

第一节 概述

春秋战国时期的艺术，基本上随着社会的变动而变化。春秋战国时代是由奴隶制向封建制过渡的时代，是先进的封建生产关系战胜落后的奴隶制生产关系的时代，是诸子纷纷著书立说宣传自己思想的百家争鸣的时代，是中华民族文化奠基的时代，也是中西文化差异逐渐显著的时代。

春秋战国持续了几百年，各诸侯国独立发展，形成了不同的文化氛围，李学勤概括为几个文化圈，即中原文化圈、北方文化圈、齐鲁文化圈、楚文化圈、吴越文化圈、巴蜀文化圈，在诸侯国的兼并战争中文化相互融合。秦统一后，它们融会于一体，形成丰富多彩的中华文化。在春秋战国之交，欧洲的希腊文化也正进入发展的盛期，中西两大文化体系遥遥相对。两相比较，希腊以技艺高超的雕刻闻名于世，为后世留下无数的艺术珍品，在世界美术史上占有举足轻重的地位；中国春秋战国时期则以多功能的青铜器闻名于世，青铜器是集雕刻、绘画、书法、工艺于一体的综合艺术品，融实用、审美于一身，既是沟通人权与神权的信物，又是区别等级名分的标记。

春秋战国时期的建筑，主要体现于列国的都城，如东周王城洛邑、齐国临淄、燕下都、赵国邯郸故城、秦咸阳城、楚郢都、郑韩城等。这时期的建筑也同其他艺术门类一样，取得了很高的成就。各诸侯国为着本身的生存和扩张，都不惜人力物力精心营造自己的都城，使之成为军事、政治、文化的中心。因各国的都城所处的地理位置不同，营建时因地制宜，所以各有特点。但在很多方面又是一致的或者是近似的，如宫城都由城墙和壕沟包围着，全城由宫城和郭城两部分组成，宫城的王宫处在全城中轴线最显要的位置，郭城内均有市（商业区），宫城与郭城隔开，左右对称布局，主要建筑按中轴线左右分布，等等。从建筑成就来说，这一时期的建筑为整个封建时代的建筑奠定了基础。西周已发明了多功能的砖瓦，为建筑的发展提供了极大的便利。斗拱的发明与使用，奠定了中国古典建筑特有的美感形式，台榭建筑是那时代特有的建筑类型，此外，对建筑的严格的等级限制，也为历代建筑所遵循。

春秋战国时期的雕刻，远不如同时期希腊的雕刻，大型的具有独立意义的雕刻作品尚未发现，当时的雕刻作品主要是随葬的泥木俑、玉石雕刻品、制成动物形或人形的青铜器和漆器及其他工艺美术品。但是，从雕刻类型的复杂性和材质手法的丰富性来说，又是同时期希腊雕刻所不能及的。已经发现的春秋战国时期的雕刻品有漆器、青铜、玉石、泥、木等材质的；形象有动物、人物、神怪、禽鸟、龙凤等；手法有圆雕、浮雕、彩绘、镶嵌。对人物的刻画，不仅能区分出尊卑贵贱等级差别、男女老少性别年龄特征，个别的还能刻画出性格特征。中国传统雕刻所具有的装饰性、绘画性、象征性等特点，此时已具雏形，对艺术发展的影响是极为深远的。

战国时期的工艺美术，最富活力，品种丰富，成就最大。青铜工艺处于由巅峰向衰落的过渡期，可谓灿烂辉煌。与西周及商代相比，产生了许多新特点。形制由原来的庄重威严向轻巧实用方向发展，产生了许多新器型，为日常生活所用的铜器增多，制作亦日渐精巧。青铜器铭文，除个别例外，大多变短，像西周那样通过铸长篇铭文来显示赫赫家史或宣扬礼制的青铜器基本不见了。青铜纹饰向两个极端发展，一是带有威严神秘气氛的兽面纹变为简练的几何纹，一是描绘现实生活的情景。装饰手法上，纹饰刻镂更浅细，前期之粗花变为工整的细花。新工艺（失蜡法、镶嵌、刻纹）的发展和推广，使青铜工艺走向华巧工致的新时期。总的来看，春秋战

国时期的青铜器,审美功能被强调突出,实用功能削弱了,神秘礼制气氛几乎没有了。这是青铜工艺从奴隶制礼乐制度下挣脱出来的重要标志,体现出新兴地主阶级以华巧为美的新观念。由于社会经济、政治的变化,带来了各诸侯国礼制观念的更新。与统治阶级密切相关的礼玉、饰玉也随之发生变化,饰玉种类增多。玉作为显示贵族身份的标志,与佩饰者朝夕相伴,“君子无故,玉不去身。”玉器的演变,商代多立体玉雕,西周尚留遗痕,春秋始日渐平面化,品种

渐少,但制作更为精美。漆器工艺达到一个新水平。使用范围更广了,技术也大有提高,并出现了地方风格。胎骨比较多样,木胎之外,还有夹纆胎、皮胎、竹胎等;使用色彩也更为丰富,有红、黑、白、紫、褐、绿、蓝、黄、金、银等,以黑、红为主调。图案纹饰繁缛而有规律。此外,髹漆与雕刻、绘画相结合,甚至与镶嵌相结合,也是春秋战国漆器的一大特征。织绣工艺也取得了很高的成就,其中以楚国故地遗址出土实物最多。

第二节 春秋战国时期建筑、雕刻、工艺

一、建筑

建筑,从它诞生之日起,就不仅是为了满足居住这一实用需要,还兼有艺术的追求。建筑是科学技术与艺术的综合体。中国古代建筑经过原始社会、奴隶社会两个发展阶段,已呈现出一定的规律性,积累了一定的经验。发展到春秋战国时期,随着农业、手工业及商业的进一步发展,随着新的生产关系的产生,新兴阶级——地主阶级的出现,人们对建筑的要求越来越高、越来越多样。各个诸侯国为了称霸,集中全国的政治、经济、军事力量,互相攻伐,争城夺地;也为了显示各自的威力,不惜财力物力加强城市特别是首都的建设,城市规模迅速扩大,数量迅速增多。宫廷建筑打破西周以来的“王制”传统,“僭越”(超越等级规定)现象十分普遍。建筑也同先秦诸子的学术思想一样,呈现出百花齐放的局面。建筑技术、装饰手法以及建筑材料等,都跨入了一个新阶段。

(一) 列国都城的基本情况

到目前为止,中国考古工作者已对列国的都城遗址进行了发掘,它们的规模和型制基本已经探明,现择要介绍如下。

1. 东周王城洛邑

周武王灭商后,在营建镐京(今陕西西安市西南部)的同时,在河南营建洛邑,历史上称为成周。前771年,周平王迫于犬戎族的侵扰,迁都洛邑(今河南洛阳)。史称王城。周最高统治者开始以成周为活动中心,直至灭亡,大约在洛邑活动了近500年。通过考古发掘,可知王城南临洛河,西跨涧河,呈不规则的方形。城墙系用夯土筑成,厚约10米。城内布局,因遭严重破坏,目前尚未探明,北城墙保存比较完好,全长

2 890米,城外有深约5米的壕沟,西墙和南墙只发现一部分,但两墙交接的西南城角很清楚,虽然未掘得东墙,全城的大致范围比较明确,因为城的四角已有三角比较明确。《汲冢书·周书作洛解》云:“周公俘殷民迁于九毕,俾康叔宇于殷,俾中旻父于东,仍用大邑成周于土中。城万千七百二十丈。郭方七百里,南系于洛水,北因于郑山。以为天下之凑(凑:会也)。”与今天考古发掘是相吻合的。

2. 齐国临淄

临淄作为齐国的首都长达600多年。由于齐国强盛,临淄规模也赫然可观,成为当时著名的城市之一。经考古发掘已探明,现在保存的齐故城,分大小二城,小城套在大城的西南隅,大城周长14公里,小城周长7公里,平面均作纵向的长方形,城的东西两侧紧靠淄水和泲河,南北两面则挖有壕沟,显然是为了防御。反映出春秋战国时期城市与军事的密切关系。大城的东、北两墙和小城的西墙随河岸的变化而呈多处转折,其余几面城垣均较平直。大城是供平民活动的郭,小城是宫殿区,小城内有一南北长84米、高14米的椭圆形“桓台”,台周围分布有大片建筑基址,附近发现有铸造钱币的遗址。在大城遗址内没有发现大型建筑遗址和贵族墓葬,而发现了手工业作坊遗址,表明它是平民区。大城的城门及街道、马路布局已基本探明。按文献记载,临淄城共有13座门,现已探明11座门。小城南面有两座门,另三面各有一座门。大城南北两面各有两座门,东西两面各发现一座门。按布局分析每面应各有两座门。在城内已探明10条交通干道,多与城门连通。大城的7

条干道各宽10米至20米，足见当时的交通盛况。小城的两条南北走向的干道最窄，其宽度不足10米。城内有排水明渠和桥，具有经济和军事的双重价值。

《管子·乘马》有云：“凡立国都，非于大山之下必于广川之上，高毋近旱而水用足，下毋近水而沟防省。因天材、就地利，故城郭不必中规矩，道路不必中准绳。”临淄城的规划正是这样，水源充足，既为沟防，又可食用。城郭规模远远超过东周洛邑，说明齐国早已不遵守周礼了。

3. 燕下都

燕下都在今河北省易县境内。燕下都遗址是目前发现的战国都城中最大的一座，建于战国末期燕昭王时代（前311）。东西长8公里，呈磬形，由东西两座连接而成，建在中易水和北易水之间的广阔的平原上，两河成为天然屏障。东城和西城由一道厚厚的墙和人工开凿的“运粮河”隔开，以保障宫城（东城）安全。东城即宫城呈横T字形，四周夯筑土城墙，墙基宽约40米，周长18公里，中部偏北还有一道东西横亘的隔墙，将宫城分为两部分。墙基宽约20米，全长4460米。西城即郭城，由北南西三道城墙及运粮河组成，西墙较直，北墙有拐弯，在西斗村西、村北和村东几经拐折，形成一个覆斗形。南墙由燕子村西折向南，涉易水至龙湾头村西口复东行，与运粮河西岸相接，城墙厚约40米。三面城墙全长14公里。东城内有一条明显的高大夯土台基构成的中轴线，在这条中轴线上，由南向北依次分布着“望京台”、“张公台”、“老姆台”等大型宫殿主体建筑的夯土台基。宫殿区位于东城的东北部，由隔墙和3号古河道将它和手工业区隔开，形成一个宫城之堡。宫殿区以武阳台基址为中心，在武阳台东南和西南有左右相对峙的“路家台”、“老爷庙台”两座大型宫殿的夯土台基。

战国至秦统一的200年间，建筑上突出的成就是高台建筑的出现，这种建筑形式直至汉代仍在流行。在地面上用夯土技术建立起高度不同、体积不同的高台，再在高台上建筑宫殿，高低错落，巍峨壮观。此种建筑式样在战国青铜纹饰上多次出现。燕下都的夯土台基，高大而且数量多。城内外已查明的高台有50多个，其中最高大的“武阳台”宽深各110、140米，残高11米、“老姆台”宽深各90、110米，残高12米、小型的如“望景台”宽深各26.40米。可以想象当初燕下都的雄伟气魄及宫殿建筑的豪华与排场。

4. 赵国邯郸故城

今日之邯郸故城是赵敬侯平定公子朝作乱后，成为赵国首都的。《庄子·秋水》所讲的卫国寿陵少年“邯郸学步，匍匐而归”的故事，两千多年来家喻

户晓，它表明邯郸城在战国时期是非常著名的城市。邯郸城位于今河北省的南部，西依太行，东临华北大平原，新都在旧邑南部的丘陵地带，环境险要，物产丰富。迁都前的邯郸城已是人口聚集、手工业商业发达、能容纳和吸引各方宾客的著名城市了。新都改在丘陵地带，目的是免遭水患。邯郸故城可分赵王城和大北城两部分。赵王城是宫城，呈品字形，由东城、西城、北城三个小城组成。郭城即大北城，位于宫城东北，面积比宫城大。平面呈不规则的长方形。邯郸故城的布局比较特别，宫城与郭城截然分开，组成宫城的三个小城也彼此独立。宫城以西城为中心，东西和北城为郭城，此种布局形式为其所独有。宫殿建筑集在西城，城内有夯土台五座，东城和北城也是建在夯土台基上的。大北城与郭城不相连，是一座独立的郭城。从城内已发现的生活用具、烧陶、冶铁、铸铜、制骨及制造石器的手工业作坊来看，大北城是当时手工业作坊和商业区的核心，也是当时的居民区。宫城与郭城截然分开，是出于王宫安全的考虑。

5. 秦国咸阳城

秦国曾三易都城，初都雍城，后徙栎阳，秦孝公始都咸阳。三都遗址保存得都不好。咸阳城，按文献记载，规模很大，除秦原有建筑，始皇在削平六国的过程中，每破一诸侯国，皆仿其宫室坐之咸阳北阪上（咸阳城北高坡上），南临渭，自雍门以至泾、渭，殿屋复道周阁相属，其规模已赫然可观。始皇三十五年（前212）修建阿房宫，先作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可坐万人，下可以建五丈旗。周驰为阁道（周围为供车马通行的复道），自殿下直抵南山。宫殿规模之大不难想象。但时至今日，对秦宫遗址尚未完全探明。整体布局虽因河床地移遭到严重破坏，但宫殿区遗址保存尚好，在东西长6公里、南北宽约2公里的咸阳塬上下，分布着一系列大型宫殿遗址。每个台基都长宽数十米，秦代砖瓦俯拾即是。已经发掘的有咸阳宫1、2、3号宫殿遗址，以及秦望夷宫遗址、秦兰池宫遗址等。除发现夯土高台基、宫殿、回廊等遗址外，还发现了大量印有不同纹饰的瓦当、空心砖、方砖等建筑材料。还发现了壁画残片。

6. 楚国郢都纪南城

春秋战国时代，楚国曾经是疆域辽阔、经济文化繁荣的强国。根据《史记·楚世家》记载，从前689年楚文王始都郢，至前278年秦将白起“拔郢”，其间除楚昭王一度迁都外，楚国在郢建都达400年之久。经勘察及与文献对照，郢都在今湖北江陵纪南城，规模大而豪华。《楚辞·招魂》对当时的宫殿有具体描述。说台上有台，馆上有馆，建筑在重重叠叠的高山上。门

上挂珠帘，门楣雕花样。雕梁画栋，金碧辉煌。堂前有栏轩，堂下有池塘。

纪南城的遗址平面，东西4.5公里，南北3.5公里。城垣高出地面4~5米，北墙高至7米以上，城墙上部的宽度，或为14米，或为12米。临近城门的地方则缩至10米，夯土层厚约10米。城外有护城壕环绕。城门已发现五座，又有两座水门。西垣北门的发现表明，城门有三个门道，中门道比两侧的宽一倍。城门的一侧，往往有附属的建筑基址。南垣西段古河道上的水门用四排木柱构筑而成，也有三道门，以便河水和船只通过。纪南城的夯土台很多，初步探明的已有100多处。东南是当时的宫殿区，夯土台基最为密集，占已探明的一半以上。在其东侧和北侧，又钻探出断续的宫殿遗址，全长1 300米，宽9米，墙外并有壕沟。

7. 郑国韩城

河南新郑本是春秋时期郑国都城，前375年韩哀侯灭郑后迁都于此。由于郑韩两国早先在这里建都，所以一般称之为“郑韩故城”。20世纪60年代以来，考古工作者对该遗址进行试掘，已对郑韩故城有所了解。城址位于双洎河和黄河交汇的地方。现存城垣残高15~18米，墙基夯土残迹范围40米以上，是春秋、战国两个时期夯筑的。城的平面很不规则，东西最长5公里，又有南北的隔墙将其分为东西两半，所以在形制上与燕下都相似，但东西城的性质差别更接近于临淄。西城稍小，略作长方形，是宫殿和官署集中的地方。东城的平面呈曲尺状，面积比西城大将近一倍，主要的发现是各种手工业遗址。西城北半部分的夯土基址相当密集，那里居中的部位曾钻探发掘出东西长500米，南北宽320米的长方形宫城，墙基夯土范围10~13米。宫城中部偏北处钻探发掘的大夯土基址，西城西北隅仍高出地面7米的“梳妆台”，是郑韩城内最重要的两座宫殿建筑遗址。范围达130米长，80米多宽。

（二）主要成就及特征

春秋时期的建筑最明显的特征是，建筑与军事、政治、经济需要相联系。第一，所有列国的都城，都有城墙包围，墙外有壕沟与外界隔开，这是出于皇宫安全的考虑。第二，全城都是由宫城和郭城两大部分组成，宫城往往不止一个。皇城处在全城中轴线的显要位置，周围有各种安全设施，离居民区较远。郭城只有一个，包括官署、市民居住区、手工业作坊、商业区等，是皇宫的物资、生活保障区。第三，郭城内皆有市，即由官府管理的特定的商业区。当时金属货币已经出现并在市场上流通，商品交易已是都市生活的重要内容。市的出现适应了这种需要。第四，宫城和郭

城内都出现了手工业区。考古发掘实物表明，春秋战国都城都发现了大量的作坊遗址，有官营的，也有私营的。作坊为皇宫和市民生产日用必需品。第五，主要宫殿皆设立在全城制高点，这既有实用价值，又有审美价值。制高便于监视全城；宫城既高大，又在最高处，显示皇权至高无上，体现宗法等级观念。春秋战国时期的城市规划布局，奠定了整个封建社会城市建设基础。尽管汉代以后的城市建设在布局规划、房屋形式等方面有所更改，但其基本规划思想和手法，如中轴线、左右对称、主体建筑宫城在全城显要位置等，一直被后代所沿用。

春秋战国时期的建筑，在建筑材料、技术和艺术处理方面都有长足的进步。

第一，多功能的砖瓦。砖瓦发明与使用，极大地方便了建筑业，可谓功垂千古，至今仍在发挥作用，工匠们可借以盖起各式各样的建筑。春秋战国时期的建筑除使用一般的方砖外，还有楔形砖、空心砖，上面印制各种纹饰，轻便美观。板瓦用以铺盖宫室顶部，排列有序，整齐美观，比草顶结实，比泥顶轻便。檐部盖筒瓦，圆形瓦当上印制各式图案，与椽头彩绘对比辉映，共同形成装饰画面。瓦当也是独立的艺术品，历来为人们所珍视。已发现的春秋战国时期的瓦当，有圆形和半圆形的两种，纹饰有植物纹、动物纹、几何纹等，都是模制，模制花纹省时省力，便于大批生产，使用到建筑上效果统一。

第二，斗拱的发明与使用，意义深远。中国木结构建筑所特有的斗拱，从西周初期到战国时代若干青铜器的图案中可以得到验证。不过那时的斗拱比较简单，只能称为枅斗。枅斗既有承重的实用性，又有增加美观的装饰作用。先秦文献多有提及，《论语·公冶长》云：“山节藻梲”，朱熹注：“节，柱头斗拱也，正义谓刻镂柱间为斗拱，形如山也。”河南辉县赵固村发现战国墓中出土的“燕乐射猎图刻纹铜鉴”，图中刻有建筑物一座，所竖立的16根立柱，顶端有二倍于柱径的肥大部分（下端无之），那正是斗拱的写照。图案屋顶有成行的板瓦，翼角外出，屋脊上站立三鸟作“翬飞”、“鸟革”之象，这正是后世建筑中“鸱吻”的雏形。西周时代专门歌颂贵族建筑宫室的《诗经·小雅·斯干》有：“如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翼斯飞”的形容。就是说宫室的外观端正有如人企立，齐整有如利箭急，宽广好似鸟展翼，华丽胜过锦羽鸡。

第三，台榭陂池之奢。春秋战国建筑普遍趋于奢华，台榭陂池之设竞相攀比，争奇斗艳，无所不用其极。台基建筑遗址已发现多处，其中燕下都的老

姥台面积达1 200平方米，残高8米，台上尚存木柱痕（直径25厘米，互相间距250厘米）、石片、铜碾残块、阑干、砖、筒瓦、瓦当、水导管（陶制）及杂有苇荻的墙垣等。正是台上有房之证。文献记载，春秋战国时期，上层人物以有高台建筑为荣，《孟子·尽心下》云：“堂高数仞，榱题数尺，我得志，弗为也。”足见当时的大人物好在数仞高的台基上架构房屋（八尺为仞，约合今1.6米）。综合《左传》、《战国策》、《诗经》等先秦文献，当时的高台建筑有多种社会功能，防避潮湿、保障安全、藏匿隐私、便于自娱、囚禁罪犯、显示尊严，等等。

第四，宫室彩绘装饰。文献记载，夏、商、西周宫室均加彩绘装饰，只是到了春秋战国时期更甚而已，按周礼规定，宫室彩绘装饰必须严格遵守等级制度，否则便被认为是“僭越”。《周礼·礼器》记载齐国宰相管仲“镂簋朱红，山节藻梲，君子以为滥矣”。就是说管仲用过经过雕镂的铜簋，系朱红色的冕带，相府斗拱刻山形，梁上短柱画水草纹饰，君子以为是乱了规矩，超越了礼的界限。管仲的身份属于“大夫”，按周礼，他这一级的人只能用不加雕饰的铜簋，系紫色冕带，他们的宫室斗拱、梁上短柱不能彩饰。又比如，齐桓公的宫室用朱漆彩饰，椽子上雕花，也被视为非礼，因为自西周以来，自天子至士大夫，均无这样的装饰。齐桓公所为当然是越礼了。但随着新兴地主阶级的逐步壮大，这种越礼的事越来越普遍，人们也就见怪不怪了。

春秋战国时期的建筑，除注意装饰美化，还注意到整体环境的协调搭配，园圃、沼池环绕宫室，为人们提供更多的娱乐空间。台榭高大豪华，园圃广阔。按汉儒郑玄解释，“囿乃游囿之离宫小苑，游观处也”，说明也是为了提供游乐场所。

二、雕刻

春秋战国时期的雕刻尚未完全从工艺中独立出来，本质特征尚未充分显露。经过几十年的考古发掘，至今还没有出现大型的独立的泥塑和石刻，流传下来的实物主要是拟形青铜器、青铜器附饰雕刻、泥木俑、漆木器雕刻等。今后可能永远也不会出现春秋战国时期的大型独立的雕刻品，因为不仅至今未见实物，先秦文献也没有记载当时有过大规模的雕塑活动。《国语·周语》记载越王勾践为范蠡铸铜像；《说苑·敬慎篇》、《孔子家语·观周篇》记载东周太庙（后稷庙）有金人，虽说可信，但这毕竟是零星的材料，构不成雕塑的大环境。大概正是因为它始终没有脱离工艺，才酿成了中国雕刻所特有的性格，即富有装饰性、绘画性、



文学性。形式手法始终受到内容的严格限制，儒家强调艺术要达到“尽善尽美”的境界，善是第一位的、主导的，美是第二位的、辅助的。这种传统利弊参半，利的方面是中国雕刻始终沿着形神兼备的道路发展，没有走上纯粹追求形式的唯美主义之路；不利的方面是雕刻的手法和形式得不到充分的完善和发挥。

1. 青铜雕刻

春秋战国时期的雕刻艺术形式主要有两类，一种是拟形器，全器模仿一种动物，如驹尊、象尊、动物形器座等；另一类是铜器上的附饰雕刻成各种动物形象，大多经过夸张变形。

青铜人物雕刻有湖北随县曾侯乙墓出土的六个作为编钟支架的铜人，铜人双臂上举，头顶横梁，表情呆滞，身体呈桶状。山西长治分水岭出土牺兽立人青铜盘，兽背立一女俑，双手握盘柱，束发垂肩，身体亦呈桶状。河南洛阳金村出土的几件青铜人物器座，其人物形象稍具活泼生动之态。云南出土的一件滇族青铜扣饰，铸作了八人缚牛的情景（图3-1），人物形象虽小，但颇为生动，情节紧张激烈，牛瞪大双眼顽强挣扎，人或搂牛、或拽绳、或拉牛尾，有的人被牛顶翻倒地。人像五官刻画简单，主要突出大的动势，“形具而神生”。三门峡上村岭虢国墓出土的跪坐漆绘铜灯、洛阳金村韩墓出土的胡服人戏鸟、河北平山一号战国墓出土的十五连盏铜灯等，人物形象的塑造都有明显的进步，动态衣饰刻画具体，富有一定的个性。

青铜动物雕刻比较丰富。模拟动物的青铜雕刻，都能抓住动物的基本特征，关键部位相当准确。如陕西兴平豆马村出土的犀尊，形象相当真实，头长双角、小耳，蹄足三瓣，尾夹于股间。山西太原出土的鸟形铜尊，圆胖的身体，两只短腿勉强支撑，探出长脖蹒

云南出土的一件滇族青铜扣饰，铸作了八人缚牛的情景。



图 3-2
春秋 青铜莲鹤方壶

图 3-3
湖北江陵雨台山战国墓出土 虎座凤鸟悬鼓

跬向前。河北平山县出土的错金银青铜虎吃鹿器座，猛虎转身扑食小鹿，小鹿在虎口中做垂死挣扎，虎鹿浑身满饰黄金镶嵌花纹，辉煌夺目。而同墓出土的错金银青铜龙凤案（彩图6），案框为正方形，案座由四龙四风纠结而成。龙头承托案角，圆环形底座由四卧鹿承托。龙凤身姿矫健，小鹿作挣扎状，无不刻画入微。而作为青铜装饰部件出现的雕刻，也不乏成功之作。如河南新郑出土的莲鹤方壶（图3-2），器底有两只怪兽相托，器身布满盘曲的龙纹，两侧饰有龙形大耳，龙作回首张望状。尤为引人注目的是它的器盖，在蓬勃怒放的莲花中，有一只振翅欲飞引颈亢鸣的白鹤，给人一种清新向上的联想，焕发一种新的时代精神。装饰华丽而不琐碎，其整体造型与零部件的装饰组合井然有序。

2. 俑

春秋战国时期的俑，其材质有铜、泥、木等，其

形象类型有奴婢、伎乐、武士等。考古发掘实物证明，俑产生于原始社会末期，夏商时期进一步发展。

《史记·殷本纪》有云：“帝武乙无道，为偶人，谓之天神。”春秋战国时代，随着人殉制逐渐被废止，俑被当作随葬品而流行起来，它的流行不仅是艺术的进步，而且是历史的进步，它代替了残酷的人殉。始作俑者，功不可没。已经发现的春秋战国时期的俑，大多个体较小，制作粗率，因为它仅仅是一种象征物，与墓主一起长眠于地下，用不着精雕细刻。

铜俑出土数量很少，但一般制作较精。如洛阳金村韩墓出土的铜制胡人俑。历史记载，春秋时越王勾践曾命人铸造过范蠡的青铜纪念像，遗憾的是没有流传下来。春秋战国墓中出土最多的还是陶俑和木俑。这个时期的陶俑几乎全部出土于中国的北方，木俑则集中于楚国旧地的墓葬中。考古发掘的出土时代最早的陶俑，是山东、山西、河南三省出土的，一般形体都较小，仅高4~10厘米。山东临淄郎家庄1号墓，在墓内主室周围有17座陪葬坑，在陪葬坑中出土了成组的小陶俑，但该墓主室的填土中还埋有人殉。这种人殉和陶俑同一墓的现象，说明以俑代人殉尚处于起始阶段。该墓的年代约为春秋战国之际，出土的陶俑制作粗糙，火候很低，所以出土时多已残损。形体也很小，高仅10厘米左右。只具大体轮廓，缺乏细节刻画。用黑线勾画眉眼，以彩色画出衣服。目前尚能辨别出男性披甲武士和女性奴婢、伎乐。时间稍晚的作品，还有山西长治分水岭战国墓出土的陶俑，这些陶俑的体积则更小，身高仅5厘米左右，制作的也更粗糙，如14号墓出土的18件小陶俑，仅具有大体轮廓，全身涂朱，身份多不可辨。河南辉县琉璃阁140号墓出土两个战国晚期陶俑，系捏塑而成，面部丰满，身涂朱色，冠涂黑色。这些陶俑制作的虽然粗糙，但它毕竟是为泥塑艺术开了头，功不可没。

木俑出土较多，集中于原楚国故地湖南、湖北、河南三省。此外在山西长治有少量发现。根据考古材料，中国最早的木俑始于战国，年代上要晚于陶俑，流行面窄，流传时间也短，东汉以后就很少见了。而陶俑一直流传到明代。流传下来的木俑普遍比陶俑大，制作亦较精致。制作手法大体是两类，一类是雕刻成形后，以彩绘的方法描画人的面部和衣饰。因为没有遮蔽物，所以需要除刻出头部外，还要刻出四肢。第二类是雕刻成形后，给其披上假发，穿上丝织品缝制的衣服，画出眉眼。这一类因为有遮蔽物，所以仅刻出头部，躯干呈柱状，不必刻手足，起到支架作用即可。有的虽然刻出四肢，也仅像四根棍，没有细部。因此，第二类制作得就更为简单。第一类木俑如湖南长沙杨家湾六号墓出土

器底有两只怪兽相托，器身布满盘曲的龙纹，两侧饰有龙形大耳，龙作回首张望状。

的一组伎乐木俑，体高在30~35厘米之间，河南长台关出土的木俑，体高在38.5~81.4厘米之间，都是先雕刻出立体形象，然后施加精细的彩绘，面容和双手涂肉红色，以墨绘眉目口发，在脑后绘出椭圆形的发髻。俑体先髹黑漆，然后再施朱黄白等色，绘出交领右衽的宽袖长衣。色彩鲜艳。第二类木俑已在多座墓中出土，湖北随县曾侯乙墓出土了一件木片俑，仅有头部和肩部，以墨绘眉眼。江陵雨台山楚墓群中的16座共出土了43件木俑，均为立式。眉眼用墨绘，其他部位雕刻而成，头发有的墨绘，有的安假发，少数刻有手脚，可惜木俑穿的丝织衣服已朽毁。江陵马山1号墓中出土了着衣木俑，面容雕刻精细，刻出鼻口和双耳，然后涂肉红色，再用墨绘头顶、鬓角和眉目，并以朱红点唇。头上安假发，梳在脑后。俑体没有细部刻画，只雕成溜肩、挺胸、细腰等基本轮廓。然后在这些简略的躯体上披裹丝织的衣服。最外层是红棕绢绣地、绣凤鸾花卉纹的长袍，大襟和下腰饰塔形纹锦缘，极其华美。山西长治出土的木俑高68厘米，风格与楚文化的木俑明显有别，系采用泥木结合的形式。俑的头部自耳前削成平面，然后用泥塑出面容。这可视为古代雕塑最早的形式。制作虽然简单，但意义重大。

3. 漆木雕刻

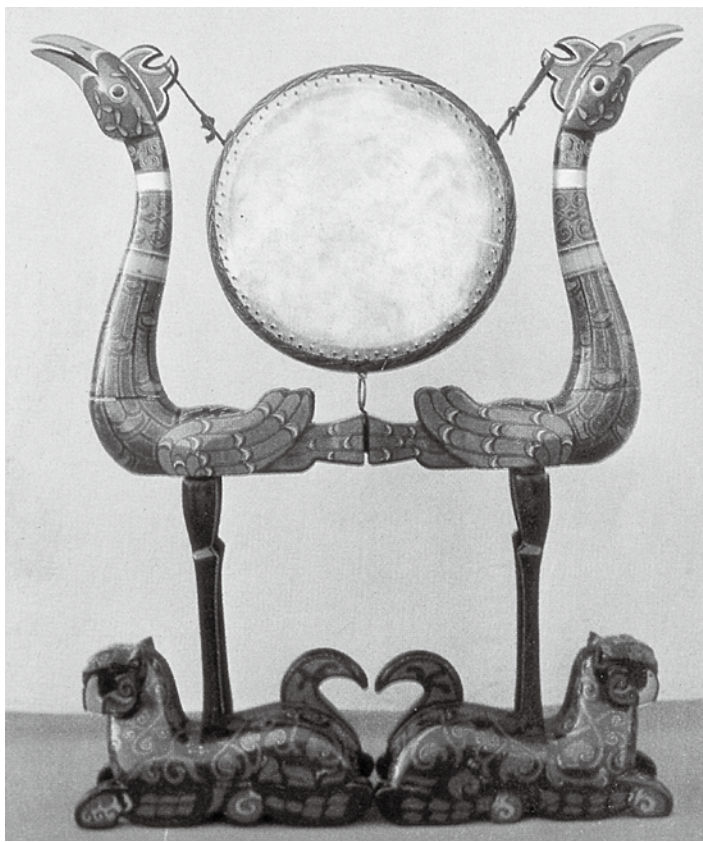
目前发现的漆木雕刻，虽然也都是随葬品，但制作较精。其艺术性远远超过俑。艺术形式大体有两类，一是作为乐器的支架，一是作为墓主灵魂的守护神、镇墓兽。用作乐器支架的怪兽形象都经过夸张变形，有的能明确辨别为何种动物，如江陵雨台山战国墓出土的虎座凤鸟悬鼓（图3-3），双凤背对举颈站立，足下各踏一虎，装饰华丽，大形犹存。而随县曾侯乙墓出土的编磬支架，形象为长颈蛇头、软体、软足而有翼，看不出是一种什么动物。而此墓出土的一些不明用途的漆木雕刻颇为真实，如漆木梅花鹿。

镇墓兽是楚文化特有的一种丧葬习俗，其形象狰狞怪异。在一个稳定的底座上，立着口吐长舌的兽头，头顶上插着两只长而高的真鹿角，加之花花绿绿的颜色，给人一种阴森恐怖之感。

此类镇墓兽已发现200余件。据一些学者研究，镇墓兽仅见于武将墓葬中，因此被认为是武将的一种荣誉，是一种具有兵主意义的随葬品。¹

三、工艺

在春秋战国艺术门类中，工艺美术最丰富，也最富活力，成就也最高。其中玉石工艺、青铜工艺、漆器



工艺、织绣工艺等都取得了前所未有的成就。

1. 玉石工艺

由于社会经济、政治的变化，带来了各诸侯国礼制观念的更新，与统治阶级密切相关的礼玉、饰玉也随之发生变化。商代立体玉雕品多，西周尚存遗痕，春秋始则日渐平面化，品种也渐少，但制作较为精致。春秋时代的墓葬已发现多座，出土玉器数量大，品种多，制作精美。河南信阳发掘春秋早期黄君孟夫妇墓，出土了大量玉器。其中黄夫人孟姬墓出土玉器131件，有玦、璧、环、璜、虎形饰品，鱼形、牙形、牌形、蚕形黑玉串饰及玉管、玉圆雕头像等，分别放在墓主人的头、腰、手、脚等部位。黄君墓出土玉器54件，有瑗、鱼、兽面、珙、虎、兽首、人面纹玉饰、对蝉玉管、龟甲形玉饰、玛瑙珠、玉蚕蛾、玉鸳鸯等。黄君墓因已被盗扰，玉器的陈放位置不明。两墓出土的玉器均刻有几何纹饰，纹饰琢刻富有规律，线条流畅匀净，布局严整。动物形象夸张传神。总的风格小巧精致。河南三门峡上村岭春秋早期虢国墓出土玉器240余件，器类有玦、璧、璜、环、簪、珠等。器形有鱼、虬龙、两头兽、蚕、牙形器等，制作得也很精致。河南浙川下寺春秋中期墓出土玉器3139件，器类有璧、璜、

双凤背对举颈站立，足下各踏一虎，装饰华丽，大形犹存。

¹ 楚文化论文集. 武汉：湖北美术出版社，1991.



簪、琮、梳、玦、珠、牌等。不仅数量赫然可观，制作亦精。江苏吴县发掘春秋晚期吴国窖藏玉器368件，器类有璧、环、瑗、琮、璜、佩饰、钺、镯、珠、管，器形有虎、鸟、鸂鶒、龙等。这些很可能是吴国的宫廷用玉。在山西太原金胜村251号春秋晚期墓出土了545件玉器，器类有璋、瑗、环、珠、玉尺、玦、玉刀、圭、玉片、璜、璧、玛瑙环、水晶环等十几种。器形有玉龙，身姿矫健。纹饰均为卷曲纹。在洛阳中州路发掘260余座春秋墓，其中73座出土了玉器。此外在河南新郑故城内的李家楼、新郑城关、洛阳东周遗址，都出现过春秋时代的玉器。

战国墓在中国大地分布更为普遍。仅湖北一省在1979—1989年间已发掘战国墓三千座，湖南发掘战国墓一千余座，河南发掘战国墓二千余座。如果连北方发掘的战国墓计算在内，恐怕要近万座。出土玉器呈减少趋势。据不完全统计，安徽长丰县杨公庙战国墓中出土了79件玉器，器类有璧、璜、佩、管、圭、钺，纹饰为谷纹或涡纹。1979—1980年，河南考古工作者在河南淮阳大朱庄平粮台清理了一批战国及汉墓，出土玉器35件。1975—1976年考古工作者在湖北江陵九店乡雨台村清理楚墓558座，出土玉器53件。1956—1958年在河南信阳长台关发掘了两座战国墓，出土玉器75件。1978年5月发掘湖北随县战国早期曾侯乙墓（下葬年代在前433—前400间），共出土文物15 404件，其中玉石器528件（图3-4）。玉器制作之精是罕见的，玉

质饰物均经过打磨抛光，玉色以清白、青黄、灰白、黄白、黄褐、青蓝为主，少数是深绿、浅绿、白色。玉色并不纯净，一般都程度不同地带有“糖”（酱油色杂质）、“柳”（裂痕）、“墨”（黑色或蓝色斑点）、“饭”（白色斑点）、“石”（玉质或石化）等瑕疵。纹饰有谷纹、云纹、双龙纹等。雕技分平雕、浮雕、阴刻、透雕、圆雕、穿孔等。器类有璧、环、玦、璜、琮、方镯、佩、挂饰、串饰、珠、管、双面人、剑等。其中各式各样的佩饰制作得特别精致。此外在四川青川、广东、广西等地发掘的战国墓中，也有少量玉器出土。

综合春秋战国的玉器种类，主要有璧、琮、璜、管、珠、佩、琕、串饰、勒、瑗、环、玦、璋、柄形器、戈、带钩、镜架、匕等。多数为礼器，少数为生活用具。

玉在上层统治者心目中具有崇高的地位，被赋予了丰富的伦理内涵，渗透到人们生活的各个领域。

2. 漆器工艺

考古发掘实物证明，中国是世界上最早发现并使用天然漆的国家。7 000年前的浙江余姚河姆渡原始文化遗址中出土了木胎涂漆（自然生漆）碗。夏商周三代已逐渐从使用天然漆过渡到使用色料调漆。商周时代皇家有漆园，春秋战国时代又出现私家漆园。漆器的使用范围更加广泛，技术也大有提高。春秋时期的漆器发现不多，战国漆器已多有发现。迄今为止，已在40多个市县的80多个地点的战国墓中发现了漆器，包括了当时的楚、秦、齐、燕、三

图3-4
湖北曾侯乙墓出土
玉佩

图3-5
湖北江陵望山一号
楚墓出土 彩绘木
雕漆屏



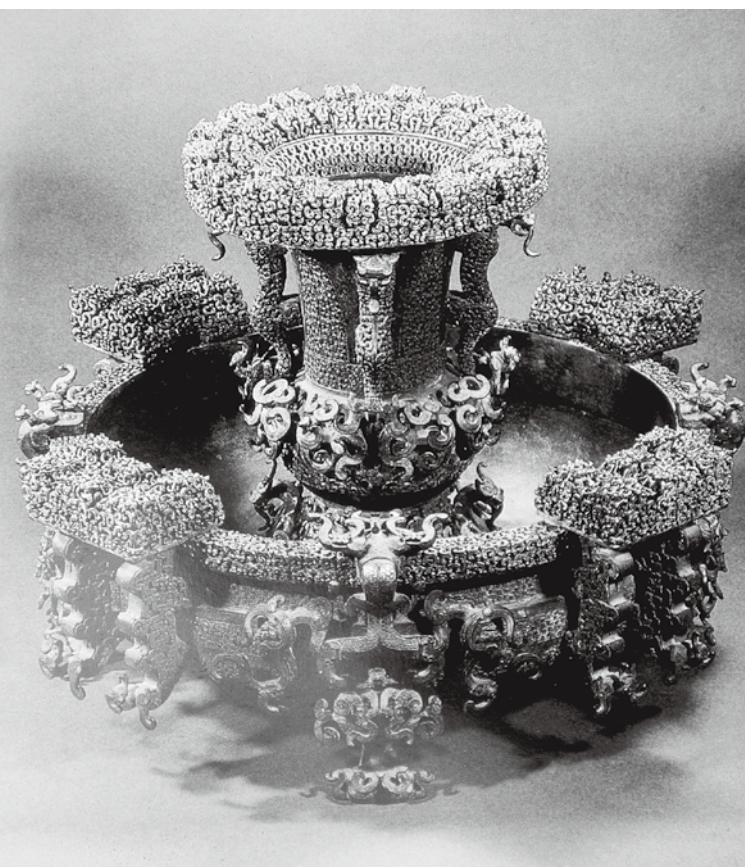
晋、宗周、中山、鲁、曾、蔡等国的故地，以河南、湖北、湖南三省出土最多，在河北、山西、北京、陕西、四川、山东、广东、浙江、安徽等省地也有发现。战国漆器在中国漆器史上是一个大发展和极其繁荣的时期。首先是漆器品种增多，主要有饮食器、日用器皿及家具、文具、乐器、兵器、丧葬用具、交通用具等。其次，制作工艺水平空前提高。漆器胎骨趋于多样化，木胎之外还有夹纻胎、皮胎、竹胎等。骨胎的多样化是为了适应制作不同器物的需要。漆器骨胎的多样化及其制法，对以后佛教雕塑特别是夹纻胎塑像的发展，提供了技术方面的经验。漆器木胎的制法也有斫制、斲制、薄木片卷制和雕刻等。制作纹饰的手法有描绘（包括描漆、漆画、描油）、刻画（以针、刀）、镶嵌等。纹饰花样有各种几何纹和几何勾连纹，模拟青铜器花纹，云纹及变形云纹，动植物纹，涉及舞乐、狩猎、弋射等题材的生活画、故事画，天文图像等。使用丰富的色彩是春秋战国漆器工艺进步的又一表现。据不完全统计，所用颜色有红、白、黑、紫、蓝、黄、绿、金、银等色，器物大多以黑红两色为主调，沉稳而热烈、金银两色则使器物显得辉煌灿烂，髹漆工艺又很讲究。以湖北随县曾侯乙墓内棺来说，内壁髹朱漆，工艺细致。内棺外表髹漆更为讲究，先抹0.2~0.4厘米厚的漆灰泥，反复拓磨平滑后，遍髹一层黑漆（地漆），再在黑漆上遍涂一层红漆，然后在红漆上用墨、金等色绘成异常繁复的图案。河南信阳楚墓出土的小瑟，使用了鲜红、暗红、浅黄、黄、褐、绿、蓝、白、金九种颜色，尤其是金色的熟练运用，标志着技法的新发展。小瑟既用浓金作点和线，又用淡金作平涂，浮动欲流，有如水彩颜色，令人惊叹。再次，地方风格日渐明显。如同属南方漆器系统，楚漆器与巴蜀漆器各不相同。楚国因其雄厚的国力和特有的自然

条件，楚漆器在各方面都堪称中国之冠。巴蜀漆器工艺深受楚国影响，但有自己的特色。在用途方面，巴蜀漆器多为单一的生活用器；楚国漆器除用于生活外，还出现了体现楚人习俗的工艺品、乐器和兵器。楚国巫风盛行，举国信奉鬼神，墓中随葬镇墓兽、灵床等漆器制品，是楚国漆器的又一特色。在漆器形制方面，巴蜀漆器中的漆壶、甗壶、扁壶、双耳长盒、漆圆盒、漆盾等，在楚漆器中很少见。而三足奩、灵床、漆豆、虎形或凤形鼓架、彩绘鹿鼓、虎座飞鸟、虎座凤鸟悬鼓及镇墓兽等，在楚漆器中经常出现，但在巴蜀漆器中则很少见。二者所共有的器形也有差别，如耳杯，巴蜀耳杯胎质较薄，多有圆耳。楚漆耳杯以方耳为其特色，圆耳杯则体较厚。装饰手法，巴蜀漆器大量利用龙、凤、鸟、兽、鱼、花草及几何纹样，喜用联合、填充等手法组成单独形和连续式图案，构图严谨。楚器除使用上述图案外，还增加了现实生活题材。

在中原地区发现的春秋战国时期的漆器，数量远比楚国和巴蜀为少，这是由于地下环境和墓葬结构不同所致。从发掘的实物看，北方漆器亦自成体系。中原地区出土战国扣漆、夹纻漆比较发达，纹饰亦有特色，有回形纹、菱形纹、席纹等。

地处西北的秦国，其漆器亦自成体系。秦在半封闭状态下独自发展，形成具有自己特色的文化。在兼并六国的战争中，又不断吸收各国的先进文化，形成兼容的漆器工艺。前329年，秦灭巴蜀以后，在巴蜀漆器的影响下，发展了自己的髹漆工艺。前278年，秦灭楚取郢都之后，又大量吸收楚国漆器的滋养，生产秦国漆器。湖北云梦睡虎地战国秦墓M11出土漆器140多件，就是秦灭楚以后的产品。

第三，髹漆与雕刻、绘画相结合。如1966年湖北江陵望山一号楚墓出土的彩绘木雕漆屏（图3-5），



通高15厘米、长51.8厘米，两端着地，中部悬空，整座浮雕蟒蛇。座上为长方形外框，外框中间透雕各种动物，整个小屏先雕刻51个动物，计大蟒20条，小蛇17条，蛙2只，鹿凤雀各4只。周身黑漆为底，并有朱红、灰绿漆及金银等彩绘。座屏外框也用朱红漆、金、银等绘凤纹图案。雕刻的动物互相角斗，鹿作奔跑状，神鸟食蛇，鹰斗神蛇，巨蟒盘屈。真实具体的形象与装饰画风巧妙地结合，工艺极为精致。

3. 青铜工艺

中国古代青铜工艺经夏、商、西周一千多年的发展变化，至春秋战国时代达最高峰，战国末期已开始走下坡路。这个时期的青铜器与以前相比，有不少新特点。

第一，青铜型制由原来的庄重威严向轻巧实用方向发展，在礼器方面反映的最为明显。

第二，在器形方面，敦、缶、扁壶、鉴、杯、卮等新器形流行。

第三，向生活化倾斜。日常生活用的铜器增多，铜器的普及面扩大了，制作日渐精巧，如青铜镜、带钩、铜灯、铜车马饰、铜玺印等。铜货币大量发行。

第四，青铜铭文由长变短。像西周那种通过铸长铭文来显示赫赫家史或宣传礼制的青铜器基本上不见了。青铜器的礼制成分消失，表明奴隶社会发生质的变化，人们的思想正在挣脱礼制的束缚。

第五，纹饰革新。青铜纹饰向两个方向发展，一是带有神秘气氛的兽面纹变为简练的几何纹；一是描写现实生活的画面被铸上铜器，如宴乐、采桑、习射、狩猎、水陆攻战等。纹饰刻镂更趋浅细，前期之粗花一变而为工整的细花。

第六，新工艺的提高和推广，使青铜工艺走向华巧工致的新时期。

失蜡法、镶嵌、刻纹等工艺，以前虽被使用过，但不普遍，而且技术较落后。失蜡法是铸造青铜器的高超技术，其优点是可使装饰纹样更精致。目前所知最早使用失蜡法熔模铸造工艺的，是河南淅川春秋楚墓出土的青铜器，此后湖北随县曾侯乙墓出土的用失蜡法铸造的青铜器（图3-6），手法更成熟，装饰繁缛，制工精致，后人难以企及。失蜡法在中国延续了两千多年，而且影响到周边的国家，据日本学者研究，中国的失蜡法于东汉末年（公元200年左右）传入日本，用于制作佛像、佛具。镶嵌或曰金银错，也是一种新工艺。所谓镶嵌，是指在铸造的青铜器上用金丝或金片以及其他材料镶嵌成各种华丽秀美的纹饰或文字，然后用厝石在器表磨错光平，使得器物华丽悦目。在镶嵌技艺兴盛时，青铜刻纹工艺也同时兴起。刻纹较镶嵌省工省料，制作起来得心应手。刻纹就是在极薄的器壁上用锐利的小刀刻出图像。刻纹内容大体分两类，一是几何纹图案，一类是现实生活中的、人物、禽兽、人马、台阁、树木等，内容十分丰富。同期边远地区少数民族的青铜器又各有特色，丰富了青铜艺术宝库。

4. 织绣工艺

中国是丝绸之乡，在新石器时代遗址中即已发现过丝织品残片炭化物。三代墓葬中更是屡见不鲜。至春秋战国时期，织绣工艺水平达到新的高度。仅楚国故地出土的丝织品，其织造之精、品种之多、花色之美，令人叹为观止。其中湖北江陵马山一号墓出土的丝织品，不仅可以反映楚国的织绣工艺水平，而且足以反映春秋战国时代整个中国的织绣工艺水平。此墓共出土丝织衣裳35件，按照其织造方法和组织结构，可划分为绢、绌、纱、罗、绮、锦、绦、组8类。此墓出土刺绣品21件，都是用作衣物的画和缘。线的颜色有棕、红棕、深红、朱红、橘红、浅黄、金黄、土黄、黄绿、绿黄、钴蓝、茄紫，共12种。纹样有几何纹、植物纹、动物纹、人物纹等。

图3-6
湖北曾侯乙墓
铜尊盘

湖北随县曾侯乙墓出土，用失蜡法铸造。

第三节 春秋战国时期绘画和书法

春秋战国时期的绘画，已具有独立发展的势头。当雕塑尚躁动于母腹即尚未脱离工艺母体而走向独立的时候，绘画已经是呱呱坠地的婴儿，开始独立生长了。绘画用场进一步扩大，绘画手段进一步完善。成书于春秋晚期的《考工记》一书，所记百工之中有设色之工，设色之工又有五种分工：“画绘钟箜。”我们对设色之工的五个工种的具体内容虽不甚明了，但仅就这细致的分工也足以说明当时绘画的水平了。由于绘画长期附属于工艺，所以当它独立之后还带有鲜明的装饰风，这是中国画在艺术形式上的突出特色。中国画从它独立之日起，就背负着礼教的重负，它不能独立行事，统治者要求艺术“尽善尽美”，第一位的是尽善，尽美要服从尽善，尽美没有资格唱独角戏。风筝被放飞者用线牵住，它的飞行高度和飞行轨迹要受到限制，但是风筝一旦断线，它可能一时飞得很高，很自由，可是要不了多长时间它就会自行毁灭。这是我们考察中国画时，必须牢牢把握的一条思路。

书法，中国的汉字源于图画，最初一个汉字就是一幅画，如马、牛、羊等。但世间万事万物不能都用图画表示，所以后来在象形之外，又增加了会意、形声、指示、假借、转注五项，合之称为六书。春秋战国时代，六书已经具备。字是符号，是表达思想、交流感情的工具。但中国的汉字在书写和组成语句的过程中，又形成一种艺术。汉字书法成为中国独一无二的艺术，它的丰富性和成就远远超过中国画。但因其曲高和寡，尚未被海内外更多的人士所认识。春秋战国时期的书法形成了中国书法史上第一个高峰，即我们通常所说的金文（或称大篆）。

一、绘画

1. 丰富多彩的壁画

考古发掘出土的实物表明，我国原始社会末期已有壁画（如宁夏固原原始遗址壁画残片）。壁画在春秋战国时代更为普遍，先秦文献记载，无论是天子明堂、宫殿或是诸侯公卿的王府祠庙都有壁画，如《夏书·五子之歌》叙述大禹对后人的五种训诫，其中第二戒中有“峻宇雕墙”，即高大的房屋，绘饰墙壁，他认为是亡国的表现。1975年，发掘殷墟建筑遗址，出土了壁画残块。说明商代也是有壁画的。又《孔子家语·观周》说：“孔子观乎明堂，睹四门牖，有尧舜之

容，桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之戒焉。又有周公相成王，抱之负斧扆，南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之，谓从者曰：此周之所以盛也。”这表明周统治者很重视绘画的辅教作用。至于各诸侯国的祠堂宗庙有壁画，从屈原的《天问》和后人的《招魂》等名篇中可以得到印证。当屈原遭奸臣陷害被放逐以后，满腔悲愤，一次他来到楚国先王庙看见丰富多彩的壁画，触景生情，对着壁画一连发出了170个疑问，这就是我们今天看到的《天问》。汉儒王逸为《天问》作的序言上说：“屈原放逐，忧心愁悴，彷徨山泽，经历陵陆，嗟号旻旻，仰天叹息。见楚有先王之庙及公卿祠堂，图天地、山川、神灵、琦玮瑇瑁，及古圣贤、怪物行事。周流罷倦，休息其下。仰见图画，因书其壁。向而问之，以泄愤懣，舒泻愁思。”汉去战国不远，记载应该是可信的。宫殿祠庙内不仅有壁画，而且梁柱上也有装饰画，《招魂》云：“仰视刻桷，画龙蛇些。”“像设君室”的记载，表明从战国开始“尸”被画像代替，肖像画得到了发展。如顾炎武《日知录》卷十四《像设》所云：“尸礼废而像事兴，盖在战国之时矣。”因这些建筑早已荡然无存，壁画和装饰画也无缘相见。湖北江陵天星观1号战国楚墓发现有墓室壁画，虽然仅仅是一些图案纹饰。

2. 漆画和帛画

漆画指漆器上的画，考古发掘出土的漆器上几乎都有画。漆画大体分两类，一类为漆棺画，多描写带有巫术内容的形象。另一类为日常生活漆器上的画面，画面内容多与社会生活相关，有的直接表现人间生活；还有的是一些图案装饰画。不管是哪一类漆画，都色彩斑斓，形象如生，以朱黑两色为主调，间以黄、蓝、绿、白、褐、金、银等十多种色彩，对比强烈，变化丰富。加之漆本身所具有的油亮闪光的特点，所以漆画显得富丽堂皇。

湖北随县发掘出土的战国早期曾侯乙墓漆棺，内棺外棺均有画。画面既有图案纹饰，又有执戈扬盾、掌蒙熊皮的“方相氏”；还有头生双角、人面鸟身、人腿鸟爪、张翼垂尾、手执双戈的怪物。这些很可能都是死者灵魂的守护神。湖北荆门市包山楚墓出土了一件漆奁盖，盖直径28厘米，上面画了一幅《王孙迎亲图》，画面呈环形，长87.4厘米，高5.2厘米，画有26人，9只雁，10匹马，4辆车，2条狗，1头猪，5株柳。这



帛画是迄今已知中国最早的情节性纪实画，也是最早的通景彩画。画面用五株柳树分为五段，分别描绘出行、迎宾五个画面，画面以漆黑作地，单线勾出轮廓再平涂颜色，形象生动传神。这五段画面真实地表现出上层统治者迎来送往的情景。形象刻画虽谈不上精到，但形象比例适当，动态生动，布局疏密有致。两千年前的绘画能达到这样的水平，实属难能可贵。

帛画，在江陵和长沙战国楚墓中已发现四幅，数量虽少，但它是目前我国最早的独幅画，而且代表了当时绘画的最高水平。它表明中国画的基本形态已经确立。这四幅帛画，一幅出自湖北江陵马山一号墓，因残破过甚，面目全非，故无法评述。其余三幅均出自长沙楚墓，分别定名为《帛书图像》、《人物龙凤图》、《人物御龙图》。

《帛书图像》，1942年出土于长沙子弹库1号楚墓，后流出国外，现藏美国纽约大都会美术馆。该画的四边共绘有12个神怪形象，每边3个，均头部向内，足部向外。每个神怪旁都墨书著它的名字和简短的说明文字。四角又各绘有一种植物，与12神怪形成一个矩形的环。图上的所有文字共计900余个。12神怪中有4个主神，每个主神辖2个从神，每3个为一组，共4组，分别代表春夏秋冬四季。这12个神怪或做人面兽身，或做鸟头兽身；或头生双角，张口吐舌；或平张双臂，两足踏蛇，形象怪异。有研究者认为，12神为

祝融下属诸神，各分管12个月中的一个。每3个神再产生一个主神来管四季中的一季。四角的四种植物也与四季、四方相对应。经考证，12神名与《尔雅·释天》的12月名相吻合。各神旁都有两三行文字，说明某月某事“可以做”，某月某事“不可以做”。故这件《帛书图像》可以称之为月令禁忌图，用具体的可视的形象表现抽象的月令禁忌，不能不佩服古代匠师丰富的想象力。

《人物龙凤图》（图3-7），1949年出土于长沙陈家大山1号楚墓。以毛笔画于丝织的帛上，平涂施色。帛画高28厘米，宽20厘米，表现的是龙凤导引墓主人灵魂升天的情景。该画描绘了四个形象，画面右下方绘一侧面而立的中年妇女，发髻盘于脑后，双手合掌，身着凤纹宽袖细腰长袍。此形象应为墓主人，墓主人头上前方有一龙一凤作飞腾之势，身姿矫健。画面右角即墓主人脚下有月牙状物，联系到帛画的招魂性质，应为“招魂之舟”。这幅画在构图上主次分明，形象刻画准确生动，唯线描表现力略显板滞。

《人物御龙图》（图3-8），1973年出土于长沙子弹库1号墓（与帛书图像同墓）。用毛笔画于丝织的帛上，平涂施色，高37.5厘米、宽28厘米，表现的是龙导引墓主人灵魂升天。此画描绘了5个形象。画面中心描绘一侧面挺立执纆绳的中年男子，束发高冠，结系于颌下，身穿长衣，衣袖宽肥，衣裾飘拂遮蔽双

图 3-7
长沙战国楚墓出土
《人物龙凤图》

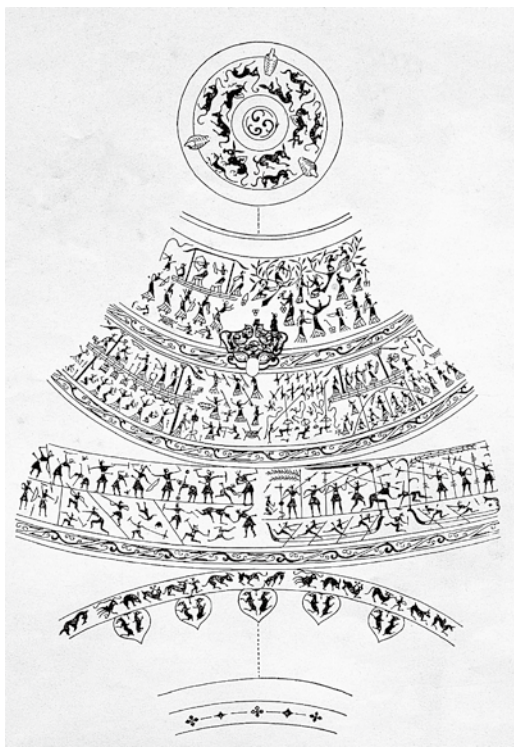
图 3-8
长沙战国楚墓出土
《人物御龙图》

图 3-9
宴乐攻战纹铜壶纹饰展示

足，腰佩长剑，此形象无疑是墓主人。墓主人身下有一条呈船形的龙，龙首高昂，龙尾上翘，龙身平伏以供墓主人伫立。画面右方即墓主人身后有一只引颈长鸣的仙鹤，仙鹤是长寿的象征。画面左下角即龙首正下方，一尾鲤鱼在向前游动。墓主人头顶上方有一巨型华盖。墓主人紧拉缰绳，驾驭巨龙升腾，下有祥云承托。此画的线描技巧更为成熟，行笔流畅，线条富有弹性。

3. 铜器画

春秋战国时代，随着奴隶制“礼崩乐坏”的加剧，为礼制服务的青铜器也随之发生变化，礼教成分减弱，趋于生活化、艺术化。新兴地主阶级利用青铜器表达本阶级的意志，把日常生活如耕战、采桑、宴乐、习射等场景镶嵌或刻画到铜器上。此类青铜器已发现30件左右。其中著名的有：河南汲县出土的水陆攻战纹鉴、故宫博物院藏的宴乐渔猎攻战纹壶、河南辉县出土的宴乐纹鉴、四川成都百花潭中学出土的宴乐攻战纹铜壶，等等。这些铜器画面场面宏大，人物众多，形象生动，构图饱满而富于变化，可以看出当时的艺术家已具有驾驭复杂画面的能力。以成都百花坛出土的宴乐攻战纹铜壶为例（图3-9），壶体镶嵌纹饰极为繁复，在三层纹饰带里分别描写了：（1）习射、采桑、狩猎；（2）宴乐、水滨射雁；（3）水陆攻战。第一层画面装饰在壶面的颈部，上为习射和采桑，下为狩猎。形象情节富于变化，采桑部分描绘了两棵桑树，八个人物在做与采桑有关的各种动作。采桑者左侧廊下三位习射者的动作也各不相同，一人张弓欲发，一人箭发已中，一人把弓戳于地面。第二层的水滨射雁场面描写了四个人，平列在一个水平面，中间二人箭发已中，正伏地用力拉系箭绳，靠右射者箭绳绷直，是刚射中的瞬间，左边射者系箭绳已弯，被射中的雁即将落地。两边的两个射雁者均屈一膝、跪一膝，弓拉满待发，弓弦绷紧程度又存在微妙差异。统一中有变化，变化中求统一。被追射的雁群更富于变化，有的急飞而逃，有的张口哀鸣，还有的带着被射中的箭绳向反方向逃去，惊坏了它眼前那只正向前逃命的大雁。在照顾大的动势的前提下，穿插这一反方向的动作，不仅加强了构图的变化，增强了生活的真实性，而且给人以更多的联想，使画面富有“整中乱”、“乱中整”的艺术效果。第三层的水陆攻战两段画面，最为精彩。水陆攻战正酣，双方战船头已相撞，旌旗飘扬船头，双方战士拼命厮杀，有的被刺中。艺术家为了渲染战争气氛，不仅画了水中急游的战士，而且着意表现了被搅乱了鱼群，甚至连乌龟都被搅得伸颈挠足不知所措了。在这样小的画面上处理如此复杂而具有重大



现实意义的社会生活情景，体现出古代匠师的高超技艺。尽管画面还带有早期绘画质朴的特点，但构图有条不紊，情节安排巧妙，形象简练生动，取得了一目了然的艺术效果。

4. 春秋战国时期绘画的主要特征

综上所述，可以看出春秋战国时期的绘画正处在由萌芽向成熟的过渡阶段。其主要特征有如下几点：

第一，中国画的基本特征至战国开始呈现，以线造型，线条运用已比较成熟，设色虽未脱离平涂的初始阶段，但渲染技法已开始使用。人物形象注意动态表现，五官表现尚无力作细致描绘，这是早期绘画不可避免的缺点。

第二，春秋战国绘画受到社会实用功能制约，题材和手法都受到限制，但在条件允许的范围内，匠师已熟练地掌握了写实和虚拟的手法，用于描绘不同的对象。

第三，构图和技巧处在幼稚阶段，匠师还没有掌握透视法则，尚不能妥善处理形象的前后关系，通常采取上下层隔开的形式，上层表现远，下层表现近。形象角度只有正面和正侧面两种，没有半侧面形象。这种手法直至汉代仍在沿用。但战国时已出现了对透视画法的尝试，例如湖北荆门包山楚墓出土的漆奁，上面描绘了正侧面车马的形象，车辕和马的画法已是近的一匹马绘全身，稍远的则在它的身后显露出

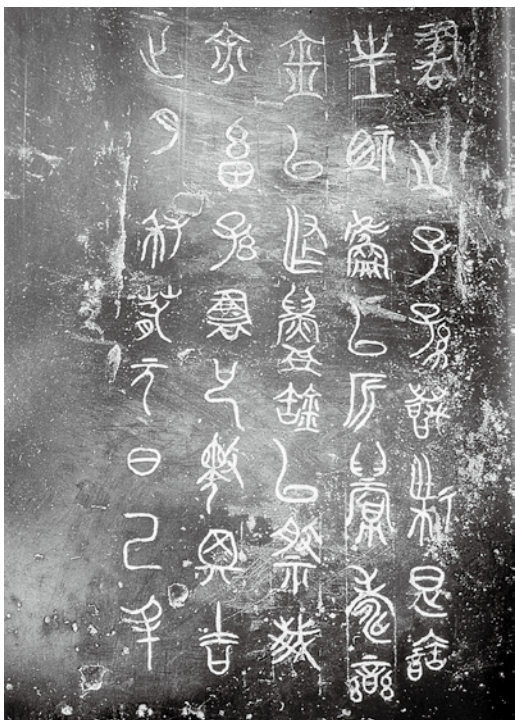


图3-10
战国“栎书缶”文字

图3-11
战国《侯马盟书》

头和脊背，比起一般镶嵌图像中将四匹马平列在车辕上下、上侧两匹马足朝天、下侧两匹马足朝地的办法，明显进步了。战国末期至秦咸阳宫壁画也采取这种构图手法。

第四，由于绘画用途进一步扩大，特别是在装点统治者的生活方面越来越显示它的作用，引起政治家和哲学家的关注，绘画活动被用来阐述政治观点和哲理。如韩非子关于“狗马难，鬼魅易”的论述；记述漆工花三年工夫“画莢”，初看与一般漆器无别，在早晨太阳刚刚出来时放到特别的窗口前对着太阳看时，发现莢上有龙蛇车马之状，非常壮观；又如屈原《天问》所描写的奇异画面；再如，庄子描写宋国画史“解衣盘礴，裸”，舐笔和墨作画时的心态，也都是重要的绘画史料。

二、书法

春秋战国时代，是中国书法艺术得到进一步发展和走向成熟的重要阶段。代表性书体为金文（亦称为大篆），此外还有毛笔写的简牍、帛书和刻写的盟书、石刻文字、玺印文字等，其中尤以青铜铭文和石鼓文最著名。字体有大篆和隶书。由于各国分疆而治，因此文字也各不相同。从大的方面看，南北书风差别明显，如郭沫若所云：“南文尚华藻，字多而丽；北文重事实，字多浑厚。”（《两周金文辞大系考释·初序》。）这种南北书风上的差异，一直被沿袭下来。

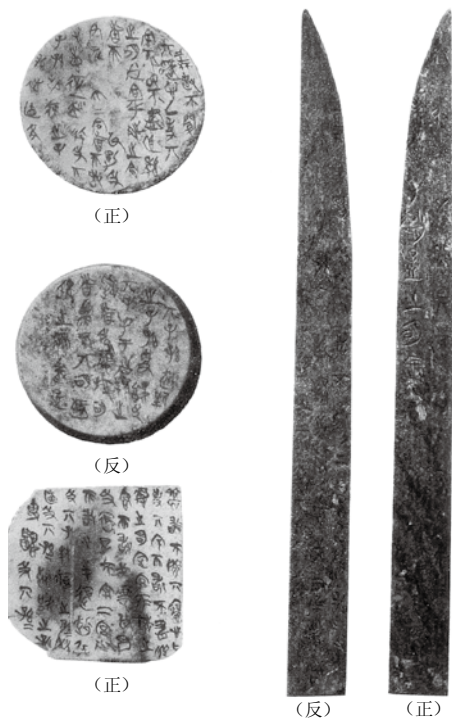
1. 铜器铭文——金文（或称大篆）

铜器铭文即金文，作为中国书法艺术史第一个里程碑，具有永久的历史价值，成为后世不可企及的典范。青铜文化，后世不可能再重复，就像一个成年人不可能再变成孩子一样。因此，青铜时代的书法也不会再重复出现，因为时代一去不复返了。从这个意义上说，金文是空前绝后的书品。在青铜器上铸长铭文多见于西周，铭文或为“祭祀典礼”、或为“征伐纪功”、或为“赏赐锡命”、或为“书约剂的”、或为“训告臣下”、或为“称扬光祖”。因事关重大，故作器者视同神圣，铭文书体庄重严谨，结构平实稳定，行距、间距错落有致。而每件青铜器铭文又各有特色，如“令方彝”铭文之规整、“不其簋”铭文之活泼、“颂簋”铭文之隽秀、“矢人盘”铭文之朴厚、“毛公鼎”铭文之丰实，等等。春秋以后，铭文日趋简短，器制也日趋粗陋，书史性质基本消除。但春秋战国的文字比起西周来，更丰富多彩，文字也流于藻饰秀丽。在楚越流行三种异体，即奇字、鸟书、蚊脚书。所谓奇字，是指行笔曲折，难以辨认的字，字形像图案，但不知为何字，如“奇字钟”铭文。所谓鸟书是指以鸟形的笔画组合而成，有的字可识，有的难以辨认，如“越王钟”、“楚王璋戈”铭文等。所谓蚊脚书，是指文字细长，脚下垂如蚊足，如“楚王肯盘”铭文。这些可视为最早的美术字。笔画趋于方正，锋芒毕露，字形进一步简化规整，是春秋战国时期金文的又一特点。如“秦公簋”铭文，字形长方，笔画搭配均匀、转折方硬。再如“栎书缶”铭文（图3-10），字体瘦长，笔画均匀，行笔圆润，颇似后世手写的小篆。

2. 石鼓文及其他

石鼓乃春秋战国时代秦国遗物，初唐时发现于天兴县（今陕西宝鸡）三峙原，现藏北京故宫博物院。高90厘米、宽60厘米，其内容描写秦国君狩猎前后的活动情况，采用四言诗体，每石一篇，十篇合为一什，与《诗经》中的大小雅相似。由于年代久远，字多残损，存世的宋代拓本最多的尚存491字，今仅存连重文、合文321字。其年代，唐宋时人认为其为周宣王时的作品，将其书写者归之为传说的籀文的创造者太史籀，所以也称石鼓文为籀文。南宋郑樵推断为秦国遗物。经过后代许多专家考证，公认为是秦始皇统一前的作品。但具体年代尚存争议，郭沫若考证为春秋早期，唐兰考证为战国时代。

石鼓文被发现之后，一直受到学术界和书法家们的重视。唐代大文学家韩愈在石鼓歌中称颂其书体笔画、结构之美：“鸾翔凤翥众仙下，珊瑚壁树交枝柯。”唐代书法理论家张怀瓘在《书断》中从书体源流上推崇



它为“小篆之祖”、“楷隶曾高，字书渊藪”。就石鼓文的字形和书体而言，既与商周金文有直接的继承关系，又不同于小篆，是秦始皇统一文字前秦国的官书字体，在中国书法史上应归入大篆一类。石鼓文字体端庄，笔画均匀凝重，富于内在的力量。字体结构常将右边偏旁靠下，而将左边笔画上提，这种参差之美，在总体的稳重格局中，造成一种打破呆板、平衡的动势，赋予字体一种活力。这一点，很早就被张怀瓘敏锐地注意到了，他在《书断》中这样评价石鼓文的审美特色：“乃开阖古文，畅其威锐。但折直劲迅，有如镂铁；而端姿旁逸，又婉润焉。”石鼓文在中国书法史上占有特殊的地位，影响极为深远，历代均不乏临习者，甚或影响到画风，近代吴昌硕以石鼓文笔意入画，开刚劲雄浑一派画风，对于中国画的发展产生极大影响。

春秋战国时期的书法，除石鼓文外，朱砂书写玉石盟书、琢刻玉或金属玉玺、墨笔书写的帛书等也是应该受到重视的书法遗迹。春秋战国时期的盟书，仅见于北方，重要的有三批，其一为《春秋盟书》，1965年发现于山西侯马春秋晚期晋国遗址，共5 000余片。另两批为《战国盟书》，先后于1942年发现于河南沁县、1980年发掘于河南温县，总计5 000余片，其中以《侯马盟书》最为重要（图3-11）。所谓盟书是指，春秋战国时代各诸侯国或卿大夫之间订立盟誓时所记录的盟辞。诸侯或卿大夫为了对内巩固统一，对外打击敌人，彼此或内部各派之间对天盟誓，宣布共同

如何如何，仪式庄严而神圣。举行盟誓时要先掘地为坎，再奉置玉帛（祭祀用的礼玉），杀牲，礼仪后将盟书与玉帛、牺牲掩埋于坎中。盟书是用毛笔蘸朱砂色或墨写在玉片或石片上。《侯马盟书》多是用朱砂写成的。由于用朱砂写字行笔迟缓，入笔和收笔处形成蚕头，而中间形成蜂腰，使字形具有敦厚和节奏感。

帛书，前面介绍《帛书图像》时已经述及，不再赘述。下面再重点介绍一下古玺文字。春秋战国时代是中国篆刻发轫阶段，形成中国书法的特殊形式——古玺文字。玺是春秋战国时代对印章的通称，或以铜，或以石，或以泥。当时还没有印这一名称，一律称玺。秦统一六国后，才规定天子的印章专称玺。臣民的印章专称印。相对中国篆刻成熟时期即秦汉以后的印章，春秋战国时期的印章通称古玺。目前见于著录的春秋战国古玺达六千余方，它们大多属于战国时期，少数属于春秋时期。古玺体积不大，容量有限，但由于讲究章法，方寸之间可表现大千世界。

第三章思考题

1. 简述春秋战国都城建筑的主要特征及其成就。
2. 简述战国漆器的种类及其艺术特征。
3. 简述春秋战国绘画的主要特征。
4. 简述金文的历史地位及其影响。

前 771 年即周幽王十一年

- 幽王被犬戎所杀，西周衰落。秦始列为诸侯。

前 770 年

- 幽王之子平王宜臼迫于犬戎侵扰，将国都由陕西镐京迁都洛邑（今河南洛阳），东周始。从此，王室卑，诸侯强大。

前 722 年即周平王四十九年、鲁隐公元年

- 春秋始于此，前 481 年，孔子整理鲁春秋，绝笔于是年，故春秋时代亦止于是年。

前 594 年即周匡王十三年、鲁宣公十五年

- 鲁“初税亩”即向农民按土地亩数征税，标志封建生产关系开始确立。

约前 571 年即周灵王元年

- 老子李耳生，是为道家创始人。流传至今的《老子》（或曰《道德经》），成为后世取之不尽的文化宝藏，对中华文化影响极其深远。

前 551 年至公元前 479 年

- 儒家创始人孔子活跃于政治舞台。公元前 519 年，孔子作《春秋》，公元前 496 年孔子五十五岁时删订《诗经》三百篇。成为中国现实主义文学作品的源头，是中华文化取之不尽的宝藏。记录孔子言行的《论语》，成为历代统治者治国安邦的思想武器，同时也是各阶层人民做人的标准。

前 513 年即周敬王七年、晋顷公十三年

- 晋“铸刑鼎”。封建法典正式公之于世。

前 476 年即周元王元年

- 七雄争霸，战国开始。（有学者称，公元前 403 年韩、赵、魏三家分晋，战国开始。）

约前 501—前 416

- 墨子活跃于政治舞台。《墨子》所倡导的“兼爱”、“节用”，重农、重科技的思想，成为与儒、道两家同等重要的文化传统宝藏。

• 前 372—前 289

• 孟轲活跃于政治舞台。流传至今的《孟子》一书，成为继《论语》之后的又一部儒家的力作，思想内涵博大精深，影响深远。

• 前 359 年

• 商鞅开始在秦国变法。秦国因此迅速强盛。

• 约前 343—前 290

• 屈原活跃于政治舞台。因遭奸臣陷害，最后自沉汨罗江。但他所留下来的《楚辞》，成为中国浪漫主义文学的源头之作。

• 约前 275 年左右

• 庄周活跃于政治舞台。老庄之“出世”思想与儒家之“入世”思想，对中华民族文化影响极为深远。

• 约前 315—前 263

• 荀况活跃于政治舞台。《荀子》集百家之大成，郭沫若说：“荀子是把百家的学说差不多都融会贯通了。”（《十批判书·荀子的批判》，1954 年版，209 页）

• 前？—前 234

• 法家代表人物韩非活跃于政治舞台。法家重耕战、尚实用的思想，影响深远。

• 约前 284—前 208

• 李斯活跃于政治舞台。李斯与赵高等协助秦始皇统一推行小篆、统一度量衡等，对推动封建经济、文化作用极大。

• 前 239 年即秦始皇亲政之年

• 吕不韦将《吕氏春秋》公之于世，其保留先秦文化之功，功不可没。

• 前 475 年即周元王二年

• 楚国绘制的用于丧葬的帛画出现，即现存的《人物龙凤图》和《人物御龙图》，是一种带图像的帛书。

• 约前 433 年即周考王十年

• 制作曾侯乙墓雕塑。

