

东方美术史教程



邓惠伯 著

高等教育出版社

东方美术史教程

邓惠伯 著

高等教育出版社

内容提要

本书共分8章,分别介绍了波斯美术、中亚西部美术、印度美术、东南亚美术、日本美术、古朝鲜美术、伊斯兰美术以及古代欧亚大陆草原民族美术等内容。作者针对目前国内东方美术史内容研究的贫乏,结合自己的多年的教学经验,搜集、挖掘了大量鲜为人知的宝贵材料和图片,对亚洲不同地区、不同风格的艺术形式进行较为全面的、严谨的考察研究。

全书既注重史料性,又考虑到可读性。并充分体现新材料、新思路的及时运用、补充和开拓。配有200多张图片。

可供艺术院校美术史论系作专业教材及高师美术专业本、专科及同等学力和美术爱好者学习和研究。

图书在版编目(CIP)数据

东方美术史教程/邓惠伯著. —北京:高等教育出版社, 2003.8

ISBN 7-04-012211-1

I. 东... II. 邓... III. 美术史—东方国家—教材
IV. J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第046759号

责任编辑 梁存收 封面设计 于文燕 版式设计 马静如
责任校对 俞声佳 责任印制 宋克学

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街4号
邮政编码 100011
总 机 010-82028899

购书热线 010-64054588
免费咨询 800-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>

经 销 新华书店北京发行所
印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 850×1168 1/16
印 张 11.75
字 数 440 000
插 页 19

版 次 2003年8月第1版
印 次 2003年8月第1次印刷
定 价 32.70元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

本书对东方美术史的叙述,包含了波斯美术、中亚西部美术、印度美术、东南亚美术、日本美术、朝鲜美术、伊斯兰美术及古代欧亚大陆草原民族美术等章节。应作为东方美术史最重要章节的中国美术,一是因它在我国早已独立成科,二是因我国学习和研究东方美术史是依理将其列为外国美术史范畴,故本书不再述及。当我再次审视我所叙述的上述章节时,发现它们在人类文化史中,由于历史的积淀,在发生、流传、演化的长久年月里,经过相互交融、相互吸取、互补互成,它们已有了一种强劲的紧密的相互关联,表现为它们之间有一种内在的颇有共性的文化底蕴和精神内涵,从而构成了东方美术的特质与性格。这对于我们学习和研究东方美术史时应有的一个明晰的学科概念,或在进行东西方美术的比较研究时是一个十分必要的基本认识。由此,个人认为东方美术史作为学科研究,纳入上述内容是比较合理的。

东方美术史在体例上如果按编年史去写作,将会形成十分庞杂而纷乱的局面,这是由于东方美术史所包括的许多国家和地区在历史上千差万异。而在我国,自秦始皇统一中国后,历朝虽时有分合,然而整体的格局和时代的序列都是清晰和一致的,同时各时代的风格样式既具有独特的个性和风貌,又有明显的发展脉络。而东方美术史上囊括的东方许多国家及地区由于历史和政治的种种原因,其频繁的变异和年序的模糊纷乱是普遍存在的。另一方面,东方美术史的纲目框架,如果仅按现今的国家境界去设立,从美术史的角度去研究,也有许多实际的轻重有无以及纲目过于繁琐等问题。或许有人说,以东方的几大宗教为序如何?但显而易见地发现宗教文化在地域的涵盖及时代序列等方面都不能尽如人意。

基于以上诸点,本文在体例上考虑了以东方大的文明圈去选择块面,适当地以现今国家体例去构筑章节框架。从两河流域以东逐步安排章节顺序,对每个块面或国家基本上依照年序发展而选择其在美术史上具有重要意义和影响的部分进行条理叙述。这样恐怕比较符合我国东方美术史的学科研究实际情况以及对本学科的客观要求。

东方美术史可说是一门既古老而又年轻的学科。说其古老是因为作为东方美术史各个部分来说,早在近两千年以前就有学术家涉及。比如我国始自汉魏六朝,而印度则在两大史诗逐步形成的时代即有典籍对美术或绘画进行过论述,此外,波斯、日本、朝鲜等都先后不同地有所论述或记载。在我国,可说自法显、玄奘、义净等高僧的著作中以及后来历代的周达观、汪大渊、郑和、罗日昫、黄遵宪等等的记述或报告中的叙述和记载,尽管他们当时探访和撰述的主旨和目的不同,但客观为研究和形成东方美术史学科提供了许多宝贵的早期资料。到了近现代,我国学者罗振玉、郑振铎、向达、郑午昌、史岩、范文澜、陈垣、周一良、谭云山、陈之佛、郭沫若等均先后不同程度地涉足于此学。更有硕学导师常任侠、季羨林先生毕生躬耕于此科,做出了学科性的开拓和巨大的贡献。但在我国人文科学的范围内,它仍是相当年轻的学科。因作为自成体系的学科来说,尚在起步的阶段。因之,在我国人文学科的范围内,它是相当年轻的学科。近年来,在科技兴国的号角声中,一些学者专家对此学做了许多艰苦努力,发表了不少专著,取得了丰硕成果,已做出良好的开端。不过,作为人文学科的普及教育需

求及学科的完整系统和研究的准确、深化,还是一条漫长粗砾的道路。在此,我衷心地希望有更多年轻学者对此学倾注钟爱,进行不懈地努力,早日将此学的研究和普及到与人文学科的其他领域比肩齐眉的地位。

由常识知道,在美术史的研究基本上离不开对宗教史的发生和发展脉络的把握。如果说西方美术史的发展脉络离不开基督教等宗教及西洋哲学思想的话,那么特别是东方美术史的发生发展脉络也是与佛教、琐罗亚斯德教、印度教、道教、喇嘛教、儒教、伊斯兰教等宗教及东方哲学思想体系休戚相关的。而代表东方文化思想体系的主要内容则是历史悠久的、深邃的中华文明和印度文明。因此东方美术史的研究内容主要是这两大文明的发生、发展、冲激、涤荡、交融、相长等等过程中的造型活动及造型遗迹。中国美术史暂且不论,亚洲各国诸地区的主要内容都是一部佛教、印度教、伊斯兰教等诸教在发生、流播、发展、变革等等过程中的造型活动及其留下的造型遗迹和遗物。因此,学习和研究东方美术史,其一是抓住佛教、印度教、伊斯兰教等诸教造型活动的发生、发展、流播、变革;其二是抓住中华文明与印度文明的相互冲击,融汇等在诸地区和国家在美术造型上的变化和影响。明确这两条基本纲领,将有助于在学习和研究东方美术史中的思考和辩识。

丝绸之路的最初开创的宗旨,也许是以政治、军事、经济的动因为主,其中又主要是经济的动因。但千百年来,千里驼铃、万里铁骑往返奔驰的结果,却带来了极其丰硕的文化艺术交流的果实。求法悟道的僧侣辛勤跋涉,使西起印度河流域、犍陀罗、恒河流域、南印度半岛广大地区经葱岭,进入天山南北路,再经敦煌、云冈、洛阳、入朝鲜半岛经全州、庆州、九州、直抵奈良。佛教沿着丝绸之路进入了远东各国。它正向一条瓜藤一面延伸一面结果,而落蒂于各地的瓜实又吸取了当地的土壤养料,衍出了自身的性格的面貌。正如人们在奈良正仓院见到的波斯漆花瓶和乌毛立女屏风一样,它们来自遥远的亚洲西部和中部,却在丝绸之路的终点站散发光芒,落蒂生根,它的果实就是对日本美术的形成和发展产生的深远影响。由此,我们可以窥测到一条学习和研究东方美术史的线索,这就是沿着丝绸之路顺藤摸瓜,特别是佛教美术是这条线索的主要内容,弄清佛教美术东渐并于各地结实的“熟瓜”个性特征,将有助于学习和研究东方美术史获得不少微妙有趣的启示。丝绸之路应有三道,而一般仅指天山南北路而习之,尚缺完善。即北部还有草原丝绸之路,越阿尔泰山,经西伯利亚叶尼塞河流域等,越咸海、里海之北诸草原,越黑海北部而抵巴尔干半岛诸国,再取路至罗马,此路多骑马游牧民族。而另一道则取道古益州、永昌郡、出怒山、高黎贡山等,经缅甸曼德勒等西入印度阿萨姆再至中印度诸地等,或指南方诸海道,经阿拉伯半岛入红海,直抵苏彝士等,是为南方丝绸之路。如继续研究另两道,必将更为博大而广涉。

本书稿,原为中央美术学院美术史系东方美术史课程讲稿。既原为讲稿。即先仅有提纲挈领而已,但附以众多侧引旁证及参考资料,通过二十多年的教学实践和研究,初步形成了此稿。几年前构成了《亚洲美术史》一部,尚在出版运作中。近年,在教学和研究的同时,不断听到各界朋友和广大同学的强烈呼声,深感一部《东方美术史》教材之急需。因此,在原《亚洲美术史》一稿的基础上经过增补和修订,并按教材出版方案,因篇幅有限,使一些部分又不得不忍痛割爱,重新编写和完成了本稿。瑕疵比比在所难免,望前辈、专家及读者不吝多加教正为念。以利日后有机会重加审订。

近年我国出版外国美术史种类繁多,良著佳篇硕果累累,然而作为外国美术史之重要部分的东方美术史,颇为寂寥,这与我国以科技兴国和不断发展的高等教育和普及文化教育的大好形势尚难适及。此外,随着我国国际地位的不断提高,国际交流日愈频繁和深化,势必对东方各国文化美术之了解和研究有眉睫之务,为应以上之需,加速推出此稿,也许能尽菲薄之力。

高等教育出版社刘建先生、梁存收君和高等教育出版社各位领导、编审及许多同志在选题、编辑、校对等工作中给予的特别关爱,以及为此付出了艰辛劳动。在此,仅致以由衷的深谢!

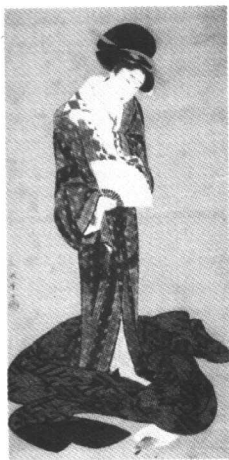
邓惠伯于北京西南郊

二〇〇二年十二月一日

目 录



第一章 波斯美术	1
第一节 波斯先史时代美术	1
第二节 鲁里斯坦青铜器	2
第三节 阿赫美尼斯王朝美术	3
第四节 帕提亚王朝美术	6
第五节 萨珊王朝美术	7
第六节 伊斯兰时代美术	9
第二章 中亚西部美术	13
第一节 巴克托利亚早期文明	13
第二节 希腊·巴克托利亚朝美术	14
第三节 阿尔萨克斯朝美术	15
第四节 粟特人美术	16
第五节 吐火罗·阿富汗斯坦美术	18
第六节 塔吉克斯坦的佛教美术遗址	21
第三章 印度美术	23
第一节 印度的早期文明	23
第二节 吠陀文化和佛教的兴起	24
第三节 印度佛教美术的萌动	26
第四节 印度早期佛教美术的繁荣	27
第五节 贵霜王朝与犍陀罗佛教美术	30
第六节 早期玛央罗佛教美术	32
第七节 南印度的佛教美术	34
第八节 笈多王朝和佛教美术样式的完成和衰退	35
第九节 阿旃陀石窟壁画	37
第十节 帕拉王朝与密教造像	39
第十一节 印度教的形成及其造型意匠	40
第十二节 印度教建筑艺术	42
第十三节 印度教雕刻艺术	44
第十四节 丘拉王朝的青铜雕刻	48
第十五节 德里诸王朝的伊斯兰建筑	48
第十六节 蒙兀儿王朝的兴起及其建筑	49
第十七节 蒙兀儿细密画	50
第十八节 拉吉普特细密画	52
第十九节 印度近现代美术	53
第四章 东南亚美术	55
第一节 东南亚的早期文明	55



第二节	斯里兰卡美术	56
第三节	尼泊尔和不丹美术	57
第四节	印度尼西亚美术	60
第五节	缅甸美术	66
第六节	泰国美术	69
第七节	柬埔寨美术	74
第八节	越南美术	80
第九节	新加坡、马来西亚、老挝美术	82
第十节	菲律宾、文莱、巴布亚新几内亚和美拉尼西亚美术	84
第五章	日本美术	87
第一节	日本美术概说	87
第二节	日本原始美术	89
第三节	日本佛教美术	93
第四节	大和绘和绘卷物	100
第五节	日本水墨画	104
第六节	御用画派和写生画派	106
第七节	日本南画和文人画	109
第八节	桃山时代美术	111
第九节	宗达·光琳派	115
第十节	浮世绘	118
第十一节	日本样式的建筑	123
第十二节	日本的工艺美术	127
第十三节	日本近代美术	129
第十四节	日本现代美术	134
第六章	朝鲜美术	140
第一节	朝鲜的历史分期	140
第二节	先史时代及乐浪时代美术	141
第三节	三国时代美术	142
第四节	统一新罗时代美术	145
第五节	高丽时代美术	146
第六节	李朝时代美术	147
第七章	伊斯兰美术	151
第一节	伊斯兰美术的诞生及其特点	151
第二节	伊斯兰建筑	153
第三节	伊斯兰雕刻	155
第四节	伊斯兰绘画和书法	156
第五节	伊斯兰工艺美术	159
第八章	古代欧亚大陆草原民族美术	163
第一节	斯基泰亚美术	163
第二节	塞族美术	166
第三节	阿尔泰早期游牧民族美术	167
第四节	匈奴美术	168
第五节	西伯利亚诸族原始宗教美术	169

东方美术史略年表	171
主要参考书目	173
后记	179
彩色插图	

第一章 波斯美术

第一节 波斯先史时代美术

欧亚大陆是地球上最大的陆地板块,伊朗高原几乎正处于其中心的位置。作为东西方人类的两种不同文化源流,从远古人们就开始不断地跋涉进行着东西文化的交流和融合。而伊朗高原正如图一道东西文化交流的桥涵和通道,在它悠久的文明史中,记载着许多对东西方文化有着重要贡献的美术篇章。

伊朗高原的东面是有着都市文明的印度河流域,西面是作为人类文明发祥地之一的富饶的美索不达米亚,即底格里斯河和幼发拉底河的两河流域,其北临里海,以埃尔颇尔斯山脉及戈柏特山脉与土库曼等地毗邻,东北及东面以斯列曼山脉连接阿富汗地区,其西北向南走向的扎格罗斯山脉则成为与美索不达米亚之壁障,其南抵波斯湾。在这片高原上很早就有属印欧系统的诸民族南下定居,其中最主要的有梅地亚(Media)、波斯(Persia)、帕提亚(Parthian)等诸族。他们的力量常常互有消长,其中又分裂出许多部族。诸族里接近美索不达米亚的波斯人文明层次比较高,他们所形成的社会及文化,对波斯美术的发生及发展产生了极大的影响。与农耕社会的保守安定性格相比,更具有与北方骑马游牧民族相似的特点。特别是波斯人通过商贸营运,往复于东西南北,使其在广博的陶冶和交融之中形成一种优异的世界性文化——有鲜明独自色彩的波斯(Persian)文明。

波斯人信仰的宗教,可上溯到公元前 5000 年以上对水神、树神和对祈愿吉祥、幸福的地母神(图 1)等诸神的咒术仪典的流行。至公元前 5 世纪,崇奉以善与恶、光明和黑暗之二元立论的琐罗阿斯德(Zoroaster)教的圣火风靡盛行,成为强大的阿赫美尼斯王朝(Achaemenes Dynasty)波斯帝国时代的信仰,一直流传到萨珊王朝(Sasanian Dynasty)。其后为伊斯兰教(Islam)所替代。波斯人无论宗教信仰如何更换,他们总是保持游牧民族在审美意识、造型感觉方面的共同性格和要素。

在伊朗高原,曾有旧石器时代人类栖息过的洞窟文化遗址遗物的发现。继之有追溯到公元前 6000 年左右的早期新石器时代的遗品,其中有用于祭祀的地母神,动物形的土偶,这些造型显示着制作者直觉的感受和稚拙天真的塑造。他们只是强调了女性的乳房、腰、阴部等,他们还以率直、明快的手法塑造了在生活中惯熟常见的野猪、山羊。初期的美术活动体现了他们的生活情感。

公元前 4000 年左右,伊朗进入了新石器时代。在特柏西萨尔(Tepe Hissar)、甘昂(Kerman)、斯萨(Susa)、波塞波里斯(Persepolis)、特柏夏尔克(Tepesialk)等遗址发现了

SAB/00/12

存于火中的善神阿胡拉马兹达(Arthuramazid)和存于黑暗中的恶神阿希拉姆(Arhiram),因此,波斯人常常用动物意匠来寓意光明与黑暗的斗争(图3)。

鲁里斯坦青铜器文化大体从公元前2500年左右开始一直延续到公元前500年左右,前后约有2000年的繁荣。最初,原住民族受到美索不达米亚地区的浓厚影响获得发展,而最盛时期却是在北方草原诸民族先后侵入之后,留存着数量极多、最富有动物意匠的典型造型,也有动物图案的抽象变化。此外,在里海南岸的许多地方,曾先后发现了许多金银器遗址,墓葬遗宝。曾于1947年在乌尔米亚湖南岸一个村里,发现在青铜制的大桶中盛满了大量金银象牙宝物。村民将宝物分配后,流向文物市场和海外,经博物馆及专家们的努力,弄清了这些宝物的情况。散见出土于各地的遗址宝物,大部分为有饰雕的黄金服饰用品或黄金器物。无论哪件器物均属具有浓厚的动物意匠的美术制作。这些物品有属阿西里亚风的,如以圣树作为中轴的空想兽——人头翼牛、人象兽身等;有属于阿西里亚混同斯基泰亚要素的,如圣树、空想兽、有翼精灵行列、松伞装饰等;有属于斯基泰亚风格的,如表现跪姿大角鹿、羊的黄金制装饰板,有鸟头、兔、山猫等组合配置装饰的银皿,有鸟头和山猫饰雕的黄金带具等;有属曼奈——乌拉尔特风格的,如图案画圣树和狮子的线雕银制饰板等。总之,自公元前1000年左右至公元前6、7世纪,因北方诸民族的入侵及与此相邻的美索不达米亚的影响,伊朗高原的金属文化有许多相异于鲁里斯坦青铜文化血液的渗入,这样的融合嫁接或许正是开其后悔提亚人美术以及阿赫美尼斯王朝美术之先河。

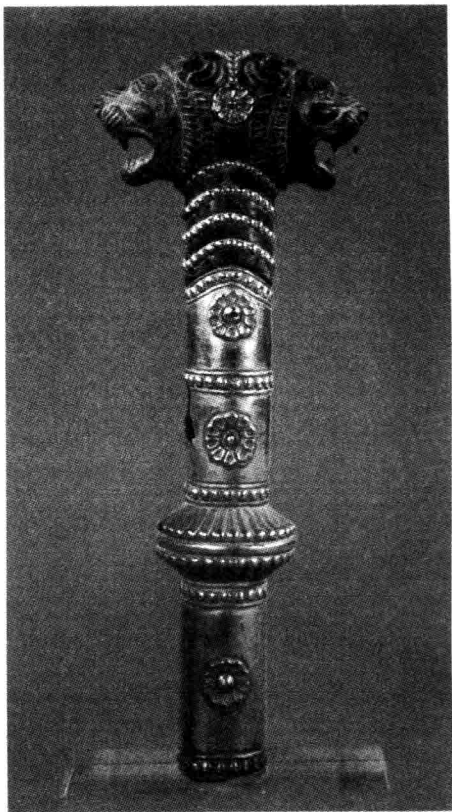


图3 装饰狮子头的剑柄 公元前5世纪

第三节 阿赫美尼斯王朝美术

公元前7世纪初,梅提亚人在伊朗高原建立了最初的统一王朝,王朝近百年左右。于公元前550年,由古波斯史上英名赫赫的居鲁士王(Kurush在位公元前559—前529年)一举灭亡了梅提亚王国,开奠了阿赫美尼斯王朝(Achaemenes Dynasty)之基,建立了一度繁荣强盛于西亚的波斯帝国。直至因来自马克托尼亚的亚历山大(Alexandros)大王东征而灭亡为止,共延祚220年。

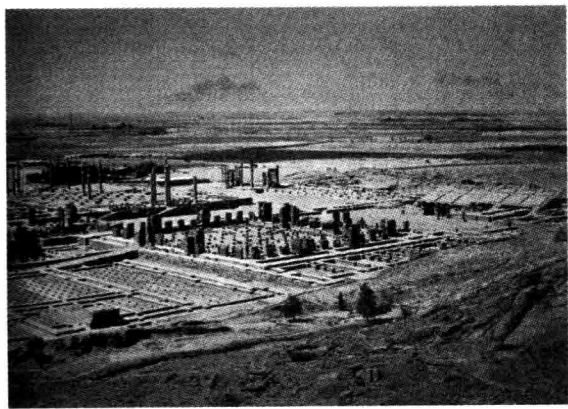


图4 波塞波里斯王宫遗迹 公元前5世纪

居鲁士王之子堪比奴斯(公元前530年—前522年)继承父王大略征服了埃及。继之,大流士一世(Darius I)(公元前522年—前485年)又扩张到了印度,建立了一个空前的波斯大帝国。将最初的首都帕萨尔嘎塔迁移到波塞波里斯(Persepolis)(图4),成为集聚世界许多美术精粹的大都城。该都城经历了自大流士一世开始的三代大王的营造,后来虽经亚历山大王的士兵彻底地破坏,留存下即使是少量的废墟物,其中

强有力的浮雕,优美的柱头雕刻和建筑样式等,至今人们仍可从中窥测到当时壮丽豪强的美术面貌之一斑。

前朝梅提亚王朝的许多遗品、摩崖雕刻、工艺品等不过是作为阿赫美勒斯王朝先驱特征的一部分而已。然而,曾支配东抵印度河流域,西及尼罗河流域广袤的东方世界的大帝国,却能以其巨大的物力及财力,吸取融合东方众多民族的文化艺术。先后在帕萨尔嘎塔(Pasargad)、斯萨(Susa)、波塞波里斯等处建立了宫殿,以及为宫殿建筑构造的许多装饰雕刻和为贵族们日常生活用具制作的贵重金属工艺品,成为这一时期的主要美术遗物,在东方美术史上占有重要的位置。

早期帕萨尔嘎塔王宫是没有墙垣的大庭园中的宫殿,并与谒见殿直接相连,是一座简朴的王宫,现装饰宫殿的大石雕几乎完全失掉,仅于殿门侧柱残留着守护神像的浮雕及明显的阿西里亚风格的四翼兽圣像,有着艾拉姆风格的服饰及叙利亚化了的埃及冠冕等,无疑为各种网络的折中造型。建于该地的居鲁王的墓庙,呈长方形,乃于六段基坛上建起,由屋脊两面斜向屋顶的石室,可认为是乌拉尔特风格的建筑要素。

公元前 522 年,大流士王即位,始建都斯萨。斯萨曾是前埃拉姆荣华富贵过的城堡阿克里波里斯,其北为王宫旧址,东侧为城都市遗址。大流士王在山丘上建设宫殿与城塞,当时调集了东方诸国的上等建筑材料和一流工匠,作为波斯帝国荣光的象征而大兴土木。斯萨王宫的建设色彩为重要手段,彩陶代替了雪花石膏,卫士行列、神话动物等使用了黄橙、绿、棕等各种色彩的釉陶砖,在建筑上非常的富丽协调(图 5)。

大流士王建设的斯萨王宫一度被大火烧失,由阿尔塔克赛尔舍斯二世(公元前 405—前 358)再建成如今人们看到的遗址。现在,斯萨遗址曾有多柱支撑建筑的谒见殿和住居部分已判断不明,仅留下有浮雕的近卫兵,斯芬克斯装饰的彩釉炼瓦,牡牛的圆柱柱头部分。这些彩釉炼瓦的使用以及狮子、有翼怪兽的装饰手法,无疑地采用了巴比伦的建筑样式。

不久,为与辽阔幅员的大帝国相称,大流士开始了最大规模的巴尔萨新王宫的建造,地址在巴萨尔嘎塔南边约 70 公里的马尔维平原之前的库·依·拉哈马特山麓处。至今留存着极壮大宽阔的遗址,即被称为波塞波里斯的世界著名文化遗址。在这里建造了很大的人工大基坛,其上构建了很多的殿堂和宝库。在基坛上正面有从左右两面缓升的阶梯和入口。宫阙建立在高阔的石基上,竖立许多高长的石柱。柱身有柱棱,柱头有倒置像鲜花一般的造型。厅柱仿埃及卡纳克圆柱殿之风格,柱棱则有小亚细亚之爱奥尼亚式影响的痕迹。垫托天顶之横梁柱头,被雕成两背相连的异兽,公牛或人头形等则是波斯人鲁里斯坦青铜文化动物意匠的一脉相传。宫殿由许多大小不等的厅堂组成,最宽敞处为迎宾厅。大流士接待厅有 36 根厅柱,薛西斯(Xerxes)金殿则有百根石柱,按两块金银的铭文板说明可知,大流士曾建造了宫殿、谒见殿、后宫、宝库。不过,谒见殿的大门和百柱殿等乃于薛西斯一世才完成。据调查,尚未完成的遗物及资料还有不少,直到公元前 331 年波斯军败没时,有些建筑还在继续营造中。王宫建设是石砌基坛,呈现出西北伊朗城塞建筑的风格,而大门的巨大人头公牛像却属阿西里亚意匠。使如此众多的石柱群立,乃伊朗的游牧领主以亲切的豪华帐幕建筑为启示,创建之奇妙构筑法。这里的宫殿建筑使用了许多细长的石柱,着实让人联想到游牧人帐篷的支撑法。这一豪壮的庞大石造建筑物经历了几乎 200 年的不断建造。



图 5 大流士一世宫殿遗址 公元前 5—4 世纪

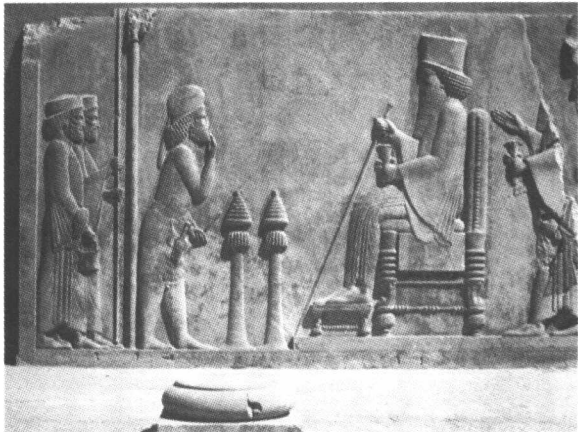


图 6 大流士谒见图 公元前 6—5 世纪

在王宫阶梯及基坛的侧面,依序制作了具有威慑感的近卫兵行列浮雕,更有特别制作在谒见殿基坛上的迎接领土内诸民族朝贡者的封建领主行列的浮雕,显现出作品的节奏和旋律感(图6)。这是表现阿赫美尼斯王朝每年新春,要接受受治下二十三州的朝贡者,对伟大的“诸王之王”的参贺而举行的例年盛典。其浮雕不外表现了将此盛大仪礼永远化的意图。浮雕作品描绘的是辖下各藩属使团进贡的情景,记载着各族人的入种、衣饰、头冠的风采。人物生动多姿,有行进、谈话、回眸、搭肩等形态,其作品观察敏锐,制作精细,栩栩如生。其中以梅地亚贵族朝贡行列最为生动和具有特点,描绘着他们心悦诚服的顶礼姿态。波斯近卫兵穿宽而带褶的长袍,肩挎插长矛的皮套,梅地亚籍的近卫兵则穿短裤,佩匕首,使他们各自的特点显现卓著。浮雕手法从容、稳健,既避免单调叙事的平淡无奇,也不失落于一味描画动作的强烈和激情而造成的粗鲁味,让人感到在这里有波斯鲁里斯坦艺术的韵味。

薛西斯王宫大门的有翼人头和兽身浮雕像,很明显地借鉴了亚述艺术。但亚述手刃猛狮的浮雕却被波斯人利用为表现国王乃圣命的现身。刻画大流士刃猛狮的场面,代表了善良光明之神阿胡拉马兹达战胜罪恶黑暗的精灵阿希拉姆。而另一面浮雕,有翼狮扑杀牡牛,则喻示夏季的狮子与冬天的牛交替,容涵新春常驻之意,以及狮子扑杀一角兽,或是象征阿胡拉马兹达的助手密特拉神战胜恶神爪牙的写照。

通过对许多阿赫美尼斯王朝美术遗品的研究,不少学者认为,当时波斯贵族的宴会和日常生活是非常豪华奢侈的,出土的遗品有纯金装身具、银盘、拉皮兹拉茨里壶、雪花石膏器皿、希腊妇人像等,从这些可以了解到当时各国工艺品。从先后发现的遗品来看,其黄金的器皿、杯盘,瓶或银制饭桌、坐椅等真令人眼花缭乱,同时一部分遗品制作之美真令人吃惊叫绝(图7)。



图7 山羊头黄金饰品 阿赫美尼斯王朝 公元前5世纪

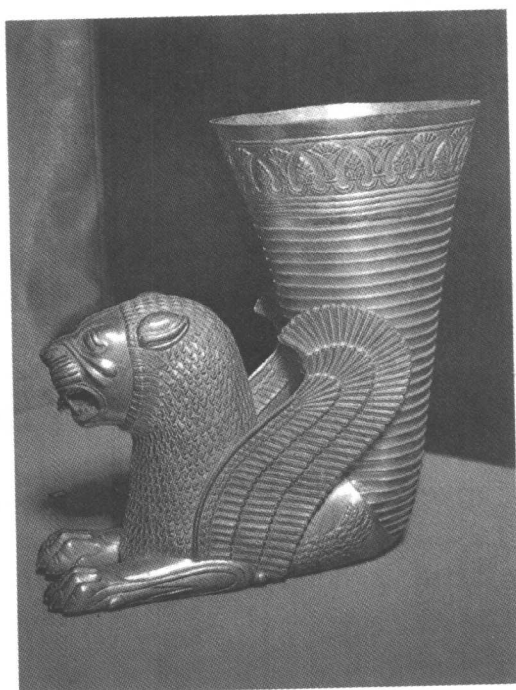


图8 狮形黄金祭杯 公元前7世纪

这些遗宝,有藏于大英博物馆的雕饰怪兽的黄金手镯,有大都会美术馆(The Metropolitan Museum of Art)及德黑兰博物馆所藏的雕饰狮形黄金祭杯(图8),有卢浮尔美术馆所藏的雕饰野性山羊手柄的银瓶,如果说动物意匠是波斯美术的传统妙技,那么上述作品中反映的自然与抽象的巧妙融合让人感到是阿赫美尼斯王朝的独特作风。从装饰效果来看,将动物的筋肉抽象化成为近于几何纹理,将动物的头、面、肩、腿等单纯化为近乎圆形、水珠形、弓形,这与纯自然的描写形成奇妙的对照。这在岩石的浮雕、锤炼金属的细工、宝石镶嵌工艺、彩釉炼瓦工艺等方面都显示着上述的共同风格。将波塞波里斯谒见殿的狮子袭击公牛的浮雕和出土于哈玛丹的有翼狮子黄金杯加以比较时,不难看出波斯人将金属工艺样式转借用于岩石雕刻的痕迹。

如果再将斯萨王宫的彩釉炼瓦狮子与出土的遗宝中饰以怪兽的黄金手镯加以比较时,不仅能看到对动物意匠加以抽象化的形式,还能见到曾镶嵌过青、绿、黄、黑、白宝石的许多残孔,可想见当时的光彩绚烂的情景,这正是阿赫美尼斯王朝美术豪华奢侈的多彩装饰性格的最恰当的表现,恐怕这仍和欧亚大陆北部大草原游牧民族的审美趣味与造型样式不无深切关系。此外,由波塞波里斯王宫宝库发现的一座无头的大理石妇人像雕刻,其手法和样式与公元前5世纪后半的希腊雕刻同出一辙。阿赫美尼斯王朝美术虽借鉴于北方游牧诸族与西方希腊技艺,却仍能保持波斯美术传统样式的持续性,这成为阿赫美尼斯王朝美术的独自性格。

第四节 帕提亚王朝美术

公元前249年帕提亚人(Parthian)阿尔萨格斯和德里达特斯兄弟创立了独立的帕提亚王朝,传至公元前155年密特拉达特斯一世(在位公元前171年—前138年)时从伊朗高原一扫塞利科斯王朝势力并征服了巴比伦。一个时期,帕提亚王朝(Parthian Dynasty)西起幼发拉底河东至阿富汗、巴基斯坦,后由于罗马帝国的侵入以及内部纷争小国反乱等日趋衰落,延祚至公元224年,前后支配伊朗高原约400年。帕提亚王朝在商贸交通路线上疏导了东向直达帕米尔高原的通路,独占了丝绸之路的中介商贸,这种东西方文化交融会通的位置,赋予帕提亚王朝一种特有环境。帕提亚王朝文化以骑马游牧民族的性格与审美意识出发,一方面是波斯美术的传统被希腊文化潮流冲洗殆尽;另一方面是摆脱了希腊文化的影响,使其熏染波斯国家主义色彩立足于传统审美意识的美术活动更加昌盛,这种两面性也许正是帕提亚王朝美术的特征所在。

帕提亚王朝的支配者们没有承袭前朝的王宫都城,而是活跃在别的一些城市,从现在已知的一些都市遗址看来,其基本构筑大都为圆形城墙,并富于贸易都市要塞市街的性格。这种圆形商贸要塞都市的代表可举哈托拉为例。哈托拉位于美索不达米亚平原的北部,有二层城墙,外城墙内的直径约2.7公里,城墙外侧环绕以壕沟并于东西南北建四门桥,东北角的小门乃由内壁相连而建,有多处的望楼。在内城中央有八座卷如隧道似的圆拱形顶壁的大厅排列坐落有致。这里奉祀着太阳神夏玛修为主神,其外侧有希腊神殿。内城中央部以外在北、西、南三面并列着贵族阶级住居建筑及个人用的神殿,在东面发现有墓地、圆形剧场遗址及供用市民的水源池等。

帕提亚王朝雕刻,发现有不少摩崖浮雕和圆雕肖像、神像及附属于建筑物的雕刻。这些雕刻与从前因袭阿西里亚侧面观照相对,而多以正面观照表现人物为其一大特色。摩崖雕刻从主题的处理方式、造型感觉及表现技术诸方面来说都能感觉到典型的伊朗土著美术粗放有力的风格。此外,石雕及青铜圆雕的遗品,在技法及题材主题方面,掺和了较多的希腊风格要素。摩崖雕刻之例可举本密托里达特斯二世和四个侍者的群像,哥达尔则斯二世的战胜骑马像以及在坦咕·仪·撒尔瓦克摩崖的帝王牺牲祭执行图等等,其组合生硬缺乏生气的不合人体解剖的粗犷原始手法,正是与阿赫美尼斯王朝美术断绝的伊朗美术新风。从圆雕的遗品上看,颇有异例,如1934年发现于霞米神殿的青铜贵人立像(图9),高194cm。这躯像两臂已渐失,腹部亦有不少残坏之处。头部是单铸造后熔接的,长发笼络用冠带束形,穿厚厚的上衣,胸前交叉两条上衣的宽襟,下着短裤外罩着革制皮套裤。头部的三分结发式乃当时帕提亚朝国王之束发式,颜面部两眼颇大。以线雕刻瞳孔,对胡须及胸毛等刻画亦颇入微,左右腰佩短剑。此像许是帕提亚王朝某国王像或是当地的支配长者之像,亦不失为一座勇武的帕提亚游牧骑马战士之写照。外罩的皮套裤以几乎是左右平等对称来处理许多衣褶的方法,以及在造像的意匠及题材处理手法上



图9 霞米神殿青铜贵人像(局部)
公元前2世纪

明显为承袭希腊之风范,这成为帕提亚美术的早期特点之一。在同一神殿还发现有失掉头部的小青铜像,束以冠带的大理石男子头像以及希腊风格的青铜男子像头部断片和女子像头像残部。后者两残头像据说是塞列科斯王朝之埃比法诺斯及其王妃之头像。如此综合了帕提亚游牧民族传统,混杂希腊风格,杂采两河流域文化等诸因素的雕刻,从哈托拉出土了不少实例。如乌塔尔帝王像、将军、贵人等肖像,太阳神夏玛修及密特拉、阿塔尔嘎特斯、柏尔等等西亚地区的土著信仰神以及部分希腊系神像。无论哪件作品都是以正面观照原理出发而富于风俗服饰的东方异国趣味,不均衡的夸张,视觉的不明确性及神秘晦涩的造型感觉引人注目,直言无讳地表现短矮粗胖、极端瘦长、高额大眼鼻,都让人直感到西洋风的夸张幽默。总之,帕提亚雕刻是涡卷了西亚土著、希腊主义、古阿拉伯地区的多种审美意识、技法、样式、主题等,相互掺和的结果,产生出一种混沌样式,由此当然会引起一些颇为极端的评估。

这一时期的工艺品方面,有釉药土器,有表现神和骑马人物的特拉科塔(Terra cotta)像,这是在其眼、乳房、脐等处镶嵌金银宝石等新手法制品。在帕提亚时代的古墓发现中,有用珍珠贝蛸以线刻而成的工艺品若干。内容有女神像或王妃像、射箭人像、骑马人物像等等,这里的王妃像头戴独特的宝冠,发型及衣饰都呈帕提亚贵族风与衣襟、冠饰图案细致刻画对照以特大双眸和直鼻小口等,呈现出生动的表情。

第五节 萨珊王朝美术

萨珊王朝(Sasanian Dynasty)兴起于公元3世纪上半叶的波斯故土法尔斯地区,阿那希塔女神殿祭司萨珊之子帕帕克趁帕提亚王朝衰退之机称王。公元226年萨珊王朝阿尔达希尔一世攻占了特希冯,灭亡了帕提亚王朝,其势力与罗马帝国相峙。伊朗高原正式开始了萨珊王朝时代。延祚至公元642年,萨珊王朝从一开始就亮出复兴阿赫美尼斯文化的旗帜,与前朝帕提亚人的混同认可大相径庭,是一个复兴和完成波斯古典美术的时代。这一时期又正值中国隋唐文化、印度笈多朝文化、西罗马帝国文化等兴盛和完成独自形态的时期,对周边诸国甚至遥远异域文化圈波及和影响的时期。

萨珊王朝盛行被称为朵姆(Dome)和维尔蒲拉特(Wallplate)的独特建筑样式,其代表性遗物有萨尔维斯坦(Sarvistan)宫殿(公元5世纪)、费尔扎巴多(Firuzabad)宫殿(公元3世纪)、塔克依素勒曼(Takht-e Sulciman)宫殿、克特锡芬(Ctesiphon)宫殿等以及伊朗高原残留的许多拜火神殿遗址。因伊朗高原缺乏木材和适当的石材,其建筑材料多为晒干炼瓦并配合切割石块、涂刷生漆等技艺。经历年月,其坍塌崩溃极为彻底,故存留遗址已大多变为废墟。这些建筑也是与特殊建筑材料和谐一致的。在方形的屋基上建筑半圆球型的屋顶,从房屋四角敷设弓形支撑,再建造小的圆锥型逐渐向上积聚,以支撑整个巨大的圆形屋顶。

用这种方式甚至可构造极广阔的大厅堂。但宫殿各壁面却极少开窗采光,而是以晒干炼瓦及弓形支撑所构成的许多柔和曲线来间接采光,使其成为光线薄暗的室内构成,这恐怕是在干燥地区避免强烈阳光直射建造舒适住宅所费的特别匠心。在壁面上涂刷生漆或白色涂料,乃至在巨大的壁画上以华丽的色彩绘制几何纹样或植物纹样,这些建筑方式为日后的伊斯兰教建筑所踏袭,而风靡于整个阿拉伯世界,不能不说是萨珊朝建筑乃是开世界建筑类型中这一样式之先河。

作为雕刻作品之例,圆雕作品留存极少,仅有塔克·依·布斯坦洞前庭院的帝王立像和夏布尔山中洞穴残存的夏布尔一世巨像而已。前者风化炽盛已颜面全非,而后者却因在洞穴内凿石而作故保存尚完整,其姿态强调正面性,据说该像制作参照了前朝出土于霞米神殿的贵人像和哈托拉的肖像雕刻。

摩崖雕刻在伊朗高原有悠久的历史。早年先后进入伊朗高原的各民族及周围文明相关的民族总是以强弱和时代的变化不断进行战争。为了纪念战争的胜利应运而生的摩崖碑成为这一时期的重要美术遗物。这些摩崖碑的构图大多是胜利之王将敌人踏于脚下,由女神或男神给予祝福的画面,这些浮雕决定着其后的伊朗美术传统。

萨珊王朝的摩崖浮雕,特喜好制作“帝王叙任图”、“战胜图”、“骑马战胜图”等,至今尚留存在格尔曼夏、

阿塞拜疆、法尔斯等地方的有三十多面。作为初期代表作可举在法尔斯地方的那克习·依·鲁斯塔姆(Nagsh-e-Rustam)摩崖的阿尔达希尔一世(Ardashir I)“帝王叙任图”和夏浦尔一世(Shapur I)“骑马战胜图”。前者“帝王叙任图”这一题材以帝王骑马与琐罗阿斯德教的最高神阿胡拉马兹达骑马相对的构图(图10),已显示了人间中心主义与神同格的思想,借以夸示帝王的无上权力。画面上以左右对称方式,右边的神正把权力象征的环授予左边的王,对人物的塑造与衣褶的处理,以及对宝冠的刻画、须发的表现、马的姿态等均以生动匀贴见长,不失一件巧妙的优秀作品,但与人物相比,神与王所骑之马均过小,不成比例,但这正是一种对主人公的重视和强调的东方式的手法。后者为夏浦尔一世在埃德萨附近大败罗马军,并掳获了罗马皇帝威利尼阿努斯的战胜纪念摩崖浮雕,亦是萨珊朝雕刻又一大杰作。画面是头戴宝冠手握长剑威风凛凛的波斯王夏浦尔一世面对屈膝下跪的罗马皇帝接受投降的场景,这样作品对人物的刻画及衣褶处理上都是颇费匠心的。波斯王及罗马皇帝衣饰各具民族地域特色和装饰趣味。



图10 阿尔达希尔一世叙任图 萨珊王朝



图11 帝王猎猪图 萨珊王朝

谈到后期雕刻杰作,将以坐落扎格洛斯山中的格尔曼夏郊外的塔克·衣·布斯坦(Takht-e-bustan)大洞的一些浮雕为例,大洞正面壁上部左右有胜利女神手捧宝冠飞翔的浮雕,洞的正面里壁有分上下两段的帝王亲任式及帝王骑马图的高浮雕。右壁面即为著名的帝王猎猪图画面(图11),该浮雕制作于公元591—公元628年左右,画面尺寸为400cm×570cm,是相当大型的浮雕作品,其中人物、动物、船只、林木众多。以叙事性的时间及经过按上下左右分划为远近进行构图。最左为帝王猎队出发,中间为帝王乘船猎射,右边为帝王猎归。在帝王的旁边有妇女乘舟奏乐,帝王的右侧有侍者奉以箭矢。场面壮阔,热闹,游乐气氛浓烈,以王为中心,但给人物、动物都赋予了生气。主题的猪予以夸大,水鸟、鱼类活泼,芦苇刻画真实,作为中心人物的帝王其面部表情和衣饰花纹都做了精心细致的表现。这幅猎猪图对中国唐宋美术的叙事性等颇有影响,甚至于日本正仓院所藏之琵琶、银壶、狩猎纹镜等亦能见到类似的样式,更值得注意的是藏于日本法隆寺的玉虫厨子扉橱画等也使用了同类的构图表现手法(图12)。

萨珊王朝绘画留存遗物极少,传说夏浦尔二世(公元309年—379年)在位时,曾从康士坦丁堡招聘画家到波斯宫廷绘制帝王像,并将摹写复制品带回献给拜占庭皇帝,至今谁也未见到过实物。但是,在夏浦尔遗址的考查时,曾由宫殿遗址的地板



图12 帝王狩猎图 萨珊王朝

下发现了许多希腊风格的彩色镶嵌画,有靠座椅子的半裸贵妇人,有弹奏竖琴的女人,有手捧鲜花的站立妇女等,画有二十几个不同表情姿态的男女头部的画面。萨珊王朝独特的连珠纹、动物纹、宝冠形纹等,被认为是与周围许多美术样式的交流和采用的结果。前述的帝王狩猎图是一件具有高超工艺的绘画性雕刻。在波斯美术品中,有一系列的帝王狩猎图,猎狮图、猎鹿图、猎猪图以及连珠纹、生命之树、孔雀狮子等与琐罗阿斯特德教所信仰的宇宙观或神祇观以及与同时代的社会、经济现象、民族宗教等等方面有相当关联。

能集中显示萨珊王朝美术特性的还在于工艺品制作。为了更加突出和烘托帝王宫廷生活的豪华奢侈气氛,日常用品的饮食器皿、宗教礼仪道具、服饰冠冕、装身具、室内装饰等,无不在金属工艺、琉璃工艺、染织工艺等方面精益求精。由于伊朗高原金属矿石极其丰富,因而自古以来就不乏优秀的金属工艺制品。特别是在萨珊王朝这种制作技术有了极为引人注目的进步,渐臻完熟。以金属制品镶嵌出狩猎图、动物争斗纹、阿那希塔女神、生命之树、葡萄植物纹等许多画面或纹样。或者给浮雕施以镀金、镀银、锤鍍、镶嵌等已十分精致、完美,能充分表现制作者意图及审美情趣,产生出了极为优秀的金属工艺制品。

萨珊王朝的琉璃造型,琉璃雕刻、绿釉陶器、漆器制品等方面亦很发达,制作过许多琉璃碗、器皿、高胴胡瓶、绿釉陶器、贴花陶器等。特别是在琉璃造型、琉璃雕花方面独占魁首。其遗品远及斯堪的纳维亚诸国,英国、法国、中亚一带自不用说,中国、朝鲜、日本也有出土物,可以说流传于整个世界。其中有名的作品可列举藏于意大利圣玛尔科寺院及藏于日本正仓院的传世宝。在萨珊王朝统治下的叙利亚、美索不达米亚、埃及等地,染织工艺自古以来就相当发达,但留存遗品极少(图13)。

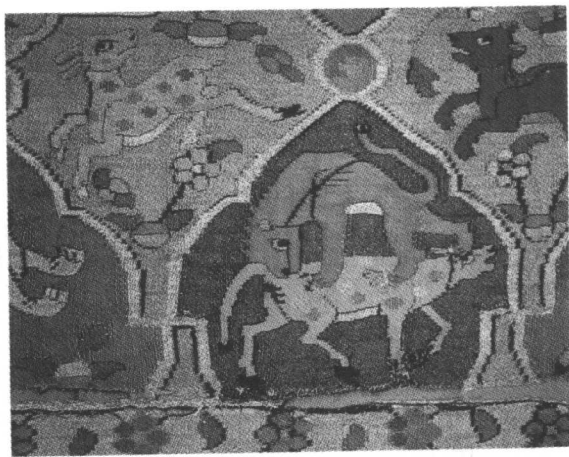


图13 鸟兽纹织锦 藏日本京都高台寺 萨珊王朝

第六节 伊斯兰时代美术

公元642年萨珊王朝瓦解,伊朗高原的波斯帝国已成为伊斯兰帝国的中心地。原波斯领域也不断成为独特的伊斯兰美术成长的地区。

波斯的伊斯兰教建筑虽经各个时代有不少显著变化,但其统一特色是基本不变的。其建筑多是以圆形屋顶及弓形支撑的多样与变形来发展的。比如弓形支撑之成为半圆形、马蹄形、多叶形、尖头形、葱花形、船底形及多层形等等。圆形屋顶也有高半圆、低半圆、葱花、肋筋组合等等。建筑以礼拜教堂莫斯克(Mosque)——回教寺院为主。礼拜堂的左右由设着供奉小龛(Mihrab)的壁面(qibla)决定,供奉小龛旁边置以石造或木制的说教坛(Minbar)并在莫斯克的四角设置圆筒形礼拜报知塔(Minaret),这就是伊斯兰教莫斯克建筑的基本形式,此外还有神学、法学的学校,墓庙、宫殿、商队住宿所等建筑。现今存留最早的有位于里海东南达姆干地方的塔里·哈勒莫斯克,兴建于8世纪后半期,该寺院在中间大厅四周环以列柱回廊,礼拜堂内壁设有供奉小龛,由七条侧廊并列向小龛处集中,侧廊均为筒形天花板弓形支撑,天花板形态为椭圆形,此建筑对后来有较长时期的影响。

公元11世纪,波斯出现了较早的公共设施和王侯贵族私邸建筑。这些建筑大致以十字地基设计,方形的中间大厅极为宽广,周围建许多小屋。公共设施的寺院也开始考虑为王侯设计特别室。墓庙建筑也由初期的一间平顶方屋,在房中央隆起圆形屋顶,渐次发展为六角形、八角形、多角形、还有建为二层的。这些形式最初大致起源于古波斯及基督教初期的西里亚墓,渐次东西普及之后,成为伊斯兰墓庙的典型。

公元13世纪,波斯成为我国元朝的伊儿汗国,基于战争,一部分建筑被毁坏,但由此亦为远古的波斯建筑注入了新鲜血液。建于14世纪初的苏尔坦·埃尔纠的墓庙,以八角形的地基炼瓦盖造了尖头圆形屋顶,用青色陶器外装,建成了极富变化的优美的二层建筑。在霍拉桑地方的哈隆·埃尔·拉希德基庙也是同一时期的最华丽的建筑。

公元14世纪后半叶,重新征服波斯的是位善战而又好学的君主帖木儿,帖木儿采取了文艺保护政策。彼时建造于德黑兰南面的玛斯吉德·依·贾密墓庙,巧妙地利用弓形支撑在四角屋基上建巨大圆形屋顶,再用各种变形弓形支撑展开的八角屋基或三角空间,甚至于八角形上连接十六角的小型弓形支撑,更于其上盖造纯波斯的钟乳石状圆形屋顶。在霍拉桑地方有帖木儿朝一王女建立的瓦尔·夏德莫斯克,还有在达布里兹建立于公元15世纪的蓝色莫斯克等均为各具特点的代表性作品。

取代帖木儿王朝的是奉什叶派教义的萨法维王朝,此时被称为伊斯兰文化的最盛期,经济的好转时期,亦使建筑装饰多用绚丽多彩之色。夏·阿巴斯一世(在位公元1587年—1629年)着手再建首都伊斯法罕,可说是这一时期的代表。在市中心王之广场南面建造王之莫斯克,此建筑于公元1612年着手,前后经历18年完成。全建筑南北走向,据称为最大胆和合理的设计。首先从正面大门扉进深的里处使轴心方向变更,以四十五度向中间庭院折向,向着中心庭院的三面中心亦开设高大门扉,正面大门扉进深的里处接续着圆形屋顶的主礼拜堂,最宽阔的大厅左右四条侧廊则各覆盖着小圆形屋顶。与中心部东西两侧附属建筑的和谐,形成富有美丽装饰形式的庄重而优雅的横长形建筑。

波斯伊斯兰陶器于8世纪中叶阿巴斯朝的兴隆而崭露头角。这以前有乌玛亚朝绿、褐色铅釉以及帕提亚朝、萨珊朝青绿索达(Sotha)釉或无釉陶器,但可见到的遗品却极少。到公元8世纪后半期兴起了以美索不达亚为中心的阿巴斯文化,陶器制作亦焕然一新。

初期的伊斯兰陶器最令人注意的是施以绿、褐、黄、紫、白等铅釉陶器,亦谓三彩陶。这种三彩陶有受源于中国唐三彩的看法,但其出现时代和以后的展开状况尚不甚明了。几乎在同时,美索不达米亚生产着蓝白釉陶器,波斯亦产。还有的地方制作着白底黑文再挂上透明釉,或者加以赤土、黄土或黄釉、绿釉的彩画纹样,由此的意匠变化丰富,同时将文字加以图案纹样化,这也是伊斯兰陶器的又一特点。

伊斯兰特有的拉斯塔(Rastha)彩釉陶器泛着金属光泽。鸟纹彩绘陶器、白地刻线纹陶器以及白地雕花纹陶器等都是当时波斯伊斯兰各地方的产品。到公元11世纪中期,因需求面增加而使伊斯兰陶器呈现更加洗练,陶胎更加洁美,釉药愈加透明等特征。也许是釉药成分的变动,波斯青釉此时器形变得整洁漂亮,种类也更加多样,波斯陶工们一面再现传统工艺的优点,却很少明显地复制模仿中国陶瓷。从公元11世纪到公元12世纪兴起于伊朗高原的如列伊、卡相、萨维、苏尔塔那巴德、咕尔干窑场等与尼夏布尔、萨利、阿穆尔等老名窑齐名,风格极为多样,其中有青釉、白釉、青白釉、青釉黑雕花纹、青白釉兰彩、拉斯塔彩釉等等。纹样多采用阿拉伯风的唐草纹、文字纹、动物纹等为主。器形除各种钵皿、壶、滴水壶瓶等之外,尚有观赏工艺品、瓮等种类,特别是壶及贮水器的变化很多。

公元12世纪末,伊斯兰陶器改变前代以单色釉为主流的作风,器面装饰画有多样纹样的情况逐渐突出。多彩倾向的早例可举被称为拉卡比(Rakabi)式的彩画陶器,这是在白釉的陶盘上以线刻画纹样,再上以青、紫、兰、黄等彩釉烧制而成,是一种严谨而漂亮的手法,但遗品极为稀少,为伊斯兰陶器中极珍贵之品。这种手法,与中国称为法花的一种三彩瓷相似,它们之间想见存在某种关联。

公元12世纪末到公元13世纪初生产一种被称为米奈(Minai)式的彩陶,复杂的色彩使用又发展了一步。米奈式彩陶是在白釉的瓷胎上以赤、青、绿、黄、紫、白等诸色并加金、银彩,画以人物纹、动物纹、花草纹等再挂釉烧制,作品浓丽豪华,巧奇精妙。这种陶瓷绘画笔调十分精巧、细腻,在伊斯兰陶瓷中与拉卡比式并肩获得上乘高评。米奈式的制作地只限于列伊、萨维、卡相等数窑,制作时间也仅仅在公元13世纪前半期的短暂时期,因之制品极少,物以稀而贵之珍。

与此同时,波斯各地热衷于烧制在青釉、白釉之下描绘黑蓝纹样的陶器,多以舒展的缟纹、草花纹、唐草纹,间或以文字纹为图案,这些产品十分引人注目。这种在釉下彩画的技法,成为后期波斯陶瓷的主流,亦可与近代东亚诸国釉下描绘之法相汇而流。