

DM73/0805

黄新亚 著

# 中国魏晋南北朝艺术史

人民出版社

## 本卷提要

魏晋南北朝历史上限为公元 189 年汉灵帝死，东汉政权在州牧混战的内乱中瓦解；下限为公元 589 年隋灭陈，中国再次恢复统一的多民族国家局面。在这 400 年间，中国政治极为混乱，人民生活极为痛苦，但是因为民族纷争终于走向融合，丝绸之路开辟后中外文化交流领域扩大，玄学受到士人们的推崇，佛教取得异军突起的地位，世家大族操纵选举而重视人伦鉴识，使得秦汉封建政权对思想文化的禁锢有所削弱，精神上的相对自由解放与智慧热情，为艺术发展提供了前所未有的便利条件。于是在绘画、雕塑、书法、乐舞、建筑、工艺等方面，取得了引人注目的成就，诸如敦煌莫高窟至今仍在向全世界显示中华文明的魅力。本书采取分类叙述的办法，从艺术创作的背景、起因，创作者本身的人生体验，作品的历史面貌与文化价值等角度，对魏晋南北朝时期的艺术发展，一一作了客观分析与理论探讨，从艺术发展的脉络中，重新展示了那个极为富于艺术精神与艺术创造力的时代。

## 目 录

## 中国魏晋南北朝艺术史

<b>一、魏晋南北朝艺术概述</b>	1
(一)三国两晋艺术概论	2
(二)十六国北朝艺术概论	6
(三)南朝艺术概论	11
<b>二、绘 画</b>	15
(一)墓室壁画	15
1. 魏晋壁画概述	16
2. 嘉峪关墓群壁画	18
3. 十六国北朝墓室壁画	21
4. 高句丽墓室壁画	24
5. 东晋南朝墓葬壁画	25
(二)石窟壁画	26
1. 石窟的产生与分布	27
2. 龟兹壁画	29
3. 敦煌莫高窟壁画	32
4. 河西石窟壁画	37
(三)士人画家	40
1. 魏晋画家	41
2. 戴逵	46
3. 顾恺之	47

4. 南朝画坛	52
5. 陆探微	55
6. 谢赫	57
7. 张僧繇	61
(四) 画风与画论	64
1. 前期画赞	64
2. 画品	66
3. 山水画论	69
<b>三、雕 塑</b>	74
(一) 陵墓石刻	74
1. 十六国北朝陵墓石刻	75
2. 东晋南朝陵墓石刻	77
(二) 石窟雕塑艺术	79
1. 石窟造像的演变	79
2. 敦煌莫高窟彩塑	82
3. 麦积山雕塑	86
4. 云冈石窟雕塑	92
5. 龙门石窟雕塑	96
6. 巩县与响堂山石窟雕塑	99
<b>四、书 法</b>	103
(一) 文字与书法	104
1. 文字的演进	104
2. 碑刻	107
3. 魏晋书法理论	110
(二) 书法家	114
1. 三国书法家	115
2. 两晋书法家	118
3. 王羲之与王献之	121

4. 南北朝时期的书法家	126
5. 南朝书法理论	131
<b>五、乐 舞</b>	136
(一) 乐舞演变概况	137
(二) 乐器的演变	140
(三) 曲目	145
(四) 乐律	154
(五) 《声无哀乐论》	158
(六) 舞蹈	162
<b>六、建 筑</b>	166
(一) 魏晋南北朝建筑艺术概况	167
(二) 都城宫室建筑	171
(三) 佛寺建筑	177
<b>七、工 艺</b>	182
(一) 概况	182
(二) 织绣工艺	185
(三) 陶瓷工艺	189
(四) 金银器加工	196
<b>八、结 语</b>	200

## 一、魏晋南北朝艺术概述

一切艺术都与艺术家自身的人生体验密切相关,或者说都为艺术创造者自身的社会生活所制约。魏晋南北朝艺术在中国艺术发展的历史长河中地位突出,源于当时的社会生活相较首次取得了封建大一统局面的秦汉时代有着极大的不同。

秦汉时期中国社会生活的主题是统一,无论先秦遗留下来的儒家讲“爱人”,道家讲“做人”,法家讲“治人”,墨家讲“待人”,名家讲“辨人”,阴阳家讲“识人”,都是讲在统一的封建专制国家统治下如何生活;汉武帝支持董仲舒“罢黜百家,独尊儒术”的建议,实际是为了强化文化统一的一种措施。就艺术领域而言,周人庄重神秘的宗法血统观念,秦人强悍朴实的征服作风,楚人自由想象的创造精神,都在汉代社会生活中取得了趋同,形成“乐以道和”的共识,即将为群体的政治,转化为为政治的人生,进而产生为人生的艺术。于是,无论音乐、舞蹈、绘画、书法、雕塑、建筑、文学、工艺,都无法摆脱礼教的影响,政治的制约。

秦汉时期建立起来的封建大一统局面在魏晋南北朝时期受到了极大的破坏,除了西晋时有一个短暂的、在名义上统一的气象,自公元 189 年至公元 589 年,中国都是在两个以上的封建政权分割统治之下。虽然每一个封建政权的统治者都或多或少表现出追求统一的要求,不过,总是力不从心而分别维持现状。这

样一来,秦汉时期统一的文化气氛已经消失,给了各封建割据势力自我表现的机会。随着各少数民族贵族入主中原,佛教终于异军突起,蔚为大观,形成文化艺术领域自我表现活动的添加剂。在这样一种情况下,与宗法血缘观念密切联系的礼教伦理势力稍受压抑,而原始与宗教性质的艺术生活显得生机勃勃。创造性的冲动情感在艺术家身上多少得到了恢复,于是在魏晋南北朝时期,有一个扑朔迷离的艺术世界,令后人叹为观止。宗白华说:“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代,然而却是精神上极自由、极解放,最富于智慧、最浓于热情的一个时代,因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”<sup>①</sup> 介绍这个时代的艺术,实际正是展示这个历史前进过程中的重大转折与变革。

### (一) 三国两晋艺术概论

三国时期,群雄并起,战乱导致“鸡犬亦尽,墟邑无复行人”<sup>②</sup>,“吏士大小自相啖食”<sup>③</sup>,西汉统治者建立的儒家“仁政”名教一下子威信扫地。人们在朝不保夕、生离死别的痛苦中蓦然回首,发现尧舜之治、太平乐土都是虚妄之谈,唯有自己求得生存才是现实。于是,对个体生存的价值意义的探求,逐渐成为社会风尚。作为革新政治代表人物的曹操,崇尚趺弛之士,轻视节行之人,以“唯才是举”的旗帜,与东汉世家大族把持的选举权相抗争,更促使个体才智在治国用兵时崭露头角,在艺术创作时也可

① 《美学散步》第177页,上海人民出版社1981年版。

② 《三国志》卷10《魏志·荀彧传》注引《曹瞒传》。

③ 《三国志》卷14《魏志·程昱传》注引《世说》。

以直抒胸臆，或者在政治条件险恶时向道家靠拢，越名教而任自然。

儒学与道家思想合流，这是魏晋玄学得以产生的基础。玄学一方面作为封建士人在政治重压下末世的精神寄托，另一方面也反映出士人自身对于理想人格的追求。受玄学影响的魏晋艺术作品由此而产生美的自觉，即由人自身形相之美向文学、书法、绘画方向以感情移借的方式转移。

就艺术形式而言，魏晋艺术开始于书法。书法是与文字有密切关系的艺术，中国文字起源有造字“六书”之说，其中“象形”与“表意”决定了中国文字本身便具有丰富的思想内涵，写字人的思想情感很容易渗入所写的字中。从中国文字发展看，无论西安半坡彩陶上的刻划符号，殷墟、周原的甲骨文，周代的金文，还是秦代的小篆，两汉的隶书章草，都是一种帮助并代替记忆的实用系统，为了使用的便利，便有不可避免地走向简化的过程，各种绘画使用的抽象装饰，在中国文字中本来就不多，到了需要简化时，自然剔除干净，所以并无书画同源的理由。只是写字人思想情感倾注于字体、结构、笔势、用墨之中，却又少不了审美判断，这样写字便成了书法，也就可以成为一种艺术。魏晋玄学既然有着强烈的个体选择倾向，而且借道家思想作自我精神解脱的逍遥游，在书法艺术上便会出现更多美的自觉。三国时魏景元年间之李苞通阁道题名，系摩崖刻石，隶书中间用楷体，已见书法变化端倪。钟繇在由魏入晋的书法变革中自习三体，其中“章程书”为八分汉隶，用来“教小学”，即传统书法。“铭石书”为正楷，这是当时时髦的新体，“行书”则是平时自己随便写作用体，史称“三体皆善，而行书尤为世所称”，说明魏晋世风是赞许多一点个体追求的“行书”的。正因为有这样一种世风推动，才出现了“书

圣”王羲之，他的楷书、草书均已难觅真迹，唯“定武本”《兰亭序》和唐怀仁集字《大唐三藏圣教序碑》可见行书气象。他的书法自由潇洒，或宛如游龙，或翩若惊鸿，正是个人审美意识寄托于字体、笔意、结构、走势的结果。王羲之之子王献之，更进一步发展了这种自由精神，将行书发展为“今草”，也称结构微妙的“小草”、“游丝草”。草书一旦成为世风，书法便由实用为主转为艺术为主了。这时，书法的性质可以说与绘画的性质相同，这是魏晋艺术在中国艺术史上所建造的一座里程碑。

步书法之后尘，魏晋绘画以令人耳目一新的姿态，在中国绘画史上地位突出。艺术家对个体人格的追求终于从昼思夜想跃然纸上，出现大量的具体人物画。《世说新语》卷中上《赏誉》第八注引“顾恺之《画赞》曰：涛（竹林七贤之山涛）无所标明，淳深渊默，人莫见其际”，至少说明顾恺之曾为山涛画像。中国的绘画艺术几乎与中华文明起源相伴随，仅仰韶文化彩陶上那些飞奔的鹿，跳跃的狗，爬到盆边的青蛙，便可说明先民曾仔细地观察与再现生活。不过从彩陶与青铜器上的纹饰看，中国绘画的抽象化与符号化较早，尤其是青铜器上那些代表祖先与自然神力的威重神秘，更令人费解。虽然就实用性而言，这些纹饰图案对异族是威吓的符号，对本族是庇护的神力，不过，毕竟已经高度抽象化为装饰物，失去了个人在其中的任何地位。秦代以仿实物的工艺制造代替实物殉葬，如秦始皇陵从葬兵马俑坑便出现数千人俑。不过，人俑的身体与头部是分离的，每一个人头可以任意放在某一具身体上，可知这数千武士俑仍作为一支军队的整体而制作，并非一种个体选择。这样一来与秦俑有关的彩绘，还有铜车马上的纹饰与绘画，同样服从于为群体的政治，艺术家的个性，由此湮没在统一气势之中。汉代绘画充满楚风，每一幅画中

几乎都有天上、地下、人间的内容。自由想象远胜现实生活，各种神话人物反而占据了自然人应当拥有的位置。只有到了魏晋时代，人伦鉴识与个人的理想追求才通过绘画表现出来，《世说新语·巧艺篇》第二十一说：“顾长康（即顾恺之）画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰：‘本无关于妙处。传神写照，正在阿堵中’。”顾恺之追求“传神”，正是在发掘创作对象的思想，这样明确的艺术判断，可以说前无古人，而且“传神”二字，成为中国画不可动摇的传统。这样的认识上的飞跃，是魏晋绘画得以引人注目的基本原因。

魏晋时期的名画家极多，前期画家多致力于人物，如曹髦有《盗跖图》、《卞庄刺虎图》，曹不兴在五十尺绢上画佛像人物，晋明帝有《洛神赋图》、《洛中贵戚图》、《人物风土图》，卫协有《七佛图》，戴逵有《五天罗汉图》、《三马伯乐图》、《渔父图》，顾恺之有《中兴帝相列像》、《列仙图》、《三天女图》、《女史箴图》。后期画家受玄学与佛学影响渐深，当对现实失望后，不得不追求一种遗世独立的精神境界，以致山水画开始出现。顾恺之有《画云台山记》，已有从人物画向山水画转移的倾向，生于晋宁康三年，卒于宋元嘉二十年的宗炳则有《画山水序》，将“以玄对山水”作为艺术创作的动力。以自然山水寄托人的理想追求，甚至以山水的变形感觉，适应艺术象个人的创作思路，这又形成中国绘画发展的一种潮流。从这个意义上说，魏晋绘画不仅显示了中国绘画的传统风貌——传神，而且就绘画题材而言，也有承前启后的作用。

三国两晋时期的绘画与书法，是魏晋南北朝艺术的开篇，其成就已经预示这一个特殊的历史时期，在艺术上将会有丰收的结果。

## （二）十六国北朝艺术概论

十六国北朝艺术，实际上是西晋永嘉之乱后至隋统一全国时期的中国北方艺术。虽然历代史家囿于华夷之辨传统观念的束缚，只以东晋、南朝的艺术理论为正统，将中国北方这一时期的艺术与五胡纷争的政治局势相联系，从而有所挑剔与贬抑，却又不能不承认有着远胜前代的伟大成就。尤其是佛教沿丝绸之路东来，犍陀罗艺术不但遍布大漠南北山麓与河西走廊，而且直入华夏文明的重心之地——长安与洛阳，确实给中国处于未死方生的汉晋艺术注入强大的生力，产生了区别于东晋、南朝的雄伟、豪放的作风。

十六国北朝艺术绝非外来或胡族文化的简单输入，这是一个汉晋文化与外来及胡族文化相互融合的“双向异化”过程。永嘉之乱以降，匈奴、羯、氐、羌、鲜卑等族相继入主中原，在战祸绵延的情况下，人民除了逃亡，似乎没有更好的选择。东晋司马氏在南方以汉族正统自居，造成士庶南渡的局面。不过，在南渡受阻的情况下，西逃仍有相当规模。尤其是三国时魏国仓慈任敦煌太守，“抑挫权右，抚恤贫羸，甚得其理。”又与西域诸胡“共交市，使吏民护送道路，由是民夷翕然称其德惠”<sup>①</sup>。西晋时张轨任凉州刺史，“威著西州，化行河右……立学校，始置崇文祭酒，位视别驾，春秋行乡射之礼。”<sup>②</sup>形势较内地较为安定，于是大量流民涌入河西。汉族文化与胡族文化有了交融的机会，才使得如敦煌

① 《三国志》卷16《魏书·仓慈传》。

② 《晋书》卷86《张轨传》。

佛爷庙晋墓墓砖画<sup>①</sup>、酒泉丁家闸墓画<sup>②</sup>、嘉峪关墓砖画<sup>③</sup>中反映出大量内地农耕生活的内容。其中屯垦、畜牧、蚕桑、营垒、坞壁,以及杀猪、宰鸡、椎牛、烹饪、歌舞、伎乐、驿使等许多题材,尽管不乏胡族意味,但从总体上说,仍是完整的汉晋文化风貌。

汉晋文化虽然在中国北方占有主体地位,却不可忽视自丝绸之路开辟后胡族文化的不断输入。例如汉以前中国人均以跪下来坐在自己腿上而“坐床”,到了三国时如今天的“马扎儿”一类“胡床”已经深入到中国民间。曹操在潼关与马超交战,“公(曹操)将过河,前队适渡,超等奄至,公犹坐胡床不起。”<sup>④</sup>既然曹操也坐胡床,可知北方对于胡族文化很早便有理解,而且可以大量吸收引进。这样酒泉丁家闸墓画中的《音乐》图,乐伎既可以操中国传统古琴、洞箫,也可以使用胡族的琵琶和鸡娄鼓。嘉峪关六号墓室壁画中还出现了着汉官吏服装之人拉骆驼的画面。当然,胡族文化也同样向“汉化”发展,如西安碑林博物馆所藏大夏匈奴统治者赫连勃勃墓前石马,用整块巨石圆雕,刀法粗豪,马的身姿挺拔,与汉武帝茂陵陪葬霍去病墓前“马踏匈奴”石刻中的马有许多相似之处。胡汉文化合流,形成十六国北朝艺术绚丽多彩的基础。

胡族文化进入中国内地,又以佛教东传为媒介。佛教滋生在与中国远隔高山大漠的古印度,那里长期分裂割据,遭受外来入侵,缺乏对外扩张的武力,然而佛教并不凭借古印度的国家力量而在中国获得强大地位,在很大程度上,便是依靠从西域向中国

① 《考古通讯》1955年第1期《敦煌考古漫记》。  
② 《文物》1979年第6期《酒泉丁家闸古墓壁画艺术》。  
③ 《文物》1972年第12期《嘉峪关汉画像砖墓》。  
④ 《三国志》卷1《魏书·武帝纪》注引《曹瞒传》。

内迁的胡族为载体。西北胡族内迁可以上溯至汉武帝时在河西走廊与西域屯防戍边。东汉时“羌胡被发左衽而与汉人杂处”<sup>①</sup>，形成胡族内迁的条件。三国时各军事集团均用内迁胡族从军，以组织骑兵，形成胡族内迁的绝好机会，到了西晋时，原华夏文化的重心陕西关中，已几乎成为胡族的聚居地。江统在反思齐万年之乱教训时报告西晋统治者说：“四夷之中，戎狄为甚……关中之人百余万口，率其少多，戎狄居半。”<sup>②</sup>西北胡族先于内地汉族接受了佛教，他们内迁，自然成为佛教东传的载体。恰好永嘉之乱后中原地区成为民族纷争之所，用汉族传统信仰不能满足各少数民族的要求，为寻求一个统一的思想准则，各族人民选择了佛教。这一方面与当时少数民族贵族反汉化心理较为一致，另一方面佛教的调和矛盾宗旨与汉族人所信奉的儒家思想也容易找到共同的基础。佛教在由民族纷争走向民族融合的时代异军突起，与佛教密切联系的石刻、绘画、建筑等艺术也有了发展的天机。

佛教石窟是十六国北朝艺术的荟萃之所。佛教石窟实际源于印度，由于公元前4世纪希腊马其顿帝国亚历山大大帝征服印度西北部地区，希腊的神像雕刻艺术得以在以犍陀罗为中心的地带生根。公元前3世纪，印度孔雀王朝阿育王时期大乘佛教抬头，出现鹿野苑、蓝毗尼、王舍城石柱和巴拉巴尔石窟。继之而起的北印度巽伽王朝、南印度安度罗王朝，也有著名佛教艺术品传世。当大乘佛教流行于大夏贵霜帝国时，兼有印度与希腊风格的犍陀罗艺术得以在公元2世纪前期产生。随着佛教在公元前后传入中国内地，具有犍陀罗艺术风格的佛教石窟也在中国逐

① 《后汉书》卷117《西羌传》。

② 《晋书》卷56《江统传》。

渐产生,以开凿于公元3世纪的新疆龟兹石窟为最早,其代表为新疆拜城克孜尔千佛洞。公元4世纪以后,佛教石窟在中国北方有巨大进展,尤其是公元5、6世纪达到极盛时期,计有新疆古焉耆区的七格星石窟、古高昌区的吐峪沟千佛洞、龟兹区的库木吐喇千佛洞;河西敦煌莫高窟、凉州石窟、甘肃的麦积山、炳灵寺、宁夏的须弥山等石窟;以及山西大同云冈石窟、河南洛阳龙门石窟、巩县石窟、响堂山石窟、天龙山石窟。这些石窟一方面保留了许多犍陀罗与印度秣菟罗艺术特征,一方面结合中国文化传统,有明显的创造,显示着佛教中国化的倾向。

从石刻方面而言,佛像、菩萨像、金刚力士像均有准确的写实性,借助山石的形势,选择与生活有关的适当姿态,肩宽胸实,肌肉匀称,以轻薄贴体的服装,表现人体的生命力和力量感。

从泥塑方面而言,较石刻更为灵活地注意雕塑对象,无论是“神”还是人的形象,无例外按照不同的身份地位,采用不同的角度,进行依据个人理解的表现。如以正面像和佛经里规定的“手印”和座式,表现佛的庄严神圣。以富于变化的半侧面像与轻扭腰肢的动作,表现菩萨的优美与亲切。至于金刚力士或在降妖伏魔的瞬间,或在负重发力的过程中,显示出远胜常人的能量。受西方雕塑手法的影响,十六朝北朝石窟中的泥塑人体比例十分准确,当然,保持中国“神似”传统,部分泥塑也有夸张。如个别菩萨头与身体的比例为一比六或一比七,使得菩萨的身段显得苗条秀丽。

从绘画方面而言,十六国北朝石窟中的壁画首先保留了中国的线描传统,但又广泛使用犍陀罗艺术的凹凸法。尤其是画人的面部,先以朱色层层叠染,再用白粉画鼻梁、眼睛和眉棱,以示隆起。这种强烈表现人物立体感的明暗法是当时中外文化交流

的重要成果。从绘画内容看,有大量外来生活内容。首先是佛教,法身佛、报身佛、应身佛、释迦牟尼佛、四面佛、七佛、阿弥陀佛等诸佛像,反映了外来教派说法不一。菩萨名目更为繁多,有文殊、普贤、观音、大势、日光、月光、地藏等,多著宝冠,袒露上身,著瓔珞披巾、羊肠大裙,性别偏为女性,其余声闻、缘觉、罗汉、天王、力士等更为复杂多变。须大拿太子施舍,萨埵太子舍身饲虎,尸毗王忍辱等故事与佛本生谭故事一同成为绘画主题,自然将大量外来生活情况介绍出来。新疆罗布泊附近米兰壁画发现的有翼天使、罗马式驯马车、佉卢文字,已可见基督教东传的踪迹,克孜尔千佛洞中的画师像,名米特拉旦达,垂发披肩,身着镶边骑士短装,上衣敞口,翻领右袒,腰佩短剑,右手执中国毛笔,左手持颜料杯,已为学者判断为是拜占廷人。<sup>①</sup>印度、波斯、希腊、罗马等外来文化的输入使得十六国北朝时期的绘画艺术较前代有重要的突破与进展,无论形式与内容都令人惊叹不已。

十六国北朝的书法因佛教东传也有重要的成就,由于写经为一大功德,文学士人开始在碑碣、石壁、佛窟中显示才华。《大代华岳庙碑》称魏碑之始,唐书法家欧阳询楷书便受此碑影响。云峰山 42 种碑刻均传为北魏郑道昭所书,以险劲之笔与王羲之的秀媚书法形成鲜明对照。魏碑著名者很多,除了如《张猛龙碑》、《贾思伯碑》等楷书范本外,洛阳、西安现存大量墓志也极受书法界重视。此外,泰山、徂徕山、冈山、尖山、葛山、水牛山、小铁山摩崖刻石也有精采内容,尤其泰山经石峪之《金刚经》,完整无缺的字尚存 980 个,字径一尺二三寸至一尺七八寸,笔力豪放雄健,显示着艺术家的气魄和信心。

<sup>①</sup> 沈福伟《中西文化交流史》第 103 页,上海人民出版社 1985 年版。

十六国北朝时期的中国人,借佛教东传而打开了自己的心窗,在“解脱”自己的精神苦闷的同时,表现出热烈的追求情感,使得艺术形式、手法、风格均有重大进步,形成大量宝贵的文化遗产,永远为后人所珍视。

### (三)南朝艺术概论

相对北朝艺术随胡族内迁与佛教东传而大规模变革,南朝艺术实际是魏晋士人反省自我的玄学精神的进一步推进。东晋顾恺之《魏晋胜流(名臣)画赞》已有建立艺术理论的尝试,梁谢赫《古画品录》、姚最《续画品录》、孙畅之的《述画记》可以说形成了南朝的艺术精神。面对北方胡族入侵的压力和宋、齐、梁、陈统治者彼此倾轧造成的政治形势的险恶,士人们移情于艺术,几乎成了一条共同遵循之路。谢赫等人总结的南朝艺术精神,其实也是南朝社会生活的反映。

谢赫在《古画品录》中提出了“六法”,实际是六条艺术标准,即“气韵生动”、“骨法用笔”、“应物象形”、“随类赋彩”、“传移模写”。这里“气韵生动”基本是顾恺之“传神写照”思想的延续。“气”是艺术家内在生命向外界的显露,为一切个性的力量源泉。至于“韵”则是音响的调和,即艺术家个性之“气”如何符合节奏规律的自然流动。“气韵生动”,便是要求艺术家的个性能够传神体现,无论书法、绘画、雕塑、工艺美术,均要求从作品中反映艺术家的个性风格。这样一种几乎避开人生而专论艺术的思想,自然是对传统的“为群体的政治”的一种背叛,将“为政治的人生”用某一种艺术形式掩盖起来,这是南朝艺术勃兴的原因之一。正因为如此,绘画又出现了“山水画论”,为逃避现实人生,干脆连

绘画的重点也移往自然山水方向去了。刘宋时的宗炳、王微便从游山玩水发展到描绘山水，最后总结表现自然山水的经验。魏晋玄学的“名教即自然”的观念终于由艺术家来最先体验。

南朝人在阴暗沉闷的政治条件下，专注情感于艺术生活，形成一系列富于士人氣息的艺术作品，也产生了一批以绘画见长的艺术家。宋齐时期的名画家有顾骏之、陆探微、袁倩、江僧宝、张则、宗炳、顾宝光等，以陆探微水平最高，《唐朝名画录》说：“陆探微人物画极其妙绝，至于山水草木粗成而已。”可知他恪守传统，专门致力于人物画。张怀瓘称赞陆探微“笔迹劲利，如锥刀焉”，说明陆探微力求线条明快挺拔刚劲。张彦远说：“顾陆之神，不可见其盼际，所谓笔记周密也。”显然二人是有着追求传神写照的渊源关系的。梁陈时期，统治者荒淫腐朽，艺术家为避免流俗于宫廷的淫秽内容，开始致力于佛教人物画。谢赫、姚最的画论，多少表现出他们独立不倚的追求，张僧繇作为梁武帝时绘画大师，以独特的佛寺壁画，维护了艺术家的固有价值。他在色彩方面吸收了外来影响，用凹凸画法渲染画面，甚至作不用轮廓线的完全色彩画。在创作佛教人物画时，张僧繇改用丰腴肌肤，又是对外来文化的主动吸取。正因为张僧繇有此特殊创造，唐代名画家阎立本、吴道子的作品均见其影响。与名画家继续探讨人物画创作同时，山水画在南朝迅速兴起，依文献可知：夏侯瞻画过《吴山图》，戴逵画过《剡山图卷》，徐麟的《山水图》，宗炳的《秋山图》，谢约的《大山图》，陶宏景的《山居图》，张僧繇的《雪山红树图》，都是名作，但今天却无法见到。只依据文献材料推测，颜色相当浓重，重视某一细节夸张，并且“以形媚道”，寄托个人情感。

南朝的墓室壁画坚持传统特色，以汉晋传统神话内容居多，诸如青龙、白虎、朱雀、玄武四神及兽首鸟身、人首鸟身、兽首噬