一個鬼子被佛用法力罩在本下，眾鬼子前往打救。此圖中描寫了被置於“邪魔”的地位的鬼子們的不馴服和反抗，雖然是經過了歪曲，却仍異常誇張地火熾地描寫了他們的力量。王振鵬更擅長以表現貴族生活為題材的界畫。據說他畫中的建築物都是根據了南宋修內司的

法式，認真地加以描繪的。

另一幅佚名畫家的“歸去來辭”描寫一個人回到他的樸素簡陋的住居時的剎那，家人和犬都熱烈地飛奔出來迎接他的即將攏岸的小船。明確的主題得到集中地表現。陶淵明原詩中的回到樸素的，與勞動生活相接近的生活中去的思想對於統治者的政治的反感結合起來，在元代是有現實主義的意義。

另一幅佚名畫家的“桓野王圖”表現了細膩的感情描寫。畫中是一個把笛子斜插在腰帶上（因此而這幅畫被認為是描寫晉代的名笛手桓野王），意態從容閒適，在剔指甲，這幅畫在內容上雖不是很有意義的，但抓住一個動作加以描繪就通往人物的內心世界，是藝術表現上成功。

元代的道教畫，特別是神仙像，顯著地流行。道教題材在藝術的各領域：戲曲、雕塑、壁畫中普遍出現，是因為北方淪陷於金人統治下的時候就有新興的道教成為某些有愛國思想的士大夫知識份子的精神上的出路。這些新興的道教隨了時間的演變，其反抗性和妥協性更複雜的交織起來了，在元朝竟至取得很高的政治地位。元代的道教神仙像的畫家中，顏輝是很有名的一個。他畫的鐵拐仙、劉海等都是在醜陋的外表描寫了不平凡的性格和巨大的精神容量。

元代的肖像家留下名字的很多。劉貫道是一時名手，他並且能畫道釋人物、鳥獸花竹與山水。此外如葉可觀、葉清支父子，和禮賓孫郁和劉貫道一樣因畫皇帝的肖像而被重視。他們的肖像作品雖不存在，而保存到現在的元代帝后的肖像，可以看出，是以性格表現為目的的。

元代有名的肖像畫家王釋的著作“寫像秘訣”有重要的價值。其中提出了肖像畫的要求是追求人的“真性情”，而要在“彼方叫嘯談話之間”求之，要能作到“閉目如在目前，放筆如在筆底”。反對“……正襟危坐如泥塑人，方乃傳寫”的方法。此外，他還選舉出了觀察和落筆的從大處開始的正確順序和四十五種配色的方法，都值得進行科學的整理。

以上所舉的例子，其現實性，不可避免地會因不是直接描寫現實生活，而有所減弱，但在元代的繪畫作品中是特別值得重視的，作為一些着重內容的表現及真實的形象刻畫的代表作品。可以看出元代的繪畫一部分面貌。

式、錢選等花鳥畫家

錢選（字舜舉），在元代的畫家中間有特殊地位。他代表一部分在老年時候遭到亡國的痛苦的士大夫畫家。他在宋代不以畫名。他最擅長的是花草蔬果等平凡的題材。畫風與他同時的畫院家不同，以色采的渲染為主，更接近北宋時代的風格，他的人物畫多是歷史人物，而且着重描繪陶潛及竹林七賢一流的人物。而他的山水畫則以山居、桃源為多。這一些都說明，錢舜舉的繪畫是聯繫著自己的生活理想的。

宋末的士大夫把繪畫當作“寓意”的工具的還有畫水仙的趙子固、畫蘭花的鄭思肖和畫鬼和馬的龔開。他們是把愛國主義的思想用曲折隱晦象徵的方式和繪畫形象聯繫起來，不是以鮮明的形象概括生活並表現思想，所以就不是遵循藝術反映生活的主要道路：這種曲折隱晦的方式是藝術的社會功能萎縮的標誌。但作為一種表現思想的方式，並且形成了一定的傳統，也就應該予以重視。

画竹和梅，应该是花鸟画的部分，但从宋朝已逐渐独立发展，成为士大夫们自我标榜的譬喻。

元代画竹的重要画家有李衍，他并且编有“竹谱”一书，详细地记述了他的观察所得和他体会出来的真实描绘的方法。在基本精神上是符合现实主义的创作原则的。

元代画梅的名手，王冕是享有一定的名声的。他的作品能表现出生机勃勃的梅花姿态，极富朝气。具备同样特点的还有郑复雷的作品。他们描写的梅都表现了健康的思想。

叁、趙孟頫

趙孟頫（字子昂、号松雪道人）是元代最显赫的画家，也是在当时，并在后世传播了广泛的影响的画家。

他是赵宋的一个没落贵族，后来与元蒙合作。宋亡以后，江南人民的反抗一直在发展，元蒙为了麻醉江南人民的斗争意志，开始采取勾结江南地主阶级的知识份子的办法。趙孟頫等廿余人是至元廿四年（一二八七年）第一批被选中了的，其后，屡次征召江南士大夫，也有通过趙孟頫而求得利禄职位的。不肯妥协的錢选和趙孟頫的关系因而由友谊变成齟齬。但是在一羣屈辱的投降份子中间，趙孟頫最受元蒙皇帝的宠爱，他们欣赏他的才华和他受到的优待，而他就成为他们的领袖人物。

趙孟頫的才华也表现在诗文、书法等各方面。但最受推崇的是他的绘画。他被认为很擅长画鞍马人物和山水竹石。他的鞍马人物，就现在所见到的，在画法上是工整着色的方法。例如有名的“秋郊饮马图”画了马的多种动态，造型坚实，在构图上疏密的布置能收到表达主题的效果，还不失传统的旧规范。他的山水竹石，多是用了简率的水墨法，富于笔墨趣味。例如他著名的“疏竹秀石图”线条的熟练活泼和另一著名作品“鵲华秋色图”画面上的稚拙的风致都很引起人们的兴趣。

他的作品明清以来引起巨大的注意与影响，但影响之扩大更是由于他明白提出了一套主张。

他的主张可以归结为最基本的两点：标榜复古和提倡笔墨的书法趣味。

他提出绘画艺术的标准不是作品内容的真实性，而是“古意”。向古人学习不是学习古人怎样观察生活与表现生活，而是模倣其“古意”的“笔墨”。他曾说：“作画贵有古意，若无古意虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手；殊不知古意既失，百病横生，岂可观也。吾所画似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。”这一段话中表现出来的是一个数百年来的形式主义和复古主义思想的典型。此外，他还有一段话：“宋人画人物不及唐人远甚，予刻意学唐人殆欲尽去宋人笔墨。”这里，他坦率地承认了他反对的真正的目标是宋代的绘画传统，特别是宋代绘画的主导——画院。

在趙孟頫的影响下，南宋画院成为当时很多“士人”反对的对象。只有孙君澤等少数人承袭其画风。因而引起有名的山水画家吳镇的平。反对南宋画院是和形式主义绘画思想一同发生的，此后长时期成长为历史上的形式主义绘画思想的一个特征。

趙孟頫提倡笔墨的书法趣味。他在“秀石疏竹图卷”后面的自题诗很有名：“石如飞白木如搯，写竹还应八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。”在这里他再三强调

的不是形象的真实与笔墨的关系，而是孤立地談繪画笔墨与書法的一致性。笔墨趣味是不应一概地加以反对的，但如果离开了藝術是形象的反映生活的原則來談笔墨趣味，其真正含意就是取消作品的內容，或置作品內容于次要地位，也就离开了现实主义的藝術观点。

趙孟頫的鞍馬人物画的复古風气影响到他的兒子趙雍和朋友任仁發。

任仁發能从古代繪画中推陳出新，有一定程度的自己的創造，在元代是一个較重要的画家。他的“二駿圖”圖一匹肥馬、一匹瘦馬，在題詩中說明是对于貪官污吏的諷刺。他的“張果見明皇圖”生动地描寫了張果以法術引动人們的兴趣的情景。

王淵是优秀的花鳥画家，但也是受复古思想的影响。据說他得到趙孟頫的親自的指教，所以他的画“皆师古人，無一筆院体。”他的富丽的裝飾風格和認真的描繪技術很引起重視。

趙孟頫的鞍馬人物一体远不如他的山水竹石一体的影响范围之大。这一些有名的元代士大夫山水画家都是和他有关系的：高克恭、曹知白、商琦、唐棣、朱德潤、陳琳、崔彥輔、王蒙、黃公望。因而造成元代后期士大夫山水画的蔓延，所謂“元四大家”是其中有代表性的画家。

肆、“元四大家”

“元四大家”在明代中叶被認為是：趙孟頫、黃公望（字子久，号大痴、王蒙（字叔明、号黃鶴山樵）、吳鎮（字仲圭，号梅花道人）；明末董其昌等認為趙孟頫应有更高的位置，而替換上了倪瓚（字元鎮、号云林子，其他別号很多）。他們都是明清以來山水画家心目中的旗帜。

黃公望最初曾經隨了蒙元在浙西的統治者，作小官，因为削刮过甚，而引起了農民的大規模暴动反抗。蒙元朝廷一方面派兵鎮压，一方面把当事者处了罪，以緩和局勢。黃公望因而兩次下獄，几乎喪命。受了这样的打击，他在出獄以后，改了名字，叫“一峰”，作了道士，并且开始画画。这时他已經是五十歲左右。初隱居在杭州，最后住在浙江富春。

倪瓚是無錫人，富于田產，在刘福通，朱元璋先后起义的时候（一三五二年）变賣了家產，开始入山避乱，过飄游江湖的生活。太湖流域为張士誠占領以后，倪瓚对他保持反对的态度。他的作品上一直是寫蒙元的年号，在明朝政权建立以后，蒙元政权已經傾复，倪瓚在作品上但寫干支紀年，不寫年号。明代文学家和批評家吳寬曾指出这是倪瓚拒絕承認朱先璋的新政权，是有政治的用心的。

吳鎮很博学多識，在杭林賣卜为生。王蒙是趙孟頫的外甥。明初因胡惟庸案牽連在內，死于獄中。

他們的山水画作品取材是比較狹窄的，只限于某一些自然景像。此外，例如吳鎮和倪瓚的竹也很有名。在描繪这些自然事物时，表现出他們对于对象是經過了一定程度的觀察的。傳說黃公望出門时常帶着笔墨，遇到好景物就加以摹寫。过去有的書上曾指出，黃公望画的是溪山風景和富春江上風景。倪瓚画的是太湖水濱的風景。所以他們的作品中的形象是有现实根据的。

他們在自己的作品中也企圖表现出一定的生活理想和情感。他們在画幅上的題字和

題詩格外幫助說明了他們之具有这样的目的。題詩的办法是从元朝开始流行的。他們的作品往往自命是描寫某一可遊可居的生活环境。例如：黃公望有富春山居圖、天池石壁圖、芝蘭室圖，王蒙有青弁隱居圖、南邨真逸圖、听雨樓圖、夏日山居圖、倪瓚有師子林圖、雅宜山齋圖、江岸望山圖、等等。他們采用的不是直接描寫人的生活的方法，而是采用了間接描寫的方法，描寫一定的优美环境以襯托出居住其中或悠然觀賞的人們的生活和情感。他們作品所要表現的思想內容主要部分是在農民起义的时代風暴中对于现实生活的消極、淡泊、逃避的态度。

他們在繪画史上獲得了地位的真正的原因是他們在筆墨技法上獲得成就。例如黃公望初創淺絳着色的方法和襲自董源巨然的称为“披麻皴”的水墨皴法，倪瓚的側鋒干筆的皴法，王蒙的“解索皴”和用淡墨勾染、焦墨皴擦的画法，吳鎮的濃厚的筆墨，都是企圖用極簡單的方法表現空气、陽光、远近等复雜条件下的山石樹木的形質神貌，同时又要具有各自表現效果和个人的風格，如黃子久曾被称为“其布景用筆，于渾厚中仍饒邈峭，蒼莽中轉見媚妍，纖細而气益間，填塞而境愈廓。意味無窮，学者罕窺其津涉也”（王时敏“西廬画跋”）倪瓚被称为“幽淡簡勁”，吳鎮被为“筆力雄勁，墨气沈厚。”（惲格“南田画跋”），王蒙的画是“望之鬱然深秀”（錢杜“松壺画憶”）——这种筆墨的效果和風格是趙孟頫以來的元朝画家开始有意地追求的，他們有一定的成功。后来画家对他們的贊嘆可以用惲格的几句话作为代表：“元人幽秀之筆，如燕舞飛花，揣摩不得。又如美人橫波微盼，光采四射，观者神驚意喪，不知其所以然也。”惲格的話也正是指出一种理想的筆墨效果和風格是强求、模倣不得的；而只能在根据生活所創造藝術形象的各个方面都滲透着藝術家的敏感的时候才会自然地產生的。

和元四大家一起并且產生了元代另一些画家如：朱德潤、陳唯允、馬琬、徐賁、陸廣、盛懋、趙原等并且也產生了顧瑛、楊維禎等一些詩人和收藏家。他們的交游和社会地位对于傳播他們的名声起了很大的作用。

元四大家及其他元代的画家把注意力过多地集中到筆墨的效果和風格方面，因而在思想上就有輕視內容的傾向。如倪瓚兩段著名的言論：

“僕之所謂画者，不过逸筆草草，不求形似，聊以自娛也。”

“余之竹，聊以寫胸中逸气。豈复較其似与非，叶之繁与疏，技立斜与直哉？或塗抹久之，他人視以为麻为蘆，僕亦不能强辯为竹，真沒奈覽者何？”

黃公望有一篇“山水訣”的短文，也完全以形式上講筆墨、構圖。例如第一節講山水画的总的要求：

“山水之法，在乎随机应变，先記皴法不雜，布置远近相映，与寫字一般，以熟为妙，大要去邪、甜、俗、賴四字。”

在这些言論中可以看出，虽然他們的創作并不是完全不顧客观对象的，例如倪瓚的墨竹仍是既有真实感也很疏朗有致，富于藝術的效果的，但他們的創作思想，不是首先考慮如何表現对象，而是講“逸气”、“先記皴法”；不是結合真实形象的創造，而是离开了真实形象的創造，孤立地講筆墨的藝術效果；不是提倡深入了解对象，而是講“塗抹久之”，“以熟为妙”；不是遵重羣众願望，而是“聊以自娛”因而他們是和唐宋以來傳統的现实主义观点不同的。从藝術思想上看，趙孟頫和黃、王、倪、吳等人是明清以后形式主义繪画思想的真正开始。

第八節、宋遼金元的建築及壁畫雕塑藝術的遺跡

壹、中國古代建築在結構上和造型上的几个特点

貳、宋代以前建築物遺存舉例

參、唐、宋、遼、金、元重要木構建築

肆、宋、遼金、元宋教壁畫的

伍、宋、遼金、元的雕塑藝術

壹、中國古代建築在結構上和造型上的几个特点

一、中國建築藝術在世界上建築遺產中有重要的地位。中國人民建立了具有深刻的民族特色的建築學派。在前面几章中對於古代建築藝術沒有作具體的介紹。現在我們試圖利用宋元時代有較豐富的實例遺存，應該可以談得比較詳細的機會，也介紹對於中國古代建築藝術的一些初步的完整認識。

數千年來的歷史過程的每一階段上，中國人民在自己的祖國的廣闊的土地上，不斷地建立起傑出的壯觀的建築物，它們是中國人民的強大的創造力的證明，也都是中國人民為美好生活進行了英勇鬥爭的證明。中國建築發展的歷史中間貫穿了中國人民鬥爭的歷史。

在長時期的階級社會中建築是以最輝煌華美的作品為剝削階級服務的：宮殿、宅第、庭園、壇廟、陵墓等都是他們進行統治的物質的精神的依據和武器。與之成為尖銳的對比的是人民自己使用的建築物，風格樸素健康，然而一般的是簡陋的，不以藝術匠心引起人的注意的。這一對比，反映了对抗性矛盾的社會條件下建築發展的根本特征。然而，建築也如一切民族文化中都有民主性的文化一樣，由於一切建築的創造者都是偉大的人民，我國古代現實主義的建築藝術中，英勇而智慧的人民都刻畫了自己的理想與願望，並以有力的建築形象保持了對於有進步意義的重大歷史事件與活動的永久記憶。在人民為美好生活進行鬥爭的歷史中；在社會經濟獲得進行與發展的時期，在為祖國獨立而戰鬥，而勝利，而勝利得到鞏固的保證的時期，這便為醞釀並產生建築藝術的現實主義和人民性創造了條件。在這樣的歷史時期，統治者完成的任務是歷史社會的客觀要求所賦予的，是全民的，是超越了狹隘的階級利益範圍的。中國建築藝術的現實主義傳統深刻地反映着中國人民的進步要求和偉大的愛國主義精神。

而統治階級的反動、腐朽與墮落也就不可避免地引起來建築藝術上的貧乏與衰頹。

中國古代建築的一些特点反映着民族生活和社会歷史的特点。少數維持統治秩序的建築物的富麗堂皇，在經濟上是以對於農民的殘酷剝削和壓迫的基礎的。殘酷剝削和壓迫所造成的農民的極端貧困和落后，是中國社會在經濟上和社会生活上（包括科學技術和思想意識）停滯不前的基本原因；也造成了中國建築藝術的長期穩定狀態。

※ ※ ※ ※

中國古代建築藝術長時期處於穩定狀態。中國建築藝術積蓄了豐富而成熟的經驗。

中國古代現實主義建築藝術中產生了自己的多樣的建築類型：單層或多層的殿、堂、樓、閣、軒、榭、廊、亭、臺、以及苑囿、壇廟、陵墓、橋梁、牌樓等等；也產生

了人民羣众喜聞乐見的建筑造型和裝飾的實踐的經驗和法則。在建筑材料方面，表現了对于多种多样材料的熟稔的知識和营造的丰富与巧妙。中國建筑遺產的丰富因为中國人民歷史文化傳統的悠久；中國人民開闢的工地的廣大，地理条件的多样性；和掌握物質資源的丰富；是因为人民的藝術与建筑在深刻地支配着統治者的建筑。从不同环境条件的人民生活中誕生的建筑造型和裝飾母題是民族建筑藝術生長的基礎。

* * * * *

中國古代建筑在样式上具有若干基本特征。这些特征实际上是建筑藝術造型技巧的具体运用。

(一) 中國古代建筑在平面布置上是以院落为單位的。一个主要建筑物“正房”和“倒座”、以及“迴廊”“耳房”等附屬建筑物組成的院落，作为一組完整的建筑羣，是生活活动的場所，也統一地成为一个完整的建筑形象。

此一建筑羣在組合时追求兩個形式上的原則。一是在布局上主要建筑物的中綫为軸綫，而取得全建筑羣的左右均衡对称；一是以主要建筑物的高度为准，取得各建筑物高低起伏变化，表現了一定韻律節奏的連續性。

中國古代建筑所追求的左右均衡对称和表現一定韻律節奏的連續性，也运用以組成更大的建筑羣体，例如：包括很多院落的大宅第、宮殿、寺觀，以至整个城市。这种形式是在解决使用問題时，適應着宗法的家族制度、政治制度和倫理思想的需要的：在一定的条件下也有可能適應新社会的新需要，加以改造，創造性的加以利用。

中國古代建筑藝術家創造这种形式，是以突出建筑創作的主题所在的主要建筑物为目的的。为了达到这个目的，并產生最大的藝術力量，每个时代，各不同地域的优秀匠师的積累無数的具体的造型手法，包括尺度、比例的具体規定。这些具体的造型手法中体现了人民的心理習尚。

(二) 每一个别的建筑物，一般地由三个主要部分構成：屋頂、屋身、和台基。这三部分虽都是为了構造上的需要，也以鮮明的形象滿足審美的要求。

屋頂、屋身和台基的龐大体积造成雄偉壯丽的印象，在古代，是直接为了誇耀統治階級的“尊嚴”和“威風”的。所以，審美的要求不能不是服从了一定歷史条件下的现实的政治要求的。

现实主义的建筑藝術創造性要以时代的進步要求为准繩，也要以建筑材料結構的物質条件为依据。——屋頂、屋身、台基三部分的組合和形象性是和中國古代建筑長时期应用木材構成的“框架結構”这一事实分不开的。

“框架結構”：屋身部分是以木材作立柱和橫梁，成为一付梁架。每一付梁架有兩根立柱和兩層以上的橫梁。每兩付梁架之間用枋、標之类的橫木牽搭起來，就成了“間”的主要構架，以承托上面的重量。

梁架上的梁是多層的：上一層的標总比下一層短；兩層之間的矮柱，按照傳統的办法，总是逐漸加高，而称为“举架”。屋頂的坡度随举架高低的比例而变化。

屋頂有实用的目的，便于雨水下流。为了同一目的，房屋前面有“出簷”。

在結構上，由柱头挑出以承托“出簷”的重量的，时常利用“斗拱”的結構在一付梁架上、在立柱和橫柱梁交接处，在柱头上加上一層：逐漸挑出的称作“拱”的弓形短木

兩層拱之間用称作“斗”的斗形方木塊墊着。這種用拱和斗結合構成的單位叫作“斗拱”。它是用以減少立柱和橫梁交換處的剪力，以減少梁的折斷的可能性。斗拱是中國古代建築結構中的最有特色的部分，也集中了古代匠師為了解決材料性能限制所表現的創造力。

由於榀架結構的方法，建築物的兩柱之間的牆壁不負重，門窗的位置和大小都可以自由處理。

我們可以看見，由榀架結構而派生的種種：隨了舉架而生的屋頂坡度，為了減少剪力而生的斗拱，因不負重而生的門窗的自由處理，等，都在建築物的藝術形象的構成上成為決定性的部分。

中國古代建築物之為屋頂、屋身和台基三部分，說明下面這樣的科學原理在古代的現實主義的建築藝術中已被注意到了：建築材料和結構等技術的特点是建築藝術創造的物質條件，把建築藝術與工程技術在所有的環節上聯繫起來。

（三）中國建築的裝飾加工也沒有完全離開這一科學原理。

中國建築的裝飾是豐富的。但華麗精細的裝飾與完整的壯觀的造型是統一的。得到這種統一與所採取的裝飾方法有關的：裝飾的部位往往都是處於構件交接的部分。例如：房脊、柱頭、欄干、門環，等等都是結構上的關節。所以，很多平面的邊緣，特別是角隅，也是集中地突出地進行裝飾加工的部分。這樣造成了繁而不亂，有條理的統一的藝術效果。

在整個建築羣的布局中，作為附屬的藝術：壁畫和雕塑也都出現在為了表現統一的目的所要求的位置上。

所以，一切建築裝飾都是為了達到加強藝術表現的目的，而不是分散的目的。

但是古代建築藝術的現實主義有一定限制性，為了滿足那一社會條件下羣眾的要求，追求過份的華麗效果和大量的虛偽的裝飾的趨勢是封建時代發展的特點。但裝飾的方法，紋樣的母題和處理，色調的配合等都深刻地表現人民的藝術才能，是我國裝飾藝術的寶藏的重要部分。

舉出以上三點，旨在指出中國古代建築藝術在適用與營造的基礎上，按照時代要求，追求完美的建築形象所獲得的豐富經驗和實踐法則初步可以總括為這樣三個方面。其進一步的具體內容有待專門的科學的分析。

式、宋代以前建築物遺存舉例

宋代以前的地面建築遺存是比較稀少的，然而重要的。（地下的墓室建築則很多。）從遠古到唐代數千年間的建築藝術的發展是從這些遺存和殘跡聯繫着文字、圖象的記錄而得到了認識的。

詳細地敘述這些古代建築遺存的重要性及古代建築藝術的全面發展，不是我們現在的目的。我們現在只想單獨舉出三座古代建築的完整的鉅作。它們峙立已千年以上，有別於一般的殘跡，而具有格外珍貴的价值。這三座建築物尚不足以說明古代建築的巨大規模和輝煌成就，但足以代表古代匠師的不朽的業績。

河南嵩山萬壽寺磚塔（建於公元五〇二年）是現存最早一座地上磚造建築。（地下的磚造建築有漢代的墓室）在十二角形平面的塔身上疊十五層密檐。高達四十公尺。

全塔的輪廓是柔和的曲綫。它是一千四百余年前的富于匠心的創造，因为它作为一座塔，已經离开印度式的“窣堵婆”的形式也与早期佛塔的因襲漢代重樓的样式不同，而是从民族生活中產生的新的建筑类型。它表現了古代匠师对于磚料性能的深刻的理解。佛塔本是佛教徒崇拜的对象，但它出現在山林勝景中間，作为美丽的点綴、民族風光的風景的重要因素，久已成为人民羣众所熟悉，所欣賞的；民間口头文学中也可見对于人民自己創造的此一建筑类型的优美形象的贊美。嵩壽寺塔是肇始者。

河北趙縣大石橋，原名“安濟橋”，是隋朝的天才匠师李春留在民族文化史上的光輝。这座橋的偉大的創造性首先表現在它的巧妙的結構上：它的單孔券淨跨三七·四七公尺，是古代跨度最大的券；并且在券兩端各具兩小券，这种“空撞券”的結構是歐洲技術界在二十世紀初才知道是可以用来減少河水衝击橋身力量的方法。那一俊美勁健的孤狀橋身是古代人民用以征服自然障礙的發明，是巧妙的結構方法的体现，也是古代建筑在藝術造型上的創造。

陝西西安的大雁塔（初建于公元六二五，現塔为七〇四年改建）是唐代偉大旅行家玄奘去印度求法歸來的壯舉的紀念碑。塔的平面是正方形，層層上疊共七層，計六十餘公尺。造型樸素單純給人以庄重而堅實的印像。大雁塔的紀念性的意义更在于：塔上可以登臨眺望開闊的景色，从唐朝起就成为羣众活动的中心和詩人們歌詠的对象。杜甫、岑參、高適等唐朝詩人曾結伴同遊，并賦詩。大雁塔帶給人們以对于生活的廣闊的眼界和感情；它成为古代建筑物中最能引起文学和歷史的联想的一个重要实例，在中國人民的文化生活中有永久的地位。

这三座建筑產生的年代，也正是很多巨大的建筑活动出現的年代，虽然現在只是单独地談到了它們，但它們之能够反映一定的歷史时代的人民羣众的偉大的精神力量和物質力量，它們之达到那一时代的最高技術水平，是可以作为那一时代的典型建筑理解的。

而且，我們也可以看出，古代建筑物是隨了時間的進展，其意义日益丰富起來的。

叁、唐、宋、遼、金、元重要木構建筑

現存早期的重要木構建筑物在闡明中國古代建筑藝術的發展上有特殊重要的意义。如前面所談到过的，中國古代建筑物普遍流行的营造方法是用木材造成的框架結構。木材結構的發展与進步的研究就是中國建筑藝術和技術科学的中心課題。

根据考古学家發見的遺跡和文字的及圖象的材料推断，可以确定在殷、周、秦、漢各代木構建筑物都占主要的地位。但完整的实例只有唐代末年以來的若干寺廟的成組建筑羣或单独的殿堂被保存下來。到一九五四年底止，唐、五代、宋、遼、金，的重要木構建筑物已知为四十二座，有肯定年代的共二十二座，这些古建筑物大多数在河北和山西。而山西最多，共十九座（其中十二座有肯定的年代）。一年以來，除山西省以外長江以南各地又陸續發現了一些建筑物。在已發表了較完整的調查材料的古建筑中山西五台佛光寺、大同的上下華嚴寺、太原晋祠、朔縣崇福寺、河北藁縣独乐寺、正定隆兴寺等都是成組的古建羣，并保存着原有的平面布局。

元代的木構建筑物最重要的，例如：定兴的慈云閣、河北正定的陽和樓、曲陽北岳廟的德寧殿，安平的神姑廟和山西趙城的廣勝寺。稷山青龍寺，都沿襲宋代的傳統風格。

这些木构建筑物具备各种形式。例如：屋頂的样式有廡殿、歇山、懸山等。建筑物平面有長方（一般殿堂）、正方（太原晋祠聖母殿，而且四周有迴廊）等。建筑类型有殿堂、樓閣、塔和桥。

殿堂建筑中以山西五台的南禪寺的大殿首先引起注意。这是解放以后才發現的，我國最早的一座木构建筑物。建于唐建中三年（公元七八二）是唐代会昌廢佛时候遺漏未拆毀的。殿面積不大，是面寬進身俱三間的歇山頂小殿。殿內并保存有可能曾經后代重建过的唐代塑像十七尊。

在造型上獲得更大的成功的殿堂是列为第二座最早的木构建筑物的山西五台縣佛光寺大殿。殿廣七間、深四間，單簷四注廡殿頂。“側角”（角柱的柱头微側向內）及“生起”（角柱增高）都很顯著，而產生穩定及糾正視差的效果。殿建于唐大中十一年（公元八五七年）在風格上是唐代建筑的典型代表，以簡潔、宏大的形体起庄嚴雄厚的感覺。

佛光寺大殿內的彫塑，除了佛和菩薩等三十余軀像在重新粧鑿后仍保持唐代样式外，最重要的是兩座侍坐供养者像。一是女弟子施主宁公遇，面型丰满，是唐代貴族妇女的理想的健康体态。一是沙門願誠，表情冷寂清苦。二像都有高度的真实感。

大殿內槽拱眼內并有壁画，为佛及菩薩等小像，有唐代原作，也有宋代的补繪。

木构的多層建筑物特別表现了古代匠师的智慧。作为樓閣的重要实例的是河北薊縣独乐寺的观音閣。这一观音閣和山門在現存最早的木构建筑物中有突出的地位。其修建年代是遼統和二年（公元八九四年），观音閣全高二十二公尺，外部看似兩層，实际上是三層，二層、三層都留出中間一个空井，一尊十一面观音像突出而上。观音閣在木材結構上表现了相当程度的复雜性，多种斗拱結構產生的裝飾效果增加了整个外部的优美風格。

在結構上最复雜的应屬山西应縣佛宮寺的木塔。这座木塔建于遼清宁二年（公元一〇五六年）。塔高六十六公尺，底層直徑三十公尺，平面八角形，外表五層，內部更多四層暗樓，实际上是九層。建筑宏大雄偉，結構精巧。斗拱的作法和結構，非常繁复，六十余种不同的斗拱与各种不同的梁、枋、柱等有机地綜合起來成一不可动搖的完美的整体。經歷过元、明各代的地震。佛宮寺木塔是古代匠师在运用木材方面的卓絕范例。

独乐寺和佛宮寺都是遼人統治区的建筑物，而保留了濃厚的唐代風格，是漢族文化傳統文化在異族統治下的繼續發展。

下面举几个可以看出完整的平面布局的建筑的实例。

宋代建筑中有代表性的是河北正定龍兴寺建筑羣（宋开宝四年，公元九一七年）。其第一進殿“大覺六师殿”只余殘址，第二進“摩尼殿”在古代建筑物以独特的造型，自具風格，为重簷九脊殿，但加四面抱廈各以山面向前，在立体上是由若干單位体積積疊而成。第三進“韋陀殿”毀，其后側左右的“慈氏閣”和“轉輪藏殿”，特別是后者仍保存唐代原狀。最后一進“佛香閣”，規模宏大。龍兴寺保存宋代塑壁甚多，又有銅鑄菩薩像一尊。

宋代另一重要建筑羣是山西太原晋祠。这一組建筑物包括正殿（或称“聖母殿”）、献殿和兩殿之間的“魚沼飛梁”都建于宋天聖年間（公元一〇二三——一〇三一）。正殿內有精美的塑像，殿外四圍为迴廊。飛梁为十字形的木构交跨池上，是一新穎的結構。

元代有代表性的建築羣是山西趙城廣勝寺。全寺範圍較大，分為三部分：上寺，下寺和龍王廟。下寺大殿為元代原構（元至大二年，公元一三〇九年），龍王廟為延祐六年建。其他各部都經明、清重修，但整個規模仍舊。此外，廣勝寺的重要性還在於有一座元代的十三級的八角琉璃磚塔。明應王殿中有元代壁畫和雕塑，寺中并貯藏過金代的大批佛經（趙城藏）。這一切都增加了廣勝寺的歷史價值。

關於宋元建築，除木構建築物外，磚石建築中以塔為最多。現在流行的塔的樣式多直接沿襲宋遼。北京的天寧寺塔（遼）和杭州的六和塔（紹興廿六年建，公元一一五六年）可以作為代表。元代喇嘛教流行，表現在建築上最突出的現象是喇嘛塔，如北京妙應寺白塔（元至八年公元一二七一年建）是這一類型中最早的一座。

元代建築藝術是經歷着衰頹的過程，因為祖國是在苦難中。顯著的事實是工料的簡陋，天然彎曲的原木也用作樑架之用。

在宋代出現了一部重要的建築藝術和工程的著作：“營造法式”。十世紀末葉著名的匠師喻皓，最長于建造木塔及多層樓房，由江南到汴梁。他曾設計汴梁的開寶寺塔，先作模型，然後施工。他設計的塔身向西北傾側以抵抗當地的主要風向。他預計塔身在百年內可以被風味正，塔可站立七百年。喻皓曾將木材建造經驗編成“木經”一書，“木經”是“營造法式”的基礎。“營造法式”是北宋末官家的建築師李誠著。印行于公元一一〇三年，紀錄了各種建築構件相互關係及比例，以及斗拱砍削加工工作法和采畫的一般則例；并且概括了一定的技巧，而有指導藝術處理的意義。

肆、宋、遼金元宗教壁畫的傳統

古代建築物中普遍流行壁畫裝飾。宋代以來寺廟中的壁畫是民族繪畫遺產中尚未揭開的一大寶藏。寺廟是一種公眾建築，其中的壁畫和雕塑與人民羣眾有千絲萬縷的聯繫。宗教壁畫的現實主義內容與藝術表現是誕生在這聯繫上的。宋元以來的寺廟壁畫是現實主義藝術中不可缺少的一部分。特別是明清以來，因形式主義繪畫思想的蔓延，民間壁畫傳統的堅持存在，在現實主義藝術的發展中有嚴重的對抗的意義。

唐代寺廟中的壁畫，存在實物除敦煌等石窟以外，只知佛光寺大殿內槽拱眼有小型菩薩羣像，面容豐滿，動態自然。構圖上后排加高，但加高的比例遞減，因而保持一定的透視效果。

宋代寺廟的壁畫，遼地區的建築物雖有多座，其中也有保留着壁畫的，但年代難得確定，例如：應縣佛宮寺木塔中之墓壁畫，時代不明。

遼地區最重要的壁畫是墳墓中的遺存，特別重要的是遼慶陵（林西縣白塔子西北）三陵之一“興宗陵”的壁畫，有山林郊野的風景，麋鹿在遨遊，羣雁在飛翔，也有人像，具鮮明的種族及性格特點。時代最晚是十一世紀中葉。

金人占領地區的寺廟的壁畫，年代最可靠的是山西朔縣崇福寺的彌勒殿（金皇統三年，公元一一四三年）。大同上華嚴寺大殿（金天眷三年，公元一一四〇年）的壁畫則經過了後代重修。——就現在所見到的材料知道這些壁畫在題材及風格上都為元代壁畫所繼承。

元代壁畫材料較多，現在知道的是山西南部的一部分。

山西稷山縣興化寺大殿的壁畫在元代壁畫中是代表性的。有兩幅的題材是道教的神仙行列。畫面組織及人物面型與“朝元仙仗圖卷”有類似處。另一幅為佛教的三世佛。

画家的名字是“襄陵縣繪画待詔朱好古門徒張伯淵”。值得注意的是題名朱好古的另一壁画最近也被發現。

山西永济縣永乐宮傳說是道教神仙呂洞賓的故宅，其中三清殿（元泰二年，公元一三二五年）殿內滿繪壁画，当地羣众称之为三百六十值日神。内容及技法風格都和興化寺相同。永乐宮混成殿（至正十八年，公元一三五八）虽經清代翻修屋頂，四壁壁画呂洞賓故事画五十二幅仍保留未变。五十二幅故事画中生動而多样地表现了当时的人民生活情景。壁画上題寫至正十八年重陽完工及諸画家的姓名，其中也出現了朱好古。

在这里我們發現了一个元代末年晋南地区的壁画大师：朱好古。

另外在稷山青龍寺大殿（元至正十年，公元一三五〇年），腰殿（元至元二年，公元一三三六年），曲沃縣龍門寺（年代不明）也都保存有風格技法相类似的佛教壁画。这些發現在逐漸丰富着我們对于古代壁画的知識。以下的片断材料更有說明当时壁画的藝術水平的作用。

山西趙城廣勝寺的多幅壁画中，有特殊意义的一幅是在龍王庙的明应王殿（元延祐六年，公元一三一九年）。内容是描寫当时戲曲扮演。上面題字：“太行散乐忠都秀在此作場”，是现实生活的直接摹寫，有重大的史料价值。全殿壁画都是描繪明应王受諸神朝賀的場面，朝賀的節目之一就是演剧，画家藉此机会描繪了现实生活。

古代壁画的底稿現在也还可以見到。那在山林中对于动物進行搜捕和騷擾的一幅（这种題材的作品一般称为“搜山圖”。）就有極重要的价值。画家的巨大的才能固然表现在对于动物形象的生活描寫，而尤其在于真实地描寫了統治者和被統治者之間的暴力的关系。这是以寓言式的手段对于现实社会的矛盾的深刻揭露。

最后这两个例子都說明民間匠师創造的宗教壁画离不开生活的基礎，并时常被现实生活所突破：因而是封建社会现实主义藝術的丰富宝藏。

伍、宋、遼、金、元的彫塑藝術

宋元彫塑藝術的作品保存在古代寺庙建筑物中較壁画更多，而且是了解唐代以后彫塑藝術發展的重要材料。

唐代彫塑藝術的材料虽然較多，但南禪寺的十七尊泥塑像：佛光寺的三十余尊塑像仍是可貴标本。山西平遙鎮國寺（北漢天会七年，公元九六二年）中的塑像，是五代末的作品仍承繼了唐代的風格。

唐代以后彫塑的風格所經歷的变化，在遼地区的若干塑像上逐漸明顯起來。薊縣独乐寺观音閣的高达十七八公尺的大观音像和山門的天王，遼寧义縣奉國寺的菩薩像，大同下華嚴寺薄伽教藏的菩薩像和海会殿的力士像，善化寺大殿的菩薩像，都是重要实例。特别是若干夾侍的菩薩像表现了一种新的优美風格，面型和身材漸趨修長，而更進一步接近了现实生活。

山西地区發現的一些遼、金、元統治下產生的木彫佛像、菩薩像。造型渾樸、茁实，如身体內部蘊藏了無比深厚的力量。

宋代美術的现实主义全面發展中，彫塑藝術的新收穫在前述遼、金地区的实例中可以看出，而最突出的代表着宋代彫塑藝術巨大進步的是以下三批塑像。

太原晉祠聖母殿的四十四尊侍女像表現了侍女們多種動態的神情，有充分的生活根據，而是經過了提煉整理的。這些女像的絕大部分，無論面型、身材比例、眼和口的表情，身體的動作，以及衣褶飄帶等的處理，都細緻、含蓄，並取得統一的效果，而共同刻画出女性的明慧可親的性格。

山東長清靈巖寺的四十餘軀羅漢也在追求神態的真實感方面有很大的成功。靈巖寺在宋代是天下最有名的四佛寺之一（其餘三個是：浙江天台國清寺，湖北江陵玉泉寺，江蘇棲霞寺）。初建于宋嘉祐六年（一〇六一），重建于明嘉靖年間。羅漢原數為八百，傳說為宋宣和六年（一一二四年）造，可能為元致和元年（一三二八）重塑。極其多樣地塑造出了人的表情。洞庭東山紫金庵羅漢像（作者名雷潮）的富于表情的動作，與之有類似處。

江蘇甯直保聖寺的羅漢，尚存十餘尊，着重地表現了性格的力量。保聖寺建于大中祥符六年（一〇一三）。塑像不可能如傳說為唐代楊惠之作品。它們的藝術成功就在于把高度集中的緊張的精神狀態控制在表面上安定不動的身軀姿態之中，是以鮮明的內心生活面貌吸引住人。

在更進一步走向現實生活的過程中，宋代的彫塑家創造了有強烈并豐富的性格表現的動人的形象，並且也創造了更逼似生活中的平凡的人的形象。靈巖寺的羅漢比較接近后者。而后者的出現，特別是更由于研究材料的不足，極易使宋、元、明、清各代的羅漢像及若干道教像的相混。山西晉城禹王廟的二十八宿像，平遙雙林寺的一部分道教像都是這樣的例子。關於這一些優秀的古代彫塑的藝術價值雖然得到共同的承認，但年代鑑定仍有不同意見。

這也說明，宋代以來泥塑藝術已經成熟到這樣的地步，即寫實技術在創造中起着有效的作用，有才能的彫塑家能夠直接觀察生活，並加以表現。時代的樣式特點在一些直接根據生活所進行的創造（如羅漢像和道教像）中已不是很明顯的了。

唐宋以來有很多雕塑名手。他們的名字是彫塑史上的光輝。

唐代楊惠之是最有名的。楊惠之為了避免和吳道子競爭，放棄了繪畫，而專攻雕塑。唐代其他泥塑家，如劉九郎、王耐兒、張仙喬、李融、張宏度、員名、程進、都因自己的作品得到當時羣眾的歡迎，而在藝術史上留下了名字。與泥塑有不可分的关系是裝幀的藝術，唐代的王溫、宋代的龍章都是名手。

宋代的張文昱，王文度是宋真宗時修玉清昭應宮時參加塑像工作的天下巧匠。

古代雕塑，像楊惠之一樣在廣大人民羣眾中有名聲的是元代的劉元（有的書上作劉鑿或劉監）。劉元最初是道士，從師付樞道錄學得多種技藝，而最長于塑。後從尼泊爾的雕塑家阿尼哥學習。阿尼哥在元代的雕塑藝術中有重要的地位。阿尼哥專塑喇嘛教的佛像，對於喇嘛教藝術在中國的發展，起了重要的作用。而劉元的雕塑則是多方面的，而且是有創造性的。例如記載他在大都（今北京）東獄廟（不在今朝陽門外，原址在今白雲觀之東）造天地和侍臣的像，他塑出的侍臣像，根據他見了唐太宗的宰相魏徵的画像得到的啓發，是“憂深思遠”的神情。又記載他在“玄都勝境”（舊址在今西安門內劉監塑胡同天慶宮）塑上元帝君執籙側首詰問，下面的小吏跪了回答而戰慄，全堂悚然嚴肅。這些記載說明劉元塑造的形象的真實生動，並且善于仔細推敲與體會對象的階級性

格及特点。刘元的制作方法和对于生活的洞察力是他出现在雕塑藝術高漲时期而成为一个优秀匠师的証明。

他的作品实例，傳說河北寶坻縣（他的故鄉）廣濟寺三大士殿（殿始建于太平五年，一〇二五）中塑像全部都是刘元改塑的。但尙难完全証实。

刘元的繪画作品有“夢苏小小圖”已見前述。

* * * * *

宋元雕塑藝術的丰富遺產尙有待整理。有关的資料至今仍很分散。除了以上所談到的以外，作品实例尙有洞庭东山紫金庵羅漢像（塑造者名雷潮），太原龍山昊天觀道教的造像石窟，杭州的烟雷洞、飛來峰等石窟、四川各地的石窟多处，河南巩縣宋帝室陵墓前石人石獸，華北各地磚塔、石塔上的浮雕（內蒙自治區林西遼代白塔子，居庸关元代过街塔，都是較有名的），華北各地庙宇中的泥、木佛菩薩像以外还有鉄像（例如正定龍兴寺二十二公尺的大銅菩薩，登封少林寺的四鉄人，滄縣的鉄獅子等）…这些都是过去所未曾予以充分注意的。作家的姓名事蹟也有待搜集和整理。南宋时代山西介休馬天來、平陽賈叟、元代的王清、那怀、吳同簽、張提举、李同知（提举、同知都是官职名）、董暹、扈宗明、扈宗义、刘高、張生等人都是幸而偶然保留下姓名來的，虽不一定是第一流的匠师，然而他們和其他一些佚名的作家匯集成了宋元雕塑藝術向前發展的潮流。

第九節 宋元時期的工藝美術

宋代工藝美術的發達是以宋代商品經濟的發展為基礎的。宋代的工藝美術才真正开始了古代工藝美術后期發展的新傳統。宋代的商品經濟，一方面是國內外商業的規模远超过了唐代；同时，宋代的商品生產也有普遍的發展。

宋代的商業都市已經是近代型的。官府对商業活动的干涉和管制減少，主要的是通过行会組織征收賦稅和攤派官差。东京夢華錄中所描寫汴梁是北宋都市的代表。汴梁有許多十分繁華的大街，大街上有“屋子雄壯，門面廣闊，望之森然，每一交易动即千万，”的大商店。而且有曉市、夜市、酒樓、飯館、貨攤、小販及定期的庙会。汴梁的馬行街的东西兩巷称为“大小貨行”，皆工作技巧所居。南宋时期的杭州，其繁華又進了一步，“自大街及諸坊巷，大小舖席，連門俱是，即無虛空之屋，每日清晨兩街巷門浮舖上行百市熱鬧，至飯前市罷而收。蓋杭城乃四方輻輳之地，即与外地不同，所以客販往來旁午于道，曾無虛日。……其余坊巷桥道，院落縱橫，城內外数十万户口，莫知其數。处处各有茶坊，酒肆、酒店、果子、綵帛、絨綫、香燭、油醬、食米、下飯、魚肉、葷臘等舖。蓋經紀市井之家往往每于店舍旋買見成飲食，此为快便耳。”城市中有普通商店，并有种类繁多的作坊商店，工商業者各有其行会組織。杭州有四百行，包括商業及各种劳动職業，如瓦匠等。杭州貨物供应，多有从各地販运而來的。例如汴梁就有“溫州漆器舖”。地方的商業中心也逐漸形成，特別是一些交通要道上的市鎮，是宋代駐軍的地点，也往往成为繁華的地方市場。宋代的對外貿易在範圍及貿易數額上都大大超过唐代。陸地上北向遼金，西向夏、回鶻的絲織、鉄器等交換馬匹，牲畜，的交易頻繁。南宋和元代的海上對外貿易尤其茂盛。当时造船工業有世界上最先進的技術，

可以制作搭乘六七百人至千人，有隔水仓设备的远航大船。廣州和泉州都是國際性的大商港。元末馬可波羅曾称泉州为当时世界上最大海港。对外貿易的國家为南洋羣島各國，并越过印度洋，远达波斯灣一帶。貿易的商品是輸出金銀、鉛、錫、銅錢，鐵器，絲織，輸入各种香料及珠宝。这种奢侈商品的交易也顯示了中古海外貿易的特点。

宋代的商品生產的發展首先是農業品，如茶，糖的商品化；其次是各种原料生產的手工業，如坑冶業都大大擴充了規模。日用品的作坊手工業也普遍發展，如糕餅點心，衣服冠帽、家用雜物等都有進行制作的專門作坊，例如杭州，据夢梁錄記載，“是行都之处，万物所聚，諸行百市，自和宁門杈子外至观桥下，無一家不買賣者，行分最多，且言其一二，最是官巷花作所聚奇異飛鸞走鳳、七宝珠翠首飾、花朵、冠、梳及錦綉罗帛銷金衣裙，描画領抹，極其工巧，前所罕有者悉皆有之。”手工業中与美術史有直接关系的是印刷、絲織、陶瓷和裝飾品，这些手工藝都在宋代大有成就，我們將在后面分別談到。

宋代手工業中，官手工業仍有相当重要的地位。宋代官手工業組織比唐代更为龐大。在少府監下有文思院“掌金銀犀玉工巧之物，金綵繪素裝釧之飾，以供輿輦、冊宝法物，及凡器物之用。”文思院領有玉、銀泥、扇子、捏塑、牙、銷金、綉、剋絲等四十二作。文思院之外尚有綾錦院、染院、裁造院、文綉院，掌管大規模織染刺繡服飾的制作。另外內侍省里有造作所“掌造禁中及皇家屬婚娶名物”。造作所領有八十一作。（各作詳細名目見宋会要稿，职官）此外关于土木營建，軍器制造也都有專門的機構。但就文思院和造作所已可見包括了宋代的加工性質的属于高級奢侈品部分的手工藝（沒有一般的絲織、陶瓷、然而有刻絲、銅鏡等），而且可以看出分工的細密（筷子、羹匙、扇子、打球用的杖都有專業作坊）。大規模的陶瓷生產和絲織一样另有專官。宋代的官手工業的劳动力來源多是通过所謂的“团会”（即行会的組織）招募而來，付給報酬，普遍实行工役制。但同时，与工役制同是代表着官手工業性質的改变的是官府用物不由官府工厂制作，而是在市場上用收購的方式獲得。“官府宅司，但用諸般物色金銀器皿珠玉犀象綾錦罗綵食用物料，招行人对面商量，立支价錢，永無詞訟。”（宋人著作：“为政九要”）这就意味着劳动力的進一步解放。

宋代工藝美術在經濟方面这一些新的变化都表现了前资本主义时期的特色。宋代开始的工藝美術的新傳統在明清时期得到更進一步的發展。

在北宋和南宋統治地区的經濟繁榮的情况在北方遼金地区是見不到的。遼金在北中國的統治帶有濃厚的种族压迫和奴隸制的性質。大批手工業工匠被俘而倫为奴隸。同时更加以战争中的殘酷的屠殺和搶劫破坏，北宋时期的工藝美術生產的中心地区，如汴梁和定州就都慘遭毀滅。

唐宋时期的定州是北方重要的手工業中心。有發達的紡織業和陶瓷業。設有官府的工厂。定州的刻絲和白色瓷器都是天下聞名的。現在十二世紀以后以定州为代表的整个北方的絲織工業衰微下來，陶瓷則停留在旧日民間陶瓷的水平上。定州已不复成为名產地了。

中古时期的手工業的悲劇在蒙元征服全中國的時候又重演一次。但是在元朝，貴族

消費品中的絲織工藝和軍器工業却在強制下提高了生產數量并有精密的分工。在官營手工業作坊及軍器作坊中工作的工人淪于工奴地位，稱為匠戶或軍匠，也有和雇的工人稱為民匠。元代用匠戶的制度固定下來的手工技藝工人數量很大。在元代龐大的官手工業管理機構中，手工業單位達到七十餘所，配有係官匠戶四十二萬之多。這種制度束縛了手工業的發展。

宋元工藝美術中最有成就的是陶瓷工藝。宋代的青瓷、白瓷及黑瓷的產地增加了，生產規模更擴大了，制作技術提高了，造型及裝飾的藝術的手法更成熟了。宋代陶瓷中出現很多在藝術性上達到高度完美的作品。

青瓷生產中心在宋代已不復是上林湖的越窯。北宋初年，錢越降宋以前曾大量燒造越窯瓷器貢于宋。現在上林湖越窯遺址猶可見有“太平戊寅”四字的越窯殘片，即錢越投降之年燒造的。其后，北宋也還置官監窯，但熙寧以后越窯就衰落下來了。青瓷的中心移至北方，也移到浙江南部的龍泉縣。

北宋時期，北方燒造青瓷第一個中心在汝州（今河南臨汝）。臨汝四鄉燒造青陶瓷器的古窯遺址很多，在南鄉有嚴和店，在東北鄉有大峪店、東溝、叶溝、黃窯等處。

臨汝東北鄉燒造的是沒有花紋的裝飾的青瓷，釉色極潤澤而帶蔥綠，是早期的產品。南鄉燒造的多有印花或划花的裝飾隱隱浮現在透明的艾綠釉之下。但制作時代可能晚到南宋。

臨汝曾設官府的窯場，其產品過去稱為“汝窯”。“汝窯”出現的時期是在越窯衰微之后。產品主要供宮中御用，供御揀退之件，方許出賣。汝窯胎土細潤，微帶紅色。釉汁稠厚瑩潤，多豆青、蝦青色，通體有細片，底有芝麻花細小掙釘，是支燒的痕跡。現在故宮博物院藏有“汝窯絨紋爐”是古陶瓷中罕見的珍品。

臨汝燒造的青瓷在北方引起一些影響。耀州窯（陝西銅官縣黃堡鎮）在熙寧年間燒造青瓷已很發達。臨汝附近寶豐的大營、青龍寺在宋代也燒造印花青瓷。青龍寺和另一鄰近臨汝的魯山縣的段店也都有白釉而黑花或划花，無釉的瓷器和鉛質綠釉的三采陶器。

在汝窯的影響下，又有北宋的官窯是北宋時期最著名的青瓷窯之一。北宋官窯是大觀，政和年間在汴京所造。窯址尚未發現，據傳世的若干實物及過去鑑賞家的觀察知道北宋官窯釉色主要有月白、粉青、大綠三種。釉中顯蟹爪紋。胎土作鐵色，口緣釉油較薄，所以口及足皆露胎色，而稱為“紫口鐵足。”現在故宮藏有北宋官窯“沖耳三足爐”，其釉色和前述有名的汝窯相似。

北宋時期北方的青瓷又有所謂“董窯”（或稱“東窯”），其窯址亦不可知。

南渡后，在杭州附近兩次設立官窯燒造青瓷。一次是邵成章于修內司燒造，沿襲北宋官窯舊風，稱為修內司窯。修內司窯，據明代人記載在杭州鳳凰山下，但若干年來踏查的結果，鳳凰山下萬松嶺一帶發現的碎瓷片皆日用廢棄的堆積。修內司的窯址尚未發現。修內司窯的特點據過去記載是釉色青帶粉紅，濃淡不一，有蟹爪紋，紫口鐵足，胎泥細潤，有黑土者（含鐵分特別豐富），謂之“烏泥窯”。第二次的南宋官窯是在郊壇下別立的新窯，就稱為“郊壇下新窯”。南宋郊壇在杭州烏龜山。郊壇下窯址現已發現

即在烏龜山麓。根據發現的碎片可見其胎骨為含鐵分甚多的黑胎。胎骨制作甚薄，而釉很厚，有超過胎骨四五倍者。釉色晶瑩美麗，近粉青色，也有近蜜蜡黃的釉色。有細開片。

南宋時期，青瓷燒造的中心又在江南發展起來，除了杭州的官窯以外，浙江的龍泉窯也恢復并發揚了越窯的傳統。龍泉窯在南宋到明代的興盛是南方青瓷的重要貢獻。

龍泉窯的窯址在龍泉縣疏田（今大梅村大窯）。龍泉縣境內發現的古窯址除大窯以外，還有金村，新亭，岱根，大麻，啣頭等十餘處皆在龍泉縣境內。屬於慶元縣的有楓堂等三處，麗水縣的瓷窯，寶定窯二處。

龍泉窯的起源較早，屬於越窯系統。南宋、元、明時期，龍泉窯的規模很大，是景德鎮未充分發展以前，南方最大的產瓷地。龍泉窯出口數量甚巨，在埃及及日本都有大量殘片堆積。龍泉窯是在景德鎮窯之前為中國陶瓷工藝博得世界的聲譽的。

宋代龍泉窯的胎骨為灰白色，無釉露出部分顯鐵血色。標準龍泉的釉色為極柔美的粉青色。也有氧化不足而顯翠青色，或氧化稍過而顯米黃色的。器物的口緣部分，或凸彫隆起的部分，因釉較薄，顯出胎骨的白痕。龍泉窯器物上常有凸彫的花樣裝飾，牽枝牡丹及雙魚紋樣是很常見的。龍泉窯的青瓷上也有時出現紅褐色斑點，是利用含鐵量較多的釉汁有意施加的一種裝飾。

龍泉的一種特別產品，即所謂的“哥窯”。哥窯的最顯著的特別點是有紋片，紋片有大小不同，具有天然裝飾效果。釉色有黃及青兩個系列的不同濃淡深淺的變化。其稱為“哥窯”者，由於傳說宋代有章生一，章生二兄弟二人燒窯。章生一為兄，燒制的瓷器是有開片的，所以稱為“哥窯”。龍泉之無開片的，即被認為章生二所燒。

麗水燒造的青瓷，胎質較粗，透明釉，一般稱為“麗水窯”。

南方在宋代燒造青瓷的地点還有一些，皆有待調查。例如福建泉州地區，廣東惠陽附近及潮州市郊都已經初步証實有青瓷殘片或廢窯址存在。這些地區青瓷的燒造可能都與海外貿易有一定的關係的。

在青瓷的範圍中也要談到鈞窯。

鈞窯在河南禹縣的神垕鎮，其燒造中心為神垕二十里的野豬溝。鈞窯是在臨汝窯因北宋的復滅而衰落以後，興起於臨汝附近代替了臨汝窯的。其發達的時期是金和元的時期。

鈞窯的青釉的色澤是釉中的氧化銅和少量的鐵分的顏色。釉料的成分中有過量的矽酸，過量的矽酸在徐冷的過程中處於游離狀態，而結晶，於是形成了“失透釉”，是鈞窯釉的光澤的一種特殊效果。由於是在還原焰中燒制，而釉中有氧化銅的成分。氧化銅還原而顯出銅紅色。所以鈞窯釉一般的雖是天青，月白等諸不同深淺濃淡的青藍諸色，而在天青，月白諸色上也出現了不同的紅色，或如云霞一樣彌散於全器，或呈一朵紅斑或紫斑。失透釉及銅紅色的發現是鈞窯在技術上的重要創造，為中國色釉陶瓷开辟了新的道路。

模倣鈞窯的紅斑青器的制品在河南一帶很流行。臨汝，洛陽，安陽，湯陰各地在金、元時期及其以後都有出產。

在南方模倣鈞窯的有廣東陽江地方的“廣窯”，或稱“廣鈞”，釉色青、藍、灰各

种色采自然混合流动，有特殊的藝術效果。

鈎窰器物胎骨粗而厚重，器形很有敦厚朴实的風格，富于藝術單純質朴的魅力。

青瓷的發展連帶的產生了黑色的陶瓷。因为青瓷的釉色是由于釉中的鉄分，黑瓷的黑釉也是利用釉中的鉄分燒成的。所以在唐代，燒造青瓷的德清古窰的產品中也有純黑釉的器皿。

釉中含鉄分量决定着釉的顏色。少量的氧化低鉄可以使瓷釉帶青綠色。例如：0.8%則呈極淡的淡綠色，如玻璃。1%——3%則呈不同程度的青綠色。氧化低鉄的分量如果再提高，則在燒制时还原困难，5%呈鉄綠色，8%釉色就是赤褐，甚至暗褐，而在釉之較厚重的地方，也可能有真正的黑色出現。龍泉窰上的褐斑就是利用原料相同而濃度不同的含鉄的釉汁点成的。南方的青瓷多是还原焰燒成，其还原充分的就燒成甚为美丽的青釉。臨汝窰是氧化焰燒成，一部分氧化低鉄变为帶黃味的氧化高鉄，黃綠混合結果是一种特有的艾叶青色。

釉汁中含鉄量如果达到饱和状态，就可以燒純黑色的釉。純黑釉的瓷器在日本受到特別的重視，称之为“天目釉”，而成为今天通行的名称。

在南方燒造黑釉瓷的最有名的產地是福建水吉縣的“建窰”。窰址在今水吉縣池墩村。

建窰的黑瓷在北宋末年很被重視。宋徽宗趙佶和他的大臣蔡襄都提倡黑瓷蓋飲茶，而不复是如唐末陸羽那样推崇青瓷。建窰黑瓷因釉中鉄分散聚不勻，所以燒后顯出黑褐不同的色澤，形成不同的裝飾效果，也就產生了不同的名目。例如最有名的是“兔毫”黑釉中顯出黝白及橘黃色的細絲如毛，又有所謂“鷓鴣斑”黑釉上浮現金紫色有光的斑点，“油滴”黑釉上出現密集的閃銀光的圓点。

在建窰廢址附近發現的黑瓷殘片都是敞口的碗盞，而且有的碗底刻划或摹印“供御”二字。这是可以和趙佶提倡飲茶用建窰的記載相印証的。

北方也燒造黑瓷，其產地多与白瓷一致。

白瓷在宋代的發展是中國陶瓷史上最大的变化。这一变化改变了歷史悠久的青瓷傳統，真正建立了白瓷傳統。

在唐代与越窰青瓷并時的邢窰白瓷到了宋代已不再那样有名。宋代白瓷的精品是北宋的“定窰”。其他一些白窰產地，如磁州窰、当陽窰等，除了有一部分也產若干黑瓷外，并且利用黑瓷創造了新的裝飾方法，產生了此后白色瓷器進行裝飾的主要方法。

北宋的定窰在今河北曲陽（宋代屬定州）的靈山鎮附近澗磁村和燕山村。現在尚有大量的殘片堆積。定州是唐宋时期重要的工藝中心。生產瓷器至少在五代时已开始。在宋代成立了官窰，現在在澗磁村附近据說还發現有“尚食局”字样的盤底。記載中称汝窰未兴起之前北宋宮庭中原來是用定州白瓷的，而后來不用定窰的原因是因为“有芒”。（定窰口部不施釉，澀边。）北宋定窰也大量供应市場。定窰的衰落在北宋傾复的时候。

定州最精的產品，胎骨很薄很輕，为了避免燒制时变形，一些敞口小底的盞多是扣燒的，所以口緣部不能施釉而是澀边。补救的办法是用金、銀或銅鑲口。（五代越窰也有此办法。）定窰釉色潔白，一般是先塗一層白色的化粧土，遮盖住胎骨上不够細膩

潔白的缺点。化粧土上再施透明的牙白色玻璃釉。釉微帶黃味，在凹聚稍厚处更易查覺。定窯白瓷有多种雕花的技術，例如：用刀雕刻的称为划花，用針剔刺的称为綉花，用帶圖案的范型压印的称为印花（压印用的陶土范型也有發現）。定窯有花者多，無花者較少。紋样題材多系牡丹、萱草、飛鳳、蟠螭等形，花草間也有孩兒穿插其間。

北宋的定窯在靖康之變以後衰落下去。工匠也南遷。与定窯風格相同的白瓷移到江西景德鎮繼續制作，而称为“南定”。南定的窯址在今景德鎮附近的湘湖、湖田兩处。

景德鎮最早出產越窯風的青瓷，北宋時期之改名为景德鎮，据記載称就是因为宋真宗景德年間以出產潔白的白瓷受到了重視的緣故。

南定質極細，色極白，所以又称为“粉定”。釉为透明玻璃質，但稍厚的地方，略閃水綠色，是“影青”釉一类。南定的器皿在器形及裝飾方面和北定相同。

北方定窯除白瓷外还生產黑瓷，胎骨也是很細很薄，釉色黑而勻，称为“黑定”。紅褐色釉，釉色顯出深淺不同的变化的，有“金花定器”的名目。宋人曾談到“定州紅瓷”（蘇軾詩及邵氏聞見錄）有的學者認為就是紅褐色鉄釉。

北方白釉陶瓷的另一重要產地是磁州窯。磁州窯在今河北省峰峰市彭城鎮。磁州窯的陶瓷，胎質較粗較松，有白釉，黑釉的各种器皿。磁州窯的重要的創造是黑色鉄釉在白釉底上進行繪畫的裝飾方法。明清以來陶瓷流行描繪的裝飾，就是从磁州窯开始的。磁州窯的黑繪筆致流暢活潑，有的非常奔放，成为非常健康有力的民間的風格。磁州窯的產物歷明清數百年至今仍流行于華北各地，長時期成为景德鎮以外的全國第二大窯。其藝術風格也仍舊保持。現在所用的“磁器”二字原應該專指磁州窯，如所謂“汝器”、“定器”、“处器”，後來則磁瓷混用，竟代替了“瓷器”的通稱。

过去被列为是磁州窯的某些風格类似的作品，根据近年來踏查古窯址的結果知道了它們的真正的產地。

河南安陽的觀台鎮和河北磁縣的冶子村，兩地僅漳河一水之隔，都發現黑色裝繪或黑繪再加划刻的白釉瓷片，繪畫風格和磁州窯类似。該二地都出產瓷枕。瓷枕上除各种圖畫裝飾外，并有文字題詞。往往自称“古相張家”造。圖畫的題材有故事、嬰兒及婦女生活、花鳥动物等。有一定的繪畫水平，而具有明顯的宋代繪畫的風格。

河南修武縣當陽峪的出品（現称为“當陽窯”）以剔划的裝飾方法为其特点。當陽窯是在十二世紀初繼耀窯而兴起的。陝西耀縣黃堡鎮的“耀窯”在宋代以做臨汝窯的青瓷出名，但有很像定窯的白瓷，并且开始出现剔划的裝飾方法。

剔划的方法是在胎上先施以白釉（或黑釉），然後按照一定的花紋圖案剔去一部分白釉（或黑釉），使有釉部分与無釉露胎部分的色調及質感都形成对比。或者更在剔去的部分加以黑釉（或白釉），甚至再加以刻划。总之是利用黑、白釉及胎骨本色而变化着处理的，技術是剔划，而產生的是繪畫效果。也有不只是利用黑白兩色釉，而更增加黃、綠玻璃釉，上下四層釉色，技術上是很繁复的。花紋多是牽枝牡丹。其產物以梅瓶为最常見。在过去，“當陽窯”都被当作磁州窯。从藝術風格上看，是當陽窯和磁州窯共同創立了宋代以後的北方民間陶瓷的風格。

河南禹縣扒村也是一个經過踏查的宋代重要民間窯場。扒村有白釉、黑釉器，有當陽窯風格的白釉画黑花器和白釉划花器。扒村还出產繼承了唐三采的遺風的三采陶器，

并有女像及騎馬人等。

磁州窯風的作品在南方出產于吉州窯（江西吉安縣永和鎮附近。吉州窯有細而薄刻花的白瓷，有繪黑花的白瓷，也有黑瓷。吉州窯也有青瓷，很像龍泉。

遼金地區也有燒造陶瓷。遼上京的官窯（遼上京臨潢府在內蒙古巴林左翼旗）摹倣定窯燒造白瓷及黑瓷。又在熱河赤峰附近遼時有所謂官窯鎮，產白瓷，現在發現品器底刻有“官”字的標志。遼瓷最有代表性的作品是“遼三采”，是唐三采的發展，胎釉皆較唐三采為硬。“遼三采”已知的一個重要產地是赤峰附近的“乾瓦窯”，其地也產定窯風的白瓷，磁州窯風的黑繪陶器。遼金地區陶瓷制品的特殊式樣是“鷄冠壺”一種上扁下方，有嘴的水壺。

元代的陶瓷最重要的是南方的景德鎮窯和龍泉窯，北方的鈞窯。景德鎮的白瓷在宋代影青的基礎上又發展了一步，除了薄胎的盃盞以外也制了厚胎白瓷，并开始利用銅料在器物表面進行紅色的繪畫性裝飾，即後世所稱的“釉里紅”。利用鈷藍進行繪飾“青花”，至少在元代也已開始。元代的龍泉窯，釉色青中帶綠，不復是宋代龍泉流行的粉青色。元代龍泉窯仍大量供應出口。元代鈞窯制作較粗，胎骨色澤都遠不如宋代精美，所以到了明代已經接近消匿了。

綜上所述，可知宋元陶瓷全面發展的情況。宋元陶瓷在技術上也在藝術上都獲得重要的成就。宋元陶瓷中出現很多古代工藝史上的典範作品，宋元陶瓷的藝術價值在於它們是科學技術和藝術創造的結晶，它們的體現了實用價值的造型也體現了美感價值；宋元陶瓷的藝術價值也在於造型、色澤和裝飾的美的效果得到高度的發揮。宋元陶瓷的造型、色彩和裝飾都是古代藝術家在勞動生活中養成的豐富的美的感受能力的最高的表現。

錦綾工藝在宋代也很發達。有悠久歷史傳統的蜀錦，元豐六年（1083年）擴充了成都的轉運司的錦院，募織匠五百人，進行大量織造，年產量達到七百匹。南宋初于茶馬司置錦院，目的在生產錦緞赴西北邊地易馬匹。南宋時期為了支付馬價，不僅增設新場，并且禁止私販，但效果不大。宋錦的花式，從名目上看還有很多是沿襲了唐代紋樣，有很多已經同明清時代者相似。但就現在可能見到的實物（流傳在日本有一些佛教徒的用品），則給人的印像主要是和明清以來的風格接近的。宋錦名目有八答蟬、六答蟬、盤龍、簇四金鸞、葵花、翠色獅子、大窠獅子、天下樂、大窠馬、大毯、青綠云雁、雙窠云雁、宜男百花、青綠瑞草云鶴、青綠如意牡丹、穿花鳳、真紅雪花毯路、青（真紅）櫻桃、鵝黃水林檎、天馬、四色、二色及真紅湖州百花孔雀、真紅聚八仙、真紅六金魚等諸色錦。又據記載南宋裝幀書畫所用之錦除上述者以外還有青綠簾文、紅黃霞云鸞、紫鸞、青樓台、紫龜背、龜蓮、紫百花龍、紫曲水、荷花、青大落花、紫滴珠龍團、皂方團白花、方勝盤象、寶照、練鵲、方勝練鵲、綬帶、銀鈎云、紅細花盤鸞、水藻戲魚、紅遍地雜花、紅遍地翔鸞、紅遍地芙蓉、紅七寶金龍、黃地碧牡丹方勝等諸色錦。宋代綾也有多種名目：碧鷺、白鷺、皂鷺、皂大花、碧花、姜牙、云鷺、檉蒲、雜花、盤鸞、壽頭水波紋、重蓮、雙雁、方棋、龜子、方穀紋、鸛鴻、棗花、鑑花、壺勝、白花、回文、白鷺、花綾等。

宋代刻絲有新的進步，很多直接摹倣繪畫或書法名作，例如有崔白的花鳥圖和米芾的法書。北宋定州是刻絲的重要產地。南宋時雲間（江蘇松江）有朱克柔，又有沈子蕃都是當時名手，他們的名字也用刻絲的織法標明在自己的作品上。宋代刻絲也仍然有裝飾性的，過去書畫著錄書中常稱道宋制刻絲之用于掛軸或卷冊的引首者。傳世的紫地鸞鵲錦，色采及構圖都很美麗。

遼金統治下，諸京（遼金各設五個京城）及諸州都有綾錦院或織造院的機構，俘獲的漢人工匠工作于其中。當時認為燕京（今北京）的織品精巧甲天下。唐末留居在陝西一帶的回鶻族，為金人強迫遷至燕京，他們也擅絲織。宋人記載中特別提到他們所擅長的一種技術，名為“尅絲”（即刻絲）。又稱他們善燃金線。以金線或金薄入絲織，在宋代有十八種方式：銷金、繆金、間金、戩金、圈金、解金、燃金、陷金、明金、泥金、榜金、背金、影金、闌金、盤金、織金、金線。北宋中葉曾一度下令禁斷。但事實上并未全部禁絕。南宋送給金人的禮品中就有“青紅燃金錦”一類的織物。

中國古代原無棉織品。十三世紀時，黃道婆從海南島黎人學得制棉的工具和技能，傳于松江府烏泥涇，因而棉花的種植隨了棉花的利用的方法而普遍起來。棉織逐漸代替了麻織在人民日常服飾中的地位。

元代很重視絲織，設各種機構督促生產，而且制訂了關於原料和成品的質量的各種規格。元代絲織生產量很大，除了出口以外，主要的是供應橫跨歐亞大陸的蒙古帝國的統治層的需要。元朝恩賜百官絲織，甚至有每人萬匹的。元代已開始用“緞”的名稱，但似乎尚非素色的，也仍包括了多采，有花樣的錦。

宋元時期的漆工藝也開始了明清以來的新傳統。宋代螺甸器不如唐代華麗，而趨于朴直。用螺甸組成花樣，花片碩大平板。宋元漆工藝流行的新的技術是剗金和雕漆。這兩種技術最早的应用是可以上推到戰國時期的。

剔剗剗金的技術在元代陶宗儀的“輟耕錄”一書中曾記述很詳細，大致是在漆面上用針剔彫出各種花紋，在刻痕中着以金箔。元代剔剗剗金的實物有當時流傳在日本的佛經經箱五件。有兩件上面寫明制作的年代及制作者的名字：“延祐二年（1315年）棟梁神正 杭州油局橋金家造”，“延祐二年棟梁神正 明慶寺前宋家造”。元代戩金名手有嘉興斜塘人彭君寶。據說他剔剗出來的山水樹石、人物故事、亭台屋宇、花竹翎毛種種皆極巧妙。

彫漆的技術過去往往稱為剔紅或堆朱。塗朱漆在木胎上，至數十層，然後彫人物花紋繁密的各種紋飾。也有以黑漆或黃漆，甚至各種色漆層層塗染的，加以彫鑿時就顯出各不同層次上的不同色澤。元代名手張成和楊茂的制品還有保存到現在的牡丹堆朱香盒。堆朱彫成的花葉作淺浮雕，稜角圓混，富於立體感，構圖緊湊，布滿裝飾面，不露底。風格很成熟。

宋元漆工藝由上面所提到的寥寥幾件實物可知，已經有很成熟的技術和藝術風格。五四年在杭州老和山宋墓中發現的三個黑漆盃和一個黑漆盤，造型單純素朴，無裝飾而漆色光潔，形式達到完美的境地。盃盤口沿外部都有硃書“壬午臨安府符家真實上生”的銘識，這幾件日常用漆器也說明宋代漆工藝在藝術上的造詣。

宋元时期的工藝美術是明清的新傳統的开始。宋元工藝的生產中心、生產組織、生產技術都成为明清工藝發展的基礎。宋元工藝在藝術上的新創造，無論陶瓷絲織、髹漆也都是明清工藝的前驅。

第十節 小 結

一、宋代繪画为中國繪画藝術發展的高峰，其巨大价值在于創造了無數巧妙的藝術表現的手法，运用提炼精粹的純熟的描繪技術，直接并間接地反映了现实生活；体现了健康的，优美的情感。在歷史上唯有宋代的繪画（和明清的板画）在內容的现实性表现的藝術性方面比較最接近人民羣众的爱好与要求。

宋元时期的彫塑作品中，唐代那样的理想成分减少了，生活的气息加强了。寫实能力有顯著的提高，但保持了造型的洗煉。

宋元时期的工藝美術是明清工藝的前驅。宋瓷其造型、裝飾及其統一的效果成为工藝史上的独特的典型。

二、在繪画藝術的範圍內：——

宗教画的發展已經停頓。特点是①藉世俗性的熱鬧場面以提高吸引观众的力量，如开封大相國寺壁画斗法的場面和其他壁画的炫耀隊伍行列的場面。②追求外表上的丰富变化和画面上的熱鬧，如“朝元仙仗圖卷”中繁复稠密的衣褶和人物动作与位置方向的多样，代替了人物形象的个性化的深入描寫等。

但有些宗教画和宗教彫塑一样宗教意味非常稀薄，而轉向生活中的形象的描寫，可以算作世俗藝術的一部分了。

描寫貴族生活的繪画比較流行，注重真实的具体的描寫，能够通过瞬間的景像，具体地表现人与人之間的一定关系和在生活中的神情动态。肖像画仍是專門的技藝。

也有突破貴族生活的題材範圍，而表现了農村生活和城市生活的。如“清明上河圖”可以作为此一时代现实主义藝術的标志，它与当时流行的市民文學的精神是一致的。

已失傳的李嵩的水滸英雄像是对于來自人民的英勇的反抗者的贊美，說明繪画藝術所达到的现实主义的高度。

当时漢族与外族間的关系在繪画中也得到了反映。直接反映的如“中兴瑞应圖”（蕭照作）和抗金名將画像（刘松年作），間接反映的多寄寓于歷史故事，如伯夷叔齐采薇、昭君出塞、文姬归漢、便桥見虜，郭子仪見回紇等。外族的生活也成为重要的繪画題材。

表现自然景物的山水画和花鳥画在宋代充分發展，成为中國古代繪画藝術中有特殊重要地位的体裁。

山水画表现祖國山河的壯偉和优美，山川大地樹木等因季節气候不同而呈現的丰富动人的变化，花鳥画中表现花卉禽獸的新鮮活潑的生命景像。这两种繪画体裁，虽是以自然界的事物为描寫对象，但在宋代优秀画家的筆下不是單純的自然事物的再現，其中

体现着强烈的情感和有力的理想，对于观众能产生鼓舞的力量和提高精神生活的作用。

三、宋代繪画藝術技巧上有重要的創造：着重人物的精神状态及思想情緒的表现，着重山水花鳥的动人的美的意趣，圍繞着闡明及突出主題的要求自由地而且灵活地組織画面，不受任何机械法則的支配，善于抓住对象外形特征進行提煉形象，等等。宋代繪画藝術技巧的創造使中國繪画的样式特点逐漸形成，并日益增强了其从思想上及情感上影响人的力量。

作为表现手段的筆墨諸因素的藝術效果被宋代和元代的画家們真正体会到了。繪画藝術的魅力的一個不可忽視的方面被強調起來，这是中國繪画藝術成熟的現象之一。

宋代和元代的彫塑藝術的洗煉的造型是寫实手法的理想的运用。

四、宋代一些士大夫和統治階層中人直接从事繪画活动对于繪画藝術的繁荣和提高在某一階段上也有促進的作用。但是其重視經典中的歷史題材和文学內容就有避开直接表現现实生活和來自现实生活的情感的傾重向（如：李公麟、馬和之）；并开始一种缺少辛勤的技巧鍛煉的“游戲筆墨”的風尚（如苏轼、米芾）。

宋代和元代士大夫画家在某一方面具有的特殊的藝術敏感，例如他們对于筆墨諸因素的藝術效果的重視与有意識的追求，也使繪画藝術有了新的表现，并为繪画技術積累了新的經驗。

五、宋代美術（繪画、彫塑）、工藝所达到的高度水平是以当时社会中新的經濟因素的發展为条件的。但附庸于士大夫階級，的生活正是这一时期各种藝術共同受到的封建社会的束縛。宋代和元代的美術，特别是元代的繪画說明，如果不能進一步突破这种束縛，美術的现实主义的發展的余地是很小的。

第六章 明清時代的美術

- 第一節 概況
- 第二節 明代繪畫諸流派
- 第三節 明清之際的繪畫
- 第四節 清代花鳥畫的發展
- 第五節 板畫藝術的歷史發展
- 第六節 故宮及明清時代的建築藝術
- 第七節 明清時代的工藝美術
- 第八節 小結

第一節 明清美術的概況

壹、1368年朱元璋在南京即帝位，建立了明朝，成為中國歷史上又一強盛的大帝國。明朝至1644年為李自成率領的農民軍所推翻。明朝前後共276年，中國社會經歷着重要的變化。

明朝初年恢復和發展農業生產的一些措施，如獎勵開墾、興修水利、推廣種棉、免租減稅和發給種籽等，收到很好的效果，到1393年全國耕地面積達到850萬頃。明朝並且丈量全國田畝，普查人口，清查了豪富們隱瞞的大量土地，打擊了豪富的勢力。在明初七十餘年中人民生活比較安全。

但時間漸久，土地兼併日益劇烈起來。一方面明朝皇室占有大量官田，並不斷以土地賜給貴族勳臣；更加以封建社會中的自然趨勢，到明代末年，太湖流域只有十分之一的人家有土地，十分之九的人家都是佃戶。

在土地稅收制度上，明朝中葉以後實行“一條鞭法”，把田賦、徭役和條稅合併起來，按畝征收銀兩，從此貨幣地租成長起來。同時，明代城市人口迅速增長、產棉區和棉織業中心的分工，手工業原料需要增多，農產品的商品化，農業中大批雇工出現，這都是明代中葉以後農業上資本主義因素的增長。

在手工業和商業方面，手工業工人從元代的類似奴隸的“匠戶”的地位中解放了出來，並且也由於從元朝起從陸地也從海上傳來很多域外的手工業原料和技術，明朝的手工業的發展很大。如煉鐵、紡織、印刷、漆器、陶瓷、造船等在技術上都有顯著的進步。有些作坊發展為手工業工場。資本主義的經濟關係已在萌芽狀態中了。

手工業和商業發達的結果，城市更加繁榮。北京、南京以外全國有三十多個城市，大多分布在沿海和長江下流。對外貿易也發展了。永樂時鄭和率領艦隊武裝七次下南洋，遠達非洲東岸，促進了中國和南洋羣島在經濟上和文化上的聯繫，奠定了華僑會同當地居民開發這些地區的基礎，明朝中期以後，中國不僅和南洋有經常的貿易，並且和歐洲

也有了直接的海上來往，歐洲的商人和傳教士相繼來到中國。意大利傳教士利馬竇和其他傳教士把歐洲的文化帶來中國，和中國學者建立了友誼。

明朝和邊地種族長期處於緊張狀態的是與北方蒙古族的关系。明朝皇帝曾一度被俘，北京城也受到圍攻。明朝為了加強北邊的防禦，用磚石改建了東起山海關西至嘉峪關，全長五千多里的長城，成為世界上著名偉大的建築工程。明朝並且修築了沿邊各州鎮的磚城。明朝在東南沿海一帶也受到日本海盜的侵擾。日本軍隊進攻朝鮮時，應朝鮮的請求前往救援的明朝軍隊曾予以沉重打擊。但，中國和日本人民的商業上和文化上的和平交往也還是很頻繁的。

十六世紀時，大明帝國急劇地趨於崩潰。除了東南和西北的外患以外，中央的軍政大權落入皇帝親信的宦官之手，政治黑暗，官吏貪污，統治階級內部的矛盾非常尖銳。並且，南北各地也掀起了市民鬥爭的浪潮，市民鬥爭是反對皇帝派到各大城市勒索敲詐為害人民、破壞城市工商業的正常活動的宦官的。在十七世紀終於爆發了農民大起義。農民起義軍從陝北迅速發展到全國，並提出“貧富均田”的口號，而與歷史上以前發生的農民起義之藉助於宗教口號者不同。

1644年李自成進入北京，推翻明朝的統治。明末農民戰爭經過十七年，是我國歷史上空前大規模的農民戰爭。

十七世紀初，在中國的東北地區女真族的滿州人在傑出的領袖努爾哈齊的統率下，組織成一個強大的軍事力量，並逐漸擴大佔領到整個東北和內蒙古一帶。1636年自稱為“清”，並於1644年李自成進入北京時，在背叛祖國的明朝大將吳三桂的勾結下進入山海關，佔領了北京，開始了征服全中國的行動。

漢族人民英勇地反抗清兵堅持抵抗絕不屈服的，例如有史可法、鄭成功和保衛西南達十三年之久的李定國等英雄人物，李自成部下的農民軍和揚州江陰、嘉定等地的人民羣眾的壯烈犧牲是歷史上可歌可泣的英雄事蹟。

清朝的統治擴張到中國本洲的整個土地上以後，又繼續擴大到邊疆地區：西藏，新疆等地，並且擴大到國外，如越南，緬甸、中亞和蒙古。清朝的疆域是地大物博的近代中國的基礎。

清朝的統治，大體上承襲了明朝的舊制。中央集權比明朝更甚。對於被征服的漢族及其他各族人民採取嚴酷的高壓政策。在全國各地駐紮八旗軍隊，同時又屢興文字獄，鉗制漢人的反滿思想。對於土地則放手掠奪。但是在統一的政權下，共同的政治命運使中國境內各族人民的关系更密切了。中國境內各族人民反抗清朝統治的鬥爭一直沒有停止。乾隆間，王倫起義於山東，甘肅的回民，湖南的苗民相繼起義。嘉慶年間白蓮教，天理教的起義蔓延川陝鄂諸省，各種教徒的起義相繼不斷，到道光帝的末年終於爆發了規模巨大的太平天國革命。

在清朝初年，由於戰爭的停止，農業得到恢復。手工業和商業的繼續發展，鼓勵了農業上經濟作物種植。十八世紀出現全國普遍的繁榮。到了十九世紀中期全國人口有四億多。在鴉片戰爭爆發以前手工業如商業非常發達。金、銀、銅、鐵、錫、鉛、水銀、丹砂、雄黃的開采都有相當數量。廣西的礦廠之大者勞力不下萬人。廣東的制茶廠使用工人也多到五百人。道光年間廣東有二千五百個紡織廠，共擁有工人五萬。江南是絲織業

的中心。南京一地織錦機就有五萬張。大的工場可以有織機五六百張。此外，四川的織錦，山西的絹布，山東、河南的棉布都是當時有名的手工業出品。萌芽狀態中的資本主義比明朝有進一步的發展。

歐洲的資本主義在十八世紀開始侵入全世界的各個角落。中國和歐洲各國的商業貿易引起清朝統治者的恐懼。清朝採取了閉關政策，只允許在廣州一地通商，並只許通過指定的公行，所謂廣東十三行才能進行交易。思想落后的清朝統治者用這種閉關政治壓制了中國資本主義萌芽的成長；而同時在外國侵略者的武裝面前又無力保衛自己的正當權利。1840就爆發了鴉片戰爭，英國侵略者用武力打開中國的大門，此後，中國開始淪入半封建半殖民地的狀態。

式、明清時代在文化上也有一些新的成就。

哲學思想中的程朱派理學到明朝中葉已非常腐朽，而為提倡知行合一的王陽明學派。王陽明的學派影響很大。但在明末清初，無論是贊成程朱的顧炎武或者贊成陸王的黃宗羲都一致重視經世致用，並親自參加了人民的抗清鬥爭，他們的學說在根本精神上帶有進步的民主傾向，而和空談內心修養的理學已大不同。明末清初的王夫之是一個偉大的思想家。他的唯物主義思想帶有初期資產階級學說的色彩。

同樣也是反映了唯物主義思想的是當時對於科學技術的研究。例如宋應星的“天工開物”系統地敘述了各種農作物如手工業品的生產知識和生產經驗。徐光啓的“農政全書”廣泛地研究了農業生產的各種問題，以及養蠶和飼養家畜的技術。而在這一類科學技術著作中最有價值的是李時珍的“本草綱目”給我國歷代的藥物研究作了一次總結，成為當時世界上最進步的著作。此外，中國學者熱心地和外國傳教士合作介紹西洋的天算、歷法、器械，地理、生理等。這些文化上的新風氣和當時資本主義經濟因素的成長有關的。但顧、黃、王等人的帶進步而民主的傾向的哲學思想在清朝初年受到壓制。西洋科學的研究及介紹也因羅馬教皇禁止中國教徒拜祖先引起了清朝政府對天主教徒的排斥；而停止了。更加以清初的帝王大力提倡有助於其統治秩序的理學，思想界出現了人為的逆流。學者們被迫避開現實問題而從事古代典籍的整理與考據，對於歷史資料的訂正有很大貢獻。

明清文學方面成績最為突出的是戲曲小說和其他各種文學。通俗文學的發達是適應着城市的繁榮和市民的需要。明代施耐庵的水滸傳，羅貫中的三國演義，吳承恩的西遊記，清代曹雪芹的紅樓夢，吳敬梓的儒林外史等長篇小說和三言兩拍等短篇小說集，牡丹亭，桃花扇，長生殿等戲曲以及各種民間曲調，地方戲曲從各个方面反映了封建末期的社會生活和矛盾，和人民羣眾有密切的關係，具有強烈的人民性和現實主義精神。

參、明清美術的總的趨勢是在筆墨技術上吸引了美術家們過多的注意，而在作為反映生活的現實主義藝術的職能上獲得的進步是很不顯著的。

繪畫方面，明初一方面恢復南宋時代畫院的畫風，被稱為院派和浙派的畫家處於最顯著的地位。但由於社會的原因，以蘇州為中心地區的畫家逐漸博得士大夫的更大的重視。元代畫家的影響逐漸取得了支配的地位。在明末清初的充滿激烈的鬥爭的時期，也正是士大夫羣分化為積極參與人民的正義的鬥爭和消極的逃避到個人頹唐生活中，這樣兩種不同的道路的時期，也產生了徹底的形式主義的繪畫理論。清朝初年產生了和為這

种理論所支配的画風相对立的崇尚个人性格表现的画風。这种新的画風進一步开辟了花鳥画的道路。在十九世紀初叶花鳥画更匯合了書法上反对篆隸体，提倡碑板書的新風气，而形成富有生命力的新風格。

民間的繪画藝術，如板画插圖、木板年画等都有重要的發展，在人民生活中占了重要的地位。

明代的彫塑藝術也極有成就，除了佛像有恢复唐代作風的傾向外，罗汉像和神仙像更接近生活。明代的彫塑藝術是尚未完全揭开的宝藏。清代的喇嘛教彫塑是独立的學派，有非常优美的表现。明清的工藝彫刻發揮了中國工藝家的最大的机巧和想像。

明清的工藝美術，陶瓷，絲織，漆器等都在技術上有不断的創造。民間工藝和宮庭工藝的道路成明顯的对比。

明清建筑仍保持宏偉的气魄，北京故宮和其他皇家的建筑体现了中國人民在建筑藝術方面的丰富經驗。風格优美的民間建筑也还保存了众多的研究資料。

而在美術史的研究方面，整理纂集及校訂考据歷史資料的工作，清代学者作了不少。康熙年間編纂的“佩文齋書画譜”和“古今圖書集成”中有关繪画，建筑和工藝的部分都有丰富的文獻材料。明清以來書画著錄的書籍是今天研究繪画史的重要依据。乾隆嘉慶年間及其以后的考据学，特別是金石学如青銅器，漢画像，歷代石刻奠定了今天科學研究的基礎。今天的美術史研究不能离开明清学者們的可敬的劳动。

第二節 明代繪画諸流派

壹、明初的画院

貳、戴進、吳偉等浙派画家

叁、吳派的沈周、文徵明及唐寅

肆、仇英

伍、明代寫意花鳥画的發展

壹、明初的画院

明代初期，建立了新的政权的朱元璋也恢复了有悠久傳統的御用画院。画院在宣德、成化、弘治年間（十五世紀）最發達。明代画院和歷史上的画院的职守相似。他們曾繪制宣揚君臣倫常关系的作品（如在文華殿画漢文帝止顰受諫圖及唐太宗納魏徵十思疏圖），曾繪制宗教画，曾繪制帝王貴族的肖像及行乐圖，也創作山水和花鳥題材的作品。旧日的記載中常認真地談到他們受到皇帝的寵遇（給予皇帝的侍衛，錦衣千戶、百戶、指揮、鎮撫等武官的职銜），或受到意外的打击。（如戴進画“秋江独釣圖”中釣魚人着紅袍。紅袍为明朝官服，因而使嫉妒者得到挑撥的藉口，指为違反典制。）从过去的記載中也可以看出山水画和花鳥画在画院中受到很大的重視。

留下了名字的明代画院画家約七十人。洪武年間，画家趙原、周位、盛著等因故被殺，过去記載中特別強調朱元璋的慘酷。永乐年間画道釋人物的蔣子成，擅長黃筌体的花鳥的边文進，画虎的趙養共称“禁中三絕”。当时其他名手也还很多，如范暹長于花果翎毛，郭純、卓迪擅長山水、陳炳善寫照。明代画院以宣德时期最盛。宣德、成化、弘

治諸朝的画院被認為可以与宋代宣和紹興相比。这三朝的皇帝也都会画。宣德时期画院的名家有擅長北宋風格水墨山水的謝环，属于馬远系統的倪端，工人物、花鳥、山水的商喜，精于樓閣及金碧山水的石銳，出自夏珪、吳鎮的周文靖和兼得郭熙、馬远二家之長的李在，还有被称为明朝第一而潦倒終生的戴進。成化弘治年間有著名的画家“画状元”吳偉和花鳥画家林良、呂紀，善山水草虫的鍾礼，被弘治称为“今之馬远”的王諤，人物画家呂文英等。正德年間有山水画家朱端。

明代画院到正德以后漸消沉。画院中的風格主要的是在南宋画院馬远、夏珪的水墨蒼勁的傳統支配之下。画家都有自己的專長，或山水，或花鳥，或人物，但同时也往往有多方面的才能。兼善各种題材的画家在画院中并不罕見，而这也是南宋画院的傳統。

明代前半（約十五世紀中叶以前）画院占領導的地位。其影响擴大到画院之外形成所謂“浙派”。（見下段）而画院的花鳥画也有重要的歷史意义。

画院中，边文進，（字景昭）作妍丽工緻之体的花鳥。其后，呂紀敷色絢爛，也是工筆花鳥。他們的作品也都有自己的活潑新鮮的意趣。而在技法上也有了自己的創造的是范暹林良的水墨寫意的花鳥，放筆縱墨，如意揮寫。这是中國繪画水墨技法的表現能力繼南宋末梁楷，法常之后又一次的擴大。

式、戴進、吳偉等浙派画家

明代的繪画中的浙派以戴進，吳偉开始，至謝时臣、藍瑛而終。浙派和画院是明初至嘉靖时期最有力量的画派。

明代前期的繪画，尤其是山水画，不僅画院，在画院以外也是为南宋画院馬远、夏珪的作風所支配。戴進是这一时期画壇的中心人物。

戴進字文進，浙江錢塘人，所以在他的影响下的画派就称为“浙派”。戴進的山水得前代名家的長处，而以追隨李唐，馬远的画法及画風时居多。他并且長于神像、人物、走獸、花果、翎毛、都很精致。而且他表現神像的威仪，鬼怪之勇猛，在衣紋及色彩的处理上熟練程度可以比唐宋的大家。而他尤其精于臨摹古画，可以乱真。

戴進画山水水墨淋漓，是用斧劈皴。画人物用鉄綫描，間用蘭叶描。他又稍变蘭叶描，創造了蚕头鼠尾，行筆有頓挫的描法，丰富了人物画的水墨表現技法。

戴進之后，吳偉和陳景初更助成了戴氏的影响，而特别是吳偉以健壯奇逸的筆墨風格成为当时非常引人注意的画家。吳偉，字次翁，江夏人。記載中常称道他的筆墨的縱恣揮洒，如說他好飲酒，一日正醉，忽奉皇帝詔令入宮作画，他跪翻墨汁，信手塗抹。他又曾在朋友家，取蓮蓬濡墨印紙上，人都不知他的意圖，而最后画成捕蟹圖，又說他画人物出自吳道子，縱墨不甚注意，而奇逸瀟洒动人。又有書上說他“臨繪用墨如潑云，旁觀者甚駭，俄頃揮洒巨細曲折，各有条理，若宿構成。”可見吳偉运用筆墨的熟練。

吳偉之后，很有一些画家追縱他的作風，如張路和蔣嵩。他們也被称为“江夏派”，作为“浙派”的一个支派，而与浙派的勁拔精簡者微有不同。張路，字平山，大梁人，擅長人物，被評为学吳偉，“不得其秀逸处，僅有遵勁耳。”（王世貞藝苑卮言）張平山也兼工山水鳥獸花卉。而蔣嵩，号三松、金陵人，好用焦墨枯筆，其他浙派的画家还有戴泉（戴進子）、夏芷、夏葵兄弟、仲昂，陳璣、汪養、鄭顯仙、張复陽、鍾欽礼等

人。但張路、蔣嵩在當時雖然初時人所喜，但也很遭非議。明末清初的許多評論家一致指責他們行筆粗莽，多越規度。指責他們為“狂恣”，為“邪學”。

藍瑛，字田叔，浙江錢塘人。他雖然被目為浙派，但他的畫風和蔣、張嵩、張路完全不同。他的畫風更接近黃公望。他的山水畫初年秀潤，晚年蒼勁；並且能作人物寫生。藍瑛之後也有一些追隨者，沒有很顯著的表現。謝時臣、字潯仙，吳縣人。他得戴進和沈周二家的筆意，雖屬浙派也已離開浙派本來的道路。藍、謝二人正足以說明會風靡一時的浙派最後是被“吳派”壓倒了。

浙派和明代畫院的繪畫，在表面上具有南宋畫的面貌，沿襲南宋畫院的表現技法和風格，並掌握一定程度的造型能力。所以他們中間有一些很有能力的畫家，戴進、吳偉、張路等人擅長人物畫，而為吳派畫家所不及。南京昌化寺吳偉壁畫羅漢五百尊，作穿崖、涉海、神通遊戲。報恩寺有戴進的壁畫。因而使歌頌吳派的評論家如徐沁不得不歎惋“近時高手既不能擅場，而徒詭曰不屑，僧坊寺廡，盡污俗筆，無復可觀者矣。”（明畫錄）浙派畫家承繼了南宋畫院的水墨的造型方法，同樣也承繼了畫面上大量剪裁以突出主題的構圖方法。因而他們的山水畫很多被當作了南宋時代的作品。雖然實際上浙派的作家沒有按照時代生活的要求進一步發揚過去畫院的認真認識生活並分析活的創生活造性傳統；然而，無論畫院或浙派畫家都注意到表現生活內容的重要，他們的作品中甚至有一些有很高的藝術價值。例如有兩幅題為夏珪的作品：“長江萬里圖”和“漁父圖”。

“漁父圖”極其生動真實地表現了漁父們江上的各種勞動生活。這一失落了名字的有才能的畫家所創造的富有生活特點的漁父的形象留給人難忘的印象。

“長江萬里圖”更是古代繪畫中的一件重要的作品。其重要性在於巨大的主題，高度概括的表現方法和簡潔的藝術形象，充分說明有悠久傳統的中國繪畫藝術的獨特性和創造性。

過去評論家對於浙派的非議主要從筆墨風格上著眼的。

叁、吳派的沈周、文徵及唐寅

江南蘇州一帶，自元朝以來，成為士大夫的藝術得到繁榮的重要地區。很多士大夫以詩人、畫家的資格出現，並且也產生了一些收藏家和有招徠同好的豪興的東道主。他們傳播著自己的政治觀、人生觀和美學觀，並且成為他們那一階級中的理想人物。在江南地區的工商業比較發達的基礎上，他們的活動更刺激了一些與藝術有關的商行業，例如古書古畫的交易，古畫的激制、臨摹、修補和裝裱，以及木板印刷和漆、銅、牙、玉等各種手工業。因此，江南蘇州一帶成為反映此一階級思想意識的各種藝術活動集中的地區，在過去數百年中是天下矚目的“人文薈萃”之區。

蘇州地區在明代初年，繼元代諸畫家之後，產生了更多的山水畫家，他們大多在技法上和風格上追隨著元代的名畫家。如趙原、徐賁、陸廣、張羽、陳汝六、王跋、金鉉、夏詩、馬琬、劉珪、杜履、姚公綬、俞泰、王一鵬等人。只有少數畫家是追隨馬遠、夏珪的作風的，如畫華山圖的王履和職業畫師周臣。吳派的名稱這時也還未成立。甚至沈周、文徵明、唐寅等傾動天下的名畫家出現以後，他們也不完全合乎後來所望“吳派”的標準。他們都深受馬遠、夏珪的水墨山水和趙伯駒、劉松年的青綠山水的影響。他們

的長处是并不拘于南宗繪画的範圍。

沈周（名石田、長州人。1427——1509年，文徵明（原名璧，以字行。更字徵仲。長洲人。1470——1559年），唐寅（字伯虎，号六如居士，吳人。1470——1523年）都是士大夫的身份，能詩善画。这是和浙派之为職業的画家很大的不同。他們有得取功名爵祿的条件。但他們一生閒居，从事如他們自己所說的“画詩酒娛”的生活。文徵明曾一度入京作官，最后得了不愉快的結果回來。唐寅中了解元，也沒有得到騰达的机会。他們都是对于明身明代中叶以后官僚政治的勾心斗角的腐朽生活中深深感到自己的無所作为，而怀着退避的心情，安于自己恬淡閒靜的窮生活中。但实际上如他們在詩画中所描述的安靜生活是很难保持的。例如倭寇就曾不止一次騷擾过文徵明住居的地区，只是他的詩和画中看不見絲毫的反映。他們的善良的懦弱的生活感情，有別于同一时期另一些地主階級的貪婪和殘暴，并且在对比之下應該認為是高尙的。他們的山水画反映了他們的生活态度，也反映了他們的美学观点，而都是为那一时代的歷史条件所制約。他們的山水画和短詩，虽取材狹窄，都有一些优美的情緒和真实的感受。

关于他們的生活和藝術，过去記載中特別称道沈周的寬和厚道。有人仿作了他的作品，他也不拒絕在上面署名。他不歧視來求画的“販夫牧豎”等不登大雅之堂的人們。沈周运用中鋒秀穎粗筆，產生圓深挺健的效果。他一直是以前筆墨变化出入于宋元名家而享盛譽。人們称贊他的模倣董源、巨然、李成特別有心得，称贊他晚年的特別沉溺于黃公望和吳鎮。沈周有青綠工致的一体，但流傳作品很少。他的詩歌达到一定的水平，卓然成家。沈周的作品流傳于世及見于著錄者数量很大。其中有根据实景創作者，如虞山七星檜圖卷及兩江名勝風景圖冊，在構圖上都很有獨創性，能够突破生活現象的限制創造出富于繪画效果，闡明一定主题的画面。

文徵明的繪画学自沈周。文学学吳寬，書法学李应楨，都是当时的名家。他的画据说得到了郭熙、李唐、趙孟頫的筆墨的長处。設色淺淡風格秀丽，細致溫雅，被認為有翩翩文雅之趣。他和当时苏州很多名流有密切交往，和祝允明、唐寅、徐禎卿共称“四才子”。他在苏州成为“風雅”的中心人物，据说有三十年之久。文徵明和其他画家一样，他們的作品成了一定的市場。文徵明老年时候車馬盈門，求画的絹和紙在桌几上堆積如山。一張画画成出門，市上立即出应本。很多人仰仗伪装为生，人們崇拜他的作品的“書卷气”。文徵明作品傳世者也很多。画面效果都很纖美精致。

唐寅，过去称他“賦性疏朗，狂逸不羈。”他的一些放蕩行徑在羣众中造成深刻印像，因而成为傳奇的角色。他鑄一印章，自称“江南第一風流才子。”他的山水，得李唐、刘松年的皴法。而秀潤縝密別有一种表现效果。他也能画人物仕女、樓观、花鳥都很工丽。他的着色山水被称为“院体”。

沈、文、唐及其他成化嘉靖年間的吳派画家，人数已經很多。所表現出來的共同特点，主要的有二，一是在出身上大多为士大夫，一是在藝術上都重視画面的筆墨效果，所謂“气韻神采”，并追求着一种被認為風流蘊藉的風格。这一时期的以“吳派”为代表的文人画把藝術風格的表现当作繪画藝術的重要的目的，而相应地对于藝術反映生活的职能有一定程度的輕視。他們在調墨的干湿濃淡，运筆的輕重緩急等技術上獲得很多經驗。

他們的藝術上的弱点特別表現在他們以后的某些吳派画家身上。隆慶、万曆、崇禎

(1567—1644年)时期是吳派人才最盛的时期，这时的女人画家之著名的有陳淳、陸治、王問、文彭、文嘉、文伯仁、錢穀、周天球、陸師道、徐渭、項元汴、孫克弘、莫是龍、董其昌、陳繼儒、李日華、程嘉燾、米萬鍾、文從簡、鄒迪光、王思任、張瑞圖、李流芳、黃道周、王鏊、王時敏、楊文燦、項聖謨、郝豸佳、宋旭、顧誼、李士達、盛茂燁、趙左、沈士充、吳振、王建章、張宏、卞文瑜、邵彌等人。这些画家虽然各人藝術成就各有高下不同，总的看来是十分缺乏生活的基礎的藝術。

他們藝術思維的範圍有很大的局限性。这首先表現有題材的狹窄。除了少許的花卉以外，一般地都是一些習見的山和樹，取景角度和在絕大多數的作品中是互相重複、類似的。其次也表現在作品中體現的思想感情的貧乏，一貫地是重複前代山水畫家和詩人已經發掘的詩意和情調。这些感受虽可能是他們自己真正有的，然而不是完全新鮮的。他們的藝術思維的局限性也表現在藝術手段和方法的單調。因襲的題材和因襲的主題決定了在藝術方面上的因襲。景物的选取和構圖技巧一直陷在傳統範圍中，也就喪失了真正的藝術力量。

但是，沈、文、唐等人的一些長處也有被他們以後的吳派畫家所加以發揚的。例如為爭取表達富有詩意的主題所作的努力和水墨花鳥畫的創造。

沈、文、唐諸人的作品中都有意地闡明一定的主題，如下例一些常見的作品：文徵明的“江南春”，唐寅的“風木圖”，周臣的“北冥圖”都有一定的藝術效果。在这一方面尽了更大的努力的，例如文徵明的兒子文伯仁和明末的一位畫家李士達，都因為加強了筆墨的造型能力和善于運用傳統的構圖技巧而有新的成績，他們的成績顯著地代表着吳派山水畫中現實主義的最後的據點。文伯仁的“四萬圖”為萬壑松風、萬竿烟雨、萬頃晴波、萬山風雪等四種情景，創造了富有感染力的畫面。其他畫家有些結構緊湊的小幅也有動人的效果。

水墨寫意花鳥畫的發展在下面再談。

肆、仇 英

仇英，字實父，號十洲，太倉人。他作為一個山水畫家，因為擅長的青綠山水，和唐寅同被稱為“院體”。他在青綠山水方面的成就很受當時人的重視。甚至最輕視青綠工筆山水的董其昌也說他是趙伯駒後身，沈周、文徵明也未尽其法。所以他和沈、文、唐並稱為明代四家。——但是仇英的歷史地位不止於此。

仇英是蘇州地方臨摹古畫的名手，也是此一行業的代表畫家。他和唐寅、沈昭同師周（號東村，吳人）。他畫仕女、鳥獸、台觀、族輦、車仗、城郭、橋梁完全追摹宋代畫院。臨摹古畫的行業在中國繪畫史上有重要地位。他們和另一些職業畫匠是有密切聯系的；燈畫、扇畫、板畫以及其他形式的風俗裝飾畫，是民間繪畫的不可忽視的部分。它們以生活的內容和絢爛的色彩適合着羣眾的要求。

仇英微制的前代作品尚難斷定其中有多少是他自己的創造；但可以確定的是他除了臨摹以外，也的確曾根據前代的作品進行了自己的創造。他的有名的作品，例如五丈長的“子虛上林圖卷”，畫了九溪十八洞主及東、西、南、北，各邊地部族的“諸夷職貢圖”，臨摹李昭道原本，畫出了海島嶼巒，村樹晶瑩，參差縷分，如出幻景的“海天落照圖”，

青綠烘染雪景的“劍閣圖”，倣李昭道界畫精工的“仙山樓閣圖”等過去都很受人稱頌。

有一些明代蘇州制作的敷彩的人物故事畫就被當作了宋代的作品。然而，就是被訂正為明代的作品，其藝術價值也不能抹煞。例如常見的“天籟閣舊藏宋人畫冊”，中有多幅歷史故事畫，在表現上就有一定程度的成功。其中一幅“書房圖”諷刺了代表封建教育的學塾，有突出的意義。又如常見的“漢高祖入關圖”，這幅畫用長卷表現了楚漢相爭的時候漢高祖已入咸陽，而項羽方抵達潼關，以極大膽的方式處理了潼關到咸陽的地理空間，而歌頌了劉邦的具有偉大歷史意義的勝利。但同時，畫家在熱烈的軍事場面的一角又穿插上山中不問世事的樵夫和樹下悠閒的牧馬的老兵，在咸陽宮殿中是劉邦正在處置被擄的宮女，這些也透露了畫家的消極的態度。

仇英和他的同行的摹制品中保存了研究古代人物故事畫的重要材料。

伍、明代寫意花鳥畫的發展

明代前期，畫院畫家林良等人已經運用水墨創作寫意的花鳥。沈周、文徵明和唐寅在繪畫藝術上真正有創造意義的實踐是他們的花鳥畫，而特別是沈周等人的水墨花鳥畫。他們運用水墨技法描繪花鳥蟲魚，草草點綴，情意已足。在他們的同游中，徐渭（字文長，號青藤）陳淳（字道復，號白陽山人）的水墨花鳥畫是林良、沈周以後的重要發展。徐渭、陳淳的作品，一花半葉、淡墨欹斜，疏斜歷亂，形神兼備，在運用水墨和構圖方面都有新的創造。

和陳淳同為文徵明的門徒的陸治（字敬平，號包山子）以傳色工致秀麗的花鳥畫博得聲譽。他的畫法雖用勾勒，但不拘板，而富有生意。明朝人認為他和陳淳是可以並列的大家。

王世貞曾評論陳陸二人道：“勝國以來，寫花卉者無如吾吳郡，而吳郡自沈啓南后，無如陳道復、陸敬平，然道復妙而不真，敬平真而不妙，周之冕似能兼撮二子之長。

周之冕，字服卿，號少谷，長洲人。被稱為善寫意花鳥，最有神韻，設色亦極鮮雅。據說他家畜各種禽鳥，詳悉其飲啄飛止之態，所以動筆有生意。他所創的一體，稱為“鈎花點葉派”，是既像黃氏體的工筆而又像水墨花鳥的寫意，所謂“兼工帶寫”的方法。

周之冕的鈎花點葉體，和林良的寫意派，邊文進的黃氏工筆一體，因描繪方法上的差異而成為明代花鳥畫的三大系統。

第三節 明清之際的繪畫

壹、明末的吳派畫家及董其昌

貳、四王吳惲

參、陳洪綬的人物畫

肆、道濟等山水畫家

伍、明末清初的人物寫真及西洋畫法

壹、明末的吳派畫派及董其昌

吳派自嘉靖以後為最有勢力的畫派，出現很多畫家。而至萬曆、崇禎年間吳派又復

区别为松江（董其昌），華亭（顧正誼、莫廷韓等），云間（沈士充、陳繼儒等），蘇松（趙左、蔣霽等）各派。明末吳派的名画家，吳梅村曾为他們作画中九友歌。画中九友为董其昌、王时敏、王鑑、李流芳、楊文聰、程嘉燧、張學曾、卞文瑜、邵弥。而自王时敏、王鑑以后，由云間派中分出婁东派。这些分支的画派主要的区别是在董源、巨然、黃公望、倪瓚諸前代画师的筆墨之間各有所偏好，因而在筆墨的运用上各人有所不同，互相区别为不同的派别，具体地說明了那一时期对于筆墨等形式因素的重视。

对于形式的因素的重视也是長期养成的，而最后作为有系統的思想出現的是董其昌的“南北宗論”。

董其昌，字玄宰，号思白，華亭人。他的人品很坏，是一惡霸地主，極其墮落無行。但他的書画有很多崇拜者。有的書上这样推崇他：“其昌山水樹石，烟云流潤，神气具足，而出以儒雅之筆。風流蘊藉，为本朝第一。”对于董其昌的作品甚至为人的推崇并不是个别的。而这也恰說明了那一时期的不良風气。

董其昌关于繪画藝術有許多片段的言論。虽然并非全部都是錯誤，但他的最有代表性的，也是最能表明他的繪画思想的實質的一部分言論是关于“南北宗”的理論。下面便是其一：

“禪家有南北二宗，唐时始分；画之南北宗，亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗則李思訓父子（思訓、昭道）着色山水，流傳而为宋之趙幹、（趙）伯駒、（趙）伯驥，以至馬（远）、夏（珪）輩；南宗則王摩詰（維）始用渲淡，一变鈎斫之法，其傳为張璪、荆（浩）、关（同）、郭忠恕、董（源）、巨（然）、米家父子（芾、友仁）以至元之四大家。亦如六祖（慧能）之后有馬駒云門、臨濟兒孙之盛，而北宗（神秀）微矣。要之，摩詰所謂“云峯石色，迥出天机，筆思縱橫，參乎造化”者。东坡贊吳道子、王維画壁，亦云：“吾于維也無間然。”“知言哉！”——“南北宗論”是以捏造歷史發展的事實为手段，以宣傳一种形式主义的繪画藝術观点。其錯誤的內容主要的是：①山水画自唐代以來就分为南宗和北宗。②南宗高于北宗。③繪画藝術發展史上最根本的問題是形式的因素（皴法、綫紋、水墨渲染，着色等）的承繼与演变。

認為山水画自唐代以來就按照筆墨技法的風格已經自行区别为对立的兩派是不符合歷史上的真实的情况的。王維在唐代并没有能够居于那样重要的地位以至于与李氏父子并立。而且歷代山水画在用筆的方法上也不是有这样嚴格划分的兩派。趙伯駒兄弟的青綠和馬夏的水墨也不能併为一派，而趙幹、郭熙更不宜于（按照董其昌的标准）划归北派。如果把董其昌几次談到南北宗問題的議論合併在一起看，并與他的好友陳繼儒的相类似的意見相比較，可以看出他們排列的南北宗的兩派画家人名的系列是漏洞百出的。至于明代的沈、唐、文等人的用筆方法也不是所謂的“南宗正傳”，明代其他的評論家早已指出他們和南宋画家（即董其昌所說的“北宗”）的密切关系。

“南北宗論”的流行造成很多对于繪画史發展的錯誤观念。

有人認為“南北宗”的“南宗”發达于長江流域，“北宗”發达于黃河流域。是地域上的南北，也有人認為“南宗”既高于“北宗”就說明南方長江流域的山水画或藝術比北宗黃河流域更發达。这是董其昌所沒有主張过的，也是缺乏根据的。在董其昌的理論中所

推崇的南宗画家：王维、荆浩、关仝、李成、郭熙、米芾都不是長江流域的，而趙伯駒兄弟、馬、夏等北宗画家都反而是活动于南宋的杭州。由董其昌所說的“南北宗”而引伸出的地理环境决定論是出于对中国繪画史实的無知。也有人認為“北宗”是工筆青綠，“南宗”是水墨寫意。这也是董其昌說法的以訛傳訛。

也有人認為山水画的“南宗”或水墨渲淡的山水画是在佛教禪宗思想影响下產生的。这是缺少事实的根据的。在中国古代重要的山水画家，不曾發現有任何人在思想上接受了禪宗的思想，只除了南宋末年有少数和尚曾画过水墨画。但这些和尚并不是因为在中国繪画史上有过廣大影响而留下了名字的，他們之所以被重視是因为他們的作品曾保留在日本的古寺中，成为宋代繪画作品的可貴的遺存。主張“南宗”和禪宗的思想內容上的联系的不外是在文字上錯誤地解釋了董其昌的原文。董其昌原文只是借禪宗的南北比喻山水画的南北。如果有所指，則是指風格的区别是难以用文字描述的，而与禪宗的“不可言說”有表面上的类似。这可以說是董其昌有意把風格的区别神秘化，以故作玄虛的方法來排除旁人的疑难，但不能認為董其昌就是在主張“南北宗”的区别是在思想內容上与禪宗的唯心論哲学相联系的。

董其昌認為“南宗”高于“北宗”最基本的出發点是反对筆墨技法的造型能力。董其昌捏造歷史的实际目的是反对明代的工筆山水人物画家和被称为“浙派”的山水人物画家。因为他們的筆墨技法都还保持了具有相当水平的傳統的造型能力。例如他們都能描繪有真實感的人物形象。而董其昌个人及其共同流派的作家都和元四大家一样，不能画人物，而只能画“無定形”的山和樹。但董其昌的反对不是从造型方面提出的，而是从風格上提出的。他們認為工筆画法的追求物象是“板”、“拘”、“匠气”，青綠着色是“俗”、“火气”，浙派的筆墨是“粗野”、“村气”、“画史縱横气”。

董其昌所提倡的“筆墨神韻”（古代的“气韻生动”的新解釋），用他們自己的話，是“虛和蕭散”、“不食人間烟火”（陳繼儒語），用他們同时人的話，是“清丽媚人”，所以，实际上是一种柔弱而又庸俗的趣味。他的書法也表現了相同的風格。

所以，他在繪画中所主張的还不是書法和繪画的用筆用墨在技術上和風格表現上的关联性。但他更提倡一种特殊的墮落風格，这就从風格爱好上也極其深刻地反映出董其昌所屬的階級的本質特点。董其昌及其流派的作風充分說明了藝術風格的階級意义。

明清兩代是中国繪画藝術發展中，形式主义的繪画思想，沿襲元代的遺風，占了主導地位，嚴重地侵蝕了现实主义藝術傳統的时期；而且在明末清初，达到它的反动作用的高峯。

由于董其昌的言論可見明清以來的形式主义思想提倡的筆墨源流师承和風格的雅俗之别。在長期时期的發展过程中，形式主义的思想支配力量逐漸顯著起來的重要事实是明清繪画（特别是山水画）在固定的題材內容的範圍中不断的有意識的形成了許多不同的流派，这些流派相互之間是以筆墨等表現手段的不同体系和不同風格作为区别的标准的。明清的形式主义思想是这样的形式主义，它們既然把繪画發展的歷史过程当作了只是形式的因素（皴法、綫紋、水墨渲淡、着色等）的变化与演变。或無意地忽視或有意地否認着：“藝術的本質是反映现实”这一基本論点，他們不是把藝術当作对于生活

真实的一种認識的形式，所以他們不是把藝術的發展当作这种認識的形式的生長过程。明清的形式主义者用这样的錯誤見解去理解前代的繪画，而且以这样的思想从事多方面的实践，因而决定了六百來年繪画發展的主要面貌。这种形式主义到今天还没有得到真正的批判。

这种形式主义的繪画思想用他們自己的字句也可以叫作“文人画”的思想，是衰朽的封建士大夫的自我中心的唯心主义的藝術思想。在这种思想支配下產生的作品可以叫作“文人画”。“文人画”属于形式主义范畴，但在具体环境的社会和生活的复雜条件制約下，可以出現受着嚴重限制的不完整的现实主义。——介紹明清兩代繪画史工作的重要任务是一方面对于形式主义的腐朽性和危害性，以及日益深刻化事实，加以陳述；一方面也要分析出处于复雜情况中的现实主义的收獲。

貳、四王、吳、惲

清朝初年最有名的六个画家：王时敏、王鑑、王翬、王原祁、吳歷、惲格。簡称为“四王、吳、惲”。

滿兵入关扼殺了農民起义，勾結漢奸官僚大地主征服中國，建立了清朝的統治，在文化方面也采取了种种压迫和欺騙政策。董其昌的流派在清朝統治者的鼓励下流行起來。

康熙皇帝玄燁喜愛董其昌的繪画和書法，乾隆皇帝弘曆喜愛趙孟頫的繪画和書法。董其昌的親戚，太倉王时敏（号烟客）和王鑑（字圓照），他們所教育的門客王翬（字石谷）和王时敏的孙子王原祁（号麓台）成为当时为朝野所共欣的中心人物。

他們最大的成就是在运用干筆枯墨的方法方面。元朝画家黃公望、倪瓚最擅長用干筆。明末董其昌提倡以后就成为时尚，以为“藝術絕品”。清代有名的評論家張庚分析原因，認為是“溼筆难工；干筆易好。溼墨易流于薄，干筆易于見厚，溼筆渲染費功，干筆点曳便捷，此所以爭趨之也，‘在清初甚至以湿筆为俗工。因而張庚反复地批評了这种不良風气。張庚沒有指出这种風气的重要傳播者是四王。在清朝初年，特别是由于王时敏、王鑑和王原祁的关系，善用渴筆皴擦的元代黃公望就被神聖化了。王原祁的自以为用筆非常有力，謂筆端如金剛杵。从他們的某些作品看，他們的筆墨也有一定的表現效果，作为前代的藝術实践的經驗，也有加以具体分析与整理的必要。他們的作品進一步地放棄了表現內容的要求。与沈周和文征明的重視作品的富有詩意的主题又有所不同；所以他們的作品就明白以“做大痴”，“臨巨夫”为題，純以臨摹为宗旨了。四王之中，王翬尤其是臨摹的專門家，臨摹功夫極熟練，而且最多样。他說：“以元人筆墨，运宋人丘壑，而澤以唐人气韻，乃为大成。”王翬，这一有才能的藝人就是以此自譽的。

四王的画風在清代瀰漫在北京以皇帝为中心的貴族士大夫社会中間，皇家画院和學室、大臣部画这种山水画。追随王翬的画風的称为“虞山派”，有楊晉、胡節、徐溶、李世倬，上睿和尚等都成为当时名家。追随王原祁的称为“婁东派”，有唐岱、王敬銘、黃鼎、溫儀、王昱等也都是康雍間的名家。乾隆年間，方薰、張宗蒼、錢維城等称为“画中十哲”都是婁东的余風。王宸等“小四王”，和乾嘉及其以后的山水名手都不出四王范圍。四王所創導的風气是和董其昌鼓吹的繪画思想分不开的。

吳歷，字漁山，号墨井道人，常熟人。他所画的山，据说多是作陰面山，林木翳翳，

溪泉曲折，別有一番景致。在用筆方面法宋元，并得唐寅的長處，所以也能獨成一家。

恽格，字壽平，号南田，常州人。他是王翬的朋友，他最初画山水，但自覺自己不及，于是捨山水而画花鳥。恽格虽然也受了注重筆墨的思想的影响。由于花鳥画藝術一直没有丧失創造真实生动的形象的要求，并且一直是要求能够传达最微妙的生命感觉。所以恽格能够在用輕快的筆觸、柔美的色采進行極其細膩的描繪而創造了意态飛动、富有天機物趣的形象的同时，追求着明潔光潤的画面效果。最后这一点特別为他贏得了众多的貴族社会中的羣众；并且吸引了众多的追隨者，而称为“常州派”，成为清代花鳥画的重要画派。

叁、陳洪綬的人物画

陳洪綬（1599—1671年），字章侯，号老蓮，浙江諸暨人。他的人物画的成就在明末清初有特殊的意义。

他四歲时就曾在白粉壁上画十尺余的关羽拱手立像，当作游戲。十四歲时就懸画市中賣錢。最初曾学画于藍瑛。他是一个有个性的人。他曾去杭州臨摹府学中的李龍眠七十二賢石刻。閉戶摹了十天，因为摹得似而喜，后又十天因摹得不似而喜。崇禎年間他曾奉召去皇家臨摹歷代帝王圖像，因而得到机会縱观皇家的藏画，而自己的技藝得到更大的進步。他年輕時曾从山陰刘宗周求学。刘宗周是明末的重要思想家，是浙东学派的奠立人，他提倡“慎独”，提倡独立的坚强的人格和行动。在他的弟子中有一些殉國死难，臨危不苟的志士，而最有成就的是黃宗羲。刘氏的思想給陳洪綬以影响，所以过去常指出他的性格的“誕僻”，他好酒，金錢随手而尽，尤其喜欢为貧不得志的人作画，据說貧士依賴而生活者前后有数十百家。入清以后他改名“悔迟”，生活更为放蕩，是他長期積聚的悲憤思想發展到了極端的表現。

陳洪綬的作品为了表現自己的强烈的性格，追求有特殊表現力的形式。他的人物多經過誇張变形。有的作品，如“屈子行吟圖”深刻地体现了他对于内心坚强而顏色憔悴的古代偉大詩人的理解。“水滸葉子”中的一部分也有突出的性格描寫的例子。但有的作品反映了反常的变态的心理。这变态心理是那一痛苦的时代（明朝末年，士大夫無恥墮落，黑暗無能的地主政权的顛复，最后，來了外族的殘暴的血腥統治）的產物，反映了思想上的矛盾而包括了对于其时代的否定与諷刺。陳洪綬不是用真实的描寫和揭露的手法來反对那一社会，而是随了社会諸矛盾的發展走上追求怪誕形式的道路。他的独创性和有力的風格都和当时流行的風气处于相对的地位。

陳洪綬的藝術說明在形式主义的包圍中，一个極有創造能力的士大夫画家在企圖把自己的藝術与现实生活建立联系的时候所走的道路。

肆、道济等山水画家

清朝初年，有若干画家和四王等人走了不同的方向。他們在政治上对異族統治者持不合作的态度。在藝術上利用傳統的形式描寫了真实的生活的感情。——其中最有名的是道济和尚。

道济（1630年？—1707？年），字石濤，号清湘老人，大滌子、苦瓜和尚。他的別名

很多。他是明朝的皇室的后裔，所以在入清以后作了和尚。他最初住在廬山，中年以后漫遊黄山。他在黄山，与大自然的長期的接觸，使他的山水画藝術最后臻于成熟。他晚年長期住在揚州，对于后來的揚州的画風留下影响。他擅長山水，蘭竹花果，筆意縱恣，功力很深而又脫尽窠臼。他的山水画在不大的篇幅中表现他自己的真切的感受和濃厚的愛。由于他的身世，可以設想在大自然中随处激發的強烈的情感是由压抑不住的亡國痛苦轉化而來的。

他的詩作，特別是画上的題詩有助于說明他虽作了和尚而对于生活仍有極深厚的感情。他的論画的著作“苦瓜和尚画語錄”和他的創作一样放出異样的光彩。他的主要主張是反对臨摹，反对泥古不化，反对把山水画藝術降低为單純的皴擦点染的筆墨技術。他主張創造；主張寫“天地万物”，山川大地的形势，要在山水画中寫廣大的理想；主張画家用自己的想像深入对象，要能領悟自然事物的形象的丰富的內涵；等等都是和当时的文人画理論立于对立的地位的。他強調繪画藝術的創造的意义，他甚至从宇宙論的高度來說明在一幅作品中創造一完整的精神世界的重要性。所以文字上用了頗多誇大的語气和頗为玄虛的詞句。

道濟的山水取景安徽黄山地区的很多。另一在清初很有創造性的画家梅清（字瞿山）也为黄山創作了充滿了鬱勃的生气的有力的形象。

这些画家，朱耷（号八大山人）也是富有特色的一个。他是明朝皇室的后裔。好酒，行动佯狂。寫八大山人四字筆画連綴可以認作哭之二字，也可認作笑之二字。在他所擅長的山水花鳥各种作品中，以神情奇特的水鳥最引起人們注意。和道濟、八大在过去共称为“四大名僧”的其他兩個和尚弘仁（字渐江），髡殘（字石籛）以及其他有名的明遺民画家們的創造能力都沒有达到他們二人的水平。

清初在宗派盛行的風气中，很多画家被以籍貫或居住的城市的关系归为不同的組別，并不完全是由于画風的相似。例如南京的画家有所謂“金陵八家”画風頗不一致，其中龔賢（字半千）以濃重的筆墨創造了許多效果強烈、富有表現力的画面。另外，蕪湖的蕭云从（字尺木）則被認為是新安派的支派姑熟派的祖師。蕭云从之突出其他新安派画家（如渐江、查士标等）以上，是他力圖繪制流露着鄉土之愛的風景画。他的一些作品曾鐫刻为板画。

这一些山水画家，在清初画壇上或多或少超出了董其昌和四王的范圍。他們在筆墨上与其他諸流派都有联系，但因为他們在作品中堅持了面向现实進行意境的創造，这一穩固的傳統。他們所努力的藝術实践和主張由于重視生活的根据，所以在最根本的傾向上維護了中國繪画的现实主义。因而，在形式和技法，他們为了满足表达內容的要求也有了不同程度的創造。

伍、明末清初的人物寫真及西洋画法

中國的肖像画技術——“傳神”在明朝末年有重要的变化。

曾鯨（字波臣，福建莆田人）是明末的傳神名家。由于傳神任务的特殊，决定了他的發展的是正确刻划对象的要求。曾鯨的重要貢獻是他適應了此要求，在中國傳統的肖像画技法中吸收了十七世紀傳入中國的西洋寫实技術。所以記載中稱他的画法是：重

墨骨，墨骨成后，再加敷采。所以他的寫照妙入化工，儼然如生。

西洋寫實技術的傳入開始于明萬曆年間意大利傳教師利瑪竇來華時，他們帶來文藝復興時期聖母像的画法，眉目衣紋如明鏡涵影，神态欲活，很引起一些有開明思想的人士的興趣。這時西洋畫中千門萬戶的透視画法也很引起人們的贊美。

明末清初，西洋傳教士來到中國的更多。新的風氣日盛，和魯鯨用同樣方法的肖像畫家如謝彬、徐璣、孟永光、郭珣等也形成了有重要地位的一派。完全古法，用白描畫像的日見衰微；受了西洋影響兼用筆墨烘染而不必分凸凹者是另一有重要地位的肖像畫派。

清初的西洋傳教士中之善畫者有郎世寧、艾啓蒙、王致誠、安得義等。他們在中國畫油畫，特別以肖像引起重視。郎世寧用中國傳統的水墨法畫山水鳥獸，力圖接近當時畫院中流行的四王風格，由於他們在創造真實感的物象方面有當時一般畫家力不能及者，所以他們之中特別是郎世寧在中國繪畫中留下長遠的影響。

在康熙乾隆年間從西洋畫中學會了陰陽光影之法和透視法，而聞名天下者有焦秉貞。他畫山水、人物，樓台自遠而近，自大而小，不爽分毫，能正確地表現出空間關係。他的名聲主要是由於奉康熙的命令畫了四十六幅耕織圖，為皇帝所稱許，並命鑲板印賜各大臣。他的弟子中有冷枚、崔鐔。此外滿州人莽鵠立，也用西洋寫真，純以渲染皴擦而成。而能作到神情畢肖。

西洋画法之被吸收入中國畫中一直在充滿歧視和反對的空氣有所發展。而特別是寫真肖像畫，自咸豐道光以後，尤其盛行。中國畫中運用了準確的描繪對象和正確的表現空間關係的方法，為不熟習這種方法的人否認是一種有用的技術，而認為只是一種特殊的、不夠高的風格，並且單純加之以“俗工”“匠氣”的評語，這也阻礙了這些為當時中國畫家所不熟習的方法得到很好的利用。

第四節 清代花鳥畫的發展

壹、恽格以外的花鳥畫派——王武和蔣廷錫

貳、“揚州八怪”

參、清末上海的名畫家任頤和吳昌碩

壹、恽格以外的花鳥畫派

恽格的花鳥畫的風格的明麗之得人喜愛和他所描繪的花卉品類的豐富使他開辟一個畫派，並被認為是花鳥正宗。

直傳恽氏衣鉢的花鳥畫家有馬元馭和恽氏之甥張子畏、女恽冰等人。但馬元馭作水墨居多，保持了恽格的筆墨活潑生動的特長。

和恽格的常州派并立的，當時有王武一派和蔣廷錫一派。

王武（字勤中、號忘庵、長洲人）和恽格同時，年歲相若，繼承明代陳道復，陸包山以來傳統的画法。鑽研前人功力很深，寫花鳥勁植信筆渲染皆有生趣。王武的風格不如恽派的細膩柔美，但又有疏朗飄逸的風致。

蔣廷錫（字揚孫，一號西谷，一號南沙；常熟人）是康熙年間以莊重的畫風而有廣泛的影響的花鳥畫家。蔣廷錫位至宰相，有較高的政治地位，而與恽格的以布衣終身，王

武为中落的家子弟不同。蔣氏多作勾勒敷采，也有类似南田的逸筆寫生，但作風大为規矩。蔣氏的作品为皇帝左右的人們所貴重，这也助成了他在藝術領域中的地位和影响。因为在他之后也蔚然形成一独立的画派。

雍正乾隆年間的鄒一桂（号小山，無錫人）是独立于恽、王、蔣之派之外的花鳥画家。他的風格較接近蔣廷錫，而以設色明淨、清古冷艷著称。他曾著“小山画譜”一書，对于一百一十五种花草和三十六种洋菊的花叶蕊的状态和顏色都作了非常認真的观察，而記述了其特点。这就使他作为花卉画家，積蓄了丰富的知識，并以之作为基礎新創了各种描繪方法。他曾作“百花卷”表現了他的描繪能力，而得到重視。

貳、“揚州八怪”

乾隆时期是花鳥画藝術發展中的一个重要时期。各种画派都有一些能手活躍在画壇上，同时，一些代表着深刻变化的富于个性和新的气息的画家出現了。他們就是所謂的“揚州派”（或称“揚州八怪”）。

“揚州八怪”是李鱣（字复堂），金農（字冬心），罗聘（字兩峯），鄭燮（字板桥），閔貞（字正齋），汪士慎（字近人），高鳳翰（号南阜），黃慎（号瘦瓢），其中并不完全是花鳥画家，但主要是花鳥画家。（八怪的名字各書也不尽同。）他們各有自己的風格，但有共同特点而与清代初年其他各花鳥画家不同。他們以明代徐渭、陳道復和道濟的方法，大肆奇逸的筆墨，發揮了个人的創造。

他們的產生也是由于时代風气的变化。乾隆年間时代的新風气促使書法藝術，在風格意趣上开辟了新的道路。長期以來受朝野上下尊崇的“帖学”，即从王羲之、王献之父子以來書蹟彙刻而成的各种“法帖”，人們对之渐失掉了信心，轉而重視古代的碑碣刻石，而特别是魏晉南北朝楷体初兴时期的刻石。这种石刻筆划間多波磔，很有鋒芒，非常遒勁有力，和一向为人喜好的纖弱的已丧失了活力的“臺閣体”書法風格完全不同。这种書法風格爱好方面的变化是在时代生活影响下美的理想的变化，是中國繪画藝術中近代画風的开始。

揚州派出現以前的花鳥画派，無論是恽、王、蔣、鄒，所表現的藝術風格在基本上是一致的：蘊藉和雅，精工研麗，筆跡宛轉，敷采柔美。他們在描繪多种多样的花卉的方法上大开拓了表現的范圍，但在藝術風格上是拘囿于像“臺閣体”的書法一样的傳統的趣味中。

揚州派的富有个性，突破了傳統的美醜界限的風格是帶有反正統的異端的意义。其兴起于揚州也不是偶然的。正因为揚州，是距离宮庭藝術風气中心較远的一个商業資本發达的城市，更容易擺脫社会風气自然形成的束縛。李鱣原來是蔣廷錫的弟子，并曾被吸收入画院，就因为“風格放逸”的緣故不能見容，而成为揚州派的代表画家之一。揚州派的画風虽然有新的意义，但因为这些画家仍是封建社会的士大夫（其中有的是失意的官吏，如鄭燮），虽然他們在作品中表現了自己对于自然事物的体会与認識，并且出現了他們自己創造的新的表現方法，他們的藝術还不可能在技術和風格的創新以外，在繪画藝術中引起更根本的变化。

曾在揚州居住很久的另一花鳥画家華喦（字秋岳，号新罗山人），出現在乾隆嘉慶年間可以認為是代表正統的花鳥画風的最后一个有影响的画家。他的風格被形容为“縱逸

駱岩”，和“秀逸”。他是揚州派以外的一个对于推進花鳥画藝術的發展重要画家。

叁、清末上海的名画家——任頤和吳昌碩

清代末年上海出現了一些繪画名手，任頤和吳昌碩是其中最傑出的。

成为任、吳的先驅的有蕭山任熊（字渭長），其弟任薰（字阜長）其子任豫（字立凡）都是擅長人物画和花鳥画的。尤其任熊的成就最顯著。他追蹤陳洪綬的強調个性描寫的誇張的表现方法，画劍俠傳等成組的人物像。

趙之謙（字搗叔，会稽人）在开展近代花鳥画画風方面是一有力的画家。他精通金石之学，而且長于篆刻。他把篆隸的書法的筆墨运用吸收入花卉画中。而使花卉画的藝術風格直接处于乾隆嘉慶以來的書法藝術新風气之下。

山陰任頤（字伯年）在同治光緒年間賣画于上海，是一極有才能的画家。他除了人物山水以外，在花鳥方面有極其寬闊的表现范围，而一改揮格以來花鳥画家只長于花卉，少画禽鳥的風气。

吳俊卿（字昌碩，安吉人），承繼趙叔伯、任伯年以來的新風，以金石篆籀之筆入花鳥技法中，被称为“雄健古茂，盎然有金石气。”他和任伯年共同形成了所謂的“海派。”他們二人被認為是“海派”的先后領袖人物。他們的共同特点是不为一定的成法師承所拘束，而能根据自己的感受和对生活的理解，追求新的表现方法和新的藝術風格。因而在他們的藝術中，现实主义有了复萌的可能。

在海派的影响下產生了今天的齐白石、陳半丁、潘天寿等卓越的花鳥画家。这一富有成就的花鳥画派的生長不能不归功于其最有力的推动者：道济。同时，也应注意到道济和清代初年其他画家所开辟的道路，經過繚繞的發展，最后也出現了优秀的山水画家黃宾虹。这都說明，清代的繪画藝術，在形式主义的思想的腐蝕下，相矛盾的因素由于复雜的社会原因在斗争中仍代表了藝術的某样方面的發展。

第五節 明清的板画藝術及其歷史發展的回顧

壹、木板印刷的起源及早期的發展

貳、宋元时期板画藝術

叁、明清时期的戲曲小說的板画插圖

肆、民間年画藝術

伍、清末的画报

壹、木板印刷的起源及早期的發展

中國古代發明的印刷術是中國人民的偉大創造，是对于世界文化的重要貢獻之一。板画藝術是雕板印刷的一个重要方面，曾以多种形式深深植根于人民生活，千余年來成为文化、美術的有力的普及工具。板画藝術包括書籍的插圖（有說明作用的圖解，特別是技術性的医药、地理等类書籍的插圖，以及連环画式的插圖和佛經引首扉画等），年画及其他節令風俗画，以及独幅的風俗画等。板画藝術的密切联系着人民生活及其需要的优良傳統可以从板画和雕板印刷的悠久的歷史發展中得到說明。

雕板印刷技術在中國最早的開始，亦即在全世界上最早的開始，現在還不能完全確定。像下面這樣的歷史材料都還是被態度慎重的歷史學家所懷疑的：新疆曾出土一頁殘破紙片，上面有兩行殘缺不全的文字：“…官私…延昌三十四年甲寅…家有惡犬行人慎之…”（延昌三十四年是公元五九四年，是土魯番地方古代一個地方政權“高昌國”的年號）看來很像印刷品。又古書上記載隋開皇十三年（公元五九三）曾下詔提倡佛教其中兩句：“廢像遺經，悉令雕撰”曾被解釋為雕板印刷佛像或佛經。——這些材料雖有待進一步証實，但九世紀時，雕板印刷已廣泛流行的事實則是完全被証實了的，而且可見，這時雕板印刷的流行是為了能夠以極大的數量適應人民羣眾的需要的。顯著的例証是很多說明這時有比較發展的雕板印刷的史料都談到了曆本和韻書（以注讀音為主要目的字典）。唐德宗時（七八〇——八〇四）馮宿上奏章說每年政府的新曆還未頒布，四川、淮南等地出版的曆本已滿天下，因而請求政府加以禁止。（農曆要每年計算月長月短以及二十四節氣在一年中的排定，古代都是由皇家的天文學家計算，用皇帝的名義頒布施行。）唐文宗在八三五年曾禁止諸道州府，不得私置印刷曆本的木板的詔令是見於記載的。唐朝末年，江東商人因為販賣的曆本上大小各異，而引起了爭執。唐代曆本的實例如敦煌發現了乾符四年（八七七）和中和二年（八八二）的兩個殘本。此外敦煌也發現五代和北宋時代的曆本。中和二年曆本是“西川成都府樊賞家”刊行的。四川出版的韻書，在日本和尚宗叡在咸通六年（八六五）帶返日本的佛經和其他書籍的目錄中，就有唐韻和玉篇各一部。四川在唐代已經成為印刷中心，八八三年一個官吏柳玘在成都城東南的書舖里看到雕板印刷的“陰陽雜說、占夢相宅、九宮五緯之流”的迷信書和“字書小學”等字典之類。當時在羣眾中有地位的文學書也被雕板印刷，如白居易的詩歌由於受歡迎，在浙江一帶有印本沿街叫賣，並且人們可以用來換取茶酒。這是白居易的朋友元稹在八二四年為他的詩集作的序文中談到的。五代時候，四川雕印文學書尤其盛行，而特別是當時的新從民間文學中發展起來的詞曲。也有個人為自己的作品刻書的，如官僚詞人和凝和尚詩人兼畫家的貫休都刻印了自己的集子。西蜀的宰相毋昭裔曾刻“文選”和“初學記”，起因是他年輕的時候向人借書不得，於是發願在顯赫以後要刻板印行，讓讀書人都能很容易的看到。這也說明刻卷帙較夥的大套書這時才開始。

由以上這些片段的記載可見雕刻印刷在民間自唐代末年，九世紀起已發展起來。刻印的中心有成都、淮南（安徽）、江浙，所刻的書以民間日常需用的日曆、字典、詩歌文學和宗教迷信書為多。

唐代雕板印刷的重要實例，也是全世界現存的第一部完整的印本書，是唐咸通九年（八六八）刻的“金剛經”卷子。全卷是七張紙拚成。第一張引首扉面，佛在祇樹給孤獨園對長老須菩提說法圖。這是中國板面史上現存的第一件作品。綫紋流利，細緻，經文字體筆划也極精美規整，表現出雕刻技術已非常成熟。此一現象之特別值得注意，乃是它可以說明，雕板技術應該在此之前早已開始了。這一幅引首扉面的構圖形式成為此後佛經扉面的標準格式。

敦煌還發現有捺印的千體佛像殘幅，是墨印的成排的小佛像，再用筆加彩。五代時期的單幅的“毗沙門天王圖”和“救苦觀世音菩薩圖”制于晉開運四年（九四七）是敦煌的統治者曹元忠為了祈禱而大量印制的。這一些作品和敦煌發現其他印本佛像以及杭州

雷峯塔倒塌後發現塞在磚心中的寶篋印陀羅尼(吳越王錢俶在九七五年造)同為板畫史上罕見的早期的作品。這些佛教的宣傳品之所以雕板印刷也是因為可以達到大量流通的目的。按照佛教的規定，成千成萬的傳播佛像和佛經是祈福的重要方式。

宗教迷信的書籍和圖畫書籍雕板印刷流傳，是因為在封建社會中，人民的物質生活和精神生活的進步都不能擺脫落后的階級社會的限制和剝削階級的統治。由於同樣的原因，從五代開始，統治階級更着手大規模的來利用這一人民創造的傳播文化有力工具了。

五代時，在政治情況不斷變化中仍能一貫保持自己的顯赫地位的馮道，看到江南和四川來的入販賣印板的文字，內容很多，但是沒有儒家經典，於是在他的倡議下，用官府的力量以國子監的名義印了卷數浩繁的儒家經典共十一種，從九三二年開始到九五三年完成。這批經典的板本是雕板印刷歷史上有名的五代“監本”。自此以後，歷代國子監都把印儒家經典作為自己的工作；官府，特別是皇家，一直以進行大規模的雕板印刷工作積極干與了它的發展。

北宋的國子監在汴梁和臨安，南宋在臨安都進行了雕印儒家經典的工作。金、元則在山西平陽設立了“經籍所”。宋代各地方政府也進行刻書。宋、金、元官府刻書的範圍已大漸擴大，並包括了一些重要的歷史書，子書(古代思想家的著作)、文學(詩文集)和技術書(特別是醫學和算學)。北宋末年汴梁國子監的書板和工匠被金人掠到山西平陽。南宋末年臨安國子監的書板在明代初年集中到了南京。明代官府刻書種類更繁多，但特別著重的是與鞏固統治秩序有關的書：四書五經及其注釋，科舉文章的參考書(如：古文真寶，古文真粹，宣傳沒落的封建階級的唯心思想的“性理”的哲學書，等等)。明代分封在各地的皇族藩王也多利用刻書聚集一些文士。清代官府刻書更是配合了滿清的文化高壓和麻醉政策的。康熙、乾隆時期除了刻經史以外，更刊印皇帝的詩文集和用皇帝名義編撰的各種百科全書，乾隆武英殿殿板書共一四七種。其主要目的是篡改古書中有礙異族統治的真實記載、思想和字句，同時也提倡一種鑽到故紙堆中消磨人們精力的治學風氣。

宋代開始的另一根據統治階級意旨進行的大規模雕板印刷是全部佛經和道經的出版工作。宋初開寶年間在四川雕印了整部大藏經，費時十二年(九七一——九八三)，全書共五千多卷。當時並以之贈送朝鮮、日本、和越南各國。這部藏經在中國雕板印刷史上很有名，稱為“開寶藏”。宋代政和年間又刊印了全部道教經典：“萬壽道書”五百餘卷。宋代以後，金、元、明、清、各代都曾屢次編纂並刻印全部佛經和全部道經。其中也有不是直接由皇家主持的。例如有名的“趙城藏”的雕造是金皇統八年——大定十三年(一一四八——一一七三)二十五年間由山西解州天寧寺在民間自行募集而進行的。“趙城藏”是在抗日戰爭期間(一九四二)被我們從山西趙城廣勝寺搶救出來的。

在這一些直接統為治階級所支配的雕板印刷事業中，板式的設計，字型的設計和雕制的精美以及印刷的慎重嚴肅都發揮了工匠們的智慧，而有顯著的藝術價值。這些印刷物中也有板畫插圖，除了科學技術性的圖解插圖(“營造法式”)以外就是一些教育性質的插圖。例如早期的板畫插圖中宋代雕印的“三朝訓鑒圖”、“列女圖”、“營造法式”(建築術)和“三禮圖”(考古學)。宋代也曾雕印過“耕織圖”。這些插圖沒有與人民生活、人民思想感情的真正聯繫，就沒有了創造力的源泉。特別可以說明這一開

題是佛經引首扉圖，自唐代咸通九年的金剛經卷子以下，千餘年來保持了同一形式。在直接為統治階級所控制或支配的雕板印刷中缺少板面藝術繁榮的基礎。

式、宋元時期的板圖藝術

板面藝術的繁榮是作為文學書籍的插圖，隨了文學藝術中大量描寫人民生活和人民的思想感情的現實主義的發展而出現的。

在唐、五代的雕板印刷的經濟的和技術的基礎上，產生了成為宋代商業資本經濟活動的一部分的雕板印刷的制作和販賣。從十世紀到十四世紀，雕板印刷生產的中心地區的汴梁、臨安、福建建陽、四川眉山、山西平陽（今臨汾），最後是北京。這些雕板印刷中心先後都曾經進行印制通俗的有插圖的文學書冊甚至獨幅板面。

北宋初年汴梁的印刷既有五代的規模，而且由於統一了西蜀，也增加了新的力量。汴梁除了印書以外，也已經開始了單幅圖畫的印刷。熙寧元年（一〇七二）皇帝曾將吳道子畫的鍾馗鑿板印刷分贈大臣。市街上年節有一般的門神鍾馗等印就出賣（七夕有目連經印本發賣）。司馬光死後，羣眾把他的畫象刻印出售，有人由此發財的。也可見圖畫鑿板在當時的汴梁很流行。

靖康之變以後，汴梁的書板和工匠都被金人掠往平陽（又稱平水，今山西臨汾）。平陽成為金、元兩代政府和民間的重要印刷中心。“趙城藏”就是平陽的產品。現存平陽雕印作品中最引起我們注意的是在甘肅發現的“劉知遠諸宮調”（宋代說唱文學的重要作品）和兩幅板面。一幅美人圖上面題字：“隨朝窈窕呈傾國之芳容”，內容是班姬、趙飛燕、王昭君、綠珠四個古代著名的美人。上面寫明“平陽姬家雕印”。另一幅神像題字：“義勇武安王位”。刻的是關羽和關平等五個人的象，寫明“平陽徐家印”。美人圖，現在知道是當時很受歡迎的一種風俗畫。

四川成都的雕板印刷中心早在九世紀已經形成，其中很多通俗書籍。十一世紀以後，四川的印刷漸聚於眉山，所出的文學作品，如李白、王維、蘇軾父子的詩文集和類書（只注明出處，不注意義的辭典）在當時很引起注意。眉山全區在宋代末年為蒙古軍隊破壞。

杭州成為雕板印刷的一個重要中心，從五代開始一直未墜。在宋代，除了屢次為政府印制四書五經等以外，也曾印制大量文學作品供應社會一般需要。從南宋中期到元、明之間，杭州有很多書舖的名字保留下來。陳起和陳思的“書籍舖”的唐人的詩集和文言的傳奇故事集在當時銷路很廣。另外有尹氏書籍舖、賈官人書籍舖也是有名的。杭州書舖在宋元之際，刊印的一些平話小說和戲曲，如中瓦子張家書舖的“唐三藏取經詩話”和“關大王單刀會”，“李太白貶夜郎”、“尉遲恭三奪槊”等雜劇都保留到現在。臨安市上也有印本年畫如門神、鍾馗等出售。

福建建安（今建陽）造紙業很發達，就現在所知，從十二世紀開始出現了一些書舖，集中在建安的麻沙、崇化兩坊。所刊印的書，有把正文和註釋合併印成一冊，便於閱讀的經史古籍，也有為了文人科舉需要的一些查閱古代掌故的類書。此外，人民日常生活中用的常識書，如“事林廣記”以及星相醫卜之類也很多。而特別重要的是曾印過大量有插圖的話本小說，如“武王伐紂”、“三國演義”、“五代史”、“宣和遺事”等，開闢了板面插圖的道路。建安書業在元明之際仍繼續發展，到清初才漸漸衰落下去。

而为南京等地所代替。建安的板画插图的印刷事业有广大的影响也表现为南京的戏曲小说的印刷是建阳的继续，其最明显的事实是建安和南京印本都是大量的加入插图，并且插图具有同样的朴素风格。

平阳、杭州和建阳三地在十三、十四世纪都出现了小说戏曲和板画的雕印，我国板画艺术真正开始的时期已经到来了。

北京在元代初年随了它在全国政治生活中重要性的增加，也开始成为一个雕板印刷的中心。建阳最有名的一家书商余氏的书板就在宋元之际售给了北京的书商汪某。北京在明清两代和南京同为全国木板印刷力量最强大的中心。

明清两代雕板印刷已普遍于全国，支持了它的发展是人民需要所形成的市场。下面我们分别叙述板画插图和年画的發展。

肆、明清时期的戏曲小说的板画插图

板画插图是有力的普及工具，一些宣传宗教和封建道德的内容一定会被装入这种形式。宋代理学疯狂地利用封建道德为封建社会的稳定，摧残人们的合理的正常生活以来，闺范、列女传、状元图考、三教搜神大全、儒教列传之类内容浅显、有插图的书籍格外盛行。这一类的书的插图虽也有较好的，特别是在雕印技术上有一定成就，其中也出现若干来自生活的真实的形象。

板画插图也被运用来形象地介绍科学的和技术性的知识，成为一种具有说明作用的图解。宋代以来和商业资本一齐发展着的生产技术尤其提出了这样的要求。齐民要术（手工业）、农书（农业）、军器图说（军事）、灸经、本草（医药）、以及一些县志等都利用了插图。这一类的插图不是以艺术表现为目的的，虽可能有一定的艺术性，也不是板画艺术繁荣的场合。

为板画插图艺术的发展与繁荣提供了真正的基础的是文学作品，特别是市民文学的戏曲小说。市民文学的戏曲小说表现了丰富多样的生活内容，对于社会的矛盾进行了揭露，对于一些社会现象作了善恶的判断，而深入细致地刻画了人民的思想、感情、心理、意志和愿望。虽然其中也有封建性的糟粕，而且在明清之际的某些戏曲小说中，士大夫们也有意地想把自己的东西插进去，但市民文学的戏曲小说是最具群众性、民主性的一种艺术形式，人民的爱好抉择与道德的判断就决定了它的艺术力量。戏曲小说所供给的生活内容是板画插图的艺术的生命。

宋、元之际，杭州、建安的插图本平话小说的前驱。十四世纪南京成为朱元璋的都城以后，印刷事业发展起来。十六世纪的南京成为板画插图的中心。

元代建安余氏“勤有堂”刻的列女传和三图志平话是重要的代表作品，其板式都是上图下文，虽以文为主，但有连环图画的性质。画面景物单纯，在同一平面构图上不着重表现空间深度，而人物形象异常真实生动，甚至深入细节。可见是以刻画人物为主要目的。建安插图本的风格直接影响了南京。

南京富春堂和世德堂所刻的“传奇”可以作为在建安风格影响下的南京板画插图的代表。富春堂刻的传奇是无名作家的作品，每十种一套，大概共有十套，计一百种。内容是多樣的，有历史故事，英雄人物的传说，民间流行的传说，恋爱故事等等。“传奇”

是明代从江南舞台上流行起来的一种戏曲形式。富春堂和世德堂的傳奇，板式相同，每本都有全幅的插圖十餘幅。插圖的繪制和雕刻的風格質樸，綫紋轉折較硬，并利用了粗黑的寬綫，形象因而突出，構圖上虽有簡單的布景，但画面組織上是根据了舞台場面。走在旅途上的人和坐在家里盼望等待的人可以同时出現在一个画面中；室內室外不分；人物之間的距离一般的过于接近；这些都看出是舞台場面痕跡。人物形象很生动，虽是根據了剧本类型化的，但动作的达意和表情的作用都很鮮明有力。

富春堂和世德堂的傳奇已經翻印出來的有三十餘种。其中有鐫刊着年号的“万曆辛巳”公元一五八一(玉商玉玦記)可知其鐫刊的年代。此外，風格与富春堂等相同的插圖有南京刘龍田本的西廂記和北京印的弘治本的西廂記(一五五八年刊本)都是重要的代表作品，也可以說明建安風格的流行。弘治本西廂記上圖下文，板式也和元代建安刊本相同。

富春堂和世德堂都是唐姓書商經營的。唐某有时用“唐刘溪”的名字。另有唐姓的“文林閣”和陳姓的“繼志齋”也刊印了一些傳奇剧本。在这些刊本中出現了明代板画插圖中另一重要的風格，即所講的“徽派”。

在明代安徽歙縣(旧称“徽州”或“新安”)曾產生很多有名的雕板名手。其中最著名的有黃汪兩家。他們刻書在徽州刊行如有名的所謂仇英繪圖的“列女傳”，也在其他地方刊行，如虎林(杭州)容与堂刊本的李卓吾評玉記和琵琶記都是黃應先鐫刻。他們的作品在風格上并不完全相同，但基本上可以分为兩種，一种是被称为“新安黃氏”或“徽派”一体的，一种是明代末年南京、苏州、杭州等地共同流行的一体。

新安黃氏一家留下來，雕板名手的名字很多，黃銓刻目蓮救母勸善戲文，黃鑾、黃應泰刻程氏墨苑、黃伯符等刻大雅堂雜劇、黃應光等刻元曲选、西廂記、昆崙奴、玉合記等，黃一彬刻青樓韻語等都是很傑出的作品。这些作品產生于万曆、崇禎年間。所謂“新安黃氏”的标准板画，綫紋細如髮絲，轉折柔和。人物較長。青年男女的長圓臉型和似笑非笑的表情代表那一时代的理想。取景室內必联帶表現室外，画面上布置的各种景物都是雕鏤得很細致。門窗、地磚、簾蓆的花紋緊密整齐工細。雕刻技術較富春堂板更精美，但人物形象的刻画上看不出顯著的進步。

黃一彬的青樓韻語就代表了另外一体，也是明末南京和苏杭一帶板画插圖最流行的，較成熟的風格。可見人物表情和人物关系都更真實自然，环境中的丰富景物非常詳盡的工細的雕刻出來，在雕板技術上和烘托气氛的藝術效果上都有特殊的成就。黃應光的元曲选、刘君裕的百二十回水滸，刘应祖等人的金瓶梅、洪國良等人的吳騷合編、新安汪氏一家的汪成甫的唐詩詞譜、都是篇幅繁多的大規模的插圖工作。構圖及人物造型上擺脫了富春堂和“新安黃氏”的舞台場面的痕跡，人物动态、关系和环境合理的組織起來，能够很統一而恰當的表現主題。这是真正的重大進步。

百二十回的水滸全傳插圖可以說明这时的板画插圖的內容和表現都是多种多样的。“火燒草料場”的緊張和豪迈的情緒，“說三阮撞籌”的富于詩意，“四路劫法場”的紛雜动作的統一效果，“火燒雲云樓”的巨大戰爭場面，等等都是大家熟悉的場景，都以繪圖的形象予以生动的再現。規模巨大的場面和細膩的温情，人物的鮮明性格和尖銳衝突都一一得到恰當的處理与表現。

明末的苏州和杭州也有一些板画名手，例如杭州的項南州，“吳騷合編”(太湖区

域民間流行的敘事或抒情的歌曲集)有他的作品。他雕板的西廂記插圖，生動而細致地描寫了極其微妙感情變化。他也雕刻過一些戲曲劇本的插圖。這些插圖可能是根據某些畫手的底稿的。明朝末年民間畫家和雕板家時常合作，例如吳興凌蒙初（他和閔齊做兩家都是以從事朱墨套印出名）刊行的朱墨本的一些傳奇劇本（牡丹亭、紅梨記）。就有蘇州的畫家王文衡繪圖，劉杲卿鏤雕的插圖。

明末這些板畫插圖在風格上趨于纖細，人物比例小，着重外景的描寫，而特別是追求表現細膩的感情。詩情的表現漸漸代替戲劇性的動作表現。而且也有了不健康的成分。戲曲小說的板畫插圖，正如這些戲曲小說本身一樣不可避免的夾雜了封建糟粕。統治階級的思想既然是統治的思想，在封建社會里生長起來的戲曲小說，其強烈的人民性，是像壓在石頭下面的草一樣頑強地曲折地伸長出來的。纖弱的和病態的情感，甚至醜惡的形象，也在明末板畫中時常出現。也有些畫面一般化，缺乏表現力。但是明末的板畫插圖的全部，無論其內容或表現，無論其質或量，都是異常豐富的。

明代末年插圖作家（不是雕板家）中不能忘記的是陳洪綬。他的九歌圖，水滸叶子、博古叶子等，都有鮮明的個人特點。

明代板畫印刷技術方面的一個大創造是發明了采色套印。每色各用一板，重復套印以產生多種色采，這種技術稱為“餛板”。又利用凸板在紙面上壓出凸現的花紋，這種技術稱為“拱花”。運用這種技術刊印一些極精緻美麗的畫幅的是南京的徽州人胡正言。他編印了“十竹齋畫譜”（一六二七年）八種，“十竹齋箋譜”四卷（一六四四年）。采色套印技術的最早的應用可能仍是始于年畫。

清代初年的板畫插圖就現在所見，康熙時徽派名手鮑承勳的作品（一些雜劇插圖）承繼了傳統。而名畫家蕭尺木起稿的“太平山水圖畫”特別表現了雕板技術上的豐富變化與巧妙。雕手姓氏待考，他的刀法的運用值得分析。這說明，板畫藝術自身在清初是具備了發展的基礎與條件的。但是滿清統治“以誨盜誨淫”的理由（實際上是害怕反抗性的行動、思想和情感。“盜”和“淫”都是對於統治秩序的突破）反對民間的戲曲小說的流行，幾次禁止，沒收、並且以集中焚毀，這就不僅大大打擊了戲曲小說的發展。也阻礙了板畫插圖的發展，而使之陡然衰頹下來。

清初的板畫中一些歌頌皇帝的作品曾經是很有名的，如“萬壽盛典”“南巡盛典”之類。但就是“萬壽盛典”（畫家冷枚雕手朱圭），也有值得注意的真實的描寫，在歌頌的同時也透露了統治階級的底層人物的生活的可憐。乾隆年間刻印的上官周的“晚笑堂畫傳”和清末任熊繪制的“劍客傳”、“高士傳”等都是畫家有名而引起注意的。這些作品也都很有畫家個人風格的特點。

肆、民間年畫藝術

木板年畫的實物材料，清代以來的作品才保留得比較多，但歷史淵源也是悠久的。

宋代年畫有手繪的（如蘇漢臣等人的風俗畫），有木板印刷的，這都是可以肯定的了。一千年以來，年畫普遍流行於全國南北各地，深入農村，成為最有羣眾性的一種繪畫樣式。

制作年畫的地点也普遍於各地，但全國範圍內有幾個生產能力較大，產品銷行範圍較廣，影響較大，也是較有名的生產中心。江蘇蘇州的桃花塢、河北天津的楊柳青、山

东瀛縣的楊家埠可以作为代表，这許多出產年画的中心虽各有自己發展的歷史和特点也是因为生活条件的差別而形成了年画藝術風格上地方色彩的丰富变化，但作为反映封建社会末期的现实生活，并適應創造着社会财富的人民羣众的心理要求的一种繪画样式的年画，就在內容上和形式上具有一定程度的共同性。

年画的內容，除了格式固定而有強烈的裝飾風的神像以外，主要地可以歸納为以下几种：

- (1) 戲文故事、(2) 美人，娃娃和吉慶寓意、(3) 耕織生產、春牛等、
- (4) 風景、花卉、(5) 時事。

戲文故事的年画占相当大的数量。因为戲文故事以生活中的斗争、衝突的真实描寫有从感情上影响人的力量。戲文故事把过去的斗争和今天的斗争联系起来，也就把过去的人們的思想感情和今天处于类似的位置上的人們的思想感情联系起来。此外，戲文故事还能滿足人民羣众的知識的要求，特别是歷史故事更強烈地反映了人們对于政治生活的关心，对支配着自己的社会生活的力量的关心。

清代以來北方年画中表現“公案戲”的很多。“公案”盛行于評書和戲文中，是以統治秩序强加于反对者头上的統治階級意志的反映。但長期为人民羣众所欣尝的結果，其中体现了利于人民的是善，能够得到昌盛；为害人民的是惡，必然死亡，这一有力的道德判断。“公案戲”中的封建性和人民性是复雜的糾纏在一起的。

美人、娃娃和寓意吉慶的年画中也同样表现了封建性和人民性相糾纏的性質。一些对美丽事物的贊美，对幸福生活的渴望，对快乐的前途的追求，都緊緊地被封建社会在思想意識方面的限制性所束縛住。

風景、花卉的題材除了与生活的美丽的理想有联系外，風景更表现了对于祖國的美丽和繁榮的自豪的感情。風景画中有各地的名勝；西湖十景以及苏州万年桥，北京正陽門等。時事的題材是随了清代末年國內國外政治上的日益激烈的动盪而流行起來的。最突出的是描寫反抗帝國主义侵略战争，充滿愛國主义的精神的作品。

从这些題材上可以看出年画緊密地適應着人民羣众对于生活的認識和要求。

年画的形式是人民羣众喜聞乐見的。其藝術特点首先是具有明确的主題，而且是被集中地有力地表現出來的。年画的形式要完成立即把主題傳達給观众的任务，而同时还要有持久耐看的效果。年画的構圖是飽滿充實的，色彩是鮮明的，輪廓清楚，而人物形象尤其是要求完整的，主要人物是正面的。而且毫不吝惜大胆的誇張手法。例如寧肯破坏人体的正确比例而把头放大，把眼睛放大，其目的是为了傳神。寧肯破坏透視法則，把远处画得清晰，其目的是为了达意。——年画形式的藝術特点基本上已經被今天的新年画繼承下來了。而且随了生活的日益丰富和复雜在取得新的發展。

木板年画在十九世紀末受到石印年画的排擠。桃花塢、楊柳青等地顯著的衰落下來，而被上海和天津的多采的寫实風格的机器石印年画夺取了市場。木板年画在未來發展中的地位是一重要問題。

我國古代的板画，除木板雕印以外，曾有过鏤刻銅板的板画。

宋代是科学技術獲得長足的發展的時代。印刷術方面，木板雕印固然大有進步，如前所述。進步的另一表現是也發明了活字排板的方法（畢昇在十一世紀中葉用了世界上

第一批活字)。活字排板，元代王楙曾用过木活字，大量流行是十五世紀从苏州無錫地方銅的活字开始的。在進步和發展中的宋代印刷、并且出現了鑲鑄銅板的技術。

宋代用鑲鑄着花紋的銅板印制官府的鈔票，也印制商家的廣告。例如現在尚保存下來一小幅济南刘家功夫針鋪以白兔为標記的銅板印刷廣告紙。但宋代雕鑄銅板的技術現在尚不完全明瞭。此技術似未普遍。

清代初年，天主教的外國傳教士繪圖在法國蝕制的銅板圖，如紀述乾隆十大武功（滿清皇帝为造成民族牢獄对于我國各族人民的進行的屠殺）的得勝圖，虽很能引起研究者的重視，但在板圖技術演變的歷史中是孤立的事例。

伍、清末的畫報

十九世紀末，歐洲的石印術傳到了上海。利用这种新技術的民間畫家們創造了石印畫報，这一深受羣众歡迎的傳播萌芽中的新思想的美術工具。

一八八四年創刊的“點石齋畫報”是石印畫報中最有名的。每月出版三期，隨了“申報”附送，由吳友如（約一八三〇——約一八四九）、金蟾香等人執筆。一八九〇年發刊的飛影閣畫報也是吳友如編繪的。吳友如、金蟾香原來都是苏州桃花塢的年畫畫家。他們熟悉羣众的生活和他們的心理特點。所以，他們的畫報追隨着有歷史傳統的年畫，在当时獲得廣大的讀者羣众，并產生了很大的影響。

这些石印畫報是当时最富于现实性的美術品，它們的藝術直接接觸到在動盪演變中的政治社会生活。——產生點石齋畫報的时代是十九世紀末叶，繼一八四〇年的鴉片戰爭之后，帝國主义的侵略戰爭相繼發生，封建官僚政府依靠帝國主义的力量鎮壓了太平天國及其他的人民革命运动。中國正在淪于半封建半殖民地的地位。民主思想和資本主义的力量正在冲击着帝國主义和封建主义的勢力。各种推动歷史進步的运动（义和团、戊戌變法，辛亥革命）都在醞釀中。

點石齋畫報反映了正在覺醒起來的中國人民心理状态。出現在點石齋畫報中的思想因歷史条件的限制是很混雜的。最突出的具有進步意义的是它引導羣众更加关心并更加注意当时的政治及社会的现实，并傳播了愛國主义思想及对于社会上新事物的兴趣。畫報的最多的篇幅是政治事件和社会新聞的報導。中法之戰和中日之戰的圖畫中記述了事態的發展，也富有傾向性的表現了嘲笑敵人，誇耀自己的鼓舞人心的積極思想。畫報也曾介紹外國的生活軼事笑話和科学的新發明，有傳播知識的作用，但也暴露了自己知識缺乏和一种錯誤的輕視态度。點石齋畫報描繪当时上海的社会生活是很真实的。使半封建半殖民地社会中的一些病态現象能够在羣众心目中留下深刻的印象。——點石齋畫報的許多特點正在当时那富有民族自尊心而又是处于正在擺脫長期封建主义所造成的愚昧的过程中的中國知識界的特点；已經是新的思想意識的萌芽正在普及到整个社会了。

點石齋畫報的出現也有重要的美學意义。吳友如原來擅長遵循着古老方法描繪古裝美女。但他的點石齋畫報不被根深蒂固的形式主义思想束縛，而以羣众要求進步的心理为依据，承繼了年畫藝術中的现实主义傳統，發揮了繪畫藝術反映生活的作用使之得到了羣众的普遍承認。吳友如和其他畫報畫家大胆地運用了新的表現方法，創造了有真实感的人物形象，和有复雜的生活內容的構圖。所以实际上，他們起着他們自己所沒有充分認識到的，使藝術重新回到生活，回到人民中去的開闢者的作用。

第六節 故宮及明清時代的建築藝術(暫缺)

第七節 明清時代的工藝美術(暫缺)

第八節 小 結

明清時期士大夫的繪畫藝術走的狹隘的道路，而且于廣大社會羣眾喪失了聯繫。民間美術長時期陷于停滯狀態，不能在宋代的基礎上有所進步。

明清時期士大夫的繪畫，過去自稱為“文人畫”。“文人畫”在本質上是形式主義，因為它的思想基礎是形式主義思想體系。其所以為形式主義，是由于：它在理論上不是主張以真實地反映生活為藝術的目的，而是主張以一定的筆墨效果為目的；不是要求根據生活創造藝術，而是要求模倣古人；把藝術和美解釋為首先要因襲過去的既成的創造，而不是認為藝術和美首先是服從于生活；不是以表現活潑的富有生氣的健康的生理想和情感為目的，而是以傳播消極的頹廢的生活態度和柔媚的庸俗的趣味為目的；不是走向羣眾，去適應羣眾的愛好，而是故意地追求脫離人民羣眾的所謂“清高”和“風雅”。

但是，文人畫的個別作家與個別作品，由于所處的具体社會環境的歷史的和生活的複雜條件制約，可以包含有現實主義的傾向和因素。而且，形式主義藝術中的一些經驗中也能分析出有益的東西來。

雖然從生活中吸取藝術的原料，面向生活以豐富藝術的表現這些方面收穫不多，然而明清的繪畫在意境的創造與表現方面，在追求筆墨風格與畫面效果方面，在筆墨的運用方面都積累了經驗。這就是，雖也產生了陳陳相因的千篇一律的乏味的作品，但在表現了真實感受的作品中，傳統題材和表現能力經過不斷錘鍊，也進一步揭示了繪畫藝術的特質。

關於意境的創造，一些對於生活有熱烈的感情和真切的感受的作家以自然事物的山水花鳥為對象傾注了自己的詩意的想像，因而擺脫了題材的因襲所產生的內容上的貧乏。

明清的畫家們都注意追求筆墨的風格和畫面的效果，但並不是人人都有所創造的。而且在表現了一定的風格的作品中，藝術風格也不全是優美的。藝術風格是藝術家用藝術概括生活所作的創造性工作的一个方面，在這個方面體現了與生活的理想相聯系的他自己的美的理想。在明清繪畫的詩意的想像和藝術風格中所體現的美的理想，有各種不同的類型。最流行的一種類型，即被一部分人認為是高雅，而後來顯露出來是“纖、甜、頹”庸俗低級的趣味（張庚、浦山論畫）而也有與之處於對立的地位的是追求古拙、潑辣、稚朴、天真的美。這種新的美的理想的追求就突破了正統的美醜界限，而擴大了美的理想的範圍。

明清畫家運用筆墨的方法，包括皴擦點染用筆的迅速、輕重、正鋒側鋒，用墨的干濕、濃淡等，很多畫家都有自己熟練的實踐經驗。這些技術的傳授促成了許多畫派的形

成。這些熟練的技術對於掌握了工具和材料的性能，以發揮表現手段的特長，而最後實現反映生活的目的是很有用的。

因此，明清繪畫的發展也提供了現實主義藝術可能生長的基礎。

明清以來的文人畫在中國繪畫史上有極其引人注意的地位。除了消極的一面外，在積極一面中，我們可以看見其中蘊藏了中國繪畫藝術的豐富的經驗和繪畫藝術的美的法則。