

高 等 院 校 美 术 理 论 系 列 教 材

中国美术简史

孔令伟 编著

上海人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国美术简史/孔令伟编著. —上海: 上海人民美术出版社, 2005.9
ISBN 7-5322-4212-9

I. 中... II. 孔... III. 美术史-中国-高等学校-教材 IV. J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第062270号

中国美术简史

编 著: 孔令伟

策划编辑: 王 远

责任编辑: 王 远

封面设计: 曹田泉

版式设计: 毛 溪

技术编辑: 陆尧春

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海长乐路672弄33号)

开 本: 787 × 1050 1/16 11印张

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

版 次: 2005年9月第1版

印 次: 2006年6月第2次

印 数: 4251-9500

书 号: ISBN7-5322-4212-9/G · 172

定 价: 39.00元

序

近几年来，全国美术和设计类大学招生考试不断升温，考生人数增幅很大，一时间十分热闹。每年春季，各类媒体也会大量报道其中过程和细节，众说纷纭。我们对这种现象基本上持肯定态度，理由很简单，只要引导的方式对，的确是当今学子们就业和创业的发展方向。

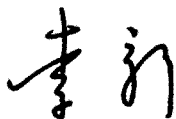
随着我国现代化发展的过程，不仅美育成为大学生的人文素质建设的一大课题，而且用美的形态和应用技术丰富和提升我国人民大众的生活质量也是必然趋势。绝大多数美术学院系培养学生的方向，可能越来越多的是应用型人才，而不是架上绘画或纯艺术创作人才了，这种变化带来的教学思路的调整也就是必然的了。出版社为教学服务是天职之一，而面对这种变化，首先就想到了教材的变革与调整。大学美术和设计专业在培养应用型人才的教学中，实用类、应用技术类学科内容和知识范畴成为课程的中心部分，大多数学生在校期间也会花费相当多的时间在这些内容上。为此，学校院系调整师资配置，调整课程安排，甚至调整办学模式来适合学科的发展。我社也积极配合出版了一批应用型的各门类基础教材，以满足调整的需要，其中不少教材受到学校老师和同学们的认可和好评，形成了一定的影响力。

但是，我们又和一批高校的教师和作者共同想到教材的另一个课题：美术院校的高等教育和职业教育仅仅是为了培养一批批“匠人”吗？高等教育和职业教育有什么区别呢？回答也是明确的，高等教育培养人才应该走设计师之路，开创培养有创意和创新能力的专业技术人才之路。那么高等院校的四年本科学习里，理论类和史论类的内容就绝对不能缺少，而且肯定应该是知识架构中的骨干课程。如果是偏重了应用和实践课程，忽视了理论基础的学习，是很危险的。

针对这种调整，上海人民美术出版社决定拿出两套理论类教材，充实我社的教材体系。一套《高等院校美术理论系列教材》，主要围绕美术传统基础理论进行编写；一套《高等院校设计理论系列教材》，主要围绕艺术设计类基础理论进行编写。两套教材构思一致，完全按照国家教育部教学大纲要求制定选题和课程。在策划和组稿中，我社充分注意到编纂要把知识点和学习重点的论述和安排放在首位，同时，根据现代学生的阅读习惯，把教材的可读性和图版资料互动的形式结合起来，力争以最好的图书形态克服以往理论类图书呆板的面孔，使这两套教材成为满足我们追求完美教学目的的帮手，以证明我们正在努力着。

我们期待着各位老师和学生同仁们给予支持，也给予我们批评指正。

上海人民美术出版社 社长



目 录

第一章 神话与考古材料的搏斗——上古艺术	6
第一节 田野考古与史前艺术史 / 第二节 器与象——三代青铜艺术 / 第三节 瑰丽绚烂的春秋、战国艺术	
第二章 天人之际——秦汉艺术	20
第一节 秦代的雕塑和建筑 / 第二节 汉代雕塑 / 第三节 汉代帛面和墓室画像砖石 / 第四节 西亚、中亚草原游牧民族与汉地艺术交流 / 第五节 秦汉的工艺美术	
第三章 言与象——三国、两晋、南北朝、隋代艺术	36
第一节 法书、碑刻 / 第二节 佛教艺术的繁荣 / 第三节 南北朝墓室壁画、画像砖石 / 第四节 南北朝、隋代的艺术和艺术家 / 第五节 画论、书论 / 第六节 三国、两晋、南北朝的工艺美术	
第四章 绚烂而求备——盛唐气象	60
第一节 人物、鞍马、花鸟画家 / 第二节 “山水之变” / 第三节 敦煌壁画 / 第四节 西北“三夷教”艺术 / 第五节 画史、画论著作节录 / 第六节 唐代的工艺美术	
第五章 图与画的分野——五代、两宋、元代艺术	76
第一节 西蜀、南唐画家 / 第二节 北宋宫廷院画 / 第三节 南宋宫廷院画 / 第四节 五代、宋、元文人山水画家 / 第五节 宋、元文人花鸟画家 / 第六节 宋、元人物、鞍马画家 / 第七节 宋元时期的中国画批评——画论、诗论、文论、书论的互动 / 第八节 宋元的工艺美术	
第六章 雅俗过当——明清艺术	108
第一节 明代宫廷艺术 / 第二节 浙派艺术 / 第三节 吴派文人画 / 第四节 明代写意花鸟画 / 第五节 人物画大师陈洪绶 / 第六节 晚明文人画坛及其复古风气 / 第七节 藏地佛教艺术 / 第八节 传教士带来的欧洲艺术 / 第九节 前清宫廷画和文人画 / 第十节 八大山人、石涛的艺术 / 第十一节 “扬州八怪” / 第十二节 明清版画艺术的繁荣 / 第十三节 画史、画论著述 / 第十四节 明清的工艺美术	
第七章 光与色的洗礼——晚清、近代艺术	138
第一节 南方口岸城市外销画 / 第二节 道咸画学中兴与晚清金石画派 / 第三节 三足鼎立——北京、上海、广州画坛 / 第四节 “洋画运动” / 第五节 欧式学院艺术教育及其影响 / 第六节 国统区和革命区的艺术 / 第七节 近代工艺美术	
第八章 传统与创新的两难选择——新中国美术	159
第一节 新文艺的建立 / 第二节 新潮美术、各类新艺术 / 第三节 港台及海外华人艺术	

颜光禄云：『图载之意有三，一曰图理，卦象是也。二曰图识，字学是也。三曰图形，绘画是也。』又周官教国子以《六书》，其三曰象形，则画之意也。是故知书画异名而同体也。洎乎有虞作绘，绘画明焉。既就彰施，仍深比象，于是礼乐大阐，教化由兴，故能揖让而天下治。焕乎而词章备。《广雅》云：『画，类也。』《尔雅》云：『画，形也。』《说文》云：『画，𠂔也，象田𠂔畔，所以画也。』《释名》云：『画，挂也，以彩色挂物象也。』

——唐·张彦远《历代名画记》

第一章 神话与考古材料 的搏斗——上古艺术



第一章 神话与考古材料的搏斗 ——上古艺术

长期以来，中国一直被欧洲世界称作Cathy，而不是她自称的“中国”（Middle Kingdom或Central Kingdom）。17—18世纪以后，以传教士为主体的西方知识群体对中国文化的兴趣越来越浓厚，他们从自己的知识结构出发，对中华民族及其文化起源问题进行了讨论。对于信仰基督教的历史学家来讲，他们十分熟悉埃及、波斯的“东方文明”，并轻易地把这些文明纳入到世界历史之中。但对于中国的历史，他们却感到手足无措，中国的主流文化和基督教没有丝毫瓜葛，在讨论中国历史问题时，基督教文化一源论的世界观受到了严重的质疑和挑战。

在基督教的历史学框架中，中国文化是无法解释的。宗教改革之后，信仰新教的西方历史学者的历史观开始逐渐发生变化，以圣经为核心的编年史开始被古代、近代和现代（文艺复兴之后）的三分法取代，只有通过这种形式，中国的历史才可能在时间上和西方的历史相互对应、比较。降至19世纪，随着西方世界对东方的“再发现”，东方世界的历史也具有了新的价值。远东的人群并不是像西方人坚持认为的那样，是诺亚的子孙后裔，而远东，特别是中国那源远流长、从未间断的历史文化也足以证明东方世界的古代历史并不是通向基督教世界的“前厅”。

然而，在对中国的理解上，基督教历史学家的观点仍然在起主导作用。19世纪的西方历史学家追求“科学”的历史观，但他们仍然拒绝将中国与其他国家进行比较。兰克（Leopold von Rank）在其《世界史讲演录》中就把中国排除在历史之外，因为他像黑格尔那样坚持认为东方处在一种永恒停滞的状态，印度和中国人生活在“自然历史”（Naturgeschichte）中，换句话说讲，这种“停滞的”生活没有历史可言。中国的材料在他看来大多是神话式的，是不可靠的。而对于布克哈特（Jakob Burckhardt）这样的历史学家而言，这些文明恰恰有可能“遮掩”源自希腊、罗马的古典传统的耀眼的光芒。

关于中华文明的渊源，西方世界主要有埃及说、巴比伦说、印度说、中亚说等几种流行说法，这些说法一般泛称“中国文化西来说”。近代以来，西方的科学考古学家正是在这样一个框架下展开了对中国史前文化、史前艺术的研究。中国的文献典籍浩如烟海，但在上古史和史前史上却几乎是空白，正是在这个领域，东西方学者展开了激烈的交锋。瑞典人安特生根据在华北一带考古发掘所获得的资料，认为黄河流域的彩陶文化与中亚的安诺（Anau）以及南俄罗斯的特里波利（Tripolje）等处的彩陶相类似，进而认为中国文化是从西亚移入的。以此为起点，中国的史前史研究开始受到国内考古学界、历史学界的高度关注，如李济先生就说：“现代中国新史学最大的公案是中国文化的原始问题。”

第一节 田野考古与史前艺术史

一 神话与考古材料的搏斗

在李济、梁思永及其身后新一代中国考古学家的努力下，中国的史前文化研究取得了一系列重大的成就，这些研究最后集中在三个问题上，一是中国和西亚史前文明到底是什么关系？二是考古材料所示的中国早期文明的真实面目是什么？三是在中国史籍和民间传说中长久流传的神话故事与地下考古材料能否相互对应？在这三点中，神话问题最具有文化史意义。

在文字记载的历史出现之前，上古文化只能在遗物和神话故事这两种载体中存身，神话和遗物一软一硬，二者能不能结合、如何结合就成了一个有趣的问题。例如，古代文人提及“雷公弃斧”的故事时，心中就一直充满了困惑。唐代封演在其《封氏闻见记·霹雳》中说：

人间往往见细石，赤色，形如小斧，谓之霹雳斧。云被霹雳处，皆得此物。……盛宏之《荆州记》亦载南中雷神，……然则俗传霹雳之石，其信然乎？夫雷者，阴阳薄触之为耳。激怒尤盛，或当其冲，则谓之霹雳。若以为神道遭怒，而降之罚，又何待一拳之石，以成其威耶？

而近代西方却出现了“神话”充满自信的例子：1871年，考古学家海因里希·谢里曼发掘了特洛伊遗址，找到了安纳托利亚和地中海文明之间的联系，也找到了阿迦门农王的尸骨和黄金面具，为荷马的史诗《伊利亚特》添了光彩。

盘古开天辟地、夸父化身山河、伏羲女娲、三皇五帝、蚩尤、《山海经》的传说，不伦不类、荒诞不经，可是在特洛伊古城发现之前，《荷马史诗》又何尝不是如此呢？如果没有考古研究，没有地下材料，神话永远是神话，甚至连信史也会牵连受累。但如果没有神话和传世文献的整合作用，再多的材料也只是碎片，或被整合到西方的人类学标本储藏室里。

因此，通过考古材料释证、拷问上古神话故事就成了很多学者感兴趣的问题——历史学家称之为“历史神话化与神话历史化”两种不同观点的冲突。目前，考古学家通过已有的考古发现对上古文化大致作了五个分期，而这五个时期的考古遗存恰恰和传说中的古史相互纠缠，若即若离，因此不少民族学家、历史学家努力去填补缝合二者之间的裂缝。

历史学家杨宽先生就留意过这类问题。他谈到了神话传说上的所谓“史影”或历史背景，并说：“吾人证夏以上古史传说之出于神话，非谓古帝王尽为神而非人

彩陶

我国新石器时代的仰韶文化和马家窑文化的彩陶可代表当时彩陶艺术的最高水平。仰韶文化可分为半坡型和庙底沟型，半坡型彩陶多用墨彩绘制，流行施内彩，动物图案发达，几何纹样也很丰富。动物纹的陶器有人面鱼纹彩陶盆、四鹿纹彩陶盆等，几何纹主要有宽带纹、三角纹、斜线纹、网纹、波折纹等。庙底沟型彩陶一般用墨彩绘制，个别用红彩或红墨两色，彩绘多施于器物的外部和口沿。动物纹样不多，有鸟纹、蛙纹、人面蛙身纹、水鸟、鱼纹等。庙底沟型彩陶以花瓣纹最富特色。

中国上古文化的五个分期

新石器时代文化——以裴李岗、老官台等遗址为代表
(约 7000—4900 B. C.)

仰韶文化
(约 5000—3000 B. C.)

龙山文化
(约 3000—2300 B. C.)

二里头文化
(约 2200—1600 B. C.)

殷商二里冈和殷墟期文化
(约 1600—1000 B. C.)

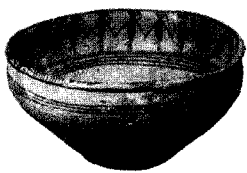


图 1-1



图 1-2

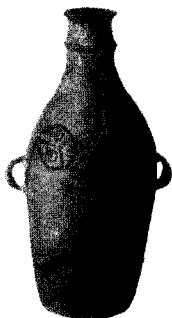


图 1-3



图 1-4

图 1-1 舞蹈纹彩陶盆
新石器时代 陶质彩绘
器高 14.1 厘米 中国历史博物馆藏

图 1-2 彩陶人面鱼纹盆
半坡类型 半坡遗址博物馆藏

图 1-3 彩陶瓶鲛鱼纹
新石器时代 仰韶文化庙底沟类型
高 38 厘米 口径 6.8 厘米

图 1-4 兽面纹壶
新石器时代 临潼姜寨出土

也。盖古史传说固多出神话，而神话之来源有纯出幻想者，亦有真实历史为之背景者。吾国古史传说，如盘古之出于犬戎传说之讹变，泰皇、天皇、地皇之出于‘太一’与天地阴阳之哲理，黄帝出于‘皇帝’之音变，本为上帝之通名，此皆纯出虚构。至若帝俊、帝喾、太皞、帝舜之为殷人东夷之上帝及祖先神话，少皞、羿契之为殷人东夷之后土及祖先神话，益、句芒之为东夷之鸟神及祖先神话，鲧、共工、玄冥之为殷人东夷之河伯神话，朱明、昭明、祝融、丹朱、驩兜之为殷人东夷之火正神话，王亥之为殷人东夷之畜牧神神话；又若颛顼、尧之为周人西戎之上帝及祖先神话，禹、句龙之为西戎之后土及祖先神话；则皆由于原始神话分化演变而成者，固不免有原始社会之史影存乎其间。然此类亦仅为殷周东西两氏族原始社会之史影而已，乌有所谓三皇、五帝、唐、虞、夏等朝代之古史系统哉？”^①

在考古材料和神话故事的搏斗过程中，中国史前文化、上古文化又呈现出了和传统历史文献迥然不同的面容。例如，张光直先生就从神话学和美术史的研究入手，对商周两代神话及美术中所见动物形象作了解释。他认为：“在商周之早期，神话中的动物的功能，发挥在人的世界与祖先及神的世界之沟通上……在古代的中国，作为与死去的祖先之沟通的占卜术，是靠动物骨骼的助力而施行的。礼乐铜器在当时显然用于祖先崇拜的仪式，而且与死去参加祖先的行列的人一起埋葬。因此，这些铜器上之铸刻着作为人的世界与祖先及神的世界之沟通的媒介的神话性的动物花纹，毋宁说是很不难理解的现象。”^②上古流传的植物、动物图案显然是美术史中的一个重要问题，有人用西方的“图腾”理论解释，也有学者用中国上古普遍存在的巫术文化进行解析。张光直先生便是从后一个角度进行观察，他认为动物是知通天地的巫觋使用的工具之一，因此，商周礼器上面充满了饕餮、肥遗、夔龙一类的神话动物。除此之外，巫师借以通天地的工具还有神山、树木、歌舞、音乐及各种药酒。张光直还通过九鼎传说，详细阐述了古代艺术在政治上的重要性，讨论了萨满教在古代政权形成过程中的作用，张光直先生的讨论给我们带来了很大的启发。

作为美术史读物，本书在此只关注史前艺术的两个问题：一个是图案、纹饰的发展，一个是器型的流变。

二 从老官台到仰韶

黄河上、中游是彩陶繁盛的地区。中国最早的彩陶文化是在黄河中游陕西省华县发现的老官台文化，经碳 14 测定年代为距今 8000 年左右。而世界上目前发现较早含有彩陶的文化是两河流域的耶莫有陶文化（距今 8080—7586 年）和哈孙纳文化

① 《古史辨》第七册上编。

② 参阅张光直，《商周神话与美术中所见人与动物关系之演变》，《中国青铜时代》。



图 1-5

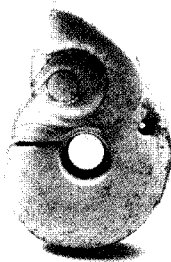


图 1-6

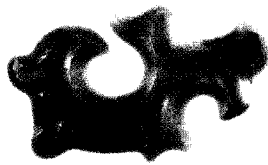


图 1-7

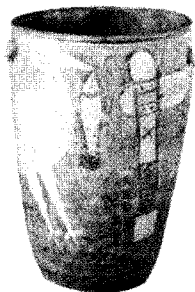


图 1-8

(距今 7980—7281 年), 和中国彩陶出现的年代大致相当。老官台文化陶器的陶质为夹细砂褐红陶, 器型以三足圜底器为特征, 花纹为宽带纹和富有标志性的内彩纹。

继老官台文化发展起来的是仰韶文化, 包括早期的半坡类型, 距今 6000 年左右, 之后又经过了庙底沟、石岭下、马家窑、半山、马厂等发展阶段, 出现了彩陶的繁荣。

半坡彩陶不施陶衣, 多以黑色单彩绘花纹。彩陶中象生性花纹较多, 动物纹以鱼为主, 人物纹只绘人面而无全身, 而且人面多和鱼纹结合在一起。其动物图像有鹿、鼃(亦称蛙或龟)、鱼和鸟。在图案上以鱼纹数量最多, 贯串于半坡类型文化始终。另外, 人面纹也是半坡类型彩陶文化的特色纹样。

仰韶文化中期为庙底沟类型彩陶文化, 距今约 6000 年, 主要分布在陕西、山西、河南三省交界处。庙底沟早期彩陶以自然形的鸟纹为主。马家窑类型是仰韶文化在甘肃、青海的变体和发展。马家窑文化分为四个类型: 石岭下型、马家窑型、半山型、马厂型。石岭下类型距今 5000 年左右, 分布在甘肃省东部。石岭下类型的彩陶以鲵鱼纹最有特色。在与石岭下类型年代大致相当的大地湾四期遗址中, 还出土过一件绘双兽相斗的彩陶罐, 比较罕见^①。另外, 大地湾仰韶晚期居址还发现了地画, 用途不详。马家窑型距今约 5000—4500 年之间, 主要分布在甘肃省中部和青海省东北部。马家窑类型的彩陶花纹中, 有少量的具有绘画性的图像。有的彩陶盆内的中央画着团鱼纹(亦称蛙纹), 有的是人面鱼身纹。在青海省大通县上孙家寨清理的一座马家窑类型墓葬中, 还出土了一件舞蹈纹彩陶盆。半山和马厂类型距今 4000 年左右, 彩陶花纹以几何形纹为主。

除黄河中、上游地区以外, 其他地区的新石器时代文化的彩陶还有浙江沿海宁绍地区的河姆渡一期文化和长江下游的马家浜文化、青莲岗文化, 距今将近 7000 年。但这些地区的陶器工艺主要向陶器的硬度和印纹方面发展, 在花纹绘制上发展缓慢。另外还有分布在西辽河流域的石棚山类型, 距今 4000 多年。

^① 在讨论殷商图案时, 李济曾谈到过两个例子, 一是侯家庄帝王陵墓 HPKM1001 火墓椁顶一种“肥遗”怪兽图案, 另一种在水雕残片中发现的母题是一对老虎的图形, 他说这些都源于美索不达米亚, 并称“中国在纪元前二千年或更早时期和西方文明接触的最有趣的证据, 是从陶器的形制上得到的。”

鹤鱼石斧缸

新石器时代陶质彩绘, 器高 47 厘米, 口径 32.7 厘米。1978 年河南省临汝县阎村出土, 属新石器时代仰韶文化类型(河南省博物馆藏)。画面高 37 厘米, 宽 44 厘米, 占满了筒形腹部的一半, 是目前彩陶上仅见的大幅画面。鸟有长喙、高脚、短尾、通体白羽。在鹤鸟的前方, 画着一把立置的长斧, 斧柄上绘着 X 状标号, 是象征着权威的器物。

图 1-5 跪坐妇好墓玉人
高 7 厘米 中国社科院考古所藏

图 1-6 玉兽形块
龙山文化 辽宁省建平县采集
辽宁省博物馆藏

图 1-7 玉勾云鸟形珮
红山文化 长 16 厘米
天津市文化局文物处藏

图 1-8 鹤鱼石斧缸



三 龙山

在距今四五千年间，黄河、长江下游地区的彩陶开始衰退，大汶口晚期和良渚文化的彩陶也都逐渐衰退。而中原和关中地区的彩陶分别经秦王寨、大司空村、半坡上层等类型也先后趋于衰亡。

黄河下游地区随着蛋壳陶和黑陶的大量出现，彩陶逐渐衰亡，进入了以素陶为主的龙山文化时期。龙山文化泛指中国黄河中、下游地区约当新石器时代晚期的一类文化遗存。因1928年由吴金鼎首先在山东省章丘县龙山镇城子崖发现而命名。1930—1931年考古学家对龙山镇城子崖遗址进行了发掘。其下层存在轮制黑陶和蛋壳黑陶，所以最初称为“黑陶文化”。它被认为是起源于东方而与仰韶文化不同系统的遗存，不久即被命名为龙山文化。1931年，梁思永在河南安阳后冈遗址第一次发现了小屯（商代）、龙山、仰韶三种文化上下依次堆积的“三叠层”，明确了三者的相对年代关系。此后有人提出龙山文化是中国文明的史前期之一，并认为后冈的龙山文化是商文化的直接前驱。

蛋壳黑陶是龙山文化的标志，而带有礼器性质的彩绘陶的出现可能是龙山文化崛起、扩张的一个标志^①。“陶寺文化”是龙山文化高度发达的例证。

陶寺文化在上古史研究上意义非凡，有些学者还将陶寺同传说中的唐尧联系在一起，大胆认定它就是唐尧部族的文化遗存。

四 夷夏东西 —— 二里头

1931年，安阳后冈三叠层发现后，梁思永比较了仰韶、龙山、小屯三种文化，他认为龙山文化和仰韶文化属于不同的文化系统，它们各自都有不同的分布地区和文化传统。仰韶文化自黄河上游向下游发展，达到河南北部的安阳县高楼庄和浚池县仰韶村之后，自黄河下游向上发展的龙山文化才侵入河南北部，先到后冈，占领了彩陶文化早期被废弃的遗址，后到仰韶村，遇到已过了鼎盛期的彩陶文化。这个观点后来变成中国史前文化东西二元对立说——被学术界广泛接受。考古学上的这种二元对立与古史上的夏西商东或“夷夏东西”的学说正相吻合。

龙山文化在陶器形制、文饰、有卜骨及存在年代方面更接近于殷商文化，而1979年发现的陶寺文化更为殷商文化提供了新的信息。那么夏文化相对成熟的形态又在哪里呢？

1959年，古史学家徐旭生在豫西进行“夏墟”调查时，在偃师市翟镇乡二里头村发现了一处大型遗址。此后，新中国三代考古学者对这一遗址进行了40多次发掘。考古发掘和研究情况表明，这里是公元前19世纪至公元前16世纪中国乃至

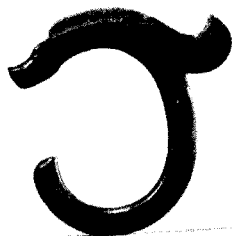


图1-9



图1-10



图1-11

图1-9 玉龙
红山文化 高26厘米
内蒙古翁牛特旗博物馆藏

图1-10 蛋壳黑陶杯
龙山文化 高26.5厘米
山东日照出土 山东省博物馆藏

图1-11 良渚玉兽面琮
高29.5厘米 南京博物院藏

^① 山西省襄汾县陶寺龙山文化墓地大墓中出土了一些彩绘陶，彩绘纹样以蟠龙纹为特色，以朱红色绘于陶盘内的中央，是商周青铜器中蟠龙纹的前身。

三代异同之辨

近代以来,关于三代文化的异同问题一直有着大量的争论。王国维从都邑、族类、地理等方面论证夏商文化略同,而殷周变动剧烈,文化发生了本质的变化;傅斯年《夷夏东西说》把夏、周同夷、商视为东西对立的双方,认为商、周文化有根本区别。张光直根据新的考古遗物和研究成果,结合文献史料中所记载的三代关系,认为“三代的文化是相近的,纵然不是同一民族,至少是同一类的民族”。但同时也承认三代存在差异,认为夏、商、周三代代表相对立的政治集团,“它们彼此之间的横的关系,才是了解三代关系与三代发展的关键,同时亦是了解中国古代国家形成程序的关键”。请参考阅读《二十世纪疑古思潮》,学苑出版社,2003年7月出版。



图 1-12

东亚地区最大的聚落,它拥有目前所知中国最早的宫殿建筑群、最早的青铜礼器群及青铜冶铸作坊,是迄今为止可确认的我国最早的王国都城遗址。

偃师商城被确认为是夏商王朝更替的界标,二里头遗址应为夏王朝的一处都邑,二里头文化的主体为夏文化遗存的观点逐渐为大多数学者所接受。

从考古实物上看,二里头文化是中国文化发生质变的重要时代。例如二里头文化中成组宫殿建筑群出现,都城开始形成,青铜器中礼乐兵器产生,文字也开始发明等等。而这些又都是商周文明所共有的。由于二里头文化有了这些因素,那就说明它和商周文明可以直接挂钩了,二里头文化即夏文明。



图 1-13

第二节 器与象——三代青铜艺术

从司马迁开始,史学家们大多将夏代从大禹算起。自禹至履癸(桀),共14世、17王,前后经过了四百余年。流传至今有关夏代的史料十分匮乏,除去《史记·夏本纪》外,其余可依据的材料主要来自地下。经王国维研究后,《史记·殷本纪》中的商代世系在安阳殷墟出土的甲骨卜辞中基本得到证实,因此,很多学者认为《史记·夏本纪》中所记的夏代世系也是可信的。周代文化地上地下材料相对丰富,为信史。我们说的三代青铜艺术指的就是夏、商、西周的艺术。东周的艺术放在下一节讨论。

三代文化是中国文化传统定型时期。就像西方人把希腊文化设定为自己的文化母体一样,传统型学者也把三代文化视为传承有绪的文化连续体。三代文化最辉煌的标记就是高度发达的青铜艺术。

张光直先生在商王庙号继承法、中国美术与占卜之关系、文明起源的比较研究等领域造诣极深,对于三代青铜艺术有深刻的认识。他说:“三代各代都有一个永恒不变的‘圣都’,也各有若干迁徙行走的‘俗都’。圣都是先祖宗庙的永恒基地,而俗都虽也是举行日常祭祀所在,却主要是王的政、经、军的领导中心。圣都不变,缘故容易推断。而俗都屡变,则以追寻青铜矿源为主要的因素。”三代都城的分布区与铜锡矿的分布区几乎完全吻合,而追逐铜锡矿源之目的正是为了制造青



图 1-14

图 1-12 三牙玉璧
龙山文化 径4.3厘米
天津市文化的文物馆藏

图 1-13 商涂朱牛骨刻辞

图 1-14 史墙盘及铙文
西周 高22.5厘米
周原扶风文物管理所藏



图 1-15

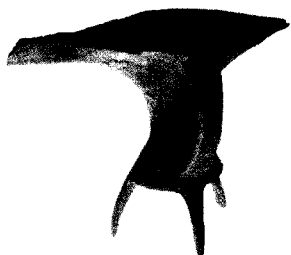


图 1-16



图 1-17

图 1-15 人面铜方鼎
商后期 高 38.5 厘米
湖南省博物馆藏

图 1-16 束腰爵
夏代晚期 上海博物馆藏

图 1-17 曾侯乙编钟人形器座
战国早期 湖北省博物馆藏

铜器，所谓“国之大事，唯祀与戎”，祭奠和战争都与当时最贵重的青铜紧密相关。实用之外，青铜器还是把信仰和礼俗固化、制度化的重要手段，青铜器的器型、铭文、图案在此非常重要。

从实物上看，中国大件青铜器出现在夏代晚期（考古学文化的二里头时期），在商代前期（二里冈时期）和商代后期（殷墟文化时期）开始出现气象恢宏的整套青铜器。进入西周、东周时期，具有长篇铭记的青铜器大量出现。

宋人赵希鹄《洞天清录·集古钟鼎彝器辨》描述三代铜器说：

夏尚忠，商尚质，周尚文。其制器亦然。商器质素无文，周器雕篆细密，此固一定不易之论。而夏器独不然。余尝见夏雕戈，于铜上相嵌以金，其细如发。

三代青铜器包括生产工具、武器、车马上的青铜构件、饰件及装饰品、礼器等。青铜礼器又称彝器，是用于祭祀、宴飨、朝聘、征伐及丧葬等礼仪活动的用器。（详见下表）

礼器、食器图案多有劝诫之意。饕餮贪渎、虺虫争食相残类的图像在食器上长

表格一

青 铜 礼 器 分 类

食器	包括鼎、鬲、甗、簋、簠、盥、敦、豆等。 鼎是最重要的礼器。《春秋公羊传》何休注：天子用 9 鼎，诸侯用 7 鼎，卿大夫用 5 鼎，上用 3 鼎或 1 鼎。在考古发现中，奇数的列鼎往往与偶数的盛黍稷的簋配合使用。即 9 鼎与 8 簋相配、7 鼎与 6 簋相配等。
酒器	包括饮酒器爵、盃、觚、觥、觥及盛酒器尊、卣、壶、罍、方彝等。西周中期以后青铜饮酒器大为减少。
水器	包括盘、盥、匱、鉴等。
乐器	包括铙、钟（包括甬钟、钮钟与特钟）、鼓等。

久沿用就是一个例子。西周之后，青铜器在器形、题材上还有复杂的等级系统。对于历史学家而言，对青铜礼器的纹饰、器型研究是一个重要的问题。郭沫若先生《彝器形象学试探》（1934 年，附于《两周金文辞大系图录考释》）曾作过讨论。

现在看来，风格、母题之外，图像的精神意义也需要认真对待，特别是风格、母题变化背后的观念变化，二者的互动关系等等更是需要认真省察。李泽厚先生在《美的历程》中希望能对三代礼器给出整体性的文化史解释，但他的工具、框架为黑格尔美学，故解释上多有不贴切之处。对于现代学者而言，青铜器研究颇具挑战性，因为这除了西方的科学方法之外，还牵涉到金石学传统的接续问题。

器型问题可能更为复杂。《周易·系辞传》说：

《易》有圣人之道四焉：以言者尚其辞，以动者尚其变，以制器者尚其象，以卜筮者尚其占。

制器尚象牵涉到上古造型思维的问题，举凡耒耜、舟楫、服牛乘马、臼杵、棺槨、书契的制作都和这个思维传统密切相关。而制器尚象更是历代工部执事者的工作原则。^①但是，近代以来，制器尚象的含义开始成了一个问题。顾颉刚认为：《系辞传》把制器都归于圣人看了卦象而制作的，这不合逻辑。这等于把一切

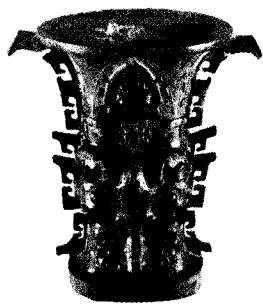


图 1-18

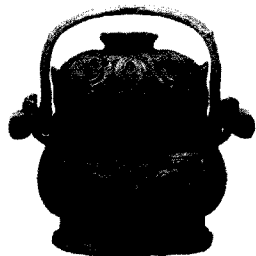


图 1-19



图 1-20

表格二

青 铜 器 器 型

鼎	盛肉器。大多圆腹，两耳、三足，也有四足的方鼎。
鬲	盛器，一般为侈口，三空足。
甗	蒸煮器。全器分上、下两部分，上部为甑，置食物；下部为鬲，置水。 甑与鬲之间有一铜片，叫做箄，上有通蒸气的十字孔或直线孔。
角	饮酒器，形似爵，前后都有尾，无两柱，有的有盖。
觥	温酒器。形状像爵，有三足、两柱、一鉴。
觚	饮酒器，长身，侈口，口和底均呈喇叭状。
觶(zhi, 音志)	饮酒器。圆腹，侈口，圈足。形似小瓶，大多数有盖。
觥	酒器。椭圆形腹或方形腹，圈足或四足，有流和鉴，盖呈兽头形。
尊	盛酒器。形似觚，中部较粗，口径较小，亦有方形。
卣(you, 音有)	酒器。椭圆口、深腹、圈足，有盖和提梁。
盃(he, 音和)	盛酒器，或调和酒水的器具。深圆口，有盖，前有流，后有鉴，下有三足或四足。
方彝	盛酒器。高方身，有盖，盖形似屋顶，且有钮。
勺	取酒器，一般作短圆筒形，旁有柄。
盥	盛酒、水器。有方形和圆形两种形式。
壶	盛酒或盛水器，有圆形、方形、扁形和瓠形等多种形状。
盘	盛水或承接水，多是圆形、浅腹，有圈足或三足，有的还有流。
匜(yi, 音仪)	盥洗用具。形椭圆，三足或四足，前有流，后有鉴，有的带盖。
盂	盛器，侈口、深腹、圈足，有附耳。
簋(gui, 音轨)	一般为圆腹，侈口、圈足，有二耳。
簠(fu, 音甫)	盛器。长方形，口外侈，四短足，有盖。
簠(xu, 音须)	盛黍、稷、稻、粱用。椭圆形，敛口，二耳，圈足，有盖。
敦	盛黍、稷、稻、粱用。三短足，圆腹，二环耳，有盖。
豆	盛器。上有盘，下有长握，有圈足，多有盖。
爵	饮酒器。圆腹前有流，后有尾，旁有鉴(把手)

青铜器的器型是从史前陶器流演而来，民国时期，顾颉刚先生在地质陈列所参观古陶器时就作过这个结论。对于青铜器的器型、纹饰，宋人多有研究，他们所定的很多名称到今天还在沿用。

① 例如北宋吴宗朝，赠监工部侍郎陈希亮有《制器尚象论十二篇》，陈希亮事见《宋史·列传第五十七》。



图 1-21

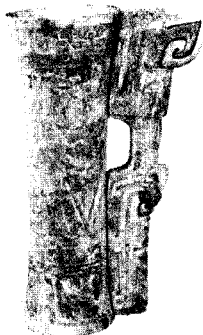


图 1-22



图 1-23

图 1-21 玉鸟纹刀
西周早期 长 13.6 厘米
德州市文化局藏

图 1-22 象牙雕器纹杯
商 中国历史博物馆藏

图 1-23 龙纹铜觥
商后期 高 18.8 厘米 长 24.1 厘米
传陕西榆林出土 首都博物馆藏



端方与柶禁

端方（1861—1911）中国清末金石学家。字午桥，号陶斋。西周青铜柶禁在历代青铜器中属上乘佳品。柶禁，包括附列其上的卣、觚、爵、角、尊等 12 件青铜酒器最早就是由他收购（现藏美国纽约大都会艺术博物馆）。光绪三十四年（1908），端方《陶斋吉金录》8 卷问世，书中收录了自商周至六朝隋唐时期的青铜礼器、兵器、权量、造像等 359 件，其中包括青铜柶禁、克鼎、攸从鼎、颂、谏、师卣等。

文明都归于易卦，而易卦又归于圣人所画，圣人由卦形而悟出新器具，这是莫须有的事。造船一定是看了木头浮在水面而想起的，不是看了涣卦的结果。胡适认为：观象制器是一种文化起源的学说。所谓观象，只是象而已，并不专指卦象。卦象只是物象的符号，见物而起意象，触类而长之。若不依据历史上器物发明的程序，乃责数千年前的人见了火上水下的卦象何以不发明汽船，这是违背历史发展程序的。瓦特见水壶盖冲动，乃想到蒸气之力，这就是观象制器；牛顿见苹果落地，乃想到万有引力，这也是观象制器，同样是有象而后制器。

这样一来，观象就有两义了，一为卦象，二是自然之象。古人多谈卦象，近人多言自然之象。但是，二者其实不应该有矛盾，易辞、卦象是思维方法的提示，在看似无关的事类中找到联系，受到启发，而不是从不可逆的定理、法则出发测定事理^①。其思考方法是事类连属、比类联想。

从青铜器型来看，其思考方法基本上是大器用犀、象、兕、牛，小器用鱼、雁。器脚、器座因势利导，随事类赋形。这种造型思维在两河流域、古希腊同样常见，但其传统在基督教兴起后受到了改造、破坏。而中国器象连类的造型思维却一直流传至今，时时对各类“现代设计”发生影响。

三代礼器的意义在宋以后得到了升华，成了正统、道统的象征。宋代统治者考正乐律、仿制礼器的复古之风直接导致了古器物学的繁荣。儒学大师吕大临编订的《考古图》当为此种风气之产物。“观其器、颂其言”，则古圣先贤仿佛重新复活。今天，青铜时代虽然早已成为历史，但青铜器背后的生命活力依然跃动于民族的血脉之中。

^① 杨振宁先生说，徐光启在翻译了欧几里德《几何原本》后了解到，推演法的一个精髓就是欲前而后更置之不可得，就是一条一条推论不能次序颠倒。其实，比类联想是思考方法，次序并然是工作方法，在这一点上，东西方并无根本差异。

青铜之外，玉器、车服旗章、骨刻牙雕、甲骨文、金文亦是上古文化的重要元素，限于篇幅，此处不作展开，请适当参看附图及说明文字。

表格三

青 铜 器 纹 饰

饕餮纹：亦称“兽面纹”。青铜器上常见的装饰纹样。《吕氏春秋·先识览》：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽害及其身……”商代至西周时常作为器物上的主题纹饰，多衬以云雷纹。自宋代宣和时的《博古图录》称此类纹饰为饕餮纹后，历代沿用这一名称。

龙纹：《考工记·画绩之事》谓：“水以龙，火以圆。”在青铜水器中，龙的形象多有出现。根据龙纹的结体大致可分为爬行龙纹、卷龙纹、交龙纹、两头龙纹和双体龙纹几种。自宋代以来的著录中，在青铜器上，凡表现为一爪龙的纹饰，又被称为“夔纹”或“夔龙纹”。

爬龙：通常为龙的侧面形象，作爬行状，龙头张口，额顶有角，中段为躯干，下有一足、二足或仅有鳍足，甚至无足。盛行于商末和西周时期。

卷龙：首尾相接，或者呈螺旋蟠卷状，常饰于盘的中心。《仪礼·玉藻》：“龙卷以祭。”郑玄注：“画龙于衣。”孔颖达疏：“龙卷以祭者，卷谓卷曲，画此龙形卷曲于衣，以祭宗庙。”

双体龙：亦称“双尾龙纹”。其状以龙头为中心，躯干向两侧展开。盛行于商末周初。大多施于方彝或方鼎口沿上。

交龙纹：《周礼·春官·司常》：“王建大常，诸侯建旗。”郑玄注：“诸侯画交龙，一象其升朝，一象其下复也。”交龙为龙交缠的图像，盛行于春秋晚期至战国早期。

夔纹：《说文·夊部》：“夔，神也，如龙一足。”有的夔纹已发展为几何图形化的装饰，变化很大。常见的有身作两歧，或身作对角线，两端各有一夔首。盛行于商和西周前期。

蛇纹：有三角形或圆三角形的头部，一对突出的大圆眼，体有鳞节，呈卷曲长条形，见于商代青铜器上。商末周初的蛇纹，大多是单个排列。

蟠虺纹：“虫有虺者，一身两口，争食相斫也。遂相杀，因自杀。”蟠虺纹以蟠屈的小蛇形象构成几何图形，盛行于春秋战国。

螭纹：螭是传说中一种没有角的龙，卷尾，蟠屈。盛行于春秋战国。

鸟纹：鸟长翎垂尾或长尾上卷，作前视或回首状，在青铜器上大多作对称排列。良渚文化玉琮上已有明确的鸟纹。青铜器上最早出现的是二里冈期的变形鸟纹。殷墟时期已有鸟纹作为主要纹饰。西周早期一直到春秋时期，鸟纹大量出现，商代鸟纹多短尾，西周鸟纹多长尾高冠。鸟纹包括凤纹、鸱枭纹、鸾纹及成群排列的雁纹等。

饕餮

《左传·文十八年》说：“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，不知纪报，不分孤寡，不恤贫匮。天下之民以兹三凶，谓之‘饕餮’。”《史记·五帝本纪》孔安国注云：“缙云氏之后为诸侯，号饕餮。”《神异经·西荒经》“西方荒中有人，面目手足皆人形，而腋下生翼，不能飞，为人饕餮，淫逸无理，名曰苗民。”“西南方有人焉，身多毛，头上戴豕，贪如狼，好自积财，而不食人谷，强者夺老弱，畏群而击单。名曰饕餮。”“饕餮，兽名，身如牛，人面，目在腋下，食人。”《山海经·北山经》亦说：“钩吾之山……兽焉，其状羊身而人面，其目在腋下，虎齿人爪，其音如婴儿，名曰狍鸮。”敦璞注言：“为物贪琳，食人未尽，还害其身……《左传》所谓饕餮是也。”



图 1-24



图 1-25

图 1-24 嵌绿松石饕餮纹铜牌饰
夏代 长14.2厘米 宽9.8厘米
社科院考古所洛阳工作队藏

图 1-25 鸟纹示例



第三节 瑰丽绚烂的春秋、战国艺术

从公元前 770 年（周平王元年）周室东迁洛邑到公元前 476 年（周敬王 44 年），这一阶段的历史大体与孔子所修订的《春秋》年代（前 722 年—前 481 年）相当，所以历史上称作“春秋时期”。

周室东迁后，“礼乐征伐自天子出”的制度开始崩溃，社会进入了一个动乱的时代。西戎占据了西周旧地，居住在今山西、陕西北部，河北西北部以及内蒙古等广大地区的狄族也逐渐向内地发展，威胁着中原的安全；居住在今河北东北部、东北地区的山戎与齐、燕等国多次发生战争。南方地区江汉流域的荆楚降服了周边诸部，势力迅速膨胀，不断向黄河流域争夺土地。

春秋至战国是一个尊王攘夷和不断复仇、争霸的乱世。就在这个时代，个人的力量、各类地方势力得到了最大限度的膨胀，这种突然勃发的力量在文化史上留下了鲜明的印记。

车服旗章、明堂画壁^①是春秋战国时代美术的大宗，钟、鼓、鼎、彝、旗、常、衣、裳等都用丰富的纹样进行装饰。另外，由于毛笔、帛、墨的使用^②，绘画得到了大踏步的发展。这种进步在文献和考古实物上都可以找到影子。韩非子在《外储说左上》中记载了一则齐王与客论画的故事：

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（见）于前，不可类（完全像）之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”

《韩非子·外储说左上》还记载了另一个故事：

客有为周君画荚者，三年而成。君观之，与髣荚者同状，周君大怒。画荚者曰：“筑十版之墙，凿八尺之牖，而以日始出时，加之其上而观。”周君为之，望见其状，尽成龙蛇禽兽车马，万物之状备具，周君大悦。（《韩非子集释》，陈奇猷校注，上海人民出版社，1974 年版。）

当然，最有名的例子是“解衣般礴”的故事。《庄子·外篇·田子方》：

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，僮僮然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，羸。君曰：“可矣，是真画者也。”

绘画之外，铜器、玺印、玉器、漆器在春秋战国时代大放异彩，如《考工记》所记载者，多为春秋战国工艺技术实录。

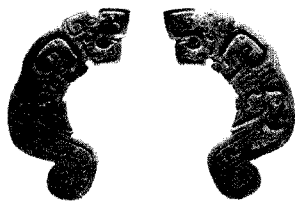


图 1-26



图 1-27

图 1-26 玉虎形璜
春秋晚期 高 14.6 厘米 长 14.6 厘米
河南省文物研究所藏

图 1-27 莲鹤方壶
春秋中期 高 118 厘米
故宫博物院藏

① 《孔子家语》记载：“孔子观乎明堂，睹四门墙，有尧舜之容，桀纣之像，而各有善恶之状，兴废之诫焉。”

② 关于笔，《诗经·静女》：“静女其娈，贻我彤管。”在墨丸普及之前，古人多用朱砂书字、作绘。

一 北方

春秋、战国时代，北方的青铜艺术继续发展，其中出现了两个值得注意的现象，一是草原游牧民族的实用小型铜器具，如刀具、带勾、饰牌之类在中原多有流传，对汉地铜器的装饰纹样产生了影响。二是战国时代的青铜制作工艺有很大的进步，造型精巧，形制轻便适用，且多样化。除铸纹外，还出现了精细的鎏金纹和刻纹，其失蜡铸造法更为古今绝响。青铜器的花纹中有描绘现实生活的车马狩猎、水陆攻战、宴乐的图像。礼器、重器渐渐退出历史舞台。

二 荆楚

荆楚文化的崛起是春秋战国时代的重要事件，其雄奇、浪漫、瑰丽的文化直接影响了西汉。

春秋、战国时代，楚先王庙、公卿祠堂，多画天地、山川之神，古代圣贤之像。《楚辞·天问序》：

屈原放逐，忧心憔悴，彷徨山泽，经历陵陆，嗟号旻旻，仰天太息。见有楚先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵及圣贤怪物行事。周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之，以渫愤懣，舒泻愁思。

屈原的《天问》是由观庙堂画壁而生的感慨，此文被西方人誉为中国最早的一篇艺术史文献。

关于帛画实物，目前保存下来的为战国时期的楚墓帛画，长沙楚墓先后出土了兩幅旌幡性质的帛画，一幅为1949年出自长沙陈家大山楚墓的人物龙凤帛画，另一幅是长沙子弹库楚墓出土的人物御龙帛画。

漆器色泽艳丽润畅，是上层贵族偏爱的日常生活用具。我国发现最早的漆器，是浙江余姚河姆渡遗址出土的一件木碗。木碗的外部有朱色涂料的生漆，造型美观，色彩鲜艳。到商、周、春秋时期，镶嵌、螺钿、彩绘漆器已达到了高度水平。许多出土的棺木漆皮尚好，并有许多彩漆雕花木板，可以代表商代漆器最高成就的当推河北台西村出土的漆器。这些漆器技艺复杂，制作考究，装饰华美。战国时期，传统漆器工艺得到长足的发展。战国漆器产量之多，品种之优，制作之精，分布之广，都远远超过了前代。较为著名的出土文物有《虎座鸟鼓架》是漆、雕、绘三者结合得非常精美的工艺品。另外，湖北江陵楚墓出土的由蛇蛙鸟兽盘结而成的《彩绘透雕小座屏》，漆、雕、绘三者有机结合，周身黑漆为地，并以朱红、灰绿、金银等色进行彩绘，造型生动，工艺精湛。用了透雕的手法，共雕了49个动物形象，大蛇20、小蛇15、青蛙两、鹿、凤凰、仙鹤各四，造型优美，自然生动。

思考题

- 1 神话和考古材料的关系如何？
- 2 青铜器主要有哪些装饰纹样？



图1-28



图1-29

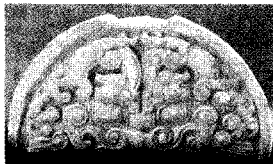


图1-30

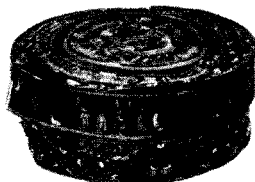


图1-31

图1-28 鹿形金冠顶
战国 内蒙古自治区博物馆藏

图1-29 猛虎噬鹿铜器座
战国中晚期 长51厘米 高21.9厘米
河北省文物研究所藏

图1-30 兽面纹瓦当
战国

图1-31 彩绘出行图胎漆奁
战国晚期 直径28厘米
湖北省博物馆藏