

● 中国文化史知识丛书 ● 主编 任继愈 ●



ZGWHHSZS

# 中国雕塑史话

顾 森



09  
05

商务印书馆

J309.  
G505

40738

●中国文化史知识丛书●主编 任继愈●

ZHONG GUO WEN HUA SHI ZHI SHI CONG SHU

# 中国雕塑史话

顾森

商务印书馆

责任编辑：任寅虎

封面设计：李淑敏

版面设计：毛尧泉

中国文化史知识丛书

ZHONGGUÓ DIÀOSÙ SHǐHUÀ

中国雕塑史话

顾 森

---

商务印书馆出版

(北京王府井大街35号 邮政编码100710)

新华书店总店北京发行所发行

河北香河县第二印刷厂印刷

ISBN 7-100-01349-4/G·187

---

1991年12月第1版

开本 787×960 1/32

1991年12月北京第1次印刷

字数 61 千

印数 0-21 000 册

印张 4 1/2 插页 4

定价：2.25 元

## 编者献辞

我们伟大的祖国在几千年漫长的发展中,创造了丰富、灿烂的古代文化。中国文化是中华民族延续和发展的精神支柱,它曾长期居于世界文明的前列,为人类的文明与进步作出了贡献,是世界文明史上的巨大财富。世界上的文明古国都曾对人类文化做过贡献,但是随着历史的前进,它们多衰落了。只有中国和中国文化屹立于世界之林,一脉相承,历久而弥新!

中国文化是个发展的、历史的范畴,具有包容性与持续性:首先,除了时代差异外,尚有着地域与民族的差异性。它是在连绵几千年中,以华夏民族为主体的中华民族各地域文化(包括中原文化、齐鲁文化、荆楚文化、巴蜀文化、吴越文化、岭南文化、闽台文化等)和各民族文化(包括壮、满、蒙、回、藏等中国56个民族的文化)长期的、不断的交流、渗透、竞

FN 53/20

争和融合的结果。在这个意义上说，中国文化的发展是具体的、历史的、多地域、多民族、多层次的立体网络；其次，中国文化是起源于上古贯穿至现在，在黄河、长江及其周围地域形成并延续至今的中华民族共同文化、共同的社会心理与习俗的结晶。

继承中国文化遗产，并不是对古代文化毫无选择地一概接受，而是要继承其优良传统，摒弃其封建糟粕。

我们要继承、发扬中国文化优良传统的基本精神是指刚健自强的革新进取精神，注重道德教化，强调民族凝聚意识，以及重视历史智慧等几个主要方面。

今天，中国正处在向现代化迈进的新时期。了解过去的优秀文化，正是为了创造未来的新文化。这对提高民族自信心、增强民族的凝聚力，有着极为重要的意义。青少年是祖国的未来，民族的希望，对他们进行传统文化的教育，既是当务之急，又是长远大计。要让中学生及具有中等文化程度的读者掌握中国文化史的基本知识，即了解中国文化的辉煌历史与它的优良传统，从而给爱国主义打下稳固的思想基础，为建设中华民族的新文

化创造条件。这是一件意义重大的事业，也是我们编辑这套丛书的初衷。

我们设计了历史、考古、地理、思想、文化、教育、科技、典章制度、军事、经济、文艺、体育、生活习俗等方面的 110 个专题，希望这一套丛书从多角度、多层次、系统地反映中国文化的主流与特点。如果海内外读者能从中认识中国文化的基本面貌，这就是编者的最大满足了。

对于本书的批评与建议，我们将十分欢迎。

《中国文化史知识丛书》编委会

1991 年 2 月 22 日 北京

## 目 录

一	原始雕塑与民间雕塑·····	3
二	青铜雕塑·····	16
三	俑·····	32
四	陵墓雕塑·····	62
五	佛教雕塑·····	84
六	玉、石雕刻与盆景·····	107

在美术的所有品类中，雕塑的数量占压倒优势，不仅在中国，在世界所有国家中都如此。这首先是因为遗存至今的雕塑所使用的都是一些值贱质坚的材料，如石头等。其二是其基数大，经得起岁月的消磨，如陶塑、石窟造像，动辄就成千上万。而其中最重要的，可能还在雕塑本身。雕塑是三度空间的艺术，雕塑艺术与构成它的材料合为一体，只要材料存在，雕塑就存在（完整或残缺）。别的美术品类如绘画则不然，它们是一种材料附着在别的材料的表面而成。由于这些载体要么本身易毁坏，如纸、绢、布；要么是岁月淘洗使表面材料脱落，保存下来的，为数较少。中国雕塑经几万年的积累，数量浩繁，品类众多，真有使人眼花缭乱之感。

中国雕塑主要有两大特色：实用性和象征性。实用性是指制作雕塑的目的，总是将用的功能放在第一位，如青铜礼器，墓葬中的石像生、明器和画像石、画像砖，作参拜、修行和供养的佛教雕刻等等，都是以人的功利为

第一要求，艺术性只属第二位。象征性主要是指艺术上的追求，即雕塑不重在追求肖形像物，而是以某件雕塑所代表的意义为主要目的。撇开那些非写实的作品不谈，即使是那些以生活中形象为原型制作出来的作品，也不一定是现实的仿照，而是用这一形象来象征了某一含义。如一件熊的雕塑，它就可能代表了力量、阳性或生殖崇拜。又如散布各地的贞节牌坊、乐善牌坊、长寿牌坊，虽然雕镂了精美的山川人物、花鸟虫鱼、珍禽瑞兽，但牌坊的主题并不在这些雕刻。牌坊这种形式，是一种象征性、纪念性的石刻作品，它象征和纪念的内容，由牌坊这种符号式的结构和上面的文字来表明。反过来说，只要看到牌坊这种形式，无需观看雕刻内容，也无需打听别的什么，就能断定是为纪念某人、某事而建立，它的象征意义是极其清楚的。当然，中国雕塑的特色并不是就只有实用性和象征性这两点。无论从题材还是表现手段，中国雕塑都是丰富多彩的。而这些，则只有将自己置身于中国雕塑的海洋里才能了解和发现。

## 一 原始雕塑与民间雕塑

雕塑是一门最古老的艺术。如果说人与动物的分界是制造工具,那么,从人类出现的那一瞬间开始,人类就制作了第一件雕塑品——工具。原始人制作工具是为了用,但在今天的人的眼里,这些工具中则寓藏着艺术性。工具的制造并非漫无标准,而是有一定目的。加工中对原始材料的取舍,是建立在使用上,在使用时多次重现的重量感、力量感、速度感、锐利感以及粗糙或滑润的触手感等等,经过复合,就形成一种工具的制造标准,这种标准就是原始人制造工具时的主观取向,也是原始人的审美标准。从审美标准出发制作的工具,已不是原来意义上的工具,而是非使用价值的物品。在今天,我们则可以视它们为艺术品。当然今天我们已无法确知原始人如何看待他们的艺术品,但有一点可以肯定,实用和好用必然是一件好的工具的标准。我们今天看到许多原始社会遗址或墓葬出土的大量造型雷同的石球(旧石器时代)、石斧(新时

器时代),就证明了上述推测并非毫无根据。在新石器时代的大汶口文化、江苏邳县大墩遗址和山东兖州王因遗址的墓葬中,发现当地原始人有口含石球、陶球的习俗。江苏南京北阴阳营原始社会遗址的墓葬中,也有死者口含天然彩色石子的习俗。这些习俗明显带有原始信仰色彩。这些例子,可能会间接地说明旧石器时代原始人的石球不会纯粹是作为工具使用。非工具的石球,按一定的规格(浑圆形)或标准(匀称)制作,实际就是一种审美标准支配下的产物。陕西宝鸡北首岭仰韶文化、江苏青莲岗文化和安徽薛家岗文化中,一些作为葬品而非实用的通体磨光或彩绘的精美石斧的发现,更证明了原始社会确实存在着按某一种审美标准所制造的艺术品。原始人的木器工具不易保存,至今已见不到一件实物。石器工具,各地出土甚丰,为今天的研究提供了根据。由于石质各异和加工的不同,这些石器在形状、体积和加工工艺上各不相同,因而在观看时就会产生不同的感受。这些石器可以使人产生速度、锋利、厚重、浑圆等诸种不同的联想,可以使人从那些微妙的曲线和或急或缓的块面转折中产生不同

的节奏感，也可以使人从石器的质地和色泽中得到纯正、火热、粗涩、温润等等感受。在原始时代，一件完美的石器的形成，往往是数万年乃至数十万年历史的积淀，这些貌似平凡的石器是人类对美的追寻的最古老的记录。虽然这些艺术品没有具体的情节可告诉我们，但我们仍可从中感受到先民在洪荒时期创业的艰辛。这些艺术品，是混沌初开时，人类的远祖们在莽莽天地间发出的智慧之光。

从雕塑的品种来看，原始社会已具有今天所说的浅浮雕、高浮雕、圆雕等所有的形式。从材质来看，除了有争议的齐家文化的青铜、红铜外，石、骨、玉、牙、木、泥、蚌等，都是原始人雕塑的材料。如石雕，有河北武安仰韶文化的人面石雕，四川巫山大溪文化的双人面石雕等；如象牙雕，有浙江余姚河姆渡文化的鸟形匕，山东泰安大汶口的透雕梳等；如骨雕，有陕西西乡仰韶文化人头像，山东泰安大汶口文化镂空雕筒等等。但最能代表中国原始时期雕塑实物的应是新石器时代的陶塑。它们是使用泥土这种软材料加工成形后，经火烧制而成。我国陶器的制作最迟也不会晚于8000年前，从发现的陶塑实物

来看,如 1977 年河南新郑县裴李岗出土的陶猪,1978 年河南密县莪沟出土的陶塑人头,均属裴李岗文化,时间也可追溯到 8000 年前。从 8000 年前至 4000 年前的原始社会末期,



人形罐(陶)

新石器时代 甘肃玉门出土

遍布于中华大地的原始人创造了数不清的陶塑，正因为有这个极大的基数，才使这种易碎易毁的艺术品虽经几千年岁月的淘洗，至今仍有相当数量遗存下来。这些陶塑有的是独立的塑作如陶鸟、陶猪、陶鱼；有的是附饰于某一器物，如人头盖瓶、浮雕蜥蜴罐；有的是与器物复合在一起，成为一种模拟某一生物形态的既实用又美观的器物，如龟形器、猪形器等等。原始人雕塑的人物造型，多鼻子饱满，双眼空陷，嘴巴微张，但由于眼睛的形状及位置的不同，鼻子长短的变化，嘴巴开启的大小，又使每一件塑像具有自己的个性和特色。就今天的眼光看来，这些陶塑人像的面部表情略显惊奇，眼神又多是凝视而迷惑不解的。或许，面对许许多多无法理解的大自然现象和人类自身现象，原始人只能作出这样的表情来。

原始社会的文明程度，还不可能使原始人去为艺术而艺术。他们追求艺术的完善形式，往往与他们最基本的需求相联系，因而他们对美的追求，是人类最基本最起码的要求，或者说，原始人的审美是一种低层次的审美。这些审美可以简括地归为以下三类：对最起

码的愉情娱性的要求；对生存的祈福；对物种延续的期望。在浙江河姆渡文化、甘肃仰韶文化、湖北屈家岭文化等原始社会遗址中出土了一些手捏的几厘米大小的独立塑件，它们不是泥坯而是已经烧制为陶制品，说明它们并不是作为附饰的零件的；也不是都出自墓葬中，因而不是某些有生命的东西的代替物；若是作为某一宗教仪式所用法物，它们又太粗制滥造，形象也太模糊。这些东西的出现，只可能有如下两种解释：或者是制陶者将余下的泥块即兴捏制一些形象与陶器一起烧制；或者是为孩子制作的玩具。无论属于以上两种情况的哪一种，这些小陶塑都表现了原始人对愉情娱性的追求。在青海、甘肃、陕西的渭河流域和汉水上游一带，先先后后出土了近 10 件人头盖瓶，有少女头、老人头，瓶的形状都作大腹、平底。这种人头盖瓶有三个方面令人深思：其一是它们的人头顶上普遍开有黄豆粒大小的小孔，什么容器开这样小的口呢？其二是有的瓶颈用泥条堆塑了缠绕的蛇身，与瓶盖的人头相连，这种人首蛇身的表现又有什么含义？其三是这种瓶在原始人看来十分珍贵，在这一广阔的地域中，新石器

时代遗物多达四五万件，这种瓶才几件，而且有个别的瓶曾经断裂过，上有原始人当时就粘接的痕迹，原始先民为何如此珍惜它？对以上问题，最流行的回答是瓶内装的是亡故人的骨骸，瓶顶小口是留给灵魂出入的。这种回答也不能完全解决问题，例如人首蛇身那个瓶，里面又装的什么骨骸？类似这种千古之谜的陶塑有的是。如山东胶县三里河村出土的一个属大汶口文化的提梁壶就是一例。大汶口文化的陶塑，多动物造型，这个提梁壶也具有这种文化特色。整个器物模拟龟形，但在壶的仰流下所塑的头，似龟头也似蛇头，后面的长尾弯向前方与提梁合而为一，考古界定名为龟蛇合体玄武壶。根据何在？再如青海省乐都县柳湾出土的彩陶罐，罐体上浮雕一个奇怪的裸体人像。这个人像既有男性的双乳，同时又有女性丰满的双乳；生殖器既具有男性特点，又具有女性特点。这个男女合体的人像的寓意又何在？关于原始艺术的创作目的，已有种种理论，如游戏说（出于游戏的冲动，是人类过剩精力的发泄）、符号说（是季节变化的符号，即物候符号）、巫术说（与各种巫术相关）等等，如果绕开这些有关

艺术起源的问题，直接考查艺术的表现内容，就可发现有两个主题是艺术长期以来一直在表现的，这就是辟邪主题和生殖主题。作为一个物种，第一位的要求是活下来和传下去，原始人面临的最基本的两个问题也如此。活下来除了起码的果腹暖身外，最重要的是要避免各种灾害的降临，如雷、电、风、雨、水、火、毒虫、猛兽、疾病等。面对各种灾害，原始人除依靠自身的力量外，很大程度还要靠一些超自然的力量，这必然导致对神灵和精灵的崇拜。表现在艺术上，就是各种避害趋吉的题材。传下去其本质就是生育繁衍，但原始人并不完全明白生殖的科学根据。认为，男女交媾固然是原因之一，某种神秘力量的支配作用可能更为重要，但这种神秘力量是什么则又被层层迷雾所遮盖，不得而知。1983年至1985年在辽宁省喀左县、建平县等红山文化遗址出土的女神像等陶塑，是原始时期雕塑品的重大发现。其意义首先是作为独立的、有明确意义(祭祀)的雕塑品；第二是首次发现非常写实的女人体雕塑。这些陶塑发现的现场是一些祭祀堆，可能是原始人用于祭地母或农神(女性)之处。大地生育万物，人

的生育也包含其中。出土中那些乳房丰满、肚腹圆大、臀部宽厚的女人体塑像，与欧洲原始艺术所表现的女人体一样，都是一种生育力旺盛的女人形象。这些陶塑女人体，与前面提到的男女合体陶塑，以及在陕西华县龙山文化和湖北天门屈家岭文化中出土的陶祖（男性生殖器），都体现了原始人对生殖的祈求。“朱雀玄武顺阴阳，青龙白虎辟不羊（祥）”，是汉代表达求吉避凶的套语。但这种思想肯定不是汉代才出现的。1985年7月，河南濮阳发现的一座新石器时代墓葬，死者的两旁，各用河蚌堆砌出一龙一虎的形象。这一龙一虎的意义非同一般，它说明了可能在新石器时代就出现了这种顺阴阳、辟不祥的思想。回过头来看前面提到的那件龟蛇合体壶被定名为玄武，就有一定道理了。看来它们都是出于同一辟邪目的。青龙、白虎、朱雀、玄武为天上四神，原始社会雕塑实物中现已得其三，证明了汉代流行的这种辟邪吉语的产生相当久远。除了这些有明显含义的陶塑外，是否还有别的什么形式来表现对生殖的祈求和对辟邪的愿望？这就只好求助于地下越来越多的实物出土，虽然今天还找不到

一件极有说服力的实物，但这样的实物或迟或早总会出现。

原始社会的陶塑作品，其意义是比较模糊的，但其表现手法则非常直率和朴实。如那些捏塑的小动物，夸张和概括自由而不经意，处处体现出一种随意的美，稚拙的美。又如那些拟形器，将实用的器物大胆地变形为某一动物（生活中的或想象中的）。且不论这些拟形器是不是真正的实用器物，但它们的艺术效果是非常强烈的。典型的是 1975 年陕西华县出土的仰韶文化时期的鹰鼎。鹰的前胸为鼎腹，饱满壮实；双脚与尾为鼎足，粗壮有力；后收的双翅围过鼎的中后部，形成一种前扑的动势；配上鹰头的大眼、利喙，使这只鹰显得威风八面。凡见过此鼎的人，没有不惊叹它的非凡气魄的。原始人的思想观念与现代人差距甚远，因而绝大多数原始雕塑的真实意义令人费解，但原始雕塑的艺术效果又是强烈的，因此原始雕塑就总是因带着一种历史神秘感和艺术语言的力量感而有着永久的魅力。

原始雕塑与民间雕塑之间，是一种亦亲亦疏、若即若离的特殊关系。从广义上说，原

始雕塑也是民间雕塑。但民间雕塑主要是相对体现统治阶层意识的雕塑和专业人员的雕塑而言。因而，原始雕塑又不能简单地看成是民间雕塑。民间雕塑在手法和形式上比原始雕塑丰富得多，但就其本质而言，民间雕塑在很多方面都与原始雕塑一脉相通，例如愉情娱性、辟邪、生殖这些主题，仍然是民间雕塑所着重反映的；自由、随意、稚拙也是民间雕塑中许多作品的艺术特色。从文化的角度看，民间雕塑与原始雕塑又有相当的距离。这种距离当然是文化内含上的不同。例如同样是祈求生殖，民间雕塑中就常表现成观音送子、麒麟送子这些内容，这两个送子题材，起码包含了礼教的传统意识（“不孝有三，无后为大”，生男为贵）、古代谶纬思想（孔子出身时有麒麟出现的瑞兆）、佛教教义（观音救苦救难送子）等等。比原始人直接地塑造生殖力强的人体或器官，明显地具有更深层的文化内含。今天所说的民间雕塑，包含有石雕、木雕、砖雕、竹雕、泥塑、陶塑、面塑、刻塑，一些今天称之为软雕塑的布老虎、纸扎、糖人等，以及如竹蛇、风车等一类活动雕塑。这些雕塑，每一种既有不同历史时期的时代风格，又

有不同地区的地方特色，显示出各种雕塑形式的个性。例如今天河南淮阳等地有一种泥玩具“埙”〔xūn 勋〕（泥埙子），把它与出土的原始社会河姆渡文化、仰韶文化、龙山文化等时期和商代的乐器陶埙，以及在历代艺术作品中和实物中看到的埙，作一个比较，发现它们在造型（椭圆体、开孔）和功用（发声）上基本一样。但在尺寸上、制作上、发声功能上，则有大与小、精与粗、复杂与简单的区别。这些区别，就体现了它们的个性。又比如同样是面塑，广大农村主要用于是死、生、迎、娶及各种节日用的礼馍，塑出各种动植物来象征和传达喜怒哀乐之情，具有浓郁的乡土气息和民俗特色；在城市中，除凡人小事外，各种戏文和文学作品中人物也引入面塑里，成为介于文与野、雅与俗之间的中介艺术品种，具有浓郁的市民气息，构成城市中的民俗特色。若仔细观察，可发现各个民间雕塑门类中，除少量的形式如石雕、木雕、砖雕、竹雕外，其余绝大部分形式是为孩子服务的。可以说，孩子是民间雕塑关照的重点。这些玩具可看，可玩，可听（泥哨子、叫猴等），可食（糖塑、面塑等），具有多种功能。不管是一段戏

文，或是一个宗教人物，或是一种民俗观念，都通过一些生动有趣的形式展现在孩子面前。如布老虎，不是挟风而行、长啸高岗的雄姿，而是柔软、浑圆、短粗的宜人形象。再如木玩具大刀，上写“青龙偃月刀”，大概有关云长的历史典故在内。“偃月”二字也太文绉绉了，所以许多民间艺人索性将“偃月”写成“雁月”或“雁云”，这一改，就成了生活中的一个场景，既生动又明白易懂，非常适合孩子的理解力。至于“偃月”的古奥原意，孩子长大后，学了文化，自然会搞清楚的。包括民间雕塑在内的民间美术，是孩子审美的启蒙读物。一个人长大后可能极少甚至没有与民间美术接触的机会了，但一旦他看到了他儿时熟知的某一件民间美术品，浓缩在这件民间美术品中的乡音、乡情、乡恋会一下子释放开来，使他产生对故土怀念的强烈情绪。民间美术是乡土的艺术，“君自故乡来，应知故乡事”，包括民间雕塑的民间美术，其文化价值就在这里。

## 二 青铜雕塑

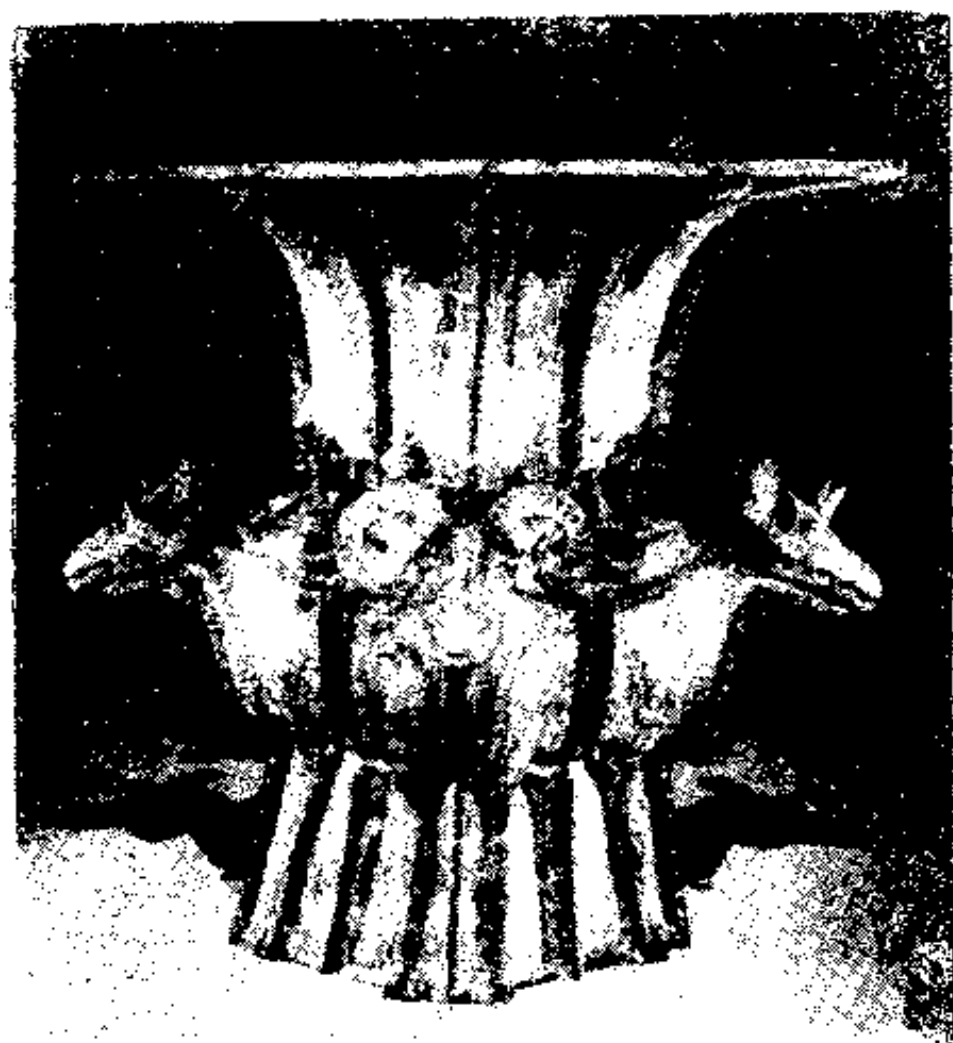
青铜雕塑不是指一切以青铜为材料的雕塑作品，而主要指夏、商、周三代及秦汉时期的青铜雕塑作品。在三代，它们是礼器、食器、酒器等；在秦汉，则主要是生活用具和物品。此外，还包括同一时期几个边沿地区风格独特的青铜器具，即北方草原的青铜牌饰，四川广汉县三星堆的青铜面具，云南晋宁县石寨山、江川县李家山的青铜器，以及古代夜郎、滇、南越等地区以铜鼓为代表的青铜器。

以上所列青铜雕塑，当初并不是作为艺术品来创作，而是作为一种实用品来铸造的，无论器形或花纹，它们都带有明确的目的性。在这些青铜器上，沉淀和凝聚了大量的古代文化内容。拨开罩在青铜雕塑上的历史迷雾，正是今天要研究它的意义所在。

商周青铜器精美的花纹，历来为学问家和艺术家所赞叹，若将青铜器的实用功能放置一边，青铜器的整体也是一件造型精美的

圆雕。青铜器的制作，主要经过做模、翻范、浇铸几个阶段，其中做模制范就是用泥塑造或用石头雕刻出各种纹饰和器形，这本身就是在进行雕塑创作。整体浇铸或分件浇铸再组合的青铜器，体现的依然是泥模、石范的式样。商周的青铜器，无论大小，都有一种细部的精美和整体雄奇之美。例如湖南宁乡出土的四羊方尊（商）、四川彭县出土的兽面象首罍（lái雷）（西周）、安徽南陵出土的龙耳尊（春秋）、河南浙川出土的错金银龙虎案战国，都是这种局部生动精美、整器雄奇辉煌的作品。

中国青铜器上的花纹（浮雕）以精美、工巧、奇幻著称于世，在世界同时期的各文明古国的艺术品中，也是绝无仅有的。对器物刻意进行美化，可谓中华民族优良传统。新石器时代那些令人眼花缭乱的彩陶，已开先河。若从文化的深层去探讨，还应归于中华民族自古以来对“文”的孜孜以求。原始社会对“文”的追求，至少有对祖先及精灵的崇拜（娱神、谢神等）、辟邪（文身入水避蛟龙之说等）、炫耀（力量的表现，对异性的吸引等）这几个目的。进入文明社会，虽然一些伟大的哲人在文与质的问题上，重质轻文，甚至提出“灭



四羊方尊(青铜)

商代 湖南宁乡出土

文章”、“散五彩”，但由于文(与“纹”通用)有“悦目”及助教化、顺人情、顺天理、娱神灵的作用，“文”反而有了越来越深刻的内含。《左传·宣公三年》记王孙满语：“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九枚，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。”这里的文(铸鼎象物，百物为之备)是指能起辨别善恶功用(使民知神

奸)。《国语·晋语五》记宁嬴氏语：“夫貌，情之华也；言，貌之机也。身为情，成于中。言，身之文也。言文而发之，合而后行，离则有畔。”这里的文，则已与道德修养相联系。孔子曰：“周监于二代，郁郁乎文哉，吾从周。”（《论语·八佾》）这里的文，又加入了典章制度的内含。发展到汉代，王充的“物以文为表，人以文为基”（《论衡》）明确“文”是“天”、“自然”、“德”、“质”的显露部分，是外部世界及内部世界的客观反映。

商周青铜器的纹饰的演变，经历了由繁到简，由简到繁，再由繁到简的阶段，每一次变化都是事出有因的。第一次繁出现在殷商后期至西周前期，表现为雕塑层面的复杂，这时的青铜器都以中浮雕为主题纹饰，在主题纹饰的周围（下一个平面），用浅浮雕云雷纹作衬托，在主题纹饰的中浮雕平面上，再阴刻许多细致的云雷纹，形成所谓的“三层花”（三个层面的雕刻）。第一次简出现在西周后期，这时的青铜器上大量出现铭文，由于要表达的内容在文字上已做到了，无需再借助于纹饰，所以这时期的青铜器不甚重视外表装饰，素面和仅饰几道弦纹的青铜器占了很大比

重。春秋时期由于工艺的进步，发明了花纹印模，一种纹饰可以反复拍打在一件器物上，又一次形成了青铜器纹饰繁的风气。这一次的繁与殷商后期的繁不一样，主要不表现在立体层次的多少，而是表现在平面纹饰的繁复细密。战国时期的青铜器纹饰又一次回到简的风格上，一些青铜器如壶、豆、鉴上，常铸出大幅的平雕画像。鸟兽草木、亭台园林、宴乐、攻战、渔猎、蚕桑等现实社会生活内容出现在青铜器上，其余各种纹饰，则越来越趋于简化。上面粗线条式的叙述商周青铜器纹饰演变中的四个转折时期，其实也是商周社会史、思想史上的几个重要转折时期。即由奴隶社会的敬鬼信巫转到封建领主社会的礼天重德，再转到王权旁落、封建地主经济萌芽时期的礼崩乐坏，再转到列国纷争时的百家争鸣和破除天命。总的来说，这整个过程就是一个人性越来越觉醒的发展过程。这个过程也可以从青铜器纹饰的具体形式上曲折地反映出来。如殷商时期的青铜器的主题纹饰是瞪着大眼，张着大口的夔<sup>①</sup>〔kuí夔〕纹、饕餮〔tāo tiè涛帖〕纹，一切别的纹饰都以这两种纹饰为

① 古代传说中的一种龙形动物。



莲鹤方壶（青铜）

春秋 河南新郑出土

中心来呼应和安排。西周后期，具有神秘感和威严感的夔纹、饕餮纹逐渐被淘汰，即使有时还出现的饕餮纹也常常缩小其体量，作从属的纹饰（如作为青铜器器足上端的装饰）；而

一些几何纹如窃曲纹、瓦纹、环带纹、重环纹、鳞纹开始流行开来。春秋时期细密谨严、雕镂工细的蟠螭〔chī吃〕纹、蟠虺<sup>①</sup>〔huī毁〕纹流行，同时反映动物、山林、人物活动的画像工艺出现，青铜器上一些动物雕塑，也呈现了一种向上的和舒展的风格（如莲鹤方壶）。战国时青铜器上人事活动的画像增多，青铜器上纹饰也变庄重为轻松，变呆板为活泼。

从雕塑艺术手法和艺术成就来看，商周青铜器具有以下这几个特点：

（一）主题明确。这种明确的特点，主要通过放射（围绕一个主题纹饰来安排）、对称（以一个主题纹饰为各种纹饰的均衡中心点）、环绕（主题纹饰环状分布在器物主要装饰部分）、超越（主题纹饰或局部雕塑有一种脱离器物升腾的动势）这些方法来体现。

（二）最大地占有空间。这种占有，主要通过多层镌刻（如三层花式）、或在一个平面内将形体扭曲变形，尽可能多地占有面积。

（三）庄重与轻松的互补。这种互补，可体现在器形与纹饰上（庄重、威严与轻快、活

---

① 古代传说中的一种凶恶的兽，古代铜器上多刻它的头部形状作装饰。

泼的互补),也可体现在主题内容与衬托内容上(沉闷、凝滞与活泼、流动的互补)等等。

从三代进入秦汉,青铜器来了一个180度大转弯,昔日那种凝重、瑰丽、奇幻的风格消失了,代之以起的,是一些朴实无华、设计巧妙、单纯而不单调的风格。昔日王权和神权象征的那些不可一世的重器(礼器、祭器等),也被品种繁多的生活用器所淹没。青铜器走下庙堂,回到了生活中。这些基本不用附丽纹饰的日用青铜器被称为素器。汉代是素器制作成就最高的时期。这些青铜器,重器形的造型;是科学技术与造型艺



羊灯(青铜)

西汉 河北满城出土

术相结合的艺术品。例如 1968 年出土于河北满城西汉中山靖王刘胜妻窦绾墓的长信宫灯，为现实生活中用品。整个造型作一个宫女跪坐持灯状。宫女通体鎏金，五官清晰，面庞饱满，神态安闲，造型生动逼真。全器分为头部、身躯、右臂、灯座、灯盘和灯罩六部分。宫女左手托灯盘，右臂高举，手捏灯盖。灯盘可以转动。灯罩为两块瓦状罩板，可以开合，因而能随意调节光照方向和照度大小。宫女右臂和身躯中空，灯火的烟灰通过右臂进入体内，从而保持了室内的清洁。长信宫灯设计灵便合理，人物造型结构科学，实用与审美兼备，是汉代青铜日用品中很有代表性的一件。刘胜墓出土的铜羊灯，也是一件设计精巧的艺术品。此灯在乎常不用时，是一座羊的铜雕，当背盖掀起支于头上，就变成了一件灯具。从铜羊灯上，再一次看到汉人巧妙的设计思想和高超的制作手段。其他如牛灯、熊灯、雁鱼灯、朱雀灯、竹节灯等，都与长信宫灯一样，在造型上精致而洗练、单纯而含蓄；视觉效果上生动而亲切；功能上巧妙而实用。此外，各种博山炉、釜、盘等，也体现出这些特色。大量产生素器的汉代，并不是不追求纹

饰的时代，刚好相反，汉人对华美的追求是一贯的。随着文景之治后的经济复苏和国力增强，从统治阶层开始，美饰之风愈演愈烈。这种风气，可以从宫室、殿堂、墓壁、棺槨等的雕镂刻绘上，从漆器、衣饰的华丽精美上，从令人眼花缭乱的金银错饰及金、玉、琉璃工艺上均可看出。在这种众彩纷呈的环境中，青铜器那朴实无华的风格，自有一种独特的美。在汉代的青铜器中，铜镜是一种非常特殊的品种，它是朴素与华美、实用与艺术的统一体。它的镜面光洁明亮，一尘不染；它的镜背浮雕精美，极尽巧妙之构思。这集简繁二式于一体的铜镜，体现了汉代人对于古代文化的兼容和自己的创新。

北方草原地区、西南地区、南越地区在商周至两汉时期，处在几种文化的交接地带，它们的艺术品既呈现出多元性，又具有浓烈的地方性和很高的艺术性。

北方草原青铜器以东胡、匈奴、鲜卑的各种铜牌饰最具特色。这些铜牌饰最大的一个特点，就是结构紧凑。无论是一个形体，或是一个场面，都通过变形压缩在一块小小铜牌上。这些铜牌看起来充满了一种蓄积的力，

这种蓄积的力使小小的铜牌的体积往外膨胀、扩展。有些透雕的饰件，如一幅幅剪纸，形象相互衔接，相互补充，显得生动而富于想象，夸张也恰到好处。那些马、牛、驼、羊、熊、狼等动物以及猎人行猎的场面，处处洋溢着草原气息。而那些龙、凤形象，则又表明了与中原的联系。

云南滇文化特色的青铜器多有出土，其中以江川县李家山、晋宁县石寨山出土青铜器最具代表性。滇人青铜艺术的特点是高度的写实。就艺术造型而论，这些青铜铸塑可以简略地归纳为叙述性、表现性和象征性三类。叙述性类雕塑主要是在贮贝器盖上那些表现诅盟、纳贡、祭祀、战争、赶集、纺织等场面的群塑，以及在一些铜鼓鼓身上展现的狩猎、竞渡场面的浮雕。这些雕塑从各个侧面反映了当时正在发生的事件。看这些雕塑犹如在读一部地方志，古代滇人的主要生活和习俗历历在目。例如诅盟群塑，人物多达127人，以一个干栏式平台为中心，上面坐着主盟者及各部族首领，主盟者为女性，体型高大，通体鎏金。平台前面及两侧摆了十几面铜鼓，平台周围为参加这一活动的各部族成员，还

有猛虎、孔雀等。作为誓盟的主要仪式，是杀人献祭，所以在这一场面中，又有铸着盘蛇吞人的铜柱和裸体被缚待杀的男子。这一组雕塑，将滇人诅盟的规模、方式、环境设置以及许多具体情节，都表现出来。通过分析这些情节，可以更进一步地认识滇人社会。如盟主为女性，可知滇人尚处于残存的母权制下。通过与其他贮贝器盖上的情节的印证，可知滇人普遍存在杀人祭祀的落后习俗，等等。其他的，如滇人的发式、衣饰、用具等，也可以通过这些艺术形象得知。表现性类雕塑，主要是那些极富运动感、情节性和对抗性的铜牌等



二豹噬猪扣饰(青铜)

西汉 云南晋宁出土

饰物。这些作品为了传达出一种强烈情绪，往往将动物或人在写实的基础上略作变形，使雕塑变得非常生动。尤其是那些人与动物之间的搏斗，动物与动物之间的搏斗，最为惊心动魄，充满了力的抗衡。这些雕塑的语言鲜明，将生与死的纠缠、止与行的冲突表现得淋漓尽致。如“虎噬鹿”、“虎斗牛”、“二豹噬猪”等铜牌饰，就是这一类雕塑的代表作。还有一些作品，造型生动，很有情趣。如表现一只豹和一头野猪在充满敌意的对峙中那种不战不和的状态；表现熊虎搏斗时一只猴子在一旁惊叫的情节；表现一只高傲的孔雀在林中悠闲自得行走的情景，等等。象征性类雕塑，主要是一些与祭祀有关的用具。这些作品从形象出发，寓藏或加强某一种意义。如有名的“牛虎铜祭案”，以一头雄健的瘤牛为基本造型，巧妙地利用宽厚的牛背作为一个椭圆平面祭案，牛的四肢自然成为祭案的四条腿。为了与牛前部头、颈、胸的宽大厚重相平衡，这件祭案在牛的后部设计了一只体积不大的猛虎紧咬牛尾，使这件作品在视觉与实际力的分配上处于一种平稳状态。从现在考古材料中，还找不到滇人牛耕的证据。牛的形象屡

屡出现在青铜铸品中，有的甚至以纯粹的牛头形式出现，说明在滇人社会中，牛可能是最主要的祭祀物。这件祭案中的牛，就身兼二职，既为负重牲畜（托载祭祀物），又为牺牲品。

若论文化的多元性，最甚莫过铜鼓，这种发明于濮<sup>①</sup>〔pǔ〕人的器物，在发展过程中，融入了滇、夜郎、南越、楚、中原等等诸种文化的内容，流传到东南亚，又加进该地民族的文化内容。这些文化内容，都以浮雕或线刻的方式铭记在面面铜鼓上，如在那些翔鹭、竞渡、羽人、云雷等纹饰中，就可找到多种文化的踪迹。铜鼓最主要的纹饰是鼓面中心的太阳纹浮雕，这种光芒四射的形象或许就记载了自远古以来对太阳的崇拜。同时，这种纹饰的艺术效果也是强烈的，那种放射式的图案，给人以扩张至无限空间的感觉。

被誉为 40 年来几大考古成就之一的四川广汉三星堆青铜器的发现，有如石破天惊，改写了整个中国雕塑史，同时也为巴蜀文化的确立提供了证据。1986 年 7—9 月，在三星堆两个祭祀坑共出土青铜雕塑 500 多件，其

<sup>①</sup> 古族名，殷周时分布于江汉之南。

中以青铜人头像、立像、跪像和面具最有蜀文化特点。这些青铜人像与青铜面具，真正是用雕塑的体积语言向人们表现了它们的魅力。它们以其巨大的体量和众多的数量，强烈地撞击着人的心扉，使观者心绪难平，浮想联翩。如最大的一件青铜立像，通高 2.6 米，人像高 1.7 米，头戴高冠，身着华衣，赤脚站在象鼻形支架的夔龙纹平台上，神态庄严肃穆，象征他有极大的权势和法力。从艺术手法来看，三星堆青铜雕塑都是在写实的基础上经过了提炼和变形。在众多的青铜器面具上，这些手法表现得最为明显。三星堆青铜面具大小不等，最大的一件宽 1.38 米，高 0.65 米，最小的一件高仅 0.092 米。这些面具都不是用于真人配戴而是用于悬挂或固定在某一偶像或器具上，因而没有必要留下观看和出气的孔、洞，这无疑更有利于面具铸塑时的完整性；因不受真人颜面原型的约束，也更利于艺术的创造和发挥。这些面具可大致分为概括式和怪异式两种艺术类型。概括式基本忠实于真人面目，但在艺术处理时，又不受真人面目的限制，而是按艺术的需要来进行块面的分割，概括准确，手法洗练，造型刚

劲有力。怪异式是一些大胆夸张、变形强烈的作品。有代表性者就是那件最大的面具：龇牙的大嘴如一道圆弧直抵颧骨处；眉毛宽大；眼从鼻梁拉长到发际；耳翼拉长如鹿耳；如钩式的鼻梁，如卷云式的鼻翼等。但最怪异的，还是那两个凸出的瞳仁，如柱状向外伸出约30厘米。除这个面具外，后来在三星堆还发现由两个三角形铜块组成的只只独立的巨眼，更在这种怪异风格中，凭添一种神秘和怪诞，使人不得不从现实回到远古的迷雾中。据考古界的专家说，这些时间等于商代的青铜人像和面具，在出土时就发现都有火烧过的痕迹；在它们的上面，都铺盖了一层象牙或五色土。这说明这些青铜雕塑是古代蜀国人的祭祀用品。由此可以想象，几千年前的蜀人用这批巨大的青铜雕塑布置的祭祀场面必然壮观，再加上燎祭时火光的闪烁，烟雾的缭绕，那情景是何等的神圣与神秘！

### 三 俑

在俑的制作上，有粗与精、酷似人与略具人形之分。这种现象的出现在开始阶段并不仅仅是因为工匠技艺高低，而是观念不同所致。俑又称为偶人，所谓“偶”，是像人和寓人之意，原是现实人的代替物。俑的原意有特指性，是指用木头做的五官清楚，安装有机关，经拨弄能踊跳、能做出一些动作的偶人。以后观念发生了变化，偶人变成木人、泥人的专指，而俑反而具有了偶人的原始意义，成为墓葬中一切有生命的替代物的总称。

俑是社会进步的产物，也是社会落后习俗的产物。春秋时期用人殉葬遭到一些人反对，仿人的泥、木替代物——俑产生了，但用俑殉葬这种观念从本质上来看，仍然是人殉制度的延续。俑的这种矛盾性，也体现在孔子身上。孔子的“慎终追远”是孝道的出发点，也是为人的根本。但孔子强调的对故去的先人的这些物质的和精神的奉献，不是要死者像活人一样享受一切，而是作为一种礼，

作为一种训化手段，使“民德归厚”，使人人具有仁爱之心。在孔子看来，人死之后，不能当做死人看待，给他们提供一些无用的东西，这样缺乏亲爱之心。但又不能当活人看待，提供一些很实用的东西，这样做又太愚蠢。最好的办法，是给死人提供“神明之器”。什么叫神明之器？就是“备物而不可用也。”（《礼记·檀弓下》）即指专为死人加工的形象上相似、功用上不可利用的器物。例如瓦器，要做得粗疏，不能盛放东西；笙竽一类乐器，各个发音管上发出的音相互不谐和而不能演奏等等。这是指器物而言。对待人，孔子明显严厉多了，他赞成用“刍灵”，反对用“俑”。刍灵是用草扎成初具人形的殉葬物，合乎“神明之物”的标准。而俑，由于太仿真，孔子认为这无异用活人殉葬，他批评这是不仁的行为，骂发明这种俑的人，要断子绝孙！（《孟子·梁惠王上》记载：“仲尼曰：‘始作俑者，其无后乎！’为其像人而用之也。”）作为一个时代的伟人，孔子有许多思想是超前的。他反对俑“像人而用之”，却得不到社会的肯定。以后随着历史的发展，由于“灵魂不灭”、“鬼犹求食”这些思想在社会上流行，俑的制作，其仿真人

的形象非但没有越来越模糊，反而越来越写实，越来越生动。

春秋战国之后，俑所体现出来的礼与非礼的矛盾，除了像人与不像人这个老问题外，又有在规模、数量上的定制和僭制上。汉罢黜百家，独尊儒术，儒家思想成为社会的指导思想。尤其在东汉章帝建初四年（公元79年）的白虎观会议后，由皇帝御定的儒家信条成为社会成员修身、齐家、治国、平天下所遵循的礼教信条。由此而来，社会成员之间的尊卑贵贱关系得到明确，维系这种关系的各种礼法制度也随之而制定。礼以孝为根本，丧祭之礼是孝行的具体表现。汉以后各朝，对丧祭之礼都有增删，但有一个原则是必须遵守的，那就是不同社会地位的人受到的待遇是不相等的。具体如明器的置放，在数量、尺寸、材料和内容等方面，就因人而宜，各不相同。礼的规定是一回事，使用又是一回事。在具体实行中，各朝各代从未断绝僭越现象。西汉成帝永始四年（公元前13年）的诏令中，说京师公卿列侯、亲属近臣“车服嫁娶葬埋过制。吏民慕效，浸以成俗”（《汉书·成帝纪》），说明在礼法制度逐渐完善的时期这种僭越现

象就很严重。公卿列侯不按规章制度办，造成社会僭越风气形成。那么公卿列侯又受谁影响呢？当然是皇帝了。如西汉文帝、景帝，是历史上有名的两位俭朴的皇帝。他们在位时，一方面让民休息，一方面克勤克俭、精心治理国家，使西汉经济由疲敝走向繁荣，国力由衰弱走向强盛，史称“文景之治”。据载，文帝“治霸陵，皆瓦器，不得以金银铜锡为饰”。（《汉书·文帝纪》）晋代时，三秦人发掘霸陵，多获珍宝，可见霸陵并非“皆瓦器”。（《晋书·索琳传》）景帝遵循文帝恭俭之业，为史家所称道。1990年景帝阳陵丛葬坑发现陶俑数以万计（已出土数百件），陶俑均着丝绸。这数以万计的陶俑所耗丝绸数量惊人，如何与“恭俭”联系得上？汉成帝虽然批评公卿列侯、亲属近臣葬埋过度，但西汉皇帝中，修陵墓浪费最大的也是汉成帝。他建昌陵五年不成，“国家罢敝，府库空虚，下至众庶，熬熬苦之。”（《汉书·陈汤传》）丧祭之礼中，奢侈过度的榜样就是帝陵。难怪汉代厚葬之风屡禁屡犯，愈演愈烈。在这种风气下，俑的使用上僭越制度就不足为奇了。东汉制度规定皇帝陵中不用俑人，只用“輓车九乘，刍灵三十六

匹”。(《后汉书·礼仪下》)由于没有任何东汉帝陵实物,无法证实这种规定是否得到落实。但东汉王符在《潜夫论·浮侈篇》中说:“今京师贵戚,郡县豪家,生不极养,死乃崇葬丧……多埋珍宝、偶人、车马。”这一记载,已被今天洛阳地区的考古发掘所证实。再如唐代,《唐六典·甄官署》中对明器(包括偶人)的使用有明确规定,“各视生之品秩所有”。但在现实生活中,“近者王宫百官竟为厚葬,偶人像马雕饰如生。徒以眩耀路人,本不因心致乱。更相扇慕,破产倾资。风俗流下,遂下兼士庶”。(《旧唐书·卷四十五》)1952年西安东郊发现唐天宝四年(公元745年)内侍员外郎苏思勖墓,出土墓俑200件左右,远远超过内侍员外郎这种六品官只能置放明器40件的规定。一个六品官尚能如此排场,那些地位更高者,不知还要炫耀到什么地步。

俑在礼的容忍范围内,但常常出现违礼的现象,对礼而言,是很不幸的。然而于礼不幸,对艺术却是大幸。正是因为在俑的制作中,不顾礼的约束,充分发挥艺术的创造力和想象力,才使这种雕塑形式成为一种独具特色而高潮迭起的艺术品。

俑的实物，目前发现的还没有春秋晚期之前的，也没有发现更早期的“刍灵”和会动的木俑。除了铅俑、陶俑，战国时期的俑，多为木俑，都是一些扁平的木片经彩绘而成。秦以前的俑，由于只有零星发现，史料记载又不详，就无法判断其水平的高低和整个时代风尚。

在俑发展史上，第一个高峰是秦始皇陵兵马俑。始皇陵兵马俑究竟有多少，还是一个悬案。考古工作者根据已经出土的部分兵俑的密度推算，估计有六七千个之多。仅就现在已发掘出来 1000 多件与真人真马相差无几的陶兵陶马来看，这批俑的艺术价值很大。过去学术界认为，西汉以前的雕塑造型水平较低，造型能力和写实能力，尚处于稚拙阶段。始皇陵那些形象逼真的千军万马的出现，使这些认识不得不作相应的改变了。秦始皇陵兵马俑高度写实性的出现，原因不是单方面，而是诸种因素促成的。首先，是思想意识方面的原因。如前面所述，以孔子为代表的儒家，从“仁”的角度出发，从不赞成人殉的角度出发，反对俑的写实性。这种思想，只是一家之言。春秋显学为儒墨两家，墨家“非葬

不非殉”，与孔子的观点刚好相反，就是最好的例子。秦从孝公（公元前 361—公元前 338）开始，重视提倡法家政治。商鞅“燔诗书以明法令”，说明秦朝反儒焚书早有传统。秦始皇时，法家思想集大成者韩非，直接提出“儒以文乱法，侠以武犯禁”，儒家被视为五蠹之一。在这种反儒的思想指导下，不可能接受儒家“神明之器”的观点。第二个原因，是秦国对人殉废除的不彻底。秦的人殉制度，开始比中原诸国晚。但从公元前 678 年秦武公实行人殉以来，就后来居上，人殉之风愈演愈烈，虽然献公元年（公元前 384 年）“止从死”，不准人殉，但以后各代依然盛行人殉。至秦始皇陵建成，宫人、工匠殉葬“计以万数”，用人殉葬达到顶点。在这种继续用人殉葬的风气下，俑制作得越像人越能与整个社会环境协调。第三个原因是集战国俑艺制作之大成。秦兼并战国诸强，建立统一王朝，仅 15 年便亡国。秦的经济、文化、思想、制度都是建立在战国诸强的基础上。始皇陵是在秦始皇生前开始建造，即在秦始皇征服六国的过程中营建的。秦在毁坏六国名城的同时，将六国宫室摹绘下来重新在咸阳北陂一带建造。始

皇陵的营建，必然也有大量六国工匠参与其事。始皇陵兵马俑的制作，可看成是各国工匠共同完成。始皇陵兵马俑的成就，是战国造俑技巧的一次总结。举一个例来说，始皇陵兵马俑的陶马头分块面的方法，可以在故宫历代艺术陈列中的一件战国铜马俑的马头上看到，由此可找到始皇陵兵马俑与战国俑相联系的线索。

秦以西为上，所以始皇陵坐西面东。陵东门大道，正对秦始皇在东海之滨建造的“秦东门阙”。这一陵墓构思，表示了秦始皇即使在地下，也要面向东，控制六国，君临天下。兵马俑发现于始皇陵陵园外东侧。这些兵马俑是整个陵园构思的一部分，也服从于秦始皇死后仍要君临天下这一意愿。从这些戎装待发、士气昂扬的兵马俑身上，很容易使人想到“岂曰无衣？与子同袍。王于兴师，修我戈矛，与子同仇”（《诗·秦风·无衣》）这种秦人同仇敌忾的军歌。

追求大，是秦始皇的一贯作风。秦始皇对大体量作品有偏好，这是他席卷天下武功的余威在艺术上的体现。例如他毁天下兵器做12个大铜人，每个重几十万斤；在咸阳北

陂建造宫室连绵几百里；修筑万里长城；巡行天下并在名山刻石纪功等等。始皇陵出土的兵马俑体量大、数量多，秦以前没有，秦以后也没有，这些兵马俑如平地拔起，在中国雕塑史上占据着独特的地位。

从艺术上来看，秦始皇陵兵马俑有气势宏大、细微精深两个特点。

气势宏大主要指形体、数量所形成的恢宏气势。这种气势，既有单件兵俑或马俑的艺术表现所造成，更多则为群体组合所造成。始皇陵的兵俑和马俑单体体量，等于或超过现实生活中的尺寸，而在表现这些巨大的实体时又使用了成功的手法。如马俑，使用两种不同的表现手法：马头和四肢，以表现骨骼为主，棱角鲜明；脖子、前胸、后臀、大腿，以表现肌肉为主，饱满结实。再加上在神态上的喷鼻张口、奋鬃扬尾，匹匹似一触即发的良驹，活现眼前。马俑的表现手法，大刀阔斧、严谨中不失潇洒，求实中又给予夸张，可称为大家手笔。这种手法，直接为汉俑所继承发展。始皇陵兵马俑的恢宏气势，表现在整体组合中最为明显。成百上千的巨大兵俑、马俑排列成阵，气势之雄伟，的确有秦军横扫六国的

威风。而在这种威风中，一些兵阵又表现了秦军的勇武和攻无不克。如二号坑东端，是由300兵弩俑组成的方阵。方阵中为跪蹲俑，四面为立式俑，方阵左后方站立一将军俑和一武官俑。立式俑左腿前拱右腿后绷，左臂向左下方伸出，右臂曲举胸侧；跪蹲俑左腿蹲曲，右膝着地，身微右侧，左右手一上一下置于身体右侧，立、跪俑均作持弩状；将军俑和武官俑直立阵后，镇定自若。这个方阵，通过对指挥官和兵士的不同表现而融汇于统一的高度警惕的临战气氛中，很好地表现了秦军的勇武和战斗力。

细微精深主要指兵俑的细部变化和对生活反映细腻。从总的艺术效果来看，秦兵马俑由于烧制的火候不很高而造成的强度不很大，以及时间的紧迫、作品的体量大、以翻模



兵俑头像(陶)  
秦 陕西临潼出土

为主要手段等诸种因素，形态均较僵直和雷同。体现秦兵马俑的变化是每个兵俑的年龄、性格、地区性以及头式、衣饰等。那些不同的发髻，不同的髭须，不同的披戴，不同的相貌等等，充分体现这些俑的制造者的艺术观察力和概括力。这些能力也体现在对生活的细致入微的反映上。如所有将军额头都有几道皱纹，这与《汉官旧仪》的秦国五大夫以上“次年德为官长将军”的记载相符。秦俑均免盔束发，这是秦军“跽踞[tú jū 徒居]、科头、贯颐奋击”（《史记·范雎列传》）形象的写照。还有如马俑，处处按良马的标准来塑造，就连马口内的牙齿，也没有忽略。马出生第二年开始长牙，每年长二颗，至八颗为齐口。六颗牙是马年富力强的青壮年期。始皇陵马俑口内，均为六颗牙，正是驰骋疆场的大好时光。

汉代秦而立，国祚400年有余，统一的国家，繁荣的经济，使文化艺术的发展一个高潮接一个高潮。俑的创造，也达到了顶峰。汉俑没有秦兵马俑体量大，但真正展现俑的艺术魅力的是汉俑。

汉代的俑，从现存实物看，可以大致分为

五个发展阶段。西汉早期，多为兵马俑和木侍俑；西汉中期，多为马俑、骑俑、车俑、侍俑、舞俑、仙人俑等；西汉后期，出现百戏俑；东汉早、中期，各种形式的俑都出现，其中以车马俑、生活俑、动物俑水平最高；东汉中、晚期，俑多与建筑模型成套成组地结合在一起。从俑的分布地区来看，西汉以首都长安为中心，出的俑数量多，水平高。长安以外，刘邦老家徐州地区出土也较丰。其余地区如湖南、广西、山东、河北等地，也相继出土数量不等的非常有特色的铜、木、陶俑。东汉俑分布地域广，全国各地均有出土。京都洛阳理应为中心，但从出土的实物来看，远远不如外地。四川地区在东汉是非常突出的，出的俑数量多，而且内容丰富，形象生动。四川之外，丝绸古道上的河西地区，也是东汉俑的主要代表地区之一。

汉俑以数量大、分布广、内容丰富、材质多样为其特色。这些成就，主要表现在车马俑、人物俑、动物俑三个方面。

车马俑 汉立国之初，社会还不十分稳定，诸侯国时有叛乱，文景之后，社会才趋于安定。这一历史，清楚地反映在俑的形式上，

即由兵马俑往车马俑的转变。汉代的兵马俑，目前所知有陕西咸阳杨家湾和江苏徐州两地出土，前者据考是条侯周亚夫墓所出，后者为汉初某一代楚王墓所出。1965年发现于长陵旁的杨家湾大墓，共出土半米左右高的骑士俑、文武侍从俑2000多件，其中骑兵俑583件，其他人俑1965件。这些俑与秦始皇陵兵马俑一样，整齐地放置在11个随葬坑中。这些俑绘有红、绿、黄、白、黑、紫等衣饰。有的持物，有的背着箭囊，形象地反映了汉初中央的军事力量。周亚夫在文帝时曾以将军身分屯守细柳（今陕西咸阳附近），治军严明，深为文帝赞赏。景帝时，又将兵平息吴楚七国叛乱，军功卓著。杨家湾的兵马俑军容肃整，尤其是500余骑兵俑威武生动，有如一支阵容雄伟的骑兵部队。这座墓被认定为周亚夫的，自然有一定道理。但是，这种论断不是没有问题。周亚夫晚年，因不被汉景帝信任，辞去丞相职务回家。后来他儿子为他从皇家工场买回作葬具用的500套甲盾，被人告发，周亚夫送廷尉治罪。“廷尉责曰：‘君侯欲反耶？’亚夫曰：‘臣所买器，乃葬器也，何谓反邪？’吏曰：‘君侯纵不反地上，即欲反地下耳。’……”

（亚夫）因不食五日，呕血而死。”（《史记·绛侯周勃世家》）一个失宠的臣子，又因买了500套作明器用的军事装备（甲盾），被硬安了谋反的罪名冤死狱中。他的家属，竟会在他墓中随葬2000多兵马俑，岂不证明真要谋反地下吗？因此，将杨家湾无名大墓说成为周亚夫墓又于理有悖。徐州地区为西楚故地，西汉时是经济富庶之地，近10年发现的几个楚王墓，其规模之大，在全国罕见。这些墓都以山为陵，墓中又另凿很多侧室，没有强大的经济后盾，无法胜任这种营造工程。1984年在徐州狮子山发现3000个兵马俑，系某一代楚王随葬物，被整齐地放置在三个坑内，其中马俑较少，主要是兵俑，兵俑有站立者也有跪坐者，高度在52—25厘米不等。由于是地方武装，因此有一些别的地方未见的形象。如临潼秦兵俑，杨家湾汉兵俑多有胡须，而徐州兵俑均无胡须；又如戴风字盔的武士、编发辫的武士等，也为其他地方所少见。杨家湾兵马俑和徐州兵马俑从不同的角度反映了汉初中央和地方的武装力量的状况。墓中放置这样众多的兵马俑，也正好反映了在汉初国家的稳定，处处得靠武装力量。汉中

期以后直至东汉，墓葬出土中兵马俑鲜见少闻，代之而起的，则是许多马俑、车马俑、仪仗用骑兵俑等等。这些，表明汉代中期以后，社会已从过去战乱频仍进到了和平安定的环境；过去对征讨的重视改变为对生前豪富的炫耀。经济发展，用马替换牛驾车成为富足的标志；以汉武帝为代表的爱马癖好，也造成了社会爱马之风的形成。这些都是车俑、马俑频繁地出现在墓葬中的背景。车马俑早在秦代即有，如1980年在始皇陵三号坑



奔马(青铜)

东汉 甘肃武威出土

出土的两套铜车马均为四马一车，手法写实，工艺精湛。这两套车马可能是中军指挥官所用，也可能是随军军祭所用，依然属兵马俑范围内。汉中期以后的车马俑多表示官吏出行所乘，即使还有武装的骑从，也是作为仪仗或仪卫所用，并非象征征伐的兵马。汉代的车马俑，尤其是马俑。造型生动，制作精美，气宇轩昂。这些车马俑全国各省、市、区均有出土，而且造型的水平都较高，中心地区所制与边远地区所制差距不大。例如将茂陵出土的鎏金马，武威出土的铜奔马，贵州、广西的铜车马，河南、四川、旅顺、广州、徐州等地的众多陶马等全部集中摆放在一起，除了材料不同之外，制作水平难分上下。当然，从艺术性上，不是一点差别也没有。例如武威雷台所出奔马（马踏飞燕），从艺术构思到具体的形象处理，都非常完美，为汉代奔马的典范，真可谓空前绝后的千古一马。又如四川彭山与徐州的陶马，一个竖耳睁目，俯首嘶鸣，前蹄刨地，生动地表现出一匹骏马行将急驶向前的动势；一个修长的头部与脖子，以讲究的线条与块面的处理，使人得到一种美的韵律感。1981年出土于汉武帝茂陵东侧无名冢的鎏金

铜马，是西汉时期铜马的上乘作品。从张口喷鼻的神态看，无疑是继承了始皇陵铜马俑的手法。但另外一些方面，却已经带有西汉的时代特点。这件马俑已没有秦马俑那种肌肉丰满厚实得略显肥胖的毛病，而是很精干灵巧，充满了爆发力。在肌肉的处理上，巧妙地利用了线的手法。如胸、腿等处一些肌肉群与另一些肌肉群的相交，并不靠曲面的自然过渡，而是用线进行快节奏的过渡，使块面得到浓缩和精炼。这种手法的直接效果就是肌肉的厚实感的减弱而丝毫未削弱肌肉的力量感。整匹马在比例上更匀称，加上工艺的精湛，鎏金的光洁，这匹马看起来光彩夺目，耐人寻味。

人物俑 情动于中是汉代的人物俑的一大特色。在表达这些神情时，不同时代和不同地区的俑有着不同的艺术风格和情趣，不同的角色又体现了不同的审美观和风土人情。从时代来看，西汉的人物俑一般身体都显得高大，颇有追求“硕人其颀”的古风；动态一般较小；俑的反映面也不宽。东汉的人物俑正好与西汉的相反，身材一般都不高大，各种身分、各种体态和各种动态都有，是俑的创作上发挥得淋漓尽致的时期。由于有这些不

同，就造成前后汉不同的时代风格。西汉以关中一带俑为代表，制作都很精细，跪坐俑显得文静、秀雅；拱立俑显得沉着、恭谨；弋射俑、乐舞俑动态不大，显得生动而朴实。这些情态状貌，与在京畿地区，受京都文化的熏陶和京城制度的约束都有关。东汉以四川俑为代表，制作有粗有精，数量多，动态大，造型生动，形象浑厚而整体效果强烈。例如说唱俑、舞俑、背儿俑、侧刀俑等，看后感到一股浓郁的生活气息扑面而来。



说书人(陶)

东汉 四川成都出土

而来。这些特点，不能不说与四川地区经济繁荣、“无凶年忧”以及“好文刺讥”(《汉书·地理志》)的文化幽默感强有关。

从地区特点来看，即使是同一时代，也有

很大差别。如同为西汉，关中地区与徐州地区的俑就有很大的不同，前举兵马俑可为一例。另外，一些男侍俑、女侍俑的造型，除了身材高大这一共同特点外，两地在彩绘和发式上又各有许多独特的地方。如王子云先生收藏的一件西安出土西汉女立俑，头戴风帽，阔袖细腰，长袖曳地铺开，拱手端立，姿容端庄娴静。小小的口唇上抹着鲜艳的口红，显得分外美丽。1986年徐州北洞山楚王墓出土了200多件陶俑，人物的动态都比较单调，但彩绘却很讲究笔的顿挫。在那些男侍俑的眉、眼、胡须的勾画上，行笔工稳而自由，尤其是眉梢劲利的出锋，使这些俑有一种英武之气。在处理一些细节上，如一些俑绘成双眼皮，也非常有情趣。北洞山汉墓136件女侍俑中，被称做II式有11件，是一种发式非常独特的类型。头部两侧发式向外，成犄角状，束髻中有一绺外突而下垂的头发，即所谓垂髻。这种长长地垂于脑后的卷发，非常富于女性的美。

这种同时代不同地区产生的不同风格，在东汉最为突出。如同样是舞俑，四川的左手提衣、右臂屈肘，扭身扬头，表现得气氛热烈；洛阳的头梳三个高髻，细腰长颈，广舒长袖，

表现为轻歌曼舞；广东的头戴花冠，耳饰宝石耳环，如片状的双袖在胸前身后卷曲，颇有一种异国情调。至于那些生活俑、百戏俑、侍俑等，更是丰富多采，不胜枚举了。

1990年春夏之交陕西咸阳汉景帝阳陵丛葬坑陶俑的出土，可能是继始皇陵兵马俑后又一次最重要的陶俑发现。阳陵陶俑目前虽然只出土了几百件，但未出土的可能在万件以上。这批陶俑由于是帝陵俑，代表了当时制俑的最高水平，其艺术价值的确很高。出土的阳陵陶俑，高约60厘米，均为裸身，从俑坑内发现的丝绸碎片看，这批俑入土时是身着丝绸的。没有了衣服的裸身俑，也就没有乱人耳目的东西，它的雕塑水平就可以显而易见地体现出来。阳陵陶俑的人体虽然只是作为穿衣的模型来制作，但人体修长而合于比例，线条流畅，肌肤丰盈，有一种人体的美。这些俑甚至连男性性器官都清楚地塑出，更显得制作时的认真和求实。这些俑的俑头，各有特色，有的脸呈鸭蛋形，眉清目秀，嘴角上翘，面带微笑；有的脸呈方圆形，颧骨突出，大眼粗眉，神情冷峻；有的面部丰盈，额头开阔，双目平视，沉静怡然。这些有个性的头像的

制作,充分说明汉初的雕塑家对生活的熟悉,以及在对人的头部结构了解后灵活雕塑的能力。与始皇陵陶俑相比,阳陵的俑头造型显得更为柔和,神情更为自然,因而也就更接近现实的人。

**动物俑** 汉代的动物俑非常富于材质的美。在汉代,对铜的浇铸更熟悉,青铜、黄铜、金银镶嵌铜等都为汉人所常用;对石的认识,由于大量制作画像,经验和技術都积累不少;对软材料如泥等,应用它们制作流畅、生动的作品更熟练了;对于木头,除承继传统的彩绘外,更能洗练地直接在上面刻凿。由于对材料的熟悉,许多动物俑往往是形象特色与材料特色相互补充。如四川地区和河南辉县出土的用陶制成的猪、狗、子母鸡等,都有一种憨态,与陶这种材料非常协调。又如甘肃武威出土的用木头刻的猴,轻盈、灵巧,又非常切合木头与猴的特点。再如安徽合肥出土的用铜铸出的熊,浑圆、笨重,也能充分体现熊这一动物与铜这一金属材料的特点。

魏晋南北朝是一个战乱频仍的时期,武装的重要性又一次突出出来,这是魏晋南北朝大量出现仪卫俑、部曲俑的原因。魏晋南北

朝也是一个民族大融合的时期，因此，多民族形象自然也出现在俑群中。魏晋南北朝时期的俑，有很稚拙率意的，但最能代表这个时代的是那些高度写实的俑。文吏、武士、骑兵、贵妇、伎乐、奴仆等，从比例、结构、形象、动态，直到衣饰的品种、衣纹的变化都表现得准确、细腻。例如北魏元邵墓出土的一个黑奴，须发卷曲，屈膝蹲坐在地上，双手抱头枕在膝盖上沉睡，一副精疲力竭的样子。这个生动的形象，令人看了顿生恻隐之心。又如南京砂石山出土女俑，身材苗条、柔美，双手插在袖中置于胸前，秀美的脸上笑容可掬，看后给人一种非常亲切之感。

魏晋南北朝俑写实的成就，首先得益于秦汉俑制作积累的经验 and 技法，也得益当时正在广为传布的佛教艺术。还有一个重要原因，可能是制俑工匠的成分变化，其中就有域外的工匠参与其事。北魏“甄官署”下置“石窟丞”，明器的制作与开龕造窟同在一个管理机构内，这就为两个行业的技艺的交流和匠人的流动提供了可能。1966年出土于大同市北魏司马金龙夫妇墓女坐俑，头部造型与大同云冈石窟第三窟（北魏）胁侍菩萨头部造型

基本一致，就很能说明问题。魏晋南北朝（主要是南北朝）写实性强的俑，制作精美，手法细腻，是汉俑恢宏风格的一个补充，为俑的最后一次高潮——唐俑，作了充分的准备。

俑的发展，至唐终结，唐以后各代也零星地有俑发现，但只是汉唐余波，成不了高潮。俑的主要载体是陶，唐以后瓷器兴起，制陶业萎缩，俑的制造也就跟随萎缩。另一个重要原因是纸扎明器大量出现，冲垮了传统俑的市场。

唐俑的种类，主要有粉绘陶俑、青瓷俑、白瓷俑。但真正体现唐俑的成就的，还是三彩俑。三彩俑出现在唐高宗、武则天时期，兴盛在盛唐时期，安史之乱后日渐凋零。看三彩俑的艺术风格的演变，等于在看一部唐代的兴衰史。三彩这种艺术形式的存在，在中国漫长的艺术史上只有短暂的一瞬，但却是一个时代的代表。唐三彩是唐代挂铅釉的陶制品和俑类的总称。三彩不等于只有三个色彩，实际有黄、绿、白、蓝、赭等多种颜色。这些色釉使用时交相配搭，在自然流淌的铅釉的作用下，相互浸润呈现出浓淡虚实不相同的色彩层次。随着经验的积累，制造三彩的匠师们可以

按预想的效果来运用色釉，使生产出来的作品微妙奇幻，巧夺天工。严格地讲，三彩俑是一种工艺品而不是雕塑作品，三彩俑的价值首先体现在釉彩上。判定三彩俑的雕塑水平不是看釉彩，而是要看剥掉了釉彩的素胎。通过这种方法来考察，发现唐代的陶俑制作具有很高水平，这些俑不仅造型准确，而且表达神情的喜怒哀乐、动作的行止停转都非常成功。三彩俑的这些特色，比较集中地体现在女俑、文吏俑、武士俑、马俑、镇墓俑这些种类上。

三彩女俑主要有贵族俑、侍俑和伎乐俑。女俑一般都着时装，并根据年龄和身分的不同，分别表现为不同的打扮和形态。如唐代女时装多为长裙束腰，上衣袒胸开口。若是贵族妇女，或立或坐，动态都比较悠闲，衣饰也精美华贵，常披条帛；若是一般侍俑，动态多为恭立、劳作或下跪，衣饰也朴实无华；若为伎乐俑，通常都手捧乐器，或舒袖起舞，衣饰除朴实无华外，也多为广袖。此外，表现贵族的时装还有一种幘〔fú〕头胡服，这是流行于宫中的时髦时装，如上海博物馆所藏一件玩鹰女俑，就是这身打扮。从体态来看，整个身体和脸部都肥胖只是女俑的一种类型，较

常见的是脸部丰满而身材苗条一类，另外还  
有多见于南方出土的一种清秀瘦削型。唐代  
因杨贵妃肥胖，以肥胖为美，成为一种社会时  
尚。但这种时尚可能只在一定范围内和一定  
时间内存在。它最重要的意义，大概还是表明  
一种身分和地位。那种颜面丰满而身材苗条  
者，才是唐代最具有普遍意义的美女标准。  
唐李德裕《次柳氏旧闻》记唐玄宗命高力士为  
太子李亨选妃，标准是“细长洁白”。可见宠  
幸杨玉环的李隆基本人，也没有将肥胖而是  
将苗条作为美的标准。这种美女类型不仅在  
唐代的菩萨造像中处处可见，也多为三彩俑  
处处表现。如 1955 年西安王家坟 90 号唐墓  
出土的女坐俑，圆圆的脸，细细的身材，粉面  
高髻，身穿袒胸酱色窄袖襦〔襦如〕衫，布满柿  
蒂纹图案的淡绿长裙高束胸前。左手持镜，右  
手伸出食指似作涂抹状。这种神情悠闲、衣装  
华丽的形象，显然是一贵妇。在侍俑和伎乐俑  
中，基本上都是这种身材苗条的形象。唐代三  
彩女俑的服装式样和女俑体型，可以加深我  
们对唐代社会的认识，同时这些形象的彩俑  
都是以写实为基础，因此又成为我们今天研  
究唐代服饰和审美观念不可多得的材料。

唐代的舞女特别婀娜多姿。那些苗条的身材，最宜舞蹈语言的表现。比之汉舞俑，唐代女舞俑不只是作“楚袖折腰”式的古典舞姿，而且作体现唐人精神的新舞姿。这些舞俑或立身，或俯身，或亭亭玉立，或几个俑在组合中顾盼生姿，有的还加进旋转动态，都是用



抱婴妇人(陶)

唐 陕西西安出土

形体在说话，在表达出某种情绪或气氛。有人曾将唐代的楷书比为舞蹈，说是中宫收得很紧而四肢特别地舒展开张，自由潇洒。唐代的舞蹈今天已看不到了，但唐代的女舞俑可提供这方面的形象材料，特别是那些舒展广袖

的舞俑，扭曲的细长身体与飞动的广袖所形成的各种线条感，真给人一种书法的韵律美。

唐人爱马与皇帝爱马不无关系。唐太宗去世，陵上刻了他最喜欢的六匹骏马，这就是有名的昭陵六骏。至唐玄宗，此风更甚。唐人张彦远《历代名画记》说“玄宗好大马，御厩至四十万。”生活于开元天宝时唐代三位画马高手曹霸、陈闳闳(chóng洪)、韩干，均以御厩中马为绘画对象。御厩中如玉花骢(cōng聪)、照夜白这些名马，筋骨壮、蹄甲厚、骨力追风、毛彩照地的形象，也随着这些画马名家手追心摹记录下来而流传于世。三彩马，头小颈长，腰肥体壮，骨肉停匀，毛色光可照人，其原型也可能来自御厩之马。特别是那种被称为“官样”的三花饰马，则直接取像于宫廷之中。唐在开元后，西域名马累至，汇集长安。在喜欢西域马这一点上，汉唐是一致的。因此，汉唐俑中所表现出来的马，都高大雄壮。所不同的是，能穷尽马态的，则只有三彩马。三彩马表现了生活中马的各种形态，如漫步、伫立、踢腿、狂奔、长嘶、饮水等，生动逼真，极有个性。这种种动态，配以马身上的各种器具和饰物，以及马本身鬃与尾所编织出的各种花

样,更是仪态万千,丰富多采。如洛阳出土的踢腿马,上举的前蹄、梳理整齐的卷曲长鬃披散到前胸、飘举的绒毯障泥<sup>①</sup>、向后平伸的尾和扭头后坐的动态,给人以活拨生动、充满力度的综合印象,看这件作品,既可感受到马的活力,又可看到雕塑手段的丰富,还可联想到马以外的其他内容。三彩马中,还有许多与人组成的乘骑形象,也甚多精采之作。如1972年陕西乾县懿德太子墓出土的一件骑马射猎俑,马上武士腰挎宝剑,正扭身弯弓搭箭指向天空。这种姿态非常优美生动,在以前的俑类艺术品中很少见到。在人与马的关系上,形成强烈的动静对比。与马背上发力拉弓的武士相反,这匹肌肉饱满结实的骏马,好像奔跑后骤然停下,四足撑地,给人以安稳平静之感。而安稳,正是武士射箭命中率高的条件。从马背上驮负的累累猎物,可以看出制作者的确是暗喻了这一创作目的。

镇墓俑的出现,是为了驱赶墓中邪恶,使死者得以安宁。这种观念的产生,起自原始社会。而这种类型的俑,战国时期的实物现已有出土。如河南信阳战国墓中出土的木雕

<sup>①</sup> 垂于马腹两侧防泥防尘的织物。

“强梁”，就是能吞噬鬼怪、镇墓驱邪的神怪。两汉时，常以“方相氏”（黄金四目）、“神荼”、“郁垒”为基本形象雕塑出许多变体形象作为镇墓之用。魏晋南北朝时，出现了人首兽身的镇墓兽。这类墓俑发展到唐代，终以成熟的艺术手段表现了出来。从三彩俑中可以看到，唐代的镇墓俑主要是神王俑和怪兽俑的组合形式。神王俑一般体形硕大，肌肉发达，身披铠甲，足踏厉鬼，张口怒目，铁拳高举，真有压倒一切的气势。这种形象，与佛教造像中的护法天王非常相像，都是艺术家根据生活中勇猛的武将为模特儿创造出来的。怪兽俑是在前代镇墓兽的基础上，发展成直立的人面兽身或兽面人身的狰狞形象。它以脚踏凶猛的野猪这一形式来反衬它们的凶猛，在塑造上，怪兽俑都是张牙舞爪的。头上的角和双臂后的羽翼概括成熊熊燃烧的火焰状，更显出它们驱邪的威力。从艺术形象来看，神王俑比较写实，力量感是内含的；怪兽俑夸张强烈，开张的动态和怪诞的形象，看起来尤为生动。

三彩俑在釉色烧成后，还有一道“开相”工艺。三彩俑的头部不施釉，仅涂以白粉，烧成了后再用手工绘出须发、巾帽、眉眼等。与

此相同的还有足部，也是烧成后用手绘的办法解决。这种手绘克服了模型化，给三彩俑注入了新的艺术生命。三彩俑的个性，往往就靠作为最后一道工序的手绘来表现。

三彩俑全面反映了唐代的生活。如车马仪仗，家居娱乐，辟邪压胜等。在这些内容中，又有多民族的成员形象，还有相当数量域外之物如骆驼等。这些，都是无言的史书，述说了唐代文化的风格，述说了大唐帝国如何通过吸收各种文化成就来繁荣自己的文化。

## 四 陵墓雕塑

埋葬帝王的地方称陵，埋葬贵族及普通人的地方称墓。陵墓雕塑是陵墓建筑中的雕塑部分。陵墓雕塑的出现，有赖于陵墓建筑一定的规模和定制。就这点而言，陵墓雕塑只能是文明发展到一定时期后才会出现。我国的陵墓雕刻，据史书记载，最早出现在周宣王时(公元前 827—公元前 782)，即《水经注》卷二十四所云仲山甫冢的石庙、石羊、石虎。但至今发现的，只是西汉以来的实物。今天对陵墓雕塑的认识，也就只能建立在西汉以来的实物基础上。

灵魂不死是陵墓建造最根本的动因。这一思想的出现，可推到 18000 年前的山顶洞人时期。山顶洞人的一些尸骨周围撒布了许多用赤铁矿涂染了的钻孔石珠、兽骨及骨坠，死者遗骨的底下，还有许多红色的赤铁矿粉粒，说明那时可能已产生了原始宗教信仰。陵墓雕塑所反映的首先是灵魂不死这一观念，但陵墓雕刻毕竟是文明高度发达时期的艺

术，因此它要反映的，必然是较之灵魂不死这一观念有着更深刻的内容。生命的永恒和生的永恒，就是陵墓雕塑的主题。生命的永恒是灵魂不灭，超脱生死两界，与天地共寿；生的永恒，则是从人的经历中上升出来的一种社会精神，与日月齐光，光耀万古。简略的陵墓雕塑，反映了其中一个方面，而更多的，则是二个方面都给予表现。

陵墓雕塑分地上与地下两部分。地上部分是陈设于不同位置的各种石雕和石刻，地下部分则主要是建筑壁面石刻和砖塑。以汉代为例，地面部分就有石阙、石祠、石人、石兽等；地下则有画像石（石刻）和画像砖（砖塑）。

有关人的生命，汉人有种种看法。一种认为魂魄二气寄于人体内使人有生命，人死魂魄散，离身的魂魄再相合便是鬼。鬼仍然需要衣食住行。也有另一种看法，认为魂魄二气一阳一阴，人死后阳性的魂气上升，离开人体；阴性的魄气沉于地下与死人骨骸为伍。按这种说法，人死后一分为二，阳气上天而阴气入地，这样就得安排周到。上天的，要平平安安到达；入地的，也要平平安安到达。还有第三种看法，人可以通过升仙来达到长生。升

仙的途径有两大类，活人通过修炼和服食丹药飞升成仙；死人通过神物托运进入仙界。这些思想，都不同程度地左右了陵墓雕塑。但不管是鬼也好，魂也好，整个人也好，上升到天界是一条最好的出路。于是，在陵墓雕塑中，象征天界的种种形式就出现了。最常见的有：将陵基地面部分设计为天的模样；将仙界的主神西王母作为仙界的象征；将整个墓室装饰成升天全过程。

从现在实物看来，汉代还没有发现帝王陵的雕刻，发现的主要是汉代贵族的墓葬雕刻，这些墓葬的地面石刻主要有阙（有的为表、柱）、祠、神人、神兽等。过去总认为墓上这些石刻除对亡故的人有一些护卫、纪念的作用外，也是要给活人看的。近年来对地面这些石刻的认识发生了一些变化，主要的突破是对“阙”的认识。阙是古代置于门外的建筑，既作登高观望之用，又是一种地界的标志。石刻的墓阙，就是墓区的入口处。1972年马王堆一号汉墓出土的帛画上，有一对阙，表明是进入天界的入口处。1986年四川简阳出土了一口东汉石棺，在石刻的阙的旁边，刻了“天门”两个字，遂使问题一下子明朗化了。

墓阙的真正意义是表示进入天界的入口处。许多汉代的画像石刻或画像砖塑上的场面，阙形建筑多次出现，除了在一些表现庭院的画面上，阙是作为一般建筑外，绝大部分都与一些天上之物如日月、星辰、神人（西王母、伏羲、女娲、羽人等）以及神灵（朱雀、玄武、青龙、白虎等）相关联，这就清楚地表明阙的真实含义。石刻的墓阙与神兽、神人，在墓区组合成天界状况，亡灵从坟墓内出来只一步之隔就可进入天界，这种登天再简捷不过了。

西王母是昆仑山的女神，有关她的传说在春秋时期进入中原地区。她的早期形象极其丑恶：蓬发戴胜，虎牙豹尾。又说她“司天之劓及五刑”，是一位瘟神。因她有不死之药，适量吞食长生，过量吞食升天，崇拜她的人越来越多。史书记载汉哀帝建平四年（公元前3年）因社会崇信西王母出现狂热活动，最后导致全国一场骚乱。信徒的增多，加上传统的“真善美”三位一体思想的影响，这个能给人带来好处的女神形象发生了变化，先变成白发皤然的老太太，再变而成三十许的美妇人。在陵墓雕塑的画像砖、画像石中，西王母无处不在。关于西王母这一艺术形象的出现，过去

也只当成是对神仙思想的一种反映，1987年四川兰溪县出土的一口画像石棺上，刻了一幅类似连环画的画面。从左至右刻了：手拉手的一男一女，一只神鹿，一个持节报信的方士，半开的门和露出半个身子的童子，坐在龙虎座上的西王母。就在画面最后的西王母身边站着画面开始的一男一女中的男子。这是一幅意思清楚的升仙图：从夫妻握别，乘鹿飞升，方士报信，仙童迎接，最后来到西王母身边入了仙籍。有了这幅连环画，我们就能读懂其他的简略画面。例如一个人，一匹马，西王母；一个人，半开门童子，西王母；一个人，一个持节方士，西王母，等等，都可以理解为亡故的人来到西王母身边，成了仙。对此，汉代陵墓石刻中还有更省略的表达方式。如山东安丘汉墓中，四川彭山崖墓墓门上，取“西王母戴胜”之意，只于石壁上刻出一个胜，就代表了西王母，也代表了神仙境界。胜本是一种女子头上用以束发所戴的饰物，因为传说西王母戴它，它便成了一种神奇的符号。正如一个十字架代表基督教，一句箴言代表伊斯兰教，一个手印代表佛教，胜纹也代表了神仙世界。

打开汉代画像墓室，一股神奇之气迎面而来，这种神奇之气是一种综合效应，是由一件件石刻砖塑作品的艺术力量所造成。将墓室刻塑成仙界气氛是汉代一种潮流。汉代人认为仙界都住着一些“肌肤若白雪，绰约若处子”的美貌仙子，也不认为那里是充满宁静与和平的桃花源。汉代人头脑里的世界，有无数的神怪，这些神怪在充塞天地的阴阳之气中上下沉浮。在仙界中自然也有这些神怪。云气、飞仙、神怪，是汉代人神仙图中伴随墓主人升天时最常有的景物。山东嘉祥武氏祠后石室第二石的一幅石刻，完整地展现了墓主人升天的过程。在一对墓阙的后面，墓主人亡灵从墓穴中伴着一缕云气出来，在羽人的引导下，乘着翼马所驾之车升入天空，最后到了处于画面顶部的西王母身边。这件石刻的画面中，到处是蒸腾的云气，到处是带翼的仙人、神怪和人首蛇躯的神灵等。这件石刻是对升仙的情节的集中描写。在许多墓室中，多幅画面布满墓室，使整个墓室成为一个升仙的场所。

中国现存的雕塑品种中，要数陵墓雕塑的雕塑性最强，而石阙、石兽、画像石、画像砖

则是陵墓雕塑的四种主要形式。

在中国历史上，没有出现希腊、罗马的纪念柱和凯旋门式的纯纪念性的建筑式雕刻品。与之相类似的则有汉石阙（以及前面已提到过的石牌坊）这种融雕刻与建筑为一体的艺术品。现存汉石阙约40座，较完好的有20座左右，其中四川绵阳市杨府君阙，雅安高颐阙，渠县冯焕阙，沈府君阙，芦山县樊敏阙，重庆盘溪无铭阙，忠县丁房阙等，石刻或透雕、或浮雕、或线刻，都非常精美。石阙主要是墓阙（也有少量是庙阙，如河南嵩山太室、少室、启母三阙），是一种综合性很强的雕刻品。它除表明是进入天国的入口外，还有其他种种功用。在阙上常刻有墓主人姓名及身分等，带有一种旌表性；阙身又有诸如西王母、神灵、传说、车骑出行等内容的浮雕，又是一座祠堂内容的浓缩而带有祭祀性。这些铭刻、浮雕及由此衍生的内含，使石阙就像墓区的简介或序言，在人进入墓区前，石阙给人一个粗略和概括的认识。石阙是仿木阙建造的，从这个意义上说，石阙本身就是一个大型石雕。石阙因阙身遍布高低不等的浮雕显得华美，又因它在造型上，仿房顶的阙顶出檐较



神兽(石雕)

东汉 陕西咸阳出土

大，与直立的阙身相比较，有如鸟展开的翅膀而具有一种升腾之感。从观者的心理来看，石阙是陵墓雕塑掀起的第一个高潮。

石兽是大型圆雕的代表，即使是佛教石雕，也没有在体量上超过陵墓石兽的圆雕作品。若按艺术类型来分，石兽有汉石兽、南朝石兽、唐陵石兽几种。汉石兽一般体量都不是很大，动感较强。那些跨步扭身的石狮或昂首吼叫的天禄、辟邪，在表现动感中，又带有汉代对动物刻划常有的柔韧性。像汉代青铜素器那样，汉代石兽比较注意的是与动物本身形体相象的造型效果。汉代石兽无论大小，

总使人感到它们是有生命的血肉之躯。南朝石兽有名的是南京六朝王陵的石麒麟等神兽。这些石兽体积巨大，由于大量使用极富装饰效果的浮雕线条来表现鬣毛羽翅，使这些硕大沉重的石头也变得飘逸流动起来。这些艺术处理，与陵墓整个升仙的气氛和石兽



蹲狮(石雕)

唐代 陕西乾县乾陵出土

本身的神灵之气显得极为协调，也与整个南朝绮丽的文化特色相一致。唐陵石兽在体量上介于汉石兽与六朝王陵石兽之间，从雕塑特点来看，又是最具纪念性的。

其原因首先是这些石兽具有很强的建筑感和凝重感，没有过多的细部描写和过大的动态。其二是神灵之气的减弱和精神作用的增强。这些石兽服从整个陵墓雕塑的总体构思，以表功宣威为创作目的，例如乾陵石狮，那

傲视一切的雄姿，在相当大的空间内，容不下第二件雕塑。这种占领广大空间的能力，就是由石狮的建筑感和精神内含的丰富而来。在历代陵墓石兽中，霍去病墓石雕是非常独特的，霍墓石雕由块块巨石凿成。在刻凿过程中，以原石料的天然形态为创作根据，又经过巧妙构思而凿成。例如鱼，原是一块两头略小中间略粗的巨石，在一头小的地方刻出鱼眼和鱼口，别的部位略为加工，一件巨型鱼的石雕就产生了。又如伏虎，很好地利用了石头表面的起伏和石纹的走向，刻出的虎使人感到有毛皮的光泽与身体的柔软。霍墓石雕非常符合老庄“以天合天”、“既雕既琢，复返于朴”的艺术思想，是利用天然材料的成功例子。

画像石是兴起于汉又式微于汉的一种陵墓雕塑，在衔接先秦青铜器与魏晋南北朝佛教造像上，有极重要的意义。“画像”一语源自金石学，主要指拓片上的图画。今天沿用这一用语，内含上已有相当大的不同。例如画像石，至少它包括了起稿上石、镌刻、绘彩、拓印这四个环节。（画像砖有起稿上木、刻模、印模窑烧、绘彩、拓印等，除去“印模窑烧”这一特加工序外，其余四个环节基本与画像

石相同)就四个环节的每一个环节而言,它们都是一次创作或再创作。如“起稿上石”有线的运动和笔意,“镌刻”有刀法和肌理,“绘彩”有随类赋彩和气韵,“拓印”有墨透纸背的力量和石头的拙重感,等等。今天所说画像石,实际应包含所有这四个环节。由于线稿在刻石时已铲掉,色彩也在岁月中失去,现在看到的画像石,主要是失掉了富于情感的“文”的半成品,即我们今天所说的浮雕。画像石的浮雕有高、中、浅多种及特殊的浮雕——透雕。这些手法在青铜器中早已有之。有的手法还可追溯到原始社会的一些雕刻作品中。但在使用中,汉代则将这些手法尽情发挥。表现之一,就是用石头这种材料,将天上、人间、地下三界的万事万物,以艺术的形象记录下来,这就比商周青铜器局限在图案或纹饰的表现上丰富和成熟多了。如天上诸神,地下众怪,人间圣王、明君、贤相、忠臣、义士、孝子、烈女,以及日常生活中的庖厨、宴饮、百戏、讲经、习射、出行、耕织、渔猎,还有诸如禽兽、花木、各种器物等,无一不在画像中得到反映。正因为画像石如此丰富而详尽地记录了汉代社会从信仰到生产活动的各种情况,

被称为汉代形象的百科全书一点也不过分。需要指出的是，百科全书式地反映汉代社会，并不是作为陵墓雕塑的画像石或画像砖的本来目的。这些人间的和非人间的内容，主要是为死者服务，即为死者永生（升仙）或使死者的业绩永为人知。这些雕塑内容，都围绕死者未来的生活和死者生前值得纪念或追求的事件来展现。在为死者服务之外，还有就是祈求死者对生者的荫庇。这种祈求亡灵护佑的神秘动机往往穿插在为死者服务的那些画面内容中。例如一些鱼的形象，或者鱼莲相戏、鸟啄鱼的组合形象，往往就暗喻了对丰收和生殖的祈望。

画像石的载体主要有石阙、石祠、石棺（槨）、石室墓、崖墓等。其中值得一提的是石棺（槨）与崖墓两种。关于画像石的产生时间，现在的实物已能推到秦。1976年始皇陵发现一块刻有菱形图案的石板。但秦代实物仅此一例，大量的实物，还是在汉代。对确定画像石产生年代新的突破，可能要寄希望于石棺。首先，石棺的出现很早，原始社会的仰韶文化、龙山文化、马家窑文化屡有发现；其次是记载中，有春秋时期有“雕玉为棺”（《史

记·滑稽列传》),战国时期魏襄王墓“文石为椁”(《西京杂记》卷六)。第三,是商、周盛行绘棺之风,如河南安阳殷墟商代妇好墓、河南信阳春秋早期黄孟君夫妇墓、湖北随县战国早期曾侯乙墓,都出土有绘棺实物。尤其是后二者,棺木保存较好,精美的彩绘至今熠熠生辉。这种绘棺之风转移到石头上,就是画像石棺。第四,汉代一个地区早期画像石,往往出自石棺。如山东、河南等地均如此,而且山东枣庄市已发现西汉早期的画像石棺。随着考古事业的发展,年代更早的画像石棺的发现并非不可能。以上是说石棺在断代和溯源上对画像石的重要性。在内容上,石棺也有特殊的贡献。石棺最多只有五个面(棺盖、棺两侧和棺两头)可以镌刻,地方有限,这就要求画面的高度浓缩和简练,即是说,石棺的镌刻,要以最少的语言表达最多的意思。石棺画面中反映的,是汉代人墓葬观念中简而又简的思想,也即省得不能再省的内容。对石棺画面研究,往往能发现汉代人在墓葬中最基本的功利目的。简单说来这些功利目的就是:求死者升入仙界;求生者生存下去、延续下去。对升仙、富足和生殖这几种欲求的

表现,既有凝炼的艺术形象式,也有象征式或符号式。如前举四川兰溪画像石棺升天连环画就是凝炼式表现手法,而用胜纹代表神仙世界即为象征式或符号式的表现手法。

崖墓是四川独具特色的墓葬形式,广泛分布于四川各地,数量有几万之多,其中有画像者有几百处。崖墓出现于西汉晚现,鼎盛在东汉后期。在崖壁上镌刻图像,中国从一万年前的旧石器时代就开始了,至汉代一些游牧民族仍有这种习惯。但这些镌刻方式都较原始,造型顶多是些浅浮雕,故我国的岩画研究人员将这种原始性很强的刻和画统称为岩画。四川崖墓石刻画像与原始岩画的区别首先就是反映的内容为进入文明社会几千年来形成的思想和习俗,如升仙、谶纬、历史故事、舞乐百戏、夫妻恩爱等;其次是雕塑手法上,有对大场面的浮雕处理、几近圆雕的高浮雕手法和有浓厚的金石味的阴刻线雕等。这些带有情节和思想内容的崖壁雕刻,毫无疑问为魏晋南北朝佛教大量开龕造窟奠定下牢固的基础。

画像石主要分布在山东、河南、四川、陕北、徐州等地区。山东画像石以有完整的年

号序列和雕刻技法高超为特点。河南（以南阳为代表）画像石以有完整的石室墓序列和雕刻粗犷奔放为特点。四川以丰富的民俗内容和雕刻形式多样为特点。陕北画像石以浓烈的装饰风格为特点。徐州画像石以有许多场面大、内容多的巨幅作品为特点。这几个地区的石材，有花岗石、石灰石、青石、片石、砂石等，对这些石材的反复使用中所积累下来的技法和经验，直接使东汉以后佛教雕刻获益。例如关于体积的表现就是如此。画像石主要是浮雕形式，浮雕一般是通过光所造成的阴影来取得体积感，但画像石则是通过多层平面的叠加来造成体积感。这种手法，青铜器的三层花已开先河，汉代普遍应用于石头材料上。此外，在块面叠加的同时，画像石也有用块面作曲面过度，造成视觉上直接的体积感的作品，或两种手段同时施于一石之上。汉代画像石取得的这些成就，并没有随画像石的消失而消失。佛教雕塑中在那些佛、菩萨的衣饰上以及那些经变故事中所出现的画像石技法，说明画像石的精神，已由开龕造窟的工匠们带到了西天佛国。

画像砖是陵墓雕塑中数量很大的一个品

种，仅汉代，现在已发现的就在几百万块以上。同画像石一样，画像砖的使用基本上也是随汉代起始而发达，随汉代的终结而式微。

画像砖多用模印法。这种方法最早可追溯到原始社会制陶工艺上。在东周时期，青铜器制模中大量使用印纹法，使这种方法更趋于完善和成熟。从今天的田野考古来看，日用品中如瓦当，开始使用模印法也不会晚于西周。至战国，已有相当数量且艺术水平颇高的画像空心砖和瓦当出现。汉代的画像砖（主要指陵墓用砖），实际上应看成为这一古老艺术形式的广泛应用。这主要体现在如下三个方面：（一）实用面更大。除日常生活中的砖与瓦当外，墓室用的占相当数量。在汉代，有专门的作坊制造画像砖作商品出售，如四川大邑县内，就有几处烧制画像砖窑址发现。（二）百科全书式反映汉代生活，画面内容涉及社会生活各个方面。（三）画面处理更为成熟，更具有艺术感染力。从造型手段上看，阴刻线、阳刻线、浅浮雕、高浮雕、彩绘都在砖面上得到发挥。从画面的结构看，不仅有多个画面的组合，更多的是出现了独幅画面。独幅画面的出现，在美术史上意义重大，它

促使了绘画逐渐成为一种成熟而独立的艺术形式。

画像砖的分布几乎遍及全国，最重要的分布地区，是四川、河南、陕西三省。按时间顺序，大致可分成陕西茂陵砖（西汉中期）、河南洛阳砖（西汉中、后期）、河南郑州砖（西汉后期、东汉早期）、河南南阳砖（西汉中期至东汉晚期）、四川砖（西汉至东汉）这几种类型。茂陵画像砖，是现在所知最早的陵墓用砖，它所使用的一些图画样式，一直被后来的画像砖所沿用，多少有一种开创的意义。当然，在艺术手法上，如线刻与浮雕的交叉使用上和异形砖的种类上，以后的要丰富得多。在画像砖艺术发展的过程中，重要的转折体现在河南省的几种类型，而集大成者，则体现在四川画像砖上。

洛阳砖（包括洛阳西南的宜阳县）都是空心大砖。在砖的周边有一条密集的几何图案组成的装饰带，而在余下的大片砖面上，用模子稀稀疏疏地印上人物、鸟兽、林木等内容。洛阳画像砖均为阴线，这些阴线粗犷、潇洒、豪爽、雄健，使人看后有痛快淋漓之感。

郑州画像砖包括郑州所属新郑、密县等

地以及禹县的画像砖。郑州画像砖都用同一小模或几种小模重复地在砖坯上密集地印上模样。郑州画像砖最重要的特点,是将大量神话传说和贵族生活引入画像砖这一艺术形式。例如,在郑州画像砖中,可以看到画像砖中最早的西王母、东王公<sup>①</sup>形象,可以看到最早的长袖舞、建鼓舞形象等等。

南阳画像砖主要指南阳市、新野县、淅川县和邓县等地的画像砖。在内容上,增加了过去从未出现过的题材如戏车、仙人六博<sup>②</sup>、泗水取鼎<sup>③</sup>、二桃杀三士<sup>④</sup>等。在艺术形式上,以新野为代表的画像砖,画面精美。这种精美是由木模的精雕细刻和砖泥的细腻相结合的产物。从造型手段来看,新野画像砖浮雕的形体反映得恰到好处,有的形体如朱雀的脚和脖子浓缩成的线条,更显得凝练、劲健有力、造型优美。

---

① 流行于汉代与西王母相对应的男性神仙。

② 古代博戏。共12棋,六黑六白,两人相博,每人六棋,故名。

③ 秦始皇在泗水(今徐州附近)打捞宝鼎未成的故事。

④ 春秋时公孙接、田开疆、古冶子三人臣事齐景公,并以勇力闻名。齐相晏子谋去之,请景公以二桃赠三人,让三人论功食桃,结果三人皆弃桃而自杀。



收租(砖塑)  
东汉 四川广汉出土

四川画像砖遍布全省，甚至在今天看来也属偏僻的地方都有出土。从现存的实物来看，成都及其附近地区最为密集。在四川画像砖上，上述几个地区的阴刻线、阳刻线、浅浮雕、高浮雕等各种手段皆具备。这些手段在一块砖面上往往不单独使用，而是交叉综合地使用。因而在四川的画像砖上，往往能看到由刻线所体现的绘画之美和由浮雕所体现的雕塑之美。四川画像砖对社会的各个层面都有反映，而且往往一个题材有不少变体，使画像砖的画面丰富而生动。特别是那些独幅画面的画像砖，传达出特有的情趣。如《屋门》所表现的日近黄昏雀鸟来归的清幽庭院，《车马过桥》所表现的鲜车怒马招摇过市的热闹场面，《燕居》所表现的亲昵安定的夫妻生活等，都不过是众多精彩独幅画像砖中几例而已。

单个地欣赏陵墓雕刻自然会得到许多感受。但要得到组合之美，和谐之美，则只有在这些雕塑回到它们的空间关系中才有可能。没有空间关系的陵墓雕塑，将失去它们很大一部分文化性，艺术魅力也会随之大减，这一点在地面陵墓石刻中尤为突出。陵墓的总体

设计,对空间进行了规划,石刻作品的位置也包含其中。陵墓石刻在陵墓建筑中起的是画龙点睛的作用,正因为如此,失去了整个组合,这个“睛”就不存在了。将陵墓雕刻这一艺术作用发挥到极致的,是唐陵石刻。汉代的地上陵墓石刻,主要体现在一个封闭的空间里的构思,通过水平铺陈的石祠、石兽、石人与向上耸拔的石阙,形成一次节奏变化的组合。这是一种静态的和谐的组合。唐陵石刻是依陵墓所占地势依次设置,由于唐代多依山建陵,由陵外到陵内的行进趋势就是由下至上,逐渐上升。这种特点,给王陵石刻设置的构思提供了充分施展陵墓雕刻功能的机会。以唐高宗、武则天乾陵为例。乾陵四门原来都有石雕,现唯有南门(朱雀门)外的石雕保存完整。在几公里长的神道上,从外到里依次排列了石柱一对,翼马一对,朱雀一对,石马及牵马人五对,文臣武将 10 对,“述圣纪碑”与“无字碑”各一方,番酋长 61 人,蹲狮一对。从石雕群的设置来看,高潮显然是在二座石碑(述圣纪碑和无字碑),为了取得强烈的效果,二石碑前设置了长长的石刻行列。通过高低错落,竖立横陈,石刻队列显得

富于节奏感，使从这里经过的人心潮起伏不已。高八米的石柱，以陵墓所在的梁山为借景，使人一开始就顿生崇敬之心，石柱后的一对高3.5米的翼马，又给人增添了一种神异气氛，随之而来的六对与真人高度相近的石雕，又使人回到平常的心理状态上，但不久出现的高4.5米左右的文章武将，却使人的情绪为之一振，这种情绪通过10对石像，一次又一次加强，把人的崇敬心理推到一个高峰时，述圣纪碑和无字碑出现了。这时无需读文字，仅碑这种旌表性极强的雕塑出现，墓主人文治武功的业绩已深深印在来人的脑子里。此时在碑后从平面铺开的61个较低矮的番酋石像，使人对陵主的文治武功业绩感受加深。而最后到来的傲视一切的石狮，再一次使人体会到帝王的威严。乾陵石雕这种利用时间来完成空间结构，以及在空间结构上充分利用高低、横竖、线面、疏密等形式来产生节奏感和韵律感，是符合陵墓雕塑功能的最好范例。此后唐代各陵及宋、明、清的陵墓，均沿用这一形制。从陵墓雕塑的角度看，以后各朝各代，再也没有超过乾陵的了。

## 五 佛教雕塑

中国历史上曾有过多种宗教，但影响大、成系统的是儒、释（佛）、道三教。随着这些宗教的兴起，便开始了以孔子及其弟子、三清及其弟子、释迦及其弟子或孔子、老子、释迦三人等为基本形式进行的雕镂塑造。严格说起来，儒教算不上宗教，因为孔子始终没有成为一个具有超自然力的偶像。两汉谶纬流行，孔子曾被附会为具有某种神力的人物。但魏晋以后，朝朝代代烧禁纬书，孔子也重新回到了圣人、智者的地位上；儒家思想，也一直作为一种经邦治国、安身立命的理论和伦理进行宣传。真正称得上宗教的，唯佛、道二教。道教形成于东汉后期，其时佛教已开始在中国传布，道、佛二教向来有摩擦，唇枪舌剑，互相攻讦（jié）之事不断。道教将中国民俗中许多神祇囊括进来，组成一支庞杂的队伍，因而有很雄厚的民间基础；它的经义许多来自道家思想和神仙家思想，有牢固的传统基础；在行为上，道教又遵从礼教的一些原

则，又使它有一定的世俗性。佛教要在中国站住脚，不能不看到道教这些优越性。道教的这些特点，加速了佛教的中国化进程。

从雕塑的角度来看，儒教的内容主要已反映在别的许多雕塑品类中。道教除了内容外，在雕塑手法上没有什么新的创造，基本上全盘学佛教。中国的宗教雕刻，最重要的是佛教雕塑。佛教雕塑有完整、独特的体系，数量多，分布广，流传久，内容复杂。而且，参与其事艺术家、工匠为数甚多。例如《中国美术辞典》收南北朝至清代雕塑家 103 人，其中有 80 人以上从事佛教雕塑。

佛教雕塑不是一般的雕塑，它是偶像的制作，不是自由创作。因而它有教义需要上的一些规定。如佛的造像要求，据《法界次第》、《涅槃经》、《智度论》、《中阿含经》、《无量寿经》等佛典说有 32 大人之相；《法界次第》、《大乘义章》又根据这 32 相定出 80 种随形好。对于菩萨、天王等等，也有种种规定（佛教中称“仪规”）。这些规定从形象、内容、尺寸等等方面，特别是佛的手印、衣饰、坐式等，都说得很清楚，都是造像时的根据，不能含糊。有确定性，是佛教雕塑的第一个特点。第

二个特点正好是第一个特点的反面：没有确定性。为什么会出现这种自相矛盾的现象？原因就在佛教本身。佛教不同于别的宗教，如基督教、伊斯兰教，以一部经书为一教的根据。佛教的经卷浩繁，而且各地区各时代都有增加。这浩繁的经卷必然导至混乱。例如佛的大人相和随形好，前面说有 32 大人相和 80 种随形好。但《观无量寿经》说：“无量寿佛有八万四千相，一一相各有八万四千随形好。”《华严合论》又说：“略说大相在九十七种大人相，随好无尽。”这些天文数字般的随形好，只能让人无所适从。又如在具体形象上，80 种随形好中有“广而殊好”、“净满如月”，这还有具体形象可依。在造像中，尽量使面部饱满，不要过多地分块面以免造成过多的阴影。但要造三身佛中的法身佛就麻烦了。《智度论》说佛是“满十方虚空，无量无边”。即是说，佛等于宇宙本体，这就无从构思，倒是符合老子“大像无形”的说法。以上还只是说造佛像中的一两个问题。大量的问题是各种经卷中出现的形象，各有各的根据，各有各的信徒，也就各有各的造像，这就更增加了许多混乱。

中国佛教雕塑，就是在以上两个自相矛盾的基础上发展起来，并形成了自己的体系。这个体系的建立过程，就是佛教雕塑中国化的过程。下面，就佛教雕塑的礼教化、佛教雕塑人物的中国化、佛教雕塑手法的中国化三个方面加以简要介绍。

### 1 佛教雕塑的礼教化

中国人相信万物有灵，从原始社会以来就行多神崇拜。而且祖先崇拜一直是进入文明社会后各代统治者最重要的祭祀活动。这种文化环境，产生不了一霸天下的某个宗教或出现政教合一的情况。尤其自秦汉以后，已形成以皇帝为中心的集权式国家。维系这个国家的，是以祖先崇拜演化而来的“孝”作为中心的礼制。一个社会成员，必须以三纲五常作为行动规范；而同时，社会流行的长生不老的神仙思想，又强烈地表达了对人的生活的留恋和对生的欢娱的追求。可以说，秦汉以后，人是现实中的人这一意识是十分明确的。佛教进入中国之时，正是面临这样一种生存环境。佛教是厌世的，是轻礼法的，它要求信徒遁入空门苦苦修行，以求来世得到



卢舍那佛（石刻）

唐代 河南洛阳龙门石窟

好报。这些思想与中国社会现实水火不容。为了能立住脚跟，佛教不得不放弃自己许多规矩，在生与死之间彷徨。由此产生的佛教艺术，也体现了这种矛盾性。这些，就决定了佛教只能作为一种附属的东西在这个国家生存。在汉代，佛是众神的一类，在佛教雕塑中，他们也的确是处于各种神仙祥瑞中，并没有什么特殊的地位。汉以后，虽然有的政权倡佛，有的政权反佛，但有一个总的趋势，就是佛教始终是一种附属于政权的教会。反映

在佛教雕塑上，最有名的有北魏文帝造佛像“令如帝身”。又如唐武则天为自己取代李唐天下造舆论，伪造了《大云经》，称自己为弥勒佛转世，故在龙门石窟中大造弥勒像。按过去的格式，三佛造像，以释迦为现在佛居中，燃灯佛为过去佛居左，弥勒佛为未来佛居右。但因为武则天之故，弥勒佛居中。武则天去世后，又恢复旧制，释迦居中，弥勒居边。这一中一边的变化，可看成一件逸闻趣事，但也为我们判断佛像的制作年代提供了根据。龙门石窟最有名的卢舍那佛，是武则天捐资开凿的，据考证佛像就是根据武则天本人形象制作的。此像在秀美中又有一股英武之气，倒真有点像武则天其人。1987年，陕西扶风县法门寺地宫出土了一批唐代佛教艺术的稀世珍品，其中有一件鎏金“奉真身菩萨”，是专为给唐懿宗祝寿所造。这种菩萨反映了皇帝转世的观念，本身就说明了佛教在中国的地位。又如宋太宗到开封大相国寺烧香时，问是否应当拜佛，高僧赞宁回答说：“现在佛不拜过去佛”。这种吹捧皇帝、将皇帝当成现在佛的例子各朝各代均有。到了清代，发展到将乾隆皇帝直接塑进500阿罗汉中的一位，以及直

呼慈禧太后为老佛爷，都是这一行为的极端表现。直接为皇帝或最高统治者服务，只是佛教的附属性的一个方面，还有一个重要方面，是为以孝为中心的礼制服务。释迦牟尼成佛后，收自己父母为信徒，他的父母要跪拜老师。出家人不拜父母，根据就在此。但这种形式完全背离了中国传统文化中的孝道，为中国文化所不容。早在东晋，高僧慧远著《佛儒合明论》就宣扬尊敬君王，孝顺父母。唐代佛教最盛，但律令明确规定僧尼见到父母必须跪拜。在政府这种严厉态度下，佛教只好放弃自己的一些教义和教规，服从政府管理。律宗高僧法慎言：“与人子言依于孝”；禅宗六祖慧能说：“恩则孝养父母”，都是尊重中国礼教的表现。姚合《送僧默然》的两句诗：“出家侍母前，至孝自通禅”，就非常清楚地说明了出家与尽孝的关系。表现孝道的艺术形象，最典型的的就是四川大足宝顶大佛湾石刻，于崖壁刻了一幅极为醒目的释迦为父抬棺送葬图以彰明孝道，又于此石刻像旁刻了《佛大方便报恩经》，叙述了佛家重孝的思想。在释迦抬棺的一边，有一组父母恩重的石刻。其中有怀胎、分娩、哺乳、推干就湿、离别父母等等

艺术形象，从怀胎开始到长大成材，清楚地刻出了一个人得自父母的大恩大德的具体内容。这些石刻的位置都在视线最易看到的地方，充分表明了镌刻者要引人注意的良苦用心。

## 2 佛教雕塑人物的中国化

佛教雕塑中国化适合中国国情、适合中国人需求的偶像。这种偶像的产生不是另起炉灶重新制造，而是将由印度传来的佛教形象给予改造或赋以新的含义。菩萨、罗汉、飞天就是这种形象的代表。

佛在印度，传说有灵鹫山、鹿野苑等圣地，而在中国则只有菩萨的道场。如浙江普陀山，山西五台山，四川峨嵋山，安徽九华山，就分别是观音、文殊、普贤、地藏这四位菩萨的道场。菩萨崇拜，是中国佛教的独特现象。与菩萨崇拜相伴的最重要的一个现象，就是菩萨的女性化。而菩萨崇拜和菩萨女性化的典型例子是观音。观音崇拜兴起于北齐，唐代达到顶峰。作为普渡众生、救苦救难的形象，中国造出了各种各样的观音。如白衣观音，杨柳观音，鱼蓝观音，卧莲观音，送

子观音等等。她们都是中国文化的产物。这种美女与慈母的复合型女神，深入到千家万户。明代宋濂《观世音菩萨画像赞》说“奉其像者，十室而九”，信徒之多，可以想见。唐代造像中石刻也好，泥塑也好，金铜像也好，观音占了绝对优势。唐以后，中国石窟开凿的风气日减，石刻观音不多见，观音造像又普遍地出现在瓷塑、牙雕、木雕、玉雕之中。宋以前的观音，与别的菩萨一样，露体较多。瓔珞<sup>①</sup>庄严，华美富丽。宋以后的观音多称为大士，以袍服为其基本装束，这些袍服非常富于流动的美，线条的美。因此，这些雕塑的观音，显得飘逸和潇洒。在观音造像中，有一个很引人深思的现象，就是对一些异相观音的处理方法。如十一面观音，六臂观音，千手千眼观音，在印度或中国早期佛教造像中，往往将其面、臂、手的数量作为主要的反映方面，造出的像，怪异有余而美观不足。唐以来的这些观音造像，将现实中女性形象作为观音的基本形象来雕镂塑造，对那些表现法力的多面、

---

① 瓔珞[yīng luò 英落]，古代一种用珠玉穿成的戴在脖子上的装饰品。佛教美术中将戴在身上的珠玉饰串也视为瓔珞。

多臂、多手的部分巧妙改变成装饰部分。如十一面，组合成一个冠状体，好像观音头上戴的花冠。又如千手千眼，作为背景组合成观音的身光。有名的例子是四川大足宝顶的宋代千手千眼观音，1000多只手如孔雀张开的彩屏置于观音像后，每一手中刻一眼，既传达了宗教教义，又收到了好的艺术效果。这种对异相观音的处理手法，表明了中国人在美与宗教教义之间，重美而舍宗教教义。这实际又回到老问题上，即重象征性而不甚注意其具体细节的刻板刻划。

中国佛教雕塑中最有中国特色的，除了女性的观音，就是男性的罗汉。罗汉即阿罗汉，是小乘教中修行的最高境界，功行圆满即得阿罗汉果。修阿罗汉果必须出家，否则就会有生命的危险。出家为僧就必须剃发，故凡称罗汉者，尽为光头。罗汉进入中国后，其生平、名称、数量就有若干说法，这种不确定性，正好为艺术想象力的驰骋提供了可能。罗汉一进入中国，就穿汉式僧衣，这又将他们与中国普通人的生活连在一起。今天存世的唐宋罗汉有江苏吴县保圣寺18罗汉（现存九身）、紫金庵16罗汉，山东长清县灵岩寺40罗汉。这

些罗汉比例合度，表情细腻，容貌各异，衣褶表现流转自如，都具有相当高的艺术性。塑罗汉之风一开就不可收拾，从16罗汉到18罗汉，再到500罗汉。因罗汉众多，已无法将他们置于佛的身边，只好专为他们辟一厅堂，罗汉堂这一中国土生土长的形式就出现了。罗汉堂是男人的世界，这么多男子汉聚在一起，自然热闹非凡。而这500罗汉的命名，本无严格规定，可根据情况进行改换。这种随意性更为艺术创造大开了方便之门。在各代罗汉的雕像中，可以看出这么一个趋势，年代较早的除了有些诡形殊状表示从域外而来。



罗 汉(泥塑)

清代 云南昆明筇竹寺

外，一般还是正襟危坐、道貌岸然的。越到后来，罗汉越普通人化，到最后，罗汉堂内成了各种民俗思想的集中处，罗汉们表现出市俗百态而显得生动活泼。昆明筇竹寺 500 罗汉，艺术水平极高，可以称得上是泥塑的上乘之作，但罗汉的形象尽为市井中人，哪里还有一点超凡脱俗之气。

飞天在佛国世界中是非常一般的角色，只不过是表示天人供佛，佛说法时他们飞翔在空中，有的散发出阵阵袭人的香味，有的发出阵阵悦耳的声音。可以说，比起佛和菩萨来，只是一些辅助性的神，类似京戏中跑龙套的，助助兴，造造气氛而已。但这些神来到中国后，却引起了中国艺术家的激情。飞天，成了一种非常丰满而生动的艺术形象。

中国的飞天主要可分为云冈飞天、麦积山飞天、敦煌飞天三种。

云冈飞天是夸张变形的一种，也是最能体现飞天这种艺术形象由域外特色变成中国特色的形象。云冈北魏飞天，大体上分：短胖写实的，主要在昙曜五窟和第 5 至第 10 窟；身体开始拉长的，主要在第 11 至第 15 窟；身体拉长并舒展开来的，主要在第 22 窟以后的西

都小龕窟群。这个从形体短胖而作匍伏状，到身体的拉长，到最后身体各部分（手臂、腹部、大腿、脸部、脖子等）的伸展开来，实质上是一个外来形象逐渐中国化的过程。

云冈的飞天基本上都是在不大的范围内，或者说在不同的框子内，如在半圆形、菱形、平行四边形、矩形、三角形、不规则多边形内，进行雕造。总之，云冈飞天是以填补空白的特点来进行创作。这种创作要求艺术家必须有高度的智慧与技巧。如果想想中国传统中周、秦、汉以来的瓦当艺术和肖形印艺术，这种创作正好是中国艺术家的拿手好戏。其中最主要的创作原则，就是形体随画面形状通过变形来安排。从云冈飞天可以看出，早期短胖的飞天很少变形，与装飞天的框子也不很协调。越到后来，飞天的变形扭曲越强烈，飞天与给予的平面的形状就越协调，终于与传统文化融合在一起，形成线条流畅、婀娜多姿的云冈飞天，即一种变形的、由身体体态构成各种曲线的美的典型。

麦积山飞天主要表现出一种巾服的飘举之感。这些飞天身体没有太多的扭曲，但通常是一部分宽大袍服被风鼓起飘洒开来，

也算一种魏晋文士风度。

敦煌的飞天类型，主要指唐代飞天。当然，这些飞天是在壁画上，多是在宽阔的画面或宽敞的地方画出来。因此四肢舒展，彩带飘拂，表现了一种冉冉上升或缓缓下降的动势，颇有如鱼得水俯仰自由之感。因此敦煌唐代飞天是一种舒展而健美的类型。敦煌的飞天是画的，但这种艺术形象可以在别地区的唐代石刻上找到，可见有共同的粉本。而这个粉本就可能来自关中地区。例如现在的四川巴中、通江两县，与陕西汉中只一山之隔（隔大巴山），山中有间道相通，唐代划为一个行政管理区，巴中、通江等县也被视为在长安的“门限之内”。（《蜀鑑》）这两县唐代石刻甚多，现存还有巴中南龕、西龕、北龕、水寺寺、通江千佛崖等一些唐代开凿的龕窟。那些石刻的飞天非常生动，宛如敦煌莫高窟壁画唐代飞天。尤其是巴中南龕第103号龕的飞天，刻在十几米高的崖壁上，反身从空中降下，双手平伸，双脚并拢，很像高台跳水的运动员的优美动作；通江千佛崖的一个飞天，身子倒倚在一朵云上从空而降，长长的飘带，如两条白练使空旷的崖壁有了许多生气，也加强了飞

天的运动感。这种自由、惬意、舒张、潇洒的姿式，完全是中国舞蹈家的凌空自由飞舞，是完全中国化了的形象。

### 3 佛教雕塑手法的中国化

佛教自东汉明帝时传入中原，造像活动也随之在中国展开。中国古代雕塑的诸品种中，受外来影响最大的，莫过于佛教造像。而这种影响又主要来源于印度贵霜王朝和笈多王朝。一般来说，贵霜王朝的佛教艺术（键陀罗艺术）是一种希腊风格的艺术；笈多王朝的佛教艺术，是一种印度风格的艺术。因此，可以将中国佛教雕塑所受的外来影响简单地归结为希腊风格和印度风格。受这些影响产生出来的中国佛教雕塑仍然保存了中国自己的特色，既非希腊式，又非印度式。换言之，中国佛教雕刻既不像古希腊雕塑那样充满了对哲学的思辨，也不像印度雕塑那样充满了对肉体的喜悦，而且就连他们二者所共同的高度写实也只是在一定程度上为中国佛教雕塑所接受。中国的佛教雕塑一如中国传统中的雕塑，追求一种抽象的、精神的东西，即是说，更喜欢追求象征性。当然，这种追求也有一

个过程。尤其是对佛教雕塑这种外来艺术形式，只能引入、仿造、消融，最后才找到适合本民族习惯的艺术样式。在追求中国式佛教雕刻的过程中，东晋的戴逵起了最重要的转折性作用。戴逵作为一代名士，有高深的文化修养，他对佛教雕塑的改造，集中起来就是“藻绘雕刻”四个字。正如在前面青铜雕塑一章曾提到的有关纹饰的认识，春秋战国的一些思想家把它与文物典章制度和道德修养联系起来。汉代除了王充从哲学角度认为是“物以文以表，人以文为基”（《论衡》），西汉的刘向还指出“文”有使人“目悦”的作用。（《说苑·修文》）魏晋南北朝是一个肯定“文”的审美作用的时期，如《抱朴子》一书，就多有议论。在谈到魏晋时流行雕饰之风，《钧世》篇说：“且夫古者事事醇素，今则无不雕饰，时移世改，理自然也。”在谈到纹饰对提高审美能力的作用时，《广譬》篇说：“不睹琼琨之熠烁，则不觉瓦砾之可贱；不覩虎豹之或（yù玉）蔚，则不知犬羊之质漫”。《世说新语》有“品藻”一章，专记文人间相互品评的绝妙词藻。此外，绘画的大发展，画评、诗评、文论也名篇迭出，魏晋时“文”风之盛，也可由此感觉到。

生活于这种环境中的戴逵，用“藻绘雕刻”这一方式对佛教造像进行改革也就是很自然的了。戴逵之前的佛像带有一种古拙味。这种现象，从早期佛教雕塑的实物如四川乐山、彭山、绵阳等地的东汉时石刻、陶塑、铜铸佛像上可以看出，也可从江苏连云港、山东沂南等地东汉至魏晋的石刻佛像中看到。戴逵认为这种形式没有艺术的感召力，他对朴陋的佛教雕塑进行美化和加工，使其达到“开敬”、“动心”的艺术效果和宗教要求。戴逵曾造无量寿佛木像，“潜坐帐中，密听众论，所听褒贬，辄加详研。积思三年，刻像乃成。”正因为他认真听取各方意见，才创造出符合中国人欣赏习惯的佛教雕塑样式。同时，他又对雕塑本身精雕细刻，加强装饰效果，使佛像变得精美。新式样的佛教雕塑，“致使道俗瞻仰，忽若亲遇。”（《法苑珠林》）唐人张彦远《历代名画记》中对戴逵的这种改造评价甚高，认为由于戴逵的这一奠基作用，才使北齐曹仲达，梁朝张僧繇〔yóu 由〕、唐代吴道子、周昉〔fǎng 访〕等，通过对戴逵成就的继承发展，创立出一些新的佛教艺术流派。

佛教雕塑的中国化，不仅仅是通过某一

作品来体现，最为重要的是通过一整批一整批作品的演进过程来体现。例如我们通过对云冈石窟与龙门石窟的比较，可以清楚地看到，同样是北魏时期，龙门石窟中佛像那清癯的面孔，瘦长的身材，飘逸的衣饰，颇有一种文士之风；而云冈石窟中的佛像高鼻大眼，面庞饱满，身躯壮实，处处显示出一种英武之气。云冈石窟的这种风格，可以在麦积山石窟、炳灵寺石窟、敦煌石窟的早期佛教造像中找到，也可以在新疆地区的早期佛教造像中看到。这些石窟都处在由西向东的丝绸之路沿线。由此可以得出一个结论，云冈石窟所体现的这种风格，既有鲜卑人这种弓马民族尚武之风的反映，也有接近由丝绸之路传入的佛教造像的早期风格。为什么这种早期样式大批量地出现在中国内地而不是更西的地区？这同一段历史有关。云冈石窟所在地大同，古称平城，是北魏国都。十六国时，北魏灭河西地区的北凉。北凉是河西地区的一个佛教艺术中心，北凉被灭后，工匠大批被迁到平城，参与云冈石窟的建造。这些工匠直接将早期的造像风格应用于云冈石窟，是很自然的事。同样也是因为一种历史原因，才出



坐佛(石刻)

北魏 山西大同云冈石窟

现龙门石窟的新样式。北魏孝文帝(471—499)决定对这个鲜卑族政权实行改革,主要内容之一是将衣冠服饰及一切制度汉化。与此同时,将国都由平城迁洛阳,以彻底抛弃过去的习俗。迁都中,大批工匠到了洛阳,并

按新的文化内容进行开龕造窟，创造出了真正有别于外来样式的中国佛教雕刻。

中国佛教雕塑遗存于世数量极大，可以说多得无法统计。一方面是量太大，另一方面也太分散。中国佛教雕塑以石刻、泥塑、铜铸为大宗，其次尚有金、玉、银、牙、木，夹纆〔zhù注〕等多种材料制作者。但真正能代表中国人自己创造的雕塑方式的，是泥塑。这种不经过窑烧或翻模，以泥胎的原形为雕塑的成品出现，而且经过千百年不毁坏，在世界上的确是独树一帜的。泥塑的成就如前所言，宋以后主要体现在寺院中的罗汉，例如山东长清灵岩寺宋塑罗汉、云南昆明筇竹寺500罗汉等。宋以前的成就主要体现在敦煌石窟和麦积山石窟的作品。敦煌莫高窟内，有从十六国至清代的众多泥塑，其成就最显著的，是唐代泥塑。这些作品的处理都很细腻，也非常写实。例如菩萨，虽然嘴上画了两撇胡子，但整个造型都女性化，肌肤柔和光洁，体态婀娜多姿，身上彩绘的衣裙华美艳丽。也有很多佛的塑造以女性为原型，以慈爱温和为其特色。这些佛、菩萨，在四周布满彩绘的壁面的衬托下，具有很大的感召力。佛和菩萨旁

边那些须眉怒张、孔武有力的天王、力士，又使人望而却步。这种恩威并重的表现手段，很好地维持了崇拜者对神灵敬而远之的关系。麦积山石窟泥塑之缺，是敦煌石窟之丰；而敦煌石窟之缺，又是麦积山石窟之丰。历史上一次地震，震塌了麦积山一片山岩，塑像也为之毁灭。垮掉的这一段，正好是唐代塑像的集中区，这就是麦积山石窟极少唐代塑像的原因。而麦积山大量保存下来的，则主要是十六国至宋代的作品，其中以北魏、西魏时期的泥塑最为丰富和精美。这些作品是典型的秀骨清风像。佛显得慈祥，菩萨显得妩媚。他们都面带微笑，典雅秀丽，优美动人。如果说敦煌唐代泥塑的成功主要在人的肌肤和人体的质感上，那么麦积山的泥塑的成功主要就在对织物的表现上。这些造像上的衣纹，有的表现得简洁流畅，富于装饰性，有的表现得蜿蜒曲回，有如丝绸的轻柔和华贵。麦积山泥塑傅彩简淡，处处流露出泥的本色。用泥的本色表现出棉织物、丝织物的质感，显示出塑造者技艺的高超。

彩绘雕塑是人类一种古老的传统，有史可查的文明古国如古埃及、古巴比伦、古希

腊、古印度等，雕塑绘彩都相当普遍。在这一点上，中国也不例外。所不同的是，中国是唯一将这传统保留下来并给予丰富和发展的国家。中国雕塑绘彩中最重要的，是将中国绘画的许多追求，运用于雕塑中。这种特色大量而集中的反应是在佛教雕塑中。例如绘画中有曹吴二体。北齐曹仲达用笔“其体稠迭，而衣服紧窄”，人称“曹衣出水”。唐代吴道子用笔，“其势圆转，而衣服飘举”，人称“吴带当风”。从设色上来看，曹“工画梵像”，讲究用色工细；吴“傅彩简淡”，讲究用笔，很少使用色彩。这两种不同绘画的风格和追求，也同样体现在雕塑上。宋人郭若虚在《图画见闻志》中指出：“雕塑铸像，亦本曹、吴。”前面谈到的敦煌石窟泥塑和麦积山石窟泥塑，前者用色绚丽，后者用色清淡，不就是一个曹体、一个吴体吗？

佛教雕塑的彩绘也称装銮或装鸾，这是指除了一般的彩绘含义外，还有佛教造像上的一些要求。这些要求说到底，还是指由戴逵为使人“生敬”、“动心”而完善的对佛像藻绘雕刻这一艺术手段。这一手段一旦形成，就成了佛教雕塑中最重要的一个环节。唐代

王温装鸾开封大相国寺所铸弥勒佛像，能具种种大慈大悲端严相好，成为大相国寺十绝之一，遂使识者赞曰：“夫装鸾，塑像之羽翼。”（宋刘道醇：《五代名画补遗·塑作门第六》）由于雕塑上的色彩会随着时光的流逝而消失或变化，就出现了装鸾的另一种形式：装修。装修也可称为妆修，即用金粉和色彩，对佛、菩萨等的颜面、衣饰、身体、光焰等，重新修饰一下。由于各个时代的绘画观念不一样。用色的习惯也不一样，在那些不同时期装修的造像上，就给我们留下不同时代的绘画风格，例如四川巴中南龕摩崖造像，集中开凿于唐代，在那100多龕造像中，既有唐代装修过的，也有宋代、明代、清代乃至现代装修过的，从这些不同时期重新绘过彩的造像上，就能看到明显的时代差别。

## 六 玉、石雕刻与盆景

玉、石雕刻与盆景是中国最古老的几种雕塑形式，也是最具中国文化特色的雕塑形式。

玉是非常特殊的雕塑品种，虽然有大玉不雕之说，但玉总是要琢磨成器。琢磨的过程，就是雕塑的过程。今天研究玉，器形固然重要，但玉所代表的文化性更值得去探讨。这是因为玉的象征性很强，寓意性也很强，所以玉雕作品不能单从表面形式去欣赏，而应从内层去把握。

玉是“石之美者”，是原始人在大量用石的活动中，从石中分离出来的。玉的发现经过了长时间的经验积累。在使用石器的漫长岁月里，原始人在与各种石的接触过程中，逐渐将石的“美”进行了归类，如材质坚硬，色泽美好，手感温润，声音悦耳等等。这些美都可以在一种石头中反映出来，这种石头就是玉。是什么原因使玉能集众美于一身？必定是神灵的作用。因此，自玉从石中分离出来开始，

它就被原始人视为神奇之物。春秋时期的风胡子曾概括史前至春秋为石、玉、铜、铁四个时期，即石兵（轩辕、神农、赫胥之时）、玉兵（黄帝之时）、铜兵（禹之时）、铁兵（当今之世即春秋）四个时期。且不论风胡子这种分期的是与非，有一点可以相信，在中国文明史上，曾经有一个用玉的高峰期。风胡子指出这个高峰期是黄帝之时即今天所说的新石器时代。今天的田野考古证明，中国不仅是世界上最早用玉的国家，也是大量用玉的国家。东起台湾，西到甘肃；北起内蒙、辽宁，南到广东，玉器分别在新石器时代早期至晚期的不同文化层中出土。其中尤以黄河流域的大汶口文化，西辽河流域的红山文化，长江流域的良渚文化，出土玉器最丰。而长江流域的浙江河姆渡文化发现的7000年前的玦[jué决]、管、珠、璜等，是我国也是世界最早的玉器。中国科学而有计划地进行田野考古，严格地说是近40年的事。从这几十年的成绩来看，新石器时代的玉器出土虽然只是初露端倪，却已非常惊人。随着考古事业的发展，可能会有更多的、更惊人的发现。现在能看到的新石器时代玉器，给人印象深刻之处有二：制

作精美；多为祭祀用品。这些玉器，一些趋于写实，仿照某一动物如鸛〔hāo 蒿〕、龟、蚕、鱼、虎等，但大量是加工成各种几何形状，而每一种几何形状又都有一种代表意义。中国雕塑的象征性玉器，在原始社会俯拾即是。由于原始人没有文字记录，原始玉器确切的象征意义现在还难以确定，但通过商周以来的一些记载和今天学者的一些研究，这些意义逐渐明朗。如圆形的青玉璧象征天，外方内圆的黄玉琮象征地，下方上尖的绿玉圭象征春（植物萌发之状）等。就玉琮而言，许多学者都指出它是一种原始社会巫师用的法器，外圆内方是象征天地乾坤，中空的圆柱是象征通天之柱，外壁上所刻图形为巫师通天的助手。

从雕刻的技法来看，原始玉器中以良渚文化玉器与红山文化玉器最有代表性。良渚文化中的玉琮外壁，多有神人兽面纹浮雕。这种浮雕是块面与线条的结合：主题纹饰的浮雕以一个平面的形式高出玉琮外壁，在浮起的这个面和低下去的那个面（玉琮外壁），又分别用线条刻出卷云纹和许多弧线。这种技法实际已是商周青铜器“三层花”的先声。

商周以后，汉代画像石和汉以后的佛教雕刻中也广泛使用了这种线面结合的方法。以玉琮为代表的这种雕刻手段，作为中国雕塑的传统，有一个脉理清楚、承继有序的发展历程。红山文化中的玉龙是现在发现的中国最早的立体龙形象。玉龙出现的年代，正是父系氏族取代母系氏族的时期，因此龙在中国历史上，始终是代表阳性的神物。不过红山文化中的玉龙，远没有后世的龙那样张牙舞爪、神气活现，而基本上是一种爬虫的形式。其中一件名为猪首龙（辽宁建平县出土）犹如一个动物的胚胎蜷曲着身子。另一件黑色玉龙（内蒙翁牛特旗出土）虽然在蜷曲的基本原型上身已展开许多，仍还未出现脚和爪。这两件玉雕，已开始出现利牙（猪首龙）和角的雏形（黑玉龙）。包括良渚文化和红山文化在内，各地原始社会遗址都出土许多玉装饰物件，关于这些物件的功用还没有完全统一的想法，基于原始人对玉有一种不可思议的超自然力的认识，再考虑玉这种材料的宝贵和加工的不易，这些装饰品就不能按今天的眼光看成是纯粹爱美的装饰品。为什么戴？什么人来戴？就不能不联系玉能通神的这种力

量来考虑了。

对商周时代的玉器，郭宝钧《中国青铜器时代》一书中概括得很好：“石器在石器时代，主要是朴素的实用物。到青铜器时代，石器渐衰，玉器代兴，实用之意少，玩赏之意多，于是乎演为货宝，为佩玉。由爱货宝而对职位不同的人作一限制，于是为瑞玉。由爱货宝而转为赂鬼神，于是为祭玉。由爱美玉而愿服食长生，愿死而不朽，于是为葬玉。这些都是与民生实用无关的。然玉器在殷周人的意识状态上，端人品质，坚人心意，暗示的教育之功为不少；而在揣摩之工上，亦不少辉煌的制作，对整个文化的成就，玉器还是不可掩没的。”

《逸周书·世俘解》中记载，商代纣王兵败自焚而死时，用4000件玉器在自己周围摆成一个圆圈。又说周武王克商后，从商王朝那里获取玉“亿有四万”。这些数字可能夸大了，但殷商王室大量用玉的事实是存在的。1976年河南安阳殷墟发现的商王武丁配偶妇好墓，出土玉器700件左右。这批玉器不仅数量大、品种多，而且有相当一部分玉器是装饰品。妇好墓因是王妃墓，其玉器代表商代

的最高成就。妇好墓的玉器，有的可能是专为墓葬而制，有的可能是生前用器随葬，包括了商周社会用玉的全部品种（礼玉、祭玉、佩玉、葬玉等）。一般地讲，妇好墓玉器线条不太流畅，动物也好，人物也好，外轮廓多方形的转折。但这批玉器中，又有如回首长尾的玉凤一类作品，则充满了一种曲线的流畅美。另外两个玉人头像，也破除了方折的表现法，整个头像因普遍是曲面过渡而显得浑圆饱满。这些又说明商代有能力制作出线条流畅的玉器来。但为什么妇好墓有那么多方形转折的玉器，只好作为一个问题留下来。妇好墓中的一件裸体玉人，呈扁平状，两面雕琢，一面为男，一面为女。这种两性合体的雕塑，已在新石器时代陶塑中出现过，可能都是表现男女交媾、化生万物这一生殖主题。同样在殷墟，1975年小屯村北发现的玉鳖，是件非常重要的作品。它的背甲呈黑色，头、颈和腹部为灰白色，这是巧妙地利用了玉料的天然纹理和色泽而制出的艺术品。这种方法今天称为“俏色”，依然是考验工艺美术家的创作才能的试题。

两周是讲“礼”的时代，祭、葬、社交等活

动，都贯穿礼的内容，这时期玉的各种用途，都带上了礼的印记。祭玉用于礼神、赂神、迎神、谢神、娱神，是基于玉本身的可通神的灵性，这是原始社会以来人们认识的延续。祭玉的形状以象征性的各种几何体为主（如前举璧、琮、圭等）。玉的灵性也被广泛应用于葬玉，古人认为玉能和百神，使尸体不朽。原始人在墓葬中放玉器，目的至今还不太清楚，但商周人用玉保护尸体，就有许多理论为根据。保护尸体的玉器，裹身的为一些方形小片连缀成衣（玉衣），塞九窍（双眼、双耳、双鼻孔、口、肛门、尿道）的玉，除了塞男子尿道的制成男性生殖器形状外，其余的多雕琢成各种小巧的动物形象或几何形状，晶莹圆滑，非常可爱。

春秋战国时，玉的使用最重要的两个方面是“君子比德于玉”和“辟器之美”，前者是将玉赋予道德的内容，后者是将“石之美”的特色尽量发挥出来。前者是将玉的灵性演化为品性，后者是将玉又回复到物性上来。从玉的雕琢上看，赋有道德内含的玉并没有什么新的创造，无外乎将过去那些玉重新从道德的角度给予认定。当然这种认定也是从玉的“石之美”这些特色入手，但认定的结果是上

升到理性化，如“温润而泽，仁也”，“叩之其声清越以长，其终诎〔qū屈〕然，乐也”，“缜密以栗，知也”等等。有了这些理解，自然，“君子无故玉不去身”。真正展示春秋战国玉器雕琢之美的，主要是属于“辟器”一类佩玉。春秋战国的佩玉，表现为一种成熟的、有很强的装饰性的“组”这种形式。组即组合，是根据身体不同部位，将不同形状，不同色彩的玉进行配搭，既能收到“悦目”的视觉效果，又能碰撞出各种悦耳的声音。今天一些现代活动雕塑通过一些手段，使雕塑有悦目的色彩和发出悦耳的声音，除了时代不同外，艺术追求同古代是一样的。“组”的实物，有河南辉县琉璃阁战国墓出土佩玉六组，这些佩玉都有非常精美的花纹。从春秋战国佩玉的全貌来看，佩玉除珩〔héng横〕、璜、琚〔jū居〕、璧这类几何形状的外，还有许多仿动物和龙凤一类灵异之物的作品，这些玉器形状是各种曲线的结合，流畅如云如水，而那些透雕佩玉，更显得精美和生动。

在秦汉艺术为人的生活服务这个大文化氛围内，玉也大量应用于人的生活中。那时不仅大量使用佩玉，许多生活用品也用玉制造。

这些生活用玉器不仅品类多，而且制作更复杂、更精巧或更大型，如刘邦在秦咸阳宫中见到的高7.5尺的青玉五枝灯，西汉武帝茂陵的青玉铺首，以及各种各样的玉带钩、玉羊、玉马、玉辟邪等等。1983年在广州发现的西汉南越王第二代王赵昧〔mèi妹〕墓中，出土的玉器精美异常，称得上是汉代玉器的精萃。如华美的组玉佩饰，透雕龙凤纹玉璧，金钩玉龙，龙虎合体玉带钩，玉舞人，玉角杯，玉承露盘等。其中一件透雕凤纹玉牌饰，以一长方形为中心，长方形上方为云头纹饰，下方为卷尾凤，长方形一边是凤踏一玉璧，一边为悬挂的璎珞。这件作品构思精巧，一破玉器中常用的方法，图案繁复而不对称。将这一件作品的每一部分分离出来，都是一件完整的作品，但结合在一起，又显得天衣无缝，非常协调。南越王赵佗，真定郡（今河北正定县）人，原为赵国王室的族人，后为秦将，秦末时带兵驻守今两广一带。公元前204年，赵佗趁楚汉相争、天下大乱之机建立南越国，自立为王。汉王朝建立之后，南越对中央政府称臣，但实际仍以帝王身分行事。南越共传主五代，至公元前111年国灭。南越国存在近

一个世纪，受中原地区影响很大。南越国艺术，在一些铜器及陶器的器形和图饰上，有不少地方特点，但玉器从制作到题材，是典型的中原文化。因此，南越王墓这批精美的玉器，是使我们领会西汉玉器艺术的难得珍品。

秦汉以后，玉的材质价值越来越高，用玉加工的各种用品或物件，成为珠宝一类东西。所以对作为石的一种特殊品种的玉的认识，实际在秦汉已完成。以后的玉器，只是以上各期各种形式的重复。具体而言，原始社会是祭玉、葬玉流行时期，即玉的灵性的表现时期；商、周是礼玉的流行时期，即玉的灵性向品性转变的时期；春秋战国是饰玉的流行时期，即玉开始回复到物性时期，秦汉是实用玉广泛应用的时期，即玉的物性得到充分体现的时期。玉器是雕塑品，但玉器又不是纯粹的雕塑。玉这种材料的内含，使玉器不管是像形的或非像形的，都带有一种抽象性，而玉的灵性、品性和物性，在中国历史中或隐或现地存在了几千年，一起构成了对玉的审美的基本观念。

对石的使用与认识，与玉大致走了一个相反的方向。石首先是作为一种被加工、被使用的材料出现于人类生活中，以后才逐渐对

石的各种特性进行总结，并由此引出石的精神内涵。最后石自身成为一种独立于物象之外、能与人的感情相通的灵物。不同类别和形状的石，能寄托人不同的感情。即使我们将石作为抽象雕塑来看，它也不是冷冰冰地游离于人的生活以外，而是与人心灵息息相通，成为人的生活中不可缺少的伴侣。陆放翁（陆游）“花若解语还多事，石不能言最可人”的诗句，很好地道出了中国人与石的这种亲密关系。石器时代这一称呼，再清楚不过地说明了石的最初认识是建立在制器之用上，这是由石头的坚硬物性决定了的。在三代、秦汉时期，对石的认识开始深化。三代、秦汉对石的认识，主要体现在三个方面：对物性的深化（器物之用）；对物性的理化（品性的认识）；对物性的异化（兆应所反映出来的灵性）。在三代诸多的以石言理的理论中，《周易》“介于石”、“以中正”这一说法对后代影响最大。此语是对“豫”卦（䷏）第二爻（六二）的解释：“介于石，不终日，贞吉”“不终日，贞吉，以中正”，以石为例阐明君子的行动原则。石是坚定不移的，故称“介”；“六二”在下卦（三坤卦）居中，阴爻阴位得正，故这一爻的品性

是“中正”，正好与石性相符。“介于石”、“以中正”作为行动原则，其一用于修养，君子应在任何环境中处变不惊，坚守中正，如石一样坚定不移；其二用于处事，凡碰上如石头一样不改变的情势时，君子要及时采取应变措施，才能避免祸害。“介于石”、“以中正”虽然以石比附人事，但作为对石的认识，贡献极大。它所提出的石头“贞介”“中正”之性，一直是后世各代对石最根本的认识。从晋代陶渊明的“介介若人，特为贞夫”（《读史述九章·鲁二儒》）直到清代郑板桥“介如石，臭如兰，坚多节，皆《易》之理也，君子以之”。（《题画·兰竹石》）多少代的有骨气文人都用石的这一贞介、中正之性来言情寓志。三代好言鬼神之事，秦汉时兴谶纬之风，言兆应成为一代显学。石的兆应是石有灵性的发端。随着对自然、对社会的认识的深入，石的灵性于是乎就成了人与石相通的基础和人与石亲近的感情之桥。秦汉时有的思想家提出石是“山之体”（刘熙《释名》），“气之核”（杨泉《物理论》），有的又提出石与金同类，其性质“从革”（刘歆语），即可以进行改变。由这种理论，可知当时认为石是组成山的骨，是山的构架。这种构架又是气

所凝聚而成。“从革”又指出石有再创造、再生的特性。汉时梁孝王筑兔园，“园中有百灵山，山有肤寸石，落猿岩，栖〔qī七〕龙岫。”巨富袁广汉北邙山下筑园，“构石为山”，这种行为都是“从革”的具体表现。以石组成象征性山体，以石的本性来组合成另一种美的东西，这种实践是对石审美的开端。

随着魏晋南北朝山水诗、山水画的发达，对石的认识也有了山水之情。如梁朝萧推《赋得翠石应令诗》中所云：“依峰形似镜，构岭势如莲”。又如陈朝漂〔piāo漂〕法师《咏孤石诗》中所云：“中原一孤石，地理不知年。根含彭泽浪，顶入香炉烟。”这些句子，都表明了诗人由石引出的山水之思。这时期在造园中的叠石之艺也渐趋精巧。如北魏张伦造景阳山“有若自然。其中重岩复岭，嵌崱〔qīn yín 钦银〕相属，深谿〔xī 溪〕洞壑，邐迤〔lǐ wěi 里委〕连接。”但这个时期，对孤石的“独高不群”、“孤秀白云”、“独标千丈”这种贞介之质吟咏尤多，说明在动乱的年代里，人们对自己处浊世而清白的愿望。

唐代玩石之风大盛，尤其在文人士大夫中，互相赠石，诗文唱合不乏其例。如白居易、

李德裕、牛僧孺都是玩石名家。其中李、牛二人在政治上是势不两立的对头，唐代政坛上有名的牛、李之争，就由他二人引起。但在玩石这一点上，他们二人都是白居易好友。这个例子再好不过地证明中国文化中的玩石对精神的净化作用。若论唐代玩石最有代表性者，当属白居易。与前代和同代人相比，白居易至少在三个方面特别突出。一是以石比坚贞忠烈，如其《青石》诗中云：“愿为颜氏段氏碑，雕镂太尉与太师。刻此两片坚贞质，状彼二人忠烈姿。义正如石屹不转，死节如石确不移。”二是以石为伴侣。如其《双石》诗中云：“回头问双石，能伴老夫否？石虽不能言，许我为三友。”又在《北窗竹石》中写道：“一片瑟瑟石，数竿青青竹。向我如有情，依然看不足。……有妻亦衰老，无子方茆独。莫掩夜窗扉，共渠相伴宿。”表明诗人老年时妻老无子，只有以石以竹为伴。三是以石自比，如写《太湖石》，先言此石神奇之姿，再言此石神奇之事，最后归结为才太大无器之用，实是以石比己。又有《莲石》诗云，“青石一两片，白莲三四枝。寄将东洛去，心与物相随。……莫言千里别，岁晚有心期。”也是以莲石自比。此外，李德裕

的诗：“闻君采奇石，剪断赤城霞”，“名山何必去，此地有群峰”，也都是赏石的名句。牛僧孺在给白居易的一首诗中，提到“念此园林宝，还须识别精。”将佳石与园林相联系，并明确佳石为园中之宝。与此诗相呼应的是白居易会昌三年（公元843年）五月为牛僧孺建园的一篇记事文（《太湖石记》）。言牛僧孺当丞相时为官廉洁，唯不拒别人赠石，并“以石为伍”“惟石是好”。牛僧孺将形态不一的太湖石头列置园中，“三山五岳，百洞千壑，觐〔luó罗〕缕簇缩，尽在中。百仞一拳，千里一瞬，坐而得之，此所以为公适意之用也。”白居易这篇文章，充分说明唐代人用石之妙。

对宋代的雕塑成就，历来的评价甚低，认为中国雕塑自此开始衰落，且每况愈下，甚至还有宋代无雕塑可言之论。真实情况如何呢？宋代是山水画达到高峰的时期，也是文人画大兴的时期。在这一形势下，佳石、盆景，带着浓郁的文人氣息和书卷氣息，演變成一種新的雕塑品種——文人雕塑。這一中國最獨特的雕塑藝術，高峰就在宋代。就這點而論，宋代的雕塑成就，可與任何一個朝代匹敵。這些雕塑，要么一塊，要么組合，或安於庭院，或置于

案头，或陈于架上，或纳于袖中，时时观赏，时时品玩。而且在石的认识中，这时还有一个明显的变化。在宋代这个山水画对山川自然景物表现得淋漓尽致的时代，对石头的审美反而跳出了山水之思、山水之情的框子，形成了一种独特的审美形式，即从状物肖形往抽象的观念发展，如漏、透、瘦、皱、文、丑等，并从中推演出君子、大人、中正、耿介、沉稳、挺拔种种道德内含。在完成这种认识的过程中，苏轼、米芾〔fú〕起了举足轻重的作用。宋代对石的品赏形成一种时代风气，凡天下奇石都列入品赏之内。在这些奇石中，有品种奇特者，有世上罕见者，也有海中珊瑚，岩中化石。宋代杜绾所著《云林石谱》共列石 116 种，其中有天下名石及其特点与历史，也有佳石及其品性与产地等，可谓是宋代赏石的一部简明字典。书中提到对石之极品太湖石的加工（按需求加工后沉于水中，久经流水冲刷，再取出时，加工之处石理，如天生），也就是雕塑制作。此外，书中对一些名石的记载中，颇多文人名士的收藏或玩赏，从中可看到宋代玩石风气之盛。可以说，宋代崇石之风，夹杂着高雅的审美情趣与浓厚的猎奇习气，而“花石

纲”则是这种风气的集大成。“花石纲”即北宋徽宗赵佶(1113)为在汴京(今河南开封)修造艮狱(皇家园林名称),征集江南珍异花木奇石而设。经十几年的搜刮,艮狱以太湖石、灵璧石一类奇石堆成假山,“雄拔峭崎,巧夺天工……千态万状,殚奇尽怪”。除了假山外,还在园中竖立许多造型奇特的单块石头作为点景,这种设置目的与今天的园林雕塑的作用是完全一样的。汴京被金人攻破后,艮狱也被毁。名贵的太湖石散失四方,一些被金人掠至金中都(今北京西南)。以后朝代更迭,这些太湖石又散失许多,今故宫养性斋内,倘有不少艮狱旧物留存。

作为文人赏石的代表人物,苏、米二人有共同之处,也有不同之处。苏、米二人都有高雅的情趣。区别在于,米芾是向追求石形的尽善尽美发展,即要“尽天划神镂之巧”。正如阮籍好饮,闻步兵厨善酿好酒,要求出任步兵校尉。米芾喜石,知安徽灵璧出佳石,也要求到地接灵璧的涟水为官。米芾玩石,如痴如醉,见石下拜,呼石为兄,有时玩石置公务不顾,终日闭门不出。米芾才学,称誉当代,他在玩石方面的所作所为,对当代及后代都有

极大影响。广州九曜园中“九曜石”，经千年留存至今，为国内名石。这九组石之所以有名，除了白如雪、状如兽的形状，还因米芾“瑰奇九怪石，错落动乾文”的诗句，使多少倾慕者纷纷而来。苏轼玩石，除追求尽善尽美之外，更追求石中特有的情致，关于这一点，米芾在《画史》一书中早有评议：“子瞻（苏东坡字）作枯木，枝干虬[qiú 囚]屈无端，石皴硬亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”苏东坡一生，颠沛流离，但他所到一处，必悉心收集该地奇石、佳石。如有名的雪浪石得自中山（今河北定县）、曲阳（今河北曲阳县）；仇池石得自扬州；在黄州（今湖北黄冈县）取江中五色斑斓、光润莹彻、纹如刷丝之石为怪石供，并以此石供奉佛印禅师清玩；在高密取海中圆滑可爱之石与菖蒲共养，成为有名的清供而为天下人所追习之。对这些佳石、奇石，苏东坡都用诗文给予了记录。从诗文中，我们可以体会到苏东坡对这些石所倾注的感情。宋及宋以后的论石之书甚多，有记产地的，有记奇石的，有记制作的，有记神异的，但都没有超过苏、米二人所开创的境界。苏、米二人在玩石中的审评标准，极大地影响了后人。其中最重

要的是集中在寓造化之功（山水云烟之像）、赏心悦目（色泽、纹理）、寄情寓性（从漏、透、瘦、绉、文、丑、秀、拙等引出的含意）这三个方面。今天我们所能看到的一些历史上的名石，如上海豫园“玉玲珑”，苏州织造局“瑞云峰”，苏州留园“冠云峰”、石门福严禅寺“绉云峰”、北京颐和园“青芝岫”等，都在某一方面或几个方面具备了以上标准。

在7000年前，河姆渡陶器刻文中，有一花盆栽有一花，可能这是树木盆景最古老的记录；唐章怀太子墓壁画中，有一宫女手持一山石盆景，可能这是山水盆景的最早记录。盆景这一古老的雕塑品种，真正的大发展是在宋及宋以后。盆景是一种组合艺术，即一景二盆三架，三位一体的艺术。景、盆、架作为单独的形式，都要经过艺术构思和制作，当景、盆、架巧妙组合为一体时，三件作品都得到了升华。盆景从玩石中脱颖而出后，才迅速发展，越来越表现出自己独特的艺术品格。这种组合雕塑，体现的是回归自然的思想，也与老庄思想、禅宗思想不无关系，是山水画、山水诗同一母题的不同表现形式。故盆景也被誉为立体的画，无声的诗。盆景实际表现了浓

缩的美,变形的美,这些美既体现了自然的风貌,也体现艺术的境界,它的内涵不是单一的。发展到今天,盆景有各种流派,同一流派又有种种表现程式,而同一程式中又有种种变体。

盆景虽然是景、盆、架三位一体的组合艺术品,但最重要的一环,仍是景的制作。盆景的景,按大类分可分为树木景和山水景,其中山水景又分为水石与枯石两种。

树木景也称盆栽,选用的是一些适宜观赏且易于盆内栽植的树木。树木盆景制作是将一些树姿好、寿命长的树种如柏、松、梅、柳、杉、石榴、杜鹃、南天竺等,经过艺术构思,用人工的方法如剪裁、包扎等对树形进行加工,使树木具有老树苍古的风格。盆景树木是有生命的,在自然生长与人的艺术目标之间,需要不断地进行调整,使之既有自然之姿,又体现人工匠心。一件成功的树木盆景,从最初成型到不断的加工直至完成,耗时少则几年,多则几十年,几百年,往往花去不是一代人而是几代人的精力。

树木盆景的造型,根据主干在盆内的直、斜、曲、卧,可分直干、斜干、曲干、卧干等式;

根据主干或枝干伸出盆外的形状,可分临水、枝垂、悬崖等式;根据树根的形态,可分根连和提根等式;根据主干所呈现的枯老部位,可分枯干和枯梢等式。此外,还有一盆多株连栽,仿山野林木的丛林式,石上生木的附石式,等等。这些不同的造型,可以创造出不同的意境。如悬崖式,多以苍松全悬或半悬出盆外,给人一种绿波探海之势。又如临水式,树干横出盆外,但不倒挂下垂,使人有美人临水照镜的联想。树木盆景除了一般雕塑所具有的造型美以外,还有一种变幻的美,流动的美。树木盆景主要靠根、干、叶、花、果的神态、色泽和风韵来展现它的艺术魅力。我国著名盆景专家、苏州派盆景艺术奠基人之一的周瘦鹃积一生经验和体会,将树木盆景的美又具体概括为形态美(树木的姿态、树干的屈曲、树干的裂纹、树叶的疏密、根蔓的隆起),色彩美(树冠的色彩),季节的变化美(各部形态因季节的不同而出现的芽、叶、花、果等诸种变化,叶片色彩的转换),年龄变化美(各部形态因年岁的增加而发生的屈曲凹凸的变化,各部色彩因年岁的增加而出的浓淡苍嫩的变化)。由此可见,树木盆景给人美的享受

是丰富和多方面的。

山水盆景是用各种材质和形状的石头来创作。山水盆景有山水画、山水诗、山水文这些姊妹艺术为借鉴，又有从汉以来叠石为山的经验，所以山水盆景在盆景中是非常古老而又非常丰富的一个品种。山水盆景中的水石盆景是浓缩了的壮丽山河，它是根据中国山水画的一些原则来进行组合，以创作可居可游的山水意境为目的；枯石盆景以赏石为主，多依据独块石头来进行艺术构思和创作。比之水石盆景，枯石盆景有较强的抽象性。枯石盆景一般都选用形体玲珑或有独特形状的硬石直接置于木座上，故这种盆景也被称为“石供”。石供从宋代就比较流行。当然，当时的石供也不一定都是枯石形式，如苏东坡所制的怪石供，就是采黄州长江中五彩之石泡在水中来赏玩，与今天雨花石赏玩的方法相似。枯石盆景与唐宋以来玩石实际是一回事，故在介绍山水盆景时，一般重点谈水石盆景。

水石盆景的造型没有固定的式样，主要有孤峰、重叠、疏密等几种类型，每一类型中，尤其是后两类，因石头形状、体量及组合的不

同，造型千变万化，真正体现了盆景“移天缩地、盆立大千”的原则。

水石盆景的创作，也如画山水画一样，要“搜尽奇峰打草稿”，“胸中自有丘壑在”。所不同的是，水石盆景是用立体的方式将对大自然的体会表达出来，由于体会不一样，创作出来的作品就风格迥异。例如四川因境内有“青城天下幽，峨眉天下秀，三峡天下险，剑门天下雄”等名山胜水，故其山水盆景表现了“幽、秀、险、雄”的风格。又如广西有风光奇特的桂林山水和众多溶洞，因而其山水盆景就追求清、通、险、阔等情趣。

现代雕塑的潮流越来越重视材质本身的性能，越来越注意表现材质本身的肌理。山水盆景中的选石尤为重要，除石质、形状外，石纹（石的肌理）更是盆景制作者所讲究的。对不同的石纹，中国山水画家给予了斧劈、折带、披麻、雨点、荷叶等形象的名称，虽然主要指石纹的类型，实际是山形山势的另一种叫法，如斧劈多指壁立险绝之山，折带多指重叠转折之山，披麻多指秀润和缓之山，雨点多指雄浑厚重之山，荷叶多指耸峙高拔之山。了解了这些内容，对山水盆景的欣赏有极大好

处。从总体来把握，以看山为主可以由高远（俯视）、平远（平视）、低远（仰视）来进行欣赏，以看水为主，可以从阔远（近岸广水、旷阔遥山）、迷远（烟雾冥漠、野水相隔而仿佛不见）、幽远（景物至绝而微茫缥缈）来进行欣赏。这些虽然是山水画的欣赏方法，对山水盆景的欣赏仍然通用。若从细处着眼来看，石纹的欣赏可以看成是山水盆景所独有。有的山水盆景中所用石头的石纹，超出山水主题而成为独立的审美对象，取得兴起于此而意及于彼的特殊效果。成都文化公园一件名为“飞云”的山水盆景，就是利用片石的纹理和形状来完成。这件作品用片石层层横叠，一主一次两峰组成向上的“U”字形，片石纹理形成的参差错落，阴阳凹凸，使这件作品有很强的飘举之势。又因为利用片石的自然形态在外形上的合理处理，整件作品有如两朵冉冉升起的祥云，是名符其实的“飞云”。

除了树木和山水这两大类盆景外，也有介于二者之间，以植物和石头组合的水旱盆景和花草盆景，这两种盆景反映的是自然的一个局部，有如折枝花卉或一角山水，这种盆景看似不显眼，却是寄情寓性的好去处。例

如一片孤石，旁植二竹，看似一种园中小景，但从这片石头上和二竿细竹上，想到历代多少孤高耿直有节之士，又使人感慨良多。元人许有壬有诗云：“两竿瘦竹一片石，中有古今无尽诗”（《题子昂竹石》），正是这种感触的极好概括。

上乘的盆景作品总是含蓄和引而不发的，它令人回味，令人联想。它使观者也用心灵、用感情去参与创作和完成作品未尽的意蕴。太直露的作品不属好作品，如放一渔船表示“独钓寒江雪”，放一马表示“落花踏尽马蹄香”等诗的意境，其结果适得其反，使好端端的一件作品显得平庸和浅薄，毫无诗意可言。

玉也好，石也好，盆景也好，都有一个重要的欣赏方式：把玩。那么对别的形式雕塑如陶塑、石雕、青铜器等等，是否也有把玩这一说呢？回答这一问题，要先弄清雕塑是如何完成的。正如在前面谈到原始人制作石器时，制作的标准是大量使用时的感觉的复合，这实际是雕塑的本质，每件雕塑必然是雕塑者各种感觉的复合而成，其中最最重要的是触摸。任何一个面，任何一个局部，都记录

了作者触摸的心理感受和艺术感受，因此一件雕塑的完成溶进了作者大量触摸的感受。人对一个立体的物件的感受是通过感觉器官来完成。眼睛只是感觉器官的一部分，单凭眼睛是不能真正完成对它的感受的。一个雕塑家与别人谈他的雕塑时，最通常的习惯是用手边触摸作品边讨论，他是在获得感觉。材质的光滑、粗糙、冷凉、温暖，不通过触摸不能正确判断出来。如果排除对雕塑作品的损坏，触摸应是认识雕塑的最基本的形式。这就是对前面问题的回答。