

国外文博资料汇编

一

(内部参考·注意保存)

陕西省博物馆、文管会资料室

一九七四年元月

12079

53

編 者 的 話

《国外文博资料彙編》是供本館內部參考用的，專收譯自外文的有關考古、博物館方面的資料，兼收外國重要書刊評介及主要論文目錄索引等。由於我們力量有限，《彙編》暫為不定期。

閱讀《彙編》所收文章時，應用馬克思列寧主義、毛澤東思想加以分析，注意作者的立場、觀點。寫文章需引用時，務請核對原文，並在注明出處時用原著版別。

本編所收六篇文章是1963年日本講談社出版的《世界美術大系》第八卷中的全部文字部分。該書圖版部分都是中國人民對外文化協會應日本中國文化交流協會的請求，由中國文物出版社攝影各省博物館所藏最新資料，為中日親善文化交流提供稿的。大篇文章都是由楊勵三翻譯的。

陝西省博物館、文管會資料室

1973.11.

目 录

- 一、中国美术史具有的持续性与变化-----米泽嘉圃 (1)
- 二、史前与殷周的美术-----关野 雄 (14)
- 三、从汉到唐的工艺-----岡崎 毅 (29)
- 四、装饰纹样的绘画-----秋山光和 (43)
- 五、装饰雕刻-----石 兽-----松 守 三郎 (49)
- 六、明器・陶俑-----安藤 受生 (51)

中国美术史具有的持续性与变化

(日) 米泽嘉圃

一

中国的造形美术，由太古石器时代到二十世纪今天，由中国入手继续不断的作着，表现民族的愿望和哀欢，经常保持着难以区别的风味，其一贯历史的步调，可说在中国美术上很强烈地显示了其他无可比类的持续性。这样的持续性，不仅限于美术的风格，可看出中国文化一般共通的显著特质，是产生于围绕中国的自然与历史，扎根在中国人保守的气质，可认为这是支持强韧民族生命的東西。

中国位于亚细亚大陆的东端，由于海洋、山脉、沙漠等自然的障壁，有与其他地域隔离的地理条件，为确保中国自己安全有自处，可是同时也不能否认成为和外部交流的障壁。因有温暖气候和广大土地特惠的中国，以农业为经济基础，形成所谓“天下”的一个世界，生出自己充足的独自文化。不仅如此，更是在这土地上被天候所左右，随着风雨一爱一喜地不断祈愿庄稼的丰稔，农耕民的中国人，讨厌不适合条理的变化，支持顺调的推移。这样农耕民的生活意识养成了保守的气质，树立起尊重传统的观念，更以这种意识经营农耕民的社会构造，由这些制约产生出宗教、思想、教学，在各种权威的名目下，保守主义、传统主义得到支持并给与了保证。

但是，在这农耕民生活意识以外，还有一个不能看漏的所谓“中”意识这配角。出没于中国边疆的异民族是以狩猎游牧为业的“北外夷狄”，屡以悍勇的武力征服中国、君临中国，可是在文
美~1~

化上未曾移上一个竞争对手。由这样经验，中国人对于本国文化的优越性抱了绝大的自负心，结成如前所述天下的世界观，育成了坚固的中华意识。这中华意识不只是尊重中国文化的传统、支持自己充足的再生产，而且成为不容易认识外来文化的精神障壁，有时还成了排外的原动力，或者把外来文化迅速使中国文化收进自己文化体系，这是民族主体性的根源。这样看来，中国人保守主义并不是消极的始终墨守旧习，遇到什么变化总是象指示一定进路的罗盘针那样，贯彻强韧积极的意志，这种积极的保守主义给与中国文化——美术不可轻看过的民族的特点，大概是带来无比类的持续性的源泉吧。

要之，持续以变化为前提。无变化的持续不过是固定是停滞。象所谓“山中无历日”那样无变化，那就没历史。历史是关于事物新陈代谢依人间经营而作出的。

二

中国美术史的时代区分，从来用着以政治史王朝交替为准据的区分方法，即使依政治史区分时代，不仅有标示美术作品制作年代的必要，而且可借以认识美术的分期依时代有变化。追寻中国美术的步调，确实在王朝交替的前后，起着什么别的变化的时候多。那时暂且使用王朝别的区分法，并不是无理由的。但是，美术的变化并不限于和王朝交替一致，就是口说变化，那也有轻重之差。所以那无视美术的特殊事情用王朝别的方法，对于美术可说是过于机械的不是适切的方法。美术史的时代区分，较之其他，不能不顾美术自身的变化。其时机、作家、流派、时代或民族等，以表现各个的作风——样式为座标，基其变化而区分，可认为是妥当的。无论美术的各部门——绘画、雕刻、工艺、建筑

~2~

样式的变化，虽不说是一律，以绘画部门为中心，关于中国美术史时代区分的私见叙述一下。

中国绘画史，可看作在小区分变化的时代样式积累起来的。但是那样说来，那些样式只能把年代次序列起来，作为时代区分的意义少。因为那很难阐明历史上重要的特点。所以更要由大的样式概念设大区分，以这作基本适应小区分的必要组织起来，认为不能不采取二重构造的方法。以这样的方针先设大区分的时候，着手先要看气韵观的变化。“气韵”（气韵生动）是中国绘画的最高理想、是艺术批评的最高准则、是民族样式核心的东西，时代样式表面上虽象波涛，“气韵”的理想却象在水底是不容易受影响的。所以气韵的动摇在中国绘画史上是意味着不可轻视的变动。以这样气韵的变化为座标，那么时代区分可大别为三至四个，认为把那可以称为古代、中世、近代或古代、中世、近世。

所谓“气韵”这名辞，开始出现在五世纪末的画评《古画品录》上，可是那目的在模仿自然反映素朴的自然造形，只在能表现绘画对象的生命、精神这意义而已（这可称为外面的气韵观）。但是，依模仿自然生命感的表现，由遗品表明的已在战国时代（前四、三世纪）开始了。这时象殷周铜器花纹那样庄重晦涩的样式主义观念的造形崩溃了，代之以斯基泰、伊朗美术所刺激的自然造形出现，划出了表现生命感的新纪元。那样的长流，经过秦、汉时代（前三世纪后半到后二世纪）的最盛期，到走向下坡路六朝时代（三到六世纪），而在隋唐时代（七至九世纪）由于印度、伊朗美术的影响，以“形似”为目标新的自然造形，对战国以来自然造形的传统也带来了大的贡献。

可是到唐后半期，从来外面的气韵观起了变化。其变化由尊重“形似”的自然造形转换成“写意”为目标的观念造形，基于这种转换，其结果“气韵”由对象的生命、精神，成为表现在绘

画上的作家自身内面的生命、精神这意味了（把这名为内面的气韵观）。这事在文献上唐末的画史《历代名画记》中可以看出，这时也是由先前的事象被导引出的。即盛唐期（八世纪前半）活跃的华北天才宫廷画家吴道子的笔描粗放形式上，可认出“写意”的萌芽，盛唐以后由江南士人画家等启发了，所谓逸格（破去型样）的水墨画发挥了“写意”的本领。只是，历代名画记著者张彦远不从保守的立场看后者的水墨画，可是鑑于受吴道子和水墨画影响中唐期（八世纪后半至九世纪初头）张璪等的画风，不能不把新的气韵观与从来的看法并举。于是由这张彦远的态度示唆，可以想到唐的后半期意味着新旧交替过渡的时代。这样新旧样式交替为背景而表现的内面的气韵观，唐以后经宋、元、明、清到清末（二十世纪初头）是持续着的，可说其间没有什么大的变化。所以，以气韵观的变化来考察中国美术史特别绘画史的区分应当如次。自然造形——外面的气韵观不行了，把战国到唐的前半期作为古代，观念造形——内面的气韵观是有力的，可以说唐后半期到清末为中世吧。

只是要先说的，内面的气韵观，也是一个气韵观，是由中世后半出现的。那是尊重笔墨情趣，可看出气韵在笔墨之中，说来只是技术的气韵观。这技术的气韵观在清代的画论（王原祁、方薰等的画论）可看出，这还是事象的，至少要回溯到元代（十四世纪）去，说来，这较之作为画因的头趣表现，主眼还是在传统的技术熟练上，元、明、清的形式主义作家等，不管其意识到与否，不能看漏他们是技术的气韵观信奉者。假若以这样的事象为座标，把元代以后到清末作为近世也不是不可能的。但是，这技术的气韵观与内面的气韵观相对立，可不是由否定内面的气韵观而成立的。内面的气韵观被踏袭着观念的造形在尊重传统之名下形式化了的结果，照样承认形式主义，且即刻看出其意义，这由

~ 4 ~

本来的内面的气韵观来说，这只是看到树木（技术）而看不见森林（艺术家）的次元的高低看法。若这样，以技术的气韵观来看近世特征的气韵观，大概有困难吧。

由这样技术的气韵观，可以认为从元末（十四世纪中叶）开始的，重视感兴本位的制作态度方面，距离遥远倒是适切的。作家把从对象触发的兴味作为画因而表现自己的态度，在明清时代一切文人画上或多或少都可看出，要之是写意一个型，对从来内面的气韵观并没带来什么矛盾。在作家表现自己这一点上，因为“写意”罢、感兴本位的时候罢都没有变。可是也不能说两者全是同一的。其差异由两者的画风可看到，在画风的根底上有作家自己的意识，即我的意识不同，是可以想到的。在前者有万物共通的基础，究极处那与一体化为理想的我，也就是个性意识低的我；可是在后者可能看到自己本位的、个性意识较高的我。假若是那样，在感兴本位上求划近世准则的事，决难说这是无意义的。由这样的见地，前规定的中世后半即截开由元末到清末的时代，想来作为近世也是可能的。

清朝灭亡以后的近代，新的自然的造形——科学的写实主义是其特征。民国时代由欧洲输入了浪漫主义和印象主义在中国扎下了根，可是当时传统的绘画——国画还有压倒其他的势力，近代自然的造形不过受到一部分人的支持。由抗日战争那才看到飞跃的发展，特别解放后社会主义现实主义握了指导权，国画把原来所有的造形美术都收进了它的伞下，这先可说是美术革命吧。中国的美术今后将走什么样的道路是不许预断的，可是在革命后日浅的现阶段上，前代以来技术气韵观的余波，还象在一部分人中残存着，那种倾向大概也很快将被清算，可是，即使如此，捉住内面的问题中心论者的事是没有必要吗？无论怎样，今后的去向是应注目的。

美~5~

如上所述，把气韵观的变化作开始看出的诸样式，随着各种倾向，所谓自然的造形或观念的造形，都是抽象的概括的样式概念，以那一对样式概念为座标试作了大概的时代区分，区分了的各时代，借用古代、中世、近世、现代等历史学的惯用语，全是便宜的处理，并不是照西欧的准则斟酌用了的。所以，那名称若能示明时代的顺序，就比什么都好。只是这时代区分，在什么时候更有大的变化终局呢，中国绘画史的大势照着什么方向动呢，要示明这些事，是过于粗略了。把大区分更细分为第二次区分是必要的，也试陈其概要吧。

三

先把古代分三期。其第一期由战国到汉末（二世纪末），前述生命观的表现为目标，是自然的造形支配着的时代。第二期由汉末三国到六朝末（六世纪末），自然的造形传统为底流，向观念的造形倾斜着的时代。第三期由隋到唐的盛唐期（八世纪前半），前所述与受外来影响的新自然的造形，是开丰润华丽艺术之花的时代。在古代三期中，可以出这样方式的隆替起伏，可是贯穿这三期能看出特征的事象、基本样式的自然的造形以外，形式的彩色画、作为题材的人物（包括宗教画）和动物等，要之有足形，而且被生动的东西所支撑着。古代的美术，只是在这三者的结合上而成立的。

其次区分中世为四期。第一期是盛唐以后到唐末五代（十世纪前半），以写意为目标，勃兴起观念的造形，蹈袭那的气韵观也带来了变化，已如前所述。这种写意样式，是形式的水墨画，作为题材的山水、树石两条腿踏破了中世的路。对于这，五代以后到北宋末（十一世纪末）的第二期，山水画与花鸟画虽成了代
~ 6 ~

表的部门，山水画与前代相反，可说是“写实的”向自然的造型倾斜着。但是，其“写实的”画风不只是采取外形的东西，主观与客观、内与外依内而将要统一，使前代成立的“写意”样式和內面的气韵观为前提的事成了再不能兴感的东西了。在这趣处能看到中世的特点吧。由北宋末到宋末元初（十三世纪后半）的第三期，样式的摆动再倾斜到观念的造型。那是由注目情感表现的文人、贵族、宫廷画家开始，以宋末元初的禅宗为背景而起的水墨画却带来了终局。一般说由古代的第三期到中世这时期，即唐宋时代称为中国美术的黄金时代，这时代的艺术家有丰富的创造力，而且对那抑制力也不象后世那样强。可是由第四期的元（十四世纪）时，创造力的锋刃钝下来了。在蒙古王朝的治世下被轻视了，为拥护中国文化的传统，提倡了复古主义，在绘画方面，成了向北宋复归为目标。但是，这复古主义结局终于形成技法的模仿，不能打开新生面而完了。

若说近世，也成四期。第一期如前所述始于元末（十四世纪后半），终于明的前半（十五世纪）。元末出现的文人画家等，与形式化了的复古主义外，另仿北宋江南派的画风，如已所述，画了感兴本位的山水画。这山水画即就是风靡明清时代宋画最初的东西。但是，这宋画到了明不能不雌伏起来，代之而兴起的，是北宋画和所谓浙江派。这是祖述宋样式的职业画家集团，具技术本位的倾向，连系着前代复古的形式主义。于此，可看到近世的特点，若看出感兴本位的倾向，那么，不能不说浙江派的画风是前近世的。因而，这时代可能看作是新旧混淆的过渡期吧。对此，占明的后半（十六到十七世纪前半）的第二期是宋画的全盛时代，文人画家辈出，始终多是祖述传统的形式，独创的天才极稀。所以，文人画本来目标的感兴率直的表现，拘束于传统的形式，有未能十分发挥的遗憾。近世的步调真正是缓慢的。使看到

象个近世样相，是从清前半（十七世纪后半到十八世纪初头）的第三期。这时代，显示了较第一期的元末只优而不省的清气，在山水和花卉的部门出现了天才的作家，可是其中有想打破旧习、法起过于奇矫的歪风。一面宋画在传统的形式典型化上成功了，可是重要的却是带来了对于形式主义的再确认和抑制创造力加上逼马刺的结果。这以后宋画向着下坡路走去了。清后半（十八世纪初头到十九世纪）的第四期，代宋山水画成了作为文人画的花卉画带头时代了。前期的花卉画有写生风与写意风，可是到这时期，后者的活动显著了，任意想着发挥了感兴主义。但是，其结果生出鬼面吓人的虚无主义的倾向，而且歪风很大是不能否认的。那是这时代在向正统宋画上可看到的传统主义的反动，可说是表现着鬱积下的精神吧。这花卉画被都市的市民欢迎，今日也还成为国画的中心。

以上由样式设的二次的时代区分，更记这细节也不是不可能的。这说明样式的变化是如何频繁兴起的事，说中国绘画史几乎是变化的连续，当非过言吧。

四

那么，这样的变化，为什么在持续性强中国美术史上，又是怎样能够起的呢？而且有这样的变化，还能说持续性强，是怎么一回事呢？大概会有这样的追问。

中国美术史的持续性，如前所述是由保守的传统主义所支持的。所以要其减弱持续性方向的变化，终局可以说是扎根在传统主义的变化上的。不待说，美术的样式是由美术自身趣味的变化而变的。可是，其趣味的变化，以尊重传统的意识变化为背景，与这相结合的时候，样式变化先是决定性的。随着气韵观变化的

~ 8 ~

样式的变化是在那样的时候而起的。本来，说传统主义的变化，也不必只限于消极化了的时候。挽回势力强化了的时候也有。比如，对中国文化冷淡的异民族王朝元时，灭了异民族王朝恢复中国人王朝明的前半期等都能看出的复古主义的倾向即是。但是在社会大变动的时候，传统主义也极度地动摇而衰退了，那样的变化给与美术的影响，由昔日频繁起的王朝的交替、所谓易姓革命的时候等，是无可比较那样重大而深刻的。

关于具体的实例说来，古代开始的战国时代是人所熟知的大社会变动期，以周王朝的制度和文化的理想的传统主义受到大打击，而且也看不出替代这使人心归一思想上的原理，生在这乱世的人们，现实主义是被欢迎了的。支配这个时代美术的自然的造形，也先是以这现实主义为基础的东西。可是自然的造形已被前人指摘过，这时常常出现在中国西北边境游牧民匈奴为媒介，有了由带进斯基泰、伊朗美术的影响为始的东西，那说是偶然，大概是偶然吧。但是，假若那时中国的传统主义是强力的，即就是那样外部的影响进来，结局那影响象燎原之火燃开，象马到秦汉时代美术那样，能得出好的成果不能，颇是大的疑问。若由这样看来，在这时代成立了自然的造形的样式即令有外来的影响，支持那而使发展的原因，不能不说由于社会变动而传统主义衰退，现实主义抬头那意识上的变革而来的。

由战国到秦汉的时代，这自然的造形成就了样式上的成果，解放了久关闭在殷周美术样式主义中隐然潜在力的生命感，从此在生命感的表现上，用毛笔的线描形式是最适切的，究极是发见了“笔”这事。这两件事是这时代自然的造形成为优越而创造的，更由于否定前代的样式，扩充发展中国美术的传统，是决定走向将来方向的东西。也就是，解放了的生命感，已如前述，后世称为“气韵”或“气韵生动”，对于中国人的美意识成为最高理想

的东西，于是“笔”作为“气韵”最重要的表现手段，被称为“骨法用笔”了。所谓“骨法”是意味着气韵的基本形象。此处，以生命感的表现与其手段的笔为中心是开了新的传统而前去的。

筑起跨世界的大帝国而臻富强的古代末期唐的时候是怎么样的呢？讴歌泰平前半期，如前所述，感收印度、伊朗的影响，以“形似”为目标，生出了古典的艺术，可是那由怎么的理由而生的呢？唐朝的贵族们是极会应用世界主义的人。排除了由外国来的威胁，在支持发展国际交流的他们，在国内也没有什么妨碍他们世界主义的制约了。传统主义的儒教，受到六朝以来佛教、道教的压迫而不振了，那有形势到了这时代，也大概没有变。儒教振兴的外形虽也有一回的整顿，可是对于佛、道两教的势力到底没有给以重大打击的力量。不仅如此，应护持儒教的知识分子为登庸官吏埋头诗文，成了官吏也站在出身军功的武官下风。这样传统教学的弱点，受贵族们应用世界主义的薰陶，外来文化什么限制也没有，是准许吸收的。在这时代由于接受外来影响，成立了“形似”样式，贵族们所以支持，不仅是投合他们的异国趣味，由于以上看到那样传统主义的儒教不振，在追求奢华与享乐讴歌现世的风潮是其背景的。

可是，这形似的时代，虽是受外国影响而成立的，在尊重“气韵”与“骨法”（笔）的中国绘画传统上，几乎没有必要加以变更。在由印度和伊朗方面带来的绘画上，虽也有不用轮廓线的所谓没骨画，但多是线描画的东西。其线描画象铜线那样有弹力，是依所谓铁线描法的东西，可是这铁线描法，在这时是中国开始知道了的描法。但是在外来影响中特别显著的，大概是彩色法的进步吧。以来在中国以色的晕表现立体感的阴影法——所谓凹凸法是不知道的，可是在这时感被应用，成了自然的造形的基本画法了。所以这才被称为“形似”吧。要之，以这“形似”为目标

的自然造形，完成了明朗丰润而又泼辣的古典的样式，把观念的造形向倾斜了汉魏六朝以来的传统样式得到一新，又由改进新的线描法和彩色法，对中国绘画带来了大的贡献，留给后世许多遗产，而且其余泽也流向到东亚各国。

其次，关于中世第一期唐后半期的时候看一下。在盛唐时文化方面，向国外关心的方向，也回头向国内来了。虽是少数，在儒学的研究上出了开新法面的学者，在绘画方面，达成了山水画的变革，如前所述，天才吴道子线描本位的粗放形式，或用中国固有墨的方法（水墨的发生）描彩色画的色晕（浓淡）等都出现了，这些都是示唆回头国内的方向，同时也有向次代为先驱的意义。

盛唐末（八世纪中叶）发生了安禄山的叛乱，如所周知，暴露了隐存社会的矛盾，给唐朝一大打击，门阀贵族日趋没落，内忧外患成了互相交错的混乱时代。在这样混乱时代，传统的权威存在不长、价值感的颠倒等深刻体验了的知识界中，对唐朝绝望，以出世的心情过着任性的生活。在这时代起的观念的造形，在士人画家中、特别由江南画家达成了的。

这观念的造形如前所述用山水画和水墨画两隻脚的，中国的山水画点景以山的风景为题材的绘画，可是不少与直接实景没有关系，或多或少都表现着“胸中之丘壑”（理想的山）。对于中国的知识人，山是超越世俗的精神安慰所，是逃避现实的理想乡。所以他们要相的逃进实际山中，画出自己心中形成的方外理想乡的理想山了。向那里依移进自己而求得精神的安慰。中国的山水画有这样高超的意义，不仅如此，对于山没有所谓定形的，因而照自己理想姿态能够画出。再者，山虽不是生动的东西，可是从古来带着灵或神祇的意义，作为物以上的存在抱有畏敬之念而看来的。所以画山的时候，也表现那样的意味，不得作者意识到与

否，结局不外作者自己对于山意想的表现吧。因而不仅“外师造化”，还要“内法心源”。山水画对于观念的造形是如何适当的题材可以理解吧。

观念的造形又一隻脚的水墨画，如前所述，把受外来影响彩色画的阴影法，由用中国固有的墨开始了中国独特的画法，那是把外来画法中国化同时是色的抽象化，随着又是带来背反“形似”的倾向。在盛唐时还没有否定笔的，可是江南画家支持的水墨画，不仅无视“形似”，也否定了传统的“笔”的指挥权，成了只用墨的“水墨墨章”的画了。墨变成为色，带给中国绘画史上很大的意义，那先不能不重要视的，是无视“形似”否定“笔”的才。这一连串事件，至少对于秦汉以来“笔”才是达成“气韵”的重要手段，又对于“形似”——自然的造形以来是最理想画风的从来的绘画观，不能不给与以重大的打击。由前述外面的气韵观表向内面的气韵观，不管好与不好，其结果不能不认为无视“形似”否定“笔”的绘画存在以外还能是什么呢。

无视“形似”的江南水墨画，从“以造化为师”的客观性，向支持“以内源为法”的主观性方向大倾斜的东西是不待说的，这又由江南画家等曲艺味创作样子可以窥察到的。他们画时，无时不增气势，在画面泼墨汁，以手指、头发等引伸着调整形状，一气呵成的。而且把这样破型的绘画，也有在当时认为得到“真意”给与高评价的批评家（朱景玄·唐朝名画录）。所谓“真”，大概意味着物的本质，所以这破型的水墨画，排除“笔”的指导性，把说在“真”的批评，若使翻过里面看，墨已不单是颜料，大概是意味着能充分认为有表现手段的机能吧。可是事实在唐末的画论（笔法记）上，墨作为绘画重要的要素，与笔一并采用的。

要之，否定色，“形似”以及笔这时成为水墨画，具有反传
~12~

统反贵族的性格，带这性格的水墨画，可说是传统权威凋落、价值观颠倒的乱世的一个象征吧。在古代初社会变动之际“笔”被发见了，可是由中世初期的混乱中，“墨”被发见了。这才是负担着中世绘画形式的特点，从此新的“墨”的传统开始了。只是，由这墨的出现，“笔”的传统并没有从此以后就消灭了的理由，那时，“笔”依然持续着强的指导性。所以“墨”还被“笔”牵制着，少有十分发挥其机能的机会，比如在墨竹、墨兰那样，把“笔”的“骨法”的性格不能不使其本身带着的方向转进。但是，即使那样，中国绘画依“墨”作为表现手段，使其传统得到大幅度的扩大是无疑的事实。

... ..

以上，就古代二三时期起的样式变化的事例看了一下，那些都是中国绘画史上生了最显著的变革，是以这意味代表的事例。其显著的变化，依直接从外部影响起的，可是受其影响的内部事情，特别与传统主义衰退有深的关系，由此影响的效果既显著而又被扩大了。但是那样的时候，中国的美术被其外部影响压倒，也未尝看脱本来所在的方向而变质了的。即刻消化外部影响，依由它吸收营养素而踏着成长发展的道路去的。关于详述中世以后的状况，让到甚次的机会，中世以后没有象古代看到那样显著的外部影响，另一方面尊重传统的意识也象强了。所以，那时的变化是采取充足自己的方法，即新的样式成立时采取否定前代样式而复兴前々代样式的方式，日益使染进民族的体味而前进的。在这状况的中世以后是不待说，在这以前也可说中国美术之流连续中有变化、变化中有连续吧。

史前与殷周的美术

(日) 关野 雄

一、史前的美术

新石器时代的开幕 从地质时代说，由洪积世的晚期，以今的河南、山西、陕西为中心的华北一带，原黄土层形成了。黄土的堆积期是非常干燥的，到堆积告终时，气候变化，雨激烈的降下来，于是以黄河为首的大小河川流注起来。肥沃土地与丰富的水，那是农耕文化兴起的第一个条件。这样，华北的黄土地带，对于新石器时代的人，直到今日带来了农耕的天惠。出现在中国而作为最初美术品的各种各样的史前陶器，从这样意义上说，可以说是在黄土原野开了美丽的花吧！

华北新石器文化，大别为仰韶文化与龙山文化，两者各以其代表的遗迹，由河南省渑池县仰韶村与山东省历城县龙山镇城子崖而定名的。仰韶文化由画了美丽花纹的彩陶，龙山文化由磨成黑光的黑陶代表其特色。这两种文化的关系，有过长时间争论，可由于1956年到57年间，河南省陕县庙底沟发掘的结果，明确了龙山文化是受了仰韶文化影响而继续发展下来的。仰韶文化的遗迹，很广的分布在黄河中游的河南北部、山西南部、陕西中部，而且沿河上游的甘肃和青海方面，仰韶文化稍异系统，同是彩陶而变为地方色彩丰富的农牧文化。一派龙山文化也出现在山西、河南方面，西扩展到甘肃，东到山东，甚至北达辽东，而南波及到浙江。但是，虽同说是龙山文化，它们的下限，浙江方面的东西是到西周，辽东方面的东西是到东周。而且华中的新石器文化，虽因地域而显示固有的样相，都象间接受着仰韶文化的影响。

~14~