

# 中国美术史

## • 标准教程 •

徐建融著

上海书画出版社

# 中国美术史标准教程

徐建融 著

上海书画出版社

# 中国美术史标准教程

徐建融 编著

★

上海书画出版社出版发行 上海衡山路237号  
邮政编码: 200031  
江苏省昆山市兵希印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本: 850×1168 1/32 印张: 12, 插页: 1, 印字: 300千字

1992年9月第1版 1992年9月第1次印刷

印数: 0,001—5,100

ISBN 7-80512-000-3/J·487 定价: 10.20元

## 前 言

本书是由我所主讲的两部教学录像片《中国美术史》（上海高教音像出版社出版）和《中国美术简史》（中国电视师范学院播放）的配套教材，共分30讲。

根据国家教委关于高等院校教学大纲的规定，一般专业艺术院校中国美术史的教学，本科学制为36周72课时，专科学制为18周36课时。近年来，一些非艺术专业的院校也有开设中国美术史选修课的，大约也在18周36课时左右。本教程对于72课时和36课时的两种教学体制均可适应。每一讲略加扩展可作为2课时，30讲则为60课时；略加压缩可作为1课时，30讲则为30课时——剩余课时可作机动安排，如组织参观、讨论、练习、考查和复习、考试等，各院校在教学实践中可结合具体情况灵活掌握。

中国美术史是我们民族文化遗产中的一个重要组成部分，它具有悠久的历史和优秀的传统，是我们伟大民族智慧的形象化结晶。通过中国美术史的学习，有助于我们提高审美鉴赏的能力，振奋民族精神，发扬民族传统，为建设新时代的精神文明服务。当然，要在30讲的时间里面，全面、系统地介绍中国美术史的全部遗存，显然是不可能的。我们只能选择其中最具有代表性和典型性的、最能体现我们民族独特的审美理想和思想观念的美术种类、美术流派、美术家、美术作品和美术理论，加以扼要的介绍，以求得对中国美术史的发生、发展和演变及其文化背景的一个概括了解——而这，也正是中国美术史教学的要求和目的所在。

徐建融

# 目 录

## 前言

### 第 1 讲

第一章 原始社会的美术	1
第一节 概述	1
第二节 彩陶	3
第三节 岩画	13

### 第 2 讲

第二章 三代、战国、秦汉的美术(一)	15
第一节 概述	15
第二节 青铜艺术	16

### 第 3 讲

第二章 三代、战国、秦汉的美术(二)	27
第三节 雕塑	27

### 第 4 讲

第二章 三代、战国、秦汉的美术(三)	39
第四节 绘画	39

### 第 5 讲

第二章 三代、战国、秦汉的美术(四)	50
第五节 书法玺印	50

### 第 6 讲

第三章 魏晋南北朝的美术(一)	61
第一节 概述	61

第二节 绘画	64
<b>第7讲</b>	
第三章 魏晋南北朝的美术(二)	73
第三节 佛教美术	73
<b>第8讲</b>	
第三章 魏晋南北朝的美术(三)	85
第四节 书法	85
<b>第9讲</b>	
第四章 隋唐的美术(一)	96
第一节 概述	96
第二节 人物画	100
<b>第10讲</b>	
第四章 隋唐的美术(二)	109
第三节 山水花鸟画	109
第四节 墓葬美术	112
<b>第11讲</b>	
第四章 隋唐的美术(三)	120
第五节 佛教美术	120
<b>第12讲</b>	
第四章 隋唐的美术(四)	132
第六节 书法	132
第七节 工艺美术	140
<b>第13讲</b>	
第五章 五代、两宋的美术(一)	143
第一节 概述	143
第二节 人物画	146
<b>第14讲</b>	
第五章 五代、两宋的美术(二)	157
第三节 山水画(上)	157

### 第15讲

第五章 五代、两宋的美术(三)..... 169

第四节 山水画(下)..... 169

### 第16讲

第五章 五代、两宋的美术(四)..... 184

第五节 花鸟画..... 184

### 第17讲

第五章 五代、两宋的美术(五)..... 198

第六节 壁画..... 198

第七节 雕塑..... 200

第八节 书法..... 203

第九节 工艺美术..... 208

### 第18讲

第六章 元代的美术(一)..... 212

第一节 概述..... 212

第二节 人物画..... 215

### 第19讲

第六章 元代的美术(二)..... 224

第三节 山水画(上)..... 224

### 第20讲

第六章 元代的美术(三)..... 235

第四节 山水画(下)..... 235

第五节 花鸟画..... 240

### 第21讲

第六章 元代的美术(四)..... 247

第六节 壁画..... 247

第七节 雕塑..... 251

第八节 书法..... 253

第九节 工艺美术..... 256

<b>第22讲</b>	
第七章 明代的美术(一).....	260
第一节 概述.....	260
第二节 人物画.....	262
<b>第23讲</b>	
第七章 明代的美术(二).....	272
第三节 山水画.....	272
<b>第24讲</b>	
第七章 明代的美术(三).....	283
第四节 花鸟画.....	283
<b>第25讲</b>	
第七章 明代的美术(四).....	294
第五节 壁画.....	294
第六节 版画.....	295
第七节 书法玺印.....	300
第八节 工艺美术.....	303
<b>第26讲</b>	
第八章 清代的美术(一).....	306
第一节 概述.....	306
第二节 人物画.....	308
<b>第27讲</b>	
第八章 清代的美术(二).....	317
第三节 山水画.....	317
<b>第28讲</b>	
第八章 清代的美术(三).....	329
第四节 花鸟画.....	329
<b>第29讲</b>	
第八章 清代的美术(四).....	341
第五节 壁画.....	341



第六节 版画	345
第30讲	
第八章 清代的美术(五)	352
第七节 雕塑	352
第八节 书法玺印	356
第九节 工艺美术	361
后记	364
习题和思考题	365
参考书目	375

# 第 1 讲

## 第 一 章

### 原始社会的美术

#### 第一节 概 述

研究原始社会的美术，一般都要牵涉到艺术起源的问题。关于艺术的起源，目前至少有十多种说法，众说纷纭，莫衷一是。


探讨艺术起源的基本途径，大约有三条，一是考古学，包括文献学；二是社会人类学；三是儿童心理学。实际上，这三条途径对于艺术起源问题的探讨，都是无效的。且不论考古学和文献学所能掌握的资料的极其有限性，和这些资料在现代文化情境中的难以解读性；社会人类学家对近现代原始部落的调查研究所得，其实也难以复原生活在宇宙洪荒年代的原始人的文化生活情况，甚至无法真切地解释近现代原始部落本身的文化生活情况；至于个体儿童心理学的研究，同经历了千百万年艰难困苦的进化史历程的人类童年心理，相去更不可以道里计。


因此，根据我对原始美术的研究，提出了艺术起源的不可知论；换言之，对原始美术的研究，重要的并不是去探讨艺术的起源是什么，而应该去探讨原始艺术的本质是什么。

简而言之，原始艺术的本质就是巫术。巫术的观念，最早是由英国人类学家泰勒提出来的。他认为，在原始人的心目中，一切存在物和自然现象之中都存在着一种神秘的属性，也就是神灵——这就是所谓的“万物有灵论”。所谓形象一词，最初就是和灵魂、影子、精灵等概念联系在一起的。所以，所谓形象思维，首先就是一

种神化思维。后来，其他人类学家又对巫术的观念进行了进一步的阐释和发挥，其中以英国人类学家弗雷泽的交感巫术理论最有影响。所谓交感巫术是说，原始人企图通过巫术的行为去控制在冥冥之中主宰着人类命运的鬼神世界；一旦当这种控制失灵，便由控制转向崇拜，于是巫术也相应地转化成为巫教；巫教再向前进化一步，就成了文明人的宗教。但这并不意味着，巫术只是宗教的雏形，而应该认为，它是人类一切文化的原型，人类的一切文化，包括宗教、政治、经济、科学、艺术，实际上都是巫术这一原型混沌解体的产物。尤其是原始的艺术包括美术，它不仅具有巫术的性质，而且作为巫术行为的道具，本身就是一种巫术的形态。

需要说明的是，在巫术的研究中，近几十年盛行一种“图腾”说，意思是原始人把某些动物或植物作为与本部族有着血缘关系的祖先。但是，图腾说的覆盖面比较狭窄，而且，其概念也相当混乱，究竟哪些崇拜对象属于图腾？哪些崇拜对象属于非图腾？谁也讲不清楚。因此，我对原始美术的研究，基本上不用图腾说，而主张巫术说。

艺术的“艺”字，在篆文中写作，土上有木，旁边有一人下跪。《说文解字》认为与园艺种植有关，所以，艺术的性质在于物质劳动生产。这种观点，并不正确。实际上，土表示后土即母性，木表示神木，系由祖(且)演化而来，象征父性，类似于后世寺庙前的旗杆。土上有木，意味着神社。而下跪之人，则是在神社中进行丰产祭祀的巫术活动，因为，园艺种植是根本用不着下跪的。这样，艺术作为巫术的涵义，再也清楚不过。据《尚书》：“归，格于艺祖，用特。”也就是用牛作牺牲，在神社中进行“艺祖”的活动，由此而取得了部落酋长的资格，具有了某种君权神授的权势。所以，《说文》中没有“势”字，而以“艺”通假“势”；后世称历代开国皇帝为“艺祖”，道理也正在于此。

美术的“美”字，篆文中写作。根据《说文解字》，羊大为美，也与物质生活有关。这种观点同样无法成立。据近人萧兵的研

究,并非“羊大为美”,而是“羊人为美”,也就是一个正面的大人,头戴羊角面具正在跳巫术舞蹈。这一观点,已为大多数学者所接受——所以,美术同样涵有巫术的性质,或本身就是一种巫术活动,它具有某种吉祥的祝福涵义,也就是说,“美”可以通假“祥”。

原始艺术或美术的巫术性质,决定了他们的一体化特点。巫术既是人类一切文化的原型,原始的艺术和美术必然也是一个一体化的混沌体;也就是说,美术并非独立的静观的艺术,而是与其他艺术形式如音乐、舞蹈、咒语(即原始的文字语言)等等混融一体,不可分解,所以,涵有通天格神的巨大精神力量。一旦把它们分解开来,也就会导致如《庄子》中所说为混沌凿七窍以视听食息,最终造成混沌死亡的故事。我们在前面提到艺术起源不可知论的一个重要原因,在于出土遗存的极其有限性以及这些有限资料在现代文化情境中的难以解读性,道理正在于此。

中国原始美术的遗存,从总体上来看,尽管出土有限,但从数量上来看,毕竟已经相当浩瀚。其中,最有代表性的品种便是彩陶,此外还有素陶、雕塑、岩画、地画、装饰品等等;甚至连一些石器工具,也具有不同程度的审美特征。限于篇幅,我们在本章中仅以彩陶为重点,附带涉及素陶中的某些拟形器和雕塑以及岩画等作品,对装饰品,石器工具之类,就略而不论了。

## 第二节 彩 陶

彩陶艺术以仰韶文化的作品最具特色。所谓仰韶文化,是指中国原始社会新石器时代母系氏族公社时期黄河上中游地区的一种文化形态,因1921年首次发现于河南渑池县仰韶村而得名,以绘有黑、红色的彩陶为代表,所以又称彩陶文化,距今约4000—8000年。其主要遗址有河南三门峡的庙底沟类型、陕西临潼的姜寨类型、西安的半坡类型、青海、甘肃地区的马家窑类型、半山类型和马厂类型。至于其他一些地区,虽然也有彩陶出土,但数量极少,质量也

不高，我们就不作讨论了。

研究彩陶艺术，首先需要弄清的是制陶术的发明问题。

### 一、制陶术的发明

在以往的研究中，都认为制陶术的发明是从制作物质生活的容器开始的。也就是说，原始人在藤条编制的容器内外涂上泥巴，以耐火烧，以防渗水；后来发现泥巴烧硬变成陶质，同时还发现不需要中间的藤条，直接用泥巴制成容器的形状，经过烧制也可以达到同样的目的。这种说法，不能成立。因为，放在露天火堆上烘烧的泥巴，根本无法烧成陶质，反而会经过烘烧而脆裂剥落。目前，在中亚地区已发现早在陶器发明之前的前陶期，已有偶像的制作。这就说明，制陶术的发明并不是从制作物质生活的容器开始的，而是从制作巫术礼仪的偶像开始的。

发明制陶术的三个基本条件是水、土和火。人类对于火的掌握和利用，迄今已有30万年的历史；对于水和土的依赖当然更要悠远得多。而陶器的发明，最早不过只有一万年的历史。因此，制陶术的发明不应从一万年的时代去寻求它的踪迹，而要从30万年前去寻求它的踪迹。这就使我们首先想到中国上古“女娲造人”的故事。

传说上古鸿蒙初辟，未有人民，只有女娲一人。她感到寂寞无聊，于是用水拌和了泥土，按照自己的形象制成了一个个泥娃娃，结果他们都变成了真的活人。类似的抟土造人的传说，在世界各地广为流行，不独中国为然。泥塑的偶人，当然经不起岁月的侵蚀，但是，这一风气却绵延不绝。今天，我们还能看到的我国新石器时代的一些石雕、骨雕和陶塑人像或人形器，也许正是当时“女娲”即母系氏族公社的首长们的“造人”杰作。

那么，“女娲”们又为什么要塑造泥人呢？根据恩格斯的说法：

历史中的决定性因素，归根结蒂是直接生活的生产和再生产。但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必须的工具的生产；另一方面是人类自身

的生产，即种的繁衍。

需要说明的是，在原始社会，这两种生产本身就是一体化的，物质生产的繁荣必然导致种的繁衍，而种的繁衍又必然反过来促进物质生产的繁荣。而“女娲”作为丰产女神或母系氏族公社的首长，显然兼有两种生产的双重身份。特别是种的繁衍，在只知其母、不知有其父的原始时代，更使“女娲”们感到责任重大。而泥塑偶像的制作，显然是出于一种种的繁衍的巫术祈祷，类似于今天新婚夫妇洞房中所必须的洋娃娃摆设。她们相信，只要大量地制作泥塑人形，就真的会导致本部族的子孙繁衍、人丁兴旺，从而也就加强了同大自然或其他部族之间争夺生产、生活资料的力量。

此外，我们还知道，在原始社会中，火种的保管是女性的专职。而保管火种的火窑又形似妇女的腹部，在长期的使用过程中由于半封闭的烧结而变硬成为陶质。这样，早已掌握了抟土造人技术的妇女，就自然而然地会想到要把那些酥松而易于脆碎的泥人放进腹状的火窑里烧炼一下，以进一步强化生殖期望的虚假的现实性。这便是文献记载中的“女娲炼五色石”。于是，泥塑变成了“五色”的陶塑，制陶术就这样发明出来了。

## 二、陶器的发明

制陶术发明出来以后，陶器的发明也就水到渠成。早在抟土造人的同时，出于生殖崇拜的巫术观念，在世界各地的原始部落中都盛行葫芦崇拜。如在中国的上古神话中，就有伏羲、女娲因洪水泛滥，借助于葫芦而获救，最后兄妹结婚，繁衍人类的故事。由此，伏羲、女娲也被作为中国人文创世纪的始祖神。在这个故事中，兄妹结婚对应了上古血缘家庭的信史，同时也说明了原始人生殖崇拜观念的进步，不仅知有母，而且知有父。而葫芦，则是被作为生命的容器，成为生殖崇拜的母性象征。闻一多先生曾专门考证，女娲之“娲”，读音为瓜，也就是一个大葫芦。从世界各地出土的丰产女神像来看，均为丰乳、巨腹、肥臀，形似一个大葫芦，充溢着一种怀孕的膨胀感。篆文中的“女”字和“母”字，也呈示为象形的葫芦


形状。《诗经》中所谓“瓜瓞绵绵，民之初生”，《礼祭》中所谓“瓜祭上环”，凡此种种，都说明了葫芦作为生殖神格的象征和生命情结的容器之本质。

回到陶器的发明问题上来，如果我们注意到，早期的陶器都为壶、钵、罐、瓶、瓮、盆等，其基本造型，绝大多数接近于按中轴线旋转对称的球体葫芦状或半球体瓢状，尤其是被考古界称为“瓢芦壶”的球腹壶和半球体瓢状的钵和盆，更具有普遍的典型性。我们知道，早期制陶尚未发明轮制，只能靠手工盘筑、捏塑成型，这种制作手法，容易造成不规则的器形。但事实恰恰相反，几乎所有陶器都选择了单一的、难度更大的严格绕中轴线旋转对称的成型形式。如果不是在陶器发明之前，人们便已具有对于葫芦崇拜的源远流长的生殖崇拜观念，而仅仅是出于物质生活的实用需要，显然是不可能出现这种情况的。

据此，早期彩陶几何纹中最普遍、最基本的一种构成方式——口沿或颈部绕器一周、平行于口沿的环形圈带纹，也就可以顺理成章地解释成对于葫芦器口沿部位，为防止破裂而包扎的几道“环箍”的模仿。尽管陶器不比葫芦器本身，它的口沿不会破裂，但是，巫术的观念支配了原始人的集体表象和原逻辑思维，使他们在各种创作活动中表现出强烈的模仿倾向。

### 三、彩陶纹饰的涵义

制陶术的发明和陶器的发明，既然都与生殖崇拜有关。彩陶作为丰产祭祀活动中一种近乎奢侈的礼器，其纹样装饰，当然也与生殖崇拜有关。

在具体讨论这一问题之前，先让我们来看一看“包”字，篆文写作，为葫芦形包孕了一个巳字；巳字作人首蛇身，尾交首上，其涵义有二，一是未成形的婴儿；二是蛇。据段玉裁《说文解字注》释“包”字，完全作为生殖繁衍的一个符号：

男自子左数，次丑次寅次卯，为左行顺行凡三十得巳；女自子右数，次亥次戌次酉，为右行逆行二十亦得巳，至此会合。

故《周礼》令男三十而娶，女二十而嫁，是为夫妇也。

而“包”字，正成为夫妇结合的结晶。

在原始彩陶的发掘中，发现不少陶瓮、陶缸、陶盆内，装有小儿的尸骨，其作为“包”字的立体展示，再也清楚不过。因此，只要我们将彩陶内壁或外壁的纹饰解释成未成形的婴儿、蛇或与之相关的图像，那么，彩陶纹饰的生殖崇拜涵义，也就确定无疑了。

根据我的研究，彩陶的纹样约可分为八类：一、蛇纹和人首蛇身纹；二、人形纹；三、鱼纹和人面鱼纹；四、蛙纹和折肢纹；五、菟纹；六、鸟纹和鸟啄鱼纹；七、涡旋纹和波浪纹；八、花叶纹和编织纹。下面，让我们逐一加以考察、分析。

### 蛇纹和人首蛇身纹

蛇纹的典型作品，是龙山文化遗址出土的一件彩绘陶盘，盘中所画盘蛇，口吐舌信，正如同“巳”字的回旋之形。而秦王寨遗址出土的一件陶罐及残片，口沿部位所绘，显然也类似于一条绕器一周的大蟒蛇。另一件残片所绘线条蜿蜒柔和，蛇形的迹象也比较清晰。至于马厂遗址出土的几件彩陶，以双勾填彩的画法，画成或伸展、或盘旋的软体动物，更非蛇莫属，与“巳”字的造型十分接近。

最值得我们注意的是庙底沟遗址出土的一件彩陶瓶，用墨色画有一个人首蛇身、尾交首上的形象，在以往的研究中释为蜥蜴，并不准确。实际上，它就是“巳”字的形象化，而“巳”字则是这一形象的抽象化。将它与整件器形结合起来看，不正是一个立体的“包”字？

在这里，有必要对蛇在生殖崇拜中的涵义略加说明。前文提到，《周礼》规定男子三十、女子二十至“巳”，也就是蛇会合而结为夫妇，这与《旧约全书》所记亚当、夏娃在蛇的引诱下偷吃禁果的故事若合符契。因此，在世界各地的原始文化中，蛇均与生殖繁衍有着某种隐喻的互渗关联。

上文还提到，作为生殖崇拜巫术祭祀活动的一个仪式是所谓的“瓜祭上环”，瓜就是葫芦，“环”就是环虫又称玉勾龙，实际上就



是蛇，也就是“巳”字。汉代画像中，作为生殖始祖神的伏羲、女娲，均为人首蛇身，也许正与庙底沟的这件彩陶纹样有关。



### 人形纹

青海柳湾遗址出土的人形纹彩陶罐，以浮雕的手法塑造了一个人物的形象，双手捧腹，性器外露，既象女阴，又有男阳的特点。在以往的研究中释为“阴阳人”或男性装扮成女神，都不准确。实际上，他就是未成形的婴儿，也就是“巳”。因此，将纹样与葫芦形的器形结合起来看，同样是一个立体的“包”字。

此外如同一遗址中出土的拟人纹（又称拟蛙纹，按蛙人即子孙，详见后文的考证）若干件，有的头、首、足俱全，甚至肋骨也加以表现出来；有的四肢俱全；有的有手无足；有的形如骨骸；有的有肢无首；有的长有六肢；有的人首蛇身；有的象在跳舞；有的则近似于几何形的抽象符号……其涵义，显然是作为未成形的婴儿，在其中积淀了“瓜瓞绵绵，民之初生”的生殖崇拜观念，从而成为一种“有意味的形式”。

### 鱼纹和人面鱼纹

在彩陶纹样中，最受人称道的便是鱼纹和人面鱼纹。鱼纹的形象，头、尾、鳍俱全，嘴或张或闭，眼目圆睁，炯炯有神。有的双鱼连体；有的四鱼相连；有的变化成为图案的形状；有的仅取其三角形的头部组成图案；有的仅取其身体组织成为图案；有的取其尾部组织成为图案，而上下又有爬虫类的水生动物……装饰手法多种多样，朴素而又自然，洋溢着真挚的情感，具有十分迷人的艺术效果。

关于鱼纹的涵义，在以往的研究中认为与原始人的渔猎生产有关；也有人认为与鱼图腾有关，都是不正确的。根据闻一多先生的考证，在中国传统的语言情境中，鱼是用来代替匹偶或情侣的一个隐语，具有生殖繁衍的涵义。这是十分中肯的。此外，在上古神话中，还有鱼蛇互化的传说；篆文的蛇字写作，而字的横写，正好为鱼形，尤其与半坡彩陶的鱼纹若合符契。因此，汉画伏羲女娲交尾图中，既有作人首蛇身的，也有作人首鱼身的（如洛阳卜千秋