

雕塑绘画经典赏读



中国旅游出版社

雕塑绘画鉴赏辞典

张秉尧 主编

中国旅游出版社

(京)新登字031号

封面题字: 吴作人

题词: 楚图南

责任编辑: 范云兴 滕义仿 帅小健

装帧设计: 滕义仿

封面设计: 叶曦 张秉尧

技术编辑: 李崇宝

雕塑绘画鉴赏辞典

张秉尧 主编

•

中国旅游出版社出版

(北京建内大街甲9号)

北京外文印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

•

开本: 850×1168毫米 1/32 印张: 27.75 字数: 988千

1993年5月第1版

1993年5月第1次印刷

印数: 5000册

定价: 31元

ISBN 7-5032-0782-5/G·212

弘揚中國文化重視
雕塑繪畫藝術提高
和豐富人民精神生
活的素質

庚午年秋 楚圖南

编委会名单

顾问	钱绍武				
主编	张秉尧				
副主编	李福顺	聂崇正	庄嘉怡	黄文昆	
编委	李纪贤	李福顺	张秉尧	张戴天	吴晶范
	甸奚	单国强	官大中	吉淑芝	俞守仁
	庄嘉怡	聂崇正	黄文昆	韩淑珍	
撰稿人	(以姓氏笔画为序):				
	卫嘉	马季戈	马鸿增	王官乙	王泽庆
	王厚宇	王朝闻	艾辰	东雷	包炮
	叶曦	司徒兆光	白建钢	许忠陵	安淑琴
	吕品	吕长生	孙焱	孙泓	孙宝发
	孙振华	杨新	杨会福	杨庚新	杨晓东
	杨臣彬	刘国展	刘智有	任满鑫	伍鑫甫
	吉淑芝	李湜	李嘉	李纪贤	李苦禅
	李昆声	李振甫	李福顺	张立柱	张秉尧
	张保才	张道一	张蕙明	张戴天	陈思
	陈钧	陈兆复	陈耀林	吴晶范	员安志
	甸奚	林为民	林树中	孟凡人	畏冬
	段文杰	金维诺	单国强	赵志诚	官大中
	胡智生	俞宏理	俞守仁	庄嘉怡	高凤山
	高钟焱	唐全贤	郭相颖	聂崇正	龚玉
	黄文昆	黄远林	黄国培	盖山林	常书鸿
	崔炳华	崔锦	程征	韩书力	韩淑珍
	詹鄞鑫	谭树桐	薛永年		

出 版 说 明

中国古代雕塑、绘画具有鲜明的民族性和独特的艺术风格，成为独树一帜的瑰宝，在世界文化艺术之林享有极高的声誉和地位。这些作品大都分布在国内各地的旅游景点上，与明山秀水、古刹寺观、楼堂馆阁结为一体，交相辉映，形成完美和谐的自然与人文结合的景观。它们不但展示了我们祖国的美丽风光，而且也显示了历史悠久的文明古国灿烂辉煌的文化传统。旅游者如在游览美景胜境的同时，一睹文化瑰宝的风采，领略这些珍品的精湛、优美及其审美价值，不唯赏心悦目，且能受到陶冶、启迪和鼓舞，那将是获益匪浅的。为此，我们尽可能地将国内大陆地区的雕塑、绘画作品，择其精要，制为图版，汇集成册，并于每件作品之后附上一篇鉴赏文章，奉献给读者，以期达到上述的目的。

在编辑过程中，承蒙各地博物馆、艺术馆，以及一些艺术院校、出版社等单位的大力支持，提供了宝贵的资料；又蒙海内从事艺术创作、研究的老中青专家，尤其是王朝闻、常书鸿、伍蠡甫、金维诺、钱绍武等当代著名学者的文稿，使本书大为增色添辉。此外，楚图南先生为本书题词，吴作人先生为本书题签，并对封面设计和装帧给以具体的指导。在此，我们一并表示深深的谢意。

凡 例

- 一、本书收入上自原始时期，下至清代末年的雕塑、绘画作品图版（包括岩画、陶瓷器之雕塑与绘画、石窟和寺庙及陵墓之雕塑绘画以及卷轴画、册页画等）521件。
- 二、本书所收作品皆遴选自国内大陆地区的收藏中具有代表性者。所选作品，每件附图版一帧。
- 三、本书所选作品按其所属行政区域排列；同一行政区域者，按其年代先后排列；年代无考者，酌予列入适当位置。
- 四、本书一般一件作品附一篇鉴赏文章，也有少数文章作综合鉴赏者。
- 五、本书一般采用公元纪年，也有少数用旧纪年并夹注公元纪年者。

前 言

这本书是在雕塑家钱绍武教授的指导下编写的。几十年来钱先生一直从事艺术创作与教学工作，对中国传统艺术有着独特的见解。我自学生时代起，就深得钱先生的教诲。如今在编写《雕塑绘画鉴赏辞典》一书的过程中，又得到钱先生的热情关注和指导，这于我是再次学习的机会。当本书即将问世的时候，我愿乘此机会，向我的恩师表示深挚的谢忱。

应特别说明的是，楚图南先生以九十三岁高龄特为本书慨然题词，吴作人先生也以耄耋之年为本书题签，并对封面设计、装帧等做了具体的指导。这于我是极大的鼓舞和教育，在此，我向二位长者深表敬意，并祝他们健康长寿。

本书是集各方面美术家的作品于一堂，又是集当代学者的文萃，凝聚着丰硕研究成果的汇编。特别值得提出的是，中央美术学院部分老师和毕业同学热情地参与了本书的撰稿和编委工作，成为此次成书的主要力量，在这难得的师生合作中，我又从中学到了不少东西，对此我向大家致以真诚的谢意。

中国的雕塑、绘画有着优秀的民族传统，丰富的内容以及博大的气势，对人类文明做出了独特贡献，这是中华民族的骄傲。

从玉器文化的存在和发展中，就可以清楚地看到中国艺术是在以自然为师的基础上，把自然与人类情感紧密地连接在一起，天趣自然，情理贯通，以形写神，以写意为原则进行创作，达到“畅神”的目的。画家石涛提出的“搜尽奇峰打草稿”，一语道破了中国的艺术创作是注重对自然事物本质的体

会和表现。一针见血地表达自己的感受，其余留给观者去意会。绝不模仿客观，不受客观约束，不是以再现客观为其根本目的。因此，艺术家可以展开丰富的想象，在驰骋艺术才能方面有着广阔天地，以西汉霍去病墓石刻作品为例，艺术家在自然形态中所领会到的心得，并非客观形态本身，而是在自然形态中展开想象进行刻画，求其神，忘其形，简洁扼要，说到为止，用不着繁琐，用不着包罗万象。又比如中国山水画，不完全限于表达某个具体环境，不受时空局限，甚至还可以在构图题写诗词，进一步抒发画家的个人体验。总之，中国艺术家面对自然，不是陷于自然表面，而是站在更高层，给自然以艺术的比拟和象征，给它以“观念形态的意义”，渗入人的情感，使其“人化”，这就脱离了外在的自然形态，从而使人们对自然美的欣赏形成富有更明确更具体更典型更本质的社会内涵和价值的审美心态，引导人们更好地欣赏。在欧洲艺术中就不是这样，它很注重对自然形态本身的研究，直觉就是一切。对数的感受很突出。比如对美神维纳斯的表现是以“黄金分割律”为准绳的。又如文艺复兴时期的大师们，热衷于对透视学、解剖学、光学研究，力求忠实地反映客观世界。只是到十九世纪后期，才开始认识画中之我，提出艺术家的任务在于解释自然，并非抄袭自然。

中国艺术之所以独特，追其渊源是与中国哲学思想的天人合一论相一致的。中国艺术家是从人与自然的统一中寻找美的。这就区别于西方中世纪的神学思想，区别于西方唯心主义美学和机械唯物主义美学。在中国艺术家看来，自然美与人的生存相关，它的运动节奏、韵律与人的内心情感、道德观念相吻合。艺术家注重形式，但又总把形与情、理相联系，强调在高度程式化、规范化的形式中取得自由发挥，从来不用纯自然的机械物理的规律去解释自然美。认为美是源于自然，又超越自然，由此而产生的高层次的艺术，在世界艺术之林独树

一帜，对世界文明做出了独特的贡献。难怪有的国外学者说，不到中国，不瞭解中国文化艺术，就不懂文化。当然不同的民族、不同的国家都有各自的文化特征，应该是互补的，共同丰富人类文明宝库。

本书就是想通过对中国古代雕塑、绘画的择要概览，以弘扬中国的优秀文化传统。不过由于编者水平有限，难免有不妥或错误之处，希望读者给予指教。

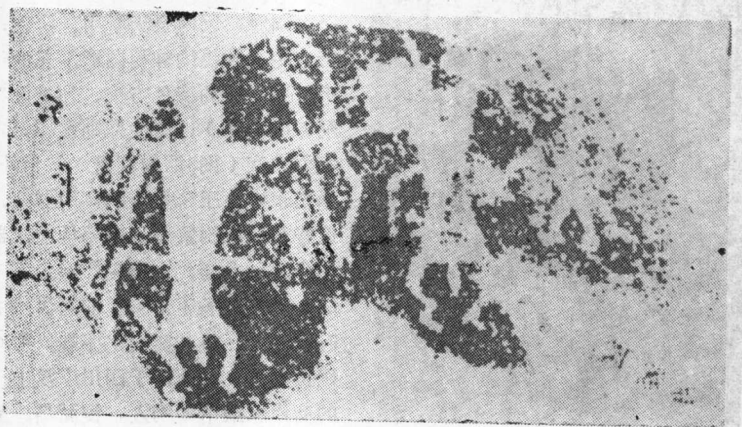
张秉尧

1990年元月于北京

中国雕塑艺术欣赏

钱绍武

(一) 中国原始社会的雕塑艺术。由于不断的考古发现，中国原始社会的雕刻史很难定论。但有几点是可以断言的。一是我们的原始艺术生根于自己的土壤之中，如果说在世界艺术之流有几个源头的话，那么，我们是源头之一。二是我们这个源头本身也是多源的。例如仰韶文化和红山文化就各自不同，并无承继问题。浙江的先民文化更是如此。从它们的共同点来看，原始人的艺术大概要跟自己的生存发展有关，因此，大多数都是图腾崇拜，也就是崇拜自己这个部落的保护神，内容往往是丰收的祈求、狩猎的禁咒或战争的祝祷，都是生存发展所需要的而并非吃饱喝足后的娱乐。当然在这些“大典”中也会带有娱乐性，特别是在丰收和胜利的庆典中，这是我们按常理可以推断的吧。但要说艺术主要来自游戏，那大概是把原始人的生活看得过于轻松之故。但也不排斥在制陶、磨斧中有些“即兴”之作。可是这些作品决不是主流。主流还是上述的生存目的（图1 岩



画片断)。其次,原始艺术都有性崇拜的部分。也就是一个民族生存发展的根本条件之一。以前对我们民族在这方面的表现极少注意,好像我们自古至今都特别“规矩”似的。其实在民俗和文字中早就反映了这部分内容。近年来的考古发现才使我们知道,原来我们也和所有民族一样都经历过群婚制、性崇拜的阶段。辽宁牛河梁出土大批巨型裸体女神像就是一个证明。前几年公开展出了两个在这里出土的女裸体陶塑就算个样品吧。至于它们的艺术风格,实在很难说,就等于很难确定“儿童画”是什么风格一样。如果一定要勉强判断,那么我们似乎一直采用着一种“写意”方法。我们注意的中心是“生动”而不斤斤于“写实”。

(二)进入奴隶制社会的雕刻艺术。以商周为例,主要是青铜器。最突出的是“鼎”的创造(我这里指的是一切类似的青铜器)。一种器皿,发展成为一个民族、一个政权的象征,大概是中华民族的独创吧。有人认为是这不是雕刻,是工艺品。但我觉得它既是实用的工艺品,也是雕刻艺术品。因为“鼎”已不是“食器”,而是一种有巨大精神内含的纪念性艺术品,以象征九州。从此,“鼎”就成为国家民族的象征。我们称一个政权的交替为“鼎革”,就是说要革掉旧鼎,另创新鼎了。一个政权的兴旺发达,我们就说“鼎盛”。我们古代“铸鼎”总是记载“国之大事”,所以我们的鼎是“纪念碑”、是“凯旋门”,是一个国家的荣辱所系。叫做“重器”,打败了,人家就要迁其“重器”。正因如此,所以鼎的造型充

分体现了无比庄重,甚至威严的意态。同时,因为祭天所用,所以都带有令人敬畏的神秘图形。总的说来,殷商鼎的特色方峻、劲挺而狞犷(图2鼎);周代鼎则浑厚、博大而敦实(图3西周利簋)。另外,当然也有为王公贵族的实用器皿,这些往往装饰繁缛、精巧华丽,器形也生动多样,而与庄严宏大者不同。虽然大多还带有我前面讲过的时代特色,但其实变化多端,很难确指的了。另外,于四川广汉出土的商代燎祭用的铜人、铜面具,更





神秘、狰狞不可思议，可以说是商殷雕刻的另一种代表。（图4广汉铜人）

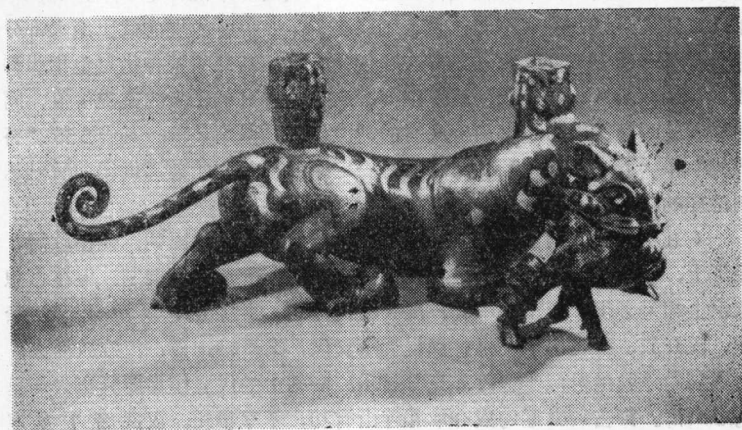
（三）春秋战国的雕刻艺术。这时期正是奴隶社会逐渐解体，新兴的封建社会逐渐取而代之的时代。尚新斗奇，百花争鸣的现象，同样在雕刻艺术中得到了反映。这时生产科技也日新月异。雕刻的造型创作虽然还离不开实用范畴，但人物、禽兽的雕刻已具有相对的独立性，如某些错金银雕刻，精工巧思，直到现在还令人惊叹（图5中山国铜虎）。这时匠师们对于雕刻造型的节奏规律是将刚柔相济、直曲相和、方圆互变等规律都已运用得高度纯熟，

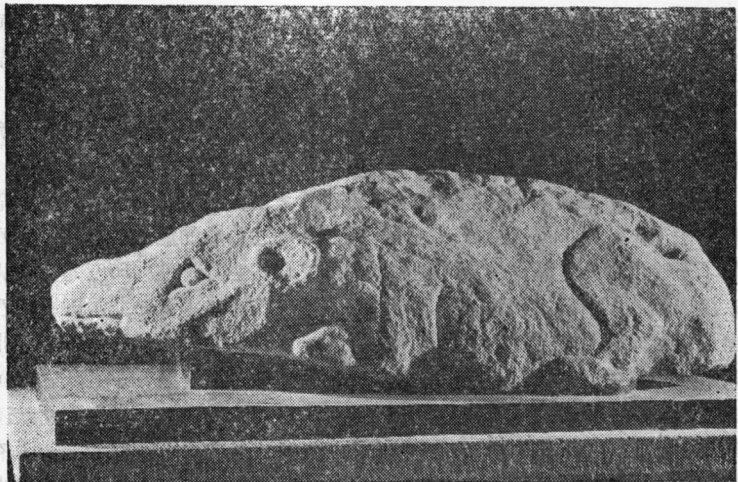
已达到玩味无穷的境界了。与此同时有些作品的写实水平也已十分高超，如战国时代的“犀牛尊”。利用造型的张力和压力的矛盾规律，已充分体现了强烈的生命感，高度概括又无限丰富，可以说是中国雕刻的骄傲。

（四）秦代的雕刻艺术。秦代按郭沫若的历史分期说，则是正式进入封建制时期，照理说彻底摧垮了奴隶制，应该是天人共庆的吧，但由于武力兼并，人心未定，法家思想又十分严酷。所以人们的精神状态似乎处于被强制之中，文艺表现包括书法在内，大倾向相当拘谨、刻板。举世震动的秦陵“兵马俑”，虽然被说得天花乱坠，我看却不能算是了不起的艺术创造，它们只是按现实体制，切实制作罢了，非但所表现的武士绝大部分都显得神态板滞，而且我总觉得这些俑的作者们本身的精神状态也相当刻板、拘束。当然人多势众，规模空前，这本身就有着巨大的文史价值，同时对人物的写实能力也是前所未有的，应该得到很高评价。其中少数“将军俑”和“武士俑”也的确刻画得有一定深度。在公元前二世纪前后已达到这样的写实水平，的确难能可贵。

（五）汉代雕刻艺术。汉高祖靠农民起义推翻了秦王朝，但在政治、经济上，包括百工技艺上却继承了秦的成就，即所谓汉承秦制。但在思想意识上却又必须和秦王朝不同，反其道而行之。秦坑儒、汉尊儒，秦禁锢、汉开放，秦属中原文化、汉提倡楚文化，秦严格拘谨，汉雄放活泼，封建制的蓬勃生机似乎这时才充分显示。雕刻上的代表作品要算霍去病墓的雕刻群。霍去病驱逐匈奴夺取祁连山有功，不幸早死。汉武帝下令厚

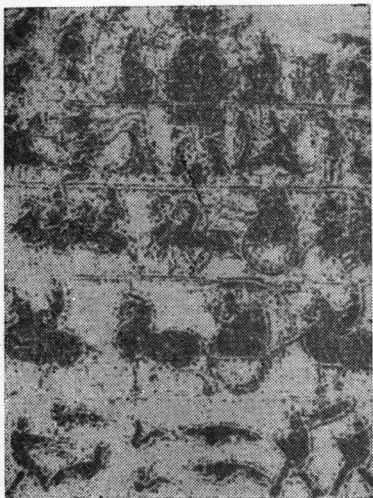
葬，造墓以象征祁连山，周围放置不少大型石雕，除“马踏匈奴”有明显的政治意义之外，其他如跃马、卧牛、伏猪、跪象等等很难确指其实际含义。有人说是祁连山景物，我看却是一般汉墓都有的“帷戏”中的十二神兽，蛤蟆和鱼也是汉墓中常见的吉祥物，似和祁连山无关。所谓野人抱熊很可能是披熊皮领导十二神兽打鬼的方相氏。不管怎样，对我们来说重要的是这些雕刻的艺术实质。这些雕刻群体现了阔大活泼的气概，它们随石赋形、心手相师，运斤成风，奏刀成趣，那种不事琐细而大气磅礴的大匠之魂，真足以震慑万代，一洗庸陋。这些雕刻说明了汉初的开拓精神，他们像所有的创业者一样，希望多于失望，幻想多于现实，乐观多于悲观，进取多于顾忌，精力弥漫，不拘小节，奇想连翩，奔放恣肆。特别是“随石赋形”的方法，从此开始形成了中国艺术的优秀传统，我们称之为“天趣”。“天趣盎然”成了我们一个重要的审美标准。“不加雕琢，有似天成”是中国艺人们的最高评价。我们看“蛤蟆”这件雕刻作品，其实只是一块平圆形状的巨石，上面有一条白色暗纹，匠师们就在这石尖上刻一圆圈，算是嘴巴，利用这条暗纹略加雕琢就成为这个蛤蟆的脊梁，而更令人惊讶的是这蛤蟆的另一边竟完全没有加工，保留了石块的自然形态，而人们却完全被这蛤蟆的扁圆肚子的重量感和呼吸感吸引，也就不要求另一面的完整性了。类似的有“伏猪”，一块三棱形的石片，不知是偶然找到的还是用巨斧斫成的，反正可说是块不成形的“废石”，匠师们好像随





意挥洒似的，只动了寥寥数刀，一头还带点野性的卧猪竟好像蹴之即起。（图6“伏猪”）其他如“卧牛”的浑厚饱满。“跃马”的神骏有力，都只是信手拈来似的几道线刻而已，神完气足，傲视千古。这些匠师们像上帝在创造世纪，而不是奴隶在劳作，他们充满了对自己能力的自觉自信，

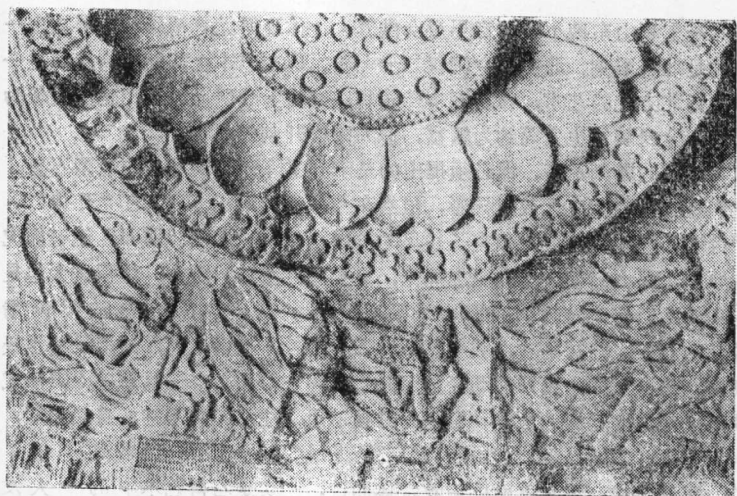
他们充满了一种驾御自然的欢欣，而不是原始拜物教说的恐怖和畏惧，我们随时都可以体会到这些匠师们的一种“即兴”式的智慧，一种心手双畅的创造。这种精神在汉代的陶俑上也同样得到了体现。由于泥塑性强，所以表现得更为无拘无束，异想天开。如“说书俑”、“杂耍俑”等等。这里要附带说明的是，秦俑已达到相当高的写实水平，不知为什么汉人竟全不继承，汉兵马俑毫不注意写实，自由随便得多。其他还有无限丰富的“画像石”、“画像砖”，应该说是浮雕的一种，总的精神则和大型石刻



一致的。每件都是雄放恣肆、活泼生动、奇思妙想，不拘一格。（图7画像砖）但这种作风到东汉就逐渐衰颓了。大概雕刻艺术总是和国力兴衰结合得较密切的吧。

三国两晋的大型雕刻极少，晋的陶雕或许值得一提，但数量和成就都较差。

（六）南北朝的雕刻艺术。如果说在此之前，中国的雕刻艺术，完全是土生土长的话，那么从汉末开始，到了北朝才形成的雕刻主流，同时开始了新的历程，这就是外国文化和本民族文化的融合时期。印度的佛教从东汉末年传入中国，佛教艺术也随之而来，尤其拓跋魏统一北中国后，石窟造像就成了当时主要的艺术形式了。这一时期大致可以分北朝前期，北朝中期和北朝后期三段。前期以云冈石窟为代表，以20窟（即昙曜五窟）的大佛为例，真如魏书“释老志”所说：“雕饰奇佛冠于一世”。文献还记有“诏有司为石像，令如帝身”之说，要像当时的皇帝，当然还做不到，但的确做到了前所未有的庄严宏丽，在某种程度上体现了帝王之尊的气概。而这么高大的雕像在中国还是第一次出现，当时的震动是可想而知的。但不可否认这些雕像却还带有明显的印度键陀罗式的影响，特别像三头八臂的“湿婆天”、五头六臂的“毘纽天”和很多半裸飞天，全用人体表现，这种习惯并非来自少数民族，而是出于印度无疑，何况那体型都接近印度胖子。要说中华民族的特色，我看倒是表现在神态上，这些神王力士，他们都明朗乐观，善良淳厚，的确是中国牧民的性格，而和印度、尼泊尔那些充满原始宗教的神秘恐怖气氛大异其趣。这种特色同样呈现于佛陀的表情刻画上。如云冈第五窟佛像头部及十六窟的胁侍菩萨和多宝释迦，已经体现了一种中国式的含蓄之美，一种内心的恬静安详和善良亲切。这和印度佛陀的更重于哲理思辩的刻画是有很大不同的。到了北朝中期，我们又看到了另一种“融合”，这就是北方少数民族文化和南方汉族文化的进一步融合。这时北方少数民族的统治已趋于稳定，统治集团对汉族较发达的经济、文化产生了浓厚的兴趣，于是魏孝文帝推行“汉化”政策，派了大批工匠到南朝去学习。这时南朝也有了相对稳定时期，特别是文化方面有了新的发展，虽然社会风气日趋纤巧，失之柔靡，但艺术技巧却得到高度发展。陆探微创造了“瘦骨清相”的优美风格，成为一时风尚。因此北方工匠也就很自然地接受这样的影响。当时以洛阳为中心，雕刻作风为之大变。龙门石窟的莲花洞诸浮雕（图8莲花洞造像），天宁寺



塔基出土的大批残塑，特别是麦积山大批杰作（麦积山有一批雕塑是洛阳



高手做的，并得到了文献的证明），极好地体现了融合成果。从中可以看到挺拔刚劲中的秀丽潇洒，婉约妩媚的瘦硬骨骯，优美而不柔弱，刚劲而不粗放，精细而不纤弱，含蓄而不隐晦。（图9麦积山菩萨像）就以这时期所创造的一种微笑来看，既不同于希腊古风式的木然的笑，也不同于印度的浪漫热情的笑，而是中国所特有的温柔亲切的笑，安详宁静的笑，淳朴善良的笑，含蓄内在而又毫不神秘的笑，这岂不正是融合了北方人的淳厚和南方人的清丽，并且渗透了中国传统审美理想而形成的动人创造吗？北朝晚期包括东魏西魏北齐北周的艺术。我认为还是这一特色的继续。