美的盛宴

【阅读中国·艺术史卷】

李晓 曾遂今／著

华东师范大学出版社

阅读中国
系列丛书
READING
CHINA

作者简介



李晓 研究员。1982年毕业于南京大学中文系戏剧专业，获硕士学位。历任上海艺术研究所艺术理论研究室主任、常务副所长。现任中国戏曲表演学会常务理事、中国戏曲现代戏研究会理事、上海古典文学研究会理事、上海比较文学研究会理事。出版著作4种，发表论文150万字，10次荣获全国、省市级奖项，部分作品在国内外产生一定影响。主要作品有：著作《古剧结构原理》、《戏剧与戏剧美学》、《邯郸记评注》、《中国戏剧现代戏史》（主编之一），论文《中国南方昆剧的表演艺术及其创造法则》、《麒派艺术论》、昆剧《长生殿》（合作）等。曾任《中国曲学大辞典》编委，现任《上海话剧志》主编。



曾遂今 研究员。现任中国艺术研究音乐研究所学术情报研究室主任、《音乐学术信息》主编、文化部国家音像制品审核机构专家委员会委员。现任中国音乐家协会会员、中国轻音乐学会常务理事、北京音乐家协会理事、全国旋律学研究会秘书长，中国社会音乐研究会常务理事、国际流行音乐协会（IASPN）会员。出版著作7种，发表论文300万字，论文和音乐作品曾多次获奖。主要作品有：著作《音乐社会学概论》、《中国乐器志·气鸣卷》、《乐谱中的光环》、《现代通俗歌曲观念与技法》、《消逝的音乐：中国古代乐器鉴思录》、《大众音乐概论》，多篇论文和800余首各类声乐器乐作品。



目录

【序】/10

【导言】/12

【第一章 远古的情思与想象力】/15

一、龙与凤在图腾崇拜中飞舞 /16

二、彩陶纹画的原始美 /19

三、远古传说中的原始乐舞 /22

四、古陶埙隐藏的奥秘 /25

五、虞舜时代的音乐家夔 /27

【第二章 三代艺术由滥觞走向祭坛】/29

一、女乐三万晨嗥于端门 /30

二、制礼作乐兴礼乐之邦 /31

三、扑朔迷离的三代绘画 /33

四、青铜纹饰的狞厉美 /34

五、汉字线条美之源 /36

【第三章 理性与情感的美的交融】/39

一、孔子对《诗经》音乐的贡献 /40





二、《九歌》的浪漫情调/42
三、壮观华美的春秋“万舞”/44
四、震惊世界的曾侯乙编钟/46
五、非凡的音乐天才们/47
六、战国帛画的幻想色彩/50
七、令人惊诧的大篆《石鼓文》/52
八、巫、傩遗风和古优/54



【第四章 大气而浪漫的秦汉艺术】/59
一、皇权威严下的秦小篆/60
二、开放而洒脱的汉隶运动/62
三、浪漫而多彩的汉画艺术/68
四、华丽眩目的百戏歌舞/74
五、角抵妙戏《东海黄公》/76
六、汉乐府与协律都尉李延年/78
七、鼓吹乐与相和歌/80
八、感伤古琴歌《胡笳十八拍》/84



【第五章 飘逸超然的魏晋风度】/87
一、千姿百态的舞容舞风/88
二、浩渺的音乐长河由源成流/91
三、七弦琴流泻出千古情韵/94
四、早期的石窟壁画艺术/97
五、“六朝三杰”与早期画论/103
六、稀世翰宝天下第一帖/109
七、形神兼备 晋书三王/110
八、“二爨”之奇与魏碑之趣/115
九、百戏余风及情节性表演伎艺/118



【第六章 辉煌而多元的隋唐艺术】/123

一、自娱自舞蔚然成风 /124
二、精妙绝伦的宫廷乐舞 /128
三、民间音乐 /130
四、宫廷音乐与音乐机构 /133
五、琳琅满目的乐器与记谱法 /136
六、隋碑、智永与“初唐四杰”/139
七、“颠张醉素”与“颜筋柳骨”/144
八、敦煌壁画的世俗美 /149
九、焕烂非凡的人物鞍马画 /154
十、从青绿山水到水墨山水 /164
十一、纷繁复杂的“唐戏”艺术现象 /169

【第七章 诗意美与世俗美的分流】/177
一、杨凝式独得《兰亭》遗韵 /178
二 、“宋四家”与尚意书风 /179
三、五代两宋之画院 /186
四、传神写照的人物画 /188
五、山水画诗意美的追求 /196
六、花鸟画派之流变 /206
七、两宋舞蹈的新发展 /211
八、古器乐艺术渐趋齐备 /216
九、空前繁荣的民间音乐与词歌曲 /218
十、宋金杂剧面面观 /223
十一、古老南戏的早期形态 /230

【第八章 文人意识强烈的元代艺术】/235
一、遒丽秀媚的元代书风 /236
二、文人画家的山水意境 /239
三、墨竹、墨梅与人物画 /247
四、繁盛一代的元杂剧 /252

五、关汉卿与王实甫 /256
六、元南戏的繁荣和发展 /262
七、宫廷舞蹈的宗教色彩 /267
八、兴旺发达的民间音乐艺术 /269

【第九章 审美意识大变迁中的新浪潮】/277



一、流派竞胜的山水画 /278
二、花鸟画派与人物画 /286
三、以古出新的明代书风 /291
四、南戏四大声腔之流变 /296
五、开创以南曲为主的传奇时代 /300
六、汤显祖与《牡丹亭》/305
七、舞蹈的魅力来自民间 /308
八、宫廷音乐·民间小曲·古琴艺术 /313



【第十章 从封建末世的复古中走出】/319
一、已趋僵化的宫廷乐舞艺术 /320
二、日益发展的民间舞蹈与音乐 /322
三、尊碑求变的清代书风 /330
四、“四僧”、“四王”山水画及其他 /336
五、竞放异彩的花鸟画与人物画 /343
六、岭南画派与海上画派 /351
七、李玉与苏州派戏曲 /357
八、《长生殿》与《桃花扇》/361
九、花部勃兴与昆曲衰微 /367
十、四大徽班进京与京剧的诞生 /372

【后　　记】/378

【参考文献】/380

序

余秋雨

今年是敦煌藏经洞发现100周年，我已两次来莫高窟朝拜。第一次是年初，我乘坐吉普车奔驰数万公里考察世界各个文明故地回来，途经这里，在冰天雪地的严寒中比过去更深入地读解了它在中外文明发展长途中的身份；第二次是现在，骄日炎炎，我准备投入新一轮的考察，将历时半年，到这里来告个别。

此刻已是深夜，我在鸣沙山下的敦煌山庄旅舍中翻阅着随身带来的李晓、曾遂今两位先生所著的《美的盛宴——阅读中国·艺术史卷》校样，心情宁静而渺远。百年前以八国联军入侵北京为标志，中华民族蒙受空前的奇耻大辱，就在这时敦煌藏经洞被发现了，不早不迟，像扭开了一个锁眼，像针刺到一个穴位，中华文明的全身经络刹时醒豁。尘封的千年，秘藏的辉煌，使得陷于血火悲号中的大地又酸又痛。藏经洞刷新了敦煌的意义，而敦煌又刷新了艺术文化对于民族精神的意义。

那些柔美的线条，那些斑驳的色块，那些破损的泥雕，那些绵薄的经卷，居然关及一个庞大人种的历史尊严，其意义甚至不下于疆土的盈缩、城池的得失，这是按照庸常实利逻辑难以理解的，然而仅仅一个敦煌，人们便全然领悟。

我想，这也正是近百年来不断有高层学者从各个不同块面出发来梳理中国艺术史的原因。从王国维开始，到鲁迅、胡适等人，都为中国艺术史中某些门类、某些作品的研究作出了示范性的贡献。艺术史中许多门类的研究，在以往是不登大雅之堂的，而在20世纪也就强悍地进入了经典学术视野。

但是，对中国艺术史的整体著述和出版，还是近20年的事。这是因为：一，一场新的文化浩劫方过，人们对艺术文化重新产生了一种痛惜后的珍重；二，地下文物的大量出土，流散文物的发现和汇聚，使大规模的研究增加了资料上的可能；三，国门的开放带来了国际文化视野，艺术的哲学、社会心理学和文化人类学中的地位开始被国内学术界广泛确认；四，随着社会经济生活的快速发展，提高全民族的精神文化素养成了一个急待解决的课题，让更多的人

了解中国艺术史也自然成了题中之义。

眼前的这部《美的盛宴——阅读中国·艺术史卷》正是在这种文化走向中产生的一个令人注目的成果。汇集古往今来既有的研究成果，提出自己明晰的分期和裁断，以干净易懂的语言方式娓娓道来，再配上大量的插图，既系统深入又便于阅读，是本书的特色，十分可喜。

对于本书将系统性、学术性、知识性与欣赏性、可读性、可视性结合起来的展现方式，我很赞成。艺术是一种感性存在，历史理性和精神意蕴都通过美学途径沉淀在感性形式中。对艺术史中各个具体问题的研究应该运用严密而抽象的学理方式，而对一部完整的艺术史而言就不能停留在这个阶段了，只有从理性回归感性，才能完成史的整合。因此，这种感性是一种升华，不仅是对片断感性的升华，而且也是对局部理性的升华。换言之，我们可以用不美的方式来研究美，却不可以用不美的方式来叙述美；美的概念推衍可以超逸感性，而美的历程展现却应该普遍可感于广大读者。

当然，当感性形态已整合成史，它们也就体现出一系列理性指向。我希望读者能从这部艺术史中感受到，人类的任何一个群落迟早会把自己的集体精神安顿在美的领域，这个领域一旦形成便自成气候，自成脉络，永久地弥补和支援着实利世界的精神缺失；中华民族发展历程中最柔软、最容易被忽视的一脉是艺术，但历史已越来越证明，唯有它在最敏感也最永恒的部位上点化了文明。

也许部分读者还能从中进一步感受到，中国艺术曾经有过一次次灵气勃发的创造高潮，而这些创造高潮也正是中国人的群体人格比较健康的时期，可惜这种势头并没有一以贯之，或者是兵荒马乱，或者是精神灾难，使中国艺术的创造力断断续续，日趋平滑。因此，这部艺术史也是一声长长的感叹，一个沉重的警策。艺术史之后的篇章，应该由下一代更强健的生命笔触来书写。

战争史是不必等待续篇的，而艺术史正好相反。任何一部成功的艺术史都是一种呼唤，包括本书在内。是为序。

二千年夏，于敦煌。

导言

中国是世界上最古老的文明国家之一，具有悠久而光辉的历史。我们常说中华民族有五千年的文明史，那是从远古时期的新石器时代的中期算起的，据新考古的发现，还可以追溯得更远。新石器时代有近万年的历史，我们对于它的早期了解得不多。人类的艺术活动是人类文明开始的标志之一，中华民族的艺术史一般也是从新石器时代的中期开始的，但是旧石器时代的晚期已为我们透露了一些信息，所以这部艺术史便以“红”色的审美意义开始了。

我们的工作旨在通俗的意义上，以最简明的形式编写一部通俗性的艺术史，以适应广大读者的需要。我们尝试以图文互补的方式，以线带面，以面显点，引导读者走进这座以图文构筑成的“艺术博物馆”。我们在对中国艺术史的初步的研究中，感到按艺术自身规律的发展，最确切的分期法，应该是远古、三代为艺术的发生期，春秋战国、秦汉为艺术的发展期，晋、唐、宋、元为艺术的成熟期，其中的门类艺术先后达到顶峰，明、清为古典艺术的终结期，并在孕育着近代艺术。但我们的读者已习惯于历史博物馆的分期法，为求简明，我们姑且将艺术史分为远古、上古、中古、近古四大时期，然后按朝代分章描述。读者在阅读本书时，须加强自己的重点印象。

远古时期：对于这时期，我们所知甚少。从古文献中获知的信息，大多是带神话色彩的传说，尤其是原始乐舞的形态，而出土的文物却给我们直接的印象。远古先民的艺术活动与生活结合得非常密切，他们将能理解的，以惊人的想象力和艺术表现力附丽于陶器留给后代，彩陶纹画和陶埙足以代表远古艺术的最高成就；他们不能理解的，便以巫术礼仪的形式来表示，艺术与图腾以原始的方式结合在一起，譬如龙与凤的产生。中华艺术的原始形态充分显示了它的精神实质。

上古时期：这时期包括夏、商、周三代和春秋战国。艺术在这时期得到较大的发展，并出现明显的趋势。先是艺术与神结合，出现宗教神权色彩的巫史文化，巫术礼仪变化为宗教祭祀；后是艺术与礼结合，周王朝建设“礼乐之邦”，使艺术活动强化了它的上层建筑的属性；最后是“礼崩乐坏”。在春秋战国的思想活跃时期，艺术得到了大发展。北方的理性精神与南方的浪漫精神，成为中华民族艺术的性格与心理的基础，特别是楚文化在艺术史中占据了极为重要的地位。商、周二代的青铜器纹饰艺术，甲骨文、金文和大篆的产生，乐舞的表演性、欣赏性的加强，战国

帛画的幻想色彩，包含有戏剧因素的巫、傩的发展和古优的出现，等等，都标志着艺术开始走上独立发展的道路。

中古时期：秦、汉二代是中古艺术的发端时期，经魏晋南北朝而大放异彩，至隋、唐到达中古艺术的顶峰期。这是中华民族艺术获得大发展的时期，体现着一种空前的蓬勃发展的气势，时代的特征也相当鲜明，如秦汉的大气、魏晋的风度、隋唐的辉煌。这时期，各艺术门类逐渐步入各自的艺术规律发展的轨道，预示着门类艺术将通向辉煌的顶点。如书法艺术，篆、隶、草、行、楷俱已成熟，汉魏碑书和晋唐帖书皆为后世楷模；人物、鞍马画至唐代已达到顶峰；民族民间与宫廷的音乐舞蹈极为发达，从某种意义上来说，唐代舞蹈达到了辉煌的顶点；自汉至唐，戏剧也出现了早期的雏形形态，并预示着将有较大的发展。这又是一个艺术开放的时期，一方面出现艺术与宗教的结合，在民族文化的融合和艺术思想的提升的大文化背景下，中华民族艺术已提高到一个新的境界。从艺术发展的总体进程来说，中古艺术是古代艺术的黄金时期。

近古时期：即五代、宋、元、明、清时期。五代、宋、元的艺术很重要，它继承了中古艺术的传统而又得到了新的发展，而明、清艺术则明显地表现为保守与革新的两大文艺思潮的斗争，并以革新的姿态逐步走向近代艺术。这时期，艺术的发展有两个很显著的特点：一是当某种门类艺术已发展到顶峰以后，此种艺术就出现思变的艺术发展的新形态，以新的审美追求开创新的艺术风格。这在书法艺术方面最为突出，如宋书尚意变唐书尚法，元书遒丽变唐书雄健。二是政治情感介入艺术活动，使一部分艺术的创作活动带上强烈的思想倾向和情感泄发，当它与求变的艺术思潮相结合时，就会在艺术上呈现出新的面貌。这在宋金时期、宋末元初、明末清初时期尤为明显，爱国主义的词歌曲和遗民文艺就是一种突出的表现；宋元之间兴起的文人画，从本质上来说也与政治情感有关。在这时期，由于中古艺术的积累，山水画、花鸟画和宋元南戏、元曲、明清传奇得到长足发展，并达到艺术的极致，成为近古艺术的主要成就。明、清以下，则以反传统的艺术新生从封建末世走出，以新的审美形态走向近代。最突出的表现就是海上画派和京剧艺术。

这就是中国艺术史的发展轨迹和阶段性的特点。

读者可以顺着这条思路，把握住要点，也许就能饶有兴趣地浏览这座用图文构筑成的“艺术博物馆”。我们在粗线条的描述中，也曾注意到“点”上的工细描绘，读者也不妨在有兴趣的“点”上品味。因为艺术门类各自的发展线索比较清晰，注意了艺术的传承关系，读者也可以单门类纵览；艺术门类之间也存在着相互的关联和影响，如书画之间，音舞之间，表演性技艺和戏剧之间，等等，细心的读者也可以贯通领悟；一朝一代的艺术门类，有其共性也有个性，我们力求从共性和时代思潮方面概括出一朝一代的艺术的总倾向或时代风格，有时勉为其难，读者可独立思考；艺术的发展总是呈现不平衡状态，各门类艺术的成熟期和顶峰期因此而不同，所以在描述中也常采用不同的方法。综合性的艺术史的编写法可以有各种方法，我们的写法，仅是一种对通俗性的探索。如果读者读后能得到一些愉悦和收获，我们的一番努力也就很有意义了。

美的盛宴

阅读中国·艺术史卷

【第一章】

远古的情思与想象力

远古（约 60 万年前 — 4000 年前）

中华民族的原始艺术是先民审美活动的产物，而在远古的原始社会，审美活动作为一种意识，又不仅仅是审美的，它被包含在先民的图腾活动之中。这是一个很漫长的人类过渡的历史阶段。这个历史阶段，包括从元谋人算起的250万年的旧石器时代和大致七八千年的新石器时代。自从在欧洲西班牙北部洞窟发现至少 1 万年以前的岩画以来，世界各地也陆续有所发现。我国也曾在内蒙古阴山地区发现岩画和磴口格尔敖包沟发现鸵鸟刻绘，据专家测定，它们的年代也在 1 万年以前。我们据考古资料和先秦典籍得知，远古先民的明显带有审美性质的意识活动，是在旧石器时代晚期和进入新石器时代以后。中华民族的先民的审美活动孕育了艺术，中华民族的艺术史也从这时开始了。如果我们不把先民的审美活动仅仅看作是审美的，那么在对先民的图腾的破解之中，还可往遥远的史前追溯。让我们先认识一下龙与凤吧。



一、龙与凤在图腾崇拜中飞舞

图腾，是原始人相信自然界的某种动物、植物或无生物与他们有着某种特殊的关系——保护者或象征，因而顶礼膜拜。

当我们发现旧石器时代晚期的山顶洞人时，是何等地惊讶和赞叹啊。看他们打磨、钻孔的小砾石、小石珠，你就会视若珍宝。小砾石是用微绿色的火成岩从两面对钻而成的；小石珠是用白色的小石灰岩块磨成的，中间钻有小孔。它们的穿孔几乎都是红色的，好像是它们的穿带都用赤铁矿染过。光滑规整，又突出了色彩的精致的装饰品，难道不是微妙的情思和美的追求吗？而当你发现山顶洞人尸体旁也撒有这种赤铁矿的红粉时，你是否觉得这“红”色对于他们来说具有某种特殊的意义呢？

于是，图腾就在这里产生了。

图腾是原始人的一种巫术礼仪的信仰。这“红”色并不仅仅引起美的愉快的感觉，而且主要的是某种信仰的象征。从山顶洞人与“红”色的特殊关系，似乎可以感觉到，旧石器时代晚期在先民们的精神活动中已有了审美的意识。



人面龙身纹瓶
仰韶文化庙底沟型彩陶瓶。造型稚朴夸张。甘肃武山出土。

在中国的神话中有两个奇人，女娲和伏羲，他们作为远古中华文化的代表，在远古先民的观念中，却是巨大的龙蛇。即使是后世的《山海经》中也说女娲“人面蛇身”，《帝王世纪》说伏羲“人首蛇身”。传说中的人神合一，大抵是这样的形象。《山海经》说“其神皆人面蛇身”或“龙身而人面”，其实这样的形象是远古氏族的图腾，或者说是符号和标志。在《竹书纪年》中属伏羲氏系统的有所谓长龙氏、潜龙氏、居龙氏、降龙氏等。远古氏族信仰的都是一大群龙蛇。《山海经·海外北经》还十分形象地描写了龙蛇的原始状态：“钟山，名曰烛阴，视为昼，瞑

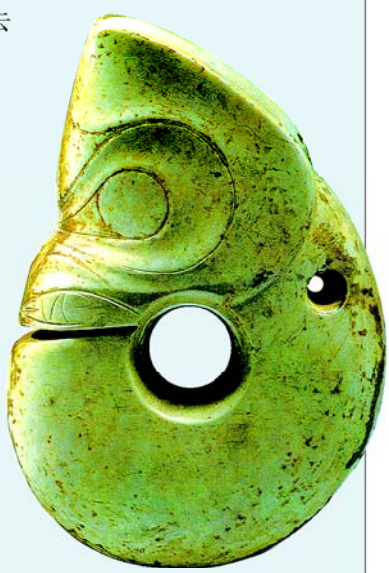
为夜，吹为冬，呼为夏，不饮不食不息，息为风，身长千里……其为物，人面蛇身赤色。”



碧玉龙
相当于仰韶文化中晚期的红山文化大型玉龙。高26厘米，宽29厘米。造型富有生气。内蒙古翁牛特旗出土。

这就是远古先民的“人心营构之象”（章学诚语）。在漫漫悠长的岁月中，远古华夏大地上许多的氏族、部落和部族联盟共同“营构”了中华民族先民意识中的图腾标志。闻一多在《伏羲考》中推测：“龙”的形象，是以蛇身为主体，“接受了兽类的四脚，马的头，鬣（如犬类的动物）的尾，鹿的角，狗的爪，鱼的鳞和须”。这可能在氏族战争中，蛇图腾不断并合其他图腾逐渐演变而为“龙”。从远古的神话传说，到甲骨金文中的有角的龙蛇字样；从青铜器上各式夔（传说中的怪兽）龙再到《周易》中无所不能的“飞龙”，一直延续到汉代艺术品中的龙蛇形象，从人类的“野蛮时期”到“文明年代”，不少于六七千年，吸引着人们去崇拜、去幻想那神奇怪异、变化莫测、气象万千的“龙”。虽说是远古图腾，但到了文明年代就决不单纯是图腾了，而成了一种民族意识的象征。

在《山海经》的记载中，独东方较少龙蛇形象，在同时或稍后，凤鸟成了东方的另一种图腾符号。《山海经》也说东方有“五彩之鸟”，“有神九首，人面鸟身，名曰九凤”。《说文》更将凤鸟作了形象的描绘：“凤，神鸟也。天老曰，凤之象也：鸿前麟后，蛇颈鱼尾，鹳颡鸳思，龙文龟背，燕颔鸡喙，五色备举，出于东方君子之国。”



猪龙形玉佩
红山文化玉雕饰物。造型整体厚重。辽宁赤峰出土。

在甲骨文的卜辞中也出现凤的字样。“五彩之鸟”成为神化形态的“凤”，也是先民观念的产物，属于巫术礼仪的图腾符号。也正如上述伏羲氏有各种龙氏族一样，在东方也有各种鸟氏族。《左传·昭公十七年》说到少昊（古东夷族首领）氏时有不少鸟名官，如凤鸟氏历正、玄鸟氏司分、祝鸠氏司徒等。



蟠龙彩陶盆
龙山文化彩陶盆。盆口径37厘米。为已发现的原始社会时期较完整的龙纹。山西襄汾出土。

东方的凤鸟是同天命（自然的意志）联系在一起的，也是中华民族远古先民的图腾崇拜。在史前社会后期，部落之间经常发生战争，以“龙”、“凤”为主要图腾标记的东、西两大部族联盟经历了长期的残酷的战争。从文献、地下器物和后人研究来看，这场战争是以“西”胜“东”而趋于融合告终的。由于“龙”、“凤”图腾的融合，“凤”虽从属于“龙”，但作为精神形态的图腾仍被保持和延续下来。直到战国及汉代，仍有在凤的神化形象下祈祷生灵，而龙、凤一起引导生灵升天，也时常出现在同一图像中。

龙与凤在图腾崇拜中飞舞起来了，是在文明时代到来之前就在远古先民的意识中孕育出来了。在这两个图腾符号中凝聚的精神形态的内涵和意义，从原始人的情感、心理考察，已超越了原始图腾的低级状态，是充满幻想的产物，我们完全可以把它们看作原始审美意识和艺术创造的萌芽。



龙字
后世商周时期甲骨文、金文中的象形文字“龙”字。



凤字
后世商周时期甲骨文、金文中的象形文字“凤”字。

以“龙”、“凤”为主要图腾标记的东、西两大部族联盟经历了长期的残酷的战争，这场战争是以“西”胜“东”而趋于融合告终的。

二、彩陶纹画的原始美

新石器时代的彩陶文化，代表了原始社会最富有艺术性的文化创造，而且能初见情节和某种意义，它能引导我们走进原始人的艺术世界。

我国的文化遗址出土有玉石器、骨器、陶器等工艺品，尤其是彩绘陶器工艺及其纹画，是具有划时代意义的文化创造和艺术创造，是远古时代灿烂文化的重要标志，也是原始绘画的重要遗迹和美的杰作。

现在所能见到的我国最早的绘画，绝大部分是作为彩陶纹饰画而出现的。



仰韶文化半坡型

陕西西安半坡遗址出土的仰韶文化的人面鱼纹彩陶盆，距今已有6000多年。陶盆内壁画有滚圆的人面形，头发挽成三角形的发髻，眼睛作眯合状，鼻口位置比例适当，口中还衔着鱼，连双耳也连着小鱼呢，还游动着两条对称的鱼。这是一幅极富想象力的陶画，表现了人与鱼的亲密关系。这鱼也许就是该地区氏族的图腾。

在彩陶上出现最多的除了鱼，还有蛙。

陕西临潼姜寨出土有画着鱼蛙纹的彩陶盆，其内壁上的两只蛙用黑彩勾画，形态笨拙，鼓圆着大肚子，似乎正要向盆沿缓缓爬去。两条浓黑色的小鱼，以侧影两两相对地向青蛙游去。笔法简练，形象生动，画鱼简笔，已接近图纹状；画蛙抓住特征和瞬间状态，显示了先民的观察力和艺术表现力。

这两幅陶纹画虽出土地点不同，但彩绘的风格是一致的，在形式表现上，有它的地域风格。

鱼蛙纹彩陶
新石器时代的彩绘陶画。陕西临潼姜寨出土，属于仰韶文化半坡类型的遗物。

鸟纹彩陶钵
仰韶文化半坡型彩陶钵。此鸟纹为氏族图腾。陕西华县出土。





人头形彩陶
新石器时代的彩绘陶画。甘肃泰安大地湾出土，属于仰韶文化庙底沟型的遗物。

仰韶文化庙底沟型

同属仰韶文化，因地域不同也会有奇特的艺术创造。甘肃泰安大地湾出土的人头形彩陶，属庙底沟型，这是一件彩陶瓶。它的小口部位造型竟是一个孩童头形，稚态逗人，教人忍不住喜爱之情。也许我们的祖先认为，孩童是上天赋予的生命的延续，倍加珍爱，做此陶瓶寄托情思。瓶上的纹饰与上述陶盆也不同，趋向于抽象化。有人研究过彩陶纹的变迁，原来是具象的鱼纹，后来会慢慢地演变为线条，成为抽象的纹饰了。这在仰韶文化的彩陶中是不多的，故而十分珍贵。

马家窑文化半山型

对于稍后的马家窑文化来说，却以抽象化的几何图形为其彩绘风格。在青海大通县上孙家寨发现的马家窑类型的彩陶，所绘弧线的起伏旋转，能巧妙地结合器物形体使之变化自然。半山型的彩陶中，有方格形、弧线纹、螺旋纹、锯齿纹及波浪纹等纹饰，不仅用笔流畅，图案的组织布局也很严密。甘肃兰州花寨子出土的半山型螺旋纹彩陶，特征更为显著，可以说是马家窑文化彩陶纹饰的代表作品。其彩纹成螺旋形，分六组，每组旋心都设计



螺旋纹彩陶
新石器时代的彩绘陶纹画。甘肃兰州花寨子出土，属于马家窑文化半山型的遗物。

＞知识百科＜

文化遗址的分布

忠诚的大地为我们献出了埋藏几千年的来自远古的原始艺术。新石器时代的文化遗址，在我国各地广泛地散布着。黄河中、下游的仰韶文化、大汶口文化及龙山文化，黄河上游的马家窑文化、齐家文化及半山马厂文化，长江流域的屈家岭文化、青莲岗文化，以及浙江北部和江苏的良渚文化，还有近年发现的浙江余姚的河姆渡文化等，总数在 3000 处以上。

在罐腹的最大围处，相邻两螺旋成逆形旋转，随体得形，具有某种意味的抽象美。



大汶口陶器符文
迄今发现的在甲骨文之前的符号，约在6000多年之前。出土于山东省泰安县大汶口的陶器上有此奇怪的符文。

晚期仰韶文化的符号意义

在山东泰安大汶口出土的陶器，属仰韶文化晚期，竟发现在陶器上有奇怪的符文“  ”。从这图符来分析，上部是圆形符，下部是火形符，已具备了抽象美的造形，又表示着一定的意义。据考证，它表示“热”的意义。文字学家唐兰认为，“日下从火”为“炅”，即“昊”之本字，应该是远古少昊时代的产物；在传说中，该地正与少昊建都穷桑相合。后来，在莒县陵阳河出土灰陶尊，陶尊口沿下部也刻有该符文，因这一带都是东夷势力范围，又被推断为属少昊族徽性质的符文。如果把它看作具有后世文字意义的符号，那么，它比甲骨文还要早4000多年。这是一个了不起的创造。从符号的设计来看，也可印证中国书法艺术是同文字的创造同时发生的。

马家窑文化的原始舞蹈

我们对原始舞蹈的了解，一般是从先秦典籍中得到信息的，然而又惊喜地从马家窑文化的彩陶中发现原始舞蹈的生动形象的绘画。1973年从青海大通县上孙家寨出土了一件陶盆，内壁绘有三组相同的舞蹈场面。每组五人，手拉手跳舞，动作协调，面向左侧，头上羽饰斜向右侧，两腿弯曲呈踏歌状，下体尾饰甩向左侧，相邻两组之间有下垂的弧线，似柳枝轻拂。舞者脚下画有四条横线，似临水边，如果注上清水，会有水面倒影，就会造成池边歌舞的优雅、愉悦的意境。这是一幅表现原始人智慧、情感和想象力的优美的画，又展示了原始舞蹈的形态风貌。

原始舞蹈彩陶盆
这是青海省大通县上孙寨出土的舞蹈纹饰彩陶盆。距今约5000余年，为现知最古老的原始舞蹈图像。



三、远古传说中的原始乐舞

在远古时代，原始的歌谣、音乐、舞蹈总是结合在一起的。

中国古代有“曲合乐曰歌，徒歌曰谣”之说。原始人在“徒歌”的行为中，也还要伴随着手舞足蹈的多种身体姿势转换，用以表达和强化声音未尽的情感。所以古代文献上说：“言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”（《诗大序》）“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声；声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”（《礼记·乐记》）前者强调的是舞蹈成为歌唱情感的进一步升华；后者则说明“乐”的概念，是音乐与舞蹈的结合。

在先秦文献《吕氏春秋》中记录了很多远古的音乐传说。在这些音乐传说里，我们能较为形象地了解到远古原始乐舞的一些信息。

《吕氏春秋·古乐》中说：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕—— 一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。” 这段来自战国末年《吕氏春秋》中的记载，较为详尽地描绘出农耕和畜牧业逐步发展起来的中国

原始舞蹈岩画
这是内蒙古阴山山脉狼山地区乐舞岩画模拟图。



原始先民在实际社会生活中所创造的音乐世界。

这是一幅生动的乐舞画面：远古有一个葛天氏族，他们的音乐舞蹈总是由三个人执着牛尾，和着带节奏性的舞步和体位动作，唱着一组歌颂天地万物的歌曲。《载民》的内容是歌唱人类的祖先或养育万物生灵的大地。《玄鸟》则歌颂葛天氏族的图腾标志—— 一种黑色的大鸟。因玄鸟又是燕子的古称，所以这首歌又似乎在歌唱春天。《遂草木》的内容，则又是在倾述先民们诚挚而善良的心愿：希望天、地能给他们的生活空间带来草木葱郁、畜牧兴旺的繁荣昌盛景象。《奋五谷》表达了先民们另一种期望——五谷丰登。《敬天常》又似乎在向上天表示谢意。因为上天赐予了他们草木葱郁、畜牧兴旺和五谷丰登。《达帝功》表现了人们有充分发挥、展现上天功德的愿望。《依地德》是说他们要顺应大地的规律。《总禽兽之极》是说人们力图克服一切困难，达到牲畜的高度繁衍。



原始舞蹈壁画
这是广西壮族自治区宁明县花山崖原始壁画中的舞蹈场面。这里曾居住远古骆越民族。

这一远古的八段体歌舞组曲，明确地表现出先民们原始的宗教观。他们认为，通过祭祖先、祭天地的原始巫术活动，才能使生产生活顺理成章、风调雨顺和称心如意。而在这种活动中，只有音乐舞蹈活动才能最直接地表达他们的愿望。因此，原始乐舞活动，是和原始先民们的原始宗教观念相联系的。

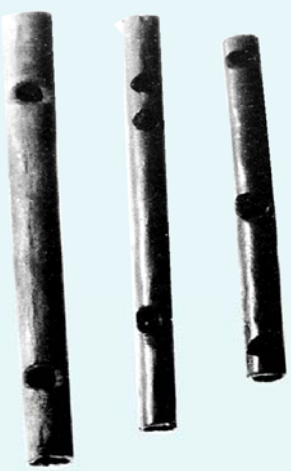
在原始社会，多个氏族部落之间，会有战争发生。据《尚书 · 大禹谟》记载，在舜当氏族长的时候，禹和其他的一些氏族对苗人进行了30多天的战争，但是无法征服苗人。禹按照舜的指示，收兵回来。他们用盾牌和羽毛作为舞蹈道具，在后方举行



原始陶响器
这是1959年巫山大溪遗址出土的3件新石器时代的陶响器。细泥红陶质，中空，内有颗粒，手摇发响，其中两件可吹响发音。

了70多天的乐舞活动。这样一来士气大振，在以后的讨苗行动中，苗人就顺利地被舜征服了。在氏族人看来，拿着武器进行乐舞，就是一种练兵活动；拿着羽毛进行乐舞，则又表示出战争的最终目的是“文德”（和平友好之意）。相传，用武器和羽毛作道具的乐舞还有《刑天氏之乐》，黄帝与蚩尤的征战是古代“角抵戏”的起源等，这些都是远古时代表示征战生活的乐舞传说。

远古的原始先民们，是在音乐和舞蹈的早期结合中，表达着他们的生活、思想、感情和对世界的认识。



原始骨哨
这是1973年在浙江省余姚县河姆渡遗址出土的新石器时代的骨哨。均用鸟禽类的肢骨制成，长度约在6－10厘米。

＞知识百科＜

最古老的健身舞

《吕氏春秋》中说，在远古的阴康氏时期，由于洪水的泛滥，“水道壅塞，不行其序”，人们受尽了环境带来的潮湿侵袭，“筋骨瑟缩不达”，于是，有人又创造了一种乐舞，在这种特殊的手舞足蹈中，伸展了疲惫的筋骨，人们的健康得到了恢复。这种舞蹈就是一种最古老的健身之舞。



四、古陶埙隐藏的奥秘

远古的先民们凭借聪明才智发明和创造了多种古乐器。这些乐器是原始音乐文化的一个很重要的组成部分，它们构筑的美妙的音响世界，把我们带回那非常遥远的年代。

原始社会的乐器较为简陋，一般用骨、土、石、竹等材料制作。

从古代文献记录的传说和出土文物中，我们能了解到的原始乐器有敲击乐器鼓和土鼓、 磬和离磬 、钟、铃，吹奏乐器苇龠， 以及传说中的管乐器苓、管、角、篪、悝、笙等。但作为中华民族特有的古老的乐器是陶埙。

埙是远古时期的吹奏乐器，因是烧陶制作，所以不易腐烂。万荣县荆村曾出土了几枚新石器时代的陶埙。其中一枚形直长，如管，顶端只有一个吹孔；另一枚是椭圆状，除顶端有吹口外，旁边还有一个可以开闭的按音孔；第三枚是扁圆状，除顶端的吹口外，旁边有两个按音孔，故能发出不同的音高。发展到殷汤武丁时期还有五音孔埙。

＞知识百科＜

原始乐器

鼓和土鼓：据《礼记·明堂位》中记载，远古的伊耆氏有用土制的鼓，这是一种用草扎成的鼓槌来敲击的鼓。后来到夏后氏时期的鼓又装上了支撑的足。

磬和离磬：磬是一种敲击乐器，用石料制作。在《尚书·益稷》中又被称为“石”和“鸣球”。古籍中所说的离磬，则是指原始人已经学会把几个石磬编排成为一组而敲击出不同的声音来。

钟：在陕西长安县客省庄龙山文化遗址出土过原始时期的陶钟，成扁形，很符合发声的原理。

铃：在甘肃临洮寺洼山出土过原始时期的陶铃，中空，内有陶丸，可以摇动作响。

苇龠：《礼记·仲尼燕居》和《逸周书·世俘解》中记载，伊耆氏时期，人们发明了一种用芦苇管编排而成的吹奏乐器，古籍中称为苇龠。夏禹时期的乐舞《大夏》，就是用苇龠来演奏的。



原始埙
此埙形成年代距今约7000余年，是目前发现年代最早的埙，无按音孔，只有吹孔。今藏浙江省博物馆。

埙是旋律性的乐器，中国古代音阶的产生和形成，有可能在序列性陶埙的测音中找到它逐渐形成的线索。音乐家吕骥和黄翔鹏先生都认为，中国有规律的音阶的形成不会迟于距今5500年前的新石器时代。从出土的陶埙的测音结果表明，有两个二音孔埙的全闭音几乎完全相同。两陶埙发出的三个音，构成两个音程，一个纯五度和一个小七度；一陶埙发出的三个音构成一个小三度和一个纯四度，如果将这两个埙发出的音合并在一起，正好构成五声音阶。我们可以将它读成C大调35672音、G大调61235音或D大调24561音，这可以看作是我国五声音阶在新石器时代晚期已经形成的物证。武丁时期的五音孔埙，则已能吹奏出七音阶来了，两个“变音”的出现也不会是太迟的。古埙中还隐藏着这样一个奥秘，所以到殷周时期我国的古音阶会如此地完备和发达。但是，也有人对两个二孔陶埙的发音合并在一起，推断五声音阶的形成，持怀疑态度。但古陶埙能发出有旋律性的音阶，确是一个事实，尚需在考古工作中进一步研究古音阶。



商代骨埙
这是河南省安阳殷墟侯家庄1001号墓出土的骨制埙，埙体前后刻饕餮图纹，制作精美，呈橄榄形，有5个按音孔。



五、虞舜时代的音乐家夔

尽管有人说，夔是传说中的人物，但仍值得我们将他看作是远古音乐家的代表人物。

夔是舜时的乐官。舜说：“夔，命汝典乐。”舜任命夔主管乐舞之事。我们可以把他看作是我国最早的音乐家。在夔之前，传说中还有黄帝时的伶伦，颛顼时的飞龙，帝喾时的咸黑，尧时的质，都曾是主管音乐的，但记载太少，我们对他们事迹的了解是很模糊的。

在《尚书》的《尧典》中，记载舜命夔主持乐舞，要“八音克谐，无相夺伦，神人以和”。夔应道：“予击石拊（拍击）石，百兽率舞。”“百兽”是指大家装扮成野兽起舞。在《皋陶谟》中，则更详尽地描述了夔是怎样指挥乐舞的。当时的乐队有磬、琴、瑟、管、鼓、柷（古击乐器）、敔（古击乐器）、笙、钟等，似乎打击、吹奏、弹拨之类的乐器全齐备，夔能得心应手地指挥这个“大乐队”，演奏原始时代最高水平的《箫韶》乐舞，而且能“《箫韶》九成，凤凰来仪”，确实是很了不起的乐舞的组织者和指挥者。奇妙的是，他是以“击石拊石”来指挥大型乐舞的。

据《吕氏春秋·察传》，夔原来出身于“草莽之中”，后被举荐给舜“以乐教天下”的。在传说中，也有人说夔只有一只脚，鲁哀公就问孔子：“乐正夔一足，信乎？”孔子说：“舜以夔为乐正。于是正六律，和五声，以通八风，而天下大服……故曰：夔一足。非一足也。”

夔在舜时对原始乐舞的规范化和各地民歌的交流起了重要的作用，对后世的影响也是很深远的。

美的盛宴

阅读中国·艺术史卷

【第二章】

三代艺术由滥觞走向祭坛

夏商西周（公元前2070年—公元前771年）

中华民族的历史进入夏、商、周三代，已由原始社会步入奴隶社会。夏禹“传子不传贤”，使氏族共同体的社会结构发生本质的变化，奴隶制统治秩序逐渐形成，氏族成员分化为贵族、平民和奴隶，社会生产也有了较细的分工。意识形态领域的变化，以传说中的夏铸九鼎，揭开了具有浓厚宗教神权色彩的巫史文化的帷幕。巫术礼仪变成为奴隶主的宗教祭祀，原始乐舞也变化为奴隶主享乐的宴乐祭祀乐舞，在这样的文化背景下，艺术因素强烈的文化活动得到了较快的发展。从自娱性的活动过渡到表演艺术性活动，巫术活动中的宗教祭祀乐舞获得了空前规模的发展。商、周二代的青铜器艺术成为上古艺术的灿烂文化标志，而甲骨文和金文也开创了中国书法艺术的历史。



一、女乐三万晨噪于端门

在夏代，音乐舞蹈艺术向表演艺术性方面发展，乐舞艺术有了社会性分工，即，乐妓专事表演，统治者则专门享受这种表演性的服务。夏代开始，统治者把音乐舞蹈表演作为他们尽情享乐腐化的工具。

公元前21世纪奴隶社会开始时的第一个统治者夏启。相传夏启即位10年，宫廷创制了大型的乐舞《九韶》。这是一个供夏启欣赏取乐的表演节目。为了宣传这场“非凡”的演出，宫廷文人还编造出了一个“启上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下”的神话。《墨子·非乐上》记载，夏启因无节制地享受乐舞表演，引来天怒。

《尚书·五子之歌》中则说，夏启的儿子太康则更加荒唐和糜烂，他在宫廷中的长期纵情声色活动，导致国力的衰竭，宫廷内矛盾重重。

而夏代最后一个统治者夏桀，则是中国历史上被称为“女乐亡国”的典型：“昔者桀之时，女乐三万，晨噪于端门，乐闻于三衢。”（《管子·轻重甲》）“（桀）收倡优侏儒狎徒，能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐，日夜与妹喜及宫女饮酒，无有休时。”（《列女传》）夏桀用3万人的女性乐人来组成一个极其庞大的乐队和舞队，用以表演乐舞，以至于早晨在宫中端门处奏乐，其嘈杂的音乐音响在三条大街以外的地方都能听得到。夏桀整天在女人堆中酒色欢歌，已达到了无以复加的境地。百姓怨恨到了极点，骂道：“时日曷丧，



商代特磬
这是商代后期的石制特磬，由石灰岩打制。1973年7月在陕西省蓝田县出土。

夏桀用3万人的女性乐人来组成一个极其庞大的乐队和舞队，用以表演乐舞，以至于早晨在宫中端门处奏乐，其嘈杂的音乐音响在三条大街以外的地方都能听得到。

予及汝皆亡！”

夏朝灭亡以后，商代的统治者对前朝的放纵乐舞行为有所收敛。当时的一个乐舞作品，名曰《大濩》。其内容是为了纪念商汤伐桀的历史功勋。



晚商虎纹石磬

这是在河南省安阳武官村商代晚期墓葬中出土的、由大理石制作的敲击乐器磬。长84厘米，高42厘米。磬是宫廷乐舞中重要的演奏乐器。

但是商代最后一个帝王商纣，却又在华丽的宫廷乐舞声中糜烂至极。《史记 · 殷本纪》记载：“（桀）于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐……大聚乐戏于沙丘，以酒为池，悬肉为林，使男女倮相逐其间，为长夜之饮……百姓怨望，而诸侯有畔者。”酣歌狂舞，漫无节制，时谓“淫乐”。

周武王举兵灭纣，建立了周朝。此时最著名的音乐舞蹈作品为《大武》，其内容是描写武王伐纣的军事行动过程。在古代文献《乐记》中，详尽地描述了该作品在孔子时代（前551—前479年）演出的整体构架和内容顺序。

二、制礼作乐兴礼乐之邦

在周王朝的礼乐制度中，统治者强调“礼”与“乐”的同等重要性，并把它们作为维护社会秩序、巩固朝廷统治的重要手段。

《史记·周本纪》记载，周朝建立后不久，大约在公元前1058年，宫廷制定了礼乐。这是周人取得政权后，吸取了夏、商王朝覆灭的教训。因此周人从建国一开始，便制定了这套详尽而完备的宫廷礼乐典章制度。礼乐制度把音乐与歌舞纳入宫廷礼仪活动中，因此那种在宫廷中恣意享受女乐的行为也被严格地遏制住了。周王朝开中国历史之先河，推行的这种宫廷礼乐制度，对管理国家朝廷具有一定的积极意义。为此，中国作为“礼



铙
此为西周早期的敲击乐器铙，于1980年5月在宝鸡某周墓出土。

乐之邦”的美称也由此而来。

在音乐舞蹈方面，严格规定了应用音乐的等级制度。在王、诸侯、卿、大夫、士不同的阶层，具有不同的音乐规模：

王——乐队可以排列东西南北四面，舞队是8个舞行，共64人；

诸侯——乐队可以排列三面，舞队是6个舞行，共36人；

卿和大夫——乐队可以排列两面；

士——乐队只可以排列一面。

周朝的宫廷音乐机构，归“大司乐”统管。其中包含了音乐性质、音乐教育、音乐表演三个职能部门。在周朝的礼乐制度管理下，乐舞活动应用于五种重要场合：祭祀活动，求雨、驱疫活动，燕礼（宴享诸侯与宾客），射仪（射箭演习比武），王师大献（凯旋庆祝活动）。



西周编钟
这是西周时期的编钟4件，1986年于洛阳某周墓中出土。



在文献《仪礼》中，我们能较为清楚地知道当时的乐舞节目内容。如燕礼时用的音乐节目有：

工歌（专业宫廷乐工演唱的歌）——《四牡》、《皇皇者华》、《鹿鸣》；

笙奏（专业宫廷乐工演奏笙曲）——《南陔》、《白华》、《华黍》；

间歌（歌唱与器乐演奏相间，6 曲，轮流 3 次）——歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》；

乡乐（群众合唱民歌 6 首）——周南：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；召南：《鹊巢》、《采蘩》、《采苹》。

三、扑朔迷离的三代绘画

我们对于三代绘画的了解，是从文献中获知的，然而这些记载似乎都带上了传说的色彩。

黄帝时，能染五色以及“史皇作图”，那么到了三代有关绘画的传说，也不能纯看作是无稽之谈了。

夏代盛行一种风俗，边缘地区的贵族往往要向朝廷贡物，其中有绘有珍禽异兽的图像。朝廷就会把其中的图像镌刻在鼎器上，以加强人们对朝廷的忠贞和景仰之心。

据《尚书》记载，殷代曾有“汤王良弼梦像”的故事，天子命画工绘梦中所见人像，然后去寻找此人，此人就是傅说，后来做了宰相。《史记 · 殷本纪》也说，殷初宰相伊尹“从汤言素王及九主之事”，汉刘向说伊尹画的九主是法君、专君、授君、劳君、等君、寄君、破君、国君、三岁社君等，是为了劝戒成汤的。这时期的绘画对象都是以君王为主体的。世界各国都一样，成了王朝文化的特点。

在《周礼·冬官考工记》中，还给我们留下了西周“画缋之事”。缋，即指帛，在帛上刺绣谓制之缋，在帛上刺绣画稿谓之画缋。画缋已非常注重色彩的处理，“动方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑天谓制幺，地谓之黄”。还注重于间色，“青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五彩备谓之绣”。周代的画缋实物不可见，但这种色彩处理方法一直流传到后世。据说周代宫室的门上画虎，盾上画龙，扆(屏风)上画斧，以示天子武功威严。

周王朝壁画也不少，在明堂、宗庙内一般都画有壁画。传说孔子曾参观过周代的明堂，见壁上画“有尧舜之容，桀纣之像”，呈善恶之状。也见到“周公相成王，抱之，负斧，南面以朝诸侯之图”。又传说周公有功于周室，为褒赏其德，“乃绘像于明堂之墉（即墙）”。孔子见此不禁赞叹道：“此周之所以隆盛也。”（《孔子家语》）这些传说中的画事，后人的记载有所加工，但终究使后人知道三代有绘画，而且其绘画已具有一定的教化作用了。



兽面纹
商代中期的青铜器艺术。此物为酒器罍，颈、腹部铸有饕餮纹。

四、青铜纹饰的狞厉美

尽管青铜器纹饰也可追溯于原始图腾和彩陶图案，但晚期彩陶的神秘色彩，在青铜器纹饰上已发展到了极致。

新石器时代晚期的彩陶纹画已由悠闲的审美风格向神秘怪异的风格转变。这是因为社会发展进入了以残酷战争为基本特征的黄帝、尧舜时代，稳定的原始社会结构渐趋分化，正在走向奴隶制社会。殷汤灭夏以后，巫史文化兴行，在神秘的巫术观念统治下，现实的一切都“格

于皇天”，“格于上帝”，奴隶主阶级不仅相信受命于天，而且也用这种巫术思想来统治天下。商、周二代的青铜器艺术，就是这种统治观念的产物。

青铜器的纹饰，大致有动物纹、自然气象纹、几何花纹等，常见的有饕餮、夔、龙、蟠螭（盘曲的龙蛇）、虺（毒蛇）、象、凤、鹤、蝉、蚕及云、雷、波浪、旋涡、三角、方格、菱形、连珠，绳索、沙粒、垂幛等。尤以饕餮纹为最突出，是以超世间的神秘威吓的动物形象为“祯祥”和标记，借以表示对奴隶主统治地位的肯定和对天下的威慑力量。饕餮是观念想象的凶兽，其形状如牛又似虎，也像兕（古犀牛一类的兽）。饕餮纹在巫术的幻想中含有巨大的原始力量，它是神秘、恐怖、威吓的象征。它是商鼎纹饰的最具代表性的创作。其次如夔纹，似龙一足的怪兽，如鸮枭纹，似夜的凶暴的使者。它们在青铜器的纹饰画中营造了变相的、幻想的、风格化的动物形象，给人的感受又是一种神秘的威力和狞厉的美。它们是以怪异形象为符号，指示了超世间的权威神力的观念；以怪异形象的雄健线条，深沉的凹凸效果，体现了一种不能用语言表达的原始宗教的情感和观念。这是商鼎艺术特有的原始的、天真的、拙朴的美。



父庚觶

西周早期的青铜器艺术。此物为酒器觶，颈、腹部铸蝉形翼和对鸟。

而西周的青铜器纹饰，则显示了另一种风格，出现了较多的夔龙、夔凤、鸟形、蚕形等纹饰，将幻想与现实相结合，以稳定、祥瑞、平和的观念氛围，以匀称、对称、谐调的形式造型，以中和祥瑞的风格显示周兴之合乎天命。而将兽面纹安排到不相称的次要的位置，如鼎足，打破了神秘狞厉的鼎器格调，而代之以流畅自然的波浪纹、鳞带纹等。

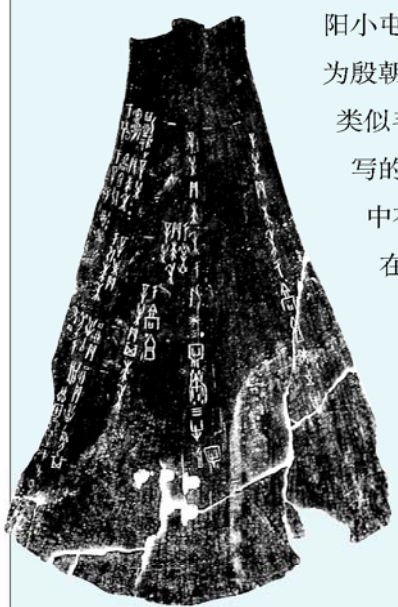
上古的青铜器艺术在三代创造了灿烂辉煌的成就，延续至春秋战国一变以蟠龙为主体，而在秦统一中国后，完成了它的艺术使命。但它的艺术魅力，仍然为千秋万代所吸引和景仰。

五、汉字线条美之源

在商、周二代与青铜器同样发达成熟的，是汉字。汉字的书写，作为一种艺术，其发源可以追溯到甲骨文和金文已相当成熟的时期。

甲骨文

甲骨文是我们能见到的最古的汉字。因甲骨文出土于河南安阳小屯村，其地为殷故都遗址，故又称殷墟文字。出土的甲骨文为殷朝后期的文字。其大多是用刀刻在龟甲和牛骨上的，也有用类似毛笔一类工具书写的。刀刻的多是方折笔，瘦劲挺拔；书写的以圆笔居多，肥壮雄浑。甲骨文也有不同的书风。甲骨文中有许多象形字，但已包含有超越被模拟对象的符号意义，在本质上是有别于绘画的。



甲骨文刻辞
商代武乙、文丁期的甲骨文占卜刻辞，出土于河南省安阳县小屯村，距今已有3000多年的历史。

甲骨文错综变化，大小不一，字体匀称、对称、稳定等特点，为书法艺术奠定了形式美的基础。又因为其在发展过程中并没有完全抛弃象形的原则，就是这种符号所依存的字形线条，具有形体模拟的多种可能性，汉字形体就获得了独立于符号意义的发展途径。因此，汉字从甲骨文开始，就以净化了的线条美可以作出自由的多样化的线条运动和空间构造，借助于字的形体姿态表现抽象化的情感和气势，形成汉字书法特有的线条的艺术。所以汉许慎在《说文序》中说“盖依类象形，故谓之文”，所谓“文”，即字形线条运动的姿态。

金文

金文是指周代铸在青铜器上的汉字，此类青铜器大多为钟鼎之类，所以也称钟鼎文。其成文的文字叫“铭文”。金文一般先用毛笔写好，再刻在模子上用青铜浇铸。铸刻的阴文称“款”，阳文称“识”，后世也就有“款识”的说法。现存金文约有2000件。

西周中晚期的金文变笔法方整为圆匀，结体紧密、平正、稳定，章法有序，或注重于骨力，或注重于典雅。其代表作有《虢季子白盘》、《散氏盘》、《毛公鼎》等。



毛 公 鼎

西周晚期的重要金文书迹。因记述周宣王褒赏其臣毛公事迹而得名。字体规整，有498字，为现存周铭文最长的书迹。

金文的字体后世认为是大篆，也有称为“籀文”，是指周宣王太史籀厘定的文字。中国书法艺术从大篆开始，比甲骨文更趋向于抽象的形式美，由象形进化到线条与结构的灵活性与概括性，以线条的曲直适宜、纵横合度，结构的结体自如、布局完满为书写原则。著名的《毛公鼎》和《散氏盘》已达到了金文艺术的极致，或严厉而刚劲，或外柔而内刚，给人以圆浑沉健的美感。从甲骨文到金文，这是一次艺术的升华，基本形成了中国书法艺术的流动的、富有生命力的线条造型的美的规律。宗白华说：“中国古代商周铜器铭文里所表现章法的美，令人相信仓颉四目窥见了宇宙的神奇，获得自然界最深妙的形式的秘密。”（《中国书法中的美学思想》）



散氏盘

西周晚期的重要金文书迹。因做盘人姓散而得名。字形扁圆，共375字。为金文后期大篆中的神品。

＞知识百科＜

《铁云藏龟》拓本

清光绪二十五年（公元1899年），古文字学家王懿荣在中药铺发现甲骨文，王死后，其藏甲骨归刘鹗（铁云）。刘总共收藏有5000余片，从中选择1600余片，于1930年出版《铁云藏龟》拓本。这是中国第一部有关甲骨文字的著作。

美的盛宴

阅读中国·艺术史卷

【第三章】

理性与情感的美的交融

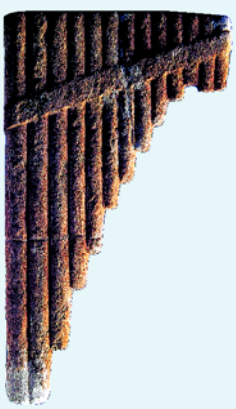
春秋战国（公元前770年－公元前221年）

中华民族的历史进入夏、商、周三代，已由原始社会步入奴隶社会。夏禹“传子不传贤”，使氏族共同体的社会结构发生本质的变化，奴隶制统治秩序逐渐形成，氏族成员分化为贵族、平民和奴隶，社会生产也有了较细的分工。意识形态领域的变化，以传说中的夏铸九鼎，揭开了具有浓厚宗教神权色彩的巫史文化的帷幕。巫术礼仪变成为奴隶主的宗教祭祀，原始乐舞也变化为奴隶主享乐的宴乐祭祀乐舞，在这样的文化背景下，艺术活动得到了较快的发展。从自娱性的活动过渡到表演性艺术，巫术活动中的宗教祭祀乐舞获得了空前规模的发展。商、周二代的青铜器艺术成为上古艺术的灿烂文化标志，而甲骨文和金文也开创了中国书法艺术的历史。



一、孔子对《诗经》音乐的贡献

孔子有一套儒家的音乐美学理论，它们影响着中国整个封建时代的音乐美学思想。



石排箫

这是1978年在河南省淅川县下寺1号墓出土的石制排箫。排箫是春秋晚期民间和宫廷乐舞中的重要乐器。原物质白色，近似汉白玉。

孔子是春秋末期的思想家、政治家、教育家、音乐家和儒家学派的创始人。孔子博学多才，相传曾问礼于老聃，访乐于苌弘，学琴于师襄。在音乐方面，他追求音乐的“文质彬彬”、“尽善尽美”、形式与内容统一，并更加重视内容的“善”。他提出了“思无邪”、“乐而不淫，哀而不伤”的音乐舞蹈审美标准，十分重视音乐的教育功能，并强调“为政”必须“兴礼乐”，认为“郑声淫”，强烈地主张“乐则韶舞，放郑声”。

早在周代，宫廷就建立了一个观察民风民情的“采风”制度。为了宫廷的音乐创作来源，也为了了解社会情绪，民歌的采集成为周朝宫廷乐官的重要工作内容。《史记·孔子世家》说，周王朝原来收集有3000多首民歌和乐歌，经过孔子的删选，成为后世所见的300余首定本。这一记载，遭到普遍怀疑。但是，孔子对《诗经》确实也下了很大功夫。《论语》记孔子说：“吾自卫返鲁，然后乐正，雅颂各得其所。”因为在孔子时代，《诗经》的音乐已发生散失错乱的现象，孔子亲自进行了改定工作，

编镈

这是春秋时期的4件镈，1955年3月出土于河南省新郑县。镈是属于钟类乐器的变种。





使之合于古乐，这就是孔子“正乐”。终于在公元前484年他编定了一部在中国文学史和中国音乐史中具有开拓性历史意义的诗歌大集《诗经》。孔子对《诗经》“乐正”功不可没。全部《诗经》含精选出的诗歌305首，包括风、雅、颂三大类。

《风》包括15国的民歌。其地域范围相当于中国黄河流域的陕西、山西、河南、山东四省以及长江流域的湖北省北部和四川省东部。所收作品的时间约从周代初年到春秋中期近500年间。《风》中的大部分民歌较为全面地反映了当时的真实社会生活。有反映人们劳动生活的，也有反映普通人痛苦辛酸的，也有反映统治者荒淫无度、贪得无厌的，更有人民爱国精神、乐观主义精神的流露和民间的和谐、欢乐、忠贞不渝的爱情表达。如《魏风·硕鼠》三章，其一歌曰：“硕鼠硕鼠，无食我黍！三岁贯女，莫我肯顾！逝将去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所。”在这首朗朗上口的四言歌词中，农耕的百姓把剥削他们的人比作窃食庄稼的老鼠，指责他们的忘恩负义和不近人情，表达了他们决心离开这个地方，寻求美好生活的愿望。

《雅》是贵族文人在民间音乐的基础上抒发自己思想感情的作品。作者尽管不可能超脱自己所处阶层的局限性，但也有不

>知识百科<

《诗经》的曲式

《诗经》中的歌词，均为歌唱所用的。只是当时人们还没有发明正式或通用的乐谱媒介，故音乐的婉转曲折，后人已无从知晓。只是各个时代的人，根据当时所处年代和自身对音乐的理解，而从不同的角度谱曲入歌。虽然春秋时代这些歌曲流行的通用音调已经消失，但从它们的歌词结构上，能窥视出这些歌曲的曲式结构。

按著名音乐史学家杨荫浏先生的研究，在《诗经》的《风》和《雅》中，起码包含了10种曲式。有一个曲调的重复（：A：式），如《周南·桃夭》；一个曲调后面再加副歌（：A＋b：式），如《召南·殷其雷》；两个曲调各自重复，并连接起来构成一首完整的歌曲（：A：＋：B：式）。如《郑风·丰》等。反映了上古歌曲多样化的手法和较为丰富的曲式结构。

少作品在一定的程度上能如实地反映现实，揭露统治者的昏庸暴虐，描写受迫害人的痛苦和当时的农业生产状况。如《小雅·正月》、《小雅·四月》、《小雅·小弁》、《小雅·巷伯》、《小雅·信南山》、《小雅·甫田》和《小雅·大田》等。

《颂》是天子、贵族祭祀祖先所用的乐舞歌曲。其内容多为颂扬统治者的“武功”、“文德”，描述贵族领主们的生产成就，宣扬祭祀获得的神秘与万能。如《周颂·清庙》、《周颂·思文》、《周颂·维天之命》、《周颂·武》、《周颂·噫嘻》、《周颂·载芟》和《周颂·良耜》等。

在以上这些歌曲中，我们能看到当时的社会精神风貌；在所歌颂的人物中，也出现了某些民族英雄，他们在推动当时的社会进步方面起到了积极的作用。



屈子行吟图

屈原是战国时期最伟大的诗人。此图系明代陈洪绶作，表现了“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰”的忧患诗人形象。

二、《九歌》的浪漫情调

《九歌》是先秦时期的一部充满幻想与浪漫色彩的音舞诗篇。

《九歌》原是楚国南部（相当于今湖南地区）的民间祭祀歌舞，后经屈原加工、编辑整理而成歌舞套曲作品。由于楚国民间信仰神鬼和祭祀风俗，该作品就是一套由男巫和女巫歌舞娱神的乐舞。虽名为《九歌》，其实分 11 大段：

《东皇太乙》，描述祭祀天神开始的场面；

《云中君》，祭祀女性云神的歌舞；

《湘君》，祭祀湘水男神的歌舞；

《湘夫人》，祭祀湘水女神的歌舞；

《大司命》，祭祀主寿命之神的歌舞；

《少司命》，祭祀主子嗣之神的歌舞；

《东君》，祭祀太阳神的歌舞；

《河伯》，祭祀河神的歌舞；

《九歌》原是楚国南部（相当于今湖南地区）的民间祭祀歌舞，后经屈原加工、编辑整理而成歌舞套曲作品。



九歌图

《九歌》原本是古乐歌，传说是由夏启从天上偷来的，充满着浪漫的幻想色彩。屈原在民间祀神乐歌的基础上，编撰为一套大型的祭祀歌舞作品。此图系元代张渥作，画卷分11段，图为东皇太一、河伯、湘夫人的形象。

《山鬼》，祭祀女性山神的歌舞，

《国殇》，祭祀阵亡烈士的歌舞；

《礼魂》，祭祀结束时所唱的歌曲。

在各篇的祭祀乐歌中，尽管是对神的颂赞，但渗透着人性内容中人对爱情的追求。有的学者认为它是热情深挚的恋歌，更是一部情意真切、缠绵悱恻的咏叹调。其中，有深深相爱，却未能相逢，无限的思念与惆怅交织在一起（《湘君》、《湘夫人》）；有追寻美好的爱情又不可得，只留下一片人生的伤感（《大司命》）；也有深得众女的钦慕爱恋，却又不得不在她们之中悄然离去（《少司命》）。而《东君》，给人们带来了万道霞光的欢乐；《河伯》中的河神，却是一个风流潇洒的多情水鬼。

《九歌》吸取了民间传统的祭祀乐舞的素材与风格，并表达

＞知识百科＜

屈原

屈原（约公元前339～前278）是中国历史上伟大的爱国诗人。屈原出身于楚国贵族，青年时代曾在宫中担任楚怀王的左徒（皇帝的近臣）。在楚怀王早期的政治开明时代，屈原颇受信任。但由于屈原作风正派，遭到一帮腐败贵族的嫉恨。怀王轻信谗言，流放了屈原。屈原在流放期间接近了民间，深受民间音乐感染，写出了不少不朽的诗歌，如《天问》、《九歌》（其中部分作品，疑非屈作）、《招魂》和《离骚》等，均洋溢着真切的爱国主义精神。

着民间善良和诚挚的愿望：他们祈求风调雨顺、丰衣足食、快乐吉祥。《九歌》也显示了先秦时期南方“巫舞”所蕴含的较高的艺术价值。我们似乎可以想象出：巫女缓缓起舞，穿着美丽的衣裳，浓郁的芳香，充满一堂（《东皇太乙》）。飞起舞袖吧，像翠鸟举起翅膀。展开我们的诗歌来唱吧，全都起来舞蹈，应和着旋律的节奏。啊，东君降临了，日光都给挡住了（《东君》）。美丽的巫女们应和着动人的音乐，翩翩起舞，创造出了中国古代先秦时期辉煌的艺术世界。

三、壮观华美的春秋“万舞”

万舞，是有关史籍上多次提及的先秦时期的一个著名历史舞种。

万舞有时由舞师表演，有时由贵族亲自表演，并常作为宫廷的礼仪性演出活动的舞蹈节目。一部分史学家认为，万舞是包括“文舞”与“武舞”等多种舞蹈的统称。

以“万舞”作为一种专用舞名，是在商代以后。《墨子·非乐》中有“万舞翼翼，章闻于天”的记叙；《诗经·鲁颂·閟宫》中有“万舞洋洋”的诗句。《墨子·非乐》中还说到，齐康公喜欢万舞，他要求表演万舞的人不能穿朴素的衣服，不能吃难咽



分水岭舞俑
这是战国时期的彩绘陶舞俑，共7件，于1955年山西省长治分水岭战国墓出土。舞俑高4.9—5.1厘米。



的粗食。齐康公还说：“万人”吃喝不好，脸色就不好看；穿的衣服不好，风度体态就不俊美。所以就要给跳万舞的人美食绣衣，才会有很好的表演效果。由此可知，春秋时期的万舞，是一种相当壮观华美、令人赏心悦目并具有相当高的艺术价值的舞蹈。

《诗经·邶风·简兮》中对万舞作了较为细致的描绘：“简兮简兮（雄赳赳，气昂昂），方将万舞（瞧他万舞要开场）。日之方中（太阳堂堂当头照），在前上处（瞧他领队站前行）。硕人俣俣（高高个儿好身材），公庭万舞（公堂面前舞起来）。有力如虎（扮成力士猛如虎），执辔如组（一把僵绳密密排）。左手执龠（左手拿着管儿吹），右手秉翟（野鸡毛在右手挥）。赫如渥赭（舞罢脸儿红似染），公言锡爵（公爷教赏酒满杯）。”

万舞有时是作为练兵的武舞。因为从舞蹈中可以表现出阳刚与雄健之美，并充分地显示出男人的彪壮、雄健与矫健。



成都宴乐武舞图铜壶
该铜壶1965年2月出土于成都市百花潭中学10号战国墓，青铜质，保存完好。

＞知识百科＜

万舞故事

《左传·庄公二十八年》记载了这样一个故事：楚文王在楚国战死，其弟原对文王的夫人即他的嫂子很爱慕，于是就到嫂子房前，独自跳起了万舞，他想用这种方法来勾引诱惑文王夫人。文王夫人听到了万舞的奏乐声后，伤心地哭泣并说道，我死去的丈夫本来是用这种舞来练兵的，而你不去找敌人报仇，却反到我面前来跳起万舞，这岂不是一桩怪事吗？

由此可见，万舞是一种可以体现男性魅力的舞蹈，对女性具有相当的吸引力。

四、震惊世界的曾侯乙编钟

在出土的春秋战国时期古文物中，以曾侯乙编钟最为著名。曾侯乙编钟的发现，形象而直观地标明了中国春秋战国时期在音乐文化和金属冶炼、铸造工艺上所取得的辉煌成就，为中国的考古科学、音乐科学等提供了最直接的科学观察资料。



曾侯乙镈
这是战国初期曾侯乙墓出土的镈。通高92.5厘米，铣距30.5厘米，重134.8公斤。纽是由相互对峙的龙和夔龙组成，构成一种舞蹈性的线条美。

1978年，在湖北随县擂鼓墩1号墓，出土了一套规模庞大的编钟。全套编钟青铜铸造，分三层悬挂于钟架。上层挂19件，分为三组；中下两层挂45件，分为三组。其中最小的一枚钟高20.4厘米，重2.4公斤，下层最大的一枚钟高153.4厘米，重203.6公斤。全套编钟总重量在2500公斤以上。这套编钟的音域十分宽广，约5个八度，基调和现代的C大调相同。其中心音区完全按半音阶排列，可以在3个八度内构成完整的半音阶，也可以在旋宫转调的情况下演奏七声音阶的乐曲。每件钟体上铸有篆体错金铭文，共约2800字，以此标明音律关系。

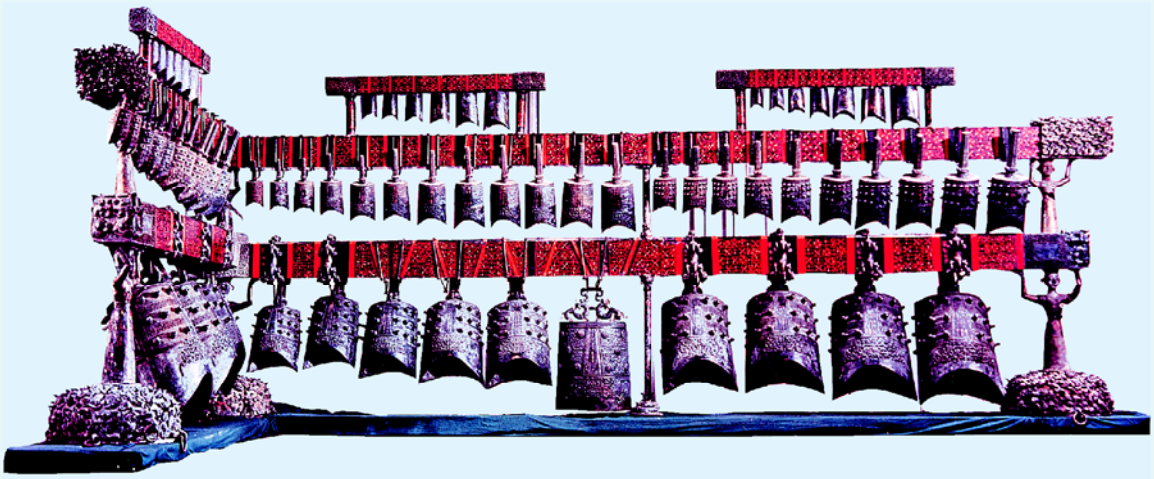
此墓墓主称曾侯乙。故该套编钟也就称为曾侯乙编钟。曾侯乙墓下葬年代为公元前433年或稍晚一些，约在战国初期。

曾侯乙编钟声音辉煌、庄重、清新、典雅。世界著名小提琴家耶胡迪·梅纽因曾欣赏了这套编钟的编钟音乐会。他说：“从希腊发掘出的木制乐曲已经不能发出音响了，只有在中国能欣赏到2000年前的古乐器演奏的乐曲，这是世界音乐史上的奇迹。”

＞知识百科＜

“八音”分类法

早在周代，见于文献记载的乐器，有近70余种。由于乐器的增多，人们开始对乐器分类。《周礼·春官》中首次出现了对乐器的分类。这种分类后人称为“八音”分类法。即可分为“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”八大类。在这些按乐器的制作材料来分类的众多乐器中，有敲击乐器，如编钟、编磬；有吹奏乐器如埙、箫（排箫）、篪、笙；有弹奏乐器如瑟和琴。



曾侯乙编钟是迄今为止中国出土的最为庞大而壮观的一套编钟。有关专家认为，此套编钟的发现，大量地弥补了古文献在音乐文化和其他方面记载的缺失和不足，具有重大的历史价值和科学价值。

曾侯乙编钟

春秋战国时期盛行以编钟和建鼓为主要乐器的乐队，史称“钟鼓之乐”。曾侯乙编钟代表着这一时期乐队的辉煌业绩并为我们留下了珍贵的历史遗音。

五、非凡的音乐天才们

春秋时期，王室独占音乐的局面被打破，乐师开拓出一个更为广阔的天地。战国时期，音乐在民间得到了更大的发展，出现了许多具有时代特色的音乐家。

周代的宫廷音乐唯王室独享。到了春秋时期，不仅是各国乐师开拓出一个更广阔的天地，更重要的是，音乐已从宗教气氛中解脱出来，富有一定的生活气息。当时各国的音乐家，在名字前面都冠以“师”的称呼，表示人们对音乐家的尊敬。

盲臣师旷

师旷是晋国著名的音乐家，活动年代大致在公元前572—535年，虽为盲臣，但有着丰富的生活阅历和辨音能力。晋平公

铸大钟，乐工皆以为音调，而师旷独认为不调，他的听觉是十分灵敏的。师旷还弹得一手好琴。据说他为晋平公演奏琴曲，能用琴声描绘飞鹤的鸣叫及舒翼而舞的优美姿态，还能表现大自然的风雨雷电的震撼人心的音响（《史记 · 乐书》）

师涓闻声作曲

师涓是卫国乐师，也以善弹琴而著称，音乐活动主要在公元前534～492年。他曾随卫灵公访晋，途中宿濮水之上，深夜闻有鼓琴声，师涓竟能端坐援琴，听而写之，将琴曲全记下来了。到了晋国，卫灵公请师涓奏此曲。一曲未终，晋国的师旷就不让弹下去，说这是商纣的乐师师延所作的“靡靡之乐”，师延是投濮水自尽的。这从另一角度说明师涓是善于搜集演奏民间乐曲的（《史记 · 乐书》）。

师襄教学

春秋时期叫襄的乐师有二人，一是鲁国的师襄，以击磬为业，另一是卫国师襄，孔子曾向他学琴。在师襄的诱导下，孔子学琴从“得其曲”、“得其数”、“得其意”，直到“得其人”、“得其类”（《史记 · 孔子世家》）。这是一套十分科学的学习方法。

师文论乐

师襄有个学生文，后来成了郑国的杰出大师。师文曾学琴三年不成，说：“文非弦之不能钩，非章不能成，文所存者不在弦，所志者不在声，内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。”这是一段精彩的关于音乐演奏的论述，也是古代音乐演奏的美学原则。

在春秋时期，像这样专注于音乐的乐师还有数人，而且往往是盲人，以非凡的音乐记忆能力，将古音乐传授下去。

战国时期，音乐更是在民间得到很大的发展，具有时代特色的音乐家纷纷出现，有不少人连名字也没有留下来。

＞知识百科＜

筝、筑、笛

在春秋战国时期，特别引人注目的，是筝、筑、笛的出现。

筝是一种用指拨弹的弦乐器。早在公元前237年以前就在秦国的民间流行了。其形制近似于瑟并比瑟小，所用的弦数也比瑟少。

筑是用竹尺敲击发音的一种弦乐器。早在公元前4世纪起开始在齐国民间出现。

笛是吹管乐器。在战国末期之前已开始出现并流行。屈原的弟子宋玉曾写有《笛赋》。



秦青授业

秦青是一位歌唱技巧高超的歌手，以教唱为业。他有个学生薛谭，未学成就要辞归。秦青就在郊外设宴为他送行，抚节悲歌，那歌声震得林中树木哗哗作响，天上的行云也停下来了。薛谭深受感动，再也不提回家的事了（《列子·汤问》）。

韩娥唱情

韩娥是以善于唱情著称。韩娥曾去齐国临淄，由于粮尽在西门卖唱。她的歌声极为动听，以至于离去了，还“余音绕梁，三日不绝”。她路过一家旅店，受到欺侮，曼声哀哭，感动了邻里老少一起痛哭。为了报答乡邻，她又唱一支悠扬、欢快的歌，一里老幼破颜欢笑，不胜其乐。韩娥善于用歌声表达情感，为历代所推崇 （《列子·汤问》）。

妙手伯牙

伯牙是一位优秀的古琴演奏家。伯牙从成连先生学琴，三年而成，然未能精妙。成连对他说：“我的老师方子春在海中，能移人情。”就带伯牙去蓬莱山，到了那边，成连先去迎师，驾船走了，旬日不返。伯牙在海边山上，面对辽阔的海面、宁静的山林，感受着海浪的崩嘶声、山林中群鸟的悲鸣，感叹道：“先生就是这样教我移情。”于是就在大自然的感受中操起琴来。一曲弹罢，成连先生回来了，伯牙就成了天下妙手，此曲即名《水仙操》（蔡邕《琴操》）。这是一个很生动的移情故事，艺术家就需要这样的情感与自然融合在一起的艺术胸襟。伯牙与钟子期的《高山》、《流水》的故事，之所以流传千古，也是因为艺术家和鉴赏家同样需要寄情山水，于自然的生命中去感受音乐，才能奏出和听出自然和人情的声音来（《吕氏春秋·本味》）。

六、战国帛画的幻想色彩

在中国的绘画史上，绘画作为一门独立的艺术品种而出现，就意味着绘画将逐步走上绘画艺术自身的规律性的发展道路。

我们从出土文物中发现了这样的画品，那就是战国时期的三幅帛画。它们是现存最古的绘画作品。

1949年春，在湖南长沙陈家大山楚墓出土的文物中，发现我国最早的一幅帛画，名其为《龙凤人物图》。图中绘一妇女，侧面，细腰，左向而立，头后挽有一个垂髻，并系有饰物。长裙曳地，大袖身小袖口，两手合十，神态虔敬。左上方画一龙一凤，形态妖娆，极富动势，正向天空飞升。尤其是那凤鸟，展翅扬尾，张举双足，增添了画面的飞升气势。此画初发现时，画面污染未作清除即作临摹，又恰好在龙左足处有破损，使研究工作步入歧途。此龙看上去似只有一足，故有人释为夔，一度名为《夔凤人物图》。郭沫若认为，图中夔象征恶，凤象征善，描写善恶之争，而妇女则在祈祷善灵的胜利。后来图像完全清晰了，确为张举双足的龙，此图主题也就明朗了。这是一幅描绘一位巫女为墓主祝福的帛画。画法以墨线勾描，线条有力，且有节奏感，黑白对比，有装饰趣味，在人物唇上和衣袖上留有施点朱色的痕迹，使形象生意盎然。构图别致，以斜线布局，左上龙凤，右下以裙幅压住重心；龙凤取动势，妇女取静态，极为巧妙。此画反映楚人风俗，有写实因素，然又以龙、凤导引升天，动态夸张，又恰当地表现了作品的幻想色彩。

1973年在长沙子弹库楚墓又发现了另一幅帛画《人物御龙图》，从内容、风格、时代看，大体上与《龙凤人物图》相同。这幅图人物画在正中，是一个有胡须的中年男子，头戴高冠，身穿长袍，腰佩长剑，手执缰绳，侧身直立，驾驭着一条巨龙。龙头高昂，龙尾翘起，身平伏，呈舟状。龙尾上还画有一鹭，圆

目长喙，顶有翰毛，神态潇洒。人头上方有舆盖，三条飘带随风飘动。画左下角还画有一鲤鱼。整幅画除鹭外，人、龙、鱼的方向由左向右，是以飘带、龙须、衣袖、缯线绳的拂动方向来表现的，动势感极强。此画寓意死者灵魂不灭，得以驾龙升天，充溢着楚人的浪漫精神。画作技巧显然比前一幅帛画更趋成熟，线条流畅，设色平涂兼施渲染，而且有些部位还用了金白粉彩，是迄今发现使用这种方法的最早的作品。

另一幅帛画是画在缯（帛的总名）书上的，1942 年在长沙东郊子弹库楚墓出土。缯书四方形，中间写有墨书，四周画有图像。以细线描绘，设色，四角树木以青、赤、白、黑四色象征四方、四时。每边画怪异形象，或为三头神像，或为双角神像，或口衔蛇的神像，都带有强烈的巫术意味，可能为“镇邪”之用。



龙凤人物图

战国时代的帛画。其人物特具楚地妇人风貌。为今知中国最早的一幅帛画。

此三幅帛画都是随葬品，都表现了带有幻想色彩的意味，当然与楚国人信仰神鬼的巫术文化有密切的联系。画作都用墨线勾描，说明了至迟战国时代已经形成中国画以线条勾画为基本技法。前二幅的人物画，其衣褶线条勾画法，以及略施渲染的画法，都对后世的人物画产生深远的影响。

七、令人惊诧的大篆《石鼓文》

篆书是我国汉古文字的统称。其狭义指籀文和小篆，广义则包括秦小篆以前的各种字体。

篆书分大小篆，大篆狭义指周宣王太史籀整理审定的籀文，广义则指秦小篆以前的文字。汉许慎在《说文解字》中收录的籀文有200多字，是依据周宣王太史籀的大篆15篇的残本编录的。周《史籀篇》是童蒙识字课本，可知大篆是通行于春秋战国时期的一种古字体。

春秋战国以来，约有4个世纪的战乱，各国文字任意繁简，不仅废弃了一些古老字形，也产生了一些新的字形。同时，改变了商周文字参差不齐的章法，使文字向规范、整齐的方向发展。这时期的青铜铭文也由铸字改为刻字，笔画由浑厚变为纤丽，装饰意味加重，出现了蝌蚪文、鸟书、悬针书等。



秦石鼓文
春秋战国时期秦国的书迹。是中国现存最早的刻石，书迹存身于10个鼓形石上而得名。今藏北京故宫博物院。

唐初，在陕西凤翔（今宝鸡一带）发现10面秦国石鼓，有10首四言古诗刻于10块鼓形石上，记录秦国君渔猎的事迹。在当时就引起轰动，杜甫、韦应物、韩愈等诗人都有诗歌咏，在书法界也引起研究兴趣，唐称“陈仓十碣”。自唐至明，不断有文人学士为之倾倒。有诗云“鸾翔凤翥众仙下，珊瑚碧树交枝柯”，其书体书法竟如此能引许多人惊诧莫名？《石鼓文》书体风格当属大篆，承袭了金文《虢季子白盘》和《秦公簋》的书风，遒朴有逸气。石鼓文中不少字和《说文》记录的籀文相合，我们可以将它当作大篆的代表作。但是，

唐初，在陕西凤翔发现10面秦国石鼓，有10首四言古诗刻于10块鼓形石上，记录秦国君渔猎的事迹。唐称“陈仓十碣”。

其书法特点确在于金文与小篆之间，卓然异古，正如“鸾翔凤翥”、“珊瑚碧树”，具有一种新的书体美的创造。其结构方正匀称，端庄凝重，象形意味减少，摆脱了金文铸刻的匠气，在追求线条的盘曲迭迤而又均匀对称之美的艺术表现上，达到了很高的水平。其审美的追求，至少决定了后数百年的秦汉书法发展的轨道。

《石鼓文》是我国目前存世最早的刻石。至于它的时代，历来说法不一。一直争论到近代，从王国维开始，考古学家郭沫若、马衡、唐兰等一致认为是先秦时物，唐兰定其为秦献公十一年（前374年），实属可信。

从文字发展规律来考察，书体的变化一般是承前代而来的，篆书以后出现了隶书，至汉隶书大兴，也就是所谓秦篆汉隶。这里有一些传说，说明在小篆盛行的时代里，民间已经将小篆变为草篆，或为秦隶了。相传是程邈创造隶书的，他因得罪秦始皇，囚于云阳（今陕西省淳化县西北）时遂改革篆书，创造隶书。将一种书体的形成，归于一人，似不合情理的。但说程邈为这种书体收集、整理、加工，以推动在民间流传，则是可能的事。



云梦睡虎地秦简
书写于战国末年，可称为古隶，至西汉而盛行。1975年于湖北云梦县睡虎地出土。

＞知识百科＜

秦篆与汉隶的中间体——古隶体

中国汉字书体的发展规律有秦篆汉隶之说，但是它们之间的中间环节是什么呢？

1975年，从湖北云梦出土了《云梦睡虎地秦简》，它书写于战国末年，也就是秦统一六国之前。它的书体是由秦篆简化而来，书写无一定规则，是一种有别于篆书，又不同于隶刻的书法体，可称为古隶。大量的此类简牍书的出土，以实证说明了秦篆变而为汉隶的中间环节，就是这种“古隶”书体。

八、巫、傩遗风和古优

巫、傩之兴既可追溯远古，然古优之兴则远在其后。古优与前代的巫有一定的继承关系，但优是不带宗教色彩的。

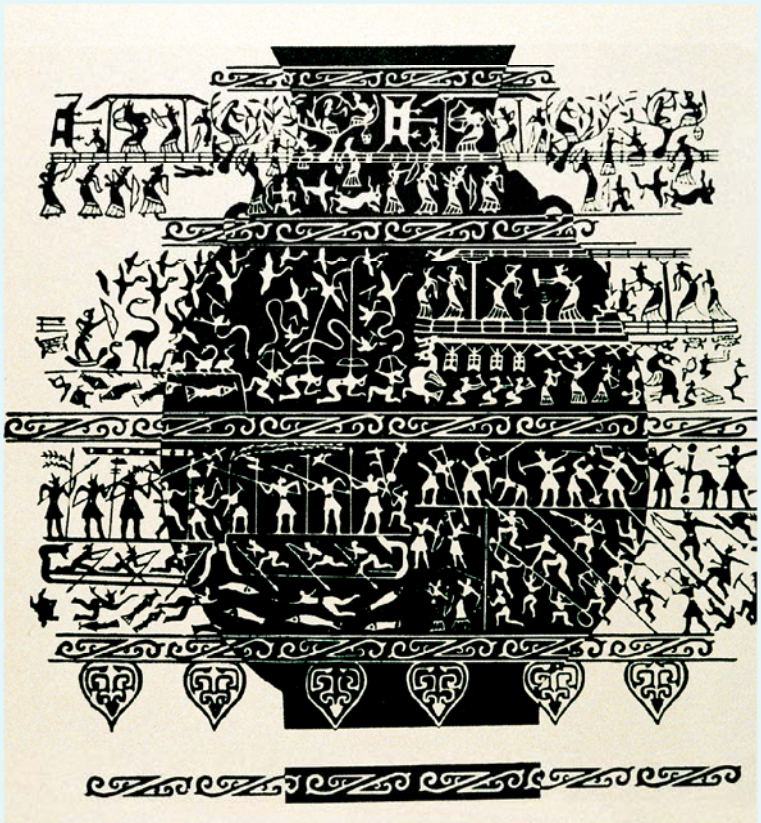
原始歌舞衍生出巫、傩，直到春秋战国其风仍盛。

原始歌舞发展到三代已很发达了。帝尧时的质，在率众舞蹈时，能“效山林溪谷之音以歌”，“拊石击石以像上帝玉磬之音，以致舞百兽”。（《吕氏春秋·古乐》）舜时的夔，也能“击石拊石，百兽率舞”。原始歌舞与原始氏族的劳动、战斗、生活及男女相爱有着密切的联系，其中也有用歌舞来向保护神或祖先祈祷，带上浓厚的宗教礼仪意味，也有用歌舞来逐疫驱邪，以保佑一方平安。

远古时期人们迷信神权的意识很浓，以为世上万物都是由神来主宰的，所以需要祈求神保护。传说中的朱襄氏命士达做瑟求雨；葛天氏乐舞中也有对天、地、祖先的祈求；伊耆氏的蜡祭主要是祈祷神和始祖保护农作物；即使是质、夔的“百兽率舞”，也不无娱神并祈求保佑之意。于是就有巫术与占卜的形式，能与神和始祖沟通，并能带回神和始祖的指示的代言人，那就是巫。女扮曰巫，男扮曰觋，用蓍草占卜，也叫卜筮，占卜的结果就是神的指示。巫是“以舞降神”（《说文》）的，以舞蹈沟通神和人之间的关系。巫觋之风，至殷商愈盛，“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”（《商书》）。巫称为“巫师”，成为神权统治人的象征，君王也要通过巫师来听取神的指示。甲骨文的“巫”字形体



战国锦瑟漆绘巫乐
此为河南信阳楚墓中发现的锦瑟残片，用漆绘的色彩描绘了乐舞、宴饮、巫神、射猎，巫师舞袖翩飞，形象十分夸张。



战国铜壶金银错宴乐

此为北京故官博物院藏战国时期铜壶的摹本，原物用金银错镶嵌工艺描绘了宴乐、作战等场面。

和不少卜辞都表示了这个事实。古代之巫，实以歌舞为职，以乐神、人，其歌舞已含有一定的表意功能了。到了周代，有周公制礼作乐，制定了祭祀制度和礼乐制度，有司祭主持，君王主祭，巫风才受到遏制。

春秋战国之时，周礼既废，巫风又兴，在南方的楚、越之间，其风尤盛。王逸《楚辞章句》云：“楚国南部之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞，以乐诸神。屈原见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙俚，因为作《九歌》之曲。”其《九歌》就是由女巫、男巫歌舞乐神的歌舞，而且有简单的情节，于是今人有认为它是上古“歌舞戏”的雏形。古巫在《楚辞》中称“灵”，《东皇太一》曰：“灵偃蹇（偃蹇，低昂起伏之舞姿）

兮姣服，芳菲菲兮满堂。”《云中君》曰：“灵连蜷（神附于巫而留连忘返）兮既留，烂昭昭兮未央。”此二“灵”，王逸皆解释为“巫”。《说文》亦曰：“灵，巫也。”王国维《宋元戏曲史》云“盖群巫之中，必有像神之衣服形貌动作者”，则肯定巫之舞已有装扮表演。从《九歌》的歌词中，可以看出这样的歌舞是很热闹的，乐队丰富，有钟、鼓、琴、瑟、篪等，舞蹈者衣饰华丽，手里还拿着香花等物；男女舞蹈有群舞，有独舞，有独唱、齐唱、对唱，有抒情的舞，也有粗犷的舞，尽管是宫廷祭舞，但充满着相当浓厚的南方民间歌舞的色彩。

在周代巫风稍杀，然余风犹有习者。王国维认为古方相氏主持的逐疫驱邪的风俗，乃源于古之巫风。传说，方相氏这种祭仪可以远溯到黄帝时代。方相氏，即扮作逐疫驱邪之神，周代名之谓“傩”。《周礼·夏官》云：“方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。”古俗按季节必须驱疫，有季春的“国难”，仲秋的“天子乃难”，冬季的“大难”等。所谓的“黄金四目”，据考是戴铜制的面具，其形制如饕餮，饕餮二目为饰纹，方相氏二目为孔，以其凶神恶煞辟邪。“难”即“傩”，上述三“难”皆为朝廷大傩。最典型的是八蜡，《礼记·郊特牲》云：“天子大蜡八。伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也；岁十二月合聚万物而索飨之也。”这种形式实为假面舞蹈，以表现逐疫驱邪的内容，其祝辞有“土反（返）其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”。因其有装扮表演的成分，因此宋苏东坡也认为“皆戏之道也”（《东坡志林》卷二）。这种风气一直遗留到春秋时代。《孔子家语·观乡》云：“子贡观于蜡。孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其乐也。’孔子曰：‘百日之劳，一日之乐。一日之泽，非尔所知也。’”《论语·乡党》中也说孔子在“乡人傩”的时候，自己也恭恭敬敬穿起朝服去参加。其“乡”即孔子的老家，此北方农村的“乡人傩”，也就是原始氏族古傩的遗风。当这种傩舞形式掺杂进反映世俗生活的内容以后，也就慢慢地演变为后

＞知识百科＜

中国戏曲起源

在中华艺术发展史中，中国的戏曲自元代以后，在艺术史中才占有相当重要的地位，但它的起源很早，在原始舞蹈和先秦乐舞中就已经萌芽了。它发育成长的过程漫长，经过汉、唐，直到宋、金才形成比较完整的形态。从元代成熟期的戏曲形态来看，它主要是由歌舞、说唱和滑稽表演三种不同形式的艺术综合而形成的，而且是要运用这个艺术的综合形式来表演一个完整的故事。戏曲的综合成分很多，上述三种是最主要的艺术形式。当然也有时代的文化、经济等复杂原因，比如宋代的文化经济的产物瓦舍勾栏，就对戏曲的形成起了促进作用。



人所谓的“傩戏”。这对于中国戏曲艺术的形成和发展是有一定影响的。宋朱熹于《论语·乡党》“乡人傩”注曰：“傩虽古礼，而近于戏。”我们对于春秋时代这种仪式性的傩舞的形式面目，不甚清晰，但这种仪式舞蹈却一直遗留到后世，除宫傩、乡傩、寺庙傩三大类外，其名目繁多，不胜记述。然其对农村民间歌舞的影响却是深远的。

巫、傩之兴既可追溯远古，然古优之兴行则远在其后。虽然《列女传》所谓夏桀时已有倡优，这是后人给的“倡优”之名，不能相信其时已有“优”。可信者，则晋之优施，楚之优孟，皆在春秋之世。据《国语·晋语》，晋献公（前676—651年在位）的夫人骊姬已求得献公许可，准备杀太子申生而立己子奚齐为太子，但害怕大臣里克不允，就向优施求计。优施说，杀一只羊，备一席酒，我可劝说里克。我是优，即使说错了话也是无罪的。于是，优施就和里克饮酒，半酣，优施就边舞边歌道：“暇豫之吾吾，不如鸟乌。人皆集于苑，己独集于枯。”讽示里克不会奉迎献公，还不如乌鸦。别人知道择茂盛的林木而栖，而你里克却栖在枯木上。里克不知道其意，优施就对他说，“母亲做了夫人，儿子做了国君，不是‘苑’吗?母亲死了，儿子又遭诽谤，不是‘枯’吗?”从优施的故事，我们可以知道，优是以滑稽调笑为事的，说错话也不会有罪祸，优不仅善说，而且能歌能舞。

古优是春秋战国政治活动的产物，是向君王进谏的特殊方式，又是供君王调笑取乐的娱乐对象。因此，优必须学会调笑辞令和歌舞，还必须学会一套表演技巧。可以说，优是中国最早的职业演员。

美的盛宴

阅读中国·艺术史卷

【第四章】

大气而浪漫的秦汉艺术

秦汉（公元前221年—公元220年）

中华艺术的长河，由远古发源，在漫长的岁月流逝中经夏商周而春秋战国，流经了近2000年的上古时期，得到了极大的发展，在千姿百态的艺术表现中，初步呈现了南北两种不同的风格。当艺术进入秦汉时期，好比长河流入了大转折处，标志着艺术的新的时期的到来，辉煌的中古艺术由这里发端，各艺术门类逐渐步入按各自的艺术规律发展的轨道，预示着门类艺术将通向辉煌的顶点。

公元前221年，秦始皇结束了约400年的东周列国局面，建立了统一的封建帝国。但秦王朝只存在了短短的15年，在集权政治专制的同时，在文化上也实行了专制统治，然而先秦文化艺术的影响力仍渗透在秦文化之中。到了西汉王朝，社会稳定，国力强盛，封建社会处于上升期，政治上的开明，使文化艺术得到了自由发展的良好的社会环境。汉初统治者的潇洒大度，又喜好南楚故地的乡土文化，尽管在政治经济上“汉承秦制”，但在意识形态的文化艺术方面，鲜明地继承了先秦的艺术传统，并继楚文化的浪漫主义后有新的发展。汉代的文化艺术在主题性格方面，极有魄力地表现了人对客观世界的征服。政治上的宽容以及艺术精神上的洒脱，经中西文化的大交流和南北文化的大融合，形成了五彩缤纷的艺术世界，处处表现出一种气势和古拙的风格，散发着两汉艺术的大气而浪漫的精神。



一、皇权威严下的秦小篆

在书法艺术的发展中，小篆是一个承上启下的中间环节，它标志着大篆系统的古典美的终结和隶变体系的发端。

秦始皇统一中国后，为加强中央集权统治，采取了一系列的巩固统一的重大措施，其中以李斯为首的一批治臣，深知文化的渗透力对稳定政权的重要性，对文字的书写形体进行了规范统一。许慎在《说文序》中作了明晰的记载："七国语言异声，文字异形。秦初兼天下，丞相乃奏同之，罢其不与秦文合者。斯作《仓颉篇》，中车府令赵高作《爱历篇》，太史令胡毋敬作《博学篇》，皆取史籀大篆，或颇省改，所谓'小篆'者也。"秦统一之前，书体为大篆，各国略有所变化，七国文字不统一；而秦统一以后，废除六国文字，以秦文为基础，改革了籀文，推行了一种新书体，即小篆，也称秦篆。这是中国历史上的一次文字改革，客观上推动了文化的传播发展。



秦山刻石

亦称《封泰山碑》。秦始皇二十八年（前219年），始皇东巡泰山，丞相李斯等颂秦德而立，传为李斯书。现残存9字，嵌于泰山脚下岱庙内。

但是这次书体的改革，以皇权威严推行小篆，却在一定程度上遏制了书法艺术的自由发展。尽管这种删繁就简、并可以添笔增加美观的



新书体，比大篆进一步抽象化、线条化，为书法艺术在今后的发展提供了一个新的基础，但大篆之中的灵动多变、丰富多彩的变化美，却在冷峻、威严的小篆之中消失了，刻板的过分严谨的书体扼杀了书法艺术的线条运动的生命力。有趣的是，在民间通用的秦诏版权量之书，虽草率书之，然存古意，随意纵横，洒脱自如，表现了古拙而变化的美。因其为实用，非为颂皇权功德，就少了刻板严谨的束缚，反而接近了书法艺术的本原。

小篆作为秦书正体，强调了汉字的平衡、对称的结构造型，线条细密光滑，注重空间美的书风。其对偏旁形体位置、书写笔数、笔画间距等，都有严格的规定。因此，秦小篆书法体现的是一种沉静的美、周正的美，瘦长的字形过分显得冷峻、威严。小篆是一种束缚艺术个性发展的书体，但其终究完善了篆书体系，进一步使汉字符号化。

＞知识百科＜

秦小篆刻石

秦始皇曾五次出巡，有七块刻石，其三块刻石已无遗迹可寻，留存遗迹的四块刻石传为李斯所书。《峄山刻石》是秦始皇刻石中最早的一块，于秦始皇二十八年（前219年）东巡时作，二世元年（前209年）诏刻。原石不存，历经唐、宋、元据拓本翻刻，翻刻石存山东邹县孟庙，现存最早的拓本是宋淳化四年（公元993年）的郑氏长安本。此刻石书法略嫌纤弱。《会稽刻石》为秦始皇三十七年（前210年）巡行会稽山而作，二世元年（前209年）立石。原石久不存，传有元申氏模刻本。秦始皇二十八年（前219年）东巡留存两块刻石，一为《泰山刻石》，秦始皇登泰山而立，亦称《封泰山碑》，此石书法圆润宛道，严谨工整，但过于严肃。原石残存9字，在泰山脚下岱庙内。一为《琅琊刻石》，秦始皇东巡登琅琊台而立，原石旧在山东诸城县东南琅琊台，今藏北京历史博物馆。此石四面环刻，今只存西面86字。此石书法较《泰山刻石》用笔活泼，婉转圆通，结构上密下疏，给人以动感。清康有为在《广艺舟双楫》中评云“茂密苍深，当为极则”。

二、开放而洒脱的汉隶运动

汉代是我国书法艺术光辉灿烂的时期，而居于汉代书法艺术主导地位，具有特殊成就的，是汉隶。它是我国书法艺术宝库中的瑰丽珍宝。



汉少室神道阙
在河南省登封县，嵩山三阙之一，无刻石年月。书体汉篆，是汉篆中突出的佳作。

古隶

隶书由篆书变化而来，这种变化早在战国时期就产生了，书法美的源泉始终在于民间的创造性实践。自战国至汉初，这个变化的过程中产生的书体，我们叫做“隶变”书体，也可以叫“古隶”。在秦小篆强行推行的情况下，这种隶变书体在民间顽强地发展着。

汉篆

更有意思的是，秦篆进入汉代，其书体即进入变化之中，形成“汉篆”，如《汉少室神道阙》就是汉篆中突出的佳作。它非隶非篆，是秦篆的变体，有篆书的笔意，但已很不规范了，表现了古拙的书风，因此它具有特殊的艺术价值。清康有为誉为“希世之鸿宝，篆书之上仪”。

汉篆的发展有两条线索

一条遗存古风，以汉代特有的洒脱的风格，作为书法艺术



天发神谶碑
三国时期吴天玺元年（公元276年）立碑。北京故宫博物院今藏有宋拓本和明整纸拓本。

＞知识百科＜

《天发神谶碑》字体怪诞的传说

《天发神谶碑》是隶、楷盛行的时代所立，而这种奇怪的字形的出现，实属惊世骇俗之举，郭宗昌《金石史》直称它为“牛鬼蛇神”，是“牛腹书”。传说，吴天玺元年（公元276年）之前，于临平湖得一石函，中有青色小石上刻皇帝字。吴国主孙皓以为是嘉祥之兆，就大兴土木建碑，以记天降符瑞，此石纹成字必如篆形，又吴越之地信神灵，所以造出这种奇怪的字形，表示对神灵的膜拜。

的一格流传下去。汉碑的碑额常用汉篆书体，如著名的《张迁碑》碑额即用汉篆，书风遒劲沉着。又如在三国时期出现的《天发神谶碑》，其字用篆法而字体取方，用的是悬针体，显现出一种怪诞的风格。它的出现，反映了书法艺术开放的姿态，篆书仍以特殊的形态，或纯以艺术的形态留存于世。

另一条线索，则在变篆的过程中，以草篆的形态与古隶汇合，对篆书删繁就简，变长为方，变连为断，渐渐地衍变为汉隶。1973年长沙马王堆3号汉墓出土的西汉《帛书老子乙本》，是难得的一件珍品。其书体已很少篆意，书写强调波磔（捺笔），笔画粗细、疏密对比强烈，章法错落、疏朗均衡，渐开汉隶风气，可视为早期汉隶的代表作。这件帛书墨迹，有一种天趣横生、稚气跃然的风度，洒脱自由，富有浪漫气息，因为它早已摆脱篆书的束缚，又比古隶多一份逸气，它使我们能体会到古体的线条美，又使我们能够展望潇洒的汉隶渐渐在形成之中。

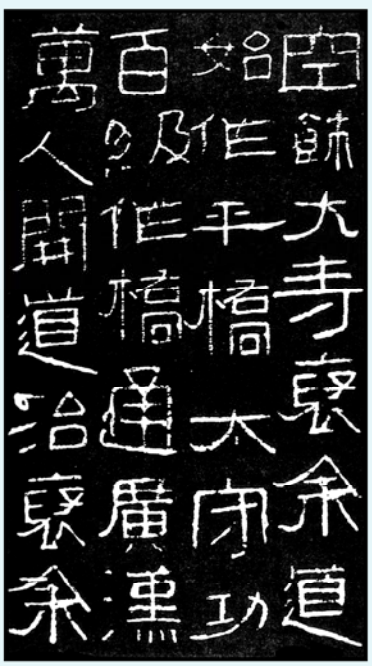


张迁碑

全名《谷城长荡阴令张君表颂》，东汉中平三年（公元186年）立。为汉碑中方笔雄健书风的代表作。原在山东东平，今存山东省泰安县岱庙内。

汉隶

我们已经讲了程邈创制古隶的传说，许慎《说文序》又有一说，云："是时秦烧灭经书，涤除旧典，大发隶卒，兴戍役，官狱职务繁，初有隶书，以趣约易，而古文由此绝矣。"这是指古隶在实际的书写活动中，为书写方便和便捷而产生的，这种说法还是接近实际的。因此，汉代隶书的形成也是水到渠成的结果。汉代奠定了今天通行的汉文字体系，是书法史上辉煌的时代。清康有为称"书莫盛于



开通褒斜道刻石

是最早的东汉刻石。东汉永平六年（公元63年）刻于陕西褒城县（今陕西勉县）北的石门溪谷道中，属摩崖书。



莱子侯刻石
新王莽天凤三年（公元16年）刻石。今存山东省邹县孟庙内。

汉，非独其气体之高，亦其变制最多”。两汉400多年的时间正是汉字由篆书到隶书再到楷书的大变革时期，东汉又为我们留存了琳琅满目的碑刻，而且其碑刻“每碑各出一奇，莫有同者”（清书法家王澍语），使各具灵性的书法艺术功能充分地展示出来，并向纯艺术领域升华，充分地显示了汉代人的风采和自信。

西汉时期，隶书还处在形成过程之中，从《始元三年简》（前84年）、《五凤元年简》（前57年）、《建平三年简》（前4年）等汉简书迹中，可以看出这一演变。西汉碑刻不多见，汉宣帝五凤二年（前56年）有一碑刻，天真直率，不假粉饰，仍是隶变字势，现存山东曲阜孔庙。新莽天凤三年（公元16年）的《莱子侯刻石》，虽已明显地趋于隶书，以粗犷的线条走刀，笔法高古，具汉代人特有的古拙意趣，然仍有篆意。即使是东汉永平六年（公元63年）的《开通褒斜道刻石》，字势仍以篆意作隶，化圆为方，然已多钢平硬线。因是摩崖书，凿刻于悬崖石壁之上，舒卷自如，开张跌宕，浑朴苍劲，给人以大气磅礴的拓张气势。此碑已向人们预示着一个伟大的开放的书法艺术的黄金时代即将到来。

石门颂
东汉建和二年（公元148年）刻于陕西褒斜谷石门崖壁，为汉隶奇品。



汉隶在东汉趋于成熟，并臻于鼎盛。其书体的基本特点是：

结构简约，字形扁平，多方折，笔画有波磔，体势向左右伸展，必要时有雁尾装饰，具有强烈的节奏感和动势。隶书的这些特点，使其在书写时产生无穷的变化，如结体的长短、松紧、开合、俯仰、向背，笔势的方圆、正侧、轻重、起伏、肥瘦、疾涩等，极大地提高了书法艺术的表现力。东汉树碑之风大兴，今人才得见数量众多、风格各异的汉碑。

其中著名的有：



曹全碑

全名《郃阳令曹全碑》，东汉中平二年（公元185年）立。是汉碑中圆笔秀逸书风的代表作。明万历初在陕西郃阳（今合阳县）旧城出土，今存西安碑林。

碑名	碑成时间	碑书评价	汉隶风典型代表
《石门颂》	建和二年（公元148年）	法瘦劲恣肆，雄健舒和，又天真烂漫，趣味盎然，素有隶中草书之称。	《曹全碑》和《张迁碑》的审美趣味，代表了汉隶风格的两极，前者将规范向优美方向引进，为了表达这种优美，特地为长笔画加波挑；后者则将规范引向壮美一路，为了表达这种气势，有意压缩间架笔画的波挑。前者有意将笔法趋向草化，而后者则有返璞归真之意。二者皆为汉之名碑，历来为后人所追慕，对魏碑、唐楷有直接的影响。
《乙瑛碑》	永兴元年（公元153年）	端庄之中有跌宕顿挫之致，用笔方圆结合，波尾常现大跳，雄浑古朴，情文流畅。	
《张景残碑》	延熹二年（公元159年）	布白纵横成列，结构平正，且有变化，是隶法成熟期的作品。	
《史晨前后碑》	建宁元年至二年（公元168—169年）	东汉晚期的隶书规范定型期的作品，结构意度皆备，笔致古厚，为庙堂之品，然失去了早期的自然神韵。	
《曹全碑》	中平二年（公元185年）	汉碑中秀雅书风的代表，神情气爽，俊雅风流，如行云流水，风神逸宕。	
《张迁碑》	中平三年（公元186年）	笔力方劲雄厚，大巧若拙，坚实浑朴。	

章草

东汉书法是各种字体交叉发展、融会通变的时期。在汉隶形成并趋成熟的同时，人们为书写便捷或急促书写，形成了一种简约的笔法结构，逐渐地得到公认。章草就是从汉隶演化出来的，它是汉隶的草写，经艺术加工，才逐步发展成为一种独具风格的书体。

章草含隶意，结构简约，横画、捺画、右钩乃保持雁尾，字取横势，字与字不相连。汉章帝时代，杜度、崔瑗是写章草的大书家，杜度章草，书风高渺古逸，人称“圣字”，崔瑗章草，笔意灵变生动，人称“草贤”，但二人书迹都已失传。东汉有传章草书家为张芝、皇象二家。张芝师法杜、崔，又变而为“今草”，有出蓝之称誉，人称“草圣”。所谓今草，是在章草的基础上结合新兴的楷法发展而成的草体，加强了笔画间的萦带，是谓“一笔书”者。其书迹在唐代已很难寻觅，《淳化阁法帖》收有 5 种，章草《八月九日帖》比较近真，而所作今草者都传为张芝草书，如《冠军帖》。皇象是三国吴的书家，其章草学杜度，点画简约、凝重，笔画之间虽为牵连，然自有法度。作品有《急就章》、《文武帖》等。草书是一种自由适意的书体，文人们如痴如醉地玩赏其书艺。汉末蔡邕认为，“书者，散也。欲书先散其怀抱，任情恣性，然后书之”。当时人已认识到书法艺术需要内心勃发的艺术激情，才能于书法中见其精神。汉代人好草书，也是一种气概和浪漫情调的艺术表现。



皇象《急就章》
此章草临刻本有多种，此为“松江本”间附正书。

＞知识百科＜

为什么叫“章草”？

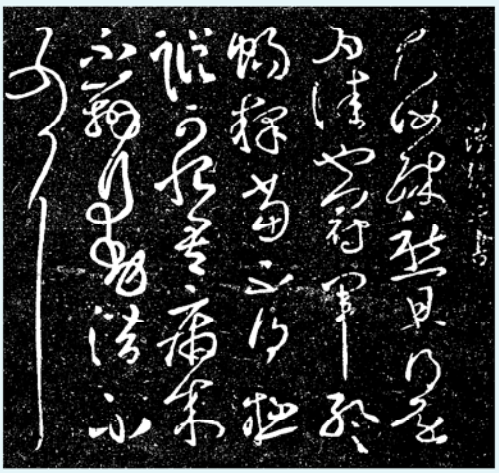
历来对于章草得名有各种说法。一说因汉章帝创始而得名，一说因汉章帝爱好，一说因用于奏章，一说因史游《急就章》，一说与章楷和章程书的“章”取义相同。近代学者比较赞同最后一说。因章草用笔都参用隶法，是与隶同源的书体；“章”有条理、法则之意，章草书体较为严谨而厚重，与今草有很大区别，所以称之为“章草”。

行书

行书的出现，实际也是汉隶的简捷书写，至晋代大兴，似乎最迟也应在汉末始行。据史书记载，传为“后汉颍川刘德升所造也，即正书之小讹，务以简易”，然刘德升的行书后人也不曾见。行书是楷书形成之前通行的一种“俗体”，具有灵活奔放的特点。楷书源于汉而盛于唐，它改变了隶书的笔势，点画规范，起收分明，应规入矩。它与隶书有若即若离的关系，有人认为三国吴凤凰元年（公元272年）的《谷朗碑》为楷书的最早碑刻，然其隶意仍很浓重。东汉后期的钟繇致力于由隶向楷的过渡，其书字形较扁，笔画易方为圆，有大小、斜正、开合的变化，已同后世的楷书十分接近。但是钟书真迹已佚，传品皆为后人摹写，如《还示帖》、《宣示帖》、《力命表》、《荐季直表》等。钟繇的楷书之中微合隶意，让人感受到一种古朴的浩瀚大气，这是后人难以企及的。唐张怀瓘《书断》谓其书“幽深无际、古雅有余，秦汉以来一人而已”，后人称其为“真书之父”，彪炳千秋，累百代仍受人崇仰。



钟繇《还示帖》
钟书小楷真迹无存，此帖传为晋王羲之临本。此帖被后人视作楷书第一帖。



张芝草书《冠军帖》
汉末张芝，后人称其为“草圣”。书迹在唐代已“无复余踪”，此帖传为张芝书，刊于《淳化阁法帖》。

三、浪漫而多彩的汉画艺术

汉代的厚葬之风，为我们埋藏着许多稀世珍宝，我们对汉代的绘画艺术的惊叹，几乎是随着出土文物的面世而不断增强的。

我们惊叹于汉画艺术的瑰丽而浪漫的色彩，我们折服于汉画艺术的气派和古拙的风格，它的古代艺术的特点和汉民族的风格是非常强烈的。我们说汉文化基本上继承了楚文化的传统，我们的认识也主要来自于汉代的那充满了幻想、神话、巫术观念和奇禽异兽及其神秘的符号、象征意味的极具浪漫色彩的绘画艺术世界。我们又说汉文化比楚文化多了一层人的自信精神，除了哲学、文学能给我们这种感受外，在汉画艺术中的历史与现实、神与人的纷繁交融之中，也能让你为之震动。汉代的“天人合一”的哲学思想深刻地影响着汉代的艺术。

汉代的绘画，主要有帛画、壁画、画像石、画像砖等。

帛画

汉代的帛画有湖南长沙马王堆 1 号汉墓出土 1 幅、3 号汉墓出土 4 幅、山东临沂金雀山 9 号汉墓出土 1 幅，大多是描绘灵魂升天、墓主生前生活以及气功强身之道。1 号墓的《升天图》帛画，画面最完整，形象最清晰。帛呈 T 形，一名非衣，为葬仪仪式的一种旌幡，随葬。画面华丽而浪漫，上部顶端正中有一人首蛇身像，许是楚人信仰中的龙蛇大神，即“烛九阴”。右为大太阳，内隐金乌，下散落 8 个小太阳，当是羿射九日后回归阴间值更的；左绘一女子飞翔仰身擎托一弯新月，月上有蟾蜍与玉兔，当是死者灵魂升天之像（一说嫦娥奔月）；左右对称画二龙飞舞，此龙的形象已与今知龙形相近，仅是龙角、龙尾还未完全形成。又有仰首而鸣的仙鹤，一举千里的鸿雁，二兽首人身的司铎骑怪兽而振铎作响，天门两侧阙上二豹攀腾，中间二神拱手对坐。天

阙之境瑞云缭绕，一派仙气，想象力何其幻妙。中部展示人间景象，华盖之下是一个步履缓慢的老妇人，身着锦衣，极似墓中保存完好的利仓妻女尸，前有两人跪迎，后随侍女三人，气派十足。下设厅堂，有酒器食具，7人伫立，似为送别主人升天。即使在人间，也画有两条穿壁蛟龙，似抬举墓主升仙。下部即地下境界，有一神人双手抵地，疑是地祇，又有鱼龙水族之类分布周围。整个画面奇谲瑰丽，想象奇特，以极其浪漫的气势将天上、人间、地下熔为一气，人、神、兽同处，既将远古传统的原始活力和野性充分地表现出来，又将人的世界与神的世界沟通，包含着一种雄浑、幽深、潇洒的人的意志和力量。尽管是对墓主的赞颂，但在本质意义上表现了对人自身的赞颂。这与战国时期楚文化的意识表现比较，不是更提升了一层吗?在技法上用游丝描，匀细有力，构图严密完整，对称中有不对称，显其变化，主次分明，疏密有致。设色富丽厚重，以石青、石绿、石黄、朱砂等色平涂或渲染，又比战国帛画更具表现力。这幅帛画可以代表汉画艺术的风格和水平。



升天图

西汉帛画。湖南长沙马王堆1号汉墓出土，墓主人为轪侯利仓之妻。虽系丧葬品，实为古帛画精品。

山东金雀山出土的帛画，不作T形，也分天上、人间、地下三部分。人间生活部分，分五档排列，计画24人，人物比例以下一档最大，似乎有透视的感觉，其情节大体可以联贯。可贵的是，最大的一档图像是汉“角抵”表演，第二档为家奴操作，第三档为嘉宾相叙，第四档为弦乐歌舞，第五档为奴仆9人服侍墓主老妇人的场面。写实的色彩浓烈，然而天庭有日、月、云气、仙山，仍然表现了灵魂升天的神仙思想。此帛画技法，有人认为是“没骨”画的先驱，以淡墨线和朱砂线灵活起稿，然后用矿

物颜料平涂或渲染，虽经2000余年，色泽犹鲜。

壁画

汉墓壁画已经发现不少，大约有40座汉墓中有壁画，其中最著名的是洛阳卜千秋墓壁画、和林格尔东汉墓壁画。

卜千秋墓的埋葬年代约为西汉昭帝至宣帝（前86—49年）时期，为所见汉墓壁画的年代最早者。画墓主卜千秋持弓乘龙蛇及其妻手捧金乌乘三头凤鸟，在仙翁引导下，遨游于太空之中，彩云缭绕，青龙、白虎、朱雀、玄武奔腾，狐、兔、翼兽飞驰，一派升仙景象。神话和巫术思想浓厚，画有鳞身的伏羲和蛇身的女娲，与之关联的是内有金乌的太阳和内有桂树、蟾蜍的月亮，还有虎头熊身的方相氏和人面鸟身的吉祥神等，多么地富有幻想和生命的活力，它将神话世界和人的生活密切地联系在一起了。所以，我们说，汉代的浪漫主义是乐观的、自信的，于浪漫之中总带有人的主观色彩。这里，又出现了龙和凤的形象。虽龙的图腾源于远古，但汉人心目中的龙又是一种创造，是威灵显赫的形象，是对力的崇拜和象征。而凤鸟的形象，特别地夸张它的冠和尾羽，又精心设计其姿态，使它显得雍容



夫妇宴饮图

东汉壁画。河南洛阳唐宫路南侧汉墓出土。此图以神态刻画细腻，线条工而设色浓，成为同期工笔重彩人物壁画的杰作。



华贵，又气宇轩昂，具有超群的理想美。可以说，龙与凤虽发源很早，其形态是慢慢形成的，但汉代艺术赋予了它们的性格，使其美的内涵更能体现汉民族的审美理想。这是划时代的一次飞跃。线描艺术在这里又达到相当高的程度，富有节奏韵律的变化，使中国的线描传统又向前迈进了一步。

和林格尔东汉墓壁画，注重于宏大场面的描绘，画了墓主人一生的经历，世俗色彩浓烈，在画面的分布上以出行图为主，有庞大的车骑队列，有城府建筑和庄园景象，全画以墓室结构分组，情节跌宕，但统一于主题和整体布局之中。此画还反映了汉族与匈奴、乌桓、鲜卑等少数民族的交往，也描写了农耕、射猎、畜牧、采桑、酿造、乐舞百戏等场景，很全面地纪实性地表现了社会生活和地方风俗。这在汉壁画中是罕见的巨品，也是汉代艺术写实描写的又一鲜明的例证。

1981年于洛阳一座东汉晚期的墓中发现了三幅壁画，有《夫妇宴饮图》、《车马出行图》、《贵妇侍女图》。其中《夫妇宴饮图》的人物形象较大，我们能欣赏到人物的细微的表情，惊叹其传神的魅力。男主人左手持耳杯，右手作手势，带着一种神情目视对方，似在劝酒。女主人娇羞半露，不敢正视，却又偷觑对方，微妙地描写了眉目传情的男女情态。屏后侍女既想窥视又不敢多看，一旁料理的侍女更不敢抬头，细腻地传达了人物的内心世界。可见汉画既有大气的浪漫的杰作，又有精细的抒情的工笔，多方面地表现了汉艺术家的创造性才华。

汉代的画像石和画像砖，发现的地区相当广，几乎全国各地都有。

画像石

画像石以山东、四川、河南等地区较为重要。

山东嘉祥武氏石室各种构图完整的画像石有50多幅，全部阳刻，细线铲底，装饰趣味极浓。这是汉代题材内容比较丰富的画像石。反映当时实际生活的，有车马出行、乐舞、战争、狩



乐舞图

东汉画像石。画像石又称石刻画，东汉时兴盛，河南南阳尤盛。此图显示了南阳画像石豪放、夸张的风格。

猎等，有的如“庖厨”，描写的情状还十分细致。这些刻石中，有表现伏羲、女娲、神农、祝融和东王公、西王母等神话形象的，有表现尧、舜、禹传说故事的，有表现曾参、闵子骞、老莱子、丁兰及代赵夫人等孝行的，有表现荆轲、专诸、要离、豫让、曹沫等侠士形象的，也有表现狗咬赵盾、秋胡戏妻、泗水捞鼎等历史故事的，内容繁多。

河南南阳是汉画像石的中心产地，其题材除表现歌舞、田猎及车骑出行外，还有不少表现神话与怪异的传说，其中“角抵”和杂技是常见的题材，又有野兽如虎、牛的造型，显得格外生动而有气魄。

四川的画像石，又具有另一种特色，其中不少还刻在崖墓上，新津所刻的历史故事与百戏，如伏羲、女娲、孔子问礼、荆轲刺秦王、鲁秋胡等，和山东画像石题材类似。乐山画像石大多刻在崖墓上，作风粗放、简朴，又有浮雕的，如乐山享堂所刻。

画像砖

画像砖又以四川、河南的最有特色。

四川的画像砖，内容丰富，刻画精巧。成都的画像砖，生动地反映了农村风光。又有非常抒情的，犹如优美的山水画，如新都《莲池》砖刻，池中有莲蓬，有游鱼，有螃蟹，有水鸟，有





汉代乐舞画像砖

这是西汉晚期的三幅画像砖。1988年4月出土于郑州市南昌西街。

小舟游弋于池上，诗意盎然。

河南的画像砖以郑州新通桥出土的空心砖画像为代表，内容较丰富，有表现奔逐、对刺、武士、射猎、乐舞、斗鸡、驯牛、刺虎以及野兽禽鸟、神话故事等，皆是汉代民间流行的绘画题材，生活气息浓郁。

汉代的画像石和画像砖，是在对世俗生活和自然环境的肯定中，表现历史故事、儒家教义和神仙幻想的，但仍然掩盖不住那异常充沛的浪漫激情，在马驰牛走、鸟飞鱼跃、凤舞龙飞、人神杂处、百物交错之中，一个充满非凡活力和旺盛生命力而异常热闹的艺术世界，不就呈现在我们面前了吗?这是神话—历史—现实的三混合的世界，它是民间艺术家以才智和幻想营造的世界，其中凝聚着一代人的艺术精神和艺术思想。

四、华丽眩目的百戏歌舞

继西周之后，汉代出现了古代舞蹈的第二次高峰。春秋战国时期民间歌舞的兴起，秦始皇统一中国后又大规模地集中各地的音乐舞蹈艺术，进入汉代又有民族间的乐舞的交流，这都为汉代的舞蹈艺术的发展和提高奠定了基础。

汉代由于汉乐府的建立，大量的民间歌舞形式引进宫廷，所谓的雅乐、雅舞已形同虚设。汉代舞蹈大致可以分为两大类，一类是由倡优舞伎表演的俗乐、俗舞，一类是由多种艺项、作综合性表演的百戏乐舞。

百戏乐舞是汉代突出的舞蹈现象。它是在早期舞蹈艺术基础上出现的更加表演化、戏剧化、规范化和技巧化的一种以舞蹈为主的综合艺术形式。其中包括了杂技、武术、魔术、音乐唱奏和民间舞蹈。它是当时最受社会欢迎的民间表演艺术。汉桓宽在《盐铁论》中描述到了西汉宣帝年间（前73—49年）这种民间的百戏。人们以“倡优奇变之乐”和“戏倡舞象”招待客人或消闲娱乐，甚至死了人也用“歌舞俳优”表演。《汉书·武帝纪》载：“元封三年（前108年）春，作角抵戏（即百戏），三百里内皆观。”由此可见百戏的社会影响。从出土的汉文物考察，也大多是描绘了百戏乐舞的演出场面。



徐州驮篮山乐舞俑
该乐舞俑出土于1989年10月徐州市东郊驮篮山某西汉男女合葬墓。此俑具汉代女性纤腰婉娩的曲线美。

汉代的百戏乐舞，从民间吸收了艺术养料，凡属于艺技项的表演艺术都被容纳了进来；进入宫廷之后，又随封建贵族的美学趣味发生变化，其中的歌舞表演被装饰得华丽眩目。汉张衡在《西京赋》中描写了西京表演百戏的华丽场景：这里布置出了风景如画的仙山，《总会仙倡》的表演开始了。“戏豹舞罴”是表演动物形态的舞蹈。扮成“白虎”的演员在“鼓瑟”；扮成“苍龙”的演员在“吹篪”；扮成娥皇、女英（相传是尧的女儿，舜的妻子，后成为湘江之神，即湘夫人）的演员在歌唱，歌

声婉转动人。洪崖（三皇时的乐人）穿着羽毛衣服在指挥。一曲未完，忽然又“云起雪飞”，“转石成雷”（雷声效果）。紧接着有人又装扮成各种怪兽、大雀、白象等出场舞蹈。这里虽然有文学描写的夸张，但基本上反映了百戏乐舞的表演的综合性已很讲究表演性的艺术效果了。

在汉代，由于民族文化的交流，出现了很多带民族民间色彩的舞蹈品种，渐渐地成了舞蹈表演的主流，而且成为独立的节目得以流传。其中最著名的有如下几种：

巴渝舞：这是西南少数民族夷人的一种集体性舞蹈。其内容多为描写战争。公元前206年汉王刘邦在征战中得到夷人的帮助，夷人勇敢参战，多次获取胜利。汉王看中了他们的舞蹈，并把这些与历史上的“武王伐纣”故事相联系，于是下令汉族的乐舞人员学习，并命名为巴渝舞。



画像砖上的汉代乐舞
这是西汉晚期的三幅画像砖。1988年4月出土于郑州市南昌西街。

鞞舞：以带柄的单面鼓为道具的一种集体舞。最早由16个演员舞蹈，以后发展到了64人的大型规模。由于这种道具呈鼓形如一把扇子，故又名鞞扇舞。

公莫舞：用彩巾或长大衣袖为舞蹈道具的一种舞蹈，又称巾舞。相传刘邦、项羽宴于鸿门，项庄舞剑，欲杀刘邦，项伯也起舞，以袖相隔，并说，“公莫!”意思是叫项庄不要杀刘邦。于是此舞得名。

铎舞：用铎作为舞蹈道具的一种集体舞。铎是一种铃铛类的摇振乐器，铜制，外形如钟，形制小巧。



西汉百戏陶俑
此为1969年山东济南无影山西汉墓出土的百戏陶俑，有表演者和奏乐者21人，生动地反映了汉百戏表演艺术的形象。

盘鼓舞：这是一种将鼓平放地面，由一人或几人在鼓面和鼓周围跳的舞蹈。鼓的多少不定，一般为7个，故又名《七盘舞》。由乐人随舞唱奏伴舞。在很多汉代的画像砖上均能看到这种舞蹈形象。

五、角抵妙戏《东海黄公》

到了汉代，民间进一步把角抵戏剧化了，代表性的节目是《东海黄公》。在学术界，一般都将它看作是古代戏剧的开端。

汉代盛行角抵戏，并由民间进入宫廷，和优戏以及歌舞、杂技等结合起来表演，故总称为百戏。角抵戏来源很早，据说与远古的蚩尤有关。宋陈旸《乐书》云："或曰蚩尤氏头有角，与黄帝斗，以角抵人。今冀州有乐名'蚩尤戏'，其民两两戴牛角而相抵，汉造此戏，岂其遗像邪？"这种说法已被学术界接受。又，古代凡称"戏"的一类表演，都含有竞技或戏弄意思。这种角抵戏在战国时期已有流行，秦统一中国后，就将这种表演引进宫廷，和俳优一起表演。《史记·李斯传》载："是时二世

在甘泉，方作角抵优俳之观。”到了汉代，角抵戏进一步民间化，代表作是《东海黄公》。这对于古代戏剧的形成，是非常重要的一步。



东汉画像石乐舞百戏
角抵者多著面具，称为象人。此画像石（图版为局部）上下二部乐队，弹拨吹打齐全，有瑟、竽、排箫、埙、拍、钲、钟、磬、建鼓等，右上为乐舞，右下为象人角抵，极为生动丰富。

晋葛洪《西京杂记》记载：“有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫（弱疲），饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌（抑制），术既不行，遂为虎所杀。三辅（今陕西关中一带）人俗用以为戏。汉帝亦取以为角抵之戏焉。”从这里知道角抵的表演已不是角力，而是用一个故事，规定其情节，由角力者来登场表演了。这在西汉初年民间就有表演，到汉武帝刘彻时就征用为宫廷演出，而且称之为“角抵之戏”。表演时按规定情节，有人物装扮黄公和虎，经角斗后黄公被虎咬死。《西京赋》又云：“东海黄公，赤刀粤祝，冀（指望）厌白虎，卒不能救；挟邪作蛊，于是不售。”这段话可与上述的记载互证，于是我们对《东



东汉壁画百戏场面
1971年出土的内蒙古和林格尔东汉护乌桓校墓的壁画，描写了宁城县的官衙及地方贵族的生活，此图版即为观赏百戏场面的写照。

海黄公》就可以有较为形象化的认识了。情节：事先规定的。装扮：黄公以红绸束发，佩赤刀；“象人”（汉时假面扮形的艺人）扮虎。表演：似乎应有兴云雾、造山河的法术表演，“粤祝”应有与唱念、音乐有关的表演，人、虎相斗非为角力竞技，应有角力的动作且歌舞化的表演。意义：黄公法术不行，为虎所杀，告诫人们不要轻信当时流行的“挟邪作蛊”的方士骗术。由此看来，角抵戏《东海黄公》基本上具备了作为戏剧的有关艺术因素，我们把它看成是中国古代戏剧的开端，是完全有理由的。这是民间艺人在角抵的表演化、戏剧化的实践中完成的伟大的艺术创造。

六、汉乐府与协律都尉李延年

西汉乐府只存在了106年时间，但其重视民间音乐的风气，对其后千百年间的音乐的发展，依然有着深远的影响。

秦汉时期的音乐有较大的发展与进步。这主要表现为作为宫廷音乐系统的音乐创作研究机构“乐府”的正式建立，标志着民间音乐的空前繁荣与发展，已引起政府的高度重视。在民间音乐基础上的宫廷音乐创作，进入了一个新的阶段。秦汉两



吹竽鼓瑟俑
这是在马王堆1号汉墓出土的彩绘吹竽鼓瑟俑。竽是笙类乐器的变种。



代，对北方少数民族在战争与和平两方面的互动联系，客观上也促进了文化的交流。

1977年秦始皇陵附近出土“乐府”钟一枚。唐杜佑《通典》载：“秦、汉……少府属官，并有乐府令丞。”这充分证明早在秦代，宫廷即已开始设立乐府。

到了汉代，有关宫廷乐府建立的资料显得更加完满和充分。据《汉书·礼乐志》记载，西汉朝廷于公元前112年设立乐府，其工作任务，是为适应宫廷音乐文化的需求，收集民间音乐、创作和填写歌词、创作与改编音乐、编配乐器、安排宫廷唱奏活动等。汉代杰出的音乐家李延年担任协律都尉，主持音乐创作和改编。另外，还有张仲春等专业音乐家和司马相如等几十名著名文学家参与其中。下设唱奏乐工千余人。

在这些乐工中，其职业分工有“仆射”（专门管理乐工）、“夜诵员”（专门选读民歌）、“听工”（专做测音工作）以及从事乐器制作与维修的“钟工员”、“磬工员”、“柱工员”、“绳弦工员”等。除此之外则全是进行音乐唱奏表演的乐工。

李延年是汉代杰出的音乐家。他原为宫中太监，因知音律，善歌舞，得到汉武帝的宠爱，被封为协律都尉。史称“延年善歌”，“每为新声变曲，闻者莫不感动”。他还擅长作曲，《史记》、《汉书》都有李延年“作十九章”的记载，这就是有名的《郊祀歌》19首，为汉武帝祭祀天地而作。令人钦佩的是，他善于吸收外来音乐的养料而进行音乐创作，能根据一支胡曲，改编出28首新颖的乐曲。汉乐府重视民间音乐的传统，与李延年亲自提倡是分不开的。

乐府的建立，对宫廷音乐的发展和创作的繁荣，起到了积极的推动作用。由李延年作曲、司马相如作词的《郊祀歌》，如同当年屈原的《九歌》，展示着富于浪漫与幻想色彩的神仙世界，并带有现实人生的实用功利；《海内有奸》则是表现朝廷抗击匈奴入侵取得胜利的喜悦；刘邦的《大风歌》，用气势磅礴的主旋律，表达了刘邦平定天下以后，急切希望有更多的将士来



成都宴乐画像砖
此画像砖为成都市西郊东汉墓出土。其画一男鼓瑟，一男击鼓，一女歌，一女舞，余二人观赏。

保卫国家的心情；《瓠子之歌》则反映了汉武帝不顾宰相田蚡的反对，亲临瓠子（今河南省濮阳县西）指挥民众堵塞黄河决口、保护农业生产和人民生活的事迹。

乐府的另一项重要职能是收集民歌。当时的民歌收集地域，北起匈奴和其他少数民族区域，南到长江以南地区；西至西域各地，东到黄河之滨。汉乐府的官员们到民间收集民歌，已不是过去单纯地记录歌词，而是开始记录旋律。为此而创造出了称为“声曲折”的记谱法。《汉书·艺文志》所言“河南周歌诗七篇”、“河南周歌声曲折七篇”，可能就是指当时的歌词和歌曲。

公元前 6 年左右，由于社会矛盾的日益尖锐化，西汉经济日渐衰退，农民革命的风暴正在酝酿。面对朝廷经济的紧缩，汉哀帝下令裁减乐工并正式撤销了乐府。

七、鼓吹乐与相和歌

鼓吹乐是汉代的一个著名乐种。汉代的相和歌，源于民间歌曲，但又高于民间歌曲，它们是职业乐人创作的艺术歌曲。汉代的相和歌，源于民间歌曲，但又高于民间歌曲，它们是职业乐人创作的艺术歌曲。

鼓吹乐

鼓吹乐兴起于汉代初年，是以吹奏乐器和打击乐器演奏为



主的一种音乐形式。在打击乐中间，以鼓为主；在吹奏乐中，则用排箫、横笛、笳、角等吹奏乐器。必要时也有歌唱加入。

鼓吹乐分为鼓吹与横吹两类。用排箫和笳作为主奏乐器，仪仗队在道路上行进时演奏的称为鼓吹；以鼓和角为主奏乐器，作为军乐并在马上演奏的，称为横吹。在汉代的宫廷鼓吹乐中，有一部分来自民间歌曲，因此也有歌词并可用作歌唱。因为最初的鼓吹乐是在民间的游牧队伍中应用，当这些民间鼓吹进入军中后，仍然保留着民间的内容和歌词特色。如鼓吹曲《上邪》，歌曲内容是表现爱情的；鼓吹曲《有所思》，歌曲内容是表现好心女痛绝负心汉的；鼓吹曲《战城南》，歌曲内容则具有民间的反战、厌战情绪；而横吹曲中的《紫骝马歌》，则显得更为凄婉："十五从军征，八十始得归。道逢乡里人，家中有阿谁？遥看是君家，松柏冢累累。兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅谷，井上生旅葵。舂谷持作饭，采葵持作羹。羹饭一时熟，不知贻阿谁！出门东向看，泪落沾我衣。"

汉代宫廷将鼓吹乐用于军乐：或用于徒步行进，或用于马步行进。而在马上演奏的鼓吹，又称为"骑吹"。鼓吹乐也用于宫廷迎宾或殡葬仪式。鼓吹除了行进演奏外，也可以作为宫廷宴享娱乐时站定或坐定演奏。

相和歌

相和歌的名称，最早见于《宋书·乐志》。它是在汉代民歌的基础上融会了周代的"国风"和战国"楚声"的传统而发展出来的一个乐种。《晋书·乐志》言："相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。"此言则是指歌唱者手持"节"或"节鼓"类的敲击乐器，并自击节奏歌唱，其他管弦乐器伴奏应和，这种歌曲表演形式称为相和歌。

汉代相和歌的早期形式，只是一种所谓"徒歌"的清唱，而没有伴奏。再进一步是清唱加帮腔，即所谓"但歌"。更进一步就是"丝竹更相和，执节者歌"的相和歌形式了。

作为歌曲形式的相和歌，其结构较为简单。一般曲式结构为单曲式。曲调又分为吟叹曲和诸调曲两类。相和歌保持着传统民歌“有辞有声”的特点。辞，即歌词；声，即曲调和衬腔所唱的虚词。

汉代的相和歌主要应用于宫廷的“朝会”、“置酒”、“游猎”等场合。其作品大致分三类：一是前代的旧曲。如《阳阿》、《采菱》、《渌水》、《激楚》、《今有人》等，这些均是战国时代流行的楚地民歌和民间歌舞曲。其中《今有人》就是《九歌》中的《山鬼》。二是当代贵族创作吟唱的歌曲。如汉武帝时代的《董逃行》和东汉时代的《善哉行》。这些作品反映贵族文人对人生的观察与追求。三是当代的民间文人创作。如《妇病行》、《东门行》、《白头吟》等。

《妇病行》是相和歌中的瑟调曲。歌曲悲怆的情绪，描绘出了汉代一贫苦农民家庭的悲惨景象：

曲：妇病连年累岁，传呼丈人前一言。当言未及得言，不知泪下一何翩翩。“属累君，两三孤子莫我儿，饥且寒，有过慎莫笞笞（用竹片抽打）。行当折摇，思复念之！”

乱：抱时无衣襦复无里。闭门塞牖舍孤儿到市。道逢亲交，泣坐不能起。从乞求与孤买饵，对交啼泣，泪不可止。“我欲不伤，悲不能已，探怀中钱持授交。”入门见孤儿，徘徊空舍中，“行复尔耳”弃置勿复道。

在这首悲歌中，表现出“曲”和“乱”两部分结构。第一部

徐州北洞山抚瑟俑
该俑于1986年9—11月在徐州市北铜山县茅村乡北洞山西汉楚王墓出土。瑟是中国古代弹弦乐器，后在民间逐步消失。



＞知识百科＜

鼓吹妓女

在宫廷中，鼓吹乐作为娱乐性应用，则有女性乐人参加。这种专业的女性鼓吹乐人，《后汉书·济南安王康传》中称为“鼓吹妓女”。

分是唱病妇在临死前向其丈夫托孤，第二部分是唱病妇死后丈夫为孤儿求食及孤儿在空舍中啼号索其母的场景。

相和大曲

相和歌在发展的过程中逐渐与舞蹈、器乐演奏结合，产生了相和歌的高级形式——歌舞大曲或称相和大曲。《宋书》卷二中记载的曲目有《东门》、《西山》、《罗敷》、《西门》、《默默》、《园桃》、《白鹄》、《碣石》、《何尝》、《置酒》、《为乐》、《夏门》、《王者布大化》、《洛阳行》、《白头吟》。

汉代大曲的曲式结构，例由“艳——曲——乱”三部分组成。艳是大曲的前奏或引子，多为器乐演奏，曲调婉转而抒情。而乱（又称趋）则是乐曲的结尾部分，可以是声乐唱段，如《艳歌何尝行》；也可以是器乐演奏段，如《陌上桑》。乱部分的音乐情绪，大都显得紧张而热烈。乱是指歌曲结尾，趋是指有舞蹈配合结尾，而曲则是指大曲的主体部分，一般由多个唱段联缀而成。每个唱段则以婉转抒情为其特点。通常一个唱段称为一“解”，一首大曲至少具有两解，有时可多至七八解。下面是《白鹄》的结构：

艳部：（奏乐曲）

曲部：飞来双白鹄，乃从西北来，十十五五，罗列成行。（一解）妻卒被病，行不能相随。五里一反顾，六里一裴回。（二解）吾欲衔汝去，口噤不能开；吾欲负汝去，毛羽何摧颓。（三解）乐哉新相知！忧来生别离！踌躇顾群侣，泪下不自知。（四解）

趋部：念与君别离，气结不能言！各各重自爱，道远归还难。妾当守空房，闭门下重关。若生当相见，亡者会黄泉！今日乐相乐，延年万岁期。



乐舞图

东汉画像石。画像石又称石刻画，东汉时兴盛，河南南阳尤盛。此图显示了南阳画像石豪放、夸张的风格。

八、感伤古琴歌《胡笳十八拍》

古琴曲在我国有着非常悠久的历史，在战国时期已出现过一些著名的演奏家和古琴曲，至汉代古琴艺术又得到了进一步的发展。

西汉刘安（前179—122年）的《淮南子·修务训》有记载："今夫盲者，目不能别昼夜，分白黑，然而搏琴抚弦，参弹复徽，攫援（上行）摽拂（下行），手若蠛蠓（小飞虫），不失一弦。"是说盲人弹琴，如蠛蠓小虫飞舞一般，不会错弹一根弦。当时人弹琴技艺已相当高超了。

先秦古琴曲大多由歌曲伴奏而为琴歌曲，也有发展为器乐曲的。在汉代影响较大的有琴曲《广陵散》（至魏嵇康时初具规模，得以流传，在谈嵇康琴曲时再述）和琴歌《胡笳十八拍》，《胡笳十八拍》是汉末蔡文姬所作，其音其辞感伤乱离，深沉动人。

蔡琰，字文姬，约生于汉灵帝熹平六年（公元177年），是著名的文学家、音乐家和书法家蔡邕的女儿，从小受家学的影响，有过人的音乐和文学的天赋才华。蔡文姬初嫁河东卫仲道，夫亡无子。汉末大乱，又归匈奴左贤王，留居匈奴12年，生二子。曹操念及蔡邕的友情，将蔡文姬从匈奴赎回，再嫁董祀。蔡文姬忍别孩子，重返中原故土，百感交集，哀叹自己的不幸，创

＞知识百科＜

《胡笳十八拍》之争

在历史上有关于《胡笳十八拍》真伪之争，如宋苏轼就认为是伪作，也有人认为是文姬肺腑中言，非他人所能代替。郭沫若考证，认为确系蔡文姬所作，但这种说法并未得到学术界认同。然而无论真伪，琴歌《胡笳十八拍》终究是中国古典音乐的传世优秀作品。

作了《胡笳十八拍》。这支琴歌，词曲均由她创作，约在公元208年前后依胡笳的音乐风格在古琴上谱成的。此琴歌在后世广为流传。唐李颀《听董大弹胡笳弄》诗云："蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。"诗描写了琴歌的凄婉动人。《胡笳十八拍》诉说了文姬的悲苦遭遇，反映战乱给人民带来的苦难，抒发了思念祖国故土和不忍骨肉分离的强烈感情，因此在文学上、音乐上都是一首精品佳作。

据古琴家查阜西统计，琴歌《胡笳十八拍》共有39种不同的版本，其中唯有明万历三十九年（公元1611年）孙丕显《琴适》的传谱是配词的，其他则为古琴曲谱。琴歌吸收凄凉的胡笳音调翻入古琴，谱写出她的浩天怨气，其歌辞云"胡笳本自出胡中，缘琴翻出音律同"，"笳一会兮琴一拍"，其旋律是一种汉蒙音乐交融的别调。全曲18段，感情深沉，完整统一。

《胡笳十八拍》具有非常浓郁的抒情气息，旋律富有起伏，高则苍悠凄楚，低则深沉哀思，对比度强烈。此曲定弦法用胡笳调（1$\underset{\cdot\cdot\cdot\cdot}{356}$123），即$^{\flat}$B调，突出3、6二音，以表示胡笳的特殊音调。全曲以三小节构成乐节为主，节奏稳定，字腔一字一音，与传统风格相符。《胡笳十八拍》琴韵悠悠，不乏高亢辽阔，在文学和音乐上都达到了很高的艺术境界。



胡笳十八拍图

蔡文姬是琴家蔡邕的女儿，也是汉末的著名琴家，相传她曾作琴歌《胡笳十八拍》以表达她的思乡流亡之苦。此《胡笳十八拍图》系明人所作。

美的盛宴

阅读中国·艺术史卷

【第五章】

飘逸超然的魏晋风度

魏晋南北朝（公元220年—589年）

魏晋南北朝的历史，是由统一走向分裂的过程。东汉末年的战乱，形成魏蜀吴三国鼎峙，及至晋武帝司马炎又重新统一了中国。不久便因司马王朝腐败酿成了“八王之乱”，仅维持了西晋39年的小康局面。北方少数民族兴起，问鼎中原，“十六国”连年混乱，哀鸿遍野，于是又进入了分裂的时代。琅琊王司马睿于建康（南京）建立东晋王朝。公元5世纪初，北方由北魏拓跋氏统一，后为东魏、西魏、北周、北齐所更替；南方东晋发生相继篡位，即为宋、齐、梁、陈，与北方对峙，历史上称为南北朝时代。时局的动荡，带来经济的衰退，但在意识形态领域却发生了异乎寻常的变化。

在这样的特定的历史条件下，出现了继先秦之后的第二次社会形态的变异所带来的意识形态的变化，两汉的经学思想和谶纬经术被冲溃，代之而起的是门阀士族地主阶级的新的观念体系，思想活跃，清谈成风，而且人对自身的命运普遍产生一种忧患意识。感叹生命短促、人生无常，对人生、生命表现了特别的留恋。于是外表放浪形骸，饮酒享乐，潇洒超然，处于一种自得自适的状态，但在人的精神、品性、才情方面，却在深刻地表现出对人生、对生活的极力追求，寄情于文学、艺术，以表现脱俗的超然的精神风貌。这就是后人津津乐道的魏晋风度。当时，印度的佛教传入，对备尝战祸苦难的人民来说具有很大的影响力，全国普遍建有佛寺，北魏和南梁还先后将它作为国教。在思想界一度出现儒、道、释信仰混乱的状态，但在知识阶层乃以无为而无所不为的老庄思想为主导，又在美学思想上提出“以形写神”、“气韵生动”的美学原则，将艺术提高到一个新的境界。在这一时期，由于民族文化的交融和艺术思想的提升，无论音乐、舞蹈、书法、绘画以及戏剧的萌芽，都得到了很大的发展。



一、千姿百态的舞容舞风

由于民族的融合，使各种文化舞蹈艺术也出现了交流和发展。

中国的北方与南方、少数民族与汉族舞蹈艺术的大融合，是这一时期的重要特点。其一，欣赏娱乐的表演性舞蹈，吸收了中原传统乐舞和江南地区的民间歌舞，创作了一批艺术性强、欣赏价值高的乐舞作品。其二，上层社会时兴“以舞相属”的礼节性舞蹈，这是一种由贵族、文人在宴会上自娱的古代“交际舞”。其三，中、外各民族乐舞文化的交流，促进了中国舞蹈艺术的发展。



洛阳乐舞壶
这是南北朝时期北齐年代的扁壶，上面是身著胡服的乐舞装饰。

清商乐舞的形成与发展

清商乐是在公元五六世纪以后产生的一个音乐品种。它融会了南方和北方的民歌和民间音乐的其他形式而形成的一种宫廷音乐。它是相和歌的继承和发展，南北朝以后便完全取代了相和歌。据《旧唐书·音乐志》：“清乐者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦丧。遗声旧制，流落江左。宋梁之间，南朝文物，号为最盛。人谣国俗，亦各有新声。后魏孝文、宣武用师淮汉，收其所获南音，谓之清商乐。”

在清商乐中，舞蹈占有相当大的比例。我们把这种清商乐中的舞蹈，专称为清商乐舞。据史书记载，曹氏父子（曹操、曹丕、曹植）就十分酷爱舞蹈。曹操专门建筑铜雀台为歌舞伎人进行舞蹈表演，以供他娱乐。直到他临死前还立下遗嘱，要这些歌舞伎人每月在他

的陵墓前表演歌舞。《南齐书·王僧虔传》载："又今之清乐，实由铜爵（雀），三祖风流，遗音盈耳，京洛相高，江左弥贵。"由此可见，清商乐舞实际上可认为是曹魏时代"铜雀歌舞伎人"表演的舞蹈艺术。在曹魏时代，宫廷专门设置管理这种乐舞的官职：清商令和清商丞。魏齐王曹芳，"每见九亲妇女有美色，或留以付清商"（《三国志·魏书·齐王芳传》）。



敦煌北魏乐舞壁画

这是敦煌莫高窟288窟的北魏壁画。乐舞人横抱琵琶，在粗犷的体位摇摆中拂扫琴弦。这种舞乐结合的动作反映了北朝时期的乐舞风格。

从清商乐舞来自"铜雀歌舞伎人"和齐王曹芳在民间收索美女的事实说明，清商乐舞是专供统治阶级娱乐休闲的表演性乐舞。这些来自民间的舞蹈，虽然经过了加工整理，艺术技巧有所提高，演出形式更加精美，但仍然不失它们原有的生动活泼和情真意切的民间风格。

在南北朝时期，清商乐舞传播得十分广泛。在南、北统一之后，在隋唐的宫廷燕乐中专门设立了清商乐部。在武则天时代，清商乐舞就日渐衰落了。史迹中见到的清商乐舞节目名有《巾舞》、《拂舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《巴渝舞》、《白苧舞》、《前溪舞》、《明君舞》等。

以舞相属成风

宫廷和贵族们的"以舞相属（邀）"的风气十分盛行。《宋书·乐志》："前世乐饮，酒酣必自起舞……魏晋以来，尤重以舞相属，所属者代起舞，犹若饮酒，以杯相属也。谢安舞以属桓嗣是也。"又传说三国时吴国人张盘常在宴会中起舞属陶谦。陶谦不肯起舞，并舞而不转。张盘问："不当转邪？"陶谦回答："不可转，转则胜人。"为此事两人从此不和。这说明在当时"以舞相属"的社会风气中，如果谢绝邀请而不舞，就是对人的不恭敬；舞而不



敦煌北魏乐舞壁画
这是敦煌莫高窟431窟的北魏壁画。上身裸露的乐人在腰部的扭摆中拨弹竖箜篌。竖箜篌起源于西亚，汉代时经西域进入中原。

转体，也是不符合社交规矩的，更是一种不礼貌的行为。

晋代太康年间（公元280—289年）流行的《杯盘舞》，当时将此名改叫《晋世宁舞》，是因为舞蹈音乐采用了歌颂西晋统一全国内容的歌词。《晋世宁舞》流传范围相当广泛，这反映出大乱之后，人心思定的普遍社会情绪。《杯盘舞》的特点是杂技与舞蹈相融合，这也正是汉代的传统。舞者将杯盘接在手上，反复不离其手，有学者认为现代杂技的《转碟》就由此发展而来。

南北朝时代佛教迅速发展。此刻的舞蹈艺术也在这宗教土壤中吸取营养。娱佛的舞蹈出现了，千姿百态的飞天、伎乐天，手持着各种乐器：琵琶、箜篌、筝、阮、筚篥、横笛、排箫、吹叶、螺、细腰鼓、鸡娄鼓等。我们在古代壁画和塑雕群像（敦煌莫高窟、云岗石窟等）中见到的一切，均是当时辉煌的舞蹈艺术留下的历史印记。

在敦煌北魏洞窟的“天宫伎乐”，是围绕窟顶绘制的各种音乐舞蹈人物形象。他们姿势各异，变化无穷，大幅度地扭腰出胯、伸臂扬掌，动作舒展奔放。其身姿手势，即具有佛教发源

＞知识百科＜

宾主相舞

除了“以舞相属”作为上层社会的礼节性交谊舞外，在魏晋南北朝时期还有在宴席中宾主自行即兴起舞的风俗。从贵族到皇帝，常在兴致中即兴舞蹈，也成为当时上流社会的一种时尚风气。据史籍载，在上流社会，上至皇帝，贵至将军重臣，都具有一定的舞蹈艺术修养和舞蹈技能。他们既可以“以舞相属”来适应各种社交场合，也可以即兴起舞来表达内心的情感。而且更多跳的是民族民间舞蹈。如《拍胸舞》、《胡舞》、《回波舞》、《猕猴与狗斗》等。从这一个侧面可以看出，当时的民族民间舞蹈已渗透进了宫廷。

南北朝时代佛教迅速发展，此刻的舞蹈艺术也在这宗教土壤中吸取营养。千姿百态的飞天、伎乐天，手持着各种乐器，均是当时辉煌的舞蹈艺术留下的历史印记。



地尼泊尔、印度的风格，又含有北魏鲜卑游牧民族粗犷豪放的精神气质。

魏晋南北朝舞蹈的风格特点

此时期的舞蹈，多富于抒情性，舞姿轻盈柔美，情绪缠绵婉转。这与当时的社会背景和上层的思想认识密不可分。人们对动荡的社会现实产生不安和及时行乐的思想，并崇尚玄学和迷信鬼神，这都成为这些特点形成的社会心理基础。而表演性舞蹈的基本观众是贵族士大夫，他们的审美方式和审美特点有力地左右着当时的舞蹈艺术。在舞蹈的技巧上，继承了汉代的舞容，如舞袖、折腰、杂技与舞蹈相结合等，但已缺乏汉代那种豪放粗犷的气质。

二、浩渺的音乐长河由源成流

魏晋南北朝时期，以民间音乐（民歌）为主的大众音乐文化体系，以宫廷音乐为主的宫廷音乐体系，以古琴音乐为代表的文人音乐体系，这三大中国音乐的文化体系脉络更加清晰，并开始了它新的发展与升华，使中华民族的音乐艺术，在其后的年代里，更加波澜壮阔、辉煌灿烂。

中国音乐长河，从远古的原始丛林流出，带着远古先民们对生活和天地的呼唤，也带着农耕时代无数艺人们的期盼与心血，经历着岁月的磨难、曲折，流动到了这一历史时区。至此，音乐艺术已显得更加成熟和完美。

魏晋南北朝时期的民歌，反映着非常宽阔的生活内容。它们是人民群众的心声和生活寄托，折射出了当时丰富多彩的社会画面。在有关的史料中我们会看到，有歌颂人们勤奋、敬业和欢乐的劳动生活的民歌，如《江南》、《采桑度》、《长干曲》、



敦煌北魏乐舞壁画
这是敦煌莫高窟的北魏壁画。乐舞人横抱中阮，上身裸露，并以彩巾为饰，表现出少数民族乐舞文化的某些特点。

《拔蒲》、《敕勒歌》等；也有反映当时男女青年们沉醉于甜蜜爱情的民歌，如《春歌》；也有因爱情的不自由而怨恨交织的民歌，如《华山畿》、《西乌夜飞》；更有描绘统治阶级奢侈、糜烂生活的民歌，如《相逢行》，以及揭露地主贵族阶级对农民们残酷剥削的民歌，如《平陵东》等。

在南北朝时期，北方人口向南方大量地迁徙，提高了南方的社会生产力，也促进了四川、湖北至江苏一带的商业繁荣。商旅生活占有主要地位。在民歌中间，就有游子思归、妇女惜别和情人思慕的内容。而在湖北、江苏的民歌中，这种内容最多。湖北较多地反映水边、船上的离情，江苏则较多地反映家庭的儿女风情。前者称之为《西曲》，后者称之为《吴歌》。一首《西曲·莫愁乐》是这样唱的："莫愁在何处，莫愁石城西。艇子打两桨，催送莫愁来。闻欢下扬州，相送楚山头。探手抱郎看，江水断不流。"而《吴歌·读曲歌》则如此唱道："音信阔弦朔，方悟千里遥。朝霜语白日，知我为欢消。""闺阁断信使，的的两相忆。譬如水上影，分明不可得。"

此刻的北方民歌则较多地表现出勇武健壮的形象，如《琅琊王》八首之一："新买五尺刀，悬着中梁柱。一日三摩挲，剧于十五女。"少数民族的民歌也表现出这种男子汉的雄健，如《折杨柳》之二："遥看孟津河，杨柳郁婆娑。我是虏家儿，不解汉儿歌。""健儿须快马，快马须健儿。跋(踢踏)跋黄尘下，然后别雄雌。"

在魏晋南北朝时代，由于生活、自然环境的不同，民歌的风格已明显地表现出来：南方民歌较为细腻，而北方的民歌则较为宽广粗犷。现当代音乐学者对中国传统民歌风格分区的历史渊

源，在魏晋南北朝时期已初露端倪。

雅乐起源于周代并用于郊社（祭祀天地）、宗庙（祭祀祖先）、宫廷礼仪和各种军事大典，在春秋战国时代被称为“雅乐”或“雅颂之声”的这种音乐形式，在魏晋南北朝时代又得到了发展和继承。梁朝统治者十分注重雅乐。在乐队的基本设置上，显示出了相当的规模。公元503年梁武帝增用雅乐钟磬达36架之多。钟磬的技术水平更趋完美。其中，镈钟和编钟、编磬各自具备符合十二音律的有12架，每架的编钟、编磬具备七声音阶并达到三个八度。除管弦乐和其他敲击乐器之外，单就编钟、编磬、镈钟和建鼓，就达520件之多，由此可知当时的宫廷雅乐乐队的规模是极其庞大的。

这一时期的宫廷雅乐内容，大多袭用旧乐，或取用旧乐改名、填词。据《旧唐书·音乐志》载，南北朝的雅乐是“陈梁旧乐，杂用吴楚之音；周齐旧乐，多涉胡戎之伎”。

早在周代，宫廷郊庙大典雅乐中用的乐器有柷、敔 、搏拊、钟、磬、建鼓、应鼙（军旅小鼓）、鼗（长柄摇鼓）、箫（排箫）、笙、竽、埙、篪、瑟等。而在此时期，钟、磬、建鼓则已成为宫廷雅乐的专用乐器。

在各族杂居与混战的年代里，各族的音乐文化也随着民族大迁移与大融合而得到逐渐融合的机会。当时西凉地区和西域成了西北地区少数民族、汉族以及外国的音乐文化相互汇合的中心地带。而后，这些地区与中原地区的音乐文化交流，也就间接地造成了汉族与外族或外国音乐文化的进一步融合。根据《隋书·音乐志》记载，魏晋南北朝时期传入中原的西北少数民族音乐有凉州音乐、龟兹音乐、疏勒音乐及邻邦安国、高丽音乐等。

天竺音乐约在公元4世纪中叶传入中国。在南北朝时期，北方的北魏除了注重鲜卑族民间音乐外，西北方向的凉州音乐和一部分外国音乐也得到了运用。

弹琵琶俑

这是北魏正光五年（公元524年）的弹琵琶俑，似为宫廷乐手。于1990年秋河南偃师北魏墓出土。



西域地区的龟兹音乐约在公元384年左右为吕光所发现。吕光统治了凉州地区（称为后凉，公元386—403年）后，促进了凉州音乐、龟兹音乐和汉族音乐的融合而成为“秦汉乐”。约公元431年左右，北魏太武帝得到了这种“秦汉乐”，并在宫廷的应用中定名为“西凉乐”。

北齐的统治者虽是汉族出身，但在宫廷雅乐中也包含着西凉乐曲。在北周时代，各民族的音乐应用更加丰富了。

经过北魏、北齐、北周三朝，流入中原地区的外族音乐，主要有鲜卑、龟兹、疏勒、西凉、高昌、康国等地的音乐。这些音乐，在与中原汉族音乐200多年的融合中，丰富和发展了汉民族音乐文化，并为其后隋唐音乐的发展奠定了坚实的基础。

三、七弦琴流泻出千古情韵

琴，是中国古老的弹弦乐器。古代称“瑶琴”、“绿绮”、“丝桐”等。后来，文人们给它冠以“古”称，故又称“古琴”。因它的标准形制是七条弦，故又称为“七弦琴”。

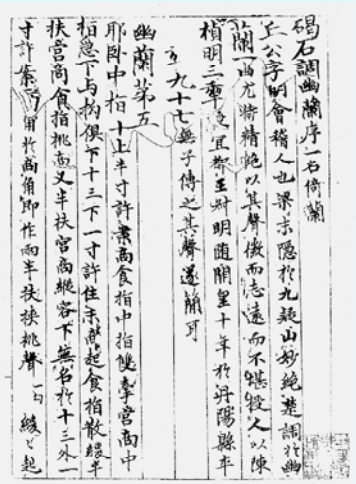
体现着中国文化艺术最高境界的“琴、棋、书、画”四大形式，“琴”居第一。琴在中国传统文人乐坛上，享有崇高的地位。它是中华民族古代音乐文化的象征，更是中国古代文人音乐的精髓。

自古以来，琴艺的修养和精通，是无数高风贤哲之士重要的文化行为之一。中国古代思想家、教育家孔子的琴艺娴熟，在他所教授的“六艺”中，弹琴诵诗，是学生弟子们掌握的重要内容。中国古代的文人音乐家，总是用古琴音乐来表达自己的主观情感，用古琴音乐来表达自己对客观世界的主观感受，并用音符多样化的“编织”技巧来传达这种情感、感受，也体现出了文人们对音乐艺术技法的精深掌握。他们在古琴中所追求

的，是基于知识分子对世态炎凉现象敏感的洞察和对现实的批判态度，对天地人文现象深刻的艺术领悟。他们的弹琴活动不受统治阶级功利目的左右，同时也不以自身的弹奏技艺来取悦于一般市井庶民。

蔡邕

蔡邕是汉代末年著名的琴家之一。他怀着高度的社会责任感和忧国忧民的情思，度曲舞文，弹琴咏赋。现存《秋月照茅亭》、《山中思友人》相传是他留下的作品。而他写的《述行赋》则表现出对当权者的不满和对民间疾苦的同情。有人认为，我国现存的一部记述47首古琴曲的著作《琴操》，可能也是他的作品。



古琴文字谱

南朝梁代丘明传谱《碣石调幽兰》是中国古代的著名乐曲。此文字抄本是唐人手抄的文字谱记写的传本。今存日本东京博物馆。

嵇康和阮籍

魏末琴家、号称“竹林七贤”之一的嵇康，是一位博学多才、崇尚老庄的贤雅之士。由于他的社会活动、信仰主张与当权者针锋相对，最后惨遭当权者杀害。在临刑前，他从容弹奏琴曲《广陵散》，以表达他那愤激不平的情绪。从此，源远流长的古琴曲《广陵散》就流传后世，成为中国文人表达爱国情思的篇章。

＞知识百科＜

古琴寓意

古人把琴当作所追求的美好事物的象征。古代有成语“焚琴煮鹤”（胡仔《苕溪渔隐丛话》），把“琴”和“鹤”比作高雅而珍贵的文化形态，成语形象地比喻了愚昧无知对文化的践踏；成语“一琴一鹤”（《宋史·赵汴传》）则又比喻了古代某些官吏的清廉高雅和文士的清贫孤高；而成语“人琴俱亡”（《晋书·王徽之传》）包含着这样的典故：王徽之是著名书法家王羲之之子。他有个兄弟叫王献之，十分酷爱弹奏古琴。他死后，哥哥常常悲痛，拿起兄弟的琴弹奏，但总弹不成和谐的音乐。他伤感地自语：“子敬啊，你的琴也和你一起去了！”后人用这个成语来作睹物思人、悼念死者的雅词。《诗经·周南·关雎》中有“参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之”诗句，后人们将“琴瑟友之”抽取出来，比喻青年男女之间的倾心相爱、夫妻之间的和谐百年和朋友之间的深厚情谊。

古琴，具有如此壮美、贤雅的内涵，所以古琴象征着中国古代的文明规范、崇高的精神境界和完美的道德修养。

此时期的另一古琴名曲是《酒狂》。传说是魏末名士阮籍所作。在魏末，司马氏专政，士大夫文人言行稍有不慎，就可能招来杀身之祸。阮籍放纵于饮酒，是为了避免统治者对他的顾忌，并以《酒狂》表现出的放荡不羁的情绪，寄托他对当权者的不满。

《酒狂》采用的节拍是三拍子体系，这在汉族音乐中是很少见的。在采用三拍子的同时，使弱拍上出现沉重的低音和长音，增强不稳定感。在乐曲进行中又嵌入大跳音程，造成节拍轻重倒置的效果，巧妙地借酒醉将内心的矛盾表达得淋漓尽致。此曲也称得上是古代琴曲的珍品。

嵇康和阮籍在古琴艺术上都达到了很高的造诣，嵇康著有《琴赋》、《声无哀乐论》，阮籍著有《乐论》，同他们的琴艺一起流传后世。

这时期又有晋桓伊的一支笛曲，作“三调”。有人认为，此曲移植为古琴曲《梅花三弄》，是唐人颜师古，以颂扬梅花的高尚品行。此曲秀雅动听，以琴箫合奏，有一种幽深的情韵。

南梁的丘明公所作琴曲《倚兰》，又名《碣石调幽兰》，表现了空谷幽兰的意境，手法古老，琴韵淡泊。此曲传授至唐代，有人手抄文字谱传世，现存日本东京博物馆。这是已发现的记谱年代最早的手抄谱。

魏晋南北朝是古琴艺术迅速发展的时期，古琴形制初步定性，琴上的徽位已经具备，琴家辈出，创作有许多琴曲，且有琴艺著作传世。七弦传响，文思如涌泉，代代流泻出千古不绝的情韵。

＞知识百科＜

《广陵散》

《广陵散》又名《广陵止息》。据有关专家考证，该曲最早是广陵地区（今江苏扬州一带）流行的带佛教色彩的民间音乐。“止息”为佛教术语，即吟、叹之意。故《广陵散》就可理解为“广陵吟”、“广陵叹”这种具有高度浓缩性情感的乐曲。这首古琴乐曲表现出一种悲愤的思想情绪。旋律激昂慷慨，气贯长虹，声势夺人，具有很高的思想价值和艺术价值。据古代琴人的理解，它描写了战国时代一工匠之子聂政刺杀韩王为父报仇的故事。现存传谱，是由古琴家管平湖根据明朱权的《神奇秘谱》整理而来。

四、早期的石窟壁画艺术

魏晋南北朝时期的石窟壁画，是中国石窟壁画的早期形态。这些壁画艺术，不只在中国艺术史上，以至世界艺术史上，都有它重要的地位。

曹操《蒿里行》诗云："白骨露于野，千里无鸡鸣，生民百遗一，念之断人肠。"东汉末年，不断的战祸，黄河流域的经济遭到彻底的破坏，百姓遭受了深重的灾难。北朝从北魏开始，仍处在长期的战争之中，而且北方游牧民族，还大多遗存着奴隶制的统治。百姓于绝望之中，需要得到精神上的安慰。佛教的传入，顺应了战乱的局面，宣扬与战争对立的"慈爱"、"超度"的佛法，所以深得朝野之心。佛教的宣传对统治阶级来说也是有利的，局势的动乱，统治者也处于彷徨之中，所以稍有稳定的局面就大事佛事。当时天竺（印度）的各种佛派，都已传入中国，天竺笈多王朝的佛教艺术，随着佛教的传入也深刻地影响到了魏晋南北朝的佛教艺术的发展。

北朝的佛教建筑，除兴建佛寺之外，便是开凿石窟。石窟比寺院保留耐久，在战乱中也能避却兵燹，佛教艺术经由新疆，基本上已融入西北地区的民族文化；传入敦煌后，更进一步与传统艺术相结合，产生了北魏时期独特的艺术风格。当时的新疆吐鲁番、库车、拜城，甘肃敦煌、天水、永靖、酒泉、武威等地的石窟，都有佛教壁画，特别是敦煌莫高窟，规模宏伟，是我国佛教艺术的大宝藏。

新疆是印度佛教传入我国内地的桥梁。吐鲁番旧称高昌国，库车、拜城是龟兹国。这些地方是当时佛教的中心。现存新疆天山以南的石窟，总数达600多窟。比较有代表性的是拜城的克孜尔千佛洞。



供养菩萨

敦煌壁画中手捧鲜花的供养菩萨。

克孜尔千佛洞，在拜城东约50公里的克孜尔镇附近的戈壁悬崖下，最迟在东汉末开始开凿。现存236窟，有70多窟保存有较完整的壁画。

17窟

现存壁画保存最好的是17窟，画有说法图、本生故事等。窟顶画菱形方格，格内画有《尸毗王本生》、《须阇提太子本生》、《睒子本生》等。割肉贸鸽的故事即所谓“尸毗王本生”。尸毗王，即释迦牟尼成佛前经历过的许多生世中的一个。本生故事说尸毗王“慈惠”，帝释与臣毗首化为鹰鸽去试其心。鸽被鹰追食，逃至尸毗王胁下。尸毗王为救鸽命，自割身上肉易鸽子的生命。但很奇怪，肉身割尽还没小鸽重，尸毗王只得举身上秤，以自己的生命去作抵偿。结果大地震动，鹰鸽不见。壁画中尸毗王举手保护鸽子，左一人在割尸毗王股肉。人物情态虽然表现得不太明显，但本生故事的始末表现出来了。

17窟的壁画是早期的创作，有汉魏时期古拙粗犷的作风。画人物，用极粗的线条画出轮廓，以色平涂出身体的细部，有“龟兹画风”之称。敦煌莫高窟的壁画，曾受这种画风的影响。属于早期洞窟的尚有47、48、63、69、175窟等。

47窟

47窟的飞天图表现了“以供养佛”，三个飞天姿态各异，一执华盖，一奉供品，一拱手，上身赤裸，在舞带飘忽中作临空飞舞状。飞天执华盖，在别处是很少见的，这是受了中原文化的影响，因为“华盖，黄帝所作也”（《古今注·舆服》）。飞天，在印度梵音称之为乾闼婆，又名香音神，是莲花的化身，诞生于七宝池，居住在风光旖旎的十宝山，专采百花香露，散天雨花，放百花香。

47窟的飞天形象，受印度、阿富汗的影响，但更多的具有本民族的风格，体魄健壮，动态夸张，生动地表现了人体美。其

＞知识百科＜

新疆石窟壁画的补充

新疆库车的库木土喇千佛洞也很重要，它与吐鲁番的伯孜克里克千佛洞、土峪沟千佛洞一样，原来都有丰富的壁画，但绝大部分惨遭国外的所谓“考古家”偷盗，几乎没有多少完整的壁画了。

古称楼兰的鄯善，那里寺院遗址中的残存壁画也可表明新疆早期佛教绘画的艺术水平。

伊循（今属且末县）的密兰寺有画须大拏本生故事的连环壁画，且留有画工薛太的名字。画中人物、车骑、树木生动真实，同一人物在不同情节中的重复出现，能非常准确地画出同一特征的风貌。它告诉我们连环壁画至少在公元3世纪左右已产生，当时的佛教绘画已具有相当成熟的技巧和水平。



飞天图

东晋克孜尔壁画。此画在新疆拜城克孜尔石窟47号窟，是东晋时期的作品。

脸形完全是古龟兹民族的形象，粗眉、高鼻、深目，作“丹凤眼”。线条粗犷，设色以红、绿、蓝为主，画面明快，对比强烈，很典型地体现了龟兹画风。

69窟

69窟的礼佛图以及**175**窟的牛耕图，反映了西域民族的现实生活。69窟的画法较为特殊，被称为“湿画法”。即直接在不涂白粉的泥壁上作画，采用有覆盖力的矿物质颜料，以及透明的颜料，可以分明看出水分在底壁上的晕散。这种画法，在中国石窟壁画中是别具一格的。早期的壁画艺术包含了维吾尔族、汉族、犍陀罗（今巴基斯坦境内）三种文化的成分，是佛教艺术与民族艺术融合的产物。克孜尔千佛洞还有晚期的隋唐壁画，其表现手法以及绘画材料都有变化，晚期的壁画水平明显地高于早期，但那种属于早期的古拙美的风格在渐渐地消失。

甘肃敦煌莫高窟，在敦煌县东南的鸣沙山与三危山之间的坡地上。据记载，晋废帝太和元年（公元366年）始开凿莫高窟，自晋至元，历代都有建造，窟内有壁画45000余平方米。莫高窟自北至南长约1618米，现存500余窟，属于北魏时所建的有38窟，其中以249、254、257、290、428窟及西魏285窟的壁画为比较重要。

北魏、西魏时期的莫高窟壁画，以佛、菩萨为主，所画的大多为本生故事。

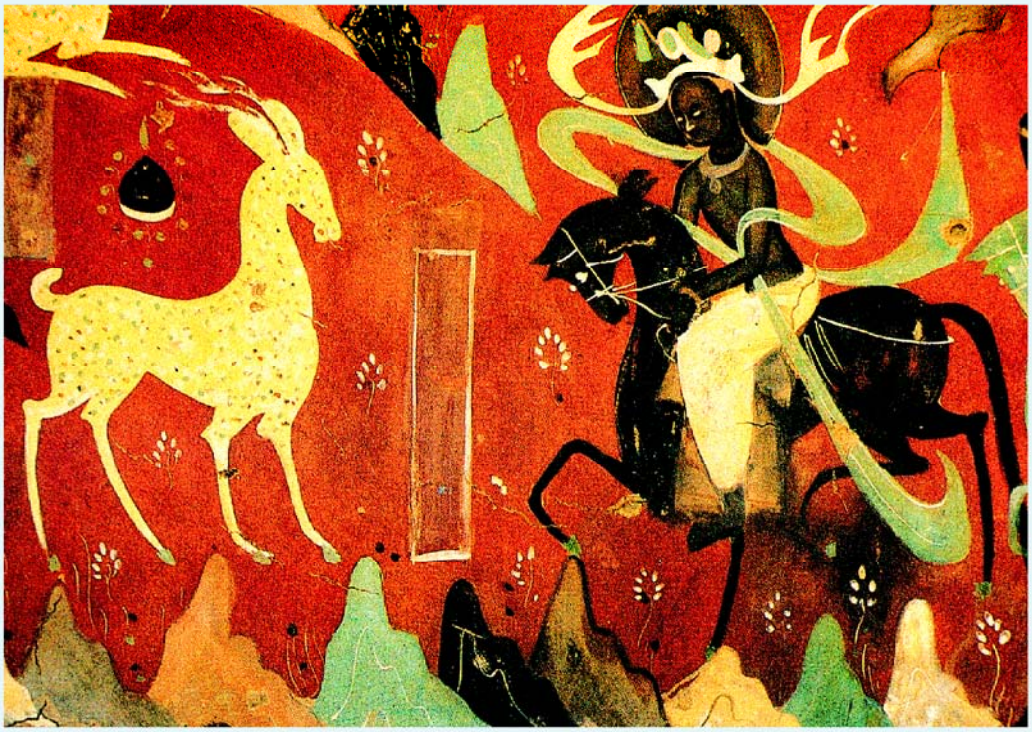
254窟

254窟北魏壁画《萨埵那本生》为最典型。萨埵那和两兄弟上山，望见山崖下有7只小虎，而母虎几乎快要饿死了。萨埵那心中不忍，趁两兄弟不在时，跳下崖去舍身饲虎。可母虎无力去吃他，他就用竹尖刺伤自己，让血流出来。母虎饮了他的血长了力气，就将他吃了。两兄弟回来时，只见一堆白骨，恸哭一场，把尸骨收拾起来埋葬在白塔里。这时“飞天”飞来，在白塔周围飞翔。舍身饲虎的萨埵那就是释迦牟尼的前生。这个阴森凄厉的故事，教训人们要不惜牺牲，才能来世成佛。

此画以单幅连环场景表现情节，以对角斜线构图，安排情节，其中以饲虎最为突出，同时还描写了萨埵那家人的痛苦表情。这是很典型的描写无情世界的情感，在悲惨的苦难中衬托灵魂的善良和美丽。在形式表现上，用奔驰放肆的线条和动作型的姿态，表现既热烈又迷茫的情感。在色彩上基本用白色和绿色或青绿色来相互搭配衬托，为的是突出人物，身子周围的粗黑线条也是为了衬托暗部表现体积感。这些都体现了北魏壁画的基本的美学特征。

257窟

257窟的《鹿王本生》是最动人的故事。看这个故事，似乎是由民间故事演化而来的。说一个人在林中打猎，误坠水中，被九色鹿王救起。当时的王后梦见九色鹿，想要用这鹿皮做衣，鹿



鹿王本生图
北魏敦煌壁画。此画在敦煌莫高窟257窟，是北魏时期的作品。图版为画的局部。

角做首饰。国王就布告天下悬赏能捕捉九色鹿的人。那落水的人忘了救命之恩，就去告发，并带领国王的人马去捕捉九色鹿。鹿王正睡着，幸而有乌鸦来叫醒它，但国王人马已到。鹿王向国王揭发了落水人的忘恩负义，国王十分感动，就不再杀鹿了。而那落水人得了一场恶病，王后也因心碎而死。

此壁画画鹿王昂首挺胸坦然地站在国王马前，鹿的形象很美。构图也是用斜线把画面分作三部分展开情节，突出的是鹿的诉说，其他的情节似乎都是起衬托作用的，以表现出鹿的精神上的美。画面的装饰，满地的小花小草，土红的底色，增强了神话气氛。这是北魏壁画中较少宗教色彩的一幅画，而较多地带有人性的美感。

285窟

285窟的西魏壁画《得眼林的故事》，画500个强盗被擒后，

被挖去了眼睛。后来，佛怜悯他们，使他们眼睛复明。这些人物描写，在作风上与北魏的壁画大不相同，也许是受了南朝作风的影响。在莫高窟的壁画中，北魏、西魏时期，还没有宏篇的经变，有的只是降魔变、本行变等，都是用来描写释迦牟尼形象的。早期的壁画，不免有粗野犷达的作风，重视整幅画的气氛和精神的描写，而少细节的处理，作为背景的山林，也用简单的笔法画其气势，山、树、人、马、动物都不讲比例，其造型还处在稚拙阶段。同时，受印度佛教艺术的影响很明显，人物形象及其装束多有因袭外来的样式。在设色方面，也大多以浓重的色彩及其增强立体感的推晕方法，也是从“天竺晕染法”变化而来的。但从总体上看，这些外来文化的手法与技法，已经融化在本民族的文化之中了。

麦积山石窟在甘肃省的天水。其开凿年代，据考约在后秦（公元384—417年）时，现存194窟。属于魏或北朝时期的壁画，主要集中在西崖的127号窟，也有散见在东西崖的其他洞窟中。这些壁画有佛教故事画、本生故事画，其他如车马、飞天、供养人等。从数量上看，远不及莫高窟丰富，但其表现作风，却有它本地区的艺术特色。在东崖散花楼上七佛阁龛上的飞天，有



麦积山北魏乐舞壁画
这是一幅北魏时代的壁画，在表现奏阮女和吹管女的同时，也表现出了舞蹈化的浪漫色彩和流动感，画面给人带来一种莺歌燕舞、百鸟皆欢的祥和情绪。



作直立的、俯冲的、俯首的，也有卧式、跪式的，不论采取哪种姿势，都充分地表现出飞动的气势。90 号窟画的两个男性供养人的表情，富有一种生活情趣的刻画。这些都是根据现实生活中所体会到的人的各种活动和精神风貌，然后加以想象并表现在壁画之中的，因此更多了一点民族民间传统的色彩和汉文化的浪漫情调。在技术和技巧上也显得更为进步，如在设色方面，点黛施朱能达到轻重不失的程度。因为此处比较靠近中原，在风格上显然与莫高窟、克孜尔千佛洞不同。

魏晋南北朝的石窟壁画艺术，既有佛教艺术的影响，又有现实生活的根据，既要描写佛，又要表现人，不单纯追求形式美，而且在表达情感和精神方面，逐渐深入到美学的领域，为隋唐的石窟壁画艺术开辟了广阔的道路。

五、“六朝三杰”与早期画论

绘画艺术发展到魏晋南北朝已达到了杰出的水平，据现在的资料，可知中国绘画史上的专业艺术家和创作理论发轫于这时期，卷轴形式的画作也出现于这时期。

这一时期的画论也出现了非常精辟的论述，而且能长久地影响着中国的画坛，直至近现代。

绘画

所谓“六朝”，是指建都于建康的东吴、东晋以及南朝的宋、齐、梁、陈等六个朝代。北朝以石窟艺术著称，而南朝则以画家艺术在画史上奠定地位。这时期虽说战乱动荡，至晋代士族兴起，他们享有特权，有传世的教养，有悠闲的时间，又有适合他

们的生活环境，所以大多参与书画活动，出现了不少书画家。在绘画方面，人物、走兽渐趋成熟，山水、花鸟还在发育之中，由于探讨画艺成风，绘画也开始分科，中国绘画开始走上独立的发展道路。这时期有不少画家，如卫协、戴逵、张墨、顾景秀、萧贲、刘瑱 、丁光、顾野王、曹仲达等。但当时最有成就的画家，就是“六朝三杰”，或称“六朝三大家”，即东晋顾恺之、南朝宋陆探微、南朝梁张僧繇。

顾恺之（约公元346—407年），晋无锡人。博学而有奇才，尤精于绘画，是中国最早的以绘画为职业的文人画家。顾恺之的笔法非常精致，画人物时用的是高古的“游丝描法”，这是一种极为细腻的线条画技；更精湛的是，善于使用“传神写照”，这是一种具有强烈真实感的笔法。顾恺之画人物几乎到了神妙的境界，因此每当画完一幅人物时，往往几年不敢点睛，据说一点睛，画中人物就会活起来。顾恺之说：“四体妍蚩，本亡阙少，于妙处传神写照，正在阿堵中。”“阿堵”即指眼睛，画人物于此须画出神态来。又注意抓住人物个性特征，流传有“颊上三毛”的故事。他画裴楷像，就在人像的颊上加三毛，使人像格外有神气，因为颊上三毛是裴楷的独具的特征。他也画佛像，却把文人的审美趣味带入了宗教画。他画的维摩诘“有清羸示病之容，隐几忘言之状”（《历代名画记》卷二），画成带几分病态的魏晋名士模样，不想就此成为后代画维摩诘的楷模。顾恺之为人为事多奇拔诡谲，故时人说他有“三绝”，这就是才绝、画绝、痴绝。他是画史上的第一奇人。

正因为顾恺之为人奇谲，竟有人说他不过擅长游丝描，至多是笔意奇绝的画家。但更多的人则能赏识顾恺之的画是“神气飘然”，笔下有魂，能使心气与神气融合为一，他的“以形写神”的画论画技是第一流的。晋宰相谢安特别激赏顾恺之，说：“卿之画，自生人以来未之有也。”

可惜，顾恺之的画，一幅真迹也没留给后世，今存《女史箴图》、《列女仁智图》、《洛神赋图》三件皆为唐宋人的临摹本。也

顾恺之为人为事多奇拔诡谲，故时人说他有“三绝”，这就是才绝、画绝、痴绝。他是画史上的第一奇人。



女史箴图

东晋顾恺之画。绢本，长卷，设色，纵24.8厘米，横348.2厘米，为隋唐时期摹本，此图为第12段局部。原藏清廷内府，今藏大英博物馆。

＞知识百科＜

六朝四大家之曹不兴

“六朝三杰”加上东吴曹不兴，并称“六朝四大家”。

三国时期的吴兴人曹不兴，享有很高的声誉，心敏手运，作画须臾即成。传说吴王孙皓曾藏有他画的赤龙，刘宋朝时天大旱，将此龙画放置水上，龙口竟喷雾大降甘霖。孙权曾命曹画屏风，曹不慎滴墨于画上，忙趁机改画苍蝇，孙权竟用手去掸它。曹也曾画过50尺长的人物卷轴，可惜他的画已绝迹，南齐的谢赫也仅见其一龙而已。



洛神赋图
东晋顾恺之画。绢本，长卷，设色，纵27.1厘米，横572.8厘米，传为宋人摹本，此图为局部。今藏北京故宫博物院。

有人认为《女史箴图》为顾恺之手笔，我们细看此图，笔路犹如金线，甚至细若蚕丝，其赋彩虽有浓重处，却由很多微点连缀而成，十分精细。即使是唐人摹本，也是一件表现六朝画的珍品，现藏伦敦大英博物馆。

陆探微（?—约公元485年），南朝宋苏州人。他是宫廷画家，师法顾恺之，擅长肖像，兼工蝉雀、马匹，山水草木粗成而已。他作画时笔锋非常强劲锐利，笔迹如锥刀。又受大书家王献之的草书“一笔书”的影响，运用于绘画，形成笔势连绵不断的“一笔画”。在画史上，这是正式以书法入画的开始。陆探微作画，能“穷理尽性，事绝言象”，以高度的概括力，创造出“秀骨清像”的艺术形象，而且重在表现人物的内在精神，“令人懔懔若对神明”，达到绝妙之境，惜其画作不传。画史上将其与顾恺之并称“顾陆”，属于“密体”画风。

张僧繇，生卒年无考，南朝梁苏州人。曾被梁武帝派去西域，为远征的皇子画像，所以他的画风也就受到过西域画家的



影响。所谓“没骨皴”就是学自西域，运用来画脸部的阴影，于是就在中国人物画技法中流传下来。他还学会用大笪法画“凹凸花”，并设“朱及青绿”诸色，远望似凹凸，近视乃是平面，时人称奇。关于张僧繇的画艺，有许多神奇的传说，他在金陵（南京）安乐寺“画龙点睛”，就是众所周知的神话。又如润州（镇江）兴国寺内，鸠鸽在梁上筑巢，鸟粪不住掉落于佛像头上。张在大殿东墙画鹰，西墙画鹞，吓得这些鸟儿再也不敢回来。张作画“思若涌泉，惜其画作不取资天造，笔才一二，象已应焉”，笔法辽阔，充满气骨。他擅人物、道释画，也画山水、鸟兽、花木，然也没有传世之作。张的笔法被称为“疏体”，用笔用墨有所谓“点曳斫拂”，据说是得自晋卫夫人的“笔阵图”。人物造型与陆探微不同，追求形象丰满，创“面短而艳”的典型，为后世楷模，被称为“张家样”。

张怀瓘《画断》云：“象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神。”确切一点说，顾恺之的画最富神韵，陆探微的画极有技巧，张僧繇的画则较多气骨。

画论

魏晋南北朝时期，无论哲学、史学、文学都有丰富的理论著作。文化的发达以及绘画艺术的大发展，使这一时期的画论也出现了非常精辟的论述。当然在此之前也不是没有画论，如早在秦代就有了画论的记载，在《韩非子》、《庄子》、《淮南子》等书以及后汉张衡和晋朝的王廙的论说中，也多多少少有些关于画论的记载。然而，这些记载都是些片光吉羽，要说到真正的绘画思想，还得从顾恺之的画论说起。

顾恺之的画论有《魏晋胜流画赞》、《论画》、《画云台山记》三篇，由于有唐张彦远《历代名画记》的征引，才得以流传。他认为画家必须通过对客观事物的认识，然后才能达到“以形写神”的艺术效果。他在《魏晋胜流画赞》中提到的“迁想妙得”，就具有这种精神。因为“迁想”，就必须尊重客观事物的变化，

所以顾恺之认为“空其实对则大失，对而不正则小失，一像之明昧，不若悟对之通神也”。他主张画家必须通达人情事理，熟悉人，了解人的内心世界。他就是以这个标准来品评魏晋间的画家作品的。他还提出了绘画“以形写神”、“置陈布势”的见解。他的这些见解给予谢赫提出“六法”以极大的启示。

谢赫所著的《古画品录》，在绘画史上是一个重大的贡献。他提出的“绘画六法”是中国绘画学上较早又较有系统的绘画要旨。所谓“六法”，就是作画的六种原则，“一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写”。其中以“气韵生动”为最重要，以此可以涵盖“骨法用笔”以下诸法。谢赫虽未对“气韵生动”作出解说，但是他在对画家作品的评价中，多次提到画品有“壮气”、“神气”、“生气”、“神韵”、“神韵气力”等，意思是指画的形象所呈现出来而能感动人的一种力量，和所表现出来的和谐的节奏和悦目的风致。这是决定作品艺术感染力的最主要的一条原则。“骨法用笔”，是指表现物象结构的线条、笔法；“应物象形”，是指要准确地描绘；“随类赋彩”，是要求根据不同的物象而设色；“经营位置”，是指精心构图；“传移模写”，是要求通过临摹前人优秀作品，继承传统。谢赫的“六法”是人物画品评的准则，也是创作的准则，具有高度的理论概括性和普遍意义。因此，它几乎成为中国画的代词。

在谢赫之前、顾恺之之后，南朝宋有宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》是比较重要的画论著作。这时期的画论，都有一种比较一致的观点，即作画不以形似为目的，而以能表现物象的内在的精神气质为艺术的要旨。这是很了不起的创见，因为它已悟到了中国艺术的传统的美学本质。



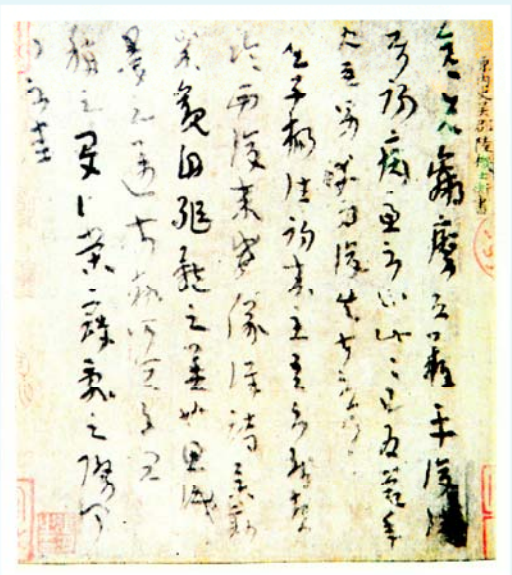
六、稀世翰宝天下第一帖

据历代文献所载，魏晋南北朝时期的知名书家，远远超过画家人数，且在艺术上也较绘画更为成熟。然而，书家的真迹流传很少，因此，晋陆机的《平复帖》历尽曲折，能流传后世，让后人一睹晋人书法风度，确是一件十分幸运的恩遇。

魏晋南北朝是我国书法艺术鼎盛的时代，书体的变化从篆、隶、章、草蜕变出来，形成真、行、今草书体，且为流行的时尚。魏晋时期，文风较盛，豪门士族以翰墨相标榜，南朝诸帝也倡导书艺，文士风从，如梁武帝与陶弘景的论书书札，也是历朝历代所罕见之事。那时候，已把书艺叫做“书学”，彻底地从“文字学”独立出来，使书法艺术发展到极盛时期。

陆机（公元261—303年），西晋吴郡（江苏苏州）人，一说华亭（上海松江）人。他的书法代表了三国孙吴士大夫阶层的风格。陆机出身名门，祖上是名闻遐迩的东吴丞相陆逊，世代为朝廷显人。陆机自少以文章得名，有《文赋》名世，入晋以后就闭门10年，笃志儒学，而书法则是他从文的余事。所以，在晋、唐诸家论书学的文献中很少提到他，然而他以《平复帖》（因其帖中有“平复”二字得名）真迹留存而名垂千古，《平复帖》已成为中国书法艺术保存年代最早的赫赫真迹，它的价值已无法估量。

《宣和书谱》将《平复帖》列入章草，这是不妥的。看此帖书体无蚕头凤尾，也无银钩虿尾之状，与所有的《急就章》写法全不相同，给《书谱》作注



陆机《平复帖》
该帖被誉为“天下第一法帖”，因其是第一件流传有绪的法帖墨迹。今藏北京故宫博物院。

的人已指出非章草。此帖书体非行非草，古意甚厚，而字奇幻不可卒读，后代的怀素、杨凝式诸草书，咸从此得笔，可以说《平复帖》已含有今草的笔意，然其风格古朴，具有浓厚的文人的书卷气，散发着晋代文人的自然风韵。

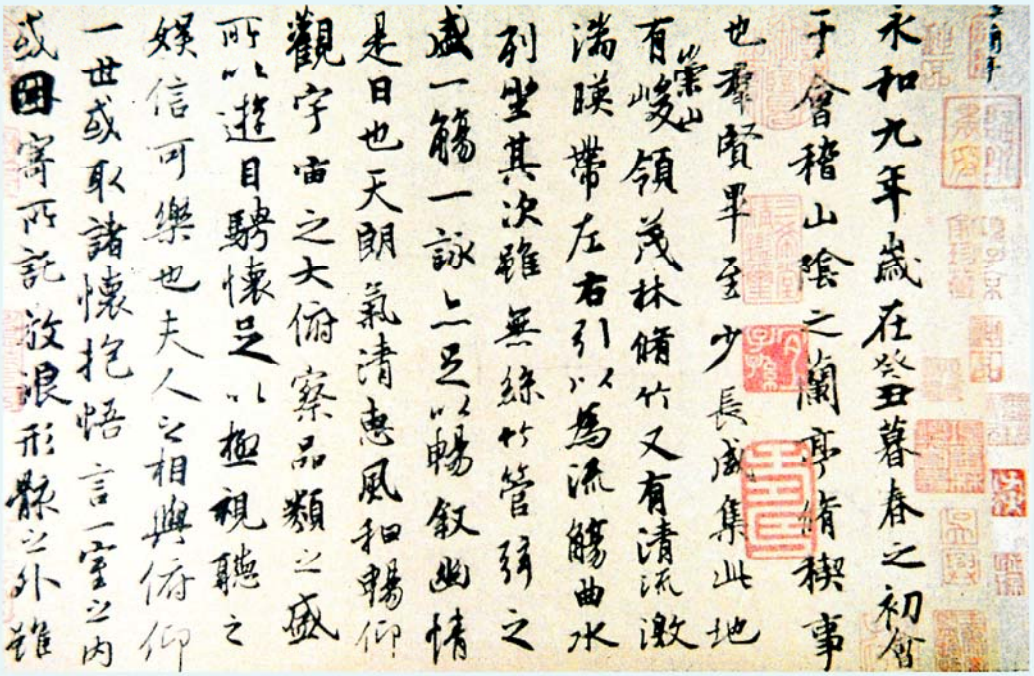
从书法史上来说，这是第一件流传有绪的法帖墨迹，第一位让人一瞻风采的书家。能称得上法帖并能让后人瞻仰的墨迹，《平复帖》可谓首屈一指。在陆机之前，虽有李斯、程邈，乃至钟繇、张芝，但李、程无书迹可寻，仅是碑刻而已，钟、张也无可靠的墨迹流传，我们只能通过刻帖的翻版去缅怀先贤，而陆机却有此《平复帖》流传千古，故被称为“天下第一法帖”。此帖风格古朴，是说其毫无绮丽夸饰的书风，秃笔枯锋，简约而韵致古拙。字体结构也属平淡，然而内敛深藏，散脱随意，是当时晋人书札问答的随意之作。正因为如此洒脱自由，随意之间就充分显现了古朴的书法风貌。

七、形神兼备　晋书三王

从流传的晋书墨迹来看，晋人尚韵，其主要表现为自然天成、和谐畅达的柔性美。晋王氏家族的王羲之、其子王献之、其侄王珣就是晋代书法的杰出代表。

谈论魏晋书画艺术，我们总会将它与“形神之辩”的审美趣尚相联系起来，从“形神兼备”发展到“离形神似”，讲求自然，顺乎神理，在艺术上这是形式表现和精神内涵的关系，既有道家的“飘逸”，又有儒家的“文质”，华美与质朴的相结合，由此产生中国传统书画艺术的“形神兼备”的艺术品格。后来又将它上升到“得意忘形”的境界，使书画艺术从对外在客观世界的表现转向人的内在精神世界的抒发。这在晋代的书法艺术中就出现了追求“韵”的审美趣尚。晋朝三王就是晋书的杰

魏晋书画艺术在艺术上这是形式表现和精神内涵，既有道家的“飘逸”，又有儒家的“文质”，华美与质朴的相结合，由此产生中国传统书画艺术的“形神兼备”的艺术品格。



王羲之《兰亭序》
东晋永和九年（公元353年）上巳节，书于会稽山阴兰亭，全文28行，324字，记叙兰亭雅集。被誉为“天下第一行书”。

出代表。

王羲之（公元307—365年），晋琅琊临沂（今山东费县）人。出身名门，家人多善书者，故王羲之书法幼功扎实。王羲之被后世尊为“书圣”，其书法以纵长的体势冲击扁平的隶意，笔致偏重骨力，又从拙朴中产生姿媚，淳古之风犹在，独秀之美飘逸，其书法之美、之韵已超越了先贤和当时的书家，成为博涉多优、兼取众美、裁成新体的书法集大成者。

王羲之书法传至南朝梁武帝时，已经有不少赝品。初唐李世民派人在全国访求，数量骤增，然未必是真迹。至于到了数百年后的北宋晚期，宣和内府所藏有243件之多，直到今天，碑帖拓本很多，而传为墨迹者，寥若晨星。其流传有绪的书迹有章草、今草、楷书、行书四种，主要有《兰亭序》、《快雪时晴帖》、《行书千字文》、《姨母帖》、《初月帖》、《上虞帖》、《豹奴帖》、《十七帖》、《丧乱帖》、《二谢帖》、《得示帖》等。这些书迹尽管已非原迹，由于摹刻精致，能传羲之笔法神采，其中少

数还继续着真伪之辩，所以历来为书法界视若珍宝。

《兰亭序》被尊崇为“大下第一行草”。它是王羲之47岁时的书作，记述的是羲之和友人雅士会聚兰亭（今浙江绍兴西南兰渚）盛游之事，其书从容娴和，气盛神凝。据传唐太宗李世民酷爱其书法，认为《兰亭序》是“尽善尽美”之作，死后将它一同葬入陵墓。现传《兰亭序》之真伪，曾有过大争论，几乎要挖李世民的墓了。但是《兰亭序》的艺术价值却是一致公认的。宋米芾诗云：“翰墨风流冠古今，鹅池谁不爱山阴；此书虽向昭陵朽，刻石尤能易万金。”历代书家摹本不下几十种，也是书法史上少有的文化现象。

《兰亭序》为行书帖，但我们从其圆转流美的行书字体中可以感觉到东晋楷法的完备，在妍美的行书中隐含着楷书的骨力。南朝的楷书是很发达的，但从羲之的传本来看，其突出成就显然在行、草方面。与汉魏、西晋比较，王羲之书风的最大特征是用笔细腻而结构多变，过去的书风都走古拙一路，如《平复帖》，而王羲之却能把书法技巧由纯出乎自然而引向较为注重华美而达到精致的境界，与古拙相对而为“秀媚”。将这种充溢韵致的书风与《兰亭序》描写的良辰美景珠联璧合，有一种微妙的人和大自然融合在一起的境界。作者置身于“崇山峻岭、茂林修竹”之间，“极视听之娱”，抒发乐山乐水之情；与友人雅集，觞咏赏景之际，或悲或喜，情感跌宕，叹人生苦短，良辰美景不常，情景交融，文思喷发，乘兴书之，为我们民族文化留下了旷世杰作。《兰亭序》的可贵之处就在于自然形态的美和人的情感之美的和谐的结合，似乎有天机入神，走笔如行云流水，进入书艺的最高境界。据说后来羲之又写过几次，都不可能再达到这种境界，这就是艺术的奥妙。

《兰亭序》书法，符合传统书法的最基本审美观，“文而不华，质而不野，不激不厉，温文尔雅”。其笔法刚柔相济，线条变化灵活，点画凝练，书体以散求正，具有欹侧、揖让、对比的间架美感，成为“中和之美”书风的楷模。欣赏《兰亭序》，会获得

一种非凡的艺术享受。

王羲之的儿子王献之，书法不逊色其父，独有创造。

王献之（公元344—386年），为羲之第七子，善真、行、草书。幼从父学书，又学张芝，后改变法度，自创一法。终于与其父齐名，时称“二王”。梁武帝《书评》云：“王献之书，绝众超美，无人可拟。”唐张怀《书断》也极称赞他的行草“兴合如孤峰四绝，迥出天外，其峻峭不可量”。他的草书，笔势连贯，宏逸流畅，一气呵成，所谓“一笔书”者。王献之的书法是气势开张的“破体”，善中侧锋并用，笔力向外扩张，奔放飘逸，恣肆酣畅，极具有开阔、雍容的气势。行草《鸭头丸帖》即为“一笔书”，间架、运笔、结体，都有新意，属献之书体变化以后的力作。结构欹侧倚斜，笔势连贯流畅，多取侧笔、枯湿交替的线条，似乎在抒泄回肠荡气的情绪，然而又显得自如、舒畅。王献之的书法比乃父更为洒脱自由。宋黄庭坚把羲之书比作《左传》，献之书比作《庄子》，各有特色。王献之除《鸭头丸帖》外，著名的尚有《送梨帖》、《地黄汤帖》、《中秋帖》、《二十九日帖》等，也大多属摹本。



王献之《鸭头丸帖》
该行草帖即所谓“一笔书”如是。今藏上海博物馆。

王氏家族中，又有一书家脱颖而出，而且是以真迹传世。此人即为王羲之从侄王珣，真迹为行书《伯远帖》。

王珣的《伯远帖》，时代风格尤为突出，有一种纯真的晋“韵”，线条松散，似乎向我们暗示晋士大夫的潇洒出尘的风度，用笔削劲挺拔，时出尖锋，又似乎在表示晋士的随意自处、淡



王珣《伯远帖》
该行书帖为清乾隆《三希堂法帖》中唯一的晋人真迹。今藏北京故宫博物院。

泊名利的人生态度，书势微向左倾斜，似乎是酒酣醉颜之态，然而又取得险峻端庄的艺术效果。《伯远帖》给你的感觉是略带稚气的舒卷自如的格调，有一种淡雅优逸的风姿。

晋书讲究“韵”，王羲之之韵已经华饰，王献之之韵得之天然，而王珣之韵则已飘逸飞扬。

＞知识百科＜

三希帖

清乾隆帝造三希堂，特将王羲之《快雪时晴帖》、王献之《中秋帖》、王珣《伯远帖》敕封为“三希”，以示殊宠，以《三希堂法帖》行世。其实，《快雪时晴帖》出于唐人钩填，《中秋帖》出于米芾之手，而《伯远帖》实为王家墨珍，晋韵真迹。

八、“二爨”之奇与魏碑之趣

从书法艺术的总趋势而言，南朝书法继承钟繇、王羲之，潇洒飘逸，表现出以重风韵流动之势为特点的魏晋名士风度；北朝书法则遵秦汉规范，继承隶书家法，古朴苍劲，道健雄奇，充分体现出北方少数民族剽悍强劲的民族特性，以古拙的风格与秦汉文化融合，以刀刻的奇险和天机独抒的神秘结合，体现出独具的“野趣”。

在南北朝对峙时期，南北的书法艺术明显地具有两种风格，经书家的发展，渐渐地形成方笔与圆笔两大流派。现在，我们能看到的晋帖和魏碑，在风格上迥然不同，晋帖圆转流美，魏碑粗犷雄奇，这就是北朝文化和南朝文化的差异。北朝虽由鲜卑族的拓跋氏统治，但在文化上很快被中原文化同化，秦汉以来的刻碑之风，也被北朝统治者继承下来，所以我们能见到很多北魏碑刻。而南朝因采石不易，又因东晋时禁止随意刻碑，所以南朝碑刻稀少。因此书家说，晋帖尚韵，魏碑求趣。说的也很有道理，因为这是由时代、地域、人文精神所决定的。

先说“二爨”。“爨”是地名，也是一个强大部族的姓。“二爨”指两块碑，较小的碑叫《爨宝子碑》，较大的碑叫《爨龙颜碑》。它们都在地处边陲的云南曲靖附近出土，那地方虽隶属于南朝，但离建业远，离巴蜀近。中原文化通过巴蜀而输入该地，所以云南的书法艺术却近似北朝，而



爨宝子碑

东晋义熙元年（公元405年）刻碑（碑误署大亨四年），清乾隆四十三年（公元1778年）于云南南宁（今曲靖县）杨旗田出土。为存世稀少的“南碑瑰宝”。



爨龙颜碑
南朝宋大明二年（公元458年）刻碑，清道光元年（公元1826年）于云南陆良负元堡出土。与《爨宝子碑》并称“二爨”，近北碑书风，同为南碑珍宝。

不同于南朝。名为“南碑”，却近北碑，说奇也不奇。

《爨宝子碑》，碑刻署立于大亨四年，大亨是东晋安帝的年号，只有一年，所谓“四年”，实是义熙元年（公元405年），可见当时云南与建业的信息如何地隔绝了。《爨龙颜碑》立于南朝宋大明二年（公元458年），在明代已有拓本流传，但知者甚少。

《爨宝子碑》别体字较多，个别字带有一种朦胧与缺陷，体势变化多端，奇态生姿。此碑的方笔是汉隶的圆润笔画向规范的楷书过渡的一种变异。它继承汉碑雄强的风格，显得朴厚古奇，又有些隶书的波挑之势，沉重痛快。笔法方圆相参，以方为主。字形也奇，大小错落，疏密虚实，有自然浑成之妙。《爨龙颜碑》具有《爨宝子碑》的笔势，但楷意已经萌发，变隶书的圆笔为方出。二碑的结构都呈古拙风貌，线条内钩向中心裹拢，是一种外宽内紧的体式。但是，二碑在字体上区别也很明显，晚出的《爨龙颜碑》受了南朝楷书的影响，已不如《爨宝子碑》的方、硬体势，而略带刚劲的骨力，终无南朝楷书的柔弱之势。

因南碑极少，二碑就成了稀世怀宝。“二爨”的出现是个奇迹，是边陲“蛮夷”之地的二颗“明珠”。前后碑相隔短短的50

＞知识百科＜

尊魏卑唐的兴起

魏碑在清以前，尚未引起人们重视。清乾隆、嘉庆间的书法家包世臣力推北魏书法，认为有河朔清刚之气，可以救晋草唐楷柔弱之弊，在他的《艺舟双楫》中宣扬了自己的观点；晚清康有为又著《广艺舟双楫》继承包世臣的观点，认为魏碑书法有十美，即“魄力雄强，气象浑穆，笔法跳跃，点划峻厚，意态奇逸，精神飞动，兴趣酣足，骨法洞达，结构天成，血肉丰美”，发出了“尊魏卑唐”的口号。于是在书法界兴起临摹北魏书法的风气，形成了新的书派。

年，岂非赖天神助，才有这奇拙可掬的二碑？

魏碑，主要是指北魏刻碑，大多是无名氏作品，留有姓名的只有郑道昭、朱义章、萧显庆等一班人。因此，可以把魏碑看作是北朝无名书手和刻工的共同作品。魏碑书法的特点是，顿笔出锋，见棱见角，大起大落，善于变化。其章法喜用大小错综，计白当黑，疏能走马，密不通风。由于方硬的笔势，力足气满，疏处不显其疏；又由于刀刻笔势经岁月的侵蚀而显得神秘莫测，弥漫着那种鲜活生动的意趣。



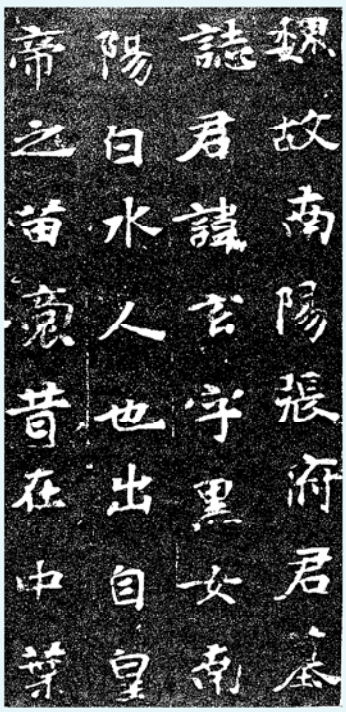
石门铭

北魏永平二年（公元509年）刻，王远书。在陕西汉中石门东壁。以草作楷，为北碑神品之一。

张黑女碑

又名《张玄墓志》。此碑于北魏普泰元年（公元531年）刻，书者无考，原石早佚。此碑书风在楷书形成中起了承前启后的作用。清道光五年（公元1825年）何绍基得传世明拓剪裱孤本，今藏上海博物馆。

北魏碑刻虽同有方、硬的书体，充满天趣的笔意，但在不同的时期表现出不同的类型：有的藏奇崛于方平之中，规整严峻，如《龙门二十品》，不加修饰的结构，代表着一种纯粹的山野气息，在刀劈斧削之中开创了北魏书法方笔的阳刚之气。又有楷法渐熟，结构险峻生奇，又不失和谐之美，如《张猛龙碑》和《张黑女碑》。《张猛龙碑》展示着一种既非平稳又非静止的运动空间，而《张黑女碑》以线条的曲折对结构间架作灵活的调节，都以线条的有节奏的运动出其不意地创造出一种结构美。魏碑又有蕴含着与天地自然共有的雄浑美的摩崖石刻，如《石门铭》，方笔瘦硬通神，笔画开张，跌宕生姿，翩翩欲仙，似乎作仙人奇想，发射出超脱尘凡的风采，令人突发奇想。



魏碑之所以高妙，奇趣无穷，主要在于书手、刻工的丰富想象力和创造力，其碑书书体是从汉隶中转化而来，是一种非隶非楷的过渡之中的书体，其意趣，其魅力，全在于伸缩自如的变化之中。

九、百戏余风及情节性表演伎艺

魏晋南北朝时期，虽然未能直接延续汉《东汉黄公》以歌舞表演完整故事的带有明显戏剧萌芽的路子，但是，属于汉角抵百戏的某些节目仍在民间流传，而且带有情节性的表演伎艺还是得到了较大的发展，它们在推动戏剧的缓慢的形成过程中，起到了一定的进步作用。

汉百戏已发展到非常繁盛的阶段，而且出现了像《东海黄公》那样的故事性比较完整的表演，但艺术并没有循着这种形式直接发展下去，汉末的战乱，又经五胡十六国时期，社会受到极大的破坏，到南北朝时期，社会稍稍稳定，还谈不上繁荣，百戏伎艺的发展自然受到了节制。再说东汉安帝永初元年（公元107年），曾禁止过百戏的演出，百戏伎艺人便散落在民间，在那时期，又被叫做“散乐”或“杂戏”，成为民间的包括各种表演伎艺的一种处于流动状态的伎艺形式。



观音造像伎乐石刻
此石刻是南北朝时期梁大同三年（公元537年）的作品，在成都市万佛寺遗址出土。

直到东汉覆亡，进入三国魏晋南北朝时期，我们又能约略知道汉百戏之余风尚遗存。据史书和文物，百戏又



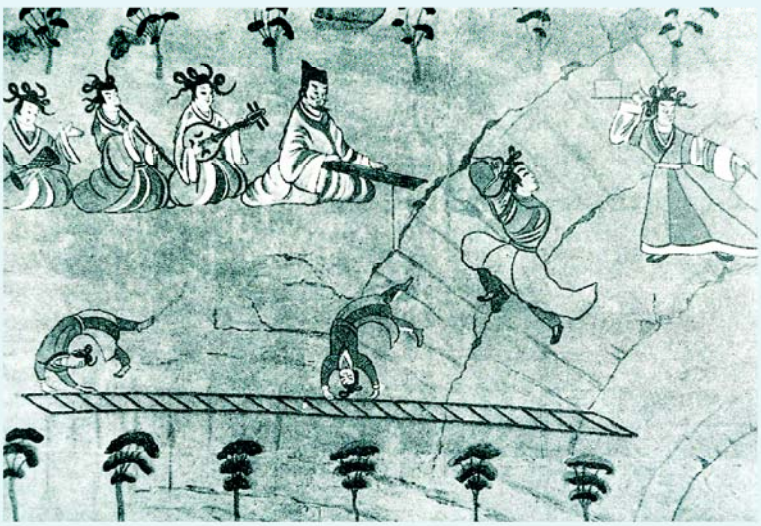
曾“复兴”，如《魏书·乐志》：北魏武帝天兴“六年（公元403年）冬，诏太乐总章鼓吹，增修杂伎。造五兵角抵、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽，鱼龙辟邪、鹿马仙车、高缯百尺、长趾缘橦、跳丸、五案，以备百戏”。即使到了北齐后主武平年间（公元570—575年），在北朝仍有百戏演出。《隋书·音乐志下》：“齐武平中，有鱼龙烂漫，俳优侏儒，山车、巨象、拔井、种瓜、杀马、剥驴等奇怪异端，百有余物，名为百戏。”可见北朝的百戏伎艺，基本上承袭汉代，仍是歌舞、杂技或人扮兽的演出，但已有民间生活的艺术化表演和俳优参加的演出，俳优的表演不知其详，不会出于科白调笑的形式。

近年来，我们从出土壁画中获知新的信息，十六国时期的西域地区，自西凉、后凉至北凉，仍保留着中原文化，统治阶级的宴乐生活还是津津乐道于百戏乐伎的欣赏。如新疆吐鲁番阿斯塔那墓穴出土的壁画《宴乐图》，属西凉遗物，画有乐伎表演舞乐，舞袖翩飞，有乐手击鼓、吹箫。又如甘肃酒泉丁家闸墓穴出土的壁画《燕居行乐图》，属后凉至北凉的遗物，画面表现的伎乐有跪坐演奏的瑟、琵琶、竖笛、腰鼓，舞伎且歌且舞，又有倒翻筋斗的彩衣女杂技表演，气氛十分热烈。这两件壁画十分珍贵，在艺术史上填补了十六国时期的一段空白，又同史书记载相印证，说明了北朝文化继承中原文化又与北方少数民族文化的融合，形成北朝文化与南朝文化的差异，这是一种历史文化现象，它涵盖了中华艺术各个方面。

魏晋南北朝时期，有些情节性的表演伎艺尽管十分地简单和幼稚，但它们延续到隋唐时期，又得到了更大的发展。因此它们确实是在戏剧的形成过程中又前进了一步。

在这里，我们择其主要的节目略作介绍：

许胡克伐：《三国志·蜀书·许慈传》说，许慈、胡潜二位博士在朝中议事时，常有激烈的争论，争得脸红耳赤，各不相让。蜀主就在群僚大会上，“使倡家假二子之容，效其讼阋之状，酒酣乐作，以为嬉戏。初以辞义相难，终以刀杖相屈，用感切之”。



十六国时期壁画乐伎
1977年在甘肃酒泉丁家闸5号墓出土的《燕居行乐图》壁画，十分珍贵。约是后凉至北凉期间的文物，图版为局部，描写的是歌舞伎乐的表演，为我们透露了汉百戏的余脉。

这里承袭优孟的遗风，但不是谏主，而是讽臣下了。这是两个演员的表演，有说白，也有“斗殴”动作，且有乐队伴奏。

辽东妖妇：《三国志·魏书·齐王纪》注引《废魏君曹芳奏》说，齐王曹芳宠幸小优郭怀、袁信等，作裸袒游戏，“又于广望观上，使怀、信等于观下作《辽东妖妇》，嬉亵过度，道路行人掩目”。《辽东妖妇》故事无考，但其表演形式是男优扮女，所谓“嬉亵过度”，必有多人登场表演，似以科、白表演情节。

老胡文康：《隋书·音乐志上》说，“旧三朝设乐……四十四设，寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿胡舞，登连《上云乐》歌舞伎”。《上云乐》是南朝梁武帝所作的曲、文，梁周舍作有《老胡文康辞》。在《上云乐》歌舞表演中，有扮作一西方老胡人，名叫文康，带着一班门徒和凤凰、狮子来大梁进献歌舞。歌舞之中，有老胡文康演述西域神仙变化之事。实际上，乃以西域歌舞为主，所谓情节表演是很不具体的。《隋书·音乐志下》记载有《文康乐》，其说晋太尉庾亮死后，家伎怀念，扮作主人庾亮模样，作悲哀悼念的歌舞，奏九部乐曲。此或有简单的情节，以表现庾亮善行和家伎等下人的哀情。有专家认为，其实也是《上云乐》歌舞。



代面：《旧唐书·音乐志二》说，“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭才武而面美，常著假面以对敌，尝击周师金墉城下，勇冠三军。齐人壮之，为此舞以效其指麾击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》”。代面是一种面具，也就把戴假面的歌舞叫做“代面”了，《兰陵王》也就是代面歌舞的一个节目。此节目即用假面歌舞表演兰陵王勇冠三军的情节。

踏谣娘：唐崔令钦《教坊记》说，“北齐有人，姓苏，疱鼻，实不仕，而自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻悲，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐步入场行歌。每一叠，旁人齐声和之云：‘踏谣，和来！踏谣娘苦，和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏谣’；以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作斗殴之状，以为笑乐”。这也是歌舞表演情节，纯粹是民间的艺术创造，不乏幽默、调侃的意味。

弄参军：是中古时期的一种俳优表演形式。关于它的起源有二说。一说始于后汉馆陶令石耽（唐段安节《乐府杂录》）。一说始于后赵，《太平御览》卷569引前燕田融《赵书》说，“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹”，他犯了贪污罪，被押入大牢。后来大会群臣时，石勒就使俳优扮作周延，穿黄绢单衣，表演此情节。“优问：‘汝为何官，在我辈中？’曰：‘我本为馆陶令。’斗数单衣曰：‘正坐取是，故入汝辈中。’”这周延原为参军，因犯罪才被优伶戏扮取笑，所以扮周延的优伶说：“正因为我犯了这罪，才落入优伶辈中。”于是，这样的表演就叫做“弄参军”。

美的盛宴

阅读中国·艺术史卷

【第六章】

辉煌而多元的隋唐艺术

隋唐（公元581年—907年）

隋文帝杨坚统一中国，结束了魏晋南北朝300多年的分裂局面，在政治、经济方面，都作出了重要的改革，很快巩固了新皇朝的统治，文化艺术也相应得到了发展。隋统治者为了宫廷宴饮欢娱的需要，建立了一套中央音乐制度，燕乐得到了极大的发展，而且接受了北朝的音乐文化，少数民族的音乐文化进一步与汉民族文化结合，又开始重视绘画、书法艺术的收藏活动。隋统治者由于政治上腐败、生活上腐化，仅37年就被起义的农民军所推翻。但其在文化艺术上所建立的制度，为唐代艺术的空前发展准备了一定的基础。

唐代是中国长期的封建社会中最为辉煌的时代。唐太宗李世民鉴于前朝的覆灭，施行了比较开明的政治，采取了一系列有利于封建经济发展的措施，社会秩序也因此而趋向稳定，社会经济得到了迅速的恢复和发展，开创了“贞观之治”（公元627—649年）与“开元盛世”（公元713—756年）的繁荣局面，经济、文化都达到了封建社会的鼎盛时期。唐太宗李世民和唐玄宗李隆基都对文化艺术抱有极大的兴趣和重视，在继承隋朝的音乐制度的基础上，又促进燕乐歌舞的进一步发展，并集秦汉、魏晋、南北朝以来乐舞艺术之大成，呈现出繁荣的新的面貌。唐代重视人才的开发，削弱和冲垮了南北朝那种人身依附关系和门阀士族制度，新兴地主阶级势力得到了上升和扩大，使地主阶级知识分子的才能得到了极大的发挥。在开疆拓土的同时，南北文化交流又出现了一次大融合，“丝绸之路”不仅促进了贸易，也带来了异国的礼俗以及文化艺术，在空前的大融合中，出现了大胆的革新和创造。唐代的文化艺术处在一个自由开放的状态，艺术的种类和艺术家的个性、风格以及在初唐、盛唐、中唐、晚唐各时期呈现一种前所未有的、多姿多彩的、各领风骚的艺术风范，而且在审美的风尚和艺术趣味上，充满了对现实人世的关切和热爱，现实人世的生活及其情感以多样化的真实，展现和反映在艺术的面貌中，体现出世俗美的追求及其艺术风格。



一、自娱自舞蔚然成风

在魏晋南北朝时期，由于各民族乐舞的大融合和交流，创造了隋唐舞蹈艺术繁荣的土壤。

舞蹈，如盛开的百花，扎根于广阔、深厚的民族民间文化沃土之上，枝繁叶茂，万紫千红。

隋唐的舞蹈文化渗透进了社会生活的各个方面。在不同的社会阶层、不同的社会场合，人们广泛而丰富地进行着各种舞蹈活动，有带娱乐性的，也有带功利性的。从宫廷皇室的祭祀天地祖先、朝会大典，到佛教寺庙的佛事活动，以及流行于民间的巫行法术和酒肆茶楼中民间艺人的卖艺谋生，均离不开舞蹈活动的参与。

隋炀帝即位后，每年正月十五，均以政府行为调集四方散乐百戏到东都洛阳表演。在史籍中记载，伎人盛装，戏场延绵8里，表演者多至3万，道路两旁都是文武百官们观看游舞表演的棚座（《隋书·音乐志》）。隋人薛道衡也在《和许给事善心戏场转韵诗》中作了细致的描绘：有模拟鸟兽的舞蹈“百兽舞”、“五禽戏”，有舞剑弄丸，有羌笛奏乐，也有龟兹胡舞。多种多样的舞蹈充实着那个时期的民间艺术。



隋乐舞俑
此为隋代的乐舞陶俑，于1975年西安长安县某隋墓出土。

能歌善舞是唐代的一个文化特点。在唐代，不仅是处于奴隶地位、专供人享乐的歌舞伎人具有舞蹈的专长，而在贵妃、公主、将军、重臣甚至一般的平民才女中，也涌现出不少杰出的善舞人才。与封建社会后期的明清时代不同的是，在唐代，人们对舞蹈





石窟舞人（左）
此为洛阳龙门石窟万佛洞中初唐时的举臂踏足舞人。

石窟舞人（右）
此为洛阳龙门石窟万佛洞中初唐时的另一舞人。

不是贱视而是珍视。舞蹈不限于社会低下层的卖艺表演，上流人物们也以善舞为荣。

自娱歌舞

“踏歌”是一种群众性的自娱歌舞。这种边歌边舞、心手相牵、踏地为节的舞蹈形式，成为一种中国式的交谊舞。在皇帝、宫廷贵族“与民同乐”、共度元宵佳节之时，场面就更加壮观、豪华与奢侈。据《朝野佥载》记载，公元713年，宫廷组织了几千女子的“踏歌”纵队。除了上千的宫女之外，又从长安（今西安）、万年（今临潼）两地选出千余名妇女。这些身着豪华、金装玉饰的女人们，在火树银花、霓虹万盏之下，整整“踏歌”

＞知识百科＜

谈容娘
（唐）常非月
举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人压看场圆。
歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。
谈容娘指：1.曲名。即《踏谣娘》。2.唱《踏谣娘》曲调的歌女。



民间乐舞图
敦煌莫高窟445窟壁画上的盛唐时的《弥勒经变》“嫁娶图”中的乐舞表演。

三天三夜，仍感未尽悦兴。对于这一社会艺术现象，唐代诗人们对“踏歌”有形象的描绘。如崔液“踏歌”云：“彩女迎金屋，仙姬出画堂”，“歌响舞分行，艳色动流光”，“金壶催夜尽，罗袖拂寒轻，乐笑畅欢情，未半著天明”。谢偃《踏歌词》亦云：“倩看飘飘雪，何如舞袖回”，“风带舒还卷，簪花举复低”，“欲问今朝乐，但听歌声齐”，“相看乐未已，兰灯照九华”。

表演舞蹈

除自娱自舞的社会风气外，唐代的舞蹈表演也十分普遍。皇宫、文人厅堂、街头市井、广场、酒肆等处，都是歌舞者献艺的“舞台”。而街头市井、广场、酒肆的舞蹈活动，充分地表现出唐代舞蹈的普及、兴盛和社会化的发展。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗中，描写了他本人幼年时代在河南郾城观看著名舞伎公孙大娘在广场的一次惊心动魄的演出，人们闻讯从四面八方赶来，“观者如山”；常非月《咏谈容娘》，描写了歌舞艺人在街头表演《咏谈容娘》时“马围行处匝，人压看场园”的动人场面。骑马的人们在这里下马停步，围观表演，

竟使道路为之堵塞。

宗教舞蹈

据《南部新书》载，唐代长安一带的慈恩寺、青龙寺、荐福寺、永寿寺等，都设有戏场。因为在隋唐时代，佛教寺院既是宗教活动场所，也是群众娱乐、休闲的地方，在寺庙里敬佛和观戏，成为社会的时尚。尽管史迹没有这些戏场节目的明确记载，但在敦煌遗卷中记录当时流行的舞曲歌词如《破阵子》、《菩萨蛮》、《剑器词》、《何满子》、《杨柳枝》等，不能不使人们想到寺院乐舞节目与这些曲目的艺术联系。在敦煌遗卷中有明确的佛事舞蹈记载：斯坦因3929号写卷中童保德等建造《兰若功德颂文》有“白鹤沐玉豪之舞，果唇疑笑，演花勾于花台”等句。《鹤舞》、《花舞》都是历史久远的传统舞蹈，在唐代已很盛行。“演花勾于花台”，就是指唐代寺院演出《花舞》来礼佛和娱人。《鹤舞》是一种古老的鸟兽舞蹈；《花舞》是以舞队摆成花形，舞者手执花卉而舞。

唐代寺院的宗教舞蹈规模不小，并具有相当高的艺术水平与欣赏价值。这些宗教舞蹈吸收了大量的世俗成分，因此具有广泛的群众性和艺术生命力。



伎乐天图

图为张大千临摹的唐代敦煌壁画“琵琶铙鼓排箫伎乐天”。“伎乐天”为天宫奏乐歌舞之神，是佛的侍从，主要是为了“娱佛”。

祭祀舞蹈

唐代的民间祭祀舞蹈也十分活跃。有巫术活动的“巫舞”，有驱鬼去病的“傩舞”。王维《祠渔山神女歌》中有“坎坎击鼓，渔山之下……女巫进，纷屡舞”句；李贺《神弦曲》中有“画弦素

管声浅繁，花裙绰缦（衣服相擦声）步秋尘”句；刘禹锡《梁国祠》中有“女巫箫鼓走乡村”句；而王维的《凉州郊外游望》诗中更有“野老才三户，边村少四邻。婆娑依里社，箫鼓赛田神……女巫纷屡舞，罗袜自生尘”的描述。这些诗句形象地记录了唐代民间巫术活动中的舞蹈场面。在管弦、鼓点的伴奏下，打扮绚丽的巫女们，头戴花枝，身着花裙，跳着巫舞，花裙回旋舞动，沙沙作响。她们从这村到那村，传播着古老的巫术文化。

二、精妙绝伦的宫廷乐舞

隋唐时代，宫廷中已有明确的乐舞分类。而唐代乐舞中最著名的，乃是大曲《霓裳羽衣舞》。

在隋唐燕乐的“七部伎”、“九部伎”、“十部乐”、“坐部伎”中的乐制和舞制都有明确的规定。如“坐部伎”中为 6 部乐舞。其中有《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》和《小破阵乐》。《燕乐》又分为 4 部：《景云乐》8 人作舞，小型《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》4 人作舞。《长寿乐》是祝愿武则天长寿而作，12 人作舞。《天授乐》是为武则天执政而作，4 人作舞。《鸟歌万岁乐》也是歌颂武则天的，3 人扮鸟而舞。《龙池乐》是歌颂唐玄宗的，12 人冠饰芙蓉而舞。《小破阵乐》由唐玄宗改编，4 人身着金甲胄而舞。

唐代宫廷的“歌舞大曲”，是一种由器乐演奏、歌唱和舞蹈相结合的多段体乐舞套曲。其中以《霓裳羽衣舞》最为著名。《霓裳羽衣舞》的音乐风格接近“清商乐”，其特点是“音清而静雅”（《新唐书·礼乐志》）。据说该舞的音乐是唐玄宗李隆基吸收了西凉节度使杨敬述所献《婆罗门曲》的音乐风格而创作的。刘

禹锡则有“开元天子万事足，只惜当时光景促。三乡驿上望仙山，归作霓裳羽衣曲”的诗文，为此更有唐明皇游月宫归作《霓裳羽衣》的神话。在白居易的诗中，描写了《霓裳羽衣舞》的场面：“中序”入拍起舞，舞蹈的姑娘们扮若天仙，服饰典雅华丽。她们头戴步摇冠，上穿羽衣霞帔，下着霓虹般淡彩色裙，舞姿轻盈柔曼，飘逸敏捷。“入破”以后，节奏变快，舞蹈动作变得繁复激烈，然后音乐突然紧收，全舞在“长月引一声”的延长音中结束。据记载，《霓裳羽衣舞》的舞蹈表演以杨贵妃的技艺最为出色。她也是《霓裳羽衣舞》的舞蹈首创者。



破阵乐图

敦煌莫高窟217窟北壁上的武舞画面。画中舞者10人，一方5人执矛，另一方5人持盾，作艺术化的争斗表演。有专家认为，这就是唐代的破阵乐舞。

《霓裳羽衣舞》在宫廷贵族中影响很大。天宝年间（公元742

＞知识百科＜

《霓裳羽衣舞》的音乐风格

《霓裳羽衣舞》的音乐，也是两种民族文化融合的典型。据说是唐玄宗写此音乐一半之时，正好河西节度使杨敬述进献了《婆罗门曲》。于是他就吸取了该曲的声腔风格而顺利写完了《霓裳羽衣舞》音乐。从曲名看，《婆罗门曲》可能就是印度音乐。为此可以推测《霓裳羽衣舞》的音乐风格，是一种中外、中西结合的音乐风格。

—756年），《霓裳羽衣舞》以各种形式进行表演：既有杨贵妃及其侍儿张云容等表演的女子独舞，也有在皇帝生日时宫女们表演的大型群舞。舞者头梳九骑仙髻，身穿孔雀翠衣，佩七宝璎珞（郑嵎《津阳门诗》及注）。文宗开成元年（公元836年），宫中用15岁以下的少年儿童300人表演《霓裳羽衣舞》。唐人阙名《霓裳羽衣曲赋》描写了少年表演的盛况："被羽衣，披霓裳。始逶迤而并进，终宛转以成行……退若游龙之乍婉，进如惊鸿之欲翔。趋合规矩，步中圆方……似到蓬莱之殿，见舞仙童。"到了宣宗时代（公元847—859年），宫中用几百宫女表演《霓裳羽衣舞》：手执幡节，饰珠翠，飘然起舞，如群鹤飞翔。

白居易曾作诗，高度赞赏《霓裳羽衣舞》"千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞"。由此可见唐代的《霓裳羽衣舞》已达到了相当的艺术顶峰。

三、民间音乐

唐代疆域宽广，社会繁荣，人民眼界开阔，社会生活内容更加丰富，为此出现了新的民族风格的音乐文化。唐代的中国是亚洲各国音乐文化交流的中心，首都长安也成为国际性的音乐城市。

唐代出现的"曲子"形式，其本质是一种被选择、推荐、加工后的民歌。它的原始创意出自于民歌，但又脱离了民歌的早期形态，而成为一种由文化人参与创造的歌曲形式。唐代的曲子比民歌具有更广阔的应用范围和传播空间。除一般的单独清唱外，还被应用于说唱、歌舞等较为高级的艺术形式之中。曲子新鲜活泼，形式自由，歌词接近口语，在城市里，曲子得到一般市民和文人们的爱好。由于曲子较为真实地反映社会生活面貌和群众的心态，有的曲子对统治者进行尖锐的鞭笞，故统治者对曲子的内容相当敏感。据《乐府诗集》卷80："唐白居易曰：《何满子》，



开元中，沧州歌者临刑进此曲以赎死，竟不得免。”这是说，公元 8 世纪前期，一位民间音乐家因唱某曲子而犯死罪，临刑前又向皇帝进献《何满子》一曲，以求免死，但皇帝终没有宽恕她。

唐代的曲子在敦煌资料中有所保存。在这些曲子词中，最早的当属于武则天时期（公元 685 — 704 年），其中有 13 个曲名，在崔令钦《教坊记》中也有记载，可见曲子在盛唐之前已在民间流行。其中歌词约 590 首，曲调约 80 首。歌词的作者，大多为乐工、歌妓、市民、文人、僧人等。从歌词的形式来看，有齐言（七言、五言）的，也有长短句的。在曲子创作方面，已有两种不同的形式：一种是“由乐定词”，即所谓“填词”，一种是“依词配乐”，即为“自度曲”。在曲式结构方面，有单个的只曲，也有同曲配上多节歌词，连续歌唱的，有的还带有套曲的性质。从歌词的内容来看，有关于爱情的，有歌颂英勇战士的，有反映隋炀帝残暴的，也有反映隋末农民起义的……如这首敦煌曲子《菩萨蛮》，歌唱着妇女坚贞不渝的爱情：“枕前发尽千般愿，要休且待青山烂。水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯。白日参辰现，北斗回南面。休即未能休，且待三更见日头。”

民间的说唱音乐，是由歌唱和说话两种语言形式交融而成。这种艺术形式在汉代到南北朝时期就已形成并有较大的发展。在唐代，随着商品经济的发展，市民阶层的扩大和对音乐文化生活需求的增长，说唱音乐得到进一步的发展和流行。留存到现代的唐代说唱音乐资料，有民间的说唱本子俗赋和词文，而较多的则是“变文”。

“变文”是佛教徒根据宗教语汇，给佛教所用的说唱音乐一种带佛教色彩的专用名称。它是唐代佛教音乐对民间说唱音乐的吸收、改编和加工，其本质仍然是民间的。在这其中，有一部分具有民间世俗的情趣，并在不同程度上掺有因果报应、生死轮回等封建迷信色彩，如《大目乾连冥间救母变文》。而有的则具有一定的积极意义，如《孟姜女变文》，讲述了孟姜女寻夫

哭倒长城的故事，表达了中国古代人民对统治者的一种无可奈何的反抗、愤懑情绪；《秋胡变文》则又鞭笞了不择手段向往官场的封建市侩的丑恶形象，并赞扬了秋胡妻勤劳正直的品质；《张议潮变文》是讲述张议潮叔侄的故事，歌颂保卫祖国边疆的英雄，揭露唐王朝的昏庸和腐败。“变文”的形式，是以讲一段，唱一段，直到故事结束。其唱的部分，一般以七言为主。唐长庆年间（公元821—824年），有文叙僧善讲“变文”，“其声婉转，感动里人”，教坊依其声调撰成［文叙子］曲（《乐府杂录》）。

“俗赋”是由南北朝的杂赋和诽谐文变化而来。值得我们注意的作品有《韩朋赋》、《晏子赋》、《燕子赋》、《茶酒论》、《孔子项托相问书》等，其中的《茶酒论》又都用韵，且在行院里演唱，在民间有较大的影响。

“词文”是一种通俗的叙事诗，如《季布骂阵词文》和失题的董永唱词。《季布骂阵词文》，通过对季布的同情和对汉高祖的谴责，表现了被压迫者反抗的呼声。故事曲折，情节完整，铺叙详赡，长达320韵，4400多字，可以看作自唐以前的最长的叙事诗。“词文”也用七言歌唱，且一韵到底，它与“变文”已运用了上下句体式，对后世的说唱、戏曲艺术都产生了深远的影响。



四、宫廷音乐与音乐机构

隋唐时期，宫廷中具有欣赏性和娱乐性的宴会音乐称为燕乐或宴乐；宫廷中的祭祀、礼仪用乐称为雅乐。

唐代由于音乐文化的发展以及音乐对统治者的重要作用，故朝廷特别重视对音乐的管理与领导。音乐机构变得多样与庞大。

燕乐

唐玄宗时期，燕乐根据表演的方式，分为“坐部伎”6部和“立部伎”8部。其中所用的伴奏乐器，大部分是龟兹与西凉等少数民族的乐器。《旧唐书·音乐志》讲到“立部伎”8部说，“自《破阵乐》以下，皆擂大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷；《大定乐》加金钲；惟《庆善乐》独用西凉乐，最为闲雅。”“坐部伎”是在室内表演的，我们在前面舞蹈部分已作了介绍。“立部伎”8部音乐其中包括：《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》和《光圣



仪仗乐队图

这是敦煌莫高窟390窟壁画上的隋代宫廷仪仗乐队。宫廷乐女身材修长，衣着华贵，吹笛、弹弦、击磬，把隋代宫廷的礼乐仪仗活动装点得既庄重又富于艺术的美感。



吹排箫俑

此为隋代的骑马吹排箫俑。俑通高32.2厘米，马全身施黄釉。由郑振铎先生捐赠，今藏北京故宫博物院。

乐》。

以上“坐部伎”和“立部伎”音乐的曲调，普遍应用了龟兹及西凉音乐，充分说明了少数民族音乐文化和汉族音乐文化的融合程度。

唐开元六年（公元718年）西凉都督郭知运进献朝廷的《凉州大曲》，首先是由凉州地区的少数民族创造的，进宫后成为两种民族文化融合的产物。有关学者认为，凉州音乐，一方面吸取了中原地区旧曲的音乐风格，一方面又吸取了龟兹音乐成分。从龟兹乐中，可能得到的是一些有价值的七声音阶风格素材；而从中原旧曲中所得到的，将是前朝相和歌、清商乐中具有艺术生命力的东西。

雅乐

雅乐，是宫廷的祭祀、礼仪用乐。隋唐时期，雅乐与非雅乐的界限愈渐分明，雅乐的僵化和自我封闭程度也日趋严重。雅乐的乐器，讲究排场与皇家气派，在乐队的映衬下，重点突出钟、磬、鼓的排列和应用。这些乐器是用木架悬挂起来的敲击乐器，称为“宫悬”，隋唐时期各代宫悬数量均根据统治者的意愿有所变化：隋文帝时期（约公元587年以后）为20架；隋炀帝大业六年起（公元610年以后）为36架；唐太宗贞观初年起（公

＞知识百科＜

燕乐的影响

隋唐宫廷燕乐对亚洲其他国家的音乐文化都有深刻的影响。从隋高祖开皇二十年至唐昭宗乾宁元年（公元600—894年）近300年期间，日本国派来中国的“遣隋使”、“遣唐使”有22次之多，留学生和学问僧人数达千人以上。朝鲜也在唐代时期派来了大量的留学生。他们学习中国文化和中国音乐，并带走大量的乐谱、书籍、乐器回国。中国的音乐在这些国家产生了巨大的影响。据现代日本学者林谦三的著作《隋唐燕乐研究》中考证，中国唐代的燕乐目前还流行于日本的，有100多首。当今日本还珍藏着很多唐代的乐器。



元627年以后）也为36架；唐高宗初年起（约公元650年以后）增至72架；唐昭宗初年起（约公元889年以后）为20架。在这些历代变化的架数中，每架上所悬挂的编钟、编磬数量，也是根据统治者的信仰和附会某些观念而有所变化。

音乐机构

唐初，西京长安、东京洛阳都设立太常寺、大乐署和教坊等中央音乐机构。唐开元二年（公元714年），宫廷改组了大乐署，将其中唱奏民间音乐的乐工整编为四个外教坊和三个梨园。而地方的府、县在唐初有所谓“县内声音”，而在盛唐时期建立府、县一级的“衙前乐”音乐机构。

大乐署是音乐的考绩机构和培训机构。直属于宫廷太常寺。鼓吹署管理宫廷仪仗活动中的鼓吹音乐，也属太常寺。据《新唐书·礼乐志》：“唐之盛时，凡乐人，音声人，太常杂户子弟，隶太常及鼓吹署，皆番上（轮番值班），总号音声人，至数万人。”流传至今有姓名可考的音声人不下一二百人，其中多是歌者和乐手。他们以绚丽多彩的歌唱技艺，创造了旷古未有的唐代声乐艺术，其中优秀的代表人物有永新、张红红、长孙元忠、李龟年、何满、郝三宝、李可及、念奴、张好好、樊素、薛华、刘安、杨琼等。

教坊是管理音乐、学习音乐和领导宫廷乐人的机构。

梨园，是专门研习宫廷法曲的机构。法曲是大曲中的一部分，接近汉族的“清乐”系统。由于技术要求高，故梨园就是一个高水平宫廷乐人供职的集音乐表演、创作和教育等功能为一体的机构。当时，具有“皇帝梨园弟子”称谓的宫廷乐人，享有崇高的荣誉。

五、琳琅满目的乐器与记谱法

隋唐时期音乐繁荣，乐器非常的丰富；而乐谱作为传播音乐的重要媒介，在唐代极度兴盛的燕乐带动下产生了相应的各种记谱法，

乐器

据《隋书·音乐志》和《旧唐书·音乐志》所载统计，隋九部乐、唐十部乐以及宫廷的“立部伎”、“坐部伎”音乐应用的乐器共有如下的种类：

敲击乐器：编钟、编磬、方响、节鼓、齐鼓、担鼓、连鼓、浮鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、答腊鼓、都昙鼓、毛员鼓、正鼓、和鼓、王鼓、铜鼓、铜钹、拍板。

吹奏乐器：埙、箫、笙、篪、长笛、短笛、尺八、横笛、跋膝、义嘴笛、大筚篥、小筚篥、双筚篥、竖小筚篥、桃皮筚篥、铜角、叶、贝。

弹拨乐器：琴、三弦琴、瑟、筑、筝、搊筝、弹筝、击琴、秦琵琶、琵琶、大琵琶、五弦琵琶、大五弦琵琶、小五弦琵琶、卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌。

唐代的古琴艺术有很大的发展，制作工艺也有较大的飞跃。出现了很多制琴名手。如蜀人雷霄、雷威、雷铁、郭亮，江南人张钺、沈镣等。其中，雷氏琴，一直留存到今天，其音响品质和工艺水平均属上乘。

目前，北京故宫博物院藏有唐代古琴（雷琴）“九霄环佩”琴；日本正仓院藏有唐代的4只尺八管、紫檀琵琶、紫檀五弦琵琶和紫檀阮咸。



铜俑

此铜俑为唐代的吹排箫俑，人首鸟身，双翅长尾，形象奇特。吹11管单翼排箫。1956年出土于河南省舞阳县。



骑马吹笛陶俑

这是唐代的骑马吹笛陶俑。于1971年7月乾陵唐中宗长子懿德太子李重润墓中出土。

记谱法

当时唐代比较流行的记谱方法，有减字谱和燕乐半字谱。早期的工尺谱已出现，初唐承旧流行有文字谱。

文字谱：前面已提到古琴曲《碣石调幽兰》，是唐武则天时期一部手抄的文字谱。可知，文字谱在初唐仍在流行。

减字谱：就是用若干汉字的减笔字组成的一些特殊的字形，用来代表弹琴指法的符号。这种记谱法比文字谱前进了一大步。据说是唐曹柔创造的，后经赵耶利修订以行世（清程允基《诚一堂琴谱》）。

燕乐半字谱：陈旸说，这种记谱法是唐代教坊中使用的“半字谱”，宋人称之为“燕乐半字谱”。据说是唐代教坊部头花日新、何元善用来注谱的，凡一声先以九弦琴谱对大乐谱，并半字谱，有清声（陈旸《乐书》卷119）。

铁镜

此为唐代的传世品《真子飞霜》铁镜的镜背图案。此画能窥视唐代文人“琴、棋、书、画”的全面文化修养和清高不俗的性格。





弹箜篌俑

此俑为隋开皇十五年（公元595年）的弹箜篌俑。于1959年5月出土于河南省安阳县张盛墓。

工尺谱：据说中国早期的工尺谱已在唐代出现。陈旸《乐书》卷130“鳷篥”（簧管乐器）条注云：“今教坊所用上七空、后二空，以五凡工尺上一四六勾合十字谱其声。”这是用工尺来记管乐器乐谱的。

＞知识百科＜

拉弦乐器的出现

唐天祐年（公元907年）前后，出现了一种称之为轧筝的拉弦乐器。据《旧唐书·音乐志》载，“轧筝，以竹片润其端而轧之。”在此期间，也出现了称为奚琴（宋称稽琴，现代胡琴的前身）的拉弦乐器。宋陈旸《乐书》载：“奚琴本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也，盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。”由此可见这种拉弦乐器是由外族传入中原的。

六、隋碑、智永与“初唐四杰”

在文化艺术史上，隋代是一个很短的时期，以南北文化的融合为其特点，但是，这个过程并没有完成，它只成为唐文化的酝酿时期。在书法艺术的传承关系上，也是如此，属过渡形态的艺术现象。这个现象，最突出地表现在楷书艺术上。唐代书法艺术的成就是多方面的，其中唐楷艺术的完善是最杰出的成就。然而，也是在隋代书法南北合流的基础上进一步完善的。

隋代的书法以隋碑与智永的真、草最为著名。

隋碑

我们从宋赵明诚《金石录》知道有71种隋代石刻，其中碑版共53种；清王昶《金石粹编》录隋代石刻30种，只有10种是碑版；民国时期，隋代石刻出现不少，大多是墓志，然只有5种开皇碑刻。总合起来说，现存的隋碑仅10余种，从其书体风格看，有继承南朝楷书的，笔势圆润而柔婉；有变北朝隶书而参合南朝楷法的，笔势方正而瘦硬。其中以隋开皇六年（公



龙藏寺碑

隋开皇六年（公元586年）立，今存河北正定隆兴寺。此碑上承六朝碑刻余风，下开唐楷先声，用笔方圆兼备，融合南北朝书风，在书法史上占有重要地位，被誉为“隋碑第一”。

＞知识百科＜

“退笔冢”与“铁门限”

据说智永曾住在永欣寺楼上，刻苦学书30年。他身边备有一个大竹篓，将写秃的笔扔进竹篓里，整整装满了五篓，后来将秃笔取来埋在一起，称为“退笔冢”。经他亲手临写的《千字文》有800多本，分别散在江南各寺庙里。“只要功夫深，铁杵磨成绣花针”，智永终于成为当时著名的书法家，每天来求他写字的人络绎不绝，把他家的门限都踏穿了，于是用铁皮包上，被人称为“铁门限”。“退笔冢”与“铁门限”的故事可以说明，智永取得那么高的艺术成就完全是因为他的勤奋努力。



智永《千字文》
《千字文》为梁周兴嗣撰，隋智永书写的《千字文》传世有石刻本和墨迹本，有正草二体。《真草千字文》早已流入日本，今藏小川简斋氏。

元586年）的《龙藏寺碑》最为著名。此碑属上述的第二种风格，合南北书法于一体，用笔方正中含圆润之意，劲秀而有骨力，被称为“隋碑第一”。此碑对初唐楷书艺术的成熟很有影响，唐楷笔法多出于此，而且唐宋以来拓本流传最多，成为初习楷法的最佳临本。这是北碑流传的一路。

智书

而晋帖流传的一路，则以智永的真、草影响最大。智永，名法极，俗姓王，为王羲之七世孙，陈、隋间人，在山阴（浙江绍兴）永欣寺为僧，人称“永禅师”。他擅长真书、草书，继承王氏家法，精熟过人。明书法家解缙极推崇“智永能寤寐家法”（《春雨杂述·评书》），唐张怀瓘列其真、草为“妙品”（《书断》），然唐李嗣真却谓其书法“惜无奇态”，此为书评家以其家法较衡，不知智永虽然师法远祖，然又能兼采众长，心得诸家，自成格局。宋苏轼却能识得其书法“骨气深隐，体兼众妙，精能之至，返造疏淡”（《论书》），如此书法，方能永恒不衰。这就说出了艺术的真谛，智永书法之源在王羲之，然并非模刻翻版，为得王书精髓而成自家风格。

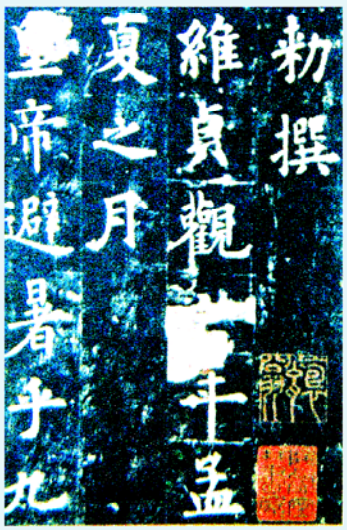
＞知识百科＜

智书范本

唐太宗酷爱王书，智永书法也因此而影响深远。他的书法，法度严谨，稳健秀雅，其笔法有章可循，智书常成为临读范本，初唐书家几乎都学其书。其墨迹有《真草千字文》、行书《归田赋》留存。《真草千字文》在唐时就流入日本，另有石刻本，成于北宋大观三年（公元1109年），世称“关中本”，今在西安碑林。

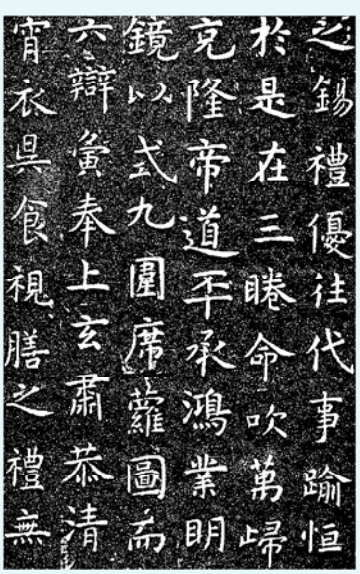
初唐四杰

初唐著名的欧、虞、褚、薛四家楷法，历来被视为楷书成熟的标志，笔法爽健，各具神采。



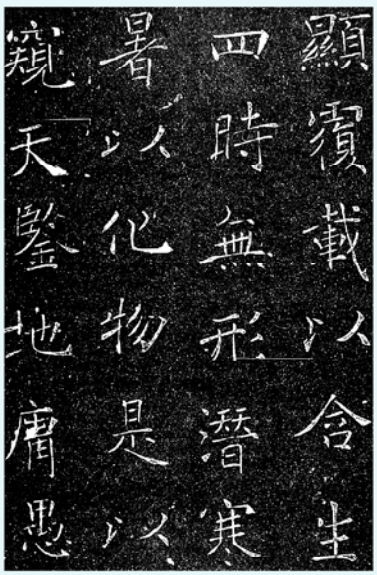
欧阳询《九成宫醴泉铭》
唐贞观六年（公元632年）刻。原碑今在西安碑林，北宋精拓本，今藏北京故宫博物院。

欧阳询（公元557—641年）书法，擅长真、行二体，初学王羲之，后来险劲过之。其书以真书为最，似在王氏书法中融入了北碑的峭拔，严谨之中隐含险绝森严之势，字形瘦长，险绝中求平正，方圆互用又棱角分明。唐人评其书“有龙蛇战斗之象，云雾轻笼之势”，较智永书法更具风神。他的这种险劲的书风一反魏晋风采，开一代新风，尤重书法结构，将书艺的线条美与书法空间艺术再一次结合起来，以形成初唐楷法风范。他的《九成宫醴泉铭》、《化度寺碑》、《温彦博碑》等被称为唐楷的最高典范。



虞世南《孔子庙堂碑》
唐武德九年（公元626年）书，贞观七年（公元633年）刻。刻成不久，原碑即毁，精拓本至宋已不易得，传世为摹刻本。今西安碑林之碑为宋代重刻。

虞世南（公元558—638年）的书法，受智永亲授，承二王传统，虽学前人又不囿于前人。他擅真、行书，笔致圆润遒逸，外柔内刚，呈现出一种雍容静穆的风格。宋《宣和书谱》曾将其书与欧阳询相比较，说“虞则内含刚柔，欧则外露筋骨；君子藏器，以虞为优”。今人称其有“君子书风”。可见“内秀”是虞书的美学特征。



褚遂良《雁塔圣教序》
唐永徽四年（公元653年）刻，原碑今存西安。

褚遂良（公元596—658或659年）的书法，初受欧、虞的影响，后遍研前人书法，尤对二王用力甚多，取隋碑的峻整风格和南朝的古雅之风，参会性情气质，形成明丽、清远、古雅的书风。在古代有“字里生金，行间玉润”的称誉。他的书法能融欧书、虞书为一体，方圆兼备，波势自然，结构较方，比欧、虞舒展，晚年笔势丰艳流动，变化多姿。宋米芾以“秀颖”二字称其书法，“非诸人可以比肩”（《唐太宗哀册》跋）。褚书以其独特书风，改变欧、虞初唐楷书一统局面，为唐楷的发展开拓了先路。其流传作品不多，《雁塔圣教序》为其成熟的代表作。

薛稷（公元649—713年）的书法，得之于褚书为多，唐

＞知识百科＜

欧书、虞书、褚书、薛书

《九成宫醴泉铭》可作为欧书的代表作，其书以楷法的正规包容北碑的纵横放逸，以整齐的结构美吸收北碑的线条美，法方笔圆，结构清和秀润，因此欧阳询的《九成宫醴泉铭》在楷书艺术上取得了很高的地位。

虞书传帖较多，而以《孔子庙堂碑》最为著名和可信。此碑是虞世南69岁时撰文并书，碑文长达3000余字，整篇气势连贯，外柔内刚，整饬有法，无一字不精神，笔致俊朗圆腴，结体修长而静美，很能体现虞书的风格特征。贞观七年（公元633年）刻碑于长安，不久碑毁，重刻又毁。原刻拓本在北宋已难觅，故黄庭坚云“孔庙虞书贞观刻，千两黄金那购得”。今存重刻碑，一存西安碑林，一存山东城武县。

褚书代表作《雁塔圣教序》方圆兼施，刚柔相济，已将浸润前人，尤其是二王的笔意，熔铸在挥洒自如的笔触中，浸透着风韵天成的节奏感。

薛书的代表作为《信行禅师碑》，此碑唐季贞撰文，薛稷书，唐神龙二年（公元706年），八月立。现仅有清何绍基旧藏剪裱本，现存1800字。此碑书法瘦劲妍媚，流美飞扬，下开宋徽宗“瘦金体”之先河。

人说“买褚得薛，不失其节”，但其“用笔纤瘦，结字疏通，又自别为一家”。薛稷的代表作为《信行禅师碑》。

初唐四杰的成就，主要在于完成了魏晋书法向楷书的过渡，并在成形过程中又开创了楷法的各种风格。这为形似规整的唐楷从一开始就呈现多种姿态，为发展艺术个性树立了表率，同时也在实践中提出了书体求“法”的艺术规律问题。



薛稷《信行禅师碑》
碑刻于唐武后年间（公元684—704年），原碑久佚，清何绍基藏有宋拓本，早已流入日本。



孙过庭《书谱》
唐垂拱三年（公元687年）书，其文品评古人书作，其墨迹善宗晋法，书风浓润圆熟，婀娜刚健，双绝并茂，享有盛名。此草书真迹，今藏台北故宫博物院。

＞知识百科＜

书法理论与草书精品——《书谱序》

初唐四杰在实践中提出书体求“法”的艺术规律问题，这必然反映到书法艺术的理论探讨之中，由此产生了古代书法理论的经典之作——孙过庭的《书谱序》。该序对汉魏以来的书法做了精辟的分析总结，观点公正，思辨性浓烈，同时还是一件绝妙的草书作品。

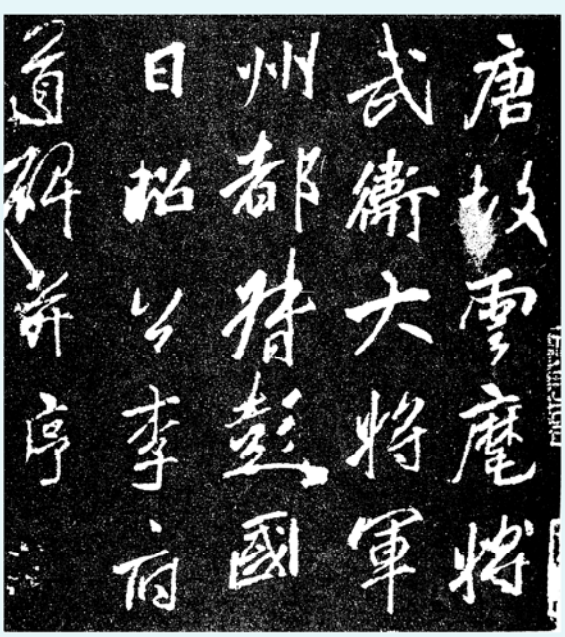
七、“颠张醉素”与“颜筋柳骨”

唐代的行书、草书，自然是因袭晋人，其成就虽不及晋人，但也自成格局。

而初唐四杰宗南北朝书风，开唐楷风格流派之先河，楷法艺术在唐代发展到辉煌之顶峰。

行书

盛唐李邕的行书，自称“似我者俗，学我者死”，他是初学二王，并不模拟二王，而是取法二王有所创新。有人评谓“右军如龙，北海如象”。李邕，人称李北海，书从王右军出，而以李北海成，故书家誉之为“书中仙手”。他的书法在于真书、行书之间，似欹反正而舒，遒劲舒放而生，很有气势浩荡的个性特点。李邕其人就是一个聪颖不羁之才，有倔强的个性，他将性格、情绪淋漓尽致地渲发在书法之中，这正是唐人书法各具个性的重要原因。因此有人称“其行书如华岳三峰，黄河一曲”（唐吕总《读书评》），其书体书风对后人影响很大。他擅以行书写碑，此风亦自唐始，代表作有《岳麓寺碑》和《云麾将军李思训碑》，前碑劲正端雅，后碑如秋鹰入云，堪称双杰。



李邕《李思训碑》
又名《云麾将军碑》。唐开元八年（公元720年）刻，碑今存陕西蒲城县桥陵。其书体在真、行之间。

草书

将个性与艺术结合，以情感投入书艺，这在艺术创作方法上叫做表现主义。在盛唐出现了两位书坛表现主义奇才，那就是张旭和怀素，以草书名，人称“颠张醉素”。

张旭，生卒不详，曾官金吾长史，世称“张长史”，嗜酒如命，与李白、贺知章等名士合称“酒中八仙”。杜甫有诗云“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟”（《饮中八仙歌》）。《新唐书·张旭传》云：“每大醉，呼叫狂走，乃下笔，或以头濡墨而书，既醒自视，以为神，不可复得也。世呼张颠。”张旭的草书继承了汉张芝“一笔书”的特点，又尽情发挥，笔势恣意放纵，线条厚实饱满，连绵回绕，跌宕多姿，开创了草书新格局，被称为“狂草”。这是一种善于抒发性灵的书体。唐文宗时诏令以李白古诗、裴旻剑舞、张旭草书为三绝。张旭也就被后人誉为“草圣”。不要以为张旭书法真的是从酒醉中得，实是其悉心研习情感入书，善于从生活和大自然的风云变幻中捕捉灵感而臻其神妙的。如观公孙大娘舞剑器而得其神，就是例证。《宣和书谱》云：“其草字虽奇怪百出，而求其源流，无一点一画不该规矩者。”艺术的自由奔放之中自有规律，人说“张颠不颠”，道出了艺术真理。张旭草书墨迹传有《古诗四帖》和《肚痛帖》。

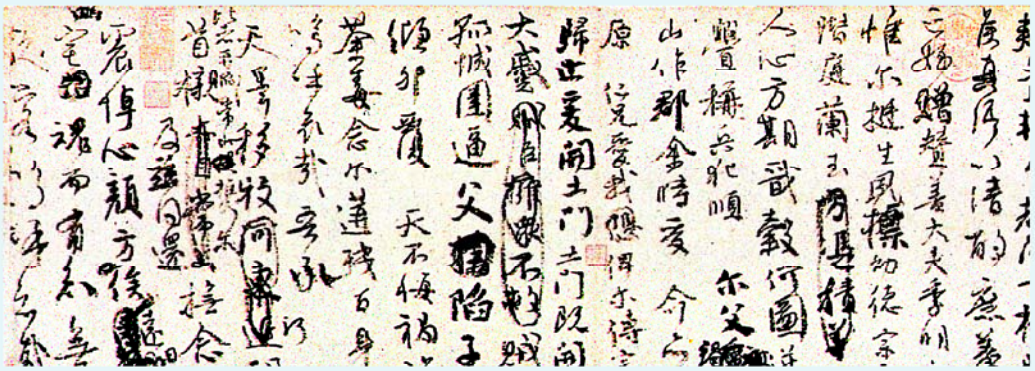


张旭《肚痛帖》
唐张旭的草书极富创造精神，纵逸飞动，莫可穷测，人称“狂草”。此帖传为张书，6行30字，书法劲健，富于变化，激情充溢而又不失矩度，似有晋书影子。明重刻石今存西安碑林。

怀素（公元725—785年），幼年出家为僧，俗姓钱。怀素性情疏



怀素《苦笋帖》
唐怀素的草书字字飞动，圆转之妙，宛若有神。此帖为草书真迹，2行14字，今藏上海博物馆。



颜真卿《祭侄文稿》
唐至德三年（公元758年）为悼念兄侄在安史之乱中被害而书。颜以真书名，称颜体，此行草墨迹也为极品，后人誉为“天下第二行书”。今藏台北故宫博物院。

放，常犯佛门戒律，又喜豪饮，每至酒醉兴发，振笔挥洒。时人呼之为“醉僧”，其书为“醉僧书”，将他与张旭并称“颠张醉素”。怀素学习书法很是刻苦，蕉叶代纸，废笔成冢，曾问书学于颜真卿，悟张旭笔法，自称“真出之于钟繇，草出之于‘二张’（张芝、张旭）”，以草书名，乘兴运笔，如骤雨旋风，多变化而有法度。人说其“以狂继颠”，是其桀骜不驯的性格，也是其书风。怀素的草书很讲究布局，并非随意书之，线条瘦劲凝炼，圆转如神，人评其书谓“藏真妙于瘦”。至晚年，书风渐趋平淡雅致，另有一种神韵。怀素自谓其书法，由“夏云多奇峰，辄常师之”，运笔痛快淋漓“如飞鸟出林，惊蛇入草”（唐陆羽《释怀素与颜真卿论草书》）。怀素的书迹传世不少，著名的有《自叙帖》、《苦笋帖》、《食鱼帖》（疑摹本）等。

楷书

唐张怀瓘《书议》云：“逸少（羲之）草有女郎材无丈夫气，不足贵也。”盛唐的审美趣尚已对二王的书法表示出不满，似乎不合时宜，呼唤着新的书风，以显示盛唐气派。于是，书法的艺术风格又一变初唐时期的“瘦硬美”而转向体现时代精神的雄强浑厚的风格，出现了楷法大家颜真卿的划时代的新书体。

颜真卿（公元709—785年）生长在唐由盛转衰的时代。官至吏部尚书、太子太师，封鲁郡公，人称“颜鲁公”。为官忠直

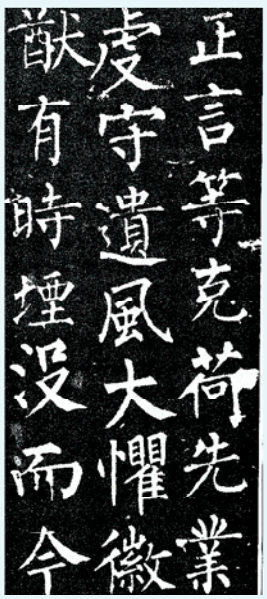
义烈，性格刚正，其书亦如其人。初学褚遂良，后得笔法于张旭，彻底摆脱了初唐的书风，摒弃以姿媚为尚的风气，一变古法，创造了新的时代书风。颜真卿的楷书雄秀端庄，天骨开张，结字为方形，且方中见圆，雄强茂密。用笔浑厚强劲，精力内含，善用藏锋、中锋。颜真卿熔铸了汉魏两晋以来书法艺术的造型经验，吸取篆、隶、行、楷、草的字形结构、线条形式和用笔特点，综合各家笔法，开创了他的“垂头燕尾”笔法，使点画更显得遒劲有力，故世称“颜筋”。颜真卿以篆隶入楷，是一个很大的创造，富有立体感和不凡的气势，且宜作大字，显得大气磅礴，多力丰筋，具有盛唐气派。书法发展到颜真卿的楷书，可谓登峰造极，辉煌无比，所以后代的书家皆以颜体为书法的集大成者。颜真卿为书法艺术树起了一座巍巍丰碑。《颜家庙碑》、《郭家庙碑》、《颜勤礼碑》、《多宝塔碑》、《大字麻姑仙坛记》、《东方朔画赞》、《大唐中兴颂》、《元次山碑》，无一不是名垂千古的后世范本。



颜真卿《勤礼碑》
唐大历十四年（公元779年）立。此碑是颜真卿71岁时为其祖父所书神道，颜书已达炉火纯青的地步，为其楷书代表作。今藏西安碑林。

颜真卿的行书也极有造诣，传本墨迹有《争座位帖》、《裴将军诗帖》等。其中《祭侄文稿》最负盛名，熔铸了国仇家恨的悲愤和激越之情，如常见英风烈气，动人心魄。

自颜真卿之后，中唐与晚唐之间，世人皆知的书法大家是柳公权。其书法出于颜，然变内蕴为外棱；其书体被称为“柳骨”，与颜真卿并称



柳公权《玄秘塔碑》
唐会昌元年（公元841年）立。此碑是柳公权的代表作。笔画锐利，筋骨外露，结构紧密。今藏西安碑林。



柳公权《蒙诏帖》
唐长庆元年（公元821年）蒙唐穆宗诏而书。柳真书尤著名，称柳体，然行书也见功力。曾刻入《快雪堂帖》、《三希堂帖》、《郁苏园帖》，今藏北京故宫博物院。

“颜柳”。

柳公权（公元778—865年），为穆宗、敬宗、文宗三朝侍书禁中，官至太子少师，世称“柳少师”。初学王羲之，遍阅近代笔法，得力于颜、欧。书风清劲挺拔，俊秀深厚，自创一格，人称“柳体”，被奉为标准书体之一。柳体一出，书坛风气一变，纠正了习颜体者过分流于形式而失之肥俗、缺乏神采的流弊。其书体变王右军法，得颜真卿之神理，化筋为骨，化媚为健，以气骨执晚唐书坛之牛耳。然而流传至今却不多，主要有《金刚经》、《李晟碑》、《玄秘塔碑》、《神策将军碑》、《高元裕碑》等，其中《玄秘塔碑》、《神策将军碑》为其书法成熟期的代表作。前碑豪爽中透露秀朗之气，后碑峻挺浑厚、神完气足，二碑极有神采。柳公权的行书也具有深厚的功力，字体意态豪雄，气势遒迈，《蒙诏帖》即为一名迹。

一代有一代之书风，唐代渐开艺术的多元格局，这是艺术思想的进步，也是走向艺术繁荣的重要原因之一。

＞知识百科＜

“颜筋柳骨”的奇迹

唐楷以“颜筋柳骨”风行至今，历千余年不衰，是书法史上的奇迹。

颜真卿留下了众多名垂千古的后世范本，其书法作品显示了其人格的力量、时代的风范。欧阳修曾从总体风貌上评其书如“忠臣烈士道德君子”，这似乎说到了艺术创造的本质问题。

“颜真卿现象”是很值得我们深思的艺术创造课题，这与性格、时代、传统、创造力、思辨力各个方面都有关联。

柳公权师法颜体，继承新派一脉。史载文宗对柳公权的书法称赞不已，认为其书已超越钟、王。当时外夷也带巨款来求柳字，公卿大臣以不能得其手书碑文视为子孙不孝（见《旧唐书》本传）。由此可见柳书地位之高，成就之大。但后人评价不一，如米芾赞其“神气清健，无一点尘俗”，却又怪其“古法荡然无遗”。柳体一改初唐崇王之风，虽不能被一些书家接受，但柳体流传很广，名列颜、柳、欧、赵四大真书大家，也是毋庸置疑的。



八、敦煌壁画的世俗美

隋唐时期的石窟壁画艺术，经北魏艺术的发展而来，所以在艺术上的提高就有了一定的基础，而且经大乱以后的统一，在表现风格上，显露出一种豪放的作风和清新的韵味，有时会给你一种气派和亲切、和悦的感觉，一扫北魏的森然与悲壮，散发着欢乐与幻想的气氛，你会发现人的生活与梦想已经进入了荒漠的石窟。

隋代虽然时间短暂，但敦煌莫高窟有隋代壁画的洞窟，竟有90多个，除佛传、本生故事外，已出现了法华经变和维摩诘经变，为唐代的“经变”巨画开了先声。唐代的石窟壁画，已发展到全盛时期，内容和形式都有很大的变化，表现形式精美，出现了场面巨大、结构严谨、色彩华丽的各种佛教“经变”，而且有丰富的社会生活的描绘。在新疆地区的龟兹、高昌与于阗，有相当数量的洞窟保存着唐壁画，敦煌莫高窟的唐壁画最为集中，大约有236个石窟保留有唐壁画，几乎占了全部洞窟492个的一半，可见其兴盛情况。

唐代时期，国力强盛，势力远及西域之外，中亚之间的文化交流频繁。佛教也就在经济上升时期，得到迅速而广泛的传播。作为国际交往要冲的敦煌，佛教石窟就益加发达。当时在安西的榆林窟也大兴开凿。唐安史之乱后，河西走廊属吐蕃（今西藏）统治，因吐蕃信奉佛教，莫高窟艺术不仅得到保存，又多有兴造，如158窟就是吐蕃统治时期的遗迹。

经变大画的辉煌

唐壁画的经变大画最为辉煌宏伟，是唐敦煌壁画的重要特色。其中《西方净土变》画得最多，竟有百壁以上。这与唐代信仰净土宗有密切的关系。《西方净土变》是根据《阿弥陀经》所画的。佛教徒的所谓“西方净土”，即所谓“极乐世界”，是阿弥陀佛所居的佛国。如172窟的《西方净土变》，富有创造性



供养人图
唐代敦煌壁画。此画在敦煌莫高窟130窟，系女供养人群像。

的画面，将想象与现实结合起来，具有一定的浪漫主义色彩。采用正三角形的构图，显示安定的意思，阿弥陀佛端坐中央的莲座上，左右有观音、势至二菩萨，并有供奉菩萨、天王神将、力士、罗汉。满眼是金楼玉宇，仙山琼阁，丝竹笙箫，钟鼓齐鸣。前有伎乐歌舞，衣襟飘动，上有飞天散花，彩云缭绕，又有琉璃照耀，青莲开放，华鸭戏水，童子嬉戏，整个画面，富丽堂皇，气象万千。壁画的气氛、情调，恰是盛唐气象的艺术反映。

在经变壁画中，较为重要的尚有《维摩诘经变》，现在遗有30多壁，这是据《维摩诘经》而画的。其中又以文殊师利“问疾品”为主要内容。维摩诘是毗邪离城的长者，有资财，好施金，精佛学，常作假病，待人问疾时，就大讲佛法。晋顾恺之曾有“清羸示病之容”的维摩诘像。103窟的维摩诘像，已变而为须眉奋张、目光如炬、健壮的老人形。主要用线条来表现，这比220窟用彩色来表现的维摩诘更为雄逸奔放。

《黑飞天》是唐飞天形象的代表。其中的飞天已画作女身，没有华盖、法轮，体态婀娜，面容丰腴，少了点宗教气息，多了点人的意味，美妙婉丽，似为人之骄子。



伎乐图
唐代敦煌壁画。此画在敦煌莫高窟112窟。原画为《西方净土变》，《伎乐图》为其局部，最具代表性。

飞天荟萃

敦煌是飞天的荟萃之地，莫高窟492个洞窟中，有270余个洞窟绘有飞天，总数达4500身以上。敦煌的飞天以“不翼而飞”独特样式而著称。她们赤裸上身或全身，飘动着迎风招展的彩带或彩裙，婉转腾飞，昭示其凭虚驰风的神奇本领。320窟的《黑飞天》是唐飞天形象的代表。酱黑色的矫健的身躯和舒展的双臂，长裙展拂，飘带如流，在五彩祥云的衬托下，更添恍惚迷离、闪烁多姿的幻想气氛。飞天已画作女身，没有华盖、法轮，体态婀娜，面容丰腴，少了点宗教气息，多了点人的意味，美妙婉丽，似为人之骄子。

世俗的爱情故事

在唐壁画中甚至还出现了爱情故事。85窟的《恶友品》是

善友太子本生故事中的一个片断，其中的《树下弹筝图》能教你微妙的心弦为之一动。弹筝人善友太子经历千辛万苦，从龙宫取得宝珠，归途中却被弟弟恶友夺去，并被刺瞎双目，流落到利师跋国弹筝卖艺，后成国王果园的守护人。公主闻有盲人弹筝，产生慕恋，不顾父王反对，与善友结婚。由于真诚的爱情，善友双目复明，与公主回归祖国，使思念他的父母也盲而复明，且宽赦恶友， 一家团聚，举国欢腾。这个故事带上了浓郁的中国味的人情世态。图上的一片迷蒙的石绿色，营造了梦幻境界，似柔软的薄纱，似朦胧的月色（因原画原色经剥蚀后的效果）。有两个对坐的人影，白色的裙裳与背景色呼应，善友穿青衣，公主穿酱色上衣，还有浓黑色的筝，以强烈的效果突出主题；又有善友微垂的双眼，弄筝的双手，公主敛袖凝神的情态，真诚的情感就在无言的交流中流动。

世俗生活的写照

130窟的乐庭瓌妻王氏《供养人像》，似乎纯是唐代世俗生活的写照。人的形象愈来愈大，王氏画得比真人稍小一点，其身材、华饰与唐壁画菩萨差不多，丰腴浓丽，雍容自若，足可代表唐画妇女肥胖的形象。她背后是十一娘、十三娘两个女儿，上有华盖，下有地毯，后有众侍女随从，一派富贵气象，生活气息相当浓厚。唐壁画的描写世俗生活的审美思想，是以华丽的形象表达对繁荣昌盛的现实生活的热爱，人世即天堂。

世俗美的理想化

112窟的那幅反弹琵琶的《伎乐图》，是很有代表性的唐壁画，它形象地反映了时代的社会文化氛围。它虽是佛画《西方净土变》的一个局部，但从其乐队的排列、演奏的乐器和悠闲雍容的神态，似乎奏出了和悦的音乐；中央的舞伎，正当豆蔻年华，体态丰腴，肌肤莹腻，反弹琵琶，翩翩翻飞，洋溢着青春美的光彩。画面典雅、妩媚，正好像是唐宫乐舞的生动缩影。

也可以说，是世俗生活的美化和理想化。

世俗美的代表作

这种审美意识最突出的表现，是156窟的晚唐的《张议潮夫妇出行图》，画分两幅，一幅是《张议潮统军出行图》，一幅是《宋国夫人出行图》（此图下文再述）。我们完全可以把它看作是唐代世俗画。张议潮是唐代收复河西的民族英雄，敕封河西节度使，夫人封赠宋国夫人，此窟是其侄儿张淮深于咸通五年（公元864年）所建。在《张议潮统军出行图》中，画有100余人，战马成行，旌旗飘扬，号角、鼓乐齐鸣，文武官员排列，队容整齐，威武雄壮，气氛热烈。骑仗之间有舞伎8人，体态婀娜，且舞且行，后有乐工12人，且奏且随。画面中心画张议潮，体形特大，骑白马上，神情端庄矜持。画面后段是各色、各族的马队、驼队，驰骋在原野之上。整幅画强烈表现出一片喜悦欢快的太平景象。



张议潮夫妇出行图

敦煌莫高窟156窟南壁画有《张议潮夫妇出行图》。公元864年张议潮之侄张淮深开拓石窟并绘此画。此为出行图之一《张议潮统军出行图》的局部。

此画人物众多，结构复杂，但安排得虚实得当，秩序井然，节奏分明，灵动多变，以收移步换景、波澜起伏之妙，体现了长卷所特有的糅合时空于一图的长处。另一特点是人物服饰的式样、色彩与近百匹马的动态、色彩，错综交叉，错落有致，各各不同，在在异趣。整幅画面呈现一种蔚为壮观的气势。此壁画所以具有一种强烈的世俗美的美学倾向，与不被庄重的礼佛目的所束缚而能游刃于艺术理想和生活积累的深厚蕴含之中密切相关。

总之，唐敦煌壁画，已不仅仅是佛的天国，礼佛的圣地，而成为唐人的思想意识与生活动态、鲜明才智与高超艺术的荟萃之地，是唐人文化的重要遗产，中国艺术的瑰宝。

九、焕烂非凡的人物鞍马画

唐代的人物画，在传统的基础上获得很大的发展，盛唐时期尤为昌盛。随着经济的繁荣和统治阶级的爱好，除道释外，肖像、仕女画风靡一时，人物绘画作品大量产生，而且都达到了很高的艺术水平。唐代的人物、鞍马画已达到了“焕烂而求备”、非凡而精妙的成熟阶段。

阎立本、吴道子、张萱、周昉，都是杰出的人物画家，还有不少人物、鞍马兼长的画家，如曹霸、韩幹、韩滉、孙位等，无论从流传的作品和历史记载看，都有相当的造诣。

阎立本（?—公元673年），祖籍在榆林盛乐（今内蒙古和林格尔），世代显赫。阎曾任工部尚书和右相，并承家学，在绘画上有较高的造诣，于人物画成就最高。其兄立德，也善画，世称“二阎”。阎立本人物画的特色，在于它的强烈的现实性，描绘具有历史意义的重大事件，并注重于人物的精神个性的表现。传世之作《步辇图》就可看出这一特色。该图以简练的手法，生



步辇图

唐代阎立本画。绢本，长卷，设色，纵38.5厘米，横129厘米，今藏北京故宫博物院。该图无款，传为阎画，一说为宋人摹本。

动地描绘了唐太宗在许嫁文成公主前坐步辇接见来使禄东赞的情景。唐太宗形象既威严又自若，宫女9人各具神态。拱手肃立的禄东赞表现出敬畏的神态。画家有重点有分寸地刻画了不同人物的动作和表情，如实地表现了汉藏民族友好的历史事件。阎继承顾恺之的线描艺术，并能根据不同对象加以变化，形成稳练坚实的风格。如《历代帝王图》中的面部线描圆润、严谨，服饰线描则粗重简练，并加适度的晕染来表现质感。阎师法张僧繇、徐法士和父亲阎毗，尤对张僧繇的画技有过认真的研究。相传阎立本在荆州看张僧繇的旧迹时，“坐卧观之，留宿其下”10余天不舍，所以他的画技日臻精妙，将中国人物画在六朝的基础上向前推进了一大步。阎作品有六七十件之多，代表作除上述二图外尚有《凌烟阁廿四功臣像》、《秦府十八学士图》等，而以《步辇图》、《历代帝王图》最为著名。

吴道子（约公元685—758年）幼年贫苦，但“年未弱冠”，已“穷丹青之妙”。曾做过县尉，后“浪迹东洛”，声誉鹊起，被唐玄宗召入禁中，授内教博士，又提升为“宁王友”。吴画艺古今独步，被后世尊称为“画圣”。吴道子借鉴并突破了六朝的画

天王送子图

唐代吴道子画。纸本，长卷，墨笔，纵35.5厘米，横338.1厘米，今藏日本大阪市立美术馆。又名《释迦降生图》，无款，传画为宋人摹本，疑李公麟临摹，保存了吴派的风格。此图为局部。



技，把线条艺术发挥到了更高境界。顾恺之、陆探微的游丝描，创行云流水般循环不断的周密笔迹，即人称“密体”。吴则创造出一种离披点画、脱落凡俗的“疏体”，笔势磊落，圆转多变，看似用笔不周，实为“肤脉连接”，既流畅又有顿挫。传为吴画的《天王送子图》正是“疏体”的典型。人物服饰的线条勾勒，有轻重、粗细、快慢的变化，造成衣纹飘带如被风吹拂而飞扬，即“吴带当风”的特色。同时，白描线条的飞扬、萦绕和迂回，在人物之间、各组画面之间，起到相互联系、照应和统一布局的纽带作用。可见吴道子的线条艺术已臻于超逸造化的境界。吴道子在长安、洛阳两京寺观曾作佛画300余间。吴作佛画与前朝有很大的变化。“神”的一群变成了道教原始天尊和众星君的形象，“人”的一群则为帝王、后妃、宫人的形象，神骑也成了龙的变种。佛画通过世俗化的道路而走近了人间，渗透了浓烈的现实生活气息。这在《地狱变相》中得到了极为夸张的表现，使人感到“虬须云鬓，数尺飞动。毛根出肉，力健有余”。其画人物具有立体形象感，即所谓“八面生意”（《画鉴》），又创简淡傅彩、新奇超群的“吴装”，人称“吴家样”。但是，吴道子已无真迹流传，他的画风可从敦煌172窟净土变、103窟维摩变及宋人摹本《天王送子图》中窥见一斑。





五星二十八宿神形图

唐代梁令瓒画。绢本，长卷，设色，纵28厘米，横491.2厘米，今藏日本大阪市立美术馆。此卷画分上、下两卷，画五星二十八宿，现存五星和十二宿神形。此图传为梁作，然异说纷纭。此图为局部，五星之一。

梁令瓒，四川人，曾官至宣州长史。梁令瓒因临摹张僧繇《五星二十八宿神形图》而闻名后世。元夏文彦《图绘宝鉴》称梁令瓒的摹本似吴道子，并云：“以善画人物，知名唐开元时。按李伯时云：‘令瓒画甚似吴生。’”对此也有不同意见，一般传为梁令瓒所作。此图原作上、下卷，今仅存上卷，每星、宿一图，各星宿或为老人，或为妇女，或兽面人身，形象古怪。画风谨严精细，人谓近吴道子早年风貌。就衣纹、人物造型看，有魏晋遗风，又有唐人格调。今传盛唐真迹极少，此图作于开元，尤为可贵。

人物画到盛唐以后，出现了所谓的“绮罗人物”，这与当时社会变化有密切关系。“绮罗人物”造型特点，最明显的是曲眉丰颊，体态肥胖，体现了当时的审美风尚。绮罗人物画，也称“仕女画”。唐代早期的人物画中也绘有妇女形象，如《步辇图》中宫女，《天王送子图》中摩耶夫人，以及敦煌壁画中的妇女形

象等，都为后期画家所继承和发扬，把仕女画推上顶峰，其中最有成就的是张萱和周昉。

张萱，京兆（陕西西安）人，唐玄宗时任史馆画直。张萱工仕女、婴儿画，也画贵公子、鞍马屏障。《宣和画谱》说他“善画人物，而于贵公子与闺房之秀最工。其为花蹊竹榭，点缀皆极妍巧。以‘金井梧桐秋叶黄’之句画‘长门怨’，甚有思致。”他画仕女特别能揭示人物的心理状态，常以朱色染耳根。现有宋人摹本《虢国夫人游春图》与《捣练图》传世。前图画杨贵妃之妹乘马出游的情景。画中 8 骑，以少胜多，设色浓艳，显出虢国夫人的丰姿，同时画韩国夫人侧向虢国，而虢国夫人体态自若，更显娇贵。画中对随从、侍女以及马的刻画也很工细，别具匠心。后图绘宫女捣练、络线、熨平、缝制等劳动场景，富有生活意味，生动逼真，是唐仕女画中取材较为别致的作品。

张萱在当时影响较大，“朱晕耳根”成为张萱画的标志。据张彦远记述，“周昉初效张萱”，但到后来，周昉的仕女图取得更大的成就，唐人反说张萱“乃周昉之伦”了。

周昉也是京兆人，是中唐时期继吴道子之后而起的重要人物画家。周昉出身于官宦之家，常游官宦之间，这就关系到他的艺术表现。《宣和画谱》说他“多见贵而美者”，善画“贵游人物”，



簪花仕女图

唐代周昉画。绢本，长卷，设色，纵 46 厘米，横 180 厘米，今藏辽宁省博物馆。无款印，是流传有绪的重要作品，传为周昉所作。此图为局部。



且作“浓丽丰肥之态”。又善画佛像，所创“水月观音”，被称为“周家样”，为后世所师法。宋徽宗所收藏他的72幅作品，几乎半数是仕女图。所传有《挥扇仕女图》、《调琴啜茗图》、《簪花仕女图》。《簪花仕女图》画贵妇5人、侍女1人。贵妇们均体态丰盈，身着团花长袍，外披轻纱，酥胸半露；头梳高髻，戴锦花步摇，妆饰极其华丽。但画贵妇的情态无非是采花、拍蝶、戏犬、赏鹤等戏耍，而那位侍女，俯首默默，与贵妇作鲜明对比，心理刻画却很细致入情。图卷艺术性极高，衣纹笔法古拙，线条流动，色彩多用朱紫粉白。除人物造型和赋彩特色外，又有犬儿、丹顶鹤画得栩栩如生，辛夷花和湖石也不失为极好的花卉画。周昉的仕女画对后代影响很深远，但仕女的形象也在渐渐变化中。

中晚唐的人物画家，较著名的又有李真和孙位。李真善画宗教画，所传作品绝少，仅存《不空金刚像》，藏日本京都教王护国寺中，唐代贞元年间（公元785—805年）由日僧空海带回本国的。这是一件不多见的唐画原作。

孙位，会稽（绍兴）人，自号会稽山人。公元881年，随唐僖宗入蜀，居成都。曾在应天寺、昭觉寺画《龙水》、《墨竹》、《松石》、《天王像》。据传，他画龙水得“波涛汹涌之状，势欲飞动”，画墨竹“笔精墨妙，气象雄壮”，画风雄放生动，讲求有笔有墨。《宣和画谱》著录他的画有26件，而流传至今的只有《高逸图》。图中画4人，右起为魏晋高士山涛、王戎、刘伶和阮籍，于蕉竹树石间坐于花毡上，各有侍者。画中山涛，上身袒露，披襟抱膝，两目正视，表现出旁若无人的傲慢性格。画

＞知识百科＜

仕女

“仕女”一词，唐和唐以前是专指帝王后妃夫人一类的妇女，宋代以后才发生变化，泛称一般的佳人美女。从历代流传的仕女画中，凡闺秀、仙媛、村姑、渔妇、歌妓、丫环都成了仕女画的对象。



家在刻画人物上，于他“乐与幽人为物外交”的情趣很有关系。用笔细劲，趋于工巧，衣纹笔法圆劲，湖石皴染完密，继承了六朝以来的绘画传统，已开五代画法之先。此图宋徽宗旧题“孙位高逸图”。今人据南京西善桥南朝墓发现的砖刻《竹林七贤图》推测，此图似为《七贤图》残卷，可能是参考大本七贤图而创作的。

与人物画密切相关的是鞍马画，唐玄宗内厩就有40万匹良马。杜甫在《丹青引赠曹将军霸》中有“先帝天马玉花聪，画工如山貌不同”诗句。骏马神态潇洒，体形矫健，画马的画家很多，最著名的即杜甫所说的曹霸，还有韩幹和韦偃，史称“曹、韩、韦”。

曹霸（约公元694年－？）安徽人。唐玄宗时（约公元740年前后），常奉诏画御马及功臣，官至左武卫大将军。《画鉴》云：“曹霸画人马，笔墨沉重，神采生动。”惜其作品失传，只能从记载中略知大概。

韩幹（约公元710—780年），长安人，官至太府寺丞。少时家贫，由王维资助他求师学画，10余年而艺成。杜甫《丹青引



高逸图

唐代孙位画。绢本，残卷，设色，纵45.3厘米，横169.1厘米，今藏上海博物馆。此图无款，赵佶题名为《高逸图》，为孙位存世的唯一作品。

赠曹将军霸》有“弟子韩幹早入室，亦能画马穷殊象”句，可知他曾师从曹霸学画。天宝年间，唐玄宗召他为宫廷画师，命其拜陈闳为师。后玄宗见其画马与陈闳不一样，就问他原因，韩幹说：“臣自有师，陛下内厩之马皆臣之师也。”（《唐朝名画录》）韩幹画马重写生，不唯画骨，也能画肉，壮健神骏，能画出马的精神，故被誉为“古今独步”。《宣和画谱》著录作品52件，今独存《牧马图》、《照夜白图》。《牧马图》画一虞官驾白马缓行，侧有一黑马。用笔纤细遒劲，色墨渲染得宜，人物神态自若，形神兼备，二马膘肥体壮，英俊异常，于静中显示着一种内在的力量。《照夜白图》传为韩幹画马名迹。图中画唐玄宗的



照夜白图

唐代韩幹画。纸本，手卷，墨笔，纵30.6厘米，横34.1厘米，用笔细劲浑穆，为韩幹画马风格。近世流入日本，今藏美国纽约大都会艺术博物馆。

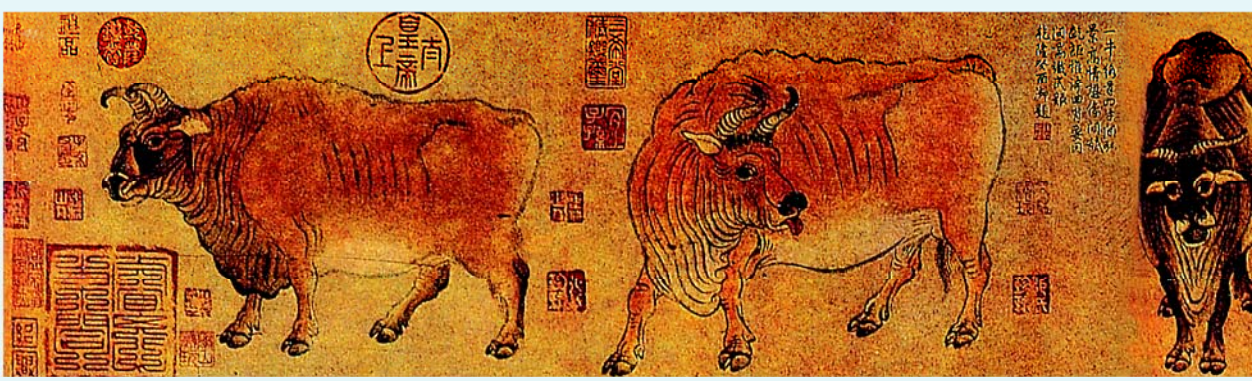
爱马“照夜白”，被系在一木桩上，四蹄腾骧，昂首长嘶，大有脱缰欲奔之势，充满着生命的动感。画法用洗练而遒劲的铁线描，微加渲染，而形骨毛色、神骏之态跃然纸上，唐韵十足。据专家考证，此马前半身为韩幹真迹，而后半身为人补笔，马尾巴已不存，以备一说。此图自五代至清题识颇多，为一件流传有绪的珍品。

韦偃，京兆杜陵人，寓居于蜀。韦偃继承家学，善画山水松石，但以画小马牛羊著称于世。他善于把马画在大自然的景色之中。《唐朝名画录》说他“以越笔点簇鞍马人物，山水云烟，千变万态，或腾或倚，或龁或饮，或惊或止，或走或起，或翘或跋。其小者或头一点，或尾一抹，山以墨斡，水以手擦，曲尽其妙，婉然如真。”惜无作品传世，但有宋人李公麟摹他的《放牧图》(参见后文)，可看出韦偃画马的风范。

牛似乎与上层人士关系不那么密切，但却是农民最密切的劳动帮手，牛体格雄健，筋骨突显，画牛的画家也多起来。从唐代开始，画牛也成了绘画一科，最负声望的画牛画家是韩滉和戴嵩。

韩滉(公元723—787年)，长安人，出身官宦之家，曾作两浙节度使，后官至宰相，封晋国公。他书学张旭，画学前朝陆探微，擅田家风俗，人物水牛，能曲尽其妙。《画鉴》说“牛图是其所长”。《宣和画谱》录其作品有36件，流传至今的只有《五

五牛图
唐代韩滉画。纸本，长卷，设色，纵20.8厘米，横139.8厘米，今藏北京故宫博物院。无款印，为韩滉存世的唯一作品。



牛图》（旧称《文苑图》亦为其作品，近人考证为五代人作）。图中画牛五头，居中者正面，余者侧面，五牛，形态不一，无不造型准确，神态生动。一缓步而行，一低头吃草，一回首舔舌，一仰首而鸣，一正面抬头凝视向前。勾线用笔粗简而饶有变化，敷色轻淡而沉重，十分恰当地表现了牛的持重性情与强有力的筋骨，皮毛质感尤觉逼真。元赵孟頫为此图题跋，称其“神气磊落，稀世名笔”。

戴嵩即韩滉弟子，画山水人物不及其师，但画牛却有出蓝之誉，与韩幹齐名，以“韩马戴牛”称誉画史。戴嵩画牛神妙，是因为他能深入观察牛的神情和习性。传说宋人有向大画家米芾兜售戴嵩的牛图，米留下画后，临摹一幅，似可乱真，送回画主。不料画主说道：“原本牛目中有牧童，此则无也。”

据《宣和画谱》，戴嵩画作有38件，流传稀见，只有一幅《斗牛图》，“穷其野性筋骨之妙”。但也有人认为，此图或为明人摹本，现藏台北故宫博物院。



十、从青绿山水到水墨山水

唐代山水，在画史上有所谓“北宗”、“南宗”之分。北宋以李思训父子为代表，其金碧青绿山水，继承发展了展子虔的画风；南宗则以王维、张操、王墨为代表，始用渲淡，一变勾斫之法，开创水墨山水，独具神韵。

在魏晋南北朝时期，传统绘画中的山水，是作为人物故事画的陪衬出现在画面上的，画家作画都把人物屋宇画得很大，而把山水树石点缀得很小，有所谓“人大于山，水不容泛”的现象，山水仅为粗成而已。到了隋代的展子虔，则一反前朝的山水形态，把山水作为主体来描绘，并以“青绿重彩，工细巧整”为风格，开创了中国山水画的新格局。山水画在唐代走向繁荣，不同风格，竞相出现，不少山水画家各有创造，有青绿勾斫，也有水墨渲淡。中国的山水画很快地在唐代走向成熟。

展子虔（约公元550—604年），渤海（今山东信阳）人，历北齐、北周入隋，任朝散大夫、帐内都督等职。他是隋代最有代表性的画家。他善画人物、车马、楼阁、山水。人物画描法甚细，随之以色晕开，神采如生，意态俱足；山水画写远近山川有咫尺千里之趣，描写车马的驰骋弋猎，也各有奔飞之状。他的绘画艺术不但动笔形似，而且画外有情。平生画过不少壁画，已无留存。展子虔的作品，流传到唐代的不少，在唐人的评论中，地位甚高，是一个承上启下的重要画家。传存的一卷《游春图》，是我国现存著名画家中最古老的一件山水画卷，经历代皇家贵族及其他收藏家辗转珍藏而保存下来的稀世珍宝。

《游春图》用青绿重色画贵族春游的情景。右上半部分绘以大片山石树林，一条湖堤小径蜿蜒曲折地伸入山间幽谷，山下桃李花开，山上碧草丛树，一派深岫葱茏的春意。人们或伫立观赏，或策马纵游，神态各异。隔水相应的是左下角的山林屋宇，



游春图

隋代展子虔画。绢本，长卷，设色，纵43厘米，横80.5厘米，今藏北京故宫博物院。

湖畔绿茵，也有二人伫立观赏湖面的春漪轻浪。画面中部以大片水色，由近及远，水天弥漫。在波光潋艳的湖面上，一艘游艇随波荡漾，中有三女子纵目四野，陶醉于明媚的湖光山色之中。此图山水“空勾无皴”，画法古拙，施以青绿重色，局部处用金钱勾勒，色彩明秀，人物直接用粉点染，山顶小树，只以墨绿随圈涂出，形态宛然。这种画法“大抵涉于拙，未入于巧”，其画树还有用双钩夹叶，上染淡绿，也有用倒“个”字作松针的，还有一种粉点“点花法”，有明丽之感。《游春图》画面具有一种富丽堂皇的古拙美。此图的出现，标志着前朝山水的稚拙阶段已经结束，“青绿重彩，工细巧整”的较为完整的山水画创作逐渐开始。因此，此图被看作是“开青绿山水之源”的重要作品。

李思训（公元651—716年），唐朝宗室，开元初封为右武卫大将军，画史上有“大李将军”之称。其子李昭道，能继父业，画风工致，即使“豆人寸马”也画得纤细毕具，称“小李将军”。父子二人代表着古典画派极盛时代的豪华典丽的风格面

江帆楼阁图

唐代李思训画。绢本，立轴，青绿设色，纵101.9厘米，横54.7厘米，今藏台北故宫博物院。该图无款，传为李画。





貌。李思训善山水，受展子虔影响，所以“勾勒成山”，以大青绿设色，并用螺青苦绿皴染，所画树叶有用夹笔，以石青绿填缀。尤其在设色方面，所谓“金碧辉映”成为一家之法。因此，张丑以为“展子虔，大李将军之师也”（《清河书画舫》）。

《江帆楼阁图》为李思训仅传的一件真迹。此图构图阔远，不画江岸边际，烟水浩瀚，山石丘壑，略有皴斫，虽乃平实，已有变化，画树以交叉取势，显得顾盼多姿，比展子虔仅用上叉鹿角枝更为生动。笔法是小笔勾框，填色，风骨奇峭。安岐在《墨缘汇观》卷 3 对此图作了详细的描述：“上作江天阔渺，风帆溯流。下段长松秀岭，山径层叠，碧殿朱廊，翠竹掩映，具唐衣冠者四人，内同游者二人，殿内独步者一人，乘骑蹬道者一人，仆从有前导者，有肩酒肴之具后随者，行于桃花丛绿之间，亦可谓游春图。”此图已得人与自然相融合的意境。代表李思训绘画风格的画作，还有《明皇幸蜀图》、《春山行旅图》，均藏台北故宫博物院，画界认为可能是其子李昭道的作品。从展子虔到李思训父子，那种用硬笔的、工致的青绿填彩、泥金勾描的山水画，即金碧青绿工笔山水画已取得了辉煌的成就。

王维（公元 699 — 759 年），太原祁县人，是盛唐时代著名的诗人和画家，官至尚书右丞。他崇信佛教，性爱山水，晚年于蓝田营辋川别墅，过隐士生活。他善画人物、山水、丛竹。他所画的《辋川图》，据说是一种“山谷郁郁盘盘，云水飞动”、“意出尘外”的构思。《辋川图》原为壁画，早已不存。今所见拓本，系后人据摹本而石刻的。据唐人记载，他的山水有两种面貌：一种自己落墨，指挥工人设色，“原野簇成远树，过于朴拙，复务细巧，翻更失真”，此法尚未脱离李氏父子的蹊径。另一种山水松石，面目像吴道子，而“风标特出”，“笔力劲爽”，以破墨画成，即唐人称道的破墨山水画法。王维的绘画直到宋代才被人推重。《宣和画谱》说他“尤精山水”，“后世称重”，“所画不下吴道玄也”。宋人将王维的画与画圣吴道子的画相提，可见推崇的程度。王维是诗人，又是画家，他的创作能将诗的意境与画



雪溪图

唐代王维画。绢本，小立轴，墨笔，纵36.6厘米，横30厘米。无款，赵佶墨题《王维雪溪图》，传为王维所作。构图错综奇妙，具有一种诗的境界。

的意境给以融化，故苏轼论其作品“诗中有画”，“画中有诗”，这种结合，是中国山水画的优秀传统。苏轼也将其与吴道子并论，说“吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言”，更是赞不绝口。至明代董其昌的《画禅室随笔》，则将王维的破墨山水奉为南宗画祖，论其画如所谓“云峰石迹，迥出天机，笔思纵横，参乎造化”者。《宣和画谱》著录其作品126件，惜其真迹无传，传为王维的《雪溪图》、《江山雪霁图》，系后人摹作。

《雪溪图》传为王维作，自宋始，图上有宋徽宗墨题“王维雪溪图”五字，钤龙玺。又有董其昌题跋，云：“沈启南（沈周）先生题《江山雪霁图》，有曰‘平生所见沙溪孙氏所藏《雪溪图》，盈尺而已’，正此图也。”清安岐《墨缘汇观》也认为是王维作，并记叙如下：“以焦墨作画，傅粉为雪，渍墨成阴，笔法高古，树石奇异。其溪桥、篱舍、野店、村居、坡陀、远岸，皆具天真。溪面一舟，二人撑渡，篱边作大小四豕，一人驱逐，更为奇绝。”此图最明显的特点是，山石无勾皴，仅以墨水渍染，生动地凸现白雪覆盖之状，使全图愈见单纯。然而几处篱落、台榭、屋舍、远村的正侧露藏，又显得错落有致，别具匠心。

王维的破墨山水以“笔意清润”、“笔迹劲爽”为特点，而张操的山水画也用破墨法，却以“笔墨积微”，“不贵五彩”而著称（荆浩《笔法记》），这在画法上又前进一步。后来的王墨（约公元734—805年）的山水画也以“泼墨取胜”，“或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化，图出云雾，染成风雨，宛若成神朽，俯视不见其墨污之迹”（《唐朝名画录》）。可见其用墨善于巧变而为山水，在当时也有很大的影响。一时期，画水墨山水的画家也就多起来了，而且各有创造，形成对后世影响深远的水墨山水画法。

十一、纷繁复杂的“唐戏”艺术现象

隋唐时期，尤其是唐代，在中国戏剧形成的漫长的过程中是很重要的阶段。

在隋唐之前的形形色色的歌舞表演和带情节性的表演伎艺，至隋唐时期呈现一种汇聚的趋势，尤在唐代，在汇聚的态势下又出现分支发展的趋势。这是中国戏剧艺术形成过程中表现出来的一种特殊的规律。戏剧艺术是综合性很强的表演艺术，其综合的过程呈现阶梯性的分阶段的过程，也是符合事物演化规律的。因此，在唐代出现纷繁复杂的所谓的“唐戏”现象，正是事物发展过程中规律性地显示其处于一种蜕变状态。

唐代的“戏”的概念，它与汉代的“百戏”的概念已大不同了，所指的外延已大大缩小，其内涵扩大，已明确地专指带有故事性表演的伎艺。在史料记载中，经常出现“戏”所指的对象，大致为歌舞戏和俳优戏，在唐代也有少数指杂技之类的表演，如我们排除掉“戏有《五方狮子》”之类的节目，那么“戏”的专指概念就很明确了，而且是作为一种“类”的名词使用，这就是说它在进化之中，直到宋元时期初步成形，乃至成熟。其次是对于“弄”和“参军戏”的认识，“弄”是作为一种表演动作的动词使用，在史料中有“弄《兰陵王》”之类的用法，不能代替“戏”的概念，即使“戏弄”并用，仍是“弄”的含义。在



唐壁画红衣舞女

此为1957年于陕西西安郭杜镇执失奉节（突厥人）墓出土的壁画红衣舞女像，其姿容、装束、舞姿很可代表唐舞风格。舞女袒胸、露臂，著披巾、长裙，作急速旋转之前的舞姿。



唐壁画《宋国夫人出行图》乐舞

敦煌莫高窟156窟，有晚唐时期的《张议潮夫妇出行图》巨幅壁画，《宋国夫人出行图》为其组成部分。图版为局部(摹本)，描写乐舞行列，舞队边舞边行，并有乐队伴奏，舞姿婀娜，生动而有气势。

史料中有“弄参军”的用法，与“弄假官戏”类同，这种用法自六朝至唐较常见，但未见有“参军戏”的说法。这是王国维用来专指“弄参军”的优戏，后人相沿成习，凡科白表演的优戏概归入“参军戏”。我们以“俳优戏”概指以科白表演情节性内容的节目，似乎包容量就宽泛些，那么“弄参军”也就属于“俳优戏”范围。这样就清晰多了，也是符合实际的。于是，我们用“唐戏”来涵盖唐代的故事性表演伎艺，如歌舞戏和俳优戏，也就有一定的依据和逻辑性。对于纷繁复杂的“唐戏”现象，就有描述它大概面貌的线索了。

关于隋唐的音乐歌舞，对戏剧的形成也有很大的作用，这里只需指出两点：一是唐“立部伎”中的一部分歌舞节目和杂戏，我们已将它分离出来，归入歌舞戏；二是歌舞大曲的节奏规律和结构形式，以及隋炀帝时代确立的燕乐二十八调，都对宋元时期戏剧的音乐结构和定调法有比较直接的影响。

关于唐代的讲唱艺术（前文已述），也是以讲唱故事为主要形式的伎艺，从敦煌发掘出来的讲唱本来看，主要有俗赋、词文和变文，其讲唱的形式对后世说唱和戏剧的形成也发生了不可忽视的作用。



唐代的歌舞戏，原本是民间艺术，进入宫廷以后，也就成为供奉的表演节目，而且艺术交流的机会也多，并经过严格的训练，在表演艺术上有了很大的进步。唐代的歌舞戏，有来源于前朝的，也有新编的。鼓架部的三戏，都有了不同程度的改变和变化。

代面：原出于北齐，演兰陵王长恭勇冠三军的故事。在唐代又称“大面”，“系刻木为假面，临阵著之，因为此戏，亦入歌曲”（崔令钦《教坊记》），然不知其歌词。此戏已在以原歌舞为主的基础上，加强了唱的成分，而且也重视装扮，“戏者衣紫、腰金、执鞭也”（段安节《乐府杂录》），增强长恭的威武的形象。出场人物也应有对敌双方，“指麾”、“击刺”的动作表演也应有规格。据《全唐文·代国长公主碑文》，歧王李隆范 5 岁弄《兰陵王》，是一种简化的表演；在宫廷软舞中也有《兰陵王》，是否此节目有舞与戏两种表演，尚不能臆断。今存日本雅乐舞蹈《罗陵王》，系单人舞蹈，唐宫软舞《兰陵王》或许为单人舞。拨头：《旧唐书·音乐志》：“《拨头》出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之。为此舞以象之也。”《乐府实录》所记较其为详，称“钵头”。《北史·西域传》有拔豆国；若“拨头”、“钵头”为同音异译，此戏出于拔豆国，则在北齐时就已传入，然无确证，仍不知何时由西域传入。唐时民间也有表演，如唐张祜《容儿钵头》诗云“犹学容儿弄《钵头》”。据《乐府实录》，此戏的情节尚有“上山寻其父尸”，而“山有八折”，则简单的情节就较完整了。在表演上以歌舞为主，按情节规定父为兽噬，兽为子杀，必有人兽之斗的舞蹈；且“山有八折，故曲八叠”，其子上山的舞蹈动作应有 8 段，似有表演不同情景的动作，而且有 8 段乐曲伴奏以强化情景。“戏者被发素衣，面作啼，盖遭丧之状也”，是谓其子的妆扮与表情。可见此戏的表演已是一出小型的比较完整的歌舞戏。但是，从史料中仍不知是否有歌词。

踏摇娘：北齐时称为“踏谣”，因其“且步且歌”，又有“斗殴之状”。隋时演此戏，因“妻悲诉每摇其身”，故名“踏摇娘”，

又其夫自号郎中，“丑貌而好酒”，而“妻色美善歌”，“乃自歌为怨苦之词”（《太平御览》引《乐府杂录》）。似应有词，歌唱为很主要的形式。今本《乐府杂录》名为“苏中郎”，并说“每有歌场，辄入独舞”。“苏中郎”、“踏摇娘”所指为同一节目，其夫有一段醉酒表演，且“著绯，戴帽，面正赤”，而后又有其妻怨苦表演。“踏摇娘”的表演至唐已由妇人扮演，不呼郎中，但云“阿叔子”，“调弄又加典库”，或呼为“淡容娘”（《教坊记》）。这就是所谓的“改其制度”，而且称名也多后人“拟称”，如“苏郎中戏”、“苏葩戏”。但变化有一点很明确，殴妻已成为次要的了，调弄表演和歌唱抒情已成为主要形式。唐常非月《咏淡容娘》诗云：“举手整花细，翻身舞锦筵，马围行出匝，人簇看场园，歌要齐声和，情教细语传，不知心大小，容得许多怜。”“踏摇娘”发展为“淡容娘”，其风格也一变而为细致柔美了。“踏摇娘”的表演形式在鼓袈部三戏中最为进步，在歌舞向戏的蜕变中，可以看作综合性表演艺术的雏形。

樊哙排君难：这是晚唐的一出戏。《唐会要》载：“光化四年（公元901年）正月，宴于保宁殿，上制曲，名曰《赞成功》。时盐州雄毅军使孙德昭等，杀刘季述，反正。帝乃制曲以褒之，乃作《樊哙排君难》戏以乐焉。”陈旸《乐书》称为《樊哙排闼》剧。此戏表现鸿门宴的故事，人物、情节、歌唱、舞蹈的内容与形式的因素，似乎应结合得较为完备。

唐代的俳优戏，继承古优戏讽谏的传统，得到了很大的发展。俳优戏以装扮某一特定的角色，并以动作和语言为主要表现手段，表演角色的故事或一个情节片断，达到讽谏或谐谑的效果。特别是，在因袭前朝“弄参军”的表现形式的同时，使之成为一种比较稳定的表现方式，并有所突破，成为戏剧形成前夜与歌舞戏“踏摇娘”同样重要的唐戏形式。

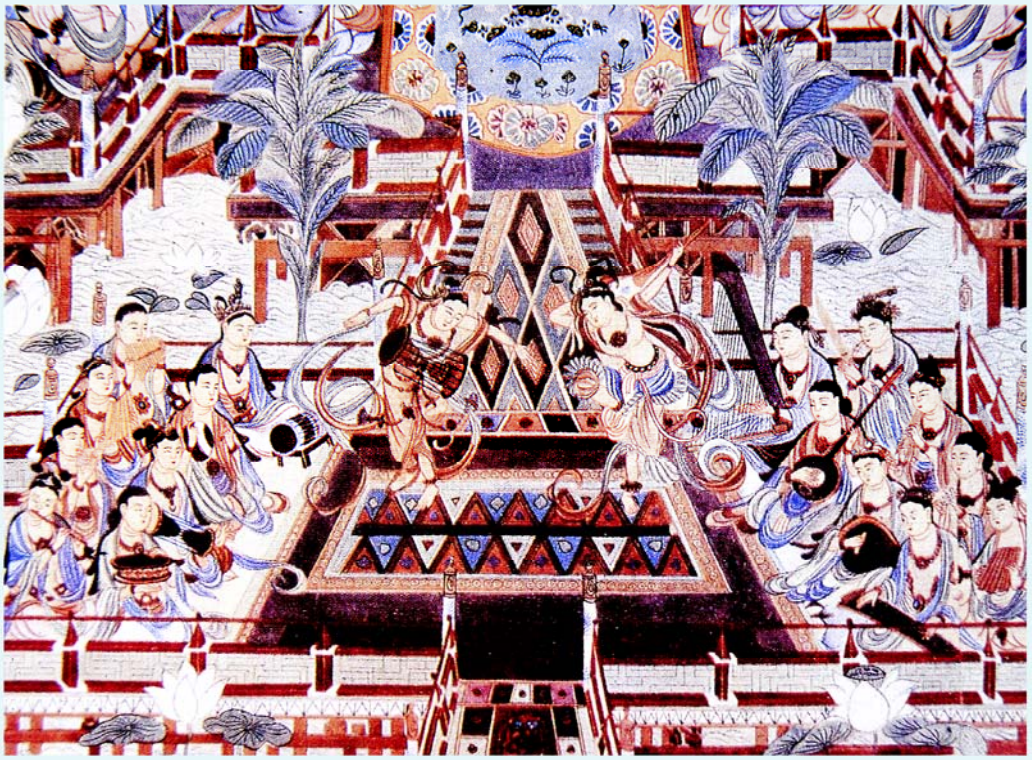
弄参军：经北朝及隋入唐，表现形式起了很大的变化，且有泛化的现象，“弄参军”已成为一种形式。因此有人说，唐代出现的“弄假官戏”也就是“弄参军”的一种发展。《乐府实录·俳



优》载：“开元中，黄幡绰、张野狐弄参军，始自后汉馆陶令石耽……开元中，有李仙鹤善此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄。是以陆鸿渐撰词云‘韶州参军’，盖由此也。”黄幡绰、张野狐和李仙鹤都曾“弄参军”，但不能知其所表演的内容；陆鸿渐（陆羽）曾为“弄参军”撰词，也不知其内容。据记载，武宗、懿宗、僖宗时宫中曾有多人“弄参军”，且曹叔度、刘泉水，“咸淡最妙”。肃宗时，“女优有弄假官戏，其绿衣秉简者，谓之参军桩”；天宝末，又有阿布思之妻“为假官之长，所为桩者”（唐赵璘《因话录》）。说明已发展到女优“弄参军”，也叫“弄假官戏”，其色参军者，谓“参军桩”。唐李义山《娇儿》诗云“忽复学参军，按声唤苍鹘”，也说明“弄参军”有“参军”、“苍鹘”二角色，且由“苍鹘”戏弄“参军”，以表演一段诙谐有趣的小故事。“参军”色主，“苍鹘”色仆，成为中国戏剧之最古的角色。女优“弄参军”，也使其形式上发生更大变化。唐薛能《吴姬》诗云“此日阳花初似雪，女儿铉管弄参军。”，告诉我们“弄参军”已有歌唱表演了。据范摅《云溪友议》，有周季南、周季崇及刘采春，“善弄《陆参军》，歌声彻云”，又有唐诗人元稹赠刘采春诗可证，“弄参军”表演有科、有白、有歌唱，且有较稳定的角色，在戏剧的蜕变期中，它与“踏摇娘”一样重要，可以看作中国戏剧的雏形。

下面介绍三则很有特色的唐代俳优戏。

旱魃：据《资治通鉴》卷212，唐玄宗开元八年（公元720年），侍中宋璟对于负罪又不断上诉的人，也不问个究竟，都交由御史台治之。他对中丞李谨度说：“服罪而不再上诉的人，就释放出狱，还在不断上诉的人，就关押在狱。”当时百姓们非常怨愤。正逢天大旱，优人就在皇帝面前扮魃戏。“问魃：何为出？对曰：奉相公处分。又问：何故？魃曰：负冤者三百余人，相公悉以系狱抑之，故魃不得不出。”优人以此戏说动了皇帝。“魃”是传说中的怪物，“目在项上，行如风”，若魃出现则天大旱。此戏由优扮魃，以戏劝谏。



《西方净土变》伎乐图
唐敦煌壁画中画得最多的是《西方净土变》，此为莫高窟172窟的《西方净土变》壁画的局部（摹本）。

崔公戏妻：据《玉泉子真录》，在唐宣宗大中（公元847—859年）初年，淮南贵族崔铉，常在家中集乐工和家僮，“教以诸戏”。一日，乐工排练了一出新戏，请主人审阅。于是，崔铉夫妇就在堂上看戏。数僮著妇人衣，扮妻扮妾，列于旁侧；扮演丈夫的，执简束带，是个为官的装扮。只见丈夫在妻、妾之间周旋，唯唯诺诺，两边讨好。表演中有妻争宠妒忌的言行，开始时崔夫人李氏没有察觉。后来见妻妾之争愈甚，“悉类李氏平昔所尝为”，李氏有点感觉了，以为是戏，又继续看戏。扮演丈夫的，“志在发悟，愈益戏之”，李氏再也忍不住了，怒骂道：“奴敢无礼，吾何尝如此！”戏停止了，吓得家僮急忙退出，而崔铉“大笑，几至绝倒”。这出戏似由崔铉一手策划的，有编有导，有预定的角色、情节，有演出高潮，有“场所”，有“观众”。以戏讽戒，形式较完备。



三教论衡：据《唐阙史》，唐懿宗咸通年间（公元860—874年），由优人李可及“儒服险巾，褒衣博带”，在释、道讲座上演此戏。“其隅坐者问曰：既言博通三教，释迦如来是何人?对曰：是妇人。问者惊曰：何也?对曰：《金刚经》云：‘敷座而坐。’或非妇人，何待夫坐，然后儿坐也。（上为之启齿）又问曰：太上老君何人也?对口：亦妇人也。（闻者益所不喻）乃口：《道德经》云：‘吾有大患，是吾有身，及乃无身，吾复何患?’倘非妇人，何患有娠乎?（上大悦）又问：文宣王何人也?对曰：妇人也。问者曰:何以知之?对曰：《论语》云：‘沽之哉，沽之哉，吾待贾者也。’向非妇人，待嫁奚为?（上意极欢，宏赐甚厚）翌日，授环卫之员外职。”此戏事先有安排，如“隅坐者”发问，李可及装扮儒者，在释、道讲座表演此戏，已隐含对“三教”的讽刺，表演以对白为主，间有表情动作，产生了很好的喜剧效果。

美的盛宴

阅读中国·艺术史卷

【第七章】

诗意美与世俗美的分流

五代宋金（公元907年—1279年）

在艺术的发展史上，唐朝后的五代，虽然只有50多年，但是个承上启下的年代，各艺术门类在继承中发生了风格渐变的趋势。“五代十国”的分裂局面，主要是由藩镇之间的兼并战争造成的，争夺的地区主要在中原一带，而南方较少战事，局势也较稳定，经济也比较发达。北方的一些贵族、商人、士大夫纷纷迁往江南或西蜀，因此如南唐、吴越和西蜀，不仅保存了唐文化的传统，而且还获得一定的发展，如书法、绘画、音乐舞蹈还相当活跃，书画艺术也出现了新的风格流派。

公元10世纪中叶后，宋代统一全国，结束了割据的局面。宋初的统治阶级对农业和手工业采取了新的政策和措施，使经济恢复到唐代的原有水平，甚至超过了历史上的任何时期，城市的商业经济、对外贸易经济也相当地兴旺起来。到了南宋，南方经济和文化相对较北宋时期获得更大的发展，使中华艺术以繁荣发达的姿态和新的审美追求开启近古艺术发展的新趋势。

在这时期，自北宋到南宋，民族矛盾一直复杂而又尖锐地存在着，宋朝先后与辽、西夏、金发生频繁的战争，但在议和和战争的间息时期，各民族的文化也得到了交流，尤其在南宋与金对峙时期，金吸收了汉族的封建文化，创造了在艺术史上有一定地位的民族文化艺术。使汉民族的文化艺术继五代渐开新风的趋势，得到进一步的发展。文人的书画艺术讲究意趣和个性，有浓烈的“书卷气”，变汉唐以来的雄浑气度而为秀媚、适意之风韵，追求文人气质的诗意之美，并在艺术上达到了极致。音乐、舞蹈艺术则在民族、民间艺术方面发展，城市的市民文艺日趋繁荣，即使是宫廷乐舞承袭唐制，也主要继承来自民间和少数民族的健舞、软舞，并有很大的改革和发展。自汉唐以来的表演性伎艺，已经过漫长的演化历程，至北宋末已基本形成早期戏剧的两种形态——宋杂剧（金院本与宋杂剧同类）和南戏，具有浓厚的市民意识和民间色彩。因此，音乐、舞蹈、戏剧与生活更为贴近，更多地表现为市民阶层的审美趣味和追求世俗的审美趋向。这时期形成的两种审美观分流发展的新趋势，竟长远地影响着整个近古时期的艺术风貌。



一、杨凝式独得《兰亭》遗韵

杨凝式书法作为五代书法的杰出代表，作为唐、宋两代书法风格的转折点，在书法艺术的发展史上，产生了开一代新书风的历史作用。

唐代书风，至晚唐已渐趋疏淡以致俗怪，传至“五代”，出现了书法史上的“五代衰陋之气”，而且是以南唐二主为“衰陋之气”的主要标志。当时著名的书家还有徐铉、徐锴、杨凝式、郭忠恕等。南唐后主李煜，喜用颤笔，笔势如寒松霜竹，人称“金错刀”；以文翰知名的南唐徐铉，好李斯小篆，字体呈正方形。诸家中唯被目为“疯子”的杨凝式，却以奇倔的个性、精凝的书法超然众家之上，几成五代书法的领袖人物。

杨凝式（公元873—954年），陕西华阴人。唐末为秘书郎，历任梁、唐、晋、汉、周五代，官至太子少师，人称“杨少师”，曾佯狂自晦，以避战乱忌陷，自称“杨风子”。他善于文词，尤工行草，书法初学唐人，出入颜、柳、欧阳询，变化为“纵逸”之书风。后又上溯“二王”，从东晋书风中去寻觅书法的神理，一扫五代“衰陋之气”，以狂放肆意表现愤世嫉俗的心态。他的行、草作品多为闲适之作，形成真率适意的书风，成为宋代“尚意”书家赞赏的书法家。杨凝式传世的书迹中著名的有《神仙起居注》、《韭花帖》、《夏热帖》、《步虚词》等，《韭花帖》、《神仙起居注》最称精美，字字隽丽，笔笔秀拔，运笔若行若藏如龙腾云间，神理超然，向我们透出五代书法微妙的发展态势，而唯其独得王羲之《兰亭》遗韵。



杨凝式《神仙起居注》
五代乾祐元年（公元948年）书。草书中杂以行楷，虽极纵横，而不伤雅道。今藏北京故宫博物院。

宋代黄庭坚云：“世人尽学《兰亭》面，

欲换凡骨无金丹。谁知洛阳杨风子，下笔便到乌丝栏。”对杨凝式的书法从时风中超然而出，深为赞赏。时人学《兰亭》，尽学其“面”，独有杨凝式能得其精髓，食古而化。《韭花帖》字与《兰亭》不同，《兰亭》神理皆在，表现了内敛的审美趣尚，具有自己的艺术性格；但传世的《韭花帖》多为伪本，只有罗振玉藏本才是真迹，辑入罗氏《百爵斋藏历代名人法书》，书迹俊秀，端庄又潇洒，法度严谨，笔力内藏，通篇跌宕奇丽，妙不可言。

从书法史上看，杨凝式是开宋代书法先河的书家。宋四家苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄以下及元赵孟頫、明董其昌等大家，无不受其影响。论书极为苛刻的米芾也称誉其书法“如横风斜雨，落雨云烟，淋漓快目，天真烂漫”，个性十分突出。

二、“宋四家”与尚意书风

宋书尚意，在宋代，“唐法”并没有遭到完全排斥，所谓的“宋意”，曾遭到过讥嘲，直到苏轼、黄庭坚书法在书坛确立，米芾书法又异军突起，尚意书法才形成一代风气。

书法艺术的帖学模式是从宋代开始形成的。由于帝王特有的提倡，阁帖盛行，“文房四宝”也发达起来，但是，宋初的书法还没能够改变五代以来的衰弱形势，杨凝式的书法艺术在当时并没有引起人们的重视。直到北宋中期，苏轼、黄庭坚、米芾的“尚

＞知识百科＜

宋四家

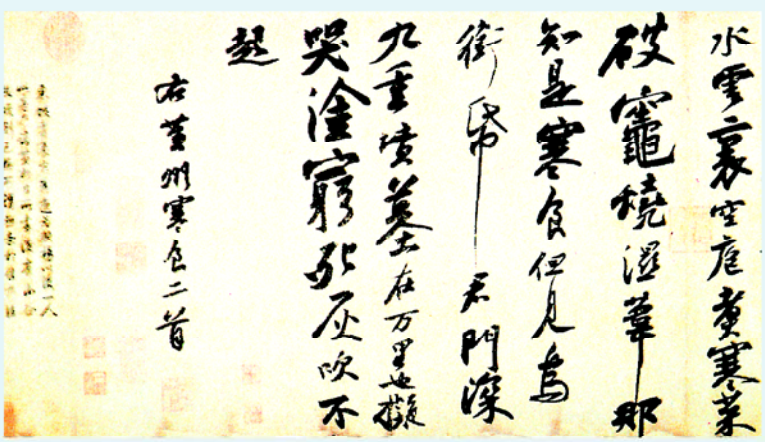
宋朝并没有“宋四家”的说法，是南宋遗民、元代人王芝在《跋蔡襄洮河石砚铭》墨迹中首次提出来的。其评四家——苏轼、黄庭坚、米芾和蔡襄的书法云，苏轼“神色最壮”，黄庭坚“瘦硬通神”，米芾“纵横变化”，而蔡襄“则中正不倚矣”。

意”书风形成，才使书法艺术的发展有了转机。

中国艺术中的“意”是一种传统的审美追求，它博大精深。可以有多种的领会和诠释，但其核心内容是指其包含的精神状态的内心体验。魏晋以后，南齐王僧虔在《笔意赞》曾提出“书之妙道，神采为主，形质次之”，可以看作是文人书法追求“意”的萌芽。唐人书法重“法”，但也讲抒情笔意，而宋人书法“尚意”，则是多种因素促成的整个时代的文人书法的审美追求。自五代至宋初，书法艺术的总体风貌，已失去了汉唐以来的雄浑博大的阳刚气度，学唐书总不得其法，因此杨凝式的书风在追崇“二王”神理上取得了成功，这对宋代的尚意书风以很大的启迪和影响。因此，宋人书法以“真意”、“天趣”为高，将文人气质的主观因素化为书法形式。所谓“宋书尚意”，就是讲宋人书法追求个性和意趣，将书艺的审美功能提高到第一位，以书意胜唐法，注重“本心而发”，流露出浓厚的禅气。宋书讲究本身的性灵发挥，将人和自然融为一体，从书法的创造意蕴讲，也可以看作是杨凝式书法的“神理”，书之“神理”与禅理通，以禅的心灵去进行书法创作，便就是宋书之“意”了。

“宋四家”指苏轼、黄庭坚、米芾和蔡襄。

苏轼（公元1036—1101年），以诗文著称，他的书法成就虽不及文学，但在宋代书苑中具有承前启后的地位。他前承唐

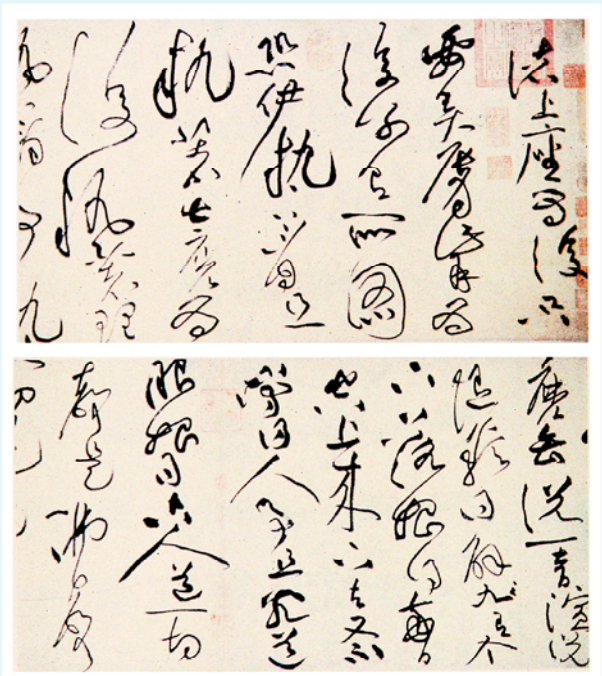


苏轼《黄州寒食诗帖》
宋元丰五年（公元1082年）书，为五言律诗二首。以行书起笔，偶间草书，挥洒奔逸，随情而发。原迹今藏台北故宫博物院。

风，后启宋元开创宋书尚意的书风。苏轼的书法成就，主要在体格的创新。从晚唐、五代到宋初，流行“清瘦”的书风，并被奉为典范。苏轼在汲取古人书艺的基础上，融合颜真卿的“丰肥”、李邕的“豪劲”、杨凝式的“纵逸”、柳公权的“雄健”，化入二王的“风姿妩媚”、北碑汉碑的“古拙宽博”，能集各家之长，出自然洒脱天趣，取代已衰弱的晋唐风范，开创以“刚健婀娜、丰腴圆润”为风格的“苏体”。苏轼书法主张不为成法所拘，“我书意造本无法”，要“自出新意”，强调字体要在端庄和刚健中辅以流利和婀娜。又重神韵，尚意，表现个人的思想感情和风格，因此运笔书写时，要“浩然听笔之所之”，得心应手，变化自然。他的书法又特别富有书卷气，出意境，正如他所说“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”（《书吴道子画后》）。苏轼的书法及其书论，在当时和后世都产生过很大的影响。明娄坚在《学古诸言》卷 23 中说：“坡公书肉丰而骨劲，态浓而意淡，藏巧于拙，特为秀伟。”能较准确地道出融雄健与清逸于一体、内藏深永意趣的苏体书法风格。

苏轼最著名的墨迹代表是《黄州寒食诗帖》，书于元丰五年（公元1082年），为其行书诗稿。当时他正谪居黄州，心情悲怆郁勃，因而诗的内容充满着悲苦凄凉的情绪，其书随意命笔，随诗情起伏而有变化，感情随笔势自然流出。令作题跋的黄庭坚感叹不已。“试使东坡复为之，未必及此，它日东坡或见此书，应笑我于无佛处称尊也。”此书曾刻入《三希堂法帖》，原迹藏台湾。苏轼主要作品尚有《前赤壁赋》、《洞庭春色、中山松醪二赋卷》、《答谢民师论文帖》、《新岁展庆帖》等。

黄庭坚（公元1045—1105年），自号山谷道人，出于苏轼门下，为“苏门四学士”之一，江西诗派诗宗。自谓学草书 30 余年，初从宋人，后又得张旭、怀素、高闲笔法之妙，乃悟草书三昧。他的书法还受颜真卿、杨凝式和南朝梁陶弘景书《瘗鹤铭》雄险风格的影响，集众家之长而创造自己独特的书风，与苏轼齐名，世称“苏黄”。黄庭坚书风的主要特点是新奇，他曾



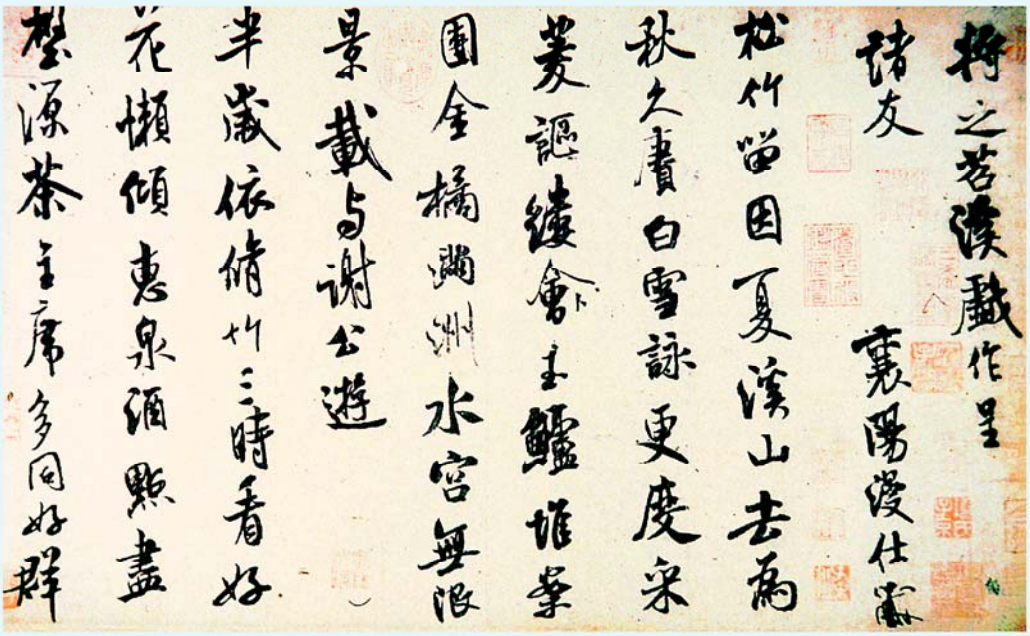
黄庭坚《诸上座帖》
此草书帖是宋代黄庭坚为李任道写的《文益禅师语录》。运笔恣肆纵横，结字雄放瑰奇，一气呵成。今藏北京故宫博物院。

说“随人作计终后人，自成一家始逼真”，是宋四家中最富创造性的一家。黄庭坚书法以势取胜，于欹侧中出峻拔奇险之势；突破晋唐楷书方正停匀的外形，结字长笔纵逸而中宫敛结，放宕之中流露韵趣。他的书法是学古而不寄古人篱下，得古人笔法而会之于心，行、草、楷均自成一家。黄庭坚穷研历代书法之变，认为“学书要须胸中有道义”，“以韵为主”，意境要高，气度要雅，书法才能超凡脱俗，构思出奇。他非常讲究笔法笔意，提倡用心为之，“心能转腕，手能转笔，书字便如人意”，要把书家的意趣、气韵通过运笔表现出来。

黄庭坚书法以草书最为突出，用笔瘦劲婉美，雄放瑰奇，体势纵横开阖，奇姿危态百出，笔力劲而畅，并渗入篆意，自成一格。特别是狂草，以真、行书用笔，化入草书，用笔圆转飞动，气势连贯，奇诡谲怪，又多断笔和点子，于宋书中独为新奇。其草书代表作有《李白忆旧游诗卷》、《诸上座帖》等，行书代表作有《华严疏》、《惟清道人帖》等，行楷书《松风阁》落笔奇伟，风韵尤胜，很能代表黄体风格。

米芾（公元1051—1107年），世称“米南宫”，曾官朝廷书学博士。米芾自称其书为“刷字”。据明李日华《珊瑚网·书录》卷24下：“刷字”“本出飞白运帚之义，意信肘而不信腕，信指而不信笔，挥霍迅疾，中含枯润，有天成之妙，右军法也。”我们可以理解为运笔之劲健，迅速，率意，挥洒自然。米芾的字沉着痛快，筋中藏骨，故黄庭坚称其书为“快剑斫阵，强弩射

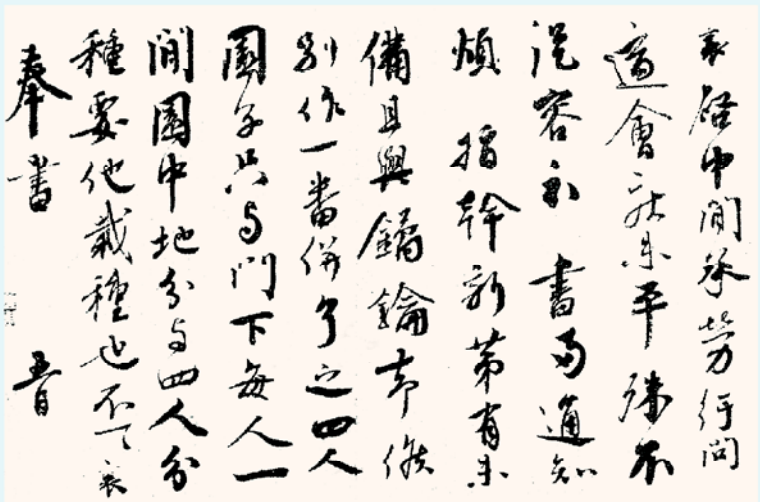
苏轼对米芾书法评价甚高，说它“超逸入神”，“篆、隶、真、行、草书，风樯阵马，沉着痛快，当与钟、王并行，非但不愧而已”。



米芾《苕溪诗帖》
宋元祐三年（公元1088年）书，为米芾中年行书得意之作。笔法清健，飘逸，出神入化。今藏北京故宫博物院。

千里”。其用笔以势得神，中锋、侧锋、藏锋、露锋俱备，书体略倾，顺其自然，有跌宕磊落的风姿，神骏纵横的气势。所以，米芾的“刷字”也是重视技法以出新意的一种风格。米芾的书法大体上是从学二王入手，博采众人之长，才形成自家风貌的。自己也说，家藏书家真迹，心领神会，贮于心间，随意落笔，皆得自然古雅之风。壮岁时“未能立家”，“人谓吾书为集古字”，到晚年时始成一家，“人见之不知以何为祖也”。

苏轼对米芾书法评价甚高，说它“超逸入神”，“篆、隶、真、行、草书，风樯阵马，沉着痛快，当与钟、王并行，非但不愧而已”。宋元明清，直至近代，赞赏、步学其书法者代不乏人。米芾传帖不少，《苕溪诗》和《蜀素帖》书于同年，即元祐戊辰（公元1088年），落款作“黻”，笔法风格相近，前者书于纸，自由奔放，后者书于绢，受乌丝界栏约束，笔墨稍拘谨。二者字多倚斜，于险劲中求平夷，变化有致，天真率然。米芾落款以“黻”、“芾”别早晚，晚年书更奔放不羁，下笔痛快。《拜中岳命帖》款书“芾”，笔法清劲流宕，当是晚年之作。又有《虹县



蔡襄《纡问帖》

蔡襄，宋四大家之一，擅长楷、行、草多种书体，恪守法度，讲究古意。此帖为行书信札。今藏北京故宫博物院。

诗》、《多景楼诗》、《吴江舟中诗》等，均是行书大字，刚劲强健，具奔腾之势，中多飞白，筋骨雄毅，变化无穷。

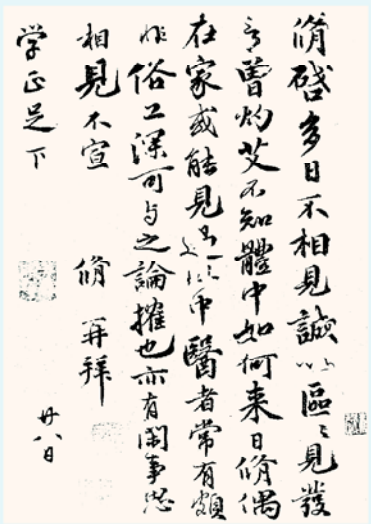
蔡襄（公元1012—1067年），北宋名臣，大书法家。他在宋四家中年资最高，名望也高。他的书法，在宋代被誉为当世第一。宋四家中的苏、黄、米三家以及梅尧臣、欧阳修对蔡书都很推崇。苏轼对蔡书颇多研究，认为蔡襄“天资既高，积学深至，心手相应，变态无穷，遂为本朝第一”（《东坡题跋》卷4）。黄庭坚认为“蔡君谟（以字称）行书简札甚秀丽可爱”，“能入永兴之室”（《豫章黄先生文集》卷29）。米芾把蔡书看作“勒字”，即可镌刻金石而永存。蔡襄书法书意晋唐，恪守法度，神气为佳，讲究古意，形神兼备，创造了温婉闲雅的书风。蔡襄时，宋书虽未形成尚意的书风，但他能以新的风格在严谨的唐法与宋代自由的意趣之间搭起一座技巧的桥梁，矫正宋初卑弱的书风，其在“宋书尚意”形成中的历史作用是不能低估的，所以赢得宋代中期诸多书家的敬重。

蔡襄的著名墨迹有《诗札册》，即《十札卷》，散出两札，存八札。其中楷书规整，有颜真卿痕迹，有王羲之遗风；行书有近楷，也有近草，而草书则圆转飞动，自有法度。又有《纡问帖》、

《自书诗卷》等，均为难得的宋书精品。

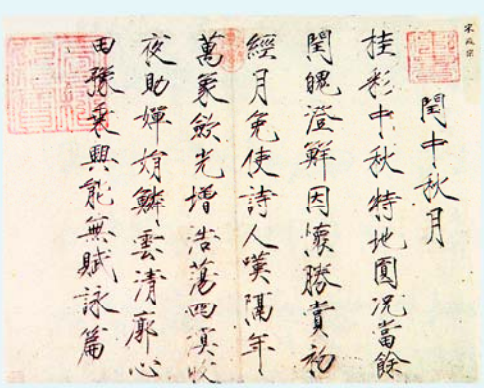
在宋代书法中又有两人不得不说，就是学者书家欧阳修和帝王书家宋徽宗赵佶。

欧阳修自号醉翁，晚年自称六一居士。有人问他何谓“六一”。他说道，家有藏书一万卷、金石遗文一千卷、琴一张、棋一局、酒一壶，又有老翁悠然其间，岂不是“六一”吗？欧阳修是风流蕴藉的文学大师，于金石遗迹素有研究，并作《集古录》传世，被后人奉为金石学始祖。自谓中年以后有不少事，或“厌而不为”，或“好之未厌力有不能而止者”，唯对于书法“愈久益深而尤不厌者”。欧阳修书法崇尚内劲之美，小楷、行楷亦大有可观。苏轼对他的书法评价较为公允，说其书法“笔势险劲，字体新丽”，“用尖笔干墨作方阔字，神采秀发，膏润无穷”。传世墨迹有《灼艾帖》、《家谱序》、《集古录跋尾》等。



欧阳修《灼艾帖》
此帖为行书信札，字体方阔，笔势险峻，用尖笔干墨，不事修饰，所谓“外若游丝，中实刚劲”者。今藏北京故宫博物院。

宋徽宗赵佶，在政治上是个昏庸之辈，然在艺术上却多才多艺，精书善画，创办书画院，设书画博士，修宣和书画谱等，于宋代艺术不无贡献。他在书法上创造了一种崭新的书体，自称“瘦金书”。近千年以来，瘦金书在书坛仍属偏法，但他能从出新极难的唐书高度成熟的情况下，从意趣、气势上思变，其瘦金书也成宋书一格。瘦金书轻落重收，筋骨转折，用硬毫书写，四面开张，中宫内收，亦具夸张的字形结构之美。赵佶传世作品多，有《闰中秋月诗》、《跋李白上阳台帖》、《夏日诗》等，又喜在书画作品上题签，以添雅趣。



赵佶《闰中秋月诗》
此楷书帖，下笔尖而重，行笔细而劲，疏朗端正，遒丽瘦硬，体现了瘦金书的特点。今藏北京故宫博物院。

三、五代两宋之画院

中国历史上画院的设立，原是从翰林院中分派出来的独立机构，五代时始称“翰林图画院”。宋代承五代旧制也设置“翰林图画院”，罗致凹散在各地的画家。

宫廷设置画院，在中国绘画发展史上，有它一定的作用。宫廷画院的设置，滥觞于汉、唐。汉代虽无画院，却有“画室”，唐代也无画院之名，实有画官应奉禁中，规模已备。其肇始于五代，五代设有画院的，有西蜀和南唐。

西蜀少战事，所以中原画家多避乱入蜀，蜀地绘画便兴旺起来。前蜀王建时，宫中设内廷画库，专事藏画。当时画家宋艺等受蜀主重视，尚有释贯休、李升等，虽不在宫廷，因画艺高明，也倍受看重。前蜀后主王衍，穷奢极侈，也需画家供奉，出入宫中画家渐多，17岁的画家黄筌也被王衍授以翰林。至后蜀孟昶，于明德二年（公元935年）特创“翰林图画院”，为中国宫廷画院之始，并于院中设待诏、祗候等职。《益州名画录》载，孟昶授黄筌为“翰林待诏，权（主管）院事，赐紫金袋”。画院设立后，例有“按月议疑”的规则，讨论绘画问题。据记载，曾有赵忠义画钟馗以第二指挑鬼目，蒲师训所画以拇指剜鬼目，笔力相敌，极富神气，由黄筌评议之事。又有李文才于“真堂”描画诸亲王及文武臣僚以表彰之事。西蜀画院画家尚有高道兴、阮智海、阮惟德、黄居宝、黄居寀、徐德昌等。徐德昌为后蜀画院祗候，所画仕女用“墨彩轻媚”，别具一格，影响及于北宋人物画。

南唐中主李璟，也设翰林图画院，有待诏、供奉、司艺、画院学士等职。当时南唐画院中画家如周文矩、顾闳中、王齐翰、高太冲、董源、卫贤等，都有名于大江南北。史载保大五年（公元947年）元旦，天降大雪。李璟召景遂、景达及李建勋、徐

铉等登楼赏雪，吟诗饮宴，并召画院画家联手绘《赏雪图》，高太冲绘李璟像，朱澄写楼阁，周文矩画诗人弦竹，董源绘雪竹寒林，徐崇嗣写池沼禽鱼，为一时盛举。又有李璟遣使周文矩、顾闳中、高太冲去韩熙载家，以目识心记，窃画韩家夜宴歌舞情景，以为劬劝大臣节奢之用。又有命周文矩画《南庄图》或宫中生活等，画事频繁。

宋代承五代旧制也设置“翰林图画院”，罗致四散在各地的画家。如西蜀的黄筌父子、高文进父子以及袁二厚、夏侯延祐等，南唐的周文矩、董羽、顾德谦、厉昭庆、董源、徐崇嗣等，又有后周郭忠恕、中原一带有名的画家高盖、王道真、燕文贵等，都归宋画院。宋初画院实力雄厚。

宋代画院录用画家，都经过严格的选择，入选者都是画艺极高的画家。画院由帝王直接控制，所以画院的盛衰，与帝王的爱好与否关系密切。宣和时，是两宋画院最为发达时期，宋徽宗赵佶更用考试来选用人材。据史载，考试是以古人诗句命题。如“竹琐桥边卖酒家”，众人都在酒家上着题绘画，惟李唐于桥头竹外挂一酒帘而中题意（“琐”字可理解为带纹饰的招子）。又“踏花归去马蹄香”，众皆画马画花，独一人画数蝴蝶飞逐马后而别出构思。又“野水无人渡，孤舟尽日横”，第二名以下都画空舟系于岸侧，或立一鹭于舷间，或栖鸦于篷背；而第一名者，画一舟人卧于舟尾，横一孤舟，意在无行人而不在舟无人。此类考试以识画家的想象力与艺术创造才能，是谓聪明的一招。

画院的等级与管理也很严格。画家职位分画学正、艺学、祗候、待诏等级，虽服绯紫不得佩鱼，到政、宣间才许书画院出职人佩鱼。未得职位者称画学生。士大夫出身的画官称“士流”，民间选入者则称“杂流”。

画院还规定画学之业有六科：佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木，规模齐全，分科甚细，画家各有专长。

两宋画院在宋徽宗时人才云集，如高文进、燕文贵、崔白、高元亨、支选、郭熙、马贲、费道宁、张择端等，都受到重视。

宋高宗赵构南渡后，定都临安，画家也不少，如李唐、朱锐、李端、苏汉臣、杨士贤、刘宗古、顾亮等，又有马光祖、贾师古、李迪、韩祐、阎次平、刘松年、马远、夏珪、李嵩、梁楷、陈居中、楼观等。他们的作品可以代表画院各个时期绘画的各种风貌。南宋亡后，宫廷画院便呈衰微之势。元代不设画院，仅设立“画局”。明代虽设画院，有其名而无其实，“以中官领之，不关艺院”。清代废翰林图画院，设内廷供奉、内廷祇候，仅在如意馆承应制画，也就谈不上研究画学、培养人才了。

四、传神写照的人物画

五代两宋的书画，上承唐朝余脉，于两宋艺风一变，开书画新风，一直影响着元明清三代。在绘画方面，无论人物、山水、花鸟都在继承中出现了新的面貌，人才辈出，出现新的画派，较书法有更大的成就。

五代两宋的人物画出现了很大的变化，变吴生笔法而细巧精丽，承周技法而衣纹战掣，宗教人物画出现变形奇古风格和水墨大写意法；所描绘的题材内容，则更多的是贵族、文士及市人、乡民的生活，重视人物的环境的渲染，出现了优秀的风俗画家；人物画家多注重人物的神情、心理的描写，“传神写照”的能力得到进一步提高，而且更重视意匠经营，使人物画和风俗画充满情趣，有的画作还隐寓着深刻的意旨。

五代杰出的人物画家有周文矩、顾闳中、王齐翰、贯休、石恪等。

周文矩，金陵句容人，南唐后主李煜时画院翰林待诏。擅长画人物、车马、屋木、山川。其人物画多以宫廷生活为题材，以“用意深远”著称。米芾说他画的仕女画一如周昉，画风更加纤丽，而且创造了“瘦硬战掣”而多屈曲的“战笔”画法。据他说，



这是从李煜书法得来的。中国画史上的以书法入画，也可以说自周文矩的战笔始。

周文矩画作有三件流传至今。《宫中图》描写禁宫中精神空虚而又平静的妇女生活。此图可见周文矩在继承周昉风格中的初步变异，以及战笔画衣纹的技法。此图卷系南宋摹本，残卷四段分藏海外四处。《琉璃堂人物图》描绘盛唐诗人王昌龄与其诗友李白、高适等人在江宁琉璃堂唱和的史实。人物神情惟妙惟肖，笔法不堕吴、曹，而自成一家。此图卷历代都有摹本流传，赵佶误题为“韩滉文苑图”，美国大都会美术馆藏本系清人摹本，而北京故宫博物院收藏的小幅，据考可能是周文矩原作的残存。《重屏会棋图》画四人物，两人对奕，两人旁观，一童侍立，背后竖一屏风，上画五人，屏风中又画山水屏风，故曰“重屏”。此式为周文矩所创，将现实生活与虚拟世界巧妙地并存一图，有丰富的视觉趣味。画中人物据考是南唐中主李璟及其兄弟，或谓是李后主。其衣纹笔法细劲圆润而多波折抖动，所谓“战笔水纹描”，增添人物形象生动之致。此图亦系摹本，或宋或明，美国弗利尔美术馆和北京故宫博物院各藏一本。

在五代人物画家中，周文矩功力深厚，在继承传统的同时又主改革，对五代画坛作出了较大的贡献。

顾闳中，江南人，南唐中主李璟时画院翰林待诏，其人物画又是一种风格。今藏北京故宫博物院的《韩熙载夜宴图》为其传世的唯一作品。此图为长卷，画分五段，内容为端听琵琶、

＞知识百科＜

顾闳中画《韩熙载夜宴图》

顾闳中是奉后主之命潜入“多好声色，专为夜饮”的韩熙载府第，目识心印，绘画以进。韩熙载是北方贵族，进士出身，南唐时官中书侍郎，不愿为相，以声色隐晦。后主李煜想重用他又怕他，所以想出让顾闳中画此夜宴图，意在劝戒。据说韩熙载依然故我，顾闳中却为画史留下了稀有珍品。



韩熙载夜宴图

五代顾闳中画。绢本，长卷，设色，纵28.7厘米，横335.5厘米，为绘画史高峰期的杰作。此图为局部，另图见后文。今藏北京故宫博物院。

挝鼓助舞、盥手小憩、闲对箫管、歌舞重开。全卷构思精密，表现了节奏美，巧妙地以画屏为掩映，使五段且分且连，一气呵成。盘中之果，点明秋实；一台高烛，托出夜宴；屏床榻扇画水墨山水松石，暗示江南。渲染环境，十分精细周到，画家为画卷蒙上一层夜色，呈现出一种幽深闲雅的境界。而最用心处，是在刻画人物的神情和内心世界上，可谓传尽心曲，入木三分。画卷画了五个韩熙载，由外貌、性格至内心，都有深度的刻画；又善用补笔画人物的姿态、衣着的细微处，衬托人物心情。特别是韩熙载

的眼神，绝无丝毫笑意，总是迟滞的、沉默的，在美妙的乐舞和宾客的欢悦之中，愈显出主人的深沉和内心的隐衷。画家在描绘场面、人物布局上采用多种手法，渲染贵族生活的高雅情趣，而对于韩熙载的形象描写，则寄寓着更深一层的含意。

王齐翰是南唐画院待诏，兼擅人物和山水，曾画有100余幅人物作品，唯一件《勘书图》（又名《挑耳图》）真迹传世。画家用“白描”的画法画一侧身倚椅、袒胸光足的文士，在勘书之暇作挑耳之娱的情状：青须微洒，头略右侧，闭左目，上翘光脚拇指，一幅搔痒的神态，真切动人，妙趣横生，真实再现了南唐文士的形象，神、情、趣兼具，观者不禁为之哂笑。又于屏风三叠绘没骨青绿山水写意画，不用勾皴，十分雅致。王齐翰的“白描”人物和“没骨青绿山水”在画史上极有研究价值。

西蜀画家贯休和石恪，于佛道人物画开拓新风，自成一家。贯休画的《十六罗汉像》，风格奇古超凡，朝夸张变形以出奇趣的方向发展，融入文人意味和玩世情调，其奇古形象说“自梦中所睹尔”，立意绝俗。石恪画的《二祖调心》，创造一种“惟面部手足用画法，衣纹皆粗笔成之”的新画法，笔墨纵逸苍劲，简化笔法，开大写意人物画先声，对后来的减笔人物画很有影响。

宋代人物画，多有发展，杰出的画家有李公麟、苏汉臣、李嵩、梁楷、龚开等。

李公麟（公元1049—1106年），安徽舒城人。曾官至御史检法至朝奉郎，晚年隐居龙眠山。李公麟被后人目为文人画家，但与后世文人画家只画山水、花鸟不同，他还擅长道释、人物和鞍马。他继承了顾恺之、吴道子、李思训、韩滉、韩幹以来的传统而有所创造，被认为是能“集众所善，以为己有，更有立意，专为一家，若不蹈袭前人，而实阴法其要”（《宣和画谱》）。他的人物创作，重视对实际生活的观察，重在画出与众不同的



临韦偃牧放图

宋代李公麟画。绢本，长卷，设色，纵46厘米，横425厘米，此图为局部。款署“李公麟奉敕摹韦偃牧放图”。画牧人143名，放马1200余匹，结构疏密相间，形象刻画精微。今藏北京故宫博物院。

人物个性和情态。他在线描上极具功力，他的“扫去粉黛，淡毫轻墨”，“不施丹青而光彩照人”的“白描”画法，贡献尤大，深受后人赞赏。他的《五马图》中的人物，即是白描人物佳作，墨线的曲直、粗细、刚柔、轻重富有韵律感，能衬托出人物性格。他画人物尤重构思立意，得画外之意。据说，他画《阳关图》，在描绘人们依依惜别的场面外，又画了一个似无关系的江边垂钓者，寓示着他的人生哲理。画李广射骑，箭在弦上而胡人已应声落马，取得艺术表现中的“情理”。

李公麟创作较多，《宣和画谱》著录有107件，可信为传世真迹的只有《五马图》和《临韦偃牧放图》。唐韦偃的《牧放图》今已不存，李公麟的“临摹”，是仿佛其意而已，技巧成熟，线条流畅，如一气呵成，是一次艺术上的再创造，可以代表李公麟的艺术造诣。画面构图疏密聚散变化，应由韦偃而来，而各局部的描绘，当有李公麟的心得和技巧。每匹马的长度大致不超过二寸，可它们的动态、方位、毛色千变万化，神气生动。尤其是一些骑马或步行的牧马人，不但有青壮或老年、动或静的区别，更能在面积很小的脸部，画出种种不同的面型和精神状态。这正是人们所说的，李公麟不仅表现人物的动态和美丑，而且更能刻画

出人物的尊卑身份和特定情景中的情态。此图卷在营造的气氛上也寄寓着对国力复兴的愿望，所以后世的明朱元璋皇帝和清乾隆皇帝特别欣赏此图，并从中引出“居安虑危”和“养其骏而弃其驽”的感叹。

苏汉臣，开封人，专长人物画，尤擅儿童画。苏汉臣是刘宗古的弟子，画受宗古影响，以轻描淡写的风格画儿童生活，使画风畅开，充满童趣。现存的《货郎图》，传为他所作，笔法严谨，构思极巧，刻划了天真活泼的儿童形象，又反映了宋代的社会风尚。《秋庭戏婴图》不仅婴儿神气完足，墨石花卉亦精妙，在传世作品中较有代表性。又有《百子嬉春》、《扑枣图》、《戏鸟图》等，都从不同角度生动描绘了儿童的生活和童趣。



采薇图

宋代李唐画。绢本，手卷，淡设色，纵27厘米，横90厘米，今藏北京故宫博物院。款落在石壁上：“河阳李唐画伯夷叔齐。”为李唐晚年人物画中的不朽之作。

>知识百科<

《采薇图》

李唐以山水著称，但他晚年的《采薇图》描绘人物极为传神，为宋人物画中的不朽之作。此图画殷伯夷、叔齐“不食周粟”的故事。周武王伐纣，顺应历史潮流，而伯夷、叔齐扣谏不成，兄弟俩隐首阳山采薇充饥，最后饿死，其行为本不值得称道。但在封建社会历来赞赏伯夷、叔齐的气节，李唐处宋南渡苟安的局势下，此画亦寓收复国土无望的消极情绪。李唐画人物原用铁线描，此图一变而为折芦描，以表现人物内在的高亢不屈的精神。人物容貌清癯，心绪沉重，衣纹硬折，又用奇倔如曲铁的松枫衬托，高古的精神跃然绢上。伯夷神态坚定深沉，而叔齐情态调侃，于肃穆中传达出人物的内心境界。

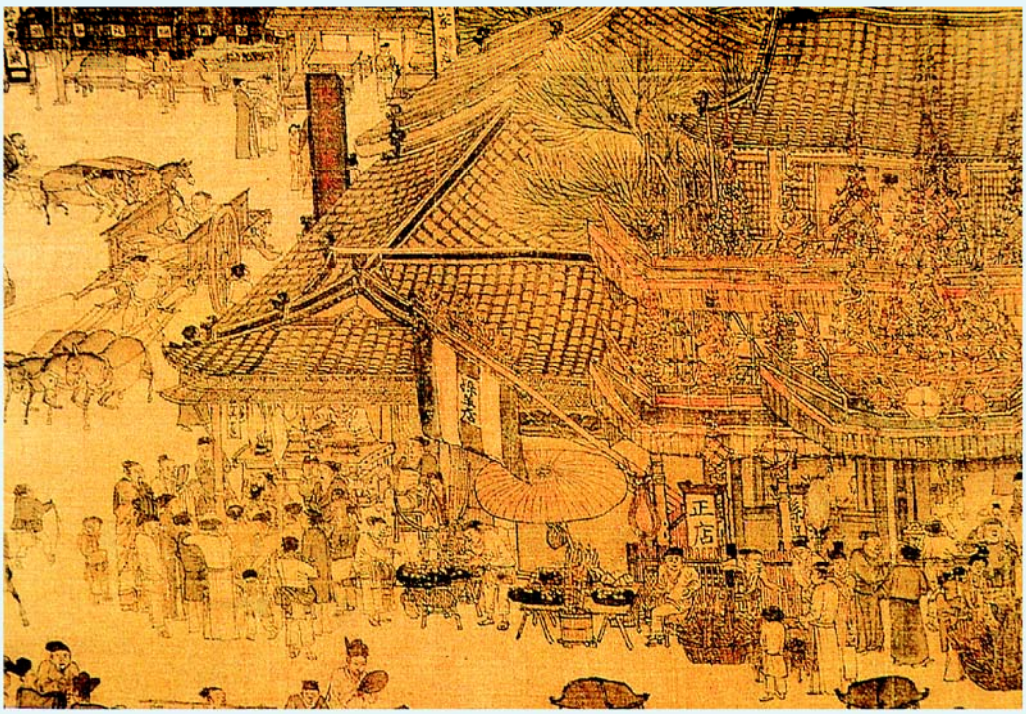
苏汉臣将前代、同期的儿童画发展成熟，形成一派，成为画史上不可忽视的画科。其画的《五花爨弄图》（又名《五瑞图》，图见后文），画儿童扮演五个演戏的脚色，人物动作多变化，极为生动，不仅是宋儿童画的杰作，而且成了戏剧史中不可多得的研究资料。

李嵩是人物风俗画家，却也擅长山水、花鸟。他创作的人物风俗画，着重表现农村生活，据说画过《服田图》，描绘农民生产谷物的全过程，画分12段，曾得到宋高宗赵构的题诗。李嵩也画过一幅《货郎图》，作于公元1211年。画一货郎来到乡村，刚放下货郎担，就被一群儿童围住，将儿童的心理刻画得活灵活现，充满浓厚乡土气息和生活趣味。又传画有一幅《骷髅幻戏图》，大骷髅手提一小骷髅，旁有一妇女怀抱婴儿和另一孩子观看，似寓有庄子“齐生死”的观念。

泼墨仙人图
宋代梁楷画。纸本，册页，水墨，纵48.7厘米，横27.7厘米，属梁氏减笔墨画，为现存最早的写意人物精品。今藏台北故宫博物院。



梁楷和龚开，是宋晚期的奇士。梁楷虽是画院待诏，但与僧人往来甚密，是一个参禅的画家，又好酒，人称“梁风子”；龚开生活在宋末，虽也曾为官，但生活中一度穷困，性格古怪，故其画亦“怪怪奇奇”。梁楷师法贾师古，又创“精妙之笔”，其画“皆草草，谓之减笔”（《图绘宝鉴》）。今传《元祖图》、《太白行吟图》，显示了他的简练豪放风格。而《泼墨仙人图》又是一种大写意的笔法，运用粗阔的笔势、有浓淡的水墨，纵势狂放，墨色酣畅，人物造型夸张，古怪而可爱，生动地表现了画家的生活态度和思想深度。龚开善画钟馗，以作“墨鬼”著称，其画作有《中山出游图》、《钟馗移居》、《钟馗嫁妹》等。《中山出游图》系入元不仕后的作品，画钟馗坐肩舆出游，睁目作顾盼状，其妹体形健美稍矜持，诸鬼随从，作急速出行状，为的是途中因饿觅食。人以为“戏笔”，而元人评说不可



清明上河图

宋代张择端画。绢本，长卷，淡设色，在纵25.5厘米，横525厘米，此图为局部。真迹画后有金代张著的题跋，今藏北京故宫博物院。

“以清玩目之”。

宋代的人物画，继五代以来，已开新风，大多以景、物辅之，以意为之，更主要的是画法上多有创造，“传神写照”已发展到一个新的境地。

＞知识百科＜

风俗画的代表作——《清明上河图》

宋代风俗画兴，画人物能与生活密切结合起来，情趣盎然。最有影响的风俗画，当推张择端的《清明上河图》长卷。张择端的《清明上河图》，是南宋人回忆北宋汴京（开封）的作品，画清明时节汴河两岸繁荣的社会生活风光。以全景式的构图，精细的笔法，长卷的形式，真实地反映了当时社会生活的各个侧面。全画分作三段，首段画市郊风景，点明清明时节；中段画汴河，以拱桥为中心，突出人群熙熙攘攘的繁忙景象；后段画市区街景，以城楼为中心，街道、店铺鳞次栉比，行人摩肩接踵，络绎不绝，士农工商，无所不备。全卷计人物500余，牲畜50余，船只车轿各20余，安排得有条不紊，各得其所。并对各色人物的衣着神态作了不同的刻画。图卷综合了人物画、界画、风俗画的表现手法，作了融合的艺术处理，线条遒劲老练，设色清淡典雅，具有高度的成就。

五、山水画诗意美的追求

五代两宋以来，“山水画至大、小李（唐李思训父子）一变也；荆、关、董、巨（荆浩、关仝、董源、巨然）又一变也；刘、李、马、夏（刘松年、李唐、马远、夏珪）又一变也”。

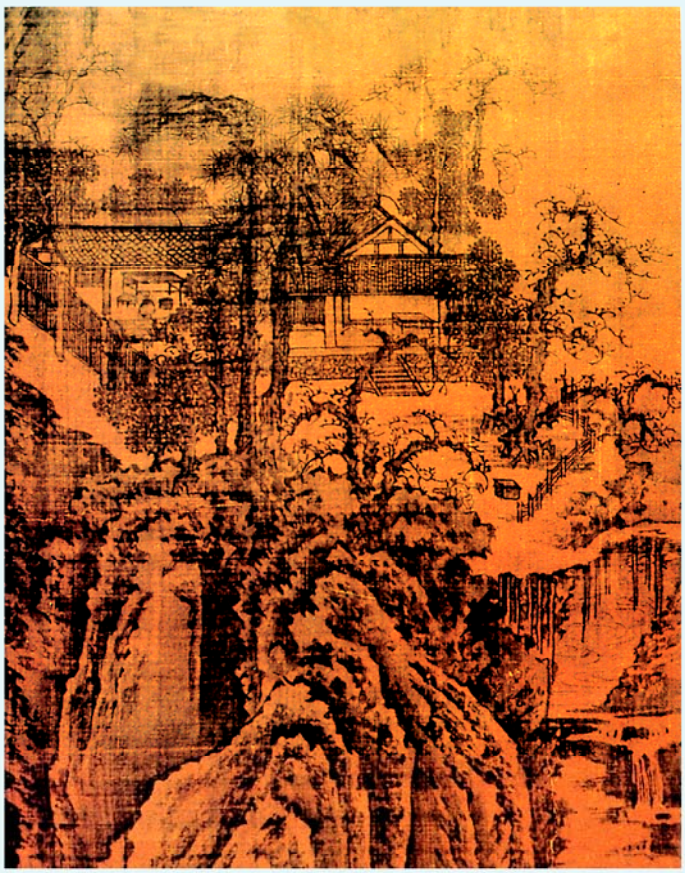
——明王世贞《艺苑卮言》

荆浩、关仝、董源、巨然为五代北宋画家，以真山真水表达自然山水生命的意境，常在全景式的山水画中包孕一种深厚的意味；他们客观地描绘山川景色，画家的情感与思想虽不那么清晰，但仍然让人感觉到自然与人的亲切关系。五代的山水画虽非兴盛，但这一短暂的时期在山水画的发展史上，产生的是承上启下的画派。

荆浩，沁水（河南济源）人。在唐末时隐于太行山洪谷，自号洪谷子。曾画松数万本，观察感受了崇山峻岭的壮美景色，画大山大水气势磅礴。曾说：“吴道子画山水，有笔而无墨，项容有墨无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。”（《图画见闻志》）荆浩吸收了唐人用笔用墨的经验，笔墨并重，画全景山水，远取其势，近取其质，开创了以大山大水为特点的气势宏大的北方山水画派。今传《匡庐图》，就体现了这种山水画的特点。画上部高峰巍然耸立，气势壮阔，而绝蹬悬崖，山间瀑布，与平麓云林次第相接。岭上小树，山脚村舍，中间有寒汀野水；山径上有行客，近水边有渔人，景物安排，层出不穷，都是从写生中来又寓于想象。画中老松、大石与峰峦相映，使高远、平远相融合，出幽深的境界，而又与生活息息相通，既为山水传神，又表现了画家的审美情趣。荆浩的山水画影响很大。

关仝，长安（西安）人，活动于秦岭、华山一带。他曾师法于荆浩，并有出蓝之誉，故人称“荆关”。他的笔力劲利，写出山川的雄奇，表现大石的耸立、万仞峭拔的气势，达到“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长，深造古淡”的妙境。他喜画

秋山寒林、村居野渡，并请胡翼添补人物，传世作品有《关山行旅图》、《山溪待渡图》，墨韵深郁，笔力劲健，突出雄壮的山水以衬托人物之生息，体现了“关家山水”的风格特点。



匡庐图

五代荆浩画。绢本，立轴，水墨，纵185.8厘米，横106.8厘米，全景山水，北派典型。今藏台北故宫博物院。无款，有宋人题“荆浩真迹神品”，传为荆浩所作。此图为局部。

董源（?—公元962年），由南唐入宋，江南钟陵（江西进贤）人。董源所画山水，极得山川的神气。其画法来源，宋人说“水墨类王维，着色如李思训”。他的画法有两种：“一样水墨矾头，疏林远树，平远幽深，山石作麻皮皴。一样著色，皴纹甚少，用色浓古。”（《画鉴》）前一种画法乃淡墨轻岚之体，传世作品亦有不同风范；后一种画法即所谓李思训风格着色山水，下笔雄伟，但这类作品未见传世。董源山水创作，重在水墨表现，不在青绿设色。如米芾所说“平淡天真”，才是董源山水本色。这种峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣的风格，与北派山水画显然不同。

董源传世作品可以画法不同分作三类。《溪岸图》（美国大都会美术馆藏）为一类，此图传为董源作，为其画中风格较为特殊的一幅，所画崇山峻岭，近于北方画派，但又不突出山水的线条，而以水墨烘晕，不见皴法。有人以为此是董源的早期作品。《龙宿郊民图》（台北故宫博物院藏）为一类，此图近工



潇湘图

五代董源画。绢本，长卷，设色，纵50厘米，横141.4厘米，今藏北京故宫博物院。其画林峦烟水，为南派风格。无款印，董其昌定为即《宣和画谱》的《潇湘图》。

笔重着色画法，山水为小青绿，用披麻皴，山顶作矾头，与李思训法又有不同。《夏山图》、《夏景山口待渡图》、《潇湘图》又为一类，均水墨淡色，画江南多泥被草的山峦丘陵，风雨明晦中的平远景色，皆用小墨点写满山疏林。《潇湘图》用皴笔，又有圆浑的短条子状物；《夏山图》掺用干笔、破笔和方侧笔势；《待渡图》则用蜷曲的皴笔。三图画法为董源南派山水的新的风范。巨然，江宁开元寺僧。他的山水，笔墨清润，善画烟岚气象，用长披麻皴，山顶画矾头，山间画奔流，树木多曲屈，以破笔焦墨点苔，水边点缀风蒲，风格雄秀奇逸，有山间真趣意味。传世真迹有《秋山问道图》、《万壑松风图》、《溪山图》等。

巨然与董源都是由南唐入宋的山水画家。巨然师法董源，在画法上有所发展，世称“董巨”，为宋初南方山水画派，对宋代及后世的影响也较大。在北宋，董、巨山水成为南派正传，至

>知识百科<

米家山水

北宋末年，出现了文人意趣极浓的“米家山水”新画法，亦独标一格。“米家山水”由米芾及其子米友仁开创。其画法，在于用墨别具风致，不像传统水墨那样用勾皴，而以笔饱蘸水墨，横落纸面，利用墨与水的渗透作用，以表现烟云迷漫、雨雾溟蒙的江南山水，画史上称为“米点皴”或“落茄皴”。其以泼墨画云山，参以积墨和破墨，且以焦墨提神，有笔有墨，臻其精妙之趣。米芾画迹尚未发现，米友仁传世作品多见，有《潇湘奇观图》、《云山墨戏图》、《潇湘白云图》、《云山图》等。这种大写意的山水画，又把水墨渲染的技法提高一步，丰富了山水画的形式和表现力。

宋初将关仝、李成、范宽并称北派“三家山水”。当时的画界，称齐鲁学李成、关陕学范宽、江南学董源，成三家鼎足之势，而“董源得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法”。

元又有较大发展。

北宋的李成、范宽和关仝一样与荆浩的山水有师承关系，宋初将关仝、李成、范宽并称北派“三家山水”。当时的画界，称齐鲁学李成、关陕学范宽、江南学董源，成三家鼎足之势，而“董源得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法”（汤垕《画鉴》）。

溪山行旅图

宋代范宽画。绢本，立轴，墨笔，纵206.3厘米，横103.3厘米，写关中山水，以骨法取胜。今藏台北故宫博物院。无款，据考为范宽真迹。



李成（?—公元967年），唐宗室出身，后周时避居青州（山东）营丘，善画山水自娱。李成山水师法荆、关，画的山水泽薮，能得平远险易之境，并有纵深的变化。李成因世变抑郁不得志，所画风雨晦明，烟云雪雾，皆吐自胸中，常画雪景寒林，多为北方山水，善表现山川气象的变化；北方山多骨，所以他的画“骨干”突显，呈挺拔坚实状，而又气象萧疏，烟林清旷。他的画寄意幽深，如《读碑窠石图》（日本大阪市立美术馆藏）用水墨淡彩画冬日一老人（人物为王晓画），于荒寒的原野停驻古碑观看碑文，主景却是劲拔的尽脱木叶的枯树，气氛肃寥凝重，使人产生对逝去历史的追忆和时代变迁的感慨。李成的画，流传极少，伪本极多，此图被认为是真迹，弥足珍贵。

范宽（?—公元1026年），陕西华原人，与李成齐名，世称“李范”。最初学荆浩，又摹李成画法，后来有所领悟，叹道：“前人之法，未尝不

近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师诸物者，未若师诸心。”于是隐终南、大华山的林麓间，用心观察自然山水，画千岩万壑，“对景造意”，“写山真骨”，终于成为一家。《宣和画谱》云：“千岩万壑，恍如行山阴道中，虽盛暑中，凛凛然使人急欲挟纩（丝绵絮）也。”所以在当时即“为天下所重”。

他的《溪山行旅图》（台北故宫博物院藏）是可信的真迹。画巨峰矗立，屏障天汉，元气淋漓；飞泉一线，下临深谷，山断云横，气势甚为壮观。米芾称其“山顶好作密林，自此趋枯老，水际作突兀大石，自此趋劲硬。”（《画史》）此图即是。而一对骡马商旅，穿林而来，溪水湍响，呼应一片，点出溪山行旅主题。画中山石以浓墨勾石骨，淡墨作点子皴、短条皴，用“抢笔”画法；山头密林以浓墨焦墨密点，叶法又变化万端，这是范宽的独特技法。全图布局繁简疏密得宜，心景相印，境界幽迥。

他的《雪山萧寺图》无论勾山描树，都显露出风骨神韵，并已不拘刻意写实，能求其气韵出于物表，写意中山水。

在北宋山水画高度发展时期，出现了又一山水大家——“独步一时”的郭熙。他的画以表现大自然的微妙变化而出新的意境，受到人们的热情赞赏。

郭熙（公元1023年—?），河阳温县（河南孟县东）人。宋神宗非常赏识郭熙的画，于熙宁元年（公元1068年）诏入宫廷

＞知识百科＜

《林泉高致》

郭熙不仅是山水画大家，也是一位卓越的理论家。其子郭思据其平日言论和手稿辑录整理的《林泉高致》，就是他对山水画创作实践的总结，对北宋山水画起着革新和推动作用。这个理论集包括《山水训》、《画意》、《画诀》、《画题》、《画格拾遗》、《画记》六篇。《山水训》是郭熙的创作思想和经验的总结，《画意》，是讲画中的意境问题，《画诀》，主要讲经营位置和笔墨技法等画理问题，《画题》，是说明绘画的作用，《画记》叙述了郭熙在宫廷中的绘画活动和地位。



早春图

宋代郭熙画。绢本，立轴，墨笔，纵158.3厘米，横108.1厘米，今藏台北故宫博物院。款“早春，壬子年（公元1072年）郭熙画”，钤“郭熙图书”朱文大长方印于款上。

画院，他初为艺学，后升为翰林待诏直长。郭熙的山水与李成关系较密切，但也取法董源、范宽，却开创山水画的新格局，晚年达到炉火纯青的境地。

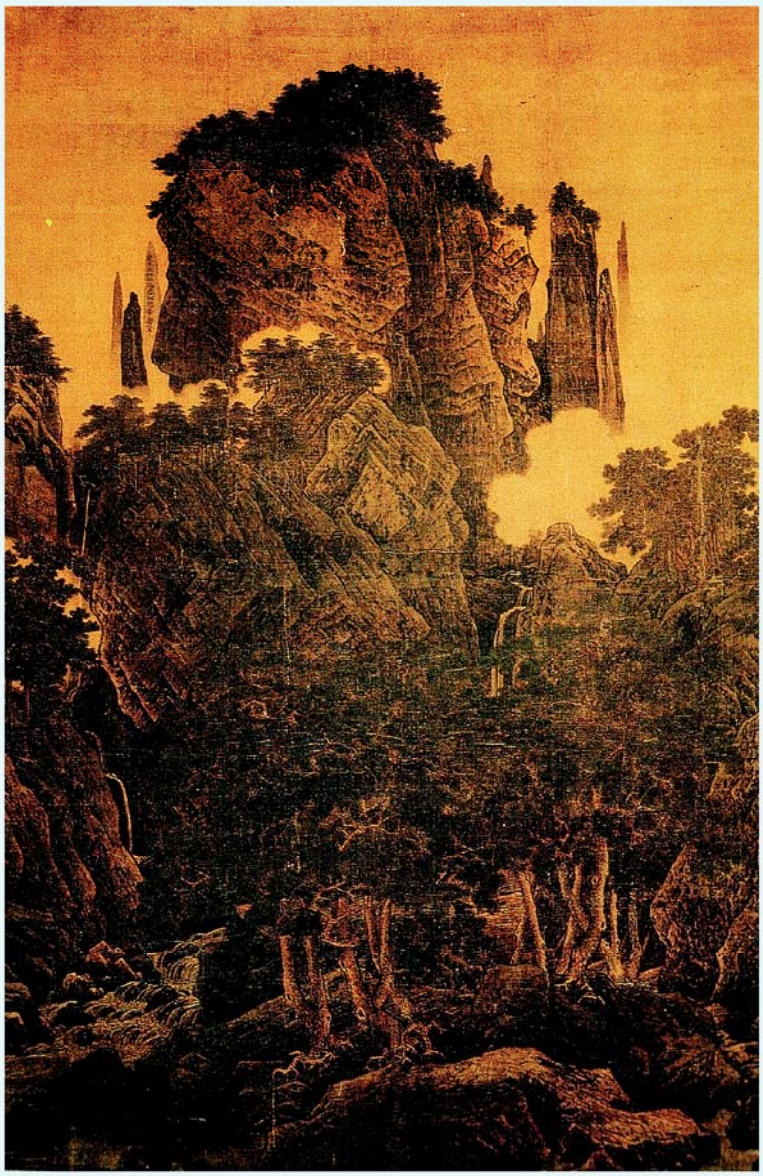
他的《早春图》（台北故宫博物馆藏）堪为一代杰作。全图结构，以“山有三远”为基本，十分生动微妙地描绘出“自山

下而仰山巅”之“高远”，“自前山而窥后山”之“深远”，以及“自近山望远山”之“平远”，“三远”交错，回环起伏，变化多端，气势浑成，创造了自然山水的“淡冶而如笑”的春山风貌。其画远山如巨嶂，正面耸拔，折落有势；画树既挺又曲，状如鹰爪；画石则用圆笔、侧锋作乱云皴，又善用墨法，鲜而不浮，这些特点都得到了很好的体现。他的“三远”(高远、深远、平远)取景法一直是中国山水画理的经典之一。现存作品又有《幽谷图》、《窠石平远图》等，借北地山川，以简练笔墨，表现了清旷幽远的意境。

虽为画院画家，但郭熙不囿于规范与程式，而是于自然中去获取审美感受，进而借景物写心。因此他主张向“真山水”学习，写“真形”，于描绘真山水之川谷、云气、烟岚、风雨、阴晴等气象变化的生动景象中，表现“画之景外意”和“画之意外妙”，而平时也须养“林泉之心”，蓄“林泉之志”。他的绘画理论见于《林泉高致》。

山水画至南宋，“刘、李、马、夏”一变是相当明显的，在内容、结构、墨法方面，都有变化。刘松年、李唐、马远、夏珪等南宋画家，他们以工致精细、极有选择的山水景致，表达抒情性浓郁的诗情画意，常以有限的局部、经精心布置的山水画表现出某种比较确定的意趣和情调。“意”的寄寓和“情”的表达比较鲜明，让人在欣赏之中获得情感上的某种联系，使山水画的诗意追求达到了一个新的境界。以李唐为其开端。

李唐（约公元1050—1130年），河阳三城（河南孟县）人。北宋徽宗时画院待诏，金兵破汴梁后，流落到临安（杭州），后复入画院，授成忠郎，赐金带，声誉日高，时年已近八十。其山水作品取法荆浩、关仝、范宽而有变化，在画院有很大影响。李唐是位山水、人物、花鸟俱精的画家，而以山水画最为著称。他初学李思训，也画青绿山水，笔法厚重坚劲，可比李思训，但其水墨山水才是李唐画风的代表。所画水墨山水古朴苍劲，山石



万壑松风图

宋代李唐画。绢本（双拼），大轴，浅设色，纵188.7厘米，横139.8厘米，今藏台北故宫博物院。款落在远峰上一行："皇宋宣和甲辰（公元1124年）春，河阳李唐笔。"

作大斧劈皴，积墨深厚，画树石全用焦墨，有"点漆"之喻，尤善布局，写峰峦径路，林桥野屋，都能蓊郁苍茫，得迤逦起伏的气势。

《万壑松风图》（台北故宫博物院藏）是他晚年七十多岁时

的精心之作，最能体现他的风格。写深山万壑，峰崖峻险，又是长松葱翠，山间白云缭绕，岚气若动若静，远处飞瀑两挂，喷云而下，幽涧湍流，既有雄浑森严的气势，又添自然山水的生动之趣。山石皴法融“三家山水”的技法，皴法变化多端，又创李唐特有的马牙皴，更显主峰巍然傲踞的雄姿。李唐的画法，体格俱备，影响深远。著名的作品还有《长夏江寺图》、《江山小景图》等。

刘松年，钱塘（杭州）人，是李唐的学生，画风与李唐一脉相承。他的《四景山水》分画春、夏、秋、冬四时景色，笔法劲挺，结构严谨，以精细秀润的特点有别于李唐的雄浑气势，因刘松年描绘的是西湖一带风光，与其师写北方山水自然会有不同。



踏歌图
宋代马远画。绢本，立轴，水墨，纵192.5厘米，横111厘米，构图取景有马派“一角山”风格。今藏北京故宫博物院。

宋宁宗时（公元1195—1224年）的“马、夏”山水，有“马一角”、“夏半边”之喻，呈现的又是一种风格。其一度在南宋风行，至元不衰，到明代又获得更大的发展。

马远“一门五代皆画手”，承家学又吸收李唐的画法，形成自己的独特风格，对南宋后期的画院有很大影响。马远山水，多作斧劈皴，用笔棱角方硬，水墨苍劲，重浓淡层次变化，远近分明；又好在取景上以偏概全，小中见大，往往只画一角之景以表现广大空间，所以人称“马一角”。现存作品如《踏歌图》、《雪图》、《对月图》、《楼台夜月图》、《寒江独钓图》、《松涧清香图》等，都是意境深远的佳作。其《踏歌图》可以代表他的成熟作品。画上部的峭拔的山峰十分引人注目，瘦硬坚挺、过分夸张的细长体形，不仅为上部景色定了秀峭的清高的基调，而且和下部巨石矮壮墩厚形

成强烈的对比，构成已带有主观意识的山水意境。中部以气相隔，赋予山水生命，远景近景分明。下部田垅成一字形横向，竹、树多作俯势，独一老柳新枝圆曲而上，生机勃发，又有一行踏歌而来的老、壮、少的欢歌笑语，生活气息盎然。全图造意新奇，意境深邃。马远又善画水，作有《水图》，以线条画各种水波，有如诗一般的意境。又善将山水与花鸟结合，别出新格，情调优美，境界清新，如《梅石溪凫图》。马远以高超的技巧，刻意追求诗意，其画作有较高的审美价值。



梅石溪凫图

宋代马远画。绢本，册页，设色，纵27厘米，横28厘米，今藏北京故宫博物院。款署“马远”两小字，在左角山石上。此图为花鸟与山水相结合的江南小景。

夏珪的画风与马远极为相近，马画“意深”，夏画“趣胜”，都以水墨苍劲备一格，同为南宋院体画的代表。夏珪的《溪山清远图》、《江山佳胜图》、《西湖柳艇图》等，抒写江南风景，具有清妙秀远的特色。《溪山清远图》令人有溪山无尽之思，画中有虚有实，可望可思。幽远的崇山，有茂林翠竹，有楼阁，有幽亭，出山便见水天一色，烟波浩渺，给人以萧条、淡泊、清远的感觉。夏珪的山水布局常是“画不满幅”以出新意，人称“夏半边”，与马远的“马一角”，世称“半边一角”山水。其在偏安的时局下，看半壁江山，其山水风格或有伤感情绪隐晦其间，亦令人深长思之。

山水画在宋代的兴旺景象前所未有，不仅画法与风格多样化，而且在画的深刻性上也是超越前代的，尤以诗意美的追求奠定了中国山水画的品性，成为中国绘画的审美趋向。

六、花鸟画派之流变

五代两宋的花鸟画，在中国画史上是成熟发展时期，它是在唐代花鸟画的基础上走向成熟的。

五代时出现的“徐黄异体”的花鸟画，即南唐的徐熙、西蜀的黄筌，两人花鸟画的不同风格，形成了宋代的两大流派，而且对后世也有很大影响。宋代的郭若虚在《图画见闻志》中对此评价很高，“若论花竹禽鱼，则古不及近”；又因为徐熙是“江南处士”，所见多为江湖野外所有，黄筌处于宫苑，所见为珍禽异鸟，二人处境不同，意趣各异，因此“黄家富贵，徐熙野逸”的花鸟画风格，从画派形成期起，就成为花鸟画变革发展的两大基本趋势。

写生珍禽图

五代黄筌画。绢本，横卷，淡设色，纵41.5厘米，横70.8厘米，画禽鸟、昆虫等24只之多。今藏北京故宫博物院。此图是现存国内的黄筌名迹，左下角有“付子居室习”小字。可见是课徒稿本。图版为局部。



徐熙，钟陵（江西进贤）人，出身江南名族，未入仕，“以高雅自任”，善画江湖汀花水鸟，虫鱼蔬果。画法为“落墨为格，杂彩副之”，墨与色不相隐映，素有“落墨花”之称，与古法迥然不同。这种用笔草草，以形态变化辅之淡彩的新手法，其实是以水墨为主兼用色彩的新画风，颇能传达“野逸”之趣。惜其真迹不传。

黄筌，成都人，供职于西蜀画院，宋初又与其子居寀等入宋画院，在皇家画院几近50年。黄筌吸收前代众家之长，融会贯通，自成一家。花鸟画多取材于宫廷园囿中的珍禽异鸟，奇花怪石，画法工整细丽，“勾勒填彩，旨趣浓

艳”。这种富丽堂皇的画风，适应了宫廷贵族的审美好尚，一直影响着北宋宫廷花鸟画的风格。黄筌的花鸟画，重写生，造型准确，颇能乱真，曾有画成六鹤于壁引来真鹤的传说。黄筌作品仅流传有《写生珍禽图》一件，刻划精细逼真，栩栩如生，体现了黄派花鸟“用笔新细，轻色晕染”的特点。



山鹧棘雀图

宋代黄居寀画。绢本，立轴，设色，纵97厘米，横53.6厘米，今藏台北故宫博物院。

黄派花鸟体制由黄筌子黄居寀（公元933年—?）在宋画院确立，而且“较艺者，视黄氏体制为优劣去取”（《宣和画谱》）。风气所开，学“黄氏之风”波及画院外，几达90余年。黄居寀作品甚多，据《宣和画谱》著录有332件，传世作品仅《山鹧棘雀图》（台北故宫博物院藏）一件，为黄派花鸟画的代表作。此图用笔精细，赋色严谨，一草一木、一枝一叶都先作严格的勾勒，然后着色。线条精细秀劲，功力很深。山雀的画法完全继承了黄筌的画法，可看出曾得到过严格的写生训练。山鹧是画面主题，却置于下方，以一尾长翎斜割画面，分截大石，冲破浓重的气息而与山雀活泼飞鸣取得照应，唯景物的构成缺乏韵律感，远不及禽鸟生气。

赵昌是另一重要的花鸟画家，不在画院，但他的写生花鸟，却给画院转变黄氏体制以重大的影响。赵昌喜画折枝花卉，“极有生意”，且“写生逼真，时未有共比”，但时人对他的画褒贬不一。作品传世极少，《写生蛱蝶图卷》也传为赵昌作，专家多持否定



蛱蝶图

宋代赵昌画。纸本，长卷，设色，纵27.7厘米，横91厘米，今藏北京故宫博物院。无款印，传为赵昌所作。图版为局部。

意见。

宋熙宁年间（公元1068—1077年）的画院崔白，所作花鸟，“体制清澹，作用疏通”，用笔较为奔放，自有骨法，不用浓艳重彩，已无黄家习气。崔白的花鸟转变了黄派画风，又有其弟崔悫及吴元瑜等，画风相同，创造了花鸟画的新格局。崔白传世作品有《禽兔图》、《寒雀图》、《竹鸥图》等。

《宣和画谱·墨竹叙论》云：“有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似，而独得于象外者，往往不出于画史，而多出于词人墨卿之所作。”比如文同、苏轼，并不仅仅以诗文著称，所画墨竹，亦为朝野看重。其他还有僧仁仲、杨无咎画墨梅，杨宠画菊，赵孟坚、郑思肖画梅写兰等，都为时人所称道。文人画梅、兰、竹、菊，多有寓意，苏轼说文同画竹，乃是“诗不能尽，溢而为书，变而为画”。在文人画中，梅、兰、竹、菊都被人格化了，称竹为“君子”，称兰为“美人”，梅、菊又能傲霜耐寒，其中都寄托着人品气质。

宋代兴起画梅、兰、竹、菊，是时代的产物，也是文人学士泄发情感的形式，当时水墨画的技法已发展到成熟的阶段，书法艺术也盛尚意之风，词人墨客乘兴而为，墨梅、墨竹也就在文人间流行起来，并成为一种独立的画科。至元代又获得更大的发展，出现专画墨梅、墨竹的画家。



墨竹图

宋代文同画。绢本，手卷，墨笔，纵22.8厘米，横55厘米，今藏上海博物馆。无款，有二印曰“静闲室”、“文同与可”。其竹因风得势，舒卷自如，人称“文湖竹”。

被称为“湖州竹派”的文同，是宋代画墨竹的代表人物。文同爱竹，认为“竹如我，我如竹”，赞美竹子“心虚异众草，节劲逾凡木”，在居处广栽竹木，还命

为“墨君堂”、“竹坞”。文同画竹，必先得“成竹在胸”，即意在笔先，神在法外，画法以“深墨为面，淡墨为背”。现传的《墨竹图》，形象真实，笔法严谨，如灯取影，潇洒有致，墨淡、墨浓自成家法。此图成为后世画竹者取法的范本。苏轼也有《枯木竹石图》传世，画蟠曲枯树一株，顽石一块，石后露出二三小竹，亦深具意趣。

南宋，花鸟画仍很发达，南宋画院90多人中竟有半数以上画家专画花鸟或兼花鸟，都有相当的造诣。这个时期，画法已不规于黄氏体制，或双钩，或没骨，或点染，或重彩，或淡彩，或水墨，有写意，有工笔，各逞其能。较有影响的画家有李迪、法常等。

李迪，河阳（河南孟县）人。南宋孝宗、光宗、宁宗（公元1163—1224年）时期的画院画家。李迪的花鸟画在表现手法上，直接继承了北宋画院的传统，重视细致观察对象，真实地表现物象的情态形色，所画大多取材于村野生活，无论飞禽、走兽，都刻画得准确生动，形神毕具。如《风雨归牧图》（台北故宫博物院藏），表现风雨将作时，两个牧童驱牛回家的情景。风雨就成了画的灵魂，以婆娑垂柳，风摇叶动来表现风势，二牛二牧童的动静姿态，以“趣”点活画面，精妙至极。《雪树寒禽图》又写出寒禽孤独之意，着意渲染寒冷肃寂的气氛，然又在静寂中透出自然生命的活力，雪竹凌寒不凋，伯劳鸟凝望缈茫的雪色，“精俊如生，气韵绝伦”（清吴其

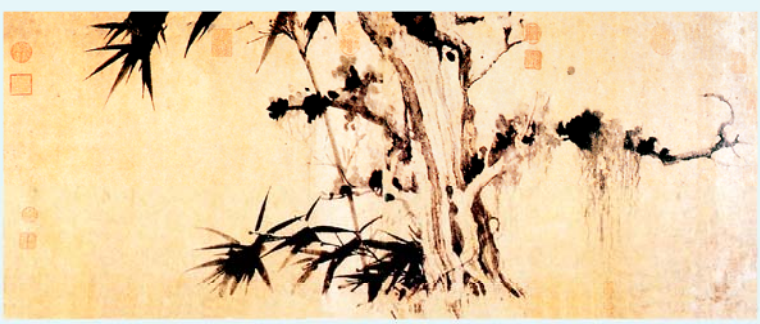


雪树寒禽图

宋代李迪画。绢本，立轴，设色，纵110.1厘米，横53厘米，今藏上海博物馆。款署“淳熙丁未岁（公元1187年）李迪画”。

贞《书画记》)。此画用工笔勾填法画鸟，十分细腻，又用粗笔画棘树、竹枝，以水墨和赭石皴染，点泌轻淡的白粉，有积沾微雪的立体感。李迪画《鹰窥雉图》时，画法则趋于刚健硬朗，画鹰凶猛矫健、欲展翅振扑之瞬间的形象，富有气势，有李唐笔法。李迪的画在当时极有影响，学者颇多。

法常，杭州长庆寺僧。法常的画，继承了石恪、梁楷的画法而有所发展，所画“皆随笔点墨而成，意思简当，不费妆饰”，但又被说成“粗恶无古法，诚非雅玩”(《图绘宝鉴》)。法常的画别具一格，有天然运用之妙，状物写生如出天巧，不惟似形，而求其意。他的画流传日本不少，很有影响，被日本评为“画道大恩人”，因其与日本“圣一国师”同门，圣一回国时带去法常所画的《观音图》、《猿图》、《鹤图》，又有《罗汉图》、《松树八哥图》等，被日本称之为“禅画”。



幽竹枯槎图
金代王庭筠画。纸本，长卷，水墨，纵42.5厘米，横86.5厘米，今藏日本京都藤井有邻馆。

>知识百科<

金代花鸟画家王庭筠

金代的王庭筠（公元1155—1202年）是著名的诗文家，文采风流，映照一时，也是著名的山水、墨竹画家，画风深受北宋绘画的影响，其得意处颇似米芾，画墨竹，文同以下多不及他。元好问《王黄华（庭筠字）墨竹》诗有句云“千枝万叶何许来，但见醉帖字欹倾”，可见他的画竹与汉文人画同出一辙，以书法入画。流传的作品唯《幽竹枯槎图》一件，十足的孤本。此图用枯笔淡墨疏疏画出枯树槎枝，笔迹之间出飞白，笔画之间有空白，然后以浓墨补笔并点节疤，笔势苍劲，古意宛然；枯槎后几枝幽竹，简洁、疏朗，风流随意，平添逸趣。王庭筠的画在全国影响很大，学其画者不少。其子王曼庆继父风，也喜山水、墨竹。

七、两宋舞蹈的新发展

宋代艺人更多地面向民间，在较为自由的社会空间中寻求艺术的生存和发展。民间舞蹈有更多发展，而宫廷舞蹈以队舞和歌舞大曲为主。宋代的民间舞蹈和宫廷舞蹈的表演形式，在宋代戏剧的形成过程中也产生了一定的影响。

唐代舞蹈自中晚唐以后，已成衰败之势，宫廷乐人流散各地，五代的乐舞承唐代而来，仍然有《霓裳羽衣舞》音乐的残谱流传，南唐后主昭惠后周氏曾整理此谱，并继承唐乐舞遗风，然而已不可能恢复昔日的风光了。

两宋时期，由于手工业、农业和商业的发展，对外贸易发达，出现了许多人口众多、经济繁荣的大城市。民间专业性的舞蹈艺人增加了，他们的艺术生命不再依附于皇室贵族，而是面向民间，在较为自由的社会空间中寻求艺术的生存和发展。

北宋的汴梁（今河南开封）、南宋的临安（今浙江杭州）有许多民间文艺活动场所。这种场所叫做“瓦子”，也叫“瓦市”或“瓦舍”。“瓦子”里面设专门表演各种技艺的固定场所“勾栏”或“游棚”。在这些营业性的艺术演出中，舞蹈表演也十分丰富。其中有“舞旋”、“舞蕃乐”、“花鼓”、“舞剑”、“舞砍刀”、“舞判”、





伎乐浮雕

龙门石窟伎乐浮雕中的两个舞人，反映出五代时期的舞蹈艺术。

“扑旗子”等。

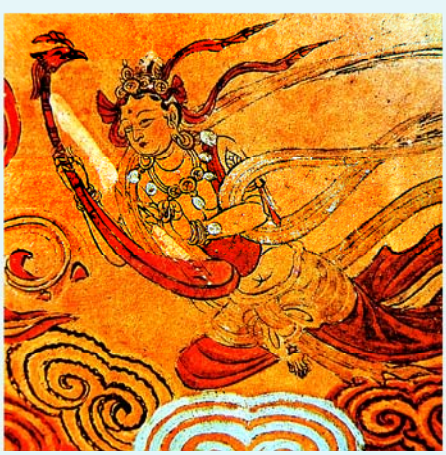
舞旋是一种专门的舞蹈表演，其中精彩的舞蹈旋转动作，可能是当时最重要的舞蹈技巧。

舞蕃乐是一种少数民族舞蹈。宋代与少数民族建立的辽、金政权虽然长期对峙战争，但也有友好相处、和睦来往的时候，这样也就促进了各族人民之间的舞蹈艺术交流。这个风格独特的少数民族舞蹈也在南宋临安的瓦子里演出，成为民间舞蹈艺术的一大景观。

花鼓舞一直流传至今。虽然各地花鼓的打法不同，但边歌边舞边击鼓的表演形式却是共同的。

宋代的“扑旗子”舞蹈，常为一个戴红头巾的舞者，手持两面白旗“跳跃旋风而舞”。旗子飘拂卷扬，与跟斗、腾跃、滚翻等高难度技巧动作紧密配合，丝丝入扣，分毫不差，人在旗中飞舞，旗在人中卷扬。这种“扑旗子”是武术和舞蹈的一种巧妙结合。

“舞判”是一种带故事情节的舞蹈。宋代在表演“舞判”时，舞者戴假面具、假口须，身穿绿袍，脚登靴，手执简（古代竹书），扮成钟馗（古代科举制度中的悲剧性人物），在节奏中舞蹈表演。“舞判”经过历代艺人的创造性继承，已发展成为技巧很高、难度较大的舞蹈艺术。在后世的《钟馗嫁妹》节目中，舞蹈动作美妙而严密地组合在一起，在歌声的起落中，舞蹈动作随之句逗清晰、节奏鲜明地一组组出现，每次段落的停顿都会在舞台上完成一个新颖的艺术造型，构成精美的舞台画面。画面与造型的中心人物，始终在表现钟馗，舞台气氛显得十分活跃。虽然是一出鬼戏，但却充满人间的生气和艺术的美感。



凤首箜篌图
敦煌莫高窟327窟壁画上的宋代飞天伎乐人弹凤首箜篌图。

宋代的宫廷舞蹈以“队舞”和歌舞大曲为主要形式。

宋代宫廷的“队舞”和歌舞大曲多承袭唐

代。不同的是，宫廷“队舞”并非来自唐代宫廷燕乐如九部乐、十部乐、坐部伎、立部伎等，而是继承唐代的表演性舞蹈如“健舞”、“软舞”类的舞蹈《柘枝》、《剑器》、《胡腾》以及大曲中的《霓裳羽衣舞》等。这种宫廷“队舞”对唐代的这些舞蹈有所变革和发展。如《柘枝》、《剑器》、《胡腾》在唐代，原是独舞或双人舞，有多种表演场合：宫廷、贵族厅堂或民间。但宋代宫廷“队舞”表演人数上百人，并在宫中大宴时表演，它已具有礼仪、庆典、迎宾、欣赏娱乐等多种功能。据《宋史·乐志》载，在宫廷“队舞”中，“小儿队”72人，“女弟子队”153人，共有20个舞队。其中包括柘枝队、剑器队、婆罗门队、醉胡腾队、诨臣万岁乐队、儿童感圣乐队、玉兔浑脱队、异域朝天队、儿童解红队、射雕回鹘队、菩萨队、感化乐队、抛



宋大曲壁画

此为1951年河南省禹县白沙镇1号宋墓出土的宋大曲乐舞彩绘壁画，墓葬时间为北宋元符二年（公元1099年）。绘女乐11人，其中5人作男装，1人舞大曲。

>知识百科<

折红莲队舞

五代前蜀王衍时期，宫中创作一出著名的《折红莲队舞》，除舞者的绚丽多姿外，出现了舞美装置的进步。以绿色罗绮作地衣，上画水纹，以彩绸饰山楼，作莲菜仙山，并用鼓风器吹动地衣，犹如碧波滚滚。忽由山洞飘出两只绸扎彩船，船下有轱辘转动，船上乘女伎200多人，手执莲花，轻歌曼舞。这种带机械装置的布景，已是舞台表演的一大进步，令观众如临仙境。



河北宣化辽墓壁画散乐图

这是辽代天庆六年（公元1116年）的墓葬壁画，所绘系男乐。

球乐队、佳人剪牡丹队、拂霓裳队、采莲队、凤迎乐队、菩萨献香花队、彩云仙队、打球乐队等。这么多的表演舞蹈队伍，已充分地表现出了宋代统治者炫耀辉煌的皇家气势和对唐代及少数民族艺术的吸收与应用。

南宋进士史浩著《鄮峰真隐大曲》，记录了《采莲舞》、《太清舞》、《柘枝舞》、《花舞》、《剑舞》等的表演程序、诵词、歌词

＞知识百科＜

剑舞

史浩著《鄮峰真隐大曲》中有关于《剑舞》的记录，可知参加演出者有“竹竿子”一人（手执竹竿子的报幕人，负责念诵词和指挥舞队上场），两个着汉装的舞者（扮项庄和项伯）、两个着唐装的舞者（扮草书家张旭和舞蹈家公孙大娘）和“乐部”（音乐伴奏、伴唱）人员。它以歌舞和朗诵相结合的形式，把前后相距900年的历史故事——汉代楚汉相争的“鸿门宴”和唐代公孙大娘的舞蹈启发张旭的书法艺术——联在一起表演。在“鸿门宴”中，项庄舞剑，意在沛公；而公孙大娘的舞剑，又英武雄劲，矫捷流畅。两者都以“剑”为主题，创造出了宋代的《剑舞》。

和舞者位置调度的情况。

另一部分宋代大曲，不含人物情节，只重音乐、舞蹈、朗诵表演。有的规模较大，结构复杂，是较完整的队舞形式。北宋陈旸《乐书》中记录了宋大曲的表演情景："至于优伶，常舞大曲，唯一工独进，但以手袖为容，踏足为节，甚妙串者，虽风旋鸟骤不逾其速矣。然大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、震鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急，舞者入场，投节制容，故有摧拍、歇拍之异。姿制俯仰，百态横出。"

这种大曲的表演形式与唐代相似，入破以后，独舞者才出场，开始表演各种快节奏和难度较大的各种舞蹈动作。

宋初，宫廷仍然设置了教坊等宫廷乐舞机构，集中了各地的优秀艺术人才。据《宋史·乐志》载："宋初循旧制，置教坊，凡四部。其后平荆南，得乐工三十二人；平四川，得一百三十九人；平江南，得十六人；平太原，得十九人；余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人。由是，四方执艺之精者皆在籍中。"

宋代教坊按专业分为筚篥部、大鼓部、拍板色、琵琶色、舞旋色、杂剧色等。色有色长，部有部头。色长和部头都是技艺出人头地的艺术家。舞旋色，就是专业的舞蹈人员。宋周密著《武林旧事》中载有当时著名的舞蹈艺人舞旋色中的杜士康、刘成、刘良佐的名字。宋孟元老著《东京梦华录》中则记录了当时汴梁民间舞旋人张真奴的情况。

从《武林旧事》中可知，南宋宫中庆祝皇太后生日时，要举行盛大的庆典活动。当酒行至"第七盏，小刘婉容进自制《十色菊》、《千秋岁》曲破，内人（即宫中乐伎）琼琼、柔柔对舞。"另外，南宋宫廷仙韶院还有位菊夫人，她舞艺精湛，人称"菊部头"。她表演的《凉州舞》，无人可比。她虽技艺出色，但并未得到皇帝的宠爱，于是托病出宫，出嫁他人。

八、古器乐艺术渐趋齐备

由于宋代城市经济的繁荣，城市民间音乐的高度发展，以及大量少数民族的内迁，致使这一时期的乐器非常丰富。

据《宋史·乐志》记载，北宋建隆元年到靖康二年（公元960—1127年）间，教坊设大曲部、法曲部、龟兹部和鼓笛部。所用的乐器有琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、筚篥、笛、三色笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板、腰鼓、揩鼓、鸡娄鼓等。而在北宋的开宝四年到雍熙元年（公元971—984年）间，宫廷设乐队，名曰箫韶部，后改名为云韶部，专门为宫廷演奏大曲和傀儡戏。乐队用的乐器是琵琶、筝、笙、筚篥、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板和大鼓。北宋政和元年（公元1111年）宫廷设鼓吹乐，分前后两部。大晟府前部鼓吹乐队用的乐器是节鼓、扛鼓、大鼓、羽葆鼓、小鼓、铙鼓、金钲、大横吹、长鸣、中鸣、筚篥、笛、桃皮筚篥、箫、笳等。大晟后部鼓吹乐队用羽葆鼓、铙鼓、小横吹、筚篥、笛、桃皮筚篥、箫、笳等。

这时期，拉弦乐器得到了高度重视，并成为“细乐”的主要乐器。

在唐代民间，出现了用竹片擦弦发声的奚琴。它可能源于北方少数民族奚族。北宋时期，演奏家徐衍一以演奏该琴著名。奚琴在民间流传的过程中，它的形制不断得到改进，以至发展到后来用马尾擦弦的“胡琴”。北宋科学家、音乐理论家沈括在《梦溪笔谈》中写道：“马尾胡琴随汉军，曲声犹自怨单于。”

尽管在音乐史上，对这种拉弦乐器产生的时期有种种说法，但它是在宋代得到完善的，并对我国民族器乐的发展产生了重大影响。这种新型的拉弦乐器，



宋代酉阳甬钟

这是一枚青铜质的宋代甬钟。钟体为合瓦状，两铣下垂。甬顶略残，系圆柱型直甬。在钟体上，以粗阳线纹将钟体框为四大枚区，共36枚纽，重5.4公斤。

在唐代民间，出现了用竹片擦弦发声的奚琴。它可能源于北方少数民族奚族。奚琴在民间流传的过程中，它的形制不断得到改进，以至发展到后来用马尾擦弦的“胡琴”。



奏琴图

此为五代时期的琴阮合奏图，琴阮合奏为罕见。传为南唐宫廷画家周文矩画。

又称为“嵇琴”。它从出现到成型，其艺术表现的优越性逐步表现出来。因为它能流畅地演奏抒情性的乐曲和奏出有力的长音，并能和其他乐器有效地融合在一起。宋代民间瓦舍中的“细乐”演奏形式，所用的乐器就是嵇琴与箫管、轧筝、笙、方响等乐器的结合。

南宋乾道二年（公元1166年）宫廷设阅兵“随军番部大乐”，乐队用的乐器是拍板、番鼓、大鼓、札子、哨笛、龙笛、筚篥。乐队随皇帝驾后的“马后乐”用的乐器有提鼓、拍板、札子、笛、筚篥等。南宋宫廷宴乐场面的“天基圣节排当乐次”所用的乐器有11种：笛、筚篥、笙、箫、管、方响、琵琶、筝、嵇琴、拍板、杖鼓等。表演的节目有“独弹”、“独吹”等独奏节目和二三种乐器的“合”，即合奏节目。

宋代西南少数民族地区已流行芦沙、铳鼓、葫芦笙、竹笛、铜鼓等乐器。

九、空前繁荣的民间音乐与词歌曲

由于北宋城市繁荣和市民阶层的扩大，人们对音乐的需求也增加了，民间音乐出现了一些新的品种，这些新的音乐形式为后世民间音乐（包括戏曲音乐）的空前繁荣和发展奠定了坚实的基础。



铜镜

此图为北宋时期的铜镜背面纹图。铜镜于1976年出土于河南省博爱县某宋墓。纹图表现北宋时期勾栏散乐。左后第二人似在歌唱。

两宋时期，新出现的民间音乐品种有“鼓子词”、“唱赚”、“诸宫调”与“货郎儿”。南宋时期，是民族矛盾和阶级矛盾十分尖锐复杂的年代，一些满腔正气和两袖清风、具有民族气节的士大夫们表现出了高度的爱国激情。这在此时期的宋词音乐中得到了强烈的反映。

鼓子词是一种形式比较简单的联曲体音乐形式。它是宋代流行的一种民间歌曲，后来引起了一些文人和士大夫们的注意，他们利用民间鼓子词的形式创作了一批鼓子词作品。鼓子词发展的社会土壤，是民间市井、勾栏表演场所中的观众和听众。为适应市民的艺术情趣，鼓子词逐步发展成为说唱音乐。在宋代，出现有张生和崔莺莺爱情故事的《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》和《清平堂话本》里的《刎劲鸳鸯会》。前一段鼓子词用《商调蝶恋花》曲调反复12次，在每次反复之间夹一段说讲的散文。后一种鼓子词用《商调醋葫芦》曲调反复10次，在每次反复后也夹说散文。鼓子词在表演时，由一人担任主唱和说讲，其余几个人负责伴唱和乐器伴奏。乐器伴奏以鼓为主，另加丝竹乐器。鼓子词的名称也就由此得来。

唱赚又名道赚。其前身是北宋时期出现的民间声乐套曲“缠令”与“缠达”。“缠令”的形式，前有引子，后有尾声，中间插若干曲牌。“缠达”也是前有引子，引子后面则用两个曲牌不断反复联接而成。南宋绍兴年间（公元1131—1162年），杭州勾栏艺人张五牛，采用北宋流行的民间歌曲而创造出一种叫做

“赚”的歌曲形式，把它与“缠令”和“缠达”结合起来，正式成为唱赚。“赚”的特点，是既不同于自由节奏的散板式乐曲，也不同于固定节奏的板曲，而是兼顾两者节奏特点的特殊乐曲形式。唱赚现存的歌词和乐谱，存于南宋陈元靓《事林广记》一书。其中有中吕宫《圆里圆》赚词、黄钟宫《愿成双》俗字谱与称为“鼓板棒数”的鼓板伴奏谱。其中，《圆里圆》唱赚是由《紫苏丸》、《缕缕金》、《大夫娘》、《好孩儿》、《赚》、《越恁好》、《鹘打兔》、《骨自有》 8 个曲牌联接而成。而《愿成双》唱赚则由《愿成双令》、《愿成双慢》、《狮子序》、《本宫破子》、《赚》、《霭胜子急》、《三句儿》 7 个曲牌联接而成。据宋代灌圃耐得翁著《都城纪胜》载，宋时唱赚有职业表演艺人称为“闹井做赚人”，并有职业的行会组织“遏云社”。这些艺人们的表演，是在唱前先念一首定场诗，称为“致语”。然后由演唱者击板，另一人击鼓，一人吹笛伴奏。



宋唱赚图

唱赚是南宋一种重要的歌唱体式，始于北宋，其形式有缠令、缠达两种，伴奏乐器有鼓、笛、拍三种。此为元刻《事林广记》中的《蹴球图》，有名其为《南宋唱赚图》。

诸宫调是北宋熙宁、元丰年间（公元1068—1085年）汴梁勾栏艺人孔三传创造的一种以调性变化丰富为特点、并由此得名的说唱音乐。诸宫调的原始形态，是由不同调性与调式（即宫调）的单曲联缀而成。各曲之间插有说白。一般由讲唱者自己击鼓，他人用笛、拍板等乐器伴奏。诸宫调在以后的宋金对峙时期又得到了更大的发展和成熟。现存金代中叶的董解元《西厢记诸宫调》是这个时期的代表作品之一。《西厢记诸宫调》讲述的是普救寺中张生与莺莺两个青年男女巧遇又终于相结合的爱情故事，歌颂了封建时代人们对人生价值的追求精神和中国人早期的人性觉醒萌动。这在当时具有极大的现实批判意义。



散乐雕砖

这是北宋晚期的散乐雕砖，于1990年3月在河南省温县某宋墓出土，共10件。这是其中的一件击鼓老者雕砖。

《西厢记诸宫调》的结构极为庞大：共使用了属14个宫调的151个曲牌，共193个套曲。《西厢记诸宫调》的音乐曲谱，早在宋代已散失。现存《西厢记诸宫调》曲谱最早见于清初的《九宫大成南北词宫谱》。此谱的渊源，据清人毛奇龄著《陆生三弦谱记》说，明代末年擅长北曲的三弦演奏家陆君（扬）“尝谱金词董解元曲”。清初，陆公曾入清宫任内廷供奉。因此，《九宫大成南北词宫谱》中收集的《西厢记诸宫调》有可能是陆君（扬）的传谱。

在宋代民间音乐中，还有一种称之为“货郎儿”的音乐。货郎儿本是宋代商品经济交换活动中一种小商贩的名称。他们在民间市场上，为了醒目醒耳于顾客，常常打着蛇皮鼓或敲着小锣，唱着各种叫卖歌谣。为此，人们就把这种叫卖歌谣称为“货郎儿”。货郎儿是一种短小的民间歌曲。虽然音乐语言和调式倾向大体相似，但其结构和歌词的处理，则是多种多样的。货郎儿的高级阶段，就是“转调货郎儿”。进入元代后，货郎儿在民间已发展成为成熟而完美的“说唱货郎儿”。

“说唱货郎儿”的结构极其长大，也被戏曲音乐所吸收。在后世元杂剧《风雨像生货郎旦》第四折，有这样的九大段结构：

一、货郎儿本调；

二、货郎儿起—卖花声—货郎儿尾；

三、货郎儿起—斗鹌鹑—货郎儿尾；

四、货郎儿起—山坡羊—货郎儿尾；

五、货郎儿起—迎仙客—红绣鞋—货郎儿尾；

六、货郎儿起—四边静—普天乐—货郎儿尾；

七、货郎儿起—小梁州—货郎儿尾；

八、货郎儿起—尧民歌—叨叨令—倘秀才—货郎儿尾；

九、货郎儿起—脱布衫—醉太平—货郎儿尾。

这九大段实质是由一个基础型的“货郎儿”与八个“转调货郎儿”连接成的套曲。这种曲式结构就是有名的“九转货郎儿”。

宋词是由晚唐、五代的曲子发展而来的。在宋代又称为“小唱”。这是由宋代士大夫文人直接参与的一种歌曲形式。

北宋初年，士大夫文人们沉湎于对酒当歌、岁月如梦的人生价值观念之中。因此，大量曲子的内容仍然脱离不了晚唐五代那种妩媚、萎靡的文风。只有到了北宋中期以后，由于社会矛盾的加深，人们更注重歌曲内容的深刻性和历史感。很多作品具有一定的现实意义。其中，最著名的是苏轼的词。他一扫昔日文人的脂香粉气，树立了雄健和气势磅礴的词风。如《念奴娇》一词，以豪迈宽广的气势歌颂中原大好河山，追念历史中的英雄豪杰。在北宋末期，宫廷大晟乐府以周邦彦为代表的一批词人，写了大量的宋词作品，包括写景怀古、多愁善感和一些风花雪月的艳词。



东坡居士琴

此琴为苏东坡贬谪时所用，琴底板颈部偏左阴刻行书“绍圣二年（公元1095年）东坡居士”。左侧又有阴刻长方形“坡仙琴馆”朱印一方。今藏重庆市博物馆。

南宋时期，出现一批具有爱国主义色彩的词，其著名的词人有张元幹、张孝祥、岳飞、辛弃疾和陆游等。这一类词风，继承了苏轼的传统，唱出了时代慷慨激越的悲歌。

宋词具有两种创作方式。其一是旧谱填词方式；其二是“自度”方式。所谓旧谱填词方式，即是以隋唐以来的现成曲调，如民歌、曲子、歌舞大曲片段等，填入新词。“自度”方式即称“自度曲”。词人利用各种音乐素材，创词作曲。

在自度曲中，以姜夔的创作成就最大。姜夔（约公元1155—1221年），字尧章，别号白石道人，江西人。在公元1176年



听琴图

此图为宋代的听琴图，绢本，赵佶画。画面高雅幽然，人、琴、自然和谐交融。今藏北京故宫博物院。

到1206年的30年间，他走遍了江西、湖北、湖南、江苏、浙江广大的地区，饱经了旅途的沧桑和人生的磨难，目睹着破碎的河山和统治者的糜烂，以自度曲的形式，表达了他的人生态度。在他的《扬州慢》、《凄凉犯》等作品中，充分地抒发着他委婉含蓄的人生感叹和爱国情思。其他的自度曲还有《淡黄柳》、《鬲溪梅令》、《暗香》、《疏影》、《长亭怨慢》等多首。姜夔的《白石道人歌曲》留存有10首祀神曲律吕谱和17首词歌曲宋俗字谱，是一份极为珍贵的音乐资料。

宋词的体裁形式，有令、慢、近、犯等多种。

令，又称小令或令曲。是一种最简单的歌曲形式。如《愿成双令》、《鬲溪梅令》等。

慢，又称慢曲或慢曲子。音乐较为长大，唱时用板打拍。

近，又称近拍或过曲。结构一般都长于小令而小于慢曲。

犯，又称犯调。其中一种犯调的含意是句法相犯。把不同的几个曲牌相连成为一个新曲，采用三个曲牌的，称为“三犯”，采用四个曲牌的，称为“四犯”。其中另一种犯调的含意是转换调性或调式。如宫犯商、商犯羽、羽犯角、角归本宫等。

宋词的音乐形式对戏曲音乐的构成也产生了比较直接的影响。

>知识百科<

扬州慢

《扬州慢》一曲，是姜夔于公元1196年左右创作的。当他路过扬州，眼前的一片凄凉，令他百感交集，他在无限的伤感中写下此曲。《凄凉犯》是姜夔旅居合肥时所作。当他听到戍楼上凄凉的号角声和远行的战马嘶鸣，他的无限愁思顿起，于是就留下了这首千古悲歌。

十、 宋金杂剧面面观

宋代是中国戏剧的形成期。宋杂剧，是一种有一定故事内容和较为完整的演出形式的戏剧，在宋代非常兴盛，而且成为诸伎之长。宋金杂剧，实为同一类剧种，但在金末元初却称金杂剧为“金院本”，泛指金代各类戏剧。我们可以认为金院本是宋杂剧的发展，同时又孕育了元杂剧。

“宋杂剧”和“南戏”，是宋代戏曲的两大剧种，之所以形成于宋代，并不是偶然的。宋代繁荣的都市经济，遍布于城市的瓦舍、勾栏，以及川流不息的市民观众，为它创造了戏剧生存的基本条件。更重要的是，历代不断发展演化的各种含有戏剧因素的情节性的表演形式，如角抵戏、歌舞戏、俳优戏、说唱艺术等，为它在艺术形式的逐步综合上提供了积累。同时，五代的歌舞、俳优戏，宋代的民间歌舞、宫廷队舞、歌舞大曲，以及民间的说唱、词歌曲的音乐形式和吹、奏、弹、拉器乐的齐备等多种艺多种艺术形式的发展，也为戏剧的形成提供了比较直接的丰富艺术养料。

据《宋史·乐志》，宋初循旧制，置教坊，“四方执艺之精者皆在籍中”，每春秋圣节，教坊演出节目中就有“杂剧”。这时候的杂剧演出还是比较简单的，用对白作问答，或装扮人物，或设为故事而寓以讽嘲。在民间则兴“散乐”，作流动演出，叫做“打野呵”，艺人称“路歧人”，后来大多到汴梁定期在勾栏演出。他们也不限于演出杂剧，从史料看，当时已有女性参加杂剧演出，称为“弟子”。内廷教坊，经常要向民间征集演员，其中也有个别杰出的演员，成为教坊中人。如熙宁初，王安石为相时，有教坊丁仙现于戏场中作杂剧以嘲之，时有“台官不如伶官”之谚语。丁仙现即原来在勾栏演出的丁先现（《铁围山丛谈》）。

据《东京梦华录》卷 7《驾登宝津楼诸军呈百戏》条，北宋



五代《韩熙载夜宴图》
五代南唐中书侍郎韩熙载，晚年放意杯酒，置伎乐近百，常延请宾客，纵乐伎乐。画卷描绘了5段宴乐生活，此为当时画家顾闳中《韩熙载夜宴图》的局部，观赏王屋山《六幺》，击鼓者为韩熙载。今藏北京故宫博物院。

时，杂剧与歌舞百戏一起演出，节目众多。有人认为其中的抱锣、硬鬼、舞判、哑杂剧、七圣刀、歇帐为一个故事的分场演出，或谓之“神鬼”。但在记载中确有两段杂剧表演，一段为军队伎艺者演，一段为露台弟子（即原为民间艺人）演。当时著名的演员有萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿等。

卷9《宰执亲王宗室百官入内上寿》条，在寿第五盏酒后，歌舞演毕，由“小儿班首入，进致语。勾杂剧入场，一场两段”。《梦粱录》亦云：“次做正杂剧，通名两段。”可知北宋时的教坊杂剧，通常是在歌舞中演两段，而且称为“正杂剧”，用“致语”“勾（引）”出杂剧。苏轼曾写有“致语”云：“宜进诙谐之技，少资色笑之欢。上悦天颜，杂剧来欤。”宋杂剧实为情节简单的诙谐嘲弄之戏。如苏轼文著名天下，士大夫多仿苏轼桶高檐短帽，称作“子瞻（苏轼字）样”。丁仙现有一则杂剧，头戴“子瞻样”帽为戏，说道：“吾辈文章，汝辈不可及也。”众优问道：“何也？”答道：“汝不见吾头上子瞻乎？”如此之类的杂剧很多，于此可见所谓宋杂剧的诙谐特色。

北宋的勾栏杂剧的演出，可以《目连救母杂剧》为代表。据《东京梦华录》卷8，在盂兰盆节时，即七月十五日佛教徒追荐祖先的仪式，“构肆（勾栏）乐人，自过七夕，便般（搬演）《目

连救母杂剧》，直至十五日止，观者倍增”。这个杂剧的故事是讲，释教徒目犍连的母亲刘氏，因生前作恶，死后坠入地狱最下层，经目犍连依仗佛法将其救出，但已成恶鬼，每食则食物皆变为烈火，因而设盂兰盆会，使能于此日进食。这个戏的演出竟要连演七八天，而且“观者倍增”，可见其很能吸引人。其内容如何，亦无记载可凭。我们从明代郑之珍《目连救母行孝戏文》100出及现在江苏、江西、四川、湖南等地尚能按民间旧本演出的情况推知，它是按目连救母的经过为主线索，不断地加入民间的故事，如《尼姑思凡》、《和尚下山》、《哑子背疯》、《王婆骂鸡》、《定计化缘》、《瞎子点灯》之类的小故事，就使演出内容不断丰富起来，有的与佛教教义有关，有的已毫不相关，演的是市民喜欢看的来源于现实生活的故事。而且百戏杂伎中的种种表演性技术也被吸收进去，使演出形式成为多种技艺的杂陈。“目连戏”的特殊的演出形式，对中国戏曲的综合性与表演形式的形成开了先声。当然，勾栏杂剧不止“目连戏”一种，但我们从民间艺术中可以看到，戏曲在形成初期就决定了以后发展的趋势，所以“目连戏”现象是很有艺术史研究价值的。



散乐图

这是北宋宣和五年（公元1123年）的散乐图。系北宋墓葬壁画。

南宋建都临安（杭州），杂剧中心也很自然移到临安来了。据《西湖老人繁胜录》，临安的游乐业大大超过北宋时汴梁，瓦子、勾栏遍布城内城外，民间杂伎艺项很多，勾栏艺人有江南的，也有从北方南迁的，有“第子散乐作场”，也有“御前杂剧”。这“御前杂剧”，似指曾被宫廷教坊“勾召”，又回到勾栏演出，



丁都赛画像砖

丁都赛为北宋政和、宣和年间（公元1111—1125年）汴京（今开封）勾栏中著名宋杂剧女演员，宋《东京梦华录》卷7有记载。此画像砖于河南偃师宋墓出土，今藏中国历史博物馆。

特地搭莲花棚以示殊荣。

南宋杂剧，民间艺人已占绝对优势，无论在勾栏，或征召在教坊，艺人们都能按人民的意愿对统治阶级毫不留情地予以嘲讽。以下有两则有记载的杂剧，属因题设事的演剧路子。

一是讲暗通金邦的秦桧，却赐第望仙桥，赐银绢万匹两，假教坊演戏。一伶上前宣扬秦桧功德，一伶将荷叶交椅让他坐，并用诙语调笑；扮秦桧的伶人揖谢后将就座，忽坠落下头上幞头，露出发髻，为双叠大巾。伶问他："此何？"答道："二圣。"发问的伶人就扑击其首，说道："你尽管坐太师交椅，请取银绢吧。此掉在脑后也行。"（宋岳珂《桯史》）这"二圣"意指被金邦虏去的徽、钦二帝，岳飞虽死，人民还是以"迎还二圣"来抨击秦桧。秦桧大怒，逮伶人下狱处死。

又有一则民间的勾栏杂剧，也寓意深刻。金人常以敲棒击人脑致死。绍兴年间，有伶人作戏，说道："要胜金人，必须要有足可与之相敌的对手。如金国有粘罕，我国有韩少保（韩世忠）；金国有柳叶枪，我国有凤凰弓；金国有凿子箭，我国有锁子甲；金国有敲棒，我国有天灵盖。"引人大笑（张知甫《可书》）。

这时期的宋杂剧已经很发达了，脚色行当齐备，有一定的演出体制，加上积累有一批剧目，是剧种成熟的标志。

宋灌圃耐得翁《都城纪胜》载："散乐，传学教坊十三部，

宋灯戏图

此为南宋朱玉《灯戏图》长卷，今藏香港赵从衍夫妇处。朱玉为南宋后期临安（今杭州）宫廷画家。卷后有明天顺壬午（公元1462年）徐有贞跋和隆庆壬申（公元1572年）张申跋。所绘灯戏为临安元宵节庆赏舞队活动。牌楼后为乐队，牌楼前这两支舞队，表演各有名目、规范。



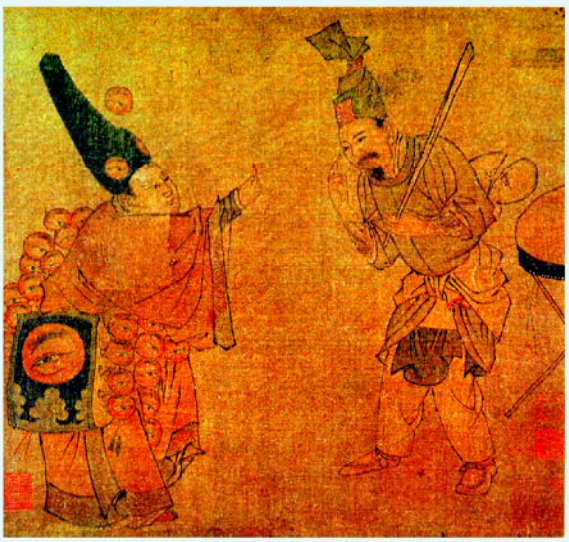
杂剧为正色。”在教坊13部中，部有部头，色有色长，参军色已与杂剧色分开，专事主持、致语的职责，而杂剧色地位最高。又云：“杂剧中末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段，次做正杂剧，通名两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔（发噱），副末色打诨（说谐语）。又或添一人装孤。其吹曲破断送者，谓之把色。”从这里可以知道宋杂剧的演出已有体制，先演“艳段”，次演“正杂剧”两段，最后有吹“曲破”“断送”。又据《梦粱录》、《武林旧事》与之相证，可知南宋杂剧的脚色分配已很齐全了，有末、副末、副净、旦、贴五行，而所谓的“装孤”、“装旦”，则是指扮官、扮妇女；戏头、引戏，又有捷讥，则指其职责；又有杂扮、杂班，则指专演杂剧散段。一戏班称“一甲”，或四人、五人或八人（一甲八人，脚色有重复）。这与文献记载、出土文物是相符合的。



宋杂剧图

此为宋人绢画，今藏北京故宫博物院。画二宋杂剧色女扮男角，右为副末，左为副净，正在表演某个故事。

宋周密《武林旧事》卷10，有“官本杂剧段数”一节，记录有宋杂剧280本。这只是一份剧目单，剧本早已不存在。所谓“官本”，可以有几种解释，或说是官方教坊演剧本，或说是经官方认定的演剧流通本；这280本应该看作是北宋末和南宋的教坊、勾栏的常演剧目，从这份剧目单，我们也可获得许多信息。宋杂剧不仅以说白演戏，也与音乐舞蹈结合，其中有很多以“歌舞大曲”命名的，如《王子高六幺》、《四僧梁州》、《裴少俊伊州》等，以人名与曲名结合；又有《新水爨》、《天下太



宋杂剧《眼药酸》
此为宋人绢画，今藏北京故宫博物院。画宋杂剧《眼药酸》的演出状况。卖眼药者为副末，女扮；市民为副净，色打诨。

平夔》等，“夔”即指唐、五代、北宋以来西南少数民族的夔族幻戏歌舞，与歌舞结合的计43本。又有以装扮色命名的，如《睡孤》、《迓鼓孤》、《眼药酸》、《急慢酸》、《双卖妲》等，“孤”指官，“酸”指读书人，“妲”即旦；又有以内容命名的，如《论谈》、《医马》、《双捉》、《相如文君》、《李勉负心》等；宋杂剧剧目既丰富又复杂，大多是表现现实生活和历史故事的。《童蒙训》云：“如作杂剧，打猛诨入，却打猛诨出。”《梦粱录》云：“务在滑稽唱念，应对通遍。”宋杂剧的表演以语言表演为主，综合有动作表演、歌舞表演，确是相当成熟的剧种了。

宋金杂剧，实为同一类剧种，但在金末元初却称金杂剧为“金院本”，泛指金代各类戏剧。元陶宗仪《辍耕录》卷25云：“金有院本、杂剧、诸宫调；院本、杂剧，其实一也。”



金代晋城舞楼
在神庙结构中的舞亭类戏台始于北宋，而留存至今年代最早的一座，即为山西晋城冶底村东岳庙的金代舞楼。其屋顶为十字歇山式。

因金元之间，“北曲杂剧”的兴起，这种“杂剧”已与宋杂剧有很大的不同，逐渐便将“杂剧”之称专指北曲杂剧，而以“院本”来称呼金杂剧了。《辍耕录》又将金院本称作“五花”喻五个杂剧色，“夔弄”则是借搬演夔族幻戏歌舞而转指演剧。《辍耕录》又记录“院本名目”有690余种之多，分隶11项：和曲院本、上皇院本、题

因金元之间，“北曲杂剧”兴起，这种“杂剧”已与宋杂剧有很大的不同，逐渐便将“杂剧”之称专指北曲杂剧，而以“院本”来称呼金杂剧了。



金代稷山杂剧砖雕

此砖雕于1979年在山西稷山城北苗圃金墓出土，右二人系女扮男角。今藏山西省稷山县博物馆。墓室北壁为墓主夫妇端坐观杂剧的砖雕。

目院本、霸王院本、诸杂大小院本、院幺、诸杂院爨、冲撞引首、拴搐艳段、打略拴搐、诸杂彻等，演出体式纷繁。其中也有与宋杂剧类似的，“和曲”即合曲，与大曲、法曲配合演出，“诸杂大小院本”大多来自生活，竟有189种，也有“艳段”及“院爨”等，但在演出形式上也不可能与宋杂剧完全一致，如副净的表演有散说、有道念、有筋斗、有科汎，其他脚色也有表

＞知识百科＜

戏剧与戏曲

人们习惯于把古代的戏剧称为“戏曲”，因为“戏”指表演，“曲”指声歌，是中国戏剧体制的两个方面，同时也说明中国戏剧始终与音乐有着紧密的联系。对于中国古代戏剧而言，戏剧与戏曲是同义的关系，或称“戏”，或称“剧”，或称“曲”，并没有严格的限定。

演格局。尤为人重视的是“院幺”，乃是“行院”所演的“幺末”之简称，有人认为它可能就是元杂剧的前身，《辍耕录》也说“国朝院本、杂剧始厘而二之”。在南戏、元杂剧和明清传奇中，还能发现在剧本中穿插进了“院本”的简单演出，比较完整的演出有明李开先《宝剑记》传奇中的院本《圆林午梦》。

十一、古老南戏的早期形态

南戏的作品称为“戏文”，因是用南曲歌唱的，所以又叫“南曲戏文”，简称为“南戏”。在中国戏曲史中，宋南戏的产生是有其特殊意义的，因为自它形成之后，一直影响着后世戏曲的发展。

南戏产生于何时呢？我们根据明徐渭《南词叙录》和祝允明《猥谈》，徐说“南戏始于宋光宗朝（公元1190—1194年）”，祝说“南戏出于宣和（公元1119—1125年）之后，南渡（公元1127年）之际”，他们的说法是可信的，但又不完全正确。南戏最初叫“永嘉杂剧”或“温州杂剧”，是一种地方戏曲形态，又被叫做“鹘伶声嗽”，意即伶俐的声调，原本是在“顺口可歌”的“村坊小曲”、“里巷歌谣”的基础上产生的，后来又吸收了词歌曲，又与流入温州的路歧人杂剧相结合，慢慢地发展起来的。这应该有一个比较长的时期。所以，学术界认为，它最早应在北宋末产生原始形态，在宣和、南渡之际“滥觞”，发展到南宋成熟，宋光宗朝时已很“盛行”，所以会有“赵闳夫榜禁”禁戏的事，至元代全面繁荣，元明之交至明中叶为不断演进期。南戏形成以后，自南宋都城临安向外流布，很快遍及浙江本省，又向南方各省流传，南宋末年已流传到北方的大都（北京）。

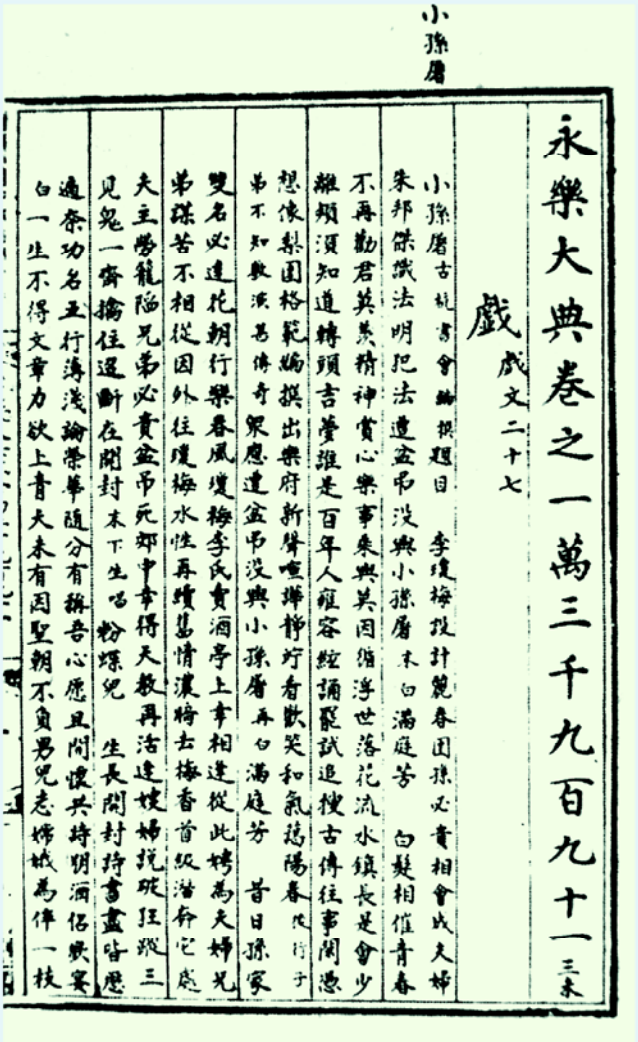
宋南戏流传的剧本极少，据文献记载，今知有戏文六种，即《赵贞女》、《王魁》、《王焕》、《乐昌公主》、《祖杰》、《张协状元》。

《赵贞女》即《猥谈》所说的《赵贞女蔡二郎》，故事来源于民间传说，并附会汉蔡邕（伯喈），写伯喈弃亲背妇，为暴雷震死。陆游有诗云“满村听说蔡中郎”，此戏在宋代演出影响很大，批判了金榜题名、忘恩负义的蔡伯喈，喊出了下层妇女的痛苦呼声，所以遭到了“榜禁”。

《王魁》写王魁与妓女桂英相爱，誓约为妻，得桂英资助赴考，得中状元后弃桂英另娶。桂英愤而自杀，死后鬼魂活捉王魁。此戏也出于民间，王魁名俊民，其事最早见于宋张师正《括异志》卷3“王廷评”条。

《王焕》戏文为已知文人创作的第一个剧本，作者为太学生黄可道，生平不详。写王焕与妓女贺怜怜相遇于百花亭后发生的悲欢离合的故事。戏中充满着为爱情而进行曲折的斗争，提出了婚姻自由的问题，有反封建的进步意义，在当时影响很大。南戏创作来自于民间，特别富有现实的斗争精神。

《祖杰》的戏名已不传，我们依据主人公的名字称作《祖杰》。据周密《癸辛杂识别集》记载，温州乐清县恶霸和尚祖杰，为长久占有一美貌女子，强令俞某娶该女子为妻，并允祖杰侵淫。俞某不堪忍受，携妻出逃，俞家竟被祖杰斩尽杀绝。人们纷纷


永樂大典卷之一萬三千九百九十一 三未
戲文二十七
小孫屠

《永乐大典》戏文三种

明永乐六年（公元1408年）完成的《永乐大典》，原书收戏文33种，现存卷13991载《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》三种。《张协状元》系南宋作品，为今存古南戏的最早剧本。

为受害者鸣不平，要求官府公断。官府久拖不理此案。当地人就把此事编成南戏上演，引起社会公愤，官府才不得不杖死祖杰。南戏形成之初就出现了这样富有现实斗争精神的作品，可见戏曲的现实主义传统由来已久。

《乐昌公主》，写陈太子舍人徐德言娶后主叔宝之妹乐昌公主为妻。时值战乱，两人破镜执信，于陈亡后破镜重圆的故事。

以上五出戏，剧本均不传。唯《张协状元》有剧本流传，为现存唯一最完整的古南戏剧本，也是中国戏曲现存最早的剧本。为南宋温州九山书会编撰，是根据旧本《张叶状元传》改编的。戏写书生张协与贫女曲折离合的故事，虽尖锐地批判了张协的负心，然最终又写团圆，说明了“书会才人”（书会是当时编剧的行会）思想妥协的一面，作品的意义远不如《赵贞女》、《王魁》。但《张协状元》以具体的传世作品，能让我们认识古南戏在早期的艺术形态，有很珍贵的研究价值。

脚色与角色分配制：南戏有七种脚色，即生、旦、净、末、丑、外、贴，以生和旦为主。戏中生扮张协，旦扮王贫女，从头到底一人扮演，这是从民间生旦小戏发展而来的，也是由南戏传统内容决定的。净和丑是一对喜剧脚色，在戏中要扮演许多角色，演出也很繁重，还要临场“打诨”。末扮张父、李太公和丞相府堂后官。外是生外之生，扮演老年正面人物，如扮丞相王德用。贴是旦之外再贴一旦，扮演丞相之女王胜花。古代戏曲的脚色制在南戏已基本定型，而后在发展中只有更细致的分工。音乐组成：南戏在音乐上具有强烈的民间气息和南方色彩。演出的曲调最初来自民歌小调，如［豆叶黄］、［荷叶铺水面］、［山坡羊］等，也有来自街巷歌谣，如［福州歌］、［福清歌］、［吴小四］等，也有来自宋词的词歌曲，如［生查子］、［临江仙］、［风入松］等。进城后，还吸收了勾栏伎艺的曲子，如唱赚、诸宫调、鼓子词，甚至有来自傀儡、皮影戏的［川鲍老］、［大影戏］等。还有从宋歌舞大曲和队舞中吸收的曲子，甚至还有少数北曲牌子掺入使用。曲牌的组合灵活自由，还没有形成一定的联套体制，但也

有少数比较完整的套曲，还借用了一套诸宫调。唱法又多样化，有独唱、二人对唱、三人轮唱、同场唱、后台帮唱等。

结构体制：早期南戏不分“折”，也不分“出”，而是从头一直演到结束，是一种“连场戏”的形式。剧情的自然段落，是以人物的上下场来区分的。出场人物众多，环绕中心情节而展开矛盾，矛盾冲突此起彼伏，直到终场。南戏已有开场，叫“副末开场”，例由副末一人上场，用四句韵语点明剧情大意，最后报戏名题目。比较特殊的是，用了一套“诸宫调”来边唱边说剧情大概。唱毕，奏一支曲，引生扮张协舞蹈上场。“副末开场”是南戏的特点，对后世影响深远。剧情展开，以生场、旦场交错进行，时分时合，中间还穿插不少净、丑和末的滑稽表演，有的与情节有联系，有的也可与情节无关，呈松弛的结构形式。

表演形式：除唱、念、舞蹈外，已初具古代戏曲的虚拟表演的特色。戏中已经有开门、关门、登山、趟马的一些虚拟表演动作、也运用了拟声效果。最特殊的表演是，以人做门，以人做桌，二人一站，中间容人通过的地方就是门；张协与贫女成亲，要喝喜酒，让小二弯下腰来，在其背上摆起酒席，这桌子还能作说话、偷喝酒的诙谐表演。这是一种很有意义的表演原则，但当时也受条件的限制，一切用人体来表现一定的含义，不想竟长远的影响着中国的戏曲的表演形式，而且形成了最先进的表演形式。

这种体制和表演形式，在几百年的艺术历程中逐渐形成了中国戏曲艺术发展的基本规律，而在明传奇的昆腔表演系统中，这个规律又达到了很高的层次，完整地构成了中国戏曲艺术的体系。

美的盛宴

阅读中国·艺术史卷

【第八章】

文人意识强烈的元代艺术

元（公元 1271 年 — 1368 年）

13 世纪初，塞北的蒙古族在成吉思汗的领导下，逐渐强盛起来。公元 1279 年，忽必烈统一了全国，结束了宋金南北分裂的局面。在元朝统治的百余年时期，政治、经济及文化方面，曾一度陷于衰敝状态。文化艺术却发生了较大的变化。书画艺术方面的成就，不容低估，戏剧艺术方面出现了辉煌一代的元杂剧和繁荣发展的元南戏。

这时期，民族矛盾和阶级矛盾比以前任何历史时期都要尖锐。元统治者将人分成四个阶层看待，它们是蒙古人、色目人（西域诸族）、汉人（原金国统治的契丹、女真、高丽人和汉族）、南人（原南宋的汉族）；社会上又有“九儒、十丐”的说法，南方的知识分子社会地位极为低下，所谓的“南宋遗民”入元不仕，有着强烈的民族意识。但是，在文化形态上，却仍然表现为汉民族的文化形态，且呈现多民族文化交融的状态。元朝立国之际，在悠久博大的汉文化的影响下，已逐步汉化，蒙古和色目的学者也用汉文著书立说，学习汉民族的书画艺术，而在兴起的杂剧艺术中也吸收了不少蒙古和色目的音乐和语言。在这种文化的相互融化和转化的背景下，文化艺术依然取得了较大的发展。



但是，由于元统治者对汉族知识分子的歧视政策，又停止了近 80 年的科举制度，即使在后期曾恢复科举取士，仍对“汉人”和“南人”极为苛刻。因此，文人大多寄情于翰墨山水，“青山正补墙头缺”，不少有才华的文人从事于戏剧的创作。元代艺术在宋文人画思潮的影响下，又兴复古思幽之风，注重笔墨情致，从中寄寓着强烈的文人意识；在戏剧创作中，则强烈地表现着文人心中的郁积和对现实的不满。一种受时代压抑的文人意识，包括情感、思想、意趣等，通过不同的方式，借艺术创作若显若晦地表现出来，形成一代艺术的基本性格。

一、遒丽秀媚的元代书风

中国的书法自汉代，经魏晋至唐宋，基本上奠定了完备的艺术格局。书法自元代始，其主体潮流乃是沿着帖学的路子发展，进入了习古守常而出入变化于古法的时期。

元代的书法沿晋唐古法把楷书的“姿质秀态”又向前推进一步，把行书、草书的线条美进一步展示，其成就虽不及古人，但在学古中也能体现各人的风格。影响最大的书法家赵孟頫已开秀丽圆润之风，又有“元八家”的书法，各具特点，或矫纵，或劲疾，或狂放，总不如赵孟頫书体的影响深远，而大多有变古法为遒丽的一面，由此形成遒丽秀媚的元代书风。

赵孟頫(公元1254—1322年)，字子昂，号松雪道人。他是宋太祖的第十一世孙，秦王赵德芳的后裔。赵孟頫以宋王室之后仕元，累官至翰林学士承旨。诗文书画俱精，尤以书法称时，然元代以后贬赵字的论者颇多，以其仕元失节。但是，赵孟頫毕竟是一代大家，在南宋书法衰微之时，探源远古，力追“二王”，酌取隋唐，以其圆转流丽、骨力秀劲的“赵体”，给书坛带来了春风骀荡的复苏气象，领导书坛近百年，成为“馆阁”书体“颜、柳、欧、赵”之一，仍不失为中国书法史上的优秀代表。

赵孟頫蕴含着隐晦的贵族文人意识，虽没有“颜体”那种雄浑，不似“米字”那般恣肆，不像苏轼那么豪放，然其遒美



赵孟頫《十札卷》
元赵孟頫书法探远古，集各家之长。此手卷为行书信札，纯和洒落，遒媚雅健，用笔得心应手，具飘逸临风的美感。今藏上海博物馆。

赵书总体风貌属秀媚，然其行笔利落，斩截飞动，于规矩之中内藏骨力，具有鲜明的时代特点和个人风格，这是元以后的书家难以企及的。



鲜于枢《诗赞卷》

元鲜于枢书法与赵孟兆页齐名，为元初托古改制倡导者之一。此卷为行草书，具张旭、怀素之风韵。今藏上海博物馆。

雅健，圆韵含蓄，发挥着书法的抒情意味，别有一番艺术的美感。赵孟頫的书法渊源，历来多有论述，说其篆法得自石鼓文，隶法得自钟繇，行草得自“二王”，晚学米南宫、李北海，可见积学功深。清初冯班说：“赵松雪出入古人，无所不学，贯穿斟酌，自成一家，当时诚为独绝也。”（《钝吟书要》）赵孟頫以“复古”为宗旨，认为“结字因时而传，用笔千古不易”，他的书法变化出入于古法之中，终成自家风貌的“赵体”书风。赵孟頫书法诸体皆备，行、楷尤为精妙，“结体妍丽，用笔遒劲，风格整暇，意态清和”。“赵体”楷书带有行书的笔意，能日书万字，是最捷美流便的书体。

赵书总体风貌属秀媚，然其行笔利落，斩截飞动，于规矩之中内藏骨力，如《乐毅报燕王书》全以骨胜，尤当晚年更重视风骨。明清人批评其书秀媚有余，骨力不足，乃言出有因，亦失之于偏颇。

赵孟頫传世墨迹很多，大多为行、楷、草。早年的草书《千字文》、小楷《楷帖源流》等，运笔稳重，结体严谨，是学智永、钟、王的典型作品；中年的书法成就最高，小行书《洛神赋》、《前、后赤壁赋》、大行书《烟江叠嶂诗》等，出神入化，遒劲姿媚，已在“二王”诸帖基础上形成自己的风格；晚年的大楷《胆巴碑》、《福神观记》等，端庄肃穆，雄遒苍健，融入汉碑笔法，于秀媚中内藏骨力。赵孟頫书法能自知自识，功力深邃，具有鲜明的时代特点和个人风格，这是元以后的书家难以企及的。

所谓“元八家”，指鲜于枢、康里子山、杨维桢、饶介、泰不华、邓文原、虞集、张雨等，“八家”之书各有自己的特长和风貌。

鲜于枢、康里子山当时与赵孟頫齐名，影响较大。鲜于枢



杨维桢《真镜庵募缘疏》
此卷行草多章草笔意，苍莽奇古，结字大小肥瘦参差，体势诡形跌宕，然气势逼人，风格独特。今藏上海博物馆。

行草书苍劲宕逸，大字老辣，小楷典雅。他的书艺观与赵孟頫一致，提倡师法魏、晋、唐诸家，是元初书法托古改制的倡导者之一。他精于楷、行、草，“笔势如猿啸苍松，鹤鸣老松”，秀逸而有遒劲，有“山肴野蔬”之趣。小楷精品有《老子道德经》，大楷代表作有《透光古镜歌》，行楷书《游高亭山记》有古雅之风，行草书《王荆公杂诗》、《诗赞》笔墨酣畅，奇态横生。康里子山，是著名的哈萨克族书法家，也善楷、行、草，得晋人笔意，行笔如疾风骤雨，具遒劲之势，能日书3万字。主要作品有草书《颜鲁公述张旭笔法记》、《谪龙说》、《渔父辞》等。

书风独特的有杨维桢、饶介、泰不华。杨维桢书法学晋人索靖，多章草笔意，苍莽奇古，诡形怪状，气势慑人，故人说其书有“乱世气”，具一种特别风貌，如行书《鬻字窝帖》、草书《梦游海棠城诗》。饶介，师事康里子山，其书《焦池积雪诗卷》潇洒流丽，势旺神满，别有一番清新朗爽的意境。蒙古族书法家泰不华，擅篆、隶、楷，篆书师徐铉，笔法温润之中透出劲健，得汉碑篆额篆法，风格高古，如篆书《陋室铭》。

此外如邓文原以章草著名，其书《急就章》，清劲秀丽，韵

张雨《台迁阁记》
此卷行书，于元至正五年（公元1345年）书，笔法劲健，字势雄迈，风格俊逸，具晋唐人风韵。今藏上海博物馆。





致古雅，多含隶意。时人久不习章草，故邓文原的《急就章》，起了重振章草风姿的作用。虞集，于书法各体皆有法度。明王世贞称其书法如长剑倚天，长虹驾海，神采可爱。其《垂虹桥记》书法，秀蕴外露，独具风貌。风格峻逸的张雨，有晋唐人风韵。从其书《题画二卷》、《台迁阁记》可知他初学赵孟頫，后学李邕，于遒丽与雄放之中，独得神韵，自成一格。

二、文人画家的山水意境

中国的绘画发展到元代，最显著的特点是文人画的兴起。人物画相对减少，山水、枯木竹石、梅、兰等成为主要的题材。

文人画重视画家主观意兴的抒发，画山水则把山水当作抒发画家主观思想情趣的一种手段，与宋山水画刻意求“真”形成鲜明的对照。由于文人画家所处的境遇不同，审美趣味不同，画法师承不同，通过笔墨处理的差异，追求的意境也就不同，呈现出不同的风格。文人画又重视意趣与诗、书、画、印的进一步结合，画上题款、题跋、题诗相当普遍，并进一步发展了宋文人画的传统，把形似放在次要地位，遗貌求神，以“简逸”为上，重视意境。这在绘画史上又是一次创造性的发展。

山水画在元代发展到较高的阶段，画家在对自然山水的直接感受中，借以表现自我人格和个性，对自然山水的理解也更为深刻。初期以钱选、赵孟頫、高克恭为代表，元中期以后以黄公望、王蒙、吴镇、倪瓒为代表，号称“元季四大家”，他们直接或间接受到赵孟頫的影响，以简练超脱的艺术手法，把山水画提升到一个新的阶段，代表着山水画发展的主流。元代山水画，对明清两代影响极大。

钱选，浙江吴兴人。工诗，能书，善画。绘画成就尤为突

出，是一位技法全面的画家。入元后隐居不仕，流连诗酒，潜心做画以终身。他在继承前代传统的基础上，自出新意形成了自己独特的风貌。他的创作主张体现文人气质，即所谓“士气”，摆脱对形似的刻意追求，善画青绿山水，注进文人的笔法和意兴，表现出一种生拙之趣，自成一体。他的《浮玉山居图》和《山居图》，以隐居生活为题材，前图淡着色，融青绿山水与水墨山水于一炉，别具一种秀润清雅的新风格。后图青绿重彩，色彩斑斓清丽，于精巧工致中不失生拙秀逸之气，以体现文人清雅的气质。

赵孟頫是元初书画大家，开创元代书画新风的领袖人物。

秋郊饮马图

元代赵孟頫画。绢本，长卷，重设色，纵23.6厘米，横59厘米，元皇庆元年（公元1312年）作，是一幅风格高雅的珍品。今藏北京故宫博物院。

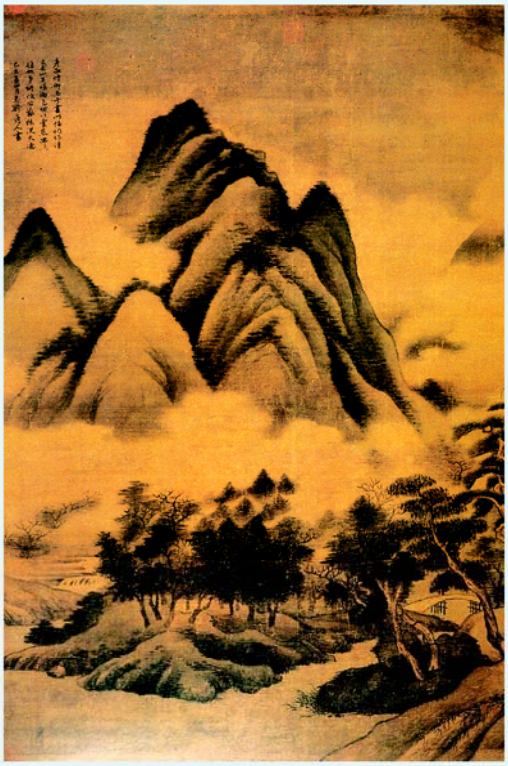


＞知识百科＜

《秋郊饮马图》

赵孟頫59岁时画的《秋郊饮马图》堪为杰作，也可看出其取唐人的遗意。此画描绘清秋郊野放牧的情景。构思、布局极富意韵，其藏与露、疏与密的安排颇具匠心。林木、坡石、人马置于右半部，将来处藏于画外，而人马往左方走去；右方只露稀疏的树干和一泓溪水，又把树梢、远山、远水藏于画外；隔溪堤岸又向左延伸，对岸两马的奔逐，自由放逸，点出左方境外尚有无限景物。画似完而意犹未尽，让人回味其深藏的意味。用笔有工有写，既浓郁又清丽，有色有墨，色不掩墨。画家成功地将青绿山水与水墨山水、唐人鞍马与宋人鞍马、行家画与文人画融为一体，以笔墨出情趣、出意境，从中能体悟到画家内心的情思。他的淡设色《鹊华秋色图》、水墨《水村图》，又是另一种写意风格。

在绘画方面无所不能，山水、人物、花鸟、竹石，或工或写，或赋色或水墨，件件精通。提倡简率、尚意、以书入画，使文人画走向全面的成熟。赵孟頫说：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。”他所谓的“古意”，乃是托古改制，取其“意”而改其制，改其制而出新意。他对南宋院体画风不满，力追唐与北宋的画法又能舍短祛腐，正如董其昌所谓“有唐之致去其纤，有北宋之雄去其犷”（《容台集》）。他在崇“古意”中，走出了一条“简率”的道路，由“四大家”加以发展，形成元一代画风。



春山晴雨图

元代高克恭画。绢本，立轴，浅设色，纵125.1厘米，横99.7厘米，李衍题诗云：“春山半晴雨，色现行云底，佛髻欲争妍，政公勤梳洗”。今藏北京故宫博物院。

高克恭（公元1248—1310年）画山水，深得米芾父子法，但也取董源、巨然之长，故其山水画，似董、巨而趋于简淡，似二米又非一味水墨晕章。元朱德润说：“高侯画学，简淡处似米元晖（米友仁字），丛密处似僧巨然，天真烂漫处似董北苑（董源曾任北苑副使，故称），后人鲜能备其法。”（《存复斋集》）高克恭山水，发展了“米点”画法，独树一枝，后人称“高米”；又有“南赵北高”的说法，将

＞知识百科＜

《春山晴雨图》

今所存《春山晴雨图》可代表高克恭的画风。此图写春山雨过之后的景象。烟云流润，在山间缭绕迂回，山峦林木如冲洗过一般，明洁清爽，湿漉欲滴，元气淋漓。构图开阔简洁，前景繁而笔墨浓重，后景简而笔墨清淡。右下部松柏高大挺拔，杂木倚侧倾斜，对比成趣；左半部坡前溪水流出画外，使画面境界伸展开来。上部仅用淡墨画出山巅，山体淹没于云海之中，造成清旷的意境。画山石，将皴擦与晕染结合，不露笔痕；画云山，以水墨晕染之外，加以勾、皴、点，笔墨并重，仍显骨力。



天池石壁图
元代黄公望画。绢本，立轴，设色，纵139.3厘米，横57.2厘米，73岁时作。图版为局部。今藏北京故宫博物院。

他与赵孟頫并提。高克恭山水画为一代奇作，对明清山水画产生过较大影响。今所存《春山晴雨图》可代表高克恭的画风。

元泰定初至至正十八年（公元1324—1358年）左右的30多年间，“元季四家”山水都取得了卓越的成就，对近古的山水画的发展，发生着深远的影响。

黄公望（公元1269—1355年），常熟人。中年曾充任小吏，因张闾案受牵连坐牢，出狱后隐居不仕，皈依全真教，寄情山水，50岁左右专心山水创作。曾受赵孟頫影响，上师董、巨，

＞知识百科＜

浅绛山水

浅绛亦称“吴装”，即王世贞所谓山水第五变的标志，此法创自黄公望。《天池石壁图》为浅绛山水范式，表现了苏州天池石壁的雄秀美姿，画出了静山的幽趣。



间及荆、关、李成诸名家，晚年大变其法，自成一家。他常在虞山、三泖九峰、富春山之间领略自然胜景，见有好景怪树即速写模记，所画千岩万壑，愈出愈奇。黄公望的山水，有两种风格，一作浅绛山水，山头多矾石，笔势雄伟；一作水墨山水，皴纹较少，笔意简远逸迈。这是区别于王、倪、吴三家的地方，被推为“元季四家之冠”。他还著有《山水诀》一文，给山水画创作经验作了总结。

黄公望有深厚的传统功底，丰富的自然景物的积累，善于表现自然景物的“性格”和山水的意境。他的山水画多是60岁以后所作，其代表作可推《富春山居图》，笔墨洗炼，意境简远，用草篆笔法写景，干笔皴擦与湿笔披麻浑成一体，堪称创格。黄公望画富春，乃画家之富春，抒写物我两化的意象，有自然之趣，也有画家的灵寄，即诗家所谓的“有我之境”。他的《溪山雨意图》，是迄今所见最早的作品，表现了烟雨迷蒙的溪山平远景色，其中明显有赵孟頫、高克恭的影响。《九峰雪霁图》、《剡溪访戴图》两幅雪景山水，笔墨相仿，“借地为雪”，以极少的笔墨表现了萧索寒荒的意境，并体现其墨辨五色和墨不妄施的特点。

王蒙（公元1308—1385年），吴兴人。曾为闲散小官，元末归隐浙江黄鹤山，高卧青山近30年。他自幼受外祖父赵孟頫影响，并承董、巨传统，而自出新意。画山水喜用枯笔、干皴，

>知识百科<

《青卞隐居图》

王蒙《青卞隐居图》为其创作高峰期的代表作。卞山在浙江吴兴西北，以碧岩景色为佳。此图以水墨画出卞山气象大貌，从山麓到山顶，千崖万壑，曲折尽态，林木森森，导入翠微。山麓涧水迂回，流入溪潭，近植茂树，秀姿蔽天。一老者曳杖步出幽径，林木丛中屋内有高士依床，山野深处，平添灵气。于山水画写人的山林逸趣，是王蒙山水的特点之一，也是他隐居思想的表达方式。此图画石、画土、画云岩皴法多变化，用破笔、圆笔点苔，繁简得宜。画上中端挂长瀑破空而下，以动势活跃宁静，似给山水以生命律动。

青卞隐居图

元代王蒙画。纸本，立轴，水墨，纵140.6厘米，横42.2厘米，墨法干湿互用，气势充沛苍郁。今藏上海博物馆。



笔法苍秀，或表现郁然深秀，或表现山色苍茫，大多为山林隐居生活。于山水画写人的山林逸趣，是王蒙山水的特点之一，也是他隐居思想的表达方式。《青卞隐居图》为其创作高峰期的代表作。董其昌叹服这是为卞山“传神写照”，神气淋漓，为王蒙第一得意山水。其他如《春山读书图》、《葛稚川移居图》也具有相同的风格特点。王蒙的笔墨功夫高出时辈，其特点是，能以多种方法表现江南溪山林木的苍郁繁茂和湿润感，繁而不乱、密而不塞，气韵犹在，到晚年尤见功力。

倪瓒（公元1301—1374年），无锡人。家富裕，自筑园林。曾奉道释，为士大夫画家中一“高士”，浪游五湖三泖间，晚年有出世思想。他的山水主要受董源的影响，山水布局往往是近景平坡，上有竹树，其

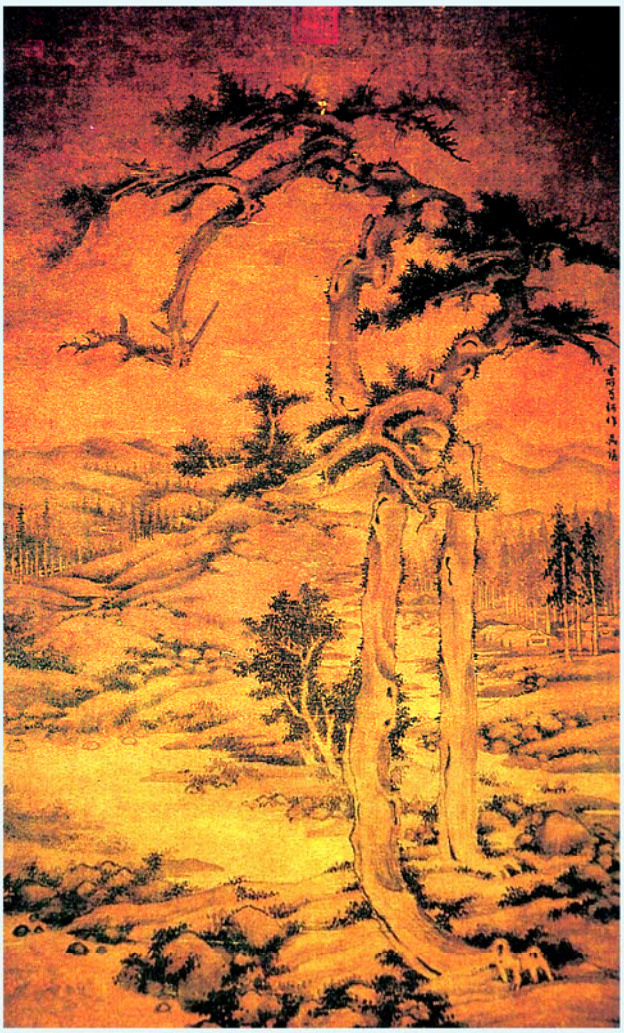
间有茅屋或幽亭，中景一片静水，远景彼岸为起伏山峦，意境萧散简远，而简中有繁，用笔似嫩实苍，给文人水墨山水画以新的发展。倪瓒的作品如《虞山林壑图》、《松树亭子图》、《西林禅室图》等，笔墨尚简，意境幽深，用笔极精。常用干笔皴擦，其创造的折带皴，最有特点。有的作品，在明洁的水墨中，用干而毛棘的“渴笔”，利落而有变化，为一般画家所不及。董其昌曾说：“作云林（倪瓒，号云林子）画须用侧笔，有轻有重，不得用圆笔，其佳处在笔法秀峭耳。”（《画禅室随笔》）倪瓒的画与王蒙不同，倪以萧疏见长，王以茂密取胜。这两种画法，在明清时得到同样的发展。



渔庄秋霁图轴

《渔庄秋霁图轴》是最能代表倪云林的作品。三段式平远构图，荒诸秋林，隔水远山。用简括平淡的表现形式来概括深沉的忧虑和悲凉的心情，正是倪画为后人难以企及的地方。

吴镇（公元1280—1354年），嘉兴人。性情孤洁，隐居不仕，以卖卜卖画谋生，一生穷困。读儒书，通道释，曾在题墨竹诗中道：“倚云傍石太纵横，霜节浑无用世情，若有时人问谁笔，橡林一个老书生。”曲折地流露出了他的处世态度。画山水师法董、巨，自有一种苍郁之气。恽南田曾将他与同学董源的黄公望比较，认为“吴尚沉郁，黄贵萧散，两家神趣不同，而各尽其妙”，但是在当时，吴镇的画不被人看重。吴镇不以所画媚世，而专注笔墨情致，后来果成一家，所画山水有林下风气。清初吴历说他所画“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，浑然天成，五墨齐备”。在“元季四家”中，吴画少用干笔，充分发挥水墨晕染的特征，以显示自己的山水画特点。现存作品有《渔父图》、《双桧图》、《嘉禾八景图》、《秋江渔隐图》等。《渔父图》有多卷，均表现江南山



水景色，小舟渔父活动其间，随意点染，意境或开阔或幽深，又大多以秀劲潇洒的草书《渔父辞》相配，寄寓隐逸之意。

元山水画的发展与水墨画风的形成，与“元四家”的努力与倡导有很大的关系。除此以外，元山水画也有其他各种画风，如有继承马远、夏珪一路的，也有继承李成、郭熙一路的，也有继承“界画”一路的，所作界画楼阁，气势飞动，别具一格，对后世均有程度不同的影响。

双桧平远图

元代吴镇画。绢本，立轴，水墨，纵180.1厘米，横111.4厘米，该图曾被误为《双松图》。今藏台北故宫博物院。

>知识百科<

《双桧平远图》

《双桧平远图》为目前所见吴镇山水画中最早之作，吴镇作此画时年已49岁。画浙西一带的山景水乡，秀丽的低峦平冈，丰茂的杂木丛林，布满湖泊溪涧的丘间平原，充满着旖旎的风光。两枝交柯的老桧兀立溪畔，而将平冈、水流、屋舍、远处的树丛皆压低，更显出桧树的苍劲雄姿，使人襟怀舒展而情思邈远。此图显示了吴镇的气质，元气淋漓而不入野。



三、墨竹、墨梅与人物画

元代文人画的发展，使花鸟、竹石、梅兰等题材的绘画也发生了显著的变化。墨笔花鸟以及竹石梅兰的广泛流行，是其突出的标志。在艺术上讲求自然天趣，“以素净为贵”，宋院体花鸟虽未中断，但比起水墨花鸟，其形式就远不及。元代的人物画，或道释，或历史，或传说，或表现士大夫的闲适，舍此而无它，作品寥寥。

由于时代的原因和水墨山水的发达，元文人的审美观念也必然会反映到花鸟画上来。因为水墨花鸟、竹石、梅兰等最适合于文人以笔墨来写意寄兴，倪瓒所谓“逸笔草草，不求形似，聊以写胸中逸气”的说法，很快得到士大夫文人的赞同和呼应，就是书家、山水画家也大多兼擅水墨花鸟和竹石梅兰。元代的墨画发展很快，画墨桃、墨瓜、墨葡萄、墨鹰、墨牛、墨鱼、墨虫、墨鸟等，都不乏其人。其中以墨竹和墨梅成就最高。唐五代已有墨竹，宋有专攻墨竹的画家，如文同。《宣和画谱》分画10门，墨竹列为一门，在元代大兴，又盛行“竹谱”；墨梅也在宋人“以墨点花”



桃枝松鼠图

元代钱选画。纸本，横幅，设色，纵26.3厘米，横44.3厘米。笔法工整而有古拙之态。今藏台北故宫博物院。

＞知识百科＜

钱选的水墨花鸟

钱选（公元1239—1301年）的《桃枝松鼠图》就是元初花鸟画由工丽向清淡转变阶段的代表作，其开拓的简逸的意境情趣，已预示着向写意转化的信息。据说钱选由于“得酣于酒，手指颤掉”，他才着意在墨花、墨禽上写意作画，但这并不是主要的原因。他在作着色花卉时，就妙在生意浮动，随着观念的变化，自然向清淡的写意风格转化。而他的《白莲花图》已开创水墨写意的先声。

的传统基础上，发展成为一格。

《佩文斋书画谱》收录元代画家420多人，其中专画或兼画墨竹的约占三分之一强。文人士大夫都以墨竹为遣兴。

李衎（公元1245—1320年）是画竹大家，并能深探竹理，访吴楚闽南竹乡，甚至出使高趾（古越南），也访异邦奇竹，观察竹的生态形色，著《竹谱详录》一书。他画竹达到物我难分、“忘予之于竹”的程度。他的《修篁树石图》可以代表元代墨竹的最高水平，李衎也被称为“写竹之圣者”。

柯九思（公元1290—1343年）画竹师法文同、李，他画的墨竹“晴雨风雪，横出悬垂，荣枯稚老，各极其妙”。他的《竹石图》枝叶疏散有致，《双竹图》浓淡掩映得宜。柯九思提出书法可通画法，画竹枝可用草书法，发挥赵孟頫的说法，为文人画家所欣赏。

顾安，以画风竹而著名，时人论其画“竹态风势，极生动之致”。他和倪瓒、张绅合作的《古木竹石图》，倪瓒画石，张绅写古木，加上杨维桢的题字，犹如君子聚会中的吟咏弹唱。

这时期，画竹被视为文人雅事，所以山水画家，往往“画山画水不足便画竹”，如赵孟頫、高克恭、倪瓒、吴镇等，都留存有墨竹图，尚有少数民族的伯颜完仁、赤盏君实，也以画竹出名。元一代的画家，虽视墨竹为遣兴，但也花去穷年累月的精力，使“此君（墨竹）”在画史上的地位愈益突出。

墨竹风行之时，墨梅也为文人所尚，其中以王冕最为著称。

王冕（？—公元1359年），会稽（浙江绍兴）人。曾屡应进士不中，便遁迹江湖，后归隐家乡九里山。他能诗善画，尤工墨梅，继承南宋杨无咎并推崇华光和尚的梅花。“万蕊千花，自成一家”（夏文彦《图绘宝鉴》）。王冕画梅，自有托兴，曾在一幅画上题云：“冰花个个团如玉，羌笛吹他不下来。”因此险些入狱。王冕画梅多有创造，用笔精炼，墨色清淡明净，勾花点蕊似不经意，极为自然；创“胭脂作没骨体”，用朱色点画，受时人喜爱；又在圈白梅花的传统上，多用“飞白”，更见风韵，

也胜人一筹。曾著《梅谱》传世。

他的《墨梅图》画倒挂梅枝上的繁密的梅花，千姿百态，犹如万斛玉珠撒落于银枝，晶莹透彻，渗出一股清气。并于画上自题诗五首，其一曰：“明洁众所忌，难与群芳时；贞贞岁寒心，唯有天地知。”诗情画意相映，具有深邃的思想意蕴。画梅用“圈花”，爽利洒脱，以繁花达意也是创新。王冕的梅花充满着强烈的文人感情色彩，表现其孤傲正直的胸怀，人称之为“野梅”。

在画史上，与王冕齐名的画梅画家尚有陈立善，其作品有“疏影横拖水墨痕”的特点，极为清雅。这时期，善墨梅者有多人，正与文人士大夫情怀相合，但无论写竹、写梅，总须写出“士气”来，方为雅赏。

元代的人物画处于衰弱之势，因为当时的一般画家对人生抱有一种冷淡的态度，“非画者不说人事，是乃疏于人事之故也”，尽量避开接触社会反映社会的事情。山水画家王蒙说，他只要有“一管笔，一锭墨，一张纸，一片山”便能过“一生”，寄情于山水，而疏于去表现人事。元代的



南枝春早图

元代王冕画。绢本，立轴，水墨，纵141.3厘米，横53.9厘米，为王冕墨梅代表作。今藏台北故宫博物院。

＞知识百科＜

《南枝春早图》

《南枝春早图》意韵更深，技法精备，为王冕墨梅的代表作。绘倒垂老梅一枝，以飞白法画椿，兼有书法笔意，花枝交接处笔断意续，运笔风神峭拔，挺劲潇洒，一气呵成。画枝梢则气足力满，顿挫有韵律。画花仍枝花繁茂，但疏密有致，圈花用破蕊法，既表现出花瓣的柔润感，又表现出梅花的骨力，妙然天成。



红衣罗汉图

元代赵孟頫画。纸本，横卷，设色，纵26厘米，横52厘米，画罗汉神态生动，风格浑穆。今藏辽宁省博物馆。

人物画家，初有赵孟頫，评者认为其不逊于宋代的李公麟，后有钱选、刘贯道、任仁发、颜辉、张渥、朱玉、王绎等，各有所长。

赵孟頫的人物鞍马画成就也很突出，他吸收前人传统，创造了具有时代特色的作品。传世的有《三世人马图》、《人骑图》、《红衣罗汉图》等，前二图保留有较多的唐人遗风，后一图则是参以古法所创作的一幅人物画杰作。

刘贯道重视传统，能集诸家之长，且平时又重写生，积累现实素材。刘贯道曾为元朝“御衣局使”，于公元1279年画有《元世祖出猎图》，其中人物、鞍马尤为详尽，皆由平时写生而来，神情生动，体态准确；忽必烈乘骑居中站定，乃风骠不凡。

颜辉所画，多道释人物，工画鬼，亦善画猿。传世作品有

>知识百科<

《红衣罗汉图》

赵孟頫51岁创作《红衣罗汉图》，是根据在京师时，与天竺僧游，故在画罗汉时参以天竺僧形象，粗有古意。罗汉的衣纹用铁线描，即使是辅体树石等也相应地用铁线描，宗唐法，且过分精细。整幅画以罗汉手掌向右平伸为趋向性动势，坡石、藤叶俱向右倾斜，似有象外之趣。

从《李仙像》可以看出颜辉受南宋李唐人物画影响，在性格的刻画上既含蓄又鲜明，这是人物画发展到元代的代表作，在画史上占有重要的地位。



消夏图

元代刘贯道画。绢本，长卷，淡设色，纵30.5厘米，横71.1厘米，款“贯道”二字藏芭蕉丛竹空隙，画风近宋院体画。今藏美国纳尔逊—艾金斯美术馆。

《刘海戏蟾》、《李仙像》、《水月观音图》、《中山出猎图》、《戏猿图》等。颜辉画人物，笔法粗犷，有梁楷减笔遗法，以水墨居多；所画仙人能于外表中突出不同凡响的人格魅力和精神力量，富有个性色彩。如《李仙像》，画家笔下的形象，虽衣着蓝缕，足跛貌丑，但身材硬壮，目光深沉，表情肃穆，微蹙的眉宇间英气逼人，似乎能洞察人间的善恶，艺术地表现了李仙的气质和性格。画法以水墨与浅设色相结合，使人物在云雾、石崖、飞泉的神秘气氛中更显突出，更见深度。从此图可以看出画家受南宋李唐人物画影响，在性格的刻画上既含蓄又鲜明，这是人物画发展到元代的代表作，在画史上占有重要的地位。

其他如任仁发的《张果见明皇图》、张渥的《九歌图》（见前文）、《雪夜访戴图》、王绎的《杨竹西小像》（倪瓒补松石）、朱玉的《揭钵图》，或设色，或水墨，或白描，各有特点。

＞知识百科＜

《消夏图》

刘贯道的《消夏图》据考为《七贤图》残卷，图中闲适形象似六朝文士，即为阮咸，后人误题为《消夏图》。此图颇具古典意味，画一士大夫斜倚床榻的闲适形象，却又皱眉似有所思；此图很重视环境辅体的渲染，又画中有画，屏中有屏，似学五代周文矩的“重屏”。

四、繁盛一代的元杂剧

金末是元杂剧的酝酿期；蒙古族灭金以后，是它的繁盛期；元灭南宋统一全国以后，杂剧南下，却慢慢走向中落；元末已是强弩之末，走向衰微了。

元杂剧的形成和兴起，有政治上、经济上和文艺本身的各种因素。公元1234年，蒙古族灭金以后，对北方各族人民实行了残酷的统治，人民要求有能表达心中愤慨的艺术作品出现，于是一些带有批判现实政治的和包含反抗情绪的杂剧剧目应运而生。元初，北方的大都（北京）、真定（河北正定）、汴梁（开封）、平阳（山西临汾）等都市，城市经济虽经战争破坏，但恢复很快，为元杂剧的演出提供了物质条件和群众基础。由于元统治者废科举，断绝知识分子的进仕之路，有一部分知识分子便转向勾栏为杂剧艺人写戏，为人民鸣不平，如关汉卿、王实甫、马致远等。明胡侍《真珠船》云：“（他们）沉抑下僚，志不获展……而一寓之乎声歌之末，以舒其怫郁感慨之怀。”同时也出现了专为艺人写戏的“书会”，如拥有关汉卿的玉京书会、拥有马致远的元贞书会等。



霍山明应王殿元杂剧壁画

此殿在山西省洪洞县霍山脚下，与广胜寺下寺毗邻，俗称水神庙。今存庙貌主殿，即为大德九年（公元1305年）至延祐六年（公元1319年）所重建，正殿壁画则至泰定元年（公元1324年）全部绘完。壁画纵524厘米，横311厘米，绘前排演员5人，后排乐队及杂役5人，帐后1人。

13世纪前半叶，即蒙古族灭金前后，在宋杂剧、金院本的基础上，融合宋金以来的音乐、说唱、舞蹈等各

种艺术因素，形成了元杂剧。从《辍耕录》知道，金院本在表现人物故事方面已运用了多种艺术手段；当时的说唱诸宫调的乐曲组织形式，从契丹、女真、蒙古等族流传而来的曲调，都对元杂剧的曲调以直接的影响；说话人说故事的内容和说、表形式，以及队舞舞蹈、武技、傀儡戏和影戏中的动作和造型，都对元杂剧综合艺术的形成有着比较直接的影响。所以，在漫长的戏剧形成过程中，经金、元之交的特殊时期的融合，又有专业的书会组织的参与，使元杂剧在形成之后很快走向成熟，并在都市经济的发展中出现繁盛的局面。



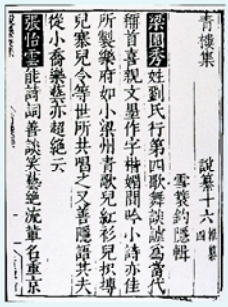
右玉宝宁寺水陆画

山西省右玉县宝宁寺，创建于明天顺四年（公元1460年）。寺内有元代水陆画一堂，计139幅，绢地，为明英宗天顺年间赐寺镇边的。今存山西省文物部门。图版为其中1幅，绘元代路歧人形象。

元杂剧的演出已有齐备的体制。它们在城市勾栏有比较固定的戏班，在大都则隶属于教坊，名隶乐籍的艺人成为官伎，受官方召唤。在各地流动的戏班，称路歧，大多是家庭戏班，也有农村临时组织的社火在迎神赛会时演出。演出的场所有厅堂、勾栏、庙台、露台等。

元末夏庭芝《青楼集》记录了当时著名的女艺人74人，附见各条的女艺人42人。她们并非专演杂剧，但大多以演杂剧为主。在元杂剧的艺人中，女艺人占优势，如“歌舞谈谑，为当代称首”、又能作词谱曲的梁园秀，“杂剧当今独步”的珠帘秀，又有天然秀、赛帘秀、翠荷秀等，著名的男艺人也有侯耍俏、黄子醋、以及《辍耕录》所载的刘耍和等，刘的女婿花李郎、红字李二还擅长编写杂剧。

元杂剧继承了宋金杂剧的脚色分工，并且在金院本的基础上，又进一步完善和细分，出现了末、旦、净、外、杂色五类，每一类脚色又有分工：末—正末、外末、小末、冲末；旦—正


青樓集　雪簑釣隱輯　說纂十六
梁園芳　姓劉氏行第四歌舞談謔為當代
稱首喜親文墨作字楷媚間吟小詩亦佳
所製樂府如小梁州青歌兒紅衫兒扳導
兒寨兒今等世所共唱之又善隱語其夫
從小喬樂藝亦超絕云
張怡雲　能詩詞善談笑藝塲流輩名重京

明嘉靖刻本《青楼集》

这是一卷记述元代城市110余个伎女生活的著作，留下了珍贵的戏曲资料。作者为元末夏庭芝，字伯和，号雪簑，别署雪簑钓隐，江苏华亭（今上海松江）人。此书影为明嘉靖间（公元1522—1566）青黎馆《古今说海》刻本。

旦、外旦、小旦、老旦、搽旦；外；净—净、外净、净旦；杂—孛老（老汉）、卜儿（老妇）、徕儿（儿童）、驾（皇帝）、孤（官员）、细酸（读书人）、曳刺（走卒）、禾（农人）、邦老（强盗）、都了（乞丐）等。杂色中的名称是沿用市语，细分各色是由扮演角色的年龄、身份、职业及角色的主次而来。这也从一个侧面反映了元杂剧与现实生活的紧密关系。

元杂剧用“题目正名”来概括主要情节，往往用二句或四句，最后几个字便是剧名，如“秉鉴持衡廉访法，感天动地窦娥冤”。这题目正名常在演出开始前用作戏招子，来吸引观众。

一本戏的演出，通常是四折加楔子。四折戏由四套宫调不同的套曲组成（后来也有变化成多本多折的，而一折一套曲不变），情节发展的规律按“起承转合”进行。“楔子”是元杂剧结构上的一大特点，所谓楔子，即是打入木器接缝处使之紧密的木楔。这用在杂剧中为一短小过场戏，或用在第一折前，或用在折与折之间，承上启下，使剧情发展紧凑。

演出以歌唱为主，而且分旦本、末本，正旦演唱的叫旦本，正末演唱的叫末本，一人主唱到底，次要的角色一般不唱，偶尔也唱一、二支单只曲。元杂剧的说白叫做“宾白”，念诗对或顺口溜之类的用韵白，一般的“自报家门”和独白、对白、背



新绛吴岭庄元墓杂剧砖雕

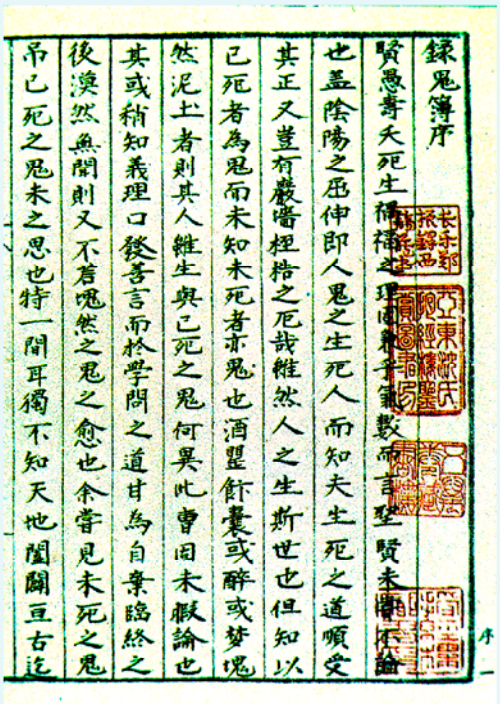
1978年于山西省新绛县吴岭庄卫家墓出土。此墓建于元至元十六年（公元1279年），墓前室内壁墓门上方嵌有模制浮雕彩绘杂剧砖雕7块。

白、带白（插在唱曲中间）用散白。古人用“曲白相生”来形容元杂剧的演唱方式，也是指歌唱与念白的亲密关系。

剧中的动作或效果表演，叫做“科”，“身之所行，皆谓之科”，如“做悲科”、“醉科”，元人也叫“做手儿”，大致与后世所谓的“身段”相同。又如“雁叫科”、“托砌末上科”，那是指表现效果和持必要的道具（砌末）上场。古人也把“科”的表演叫做“科范”或“科泛”，在演出中也就慢慢地程式化了，而且有很多是虚拟的表演。

在开演正戏前有“参场”，演员装扮角色一齐登场，吹笛、打鼓、拍板的乐人也登场，向观众致意。然后是“开呵”，演正戏，例由冲末上场，叫“冲场”，冲场后，或正旦，或正末，上场演正戏。四折戏演出结束后，常用“打散”，即用一个小节目送观众。

元杂剧当时是很发达的，后来逐渐走向衰微，固然有政治、经济方面的原因，但主要的是艺术本身的原因。它从形成起，已暴露了它在体制上的局限，因此，在辉煌一代之后，它的地位很快地被继续发展之中的南戏所取代。


录鬼簿序

贤愚寿夭死生福禄之理固有命焉然言聖賢未嘗不論也盖陰陽之屈伸即人鬼之生死人而知夫生死之道順受其正又豈有巖牆桎梏之厄哉維然人之生斯世也但知以已死者為鬼而未知未死者亦鬼也酒罍飲囊或醉或夢愧然泥土者則其人雖生與已死之鬼何異此曹固未暇論也其或稍知義理口發善言而於學問之道甘為自棄臨終之後漠然無聞則又不啻嗚然之鬼之愈也余嘗見未死之鬼弔已死之鬼未之思也特一間耳獨不知天地闔闢亘古迄

明天一阁蓝格写本《录鬼簿》

元钟嗣成著，二卷，有至顺元年（公元1330年）自序。记录元代戏曲、散曲作家152人，作品名目400余种。此书影为四明（今宁波）范氏天一阁藏明贾仲明增补的蓝格写本。

五、关汉卿与王实甫

元杂剧繁盛一代，杂剧剧本创作的兴旺发达也是一个很主要的原因。中国戏剧史上大量有作者可考的剧本创作是从元代开始的。杂剧作家关汉卿与王实甫等元曲四大家是其中的杰出代表。



关汉卿画像

关汉卿是元杂剧最高成就的代表。《录鬼簿》列其为“前辈名公才人”之首。此图为1958年世界文化名人关汉卿戏剧创作700年纪念时李斛所作，今藏中国历史博物馆。

元杂剧的剧目与宋金杂剧有一定的继承关系，有一些剧目是由此改编或新编而来的，但大部分剧目是由杂剧作家（当时称“书会才人”）创作的。据傅惜华《元代杂剧全目》，知元杂剧共437种（包括元明之际无名氏作品），姓名可考的作家约200人，流传的作品约有208种。

从明代到清代，一般地都推崇“关、马、白、郑”元剧四大家，也有人说“关、王、马、白”四大家。他们的作品在文词和意境上都达到比较高的境界，文人的意识比较强烈地体现在作品之中，特别是关汉卿和王实甫的作品，在思想性和艺术性上的确达到了元杂剧的最高峰，这是他人所不能企及的。但就元杂剧作品中反映现实和抨击当时黑暗的社会生活而言，大量的无名氏作品也闪耀着现实主义的光辉。这里我们主要介绍关、王的成就以及马致远、白朴、郑光祖的代表作。

关汉卿，名不详，号已斋叟（一作一斋），大都人。关于他的籍贯，有祁州（河北安国）、解州（山西运城）等几种不同的说法，大约生于金末或元太宗时（公元1230年前后）。《录鬼簿》说他曾任太医院尹。《析律志》云：“关一斋，字汉卿，燕人。生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠。”他在大都玉京书会从事杂剧创作，偶尔还在瓦肆勾栏中粉墨登场，与杂剧作家纪君祥、康进之、王和卿和演员珠帘秀关系十分融洽，是当时杂剧界的领袖人物。他懂音律，又熟悉舞台演出，长期生活在艺人圈中，对社会底层生活和民间勾栏艺术十分熟悉。元灭南宋后，关汉卿也南下临安，写过一首《大德歌》后不久，他

就逝世了。

关汉卿的一生是在紧张的戏剧活动中度过的。他创作了67种杂剧，现流传下来的仅有18种，还写过不少散曲，生活在黑暗时代的关汉卿，有着疾恶如仇、不畏强暴的坚强性格，自比是“蒸不烂、煮不熟、炒不爆”的一颗响当当的“铜碗豆”。他通过作品，为苦难中的人民喊出了悲愤的呼声，也为敢于反抗、善于斗争的人们唱出乐观的颂歌，他的作品洋溢着乐观主义的战斗精神。他的剧本很适合于舞台演出，人物形象生动，舞台语言极富艺术表现力，是杂剧艺术的行家里手，深受当时以及后代人的尊敬。



临汾魏村牛王庙元代戏台

山西临汾魏村北岗有三王庙（祀牛王、马王、药王），俗称牛王庙。庙始建于宋祥符七年（公元1014年），戏台坐北朝南，单檐歇山顶，与神庙相对。

《窦娥冤》是关汉卿最出色的代表作之一。通过窦娥这个饱受煎熬、最后死于非命的普通童养媳的悲惨命运，满腔悲愤地抨击了社会的黑暗和吏治的腐败。窦娥夫亡与婆婆相依为命，不料受到张驴儿父子的胁迫，被诬陷成毒死张父的凶犯。官府又不分青红皂白，严刑逼供判决。窦娥在绝望之时不甘向命运屈服，向天地神鬼发出了埋怨和呵骂：“有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖、颜渊；为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却元来也这般顺水推舟。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！”在临刑时，又发下三桩誓愿：一要刀过头落后，一腔颈血飞洒丈二白练之上；二要六月降雪，掩盖她的尸体；三要当地大旱三年。后果应验。作家以浪漫主义色彩，于浓厚的悲剧气氛中，表现了正义的愿望是不可战胜的力量。这就是流传久远的“六月雪”的故事。剧中对窦娥既善良又有反抗精神的性格，进行了多侧面的刻画，塑造了普通妇女的鲜明形象。

《鲁斋郎》写权贵鲁斋郎抢夺银匠李四和六案都孔目张之

妻，迫使两家妻离子散。最后由包拯设计智斩鲁斋郎，两家才得团圆。关汉卿通过对鲁斋郎形象的塑造，突出地表现了封建统治阶级凶横残暴的特征。虽假托故事发生在宋代，但鲁斋郎的形象却是元代社会权贵势要的典型。

《救风尘》是个喜剧作品。写纨绔子弟周舍骗娶妓女宋引章，入门之后就对宋引章加以迫害。宋引章的结义姐妹赵盼儿凭着机智，也用欺骗的手法和周舍斗争，救出宋引章，并促成了宋与书生安秀实的婚事。关汉卿笔势酣畅地描写了赵盼儿的动人形象，增添了喜剧的色彩，也真实地表现了妓女的辛酸，并寄予了深切的同情。

《拜月亭》是一出表现爱情的作品。写蒋世隆、王瑞兰历尽曲折和磨难的爱情婚姻故事。作家把故事放置在一个兵荒马乱、秋雨连绵的环境中展开，表现战争给人民带来的苦难，同时通过优美的曲词和心理描写的方法，生动而深刻地刻划了出自深闺的王瑞兰的性格变化，使人物具有时代的典型意义。

表现三国关羽英雄豪情的《单刀会》，也是关汉卿的代表作之一。写东吴鲁肃为了索还荆州，设下三计，邀请关羽渡江赴宴。关羽智勇双全，单刀赴会，安然返回。他让关羽在过江时豪情歌唱："大江东去浪千叠。引着这数十人，驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙，可正是千丈虎狼穴，大丈夫心烈。我觑这单刀会似赛村社。"将汉寿亭侯关羽的英雄气概和必胜信念以大江衬托描写得浩气贯天，十分有气势。曲中又有"则你这东吴国

＞知识百科＜

元曲作家

元钟嗣成《录鬼簿》和明贾仲明《录鬼簿续编》，是我们了解元杂剧的最重要的资料，它们把作家分成前期和后期，前期作家有56人，作品337种，以大都为中心活动在金末至元大德年间，著名的作家有关汉卿、杨显之、王实甫、白朴、马致远、高文秀、石君宝、纪君祥、康进之、尚仲贤、郑廷玉等10余人，传世优秀作品有数10种。元中叶以后杂剧中心南移临安，后期作家51人，作品78种，无论数量和质量都不能跟前期相比，优秀的作家仅有郑光祖、乔吉、秦简夫、萧德祥、宫大用等数人而已。

的孙权，和俺刘家甚枝叶？”关汉卿创作此剧的意图已经明晰，从中泄发出处于蒙古族统治之下的汉族文人强烈的民族情感。

关汉卿的作品大多被近世戏曲改编演出，深受人民的喜爱。他是一位伟大的戏曲作家，在戏曲史上占有重要的地位。



元末明初刻本《西厢记》残叶

《西厢记》今存最早刊本为明弘治十一年（公元1498年）金台岳刻本。1980年北京中国书店在一部元刻《文献通考》书背发现了《西厢记》的4片残叶，版式古老，校刻不精，近明成化年间（公元1465—1487年）北京永顺堂《白兔记》刻本。

王实甫，大都人。元贞、大德年间（公元1295—1307年）在大都活动，是“元贞书会”的主要成员，一代杂剧作家，著有杂剧14种，仅3种有传本，以《西厢记》夺魁天下。

他根据唐人小说元稹的《莺莺传》和金诸宫调董解元的《西厢记》，另辟蹊径，进行了主题和人物性格的大改造，重新创作的杂剧《西厢记》更为成功。

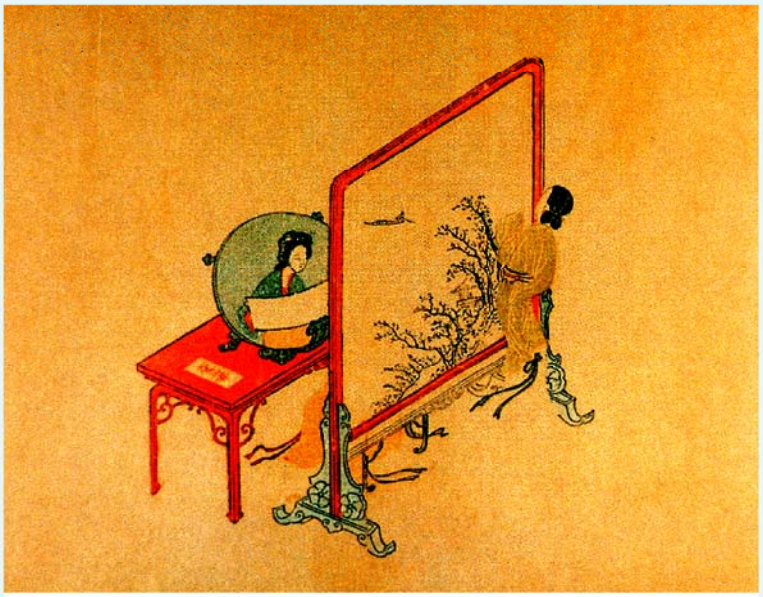
《西厢记》篇幅长大，为5本21折，每一本仍按照杂剧的体制，一本四折，第一本加楔子。其主要成就在于完成了戏剧矛盾冲突的典型化和戏剧人物形象的典型化，在思想性和艺术性上都达到了很高的水平。

故事中老夫人和莺莺、张生、红娘之间的矛盾，是封建家长维护礼教和青年一代追求爱情之间的矛盾，老夫人越是拘禁得紧，越是引起莺莺的强烈反感，与张生、红娘联成一气，一步步走向背叛老夫人的道路。莺莺、张生、红娘之间的矛盾，是在前一对矛盾的制约下发生的，是由身份、教养、处境、性格不同而引起的误会性质的矛盾，误会戏剧性地产生，戏剧性地消除，并促进第一对矛盾推向高潮。孙飞虎的叛军与上述两对矛盾的矛盾，以张生借白马解围平息矛盾，同时促进了张生、莺莺的月下私会，加快了第一对矛盾的解决。王实甫以高超的技巧使矛盾冲突具有时代的反封建的意义和戏剧意义。

张生、莺莺都出身于贵族，又有着父死家破的共同经历和

《西厢记》插图精品

此两幅明代插图均为描写《西厢记》中崔莺莺“窥简”的情态，无比精妙。线描图为明陈老莲作，刊于明崇祯十二年（公元1639年）刻印的《北西厢秘本》。彩绘图为德国科隆博物馆藏20幅彩绘《西厢记》之一，立意构图均属上乘。





文化教养，彼此一见倾心，接着情意缠绵，是有思想和感情基础的。但是，莺莺早已许配郑恒，要她违背母命，另择佳偶，困难重重，因此处处小心，提防封建家法和红娘随身监视。莺莺性格表现为聪明机智和深沉不露两方面，跟张生的憨厚、红娘的正直，形成鲜明的对比。王实甫笔下的张生是个痴情书生，以清新



的诗句和杰出的才能赢得莺莺的好感，他经常以乐观而又可笑的态度面对矛盾，给戏剧增添不少喜剧色彩。红娘是一个很成功、很有创造性的角色。她有正义感，富有同情性，支持张生、莺莺的爱情，但是，她是一个家生婢女，在老夫人、小姐面前的表现需采取她的特殊的方式。王实甫赋予她以胆识和才干，在矛盾冲突中表现了她的勇敢、热情和智慧。老夫人是一个贯串全剧的人物，是典型的封建家长形象，有封建的合理性一面，也有禁锢青年自由爱情的不合理一面。王实甫借矛盾冲突的进展，有层次地揭示了她严酷、虚伪的面目。

《西厢记》情节的发展曲折多变、有声有色，戏剧语言典雅优美，在描写环境气氛、人物心理方面起到了极好的效果，而且能因人物而异，带上不同的感情色彩，使人物语言性格化，极适宜于戏剧表演。

《西厢记》问世以来，历来受到人民的欢迎和进步文人的赞赏，同时也受到封建统治阶级和封建文人的诋毁与禁止。《西厢记》至今还在舞台上不断放射出灿烂的光辉。

＞知识百科＜

元剧四大家之“马、白、郑”

元剧四大家是“关、马、白、郑”还是“关、王、马、白”一直存在争议，但是不可否认他们都创造出了优秀的元杂剧代表作。

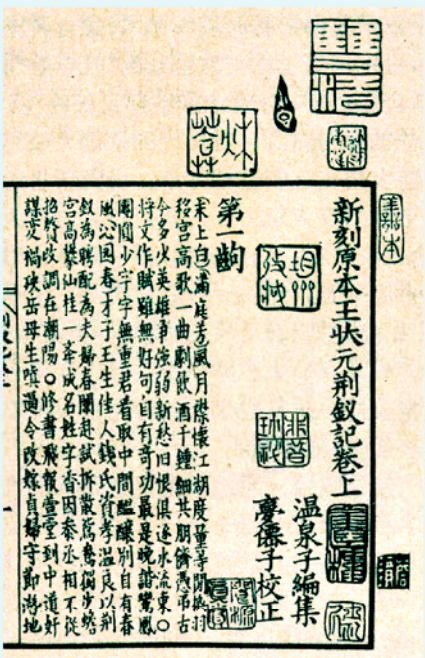
马致远是汉族儒生一流的人物，对政治抱着失望、消极的态度。他的《汉宫秋》一剧充满着悲剧的情绪，且以王昭君投江不离汉土作结局，就此寄寓着故国之思。马致远的戏剧语言典雅清丽，与关汉卿的“本色”不同，作家的主观色彩很浓，而语言的性格化相对不足。

白朴的戏剧作品以《梧桐雨》、《墙头马上》为代表，虽都写男女爱情，但表现方法和戏剧基调是截然不同的。《梧桐雨》写唐明皇与杨贵妃的故事，加进了自己的时代感受。唐明皇深秋雨夜哭贵妃的描写，深沉动人，充满着人世沧桑的感伤情调。《墙头马上》塑造了一个大胆追求爱情的少女李千金形象，性格率真、泼辣，没有闺阁千金的性格弱点，富有喜剧性，是一出很成功的杂剧作品。

郑光祖是元杂剧后期的代表作家，虽然他的作品无法跟关、马、白相比，但他的《倩女离魂》仍不失为一部爱情佳作。以浪漫主义的手法写倩女“离魂”后的种种情态表现，细腻传神，意境优美，是该剧艺术上的主要成就。

六、元南戏的繁荣和发展

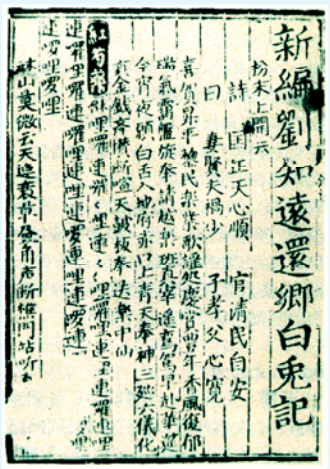
当元杂剧繁盛的同时，元代的南戏仍在继续发展之中；当元末杂剧处于衰微之时，南戏则处于繁荣发展时期。这是继南宋末南戏开始流布以来的基本趋势，并将一直发展到明中叶进入蜕变期。


新刻原本王状元荆釵記卷上
温泉子編集
豪德子校正
第一齣

明嘉靖刻本《荆钗记》
此剧为“四大南戏”之首。写王十朋与钱玉莲的曲折的爱情故事，历来享有较高的评价。此书影即为明嘉靖年间（公元1522—1566年）姑苏叶氏刻本，温泉子编集，较近古本。

在古人的记载中，常有关于元南戏的不符实际的话。因为那时元杂剧处于黄金时期，赢得文人学士的青睐，而对于“鄙俚”的南戏是不屑一顾的，但是在他们的记载中还是透露了消息，如《草木子》云“其后元朝，南戏尚盛行”，《南词叙录》云“（元）顺帝朝，忽又亲南而疏北”等。在元灭南宋以后，在江南与东南沿海农村乡镇的南戏继续流行，保持着民间的浓厚的生活气息，在城市立足的南戏并有了较大的发展，引起上层社会的文人与士大夫们的注意。元南戏与元杂剧并行不悖，并形成北剧南下、南戏北上的戏曲交流的新格局，在临安始终有编撰戏文的书会，如《错立身》、《小孙屠》皆是“古杭”书会才人编撰的，并在其戏文中还能看到南戏、杂剧合流的现象。《青楼集》记载有龙楼景、丹墀秀、芙蓉秀专工南戏的演员。《录鬼簿》也记载有沈和甫创南北词合腔，萧德祥兼作杂剧、戏文。《寒山堂曲谱总目》还提示，在元大都有邓聚德和马致远编撰过戏文的事。说明元南戏还有远传到北方大都的可能。

元南戏与南宋的早期南戏相比较，在艺术形式上有了很显著的进步。尤其是在音乐上的发展，用多种方法吸收了北曲音乐，并初步形成了南曲联套的结构方式（谈元音乐时再述）。由于音乐的进步，元南戏已善于运用抒情的演唱来充分抒发男女


新編劉知遠還鄉白兎記

明成化刻本《白兔记》
宋元南戏《刘知远》又称《白兔记》，为“四大南戏”之一。此书影为1967年在上海嘉定发现的明成化年间（公元1465—1487年）刊本《新编刘知远还乡白兔记》，似为当年演出本，存早期南戏风貌。

主角的内心情感。在念白方面，也更重视用念白与歌唱相结合、韵文白与散文白相结合的复杂的形式来表现人物，且出现了长篇韵白的形式。在“科介”的表演上，已注意生活动作舞蹈化和舞蹈动作戏剧化、性格化，丰富了舞台表演艺术。

元南戏的脚色行当在生、旦、净、丑、外、末、贴的七种脚色类型的基础上又进一步细分：生分出小生，旦分出小旦，外分出大外、小外、官外、老外，贴分出小贴、老旦，末分出小末，净分出小净。每一行脚色综合了同类的许多各别人物的职业、年龄、性别、气质、地位、性格诸因素，随着南戏题材的扩大，在演出实践中为不断提高表演技艺，脚色分工制也不断趋于完备。我们现在见到的元南戏本子，大多已分出或分折，这是明人改本，与《张协状元》一样，原本是不分出或折的，但上下场分场次的形式比早期南戏要清晰得多，这是因为元南戏在运用上下场诗对方面已成制度、音乐结构也比以前进步的原因。

元南戏的代表作品，有号称“四大南戏”的“荆、刘、拜、杀”和高则诚的《琵琶记》，以《琵琶记》成就为最高，徐渭赞其“用清丽之词，一洗作者之陋”，它是元末明初南戏振兴的标志之一。

高明（？—公元1359年），字则诚，温州瑞安人。高则诚以


新刊元本蔡伯喈琵琶記卷上

清陆贻典钞本《琵琶记》
此剧为元末南戏作家高则诚的作品，是现存南戏中最优秀的作品。此书影为清陆贻典钞本《新刊元本蔡伯喈琵琶记》，今知为最近古本的一种。



明万历刻本《琵琶记》插图

此图描绘蔡伯喈重婚牛府的情景，刊于明万历汪氏玩虎轩《琵琶记》刻本。

字行，自号菜根道人，瑞安旧属永嘉郡，永嘉亦称东嘉，故人称为东嘉先生，为当时名流。公元1345年中进士，始入仕途，曾两次被起用，后力辞解官，旅居四明（宁波）栎社沈氏楼，闭门谢客，以词曲自娱。《琵琶记》就在这时期内完成。元至正十九年（公元1359年）春，朱元璋进攻浙东占据四明，曾征召高则诚。他以老病不出，不久病卒。

《琵琶记》写书生蔡伯喈新婚两月，进京赴试，得中状元。牛丞相要召他为婿，蔡再三推却，未被应允，被迫重婚牛府。这时，他的家乡连遭荒旱，父母靠妻子赵五娘赡养。在天灾人祸中，父母相继饿死。赵五娘罗裙包土埋葬公婆，身背琵琶，弹唱乞讨，进京寻夫。幸亏牛氏贤德，使她与蔡伯喈重圆。于是，一夫二妇归家庐墓三年，一门旌表。



《琵琶记》的思想内容是比较复杂的。它重新塑造了蔡伯喈的形象，以他辞试不从、辞婚不从、辞官不从的“三不从”作为描写蔡伯喈的基础，具体写了蔡的软弱、动摇的性格，寄予了过多的同情与谅解；但又借古道热肠的蔡大公以“三不孝”作了微弱的批判，结果还是开脱了蔡应负的责任。因为如果没有“重婚牛府”，蔡家就不可能遭受如此凄惨的命运。作者在戏剧中强调了“事君”与“事亲”的矛盾，从情感上否定“事君”，寄寓着对元统治者的不满。在戏剧中，又贯串着以封建伦理道德来医治社会痼疾的主观意图，对赵五娘、牛小姐的描写就或多或少地宣扬了伦理道德的力量。但赵五娘的形象塑造是很成功的。她的不惜自我牺牲，甘于承担苦难，写得颇有真情实感，概括了古代妇女的共同命运，揭示了崇高的精神美。戏剧语言通俗生活化，却又能将人物心曲刻画入微，如《吃糠》一出中赵五娘的唱：“糠和米，本是相依倚，被簸扬作两处飞。一贱与一贵，好似奴家与夫婿，终无见期。丈夫，你便是米呵，米在他方没处寻。奴家恰便似糠呵，怎的把糠来救得人饥馁?好似儿夫出去，怎的教奴，供膳得公婆甘旨?”这段曲文被传为神来之笔，得之天然。他如《尝药》、《剪发》、《描客》等出也能情境相生，直抒胸臆。《琵琶记》创造的赵、蔡两地相思、两条线索交错递进、分而合的结构也很有特色，在鲜明的对照中加深戏剧矛盾的悲剧性。

《琵琶记》创作的成功，把南戏艺术向前推进了一大步，对

＞知识百科＜

明人改本戏文

据钱南扬《戏文概论》，宋元南戏大约有238本，其中大多数属元代编撰的，但流传下来的还不足十分之一，其余保留有佚曲、佚折与完全失传的，大约各占一半。较多地保留原貌的仅有《永乐大典》收录的《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》和明成化本《白兔记》、明宣德本《刘希必金钗记》、清陆贻典抄本《元本蔡伯喈琵琶记》等，以及流于西班牙的明嘉靖本《风月锦囊》中的戏文摘汇。流传的南戏大多经明人改订，反映了明人的意识和明代南戏的演剧形态，我们称之为“明人改本戏文”。

后世戏曲有着深远的影响。

“四大南戏”在明徐渭《南词叙录》“宋元旧篇”中都有著录，作者不详。我们能见到的都是“明人改本”，上文已说其中只有两种接近于古本。关于“改编者”却有说法，或谓《荆钗记》有苏州柯丹丘编本，有人认为柯是宋人，有人认为柯是元人；或谓《白兔记》（即《刘知远》）有元温州书会才人编本；或谓《拜月亭记》（又名《幽闺记》）有元施惠编本；或谓《杀狗记》有元徐畛编本。现在还很难确证“改编者”，但可以说都是根据当时流传的古本改编的，其中渗透着很多符合人民群众意愿的创造，所以受到人民群众的欢迎，历来有各地方剧种的演出。

《荆钗记》歌颂了真挚的爱情。王十朋对结发之妻钱玉莲的爱情始终不渝，钱玉莲也具有古代妇女的崇高品德，这在南戏中都是比较少见的。其中有几场戏很动人，如《祭江》、《见母》，以真切之词、真切之调，写真切之情，感人至深。

《白兔记》以深切的同情塑造了一个非常动人的形象李三娘，概括了封建社会绝大多数农村妇女的悲惨命运。戏剧具有浓郁的民间创作特色，文字质朴，刻画人物生动自然，编排情节集中深刻，如《磨房产子》能于李三娘凄苦的遭遇中揭示出人物的高尚美德，引起观众的共鸣。

《拜月亭记》描写患难之中建立起来的坚贞的爱情。戏剧将王瑞兰、蒋世隆悲欢离合的爱情，跟反映金末战乱时代和批判封建伦理结合起来，以高超的艺术手法，或悲或喜地曲折地展开，多侧面地刻画人物性格，真实动人。语言质朴，意境优美，具有较高的艺术欣赏性，如《走雨》、《拜月》洋溢着幽默的情趣，深受人民喜爱。

《杀狗记》比较上述三戏境界较低，因为有浓重的说教气息，宣扬“孝友为先”、“和睦为本”和“妻贤夫祸少”等伦理观念。主人公杨氏是封建社会典型的“贤妇”，不敢正面阻止丈夫孙华的劣迹恶行，采取杀狗劝夫的计策来警醒丈夫，在观念上屈从封建伦理教条。戏剧有民间文艺的特色。

七、宫廷舞蹈的宗教色彩

元代时的全国统一，有利于各民族的舞蹈交流。宫廷宴乐舞蹈成了各种乐舞会聚，各民族的舞蹈在其中穿插表演。

元代的宫廷队舞不称队舞而称乐队。宫廷乐队有较详细的舞制规定。从《元史 · 乐志》中可以看到，这些舞制规定反映出多样化的地位调度和队式，以及丰富多彩的服装、舞具、曲名等。其中有头戴幞头、穿袍、束带、执笏的官僚，也有戴翠冠、贴花钿、着绣衣、执牡丹的妇女，表演着汉族舞蹈。还有扮成金翅雕、乌鸦、鹤和龟的，作“飞舞之态”表演，是中国历史悠久的模拟鸟兽舞蹈。另外，还有披甲执戈、执斧、执叉的武士装，可推之表演的是武舞和战舞。同时还有很多宗教服装和各种面具。舞者扮演着文殊像、普贤像、如来像、八大金刚、五方菩萨、乐音王菩萨等。可知这些宫廷舞蹈有一部分是带浓厚的宗教色彩的。

元朝建立初期，很注重在全国各地收集舞蹈人才和乐器、礼器等。据《元史 · 礼乐志》载，元世祖忽必烈“至元元年（公



元伎乐画像砖

此二图皆为女伎。一图为击大鼓，一图为吹筚篥。今藏天津艺术博物馆。

元1264年）十月，括金乐器散在寺观民家者。先是括到燕京钟、磬等器，凡三百九十有九事……大兴府又以所括钟、磬十事来京……”《元史·世祖本纪》载：“丁未日括江南乐工。”“徙江南乐工八百家于京师”。北方金朝的乐器，南方技艺较高的舞乐伎人，都集中到了元大都，这对元代宫廷乐舞制度的制定与完善，均起到了积极的作用。元代的宫廷雅乐，完全承袭中原汉制，引用“文舞”和“武舞”两大类，祭祀天地、祖先和神灵。

元顺帝时期（公元1333—1368年），宫女三圣奴、妙乐奴、文殊奴等16人，表演《十六天魔舞》。这是一个美丽的女子群舞。元人张昱的《辇下诗》，描写了宫中表演《天魔舞》的情景：“西天法曲曼声长，璎珞垂衣称艳装。大宴殿中歌舞上，华严海会庆君王。西方舞女即天人，玉手昙花满把青，舞唱天魔供奉曲，君王常在月宫听。”《十六天魔舞》原是娱佛的女子群舞。其乐声和舞态的优美如仙女下凡。据说，初创时是佛事演出，观者均是受过“秘密戒”的佛教信徒。《十六天魔舞》的艺术性和审美价值都很高，并着意表现舞女的“国色天姿”和“清歌妙舞”。它从佛教殿堂走进宫廷，又传入民间。但元代统治者明文禁止这种秘宗舞蹈，不允在民间流行。故《元典章·刑部》有禁令：“今后不拣甚么人，《十六天魔》休唱者，杂剧里休做者，休吹弹者……如有违反，要罪过者，仰钦此。”

>知识百科<

教坊舞女

元人杨允孚在《滦京杂咏》中有诗：“又是宫车入御天，丽珠歌舞太平年。侍臣称贺天颜喜，寿酒诸王次第传。”讲的是在元代宫廷，当皇帝坐骑行至御天门前，教坊舞女就得在前面载歌载舞相迎接，并舞出“天下太平”四个字。诗中的“丽珠”是教坊舞女中技艺最高的领舞者，舞蹈的字型图案全掌握在心中，她带领舞队移动的路线，能准确地组成不同的流动字型。

宫中的教坊名伎还有李当当，人赞为“歌舞当今第一流”。后李当当出家当了女道士。另外，深得元顺帝宠爱的凝香儿，有宫中“七宝之一”美称。凝香儿以才艺出色而闻名，善跳模拟飞鸟形态的舞蹈《昂鸾缩鹤舞》。



八、兴旺发达的民间音乐艺术

元代的民间音乐艺术，走着与宫廷乐舞相反的道路，它深入受元统治者压迫最深的人民群众中间，植根于现实生活的土壤中，获得了自身的更大发展。

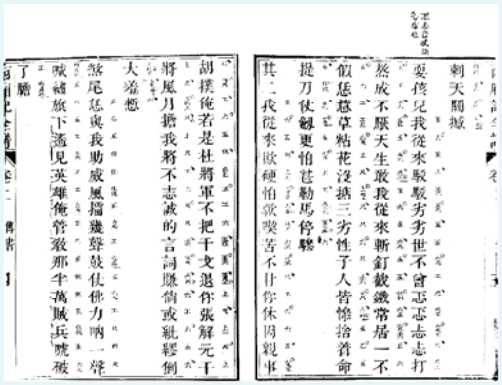
这时期的民间音乐艺术，大多表达了人民对元统治者的不满和反抗情绪。因此，民间音乐艺术在说唱艺术、器乐艺术、戏曲艺术和文人散曲艺术等方面，都得到了比较大的发展，并随着城市经济的发展和市民阶层的扩大，民间音乐艺术呈现兴旺发达的新局面，为明清二代的繁荣奠定了基础。

说唱音乐

元代的说唱音乐，在继承宋金说唱音乐的基础上得到了新的发展。

诸宫调

宋代的《西厢记诸宫调》在元代仍然继续流行。同时也有很多其他的诸宫调作品。当时善唱诸宫调的著名民间女艺人有赵真真、杨玉娥、秦玉莲和秦小莲。元代留下的诸宫调作品文献名有 3 个：其中之一是宋代张五牛原创、元人商正叔改编的《双渐苏卿诸宫调》，另两个是元人戴善夫的《诸宫调风月紫云亭》和王伯成的《天宝遗事诸宫调》。前两者已失传，后者留下的残缺词谱，保留在《九宫大成南北词宫谱》中。



西厢记全谱

元代杂剧作家王实甫《西厢记》，有用北曲曲牌演唱的谱本，世称《北西厢》。此图为清代叶怀庭编的《纳书楹曲谱》中的《西厢记全谱》，用工尺记谱。

陶真

宋代在农村兴起的说唱音乐“陶真”，在元代十分流行，并有很大的发展。比如，在原来的七字句中间，又穿插进了民间的“莲花落”和声，变成由净唱词，由丑帮腔的形式。元代末年高明《琵琶记》

（汲古阁本）第17出《义仓赈济》中有净扮李社长和丑扮都官的一段对白：

（净云）……只有第三个孩儿本分，常常将去了老夫的头巾，激得我老夫性发，只得唱个陶真。

（丑云）呀！陶真怎的唱？

（净云）呀，到被你听见了。也罢，我唱，你打和。

（丑云）使得。

（净唱）孝顺还生孝顺子。

（丑和）打打口台莲花落。

（净唱）忤逆还生忤逆儿。

（丑和）打打口台莲花落。

（净唱）不信但看檐前水。

（丑和）打打口台莲花落。

（净唱）点点滴滴不差移。

（丑和）打打口台莲花落。

陶真在元代是一种群众喜闻乐见的说唱音乐形式，其伴奏乐器是鼓，具有浓郁的民间生活气息。它的艺术形式不断地演变发展，并成为近现代说唱音乐某些曲种的前身。

词话

“词话”也是元代民间的说唱音乐曲种。关于“词话”这一







曲种称谓，最早可见于元完颜纳丹等人撰写的《通制条格》卷27《杂令》中所言："至元十一年（公元1274年）十一月中书省大司农司呈：河北河南道巡行劝农官申：顺天路束鹿县镇头店聚约百人，般(搬)唱词话，社长田秀等约量断罪外，本司看详：除系籍正色乐人外，其余农民、市户、良家子弟，若不务正业，习学散乐，般唱词话，并行禁约。都省准呈。"在《元史》卷105《刑法志》之四中也提及："诸民间子弟，不务正业，于城市坊镇演唱词话，教习杂戏，聚众淫嚎，并禁治之。"

以上可见，元统治者最害怕人民用艺术形式抨击社会的黑暗，民间流行的说唱曲种"词话"也是一种生命力旺盛的民间音乐形式。

器乐与器乐曲

在元代的民族音乐的交流中，促进了器乐与器乐曲的发展，最值得一提的是"三弦"乐器和《海青拿天鹅》琵琶曲的出现。

三弦

三弦的远祖可能是秦代的"弦鼗"。元代著名的散曲家张可久在所写的曲词中曾说到这个乐器："三弦玉指，双钩草字，题赠玉娥儿。"明杨慎在《升庵文集》中也说："今之三弦，始于元时。"很有可能，三弦是在蒙古军席卷欧亚之际，受中亚地区琉



运城西里庄元墓杂剧壁画

1986年于山西省运城市西里庄元墓出土，为元代中、后期之物。左图为西壁画绘脚色，右图为东壁画绘乐队。

特类弹拨乐器的启发，在中国原有的弦鼗乐器基础上改造而成的。后来，三弦不仅成为我国民间音乐的重要乐器，而且传入日本演变为三味线。

琵琶曲

《海青拿天鹅》是流传至今的一首反映我国古代北方少数民族狩猎生活的琵琶曲。海青，又名海东青，是一种凶猛的青雕，北方少数民族饲养它用于打猎。此曲生动地描写了海青捕捉天鹅时激烈搏斗的情景。乐曲具有风趣、紧张、激烈的音乐情绪。这是我国目前所见最古老的一首琵琶曲。元杨允孚《滦京杂咏》有诗云："为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停。新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。"诗后注云："《海青拿天鹅》，新声也。"明李开先《词谑》也谈到此曲在明代由河南张雄弹奏时情景："手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊，如《拿鹅》，虽五楹大厅中，满厅皆鹅声也。"音乐形象相当鲜明。

散曲

散曲是在元代文人中流行的一种艺术歌曲。它有两种类型。一种是小令，另一种是套数。所谓小令，即是小曲。它是一种小型的曲式：或为单个乐曲，或由两、三个单只曲以"带过曲"的形式连接而成。而套数，即是指大型的套曲，一般为宫调相同的曲牌组合。比如马致远的《秋思》套，就是由 7 个小曲连接而成：

［夜行船］—［乔木查］—［庆宣和］—［落梅花］—［风入松］—［拨不断］—［离宴亭带歇拍煞］。

＞知识百科＜

《天宝遗事诸宫调》

《天宝遗事诸宫调》的内容，描述着唐明皇和杨贵妃的故事。其中有描写杨贵妃容貌、体态、舞姿和风情的，也有刻画唐明皇的情意缠绵的，并揭露出宫廷生活的荒淫和糜烂，同时充满着不少色情成分。其在形式上，所用的曲牌以及联套的曲牌数，比金董解元时期又有了发展，而且与散曲、戏曲的形式几近一致。



散曲只供清唱，不作舞台表演，伴奏乐器只用丝竹。明代魏良辅在《曲律》中说："清唱俗语谓之冷板凳，不比戏场借锣鼓之势。全要闲雅整肃，清俊温雅。"由此可以知道散曲生存的社会土壤和它所面对的社会阶层。

元代散曲反映的内容相当丰富，其中很多作品揭露出元代社会的黑暗面，并深刻地反映着广大人民的疾苦。元人张养浩的《山坡羊·潼关怀古》的歌词是这样写的："峰峦如聚，波涛如怒，山河表里潼关路。望西都，意踌躇。伤心秦汉经行处，宫阙万间都做了土！兴，百姓苦，亡，百姓苦！"

散曲使用的曲调，约有160余种，而常用的只有40种左右，现有留存的部分散曲乐谱，对于我们认识元散曲的风格特点，很有价值。

元杂剧

元代杂剧的音乐，以戏剧的每一折为一个单位，而每一折则由若干个单体曲调连接而成。我们把它叫做"曲牌联套体"。这些曲调均是历史上和现实中流行的音乐大汇聚，其中有大曲、唐宋遗音、诸宫调曲牌、民间曲调和外族音乐。在元杂剧音乐中，每一折的音乐为一个套数。一个套数的音乐，在歌词方面，是一韵到底，在音乐方面是包含了多个单体曲调，但是又属于同一个宫调。

元杂剧的宫调来源于隋唐燕乐二十八调，而实际只用了十七宫调，来统率335支曲调。一本四折，分用四个宫调，演唱一个故事。第一折多用仙吕，第二折多用南吕或正宫，第三折多用中吕或越调，第四折多用双调。因为宫调富有情绪色彩，需适当选用。比如，吴昌龄的《唐三藏西天取经》中的《饯送郊关开觉路》一折，音乐是由7个单曲连接而成的：

（仙吕）[点绛唇] — [混江龙] — [油葫芦] — [天下乐] — [后庭花] — [青哥儿] — [煞尾]。

而罗贯中的《风云会》中第三折用单曲16次，其中有的曲

牌循环相间用了 5 次：

（正宫）［端正好］—［滚绣球］—［倘秀才］—［呆骨朵］—［倘秀才］—［滚绣球］—［倘秀才］—［滚绣球］—［倘秀才］—［滚绣球］—［倘秀才］—［滚绣球］—［脱布衫］—［醉太平］—［二煞］—［尾］。

这种形式叫做“子母调”。曲牌联套自有一定的规律，尤重首曲与尾曲。为使曲牌宛转动听，可加衬字。

元杂剧音乐的旋律特点表现在四方面：

音阶形式：元杂剧音乐被称为北曲，其旋律是用七声音阶组成。

节奏形式：首曲唱散板，中间曲唱慢板过渡到唱快板，临近尾曲唱散板，尾曲叫尾声，或叫煞尾，唱散板。元杂剧音乐在节奏处理上较为爽直流畅，节拍较快，句末应用切分音效果的例子较多。

语言关系：如果将杂剧音乐对照歌词来进行比较，可以看出，其旋律的音高起伏，与周德清《中原音韵》中的字的声调高低起伏相似。因此，元杂剧音乐体现出鲜明的北方语言特点。

曲调风格：元杂剧所用的曲调，大部分被明清时期的北曲所吸收，所以后人在比较南、北曲的音乐风格时，也就窥视到元杂剧的音乐风格。明人魏良辅在其《曲律》中说：“北曲以遒劲为主，南曲以宛转为主。”王世贞在其《曲藻》中说：“北曲劲切雄丽，南曲轻峭柔远。”而王骥德在《曲律》自序中提到：“北之沉雄，南之柔婉。”

元南戏

元南戏的音乐，在早期南戏的基础上又有了新的创造。这主要表现在“南北合套”和“集曲”的产生，同时也表明着曲牌联套的形式在不断进步，渐趋规整。南北合套是在南北曲的交流融合之中产生的，打破了南北曲的界限，在形式上是一种进

元杂剧所用的曲调，大部分被明清时期的北曲所吸收，所以后人在比较南、北曲的音乐风格时，也就窥视到元杂剧的音乐风格。



步。南北合套始自元沈和甫《潇湘八景》，它的结构是：

（仙吕）[赏花时北] — [排歌南] — [哪吒令北] — [排歌南] — [鹊踏枝北] — [桂枝香南] — [寄生草北] — [乐安神南] — [六幺序北] — [尾声南]。

在南戏《小孙屠》中已运用南北合套的形式，选用同一宫调的南北曲牌“间花”联套，丰富了南戏唱腔的表现力。集曲则是把几支不同的曲牌，各摘取若干片断（一句、数句、甚至全曲），重新加以组合而成为一支新的曲牌。如《琵琶记·称庆》一出的 [锦堂月]，就是由 [昼锦堂] 与 [月上海棠] 二曲合成；《白兔记》第六出的 [驻马摘金桃]，由 [驻马听]、[金焦叶]、[小桃红] 三曲合成。这种集曲的形式在后期南戏中很为普遍，是由对曲牌结构不满足而产生的一种方法，增加了曲牌音乐的表现力。

在曲牌联套中，移宫换调的次数渐渐减少，已出现同宫同调曲牌联套的形式。这是很大的进步。同时，同一套曲中的曲牌叠用和“子母体式”也渐趋规范，还出现了“借宫联套”的形式，并形成一定的规律。在南北曲的交流中，南戏中出现了借用北曲的多种形式，除上述南北合套外，还有借用单支曲和整套曲的形式。这些都体现了南戏音乐善于吸收曲调的优点。南戏的宫调也来源于隋唐燕乐，据《九宫正始》有十三宫调，但实际常用的却是九宫调，俗称“九宫”，统率 500 余支曲牌，而常用的不过 200 余曲，它比北曲要丰富得多。南戏中的南曲旋律用五声音阶组成，若用北曲则仍然是七声音阶。其节奏形式与北曲的区别是，南曲舒缓，北曲紧促，南曲板式变化多，有四拍子、八拍子曲，而北曲板式变化少，大多是一拍子、二拍子曲。南曲的语言用南音，与《洪武正韵》字音同，南曲音乐旋律就与南字音的四声阴阳相合，南曲体现的是南方语言的特点。因此南北曲的区别，基本上是由南北字音决定的。南戏音乐体制的逐步完善，将成为明传奇赖以发展的传统基础。

美的盛宴

阅读中国·艺术史卷

【第九章】
审美意识大变迁中的新浪潮

明（公元1368 — 1644年）

公元1368年，明太祖朱元璋汇集各地义军的力量，推翻了元朝的统治，在南京即位称帝。直到公元1644年明亡，立国276年。明初，由于政府采取了积极的措施，缓和了阶级矛盾，发展了城乡经济，加强了对南洋、中亚、日本、朝鲜的睦邻友好关系。浩荡的郑和船队七下西洋，在谋求国家关系的同时，又促进了文化交流。明中期而后，商品经济不断发展，城市经济趋于繁荣，资本主义生产关系开始萌芽，封建统治阶级的正统思想受到冲击，中国封建社会开始进入剧烈变革的时期。在意识形态领域出现了传统与反传统的尖锐的思想斗争，资本主义的民主思想在激进的文人中间迅速传播，在文化艺术领域引起了审美意识的大变迁，提倡个性心灵的解放，反对传统观念的束缚，形成一般强大的不断变革的浪漫文艺思潮。这股思潮与建筑在世俗生活写实基础上的市民文艺的汇合，造成了明代艺术在继承宋元传统过程中重在演变、力创新风的发展趋势。山水画流派纷繁，各成体系，抒写画家的主观世界；花鸟画工笔院体和浪漫的写意齐头并进，且以抒发心灵的写意为主流；戏剧艺术的变化更为巨大，扎根于民间的南戏“四大声腔”迅速发展，哺育了“传奇”新剧种，出现了追求个性解放的千古绝唱《牡丹亭》；民间的时调小曲以出于“本心”的自然率直的风格，表达了冲破封建礼俗、争取自由解放的人性的价值与意义。这个趋势，不是一个人、一个流派的艺术性格动向，而是代表一个时代的审美意识大变迁的一股浪潮。在明末“西学”渐来的骀荡春风的推动下，它开始酝酿着近代文艺的新气息。



一、流派竞胜的山水画

一地有一地之山水，一派有一派之审美意趣，明代山水画派的纷繁复杂，是明代的山水画在摹古之中别出新意的时代特点。

明代山水画较为发达，但山水画发展到元代时，艺术格局已基本完备，至明代画家已趋向于摹古，创造性已不多。如昆山王履以自然为师，遍游华山各景，创作《华山图》40幅，这在明代实属难得。明代山水画都以传统为基础，然后加以变化，出现了很多的画派，派系错综复杂，有的在当时已经形成；有的是后人追认的；有的基本风格属某派，而又有自己的特点。明清论画派，主要看画学思想、师承关系、笔墨风格，至于“地域，可论可不论也”。其中以“浙派”和“吴门派”影响最大。

浙派

明中叶前，是以戴进为创始人的浙派山水画流行时期。董其昌在《容台集·画旨》中说：“国朝名士，仅戴进为武林（杭州）人，方有浙派之目。”浙派山水，以南宋院体为基础，取法李唐、马远和夏珪，多作斧劈皴，行笔有顿挫，有“铺叙远近”、“疏豁虚明”的特色。当时的画家如周文倩、周鼎、陈景初、钟钦礼、王谔、朱端等都属此派。

戴进（公元1388—1462年），字文进，钱塘（杭州）人。曾一度在明画院，但他的主要活动和影响是在民间，以卖画为生，死于穷途。戴进曾感叹：“吾胸中颇有许多事业，怎奈世无识者，不能发扬。”（《中麓画品后序》）但李开先对他的评价很高，董其昌也认为“国朝画史以戴文进为大家”。他的画艺比较全面，尤擅山水画，取法郭熙、李唐、刘松年、马远、夏珪各家，兼用元人水墨法，于墨的浓淡变化之中出“宏浑雅淡”的意境。

他的传世作品较多，真伪混淆。《春山积翠图》、《风雪归舟

＞知识百科＜

对浙派与江夏派的一些评价

李开先《中麓画品》对浙派、江夏派推崇备至，认为戴、吴的画兼有“神、清、老、劲、活、阔”的特色。而沈颢《画麈》则认为戴、吴之画如“野狐禅”。清唐岱认为这些画家“非山水中正派”。张庚《浦山论画》批评浙派用笔“硬、板、秃、拙”，不讲笔法。明清人评画讲“利家”（文人画）与“行家”（匠人画），推崇利家画的清雅、有士气，贬斥行家画的粗野、匠人气。因此，认为浙派、江夏派少文人意趣，多了点行家气。这种不太公正的批评标准，整整影响了明清二代。

图》、《金台送别图》、《关山行旅图》等，足以代表他在山水画上的特色，以其62岁时所作的《春山积翠图》最为杰出。

江夏派

江夏派的创始人吴伟（公元1459—1508年），江夏（武昌）人，画风与浙派近。他的画，用笔奔放，初学戴进，有“浙派健将”之称。实际上他的画法与浙派有所不同，李开先说他的画“猛气横发”，有楚人的气势。他流传的画作不少，但不为文人画家所重。代表作有《渔樵琴酒图》、《渔乐图》、《松江渔父图》等。当时又有张路、汪肇、蒋嵩等，也是初学浙派，而画风又近吴伟，也属江夏派一路。

明中叶，是吴门派山水画风行的时期。

吴门派山水画与浙派途径不同，上探北宋董源、巨然诸家，近追元代四家。吴门派属文人画体系，被称为“利家”画，



春山积翠图

明代戴进画。纸本，立轴，水墨，纵141厘米，横53.4厘米，笔法随景而变，别具风格。今藏上海博物馆。

>知识百科<

《春山积翠图》

该图布局与南宋院体水墨豪放一派紧密相承。用斜向切割和近浓远淡的手法表现近、中、远三景，简洁明快。近景作一山脚，与“马一角”之景十分相似，劲松屈曲盘桓，枝叶茂盛，一老者曳杖缓行，书童抱琴随后。中景处有茅舍，与人物遥相呼应。中景与远景的片山从画外切入，一左一右构成S形曲线，也是南宋院体的传统构画。笔法用小斧劈皴和渴笔苔点，较马、夏要轻快疏放。近景山坡皴笔草草，中景用破墨法皴点交并，颇有积翠之意，有元人水墨画意。该图显示了戴进中晚期画风的演变。



落花诗意图
明代沈周画。纸本，长卷，设色，纵36厘米，横60.5厘米，画面简洁，笔法苍老。今藏南京博物院。

强调“画有士气”，左右着当时的画坛，对发展文人画作出了贡献。沈周、文徵明是吴门派的代表人物。在沈、文之前，已先后有不少画家在画法上有相近之处，至沈周、文徵明、唐寅时期，综合了相近画家之画风，形成了最有影响的吴门派。继沈、文、唐之后，吴门派画家更多，如钱穀、陆师道、陆士行、宋珏、谢时臣、文震亨、米万钟等，各有所长。吴门派注重文学修养，强调文人意趣的表达。但是，在隆庆、万历年间（公元1567—1620年），吴门中有染恶习者，却使画风堕落。

沈周（公元1427—1509年），长洲相城（江苏吴县）人，有文学修养，一生没有做官。他是明代杰出的山水画家，对北宋

>知识百科<

《落花诗意图》

沈周的《落花诗意图》写暮春时节一布衣老人，依杖临溪，目眺远山，一片凄凉。画面简洁概括，笔法苍老，山石吸取董源、巨然及王蒙的画法，用短披麻皴，染青绿及赭石，用浓墨点苔，树法有元人笔意。

董、巨、李、范诸家，都有心印，对元四家中的王蒙、吴镇理会更深，有时也取黄公望的画法。他在中年享有盛名，40岁以后多作大幅，长林巨壑，一气呵成，而大多是表现南方山水及园林景物的幽闲意趣，用水墨浅绛色画山水，具文秀的风格。41岁时画《庐山高图》，取高山仰止之义，表现了庐山苍郁的气势，颇得山川神采，是沈周始作大幅山水时的精心杰作。沈周的画在文人画趋向仿古之时，而能有自己的风格与意趣，故为一时所重。

文徵明（公元1470—1559年），长洲（苏州）人，出身仕宦，曾为翰林待诏，后辞归，是一位画家兼诗人。他曾学画于沈周，书法也精妙，当时与祝枝山、唐寅、徐祯卿被称为“吴中四才子”。文徵明学画，远追郭熙、李唐，近追赵孟頫、王蒙、吴镇，能“神会意解”，自成一格。他的画风，早年细致清丽，中年用笔粗放，晚年则粗、细兼具，而得清润自然之致。其画有“粗文”、“细文”之称，粗文以水墨为之，笔墨苍秀，细文以青绿为之，笔墨蕴藉。万历以后，受人们推崇的是粗文之作。文徵明是继沈周之后的吴门派领袖，在画史上，其与沈周、唐寅、仇英被人称为“吴门四家”。



溪桥策杖图

明代文徵明画。纸本，立轴，水墨，纵95.8厘米，横48.7厘米，有空灵文静的意境。今藏北京故宫博物院。

>知识百科<

《溪桥策杖图》

文徵明的《溪桥策杖图》，寓奔放于凝重，反近深远淡的处理，以浓墨涂染，深得“雨过遥山碧玉浮”的境界。写桥头的诗人，仅以寥寥几根线条勾勒，笔简意足，一泓溪水又全是空白，与三枝桠槎老树虚实相映成趣。画树笔势轻重疾徐，墨彩干湿浓淡，得酣畅淋漓的效果。



文徵明的流风余韵，传布广远，传世作品很多。细文如《真赏斋图》作于88岁，写修竹、古桧、草堂，用笔细谨沉稳，设色典雅。粗文如《溪桥策杖图》，寓奔放于凝重，反近深远淡的处理，以浓墨涂染，深得“雨过遥山碧玉浮”的境界。

唐寅（公元1470—1523年），长洲人。29岁中应天府（南京）解元，声名大显，会试时因科场案被累，“下诏狱，谪为吏。寅耻不就，归家益放浪”（《明史·文苑传》）。唐寅绝意仕途，筑室桃花坞，以诗文书画终其一生。早年从周臣学画，又追慕李唐、刘松年、马远等院体传统，吸取元四家水墨浅绛法，博取众长，以院体工细为主，而兼文人画的笔墨，自创一格。唐寅行笔秀润缜密，具潇洒清逸的韵度，他是吴门派中带“院体”风格的一派。他的《骑驴归思图》，写一敝袍寒士，于秋风瑟瑟、林木萧萧、峰峦奇崛的溪山深处，骑着疲驴归去。画法取李、刘之长，自加新意，仍保留有院体的风格。他的山水造景，或雄伟险峻，或平远清幽，常以细长挺秀的笔线，将“斧劈”化为线的变法，其皴擦别具细劲流动之趣。

湖山一览图

明代唐寅画。纸本，立轴，淡设色，纵135.9厘米，横56厘米，空间有开合之趣，中心为岩上结庐，有清空境界。今藏北京中国美术馆。

＞知识百科＜

《湖山一览图》

唐寅的《湖山一览图》，写江南秀丽明镜的湖光山色，一派清空的诗意境界。近景杂木数株，屋舍掩映，小桥横架，登道隐现，景物密集。中景写幽人结庐，风致闲适，墨色次浓。中景后借纸为水，计白当黑，远景淡墨山水缥缈。整体构图开合有致，墨彩得宜，笔墨灵逸，是他山水追求意趣和形式美的杰作。

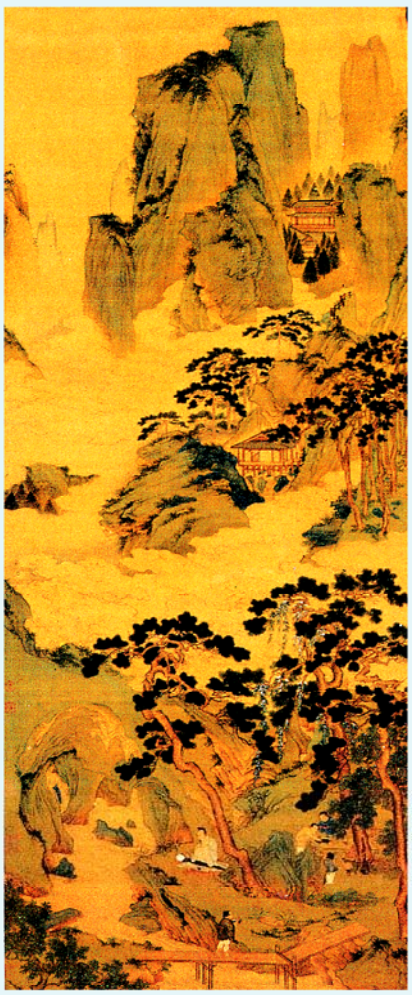
院派

与吴门派同时期的，又有“院派”山水的说法，论家说法不一。我们取宗赵伯驹、赵伯骕的一种说法，也包括李唐、刘松年的一路，如陈逖、周臣以及仇英等。由于唐寅学画于周臣，其画法出南宋院体而自有新意，也有人将他归入院派。而仇英虽与吴门派关系密切，但他的画风与沈、文、唐不一样，明显地属于青绿巧整一路，所以可以看作是院派山水的代表。

仇英（公元1493—1560年），太仓人，后移居苏州。他的山水以工笔青绿山水画为主，工细雅秀，色彩鲜艳，含蓄蕴藉，具文人画的笔墨韵致。画法主要师承赵伯驹和南宋院体。他的巨幅山水《剑阁图》，重彩辉煌，笔法取用李唐，写山川的雄伟奇特.又如《观瀑图》，写溪山的幽美，用小斧劈皴，继承李唐、马夏一路，工细而见气势。

华亭派

明末时期，华亭派兴起，文人画获得极大的发展。华亭派的创始者是顾正谊，但以董其昌为代表。陈继儒、莫是龙等都属这一派。华



玉洞仙源图

明代仇英画。绢本，立轴，设色，纵169厘米，横65.5厘米，青绿设色，勾勒精工，取景宏阔有隐逸意味。今藏北京故宫博物馆。

＞知识百科＜

《玉洞仙源图》

大青绿山水《玉洞仙源图》，写远离尘埃的人间仙境，寄寓着士大夫理想的隐逸环境，于幽美宁静之中表现欢乐、明快的情调，是隐逸画中少见的作品。其笔法在青绿传统的基础上有所变化，用细劲的线条勾勒轮廓，用浓艳石青石绿渲染山色，融以细密的皴法，追求色调的和谐，反映了仇英山水的典型画风。



仿杨昇没骨山水图
明代董其昌画。绢本，立轴，设色，纵77.3厘米，横34.1厘米，重彩没骨法，虽为仿古，然多出己意。今藏美国纳尔逊—艾金斯美术馆。

亭派又称松江派。唐志契《绘画微言》说："苏州画论理，松江画论笔。"华亭派的特点就是用笔洗练，墨色清淡。华亭派与吴门派也有一定的联系，但比较起来，吴门派"精工具体"，而华亭派"古雅秀润"。

董其昌（公元1555—1636年），华亭（上海松江）人，为明代后期的书画大家。他收藏丰富，于书画理论多有著述，专长于山水画。他的画取董源、巨然、高克恭、黄公望、倪瓒，融合变化，尤致力于倪、黄。他的山水有两种画法，一种是水墨或兼用浅绛法，一种是青绿设色，然比较少见。董其昌的画重在笔墨的变化，在师承各家的基础上，直以书法的笔墨修养，融入于绘画的皴、擦、点、划之中，因而他的山水树石，烟云流润，柔中有骨力，转折灵变，墨色干湿浓淡，层次分明，且拙中带秀，有雅逸天真之趣。他极力倡导文人画的"士气"，主张书画相通。他说："士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山似画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。"

他的画传世不少，大多为水墨山水。如《高逸图》仿倪、黄，笔墨简秀，境界清旷雅逸。《关山雪霁图》从关仝原幅改写而成，用笔苍劲老练，墨色浓厚，兼有生拙秀润的特点，是晚年的力

>知识百科<

《仿杨昇没骨山水》

董其昌作《仿杨昇没骨山水》，使后人得见唐杨昇没骨山水之法。董以重设色写高山平麓，丛树幽深，红绿万状，且以皴、染、渲、晕多法，追踵古人而以古反新，实际上是一次创作。因此，画界识者很重视此作，认为"妙绝千古"。

作。而青绿兼没骨山水，传世较少，除著名的《昼锦堂图》外，还有画界认为是“妙绝千古”的《仿杨昇没骨山水》。

晚明山水，以华亭派为影响最大，除松江地区外，在安徽、浙江等地也有不少名家。如以蓝瑛为主的武林派，被人称为浙派殿军，实际上他与浙派关系并不大；又有项元汴为主的嘉兴派；萧云从为主的姑熟派；又有武进派、江宁派、新米派、越山派等，在当时影响并不大。



红树青山图

明代蓝瑛画。绢本，立轴，设色，纵188厘米，横46.1厘米，为仿张僧繇的没骨山水画。今藏浙江省博物馆。

二、花鸟画派与人物画

明代的人物画不及山水、花鸟为盛。这时期的人物画，反映现实生活的不多，有不少作品为人物与山水相结合，以山水为体，然人物也很突出，足以表达人的各种活动。

明代的花鸟画在五代、宋、元的基础上进一步得到了发展，而且很明显地体现了审美意识的变迁。



桂菊山禽图

明代吕纪画。绢本，立轴，设色，纵190厘米，横107厘米，设色工整浓丽，略变南宋院体。今藏北京故宫博物院。

水墨写意派的花鸟画得明人推崇，墨竹、墨花风行一时，其崇尚秀雅，强调有“士气”，属文人画体系。而工整艳丽派的花鸟画在明初仍相当盛行，但嘉靖以后，这种工丽的画风几成绝响。而后有兼工带写的勾花点叶派出现，偏于写意的一路，也自有特点。这是因为时人审美崇尚得其“意”，得其“神”，“人巧不敌天真”。徐沁《明画录》说：“吕廷振（吕纪）一派，终不脱院体，岂得与太涵（僧海怀）牡丹、青藤（徐渭）花卉超然畦径者同日语乎？”即工笔是不能与写意相比的，由此可知写意花卉自元入明如何地受人赏识。

工整艳丽派

工整艳丽派的花鸟画家，以明初的边文进、

>知识百科<

《桂菊山禽图》

吕纪的《桂菊山禽图》很能体现吕纪的画风以及画院的审美趣尚。画中山石旁盛开的白菊花和满枝的金桂，让人感到幽香阵阵，沁人心肺。色彩鲜艳的绶带鸟和啁啾欢叫的八哥，布局有序，热闹有趣。笔法有粗有细，粗则刚砺，细则精微。

明中叶的吕纪最为杰出，他们都是明画院的画家。边文进在永乐时（公元1403—1424年）与蒋子成、赵廉被称为“禁中三绝”。他博学能诗，画花鸟注重花鸟的形神特征，善于刻画花鸟娇笑飞鸣之态。他的《三友百禽图》有花鸟神韵，带有南宋院体的风味。

吕纪初学边文进，“作禽鸟如凤、鹤、孔雀、鸳鸯之类，俱有法度，设色艳丽，生气奕奕”（《无声诗史》），是弘治年间（公元1488—1505年）画院中严守法规的画家。他的花鸟画善于布局，往往配以风景，敷色灿烂，笔墨健阔，在两宋院体基础上又有发展。其作《桂菊山禽图》很能体现他的画风以及画院的审美趣尚。

水墨写意派

吴门派的沈周和唐寅，是水墨写意花鸟的倡导者，尤以沈周影响最大。沈周的水墨写生，明显表明是从法常脱胎而来。他的《慈乌图》运用积墨法，写慈乌的神态极为生动，于墨法有新的创意，给后人启示很大。

唐寅的水墨写意花鸟，多用泼辣而滋润的墨法，如《临水芙蓉图》水墨淋漓，以极淡之墨写风荷，不见墨痕，别有风致。

继沈、唐而起的是陈淳。陈淳写意，善用淡墨，受元人及吴门派影响极深，而能独创面目。他的《梧桐萱石图》，用浅色淡



墨葡萄图

明代徐渭画。纸本，立轴，水墨，纵166.3厘米，横64.5厘米，淋漓爽快，重在寄兴遣怀。今藏北京故宫博物院。

＞知识百科＜

《墨葡萄图》

徐渭的《墨葡萄图》以独出心裁的手法，写葡萄一枝，藤条纷披错落下垂，以饱含水分的泼墨写意法，点画葡萄珠叶，水墨酣畅，葡萄珠晶莹剔透，虽不求形似，然生动至极。读其自题诗“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”，便豁然明朗其深刻的含意。

墨，墨痕俱化，质朴至极。陈淳的花鸟，属文人隽雅一路。后人在评论水墨写意花鸟时，常将“白阳”（陈淳号）“青藤”（徐渭号）并提，给以较高的评价。

明嘉靖后，水墨写意花鸟以徐渭（公元1521—1593年）为开创大写意画派的代表人物。他是明代的奇士，著名的剧作家，一生坎坷，性格奇倔，无论在戏剧或书画中，都有强烈的情绪表现。徐渭的大写意花卉，气势纵横奔放，不拘绳墨，常借题发挥，抒写对世事的愤懑。他的自谓“不求形似求生韵”的水墨写意法，开启了明清以来写意画的新途径，影响深远。清代的朱耷、原济、扬州八怪中李鱓、李方膺都受其影响，数百年来步其尘者不绝。传世名作有《牡丹蕉石图》、《墨花卷》、《石榴》、《墨葡萄图》等，大多为笔酣墨饱、淋漓尽致之作。徐渭在水墨写意花卉上的创造精神，正是文人画在花鸟画方面重要发展的标志。

勾花点叶派

勾花点叶派的创始人是周之冕（公元1521年—?），他在万历年间（公元1573—1620年）以花鸟画著称。他家中饲养各种禽鸟，朝夕观察禽鸟的生活动态，得写生妙法，生动逼真。他取陈淳、陆治二家之长，兼工带写，创勾花点叶法，使工笔画向写意发展一步，有清雅纯朴之趣。周之冕的影响虽不是很大，但他的画法正反映了明代花鸟画审美观念的变化。他的《芙蓉鸭图》、《墨花卷》可代表这一画派的特点。

明代的墨竹继承元人传统，又有新的发展。以墨竹著称一时的有王绂、夏昶一派。王绂的《临风图卷》写风竹，一竿坚挺，叶叶有致，“个介”变化，有法无法。夏昶的《夏玉秋声图》则枝叶潇洒，风趣巧拔，不见复笔，落墨即是。可见王、夏墨竹的功底之深。

明代的人物画不及山水、花鸟为盛。画法基本上是继承前

徐渭自谓“不求形似求生韵”的水墨写意法，开启了明清以来写意画的新途径，影响深远。他在水墨写意花卉上的创造精神，正是文人画在花鸟画方面重要发展的标志。

代传统。有学李公麟，作白描形式的；有工笔设色，承院体传统的；又有学梁楷作风，水墨点染，具文人写意特色的；更有用笔旋转，用线质朴，表现伟岸形象的。此四种画法，以前两种画法较为普遍。

明中叶前，有戴进、吴伟，以山水画家兼画人物。戴进画人物用铁线描，有时也稍变兰叶描，有马远遗风。吴伟画人物有用笔细挺如《铁笛图》，有用笔粗放如《对弈图》，而在其山水画中，则大多有得神似之笔的点景人物。

明中叶的人物画家当推唐寅、仇英。唐寅画仕女，继承的是宋代行笔秀润、设色浓艳的传统，最著名的是《秋风纨扇图》。该图纯用墨笔画，含感慨世态炎凉之意。

仇英的人物画较多，在追摹古法、参用心裁方面取得较高的成就。《春夜宴桃李园图》写李白等四学士秉烛夜游、飞觞醉月的情景，布局精心，人物各具神态。《竹院品古》的人物衣纹，仿周文矩的战笔，《明妃出塞》的衣纹又作兰叶描，《贵妃晓妆》的衣纹则作铁线描，用的尽是古法。仇英又有粗笔写意人物画，如《柳下眠琴图》，虽取法马远，但文雅秀逸之气，也



渊明漉酒图

明代丁云鹏画。纸本，立轴，设色，纵137.4厘米，横56.8厘米，精心布置柳菊石案，以衬托人物形象。今藏上海博物馆。

＞知识百科＜

《渊明漉酒图》

丁云鹏的《渊明漉酒图》为由工致趋向简劲的作品。写陶渊明归隐后漉酒的生活情趣。陶渊明风神潇洒，气度轩昂，两童子稚气可掬。画家特意以柳荫菊英相映，表现具有人物品格的象征物，渲染特殊的含义。衣纹法、石法、树法，变化多样而浑厚拙重，在描写人物的精神方面，又增加一种韵味。这是一幅耐人寻味的佳作。



对镜仕女图
明代陈洪绶画。绢本，立轴，设色，纵103.5厘米，横43.2厘米，此图为局部。今藏北京中央工艺美术学院。

有别于宋院体。仇英的人物画在继承传统的基础上，创造了有时代和个人特征的风貌。

明中叶后的人物画发展不大，但丁云鹏、陈洪绶还是比较重要的富有创造性的人物画家。

丁云鹏善画人物、佛像，尤工白描。早年的人物画用笔细秀、严谨，取法于文徵明、仇英，后变化为粗劲苍厚，自成一家。所画多为罗汉、观音和历史人物。他的《渊明漉酒图》为由工致趋向简劲的作品，是一幅耐人寻味的佳作。

陈洪绶（公元1598—1652年），人称陈老莲，是明末杰出的人物画家。他所描画的人物，注重于人物形象的深刻提炼，以人物神情表达的含蓄为其特点。表现手法简洁质朴，人物衣纹清圆细劲，又“森森然如折铁纹”，具有强烈的民族意识。他的作品有不少刻成木版画，如《九歌》插图，有感于屈原的爱国情感和遭遇，他创造的屈原形象（见前文），至清代两个多世纪以来无人能超越，他又创作了《西厢记》插图、《水浒叶子》，个性鲜明，具有独特的表现力和精神品格，是陈老莲一生最精心的佳构。他的《对镜仕女图》是后期作品，高度显示了画家才情。在清代，评论家给陈老莲的人物画以极高评价，张庚《国朝画征录》说他的人物画“躯干伟岸，衣纹清圆细劲，兼有公麟、子昂之妙，设色学吴生法，其力量气局，超拔磊落，在仇（英）、唐（寅）之上，盖三百年无此笔墨也。”由此可知，陈老莲的人物画对后世影响之深远。

＞知识百科＜

《对镜仕女图》

《对镜仕女图》是陈洪绶中后期的作品，他根据自己的审美理想对人物作了艺术处理。他不循常规，追求奇古，描写了一位恬静、娟秀的仕女形象，突出她托镜自照、若有所思的神态，十分传神。人物有树石相伴，泉水隐现，人景契合，用笔细劲流畅，设色清新淡雅，高度显示了画家的才情。

三、以古出新的明代书风

明代书风的总趋势，是在继承古法和宋元以来的帖学传统的基础上思变，以古出新，推动书法艺术前进一步；而泥于古法和帖学模式，则最终被时代所抛弃，如“台阁体”书法。

明代的书法是在书法艺术成熟后谋求自己的发展，从流传下来的大量墨迹来看，楷、行、草的水平普遍较高，尤其是行、草艺术在线条形态上摆脱了法度的束缚，成绩突出。也涌现了众多的书法家，有的个性风格还相当鲜明，但总体成就无法跟汉唐相比，比宋元也略逊一筹。

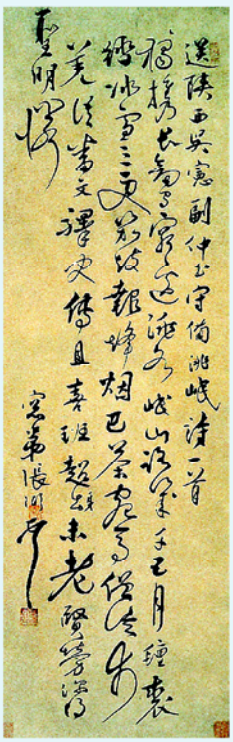
明初的书法以“三宋”、“二沈”和张弼的狂草为代表。

“三宋”是指宋克、宋璲、宋广三位书家，其中数宋克（公元1327—1386年）名气最大。宋克善楷、草书，师法钟繇、王羲之，章草专工皇象、索靖，并沿袭赵孟頫、邓文原的余绪，改变古章草的肥厚的姿态，形成自家风貌。宋璲工草书，宋广擅行、草。据史载，宋克、宋广同拜元末书家饶介为师，宋璲从学于书家危素，而饶介、危素又同学于元康里子山，因此，“三宋”同为康里门下同宗师兄弟，皆得草法，而多章草笔意，书风相近，而各有小异。大抵宋克清劲，宋璲沈雄，宋广纵放。宋克以草书《急就章》融今草与行书笔法，为古体章草新书风。草书《唐宋人诗卷》，则有康里子山遗风。



宋克《唐宋人诗卷》
明初善章草的书家当推宋克，专攻皇象，糅章草、今草、狂草成一体，自成风格。此草书卷，笔精墨妙，运笔劲秀流畅，章法严谨，体现了古体章草的新风格。今藏上海博物馆。

“二沈”指沈度、沈粲兄弟。沈度各体皆精，尤以楷书受明成祖爱重。沈粲以草书名重翰林，行笔圆熟。当时，朝廷金版玉册、重要制诰多出自



张弼《送吴仲玉诗》
此墨迹为立轴，纵横跌宕，以行书起笔，秀逸多姿，草书中偶间行草，灵变而稳健。今藏上海博物馆。

沈度手笔，成为流行于“馆阁”、“中书”书写文件的字体范例，被称为“台阁体”，继沈度之后又有姜立纲为“台阁体”书家之一。当初沈度的楷书以端庄和婉丽取胜，并没有“台阁体”盛行以后的积弊。

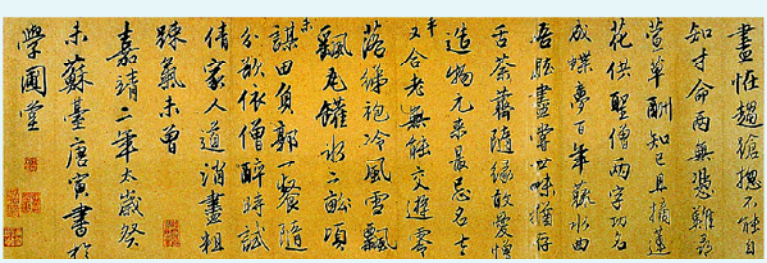
张弼（公元1425—1487年）的草书，多作狂草，学张旭、怀素，笔势迅疾，纵横跌宕，不拘绳墨。世人以为“张颠”复出，名声远播，为当时最流行的狂草一派，影响到明中后期的书风。他的传世作品为《草书唐诗》、《千字文》、《送吴仲玉诗》等，都能代表他的书法风格。

当时与张弼齐名的又有张骏，世称“二张”，也以狂草著名一时。

明代中期，绘画吴门派兴起，书法也以“吴中四家”成就为高。

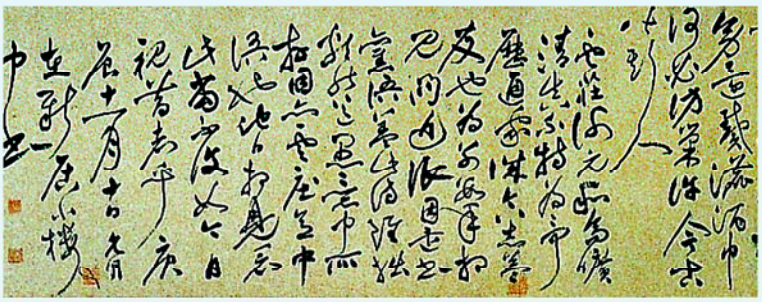
沈周的行、楷书学黄庭坚，结体严整，笔法沉重稳健，风格浑厚，晚年书风更为苍劲老练，著名传世作品有自书《落花诗》、《菊花诗》卷。唐寅也以行、楷见长，师法赵孟頫，参以李北海笔意。唐寅的山水画有北派气度，然其书法却有闽阁气息，二者大相径庭，令人诧异。他留下的书法墨迹和画上题识，如行书《七律诗》、《落花诗》等，于宛转流畅的笔法中显示了潇洒姿媚的才子风度。至唐寅晚年的《风木图》题诗，才见挺健苍秀的书风。

书法史上的“吴中四家”，是指祝允明、文徵明、王宠、陈道复四书家。



唐寅《七律二十一首》
此行书卷，舒展停匀，笔画宛转流畅，风格俊秀潇洒，有闽阁风范。今藏上海博物馆。

唐寅的山水画有北派气度，然其书法却有闺阁气息，二者大相径庭。他留下的书法于宛转流畅的笔法中显示了潇洒姿媚的才子风度。



祝允明《自书诗卷》
此卷为草书墨迹，气势宏伟，气象万千，奇纵苍劲，师承“狂草”，自变法度，令人称绝。今藏上海博物馆。

祝允明（公元1460—1526年），号枝山，长洲人。他的诗文书法，才气横溢，尤以书法造诣浑厚，擅长草书、小楷。他的书法博采晋唐各家之长，转益多师。楷书学钟、王、智永、虞、褚；行书学二王、苏轼、米芾；狂草来自怀素、张旭，又更多的学黄庭坚。祝允明的书法“晚益奇纵”，独步明代，有一种雄浑质朴的气概，明代人对其评价甚高。看他的草书作品，大有山雨欲来风满楼之势，有时也会有风和日丽的景象。他的小楷有晋唐遗意，质朴端雅，晚年的《韩夫人墓志铭》为其小楷书的代表作。草书《自书诗卷》也是不可多得的精品。

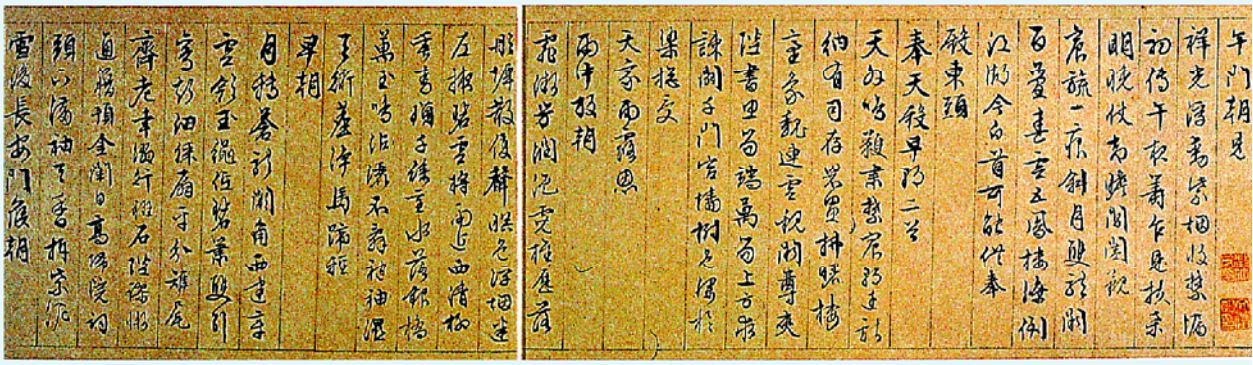
文徵明书法，大字学黄庭坚，稍加放纵；中字学李应祯，后改习王羲之，深得《圣教》、《兰亭》之法；小楷学晋唐，极清丽工致。他的书画在明后期影响很大，号称“文派”。传世墨迹主要有小楷书《前、后赤壁赋》、《真赏斋铭》、行书《诗稿五种》、《西苑诗》等。

徐渭《青天歌》
此草书墨迹，于1966年江苏句直曹澄墓始出土，为稀世珍品。苍劲多姿，纵横自在，体现其“散圣”风格。今藏江苏省苏州博物馆。

王宠擅长行、楷书，师法王献之、智永、虞世南，以古拙取胜，风格疏宕遒逸，有一种静雅之气，神韵独超，为时人所称道。他的草书《五律诗》、行书《西苑诗》能代表他的书风。



陈道复的行书学杨凝式、米芾，融合变化出自己风格。早年书法潇洒俊逸，晚年则气势纵横，



文徵明《自书诗卷》
此卷为其行书精品，落笔劲正，书势清逸文秀，布局虚和舒徐，不以险怪胜，兼有晋韵唐法，成自家风格。今藏上海博物馆。

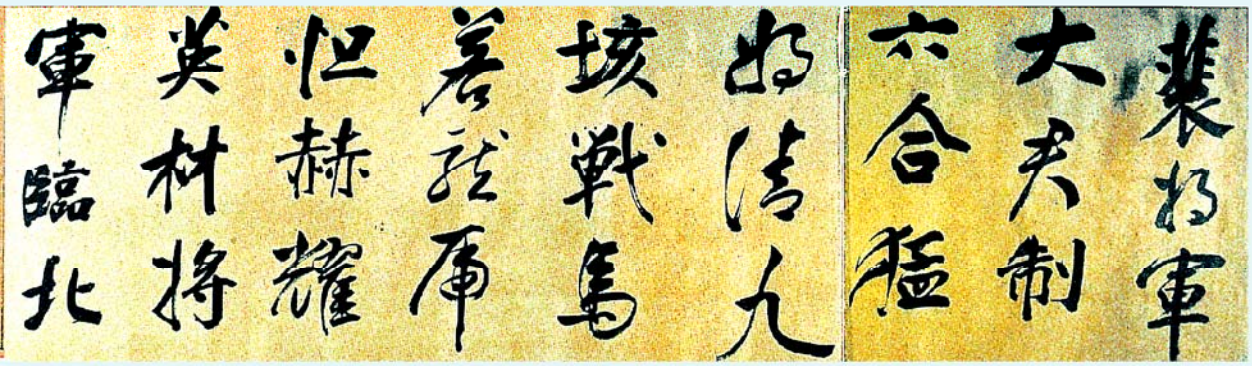
《古诗十九首》、《自书诗》笔势飞动，是他中晚期的代表作。

明代后期，以徐渭的草书和“晚明四家”影响最大。

徐渭以剧作家、画家兼长书法，擅长行草书，出自米芾、黄庭坚，而又能以画入书，直抒心灵。他的草书如同泼墨写意画一样，不拘一格，在明代书风以摹古思变的理性主义的风气中，他冲破了这个原则，而以近似狂态的浪漫主义的个性追求来表现自己对古法的反叛。他的草书忽大忽小，忽草忽楷，墨色忽干忽湿，追求怪异的趣味和强烈的抒情性，人称书中“散圣”。所以，徐渭的草书艺术在明代独步一时，而且震烁古今，开启了清代写意书法的萌发。他的《草书杜诗》、《草书七律》、《青天歌》都能代表他的风格。

“晚明四家”是董其昌、邢侗、米万钟、张瑞图，而以董其昌为书法名家。

董其昌是明清以来影响最大的一代书画家。他的书法广泛临学古人，能融合变化，行、楷书尤为擅长。早年从学颜书入手，后改学虞世南。又以为唐书不如魏晋，又学钟、王，兼取李邕、徐浩、杨凝式、米芾等各家之长，化《韭花帖》为一种秀润、典雅的新格局。晚年又归于颜真卿。他的书法为集大成而自成一体，笔画圆劲秀逸，平淡古朴，以生拙取胜。曾自以书法比之赵孟頫，说：“赵书因熟得俗态，吾书因生得秀色。”他于明末雄



董其昌《临颜真卿书》
此为行书长卷，虽为临本，然有自家风格。行笔流畅，气韵连贯，风格古朴。浑厚力健，为董书中以“力胜”的杰出佳作。今藏上海博物馆。

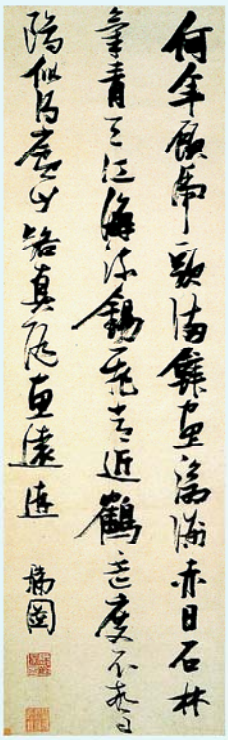
视元明书法，颇有居高临下之势，为赵孟頫后又一代名家。

但是对于董书，在当时也有不满意的。如冯班论董书“全不讲结构，用笔亦过弱”。恽寿平也认为董书“笔力本弱，资质不高”，“秀绝故弱，秀不掩弱”。冯、恽二人都是书法理论家，说董书“弱”，也是当时书坛的一般看法，即娟秀有余而雄强不足，但其到晚年又归颜体，能得雄健之势。清初康熙、乾隆却对他的书风大为赞赏，将他与赵孟頫并提以为书学楷模，又成为皇家推出的帖学书风。这就成为董书的“悲剧”了。

董其昌传世作品很多，主要的有小楷书《月赋》取法晋唐，秀媚疏朗；楷书《东方先生画赞碑》师法颜体，有雄浑雄健之势；行书《岳阳楼记》取法颜真卿、李北海，行笔流畅；行书《临颜真卿书》，则显示出董书在晚年的浑厚内力。

邢侗善行草书，以二王为宗，虽有古朴之风，但病于局促，纵放不足。米万钟也擅行草书，师法米芾，得“南宫（米芾）家法”，虽与董其昌齐名，有“南董北米”之誉，但伤于迟疑，为法所拘。邢有《行书五律诗》及草书信札墨迹传世，米有《草书轴》及行书《刘景孟八十寿诗》传世。二家书法在明代还不足称名家。

而张瑞图书法，能在师法钟、王的基础上，另辟蹊径，贵在审美意识的变迁，以笔锋的大胆而出变革，独标气骨。其字用笔多硬侧锋，结字奇逸，笔力劲健，能出钟、王之外，以奇宕



张瑞图《杜甫五律诗》
明张瑞图书法擅行书、草书，以独特的笔法，名标当时。此行书立轴，很能代表其风格。今藏上海博物馆。

的书风反叛传统。时有明末清初的王铎、傅山以圆润连绵的奇拙书风相标榜，与张瑞图一起在明末书风中异军突起，与董其昌，文徵明一路的传统相抗衡，对后人大有启发。清梁巘有一评，说："明季书学竞尚柔媚，王（铎）、张（瑞图）二家力矫积习，独标气骨，虽未入神，自是不朽。"张瑞图传世作品有行草《杜甫五律诗》、《前、后赤壁赋》等。

四、南戏四大声腔之流变

元末明初，在北杂剧日益衰落的同时，南戏却得到了迅速的发展。由于南戏在各地的流传，促成了南戏各种声腔剧种的形成，并在交流中得到发展，然后在明中叶，形成昆山腔与弋阳腔诸腔戏的崛起和流布演变的格局。

据祝允明《猥谈》，当时影响较大的南戏声腔有余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。嘉靖三十八年（公元1559年）成书的《南词叙录》，为我们记载了四大声腔的产生和流传的地区。徐渭说："今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。唯昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上。"南戏四大声腔都出于江南和东南沿海地区，除昆山腔流行范围仅限苏州一带以外，其他三腔流布较广泛，且在各地已有很大影响了。

海盐腔产生于浙江海盐。一般认为它源于元末流行在海盐的"南北歌调"。据元《乐郊私语》、清《香祖笔记》，海盐腔是由当时的文人杨梓、贯云石、鲜于去矜以北曲的唱法对南曲加以改革，发展成"体局静好"为特色的新腔。入明以后便成为南戏的主要声腔之一。至徐渭时，已在嘉兴、湖州、温州、台州流行，几遍及浙江，又流传至苏州、松江、江西宜黄、北京



明《南都繁华景物图卷》
此长卷描绘明代南京山川形胜及繁华景象。图版为局部，画有民间观剧场景。长卷今藏中国历史博物馆。

等地，得士大夫阶层的嗜好，对弋阳、昆山二腔的演变也发生了一定的影响。

余姚腔约在元末明初形成于浙江会稽、余姚一带。其渊源不可考，据明《菽园杂志》，成化、弘治年间（公元1465—1505年），余姚演唱南戏的戏文子弟已唱此腔，至徐渭时，已流传到常州、润州（镇江）、池州（贵池）、太平（当涂）、扬州、徐州等地，在江苏、安徽一带相当活跃。余姚腔始终保持着南戏的长处，文辞通俗，“杂白混唱”，而且已有“以曲代言”的“滚调”，在民间有深广的影响。

海盐、余姚二腔，至明中叶以后，随着弋阳腔的发展和繁荣，以及昆山腔的兴起，便渐趋衰落。据专家研究，在浙江海宁皮影戏的“专腔”和瓯剧中的昆腔，还保留有海盐腔的某些成份；而余姚腔被安徽的青阳腔吸收，以及在浙江的“调腔”中



明代海盐腔演出图

此图描绘明代厅堂演出海盐腔《玉环记》的场面。此插图刊明刻《金瓶梅词话》。

有它的遗音。

弋阳腔始于江西弋阳，清代称为“高腔”。约元末明初，南戏流传至弋阳一带而形成此腔。据徐渭、魏良辅所说，至明中叶百余年间，除两京、湖南、福建、广东外，安徽、云南、贵州也流行弋阳腔，是一个足迹遍及南北的大剧种。并在流传各地过程中，演变成了不少新的声腔剧种，如义乌、青阳、徽州、乐平诸腔，也有石台、太平梨园、四平腔、京腔等，成为一个弋阳腔系统，清代通称为“高腔腔系”。刚兴盛起来的昆山腔也不能与它相抗衡。弋阳腔的特点是“其节以鼓，其调喧”，在流传中能与各地乡音结合，随心入腔，所以能演变成各地声腔。弋阳腔又有“滚调”、帮腔，音调、唱腔可以灵活变化，所以深受各地民众的欢迎，具有极强的生命力。

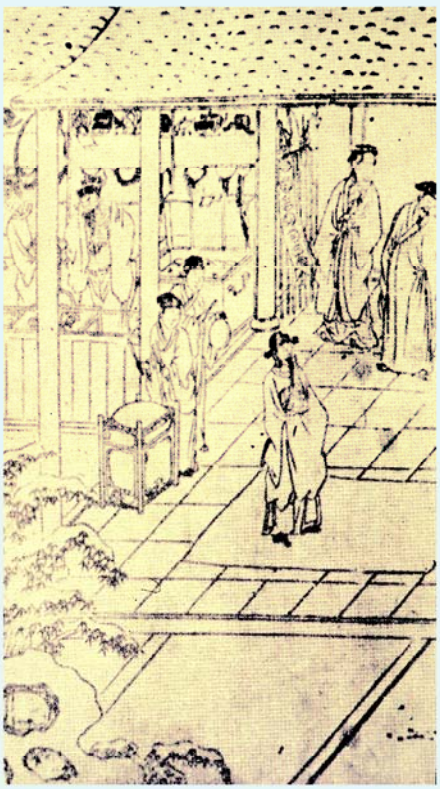


明代弋阳腔演出图

此图描绘明代厅堂演出弋阳腔《葫芦先生》的场面。此插图刊明崇祯刻本《盛明杂剧》中的《义犬记》剧。

昆山腔形成于江苏昆山一带，又叫“昆腔”。据明《南词引正》、《泾林续纪》，元末明初昆山一带已有昆山腔之称，传为“善发南曲之奥”的昆山顾坚创始，明太祖也知“昆山腔甚佳”。又元末《青楼集》记载有昆山张四妈，“南北令词，即席成赋，审音知律”，“能寻腔依韵唱之”。张四妈所唱该为当地腔调。顾坚与张四妈之类的“寻腔依韵”

也有一定的关联，昆山腔应该是在南戏流传到昆山一带时结合当地腔调产生，并经顾坚加工形成的。其初止行于吴中，影响不大。至嘉靖、隆庆年间（公元1522—1572年），经太仓魏良辅，又有张野塘、谢林泉等民间音乐家的帮助，吸取北曲唱法和海盐、弋阳二腔的长处，发挥昆山腔“流丽悠远”的特点，讲究“转喉押调”、“字正腔圆”，提高了昆腔清曲小唱的水平，并改革了伴奏乐器，有笛、管、笙、琵琶按节而歌。魏良辅的改革，使昆山腔进入了“昆曲”阶段，名之谓“水磨调”，曲调有细腻宛转、清柔舒缓的特点。初为清曲小唱，后有梁辰鱼《浣纱记》传奇始用改良过的昆腔演唱，此腔在戏场就广为传布。万历以来（自公元1573年起），昆腔自苏、松、太发展到杭、嘉、湖，且流入北京，继而流布全国各地，很快取代北曲与海盐腔，“四方歌者必宗吴门”，出现了戏曲艺术发展的一次大变迁。



明代昆山腔演出图

此图描绘明代厅堂演出昆山腔《连环记》传奇的场面。此插图刊明崇祯刻本《荷花荡》。

由民间到宫廷，由南到北，新兴的昆山腔和弋阳腔诸腔戏，继承了南戏的传统，又吸收了北杂剧的成果，形成了兴盛发展的新局面。在戏曲舞台上，开创了以南曲声腔剧种为主的传奇时代。

＞知识百科＜

南戏杭州腔

魏良辅在《南词引正》中除了提及南戏有昆山、海盐、余姚、弋阳声腔外，还说到了杭州腔，而据祝允明《猥谈》，明中叶影响较大的南戏声腔有余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。祝允明卒于嘉靖五年（公元1526年），即嘉靖之前已是“四大声腔”流行的时期。所谓“杭州腔”，应是南戏由温州流传到杭州后形成的声腔，后来海盐腔盛行，此腔就未见文献提及。

五、开创以南曲为主的传奇时代

在明代中叶，中国戏曲的形式由南戏逐步发展到更为成熟的传奇，自此以后，传奇就成为以南曲为主的长篇戏曲的剧本形式，一直到清代嘉庆、道光年间（公元1796—1850年）趋于衰微。



明刻本《义侠记》插图
此剧为明沈璟的传奇作品。此图描绘武松景阳岗打虎的形象，刊于明万历继志斋刻本。

明传奇与明初南戏是相承的关系，是南戏发展到高级阶段的变迁，这之间的界限是处于渐变状态的，对于在这渐变阶段产生的南曲作品，存在着是南戏还是传奇的模糊问题。我们一般将明初至嘉靖年间（公元1368—1566年）约200年，看作是南戏向传奇渐变的过渡期。从景泰到嘉靖（公元1450—1566年），看作是接近形成期。这时期陆续出现了苏复之《金印记》、邱濬《投笔记》、《五伦记》、邵璨《香囊记》、姚茂良《精忠记》、沈采《千金记》、徐霖《绣襦记》、郑若庸《玉记》、李开先《宝剑记》等作品。它们继承了南戏的基本形式，在剧本文学的规范化、音乐的格律化方面向前发展，具有了文人语言特点和初步的“传奇格套”，标志着处于嬗变阶段。从成化至嘉靖（公元1465—1566年），南戏的名称渐被弃置，而专称“传奇”了。

＞知识百科＜

传奇

“传奇”这个词始称唐代的文言小说。“传奇”的本意指其离奇曲折的情节，或传说，或历史轶事，或世俗的奇闻异事；“传奇”，传其奇，故有“无奇不传”之说。因此，在文艺史上，曾经将诸宫调、南戏和北杂剧分别称作“传奇”。至明代中叶，南戏的繁荣和发展，其规范体制逐步建立，其在内容上追求“传奇性”也更为自觉，昆山腔、弋阳腔在文学艺术上也更为成熟。因此，由南戏发展的成熟的长篇戏曲形式，就被称之为传奇，“传奇”成为专指名称了。

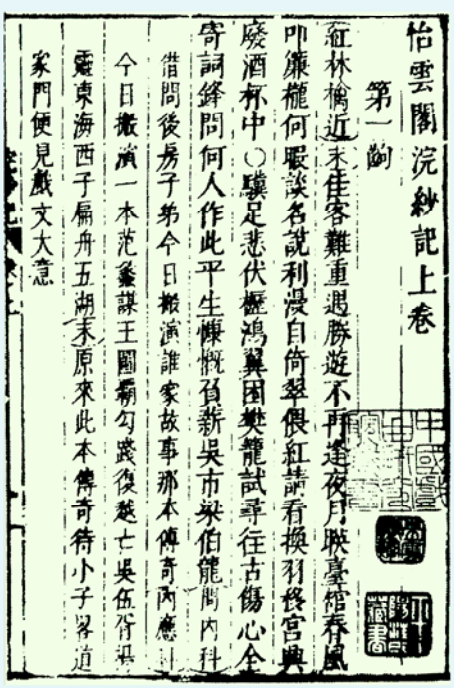
南戏的基本形式，在剧本文学的规范化、音乐的格律化方面向前发展，从成化至嘉靖（公元1465—1566年），南戏的名称渐被弃置，而专称“传奇”了。

昆山派

嘉靖年间，昆山腔经魏良辅等人改革，逐渐取得南曲正宗的地位，成为传奇依托的主要声腔剧种，梁辰鱼的《浣纱记》就是一本昆腔传奇，对传奇体制的形成起了很大的作用。其后，按昆腔作剧者接踵而出，除郑若庸、梁辰鱼外，又有梅鼎祚作《玉合记》，张凤翼作《红拂记》，许自昌作《水浒记》，屠隆作《彩毫记》等，这些作品曲词力求典雅，好用典故，以“骈绮”著称，后世人称其为昆山派。

嘉靖、隆庆年间（公元1522—1572年）的《浣纱记》和《鸣凤记》是两部比较重要的传奇作品。梁辰鱼，昆山人，太学生出身。他精通音律，喜度曲，曾得魏良辅的亲授，因此能以昆腔音律来规范《浣纱记》的创作。据考，《浣纱记》是在他年青时写的《吴越春秋》基础上改写成的，二者约相隔20年。当时，魏良辅新腔出，成为风行的“时曲”，剧作家大多以新腔来律自己的作品，梁辰鱼的《浣纱记》则是当时风气中第一批打开昆腔传奇演出局面中的最有成就、最有影响的一部。此剧写吴越相争的故事，以西施和范蠡的故事作为主线，展开吴越的政治斗争。其中勾践、夫差、伍子胥、伯喜否都有专场的戏，人物形象鲜明，穿插在生、旦格局中，生旦戏也不落俗套。音律、联套俱合规范，曲白工整，曲词华采，虽属骈绮派，但并未有卖弄学问、堆砌词藻的毛病，因此有“吴闾白面游冶儿，争唱梁郎雪艳词”的赞誉。《浣纱记》推进了昆腔传奇的迅速发展，功不可没。其中的《回营》、《打围》、《拜施》、《寄子》等出，至今仍是昆剧的保留剧目。

《鸣凤记》的作者至今没有可靠的说法，


怡雲閣浣紗記上卷
第一齣
紅林檎近 未佳客難重遇勝遊不再逢夜月映臺館春風
卯簾櫳何暇談名說利漫自倚翠偎紅詩看換羽移宮典
廢酒杯中○驥足悲伏櫪鴻翼困樊籠試尋往古傷心全
寄詞鋒問何人作此平生慷慨負薪吳市梁伯龍門內科
借問後房子弟今日搬演誰家故事那本傳奇內應
今日搬演一本范蠡謀王圖霸勾踐復讐士吳伍胥報
霸東海西子扁舟五湖未原來此本傳奇待小子略道
家門便見戲文大意

明刻本《浣纱记》
此剧为明梁辰鱼的传奇作品。今存多种明刻本，此书影为明末怡云阁刻本。

或说王世贞，或说唐仪凤，或说出于学究之手，暂作存疑。此剧写嘉靖年间夏言、杨继盛等八谏臣和权倾一时的严嵩父子的政治斗争，最后以“手刃贼嵩”终局，大快人心。这是当时最有影响的昆腔传奇，而且戏剧性地由曾遭严世蕃玩弄的演员金凤扮演剧中的严世蕃，表演十分逼真，受到时人注目，增强了剧目的影响力。其中批判反面人物的《嵩寿》、《吃茶》、《河套》和刻画杨继盛刚强忠烈的《写本》、《斩杨》，观众极为欣赏，在昆剧舞台上流传至今。剧本头绪繁多，显得结构松散，曲词和念白又堆砌词藻，频用典故，落入骈绮派的窠臼。剧本的文学性、艺术性总不如《浣纱记》。

吴江派

万历年间（公元1573—1620年）及其以后，传奇进一步发展，并趋于鼎盛时期。“曲海词山，于今为烈”，据吕天成《曲品》著录，嘉靖至万历年间传奇作家就有85人，他们共创作了191部传奇作品，出现了戏曲大家汤显祖和沈璟，并形成关于传奇创作的“汤沈之争”。沈璟主张写曲应严守音律，有《词隐先生论曲》和《义侠记》等传奇传世，并有顾大典作《青衫记》，王骥德作《题红记》，卜世臣作《冬青记》，袁于令作《西楼记》，冯梦龙作《双雄记》等，他们创作的志趣与沈干景相同，后人称之为吴江派。

临川派

汤显祖以其传奇杰作《临川四梦》轰动剧坛，以倡导“意、趣、神、色”的创作理论为众多传奇家所重视，起而仿效汤氏而作传奇，被后人称为临川派。他们是吴炳、阮大铖、孟称舜等，吴作有《绿牡丹》、《疗妒羹》、《画中人》、《西园记》、《情邮记》，阮作有《燕子笺》、《双金榜》、《牟尼合》、《春灯谜》，孟作有《娇红记》、《贞文记》，但很难说他们与汤显祖有传承关系，故有人否定临川派的存在。

弋阳诸腔戏

明代南曲传奇，除昆腔剧本外，就是弋阳腔及其诸腔的剧本。弋阳诸腔戏是明代民间戏曲的一股洪流，在中国戏曲史上居有十分重要的地位，学术界有不少人将弋阳诸腔戏的剧本归入南戏戏文，也有一定的道理。按本章的观点，南戏的高度成熟阶段即逐步进入南曲传奇时代，以成化、嘉靖年间为嬗变演进的阶段。但是，弋阳诸腔戏的剧本大部分是由伶工们和不事功名的布衣寒士撰写、改编和辗转传抄的，或全本，或零出，在民间流传，故多作无名氏作者，且产生的时间难考，即使是明末徐渭《南词叙录》著录的明戏文48本，其中也有宋元的、明初的、明中叶的；有伶工编的，也有文人编的，很难从总体上加以辨析，故有“宋元戏文”和“元明戏文”的跨朝代的说法。在此姑且将它们放在南曲传奇时代下加以考察，因为它是南曲，且在文学艺术上有进步，又在广泛流传演出。

目前能见到的明弋阳诸腔戏的全本戏，有《高文举珍珠记》、《何文秀玉钗记》、《袁文正还魂记》、《观音鱼篮记》、《吕蒙正破窑记》、《薛仁贵白袍记》、《古城记》、《草庐记》、《和戎记》、《目连救母劝善戏文》等10余种。在明刊《词林一枝》、《玉谷调簧》、《摘锦奇音》、《大明春》、《八能奏锦》、《群英类选》、《秋夜月》等戏曲选集中，又有近百种戏的零出。在明清的戏曲著作的记载及出土文物的佐证，可知明代弋阳诸腔戏的剧目不仅数量很多，而且题材范围广阔，风格多样，呈现了民间戏曲多方面的表现能力。它从题材到形式走的是与昆腔剧本不同的道路，深深地扎根在人民群众之中，不断地增强着它的艺术生命力。

明代弋阳诸腔戏在与昆腔戏的竞争发展中，充分地发挥了自己的两大特长。弋阳诸腔除了不唱《浣纱记》一类昆山派的戏外，其他的昆腔戏都能唱，而昆腔基本上不唱和不愿唱弋阳诸腔戏。弋阳诸腔运用



明万历刻本《目连救母》插图

此剧为明郑之珍的作品。全名为《目连救母劝善戏文》，共100出。此插图为全剧的“副末开场”，刊于明万历高石山房原刻本。

“改调而歌”或“改本而唱”的方式，使大量的昆腔传奇流行在弋阳诸腔戏的舞台上，它采用了“加滚”这种简易而又灵活的方法，使昆腔传奇通俗化，很受观众的欢迎。加滚有“滚唱”与“滚白”两种，其声调犹如吟诵，插在原昆腔传奇的曲词中间，用散文加白和五、七言句式的滚白、滚唱，在演唱曲词时连唱带白或唱原词时加滚唱，不仅使艰深的文词和情节较易听懂、看懂，而且在实践中发展了五、七言句式（上句仄、下句平）的板腔和一人唱、数人接腔的“帮腔”形式。弋阳腔系统本身是多声腔体系，在各地流行发展之中，已渐渐地不限于一地一腔或一戏一腔，而出现三合班的现象，如浙江的金华班有三合班，即包括昆腔、高腔、乱弹三种声腔声调，故称“三合”。这种多声腔声调结合或声腔混合的形式，不仅使弋阳诸腔戏扩大了流行地区，而且增强了自身表现能力，为进一步发展高腔系统的多声腔剧种打下了基础。弋阳诸腔戏的这两大特长是符合民间艺术发展规律的。

在以南曲为主的传奇时代，昆腔戏和弋阳诸腔戏并行不悖，都在发展中走向繁荣。

明代杂剧

明代初年，大部分杂剧作家由元入明，北杂剧在明初仍活跃过一段时期，而且产生了不少无名氏作品。在社会上层仍比较欣赏北曲声调，朱元璋的孙子朱有燉还写了32种杂剧作品，其中也有比较著名的作品，如《继母大贤》、《豹子和尚》、《仗义疏财》、《香囊怨》、《复落娼》等，作品较有才情，表现了对平民的同情。

明代杂剧已冲破了元杂剧的体制，比较多地出现了南曲进杂剧的新形式，明初的贾仲明已采用南北合套的杂剧形式，朱有燉作品中采用了角色分唱和间用南曲的形式。明代中期，还出现了康海、王九思的同名北曲杂剧《中山狼》，王九思创造性地仅用一个单折写了一出戏。而后单折的南曲杂剧也流行起来，北杂剧日见衰微，由歌场退到案头上去了。

明代晚期，徐渭的《四声猿》短剧是昆腔传奇兴盛期的先驱



杰作，对当时和后世影响很大。《四声猿》由《狂鼓史》（北一折）、《玉禅帅》（南北二折）、《雌木兰》（北一折）、《女状元》（南北五折）四出短剧组成，且能用昆腔演唱，被称为“创调”。奇人奇作，时人评价极高，汤显祖称之为“词场飞将”，其门人王骥德称之为“天地间一种奇绝文字”。于是，南杂剧便在文人中风行起来。

明代的杂剧由北曲发展到南北曲间用，再发展到南曲杂剧，这种变迁，也是以南曲为主的传奇对北杂剧的有力冲击所致。

六、汤显祖与《牡丹亭》

汤显祖是明代的戏曲大师，他的传奇杰作《牡丹亭》流行歌场，家传户诵，几令《西厢》减价。

汤显祖（公元1550—1616年），字义仍，号海若，自署清远道人，所居名玉茗堂、清远楼，江西临川人。书香人家出身，14岁进学，因拒绝首相张居正的延揽，21岁始中进士，任南京太常寺博士，后迁升礼部祭司主事。万历十九年（公元1591年）因上疏《论辅臣科臣疏》，弹劾首辅申时行，被谪为广东徐闻县典史。万历二十一年转浙江遂昌知县，为政清廉开明，接触了下层劳动人民。万历二十六年告归家居，时年49岁。乡居18年而卒。汤显祖少年时曾受学罗汝芳，罗汝芳为泰州学派王艮三传弟子，受统治者迫害始终不屈，与程朱理学有不同观点，给汤显祖以很深的影响。汤显祖在南京任官时，又与东林党重要人物为友。在晚期又受非议程朱理学的达观与李贽的影响。因此，汤显祖思想具有民主性和反理学的倾向是有其思想基础的。

汤显祖的传世名作为《临川四梦》，又名《玉茗堂四梦》，包



汤显祖画像

汤显祖为明代杰出的戏曲作家，其剧作《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》总称为《临川四梦》或《玉茗堂四梦》，其中以《牡丹亭》最负盛名，对后世影响深远，在中国戏曲史、文学史上享有很高的地位。此画像，为清道光戊戌（公元1838年）扬州陈作霖摹写。

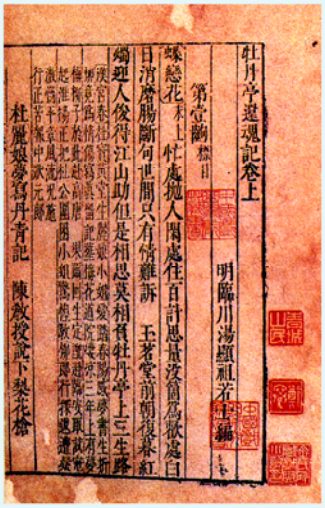
括由早年剧作《紫箫记》改写的《紫钗记》、《牡丹亭还魂记》、《南柯记》、《邯郸记》。“四梦”的故事情节，各有所出，除《牡丹亭》本自明人小说外，其他三种皆来源于唐人小说。汤显祖在剧中倾心于表现“情”的意义与生命力，渗透着大胆反抗封建礼教、肆意抨击官场黑暗的激烈情绪。这在《牡丹亭》中体现得十分充分。《牡丹亭》是明传奇中思想性和艺术性都达到最高成就的杰作。

《牡丹亭》主要写南宋南安府太守杜宝的千金小姐杜丽娘，为了追求倾心的爱情和理想生活，所经历的梦幻生死的奇异故事。剧作以杜丽娘的戏为主线，书生柳梦梅的戏为副线，并以无形的封建主义性理和礼教及其代表人物杜宝和塾师陈最良为对立面，展开了“情至”与“性理”的斗争，塑造了一个既深受封建主义性理熏陶和封建礼教束缚、压抑的千金小姐，又是一个执著于“情至”、热烈追求自由生活的新女性形象。杜丽娘的形象包含着深刻的思想内容，又散发着巨大的艺术魅力。汤显祖抓住“情至”这个主题，构思了为“情”生能死、死能生的梦幻般的情节，使现实生活与梦幻情境交错通变，戏剧矛盾富有喜剧性，充满着浓郁的浪漫主义色彩。

如果我们联系起晚明社会的先进分子的激进思想，以及世俗生活的浪漫情调，我们就会觉得汤显祖在《牡丹亭》中表现的浪漫主义奇异思想是有其现实基础的。

杜丽娘是明传奇中令人喜爱的少女形象，她的出身和地位，决定了她要跨出反封建礼教这一步是很艰难的。她在学堂学的是《诗经》，受的是闺范教育，可她凭感觉却认为它是一首恋歌。在春香的怂恿下，她也会偷偷去花园游玩，可又说“步香闺怎便把全身现”，可她内心却又是“一生儿爱好是天然”。人的美好的心灵本不愿受压抑、受束缚。到了花园，就深长地发出感叹：“不到园林，怎知春色如许？”接着唱道：“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付于断井残垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩。云丝风片，烟波画船。锦屏人忒看的这韶光

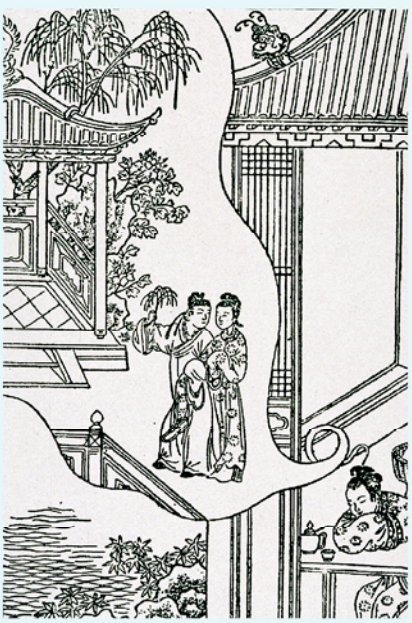
贱。”春色唤醒了她青春的活力，但又只好把热烈的情感蕴藏在心中。丽娘游园后，“没乱里春情难遣”，竟得一梦，梦幻中不由自主地与书生柳梦梅去芍药栏前、湖山石边幽会。梦醒后，却还有心情想着那梦去不远。汤显祖奇妙地构想出让丽娘再去花园寻梦。这是幻中又幻的奇笔。杜丽娘边游、边思、边寻，这梦哪得能寻？一种长期受压抑的情感，就在梅树下迸发，唱道：“偶然间心似缱，梅树边。这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨。待打并香魂一片，阴雨梅天，守得个梅根相见。”这是多么沉重的对冷酷现实的控诉。



明万历刻本《牡丹亭还魂记》

明汤显祖剧作《牡丹亭》。全名为《牡丹亭还魂记》。此书影为万历刻本，今藏中国艺术研究院戏曲研究所。

《牡丹亭》更感人的力量，在于它强烈地去追求个人的自由幸福、反对封建婚姻制度的浪漫主义理想。这个理想，在汤显祖笔下是以杜丽娘为“情”而死的代价，在不受封建主义性理束缚的鬼魂世界里去实现的。当杜丽娘不在现实世界里时，人的善良与美好的东西都属于杜丽娘，她能按自己的“本性”去追求她的爱情，杜丽娘貌美、心美、行动更美，闪耀着动人的魅力，连冥间的鬼也被感动了。当丽娘魂再一次得到柳梦梅的爱情时，不禁泪下，又托书生开坟回阳，说道：“愿郎留心，勿使可惜。妾若不得复生，必痛恨君于九泉之下矣！”如此凄切之情，教铁石人也动心。柳生不负衷情，杜丽娘还魂复生。这是多么巨大的力量啊。



明万历刻本《牡丹亭》插图

此插图描绘《牡丹亭》“惊梦”情景。此图为明万历吴兴臧懋循订正《玉茗堂四梦》插图。

正如汤显祖在《牡丹亭·题词》中所说：“如

丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而情深。生者可以死，死可以生。生而不可以死，死而不可复生者，皆非情之至也。”汤显祖描写的“情”对封建主义的“理”提出了有力的批判，表达了封建社会广大青年男女要求个性解放、爱情自由、婚姻自由的强烈呼声。这就是《牡丹亭》最伟大的成就。

七、舞蹈的魅力来自民间

明代的宫廷舞蹈，其主题内容均为颂赞皇帝的文德武功、宣传国势强盛、祝福皇帝长寿等，并为封建王朝歌功颂德、粉饰太平。

所以明代舞蹈的真正的艺术魅力，是来自于风格各异的少数民族舞蹈和多姿多彩的民间舞蹈。

明太祖朱元璋定都金陵（南京）后，请来了隐居在吴山的元末音乐家冷谦，封他为协律郎。定制乐器、乐曲和制定舞乐制度。其中，乐生（音乐唱奏者）由道童充任，舞生选用长得俊秀的军民子女充任。并设置教坊，掌管宴会大乐。雅乐仍沿袭前朝旧制，分文舞和武舞两大类。朱元璋建立了明代极端专制的中央集权制度，提出了“开太平，安建业，抚四夷”的口号，为此在他的宫廷舞队武舞的服装上也要显示出政治色彩。他规定舞者左袖写上“除暴安民”四个字。在其他舞蹈活动中，有类

>知识百科<

宴乐乐舞的九奏乐章

一奏《炎精开运之曲》；二奏《皇风之曲》，奏《平定天下舞》，曲名［靖海宇］；三奏《眷皇明之曲》，奏《抚安四夷之舞》，曲名［小将军］、［殿前欢］、［庆新年］、［过门子］；四奏《天道传之曲》，奏《车书会同之舞》，曲名［泰阶平］；五奏《振皇纲之曲》；六奏《金陵之曲》；七奏《长杨之曲》；八奏《芳醴之曲》；九奏《驾六龙之曲》。

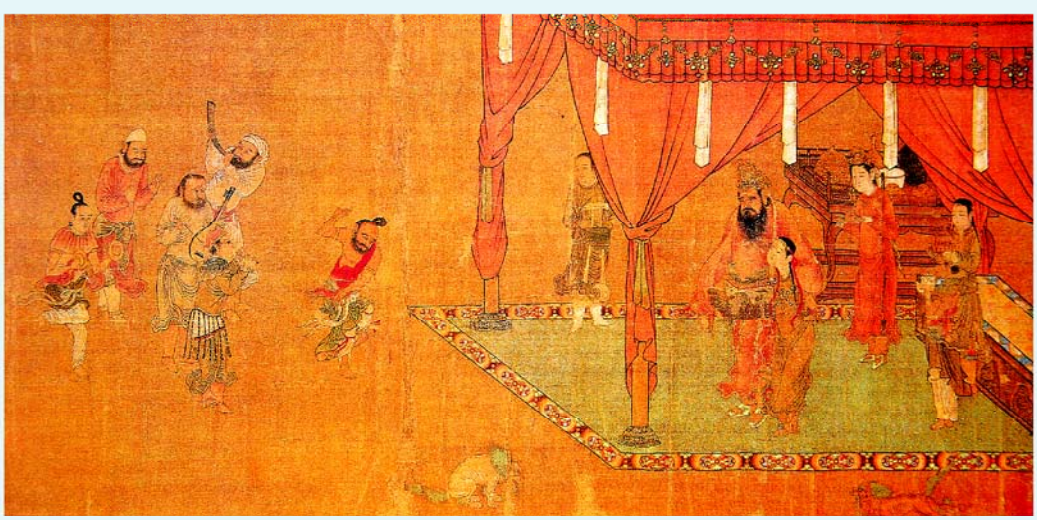
似更多的政治口号。

洪武十五年（公元1382年）宫廷重定宴乐乐舞九奏乐章：同时又规定，大祀庆成大宴，用《万国来朝队舞》、《缨鞭得胜队舞》。万寿圣节（皇帝的生日）大宴，用《九夷进宝队舞》、《寿星队舞》。冬至大宴，用《赞圣喜队舞》、《百花朝圣队舞》。正旦大宴，用《百戏莲花盆队舞》和《胜鼓采莲队舞》。

据《续文献通考》卷103载，明代宫廷，外国及其它少数民族来朝贡时，在招待“蕃王蕃使”的大宴礼上，要“兼用大乐、细乐、舞队”，“进食酒五行，细乐作，舞《诸国来朝》之舞，进食酒六行，细乐作，奏《醉太平之曲》，舞《长生队》之舞。”宫廷以此来炫耀汉文化和明朝的强大。

明代舞蹈的真正的艺术魅力，是来自于风格各异的少数民族舞蹈和多姿多彩的民间舞蹈。

明代永乐年间（公元1403—1424年），在制定宴飨乐舞的制度时，规定在演奏《抚安四夷之舞》以后，要表演《高丽舞》、《北番舞》、《回回舞》。宫廷用此来笼络四夷。明代宫廷除在中原各地收集艺术人才外，并养了一批少数民族歌舞演员。明嘉靖十一年（公元1532年），宫中为陈侃使琉球举行宴会，“令四



番王按乐图

这是明代的绢本画《番王按乐图》。今藏天津艺术博物馆。

夷童歌夷曲，为夷舞，以侑觞，伛偻曲折亦足以观”（《续文献通考》卷120）。这些“四夷童”的舞蹈特点是“伛偻曲折”，具有强烈而丰富的舞蹈表演语言，给观众带来深刻的舞蹈艺术感染力和新鲜感。

明代盛行的“传奇”，是由南戏发展起来的，其中包含了很多的舞蹈成分。明末张岱著的《陶庵梦忆》一书，真实地记载了戏曲演员的训练过程和一些剧目中的舞蹈场面。如朱云峡教女戏（即女演员），是“未教戏，先教琴，先教琵琶，先教提琴、弦子、箫管、鼓吹、歌舞。”演员全面的训练，使演出的歌舞场面更加出色：“西施歌舞，对舞者五人。长袖缓带，绕身若环，曾挠摩



纳西乐舞

云南省丽江纳西族地区保留着古代的东巴画卷《神路图》。图中有东巴教祖师丁巴什罗画像，并有古代纳西族的音乐、歌舞场面。



地，扶旋猗那。”这是指明传奇《浣纱记》中西施的歌舞场面。这种舞蹈的动作轻柔缥缈，表现出明代戏曲舞蹈相当高的艺术水平。同书又载有“刘晖吉女戏”之事：“《唐明皇游月宫》……霹雳一声，黑幔忽收，露出一月，其圆如规，四下以羊毛染五色云气，中坐常仪（嫦娥）。桂树吴刚，白兔捣药，轻纱幔之，内燃赛月明数株，光焰青藜，色如初曙，撒布成梁，遂蹑月窟，境界神奇，忘其为戏也。其他如舞灯，十数人手携一灯，忽隐忽现，怪幻百出。”这表明了明代戏剧舞台高明的布景和灯光。

明代的民间舞蹈《跳和合》、《舞鹤》、《哑背疯》、《跳虎》等都曾出现在当时的戏曲表演中。

汤显祖所著传奇《牡丹亭》中的《游园惊梦》一折，用优美柔和、情意深长的载歌载舞形式，把紧锁深闺的女子对自由爱情生活的向往情感，生动地表现出来了。李开先著《宝剑记》中的《林冲夜奔》一折，舞蹈的动作技巧更高，表现力更强，而且舞姿健美并富于感情。在明代弋阳腔系的戏曲中，《思凡》、《钟馗嫁妹》等，都是舞蹈性很强的剧目。

明人姚旅在《露书》中提到他在山西洪洞县曾见到的多种民间舞蹈。如手执小凉伞，随音乐节奏而舞的《凉伞舞》，舞而不唱的《回回舞》，手执檀板的《花板舞》等。明代的戚继光在《纪效新书·藤牌总说篇》中提到了可以用于练兵的民间舞蹈《藤牌舞》。

张岱在《陶庵梦忆》中还记载了浙江绍兴的灯节盛况：大街小巷、家家户户都挂起了各种彩灯。“斗狮子、鼓吹弹唱、施放

>知识百科<

《藤牌舞》

《藤牌舞》与原始时代的《干戚舞》和周代的《干舞》可能存在着一定的渊源关系。相传，明代民族英雄戚继光在击败了倭寇进犯以后，许多退伍士兵在浙江沿海安家，并把军中的《藤牌舞》带到了当地民间，此舞蹈就在民间扎下了根。

烟火，挤挤杂杂。大街曲巷有空地则跳大头和尚，锣鼓声错，处处有人围簇看之。”这里有历史悠久的民间《狮子舞》和宋代流传下来的民间舞蹈《耍大头》。张岱还说：“灯不演戏则灯意不酣，然无舞队鼓吹，则灯焰不发。”灯节无戏就没有灯节的意义，而缺少了音乐舞蹈，连灯的光辉也没有了。

明人顾炎武在《天下郡国利病书》卷 76 中，谈到了瑶族的《长鼓舞》：“衡人赛盘古……今讹为盘鼓，赛之日，以木为鼓，圆径一斗余，中空两头大，四尺长，谓之长鼓。二尺者，谓之短鼓……有一巫人，以长鼓绕身而舞，又二人复以短鼓，相向而舞。”明人邝湛若在《赤雅》卷 1 中，又记载了粤西少数民族的文化风俗。书中描写了瑶族祭盘古，男女奏乐歌舞，“祭都贝大王，男女连袂而舞，谓之踏瑶，相悦则腾跃跳踊，负女而去。”

《赤雅》一书还说到苗族女子能表演《鹞鸽舞》。另外，苗族的《芦笙舞》，壮族的《扇担舞》、《翡翠鸟》、《鹧鸪鸟》，傣族的《孔雀舞》，彝族的《阿细跳月》等至今流行的少数民族舞蹈，它们的早期形态在明代的有关文献中均有不同程度的记载和可见的端倪。

八、宫廷音乐·民间小曲·古琴艺术

在明代，宫廷音乐已相对进入了中国封建社会的艺术僵化时期。民间小曲大量产生并繁荣起来，古琴艺术已相当成熟，并形成和发展着多种流派。

宫廷音乐

明代的宫廷音乐主要为宫廷的郊庙、朝贺和宴飨活动而设。洪武年间（公元1370年），宫廷定郊庙祭祀乐，所用的乐器有编钟、编磬、琴、瑟、搏拊、埙、篪、箫、笙、笛、应鼓等。以后又增加了龠和凤笙。约洪武三年（公元1370年），宫廷定朝会乐丹陛大乐，所用的乐器有箫、笙、箜篌、方响、头管、龙笛、琵琶、杖鼓、大鼓、板等。在宫廷的四夷乐舞中，所用的乐器有腰鼓、琵琶、胡琴、箜篌、头管、羌笛、水盏和板等。洪武三年定的宫廷宴飨之乐，均是采用宋元杂剧的曲调来填词的。《明史·乐志》中记载了“以［飞龙引］奏《起临壕》，以［风云会］奏《开太平》，以［庆皇都］奏《安建业》，以［喜升平］奏《抚四夷》，以［九重欢］奏《定封贵》，以［凤凰吟］奏《大一统》，以［万年春］奏《守承平》。”以上的宴乐内容，都具有很强烈的政治色彩和政治目的，并紧密地配合明王朝的多种政治任务。



苗舞

此图是清代刻本《广舆胜览》中的《苗族乐舞图》，图中正是明清时期苗族的男女“吹笙并舞”实录。

民间小曲

在明代，随着大量农村人口流入城市，农村的民歌也就大量进入城市，并为城市文人、市民所注意和利用，故在农村

民歌的基础上产生了城市小曲（城市民歌）。为适应市民生活的需要，戏曲和说唱音乐空前地得到繁荣和发展。

明代城市民歌的发展，出现了大量的歌词和曲谱刊本。其中有成化年间（公元1465—1487年）金台鲁氏所刊的《四季五更驻云飞》、《题西厢记咏十二月赛驻云飞》、《太平时赛驻云飞》、《新编寡妇烈女诗曲》，万历年间（公元1573—1620年）刊本《玉谷调簧》、《词林一枝》以及天启、崇祯年间（公元1621—1644年）冯梦龙辑的《挂枝儿》和《山歌》等。这些刊本中的民歌，已经过了文人们的加工和发展，故又称为“小曲”。小曲有多种艺术结构和形式。其中有：

一曲的变体：即由某个曲调产生了多种变化的曲调。如［寄生草］，就由明代的文人们变衍出［北寄生草］、［南寄生草］、［怯音寄生草］、［垛字寄生草］等形式。

一曲前后部分分开应用：某些曲调，在需要时，可以前后拆开，灵活地运用。

多个曲子联接成为一套：如［北寄生草］－［平岔］－［银纽丝］－［寄生草尾］，［银纽丝］－［秦吹腔］－［银纽丝］－

铜乐俑

此为明代嘉靖三十五年（公元1556年）的铜乐俑。乐俑由黄铜制作，工艺精良，表现了明代器乐演奏的辉煌遗风。





明代唱本
这是明成化年间（公元1465—1487年）北京永顺堂刻印刊行的唱本，共11册。

[京调] – [数岔] – [银纽丝] – [前腔] – [南罗儿] – [银纽丝] – [秦腔尾]。

一个乐曲的重叠运用：这可能在旋律或节奏上，在重叠反复的过程中，有不同的变化，用以表现较为复杂的内容。在当今见到的民歌中，也继承了这一手法。

乐曲之间加帮腔：在《白雪遗音》中，一种所谓“马头调带把”的歌曲，就是由［马头调］加帮腔而成，如：

> 小小红娘不认罪。（帮腔：紧皱双眉。）尊了声夫人，你要打谁？（帮腔：听奴把话回。）想当初，兵围普救何人退？（帮腔：写书亏了谁？）原许下莺莺小姐配君瑞。（帮腔：话无反悔。）

小曲虽然是一种供城市市民和文人清唱的艺术歌曲，但它的发展却成为说唱音乐和戏曲音乐的重要基础。一些大型的明代小曲，已保留在当今一些说唱音乐曲种中，如四川清音，北方的单弦牌子曲等。

明代小曲内容极其丰富，精华与糟粕并存，充分地反映出明代社会城市市民的多种社会生活和社会心态。

古琴艺术

中国古琴艺术经过了长期的发展和积累，在明代已变得相当成熟，并形成和发展着多种流派。其中具有历史性影响的流派有浙派和虞山派（熟派）。



民间说唱
明人绘《皇都积胜图卷》，上面能看到明代的民间社会说唱表演。此图卷是16世纪70年代的作品。

浙派是明代古琴艺术的重要流派。该流派在南宋已形成，明代初年起其代表人物是浙江的琴家徐诜。徐诜是南宋末著名琴家徐宇之孙，创作有《文王思舜》等著名琴曲，并有大量的门徒。明初徐门琴派的特点，是主张把琴作为独奏乐器来使用的。但当时也有琴歌（把琴作为声乐曲的伴奏乐器）盛行的文人乐风。



玉韵琴
这是明代的“玉韵琴”。全长124.2厘米，肩宽19厘米，仲尼式琴，琴面由桐木制成，底面由杉木制。明万历七年（公元1579年）制，为传世珍品。今藏天津艺术博物馆。

明代隆庆、万历年间（公元1567—1620年），江苏虞山（常熟）的虞山派以著名琴人严为代表。万历年以后，该琴派以琴家徐上瀛最为著名。他所追求的古琴艺术的审美意境是24个字：和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、



弹琴图

明代画家陈洪绶《杂花图》之三。画面是弹琴人与听琴人的共同参与场面。

重、迟、速。

明代是古琴艺术繁荣的时代，并有大量的理论总结和琴谱集刊出现。除了徐上瀛的古琴美学文献《溪山琴况》外，还有1539年张鲲辑《风宣玄品》，1564年刘珠著《丝桐内篇》，1580年杨表正著《西峰重修真传琴谱》，1590年蒋克谦辑《琴书大全》，以及《文会堂琴谱》、《琴适》、《青莲舫琴雅》等。其中，《风宣玄品》收录了古琴手势图154幅，乐曲101首，并包括了32首琴歌。

明代洪熙元年（公元1425年）朱权辑的《神奇秘谱》，是中国现存最早的琴谱。全书收录了大量宋以前的古琴名曲，如《广陵散》、《高山》、《流水》、《阳春》、《酒狂》等，成为中国古琴艺术的不朽遗产。