

大

大圣遗音

中国古代最美的艺术品

聖

监制
国务院新闻办公室
国家文物局

遺

文物出版社
五洲传播出版社

音

大聖遺音

中国古代最美的艺术品

特约撰稿:

陈平原 (北京大学)

导论:《大圣遗音——文明的碎片以
及阅读的乐趣》

郑 岩 (中央美术学院)

图说:新石器时代至三国魏晋南北朝

孟 晖 (读书·新知·生活三联书店)

图说:唐至元

扬之水 (中国社会科学院文学研究所)

图说:明清

图版摄影:

孙之常 刘小放 郑 华 王 露 胡 锤
刘志岗 王保平 孙克让 郝勤健 樊申炎

责任编辑:

李 红 张小舟

书籍设计:

敬人设计工作室 吕敬人+杜晓燕

鸣 谢:

文物出版社资料信息中心

图书在版编目(CIP)数据

大圣遗音 / 苏士澍、吴伟主编. —北京:
文物出版社, 2006.3
ISBN 7-5010-1824-3

I.大... II.①苏...②吴... III.文物
—中国—图集 IV.K870.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第
018588 号

主 编:

苏士澍 吴 伟

出 版:

文物出版社
五洲传播出版社

发 行:

文物出版社发行中心

地 址:

北京五四大街 29 号
邮政编码: 100009

电子邮箱:

<http://www.wenwu.com>
E-mail: web@wenwu.com

制版印刷:

北京圣彩虹制版印刷技术有限公司

开 本:

889 × 1194 1/16 印张: 17.75

版 次:

2006 年 3 月第一版
2006 年 3 月第一次印刷

书 号:

ISBN 7-5010-1824-3/K · 967

定 价:

580.00 元

大聖造音——中国古代最美的艺术品

总顾问：蔡 武

单霁翔

总策划：李 冰

总协调：郭长建

主 编：苏士澍

吴 伟

编辑委员会：

主 任：张全国

委 员：陈平原 扬之水 郑 岩 孟 晖

张昌倬 张 莉 张小舟 李 红

监 制：国务院新闻办公室

国家文物局

大圣遗音

文明的碎片以及阅读的乐趣

陈平原

故宫博物院里，静静地躺着一张唐肃宗至德元年（公元756年）所制、名为“大圣遗音”的古琴。据有幸弹抚此琴的近代著名琴家管平湖先生称，此琴“九德兼备”。这里用的是《太古遗音》的说法，即琴有九德：奇、古、透、静、润、圆、清、匀、芳。能兼及九种各臻其极的音色，自是“此曲只应天上有，人间能得几回闻”。可对于无缘抚琴或听琴的观众来说，我们看到的，只是其制作工艺的精良。当然，单是形制、弧度、漆色、断纹、款识等，还有附着在上面的一千二百多年的时光，也能给人以美的享受。比如，那十六字琴铭，便能让有心人心旷神怡：“巨壑迎秋，寒江印月。万籁悠悠，孤桐飒裂。”可单有形态而没有声音的古琴，其实是不完整的，起码很难让我们深入体会先民（比如唐人）的音乐感觉以及精神风貌。

作为联合国教科文组织宣布的第二批“人类口头和非物质文化遗产代表作”（公元2003年），今天需要我们去竭力保护的“古琴”，乃传统中国文人必不可少的艺术修养。只要你念过一点中国文学，你肯定记得《诗经·关雎》中的“窈窕淑女，琴瑟友之”。至于俞伯牙摔琴谢知音、司马相如琴挑卓文君、嵇康临刑前弹一曲《广陵散》，还有陶潜蓄一张无弦琴，闲时抚弄以寄意，所有这些故事，对于中国人来说，都是再熟悉不过的了。

可如今，我们只能透过玻璃，仔细观赏作为“珍贵文物”的古琴——那形制，那断纹，还有那仿佛微微颤抖着的丝弦。可惜的是，丝弦下，不再流淌着动人心魄的“高山流水”。这就是文物的命运——已经脱离了特定的生存环境，需要借助深厚的历史知识以及丰富的想象力，方能得到较好的阅读与阐发。

在这方面，专家与大众之间，存在着不小的差异。解读河南偃师县二里头遗址发现的两件琴状石器，那是考古学家的事；我能欣赏的，是那些造型明确且动作优美的石刻或绘画。比如，1977年出土于四川峨眉县双福乡的那尊东汉石雕，头戴方冠，腿上放置着五弦琴，右抚左拨，神态怡然，自得其乐。还有，故宫博物院所藏《听琴图》，乃是那位设“万琴堂”以藏天下名琴的宋徽宗赵佶所绘。苍松翠竹间，抚琴者固然高明清雅，听琴者或俯或仰，想来也是沉醉在美妙的音乐中。

阅读文物，有一个基本原则，那就是必须始终记得，眼前的这一切，并非事物的全部（整体），而仅仅是“文明的碎片”。所有文物，从它出土或征集进博物馆的那一刻起，就已经脱离了具体的历史时空，不可能是原本的样子了——或残缺，或变形，或位置改动，或功能转移。借用诗人的语言，眼前这些精美的彩陶、玉器、青铜、石雕等，全都是早就消逝在历史深处的“大圣”之“遗音”。

阿房宫上的瓦当，莫高窟里的壁画，赵州桥上的浮雕，自然有其审美价值；可必须回到当初的语境，你才能真正理解其意义。同一件石刻，屹立于天地之间，与陈列在博物馆里，或者干脆进入艺术图册，效果有很大的差异。像宫殿或皇陵那样的大型建筑，必须亲临现场，你才能体会其气势磅礴；至于玉器、瓷器或书画，则更适合于就近观察，仔细把玩。当初的局部（细节），摇身一变，成了独立的观赏对象，这个时候，阅读的角度及眼光也会随着改变。经过数百年乃至数千年的时光淘洗，五彩斑斓已经消退，完整造型略显残缺，但所有这些，无碍文物的美，反而因其“古雅”，而更能召唤读者纵横六合，驰骋想象。在这

个意义上，时间是把双刃剑，对于文物或艺术品来说，既是减损，也是增益。

只是有感于此，本书没有讨论不可移动的大型建筑（比如龙门石窟或明清皇陵）；偶尔涉及，也只是关注其具有独立审美价值的配饰。这自然是个遗憾；可相对于五千年光辉灿烂的中华文明来，再伟大的文物，也都只是“细枝末节”。关注殷墟、三星堆这样的大型遗址，与欣赏湖北江陵浮现的越王剑或甘肃武威跃出的铜奔马，同样折射出整个的历史进程及民族命运。

作为审美对象的“艺术”，与作为人类足迹的“文明（历史）”，二者之间多有勾连，有时甚至是互相重合。经济的发展与政治的变革，固然深刻影响着某个时代的艺术进程；而文学趣味以及宗教思潮对于艺术风格的制约，更是一目了然。因此，在文物及艺术品中，我们不仅读出工艺或审美，更读出神话与历史、理想与现实、宗教与民俗，还有人类的喜怒哀乐以及历史的悲欢离合。

人类文明史上，金戈铁马的战争场面固然震撼人心，一挑一剔、一笔一划，艺术家及工匠的精心劳作，同样——即使不说更加——让人感动。细微处见精神，你不是被震慑，而是从容把玩，神游冥想，因而也就有更多的体味与思考。就在这些小小的器物上，凝聚着多少英雄豪杰、能工巧匠、骚人墨客的虔诚与激情、才华与理想、爱恨与情仇。假如你凭吊文明遗址时怦然心动，假如你阅读史书时浮想联翩，你就应该有兴趣、也有能力借助若干精美的文物及艺术品，来理解五千年的中华文明。

中华文明五千年，这一传统说法，曾一度受到严峻的挑战。因为，按照历史编年，中国只有商周以后

四千年文明史的考古证明。最近二十多年,“中国文明起源”再次成为考古学界的热门话题;只是由于对“文明”概念理解不同,各家说法不一。随着大量石器时代文化遗址的成功发掘,尤其是辽西地区考古新发现(祭坛、女神头像、大型积石冢等),“中华五千年文明曙光”重现,其轮廓变得日渐明晰。^[1]

美玉与彩陶

——新石器时代考古艺术

(约公元前8000—公元前2000年)

在中国,史前时代的文物,没有比1971年发现于内蒙古翁牛特旗的玉龙更为知名的了。2000年3月7日,国家邮政局发行了一套6枚以龙为主题的特种邮票,打头阵的,正是此属于红山文化的墨绿色玉龙。如此一来,“中华第一龙”的雅称,便不胫而走了。严格说来,这只是目前发现的年代最早、体积最大的龙形玉器,至多说明早在新石器时代,中国人就已形成了对于龙的崇拜。

作为“龙的传人”,中国人之格外关注各类龙形文物,本在情理之中;但对此图腾的演进轨迹,专家众说纷纭。此玉龙体高26厘米,身躯修长,蜷曲成优美的C形,线条流畅,造型夸张,尤其是那高度装饰化的独角,贴身向后翻卷,飘逸如风。而同属红山文化的猪龙形玉雕,则是那么敦实、憨厚,一对大眼睛似睡似醒,着实叫人怜爱。二者之间,风格上存在巨大差异,一如孙悟空与猪八戒。以此来论证中国的龙是由猪衍变而来的,恐怕很难让人信服。至于那个人见人爱、首尾相连的玉龙造型,在安徽含山县凌家

滩遗址的发掘中,同样出现过。

1998年的凌家滩遗址发掘,除了发现面积约600平方米的新石器时代祭坛,更出土了约1200件文物,其中绝大部分是玉器,包括玉斧、玉钺、玉戈、玉璜、玉镯、玉璧、玉龙、玉鹰等。出现如此多数量的玉器,说明那个时候美玉已在人们的日常生活、宗教仪式以及精神享受上,占据重要位置。无论着眼于宗教还是审美,最值得关注的,是那三坐、三站共六件玉人。你看那位坐着的中年男性,双臂弯曲,紧贴胸前,似乎在做祈祷,面部表情如此虔诚、平静、安详。此玉人造型准确,寥寥数刀,很见精神,不由得让人对远古时代的艺人充满敬意。

在所有的出土文物中,玉器无疑是最为雅俗共赏的。不必专门家,即便是普通观众,走进博物馆,面对着那些坚硬、晶莹、温润而又经过精心打磨的美玉,都会惊叹不已。如果不是考古发掘,很难想象这些精美的器物出自五六千年前的先民之手。当然,专家会告诉我们,在远古时代,玉器不仅是日常生产和生活的用具,更是祭祀天地,沟通神灵的法物。因此,所谓玉石之分,与其说取决于科学水平或经济能力,还不如说系于宗教意识与审美趣味。

在良渚文化遗址的发掘中,跟祭祀直接相关的玉琮、玉璧大量出土。如1982年在常州武进寺墩某座墓中,一次便发现了随葬玉璧24件、玉琮33件。这让我们对远古时代礼玉的丰富多彩,有了更为直接的了解。与饰玉(如玉冠、玉佩、玉簪)的造型生动、做工精细不同,用于祭祀天地的礼玉,其材质与工艺相融合,追求的是一种对称、规整、庄严与凝重。良渚玉器中,也有鸟、鱼等小型饰玉,但给人带来震撼感的,还是那些作为祭祀用品的玉琮与玉璧。尤其是

那件1986年出土于浙江余杭的“琮王”，方柱体，内圆外方，高8.8厘米，重6.5千克，以阴线琢刻出的神人兽面像，有威严，但不狰狞，甚至还有点可敬可爱。其中所蕴涵的精神力量，目前不得而知；但制作工艺之精细，则令人叹为观止。

探究中国的史前艺术，分布甚广的岩画，因断代及解读方式存在很多困难，暂时按下不表；这里着重谈论那些纹饰瑰丽的彩陶以及工艺精湛的美玉。如果说美玉与祭祀、权力、财富关系重大的话，彩陶则更多地跟先民的日常生活联系在一起。因而，其遗址的分布更广，形制的演进也更复杂。

陶器的出现，既是大自然的恩赐，也是人类聪明才智的象征。借助水和火，人类彻底改变了泥土的性质，使其服务于自家日常生活以及艺术表达的需要。而先民以渔猎为主的生活方式，决定了鱼、鸟等动植物很容易成为主要的描写形象。考古学家和艺术史家一致认定，彩陶图案的发展轨迹，是从具象到抽象，由写实到写意。而这，在仰韶文化半坡类型的鱼纹彩陶盆钵中，得到了最好的印证。

从鱼纹到鸟纹、蛙纹、水纹、花瓣纹，再到纯粹的几何图形，各文化遗址出土的彩陶，其图案千变万化，绚丽多彩。就我个人而言，彩陶中，最欣赏的是距今5300年到4000年的马家窑文化。此乃仰韶文化的分支，因首先发现于甘肃临洮马家窑而得名。胎泥为橙红色，配以刚健有力的黑彩，绘制出各种水纹、蛙纹、旋涡纹等，画面饱满，动静得宜，仿佛有一种流动的节奏和妙不可言的韵律蕴藏其间，你很容易体会到制作者的生命与激情。

由于所用黏土中含铁成分以及烧制方法不同，仰韶文化的彩陶以图像动人，龙山文化的黑陶、白陶则

以形制取胜。一开始也是出于实际生活的需要，制作各种炊具、水器、酒器等。可随着快轮制陶技术的普遍使用，所烧器物的形状规整，胎壁厚薄均匀，经磨光烧出的陶器更是富有光泽。这个时候，先民之努力提升制作技术，似乎已超越实用层面，更多地着眼于审美需要。像山东日照出土的那件薄胎高柄杯，造型奇特，光泽黑亮，显示了古人高超的制陶工艺。至于形制各异的取水器鬲，三足鼎立，配上高昂的尖嘴，到底是在象征雄鸡之引吭高歌，还是纯粹出于形式美的考量，恐怕只能是任凭读者自由联想了。唯一确凿无疑的是，鬲的造型对于日后青铜器的制作，有明显的启迪作用。

说完“鱼”的图像、“鸟”的造型，该轮到“人”自己了。关于先民对自我形象的塑造，专家谈论最多的，一是陕西半坡那神秘的人面鱼纹钵，一是辽宁喀左旗出土的那两个小型的陶塑裸体女像。此类发现关系重大，可惜数量太少，很难遽下结论。倒是另外两件比较普遍的器物，更引起我的关注。1973年出土于甘肃秦安的那尊人头壶，眼睛是挖出来的，耳朵是贴上去的，椭圆形的壶身，很像一位充满幸福感的孕妇，再加上红黑相间的图案，整体效果很好。

至于1973年出土于青海大通县的舞蹈纹彩陶盆，是我国目前所见年代最早的描绘舞蹈的陶器，值得格外珍惜。此盆内壁绘三组舞蹈人纹，每组五人，正手拉着手翩翩起舞。这既是研究新石器时代舞蹈艺术的重要资料，也足以让我们领略先民的风俗人情与宗教生活。单从图像本身，无法判断这些人到底是在庆祝丰收呢，还是在取悦神灵。但有一点，先民之举行仪式，一如艺术的起源，往往是兼及娱人与娱神的。

从1921年瑞典学者安特生(公元1874~1960年)在河南浞池县仰韶村发现一处以彩陶为主要特征的新石器时代遗址起,经过半个多世纪的努力,考古学家对于中国新石器时代文化的了解,已经大大深化。新的发现与研究证明,中华文明并非如原先设想的那样仅仅发源和发生于黄河流域,而是在不同地区多元发生的,但不同区域文化之间存在着巨大差异而又互相影响,这一点应是不容置疑的。

在某种意义上,一部文明史(或艺术史),便是在承认差异与冲突,重视交流与融合,不断超越自我的过程中,取得日新月异的进展的。而这一大趋势,随着历史进程的推进,将得到越来越多、越来越精彩的演示。

青铜与礼法

——夏商周艺术

(约公元前2070年~公元前221年)

相传夏铸九鼎,历商至周,为传国之宝。如此国家重器,指代的是政权或帝王之位。时至今日,汉语中还保存着许多对于“鼎”的膜拜。如“问鼎”指夺取政权的野心,“鼎革”指改朝换代,“鼎祚”乃国家之命运,“鼎辅”是执政的大臣,至于“鼎言”,则属于极有分量的话。这里所说的“鼎”,是夏商周三代以青铜所铸,而不是此前的陶器或此后的青瓷。作为重要礼器的青铜大鼎,在中国人心中,始终是沉甸甸的,因其联系着家国兴亡、礼法盛衰。当然,“鼎”只是众多青铜礼器中的一种。

青铜礼器象征着财富,象征着盛大的仪式,也象征着沟通天地神灵以及独占政治权力。故考古学家

张光直称:“中国青铜时代的最大特征,在于青铜的使用是与祭祀与战争分离不开的。换言之,青铜便是政治的权力。”^[2]作为政治权力重要组成部分的青铜器,同时也可作为科技和艺术来探究与观赏。

专家告诉我们,龙山时代已铜石并用,只是青铜容器的残片很少发现,到了稍后的二里头文化遗物中,才有较多的不同器类的成熟造型^[3]。而这,恰好与古史传说中的夏朝年代相当,故不妨将夏朝看作是中国青铜时代的开端。至于青铜时代什么时候结束,专家称,那“是一个冗长而且逐渐的程序,开始于春秋时代的晚期,但直到公元前三世纪的秦代才告完成”^[4]。

1981年河南偃师二里头出土、现藏中国社会科学院考古研究所的绿松石镶嵌兽面牌饰,呈长圆形,中间弧状束腰,凸面由许多不规则的绿松石镶嵌成兽面纹,中间两只睁得圆圆的眼晴,炯炯有神。有此选料考究、制作精良的牌饰,作为中国青铜艺术的开端,实在是再美妙不过的了。至于1923年出土于河南新郑、现藏故宫博物院的莲鹤方壶,乃春秋时代的遗物。此壶下有双伏虎支撑,中有蟠曲龙纹环绕,上有莲瓣衬托,壶盖上屹立着振翅欲飞的仙鹤,一改商周以来的庄重与静穆,预示着一个新时代的来临。郭沫若对此壶的解读,富有诗意:“此鹤初突破上古时代之鸿蒙,正踌躇满志,睥睨一切,践踏传统于其脚下,而欲作更高更远之飞翔。此正春秋初年由殷、周半神话时代脱出时,一切社会情形及精神文化之一如实表现。”^[5]

按照用途和器物的形制特点,通常将青铜器分为食器类、酒器类、水器类、乐器类、兵器类等。时代不同,器物的制作工艺及纹饰等,都会有很大的变化。就以食器中最为著名的鼎为例。虽然其基本形制

不外圆、方两类，前者两耳、圆腹、三足，后者也是两耳，但方腹，四足；接下来的区分可就复杂了——器壁的厚薄、器腹的大小、柱足的粗细、纹饰的多少，都可以变出无数的花样。但总的风格是造型稳重，泰山不移，这与其主要用于祭祀和宴飨等礼仪场合有关，也与其在世人的心目中象征着财富与权力脱不了干系。目前所知最有分量的方鼎，当属铸造于商代晚期的司母戊方鼎，鼎高133厘米，重800多千克。面对此三千年前的巨制，今人不能不生敬畏之心。

令人敬畏的，不仅仅是高超的制作工艺，更包括其中所隐含的历史教训。这一点，由于大量金文的释读，而得到很好的呈现。目前已发现的有铭铜器已超过万件，其中不乏可以补经证史者。若陕西眉县出土的大盂鼎，腹壁铸有长达291字的铭文，记载了周康王对孟的训词，其中特别提到殷商因沉湎酒色而亡国；陕西扶风出土的西周孝王时期饪食器大克鼎，腹内铸铭290字，详细记载了周王册命克的仪式及赏赐的内容；另外一件陕西扶风出土的西周中期盥器史墙盘，盘内铸铭文284字，除追颂周初文、武、成、康等诸王功业，更重要的是记载了微氏家族的发展史，以祈求祖先庇佑。二鼎一盘，或反面教训，或正面颂扬，同样体现了古人须臾不敢忘怀的历史记忆与道德教诲。至于2003年1月陕西眉县杨家村发现西周晚期青铜器窖藏，一次出土器物27件，件件都有铭文，共约3000余字，更是举世瞩目。

已发现的商周两代青铜器，最重要的当属礼器。这些制作日渐规整的器物，其装饰纹样包括龙、凤、蝉、鸟、虫、鱼等，但最突出的，还是饕餮（兽面纹）。既然是以动物为支配性的装饰纹样，那么，商周先民审美趣味的变化，当从其生活经验中寻求答案。远古

神话中，人类与动物之间，存在着错综复杂的关系。动物既可以是人类的祖先，也可以是英雄的伴侣，还可以是威胁人类生存的恶魔。青铜器中饕餮（兽面纹）之逐渐从凶猛凌厉变为可亲可爱，隐含着人类对于大自然的逐渐了解，以及自信心、自主性的增强。像1938年出土于湖南宁乡的商代晚期盛酒器四羊方尊，或1976年发现于陕西扶风的西周昭王时期盛酒器折觥，前者四角各铸一写实逼真的大卷角羊，后者则合龙角、鸞鸟、象鼻三动物于一身，不管是模拟现实还是驰骋想象，与人类朝夕相处的动物，已经变得温顺乖巧，不再咄咄逼人了。

所谓“国之大事，在祀在戎”（《左传·成公三年》），已发现的青铜器中，兵器确实占很大部分。可大部分兵器只求实用，不太考虑审美。也有例外的，比如1965年和1983年分别出土于湖北江陵的越王勾践剑和吴王夫差矛，便都是千锤百炼，兼及实用与审美。对于熟悉游侠诗文及小说的读者来说，宝剑之神奇，自不待言；而春秋时代的吴越之争，更因勾践的“卧薪尝胆”，还有此前此后的西施浣纱、伍子胥复仇、范蠡功成身退泛舟太湖等，而广为后人传颂。昔日的英雄，早已烟消云散；让人大惑不解的是，各自的题名兵器为何流落异国他乡？这背后定然隐藏着鲜为人知的曲折故事，等待着我们去钩稽。

其实，三代遗存的青铜器物，很早就引起了学者们的关注，起码宋人就已经开始系统的著录与研究。但传统的金石学与现代的考古学之间，在方法、趣味及学科体系上，有绝大的差异。可以这么说，近百年的考古发掘，方才给了青铜器研究以无限的生机与发展空间。因此，不妨采用讲故事的办法，叙述河南安阳妇好墓、湖北随州曾侯乙墓、四川广汉三星堆祭

祀坑这三次激动人心的考古发掘。或许，这比历数两千年间青铜器的分期、形制、纹饰以及制作技术的衍变，更能引人入胜。

从1928年起，安阳殷墟就开始了规范的考古发掘。这是一个早已蜚声中外的文化遗址，半个多世纪以来，不断给世人带来意外的惊喜。1976年小屯村西北妇好墓的发掘，便是其中最惊艳的一幕。妇好是商王武丁法定配偶之一，生前曾主持祭祀，从事征战，地位极为显赫。更重要的是，此墓面积虽不大，但保存完好，是殷墟发掘中唯一年代确定且未被盗扰过的王族墓群，不难想象其出土的随葬品之丰富。众多琮、璧、璜等礼玉，固然有助于史家之解读商代礼制；但若着眼于审美，更值得欣赏的，还是那些小巧玲珑的饰玉。艺人琢磨及钻孔的技艺，看来已相当娴熟，或圆雕，或平雕，很好地利用了玉石的形状及色泽，凸现虎、鹿、马、羊、鹅等各种动物的神态。其中最为引人注目的，莫过于头戴华冠的玉凤，弯曲的躯体，配上飘逸的长尾巴，正好和尖尖的小嘴形成呼应，真可谓“风姿绰约”。另外，那墨绿色的玉龙、乳白色的玉鸽，造型紧凑，线条简洁，同样十分可爱。妇好墓出土的青铜器数量惊人，竟达468件之多，而其中带铭文的礼器便有190件。如不考虑是否“有资考证”，要论造型之新颖与生动，妇好方壶、妇好方彝、妇好甗等大型重器，其实不如那一对鸛尊。商周青铜艺术中的鸟兽，远比人物来得有神采。而众多鸟尊中，像妇好鸛尊那样杂糅众多动物纹饰与造型，很容易获得一种似真若幻、扑朔迷离的艺术效果。

1978年的春夏之交，考古学家在湖北随州市郢城擂鼓墩发掘了一座战国早期墓葬。通过铭文鉴定，知道这是一个叫做“乙”的曾国君主的墓葬。此墓葬出

土文物之多，制作之精美，以及铭文资料之丰富，在同期墓葬中极为罕见。因学术兴趣差异，世人之谈论曾侯乙墓，“远近高低各不同”。历史学家喜欢的是种类繁多、数量庞大、排列有序的饮食器，因那跟史书所说的祭祀活动中贵族需按其身份等级享用，正相吻合，可见古来儒生苦心研读的《周礼》《仪礼》等，并非空中楼阁。科技史专家关心的是那纹饰极为繁缛、盘旋重叠的尊盘，因其证明失蜡法这种先进的工艺技术，早在战国初年便为中国的匠师所掌握。最高兴的当然是音乐史家——全套编钟共65件，每件都能奏出双音；加上编钟及钟架上刻有编号、记事、标音、律名等铭文共3775字，对于今人之理解先秦乐律，实在是不可多得的重要资料。而我最为心仪的，则是那婷婷玉立、昂首挺胸的鹿角立鹤。这件错金装饰的青铜制品，出土时被置于主棺之侧，想来是用来引领墓主灵魂升天的法器。而我之所以格外青睐此物，纯粹出于造型的考虑——深信其最能体现楚人的风流倜傥、异想天开，以及不动声色中的诡异与神秘。

位于四川广汉的三星堆遗址，属于古蜀国文明。1934年起，此地便陆续进行过多次考古发掘，大致明了其文化特征及存在时代——最早距今五千年，最晚可到商末周初。但真正让三星堆名扬四海的，还是1986年8月的那次大发现。一、二号祭祀坑出土上千件形制特别的青铜制品，改写了古蜀国以及中国青铜艺术的历史。文献中的古蜀国，充斥各种神话传说，真假莫辨，连唐代大诗人都感慨“蚕丛及鱼凫，开国何茫然”（李白《蜀道难》）。而三星堆文物的出土，一下子使视野变得豁然开朗。这些文物不仅验证了若干古史传说，更落实了此处与中原之间的文化联系。学界此前一般认为，四川地处偏僻，山高水险，文化上处于

封闭隔绝的状态。“现在考古发现证明，自新石器时代晚期(至少晚期之末)起，当地与中原间的交流是存在的。有时还明显是畅通的。”^[6]但另一方面，三星堆文化又确实具有鲜明的地域特色，诸如青铜鸟、青铜立人像、青铜兽面具、青铜神树等，都与中原文化有明显的差异。那通高261厘米、重180千克的青铜立人，头戴高冠，身着华衣，粗眉大眼，昂然屹立，面部表情刚毅肃穆，兼有王者的威严与祭师的神秘。而那些丹凤眼、蒜头鼻的金面罩铜质人头像，以及阔口微张、眼球向外凸出的青铜兽面具，其确切含义到底是什么，蕴藏着多少人世或阴间的秘密，目前谁也说不清。只是隐约感觉到，古蜀人的恢诡与浪漫、侈丽与雍容，可能出乎我们已往的想象。而那棵通高396厘米、气势恢宏的青铜神树，除了高超的铸造技术以及龙、鸟等精美造型，更让我们关心的是，这很可能就是神话传说中的扶桑，是古蜀人崇拜太阳神的祭祀实物。

作为这一神奇故事的遥远回声，2001年成都西郊的金沙遗址发掘中，又出土了大量精美的玉器、铜器以及金器，经专家考证，此遗址与三星堆有较为密切的渊源关系。而其中的太阳神鸟金饰，因其线条流畅，寓意深远，体现了古代中国人的太阳崇拜及“天人合一”思想，而于2005年8月，被国家文物局确认为“中国文化遗产标志”。

铠甲武士与仙人奔马

——秦汉艺术

(公元前221~公元220年)

无论是列国纷争，四海归一，还是开疆辟土，削

藩平乱，战争无疑是第一要素。于是，手执兵器、驾车驰马、冲锋陷阵的将士，成了那个时代的工匠及艺术家表现的中心。两千多年过去了，狼烟早已飘逝，奔马也不再嘶鸣，一切都归于平静；可突然间，从地下冒出一支威武雄壮的大军，世人这才意识到，关于战争的记忆，竟如此深刻地烙在人类的脑海里，永远无法抹去。

1974年3月29日，陕西临潼农民挖井时，偶然发现了秦始皇陵园内陪葬的兵马俑坑。随着考古发掘的顺利展开，整个世界都投过来了惊异的目光。如此庞大的军队，全都是陶土制成，仿真人大小，还施有彩绘，实在不可思议。仔细辨析，三座兵马俑坑，坐西向东，呈品字形排列，总面积达25000多平方米。俑坑里的军队，排兵布阵，大有讲究。一号坑是士兵和拖着战车的陶马，共6000多件，象征着步兵、车兵联合编组的军阵；二号坑出土将士、战马、战车等1300多件，那是由步兵、骑兵和车兵混合编组的军阵；三号坑规模小，兵马及战车数量不多，似乎是统领一、二号坑庞大军团的指挥部。

要说铸造工艺之精，科技含量之高，非秦始皇陵西侧出土的那两乘铜车马莫属；可要说阵法森严，气势磅礴，还得首推那数千手执兵器、默默守卫着皇陵的将士。人与马、将军与士兵、步卒与弓弩手，各自的容貌与姿态，当然会有差异。可如此大批制作的陶俑，虽比例匀称，神态逼真，仍难免千人一面之讥。因此，作为雕塑，兵马俑以整体气势而不是精雕细刻见长。这正与军人的威严以及步调一致相吻合。当年的秦国军队，本就以纪律严明、骁勇善战著称；两千多年过去了，感觉上，那种排山倒海的军威依旧。而且，这还只是陪葬坑，和陵墓浩大的主体工程比起

来,很可能微不足道。有朝一日,科技发达,整个秦始皇陵得以成功发掘,那“宫观百官奇器珍怪徙臧满之”,且“以水银为百川江河大海”的地下世界(《史记·秦始皇本纪》),将是何等辉煌!

让艺术史家耿耿于怀的,还有另外一座皇陵的陪葬墓,那就是与雄才大略的汉武帝为伴的霍去病墓。公元前117年,曾率领大军击败匈奴、为大汉王朝建立赫赫战功的骠骑大将军霍去病不幸英年早逝,汉武帝十分痛惜,于是下令在武帝陵附近为其修建了气势恢弘的墓冢。霍墓前,现存的马踏匈奴、跃马、伏虎、卧象等16件石雕,均采用坚硬的花岗石镌刻而成,风格浑厚雄壮。其中尤以高168厘米的“马踏匈奴”最为著名——大概是胜券在握,那昂首挺立的战马,显得十分安详,肃穆中所蕴含着的力量,由脚下那手持弓箭垂死挣扎的匈奴首领体现出来。另外一匹“跃马”,后腿蜷曲而卧,前腿蓄势待发,随时准备腾空而起,其警觉而豪迈的神态,竟是艺术家利用原石的自然形态,略施斧凿而成。

曾经有人设想,如果不是秦灭楚,而是反过来,那其后两千年中国的发展,将是完全不同的另一番景象。绚丽多彩、充满奇异想象与浪漫情怀的楚文化,没能成为中国文化的主流,着实让很多史家扼腕。不说别的,同是出土文物,对比曾侯乙墓的编钟与兵马俑里的军阵,你就明白这两种文化的差异。好在秦很快就亡了,刘汉王朝在政治、法律方面承袭秦制,在文学艺术上,则依旧保持南楚故土的特色^[7]。倘若打仗,当然是排列整齐、秩序井然的大军占上风,但太平年代,乐曲悠扬,轻歌曼舞,更容易让人陶醉。这就难怪,当希望死者能在冥世继续其生前的享受时,各种歌舞杂技彩俑便应运而生。

以彩俑代替活人殉葬,此风发轫于商,东周以后渐趋流行。到了汉代,俑的种类、数量、材质等都达到了新的高度。有木雕,有石刻;有禽兽,有人物;有士兵,有奴婢;但我最关注的,还是那些陶制的乐舞百戏。山东济南无影山西汉早期汉墓出土的乐舞杂技俑,竟然在一长方形平板上,塑造了二十多个彩绘陶俑,或击鼓,或吹笙,或翩翩起舞,或全身倒立,动作及神态各异,场面之热烈,足以告慰死者。四川成都天回山出土的说唱俑,赤膊光脚,笑容可掬,正说到高兴处,真的是“不知手之舞之,足之蹈之也”(《毛诗序》)。至于四川郫县的击鼓说唱俑,耸肩缩头,眼睛一张一闭,似乎在扮鬼脸,逗观众乐。如此陶塑,脸部表情夸张,幽默风趣,富于生活气息,与皇家宫殿、陵墓之富丽堂皇,大异其趣。

中国建筑以木料为主要构材,因此,再伟大的杰作,也无法长久存在。躲得了天灾,躲不过战火。“引兵西屠咸阳”的项羽,“烧秦宫室,火三月不灭”(《史记·项羽本纪》),这只是众多改朝换代的故事之一。《三都》《两京》所描摹赞叹的汉代宫殿,不也都荡然无存?“现存汉代建筑遗物之中,有墓,石室,阙,崖墓,为实物;明器,画像石之类,则为间接资料。”^[8]今人也只能借助这些实物及间接资料,遥想大汉宫殿(如长乐、未央、建章等宫)之规模与气魄。昔日的宫室,高门大窗消失,雕梁画栋不见,屋顶也都坍塌了,唯一留下来,让后人摩挲不已的,就只是那作为点缀的瓦当了。

秦砖汉瓦,本是极为平常的建筑材料,可经过古代工匠的巧心妙手,同样可以进入艺术之林。瓦当的形制,战国多半圆形,秦汉则为圆形;饰物有文字、动物、植物等。陶制的瓦当,悬于屋檐,在规定的狭

小空间里，用文字或图像表达制作者的祝福与祈祷，其间的造型、章法与布局，与同时代的青铜、玉器、石刻等有所呼应，更对后世的治印产生影响。若鸣鹿纹、三雁纹、“千秋万岁”、“长乐未央”等文字纹，还有青龙、白虎、朱雀、玄武等“四灵”，都是制作精妙的小玩意，颇具观赏价值。

同样属于大型建筑的装饰，日后竟演变成成为独立的艺术品的，还有流行于汉代的画像石和画像砖。前者是在墓室内的石构件或石棺上施加浮雕或线刻，后者则是用泥在雕好的模具上拓出，然后烧制而成。中国学者对于画像石的研究，早在南宋时期便已开始，只是随着诸多汉代墓室的发掘，出土的画像石、画像砖数量惊人，且分布地区很广，包括山东、江苏、安徽、河南、陕西、四川等，这才引起美术史家及历史学者的普遍关注。艺术史家赞叹，汉画像上承先秦青铜，下开六朝雕刻；而我则更倾向于鲁迅的视角，即从中读出汉人丰富多彩的日常生活与历史记忆。二十年间，鲁迅搜集了汉唐画像石拓片六七千种，几次准备选印刊行，可惜都没有成功。鲁迅自称其选印的标准是：“但唯取其可见当时风俗者，如游猎，卤簿，宴饮之类。”^[9]

若借用鲁迅的思路，则山东嘉祥、河南南阳的画像石，以及四川大邑的画像砖，最值得观赏与探究。从雕刻艺术看，武梁祠石刻结构严谨，质朴厚重，善于刻画人物以及表现历史故事；南阳画像石豪放古拙，运动感极强；四川画像砖则精巧活泼，纯朴自然。但各地的画像石（砖）在表现题材上，多有交叉与重叠，如同样描绘禽兽虫鱼、日月星辰、山川草木等自然景物，同样刻画车骑出行、宴饮乐舞、战争狩猎、农作庖厨等生活场面，还有，同样涉及历史故事与神

话传说。也正因此，我们会将其作为了解汉代贵族/民众日常生活及思想信仰的重要资料来解读。

不管是武梁祠石刻，还是南阳汉画像，都有不少伏羲女娲、东王公西王母、仙人乘龙、金乌负日等造型，可见其时神话及神仙故事之盛行。尽情地享受今生，同时畅想死后的美好世界，汉代神仙思想之深入人心，影响及于众多工艺及造型艺术。河北满城的中山靖王刘胜夫妇下葬时，身着精美绝伦的金缕玉衣，据说是为了保存躯体，以求不朽；陕西咸阳出土的玉仙人奔马，马生双翼，足下有云状托板，可见其已超越生死，进入遨游太空的神仙境界。再看约略同时的彩绘棺槨、墓室壁画、铜镜、漆盒等，固然有不少现实生活中的虎豹鹿马、车马出行、燕居乐舞，但最为色彩斑斓的，还属这个交织着真实与幻想的神仙世界：云气缭绕中，不仅有日渐程式化的龙凤呈祥，更有许多奇珍异兽，以及活跃在《山海经》里的半神半人。

“大风起兮云飞扬”，就在这中华帝国创立的初期，各种政治及文化力量，如儒家与道家、南方与北方、历史与神话、理智与激情等，在斗争中相互竞争、对话与融合，导致了这一时期的艺术及审美，以浪漫雄健为主调，不以细节及技术取胜，而以气势及想象力见长。

帝后礼佛与兰亭兴集

——三国至隋唐艺术

（公元220~907年）

古代中国，最令今人歆羡不已的，莫过于“汉唐盛世”了。可就在这大汉王朝（公元前206~公元220年）

与大唐王朝(公元618~907年)之间,隔着将近四百年的分裂与割据。对于夹在两座大山中间的魏晋六朝,传统的评述是,外族入侵,疆域碎裂,纲常动摇,道义沦丧。一句话,毫无可取。但晚清以降,由于章太炎、刘师培、鲁迅、周作人、陈寅恪、宗白华等人的再三阐发,六朝文人的玄学思辨、文学自觉,以及讲求个性、通脱旷达等,其在思想史及文化史上的意义,方才得到比较普遍的认可^[10]。这四百年,确实是烽火连天、生民涂炭,可同时,因政治控制失效,思想束缚放松,文人精神自由,因此敢于大胆地接纳外来文化,并进行各种艺术尝试。

因此,谈论唐代艺术的辉煌,不应局限于“文起八代之衰”,而是关注其对于三国两晋南北朝思想及文化活动的承继。“李唐一代之历史,上汲汉、魏、六朝之余波,下启两宋文明之新运。而其取精用宏,于继袭旧文物外,并时采撷外来之菁英。两宋学术思想之所以能别焕新彩,不能不溯其源于此也。”西域人大量流寓长安,以及“开元前后长安之胡化”,最终落实为对于西域的宫室、服饰、饮食、绘画、乐舞、游艺等的接纳。如果再考虑到西亚之火祆教、景教、摩尼教此时开始传入,并先后盛行于长安,那么,唐人思想之开放、趣味之多元,实在令人佩服^[11]。

当然,自张骞通西域,无数外国使者、西域商贾,以及艺人、宗教徒等,早已万里跋涉,来到中国。汉代的长安,不仅有大量西域传来的奇花异木、珍禽怪兽、百戏幻术等,更重要的是,日后对中国人的日常生活、思想意识、文学艺术等产生巨大影响的佛教,已经开始落地生根。谈论三国至隋唐的艺术,为传扬佛法而创作的大量石窟造像与石窟壁画,无疑最为引人注目。

“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中。”(杜牧《江南春》)可惜的是,这些木结构为主的佛寺,历经千余年战火及风雨的侵蚀,早已不见踪影。现存最早的木构佛殿,是山西五台山建于唐建中三年(公元782年)的南禅寺大殿。相对来说,那些隐藏在郊外或大山里的石窟,可就幸运多了。虽然也遭到不少人为的破坏,像敦煌石窟等,其大致规模还在,仍能让今人领略祖先的精神信仰与审美趣味。

从北魏到隋唐,佛教石刻造像的风格一直在演变。早期多依据西来的粉本,尤其是服装、配饰以及佛典所规定的眼、鼻、口、发、手势等;大约在公元500年前后,基本完成佛像汉化的过程。另一方面,为体现法相庄严,本尊如来更多地遵守粉本,而罗汉、菩萨、金刚、力士等,则根据各时代民众的理解,多有发挥与创造。明显的变化在于,造像日渐突破佛教禁欲、枯寂、出世思想的限制,开始出现表情丰富、健康且优美的形象。

山西大同的云冈,有目前所知中原地区最早开凿的石窟群,第20窟的禅定大佛,高13.7米,表情温和,睿智且明朗,最为精彩。河南洛阳南郊的龙门石窟,那由武则天“助脂粉钱二万贯”修建的奉先寺,其中的卢舍那佛,高17米,更是庄严典雅,慈悲为怀。甘肃天水的麦积山石窟以泥塑为主,表现手法极为细腻。至于甘肃敦煌的莫高窟,公元4世纪开工,历经北凉、北魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、金、元共十个朝代,是世界上最负盛名的石窟宝库。莫高窟中,唐代彩塑体态丰满,婀娜多姿,最能体现“盛唐气象”。

除大型石窟外,世间尚流传许多单躯的佛教造像,或铜或木,或陶或石。这些佛像尺寸较小,移动

方便,制作更为精细。此类佛像国内外博物馆多有收藏,公众容易就近观赏。而1996年山东青州龙兴寺遗址发掘,一处窖藏就清理出四百多件北魏至北齐制作的精美佛像。这起码提醒我们,中古石刻艺术,随时可能给我们以意外的惊喜,今人尚未穷尽其魅力,仍可以有很高、很好的期待。

另外,有两套浮雕,既是精美的艺术品,也是不可多得的历史资料。原在龙门石窟的宾阳洞、现藏美国的北魏晚期浮雕“帝后礼佛图”,图中的帝后及贵族款款而行,庄严肃穆。可与此相对照的,是河南巩县的北魏石窟,那窟规模很小,可第1、3、4窟前壁左右对称的帝后妃嫔礼佛图,共三层,18方,若长卷之逐渐展开。此礼佛图所刻画的供养人,比宾阳洞还多,且高低起伏,穿插变化,韵味无穷。

同属大型石刻,但与佛教无关的,是历代帝王陵墓前的众多杰作。若南朝梁武帝萧衍陵前仅存的那只麒麟,怒目圆睁,昂首张口,很是传神;而萧衍第四子、被封为南康郡王的萧绩,其墓前一对石辟邪,身有双翼,可又长得粗犷朴拙,实在可爱。唐高祖李渊献陵前的石犀,颈部那几道有力的折纹,使其显得憨厚而雄浑,如此庞然大物,现屈居西安碑林博物馆,难怪郁郁不得志。唐高宗与武则天合葬的乾陵前,那匹翼马神态安详,肩上镌刻着图案化了的卷云,表示其随时可以自由翱翔于天际,雄伟中夹杂着华美,体现了太平年代的自信与自得。至于高浮雕昭陵六骏,本是唐太宗为追念伴随自己南北征战的六匹战马,让画家阎立本绘样,良工镌刻而成;再加上李世民本人亲题赞语,书法家欧阳询书丹勒石,难怪人称“神品”。或徐行,或站立,或奔驰,六骏各具风韵;可惜的是,其中两匹早已被盗卖到美国,无缘

重新聚首。

存世的魏晋至隋唐壁画,最优美的,或属佛教石窟,或归帝王陵墓。新疆克孜尔石窟及甘肃炳灵寺,都存有公元4~5世纪的壁画;但最能体现这段时间佛教壁画的艺术成就者,还推敦煌莫高窟。依照表现内容及形式,敦煌壁画大致可分为如下四种:单纯的佛或菩萨造像(如法相庄严的如来、丰腴艳丽的观音);描写西方极乐世界的楼台花鸟、七宝莲池、伎乐飞天等的净土变相;表现现实生活中的人物与场景的供养人(最有名的是《张议潮出行图》);讲述各种施舍、报恩、仁智、孝友等经变故事的佛本生图。

评论佛本生图,单欣赏其赋色的明快艳丽,造型的准确生动,构图的简括别致,还不够;还必须意识到,这是为配合讲经而制作的,本身有很强的故事性。像第275窟的《尸毗王舍身贸鸽》、第257窟的《鹿王本生》以及第285窟的《五百强盗成佛》等,都是当时极为流行的经变故事,其中的曲折变化,非三言两语所能说清。因而,也就无法用一个单独的场面来呈现。为了完成精彩曲折的叙事,以达到教诲观众的目的,“本生故事画从单幅构图发展为长卷型构图,以后又由长卷型演变为大型‘经变’构图。”^[12]转变后的本生故事,表面上是完整的方形画面,实则隐含若干情节,阅读时必须带进时间的因素。

相对于佛教石窟,墓室的壁画更为切近日常生活,构图及笔墨也更加自由、洒脱。已发现的魏晋六朝民间墓室的壁画,取材甚广,涉及几乎所有的社会习俗及日常生活,用以“考史”是再合适不过的了。同时,这些壁画大都逸笔草草,自有其独特魅力。但一般来说,要讲画面的饱满与精致,还属唐代永泰、懿德、章怀等皇族的墓葬。墓道两壁,除常见的青龙

白虎外，还可能绘制狩猎出行、仪仗伎乐等生活场面；墓室中，还会有别的精彩画面在那里恭候。画家对各色人物有细腻的观察，笔墨也能相符，正所谓“刻画入微，气韵生动”是也。其中尤以陕西乾陵陪葬墓章怀太子墓墓道东壁的“礼宾图”，以及前室西壁的“宫女观鸟捕蝉图”，最见神采。

唐代壁画的辉煌，是与一大批著名画家的直接介入密切相关的。依据《历代名画记》《唐代名画录》等，我们可以知道，当时的很多著名画家，都在宫廷、寺观、邸宅、墓室的粉墙上挥毫作画。只可惜，今天所能看到的，只是残留在地下的那一小部分。专家称，将传世的吴道子《送子天王图》与章怀墓的礼宾图、永泰墓的宫女图、懿德墓的太子大朝仪仗图相比较，有很多相似的地方^[13]。虽不能据此判定这些墓室壁画的作者就是唐朝的画圣吴道子，但起码可以断言，这些壁画多出自名家之手；而且，墓室壁画与传世的绢本设色绘画之间，有着千丝万缕的联系。

传统中国，独立的绘画活动早就存在，但因绘画而享有崇高声誉，以致青史留名，这必须等专业画家出现以后才有可能。汉代宫廷已设有专门的画室，王昭君因没有贿赂画师毛延寿而始终得不到汉元帝的“召幸”，以致含恨远嫁匈奴，此故事流传甚广，只是不太可信。美术史上真正产生影响的专业画家，还得从三国时候的曹不兴说起。从魏晋到隋唐，几百年间，各种类型的绘画，如人物画、山水画、花鸟画、鬼神画等，技巧上都有很大的进展，而且出现了若干像吴道子这样传诵千古的名家。对此，史家多有精彩论述，这里避开了纯粹的技巧分析，拟从另一个角度解读。

如果说石窟壁画主要体现宗教精神的话，那么

传世的绢画，则更多渗透着文学趣味与历史意识。前者可以举顾恺之为例。那位主张“以形写神”的大画家顾恺之，其真迹已无传，存世的《女史箴图》《洛神赋图》乃隋代或宋代摹本。这两幅名作，都是根据名家文章的意境创作的。《女史箴》出自西晋张华之手，据说是用以讽刺淫荡的皇后贾氏；曹植的《洛神赋》以神话隐喻失落了的爱情，无疑更为世人所熟知。将文字转变为图像，画家当然需要苦心经营。比如，以端庄娴静的身姿，展现宫廷妇女的身份和风采；或者借烟波缥缈以及洛神的含情脉脉飘然远逝，寄寓诗人的眷恋与哀伤。这种文学性很强的绘画，日后在中国美术史上，大有驰骋的空间——为《离骚》配图，写陶潜诗意，还有替《西厢》《水浒》插图等，都是绝好的例证。

唐代诗人杜甫诗曰：“开元之中常引见，承恩数上南薰殿。凌烟功臣少颜色，将军下笔开生面。”（《丹青引赠曹将军霸》）谈论的是具体画师的遭遇，但也可以看出，为凌烟阁画图，确实是极大的荣誉。唐太宗于贞观十七年（公元643年）下诏书，图功臣像于凌烟阁，显然是将绘画作为“成教化、助人伦”的重要手段。阎立本是著名画家，也是朝廷重臣，一度还出任过宰相。这你就能明白，为何其画作多有强烈的历史意识。唐太宗让他画《凌烟阁功臣二十四人图》，还亲自写了赞语，当然有政治上的考虑。《历代帝王图卷》是不是阎立本所作，学界有争议；但《步辇图》应该没问题。此画所表现的，同样也是“重大历史题材”。唐贞观十五年（公元641年），唐太宗为改善汉藏关系，把文成公主远嫁给吐蕃王松赞干布，后者于是派使者前来迎娶。画面上，使者态度谦恭，而端坐步辇上的李世民，则兼有威严与仁慈。