

Art Treasure, Image World
艺术的宝库 ◆ 图像的世界

美术史图像手册丛书



IMAGE COMPANION TO A
HISTORY OF CHINESE
TRADITIONAL SCULPTURE

编著：孙振华

中国美术史图像手册·雕塑卷



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

随书附赠1200件作品彩色图像光盘

艺术的瑰宝 图像的世界
美术史图像手册丛书

中国美术史图像手册·雕塑卷

孙振华 编著

中国美术学院出版社

总体策划 陈 平
责任编辑 思 南
封面设计 成朝晖
电脑制作 蓝马工作室
责任校对 吴 进
责任监制 葛炜光

图书在版编目 (CIP) 数据

中国美术史图像手册·雕塑卷 / 孙振华编著. —杭州:
中国美术学院出版社, 2003.1
(美术史图像手册丛书)
ISBN 7-81083-206-9

I. 中… II. 孙… III. ①美术 作品综合集 中
国②雕塑 作品集 中国—古代 IV. J121

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 093309 号

中国美术史图像手册·雕塑卷

孙振华 编著

中国美术学院出版社 出版发行

地址: 中国·杭州南山路 218 号 邮政编码: 310002

全国新华书店 经销 杭州之江印刷厂 印刷

2003 年 1 月第 1 版 2003 年 1 月第 1 次印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 24

字数: 53 千 图数: 1245 幅 印数: 0001-3000

ISBN 7-81083-206-9/J·195

定 价: 68.00 元

导 言

一

在世界文明史上，存在着三大古老的雕塑传统，它们是发端于古代埃及、希腊的西方雕塑传统；古代波斯、印度的雕塑传统；古代中国的雕塑传统。在这三大传统中，还没有那一个像中华民族这样，有着如此清晰的历史继承关系，有着绵延几千年，从未间断过的作品链条。一部中国雕塑的历史，就是一部中华文明的图像史，就是一部感性的中华民族心灵的历史。在这里，我们可以通过实物映证出一个丰富多彩的关于中华民族的精神世界，往昔人们的宗教观、鬼神观；他们的生死观、生活观；他们的时空观、审美观；他们的典章制度、礼仪规范；他们的民情风俗、上流时尚……都得到了淋漓尽致地展示。

中国雕塑的历史尽管相当古老，中国雕塑的文化价值尽管十分重要，但是长期以来，人们关于中国雕塑史的知识却相当匮乏。严格地说，目前我国关于中国雕塑史的研究仅仅还处在起步阶段。中国的传统学术思想中一直有重文献、轻器物的倾向，而实际上，古代雕塑作为历史遗留下来的实物，它的感性的形式，更容易叩开民族的心扉，更能真切地贴近民族跳动的脉搏，从而成为一定时代文化的象征。

在中国传统文人的知识结构中，“琴、棋、书、画”曾经被看作是重要的修养，中国雕塑与中国绘画虽同属于造型艺术，但它们在中国文化中的地位却大相殊异，“左图右史”的传统观念不仅使绘画具有与历史学同等的位置，同时，“雅好丹青”也是一个典型的中国文人士大夫所必具的文化修养。与绘画相比，雕塑则只是工匠们的“皂隶之事”，文人士大夫是不屑于此的。这样，在中国的传统观念中，一直没有把雕塑看作是一种与绘画同等的艺术形式，自然这也使得雕塑难以获得美学上的自觉，形成系统的、完整的理论思维形态。在中国传统的学术中，有“画学”却没有雕塑学，这不能不成为我们民族人文学术结构中的一个遗憾。

时代在发展，知识在更新，在我们的知识谱系中，既要不断充实新知，同时也要发掘、整理过去被历史的偏见所遗忘的领域，对中国雕塑史的关注和学习就是这样一个过程。

二

中国雕塑的作品尽管极其丰富，但是认真梳理起来，基本上可以从社会功能的角度将它们分为：宗教雕塑、明器雕塑、陵墓雕塑、纪念性雕塑、建筑装饰雕塑和工艺性雕塑这六个大的

类别。当然，由于雕塑的社会功能不是单一的，所以基本类型的划分也具有相对性，部分作品之间存在着分类上的交叉也在所难免。

宗教雕塑是以宗教为基本内容，以宗教宣传和偶像崇拜为主要目的的雕塑。

中国的宗教雕塑主要是佛教雕塑。佛教雕塑最早是一种外来的艺术，随着佛教从印度传入，后来逐渐发展、演化成为具有中国民族风格和特点的雕塑形式。受佛教雕塑的影响，中国本土生长的宗教——道教也开始制作雕塑，但道教雕塑在数量、成就上都无法与佛教雕塑相比。

中国的佛教雕塑又分作两大体系，一是汉传佛教雕塑体系，一是藏传佛教雕塑体系。前者又被称作“汉式”（图0448），流行于我国大部分地区；后者被称作“梵式”（图1024），是随着藏语系佛教（俗称喇嘛教）的形成而兴起的，主要流行于藏传佛教信仰地区。

佛教雕塑的题材主要有佛像、菩萨像、声闻像、护法像、供养人像等。中国佛教雕塑的存在方式主要有龕窟造像、摩崖像、寺院造像、小型金铜像、行象（又叫夹纻像、脱胎像或干漆像）、佛塔、经幢造像、造像碑等。

明器又称为“冥器”或“盟器”，是古代墓葬中的随葬品，分为实物和虚拟物两大类。明器雕塑属于虚拟物，它以陶、木、竹、金属、石等为材料，以雕塑形式摹拟人、动物、建筑物等等，用以随葬，起着替代真实的人和物的作用。在丧葬中，明器雕塑的出现是历史的进步，这是因为，早在四千多年前的原始社会末期，中国就出现了残酷的以人殉葬的制度，后来古人尝试用特制的物品，也就是明器来象征、替代真实的人和动物等，这是文明程度不断提高的表现。

俑是明器雕塑中最主要的内容。俑是指人的形象而言的，除了人的形象外，明器雕塑中有一些通过想象虚构出来的形象，如半人半兽的十二生肖（图0644）、天王俑等等。动物形象在明器雕塑中占有较大比重，如马、牛、羊、猪、鸡、狗、骆驼等等。明器雕塑中还有一些模仿车船、家具、建筑物的模型，如仓、灶、磨、楼阁等。

明器雕塑不论采用何种材料，一般都是着色的。明器雕塑的放置数量、大小尺寸都由死者的地位、身份所决定，在古代，对这些都有着明确的规定，一般是不可任意僭越的。

陵墓雕塑包括两类：一是指陵墓外以石人、石兽组成的仪卫、装饰雕塑，俗称“石象生”（图0585）；二是陵墓建筑或构件，如墓阙、华表、享堂、墓道、墓门等的装饰雕刻。

石象生是陵墓神道两侧的石人、石兽。就帝陵而言，石人有文臣、武臣、勋臣以象

征文武百官。石人也称“翁仲”。石兽有虎、狮、麒麟、骆驼、獬豸、天禄、辟邪、龙马、象、貔貅、牛、羊、玄鸟等。

华表树立在陵墓神道的前端，以左右对称的形式作为标志和饰物。华表的柱础、柱身往往融透雕、浮雕或圆雕为一体，具有较高的艺术性。墓阙是古代成对地建在城门或建筑群大门外表示威仪的建筑物。因为左右分列，中间形成缺口，故称“阙”。墓阙一般为仿木结构，雕出斗拱及屋顶，壁面浮雕有人物故事、车马、角抵、龙、犀、象、兔、龟、鱼及图案等，构图复杂，蔚为大观。享堂又称“墓祠”、“石室”，多为石质纪念性陵墓建筑，四壁饰有浮雕和线刻画。

纪念性雕塑是为表彰历史人物或纪念重大历史事件的雕塑。

在古代典籍中，曾有一些关于这类雕塑的记载，它们都是用于较纯粹的纪念目的。由于历史的原因，中国古代雕塑与社会实际功利需要联系紧密，数量占去绝大多数，相比之下，纯粹的纪念性雕塑就不突出了。特别是随着朝代更替，历史变迁，绝大多数纪念性雕塑今已湮没不存。

建筑装饰雕塑是作为建筑附件以及对建筑物的局部和建筑构件进行装饰的雕塑。前者如古代建筑前的石狮、华表等。后者是对墙面、门楣、台基、柱础、栏干、角石、门窗、斗拱、梁柱、飞檐等建筑局部以及瓦当、画像石、画像砖、铺首、螭首等构件的装饰（图 0121）。

工艺性雕塑指以雕塑形式制成或装饰的有实用性的物品和独立的具有观赏、装饰作用的小品雕塑。前者如陶瓷工艺雕塑、青铜工艺雕塑、雕漆等等，这些是有实际用途的礼器、食器、酒器、炊器、兵器、乐器、车马器等等。这类工艺雕塑是将它们整体或部分制作成人或动物的形状，或对其局部、表面进行浮雕、透雕处理，使其具有艺术性。后者包括小型玉雕、象牙雕、木雕、骨雕、煤精雕、贝雕、果核雕、竹雕、竹根雕、泥塑、陶塑、瓷塑、金属雕塑等。它们大部分已摆脱了实用需要，成为独立的艺术品。由于形制小巧，制作的工艺性和功能的装饰性、玩赏性均很突出，所以划归在工艺性雕塑里。

三

德国美学家黑格尔曾将艺术风格的发展划分为三个阶段：首先是严峻的风格，它坚守描写的客观简朴性；其次是理想的风格，这一般是艺术发展成熟、完美、繁盛时期的风格；再次是愉快的风格，它往往是一门艺术衰落时期的风格，目的是为“取悦于人”，追求形式的华美与雕琢（《美学》第三卷）。用黑格尔的观点分析中国雕塑造型风格的发展，发现它们大体上是吻合的。中国雕塑的成熟期——秦汉时期，正是严峻风格的典型，而隋唐时期的雕塑则是理想风格的典型，到了明清时期则是愉快风格的典型，至于魏晋南北朝时期、五代、宋等时期则是不同风格的过渡时期。

经过史前时期和先秦时期的酝酿，在秦汉时代，中国雕塑已经基本成熟，这一时期的雕塑风格是严峻的风格，是阳刚之美的风格。秦汉俑马、霍去病墓前的石雕（图0147），从整体上看，也许远不及后世那样精巧、细腻，而以拙重、粗犷为特色，然而正是这种“客观简朴性”，成为了秦汉时代文化精神的象征。

秦汉时期的文化精神是积极进取、刚健自强的。这种精神也正是《周易》里“天行健，君子以自强不息”以及《荀子》里“制天命而用之”的思想在现实中的表现。秦汉雕塑的风格不是偶然的，它正是这一时期中华民族顽强的生命力，强烈的开拓、征服欲望的形象写照。它继承了远古以来，华夏民族所表现出来的注重人力，与自然抗争的崇高精神。有一种流行的说法，认为西方民族注重对自然的征服、改造，中华民族则表现为与自然的顺应、融合。这种说法也许适合某些时代，但至少不适合先秦和秦汉时代的中华民族。如果沿着秦汉文化精神中的阳刚之气追溯下去，就会发现早在远古神话里就体现出了中华民族在早期的那种大气磅礴，与自然抗争以求生存的文化精神，如“精卫填海”、“女娲补天”、“夸父追日”、“愚公移山”、“后羿射日”、“共工怒触不周山”等等，它们实际就是民族精神的寓言。

秦汉文化精神，就是先秦这种自强不息、奋斗不已的顽强精神的延续。据说秦始皇南巡衡山，舟行至湘山遭遇大风，始皇大怒，使刑徒三千人，伐树尽成光山，向湘神显示皇帝的威力。秦始皇这种不畏天命、敢于向神灵挑战的精神正是雄伟的万里长城、阿房宫、十二金铜巨像、力士孟贲像的思想基础，也就是排列齐整、声威雄壮的秦陵俑马所要表现的精神。

汉高祖刘邦“大风起兮云飞扬”的豪迈、苍劲的诗句表明汉代文化精神就是在这种激越、高亢的基调里行进的。汉初曾一度流行所谓“黄老之学”，但这种主柔守雌的思想并非汉代统治者的真意，而是为了适应当时形势的权宜之计，“无为”是策略，为的是大有所为。汉代从

武帝开始，羽翼丰满、国力强盛，于是便抗击匈奴、交通西域，创立了不朽业绩。

“秦皇汉武，略输文采”，秦汉人的精神是最富于雕塑感的，他们的内心与这个时代的雕塑风格达到了高度和谐，二者相得益彰。雕塑艺术以力量、气势、体积恰当地表现了这个征服自然、征服物质世界、开拓空间、占据空间的年代。这种和谐是中国历史上再也没有出现过的。

魏晋南北朝时代的雕塑由秦汉时代统一的阳刚之美的风格分裂为两大风格，这两大风格如果从地域着眼可以分为南方风格与北方风格，其文化内涵则是阴柔之美与阳刚之美的分野，表现在雕塑上，就是在当时最主要的雕塑样式——佛教雕塑中“秀骨清相”（图0522）与“大丈夫之相”（图0524）之间的分别。这一时期风格演变的原因还必须联系到中华民族的文化精神在这一时期所发生的变化来看。这是一个动荡的时代，西晋王朝覆灭后，中国形成了南北对峙的局面，北部中国成了游牧部族争逐、混战的场所，南部中国则由逃亡到江南的贵族官僚建立起偏安南方的王朝，大批有高才实学、博通经史的文人学士避乱江南，对南朝文化起了重要作用。这一时期魏晋玄学对南朝人产生了很大影响。如果说秦汉时期人们在文化精神上表现出来的是慷慨激昂、努力奋发、以图有所作为的话，那么南朝时期则以任其自然、隐匿山林、蔑视礼教法度、崇尚虚静无为、讲究说玄清谈为时尚。值得注意的是，庄子哲学在以征服外界环境，以发展生产，重视世俗生活为特点的秦汉时期显不出多少影响，而到魏晋南北朝时期却受到了特别的重视。

在这种背景下，中华民族原有的刚健有为的精神在南朝减弱了，显得阴柔有余而刚健不足。颜之推在《颜氏家训》里谈到，南朝士大夫涂脂抹粉，香料熏衣，肉柔骨脆，景侯作乱时，着罗绮，抱金玉，伏床边等死。县官老爷看见驴子也心惊肉跳，说是老虎，这与《史记·游侠列传》中秦汉时代的英武刚健的儒生形成了多么鲜明的对比！

这一时期在雕塑中出现的“秀骨清相”的风格从艺术上看当然也并不是没有积极意义的，它意味着民族感性心理的丰富。在形式上，也较之前代的雕塑显得细致和讲究，这也是艺术发展的必然。也正是由于风格上的分化，为中国雕塑在下一个阶段形成新的统一风格奠定了基础。

经历了数百年的分裂和战乱，到隋代，中国又重获统一。在雕塑上，经过隋代的过渡，南方风格与北方风格统一了，长江流域与黄河流域的艺术趣味合流了，阴柔之美与阳刚之美融合了，这使得唐代雕塑又呈现出新的、统一的时代风貌和格调。这种新的统一风格以盛唐最为典型，这就是中国雕塑史上的“理想的风格”。它已不再是秦汉风格的再现，而是具有更丰富的成分，它意味着圆满、完善和成熟。

唐代雕塑的丰富、圆满在于，如果秦汉雕塑以阳刚之美的风格为主，体现了积极、进取的生命力量，而唐代雕塑则刚柔并济，既吸收了北方少数民族和西域民族的刚健、粗犷

的生命力量，又同时吸收了南朝文化的精致、细腻、华美的自然灵气；秦汉雕塑在空间上更讲究体积的巨大、气势的充沛，以大为美，以充实为美，而唐代雕塑则是浑厚中有灵巧、粗犷中有妩媚，豪放中有细腻、凝重中有轻盈；秦汉雕塑表现为对物质世界的扩张和征服，而唐代雕塑则将对外物的征服与内心的刻画统一在一起（图0769）。总之，唐代雕塑代表着完满、和谐，似乎没有什么境界不具备，没有什么目标不能达到。

在佛教雕塑上，唐代像种齐备、形制完善；在陵墓雕塑上，制度健全，为后世开创了典型；在明器雕塑上，唐代墓俑几乎涉及到当时社会生活的各个方面，这种反映生活的全面性和丰富性在中国明器雕塑的历史上是空前绝后的。

那么，将唐代雕塑与秦汉雕塑相比，对二者该做何评价呢？我们的看法是，就文化发展水平的高度，就雕塑的成熟、完善程度而言，唐代无疑要高出秦汉，但以雕塑所表现出的时代精神的强度和生命的力度而言，或者说，从雕塑的本性与时代文化精神的和谐程度而言，唐代不如秦汉。鲁迅先生曾说：“遥想汉人多少豪放，……唐人也还不算弱。”可见鲁迅对汉唐的评价还是有区别的。

五代、宋时期的雕塑是中国雕塑由“理想的风格”走向“愉快的风格”之间的过渡，其中以宋最有代表性。承袭唐代的余风，宋代雕塑不时也有佳作，但总的说来，风格已开始朝细腻工巧的阴柔之美倾斜。这一趋向在雕塑中的具体表现是：佛教雕塑的世俗化，连带而来的是雕塑中庄严、神圣的气度也大大减弱了（图0867）；在陵墓雕塑方面，巩县的北宋帝陵石雕虽形制完备，保存也较完整，但比起唐陵则文弱了许多，人物较拘谨，动物较温驯；在明器雕塑方面，由于纸扎明器盛行，以俑殉葬的风气大不如过去，在数量与质量上远远无法与前代相比；在纪念性雕塑方面，当以太原晋祠宫女塑像为代表，其特点是十分重视人物内心的刻画，以细微的表情和动作为人们所津津乐道。

宋代雕塑风格的演变正好与宋代文化精神的变化是完全吻合的。中国文化到宋代出现了一个相当大的转折。柳诒徵先生在《中国文化史》里讲到：“自唐以来，变迁孔多，其大者则藩镇之祸，诸族之兴，皆于政治文教有种种之变化，其细节则女子之缠足，贵族之高坐，亦可以见体质风俗之不同。……故自唐室中晚以降，为吾国中世纪变化最大之时期，前此犹多古风，后则别成一种社会。综合观之，无往不见其蜕化之迹焉。”这种蜕化主要是一种生命力度的蜕化。重文轻武，是宋代普遍的社会心理。宋人就整体精神气质而言是文弱无能、苟且偷安的。刚健有为的秦人气概、慷慨豪迈的“汉魏风骨”，超逸圆浑的盛唐气象发展到宋代成了冬烘气十足的“六经勤向窗前读”的面貌。

与这种时代精神相一致，宋人在美学上、艺术上是文人气的。敏感、细腻、婉约、

缠绵，从外物走向内心，注重个性化的情感意绪，是这一时代艺术的主导倾向。宋代文化精神的特征对不同艺术的兴衰起了很大作用，它利于宋词、山水画、瓷器，而不利用雕塑、舞蹈。宋代雕塑与宋代文人画所出现的戏剧性的变化，二者所形成的巨大反差就充分说明了这一点。

曾有过辉煌历史的中国雕塑到了明清时期全面衰退了。在一些美术史著作中，对这一时期的雕塑要么一笔带过，要么干脆只字不提。明清雕塑衰退的最根本原因是民族生命力和进取意识的衰退。明清雕塑的命运反映了曾经是生机勃勃、充满了生气和活力的中华民族在这一时期的现实状态。明清的历史是中国由先进到落后的历史，这一时期是中国封建社会衰老的时期。尽管在这个时期也出现过几个中兴之君，但就整体而言，这一时期偏于老化，暮气沉沉，在文化方面缺乏创新意识，热衷于解经作注，集过去文化之大成，无法与封建社会的早期和中期相比。中华民族的文化精神经过漫长的历史演变，这时愈来愈趋于贵族化、文人化和女性化。明清的艺术和美学缺乏崇高美，缺乏阳刚之气。

在这种文化背景中，雕塑演变为“愉快的风格”就是顺理成章的了。在一门艺术衰落时期，它只能靠形式的华丽与雕琢来“取悦于人”。明清雕塑缺乏它所需要的理想，缺乏它适宜表达的庄严、崇高的气魄和精神，缺乏它所希望的表现对象。以石狮的形象在各个不同历史阶段的变化为例，汉代的石狮拙重凶猛；六朝的石狮神气十足（图 0337），气魄宏大；唐代的石狮圆厚丰满；宋代的石狮则现出平板、呆滞；明清的石狮则变成了狮子狗，如猫狗一样驯顺恭良（图 1101）。在民族文化精神中，一旦失去了那种强健、进取、开拓的阳刚之气，一味沉浸在所谓优雅、文儒的心态中，就会大大削弱民族的生存能力和竞争意识，失去现实行动的意志和勇气。

明清的建筑装饰雕塑与工艺性雕塑作为雕塑园地里摇曳的花朵，是雅致喜人的，特别是工艺性雕塑，其构思的巧妙，工艺水平的精细不无可取之处，但如果要作为一个时代的雕塑主流的话，在精神上则是纤细不胜的了。当历史上那些征服空间、大气磅礴的雕塑在这一时代演变为玩赏性、装饰性的小品时，就决不再是一个民族在雕塑上的悲剧了！

四

中国的传统雕塑在艺术特色上，在它的造型方式上，是独树一帜的。但是，如何认识中国雕塑的特征，如何评价中国雕塑的价值却存在着一个思想方法的问题。

20 世纪以来，一种外来的雕塑样式占据了主流，人们关于雕塑观念、造型方式、技法以及评价标准都是西方的，中国自身的雕塑传统处在被压制和失语的状态。人们习惯于从西

方中心主义出发，将产生于西方文化背景里的雕塑艺术作为普世的标准，削足适履地衡量中国传统的雕塑艺术，这样，难免会出现厚此薄彼的情况。

当然，特征是在比较中存在的。当我们主要以西方雕塑作为参照来印证中国雕塑的特殊性的时候，这种比较并不是要比高低优劣，任何一个民族的文化都有其独特的价值和意义，不能以某一种文化的雕塑特征作为标准来评定各个不同文化之雕塑艺术的高低优劣。不同文化的雕塑艺术之间的比较只能是说明性的，为的是有利于人们看清它的独特面貌和形态。在这个过程中，我们并不讳言中国雕塑历史上的某些问题，将这些问题放在民族文化的背景下进行观察，会更有利于我们认识中国雕塑发展的历史逻辑和文化背景，加深我们对自身民族文化的反思。

中国雕塑的特征之一在于它题材的广泛性。

中国雕塑的题材相当广泛，我们从本册的图片中可以看到，人物、动物（包括想象、虚构的动物）、自然山水、历史故事、神话传说、生产劳动、生活场景、乐舞百戏等等都可以作雕塑的表现内容。在西方雕塑中，人始终是雕塑的主要表现对象，在理论上，也自觉地将人的形象放在最突出的位置。中国雕塑则不同，动物形象相对占去较大比重，特别在先秦时期和秦汉时期（即在佛教雕塑兴盛之前），动物的形象塑造比较人的形象塑造在艺术上更要成功。所以中国雕塑在题材上，人的中心位置不像西方雕塑那样突出，尽管从总体的绝对数而言，中国雕塑中人物还是最多的，但相对不那么特别醒目。

中国人将自然山水引入雕塑中，这在世界雕塑史上也是奇特的。如唐代的山水明器雕塑（图0597）、游山群俑，杨惠之的“山水塑壁”、郭熙的“影壁”，小型工艺性玉雕、木雕、竹雕、果核雕等对自然景物的表现、寺院及其他建筑中大量的以山水风景为内容的悬塑、壁塑等等。可以说，凡是中国造型艺术所可以表现的内容，在雕塑中几乎都可以找到。

中国雕塑在取材上的自由、大胆、不拘泥于某种特定表现对象的特点并不是偶然的。拿人的形象来说，在西方早期雕塑中，古埃及人制作雕像是为了复制人的形象，保存生命以追求永生；古希腊人则是通过人神合一的形体在最和谐、最完美的人体中发现他们的理想世界。中国人也强调生命的不朽，也重视人的肉体身躯的保存，然而，他们更注重人的社会义务和责任的实现。中国人更讲究所谓“立德”、“立功”、“立言”的“三不朽”，追求人的精神品格在现实社会中的实现，而不是脱离了社会伦常追求个人的永生。佛教传入前，中国人的宗教观相对较为淡漠，偶像制作和崇拜也不发达。拿中国土生土长的宗教道教来说，道教原本不造像，主张：“道本无形”、“道无形质”。敦煌本《老子想尔注》中说：“道至尊，微而隐，无状貌，形象也。”直到佛教传入后，道教受影响才开始造像。中国早期神像少，偶像崇拜风气不盛，这是人像雕塑相对较少的重要原因。在世界其他民族中，人的形象占突出地位，常常就是在早期的人

形神的基础上逐渐发展起来的。至于自然山水进入雕塑与中华民族较早就具有了自然美的意识，以及雕塑与绘画有着密切的关系有着关联。

其二，中国雕塑在功用上，具有明确的社会功利性。

就雕塑的社会目的和作用而言，中国雕塑总是和人们实际生活的需要（工艺性雕塑、建筑装饰雕塑）以及宗教、宗法、伦理、丧葬等社会功利目的联系在一起。中国雕塑强烈的社会功利色彩使得纪念性雕塑得不到更大的发展，雕塑作为一门艺术的审美功能基本上被掩盖或淡忘了。在一般民众的心目中，雕塑常常等于神像或泥娃娃。这样便影响和削弱了雕塑应有的社会地位和作用，这对雕塑的发展不能不说产生了严重的障碍。事实上，中国雕塑发展到现代，在艺术领域，其悠久的传统已经断裂，在雕塑的教学和创作中一般是以西方的雕塑观念和语言形式来进行的。出现这种结果，与传统的中国雕塑的功用过于狭隘，以致不能满足时代的需要不能说没有关系。

由于对雕塑社会功用不同的理解和要求，西方国家耸立在广场和公共场所的纪念性雕塑较多，而中国雕塑较多放置在石窟、寺院内或陵墓地表和地下，不同的放置地点决定了雕塑的观赏性及社会教育功能的发挥，反过来又直接影响到一个民族的雕塑习惯和观念。

其三，中国古代的雕塑家和雕塑理论没有获得美学上的独立地位。如果将古代雕塑家与画家（特别是文人画家）作一比较，就可以明晰地看出同为创作主体，二者在文化地位上的差异。

中国历史上，最早从事雕塑与绘画的都是工匠，即殷商时的“百工”。尽管这些人对文化的发展起到了非常重要的作用，但工匠仍被视作“皂隶之事”，这是中国的一个旧传统，离不开工匠，又看不起工匠。

在封建社会前期，绘画与雕塑的地位分不出高下，画家和雕塑家同为工匠，自然是难分伯仲。打破平衡的是文人画的出现。从汉开始，慢慢有文人参与绘画了，魏晋南北朝兼善绘事的文人越来越多。到唐代，文人画已基本成熟，宋以后文人画则开始主宰画坛了。文人画的出现，使一部分绘画纳入到正统文化的范围，而雕塑则仍属于工匠和民间的传统，这样使雕塑家和文人画家在文化地位上发生了变化。

雕塑与绘画在创作主体上的分化，使得雕塑一直不能登上正统文化的大雅之堂，在艺术上获得独立地位。从事雕塑的始终只是工匠，而绘画的主导地位为文人占据后，绘画成了封建社会一个理想的人物所必不可少的修养成分，加上封建社会最高统治者的提倡和身体力行，更使得它与雕塑产生了巨大差异。在这种背景下，形成了重绘画、轻雕塑的传统。现代著名雕塑家刘开渠先生从法国留学回来，在杭州国立艺专任教，周围的邻居就把他看成是

“捏泥菩萨的”，警察也把他看成小摊贩一类的手艺人（《刘开渠美术文集》，第282页），就能充分说明这种情况。

不仅雕塑家在古代没有被看作艺术家，中国雕塑在发展过程中还没有出现系统、完整的理论成果。虽然美术史上也有所谓“塑列画苑”的说法，但画论究竟不能代替雕塑理论，三度空间的雕塑与绘画毕竟是两种语言，各自都有独特的造型规律。相传唐代雕塑名家杨惠之曾作《塑诀》一部，这是目前我们所知关于雕塑理论的惟一记载。可以推测《塑诀》的内容大致是对泥塑技法的总结，不过这部书在南宋时就失传了。

在绘画方面，中国古代出现了画院——世界上最早的皇家美术学院，它对于绘画技巧的传播和提高起到了相当大的作用，而中国雕塑技艺的习得长期以来是靠师徒相授式的方式进行的，这种传播方式使得一些名家在实践中摸索出的宝贵经验不会轻易传布推广于世。同时雕塑工匠文化水平的限制，也使得雕塑经验难以用著述的形式流传给后人。

中国传统雕塑中，雕和塑是分离的，它们基本属于两个行当，由于雕塑没有在理论上获得独立的审美自觉，还处于经验型的自在的状态中，所以没有将二者上升到美学高度来认识，没有把握它们的本质，形成规范化的、完整的理论体系以指导雕塑的实践。这一点中国雕塑与中国画汗牛充栋的理论著述相比，以及与西方雕塑理论相比，其区别都是非常明显的。

其四，中国古代雕塑与绘画存在着密切的互通关系。

“塑绘不分”、“塑容绘质”是中国雕塑的一个重要特点（图0742）。中国人并不注重雕塑和绘画在表现形式上的区别，中国雕塑常常表现出许多与绘画在表现形式上的相同或相似的因素。宋人郭若虚在《图画见闻志》中说：“至今画家有轻拂丹青者，谓之吴装，雕塑之家，亦有吴装。”这是就风格而言的，所谓吴装指绘画上出现的“吴带当风”的画风，受其影响，雕塑中也出现了这种风格，在雕像衣饰上表现出来。清人余俊明在《画跋》中说：“吴生之画如塑然，隆颊丰鼻，跌目陷脸，非谓引墨浓厚，面目自兴，其势有不得不然者。正使塑者如画，则分位重叠，便不求其鼻颧额可分也。”可见画家在描绘人物时也会受到雕塑的影响，表现出在平面中追求立体效果的努力。

中国雕塑与绘画间相互融通的表现是多方面的。首先表现在色彩上，中国古代雕塑讲究“装銮”，一般都是上色的。西方在古埃及、古希腊时期，雕塑常常也是上色的，在古罗马时期就逐渐向不上色方向发展。后来，是否用颜色在西方成了绘画与雕塑的一个重要区别。德国艺术史家迈约在《希腊造型艺术史》中认为，上色的古代雕塑只是雕塑的准备阶段，应该把它排除到真正的雕刻之外。他认为随着艺术趣味日益提高，“雕刻也就日益抛弃本来对它不适合的色彩的华丽；出于明智的考虑，它只用光与阴影，以求使观众得到更

高的温润、静穆、明晰和愉快的印象”。达芬奇在《论绘画》里更是直接指出“绘画与雕塑比较：——雕塑缺少色彩美，缺少色彩透视，线透视。”因此，中西雕塑在色彩的运用上是有区别的。

线条，在中国绘画中是最主要的表现手段之一，中国画与西画相比，中国画更讲究线和墨色的变化。而西方绘画则更讲究色彩、光与影的变化。中国雕塑与绘画的互通性表现在，线在雕塑中也是重要的表现手段之一（图0151）。中国古代优秀的雕塑作品几乎都体现了这一特点，而西方的雕塑则更重体积、团块。米开朗琪罗的一句名言是：“只有能从高山上滚下来丝毫不受损坏的作品，才是好作品。”他认为滚下来被损坏的部分都是雕塑所多余的。当然中国雕塑也不是不讲究团块造型，而是将团块造型与线造型结合起来，与西方雕塑一般不用线造型相比，显示出不同的特点。

中国雕塑与绘画的密切关系除去表现手段方面以外，还表现在其他一些方面，如前面提到的中国雕塑取材广泛，用雕塑形式表现自然山水，显然是受到了山水画的影响。另外中国人物雕塑和绘画都注重表现人物的内在精神，即传神，这些也都可看作是雕塑与绘画具有互通性的表现。

其五，中国古代雕塑强调写意性，这是其艺术表现的核心所在。中国古代美学的核心思想之一是讲究“传神”、“以形写神”，其要旨是要挖掘和表现对象内在的美。其中写意就是表现内美的重要方法之一。中国雕塑上这种写意性的特点也十分明显，它的表现是多方面的。

中国雕塑不管是表现人物还是动物，都不刻意追求表现对象在外形上的酷肖，不刻意追求比例和解剖的精确。在一些时代的雕塑中我们可以看到古代雕塑也具有很高的写实能力，在造型上做到与对象酷肖和精确也并不困难，但许多时候并没有这样做。中国雕塑在总体上不求对表现对象的方方面面做全面、细致的刻画，而是突出重点，力求把握对象的内在精神。例如汉代的《李冰像》（图0177）、《说唱俑》（图0198），如果拿严格的比例和外形的酷肖标准来衡量，是远不够准确的，然而就表现人物的神采和意韵而言则是相当成功的。

这与西方雕塑注重比例、解剖、透视的精确形成了鲜明对比。中国雕塑有时候甚至还故意突出、夸张人体的某些部分，使之异于常态。如民间流行的“身长腿短是贵人”的说法，就常常可在雕塑中得到反映。在宗教雕塑中，西方基本上是人神同形的传统，神只是比人更完美而已。中国宗教雕塑则更多采取了一些变形的办法，如“两耳垂肩、双手过膝”、“纤纤十指”等，更强调神异于常人的方面。另外，中国雕塑常常采用“因势象形”的办法，因此作品能保留有许多自然意趣，如在石块的天然形体的基础上略加雕琢，

便能十分生动、传神地表现对象的神韵，收到较好的写意效果。汉代霍去病墓前石雕就是典型的例子。

中西雕塑的区别还在于，就人物形象而言，西方雕塑更注重的是人体结构的表现力，通过人体的变化来传达某种情绪，因此人的形体动作、转折变化尤其显得重要。中国雕塑则更注重面部的表情。中国人习惯于从面部、依靠眉目来判断感情，与绘画一样，强调的是“传神写照，正在阿堵（眼睛）中”。西方雕塑却不是这样。黑格尔谈到：“理想的雕刻形象除掉不用绘画所特用的形色之外，也不表现目光。”这是由于“雕刻所要达到的是外在形象的完整，它须把灵魂分布到这整体的各部分，通过这许多部分把灵魂表现出来，所以雕刻不能把灵魂集中到一个简单的点上，即瞬间的目光上来表现。”（《美学》第三卷，第145页）中国人物雕塑一般将重点放在头部的刻画上，身体的表现则十分概括、简练；在面部表情中，又对眼睛的表现最为重视，拿那些众多的佛和菩萨来讲，身姿一般没有太多变化，但眼光里都有着许多大有深意、难以言说的内涵，使作品更为丰富、动人（图0381）。

中国人物雕塑的另一特点是裸体形象较少，这一点与西方雕塑也正好形成对比。在中国佛教雕塑中半裸的人物较常见，如菩萨、金刚力士、飞天等，但即使这种半裸的形象其表现也是以捕捉人物神态为主的，并不追求外形上的逼真。如女性菩萨一般都隐去乳房，更突出的是传神。菩萨突出温柔、端庄、善良的神态，金刚力士突出忿怒、暴烈、凶猛的性格。

在姿势上中国人物雕塑以静态站、坐的动作为多，而运动的形象，如古希腊的《抛铁饼者》、文艺复兴时期的《被缚的奴隶》那样的作品则不多。即使表现动态也是缓缓而动的多，重点仍在面部神情的表现上，不像西方雕塑那样更多地注重人物处在运动中，通过人体各部分的对比、转折、变化来形成韵律，表达思想感情。当然这与大多数中国雕塑的功能也有关，宗教偶像和陵墓仪卫等形象规定了它们不可能有较大幅度的运动。

其六，中国古代雕塑在表现方式和手法上具有多样性与灵活性。在西方人的观念中，谈到雕塑，更多是就独立圆雕而言的。圆雕的确在西方雕塑中也是最典型的。中国雕塑在空间形式上则更为灵活多样。中国固然也有十分精彩的典型的圆雕，但也有相当大一部分圆雕更注重正面效果，许多石窟和寺院的雕像常常背靠壁面，不做“面面观”的审视。即使是可做“面面观”的陵墓仪卫人物常也是正面雕刻细致，背面简略、概括（图0832），如果拿西方圆雕定义来界定中国圆雕，常会有削足适履之感。浮雕在中国雕塑中占有相当大的比重，许多龕窟像、摩崖像都是浮雕。至于建筑装饰、工艺性雕塑中的浮雕就更多了。

就雕塑材料来说，西方雕塑以石质、金属材料为多，中国在材料上则更多样。泥塑和木雕可以说是颇具民族特色的。在西方，泥塑一般多用于做小稿，放大成像则改用其他质

料，而中国则常以泥塑直接成像（图1200）。木雕在中国很发达，这与木料在中国建筑以及日常生活中大量使用有密切关系。至于中国工艺性雕刻的用料，如竹根、树根、果核、煤精等材料，运用相当广泛，在世界雕塑史上鲜有能与之相比的。

中国雕塑为了达到某种艺术效果，其表现方式与手法则是不拘一格的，如圆雕、浮雕、透雕、线刻的混合使用，雕与绘的混合表现，常常不受某种固有观念的限制，显得异常自由、灵活。如杨惠之的“山水塑壁”是借助工具完成的，郭熙就可以大胆改革，不用工具，直接用手掌抡泥，这说明中国雕塑家在表现手法上具有大胆的创造精神和不拘一格的求索态度。

以上导论从不同方面为中国雕塑的发展历史勾画了一个大体的轮廓，目的是为读者阅读这本图像手册提供一个基本参考，究竟如何看待中国古代雕塑，还要靠每个读者在对图像的阅读中去思考，去形成自己的结论。好在这本书是一部图像手册，或者说是一部图像的中国雕塑史，它是开敞的，它把判断和评品的权力交给了每一个读者，不是通过第三者的文字评述而是直接通过图像与读者进行交流，也许这种方式能让读者在交流中得到更多属于自己的收获。

目 次

导 言	001
图版目录	001
1. 史 前	001
2. 先 秦	013
3. 秦 汉	041
4. 魏晋南北朝	081
5. 隋唐五代	157
6. 宋辽金	231
7. 元 代	287
8. 明 代	303
9. 清 代	323
参考书目	345