

●黄宗贤 编著



中国 美术史 纲要

●美术自考教材
●美术函授教材
●美术本科教材
●美术考生训练教材



西南师范大学出版社

中国美术史

纲要

黄宗贤 编著

西南师范大学出版社

中国美术史纲要

黄宗贤 编著

西南师范大学出版社出版

(重庆 北碚)

新华书店重庆发行所经销

重庆电力印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张:9.75 插页:8 字数:220 千

1993 年 3 月第一版 1996 年 8 月第 5 次印刷

印数:20,001—30,000

ISBN7-5621-0724-6/Z·25

定价:17.00 元

目 录

导言	(1)
第一章 原始社会的美术	(5)
第一节 概述	(5)
第二节 石器的制作与审美意识的萌芽	(6)
一、大河之源	
——关于美术起源问题	(6)
二、诱人的基石	
——从石器造型看原始人类审美意识的发展	(7)
第三节 新石器时代的陶器艺术	(7)
一、仰韶文化彩陶的分期	(8)
二、彩陶的艺术成就	(9)
三、精细俊巧的黑陶艺术	(9)
第四节 雕塑与绘画	(10)
一、雕塑	(10)
二、稚拙率真的原始绘画	(11)
第二章 奴隶制时代的美术	(14)
第一节 概述	(14)
第二节 灿烂的青铜工艺	(14)
一、青铜“礼器”的艺术精神	(14)
二、青铜器的造型与纹饰特点	(16)
三、青铜器造型与纹饰的演变	(16)
第三节 建筑	(18)
一、溯源	(18)
二、宫殿建筑之滥觞	(19)
第四节 绘画与雕塑	(20)
一、绘画	(20)

二、雕塑·····	(21)
第三章 战国秦汉美术 ·····	(22)
第一节 概述·····	(22)
第二节 绘画盛世·····	(24)
第三节 缣帛画·····	(25)
一、战国楚帛画·····	(25)
二、西汉帛画·····	(26)
第四节 画像石、画像砖艺术·····	(26)
一、画像石(砖)的分布·····	(26)
二、古朴深厚的山东画像石艺术·····	(27)
三、泼辣豪放的南阳画像石艺术·····	(27)
四、清新明朗的四川画像砖艺术·····	(27)
第五节 壁画·····	(28)
一、宏丽的殿廷壁画·····	(28)
二、纷繁的墓室壁画·····	(28)
第六节 器物上的装饰绘画·····	(29)
一、铜壁上的画卷·····	(29)
二、瑰丽的漆器装饰画·····	(30)
第七节 秦汉绘画的艺术特征·····	(30)
第八节 雕塑·····	(31)
一、深沉雄大的大型纪念性石雕·····	(32)
二、寓美于朴的陶俑·····	(33)
三、多姿多彩的铜雕·····	(33)
第四章 魏晋南北朝时期的美术 ·····	(35)
第一节 概述·····	(35)
第二节 人物画的新发展·····	(36)
一、时代新风的开拓者·····	(36)
二、人物品藻与传神写照	
——顾恺之和南朝人物画·····	(37)
三、标程千古的“六法论”·····	(41)
四、北朝绘画·····	(42)
第三节 山水画的兴起·····	(44)
一、顾恺之与山水画·····	(44)
二、宗炳、王微的山水画论·····	(45)
三、山水画兴起的原因·····	(45)
第四节 中国早期的佛教艺术·····	(47)
一、佛教与佛教艺术溯源·····	(47)
二、佛教艺术的东渐与兴盛·····	(48)

三、早期佛教壁画的内容和美学特征·····	(48)
四、早期佛教雕塑·····	(50)
五、佛教建筑·····	(52)
第五章 隋唐美术 ·····	(54)
第一节 概述·····	(54)
第二节 人物画·····	(55)
一、初唐画坛上的两大画风	
——阎立本与尉迟乙僧的绘画艺术·····	(56)
二、“画圣”吴道子·····	(57)
三、丰腴华贵之美	
——张萱、周昉的绮罗人物画·····	(58)
四、魏晋遗风	
——孙位及其《高逸图》·····	(59)
第三节 青绿山水的发展与水墨山水的兴起·····	(59)
一、展子虔及其《游春图》·····	(59)
二、李思训父子的青绿山水画·····	(60)
三、水墨山水画的发展·····	(60)
四、中晚唐山水画的水墨运动与画家·····	(61)
第四节 中晚唐花鸟画的兴起·····	(61)
一、花鸟画溯源·····	(61)
二、花鸟画兴起于唐的原因·····	(62)
三、中晚唐时期知名的花鸟画家·····	(62)
四、唐代的画马名家及风俗画家·····	(62)
第五节 佛教壁画和陵墓壁画·····	(63)
一、盛世之光	
——敦煌莫高窟的唐代壁画·····	(63)
二、地府世象	
——墓室壁画·····	(64)
第六节 画论中的美学思想·····	(65)
第七节 佛教雕塑与陵墓雕刻·····	(66)
一、大唐风彩	
——佛教造像·····	(66)
二、魂兮归来	
——唐陵雕刻·····	(67)
第八节 绚丽多姿的“唐三彩”·····	(68)
第六章 五代两宋时期的美术 ·····	(69)
第一节 概述·····	(69)
第二节 宋代的画院及院画·····	(70)

一、画院的渊源·····	(70)
二、宋代的画院及画学·····	(70)
三、院画的艺术特征·····	(71)
第三节 花鸟画的发展·····	(72)
一、“富贵”与“野逸”美学风格的并存	
——徐熙与黄筌的花鸟画艺术·····	(72)
二、精丽典雅的北宋院体花鸟画·····	(73)
三、借物寓意 寄情于墨	
——文同、苏轼的绘画及其绘画主张·····	(74)
第四节 山水画·····	(75)
一、南北画派相映生辉	
——荆、关、董、巨的山水画·····	(75)
二、势壮雄强 旷远幽深	
——北宋中原画派与院体山水画·····	(77)
三、“米点山水”与青绿山水·····	(79)
四、“一角半边”式的境界	
——南宋“四家”的山水画·····	(80)
第五节 人物画的繁荣·····	(82)
一、五代时期的人物画·····	(82)
二、宋代的道释人物画·····	(83)
三、人物画大师李公麟、梁楷、牧溪·····	(84)
第六节 宋代的风俗画和历史故事画·····	(85)
一、“市井小民”的生活写照·····	(85)
二、借古喻今的历史故事画·····	(87)
第七节 辽、金、西夏绘画概览·····	(87)
第八节 巴蜀佛教造像的兴盛·····	(88)
第七章 元代美术·····	(91)
第一节 概述·····	(91)
第二节 元初画坛上的“复古”思潮·····	(92)
第三节 “元四家”的山水画艺术·····	(94)
一、文人画形成的历史条件·····	(94)
二、“元四家”的绘画艺术·····	(94)
第四节 水墨花鸟画的兴盛·····	(97)
第五节 寺观壁画·····	(98)
一、永乐官壁画·····	(99)
二、元代莫高窟壁画·····	(99)
第八章 明清美术	
第一节 概述·····	(101)

第二节	继承两宋院体画风的“院派”和“浙派”	(102)
第三节	吴门画派和“明四家”	(105)
第四节	松江画派与董其昌的“南北宗论”	(109)
第五节	水墨大写意花鸟画派	(110)
第六节	明末的人物画大家	(113)
第七节	固守传统与破格创新的清初画坛	(115)
	一、“四王”、吴、恽的绘画艺术	(115)
	二、“四僧”及龚贤的绘画艺术	(117)
第八节	扬州画派	(120)
第九节	清代的宫廷绘画与仕女人物画	(122)
	一、宫廷绘画	(122)
	二、改琦、费丹旭的仕女人物画	(124)
第十节	明清的版画艺术	(125)
	一、明清的木刻插图	(125)
	二、明清的木版年画	(126)
第十一节	西洋绘画的输入	(127)
第十二节	明清的建筑成就	(128)
	一、北京城与故宫	(128)
	二、园林艺术	(128)
第九章	激流中的中国近代美术	(130)
第一节	概述	(130)
第二节	碰撞中的转机	
	——清末的“海派”名家	(132)
第三节	寻求再生之路	
	——新的美术观之形成与发展	(136)
第四节	走出故土	
	——中国早期的美术留学生	(137)
第五节	新的摇篮	
	——中国早期的美术教育	(139)

084057

图 版 目 录

1. 舞蹈纹彩陶盆(新石器时代)
2. 陶质鹰隼头形(新石器时代)
3. 陶质兽形壶(新石器时代)
4. 人面饰方鼎(商)
5. 饕餮纹鼎(商)
6. 饕餮纹(商)
7. 三星堆青铜头面(商)
8. 龙凤人物帛画(战国)
9. 秦陵兵马俑(秦)
10. 马王堆 T 字形帛画(西汉)
11. 霍去病墓石雕《马踏匈奴》(西汉)
12. 山东嘉祥画像石(东汉)
13. 四川说唱俑(东汉)
14. 洛神赋图局部(东晋·顾恺之)
15. 砖印壁画《竹林七贤》(南朝)
16. 云岗石窟第 20 窟主佛(北魏)
17. 历代帝王图局部(唐·阎立本)
18. 步辇图(唐·阎立本)
19. 虢国夫人游春图局部(唐·张萱)
20. 簪花仕女图局部(唐·周昉)
21. 高逸图(唐·孙位)
22. 五牛图局部(唐·韩滉)
23. 龙门奉先寺卢舍那大像(唐)
24. 珍禽图局部(五代·黄筌)
25. 匡庐图(五代·荆浩)
26. 潇湘图卷局部(五代·董源)
27. 墨竹图(宋·文同)
28. 溪山行旅图(宋·范宽)
29. 早春图(宋·郭熙)
30. 万壑松风图(宋·李唐)
31. 踏歌图(宋·马远)
32. 五马图局部(宋·李公麟)
33. 泼墨仙人图(宋·梁楷)
34. 富春山居图局部(元·黄公望)
35. 渔庄秋霁图(元·倪瓒)
36. 庐山高图(明·沈周)
37. 秋风纨扇图(明·唐寅)
38. 葵石图(明·陈淳)
39. 墨葡萄图轴(明·徐渭)
40. 柯石双禽图(清·朱耷)
41. 山水清音阁(清·石涛)
42. 山水(清·龚贤)
43. 兰竹图(清·郑燮)
44. 墨兰图(清·李鱓)
45. 倚石弈(清末·任颐)
46. 梅花图轴(清末·吴昌硕)
47. 油画肖像(清末·佚名)
48. 音乐家(清末·李铁夫)

导 言

一、美术史学及其性质

美术是人类的一种创造性活动及其成果，是对生活的一种能动的审美的反映。美术作品是基于客观现实之上的人的内在生活（思想、观念、情感）的物化形态。美术史则是对美术现象和具体美术作品及与之相关的历史事实的学术性研究，并通过对历史上各个时代的美术的研究，概括各个时代的审美意识和文化特征，把握美术发展的基本规律。它是人类知识的一个分支，是人类文明史的重要部分。

美术作品的存在，并不意味着美术史（指这门学科）的存在。事实上，在西方，美术史作为一门学科在四百年前才产生，而美术作品在此之前几千年就有了。相比之下，中国的美术史产生要早些。中国第一部系统的、较科学的绘画史著作《历代名画记》出自于一千多年前的唐人张彦远之手。尽管如此，这与我们具有五千多年的文明史、绘画史相比，也算是年轻的晚辈。艺术史的发展同人类的自身发展是同步的。逆流而上，在文明史的长河里去追溯人类时，我们祖先的审美实践的航程，去探寻那一朵朵绮丽的浪花，在历史的坐标上找到今天艺术发展的参照系，以使我们的艺术之舟一往无前地奔向未来，这就是美术史学者的职责，这就是我们学习美术史的目的所在。

二、美术史在美术学中的地位

研究美术的科学统称“美术学”。它包括三大学科：美术理论、美术批评和美术史。显然，美术史同美术理论、美术批评有密切的关系，同时它与美学及其它一些人文学科的关系也相当密切。

1. 美术史与美学的关系

美学的目的在于弄清原理。美学家试图掌握艺术的本质，设法对各种不同的思想进行归纳、分类，并给各种思想和概念下定义，如“美”“美感”“审美价值”“崇高”“优美”“社会美”“自然美”等，是一些抽象的概念。而美术史以历史的观点对待材料，按年代或主题加以分类并加评论和哲学的分析。这是两者的区别。它们的关系是密切的。假如美学要进行归纳，就必须从美术史（或其他艺术史）中获取所需的大部分资料；反之，如果美术史要想进行评论和哲学分析，就必须运用美学概念。因此，美学和美术史之间的主要区别在于两者对相同事实的组织方式的不同。

2. 美术史与美术理论、美术批评的关系

美术理论、美术批评和美术史是研究美

术的三大学科。美术理论着重研究美术的基本原理，探讨美术的基本规律，近似自然科学中的基础科学；美术批评和美术史则是运用这些原理去评论美术家、作品，研究美术的现状和历史，与自然科学中的应用科学有些相似。这三大学科各有分工，各有侧重，但又有十分密切的联系。美术理论要为美术批评、美术史提供思想武器和理论武器，使它们的研究建立在科学的基础之上；美术批评、美术史又为美术理论提供研究成果，使它能够得到不断地丰富和发展。总之，完成美术的研究任务，是离不开理论、批评和历史的通力合作的。一个美术史家应该通晓美术理论，更应该是个美术批评家。一个真正的艺术家和艺术教育家也必须熟悉艺术发展的历史和具备较高的理论修养，也应该是一个艺术的鉴赏家和批评家。

三、中国美术发展史的基本特点

1. 源远流长 历史悠久 给我们留下了丰富宏丽的宝贵遗产

我们的民族是一个爱美的富有创造力的民族。史前，在中国大地上分布着以龙、凤为图腾标志的两大集团。龙飞凤舞——这是史前期在中国大地上高高飞扬着的两面光辉的、具有悠久历史传统的令人振奋的图腾旗帜。中华民族的最初，就是高举这两面旗帜走向文明、走向未来的。

龙飞凤舞，并非纯是审美的结晶，它说明当时的先民还处在审美的不自觉时代。但是倘若没有这个时代，自觉的审美时代就永远不会来临。

原始的歌舞艺术，产生在这个不自觉的时代。在原始的歌舞声中，先民们迎来了审美的新时代——彩陶时代。

彩陶时代距今七千年左右，仰韶型和马家窑型的彩陶可为这一时期的代表。迄今发现的中国最早的绘画——甘肃秦安大地湾地画，也是这个时代的产物。至此，自觉的审

美意识已逐步成为事实，由功利而到审美的第一环节；实践的环节，已经完成。美术史家们把彩陶艺术称为中国美术史上的第一个里程碑。

在此基础上，先民们以智慧、心血和高度的艺术创造力，在数千年的历史中，建立了一座座宏丽的丰碑，如三代的青铜艺术、汉代的汉画和石雕、晋唐的佛教艺术和人物画、宋元以后的文人画以及绚丽多姿的民间艺术。它们象一颗颗瑰丽的珍珠镶嵌在历史的长廊中，成为我们民族文化艺术的宝贵财富，并以其独特的面貌成为世界文化艺术的重要组成部分。

2. 多民族性、多区域性特点

我国是一个多民族幅员辽阔的国家。各民族、各区域的人们在风俗、文化心态上有不同于其他民族其它区域的特点。因而在审美观念，审美风尚方面相互间也有差异，这样导致了文学、艺术当然包括美术在内的不同的特征和风貌。这些不同民族不同区域风貌的美术，使我们的美术史册丰富多彩、它们犹如千溪万流，汇聚成了一条奔腾不息的艺术长河。只有注意中国美术的多民族性、多区域性以及不同艺术门类的不同特点，才能从整体上观照中国艺术的全貌，把握其审美特征。文化史研究中的“板块说”对于我们学习研究中国美术史是具有借鉴意义的。

3. 发展的不平衡性

王国维先生曾说：“凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋、六朝之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也”。中国美术又何尝不是一代有一代之美术呢？每一时代美术的各个门类并不是并驾齐驱平衡地发展，而总有一个或几个门类因最能体现那个时代的精神和审美理想而大放异彩，如原始时代无疑是以彩陶

的艺术成就为最高，这不仅是因为我们今天见到的彩陶数量最多，而根本的是陶器的出现本身就标志着一个新的时代的开始。同样，我们称之为青铜时代的奴隶制阶段，必然是青铜工艺的成就最为辉煌。这种艺术门类之间的发展不平衡是不能否认的。除此之外，我们还应看到，就是同一门类在同一时期的不同区域（如在文化经济发达之地和边塞僻壤）的发展总是存在着差异的，汉代画像石（砖）艺术在中原大地、“天府”巴蜀的兴旺发达与这些地区当时经济文化的发达有密切的关系。明清时期，文人画在长江下游的繁荣，是这个地区这个时期文人有闲阶层扩大，文化发达的必然结果。有一点我们应注意，在观照每一个时期的美术时，不能只将以前某一阶层、某一个流派的人的评判作为我们评判的唯一尺度，而更重要的是应站在历史的制高点上，审视那曾经存在的全部事实，这样才能不被前人的“定论”引向偏见，譬如，我们不穿过历史的烟云去鸟瞰中国古代雕塑的艺术长廊，而仅从文人的著述中去窥探，无疑是难以领略它的辉煌与壮丽的。同样，在许多个时期，民间美术的成就并不逊色于宫廷绘画或文人画，而因著述者的偏见往往忽略不录，这样，也容易使我们得出关于某个时期美术发展“不平衡”的结论。美术发展的不平衡性是由社会的、经济的或人们审美观念意识的变化、甚至是统治者的好恶等等诸多因素造成的。但是，有一点是基本可以肯定的，就是在一个稳定而强盛的时代，美术的各个门类及各个区域的美术相对来说能得到平衡的发展，汉代艺术的盛世，唐代艺术的“灿烂求备”的局面，都证明了这一点。

4. 强大的纳构力和长久的稳定性

源远流长的中国美术传统，之所以不象许多古老的艺术传统一样，在历史的长途跋涉中失落，而是以巨大的生命力延续下来，就在于中国美术传统有着巨大的纳构力。这就

是说中国艺术传统是在以儒家学说为主导，兼及道、佛之说的影响下形成的结构主体不断纳入、同化外部因素的传统。就艺术的历史而论，许多艺术奇迹都可以看到这种力的痕迹，秦代阿房宫的建造集中了六国工匠的智慧。六国的文化在当时是有异于秦文化的，汉代北方的艺术中凝聚着南方的楚风；汉唐时期对西域文化、佛教艺术的吸取消化，明清以来对西洋绘画的借鉴，都使中国美术转换着生机。纳构力使作为中国文化传统子系统的美术传统成为稳定性极强的传统。这种传统的稳定性，特别在唐宋以后的宋元明清更为明显。

可以说我们的艺术传统是最有生命力的传统。它给我们民族和国家增添了光辉，它向世界传播了智慧之光，它是一笔巨大的精神财富，它是世界美术史上重要辉煌的篇章。我们应在中国美术史的遗产中，挑选出那些具有生命力的东西，带着这份厚礼，走向现代、走向世界，固守传统和虚无主义的态度是不可取的。

四、几点说明

这本《中国美术史纲要》是参照美术专业自学考试《中国美术史自考大纲》和高师本、专科中国美术史教学大纲的要求编写的。其目的是向美术专业自学考试者、师专以上美术专业的学生、普通高校公共美术课以及美术爱好者提供学习的教材和参考书。考虑到自学考试的要求和大专院校教学的实际状况，本教材在各章中没有平均花费笔墨对美术的各门类（绘画、建筑、雕塑、工艺及书法等）进行描述，而是在对各时期的美术发展进行总体把握的情况下，侧重对最能体现那个时代艺术精神和美术成就的方面加以介绍。这样难免产生挂一漏万或“厚此薄彼”之嫌，然而，自学考试和教学的实际状况使我只能这样做。

本书尽管是按教材的形式写的，我仍然企求文字的简洁、生动、流畅和可读性。这

仅是自己的愿望，实际上这一点做得并不尽人意。

在本书的编写过程中，得到了著名美术史家、南京艺术学院博士生导师林树中教授和西南师大美术系符易本教授的指点和帮

助，并借鉴和吸取了他们及其他先生的研究成果。责任编辑傅孝修先生，拨冗审稿，花费了不少心血。在此向他们表示深切的谢意。

由于时间仓促，本人学识疏浅，本书中的缺陷乃至错误在所难免，敬请读者指正。

第一章 原始社会的美术

第一节 概 述

中国是全世界最早的文明古国之一，考古学的成就证明中国在殷商时代就有了灿烂的文明。高度的殷商文明是在此以前的具有中国特色的文化因素的基础上发展起来的。中国文明的发展的渊源可以上溯到遥远的年代。

从远古时代起，中华民族的祖先就劳动、生活、繁殖在祖国的南北各地。“有了人，我们就开始有了历史。”（恩格斯《自然辩证法》）原始人类体质的发展经过了三个阶段，即猿人阶段、古人阶段和新人阶段。目前我国境内发现的猿人化石有：距今2000万年左右的东方人、蝴蝶人、巫山人（四川）；170万年前的元谋猿人；60—80万年前的蓝田猿人和40—50万年前的北京猿人等。古人阶段有：距今20万年前的大荔人，10—20万年前的马坝人和丁村人。新人阶段有：18000年前的山顶洞人，7000年前的资阳人（四川）等。北京猿人因已具有打制石器和用火的能力，而已超过了一般的动物阶段，实为开了人类文化的张本。

我们的祖先在长久岁月的实践中，不断改变着自然界，不断改进着劳动工具，从而

不断地改进着自己本身（从猿人到古人，从古人到新人），并逐渐产生发展着自己的思维能力、审美能力和美术创造能力。

原始时代的美术的类别大致有：石器、陶器、雕塑（陶塑、石雕、玉雕等）、绘画（岩画、壁画、地画及器物装饰画等）以及建筑和编织工艺等。

尽管至今还未发现我们祖先在旧石器时代留下的可视的图像（美术作品），但是，这个时期先民们对石工具的制作和石工具类型及形制的演进，展示出人类在创造性劳动中由最初的生物本能的被唤醒、初开发，进而到初级审美能力的形成和审美意识萌芽的清晰脉络。

随着新石器时代的到来，中国美术史掀开了辉煌的篇章。特别是仰韶文化彩陶和龙山文化黑陶，以丰富优美的纹饰和造型成为这个时期最引人注目的星斗，以至有人把它们称之为造型艺术的出发点和自觉审美时代到来的标志。除了陶器物以外，这个时期的雕塑、玉器、岩画、地画等作品以及建筑遗址，数十年来源源不断地被发掘出来，展示在今天的人们面前，使我们对先民们所具有

的对物质材料的驾驭和审美创造能力，有了更深的了解和认识。

纵观原始时代的美术遗址和实物，我们可以认识到原始美术所具有的混沌性特征，这具体地体现在两个方面，首先是那些我们称之为美术作品的东西，总体上看并不是纯粹为“美”而创造的，而是与当时人们的实际生活和原始的宗教观念有着密切的关系，可以说它是原始先民们生存意识和观念的物化

形态，是实用与审美的结合物。再就是原始时代美术的各个门类尚未有明确的分化，如雕塑、绘画与器物往往是浑然一体、相互依存的。尽管如此，这时期的美术已显示出人们的审美意识逐渐从物质生产中分化出来而成为一种独立的精神现象的趋势，也为后世美术的分化和发展奠定了技术的和精神的基础。

第二节 石器的制作与审美意识的萌芽

一、大河之源

——关于美术起源问题

自古以来，人们为探寻艺术的魅力，在艺术的殿堂里苦苦地寻觅采集那一块块筑起艺术大厦的基石。“艺术的起源”问题是埋在深层的一块诱人的基石。我国自先秦始，西方自希腊始，不少哲人学子对这个问题阐发了各自的观点理论，出现了专门的“艺术发生学”。纵观艺术研究的历史，可以把艺术起源的理论归纳为几个主要观点：“模仿说”、“巫术说”，“游戏说”、“心灵表现说”以及“季节变化的符号说”、“投射说”等等。所有这些理论的提出，表明了理论家们不懈的探究精神和热情。但是，这些理论所谈的都是可视图像——绘画作品产生的原因，或者说讲的是狭义上的美术作品，是原始人在什么动机和心境的驱使下创造出来的。然而，原始人早期的图像是艺术的源流，不是源头。锡德尼·芬克斯坦在他的《艺术的现实主义》一书中把原始艺术分为两种形式，一种是具有物质实用性的物体，比如工具和武器，一种是法术性的图画。实用性的物体出现的历史当然要比可视的“法术性”的图像的出现要早得多。那么，我们应该把艺术起源界定在什么时候呢？人从动物界脱离出来，也就是说从猿成为人的第一个标志是制造工具。当我们赤裸着身躯的祖先制造出第一件石器，

从广义上讲，艺术就诞生了。因为这第一件石器，就是人化了的自然物，是人的本质力量的对象化。它既是物质产品，又是精神产品，它既是第一件劳动工具，也是艺术史这条源远流长的大河的第一滴水。

按照马克思主义的观点，人之所以成其为人，就在于具有自我意识、感觉能力、思维能力，实践能力这些本质力量。人在劳动实践中“懂得按任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处把内在的尺度运用到对象上去，因此，人也按美的规律来建造。”（《1844年经济学哲学手稿》）一块石头尽管有重量、硬度、大小、颜色、光泽等可感性特征，但是它没有与先民们的生活发生关系，仍然保持这些特征作为自然物而存在，然而，哪怕是一件极其粗陋的石器，它已再也不是自然物了，而是人类的劳动资料，是先民们置于自己和劳动对象之间，用来把自己的活动传导到劳动对象上去的物或物的综合体。它是一种介于自然物与艺术之间的中间物，而美是这石工具的一个属性，它含带审美的价值，潜伏着审美的机制和可能性。在人类为纯功利目的制造物中凝结着对称、平衡、均匀、光滑、曲线等这些神奇的构成千姿百态的美的造型的形式因素，这就为后来的“审美”的人工造型莫下了“物质”的或“技术”的基础。正是在漫长的数万年的石器制造中，人获得了对形式感的巨大敏感以及在

此基础上积累起来的技巧,才使某些艺术,尤其是造型艺术的产生成为可能。因此,对艺术源流的考察应该上溯到旧石器时代。

二、诱人的基石

——从石器造型看原始人类审美意识的发展

在西方,旧石器时代的美术遗迹(洞穴壁画、岩画、浮雕等)迄今已发现不少。虽然目前还未发现我国旧石器时代的绘画作品,但是,我们考察一下我国旧石器时代的工具制造和造型,可以窥见到人类审美能力发生发展的清晰线索。

北京猿人是旧石器时代早期代表,生活在约四五十万年前。他们已知道选取砾石或石英石打制成有棱有角的用以砍伐树木,割剥兽皮,切割筋肉的砍斫器、刮削器、尖状器等。这些主要采用单向打击技术制作的石器,虽然还很粗糙,不规则,在很大程度上还保持了自然形态。但是,它们毕竟不是自然物了,已打上了人的记印,物化着人的智慧和才能。这些石器中包含着对称、平衡等基本的美的形式因素,是主体内在精神和创造力的显现。

属古人阶段的丁村人(山西)以及同期的马坝人(广东)、长阳人(湖北),约生活于二十万年前的旧石器时代中期。

从丁村人的石器看来,打制石器的技术又比猿人进了一步,石器石片长而且薄,石器的类型和形式也多种多样,并在打制的基础上又运用了修正了技巧。丁村人的石器制造不仅表明人类在改变自然方面比猿人有了较多的方法,而且表明,他们在造型技术和对造型样式的认识上也有了显著的进步。审

美意识的萌芽在纯功利目的的劳动实践中开始形成。

属新人阶段的山顶洞人文化是旧石器时代晚期的文化形态,时间约在18000年以前。

从发掘出来的材料看,先民们发明创造了骨角器、骨针和用细石器、细长石等镶嵌在骨角或木料上的复合工具。这表明随着人类实践活动的发展,人类对物质材料的驾驭能力和对美的形式的感受能力也在不断提高,越来越自觉地按照美的法则创造出美的造型。有一件磨光的鹿角上刻有弯曲或平行的浅纹道,在一块砾石上染有三条红线,这或许正是人们“审美”需要的自然流露。还有那些钻孔的小砾石、石珠、海蚶壳、狐獾等,虽然最初可能具有记事记量的性质,而不是纯粹的装饰品,但是这种合目的性的创造物体现了先民们在生存斗争中的激情和对劳动生活的热爱,蕴含着很大的审美性质。这种审美性质的光大,使这些非纯粹的装饰物逐渐成为美的装饰品。正如普列汉诺夫所说:“那些为原始民族用来最初认为是有用的,或者是一种表明这些装饰品的所有者拥有一些对于部类有益的品质符号,而只是后来才开始显得美丽的,使用价值优先于审美价值。但是一定的东西在原始人的眼中一旦获得某种审美价值后,他就力求仅仅为了这一价值去获得这些东西,而忘掉了这些东西价值的来源,甚至连想都不想一下”。(《没有地址的信》125页)

早期先民正是在生存斗争中,在按合目的性的要求创造石器的漫长历史过程中,对形式美的若干规律的认识越来越深,审美意识由朦胧逐渐变为清晰、自觉。

第三节 新石器时代的陶器艺术

先民们在用石制工具和武器为生活和生存而进行的漫长斗争中,又学会了借助火的威力改变泥土的化学性质,发明创造了陶器。

是时,人类进入了新石器时代。

陶器的产生,在人类文明的演进中,有着不容忽视的重要意义。它的发明是人类按

照自己的设想创造事物的重大成果，显示着巨大的精神意义，说明农耕时代的到来和进步。故摩尔根曾把陶器的发明和使用，作为人类由野蛮状态进入文明社会的标志。就艺术而言，更重要的是它为装饰美的产生、发展提供了必要的条件。

新石器时代的艺术成就集中体现在彩陶上。彩陶艺术表明，自觉的审美意识已逐步成为事实，曙光已照耀到这个富有创造力的时代。繁荣期达三千年之久的彩陶艺术是我们民族艺术宝库中第一颗璀璨的明珠，也是世界艺术史上一页绚丽的篇章。

所谓彩陶，是指在橙红色的器壁上用赤铁矿与氧化锰颜料绘制图案，烧成呈黑色或褐色，具有热烈明快的格调的陶器。彩陶出现在距今七千年到三千年之间，几乎遍布全国各地。除黄河、长江流域大量发现以外，北到松花江和内蒙，南到广东、广西，东到山东及福建沿海，西到新疆都有彩陶发现。分别属于黄河中上游的仰韶文化，长江流域的屈家岭文化，东南沿海的河姆渡文化，青莲岗和大汶口文化，以及新石器时代末期的龙山文化，齐家文化，浪渚文化等。所有这些彩陶，汇成了我国古代绚丽多姿的彩陶艺术。其中，仰韶型（含马家窑型）彩陶是这一时期的代表。

一、仰韶文化彩陶的分期

仰韶文化是因1921年首先发现于河南省渑池县仰韶村而得名。同属这一文化系统的彩陶在河南、河北、山西、陕西、甘肃、内蒙、湖北都有发现。其中以河南及陕西出土最多。经调查，发掘的遗址已达千处以上。分布在如此广大地区的众多遗址，除了时间上有先后分别外，也还有地区性差异。我们大致可以把半坡类型、庙底沟类型、马家窑类型分为早、中、晚三个时期（马家窑文化与仰韶文化二者时间有先后，分布地区也不同，它们之间既有区别，也有联系，有人把马家窑文化作为独立的文化型态，称为“甘肃仰

韶文化”）。

早期以西安半坡村遗址出土彩陶为代表。半坡遗址测定年代的数据，最早的距今六千多年。

典型造型有圆底钵、圆底盆、折腹盆、细颈壶、直口尖底瓶及大口小底盆等，造型风格朴实厚重。

彩绘纹样，除几何纹以外，以人面、鱼、鹿等形象最引人注目。代表作品有《人面鱼纹盆》、《鱼纹盆》、《鹿纹盆》等，形象生动，手法简炼，笔触粗犷，变化单纯而特征鲜明。几何纹常见的有：并列折线和间以并列斜线同三角形面构成的二段连续装饰带，单纯而富有装饰效果。

中期以庙底沟类型为代表。首先发现于河南陕县庙底沟遗址。年代测定距今五千多年。与此同类型的还有陕西扶风和华县等处。

代表器型：大口小底曲腹盆和碗。盆较大，口部有折沿。碗较小、直口。盆的造型挺秀饱满，轻颖而稳重。

装饰风格由半坡的写实向变形发展，几何花纹较多，通常由园点、勾叶、弧线以及曲线等组成单一的黑色的二方连续花纹，动物纹以鸟纹、蛙纹为主。

晚期以马家窑类型为代表。马家窑类型可分为三种类型：马家窑类型、半山类型和马厂类型。

这时期彩陶类型主要有盆、钵、瓶、瓮等。造型完美，纹饰严谨，具有鲜明特色。这一类型彩陶代表着整个新石器时代彩陶艺术的最高水平。

纹饰全用黑色，用粗细相等，排列均匀的线条组成同心圆、涡状纹、垂幛纹、水波纹等。装饰面积较大，往往遍布器物内外，有满、平、均的装饰特点。

代表性器物：《舞蹈纹彩陶盆》等。

二、彩陶的艺术成就

彩陶能给观众一目了然，又余味无穷的审美享受。新石器时代的彩陶正是由于它优