

中国美术史

王朝闻 邓福星 总主编

8



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

全国哲学社会科学规划领导小组批准

艺术学科国家重点科研项目

中国美术史

王朝闻 邓福星 主编



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP

图书在版编目(CIP)数据

中国美术史.第8卷.元/王朝闻主编.—2版—北京:北京师范大学出版社,2011.1

ISBN 978-7-303-11353-8

I. ①中… II. ①王… III. ①美术史—中国—隋唐时代
IV. ①J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第150002号

营销中心电话 010-58802181 58808006
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行:北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn
北京新街口外大街19号
邮政编码:100875

印刷:北京盛通印刷股份有限公司
经销:全国新华书店
开本:210 mm × 285 mm
印张:26.5
字数:604千字
版次:2011年1月第1版
印次:2011年1月第1次印刷
定价:270.00元

策划编辑:李强 陶虹 责任编辑:李强
美术编辑:李强 装帧设计:天泽润
责任校对:李菡 责任印制:李啸

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话:010-58800697

北京读者服务部电话:010-58808104

外埠邮购电话:010-58808083

本书如有印装质量问题,请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话:010-58800825

中国美术史

总主编 王朝闻

副总主编 邓福星

元代卷

主 编 杜哲森

总 主 编 王朝闻

副总主编 邓福星

主 编 杜哲森

编 委 王朝闻 水天中 李 松 杜哲森 徐书城 陈绶祥
杨 新 邓福星 翟树成 刘兴珍 薛永年 顾 森
(以姓氏笔画为序)

编辑部主任 翟树成 刘兴珍

撰 稿 王连起 王贵祥 杜哲森 李福顺 李德仁 尚 刚
钱正坤 (以姓氏笔画为序)

插 图 林凯龙 吕品田 徐 雯 黄启明 王其钧 王贵祥

资 料 孙国彬 傅京生

总目

正文目录	(I—V)
正 文	(1—404)
参考书目	(405—410)
后 记	(411)

正文目录

导 言	1
第一节 失落后士阶层的精神归向与审美建构	5
第二节 “大劫”中诸神的再造与播扬	8
第三节 多种文化融汇合流后形成的实用美术风格	10
第四节 一个连续的波浪，一个永恒的生长	12
第一章 绘画	15
第一节 元代画风的早期启导	17
一 悲愤哀怨的遗民绘画	
二 赵孟頫和南方画家	
三 高克恭和北方画家	
第二节 士阶层精心建构的世外桃源——山水画	47
一 主题转换与流派衍变	
二 黄公望	
三 吴镇	
四 倪瓒	
五 王蒙	
六 群芳媲艳的山水画坛	
第三节 文人写意精神的渗透与外延——花鸟画	95
一 院体花鸟的延续	
二 文人花竹的兴起	

三 墨笔花鸟的确立	
第四节 追神写真创作用心的指向——人物画	107
一 古风画家	
二 禅风画家	
三 肖像画家	

第二章 壁画..... 113

第一节 道教宫观壁画	115
一 永乐宫的历史沿革和壁画绘制	
二 永乐宫无极门侍卫神祇	
三 三清殿诸神朝元	
四 纯阳殿吕祖功德和社会诸相	
五 重阳殿全真道迹	
第二节 风俗神庙壁画	132
一 风俗神庙的缘起与指归	
二 洪洞水神庙的奉神与娱神	
三 水神的泽惠与民众的热望	
四 曲阳北岳庙的大帝风采	
第三节 佛教壁画	142
一 稷山兴化寺壁画	
二 敦煌莫高窟元代壁画	
三 其他佛教寺庙壁画	
第四节 藏传佛教壁画	153
一 萨迦寺壁画	
二 夏鲁寺壁画	
三 江孜宗山扎仓壁画	
四 敦煌 465 窟壁画	
第五节 墓葬壁画	161
一 内蒙古赤峰元宝山元墓	
二 辽宁凌源县富家屯一号元墓	
三 内蒙古赤峰三眼井元墓	
四 长治捉马村元墓	
五 大同冯道真墓	
六 运城西里庄元墓	
另节 版画	169

- 一 文学书籍的木刻插图
- 二 实用书籍的木刻插图
- 三 佛教雕印版画

第三章 雕塑..... 173

- 第一节 佛教雕塑 175
 - 一 飞来峰石刻
 - 二 夹纻造像
 - 三 泥塑造像
 - 四 其他佛教造像
- 第二节 道教雕塑 201
 - 一 龙山石窟
 - 二 晋城玉皇庙二十八宿造像
 - 三 其他道教造像
- 第三节 泉州宗教雕刻 214
 - 一 伊斯兰教和基督教雕刻
 - 二 摩尼教雕刻
 - 三 印度教雕刻
- 第四节 墓葬雕刻 223
 - 一 陵墓雕刻
 - 二 墓葬砖雕
 - 三 陶俑明器
- 第五节 著名雕塑家阿尼哥与刘元 235
 - 一 阿尼哥
 - 二 刘元

第四章 建筑..... 237

- 第一节 蒙古初期的城市与建筑 239
 - 一 哈刺和林城
 - 二 “斡耳朵”与蒙古幕帐
 - 三 万安宫
 - 四 上都城
- 第二节 元大都城的总体规划及艺术特征 242
 - 一 大都城的规划

二 大都城的建筑艺术	
第三节 元代宫苑建筑	248
一 大都宫殿的基本布局	
二 宫苑结合的建筑艺术整体	
三 大都宫殿建筑的个体造型	
第四节 元代宗教建筑	256
一 中原地区佛教建筑	
二 道教建筑的范例——永乐宫	
三 祠祀建筑	
四 藏传佛教建筑	
五 伊斯兰教建筑	
第五章 书法.....	279
第一节 元代前期的书法艺术	281
一 赵孟頫的书学主张与艺术成就	
二 鲜于枢与邓文原	
三 元初其他著名书法家	
第二节 中后期的书坛局势	302
一 活跃于奎章阁中的书法家	
二 与时尚相颀颀的书法家	
三 元代中后期的其他书法家	
第三节 少数民族书法家	317
一 前期的少数民族书法家	
二 康里巎巎的杰出贡献	
三 其他少数民族书法家	
第六章 工艺.....	325
第一节 陶瓷工艺	327
一 景德镇窑的著名品种	
二 其他民窑的著名品种	
第二节 织绣工艺	352
一 丝绸	
二 棉布	
三 毡罽	

第三节 漆器、金属、玉器工艺	365
一 漆器工艺	
二 金属工艺	
三 玉器工艺	
第四节 时代风格及对域外的影响	379
一 时代风格	
二 对域外的影响	
第七章 美术史论著述	383
第一节 绘画论著	385
一 诗文题跋中的理论见解	
二 黄公望《写山水诀》	
三 饶自然《绘宗十二忌》	
四 王绎《写像秘诀》	
五 李衍《竹谱》	
六 吴太素《松斋梅谱》与王冕《梅谱》	
七 汤垕《画鉴》及《画论》	
第二节 书法篆刻论著	394
一 郑杓《衍极》	
二 陈绎曾《翰林要诀》	
三 吾丘衍《学古编》	
四 郝经的书法理论	
第三节 美术史著述	399
一 庄肃《画继补遗》与夏文彦《图绘宝鉴》	
二 陶宗仪《书史会要》	
三 《元代画塑记》	
四 王恽《书画目录》	
五 《云烟过眼录》《志雅堂杂抄》《思陵书画记》《云烟过眼续录》	
六 《赵兰坡所藏书画目录》《悦生所藏书画别录》《鲁国大长今公主图画记》	



导
言



在中华民族的历史发展过程中，当原有的社会格局被打破，整个社会处在激烈动荡之中时，在文化上也会呈现出特有的景观。元代就是这样。

公元1206年，腐败的南宋王朝与金国再起战事，也再度以南宋的失败求和告终；西域地区花刺子模人侵入高尔，降服了高尔末王；尼西亚帝国狄奥多尔一世与塞尔柱土耳其人结成同盟，使挑拨伎俩于拉丁诸国之间；在英格兰，约翰为任命大主教问题正与教皇英诺森一世闹得不可开交……就在这欧亚各国勾心斗角之际，在茫茫漠北，蒙古族首领铁木真集合众部，揭起九脚白旄纛，即大汗位，正式建立蒙古国——一个横扫欧亚的“风源”形成了。

在这之后短短的一个多世纪里，蒙古人的金戈铁马犹如一股摧枯拉朽的狂飙，震撼了整个世界，在人类历史上以“不文明”的方式写下了文明的一页。

这一页上记录了一个崛起的民族，如何以自己的意志和武力征服了世界，同时也记录下了被征服的民族如何凭借自己的文明优势，对征服者进行着反征服。元代的文化艺术就是在这征服与反征服的时代大背景下展开的。

蒙古贵族在统一中国的过程中，最初采取的是野蛮残暴的屠城掠民、毁农济牧的政策，给中原地区的经济文化带来了严重的破坏，因而出现了“丛藜灌莽，百里无人声”的凄惨景象。统一中国后，他们逐渐认识到“天下可以马上得之，不可以马上治之”的道理，于是开始重视农业，推行汉法，扶植宗教，起用儒生，使生产逐步得到恢复，经济逐步得到发展。

但作为一个崛起的游牧民族，他们所热衷的始终是“征伐、搜狩和宴飨”，黩武和享乐依然是其主要的社会行为和生存目的。这一点决定了他们对不同文化采取了不同的态度。在汉民族文化和西域文化之间，他们更感兴趣的是后者。西域地区生产的先进武器（回回炮、折叠弩等）以及蒸酒和果子露，对蒙古贵族都极有吸引力，成为他们孜孜以求的对象，而且他们以为色目人是最可信赖的政治上的同盟者，至于对汉民族的文化则兴趣不大（这一点到后来才逐渐起了变化）。蒙古统治者对汉民族的政治防范，汉人对其他少数民族固有的歧视心理，都进一步加深了文化心理上的隔阂。

这种文化意识上的亲近与疏远，给元代文化发展带来了深刻影响。蒙古民族所热衷追求的东西，由于得到倡导和扶植获得了长足发展，如工艺和建筑就属于这种情况。那些不被重视，但却有着悠久传统和生命力的文化，如文人书画，则遵循艺术发展的自身规律，作为一种民族精神的表征，依然在顽强地发展拓进，并给蒙古贵族以潜移默化的熏陶，从而不断提高他们的文化素养（如大长公主对传统书画的收藏，以及奎章阁、宣文阁的建立等）。第三种是既为蒙古统治阶级所提倡，同时也为广大被压迫民族所需要的文化，这就是宗教。元朝政府对多种宗教采取了兼容并存的态度，各种宗教也充分利用这个机会大力扩充自己的势力，除原来就存在的佛教和道教外，随着中西经济文化的频繁往来，伊斯兰教、基督教、犹太教、摩尼教、萨满教和印度教等也都取得了一定的社会地位。

元代美术的基本格局，是由以上三大脉系构成的。它既有体现汉民族的文化优势、审美理想

和精神表征的文人书画，也有反映统治阶级和被统治阶级的精神寄托的宗教美术(包括民间文艺)，又有满足社会不同阶层的融实用与审美为一体的工艺美术和建筑艺术。三种艺术创作的服务对象不同，艺术功能不同，创作宗旨和审美追求也不一样，但却都是在原有的基础上，在相同的历史背景下展开的，因此也就都烙上了鲜明的时代印记，反映出了一个特定历史时期的社会情绪和精神追求。

第一节 失落后士阶层的精神归向与审美建构

文人书画在元代美术中占有重要的位置。从某种意义上讲，正是元代的文人书画把民族审美理想提高到一个新的高度。它是元代美术成就的集中体现，起到了承前启后的作用。这种文化现象的出现，与元代特定的社会现实所决定的时代情绪，以及由这种情绪所导致的士阶层的文化心态和精神归向有着密切的关系。

面对中原易主、神州板荡的社会现实，如果说农民阶级争取的是生存，地主阶级维护的是权益，那么士阶层追求的则是个人才智的发展，只要能获得这种机会，他们与蒙古统治阶级的紧张关系就会得到缓解，但蒙古贵族却一直没有很好地为他们提供这种机会，致使士阶层中的大多数人成了“时代的弃儿”。

在封建专制社会中，总的说来，士阶层承担着“道”（亦即封建文化的价值体系）的捍卫和传播的使命，也就是起着维系封建国家机器得以正常运转的作用，是一支不可忽视的政治力量，“得士者昌，失士者亡”是历代统治阶级在实践中总结出的经验教训。但蒙古统治阶级对这一点是缺乏认识的，在儒生与工匠之间，他们更看重匠人，“国家方用武，耶律（楚材）儒者何用？”从这句出自一个工匠之口的话中，也可以看到士阶层在元代的普遍不被重视。在封建社会中士阶层的重要出路是科举。在元代，科举取士虽然在忽必烈时期就被提出来，但迟迟未能落实，直到仁宗时，出于整顿吏治、革除弊端的需要，才开始正式推行。不过，在会试和录取过程中，他们总是极力偏袒蒙古和色目人，汉人受到种种限制。（参见《元史·百官志·选举附录》）如元朝复科五十四年间，由科举进身参相者不过九人，其入相年数总和，也仅在同期参相官员在职年数的3%略强。（参见韩儒林《元朝史·铨选制度》）元朝任命官员的主要渠道是通过选举，但靠铨选提升到省、部宰臣（包括侍郎）、行省丞相及路总管的人极其有限，终元一代，也不过六七十人而已，大部分人的情况是“例不过七品耳，浮湛常调，远者或20年，近者犹10年，然后改官；其改官而历华要者十不能四五，淹于常调；不改官以没身者十八九”（苏伯衡《苏平仲集·送楼用章赴国学序》）。对汉民族的歧视和防范是元朝统治阶级的一贯政策，曾明文规定：在中央机构中，总揽全国政务的中三省、掌握军事的枢密院和司察黜陟监察的御史台三个部门的重要正官，非蒙古人不授；又在路、府、州、县等地方机构中设掌握实权起监察作用的达鲁花赤一员，并规定唯有蒙古人和色目人才能出任此职。面对士阶层的这种处境，朱思本曾感慨地写道：“儒生心事良独苦，皓首穷经何所补。胸中经国皆远谋，献纳何由达明主？”（《贞一斋诗文稿·观猎诗》）汪元量讲得更为尖刻：“释氏掀天官府，道家随世功名，俗子执鞭亦贵，书生无用分明！”（《湖山类稿·自笑》）

这种进取无门的境遇，加上本来就有的民族抵触情绪，就进一步冷却了士阶层的从政热情，滋生了厌世和逃世心理，那些通过各种渠道（或掠掳、或贿赂、或引荐）得以跻身仕宦的少数文人，由于受到猜忌、排挤以及社会舆论的压力，精神也时时处于苦痛之中（位高如赵孟頫者也是如此）。这样，无论是逃世还是入世，心情都不是松快的，都淤积着某种生不逢时的苦痛，因此也就都需要进行精神上的自我调节。

这种调节怎样进行呢？中国早在周代就形成了以血缘为基础的宗法社会制度和“孝为德本”

的道德规范。儒家思想出现并被确定为正统思想之后，其济世务实的人生宗旨和对道德伦理的恪守，更进一步强化了君权而削弱了神权。先秦两汉时期的哲学思辨，尤其是老子自然天道观的提出，更把“神”还原为统控宇宙万物的某种无形、无声、无实体的“自然法则”和“宇宙机制”。由于以上原因，“神”（宗教）对人心、尤其是对士阶层的征服力越发式微了，“天道远，人道迩”（《左传·昭公十八年》），“未知生，焉知死”（《论语·先进》），为此就士阶层的文化心理来说，与其说礼拜皈依神灵，不如说更敬畏和归顺皇权；与其说向往来世的天国，不如说更眷恋现实的尘世。

这样，当个人理想与社会现实发生了矛盾，需要精神上的自我调节时，就不像有虔诚的宗教信仰的民族那样，通过皈依宗教，向“神”忏悔，以求得精神上的寄托与宽释，而是通过参禅悟道，对人生进行超现实的思考和投身大化、寄情自然以求得心态上的平衡和情绪上的舒络。

在这个过程中，道家的人生观与认识论和佛教禅宗的修习体验就会像一条渡筏，把这些因理想与现实发生碰撞而蒙受心灵创伤的文人士大夫，从现实生活的漩涡中接渡到一个平静无争的世界。在那里他们通过“仰以观于天文，俯以察于地理，是故知幽明之故。原始反终，故知死生之说。精气为物，游魂为变，是故知鬼神之情状”（《易·系辞上》）。在这种静观默照中悟出了“与天地相似，故不违；知周乎万物而道济天下，故不过；旁行而不流，乐天知命，故不忧；安土敦乎仁，故能爱”（《易·系辞上》），于是挣脱了现实的名利得失的缠绕，卸除了心理上的重负，使精神与大道合一，自我与天地同化，这样被扭曲了的意志得到舒展，被瓦解了的生命价值得到修复。在漫长的封建专制磐石般的压迫下，在封建社会发生着周期性的大动荡时，中国的士阶层就是通过这种人生选择和自我调节以求得生存和可能的发展，这一点在元代表现得更为突出。

这种行为的本质，实际上是在“独善其身”的过程中捍卫和延续封建文化的价值体系，艺术创作则是在这个过程中留下的心灵的痕迹。故元代文人的艺术活动，从狭义上讲，它是社会个体对压迫自己的社会实体的抗争，是自我价值的捍卫；从广义上讲，它是民族传统文化在外来力量的冲击、乃至杀伤下的一种顽强的求存表现，是一个被征服者进行反征服（即同化）的过程。

正是基于这一特质，元代文人绘画被赋予特有的时代特征。这就是文人士大夫们进一步把创作演变为个人抒情言志的手段，强化了创作中的主体意识和自娱功能，从而使缘心立意、以情结境、讲求笔情墨韵、去除刻画之习成为重要的创作倾向。画家在创作上有了更大的主动权，眼睛不再为具体的事物表象所局囿，而是一任自己的心灵在天地寰宇间自由地回旋审视，在静观寂照中到达天人一体、物我两融的境界，然后以意为之，水墨写之。这样，出现在画家笔下的就不仅仅是物的形象的捕捉，同时也是画家主体精神的外现即心灵的运行轨迹。为此，文人们的创作既是作为民族审美理想在特定历史条件下的弘扬，同时也是作为文人士大夫们精神品格的表征被创作出来的。也唯其如此，元代绘画的基本面貌和主导精神才超越了前人，但同时也与他们所处的时代出现了扞格。

元代是一个锋镝四起、岁无宁日的动荡时代，阶级斗争和民族矛盾贯穿于元朝始末，但元代同时又是一个空前开放和比较宽松的社会，中国与亚、欧、非等地区的经济文化往来异常频繁，导致多种宗教文化并存共兴的局面，使蒙元帝国一度成为世界经济文化的中心。这样的社会现实反映到文化上理应也具有激昂亢奋的品格，但在文人绘画中却恰恰相反，它不是热情外向，而是冷静内敛的。他们对身边发生的一切似乎都不感兴趣，仿佛生活在另一个世界中。这一点在元代的山水画的意境构成上表现得十分突出。

在元代的山水画作品面前，会使人感到艺术世界乃是文人士大夫们在“乱世”中精心建构起