

杨琮 著

美術考古論集

美术考古论集

杨 琮 著

科学出版社

北 京

内 容 简 介

本书收录了作者近年来关于美术考古方面的论文 23 篇,内容分别涉及良渚美术、百越美术、青花瓷器以及福建地区的瓦当、寿山石和宋元壁画墓研究等方面。

本书适合于从事美术考古,特别是对福建地区考古及艺术研究的专家学者,以及大专院校相关专业的师生参考阅读。

图书在版编目(CIP)数据

美术考古论集 / 杨琮著. —北京: 科学出版社, 2009

ISBN 978-7-03-025459-7

I. 美… II. 杨… III. 美术考古—中国—文集 IV. K879-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 154266 号

责任编辑: 孙 莉 杨明远 李 茜 / 责任校对: 包志虹

责任印制: 赵德静 / 封面设计: 张 放

科学出版社 出版

北京东黄城根北街 16 号

邮政编码: 100717

<http://www.sciencep.com>

中国科学院印刷厂 印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

*

2009 年 9 月第 一 版 开本: 787 × 1092 1/16

2009 年 9 月第一次印刷 印张: 13 3/4

印数: 1—1 600 字数: 316 000

定价: 168.00 元

(如有印装质量问题, 我社负责调换〈科印〉)

目 录

论石器时代美术所反映出的人类早期审美意识	1
论良渚美术	8
福建先秦青铜器艺术	20
论古越族美术之源流	25
百越民族绘画史概说	33
论福建地区汉代的瓦当装饰艺术	45
崇安汉城出土瓦当的研究	56
首饰史话	65
论福建六朝青瓷的工艺及装饰	70
宋代的寿山石雕艺术	81
福建尤溪城关宋代壁画墓	87
福建尤溪麻洋宋壁画墓清理简报	94
福建尤溪发现宋代壁画墓	104
福建尤溪梅仙宋代壁画墓	115
福建三明市岩前村宋代壁画墓	137
闽赣宋墓壁画比较研究	144
试论尤溪宋墓壁画反映出的一些问题及其艺术特色	155
尤溪宋代壁画墓综述	163
福建将乐元代壁画墓	173
福建宋元壁画墓初步研究	183
谈元代三星图及福禄寿民间神像画出现的时代	193
论元、明青花瓷画艺术的发展演进	196
中国文人画对朝鲜李朝青花瓷画之影响	209

论石器时代美术所反映出的 人类早期审美意识

关于石器时代的原始人类是否已产生审美意识，审美（或艺术）有没有独立或分化出来，审美（或艺术）是否脱胎于原始宗教观念之中，它们之间的关系怎样，目前国内外学术界对这一系列问题的看法并不一致。本文将以石器时代的美术考古资料为依据，来探讨人类早期的审美意识及其内涵。

在从理论上探研这个问题之前，我们有必要先回顾一下人类早期美术的实物资料，以及由这些物证所勾勒出的人类童年时期艺术发展的脉络。

到目前为止，人类最早的美术作品可追溯到距今三四万年的旧石器时代。在西欧以法国为主，把发现的距今4万~2万年的旧石器时代文化，分为前后3个时期的文化：奥瑞纳文化、索鲁特文化和马格德林文化。其中奥瑞纳文化中的美术有洞窟绘画和雕刻，代表性的作品有：法国拉·费拉西洞中石灰岩板上的野兽头部的绘画，平达里和卡斯提里奥洞的古象及丰·的·高麦洞的古象和野牛壁画，拉斯科洞的鹿、马、牛和人物壁画。在西班牙柏期·麦尔洞还发现绘有斑马的图画。另外，在法国格里马底洞和奥地利委连多尔夫出土了裸女形象的圆雕，在法国鲁塞尔洞还发现了裸女形象的浮雕都是这时期的代表作。而索鲁特文化中的美术遗迹则以法国鲁塞尔洞中的浮雕牡马和野猪等为代表。属于马格德林文化的美术遗迹则较多较精美，在绘画方面有法国丰·的·高麦洞的吃草的驯鹿图，尼奥洞的群牛、马和驯鹿的图画，马特兰洞的驯鹿图，拉斯科洞的野牛和牛的图画，都瓦·弗里尔洞的化装成牛与鹿的人物图。在西班牙阿尔塔米拉洞有著名的野牛图以及鹿、猪等图画都是这一时期的代表作。在雕刻方面则有法国劳底特洞中的骨刻群鹿渡河图，马特兰洞中骨角棒上的浮雕群马和马头，都克·德奥都波洞的浮雕狮子、野牛和线刻古象，梅里雅洞的骨片浮雕群鹿，布拉珊普出土的圆雕少女头像等，也都是这时的代表作^[1]。

虽然旧石器时代的人类美术作品在世界其他地区也都有或多或少的发现，如1959年在苏联的乌拉尔山卡波夫洞穴中，亦发现了一大批描绘在岩石上的猛犸、犀牛、野马等各种动物画^[2]。但在法国、西班牙地区发现的众多旧石器时代的美术作品，更具有典型性、概括性，而且发展承袭的脉络清楚，所以我们将其作为旧石器时代人类早期美术发展的一条主线来看待。法国学者勒卢阿·古兰曾对这时期的66个洞穴的绘画内容

作了统计,其中共有野马画 610 幅,野牛画 510 幅,古象(猛犸)画 205 幅,赤鹿画 112 幅,驯鹿画 84 幅,洞熊画 36 幅,洞狮画 29 幅,犀牛画 16 幅^[3]。毫无疑问,动物绘画占了绝大多数,其他题材的美术作品则占少数,其中又以女性人物和扮兽人物为主。纵览旧石器时代的这些绘画或雕刻等美术作品,可一目了然地看出它们完全都是写实性的,仅在女体雕刻上夸大了乳房、腹部等部位,简略了其他部位,这除了由于早期雕刻手法还十分稚拙的因素外,崇拜女性的生殖作用也是一个不可忽视的重要因素。这一时期的人类美术已经具有独立意义的形式了。如果从广义上追溯,人类美术可追溯到几十万年前甚至更早的时间,在那些原始人类制造的造型各异的石器、骨器上,已显现出了人类美术的最初的雏形,用一句话概括:人类最初的美术是萌芽于人类最初的生产中。而美术开始成为一种独立的形式则晚至上文述及的旧石器时代的后期。

我国目前还未发现旧石器时代的绘画。但在宁夏水洞沟旧石器时代晚期遗址中,发现了钻孔鸵鸟蛋皮的串饰,是目前为止中国人类较早的装饰品。在北京周口店山顶洞人的遗址中,发现了钻孔的小石珠、砾石、青鱼眼上骨,以及有钻孔的兽牙、海蚶壳和有刻纹的鸟骨管等^[4]装饰品,据推测,当时很可能已产生了独立形式的人类早期美术。

到了新石器时代,随着人类社会生产和生活的发展,美术的表现形式也更加丰富和多样化了。这时期随着人类生产活动的扩大,旧石器时代盛行的洞窟美术已开始衰落,而露天的岩画开始盛行。这时期无论是在非洲的北部还是南部,无论是在俄罗斯的白海沿岸还是在乌克兰西部都发现有众多的岩画作品。表现题材除了大量的动物:牛群、象、羊、马、狮子、羚羊、鸵鸟、水牛、野猪等之外,人类活动的题材也大大增加了。多见表现人类群体生产(以狩猎为主)和生活的内容。人类的活动场面日益成为新石器时代美术的中心题材,如这时期岩画中大量表现人类的狩猎、战斗和放牧等题材。在我国,近年来先后在内蒙古、宁夏、新疆以及广西、云南、贵州等省份,发现了众多的岩画。到目前为止,对于这些岩画作品时代的科学测定,尚未有重大的突破。但从许多作品表现动物及人类狩猎等内容题材方面考察,很多作品都体现出新石器时代人类绘画形式的延续现象。而这些岩画所在地,多是我国边远少数民族的居住和活动地域,即使中原内地已进入了较发达的文明时代,这些地区还多处于较原始的社会形态中,因而对特定地区而言,这些地区的岩画所反映出的面貌正是人类早期美术的特征。

另一方面,进入新石器时代人类发明了陶器。陶器的生产和使用不仅使人类的生活进入到一个崭新的阶段,陶器的造型、雕塑、装饰和绘画也使人类的早期美术开拓出一个新的形式。这时期陶画、陶塑的表现内容除了大量的写实的动物形象外,也表现了众多人类生产劳动、舞蹈等形象。而且越到晚期抽象的表现形式和图案化的手法就越来越占主导地位,人类把劳动生活过程中感受到的自然形态,如山峦、河流、云彩、日月、植物、草蔓乃至劳动工具中的绳草、渔网、编织物等,都融于艺术活动中,创造出了各

种不同色彩的三角、交叉、曲线、直线、水浪、旋涡、网状、带状等形式的装饰图案。这表明了人类在新石器时代的美术并未停留在旧石器时代那种对自然物忠实模仿的阶段，而是已经能够不断地创造出高于自然的美术作品了。

以上我把人类石器时代早期美术的发展线索作了一个概括^[5]。从整体上看，全世界的史前美术都有着大体相同的发展规律，体现了人类原始社会在生产劳动中产生的艺术及审美意识的一个共同的行进轨迹。

一

关于原始社会的人类在进行美术创作活动时，是否已有审美意识的问题，学者们的意见并不统一。有人认为在原始的石器时代的人类绘画（艺术）中，审美或艺术并未真正的独立，而且，这些从动物形象到几何图案的陶器纹饰并不是纯形式的“装饰”、“审美”，而只是具有民族图腾的神圣含义^[6]。这个观点有一定的代表性，但国内外许多研究人类艺术史的学者包括笔者，则认为这种观点和看法并不全面。首先，我们看到新石器时代的陶器绘、塑艺术已经不是人类美术的起始阶段，而是人类早期美术发展到较为发达的阶段。同时站在民族学的角度，从近现代世界上—部分仍保留原始状态的少数民族来看，无论是北美的易洛魁人还是大洋洲的土著人，还是我国云南的一些少数民族，他们生活中常用的陶器及其他器皿的装饰图案并非都具有氏族图腾的神圣含义。并且通常一个氏族只有一种或两种定为图腾的物体，或是某一动物，或是某一植物，或是某一人为将几种动物特性合而为一的形象。当然也有同时崇拜几种动物或植物的例子，但从未有将一切动、植物作为图腾崇拜的先例。因此，我们很难将当时陶器上的一切动物形象和几何形纹饰都解释为“图腾”。另外，从新石器时代遗址的灰坑中出土的众多被打破后遗弃的彩陶器皿上，我们几乎找不到神圣含义的体现。此外，关于原始人类有没有产生审美意识，这里的回答是有的。我认为，原始人类在最初开始的绘画时，就已经产生了最初的审美意识。当然这时的人类审美意识还处于最初的、低级的阶段，是以“功利主义”为目的的审美意识。从旧石器时代那些洞窟壁画上都是表现各种动物的题材来分析，这些内容都与人类当时的狩猎活动有关，原始人类在当时十分艰苦的自然环境中，只有靠猎食其他的动物才能生存下去，而这些绘画上表现的野牛、野马、野猪、驯鹿乃至古象（猛犸）、洞熊、洞狮、犀牛等动物，正是原始人类经常猎取的动物。关于这些动物形象的洞窟绘画，多数美术史家都认为是人类为猎获这些动物而进行的一种巫术活动。有的学者还提出了更为大胆的假设，认为这些壁画是为了一种训练的目的。如群鹿渡河图的骨刻，是否可解释为向人说明这时是猎鹿的最好时机。阿尔塔米拉洞中那中标而垂死的野牛图画，除了祈求猎获野牛的巫术意义外，或许还有说明如何袭击野

牛的致命部位的意义。又如在法国蒙特斯庞山洞中,曾发现了三尊残存下来的旧石器时代的洞狮雕像。一尊狮像的颈项和胸脯满是长矛和标枪投射的痕迹,另外已破碎的两尊显然是遭到过长矛和标枪的撞击。在同一山洞中还发现了一尊泥塑的熊像,也留有长矛或标枪戳过的痕迹,在黏土地上还留有人的脚印^[7]。诸如此类的例子不胜枚举。因而苏联学者舍尔斯托比托夫认为,旧石器时代洞穴中绘画和雕塑的野兽形象之所以留有伤痕,是因为这些形象曾被用来训练少年使之掌握狩猎技艺^[8]。而弗罗洛夫则强调指出,远古时代绘画和雕塑的动物形象具有认识职能^[9]。我认为若全面地看,这时的动物绘画艺术是具有多种职能的,但目的都是为了猎获动物。同时,这时期对女性人体的乳房、腹等部分的夸张塑造,也是原始人类对自身生产、繁衍的渴求和崇拜。这些都足以证明人类最初的审美意识和艺术活动是以“功利主义”的实用为目的的。

人们通过实践产生了认识,而认识又进入新的实践中。审美意识也是人类通过社会实践产生的一种认识。马克思对审美感的起源和特点曾作过科学的揭示,认为人的审美能力是人的生产劳动和交互作用的产物:“只是由于属人的本质的客观地展开的丰富性,主体的、属人的感性的丰富性,即感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛,简而言之,那些感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉,才或者发展起来,或者产生出来。”^[10]我们在石器时代人类美术的实物资料的反映中,已能验证马克思这一真理性的揭示。石器时代美术中的那些狩猎图,那些表现动物中矛盾倒下的图画,正是人类在生产劳动中,对自身的能力、实践和创造、收获产生的美的观照。原始人类认为这些鹿、牛、马等动物是美的东西,它们的肉可供人类食用,骨可做器具,皮毛可供人类用以御寒。人类也认为这些动物的疾跑、快跳及强韧的力量也是美的,人类也希望能得到和产生这些力量和技能,所以常模仿各种动物的动作或扮作这些动物的形象。在石器时代,人物扮兽形象的绘画即可为证。并且,人类从这些模仿动作中产生了最初的舞蹈艺术,我们不仅在国外的一些原始艺术上可见到人物扮兽的舞蹈图形,在我国青海省大通县出土的一件新石器时代的彩陶盆上,也可清楚地看到五人一组的手牵手的人物舞蹈图画^[11],在每人的下部都拖着一条兽尾,表明是人扮兽像进行的一种集体舞蹈。人类在这种扮兽的绘画、舞蹈等活动中注入了审美意识,产生了愉悦之情。但这些审美活动也不是非功利性的,大多数人都认为原始人类的这种扮兽舞蹈和活动与人类原始宗教中的魔法仪式有关,可见这种艺术及审美也是以实用为目的的。只是到了新石器时代,人们日用陶器上的几何图形等抽象图案装饰的应用,才使人类绘画作为一种纯粹的形式美脱颖而出。那种认为这些五花八门的几何形图案都具有图腾含义的看法是完全站不住脚的,这在现代民族学的材料上已经证实了,图腾崇拜是人类早期的一种原始宗教的形式。人们往往把视作图腾的物体或动物形象供奉起来,以求庇佑人们的生产和生活。而日用陶器上的几何图案多数只具装饰和审美的作用,与现在陶瓷器上的图案装饰具有相

同的意义。就像我们不能说现代的陶瓷器上乃至床单、布料上的抽象花纹图案是具有宗教的神圣含义一样,我们也不能够说那些几何形陶器纹饰皆具图腾含义。但是,我们也并不否定新石器时代陶画中有表现图腾的形象,就像现在的美术作品中也有表现宗教传说的内容题材一样。

二

人类早期的审美意识及艺术与原始宗教之间的关系问题,学术界也有不同的看法。一种看法是:人类的原始艺术是起源于原始宗教,一切原始艺术活动只是原始宗教(巫术仪式)的表现,艺术是为了表现宗教而产生的。持这种观点的学者较多,国内外皆有,国内多袭国外学者之见。因而这里列举国外一些代表性观点:法国考古学家和历史学家所罗门·雷纳克在论述最古老的艺术作品的产生时说:“我们在这里所遇到的事实是艺术本身起源于巫术,因为艺术旨在施行某种巫术来招引部落赖以维生的动物。”^[12]德国学者屈恩也认为,绘画一开始就必然同宗教膜拜连在一起^[13]。另一种观点认为:在没有产生原始宗教时人类就已有了艺术,并认为在人类历史上曾经存在一个非常漫长的时代,包括旧石器的整个早期和中期及部分晚期,当时人们虽然已有了道德和艺术,但一直没有宗教^[14]。我认为这两种意见都不无偏颇之处。因为无论是早期审美意识还是原始的宗教意识,都属于人类的认识或者说是精神的范畴,都是建立在物质基础之上的,都是生活的反映。宗教虽然是对现实生活的一种歪曲的反映,但原始的仪式(原始宗教)还与现实生活有着息息相关的联系,是由于人类战胜自然的能力还很低下,为了提高这种能力和消除某些恐惧心理而产生出来的一种向往或意念。而人类最初的审美意识和艺术活动也是产生于当时的生产劳动中,如在旧石器时代早期的那些形状、用途各异的石器劳动工具的造型上,我们已能看到人类最初的创造美的萌芽。在旧石器时代晚期出现的那些动物绘画和动物、人体雕塑等形式,也都是写实性的,是生产活动中的直接观照,这些美术作品前面已经论述过,除了具有原始巫术仪式的职能外还有其他方面的职能。因此将人类早期的审美和艺术纯粹归结为脱胎于原始宗教显然是不妥当的。国外亦有不少学者反对这种观点。苏联学者奥克拉德尼科夫在《艺术的黎明》一书中,根据旧石器时代的许多艺术品是在制造狩猎工具和生活用品的过程中直接生产出来的实例,如刻在劳动工具上的一些动物形象、花枝草茎、图案条纹等,认为这些刻在生活用品和劳动工具上的各种艺术形象只有装饰意味,并无其他用途。还有人认为,在旧石器时代晚期村落遗址中发掘出来的大批经过琢磨钻孔的艳丽多彩的海贝,是纯粹被人们用来作为装饰品的^[15]。这些艺术品的作用我以为还需要进一步深入探讨。乌格里诺维奇在《艺术与宗教》一书中,对这些现象作了比较恰当的总结,他认为:

所有这些事实说明,原始人不单在他们的仪式性戏剧的表演中进行艺术创作,同时也在他们的工具制造和日常生活的各个领域内从事审美活动。

关于苏联学者济布科维茨在其所著《前宗教时代》和《没有宗教的人》一书中,认为人类在产生原始宗教之前就已产生了道德和艺术的观点,乌格里诺维奇是坚决反对的^[16]。笔者认为,济布科维茨所断言的审美意识及艺术的产生远远早于原始宗教意识的看法,在目前还缺乏较充实的资料和物证。由于审美意识和原始崇拜观念、艺术与原始宗教在属性上都是属于认识或精神方面的,所以笔者认为,它们都是人类在生产劳动的实践基础上产生的,因而大体是同步的。从大量的石器时代遗留下来的考古资料上看,我们还很难将两者完全割裂开来。毫无疑问,那些人类最初的动物绘画与巫术仪式的关系是密不可分的。这些图画是原始宗教仪式的表现形式,在其内涵中不仅有审美的意识还有原始宗教的内容。因此,两者应共同产生于原始时代人类的生产活动中。正如马克思和恩格斯所指出的那样:“思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动,与人们的物质交往,与现实生活的语言交织在一起的。”^[17]我们可以肯定地说,在石器时代,人类精神方面中的审美和宗教的意识是产生于人类早期的物质生活 and 实践这个母体中的一对双胞胎。它们既相互作用,又各具自己的特性。因而不能简单化地将它们看作谁派生谁的问题。这里,笔者是同意那种认为原始人类已经萌生的审美需要是在两个基本方面发展起来的看法^[18]。一方面,审美意识直接显现于人类的生产活动。在这里,审美与原始的宗教仪式是毫无关系的。另一方面,审美意识体现于原始的仪式中。人类早期的审美意识是这两个方面的有机结合。

人类的审美意识来源于生活又反过来为创造生活服务。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中谈到人“对世界的艺术的掌握方式”时,是把审美意识看做是人类掌握客观世界的诸种方式之一,即人类认识世界和改造世界的可能形式之一。

注 释

- [1] 《世界の美术》,《先史古代民族美术》,朝日新闻社出版(日文版);李浴:《西方美术史纲》,辽宁美术出版社,1980年。
- [2] A. A. 福尔莫佐夫:《苏联疆土上的原始艺术文物》,俄文版10页。
- [3] A. II. 奥克拉德尼科夫:《艺术的黎明》,俄文版60页。
- [4] 郭沫若主编:《中国史稿》(第一册),25页插图四,人民出版社,1976年。
- [5] 在新石器时代的人类美术品还有骨雕骨刻等其他一些形式,但这一切艺术活动所表的内容和题材都不超过岩画和陶器绘雕上的内容。所以笔者仅概述了岩画和陶器美术这两条主线,其余则不再赘述。
- [6] 李泽厚:《美的历程》,文物出版社,1981年。
- [7] 后者参见 A. II 奥克拉德尼科夫:《艺术的黎明》,俄文版64页。

-
- [8] 同 [7], 89 ~ 90 页。
- [9] B. A. 弗罗洛夫:《原始动物绘画和雕塑创作的动机》,《石兽》,新西伯利亚 1980 年俄文版。
- [10] 马克思:《1844 年经济学—哲学手稿》,79 页。
- [11] 青海省文物管理处考古队:《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》,《文物》1978 年第 3 期。
- [12] D. 雷纳克:《俄耳甫斯宗教通史》,巴黎法文版。
- [13] 赫伯尔·屈恩:《关于冰河时期人类的遗迹》,威斯巴登 1956 年德文版。
- [14] B. 济布科维茨:《前宗教时代》,莫斯科 1959 年俄文版;《没有宗教的人》,莫斯科 1967 年俄文版。
- [15] II. II. 鲍里斯科夫斯基:《人类的远古》,俄文版 194 页。
- [16] 德·莫·乌格里诺维奇:《艺术与宗教》,苏联政治书籍出版社,1982 年俄文版;1987 年中文版。
- [17] 《马克思恩格斯选集》(第 1 卷),中文版 30 页。
- [18] 同 [16], 62 页。

(原文刊载于《中国当代人类学》,上海三联书店,1991 年)

论良渚美术

良渚文化，是我国分布于太湖平原和杭州湾地区的原始社会末期文化。良渚文化的名称得于浙江杭州余杭良渚镇史前文物的发现。迄今为止，经过考古发掘的比较重要的良渚文化遗址，除良渚镇之外，还有江苏吴县的草鞋山、张陵山，常州武进的寺墩^[1]，上海青浦县的福泉山^[2]，上海县的马桥俞塘，浙江吴兴县的钱山漾，杭州的水田畈、老和山，余杭县的反山和瑶山^[3]等。其余在嘉兴的雀幕桥、双桥，吴江梅埭袁家埭、团结村大三瑾，吴县澄湖，苏州越城，无锡仙蠡墩，昆山荣庄、陈墓镇、周庄太史淀，上海松江县广富林，金山县亭林，青浦县全山坟^[4]，昆山县少卿山，常熟三条桥、黄土山、嘉菱荡^[5]等地，都先后发现了良渚文化遗址和遗存^[6]。经过对良渚文化遗址出土的遗物标本进行的碳-14年代测定（经树轮校正），得知良渚文化的年代在公元前3100~2200年之后再延续一段时间^[7]，即距今5000~4000年。良渚文化中的美术，主要表现在良渚文化中有独特艺术风格的陶器、玉器、石器、漆器以及竹编、丝织等方面。良渚美术正处于原始时代美术向文明时代美术过渡的交接点上，其具有承前启后、继往开来的作用，在中国美术史上占有相当重要的历史地位。

一、良渚陶器艺术

良渚文化的陶器以夹砂灰陶和泥质灰胎黑皮陶为主。黑皮陶是在陶器的器表施黑色陶衣，打磨光亮，呈现漆黑色或铅黑色的光泽；也有一种表、胎皆黑色的陶器。另外，还有一种橙色的红陶器。良渚文化的陶器制作已普遍采用轮制，因此陶器的造型匀称。良渚陶器的造型种类很多，有陶鼎、陶鬲、陶盂、陶盘、陶豆、陶簋、陶杯、陶壶、陶尊、陶缸、陶罐、陶觥、陶甗、陶甑等。在同一类陶器的造型制作方面也有诸多不同的变化，如鼎的足或塑成鱼鳍形，或塑为侧三角形，或捏成断面丁字形足，后来又新出了镂空丁字形鼎足；陶鬲亦有细长颈高裆瘦袋足及短颈矮裆肥袋足等不同的造型；陶豆则有矮座、高座或竹节状细把的造型，圈足盘也有深腹、浅腹的不同，其镂空也有圆形、方形、长方和矩形等多彩多姿的形式；其他还有折沿或三鼻式陶簋、宽把带流大杯、长颈鼓腹圈足壶、凹弧颈斜圈足贯耳壶、双鼻壶、高领广肩罐或敞口束颈罐、双鼻罐、喇叭口圈足尊、鼓腹圈足甗、大口尖圈底缸等。这些造型各异的陶器，有着实用和审美的

双重价值。民间制陶的工匠们在陶器的制作上,已能充分地考虑到将两者较完美地结合起来。在陶器器表的装饰上,有三种形式:一种是素面无纹,即仅重本色取胜,或橙红色,或全黑色,皆具一种和谐统一的美;一种是涂施单色,或施黑色陶衣,打磨光亮,或涂画朱红彩,色泽艳丽;另一种是彩绘,一般是施红、黄色的简单条带。在彩绘陶中还发现彩色漆绘陶器,如在吴江团结村和梅埭,分别发现了一两件漆绘陶器。梅埭的一件黑陶束腰小壶上,先涂一层稀薄的棕色漆,然后再用金黄、棕红两色厚漆加绘两组绞丝纹图案。据化学试验对比,它与汉代漆器的反应相同,而与仰韶文化彩陶、吴江红衣陶的试验结果完全不同^[8]。因此,良渚文化的漆绘陶器是中国美术史中最早发现的漆绘陶器。除上述几种装饰形式外,良渚陶器中还有器表有纹饰如凹凸弦纹、竹节纹、镂孔纹、锥刺纹和刻划纹者。刻划纹的纹样纤细多变,有连点、折线、网状、卷云、螺旋、圆圈,弧边三角等构成的复杂图案,另外也偶见鸟纹、蚕纹及简化鱼纹等动物图画纹饰。

良渚文化的陶器艺术,无论是在器皿的造型设计方面,还是在器表装饰美化方面,都展示了别具一格的、独特的美术表现风格,与其他地区同时代的美术迥然有异。但其又具备了新石器时代各地区陶器艺术表现的许多共同性,如彩绘、刻纹等装饰手法。从上述良渚陶器上的几种装饰艺术手法来看,可以说良渚制陶艺术是集以前原始制陶艺术的大成者。其不仅有彩绘,还有漆绘、刻划几何状的抽象图案纹饰、描摹动物形象的写实绘画,甚至还多见以素雅取胜的单色或本色的无纹陶器。这都显示了良渚陶艺上绚丽多样的美术追求。良渚陶器刻纹中已开始少见那种早期的以写实主义画风为主的动、植物纹样,这也正是原始社会末期制陶艺术的普遍规律。那些抽象化的图案和有意味的几何形纹样,正是早先那些写实图画的发展演变和概括的表现形式。这些连点、折线、网状、卷云、螺旋、圆圈、弧边三角形等单一的和组合的图像,其本源虽来自人们对大自然中的山峦、河流、云彩、树木、波浪、花草叶蔓及生产活动中的网革、绳线、编织物等的认识和表达,但这种抽象化和高度概括化的表现,则更明确地体现了人的主观想象和艺术对复杂自然的简练加工。良渚陶器艺术是良渚美术中的一个不可缺少的组成部分。

二、良渚玉器艺术

数量、品种众多、制作精美的玉器,是良渚文化中重要的内涵之一,它们亦是良渚美术中的精华和典范。早在20世纪早期到1949年以前,就曾在良渚、双桥等地已陆续发现和收集到不少良渚文化的玉器。1949年以后调查、发掘的良渚文化遗址中,玉器发现得相当普遍,常见的玉器品种有:玉珠、玉管、玉坠、玉玦、玉璜、玉瑗、玉镯、

玉璧、玉琮、玉蝉等，其中不乏精美的艺术珍品，如草鞋山随葬的一件玉琮，外方内圆，长筒形，高 18.4 厘米，四面浅刻横道和圆圈纹饰。寺墩的一件大型玉琮高达 23 厘米。张陵山、草鞋山还都有雕刻圆目兽面纹的玉琮。草鞋山还出土了完整的大玉璧，直径达 21 厘米，素面抛光，十分精致^[9]。其实，良渚文化的玉器早在古代就不时有所发现，只不过人们一直不识庐山真面目罢了。在清代，金石学家吴大澂、大收藏家端方等人收藏的古玉器中，就有不少良渚文化的玉琮，后来还流散到了国外各地^[10]。近年来良渚文化的玉器又有许多惊人的新发现，1982 年在江苏常州武进寺墩良渚文化遗址中，发掘出土了大批的玉器。仅其中的第三号墓中就出土了玉器 93 件^[11]，为玉琮 57 件、玉璧 24 件、玉钺 3 件、玉制装饰品 9 件（组），还出有玉镯、玉坠、玉锥形饰及玉珠、玉管约 40 件组成的项链串饰。此外，在上海福泉山也发现了随葬着大批玉器的良渚文化墓葬^[12]，亦出土了为数众多的玉璧、玉钺、玉琮、玉锥形饰、玉漏斗、长管、玉臂饰、玉饰片以及属于玉项链上的玉珠、管、坠等琢磨细致、刻纹精美的玉器。在 1986 年至 1987 年间，浙江省文物考古研究所先后于余杭县反山良渚文化墓地和瑶山良渚祭坛遗址，发掘出土了大量精美的玉器（包括涂朱嵌玉器 and 嵌玉漆器）^[13]。在反山发现的 11 座良渚文化墓葬中，出土遗物共 1200 余件（组），其中成组、成串的玉器计有 1100 余号，占了全部随葬品的 90% 以上，这些玉器若以单件计数则多达 3200 余件。另外在瑶山祭坛上的 11 座墓葬中，共出遗物 707 件（组），其中的玉器便有 635 件（组），同样占了全部出土器物的绝大部分。这两批良渚文化墓葬中出土的玉器种类有：璧、环、琮、钺、璜、镯、带钩、冠状饰、柱状器、杖端饰、锥形饰、三叉形器、半圆形冠饰、镶插端饰、圆牌形饰，以及由各瓣状饰和鸟、鱼、龟、蝉等动物形象组成的穿缀饰品，由管、珠、坠等组成的串挂饰，各种玉粒组成的镶嵌件等几十种。

良渚文化的玉器，大多是以质细、色艳，古代称为真玉、现代矿物学称软玉的阳起石、透闪石品种加工制作的，都属于钙镁硅酸盐类。这些良渚玉质艺术品，分别有白玉、青玉和黄玉等不同颜色的质料。其中除部分玉器色泽纯净单一外，有相当多的玉器色彩斑斓。如白玉中就有嫩白、粉白、青白、乳白和黄白等偏色，并且不少白玉上也常见条纹状、点状或块状的自然瑕疵。这些自然瑕疵、条纹的呈色有黄色斑纹、褐色斑点、红褐色瑕疵及紫红色瑕疵和浅灰色斑块等。在青玉上还常见一些灰白色的筋状条斑、深绿色斑点、茶褐色斑块等。这些绚丽的自然斑纹、龟块，都给玉器增添了五彩缤纷的艺术魅力。台湾学者邓淑苹对台北故宫博物院收藏的良渚文化的玉器进行了硬度和比重测试，依其质感、色泽与物理数据将其分成六类：第一类玉器质料的色彩为深浅杂然斑驳的赭色玉，不透明；第二类为深黄绿至暗碧绿色玉；第三类为深赭色玉，不透明；第四类为乳白色玉，不透明；第五类则是呈色不同的浅色玉，有白泛灰色或灰青色、浅青黄色、灰黄色、黄绿色等；第六类为深赭色至黑色不透明玉。并认为这些玉应

大部分出采于太湖丘陵区的玉矿，少部分与和田美玉近似。总之，这些良渚玉器艺术品，其质料本身就已具有质地光洁色泽绮丽的自然之美，这些玉料再经过良渚匠师的艺术加工成为美术品时，便包含了自然美和艺术美的双重艺术魅力。

在良渚文化玉器中造型和装饰图案方面极富有特色的是：琮、钺、冠状饰、三叉形冠饰、半圆形冠饰、牌饰、柱形饰、锥形饰、璜、镯等艺术品，另外，玉璧、串挂饰和动物造型的装饰品也都是我国原始社会末期不可多得的玉器精品。它们不仅造型非常美观，而且许多器物上还雕刻有异常工细绚丽的花纹和图像，成为塑、绘完美结合的仪礼器和装饰艺术品。

1. 玉琮

琮是一种外方内圆中空的礼器。《说文》说：“琮，瑞玉，大八寸，似车釭。”《白虎通·文质篇》记述：“圆中牙身方外曰琮。”良渚文化的遗址中普遍出土玉琮，良渚玉琮在造型上除多见内圆外方者外，亦有内外皆圆的造型。同时，良渚玉琮在高矮、大小、塑形和纹样雕刻等方面都有多种表现和不同的变化。有高达 33.5 厘米的长柱形琮，也有矮扁如玉镯、玉环者，其他如大、小、方、圆、厚、薄，纹样繁、简等方面更是表现的多彩多姿。在琮外表图案花纹的表现上，有浮雕、有线刻，或者浮雕与线刻相结合。纹饰有兽面纹，几何形纹、鸟纹、“神人”形象等，也有这几种内容题材的纹样相互配合，衬托或共同施用的情况。如余杭反山 12 号墓出土的一件号称“琮王”的特大玉琮，与其他众多薄壁大孔的玉琮不同，中孔较小，孔径仅 4.9 厘米，但射径达 17.1 ~ 17.6 厘米，其琮重达 6.5 公斤。它的装饰纹样也极有特色，分有两个纹饰区，其一区是 4 个正面的直槽，每面槽中上下各有一个“神人”与兽面相结合的图像，四面共 8 个神人兽面的复合图像。每个图像均相同，其像上“神人”的头部及兽面的眼、鼻、嘴均为浅浮雕，在细部刻绘着细密的纹样“神”的肢、体均是阴刻的图形。所表现的“神人”头戴宽大高耸的羽毛冠，圆眼、宽鼻、阔嘴、龃牙，面目比较狰狞，上肢做双手叉腰状，下身为蹲踞状，脚为三爪鸟足。人像的全身和四肢均刻绘着细密的云雷纹，胸腹部雕一圆眼、阔鼻、大嘴的兽面形象，威严而狞怖。琮体的另一纹饰区是以琮四角为四个中轴，有向两边对称展开的浮雕兽面纹，形象与“神人”像胸腹部的兽面浮雕大体类同，在每个兽面浮雕的上部又各有一简化的兽面纹饰。此琮的四角共有 8 个兽面纹和 8 个简化兽面纹。而每个兽面纹的两侧又各雕刻一鸟形纹，鸟的头、翼、身都略有变形夸张，刻满卷云纹、弧纹，全琮共有 16 个相同的鸟纹。除此种玉琮之外，良渚文化的琮中还习见各式条样，或繁或简的兽面形纹饰图案，有的还有张大的嘴及露出的獠牙。良渚文化出土遗物中的品种多样，如塑绘皆佳的玉琮有着独到的艺术特色。在我国古代玉琮艺术中有着独占鳌头的地位。

2. 玉钺

良渚文化的玉钺，大都制作精良，造型别致。如余杭反山*4号墓中出土的玉钺，钺柄秘上部有别致的玉质钺冒饰，下端有玉质钺徽饰，钺秘上涂有朱砂和镶嵌着小玉粒。其玉钺从冒饰到徽饰全长70余厘米，在已腐朽的木秘位置上有朱砂涂痕并错落镶嵌着96颗小玉粒。在瑶山墓葬中出土的玉钺，带柄（秘）通长80厘米，亦有钺冒饰和徽饰，在玉冒、徽上都刻有细密的羽状纹和卷云纹，在钺体顶端和钺柄饰旁出土有挂在钺上作为挂饰的小玉琮。良渚玉钺多不刻纹，而是磨制抛光得很精美，钺体光泽闪亮，有湖绿色玻璃状透光的，也有青白色夹有它色瑕斑的。另外，也有的玉钺除磨制抛光平滑精致外，亦在钺上刻画有纹饰及浅浮雕。如反山12号墓出土的一件玉钺，在两面刃部的上角均刻有浅浮雕的“神人”兽面复合像，而在两面刃部的下角则均刻有鸟形纹的浅浮雕。此件玉钺可谓良渚玉钺的精品和代表作。良渚玉钺体上的玉冒、徽及少数象牙秘和徽也都是精巧的美术品。钺冒多为鸡骨白透闪石制作，造型有类似僧帽或鸡冠等多种样式，其中不乏刻有细密装饰花纹或为镂孔透雕的。玉徽或象牙徽的造型则有斜方形、马鞍形、凸台形、船形、椭圆形等形态不一的式样。良渚玉工塑造了各种优美的造型。

3. 冠状饰

在余杭的反山和瑶山出土了相当多的良渚玉冠状饰。这些玉冠状饰的造型多种多样，有凸形、钺形、十字形、半圆形等。这些冠状饰不仅玉质优良塑型别致，并且刻纹也十分工丽，其中的镂孔透雕冠状饰是透雕、浮雕和线刻相结合的精品。它们的主纹造型虽多以神人形象和兽面鸟纹为主，但表现形式则相当多样，头戴羽冠的“神人”像或在中央，或相对侧居于两端，或有身无首，或兽首有獠牙。可谓变化多端，刻纹细腻。如瑶山2号墓出土的一件玉冠状饰，中央刻纹有一羽人头像，其身体部位却是一个狞目龇出獠牙的兽面形象，两端上角各绘刻一变形的鸟纹，下部为一道云雷纹装饰带，刻纹相当精巧讲究。反山17号墓出土的一种钺形玉冠饰，上面正中雕刻有一简化的神人兽面纹，图案上无神人的头部和上肢，仅有阴纹细刻的蹲踞状的下肢和鸟足。兽面纹中的眼、鼻部为浅浮雕，阔嘴和獠牙等亦为阴纹细刻表现。各个部位均填刻满卷云纹、弧线、短直线等纹饰。反山15号墓出土的一种“凸”形和一种“十”形玉冠状饰均为镂孔透雕与繁褥线刻相结合的艺术精品，前者雕琢刻画了一个羽人神像，其像四肢张开并相互盘连缠绕，体上刻满流畅的圆涡状卷云线纹；后者纹饰母题为透雕兽面，两侧各一羽冠神人的侧面像相配，刻绘得十分精致。在反山墓地还出土了4套16件（每套4件）的半圆形冠饰，有素面无纹的，也有雕刻浅浮雕兽面形纹的。这种半圆形冠饰上

的兽面纹雕刻的较特别，与其他狰狞的兽面相异，别具一种意趣情调。

4. 三叉形玉饰

余杭反山及瑶山两处墓地各出土了5~6件三叉形玉饰件。反山出3件素面和2件刻纹的三叉形玉饰，刻纹器上两面均有花纹，且纹样极为繁褥纤细，肉眼也极难辨认。正面中央刻画一无头的“神人”和兽面复合形象，两边刻一对似鸟形的变形图案；背面在4个凸出部位刻画兽眼纹和云雷、卷云状纹样。瑶山出土的6件三叉形玉饰，2件素面无纹，4件正面有刻纹。其中一器的三叉部位各饰刻三组羽状纹，下边半圆部分用浅浮雕琢出一有4枚獠牙的狰狞兽面。另有一种是在器中端浅刻兽面形图案，两边出叉上各刻一个侧面的戴羽冠“神人”头像。这些三叉形艺术饰品在造型设计和花纹装饰方面皆为当时不可多得的佳作。

5. 玉牌饰

瑶山良渚墓葬出土了3件。其中一件形为半圆近三角形，全件是用透雕和阴刻手法琢成一兽面图案，图案较怪异，眼以透雕圆孔表现，眼眶及眼睑亦以弧边三角形镂孔来琢造，鼻纹则用阴线刻成，嘴镂成十字形孔，围边雕有蛙爪形图纹。反过来看，整器又似变形的伏蛙。另一件亦为倒三角形，装饰图案则表现出“神人”与兽面的组合像，图案为浮雕和线刻相结合的精美之作，图案塑形别具一格。反山良渚墓出土了13件圆形玉牌饰，有两种形式：一种素面无纹，仅中央有一“十”字形孔；另一种牌饰有纹饰，即一端边缘饰一对浅浮雕龙首形象，龙首高角，圆眼阔嘴，鼻作复线菱形，两侧刻卷云纹。在瑶山，类似的圆牌出土了31件，其中有三种造型：玦式圆牌、璧式圆牌和蛙纹圆牌。其中蛙纹圆牌，全器图案表现了三只变形青蛙的形象，纹样造型十分生动活泼。

6. 玉璜

是良渚文化遗址中常见之物，尤以余杭反山和瑶山两地所出最精美典型。反山良渚墓出土的玉璜皆为半璧形，主要有两种装饰风格：一种是在璜的正面当中阴纹刻绘一“神人”兽面复合形象，刻纹极纤细繁密；另一种当中琢一浅浮雕兽面纹，在两角各雕刻变形鸟纹。瑶山遗址出土玉璜9件，可分三种艺术表现形式：一种是在璜上刻绘圆目獠牙的兽面图案；一种用镂孔透雕及阴线刻画相结合的手法在器物上雕琢出极复杂的怪诞变形的兽面纹样；另一种是在璜的边缘浮雕着4个动物的头部，原报告认为是龙的形象^[15]，笔者细审图形认为应是蛙头形象。这些作为佩挂装饰艺术品的良渚玉璜，形、纹雕刻琢制得相当精巧美观。