

中國美術史

李澤厚題



(魏晉南北朝編)

上

ZHONGGUO
MEIXUESHI

李澤厚 劉綱紀

安徽文藝出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国美学史:魏晋南北朝编/李泽厚,刘纲纪著. —合肥:安徽文艺出版社,1999.5

ISBN 7-5396-1827-2

I. 中… II. ①李… ②刘… III. 美学史-中国-魏晋南北朝时代 IV. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 12847 号

中国美学史——魏晋南北朝编(上、下) 李泽厚 刘纲纪 著

责任编辑:徐海燕 江奇勇

出版:安徽文艺出版社(合肥市金寨路 381 号)

邮政编码:230063

发行:安徽文艺出版社发行科

印刷:安徽书刊印刷厂

开本:850×1168 1/32

印张:25.75

插页:4

字数:640,000

印数:20,000

版次:1999 年 5 月第 1 版 1999 年 5 月第 1 次印刷

标准书号:ISBN 7-5396-1827-2/I·1706

定价:38.70 元

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)

目 次

第三编 魏晋南北朝美学思想

第一章 魏晋南北朝美学概观

- 第一节 魏晋南北朝美学产生的历史背景..... 3
- 第二节 魏晋南北朝美学思想的演变 11

第二章 建安文学与曹丕的《典论·论文》

- 第一节 建安文学的特征 18
- 第二节 曹丕的《典论·论文》 24

第三章 人物品藻与美学

- 第一节 人物品藻的由来及其发展 56
- 第二节 人物品藻与美学的关系 88

第四章 魏晋玄学与美学

- 第一节 玄学的产生及其与美学的联结点..... 101
- 第二节 玄学讨论的各个问题与美学的关系 107

第五章 阮籍的《乐论》及其它

第一节 阮籍的生平、思想及其美学	148
第二节 阮籍的《乐论》	158
第三节 阮籍的《清思赋》	172
第四节 阮籍的《大人先生传》	179
第五节 总论阮籍的美学思想	187

第六章 嵇康的《声无哀乐论》

第一节 嵇康的生平和思想特点	191
第二节 关于声的哀乐问题的论辩的缘起	197
第三节 嵇康的乐论和养生论	199
第四节 嵇康乐论的本质	203
第五节 《声无哀乐论》对后世的影响	224

第七章 陆机的《文赋》

第一节 陆机的生平、思想及其《文赋》	228
第二节 《文赋》试析	240

第八章 《列子》中的美学思想

第一节 《列子》的思想倾向	276
第二节 《列子》的享乐主义的美学观	279

第九章 葛洪《抱朴子》中的美学思想

第一节 葛洪的生平与思想	295
第二节 葛洪论“文”与“德”	299
第三节 葛洪论艺术的鉴赏	308

第十章 东晋佛学与美学

- 第一节 东晋玄学清谈与佛学的合流..... 314
- 第二节 东晋佛学对美学的影响..... 319

第十一章 陶渊明的美学倾向

- 第一节 陶渊明的生平与思想..... 363
- 第二节 陶渊明所创造的艺术境界..... 375

第十二章 魏晋书论中的美学思想

- 第一节 魏晋书法的发展..... 384
- 第二节 魏晋书法论著略考..... 387
- 第三节 魏晋书论美学的特点..... 409

第十三章 魏晋画论中的美学思想

- 第一节 魏晋绘画的发展..... 423
- 第二节 魏至东晋顾恺之之前的画论..... 427
- 第三节 顾恺之的生平、思想和著作 433
- 第四节 顾恺之的画论..... 448

第十四章 宗炳的《画山水序》

- 第一节 宗炳的生平和思想..... 471
- 第二节 魏晋以来对自然山水美的认识..... 477
- 第三节 《画山水序》诠释..... 485
- 第四节 《画山水序》的美学意义..... 492

第十五章 王微的《叙画》

- 第一节 王微的生平与思想..... 497

第二节	《叙画》诠释·····	500
第三节	《叙画》的美学意义·····	508

第十六章 齐梁文艺与美学

第一节	齐梁思想的变迁·····	511
第二节	齐梁文艺的特征·····	520
第三节	萧统、萧纲、萧绎的美学倾向·····	533

第十七章 刘勰的《文心雕龙》

第一节	刘勰的生平与思想·····	551
第二节	《文心雕龙》与齐梁文坛的古今新旧之争·····	572
第三节	《文心雕龙》的“折衷”思想·····	579
第四节	《文心雕龙》的思想渊源·····	593
第五节	《文心雕龙》美学思想的理论结构·····	623
第六节	释《原道》·····	627
第七节	释《神思》·····	668
第八节	释《风骨》·····	685
第九节	释《情采》·····	709
第十节	《文心雕龙》的历史地位·····	719

第十八章 钟嵘的《诗品》

第一节	钟嵘的生平、思想及《诗品》的写成·····	730
第二节	诗的本质·····	736
第三节	论兴、比、赋·····	749
第四节	“直寻”、“自然英旨”与“真美”·····	753
第五节	关于“味”的问题·····	758
第六节	总论钟嵘的美学·····	764

第十九章 谢赫的《画品》与姚最的《续画品》

第一节	谢赫的生平和思想倾向·····	769
第二节	“六法”及其标点问题·····	775
第三节	释“气韵生动”·····	782
第四节	释“骨法用笔”·····	797
第五节	姚最的《续画品》·····	802

第二十章 齐梁书论中的美学思想

第一节	王僧虔的书论·····	806
第二节	袁昂的《古今书评》·····	811
第三节	萧衍的书论·····	813
第四节	庾肩吾的《书品》·····	814

第十三章

魏晋画论中的美学思想

魏晋绘画,大有发展,因此在书论之外,又开始有了过去所未见的较系统的画论,不再是几句偶发的、附带涉及绘画的话了。在魏晋画论中,包含有值得重视的美学思想。

第一节

魏晋绘画的发展

魏晋画论的发展同魏晋绘画的发展分不开。大致说来,以东晋顾恺之登上画坛为标志,魏晋绘画的发展可分为前后两大阶段。在第一阶段,魏晋上承汉代绘画,发展了以政治伦理上的鉴戒为主要目的的人物画,同时佛教绘画也显著地发展起来。

为了表彰功臣,汉代曾在麒麟阁绘制功臣像,“法其形貌,署其官爵姓名”(《汉书·苏武传》),又曾在云台画二十八将(《后汉书·二十八将传论》)。为了宣扬儒学,汉代又曾画经史故事(《历代名画记》),画孔子及七十二弟子像(《后汉书·蔡邕传》),画列女(《后汉书·皇后纪》),等等。在汉代,对于统治阶级来说,绘画主要是被看

作一种进行教化的工具。魏晋继承了这一传统。如何晏在《景福殿赋》中写到了画于殿中的各种有鉴戒意义的图画。《贞观公私画史》记载的卫协所作《毛诗黍离图》、《列女图》，谢稚所作《孝经图》、《孟母图》等，当然也是为鉴戒、教化而作的。但是，魏晋对绘画的鉴戒作用的认识，以及实际的创作，都已和汉代有重要的不同（详下）。

随着佛教的传入中国，自汉末开始已有了佛画，进行绘制的是些不知名的画工。到了西晋之后，佛教开始广为传播，佛画自然也随之繁盛起来，出现了一些以佛画闻名的画家。唐张彦远在《历代名画记》中说：

汉明帝梦金人长大，顶有光明，以问群臣。或曰：西方有神名曰佛，长六丈，黄金色。帝乃使蔡愔取天竺国优填王画释迦像，仍命工人图于南宫清凉台及显节陵上。以形制古朴，未足瞻敬。阿育王像至今亦有存者，可见矣。后晋明帝、卫协皆善画像，未尽其妙。洎戴氏父子（按：指戴逵、戴勃），皆善丹青，又崇释氏，范金赋采，动有楷模。

佛画的传入和创作，在色彩的应用、明暗的表现上，特别是在对一种庄静华严，充满深邃的精神性的风格意境的追求上，对中国绘画产生了重要影响。汉代绘画转变为魏晋绘画，虽然在根本上是由中国本土的社会历史条件所决定的，但佛画的输入也是一个不可忽视的因素。

魏晋绘画在东晋时期明显地发生了许多重要变化，进入了魏晋绘画发展的第二大阶段。在此之前，虽然以鉴戒为目的的人物画和佛画都有重要的发展，但还未充分形成能够鲜明地体现魏晋精神、风度的画风。创造了这种画风的代表人物是顾恺之。东晋门阀世族的首脑谢安曾经说过：“顾长康（即顾恺之）画，有苍生来所

无。”(《世说新语·巧艺》)。这是极高的评价,它说明了顾恺之在从汉末至魏晋绘画的发展中实现了一个重大的变革,创造出了前代所未有的新画风,刚好符合东晋门阀世族名士们那种和玄学、佛学思想渗透在一起的审美趣味、审美要求。如果说在东晋,王羲之在书法艺术方面,陶渊明在诗歌艺术方面成功地体现了魏晋风度,那么在绘画方面的代表则应推顾恺之了。

东晋绘画的重要变化,主要表现在下述一些方面。

第一,门阀世族的名士直接参与了绘画的创作。自秦汉以来,绘画被看作是“画工”们所从事的低贱的事。汉代虽已有士大夫从事绘画的记载,但人数较少,又只是偶一为之,还很难说是严格意义上的画家。到了魏晋,情况有了变化。较早如魏高贵乡公曹髦,是一个重要的画家。《历代名画记》中说,“曹髦之迹,独高魏代”,有《祖二疏图》等多种作品传世,见于著录。此外,魏代见于画史记载,被认为能画的还有杨修、桓范、徐邈等人,虽然不见得能如曹髦那样足当画家之称。嵇康据说也能画,有《狮子击象图》、《巢由图》传世(《历代名画记》)。到了晋代,晋明帝司马绍以善画佛像闻名于时,在上章中已讲到的王家大族的重要人物,王羲之的叔父王廙,善属词,工书画,“过江后为晋代书画第一”,“画为晋明帝师,书为王右军法。时右军亦学画于廙”(《晋书》本传及《历代名画记》)。以书法著称的王羲之也能画,《历代名画记》说他有《临镜自写真图》传于世。大名士王濛“丹青甚妙”,自称“我嗜酒好肉,善画”。他看到十多岁的戴逵在瓦官寺作画,就预言戴不但善画,而且将来必有名声(《中兴书》、《世说新语》、《历代名画记》)。从以上所说来看,绘画在魏晋,特别是东晋,已开始成为门阀世族们所从事的艺术活动的一个方面。至于未参加创作而喜欢欣赏的人,那当然更多。

第二,东晋绘画虽有以鉴戒为目的的不少作品,但即使是这一类作品也已十分注意人物个性、精神的刻画,人物不是机械呆板的说明性的符号。如顾恺之《女史箴图》,是据西晋张华所作《女史

箴》而画的，显然意在劝戒。但如其中“班婕妤有辞”、“人咸知修其容”、“女史司箴”等段，对人物神情描绘细腻生动，含蓄自然，为汉画中所未见。特别是对宫廷仕女的描绘，甚有魏晋所推崇的飘逸淡雅的风姿。

第三，佛画已不只着意于佛经的宣传，而带有了玄学重视个体精神超脱的意味。佛经中所说的以能言善辩著称的维摩诘成了被重视的描绘对象，这也和玄学清谈之风相关。而首创维摩诘像，描绘得最为成功的，也正是顾恺之。《历代名画记》中说：

顾生画古贤得其妙理，对之令人终日不倦，凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智；身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻于妙理哉！所谓画之道也。顾生首创维摩诘像，有清羸示病之容，隐几忘言之状。陆（探微）与张（僧繇）皆效之，终不及矣。

这种佛画与玄学境界的结合，显然同我们已经论述过的东晋玄学与佛学的合流分不开。敦煌第10号窟壁画中现在还可见维摩诘像，但看来与张彦远所说由顾恺之首创的风格不同。除神情不类之外，观其用笔有张彦远论顾、陆、张用笔时所说“点曳斫拂”，“钩戟利剑森然”之感，或近于张僧繇一派也未可知。

第四，在具有鉴戒意义的人物画和佛画之外，空前地发展了以当代现实生活中的名人为对象的肖像画，一反王充曾在《论衡》中批评过的那种只画“古之死人”，而不画今人的做法，整个绘画的题材日趋广泛。据《贞观公私画史》著录，肖像画计五十四件，几乎全是魏至南朝时人的肖像。其中，东晋名士的肖像有：谢安、桓玄（以上顾恺之作）、孙绰、王羲之（以上史艺作）、王献之（钟宗之作）、支道林（聂松作）。此外，这时风俗画也大有发展，以著名文学作品为题材的绘画出现了，山水画已见萌芽，也有若干花鸟、草虫、动物

画。晋明帝和顾恺之都画有《洛神赋图》，顾所画最为有名，至今尚存。一般所知有五本，各本为真迹或摹本说法不一（潘天寿：《顾恺之》）。较顾恺之时代稍早的戴逵还画有《十九首诗图》，大约是以汉末魏初以来被传颂的《古诗十九首》为依据而画的。山水画方面，戴逵画有《吴中溪山邑居图》，其子勃画有《九州名山图》，顾恺之画有《庐山图》（以上均见《贞观公私画史》著录）。从上可见，东晋绘画题材大为扩展，和门阀世族名士们的生活密切联系起来了。以鉴戒为目的的人物画虽然还有，但数量上显著减少，不占主导地位。这也反映在《贞观公私画史》的著录中。此书著录魏至南北朝的绘画总计 225 件，其中直接宣扬儒学，具有鉴戒意义的为 11 件，为东晋人所画者仅 3 件。

从美学的角度看，以顾恺之为代表的东晋绘画有两大特点：一是深入到了人物内在的心灵世界，二是崇尚一种和玄学、佛学相联的平淡自然之美，与汉画质朴古拙、气势雄强很不相同。关于这两大特点，我们将在论述顾恺之的美学思想时再作说明。

第 二 节

魏至东晋顾恺之之前的画论

和上述魏晋绘画的发展相适应，魏至东晋顾恺之之前的画论，其主要方面是强调绘画的鉴戒作用。首先提出这一看法，并作了详细论述的是曹植所作的《画赞》的序。现据《全三国文》卷十七照录如下：

盖画者，鸟书之流也。昔明德马后，美于色，厚于德，帝用嘉之。尝从观画，过虞、舜之像，见娥皇女英，帝指之戏后曰：恨

不得如此人为妃。又前见陶、唐之像，后指尧曰：嗟乎！群臣百僚，恨不得戴君如是。帝顾而咨嗟焉。故夫画所见多矣，上形太极混元之前，却列将来未萌之事。（《艺文类聚》七十四，《御览》一，又七百五十）

观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也。（《御览》七百五十一引《历代名画记》曹植言。严可均案：此条亦《画赞序》也，张溥题为《画说》，非）

所谓“画赞”，起于汉代，东汉甚为流行。做法是在所画的人像旁边题上对所画者的赞语，以明鉴戒的意义。后世在画面上题写诗文，使诗、书、画三者结合，实起源于汉代。曹植作“画赞”，明显是继承汉人遗风。除他之外，魏晋人作“画赞”者甚多。曹植写了从庖羲至班婕妤共三十一则画赞，内容都在说明每一画在政治伦理上的鉴戒意义。在这些赞语的前面，他又写了一个序，即上引《画赞序》。这序因历代类书的征引而保存了下来，但看来已有散佚，并非原文的全貌，不过主要的部分大约就在于此了。

这篇序，是中国画论史上第一篇直接讨论绘画问题的长篇论著。它的根本思想在于阐明绘画的鉴戒作用，可以说是汉代《毛诗序》关于诗的教化作用的想法在绘画上的应用。绘画确实有它的可以应用于教化的方面，亦即同社会政治伦理道德相关的方面。曹植着重地指出了这一点，有着不可否认的意义，在理论上使绘画艺术的地位得到了空前的提高。东汉的王充也曾讲到过绘画，但却否认绘画能产生政治伦理道德的教育作用。他在《论衡·别通篇》中说：

人好观图画者，图上所画，古之列人也。见列人之面，孰与

观其言行？置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也。古贤之遗文，竹帛之所载粲然，岂徒墙壁之画哉？

这表明王充对艺术的理解是很差的，且不说图画所绘者不只是人物的肖像，还可表现情节、故事，从而可使人想见王充所说的“言行”；即使只画肖像，不也可以在精神上给人以感染吗？怎么能说是“形容具存，人不激劝”呢？唐张彦远在《历代名画记》中对王充这种否定绘画的作用的说法深表恨恨是有道理的。而曹植的《画赞序》，正是对王充这种说法的有力的反驳。虽然曹植还仅仅是从鉴戒的观点来谈绘画，有着儒家美学所共有的局限性，但他第一个正确地指出和强调了绘画能有力地作用于人们的感情，使人产生“仰载”、“悲惋”、“切齿”、“忘食”、“抗首”、“叹息”、“侧目”、“嘉贵”等等不同的感情，这就是绘画能“存乎鉴戒”的原因所在。曹植立足于情感的感染来讲绘画的鉴戒作用，不把鉴戒看作单纯的说理教训，这是和魏晋重“情”的思想以及魏晋美学对艺术的特征的认识分不开的。只就画论来看，这也是历史上对绘画与观者的情感的关系的第一次论述，并且显示了绘画艺术所能引起的情感多样性、丰富性。此外，既然画家所画的不同人物能相应地引起不同的情感，那末为了充分发挥绘画的鉴戒作用，对各种不同人物的精神的刻画就是一个重要的问题了。曹植的《画赞序》显然已包含了这个问题，但还没有加以说明。或者原来文中也曾有所说明，但后来散佚不传了。

为了论证绘画有重要的鉴戒作用，曹植还指出“夫画所见多矣，上形太极混元之前，却列将来未萌之事”，把绘画同宇宙世界的产生发展联系起来，认为绘画既可描绘万物尚未产生时混沌未分的情景，又可预见将来尚未发生的事。这种对绘画的作用的强调是前所少见的，它说明魏晋这个“文”的自觉时代，对文艺的地位作用的强调，不仅表现在诗文上，而且也表现在绘画上。曹植把绘画与“上形太极混元之前”相联系，亦即与宇宙生成相联系，这对后来的

画论曾产生了影响。如清代的石涛《画语录》即是从宇宙的生成讲绘画的产生的。但曹植在讲到绘画的起源时，又只说了“画者，鸟书之流也”一句话，没有如后来张彦远以致石涛讲得那样神秘。此外，曹植的这句话，显然已隐含了后来历代所说“书画同源”的意思。

从以上所说可见，曹植的《画赞序》虽然还只从鉴戒的观点来讲绘画，但它的思想是深刻的，对绘画艺术和美学的发展有重要的促进作用，比后来某些画论对绘画的鉴戒作用的论述要高明得多。

除《画赞序》之外，曹植在他的著名的《洛神赋》中也曾涉及了绘画问题。其中在形容洛神之美时说：

浓纤得衷，修短合度；肩若削成，腰如约素；延颈秀项，皓质呈露；芳泽无加，铅华弗御；云髻峨峨，修眉联娟；丹唇外朗，皓齿内鲜；明眸善睐，靥辅承权；瓊态艳逸，仪静体闲；柔情绰态，媚于语言；奇服旷世，骨象应图。（《全三国文》卷十三）

这些淋漓尽致而又精练雅洁的描绘，是对洛神这一“丽人”之“形”的描绘，最后提到了“骨象应图”。由此可见，主张绘画的作用在于鉴戒的曹植也认为像洛神这样的“丽人”是绘画应当加以描绘的。而这种描绘，显然很难具有他在《画赞序》中所说的那种政治伦理道德上的鉴戒作用。这表明在鉴戒之外，曹植也并不否认绘画的美的价值。而且“骨象应图”一语，第一次把东汉王充等人常讲的“骨象”问题同绘画联系起来，是后来画论中所讨论的“骨法”问题的发端。此外，曹植的《洛神赋》对洛神的形体和神情的各种妙绝千古的描绘和它所体现的魏晋审美的趣味理想，给了后来提出“以形写神”的顾恺之以重要影响。顾恺之不仅画了《洛神赋图》，而且他在画论中所提出的“作女子尤丽衣髻，俯仰中，一点一画皆相与成其艳姿”、“美丽之形，尺寸之制，阴阳之数，纤妙之迹，世所并贵”等，看来也可能从《洛神赋》受到启发。《洛神赋》虽然不是画论，但它成

功地发挥了“赋”的“体物”功能，可以看作是用文学语言所描绘出来的一幅非常美丽的绘画。因此，它能给画家以重要的启发，激发和丰富画家的想象能力，这是很自然的。顾恺之认为作人物画需要“迁想妙得”，而《洛神赋》也正是“迁想妙得”的典范。

曹植之后，何晏曾在《景福殿赋》中讲到了绘画。他说：

悦重华之无为，命共工使作绩。明五彩之彰施，图象古昔，以当箴规。椒房之列，是准是仪。观虞姬之容止，知治国之佞臣。见美后之解佩，寤前世之所遵。贤钟离之谗言，懿楚樊之退身。嘉班妾之辞辇。伟孟母之择邻。

显然，这是对曹植《画赞序》中的思想的说明，两者是一脉相承的。到了西晋，陆机曾指出：

丹青之兴，比《雅》、《颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。（《历代名画记·叙画之源流》）

这里将绘画与“雅”、“颂”相比，是对绘画的价值的很高的肯定，同时也意味着绘画与文学是相通的（中国绘画历来同文学有密切联系）。对绘画的作用的认识虽然还不离曹植的鉴戒教化之说，但“美大业之馨香”的提法已包含着对绘画能给人以美感的强调，不单是说用绘画以歌颂帝王的大业的意思。以“存形”为绘画的特长所在，是对于绘画艺术区别于以语言为媒介的文学的特征的最早看法。陆机既认为绘画可以和文学相比，同时又指出了两者的不同，提出了后来画论所讨论的“形”的问题。此外，虽然陆机认为“存形莫善于画”，但他在《演连珠》又谈过：“图形于影，未尽纤丽之容”，认为绘画艺术还是难于穷尽现实的美的，这还是一种局限于写“形”的说法，但也有它的合理、深刻的地方，即看到了现实美比艺术所能

表现的更丰富。同时，将绘画与“纤丽之容”的描写相联，又已不局限于以绘画的作用为鉴戒了。我们在本书第七章中已经指出，陆机的美学思想是强调艺术的美的，这在他的画论中也有所表现。陆机关于形神问题也发表了一些片断的言论，这在后面再谈。

进入东晋，曹植强调绘画的鉴戒作用的思想仍然延续了下来。其代表人物就是已讲到了的王羲之的叔父王廙。上一章已引述了他教导王羲之的一段话，其中说“学画可以知师弟子行己之道”，明显仍是认为绘画的作用在于鉴戒的意思。而且为了说明这个意思。他还画了《孔子十弟子图》以勉励王羲之。王看来是接受了这一思想的，如他在《与殷浩书》中说：“下官乃劝令画廉、蔺于屏风”（《全晋文》卷二十二），这就是教人把廉颇、蔺相如的故事画在屏风上，以为鉴戒。但是，王廙、王羲之究竟已是东晋时代的名士了，所以王廙在对王羲之的教导中又讲到了“画乃吾自画，书乃吾自书”。这种对作为创造主体的“我”的强调，正是魏晋重视个性的思想的表现，对后世也曾发生了影响。认为画可以作为鉴戒的王羲之，在一封信中说：

知有汉时讲堂在，是汉和帝时立此。知画三皇五帝以来备有，画又精妙，甚可观也。彼有能画者不？欲摹取当可不？须具告。（《全晋文》卷二十二）

《益州名画录》认为这是晋太康中益州刺史张收所画，地点在成都。宋郭熙《林泉高致》也认为如此，并说所画“灿然满殿，令人识万世礼乐，故王右军恨不克见”。看来这是自曹植肯定绘画的鉴戒作用以来所产生的一组重要的作品，但王羲之在信中所强调的却是该画的“精妙”，“甚可观”，所以希望有“能画者”摹取之，并不仅仅只看重它的鉴戒作用。这说明王羲之在承认绘画的鉴戒作用之外，也很重视绘画的美。据《世说新语》记载，大致与王羲之同时代而稍后