

中國美術史論義

王 遜 編

中 央 美 術 學 院

1956

鄧平知書
PDG

目 錄

序 論

壹、我为什么要学美术..... (1)

貳、美术产生于劳动..... (4)

第一章 从原始社会到战國时期的美术

第一節 原始社会的美术..... (8)

第二節 商周时代美术概况..... (14)

第三節 青銅工藝..... (17)

第四節 殷墟發掘..... (20)

第五節 西周、春秋时期的美术..... (25)

第六節 商周时代美术重要成就..... (29)

第二章 秦、漢、三國时期的美术

第一節 秦漢三國时期美术的概况..... (30)

第二節 重要美术作品的介紹..... (32)

第三節 漢代美术题材的意义及風格特点..... (44)

第三章 兩晉南北朝时期的美术

第一節 概况..... (49)

第二節 南北朝的繪画藝術..... (52)

第三節 敦煌莫高窟的魏代壁画..... (61)

一、第四節 云崗、龍門等石窟造像..... (69)

第五節 南北朝末期的石窟及南北朝其他雕塑藝術..... (77)

二、第六節 小結——南北朝宗教藝術中现实主义的發展..... (85)

第四章 隋、唐、五代时期的美术

第一節 隋唐五代美术的概况..... (87)

第二節	隋及唐初的繪畫和雕塑·····	(90)
第三節	敦煌莫高窟的唐代壁畫和彩塑·····	(94)
第四節	龍門及其他唐代雕塑·····	(102)
第五節	吳道子及其畫派·····	(107)
第六節	周昉及中唐以後的繪畫·····	(113)
第七節	五代的繪畫·····	(118)
第八節	隋唐五代的工藝美術·····	(125)
第九節	小結·····	(134)

第五章 宋元時期的美術

第一節	宋元美術概況·····	(136)
第二節	北宋前期的繪畫·····	(139)
第三節	李公麟和文人學士的繪畫活動·····	(147)
第四節	趙佶和畫院的花鳥畫·····	(151)
第五節	十二世紀的人物故事畫·····	(156)
第六節	李唐、馬遠、夏珪·····	(162)
第七節	元代的繪畫·····	(167)
第八節	宋遼金元的建築及繪畫雕塑遺跡·····	(172)
第九節	宋元時期的工藝美術·····	(180)
第十節	小結·····	(188)

第六章 明清時期的美術

第一節	明清美術概況·····	(190)
第二節	明代繪畫諸流派·····	(193)
第三節	明清之際的繪畫·····	(198)
第四節	清代花鳥畫的發展·····	(204)
第五節	板畫藝術的歷史發展·····	(206)
第六節	故宮及明清時代的建築藝術(暫缺)·····	(215)
第七節	明清時代的工藝美術(暫缺)·····	(215)
第八節	小結·····	(215)

序 論：

壹、我們為什麼要學美術史

貳、藝術產生於勞動

壹、我們為什麼要學美術史——馬克思列寧主義關於繼承民族遺產的理論

我國是一個地廣人眾、歷史悠久、而又富於革命傳統和優秀文化遺產的偉大國家，我們今天的成就，正是我國人民的刻苦耐勞、酷愛自由的革命傳統，在馬克思列寧主義思想領導下，向着新的歷史高度的發展。

馬克思列寧主義的普遍真理和中國革命的具體實踐相結合，領導中國革命取得了勝利。馬克思列寧主義教導我們要尊重自己的民族傳統。

毛主席的著作中曾談到：

“學習我們的歷史遺產、用馬克思主義的方法給以批判的總結，是我們學習的另一任務。我們這個民族有數千年的歷史，有它的特点，有它的許多珍貴品。對於這些，我們還是小學生。今天的中國是歷史的中國的一個發展：我們是馬克思主義的歷史主義者，我們不應當割斷歷史。……成為偉大中華民族的一部分而和這個民族血肉相聯的共產黨員，離開中國特点來談馬克思主義，只是抽象的空洞的馬克思主義。因此，使馬克思主義在中國具體化，使之在其每一表現中帶着必須有的中國特性，即是說，按照中國的特点去應用它，成為全黨極待了解並極須解決的問題。洋八股必須廢止，空洞抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息，而代之以新鮮活潑的，為中國老百姓所喜聞樂見的中國作風和中國氣派。”（中國共產黨在民族戰爭中的地位一九三八，選集第二卷四九六頁——四九七頁）

作為中國人民的重要創造和重要貢獻之一的中國古代藝術是豐富而且燦爛的。

我們要繼承和發揚民族美術傳統，我們就必須採取科學的，分析的態度。因為中國古代美術和古代文化一樣，都是在長期的階級社會，特別是封建社會中產生的。

在階級社會中，統治階級的思想永遠是統治的思想。藝術，這一有力的思想武器不會不被統治階級所占有、所利用。但是在階級社會中產生的藝術，如果它是反映現實的現實主義藝術，它就不能不反映社會的真實，階級力量的對比和社會的進步要求：

列寧曾以十月革命前的俄國為例，說明每一個民族中有兩個民族和兩個文化。在十月革命前的俄國，一個文化是牧師的和資產階級的，一個文化是民主和社會主義的。這也就是說一個文化是為了壓迫者的，一個文化是為勞動人民的。列寧說：“在每一種民族文化里都有民主文化和社會主義文化的部分，即使這成份並不發達。因為在每一民族里有勞動的和被剝削的羣眾。他們的生活條件不可避免地要產生着民主的和社會主義的意

識形态。”

斯大林在討論經濟基礎和上層建築的關係時也闡明同一性質的問題。蘇共黨史第四章：“有各種各樣的社会思想和理論。有旧的和理論。它們已經衰頹，并服务于社会上那些衰頹着的勢力的利益。它們的作用就是阻碍社会發展，阻碍社会前進。同時又有新的前進的思想和理論。它們是服务于社会上的前進勢力底利益。他們的作用就是促進社会發展，促進社会前進，而且它們愈是确切反映着社会物質生活發展的需要，便能獲得愈加巨大的意义。”——這一段話說明了什麼是進步的，進步就是推動社会向前發展：什麼是反動的，反動就是使社会向后倒退。并且明确了必須慎重的加以分辨。

在封建社会中生長起來的古代藝術有它的封建的、落后的部分，也有民主的進步的東西。我們對於遺產不是無區別的、全部地接收，更不是全部拋棄，而必須是區別其精華與糟粕，必須是有選擇地只接收其中健康的、有生命的、有益于人民的部分。我們承繼遺產的現實主義精神和人民性。

把遺產全部當作寶貝，是錯誤的。把遺產的價值全部否定也是錯誤的。胡風反革命份子偽裝為文藝理論家，他的反社会主义的理論中就是把承繼民族遺產看作是“五把刀子”之一，誣稱民族遺產全部是封建的。胡風反革命份子的這種恐慌、切齒痛恨民族遺產的態度恰恰說明正確地承繼民族遺產對於社会主义文化建設的重要。

承繼民族遺產的目的有二：發展新文化和提高民族自信心。

“中國長期封建社会中，創造了燦爛的古代文化。清理古代文化的發展過程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精華，是發展民族新文化提高民族自信的必要條件：但是決不能無批判的兼收並蓄。必須將古代統治階級的一切腐朽的東西和古代優秀的人民文化即多少帶有民主性和革命性的東西區別開來。中國現時的新政治新經濟是從古代的旧政治旧經濟發展而來的，中國現時的新文化是從古代的旧文化發展而來，因此，我們必須尊重自己的歷史，決不能割斷歷史。但是這種尊重，是給歷史以一定的科學的地位，是尊重歷史的辯證法的發展，而不是頌古非今，不是發揚任何封建的毒素。對於人民羣眾和青年學生，主要地不是要引導他們向后看，而是要引導他們向前看。”（新民主主義論一九四〇，選集第二卷六七九頁）

“我們必須繼承一切優秀的文學藝術遺產，批判地吸收其中一切有益的東西，作為我們從此時此地的人民生活中的文學藝術原料創造作品時候的借鑑。有這個借鑑和沒有這個借鑑是不同的，這裡有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分。所以我們決不可拒絕繼承和借鑑古人和外國人，那怕是封建階級和資產階級的東西。但是繼承和借鑑決不可以變成替代自己的創造，這是決不能替代的。文學藝術中對於古人和外國人的毫無批判的硬搬和模倣，乃是最沒有出息的最害人的文學教條主義和藝術教條主義。”（在延安文藝座談會上的講話一九四二，選集第三卷八八二頁）

承繼民族美術遺產是為了創造新的人民的美術。新文化和新美術必須由傳統的文化 and 美術辯證地發展而來。辯證的發展就是合乎歷史規律的發展，就不是割斷。蘇聯在十月革命以後有所謂“無產階級文化派”，列寧指斥他們是“胡說八道”，斯大林也曾指出他們的外號是“穴居野人”。

無產階級的文化，列寧說“並不是從誰也不知道的地方跳出來的東西。”而應該是

“那人类在资本主义社会、地主社会、官僚社会的压迫下所造成的智力底合规律的‘发展’”。

馬列主义对于新文化問題确立了“社会主义内容——民族形式”的公式。在提出此公式时，斯大林肯定地说：“这就是社会主义所走向的那种全人类的文化”。又解释此公式说：“無產階級的文化并不廢棄民族的文化，而是給它以内容，反之，民族的文化也不廢棄無產階級文化，而是給它以形式。”这一公式就是社会主义现实主义藝術要求民族形式的根据。

民族形式問題，斯大林的解釋是这样的：“捲入社会主义建設中的各民族各有不同的語言生活習慣等等，所以采取了各种不同的表現形式和方法。”斯大林在說明民族特徵时，深刻地討論到各民族文化特点上表現的不同的精神形态，心理状态也就是所謂的“民族性格”的問題。斯大林着重指出民族性格不是一种“不可捉摸的东西”，因为“它既然表現在一个共同的民族文化特点上，那它就是可以捉摸，而不可忽視的东西了。”同时，民族性格也不是抽象的，絕對的，固定不变的。斯大林說：“民族性格不是一成不变的，而是随了生活条件的变化而变化的。但它既然在每一个一定时期內存在着，也就不可免要在民族面貌上留下相当痕跡。”

馬列主义就是这样，一方面指出了民族性格是在不断变化中，变化原因是生活条件的变化，而同时又指出傳統之形成，也就是一个民族生活的風尚習慣的形成。所以，民族形式就是与人民羣众的深刻的联系的問題。

毛主席所說：“老百姓喜聞乐見的中國作風和中國气派。”就是指出了新文化、新美術如何才能成为真正的人民的。

尊重傳統，然而不是否認發展，頌古非今，对于过去無批判地兼收并蓄，精華糟粕不分是保守主义：复古主义，也是錯誤的。因为我們是要引導大家向前看，而不是向后看。我們要承繼古代美術中的现实主义精神和人民性，學習遺產中的進步的东西，即符合歷史前進的方向的东西。同时我們也承認，古代美術，既是在長期停滯的封建社会中生長的，就有一定的局限性。所以學習遺產的同时，必須不忘記借鑑世界的先進的东西，尤其是十九世紀俄國的和苏联的藝術經驗，以丰富我們今天的發展。

保守主义和复古主义的錯誤在于不了解藝術的任务是使人民羣众驚醒起來，感奮起來，推动人民羣众走向團結和斗争，实行改造自己的环境。承繼遺產正是为了加强藝術与人民羣众的联系，而产生更大的力量，承繼遺產不是为了盲目地保存國粹，割断藝術与现实、与人民的联系。

但是今天妨碍了我們學習遺產的主要錯誤思想还是輕視民族遺產的思想。对民族遺產抱虛無主义态度，自五四运动以來与盲目崇拜西洋的思想相結合，一般地是資產階級典型思想的表现。

輕視民族遺產的思想認為民族遺產“老一套”，“用不上”，“不科学”，“低級”，“封建”，而忘記了“我們民族的文学藝術經過數千年來無數天才的祖先們的努力，創造了自己独特的卓越的，表現了人民的心理和傳統的，因而为人民所習慣和喜愛的風格。沒有高度的技巧，是創造不出这种風格來的。”（周揚：为創造更多的优秀的文学藝術作品而奋斗）學習遺產是尊重人民的喜聞乐見，为为了更好地为人民服务，是

为了普及，也是为了提高。那种以为要学技术，只能向外国去学，从中国的遗产是学不到什么的思想是错误的。我们向遗产学习，主要的就是学习它的勇于揭露生活真实的现实主义精神和艺术技巧。

承继的另一目的。是提高民族自信心。我们是走向社会主义和共产主义的。日丹诺夫在苏联音乐家会议上的发言中引用社会主义内容——民族形式的学说，确定了艺术中民族的和国际主义的事物之间的辩证关系。日丹诺夫说：“艺术中的国际主义并不是诞生在民族艺术缩小和贫乏的基础上的。相反地，国际主义是诞生在民族艺术繁荣的地方。”“只有那拥有自己高度发展的音乐文化的民族，才能评价其他民族底音乐财富。不是真正热爱自己祖国的人，就不能成为音乐中的国际主义者，这正像在其他一切领域中一样。”“如果国际主义的基础是敬爱其他民族，那么不敬爱自己民族的人，就不能成为国际主义者。”爱国主义正是对于数千年来世代相传的自己的祖国，自己的人民，自己语言文字以及自己民族的优秀传统的热爱。毛主席曾尖锐地批评了对于中国的昨天和前天的面目漆黑一团的人，并讽刺地摹仿了他们的口吻：“对自己的祖宗，则对不住，忘记了。”毛主席这样锐利地暴露了这种人的可笑和可耻。

在承继民族美术遗产方面，我们已经获得了一定的成就。自从延安文艺座谈会以后，在毛主席的指导下，美术界在学习并创造民族形式方面的成绩首先表现在木刻和年画创作上。木刻吸收了传统木刻印刷和民间剪纸的长处而创造了自己的新风格，获得了国际的重视。年画运用单线平涂，由比较简易的，适应农村中印刷条件的形式发展到现在可以反映复杂的生活的较进步的形式也很受到人民群众的欢迎。

但是，目前对于民族美术遗产认真的学习、批判地加以接受的工作还作得很不够，轻视民族美术遗产的思想相当严重的存在。而且学习遗产的成绩，与中国人民伟大的革命事业、沸腾的热烈的生活相比，与丰富的历史遗产相比，尤其显得不够。学习民族美术遗产还很需要努力。

貳、艺术产生于劳动

艺术是从群众中来，到群众中去的。这是毛主席“在延安文艺座谈会上的讲话”的中心思想，也是马克思列宁主义的科学的艺术理论对艺术本质的最根本的认识。艺术与群众的密切联系是艺术的人民性和现实主义的稳固保证。艺术的人民性问题是艺术的根本问题之一，从美术史的历史发展上加以阐述，也是美术史的重要任务。

在古代的社会中，“只有农民和手工业工人是创造财富和创造文化的基本阶级。”这是我们研究古代美术中人民性的一把钥匙。

美术史和美学上的艺术产生于劳动的问题是艺术的人民性的最好的说明。

马克思列宁主义者认为：人类一切文化，包括艺术和文学，都是群众的劳动所创造的。手本来是劳动的器官、恩格斯却科学地证明了手同时是劳动的产物。正是由于劳动，由于适应日益复杂的新的工作，人的手方达到高度完善，并有了产生艺术技巧的可能。因此，仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画，托尔瓦尔德森的雕塑，巴加尼尼的音乐。马克思也讲人的能够享受的感觉，也就是审美的感觉，是生来就有的，也是逐渐发展起来

的。只有憑着對象上客觀地揭開了人的本質的豐富性，才能有主觀的人的感覺的豐富性，才能有音樂的耳，善于識別形式美的眼睛。人的審美的感覺是憑着美的對象的存在，才發生的。審美的感覺的形成是整個世界歷史的產物。就是說明不僅藝術技巧、創造的才能，就是審美的感覺、欣賞的才能，也是在長時期的勞動實踐過程中養成的，是產生于勞動的。

普列哈諾夫并根據他對於原始藝術的精湛的研究，証實了勞動先行于藝術，而有力地駁斥了資產階級的藝術起源于遊戲本能、剩餘精力等唯心主義的錯誤理論。

普列哈諾夫由分析原始民族的音樂，說明“韻律”是被生產過程的韻律所規定的。他們的無技巧的音樂作品是由勞動的用具和那對象相接觸所發生的音響而生成的。原始民族的音樂是由于增強這些音響，由于進行加工以適應人的感情的表現，而被完成的。為此，也改變了勞動工具，使之變成為樂器。同一論點，普列哈諾夫也用之于說明舞蹈之再現各種勞動中的動作。愛斯吉摩人由于想再經驗一次狩獵海豹之際，由力之行使而得到的滿足的那種衝動，燃起了模倣動物的姿態的欲望，于是遂創造了自己的獨創的狩獵人的舞蹈。巴西的一個種族由于先在戰場看見了負傷的戰士，而創作了用震撼的演劇手法來描寫負傷戰士之死的舞蹈。菲律賓羣島中棉蘭佬島的土人，男人們走在前面，一面舞蹈，一面把鐵鍬插到地里去，女人們跟在後面，把稻種拋到男人挖的窪中，并蓋上土。普列哈諾夫指出，遊戲是從施行播種的勞動這個特殊的條件下產生出來的。普列哈諾夫又說明若干狩獵民族用繪畫或彫刻的形式表現動物形象，就是因為動物在他們的狩獵生活上演着絕大的決定的角色的原故。普列哈諾夫根據了音樂、舞蹈、繪畫、彫塑的豐富的實例的科學分析到到這樣的結論：“如果我們不把如下的思想據為已有——即：勞動早于藝術，以及：人，一般地都是先從功利觀點察對象和現象，然後才在自己對它們的關係上，立腳于美的觀點——那末，在原始藝術的歷史上，我們是什麼也不能理解的。”這就具體地說明了各種藝術形式在羣眾性的勞動生活中為了一定的功利的目的而被創造出來的過程。

社會主義現實主義文學的奠基人，蘇聯偉大作家高爾基就俄羅斯和古典的神話、故事和民謠等勞動人民的口頭文學進行了研究，不僅為正確地研究古代文學藝術是提供了優秀的范例，而且使民間口頭文學的深刻的生活的意義得到了發掘。高爾基指出資產階級的原始文化專家，在他們的研究中完全抹煞了唯物主義的思想的顯明的標記。而這種唯物主義的思想是勞動過程和古代人的社會生活底全部現象所激發出來的，這些標記是以故事和神話底方式傳給我們。從這些故事和神話中間，我們聽到關於馴養動物、發現藥草、發明勞動工具的種種工作底回聲。在遠古時代人們已經夢想着能夠在空中飛行，這是希臘神話中父親和兒子配了翅膀飛行的故事和阿拉伯的神話中的飛毯的故事，他們夢想加速走路的速度，于是有關於快靴的故事，等等。他們想到能夠在一夜之間紡織大量的布疋，能夠在一夜之間修造很好的住宅，甚至宮殿。在大家所熟知的這一類故事中，其最根本的意義，高爾基指出是：古代勞動者們渴望減輕自己的勞動，增加他的生產率，防禦四腳的或兩腳的敵人，以及用語言的力量，“魔術”和“咒語”的手段以控制自發的害人的自然現象。

古代人相信自己的語言的力量，他們甚至企圖用“咒語”去影響神。高爾基指出：

在希臘古代的神話里，神都住在地上，和人相似，他們的舉動和人一樣：寬待馴順者，仇視忤逆者，而且他們也和人一樣的妬忌、好報復、好功名。神像人的事實證明：宗教的思想並非產生于自然現象的觀點中間，而是產生于社會鬥爭的基礎上。神並非一種抽象的概念，一種幻想的存在，而是一種武裝某種勞動工具的完全現實的人物，神是某種手藝的能手，人們的教師和同事。神是勞動成績底藝術的概括，而勞動羣眾的“宗教的”思想必須加上一個括弧，因為這乃是一種純粹藝術的創作。高爾基在這裡，卓越地運用了列寧的兩種文化的學說，指出勞動羣眾的“宗教”思想和統治階級為了進行物質上的剝削和思想上的壓迫所散布的宗教思想是有區別的。統治階級的宗教是人民的鴉片煙，是為了鞏固他們的統治而進行麻醉人民的。但人民的“宗教”思想是純粹的藝術創造。高爾基又說：神話，“把人們的能力加以理想化，同時好像預先感到了它們的強大的發展，神話的創造在自己的基礎上乃是現實主義的。在古代的幻想的每一飛翔之下，我們容易發見它的推動力，而這種推動力總是人們想減輕自己的勞動的志願。”高爾基繼續又強調指出，神的概念畢竟仍是被統治者加以利用了。但是當奴隸主愈有力量和權威，神在天上升得愈高，也就是離開了產生它的人民生活的基礎的時候，在人民羣眾中就出現了反抗神的意願，這種反抗的意願體現在例如竊火者的普羅米塞斯以及其他英雄們底身上。人民羣眾認為他們的神是仇視他們的最高統治者。

高爾基又曾舉出在古典的神話和俄羅斯和歐洲各國民間傳說中的一些英雄理想，如赫爾古列士普、羅米塞斯，浮士德博士，華西里智者等，說明：“最深刻、最顯明，在藝術上達到完美的英雄典型乃是民謠，勞動人民的口頭創作所創造的。”“這一切形象都是理想和直覺，思想和情感混合在一起而創造出來的。這樣的混合僅只在創作者直接參加創造現實的工作，參加革新生活的鬥爭時才有可能。”

高爾基着重指出：“如果不知道人民的口頭創作，那就不可能知道勞動人民底真正歷史。”

魯迅，五四運動以來文化新軍的最偉大和最英雄的旗手，中國文化革命的主將，也曾淺顯地科學地解說了文學的產生于羣眾的勞動生活：“我們祖先的原始人，原是連話也不會說的，為了共同勞作，必需發表意見，才漸漸的練出複雜的聲音來，假如那時大家抬木頭，都覺得吃力了，却想不到發表，其中有一個叫道‘杭育杭育’，那麼，這就是創作：大家也佩服，應用的，這就等於出版；倘若用什麼記號留存下來，這就是文學；他當然就是作家，也是文學家，是‘杭育杭育派’。魯迅並且從文學史上指出民間的創造往往為文學家吸入自己的作品中，作為新的養料。舊文學衰頹時，常常是因為攝取民間文學而起一個新的轉變，會使舊文學得到一種新力量。魯迅引導我們注意文學藝術與人民羣眾的聯繫對於歷史發展起的作用。

藝術創造和人民羣眾，和勞動生活的聯繫在馬克思列寧主義的科學觀點上才被正確的認識。勞動的剝削者從來沒有正確地評價勞動的作用。在人類社會文化發展過程中，思想長期地與勞動分離，馬克思曾指出勞動分工是社會發展的必然的道路，造成了社會物質生產力的偉大進步，它大大發展了人類的文化，但是卻是以犧牲廣大勞動羣眾的精神生活作代價的。精神勞動與肉體勞動的分離，特殊階級內部有一部分離開了勞動過程，“以製造這個階級關於自身的幻想作為自己生產計劃的主要來源”。馬克思又

預言到了共產主義社會，每個人都將擺脫職業上的限制和對於分工的依賴，那時“將沒有畫家，而只有從事繪畫的人”。這樣，藝術活動就將不是特殊階級的特殊領域，而成為全體人類所共有的了。

藝術和勞動的關係，由合而分，然後又由分而合，是它的歷史的道路。對於這一歷史的發展的了解會有助於我們領會列寧對於文學藝術的思想：

“藝術屬於人民，它必需在廣大工人羣眾中間有其最深厚的基礎。它必需為羣眾所了解和愛好。它必需深植在羣眾的感情、思想和願望中，並與它們一同成長。它必需鼓勵和啓發羣眾中的藝術家。”（蔡特金：列寧印象記）

列寧的這一段話和毛主席的“在延安文藝座談會上的講話”都是解決了革命向文學藝術所提出的要求的問題，同時也是指出了文學藝術之適應着歷史要求向前發展的規律。所以這也是我們回顧美術史的歷史發展和優良傳統所根據的根本觀點。

參考：

周揚：為創造更多的優美的文學藝術作品而奮鬥——一九五三年九月廿四日在中國文學藝術工作者第二次代表大會上的報告。文藝報五三年第十九期，人民文學十一月號。

周揚：我們必須戰鬥。

文藝報五四年廿三。四期

周揚：馬克思主義與文藝

第一章 从原始社会到战国时代的美術

- 第一節 原始社会的美術
- 第二節 商周时代美術的概况
- 第三節 青銅工藝
- 第四節 殷墟發掘
- 第五節 西周、春秋及战国时代的美術
- 第六節 小結——商周时代美術的重要成就

第一節 原始社会的美術

- 壹、古史傳說中的美術活动
- 貳、古代的石器与玉石工藝
- 叁、古代的陶器

壹、古史傳說中的美術活动

一、中國远古居民的生活，可以从有关三皇五帝的古史傳說中見到一部分。古史傳說多被战国秦汉时的人們所纂訂，附益，其真正價值尙有待歷史学家深入分析，但其所叙述并不完全違背今天的科学的論点。例如：穴居野处、食鳥獸之肉、衣其皮毛、知母而不知父、無上下長幼之道、無進退揖讓之理。等等。——这些都說明当时文明程度还很低：沒有階級社会的那一套道德。根据古史傳說，陸續出現的一些被称为帝王的人，都是和文化創造和劳动生活有关的：燧人氏發明火，伏羲氏作八卦，結繩为網罟。神農氏造耒耜，殖穀，發明医药、作陶器，結繩記事。黄帝的时候，造舟、車、兵器，鑄鼎。螺祖开始养蚕，昆吾氏担任制陶的專职；陶正，蒼頡造文字，史皇造圖盤。这时也曾画过蚩尤的像，并且把神荼、鬱壘画在挑木板上以禦百鬼。堯舜时代更把祭祀和表示等級身份的玉器訂成系統化的制度：“五瑞”、“五器”；設計了五采的章服。舜本人曾在河濱作陶器，不像別人作的那样陋窳，所以在古史上特別加以称道。禹鑄九鼎上面彫飾着鬼神百物之形，使民分辨“神”和“姦”。——古史傳說中所談到的这一些創造和其他一些关于社会生活、以及音乐、用器等文化創造，都是企圖說明古代中國人民从野蛮到文明所經歷的过程。在此歷程中出現的一些与藝術有关的活动，例如圖画和裝飾等，都被說成不是純粹的藝術活动，都是以社会進步为目的，以服务于生活为目的的文明創造的一部分。

这是我們从古史傳說中所了解的远古时代处于肇始階段的藝術活动的意义。

古史傳說特別需要从考古發現的材料得到印証。目前这一科学工作尚未得到系統的具体結果。

貳、古代的石器与玉石工藝

原始社会文化的考古發現，在过去五十年中已積累了一些材料。但是由于中國幅員的廣大，地理气候条种的多样性，而且由于在反动派統治下科学工作不發达，并飽受帝國主义文化侵略的摧殘，在研究工作本身又存在着立場、观点、方法方面的缺陷，所以目前还是在積累更丰富的資料，并配合和大規模經濟建設進行突擊整理工作。就已有的發現可以得到的关于美術的若干認識都是比較簡略的。

原始社会的造型藝術：繪画和彫塑，尚未發現。（苏联和德國都曾發現旧石器时代的女神彫刻，法國和西班牙曾發現洞窟的野獸壁画，都在很大程度上發揮了藝術反映生活的能力。）远古时代中國人民的藝術創造能力和審美力可以从石器和陶器上看出。

在祖國的土地上，数十万年以前就住着人类的祖先。一九二七年在北京附近周口店地方發現旧石器时代初期“中國猿人”（又名“北京人”）的头骨化石。中國猿人的时期距今約为四五十万年。中國猿人是由猿到人的中間类型。在这一震动全世界的發現前后，并曾發現其他一些中國猿人的骨骸化石。在他們居住过的洞穴中更發現了他們吃剩的獸骨的化石和其他文化遺存。可以知道，中國猿人会制造粗糙簡單的石器，会把獸骨做成骨器，会利用火，懂得熟食。

周口店地方并曾發現比中國猿人使用的石器更原始的石器——一塊燧石制的石核石器和几片曾經人工打擊的石英石片。發現地点称为第十三地点。另外在第十五地点發現了較北京猿人較晚的石器。

五四年十一月在山西襄汾縣丁村發現了二、三十万年以前的“丁村人”的三枚牙齒化石和他們的大量石器（相当周口店第十五地点同时，旧石器时代中期）。这是了解中國人远古祖先的重要材料。此外，在过去数十年中陸續發現的石器时代的遺址还有西部內蒙古自治区的河套以南的加拉苏克曾發現“河套人”的門牙和他們的石器（大約廿万年以前）。在周口店山頂洞發現一“山頂洞人”的化石和他們的石器和較發达的骨器。山頂洞人（大約十万年以前）的遺物中除石器外，最值得注意的是有磨得表面非常光亮，上面刻有紋飾的鹿角短棒和磨制得很精緻的一端有孔、一端有尖的骨針，制作技術最高的是一些帶孔的石珠、獸齒、骨墜和蚌殼的裝飾品。另外也發現一些作染料用的紅色赤鉄礦的碎塊和碎粒，和可以猜想为有意用赤鉄礦染上紅色痕跡的橢圓形礫石。这些实际上是體現着一定程度的裝飾意圖的活动（可能当时主要地是別有其他实际目的）是最早的明顯的美術活动。

五一年修建成榆鐵路时在四川資陽縣發現“資陽人”头骨化石，約距今八万年。無文化遺物伴隨出土。“資陽人”在體質上可以看出与“山頂洞人”有一定关系。五六年初在廣西來賓縣山洞內也發現了旧石器时代的人类化石，詳情尚不悉。

旧石时代的石器在云南、甘肅各地也有發現。

旧石时代以后为中石器时代，中石器文化中已出現了形狀細小的石器。这种形狀細

小的打制石器一直延長到新石器時代，通常稱為“細石器”。中石器時代的文化遺存在我國東北和廣西武鳴都曾發現。哈爾濱附近的顧鄉屯遺址曾被認為是中石器時代的。黑龍江滿洲里附近的扎赉諾爾曾發現一、二萬年以前的人頭骨化石和石器、骨器。扎赉諾爾的細石器可以認為是中國境內最古者。齊齊哈爾的昂昂溪，也曾發現細石器。此外，在內蒙古的林西、赤峰和長城附近地區都曾發現和陶器伴隨出土的細石器，時間已經到了新石器時代晚期，並且和中原地區的彩陶文化相混合了。此一時期細石器遍佈在內蒙古、長城地帶，沿着戈壁的邊沿，直達新疆。在黃河中流的三門峽地區的陝西朝邑、太荔的砂丘地帶最近也發現細石器文化的遺址（暫稱為沙苑文化），河南輝縣曾在新石器時代文化層中發現一片細石器，這些都是值得特別注意的現象。

磨制石器在中石器時開始應用，在新石器時期非常普遍：新石器時代並且發明了陶器。新石器時代的文化遺址——居住地和墓葬地，在中國各地分布很廣。西到新疆，東到吉林、山東、江浙和台灣，北到內蒙古北部，南到廣東海濱區域。現在所知較重要的遺址，在黃河流域分布比較密集。新石器時代文化遺址。時常按伴隨出土的陶器的特點而加以區別，例如彩陶遺址、黑陶遺址等等。（在陶器部分再詳述）。

這些遺址的各種文化特徵，我們將不予詳述，但是從各地發現的文化遺址和遺物可以推斷在舊石器、新石器時代，人們過羣居生活，合力勞動，生產資料和生產品公有。他們建立了原始公社制度的社會，新石時代已經定居並從事農業生產。他們在共同的生活里積累了勞動經驗，創造並發展了語言，連帶地發展了腦和思想。

古代石器的發展同時也是人類對於造型樣式的認識的發展。

中國猿人使用的石器多半是河床上揀來的礫石（鵝卵石）打擊而成。或者把礫石的邊沿，加以敲打，現出厚刃，可為敲搥之用。或者是從石英礫石上打下一層一層石片，成為一種薄刃的刮割用具。中國猿人的石器可以看出是不加選擇地採用能得到的任何石質原料：無論打石片或打礫石，都沒有固定的方式，也不是打成一定的形狀，不進行第二步加工，任選一片，即行使用。因之石器形狀，不能分成有意義的類型。

襄汾丁村發現的石器中石片石器大部分也是沒有一定打擊方法，打出的石片，沒有一定形狀，不加修理，即行使用。但可以看出打擊方法與中國猿人根本不同。在一部分石片上有第二步的加工痕跡，並有一定的石器類型。

河套人的打制石器就比較進步。有較薄的和長形的石英石片都是技術精巧的證明。石器都是按照不同的使用目的，進行了加工，使之成為各種不同形狀的刮削器等。這就是在長時期的勞動實踐中，人們對於造型樣式，從勞動角度，開始有所認識。

周口店山頂洞人的石器打制技術的進步很不顯著。但磨制和鑽孔的技術是山頂洞人文化發展的突出表現，已接近新石器時代的水平。

石器形式的重要的進步表現在扎赉諾爾等地的中石時代的石器及其以後的細石器上。特別是細石器（彫刻器、石鏃、尖形器、石葉、石鑽等）有完全沒稱的形式，經很精細的加工剝制。選用的材料特別是細石器有石英、瑪瑙、碧玉、黑曜石等，都是顏色美麗，有光澤，半透明的礦物。這種精細的加工，完整的對稱的形式和美麗色澤等特點都使石器有審美的價值。

繼打制石器之後的磨光石器是新石器時代的主要標誌，以磨光和鑽孔（也是一種利

用磨擦的加工)的技術和極整齊對稱的形式(方的、長方的、圓的等等)成為石器工具發展的高級階段。

古代石器的制作和形式的發展過程：由不固定的形式進步為固定的，由不整齊的進步為整齊的，由非對稱的進步為對稱的，由隨意拾來的原料進步為特別採擇的原料，都是在數以百計的悠久的歲月不斷的勞動生活中發生的。石器的演進是適應着勞動的需要，反映了人手的進步，並且逐漸形成了使人“因自己的創造能力而感到驚異”的形式。——高爾基說：“所謂美，是指各種材料以及聲音、顏色、言語的一種配合。它能使人所創造的——所製造的——東西，具有這一種形式，就是說：這種形式作為鼓舞人們讓他們因其創造能力而感到驚異，自豪與歡欣的力量而作用於感情和理智。”

古代石器在經過長時期的勞動實踐之後，產生了“美”的形式，這一點可以在玉石工藝中得到進一步的說明。

中國古代有極發達的玉石工藝，是中國古代美術的獨特成就。玉，現代礦物學區別為軟玉或硬玉(或稱翡翠)。古代較常見的是軟玉，硬度是六度半到七度，不易受磨蝕，有綠、乳白、黃、紅、黑、青等色，呈玻璃狀光澤不透明，觸之是冷而柔的感覺。叩之有清脆的聲音。但古代稱之為玉的礦石不局限於合乎近代礦物學規定的一種礦石，一般好的礦石，所謂“美石”(堅硬有光澤、有色彩)都可以稱為玉，作為制做原料。現在已經發現了新石器時代後期(如甘肅寧定半山仰韶文化中和山東日照兩城鎮的龍山文化中)就有玉石器物，不是作為單純的勞動工具，而是可能同時作為一種在形式上有誘人的力量的美的對象而存在。這些玉石器物的原料都可能是從相當遼遠的地區經過交換而獲得的。在青銅時代的殷墟遺址和戰國文化遺址上發現的玉石裝飾品更達到了高度的精美。

古代玉石器具有多種形式：圭、鎮圭、笏、璧、環、瑗等。這些玉器，據古典籍中的記述，在古代社會的宗教生活和政治生活中都有重要地位及美的價值。很多玉器的形式是因襲了勞動工具的形式。

圭和鎮圭在古代典籍中規定着是代表天子的身份的。祭祀東方和頂禮太陽都用青色的圭。各種不同等級的諸侯也都用不同的圭。而圭就是石器時代的石斧，鎮圭是石刀。考古學的發現可以証實。古代典籍的記述相同。“大圭……，杼上終葵首。”(禮記)“杼上”就是上部薄刃，“終葵首”就是下端像椎，所描述的正是石斧的樣式。鎮圭是略近方形的帶孔片狀的石刀，笏是栗鑿式(月牙狀)的石刀。璧、環、瑗同是圓形中間有孔，因孔的大小名稱不同。璧的孔的半徑是全璧的半徑的五分之一。瑗是三分之一。環是二分之一。玉璧和玉瑗，據考古學家研究認為可能來自紡輪或環形石斧。玉環和其他玉制的小件裝飾品一樣，同形制的石質，或介於玉石之間的質料的裝飾物在石器時代原就是流行的。

古代玉器的形式是由石器而來，制作技術也是由石器而來。處理玉的原料，因其硬度較高，需要特殊的技術，其主要的，例如：剖、磨、琢、碾、鑽等都是在制作石器的長時期的勞動過程中所掌握的。此外，有關玉的原料的各種知識，無疑地是在新石器時代，為了制作石器而獲得的。除了對材料性能及質地美麗等特點以外，最重要的是關於出產地的知識。在細石器的考古發掘中可見，很多細石器的發現的地点都遠離那些原料的產地。足証是有意尋求的。山東日照兩城鎮黑陶文化遺址發現的軟玉雙孔斧以及安陽殷

據發現的大量玉器，其原料來源、產地都是古人知道，而為我們今天所不能確定的。若就漢朝以後直到今日為止的礦物知識言，這些玉石原料都是來自遙遠的新疆。

從石器工業和玉石工藝的各方面的聯系可以看出，石器首先作為勞動工具的引起人們的熱愛，因而同時被當作了美的對象，而在階級社會中被掠奪為統治階級所獨占。其中例如：石斧——圭就被掠奪為統治階級者的威權的象徵，一些飾物有人格身份的代表者的意義。

玉器在階級社會中的地位，因孔子的儒家哲學學說而得到進一步鞏固。儒家哲學中除了用理想的方式描述了各種不同的玉器 and 社會等級、政治儀式、宗教儀式相聯系的成套的制度（如五瑞的說法等）；並且被解釋成為道德生活的標誌，玉代表着封建制度初形成時的各種人生理想和美德。儒家哲學中關於玉的學說成為古代美善合一的美學思想的一部分。

叁、古代的陶器

古代的陶器是新石器文化在造型美術方面遺留下來的**主要創作**。新石器文化的陶器較重要的是泥質灰陶、彩陶、黑陶和印紋硬陶四種。

泥質灰陶是古代最普遍的陶器，表面上有繩紋或籃紋、蓆紋等編織物的裝飾。灰色陶器的有代表性的器形是“鬲”（三足的煮器）。這種陶器最初大概發生在陝、晉、豫交界一帶，然後傳播在各種不同的新石器文化中，在西北、中原、東北和東部濱海地帶都發現。在時代上，一直延續到今天還存在。但陶鬲的形式在漢代已完全絕跡，陶器表面的繩蓆紋裝飾在漢代以後不見。

繩蓆紋陶鬲的形式與裝飾方法都表現了陶器與編織物（或皮革器）的密切關係。古代陶器的起源，根據考古學家的推測是由于用粘土塗在編制或木制的器皿上而發生的，目的在使其能耐火。人們逐漸便發現成了形的粘土，不要內部的器皿，可以適用於這個目的。這樣，由編織或縫制技術所產生的形式便成了陶器最初在制作中所獲得的形式。亦即勞動中所創造的形式，因長時期的應用而成為熟悉愛好的工藝形式，而成為工藝造型進一步發展的基礎。陶器上的繩紋裝飾後來長時期保存着，也不再是制作時的必然結果，而是有意的施加的一種裝飾。

彩陶是中國古代社會中卓越的工藝創造。

彩陶發現的地点：河南安陽后岡等地，豫西（渑池縣仰韶村、廣武縣秦王寨）淮河上下流，晉南（夏縣西陰村、萬全縣荆村及汾水流域各地）陝甘渭河流域、洮河流域、熱、遼、內蒙古長城地帶及新疆。最近在湖北京山、天門也有發現。其中最早發現，而又有代表性的遺址是仰韶村。仰韶村及其他性質相同的遺址的新石器時代晚期的文化稱為“仰韶文化”。彩陶是仰韶文化的重要遺存，但也出現在其他文化遺址上。近年來在西安半坡村發現的全部村落遺址，其遺存的完整性與豐富都是空前的，提供了解這一文化時代人民生活的完整的圖景。

仰韶文化距離現在大約為四五千年。仰韶文化是中國先民所創造的重要文化之一。根據這些遺址上的發現可以知道當時人們已過穴居的生活，從事農業和畜牧業生產。手工業除了陶器外，紡織與縫紉已很普遍。武器中發展了弓箭，而且可能已經有了交換。

新石器时代仰韶文化的彩陶在中原地区陕、晋、豫等地发现的大致类似，然而也可以分为早晚不同的数期。器形完整的彩陶发现不多。器形完整而数量丰富的发现主要是在甘肃、青海一带。

甘肃的仰韶文化可以分为两期：“半山期”以甘肃临洮县马家窑的住居址和安定县半山的墓葬址为代表，“马厂期”以青海乐都县马厂沿的墓葬地为代表。继承了仰韶文化，甘肃的辛店文化遗物中也有彩陶，但已比较退化。

彩陶的原料土质不佳（不含钙质和钾质），即普通的黄土质的陶土加细沙及含镁的石粉末，但制作技术很精。陶土都经过精细的澄洗，制作中已利用轮转，陶器表面研光。窑火温度很高，达到了摄氏一千二百度以上，应该已经有了鼓风炉的设备。陶土中含铁量很高，在百分之十以上，所以陶器烧成后成为黄色或红色。彩绘装饰的原料多用天然的铁质矿土。有时器物表面也涂红色或白色的陶衣。

仰韶彩陶的艺术性较高的完整标本是半山出土的。半山彩陶的代表形式是大敞口的盆和敞口的（有颈或无颈）的罐。盆和罐都是宽度超过高度，小底，整个器形侧影是柔和的曲线，平底无足。所以造成的印像是腹部极为膨涨，粗矮坚实。

半山彩陶罐是古代工艺中的傑出的作品。在造型上彩陶罐各部分有一定的比例，如高度和宽度，腹径和底径的比例，使之有助于柔合优美的外轮廓线的形成，在中国工艺史上为最成功的、有独特风格的造型之一。装饰因部位的不同而不同。几何式装饰花纹的组成或疏或密，都结合了形体的变化，这是中国工艺美术一项重要的传统手法的开始。几何式装饰花纹以波状弧线效果最鲜明，装饰图案的虚实相间，黑白互相衬托成为“双关图案”，这是中国图案传统的一种卓有成效的组织方法。

彩陶的造型和装饰也可以认为尚保留了来自编织技术的若干特点。彩陶上的几何纹样曾有人试图予以宗教的解释，尚难证实。西安半坡墓葬出土的彩陶中有“人头”和鱼的图案，造型很简洁有力。含义尚不明了。

仰韶文化中曾发现半身人形的盖状物人脑后有髮辮成蛇形。从造型的富于幻想神话的风格可知有宗教意义，具体内容尚不可知。

湖北天门石家河和彩陶一同发现的有泥质黄陶和红陶的小型羊、狗、鸭、鹅、龟、鱼和其他鸟类的形象，都是捏制的，单纯而富有特征。

马厂彩陶制作已较粗糙，装饰纹样中第一次出现符号式的动形（狗？）。此种符号式的动形、甚至人形，在制作更为粗糙的辛店彩陶上出现。这些符号式的形象代表了模素的認識现实的能力。

黑陶是中国古代工艺的另一光辉成就。

黑陶发现的地点主要在东部沿海一带，北至辽东半岛，南至浙江。但河南中部及西部也有。其最重要的是山东济南附近龙山镇的城子崖的黑陶文化遗址。龙山文化是仰韶文化以外的，时期可能稍晚的，发展于中国东部沿海一带的另一重要文化，已可以看出商代文化的先驱的意义。龙山文化中除了农业和畜牧业外，纺织业也较仰韶文化进步。有卜骨发现。

龙山文化中最重要的一件遗物是一种较彩陶的烧制技术更进步的黑陶。其特点是：“黑、光、薄、稜、鼻。”——色泽乌黑（也有灰色的和粉黄色的），表面光洁闪亮。极薄，

一般厚度为三厘米，最薄不足一厘米，薄如蛋壳。轮制，外形上有转折清晰的整齐的棱角。器上多附有牵绳或手执的鼻。黑陶造型丰富，以平底圈足和三足器为多。鬲是黑陶的独特造型。黑陶很多接近青铜器的样式，如豆及鼎、鬲等。黑陶造型有自己的简洁爽利的风格特点，不以装饰而单纯以造型的权衡适当为艺术的意匠，黑陶和古代玉器达到相同的成功。

在淮河流域以南，江浙一带及长江中下流的其他地点与黑陶相伴随出土的有一种几何印纹硬陶是解放以来，在大规模经济建设因大量发现而引起特别注意。但详细情况仍不清楚。有优美的造型和多种变化的简单几何纹样的压印装饰。

此外，在内蒙古一带与细石器伴随出土的有一种纹饰的粗砂陶也是尚待研究的。

古代的彩陶和黑陶代表中国古代美术创造上的第一个高峰。在技术上，也在造型上都为青铜器作了准备。青铜工艺和石器时代的陶器的关系，也说明古代陶器已在艺术创造能力和欣赏习惯的养成方面为青铜器作了准备。

古代陶器的长期发展和演变证明了劳动一方面创造了艺术的形式，一方面也创造了对形式的美的感受。

第二節 商周時代美術概況

一、在我國古代歷史上，傳說中的夏朝以后是形成了奴隸制度社會的商朝。古代史書上記載的商朝的歷史，大部分已經由地下的史料所証實。商朝大約從公元前十八世紀開始，共持續了六百多年。商的領域主要在黃河中下流。商朝曾數次遷都，最後一次定居下來是商王盤庚在公元前十五世紀末遷到“殷”（現在河南安陽附近）。商王的職權首先是主掌祭祀和戰爭，其次是組織農耕牧畜。被商王和貴族所統治的人民的生活是悲慘的，他們是主要的勞動力，但仍被大批殺害殉葬。商代雖有相當發展的青銅工藝，但農業生產工具仍依賴石器。商代的農業、手工業和牧畜業都很發達。釀酒、冶銅、制陶、絲織、土木營造、制革等手工業的發達同時也代表當時科學文化的水平。商代的科學文化特別表現在與農耕有密切關係的天文學方面，商代的曆法是相當嚴密的。商代的文字是已知的最古的文字，有形象字、形聲字、假借字，所以在組織和運用方面都是很成熟的。商朝末年，社會內部極為混亂，在長期對東方各族的戰爭之後，雖然獲得了勝利，但力量削弱，不能抵抗在西方新興起的周族和其他各族的聯合武裝，商王紂兵敗自殺（約在公元前一一二二年）。商亡。

周族興起於陝西渭水流域，最後建都於西安附近，傳說他們的農業是相當發達的。（為他們奉為始祖的農神后稷）。在周文王時，周族發展成一個強大的力量，文王的兒子武王用姜太公和自己的弟弟周公、召公作幫手，並聯合反對商朝的各部落、各氏族，滅商，建立了周朝。

周武王為了鞏固自己的政權，在廣大的領土上分封諸侯。受封的多是功臣和子弟。商紂的兒子武庚率領商貴族也受封在殷。周武王成為統治各國的天子。但周初對各國的統治很不穩固，武王死後，他的年青兒子成王在叔父周公輔助下即位，受到東方一部分諸侯和武庚的聯合反對。但最後被周公鎮服。這一次變亂和變亂的平定成為周朝歷史上一件屢被後人談論的大事。周公把東方諸侯封國重新整頓以後，並大規模的建設“洛邑”