

## 第一章 原始社会时期

原始社会的绘画，始终起着工艺装饰和教化的作用。它有一个从混沌的美的形态逐渐分离出来的过程，即由与音乐、舞蹈、巫术、礼仪混在一起而走向独立的过程。

对于艺术的起源，人们有着不同的观点。不过，大家都承认总的发展趋势是从实用到审美。自一百七十万年前的元谋猿人起，人们在狩猎活动、工具的制造和使用等日益改进的物质生产实践中，逐渐感受到具体的客观生产规律，学会运用不同尺度以符合不同实用功能的本领，取得了对真与善及其关系的初步体验，于是逐步滋长起审美的意识。但是，对真与善的追求仍是追求物品的直接功利，因此，在这种追求下制造出来的物品，既或达到高超的境界，它仍是物质生产的产品而非精神产品、艺术品。只有当人们有意识地不追求物质功利，不受物质生产规律性的束缚，而去追求物品的非实用功能，因而改变了物品的形式与内容时，物品才从物质产品变成精神产品，进而变成艺术品。当然，在物质产品和精神产品的生产之间，一定有一个半物质产品、半精神产品的过渡时期，直至脑力劳动与体力劳动分工的出现，这个过渡才最终完成。整个原始社会，从最初的审美因素出现直到独立的艺术品出现为止，都是处于这种转化过渡之中，这也就是我们说的原始艺术存在的时期。

我们说原始艺术从追求物品的真与善中逐渐产生，并不否认虚幻在原始艺术形成中的作用。当物品还是实践活动的一个组成部分时，它受实践活动的特点和对客观规律的追求的支配，真的成分居绝对优势。随着物品逐渐离开与生产实践的血肉联系而具有认识功能时，原始宗教的影响就产生而且逐渐加强。这是因为原始人的理性认识水平还很低下，他们对人与人、人与物、物与物的关系，只有形象的感受而缺乏理性的分析，因而产生魔法、咒语等原始宗教。原始人在追求一定的客观规律的同时，常常附之以虚幻的观念。于是虚幻的魔法、神力也就常常成为原始艺术的追求目的。这样一来，反而掩盖了原始艺术求真的愿望。而且随着原始人把物品用于人神交际，也就是用于祭神，物品中虚幻成分就日益增多，逐渐占优势。随着物品中虚幻成分的加重，审美因素反而有了空前广阔的发展天地了。这是因为虚幻的观念除了要求人的虔诚之外，对物品的形式没一定要求，人们在实际上可以按照美的要求来加工改进物品，使之更为美观。因此，原始社会中的精神产品往往是和宗教联系在一起，艺术也往往带有宗教色彩。

中国的绘画足迹究竟到何处去寻觅呢？从世界范围来说，岩石是人类最早的画布，岩画可称为最古老的民间艺术，它提供着远古造型艺术的一种典型。可是，1983年美国《考古学》杂志发表的《世界岩画分布图》中中国基本上是一个空白；1984年国际岩画委员会写给联合国教科文组织的一份有关世界岩画研究情况的报告里，中国部分依然是一个空白。实际上，中国是有岩画的，写于五世纪北魏时的《水经注》中就有岩画的记载。近代中国岩画研究始于1915年黄仲琴对福建华安汰溪岩刻的调查以及二十年代末瑞典人贝克曼对新疆

库鲁克山岩画的考察。新中国建立后，随着考古工作的发展，发现了大量岩画。50年代对广西花山崖壁画、60年代对云南沧源岩画、70年代对内蒙古阴山岩画都作了大规模的调查和研究。迄今为止，全国已有14个省、自治区的50个以上的县、旗发现了岩画。不过，中国岩画绝大多数发现于少数民族地区，而且时代较晚。如广西左江岩画是当地少数民族的先民在战国时的创作。作为中华民族的主体——汉族，其先民在漫长的原始社会主要聚居的地区，即中原地区，并没发现大量的岩画。

汉族先民的绘画足迹要到当时使用的石器、骨器等工具及装饰品的刻画中去寻找，而其灿烂地显现是在彩陶纹饰中。氏族社会的艺术家们手执彩笔，在陶器上绘出绚烂多姿的装饰纹样。彩陶艺术以线条刻划和颜色填充作为基本造形手段，反映出原始人类对于美的认识，为后来的中国绘画开辟了道路。

彩陶纹饰有个从形象到抽象，由“无意味”到“有意味”，由明朗到神秘的发展过程。

新石器早期，即母系氏族社会繁荣期，是原始社会中相对安定的时期。陶器纹饰也比较平稳、明朗，多为形象具体的驯养的鹿、各种形态的鱼、笨拙的鸟和蛙，尤其以鱼为多。如半坡出土的人面含鱼纹陶盆、临潼姜寨出土的鱼蛙纹橙红陶盆，鱼的形象都极为生动。闻一多先生考证，鱼在中国语言中具有生殖繁荣的祝福含意，而《山海经》上也有“蛇乃化为鱼”之记载。因此，鱼纹彩陶数量巨多，既说明以龙为图腾的氏族以渔猎为生活来源之一，更表示他们对子孙昌盛的祝福。出土彩陶中，纹饰最为生动的是青海大通县孙家寨出土的舞蹈纹陶盆。这是一件口径29厘米、腹径28厘米、底径

10 厘米、高 14 厘米的彩陶盆。唇部及内外壁都有彩纹，别具风格的是内壁腹部画有四条平行圈带纹，口沿处也画有一道圈带纹，上、下两组圈带纹饰之间，画了三幅相同的五人一组的舞蹈画面。舞蹈者手拉着手，面向一致，排列整齐，每个舞蹈者的头侧系着像发辫一样的带子，下腹体侧还有一道，像是装饰物，两腿略弯呈踏歌状，每组外侧两人，一臂画为两道，似乎反映外侧之人两臂舞动的幅度大而频繁，这使画面产生强烈的动感。每组之间，由八条下垂的内向弧线间隔开来。对这舞蹈纹饰“模拟论”者说它是：“先民们劳动之余暇，在大树下、小湖边或草地上，正在欢乐地手拉手集体跳舞和唱歌”。“巫术论”者认为它描绘的是当时一种严肃而重要的巫术礼仪。不过，不管如何评价，都改变不了画面洋溢着生动活泼、纯朴天真的气氛，反映出一派生气勃勃、健康成长的童年气派。

随着社会的发展，彩陶的纹饰也发生着变化，写实的形象逐渐抽象化、符号化，出现了形形色色的几何纹。几何纹的产生有几种来源：

1. 来源于编织纹：最早的陶器是放在编织容器中成形，然后再放入火中烧制的，因而陶器外面必然留下编织物的纹路。当制陶工艺脱离编织物而独立成形时，制陶者开始在陶器外壁刻意拍制极似编织纹的纹饰。随着时间的推移，形式在人们头脑中逐渐独立，陶纹也由繁而简，从实到虚地变化，等到在观念上彻底抛弃了编织物的具体形象时，就产生了审美的几何纹了。

2. 来源于原始绘画：绘画是原始人认识世界和改造世界的必要手段 是他们狩猎活动中熟悉对象、提高技巧、掌握规律、传授经验和教育、团结成员的重要手段。舞蹈纹盆中的内

壁就是一幅极生动的图画。原始图画反映到陶器纹饰之中，也由写实到抽象地发展成几何纹。

3. 来源于氏族图腾 图腾纹饰由写实的、生动的、多样化的动物形象逐步简化，最后演变成抽象的、符号化的几何纹。有的学者认为波浪式的曲线纹和垂幛纹是由蛙的形象演变而来的；螺旋纹是由鸟的形象演变而来的。

可见，几何纹中沉积着写实的形象，因而它是种“有意味的形式”，它也沉积着特定的观念、想象，因此产生了“审美感情”。这些纹饰都包含着特定的社会内容和社会感情。

几何纹大量出现的时代是原始社会相对稳定的时代已经过去，社会进入以残酷的大规模的战争、掠夺、杀戮为基本特征的黄帝、尧、舜时代，剥削、压迫在急剧增长，因此，后期几何纹中，人们已经可以清晰感受到日益加重的威权统治的力量。

随着岁月的流逝，时代的变迁，几何纹中沉积的社会内容、感情成为过去，这种“有意味的形式”因其重复仿制而日益失去它的意味，变成规范化的、一般的形式美；特定的“审美感情”变为一般的形式感。于是，这些几何纹饰也就成为各种装饰美、形式美的最早标本而失去往昔的沉重感和神秘感。

原始社会的绘画除了作纹饰，起装饰作用外，还有一个重要的功能，那就是作教化的工具。原始绘画中逼真的动物形象的描绘，是为了向参加狩猎的成员展示捕捉对象的形貌、习性和活动规律，以便更好地组织成员捕到野兽。随着原始社会向阶级社会的转化，氏族内部的不平等产生了，在衣物上的图画就显示了人们身份贵贱的不同。《通鉴外纪》载：“黄帝作冕旒、正衣裳，视翬翟草木之华，染五采为文章，以表贵贱。”

《汉书·刑法志》上记载舜时“画衣冠 异章服以为戮 而民弗犯，何治之至也！”这是墨刑的一种。又有画蚩尤之像以消除战乱，画神荼、郁律之像以驱鬼之说。这些都是古代绘画教化功能的反映。

## 第二章 夏商周时期

### 第一节 夏商西周时期

我国进入奴隶社会后，绘画作为统治阶级的一种统治手段而日益扩大其范围，到西周就出现了专门掌管绘画的官吏。这些官吏，有的专管绘制地图、有的专管设色、有的专管具有不同作用的旗帜、有的专在衣服上绘制不同花纹，表示不同身份。

随着王权的加强，作为王权象征之一的深沉雄伟的宫殿建筑也发达起来，建筑的里外都有绘画装饰。如王宫的门上就画猛虎守卫。古代明堂是天子宣明政教的地方，凡朝会及祭祀、庆赏、选士、养老、教学等大典，均在其中举行。周的明堂中，在门窗之间放一个上面画着斧子的屏风，天子到明堂时，就坐在屏风之前。明堂周围画有壁画，《孔子家语》载：“孔子观乎明堂，都四门墉，有尧舜之容，桀纣之像，而各有善恶之状，兴废之诫焉”。这是中国壁画的开始。

中国的人物肖像画此时也出现了，《尚书·商书·说命》中载，商代最强大时的天子武丁梦见上天赐给他一位贤相，就命百工绘了梦中人的形象到民间寻找，后来在筑路的人中找到一个形象完全相符的人，这就是辅佐武丁成就大业的古代

贤相傅悦。

可见夏至西周绘画在发展，绘画的教化功能不断在扩大。不过，绘画的装饰功能在此时仍是最主要的。各种器用的纹饰，尤其是青铜纹饰有力地说明了这点。

青铜艺术是中国奴隶社会文化中的瑰宝，它的发展可以分为四个阶段 即夏 商至西周中期 西周后期至春秋初期 春秋战国时期。每个时期都有其特征，这些特征的产生有它们历史发展的必然性，它们都为当时的政治服务。青铜艺术的魅力既存在于造型之中，也闪烁于纹饰之内。

夏代的青铜器至今没有考古发现。只是文献记载中常提夏铸九鼎之事。《左传·宣公三年》载：“昔夏之方有德也 远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸”。夏代是我国刚刚脱离原始社会进入奴隶社会的第一个朝代。国家初建，王权刚刚形成，并不巩固，经济实力薄弱，军事力量不强。因此，这时的中国只不过是一个以夏氏族集团为主的各部落、各方国的松散联合体。所谓“远方图物”，主要是各氏族集团的图腾 所谓百物之中有“神奸”其“神”为以夏集团为首的战胜集团的图腾，其“奸”则是当时为害人类的恶兽和战败集团的图腾。人们看了九鼎上的“百物”，就能知道是非、善恶而回避奸邪了。这段记载使人看到原始绘画的认识功能。正因为九州各方国、氏族的图腾集中描绘于九鼎，九鼎就成了政权、王权的象征。

青铜艺术在商至西周中期达到灿烂的鼎盛时期，而商代则是它的顶峰时代。这时期青铜艺术的艺术魅力突出表现在纹饰之上，其主要纹饰是饕餮纹。饕餮纹以颜面形象为主，这颜面是用“百物”的部分形体特征通过综合、分解的手法重新组合的兽面图案。它五官俱全，一双睁瞪着的眼睛，眼珠

作球状，显露出晶莹的光辉和耿耿的威力，眼眶用阳线塑出，阴线刻画，下角钩转，上角卷翘。鼻纹用器物突起的中棱线为鼻梁，鼻梁两旁的鼻筋，借眉纹来装饰，鼻翼有蒜头式、半球式。眉纹多为柳叶状或弧线状，变化不大，用粗细不等的线纹表现性格与感情的区别。耳纹用变化较多的曲线来表示。用微张和翕口的口型，口型多半缺下唇并多半以鼻端或腮脚来衬托，特别是以排牙和獠牙来衬托，以此来显示威武和凶猛。角纹地位特出，引人注目。

庄严、神秘、凶恶恐怖、气象深重的饕餮纹是我国奴隶制的君权、神权高度发展的产物，是我国奴隶制的残酷本性的充分体现。人类历史向来不是在温情脉脉的牧歌中进行的，经过母系氏族社会相对宁静的发展后，进入原始社会晚期，氏族之间不断互相吞并，战争越来越频繁。随着大规模战争而来的是杀戮、掠夺和奴役，暴力是文明社会的产婆，人类社会就是在这残杀中发展，形成王权，强化王权。禅让只是儒家为其政治理想虚构出来的妄想，在所谓“禅让”的后面，不知藏有多少残杀，多少鲜血，多少个人和氏族的悲剧。

不过，这时人们的意识形态仍处于低水平，王权与神权紧密融合，原始宗教的图腾崇拜、祖先崇拜，使王权成为神秘的、合理的。狰狞恐怖的饕餮就成为对异氏族、异部落、被统治者的威胁恐吓符号，也成为本氏族、本部落、统治者的保护神。因此，不论是威严、沉雄的司母戊大方鼎，不论是整个形象如同一只活生生的猛兽张着血盆大口迎面扑来的伯矩鬲，不论是兽口含人的虎食人卤和龙虎尊，都因内含着这深沉的历史力量而显示出具有永久艺术魅力的狰狞之美。

西周后期至春秋初期，青铜形制趋向轻小而简陋，纹饰趋向简易，这反倒收到了明朗、洗炼的效果。如著名的毛公鼎

的纹饰是大小两种重环纹组成二方连续。不过，最为突出的是饕餮纹转入次要位置，甚至交成了反面的丑化的形象。器物中宗教性的恐怖意境逐渐减弱下来。

《吕氏春秋·先识览》载：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身。”《左传·文公十八年》载：“缙云氏有不才子，贪于饮食，冒于货贿，侵欲崇侈，不可盈厌，聚敛积实，不知纪极；不分孤寡，不恤穷匮。天下之民，以比三凶，谓之饕餮。”饕餮从恐吓之意转为鉴戒之意。

饕餮形象和特性的变化是历史的必然。饕餮是商代奴隶主统治者的象征，商亡，饕餮纹必然转化为次要和反面的丑恶的形象。更为重要的是，武王伐纣时，牧野一战，奴隶倒戈起了很大作用，这使周代统治者对人的认识有了提高，人不再是无足轻重，任凭吞噬的了。同时，周的统治者为了证明周的代商是应天命的，宣场天因商纣像夏桀一样无德，因而使其亡国。周的统治者是古代圣贤之君的继承者，以德得天下，也要以德治天下。在较商代重民的思想影响下、在德治思想支配下，西周立国后，审美情趣逐渐改变，它在艺术上的反映就是饕餮纹狰狞凶厉的特色逐渐削弱。

在奴隶制已成为遥远过去的近代，饕餮失去了它内含的历史力量，单纯地成为贪吃之徒的代号。

夏、商、西周的装饰艺术主要表现于青铜纹饰。不过，这时期的骨器、玉器、陶器，甚至棺木的纹饰，其风格与青铜纹饰是完全一致的。

## 第二节 春秋战国时期

### 一、概况

我国春秋战国时期，生产力曾有一个飞跃的发展，迅速发展生产力与原有的生产关系发生尖锐的矛盾，引起社会剧烈动荡。政治上表现为王室衰微、诸侯兼并、大国争霸。于是旧的传统逐渐崩溃，出现所谓“礼崩乐坏”的局面，“礼乐征伐自天子出”的传统一去不复返。在各大国从争霸到争统一权的斗争过程中，各种思想代表不同阶级的利益在争鸣着。思想上的百家争鸣使艺术也活跃起来，审美情趣逐渐挣脱了商周时代宗教色彩、绝对君权色彩浓重的严谨、神秘、威武的风格，走向表现生动自然、新鲜活泼的美的境界。这个过渡最明显表现于春秋时期铸造的立鹤方壶。立鹤方壶的全身还装饰着浓重奇诡的传统花纹，给人以无法言表的压迫感。但是，在壶盖的周围却环列两层莲瓣，在莲瓣的中央立着一只单足落地，伸颈张嘴鸣叫并振翅欲飞的白鹤。这清新俊逸的白鹤形象，显示春秋战国的艺术冲破浓厚神秘的气氛而飞向现实生活的新境界。到战国后期，这种表现现实生活，注重写生的风格已蔚然成风。《韩非子·外储说左上》载：“客有为齐王画者。齐王问曰：‘画孰最难者？’曰：‘犬马最难。’‘孰最易者？’曰：‘鬼魅最易。夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。’”可见当时人已主张绘画必须是客观事物的真实反映，主张用对现实事物的描绘代替以往神话影响下的虚构的鬼魅形象。这种变化从春秋时期，尤其是战国时期的壁画、帛画、青铜纹饰及漆画

中都可以看出。

春秋战国时期已出现以能画而留名历史的人物。一位是齐的敬君。《说苑》载：“齐王起九重之台，国中有能画者，则赐钱。狂卒敬君，居常饥寒，其妻端正。敬君工画，贪赐画钱，去家日久，思念其妇，遂画其像。向其喜笑。另一位是鲁国的公输班（鲁班），郦道元《水经注》载：“旧有时留神像。此神尝与鲁班语，班令其神出。忖留曰：‘我貌狞丑，卿善图物容。我不能出。’班于是拱手与言曰：‘出头见我’。忖留乃出首。班于是以脚画地。忖留觉之，便还没水。故置其像于水，唯背以上立水上。”可见春秋战国时，人物画已以象形而演化出带神话色彩的故事。

这时期还出现了画院的萌芽。《庄子·田子方》载：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半，有一史后至者，僵然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣磅礴，羸。君曰：‘可矣，是真画者也。’”从此文中看出，当时已经有画院众史，是可以算作画院的萌芽了。

## 二、壁画

周初只有明堂有壁画。战国时壁画大盛，它以丰富动人的题材吸引人们。如楚国太庙祠堂的壁画，绘制了自然现象、神话传说、“圣贤”事迹，题材确实包罗万象。

壁画不仅绘于太庙祠堂，也绘于上大夫住宅。《庄子》载：“叶公子高之好龙，雕文画之。天龙闻而示之，窥头于牖，施尾于堂，叶公见之，五色无主。是叶公，非好龙也，好其似龙非龙也。”这些壁画题材与西周明堂中纯粹为教化而绘制的壁画的题材，已经有很大区别了。

### 三、帛画

在丝织品上绘画，在我国有悠久的历史，这显然与我国丝绸发达的历史有关。帛画大概是从在衣服上画不同纹饰表示穿衣者身份这种形式派生出来的。目前保存下来的战国帛画有 1949 年在长沙陈家大山楚墓中出土的《人物龙凤图》、1942 年 9 月在长沙城东子弹库楚墓中出土的《缙书》和 1973 年再次清理发掘子弹库楚墓时出土的《人物御龙图》。这几幅画尤其是《人物龙凤图》和《人物御龙图》距今已有两千多年是目前可以见到的最早的具有独立意义的绘画作品。

《人物龙凤图》上画有一位侧面姿态优美的女子，两手前伸，合掌施礼。她的头上左前方画有一龙一凤在搏斗。这幅画巧妙地将幻想与现实交织起来，充分表现了战国时的艺术突破浓厚神秘的气氛进入表现现实的新境界。说它是幻想的，因为它仍有中国神话中的龙和凤，却又把龙画得不如商周时那样令人敬畏，把凤画得很矫健，在斗争中充满必胜信心，这似乎曲折地反映了人们对旧制度的反抗和蔑视。但它又是现实的。唐代诗人杜牧有诗云：“楚腰纤细掌中轻”，画面上细腰、大袖、长裙的女子，恰是楚人细腰的写照。

《人物龙凤图》的画法是以流畅的线条和块面的墨色为主，仅在口唇上加点浅朱，突出人物的恬静而飘逸的风度。这种以墨和线为主、色为辅的画法，正是中国绘画特有的民族风格。

《人物御龙图》，画幅的正中为一有胡须的男子，侧身直立，手执缰绳，驾驭着一条巨龙。龙头高昂，龙尾上翘，龙身平伏，略呈船形。在龙尾上部站立一鹤，圆眼长嘴，昂首向天。人头上方为舆盖，三条飘带随风拂动。画幅左下角为一条鲤

鱼。画中舆盖飘带、人物衣裳飘带和纆绳飘带都由左向右表示了风向。全图除鹤头向右上方外，其余全部向左，表示了前进的方向，使画面充满动感。

这也是幅现实与浪漫相融合的画面。龙是幻想的，乘龙升天更是幻想的，但是这位士大夫长袍高冠，身佩长剑的装束与屈原诗中“高余冠之岌岌兮，长余佩之陆离”却是吻合的。这是战国时楚国士大夫的真实形象。而这位士大夫毕竟将龙踏到脚下，乘着它遨游太空并表现出踌躇满志的神气和潇洒自若的风度。这种广阔胸襟和征服自然，驾驭命运的自信，正是战国时代精神的反映。帛画的作者还以鹤来表现士大夫人格的高洁。

《人物御龙图》在龙、舆盖、鹤的画法中已出现白描手法。有的部分用上了金白粉彩。

#### 四、青铜装饰画

春秋后期和战国时期的青铜器，已逐渐从宗教的束缚下解放出来，使现实生活和人间趣味更自由地进入作为礼器的青铜器领域。青铜器形由厚重而轻灵，造型由严正而“奇巧”，刻镂由深沉而浮浅，纹饰由简单、定式、神秘而繁复、多变、理性化，手法由抽象而写实。在战国时，人世间的宴乐、征战、车马等，都以接近生活的写实面貌和比较自由生动不受拘束的新形式上了青铜器。而且这些装饰纹刻划浮浅，成为浮在器物表面的装饰画。

从考古发掘出的春秋末、尤其是战国时期的青铜器，如狩猎纹壶、镶嵌宴乐攻战纹壶、采桑宴乐攻战纹壶、水陆攻战纹铜鉴等一系列壶和铜鉴看，这时期的青铜器表面的装饰画主要内容有二：一是贵族生活中的礼仪活动；二是水陆攻

战。

青铜装饰画的表现方法是丰富的，就构图而言，作者善于将不同事件的情节，以连续展开的手法表现出来。在空间处理上，以人物活动范围不受影响为原则，尽可能地多加内容因而画面既丰富又疏朗。就人物形象的刻划而言首先人物的动作性强，每个人都有一定的动作，如射箭、执戈、划船、击钟、舞蹈、采桑等等，这些动作都通过手中的器物来表现，即令是不拿器物的采桑者，也以手扶桑枝来表示动态；其次，以不同的体态刻划人物的身分。如武士腰宽，四肢结构鲜明，给人以力的感觉。舞蹈者与贵族皆为细腰等；第三，线条简练概括性强。

## 五、漆画

漆器是我国丰富多彩的工艺美术中的一个部门，它不仅在我国人民物质文化生活中占重要地位，而且在国际上享有很高的声誉。

我国漆器制作的历史悠久据《韩非子·十过》记载尧、舜、禹时就用漆器作食器和祭器。《新唐书》上也记载漆器制造从舜开始。目前考古发掘确实发现了商朝漆器的印痕。周朝时漆器大盛车马饰物都加以“髹饰”因此出现了专管漆的生产的官吏，此后，漆器生产日益发展。庄周就做过楚国的漆园吏。漆器的生产主要在南方，楚国的漆器在战国时已达精美水平。

漆画色彩非常灿烂，往往黑底上施朱红，甚至再配以黄、绿、金、银诸色，对比非常强烈。战国时楚国漆器的纹饰和青铜纹饰的风格大不相同。青铜纹饰非常严谨，于规矩中有变化；漆器纹饰却非常灵活流转生动，于自由变化中又有

规矩可寻。

楚国漆器纹饰的内容有三：一为仿青铜纹饰而加以变化。如随器物的造型，和谐地引伸龙、凤的头或尾，尽量把铜器上的固定形象给予分解，再吸取其便于构成新纹样的部分，加以夸张、连续，形成流利生动的纹饰。二为云雷纹加以变化，充分发挥云的卷舒势态，构成生动的纹样。三是与青铜纹饰一样，走向装饰画形式，它的内容也反映社会现实生活，体现着战国的时代精神。

湖南长沙颜家岭战国楚墓出土的狩猎纹漆奁，其画面分五层，一、三、五层皆为变形凤鸟纹，第二层绘两兽据地而斗，另有两猎人围扑一野牛。第四层有一老人牵猴，猎犬追逐一鹿，双鹤啄食，一长尾凤悠然前行，很能代表漆画的艺术风格。

## 第三章 秦汉时期

### 第一节 秦代

秦自统一中国到灭亡，存在了十五年。它是中国历史上一个短暂而重要的朝代，除了开创了中国历代遵循的一系列政治、经济制度外，在艺术上也有很高成就。秦代艺术有两个特点：一是理性精神占统治地位。不论是从秦始皇陵、万里长城，还是从现存的寥若星晨的秦宫壁画、砖石刻画来看，皆少见“怪力乱神”，而多见现实生活的刻划。秦是继续了北方中原文化中孔子以来的理性精神的；二是巨大的气势。不论是秦始皇陵兵马俑中 1.8 米的关西大汉俑像，还是与真马一样的高头大马俑像，或是万里长城，或是历史记载中被项羽焚毁的阿房宫，都表现空前统一的秦王朝昂首向前，准备横扫一切的浩然气势。这是秦始皇统一中国的历史象征。

现存秦代绘画实物并不多，大多是秦的宫殿建筑遗址中的文物，诸如动物纹圆瓦当、龙纹空心砖、人面凤身空心砖、侍卫宴饮射猎空心砖及极少数的壁画、漆器。瓦当和空心砖纹饰从严格意义上来说应属于线刻。不过，我们可以从这些线刻中看到秦代的绘画风格。从这些文物的画面看，除少数是传统的龙凤纹外，大多数取材于现实生活。

除少数文物外，我们对秦代绘画的了解就来源于文献中