

中西方美术是世界美术史的重要组成部分,代表中西方两种艺术系统,在雕塑、绘画、建筑、工艺等方面具有各自鲜明的个性和独特的艺术价值。在中西方美术范畴中,绘画是其极为重要的一个门类,特别是在17世纪以后,绘画逐渐占据统治性地位。

由于中西方历史发展具有不平衡性,且中西方绘画对比这一主题并非拙著所能穷尽的,本书只阐述一些客观存在以及笔者对这一现象的思考,以期引起同行与广大读者的探讨。本书以时间为线索,比较中国和西方在绘画上的差异性和类似性,具体从以下两个方面展开论述。

其一,绘画发展的横向对览。如果从时间上来考量,中国与西方的历史进程具有相似性——不但双方的原始社会起源点类似,而且在文明社会进展中的相关阶段也具有类似性;然而,中国有着从未中断的文明,西方却有着经常中断的文明,这导致中西方绘画发展的差异性。本书在进行比较时,将双方的对览建立在朝代更替的转折点处,然而,这些转折点有时跨度很大,笔者将尽可能地顾及两者的时间差异。

其二，绘画品种的对览。从文明社会出现曙光以后一直到文艺复兴以前，虽然中西方都在绘画领域进行过艰苦卓绝的探索，却在绘画艺术的类别上表现出一定的差异性。中国的绘画发展主要集中在绢画、帛画、画像砖、墓室壁画、陶器及青铜器纹饰绘画等方面，西方的绘画成就主要表现在壁画、镶嵌画和瓶画等方面。西方没有在绢上、帛上作画的习惯，中国也几乎没有镶嵌画这个绘画类型。14世纪起，双方绘画在媒介使用上的差异比较明显，中国传统绘画媒介多为纸、绢和水墨，西方的绘画媒介则是布和油性颜料。此外，由于中西方艺术思想和理念的差异，两者在题材的选择上也有异质性，中国传统主要有山水、人物、花鸟，西方则主要集中于风景、人物、静物。

中西双方的绘画艺术是绚丽多彩的，笔者真切希望拙著能给大家提供一个新的视角和认识。书中的分析与判断难免存在不当之处，期待专家、读者批评指正。

本书的顺利出版离不开领导、同事、学生及朋友的支持与帮助。在此，我要感谢徐善循教授，是他启发我思考如何让读者更直观地欣赏并解读中西绘画作品，并建议我采用对览这种浅显易懂的方式，帮助读者理解和欣赏中西绘画。我也要感谢广东技术师范学院的张繁文教授，在本书的撰写过程中，他给予我许多有价值的建议。我还要感谢复旦大学出版社孙程姣女士和我的同事张丽群、李保俊老师，本书的顺利出版，得益于他们所付出的辛勤劳动。

薛小芬

2017年1月20日

于上海理工大学沪江美术馆

第一章 中西方绘画起源 / 001

第一节 中西方的历史起源变迁对览 / 001

第二节 中西方原始绘画对览 / 004

第三节 中西方原始绘画特征对览 / 014

第二章 夏商周与古希腊绘画 / 017

第一节 夏商周与古希腊的历史发展概况对览 / 017

第二节 夏商周与古希腊绘画对览 / 019

第三节 夏商周与古希腊绘画特征对览 / 032

第三章 秦汉魏晋南北朝与古罗马绘画 / 035

第一节 秦汉魏晋南北朝与古罗马的历史发展概况对览 / 035

第二节 秦汉魏晋南北朝与古罗马绘画对览 / 037

第三节 秦汉魏晋南北朝与古罗马绘画特征对览 / 057

第四章 隋唐五代两宋与拜占庭绘画 / 060

第一节 隋唐五代两宋与拜占庭的历史发展概况对览 / 061

第二节 隋唐五代两宋与拜占庭绘画对览 / 062

第三节 隋唐五代两宋与拜占庭绘画特征对览 / 100

第五章 元明与文艺复兴时期绘画 / 103

第一节 元明与文艺复兴时期的历史发展概况对览 / 103

第二节 元明与文艺复兴时期绘画对览 / 105

第三节 元明与文艺复兴时期绘画特征对览 / 137

第六章 清初与17世纪西方绘画 / 141

第一节 清初与17世纪西方的历史发展概况对览 / 141

第二节 清初与17世纪西方绘画对览 / 143

第三节 清初与17世纪西方绘画特征对览 / 169

第七章 清朝中期与18世纪西方绘画 / 172

第一节 清朝中期与18世纪西方的历史发展概况对览 / 172

第二节 清朝中期与18世纪西方绘画对览 / 174

第三节 清朝中期与18世纪西方绘画特征对览 / 192

第八章 晚清与19世纪西方绘画 / 194

第一节 晚清与19世纪西方的历史发展概况对览 / 194

第二节 晚清与19世纪西方绘画对览 / 196

第三节 晚清与19世纪西方绘画特征对览 / 232

参考文献 / 235

后记 / 238

第一章

中西方绘画起源

中西双方的历史发生与发展呈现出类似的特征,在起源时间上相差并不太多。考古专家在对中西双方的原始社会地下考古方面均有很多重要发现。中西方原始绘画都呈现出丰富多彩的面貌,这些作品为文明社会的到来储备了重要资源,也为双方后来的艺术向各自方向发展奠定了基础。

第一节 中西方的历史起源变迁对览

一、中国的历史起源变迁

中国原始社会最早的考古发现为大约170万年前的元谋人,原始社会一直持续到公元前21世纪夏王朝的建立,在这个漫长的原始社会里,中国的先民们在这块土地上努力地生存着。目前已发现的旧石器时代遗迹点大概有4 000个左右,几乎遍布全国各地。早期的代表性遗址有位于河北省和山西省北部的泥河湾遗址群、湖北省郧县曲远河口、辽宁省营口金牛山、北京市周口店、贵州省黔西观音洞等。中期的代表性遗址有河南省荥阳织机洞下层、山西省襄汾丁村和阳高许家窑、湖北省江陵鸡公山下层以及三峡库区等。晚期遗址有显著增多的趋势,在南北两个区域均有大量发现,北方代表性的遗址有河南省安阳小南海、北京市周口店山顶洞、河北省阳原虎头梁

等,南方代表性遗址有湖北省江陵鸡公山上层、四川省汉源富林等。新石器时代按照时间顺序可以分为早期、中期、晚期三个阶段。中国新石器时代的文化遗址很多,其中,早期以裴李岗文化和磁山文化为代表,中期以仰韶文化、河姆渡文化和大汶口文化为代表,晚期以良渚文化为代表。

早期的裴李岗文化距今约7 000~8 000年,为中国黄河流域一带的中原文化,由于最早在河南新郑的裴李岗发掘并认定而得名。裴李岗文化主要分布在黄河南岸的豫中地区,豫西山地的浅山丘陵地带和豫南的大部分地区。从考古挖掘出土的文物可以看出,当时的先民们已经懂得畜牧和耕种,他们既会在田里种植粮食,又会在家里养猪,说明农业经济已进入锄耕时代。裴李岗文化是现时中国已知的最早期陶器文明,日常生活中陶器普遍被人们使用,陶鼎用来做饭,陶壶和陶罐用来装水。这个时期的陶器大多是泥质的红陶,均为泥条盘筑,器物的纹饰较少。

中期的仰韶文化是距今约5 000~7 000年新石器时代的一种彩陶文化,主要分布于黄河中下游一带,以河南西部、山西西南的狭长地带为中心,东至河北中部,南达汉水中上游,西及甘肃,北抵内蒙古河套地区。仰韶文化是以农业为主的文化,以原始农业为主要经济形式,同时兼营畜牧、渔猎和采集。当时的人们过着定居生活,拥有一定规模和布局的村落,生产工具是磨制石器,生活用具主要是陶器^①。中国古籍史料传说中的黄帝、炎帝等部落联盟存在的时期就是仰韶文化时期,在活动地域方面,也差不多是重合的,仰韶文化的考古发掘证实了在阶级社会出现之前,中国就存在着非常发达的新石器时代文化。

河姆渡文化是中国长江流域下游地区的新石器文化,它存在的年代为公元前5000年~公元前3300年,是母系氏族公社时期的代表之一,主要分布在杭州湾南岸的宁绍平原及舟山群岛。这时期的

^① 盛文林编著:《延绵不绝的文明:古中国文明》,北京工业大学出版社2014年版,第17、19页。

先民大量使用耒耜来劳作,居住在一种栽桩架板高于地面的干栏式建筑,有别于仰韶文化半坡氏族的地穴式或半地穴式建筑。河姆渡文化代表着中国古代文明发展趋势的另一条主线,与中原地区的仰韶文化不尽相同。

大汶口文化是距今约6 500~4 500年,因发现于山东省泰安市大汶口遗址而得名,其分布范围较广,东到渤海,南抵苏皖,西临河南。该文化自公元前4300年起,至公元前2500年左右发展成龙山文化。考古发现龙山文化的陶器上有抽象符号的刻符,专家推测,这些刻符是中国文字的原始形态。

晚期的良渚文化距今约5 300~4 500年,是一支分布在中国太湖流域的新石器文化类型。从出土的三角形石犁等农具来看,良渚人已摆脱耒耜农具,农业生产已进入犁耕时代。手工业趋于专业化,尤其是琢玉工业,表现出当时社会生产力的高度发展。大型玉礼器的出现揭开了中国礼制社会的序幕,社会逐渐分化成不同的阶层。

二、欧洲的历史起源变迁

欧洲的原始社会大致从史前持续到公元前3000年左右。欧洲北临北冰洋,西临大西洋,南面是温润的地中海,内陆地势平坦,平原面积约占欧洲领土总面积的60%。大部分地区属于温带海洋性气候,夏季凉爽,冬季温和。这样的地理和气候环境使得欧洲是一块宜居的土地,很早就有人类居住。最早的欧洲人骨骼发现于格鲁吉亚的达马尼斯,距今约180万年。当时的人类居住在洞穴之中,至今还遗留着狩猎民族创造的绘画和雕刻品,旧石器时代的美术似乎受到一种所谓“巫术”的支配,那时候人类生产能力低下,为了获得食物,求得生存的愿望,美术作品中表现最多的是捕获的动物形象。新石器时期,由于磨制石器的出现以及种植经济和畜牧的发展,人们不再冒险猎取食物,而是从狩猎采集生活方式向农耕生活方式过渡,人们种植粮食和豆类——浇水除草、移植秧苗、去除害虫,慢慢地又有了驯养的牛羊。这种经济形式沿地中海沿岸发展,传到欧洲各地,农业

经济得到全面发展。人类有了安顿下来生活的条件,就开始了固定的村落生活。固定村落的建立和陶器的发明,都是人类文化史上的一个重大进步^①。大约公元前6000年,中欧率先进入新石器时代;大约在公元前5000年~公元前4000年,北欧部分地区也相继进入了新石器时代。这个时期,社会中人人平等,从当时的墓葬文化中可窥见,许多人死后都埋在公墓中,且公墓差别不大。公元前3000年,那些由巨大石头组成的各种建筑物气势雄伟,简直是个神奇的创举,被人们称为“巨石之谜”。它们到底是用于宗教仪式还是天文探测,还很难确定。然而,从这一宏伟工程的难度已经足见当时存在强大的部落。同时,这时期该地区的墓葬品的巨大差异,也暗示着人们的社会财富和地位出现了分化。

第二节 中西方原始绘画对览

中西方原始绘画表现在很多方面,以岩画和壁画取得的成绩最为显著。在中国和欧洲辽阔的大地上,岩画分布非常广泛,岩画一般被刻画在山崖上,经过几千年乃至上万年的时事变迁,并未受到大规模的破坏。陶器是新石器时代先民们使用的器皿,由于先民们天生具有对美的追求,他们便在陶器器壁上画满了图案。经过漫长岁月,这些图案仍然完好如初。

一、岩画

毫无疑问,岩画是原始人类最先尝试绘制的一种艺术形式,取得的成就也最为突出。岩画是一种石刻文化,是指刻画在岩穴、石崖或者独立岩石上的彩画、线刻、浮雕的总称^②。先民们以石器作为工具,用刻、刷、画等方式来描绘他们的生产方式和生活内容,有时也作为

① [英] 休·米森:《流动的权力 水如何塑造文明?》,岳玉庆译,北京联合出版公司2014年版,第25页。

② 王金峰、林风编著:《巧夺天工岩画》,吉林出版集团有限公司2013年版,第2页。

巫术作用于生产生活。

（一）中国岩画

中国岩画题材多样,内涵丰富。岩画中的各种图像,都记录着人类社会各个时期的经济生活、宗教信仰和文化习俗等诸方面的史实,揭示了中国远古人的思想意识和精神文化状况。

地理位置和环境的差异、生活习俗以及宗教信仰的不同,使得中国岩画的刻磨、彩绘、内容题材以及风格形式迥然。中国岩画学者把中国岩画划分为北方岩画系统和南方岩画系统,内蒙古、新疆、甘肃、青海、西藏等广大地区的岩画为北方系统;四川、云南、广西、福建等地为南方系统^①。

北方岩画反映了北方少数民族狩猎、采集、畜牧、征战、舞蹈、自然崇拜、图腾崇拜、生殖崇拜为主的生活和社会意识形态。北方岩画制作方法有三种:一为线刻,先用坚硬的石块或者金属器物勾勒轮廓,然后再挖出线条;二是磨刻,大多用石块磨出线条,线条无明显的凹陷,画面显出平整光洁的特色;三为敲凿,用坚硬的东西不断地在岩石上敲打,呈现出很多断断续续的点窝,具有简洁、明快的特征。北方岩画风格刚劲雄健、浑厚有力。如内蒙古的阴山岩画,内容有狩猎、放牧、迁徙、祭祀、征战以及各种鸟兽动物,还有一些器物(如车辆、毡帐等)形象,题材相当丰富。阴山岩画体现了先民们对宇宙的崇拜,人物面相就是神的模样,太阳的符号是主要神的代表,周围的点状物是天上的星星和云气。

南方岩画的内容多是描绘村落、征战、庆典、行船、舞蹈、放牧等为主的生活和社会意识形态。南方岩画在制作手法上大都以红色涂绘,一般认为红色是以赤铁矿粉调和牛血等原料制作而成,绘制时用手指或者羽毛等工具涂画,色彩稳定,经久不变。南方岩画风格清新、婉约、简洁、手法单一,有一定构图能力。如连亘左江数百公里的悬崖峭壁上的左江岩画,2016年被列为世界遗产的宁明花山岩画

^① 李祥石:《走进岩画》,宁夏人民出版社2014年版,第2页。



时期：新石器时代 材料：岩石敲凿
规格：约纵360厘米 横200厘米
地区：中国

图 1-1 舞蹈牧放战争图

是其代表。宁明花山岩画位于江水转弯的悬崖峭壁上,共有1 800多个图像,其中以人物像为主,人物图像巨大,最大的高3米。在人物像中还画有动物、器物以及圆形图像等,最著名的是“舞蹈的人群”,人物图像数量最多,人像大大小小、密密麻麻,丰富多样,都是表现祈祷、祭祀的欢庆场面。又如在云南的沧源岩画中(如图1-1所示),羽冠人像较多,人物的胸脯宽大,呈现倒三角形的形状,而四肢很细,很有地方特色。

中国原始岩画是先民们对自然界和现实社会的记录和摹写,有人物、器物、房屋、动物、神话人物、符号等,人物和动物的形象姿态万千,均呈现出一种剪影效果,没有细节和五官特征,没有近大远小的透视关系,也没有掌握比较科学的绘画手法,但显得非常自由,天真纯朴,古拙豪放,是人类童年时代的某种美好愿望和幼稚想象。岩画图像不断地重叠,显得非常凌乱,可能是不同时间、不同人群画出的。

(二) 欧洲岩画

欧洲岩画的发生与欧亚大陆的地理气候和生态环境变化有着直接的联系。大约12 000年前,地球正处在冰河结束的时期,先民们的活动地点开始转向开阔的地面,所以,绘画也逐渐由洞窟转移到露天岩壁,洞窟壁画消失,岩画开始多起来。欧洲的岩画艺术在这种新的自然环境和生产条件下产生了,但由于所处的地理位置不同和自然生态的差异,不同地区的岩画在各自的发展进程中表现出

不同的艺术特征。

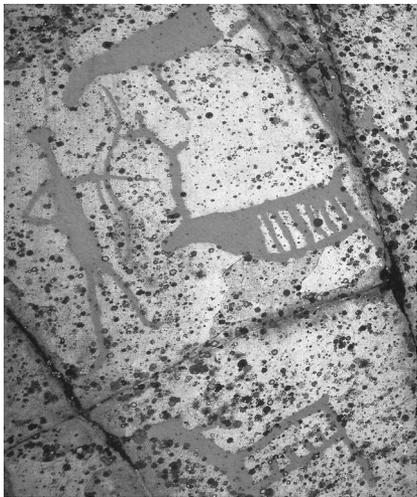
在欧洲南部的地中海沿岸地区,岩画分布广泛。最具代表性的是西班牙拉文特一带的岩画,至今已发现40多处遗迹。在制作方法上,拉文特岩画只用黑色或红色,在特殊情况下见到两种颜色同时使用,但这两种颜色也只是在形象的不同部位分开来使用,从不混合。如果人物身体画红色,腿就画成黑色。拉文特岩画显著的特点是动物或者人物的运动状态被表现得精彩出众。通常以剪影效果拉长人物或动物的四肢,夸张地表现人物的动态或者动物运动的画面,忽视细节刻画。在题材上,多以人类的活动为主,狩猎、战争等成为描绘的主要内容。另一重要题材是表现处在怀孕期的动物形象,有的成双成对地画在一起,有的动物旁边画着雌性生殖器,或在附近有天然孔穴裂隙,反映当时人们祈求繁殖的愿望。

受气候因素影响,北欧岩画直到公元前6000多年才出现,但分布更加广阔,斯堪的纳维亚半岛的挪威、瑞典、芬兰以及俄罗斯北部的奥涅加湖畔和白海沿岸都广布着这个时期的岩画。北欧岩画无论从题材还是风格上,都具有个性鲜明的特点。从题材上看,北欧岩画多为形体较大的动物,如熊、鲸鱼、麋鹿等。岩画题材以大型动物为主是因为:一方面,原始“巫术”意识使然,先民们祈求捕获赖以生存的食物;另一方面,岩画的指示功能使然,凡是有岩画的地方,多是动物的出没之地。从风格来看,北欧岩画明显地摒弃了原始洞窟壁画的写实性风格,以线刻为主要手段,线条分明,表现出抽象装饰意味的特征——把动物简化为抽象的图形(如图1-2所示),反映先民们一定的抽象概括能力^①。

二、陶器绘画

以陶器制造和畜牧业为标志,历史进入新石器时代。陶器最早

^① 黄勇、张景丽、金昌海主编:《新编中国大百科全书A卷(图文版)考古文博》,延边出版社2005年版,第270页。



时期：中石器时代 材料：彩绘
规格：不详 地区：挪威

图 1-2 狩猎

为素陶,方便使用是他们的首要需求,但随着生产力的提高,陶器成为交易物品,在日用器皿的制作上,装饰美观成为原始先民更高的需求。对器物的美化从而促成了彩陶艺术的发展。

(一) 中国原始彩陶

中国原始彩陶伴随着新石器时代手工艺水平的提高和先民们对物质以及精神需求的增长而产生,早在距今约8 000年的黄河流域的大地湾已出现彩陶,直到青铜时代的到来才开始衰落。彩陶在中国有着绵延5 000多年的历史,每个历史时期的彩陶均以

不同的形式来呈现。虽然各时期的彩陶在风格上有所不同,但其内在实质都是一脉相承的,根据器形、纹样、技法等,彩陶的发展总体上可归纳为三个时期,即初始期、繁荣期、衰落期。在这三个时期中,产生了诸如大地湾文化、仰韶文化、马家窑文化和齐家文化等类型。

初期的大地湾文化(约公元前6000年~公元前5000年)标志着原始艺术从石器逐渐向陶器转变。大地湾遗址中出土的彩陶多以钵形器为主,还有少量的圈足器。这些陶器主要出土于房址和墓葬中,可见它们的主要用途是饮食器和随葬品。大地湾文化的彩陶彩绘的颜色均为暗红色,有些呈紫红,常在圆底钵或三足钵的口沿外,绘一圈红色宽带纹,在口沿内绘一圈窄带纹,大量使用交错绳纹或细密的斜绳纹。

繁荣期有仰韶文化、大汶口文化和马家窑文化,它们代表着中国彩陶繁荣期的三个不同阶段。仰韶文化作为第一个彩陶文化高潮,代表黄河流域中部地区;大汶口文化作为第二个彩陶文化高潮,

代表了黄河流域的中东部地区；马家窑文化作为第三个彩陶文化高潮，代表黄河流域中西部地区^①。

仰韶文化(大约在公元前5000年~公元前3000年)主要分布于黄河中下游一带，跨越山西、陕西、河南、甘肃、河北、内蒙古、湖北、青海、宁夏等省区。在仰韶文化的几个类型中，以半坡类型与庙底沟类型最具特色。

半坡类型(约公元前4800年~公元前4300年)的陶器造型风格朴实厚重，具有自己独特的地域特征。彩绘多见黑彩和红彩，图案多绘在盆、钵、罐、壶上；小口器多绘在肩、腹和口部；直口器多绘在外壁或口缘外侧；大口器多绘于器内壁。半坡彩陶中最有代表性的纹样是鱼类纹，数量多。早期的鱼纹形象写实，常见的是单独的鱼纹，直线造型，多为平展的侧面形象；中期的鱼纹富于变化，造型以直线与弧线相结合，圆点、弧线穿插运用，表现出鱼的活泼与灵动。晚期的鱼纹采取了夸张变形的艺术处理，鱼的头部圆框中填入适合人面图像的装饰手法(如图1-3所示)。《人面鱼纹彩陶盆》由细泥红陶制



时期：新石器时代
材料：陶制彩绘
规格：高16.5厘米
口径39.8厘米
地区：中国

图1-3 人面鱼纹彩陶盆

^① 李大壮编著：《中华文脉 中国陶瓷艺术 彩陶》，黑龙江美术出版社2013年版，第19页。

成,多用黑彩,在盆的内壁绘有人面纹和鱼纹,呈现对称排列;人面纹的眼、鼻、嘴皆备,头部有三角形饰物,耳旁或嘴边叼着小鱼,构成一幅形态奇妙的人鱼合体图像。人面鱼纹彩陶盆上的人与鱼题材,可能与古代半坡人的图腾崇拜和经济生活有关。

庙底沟类型(约公元前3900年~公元前3800年)虽存在时间较短,但影响深远。庙底沟类型彩陶的纹饰多为黑色,全为外彩而无内彩,一般都装饰在器物外壁的上半部分和口沿上。

大汶口文化距今6000多年,主要分布在山东省中南地区、淮北、河南东南和黄河北岸地区。其早期的陶器纹饰有横列的锥刺纹和横纹等,但大部分为素陶;中期的陶器有编织纹、曲折线条纹、回形纹、正倒相间三角网纹等,这几类几何形图案具有很强的装饰性;晚期的彩陶花纹以网线纹、斜线纹、斜弧线为主。可以说,其图案花纹及结构都逐渐简单化,表明大汶口文化晚期彩陶逐渐走向衰落。

马家窑文化(公元前3700年~公元前2000年)是黄河上游新石器时代晚期文化的一种,主要分布在甘肃中南部。马家窑文化的彩陶可分为四种类型:石岭下类型、马家窑类型、半山类型、马厂类型。这四个类型在时间上前后衔接,在地域上由东向西延伸。马家窑彩陶以盆、钵、碗等饮食器为主,但贮藏器瓮、罐、瓶明显增多,还出现了最早的打击乐器——彩陶鼓。在马家窑文化中,纹饰多利用转轮绘制同心圆纹、弦纹、平行线等,并以一个点或者一个圈为中心,多条线条向外辐射,线条流畅,形成极富节奏的韵律。此外,在马家窑文化中罕见的描绘人物形态的作品《舞蹈彩纹盆》在陶盆的内壁描绘手拉手舞蹈的先民们,他们在劳动结束后愉快地舞蹈,从中可以看出中国早期人物的形象。这些图案纹样反映了渔猎、采集、农牧等劳动生活,并且象征性地、曲折地反映了当时人类的思想意识。

中原地区仰韶文化的彩陶衰落以后,大汶口文化、马家窑文化的彩陶又延续发展,将彩陶文化推向前所未有的高度。

在彩陶的衰落期,齐家文化开始兴起。齐家文化(约公元前

2000年～公元前1900年)存在于新石器时代晚期至青铜时代早期,它的发展变化展现了这一地区原始氏族公社解体和新文明诞生的历史进程。陶器器型较小,纹饰简单,以菱形网纹和三角纹及其变化纹样为主,图案简单明朗,而且彩绘粗糙,预示着彩陶文化走向衰退。

(二) 欧洲原始彩陶

欧洲的原始彩陶出现得较晚,大约在新石器时代的中期才姗姗来迟。根据欧洲新石器时期彩陶的发展可分为前期和后期。

前期:约在公元前3000年前,在欧洲某些地区出现了彩陶。在地中海沿岸的南欧,其彩陶形式多样,器物类型以饮食器为主,装饰纹样以三角形、交叉线和平等线等几何纹样为主;东欧的库克特尼文化期出土的彩陶器形高,纹饰以涡纹为主,色彩上以红、黑、白为主,偶见黄色与紫色。前期,彩陶在欧洲的发展并不平衡,如中欧以刻纹陶和磨光陶为主,彩陶则出现得较少。

后期:约公元前3000年～公元前2000年,是原始彩陶的兴盛时期,当时的西欧、北欧正值新石器晚期,而中欧和南欧已开始进入青铜早期。这时期东欧的彩陶发展较快,代表的彩陶有“特黎波列型”,流行于乌克兰和罗马尼亚北部等地区,纹样以直线纹和曲线纹的组合为主,陶壁多为淡褐色,纹样色彩主要是红、黑、白三种。中欧的陶器都是在黄色或褐色的陶壁上用白色或红色勾勒各种纹样,效果谐趣。南欧尤其是地中海沿岸的希腊和意大利的南部,其陶器的纹样多为几何纹,以自由组合的线条铺满整个朱红色的壁面。其中也不乏动植物纹和线条组合,以平行线穿插,中间以涡卷纹为主,别致生动。

公元前2500年～公元前1700年,地中海的克里特岛迎来彩陶繁荣期。克里特彩陶代表了欧洲原始彩陶艺术的最高成就,有两种代表式样,即前期的维西尼亚式和后期的卡马雷斯式。

维西尼亚式彩陶早期制陶方法独特,先在陶胚上涂一层涂料,再用燃烧的树枝烘烤器物表面,烧成后涂料部分产生“窑变”的效果,一般从褐色过渡到黄色和深褐色,边缘形成深褐色或者黑色,形成所

谓的“斑纹彩陶”。维西尼亚式彩陶晚期大多采用暗底明纹的装饰手法,在褐色或深灰色的陶壁上装饰白色或者红色的带状纹,中间形成菱形、山形、三角形等形状,也有涡纹、半圆纹、网纹、波状纹等。这种纹饰成为其后克里特彩陶的主要装饰手法。

克里特中部的克诺索斯和佛斯托斯的宫殿里制作的彩陶被称为“卡马雷斯式”,秀巧可爱,彩绘优雅,被公认为是古代世界最精美的彩陶。“卡马雷斯式”的彩陶种类繁多,器形丰富,纹样复杂——有并列的新月纹、连续的拱形纹以及涡纹、波状纹等,纹样色彩以红、白、淡黄为主,显得富丽典雅,反映出宫廷的欣赏趣味^①。

三、壁画

原始洞窟壁画在欧洲有比较多的发现,且绘画水平很高。但由于种种原因,在中国几乎没有发现原始洞窟壁画。西方的洞窟壁画非常精美、规模宏伟,代表了原始壁画的最高水平。

(一) 中国洞窟壁画

中国至今在典型的洞窟壁画考古发掘中还没有重大发现,这可能与中国的气候特点有关。在冰河时代来临之前,中国并不像欧洲那样寒冷,先民们不用躲进洞穴中就能很好地生存,所以,他们不用在洞窟中完成绘画,在外面就可以绘制,露天的岩画又由于多种原因而难以保存下来。当然,在中国的大地上也可能存在一些洞窟壁画,它们或者被损害了,或者还没有被发现。

(二) 欧洲洞窟壁画

西方发现了多处规模宏大的洞窟壁画遗迹,如距今有两万年的西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画与法国拉斯科洞窟壁画。从这两处的壁画中可以看出,原始人类最感兴趣的动物是野马、野鹿、野牛、狮子、熊等,它们都是原始人类捕猎的对象,这些形象与他们的生存关系最密切,绘制这些动物如同对其施加了一种“魔法”,在以后的狩猎当

^① 张少侠:《世界工艺美术史》,上海书画出版社2009年版,第3页。

中能非常容易地捕捉到它们。从这些壁画的制作技巧上也可以看出当时的人们对工具材料的运用和其审美的标准。他们运用各种矿物质颜料与动物的脂肪调和,涂在洞穴的顶部和壁面上。表现手法多样,有时先打好轮廓再上色,有时直接手涂,表现出一种真实地描绘对象的精神。

阿尔塔米拉洞窟是1869年由考古学家马塞利诺·德桑图奥拉和其女儿玛丽发现的。起初,人们并不相信这些精美的绘画出自公元前3万年~公元前1万年左右旧石器时代晚期的原始先民之手。该洞窟长约270米,集中了150多幅壁画,在长18米、宽9米的入口处的壁画最为密集。洞内还保留了史前人类活动的遗迹,有烧烤食物、生火取暖的石灶以及人类睡觉的地方,灶底灰烬仍清晰可辨。洞顶和洞壁分散地绘制了各种动物画像,如野马、野牛、猛犸、山羊、野猪、赤鹿等,还有比较简单的风景草图,以写实、粗犷和重彩手法来绘制。绘画颜料用矿物质、炭灰等和以动物油脂或者动物血,色彩浓重,艳丽夺目,其中,以红、黑、紫为主,具有很高的历史价值和艺术价值,被誉为“史前的西斯廷教堂”。该洞窟壁画中的动物形象也各种各样,有站、有卧、有跑、有跃,非常生动。

著名的“公牛大厅”绘满了各种姿态的公牛,有的体积非常庞大,长度达到4米。其中的一头受伤的公牛最为驰名,公牛趴在地上,在痛苦地挣扎,它的头身蜷成一团,尾巴翘起来,嘴巴痛苦地张开,可以看到先民们对动物神态的独到把握。

拉斯科洞窟于1940年9月12日由法国多尔多涅省的几个儿童发现,发现这个洞窟是个偶然的的机会。这些孩子们的小狗掉入洞窟,为了寻找它,结果发现了洞窟内美轮美奂的壁画。拉斯科洞窟壁画有100多幅,也是以动物为主,其中,以马最多,还有牛、鹿、斑马、洞熊、野猪、鸟等,唯一的人物形象是一个被野牛撞倒在地的人,虽然简洁,但形象生动。从图像完成情况推测,这些绘画并不是在同一个时期完成的。有的动物有叠压的痕迹。绘制的动物有的非常庞大,最长的约5.5米,短的有1米左右。在绘画技法上与阿尔塔米拉洞窟壁



时期：旧石器时代晚期 材料：彩绘 规格：不详 地区：法国拉斯科洞窟

图1-4 一只马与三头牛

画有别,每个动物均有黑线轮廓,然后用黑、红褐等颜色渲染出动物的体积,形象生动,具有强烈的艺术魅力(如图1-4所示)。

此外,高斯科尔洞窟、三兄弟洞窟、勒公巴拉洞窟、桔梅尔洞窟、勒波特洞窟、平达尔洞窟、肖维洞窟中的壁画也非常有名。

第三节 中西方原始绘画特征对览

正如人类的历史不知从何说起一样,美术最初的源头也未揭开它的面纱,最新发现的考古成果不断修正人类对以往历史的看法,在公元前几万年甚至数百万年前,先民们就已经在地面、岩壁上涂绘各种各样的图形,经历千万年的时光洗礼留存至今,记载了人类最早的美术活动。通过对中西原始绘画的比较,我们发现人类原始美术最

初的审美形式都起源于公元前170万年～公元前180万年，并与人类的劳动生活密切相关；同时，中西方原始绘画又在艺术表现形式和艺术风格特征方面表现出一定的差异性。

一、中西方原始绘画发展的差异性

尽管中国和西方原始社会的绘画有许多相似之处，但由于两者在气候以及地理环境上存在很大的区别，其在绘画发展的具体方面也存在细微差别，主要表现如下。

（一）表现形式

中国原始社会的美术注重线条的表现，我们可以在岩画上和彩陶上看到很多优美的人物、动物形象，几乎没有在体感上着力。例如，半坡氏族公社遗址的彩陶注重对鱼、蛙等动物形体的线条刻画，一些岩画遗址的岩画形象也是先民运用线条来造型的，表现出流畅而富有韵律的特征。西方原始社会的美术则往往表现出对体感的重视，拉斯科洞窟壁画中的牛、马都被先民们赋予凹凸的体感，根据颜色的深浅浓淡表现结构关系，在一定程度上呈现出立体圆融的特征。除了拉斯科洞窟壁画和阿尔塔米拉洞窟壁画以外，原始时期的陶器图案也用粗细不均的线条来表现物体的体积感。

（二）风格特征

中国原始社会的美术具有强烈的抽象性，先民们将鱼的形状逐渐演变为抽象的装饰符号，并且极具艺术性，彰显了先民们与生俱来的抽象思维能力。从半坡遗址中发现有鱼形图案，根据创作年代的递进，这些鱼的形状进行了一个渐进的简化和概括阶段，前期的写实形象逐渐演化成高度概括抽象的符号，这种独有的简化概括与抽象思维能力，为以后中国的文人画奠定了基础。西方先民则只关注具象物体的表现，无论是人物还是动物乃至植物等均显示出具象性。不管是欧洲各个时期的洞窟壁画还是岩画乃至彩陶，都难以发现抽象的图案符号。这也成为欧洲进入文明社会以来几千年的艺术发展始终在具象绘画领域进行独到探索的合理解释。

二、中西方原始绘画发展的一致性

(一) 起源与发展的轨迹

中西原始绘画的起源与发展基本上是一致的。中西方原始绘画几乎以相似的轨迹发展,无论考察古印度美术还是古代两河流域的美术甚或古埃及的美术,它们的发展轨迹以及类别几乎都是相似的。就发展轨迹而言,中国的原始社会肇始于大约170万年前的元谋人;最早的欧洲人骨骼发现于格鲁吉亚的达马尼斯,距今约180万年。中国和欧洲都在公元前2000年左右进入文明社会,中国的文明社会一般认为是从夏朝开始的,欧洲的文明社会如果是从克里特开始的话,其起始点也差不多与中国的夏朝同期。就艺术形式而言,除了洞窟壁画外,双方在岩画、彩陶等方面均取得了可观的成绩,为以后的艺术发展奠定了坚实的基础。

(二) 魔法符号

中西方原始绘画都是人类精神信仰寄托某种无形力量的载体。西方的洞窟壁画、岩画大都取材动植物,狩猎原始动物、采伐植物等是先民们祈求打猎顺利和农业丰收的美好愿望;而中国早期部落的图腾崇拜也展现出对这种美好愿望的寄托。

第二章

夏商周与古希腊绘画

中国夏商周与古希腊同属于青铜时代,但由于中国与古希腊系两种不同的文化,它们在艺术创造原则与功能上都存在区别。中国夏商周时期的绘画体现张扬激情的犷厉之美,古希腊绘画则体现崇尚理性体系的和谐之美。

第一节 夏商周与古希腊的历史发展概况对览

一、夏商周的历史发展概况

夏商周是中国文明社会的起点和奠基时期,也是中国艺术发展史上的一个关键时期。如果从夏朝建立的公元前21世纪算起到秦统一六国的公元前221年,这个时期前后持续了约1800年时间。夏朝(约公元前21世纪~公元前16世纪)是中国史书中记载的第一个世袭制朝代。夏朝共传十四代,延续约471年。商朝(约公元前1600年~约公元前1046年)是中国历史上的第二个朝代,也是中国第一个有直接文字记载的王朝,由商汤灭夏所建,国都为亳(今河南省商丘市)。商朝后期国都频繁迁移,至其后裔盘庚迁殷(今河南省安阳市),国都才稳定下来。在商纣王时期,商朝被周朝取代。周朝分为西周和东周,西周(公元前1046年~公元前771年)由周文王之子周

武王姬发灭商后建立,定都今天西安附近的镐京。西周末年,由于周幽王多次烽火戏诸侯,导致西周国都于公元前771年被犬戎占领,周幽王被杀。西周共经历十一代十二王,大约历经270多年。公元前770年,申侯和其他诸侯又拥立周平王为国王,周平王将京都从镐京迁至洛邑(今河南省洛阳市),建立东周。东周分为春秋和战国两个阶段。春秋时期(公元前770年~公元前476年),周王的势力逐渐减弱,政令也得不到诸侯国的支持,从而沦为名誉上的周天子,诸侯之间的纷争异常激烈,齐桓公、晋文公、宋襄公、秦穆公、楚庄王相继称霸,史称“春秋五霸”。战国时期(公元前475年~公元前221年)的诸侯各国常年征战,诸侯國小者愈小,乃至灭亡;大者愈大,吞并小国,最后剩下齐、楚、燕、韩、赵、魏、秦,号称“战国七雄”,由于“战国七雄”混战不休,故史书称之“战国”。春秋战国长达500多年,为中国封建社会的确立时期,也在文化、宗教、思想、艺术上取得了很高的成就,为秦汉以后的文化艺术发展奠定了基础。

二、古希腊的历史发展概况

古希腊并不是一个国家概念,而是一个地区的称谓,它由许多城邦组成,期间,这些城邦之间既进行频繁的经济贸易交流,也经常发生战争,它们在政治制度设置和经济文化发展等方面具有类似性,所以,人们以希腊统称之。其位置范围大概位于欧洲东南部和地中海的东北部,包括希腊半岛、爱琴海和爱奥尼亚海上的群岛和岛屿、土耳其西南沿岸、意大利西部和西西里岛东部沿岸地区。古希腊文明是西方文化发展中的一个重要时期,是西方文明的主要源头之一,古希腊文明持续了近2000年,是西方文明最重要的渊源。古希腊最早的阶段可以追溯到克里特文明,克里特岛在公元前2000年就有了较为发达的文明,著名的克诺索斯宫就是当时的王宫,规模宏大,克里特文明是典型的海洋文明。其后的迈锡尼文明也较为发达,在艺术的各个领域都取得了很高的成就。公元前6世纪到公元前5世纪,特别是希波战争以后,古希腊在经济生活上达到一个高峰,光辉灿烂的

希腊文化也在这个时期诞生。古希腊的艺术发展经历四个阶段,一般称为荷马时期、古风时期、古典时期和希腊化时期,其中,古典时期在艺术上取得的成就最高,这一时期,古希腊人在哲学思想、诗歌、建筑、科学、文学、戏剧、神话等方面均有很深的造诣。这一文明遗产在古希腊灭亡后并没有被连根拔掉,而是被古罗马人继承下来,从而成为整个西方文明的精神源泉。

第二节 夏商周与古希腊绘画对览

夏商周和古希腊的绘画在这个时期都取得了辉煌的成就,但由于时间的久远,存留下来的绘画不多,只有部分壁画和瓶画,分别以墙壁、陶器为载体显示出曾经的辉煌。中国周朝的宫殿曾被工匠绘满了图案,由于时间变迁、改朝换代以及人为破坏,这些建筑壁画几乎难觅踪迹;以实物流传下来的绘画,中国这时期的绘画主要集中在青铜器纹饰、帛画、漆器等。古希腊的绘画则主要表现在瓶画、壁画、神庙彩绘等方面。

一、陶器绘画

中国夏商周时期的陶器与古希腊时期的陶器无论是制陶材料还是彩绘用的颜料几乎相同。然而,由于不同的文明造就不同的民族气质,孕育出来的陶器也不尽相同。中国夏商周时期,陶器作为日常生活器皿,纹样装饰不像史前那样繁复,而是趋于简单。欧洲古希腊时期,陶器生产兴盛,当时作为重要的商品远销地中海各地。由于希腊民主化的奴隶制度和富于想象力的神话传说产生的陶器绘画十分优美典雅,洋溢着轻盈活泼、自由开阔的审美特征。

(一) 中国陶器

在夏商周时期,随着奴隶制阶级社会的出现,表现欢快、自由的宴乐场面趋于消失,陶器绘画进入一个瓶颈期。陶器的种类在不断减少,以生活用陶为主。生活用具以灰陶为主,有素面,也有

施以简单的绳纹或篮纹或彩绘图案,无论是制陶技术还是艺术都没有超越史前时代。

夏朝时期的陶器与新石器时代的陶器相似,依然用普通陶土制作,有灰陶、灰褐陶、黑陶等,多为生活用具器皿,用泥条盘筑法成型,轮制不多,故不精细。纹饰有弦纹、叶脉纹、云雷纹、圆圈纹、绳纹等。

商朝最具代表性的是青铜器,但青铜工艺的发展并不能完全替代各种生活用品。而且青铜器的成本高,日常生活中的器皿仍然采用陶器,因此,商朝的制陶工艺有较大的发展。刻纹白陶是当时陶器工艺的新创造,它以高岭土为原料烧制而成,胎质细腻,表里皆呈白色,在陶器成形和晾干后,器表刻上当时流行的纹饰,通常以兽面纹、夔龙纹、龙目纹、云雷纹、折线纹、钩连纹等为主体纹,主体纹下还有细致的底纹。这种刻纹白陶是当时奴隶主贵族使用的一种生活器皿,至西周时已渐消失。

西周时期的陶器的纹饰日趋简单,拍印的图案纹饰在陶器上也很少用。纹饰仍以纹理较粗的绳纹为主,另有划线纹、弦纹、刻画三角纹等。早期以红色粗泥陶居多,一般装饰绳纹、回纹、“S”形纹等;晚期素面较多。

在出土的春秋战国时期的陶器上往往刻有“相邦”“守相”“左陶户”等字铭,这是官窑的产品;也有刻有“文牛陶”“陶午”等人名的私家生产陶器。可见这时期的陶器生产规模相比西周时期有了较大的发展,并创造出具有特色的陶器,如北方的暗纹陶与南方的彩绘陶等。

北方的暗纹陶始于春秋时期,到战国时期得到较大的发展。暗纹陶的实用性不强,主要作为殉葬品。器形与青铜器相似,在制坯时,用一种圆钝细小棒子尖头在器表上压划出各种花纹,主体纹饰有弦纹、锯齿纹、“S”形纹、勾云纹等。

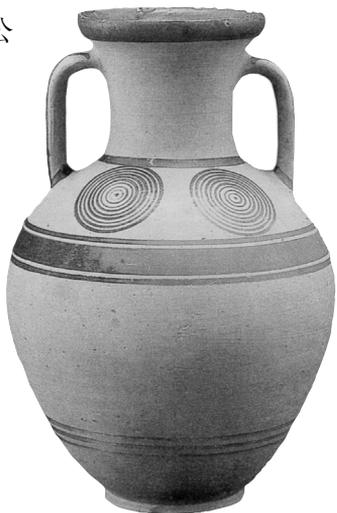
南方的彩绘陶也始于春秋时期,发展于战国时期,一直延续到两汉时代,也是作为明器用来陪葬用的。彩绘陶不同于原始社会的彩陶,它是在烧成了的陶坯上画纹饰。常见的彩绘陶的纹饰有几何纹、

云纹、花瓣纹和鸟兽纹等。纹饰表现灵活,通常在不同的位置运用不同的形式,例如,器盖多用规则对称的或旋转的形式,器物的颈或脚多用三角形等几何纹饰。在色彩上,以红、黄、黑、白、灰交替使用,形成统一的艺术效果^①。

(二) 古希腊陶器绘画

古希腊的陶器发展在其装饰纹样设计中充分体现出来,特别是陶瓶画的装饰艺术达到完美的程度。现今我们所熟知的古希腊陶瓶绘画,主要以古希腊陶罐上的彩绘、古罗马时期的古希腊陶器仿制品以及历史文献记录为依据。根据其装饰风格的不同和演变的过程,大致可分为五个历史时期:几何纹样式、东方纹样式、红绘纹样式、黑绘纹样式、白地彩纹样式^②。

几何纹样式(约公元前1100年~公元前700年)即“荷马时期”,由于这时期的陶器装饰纹样多为几何纹样,因此被命名为几何纹样式期。其早期的纹饰为纯几何纹,绘制各种简单而有规则的几何图形,通常以线组成,如平行线、交叉线、三角线等,或者以圆形、三角形为元素构成的几何图案,强调对称与稳定结构。在瓶颈设有把手的安法拉(如图2-1所示)中,肩部的同心圆是依靠模具描绘出来的,在早期希腊美术的几何学图案中,同心圆的图案是属于最早出现的样式之一。这种样式的安法拉在当时是用于埋葬男性死者的骨灰坛,从外观



时期:约公元前970年~公元前950年
类别:几何风格 规格:高43.4厘米
地区:亚提加 收藏处:不详

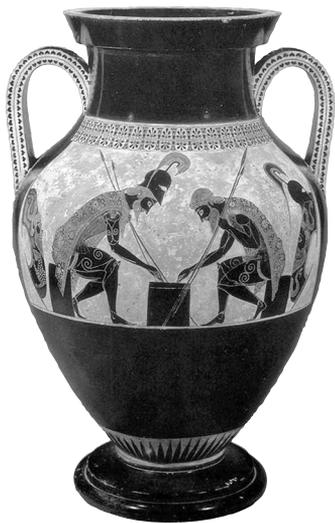
图2-1 安法拉

① 骆文亮:《中国陶瓷文化史》,中央编译出版社2012年版,第19页。

② 魏华主编:《外国工艺美术史》,中国传媒大学出版社2013年版,第93页。

到纹饰都充满着凝重、肃穆的气息。后期的几何纹饰期有几何形化的动物或人物图像。动物或人物被概括为各种几何形体构成,与史前洞穴岩画的人物造型类似。

东方纹样式(约公元前700年~公元前600年)是几何风格向古风时期的过渡。这个时期的古希腊和亚洲西南部地区商业贸易往来频繁,为了迎合外国消费者的审美眼光,希腊人开始生产东方风格的陶器,并出口到国外。同时,其他国家的织物、陶器等工艺美术产品也大量流入希腊,从而对希腊的陶器制作与图案产生影响。东方纹样式的纹样主要表现为对东方国家动植物纹样和怪兽纹样的模仿,如棕榈纹、莲花纹等植物纹



时期:约公元前540年~公元前530年
类别:阿提卡黑绘双耳陶瓶
规格:高60.7厘米
收藏处:梵蒂冈格列高利伊特鲁里亚博物馆

图2-2 阿喀琉斯和埃阿斯掷骰子

样和狮身人面像及羊身蛇尾等怪兽纹样。东方纹样式的瓶画以科林斯和阿提卡两地最为著名。科林斯的陶器装饰主要以奇异的动植物和怪兽为主,形成所谓的兽带纹,中间穿插装饰的花饰,让人联想东方的生命之树^①。阿提卡的陶器纹样则表现神话故事,以人物、动物为要素,轮廓分明,造型活泼。

黑绘纹样式(约公元前600年~公元前500年),即“古典时期”。这个时期的陶器简称“黑绘”,其特点是在红色或者黄褐色的陶壁上,用黑色或者深褐色的彩绘颜料作剪影式的描绘。黑绘的题材大多源于古希腊的神话故事,整体风格上保持着希腊式的理想化,即使是反映残酷的战争场面,也

① 郑军:《外国特色图案》,人民美术出版社2011年版,第54页。

能在瓶画中感受到一种悲壮且带有戏剧化的内涵及平面的装饰性特征。作品《阿喀琉斯和埃阿斯掷骰子》(如图2-2所示)绘制在一件双耳陶瓶上,陶瓶上标明绘制者是欧克塞基。瓶上描绘的是古希腊英雄阿喀琉斯和埃阿斯率领战船去特洛伊的途中突遇风暴,只得停船靠岸休息,两人玩掷骰子的游戏情景,尽管他们是在玩游戏的间隙,但两人的武器并未离手,表现出战争的紧张激烈。工匠以线造型,人物身体的曲线流畅优美,由于作品是在陶瓶的外围,构图上呈现出三角形,人物造型被安排成向中心倾斜的姿势。色彩上,淡红色画面与黑色器身形成强烈的对比,具有高超的艺术表现力。

《三名参加泛雅典娜运动会的赛跑者》(如图2-3所示)也是黑绘陶的典型代表。这只陶瓶是当作奖品授予泛雅典娜运动会上的赛跑优胜者的,由于当时的运动员赤身裸体参加比赛,所以希腊美术家偏爱描绘人体题材。

到了公元前6世纪中叶,红绘纹样式逐渐代替了黑绘纹样式,其特点是在黑色的背景上呈现红色的图像。与黑绘样式相反,红绘样式陶器采用黑色作底,将赤褐或黄褐色的胎色作为人物或物体的装饰。人物的细部用线描线,通常使用毛笔,使得线条更为流畅。作品《赤像式运水壶》(如图2-4所示)就是红绘样式的代表作,壶身的人物图像用褐色、白色和金赭色着色,底色是黑色。壶身有两条带状花纹,将壶身图案分成两个部分:上段图案描写的是神话故事《劫夺吕希



时期:公元前6世纪 类别:黑绘双耳陶瓶 规格:不详
 收藏处:法国贡比涅维弗耐尔博物馆

图2-3 三名参加泛雅典娜运动会的赛跑者



时期：约公元前410年 类别：红绘
规格：高52.1厘米 收藏处：大英博物馆

图2-4 赤像式运水壶

普斯的女儿》，被劫夺的女儿半隐于云层中，下方或坐或站的是她的亲人，他们惊恐地向天空望去；下段图案描绘的是金苹果园中的大力神海格力斯，中间的一棵树上缠绕着一条大蛇，旁边有两位女神。红绘样式的艺术家比以前有更多的自由创作空间，在题材选择方面多为描述起居的情形，简单的构图，呈现深度的内心表现；用流畅的线条表现人物，人物不在同一水平线上，布局出现重叠，造成视觉上的层次感，姿态生动活泼。

二、壁画

夏商周和古希腊壁画均没有留下太多的绘画史料，但可以通过地下零星的考古发掘以及一些文献资料来进行分析比对。中国的传统建筑形式多为土木建筑，很多宫殿、民居不复存在，壁画遗迹极少。古希腊虽然是石头建筑，甚至有部分建筑保存到今天，但建筑上面的绘画极少被保存下来。

（一）夏商周壁画

中国的壁画在史前就出现了，在甘肃秦安大地湾马家窑文化遗址、山西襄汾龙山文化陶寺遗址等都发现了原始壁画残片，陶寺文化发现的几何形花纹壁画残片与夏商周时期的壁画具有渊源关系。由于夏朝都城的考古至今无定论，夏朝的宫殿建筑也没有确凿的资料，因此，夏朝的壁画无据可查。商朝晚期的壁画可从河南殷墟小屯地穴式房屋的墙壁上可见，在白色墙面上用红色线条描绘几何纹样，用黑色的圆点点缀其间。这是迄今存留下来的商代壁画实物，在题

材上都是几何形的连续图案,用笔上很不讲究,缺乏轻重缓急的节奏感,色彩上也是红、黑、白几种颜色。这种象征性的壁画从形式到风格都比较鲜明地反映了商朝壁画的发展。

夏商周壁画发展迅速的是春秋战国时期,随着建筑技术的进步和人们对宫室建筑舒适华丽的追求,列国的宫殿、宗庙等建筑日益宏伟壮观,装饰也更加豪华,壁画因此获得了飞跃的发展。这时期的壁画不仅是单纯的几何纹样,人物车马、神话传说、历史故事等成为壁画的主要题材。现已发现战国末期建造于陕西咸阳的两座秦国宫殿遗址,其中,在3号宫殿遗址廊道墙壁的下面有壁画残片存在,内容以车马出行为主,人物倚仗、云气、车马、树木等一应俱全,它们在布局上是等距离的,具有装饰意味,还运用朱砂、紫红、石黄、石绿、石青等矿物颜色。这些残片虽不存在于主要殿堂的壁画,但能反映当时绘画的实际水平。

除了地下考古发现外,通过古文献记载也可略窥一二。据史料记载,商朝初期的伊尹曾画九种不同品德的君王形象,好坏都有,各有评价,悬挂在商汤的王宫之中,用以劝诫商汤勤于政务^①。商朝中期的武丁曾画梦中所见的贤人像^②。春秋战国时期,“孔子观乎明堂,睹四门墉,有尧舜之容,桀纣之像,而各有善恶之状,兴废之诚焉。又有周公相成王,抱之负斧扆南面以朝诸侯之图焉”^③。当时的周王室“明堂”应当是平王东迁以后的建筑,反映的是东周时期的庙堂壁画情况。

东汉的王逸记述屈原写作《天问》的缘由:“楚有先王之庙及公卿祠堂,图以天地山川,神灵琦玮僂诡,及古圣贤怪物行事,周流罢倦,休息其下,仰见图画,因书其壁。”^④屈原仰见图画,呵而问之,遂成《天问》之作。可见当时宗庙、祠堂绘画的丰富多彩。

① 王中一:《殷商帝国的背影》,华夏出版社2012年版,第110页。

② 孙进己、孙海主编:《中国考古集成(商周)》,中州古籍出版社1999年版,第776页。

③ [三国·魏]王肃编著:《孔子家语·观周》,上海古籍出版社影印明覆宋刊本1990年版,第29页。

④ 王逸:《楚辞章句》,中华书局排印《楚辞补注》本1981年版,第82页。

在东汉王延寿的《鲁灵光殿赋》中有关于鲁灵光殿绘饰内容的记载,当然,这些作品的题材多数是以前的圣人贤士以及美德的君王,绘制他们是让人学习景仰,也有淫妃等反面人物,以达到警戒世人的作用。《鲁灵光殿赋》有这样的描述:“图画天地,品类群生。杂物奇怪,山神海灵。写载其状,托之丹青。千变万化,事各繆形。随色象类,曲得其情。上纪开辟,遂古之初;五龙比翼,人皇九头;伏羲鳞身,女娲蛇躯……下及三后,淫妃乱主,忠臣孝子,烈士贞女,贤愚成败,靡不载叙。恶以诫世,善以示后。”^①

(二) 古希腊壁画

古希腊壁画的发展得益于东西方文化的交流。在克里特文明时期,就有比较成熟的壁画,这些壁画主要用来装饰皇宫与住宅,内容多为世俗题材。例如,米诺索斯王宫中的墙壁、柱子、门楣等位置都用壁画装饰,风格上具有东方色彩倾向。《驯牛图壁画》(如图2-5所示)发现于克里特岛的米诺索斯宫中,此图描绘的是一段精彩的斗牛杂技表演。中间绘制一头红白相间的巨型公牛,牛的身体比例并不符合实际,但牛奔跑的姿态、凶狠的表情都被淋漓尽致地表现出来。牛的左右是两个身穿白色衣服的驯兽员,身材高挑,动作娴熟。牛背上有一表演者,倒立于牛背,尽管牛做向前冲击的动作,但表演者仍然稳稳地立于牛背上,展现出训练师高超的技艺。整幅壁画蓝色、白色、褐色相互搭配,色调明快,色彩亮丽,具有很高的艺术魅力。

至公元前6世纪初,古希腊的绘画已经摆脱了东方艺术的影响,形成了自己特色的壁画。这个时期的古希腊神庙、宫殿、陵墓等建筑中的壁画多为描绘战争场面与纪念胜利,呈现宏伟壮丽的气势。

公元前5世纪,著名的巴特农神庙完工,这是集建筑、雕塑、绘画于一体的典范,建筑的廊壁、横梁和墙体上绘满了立体的彩绘壁画,画面注重细节描写、造型写实与宏伟的整体完美结合。其他建筑(如

^① 杨成寅:《中国历代绘画理论评注(先秦汉魏南北朝卷)》,湖北美术出版社2009年版,第105页。



时期：公元前1700年～公元前1400年 类别：壁画 规格：不详
 收藏处：克里特岛赫拉克里翁博物馆

图2-5 驯牛图壁画

宙斯神庙、阿波罗神庙等)也是集建筑、雕塑、绘画于一体,但其壁画由于时间的侵袭以及战争等人为原因的破坏已经不复存在。

三、其他绘画类型

(一) 中国其他绘画类型

夏商周绘画至今存在的还有青铜器纹饰、帛画和漆画等类型。青铜器作为礼器,受到奴隶主的高度重视,工匠们运用镀金、贴金、鎏金、镶嵌等手段在器壁留下了精美的纹饰,使礼器周身具有一定的装饰效果。帛画和漆画是研究春秋战国时期绘画的重要形式,其绘制的技法和题材都反映出当时绘画艺术的特征。

1. 青铜器纹饰

夏商周时期的青铜器是当时最为重要的艺术形式,青铜器的发明和使用推动了造型艺术的发展,青铜材料的独特性决定了其极强

的塑造特性,从而引发装饰之风的兴起。相对陶器纹饰来说,青铜器纹饰的表现内容更加丰富多样,刻画也更加繁琐复杂。青铜器作为一种礼器,具有极强的功能性,表现在图像形式上就会显示出一种威严、神秘的气息。

在河南偃师二里头遗址出土了迄今中国最早的青铜器,年代约为公元前20世纪至公元前17世纪,属夏朝晚期的作品。这些青铜器上的纹饰较为简单,以连珠纹为主。罍腹或有圆饼状突起,鼎上饰带状网丝纹,牌饰上已有兽面纹出现。

商朝青铜器的制造技术已经相当成熟,纹饰也很丰富。这个时期的青铜器纹饰主要分为二里岗和殷墟两个时期。二里岗时期的青铜器纹饰简朴凝重,流行带状的饕餮纹,上下夹以连珠纹。殷墟时期的青铜器非常华美,形成层次分明的风格。以殷墟妇好墓出土的青铜器为代表,绝大多数青铜器都装饰底纹,底纹上再饰以主纹,主纹上还刻以阴线重叠加花,形成“三层花”纹饰。纹饰有饕餮纹、凤纹、夔纹、蟠龙纹等,也有写实性纹饰,包括鸟纹、牛纹、蛇纹等,这种比较写实的纹饰经过了艺术加工,被刻画成狰狞、恐怖的形象,使人感到浓烈的崇巫、敬天的宗教气氛。

周朝的青铜器分为西周早期、西周中晚期和东周三个阶段。西周早期的青铜器纹饰与商朝的纹饰基本相同。西周中晚期的纹饰简约化倾向比较明显,例如,将夔龙纹分解成窃曲纹。这样,青铜器纹饰的神秘色彩逐渐减弱,装饰性则逐渐增强。

到东周时期,由于镶嵌、镀金、金银错、镀铜等装饰技术的提高,青铜器表面成为工匠们展示绘制工艺的平台,大量精美的铜壶、铜剑上都刻画了精美的图案,这些图案内容包括战争、射击宴乐、神话故事等,它们为研究中国古代的礼乐制度、文物制度、建筑史等提供了珍贵资料。1951年,出土于河北省唐山市贾各庄战国墓的《铜壶镶嵌狩猎图》(如图2-6所示),铜壶小口长颈,环腹部有装饰画带,其内容是猎人们手持长矛与野兽搏斗的场景,形象生动,姿态传神,是青铜镶嵌图案中的典范之作。1977年,出土于陕西省凤翔县的战国时

期的《镶嵌射宴图壶》表现的故事内容丰富。壶身图像分为四层，第一层表现捕获狩猎的场景；第二层表现宴乐的场面；第三层表现弋射飞禽的场景；最底层表现射侯与宴饮的内容。图像丰富，结构复杂，具有很重要的史料价值。

2. 帛画

中国绘画与世界其他古代文明中的绘画不同，是用毛笔在丝织的帛上作画。长沙战国帛画是目前所见的以毛笔在帛上作画年代最早的实物。1942年出土于湖南省长沙市市的《楚帛书图像》，四周绘



时期：战国 材料：铜制镶嵌
规格：上层每格纵73厘米 下层每格纵8.5厘米
收藏处：中国历史博物馆

图2-6 铜壶镶嵌狩猎图

12个神像，四角各绘一植物，具有某种程度的象征性和暗喻性。在绘制方法上，工匠们先以墨线勾勒轮廓，再施以青、棕、朱、白、黑等色，中间还写有大量文字。整个帛画内容应该为天象与人间灾祸的关系问题，具有楚地的迷信宗教色彩。

1949年，湖南省长沙市陈家大山出土了战国时期的帛画《人物龙凤图》(如图2-7所示)被视为中国绘画艺术的典范代表。在《人物龙凤图》中，有一侧身而立的女子在画面的下方，腰身紧细，头顶带有冠饰，身穿卷云纹宽袖长袍，袍裙拖地状如花瓣；头部前方为一只飞腾的风鸟，风鸟作昂首展翅状；右边是一条弯曲的龙，头上无角，身上无鳞，昂首向上；整个画面充满了神秘感。专家认为，画中女子为墓主人，画面反映她在龙凤的导引下向天国飞升的情景，整幅作品表现“引魂升天”的主题。在艺术表现上，人物形貌被刻画得惟妙惟肖，线条流畅挺拔，设色庄重典雅，显示出战国绘画已经达到非



时期：战国 材料：绢本墨绘
规格：纵31.2厘米 横23.2厘米
收藏处：湖南省博物馆

图2-7 人物龙凤图



时期：战国 材料：绢本墨绘
规格：纵37.5厘米 横28厘米
收藏处：湖南省博物馆

图2-8 人物御龙图

常高的水平。1973年，出土于湖南长沙子弹库战国墓中的帛画《人物御龙图》(如图2-8所示)，人物比例准确，应用了单线勾勒、平涂、渲染等绘画技巧，画面上还运用了金白粉彩，男子下巴储须，身边佩剑，在龙形船的指引下向天国滑行，与上幅作品一样，同样表现“引魂升天”的主题。战国时期的帛画是丧葬仪式中悬挂的旌幡类物品，下葬时随葬在墓内。从这些帛画中可窥探战国时期绘于丝帛材料上图画的某些风貌。

3. 漆画

漆画是楚文化的代表，主要出土于长江中游。

夏朝的髹漆工艺简单，漆器用色不多，只有浅雕与漆绘两种。

到了商朝，髹漆工艺比前代有所发展，一般在红漆底上用黑漆绘花纹，或者在黑漆底上用红漆绘花纹，对比色运用较好，有明快之感。

这个时期的漆器纹饰有雷纹、蕉叶纹、夔纹、龙纹、虎纹、饕餮纹、弦纹、圆点纹等复杂纹样，运用写实与变形两种手法，且有单色或多色描绘。

西周时期的漆器制作工艺日渐精湛。西周的漆器上有了“蚌组花纹”。彩绘与镶嵌蚌泡或铜饰片的有机结合，成为这一时期漆器装饰图案最具特色的表现手法。

春秋战国是我国漆艺发展的重要阶段。髹漆材料和漆器制作工艺的进步，使其器型精巧，纹饰更加精美生动、色彩艳丽。这时期的纹饰内容上从商朝的云雷、夔、凤、蟠虺等纹样脱胎演化而来。1977年，出土于湖北省随县的战国时期的曾侯乙墓，内棺上绘有精美的漆画。《执戟翼人》(如图2-9所示)为内棺侧板图像的一个局部，人面鸟身，头戴帽冠，双翅舒展，一手执戟，腹部装饰着鳞纹，尾翼呈扇形散开，是传说中“引魂升天”的“羽人”形象。1987年，湖北省荆门市包山2号楚墓出土的彩绘漆奁盖壁上绘有26个人物、四辆车、十匹马、五棵 tree、一头猪，两条狗和九只大雁，整个画面分为五个故事，



时期：战国 材料：木胎漆绘
规格：棺侧纵132厘米 横249厘米
收藏处：湖北省博物馆

图2-9 执戟翼人

中间由柳树分割开来,这种以树或者山分割,表现一个连贯故事情节的程式应该起源于这里,五个部分的内容或长或短,画面相对独立,首尾又具有连贯性,设计精致巧妙。

(二) 古希腊的镶嵌画

早期的古希腊绘画是一种平面化的处理方式,色彩种类也很有限,红、黄、白、绿几种颜色。色彩直接平涂到画面上,然后用线条将物象的轮廓描绘出来,轮廓线在画面上占据主导地位,色彩只是一种有效的装饰手段。公元前5世纪前后,希腊绘画中开始出现透视短缩法,空间意识进一步强化。从保留到今天的木棺肖像或镶嵌画中,我们可以感受到这种变化,为以后的各类自然主义和现实主义艺术奠定了基础^①。

镶嵌画是古希腊绘画的特色,它们大都被发现于奥林索斯奥林匹亚和培拉等地。从现有资料来看,古希腊镶嵌画多用黑白或彩色卵石铺制,而不是用切割整齐的方块拼贴而成,主题多取自希腊神话故事。早期的镶嵌画以大理石马赛克镶嵌最常用,黑色与白色相互搭配。但是,大理石镶嵌成本高,只有权威的统治者及富人才请得起工匠、购得起材料来表现奢侈的艺术。到了晚期,艺术家开始使用更小的碎石片来丰富作品。镶嵌画《猎狮》是现存古希腊镶嵌画中保存最完好和艺术价值最高的作品之一,它不仅画面宏大,而且造型生动,所用的都是色彩丰富的小卵石。

第三节 夏商周与古希腊绘画特征对览

不同的文明孕育出的文化艺术截然不同。夏商周的绘画既不像史前艺术那样充满震撼力,也不像后世的魏晋时期那样充满文人气息,这一时期的绘画作品是奴隶社会的产物,威严性多过生活化;而古希腊的绘画却充满着优美和庄严的人文气息,毫无造作之感的唯

^① 石炯:《欧洲视觉艺术史》,春风文艺出版社2005年版,第15页。

美风格。尽管这时期中西绘画的发展都掀起了高潮,但仍存在如下明显的差异性。

一、题材内容

夏商周时期的图像较为单纯,一般为动物、植物以及各种抽象纹饰为主,其中,夔纹、饕餮纹和蟠虺纹等都形成固定的程式,这些图像反复出现在青铜器以及漆器等器形上面,成为抽象符号,具有一定的教化目的和审美目的。

古希腊陶器上的图案则主要是人物,表现运动会和神话故事的图像非常多见。阿波罗、阿基里斯、雅典娜以及宙斯等神话人物经常出现在绘画中,《伊利亚特》和《奥德赛》等故事也经常工匠们拿来艺术阐释。

二、形式特征

这个时期的中国绘画特点可概括为“沉稳圆润”。夏商周青铜器纹饰的形式多种多样,无论是在器壁上还是在器身上,都显示出圆融的特征。在器物的把手上以及器壁外围突起的雕塑上,精细的纹饰图样都随形就势,灵活地附着在器物上,具有自由灵动的特征。在春秋战国时期的帛画和漆器上,也显示出圆润温婉的美,线条流畅、画面和谐的审美特征。

古希腊的绘画可概括为“典雅优美”。陶器上的图像具有方圆兼顾的特点,陶瓶画大量运用直线来表现,结合曲线呈现出尖锐结实的美感。古希腊的绘画注重透视与光线的处理,立体的图像优美且富于变化,呈现出极大的美学价值。

三、艺术审美

夏商承继了中国原始社会时期浓厚的生殖和“万物有灵”的重巫思想,到了周朝,艺术审美从以前的重巫、祭祀文化逐渐转向伦理文化,绘画也从感性、幻想化转为理性伦理的表达。西周伦理

秩序的形成,产生了儒家礼乐文化,成为春秋战国时期理性思想的根源。

古希腊绘画注重人的主体作用与生命价值的体现,他们重视人体美,在当时,人体是被作为艺术品来欣赏的,在每年的奥林匹克运动会上,很多运动员裸体参加比赛,艺术家可以充分地了解人体结构,欣赏人体的美感,充分体现人文主义气息。

第三章

秦汉魏晋南北朝与古罗马绘画

公元前3世纪到公元6世纪是中西方构建完整艺术体系的重要时刻。在中国,各诸侯国割据混战的局面结束,统一的大帝国秦汉王朝建立,此时崇尚宏大豪迈的艺术,绘画强调恢宏和大气;至魏晋南北朝时期,这种风格渐渐转变为一种高古、脱俗的艺术风气,充满韵味的古雅之美,体现着东方精神力量的韧性。在西方,攻陷了希腊的罗马帝国承袭了古希腊艺术的传统,并在此基础上发展出自己的艺术风格,其绘画具有写实和叙事性的风格特征。

第一节 秦汉魏晋南北朝与古罗马的历史发展概况对览

一、秦汉魏晋南北朝的历史发展概况

经过战国时期的混战,最后由秦国统一中国,使中国的版图超过以前任何一个朝代。秦国共传三世,两帝一王,虽然秦朝存在的时间较为短暂(公元前221年~公元前207年),但是秦朝的建制多为后代所仿效。汉朝(公元前206年~公元220年)是大统一的王朝,分为西汉和东汉两个时期。汉朝是中国历史上一个跨度非常大且影响深远的朝代,也是一个国力强盛、称雄世界的时期。在政治方面,汉政权推行黄老之术,实行休养生息政策,还

在后来推行一系列改革,都很好地契合当时的实际,稳固了政权。在军事方面,多次击败匈奴,将匈奴赶出漠北,使中国的版图在秦帝国的基础上作了很大的扩充。在文化经济交往方面,与周围各国进行了频繁的交流,甚至同西亚乃至欧洲都有很好的经济文化交往,先后派张骞出使西域,还派甘英出使大秦。魏晋南北朝时期从220年曹丕称帝到589年隋朝灭陈而统一中国。这个时期是历史上朝代替换频繁且伴有多国并存的时期,其间只有西晋的大一统维持了37年。魏晋南北朝可以分为三国、西晋、东晋、十六国、南北朝。另外,历史上还有六朝的说法,因为有六个王朝全部建都在建康(今南京)而得名,这六个王朝分别为孙吴、东晋和南朝的宋、齐、梁、陈。尽管魏晋南北朝是一个战争频繁的时期,却是中国文化艺术史上的觉醒时期,涌现出大批艺术家,对后世艺术发展产生了深远的影响。

二、古罗马的历史发展概况

古罗马在西方艺术发展史上是极其重要的阶段,如果全部计算古罗马的存在时间,有两千多年的跨度,从公元前9世纪兴起一直到1453年东罗马被奥斯曼土耳其帝国灭亡,是一个非常久远的时期。本书比较的主要从其公元前9世纪的兴旺开始一直到公元476年西罗马灭亡为止,在很多时间里与中国的秦汉魏晋南北朝并存。古罗马先后经历王政时期、共和时期和帝国时期。王政时期是公元前753年到公元前509年,这个阶段的氏族部落组织尚完整存在,还没有成为强大的古罗马帝国,由王、元老院和公民大会统治管理。王由选举产生,元老院作为国家王的顾问团,负责协助国家王处理一些事务。共和时期是公元前510年到公元前30年。公元前510年,罗马建立了共和国,逐步征服了意大利半岛。公元前2世纪,罗马成为地中海霸主。到公元1世纪前后扩张成为横跨欧亚非、称霸地中海的庞大罗马帝国。公元前30年,屋大维建立元首政治,标志罗马帝国的开始。到公元395年,罗马帝国分

裂为东西两地,公元476年,西罗马帝国灭亡。

第二节 秦汉魏晋南北朝与古罗马绘画对览

秦汉魏晋南北朝时期的绘画艺术成就体现在壁画、帛画、画像石、画像砖、漆画、绢画等方面。秦汉绘画的题材内容和表现形式充满生机与活力。魏晋南北朝时期,一方面,佛教传入促进佛教艺术的发展,出现了颇具规模的佛教壁画和佛像等;另一方面,涌现出中国绘画史上第一批有可靠资料记载的画家,他们使绘画创作目的从“成教化、助人伦”向舒畅适意、纯粹审美转化,标志着绘画艺术进入新阶段。古罗马艺术是希腊艺术的直接传承与发展,它们共同奠定了西方文明的基础,成为西方文明的摇篮。古罗马工匠在绘画的构图、光线、透视、色彩等方面的探索,丰富了新的绘画形式。

一、壁画

秦汉魏晋南北朝与古罗马时期,壁画都发展迅速,取得了很大的成绩。魏晋南北朝时期的壁画有宫室殿堂壁画、墓室壁画和佛教壁画。古罗马也有大量的绘画遗迹,以地下考古发现的庞贝城壁画最为驰名。

(一) 秦汉魏晋南北朝壁画

1. 宫室殿堂壁画

有关秦汉宫室殿堂的壁画,见于文献记载的不少。据《史记》记载,秦始皇在征服六国的过程中,“每破诸侯,写放其宫室,作之于咸阳北阪上”^①;《汉官仪》载:“奏事明光殿,省皆胡粉涂画古贤人烈女”^②。

地下考古也有发现,在秦宫遗址三号殿的长廊上发现了一支由

① [汉]司马迁:《史记》,中华书局1982年版,第29页。

② [汉]应劭:《汉官仪》,商务印书馆1939年版,第20页。

七辆马车组成的行进队列，每辆车由四匹奔马牵引；另一处残存的壁画表现的是一位宫女。秦宫遗址发掘的一些壁画残片，使人们领略到秦代宫廷绘画的辉煌。汉代绘画重视教化功能，宣帝在麒麟阁绘制了十一位功臣的肖像壁画，以激励后人。史载东汉明帝曾命人在洛阳南宫云台进行图绘开国功臣的壁画创作，绘有“云台二十八将”^①。因此，秦汉时期的宫殿衙署普遍绘制壁画，主要用以显示统治的“威严”或“清明”，或者绘制本朝功臣的肖像作为其他官员励志的楷模。

2. 墓室壁画

秦汉时期厚葬之风盛行，出现了大量的墓室壁画，在河北、河南、内蒙古、辽宁、江苏等地共发现20多处。由于两汉时期的人们信仰西方的西王母和东王公，在对两汉墓室的考古发掘中，无论是壁画还是画像砖、画像石乃至雕塑，西王母和东王公的形象极为常见，几乎所有的绘画形式都将西王母置于中心位置，外围刻画扶桑树、玉兔采药以及其他神话形象。虽然这时期的题材大多以宗教为出发点，但是其画面内容和人物形象以及场景都是以现实作为参照。1976年出土的位于河南省洛阳市的西汉卜千秋墓室壁画，壁画绘于墓室脊顶的二十块砖上，从西至东依次绘有蛇头鱼身怪物、日、伏羲、九尾狐、蟾蜍、玉兔、人物、白虎、朱雀……。整体壁画以阴阳五行为架构，描绘“引魂升天”“吉祥永生”和“镇墓辟邪”三个内容。工匠们运用夸张、概括等手法，用流畅而富有弹性的线条来塑造形象，如腾飞的双龙、展翅的朱雀、狂奔前行的白虎等均极富动感，具有摄人心魄的感染力，显示出工匠们灵活驾驭线条的能力，人物表情动作也把握独到，显示出一种安详平静的气氛。西汉晚期的墓室壁画在洛阳多有发现，1916年发现于河南省洛阳市八里台的汉墓《上林苑斗兽图》(如图3-1所示)，这幅画绘于一面由五块空心砖构成的梯形山墙上，底色为灰白色，人物作彩绘，表情十分生

^① 任中原：《中国历史2000问》，中国华侨出版社2014年版，第203页。

动、传神，情节叙述性强。上林苑是汉代皇帝的御猎场，由于画面上有熊虎格斗的场面，故名《上林苑斗兽图》。

西汉的壁画内容多为升仙得道、灵异玄幻的内容。发展到东汉时期，内容则更为贴近生活，题材主要是墓主人在世时的生活情景，如车马出行、宴饮百戏、狩猎农耕等；有的还画出幕府官邸；还有鼓吹封建道德的圣贤、孝子、列女、义士等历史故事。墓室内的特定地方会描绘神禽瑞兽和日、月、云气等天象，如东汉晚期的林格尔墓室壁画《乐舞百戏图》展现汉代社会生活的动人场面，反映出当时汉百戏的兴盛情况。

魏晋南北朝墓室壁画基本上沿袭东汉晚期画风，现存的都分布在辽宁辽阳、甘肃嘉峪关以及新疆和云南等地区。墓室壁画面积巨大，描写生活场景的内容增多，人物形象生动豪放，线条粗犷，形成稚拙、简朴、有趣的画风。北朝的山西娄睿墓室壁画，场面宏大，总面积达200多平方米，共71幅，其线条豪放，造型生动，色彩艳丽，填补了同时期绘画史上的空白，是上承魏晋、下启隋唐的代表作。在墓道西壁二层的《鞍马导引图》中，左边灰色的马张口嘶鸣，鬃毛竖起，为了表现出马的后蹲状态，画家将骏马全身的重量压向左后腿上。骑马主人在猛烈运



时期：西汉 材料：砖质彩绘

规格：纵73.8厘米 横不详

收藏处：美国波士顿美术馆

图3-1 上林苑斗兽图(局部)

动中扭身往后。右边的红马则信步前行,与左边的马形成强烈的对比。

3. 佛教壁画

(1) 寺观佛画。随着东汉初年佛教在中原兴盛,宫殿寺观壁画开始盛行,使中国式宫殿建筑与佛教壁画、佛像密切结合起来,形成中国特有的艺术形式。魏晋之际,寺院陆续兴建,佛画家开始出现,东吴的曹不兴被认为是最早的知名佛像画家。东晋时期,修造佛寺的现象普遍,佛寺绘制壁画普及,相当多的画家参与了寺院壁画的制作,如顾恺之等。南北朝时期,寺院壁画创作达到一个新的高峰,更多的寺院在各地兴建起来,“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”就是描绘当时兴建寺院的疯狂。

(2) 石窟壁画。魏晋南北朝时期,佛教成为人们内心深处的寄托和精神家园,上至皇帝,下至百姓,整个时代掀起了信仰佛教的热潮。佛教徒在各地大量开凿石窟,克孜尔石窟、云冈石窟、龙门石窟、敦煌莫高窟都是在这个时期开凿的。石窟兴建以及人们对佛教的痴迷,使石窟壁画迅猛发展,其中最有代表性的是敦煌莫高窟和克孜尔石窟。

敦煌莫高窟位于河西走廊西端,至今还完好地保存着492个洞窟,其中有2 000多尊彩塑和45 000余平方米的壁画,被誉为举世无双的东方艺术宝库。魏晋南北朝时期莫高窟的壁画内容大体可分为四大类:一是佛像画,即以佛为主体的说法图,是供人们供养礼拜的“神像”;二是故事画,是向人们灌输佛教思想,宣传佛教教义,具有一定情节性的绘画;三是装饰性图案,这些图案往往都具有象征性意义;四是民族传统神话题材,如西王母、东王公、女娲、伏羲等。在早期壁画中,故事画较多,故事画大体可分为三大类:一是宣传释迦牟尼生平事迹的佛传故事;二是宣扬与佛有关的因缘故事;三是讲述释迦牟尼成佛前从善积德的本生故事。

佛本生故事是莫高窟壁画反复表现的题材,“本生”意即前生,本生故事主要宣扬释迦牟尼前生善行,数世舍己救人的事迹。如绘制于北魏前期的第254窟《尸毗王割肉贸鸽》(如图3-2所示)的故

事。画面中按照故事把老鹰追鸽、尸毗王割股、举身、上秤等各个情节有机地穿插组织在一个画面中。画面中央端坐着为了救一只被饿鹰追逐的鸽子而宁愿割自己肉的尸毗王太子，他双目下垂，安详的神态昭示出慈悲大度的心怀，太子周围有悲痛哀号的各种表情的弟子，菩萨在天上飞舞，鲜花在空中飘洒。莫高窟早期的本生故事画，耳熟能详的还有《鹿王本生故事》《萨埵那太子舍身饲虎》等。早期壁画中本生故事画的流行，最主要的原因是这些故事的主题



时期：北魏 类别：壁画 规格：不详
 收藏处：敦煌254窟北壁

图3-2 尸毗王割肉贸鸽(局部)

正切合了南北朝时期这个分裂苦难时代的社会需要，人们在黑暗的现实中将希望寄托于虚幻的彼岸世界，盼望着救世主的出现。

《五百强盗成佛·作战》(如图3-3所示)属于因缘故事题材，讲述乔萨罗国有500强盗作乱，被国王派兵镇压，俘虏后全被挖去双眼放逐山林，佛以神通使500个强盗复明，强盗们遂皈依佛法最终成佛。场面宏大，人物众多，姿态生动，是西魏时期敦煌壁画中的代表性作品之一。

克孜尔石窟位于今天新疆维吾尔自治区拜城县克孜尔山岩壁上，总共有236个洞窟，壁画保存较好的有74个洞窟。克孜尔壁画的目的



时期：西魏 类别：壁画
规格：纵93厘米 横110厘米
存藏处：敦煌285窟西壁上层

图3-3 五百强盗成佛·作战(局部)

立体烘染技法相结合，形成独特的西域画风。克孜尔壁画中的人物造型样式大多用程式化的粗线条画出轮廓，再以单纯的色彩平涂，画风古拙，有“鬼兹画风”之称。

(二) 古罗马壁画

古罗马艺术虽传承了古希腊的艺术传统，但由于社会环境和民族特点的不同，表现出来的艺术形式也不尽相同。罗马是一个冷静务实的民族，其艺术不像古希腊那样理想化，更具世俗化和个性化。同时，古罗马帝国横跨亚、欧、非三大洲的广阔区域，也使其艺术风格不像古希腊那样纯粹，显示出复杂、包容和多样的特点。

古罗马的壁画一般用来装饰公共场所和住宅，记载具体的历史

在于弘扬佛法，但是当时的画匠受龟兹当地的影响，融入了许多世俗画的内容，描绘的人物形象、动物形象以及佛陀、伎乐飞天、供养天神等都以现实人物为原型。

克孜尔石窟壁画的题材主要有三大方面：佛经故事，尊像形象（佛、菩萨、伎乐、飞天等形象），以及现实生活场面。其中，佛经故事包括本生故事、佛传故事和经变故事，以佛传故事绘制的壁画最富宣传性，也最深入人心。画法上，工匠们将中国传统的线描技法和外来的

事件。壁画中的人物形象逼真写实,工匠们掌握了一定的透视和光影技术,在塑造人物形象的真实性、人物结构细节方面较古希腊时期有一定的提升。

埃特鲁里亚艺术常被认为是古罗马艺术的源头之一,它以其独特的艺术成就对古罗马艺术的发展产生影响。经考古发现,公元前540年左右的公牛墓中的壁画以横带式区间法构成,中间区域表现的是希腊神话故事。画面中人物简化的线条与造型形式是希腊古风时期的线描风格,横带装饰又与爱琴文化中的壁画形式相联系,体现了古希腊文化与东方文化的兼容倾向。再从公元前470年的母狮之墓壁画《狂欢者》(如图3-4所示)来看,此时的绘画处于符号化、程式化的阶段,人物正面的身躯上仍是90度侧面的头,形体夸张,带有古埃及壁画中人物形象的特点。此外,在塔尔奎尼亚发现的雄狮墓壁画《两个舞者》中的人物动态、形体、衣褶等刻画生动,明显受到古希腊和古埃及壁画的影响。



时期:约公元前470年 类别:壁画 规格:约108厘米×196厘米
 收藏处:意大利塔尔奎尼亚博物馆

图3-4 狂欢者

公元前2世纪,随着罗马共和国财富的增加以及许多希腊画家不断地汇聚到罗马城,罗马的绘画艺术得到了迅速的发展。壁画成为豪华住宅不可或缺的装饰。这种绘制在墙壁和天花板上的壁画,大量地出现在罗马城和那不勒斯南部坎帕尼亚地区的庞贝和赫库兰尼姆等城镇中。公元79年,维苏威火山爆发形成的火山灰掩埋了庞贝城,城内建筑以及当时人们的生存状况都被密闭地保存下来,一直持续了上千年之久。直到18世纪,考古挖掘出庞贝古城大量的壁画,这些壁画主要在古城内富有家庭的住宅墙壁上,有的是水彩画,有的是蜡笔画。其中有一幅《维苏威火山》最驰名,火山的左边是手拿权杖的酒神巴卡斯,火山的四周有飞鸟,画面栩栩如生,充分延续了希腊化艺术的传统。可以说,这些壁画代表了古罗马绘画的成就。根据考古勘测,这些壁画多绘制于公元前2世纪至公元79年,分为四种样式,前面两种样式出现在罗马共和国时期,后面两种样式出现在罗马帝国时期。

第一种样式为“镶嵌式”,制作方法是用水泥制成各种彩色的仿大理石块,在墙上镶嵌成简单的图案。这种风格流行于公元前2世纪,时间上几乎是在古希腊和古罗马交替的阶段,可以说是完全仿古希腊墙面装饰。

第二种样式为“建筑式”,这种样式打破了镶嵌的制作方法,直接在墙面上用透视法绘制各种建筑,如用古典建筑的柱廊结构作画框分割墙面,然后在框内画房屋楼宇、高台亭阁等,以达到扩大室内空间的效果。这种壁画的立体感很强,在有限的空间里扩展为无限的视觉空间。在《绘有装饰假墙的房间》作品中,呈现一个宽敞的房间和有深远感的建筑,建筑具有一定的透视关系,尽管这种透视并不同于今天的科学透视法则,具有随意或者混乱的成分,但是空间感是很强的,再加上壁画中还有一定的明暗和投影,给人以身临其境的感觉。

第三种样式为“装饰风”,流行于奥古斯都时期,一直持续到公元1世纪初,壁画增强了墙垣的装饰纹样,纹样间突出了华贵的柱

子,这种样式纯粹是一种室内装饰。装饰图像里则出现了静物、小型风景和日常生活的场面。

第四种样式为“复合式”,兴盛于公元1世纪下半叶。装饰部分追求繁复华丽、层层叠叠、似真似幻的装饰效果,墙垣中间的画面活泼雀跃、色彩绚烂。由于这种样式吸收以往壁画的风格,故又被称为“综合风格”,它代表着罗马绘画的最高水平^①。

二、秦汉魏晋南北朝和古罗马的其他绘画形式

这一时期,中西绘画的发展都掀起美术史上第一个高潮,但因绘画材料不同,绘画类型也大相径庭。

秦汉魏晋南北朝时期的绘画类型除前所述的各类壁画外,还有画像石、画像砖、帛画、漆画及绢画等。画像石、画像砖、漆画由工匠彩绘而成,属工艺美术范畴,其颜色因时间久远已经剥落,却仍可窥见中国古代绘画的艺术魅力。纸、绢是随后中国绘画的主要材料,绘画的画科也相继独立出来。魏晋时期,人物画作为独立画科出现,山水画和花鸟画只是作为人物画背景存在。

古罗马镶嵌画艺术也颇具规模。罗马共和初期的镶嵌画主要用来装饰贵族官邸的地面;共和末期,成为房屋壁画和天顶的装饰艺术;帝国时期,镶嵌画艺术达到鼎盛,取代湿壁画成为室内的主要装饰。古罗马镶嵌画是工艺技巧与绘画因素的完美结合,具有强烈的装饰效果和显著的地方特色。

(一) 秦汉魏晋南北朝其他绘画形式

1. 画像石和画像砖

秦汉时期有厚葬之风,画像石和画像砖是用来建造祠堂、墓室和石阙的建筑材料。在石块和砖块上进行雕刻,以平面与线刻居多。从出土的画像砖、画像石中可以看到农耕、狩猎、建筑、打井、宴乐等各种不同题材的作品。画像石在题材内容上更为丰富,与画像砖相

^① 王谢燕编著:《强悍的张力——古罗马美术》,重庆出版社2010年版,第150页。

比既有联系也具有差异,大致可以分为雄奇瑰丽的神仙世界、丰富多彩的生活和垂教后世的历史故事三类。画像砖、画像石表现手法很写实,透过这些画面能了解到当时人们的生活情形。

第一,画像石。画像石是砌在建筑上的刻有画像的砖石,发端于西汉,流行于东汉。画像石的分布区域主要集中在四川、河南、山东、苏北、皖北,形成不同地域的风格特征。

山东的画像石比较古朴,如长清县孝堂山“郭巨”祠、嘉祥县“武氏祠”画像石。“郭巨”祠内石壁及石梁上刻有精美画像,雕刻手法利用单线阴刻,刀法熟练,线条自然流畅,具有质朴简约的风格特点。嘉祥县武宅山村的武氏祠,题材极其广泛,大致可分为神话传说、历史故事和世俗生活三大类。《水陆攻战画像石》(如图3-5所示)是汉代最常见的画像石题材。

在艺术表现上,南阳的画像石比较浪漫,工匠们充分发挥艺术的想象和大胆的提炼与夸张,表现形象的姿态动作与强力动感的美。《长袖舞》描绘一位细腰长袖、姿态轻盈的舞者,题材明显轻松愉悦,线条奔放有力,花边图案具有装饰效果。

从题材内容上看,四川的画像石比较活泼,很少描绘神话传说,也几乎没有描绘忠孝类的历史故事,绝大多数是反映现实生活的场



时期:东汉 类别:画像石 规格:纵66厘米 横203厘米 收藏处:山东省嘉祥县文物保管所

图3-5 水陆攻战画像石(拓片)

面。如庭院甲第、市井庄园、山林田泽、车马出行等，内容丰富多彩，形象自然活泼。

魏晋南北朝时期，整个社会思潮发生了重大转变，绘画艺术风格也发生相应的变化，此时的画像石注重细节刻画，线条流畅圆润，画面中的形象充盈繁密，人物形象的描绘开始变得舒展自然，体现了人的意识觉醒。在画像石葬具、墓志和碑刻中，石棺葬具最为精彩。从河南省洛阳市出土的石葬具《龙虎升仙棺》可以看出，这一时期的石葬具图像以升仙题材和孝子题材为主体，图像体现了儒家思想的力量和道教信仰的繁荣以及两者之间的协调和认同^①。

第二，画像砖。画像砖是用拍印和模印方法制成，是一种极具装饰性的用于构筑祠堂、墓室而特制的带有凹凸线画面的砖块，主要用于墓室壁画。画像砖在战国晚期开始出现，兴盛于汉代，魏晋南北朝时期仍流行。画像砖有大型空心砖和实心的扁方砖两类，表现手法多样，主要有阴线和阳线刻、浅浮雕和高浮雕。画像砖的构图富于变化，造型简练生动，质朴中蕴含着无限的生命力。

汉朝画像砖图案广泛，形式多样，主题丰富，深刻地反映了汉代的社会风情和审美风尚。画像砖所绘的车骑仪仗、阙楼桥梁、祥瑞异兽、舞乐百戏、神话典故等为研究汉朝的宫殿建筑、民风习俗和社会生活提供了珍贵资料。1953年出土于四川省成都市扬子山的东汉《辘车画像砖》描绘的是墓室内的装饰图像，辘车是汉代妇女所乘之车，车内乘坐两人，左为御者，右为一妇人，一个卫士执戟从行，后有一侍女跟随。

出土于成都的东汉末年画像砖《弋猎收获》，表现农夫并肩弯腰收割庄稼的场面，前面两人拿着镰刀割禾秆，后面一人到田间送饭，构成一幅表现收获季节的田园小景，也是当时老百姓生活的情景。

魏晋南北朝的画像砖一改东汉以来整砖模印画面和敷彩的传统，出现彩绘画像砖和拼镶砖画。

^① 贺西林：《寄意神工：古代雕塑》，三联书店2008年版，第168页。

彩绘画像砖是在砖面上直接施绘。这类画像砖以出土于甘肃嘉峪关的六座墓为代表。六座墓中的彩绘画像砖内容主要分三大类：第一类是表现生产活动的内容，包括农作、狩猎、畜牧、桑林等方面；第二类描绘的是各种杂役，具有浓厚的生活气息；第三类为墓主人生前奢侈豪华的享乐生活。魏晋时期嘉峪关彩绘画像砖的表现手法都是在汉画基础上创新发展而来的，如在墨线轮廓内填彩、画面平列散置等。

拼镶砖画是南朝时期典型的风格。这种砖画根据粉本每砖只印画面的一个局部，入窑烧制，然后依据砖侧面刻画的位置编号，用几十块乃至几百块砖拼组成完整画面。以南京西善桥墓中巨幅“竹林七贤”为代表。共两幅，分别列于墓室南北两壁，每幅绘四人，南壁有嵇康、阮籍、山涛和王戎；北壁有向秀、刘灵、阮咸和荣启期，人像之间以树木分隔，成各自独立的画面^①。

总的来说，秦汉魏晋南北朝的画像石、画像砖表现手法很写实，透过这些画面能了解到当时人们的生活情形。

2. 帛画

现在考古发掘出来的帛画都是古代丧葬礼用的“旌幡”，是为死者“引魂升天”使用，入葬时覆盖在灵柩之上。帛画起源于战国中期的楚国，至西汉发展到高峰，东汉就消失了。帛是一种丝织品，不同于其他织物，它采用百分之百的头道桑蚕丝制成，不浆、不矾、不托，运用工笔重彩的技法绘制而成。帛画使用朱砂、石青、石绿等矿物质颜料，色彩丰富而鲜艳。1972年1月，出土于湖南省长沙马王堆1号汉墓的帛画（如图3-6所示），在色彩上以朱红、土红、暖褐色为基调，以石青、藤黄、白粉等颜色点缀其间，显示出一种奇幻瑰丽的艺术效果。这幅帛画形式奇特，呈现出典型的“T”字形，上部分宽，下部分窄，作为“引魂升天”的旌幡，导引墓主人魂魄升入天国的作用。从这幅帛画上，我们看到了瑰丽的艺术想象，

^① 朱凤瀚等编著：《文物鉴定指南》，陕西人民出版社1995年版，第191页。

天上、人间，过去、未来，神与人，灵与兽，传说与现实，浑然一体，贯通三界，跨越时空，天人合一，人神和谐，构建成一个井然有序的想象世界。在艺术主体构成上，这幅帛画从上而下分三层描绘了天界、人间、地界的景象。上层为天界，右角为经日与金乌，左角为新月、玉兔与蟾蜍，中间是人首蛇身的始祖神；中部为人间世界，采用写实的手法描绘墓主人拄杖前行，前有仙吏跪迎，后有侍女随侍，还原墓主人在世的生活，可谓是栩栩如生；地界都是幻想出来的，主要描绘赤身裸体的地神站立在双鱼之上，两手托起大地，显示出孔武有力的形象。整个画面中的天界、人间、地界相互贯通，以二龙穿璧的形式将三个空间贯穿起来，极具艺术创造性。

由于秦汉时期厚葬之风盛行，这些表现古代神话传说和墓主人生活的帛画很多，如1973年11月湖南长沙马王堆3号汉墓出土的帛画、1976年5月山东临沂金雀山9号汉墓出土的长方形旌幡等均为随葬品，表现



时期：西汉 材料：绢本设色
规格：纵205厘米 上横92厘米 下横47.7厘米
收藏处：湖南省博物馆

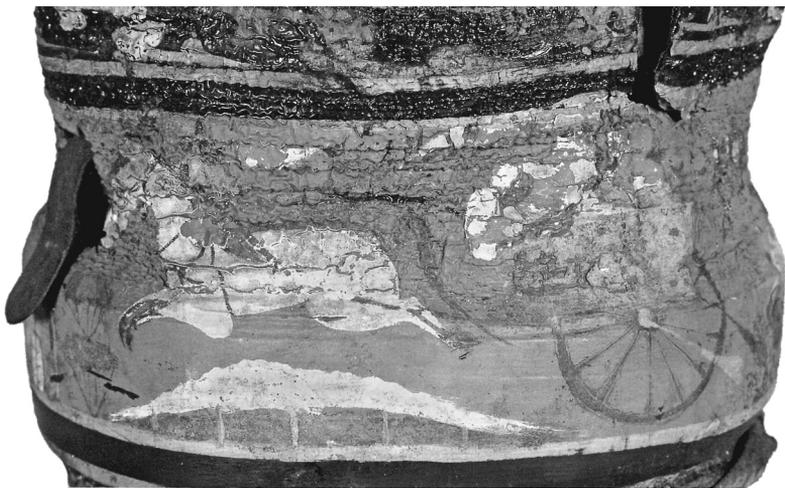
图3-6 软侯妻墓帛画

手法上采用写实和装饰工艺相结合的技法，线条简洁明快，色彩绚烂，显示出艺人相当高的艺术水平，对以后顾恺之等人的绘画艺术产生深远影响。东汉末年至魏晋南北朝时期葬事俭薄，帛画也就逐渐消失了。

3. 漆画

秦汉时期的漆画具有时代气息。漆画题材既有抽象化的动植物纹样，也有写实性的情景绘画，漆画内容多与器物造型紧密配合。秦代的漆绘工艺以湖北秦墓出土的双鱼鸟纹漆盂为代表。

汉朝漆器以湖南长沙出土的最丰富，马王堆1号墓出土180多件漆器，最有代表性的为黑地彩绘棺和朱地彩绘棺。黑地彩绘棺上绘有一团团的云气纹，云气纹之间还绘有各种动物。马王堆1号出土的《漆奁彩绘车骑出行图》(如图3-7所示)也是汉朝漆画中的精品。描绘贵族乘车出游时的情景，御者双手紧勒缰绳，控制着狂奔的骏马，主人坐在急驰的车上，神情潇洒，车后有两个威武的骑士，还有一



时期：西汉 材料：木胎粉彩 规格：器高19.1厘米 口径15厘米
 收藏处：中国历史博物馆

图3-7 漆奁彩绘车骑出行图

人在亭中躬身相送,整个画面被置于由山丘、飞鸟、垂柳、云朵等组成的自然景色中,给人以无限的想象空间。在情节安排、构图处理上显出绘画者的艺术匠心和高超的技法水平。这件作品运用当时出现的漆画技巧——粉彩,显得色彩十分鲜艳明丽。

汉代的漆画表现技艺丰富。方法上,先在漆器面上涂以底色,再用色漆描物象,或用色漆把物象平涂出来。在线描上,不论是用色漆描线还是用墨线勾勒,都格外注重简洁有力、生动流畅、刚柔相济的特点。这些方法和经验对魏晋的漆画产生巨大的影响。

魏晋南北朝时期佛教盛行,夹苎漆胎在佛像中普遍运用。漆器方法上出现绿沉漆、斑漆、金银镶嵌等的创新运用,丰富了漆艺的表现语言。这时期的漆画主要受中国绘画的影响,突破了平涂的局限,出现了晕色的新技法,增强了画面的立体感。1965年,山西大同北魏司马金龙夫妻墓出土了木质彩屏漆画,人物形象生动,红漆地黑漆勾线,施黄、青、橙、蓝、白等色,并加以晕染变化,极富表现力。

4. 纸、绢卷轴画

秦朝的绘画几乎很难寻觅,但是从咸阳附近的考古发掘中还是能找到秦宫曾经的绘画遗迹,能发现秦朝在绘画艺术上的卓越造诣,秦始皇兵马俑是秦代留存给后人的艺术珍宝,它们在艺术形式上属于雕塑范畴,但这些雕塑都布满彩绘,无论是兵马俑身上穿的盔甲和裤子,还是头上戴的头饰以及面庞,都是工匠们精描细绘出来的,可以看出秦朝画工熟练高超的技艺。

汉朝,流行的经史故事等题材的绘画虽然仍占一定比重,反映贵族名士的生活及人物形象的作品迅速增多,以文学为题材的绘画创作也日趋活跃。

魏晋南北朝时期,纸、绢卷轴画出现了,这种绘画形式多出自士大夫画家之手,曹不兴、卫协、顾恺之等划时代的画家相继涌现;在此以前,绘画主要由无名画工承担,作品无需落款。曹不兴创立了佛画,他的弟子卫协在他的基础上又有所发展。顾恺之(348~409

年),字长康,晋陵无锡(今江苏省无锡市)人,是东晋时期的著名画家、绘画理论家和诗人,时人称为“三绝”,即画绝、文绝和痴绝。在绘画方面,他精于人像、佛像、禽兽、山水等,在线条用笔上形成“春蚕吐丝”的个人风格,从其传世之作《女史箴图》《洛神赋图》的摹本中,我们可以窥见其艺术风格的成就。他也是艺术理论家,他提出某些相对具有学术价值的观点,诸如“传神写照正在阿睹中”“以形写神”“悟对通神”“迁想妙得”等,均对以后的美术史产生深远影响。

顾恺之的绘画以人物画为主,山水只是作为人物活动的场景存在。其代表作《女史箴图》(如图3-8所示)依据西晋张华《女史箴》一文而作,原有十二段,现存“冯媛挡熊”“女史司箴敢告庶姬”等九段。作者以十二幅故事画连贯而成,注重人物神态的表现,在用笔上使用典型的“春蚕吐丝”,线条刚健有力,对人物的性格刻画尤

见功底。作品蕴含了古代妇女应当遵守的道德信条,同时对于上层妇女梳妆打扮等日常生活的描绘,真实生动地再现了贵族妇女娇柔、矜持的个性。

顾恺之的另一代表作《洛神赋图》(如图3-9所示)是顾恺之依据曹植写的《洛神赋》而创作的,这篇文章是中国文学史上著名的赋,在描绘女性的美貌方面可以说后代无出其右者。顾恺之将人物画画出了一种很抒情的诗意性,虽是文学故事,但顾恺之以叙述的方式将其表达出来。画面以风景优美的洛



作者:顾恺之 时期:东晋 材料:绢本设色
规格:纵24.8厘米 横348.2厘米
收藏处:英国不列颠博物馆

图3-8 女史箴图(唐摹本局部)



作者：顾恺之 时期：东晋 材料：绢本设色 规格：纵27.1厘米 横572.8厘米
 收藏处：北京故宫博物院

图3-9 洛神赋图(宋摹本局部)

河水边来展开，曹植及其随从停靠在河边休息。随后曹植发现有一女子从水中升起，曹植与女神眉目传情，女神在水上行走，采摘灵芝。但是人神殊途，可望而不可即。最后，曹植与女神依依惜别。该画被艺术家放置于山水之间，以山石为隔分解开一段一段的故事，这为后来人物故事画的分割技巧提供了典范。

然而，顾恺之的人物画仍处于“人大于山”“水不容泛”的幼稚阶段^①。

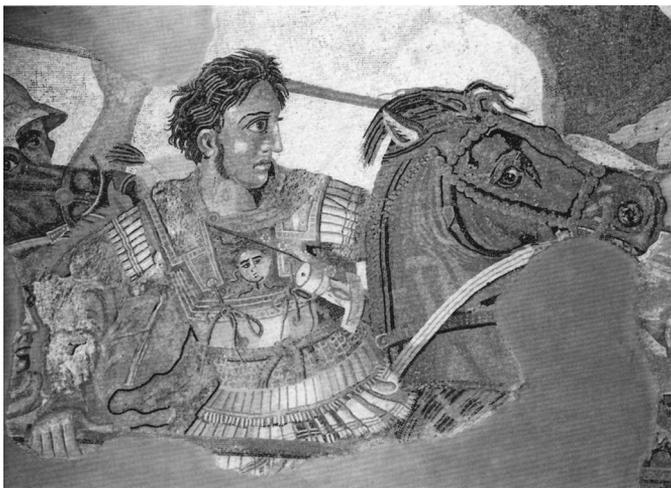
到了南北朝，纸、绢卷轴画又有了进一步的发展，涌现出如陆探微、张僧繇、杨子华、曹仲达等画家。其中，曹仲达的绘画样式被称为“曹衣出水”，就是说他绘制的人物衣服紧紧贴在身上，就像刚从水中出来一样，他的绘画风格还有秀骨清像样式，成为当时许多人物画家追求的标准。

^① 王树海、吴玉龙：《美的流韵 艺术史话》，吉林教育出版社1995年版，第72页。

(二) 古罗马其他绘画形式

1. 镶嵌画

镶嵌画是罗马绘画中一个重要的、极具特色的部分。它适应着古罗马人对实用性追求的特点。镶嵌艺术早期多用于建筑中的地面，一般成为富有家庭装饰的新宠，用镶嵌的方法来铺设并装饰地面。这些镶嵌材料最初是使用小型卵石，后来把石头切割成小方块，再往后就开始使用彩色的玻璃小方块，色彩越来越丰富。在庞贝城遗迹中，“夫奥努斯”家中出土的《伊苏斯之战》(如图3-10所示)镶嵌画，明显地带有公元前4世纪绘画样式的传统风格。作品描绘亚历山大带领他的军队与波斯国王大流士三世决战的故事，双方军队左右对称地被安置在画面，左边是亚历山大大帝及其军队，右边是大流士三世及其军队，双方帝王以及军队在冲突和厮杀，左边的亚历山大大帝双目圆瞪，头发蓬松，手握长枪，凶狠地向大流士冲击，显示出战无不胜的气概，而大流士三世却显示出一种



时期：约公元前310年 地区：庞贝古城 类别：地面镶嵌画
规格：450厘米×230厘米 收藏处：那不勒斯国立博物馆

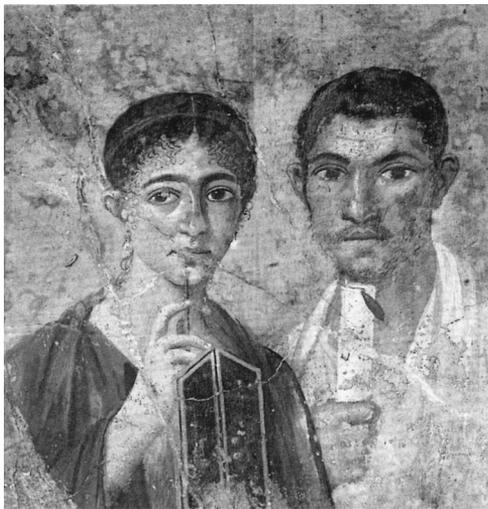
图3-10 伊苏斯之战(局部)

担忧和怯懦。画面运用透视和明暗方法来处理,中间一匹马的屁股面对观众,这在同时期的绘画中是不曾出现过的,人物的五官具有一定的明暗处理,呈现出强烈的立体感。“夫奥努斯”家中还有小镶嵌画,如《海中生物》也是充满情趣的精美之作。画面中心的章鱼袭击龙虾,刻画得活灵活现。这两幅作品的共同点是从造型、色彩、明暗、透视等各个方面,力图表现真实世界的绘画效果。古罗马还有一处以梅杜萨头像为中心装饰的马赛克镶嵌地面,其效果足以欺骗人的眼睛。工匠们通过对几何形状的马赛克进行精心安排而成。

古罗马镶嵌画的题材以反映多神教的神话为主,也有历史和文化以及日常生活,杂以人像、动植物纹样和几何图案,内容相当宽泛,表现手法也相当自由,在强大的社会经济推动下,造就了镶嵌画历史上的第一个高潮^①。

2. 肖像画

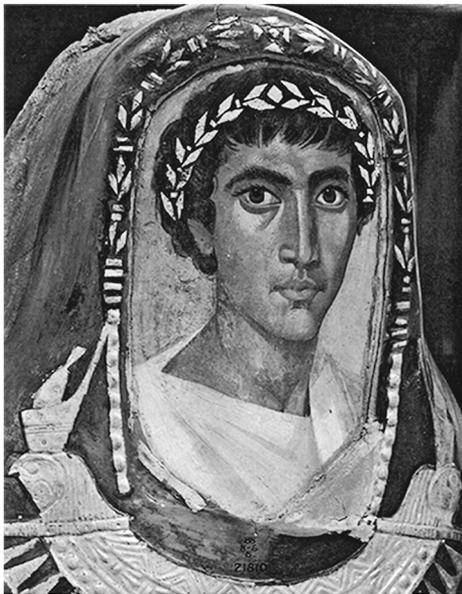
由于罗马人有保留主人肖像的习俗,因此,在庞贝建筑的壁画中常出现肖像绘画。庞贝第12号房间内绘有一对夫妇肖像,画面中的男主人手持一个书卷,妻子一手拿笔一手持书写板,这是罗马人典型的结婚肖像画。从人物充满个性特



时期:公元1世纪 地区:庞贝古城 类别:壁画
规格:58厘米×52厘米 收藏处:那不勒斯国立考古博物馆

图3-11 面包师夫妇

^① 徐庆平主编:《人性与神性:西方美术的历程》,首都经济贸易大学出版社2012年版,第51页。



时期：2世纪 材料：麻布着色
规格：高32厘米 宽不详 收藏处：不详

图3-12 阿特米拉多斯像

极为精到，立体感非常强，可以说罗马时期的肖像画已经达到了非常高超的地步。这个作品是在一家面包铺的墙壁上发现的，所以被称为《面包师夫妇像》，这一作品的发现表明，公元1世纪左右的罗马肖像画人物主体已经不限于贵族或者皇帝，而是扩大到一般的市民阶层。

罗马帝国时期的肖像画还用于殡葬，著名的殡葬肖像画《阿特米拉多斯像》(如图3-12所示)中的人像具有一定的明暗和光影效果，神态生动，栩栩如生，具有很大的艺术魅力。此画用蛋清或者蜡作画，这种绘画类似于模板油画。蜂蜡可以加热溶于松节油、高级汽油和水，能调配成乳液，用于冷画法。也可以和其他种类的蜡混合，用于热画法。罗马的这些蛋清或者蜂蜡作画的技法为以后的油画探索指明了方向。

征的描绘中，可以看出工匠对生活的细致观察，并且具有相当高超的写实技巧。又如庞贝城一家面包铺墙壁上的肖像画(如图3-11所示)，丈夫的一双眼睛专注地看着观众，嘴唇四周和下巴长满了胡须，显出成熟稳重的特征，妻子则似乎若有所思地观望，一支笔抵住下巴，像在思考着什么。虽然画幅中没有描写背景，仅仅通过二人的面容就能表现出微妙的夫妻关系。此画笔法豪放质朴，尽管在细节处理上还显得有些粗糙，但是人物的骨骼结构处理

第三节 秦汉魏晋南北朝与古罗马绘画特征对览

秦汉魏晋南北朝与古罗马绘画是处于同一时代的中西两大文明,并形成各自的艺术体系。由于两者位于欧亚大陆的的东西两端,虽有间接的传播影响,但无直接广泛的文化交流,这个时期的中西绘画是独立发展的两种典型模式,在题材、形式以及创作的主体方面都存在明显差异。

一、题材内容

中国秦汉时期普遍信仰西王母,所以,墓室壁画中存在大量西王母的形象以及神物,具有浓重的神话色彩。在武梁祠画像石中,东西山墙的三角部分描绘的是神仙世界,分别刻画了东王公和西王母的形象。在帛画创作上,“T”形旌旗的上部刻画的也是天国图景,主体形象是人面蛇身的伏羲、女娲以及一些天国奇物。这表现出秦汉时期人们对升仙的无限向往,体现强烈的宗教性。

古罗马是个世俗国家,上至皇帝,下至平民百姓,均没有强烈的宗教信仰。当古罗马征服了古希腊后,也继承了古希腊的神话故事,只是改变了神话人物的名称。从耶稣传教至君士坦丁大帝于313年颁布《米兰敕令》,古罗马仍未形成宗教信仰,所以,古罗马皇帝不断兴建洗澡堂、斗兽场、剧院、罗马大道以及引水渠等工程,很大程度上是迎合皇帝、贵族甚至是大众的消遣偏好,以这些工程为载体的绘画也是世俗性的。从君士坦丁大帝信奉基督教到公元476年西罗马灭亡,在这大概一百多年的时间里,古罗马才开始真正投入宗教的怀抱。

二、表现形式

神似与形似分别代表这个时期中西方绘画形式的差异。

秦汉魏晋南北朝时期开启了中国绘画另一发展方向——“以形

写神”。秦朝出现了高度写实的秦始皇兵马俑,但写实性的兵马俑创作模式很快被西汉的霍去病墓石刻以及由其变形的陶俑等所取代,霍去病石刻以循石造型为手段,抛却对形似的追求,形成自然、简洁、神秘的美。在绘画方面,中国从秦汉到南北朝几乎没有出现过“形似”的绘画形式,《卜千秋墓壁画》《梁王墓壁画》《娄睿墓壁画》以及顾恺之等人的绘画都是“神似”的绘画形式。此外,从魏晋南北朝的一些画论和画评中可以看出,当时对绘画的品评标准都是以形写神、悟对通神之类。顾恺之就是本着这样的品评标准进行创作和批评的,他在《魏晋胜流画赞》中说道:“凡生人无有手揖眼视而前无所对者。以形写神而空其实对,荃生之用乖,传神之趣失矣。空其实对则大失,对而不正则小失,不可不察也。一象之明昧,不若悟对之通神也。”^①就是说画画除了要形似以外还要传神,要遥想画中人物身处一个特定的环境下,如同与他人在一起谈笑交流,如果画出的人物不能达到这样的标准,就是失败的。

古罗马留下来的绘画形式大都写实性很强,无论是《伊苏斯之战》还是庞贝城的其他绘画形式,工匠们对人物的结构特征已经捕捉得非常到位,通过处理明暗关系增强体积感。镶嵌画《伊苏斯之战》尽管是以马赛克拼贴存在的艺术形式,但画家运用明暗关系来处理画面,使整幅作品具有强烈的空间感与层次感。

三、创作主体

秦汉魏晋南北朝时期的绘画达到空前发达的水平,东汉末年出现一批书法家,在魏晋时期画家逐渐登上历史舞台,他们从自己的艺术感觉出发进行创作,在个性上和思想获得解放,从魏晋时期的画评、画论等著作中发现当时的画家数量非常多,《古画品录》一书中就品评三国至齐梁时期的画家27人,对这些画家分为6个品级,评其优劣。书中还提出绘画“六法”之说,对后世影响很大,为历代画家、

^① 转引自俞剑华编著:《中国画论选读》,江苏美术出版社2007年版,第10页。

鉴赏家们所推崇,使之成为历代艺术家的创作与审评标准,具有极高的理论价值。

古罗马时期尽管出现很多堪称经典的雕塑和壁画作品,但由于这些作品都是由工匠们创作出来的,其姓名并没有被留下来。古罗马关于艺术创作的理论著作也较为罕见,遗留下来的著作也很少涉及艺术创作的神采、传神之类的形而上课题。

第四章

隋唐五代两宋与拜占庭绘画

隋唐五代两宋是中国封建社会的兴盛时期，也是中国绘画发展成熟并攀向巅峰的时期。这一时期，绘画作品的数量及画家的人数达到前所未有的规模，绘画的形式出现分化，其中，纸、绢卷轴画因统治阶级的支持成为主流，并获得全面发展。在题材上，人物画、山水画、花鸟画纷纷独立，并迅速发展；绘画技法也日渐完善，呈现出工笔与写意两种表现技法。本章及以后各章将从纸绢卷轴画的三大门类——山水画、人物画、花鸟画的发展与西方的绘画进行对观。

伴随着基督教的迅速发展，拜占庭时期的绘画都染上了一层宗教色彩，其题材和内容不再注重对客观世界的描写，而是强调所谓的精神世界。拜占庭绘画的形式主要有壁画、镶嵌画、圣像画、手抄本等。拜占庭绘画在表现手法上完全排斥古希腊和古罗马的绘画传统，采用夸张、变形等，但这种表现手法往往流于概念化和公式化，缺乏真实性。由于拜占庭帝国存在的时间较长，其疆域又经常发生变动，这一时期的西方绘画也就形成了不同时期和不同地域的风格。

第一节 隋唐五代两宋与拜占庭的历史发展概况对览

一、隋唐五代两宋的历史发展概况

如果从隋炀帝杨坚建国的581年开始算起,到南宋被元取代的1271年,隋唐五代两宋前后经历了近八百年。这段时间为中国封建社会蓬勃发展的时期,中间尽管经历了五代十国多年的混战以及两宋期间辽、金、西夏等国多年的战争,但相对来说这段时期是中国历史上较为统一的时期,经济发达、社会安定、文化艺术也达到很高的水准,成为后代难以逾越的高峰。

隋朝在历史上的时间比较短暂,仅仅存在30多年。但在这短短的30多年里,隋朝的绘画在山水画史上具有重要意义的。这个时期出现了山水画大师展子虔,他将山水画从人物画中独立出来。唐朝的建立者李渊父子均为开明的君主,唐朝在贞观之治和开元盛世两个阶段的国力昌盛,唐太宗、武则天、唐玄宗等封建帝王以开明的治国思路和文化政策,将经济推向高峰,同时,也带动了文化艺术发展,出现了众多艺术大师。不幸的是,755~763年的“安史之乱”动摇了李唐王朝的根基,尽管唐代在此以后还延续了百余年,但没有再现类似早期的辉煌。960年,五代十国时代拉开了序幕,这是一个颇为动荡的时期,在艺术上却并没有没落。位于四川盆地的西蜀和长江流域的南唐虽然是一个国力较弱的王朝,但帝王们非常重视艺术的发展,两个小国出现了不少知名画家。宋代开国以后一直贯彻重文轻武的政策,武将在边关浴血奋战,却不能善终,很多人或者被排挤或者被杀害,而朝廷的文官却能一直位居要职,因此,文学家、艺术家均颇受尊荣。宋徽宗赵佶在治国上非常平庸,却是风雅皇帝,诗词书画样样精通,堪称一代艺术大师。他建立了画院,以画院为基地培养绘画人才,也带来了艺术创作的高峰。南宋仍然延续北宋的文化政策,

设置画院,培养艺术人才,也产生了一批艺术大师。

二、拜占庭的历史发展概况

拜占庭帝国也称东罗马帝国,它是经古罗马帝国分裂后形成的,它建都于君士坦丁堡,是一个信奉东正教的帝制国家,也是欧洲最悠久的君主制国家。如果从395年开始算起,一直到1453年帝国灭亡,拜占庭帝国前后经历了一千多年,共历经12个朝代、93位皇帝。由于拜占庭帝国存在的时间较长,其疆域经常发生变动,它的核心地区位于欧洲东南部的巴尔干半岛,其领土曾经延伸到亚洲西部和非洲北部,如小亚细亚、叙利亚、巴勒斯坦、埃及、高加索以及美索不达米亚。拜占庭帝国是一个狂热的宗教信仰政权,上至帝王,下至平民百姓,都信奉东正教,拜占庭的艺术其实也可以说是宗教艺术,都与天主教有关。由于宗教艺术必须是在教皇或者主教的指示下进行创作,创作者并没有真正的创作自由,只能被束缚于宗教之下。这些艺术创作者几乎都是工匠,很少有艺术家参与其中,所以,在拜占庭帝国的绘画作品中并没有发现艺术家的名字。

第二节 隋唐五代两宋与拜占庭绘画对览

隋唐五代两宋的绘画分门别类,人物画、山水画、花鸟画成为独立画科,发展成熟。又因时代差异,不同时期呈现出不同的绘画特征。隋唐绘画表现出强烈的外向型特征,中原和西域各民族美术的大融合,对当时的亚洲甚至欧洲文化的影响深远。五代两宋时期的美术表现出内敛的倾向,整体趋于保守,但内在的生命却旺盛。绘画题材内容逐渐扩大,技法上强调师法造化,内容、形式和意境相融,绘画风格工整和写意兼备。

拜占庭绘画的主要成就体现在镶嵌画、湿壁画、圣像画和手抄本插图等,由于受宗教神权的束缚,几乎所有的艺术作品都被打上了神学的标签,绘画形式程式化、概念化。

一、隋唐五代两宋时期的绘画门类

隋唐五代两宋时期的画科分工越发精细,可分为人物、山水、花鸟。从内容上,花鸟画可细分为畜兽画、翎毛画、花卉画等,有的画家专门从事一种绘画的题材创作;从形式上,可分为工笔和写意。山水画可分为工笔和写意山水两大体系。这个时期的中国绘画气势豪迈,影响深远,成为中国绘画史上的一个高峰。

(一) 隋唐五代两宋的人物画

从内容上,人物画又可细分为肖像、仕女、道释、风俗及历史画等;从形式上,可分为白描、工笔和写意^①。

1. 肖像画

人物画经历长期的发展,进入隋唐逐渐成熟,主张“以形写神”,重视表现人物的精神气质。涌现出大批优秀的艺术家。隋唐时期,人物画仍承担着“成教化,助人伦”的功能,在统治者的提倡和推行下,肖像画获得充分的发展。

初唐阎立本(约601~673年)的《历代帝王图》(如图4-1所示)描绘自前汉昭帝刘弗陵至隋炀帝杨广共13个历代帝王的肖像,加上侍从共计46人,阎立本根据这些帝王在历史上的表现和性格,分两种态



作者: 阎立本(传) 时期: 唐代 材料: 绢本设色
规格: 纵51厘米 横531厘米
收藏处: 美国波士顿美术馆

图4-1 司马炎(《历代帝王图》卷部分)

^① 王菊生:《中国绘画学概论》,湖南美术出版社1998年版,第221页。

度进行表现,明君往往被表现出威武英明的气概,亡国之君则被表现得软弱淫逸的风貌。画中帝王或站或坐,着力通过外貌特征的刻画,揭示每个帝王不同的心态、气质和特征^①。

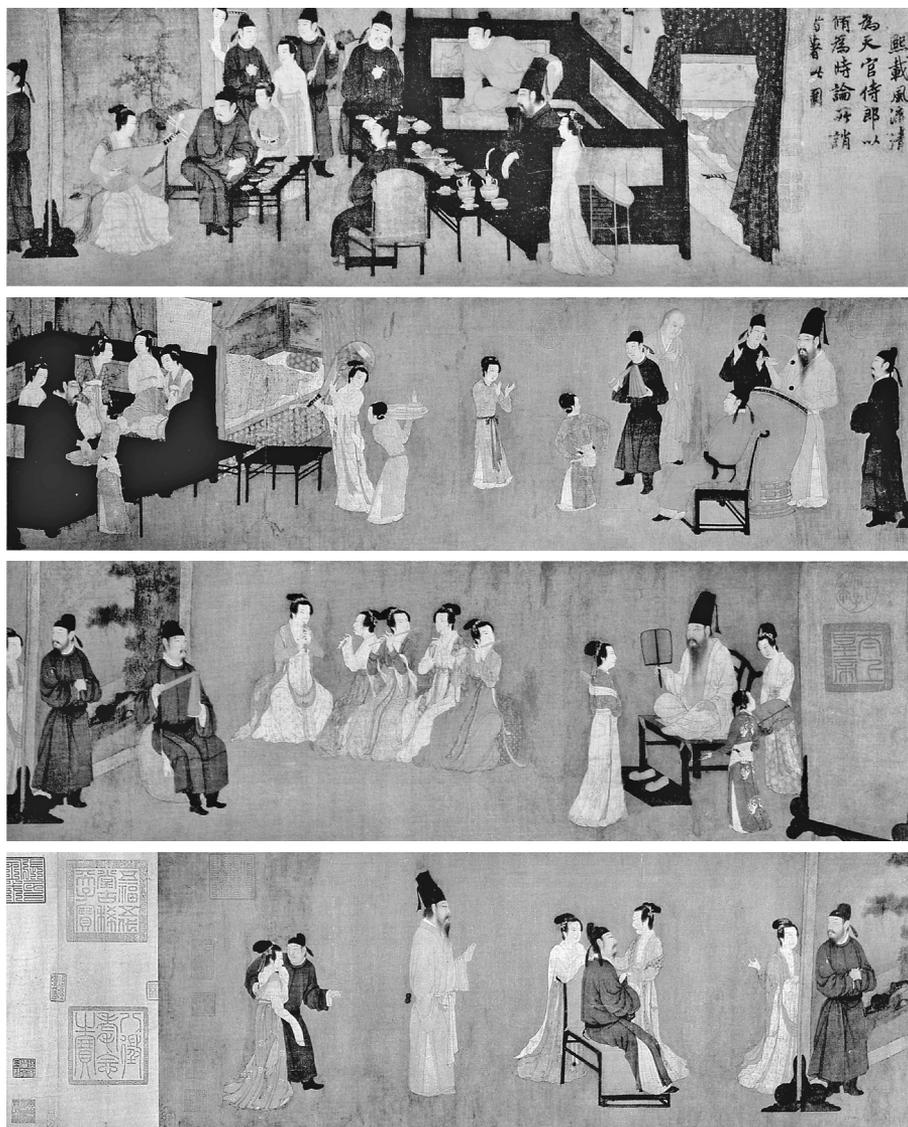
五代的统治者也十分重视肖像画。前蜀主王建让高道兴、赵德齐画皇姑、帝戚、后妃等像,后蜀主孟知祥命阮知诲为自己画肖像于大圣慈寺真堂,又画两位公主像于内廷,这些肖像画都是在显示主人公的富贵身份。南唐中主李璟命周文矩画自己与皇帝们的肖像,后主李煜派顾闳中画韩熙载夜宴情景。

《韩熙载夜宴图》(如图4-2所示)是南唐画院待诏顾闳中(约910~980年)奉后主李煜之命,夜至韩熙载府上,窥视其夜宴情景,目识心记后默画而成。作品主要描写韩熙载与歌妓们厮混的场景,分为“听乐”“观舞”“休息”“听唱”“惜别”五段。首段“听乐”,韩熙载与状元郎璨坐床榻,听王屋山弹琵琶;二段“观舞”,众人看王屋山跳舞,韩熙载擂鼓助兴,好友德明和尚不期而遇,尴尬地拱手背立;三段“休息”,韩熙载坐床榻上盥洗小憩;四段“听唱”,韩熙载解衣盘坐椅上听五个歌女合奏;五段“惜别”,韩熙载挥手与客人道别。全卷以连环画的形式表现各个情节,每段以屏风隔扇加以分隔,巧妙地相互联结。该画无论在技法和构图上,还是在人物心理刻画上都已达到极高的水平。

两宋时期的肖像画也多有发展。北宋李公麟的白描画法,淡毫清墨,开创人物画的新风格;南宋梁楷作水墨简笔人物,富有创新精神。

白描是指塑造形象不施颜色,完全以墨线勾勒的画法。李公麟(1049~1106年)大胆地摒弃色彩,专用白描,形成具有高度概括性和表现力的艺术形式。李公麟以洗练的白描塑造人物形象,强调抒发画家的主观情怀,体现出不同地域、民族和阶层的特点。如《贤己图》,作品中六七个汉子兴致勃勃地围在桌旁赌博,每一个人都被刻

^① 吕瑛等编著:《中国传统绘画简编》,吉林大学出版社2009年版,第53页。



作者：顾闳中 时期：五代 材料：绢本设色
规格：纵28.7厘米 横335.5厘米 收藏处：北京故宫博物院

图4-2 韩熙载夜宴图

画得栩栩如生,其中一人伏在桌上,专注于骰子的运动,对眼睛、嘴巴等的刻画均极为传神,令人拍案叫绝。

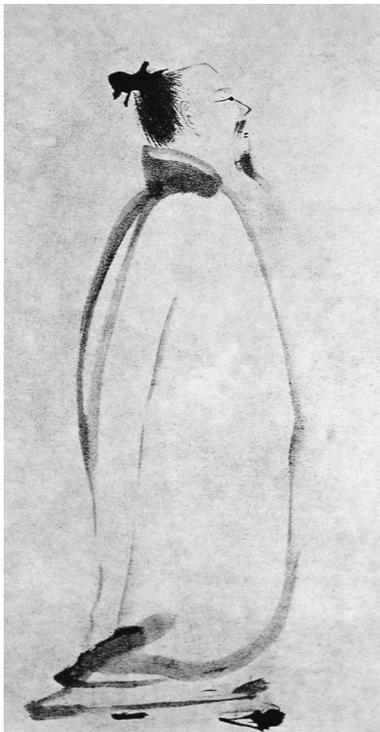
南宋人物画画家梁楷(生卒年不详)创有大泼墨人物,不注重对人物具体五官的刻画,而是抓住对象的主要特征,以酣畅淋漓的水墨泼洒,形成强烈的笔墨韵味。虽然梁楷曾在南宋宁宗朝画院供职,却是一个性情怪异的人,他喜好饮酒,酒后行为古怪,人称“梁疯子”。他的这种画法又称“减笔”人物画,用笔简约而内涵丰富,是笔墨技巧和造型能力娴熟的结果。代表作有《泼墨仙人图》



作者:梁楷 时期:南宋 材料:纸本水墨
规格:纵48厘米 横27.5厘米
收藏处:台北故宫博物院

图4-3 泼墨仙人图

图》《六祖伐竹图》和《太白行吟图》。《泼墨仙人图》(如图4-3所示)描绘一位袒胸露怀的仙人,憨态可掬,五官模糊,但醉意朦胧的那双小眼却极具情趣,加上嘴角边露出的神秘微笑,仿佛看透世间一切,具有一种忘我的超然。此作忽略仙人的五官特征,表现出仙人潇洒的形象。《太白行吟图》(如图4-4所示)也是梁楷的“减笔”人物画代表作之一。李白在中国民间是一位行为放荡、喜欢调戏权贵的诗人,画家在此作中极力表现李白才思横溢但纵酒放荡的神采。画家不拘泥于细节的刻画,而是抓住人物的特征进行刻画,虽逸笔草草,却言简意赅,绝没有雕琢造作之气。



作者：梁楷 时期：南宋 材料：纸本水墨
规格：纵81.2厘米 横30.4厘米
收藏处：日本东京国立博物馆

图4-4 太白行吟图

2. 仕女画

中国古代仕女画的发展历经漫长的岁月。长沙陈家大山楚墓中出土的《人物龙凤图》可以说是迄今发现最早的战国时期的仕女图。魏晋时期，顾恺之的《洛神赋图》《女史箴图》及《列女仁智图》均为仕女画。直到隋唐时期，仕女画逐渐走向成熟，涌现出张萱、周昉等仕女画家。此时仕女画的功能不像战国时期那样具有宗教意义，也不像魏晋时期那样具有教化功能，而是以观赏和把玩为目的。因此，在造型上注重写实，用色艳丽明快。

张萱(生卒年不详)，京兆(今陕西省西安市长安县)人，活跃于唐玄宗开元至天宝年间，擅长仕女画。代表作《虢国夫人游春图》《捣练图》等均极力渲染宫中女人的生活状况。

《虢国夫人游春图》(如图4-5所示)描绘了唐玄宗宠妃杨玉环的三姊虢国夫人在众女仆的导引和护卫下，乘骑踏青郊游的场面。画面并不以人物的五官刻画为追求目标，而是通过表现人物与人物之间的关系来表现虢国夫人带领宫女们踏春的场景。

《捣练图》描绘了宫中妇女加工白练，依次捣练、织修和熨平。作者观察细腻，描写生动传神，人物的姿态动作符合身份特征。小女孩由于好奇，弯下腰伸头观望大人熨练的动作，让人拍案叫绝。



作者:张萱 时期:唐代(北宋摹本) 材料:绢本设色 规格:纵51.8厘米 横148厘米
收藏处:辽宁省博物馆

图4-5 虢国夫人游春图(附局部)



作者:周昉 时期:唐代 材料:绢本设色 规格:纵46厘米 横180厘米
收藏处:辽宁省博物馆

图4-6 簪花仕女图

周昉(生卒年不详)也是京兆人,活跃于唐代宗至唐德宗年间。周昉的人物画师承顾恺之、陆探微和张萱等人的画法,传世代表作有《簪花仕女图》《纨扇仕女图》等。

《簪花仕女图》(如图4-6所示)取材于当时贵族妇女游乐的生活情景。画中的贵妇打扮艳丽入时,云髻高耸,顶戴的折枝花朵皆不同,脸上又晕染娥眉,衣饰华丽,身着低胸长裙,外罩薄纱,贵妇们神态安闲,或戏犬,或漫步,或赏花。画面上仕女、白鹤、小狗几乎作等距安排,表现了画家勾线、赋色的高超技巧。

五代是仕女画发展的巅峰时期,这一时期以南唐画坛的成就最

为突出,代表画家有周文矩和顾闳中。

周文矩的仕女画风格与周昉相似,唯有线条弯曲,人称“战笔”。代表作有《宫中图》宋代摹本,全画分段表现宫女写像、扑蝶、听琴、戏婴、簪花、戏犬等题材,共81人,用笔细腻,线条流畅优雅。

顾闳中的《韩熙载夜宴图》融仕女画、肖像画、故事画为一体,用笔简练,色彩丰富而又和谐,人物造型中的比例与结构为唐代人物画所不及。

宋代仕女画有李公麟《九歌图》摹本和苏汉臣的《靓妆仕女图》。《靓妆仕女图》描绘一位对镜梳妆的宫女,宫女的面部出现在镜中。

3. 道释画

佛教在中国流传发展的同时,也促使中国本土宗教——道教的产生与发展。从魏晋南北朝开始,佛、道两大宗教彼此竞争一直延续,道释画也成为宗教信仰的传播工具。隋唐时期的道释人物画盛极一时,到了两宋时期,渐呈衰相。隋唐的道释画大多创作于寺院之中,以供人礼拜之用,人物形象庄严肃穆。到了北宋,禅宗兴盛,画风多趋于文学化与赏玩的情趣。道释人物画也倾向于表现悟道境界,画风野逸,不拘形式。隋唐时期重视表现安适自在的观音像或高雅不俗的罗汉像。五代两宋时期,罗汉像成为道释画的主要题材。

隋唐时期的传世道释画有宋代摹本吴道子的《送子天王图》。画面根据《瑞应本起经》而作,描述释迦牟尼在净饭王家诞生的故事,具有神话色彩,又名《释迦降生图》。《送子天王图》用线挺拔流畅,衣带飘举,采用兰叶描线,并略作渲染。

吴道子(约680~759年)年幼贫穷,但表现出卓越的绘画天赋。他曾任兖州瑕丘(今山东省滋阳县)县尉,辞官后流落到东都洛阳,开始职业画家的生活,专门从事壁画创作。开元年间,吴道子被召入宫廷,凭借高超的画艺而受到重用,历任供奉、内教博士等职。吴道子也是书法家,曾随张旭、贺知章学习草书。在艺术上,吴道子是个多面手,佛道、神鬼、人物、山水、鸟兽、草木、楼阁等样样精

通,尤其精于道释人物画。他善于运用纯熟的“莼菜条”线条进行描绘,喜欢将人物刻画成“宽大肥厚”的形象,被时人誉为“吴带当风”,这种绘画风格对后代产生了很大影响,宋代画家武宗元继承吴道子的画风而成家。

武宗元的《朝元仙仗图》是老子庙殿堂左边壁画的稿本。画面描述了道教东华、南极两天帝率领众仙官去朝拜元始天尊的情形。天下三界十方男子得道成仙由东华帝君统管,南极天帝则统管人类的寿命。画中的金童、玉女、仙伯、大帝等人物体形丰满,仪态庄重。整个队伍统一在行进之中,人物排列参差起伏,疏密相间,衣带飘荡,富于动感。

五代贯休的《十六罗汉图》中的人物形象多庞眉大眼,丰额巨鼻,形态流于怪异,线条古朴峻峭,有装饰意味。

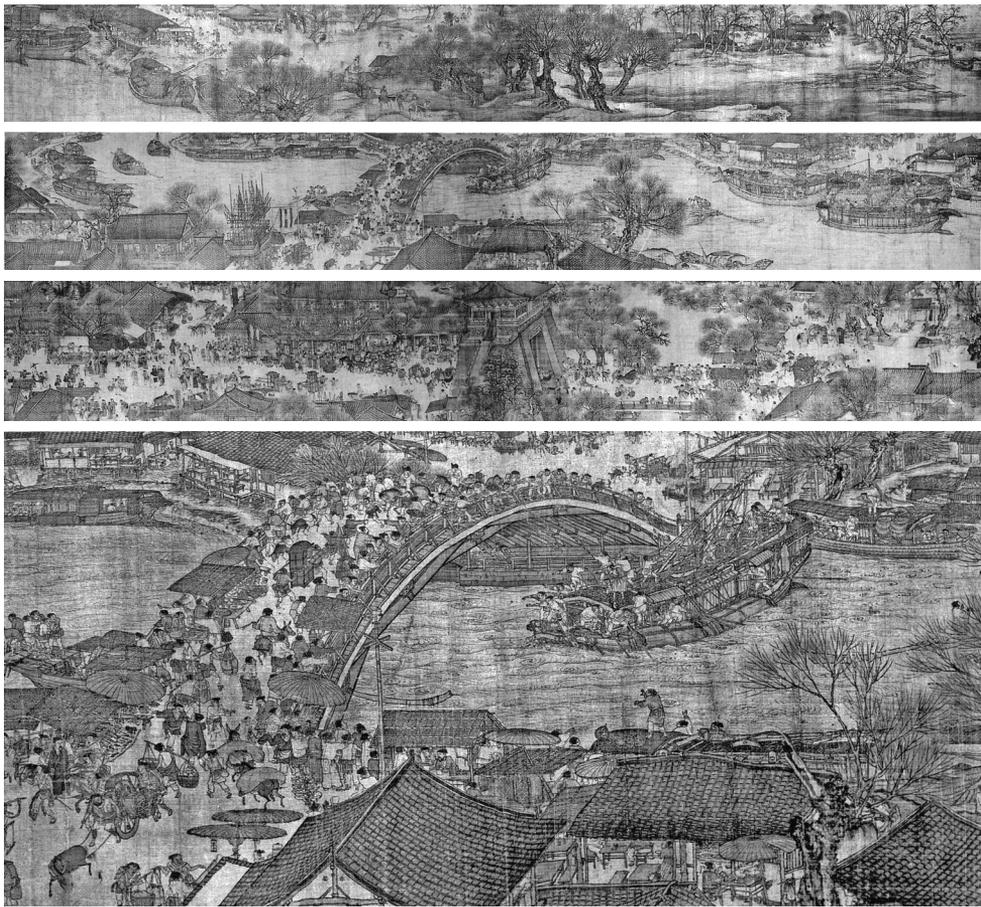
南宋梁楷的《布袋和尚图》绢本,水墨着色。布袋和尚笑容可掬,披着袈裟,袒胸露肩,面部与身体用细线勾画,衣服用粗笔挥写,画面对比强烈而又有整体感。

4. 风俗画

风俗画是指以描绘社会生活习俗为题材的画。在隋唐传世的名家原作和摹本中,不少仕女画和历史画都带有风俗画的特点。如唐朝张萱的《虢国夫人游春图》、周昉的《纨扇仕女图》、五代时期孙位的《高逸图》等,表现内容都是各个时代贵族阶层的风俗。

宋代的风俗画不再局限于贵族阶层,而是普通老百姓的生活习俗。代表作有张择端的《清明上河图》(如图4-7所示)。《清明上河图》被认为是中国十大传世名画之一,是典型的长卷形式,在五米多长的画幅中表现北宋都城汴梁的城市生活场面,画家采用散点透视法,生动地记录了北宋时期社会各阶层的生活状况,提供了一幅真实的北宋市民生活的画卷。画中描绘了500多个动态各异的人物、数目庞大的车队以及牛、骡、驴等牲畜,车、轿、大小船只和房屋、桥梁、城楼等各有特色,体现了宋代建筑的特征,是北宋社会现实的崭新画卷,具有极为重要的史料价值。

画家李嵩画过许多表现下层社会生活及农村题材的风俗画,代表作有《货郎图》。画面描绘了老货郎挑担至村头,众多妇女儿童争购围观的热闹场面。整个画面生动热闹,具有浓厚的乡村生活情趣,展现宋代城镇集市贸易和商品交换的繁荣,这幅作品对研究宋代风俗具有重要价值。



作者:张择端 时期:北宋 材料:绢本设色 规格:纵24.8厘米 横528.7厘米 收藏处:北京故宫博物院

图4-7 清明上河图(附局部)

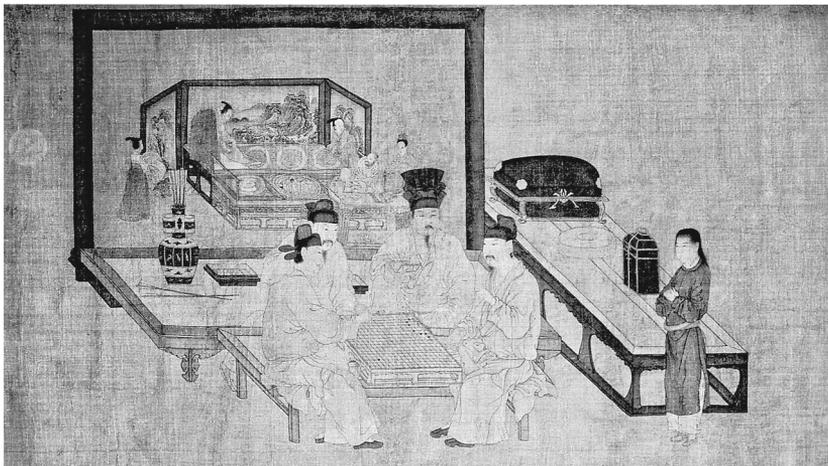
5. 历史画

隋朝的历史画有郑法士的《隋文帝入佛堂像》、董伯仁的《周明帝田猎图》和展子虔的《石勒问道图》。唐代的历史画有阎立本的《步辇图》(如图4-8所示),此画描绘文成公主与松赞干布联姻的历史事件,画家借助这一题材来揭示汉藏联姻,具有重要的艺术价值和社会意义。画面中唐太宗端坐在步辇上注视着藏族使者,画家将唐太宗的面容威严与藏族使者的小心恭敬相对比。阎立本舍



作者: 阎立本 时期: 唐代 材料: 绢本设色 规格: 纵38.5厘米 横129厘米
收藏处: 北京故宫博物院

图4-8 步辇图(附局部)



作者：周文矩 时期：五代 材料：绢本设色 规格：纵40.2厘米 横70.5厘米
 收藏处：北京故宫博物院

图4-9 重屏会棋图

弃了作品的背景，人物更加突出，突破南北朝时期人物画的固定模式，着力于人物心理的刻画，使人物画创作达到一个新的水平。

《萧翼赚兰亭图》也是阎立本之作。画的是唐太宗派萧翼从辩才和尚手中诱骗王羲之《兰亭序》真迹的历史故事。

五代的历史画有周文矩的《重屏会棋图》(如图4-9所示)，描绘了南唐中主李璟与皇弟们会棋的情景，在四人身后的屏风中又出现一扇小屏风，故画名“重屏”。画中的两组屏风一直一曲，不显单调，体现出画中有画的境界。

宋代的历史画有李唐的《采薇图》，描绘商朝贵族伯夷和叔齐隐居首阳山采薇充饥的故事。伯夷和叔齐兄弟二人是商朝诸侯孤竹君之子，周武王讨伐商纣王时，二人曾予以劝阻。周朝建立后，伯夷和叔齐为了表现从一而终的忠君思想，坚持不吃周朝的粮食，后来饿死在首阳山^①。

① 彭德：《中国美术史》，上海人民美术出版社2014年版，第463页。

（二）隋唐五代两宋的山水画

中国山水画从着色效果来看,可分为没骨山水、青绿山水、浅绛山水和水墨山水四种。从表现形式看,可用工与写、色与墨等对应形态分类。就工细而言,可分工笔山水和写意山水。



作者: 李思训(传) 时期: 唐代 材料: 绢本设色
规格: 纵101.9厘米 横54.7厘米
收藏处: 台北故宫博物院

图4-10 江帆楼阁图

1. 工笔山水

工笔山水又分为青绿山水和界画。青绿山水是工笔山水中重要的形式。青绿山水始于东晋,形成于隋、唐,盛行于宋。青绿山水用浓艳的青绿色涂染,有时加入金色,形成华丽的画面效果。

从顾恺之的《洛神赋图》中可以看出,隋朝展子虔的《游春图》与顾恺之的《洛神赋图》有着内在的联系,但从技法上,《游春图》已摆脱《洛神赋图》中的程式化和“人大于山,水不容泛”的幼稚毛病。画面中的苔点用深青色填入,山石用青绿赭石涂染。后人称之为“青绿山水”。《游春图》描绘了春季郊游的情景,鞍马、游船、水光、山色给人以天朗气清、春光明媚

的感觉,线条勾勒、物态形象塑造得古拙雍容,着色华贵富丽,发展了魏晋时期青绿山水的特点,并将山水画从人物画中独立出来。

直接传承展子虔画风的是唐朝的李思训和李昭道,人称“大小李将军”。李思训(651~716年),字建晁,甘肃天水地区人,李唐宗室,唐玄宗开元初年,官至左武卫大将军,画史上称他为“大李将军”。其子李昭道“变父之势,妙又过之”^①,官至中书舍人,人称“小李将军”。李思训的代表作为《江帆楼阁图轴》(如图4-10所示),设色上为青绿山水。画中树叶的画法已从隋朝的夹叶法变为点叶法,树干曲折多姿。山石虽无皴法,但有意识地烘染体面,追求体感。由于李思训在武则天诛杀李唐宗室之际过了一段隐居生活,所以,他在题材上喜欢表现幽居之所。他的画风精细严谨,意境深远,色彩繁富,与吴道子的迅疾爽利画风明显不同。

李思训之子李昭道继承家学,也擅画青绿山水,作品《明皇幸蜀图》(如图4-11所示)描绘唐玄宗在“安史之乱”中丢弃首都长安、经陕西到四川避难的情景。画中崇山峻岭,高耸的岩石与缭绕在岩石间的白云形成对比。这幅作品属于全景山水,从空间布局来看,融山水画中的平远、高远、深远为一体的技法图式来营造画面的意境,对后世山水画的图式产生深远的影响。

到了宋代,青绿山水画在探索绘画风格上产生了“变调”,使之顺应时代的审美趣味。宋代青绿山水画家融合其他山水画派的技巧、造意,形成具有个性化的山水。代表艺术家有王诜、王希孟和赵伯驹、赵伯驊兄弟。

北宋王诜的《渔村小雪图》画面以白粉为雪,树头、芦苇、山顶微染金粉,又以墨晕染,表现雪后初晴的清丽阳光,这是他独创之法。整个画面寒汀疏林,薄积小雪,一只只小船和渔民张网垂钓的情景在寒林中形成妙趣。后段的一片林木虬曲,杂树以水墨点缀而成,松针用笔尖来画。从画中可看出王诜的山水画崇尚李思训和李成两家法

^① 转引自陈师曾:《中国绘画史》,中国和平出版社2014年版,第26页。



作者：李昭道（传） 时期：唐代 规格：纵55.9厘米 横81厘米 收藏处：台北故宫博物院

图4-11 明皇幸蜀图

则，在李成的清逸中融入李思训的华丽，在水墨画法中引入青绿山水的设色法，从而形成自己的风貌。

王希孟的《千里江山图》全卷画面峰峦叠嶂，逶迤连绵，图中繁复的林木村野、舟船桥梁、楼台殿阁、各种人物布局井然有序。画中山石先以墨色勾勒，后施青绿重彩，用石青和石绿烘染山峦顶部，显示青山叠翠。用笔上传承了传统青绿山水的画法，更趋细腻严谨，点画晕染均一丝不苟，人物虽小如豆，却形象鲜明，动态逼真。用色上，作者于单纯的青绿色中求变化，有的浑厚，有的轻盈，间以赭色为衬托，使画面层次分明，鲜艳如宝石之光。布局上交替采用深远、高远、平远的构图法则，以不同的视角展现千里江山的图景。

赵伯驹的《江山秋色图》也是一幅青绿重彩山水画，画卷展示了深秋辽阔的山川郊野的壮丽景色。图中所绘为北方山水，群峰绵密，

层峦叠嶂，有一条长河曲折蜿蜒，后见崇山峻岭，起伏顾盼，开合揖让，虚实相生，盘桓而至。

界画也是工笔山水的重要形式。界画是指在作画时使用界尺引线，故名界画。唐张彦远认为，界画的真正独立归功于隋朝的两为画家，“杨（契丹）、展（子虔）精美宫观”^①。初唐僧人彦棕曾评展子虔的绘画：“子虔触物留情，备皆绝妙，尤善楼阁，人马亦长，远近山川，咫尺千里。”^②可见，展子虔擅长宫观楼阁，将山水与楼阁界画相结合，营造出“咫尺千里”的特点。

隋朝的展子虔、董伯仁、郑法士三人均为宫廷贵族服务的画家。这时期的界画多以宫观、山水与贵族游春、出行、骑射的故事情节相结合，山水衬托华贵的车马，亭台楼阁如同神仙的境地，宏伟的格局、富丽堂皇的装饰性和缥缈、神秘的气氛是其审美追求的主流^③。可见，界画的早期形成还不同程度地依附于人物画和山水画的创作。

界画独立后，唐朝的众多画家热衷于以工谨炫丽的画笔描绘唐宫的华丽和帝王的奢侈。唐朝李思训父子继承了隋朝展子虔的画风，其作品《宫苑图》卷、《九成避暑图》等都反映了早期界画的形态，表现了帝王贵妃、公卿贵族的游乐生活。其中，《宫苑图》中的亭台楼阁、宫殿堂馆逶迤在群山中，山楼、阁道相连，飞檐重叠，台榭、湖中碧波荡漾，一派绚丽奢华的宫苑游乐景象。画家运用填金、描金的手法，来烘托富丽堂皇的氛围，以勾云烘托宫殿的奇幻壮丽，用金线画清波荡漾的水面。可见，早期界画的技法形式多为勾线填彩。唐中后期，山水画自然主义的审美思潮推动了界画的发展。表现为宫观楼阁与山水的结合，其审美上不再局限于富丽堂皇的趣味，内容上也逾越了皇家宫苑游园赏春的题材，而与山水画自然主义的审美潮流相合拍。

① 游新民：《中国界画技法》，江西美术出版社2000年版，第3页。

② 何志明、潘运告主编：《唐五代画论》，湖南美术出版社1997年版，第31页。

③ 卢辅圣主编：《中国山水画通史》，上海书画出版社2014年版，第250页。



作者：卫贤 时期：五代 材料：绢本设色
规格：纵134.5厘米 横52.5厘米
收藏处：北京故宫博物院

图4-12 高士图

五代卫贤的《高士图》(如图4-12所示)是一幅结合了人物、楼阁界画的叙事性山水画。作品中能见到早期的界画手法“植柱构梁”的可靠画迹。描绘的是汉代隐士梁鸿和妻子孟光“相敬如宾,举案齐眉”的典故。图中仔细描绘出厅堂篱栅、砖瓦柱廊、几案托盘等大大小小的事物,厅堂横平竖直,厅堂之外的竹篱木栅穿插有致。整幅作品着意刻画了崇山峻岭中隐士简朴而整洁的家居生活。他的另一作品《闸口盘车图》以界画的形式再现了河旁闸口一个官营磨面作坊,图中重楼叠阁,空间关系复杂——堂屋安放水磨,望亭置于两端,河上两艘篷船,运粮引渡忙碌。

五代两宋时期是界画发展的黄金时期,尤其是宋代。宋代城市经济繁荣,发达的建筑技术和水陆交通为界画创作拓展了题材,市井文化的兴起又为界画发展提供了丰厚的文化土壤。在宋代,界画一改过去地位低微的状况。在皇家设置的翰林图画院中,有大批画家专攻或兼善屋木,涌现出许多著名的界画家。

北宋的郭忠恕以界画闻名于世,其作品《明皇避暑宫图》描绘的宫殿楼阁宏伟壮丽,结构复杂,细密精工,造型准确,避暑宫背山面水,景色宜人。张择端的《清明上河图》更是表现现实的生

活题材,轮廓的轻重、空间的层次、细节的描绘相当精致。宋徽宗赵佶也参与界画的创作,其作品《瑞鹤图》中的屋顶就画得栩栩如生。

南宋的界画画师不断探索新的构图形式,注重对客观景物作更细致的描写。南宋李嵩的《天中戏水》创出了高精密度写生的典型例子,描绘划行于水面的大型龙舟,船上叠筑起结构繁复的楼阁,以细密的笔法刻画出雕梁画栋、斗拱、飞檐、宝珠顶等,画面中物象多而不乱,秩序井然,线条遒劲,设色典雅,富贵华丽之气息跃然纸上^①。

2. 写意山水

写意山水可分水墨山水、没骨山水(彩墨山水)等。

在山水画史上,一般把王维推为水墨山水画始祖。王维的传世之作《江山霁雪图》虽墨染替代笔皴,仍以勾勒为主,林石画法比较拙硬,未能免去刻画之嫌,但王维将文人气息注入山水画中,创有水墨山水一系,在美术史上产生的作用是不可估量的。董其昌曾说:“王摩诘始用渲染,一变钩斫之法。”^②

晚唐,在中原乃至四川等地,掀起了水墨运动。水墨运动的代表画家有张璪和王墨。张璪的作品强调气韵生动,不拘形似,喜用秃笔,笔墨随意纵横,人称“破墨法”。王墨常把浓淡不同的墨汁随意泼点于画上,然后依其形状添加修整,画出的山石、云水、烟霞如自然生成一般,人称“王泼墨”,是王维水墨渲染的进一步发展。

五代时期的水墨山水走向成熟,呈现出地域性特点,形成南北两大画派。北方画派的代表有荆浩、关仝;南方画派的代表有董源、巨然,也被称江南水墨山水画派。

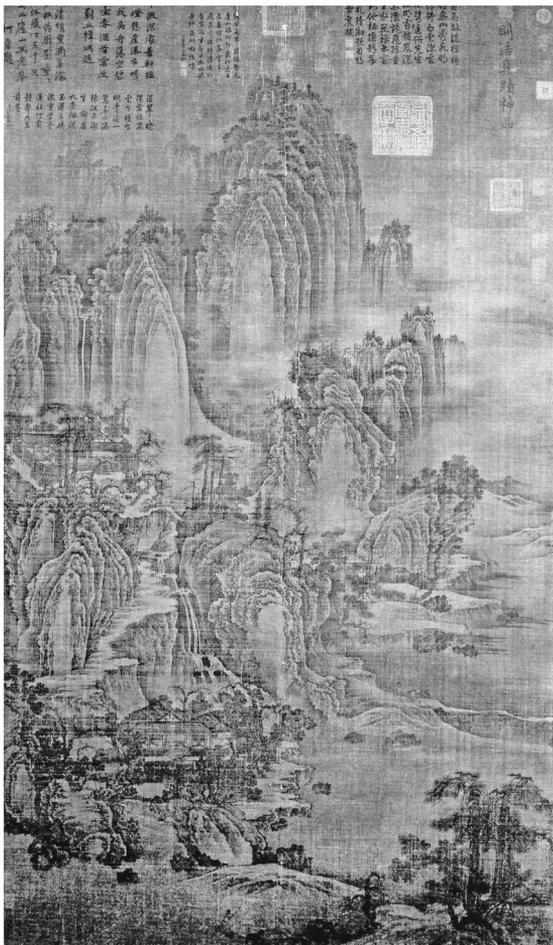
荆浩(约850~?年)是五代后梁最具影响的山水画家,字浩然,沁水(今山西省沁水县)人。他在自己的绘画理论著作《笔法论》中云:“吴道子画山水有笔无墨,项容有墨而无笔,吾当采二子之所长,成一家之体。”^③他常深入太行山中,携笔摹写山中古松,开创了水晕

① 陆小赛、夏克梁主编:《艺术考察与写生》,北京大学出版社2014年版,第19页。

② 王伯敏、任道斌主编:《画学集成》,河北美术出版社2002年版,第217页。

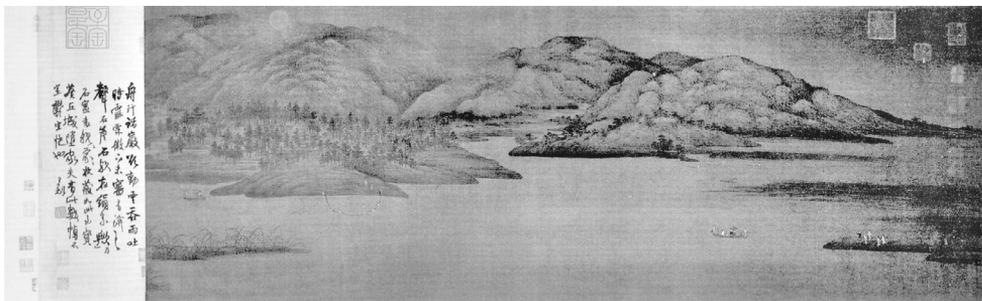
③ 转引自陈传席:《中国绘画理论史》,三民书局股份有限公司2013年版,第64页。

墨渍表现技法、全景式构图和山石皴法技巧。代表作有《雪景山水图》《匡庐图》等。《匡庐图》(如图4-13所示)以全景式的构图表现了峻峭的山峰和水边乡居的清幽景色。画家用水墨皴染画出了山势的形态变化,山径曲折,山水间布置屋宇、桥梁、长松、林木,充分发挥了水墨画的特点。



作者:荆浩 时期:五代
材料:绢本水墨
规格:纵185.8厘米
横106.8厘米
收藏处:台北故宫博物院

图4-13 匡庐图



作者：董源 时期：五代 材料：绢本设色 规格：纵50.2厘米 横140厘米
 收藏处：北京故宫博物院

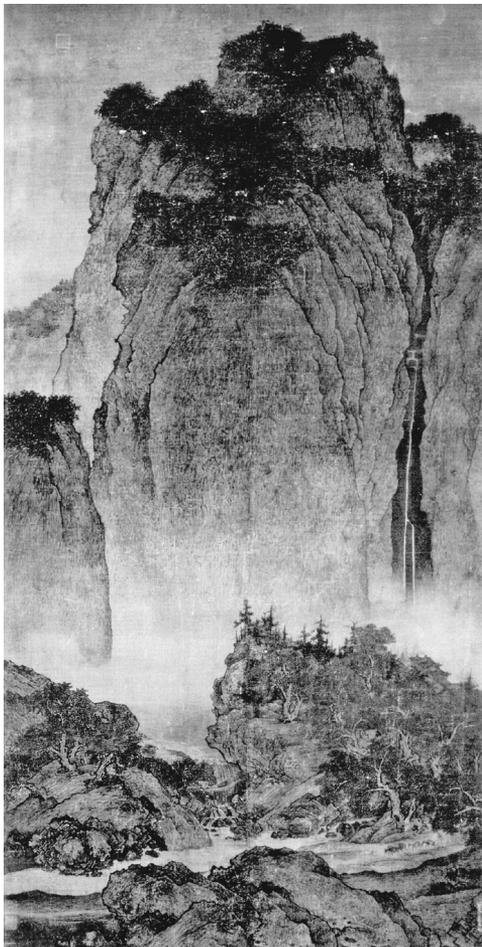
图4-14 潇湘图

关仝(约907~960年)也是五代后梁代表性山水画家,早年师荆浩,所画山水颇能表现出关陕一带山川的特点和雄伟气势。代表作有《秋山晚翠图轴》《关山行旅图轴》等。《关山行旅图轴》描绘山峰高耸,云烟缭绕,山中行旅来往,酒旗飘扬,充满着纯朴的山区生活情趣。

南方画派的董源(约934~962年)是五代南唐画家,字叔达,江西钟陵(今江西省进贤县)人,他喜欢用披麻皴来描写丘壑,范围多为江南山川,具有深远的意味。代表作有《夏景山口待渡图卷》《潇湘图》《夏山图》等。《潇湘图》(如图4-14所示)描绘一片湖光山色,山势平缓连绵起伏——画面中以水墨间杂淡色,山峦多运用墨点皴法,以墨点的疏密浓淡表现山石的起伏凹凸,画面中的留白营造出云雾迷蒙之感。此图被视为江南水墨山水的开山之作。

南唐画院的学生赵干继承了南派画风,将南方景致描绘得淋漓尽致。他的《江行初雪图》描绘了江边渔人劳作的情景。通幅先以淡墨染绢地,再洒白粉为雪。寒林枯木皆中锋运笔,树干以干笔皴染,芦花以赭墨裹粉,一笔点成,极富创意。

董源的水墨山水画技法得到了巨然和尚的追随。巨然(生卒年不详)为南唐时期山水画家,五代灭亡后入北宋,遂出家。代表作



作者：范宽 时期：北宋 材料：绢本设色
规格：纵206.5厘米 横103.3厘米
收藏处：台北故宫博物院

图4-15 溪山行旅图

崇山巨峰，使人觉得石破天惊。涧中飞泉一线，直落千仞，下临深谷，山断云横，空蒙一片，俯窥而不能知其深；一队行旅由左侧穿林赶路，点出“溪山行旅”的主题，极富关陕地方特色和生活气息。在具

有《万壑松风图》《秋山问道图》等传世。《万壑松风图》以长披麻皴画出山峦高冈，细笔写松，浓墨点苔，构图严谨，笔法松灵，给人以清幽爽朗的视觉感受。

北宋山水延续五代的画风，注重“自然”“造化”，通过真景和笔墨的结合来创造意境，严格精细观察自然的审美心态，体现了现实主义精神。同时，北宋的山水画建立了一整套笔墨体系的形式规范，以及表现完整的视觉空间和客观图像的全景式构图法则。

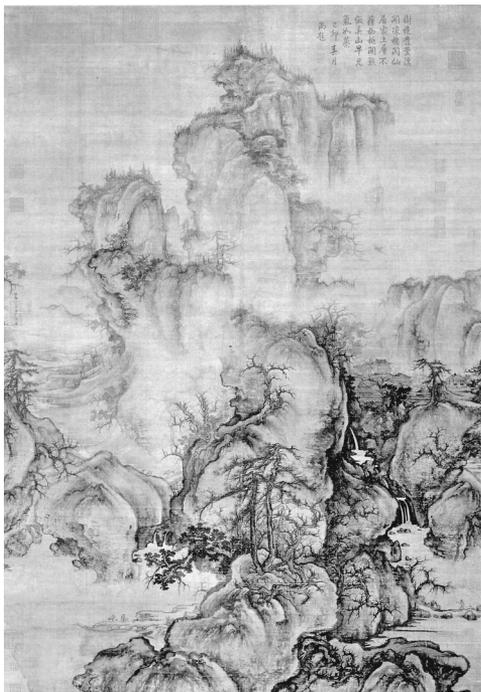
从范宽(950~1032年)的传世名作《溪山行旅图》(如图4-15所示)可以看出，画面强调写实、追求理趣及全景式的构图等。《溪山行旅图》描绘的是关陕一带的景色，气象萧深，古木怪石，令人敬畏；

体技法上,范宽运用豆瓣皴,一笔一笔地将黄土高原的山石质感勾画出来,浓润的墨色表现矗立的山头,更显其雄壮浑厚。

郭熙(1023~约1085年)为美术理论家和画家,他的《林泉高致》是中国山水画理论史上的奠基之作,对后世产生了深远影响。他提出山水画的“三远法”透视法则。“三远法”既在方法论上为山水画的创作实践提供了空间处理的表现方法,也体现中国画表现自然的方式,以“远”达到超出有限的“象”,从而趋向于无限的“道”。

郭熙的传世作品《早春图》和《幽谷图》都是绘画史上的名作。《早春图》(如图4-16所示)描写早春时节山川的景象,整个画面雾气浮腾,阳光普照,表现出一派欣欣向荣的景象。画法上,郭熙运用富有浓淡干湿效果的画笔来皴山石,创有被后世效法的卷云皴,郭熙画的树线条灵活多变,多虬枝,主枝上生小枝,多以蟹爪面目出现,极具情趣。

米芾父子深得董源的绘画真谛。米芾将书法中的点画用笔融入绘画,以“落茄点”表现自然山川的烟云风雨变化。其子米友仁继承家学,“落茄点”浓淡适宜,朦胧湿润,随意而自然。米友仁的代表作《潇湘奇观图》中的山、树用横点画出,描绘了苍茫雨雾中自然山水



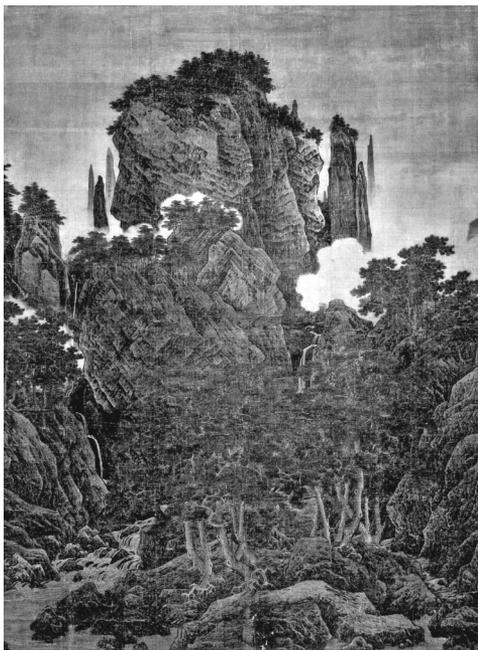
作者:郭熙 时期:北宋 材料:绢本设色
规格:纵158.3厘米 横108.1厘米
收藏处:台北故宫博物院

图4-16 早春图

和景物的特殊韵致。

南宋的水墨山水画创造出一个新的艺术面目,与北宋山水画强调“骨力”不同,注重对山水审美意境的营造。南宋画家喜欢选取山之一角来着重刻画细节,营造深远的意境。南宋画家惯以斧劈皴画怪石,以粗笔绘古树,再以云烟布之,寺观楼阁若隐若现,具有极强的想象力。李唐、刘松年、马远、夏圭并称南宋四大家。

李唐(1066~1150年),字晞古,河阳三城(今河南省孟县)人。他在山水画方面取法荆浩、范宽,山石画法灵活结实,山势气势雄壮,开南宋浑厚一派之先河。李唐的存世作品《万壑松风图》(如图4-17所示)是其早期代表作,款识较为独特,题于山峰,与整个画面



作者:李唐 时期:南宋 材料:绢本淡设色
规格:纵188.7厘米 横139.8厘米
收藏处:台北故宫博物院

图4-17 万壑松风图

融为一体。题曰:“皇宋宣和甲辰春,河阳李唐笔。”画面分近景和远景两个部分,近景苍松峻拔,山涧溪流涌出,山石用斧劈皴,水纹用流畅的线条勾出;远景山峰高峙,峭壁悬崖间有飞瀑直泻,山石用刮铁皴,山腰使用马牙皴等方法进行塑造;山腰间白云缭绕,清岚浮动,山巅松林郁郁葱葱,云雾飘渺,大自然雄壮之气扑面而来,给人以气势磅礴的感觉。

刘松年(生卒年不详),钱塘(今浙江省杭州市)人,刘松年师法李唐,但他没有发展李唐后期山水简放和水墨淋漓的风格,

而是加以收敛。刘松年的山水既有青绿山水,又有“淡墨清岚”的风格,对马远和夏圭影响深远。其代表作《四景山水图》分别描绘春、夏、秋、冬四景,表现了隐居于湖山楼阁中的士大夫的闲散生活。

马远(约1140~1225年),字遥父,号钦山。马远师法李唐和刘松年,但在章法结构和表现手法上有新的创造。李唐开始了局部取景,马远的山水也是以少见多,常画山水一角,画面留出大片空白,以表现空旷渺茫、清远深邃的意境,故有“马一角”之称。其《踏歌图》(如图4-18所示)在构图上打破了北宋山水的全景式章法,简洁明快,笔法则以大斧劈皴为主,这种画风是中国山水画发展史上的创举,对后世影响深远。

夏圭(生卒年不详),字禹玉,钱塘(今浙江省杭州市)人。夏圭的山水画构图简洁,多取半边之景,故有“夏半边”之称。笔墨雄奇简括,并利用远近景和墨色浓淡的对比,使主题突出。其作品《松溪泛舟图册页》(如图4-19所示)的构图为典型的“夏半边”画风特色。构图简淡,意境清幽深远,为夏圭传世山水画中的精品之作。



作者:马远 时期:南宋 材料:绢本设色
规格:纵192.5厘米 横111厘米
收藏处:北京故宫博物院

图4-18 踏歌图



作者：夏圭
时期：南宋
材料：绢本淡设色
规格：纵24.7厘米
横25.2厘米
收藏处：北京故宫博物院

图4-19 松溪泛舟图册页

没骨山水也是写意山水的重要形式。没骨是指不用墨线勾勒，直接以大块面的彩色描绘景物。用这种方法画出来的山水画称为“没骨山水”。早在山水画萌芽的时期，就有一部分山水画家不用墨色，直接用色彩画出华丽的没骨山水作品。南北朝时期的张僧繇就直接用墨色或青绿、赭石、堆染成山、石、水和树木。

盛唐时期的敦煌莫高窟壁画中有成熟的没骨山水。第167号窟的山水壁画的左侧崖壁上用赭石画出浓淡的层次，崖山上的树石则用石青涂染，崖前的松树用石绿画叶，朱色染夕照与太阳，表现出华美的大唐画风。唐代杨升也擅长此法，其代表作有《峒关蒲雪图》。

两宋时期，继承这种没骨山水的表现手法，可从上海博物馆馆藏的《雪霁图》扇面中看出，画面用白粉染雪山，再用花青、朱标、赭石等画松树、远树及建筑物。

（三）隋唐五代两宋的花鸟画

唐朝的花鸟画完全发展成熟，产生了画鹤名手薛稷、画马名手曹霸、韩幹和陈闳以及画牛名手韩滉等大家。五代两宋宫廷画院的

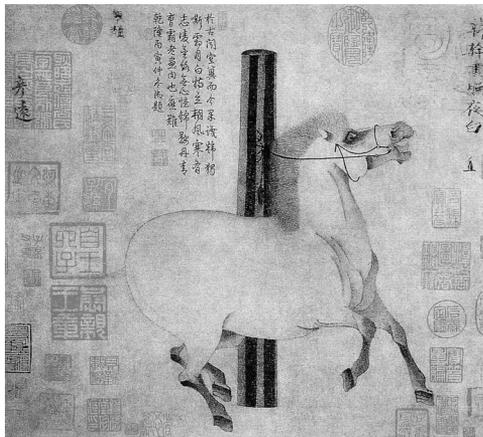
花鸟画发展到历史的顶峰时期,西蜀出现了黄荃,以“富贵”风格奠定了“院体花鸟画”的样式;南唐出现了“野逸”风格的在野画家徐熙。从此,中国花鸟画形成黄家“富贵”和徐家“野逸”的两大风格体系。两宋宫廷画院的花鸟画进而在融合黄家“富贵”和徐家“野逸”的基础上产生变革。

唐朝的花鸟画从初唐薛稷,经盛唐曹霸、韩幹、韩滉,到中晚唐边鸾,再到晚唐刁光胤、滕昌佑,形成了历史发展的线路。这条线路的题材发展特点是从动物(如马、牛等)向鸟禽以及折枝花转变。

初唐最有代表性的花鸟画家薛稷以画鹤闻名,《历代名画记》载:“屏风六扇鹤样,自稷始也。”其所画的鹤形神兼备,达到呼之欲出的效果,故李白、杜甫曾赞说:“画色久欲尽,苍然尤出尘”,壁上的鹤似乎只要注入生命,马上就会破壁飞去,令人联想到“画龙点睛”的传说。

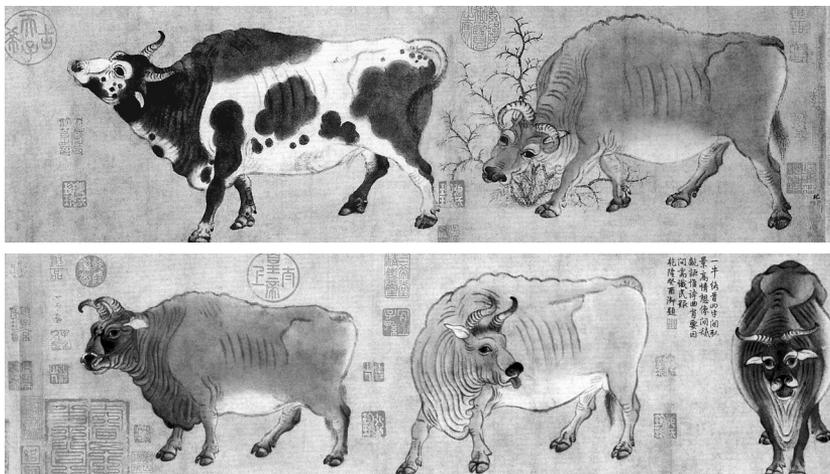
盛唐最具代表性的花鸟画家有曹霸、韩幹等。曹霸的画作均没流传下来,唯有透过杜甫诗作才能一窥其貌。杜甫在《丹青引》中说:“开元之中常引见,承恩数上南熏殿”;“文采风流今尚存,学书初学卫夫人,但恨无过王右军”。其弟子韩幹也是画马高手,韩幹的《照夜白》《牧马图》等真迹传于后世,被誉为“神气磊落,希世名笔”。

在韩幹的《照夜白》(如图4-20所示)中,“照夜白”是指马匹毛色很纯也很白,甚至能把黑夜照亮。韩幹画马不仅追求神似,而且以其简练遒劲的手法刻画这匹神骏非同凡响的豪迈气魄和性情。



作者:韩幹 时期:唐代 材料:绢本设色
规格:纵30.8厘米 横33.5厘米
收藏处:美国纽约大都会博物馆

图4-20 照夜白



作者：韩滉 时期：唐代 材料：绢本设色 规格：纵20.8厘米 横139.8厘米
 收藏处：北京故宫博物院

图4-21 五牛图

中唐时期的花鸟画有进一步的发展。主要表现在两个方面：一是大体量的动物有新的成就，如韩滉的《五牛图》的产生；二是“花”与“鸟”之结合的花鸟画，以边鸾为代表，有了较成熟的表现^①。

韩滉的《五牛图》(如图4-21所示)中的五头牛的姿态各异，或俯首吃草，或昂首前行，或回顾舔舐，形象传神。画法上，骨法用笔；造型上，朴实中见奇。五牛布置虽然是横卷等分排列，看来平淡，却对牛的造型倾尽精心。

画家韦偃留下千古名作《放牧图》，从中能领略到唐朝画家在鞍马绘画上独到的驾驭能力。《放牧图》描绘了千余个姿态各异的骏马，在山坡上凌乱地散开，正面的，背面的，侧面的，奔跑的，吃草的，跳跃的，鸣叫的，没有细致的观察和高超的绘画技法，是不可能完成这样的作品的。

边鸾(约762~820年)，京兆(今陕西省西安市)人，任右卫长

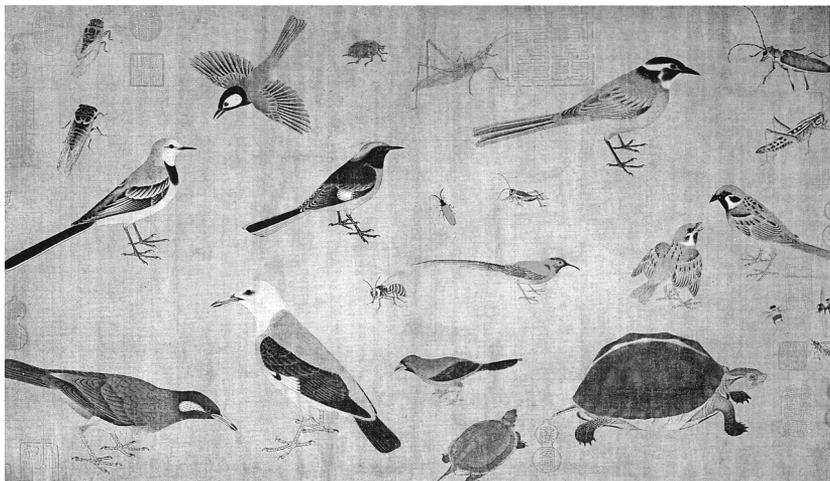
^① 周积寅主编：《中国画艺术专史(花鸟卷)》，江西美术出版社2008年版，第76页。

吏。其传世作品《花鸟图》是纯粹以“花”和“鸟”为题材的花鸟画。该图折枝当空，绶带鸟枝头回望而尾羽飘举的姿态。这种画风直接影响晚唐的滕昌佑，继而作用于五代“院体”花鸟画的黄荃。由于黄荃、赵佶等喜欢临摹边鸾的作品，所以，至五代两宋贯有一脉之气。

滕昌佑(生卒年不详)，吴郡(今江苏省苏州市)人。其继承边鸾花鸟画作品的风格，其传世代表作《牡丹图》，从右出枝的上半部牡丹颇有分量地向画内倾压，与之相呼应的是左下角向上的一枝短小的黄牡丹，撑住了泰山压顶之势。

黄家“富贵”和徐家“野逸”代表了五代花鸟画的成就，但也因画家生活的地域环境、个人追求的不同导致画风有别。

黄荃(903~963年)，成都人。其花鸟画全面继承了唐代传统，师承滕昌佑和边鸾。由于是宫廷画家，其主要描绘宫中的珍禽瑞鸟、奇花怪石，所以，绘画特点有“富贵”的气质。其传世之作《写生珍禽图》(如图4-22所示)虽不是创作的典范，但是他描绘翎毛、昆虫的五官四



作者：黄荃 时期：五代 材料：绢本设色 规格：纵41.5厘米 横70厘米
 收藏处：北京故宫博物院

图4-22 写生珍禽图