

世界美术史

THE HISTORY OF WORLD ART

第四卷



世界美术史

THE HISTORY OF WORLD ART

第 四 卷

（古代中国与印度的美术）

山东美术出版社

1990年 4 月

主 编

朱伯雄

副主编

吴达志 李 春 马文启 奚传绩

本卷编写者

(按章节先后为序)

朱伯雄 李 松 李福顺

薛永年 王 镛 刘晓路

责任编辑

耿本清 梁 脩

世界美术史

(第四卷)

*

山东美术出版社出版

(济南市经四路 227 号)

山东省新华书店发行 山东新华印刷厂潍坊厂印刷

华光 III 型计算机——激光汉字编辑排版系统排版

*

850×1168 毫米大 32 开本 22.25 印张 8 插页 400 千字

1990 年 4 月第 1 版 1990 年 4 月第 1 次印刷

印数 1—4, 000

ISBN 7—5330—0237—7/J·238

定价 19.00 元



副主编 吴达志

贵州绥阳人，1925年生，著名美术史家。1944—1946年就读于昆明西南联大外文系，1948年毕业于清华大学外文系，1953年毕业于中央美术学院绘画系。现任北京中央工艺美术学院史论系教授，北京大学兼职教授，清华大学客座教授，中国美术家协会会员。通晓英、法、俄文，主要译著有罗曼·罗兰著《米莱传》、《莫迪里阿尼》、《英汉、汉英工艺美术造型艺术词彙》等；主要专著有《德拉克洛瓦》、《康斯特布尔》、《艺术和时代》等。

AA63/03

目 录

概论.....	3
中国美术.....	17
第一章 商周、战国时期的美术.....	17
第一节 商周在世界文化的方位.....	17
第二节 商周时代的青铜器.....	19
第三节 商周时代的陶器、玉石、牙骨雕刻.....	37
第四节 商周时代的甲骨文、金文.....	43
第五节 春秋、战国在世界文化的方位.....	51
第六节 春秋、战国时代的绘画.....	53
第七节 春秋、战国时代的雕塑.....	63
第八节 百花齐放的工艺.....	74
第九节 春秋、战国时代的书法.....	82
第二章 秦汉时期的美术.....	88
第一节 秦汉在世界文化的方位.....	88
第二节 秦陵七千兵马俑.....	91
第三节 汉代雕塑.....	102
第四节 汉代绘画.....	112
第五节 画像石与画像砖.....	119
第六节 秦汉的书法.....	125
第七节 迄两汉为止的中国建筑.....	132
第八节 古滇族与北方草原游牧民族的美术.....	137

第三章 魏晋南北朝时期的美术·····	145
第一节 佛教兴起与佛教艺术的发展·····	147
(一) 遍布全国的石窟艺术·····	149
(二) 新疆克孜尔千佛洞·····	150
(三) 敦煌石窟·····	155
(四) 云冈石窟·····	160
(五) 龙门石窟·····	167
(六) 石窟寺洞·····	175
(七) 巩县石窟·····	176
(八) 麦积山石窟·····	176
第二节 魏晋南北朝时期的绘画·····	182
(一) 主要画家及其作品·····	183
(二) 顾恺之的艺术成就及其影响·····	190
(三) 墓室壁画·····	197
第三节 魏晋南北朝时期的书法·····	205
第四节 魏晋南北朝时期的建筑·····	212
(一) 园林建筑·····	214
(二) 寺、塔、石窟建筑·····	215
(三) 陵墓建筑·····	217
第五节 魏晋南北朝时期的工艺·····	218
(一) 陶瓷·····	218
(二) 书画材料——文房四宝·····	220
(三) 丝织工艺·····	221
第四章 隋唐时期的美术·····	223
第一节 隋唐石窟艺术·····	226
(一) 龙门石窟·····	235

(二) 麦积山石窟·····	241
(三) 炳灵寺·····	241
(四) 天龙山石窟·····	244
(五) 乐山大佛·····	245
(六) 安乐石刻群·····	247
(七) 巴中南龛、剑川石窟与大足石刻·····	249
第二节 隋唐时期的绘画·····	252
(一) 隋代绘画·····	253
(二) 初唐绘画·····	254
(三) 唐代中期绘画·····	260
(四) 晚唐绘画·····	269
第三节 隋唐时期的工艺·····	278
(一) 陶瓷工艺·····	278
(二) 金属工艺·····	282
(三) 丝织工艺·····	287
第四节 隋唐时期的建筑·····	289
(一) 都城与宫殿·····	289
(二) 园林建筑·····	292
(三) 寺、塔、陵墓建筑·····	293
第五节 隋唐时期的书法·····	299
(一) 唐初书法·····	299
(二) 唐代中期书法的全面繁荣·····	301
(三) 唐中期篆、隶书的再兴与变化·····	307
(四) 晚唐大书法家柳公权·····	309
第五章 五代、两宋时期的美术·····	310
第一节 承前启后的五代绘画·····	311

(一) 渐趋繁丽精整的人物画·····	311
(二) 南北殊途的荆关董巨山水画·····	317
(三) “徐黄体异”的花鸟画·····	321
第二节 体备众法的北宋绘画·····	323
(一) 由雄放转入精微的人物画·····	326
(二) 由雄浑到秀丽的山水画·····	334
(三) 从夺造化到移精神的花鸟画·····	344
第三节 南宋绘画之变·····	350
(一) 人物画主题的变异与画法的演进·····	351
(二) 向精奇与抒情求索的山水画·····	357
(三) 由工细绚烂归于纵逸平淡的花鸟画·····	363
第四节 五代、宋的建筑与雕刻·····	368
(一) 五代、宋的城市、宫殿与园林建筑·····	369
(二) 祠、庙、寺、塔与经幢·····	371
(三) 五代、宋的陵墓建筑·····	374
(四) 五代、宋的雕刻·····	375
(五) 陕西延安地区宋代石刻·····	385
(六) 山西太原晋祠宋塑·····	388
第五节 宋代工艺·····	388
(一) 金银器的造型与装饰·····	390
(二) 宋金雕漆、剔犀工艺·····	392
(三) 锦、绫、缂丝工艺·····	393
(四) 宋代瓷器·····	395
印度美术·····	400
第六章 印度史前艺术·····	402
第一节 印度岩画·····	403

第二节 印度河文明·····	410
(一) 古代印度文明的发祥地·····	410
(二) 印度河文明的雕塑·····	415
(三) 印度河文明的印章·····	420
(四) 印度河文明的陶器·····	423
第三节 吠陀文化与宗教兴起·····	424
第七章 早期王朝美术·····	431
第一节 孔雀王朝的建筑与雕刻·····	432
第二节 巴尔胡特的雕刻·····	441
第三节 桑奇大塔·····	451
第八章 贵霜美术·····	464
第一节 犍陀罗的雕刻·····	465
第二节 马土腊的雕刻·····	482
第三节 阿马拉瓦蒂的雕刻·····	492
第九章 笈多美术·····	502
第一节 笈多式佛像·····	504
第二节 阿旃陀石窟艺术·····	515
第三节 印度教艺术的勃兴·····	530
第十章 印度中世纪美术·····	540
第一节 南印度的美术·····	542
第二节 埃罗拉石窟艺术·····	561
第三节 北印度的美术·····	581
第十一章 东南、东北亚地区美术·····	598
第一节 越南美术·····	600
第二节 老挝美术·····	606
第三节 尼泊尔美术·····	607

第四节	斯里兰卡美术.....	612
第五节	柬埔寨美术.....	617
第六节	缅甸美术.....	626
第七节	泰国美术.....	629
第八节	印度尼西亚美术.....	635
第九节	朝鲜美术.....	650
译名对照.....		693
主要参考书目.....		702

古代中国与 印度的美术

概 论

中国文化历经东西方文化的碰撞，又经邻近民族文化的影响，生成了自己独特的民族文化结构。在这漫长的进程中，中华民族始终采取一种理性的选择精神，使中国的文化传统在东北亚地区不同于凡响。这一点，凡能纵看全部中国文化史的人都不难发现：西方文化意识尽管在不同时期冲击过民族传统，然而它的本位文化意识却十分稳固，社会基础也庞大。即便在近代社会，西方文化意识仍缺乏坚实的社会基础，并显示出它的脆性。当然，民族之间的文化交流，在中国不是近代才有，它已有深远的历史，不能不说互有作用，但与其说受到冲撞，不如说相互排斥或者诱发更妥当些。我们在比较研究中国美术在世界美术史中的方位时，发觉长期以来中国文化在其生成与变化过程中所作的历史选择，存在一种既非固守本位文化，又非苟同西方或邻国文化的心理位置，它似乎十分自主，具有坚定的理性精神。

过去在评述东西方文化的异同时，往往只注意一种因素，或是只重物质因素，或是只重精神因素。其实两种因素（生产方式、地理环境、生产关系、政治制度、哲学、宗教、伦理等所构成的民族心理）都集中在一种本质中，即民族的生产力。马克思说：“人们不能自由选择自己的生产力——这是他们的全部历史的

基础，因为任何生产力都是一种既得的力量，以往的活动的产物。”（马克思致巴·瓦·安年柯夫》，见《马克思恩格斯选集》第四卷，第321页，人民出版社）古代的东方文明与西方文明的许多差别，都归因于这种作为“全部历史的基础”的生产力本质特征，因它也是由民族的“既得的力量”所造成的。文化，不过是生产力在“以往的活动的产物”。比如，为何自古以来西方人重在探索客观世界的真谛，热中于寻求自然主义的科学理性。早在古希腊之前的原始宗教神话中，这种求索精神已在孕育发展，使古代希腊人长期来感奋于严密的形式逻辑思维，诞生出一批逻辑思维学者，特别在亚里士多德时期，已建立了形式逻辑系统。我们从前一卷所讨论的艺术与科学诸问题中发现，以实用为目的的技巧经验和纯粹的推理思辨，确实给西方人较早提供了认识客观世界的条件，无怪黑格尔会情不自禁地说：“一提希腊这个名字，在有教养的欧洲人心中，尤其在我们德国人心中，自然会引引起一种家园之感。”（黑格尔《哲学史讲演录》中译本，第157页）

西方的艺术思潮就象一条汹涌拍打前进的长河，不断地后浪推前浪，波伏迭起，让各时期的代表人物领衔推动新的艺术潮流。相比之下，我国的传统文化，尽管世代人物也各领风骚，然而长时期以来所形成的民族思维模式是比较稳定的，他们在认识世界和把握自我时，怀有一种博大精神，使对事物本质的洞察带有综合性、宽泛性、灵活性和不确定性等特点。而且越来越朝一个几近“炉火纯青”的哲理世界净化，随着历史的发展，艺术也被紧紧地包裹在宇宙精神和人生哲理的思想之中，使艺术本身更加“内向”。

中国的艺术传统真可谓源远流长，蔚为壮观。尤其在造型

艺术上，几乎一笔一墨无不渗化着创作者的哲学思想。自从产生文人画以来，使自然从属于“绘画精神”的宗旨表现得更为强烈，所谓拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，提倡一个“逸”字，所追求的已不是欲再现自然之美，而是用某种风格样式来抒写心情，追寻一种“象外之致”、“韵外之味”了，客观现实已不是艺术表现的目的。这方面最为典型的是在中国绘画上的线条意识，从前古人画一枝兰草、一条柳絮或藤蔓等，全凭线条的功夫，自唐宋以还，竟以书法之学为前提，后来书法技巧成了中国画的重要法门，从此每谈书画，必讲究线的哲理与禅趣，以刚柔虚实、明暗枯润、色墨方圆、向背浓淡等线的变通运用，为书与画的美学原理，并把它们归入玄学的“阴阳二气”之中。赏画，乃在于“瞻外形以得神理”，这即是说，客体形象只是一种中介物，它必须能载画家之“意”，而“意”又存于心。心中之意乃是缘物而起的，触景才能生情，因此“意”的生发，还得借助于物。所绘之“物”，必须传神，“神”是寓于物的，于是“意”与物不可分离，借物之通“神”，才能达画家胸中之“意”，意神密切相关。观赏者如何感知画家在所绘形象上的主观心态，除了领悟画上物象的“线”之外，诗往往是传情达意的一把钥匙。文人画本来与诗有不解之缘，此种血缘关系，由来已久，比画本身的品味史更早些。所谓写意，即是借诗与画来达到造型艺术的“畅神”、“寓意”、“自娱”，“摄情”。这一切，均不能不挥写客观事物，因此，在中国的传统绘画上也明白无误地提出，要尽可能显现接近自然的面貌，“夫无不可以无明，必因于有”（王弼语）、“自然之理，有寄物而通也”（郭象语）。讲求“似与不似之间”正是文人绘画长期以来坚守不渝的思想，它和西方的抽象画完全是不同的概念，也非罗兰·巴特或者苏珊·朗格等学派的“符号学符号”所能同日而语的道理。

人物画最初似乎比山水画要更严格些，可是唐以前的功臣名士肖像一直染有孔学的艺术思想影响，无论是节烈牌坊、宫殿陵墓边的神道石像，更多体现的是美与善的统一，“德音不瑕”、“正声感人”，要求形貌端庄，温柔敦厚，其神态务须“乐而不淫，哀而不伤”，这是中和之美的艺术观，它与神道、佛学有难解的联系。与此相反，古希腊把神看成可以与人同乐的对象，把他们画成或塑成裸体，因而古希腊的宗教从来不讲苦修与忏悔，也毫无恐惧、威摄或神秘感。由于儒家之道从不宣扬个人主义，提倡一种推己及人的思维方式，致使这种历史悠久的传统人物画始终保持着达观、平和的献身精神，即使敏于时患的个性人物，也显得十分持重，这正是当时社会哲理思想的最好说明。

自汉末以后，随着印度佛教及其艺术的传入，中国的传统文化平添了一层佛学的面纱，儒学的正统受到挑战，使文人士夫所固有的“独善其身”或“兼济天下”的双重人格，加进了“出世”与“静思”的成份。至魏晋时期，新兴的道学观是与佛学同时冲击着汉文化传统的，老庄的“自然”观，充满着对天地之美的颂赞：“至人神矣！大泽焚而不能热，河汉沍而不能寒，疾雷破山飘风振海而不能惊。若然者，乘云气，骑日月，而游乎四海之外。”把宇宙万物的本源通统归之于“道”，“道无处不在又无法感识”，进而又把这种“道”的状态与特征归结为“无为”。即是说，天地自然之美是摸不着看不见的，这在南北朝时期的山水画上所反映的思想尤其明显：“圣人含道应物，贤者澄怀味像，至于山水，质有而趋灵，是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉，又称仁智之乐焉。”（宗炳《画山水序》）这就是“天人合一”的宇宙一统论，它不仅开始于中国的山水画上，在中国的传统艺术各方面都染有这种思想。

“天人合一”说最早见于张载的《正蒙·乾称》，经历代学问家阐释，此种宇宙本体论的思维模式已钩玄提要为民族特有的审美观，用现代语言说，即“主体与客体互为融合”，以至泯灭一切物我差别。那末，如何进入传统的思维模式中的，这在留存下来的古代画论中几乎俯拾即是。起初，讲究不善师者师其迹，善师者师其意，因为迹象易变，而神意难灭。山水物象在文人的画里不过是一种诱导或者是传达某种特定情绪的契机，山水的内涵已延伸到视觉领域的后面——社会层次中，它只是作为“游于艺”的价值观的一种表达方式；所有笔墨情趣负载着一定的“意”，绘画上的写意性因素的不断发展，正是此种观念的恰当说明。苏轼在赞赏画竹高手文同的作品时诗云：“与可画竹时，见竹不见人，岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无旁出清新。庄周世无有，谁知此凝神。”把庄子的“嗒焉若丧”，物我相忘的移情理论，发挥到了极致，这恐怕不全是唯心之说。

造型艺术内所体现的“神意”，是民族传统中深层结构的质，它较为稳固，而艺术上个性的东西应变力强，是属于浅层结构的质，笔墨上皴、擦、点、染的综合性技法程式的出现，正是这种观念的显现。宗炳在论画中不是还指出：“夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐，不亦几乎？”那就是说，艺术家的人格、情感等等必须与“道”冥契。

魏晋时期的文人多沉思，易激动，好狂噪，往往处事待人，虚掩真意。然而唐代的社会风气，倏然变得豁达大度，性格爽朗，喜形诸于言表，情绪较为热烈。如果推敲一下魏晋南北朝风靡一时的小乘佛教与老庄思想，就不难理解儒风趋于野怪与玄思的表现。唐代则得益于生活的安定，对异族文化取宽容与认同之势，因而造成了“不间华夷，兼收并蓄”的时尚。唐以后的禅学