



高等院校美术史教材

中国美术发展史

主 编 刘晓达

参 编 舒艳红 代 亨 张东方

ZHONGGUO MEISHU FAZHANSHI



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

WWW.NENUP.COM

东北师范大学出版社

高等院校美术史教材

中国美术发展史

主 编 刘晓达

参 编 舒艳红 代 亨 张东方

贵州师范学院内部使用



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

www.nnup.com

东北师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国美术发展史 / 刘晓达主编. -- 长春 : 东北师范大学出版社, 2018.5
ISBN 978-7-5681-4557-2

I. ①中… II. ①刘… III. ①美术史—中国—高等学校—教材 IV. ①J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 114203 号

贵州师范学院内部使用

- | | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| ☐ 责任编辑: 卢永康 | ☐ 策划编辑: 王春彦 |
| ☐ 责任校对: 贾明娟 | ☐ 封面设计: 优盛文化 |
| | ☐ 责任印制: 张允豪 |

东北师范大学出版社出版发行
长春市净月经济开发区金宝街 118 号 (邮政编码: 130117)
销售热线: 0431-84568036
传真: 0431-84568036
网址: <http://www.nenup.com>
电子函件: sdcbbs@mail.jl.cn
三河市华晨印务有限公司印装
2018 年 5 月第 1 版 2018 年 5 月第 1 次印刷
幅画尺寸: 210mm × 285mm 印张: 29 字数: 803 千
定价: 80.00 元

目录

■ 导言 中国、美术、美术史、作品——对中国美术史学科基本概念的梳理 / 1

■ 第一章 原始社会美术史 / 11

第一节 历史文化概述 / 11

第二节 旧石器时代的文化与美术 / 12

第三节 新石器时代中国境内的文化与美术 / 14

■ 第二章 夏商周美术史 / 33

第一节 历史文化概述 / 33

第二节 城市与建筑 / 36

第三节 青铜器 / 39

第四节 雕塑 / 54

第五节 绘画 / 58

第六节 书法与工艺美术 / 60

■ 第三章 秦汉美术史 / 64

第一节 历史文化概述 / 64

第二节 城市与建筑 / 65

第三节 雕塑 / 70

第四节 绘画 / 89

第五节 书法 / 97

第六节 工艺美术 / 99

■ 第四章 魏晋南北朝美术史 / 105

第一节 历史文化概述 / 105

第二节 城市与建筑 / 107

- 第三节 雕 塑 / 109
- 第四节 绘 画 / 134
- 第五节 书 法 / 163
- 第六节 工艺美术 / 167
- 第七节 美术理论与美术考古著述 / 172

■ 第五章 隋唐美术史 / 174

- 第一节 历史文化概述 / 174
- 第二节 城市与建筑 / 175
- 第三节 雕 塑 / 177
- 第四节 绘 画 / 188
- 第五节 书 法 / 204
- 第六节 工艺美术 / 207
- 第七节 美术理论与美术考古著述 / 212

■ 第六章 五代、宋辽金美术史 / 216

- 第一节 历史文化概述 / 216
- 第二节 城市与建筑 / 217
- 第三节 雕 塑 / 220
- 第四节 绘 画 / 226
- 第五节 书 法 / 249
- 第六节 工艺美术 / 252
- 第七节 美术理论与美术考古著述 / 258

■ 第七章 元代美术史 / 265

- 第一节 历史文化概述 / 265
- 第二节 城市与建筑 / 266
- 第三节 雕 塑 / 267
- 第四节 绘 画 / 271
- 第五节 书 法 / 285
- 第六节 工艺美术 / 288
- 第七节 美术理论与美术考古著述 / 292

■ 第八章 明代美术史 / 295

- 第一节 历史文化概述 / 295
- 第二节 城市与建筑 / 296
- 第三节 雕 塑 / 301
- 第四节 绘 画 / 304
- 第五节 书 法 / 325
- 第六节 工艺美术 / 330

第七节 美术理论与美术考古著述 / 337

■ 第九章 清代美术史 / 341

第一节 历史文化概述 / 341

第二节 城市与建筑 / 342

第三节 雕塑 / 348

第四节 绘画 / 351

第五节 书法 / 373

第六节 工艺美术 / 376

第七节 美术理论与美术考古著述 / 387

■ 第十章 近现代美术史 / 391

第一节 历史文化概述 / 391

第二节 城市与建筑 / 392

第三节 雕塑 / 397

第四节 绘画 / 402

第五节 书法与篆刻 / 433

第六节 工艺美术 / 436

第七节 近代以来美术史、美术考古著述 / 446

■ 后 记 / 458



导言

中国、美术、美术史、作品——对中国美术史学科基本概念的梳理

刘晓达

正如葛兆光认为的：“在文化意义上说，中国是一个相当稳定的‘文化共同体’。”^①的确，作为世界上为数不多的、在核心文化与价值观构建上已持续发展数千年的古老文明，中国拥有着悠久的历史、文化与艺术传统。因而，对中国艺术与文化的系统理解与研究当然是非常重要与必要的。假如我们把视角进一步聚焦在“中国美术”这一词汇上时，就会发现中国美术史的发展同样跌宕起伏，富有韵律之美。本书的编撰目的是为了满足不同院校的中国美术史课程的学生使用。但从学科定位上看，美术史原本就属于人文学科的一个重要组成部分，这在专门研究美术史的学者看来已不是什么新知。即便是初次涉足美术史殿堂的同学，只需阅读一下美术史家潘诺夫斯基的《作为人文主义一门学科的艺术史》，^②或者（英）理查德·肖恩、约翰·保罗·斯托纳德的《塑造美术史的十六书》，就大概能够理解它的价值所在。^③因此，虽然国内对“美术史”这一词汇的认定还是较为偏狭，但我们对“美术史”的理解绝不能仅仅局限在美术这个学科中，而是应当将其放置在视觉文化史乃至人类文明史的宽广视阈中去思考。

在系统性的学习、理解中国美术史之前，我们也有必要对中国美术史内一些核心概念进行再

次梳理，以促进各位读者对该学科的深入性认知。

首先，有必要讨论一下“中国”这一概念。在大多数人看来，中国就是目前大家所熟悉的960万平方千米的广袤国土。作为一个在历史上不断延续与变迁的语汇，它实际上是伴随着华夏族群与周边族群交互影响而在意义、涵盖地域上不断变化的。譬如，“中国”这一词汇虽然在西周初年的成王时期就已经使用，如在1963年陕西省宝鸡市贾村出土西周成王时期铸造的何尊底部铭文中，即有“宅兹中国”的称谓（导言-图1、导言-图2、导言-图3）。但在当时的历史文化语境下，“宅兹中国”的含义仅仅是周成王希望营建新都于天下的中心：洛阳，用以统治万民的



导言-图1 何尊，1963年陕西省宝鸡市贾村出土，西周，陕西宝鸡青铜器博物院藏

① 葛兆光.宅兹中国：重建有关“中国”的历史论述[M].北京：中华书局，2011：32.

② E. 潘诺夫斯基.视觉艺术的含义[M].傅志强，译.沈阳：辽宁人民出版社，1987：1-30.

③ 理查德·肖恩，约翰·保罗·斯托纳德.塑造美术史的十六书[M].万爽，吴剑，郭亮，译.桂林：广西美术出版社，2016.

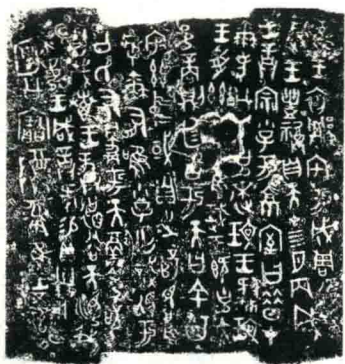
意思。^{④⑤⑥}事实上，已经有很多学者先后指出：商周时代的“中国”“天下”称谓仅仅局限在黄河

④ 唐兰.尊铭文解释[J].文物.1976(1):60-62.

⑤ 马承源.何尊铭文初释[J].文物.1976(1):62-64.

⑥ 张政烺.何尊铭文解释补遗[J].文物.1976(1):64-66.

中下游地区华夏文明诞生的核心区域内,用该词汇去代指长城内外整个中国的土地是明清以后才有的事。^①只不过,由于中国历史上诸多中原王朝演变的连续性,以及政治结构与儒家文化的高度稳定与同一性,“中国”并非在近代才形成的民族国家。它的核心政治与文化价值体系其实早在夏商周时期就已经奠定了最初雏形。因此,正如一些学者指出的,当我们运用“中国”这一词汇看待古代中国的文化与艺术时要特别谨慎,要考虑到这个词汇的历史文化渊源、指代地域的变迁与思想意义的多重复杂性。同时,要考虑到这一词汇背后所显现的相对稳定的“文化共同体”。^②



导言 - 图2 1963年陕西省宝鸡市贾村出土的何尊底部铭文



导言 - 图3 1963年陕西省宝鸡市贾村出土何尊底部带有“宅兹中国”字样的铭文

其次,便是我们如何理解“美术”这个概念。实际上,“美术”这个词汇是一个外来品,大概在18世纪中叶以后才开始在欧洲出现,西文中的词汇art,有时做“艺术”理解,有时则做“美术”理解。^③它从欧洲经日本传播至中国则是在近代以后的事。^④这一点,在一些学者近年来的研究中已多有考证。^⑤薛永年则进一步指出“美术史”一词也渊源自国外。^⑥虽然“美术”这个概念是近代才产生的,但与此概念关系密切的“艺”却早在先秦时期就已经存在。不过,如果要系统理解该词汇,我们会发现在古代中国艺术的意义也经历了某种变化。严格地说,“艺”的概念在先秦时期更偏重于技艺、技能,如孔子即认为作为一名合格的贵族,君子必通“六艺”:礼、乐、射、御、书、数。即礼仪、音乐、射箭、驾驭、书写、算术等六项技能。这种观念其实在汉代也得到了继

① 胡厚宣.论殷代五方观念及“中国”称谓之起源[A]//胡厚宣.甲骨学商史论丛初集[C].济南:齐鲁大学国学研究所,1944:383-390;陈梦家.殷墟卜辞综述[M].北京:中华书局,1988:319-320;于省吾.释中国[A]//胡晓明,傅杰.释中国(第三卷)[C].上海:上海文艺出版社,1998:1515-1524;邢义田.天下一家:中国人的天下观[A]//刘岱.中国文化新论(根源篇):永恒的巨流[M].北京:三联书店,1991:425-478;邢义田.从古代天下观看秦汉长城的象征意义[J].燕京学报,2002(新第13期):15-64.

② 葛兆光.宅兹中国:重建有关“中国”的历史论述[M].北京:中华书局,2011;王明珂.华夏边缘:历史记忆与族群认同[M].杭州:浙江人民出版社,2013;许倬云.说中国:一个不断变化的复杂共同体[M].桂林:广西师范大学出版社,2015.

③ 艾中信.美术[M].北京:中国大百科全书出版社,1991:1;李公明.中国美术史纲[M].长沙:湖南美术出版社,2004:2.

④ 中国古代没有“美术”这个概念,该词是在近代以后才诞生的,如陈振濂考证作为一个外来的译语,该词如何从德语“Kunst”转译为日语“美术”;黄大德则进一步考证该词应最早从中国广东引进、使用。但无论如何,在中国范围内,“美术”一词属于近代以后才形成的是没有问题的。

⑤ 陈振濂.“美术”语源考——“美术”译语引进史研究[J].美术研究,2003(4):60-71;陈振濂.“美术”语源考(续)——“美术”译语引进史研究[J].美术研究,2004(1):14-23;黄大德.“美术”研究[J].美术研究,2004(2):4-11;邢莉,常宁生.美术概念的形成——论西方“艺术”概念的发展和演变[J].文艺研究,2006(4):105-115.

⑥ 薛永年.反思中国美术史的研究与写作[J].美术研究,2008(2):52-56.

承。东汉班固编写的《汉书·艺文志》中,即将诸子百家、术数方技等文献杂糅在一起。^①同样的情况,在(宋)陈振孙《直斋书录解題》中也有存在,虽然宋代文人绘画与观念日渐发达,但在该目录学的编撰中,作者仍将属于医药、射箭、方技、术数之类的著作与庾肩吾《书品》、李嗣真《画后品》、(唐)张彦远《历代名画记》等书画史、书画品评类的著作放在《杂艺类》中。由此也可略见宋人对“艺”的理解仍然十分旁杂。^②对此,李公明也注意到同一时期撰写的郑樵《通志·二十略·艺术略》中,包括射、骑、画录、画图、投壶、弈棋、博塞、樗蒲、弹棋、打马、双陆、打球、彩选、叶子格、杂戏格等,内容同样非常驳杂。^③只是到了元明清以后,随着文人画艺术与文人社会的勃兴,人们对“艺”“艺术”的理解才逐步与今日相似。比如,在清代乾隆年间成书的《文渊阁四库全书》(景印本)中就明确地把有关书史、书论、画史、画论那一部分全部放置在其中的子部·艺术类中。^④经过近代以来西方知识系统中“美术”概念的影响,在现今中国当代艺术语汇中,“美术”即指绘画、建筑、雕塑、工艺美术这四个门类,有时还包括书法与篆刻。近年来中国国内出版的《中国美术全集》中,即收录绘画、建筑、雕塑、工艺美术、书法篆刻这五个子系统。^⑤这也反映出“美术”这一概念的意义在当代中国文化语境中的新变化。

和中国相似,在西方,无论是希腊语中与“艺术”相近的词汇“technē”,拉丁语中的“ars”,还是现代英语中的“fineart”,事实上都有好的、技能与技巧的含义。在希腊语中,

“technē”一词就指代了“技艺”和“艺术”这两层含义。而在古希腊时期,哲学家柏拉图借他的老师苏格拉底之口,在其哲学著作《理想国》中亦认为艺术是一种“模仿的技艺”。另外,在古希腊文化中,分管艺术的缪斯神共有9个,分别是史学、音乐、舞蹈、悲剧、喜剧、抒情诗、史诗、颂诗和天文。客观地说,这里面的有些门类已包括在了现今的艺术领域内,但有些则应属于现今的文学、科学技术与历史门类。此外,我们还会发现这9个缪斯神中并没有一个神分管绘画、建筑、雕塑。从中也可看出这一时期对“艺术”概念的理解仍然是比较混杂的,并夹杂有大量的应用性与其他成分的概念在里面。^⑥

严格来说,在西方世界,真正具有“美的艺术”的观念是到了18世纪以后才开始出现的。在这之前,用来指艺术家的Artist一词倒是不常用,而Artificer(技工)、Craftsman(手工艺人)这两个词汇倒是在18世纪之前经常使用。^⑦正如李军注意到的:“美的艺术”这一概念大概起源于17世纪,但并未成形。夏尔·佩罗(1628—1703)在《“美的艺术”研究室》一书中即认为“美的艺术”应该是包括雄辩术、诗歌、音乐、建筑、绘画、雕塑、光学、力学在内的一个体系。^⑧而在18世纪,巴托(1713—1780)在其著作《归结到同一原则下的美的艺术》首次将艺术细分为实用艺术、美的艺术(雕塑、绘画、音乐、诗歌)以及结合了美与功利的艺术(建筑、雄辩术)。而在法国著名启蒙思想家狄德罗主编的《百科全书》中,他的朋友达朗贝尔最终把艺术列为:绘画、雕刻、建筑、诗歌、音乐等五种艺术。并强调了艺术具有“美的艺术”这一概念。至19世纪以后,所谓的美术,即形成了包含绘画、雕塑、建筑、工艺美术这四个门类的完备学科。^⑨当然,

① 班固. 汉书(卷三十): 艺文志第十[M]. 北京: 中华书局, 1962: 1701-1784; 李零. 兰台万卷: 读《汉书·艺文志》[M]. 北京: 三联书店, 2011: 12-71.

② 陈振孙. 直斋书录解題[M]. 徐小蛮, 顾美华, 校. 上海: 上海古籍出版社, 1987: 405-421.

③ 李公明. 中国美术史纲[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2004: 2; 郑樵. 通志二十略[M]. 王树民, 校. 北京: 中华书局, 1995: 1707-1759.

④ 四库全书研究所. 钦定四库全书总目[M]. 北京: 中华书局, 1997: 1479-1524.

⑤ 李铸晋, 万青力. 中国现代绘画史·第一卷(1840-1911年)[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2012: 7-8.

⑥ 贡布里希. 艺术发展史[M]. 范景中, 译. 林夕校. 天津: 天津人民美术出版社, 1998: 373-374; 陈平. 西方美术史学史[M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 2008: 13.

⑦ 柳宗悦. 工艺文化[M]. 徐艺乙, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006: 21-22.

⑧ 李军. 可视的艺术史: 从教堂到博物馆[M]. 北京: 北京大学出版社, 2016: 165.

⑨ 贡布里希. 艺术发展史[M]. 范景中, 译. 林夕, 校. 天津: 天津人民美术出版社, 1998: 373-374.

在有的时候，西方学者也会将“美术”和“工艺美术”两词加以区分。例如，在1888年，由威廉·莫里斯和卡顿·杰德逊合作编撰的著作《工艺美术大观》一书中，就曾将“工艺”与“美术”二词区分开来。^①

因此，从前文对中西方文化美术、艺术等概念的梳理中，我们大体上可以认识到无论是中国还是西方，自古代以来对上述概念的理解就不是恒定不变的。而随着时代的变化，尤其是在人类全面进入读图时代、视觉文化时代的今天，美术所涵盖的内容已经变得越来越多元化。无论是经典的绘画、器物、雕塑、建筑，还是装置艺术、行为艺术、电影、电视都已经进入“大美术”这个领域中了。“美术”的表现形式也在随时代的变迁而发生着不可预知的变化。^②

这同时涉及另一个知识概念：什么是美术史？

中国有悠久的历史学书写传统，早在商周时期，一部分负责记录历史事件、整理公文与进行占卜、祭祀的官员就已开始承担历史学家具有的责任与功能。因而，《尚书·多士》篇即有所谓“惟殷先人，有典有册”。到了春秋、战国时代，随着《尚书》《左传》《国语》《战国策》等史书的问世，所谓“公卿大夫相继于朝，史不绝书”的历史记录与阐释就更加普遍化了。尤其是在两汉时期，司马迁《史记》、班固《汉书》等著作的流传，历史学家作为一个独立的群体更显示出其独特的价值与人文关怀。魏晋以后，经、史分离，史学遂取得独立的学科地位。无论是其后历朝历代的官修史书，如《晋书》《旧唐书》《宋史》，还是私家著述，如《通志》《通典》《文献通考》《文史通议》等都不绝如缕。在两千年来的政治与历史演进中，中国史学家们也逐渐形成了自身的研究特色与方法。而在道统与政统的现实取舍中，司马迁式的“究天人之际，通古今之变，成一家

之言”也往往会成为这些历史学家们的梦想或实践的坐标。

严格说来，美术史是一门特殊的历史学科。它是对古代以来画家、工匠与作品为中心的历史与文化进行细致整理、考证、分析与理论思辨的历史学科。它既可以对画家与工匠的生平进行考证，也可以侧重对各类作品的形式、风格进行评鉴与分析。同时，能够对作品反映出的图像意义和思想观念进行考据与钩沉。抑或是对画家、工匠与艺术赞助人之间的社会关系进行梳理。当然，它也涉及对有关的书画、金石文献进行综合性的整理、探究。因此，我们可以看到该学科的研究问题、领域、范围、目的与价值取向方面实际上也具有丰富的内涵。

当然，如果追本溯源，我们还可以发现，中国的美术史学科发展其实并非一帆风顺。大概在魏晋以后，一些专门对画家、作品进行品评、鉴赏的著作，如（魏）曹植的《画赞》，（东晋）顾恺之的《论画》，（南朝·齐）谢赫的《画品》（《古画品录》），（南朝·陈）姚最的《续画品》等开始出现。同时，自南朝至隋唐初期，对书画作品进行著录的目录学著作，如《梁太清目》、（唐）裴孝源《贞观公私画录》也开始撰写完成。这些对古代中国书画艺术进行初步整理、评鉴、著录的书籍虽然具有非常重要的学术价值。但严格来讲，真正意义上的美术史著作则是公元9世纪中叶唐代美术史学家张彦远完成的《历代名画记》。作为家富收藏的贵胄之后，张彦远在此书中以历史学家的独特眼光，一方面采取传记的方式对他熟知的书画家与作品进行了细致记载与评述，另一方面对一些专门性的美术史、美术理论问题，如绘画之兴废、社会功能、风格传承、收藏装裱等进行了深入分析。更为难能可贵的是，该书还特别记录了唐代两京（长安、洛阳）及其他地方的寺院、道观壁画等美术考古材料。从中亦可显示出作者选取、论述材料的多元化与视野的开阔。而该书也同时和《图画见闻志》《画继》《图绘宝鉴》等画史一起构成现代美术史学科中一个重要的分支：书画史系统的出现。

与此相对应的是宋代金石学系统的诞生。北宋统治者普遍比较倡导经学、提倡恢复礼制，因

① 柳宗悦. 工艺文化 [M]. 徐艺乙, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006: 21-22.

② 汉斯·贝尔廷. 艺术史终结了吗? [M]. 常宁生, 等编译. 长沙: 湖南美术出版社, 1999; 汉斯·贝尔廷. 现代主义之后的艺术史 [M]. 苏伟, 译. 卢新华, 苏伟, 评注. 北京: 金城出版社, 2014.

此较为重视研究古代的典章、文物制度。这一时期对古代出土文物的收集、整理和研究出现热潮。墨拓术及印刷术的发展，又为金石文字著述的流传提供了必要条件。因此一批生活闲适、举止儒雅的饱学之士开始研学历代的器物、碑刻、画像、造像。像欧阳修与欧阳棐父子《集古录》《集古录目》、吕大临《考古图》、赵明诚夫妇《金石录》、洪适《隶释》《隶续》等都是这一时期优秀的金石学著作。宋代以后，金石学曾经一度进入低谷，然而到了清代中期，随着乾嘉朴学的兴起，考据史学盛极一时。在此种背景下，金石学又趋于兴盛。例如，王昶《金石萃编》、阮元《山左金石志》、毕沅《关中金石记》《中州金石记》，陆增祥《八琼室金石补证》、叶昌炽《语石》、柯昌泗《语石异同评》等都是清代中期至民国初年较重要的金石学代表著作。它们实际上也构成了现代中国美术史学科得以建立的另一个分支。因此我们可以看到：中国古代虽然并没有形成成熟的美术史学科，但其雏形却随着书画史、金石学两个分支而显现，当然金石学在后来也成了现代考古学的早期形式。即便到了现代考古学风起云涌的民国时代，作为现代考古学与美术史学科共同渊源的传统金石学研究依然在持续发展。对于这一问题，一些学者在有关著述中已经有过精彩的分析。^①

虽然中国古代历史上出现了书画史、金石学等构成中国现代美术史学科的分支与雏形，但中国古代文人学者并未将艺术当成一个完备的学科来看待。包括绘画、雕塑在内的诸多艺术门类在有些文人或社会大众眼中仅是自己读书生活之余兼习的末艺，再加上中国的历史学向来就有“证经补史”的传统，各类视觉图像材料仅仅是作为学者考据、证明历史的参照。因此，中国美术史长期以来并未得到很好的发展。直到民国以后，伴随着西方更为成熟的美术史学科观念的引进，中国美术史作为一个学科才慢慢建立。

与中国相比，美术史学科在西方也经历了一个由简单到复杂的不断深化的过程。大概在古希腊时期，哲学家柏拉图就将技艺分为三类：模仿

类、工艺或建造类、治养类。同一时代的哲学家亚里士多德虽然并未对美术史进行研究。但他对诗歌的起源、历史的梳理，以及由此形成的一套研究方法对后世的美术史研究规范有所启示。其后无论是希腊化时代的色诺克拉底对古希腊雕塑家与画家技艺的讨论，还是古罗马时代的老普林尼在《博物志》中关于古代雕刻与绘画发展史的记述，抑或是维特鲁威在《建筑十书》里对建筑理论的研究，其实都可以被看作是美术史学科早期发展的考古“遗存”。经过中世纪与文艺复兴时期的不断积淀，在西方学术界，真正意义上的美术史著作终于在欧洲的文艺复兴时代产生。在文艺复兴时代即将逝去的16世纪中期，意大利美术史家瓦萨里《（意大利）著名画家、雕塑家和建筑家传》被认为是西方学术史上第一部真正意义上的美术史著作。该书一方面为文艺复兴时期意大利境内的艺术家们树碑立传，另一方面初步概括了艺术发展的规律性问题，提出了他那著名的艺术历经诞生、成长、衰亡、再生的循环论。瓦萨里的这一研讨艺术品的方法当然也对后世的美术史著作的撰写产生了一定的影响。比如，生活在18世纪晚期的考古学与美术史家温克尔曼就继承了前者建立的循环史观。他所认为的古希腊艺术具有远古、宏伟、优美、模仿等四种风格的分期标准至今还有可借鉴的意义。其后，无论是布克哈特在《意大利文艺复兴时期的文化》中所倡导的文化史观念，还是里格尔在《风格问题》《罗马晚期的工艺美术》中所倡导的“艺术意志”观念。抑或是沃尔夫林为了给巴洛克艺术正名，通过形式分析方法在《美术史的基本概念》中特别提出的那著名的五对概念，都可以看作是美术史学科在西方19世纪以来的新发展。当然，随着20世纪初瓦尔堡学派的诞生，美术史的研究视角也从形式分析学派单纯研究形式、风格问题转向了更为复杂的图像学意义与人文观念的研究。这一研究视角在潘诺夫斯基的名著《图像学研究》中体现最为明显。其后，通过温德、克劳泰默尔、比亚洛斯托基等学者发展的图像学，贡布里希的图画再现的心理学研究，以及哈斯克尔、巴克森德尔等知名学者在社会艺术史学上的探索，美术史学科在西方遂取得了令人瞩目的地位和荣誉。

① 徐坚，暗流：1949年之前安阳之外的中国考古学传统[M]，北京：科学出版社，2012。

而这种将美术史看作是人文学科中重要分支的观念,直到20世纪七八十年代“新艺术史”思潮出现以后也未曾发生过动摇。^①

在前文的讨论中,我们曾经注意到中国虽然自公元9世纪以后就诞生了第一本美术史著作《历代名画记》,在宋代出现了专门研究古代器物、画像、碑刻的金石学,在其后的很长一段时间也建立了自身独特的书画史、金石学传统,但直到清代末年,由于书画史一直被视为文人茶余饭后的末业而不被重视,金石学也由于受到单纯的“证经补史”观念的影响而裹足不前。因此,中国美术史学科在19世纪末期曾经陷入停滞状态。也就是在这一时期,伴随着西方实证主义历史学、考古学、美术史方法的引进,一些重要的中国美术史著作开始出现。正如郑岩所言:“在近代中国美术史学建立之初,较为注重对中国美术传统的宏观概括,其主要的表现形式是教材和通史著作的编写。”^②由于当时的一批美术家和美术史论家急需一些能够分析、总结中国美术发展特征与规律的著作,以迎合当时的美术创作变革观,同时出于在当时内忧外患的历史情境下,弘扬本民族传统艺术与文化、重建文化自尊与自信的心态,因此一批重要的中国美术通史著作,如姜丹书《美术史》(上篇,1917年)、叶翰《中国美术史》(1924年)、陈师曾《中国绘画史》(1925年)、滕固《中国美术小史》(1926年)、潘天寿编译《中国绘画史》(1926年)、郑昶《中国画学全史》(1929年)、傅抱石《中国绘画变迁史纲》(1931年)、李朴园《中国艺术史概论》(1931年)、苏吉亨《中国绘画史》(1933年)、秦仲文《中国绘画学史》(1934年)、王钧初《中国美术的演变》(1934年)、刘海粟《国画苑》(1935年)、郑昶《中国美术史》(1935年)、李朴园等《近代中国艺术发展史》(1936年)、李朴园等《中国现代艺术史》(1936年)、俞剑华《中国绘画史》(1937年)、郑振铎《中国版画史图录》(1940

年)、冯贯一《中国艺术史各论》(1941年)、胡蛮(王钧初)《中国美术史》(1942年)、刘思训《中国美术发达史》(1946年)等一系列美术史论著都在民国时期被撰写出来。另外一些外国学者,如中村不折、小鹿青云、大村西崖、福开森、内藤湖南、波西尔等也独立进行了中国美术通史的撰写工作,并为海外学术界进行中国美术通史撰写与研究奠定了基础。^③此种撰写中国美术通史的风气一直延续到了新中国成立以后。在美术通史著作撰写的同时,一些专题性的个案研究与断代、区域美术史研究也开始出现。尤其是进入20世纪七八十年代以后,随着与西方美术史、历史学、考古学、人类学等相关学科的密切交往,中国国内的学者与西方各大学、博物馆、美术馆等艺术研究机构内的同行在中国美术史研究领域上也互相学习、交流,并取得了长足的发展。这从赵力、贺西林编选的《中国美术史参考资料简编》收录中外美术史学者对中国美术史研究的部分成果中就可窥见一般。^④

在系统地梳理了中国、美术、美术史这三个重要概念的前世今生后,我们接下来可以进一步讨论构成美术史的另一个重要概念——“作品”。

按照平常人的理解,美术领域中的作品可以是一幅画,也可以是一件雕塑、一件器物、一栋建筑。这个词汇看起来似乎并无讨论的必要,但事实上果真如此吗?我们知道,在中国历史上,曾经诞

① 温尼·海德·米奈.艺术史的历史[M].李建群译.上海:上海人民出版社,2007;陈平.西方美术史学史[M].杭州:中国美术学院出版社,2008.

② 郑岩.考古学提供的仅仅是材料吗?[J].美术研究,2007(4):73.

③ 对20世纪以来中西方学术交流中的中国美术史通史著作的数量统计、介绍与研究,还可参阅薛永年的观点。此外,李公明、阮荣春也对此做过研究。薛永年.美国研究中国画史方法述略[J].文艺研究,1989(3):150-158;薛永年.反思中国美术史的研究与写作:从20世纪初至70年代的美术史写作谈起[J].美术研究,2008(2):52-56;薛永年.20世纪中国美术史研究的回顾与展望[J].文艺研究,2001(2):112-127;薛永年.美术史研究与中国画发展[A].//曹意强,麦克尔·波德罗,等编.艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义[C].杭州:中国美术学院出版社,2007:449-458;李公明.中国美术史纲[M].长沙:湖南美术出版社,2004:4;阮荣春,胡光华.中国近现代美术史[M].天津:天津人民美术出版社,2005:262-266.

④ 赵力,贺西林.中国美术史参考资料简编[M].北京:高等教育出版社,2005.

生出各种不同类型的美术作品，如建筑、绘画、雕塑。如果徜徉于各个博物馆中，我们都会欣赏到这些作品。但这些作品在当年被初步创作出来时，不一定和我们在博物馆看到的“景象”一样。

实际上，把美术领域中的作品按照分类学的模式划分为绘画、建筑、雕塑、工艺美术的做法，与19世纪以来博物馆、美术馆系统的发展以及将文物按照时代序列历时性展览的格套息息相关。^①同时与近代以来，西方美术理论界对美术进行的四大分类的观念（绘画、雕塑、建筑、工艺美术）联系密切。当西方美术的分类系统在清末民国以后与中国传统画学、塑像研究产生交流与融合的时候，民国以来的学者当然也就逐步接受了这种四分法。在1926年由滕固撰写的《中国美术小史》和在1935年由郑昶编撰的《中国美术史》等著作中，两位作者在行文过程中即是用以上四种分类对美术作品进行了阐述。^②而这种对美术作品进行分类的格套也自那时候起持续影响到中国美术史研究与教材的撰写体例。

正如郑岩所言：“对材料属性的认定，决定了研究者提出问题的出发点和所采用的方法。”^③这种对美术作品的分类能够使一本美术史著作或教材的结构体例显得非常清晰，但也带来了一系列问题。该分类法其实在一定程度上忽视了对艺术品“原境”的深入观察与探寻。譬如，一件汉代画像石材料在博物馆中通常是和其他作品一起放置在博物馆的展厅中，在这种展览陈列方式下，画像石是被作为一件孤立的作品陈列出来的。但如果我们回到考古发掘现场，或者仔细阅读由考古学家撰写的考古发掘报告的话，我们就会马上发现这件画像石材料实际上是画像石墓葬这一丧葬建筑中的一个组成部分（导言-图4、导言-图5）。如果要深入理解、研究这件材料，我们就要注重它传递给我们的历史信息与物质信息。

① 格林·丹尼尔·考古学一百五十年[M].黄其熙,译.安志敏,校.北京:文物出版社,2009:28-43.

② 滕固·中国美术小史[A].//沈宁.滕固艺术文集[M].上海:上海人民美术出版社,2003:71-93;郑昶·中国美术史[M].上海:上海书店出版社,1989.

③ 郑岩·古代墓葬与中国美术史写作[J].文艺研究,2011(1):94.



导言-图4 陕北神木大保当第23号画像石墓墓门左门柱



导言-图5 作为墓门重要组成部分的陕北神木大保当第23号画像石墓左门柱刚出土时场景

类似的案例还有很多。比如，在秦始皇兵马俑博物馆展出的青铜禽鸟塑像，原先是秦始皇陵园外城垣东北K0007陪葬坑的一个组成部分（导言-图6）。假如我们要研究青铜禽鸟塑像在陪葬坑中与其他视觉形式如坑道、模拟的河流之间的关系，以及由此在整个秦始皇陵园中显现的丧葬思想文化意义，我们就不能仅仅将这些青铜禽鸟当成简单的“作品”来看待，而是应该从整体上观察、研究，注意到这些视觉材料所显示的历史性、物质性与思想性。



导言-图6 秦始皇陵园外城垣东北K0007陪葬坑1区内象征性河道及各类禽鸟塑像

事实上，在观察佛教石窟寺艺术时，我们通

常也会将其内原属于同一个“原境”空间的图像分别放进雕塑、绘画、工艺美术等遵循分类法格套的“库房”中（导言－图7）。这样一种美术史叙述与分类方式粗看起来似乎没什么问题，但实际上对于整体性理解石窟建筑空间结构、画像与雕塑的关系、赞助人对石窟的整体设计等重要问题都没有太多帮助。无论是学者还是学生也都会对这一论述方式感到茫然。他们会搞不清楚为什么在叙述佛教石窟时，该石窟内原本联系密切的雕塑、绘画以及其他文物会分别在著作、教材中的不同页码出现，有关的问题意识也就在这样的叙述方式中受到影响而最终缺失。近年来，一些海外学者，如巫鸿等人已从某些有代表性的石窟寺研究入手，试图整体性地复原与考察该石窟寺内建筑、雕塑、绘画之间的匹配关系及其显现的思想意义，而通过这种“整体性”的叙述与研究方法，学者也就逐渐还原了营造该石窟寺建筑的艺术赞助人与工匠对石窟寺寄予的整体设计意图。^①这种探索相对于将石窟寺建筑中的雕塑、绘画分别加以叙述的孤立方法应该更为合理。它对于我们整体性的理解此石窟寺中呈现的宗教信仰也是重要补充，值得再次注意。



导言－图7 甘肃敦煌莫高窟第275窟交脚弥勒像与佛本生绘画相互配置关系

① 巫鸿. 敦煌323窟与道宣[A].// 胡素馨编. 佛教物质文化：“寺院财富与世俗供养”国际学术研讨会论文集[C]. 上海：上海书画出版社，2003：333-348；巫鸿. 何为变相？——兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系[A].// 中山大学艺术史研究中心编. 艺术史研究（第二辑）[M]. 广州：中山大学出版社，2000：53-109.

这种情况并非在早期中国美术史教材叙述中才会出现。实际上，即便在涉及唐宋以后的书画史中同样存在这个问题。比如，目前留存的唐宋时期的绘画作品在博物馆或美术馆展览中，通常是以卷轴画的形式被博物馆的工作人员展出。观众在欣赏这些画作时通常会以固定的思维将它们称之为“卷轴画”。但据历史文献记载，这些画作原先被创作出来时却是被装置在屏风、画障之上的，其原始状态并非独立的卷轴画作品，而是上述装饰陈设物中的一个重要组成部分。比如，被学术界津津乐道的可能反映李思训（唐）画风的《江帆楼阁图》据研究实际上应该属于四扇屏风中的一个残件（导言－图8）。结合相关的文献证据，这种推断目前已经获得了大多数学者的承认。^②假如我们能够将前文所述的这种观念传递给学生，那么他们对古代美术作品的认识就会更为客观一些。也只有这样，我们才能不断地深入到学习与研讨美术历史与文化的路径中去，以使对美术“作品”的学习、研究真正与历史、文化、思想、社会对接，而不仅是浮光掠影般地对这些材料进行单纯的视觉形式、风格或美学意义上的欣赏、分析。类似的观点，在一些长期从事中国美术史教学、研究的学者，如巫鸿、郑岩、李清



导言－图8 被认为反映了李思训绘画风格的《江帆楼阁图》应属于四扇屏风之残部

② 傅熹年. 关于展子虔《游春图》年代的探讨[J]. 文物. 1978(11): 40-52；巫鸿. 实物的回归：美术的历史物质性[J]. 读书. 2007(5): 10-18；扬之水. 终朝采蓝：古名物寻微·行障与挂轴[M]. 北京：三联书店，2008：28-41.

泉、王玉冬等人的著述中已有陈述与分析。^①

其实,以原境的视角去研究历史与考古遗迹,这在历史学、考古学家的论述中也已有关注。汪荣祖就认为:“历史世界属于精神世界,史家阐释个别历史事件或人物,也就必须要重建这些个体的最原始解释,理解的目的是深入内心,重新发现历史行动的意义。而理解的方法则是将人和事,放在影响个体的整体中去理解。”^②无独有偶,李峰也将历史划分为历史记述与历史研究两类。他认为:“就后者而言,历史学基本上是一门解释的学科。它是一个有关过去所发生的事情之间关系,以及诸多事情为何如此联系起来的一个解释系统。这种解释之所以能够存在,是因为历史的发展背后有一种逻辑的关系,而同一时间发生的事情之间有一个结构性的联系。由于这种逻辑性和结构性的存在,历史的发展有其可推测性或可预见性(这并不排除偶发事件的存在)。从另一个方面讲,个别的历史事件只有在整体的逻辑结构,也就是说历史的背景联系中才有意义。”^③美国考古学家伊恩·霍德和司格特·哈特森在研讨考古出土

器物与情境之关联时也认为:“如果能知晓器物的‘情境’的话,器物就不再是完全沉默的了。意义的线索隐藏在情境之中,对意义的阐释受制于对‘情境’的阐释。”^④从这一点上看,我们也可以发现无论是对“作品”的理解,还是对历史“事件”的探索,都离不开对“原境”“情境”的体认。

以上,我们大致对中国、美术、美术史、作品这四个基本概念进行了梳理。通过这样的梳理,我们应该能够看出要学好中国美术史并不是件很容易的事。在追求经济效益、应用技术、快餐文化的今天,如果一名学生仅仅是想赚取学分,为以后的顺利毕业提供方便之门,只要他能够细心地听讲、学习、复习,在期末的时候也就可以做到顺利地通过考试,从而达到他的期许。但是,假如他们的目光看得长远一些,将中国美术史课程当作以后毕生学习、钻研、理解、认知中国视觉文化史乃至中国文明史的一个有机组成部分来看待。那么,他们就应该在系统学习中国美术史的过程中,不断地增进知识,获取收益,扩大知识系统,慢慢地建立起普世的人文价值关怀与理想,从而达到像法国年鉴学派历史学家马克·布洛克所称之的“历史研究的最终目的显然在于增进人类的利益”这一美妙境界。

另外,需要特别注意的是,我们现在编撰的这部《中国美术发展史》教材仅是学习中国美术史的入门读物。所选取的材料只是诸多中国美术史材料、作品中的沧海一粟。而在分析、论述方式上,限于“教材”本身特有的编撰体例,我们也不可能对每件作品都进行很深入的系统分析、论证,因为那毕竟是专题研究著作中才会使用的写作格套。在此书中,我们力求在通史性叙述中,使读者对中国美术史的整体发展有一个较为直观与通达的理解,并使他们对在学术界已有定论的客观知识、研究有系统的认知。因此,对于那些有志于中国美术史学习的读者来说,如果要继续在这个领域展开更为深入的探索,那么就需要阅读大量的中国美术史、历史、考古等领域内的基本文献、考古发掘报告、画册和专题性论文、著

① 对作品进行“原境”性研究的重要性讨论还可参阅:巫鸿.绘画的历史物质性——日文版《重屏:中国绘画的媒介与表现》序[A]/中山大学艺术史研究中心编.艺术史研究(第六辑)[M].广州:中山大学出版社,2004:1-4;巫鸿.图像的转译与美术的释读[J].读书.2006(8):58-64;巫鸿.实物的回归:美术的历史物质性[J].读书.2007(5):10-18;Wu Hung.The Art of the Yellow Springs:Understanding Chinese Tombs[M].Honolulu:University of Hawaii Press,2010:7-16;巫鸿.黄泉下的美术:宏观中国古代墓葬[M].施杰,译.北京:三联书店,2010:1-12;郑岩.考古学提供的仅仅是材料吗?[J].美术研究.2007(4):71-76;郑岩.古代墓葬与中国美术史写作[J].文艺研究.2011(1):92-99;李清泉.宣化辽墓:墓葬艺术与辽代社会[M].北京:文物出版社,2008;王玉冬.现代学术与中国艺术史——评李清泉《宣化辽墓:墓葬艺术与辽代社会》[J].美术研究.2010(1):65-72;刘晓达.试论现行中国美术史教材中的“叙述方式”问题[J].广东教育学院学报.2010(1):36-43;刘晓达.试论中国美术史研究“原境”观念的缺失[J].美术观察.2014(7):18-19;刘晓达.试论中国美术史教材原境视角的缺失[J].广东第二师范学院学报.2015(1):24-29.

② 汪荣祖.史学九章[M].北京:三联书店,2006:187-188.

③ 李峰.西周的政体:中国早期的官僚制度和国家[M].北京:三联书店,2010:1.

④ 伊恩·霍德,司格特·哈特森.阅读过去[M].徐坚,译.长沙:岳麓书社,2005:4.

作，并配合着做一些实地考察。在此基础上再对有关问题进行深入钻研以求得新知。

最后，对于这部教材，笔者希望读者不要把它看成是单纯的教材，而是应该发现其中试图呈现出的“究天人之际，通古今之变，成一家之言”这一通史的理想。对全书体例、结构的规划，对史料的选取和对作品的认识往往因作者的想法而异，如果仔细对比数十年前的中国美术史教材和这部教材的体例、结构与写法，我们自然能够看出其中呈现的一些差异。这也体现出一门学科在学术发展中的变化和作者在这一变化过程中形成的历史写作观念。

第一章 原始社会美术史

(本章撰写人: 刘晓达)

第一节 历史文化概述

从地球诞生、生物出现至今已历经 46 亿年之遥。而人类在地球上的出现至多不过几百万年的历史, 可谓是沧海桑田、白驹过隙。据学界普遍研究, 作为一种相对比较年轻的种群, 人类和猿类的共同远祖埃及猿与原上猿大约在距今 3 500 万年至 3 000 万年前的新生代第三纪渐新世早期就已开始出现。其后还出现了森林古猿、腊玛古猿等古猿种群。人类的直系祖先非洲古猿大致出现于距今 800 万年至 500 多万年前第三纪中新世末期的东非与中非地区。在那里, 由于气候环境的剧烈变化与自然界优胜劣汰的影响, 他们逐步学会了直立行走和使用各种工具进行狩猎、采集、防卫等技能, 并于其后的较长时间里分批次迁移到北非、中南非、西亚、欧洲、东南亚、澳洲、北亚以及美洲。在人种上也先后进化出南方古猿、能人、直立人、早期智人和晚期智人这几个种类。据目前的研究, 现代人类的直接祖先主要是由晚期智人进化而来, 并于数十万年前相继由非洲东部再次迁移到世界各地。其他几个较早迁移至欧亚大陆的若干古老人类分支则在与大自然的搏斗中, 因为无法适应新的环境而相继走向了灭亡, 或部分地融入晚期智人的种群中。^①

作为东亚地区早期人类重要的生存地域, 中国的北部有茫茫的蒙古戈壁和沙漠遮挡, 西部则有

世界屋脊帕米尔高原和青藏高原阻隔, 东部和南部则为海洋环绕。在地势上西高东低, 山脉和河流的走向大致由西向东延伸。从气候的角度看, 由于中国中、东部地区更接近于海洋, 湿润多雨的季风气候也使得这一地区的土壤在雨水与河流、湖泊的冲刷、淤积与滋润下更加肥沃, 这一地区的动植物在史前时代也异常繁茂。这样一种半封闭的地理环境和西高东低的山脉、河流走势也使迁移到中国境内的史前原始人类得以不断地繁衍不息。

考古发掘表明: 至少自 180 万年前, 在中国广袤的土地上即开始有人类居住。并先后经历了旧石器时代、新石器时代两个演化阶段。在生活方式上, 旧石器时代居住在中国境内的原始人类以狩猎、采集为主要生存手段, 没有较为固定的居所, 也没有农作物栽培技术、观念。他们虽然已能够制造和使用石器, 但这种石器一般还是以打制石器为主, 较为粗陋与原始。他们也开始逐步地学会使用火来进行御寒、防卫、烧烤食物。由于在旧石器时代地球也经历过冰期等严寒的反常气候, 同时生产力又不发达, 所以这一时代的人类发展总体来说较为缓慢。在距今 1.2 万年左右, 人类进入了地质上的第四纪全新世的新石器时代。^② 此时期的中国地理环境与气候较为平稳,

① 布赖恩·费根. 世界史前史 [M]. 杨宁, 周辛, 冯国雄, 译. 北京: 世界图书出版公司, 2011: 1-127.

② 有学者认为在旧石器时代与新石器时代之间, 还存有中石器时代, 该时代属于旧石器时代到新石器时代的过渡时期。但目前的学术界对这个问题还有争议。参阅: 格林厄姆·克拉克. 中石器时代的概念及其由来 [A].// 中国社会科学院考古研究所. 考古学的历史·理论·实践 [M]. 郑州: 中州古籍出版社, 1996: 1-6; 张忠培, 严文明. 中国远古时代 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2010: 31-32.