

长江流域古代美术

CHANGJIANG LIUYU GUDAI MEISHU

(史前至东汉)

青铜器

主编 张正明 邵学海

长江流域古代美术

CHANGJIANG LIUYU GUDAI MEISHU

(史前至东汉)

青铜器_下

主编 张正明 邵学海

湖北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

青铜器. 下/张正明, 邵学海主编. —武汉: 湖北教育出版社, 2001

(长江流域古代美术. 史前至东汉/张正明, 邵学海主编)
ISBN 7-5351-3214-6

I. 青... II. ①张... ②邵... III. ①青铜器
(考古) —中国 —东周 —图录 ②青铜器 (考古) —中国 —秦
汉 —图录 IV. K876.412

中国版本图书馆CIP数据核字 (2001) 第087579号

出版发行	湖北教育出版社
地 址	武汉市青年路277号
邮政编码	430015
电 话	(027)83619605
版 次	2002年5月第1版
印 次	2002年5月第1次印刷
开 本	965×1270毫米 1/16
印 张	16.5
印 数	1-2 000
制 作	武汉大海岸设计制作有限公司
印 刷	深圳中华商务联合印刷有限公司
书 号	ISBN 7-5351-3214-6
定 价	330.00元

序言 (一)

张正明

假如在二三十年前，有人说“长江美术”，恐怕会被严谨的学者视为不经之谈。那时连“长江文化”这个概念也还没有名正言顺的存身之处，更说不上“长江美术”了。我们此生有幸，得以在近二三十年间，看到长江流域的考古发现如佳节良宵的烟花，一簇接一簇，从历史的暗角里腾起，绽开灿烂的笑颜。于是，小而言之，对长江美术的研究，大而言之，对长江文化的研究，受到了越来越多的中外有识之士的深切关注。

毕竟天道酬勤，近十年间，杂志上的长江文化专栏已经开辟了，报纸上的《长江史话》连载已经发表了，长江文化国际研讨会开过一次了，近70万字的《长江文化论集》和约100万字的《长江文化史》都出版了，长江文化丛书正在编纂中。现在，湖北教育出版社策划并出版的《长江流域古代美术》，则是我们几位同道多年采博选精、含英咀华之所获。

本书所要介绍的，用个比喻来说，是史前至东汉中国美术史的长江万里图。

资料来源，除了少量传世之作，无一非出土文物。正是这些令人目往神授的古代文化遗存，以雄辩的沉默改写了发生时期和成长时期的中国美术史。否则，我们的认识仍将滞留在恍兮惚兮的状态中。

图版所显示的都是原件，复制品和仿制品概不采录。原件即便有残损之处，也比任何完好的复制品或仿制品更令人信服，更耐人观赏，更能激发历史沧桑感和艺术想像力。

资料截止的时限是2000年，遇上人们乐意把它看成是圆满的标记的这个数字，实属适逢其会。

分卷兼顾时代顺序和材质类别，这是因为东汉以前难见到不依附于实用品和建筑物的绘画和雕刻之类，殊难以美术门类分卷。陶器最早，玉器次早，这是众所周知的。漆器制作工艺比铜器铸造工艺先行，可是，两类遗物在地下保存难易有别，完好的漆器反而比完好的铜器迟出。而且，在铜器已衰微时，漆器还方兴未艾。因此，在本书中，铜

器居前而漆器居后。余如织锦图案、刺绣纹样、帛画、漆画、画像石、画像砖和石雕等，都是绘画和雕刻成为独立美术门类的前奏，合为末卷。

下文所要说明的，一是何以限于长江流域，二是何以止于汉魏之际。

—

学者探寻中国美术的本源，先前都瞩目于黄河流域，不遑他顾。这是因为黄河流域考古成果偏多，学者难免产生偏识，合乎事之常理。岂但美术为然，其他文化领域也大抵如此。于是，黄河被尊为中国文化独一无二的“摇篮”，对此，民众早已耳熟能详了。

我们未能免俗，也曾对黄河流域的古代美术遗存一见倾心。但我们始料所不及的是，近二三十年来的考古发现，竟像王夫之所讲的“地气南移”，使长江流域湮没良久的古代文化遗存竞相破土而出，愈出愈奇，终于使重河轻江的偏识得以匡正。此时此际，我们情不自禁地要向考古学家表示由衷的敬意。

又有黄河，又有长江，这是中国文化的幸运，当然也是中国美术的福分。中国传统文化的主体华夏文化是黄河与长江二元耦合的，中国传统美术的本源亦非例外。除了黄河、长江两大流域，对中国其他地方的古代美术遗存也不可等闲视之。辽河流域红山文化的陶塑和玉雕备受专家赞誉，即其一例。不过，与黄河、长江两大流域相比，中国其他地方的古代美术遗存只能是与本源有联系的旁源。

对于长江美术乃至长江文化，如果只在古代中国范围内考察，那是不够的，还应当在古代世界范围内考察，做到《庄子·秋水》所讲的“大知观于远近”才好。上古原生形态文明地带的中轴线，西起埃及吉萨的三大金字塔，东至中国浙江的河姆渡遗址，是北纬30°线。长江流域在北纬25°至35°之间，它的中轴线恰巧也是北纬30°线。有关的

论证详见小文《在北纬30°线两侧》^①，以及《两条中轴线的重合——长江文明的历史和现实》^②。旧大陆原生形态的文明古国，跨有大约90个经度，其中，长江流域占了不下30个经度。可见，古代的长江是造化的骄子。

迄今已知中国年代最早的新石器文化遗址——澧县彭头山遗址，迄今已知中国年代既早、保存又好的古铜矿——大冶铜绿山古铜矿，以及中国早期玉器文化的渊藪——杭州良渚遗址，都贴近北纬30°线。李白有诗云：“江带峨眉雪，横穿三峡流。万舸此中来，连帆过扬州。”^③从长江的上游经中游至下游，先秦的蜀文化、巴文化、楚文化、吴文化和越文化，其腹地被北纬30°线串连无遗。

美术的源头似在旧石器时代中晚期，人类的审美意识情窦初开之际。西班牙的阿尔塔米拉洞穴壁画和法兰西的拉斯科洞穴壁画，为美术史家所艳称。中国尚未发现类似的远古美术遗存，只能守拙，姑置勿论。我们所深感快慰的是中国新石器时代的美术，其遗存络绎出土，令人目不暇接。

迄今已知新石器时代最早可以被称为美术作品的陶器纹饰，如太阳纹、凤鸟纹和“兽面纹”等，见于沅江上游的高庙遗址和湘江下游的南托遗址，前者距今约7400年，后者距今约7200年。迄今已知新石器时代造型最怪异的玉器纹饰也是“兽面纹”，见于良渚遗址，距今5000年左右。所谓“兽面纹”，实为神面纹，因其眉、眼、耳、鼻、口、齿夸张而变形，或有獠牙，状颇威猛，无以名之，姑且呼之为“兽面纹”。在玉器的诸多纹饰中，“兽面纹”意蕴最神秘，学术界人士至今歧见纷出。

迄今已知新石器时代品类最繁多、形象最生动的陶塑动物群像，见于汉江下游的石家河遗址，距今约4500年至4000年。

上述这些稚气与灵气都出乎今人意料的美术作品，在新石器时代以彩陶见长的黄河流域殊难一见，在新石器时代的世界其他地方也不可多得。

夏代属于铜石并用时代，具有过渡特性。它带来了文明

的朝霞，但在美术上乏善可陈，这或许是因为它的文化遗存大半还在中原大地下酣睡，我们还无缘窥面吧？

商周两代的青铜器美不胜收，黄河流域开风气之先，长江流域则后来居上。黄河流域的青铜器法度森严，它们受着王权和礼制的拘束，共相明显；长江流域的青铜器形态奇秀，它们是在民族较繁多、权力较分散、制度较宽松、气氛较活泼的环境中涌现的，殊相突出。诸如湖南零星出土的商代青铜器，虽总数无多，但各具孤姿绝状；江西大洋洲一次出土的大量商代青铜器，无疑是一个经传失记而藏龙卧虎的方国的遗物；四川三星堆猝然面世的商周之际的许多青铜器，前无古人，后无来者，令人在惊喜之余疑窦丛生；春秋战国时期楚系的青铜器，仪态万方，无论类别、体量、工艺、性能、造型、纹饰，都称得上戛戛独造；浙江绍兴306号越墓出土的“小铜屋”，屋内铸有男乐师四人、女歌师二人，四角攒尖的屋顶正中立着八角形柱，柱首铸有一鸟似鸪，清丽的生活情调与诡秘的巫术气息交融；云南滇池坝至洱海坝出土的春秋至东汉的青铜器，除了某些兵器效法巴蜀或百越之外，几乎全是当地特有的，如人字形屋脊状青铜棺、虎噬牛青铜案、铸有祭祀场景的青铜贮贝器和青铜骑士像等等，莫不独标一格。余如武陵山及其周围地区出土的虎钮鐙于，虽已见多不怪，却也是黄河流域所没有的。

至于髹饰和刺绣，以及木雕和角雕之类，或许因为北方的水土不利于保存，乃使长江流域成为惟一的富集地带。其中，楚系的美术作品尤为头角峥嵘，漆绘和丝绣的纹样显示出光怪陆离的形式美感，木雕或角雕的动物和怪物则饱含动势和力度。

复合造型是楚系美术作品常见的意象构成方式，出于上古所在多有而楚地特别发达的一种观念。楚人认为，天地之间，不仅人与动物的界限可以消融，而且动物与植物的界限，以及有生命之物与无生命之物的界限，也都是可以消融的。这种观念始兴于巫术，大成于道家。在巫术，是

转形变态信仰；在道家，是“恢诡谲怪，道通为一”^④。它始于天真，臻于老成；始于神秘的猜测，臻于睿智的领悟。它所追求的是通灵入圣的“大美”，心契真宰，功同造化。

秦代如白驹过隙，没有在长江流域留下卓绝的美术作品。秦代的美术作品大概集中在关中的秦都一带，阵容壮大、气宇轩昂的秦兵马俑即其代表。

到了国祚绵长的汉代，其美术有所得也有所失。新的美术样式——石雕、画像石和画像砖先后出世了，大型石雕意气沉雄，画像石和画像砖多能执简驭繁，三者俱有寓巧于拙之妙。可是，终汉一代，奇思异想如花落水流，不可逆转，似乎年方弱冠就不再需要充满幻想和痴情的童心了。

黄河文化与长江文化不仅如兄似弟，而且你中有我，我中有你，但从来不是齐头并进的。在本书涉及的时代里，它们各有千秋。创造文字，创立王朝，都是黄河流域领先。春秋战国时期的学者，大半出在黄河流域。战国时期的诗人，则以长江流域的屈、宋为翘楚。至于美术，根据现有的考古资料，可以大致不误地说：上古三分美术史，约莫二分在长江，无论发生时期——史前，以及成长时期——夏、商、周、秦、汉，都这样。

集中审视我们相见恨晚的长江流域的美术作品，便于我们揣摩美术与天然环境和人文环境的关系，并且便于考察长江美术与黄河美术在二元耦合格局中的互动，从而正确地认知美术本源的丰富性和特殊性。

二

从汉末到隋初，360余年中，神州云扰，统一的时间不过半个世纪。对中国美术来说，这是一个涵化时期，中国传统美术涵化印度佛教美术。涵化，或多或少，或深或浅，甚至还可能有“师夷长技以制夷”的对抗涵化，总之，与人种的混血不同。因此，对于说汉末至隋初是中国美术的“混交时代”这个意见，我们未敢苟同。

本来,与异质文化接触,由此而发生单向或双向的涵化进程,是任何文化的推陈出新所必需的,多元互动总比一系单传好得多。古代中国主体民族形成和壮大的经历,足以表明它从来就有乐意吸纳异质文化的雅量。其实,中国与印度的文化交往不自佛教东传始。由考古发现可知,早在春秋晚期,就有西方始创的彩色玻璃,经由印度,传到了长江中上游。及至战国中期,又有佛教造像传入南楚^⑤。可是,出于我们现在尚难明了的缘由,此事如昙花一现。佛教正式传入中国内地,还得从大约四个世纪以后的“白马驮经”算起。

佛教传入中国,酿成了中国美术史上的一大变局。古代的中国有天命观念,以及儒家的伦理和道家的哲理,本来不必另求宗教作补充,因此也就无需拒斥任何宗教。天子的权威高于一切,任何教主都要向天子俯首称臣,否则其教派就很难融入主流社会中去。佛教传来,东汉朝野处之泰然。中国的佛教入乡随俗,逐渐学会了吸收道家的哲理以改进自己的学术素质,迁就儒家的伦理以迎合中国的传统心态,从而得以融入主流社会中去。中国传统美术与印度佛教美术的关系也如此,前者是君,后者是臣,君以臣为用,臣为君所用,涵化就是在这个不容改易的模式中实现的。

印度佛教文化对中国传统文化的影响既深且广,古代外来的其他任何文化都不能相提并论。美术方面,佛教对中国雕塑的贡献彰明较著,对中国绘画的影响则在题材上较多而在技法上较少。作为晋代中国绘画当之无愧的表率,在现存顾恺之作品的摹本《女史箴图》、《洛神赋图》和《列女仁智图》上,很难找到印度佛教绘画惯用的技法痕迹。所谓“高古游丝描”纯属中国传统,在战国楚帛画《人物龙凤图》和《人物驭龙图》上已有远脉可寻。《人物龙凤图》和《人物驭龙图》虽是巫术的法器——引魂升天之幡,但已有独幅主题性绘画的形式。顾恺之的《女史箴图》和《洛神赋图》则已是为艺术而艺术的独幅主题性

绘画,而且已是早期的典范了。

考古发现足以证明,最迟在战国时期,至少在长江中游,以线条为基本造型手段的中国绘画传统就已形成,而且追求气韵,讲究骨法,有一种卓越的美学品位。

佛教的东传确实加快了我国美术前进的步伐,并且在值得重视的程度上改变了中国美术发展的方向,虽以云蒸龙变喻之亦不为过。然而,来自天竺的佛教美术到底只是支流,它一点也不别扭地汇入了从燧人氏、有巢氏之世长驱而来的干流。

本书以探讨长江流域美术的本源为己任,因而以佛教美术即将渗入中国美术之时为下限。书中所采录的一切作品都是长江流域土生土长的,对东汉以前外来的美术作品不予收容。例如号为“蜻蜓眼”的彩色玻璃珠,纯为地中海风格,楚人虽喜之,本书却不得不割爱。至于云南出土的兽纹青铜饰牌,虽为西徐亚(或译“斯基泰”)式,但都是当地制作的,与滇文化的风格无齟齬之处,因而不在于剔出之列。

美术作品最有时代特色和地域特色,而又最能超越时代界限和地域界限;它们最有民族风格和个人风格,而又最能被不同民族的不同个人所心领神会。优秀的美术作品尤其如此,它们都是定格的灵感火花,光源在遥远的太古,光照及于无法预测其深长的未来,因而有永恒的魅力。读者欣赏本书所结集的诸多作品,自能应目会心,视通万里,思接千载。俯仰之际,或有遐想妙得,如此,我们于愿足矣。

注释:

① 载《长江论坛》1996年第6期。

② 载《长江流域经济文化初探》,上海人民出版社1999版。

③ 《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》,《校编〈全唐诗〉》,湖北人民出版社2001年版,卷上第614页。“横穿”,一作“川横”。

④ 《庄子·齐物论》。

⑤ 张正明、院文清:《战国中期曾有佛教造像传入南楚》,《江汉论坛》2001年第8期。

序言 (二)

邵学海

由于20世纪70年代以来的一系列重大考古发现，“长江文化”的概念得以确立。及至20世纪末叶，随着湖北荆门郭店楚简的公布，以及相关的国际学术会议召开，深入研究长江文化的必要性与紧迫性更加显著了。它的意义在于两个方面，一是促使我们重新审视传统文化；一是推动中国历史文化的研究进入更加深入细致的阶段。可以预见，21世纪中国文化的研究将有一个新的面貌。

本图集的出版，是这一学术趋势的结果。时代上截止汉魏之际，既有上述原因，也基于以下的认识。

—

魏晋南北朝是中国美术史上一个重要转折，相对此前的美术，这时的艺术科目增加了，艺术家成分改变了，为艺术的目的多样了。尤其佛教东传，将印度河西岸的佛教美术带到东亚大陆，中国美术于魏晋开始出现了新气象。

以佛教进入为标志，曾有学者把中国美术在此前的发展，称为“生长时代”。魏晋至隋，中国美术则进入了另一个时代，这个时代中国文化融合了佛教文化。

相当长的时间里，我们对前后两个时代美术状况的了解，详略殊异。由于史料丰富和有作品传世，知道魏晋以来的中国美术有了一个飞跃，取得了很大成就，既产生了伟大作品，也造就了一批艺术巨匠，其效应如陆机所赞叹：“丹青之兴，比《雅》、《颂》之述作，美大业之馨香。”^①它对后世的影响是不可低估的。然而对“生长时代”的美术流变，我们的了解则十分肤浅，除了一些鳞爪之迹，几乎不能对其漫长的历史过程作完整的描述。尽管有学者将中国美术史向上延展至庖牺、巢燧的传说时代，然终究只是一个符合历史逻辑的推断，并无切实可靠的内容。

不排除其他，但主要是这个原因，使中国美术史郁结了一个至今未得到澄清的问题，即魏晋以来的美术成就既然不是从天上掉下来的，那它的源头在哪里？它的流变又如

何?适逢佛教传入,有学者于是简单地将其归于佛教的推动,甚至认为这种影响一直贯穿在中国古代美术史中。

诚然,世界上没有纯粹的民族,也没有单一的文化,凡灿烂的文明遗产,无不与异质文化结合而生出光彩。中华民族吸收外来文化早有传统,春秋战国时期出现在长江中游的玻璃珠,其钠钙成分证明产地在地中海沿岸。但那时的交流,相互间不过浅尝辄止,东西方正忙于建筑各自文明的基座,无暇也没有信心将这种交往扩展为宏大的规模。几个世纪后,佛教进入黄河、长江流域,则成为中国文化史上的重大事件。所以中外艺术史家在著述中,均给予佛教美术很高的地位。充分认识和肯定它对中国美术的影响,几乎成了研究东汉末年至六朝美术,甚至成为研究中国水墨画的前提与学术准则。

不可否认,佛教美术的影响是具体而有力的,例如在雕塑上,犍陀罗艺术中结实而有重量感的雕刻风格,以及贴体薄衣、稠密褶皱的样式,一度非常流行。但在许多方面,例如绘画这一特别体现人类智慧,即在二维平面上表现三维客观存在的重要之美术门类上,我们曾经有意无意地夸大了佛教艺术的作用,例如,日本美术史家中村不折等认为:“六朝绘画固然在很多方面盛大地发展的,但这时代的绘画在中国绘画史上占重要地位者,实为伴着佛教的传播的宗教画。”^②

英国艺术史家贡布里希在他著作里也高度赞扬了东晋顾恺之的画作,认为它具有“中国艺术的全部高贵和优雅之处”,如中村不折的看法,他接着说:“可是,对中国艺术的最重要的推动力恐怕来自另一个宗教,即佛教的影响。”^③他对魏晋以后的中国绘画,尤其山水画的特征,有着许多精到的益智怡情的阐释。遗憾的是,在他看来这些都缘于佛教的参悟,而没有想到把它与老庄精神以及玄学思潮联系起来。需要指出的是,国内一些学者、画家至今仍持这种看法。在新鲜材料不断开拓我们视野,启发我们认识的情形下,佛教美术居当时美术领域之首的观点仍很流行。

夸大佛教艺术对中国绘画的影响,客观上贬低甚至否定了中国美术在汉代以前的漫长历史,造成“中国明确的绘画史,可谓始于汉代”^④的印象。这是令人困惑,也使人疑惑的,中华文明的核心于春秋战国时期形成,绘画艺术乃至美术的面貌,怎么可能在数个世纪后因佛教的推动才出现呢?这种错将“流”当“源”的结果,正是因中国美术的本原尚不清晰,即“生长时代”的资料缺乏所造成。

事实上就题材而言,文献记载魏晋的佛教绘画未必居当时美术领域之首^⑤。有史家谓佛画昌盛,那只是丛林的情形,并不是整个美术界的现象,中华民族的传统画题,在当时也是蓬勃发展的。

就形式而言,作为魏晋时期中国绘画的代表,现存摹本《女史箴图》、《洛神赋图》、《列女图》,并无佛画中明暗、阴影、凹凸等所谓“龟兹风格”的表现手法。虽则北方率先接受佛教的传播,但1965年山西大同北魏墓出土的《人物故事图》,1981年宁夏固原北魏墓出土的《孝子故事图》等,反映的也是中国传统绘画的面貌。中亚传来的艺术手法,在中国境内多见于新疆克孜尔、甘肃敦煌的佛教洞窟中,当它接近中华文化中心区域时,多大程度上能被中国画题所吸收,所运用,这是需要深入考察与辨析的。

如果将上述作品与三国甚至西汉的作品加以比较^⑥,无论美术形式还是美学趣味,皆如出一辙。尤其将顾恺之作品中女子的裙裾,与湖南长沙战国墓出土的《人物龙凤图》之女子的服饰加以比较,两者间除了成熟与幼稚、丰富与简洁的区别,继承关系是显而易见的。

20世纪下半叶长江流域的考古发现,补充了中国绘画自先秦至魏晋之间的缺环。马王堆出土的西汉帛画,令人信服地把顾恺之的作品与战国《人物龙凤图》联系了起来;河南南阳新野出土画像砖上的《射猎图》,证明在西汉中期,就有了中国山水画中所谓“人大于山”的早期模式;湖北荆门包山出土的漆画《迎宾出行图》,以及曾侯乙墓出土的一批漆画,证明公元前5至4世纪之间,中国绘画就形成一套

完整的语言系统，表现出基本的美学倾向。

总之，魏晋时期的绘画成就，自身有一个绵长且牢固的传统，并非因为佛教艺术的影响而取得。

二

不惟绘画史上的发现，雕塑、建筑、工艺等领域都有重大的收获，20世纪最后30年出土的无以数计的陶塑、陶器彩绘，石雕、玉雕，青铜铸造，以及漆画、帛画和漆木雕刻与装饰、丝绸刺绣与织造等等，勾勒出中国早期美术漫长的发展轨迹，其造型与图式反映了汉代以前，中国艺术的特征以及基本的美学精神，它所具有的一切要素，构成了中国美术的本原。

中国本原文化的生命力是极其强盛的，尽管外来文化曾经对其产生过或大或小的影响，但文化潜能中特有的包容性与亲和性，每每使外来的刺激转变为良性生长基因，传统作为主流一直左右着中国美术史的进程。所以为完整、全面地研究中国美术史，以及中国艺术哲学的发展，我们应该了解它的本原。

中国本原文化与佛教文化，以及其他异质文化的融汇，是一个复杂的现象。尽管东汉的信佛者将佛陀依附于黄老崇拜，但历史机缘的变化大小，双方契合前提的具备与否，使佛教艺术在中国美术不同科目上反映得不平衡。据现有资料，佛教艺术的影响在雕塑上表现得强烈一些，在绘画上表现得微弱一些。前者可能因苦难的社会需要一个膜拜的偶像，而佛像又是地道的犍陀罗形式，在中国原有的雕塑中没有可资糅合与依托之处，于是其格局、姿态、形象、服饰等，就始而照搬继而逐渐中国化了。而后者，一方面因中国绘画的画题与形式早已水乳交融，成为完整的艺术样式而具有排它性。另一方面，所谓“龟兹风格”的形式要素也并不完善，尽管佛教思想强大，但在绘画艺术上却不足以改变中国人，尤其是知识分子画家的美学观念，从

而造成当时佛画与中国传统绘画各行其道的状况。

与雕塑、绘画相比，建筑的情形有些不同，例如须弥座能在中国的建筑上植根，因印度与中国建筑都有类似的台基所致。文化上有相同之处，一种美术样式由一处转移到另一处，是一件毫不费力的事情，于是须弥座传到中国，并有了发展。又例如，窣堵波东渐，其形式与意义诱使中国汉代的重楼，逐渐演变成魏晋以后高耸的、能够勾起人们宗教情感的佛塔^⑦。印度佛教中佛的象征与中国文化中的神仙观念，有机地联系在一起了。

外来文化的吸收与转化过程十分复杂，但复杂现象的背后必然有某些因素支配着，并形成某些规律。佛经假玄学思潮而阐释，佛教艺术借中国形式而发展^⑧，这些现象说明，文化上的相似性，是交流的一个前提。佛教艺术与中国雕塑、绘画间的交流，也应该遵循某些原则与规律。为寻找这些原则与规律，必须了解、辨析中国美术与外来艺术结合的过程。但是，前提是必须了解、辨析中国美术自源头而形成的美学思想与艺术形式的传统，当然还包括原始佛教艺术的形成过程。

从新石器时代到汉代，是一段激动人心的波澜壮阔的历史，这期间中国古代社会完成了由原始氏族部落向阶级社会的演进，从诸夏、诸夷的多元，逐步形成以汉族为主体，多民族融合的，政治大一统的封建国家；这期间中华文化通过漫长的孕育，无论在精神还是物质方面，形成了最基本的形态。本原文化中深沉的主流、丰富的内涵，以及恢弘的气象，确定了它日后的发展方向。

地下遗物是历史的见证，汉代以前的艺术品真实、生动、直观地体现了中华文化的基本精神。既本着历史学关怀现实的学科品质，亦为了发掘思想文化遗产，我们也不能不了解中国美术的本原。由此，重视“生长时代”，即史前以及历史时期早期美术的研究，作为时代的要求，摆在了我们面前。

三

中国美术本原的发现，大体有一个由北而南的过程。

现代考古学诞生以前，宋代以来的著录以及非科学发掘的文物，反映了些许蛛丝马迹。但这些材料不足以引起美术史界的重视。20世纪20年代事情开始有了变化：1927年，北京周口店发现旧石器时代“北京人”的雕刻工具。也是在周口店，1933年发现“山顶洞人”的穿孔饰物。尽管这些饰物以及雕刻工具，不能算作严格意义上的美术作品，但体现了我们先民在比例、色彩、质感方面初步具备的审美意识。1921年及其随后的几年，河南、甘肃、青海相继发现新石器时代中期及晚期的无以数计的彩绘陶器。1928年山东章丘发现新石器时代晚期精致的蛋壳黑陶。也在这一年，河南安阳发现了商代都城遗址，出土文物显示了殷民族卓越的美术意匠。至此，黄河流域史前及夏、商、周文化的基本轮廓由晦而显，中国现代考古学开创了良好的端绪，中国美术史的研究也由此获得丰富的资料。随后的二三十年中，安阳侯家庄商王陵区、辉县琉璃阁商墓、周原西周窖藏、丰镐遗址、洛阳东周城遗址、上岭村虢国墓地相继发掘，出土的遗物进一步补充、丰富了黄河流域三代以前的美术面貌，它的意象风神已为我们熟知。

然而，上述材料只是中国美术本原的一个部分，因其他区域长时期鲜有文物出土，才误会它是中华民族早期艺术的惟一范式。事实上它既不能完整揭示中华文化的内涵，也不能全面反映中国先秦美学的全部意义。起码对长江流域这片极其利于人类生存的沃土，我们还知之甚少^⑨。当黄河流域地下遗物以其强大的震撼力唤起世界关注时，这个地区零星出土的，值得我们探索的材料，在中原文化中心论这一观念下被忽视了。

认识上的片面性，直到20世纪70年代后才逐步得到修正。1984年张光直在演讲中指出：“人们常把中国文明与中原文化混在一起讨论。这样中原文化的起源就是中国文明的起源。

但在实际上……同时的南方、东方等等，各区域的文化也属于中国文明。比如楚文化或吴越文化，当然在历史时代的中国文明里面占有重要的地位。”^⑩20世纪最后30年，田野考古的一个个重大发现，有力地揭示了同期长江流域文化艺术的面貌。这些历史遗物以较为清晰的脉络，比较完整的轮廓，昭示了中国文化多元复合，主要是二元复合的历史要义，体现了历史发展“和实生物，同则不继”^⑪多样统一的命题，为全面反映中国艺术的本原，包括长江、黄河流域，以及其他区域文化在内的全息映像，作出了不可或缺的补充。可见，在新时代的要求下，我们不仅要重视中国美术本原的研究，同时要重视长江美术的研究。如果说本图册在时限上的划分，旨在表明中国美术的继承性，那么地域上的划分，则证明了中国文化的丰富性和复杂性。

“生长时代”长江流域的美术史，大致以陶器、玉器、青铜器、漆器、帛画、画像石、画像砖为先后序列，除个别方面，与黄河流域的美术发展大体保持了一致的脉络。但是，它所显示的艺术意志，则反映了不同于黄河流域的文化面貌。

“生长时代”长江流域的美术是激动人心的，其成就使我们明确了它在中国美术史上的贡献和地位。首先，它拥有中国，乃至世界第一流或第一位的艺术创造。例如，世界上最好的青铜艺术在中国，而中国最精美的青铜器出在长江中游。另外这一地区的漆木雕刻则是中国漆器艺术发展的第一个高峰。新西兰汉学家诺埃尔·巴纳认为，这些作品的艺术感染力，已达到了无与伦比的高度。他还认为，环太平洋地区古代美术的一些样式，即渊源于此。可见，长江流域的美术，在世界范围内也是具有影响力而不是无足轻重的。

其次，长江流域的美术丰富了中国美术的殿堂，补充了中国美术史的缺环。例如，成都平原西北缘发现的青铜群像雕塑、滇池沿岸发现的青铜器群等，在中国青铜艺术史上显示了卓尔不群的品格；例如，上、中、下游所出不同

时代的陶塑、陶俑，证明在声震寰宇的秦俑这一谨严的艺术模式之外，还有散发人间烟火、表现世俗情趣的欢快的作品；例如，江汉平原以及巢湖、太湖沿岸所出大量的玉器雕刻，不仅提供了原始玉器的样式，还证明艺术媒材由陶器向青铜器转变之间，确存在一个玉器的阶段；例如，长江中游所出漆画、帛画，揭示了中国绘画早期面貌，它使魏晋南北朝的绘画找到了可靠的源头。

长江流域与黄河流域的美术互为连锁，前者的发现，还为揭示中华文明的形成过程，提供了出乎我们意料，而又无可辩驳的材料。例如，长江下游发现的良渚文化的玉琮，数百年后成为中原殷人丧葬的重要器物。其上煊赫的标志人形兽面徽记，竟演变成商、周两代青铜器装饰的基本母题——兽面纹。相同美术形式在异地出现，意味着民族与文化的转移，它的意义是耐人寻味的。故严文明指出：浙江良渚和湖北石家河两个遗址群，属于中华文化最重要的发展链环之列，它们可能成为探索中国文明起源的突破口^②。

本图集所收美术品，记录了长江流域的先民从原始时代走向文明，继而汇于中华一统之过程的思想印记，它在各个方面所显示的文化精神，有许多值得我们阐释。

美术是民族文化的锁钥。汉代以前长江流域的美术，体现了我们民族精神中，曾经被淡忘了的，积极向上的进取意识，它不仅是狂飙时代文化发展的驱动力，也是衣披后世的宝贵遗产，它所包含的珍贵的文化意蕴，将给予我们许多思索与启迪。

注释：

①（唐）张彦远《历代名画记》第一卷。

②《中国绘画史》，正中书局1937年版，见《诸家中国美术史著选汇》，吉林美术出版社1992年版，第403页。

③参见《艺术发展史》，天津人民美术出版社1991年版，第79—83页。

④《中国绘画史》，见《诸家中国美术史著选汇》，第398页。

⑤见《历代名画记》第五卷。

⑥如1984年安徽马鞍山三国墓出土的一批漆画，以及制作于四川，发现于朝鲜乐浪汉墓的《孝子图》。

⑦参见梁思成《凝动的音乐》，百花文艺出版社1998年版，第1—67页。

⑧洛阳龙门石窟宾阳洞浮雕《礼佛图》（现藏美国堪萨斯博物馆）和古阳洞南壁龛供养群浮雕，接受了六朝绘画的影响，它的人物造型与南方画家乐于表现的“秀骨清像”有关。

⑨1984年8月至9月，张光直在北京大学考古系作了九次演讲，其中一讲《从世界古代常用模式看中国古代文明的形成》，介绍了自1926年以来关于世界农业起源研究方面的重要学者与论著。这些观点从原始农业发生的角度，指出世界古文明的出现地理上的规律。长江流域在其研究范围内。参见《考古学专题六讲》第二讲，文物出版社1986年版。

⑩《考古学专题六讲》，文物出版社1986年版，第47页。

⑪《国语·郑语》。

⑫参见《肖家屋脊》（天门石家河考古发掘报告之一）代序，文物出版社1999年版。

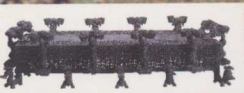
长江流域古代美术遗存（史前至东汉）出土方位示意图·青铜器（下）

本卫星影像图在中国政区图上的位置



郑州

南浙川楚国铜器群



安徽寿县蔡国铜器群



淮南汉代铜器



宁镇地区吴国铜器

南京

上海

太湖

合肥

巢湖

安徽寿县楚国铜器群



湖北随州曾国铜器群



武汉

淮南群舒铜器



皖南吴国铜器群



杭州

浙江绍兴越国铜器



江、汉、沮、漳楚国铜器



洞庭湖

南昌

鄱阳湖

长沙



湖南长沙汉代铜器

长江流域古代美术丛书

长江流域古代美术（史前至东汉）陶器与陶塑

长江流域古代美术（史前至东汉）玉石器

长江流域古代美术（史前至东汉）青铜器·上

长江流域古代美术（史前至东汉）青铜器·下

长江流域古代美术（史前至东汉）漆木器

长江流域古代美术（史前至东汉）绘画与雕刻

主编简介



张正明 1928年生，上海人。著有《楚文化史》、《楚史》、《巫、道、骚与艺术》、《两条中轴线的重合——长江文化的历史和现实》等等，参与撰写了多人合作的《长江文化史》，主编了《楚学文库》，并与皮道坚合作主编了《楚美术图集》。现为华中师范大学历史文化学院教授。



邵学海 1951年生，浙江宁波人，毕业于湖北艺术学院美术系。著有《激情浪漫——楚国的艺术》、《绘画中华文明史》（与冯天瑜先生合作）等。在《美术》、《江苏画刊》、《江汉考古》、《寻根》等刊物上发表美术史及美学论文数十篇。现为湖北省社会科学院楚文化所研究员、副所长。

策 划 娄齐贵 冯芳华

撰 文 (以姓氏笔画为序)
许 芹 刘开国
李治益 邵学海
杨德标 周启堂
夏志峰 蒋志龙
翟玉莘

摄 影 (以姓氏笔画为序)
王振本 江 聪
邢 毅 陈振戈
金 陵 钟守成
郝勤建 阎新法
袁道静

责任编辑 孙艳魁
责任校对 刘慧芳
责任印制 叶俊清 张遇春
版式设计 邵学海
装帧设计 金钟工作室

目录

CATALOG

绪论	1
春秋（前770年—前476年）	
镶嵌红铜龙纹豆	13
云纹铜禁	14
王子午鼎	18
龙首提梁盃	21
镶红铜三足壶	23
“匚”浴缶	24
镶红铜龙纹浴缶	26
卷云纹填漆鼎	28
龙首双耳簋	30
镶红铜夔龙纹钺	32
蟠螭纹提梁盃	33
三足带链壶	34
镂空矩形纹俎	37
画像铜壶	38
龙耳方壶	40
蟠螭纹铜鉴	45
蟠螭纹枹	46
龙纹器座	47
神兽	48
“黄君孟”豆	53
铜牺尊	54
龙首鉴盃	56
牺尊	57
凤纹方鼎	58
云纹五柱形器	59
夔纹盃	60
夔纹解	61
龙纹镂空云盘	63
跽坐人	67
人面鐙于	68
鬲形盃	71
兽首鼎	72

窃曲纹匜	75
蝉纹鼎	76
四环方盒	77
百乳鉴	78
动物纹提梁卣	79
罐形鼎	80
龙耳尊	81
嵌红铜兽纹豆	82
龙嘴盃	83
嵌红铜兽足敦	85
蟠虺纹盃	86
龙纹牺尊	88
蔡侯升鼎	89
龙虎器座	91
错红铜敦	92
五山镜	93
牂父盘	94
牂父匜	96
三足几何纹匜	98
四人形悬鼓环	99
铸钟	100
铜鸠杖首	101
青铜鸠杖	102
虎钮鐙于	104
战国（前475年—前221年）	
铜铎	105
鸟喙形器	106
曾侯乙铜簠	107
鹿角立鹤	108
铜冰鉴	111
凤纹薰杯	112
鎏金铜带钩	115
髹漆铜方镜	116
透雕铜方镜	117