

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

世界古代前期艺术史


内部资料 非卖品

内容提要

艺术与人们的亲密关系，想必人人都可以亲身感受得到。但我们今天津津乐道的艺术，在人类童年的远古时代是一个怎样的面貌呢？本书通过这一阶段人类艺术活动的足迹，力求尽可能全面地反映人类艺术童年时期的面貌，为后来较为成熟的艺术提供一个可以追寻的过去。

本书整体结构，主要以历史时序为线索，从艺术的发端经原始艺术的发展直至四大文明古国时代。在此基础上，分述世界不同地区、地域而非以西方为中心的艺术。既然是艺术史，当尽可能反映艺术的全貌。在以往的艺术史书籍中，对这一时期艺术的描述大多集中于造型艺术，如雕刻、壁画、工艺美术等，这主要由于客观上这些方面的历史见证更易被保存下来。而像音乐、舞蹈等流动的、即逝的艺术形式则难以被保留，但并非它们不存在于当时的艺术活动中。为此，本书除造型艺术外，还尽可能根据近年来大量的考古发现及有关记载，试图弥补这一块常常被淡化的内容，以便更全面地反映远古世界艺术的面貌。

本书对读者了解远古时代的艺术会有助益。

世界古代前期艺术史

一、概述

儿时的经历对于一个成熟了的人来说，总有一种难以忘怀的亲切感。作为现在的人们，往往都可以借助现代科学提供给我们的方便，如照片、音像带一类的东西，重新回到那充满童稚的时光，享受温馨的过去。而人类的历史却不那么幸运，我们无法借助于这些手段回到人类的童年，能够借助的只有人类学、考古学、民族学、地质学等学科所取得的成绩。在我们去探寻人类艺术发展的最初历程时也莫不如此。

本书全部内容所反映的是处于原始阶段以及文明初期的人类艺术活动的情况。

原始阶段的艺术，用了全书近半的篇幅加以叙述，它主要包括史前艺术和原始民族的艺术。这些原始民族的艺术在众多方面都同史前社会的艺术有着极为相似的地方，如在艺术品的风格上都具有写实、稚朴、粗拙的特点。虽然这些原始民族在不同程度上受到文明社会的熏染，但总的来讲，它们依然过着如同史前旧石器时代或新石器时代那样的生活，因此也就把它们的艺术纳入了原始阶段的艺术之中。

史前艺术最主要的遗存是在欧洲，其主要形式是洞壁艺术和器具艺术。19世纪末以来，考古学家们在法国南部和西班牙北部的山洞里发现了大量属于旧石器晚期的刻在洞壁上的作品，这些作品比起现时代的艺术所具有的艺术价值毫不逊色。但如果说在那种基本生存还常常成问题的时代，人们会以一种完全出于审美的目的去创作它们恐怕不大可能。大多数专家认为，这些洞穴壁画更主要的是为了与狩猎有关的巫术目的而作。但不管怎么说，这些作品所表现出来的生动逼真的风格及驾驭工具的熟练程度和创作技巧，在客观上不能不说它的确就是艺术作品了。当时，除了洞壁艺术这种主要的形式，还发现了许多方便携带的器具艺术品，它们大多是用石、泥、骨、角等材料制成的，以女性人体雕像居多。如著名的威林道夫女神像即典型之作。这类雕像在很大程度上表现了对母性的崇拜。此外，一些动物形象的雕像也颇为生动。

在欧洲以外的地区，人类的艺术活动也在许多地方萌发，如非洲的撒哈拉、澳大利亚、两河流域及中国，都发现了上万年前的文化遗存。

在非洲有史前人留下的大量岩画，虽然这些岩画的确切年代难以断定，但可以说明艺术活动不仅仅是在欧洲，而且在这里也同样发生着。别具特色的非洲艺术就是那些近代原始民族留给我们的雕塑作品了，主要是木雕。在这些木雕作品中可以感觉到非洲这些尚未摆脱蒙昧的原始民族对宇宙充满的紧张、神秘的心理状态，它们奇异的造型、夸张的手法所形成的独特风格，格外引人注目。

大洋洲地区原始阶段的艺术表现为多种民族特色的面貌。在澳大利亚有距今一二万年前的洞穴壁画，而复活节岛上的巨大石雕像更使它增添了许多神秘。原始土著民族所创造的沙画、树皮画、塔帕布画以及独木舟、木雕、文身等艺术形式也形成了大洋洲原始艺术独具魅力的一面。大洋洲处于南半球大洋中间，也许是长期与其他地方断绝往来的缘故，其原始艺术确实有着自己独特的风貌，但另一方面又有着与其他地方，特别是与东南亚一带原始民族的艺术相联系的一面。通过这些区别和联系，我们得以探寻大洋洲艺术的渊源及发展脉络。

美洲的原始艺术，主要是由北极一带的爱斯基摩人和美洲各地的印第安人共同创造的。爱斯基摩人以他们特有的坚韧性在严酷的自然条件下生存了下来，并创造了属于自己的文化。他们利用鲸鱼骨、海豹皮、漂木等材料制作出各种小型工艺品，为自己的生活增添了不少色彩。印第安人则以他们创造的灿烂文化，证明了美洲更为古老文化的存在。当然，我们也不能忽视古代玛雅文化和印加文化之前的奥尔梅克文化和查文文化。

亚洲主要是西亚和中国，特别是进入新石器时期以后，它们在陶器艺术、雕塑及建筑方面显示出特别的光彩。中国的彩陶艺术水平令人瞩目，西安半坡村出土的彩陶上绘有相互追逐的鱼、跳跃的鹿。青海出土的“舞蹈纹盆”，舞蹈者的形象栩栩如生，说明中国原始社会的人们已经具有相当的审美意趣。西亚地区的原始先民们则在建筑艺术、圆柱印章等方面让人刮目。特别是那些神庙建筑及其上面的精彩镶嵌、装饰，给人留下了深刻的印象。

应当说，原始阶段的艺术其重要特点就是与实用的功利不可分割地结合在一起，这是由当时人类生存状况决定的。在生产力低下、人们时刻为生存担忧的条件下，不会专门为了审美的目的去从事创造活动。

进入奴隶制社会以后，人类的艺术生活呈现出新的面貌。在两河流域，尼罗河流域，印度河流域，黄河流域和长江流域孕育了世界最初的文明。阶级的分化，使艺术成了为统治阶级的统治服务的工具以及统治者们的奢侈品。当然另一方面，由于统治阶级对艺术活动的重视，也使艺术获得了空前发展的机会。

在埃及，统治者为了在死后继续享受荣华富贵，为了体现神权法老的无上威力，修建了巨大辉煌的陵墓建筑——金字塔。第四王朝的大金字塔被誉为古代世界的奇观。另外修建的许多神庙、殿堂也相当雄伟，其中底比斯阿蒙神庙非常著名。

埃及的陵墓和神庙的墙壁上大多都装饰有绘画和浮雕，其题材除了表现王权神授以外，也有不少是反映当时社会生活的，如统治者的日常生活，各种劳动场面、狩猎、手工作坊等，这些艺术作品为研究当时社会经济文化的状况提供了宝贵的材料。

特别应当提到的是埃及的雕刻艺术。古王国时期，手法古拙，人像端庄静穆，呈现特有的“正面律”，体现出统治者神圣不可侵犯。著名的狮身人面像就是这一时期的作品。此外，如大官像、书吏雕像也都是该时期的杰出之作。中王国时期有了进一步发展，一部分艺术家有了欲表现人物内心感受的尝试，如阿美涅姆赫特三世、谢努塞尔特三世的雕像就属于这类作品。新王国时期的雕刻艺术更为成熟，并出现新的气息。埃赫那吞的宗教改革，使艺术摆脱了传统影响的束缚，打破了古王国时期那种僵化呆板的手法，在绘画、雕塑等方面都向着生动活泼的现实主义方向迈进了很多。著名的诺菲尔提提王后像就是这时期的优秀代表作。

古代两河流域的人们不像埃及人那么看重死后的“生活”，加之这里也不像埃及拥有丰富的巨石资源，所以他们并不热衷于修建巨大的陵墓，而是把这种热情用来献给他们崇拜的神，如太阳神等。为崇拜的神修建神庙建筑，同时也为统治者自己修建宫殿。这些建筑大多由土坯垒砌而成。苏美尔时期建造的埃尔·欧贝德神庙具有代表意义。它稳重、和谐，给人以圣洁永恒之感。与此同时，雕刻装饰也随着神庙、宫殿建筑的兴起显示出它的魅力。神庙门前的狮子木雕像成为两河最古老的看门雕塑。人像雕塑的表现手法甚是

独特，所塑造之形象令人过目难忘：僵直的身体，祀神合拢的手势，鸟喙式的鼻子和圆而又大、充满着祈盼之情的双眼。金属雕刻已有了相当高的水平，如作为竖琴传响盘的公牛头，生动有气势。到了阿卡德时期，现实主义的倾向得以发展起来，在雕刻艺术上得到突出的反映。《纳拉姆辛胜利石柱》是这一时期最具代表性的雕刻作品，其独特的布局，富有动势、雄伟壮观的场面，给人以深刻的印象。苏美尔艺术复兴时期，在建筑艺术上，人们恢复了苏美尔的形式，并进一步发展成为多级台庙——齐古拉。乌尔塔庙就是这类建筑的典型。在雕刻艺术方面，比较出色的有《古地亚坐像》、《古地亚头像》等，它们表现细致、维妙维肖，造型的感受及表现技巧都有了较大发展。巴比伦时期继承了苏美尔·阿卡德文化，把两河流域的文明推向新的高度。

《汉谟拉比法典》是这一时期雕刻艺术中最出色的代表之作。它既是一件雕刻艺术珍品，也是研究古代巴比伦社会政治法律制度的最重要的文物。古代两河流域的艺术与古代埃及艺术相异之处就在于它小巧精美、高雅实用，贴近生活，而不像埃及艺术追求庞大、永恒，充满神秘。

古代印度河流域文化——哈拉巴文化是古代世界最重要的文化成就之一，也是印度最早的城市文化，其生产力已发展到相当高的水平。铜器和青铜器已大量出现。建筑上，具有完整排水系统、街道布局规整的城市以及大型宫殿建筑体现了当时的先进水平。在雕刻方面，哈拉巴艺术品中的石雕男子躯干，对人体肌肉线条表现得极为逼真。而摩亨佐·达罗出土的舞女小铜像，其造型姿态也非常生动，堪称珍品。此外，印章也是古代印度重要的雕刻品，上面往往有生動的、以牛为题材的浮雕。玩具和装饰品的制作也相当精巧。公元前14世纪雅利安人侵入后的吠陀时代，留下来的艺术遗迹极少，但是它有了印度最早的文献记载——“吠陀文献”，这为人们了解当时的艺术活动情况提供了线索。印度是一个能歌善舞、崇尚神话的国度，这一特点由来已久，可以说古代哈拉巴文化就已奠定了基础，而后续的吠陀文化又使之更加发扬光大。

爱琴文明主要由前期的克里特文化和后期的迈锡尼文化构成。克里特文化的成就集中表现在克诺索斯王宫的建筑上。王宫依山而建，是由诸多建筑物构成的建筑群。由于地势高低不同，连接各建筑之间的长廊、门厅、复道、阶梯比比皆是，千门万户、曲折百转，加之建筑独特的采光设计，忽明忽暗，更增加了宫殿扑朔迷离的情调，被认为是神话传说中的米诺斯迷宫。宫中的壁画、陶制彩画也尽为杰出之作。壁画的题材大多是反映庆典游行、自然风光以及表现国王贵族的日常活动的，整个艺术风格具有较强的写实倾向，少见古代东方各国那受宗教神明严重束缚的感觉。

迈锡尼文化主要遗存在希腊半岛南部的迈锡尼城。迈锡尼的艺术成就主要在建筑方面，而建筑艺术的成就又集中于城塞建造和圆顶墓的修建上。迈锡尼的城市建筑与克里特不同，它有着巩固的防御城堡，其规模和气势都非常宏大，著名的狮子门就是迈锡尼卫城的主要入口处。它是爱琴艺术中出色的纪念性雕塑。圆顶墓是一种宏大富丽的石墓，它被认为是迈锡尼国王的陵墓。墓的圆顶大厅中装饰华丽，壁面有许多金属做的纹样加以点缀。

爱琴文化作为古希腊艺术的前驱对后来的古希腊文化乃至以后的欧洲文化产生了深远的影响。

进入奴隶制社会的古代中国，从第一个奴隶主专政的王朝夏代到西周灭亡，为时1300多年。在这期间，无论哪方面都发生了巨大变化，艺术也是如

此。仅就艺术活动的范围看，有了宫殿建筑、青铜工艺、玉石器、骨雕和牙雕等等，这些都是新石器时代的艺术所无法比拟的。商代历时六百年，其手工业有了相当大的发展。其中的青铜工艺的制作最为突出。到了商代的后期，青铜艺术进入了鼎盛时期，其种类多样，样式美观，举世罕见的司母戊大方鼎就产生于这一时期。此外，最早的瓷器——原始瓷器也在这时出现，它奠定了中国瓷器称雄于世界的基础。建筑方面，早期的郑州商城及晚期的殷墟都具有了城市的雏形，奠定了我国传统城市的格局。西周艺术因袭了商代艺术风格，但各类艺术更进一步向礼制化发展。陶工艺有的接近瓷器水平，玉器工艺更受到重视，但青铜工艺仍为最高的艺术成就，只是其风格渐趋简朴轻巧。以雕塑、绘画、书法集一身的青铜艺术的充分发展，为日后中国各类艺术的发展奠定了深厚的基础。

总的说来，人类童年时期这一段艺术活动的经历，无论从哪方面看，都在一定程度上为后来的人类登上艺术的殿堂迈出了最艰难的、也是最可贵的第一步。鉴于迄今能够提供给我们的史前材料大多还是零星的、片断的和极为有限的，因此，在有些地方、有些方面的论述也未能充分展开。要想真正把握人类童年时期艺术发展的比较切实、比较清晰的经历和脉络，恐怕还需要我们在漫长的道路上不断努力，继续探索。但无论怎样，我们毕竟还是从有限的材料中发现了许多相当有价值的东西。我们看到，地理环境对于生产力处于极为低下的原始先民们来说，有着相当大的影响。不仅影响了人们的生活方式，也进而影响了艺术的种类、形式、内容和风格，从而形成了不尽相同的文化传统。但另一方面我们也看到，尽管不同地区以及在不同的发展阶段上存在着种种差异，共同点还是明显的：在同自然界进行斗争的生存和发展中，人类对外部的挑战所做出的反应方式却经常惊人的相似，从书写的出现，城市的发展到城邦制社会组织的形成……一个地方的文明衰落下去，又在相应的地方产生出新的文明。艺术的萌芽和发展情况也有类似。先是对石、骨、角材料粗糙简陋的原始加工，伴随着这类加工的逐渐向精细发展，开始出现了岩画、雕刻及人体装饰品，进而人们发现了粘土的妙用，从而引发了陶器的产生。由于陶本身可塑性的优势，人们在它身上发挥了潜在的巨大想象力，又是绘又是雕，并不断变换、创造出新的器形和图案，这即便是对文明社会艺术的发展也有着深远的影响。继陶器渐渐衰落而兴起的是青铜工艺的繁荣，艺术家们的伟大创造力在青铜器身上再次得到了充分的展现……人类不同地区的艺术活动就是这样带着各自的特点在近乎一致的轨道上走向文明、走向成熟。如今它留给我们无限的追忆，并在许多方面依然显示着它独具魅力的审美价值，可以说，它是人类文化遗产特别是人类艺术宝库中不可缺少的、极为珍贵的一部分。

二、旧石器时代的艺术

1. 艺术的起源

有关艺术起源的问题，古今中外许多学者都曾对其进行过深入的探究，他们站在不同的角度，提出了不少的学说，然而，至今仍没能获得一个能让大多数人信服的理论。然而，作为艺术史的开篇一卷，这又是不可回避的问题。

谈到事物的起源，一般说应从两层意思上去考察。一是考察它何时发生，一是考察它发生的根源。就艺术而言，从这两方面考察，首先应明确我们所说的“艺术”指的是什么。如果不这样，不能把它规定在一个适当的范围中，那么，关于艺术起源的探讨必将陷入纷繁的头绪之中。

什么是“艺术”？这历来是一个极为困难的问题，人们给予它的描述或定义也是五花八门的。如 H·里德认为：“艺术是人对自然，人对自身的一种认识态度”；形式主义者克莱夫·贝尔则说艺术主要是或者是一种有意味的形式；冈布里奇说：“艺术”一词在不同的时间和地点含义极不相同，“艺术”是不存在的，我们不妨把一切活动都称之为艺术。这种观点，把一切活动都称为艺术，艺术也就因此失去了个性，丧失了它存在的必要。还有一种关于“艺术”的一般定义，认为：“艺术是通过塑造形象具体地反映生活、表现作者思想感情的一种社会意识形态。”然而，这里所说的“形象”是怎样，没有做具体的界定，也许可以把“形象”像冈布里奇那样扩展到诸多领域中去。在这里，我们也不想给“艺术”下什么确切的定义，但还是应当有一个粗略的描述，否则问题就难以探讨下去。在我们看来，艺术应当是人有意地创造美的一种活动，其活动的结果能够成为审美对象。当然，从事物起源的角度看，我们必须注意到这一事实，即任何事物都不可能一开始就是它自身，它必然是由其他事物转化、发展而来的，艺术同样如此。因此，对于我们所认为的“艺术”来说，它必然有过“似艺术而非艺术”的前身阶段，在某些因素的促成下，逐渐发展形成我们认为的“艺术”。对艺术起源这一问题，从“似艺术而非艺术”的阶段来开始探讨，我们以为是较为适合的。

艺术是人类特有的创造性活动，应当以人类的存在为前提。按照进化论的观点，人是由猿进化而来的。直立行走、脑容量达到一定程度、以及工具制造是人真正形成的重要标志。

直立行走的人在 350 万年前或 400 万年前就生活在东非。而最早的石器通常是 200 万年前的，它们是用简单的打制技术制造的，这种情况至少在 100 万年内没有发生什么变化。到了 20 万年至 10 万年前之间，直立人逐渐进化为早期智人，他们的脑容量在 1400—1500 毫升之间，达到了现代人的水平。欧洲大陆上的尼安德特人便是早期智人的成员，他们已能进行人工取火，有墓葬和氏族生活的萌芽，比直立人有了更大的进步。这时已是旧石器时代的中期阶段。艺术活动有可能从这时萌芽，因为艺术活动发生的主观性前提开始具备，如灵巧的双手、发达的大脑、发达的感受器官和感受能力等，但这只是具备了发生的可能。我们知道的最早“艺术”遗迹是由晚期智人克罗马农人创造的，大约在三四万年前。他们在法国南部的山洞中留下了许多壁画。洞穴壁画逼真生动的风格以及创作所达到的艺术水平，绝非几日功夫可及，在这之前应当存在一个长期实践、逐步提高的过程。其实，克罗马农人所创

造的艺术，也并非我们所描述的那种艺术，因为处于原始状态的人们是不大可能为了纯粹的审美目的去进行创作的。专家们大都认为是出于希望狩猎成功的巫术目的而作。但不管怎样，它们却具有艺术品应有的魅力。其实这也正是那个时代“艺术”的突出特征，即不可分割地同实用功利相联结。当时，排除功利的纯艺术恐怕是没有的。

人类智能发展的一定水平是艺术产生的前提，有了前提只是有了可能性，那么促使可能变为现实的又是什么因素呢？我们认为，这就是以往一直用于解释艺术起源的诸种原因，如摹仿、巫术、游戏、劳动等。下面我们就再来看一看这些因素对艺术的起源到底有着怎样的作用。

模仿说。它始于古希腊，是有关艺术起源最古老的理论。这种理论认为，艺术来自对自然界和社会生活的模仿，而模仿是人类所固有的本能。这种理论对许多现象难以自圆其说，至今仍支持它的人为数已不多。如史前洞穴壁画就难以用模仿的天性去解释。所以，把模仿作为艺术的起因是不合适的，但它却是进行艺术创作所必要的手段。

巫术说。它是 19 世纪英国人类学家爱德华·泰勒在他的《原始文化》一书中提出来的。这是关于艺术起源的最有势力的理论。泰勒认为：“野蛮人的世界观就是给一切现象凭空加上无所不在的人格化的神灵的任性作用……古代的野蛮人让这些幻象来塞满自己的住宅，周围的环境，广大的地面和天空。”在这种情况下就产生出原始人所奉行的交感巫术。欧洲原始洞穴壁上所绘的动物形象被认为是为了在精神上控制、占有狩猎对象，以保证狩猎的成功而作。那么出于如此实用的功利目的，而并不是出于创造美的动机，为什么也会给观赏它的人带来审美感受呢？原因大概在于这些壁画以模仿这一艺术手段再现了美的对象，从而产生出了美的形象。

巫术说之所以被许多人接受，可能是因为它确实在若干方面同艺术有着极为密切的关系。“从心理学角度看，巫术活动与艺术活动具有多方面共同的心理活动过程，如想象、情感等等。在进行过程中，又有许多共同的手段，如模仿、概括等，从而完成对某一现实的反映。”但是，史前艺术并非都出于巫术的目的，如有的的是为了帮助记忆的信息，有的是为传授狩猎技术，有的是出于成功后的愉悦，有的是起于性欲的冲动，诸如此类是无法用巫术说概括的，巫术说只能成为某些艺术活动的起因。因此，把巫术看成艺术起源的唯一动因是不能令人信服的。

游戏说。首先被康德提出，后来斯宾塞、席勒加以补充、发展。这种理论认为，人们从事艺术创造活动不带任何功利目的，人们在现实生活中受到物质和精神的约束，只能将过剩的精力从事游戏，借以创造一个自由天地。

游戏与艺术确实存在共同之处，如它们都具有非功利的特点，这为人们提供了艺术产生的某方面的启发。游戏与艺术都可以使人愉悦，但艺术更给人以美的享受，这是游戏无法提供和说明的。

劳动说。提出这一学说的有格罗塞、沃拉斯切克、毕歇尔、希尔恩、梅森、恩格斯等。他们主要利用人类学提供的材料来考察艺术起源的问题。恩格斯指出：“劳动本身一代一代地变得更加不同、更加完善和更加多方面。除打猎和畜牧外，又有了农业，农业后又有了纺纱、织布、冶金、制陶器和航行。同商业和手工业一起，最后出现了艺术和科学。”而沃拉斯切克和毕

歌尔都强调过劳动和舞蹈中身体动作的节奏是音乐产生的源泉。其实，物质生活资料的生产劳动是人类赖以存在的前提，它提供了后来人类社会一切事物发展的可能，这中间包括艺术。在劳动中，人类逐渐形成了发达的大脑，锻炼出一双灵巧的手，也是在劳动中，人们培养了各种感受能力及对世界的认识能力、发展了自己的技能，这无疑都是艺术产生的必要条件。另外，许多种类的艺术，如陶器艺术、青铜艺术、建筑艺术等等，都是在劳动中发展起来的。但这并不等于说劳动必然会生产出艺术，许多劳动与艺术显而易见是没什么关系的。所以说，劳动在艺术的产生中起了相当重要的作用，但依然不能作为解释全部艺术产生的原因。

关于艺术起源，除上述理论外还有“情感交流说”以及“季节变换的符号说”等。我们认为，只有当人类的智能发展到一定水平时，艺术作为一种社会现象才能产生出来，这大约是从早期智人时开始的。至于艺术起源的促因应归于诸多因素的共同作用。但不可否认的是，劳动在这之中起了相当重要的作用。

2. 旧石器晚期的艺术

旧石器时代晚期的艺术是人类艺术发展史中最古老的艺术。从迄今考古发现的遗迹来看，主要集中于欧洲，其他地区像非洲、大洋洲也有发现。专家们根据在法国和西班牙北部所发现的遗存，对欧洲旧石器时代晚期的文化，作了如下的分期：奥瑞纳文化、梭鲁特文化和马格德林文化。这里需要注意的是，要分辨不在一地的两个地层的早晚是相当困难的，有时被认为是先后出现的东西，却可能是差不多同时的或不同种族的东西。

奥瑞纳文化期。得名于加隆尼的奥瑞纳克。它的特征是很精致的燧石器和艺术的迅速发展，各种艺术形式如壁画、线刻、浮雕、圆雕都已初具规模。

梭鲁特文化期。得名于萨翁奈洛瓦尔的梭鲁特这一地方。其特点是高质量和优美的石器，有些像剃刀一样的石片，虽未经过磨制，但其薄其锐完全可以同新石器时代最好的成品相媲美。

马格德林文化期。得名于拉·马德兰纳地方。这是旧石器艺术达到登峰造极的时期。洞穴壁画已经相当成熟。骨器制作的手工艺也非常突出。这时马和驯鹿已经衰减，红鹿进入欧洲，石器较小，有大量骨制的鱼叉、矛头、针等被发现。

以上时期艺术的创造者主要是随冰河的移动由北向南迁徙着的克罗马农人。克罗马农人属于晚期智人，即在解剖上与现代人一致的人类。他们身材魁梧高大，面部宽阔，脑容量达 1600 毫升，超过现代人的平均值，其智力也和现代人相似。这些人以狩猎维生，主要猎取猛犸、野马以及驯鹿、野牛和欧洲古牛。了解克罗马农人与我们具有何种共同属性最有帮助的事物就是他们所具有的造型图绘能力了。从全面的标准来看，他们是野蛮人，但却是精于艺术的野蛮人。他们在图绘方面所具有的能力，在史前没有能够超越他们的后继者。正是他们留下的遗迹，为那些被遗骨和残片所困惑在黑暗中的学者专家们带来了曙光。

对旧石器时代艺术，有不尽相同的分类方法，在这里我们采用其中比较简明、实用的一种，即分为洞壁艺术和器具艺术两类。所谓洞壁艺术，就是

在溶洞里和岩壁上用涂画、雕刻和堆塑的方法制作的动物形象、人像、手掌印及其他图样。而器具艺术则是指用石、骨、泥等材料刻画的小型作品，大多为工具、武器和巫术法器。它们可以被随身携带、移动。下面就以这两类艺术为主，分述旧石器时代晚期的艺术成就。

(1) 洞壁艺术

自从 19 世纪末叶以来，考古工作者在法国西南部和西班牙北部发现了数以百计的旧石器时代晚期人类洞窟，其中保存了许多当时人们创作的艺术遗迹。这些遗迹就文化史分期来说，主要属于奥瑞纳文化期和马格德林文化期，梭鲁特文化期因处于旧石器时代最寒冷的阶段，作品极为少见。在奥瑞纳文化期，洞窟遗迹的图纹多为“通心粉”或弯曲、交叉或平行状的线条。也许正是这并非有意的用手指涂划的线条以及那些凹凸起伏的岩块，成了洞窟主人们借以联想的依据，由此引发了有意识甚至有目的造就某种图案的愿望。此外不少洞壁上还发现许多手掌印，左手多于右手，阴型多于阳型。阳型是指手掌上涂有褐色或黑色泥土后按在洞壁上的；阴型是指将手掌放在润湿了的壁上，然后把装在空管里的颜料吹到壁上去的。在手掌印周围还有一些红色斑点，其用意如何，不得而知。到了马格德林文化期，洞壁艺术达到了相当成熟的水平，创作者已能够正确表达动物的形体结构，比例及其动作。

旧石器时代晚期的洞壁艺术主要相对集中于欧洲的三个中心区域。第一个区域是法国北部的多尔多涅附近诸洞。其中以拉斯科洞穴、冯·德高姆洞穴和康巴莱洞穴为著名；第二个中心区域是比利牛斯的北部。从东到西，直到地中海沿岸。其中以尼奥洞和三兄弟洞闻名于世；第三个中心区域在西班牙北部的坎塔布里亚海岸线一带。著名的阿尔塔米拉洞窟即在该地区。众多洞穴中，要以法国的拉斯科洞和西班牙的阿尔塔米拉洞的规模最大、水平最高。

除上述区域外，还有被称为加比新文化的洞壁艺术，大致也属于这一阶段或稍晚。它们在艺术样式、风格上与上述区域的洞壁艺术有所不同，主要分布于非洲北部的突尼斯、阿尔及利亚以及西班牙东南部等地。

多尔多涅区的洞穴。

a. 拉斯科洞穴

拉斯科洞穴位于法国多尔多涅省蒙蒂尼亚克镇附近的韦泽尔河谷。1940 年，四个男孩在寻找一条狗时偶然发现。由于洞口在旧石器时期就已崩塌而被封死，因此在发现以前未曾受到人为的破坏，自然力的侵蚀也减小了许多。洞中遗存有保存完好、颇为丰富的旧石器时代的壁画和雕刻，为此被人们称为“史前卢浮宫”。洞窟分为主洞、内洞、边洞以及联系三洞的通道。洞顶及通道两侧的岩壁上布满了极其优美的动物雕像、素描及彩绘。彩绘是在浅色的底色上，以深浅不同的黄色、红色、褐色以及黑色构成的。被描绘的对象主要是动物，如马、牛、鹿、猛犸以及犀牛、山羊等，约有百余只，奔逐驰跃、生机勃勃，场面气势宏大。在内洞中有一只极为引人注目的大黑牛，整个躯体着以黑色，只有眼睛略呈褐色，但由于采用了阴影晕色的方法，给人以大而不空、平而不板，立体感和真实感颇为强烈的效果。尤其是在牛角及牛腿关节部位处，描绘得极其细腻准确。同在内洞还有一匹技法上别具一格的马，被称为“中国马”。它以黑色的线条，熟练地勾勒出马的蹄部、关节部、腹部及头部等重要部位，并用深浅不同的黄褐、深褐色使马显得虚实分明、色泽协调，颇具东方绘画之韵味。此外还需要特别提到的是洞窟最深

处绘有一幅组合的画面：一边是一头腹部受了重伤的牛，它奔腾冲撞、狂怒咆哮着，在它前面是一个倒下的猎人，猎人脚下有一带钩的棒，画的另一边还有一根投枪器。这是一幅生动、写实的狩猎场面。像这样具有一定情节的构图，在旧石器时代的壁画中是极为罕见的。根据壁画风格、所绘动物种类以及碳十四的断代测定数据，确定拉斯科洞六壁画属于奥瑞纳文化的晚期。

b. 冯·德高姆洞穴

这是位于法国多尔多涅省埃泽镇附近布恩河谷的一个洞穴，1901 年被发现。该洞有一条高而窄的地下通道和几条侧通道，在主要通道中，有一幅大壁画，上面绘有五只巨象、九只野牛和野马、驯鹿等。其中多彩画“相向的驯鹿图”堪称杰作。线雕中有野兽攻击马群图。总的说来，该洞穴中多彩壁画特别多，显得十分富丽。这些壁画大多数是马格德林文化早期和中期的作品，有些可能更早一些。

c. 康巴莱洞穴

该洞穴距冯·德高姆洞约一英里，洞为一个狭窄的小通道，大约有 150 码长。全洞线雕作品大约百件，均在远离洞口深处，其中大多数为完整的动物形，其余的仅描绘出动物的头部。被描绘的动物包括野牛、野马、驯鹿、熊、巨象以及狼、山羊、羚羊，此外还有三幅人像。

比利牛斯山区的洞穴。

a. 尼奥洞位于达拉孙附近的维·达·苏斯河畔。刚进洞口处是非常狭窄的隧道，逐渐前行便可见到一个洞厅，约呈圆形。洞壁上绘满了野牛、野马、赤鹿、山羊等动物。地面那些砂质的粘土上还刻有鱼、野牛等动物。洞深处的右壁上有对负伤野牛的描绘。旁边周围还有圈、点以及棍棒形状的纹样。全洞绘画，都以黑色线条勾出动物形象的轮廓，而没有出现红色或褐色。

b. 三兄弟洞穴

在三兄弟洞的“圣堂”里有一些旧石器时代最精美的雕塑。特别引人注意的是洞中出现的半人半兽的形象，有人认为它们可能是巫师的形象并且与宗教仪式有关。

西班牙北部的阿尔塔米拉洞穴。阿尔塔米拉洞穴位于西班牙北部的桑坦德以东三十里的一个叫山梯拉纳的地方。1868 年被一位追逐猎物的猎人首先发现，后在 1872 年因小孩子偶然发现了绘有二十多种动物的“公牛大厅”而被人们知晓。可以说，它是保存有史前洞壁艺术的最著名的一个洞窟。洞口处有一个长道，道的两壁上有许多彩绘。再向深处去，左边出现一个大厅，洞口很低，须匍匐进去，这就是被称为“公牛大厅”的地方。大多数大型彩绘壁画就集中于该洞的天顶上。其中一大幅多彩画长约 14 米，包含有二十多种动物图像，有欧洲野牛、母鹿、野马和狼。在这些动物图像中，尤以表现种种姿态的野牛形象最为生动，它们或卧、或站或倦曲作挣扎状。最突出的是人们常常举出的“受伤的野牛”一幅。它以黑、红、白色渲染，间以线条，把野牛躯体的起伏结构表现得颇为准确，表情也十分生动逼真：受了伤的野牛因伤痛无法站立而倒在地上，只得借低下的头来支持自己，进行生命的最后挣扎，表现出动物顽强的力量和求生的本能，给人留下极为深刻的印象。创作者通过在天然岩石上凸起部分的周围描绘和雕刻的动物，成功地传达出一种浮雕的感觉，赋予动物以生命。洞中的壁画通常是以黑色勾勒出轮廓，或全部涂以黑色或红色。也有一些多彩画是先以线雕拓出轮廓，然后再敷以色彩。动物图像的尺寸一般很大，长度常在四英尺到七英尺之间，少数几个

精彩之作，如野牛和母鹿则更大一些。与拉斯科洞相比，这些壁画显然比较工整精致，在风格上也较为统一。在一些大型动物形象之间，常夹杂着一些小型的线刻画，描绘对象多为动物的头部、带面具的人头像或线形结构的符号。此外在洞深的一些地方，还可见到若干线刻及绘画，有阴文和阳文的红色掌痕、红色船形纹、圆点、动物形象和记号一类的杂乱涂划，它们可能具有某种宗教意义。在其他地方还有大约六十多处的画迹。

加比新文化的洞壁艺术。当法国和西班牙北部洞壁艺术盛行之时，在今西班牙领土的大部分和北非生活的人却属于另一种不同的文化，这种文化被称为“加比新文化”。

加比新文化的洞壁艺术与上述洞壁艺术有很大不同，在于它不是刻画于洞窟之内，而是作于天光之下的岩面上。它也许不如上述洞壁艺术那样富有表现力，但却在相当多的绘画中反映了从事不同活动的人的形象，而且无论动物形象还是人像都比较写实。在上述洞壁艺术中，动物往往被描绘得栩栩如生，人物形象却粗陋简单。加比新壁画记录下来的生活，由于是在温和的气候下，所以显得更为安乐自得。出现的主要动物是普通的鹿和未驯的牛，不见了驯鹿、熊一类的动物。画中的男人们带着弓、裸体，妇女们则大都穿着裙子，戴有羽饰。在对人的描绘上，已具有夸张变形的倾向，如把人的腰部拉长描细，两腿大加夸张。这种风格在很大成分上可能成为后来中石器时代那种图解式壁画的先驱。总的来说，这一时期的洞壁艺术所表现的对象主要是动物，并且是形体较大的动物，鱼、鸟之类的小形体动物很少出现，人物的表现也很少。其特点是画面中的若干动物之间几乎没有构图和情节上的考虑，基本上是分散的或彼此不相干地堆砌在一起，相互之间缺乏有机联系。手法上基本是写实的。

（2）器具艺术

器具艺术分布的范围比起洞壁艺术来要大得多。这大概是由于器具艺术作品体积较小，便于移动和携带，再就是器具艺术常常作为日常用具、工具和武器等物的装饰而存在，而日常用具、工具和武器又是被普遍地使用着的东西。从技艺上看，器具艺术比起洞壁艺术要精巧。这可能是由于它能够在明亮的光线下如意地雕琢，并且又是人们手头上不断使用的物品，因而人们对其美观悦目，小巧灵活有着颇为强烈的要求的缘故吧。

器具艺术主要是用石、泥、骨、角等为材料雕制而成的，其中以女性作品居多，也有一些反映动物的作品。

人体雕刻。人体雕刻中占主要地位的是女性雕像通常被称为旧石器时代晚期的“维纳斯”像或女神像。这些雕像大多把女性的特征加以夸张、突出。这在很大程度上说明妇女在当时的社会生活和社会观念中的重要地位，也可能实际上表明了母系氏族崇拜仪式的产生。下面我们来看一看已出土的比较著名的雕像。

a. 威林道夫女神像

1908年发现于奥地利维也纳附近的威林道夫。这是一件高11厘米的石雕像。该像很显然是特意地夸大了女性的肉体特征：硕大丰满的乳房垂附于腹上，腹部涨圆，臀部臃肿肥大，向后撅出，肥胖的大腿充盈了两腿间的缝隙。与此形成鲜明对比的是，搭在硕大乳房上的双臂细小得不成比例，通常令人们的注重的面部全没有刻画，倒是头发被雕成精细的小卷，据推测可能是当时妇女流行的发式。这种对女性形体特征的夸张，显然蕴含着一种对繁

殖生育能力的祈求和赞美，以致于其他部分都被异常地简化了。

b. 布拉桑波尼女神像

该雕像被发现于法国的布拉桑波尼的帕普洞，是一件高 3.7 厘米的象牙小雕像。只有头部，眉弓和鼻梁很清晰，但没有嘴部。颈修长，发披肩，前额似齐齐的刘海，侧面看去，宛若少女。

c. 孟顿之裸女

这是一件由黄色半透明的滑石雕刻的头、体俱全的雕像。头部为椭圆形，乳房和臀部都非常肥硕。另外，出土于法国的“西瓦维纳斯”是一件造型独特的雕塑作品。一女子跪在地上，臀部翘起，似生孩子的姿势。其腰部通圆，腹部鼓出，上下肢皆短而粗，手和头短缺不见。

最后还要提到的是被绝大多数学者推测为最早的雕塑作品的法国洛塞尔出土的“持角杯的少女”，又称“洛塞尔维纳斯”，它是雕刻在一块石板上的女性裸体浮雕。

动物雕刻。以上我们可以看到，女性人体雕像已达到了一定的水平，其时，动物题材的雕刻也毫不逊色。动物形象的雕刻有的是作为对实用器物的装饰而出现的，有的是对动物的单独雕刻，还有的则是在石、骨、角片上的线刻。

用于装饰实用器物的雕刻，最初多在骨刀、角叉、石刀、象牙器具等物的把柄上，后来发展到连棒、杖等武器的末端也加以装饰。如法国马达齐尔洞窟出土的一件投矛器柄，是用一块驯鹿的肩胛骨雕刻而成的一只小羚羊，它精巧地利用了鹿肩胛骨的扇形结构，塑造出生动活泼的小羚羊的形象。这类雕塑还有瑞士出土的刀背部被雕成一麝牛头形的骨刀，比利牛斯一带出土的刀背部雕有马头或野猪头形的骨刀等等。

作为动物形象的单独雕刻，其中不少只雕动物头部。如马特兰洞的骨刻马头，雕刻得很精致，准确且生动。从它那张开的嘴巴似乎可以听到它的嘶鸣。在莫纳斯特和埃斯波拉圭斯有鹿头雕刻出土。雕成动物全身的作品也有发现，在德国的沃盖尔黑德洞发掘出一件牙雕小马，长 4.8 厘米，在小马的臀部刻有几何图形。可惜的是，马的腿部已缺损。在法国蒙代斯班洞中还发现有用泥土堆塑成的熊，可能是为巫术而制作的。

线雕动物形象，即用针状石器刻出线条来表现出的动物形象，大多被雕于石、骨、角片等材料上面。如出土于瑞士的一件骨器上的线雕，表现的是正在吃草的驯鹿，它生动地刻画了正在低头觅食的驯鹿怡然安详的姿态。在热尼埃遗址出土的一块宽 7.6 厘米的石片上，刻有欧洲野牛，用线肯定，蹄子结构刻得颇为准确。非常出色的一件线刻作品是在法国劳尔泰洞中出土的用驯鹿角制作的骨杖，上面刻满图画，全长 24 厘米。若将其展开，便可以看到一幅精彩的场景：三只驯鹿缓步行于水中，几尾鲑鱼穿梭于鹿腿之间，最后一只驯鹿警惕地回顾后方，画面就此断掉。显然作者是借助于穿梭的鱼来虚写河流，并成功地刻画了最后那只驯鹿回首警惕的表情。这表明当时的创作者已具备了充分的观察和表现能力及技巧。

其他艺术。洞壁艺术和器具艺术是旧石器时代最具代表性的艺术形式。除此之外，为较完整地反映这一时期艺术的面貌，其他一些形式也有必要提及。如装饰艺术、建筑及舞蹈音乐。

已知最早的建筑物是旧石器很晚时期的人们所构筑的，他们在东欧、俄罗斯南部和西伯利亚以猎取猛犸象为生。他们构筑圆形的、椭圆形的和长方

形的窝棚，有时用粘土和石灰石筑墙，有时掘地穴居，边上用木材拦住。居住处有炉灶，也有用树枝、草和兽皮盖顶，用直立的木材作支柱的。

人体装饰物主要是指在那些被磨制的兽骨、兽角、兽齿、石珠等物上钻孔打眼，使之穿成串圈，系于胸前、颈、腕等处的饰品。在我国峙峪遗址发现的以石墨为材料的饰品，磨制光滑，呈椭圆形，中间钻有孔眼。在北京周口店山顶洞遗址出土的有带孔的石珠、石坠、海蚶壳，以及用鸵鸟蛋皮和鸟骨制成的扁形珠等等。这些饰品色泽泛红，很可能是被赤铁矿染过色。在欧洲也有这一类饰物被发现，考古学家们称之为“护符”。如法国冯·德高姆洞出土的刻有麝牛和人像的骨片护符。圣·玛塞尔洞的两件骨刻：一件刻有奔驰的动物，另一件刻有三个同心圆和一个鱼骨形纹样。这些饰物都钻有孔眼且上面刻有动物或几何纹饰，想必是挂在身上装饰或派作其它实用，也许二者兼而有之。

肯定旧石器时代存在有舞蹈和音乐基本上是不成问题的，我们可以凭借那一时期洞穴壁画上描绘的舞者和乐工形象及出土的乐器等得出判断。当然还有一种途径，即我们可以根据现今尚存的原始部落的舞乐情形辅之推断。

有关旧石器时代这方面的资料我们可以举出一些。比如三兄弟洞中出现的“跳舞的巫师”。他头戴鹿角，手、足套着牛蹄，拖着蓬松的狼尾巴，踏歌而舞。相似的形象在尼奥洞、罗弗纳克洞以及阿尔塔米拉洞也有发现。目前，世界上最早的乐器被认为是在乌克兰境内由长毛象骨骼搭成的临时窝棚中所发现的6支不同的、用长毛象骨骼制成的乐器。每支都能发出不同的声音，这说明当时的演奏者已有了专门的分工。两支长笛，每支都有6个小孔，4个小孔在上，两个小孔在下。迄今为止，在法国南部比利牛斯山地区和原苏联境内约发现了近20把史前人使用的笛子和残笛，大部分都是用鸟骨制成的。

在人类艺术发生、成长的这个最初阶段，各类艺术形式绝非像后来人眼中看到的各归各类，更可能的是具有共同特点的密切联系的一些形式，如舞、乐、诗或雕塑、绘画和工艺相互交织在一起。旧石器时代舞蹈的主要形式通常为某种仪式中所跳的集体舞。这种舞蹈一般围成环形，身体互不接触，如果离开共同的节奏是难以想象的。格罗斯针对这类问题说到：“音乐在最低文化阶段，是与跳舞诗歌极为密切地连结而出现的。没有音乐伴奏的跳舞，在原始民族或文明民族间极少见到。”在普瑞特所著的音乐史书中，无疑也对音乐与舞蹈的这种关系给予了肯定。他考察了原始民族宗教仪式中所举行的跳舞会，从而指出没有不与音乐联合在一起表演的舞蹈：“野蛮民族的音乐，极少发现成为独立的艺术，它常与跳舞密切连结并作一致的活动。凡有韵律的动作，应随着反复不断的歌声而来，且是有拍手或拍板参与的歌声……反之，唱歌的韵律又协调着自身的动作。这样，韵律就不得不与跳舞、歌唱在一起了。”由此看来，在人类最初阶段，舞蹈和音乐应当是在一起而发生、发展的。认为它们各自孤立地发生发展的观点，似乎与事实难以吻合。旧石器时代的舞蹈还有另一种主要形式，这就是对动物或狩猎过程的模仿。在这种模仿的舞蹈中，原始戏剧不露声色地孕育其中了。这一类舞蹈大多是由少数演员作单独的表演。其用意或传授狩猎技能，或为狩猎前的心理准备，即在精神上首先征服要捕捉的动物，它具有一定的巫术意义。据查都勃兰说：“印第安人每一次出猎，都作动物跳舞，表现动物的动作、习惯以及被猎打时的叫声，或作熊的攀援、水獭的走步、水牛的跳、鹿的跃、狐的叫等等。

这种舞蹈，完全象征其狩猎对象被猎人所支配，所征服。”把这种哑剧似的舞蹈与原始戏剧的萌芽联系在一起也是顺理成章的。

从以上的论述我们可以看到，旧石器时代艺术所涉及、描绘最多的对象当属动物，而植物和人所见不多，这正是当时狩猎经济的反映。由于生产力极为低下，武器落后，人们每次出猎都要冒着生命的危险。为了事先杀死要猎动物的内在生命，（也许他们还不能搞清真实生命与洞壁上的形象的关系。）祈求狩猎成功，他们创作了在我们看来那些艺术品。这就是说，原始艺术的初衷并非在于审美，它有着对原始人来说比审美更为重要的作用，这些作用大致有：巫术作用、图腾作用、记事及传授经验和技能等作用。

从奥瑞纳文化期到马格德林文化期，旧石器时代晚期的艺术在不断地发展着。一般说来在奥瑞纳文化期以及随后的梭鲁特文化期，作品在造型上是粗略的，仅表现动物的主要特征，即躯体和头部的一般造型以及最显著的表面特点。手法单调而粗拙，仅仅是一些必要的、不甚熟练的轮廓线。在雕刻方面如裸女，则极为突出女性特征而面部无所刻画，整体十分古拙。到了马格德林文化期，创作技巧趋于成熟。创作者们掌握了修饰兽骨的技术。他们不仅能够正确表达动物的比例，也能正确地表达动物的动作甚至表情，进一步他们还能够更准确和完整地表现以动物为主的周围现象。在着色上，能够运用有限的红、黄、褐、黑进行明暗晕染而使作品具有生动的质感。有些作品甚至有了初步的透视和构图。当然就总体来说，动物与动物之间还是缺乏联系的。

旧石器时代晚期的人们在艺术上所表现的不凡成绩，并不能反映出他们与现代人在智力上站到了同一个层次上，但无疑却反映出他们的智力和知觉发展的不平衡。赫·乔·韦尔斯曾在他的《世界史纲》中就这一点论述到：“他们所表现的巨大进步和他们特有的艺术才能，绝不应阻碍我们看到他们很明显的限制。从他们智力的全部品质来看是狭隘和偏专的。他们具有活泼生动的知觉，对于动物的形象有敏锐的感觉，他们具有真正艺术家要求表现的冲动；只从这方面来说，他们是已经充分成长的人了。但是爱好绘画的性情今天也见于布须曼人、加利福尼亚的印第安人和澳大利亚的黑人中间；这并不是全面高级智力品质的标帜。”此外还有一点也需注意到，即这一时期人们所显示的成绩，并不是在较短的时间里突然闪现的，而是同人类长期以来在物质上和精神上不断发展、进化分不开的。如从粗陋简单的石器发展为较为发达和精制的石器，就为创作者提供了更好的创作工具；不断增长的要控制和征服自然物的欲望与较为低下能力的现实冲突，形成了创作者进行创作的主要动机。

大约在一万二千年之前，由于森林地区的扩展和动物群的巨大变化，狩猎经济开始向农耕经济过渡，打制技术开始向磨制技术过渡。这一过渡，使人类社会呈现出新的面貌、新的特征，艺术本身也不可避免地随之发生了显著的变化。

三、中石器、新石器时代的艺术

漫长的旧石器时代向新石器时代过渡的中间阶段，被称为中石器时代。这一时期，气候逐渐转暖，欧亚大陆的森林、草原不断扩展，为人类生活提供了更为广泛和宽阔的生活空间。经济方式和生活条件的变化、生产力水平的提高，不可避免地影响到作为社会意识形式的艺术，使它在一些方面，如创作用的材料以及技术风格等方面呈现出不同于从前的某些特点。

从这一时期出土的石器看，基本处于从打制技术向磨制技术过渡的阶段，但仍以打制占优势。石器多为细小石器，且有些工具、武器都是把加工过的石器镶嵌在木制或骨制的木柄上而成的复合型器物。另外，这一时期出土的造型艺术不多，雕刻品渐少，但其风格、样式都有明显的变化。一般而言，均失去了旧石器时代那种生动写实的艺术形象，而代之以抽象化和符号化的倾向。在岩画内容方面，开始了叙事性的描写，出现了很多构图宏大的围猎、格斗的场面，人类自身形象被更多地表现出来，并且处在了重要的位置上。这在一定程度上反映了人类生产力的进步及作为自然主人地位的开始确立。

法国阿兹尔文化期的彩绘砾石对这一时期具有代表意义。这些彩绘砾石的形状多为椭圆形，石子的表面用红色绘制出各种纹样。有直线、点线、十字线、弯曲线及圆点等，有些看起来颇似某些字母，如 E、M 的形状，有的则如象、熊等动物的形状。它们是作为原始文字记录什么，还是用于宗教仪式，尚未搞清。但无论如何，石子上的那些图案式的纹样，在此以前是极为罕见的，它确实是一种新样式的体现。在这之后新石器时代的陶器及其它器物上频繁出现的几何形纹样，也许正是在此基础上继承和发展的结果。

此外，西班牙的列文特岩画在中石器时代也占有重要位置，我们将留在下面欧洲艺术的岩画内容中加以阐述。

人类社会进入新石器时代的时间差距很大。在欧洲大约在 5000 或一万年 前，在埃及和亚洲的一些地区可能要早上几千年。标志新石器时代开始的文化特征，学者们一般认为有以下几点：

第一，磨制石器。出现一定数量的磨制石器，特别是很多为复合类型，如装有木柄的石斧等。当然，没经过磨光的石器依然存在，但在制造的精巧上已非同昔比。

第二，植物栽培。开始了最初的农业。人们开始了对植物及其种子的利用。最初可能主要是妇女们把采集来的野生种子随手撒在地里。而男人们仍主要从事狩猎活动。从以狩猎为主到以农业为主开始定居生活，这是一个逐渐发生的过程。

第三，驯养动物为家畜。狗是人类所驯化的最初一种动物，这大概与打猎活动有关。之后人们逐渐驯化了绵羊、猪、山羊、母牛等动物，这不但保证了定期的肉食供应，同时还带来若干副产品，如畜奶、皮革等，从而减少了完全靠狩猎而带来的许多风险和辛苦。

第四，制造陶器。人们学会了制陶，这一方面给人们存储东西提供了所需的器皿，带来许多方便，同时也在实用的基础上发展了人们的艺术创造能力。

对于新石器时代的艺术来说，最具代表性的形式是陶工艺术和巨石建筑。

陶器是人类从事农业生产并逐渐定居下来的产物，陶器艺术正是在这一基础上发展起来的。农业生产使粮食渐渐成为主要食物，而淀粉类的物质不像以前人们采集的野果可以直接生食或像猎来的动物那样架在火上直接烧烤，它需要某种能够盛装并能够蒸煮的器皿，陶器就是在这种需求下应运而生的。

陶器的发明，在人类文明发展的历史上有着重要的地位。它是人类第一次利用火的威力改变原有材料的性质而制造出的一种具有新性质的物质材料，是人类征服自然的一个里程碑。陶器的发明，不仅对人们的生活和生产起了巨大的促进作用，而且对人们的精神文化生活也起到了很大的推动作用，对审美能力的培养和提高有着重大意义。比起石头，陶制品在制作过程中，能够更多的，随心所欲地进行创造。人们可以按照自己的意愿比较容易地创造出所需要的器形，还可以在上面绘制各种各样的纹饰。在陶器的制造中，人们对美的形式如比例，对称，均衡、曲线美等的认识，对体积、重量和空间的综合感觉都得到了很大的发展。

制陶技术的发端是在农业经济发展最早的西亚地区。在底格里斯河上游摩苏尔附近的哈松纳发现的公元前 5800 年左右的新石器时代文化层 就有不少手捏陶片。在欧洲所发现的最早陶片，要属丹麦贝冢文化遗址中的手捏陶器残片，它属于新石器时代中期。

随着人类生活趋于稳定，人们对居住条件有了新的要求，于是建筑作为造型活动的新领域开始发展起来。如约旦河的埃里哈发现了泥棚土屋组成的原始村落，被认为是世界已发现的最古老的人类住宅遗址。此外，另一种特殊的建筑——巨石建筑也在这一时代的后期出现。这是一种规模宏大的建筑形式，其遗迹在英、法、德、意、瑞典、丹麦都有发现。至于这时代的雕刻，没发现什么显著成就，其手法虚套古拙，甚至难同旧石器时代的雕刻媲美。以下，我们就分地区、分种类地来叙述这一时期的艺术情况。

1. 欧洲

欧洲的全称是欧罗巴洲，位于东半球的西北部，北临北冰洋，西濒大西洋，南滨地中海东面与亚洲相联，习惯上以乌拉尔山脉、乌拉尔河和高加索山作为两个洲的分界。欧洲大陆的大部分实际上不过是亚欧大陆向西面突出的一个大半岛，这个大半岛三面的海洋又深入到大陆内部，形成很多海湾和内海，把欧洲大陆边缘分割成许多半岛和岛屿。由于海洋深入陆地，因而对陆地上的气候有很显著的影响。同时，也使海岸线非常曲折，港湾多，便于海上交通。

在地理上习惯把欧洲分为南欧、西欧、中欧、北欧和东欧五个地区。

(1) 岩画

在斯堪的纳维亚北极一带的挪威、瑞典和芬兰以及原苏联北部奥涅加湖畔和白海地区，特别是西班牙境内，都发现有属于中石器和新石器时期的岩画。挪威的岩画比较写实地刻划了驯鹿、熊等动物，形象准确，但缺乏动感和构图意识。除这些属于中石器时代的岩画外，在斯堪的纳维亚半岛上还有一些属于新石器时代的岩画，这些图象为缺少生命力的、简略的几何图形，所刻划的对象主要是家畜、人物、船和武器等。在卡累利阿的山岩上，有表现集体狩猎场面的壁画，有描绘雁、天鹅、鸭子以及鱼等游禽类动物形象的

壁画。在卡累利阿市附近维格河下游注入白海的地方，可以见到扮装成动物的猎人进行巫术仪式舞蹈的岩画。画中有戴着鹿头或狼头的人像，这种刻划要花费许多精力和时间，显然具有某种仪式的作用。

中石器时代最有代表性的岩画当属西班牙境内的列文特岩画。它分布于沿比利牛斯半岛的东海岸、南海岸，从北面的勒里达到南面的加的斯的区域内。现已知道的 40 个地方，有画的岩窟和悬岩约有 70 处。

列文特岩画的年代尚不完全清楚，专家们根据它表现的精神和风格，认为它应当属于中石器时代。因为旧石器时代的岩窟壁画一般为写实逼真的形象，而新石器的则近于简单的抽象化了的形象。列文特岩画与旧石器时代岩画无疑有着联系，特别是在所画的动物上，但从整体面貌上，它体现的全新的精神和风格有一种不同的文化境界，并具有从写实向抽象过渡的重要特点。

从列文特岩画的位置、大小尺寸看，它不同于西班牙、法国的旧石器时代的洞穴壁画。它不位于洞窟黑暗的深处，而是位于小悬岩和小洞里，其画幅也普遍要小很多。如人的形象，平均只有 5—10 厘米高，动物形象也是如此。

在画法上，列文特岩画只用黑色或红色，均为单色。极特殊的情况下可以见到两种颜色的使用，但这两种颜色也是在形象的不同部位分开来使用，从不混合。如人体画红色，只有腿画成黑色。另一个显著特点是，对动物和人物的运动状态，特别是快速运动状态表现得淋漓尽致。同时也有了情节上的构图。如在一幅狩猎场面的岩画中，有一只狂奔着的动物，只见它四蹄伸展，腾空飞奔，身体向前倾斜，给人以速度疾快、无法遏制以致像是快要失去重心的感觉。对人物形象的描绘上，同样也是这样充满着动感和速度，并且常常是把群体的人作为描绘的重点。在列文特岩画中我们常可以看到这样的场面：几十、几百个灵巧的斗士以饱满的力量迅速飞奔。如加斯德伦省加苏里亚峡谷一个洞的壁上画有一幅巨大的作战场面：一群手执弓箭的战士在追赶着另一群战士。画面的右边在进攻，左边在防守。进攻中的战士跨着大步向前奔驰，并从张紧的弓弦上向敌方射出如雨的箭。防守一方可见到被箭所伤，缩着身体，忍着疼痛拚死抵抗的战士。在这些战士前面还有四个射手在顽强地抗击着对方的进攻。其场面其声势以及那惊人的真实性给人留下难忘的印象。还有一些作品在对人体细部、姿态甚至表情的表现上达到足以令人惊叹的程度。还是在加苏里亚峡谷，有一幅描绘两名射手准备将箭射向从高处跳下的山羊的画便是如此：两名射手一动不动、重心放在一只膝上，另一条腿向后伸出，身体前倾迎着小羊，他们紧握弓箭，凝神屏息，等待那决定性的一瞬间——不仅关系野兽的生死，更是关系着自己以及亲人们命运的一瞬间。从画面看去，有一种此时无声胜有声的感觉。

列文特岩画的最大特点就在于对人的处理态度上，那是在旧石器时代的艺术中所没有的。人体被画得慎重仔细，并被当作决定事件进程的积极力量，把猎人集体当作故事的主要角色和真正的主人翁。

尽管绝大多数人像充满生机和活力，但还是表现出高度的风格化。主要是对人体某部分的歪曲或夸张。如人的身体，经常是太细太长，有时就像一根直的或略为弯曲的棍子，腰部处理得极细小，仿佛被截断了一样。与这细身点腰形成强烈对比的是那画得仔细且过大的腿和头部。小腿肚粗且凸出，头画得圆而大。除了头部其他部位均以细条状代之，通常还画出头部的装饰，

但并不影响人体激烈运动状态的表现。

值得注意的是，列文特岩画末期，形象更加抽象化，生动的表现性及强烈的运动感消失了，代替它的是一种更简单的，具有象征性的图解式符号，同下面说到的伊比利亚半岛上的新石器时代的那种象征性，抽象性的风格重合了。

在伊比利亚半岛上有一种属于新石器时代的图解式岩画。它的来源尚不清楚。有的认为是列文特岩画的继续，也有的认为它源于东方特别是埃及的影响。起初，这种岩画以彩绘居多，后来刻画逐渐增多。它反映的范围极为有限，并且一些人物和动物的形象已经抽象得如同某种纯粹的象征符号了。

（2）陶器

新石器时代，装饰艺术发展的繁荣景象在陶制工艺上得到了完美的体现。欧洲也不例外。

在东欧方面，陶器有着独自的特点。它们是一些圆底或尖底的瓦罐，均为手工塑成。其图案装饰基本上是圆坑和齿形条纹相互交替，齿形条纹如同用密布小齿的梳子印出来的一样。这种“坑——梳”或“坑——齿”的典型图案流行于新石器晚期东欧广阔的森林地带的部落中。

在南欧方面，陶器制作以地中海沿岸的希腊和意大利南部为代表。由于海上交通的便利，这一地区与西亚接触得较早，所以制陶技术也比较先进。起初的陶器图案主要是用贝壳压制的单色纹样，可明显地看出西亚文化的影响。到了后来，彩纹陶器出现，螺旋纹、直线和曲线混合纹样占了主导。一般是以褐色为底，上面勾勒出白色或黑色的纹样，也有的是在刻线的纹样上，用红、黄颜色淡淡一抹，倍显典雅秀丽。克里特岛上的陶器非常精致。器壁较薄且打磨得很光滑。陶器表面装饰以直线、曲线、虚线三角形，甚至有树木形象的花纹。

在欧洲大陆沿海地带的贝冢中，即不同时期渔猎民族在其住地遗下的东西中，也有古老的陶器被发现。样式大致有两种：一种是煮食物用的粗糙陶器，另一种是椭圆形深杯，可能是当作油灯用的陶器。这种器皿是从粘土模制出来的，粘土内抹有沙或贝壳粉以防烧制时裂开。陶器上有简单的装饰：壁上布有线条，沿上缘有小坑。在这类陶器中最引人注目的是丹麦的厄特文化中的尖底大陶瓶。

在以多瑙河流域为中心的中欧方面，陶器显得纯朴敦厚，外形变化不多，上面装饰的纹样也很洗炼、流畅。这种陶器的装饰经历了两个发展阶段：第一阶段，以线刻为主，有螺旋纹、蛇纹等；第二阶段，以彩绘为主，先是用红、黄、白色在烧好的陶器上绘出螺旋纹、蛇形纹、编织纹等，再后来就是用白色在磨制过的红底陶器上描绘纹样。此外，中欧其它地方的陶器工艺也各有特色。如北部卡尼阿的陶器，通常先在陶器表面刷一层陶衣，再用红色勾勒纹样，对比鲜明，颇有生气。而特穆尼文化的陶器，基本上是对赛苏库文化的继承，它通常以黄色或褐色为底色，然后再以红或白色绘制各种纹样，显得十分和谐美观。在贝尔格莱德附近的温洽一号地点和的萨河上土额特附近的乔卡的文物中，有粗糙陶器，色暗但却有花纹装饰。

（3）建筑

水上建筑瑞士及其邻近地区著名的水上居住地，对于人们了解欧洲新石器时代文化很有价值。它是在 1854 年干旱的冬季被发现的。当时由于干旱，湖水水位降至从未有过的低度，结果史前新石器和早期青铜时代建造于

湖淀木桩上的房基便显露出来。现已知道的有约 400 处。在这些地方不仅有木桩存在着，而且人们还在下面的泥炭堆积中找到了不少木器、骨器、石器、陶器和装饰品以及剩余的食物等等。这种水上建筑在欧洲的其他地区，如意大利北部、德国南部、南斯拉夫和爱尔兰、瑞典及原苏联北部等地均有发现。其中苏格兰、爱尔兰等地方——在萨默塞特郡的格拉斯顿伯里的遗迹，以及原苏联北部的沃洛格达和乌拉尔的遗迹较为闻名。例如在沃洛格达州的莫德隆河上的水上居住地，发掘出两排房屋，屋基是打进土里的木桩。房屋的水面接近四角形。墙是编织而成的，屋顶是用桦树皮建造的。在屋内和房屋之间，还发现了各种骨器、石器和木器，并且还发现有波罗的海东岸产的琥珀装饰。

巨石建筑。在西欧新石器时代末期，人们已经基本过上了定居的生活，一般的住所是圆形或方形的建筑物。但在遗迹中，有一种并非为居住而建造的建筑，它是用一些粗制的高大巨石建造而成。这些构筑形式不同的巨石，有的一块就重达数百吨，高达 21 米，气势磅礴，极为壮观。当时的人们缘于何种目的，使用了何种方法来建造这样的庞然大物，一直令后人百思。巨石建筑在欧洲分布极为广泛：斯堪的纳维亚、英国、爱尔兰、法国、西班牙、地中海西部、科西嘉岛和马耳他都有遗迹。巨石建筑的类型可分为以下几种：

第一种类型叫门希尔式。它是把未加工过的细长形的大石块竖立起来，石块 1—1.5 米不等。有时数千块这种巨石顺序排成很长的行列。例如法国布列塔尼的卡那克地方，有 2700 多块门希尔式的巨石并列为十几行，绵延两英里。若行进在其中，不能不使人油然肃穆、神圣、甚至有威慑的感觉。它很可能是举行神圣仪式的场所。在这种类型的巨石建筑中，有的在同一类长石上粗略地雕成极为简单的人像，被称为“长石雕像”也有在石上刻有浮雕或饰以人形图像。

第二种类型是多尔门式，又称石台或石室。它是在几块立石之上再横盖一块扁石而形成的一种似门形的结构。英国索尔兹伯里附近的环形列石以及欧洲其他地方的一些马蹄形列石就是这类结构的集合。

第三种类型是克罗姆列克式，又称为石栏。它的构成相对复杂些。有时是由门希尔式或多尔门式巨石块组成的圆圈形。最具代表性的是英格兰南部的斯通亨治的巨石结构。斯通亨治的石栏是在大广场上由门希尔式和多尔门式巨石结构围成的四层圆形。最里面一层呈不封闭的椭圆形，中心放置着一个可能是用于祭祀的石板大平台。

第四种类型是巨石构成的带有墓道的墓室。墓道是通向墓室的通道，它建造得比墓室还高，在入口处设有石门。丹麦出土的墓室为这一类型的代表。

总的说来，巨石建筑的种类很多，一般都被认为同原始宗教活动或墓葬有关。不管怎么说，在没有任何机械力量可以利用的情况下，去搬运并建构这些巨石，其艰难是可以想象的。一定是这件事对当时的人们来说极为重要，才有可能产生如此强大甚至神奇的力量。

2. 西亚

(1) 两河流域（今伊拉克）

“两河”是发源于亚美尼亚高原的底格里斯河与幼发拉底河的简称。这两条河流蜿蜒曲折、大致并行地奔向波斯湾。在两河流经路线之间形成一块

平原，被称为美索不达米亚平原。古老的两河文明就在这块平原周围的一个新月形肥沃地域上发源。

大约公元前 6000 年，人们在两河流域的北部生活并定居下来。在底格里斯河的北部，产生了最古老的贾尔摩文化、哈松纳文化以及穆瓦拉法特文化。继这些文化之后，又有一些零星分布的文化相继出现在这里，它们是萨马腊、特勒希拉夫、埃利都、欧贝德和乌鲁克文化。而捷姆迭特—那色文化又是继上述文化之后的、该地区新石器时代人类文明发展的最后阶段。

“定居，游牧民的征服、同化、新的征服、再同化，这种更替现象是这段人类历史的特征，在幼发拉底和底格里斯河地区更为明显。” 如此的历史发展，不可避免地给这里的文明、艺术打上了相似的烙印，即这一地区的文明并非某一特定的部族独自创造，而是相继交替的多种部族的共同成果。

在底格里斯河上游摩苏尔附近的哈松纳，发掘出公元前 5800 年左右新石器时代文化层，它属于一种相当先进的村落文化。在哈松纳发现 6 个房屋层，一层比一层内容丰富。主要包括原始陶器和石器，还有体态丰满的妇女像。这里发现的原始陶器，被认为是制陶业的雏形。陶器是以粗劣的粘土为材料用手工制成，上面描绘或雕刻有圆点、圆圈及其它图案。其风格稚拙，形体厚重，下部有基座。这些陶器被称为哈松纳陶器。在北方的广大地区，从底格里斯河上游流域到现今的摩苏尔市以西的平原地区都发现了这种陶器。以后人们学会了用组合的彩色物图案和人像装饰器皿，使陶器制作工艺有了长足的发展。美索不达米亚三角洲边缘的萨马腊出土的陶器上，就有了呈几何形的动物和人的形象。

在两河流域北部地区幼发拉底河支流哈布尔河畔的特勒希拉夫村，发现了存于公元前 4000 至前 3000 年间文化遗址中的陶器，其工艺精制且绘有动物、人物以及组合起来的几何图案。与此同时发现的还有妇女小偶像。这些用泥土捏成、经过烧制的偶像其用意也许在于表现对母性的崇尚。但还不能较为准确地表现出人体各部分的比例结构。

欧贝德文化处于从渔猎向农牧过渡时期。而到了该文化的末期，则出现了从石器向金属的过渡。彩陶可以说是这一文化时期最具特点的造型艺术。这些彩陶以黄绿色软粘土为原料制成，上面绘有赭红色的几何纹样以及动物、植物及人的程式化图案。器皿以扁形酒器和有座盘的大杯子为其主要形式。

在雕塑方面，欧贝德文化只有较粗陋的粘土小陶像。这些小陶像多以女性为主，称为“母神”。男性陶像虽为数很少，造型粗略，五官难以辨认，但毕竟还是出现了一些，这多少也许是男子在社会中的地位开始得到加强的反映。

这一时期的建筑艺术十分简陋。建筑物开始以泥砖为材料。我们从浮雕、印章、祭器上的一系列图画中可以看到，人们住的是用茅草搭成的或圆或方的小屋，有的还用粘土抹在茅屋上。另外，神庙建筑已经有了祭台、神龛的雏形，并且，以神庙为中心，出现了城镇。

乌鲁克文化取代了初期的文化，在两河流域盛行。在这一时期，人们在建筑艺术、冶炼金属方面取得了突出的进步，同时还发明了圆柱形印章及在泥板上图画文字。陶器制作出现了轮制。

乌鲁克居民点集中体现了苏美尔文明开始的文化发展。乌鲁克文化时期，寺庙对人们来说具有重要的作用，到后来依然如此。各座城市都有自己的神，被认为是该城的主宰，人们在城中心修建庙宇，对其顶礼膜拜。因此，神庙建筑看来是十分被重视的。在发现的一些神庙遗迹中，特别值得人们注意的是一土坯砌成的高坛，这就是被称为“白庙”的台基。它是由好几层土坯垒起来的，两边长度分别为12米和20米。在以后的寺庙建筑中，这种形式被广泛采用并得到进一步发展：台基的墩子数量增多，神庙显得更加宏伟壮观。此外，还有完全以另一种风格修建的一座神庙，是在石砌的地基上修建的具有半柱式墙垣的纪念性建筑物。这座神庙用五彩缤纷的镶嵌画作为装饰，镶嵌画由嵌在建筑物土坯墙垣上的彩色陶片组成。人们先在墙面上抹一层掺有石膏的泥面，然后把白色、红色、黑色的碎陶片一排排地镶嵌上去，形成壁毯式的图案，取得了很好的装饰效果。这是在两河流域纪念性建筑中运用彩色镶嵌的最古的范例，后来这种形式成为两河流域独具特色的装饰传统。

在神庙中，宗教礼仪所用的器具一般是不会少的。最美丽的要算是伊娜娜女神殿内发现的器皿。该器皿呈圆柱形，以雪花石膏为材料制成，其表面是有关宗教庆典内容的浮雕。分为几层：最上一层有一个人向伊娜娜女神献上一篮水果，中间部分有捧着祭品的半裸体男人的侧面像；下面几层，有的是一排动物，有的是隐喻沃土中的植物。如此美丽的浮雕，非技能高超的创作者是难以成就的。此外，在这座神庙中虽未找到神像，但却寻得一尊似真人大小的女性头像。头像以白色大理石制成，面部表情十分严肃、庄重。为此，一些学者推测她就是一位女神。根据头像上的遗迹推测，该像以前似曾裹有一层金箔或铜箔，眼睛和眉毛曾镶嵌石英石。其造型之美观和神态表现能力完全可以同埃及古王国时代的头像相媲美。

圆柱形印章是这一时期新出现的事物，也是这一时期极有代表意义的成就。印章上的图形采用了凸雕。印章的内容也多种多样，有动物图案的，有日常生活场景的，还有宗教信仰或神话故事的。这些内容或一行一行排列着，或围绕着一个轴心对称分布。有些印章中，人物的刻画相当细致。从印章的用途上看，开始可能是作为护身符一类的东西，后来当作私有财产的标志，也许最后还导致了象形文字。

至于这一时期的陶器，总的来看，彩陶较少，风格朴素。但可以肯定已出现了新型的陶器，即轮制陶器。这些陶器一般用红土制成，器表大多是浅地阴刻纹样。同时，陶器都装上了柄和挺长的嘴儿。

捷姆迭特——那色文化时期，社会在经济生活、政治生活和文化生活方面比以前有了很大发展，由于劳动分工和技术的逐渐熟练，农业、畜牧业以及手工业都得到了进一步提高。贸易活动不但在部落与部落之间扩大，而且还向其外部周边的依蓝、叙利亚等地方扩展。整个社会处在新石器时代的尾声、奴隶制萌芽的阶段，经历着财产分化和社会分工的迅速过程。这种社会迅速演进的过程，在某种程度上促进了艺术的繁荣。

首先是以圆柱形印章，护身符为主的刻石艺术的迅速发展。这是以浮雕为主的一种小型宝石雕刻，构图灵活，有风景穿插其中。有场面的刻划，特别是对人物的描绘颇为生动逼真。另外表现宗教内容的印章也很流行。有一个印章上面就刻的是一群受神祇推崇的圣牛，旁边还衬有麦穗。

随着文字日见普遍，圆柱形印章的作用也逐渐衰退，以致它的雕刻艺术

也趋没落，艺术水准降低，其画面单调，动物的刻画仅采用简单而抽象的线条，这种风格被称为“刺绣手法”。

捷姆迭特——那色文化时期的造型艺术比较注重色彩的运用。丰富多彩的装饰造成了普遍良好的视觉效果。它们出现在彩陶上，出现在纪念性的雕塑上，甚至建筑物的墙壁上也都独具匠心地用彩色陶片、彩色石子拼合组成一幅幅的装饰性图案，显示出当时人们颇高的审美品味。

（2）安纳托利亚地区（今土耳其）

查塔尔修克。在土耳其科尼亚平原上的查塔尔修克，考古学家们发掘出了一处新石器时代遗址。这是一个占地面积很大、居民众多的居住区。其发掘者 J·梅拉尔特把它称为“城市”。虽然它在公元前 5000 年时突然地消失了，但仍对我们了解那个时代安纳托利亚地区的艺术具有非常重要的意义。我们从中得知，陶器在那里已被普遍和大量使用。在具有宗教用途的房间里，人们在每年都要叠加一层泥灰的墙壁上装饰图画，有些是浮雕。这些图画或浮雕的内容反映了诸如灵魂永存一类的宗教信仰或某种宗教仪式。被发现的 6 座建筑物，都是供祈祷用的神殿。据此也许可以这样说，这些原始宗教在很大程度上造成这一地区最古老的墙上壁画和宗教建筑。在祭祀的地方，墙壁上绘有一只庞大的怪鸟，奉献给怪鸟的是一具无头尸体，边上还有一个牛头浮雕，衬托出几分阴森。在神龛里有“女神”的浅浮雕，但已不完整。由于雕刻所用石头质地坚硬，故作品通常很粗糙。在建筑物里还找到了一些也许是母神的体态丰满的女像。雕像中的裸体形象很多，有被称作“野兽的主人”的表现男性坐在牛身上的形象，也有头戴桂冠站在动物中央的女性雕像，还有男女双人像。通常女性形象大于男性形象并处处表现出主动行为，如抱着或领着男性，这也许是当时女性在社会中仍未失去主导地位的表现。

作为浮雕装饰，主要是由大小不一的长角牛头像组成，而壁画装饰则多由几何图形构成。在壁画中，人物的刻画极为生动，男子充满活力，动作灵活，女子则丰满以致于有些笨重。

哈锡拉。在安纳托利亚南部的哈锡拉，还发掘出一处新石器时代的遗址。这里出土的女陶像，体态肥胖，一些像上还似曾着过色。发现的文物中，具有特别重要意义的是那些陶器，它们制作工艺精美绝伦，有些还在白底上绘有红线几何图形。溯其历史，约为公元前 5300 多年左右，被认为是古代中东地区西部最早的制陶尝试。根据这些发现，一些学者认为，古代世界的彩陶制作有两个中心：一是伊朗，从那里流传至两河流域和叙利亚高原各中心；一是这里，从这里传向叙利亚、巴基斯坦，尔后又又在欧洲东南部传开。

（3）伊朗

早在公元前 5000 年初，伊朗的河谷就已经有了原始部落居住了。这一阶段相当于两河流域欧贝德文化之前的时期。在两河流域东南部伊朗的扎格罗斯山区的苏萨，出土了颇为出色的陶器。起初有一批狩猎人和驯养动物的人定居于苏萨北边的贾法拉巴德，在他们小型的原始公社中，其成员都聚集在一个简单的大房子里。大房子又分隔出若干小房间，他们在这里建立了手工工场来发展制陶业，为整个扎格罗斯山区生产陶器。逐渐地，在苏萨形成了一个村落。那些精制的铜器和豪华的陶制品就在这里被发掘出来。这些陶器是在白底上绘有黑色或棕色的几何形动物和禽鸟，图案很富有韵律。其中一只 28.5 厘米高的大陶罐上绘有野山羊图案。野山羊被抽象成两道半圆形类

似弯角状的曲线，身体则变成了两只角的附属品；奔跑的猎狗也被简化为近似水平的线条，杯口上垂直线似为水鸟的长颈。

在伊朗锡亚里克地区，有与苏萨同时代的文化。这里出土的陶器，其装饰图案与苏萨的很相似，但艺术水平却不及苏萨。

以基扬高原为中心的文化，相当于两河流域欧贝德文化的后期，其器皿都带有成组动物或人物的彩色装饰。

在伊朗北部克尔曼沙阿省，发现了同查塔尔修克遗址同一时期的洞窟居住者。这里出土的动物雕像是为狩猎活动之前进行祭祀仪式时准备的。女性裸体雕像也有，但通常是头部被简化为象征式样，五官不清且无臂的女像。

需引起注意的是，伊朗地区的苏萨文化创造了最初的摹拟人和动物形的文字，对后来发展起来的象形文字，具有重要意义。

3. 中国

中国位于亚洲东部，太平洋的西岸，面积约 960 万平方公里，是亚洲面积最大的国家，也是世界上面积最大的国家之一。地势西高东低。西部是辽阔的高原和雄伟的山脉，被称为“世界屋脊”的青藏高原及世界最高峰珠穆朗玛峰便雄居于此。世界最高的喜马拉雅山山脉形成了中印两国之间的屏障。东部大多为低地、沿海平原，西北部分布着大片的草原、沙漠，南方的平原上河湖港汉星罗棋布。地形多样，相互交错。我国疆域辽阔，最北到最南相距 5500 多公里，气候从亚寒带经温带、亚热带直到热带。数百万年前，我们的祖先就开始在这块土地上繁衍、生息，创造出令人骄傲的古代文化，仅较闻名的旧石器文化遗址就有近 20 处被发现，新石器时代的文化遗址遍布全国，达数千处之多。其中最主要的有：江西万年“仙人洞文化”、河南新郑“裴李岗文化”、河北邯郸“磁山文化”、浙江余姚“河姆渡遗址”这些属于新石器早期的遗址，其年代大约在公元前 10000—前 7000 年之间。属于公元前 7000—前 4000 年间的新石器中期的文化遗址有：河南漫池仰韶村的“仰韶文化”，山东宁阳与泰安的“大汶口文化”，江苏淮安青莲岗的“青莲岗文化”。属于晚期的是：山东章丘龙山镇城子崖的“龙山文化”，浙江余姚良渚镇的“良渚文化”，湖北京山屈家岭的“屈家岭文化”和甘肃临洮马家窑的“马家窑文化”时间在公元前 3000—前 2000 年。

(1) 陶器

中国新石器时代的陶器极为丰富，不仅分布广泛，而且品种多样。其范围东起渤海，南及长江以南，西至青海，北到长城以北。陶器的品种有彩陶、红陶、黑陶、白陶、灰陶、印纹陶等，器形包括盆、钵、壶、杯、鼎、深腹罐等。各地出土的陶器一般说来普遍具有质朴、浑厚、豪放的原始风格。但由于不同地区不同文化类型的关系，它们又呈现出不同的特点。从已发现的材料看，陶器的分布绝大多数集中于黄河流域和长江流域，其中又以黄河流域最为密集。

黄河中游流域（中原地区）。这一流域主要以仰韶文化为代表。仰韶文化是以 1921 年在河南渑池县仰韶村发现的新石器遗址而得名。它历经两千多年之久，其文化的基本面貌是一致的。但由于时间的早晚、地区的不同，在一些特点上也显现出比较明显的差异。因此，仰韶文化通常又可以分为宝鸡北首岭类型、西安半坡类型、河南庙底沟类型、山西西王村类型。其中宝

鸡北首岭类型属于仰韶文化的早期，陶器的特点是拙朴而不成熟，可以见到压划纹、锥刺纹，但彩陶少见。山西西王村类型属于仰韶文化晚期，红陶居多，彩陶上的纹饰较为草率，已可见衰退之趋势。而西安半坡类型和河南庙底沟类型则是仰韶文化发展并逐渐走向成熟的时期，对仰韶文化具有典型的代表意义。

a. 半坡类型

半坡类型是以 1953 年陕西西安半坡村发现的新石器文化遗址而得名。它是新中国建立后发现的规模最大的新石器时代人类文化遗址之一。据测定距今 6000 余年。这里出土的陶器具有较浓郁的原始气息。器物以卷唇圆腹和折腹圜底盆、钵、蒜头形细颈壶、直口鼓腹尖底器、敛口束腰葫芦形瓶等为主。早期陶器纹样多施以黑彩，晚期近紫的红彩逐渐多了起来。装饰纹样以动物较多，也有不少几何纹样，但植物纹和编织纹较少见。内壁彩绘和口沿装饰具有独特性。

就动物纹饰而言，有象生的鱼、鹿、蛙、羊等。如一“奔鹿圆腹圜底盆”的内壁，以相等的间隔画着四只奔腾的小鹿，造型简洁生动。但在动物装饰图案中，鱼纹最具特色。从描绘有鳞片的鱼到抽象为鱼形图案，这中间所运用的手法极为丰富，变幻多端。即使仅画一个鱼头，寥寥几笔却也神形俱备。描绘数鱼并进时，看上去栩栩如生，然而再稍加变化又可成为既对称又富于生机的菱形图案。人面鱼纹的纹样组合，是半坡类型所独具的。这种带有变形、夸张的怪异组合，反映出某种原始的图腾气息。

新石器时代的几何纹样，一般都是从动、植物及编织图案中抽象、演变而来的。在半坡类型的陶器装饰中能够称之为几何纹样的比起其它类型要普遍得多。特别有意义的是我们还可以从中寻得从动植物、编织纹演变到几何形纹样的痕迹。已经成熟的几何形纹有：颠倒的三角形组合、曲折纹、个字纹、直线组合、梯形锯齿形纹及圆点纹等。其中别具风格的是以颠倒三角纹、曲折三角纹、相对三角纹组成的规律性很强的齐整图案。总的说来，其线条简练多直线。

至于编织纹和植物纹，所见很少。编织纹只有网纹、篮纹和绳纹。而植物纹仅见类似麦穗一样的纹样。

b. 庙底沟类型

庙底沟类型是因 1953 年在河南陕县庙底沟发现的这一类型的典型遗址而得名。从出土文物看，这种类型的陶器种类更加丰富，除了盆、钵、瓶、壶、瓮、罐外、鼎、灶、釜也普遍被发现，其中具有特色的有深腹曲壁的碗和盆，敛口浅腹盆、敛口罐、长颈罐、重唇尖底瓶等。彩绘主要是黑或带紫的黑色，红色少见。也有在彩绘前罩一层白色的陶衣作衬底，以便使用红色、黑色绘出的纹样更鲜明。这类彩陶在时间上晚一些。彩绘多施于器物的肩、腹和口沿上，内壁很少有彩绘。就纹样的题材看，主要是植物纹、几何纹，也有动物纹，而编织纹少见。

植物纹主要有两种表现形式：一种是呈放射状的旋花纹，一般以二方连续组织围绕器身来描绘。另一种是叶状纹，以单叶为母题，联系起来构成图案。经过组织的图案极富变化，具有很好的艺术效果。

几何纹样为陶器装饰添色许多。主要的纹样有钩连纹、弧形纹、菱形纹，同心圈纹、对角三角纹、平行纹等，还有由圆点、钩叶、弧线等组成的连续图案。其中一件精品钩叶彩陶盆，如今藏于故宫中。在处理纹样时，

已有了以点定位的方法，为后来的图案构成奠定了基础。动物形纹样发现过蛙和鸟的图形，而编织纹则以网纹和蓝纹居多。总的说来，庙底沟类型陶器上的装饰多为曲线，圆润流畅，繁缛但富于变幻，具有优美瑰丽的风格，表现出极强的装饰效果。

黄河流域上游地区（甘肃、青海）。黄河流域上游的甘肃、青海地区，继仰韶文化之后出现了马家窑文化。通常根据器物造型及器物上装饰的纹样差异，又把它分为马家窑类型、半山类型和马厂类型。

a. 马家窑类型

马家窑类型的陶器因临洮县南马家窑村的发现而得名。它的影响范围很广，北至宁夏、南达四川，甘肃的东部、中部及青海都可以看到这一类型的影响。

马家窑类型的陶器，造型优美多样，主要流行平底器，尖底器已不多见。器形多为盆、钵、罐、瓶、壶、瓮、杯等。其中侈口长颈双耳瓶、卷缘鼓腹盆更为主要。在器物的腹部造型上与仰韶文化有所变化，从腹部向内急收变为稍加外凸的弧线形。这一类型的彩陶以黑彩为主。有的器物通体施以装饰，并且内彩也非常流行，尤以盆碗一类居多。

马家窑类型陶器的纹饰，最常见的有卷草纹、蝌蚪形纹、蛙形纹、水浪纹等。这些纹样虽不很多，但变化却极为丰富。比如独立的一种卷草纹，它可以以其层出不穷的变化环绕装饰器物的整个面部，即使只有黑色一种色彩，它也能以其变幻造成丰满的动势感，使图案既庄重又灵活，充满生命力。

在纹饰题材方面，马家窑类型也不同于中原地区，它往往表现为对各类题材的综合运用。如在一件器物上，动、植物纹，甚至编织纹和几何纹都可能同时出现。其中，动、植物纹饰一般都经过变化，即使与几何纹或编织纹组合在一起，也给人以协调统一之感。反映了这种类型较之以前所取得的进步。

b. 半山类型

半山类型的陶器最早发现于今宁夏回族自治区的半山地区。以后在洮河流域及黄河沿岸也多有发现。它是马家窑文化更趋成熟的类型。它的器形多为壶和罐，尤以直口长颈宽肩壶，敞口短颈宽肩壶，大口双耳鼓腹小底罐、敛口钵和敞口平底小碗最常见。其中双耳大罐最为突出。造型丰满稳重且不失优雅。彩绘除黑色外，也有红色或黑色两色兼施，形成强烈的对比效果，绚丽多彩。

半山类型彩陶的主要装饰纹样有锯齿纹、网纹、动植物形纹、螺旋纹、波浪纹等。

锯齿纹可能来自于编织物的启示，它是半山类型中最基本，最具特色的纹样。看上去胜似编织物，非常精美。

网纹是半山类型的主要装饰纹样。最初它是由四个网状鱼篓按一定间隔均衡地分布在器腹上的。鱼篓与鱼篓之间的空隙填以与鱼篓相关的形象，如鱼骨、河鳗之类的东西。后来鱼篓被抽象化，失去了原始的形象并与其他编织纹融合演变为平行交叉横直线。而原来填饰在鱼篓之间空隙中的鱼骨、河鳗等物也渐渐被植物类的图案所代替。

动植物纹样包括鱼形、河鳗形、蛙形、贝型、叶型及人形等。开始这些纹饰大多作陪衬之用，到了后来居然反仆为主，成为一种独立的纹饰。

螺旋纹也是半山类型的重要纹样之一。这种纹样在发展中走向两种结

局：一是变为极其繁缛但充溢动势的卷旋纹；一是以旋心不断扩展，干脆演变成近似圆圈或圆圈状的图案，而当这种图案被合理安排在器物适合的地方时，就可以形成平视和俯视双关的效果，可谓绝妙。

从总体风格上看，半山类型的装饰纹样普遍表现为比较严谨规整。

c. 马厂类型

马厂类型的陶器最初发现于青海民和县马厂。以后又在甘肃地区不断被发现，其中心范围在甘肃中部和河西走廊一带，西部伸展到酒泉。以往一些人认为，马厂类型是脱胎于半山类型的，但后来从放射性碳素年代测定的结果看，二者时间相近。即使马厂晚于半山也相差不多。从器形、纹饰等方面看，它们之间确实有继承的关系，但在很长一段时间内它们又是平行共存的，并且相互之间发生联系和交流。马厂类型比半山类型延续的时间长得多，分布的范围也比之远为广泛。

从器形上看，马厂与半山类型基本相同，但也有变化。如壶形器、壶颈加长，壶身显得上长下短，而不是半山类型上半身呈扁圆或正圆的半球体，所以，器物造型更为美丽。另外，罐形器的耳部变得长而大，有的从口沿处一直挂到肩、腹部位，更加实用大方。撇口短颈圆肩小底的瓮，是半山类型的典型器物。有一种单耳筒型杯，其造型新颖独特，单耳的设计突破了习惯的对称形式，但在单耳相对一侧下方有一突出纽状装饰物，总体上依然不失和谐。马厂类型陶器的装饰纹样最具代表性的有同心圈纹、象生纹、平行线纹、回纹、钩连纹等。

同心圈纹与半山类型的螺旋纹有密切关联，但半山所原有的螺旋纹在这里并没出现。马厂的同心圈在圈心内的纹饰上有发展，出现不规则排列的贝纹、粟纹。后来这种近乎繁缛的装饰变得简单了，甚至有些壶上仅用双层圆圈来装饰。但简洁中却产生出一种新的图案，即在一个陶壶上环绕着似珍珠、贝类串结起来的图案，格外精致秀丽。

象生纹主要是人形蛙纹。在马厂类型中的看似人形的纹样，圆形的头部渐渐变小以至搬离开肢体，挪到了壶罐的颈上，而肢体则夸张近似为蛙状，到了最后干脆演变成曲折纹图样。

平行纹呈规则平行并列状，有时这种装饰可以遍体都是，但从中似乎看不出什么变化，显得格外平静。

总的看来，西北地区的彩陶艺术具有自己浓郁的地方特色。其器形多样，工艺精细，技巧熟练，足以同中原地区的陶器相媲美，且在发展中自成体系。

黄河流域下游地区。这一区域的新石器时代文化以大汶口文化和龙山文化为代表，反映出山东一带这一时期原始文化的特征，具有独自风格。

a. 大汶口文化。大汶口文化是分布于山东、苏北一带的新石器时代中期陶器的代表，年代约在公元前 4040—前 2240 年。当时的制陶业已颇为发达。陶器以手制为主，配合以慢轮修整。主要的器形有背水壶、高柄杯、镂孔豆和鬶等。丰富的颜色是大汶口文化陶器的一个突出特点。有红、灰、褐、黄、黑、白等颜色。红陶和彩陶数量较少，但制陶很有特色，主要饰以红、黑、白三种颜料，其中一部分是在烧成后再画上去的，这样色彩显得更鲜明。纹饰也比较丰富。通常以几何纹为主，有圆点纹、圆圈纹、窄条纹、三角纹、菱形纹等，此外漩涡纹、弧线纹、水波纹、勾莲纹也常见到。如大汶口遗址出土的一件背壶，器的腹部是以直线三角形的交互排列组成二方连续的饰带，结构虽然简单，但颇具效果。此外，江苏邳县大墩子出土的一件彩陶盆

也堪称杰作。陶盆环外壁一周，用双条平行竖线均等地隔分成7段空间，空间中填以八角星样的纹饰，由此组成二方连续饰带。由此推断，当时已经掌握了等分的技能及一些几何知识。

b. 山东龙山文化。山东龙山文化主要源于大汶口文化，根据碳14测定，年代约为公元前2010—前1530年。它的制作技术较以前有了很大提高。制作方法有手制、模制和轮制，其中主要是轮制。轮制技术的应用，使得器形和比例比以前更加匀称和谐，质地更加轻巧。陶窑结构的改进，烧窑技术的提高，使得大部分陶器制作得十分精好。陶器的种类多且富于变化，有鼎、鬲、鬻、甗、盘、豆、杯、盆、罐等，加之变化生成的种类，显得较为复杂。陶器数量也很大、色泽颇为纯美，尤以黑陶见长。

陶器的装饰与其他文化相比非常别致。这表现为它往往同制陶技术密切相关。许多装饰纹样都是陶器制作过程中受启发而产生的，塑造、烧制同步进行。制作完了，装饰也就接近完成，体现出一种单纯质朴的美，既美观大方，又经济实用。这同仰韶文化及其它彩陶艺术的有意纹绘极尽形色繁变之美，形成强烈对比，如：平行弦纹，凹凸纹、线状弦纹都与陶器制作技术有关。其中平行弦纹是山东龙山陶器中最常见的一种装饰纹。这种纹样大概是用尖状物清晰划出来的，通常有一两条，有的陶器

则有许多条并列着规则地布满陶器的肩、腹部分。山东龙山文化的陶器一般来说器壁都比较匀薄，很少有特别厚重的，大致在0.3厘米左右。极为轻巧。这主要应归功于轮制技术的熟练运用及成形后的刮削打磨的修整功夫。陶器中最具代表性的是黑陶，以致于一些人称山东龙山文化为“黑陶文化”。黑陶“里外透黑，外表打磨光泽”，具有“黑、光、薄、棱、鼻”的特点。其中“棱”是指因轮制在其外形上有转折清晰整齐的棱角，“鼻”是指器物上多附有牵绳或手执的鼻。在造型方面，黑陶也很见长。其中陶鬻是最典型的器物，其造型最具魅力。“鬻类的三个袋状腹足特别饱满，使陶鬻无论侧视俯都大体形成三角形，给人一种稳定感，这是最基本的实用因素。鬻的三足不是机械地制作与排列，两足较小，相距较短，在前；一足特别肥壮，在后，足端细圆，稳定饱满之中又有灵巧，同时又表现出重量是在后面。鬻的一端接在口沿的稍下处，另一端安置在后面的腹足上，与鬻相对并向前斜出流，它与鬻一屈一伸，互相呼应，这样使得陶鬻各部分的比例和位置配置和谐，统一而又富于变化，实用（便利提或推倒所烹煮的东西）而又美观。”

黑陶中最特殊、最精美的就是“蛋壳陶”其胎壁厚度仅为0.5毫米至1毫米，质硬且光洁透亮，多为酒器。在山东省潍坊姚官庄出土的一只大型陶杯，就是这种陶器的典型。它的形状象一朵盛开的花，底部有棱有边，上部透雕着五圈近似几何纹的图案，十分精美。

长江流域。长江流域新石器时代的文化遗存十分丰富。但过去由于受掌握的资料限制，长期以来一直有黄河流域为我国古代文化之摇篮一说，现在这种说法日益被三十年来不断发掘出来的长江流域文化遗存所否定。应当说黄河流域、长江流域都是孕育中国古代文化的摇篮。迄今在长江中下游地区发现的新石器时代遗址就有河姆渡文化、大溪文化、屈家岭文化、马家浜

参见刘敦愿《山东龙山文化的技术和艺术》，《山东龙山文化研究文集》。

参见刘敦愿《山东龙山文化的技术和艺术》《山东龙山文化研究文集》。

刘敦愿：《山东龙山文化的技术和艺术》，《山东龙山文化研究文集》。

文化、良渚文化等。在这些文化中都存有大量丰富的陶器。

a. 河姆渡文化。河姆渡文化因 1973 年在浙江余姚河姆渡村发现的新石器时代文化遗址而得名。据科学方法测定，距今约 7000 年左右，主要分布在杭州湾和舟山群岛一带，它是长江流域发现的最早的一种新石器文化。

在陶器制作方面，河姆渡文化还不成熟，基本上是手工制作。所烧陶器大多是夹炭黑陶。这是一种为防止由于干燥或在烧制过程中开裂而在粘土中掺入炭化的植物茎叶和稻壳的黑陶。它的胎质疏松，胎壁较厚，造型也不太规整。由于河姆渡人是以种植稻谷为主，兼营畜牧、渔猎的农耕民族，因此他们在陶器上装饰的有稻穗、枝叶、花蕊、家猪等动植物形纹样，其中以刻划的猪纹最具特色。此外，在器形上，河姆渡人的陶器也有独特之处。矩形猪体钵便是一种。还有一些像釜、盘的器物，把口沿处制成以圆形为主体的多角形，可谓别具匠心。从总体风格上，河姆渡文化的陶器与仰韶文化的陶器差异较大，但毫不比之逊色。

b. 大溪文化。大溪文化因 1958 年首先在四川巫山大溪镇发现而得名。主要分布在川、鄂的三峡地区和鄂西南及湘北一带。年代约在公元前 2825—前 2405 年。陶器的质地良好，形式多样，以红陶为主，加之一定数量的黑陶及少量白陶。器物皆为手工制作，造型比较丰富，有盘、豆、鼎、杯、碗、罐等，其中以筒形陶瓶最具代表性，器腹向内微收呈细高状，造型别致，富有韵味。彩陶不太发达，多于彩绘前先以红陶衣作底，有些器物的不同部位用红、白两种陶衣作底，上面施以圆点纹、弧线纹、凹边三角纹等很别致的图案。

c. 屈家岭文化。因首先在湖北京山屈家岭发现的新石器文化遗存而得名，主要分布于江汉地区，是一支具有强烈地方特色的文化类型。据碳 14 测定，年代为公元前 2250—前 2195 年。早期以黑陶为主，晚期以灰陶居多。主要器物有三足器、圈足器、三足盘、圈足碗、高圈足杯、长颈圈足壶等，除前两种与其它地区的文化共同流行外，后几种则独具风格，为其它地区所少见。

屈家岭文化在制陶技术上和烧造工艺上都显示出较高的水平。有一种被称为蛋壳彩陶的陶器，是屈家岭文化制陶工艺水平的代表作。它胎壁很薄，胎的厚度仅有一毫米左右，胎色发黄，上施以彩绘，也有用独特的晕染手法绘制的。其纹样主要有圆点、弧线、条纹、网纹、菱形格纹等。d. 马家浜文化。马家浜文化因 1959 年首先发现于浙江嘉兴马家浜的新石器时代文化遗存而得名。它是继河姆渡之后发展起来的。主要分布在太湖流域。据碳 14 测定，年代约为公元前 3670—前 2685 年。

陶器以夹砂红陶为主，并有红陶、灰陶和少量的黑陶。陶器的种类比较丰富，有平底器、三足器和圈足器等。其中的三足鼎，形式变化多样，有盆形、釜形、盘形、壶形之分，器足也有扁平、铲形和近似鱼鳍形等。为马家浜文化独具的腰沿釜，在其腹部环绕着一条宽沿，形成了一道“檐”，代表了其独特的造型风格。马家浜文化的制陶技术主要为手制，也有一部分是经过慢轮修整的。陶器表面多为素面和磨光。用于装饰的纹样有弦纹、绳纹和刻划纹，并附加堆塑和镂孔等。

e. 良渚文化。良渚文化是继马家浜文化后发展起来的，它主要分布的地区与马家浜文化大体一致。据碳 14 测定，年代约为公元前 2750—前 1890 年。良渚文化以轮制的泥质黑陶最具代表性，但大多胎质较软、胎壁较厚。竹节

形细把豆是它有特色的器物，这种器物的把根据竹子的形态而设计，由凸弦纹的连续排列显出竹节的。良渚文化也有一些彩绘陶，其中江苏吴江出土的用漆彩绘的器物是独树一帜的。

综观中国原始社会的陶器艺术，从陶器发明到单色陶再发展到彩陶，一步一步，其纹饰更丰富，技术更精湛。许多形式美的法则，如对称、均衡、统一、变化，集中、放射等被比较熟练地运用于创作中，出现了许多极为精美的陶器，在我国工艺美术史上写下了光辉的篇章，并为以后其它艺术形式的发展打下了深厚的基础。

（2）雕塑与绘画

雕塑。雕塑作品在我国旧石器时代遗址中尚未发现。属于新石器早期的这类作品出土也不多，但是到了新石器时代晚期，却出现了大量技法比较成熟的作品。由此推测，在此之前，雕塑艺术似乎应当有一个比较长的发展过程。

从雕塑的品种来看，到了新石器时代晚期，今天所具有的雕塑形式，如浅浮雕、高浮雕、圆雕等都已出现。从雕塑所用的材料看，有石、骨、玉、牙、木、泥、蚌等，但最具代表性、数量最多的则是陶塑作品。这主要是由于当时雕塑主要作为实用工艺品的装饰而存在，而最多的实用工艺品就是陶器的缘故。

a. 陶塑。陶塑作品主要以几种形式存在，其一，为拟形器，即陶器本身的造型就是对某种生物形态的模拟。如龟形器、猪形器等。其二为附丽在实用器皿上的装饰，即以雕塑形式出现的装饰。如人头盖瓶、浮雕蜥蜴罐。其三为独立的雕塑如陶鸟、陶猪、陶鱼等。

作为雕塑性作品所涉及的题材主要是动物形象和人物形象两类。

动物形象：

动物形象的雕塑品数量比较多。拟形器一类中就不乏佳作。如山东宁阳大汶口出土的红陶兽形壶（称狗形器），它挺颈昂首，以张圆似在狂吠的口部作壶嘴，蹬直且略略叉开站立的四肢作器足，背上加塑提把，构思巧妙。它并不拘泥于对自然形态的单纯模仿，具有既生动美观又符合实用的双重效果。再如山东胶县三里河出土的两件兽形陶鬻，一件是灰陶狗形器，一件是猪形鬻。狗形器四肢挺立，昂首而吠；而猪形鬻，虽四足残缺但形象仍然生动，尤其从那两侧微微露出的獠牙，浑圆而肥壮的身躯，都可以断定它是一头成年大猪。最令人赞叹的拟形器应当数 1975 年在陕西华县出土的仰韶文化时期的陶鹰鼎了。它巧妙地利用鹰腹作器身，壮实且饱满，以经过夸张的十分粗壮苍劲的双足和短粗的尾作鼎立的支足，后收的双翅围过鼎的中后部，造成一种前扑的动势，加上鹰头上圆瞪的大眼和利喙，使这只鹰威风凛然，气势逼人。这种经过艺术夸张变形，充分体现出动物的形神特征，并与器物特定的造形和谐地统一在一起的作品，反映出作者高度的艺术想象力及艺术表现技巧，不愧为原始艺术之珍品。

从附丽于实用器皿的雕塑品来看，数量较多，手法比较写实。如河南新郑裴李岗文化遗址出土的陶猪头，陕西西安半坡出土的陶器上的兽形器盖和把纽，河南庙底沟遗址发现的鸟头形把手及饰有壁虎浮雕的陶器残片，陕西华县柳子镇出土的陶桌头器盖等等。这些动物雕塑，形象生动逼真，有的给

参见《山东胶县三里河遗址发掘简报》，《考古》1977年第4期。

人以极深刻的印象。像柳子镇的陶甗 头器盖，是在一个圆形凸面上，堆塑出凸起的甗喙和圆圆的虎视眈眈的双眼，使人一眼看上去便知是猫头鹰，其特征极其显明。同时以锥刺、刻划手法表现出睫毛及头部的羽毛，具有强烈的质感，效果极佳。作为独立性的动物陶塑作品出土的不太多，其用途也还不十分肯定。如浙江余姚河姆渡出土的陶猪、陶羊雕塑。在湖北的宜都红花套、京山屈家岭、天门石家河，黑龙江宁江莺歌岭，在四川的大溪、江苏邳县刘林及浙江定海都有这类雕塑出土。这在一定程度上反映了当时家畜业的发展，表明人们对这些家畜的重视。从作品塑造上看，大多质朴而生动，情趣盎然。如河姆渡的陶猪，运用夸张的手法，充分体现出猪的肥胖、笨拙、憨态可掬的特点。天门石家河出土的一件小陶羊，小巧玲珑，仅 5 厘米高，6 厘米长，造型简练，形象生动逼真，神态温顺可爱。此外还有少量的其他动物雕塑如鸟、鱼、龟等。这些形象生动、神气活现的动物雕像，充溢着一股浓郁的田园乡土气息，反映了人们对这些家畜的珍爱之情。至于其用途，一般推测为宗教仪式或法器，再就是取悦于小孩子的玩物。

人物形象：

人物形象的雕像较之动物的要少。表现在拟形器上主要是人物式的陶瓶或陶壶。如青海乐都柳湾出土的几件人物式陶瓶，高约 30 厘米，器口为雕塑的人头，表现为一昂首翘望的妇人面孔，圆鼓的器腹成为孕妇的肚子。人体的造型与器皿的实用性巧妙地结合在一起，生动优美。

作为装饰物的人形雕塑数量不多，除个别外大多为人头像。这类作品如青海乐都柳湾出土的马厂类型的一件人物式彩陶壶。壶高 34 厘米，颈部和腹部除饰彩绘图案外，贴塑出一个裸体女像，壶颈部贴塑人头，头发披肩，五官较端正，壶腹的上部贴塑出圆鼓的腹部，双乳凸起，并用彩绘描出乳头，用贴塑和彩绘的技法对女性的生殖器作了夸张的渲染。双腿短小，脚用黑彩描绘。1964 年在甘肃礼县高寺头仰韶文化半坡类型遗址出土的陶塑人头像，于陶罐口部有人头形立体雕饰，整个面部，圆而丰满，鼻子呈三角形隆起，上有两个小鼻孔，五官较端正，镂空的双目和微启的嘴巴表情生动，给人以醇厚之感。甘肃天水蔡家坪仰韶文化半坡类型遗址出土的一件陶塑人面，也属于某一器物上的立体装饰。人面的双眼和嘴巴也是镂空的，各部分的比例、位置欠准确，但刻划得十分细腻，双眉、眼皮、鼻子、面颊、人中、嘴唇的转折起伏关系都颇真实。双目凝神，张口作唱歌状，表情真切自然。两边耳垂处挂有饰物的小孔，也许为女性。这件作品所反映出来的作者的观察力和对雕塑艺术的表现手法的运用，可以说代表了所见到的同时代的人物塑像的最高水平。陕西扶风姜西村出土的仰韶文化庙底沟类型残陶瓮口沿下的堆塑人面像，是个中年男性，贴塑鼻梁高隆，锥刺八字下垂的双眼和变形上翘的大嘴角，表情看似苦笑，手法单纯泼辣，相当生动、别致。同属庙底沟类型的甘肃秦安大地湾出土的一件人头形器口彩陶瓶，瓶口外部堆塑成一少女头像，形象塑造得细致生动：前额是一排整齐的短发，周围头发略长披下，用细密的平行阴刻线纹表现出来。眼、嘴剔成孔洞，面颊、下颚、鼻子隆起。鼻孔也细心地刺出。脸型和五官清秀俊美，生气勃勃。彩绘了的瓶身有如塑像的身躯一样。那些由弧线三角纹与柳叶纹组成的黑彩图案，烘托着

甗——猫头鹰。

刘凤君：《中国史前裸体女塑像分析》，见《考古学与雕塑史研究》。

人物形象，给人以新鲜、愉悦的感觉。整件作品具有完整性。独立性的人物陶塑数量不多。1978年河南密县莪沟北岗裴李岗文化遗址出土的陶塑人头，被认为是最早的这类雕塑，时间可以追溯到8000年前。人像头顶扁平，宽鼻深目，前额陡直，以捏塑略加锥刺而成。据认为是母系氏族社会一位受人尊敬的老妪形象。造型虽较简朴，稚拙，但颇有神采。河姆渡出土的小陶塑人头像，高仅4厘米，脸部椭圆，前额突出、高颧骨，以细阴线刻出睁张的眼、嘴、显得粗犷、朴拙。最具特色的要算是1983年至1985年在辽宁省喀左、建平红山文化遗址出土的女性裸体像，可谓原始时期雕塑品的重大发现。这是一些独立的、写实的女人体雕塑，在造型上大体相同：身体肥硕圆润，乳房丰满，肚腹圆鼓，左臂曲于胸前，臀部宽厚凸起，有明显的阴部记号，下肢弯曲，头、右臂和足皆残。有人认为她们都是孕妇之形象，但不管怎样，她们无疑都是一些生育力旺盛的妇女形象。这些陶塑的发现处是一些祭祀废墟上。联想当时的妇女在人类自身繁衍及生产中的特殊地位和作用。那么这些雕塑很可能寄托着人们对生殖繁盛和五谷丰登的祈盼。从我国出土的女性裸体雕像中，不难发现：她们与欧洲、中东地区史前“女神”雕像相比，二者在功用和宗教意义上有着共同之处，我们可从中窥见到一些人类文化起源发展的相似历程。但二者的不同之处也是明显的：我国出土的女性裸体雕像，大多身体丰满、肌肉圆润，比例正常，注意以面部刻划表现人物的思想感情，不像欧洲的那样身体多为球块状的堆积，注意以性特征的夸张来表现女性特征，却忽略面部及其表情的刻画。

b. 其他材料的雕塑。除了上面说到的众多陶塑外，还有一些以石、玉、骨、牙、木等材料创作的雕塑品。四川巫山大溪出土的一件人面形饰物，就是在石片上以浮雕的形式雕刻出人面形象的装饰品。石片上还留有穿孔，大概为穿系所用，可想它在当时应是一件尚好的配饰。仰韶文化半坡类型的一件人头雕像，用圆柱形骨料雕制而成，采用浮雕的技法，但技法颇为稚拙，面部轮廓比较粗糙。河姆渡出土的鸟纹骨片上面雕刻有双鸟朝阳的图案：双鸟对称两边，朝向中间的太阳，周围以辅助线略加修饰。画面完整，壮观美丽。这种图案后来成为中国传统装饰艺术中颇受人们喜爱的图案，象征吉祥和光明。牙雕之佳作是山东大汶口出土的一件象牙筒。筒身中段以透雕的手法雕出由四个花瓣构成的单元所组成的连续图案。玲珑精巧，优美别致，雕镂之技艺已相当成熟。木雕作品能留存下来的极少，沈阳新乐文化早期的一件鸟形木雕，以浮雕的技法将手杖的柄部雕镂成抽象的鸟形，并在鸟形两面镂刻有细密对称的纹饰，颇具匠心，具有浓重的装饰性。

总的看来，我国新石器时代的雕塑品，从技法上看，圆雕、浮雕、贴塑、镂空、刻划和镶嵌都已被应用，表明雕塑艺术已经发展到一个较好的水平。从雕塑题材看，动物造型多于人物造型；对人物形象的塑造，表明人对自身力量的觉醒。二者都较为写实，并在多数情况下，都与实用器物相结合。此外，雕塑与彩绘相结合，同时用于对器物装饰的手法已被应用。

绘画。新石器时代发现的绘画绝大多数是与各种工艺制品共生的，其中主要为附丽于陶器上的装饰性的绘画，此外就是在我国及世界各地都已普遍发现的岩画。

先来看陶器上的绘画。我国彩陶的装饰性绘画在新石器时代得到了极大的发展，无论就数量还是就水平而言都颇为可观。单就彩陶上各种纹样的组合、变幻，色彩的搭配等方面看，就已经显示出人们对绘画所要求的线条、

构图、节奏等因素有了较为成熟的把握。许多对动物及人物的描绘，真切写实，意趣盎然，开始向着独立性的绘画作品进发了。青海大通县上孙家寨出土的马家窑文化的“舞蹈纹彩陶盆”，可以说是我国最早的人物画了。在盆的内壁口沿一圈，绘有五人一组的舞蹈纹样，共有三组。画中每组五人都手拉着手，面朝一个方向在跳着舞。每人头侧部有一类似发辫之物的东西甩向一方，身体下方侧部还都有斜向一方的装饰物，不知是什么东西。这些人物的纹样虽只是以线条来表达，笔触简练，并未加以细致刻划，但确能抓住舞者的形神要征，使其神态显得生动逼真。同时，人物的动作整齐划一，体现出集体舞特有的节奏韵律。此外，西安半坡出土的一件彩陶盆上也绘有人面纹样，人面呈圆形，眼、鼻、口清晰，口边似衔着一条鱼，头部两边各有一道上弯的曲线，也许是某种装饰，尚不清楚。形象虽然只是墨线勾勒，却很生动。这种纹饰用意如何，可能与部落的图腾崇拜有关。

我国最早的动物画是浙江余姚河姆渡文化的夹炭黑陶猪纹钵上所刻划的猪纹。它以非常写实的手法，活灵活现地刻画出一头肥猪粗壮的憨态，惹人喜爱。在半坡村遗址出土的彩陶上，绘有鹿和鱼的形象。鹿的形象为长颈有角、短尾，行走的、奔跑的都有。鱼的形象有在水中张口闲游的，有追逐嬉戏的。在陕西临潼姜寨出土的一件橙红色的陶盆上，绘有一大蛙，缩着脖子正缓缓地爬向盆沿。蛙背上布满圆形斑纹。在彩陶中，鸟的形象丰富多样：有立而张望的，有正在觅食的，有空中飞翔的，也有的正振翅欲飞，形象有写实的也有抽象化的。庙底沟类型中，对鸟的刻画比较有代表性。

陶器彩画上的各种纹饰，反映了新石器时代绘画的一般。它们的功用主要在于美化器物本身。但值得提出的是，有一件作品虽然也绘在陶器上，但似乎它更象是欲表现自身价值的完整绘画作品，这一作品就是称为“中国能见到的最早的一幅绘画”的《鹤鱼石斧图》。它被画在一件1978年在河南临汝阎村出土的陶缸上。此画高37厘米，宽44厘米，约占去了整个缸体面积的一半。这幅画用棕褐色与白色绘成，简洁有力的线条画出一个用绳索缚扎直立的木杆石斧，旁边有一长嘴鹤鸟叼一大鱼，显示出一个有力而生动的写实画面。粗犷的线条与单纯的颜色不但表现了古朴而真实的形象，而且也突出表现了物象的神采，特别是在那只白鹤的眼睛描绘上有力地呈现了出来。该画明显的构图匠心，古朴而富有意境的美，给人留下极为深刻的印象。岩画艺术在世界大部分地区均有发现，我国在这一方面的发现和研究工作起步要比西方学者晚得多，是近十几年来的事。通过学者和专家们的努力，在新疆、甘肃、宁夏、内蒙古、黑龙江、云南、贵州、四川、广西、西藏、福建及江苏等地都发现了许多岩画，其分布十分广泛。岩画所反映的对象，以动物形象占多数，也有人物、植物、建筑、车辆、船等形象，还有以图形来表现的日、月、星、晨、云及手印、脚印、蹄印等，内容涉及到生产和生活许多方面，多以狩猎、放牧、农耕、舞蹈、杂技、繁殖、战争及宗教祭祀等为题材。但是，要判断岩画的具体创作年代在今天还是一个世界性的难题。有些学者根据画上已灭绝的动物形象推测时间，有的借助于碳14年代测定法鉴定年代。在我国还有人研究岩画上的人面像，使之与新石器时代陶器上的、骨器上的、玉器上的类似图像加以比较，以期得出人面像的相对年代。总的看来，目前各种方法，各有其根据又各在其局限。究竟以什么方法能更准确地确定遥远的岩画创作年代这一问题，仍在不断研究、探索之中。目前已被确认为属于新石器时代的岩画有：内蒙古乌兰察布岩画、阴山岩画，江苏连

云港将军崖岩画，福建华安汰溪的摩岩石刻等。

内蒙古的阴山岩画在我国史前岩画中较为著名。根据岩画中描绘的鸵鸟形象，专家们认为它距今约一万年，因为只有在那时内蒙古才有鸵鸟生存。这里的岩画规模大，内容丰富，风格多样。岩画主要集中于西段的狼山一带，从阿拉善左旗东部到乌拉特中旗，绵延三百公里。岩画的题材包括动物、人物还有奇异的神灵像，主要涉及了狩猎、放牧及原始宗教等场景。它所采用的技法主要是刻（线刻、阴刻），也偶见彩绘，呈现出图案化、装饰化的表现风格。

作为人物形象，其面部不画五官而只是通过上肢和下肢的变化来表现他们从事不同活动时的姿态，如走、立、舞蹈等姿态。动物形象也不细绘身体和面部，但却可以通过画出的角、尾、耳各种特征来判断其种属。如阴山岩画“祈获图”所描绘的：弓矢对着鹿身。鹿只表现为抽象的动物形，但根据其角可判明是鹿一类。弓矢造型也极不准确，技法粗糙简陋，看起来不像欧洲史前写实的狩猎岩画那样显明，而需略费心机。但不管怎样，弄明白画面的内容含义无疑还是可以的，这说明创作者已能掌握繁简处理、夸张或省略的原则，使画面显示出很强的表现力。

在阴山岩画中，给人留下深刻印象的是那些神灵像。学者们认为它们是距今 6000—4000 年的新石器时代作品。其数量之多，造型之奇特，令人赞叹，可谓一神一面，千变万化。神灵形象之间的差别非常大，有的很简单，一个大圆圈表示面部，用最简练的线条画上两只眼睛和一张嘴，再无它物。有的很复杂，满脸内容，有如打开了后盖的机械闹钟。有的神灵基本上有与人相同的五官，甚至还面带生动表情；有的则被表现的规范的、对称的图形，已被图案化了；还有在今天看来是杂乱无章，毫无逻辑的图形……让人难以理喻，有的看上去与京剧中的脸谱不相上下。“神灵像千姿百态，大致有如下几种类型：近似圆形、椭圆形、长方形、流线型，即一端圆一端尖的水滴形。此外还有一类是只画眉、眼、鼻、口、胡须等，却不画外轮廓。”

江苏连云港市西南 9 公里的锦屏山南麓的将军崖岩画，附近遍布有十几处新石器时代遗址，专家们借助这些遗址将岩画确定为同一时期的作品。据报道，“将军崖岩画凿刻在 22.1 米、宽 15 米的平整而光亮的黑岩石之上。主要内容为人面、农作物、兽面、星云以及各种抽象符号。人面多有尖顶形头饰，花纹以上下相对成菱形的复线三角纹、弦纹和网纹为主题，其中最大的人面像高 90 厘米、宽 110 厘米，头饰花纹与将军崖东一公里二涧村新石器时代遗址中出土的陶鼎纹饰相一致。

“近十个人面像中，多有一条线向下通到禾亩、谷穗等农作物上，这种农作物的图案有 11 处，中间还杂以许多好似为计数用的圆点符号。”反映了古代先民对土地、农业的崇拜和依赖。在国内，这种展示农业部落生产、生活的石刻画还是首次发现。

“第二组画面以各种兽面纹以及类似太阳、星象的图案为主。兽面纹的构图与山东、苏北地区龙山文化中玉钺上的兽面纹饰相比较，显得十分简略、粗糙、古拙。”

总的看，将军崖岩画风格简单粗放，更多地表现出农业部落的人们对五

盖山林：《阴山岩画》，文物出版社 1986 年版。

李克坚：《岩画——永远的魂灵》。

谷丰登的祈盼。

在我国由于人力物力所限，对岩画的发现和研究还处于初始阶段，可能有许多岩画还不为人所知，有待于考古学家及有关专家们进一步的发掘、考证和研究。

（3）建筑

我国新石器时代的建筑，普遍以两种形式为主，一种是穴居形式，它是从旧石器时代的竖穴发展起来的，这种形式的建筑主要分布于我国北方；另一种是干栏式建筑，即底层架空的房子，它是由巢居发展而来，主要分布于我国南方各地。

我国最早的穴居式建筑，其平面大都近似圆形或棱角不明显的方形。在河南密县莪沟北岗发现的属于“裴李岗文化”时期的遗址中，留有当时的房基6座，都是半穴式的土坑建筑。其形式以近圆形的为主，也见方形。根据遗迹留下的若干柱洞推测，建筑的顶部可能为圆形锥尖或一面坡式。

“仰韶文化”时期的居住区大体成一个不规则的圆形，几十座住宅遗址按一定的格局紧凑有序座落。约在其中心位置有一座方形大房子，可能是用于氏族举行会议的公共场所。根据所发现的房屋遗迹和留下的柱洞的位置，专家们推测这些房子是采用比较进步的木架结构修筑的。当时黄河流域有丰富的木材资源。房屋的面积有大有小。房屋建筑的方法有两种，一种是半地穴式的，一种是地面建筑，都有圆形和方形两种，方形房屋的屋顶大概为四角锥状，圆形屋的屋顶可能呈两面坡的“人”字形。屋顶和墙壁上涂有一层草泥土（草拌泥，以增加强度）。屋内地基认真压过，有的还在黄土里掺入红烧土末，或在表面涂一层石灰质，目的用于防潮。房屋中央或迎门之处，有一灶坑，用于烧煮食物，保存火种。在房屋周围还发现有许多口小底大的圆形窖穴，可能是人们用于贮藏物品的地方。

半坡村遗址的居住区以一条小沟分界而分成两部分，每一部分都以一所大型房屋为中心，分布许多住宅。住宅大多为圆形和方形，主要建筑材料是草泥土和本料。圆形房屋在结构上有地面上盖的和半地穴式的两种，根据发掘出来的有关资料推断，“半地穴式”的屋顶应为尖锥形或坟堆状。房屋外形类似“蒙古包”。方形房子也有地面上的和“半地穴式”的两种。半地穴式的房屋外形类似北方农村的“窝棚”，比较阴暗潮湿，也比较原始。地面上建起的方形房屋虽只发现几座，但可以看出是晚期比较进步的建筑形式。据推断，房屋为“人”字顶、两檐式的平房，初显我国民族风格的平房建筑形式。另外，已有防水、防潮、通风、采光等措施，建筑技术已具较高的水平。

“半坡村的房屋建筑，不仅具备墙壁和屋顶，而且在木柱的下面，有的还垫上杂草硬土或碎陶片，经夯实后，再铺上陶片、石片；或者垫上一块河卵石，这是我国建筑技术史上柱础的原始形式。”

龙山文化人们居住的房屋，大多为半穴居式。这种房子一般是单室的，有圆形和方形两种。但有的地区也见到双室房子，两间房屋或都呈方形，或前方后圆，房屋之间有短窄的门道，其平面图好似“吕”字。因此这种房屋一般被称为“吕字形双式房屋”，为当时建筑一特色。

在我国南方，其时主要流行一种被称为“干栏式”的房屋建筑。其最重

要的遗址为浙江余姚河姆渡。

干栏式建筑是在地面上竖立木桩柱，柱上以横木组成楞木，构成骨底架，再铺地板，建成高出地面、地板下敞空的一种房屋。

“河姆渡发掘区中部至少有三栋以上的干栏，其中一座不完全长度达 23 米，使用了四列平行桩柱，列距向前至后为 1.3 米、3.2 米和 3.2 米，估计所建长屋进深约 7 米，前有深 1.3 米带栏杆的走廊。居住面地板距地约 80 至 100 厘米。河姆渡干栏广泛采用榫卯结合，比穴居系列建筑广泛采用的绑扎结合要先进。”

（4）音乐、舞蹈

从新石器时代遗址中发现的乐器和彩陶上所绘制的舞蹈图案以及岩画，我们可以得出结论，音乐、舞蹈的艺术形式显然在那时已经产生。

已发现的新石器时代的乐器有骨哨、石埙、陶埙、陶铃、陶鼓、陶铙等。

浙江余姚河姆渡遗址发掘出 160 件骨哨，是由鸟类的肢骨制成。河姆渡人把骨的两端截去，在略成弧形骨管上磨出一两个或三个孔，使可吹出酷似鸟鸣的简单音调了。

陶鼓，据知是用陶土烧成框架，然后蒙皮制成，鼓下有足，青海民和县阳山新石器时代文化遗址出土的有两种彩陶鼓，大小不一，但形状基本一样，上窄下宽，呈喇叭状，口沿呈罐状，两端相通，上下各有一环纽，下部有一圈乳钉小钩，上下均绘锯齿纹，腰部有一圈使用绳勒过的痕迹，想必是勒鼓皮所留痕迹。

埙是一种吹奏乐器，它的出土数量最多，可以说是这一时代最具我国民族特色的乐器了。埙最早是石制的，后来则发展成陶埙为主，也见骨质或木质的。其形状有管形、圆锥形、橄榄形、鱼形等。埙的顶端均有吹孔，埙体有的有按音孔，有的没有。浙江河姆渡遗址出土的椭圆形一音孔陶埙，距今 7000 年左右，可以说是我国发现的最早陶埙。甘肃玉门火烧沟文化遗址也出土了 20 余件彩陶埙，其造型似鱼形，鱼的嘴处为吹孔，埙体有三个按音孔。山西万泉荆村遗址出土有三种陶埙，一种为管状，无音孔；另一种为椭圆形，单音孔，还有一种圆锥形，双音孔。西安半坡遗址出土的两件陶埙，一个无音孔，一个为单音孔（一个音孔，还有一个吹孔），它已经可以吹出小三度音程，这喻示当时人们已有了相对音高的概念，并有了进一步发明绝对音高和音阶概念的可能性。

陶铃是一种伴奏乐器，其质地多为红陶，有的还加上彩色装饰，其形状类似和尚用的木鱼，有环柄，扁圆腹，中空，内装砂石可摇响。

陶铙是一种打击乐器，其形状上大下小，有扁体而两侧尖锐的共鸣箱，平底，下有柄可执，使用时口朝上。陕西长安县客省庄龙山文化遗址出土的陶铙，其形状也是上大下小，平底，下有执柄，只是没有花纹，不如后来青铜铙精致而已。

至于原始舞蹈的踪迹，我们可以从出土的陶器及岩画中寻得。青海大通孙家寨出土的“舞蹈纹彩陶盆”可以说是这门艺术的代表作了。此外，内蒙古阴山岩画中的舞蹈形象与青海大通彩陶上的舞蹈形象很相近，舞者头上似有装饰物，其舞姿看上去比陶盆上的更有动势。这也许是岩石比陶盆更适合尽情挥洒，不受局限的缘故。

4. 非洲

非洲是阿非利加洲的简称，位于亚洲的西南面。东濒印度洋，西临大西洋，北隔地中海与欧洲相望。非洲大陆北宽南窄，像一个不等的三角形，海岸平直，少海湾和半岛，全境为一高原型大陆，平均海拔 650 米。非洲发现的史前艺术遗址大多分布在高原高地，濒临河谷的悬崖石壁、山洞及草地等处，主要有两大区域：即撒哈拉沙漠地带及其周边和南部非洲。

为什么原始艺术会在沙漠高原、高山河谷的边缘兴盛并保留至今呢？许多人都认为撒哈拉一直是一个辽阔无边的沙海，是世界上最荒凉的地区之一，事实上并非如此。公元前 16000 年以前，撒哈拉的中部和南部都有浅水湖，里面生长着河马和鱼类。在这些干涸了很久的湖上已经发现了许多史前的狩猎营地，经过公元前 5000 年前后一段时间的干燥期后，气候转好。这些地方湖泊又重新蓄满了水，放牧牲畜的牧人在湖岸边住下来。在沙漠深处的洞穴墙壁上，这些人留下了有关他们生活情景及狩猎对象的刻画。只是到了公元前 3500 年左右，气候才又变坏，撒哈拉气候干燥、湖泊逐渐消失，以至最终成为沙漠。但恰恰是沙漠的干燥气候，才使那些先民所创造的作品得以幸存于今。这就是非洲古老的史前岩石艺术。此外木雕艺术也是非洲独具魅力的艺术形式，它属于原始土著民族的创造。

（1）岩壁艺术

非洲的岩壁艺术是非洲最古老的一种造型艺术，它包括岩刻和岩画。

关于非洲岩壁艺术的分期和分类，考古学家们作了大量调查研究工作。据考证，撒哈拉沙漠和南部非洲是岩壁艺术主要分布的地区，两地区的岩壁艺术都已闻名世界，在东非也有发现。现在用的最普遍的方法是根据岩刻和岩画上所表现出的动物群进化的次序来进行分期。这种分期以撒哈拉地区为主，南部非洲大体上也可以适用。这种分期及其岩壁艺术的主要特点是：

大野牛期。约公元前 9000—前 6000 年。早期作品主要为岩刻，其对象为大野牛——一种巨大的水牛，还有大象和犀牛。大野牛在公元前已经绝迹，现从北部非洲发掘的骨骼化石得以证实这点。这些早期岩刻属于新石器初期，图像以写实手法刻画，一般以单独动物为主。也有大群动物的，但动物之间无任何联系，仅仅是摆在一起，有时还相互覆盖着。法国考古学家格·弗拉芒研究发现，这些早期的岩刻是用一种经过仔细磨光的、约一厘米宽的 V 字形深槽状工具制作的，然后用湿润的砂子或专门磨光的坚硬石头加以磨光。

公牛期。约在 6000 年前，即公元前 4000 年左右。这一时期的岩壁艺术与野牛期有所不同，它们更多地显示出动物对人类的依附及被人类所驯化的关系。最主要的对象是牛，一类是短角公牛，一类是竖琴角状公牛。此外还有似公绵羊的形象，但其头部和颈部均有某种饰物。这一时期的岩壁艺术，在撒哈拉各地都可见到。具体地说，从毛里塔尼亚到埃塞俄比亚（包括尼罗河盆地），从地中海沿岸一带到尼日尔河三角洲，到处都有。通过对这一时期岩壁艺术的考察，不难发现，那时的非洲原始人不仅已学会使用多种颜色，而且似乎还初步地掌握了透视原理，在岩面上表现人物复杂动作对他们说来已不是困难。作品的内容及创作技法的丰富多样，反映出创作者的注意力已扩展到周围世界的现象，并且在作品中人物的刻画更加具体，甚至可以辨认

出种族来，有时还带有一些个性特征，非常值得提出的是作者能够准确地表现出被追捕的动物疾速狂奔的运动形象以及众多人进行厮杀和舞蹈的场面，其技艺之精湛令人惊叹。

马期。约公元前 3000 年。马的形象有写实的，也有经过变形的装饰风格。最初图像的内容主要是大型马拉战车和束腰人物，同时也还有些风格化的公牛及其它饲养的动物。岩面是被磨光的，人和动物均刻成侧面图像。到了后来则发展为以骑马者为主的图像，其风格也略有变化。作品中的形象通常只凿出不很清晰的轮廓，岩面也不再磨光，没有了公牛的形象，也不作几何变形的处理了，发展到最后，程式化的倾向及凿刻技术的退步已明显表现出来。

骆驼期。大约公元前 5 世纪。骆驼并非是非洲土生动物，它是从亚洲传入的。在撒哈拉到处都能遇见风格化的、写实的骆驼岩画。骆驼的姿势表现得十分准确，但有向简单粗糙的程式化过渡的特点。在技术上，主要是以凿出 15 至 20 厘米深图像轮廓或整个身体为特征。

以上是岩壁艺术的分期及其特征，下面再从一些不同地区考察一下非洲的岩石艺术。

撒哈拉是非洲各地岩画最丰富的地区。其南部、中部、西部的广大地域里都有分布。岩画的内容极其丰富，除了大象、河马、犀牛、羚羊、长颈鹿等热带动物外，还有各种人类活动的场面，有射猎追杀的，有正在舞蹈的，有排列行走的，也有静坐沉思的，还有扮装像鸵鸟的半人半兽的，其中有裸体的，也有穿着兽皮衣的。

在撒哈拉中部的阿杰尔高原（主要在阿尔及利亚境内）有着数以百计的岩画，成千上万的人物和动物图像跃然壁上，大至 6 米，小则几厘米，有的具有完整构图，有的是单一的。图像大多为彩色，是以各种土质颜料绘制而成，主要是褐色、红色、淡绿色、黄色，天蓝色、白色也偶然可见。

在撒哈拉南部和西部，主要分布着公牛期最后阶段及稍后时期的作品。如在毛里塔尼亚和西撒哈拉有 100 多处，共计 2000 多件。但总的看来，作品题材千篇一律，其形象具有刻板的程式化倾向。

撒哈拉的岩石艺术主要有三种类型和风格。第一种是古风的，画面大，象征主义手法占主导。这种类型又可以分为两个阶段，第一阶段刻画的主题是大动物，手法简单朴素，仅勾画出对象的轮廓。如塔西利的犀牛和鹈鹕，乍得及马坦杜斯干河的因加勒杰思的大象。第二阶段的特点是羚羊和摩弗伦羊的出现，大多数是绘画。人物形象颇为丰富，圆圆的脑袋，生动简练的线条，很好的表现出人物欢乐与悲哀。绘画有小型的，也有世界上最大的、连续性横条画和壁画。在塔西利可以见到这种绘画。

第二种类型是自然主义的。以直率的手法表现运动中的形象很成功，主要分布在撒哈拉的乡村和野营地。

第三种类型是风格化的抽象作品。它们保留了早期的技法，线条在某些方面不如早期那样简朴有力，但却更好地勾勒出动态。还有的画是侧面像，它有利于风格化和新的表现形式的形成。此外，薄涂层的运用使创作者有可能更好地表现颜色上的细微差别。

非洲南部的岩画是在一些凸出的岩石下和幽深的洞穴中发现的。由于布须曼人曾在这些洞穴里居住，故称之为“布须曼岩画”。

布须曼岩画以津巴布韦和纳米比亚一带最为丰富，其描绘的主要是狩猎

对象及河边动物。画的创作时间大多是在中石器时代，也许有的更早，但由于形象模糊不清，极难辨认，因此推测其较为准确的时间就相当困难了。

岩画表现出很强的对动物主要特征的把握能力。另外其着色方法很多，如把一种颜色涂在另一种颜色的上面，就可以显出第三种颜色。再如在深色上再画上浅颜色的细线条或斑点，或用线条勾勒出各种动物和人物的轮廓。最典型的方法是用白色、黑色、玫瑰色、栗色或赭黄色之中的一两种颜色勾勒出动物形象。用透视法描绘动物形象是南部非洲岩画的一个重要特点。创作者采用重涂画法来加强对象前后的空间关系，还利用近处清晰远处模糊的透视感，把一些人画得细致些，另一些人画得粗略些，来表现人群的远近关系。在这里应提到的是一幅被称为“白妇人”的岩画，它是德国一名地质学家在纳米比亚西部布兰德山的洞窟中发现的。画面非常优美：画的中央是用白、黑、褐色绘成的“白妇人”形象，在她的周围有大大小小的羚羊和人物衬托。

南部非洲的岩刻画面普遍较小，但技艺精湛。有的画就是不着色彩，也能使人感受到似有色彩的效果。

总的说来，在刻画和绘画共同存在的地方，刻画要早于绘画，且技艺最高的刻画往往是早期的作品。刻画有的作于较软的沙岩上，有的创作于花岗岩和石英岩上，都是用石锤敲打尖石镌刻而成，工具虽落后技巧却是出色的。还有些岩刻利用天然岩石上的凹凸来刻画动物形象也很成功。如在利乌方丹地区，一头犀牛是刻在一块表面粗糙、带有棱角脊背的岩石上，正好形成这个动物的脊背。在德兰士瓦博物馆有一幅出色的雄羚羊刻画像，刻、画结合获得良好效果。它的长毛用点条纹描绘而成，其前额簇毛则以线刻来表现，加上岩石本身的蓝色和它表面的红赭色形成的鲜明对比，其视觉效果令人叫绝。但随着时间的推移，技巧非但没有更胜一筹，反而日趋退化，到了公牛时期，刻画已变得平庸无奇了。

（2）雕刻

非洲的雕刻艺术主要是木雕，木雕又包括面具和小型雕像两类。

由于非洲炎热的气候古代木雕不能保存至今，因此，现在所发现的木雕一般不超过200年，但其传统相当悠久，源远流长。现今存在的原始土著部落的木雕艺术可以成为我们研究的活化石。

非洲的木雕与宗教祭祀仪式有着种种密切的关系，这可以从其主要内容为大小神祇、祖先的灵魂以及有神威的妖魔鬼怪上看出。从非洲的木雕作品中，往往可以感受到非洲黑人那种对于宇宙充满的紧张、神秘的心理状态。它们不像欧洲雕塑作品那样注重解剖学，而是更多以奇异的造型、极度夸张变形为主。因此，作品有一种极为纯朴、稚拙、粗犷且给人以强烈刺激的形象性。另一方面，木雕的节奏感非常突出，这主要是通过木雕各个部分的体积变化来体现的。由于木雕所用材料是圆形树干，因此作品往往就材附势地形成了一种稳定却不笨重、造型趋直却不失曲线的风格。从人物各个部分的比重上看，头部往往所占比重更大，肢体与头部比较起来显得相对细小。制作木雕所用的材料既有硬木，也有软木。硬木作品表面平滑光亮，软木作品表面多粗糙，通常被涂上白、黑、红褐等颜色。

非洲的面具艺术产生于原始时代，保持至今，其分布主要在西非。面具的功用随着历史和文化的发展而改变着。利用面具举行的仪式一般包括祈雨巫术仪式、播种及收获仪式、启蒙仪式、成年仪式、埋葬仪式等，也有专门

用作娱乐的面具，通常是表演舞蹈和滑稽戏而准备的，有乐师、丑角及滑稽演员的面具。雕塑通常是小件饰品，如在阿马扎尔干河（塔西利）发现的反鸟动物像；在阿杰富出土的一只小野兔的塑像，它的长耳朵顺着身体向后伸着；在图瓦特的塔曼勒巴莱特，有一只风格独特的猫头鹰像；在廷纳哈卡滕，出土了许多小型泥塑像，有鸟、牛和人等形象。

（3）陶器及珠宝饰物

非洲陶器所用的泥大多是以牛粪制作的粘合剂制备的。泥釉和植物釉已为当时的人们所熟悉和使用。制陶的工艺十分受重视，烧窑的火候要求恰到好处，这需要视色彩的细微变化而定夺。陶罐用旋绕法制造，即用长泥绳旋绕，同时用手指和棍子把它弄光滑。颈口被作成各式各样的形状，有螺旋口、外张口，还有歪口及倾斜侧口。陶器上被饰以奇异的装饰纹样。这些纹样大都用骨栉和鱼骨制作而成，有玉米穗、绳子或种子的印纹，其多样性的主题和丰富的想象力令人赞叹。

西非伊费地区的家用陶器十分精致。仅其装饰就有四类：一是刻花，二是抛光，彩绘，三是滚花，四是用粘土条作为各类装饰的纹样。

在尼日尔河中游一带，有一种大型的厚壁陶器，它是以捻绳滚花加以装饰的。作为当时贵人陪葬物的小型陶器，包括泥釉陶瓶、薄壁陶碗、碟子、高脚杯、有柄大壶、圆锥形坛子等等，这些陶器造型精美，风格独具。库加地区发现的较晚时代的红底白绘陶，表面饰有非常写实的小麦、玉米、粟类的造型印纹。塞内加尔墓葬遗址中的陶器，没有彩绘，以刻花者居多。

中非乌班吉河一带的遗址，出土了许多公元前后的陶器。它们在造型上没太大变化，但其装饰却十分华丽。许多陶器的细颈处都有刻花或滚花图案，波浪线、横斜交错线、八字线、散点等以至各类抽象点线均有运用。在扎伊尔桑加出土的陶器中，除了罐、盆外，还有了带嘴的壶形，不同花纹的穿插结合组成了多种图案装饰，十分美观。

珠宝饰物大多是用石制工具加工出来的。所用石头一般有铜绿长石、赤铁矿石和玉髓石，有时骨头及象牙也被利用来做耳环、手镯和脚镯，并用浮石磨光。在廷纳哈卡滕，已在鸵鸟蛋壳做的珠串物中间发现了小的闪长岩钻锥。在塞内加尔的墓葬遗址，发现非常丰富的工艺品，如铜手镯、珠子、金戒指、珠宝饰物等。扎伊尔的桑加也发现了不少这类工艺品。一个象牙手镯直径十多厘米，分几个格，有着不同的浮雕花纹。用象牙制的大小项圈有多层镂空花纹，挂在脖子上的胸前垂饰更是相当别致，有铜质、石质和象牙的，形状变化多端，有圆形、橄榄形、带节形、弧线形等，做得小巧精致，惹人喜爱。

结束对非洲原始艺术的论述前，还有一方面需要提及的是遍布东非各地的巨石建筑，作为原始信仰的象征，被当作一种独石碑，有的还雕成近似男性生殖器的造型，表现出对神秘的生殖力的崇拜。

5. 大洋洲

大洋洲主要包括地处太平洋中南部和西南部的大陆及赤道南北广大海域中的许多岛屿。其中除澳大利亚和新西兰北岛之外还有一万多个小岛，它们被划分为三个大型群岛，自西向东分别为：美拉尼西亚、密克罗尼西亚、波利尼西亚，大部分岛屿处于南北回归线之间，属于热带海洋性气候，澳大利亚

南部和新西兰属于温带气候，澳大利亚有热带和沙漠气候。在这个幅员辽阔、人口稀少的大洲中，许多土著人依然处于原始状态。这里的居民最初大概来自于亚洲东南，其中澳大利亚和新几内亚的土著居民最古老，大约在四万年前便落脚这里，但总的说来，这里的定居活动的详细年代及性质尚不太清楚，有待有关学者进一步研究、论证。

大洋洲原始民族在相当漫长的生产实践中，在几乎没有受到外来文化影响的情况下，创造自己本土上独特的艺术，它包括：配有装饰的木舟、船桨，用树皮纤维布绘制的具有复杂图案的“塔帕”，以及被装饰布满的各类建筑、面具祖先雕像、文身图案及人体装饰品等。除了这些共同为大洋洲所共有的艺术外，各地区的原始民族还有着自己特殊的创造。像澳大利亚史前洞穴壁画，据考证距今约两万年；新西兰毛利人的雕刻艺术在大洋洲各原始土著艺术中也独具魅力；塔希提、马克萨斯岛上的几何浮雕，复活节岛上的巨石人像也都令世人瞩目。此外，大洋洲原始土著民族的音乐、舞蹈也是其原始艺术的一个重要部分。

大洋洲人与世界其他各地的人类在历史的演进中经历了大致相同的阶段，只是这样进程由于与外界的隔绝变得十分缓慢，以致于石器时代的工艺水平延续了数千年几乎没有有什么改变。因此，现今存在着的原始部落为我们研究远古时期这里人们的文化生活提供了极为有价值的民族志的材料。

（1）岩壁艺术

在澳洲大陆，已发现上千处岩壁艺术。从西北部的金伯利，越过阿纳姆地一直到约克角半岛，分布极广。表现的内容最主要的还是动物，即人们熟悉的渔猎对象，如鱼类、螃蟹、袋鼠、山羊等。从技巧上看，是在平坦的岩石表面刻出或绘出图画，多为写实之作。岩洞壁画有用色矿石画成素描线的，有在此基础上添加红、黄、蓝等土质颜料的，也有用色土直接画出意象图形的，还有用硬质兽牙或贝壳等在软质石灰岩面洞壁上刻出凹线的，甚至有雕出类似浮雕一样的壁画。

在南部的库纳尔达洞穴深处，发现许多大约两万多年前的石壁刻纹和字形凹痕，它们分别呈蜿蜒曲折形和直线V字形。在北部约克角半岛，有个被称为“昆肯画廊”的洞穴，数以百计的神灵或“英雄”一类的形象以及动植物、武器等图形被描绘在岩壁上。澳洲北部地区的德拉米尔附近还有一幅神话中的闪电兄弟像，被绘在一块高达18米的大岩石上，画中的两个男子像高2.7米，各长着一个同他们腿一样长的生殖器。在中部地区的艾尔斯山岩的浅洞内还有一些半人半猿形象的壁画。这些壁画中最著名的要算金伯利北部的恩格灵那部落所保存的。岩画绘制了巨蛇和袋鼠等动物侧面像，运用了红、黄、黑、蓝诸颜色。据说它们是传说中的英雄和虹霓的象征。画中还有一种被画得很小的人物像，像仅有2.3英寸高，均以红赭色绘成。画中的人物做着各种动作：奔跑、投矛、战斗等，它们都是由现已灭绝的土著居民所作。

最后，还有一种澳洲独特的画，常被称为“X光透视式绘画”，主要在西阿纳姆地区，描绘的对象有动物也有人物。这种画确实独特，它不但描绘所画对象的外在形象，而且对其内部，如骨骼、心、肺、肠胃等内脏都清晰具体地绘出，其用意何在不清楚，也许是对对象内在力量的一种表现。

（2）绘画、雕刻

绘画

a. 树皮画、彩绘、烙画。在绘画方面，澳洲的树皮画独具特色，这是一

种从原始土著居民起至今仍然流行的独特画种。此外还烙画、彩绘等。

澳洲树皮画分布很广，这种艺术在部落的社会生活中占有重要地位。制作这种画要首先把树皮剥下来并设法弄平，然后再用碳条或羽毛等作画笔画上图画。由于树皮不宜久存，所以我们能够见到的作品大部分是现在仍然过着渔猎生活、有着原始艺术特征的土著人所作。画有写实的，也有抽象的，大多数为图腾崇拜、历史事件和一些生活场景。

在澳大利亚，彩绘（即用颜料涂饰）被采用得比较多，但花样很少，这可能是受颜料种类所限的缘故。白胶泥或石膏提供了白色，赭石提供了黄色或红色，木炭提供了黑色。澳大利亚人用的颜料几乎只有以上这几种。

美拉尼西亚人也用颜料绘制图案，但应用范围有限。一般只是在面具、席子、围裙或一些木器上绘画装饰。

烙画图案很少，只有巫术用的小木棍是烙画的。

b、画身、文身。画身和文身也是澳洲的一种原始艺术。画身主要是以红、白、黄色造成对比，绘在面部及身体上。也许由于红色鲜艳夺目、视觉效果强烈或它象征太阳和热血的缘故，澳洲人最喜爱这种颜色。另外，白色在绘制中也比较重要，因为只有白色在当地人黑色的皮肤上可以留下最醒目的线条、增添他们的魅力。这种画身是一种暂时性的装饰，在澳大利亚人那里非常丰富多样。特别是在举行各种庆典或宗教仪式以前，他们都进行一番精心化装。其装饰的图案经常覆盖全身。

文身，作为一种永久性的装饰可以说是画身的发展。它是用刀或针划伤皮肤肌肉，使之留下由疤痕连续组成的图案纹样，它能使原始人认为非常美好的或非常有意义的图案长久地保留在身上。男子文身通常遍布全身，女子则一般限于手、臂和腿。文身的图案一般有鱼纹、十字纹、波浪纹、三角纹、点圈线纹、锯齿纹等，因各地区不同而有所不同。文身的功用大致有以下几方面：一是作为某种标志，如不同部落、地位等级的标志；二是出于图腾崇拜；三是为吸引异性或唤起别人的赞美而对自身的美化。在澳大利亚，这种文身往往是在举行献身礼的时候划的，也有从小就划的。对象主要是男子，有时也有女子。图案通常划在胸部、腹部，某些部落则划在背上、臂上。其纹样和布置标志着所归属的部落、胞族或婚姻等，更多的是表明成丁礼的通过。图纹比较简单，通常是横贯胸部的水平的平行线或分布在身上各处的短线。

在波利尼西亚，文身是其文化的一个最大的特点。在那里文身不仅具有装饰意义，并且还和社会关系及宗教观念联系在一起。青年男女在青春期进行文身后有才权结婚。绘制比较完整的文身是社会级别较高或建立了功勋的人才享有的特权，个别情况下可以布满全身。

雕刻。大洋洲原始土著的雕刻包括木雕、骨雕、石雕等，有装饰性的雕刻，也有专门雕刻的人像。在这方面，新西兰的原始土著毛利人最具有才能。从他们的独木舟的首尾到房屋山墙上都以精致的雕刻来装饰。在柏林世界民族博物馆里保存着一只毛利族作战用的独木舟，船首装饰的是一张以曲线及涡旋状纹样彩绘的毛利族战士的脸，以贝壳充当眼珠。船尾则饰以吐舌的神像，生动地表现出一种坚定的战斗精神。

雕刻也遍布在各种生活用品和工具上，乐器、武器、祭器、装饮料的葫芦甚至用于雕刻的工具本身都饰有精致的雕刻。毛利人视雕刻的棍棒为他们最珍贵的武器。棍棒的材料常取自于鲸鱼骨、木头、玄武岩和玉石。棍棒的

表面被打磨得非常光滑，上面装饰着人像或螺旋形图案。毛利人雕刻中所利用的纹样很有限，多为螺旋形，但运用得却得心应手，极富特色，绝无单调之感。至于为何独钟于这种纹样不太清楚。

专门以人为对象的雕刻作品在毛利人那里是非常丰富的。这也许是由于在毛利人的生活环境中动物很少的缘故。作为人形雕像，最有特色的作品之一要算是玉石雕刻的被视为具有超自然力量的祖宗小雕像，这种平板小人像被称为“海蒂基”。雕刻一件成品需要花费好几个月的时间，因此这种雕像非常珍贵，常被视为传家之宝，并只能在头领家中代代相传。还有一种蹲着的人像，似乎是毛利人雕刻的主题。雕像的头部较大，双眼镶嵌珍珠，鼻孔朝外，厚厚的嘴唇很富于装饰性，带有几分挑战者的姿态。躯体缩短了许多，紧缩在双肩与臀部之间，关节部位以螺旋纹表示。这种蹲式人像常被雕刻在公众集会的建筑物内壁上，可能是部族自己的伟大祖先的象征。

动物形象主要有三种：海怪、蜥蜴和鲸鱼。据说海怪是人类祖先的象征，它出现在公共集合的大型房屋中。蜥蜴象征死亡，一般用于棺材的装饰。鲸鱼象征丰收，通常被装饰在仓库门上。

澳大利亚人的雕刻通常见于各种木器上。大多是用尖利的燧石、有时是负鼠牙齿做的雕刻刀雕刻的。

美拉尼西亚的雕饰活动很普遍，一般人都可以自己雕刻如木碗、葫芦等种种日常用品。当然，像面具、舞盾、祖先像和图腾像等一些节日和礼仪用的东西，还是交给专门的艺师来制作。木刻人像的表现方法很多，非常有趣，这与各部族宗教信仰不同有密切关系。在新赫布里底，一般雕像都是根据具体材料突出各个垂直线。面部多呈扁桃形，眼睛又大又圆，鼻子又高又直，头上有时还戴有很高的头饰。而在新几内亚，各类神像和祖先像，面孔大而圆，眼睛上吊，鼻如鸟嘴，风格呈图案化。在新爱尔兰，人像的雕刻又别具风格。雕像几乎都是透孔的精细雕刻，人头的形象多摹仿性，面部往往突出各个水平线：眼睛、鼻孔、下颌、嘴。在面具的雕刻上，除了透孔雕刻，通常还带有许多镶嵌装饰，这样一来头部外形就被遮盖了起来。在整个人形的雕刻上，常常用复杂的网状花纹罩在外面，而人像则隐匿在这些花纹之中。此外还有一种粗制的立式小人像，常常为半屈膝式。

密克罗尼西亚木雕的人像水平较高，其中最著名的当属一尊提诺精灵像。它发现于加罗林群岛的努库奥罗岛，像高 35 厘米，现藏在巴黎人类学博物馆。雕像身体的各部分都有清晰的棱形轮廓，以曲线表示躯体和四肢，而眼、鼻、口被省略掉。

在波里尼西亚，石刻、木刻和较少的骨刻雕像都达到了很好的水平。石刻人像在复活节岛及马克萨斯群岛特别发达。

在马克萨斯群岛，人像雕刻往往是很大的单个雕像，看起来充满活力，但另一方面，它又常常被制作材料，如木、石等所限，为了附和材料而呈现出错误的比例。如木雕人像都是细长长的，而石雕人像则是矮墩墩的。装饰性的雕刻则遍及各种东西上如：屋柱、狼牙棒、高跷、杵柄、扇柄、木碗、渔坠、发饰等等，装饰雕刻无所不在，工艺水平颇高。在夏威夷群岛，偶像雕刻水平可以说在波利尼西亚地区是首屈一指的。这与当地流行的偶像崇拜有必然联系。偶像雕刻一般为蹲式，颇具地方特色：圆圆的腹部、两边双臂垂放，短粗的双腿常常呈弯曲状，偶尔有跪姿，眼睛多用贝壳镶嵌，头发胡子以及宽厚的嘴唇都很有装饰性。除此之外，木碗支托上的人像也很有特色。

在塔希提，有木偶式的人体像雕刻在船头、扇柄、权杖等物上。在复活节岛，人像常被雕刻在狼牙棒或小装饰品上。但复活节岛最著名的还不是这些小雕刻品，而是那些一直令人不解的巨大石刻人像。

复活节岛是座落在波利尼西亚最东端的一个孤岛，靠近南美洲，现属智利。它之所以如此闻名，皆因岛上那些来历尚不完全清楚的巨大石雕人像。这些人像是用整块巨石雕成的，矮的2到3米，重4到5吨，高的10来米，重达80余吨，比真人大10倍以上，总计500尊左右。其总体上的造型水平及其规模要远远超过大洋洲其他岛屿。石像轮廓准确，线条具有节奏感。这些独石全身或半身像的头部长而且大，前额后倾，躯体粗略，浓眉长耳，眼窝深陷，嘴唇紧缩，下巴翘起，鼻子突出，造型生动，表现出若干种不同的神态：温和、庄严、沉思、愤怒、期盼等等。此外，复活节岛上还发现许多块被认为是象形文字的木板，被称为“朗戈朗戈文”。这些文字刻在木板上可能是用于记录一些大事情的。也有以浮雕形式刻在奥朗哥村附近的大圆石上的图案，上面有一些人身鸟头形象，可能象征着一年一度的全岛庆典。可惜的是这种带有象形文字的木板保存下来的很少，总计不足20块，现藏于欧美一些国家的博物馆内。

（3）工艺美术

大洋洲原始土著人的工艺制品造型优美，颇为发达。一些被雕饰了图案、花纹的器物在讲雕刻时已作介绍。除此之外，身体的装饰物、编结等其他手工艺品也具有相当的水平。

用于人体上的装饰，在澳洲原始土著人那里，其丰富多彩绝不亚于当今的人们。装饰目的大概是美化自身，增强自身的吸引力。头顶上的装饰有用动物尾毛、鸟的羽毛的，有用红色土粉染涂头发的，也有用亚麻织成精美发带装饰的。身上的装饰物更是名目繁多：耳朵上饰以耳环、耳坠，脖子上饰以项链，腰上系着腰带，手上、脚上自然也少不了手镯、脚镯之类的饰物。这些饰物大多是用贝壳、果核、骨片、兽牙、印石等各类光泽质硬的圆形物制作的，五彩缤纷。就拿波利尼西亚人来说，他们喜爱用鸟的羽毛制成装饰品，然后把它们系在头巾、围裙之类的地方。在脖子上往往戴着用植物纤维搓成的柔软的项圈，项圈上编织着色泽艳丽的羽毛。在马克萨斯群岛上，用羽毛制成头冠作装饰物要算作最贵重的头饰了。波利尼西亚人一直非常喜欢用鲜花作装饰，也们用花作成花冠戴在头上，作成项圈戴在脖子上，或者干脆直接把鲜花插在头发上、夹在耳后。此外，波利尼西亚人把各种各样的贝壳制成项圈及手镯，用动物的脚爪和牙齿，用果实及短而薄的竹筒来作装饰品。

有一种手工艺品叫做“塔帕”，广泛传布于波利尼西亚。它是用无花果树和纸桑树的树皮制成的一种“布”。人们首先用刀子在树上划一道裂口，然后自裂口撕下一大块树皮，再把内皮从树皮上剥下来，刮净浸于水中，之后把内皮再放在一个特制的木板上，用短の木槌捶打，捶打数小时后，原来一块细长的内皮就几乎成了方形，用尖锐的贝壳将其边缘修齐，最后把若干块这样的树片连接成一大幅，就制成了“塔帕”布。塔帕上一般都涂印有漂亮的花纹，它们是用印花法、涂擦法和压制法涂印上去的。印花法所使用的压模刻有花纹，人们在凸浮的图案上涂上颜料印到塔帕上去。这种方法主要流行于塔希提群岛和库克群岛、涂擦成的花纹，是把塔帕放在一块刻着凸浮花纹的薄板上涂出的。此方法仅见于波利尼西亚的西部。压制法是先木槌

或木棒平坦的一面刻上花纹，再用它在衣料上压出花纹的轮廓来，压出的花纹必须在透光下才能看出，类似于纸上的水印。这种方法在波利尼西亚东部的塔希提群岛、马克萨斯群岛、库克群岛：土布艾群岛、拉帕岛和曼加列瓦群岛可以见到。总的说，波利尼西亚人印涂在塔帕上的花纹大都是直线的，许多是模仿植物叶子纹络的图案，通常只染有黑、白及发红的棕色三种颜色。

在编织、编结方面，大洋洲的原始土著居民也有瞩目的成绩。如新西兰毛利人的披肩是以他们自己古老的纺织技术织成的，他们不但可以织出各色花纹，还能将闪光的羽毛，动物的软尾毛以及人的头发弄在一起，掺入亚麻织品中，使织物倍添光彩，极为美观。密克罗尼西亚的瑙鲁岛、马绍尔群岛、加罗林群岛的土著居民，都有自己独特的纺织技艺。象瑙鲁岛原始土著织的一种席子，图案不同于其它地方，它不用对角线而用平行的横线直伸向两侧。马绍尔群岛上的编席，图案以宝石形、三角形和锯齿形居多。加罗林群岛大部分地区的土著居民用他们独有的背带纺织机织出质地优良、有各种条纹图案的树片纤维布来，再用红色、黄色、黑色和锈色等植物染料把布染成各种颜色，然后织出许多装饰性图案。这些图案与当地的文身和其他装饰图案很相似，有三角形、菱形、V字形和十字形等。

在波利尼西亚，用植物纤维编结成的物品也广为流行，且品种繁多。有用草叶制成的原始腰带，有编结得相当精美的围裙，穿着这种围裙意味着较高的地位。另外作为极其精美的手工制品的席子非常值钱，它可以作为货币来使用。波利尼西亚编结技术的基本形式有：简单的编结；把三四根或更多的植物纤维搓成一股进行编结；把纤维拧成螺旋状进行编结。有些东西编结的手工艺水平确实令人赞叹。

（4）音乐、舞蹈

在大洋洲，音乐和舞蹈是原始艺术的一个重要组成部分，并且大洋洲不同的地区都有自己独特的风格。

音乐。澳大利亚原始土著人的音乐创作，最典型的形式是敲打着节拍的歌唱。乐器是非常简单地敲击乐，旋律的乐器几乎没有。在歌唱中，旋律的表现手法还不发达。歌曲的曲调是短促的二三音曲调，大多是二度音程或三度音程，四度音程很少有。

有时在一个高度上重复，但形式很独特，为逐级递降的连唱滑音。音列的总容量有时扩大到八度音程甚至更高。曲调中最典型的是一些刻画入微的节拍，它稳定而精确地遵循着传统的方式，即在舞蹈伴唱打拍子的实践中形成的方式。如袋鼠舞歌曲曲调的节拍就是表现袋鼠跳跃的节拍。在声乐中，最发达的表现手段莫过于音色的变化，这种变化一般采取两种方式：一是把用力强度和没多大差别的各种音色放在同一个声域内和中高音调上加以对比；二是把用力强度和不同的音色，放在两个不同的声域内加以对比：放在高声域的是强而尖的音色；放在中声域和低声域的是柔和、低沉和平缓的音色。此外，在伴舞歌唱时，人们还通过交替地拍击身体的不同部位，如手掌、腹部、大腿等来改变音色和变换节拍。当然，声乐的表达语言也并不完全限于音色的变化，曲调的和声序列的变化也在一定程度上表达着歌曲不同的内容。如同样地表现飞禽走兽的歌曲：负鼠歌、野狗歌、白鼠歌、鸚鵡歌等，它们的曲调的和声序列几乎一样，只有细节上的小变化，而表现不同内容的歌曲，如船夫曲、祈雨歌、求食歌、情歌等，其和声结构就互不相同，每支歌都有自己独特的、在别的歌曲中不会重复的和声结构。

在美拉尼西亚，除了敲打乐器还有吹奏乐器，没发现有弦乐器。最流行的是木鼓，其形状就是一根整木桩，中间贯穿一道纵隙。敲击时发出的隆隆声可传得很远，它常被用来传递信息或打拍子，一般放置在跳舞的广场上。真正意义上的鼓流行于美拉尼西亚北部一带，其形如沙漏，在鼓身的一端或两端蒙有蜥蜴皮，用手敲击。此外打击乐还有各种哗啷棒。吹奏乐有各种号角，各种多眼的口笛和鼻笛，但最出色的是一种叫做“帕纳”的排笛，在美拉尼西亚南北都很流行。排笛是由不同长度的芦管按梯形排列制成的。不同长度的芦管发出不同的特定音调。在新爱尔兰，帕纳上的芦管一般为5—8根，音域从六度音程到十度音程。在新赫布里底，芦管数目达30根，但常见的还是7根或9根，其笛管只有一端开口，而不像美拉尼西亚那里两端都开口。

在波利尼西亚，虽然乐器种类不多，旋律也简单，但其音乐水平还是比较高的。主要的是乐器有：海螺号、在地上敲击的竹棒、鼻箫、木锣、鼓、“帕纳”笛、乐弓、响铃、哨笛。其中海螺号、竹棒和鼻箫广布于整个波利尼西亚。波利尼西亚音乐的旋律和韵律很强。音阶与欧洲的很不相同。声乐有的有乐器伴奏，有的则没有，其中有一种带有独唱的合唱在当地颇为盛行。

舞蹈。与音乐紧密联系着的是舞蹈。在大洋洲原始土著人那里，如果没有乐器伴奏，没有歌声伴随是不会跳舞的。澳大利亚原始土著居民的舞蹈被称为科罗博里舞。它包括从简单纯娱乐性舞蹈到宗教仪式舞蹈的各种各样舞蹈在内。科罗博里舞通常总是集体进行的，若为仪式舞，就由一批成年男子来表演，若是普通的舞，大家都可以加入，但妇女和孩子一般也只是充当打拍子或伴唱的角色。据说妇女们也有自己的舞蹈，舞蹈进行时通常不允许男子介入。在内容上，土著人舞蹈往往是摹仿狩猎，舞蹈者常常化装成动物的样子并摹仿之。例如作为献身仪式一部分的舞蹈是这样表演的：20个男子扮成狗围着献身的男孩子们一个跟一个地用四肢奔跑，献身的男孩子们则向他们一把一把地撒沙子。这个仪式的另一部分是“袋鼠舞”，表演者们“长”着一根用草做的尾巴，维妙维肖地摹仿袋鼠的动作和习惯，时而用弯曲的双膝围绕着跳跃，时而躺在地上搔痒痒。另有的人装成猎人，悄悄逼近袋鼠以使用矛去刺它们。舞蹈也表现日常生活中的场面，如划船舞，男女均可参加，人们手执一竿做摇橹状，身体一仰一俯的很有节奏。还有许多舞蹈并不表现实际生活场面，而是有关部落的神话、信仰以及图腾崇拜方面的表现。除此之外，舞蹈还具有沟通部族与部族之间联系的作用。如拜访邻近的部族时，为表示和平之意，客人们在走近主人的居住地时要跳起伴随着大声喧哗的舞蹈。在敌对行动后和解时，要以群众性的舞蹈为信誉。此外，部落之间常常以举行科罗博里舞会作为集会的理由，在集会上，人们进行谈判、商讨各种事务，建立交易关系。将别值得提出的是科罗博里舞竟可以像财产物品一样在部落之间进行有偿交换，即交换后可取得一定的补偿。由于这个原因，几乎整个澳大利亚的原始土著居民们都跳过科罗博里舞这个事实也就不足为怪了。

新西兰原始土著毛利人跳的“哈卡”和“波伊”舞很著名。哈卡舞是男子跳的“立”舞，舞蹈时手脚要随歌声的节拍做各种动作，其动作惊人地协调一致，同时还要吐舌瞪眼，作出凶恶的样子。波伊舞是妇女们跳的球舞。球是用芦苇干叶作成，上面拴着一根吊绳。右手拿吊绳使球旋转，用左手拍打，做过肩、过腿、过头等各种动作，一切动作都是随着首领唱歌的拍子而

做的，舞姿非常优美。

波利尼西亚人的舞蹈很独特，与欧洲人舞蹈不同的是，在跳舞时他们从不离开原地。通常为同一性别的集体舞，偶尔也有男女同跳的场面。波利尼西亚人有专门的殡葬舞、庆祝舞和战舞。在表演时，数百名武士排成一列的，交替地向一面和另一面刺杀，同时一致地抡动武器呐喊。此舞具有提高和加强士气的作用。

美拉尼西亚人最喜爱的娱乐便是踏歌而舞。舞蹈分日舞和夜舞。当然，月光皎洁的夜晚是舞蹈的最好时光。他们的舞蹈一般为男女各自分开来跳，几乎没有爱情的因素。男子跳舞在专门的广场上，不允许妇女进入，但可以在一定距离之外旁观。男子的舞蹈多种多样，包含很大的描述或摹拟的因素。如果是图腾舞，舞蹈时便是摹仿自己图腾动物或飞鸟的动作，非这一图腾的成员不能参加。从舞蹈的形式看，一般为集体舞。人们头戴面具，涂饰身体，排成一列或二列纵队。大家前后有节奏地跳着，有力地用脚在地上打着拍子，手和身体做相应的动作。有时舞蹈规模可多达百人以上，几百只腿同时敲打地面，发出颤抖而低沉的声音。这种情况下，对大家的节奏感及动作的一致性要求是相当严格的，需要进行长达数月的专门训练。

6. 美洲

美洲是由北美洲和南美洲及其邻近的许多岛屿组成。北美洲与南美洲的划分通常以巴拿马运河为界。在政治地理上，一般称美国以南的美洲地区为拉丁美洲。按文化分布划区，还可以把美洲分为爱斯基摩、北美洲、中美洲和南美洲地区，据学者们认为，大约3至5万年前，印第安人的祖先从亚洲的东北部经过现在的白令海峡（当时约有100英里的陆桥或半岛从西伯利亚延伸至阿拉斯加），陆续进入美洲大陆。之后又不断地向南迁移，逐渐分布到美洲各地，并形成了具有各种不同文化和语言的部落和氏族。印第安人在这块土地上对人类的文明作出了伟大的贡献，他们最早培育了玉米、马铃薯、可可、烟草、西红柿等作物，驯牧了野牛，到了15、16世纪，已能烧制出十分美观的陶器，冶炼金、银、铜等金属，雕刻、绘画也颇为发达了。总之，美洲原始居民用自己的智慧和双手开辟了他们通向文明、通向艺术美的道路。

（1）爱斯基摩的原始艺术

“爱斯基摩”一词起源于印第安克里部族语，意为“食生肉者”。爱斯基摩人喜欢称自己为“因纽特人”即“人民”的意思。据考证，他们属于“蒙古种”，是在向美洲第二次大迁徙活动以后演化而来的古老居民，而第一次大迁徙过来的演化为美洲的印第安人。

爱斯基摩人集中居住在美洲大陆的最北端，那里大部分时间被冰雪所覆盖。冬天他们一般住在冰筑的屋子里，短暂的夏季则到内陆住帐篷。他们主要靠猎取海上和陆地上的动物为生。爱斯基摩人以自己坚韧顽强的精神，战胜了严酷的自然环境生存下来，并在与大自然的斗争中创造了自己独特的文化和艺术。

爱斯基摩人把自己的艺术才能主要用于制作那些便于携带的和具有实用价值的艺术品上。这之中可能有他们生活不很固定的原因。他们充分利用可以获得的材料，如海象的牙和骨、鲸鱼骨、海豹皮及石头和漂木，用它们制

成带有装饰的帐篷、衣服、工具、独木舟和蒙皮船等。他们心灵手巧地在这些物品上刻出装饰图案，这些图案多为各种几何图形，如雕出线条、同心圆和箭尾形的边饰。有时也喜欢取一些日常生活或神话故事的主题来装饰。此外他们还善于在象牙上雕刻诸如海豹、海象、北极熊、狗和鸟等动物像以及人物像。总的风格趋于写实。在爱斯基摩人两千多年的艺术中，外来的影响很少见到，基本上一保持着他们自己的原有风貌。

（2）北美印第安人的原始艺术

北美大陆的印第安人分属于 300 多个不同的部落和民族，由于各自不同的地理环境、经济状况及不同的社会、宗教因素的影响，形成了他们庞杂而丰富的艺术。

丰富的动植物资源为当地人的艺术创作提供了良好的条件，但由于交通闭塞，不同的部落之间难以得到相互的交流，因而多保持着自己的风格和传统。有的部落还处于对木、骨、象牙的雕刻阶段，有些已超过制陶阶段，也有些则擅长珠子、羽毛工艺、编篮细工或其它造型艺术。只是到了后来，随着文化交流的发生，不同的艺术风格和技巧才逐渐汇聚形成印第安艺术的传统。

就编织工艺而言，编篮细工在北美印第安艺术中最先成熟起来。北美大陆盛产藤蔓一类的植物，当地人利用它们制作出花样繁多、色彩各异、图案丰富的大小编织物品，其中尤以加利福尼亚地区的工艺技巧最为出色。其后纺织工艺也发展起来，人们利用各种纤维、动物毛皮，用自己制造的简单织机造出了各种美丽的物品，如服饰、口袋、头巾罩等等。

木雕艺术在西北部沿海森林资源丰富的地区占有重要地位，人们用木料雕制成各种物品，如箭矛柄、面具、嵌板、小饰物，并用于装潢。木雕上的各种色彩的搭配具有良好的视觉效果。此外，还雕有大型的人像和动物像。

兽皮画风格独特。北美印第安人用从矿物和植物中提取的天然颜料，在野兽皮上施展他们的绘画才能，红、黄、黑、白、兰、绿等色彩加上装饰的豪猪翎管、动物软毛皮、脚爪、牙齿、人发、贝壳以及植物材料，使他们的作品显示出独特的风采。

陶器工艺以西南部地区的明布里斯陶器最为出色，其造型、图案设计堪以东方陶器媲美。在东南部地区也有最早期的陶器发现，时间大致可以追溯到公元前 4000—前 3500 年。

（3）墨西哥与中美洲的原始艺术

公元前 2000 年左右，这一地区进入了原始社会的繁荣期，最古老的文化称为“前古典文化”，它包括三个阶段：第一阶段是农业阶段，也叫湖岸阶段。主要种植玉米、黑豆、红蕃椒等庄稼及棉花和蔬果。造型艺术有素陶器、石雕等。第二阶段是宗教阶段，有了政治组织和宗教，出现了宗教象征物。第三个阶段是城市与建筑阶段，这时建立了城邦，出现了庙宇、墓葬土墩建筑。约公元前第一千纪中期，出现了第一较高的文化，称奥尔梅克文化，也称“拉文达”文化。它被认为是以后的古典文化之先驱。

以前，人们普遍认为古玛雅文化是美洲最古老的文化，直到本世纪 30 年代，人们对这一问题才有了新的认识，这就是在玛雅文化之前，曾出现过一个“奥尔梅克文化”，它盛行于公元前 8 世纪至前 6 世纪，到公元前 5 世纪趋于没落。这一文化覆盖了中美洲墨西哥海湾和大西洋沿岸约 18000 平方公里的面积。在被发掘的遗物中，“有石器、陶器和用整块石头雕成的重达

30 多吨的祭坛及五官巨大的人头像。还有许多石刻人像、硬玉雕成的人像、泥土‘金字塔’和一些用绿玉雕成的小人像。”

石雕像和石刻艺术是奥尔梅克文化最突出的成就，其雕刻水平及艺术造诣据认为只有后来的玛雅人才能与之匹敌。一般来说，雕塑品的构思奇特、体积大但比例匀称。最大的一尊巨石头像重 30 余吨，高约 3 米左右，圆周约 6 米有余。一件被称作“大力士”的石雕塑，盘腿而坐，双臂较力对端于胸前，如同今天的健美运动员正在显示其上身健美的肌肉那样，想必是由于这一生动的造型姿态，才被谓名“大力士”吧。此外还发现许多石碑浮雕，有似美洲豹一类猫科动物的浮雕，有表现敌人投降场面的浮雕，还有反映球赛队员的，等等。

奥尔梅克文化中的玉石雕刻十分出色，出土的文物中有大量用绿玉、蛇纹石和花岗石雕成的小雕像，其中有不少神像。这些神像都有着共同的特征：“细长的头部，下弯的嘴角、扁平的鼻子。据说这种相貌是奥尔梅克人的虎神后裔，具有半人半神的性质，很受人们的崇拜。由于绿玉贵重，这种雕像更显得神圣。”这些玉石雕刻，做工精细、色泽美观，具有很高的艺术水平。

陶器的制作技巧更成熟，一般陶器表面都有了一层釉，十分光滑。其形状多样，装饰纹样多为猫科动物图案，如美洲豹的斑点和爪。另外还有动物形状的器皿以及一种呈坐姿的人形陶壳。陶俑作品也出现了新的题材，如不少妇人抱着、背着孩子或把孩子放在膝上的摇篮里的形象。从这些陶制工艺品中，我们可以看出艺术家们丰富的想象力和艺术创造力。

奥尔梅克艺术风格的影响是广泛和深远的。“南部的阿尔万山、西北部的特拉提尔科和丘皮夸罗、尤卡坦半岛的洼萨克滕、东南部的卡米那胡尤，一直到南美地区，都受到它的影响。”再有，奥尔梅克艺术中常出现的美洲豹或美洲豹式半人半兽的想象物，对中美洲文化以至南美洲最古老的查文文化都具有很大的影响。一些地区崇拜的雨神，多少都从这一形象中引伸出来。更重要的是，日后的墨西哥和玛雅两大地区的艺术风格大都源出于此。所以，从某种意义上，奥尔梅克具有墨西哥和玛雅文化的祖先的意味。

（4）南美洲安第斯山地区的原始艺术

南美洲的西侧都属于安第斯山脉。从巴拿马地峡东端直到麦哲伦海峡，自北向南延伸 6000 多公里，通常被称为中部安第斯山地区，这一地区有着古老的文明，是南美洲最主要的考古区域。

过去人们一提到南美洲的古代文化，总是首先想到印加文化，而更早的查文文化却很少有人知晓。查文文化是安第斯山地区第一代的主要文化，从公元前 1000 年开始，历时 1600 年左右，这期间有 1100 年的时间（公元前 900 年～公元 200 年）为这一文化的繁荣期。

查文文化以农业经济为基础，处于从原始公社制向奴隶社会过渡的阶段。这一文化最重要的遗迹是那些用巨大的方形石板建造的规模宏大的厅堂建筑和富丽堂皇的庙宇建筑。建筑物上多刻有多种图案浮雕，如一些猫科动物或幻想动物的头像等。对庙宇建造的重视，反映了当时盛行迷信崇拜。在查文遗址还发现有陶器和细花金器，工艺颇为精细。查文艺术品所表现的主

朱伯雄主编：《世界美术史》第一卷，第 415 页。

同上书，第 422 页。

朱伯雄主编：《世界美术史》第一卷，第 422 页。

题大多为猫科动物图案，也许与奥尔梅克文化的影响相关。另外它的雕刻风格及纹样都与中国商周时代的青铜器很相似，不知这中间有何联系。

查文文化的影响十分广泛，它在建筑、雕刻和陶器方面的主题、风格竟影响到中部和北部的沿海广大地区，并对后来南美洲的古典期和印加期的艺术产生了深远的影响。

四、古代埃及的艺术

埃及位于非洲东北部尼罗河下游，东临红海，西靠利比亚高原，北濒地中海，尼罗河从南到北流贯全境。古代埃及主要指尼罗河流域，它是世界最重要的文明古国之一，是孕育人类文明的摇篮。

早在远古时期的 1 万到 2 万年前，埃及的气候比较凉爽、温和，雨量也比今天多得多。在冰期后的阶段里，埃及的气候开始变得越来越热、越来越干燥了，草原变成了沙漠，动植物逐渐减少。在几千年的时期里，即便是地中海沿岸降雨都很少，而在远离地中海沿岸的地方，常常一连数年都不降雨。像这样的地方，如果不是尼罗河的哺育，人类早期的文明是难以生长起来的。

尼罗河有东西两源，西源为白尼罗河，发源于坦湖的青尼罗河在中游汇入尼罗河。在埃及的领土上，尼罗河是沿着群山夹峙的狭窄谷地流着，这块谷地在离地中海大约 300 公里的地方变宽了。在下埃及，尼罗河分为扇形的许多支流，这些支流都流入地中海。使这一地域成为三角洲。整个尼罗河流域就是一块巨大的绿洲，正如古希腊历史学家希罗多德所说：“埃及是尼罗河的赠礼”。的确，如果不是尼罗河的话，那么整个埃及就将是一片荒凉的沙漠。由于热带非洲所下的大雨和山顶上的积雪的融化，尼罗河在 7 月中旬开始上涨，而其水位最高的时候是秋季，这个时候尼罗河淹没了沿岸的广大地区。当河水退下时，在淹没的地区，从上游卷带下来的淤泥便沉淀下来，久而久之，厚重的沉淀层便形成了肥沃的土壤，从而为埃及经济，特别是农业的发展提供了天然的保障。

古代埃及人大概主要是东北部非洲的不同部落，可能还有后来居住在西亚西亚的一些部落混合形成的。根据遗留的图画和骨骼来看，他们是一些体格强壮，肤色黝黑，头发黑而光滑的人。

尼罗河两岸的古代居民，以种植大麦、小麦和亚麻为主。由于农业的发展，要求建立一个良好的水利系统，这对于防止洪水泛滥和退潮后的灌溉都具有重大意义。大约从金属时代起，在原始公社的地方，产生了因相邻和共同维护灌溉的劳动而结合起来的农村公社，但这些农村公社依然对兴建大型水利无能为力，于是又进而相互联合。与此同时，阶级分化出现，在统一国家形成之前，埃及分裂为 40 多个独立的地区，称为“州”，每一州各有了自己的主要城市和地方神。后来又出现了军队和用来代表自己部落的旗帜，每个州实际上变为一个个独立的小王国。各州之间的战争不时地发生，直到公元前 4000 年中叶，战争和兼并的结果，把狭长的尼罗河谷地分成北部和南部两个大的独立王国。北部叫下埃及王国，国王戴红冠，以蛇神为保护神，以蜜蜂为国徽；南部叫上埃及王国，国王戴白冠，以神鹰为保护神，以白色的百合花为国徽。上下埃及之间的战争依然不断，大约在公元前 3000 年前后，上埃及逐渐强盛起来，最后在国王的统治下征服了下埃及，从此，建立了统一的专制王朝，国王尊为“法老”，集行政、军事、司法大权于一身。从此，奴隶制的统治机构正式形成，直到公元前 11 世纪，埃及共经历了古王国、中王国、新王国几个时代，此后埃及逐渐衰落，先后遭到利比亚、亚述等的入侵。公元前 7 世纪中叶重获独立。以后又被波斯帝国、希腊马其顿所征服。公元前 30 年并入罗马版图。

古埃及人信仰宗教，崇拜神灵。作为崇拜对象并不局限于某一个或某几个。从山川草木到日月星辰，有生命的无生命的都受到了人们的崇敬和供养。

在他们看来似乎万物皆有灵，都具有支配世界，超越人类的力量。当人们在同自然界的抗争中遇到无法征服的又无从解释的事情时，先是恐惧，随继转向崇拜。他们创造了诸多的神祇，如天地之神、日月之神、水火之神等，把自己不能解释的一切都归于这些神的力量，并祈求神保佑自己，保佑农业丰收等。于是，各神最终按着它们对农业生产所具有的效力而排定座次尊卑，这也就无怪乎太阳神、尼罗河最终要居于首要地位了。

在埃及这个最古老、最典型的奴隶制国家中，政与教是合二为一的。法老本人被视为神，是神圣不可侵犯的人间之神，这样统治者就被罩上了一层神圣的光环，不但拥有大批奴隶，而且可以自由支配王公大臣和全体平民。埃及在具有神权的君主统治下，就形成了一个像金字塔一样具有十分森严的等级的社会结构。在这样一个上下笃信神的国家里，人们所创造的艺术作品，几乎都与宗教有关，可以说，古埃及的艺术基本上是宗教的艺术。艺术的精神实质就在于体现宗教意图。与此相关，艺术也是为法老政权及少数奴隶主贵族服务的，为加强王权和严格的等级制度服务的。艺术的题材，甚至艺术的表现方法都必须反映和服从统治者的要求而有所限定。比如，作品所塑造的形象必须完整，表现出对象的全部。这样，形象就不仅是从某一特定角度看去的视界内的局部，还包括看不到的地方，即按着对物体所知来塑造形象。这就是我们在 3000 年的埃及宗教艺术中所见到的奇特法则：脸是侧面的，显示出明确的额、鼻、唇的外轮廓；眼却是正面的，有着完整的眼角。这样的一个头部安在呈正面的上半身上，正面的上半身又安在两条侧面的、呈行走姿态的腿上，就使得侧面与正面显得同样完整，这样，人体的各部分都获得了能够完整表现的角度。对于表现君主或神的形象。这种要求就更为严格。此外在浮雕和绘画的画面中，也有一定之规，如主要人物与奴仆在画面中大小比例关系必须是前者大、后者小；画手必须画出全部手指等。这些不得随意改动的创作格式、陈规使埃及的艺术在 3000 年中少有变化，体现出宗教势力及人神合一等宗教观念对艺术发展的束缚。但是，埃及的艺术也并不像一些西方学者的极端之说那样，认为它在 3000 年中无任何变化。其实，埃及的艺术毕竟还是要随着社会的发展而有所变化。因此，其艺术既有比较固定的风格，同时也呈现出多样的面貌。

古代埃及人相信灵魂不灭，他们确信在人的肉体死去之后，灵魂将随着躺在坟墓中的尸体继续生活。因此认为，只要尸体保存好，其灵魂就可以不灭，死者就可获得永生。死亡并不是人生的毁灭而只是人的生命从一个世界转移到另一个世界，就好像生活过程的另一个阶段，这个阶段不过是人间生存的一种特殊形式的继续。基于这样的理解，古埃及人当然对营造日后将继续“生活”的地方——坟墓，格外尽心尽力了。物质的需要、灵魂的需要都不可缺少，这样绘画、雕塑等艺术作品便承担了满足精神需要的任务。

建立在宗教信仰上的古埃及人的艺术，对宗教信仰的体现颇为充分，他们把大部分时间和精力耗费在营造华丽的庙宇和巨大的坟墓上。因为神庙被认为是神的住所，而陵墓则被认为是死者的住所。当然，法老作为人和神的结合，其死后的住所显得比别的东西更为重要了，这就是后人能够见到的一座座矗立在沙丘之中的巨大的金字塔。

古埃及的艺术总的说来发展极其缓慢，这其中有地理环境原因，即尼罗河流域同世界其他地区在地理上的隔离，但更重要的还是由于僵化不变的宗教观念和专制政治对人民的统治。即使如此，古代埃及人还是创造了属于他

们自己的，也是属于世界的灿烂的古代文化。

古代埃及国家的历史通常被分为几个时期，这就是早王朝、古王国、中王国和新王国和后期埃及。早王朝时代或古朴时代（公元前 3100—前 2686 年，第一、二王朝），它始于上埃及和下埃及的统一。古王国时代（公元前 2686—前 2181 年，第三至第六王朝），这之后经历了第一中间期（公元前 2181—前 2133 年），在中间期中，中央集权政府分崩离析。中王国时期（公元前 2134—前 1786 年，第十一、十二王朝），接着是第二中间期（公元前 1786—前 1567 年，第十三至第十七王朝），这期间埃及由贝都因人王室所统治。新王国时期（公元前 1567—前 1085 年，第十八至第二十王朝）。这是埃及文明的黄金时期，埃及的一些最杰出的国王都在这一时期里，新王国崩溃后，后期埃及进入衰败时期，它始于第二十一王朝，一直到被罗马人所征服为止。

1. 早王朝时期

公元前 5000 年左右，埃及进入了铜石并用时代，史称前王朝时期。这是埃及氏族公社解体和阶级形成过程的重要时期。出土的这一时期墓葬中发现了象牙和粘土小人、动物偶像及祭祀用品的浮雕，其中雕刻着许多图腾，如狮子、公牛、鳄鱼、鸟等。这都表明，宗教信仰已有了发展。此外还出土有骨制的篦梳、刻有浮雕装饰的石板、牙雕，还有陶器（彩陶、黑陶都有），最重要的是发现了最古的敲打铜器和金属工艺品，这些都为早王朝时期艺术的发展奠定了基础。

美尼斯统一埃及后，建立了埃及历史上第一个王朝，开始了早王朝时期。早王朝从公元前 3100—前 2686 年，包括第一、第二两个王朝，约持续了 4 个世纪。早在前王朝时代，埃及人就显露出艺术才华，到了第一、第二王朝时，更有了不断发展。

（1）建筑

早王朝保存下来的民用设施少得可怜，如果借助于象形符号等来看那时的神殿，也只是栅栏里面的小建筑物，而能够比较详细知道的要数陵墓建筑了。这些建筑在很多方面预示了后来的古王国的陵墓建筑。

在阿拜多斯和萨卡拉发现了不少国王、贵族的陵墓。在第一王朝之后的长时间里，贵族们的陵墓建筑继续保存了前王朝时代末期的“马斯塔巴”的形式（即一种土墩形状的、高出地面的长方形石平台，其四壁呈斜坡状，与地面成 75 度倾角），但陵墓的体积有所增大。在初期，主要是用土坯垒墙建造，而墓的门、柱和顶，则多用木头制成，石头的使用是非常有限的。第一王朝的少数陵墓的个别部位是以石块砌成的，如“韦提谟国王在阿拜多斯的陵墓，地面是用花岗岩铺成。在阿拜多斯还发现第二王朝末叶的卡·塞赫穆伊王陵的墙，墙面覆有石炭石。最近，在赫勒万发现一片民间坟场，是第一、第二王朝的墓地，均用石头垒成。”某些早期的坟墓和后来常见的坟墓有所不同，也许是对当时宫殿的仿效。陵墓内部隔成许多间，通常有外室、内室、穿堂和安放木乃伊石棺的墓室。里面摆放着死者生前享用的物品，墙上还刻画着侍奉他的奴隶。这种仿制住宅和宫殿样式的陵墓，恐怕是与埃及人对死

亡的理解，即把死亡理解成生的特殊阶段的观念直接相关的。

在古王国开始时所见到的国王陵墓，即所谓层级金字塔，早在第一王朝时就萌芽了，即已开始出现一层层向上缩小的方形建筑。

（2）雕刻

这一时期的雕刻作品多为小型，且圆雕极少。其中纳尔美王岩板可以说是这一时期雕刻艺术最具代表性的作品。据说纳尔美是古埃及第一个知名的国王、第一王朝的奠基人，就是传说中统一埃及的开国君主美尼斯，学者们普遍认为纳尔美是美尼斯王的另一个名字。纳尔美王岩板呈盾形，高 64 厘米，两面都有浮雕，所描绘的内容是有关纳尔美进行战争并获胜的情景。岩板的画面被分成几个平行的部分，各部分都以简洁的手法记录了重大的事件，同时还有象形文字的注解。岩板的正面上端是双牛首哈特胡尔神，中间用象形文字铭刻着国王的名字。岩板的中部是头戴埃及王国白色王冠的纳尔美王，他挥动权杖，正欲击敌人的头。国王对面是站在纸莎草丛上的神鹰，鹰爪抓住一根穿过人鼻的绳索，人头则从生长纸莎草的土地里冒出来。再现了国王征服敌人，取得胜利的场面。国王赤着脚，其身后是一个捧着他鞋子的随从。岩板的最下方，刻着两个企图逃跑的赤身裸体的人，大概是败北的敌人。岩板的反面划分为三段，上部也是双首的哈特胡尔神，中间刻着国王的名字。紧接着是头戴下埃及王国红色王冠的国王，手执权杖，大步向前巡视着胜利后的战场，身后跟着提着鞋的随从。在凯旋队伍中，还有 4 个旗手，举着不同徽号的旗帜，可能表示不同的宗族联合在纳尔美旗下的意思。中部，两个男人牵着两头长颈且互相缠绕的怪兽，怪兽之间巧妙地形成了一个圆形的空隙，这一场面象征着敌人被征服。石板的最下部分，胜利再一次以象征的手法被表现出来。一头圣牛代表国王，它用脚踏敌人，用双角猛撞着一座堡垒的墙。国王的腰带上垂挂着一条公牛尾巴，国王与公牛联系在一起，这在埃及的历史上确实如此。

纳尔美王岩板是早王朝初期的典型作品，它反映了埃及造型艺术基本法则的开始形成，另外，它也标志着当时阶级关系和君主专制制度的形成。

在蛇王国的墓中发现一块石板，人称“蛇王之碑”，是第一王朝法老扎特的纪念碑。这是一块长方形圆头石碑，高 145 厘米。石板的最上方刻着荷拉斯神的象征物——鹰，它高踞在王宫建筑画面的上面，宫殿象征法老，宫墙上的蛇形象表示法老的名字。这一雕刻象征着神鹰庇护着国王及其社稷。其中鹰的造型苍劲精练，只保留了鹰最主要的线条特征，给人以深刻的印象。

第二王朝最重要的雕刻作品当属卡·塞赫穆伊国王的坐像，坐像共计两座，分别用青石和石灰石雕成，它们是埃及艺术史上迄今为止被确认的最古老的国王雕像。两尊雕像中的国王都坐在宝座上，头戴埃及王冠，左手置于胸前，右手握拳放于腿上，显出国王尊贵的气派。雕像的底座上刻着被战败的下埃及人，作装饰用。卡·塞赫穆伊是第二王朝最后一个法老，他在世的年代，埃及文化的发展趋近成熟，并临近历史上一个伟大时代——古王国时代。

2. 古王国时期

古王国的历史从第三王朝的第一位国王左塞开始，时约公元前 2650 年。它经历了第四、第五、第六王朝，从第六王朝开始衰落直至覆灭，约公元前

2280年。古王国时期是埃及作为一个中央集权的奴隶制国家最强大、最稳定的时期，也是埃及文化各种基本形式的形成时期。

（1）建筑

强大的奴隶制中央集权政府首先注重发展农业，迫使大量奴隶修建水利工程及尼罗河灌溉网系。同时，手工业及同邻国之间的经济往来也相应地发展起来，埃及作为中东地区政治、经济的强国而成为中东的中心。最高统治者法老，不但享有至高无上的权力，而且被加以神化。由于法老被加以神化及埃及人对“死亡”的特殊理解，使得人们特别地重视做为“永久住宅”的墓葬，首当其冲的当然就是掌握着强大政权的法老、贵族们了。因此，这个时期，在尼罗河西岸的吉萨和萨卡拉一带矗立起一批巨大的金字塔，其规模之大系世界艺术史之罕见。这些庞然大物绝大多数修建于古王国时代，故这一时期也被称之为伟大的金字塔时代。

当供活人居住的房屋还在使用砖与木材修筑的时候，作为保证法老显贵们死后“永生”的陵墓却已是石砌建筑物了。建筑师们的聪明才智、新颖构思以及技术上的发明创造，全都运用在修建国王的陵墓上了。与此形成鲜明对比的是，那些世俗的建筑物既没能采用坚固的石料，也几乎都没有被保存下来。

修建规模巨大的金字塔耗费的人力、物力是可想而知的。奴隶们要从遥远的地方运来石料，再借助于路堤把石料推至很高的地方，才能建造这样不可一世的庞大建筑物。

从平顶墓“马斯塔巴”到尖顶墓“金字塔”，这中间有一段演进的过程。著名的左塞金字塔，是埃及历史上第一座梯形金字塔，它全部采用了石质材料，是左塞国王的重臣伊姆霍特普在萨卡拉为国王修建的。伊姆霍特普是一位伟大的建筑师，也是第一位在建筑中以石块取代土坯的建筑师，这在埃及，也许是世界建筑史上开创了石结构建筑物之先河，同时伊姆霍特普还是天文学家和医生，后来成为宰相，在埃及的历史上被奉为“圣者”，甚至被神化为神祇普塔赫的儿子，希腊人则把他与他们的医疗之神阿斯克莱齐名并论。

伊姆霍特普起初设计这座陵墓时，只是一座约8米高，基边各长80余米的“马斯塔巴”。建成之后又四度增建，加长边基并在上面层层垒叠，加至6层，形成越往上端越小的梯形高坛。以金字塔为主体，在其四周配有许多附属性的建筑，有庙宇、柱厅、神座、3座祭仪的庭院及连结外界的大道，还有显贵们的“马斯塔巴”，形成了一个巨大的建筑群。这一建筑群被置于人工修筑的高台上，占地面积为545×278平方米。围绕高台用石料镶砌的墙垣高9.6米，厚度达14.8米，有14道门，但只有一道是真的门。金字塔本身高60多米，基底为长方形，东西长126米，南北宽106米，全部用上等的白色石灰石岩包起来，在金黄色沙漠背景的衬托下，十分壮观。

左塞金字塔装饰豪华多彩，引人注目。圆柱与扁倚柱的形式非常动人，精确朴素中显出庄严，柱身进行了凹雕处理，扁倚柱则像盛开的纸草花或荷花的形状。大厅的墙垣用雪花石膏石板进行镶饰，而在一系列的地下室里则装饰以绿色瓷砖。

同以前的马斯塔巴一样，该金字塔的墓室仍然在地下，有墓道与之相通。在金字塔北面的入口处，发现了祭庙的废墟，里面有左塞国王的雕像。

从左塞这种梯形金字塔过渡到方锥形金字塔，这中间少不了不断的探索。1953年到1954年发掘出来的斯尼弗罗两座金字塔就是这种探索过程的

产物。斯尼弗罗是第四王朝的第一国王，在建筑方面，他继承了伊姆霍特普的传统，又进而使之向前推进了一步。在达舒尔，他建造了两座金字塔，第一座金字塔由于开始建造时角度没有设计好，结果建到近一半高时不得不改变角度，致使金字塔腰部出现弧形的弯曲。这座金字塔尚未建完，紧接着在距它不到一英里的地方又开始了第二座金字塔的建造。建筑师吸取了第一座金字塔设计上不当的教训，终于完成了埃及历史上第一座完整的锥体金字塔。

从第四王朝开始，法老们为显示自己神圣的权威，像着了魔似的为自己建造金字塔，而且一个比一个大，到法老胡夫即位后则修筑起了埃及最大的金字塔。随后哈夫拉、门考拉也建筑了规模仅次于前者的金字塔。这三座金字塔全部建在吉萨，与梯形金字塔相比，更加壮观，把金字塔的建筑艺术推向了顶峰。它们的主体结构基本相同，并都采用淡黄色石灰石建造，石块很大，每块重约二吨半，四面原来都覆有一层打光的白色石灰石。当时在阳光下，衬以金灿灿的沙漠，其辉煌宏伟之情景可想而知。可惜随着时光的流逝，除哈夫拉金字塔的顶部外，这一层护面已经风化剥落殆尽。三座金字塔像三座小山彼此毗邻，它们各自的周围有许多马斯塔巴，对比之下，更显其规模和气势。

胡夫金字塔是全埃及最大的金字塔。原高 146.5 米，经过几千年的风吹雨打，顶端已经剥蚀了将近十米。这座金字塔底面呈正方形，边长 230 米，斜面和底面的角度为 52 度左右，金字塔周长将近一公里，占地面积 52,900 多平方米。据估算，金字塔由 230 万块石头垒成，石块与石块之间，没有任何水泥之类的粘着物，而是靠石块自身的重量叠合在一起。石块打磨得相当平整，以致于 5 千年后的今天人们也很难用一把锋利的小刀插入石缝之间。据估计，如此巨大的工程，如果驱使 10 万人做劳役，大约要 30 年才能完成。

胡夫金字塔的内部有如一座宫殿，结构很复杂，塔内共有墓室三处。整个金字塔只有一处入口，位于其北壁，离地 13 米高，是由四块巨石支撑的三角形拱门，以分散金字塔的压力。从入口进去是一条不到一人高的通道。沿通道一直向下走，约 100 米左右，就到了一个长方形的墓室。墓室高 5 米，它不在塔身中而是深入塔底、离地面约 30 米处。由于胡夫对这个墓室不满意，便改变施工方案，在下坡甬道的中途，另辟出一条上坡甬道，一直通向一间约 6 米高的“王后墓室”。在上坡甬道上端，又开了一条高 8 米的大走廊，大走廊的尽头，才到达安放胡夫石棺的那间墓室，人称“法老墓室”。此处距地面约 40 多米深，所处位置已接近金字塔结构的中心。墓室及走廊的一部分用花岗石进行镶砌，走廊其余部分用很好的石灰石镶砌。

胡夫死后不久，在他的金字塔不远处，又建起一座金字塔，这是他的儿子哈夫拉的。这座金字塔比胡夫那座低三米，但有着完整壮观的附属建筑，有祭庙，其中只有哈夫拉的祭庙被保留下来，它是带有平顶屋盖的直角形建筑物，用大块石灰石建成，修建得很精细。祭庙中央是带有四面体整块花岗石柱子的 大厅，大厅的两边，有两间用来祭奠国王雕像的狭窄房屋。大厅的后面有一个露天庭院，环绕着露天庭院的是扁倚柱以及以神祇奥西里斯姿态出现的国王雕像。灵堂分布在较远的地方。盆地上大门的立面，成为通往金字塔的整个建筑综合体的进口，大门的立面高 12 米，由两扇门组成，两扇门的两侧由司芬克斯把守。大门的里面也有带四角形花岗石柱子的 大厅，沿着大厅的墙垣安置着用各种石料制成的法老的雕像。

石料的结构作用及装饰作用在吉萨金字塔系列建筑中得到了充分的体现。无所依傍的柱子，在埃及首次出现在吉萨金字塔的祭庙里。建筑物的全部装饰，均以各种石料研磨得十分光滑的表面组成。祭庙圆柱的棱线闪闪发光，与镶砌祭庙墙垣的玫瑰色花岗石板以及雪花石膏地坪交映成辉。此外，类似盆地上纪念门大厅里的装饰，以及用绿色闪绿岩、乳白色雪花膏、黄色板岩制成的雕像，多彩绚烂又不失和谐统一。在祭庙的西北方，踞伏着一尊人面狮身的巨石雕像，古希腊人称之为“司芬克斯”。它的面部就是哈夫拉法老本人。这尊巨大雕像高 20 米，长 57 米，脸孔高度 5 米，鼻子高度 1.7 米，耳朵高度 2 米。除狮爪是用石块砌成外，整个狮身人面像是在一块天然的大岩石上凿成的。在司芬克斯头上，戴着国王的条纹头巾，在前额雕出了神蛇，埃及人称之为乌莱。按埃及人的信仰，它守护法老与神祇。下颌下面是埃及国王与贵族所戴用的假须。脸孔涂上了砖红色，头巾上是蓝色与红色条。这样一个带有法老面孔的庞大怪物，在当时必然会予人以难忘的印象，表现着强有力的神权合一的观念。由于人为的破坏，它的鼻目已辨认不清细节，面孔残破，但我们依然可以从中想见它当初的威严和风采，正是靠着这般威严，这般神秘，它无声地震慑着这块古老的土地。

吉萨金字塔及其伟大的建筑群的建筑艺术，达到了古王国时期的顶峰，也是法老权力盛极一时的体现。经过这两大金字塔的建筑，埃及已民穷财尽。以后其他的法老虽然也修造了许多金字塔，但规模和质量却不能同吉萨的金字塔相比。到公元前 23 世纪第六王朝以后，随着古王国的分裂和法老权力的下降，金字塔建筑逐渐衰落。在 1000 多年的时间中，估计所建造的金字塔大大小小约有 70 多座，大部分散布在尼罗河下游两岸吉萨及其以南的广大地区。

古王国金字塔，以它巨大的体积和重量，以它方锥体的外形，给人一种稳定、庄严之感，同时也给人一种精神上的压力和威慑。统治者借此来向人们暗示他们的统治神圣和不可动摇。

从第五王朝开始，法老们把注意力更多地集中到祭庙的修饰上。随着太阳神地位的提高，又开始大规模地兴建祀奉太阳神的神庙。在建造金字塔的同时，也在附近建造太阳神庙。据说第六王朝时期有六个法老建造了太阳神庙。在神庙的建造中，一种新的建筑形式被创造出来。“新的建筑好象是神庙和金字塔的结合体。许多祭庙环绕着露天庭院建造，庭院中央竖立着“奥贝里斯克”——一种方尖碑，上面叠着长方形尖顶巨石犹如金字塔。这是太阳神形象的象征。庭院四周有围墙，东面有一条通道与尼罗河岸的小庙相通，南侧置有供神乘坐的驰向天空的“圣船”。船是用砖石建成的。这一建筑同样具有古王国时期建筑的基本特征，即规模宏伟和形式朴拙。”

（2）雕刻

随着古王国建筑艺术的发达，其雕刻艺术也达到了非常精巧的程度。埃及真正卓越的雕刻作品，几乎都产生于这个时代，并且绝大多数都出土于陵墓和祭庙。

前面曾说过，古埃及人相信灵魂不灭，认为只要尸体完整，灵魂就可附于其上继续“生活”。他们千方百计地研究、寻找能使尸体得以完整保存下来的办法，哪怕是头颅也好，所以他们先是在死去的祖先头颅上涂防腐剂，

而后探索出制作干尸的办法，但那时干尸化的方法尚不完善，因此尸体仍不能保证永不腐烂。于是，人们就用雕像作为干尸（木乃伊）的替身，并认为，当灵魂找不到躯壳可以依附的时候，它就会依附在雕像上，使雕像活起来，从而这个人仍然可以继续度他的冥土生活。这就要求代替死者的雕像要尽可能地同死者生前的容貌和体态相同。埃及的人像雕刻就是在这种特殊的要求下发展起来的。可以说，宗教观念确定了对雕塑的要求。从保存下来的大批供祭奠之用的雕像来看，它们大多都具有千篇一律的僵硬姿态与虚套的色彩处理。如以完全正面的姿态刻划死者，或是站着，或是坐在方形宝座上，或是盘腿坐在地上。所有雕像，头部都是直挺挺的，双臂紧贴身侧。石灰石雕像通常要着色，男子躯体涂红棕色、女子躯体涂成黄色，原因是男子常在户外，风吹日晒，皮肤色深，女子深居简出，保持了皮肤的白皙。不管男女，头发一律涂成黑色，服装涂成白色。尽管不同时期的雕像具有不同的品质，并且可以明显辨别出各雕像的个性，但是法则的阻挠作用，妨碍艺术家去克服刻划人物形象的死板方法，所以雕像给人的印象似乎是相同的：静穆严肃近乎于冷漠的脸孔，僵硬的态度，结实有力的肌肉等。

埃及的雕刻以石头、木材、象牙、铜、陶土多种质料为材料，艺术家们在雕像时，很善于利用手头现成的各种材料。埃及的雕刻家更喜欢用花岗岩、闪绿石、玄武岩等质地坚硬的石料，因为它们经久不坏，可以打磨，他们能够制作出任何尺寸的作品，从小型的木制品到庞大的狮身人面像，都得心应手。

《左塞坐像》出土于左塞金字塔祭庙的密室里，是发现的古王国时代最早的一座较大的着色坐像。像高 138 厘米，以石灰石为材料。雕像面部毁损严重，用水晶镶嵌的眼睛已被盗挖。雕像残留着施色的痕迹，如浓蓝的发须，棕色的皮肤和白色的衣服。雕像的底座刻有建筑大师伊姆霍特普的名字，这在埃及是罕见的。法老头戴菱形王巾，颌套神圣胡须，左手平伸放于膝上，右手握拳置于胸前，双腿并拢。他庄重肃穆的表情及姿态，蕴藏着一种令人慑服的内在力量。雕像保持着绝对的正面，具有不容动摇的稳定感和神圣不可侵犯的威严感。它是埃及雕刻中“正面律”早期的范本，成为以后创作法老坐像的程式化的楷模。

《哈夫拉坐像》，发现于哈夫拉祭庙内，保存完好。像高 168 厘米，大小如真人，用有白色条纹的黑色闪绿岩雕刻而成。在它身上，埃及的雕刻艺术规律得到了集中的体现。艺术家所塑造的法老依然是传统的姿势（即一手按在胸前，一手放于膝上）端坐于宝座上，头后是荷拉斯神鹰，张开双翼庇护着他的头，头巾包着额，从耳后两旁下垂到胸前，颌下戴有一络假须。从侧面看，鹰翼、头巾和假须恰成一线增强了头部的体积感。腰部围着编织华丽的短裙并覆盖亚麻布。法老双目直视前方，表情庄严，很容易使人想起那座令人慑服的狮身人面像来。也许是为了更好地表现出雕像的立体观念，艺术家尝试把整块石头刻成三段以组成雕像，这样便克服了雕刻侧面的困难，使得整个细部表现无遗。再有，深色闪绿岩质地坚硬，难以雕凿，但艺术家却以其娴熟的技巧将雕像雕凿成功并将其表面磨光，使国王满面生辉，不能不说艺术家的技艺的确高明。

《门考拉王和王后双人像》，是第四王朝时期的一尊双人立像。像高 142.2 厘米，以粘板岩雕刻而成。法老夫妇并肩而立，二人几乎等高，且左脚都略微向前伸出。法老两臂垂直贴着大腿，双手握拳，唯大拇指明显可见，

王后左臂弯曲，左手放在法老左胳膊上，右手臂则围抱着法老的腰。这是埃及夫妇像的标准格式。尽管姿势呆板些，但面部还是流露出一丝生机。双双微笑，给人以和蔼感觉。这座双人雕像既保持了人物的威仪，又完美地表现出男性与女性身躯不同的美感。艺术家成功地在石头上表现出王后身上薄如蝉翼的衣衫以及衣衫下透出的姣好的柔软起伏的体形。而法老在埃及雕刻中则总表现为年轻的、理想化的身躯。

《拉霍太普夫妇像》。这对夫妇双像与《门考拉和王后的双人像》有所不同，在于后者为双人立像的最初代表，前者为双人坐像的最初代表。该雕像男女高度略有差异，男像高 120 厘米，女像高 118 厘米，均用石炭岩雕成。作品完整无损，极为珍贵。雕像基本还是遵循传统模式，雕工不很精致，但人物生动的表情赋予雕像之神采。特别是被镶嵌了的眼睛为雕像增色许多。夫妇俩的眼睛是用蓝灰色的青玉做成的。据说当年在马斯塔巴黑暗的墓室里炯炯发光的眼睛，吓跑了发掘者。拉霍太普棕色皮肤，腰上围着白色短裙，脖子上挂着护身符，目光中充满了虔诚。王后的皮肤为淡黄色，脸颊丰腴，双目秀美、用透明石块嵌成的眼珠看来栩栩如生。在她蓝色的头发上结着彩带，脖子饰以多彩的项链。人像整体线条柔和、舒展，出色地表现出薄薄的长衣下秀美灵巧的身肢。

《卡别尔王子像》出土于马里艾特遗址。像高 110 厘米，第四王朝的作品，它是古王国最早的木雕代表作。这是一个颇为现实主义的作品，虽然人物的双足仍然保持前后分立的传统程式，但从雕像的整体效果来看，十分生动逼真，不像以前的法老像那样僵死，也没有什么神鹰庇护和披戴假发、假须。他圆圆的颇具个性的脸上，长着不大的鼻子，肥软的嘴唇微微掀起，面带微笑，十分自信。从那突出的肚子和略显肥胖的体态看，他已是中年人。据说当时王子承担着管理皇家公园的重任，时常要外出监督巡视奴隶的劳动、组织人力修筑水利工程。艺术家根据他的身份特征所创造出的形象的确栩栩如生，以致于 1888 年这个雕像出土时，一位参与考古发掘的当地农民，在发现卡别尔雕像时不禁惊呼：“这不是我们的村长吗？！”缘于此，这座雕像又被称为“村长像”。这说明这座雕像的人物形象的塑造的确相当成功，他既有庄重的姿态，显示出人物崇高的社会地位，又有象村长一样并不英俊、并不年轻但却稳健持重的性格特征。

《书吏凯伊像》，是一座石炭石彩雕像，高 52 厘米，为第五王朝的作品。书吏雕像在埃及发现不止一个，但艺术水平最高的当属这一座。在古代埃及，书吏是一种独特的职业，颇受人尊敬。任职者都是宫廷成员，据说最初只限于王室嫡系成员。书吏官属于官僚阶层，但不能行使具体的权力。在法老的陵墓中，常有书吏陪葬，大概是为了使法老死后的灵魂在处理国事时继续得到他人的扶左。书吏凯伊雕像，选取了书吏工作时最典型的姿态：盘腿端坐，两眼注视前方，全神贯注地聆听着什么。纸草卷展开于膝上，芦苇笔握于手中，似乎是在边听边写。雕像身体各部分的比例及结构都很准确，形象十分生动：宽阔的前额、突出的颧骨、紧闭的薄唇。特别是那双眼睛，它采用各种材料制成，眼窝、眼睑用青铜镶边，嵌入的雪花石膏构成眼白，以闪亮的水晶作瞳孔，在水晶下垫上小块磨光的黑檀木。这使得双眼炯炯有神，显得特别活跃。从而使整个面部倍显生动，透出内在的智慧和充沛的精力。再有，雕刻师还抓住了从事书吏这种职业长期静坐不动给人体态上带来的变化：羸瘦的肩头，锁骨、胸部和腹部虚软松弛的肌肉，细长的手指等。这表明艺术

家具有高度的捕捉人物形象特征的能力和正确的人体解剖方面的知识。

《安哈发王子像》，是一件胸像雕刻作品，是埃及早期一座非常卓越的雕塑肖像。这座雕像最引人注意的是头部，它被塑造得十分生动。头骨的形状被表现得如同真人。面部肌肉的张弛变化、下垂的眼睑以及思虑着什么却又被困扰难以振作的神态，被艺术家表现得淋漓尽致，给人以极为深刻的印象。

在吉萨金字塔附近第四王朝的马斯塔巴中，有约 20 个肖像头像出土，都是用石灰石制作的。它们被安置在墓葬的下部分，处于通往放石棺密室的进口前面。仅仅以头像作为陪葬，这是一个新的发现。每一件头像，都具有鲜明的个性，面部表情富有生机。

古王国时期的优秀雕刻作品，除上边讲到的之外还有许多，像《建筑师荷米翁亲王像》、《男子头像》、《大官提伊像》等等，这些雕像不像法老雕像那样受传统程式化的严重束缚，而表现出对程式化的突破，具有鲜明的写实倾向。

总的来看，古王国时期的雕刻艺术从内容上主要可分为三类：一类是神和法老的雕像，一类是官僚贵族的雕像，还有一类是劳动者的雕像。由于表现内容不同，因而在表现手法及其特点上也有一定的差别。一般说来，法老的雕像特别强调他崇高的社会地位、绝对的权力以及神之子的形象特征。我们看到的法老雕像，常表现为具有超人威力的形体与肃穆庄严的面孔，面部虽保持有若干肖像的特点，但却往往明显地加以理想化。有的时候，干脆非常直接地表现神化法老的思想，如把国王和神祇放在一起，仿佛和神祇处于同等地位，或是栖息在法老宝座椅背上的圣鹰，用它的双翼庇护着法老。最具这种意义的就算是司芬克斯的形象：巨狮的身躯加上国王的肖像性头部，创造出一个超自然的具有不可征服的威力的法老。表现官僚贵族形象的雕像，非常注重明确他们的社会地位和贵族气质，使人一眼看上去便知他们是属于社会上层的并掌握着管理国家权力的重要人物。最后，在这一时期的雕刻作品中，还有一大批是表现劳动者的。如奴仆们的雕像以及表现他们从事各种劳动的圆雕，绝大多数为陪葬品。这些小雕像与上述两类正统的雕像迥然不同，由于被表现对象的低下的社会地位，雕刻者进行创作时不必严格地受程式化的制约，在表现人物动态上，艺术家享有相当的自由，能够充分运用写实的手法，因而使得这些雕像中的人物形象反到十分生动。如开罗埃及博物馆收藏的《碾麦的女子》、《酿酒的女子》，都非常真实生动地表现了劳动妇女的形象。

（3）浮雕、壁画

埃及的艺术家们自从前王朝时代以来就已显示出在软硬不同质地的材料表面作浮雕的才能。至古王国时期，这种才能更有了长足的发展。这主要是缘于埃及人固有的宗教观念，认为墓壁上所镌刻的死者生前生活的情景，在冥世可能再现，从而继续过图中所描绘的生活。艺术家的喜爱在石刻或木刻上着色，因为雕刻是一种立体造型，接近实体，且不易磨损，可以长久保存。这样布满在墓壁上与神庙墙垣上的浮雕与壁画，在古王国的艺术中占有重要地位，并且在继承以往传统的基础上进一步创新，为后世奠定了发展的基础。如形成了浮雕和壁画在内容方面的基本特征以及在墙垣上场面布局的主要原则，这些主要原则后来成为完整场面、个别情节、群像与单人像的传统构图。

浮雕与壁画的内容，主要取决于其用途。在法老祭庙，浮雕和壁画的内

容多是以神之子与威震四方的君主的形象来歌颂国王；在贵族墓葬的浮雕上，则是歌颂大官事业的场面及保证大官死后平安的场面。另外还有让法老享受冥土幸福的场面。反映奴仆及其劳动场面的浮雕壁画，一是起陪衬作用，以显示法老和贵族的“财富”；二是以便统治者死后继续役使这些奴仆。

浮雕和壁画的艺术手法，更多地延用了埃及艺术的传统。如场面的横带式安排以及画面构图的井然有序，追求平面的配列效果；人物形象的大小比例及构图位置根据人物的尊卑地位来安排；人物造形的程式化、图形与象形文字同时出现在画面上，等等。最初主要的两大特点还是画面具有叙事性，即画面的可读性以及象形文字的绘画性。

古王国时期的浮雕有两种，一种是凸雕，即把形象的周围石面凿去，使形象突出于平面上；一种是凹雕，刻出形象的轮廓线条及细节，使之凹入墙面。

在左塞王陵中，我们看到左塞王行宗教礼仪的浮雕壁画。国王身材匀称，头戴埃及王冠，正在行宗教礼仪。这块浮雕雕刻得很浅，但却以纤细的线条，把国王身体的各个部位表现得清清楚楚，体现了艺术家高明的技艺。

在哈西·拉阿（左塞王时期的首席文书）的墓里有木板浮雕，与上述左塞王墓中的浮雕相比毫不逊色。浮雕反映了这位文书生活的各个阶段，其中有一帧他手持书写工具站立着的画面很出色。在哈西·拉阿肢体之间，身躯与器械之间的空白，排列得非常匀称。人物仍以纳尔美的方式站着，但比纳尔美更细长，比例更均衡。人物的表情显得刚毅、威严。画面的空白处刻了许多象形文字。

在第五王朝大官提伊的陵墓中，也发现许多精美的浮雕。浮雕的题材多样，线条优美，画面生动。在浮雕中我们可以看到提伊视察他的牧场、和妻子在一起、被奴仆们侍奉以及他在领地上散步、在纸莎草丛中狩猎河马等情景。此外，还有描绘奴仆们在田野里劳动、造船工在锯木头制造木船的情景，仿佛是一部4000年前古埃及人生活画卷的展现。在提伊狩猎河马的浮雕片断中，提伊仁立船头，纹丝不动地观看着另一只船上的下属们捕捉河马。画面的布局显示出艺术家高超的艺术才能，他用水中茂盛的纸莎草作背景，而纸莎草中还画有一群正在栖息的水鸟。艺术家很注意猎捕的瞬间情景，如其中有两头野兽正在伺机袭击鸟窝的情景。在浮雕中，大臣提伊的身长比周围其他人高出一倍还多，这依然是埃及历来的程式化要求的表现。提伊墓浮雕的另一个片断，表现了牛群涉水渡河的情景。这幅画面最独到之处是它能够刻划出动物的内在感情，从而显示出艺术家敏锐的洞察力、感受力和高超的技巧。我们看到：“一群牛正在渡河，一个侍从怕一头嗷嗷待哺的牛犊淹死，便把它扛在肩上。这里，艺术家表现出极高的艺术造诣，他维纱维肖地描绘了小牛犊的惊慌，它回头向母牛求救，而母牛则哞哞地叫着，让小牛犊感觉到它的存在。同时，从遮不住人和牛腿的清澈河水的描绘上，也可以看出这位艺术家出色的技艺。”

这一时期的艺术家们也在涂着一层石膏的墙上绘画，成为彩色壁画，但为数不多，其中发现于美杜姆纳弗尔·马阿王后陵墓的《群雁图》可谓杰出之作。它是墓壁上的一条边饰，高27.5厘米，宽173厘米。画中有6只大雁，3只向左，3只向右，每边的第一只都在低头啄食，而后两只均作足向前状。

画面疏密安排得当，造成一种均衡感、节奏感，充分体现了当时艺术家的精
良用心和对构图富有诗意的处理。

3. 中王国时期

古王国末期，中央集权衰落，地方显贵势力日益加强，终于使国家分裂
成许多半独立的州。从此埃及群雄割据，内乱频繁，战争不断，动荡的局面
延续了近 200 年，这就是古王国的第一中间期，即从第七王朝至第十王朝。
埃及的经济实力受到重创，王权随之削弱。大约在公元前 21 世纪，埃及南部
以底比斯为中心再度统一，建立了第十一王朝。从此，埃及的历史进入中王
国时期。中王国包括第十一、第十二王朝（公元前 2134—前 1778 年），历
时 350 年。首都在底比斯。国家的统一，受到大多数奴隶主的支持。他们
需要这样的统一，因为，由唯一的大河——尼罗河供给水源的灌溉系统是顺
利发展农业的关键，而它需要由统一的国家管理。

十一王朝的法老们和十二王朝最初的几个国王，其处境十分复杂。他们
受着来自埃及各州的统治者的反抗。这些州凭借自己有利的经济条件和地
理环境，在古王国末期就具备了一定独立性。在国家分裂时期，他们的独立
进一步得到加强。当国家重又统一后，这部分统治者并未臣服于底比斯，不
断进行阴谋活动，挑起事端。面对这样复杂的政治局面，第十二王朝的第
一位法老阿美涅姆赫特一世在大多数奴隶主的支持下，保持了国家的统一，
巩固了政权在国内外的地位。埃及再现繁荣，进入中王国鼎盛时期。这一
时期，改进了作为埃及经济命脉的灌溉系统，扩大了耕地面积，使生产力得
到进一步的发展。为了更好的领导水利修建工程，防止叛乱，掌握政治上的
优势，阿美涅姆赫特把首都从他的出生地底比斯迁往法尤姆东北的伊塔城，
新首都处于仍在抗命的诸州中央，它的建立使政局得到控制，缓和了斗争
的尖锐程度。在稳定国内局面的同时，埃及统治者开始对邻国的征服，首
先征服了努比亚，从那里掠走了大量的奴隶和黄金，接着又征服了西奈半
岛。对外的不断扩张、掠夺及对外贸易的发展，带来了埃及经济的高涨，
进而促进了文化艺术的繁荣。但这时期的埃及不比古王国，人们在不断的
分裂动荡中不再相信永恒的社会秩序，各州州长的权势虽有所削弱，但
仍然很大，他们往往集一州的军、政、财、神四权于一身，法老也不得
不对他们作出很大程度的让步。在这种情况下，法老的陵墓远没了过去的
庞大和辉煌，并且大多是用土砖砌成，而各州州长的坟墓却不比国王逊色
多少。

（1）建筑

中王国的法老们力图强调他们统治的合法性，竭力想模仿古王国法老
的样子修建陵墓，可财力有限，恰中王国首都底比斯附近到处是山岭岩
壁，这样法老贵族们便改在山崖上凿墓，于是出现了新的陵墓建筑——
岩窟陵墓。

最著名的岩窟陵墓建在伯尼·哈察附近。在中王国的 300 年间，共
开凿了 39 座岩窟墓，岩窟墓所附建的十六面石柱，柱身往上渐小并有
沟槽，头上有一块正方形的垫板。这种柱子很像希腊“多利亚式”柱
子的雏形。建在底比斯的代尔·埃尔·巴哈里的第十一王朝法老孟吐
霍特普三世的陵墓是这一类中最重要的建筑物。它是一种祭殿、金字塔
和岩窟墓的奇妙综合。从盆地通往陵墓的墓道长 1200 米，宽 20 米，
用石墙围绕。座落在高坛上的祭庙构成了陵墓的主要部分。祭庙的主
体是两层平台，每层平台的正面（东面）和

两侧有水平方向很长的方形柱廊，平台顶上是方锥体的尖顶，底边用圆柱围起来（现已为废墟）。第二层平台背后是一个有柱廊的庭院。庭院的尽头是多柱大厅、祭堂和王墓。该建筑在当时来讲其规模是很大的，它形式独特，布局新颖，富有创造性，体现出建筑师独具匠心的艺术想象力。

到了第十二王朝，从阿美涅姆赫特一世开始，陵墓建筑又竭力模仿古王国金字塔的样式，使第十二王朝初叶的金字塔和祭庙同第五、第六王朝诸法老陵墓相比，在布局上基本一致。但是，当时的经济条件却不允许把陵墓修成庞大宏伟的石砌金字塔。结果第十二王朝的金字塔的规模大大地缩小了，并且基本上是以风干砖作为建筑材料，砌造方法也不如以前了。因此这些金字塔现在已是一堆一堆废墟也就不足为奇了。

方尖碑也是中王国建筑艺术的著名特征之一，它的造型像一把朝天的宝剑，直刺天穹。方尖碑是献给太阳神的，是太阳光芒的象征。原本是建筑中的一个组成部分，常被放在建筑群的中心。庙宇建筑发展后，它又经常被置于庙宇大门的两侧，显示其庄严性。与此同时，其比例也有变化，高比宽为10:1。它通常是由一块花岗岩雕凿而成，表面磨光后，刻上象形文字及各种浅浮雕图画，以载功德。方尖碑底座是正方形，碑身朝上逐渐变窄，顶部呈圆锥形。碑的尖端镀以金、铜或金银合金，发出类似太阳的光芒，象征着对太阳神的崇拜，也许还兼有避雷之作用。遗迹中最著名的方尖碑高30米，是中王国法老谢努塞尔特一世在太阳庙前建立的。

(2) 壁画、浮雕

中王国时期，如上所述，不仅在宫廷建筑中表现为对古代蓝本的沿袭，而且在正统的造型艺术上也是一样，大多都拘泥于仿古，没有创新。但是，与正统艺术的情形相反，在许多地方的中心，尤其是分布在中埃及的一些州的地方学派都比较活跃。这些地方的州长们心里并不服从于法老的管辖，他们认为自己是本地区的主人，于是在日常生活中模仿国王宫廷的习惯，每年制定行政的年度核算，修建祭庙及豪华的坟墓，让建筑师们、雕塑家们与艺术家们围绕在自己身边。而那些艺术家们在继承传统中又进行了创造性的改造，为中王国艺术带来了新的气息、新的风格。

“法老是地上的神”这样的观念自从古王国覆灭就开始从根本上动摇了，我们可以从当时的文学作品《竖琴手之歌》中看到这一点，作品中写道：“欢度快乐的日子吧，不要忧伤，因为谁都不会带走他的财物。而死去的人，魂不再来！”

埃及重新统一，但旧的秩序和观念已无法恢复，各州的独立性加强了，中等阶层居民的社会作用日益重要，城市生活开始发展，在文化上也有了新的追求。科学的发展，拓展了人们的眼界，更新了旧的观念，也就是这一时期，文学与艺术中的现实主义倾向获得了极大的增长，出现了《西奴希的故事》、《船舶遇难的故事》等作品。

中埃及各州，现实主义倾向的作品出现得最早，表现得最鲜明。各州州长修建的石窟陵墓中，保存了大量完整的壁画和浮雕。作品中的艺术形象丰富多采，生动新颖，具有明显的现实主义倾向。对比之下，宫廷墓葬中的作品便如同一潭死水了。

在伯尼·哈察及其邻近岩窟墓的壁画和浮雕中，艺术家们反映出当时人们现实生活的情景，同时在画面上，还常常配有记载当时历史事件的象形文字，虽有些理想化的因素，但从根本上是写实的。如第十四州州长辛比墓葬

中的浮雕，表现了在荒野上狩猎的场景。尽管有些地方因袭了古王国的某些手法，但画中形象的高度写实引人入胜。艺术家在处理野兽在画中的位置时，摆脱了过去那种让野兽成一队一队的僵死布局，而是让它们在荒野土丘的背景中，处于不同的水平线上。还有更重要的一点突破就是，州长本人竟同他的随从身高相同，并与随从着同样的装束，好似猎手或武士的样式。第十五州州长图迪霍特普墓中的浮雕所描绘的狩猎场面出现了许多人用套索和弓箭进行围猎的场景。有些画面已经表现出高低的地平线和迭连起伏的沙丘，在对空间概念的理解上有了新的进展。在十六州州长赫努姆霍捷普二世墓室的壁画中，描绘了在尼罗河边的草丛中狩猎的场面，给人以一种新的气息、新的感受。那无拘无束生长的纸草、翱翔着或栖息着的飞禽、追逐猎物的野猫，带给人似置身于大自然中的亲切感。壁画的色彩使用也有了新的突破，增添了以往没有的深橙、红褐、草绿、淡蓝和灰黄等新颜色，同时还出现了不同色调之间的过渡，如鱼背上带银色的淡青色鳞甲，不知不觉地过渡成为泛白的浅绛色。苍鹭的天蓝色外脊肉也潜移默化地转移到脖子上趋白的黄色。绚丽多彩的颜色，使人感受到大自然的无限生机和无穷的变幻。画面中最引人入胜的场面当属野猫伺机捕食雏鸟的片断：隐蔽在纸草丛中的野猫，虎视眈眈地窥视着猎物，它压低前倾的身体，似欲随时出击的样子，其身下有被压弯的纸草。画家在黄色底子上擦出若干笔灰棕色，试图表现野猫身上毛茸茸的皮毛，获得颇为成功的效果。

(3) 雕刻

中王国时期的雕刻同其他形式一样，一方面是正统的严格承袭古王国模式的雕刻，其形象枯燥刻板、毫无生气；另一方面也出现了一些具有新意、摆脱俗套的雕刻佳作，主要为肖像雕刻。

古王国时期法老的雕像往往是在其死后才创作，安置于墓室内。而在中王国，法老们为了巩固自己的统治，广泛地修建祭庙建筑并尽可能大量地在祭庙里安放自己的肖像，以颂扬自己，表现国家统治者的威力。这样，这些肖像就必须使人民对法老的具体形象及其特征留下难以磨灭的印象。为此要求艺术家塑造出尽可能接近于本人的法老肖像。在这种要求下，出现了不少具有新倾向的更加写实的作品。

《孟吐霍特普二世坐像》为第十一王朝作品，像高 170 厘米，用砂岩雕刻，是中王国最早的雕像之一。法老威严地坐于王座上，身着白色祭服，头戴下埃及红色王冠并戴着神圣的假须。他双手握拳交叉抱于胸前，双眼的白眼球在黑脸膛的衬托下非常突出，整个雕像都贯穿着强烈的黑白对比。

《谢努塞尔特一世坐像》是第十二王朝时期的作品，高 190 厘米，用石灰岩雕凿而成。整个雕像作工极为细腻，光彩华丽，脸部的刻画尤为出色。法老以传统的姿势威坐于王座之上，王座两侧有精采的浮雕。左侧是荷尔神和塞特神，右侧是象征上下埃及的拟人化形象，分别以纸草冠和莲花冠为标志。在法老脚下刻有 9 张弓，象征着“征服”，以表彰他在统一上下埃及上的功绩。

《谢努塞尔特三世雕像》与《阿美涅姆赫特三世雕像》是这一时期埃及肖像雕塑中卓越的范例，代表了该时代雕像所表现的主要精神特征。艺术家们削弱了国王的绝对威严，把他们塑造成有血有肉的普通人的形象而不是尊神像。《谢努塞尔特三世肖像》，高 29 厘米，灰色花岗岩雕成。它是一块残片，被称为“厌世者肖像”，面部保存得较完整，头部上方有缺损。该肖像

的最大特点就在于它没有理想化地刻划法老的面容，而是尊重法老的真实面貌加以写实。我们看到的法老有一张威严冷漠并夹杂着忧郁不安的面孔。他微锁眉头，沉重的眼睑，松垂的眼袋，闭紧的双唇，都传达出这种情绪。脸部的骨骼、肌肉及皮肤上的皱纹似乎都经过了艺术家细致推敲，堪为佳作。

此外值得注意的是，有许多用于陪葬的表现侍从、奴仆的木雕像，也都体现着中王国雕刻艺术的新倾向，充满了生活气息。有的木雕，艺术水准极高，如头顶篮筐的少女像便是一例。像高 104 厘米，少女头顶着一个盛满东西的斗状器物。右手扶之，左手提着个斑鸠，身着紧身长衣欲向前行。人物体态十分优美，长衣上的波纹非常精致。在阿西尤特的一个将军墓中还发现了著名的 80 个战士的队列雕像。一队是弓箭手，一队是枪盾兵。其中弓箭手是来自努比亚的雇佣兵。

总的说来，中王国时期并不是埃及艺术史上的繁荣时期，但这一时期在建筑、绘画、雕刻等方面出现的具有新意的作品，有着自己独特的价值，并影响了后来埃及艺术的发展。

4. 新王国时期（上）

(1) 阿玛尔那时期前的第十八王朝的艺术

中王国末期，尖锐的社会矛盾引发了剧烈的社会骚动，大规模的人民和奴隶起义接踵而来。游牧部落赫克索斯人乘虚占据了埃及的大部分土地，征服并统治埃及达 100 多年。水利灌溉工程、庙宇及纪念物在这一时期均遭破坏，这是埃及经济和文化的低潮时期，时间大约为公元前 18 世纪到公元前 16 世纪，从第十三王朝到第十七王朝。从公元前 16 世纪，在南方以底比斯为中心再次掀起了争取国家重新统一与驱逐赫克索斯人的斗争。斗争取得胜利，赶走了赫克索斯人，从此开始了新王国的历史。新王国南北复归统一，定都底比斯，从公元前 16 世纪到前 12 世纪，继续了近 500 年。这期间包括第十八、第十九和第二十共三个王朝。这三个王朝的统治时间，大致分别相当于公元前的 16 至 14 世纪、14 至 13 世纪、13 到 12 世纪。法老雅赫莫斯一世是第十八王朝的第一个国王，他结束了与赫克索斯的战争后，便开始了对叙利亚的入侵，反对异族占领者的战争就转变成了出兵境外的侵略性征伐。

新王国时期，埃及的社会生产力得到了迅速的发展，农业、畜牧业以及手工业都在不同程度上向前推进。青铜已普遍用于劳动工具的制造，对外贸易也不断扩大，与小亚细亚、两河流域、爱琴世界的文化交流也越来越多。国势的强盛加之对外侵略掠夺来的财富，使埃及中央集权更加巩固，政治、经济实力空前雄厚。首都底比斯在很长一段时间内所达到的繁荣和进步，是古代中东任何一座城市所无法企及的。随着物质财富的增长，埃及的文化艺术也出现了前所未有的繁荣。这一阶段在埃及艺术史中可谓“黄金时代”。这一时期建造的纪念性建筑以及雕刻作品，其数量超过了以往其他时期的总和。另外，在艺术表现方法的探索上以及制作技巧的创新上都取得了卓越的成绩。

建筑。新王国时期，经历了反复动荡后的埃及人，不再把死后那段“生活”看得至关重要了，他们开始把对来世幸福的祈望，由为死人修陵墓转向在现世就祈祷神祇，以便让神灵保证死后来世的幸福和灵魂不灭。由于这种缘故，为大规模祭礼活动所需要的场所——神庙，便应运而生。特别是

新王国的国王们，十分重视在全国各地修建神庙，于是神庙成为这一时期建筑艺术的主题。所建的神庙大多很大，格局也大致相同，在平面构图上都呈长方形，正面一般面向尼罗河，整个建筑物都座落于一根中轴线上。大的庙宇，在大门正面中央前方有一夹道，夹道两边分别列着两排对峙的羊首狮身石雕像。有的夹道延伸达一公里左右。庙宇的入口是高大的塔门，在塔门墙面上，刻满着轮廓浅显的象形文字和浮雕图像，进一步加强了建筑物的表现力。塔门前通常还竖立有两座方尖碑，它们以其垂直向上的造型衬托出塔门的雄伟气魄。在塔门的后面是用列柱围绕起来的露天庭院，这是供平民百姓祭祀用的。从庭院经几级石阶，穿过走廊，里面是一间由巨大石柱支撑着的石头屋顶的大殿，大殿当中是由两排特别高大的柱子构成的中央通道，光线就通过中央通道的上部透进大殿。这样，离正中越远，光线也就越暗。在靠墙处，即使晴天白日的正午，也是昏昏暗暗的，这更增加了这种地方的神秘感。据说，这里是法老接受王公大臣们朝拜之地，一般百姓无缘入内。在大殿之后就是只有法老和祭司才能进入的圣堂，里面有祭祀的神像，到此，整个建筑走到尽头。这样的结构可以说是新王国时期神庙建筑（包括法老的祭庙一类建筑）的基本特色。

新王国时期最大的神庙是“卡纳克神庙”，因建在底比斯市郊的卡纳克而得名，原全称叫做“卡纳克阿蒙-拉神庙”。它是在 1000 多年中陆陆续续完成的。它的一些局部始建于古王国时代，后来新王国的法老们不断加以扩充，一直持续到罗马人统治时期。曾经对卡纳克神庙进行过扩建的有：新王国时代的阿门霍特普三世、谢提一世、拉姆捷斯一世、二世、三世，以及阿比西尼亚人和托密人。由于在若干世纪中不同建筑师的修建，到了第十八王朝末叶，它已成为一个复杂的建筑群。这个建筑群是由 8 道塔门连接起来的共 17 部分组成。其中最令人惊叹的是雄伟凝重的圆柱殿，从第十九王朝国力最盛的西提一世开始兴建，到拉美西斯二世完成。该大殿东西宽 52 米，南北长 102 米，占地面积 5000 多平方米，是世界上最大的圆柱殿。殿内 134 根擎天石柱分 16 行排列着。建筑师为了解决大殿采光问题，特意把中央两排圆柱造得比旁边其他的圆柱稍高且粗大，形成了高低不等的两层屋顶，由此留出了空隙以采光和通风。中央这 12 根圆柱，每根高达 21 米，直径为 3.57 米，柱头为盛开的纸草花型，柱顶上面积大得可以同时站立 100 人。而两侧的其它圆柱，高 12.8 米，直径 2.74 米，柱头为纸草花蓓蕾型。大殿到处都刻满着色的象形文字和浮雕图像，记载着神庙的历史和所敬奉神的名字以及当时发生的重大事件。天花板被涂成兰色，上面画有金色的星星和飞鹰，看上去犹如辽阔的苍穹一般。

圆柱的运用，可以说是新王国建筑艺术的一项成就。但当我们看到那些过于巨大、排列过于紧密的圆柱，首先感到的是一种体积的重压，一种与之无法抗衡的敬畏，而并非是它的承重作用。可见这些密集的圆柱本身就体现着某种宗教的需要、宗教的力量，为的是震慑前来祭拜的人们。

卡纳克神庙集中体现了古埃及艺术家们的精心构思，不愧为埃及建筑艺术的宝库。如此建筑艺术的佳作能出现在 3000 多年前，不能不令人叹服。

卢克索神庙，也即底比斯的阿蒙神圣堂是另一座闻名世界的新王国时期的神庙，建于公元前 1492 年至前 1251 年的 200 多年间，位于卡纳克神庙之南，其规模和作用仅次于卡纳克神庙。它全长 260 米，宽 60 米，布局严谨，结构对称，具有鲜明的节奏感。神庙中雄伟的雕像以及圆柱上精美的雕刻，

加之华丽的庭院都显示出它非凡的壮丽。其中，最著名的部分莫过于阿门霍特普三世执政时期建造的由 14 根高 20 米的两排巨柱构成的中央列柱。柱头是绽放的纸草花冠，造型美丽优雅，柱面刻有许多象形文字和浅浮雕，记载着国王法老的业绩。中央立柱对于后来埃及建筑艺术的发展起到了十分有益的作用。

在第十八王朝，国王的祭庙在建筑艺术中也占有重要地位。祭庙有两方面的用途：一方面，在法老活着的时期，可以作为礼拜保护神的地方；另一方面，法老去世后，可以作为祭祀他的享殿。

著名的女性法老哈特谢普苏特的祭庙，建造得很出色，在国王们的祭庙中有着特殊的地位。哈特谢普苏特是古代埃及唯一的女王。在她执政期间，埃及保持了强盛之势。她的祭庙是由她宠信的第一宫廷建筑师森莫特精心设计的。祭庙位于底比斯附近戴尔-埃尔-巴赫里的崖壁下，与作为创业者的底比斯法老们第十一王朝孟吐霍特普诸王的祭庙并列，意在明确她的皇族身份及合法地位。当然，它修饰的豪华程度远远超过了孟吐霍特普诸王的祭庙。用许多雕像修饰起来的规模宏伟的哈特谢普苏特祭庙，是由一座高于一座的三座露台的从岩壁上剝出来的大殿和谐的结合。大殿的立面用列柱进行修饰，坡道的倾斜面出色地把水平露台与垂直的柱子互相交替的线条结合成为一个整体。同时，坡道的倾斜面是以盆地为起点的这一条道路路线的延续。严谨的原陶立安式列柱，从高而陡峭的岩壁背景上突了出来。在圣堂里有 200 多尊雕像。地坪的金银砖以及门扉上的青铜镶嵌等内部装饰，与祭庙外貌的富丽堂皇互相呼应，构成一个统一和谐的整体。

综上所述，第十八王朝的建筑艺术不愧为埃及建筑史上的黄金时代。

浮雕、壁画。在底比斯第十八王朝的庙宇和陵墓里，保存着为数极多的浮雕和壁画。与国王的陵墓、祭庙中的作品相比较，更值得重视的是那些高官显贵们墓葬中的作品。因为，国王陵墓里的作品主要表现为宗教题材，而祭庙里的浮雕又局限于再现国王胜利的场面或是法老在祭庙中举行仪式的场面，表现范围狭隘，局限较大。而那些高官显贵们墓葬中的作品，内容丰富，题材也相当广泛，大胆地表现了许多世俗生活的场面，且手法更纯熟、更自由。如以衣纹来表现人体美。不再默守皮肤设色（男人涂红棕色，女人涂黄色）的陈规，而是自由真实的表现埃及人特有的肤色美。在传统的狩猎题材上，出现了描写猎人驱车疾驰，追逐飞奔逃命的猎物的剧烈运动的场面。此外，对许多舞女、女乐师及女仆的刻画则在更大程度上摆脱了传统法则的束缚，创造出一个个更鲜明的个性。

底比斯尼巴姆墓的一幅壁画片断，表现了歌舞奏乐的场面。坐着的 4 个乐女，身上、头上戴着许多饰物，身着多褶宽松长服，曲卷的黑发披散在肩上。其中一个乐女正在吹奏，另外 3 个在和拍击掌。有两个舞女随笛声翩翩起舞，舞姿轻盈柔美，动作非常协调。值得注意的是，坐着的乐女们的双脚全被处理成脚掌朝向观者，并用浓淡阴影画出，这在以前的埃及绘画中几乎没见过。显然，艺术家在试图摆脱传统程式的束缚，探索新的表现方式及手法。

底比斯的纳赫特墓里有一幅描绘摘葡萄和捕禽的场景。画面分成两层，上层反映的是采摘、酿制、贮存葡萄的过程，下层是捕获加工禽鸟的场面。在上层，人们先是采摘，然后用脚踩踏使葡萄汁通过一个管道流入小槽，再盛入酒瓮。人物共 7 名，全部为男性。他们除围一白色短围裙外，其他部

分均赤裸着。下面一层的捕禽场面也十分生动：有的在齐心协力拽着装满禽类的大网，有的在拔毛，也有的在开膛收拾，一派井然有序的劳动场面，洋溢着田园的温馨。

在纳赫特墓里，还有另一幅美丽的壁画，主要描绘宫里喜庆宴乐活动的场面。其中包括著名的3个女乐师的形象。3个妙龄女子形象极富魅力：第一个站立不动弹拨着竖琴，神情持重。后面一个吹着双笛，姿态优雅，二者都身着薄料华丽的长裙，她们窈窕的身段体态透过长裙隐约可见。另一位裸体女子走在两位长裙乐女中间，她似乎是舞女，因为当时画舞女时常采用裸体。这位女子手拨竖琴，向后扭转身体，似正在和后一位乐女交流着什么，神态活泼妩媚，轻盈健美的体态洋溢着青春的气息。艺术家在这一作品中，摒弃了画人物下半身时必须采用全侧面的传统手法，在画舞女的形象时，取了接近正面的角度，这在过去是罕见的。这说明，艺术家正在挣脱传统的束缚，力图创造出充满魅力的活生生的形象。

底比斯大臣拉莫斯墓入口柱厅的壁画，描绘了送葬的场面，其中一群妇人哭丧的情景，被艺术家刻划得淋漓尽致。她们拥挤在一起，仰天哭号，悲痛欲绝。伸向天空的双臂，似是欲要回离她们而去的人。一个个悲戚的神情，极为感人。她们身上的长衣用纤细而颤动的线条绘出，强烈地表现出由于哭泣而全身抽搐的感觉。形象逼真，令人难忘。

雕刻。第十八王朝的雕刻作品除集中地发现于哈特谢普苏特女王陵墓中的外，大多数墓葬雕刻已荡然无存。在女王陵墓中发现的女王雕像，根据其用途的不同而有着明显的区别。作为构成祭庙外观、竖立于列柱前面的巨型雕像，仿佛出自一个模子，极少有个性的刻划，仅仅表达出女王脸部最显著的特征。雕像一般为5—8米高，为了获得较好的远效果，雕像的形象概括，手法洗练。而放在祭庙大灵堂里祭台上供参拜之用的雕像，则刻划得十分细致，尽可能酷肖地表达出法老的具体形象。中央的一尊女王雕像，是用近似大理石的石灰石制成。另外还有4尊，其脸部和双手都染成玫瑰色并涂上了漆。尽管女王保持着法老的头饰及传统的姿势，但艺术家们还是再现了女王的女性魅力和王者风范。

在第十八王朝的阿门霍特普三世时期，女性雕像的优雅气质得到了充分地表现。如王妃泰伊的雕像，通过眼、唇的细微刻划，成功地表现了脸部的表情。手持睡莲的妇女雕像，披一头华丽的假发，着横斜胸前的上衣，微露着右侧乳房，手握睡莲，面部端庄平和、温文尔雅，显示出贵族女性的独特魅力。

从第十八王朝中叶即图特摩斯四世开始到阿门霍特普三世，艺术中新的因素在悄悄地增长，为第十八王朝末期阿玛尔那的艺术打下了伏笔。

（2）第十八王朝末期阿玛尔那的艺术

第十八王朝末期，伴随着埃赫那吞国王的宗教改革，艺术的发展进入了一个前所未有的新的辉煌时期。它对于以后埃及艺术的发展有着非同寻常的深远意义。

第十八王朝在对外的扩张和掠夺下，财富迅速大量地集聚于显贵及祭司阶层手中，致使他们有了足够的实力与国王分庭抗礼。于是，法老与奴隶主显贵之间、尤其是与底比斯阿蒙-拉神庙的祭司之间关系紧张，统治阶级内部矛盾尖锐化。发展到后来，大祭司竟要挟天子以令天下，到了阿门霍特普四世时期，矛盾公开化，冲突终于爆发，表现为这位法老所进行的大规模的社

会改革和宗教改革。

阿门霍特普四世为了摆脱祭司对国家政权的控制，坚决地与他们断绝了关系，依靠不满意显贵统治的普通自由民的支持，利用宗教改革的名义，打击祭司阶层的力量，加强中央集权。阿门霍特普四世创立了太阳神“阿吞”，用一神教取代传统的多神教。他封闭了供奉古老神祇的神庙，销毁了这些神祇的形象，没收了神庙的财产，并把自己的名字改为“埃赫那吞”（意思是“阿吞的光辉”），宣布自己是阿吞神在世上的唯一代理人。他放弃了底比斯，把国都迁往另一个小城，并命名该城为“埃赫塔吞”（意思是“阿吞光辉普照之地”）。由于该城在今日阿玛尔那镇所在的地方，所以历史上又把阿门霍特普四世，即埃赫那吞统治时期称为“阿玛尔那时期”。

宗教改革对艺术的影响是很大的。随着旧的宗教观念被否定，与之密切相关的旧的文学艺术传统也势必被否定。埃赫那吞颁布命令，命令无论是官方批示，还是文学艺术，以至颂扬新神祇的赞美歌，都一律要用口头话而不是传统的古体文表述。在埃赫那吞的教义中，有许多地方主张认识事物的“真象”，获得真知，推及到艺术创作上，就要求尽可能的按事物的本来面貌塑造其形象。

埃赫那吞时期的艺术作品所具有的新的特点是非常显著的。它不仅在形式上打破了传统的陈规，而且在内容上也充满了前所未有的浓郁的生活气息。我们在那些反映国王的艺术作品中看到了一个真实的、作为人而不是神的国王：他封赏大臣或接受被征服民族的朝贡；他和妻女乘坐着漂亮的马车去祭神；他在进餐时大口地吃着东西；他亲吻可爱的女儿，与家人共享天伦之乐……所有这些，我们在以前的作品中是绝难见到的。

埃赫那吞及其妻诺菲尔提提的头像，是保存下来的这一时期的最具代表性的杰出作品。艺术家通过对人物特征的准确把握，塑造出洋溢着生命力的脸孔，并使阿玛尔那时期的肖像在埃及雕塑艺术中达到了为后来者望尘莫及的水平。

埃赫那吞雕像，一反传统程式化的法老形象，极为写实，毫无美化地被塑造出来。他长长的脸、细长的眼睛、厚厚的嘴唇、松弛的下颌、细瘦的脖子，并且腹部突出，踝部细小，看上去相貌平常，并不英俊。但就是通过这张普通的脸，将法老那种自信不疑的性格明确地显示出来。

诺菲尔提提王后的肖像是一尊细致地表现富有魅力的东方女性的雕像。王后本人算不上是一个美人，但雕像的轮廓清晰，主要特征表现得准确细腻。艺术家纯熟地利用面部曲线的微妙变化，刻划出一张十分清秀的面孔，加之鲜艳的色彩：浓黑的眉毛、深红的双唇、淡红色的皮肤，倍显雅致。镶嵌出的眼睛，黑白分明、生动逼真。整个雕像透着一种异乎寻常的感染力。

在浮雕和壁画作品中，可以看到与雕塑风格变化相一致的情形：同样的摒弃程式化，赋予人物生机，同样的潇洒自然、动人心弦。如在表现埃赫那吞国王一家日常生活的写实作品中，有一幅小公主坐在地上吃鸭子的浮雕。小公主手托烤熟的小鸭，正愉快地品尝，其姿态优雅，神态天真可爱。艺术家在表现少女赤裸身躯的曲线时，显得无拘无束、自然流畅。另一幅壁画的残片，描绘了两个裸体的小公主坐在地上，相互嬉戏的情景。画面自然生动，富有诗意之美。

埃赫那吞的改革没能巩固下来，重要原因是由于改革的目的仅仅是为了加强中央集权的统治并借以提高法老的权势，因而得不到下层群众的支持。

在他死后不久，他的女婿图坦卡蒙继承王位，又被迫与底比斯的显贵及祭司妥协，重新恢复了旧的秩序。但是，经过疾风暴雨改革后的文化领域，要完全恢复旧东西是根本不可能的了，更符合自然规律、更符合人性的新因素，一旦被人们发觉并喜爱，就难以从艺术领域中再排除出去。所以说，埃赫那吞新的社会、宗教改革运动虽仅 20 多年即告失败，但从中应运而生的新的艺术生命之花，却结出了果实和种子，在后世的土壤中继续繁衍出它的后代。这一点可以从埃赫那吞的王位继承人图坦卡蒙王陵中所遗留的艺术品中以及第十九王朝的艺术中得到印证。

1922 年，意大利考古学家佐·巴·贝尔经过多年坚韧不拔的努力，终于找到并打开了图坦卡蒙那座隐蔽甚深的“地下宫殿”。随之出土的陪葬品约达 3500 件，以其丰富及精美令世人惊叹。

图坦卡蒙 9 岁即位，不到 20 岁就去世了。在位虽不长，但生活奢侈已极。他墓葬中金棺、金椅、精美家具、珠宝玉衣、金银器皿等无与伦比的珍贵物品，可以在一定程度上反映这点。另一方面，这些精美珍品也表明当时艺术发展所达到的高度水平。

图坦卡蒙法老的黄金颜面肖像人型棺，辉煌豪华，工艺精湛。黄金棺的面部，流露着一种似有愁怅在心头表情。而另一件黄金面具则表现出青春生气。

法老的宝座，扶手为木制，是戴着王冠的双翼神蛇，上面刻有法老的铭记。椅腿的上端是黄金狮头，末端为狮爪。椅腿的这种设计显示出一种威武有力的感觉。金座椅的靠背有一幅浮雕，表现国王正在梳妆，王后为他作最后装点的生活场景。浮雕中，国王及王后比例准确的形体、怡然舒展的姿态，赋予整个画面以浓郁的生活气息，不能不使人想起阿玛尔那的艺术风格。同时，从作品对人物的造型能力到精细的雕工及精湛的技艺，都能使人领略到当时艺术家们的创造才能及艺术造诣。

存放法老内脏的橱子，四周各站一名女神守护，她们面向橱子，伸展双臂做保护状。这 4 位女神的金质小雕像，造型优美，工艺精湛。她们身着半透明的轻软织物，年轻美妙的身躯半隐半现，造型极为柔和，线条相当流畅。这种线条的节奏流畅是从第十八王朝末叶的雕塑上开始出现的，在阿玛尔那艺术中得到了进一步的发展。

从这些艺术珍品，我们可以断定，埃及当时的艺术发展达到了一个很高的水平。尽管这一时期恢复了对旧神祇的崇拜而迫使艺术家们不得不考虑旧程式的要求，但艺术家们也并不想轻易放弃阿玛尔那艺术曾给他们带来的创作自由。因此，我们看到的这些艺术品依然闪烁着阿玛尔那艺术的光辉。

5. 新王国时期（下）——第十九、二十王朝的艺术

公元前 1320 年，拉姆捷斯一世建立了第十九王朝。第十九王朝是埃及政治经济再度繁荣时期。谢提一世和拉姆捷斯二世在位时又进行了远征，收复了两河失地，同赫梯帝国结成联盟，并再次使努比亚顺服。于是，大批的奴隶和财富又源源不断地进入埃及，为再进行广泛的建筑活动提供了人力、物力的基础。但表面平静的统治阶级内部，暗中却进行着较量。在艺术上，一方面，为树立新王朝的形象，法老们极力仿效古代法老，表现出明显的复古倾向；另一方面，阿玛尔那艺术的传统依然发生着影响、起着作用。

在建筑艺术方面，第十九王朝的法老们为了巩固其统治，认为把宫殿、神庙修建得尽可能的辉煌是完全必要的，于是他们又开始了大兴土木。由于规模庞大，数量繁多，艺术家们无暇像从前人们那样精雕细琢，只有仓促应付完事。这样建造出的宫殿、神庙看上去不免粗糙，有的甚至省略掉作为地基之用的施工工艺。

卡纳克的阿蒙神庙首当其冲地成为大规模修建工程的主要对象。因为扩建这座神庙具有双重的政治意义。一方面，表现了尊崇阿蒙神，使祭司们无话可说；另一方面，也可借此夸耀新王朝的威力。工程一开始，就以主要神庙为出发点向两个方向发展：向南修了两座新的塔门；向西，即在阿门霍特普三世的塔门前面着手修建了规模宏伟的列柱大殿。从前面的叙述中我们知道，卡纳克列柱大殿是世界上最壮丽的列柱大殿，它正是第十九王朝时建成的。

第十九王朝宏伟的建筑艺术，在阿布辛拜勒神庙上得到了充分的体现。这是一座非常雄伟又非常特别的石窟神庙。它位于阿斯旺南面阿布辛拜勒村的山中，凿建于拉姆捷斯二世时期。神庙的立面是在悬崖上凿出的塔门，宽约 36 米，高约 30 米，塔门的前面，是从崖壁上凿出的四尊约 20 米高的拉姆捷斯二世坐像。凡是在尼罗河上航行的人们，都可以从远远的地方望见这些巨型雕像，感受到它们雄伟的气势和法老的无比威力。

第十九王朝，法老有着难以估量的权威，如同神一般。在这种情况下，宫殿与神庙开始合而为一，出现了神庙式的宫殿。

随着规模巨大的纪念建筑的兴起，雕刻作品也大大增加了，特别是巨型雕像，它们雨后春笋般地出现通常是为了同与之相联的宏大建筑特相匹配、相协调。如阿布辛拜勒神庙正面岩石上的 4 尊巨大雕像，底比斯平原上高达 20 米左右的两尊美姆农像以及放在拉姆捷斯享殿中高达 17.5 米的花岗岩像等等。这些巨像通常缺少精心的雕刻，恐怕不能简单地认为它们代表了第十九王朝的雕塑风格。

这一时期，总的说来底比斯风格，即理想化、程式化的风格居于上风，但在一些雕像中也可以看到新方法及世俗形象的影响。如拉姆捷斯二世坐像。雕像没有突出的肌肉、僵直的脖子、凝视远方等程式化的姿态，而是身着朝服，头戴峨冠，右手握着象征权力的笏杖，脚穿凉鞋，体态健壮如武士的形象。特别是雕像的整体姿势更表现出世俗统治者形象。他微俯的头部与朝下注视的两眼，似乎正坐在高高的宝座上俯视着走近前来等待接见廷臣和外国使节。如果没有阿玛尔那艺术的影响，类似这样世俗的国王形象，恐怕是不会出现的。

由于第十九王朝版图的扩大，浮雕艺术也出现了许多新题材。描绘战争场面的浮雕占了很大部分。如拉姆捷斯享殿正面墙的浮雕，上面记录了拉姆捷斯二世在卡叠什之战中大败敌方的情景。在卡纳克神庙墙上的浮雕，记录了谢提一世战胜努比亚人以及拉姆捷斯二世战胜赫梯人的场面。这种以战争为题材的浮雕壁画，一直延续到第二十王朝，在拉姆捷斯三世享殿的墙上，刻着他大败从海上进犯尼罗河口的敌人的情景。

到了第二十王朝后期，埃及内外交困，国内民不聊生，财源枯竭；国外，过去被埃及征服的国家，摆脱了其统治，有的甚至反过来侵略埃及，埃及陷于混乱。虽然第二十王朝法老竭力想挽回残局，但终究未能如愿。在这样的形势下，艺术走向衰落。公元前 1090 年，第二十王朝覆灭，新王国至此终结。

6. 古代埃及的工艺美术

从早王朝出土的小型工艺品可以看出，当时的工艺技术已颇为出色。如在第一王朝陵墓中发掘出的金的以及绿松石和天青石手镯，其中一只上面饰有荷拉斯神鹰雄踞王宫正上方的形象。在第一王朝韦提谟王陵中，出土了一件描绘国王鞭挞一个俘虏头部情景的牙雕。此外，在韦提谟王宰相的墓中也发现了不少美丽的金器。

到了古王国时期，工艺美术得到了进一步发展，具有重要意义的是，这一时期形成的基本形式和技术方法继续被后世采用或影响后世。工艺品包括用各种石料制成的器皿，有用贵重宝石和普通宝石制作的珠宝制品以及木制艺术家具、铜器、青铜器和陶器等，其中特别值得强调的是宝石镶嵌技术已被工匠熟练掌握，在胡夫王的母亲希太普·赫累斯王太后的墓中就发现了当时最大的一组镶嵌工艺品，它包括金器、镶有绿宝石和蓝宝石的银脚镯等。此外，许多对材料的加工处理方法，也首先在这一时期工艺美术制作过程中被运用和改进，然后才推广到雕塑及建筑等领域，如经过研磨的石面之美就是首先在工艺美术中受到赏识而后推而广之的。还有，古王国工艺美术品严谨、朴素、完整的形式也使得它引人注目。

中王国时期，城市生活的发达以及在掠夺战争中黄金、象牙及珍贵木材的大量流入，促进了工艺美术长足的进步。除了古王国所取得的成就被继续发展光大外，手工艺人又做出了许多新的贡献。珠宝工艺取得了特殊成就。在保存下来的花圈式冠冕、项饰、璁珞、宝石戒指以及其它制品上，可以看出其作工精细、造型美观、形式多样。

新王国时代，追求奢侈浮华的风尚对工艺美术发展的影响是不可低估的。这可以从图坦卡蒙陵墓中出土的文物中得到证实。出土的遗物中有刻有浮雕的金椅、镶有彩色宝石的金面罩和金人形棺等，其工艺精致，艺术品味很高。此外，还有形如莲花的雪花石膏器皿、装潢考究盛放脂粉的木盒等。

7. 古代埃及的音乐舞蹈

古埃及为数众多的艺术古迹及诗歌等文学作品为我们了解当时的音乐舞蹈发展状况提供了一定方便。

古埃及的文学除了记叙性的故事和散文之外，还有一些完整的、通过流传而保存下来的颂歌和诗。这类以歌曲形式撰写的诗都是可以唱的。如在一首歌唱朝阳的歌中，放在后面的、显然由合唱队演唱的叠唱句，形成了我们所熟悉的回旋曲形式：金色的光芒照耀在船首，

——拉神 喜爱它——
显示出海船的雄姿，
——拉神喜爱它——
你的声誉名扬地中海的岛屿。
——拉神喜爱它——
拉神起程了，目睹你的丰采。

——拉神喜爱它——

从这首诗歌的形式和结构上看，它具有由领唱者演唱并可自由拖腔和即兴表演的独唱部分，而且还具有在节奏和形式方面受严格规定的合唱叠句，这与现今上埃及农村居民的唱法相符合。这种对唱显然伴有舞蹈，并且也表达深化了的世界观和音乐观。形式完美的《七爱神之歌》是人们颂扬哈托尔神的歌，其美丽的歌词带有明显的叠句形式，而且多半是伴有舞蹈的：

我们为你演奏音乐。
我们为你的尊严跳舞。
我们歌颂你
直到云霄天庭。

你是君权的主宰，
是项链和叉铃的主宰，
你也是音乐的主宰，
世人都为之表演。我们每天都歌颂你的尊严，
从傍晚直到天亮。
登德拉的主宰，我们为你击鼓。
我们按节拍为你歌颂欢唱。

你是欢腾的主宰，舞蹈之神，
你是音乐的主宰，竖琴之神，
你是轮舞的主宰，花环之神，
你是没药的主宰，欢跃之神。

.....

在埃及，音乐主要被用于宫廷和宗教祭祀的仪式，被用于显贵府邸的娱乐，也被用于对国王、诸神和死者的颂扬。其中颂扬法老的赞美歌最多，并且往往同一题材有着无数变体。为了唤醒死去的国王，人们唱叠句歌曲“平安地醒来”，久而久之，它就成了宗教仪式中呼唤诸神苏醒的歌，每天早上所有的神庙里，人们都诵唱这首歌。史前文化的发掘地曾出土了大批乐器，由此证明早在史前，埃及人就已经知道使用乐器了。但这些“乐器”不能发出有规律的音乐，只能发出某种神秘的音响，所以更确切地说应称之为“音响器”。在巴达里有许多形式多样的对击棒出土，有笔直的、弯角形的或飞镖式弧形的对击体鸣器。以后从这类器具产生了经过艺术加工的对击板和响板。同一时期圆形的、蛋形的哗啷器也被发现，多为陶制的。从早王朝留下的图象资料中，我们知道这一时期使用的乐器。器皿状的鼓已被使用，多为陶制，也有石制的。

古王国留下了丰富完美的浮雕、雕刻和壁画，为我们提供了有关乐器、乐器的使用以及音乐和音乐生活的资料。在吉萨墓葬群发现的一幅画面上有两架弓形竖琴，形如铁锹，属于埃及典型的弓型类乐器。这种弓型竖琴已是一种非常成熟的弦鸣乐器，在形制上已经比较完美，在它之前还应有个较为原始雏形的阶段。在萨卡拉墓葬群中有一幅乐舞图，属于第五王朝的作品。

哈托尔神：司爱情和音乐的天神。

在上埃及的巴达里，内加达一号和二号发掘地点以及下埃及的梅里姆德和奥马里等地。

画面分为三层，中间一层为一小乐队，由一名吹笛者、一名吹单簧管者、一名奏竖琴者和4名作同样手势的乐师组成。在这4人中，至少有一人看来在唱歌。图中出现的长笛，是竹子制成的，即埃及民间音乐和艺术音乐中的奈伊。由两根同样长并对等钻孔的管子装配成的单簧管也与今天民间音乐中的乐器“祖马拉”相一致。就连指法和演奏姿势也相符合。画中的竖琴很清晰，琴颈上端琴弦的张法和固定方式都清晰可见。在下端，琴弦绕在一根可以上下移动的木棒上。说明当时已创造了移调装置，通过下按此木棒，所有弦就会同时进一步的拉紧，使声音提高。总之，竖琴、笛和双管音簧管这些具有特色的吹奏乐器，可以说是当时主要流行和使用的乐器。

中王国时期又出现了两种全新的乐器：两面蒙皮的大型桶形鼓和里拉琴。

新王国时期出现了更多的新乐器。在底比斯墓葬群的图像中看到两件以前从未见过的乐器：琉特琴和低音方型竖琴。前者可能由亚洲传入，后者则是在老式竖琴基础上改造而成的，这两种乐器常用来共同合奏。新王国时期，埃及同周边各国和各民族之间的文化交流日趋活跃。这时，小亚细亚的乐师和女舞师不断出现在埃及，伴随他们而来的有对非埃及神祇进行礼拜活动的歌者和祭司及新的乐器，也许还有外国乐曲被带入埃及。与此同时，埃及的艺术家也时常出访外国。在埃及出现的许多外国乐器也就是自然而然的事了。

从古王国时期开始，乐师的职业就已经有了比较细致的分工和高度的发展，并且已存在高水平的音乐生活。到了新王国时期，职业乐师已在音乐生活中起着重要的作用了。宫廷乐师还可以跟随国王到各处去，甚至在旅行时也不离开国王。从第十八王朝起，包括神庙乐队代表和宫廷乐队代表在内的全部等级均属职业乐师之列，这些职业乐师的地位高于参加私人府邸迎往送来和节庆活动的那些艺人。

五、古代西亚的艺术

两河流域历史最悠久的文明发祥于幼发拉底河三角洲南部。首先迁移到这块土地上的苏美尔人，建立了一批城市，促进了这里文明的发达，但苏美尔人的渊源至今还不清楚。在宗教信仰方面，与古代埃及人不同的是他们对死后的住所——墓葬毫不介意，而是像一些皈依不可抗拒的自然力的教徒。他们把无力支配的自然力及战争引起的生活大变动都归之于神，他们的神祇就是自然力，日月星辰等物在他们的宗教生活中扮演着重要的角色。

比苏美尔人晚些，闪米特人移居到幼发拉底河三角洲的北部。他们在外貌和语言上与苏美尔人都不相同。开始，这两个部族之间没发生什么联系，后来时间一长，相互之间的交往就不可避免了。通过经济上、文化上的交往，他们各获裨益，相互受到影响。

苏美尔人建立起城邦国家，由一些小的城市国家如乌尔、乌鲁克、拉伽什等组成。到公元前 3000 年下半叶，被北部地区兴起的阿卡德人接管。阿卡德人是闪族中的一支，他们在统治者萨尔贡一世的统帅下，不仅征服了苏美尔人，而且还将他们的统治扩大到东越波斯湾，西达地中海，建立了统一而强大的苏美尔-阿卡德帝国。这个帝国延续了 200 年。公元前 2190 年，库提人侵入两河流域，取代了阿卡德的统治，但在库提人统治薄弱的苏美尔，古地亚贿取地位后实施改革，使苏美尔复兴起来。最终，乌尔人赶走了库提人，重新统一了苏美尔-阿卡德地区，建立了乌尔第三王朝。乌尔成为西亚一大强国后又陷入分裂。公元前 2000 年，阿摩列伊人从西进犯，势如洪水。阿摩列伊人也是闪族的一支，他们开始只是定居在河上游的一座称为巴比伦的小镇上，经过 100 年的战争，最终在汉谟拉比帝王时期统一了两河，成为整个美索不达米亚的主人，第一个巴比伦帝国创建起来。

1. 苏美尔时期（公元前 2600—前 2350 年）

公元前 2900 年左右，苏美尔不是一个在统一君主下的国家，而是许多各自为政的小城邦，如乌尔、乌鲁克、拉伽什等。这些小城邦之间互相争战，都力图控制邻邦。在这期间，乌尔的长官作为享有威望的君主，征服了一些松散的城邦，于公元前 2600 年建立了乌尔第一王朝，此时，拉伽什是一个独立并存的政权，乌尔第一王朝时，文化发达，影响遍及两河流域。但到乌尔第二王朝末期便衰落了，陷入半割据状态，终被阿卡德人接管。

在建筑艺术方面，由于两河流域缺少埃及那样众多的山石，所以自古以来是以土砖为主要建筑材料，烧过的砖极其少见。这种土坯当然不比石头，它经不起风吹雨打，因此，由它建起的建筑物也就无法被较完整地保存下来。乌尔第一王朝第二位国王安尼帕德，于公元前 2550 年在欧贝德建造了埃尔·欧贝德神庙，它是最古老的大型神庙之一，建造在大型平台之上，平台是用整平的粘土构成，基座 32 × 25 米。平台与圣堂的墙垣，用竖直线凸缘加以等距分划，平台下部为防雨水，涂上了黑色沥青，上部则刷成白色，形成了水平方向的划分。竖直线与水平划分造成了一种节奏感和稳定感。

神庙门前两侧是狮子雕像，这恐怕是两河流域最古老的看门雕塑了。狮子是木制的，外涂有一层沥青，再压沾花纹铜片，眼睛及伸出的舌头均用彩石镶嵌而成。在神庙的正前方，有两根枣椰木的圆柱；圆柱的一部分镶嵌着

彩石、贝壳，另一部分则用有彩钉的金属片钉在木制底座上。显然，当时的镶嵌技术已经比较成熟。在这两根圆柱上托着一块青铜匾，匾上浮雕加圆雕，其高超的技艺令人赞叹。上面刻有一只狮首鹰身的怪异动物，它用爪抓着一对分立在它两侧的鹿，象征着动物的守护神伊姆杜吉德。这种由不同动物的不同部分组合起来的怪兽，是苏美尔人信仰中的一部分，它在圆柱形印章上不断出现，并在后来的艺术作品中流行。

神庙里面的墙壁上镶嵌有陶片作为装饰，这种陶片与马赛克相似，在原始时代的乌鲁克就已被采用。墙壁的顶端，有涂沥青的铜制飞檐，上面用贝壳和石灰石块镶嵌成一幅宁·胡尔萨杰女神的种植园图。图中的女神被绘成一头母牛，象征月亮的乌尔守护神纳纳尔被选作她的丈夫，以一头健壮的公牛形象出现。此外，神庙里还有一排公牛木雕，覆裹铜片，技艺也十分精巧。

苏美尔时期的雕刻作品以小型为多数，技术不够成熟，细部刻画极少，人物躯体往往不合比例。由于每个城市都以自己的神祇做主宰，因此雕像的制作可能出于宗教的目的。它们被摆放在神像周围，让神时刻受到礼拜和贡奉。这样，我们看到的这些雕像，就表现出如下简单划一的面貌：身体僵直，双手为祀神呈合拢状，眉毛连在一起，眼睛睁得又圆又大，有些出奇，表情中流露出向神祈求的真情。这些小雕像通常以一些精细和色泽变化的石料为材料雕成，多少增加了自身的价值。

苏美尔北部的一些雕刻家的作品与上述南部雕像的程式不同，他们多让雕像取坐姿而不是站姿。如贵族伊本伊尔像，上半身袒露，下半身穿着由一绺绺羊毛编成的质感很强的裙衣，雕像双手合于胸前，泰然自若，俨然统治者的形象。

浮雕作品在各城寺庙里都有发现，它们大多被镌刻在正方形的石灰石板上。石板正中央常留有一个钻孔，可以把一根钉状的陶棒插入其间，使之固定在神庙的宗教礼器上或祭礼场所的墙上。浮雕所反映的题材大致相同，多是颂扬为神祇大兴土木的业绩及举行的庆典，或是军队战胜敌方的史实。浮雕内容的千篇一律达到了这样的程度：若某处浮雕中缺少一块，可以在其它地方的浮雕中找到一块差不多的拼凑上。哈法加出土的浮雕，记载着神庙落成的庆典。画面分3层，衣服及人体本身雕刻得很简陋，艺术水平很低。描绘国王的浮雕，手法一样的粗糙简陋。国王与其家人在一起倒也容易区分开，因为国王比其中任何人都刻得高大，且家人的裙子上都刻着他们自己的名字。

在拉伽什发现一块战争题材的浮雕纪念碑，上面记载了拉伽什第二位国王安纳吐姆攻克邻邦乌玛的情景，被称为“鹫碑”。碑体保存下来的只是片断，但仍可以从中看出苏美尔纪念浮雕的基本原则。这种原则与埃及相类似：画面用水平线分隔成一层一层，每一层的图案往往是不同时期的插曲，这些插曲构成了对某一事件的叙述，看上去一目了然。全体人物的头部都放在同一水平上，国王与神祇的形象用极为高大的比例显示出来，使构图里的中心人物格外突出。人物的形体被程式化地置于画面上：头部和两脚转向侧面，两眼和两肩为正面。在“鹫碑”的一面上，刻划了拉伽什守护神宁吉苏尔的高大形象，他把敌人装入一张绳网，另一只手举着一只狮头兀鹰，兀鹰的两只利爪抓着一个兽头。在“鹫碑”的另一面的上部，描绘了国王及手下的将

士身披方形铠甲，脚踩敌人尸体，下部是国王独自驾驭战车，率领手持长矛的队伍，追杀敌人。整个浮雕是粗线条的，人物造型同一，但构图饱满、气势雄厚。艺术家并没有受人物真实大小的约束，有意将敌我双方在形体的大小上拉开距离，从而体现了胜利者的高大。

金属雕刻以及其他种类的工艺美术制品，在古代东方享有盛誉，世界上最早的青铜器就出现在这里。在神庙里，人们发现几件做工极为精致的铜制工艺品。如在哈法加发现的青铜香炉架，四脚底座上站着一裸体男子，他身形修长，头顶支架，双手交叉胸前，给人以安定感。苏美尔人还可以用几种金属混合制成工艺品。如在一座王陵中发现一件小型神话动物雕刻，形似长着翅膀的小山羊，站在嵌有贝壳的木底座上，前腿搭在一株用纯金打制成的枝叶茂密的树上。小山羊的头和腿是金的，背上的翅膀羽毛采取镶拼作法，上部用贝壳，下部用蓝宝石。小山羊有时被当作塔穆兹神的化身，那棵树则是象征生命的圣树。这类造型与苏美尔人的信仰和神话有关。对动物形象的刻划，在苏美尔艺术家那里显得得心应手。如在乌尔城王陵中发现的大概是装饰在一台竖琴的前板上的金牛头饰。它的眼睛、牛角和胡须都以宝石镶嵌，艺术家出色地强调了公牛那吹胀的、仿佛在抖动的鼻子，整个牛头昂扬挺视，气势夺人，有一种超凡脱俗之感。大概这是一只与神有关的牛的形象。金牛头下面的装饰板以黑色为底，上面用贝壳及石块组成装饰画面，画面的内容似乎是某个神话，分为4层：第一层是英雄吉加美士抱着两头长有人头的公牛。第二层是为宴会送酒端菜的狮子和狼。第三层是演奏竖琴的驴和闻声起舞的狗熊。第四层是一个半人半兽的怪物和一只山羊从一只大瓮中拿东西出来。这种把贝壳、石子或象牙等物先刻成人物、动物的形状，然后再分层巧妙地固定在涂有沥青的平面上而组成一幅图画的技术，在当时已是苏美尔艺术家所擅长的了。类似的作品还有一幅，考古学家们称之为“军旗”，它可以说得上是这种镶嵌艺术的典范了。上面有激战、凯旋、押回俘虏、奉献贡品和欢庆胜利等场面。为了表现这些场面，艺术家把画面分成若干层。第一层是描绘乌尔王巡视战利品。他手持长盾，在全副武装的士兵陪伴下视察战俘。第二层是战斗场面，将士们手拿武器正在与敌人格斗。第三层是几辆战车在战场上飞驰，“军旗”的背面描绘了欢庆胜利以及获得掠夺来的战俘及牲畜的场面。整个作品是用天青石、贝壳与肉红石髓镶嵌而成，色彩绚丽，十分精美。

圆柱形印章也是苏美尔时期艺术表现的一个方面，在印章上反映出苏美尔的神话、宗教等内容。如有关吉加美士的传说。吉加美士被传为一个具有不可战胜的威力的英雄，在印章上经常刻划吉加美士同伤害家畜的猛兽进行搏斗的情景。而画面总是刻在一块长方形的面积内，画面之间用镂空的花纹连接，有时花纹本身可能就是印章主人的名号。

2. 阿卡德王朝（公元前 2350—前 2150 年）

定居在两河三角洲北部的闪族人逐渐壮大，他们利用苏美尔国势衰败之机，在萨尔贡的率领下，于公元前 2350 年推翻了苏美尔政权，并在北方建立了新都——阿卡德。阿卡德王朝是两河地区第一个以君权制为核心的奴隶主占有制王朝。

在统一了两河流域之后，阿卡德王朝兴修灌溉系统，统一度量衡制度，

经济上通商开放，同时向外军事扩张，最后一直打到北至叙利亚、东到伊朗、西至腓尼基。到纳拉姆辛国王时代，阿卡德王朝达到顶盛。但在阿卡德王朝建立 200 年之际，居住在波斯边境山区的库提人进犯两河流域，结束了阿卡德王朝的统治。

阿卡德文明直接导源于苏美尔文明。闪米特人虽然征服了苏美尔的城市，但由于他们曾长期生活在苏美尔的统治下，在文化上形成了对苏美尔的长期依存关系，这就决定了阿卡德人的文化是在苏美尔文化基础上进一步发展的。

在建筑艺术方面，阿卡德人没有多少新的创意，多半是做些重建或扩建苏美尔时期神庙的事情。

在雕刻艺术上，与苏美尔相比，阿卡德时期有很大的发展，特别是朝着现实主义方向进了一大步。国王纳拉姆辛的胜利石柱可以说是最具代表性的杰出之作。纳拉姆辛石柱高 2 米，看上去像个小型纪念碑，它是用红砂石制成。这是一件形似陡峭山壁的石头，高大的纳拉姆辛王站立在最高处，也是浮雕的中心，他手持弓箭，统领军队，头盔上带有角状饰物，象征着神和权力。遭受打击的敌人正在哀声求饶，战士们精神抖擞、士气高昂，在国王的统帅下向上挺进。天空中闪烁的星星是神之象征，意指战斗的胜利仰仗了神的助力。整个浮雕展示出一幅雄伟壮观的场面，令人难忘。值得注意的是艺术家没有以传统的方法把画面分割成“横带”，而是极有创意地运用了对角线结构方法，生动地再现了军队翻山越岭的场面。

圆雕作品也具有了新的特征。在尼尼微出土的一件青铜头像，可作为这方面的精品。这一头像上没有说明其身份的铭文，但从雕像那庄重、威严的神情及他那皇冠似的发辫（当时只有国王才梳这种发髻），推断此像为阿卡德一位国王的肖像。这尊雕像，线条流畅概括，刻划出一位形象真实、充满坚强自信的君王，具有鲜明的个性特征。这种高超的造型功力，使之同时代，甚至以后较长时间内的同类作品都叹之莫及。

圆柱形印章艺术发展到阿卡德王朝，可以说进入了一个全盛时代。无论是题材的丰富性上，还是镌刻工艺的精美上都超过了以前时代。苏美尔传统的神话题材在阿卡德印章上继续得到体现，吉加美士及其功绩依然是主要题材之一。但在另一方面，艺术家们开始尝试把现实主义手法与丰富的想象结合在一起，想象力极为丰富的神话故事出现了。最著名的是牧人埃塔那的故事：他的羊群患了不孕症，于是他乘着雄鹰飞向天空，去探寻生命的奥秘。地上的万物望着凌空翱翔的埃塔那，都惊呆了……画面虽小，但画中的形象却真真切切。此外，艺术家们在塑造人物和动物的躯干时，比以前有了更强的体积感，更加强调地表现身体的肌肉。

3. 复兴时期的苏美尔艺术（约公元前 2220—前 2104 年）

阿卡德王国在纳拉姆辛的儿子执政时期，开始走向衰落。强悍好斗的库提人便乘虚而入，取代了阿卡德王国的统治。然而，库提人宁愿守在北方，只要求苏美尔各城邦定期向他们缴纳贡税，各城邦仍享有一定程度的自主权，这就给苏美尔各城邦以喘息的机会，重聚力量。拉伽什的统治者古地亚

尼尼微，在今伊拉克北部摩苏尔附近，是古代亚述帝国的首都。

借此机会实施改革，发展自己，使苏美尔艺术在这个原本就是苏美尔文化中心的城邦复兴起来。与此同时，逐渐强盛起来的乌尔人赶走了库提人，乌尔的统治者乌尔纳姆自封为苏美尔-阿卡德王，建立了乌尔第三王朝，它继阿卡德之后扮演了新的国家统一者的角色。苏美尔-阿卡德的建筑艺术在这一时期达到极盛。

拉伽什的首领铁喜·古地亚以大量的贡物换得信任，使拉伽什得以相对独立。借此，古地亚加强与其他民族在经济上和文化上的交往，这对艺术的发展产生了很大的推动作用。古地亚本人，首先是由于他的建筑活动以及对修复古代建筑物的关怀而受到颂扬。但得以保存下来到今天的这一时期的建筑物却没见过什么，我们所能见到的到是同一时期乌尔人的建筑。如世界著名的齐古拉，就是这一时期两河流域典型的建筑物。它是一个宏伟的多台阶的神庙基座，主要用砖块砌成，其基本结构在苏美尔时期已经初步奠定，即单层高台的“白庙”。在单层高台的基础上，乌尔人又把它发展成为多级台庙——齐古拉。乌尔塔庙就是这一类建筑的代表，体现着苏美尔人重获荣光后的新观念。乌尔塔庙高约12米，基长62.5米，宽46米，台基分3层，每层高达11米左右，向上缩减，形似金字塔。目前下两层保存较好。据说当年4层各有不同的颜色，最底一层为黑色，并涂上了沥青，象征地下世界；第二层为红色，象征人间世界；第三层为青色，象征天堂世界；最上面便是神庙本身，为白色，象征着日月为人类和万物带来的光明。有一条穿越各级台座直通顶端白庙的阶梯，供祭祀的人上去。此外，在乌尔古城，人们还发现了它的护城河、城墙和宫殿等。

古地亚统治的拉伽什虽没留下什么建筑文物，但是却留下了极为丰富的、高水平的雕刻作品。相反，在乌尔却未能找到这一时期的雕像。

古地亚坐像是保存下来的若干古地亚雕像中一件优秀之作。这一坐像，表现古地亚坐着研究建筑设计图的神态。他双眼直视凝神，似正考虑着什么，双手合于胸前。膝头放着神庙的设计图，说明他对城里的神庙建筑十分关注。雕像身着单薄的长衣，右肩袒露，透过薄软的衣衫可以感觉到下面的手臂，肌肉、衣褶在质地坚硬的闪长岩上，表现的维妙维肖。由此可见，在造型的感受上，这一时期的艺术家比以前有了较大的提高，技巧更加纯熟。

乌尔第三王朝的开国君主乌尔纳姆为使自己的功绩留芳百世而把它刻在了石碑上。这块石碑可以说是苏美尔艺术家当时最有成就的浮雕艺术作品。它的画面按传统仍分层排列，题材各自独立，除了每层都有国王出现外，它们相互间看不出有什么联系。

4. 巴比伦时期

乌尔第三王朝崩溃以后，两河流域又陷于分争。重新统一两河流域的是巴比伦。巴比伦土地肥沃，位于西亚商路线上，利于经济和文化发展。早在乌尔第三王朝时期，巴比伦的地位就已日渐重要。公元前19世纪中叶，据有其地的阿摩列伊人建立国家，史称古巴比伦王国。到公元前18世纪，巴比伦在其第六代国王汉谟拉比的领导下，最终统一了两河流域，建立了巴比伦第一王朝，立都巴比伦城，成为最强大的奴隶制国家。古巴比伦时代继承了古代苏美尔-阿卡德文明的遗产，将两河流域的文明推向新的高度。但是，巴比伦时期的艺术作品能够得以保存下来的很少。因为在汉谟拉比王去世后不

久，赫梯人、加喜特人和亚述人先后洗劫了巴比伦城。宫殿遭破坏，珍贵的艺术品被掠夺，现藏于巴黎卢浮宫的汉谟拉比法典碑是最重要的、也是最珍贵的作品了。

汉谟拉比法典碑，是古巴比伦王国杰出的雕刻作品，它既是件艺术珍品，体现出当时雕刻风格及所达到的水平，又是件珍贵的文物，是研究巴比伦社会、经济及法律制度最重要的史料。汉谟拉比法典碑高 2.25 米，以一整块黑色闪绿石的石柱雕成。碑的上半部分刻划的是汉谟拉比国王站在太阳神与司法神沙玛什面前，接受法典：高大威严的太阳神，头戴螺旋形宝冠，身着长袍，端坐在宝座上，郑重地将法典交给站在面前的汉谟拉比，表现王权神授的思想。相比之下，国王明显的矮小，体现了神凌驾于人之上的观念。但艺术家在刻划汉谟拉比国王的时候，克服了全部侧面正身律的程式化传统，使国王表现为一个形态自然而协调的真实的人。整个场面庄严神圣、等级分明，不容质疑。这种授权的场面在上一个时期就已经出现过，而自此以后出现得就更多了。

5. 两河流域的音乐

对两河流域音乐艺术的了解，几乎只有图象资料和文献资料——这些第二手资料，可供我们使用。久远时代的音乐，作为时间的艺术已永远无法追回。比较幸运的是，图象资料如雕刻、浮雕、壁画等以及在发掘中出土而保存下来的乐器，为我们了解那时的音乐提供了较为丰富的材料。

在两河流域，音乐表演的场面经常被刻划在印章、石柱及石板上，以文字和画面对统治者歌功颂德。如在乌尔地区国王墓葬中发现的镶嵌拼制的艺术作品“军旗”中，就展示了伴有音乐和歌唱的宴会。在公元前 2000 年初开始成套制作的陶俑和具有人像的陶制浮雕也大量记录了音乐演奏者的形象。对了解两河流域音乐最具重要意义的考古发现要算是乌尔国王墓葬群发掘出土的乐器了。虽不能说它们是美索不达米亚音乐文化最早的乐器，但也许能说是保存下来的公元前 3000 年最重要的乐器。“在墓葬中发现了 9 架里拉琴的残余，其中 5 架可以修复。此外还有竖琴、吹奏乐器和对击板。尤其是弦鸣乐器有如此完美程度，不得不令人推测这些乐器已经历了一个较长的发展阶段。里拉琴和竖琴豪华瑰丽的构造形式，一方面表明其拥有者的富有，另一方面也显示出这些乐器制造者令人叹为观止的手工艺艺术技能。要制作具有金、银和青铜的公牛头饰，具有玛赛克彩石的镶边，又具有艺术性镶嵌工艺的极为复杂的里拉琴，制琴艺人必须掌握木材、金属和宝石等方面的加工技艺，并须具有卓越的艺术才能，尤须掌握有关音乐和声方面的丰富知识，以解决音响的种种疑难问题。”自公元前 2700 年后，里拉琴的图像就时常出现在印章及浮雕上了，而公牛形状的共鸣箱可以说是苏美尔里拉琴的典型特征。显然，弦鸣乐器在苏美尔音乐文化中起着重要的作用。通过图像可以证明长笛也是苏美尔人的乐器。在乌尔国王墓葬群中，也出土了带有指孔的银质管状残件。有人认为这是一种双簧管类型的双管吹奏乐器，它的形状与苏美尔国王乌尔纳姆墓碑背面所描绘的一样。此外，还发现诸如小号类型的乐器、小型框式鼓以及对击棒、对击板和哗啷器等乐器。

〔德〕希克曼等：《上古时代的音乐》，第 83 页。

琉特琴——具有棒状长颈和特小音箱的琉特琴，在阿卡德时期首次出现。在古巴比伦时期，出现了一种新的竖琴形式：三角竖琴。后传入埃及和其他地区，成为颇为时髦的乐器。

从楔形文字记载来看，早在苏美尔国家的神庙中，音乐就已是祭神活动的基本组成部分，乐器被看成是神圣的祭器。职业乐师和半职业乐师开始出现，有神职乐师，也有宫廷乐师。乌尔第三王朝时期的一些文献上一再提到在王室供职的乐师。从中我们了解到当时宫廷乐师具有很高的地位和很优厚的待遇。有意思的是，乌尔国王舒尔吉本人也是一个颇具音乐修养的人，在“舒尔吉颂歌”中，他夸耀自己的音乐才能说：对他来说，凡是涉及音乐的，诸如作曲、演奏等，都一点不感到困难。他可以凭音乐平息心头的怒火。他坚持不断地练习演奏并可以迅速掌握不熟悉的乐器，还可以自如地演奏弦乐、弹拨乐，吹奏管乐器，多才多艺，音乐修养比他的乐师毫不逊色。

总的看来，在当时无论是在重大的节庆活动中，还是在祭礼活动中，音乐都占有重要的位置，且音乐艺术已具有了相当的水平。

六、古代印度的艺术

世界文明古国之一的印度得名于它西北部最大的一条河流——印度河。它位于亚洲东南部，为一个大半岛，由于半岛很大，也称为“南亚次大陆”。古代印度就是南亚次大陆的地理统称，它包括现今的印度、巴基斯坦、孟加拉等 8 国领土。它北宽南窄，三面临海，东临孟加拉湾，南接印度洋，西濒阿拉伯海，只有北面背依世界屋脊——喜马拉雅山脉。在西北部它有一处低的缺口，因此在水上交通工具未使用之前，印度要想获得与外界沟通和交流是相当困难的，也只有西北部的缺口提供了这样的可能，成为与外界发生联系的交通要道。这样在很大程度上，古代印度的艺术基本是缘于自身而得以发展的。如果说有外来的影响，那就只有来自于西北部了。西北部的雅利安人、波斯人、希腊人、大月氏人、突厥人等都曾出入于此地，这些外来者一方面造成对印度本土文化的一定冲击，另一方面他们也带来了新的不同的文化并与印度本土文化相融汇，使得印度文化艺术具有其独特的风格和复杂的渊源。

南亚次大陆早在 50 万年前的旧石器时代就有了人类及其文化。中石器时代的文化遗址在很多地方，如古吉拉特、腊贾斯坦和纳巴达河一带等地都有发现。到了新石器时代，分布的范围就更大了，西起俾路支斯坦，东达阿萨姆，北起克什米尔，南达迈索尔等。各个地区文化发生的早晚和持续时间的长短不一样，但总的年代跨度大约是公元前 4000—前 1000 年。其中，俾路支斯坦山谷的高地和阿富汗的东南部文化发展较快，所谓“前哈拉巴文化”就是首先在这里发现。

所谓“前哈拉巴文化”，意即哈拉巴文化的前驱，其遗址有的处于哈拉巴文化的下层，有的与哈拉巴文化重叠。从伊朗东界到南亚次大陆西北部都有，范围颇广。据测定，其年代约为公元前 2700—前 2400 年间。

前哈拉巴文化时期，红铜器，如斧、锤、别针等在遗址均有发现，只是数量较少。陶器以轮制为主，器壁较薄，大多在黄、红色的陶衣上施以红、黑彩而形成双色或多色彩陶。彩陶上的装饰图案有较为复杂的几何纹，也有动、植物纹。到了后来，简单的带纹彩陶流行，被称为“科特迪吉文化”。同时，也有素陶、灰陶。在陶塑一类作品中，有赤陶女像和公牛像。最后要特别提到的是，在前哈拉巴文化的遗址中出现了由村落向设防的城镇转化的过程。在蒙迪盖克的第四期，居住区有卫墙和用晒干的砖块砌成的方形棱堡，同时还发现了宫殿和庙宇的遗迹。在科特迪吉则有城堡和外城两部分，有设的城墙和排列整齐的道路与房屋；城墙与房屋的墙基都用石料，墙的上部用泥砖；城墙之间有棱堡。城墙高约 4.5 米，防洪水或人、畜的侵袭。城市的雏形已初具规模。最终这里的文化毁于大火和战争，留下很厚的黑土，在黑土之上建立起来的就是哈拉巴文化，古代印度真正的文明即从此开始。

古代印度河流域文化也称哈拉巴文化，因其主要城市遗址哈拉巴而得名。以前印度的文明史被认为起于公元前 15 世纪，即起于雅利安人进入印度次大陆以后的吠陀时代。但自从 1922 年哈拉巴和摩亨佐·达罗城市文明被发现，便改变了这一看法，从而把印度古代文明史向前推进了 1000 年。

1. 城市建筑

哈拉巴文化是地域上最广阔的古代文明之一，其范围西起苏特卡根·杜尔（距伊朗东境约 40 公里），东抵阿拉姆吉尔普尔（德里附近），北至曼达，南达马尔范、佐克和戴马巴德等地。它基本上是一种城市文化，迄今已发掘的哈拉巴文化遗址共约 250 多处。在各城市遗址中，哈拉巴和摩亨佐·达罗规模最大，最具代表性。此外，还有一些比较重要的城市，如强胡·达罗、卡里班甘、罗塔尔等等。

哈拉巴城址发现于 1921 年，城址位于旁遮普地区拉维河（印度河支流）的左岸，它是印度河流域最古老的城市之一。哈拉巴的遗址曾遭到毁坏，但从其残存的遗迹中犹可见其大体的轮廓。该城由卫城区和下城区组成，西面的卫城近似平行四边形，南北长约 400 米，东西宽约 200 米。卫城四周以砖墙环绕，砖墙基底厚达 12 米，形成城堡。卫城北有座大粮仓，附近有打谷场，还有作坊及两排劳动者居室，大概可容纳数百名雇工和奴隶。

摩亨佐·达罗的遗址于 1922 年发现，城址位于距哈拉巴 648 公里外的印度河流域信德的拉尔卡纳县，靠近印度河的左岸。它是印度河文明的典型城址之一。城市由 7.6 米宽的道路分隔为南北两个部分，并划分出 12 个区，各区内又由小路划分为若干小方格，而后排列房屋。据认为，该城至少重建过 9 次，有时是因洪水灾难性的泛滥所致，然而，建设者每次都遵循首批城市奠基人的设计把街道建得如格子网一样，以后一直延续下来。城市的西侧为正城，是政治、宗教中心，内设高 10 米左右的台基，其四周有防御的塔楼。城内主要建筑物有位于中央的宽大的公共浴室，浴室中心是长方形浴池，长 12 米，宽 7 米，深 2.5 米。两边有砖梯下到池内，池底与池壁用砖砌成，中间夹有沥青，以防漏水。水由邻室的一口水井提供，浴池的一个角落备有出水口。这个大浴池的确切用途尚不能肯定，一般认为是信徒们进行沐浴礼仪的地方，即为一种举行宗教礼仪的场所。大浴室东北有一组建筑群，其中有一座大厅，可能是最高统治者居住的地方。摩亨佐·达罗的粮仓位于卫城的西边，在 27 根长方体的砖柱上建立了一个大的木头粮仓，面积为 50×25 平方米，内部有成行的砖台，行间有过道隔开，可以通风，以保持仓内适度的干燥。在那个时代，没有什么能比粮食更有效地控制社会和经济了。此外，在卫城的南边还有一组建筑物，其中心是一座约 25 米见方的大厅，大约是个会议厅的遗址。

摩亨佐·达罗的下城是居民区和工商区。街道纵横交错，排列整齐。主要大街宽 10 米，长的街道有 0.8 公里。街道底下有排水道与住宅的排水沟相通，形成完整的排水系统。房屋大多用红色烧砖建筑，但其大小、高低及设备方面差别很大。富人的房间宽敞、间数多，有浴室，砖井和下水道，有的还是二三层的楼房，配有木制阳台可以俯看庭院。穷人的房屋则为简陋、低矮的茅舍。此外，还有一些房间是店铺或制陶、染布、铜匠、珠匠等的作坊。

哈拉巴和摩亨佐·达罗两座城市的建筑术可以说达到了很高水平。它们各自的总面积都约有 85 万平方米，居住的居民大约都在 35,000 人左右，它们相距约 648 公里，可能是两个彼此独立的国家的都城，或为许多城邦联盟的中心所在地。城市不仅建筑整体规划出色，且设备也相当完善。摩亨佐·达罗的全城排水设备系统，在已知的当时古代东方城市的排水系统中是最完善的。有主渠、沉淀池、排除雨水的阴沟。整体设计细密，工程质量上乘，充

分表现出印度河文明城市设计的高度水平。

2. 雕塑、印章及工艺美术

就目前已经出土的哈拉巴文化的文物看，其社会生产已经有了很大发展。农业方面，已种植了大麦、小麦、稻、胡麻、豆类、棉花等，其中棉花的培植，印度次大陆可能是最早的一个地区。除农业外，畜牧业也得到发展，已驯养的牲畜，有水牛、山羊、绵羊、猪、狗、象、骆驼和驴等。在手工业方面，金属加工业、制陶业等都很发达。人们已学会制造铜与青铜的工具和武器，并且在金属的冶炼、锻造和焊接方面都发展到较高的技术水平。需要特别提到的是，至今在印度还被一些手艺人使用的“失蜡”铸造法在当时已被采用。它是这样一种方法：先用蜡做成模型，在蜡模外裹上粘土壳，然后拿去烧，泥土变成硬的铸模，而里面的蜡融化后倒出，随后熔化的紫铜或青铜注入内腔中，冷却后即告铸成。在陶器的制作上，也显示出当时人的审美能力及智慧水平。当时的陶器主要是用陶轮制成，胎呈红色或黑色，素陶和彩陶都有，烧制得很精致。彩陶一般是在红色滑泥上着黑色彩饰的红黑陶，上面绘有圆圈纹、鱼鳞纹等几何纹，以及图案化的植物纹，鸟兽纹等象生纹。陶器的典型器形色括杯、碟、碗、扁壶等，其中尤以高圈足的盘和通体带孔的圆筒深腹器最富特征。

印章在哈拉巴文化中可以说是一种具有很高艺术价值的东西了。它多是用皂石、粘土、象牙和铜制成，形状及大小都相差不大，一般在2—4厘米见方。在印章背后通常有一突起的穿孔，应该是用来穿线配挂的。迄今为止，发现的印章已有上千枚了。在印章上刻有文字和雕画。与文字相结合的雕画以动物形象为多，并且常为较短的单行，多在20个符号以内，自右至左，字体清晰。专家们对这些语言符号的认识还不一致，有待于进一步的探究和鉴定。就目前，已破译出来的看，有许多是表示人的姓名和他们的社会地位的，如果人们能够进一步地破译印章上的内容，那么印度古代历史中的一些不解之谜将有可能得到解答。但不管怎么说，刻在印章上的动物形象，其技艺之精湛，确实令人赞叹。所刻画对象有老虎、大象、独角犀牛、野兔、鳄鱼、羚羊、公牛及身首奇异的动物形象等，出现最多的是一种无隆背的独角牛，它经常与另一物体一起出现在画面中。对这一物体，有说是牛食槽，有说是香火钵或祭坛的。印章中也有人物形象，但总的说，数量少，刻划较粗糙，不如动物的精致。摩亨佐·达罗的一枚印章上，刻划着戴有一对长角头饰的三面男神，裸体呈瑜伽姿势坐在宝座上，带满手镯的手臂向外伸展搭在膝盖上，身边有象、虎、犀牛和水牛，座下还有一对鹿，有些考古学家认为，这枚印章表现的可能就是后来的湿婆神。图案的整体安排和气氛也给其中的人物和动物罩上了神的光彩。这里值得注意的是一个细节，即神座下的一对鹿，这与后来佛教艺术中，一对鹿簇拥着佛祖释迦牟尼宝座中心轮的形象不能说没有关系。湿婆在后来出现的印度教中坐骑的是头公牛，其公牛与哈拉巴文化印章上公牛的风格基本一致。此外，哈拉巴文化遗址中出土的象征男性生殖器的石刻，也与后来婆罗门教湿婆的生殖象征相吻合。

在哈拉巴文化遗址中，还出土了一些包括动物和人物在内的赤陶、粘土的小雕像。赤陶作品中有大量的“母神”像，它们都突出地刻划了女性的特征，特别是生殖特征：饱满的乳房，宽大的臀部。这些雕像似乎是集土地和

生殖功能于一神赐予印度人的。在摩亨佐·达罗出土了唯一的一个少女小铜像，高 14 厘米，很象舞蹈的女子。她赤裸着修长的身体，高昂着头部，右手撑在右臀上，左臂从手腕直至臂根部密密地套满了手镯，手拿一小碗放在左腿上，看上去自信有余透出傲慢，显然属于都市文化的一景。由于在那个时候，舞蹈和宗教像后来寺庙里的女舞师和印度教的关系一样，也有着类似的相互关系，所以大致推测，这个少女雕像所塑造的是一位著名的女舞师。与此同此，在哈拉巴遗址中还发现了一些用石灰石雕刻成的残缺的男性舞蹈者的躯干像。像的双腿断裂，两肩前面留有钻孔，大概是准备连接分开雕刻的手臂用的，乳头也是分开雕刻的，但保留完好。阴茎处有一个挺大的洞，想必原来应当有一个竖起的阴茎插坐在此。雕像虽仅 9 厘米高，但很精致。有些学者认为它是后期地中海世界的输入品，但也有人认为，它属于印度本土的创造物，理由是该作品所蕴含的内在生命力并不像西方雕塑作品那样是建立在解剖学的基础上。从雕像那一定程度突起的腹部造型上可以看到印度后来造型艺术的特征，同时从它身体上还似乎可以感受到后来瑜伽控制呼吸的方法。

人们似乎不清楚哈拉巴统治者的其形其名，因为他们大多从不有意炫耀自己的成就，为自己树碑立传。但只有一个例外，那就是在摩亨佐·达罗出土一尊用滑石刻成的雕像。这尊雕像在造型风格上与两河流域苏美尔人的头像雕刻很接近。这位长者翘首，面朝前，厚厚的嘴唇下留着较长的、细心梳理过的胡须，上唇剃刮干净，头发梳成卷状，贴头皮向后背着，发束中央饰一扁平的圆形装饰圈。双眼以贝壳镶嵌，因残缺只剩一眼还有贝壳，似乎是印度强烈的阳光使他眩惑，眯缝着眼睛凝视着世界，看上去像是刚从沉思中回过神来，考虑着什么人间的事情。他身着长袍，上面装饰着三叶形图案，在早期埃及、克里特岛、美索不达米亚，这种三叶形是用来表现神圣的一种图案。有关他的地位线索是其长袍斜披而袒露的一支肩膀，这是约 1000 年后佛祖在世时一种享有威望的象征。由此推测哈拉巴也许有过同样的袒肩风俗，而此像为一尊僧侣或是僧侣一国王的雕像。

其他手工艺术品的制作也很发达。从出土的陪葬品和一些装饰品中，我们可以感觉到当时人们手工艺水平所达到的高度。他们制作串珠、手镯、宝石珠等，还从事象牙和石料加工业。其中尤以肉红玉髓珠的制作最为精巧。“珠宝匠首先要把玛瑙料和肉红玉髓弄成约 3 英寸的小棒，然后打磨、抛光成更短的圆柱体，最后才打眼穿成串珠形的项链。为了实践一下制作过程，考古学家从作坊里拿来一台石头钻机和一些磨料粉，试图钻一颗毛坯珠，用了 20 分钟只是在珠子的底部钻下去浅浅的一点，以这样的速度要钻穿一颗珠子得要 24 小时。”在遗址中有不少原来是专门用作物作装饰品的场所，在那里所发现的大批装饰品，有的是用陶土烧制成的，有的采用从边远地区运来的宝石，如天青石和红玛瑙，也有的是用特种工艺制成的精美艺术品，如直径只有半毫米的细串珠。花费昂贵的成本进行采集、运输，再耗费大量的工时劳力去加工，佩饰如此艺术精品恐怕不仅仅是为了美化自身，而还有炫耀其地位和财富的意味。

哈拉巴文明大约在公元前 2000 年达到极盛时期。在大约公元前 18 世纪

B·M·费根：《地球上的人们》，第 465—475 页。

B·M·费根：《地球上的人们》，第 465—475 页。

开始衰落了。至于衰落的原因尚不完全清楚，学者们也就此提出不同的假说，总的意见集中于战争和自然灾害两种原因上。持被战争毁灭者认为，约在公元前 1750 年左右，外族入侵者侵入了这里的古城，像哈拉巴、摩亨佐·达罗等。战火遗迹以及在街巷和房屋里留下的被杀戮的男女老幼的遗骸可以作为这种说法的主要根据。持毁于自然灾害者认为，古城主要毁于水灾和地震。那时一次又一次的洪水，淹没了许多城市街道，绵延不断的与洪水进行搏斗，不但使人们在物质上而且在心理上都衰竭了。约公元前 1700 年，印度河在哈拉巴和摩亨佐·达罗突然改道，加之以前不断水灾及地震，这些沿河城市就此覆灭。

哈拉巴文化是南亚次大陆产生的最早文化，不但对印度历史，就是对人类文明史都具有其独特的贡献。它宏伟的城市设计规划及其高水平的建筑设施、技术，如完整的下水道体系等，都是当时世界上极其先进的。棉花的种植以及棉纺技术的运用，对人类解决穿衣问题从而战胜不利的自然条件做出了重要的贡献。另外，哈拉巴文化对后来的吠陀文化也有一定的影响，其宗教信仰与后来的印度宗教也有着一定的联系。可以讲，哈拉巴文化虽然衰亡了，但是它创造的许多成就为后来印度历史的发展奠定了重要的基础。

从哈拉巴城市衰落之后到吠陀时代雅利安人入侵这几百年中间，是印度史前最模糊的一页。公元前 14 世纪时，雅利安人侵入，从此开始了印度史上的吠陀时代，它是以“吠陀”文献为标志的。非常遗憾的是，这一阶段没能留下什么有价值的艺术遗迹供我们了解，只能从《吠陀经》的描述中略知一二。“据说国王精致的宫殿和富人的寓所，墙上绘着壁画，装饰着华丽的木雕。各种器皿由于装饰着象牙、金银、珠宝、钻石而身价倍增，并已出现了绘画。”这表明这一时期艺术的发展达到了较高的水平。

3. 音乐、舞蹈

印度是一个以其优美的歌舞而著称的国家，这里的人们对歌舞的擅长和喜爱源远流长，至少可以追溯到古代印度河流域的文明。在摩亨佐·达罗发现的一个裸体少女的青铜像被推断为一著名的女舞师形象。在哈拉巴还发现有一男舞师小雕像的残余躯干。此外还出土可以发出响声的哗啷器以及用陶土烧成的圆球形的吹奏器和哨子等，这些都说明早在哈拉巴时期，古代印度人就已从事乐舞活动了，而且似乎还有了比较专业的舞师。古代印度是一个崇尚神祇的国家，很难想象，人们在作礼拜和进行祭祀仪式时会没有音乐。吠陀时期的印度，有了文献记录，“吠陀文献”为我们了解当时印度人的音乐舞蹈艺术提供了不可缺少的帮助。“吠陀文献”是指吠陀本集和解释吠陀的书。吠陀本集有四部：《梨俱吠陀》、《耶柔吠陀》、《娑摩吠陀》、《阿闼婆吠陀》。其中最古老的吠陀本集是《梨俱吠陀本集》，它是一部供祭祀活动演唱用的诗歌集，成书于约公元前 2000 年后期，然后又依次产生了后三部，而《娑摩吠陀本集》，即颂歌吠陀，除少数例外，均由来源于《梨俱吠陀本集》的颂歌组成。旋律在《娑摩吠陀》中是非常重要的，“娑摩”这个词原意就是“歌唱曲调”或“旋律”。在书中保存了堪称为世界上最古老的旋律，在音乐史上占有无与伦比的位置。

《梨俱吠陀》的语音起伏于三个音之中，旋律线可以由当中的音围绕一个全音或半音上下波动，有时也可以围绕一个小三度来回摆动。而《娑摩吠陀》的旋律线同《梨俱吠陀》有本质区别。《梨俱吠陀》的念诵很可能就是“旋律发展的核心所在，但是与语音价值和语言价值相比较，音乐方面的价值要少一些”。《娑摩吠陀》的念诵则有较大自由的起伏，并且有较大的音域活动范围，可以听到《娑摩吠陀》的颂歌有四个音、五个音或更多不同的音，与《梨俱吠陀》的表演方式比较，在这些不同的音之间的音程有助于减少呆板的形象。

作为乐器，当时主要有套在脚踝处的铃铛脚圈、各种各样的鼓、螺形号、顿达齐尼、维纳琴等等。几乎在音乐表演的所有领域，无论是为舞蹈和演唱作伴奏，还是在行军中，或是在与其他乐器的合奏中，鼓都作为一种节奏乐器被使用。而在《梨俱吠陀》中所谈到的巴库拉，据认为就是螺形号，即把大海螺壳的尾部钻出一个吹口制成的乐器，致于顿达齐尼，大概是一种木制或竹制的笛子。在吠陀文献中，所有被列入吹奏乐器的名称里它出现得最多，在古印度的一些图像上，这种横笛也是极为常见的。弦鸣乐器在印度历代音乐中都有着重要地位，而维纳琴实际上表示的是各种形制完全不同的弦鸣乐器，或说这一类乐器的统称。如弓型竖琴，演奏时琴被直立横放。再如有梨形琴身的长颈或短颈的琉特琴等。有关维纳琴的最早文献资料出自中吠陀时代（公元前6世纪），主要源于《梵书》。《耶摩尼梵书》是这样描述维纳琴的：它有7根琴弦，一个琴颈，一条背带，一个蒙有兽皮的琴身，上有音孔数个，另有一个拨子。研究者们认同“它是一种弓形竖琴”的观点。

从古印度的图象和文字资料中我们知道，当时器乐合奏一般只有四至五种乐器，即弓形竖琴、笛和鼓，以后还有琉特琴，偶尔还有唢呐类乐器。其表演既有独奏也有合奏。只要有一种弦乐器或者一个人声、一口鼓，或许再加上一件能保持一个基本音的伴奏乐器就能进行表演。在印度历史上，只有在重大的喜庆节目时，才能同时看到各种各样的乐器，但却无法弄清它们的固定组合。

一般说来，以音乐或舞蹈来谋生的人大都属于社会的最低层。印度种性制度等级分明，四个种性（婆罗门、刹帝利、吠舍、首陀罗）之间以及在逐渐形成的职业阶层之间出现的差别越来越大，除了农业、畜牧业和手工业的体力劳动之外，音乐表演和舞蹈表演也是首陀罗为三个上等种性提供的服务项目之一，这在当时为一项法律规定。当然，不同的乐师和舞师们，其经济地位也是存在差异的。宫廷乐师，尤其是那些长期侍奉君主的乐师会有一定的财产，因为除了酬金以外，他们还时常得到各种赏赐。而那些民间的流浪乐师或舞师则经常处在贫困之中，并在无保障、无权利的条件下生活。印度的高级艺妓——“加尼卡”，与希腊的名妓和日本的艺妓类似，必须受过多种教育，具有很高的修养。这些宫廷级艺妓要学习演唱、吟咏、舞蹈、表演、书写、绘画等课程，还要学习维纳琴、维努笛、木旦加鼓的演奏和测心术、制造香水、编扎花环、交谈、按摩等课程以及妓女应掌握的全部技艺和知识。在这十几门技艺中，音乐和舞蹈是首先要掌握的两门。当然，年轻美貌是先决条件，获得“加尼卡”称号的艺妓，在男子的聚会上理应坐上席，而且受

阿诺尔德·巴克：《印度音乐》。

这一观点由E·尼耶胡伊斯1976年提出。

到君主的尊重。君主的艺妓收到的钱财经常多得惊人。

作为高级种姓的人们不仅欣赏最低种姓的男女乐师们的音乐表演，而且自己也参加音乐活动，当然不是为了谋生。

在印度，人们常常把舞蹈和音乐的统一体理解为艺术。在印度人的思想及宗教观念中，在他们的日常生活和一些固定场合的现实中，舞蹈具有重要作用。按古代印度人的理解，舞蹈源自天神。舞蹈一方面具有宗教特性，具有魔力和祭祀的功能，另一方面也表达了生活中的欢乐。人们把传统的艺术舞蹈分为纯粹的舞蹈、表现性舞蹈和戏剧性舞蹈。不用表情去刻画精神状态的舞蹈称之为纯粹舞蹈；能够捕捉或激发某种感情或情绪的舞蹈称作表现性舞蹈；而戏剧性舞蹈则借助于舞蹈的手法来表现印度天神和英雄史诗中的事件。舞蹈的表演机会很多，在节庆活动中，要表演戏剧性舞蹈和纯粹舞蹈，而表现性舞蹈则主要在君主加冕：宗教庆典和宗教性游行时演出，也在婚礼、男性降生、朋友来访和在新建房屋的落成典礼等场合演出，并且这类舞蹈常在大国君主的宫殿里演出。在吠陀时期，舞蹈，至少某些姿势动作，在丧葬仪式和祭祀仪式上都具有一定的位置。以后，主要又在庙宇的礼仪上发挥作用。

七、爱琴艺术

爱琴文化，是指爱琴海地区进入青铜时代的文化。在地中海沿岸各民族的文化发展中，起了极其重要的作用。它历时近 2000 年（公元前 3000—前 1130 年左右），繁荣于爱琴海沿岸、塞浦路斯岛、基克拉季斯岛、克里特岛和伯罗奔尼撒半岛。其中最大的克里特岛，首先成为爱琴文化的中心。后期爱琴文化的重要中心则是希腊半岛的迈锡尼。由于克里特岛和迈锡尼先后成为爱琴文化的两大中心，所以在艺术史上，爱琴文化又称为“克里特-迈锡尼文化”。这一文化所及地区，除小亚细亚西岸北部的特洛伊属土耳其外，其它地区均在今希腊共和国版图内。

1. 克里特文化时期的艺术

克里特岛是爱琴海诸岛中最大的岛屿，它位于欧洲、亚洲和非洲之间，是地中海东部的中心。全岛东西长约 250 公里，南北宽约 12—60 公里，总面积约 8620 平方公里。它形状狭长，横卧于爱琴海的南端。岛上气候宜人，物产丰富，谷物栽培由来已久。其地处希腊、小亚细亚和埃及的中心位置，为东西方交通要隘，这种便于同四周交往的地理位置，大大促进了克里特岛文明的进展，确定了它在欧洲的历史和文化中的重要地位。

自古以来，有关克里特岛的许多神话传说一直被人们传颂，诸如：欧罗巴被宙斯骗到克里特岛上，在岛上给宙斯生下来米诺斯和刺达曼提斯，以及后来欧罗巴又成为克里特国王的妻子，国王死后，米诺斯继承了王位的传说。再如传说米诺斯成为克里特的国王后，曾建有一座“迷宫”，迷宫里住着一个米诺牛（即人身牛首的米诺陶洛斯），等等。所有这些神话及传说，究竟是有着某种根据，还是纯属幻想呢？自从 1900 年，英国考古学家阿瑟·伊文思在克里特岛上发掘出希腊神话中被称为“迷宫”的米诺斯王宫后，才逐渐揭开了克里特岛神秘的面纱。到 19 世纪 70 年代终有了答案。

19 世纪 70 年代起，德国人亨利·谢里曼根据荷马史诗中谈到的特洛伊战争以及关于这一战争的发动者、迈锡尼国王阿伽门农的传说，先后对小亚细亚北的特洛伊遗址及伯罗奔尼撒半岛的迈锡尼、提林斯等地进行了考古发掘，令人惊喜的是他发现了迈锡尼文化。接着在 20 世纪初叶，英国考古学家阿瑟·伊文思在克里特又取得了惊人发现。这样，早已被人们当作神话传说的世界，出其不意地展现在人们眼前。

伊文思把克里特岛的青铜文化称为“米诺斯文化”，并将它分成早、中、晚三期，每期又分为一、二、三段。他认为早期米诺斯文化相当于埃及古王国时期（公元前 3000 年），中期米诺斯文化相当于埃及中王国时期（公元前 1900 年），晚期米诺斯文化相当于埃及新王国时期（公元前 1450—前 1100 年）。这种分期法主要依据的是出土陶器的风格变化，准确性是相对的，特别是在数以万计刻在泥版上的线形文字的秘密还未被完全揭开之前，它依然具有重要的参考价值。

克里特岛约在公元前 3000 年的时候开始进入青铜时代。约从公元前 2200 年开始，岛上的原始社会逐渐解体，到公元前 1900 年，进入奴隶制国家，开始修建许多大型王宫，其中以克诺索斯王宫规模最大。公元前 18 世纪中叶左右，克里特岛曾发生过某种灾变，至于灾变是来自于强烈的地震，还是军事

掠夺或大规模的社会动荡，目前还不完全清楚。经济文化虽遭重创，但并未消失。到公元前 17 世纪初叶，文化又呈现出新的繁荣，出现了克里特的强盛时期，影响了整个爱琴海。这时，各王宫开始重建，克诺索斯的王宫仍为规模最大、装典最豪华的王宫。这时期，克里特岛的艺术处于极盛时期。大约公元前 1500 年—前 1450 年间，克里特岛各地的王宫又多次遭受严重破坏，原因尚不清楚，可能与附近的火山爆发及地震有关。除克诺索斯王宫外，其他的王宫未再重建。而克诺索斯王宫于公元前 1450 年左右又遭迈锡尼人的破坏，从此，克里特岛的文明衰落下去，爱琴文化的中心地位由迈锡尼取而代之。

宫殿建筑是克里特岛最突出的艺术成就，它在奴隶制国家刚形成的时期就开始了。现已发现和发掘的宫殿遗址，分布在克诺索斯、费斯托斯、马利亚等地。其中最重要、最著名的是克诺索斯宫。有人推测它就是米诺斯王的宫殿。据考证，克诺索斯宫初建于公元前 2000 年左右，后来经过不断的重建、改建和扩建，使之建筑布局变得紊乱，被称为“迷宫”。大概在公元前 1600 年左右，克诺索斯宫形成了最大的建筑群。处在繁荣时期的克里特人，一点也不担心遭到海上袭击的危险，因此并没有修建围绕城市和宫殿的起护卫作用的城墙。从遗址的平面看，宫殿总体呈长方形，依山而建。从西南部宫殿的入口处进去，沿一条石板铺成的甬道走到头，便见一长方形的宽敞庭院，东西长 27 米，南北长 57 米，这庭院位于宫殿的中心地位，它的周围分布着各种房间，估计至少也有 1500 间以上。大多数房间是长方形的，其中一部分和中央庭院处于同一水平，另一部分要比中央庭院低一些，还有的要高出一两层。在宫殿里有若干入口，其中 4 个入口处有宽阔的阶梯。错落复杂的诸多建筑物，使得用于连接它们的阶梯和坡道必不可缺。这样，路径就变得曲折迷离，真有进得去出不来的担忧。这不仅使人想起：杀死怪兽米诺陶洛斯的英雄提修斯靠着公主赠送给他的线球，才找到了出口的故事。

宫殿建筑中有个比较显著的特点，就是建筑师们对采光、通风及排水系统的设计安排煞费了一番心思，给人以构思巧妙的感觉。建筑师们在高低错落的宫室之间，安置了一个个采光和通风的天井，空气和光线就是经过为数极多的通光洞透进来的。这样室内的光线便不均匀，若明若暗的，使房间内部不同的地方也像是被安排在不同的层次上，真可谓匠心独运。排水供水系统的沟是用石头砌成，而管道则是用陶制筒连接而成。引人注意的是它的排水管道很特别，是用一节节中间大两头小的圆筒衔接而成。据说这样当水通过口径不一的管道时，可以产生冲力，从而防止管道被污物堵塞。

宫殿中诸多的房屋，以小型而舒适的房屋为多数。包括厅堂、神坛、卧室、浴室、储藏室等等。作为“宝殿”，大概是祭司的国王参与献祭仪式的地方。宫殿的墙垣是用土坯砌成，同时采用木结构骨架，碎石混凝土砌造，而墙垣下部则用巨大石块贴面，除了石灰石外，更多地采用了石膏。宫殿广泛使用的圆柱，一般都是朝上护展的形状，柱头和柱础为厚实的圆盘。这种柱形是爱琴海建筑的特征之一，它的远效果很协调。

在宫殿壁画方面，克诺索斯王宫中的壁画可以说代表了克里特的绘画风格，它有着流畅的曲线和鲜明的色彩。由于画是直接画在潮湿的石灰泥土上的，故被称为湿壁画，画上还涂有一层至今不知为何物的透明液体，以防画面干裂和褪色。湿壁画在经历了 3000 多年漫长的岁月后，依然色彩鲜明，令人为之赞叹。壁画的内容大多是宗教神话一类的，或反映当时世俗生活一类

的。它们中颇具代表性的如：王后宫室里的《蓝色海豚与五彩鱼》、《穿淡蓝色服装的贵族妇女》、《巴黎少妇》、《斗牛图》、《戴百合的国王》等。

壁画残片《巴黎少妇》中所画的那位粉黛佳人，打扮颇显时髦，使发现者一眼见到时，一下子就联想起当时巴黎少女的形象，于是便得此名。通过这幅画，我们对当时克里特岛上妇女们的服饰风尚、衣着打扮有了一定了解。

《穿淡蓝色服装的贵族妇女》也是壁画残片，上面3名女子的形象清晰可辨。从其豪华的头饰和衣着以及悠闲自得的神态看，她们应当是上层社会的贵妇。《斗牛图》中的斗牛是宗教仪式中的一种竞技表演。表演完毕，牛就作为牺牲祭神。壁画表现了这样的场面：一头狂暴的牛猛烈地向前冲撞，一个男青年在牛前拚命按住牛角，牛背上一个体态轻盈、身着红衣的少女倒落在牛背上，牛身后另一男青年还处于刚刚抛出少女后的瞬间，他脚跟离地、双手还做着抛出的动作。三人动作灵巧敏捷、配合默契、精彩万分。画面富于动的韵律，使人有身临其境之感，从中可以看出艺术家捕捉并再现运动瞬间的能力之高超。《戴百合花的国王》描绘了头戴百合花似孔雀羽毛的王冠、身着华丽紧身衣服的国王，身姿翩跹、步伐豪迈地正在穿过盛开的百合花丛。王宫中的《蓝色海豚与五彩鱼》也是壁画中精品之一。画面以蔚蓝色作背景，描绘了蓝色的海豚和五色鱼。色彩艳丽，形象生动，充溢着大自然新鲜亲切的感受。

克里特生产丰富的陶器，从饰以简单点缀几何纹样的手制陶器（约公元前3000年）开始，发展到有了复杂的轮制彩陶（公元前17世纪）时，陶器艺术达到了高度繁荣。这段时期的彩陶主要有两种代表样式，即早期的维西尼亚式和中期的卡马莱斯式。维西尼亚彩陶从工艺特点看可分为前后两期。前期烧制方法独特，使彩陶的色彩别具特色，从褐色逐渐过渡到黄或淡黄色，并带有深褐色的边缘，故被称作“斑纹彩陶”。那种富于变化的色彩和纹样效果显得纯朴稚拙。后期的维西尼亚式彩陶大多采用暗底明纹的装饰手法，纹样有菱形、山形等直线纹，也有涡纹、叶纹、波状纹等曲线纹，甚至还有贝壳纹、鱼纹等写实的花形纹样。器形则有敞口钵、高脚杯、瓶、壶等，甚至出现过“蛋壳陶”。也许是受了东方的影响。一些出土于卡马莱斯的陶器被称为“卡马莱斯”风格。这种风格的陶器，形体雅致，用白色与红色颜料在黑漆上绘出各种以植物图案为母题的涡旋纹、花条纹等，组成合乎规律的、富于变化的有韵律感的装饰图案。到中期米诺斯时期，陶器上的植物纹趋向简练，在白底上用深色描绘出如百合、郁金香、常春藤等植物图案，这些图案与器形配合得很协调，在米诺斯晚期初叶（公元前16世纪），陶器上装饰的绘画变成以海星、贝壳、章鱼等海中动物占主要地位，同时由过去的黑底白花变成白底黑花。在古耳尼出土的一只描绘有章鱼和海藻的陶罐，可作为这一时期发现的杰作。陶罐上一只似正在游动的大章鱼几乎占居了整个陶罐表面，它的触须似在有力地摆动，给人的感觉并不是被画在陶罐表面，而更像是在隔着水族箱瞪眼看人们。画面与陶罐造型有机地融为一体，极具表现力。在克里特艺术繁荣时期，小型雕塑也有了发展。它们大多以象牙、石料或陶土雕制而成。出土的雕塑品中有手中持蛇的女神小雕像，有飞鱼、贝壳、带羊羔的母山羊等，它们做工精细，颇具现实主义的眼光。如那些持蛇女神小雕像，并不像埃及、西亚神像那样令人肃然，而是身材窈窕、头戴花饰、身着传统克里特服装姿容庄丽的女子。所谓传统克里特服装，就是一种短袖束腰、双乳袒露、层层长裙向下逐渐撑开的样式。这种女神的作用是什么，

众家纷说不一。有认为是动植物的庇护神；有认为她并非什么神，而是类似中国佛教石窟中的供养人，她双手持蛇是一种向神灵献祭的仪式；还有些学者推测，她是维护房屋安宁的神。在这些持蛇女神小雕像中，藏于波士顿博物馆的那一件被认为是最出色的。它用象牙和黄金制成，像高 17 厘米，雕刻精细，特别是女神的脸部作了更细致、更真实的刻划。此外，象牙雕刻《杂技演员》表现出人体处于剧烈运动中的瞬间。作者手法简练，大刀阔斧，但特点把握得相当准确，与安静庄丽的持蛇女神比，更显世俗、更显生动。克诺索斯出土的两件青铜小雕像，大约制作于公元前 1500 年左右，似乎是卫士一类的人物。人体比例大致正确，虽姿态不同，但其神态生动，其中颇具几分滑稽的感觉，散发着浓重的生活情调。

克里特人精于冶炼贵金属及青铜，并向小亚细亚、埃及、伯罗奔尼撒以及西方出口金银制品、武器及青铜铸块等。仅莫赫罗斯一个墓葬，就有 150 多件黄金工艺品出土。其中大部分是装饰品，如耳环、胸针、项链等。如马利亚出土的耳环，具有极为精巧的工艺和绝妙的构思。它以两只相对的蜜蜂环抱住一个小圆球为基本造型，两边蜜蜂的翅膀上以及两只蜜蜂尾部相连之处分别挂上嵌有绿宝石的小圆板，增加了耳环的装饰性。而两只蜜蜂中间的小圆球，其镂空技术更令人叫绝。此外，在希腊半岛斯巴达附近的华菲奥村一个公元前 15 世纪的墓葬内，出土的两只金杯，以上面雕刻的精美浮雕而闻名。两只金杯都不高，上口略大于杯底，造型颇为简单。其中一只金杯上刻划了在橄榄树之间的草地上吃草的两只牛，还有一个肌肉丰满的青年人正在用绳子系住一只牛。另一金杯上，则刻划了一幕捕捉野牛的场面：中央是一只落到张开的网里去的野牛，它绝望地挣扎着：全身都翻腾起来并痉挛地伸着脖子；右边，是迅速奔逃的一只野牛；左边，是猎人们和野牛的战斗，其中一个猎人抓住牛角，另一个猎人则被野牛掀下来，来了个倒栽葱。好一派惊心动魄的场面。在一只小小的金杯上表现如此复杂的场面，可见克里特人的金属工艺水平之高。

比较发达的克里特雕刻艺术还在一些石质器物上表现出来。如阿基亚-德里亚德王宫遗址出土的 3 只浮雕杯，根据浮雕的内容它们分别被称为《队长之杯》、《拳击者之杯》和《收获者之杯》。其中尤以《收获者之杯》的浮雕最为出色，它生动地再现了劳动者从田间归来时愉快欢歌的场面，充满田园气息，这在奴隶制国家的艺术中是很少见的。

2. 迈锡尼文化时期的艺术

迈锡尼文化是继克里特文化之后爱琴世界的又一重要文化，它的主要遗存在希腊半岛南部的迈锡尼城，此外在提林斯等地也有发现。

迈锡尼文化与克里特文化有着密切的关系。迈锡尼文化的创造者可能是阿卡亚人。据说他们是一些易斗好战的民族，当他们毁灭了克里特文化之后，又继承了克里特文化的力量，因其好战的本能而把这种力量倾注在城池要塞的构筑上。

公元前 1600 年左右，迈锡尼处于原始社会向奴隶制社会过渡的阶段。约公元前 1500 左右，奴隶制国家形成。这时国王的墓葬为圆顶墓形式，所以历史学家称这时的迈锡尼王朝为“圆顶墓王朝”。从此时起，迈锡尼文化开始迅速发展，与克里特、埃及均发生联系。公元前 1450 年左右，迈锡尼人从海

上攻占了没有设防的克里特岛，取代了克里特文化的地位，成为爱琴文化的中心。

约公元前 12 世纪初，以迈锡尼为首的希腊半岛诸国组成联军，在迈锡尼首领阿伽门农的率领下，东渡爱琴海，远征特洛伊，苦战 10 年获得胜利。迈锡尼也为此付出沉重的代价，元气大伤，不久，被希腊人的另一支——多利亚人所灭。

19 世纪末，德国考古家亨利·谢里曼根据荷马史诗中关于特洛伊战争的传说，继特洛伊城发掘之后，又在希腊伯罗奔尼撒半岛的迈锡尼和提林斯等地进行发掘。出土的大量文物证实了传说的可靠性，也为研究迈锡尼文化提供了可能。

在迈锡尼艺术中，建筑艺术占据着主导地位，而建筑艺术的成就又集中体现在城塞建造和圆顶墓的建造上。在迈锡尼、提林斯、雅典和小亚细亚沿岸特洛伊城，发现了不少建筑在高原上的宫殿，与克里特不设防的宫殿不同，这些宫殿都建有坚固的防御工事，也可以说是“卫城”的雏形。它们规模庞大、气势宏伟，其周围通常用巨石构筑，有时一块石头就重达 5—6 吨。据推测，一般围墙高达 10—15 米，厚 4.5 米，墙的下部以未经修饰的巨石为基础，而上部则多用泥土烧制的砖头砌成。围墙设有高大的门楼，并有地下通道供战时使用。迈锡尼和提林斯卫城最具代表性。

迈锡尼的卫城建筑在群山环绕的高地上。著名的狮子门就是这座城塞主要入口处，它大约建于公元前 1350—前 1300 年间。该门也是由巨石垒筑，整个高度约 10 米左右，在石门的上部是一个三角楣，即三角形的大石板，它宽 3.6 米、高 3 米、厚 0.7 米，石板上刻有浮雕：两只相对直立的狮子守护着一根克里特式的圆柱（即向上扩展、上粗下细的）。威严壮丽的狮子门浮雕大概是已发现的爱琴艺术中纪念性雕塑的唯一范例。

圆顶墓是迈锡尼建筑艺术的又一特色。迄今在希腊各地已发现了 200 多座。约从公元前 1500 年左右，迈锡尼的竖井墓发展为圆顶墓。这些圆顶墓规模宏大、装饰富丽，它们大多以石块为材料建成，其结构一般如下：墓前有一通道至墓门，经过墓门进入圆顶大厅，与门相对的另一端或旁侧有小门通入墓室。谢里曼在迈锡尼发现的被称为“阿达列维斯宝库”的圆顶墓可谓最为出色。它建造于公元前 1230 年左右，墓顶为半圆形，墓前有 36 米长、6 米宽、两壁由石块砌成的通道通向墓门。墓门的楣石长 8.5 米，重达 120 吨，上面有红色大理石雕刻的三角形浮雕楣饰。圆顶大厅高 13.2 米，直径为 14.5 米，室内装饰华丽，壁面还有许多金属作的纹样加以点缀，整个建筑既坚实又富丽。

迈锡尼地区的壁画与克里特壁画题材上大致相同，如早期作品《猎犬追逐野猪》、晚期作品《宫女狩猎》等。在风格上则有一定变化：克里特艺术那种纤丽、细腻的风格到迈锡尼艺术中变得比较粗犷、雄伟了。

浮雕作品在一些墓葬中出土的金银器皿上被发现。如描绘狮子追逐野鹿、野猫扑鸭及猎人捕狮等内容的作品，表现生动、工艺精湛。

总之，克里特-迈锡尼文化在古希腊艺术发展过程中曾起了重要作用，也许应该说它是古希腊艺术的前奏曲。

八、古代中国：夏、商、周时期的艺术

1. 夏、商、西周艺术概说

夏代是我国历史上第一个朝代——第一个奴隶主专政的朝代，它建于公元前 21 世纪，自禹至桀，共 17 个帝王，历时 400 多年。夏主要活动区域在今天的河南西部、山西南部 and 陕西东部一带。1925 年在河南偃师二里头发现了范围较大的古文化遗址，有大面积的建筑基址和冶铜、制骨等作坊，以及窖穴、墓葬等。这就是著名的二里头文化遗址。在豫西、晋南、黄河以东的河南、河北、山东等地，也发现了这种文化遗存，特别是夏王朝中心地带，二里头类型的文化遗址更加集中。二里头文化上承河南龙山文化，下启早商文化，它出土的铜器是铜锡合金，即青铜，但其器形和铸造技术尚不成熟，表明它正处于青铜时代初级阶段。从对二里头遗址出土遗物的碳 14 测定，确定其考古年代为公元前 1900 年到前 1600 年之间，正好在夏王朝（公元前 2100 年—前 1600 年）的纪年范围内，故二里头文化当属于夏文化，而且很可能是夏代后期的文化遗存。

据《尚书》记载，夏代在建筑方面已经能够“筑倾宫”、“饰瑶台”。而《韩非子》中的“十过篇”说禹作祭器“黑染其外，而朱画其内”。在山东城子崖发掘出的一种陶器恰是外表漆黑、里面为朱色，看来也应当是夏代之作。此外还相传禹曾铸九鼎，想见得当时已有冶金工艺生产。前人的记述，不一定完全确实，但根据殷商文化所达到的高度看，在它之前的夏代具有上述工艺生产水平应该说是合乎情理的。

约公元前 16 世纪，兴于黄河下游的商族首领汤，推翻了夏桀的统治，建国号为商，历时 600 余年。商的地域主要在黄河中下游，曾数次迁都，最后商王盘庚于公元前 13 世纪末迁都到殷，即今河南安阳附近。历史上以迁殷为界，把商代分为前期和后期。商代的农业、手工业和畜牧业都已比较发达，手工业尤以青铜工艺最为突出，形成了奴隶社会最具代表性的青铜艺术。除此之外，制陶工艺也有新发展，出现了用高岭土制作的釉陶，因其质地坚硬，被称为原始瓷器。这时，酿酒、纺织、制革、造车等都有了专门的分工。引人注意的是，在河南安阳侯家庄商代墓地发现一种“花土”，专家们认为那是木器上的彩绘花纹印在泥土上的痕迹。另在河南洛阳东郊殷人墓，还发现有布质的画幔，虽然已经残朽，仍能辨认出上面以红、白、黑等色彩绘成的几何形纹饰。再有，在甲骨和陶器上已发现毛笔书写的字迹。可见，当时人们在绘画领域也达到了一定水平。在建筑方面，城市雏形已经出现。

商朝末年，社会内乱，以致于无力再抵抗在西方新兴的周族和其他各族的联合武装，最终商殷的最后一个暴君纣兵败自杀，商被周灭。

周原是农业民族，在周文王时已发展成为商殷王朝西部一个强大的力量，到文王儿子武王时，武王用姜太公及自己的弟弟，联合了反商的其他部族，一举灭商，建立了周朝。这是我国华夏民族进一步融合、国家巩固统一的时期。周的版图已是今天我国的基本领域了。其活动中心在陕西一带，史称西周。周武王为巩固自己的统治，在广大的疆土上分封诸侯，用世卿世禄和制礼作乐等宗法制度把一个多民族的国家进一步统一起来，并在政治、经济、文化等方面获得了进一步发展，为中华民族文化奠定了坚实的基础。

周朝初期手工业水平较低，所制器物多因袭商代风格，逐渐才有了自己

的特色。陶工艺达到近乎瓷器的水平，而青铜器的工艺水平进一步完善，风格趋于简朴轻巧，代表着当时的最高艺术成就。

从原始社会进入奴隶社会是社会发展的巨大进步，社会生活的各个方面都发生了瞩目的变化，艺术的发展也进入了一个新的阶段。但限于当时的条件，各科艺术门类并非都同时得到展开和发达，青铜艺术在这一特定的历史阶段上独领了风骚，它集雕塑、绘画以至书法等形式于一身，为我国艺术后续发展奠定了深厚的基础。

从石器时代到青铜时代，中间过渡的阶段，人们常称为铜石并用时期。这时所出现和使用的铜是红铜。红铜质地较软，不宜制作大型工具或器物。这一类铜制器曾于 1955 年在河北唐山大城山龙山文化遗址中首次被发现，以后其它地方也发现不少，仅在甘肃武威皇娘娘台的齐家文化遗址中就有 23 件出土，有铜刀、铜锥、铜凿等，均锤锻而成。

青铜是指铜锡或铜锡铝的合金，颜色呈青灰色。它比红铜熔点低，便于熔铸且硬度更大。河南偃师二里头夏代文化，标志我国进入了青铜时代。据对这里出土的一件铜爵的科学测定，其含铜为 92%，含锡为 7%，确实已是青铜制品。青铜时代标志着社会生产力进入了一个新的阶段。青铜器的制作及使用范围很广，从生产工具、武器、生活用具到工艺品都可以见到。作为器具，它在坚韧、锋利、耐用等功能上远胜于石、木、骨等材料。青铜的制造和使用，不但促进了社会经济的发展，也大大丰富了古代文化的内容，在物质文明史上具有重要意义。

青铜器的种类繁多、器形复杂，按用途大致可以分为：生产工具、日常生活用具、武器和乐器。生产工具有镢、耒、耜、铲、锛、锄、镰、鐮、斧、斤、铤、凿等；日常生活用具有鼎、鬲、甗、簋、盂、爵、角、觥、觚、尊等；武器有戈、矛、镢、刀、钺等；乐器有铙、钟、鼓、钲等。这些青铜器物不但具有本身的实用意义，而且具有不同程度的审美价值，对于艺术发展史来说，后者更为重要。

青铜器上一般都饰以不同的纹饰，这些文饰大致可分为动物纹、几何纹和人事活动图案三类。动物纹主要有饕餮纹、夔纹、龙纹、鸟纹、象纹、鱼纹；几何纹有涡纹、绳纹、环带纹等；人事活动的纹饰主要有狩猎纹、战斗纹、宴乐纹等。

青铜礼器是由日常生活用器转化而来，根据奴隶主礼乐制度的需要而赋予某一部分器具以特别宝贵和神圣的意义，它们被统治阶级用来祭天祀祖、纪功颂德，用于礼制性的宴会以及死后用来随葬。这些器具更大程度上脱离了实用，而更注意形制的多样、制作的精美，即对形式美有更突出的追求。装饰的方法主要为浮雕，也有印纹。礼器上的纹样以饕餮纹为最多，其手法渲染夸张，形象威猛凶残、狰狞恐怖，像一只怪诞的恶兽，表现出一种神秘而狞厉的风格。

在青铜礼器中，鼎是最重要的一种礼器。其实，鼎在新石器时代的仰韶文化中就已出现，是人们用以炊煮食物的器皿。而成为礼器的鼎，一般用煮牲祭天敬祖，更进一步鼎还作为王权的象征。约从西周开始，对鼎的作用有了一套完备的制度。用鼎的多少必须根据名位大小而有所区别，即所谓“名位不同，礼亦异数”，“礼祭，天子九鼎，诸侯七、大夫五、元士三也。”

可见，青铜礼器拥有上的差异，正是等级、权力、地位不同的象征。

铸造一件青铜器要经过复杂的工序，从大量的根据看，夏、商西周的铸造方法主要是陶范法。陶范一般由外范、内范组成。外范按照器物的外形翻范做成，常分割为几块。有的用子母口接合，称为合范。内范是比外范小的范芯。内外范之间的空隙灌注铜液。外范上雕镂纹饰、铭文。当范内灌注的铜液凝固取出器物，再经过打磨加工，就制成一件青铜器物了。

在青铜合金中，铜与锡的比例不同，合金的性能和质地也就不同。在《周礼·考工记》中已列出了6种不同的比例：“六齐”（即六剂）——钟鼎之齐，铜六锡一；斧斤之齐，铜五锡一；戈戟之齐，铜四锡一；大刃之齐，铜三锡一；削杀矢之齐，铜五锡二；鉴燧之齐，铜锡各半。这说明当时就已经知道根据所要制造的器物的不同用途，匹配与其相宜性能的合金。这反映了当时青铜铸造工艺水平已达到了相当的高度，我们今天之所以见到众多的那个时代的色泽光辉灿烂、具有美的质量感的青铜艺术形式也就不足为怪了。

2. 夏代艺术

（1）建筑

关于夏代的建筑艺术，据古文献记载，说夏代初年就已经有了宫殿、宗庙这类建筑了，到了夏末帝桀之时，其规模更大、修饰更好。“筑倾宫，饰瑶台”及“为琼室瑶台金柱三千”的说法不敢说确实如此奢华，但根据考古发掘，宫殿、宗庙类的建筑已存在确实不假。在二里头遗址发现了许多处夯土台基，其中规模最大的一处，就是一号台基。它位于洛河南岸，整体略呈正方形，东西长约108米，南北宽约100米，总面积约10000平方米左右。台面平整并高出地面约0.8米，方向基本上是正南正北。基地全部由夯土筑成，夯打过的痕迹犹存，夯土十分坚硬，最厚的地方达4米以上。这种高出地面的夯土台基的设计，想必是为了把上面的建筑物在周围建筑中突出出来。它也是春秋以后高台建筑的先声。在夯土台基上留有墙基和排列成序的柱洞，据此可以大体上复原出这座宫殿的原貌：“遗址的中心建筑是东西长30.4米，南北宽11.4米，面阔8间，进深3间，四坡出檐的大殿堂。殿堂的屋顶呈坡状，屋檐下面有一周间隔相等的挑檐柱。中心殿堂的前面是开阔的庭院。在庭院和殿堂四周环绕着一级“廊庑”式的建筑，与后世的“廊房”相似。墙是木骨结构，在立柱与立柱之间束以芦苇，然后用泥涂成。尽管如此，在那个时代，那长长的廊庑也会衬托整个建筑的美观。从殿堂往南穿过庭院便是大门，大门位于南廊庑中段，是一座宽阔的牌坊式建筑物，这样不仅进出方便，而且增添了宫殿的威严。”这样一个由殿堂、庭院、廊庑、门楼组成的井然有序的宫殿，在当时确实是一个了不起的工程，代表了夏代建筑艺术的成就，这种院庭形式的群体布局方式成为以后中国建筑的一个突出特点。

（2）工艺

制陶工艺。商周青铜器的大量出现在很大程度上使曾在新石器时代居于主要地位的陶器发生了动摇，时代的标志不再是多姿多彩的陶文化，而代之以青铜器。但是在夏代，青铜器远没有那么普及，在人们的日常生活中仍

然主要地依靠陶器。从艺术的角度看，在这段时期中陶器制作及艺术品位并未比以前有多大的进步，至少从二里头出土的陶器来看是这样。当然我们所掌握的夏代的陶器毕竟很有限，未必可以概其全貌。

二里头遗址中发现有当时的陶窑。窑是圆筒直壁形，直径约一米左右。其结构是：窑的下部是火膛，一侧开有火门。中间是窑箅，箅上布满了圆孔，箅厚5厘米。窑的顶部已塌毁，无法辨认原形，从窑室残壁看，它似乎应为圆形。由于久经火烧，火膛和窑箅都已变成红褐色和青灰色。就窑的结构而言，比起龙山文化时期，多少有所进步。那些窑箅上密密麻麻的圆孔，想必是为了提高烧制水平而设计的。陶器的制作方法有模制、轮制、手捏和泥条盘筑，大部分陶器采用两种或两种以上方法制成。陶器的种类较之以前没有多大变化。陶器的纹饰似乎比以前更简单了。初期以篮纹为主，方格纹、细绳纹少见，后来以细绳纹为主，而篮纹大减。到了晚期，流行起粗绳纹，内壁则施以麻点，而篮纹、方格纹几乎绝迹。

青铜工艺。青铜时代约与奴隶社会是同时出现的，在我国就是夏代。古书上说，大禹的时候曾用铜铸成了九个大鼎，还说夏代是“以铜为兵”。可见，夏代无疑已经有了青铜器。从二里头出土的文物看，不但发现了青铜器，而且还发掘出当时冶铜、铸铜的手工作坊。青铜器的种类有爵、酋、斝、刀、锥、鱼钩等。但制作比较粗劣，壁薄且无纹饰。即便是这样的青铜器，也同样要经过采矿，冶炼，制造泥模，做成陶范，以及灌注铜液，制出成品等每一个过程，同样需要熟练的技巧。二里头遗址出土的一件铜爵，高13.3厘米，爵的流和尾比较长，平底束腰，三个足长短不一，在把上还有三个镂孔。可以看出，它是用四块以上的范由合范法铸成，其制造技术已相当复杂。夏代的青铜器发现得不多，还没有见到大件的，但那些小型器物已可以反映出青铜时代的到来。

除了陶器和青铜器的制作外，这一时期，还有一些手工艺制作也逐渐发展起来。如制骨、编织、纺织、玉器等。从二里头夏代遗址中出土的数十件玉制的戈、钺、刀、琮、玦等器物来看，玉器有着从实用向佩饰及礼器方向发展的趋势。

（3）雕塑

属于夏代的雕塑艺术品，在二里头遗址中有所发现。如出土的一件陶蛤蟆，身宽体阔，浑身有花斑，呈正在蹬起跳跃的姿态。另外还有团缩起来的陶龟、昂首视物的羊头等，这些小型圆雕，在造型上已能抓住对象的主要特征，显得质朴生动。

陶器的浅刻纹饰也挺美观。在一件器座形陶器的外壁上，刻有两条龙蛇纹。其中一条线条很细，巨眼利爪，周身有鳞。另一条刻得道劲有力，一头二身，眼珠外凸，身上还仰卧着一只四足朝天的小兔。这两条龙蛇刻划得十分生动，眼眶里还涂成翠绿色，线纹内涂有朱砂。此外，在一平底盆的内侧所刻的鱼纹也很逼真，两条鱼前后尾随，浮水欲进。

玉雕艺术品在二里头遗址也有发现。有一件玉柄形饰物，长17.1厘米，厚1.5—1.8厘米，其外形颇象后世的多节鞭。其节节均有纹饰。有的是凸弦纹，有的是单线和双线兽面纹，有的则是花瓣纹。几种纹饰规则地交替出现，末端还以浅刻和浮雕法琢成兽头形。整个器物雕刻工整，刻划流畅，堪称当时艺术的珍品。

（4）乐、舞

由于这方面能够提供的史实和文物极少，只好从零散的文献记载与文物中去发现它们的蛛丝马迹。音乐方面，二里头遗址出土了一件铜铃，铃的一侧带扉，形似钟，但比钟小。另外在东下冯和二里头也发现石磬，这是我国发掘出来的最早的石磬。在山西襄汾陶寺夏文化遗址还出土了鼗鼓一类的乐器。

作为乐舞有《大夏》，它以歌颂夏王朝开国君主大禹的治水功绩为内容。《吕氏春秋·古乐篇》记述了该乐舞的产生：

“禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川、决壅塞、凿龙门，降通涇水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作《夏箴》九成，以昭其功。”禹让皋陶作乐以显示其功绩，这正是此后礼乐最重要的一种功能的表现。据古籍记载，表演《大夏》时，演员围着白麻布的裙子，亦裸着上身，头上戴着兽皮做的帽子。

3. 商代艺术

(1) 建筑

已发掘的商代城和宫殿建筑有3座：河南郑州市、湖北黄陂县的盘龙城和著名的安阳殷墟，其中前两者比殷墟在时间上要早，大概是前期的商代城，而殷墟则是后期的商代城。郑州的商代城是一座颇具规模的古代城垣，城的周长约7公里，整个城墙是用土分层夯筑起来的。现存城墙最高约9米，最低约一米，一部分露在地面上，而大部分则埋于地下。因此城墙原有的高度尚不十分清楚。从横截面看，城墙呈梯形，这是由城墙的筑法决定的。城墙由“主城墙”和“护城坡”两部分组成。“主城墙”是城墙的中坚部分，“护城坡”则是梯形的两腰，前者是水平夯筑的，后者则向两侧倾斜。城墙墙基宽度从6米到17米不等(城墙)。在城内东北部的60000多平方米的范围内，发现了几处大面积的夯土台基和大型房基，在台基周围有不少玉簪、青铜替及玉器被发掘出来，这在奴隶以至平民居住地是不可能见到的。另外在西城外约300米处，还发现了两件大铜方鼎，从而说明这里应当是奴隶主居住区或商代的宫殿遗址。

湖北黄陂盘龙城的遗址，比起郑州商代城要晚些，城址除北接山岗外，三面皆临湖。地势东北高、西南低。全城基本呈方形，随地势略有变化，城垣南北约290米，东西约260米，总面积只相当于郑州商代城的1/25，看来为当时的一个小方国所在地。宫殿遗址位于城内东北部高地上，面积在6000平方米以上，也仅相当于郑州宫殿的十分之一，夯筑台基高一米左右。建筑物的四周有回廊，中为4室的大型寝殿。房基外围绕43个大柱洞，东西两端各5个，柱础置于圆形或方形的础洞中，础石较大，没有砖瓦痕迹，由此推断，这是一个在回廊外侧阶下设有散水的茅茨其顶的“重檐四阿”建筑。

殷都遗址——殷墟在安阳市西北，横跨洹河的南北两岸，其范围在24平方公里以上。都城的中心区，在洹河南岸的小屯村和它周围附近的地方，那里集中分布着许多规模宏大的宫殿，总面积约5万平方米。在发现的大小56座房基中，有方形的、凹形的和长方形几种不同的形状。小的不过3米宽、5米长，而最大的(大概是王室的宫殿遗址)长达40米，宽至10米，房基以长方形为最多。“各个独立的房子间，大抵采用东西南北屋、两两相对，

中为广庭的四合组织。这种四合院的房基已发现有四组。”可见我国古老的四合院形式在这时已初步形成了。

(2) 工艺

陶瓷工艺。商周时期，青铜工艺虽达到鼎盛阶段，但来源有限的铜仍然无法满足社会的需求，即便是贵族也不得不辅之以陶器，对于广大平民百姓来说，陶器仍为主要生活用品，所以，制陶仍是当时一门重要的手工业。在这种情况下，商代的制陶工艺又有了新的发展，最主要的成就就是刻纹白陶和原始青瓷的出现。

所谓白陶是指器胎的表里都呈白色的一种陶器。它与用粘土烧造的质地较为疏松的灰陶在原料的选用上有了一个质的飞跃，具有根本区别。据测定，白陶胎土的化学组成及其主要矿物组成都与烧制瓷器的主要原料高岭土非常接近，但由于它烧成温度相对较低，器表不施釉，易污染，具有一定的吸水性，所以仍属陶器而非瓷器。

早在新石器晚期，白陶就已出现，如大汶口文化时期的陶器都是素面，不加纹饰。商代的白陶，已远非新石器时代的白陶可比，不但在原料上的淘洗更为精细，烧成后更洁白细腻，更突出的是它吸收了当时青铜工艺装饰的特点，刻划的纹饰繁缛瑰丽，镂刻也十分精美，具有很高的艺术性。

“在世界各地，陶器都是人类进入新石器时代的重要标志，而瓷器则是我国古代人民的独特创造，是中华民族的祖先对世界物质文明的一项重大贡献。瓷器的出现，必须具备以下三个条件：以高岭土或瓷土作胎；经过摄氏一千二百度以上的高温烧成；器表施有高温烧成的釉。这样的成品，胎体烧结致密，不渗水，叩之发出金属般的清脆声音。”1955年，郑州商城遗址出土了青瓷器的碎片，经化验表明是用瓷土作坯烧成，烧结程度较好，釉与胎结合相当牢固，击之发出清脆的金石声，具备了早期瓷器的特征。特别是在西城墙外一座墓内出土的原始青釉瓷尊，是用高岭土作胎烧制而成，火候高，质地坚硬，内外遍涂有黄绿色釉，击之声音响亮清脆。此后，在湖北黄陂盘龙城的早商墓中也有瓷尊出土。这些说明我国的瓷器早在商代就已萌芽，从而把我国瓷器发明的时间推到3500年前，这在当时的世界上也是首屈一指的成就。

青铜工艺。商代600年间是青铜器大发展时期。商代前期，即自汤建国至盘庚迁殷的300年中，青铜器渐渐形成了自己的风格，在铸造技术、造型及纹饰等方面都有了很大发展。这一时期，主要以河南郑州二里头、辉县琉璃阁和湖北黄陂盘龙城出土的铜器为代表。1974年9月，在郑州商代城西墙外（今郑州市杜岭土岗）出土了两件大型铜方鼎，其中一个高100厘米，重80.25公斤；另一个87厘米，重64.25公斤。二鼎皆立耳方腹，圆柱形空足，腹部饰以饕餮与乳钉纹，其造型大方，制作精美，形制浑厚，是我国迄今发现的商代前期青铜器中罕见的重器，在冶铸技术上也达到一定的高度。冶炼成合格的合金，既要会合理配料，又要达到一定的高温，否则是无法成功的。“为此，人们使用了能承受高温的容器坩锅。这种坩锅，有的用陶土作胎，内外糊上一层草拌泥，有的全用草拌泥制成。为了避免热量散失，人

郭宝钧：《中国青铜时代》，第134页。

王伯敏主编：《中国美术通史》第一卷。

们把坩锅放在地炉里……”同时，还发明了硬模铸造法，这使得铸造较为精细的图案纹饰成为可能。这种方法在当时是很先进的，即使在现代金属铸造中，也还常常见到。从青铜器的形制来说，当时已有钁、斧、刀、锥、钩等生产工具；戈、矛、镞等兵器；鼎、鬲、斝、爵、罍、壶等容器。总的说来，前期的青铜器各方面都有了较大发展，但并非最高阶段。“从其冶铸术来说，只能用通体浑铸法，一范一器，器体粗糙，薄而易碎。花纹不多，动物纹以兽面（饕餮）为主，兼有夔、龙；几何纹以雷纹为主，兼有三角、弦、涡、云目、圆点等纹。花纹也只有单层，简朴而粗疏。这些特点都说明还没有达到最成熟的阶段，但它是辉煌时代必不可少的基础。”

商代后期，即自盘庚迁殷之后的 273 年间，是青铜工艺发展的极盛时期，无论在品种、装饰上，还是在制作技术上都达到了相当的程度。青铜器的生产也遍及大半个中国。仅安阳殷墟出土的青铜器就有几千件之多。青铜器的种类也更为复杂，有生产工具铤、铲、凿等；武器戈、矛、镞等；日常生活用具鼎、鬲、爵、觚、觶、尊、卣、壶、盘、盂等；乐器铙和各种车马饰。器具上多饰有饕餮纹、夔龙纹、云雷纹等各种复杂的花纹。这些青铜器在前期器壁匀薄，造型准确的基础上又有了进了一步提高，其造型端庄，器质厚重且精坚，纹饰繁缛富丽。“司母戊”大鼎（现藏于中国历史博物馆）于 1939 年在安阳武官村大墓出土。它是我国目前仅见的最大的鼎。该鼎的腹部为长方形，平底、立耳、四柱足，器身满饰饕餮纹，中线有高起的扉棱，四角也有扉棱，耳部外面饰双虎夹一人头，腹内铸“司母戊”三字，通高 133 厘米，长 110 厘米，宽 78 厘米，重 875 公斤。当时熔铜用的坩锅，一般只能盛 12 公斤半的铜液。因此铸造如此巨型的青铜器，必须要用七八十个坩锅一齐熔铜浇注，还要组织一二百个技术熟练的工匠分工合作，方可铸成。整个大方鼎显示出雄浑凝重之美，3000 年前的古人能铸造如此复杂的庞然大物，不能不令人为之叹服。

玉器及其他工艺。除了青铜工艺外，在商代还有许多玉、石一类的工艺品也体现着当时的工艺水平。

玉器早在新石器时代就已存在，但那时它还隶属于石器，没有作为一门独立的工艺出现。进入奴隶社会以后，玉在奴隶主贵族生活中的地位日显重要，这大概是由于玉本身质地纯洁、品性高雅的缘故。玉深得统治阶级的珍爱，他们把玉本身的特性加以比附延伸，使之在政治、经济、文化、思想、伦理、宗教等诸方面充当着特殊的角色。像璧、琮、环、璜、琮、璋等，通常都是奴隶主用来祭祀的礼器或作为他们权力的信物。

商代玉器种类丰富，制作精美。在商代早期的郑州二里岗曾出土一件刀形玉器，长 66 厘米，宽 13 厘米，厚 0.4 厘米，如此体大的玉器大概不会是作为佩饰，而是用于祭祀神祇即作为礼器而埋于地下的。安阳殷墟出土的玉器，除礼器外，有许多佩带用的小件器。“侯家庄殷陵的发掘就出土了不少佩玉，见于《梁思永考古论文集·附录》者就有虎形玉 3、象形玉 1、鸟形 4、鱼形 3、蝉形 2、兔形 1、鸮形 1、蝠形 1、蛙形 1、兽头形 6、人面形 1、跪坐人形 1，共 25。其他尚有璧、剑、觿等圆曲玉 10，戈兵、长短管等直方玉 15，总为 50 玉，这只是选出展览者，在武官村大墓槨顶两侧的随葬人身上，

陈显泗：《郑州商代城遗址》，见《中国历史的童年》。

李浴：《中国美术史纲》，第 88 页。

也曾掘得佩玉 10 余件，如玉鸟、玉鱼、玉兽面、玦、似玉之璧、璜、琥柄饰……，大司空村的中小型墓中……也出土过玉器 52 件，其中属于鸟兽虫鱼等象生玉 33 件，其它 15 件。”上述的玉佩饰，其色泽之美令人赞叹。“有的白若凝脂，晶莹透明；有的玉色碧绿，苍翠欲滴；有的黄侔蒸栗；有的混晕滑润；有的色如芝麻酱者，上面带有朱砂，更是鲜红耀目，绚丽可爱。”1971 年，“妇好墓”出土了达 600 件之多的玉器。由此可见，到了晚商，玉器不仅数量种类繁多，而且题材丰富，雕琢精美，放射出灿烂的光辉。

除玉器之外，还有以骨、角、石、牙、蚌、木等材料制作的工艺品。如“妇好墓”出土的 3 件象牙杯，其中两件镶嵌着碧绿的绿松石，雕刻得十分精细，为不可多得的艺术珍品。墓中还有骨笄，达 500 件之多，形式多样，其中有鸟形、夔龙形、方顶和圆顶等等。殷墟一些墓中，还出土有两面都雕有纹饰的小骨匕，其纹饰有兽面纹、云雷纹、饕餮纹等，令人过目难忘。在小屯村附近的石器作坊的遗址中还发现有许多经过加工的石器，有鸱泉、怪兽、青蛙、龟、人等形象。其中鸱泉、怪兽等雕像，通体刻着线条细匀的花纹，手法非常细腻。最为出色的可以说是武官村大墓中出土的那块青白色的大石磬，正面刻着一只雄健有力的虎，作张口欲吞的姿态，线条刚柔相济，它不但具有很高的审美价值，也是我国已发现的一件最古老、最完美的乐器。

（3）雕塑

商代的雕塑艺术较之以前有了显著的发展与成就。由于正处于青铜盛世，所以在众多的雕塑艺术品中，青铜雕塑的数量最多，所取得的成就最令人瞩目。此外，玉石雕刻也取得一定成绩，不但作为赏玩佩饰之用，而且很大程度上向着礼器方向发展。

青铜雕塑。商代的青铜作品，主要有以下两种：一种是青铜鸟兽形器，主要是指模拟鸟兽形状的器物，多作为盛酒器或祭祀的礼器。如鸟尊、象尊、虎尊、犀尊等，还有以两种动物或动物与人组合而成的尊的造型。另一种是青铜器上的立体雕饰，主要是指器物的提梁、盖、耳、足、流等部位或作为器物支座的立体雕饰。

鸟兽形器如鸟兽尊，作为实用器时往往在顶中心处留有一孔，鸟或兽体中可放酒，鸟嘴或兽嘴处有流，可倾酒。如出土于湖南醴陵的一件商代象尊，其外表呈碧绿色，象体浑厚，以高卷的象鼻为注酒口，全身饰有各种鸟兽纹饰。再如出土于湖南安化的虎食人卣（现藏于日本住友博物馆），全器为一只立坐式的猛虎形，用两爪和虎尾作足撑体。通高 36.6 厘米。虎张着血盆大口，齧着虎牙，口内有一人头，人惊恐地瞪圆眼睛，虎似欲吞之，此状给人以心寒胆战的感觉。也许它所表现的正是奴隶主贵族们“残民以事神”的那种威慑力量吧。此外还有殷墟出土的鸱尊，山东的寿张出土的犀尊等。这些圆雕鸟兽形器既是实用器皿，也是艺术品，它们把动物的形体特征与器物造型巧妙地结合为一体，每件都具有巧夺天工的魅力。

青铜器皿上的立体雕饰，其题材涉及龙、凤、虎、牛、羊、犀、象、怪兽及人物。这些形象虽然具有原有动物的基本特征，但大多都加以变形夸张，也许还有迁就、服从器皿造型的意图。这些雕塑如河南安阳出土的人面龙身盃，其器盖为一个人面。湖南宁乡出土的四羊方尊，四个立体头，分别从器

郭宝钧：《中国青铜时代》，第 66 页。

张光福：《中国美术史》，第 24 页。

腹部的四个棱处伸出，犄角弯曲有力，羊头上饰以雷纹，造成一种雄奇稳重之美感。还有安徽阜南出土的龙虎尊上的龙虎，山西石楼出土的兽面纹壶上的龙头形提梁等等。至于完全独立的可作为观赏性的雕塑品尚不多，且以玉、石作品为主，青铜作品难以见到。

玉、石及其他雕塑。石雕在商代还占有一席之地，但数量不多。质料以白石、大理石居多，形象主要为人物和动物。人像一类的如侯家庄出土的白大理石坐像，四盘出土的石雕人像及妇好墓出土的石人等，其身体的比例都不够准确，雕刻的手法也相当古拙。而动物形象的雕塑则要好一些。它们有武官村大墓出土的长达一米多的白石双兽和虎爪人身像，侯家庄出土的石鸮等。其石鸮瞪目仰望，尖嘴紧闭，粗壮的双爪有力地撑抓着地面。圆浑的造型透出一丝神秘感。这些石雕可能是作为建筑上的附件（就像后来的石狮子一样）或作为镇墓的神物，无论其用途如何，都具有很强的装饰性。此外，70年代妇好墓出土了一批小型动物石雕，其中有牛、龟、熊、虎、鸟、蜂等，有的可能用作祭祀之，有的可能用于观赏。这些石雕均能抓住对象的基本特征，形象概括，虽无明显动态感，倒也颇具神韵。

玉质圆雕的人像和动物，以前所见很少。妇好墓中的许多这方面出土物，为我们提供了了解它们的窗口。出土的“圆雕玉人像通常都呈跪坐姿态，双手扶膝，发式富于变化，衣着也颇为讲究，可见不是社会下层人物。其造型上都不同程度发挥了立体雕塑的艺术手段，形体细部的刻划，比石雕具体，但有些部位（如眼睛）每每采用绘画性的（阴线）手法。”动物形象要比人像生动，如小屯出土的长鼻大耳玉象，其形象逼真，肥体长耳，站立扬鼻，于浑朴中见生动。出土的玉熊也憨态可掬，惹人喜爱。

总的看来，商代的雕塑艺术，“不论浮雕或圆雕，其作风是写实中具有朴实的装饰趣味；威严庄重之内则有神秘诡怪之感。这正是当时奴隶主重鬼神尚威势的思想反映。”

（4）乐、舞

在生产水平低下的时代，当人们凭借自身的体力和脑力无法征服或理解对象的时候，便转而把希望寄托于神，因此对神的崇拜，在古代世界的人们中是普遍存在的，商代亦然。《礼记·表記》中说：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼……”可以说明这一点。在这种诸事都要拜神卜筮、宗教活动繁多的情况下，一种兼管这类活动的专职人员就应运而生了，他被称为“巫”。巫的日常工作是求神问卜、沟通人与神的联系，并且是专业的音乐舞蹈家。我们今天使用的“舞”字，在那时的“巫”字为一个字。也许当时人们认为乐舞可以通神，可以娱神，因此，人们通过歌舞，向神祇表示崇拜，祈求保佑。统治者为此更是不惜花费巨大的人工、财力来制作精美的乐器，他们驱使艺匠们铸钟镂磬，雕白虎于磬面。1950年在安阳武官村商大墓出土的虎纹大石磬，就是这一时代的产物。该磬长84厘米，高42厘米，厚2.5厘米，通体饰以虎纹。其声清朗浑厚，堪为稀世珍宝。从磬体上方有显著磨痕的悬孔来看，此磬大概是一件曾被长久使用过的乐器。就文献记载和考古发现看，商代乐舞很发达，当时已能用石、铜、革、竹、木等不同的质料制成饶、磬、鼓、埙等多种乐器，其中有些乐器是成套组成的，可以演奏出各

王伯敏主编：《中国美术通史》第1卷，第189页。

李浴：《中国美术史纲》，第69页。

种优美的乐曲。但是由于革、木、竹这些材料易腐朽，没能保存下来，而石、铜质的乐器有幸保存到今天。1976年6月，在湖北崇阳县大市河的岸边，出土一件商代兽面纹两面铜鼓，是我国目前发现的年代最早的一件铜鼓。

这件兽面纹两面鼓，凝重浑厚、造型华丽、纹饰清晰、气魄雄奇，极其引人。通高75.5厘米，鼓面直径39.2厘米，重约92.5公斤。鼓面呈圆形，素面。鼓身皆为云雷纹构成的兽面纹。鼓正中有一盖纽，并有一穿孔，用以系绳。推测，“此鼓既可平置又可悬吊。与这件铜鼓形制相同的还有一件，被称为双鸟饕餮纹铜鼓，现藏于日本住友氏处，曾著录在《删订泉屋清赏》、《商周彝器通考》等书内。”该铜鼓通高81.5厘米，鼓面直径44.5厘米，其鼓面是横仿鳞皮的纹饰。鼓身两侧各饰一人首。从两鼓的重要特征看，二者应同属商代。这两件铜鼓实物的发现，使我国用铜制鼓的时间，比文献记载提前了1000多年。此外，铙也是商代常用的乐器。湖南宁乡曾出土了重达154公斤的商代四卧虎大铙，在铙口内壁两边各铸对称两只卧虎，装饰手法别具一格。

商代具有代表性的乐舞是《濩》。它是作为祭祀与炫耀武功的乐舞，“濩”的字义含有统辖、统率之意。乐舞《濩》实际上是赞颂武力征伐夺权王权的内容，它象征着奴隶制国家权力的威慑力量。此外，据说当时还流行求雨的《舞雩》以及驱疫的《魍舞》等一类的宗教乐舞。

4. 西周艺术

(1) 建筑

《诗经·小雅·斯干》篇赞美周初的宗庙建筑给人以“如鸟斯革，如翬斯飞”的美丽印象。的确，西周的建筑艺术在继承商代的基础上又有了新的发展。瓦开始被使用，并且在房屋造型上出现了屋檐上反、四角起翘的形式，前面的赞美之词也正反映了这点。另外，西周的建筑还朝着更合于“礼”的目标发展着自己。

在今陕西岐山县凤雏村发掘出一座西周早期的建筑遗址。这是一组大规模的建筑群，座落在一整片东西宽32.6米，南北长46米的夯土台基上。建筑群由3个庭院及其四周的房基组成，布局上具有王宫建筑的特点。除此之外，还发现有少量的绳纹瓦，尽管这瓦只用于屋顶的脊、檐、天沟处等局部，但毕竟是建筑材料及建筑技术的革新。

另外，从西周开始，在建筑上规定了一套礼制，如《尚书·顾命》与《周礼》所定的宫室宗庙制度有“左祖右社，面朝后市”“前朝后寝”以及庭、堂、阶、室、东序、西序、左塾、右塾、毕门、应门等等。这种型制不但制约于当时，也被后世所承袭。

(2) 工艺

青铜工艺。西周初的青铜器，造型和装饰与商代差别不大，基本上承袭了殷商那种器制厚重、造型与花纹稳健富丽且带有神秘的特征。当然，变化还是有的，那就是器物上的铭文逐渐增多，凤纹极为盛行，整体风格逐趋典雅。这一时期的代表器物首推大孟鼎，它是西周具有重要价值的重器。“清朝道光初年出土于陕西眉县礼村（也有传出土于岐山的）。器高约100厘米，

重 153.5 公斤。圆形鼓腹，口沿二直耳，三蹄足。器身和足上部均饰有兽面纹。兽面纹镌刻深峻，鼻眼凸出，神态威严。”鼎腹的造型及鼎足的样式开始呈现西周鼎的流行式样，器口花纹属殷代题材，但已处理成西周方式。腹内壁铸铭文 291 字，书体保留有商代后期风格，笔划首尾作尖细状，但其中间部分呈粗笔的所谓波磔体特点。书体雄劲优美，极富神采。在青铜器上铸刻铭文起于商，商早、中期的铭文类似于图腾、图象文字（近似甲骨文体势），到了商晚期，铭文为二字名号，后增至三五字的短辞，商末有达 40 多字者。制造多字铭文的风气，始于西周，文字最多的是毛公鼎，铭文竟达近五百字。大盂鼎上的铭文记述了康王 23 年对贵族盂的一次策命。西周铜器铭文不仅提供了研究西周历史的极有价值的文字资料，同时也在文字、书法、文学等方面显示出重要的艺术价值。除了大盂鼎之外，周早期的代表器物还有 1976 年在陕西临潼出土的武王伐商时代的利簋。这是西周最早的一件铜器，此器是周灭商后第七天铸造的，因而又称为“武王征商簋”。再有 1963 年陕西宝鸡出土的成王时的何尊，腹部饰有饕餮纹，四面扉棱起伏凸出，给人以庄重肃穆之感。

西周后期，青铜器造型与花纹均趋向简单。商朝人嗜酒，周朝人禁酒，故盛酒器爵、角、斝、觶几乎绝迹，而新出现的盛食器簠、鬲，注水器匜，其造型大方而实用。但是，用于灌祭（即祭祀时将酒洒于地下）的酒器仍有许多出土，主要为鸟兽尊。从器形上看，兽足鼎颇为流行。花纹方面，重环纹、瓦纹、鳞纹等成为文饰图案的主流，而饕餮纹、夔龙纹那种冷狞神秘的纹饰渐少，开始显示出少神秘较自由的迹象。比起商代，西周所制作的青铜器不把装饰看得那么重而更侧重纪事，故铭文更长了。后期的重要文物有召鼎、卫鼎、虢季子白盘、大克鼎等。大克鼎，高 93 厘米，重 120 公斤，于清光绪年间（1890 年）在陕西扶风出土。该鼎腹部饰以西周后期典型的环带纹；双立耳，微向外倾；鼎足饰半浮雕的面纹，足上部有扉棱，下部略向外侈，呈马蹄形。腹内壁铸有铭文 291 字，共 28 行，行款整齐、笔法雄浑，为金文佳作之一。总的说来，这时的金文书法艺术，行款整齐均匀、字体严谨精致，竖笔常呈上下等粗的“玉柱体”，且精致娴熟，达到书艺绝伦的成熟境界。

玉器。玉器到了西周完全礼制化了被赋予了更多道德化的含义，这使得它身价倍增，以至于被奉若神明，发挥着其它工艺美术品所不能替代的作用。如强调“大玉不琢”意思说尊贵的礼玉要保持形象的纯洁与朴素。更进一步，玉还被视为有仁、义、礼、智、信等多种美德，如玉的“润泽以温”是仁，纹理自内显露于外是义，敲击时音响舒扬远传是智，等等。除了用于礼器外，玉被用于佩饰玩赏者也不少，如河南浚县辛村西周墓出土的玉器有“玉牛头 1，鹿头 1，龙 1，鸟 2，兔 2，蚕 2，鱼 5，蝉 1，共象生玉 15。其他尚有璧、珪、璇玑、鞞、半环、曲玉等环曲形玉 16，戈、匕、璜、版、柱、小腰梯形等直方形玉 11，共 42。”而陕西宝鸡茹家庄出土的玉石竟达 1300 件之多。可见，玉器被使用的规模之大。但是在工艺技术和艺术上，基本承袭商代，没有显著的创新，只略见活泼自由而已。

在许多大墓中，也常发现有精美的骨、角、牙等材料制作的工艺品，想必皆为奴隶主贵族们的把玩之物。

杜迺松：《步入青铜艺术的宫殿》，第 97 页。

郭宝钧：《中国青铜时代》。

西周时代的陶器工艺比商殷时代没有什么发展，反而呈衰落之势。但值得注意的是陶瓦的出现使制陶工艺又开辟了新的天地。

（3）雕塑

西周的雕塑艺术在商的基础上有进一步的发展，形象似乎更写实一些，或说增添了生动活泼之气氛，这在象生的各种鸟兽尊上有明显的体现。如陕西宝鸡茹家庄出土的一对鸟形尊，鸟垂喙、长尾，下有三足，全身饰有鳞状羽纹。传为陕西宝鸡出土，现藏美国华盛顿弗利尔美术馆的一对虎尊。虎体修长，首前伸，口出两牙，长尾上卷。江苏丹徒出土的一件鸳鸯尊，作站立状，曲颈，体态丰满，头顶有冠，造型稳重典雅。此外，辽宁凌源出土的鸭尊，宝鸡茹家庄出土的象尊及两个铜三足鸟、一个铜鸭头、一件8厘米高的铜人，辽宁喀左出土的“蟠龙兽面纹罍”上的昂首蟠龙等，都是具有一定水平的雕塑作品。

（4）乐、舞

据《史记·周本记》上讲，周在灭商建国后不久就制定了礼乐。周代最重要的音乐大多是运用于礼乐中的音乐。

礼乐制度，实质上是奴隶制的氏族宗法制度和等级名分制度的综合体。所谓宗法制度，就是用“大宗”和“小宗”的层层区别构成一座血缘宗族关系的金字塔。君主是塔顶，为天下的大宗，其嫡系为小宗。

在音乐方面，周把前代的乐曲、乐舞、乐器加以整理、改进，从而形成了一套更符合“礼”的有助于巩固其政权的音乐文化。他们认为这样的音乐可以让人们保持“平和”，不进行反抗，即“以乐礼教和，则民不乖。”

周代的礼制相当繁锁，其中与音乐关系较为密切的礼仪形式有祭祀、大飨、燕礼、大射等。据《周礼·春官》记载，“大司乐·……乃分乐而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地祇。乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣。乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。……”以上说到的黄帝时代的《云门》，尧时的《咸池》，舜时的《大韶》，禹时的《大夏》，商的《大濩》及周武王时的《大武》，便是周朝祭天地、祀考妣的、被称为“六代舞乐”的雅乐。“雅乐”实际上便是与礼直接联系在一起祭祀音乐和仪典音乐。这就决定了雅乐的风格是“中正和平”、“典雅纯正”。又因为自周开始，历代都把先王之乐奉为“雅乐”，所以“雅”与“古”便成了同义语。在后来的中国儒家思想中，凡雅必古，凡古必雅，不古者则必不雅的偏见，成为一种根深蒂固的观念。由于雅乐本身的风格，所以在表演时要求：六代之乐舞者要手持礼器以示威仪；六代金乐必然是声调平静、缓慢而和畅。这样就可以造成一种庄严、肃穆、安静、和谐的气氛，身历其境者崇高之感油然而生。难怪孔子听过《大韶》之后，深受感动，以致“三月不知肉味”，认为“韶乐”尽善尽美。

《大武》是周代表性的乐舞，同样是对开国君主战绩的歌颂。《乐记·宾牟贾篇》曾以孔子之口由舞姿的特点作象征性比喻，对其表演形式作了较详细的描述：“揔干而山立，武王之事也。发扬蹈厉，太公之志也。武乱皆坐，周召之治也。且夫武，始而北山；再成而灭商；三成而南；四成而南国是疆；五成而分，周公左，召公右；六成复缀，以崇天子。夹振之而驰伐，盛威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至之。”这部舞乐基

本上把武王伐讨的战争全过程演述了一遍，想见其必有声势浩大，壮怀激烈之气氛。可孔子认为这种炫耀武功的乐舞，不象《大韶》那样能充分表现“和平之德”，所以他评价《大武》是尽美而未尽善。足以见孔子更注重音乐的道德作用和标准。

周代礼乐中最典型的的就是音乐等级制度。在乐队乐器的使用规格上、在乐舞队列规模的安排上，甚至有关音乐技术理论上都有严格的规定。例如：在乐队的排列和所用乐器的多少上，规定天子的乐队可以排列东西南北四面；诸侯可以排三面；卿和大夫排两面，士只能排一面。在乐舞队列规模的安排上则规定，天子的舞队可以用“八佾”即排八行，每排八人，共六十四人；诸侯用“六佾”，计三十六人；大夫用“四佾”计十六人。甚至规定等级地位不同，所奏的曲调也因其象征意义或乐曲内容而有所不同。在《国语·周语下》中有“夫宫，音之主也。”而在《礼记·乐记》中则有“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。”的记述。

礼乐的发展在周获得了最完备和规范的形式，以致其它的规格、制度、表演形式以及渗透于其中的王权意识、等级观念在其后的 2000 多年的封建社会中留下了深深的烙印。

至于周代的乐器，可以说“八音”即金、石、土、革、丝、木、匏、竹”，八类乐器全都有了。“金”指青铜，如钟、饶；“石”指玉石，如磬；“土”指陶土，如埙；“革”指皮革，如鼓；“丝”指弦线，如琴；“匏”指葫芦，如笙、竽；“木”、“竹”即木、竹制乐器，如柷、敔，如笛、箫。这说明当时乐器的种类已经相当丰富了。

