学校的理想装备
电子图书·学校专集
校园网上的最佳资源
中国古代文化史
（2）
BOOK
内部资料 非卖品

第十一章　中国古代的礼仪制度

中国历来被称为“礼义之邦”。礼仪在中国社会的政治文化生活中占有极其重要的地位。古代所谓礼仪，包括的范围非常广泛，诸如政治体制、朝廷法典、天地鬼神祭祀、水旱灾害祈禳、学校科举、军队征战、行政区域划分、房舍陵墓营造，乃至衣食住行、婚丧嫁娶、言谈举止，无不与礼仪有关，它几乎是一个囊括了国家政治、经济、军事、文化一切典章制度以及个人的伦理道德修养、行为准则规范的庞大的概念。直到近代以后，礼仪的范畴才逐渐缩小，现在则一般只有礼节和仪式的意思。本章所述礼仪制度，基本上仍然沿用传统的概念，依照“吉、嘉、宾、军、凶”五礼，分门别类地加以介绍，但对有些内容作了适当的调整、删节或压缩。

礼仪的起源，可以追溯到久远的过去。应当说，中华民族的历史掀开第一页的时候，礼仪就伴随着人的活动，伴随着原始宗教而产生了。荀子说过，“礼有三本”，“天地者生之本”，“先祖者类之本”，“君师者治之本”（《荀子·礼论》）。礼仪制度正是为着处理人与神、人与鬼、人与人的三大关系而制定出来的。郭沫若说：“大概礼之起源于祀神，故其字后来从示，其后扩展而为对人，更其后扩展而为吉、凶、军、宾、嘉的各种仪制。”（《十批判书·孔墨的批判》）从考古资料来看，在辽宁喀左发现的距今五千年的红山文化遗址中，有大型的祭坛、神庙、积石冢等，是举行大规模祭祀活动的场所；有裸体怀孕的妇女陶塑像，可能是受先民膜拜的生育女神。更早的仰韶文化彩陶上的人面虫身图像，墓葬中死者头颅西向而卧，也都透露出远古时代礼仪制度的若干信息。在古代文献方面，有“自伏牺以来，五礼始彰；尧舜之时，五礼咸备”的说法。(1)实际上，礼仪制度的演变发展，经历了漫长而又曲折的历程，真正比较完备、系统的是西周的礼制。周以前的礼仪制度，由于材料匮乏，文献不足，已经难以详考了。

由儒家学者整理成书的礼学专著“三礼”——《周礼》、《仪礼》、《礼记》，记录、保存了许多周代的礼仪。在汉以后二千多年中，它们一直是国家制定礼仪制度的经典著作，因此被称为“礼经”。今天，要研究探讨古代主要适用于贵族的礼制，“三礼”仍然是最重要的书。虽然对它们的思想倾向评价不同，它们的论述中有不少只是出于后世儒家的理想，但它们在文化史上还是有一定参考价值和影响的。

长期以来，由于礼学家们各宗不同的学术派别，对古代文献各有不同的理解，加之历代当权派出于各自不同的政治需要、文化背景，他们制定的礼仪制度常有前后矛盾抵触的情况。本章尽可能避开枯燥的论证和繁琐的考据，尽量少介入各家的争执，而把重点放在礼制的沿革演变上。至于五礼以下的节目分类，大体依照清代学者秦蕙田《五礼通考》的编排。

第一节　吉　礼

吉礼是五礼之冠，主要是对天神、地祇、人鬼的祭祀典礼。《礼记·祭统》说：“礼有五经，莫重于祭。”按照《周礼·春官·大宗伯》的说法，吉礼用以“事邦国之鬼神示（祇）”，是祝祈福祥之礼。主要内容有：

——祀昊天上帝；

——祀日月星辰；
——祀司中、司命、风师、雨师；以上是祭天神。
——祭社稷、五帝、五岳；
——祭山林川泽；
——祭四方百物，即诸小神；以上是祭地祇。
——祫祭先王、先祖；
——禘祭先王、先祖；
——春祠、夏禴（礿）、秋尝、冬烝，享祭先王、先祖；以上是祭人鬼。

后代从这三类祭祀中又衍生出许多项目，这里列为天、地、宗庙、其他四类，分别加以介绍。

一、祀　天

古文献记载，虞舜、夏禹时已有祭天的典礼，称为“类”。在殷商甲骨文中，天神是“帝”，或称“上帝”，他是自然和下国的主宰，他的周围还有日、月、风、雨等作为臣工使者。祭祀上帝要杀死或烧死俘虏和牲畜，作为祭品，耗费大量的财富。到了周代，“天”的观念逐渐代替了殷人所说的“上帝”、“帝”。天帝的形象被人格化，周王又有了“天子”的称谓。周王是作为天帝之子在人间统治人民的，他也要象侍奉父亲一样侍奉天帝。祀天就是对天帝的侍奉、享献的仪式。殷周以来，对天帝的称呼也日趋繁化，名目错出，有：帝、上帝、天、皇天、昊天、皇天上帝、昊天上帝、维皇上帝，等等，指的都是有意志的人格化的神。

天本来只有一个，但是到了汉代谶纬之书风行以后，便出现了“六天”之说。据说，天上的紫微宫是天帝之室，北辰（北极星）名耀魄宝，即为天帝，一名“太一”，是“天神之最尊贵者”。(2)在太微宫中，则有五个星位，即为五方天帝。五帝是“五行精气之神”，人间的帝王和朝代就是五帝轮流所感应而生的，因此也称为“感生帝”，如尧是赤帝所感生，舜是黄帝所感生，禹是白帝所感生，汤是黑帝所感生，周文王是苍帝所感生。帝王祭天当然要祭祀与自己一朝相应的天帝。五行、五方帝又与五方、五色、四季、五人神、五人帝等一一相配，构成了我国古代祭天大典的基本网络。

1.圜丘祀天

周代祭天的正祭是每年冬至之日在国都南郊圜丘举行。“圜丘祀天”与“方丘祭地”，都在郊外，所以也称为“郊祀”。圜丘是一座圆形的祭坛，古人认为天圆地方，圆形正是天的形象，圜同圆。祭祀之前，天子与百官都要斋戒并省视献神的牺牲和祭器。祭祀之日，天子率百官清早来到郊外。天子身穿大裘，内着衮服（饰有日月星辰及山、龙等纹饰图案的礼服），头戴前后垂有十二旒的冕，腰间插大圭，手持镇圭，面向西方立于圜丘东南侧。这时鼓乐齐鸣，报知天帝降临享祭。接着天子牵着献给天帝的牺牲，把它宰杀。这些牺牲随同玉璧、玉圭、缯帛等祭品被放在柴垛上，由天子点燃积柴，让烟火高高地升腾于天，使天帝嗅到气味。这就是燔燎，也叫“禋（yīn）祀”。随后在乐声中迎接“尸”登上圜丘。尸由活人扮饰，作为天帝化身，代表天帝接受祭享。尸就坐，面前陈放着玉璧、鼎、簋等各种盛放祭品的礼器。这时先向尸献牺牲的鲜血，再依次进献五种不同质量的酒，称作五齐。前两次

献酒后要进献全牲、大羹（肉汁）、铏羹（加盐的菜汁）等。第四次献酒后，进献黍稷饮食。荐献后，尸用三种酒答谢祭献者，称为酢。饮毕，天子与舞队同舞《云门》之舞，相传那是黄帝时的乐舞。最后，祭祀者还要分享祭祀所用的酒醴，由尸赐福于天子等，称为“嘏”，后世也叫“饮福”。天子还把祭祀用的牲肉赠给宗室臣下，称“赐胙”。后代的祭天礼多依周礼制定，但以神主或神位牌代替了尸。

秦代祭天的有关资料甚少，只知道有三年一郊之礼。秦以冬十月为岁首，郊祀就在十月举行。

汉高祖祭祀天地都由祠官负责。武帝初，行三年一郊之礼，即第一年祭天，第二年祭地，第三年祭五畤（五方帝），每三年轮一遍。成帝建始元年（前 32 年）在长安城外昆明故渠之南建圜丘。翌年春正月上辛日（第一个辛日）祭天，同祭五方上帝。这是汉代南郊祭天之始。后汉在洛阳城南建圜丘，坛分上下两层，上层为天地之位，下层分设五帝之位，坛外有两重围墙，叫做“壝（Wéi）”。

南北朝时郊祀制度也有一些变革。一是少数民族政权祭天虽采汉制，但常有民族传统礼仪掺入。二是梁代南北郊祭天地社稷、宗庙，都不用牺牲，而用果蔬，据说是“无益至诚，有累冥道”。（《隋书·礼仪志》）三是圜丘坛外建造屋宇，作为更衣、憩息之所。旧制全用临时性的帷帐，南齐武帝永明二年（483 年）始用瓦屋。

隋唐圜丘制度与东汉相似。隋代将祭祀昊天上帝、日、月、皇地祇、神州社稷、宗庙定为大祀，祭星辰、五祀、四望等定为中祀，祭司命、司中、风师、雨师、山川等定为小祀。唐代祀天一年四次。

宋代圜丘合祀天地后，要在皇城门楼上举行特赦仪式，赦免囚徒；改日，要到景灵宫祖宗神像前行“恭谢礼”。

辽代祭天礼与祭山礼同时举行，在祭祀契丹族先祖所居住的木叶山（今辽宁西北老哈河与西拉木伦河交汇处）时，设天神、地祇之位。金初每年五月初五、七月十五、九月九日行拜天礼。金世宗大定后才有较完备的南郊圜丘祀天之礼。

元初有蒙古民族的拜天礼。宪宗时曾在日月山拜天，且合祭昊天后土。元世祖忽必烈至元时才在大都（今北京）丽正门东南七里处建祭天台。成宗大德时建圜丘，南郊祀天。

洪武十年（1377 年），改变圜丘礼制，定每年孟春正月合祀天地于南郊，建大祀殿，以圜形大屋覆盖祭坛。明成祖迁都北京后，在正阳门南按南京规制营建大祀殿，于永乐十八年（1420 年）建成，合祀天地。嘉靖九年（1530 年），世宗改变天地合祀制度，在大祀殿之南另建圜丘。

清代基本沿袭明制。世祖（顺治）定都北京后即恢复修建正阳门南天坛各种配套建筑，后经乾隆时改修，成为今天所见到的天坛古建筑群。它包括圜丘、大享殿、皇穹宇、皇极殿、斋宫、井亭、宰牲亭等。清人祭天除采用汉制外，还保留了本民族入关前“谒庙”之礼，入关后改称“祭堂子”。

2.祈谷、大雩（yú）与明堂

(1)祈谷　《礼记·月令》说：“孟春之月，天子乃以元日祈谷于上帝。”郑玄认为，这就是“上辛郊祭天”，即正月的第一个辛日在南郊祭天。信从郑说者就以这一天为郊祀日。两汉迄于魏晋，多于正月南郊祭天，就是将圜

丘、祈谷混为一谈。梁武帝天监三年（504 年），确认祈谷与祀天是两回事，但实际上并没有加以区分。唐高宗显庆二年（657 年）及玄宗开元二十年（732 年）所定礼制都有祈谷礼，仪式与圜丘祀天大致相同。明初无祈谷之祭，嘉靖十年（1531 年），定孟春上辛在大祀殿行祈谷礼。后祈谷之祭改在惊蛰之日举行，礼仪规格略小于大祀，不设从祀坛位，不行燔柴。清祈谷礼仿明制，乾隆时，将大享殿更名为祈年殿，以合祈谷之义。（图 1）

图 1　天坛祈年殿平面图

(2)大雩　是求雨之祭，在无风旱灾害发生时是例行之祭，于仲夏举行；在大旱发生时则无论夏秋，随时举行。隋唐时，孟夏之月在圜丘行雩礼，如遇旱灾，则另有祈太庙、祈太社、祈五岳山川海渎于北郊等祭礼。如久雨，则禜祭于国门。宋代，例行的雩祭在圜丘之左雩坛举行，遇干旱别有祈雨、祷雨种种祭仪。金、元无雩礼，遇干旱祷雨于宗庙、社稷，或在北郊望祭岳镇海渎。明嘉靖时在圜丘坛外泰元门东侧建雩坛，行大雪礼。清代在圜匠雩祀祷雨。乾隆后设例行的常雩之祭，遇干旱则大雩行礼。常雩初在立夏，嘉庆后改在立夏后择吉日举行。

(3)明堂　《礼记·月令》说它是季秋之月大享天帝的地方，大享是报答天帝的恩佑，把收获的新谷及牲畜进献给天帝。一说明堂是祭祀祖宗或者是天子布政的地方；也有人认为明堂、太庙、灵台、辟雍、路寝等都是一回事，名异而实同。

汉代始建明堂的是武帝。平帝元始四年（4 年），王莽在长安城南建造了明堂、辟雍等。这个建筑遗址已经发掘，它比较集中地反映了西汉末年礼学家对明堂的认识。（图 2）由于对明堂制度争议太大，南北朝时明堂祭祀就各行其是了；而隋朝直到灭亡都没有就明堂的构建争吵出个结果来。唐代武则天掌权后在东都洛阳毁乾元殿兴建明堂，垂拱四年（688 年）建成，是一个三层的圆亭形建筑，武后下令改称“万象神宫”，多次在这里举行祭祀天地的典礼。几年后一场大火烧掉了神宫，武后又下令重建，号称“通天宫”。建成后，武后改元“万岁通天”，以示庆贺。武氏举行大享礼，受群臣朝贺，并于四时孟月及季夏行告朔之礼。中宗神龙元年（705 年），也在明堂行大享礼，合祭天地；次年返西京，才改为季秋在圜丘大享行礼。玄宗开元时，东都明堂恢复乾元殿旧名，并拆除上层，缩小规模。玄宗到洛阳，常于元旦、冬至在此殿受朝贺。北宋仁宗时以大庆殿为明堂。南宋初明堂祭祀规模较小，只祭天地祖宗四位，绍兴四年（1134 年）起才逐渐增设从祀神位；十年（1140 年）制定明堂仪注，大致同郊祀礼。明初无明堂之制，季秋大享礼在南郊大祀殿举行。嘉靖时始议明堂之礼，先将原来的道士之宫元极宝殿充作明堂，行大享之礼；后又在大祀殿旧址改建大享殿。清初沿用明制，正月上辛在大享殿合祀天地，并以祖宗配祀，认为大享合祀之礼即是明堂制度。乾隆十六年（1751 年），改大享殿为祈年殿，专行祈谷之礼，而大享为季秋报祀，把两种祀典区别开来，改正了大享殿即明堂的旧认识。

图 2　汉长安明堂辟雍中心建筑复原图

3.五帝

《周礼·春官·小宗伯》有“兆五帝于四郊”的说法，“兆”即设坛而

祭；《礼记·月令》将一年四季与五人帝、五人神、五方相配，在立春、立夏、立秋、立冬之日有迎气祭五帝的礼仪。五帝之祭各依方位与颜色，就连祭器、祭品也要与之一一相应。

史书记载祭祀五帝，见于春秋初期的秦国。秦襄公作为周天子的诸侯居于西陲，因西方为少皞之神所主，便作西畤（祭坛），祭白帝。后来，随着秦的国力增强，又先后建造了祭祀青帝的密畤，祭祀黄帝的上畤，祭祀炎帝的下畤。秦始皇统一中国后，仍保留着对这四畤的祭祀，每次用驹四匹，木偶栾车一驷，木偶车马一驷，各按方位变更颜色，瘗埋为祭，不用俎豆等祭品。汉高祖二年（前 205 年），又增建北畤，祭祀黑帝。汉文帝时，在渭阳修建了五帝庙，由皇帝亲祭，这是五帝的正祭。五时迎气之祭，都在郊外举行，所以也称为“五郊”。西汉平帝元始时已有迎气之礼。东汉永平二年（59 年），重定礼制，后代基本沿用。立春之日，迎春于东郊，祭青帝句芒；立夏之日，迎夏于南郊，祭赤帝祝融；立秋前十八日，迎黄灵于邑旁中央之地，祭黄帝后土；立秋之日，迎秋于西郊，祭白帝蓐收；立冬之日，迎冬于北郊，祭黑帝玄冥。这是皇家迎气之礼。地方郡县只行迎春礼。后来，又有在城外塑造青色土牛两头，并塑有耕夫、犁具的习俗，迎春礼就在青牛旁举行，后世年画常有“春牛图”，即源出于此。明太祖只祀昊天上帝，从祀之位不列五帝，也不举行五时迎气之礼。只有迎春出土牛，还保留了五郊之礼的部分内容。清代沿用明制，也没有五帝之祭。

4.日月

相传古代帝王祭日于坛，祭月于坎（一说月坛）。日坛称为“王宫”，也称“大明”，月坛称为“夜明”；祭日在春分之朝，祭月在秋分之夕；祭日于东，祭月于西，这是日月的正祭。另外，郊祀天地常以日月从祀；诸侯觐见天子之礼要到南门拜日，北门拜月；祈年、禜（yíng）祭等也都要祭日月。

秦始皇东游海上祭祀八神，祭日于成山（今山东成山角），祭月于莱山（今山东掖县一带）。其在雍城则另有日月祠举行祭祀。汉初，诸多的神祠中有“东君祠”，祭的就是日神。武帝时在太一坛祭日月，黎明之时皇帝走出用竹子建造的祠宫——竹宫，向东方拜揖行礼；夜晚向西方拜揖行礼，即“朝日”、“夕月”之礼。尔后，懒散从简，就在宫殿的庭院中行礼。平帝时，王莽改祭礼，仍在合祭天地之日，黎明东向拜日行“朝日”礼，夜晚西向拜月行“夕月”礼。至魏晋南北朝时，才逐渐确定为春分东郊朝日，秋分西郊夕月的礼仪。唐以后祭日月礼仪与圜丘祀天相似，但一般规格为中祀，偶然也有作为大祀的。明初在南京建日月祭坛，迁都后在北京朝阳门外建日坛，在阜成门外建月坛。每逢天干为甲、丙、戊、庚、壬之年，皇帝亲自祭日，余则皆由文臣代祀。每逢地支为丑、辰、未、戌之年时，皇帝亲自祭月，余则由武臣代祀。清代朝日、夕月之礼与明制相同。今日坛、月坛遗址仍在，为光绪年间改建。

5.星辰

星辰之祭主要是五星、二十八宿。五星是东方岁星，南方荧惑，西方太白，北方辰星，中央镇（填）星；二十八宿是东方苍龙七宿：角、亢、氐、房、心、尾、箕；北方玄武七宿：斗、牛、女、虚、危、室、壁；西方白虎

七宿：奎、娄、胃、昴、毕、觜、参；南方朱雀七宿：井、鬼、柳、星、张、翼、轸。祭星也泛指众多的星象之神，祭祀天地时从祀的星神数以百计，较大的有《周礼》所说的司命、司中、司民、司禄。注释家说司命主老幼，司中主灾咎，司民主户口，司禄主赏功。

秦时雍城有许多祭祀星辰的庙。据《史记·封禅书》载有参，辰，南、北斗，荧惑，太白，岁星，填星，二十八宿及许多不见名数所出的小神，“百有余庙”。又有寿星祠，祭南极老人星，主福寿。汉高祖时又下令在全国设灵星祠，传说是主稼穑农事之神。隋代定星辰之祭为中祀，祭司中司命及诸星为小祀；在国都西北郊有祭祀司中、司命、司禄的坛位，于立冬后的亥日行祭礼。唐因隋制，并在立秋后辰日祀灵星；玄宗时又设寿星坛祭老人星等。元世祖至元五年（1268 年）下令每年二分（春分、秋分）、二至（夏至、冬至）在司天台祭星。明洪武四年（1371 年），为祭祀周天星辰特辟专殿，设 10 坛，祭仪如朝日仪。

上古时，人们又把天上的星宿同地上的州、国疆域相互联系，说某星是某某州国的分野，这个地域或国家就要祭祀相应的分野之星。

属于星辰之祀的还有一些其他名目的神，这里择要简介如下：

(1)风师、雨师　《周礼》郑玄注说箕星为风师，毕星为雨师。但异说很多，在屈原赋里，风伯叫飞廉；《左传》说雨师是共工之子玄冥，还有屏翳为雨师的说法。风师、雨师，自秦汉到明清除大祭天地为从祀外，都单独有祠庙。汉代起还祭祀云神、雷公（神）等，通常为小祀，偶有列为中祀的。

(2)太岁月将　太岁本是古人设想的一颗与岁星运行方向相反的星，星占术士认为它的方位与战争胜负、土木兴建、谷物收获丰歉有很大关系，但周秦到宋，历朝都没有祭祀太岁的记载。最早祭太岁的是元朝，尔后，明、清两代沿袭其制。

元朝祭太岁，始于至元三十一年（1294 年）。成宗即位后，在司天台与太阳、火星、土星等同祭。明嘉靖时，别建太岁坛（仍在天坛之西、先农坛东北、山川坛内）。

二、祭　地

远古时已有对土地的崇拜，大地生长五谷，养育万物，犹如慈爱的母亲，因此，古代有“父天而母地”的说法。古文献记载土地神是“社”，祭礼叫“宜”。在殷商甲骨文里已有对社土的祭祀，还有大量的祭祀山岳河流的记录，主要目的是祈求农作物的丰收。地神，称为“地■（qí）”，又作“地祇”，但古籍中常常讹作“祇”字。“社”，通常是主某一片土地之神。所以，《礼记·王制》有“天子祭天地，诸侯祭社稷”的说法。另外，阴阳家说，地中央曰昆仑，统辖四方大九州；神州是九州之一，下又分小九州，即中国的九州。汉代经学家也有分地神为昆仑之神与神州之神的说法。

1.方丘祭地

祭地的正祭，是每年夏至之日在国都北郊水泽之中的方丘上举行的祭典。水泽，即以水环绕；方丘，指方形祭坛，古人认为地属阴而静，本为方形。水泽、方丘，象征四海环绕大地。祭地礼仪与祭天大致相近，但不用燔燎而用瘗埋，即祭后挖坎穴将牺牲等祭品埋入土中。祭地用的牺牲取黝黑之

色，用玉为黄琮，黄色象土，琮为方形象地。

秦时未见有方丘祭地之礼。秦始皇即帝位后所祠八神有“地主”，祭的是泰山梁父。汉高祖时有专祠祠地。武帝元鼎四年（前 113 年），提出要祭祀后土，于是，在河东汾阴（今山西万荣县西南）建后土祠，祭祀后土。平帝时，王莽改为孟春正月合祀天地于南郊，天子亲祀。夏至北郊祭地祇，称皇地后祇，遣礼官奉祭。后土坛为方坛，从祀有山川河流地理群神。后汉沿用其制，同时仍保留了汾阴后土祠的祭礼。曹魏明帝时，方丘祭地与北郊祀地，也与祭天一样一分为二，方丘所祭曰皇皇后地，北郊所祭曰皇地之祇。晋武帝时才合二而一。

南北朝时，南朝各国多在北郊祭地，而北朝各国方泽祭地时也有同祭昆仑地祇、神州之神的。

隋开皇初于宫城之北建方丘，夏至之日祭皇地祇，孟冬则在北郊祭祀神州之神。唐初沿用隋制。唐太宗贞观时，规定只祭皇地祇及神州。高宗永徽时又废去神州之祀。武后于南郊合祀天地。《开元礼》定夏至日方丘祭地之仪，仍以神州地祇从祀；孟冬祀神州地祇。宋代祭地大致同《开元礼》，由于天地祭祀分合之争十分激烈，祀典也因而常有变动。

明初于钟山之北建方丘坛。洪武二年（1369 年）夏至，明太祖亲至方丘祭祀皇地祇。嘉靖时，在北京安定门外建方丘，即地坛，并建造皇地祇室，用以收藏皇地祇及从祀众神木主，每岁夏至祭祀。

清代沿用明制，安定门外方泽水渠中设坛，坛二成，地坛之南有皇祇室，坛外又有南、北瘗坎各二，还有神库及神厨、祭器等库及井亭、宰牲亭、斋宫等配套建筑。

2.四望山川

“四望”是望祭天下名山大川之神。同一山川，至其地而祭之，直呼为祭，远望而祭之，则名曰“望”。

望祭也在国都四郊举行，四方各建一坛，以望祀一方的名山大川，祭品用牲要与各方之色相合。正祭之外，国家如有军事行动，也要预先进行望祭。称为“前祝”；战争获胜后，燔柴以望，称为“告成”。国家如果有凶灾变异，也要进行望祭，天子向受灾方向行礼祷告，祈求神祇的佑护。

秦祭山川，设专祠祭名山大川。春、秋两季，解冻、封冻时两次祭祀；冬季则举行“赛祷”之祠。

汉高祖分封建国，各诸侯国各自奉祠境内名山大川。到武帝时，将五岳之祭的权利，“收回”天子所有。汉武帝用十三年时间周游五岳四渎，一一行祭。宣帝神爵元年（前 61 年），诏令建祠祀五岳、四渎，派遣使者前往祭祀。西汉末及东汉，合祀天地于圜丘，五岳、四海、四渎，名山大川皆有神位在其上。魏、晋之际，山川祭祀时兴时废，南北割据后，名山大川各在一方，各国各奉其祀。

隋开皇中，文帝诏令祭祀“四镇”，即东镇沂山，南镇会稽山，北镇医无闾山，冀州镇（中镇）霍山。以后，又以吴山为西镇，成为“五镇”。

唐代五岳、四渎、四海、四镇（当时不祭中镇霍山），每年一祭，各自于五郊迎气之日祭祀。武则天时，封洛水之神为显圣侯，改嵩山为神岳，封山神为天中王太师、使持节大都督。山川之神而以人爵为封号，始于此时。后来，西岳被封为金天王，东岳被封为天齐王，中岳被封为中天王，南岳被

封为司天王，北岳被封为安天王。唐玄宗时，又封河渎为灵源公，济渎为清源公，江渎为广源公，淮渎为长源公，九州镇山也都封为公。昭宗时，又封洞庭湖等湖泊为侯。宋代更为五岳加上帝号，并各配有帝后，也有封号；四海、四渎、四镇皆加封为王。

辽代祭祀木叶山与辽河神。金人则祭长白山，初封为兴国灵应王，继而加封为开国弘道圣帝。元代世祖中统后，遣使祀岳、镇、海、渎十九处，分为东、西、南、北、中五道，各遣汉官、蒙古官一人，前往祭祀。

明代南京、北京皆有山川坛。洪武三年（1370 年），太祖下令废去前代所封岳、镇、海、渎名号，只以山水本名名其神，如“东岳泰山之神”、“南镇会稽山之神”、“西渎大河之神”、“北海之神”等。嘉靖时，改山川坛为天地神祇坛，地祇分五坛：五岳、五镇、五陵（祖宗陵墓山）、四海、四渎，并以京畿及天下山川从祀。

清初设山川海渎配享方泽之祭，又建有地祇坛，位于天坛之西，兼祀名山大川。五岳、五镇、四海、四渎，皆依时遣使前往祭祀。另外，又封努尔哈赤、皇太极等祖先陵墓所在之山及长白山等，按时祭祀。

3.封禅

“封禅”，专指在泰山的天地祭祀。《史记·封禅书》正义曰：“此泰山上筑土为坛以祭天，报天之功，故曰封。此泰山下小山上除地，报地之功，故曰禅。”这就是“封泰山”、“禅梁父”（梁父是泰山下一座小山）。相传远古在泰山举行封禅典礼的有七十二家。历代好大喜功的帝王多将封禅作为一代盛典，给予特别的重视。

史书所记封禅，可靠的是秦始皇二十九年（前 218 年）的泰山封禅。秦始皇修建车道，从山南登顶，立石纪功；又从北路而下，禅于梁父。

汉武帝元封时也去泰山行封禅礼，他深信方士之言，希望在泰山之巅与黄帝神仙相见，学习升天成仙之术。当时儒生们谁也讲不清封禅礼仪，武帝便自订仪式。先到梁父，祭祀地主。礼毕，武帝与侍中等登山顶，山顶也筑一土封，下圆上方，上建方石。

其后行封禅礼的帝王有后汉光武帝、唐高宗、唐玄宗与宋真宗。唐高宗封禅泰山，从驾文武大臣、兵士、仪仗队伍长达数百里，包括波斯、天竺、倭国（日本）、新罗、百济、高丽等国使者，穹庐毡帐，牛马驼羊，充塞道路。十月从长安出发，十二月方到达，于是改元“乾封”，正月行封禅礼。如此兴师动众，其对沿途人民的骚扰、对生产的影响可想而知。历代君王中想要举行封禅大典的远不止上列数人，但由于种种原因而未能实行。

4.社稷

《周礼·春官·小宗伯》说：“建国之神位，右社稷，左宗庙。”社是土神，稷是谷神。建国以社稷为先，于是“社稷”也成为国家的代称。

祭祀社稷神在社稷坛。本来，社坛与稷坛是分立的，后来合而为一了。相传共工氏之子名勾龙，能平水土，被称为“后土”，即社神；厉山氏之子名农（一说名“柱”），能播殖百谷，被当做稷神。商汤灭夏，以周人的始祖弃（后稷）为稷神。礼经说，天子有天子之社，诸侯有诸侯之社，大夫有大夫之社，庶民有庶民之社，等级、规格各不相同。天子为天下群姓而立的社叫太社，天子自立之社叫帝社或王社。诸侯为百姓而立的社叫国社，诸侯

自立之社叫侯社。大夫以下，以宗姓聚居而立社，大小也各自不同，或有州社，或有里社。

社坛上树立着一个象征神位的“主”，或称“田主”。相传远古氏族各有崇拜的树木，即所谓的“社树”，夏后氏用松树，殷人用柏树，周人用栗树。后来规定各地用当地具有代表性的树木作“社主”。继而演变成一块木制的牌位。也有一些地方，一些时候采用石制的“社主”。

祭祀社稷神，最切近功利的目的是祈谷，因此有“春祈秋报”之祭。春祈在社日（仲春之月吉日）举行，秋报在秋收后（孟冬之月吉日）举行，这是社稷的正祭。汉高祖起义反秦，曾在丰县枌榆社祈祷。乃是乡里之社。汉代国家立有太社、太稷，各县立有“公社”，每年春二月及腊两次祭祀。平帝元始时，王莽言官社之外，应有官稷，以夏禹配食官社，后稷配食官稷。后汉时合祭社稷。建武二年（26 年），在洛阳建太社稷，方坛，用五色土，每年二月、八月及腊一岁三祠。

唐代将“籍田坛”看作是帝社，武后改为“先农坛”，祭祀神农。唐以后，社稷坛制度逐渐稳定下来。天子太社，用五色土，社主用石条制作。只有元代社坛不用五色土，全用黄土。明太祖又将社、稷合为一坛，建制与前朝社坛相同，但社主只微露其尖，另用木制神牌，分建大社、太稷神位。明永乐后及清代，社稷坛都在北京紫禁城端门之右（今中山公园内），每岁春、秋二季仲月上戊日举行祭祀，由皇帝亲祭。地方府、州、县各有社、稷，亦在同时祭祀，由地方官主祭。

三、宗庙祭祀

宗庙的设置，与宗法制度密切相关，本章重点介绍祭祀祖先礼仪的沿革。古人认为，人死而为鬼，没有宗庙供奉享祀，鬼便没有归宿，宗庙正是祖先的亡灵寄居之所。

在殷商甲骨文中，对祖先的祭祀已有较完整的制度，由于史料不足，还有待于进一步研究探讨。后代宗庙祭祀所沿用的制度，基本上还是周代的礼制。

1.帝王宗庙祭祀

周人宗庙制度，一般认为：天子七庙，三昭三穆，与太祖之庙合而为七。所谓昭、穆，是指宗庙中位次的排列，自始祖以下，父曰昭，子曰穆，按照世次递遆排列下去。诸侯五庙，二昭二穆，与太祖之庙合而为五。大夫三庙，士一庙。《礼记·祭法》则说，王立七庙一坛一墠（shàn，祭场），即考（父）庙、王考（祖父）庙、皇考（曾祖父）庙、显考庙、祖考庙，另有远祖之庙二，称为“二祧”（tiāo）。诸侯立五庙、一坛一墠，即考庙、王考庙、皇考庙、显考庙、祖考庙。大夫立三庙二坛，即考庙、王考庙、皇考庙。上士立二庙一坛，即考庙、王考庙；中士、下士一庙，即考庙；庶士、庶人无庙。汉代经学家刘歆认为，周人宗庙自始祖稷以下有文王、武王两宗没有列入七庙的数目中，他们的庙称为“世室”，因此实为九庙。后代不少学者赞同此说。不过，“七庙”也好，“九庙”也好，随着世代延续，总是不够的，对于渐渐远去的“亲尽”之庙，礼仪规定有“毁庙”制度。即除始祖之外，不在“七庙”之数的远祖的宗庙平时都不再加以祭祀，神主移入“祧庙”内，

藏在石函或专设的房间里，每当祫（xiá）祭时才拿出来。祫祭就是合祭，把远近祖先的神主集中在一起进行总祭，三年一祭。

古时宗庙，天子、诸侯皆建于中门左侧，大夫则左庙而右寝。宗庙四周有墙垣，又称“都宫”。都宫之内，诸庙都南向，昭庙在左，穆庙在右，依世排次。祭祀时要卜筮选尸。尸是死去的先祖的代表。《通典·礼八》引《白虎通》佚文说：“祭所以有尸者，鬼神听之无声，视之无形，升自阼阶，仰视榱桷，俯视几筵，其器存，其人亡，虚无寂寞，思慕哀伤，无所写泄，故座尸而食之，毁损其馔，欣然若亲之饱，尸醉若神之醉矣。”尸一般由孙辈小儿充任，祭男用男尸，祭女用女尸，也有祭夫妇共一尸，以妇人祔从于其夫的。庙中的神主，木制，为长方体。通常用桑、栗等木制作，平时放在“祏”（shí）中。“祏”是收藏神主的石函。祭祀时才拿来。后代木主演变为神位版。宗庙祭祀用的鼎、彝、尊、觚等礼器，都是国家重宝，“宗彝”成为国家的象征，必须妥为保藏，所谓“祭器不逾境”。“迁鼎”——国家的祭器被迁走了，表示一个国家被灭亡了。对于一个家庭来说，祭器也至为重要，“君子虽贫不鬻祭器，虽寒不衣祭服”（《礼记·曲礼》），就是这个道理。祭祀使用鼎彝礼器有一定之规。用于祭祀的牺牲与物品，都有代称，祭祀时不得直呼其名。

周人宗庙祭享之礼，先有修除、择士、卜日、斋戒等准备工作。祭日入庙后先到太室行祼（guàn）礼，用圭瓒舀了一种叫郁鬯的香酒灌地，使香气到达地下，以告知鬼神降临受祭。祭祀用的食物，行礼后要分而食之，称为“餕”（jùn），是食鬼神之余的意思。牲肉（生曰脤，熟曰膰）分赠给参加祭祀的宾客或颁赐给同姓诸侯。

天子、诸侯宗庙的正祭，春曰祠，夏曰礿（yào，或作禴），秋曰尝，冬曰烝，在四季的孟月举行，加上腊祭，每岁共五祀。祫祭是在太祖之庙合祭祖先。当三年之丧毕，先祖神主将依次迁出一辈，这时举行祫祭。明年举行禘祭。禘祭是三年或五年一次的大祭。正祭之外，又有“荐新”之祭，即按照时令节序，将当令的新鲜果蔬品物奉享于宗庙。

古代行礼有“九拜”。《周礼·春官·太祝》：“辨九拜，一曰稽首，二曰顿首，三曰空首，四曰振动，五曰吉拜，六曰凶拜，七曰奇拜，八曰褒拜，九曰肃拜，以享右祭祀。”当然，祭祀并不是“九拜”并用。稽首是跪下后，两手着地，拜头至地，停留一段时间，是拜礼中最重者。顿首是引头至地，稍顿即起，是拜礼中次重者。空首是两手拱地，引头至手而不着地，是拜礼中较轻者。这三拜是正拜。振动，是两手相击，振动其身而拜。吉拜，是先拜而后稽颡，即将额头触地。凶拜，是先稽颡而后再拜，头触地时表情严肃。奇拜，先屈一膝而拜，又称“雅拜”。褒拜，是行拜礼后为回报他人行礼的再拜，也称“报拜”。肃拜，是拱手礼，并不下跪，俯身拱身行礼。推手为揖，引手为肃。其实也就是揖。这是军礼，军人身披甲胄，不便跪拜，所以用肃拜。其他几种拜礼都是正拜的变通。

宗庙祭祀拜祖先，郊祀拜天拜神，以及臣拜君，子拜父，学生拜老师，新婚夫妇拜天地、拜父母，都行稽首礼。平辈同级之间，拜迎拜送，拜望，拜谒，行顿首礼。对于卑者的稽首礼，尊者以空首礼答拜。吉拜礼行于各种祠祭，凶拜礼是服三年之丧时所行的礼。上古时席地屈膝而坐，跪拜行礼不象后来那样繁缛复杂，对此应有历史的观点。

秦代遵用天子七庙制度，宗庙在雍城、咸阳一带。秦始皇死后，胡亥尊

始皇庙为帝者祖庙。

汉初于长安立宗庙，但当时各诸侯王国也都立有祖宗之庙，直到元帝时才下令废去。汉高祖死后，有每月出游高祖衣冠的礼仪，在高庙之外又别建“原庙”，收藏高祖衣冠、车驾。宗庙之外，汉代帝王陵墓旁都建有寝殿，仿其生前起居闲宴之所。这一制度为后代沿用。西汉末，赤眉军攻克长安，焚毁汉家宫殿宗庙。光武帝徙都洛阳后，乃将西汉帝王 12 陵合入高庙，作 12 室。刘秀死后，明帝为他立了世祖庙。明帝临终遗诏，不准为他建立寝庙。他死后，庙主藏于世祖庙别室内。其后，古礼为之一变，独立的昭穆之庙变为“同堂异室”之制，即在一庙之内依世次别为若干室加以祭享。宗庙正祭为四时孟月及腊，一岁五祭，后代基本上沿袭了东汉制度。

北宋起，宗庙祭祀时挂有先祖的“御容”（画像），而后又有塑像、金像、玉石像等。宋神宗元丰五年（1082 年），建景灵宫 11 殿，将原在各寺观供奉的祖先的“神御”，全都迎入宫中。并合以帝后画像，按时荐享祭奠。有人认为，这是汉代“原庙”制度的演变。景灵宫后来不断扩建，至北宋末年已有斋宫廊庑 2300 余区，历朝文臣执政官、武臣节度使以上都绘有图像陪祀。辽、金制度与宋相似。在金都衍庆宫中，金太祖画像有 12 幅之多，包括立像、坐像、戎装像、半身像等等。元代供奉先祖的宫殿“神御殿”，亦称“影堂”，画像由“纹绮局”织锦而成。祭仪采用汉制，但仍由蒙古巫祝致辞。武宗至大时，宗庙神主曾改用纯金制作，结果立即成为盗窃的绝好目标，30 余年间三次严重失盗。

明初有南、北二庙。嘉靖十三年（1534 年），南京太庙因火灾被毁，便不再恢复，只将遗址筑墙封闭。北京太庙在紫禁城端门之左（今劳动人民文化宫内）。嘉靖时曾改用古制，分立 9 庙。刚刚建好就被一场大火烧毁 8 庙，只好仍旧采用同堂异室庙制。

清代盛京（今辽宁沈阳）太庙为四祖庙，祭祀始祖泽王以下四先祖。北京太庙仍在端门之左侧，前殿供奉太祖太后神龛，中殿供奉列圣列后，后殿供奉祧庙神龛，两庑东侧为诸王，西侧为功臣。每年清明、除夕、诞辰、忌辰、中元（七月十五日）及四孟月祭祀，每月则有荐新之祭。除夕为祫祭，将后殿、中殿神主全部移入前殿，皇帝亲率皇子、亲王行三跪九叩之礼。

2.大夫士庶宗庙祭祀

如前所述，大夫、士立庙依次递减，庶士、庶人不得立庙，这是宗法制度严格规定的。大夫、士、庶祭祀祖先的礼制，大体上经历了三个阶段。第一个阶段，是礼经规定的制度，大约是周制，主要内容有：

(1)继祢（nǐ，父死入庙称祢）小宗只立祢庙，继祖小宗只立祖、祢二庙，继高祖小宗立高祖以下四庙，继别大宗则立始祖、高祖、曾祖、祖、祢五庙。“别”，指别子，王族庶子称为别子，不得继承王位，别立为宗，叫做“别子为祖”。这里还都是可以立庙的宗子。

(2)宗子之外的支子，不得立庙主，只能助祭于宗子之家。一家之中嫡长子及继承先祖之子为宗子，其他子弟皆为支子。支子如果要进行祭祀活动，必须得到宗子允许。如宗子因故离国去家，由支子代为祭祀，则祭礼规格较为简略，不荐俎，不为主人致嘏辞。

(3)庶子无爵则望墓为坛而祭。

(4)宗子可以有厌祭，即对殇者（未成年而死）的祭祀，庶子不得祭祀殇

者与无后者（没有后人），殇者与无后者只能从祖庙祔祭而已。

在周代，贵族中的大宗继承了王位或封国，而小宗、支子只能充任大夫、士，或者降为庶人。宗庙祭祀十分集中地表现出宗法制度的等级差别和尊卑次第。

第二个阶段是周礼的变通和改造，私庙制度逐渐完善。汉初公卿贵人多在茔墓地建立祠堂，而不在都邑立私庙。这时旧的宗庙祭祀的规定随着社会的动荡、变革而土崩瓦解。随着职官制度的不断完善，到南北朝时已开始按照官职品秩高下确定庙祭的礼仪。如后齐规定，诸王及从二品以上官员祀五世；正三品以下，从五品以上祀三世；正六品以下，从七品以上祀二世；正八品以下至庶人祭于寝。唐代规定，一品、二品四庙；加始封之祖共五庙。三品三庙；四品、五品有兼爵者立三庙，六品以下至庶人祭于寝。清代规定，亲王、世子、郡王建家庙七楹（犹七室），贝勒、贝子、宗室公建家庙五楹；品官则一品至三品建家庙五楹，四品至七品与八、九品皆三楹，但广狭格局不同；庶人在正寝设龛而祭。显而易见，这是改朝换代后的新权贵按照自己的意愿对宗法制度的规定作出了相应的变动。

第三个阶段是宗族祠堂制度的出现，大致始于南宋。《朱子家礼》说：“古之庙制不见于经，且今士、庶人之贱，亦有不得为者，故特以祠堂名之而其制度亦多用俗礼云。”祠堂分四龛，奉高、曾、祖、考四代神主，以西为上。龛前各设供桌，置香炉、香盒之类。四时祭祀，卜吉而行。祭仪有参拜、降神、进馔、三献、受胙等礼。祠堂制是对旧有的宗法制度的补充。一方面，它反映了平民的社会地位的提高；另一方面，它也说明人民被更牢固地束缚在封建制度之下。

四、其他祭祀

我国古代祭祀项目甚多，各种神鬼难计其数，这里只能将历朝列入国家祀典的比较重要的祭祀择要作些简介。

1.祀先代帝王

《礼记·曲礼》说：“法施于民则祀之，以死勤事则祀之，以劳定国则祀之，能御大灾则祀之，能捍大患则祀之。”对于“有功烈于民”的先代帝王，如帝喾、尧、舜、禹、黄帝、颛顼、契、冥、汤、文王、武王等，都要举行崇祀。后来，受祭享的先代帝王人数越来越多。

秦始皇在巡游天下、经过名山大川时，曾经祭祀先代帝王。他到云梦，望祀虞舜于九嶷山，因为相传虞舜死后葬于九嶷。他到会稽，会稽有大禹陵墓，于是祭祀大禹。后来历代帝王出巡，多仿效秦皇，祭祀先王。自汉代起，开始为先代帝王维修或营建陵园，分别立祠祭祀。光武帝时，皇宫中有古代圣贤帝、后画像，不过那大概还不是用于祭奠行礼的。

隋代以祭祀先代帝王为常祀。在京城立有三皇五帝庙，另立庙祭祀三皇以前诸帝，并且在先代帝王始创基业的肇迹之地分别建置庙宇，以时祭祀。明洪武六年（1373 年），太祖始创在京都总立历代帝王庙。嘉靖时，在北京阜成门内建历代帝王庙，祭祀先王三十六帝，择历朝名臣能始终保守节义者从祀。清代沿用此庙，初祀三皇、五帝等。后又改变原则，“凡为天下主，除亡国暨无道被弑，悉当庙祀”。(3)对于先代帝王的陵寝，清代祀典规定祭

祀三皇、五帝以下数十处，春、秋二季仲月致祭，或在陵寝筑坛而祭，或在当地享殿行礼。凡皇帝巡游，途经先代帝王陵庙，皆有祭享之礼。清统治者特别对明代诸帝陵墓，更是优礼有加。这显然是出于缓和满汉民族矛盾、巩固其统治地位的政治需要。

2.祀先圣先师

祭祀先圣先师是立学之礼，礼经并未实举其人。汉魏以后，逐渐以周公为先圣，孔子为先师；或者以孔子为先圣，颜回为先师。唐代确定孔子为先圣，颜回为先师，从此以后不再变更。对于孔、颜，历代帝王益封爵，赠谥号，直至用天子之礼乐优加尊崇，祭祀典礼极为隆重。

《礼记》所载立学祀典，不过“释奠”、“释币”、“释菜”三项。“释币”，即有事之前的告祭，以币（帛）奠享，这不是常行之礼。“释奠”，是设荐俎馔酌而祭，有音乐而没有尸。“释菜”，是以菜蔬设祭，为始立学堂或学子入学的礼仪。唐、宋以后一般只用“释奠”礼，既作为学礼，也是祭孔礼，仪式则日趋繁琐。

祭孔始于汉高祖十二年（前 195 年），当时孔子的地位并不高；汉平帝才追谥孔子为褒成宣尼公。学校祀先圣先师周公、孔子，始于东汉明帝永平二年（59 年）。南北朝时，太学内已立有宣尼庙，祭祀时设轩悬之乐，用六佾之舞，牲牢器具，依上公之例。每年春、秋二仲月，行释奠之礼；每月初一，国子祭酒率博士以下及学生拜孔揖颜。各地郡学也都立有孔、颜之庙。唐宋以后孔子封爵加至“大成至圣文宣王”，从祀弟子、贤人封为公、侯。元代世祖时虽有一时贬黜孔子及儒家的举动，但成宗即位后立刻恢复尊孔。直到明朝嘉靖时，世宗才废除所封孔子王号，取消了塑像，降低了原用天子之礼的祀典规格，称为“至圣先师”。清代，盛京即建有孔庙。定都北京后，以京师国子监为太学，立文庙，孔子称“大成至圣文宣先师”。祀礼规格又升为上祀，奠帛、读祝文、三献奠爵，行三跪九拜之礼。雍正四年（1726 年），又定八月二十七日为孔子诞辰，全体官民军士斋戒一日。在孔子故里（曲阜阙里），春、秋祭祀与太学相同，其庙制、祭器、乐器及礼仪也都以北京太学为准式。

祭孔礼仪在文庙举行。唐玄宗又为姜太公师尚父立武庙，肃宗又追封姜太公为武成王。其祭祀礼仪与祭孔类似。至明初，由于明太祖的反对，武成庙才被废止。

宋代又有算学先师之祭。宋徽宗大观三年（1109 年），立黄帝为算学先师，但典仪规格较低。

3.耤田与享祀先农之礼

《礼记》有“天子为籍千亩”，“天子亲耕于南郊，以供斋盛”的记载。(4)耤或作“籍”、“藉”。耤礼，就是祭祀农神，祈求丰收的礼仪。农神，也称“田祖”，又称为“先啬”，汉以后通称“先农”，认为就是教民耕作的神农氏。耤田在春天举行。

耤田礼为历代帝王所遵循，而且仪式日趋繁复。南北朝时，在先农坛北建御耕坛，围以青幕，供皇帝观看农夫耕种耤田情形之用。宋以后就直称“观耕台”。

明、清时的先农坛都在正阳门外，为一成方坛，东南方有观耕台，耤田

时才加以陈设，附近又有神仓等建筑。今仍有若干古建筑保存。

耤田、祀先农是古礼之子遗，本有重农、劝耕的良好意愿，但历代帝王的亲耕耤田，表现与宣传个人的意味太重，难怪就连有的皇帝自己也说，耤田是“空有慕古之名，曾无供祀训农之实，而有百官车徒之费”。（《晋书·礼志》）

4.亲桑与享祀先蚕之礼

天子耤田，王后就去采桑养蚕。礼经有仲春“后率外内命妇始蚕于北郊”的记载，亲桑、享先蚕之礼就是据这项活动而制定的。(5)

史书记载，汉代已有此礼仪，皇后率领公、卿、列侯夫人到东郊苑中采桑，并以中牢羊、豕祭祀蚕神——苑窋（wā）妇人和寓氏公主。当时，宫中蚕室养蚕在千薄以上（薄是养蚕的竹帘），蚕丝由织室纺织，用作祭服。魏晋以后，亲桑礼与耤田亲耕礼比附，遂相应地建造了先蚕坛，又有皇后“采桑坛”。

明嘉靖十年（1531 年）在西苑（今北海公园）新建先蚕坛，废去北郊安定门外的旧坛。实际上，当时亲蚕礼只举行过几次，嘉靖十六年起干脆明令作罢。清代的先蚕坛在西苑东北角（今北海公园后门一带），并有观桑台、亲蚕殿、先蚕神殿等建筑，但皇后很少亲自莅临，常派嫔妃或官员代祀。

历代所祀蚕神各有不同。后齐曾祀黄帝轩辕氏为先蚕，后周又以黄帝之妃西陵氏为先蚕。西陵氏名嫘祖，后代民间养蚕，多祭嫘祖为蚕神。另有一说，房星天驷为先蚕。因此，祀先蚕也有祭天驷星的。

5.享先医

元成宗元贞元年（1295 年），将三皇定为先医，令天下郡县加以祭祀。明、清沿用其制，皆在皇宫内太医院设殿享祀。每年仲春上甲日由皇帝遣官或太医院正官主祭，全体医官陪祀。

6.五祀

五祀指祭祀门、户、井、灶、中霤，也有作户、灶、中霤、门、行的。五祀与五行、四季、五脏等搭配，春祀户；夏祀灶；季夏之月（六月）祀中霤，中霤即中室；秋祀门；祭井也在冬季。汉魏时，都按季节行五祀，孟冬之月“腊五祀”，总祭一次。

唐、宋、元时又采用“天子七祀”之说，祀司命、中霤、国门、国行、泰厉、户、灶。这里的“司命”，不是星辰，而是宫中小神，相传主督察人的年寿、行为、善恶。泰厉是无人祭奠的野鬼，主杀害。明、清两代仍祭五祀，岁终在太庙西庑下合祭。清康熙以后，罢去门、户、中霤、井的专祀，只在十二月二十三日祭灶。这就同民间长期流传的灶王爷（灶神）腊月二十四朝天言事的故事相合了。国家祀典采用了民间的习俗。

7.高禖（méi）

高禖是乞子之祀。《礼记·月令》说，仲春之月“玄鸟至，至之日，以太牢祀于高禖，天子亲往。”玄鸟就是燕子。《诗经·商颂·玄鸟》：“天命玄鸟，降而生商。”古代相传，简狄吞鸟卵，而生契。契是商民族的始祖。高禖是求子之祭，在玄鸟由南方北归之日举行，可能与此故事有关。一说高禖之神是女娲。清代学者王引之认为，“高”是“郊”的假借字，所以祭于

郊外。看来，高禖是远古妇女乞求生育之祭的延续和发展。

高禖之祭，设坛于南郊，后妃率九嫔等参加。

高禖之祭始见于《汉书·武五子传》。汉武帝年二十九始得太子（戾太子），乃“为立禖”。魏晋南北朝，各国皆有高禖之祭，但直至唐、宋时才依照礼经制定了礼仪。宋代高禖坛，以青帝为高禖，于春分之日行礼。金代高禖祀青帝，在皇城之东永安门北建木制方台，正位祭的是昊天上帝，台下才设高禖神位。

清代无“高禖”之祀，而有“佛立佛多鄂谟锡玛玛”之祭，又称“换索”，据说主要目的是保婴。司祝歌祷辞云：“聚九家之彩线，树柳枝以牵绳，举扬神箭，以祈福佑，以致敬诚。某年生小子，绥以多福……。”（《清史稿·礼四》）这是满族的传统习俗。

8.傩

傩（nuó）是驱除疾疫之礼，《周礼·夏官》有“方相氏”，蒙熊皮，以黄金为四目，著玄衣朱裳，执戈扬盾，率百隶而于季春、仲秋、季冬三时为傩礼，索室驱疫。东汉时，傩礼在腊日前一天举行，也称为逐疫。

9.蜡腊

蜡（Zhà）、腊本是两种祭祀，蜡祭百神，为报答一年来恩佑之功；腊，原写作“臘”，祭先祖、五祀。有人认为这是同日异祭（隋杜台卿《玉烛宝典》）；有人则认为是同祭异名（汉蔡邕《独断》）。按《礼记·郊特牲》“天子大蜡八”，蜡祭八神都是与稼穑年成有关的神。腊祭则是用狩猎获取的禽兽祭享祖先。虽然两种祭祀起初并非一事，大概因为它们都是岁末的合祭，后来便混为一谈了。

史书记腊祭，始见于《左传》。虞君不听宫之奇劝谏，假道晋军伐虢，宫之奇叹曰：“虞不腊矣！”时在鲁僖公五年（前 655 年）。《史记》记秦惠文王十二年（前 326 年）初行腊祭。秦始皇信从歌谣之言，腊祭更名为“嘉平”。汉代仍改为腊，祭祀宗庙、五祀、百神，慰劳农夫，大飨燕饮。后蔡邕又有“五帝，腊祖之别名”的说法，因而各朝都依五行相代理论选择腊祭之日。

北周时，腊祭又称蜡祭，于十一月祭神农氏、伊耆氏等。

隋初沿用周制，定孟冬下亥日蜡百神，腊宗庙，祭社稷。开皇四年（584 年），隋文帝下诏，停止原行蜡祭，改为十二月举行腊祭。唐贞观十一年（637 年），定蜡腊之礼，于季冬寅日蜡祭百神于南郊；卯日祭社稷于社宫，辰日腊享于太庙。祭礼同圜丘祭祀。

宋代以十二月戌日为腊日，建蜡百神坛，同日祭社稷，享宗庙。神宗元丰时又改为腊祭前一天蜡祭百神，四郊建四坛，各祭其方之神。南宋绍兴时定蜡东方、西方为大祀，蜡南方、北方为中礼。元、明后，国家祀典已无蜡腊之祭，但地方州府或有“八蜡庙”，蜡腊之祭仍在民间举行。

历代礼书“吉礼”事项最繁。中国传统文化中有一个周密而庞大的神鬼体系，几乎可以说无处不有神鬼，无物不有神鬼，这里所介绍的，仅是纳入国家祀典的、比较重要的神鬼祭祀。

第二节　嘉　礼

嘉礼是和合人际关系，沟通、联络感情的礼仪。《周礼》说，嘉礼是用以“亲万民”的，主要内容有：

——饮食之礼；

——婚、冠之礼；

——宾射之礼；

——飨燕之礼；

——脤（shèn，社稷祭肉）膰（fán，宗庙祭肉）之礼；

——贺庆之礼；

在等级制度下，无论什么礼仪，都随地位的尊卑贵贱而有仪节繁简多寡的不同，不可能对“万民”一视同仁。《周礼》所说的嘉礼的几项内容，后代也有不少变化，这里从飨燕饮食、冠、射、乡饮酒、养老优老、帝王庆贺等七个方面加以介绍。

一、飨燕饮食之礼

1.飨燕礼

《周礼·春官·大宗伯》说：“以飨燕之礼，亲四方之宾客。”上古时，飨、燕是有区别的。飨礼在太庙举行，烹太牢以饮宾客，但并不真吃真喝，牛牲“半解其体”，并不分割成小块；献酒爵数有一定之规。燕礼在寝宫举行，烹狗而食，主宾献酒行礼后即可开怀畅饮，一醉方休。所以，有人说：“飨以训恭俭，燕以示慈惠”。(6)飨礼规模宏大，有一定之规，重点在礼仪往来而不在饮食。

燕礼当然也有一定的礼仪规范，但重点是吃喝。燕，就是“宴”，二字是通假字。

秦、汉以后，飨、燕之礼很少有人完全照搬礼经的规定去做了，但历朝天子宴群臣，犹有旧礼遗风。汉、魏时元旦（大年初一）朝会、晋时冬至小会以及唐代圣诞（皇帝诞辰）朝贺之后，都有筵宴，称为“大宴”。其他节日，如立春、上元、寒食、上巳（三月三）、四月八日（浴佛节）、端午、七夕、中秋、重九等，皇帝也常赐宴，称为“节宴”，宋代称为“曲宴”。另外，国家有大庆、大礼、事功告成及宫室落成等，也多设宴庆贺。两汉大宴仪注，只散见史书中，已无完整程式的记载。唐《开元礼》才有大宴的详细仪注。大宴气氛一般比较严肃。节宴（曲宴）则比较轻松活泼，通常不在正殿，而在园林楼阁举行。唐玄宗时，还有宴会中从楼上撒金钱，让百官在楼下争抢的作法。五代时，又有臣子捐交“买宴钱”，请皇帝赐宴的。这也是一时的风气。

明代宴会分大宴、中宴、常宴、小宴。大祀天地后之次日、正旦（正月初一）、冬至及万寿节（皇帝诞辰）为大宴。大宴行酒九爵，中宴七爵，常宴三、五爵。宣德后，对级别较低，不参加大宴的官员、监生发给钱钞。清代初期大宴食用烤肉，牲酒，由各亲王、世子、郡王等进献。宴乐则杂用汉古乐、蒙古乐歌、满舞，后亦逐渐汉化。

2.饮食之礼

《周礼·春官·大宗伯》说：“以饮食之礼，亲宗族兄弟。”这里说的“饮食”也是宴饮，通常专指宗族之内的“宴饫（yù）”，而不是日常家居的饮食。族宴，指宗族兄弟合族宴饮，大抵有两种，一种是逢祭而宴，一种是以时而宴。

二、冠礼（笄礼）

冠礼是成人礼，是给跨入成年人行列的男子加冠的礼仪。在氏族社会，男女青年发育成熟时要参加一种“成丁礼”，这样才能成为自己部落的正式成员，享受应有的权利和履行应尽的义务。冠礼应当是从这种“成丁礼”演变而来的。《礼记·冠义》说，冠礼是“成人之道也”，“将责成人礼焉也”，要按照“为人子，为人弟，为人臣，为人少者”四个方面的礼的规范加以约束，使之成为具有“孝、悌、忠、顺”完美品德的人。礼经中只存《仪礼·士冠礼》。

“男子二十而冠”，冠礼要为冠者加三种形式的冠：一种叫缁布冠，以黑麻布制作；一种叫皮弁，以白鹿皮制作；一种叫爵弁，也称玄冠，以赤而微黑的细麻布制作。缁布冠只在冠礼上使用一次，易服换上玄冠后即废弃不用。据说，那是太古之制，冠礼首先加缁布冠，表示不忘本初。礼仪完毕，要由宾为冠者取“字”。宾、主、冠者都站在堂下阶前，宾致辞道：“礼仪既备，令月吉日。昭告尔字，爰字孔嘉。髦士攸宜，宜之于假。永受保之，曰伯某甫。”（《仪礼·士冠礼》）如果不是长子，则依行第以仲、叔、季等命字。命字以后，名只用于自称，除了君王、父祖，别人不能直呼其名而只能以字称呼。

上述冠礼指“士冠礼”，天子、诸侯的冠礼，古籍各说不一，难以考定。如加冠年龄，就有“十二岁说”（《左传·襄公九年》）、“十五岁说”（《通典·嘉礼》）、“十九岁说”（《荀子·大略》）等。据《大戴礼记》等书所述，其与士冠礼的主要不同是加四冠，即“三加”之外又有“玄冕”。这是一种顶上有一块前圆后方的冕板（綖，yán）、前后带旒的冠。

《史记·秦始皇本纪》说，秦王嬴政九年（前 238 年），“王冠，带剑”，当时，嬴政已 21 岁。

汉代皇帝冠礼称为“加元服”。“元”即首，冠是首之所著，所以称“元服”。皇帝的四种冠是缁布冠（后汉改为“进贤冠”）、爵弁、武弁、通天冠，通常在正月甲子或丙子吉日举行。士庶冠礼较简单，据何休所制冠仪，大致参用《仪礼·士冠礼》仪式，但是只加一冠，还简化了程式。

魏、晋时，皇帝的冠礼，也只用“一加”，皇太子用“再加”，王公、世子才用“三加”。皇帝的冠礼在正殿举行，而且开始用音乐伴奏。北魏时，孝明帝为加冠而改元，这一年改为“正光元年”（520 年）。后齐皇帝加冠，还用玉、帛告祭圜丘、方泽，用币告祭宗庙。这一制度也为后代帝王沿用。

唐代皇帝的冠礼只加一冕（衮冕）；皇太子、亲王等仍用“三加”（缁布冠、远游冠、衮冕）。宋代《政和五礼新仪》定“庶人子冠仪”为“二加”，一帽，一折上巾。但司马光《书仪》里的冠仪，仍用“三加”，初加巾，次加帽，三加幞头。

明代皇帝仍为“一加”。皇太子“三加”，为翼善冠、皮弁、冕旒。庶人冠礼仍与《书仪》冠仪相同。清人没有冠礼。

笄礼

男子二十而冠，女子十五而笄。女子在 15 岁许嫁之时举行笄礼，结发加笄，也要取“字”。结发是将头发梳成发髻，盘在头顶，以区别童年时代的发式。礼经中并无笄礼详文。梁代贺瑒说，笄礼由主妇为笄者结发著笄，由女宾以酒醴礼之。女子到了 20 岁，虽然还未许嫁，这时也要举行笄礼，表示今后要以成人相待。

《宋史·礼志》对公主笄礼有较详叙述，其礼大体依据男子冠礼演变而来。笄礼始加冠笄，再加为冠朵，三加为九翬（hu ī，山雉）四凤冠，笄礼在宫中殿庭举行，皇帝亲临。祝辞及取字之辞也都套用男子冠礼。礼毕，公主拜见君父，聆听训辞：“事亲以孝，接下以慈；和柔正顺，恭俭谦仪；不溢不骄，毋诐毋欺；古训是式，尔其守之”。然后，笄者再接受皇后、妃嫔的祝贺。

笄礼至明代即废而不用。民间女子婚嫁时将头发挽束成髻，用簪子固定，与婚前发式明显不同。这也算保留了些许笄礼遗风。

三、射　礼

射礼有四种。一是大射，是天子、诸侯祭祀前选择参加祭祀人而举行的射礼；二是宾射，是诸侯朝见天子或诸侯相会时举行的射礼；三是燕射，是平时燕息之日举行的射礼；四是乡射，是地方官为荐贤举士而举行的射礼。射礼前后，常有燕饮，乡射礼也常与乡饮酒礼同时举行。

大射前燕饮依燕礼，纳宾、献宾、酬酢及奏乐歌唱娱宾，宴毕而后射。掌管大射礼仪的司射，袒露左臂，执弓挟矢到阶前请求射礼开始，有司将弓矢献给君王，并设置计算成绩的“中”和算筹，以及惩处违礼者用的“扑”。中是盛放算筹的器具，刻制成兽类跪伏之形，背上可容八算。按规定君王用“皮树中”（皮树是一种人面兽身的动物）、“闾中”（闾是一种独角兽，如驴）和虎中。大夫用兕中，士用鹿中。

《史记》、《汉书》皆不记宫廷有大射之礼。《通典·军礼》记载，汉宣帝甘露三年（前 51 年），与诸儒于石渠阁讲论经义，议及大射礼与乡射礼用乐之区别。《后汉书·明帝纪》云，永平二年（59 年），“临辟雍，初行大射礼”。这是史书始见记大射之礼。

两汉时，军队中别有一套秋射比试之法。东晋咸康时，庾亮曾依据礼经制定乡射之礼。后齐的射礼，史籍记载较详，每年三月三日及季秋举行，季秋为大射，在专设的“射所”行礼。三月三日射礼规模较小。

唐代在射宫举行射礼，每年三月三、九月九两次，射礼基本上照礼经制定，但必由皇帝初射，群官射中者有赏赐。开元初，有人奏告射礼“耗国损人”，“既不观德，又未足威边”，曾一度取消。开元二十一年（733 年），玄宗又以“永鉴大典，无忘旧章，将射侯以观德，岂爱羊而去礼”为理由，恢复秋季大射。（《通典·军礼》）但仍未能持久。五代时亦未见有射礼举行。

北宋大体沿用唐代制度，南迁后即未见记载。辽、金、元各有其俗，射法与中原古制不同。明太祖比较重视射礼，洪武三年（1370）举行大射礼。他认为，只由武夫弯弓习射而文士不解弧矢之道，是不对的，下令太学及郡

县学生都要学习射箭。然而，这一诏令似乎并未长期执行。《明集礼》所载“射仪”，较礼经规定减省许多程式，参加者还包括“各官员子弟”及“士民俊秀者”。

清代射礼在大阅及秋狝（xiǎn）(7)时举行。康熙十二年（1673 年），阅兵南苑，树侯而射。康熙帝亲射五矢，箭箭中的；驱驰而射，一发又中，遂传为佳话。这也可以看到清初对骑射军训的重视，而后世八旗子弟之散漫怠惰，不知习武骑射，两相对比自有霄壤之别。

投壶之礼

与射礼相仿的还有投壶之礼。有人推测投壶乃是射礼的变异，或者由于庭院不够宽阔，不足以张侯置鹄；或者由于宾客众多，不足以备官比耦，因而以投壶代替弯弓，以乐嘉宾，以习礼仪。

投壶，以箭矢投入壶中为胜。壶束颈鼓腹，壶中盛以小豆，使箭矢投入后不至于弹出。箭矢用柘木削制而成。投壶可在室中、堂中或庭中举行。壶放置在与主、宾席距离相等的位置，一般约距投射者二矢半。根据箭矢的长短，实际距离也略有变化。

投壶时，先由主人奉矢，司射奉中，派人拿着壶，到来宾面前，请求以投壶娱乐嘉宾。宾主拜揖行礼，司射放好壶、中、算，宣布投壶之令（规则），主要有：必须将箭矢的端首掷入壶内才算投中；要依次投矢，抢先连投者投入亦不予计分；投中获胜者罚不胜者饮酒，等等。

投壶之礼春秋时多见。《左传·昭公十二年》记晋侯、齐侯投壶燕饮。晋侯先投，中行穆子致祝词说：“有酒如淮，有肉如坻，寡君中此，为诸侯师。”一投而中。轮到齐侯投时，他也举矢祝道：“有酒如渑，有肉如陵，寡人中此，与君代兴。”也把矢投进了壶中。在投壶的娱乐中，也包寓着政治斗争的风云。汉代画像石上也有《投壶图》，（图 3）魏晋时宫廷中投壶的游戏仍很流行。

图 3　投壶礼
（据《南阳汉代画像石》）
按：左侧一人犯规被罚。立者左手持扑，是司射。

四、乡饮酒礼

乡饮酒礼是敬贤尊老之礼。《周礼·地官·乡大夫》说：“三年则大比，考其德行道艺，而兴贤者能者，乡老及乡大夫帅其吏，与其众寡，以礼礼宾之。”郑玄归纳乡饮酒礼的意义有四项：一是选拔贤能；二是敬老尊长；三是乡射，即州长习射饮酒；四是卿大夫款待国中贤者。（《仪礼·乡饮酒礼》孔疏）乡饮酒是基层行政管理工作的一项重要内容。

汉代乡饮酒礼与郡县学校祀先圣先师之礼同时举行。后汉光武帝建武五年（29 年），伏生的后人伏湛为大司徒，上书奏行乡饮酒之礼。以后历代帝王常以乡饮酒礼为推行教化的手段。隋代，国家在国子寺举行乡饮酒礼；郡县则在当地学校行礼，每年一次。唐贞观六年（632 年），太宗诏令天下州县长官每年都要举行乡饮酒礼。自从实行开科取士之制后，考生在州县试毕，长吏即以乡饮酒礼招待，“会属僚，设宾主，陈俎豆，讲管弦，牲用少牢，

歌用《鹿鸣》之诗”。（《新唐书·选举志》）这是后代“鹿鸣宴”之滥觞。武则天长安二年（702 年），又开设了武举，也以乡饮酒礼送武举考生往兵部。《开元礼》“乡饮酒之礼”大致据《仪礼》制定。宋代乡饮酒礼在贡士之月举行，以本州学校将升入太学的上舍生(8)与州之群老一起作为众宾，由地方行政军事长官为主人，依礼饮酒。南宋宁宗庆元中，朱熹据《仪礼》改定乡饮酒礼，一些推崇古礼的学者遵行。

明洪武初规定每年孟春正月及孟冬十月举行乡饮酒礼。有司与学官率士大夫之老者行于学校，各行省所属府、州、县也都照例举行。民间则以里社百社为一会，由粮长或里长为主席，于春、秋社祭时举行。乡饮酒礼规定有“读律令”的仪式，“执事举律令案于堂之中，读律令者诣案前北向立读”，“有过之人俱赴正席立听”。（《明史·礼志十》）律令读罢后，还宣读刑部编发的其他有关文书，并有训诫致辞。洪武二十二年（1389 年）规定里社饮酒之礼。里社成员分善恶三等分别就席。凡年高有德，无公私过犯者为上等；有因户役差税迟误及曾犯公杖私答招犯在官者又为一等，其曾犯奸盗诈伪，说事过钱、起灭词讼、蠹政害民、排陷官长及一应私杖徙流重罪者又为一等。三家子弟亦各自分别三等坐次，不得混淆。如有不遵序坐者，以违制论处，可以告官流放。明代乡饮酒礼，已把宗族宗法活动与基层政权建设揉合为一体，明显地具有对人民加强控制和统治的目的。

清代沿用明制，也有“读律令”的仪式，孟春望日及孟冬朔日于学宫行乡饮酒礼。由学校教官充当司正，行礼致辞说：“敦崇礼教，举行乡饮，非为饮食，凡我长幼，各相劝勉。为臣尽忠，为子尽孝，长幼有序，兄友弟恭，内睦宗族，外和乡党……”(9)照搬了明代“读律令”后的训诫致辞。这些话倒是将乡饮酒礼的作用讲得清清楚楚。乾隆时，曾对乡饮酒礼作过一些统一的规定，删削某些繁缛的礼节，令乡饮不得旷久。清初，地方乡饮酒礼费用皆取于公家，道光以后因军饷开支骤增，始改由地方备办。随着清帝国日趋衰落，乡饮之礼亦渐次式微，各地大多不再举行。

五、养老、优老之礼

我国有养老、优老的传统，古礼中对此有详细规定。《礼记·王制》说：“五十养于乡，六十养于国，七十养于学，达于诸侯，八十拜君命，一坐再至”，“九十使人受”，这虽是儒家的理想制度，但对历代都有很大影响。国家要养的老人有三种，一是贵族中的老者，称为“国老”；二是平民中的老者，称为“庶老”；三是为国捐躯者的老人，称为“死政者之老”。

养老作为一项礼仪活动，主要形式是天子在太学中宴飨三老、五更与众老。汉代通常认为三老、五更各为一人，分别由高级官吏中的老者担任。“更”，指阅世久深。三与五，据说取象于三辰、五星。汉代学者蔡邕认为，三老应是 3 人，五更应是 5 人，“更”乃是叟字之讹，也是老的意思。他的意见平实易懂，但是历来赞成他的见解者却不多。宴飨三老、五更，要为他们专设宾客之席，天子亲自到陈列酒馔处省视酒醴及珍馐佳肴，到门外迎接三老、五更。入门奏乐，主人亲行酌献之礼。“天子袒而割牲，执酱而馈，执爵西酳，冕而总干”。(10)

优老是指对老年人的优待政策，往往由国家颁布律令加以施行。如在田役方面，规定 80 岁以上的老人，家庭中可免除一名男丁的田役；90 岁以上

的老人，全家免除田役。在道路交通方面，规定车辆、行人见到老人要主动让路躲避。在刑律方面，规定 70 以上不得为奴，80、90 虽然有罪，亦不加刑。礼经的这些主张，对后世的优老制度具有一定的指导意义。

汉初，刘邦即颁布养老、优老的命令。他规定，每乡择乡三老一人，每县择县三老一人，作为地方军政官员的顾问，“ 以事相教 ”；每年十月岁首，赐给酒肉。汉文帝元年（前 179 年），颁布养老令，规定 80 以上老人每月给米 1 石，肉 20 斤，酒 5 斗，90 以上每年又赐帛 1 匹，絮 3 斤。根据文献及武威两次出土的简册材料，两汉时期养老、优老的法令还有以下的内容：

(1)高年老者赐给鸠首王杖，地位相当于年俸六百石的官吏，有出入官府，行于驰道（皇家道路）之旁的权利。

(2)吏民如有骂詈殴辱、损坏其王杖者，以逆、不道之罪论处。（逆、不道之罪，将处以死刑。）

(3)种田免租，为市免赋，允许经营一般人所不许经营的卖酒的生意。

(4)假如不是为首杀人，可以免于治罪。

出土简册记载了许多案例，当时犯有欺辱老人之罪的官吏、平民，确实受到“ 弃市 ”（死刑）的惩处。可见养老、优老法令在两汉是得到比较严格执行的。

北魏时，又有为高年老人授名誉官职的办法。当时，授官在板上书写姓名，如后世之委任状。孝明帝曾给京师地区百岁老人授予大郡板（即大郡太守），90 以上授予小郡板，80 以上授予大县板（大县令），70 以上授予小县板；地方上的老人则减等授板。这虽然只是虚衔，但是也总表示了一种恭敬之意。正光四年（523 年），孝明帝又下诏对年满 70，应当退休的官员给予优惠照顾；不愿意退休者，可以不退。对于才能不足而愿意退休者，发给一半的俸禄。后来，隋代对七品以上的退休官吏，也有一定数量的米谷供应。

金代天德三年（1151 年），沂州一名男子犯罪应处以死刑，但家中老母有病而别无侍奉之人，海陵王特准免予一死，命在家奉养老母。这是“ 独子留养 ”制度之始，后来定为法令，历代多沿用其例。

明洪武时规定，老人贫无产业而邻里称善者，80 以上每月给米 5 斗，肉 5 斤，酒 3 斗；90 以上每年加给帛 1 匹，絮 5 斤。永乐时，又准许 70 以上老人家中可有一丁免役侍养。天顺、成化时，规定四品、五品退休官员 70 以上不能自给者，每岁供米 5 石。百姓 90 以上者，每岁设宴款待一次，百岁以上由官府供给棺具。清代沿用明制，康熙时又规定，给百岁老人“ 升平人瑞 ”匾额，赐银建牌坊；节妇百岁给“ 贞寿之门 ”匾额，也赐银建牌坊。

历代养老、优老的法令和规定，体现了社会文明与进步的一个方面，然而，封建官僚体制又阻碍了它的实施与贯彻。汉文帝曾慨叹地方官吏把陈粟发放给老人，有悖于养老之意。明太祖也仍然在担忧，“ 虞有司奉行不至 ”。雍正元年（1723 年）诏书说道：“ 地方赏老人者，每州县动支数千金，司府牧令，上下通同侵扣，吏役任意需索，老人十不得一…… ”（《清朝通典 · 嘉礼七》）

六、帝王庆贺之礼

1. 帝王即位改元

《尚书》之《顾命》、《康诰》篇写到周成王死后，康王告殡宫而即位的典仪，这是文献中最早的关于帝王即位礼的记载。与即位相关的是“纪元”。所谓“纪元”，就是“纪一君之终始”（清秦蕙田编《五礼通考》引方观承语）。新君改元，自有肇兴代终之义。第一年称为元年。我国历史有可靠纪元记载的是西周共和元年，相当于公元前 841 年。

秦王嬴政灭六国，并天下，自认为“今名号不更，无以称成功，传后世”，遂改称“皇帝”，尊其父庄襄王为太上皇，自称为“朕”，皇帝之命曰“制”，令曰“诏”；根据五德终始之说，认为秦代周，秦得水德，其方色上黑，衣服、旄节、旌旗皆以黑色为上，数以六为纪。（《史记·秦始皇本纪》）但史书不见有其他庆典礼仪。

汉五年（前 202 年），刘邦灭项羽，诸侯、将相拥立刘邦为皇帝。当时刘邦地位并未十分稳固，他辞让再三，后在汜水之阳建即位坛，即皇帝之位。其礼已不可考，大约应有祭告天地等仪式。文帝在诸吕之乱后由代王而被迎立为帝，即位时大赦天下，赐民爵一级，赐女子每百户牛一头，酒十石，酺五日（平时不得群饮，此时特许聚会饮食）。（《史记·孝文本纪》）即位之日，至高帝庙中拜谒行礼。文帝纪元，至十六年时，有阴阳家新垣平伪刻“人主延寿”玉杯进献，又诡称天象有变异，应当及时改元，因而以十七年更为元年。在此之前，战国秦惠文王十四年也有更元之事，但事因不明。后代帝王在位期间改元，往往因为有某种祥瑞或灾异，或者是为了纪念某一事件。

自古帝王并无年号，年号起于汉武帝。《史记·孝武本纪》记载武帝即位十余年后，“有司言元宜以天瑞命，不宜一二数。一元曰建元，二元以长星曰元光，三元以郊得一角兽曰元狩云”。有人指出，武帝始创年号，实起于元鼎（元年为前 116 年），这以前的建元、元光等年号都是后来追认的。（赵翼《廿二史札记》卷二）

后汉光武帝即位，建坛场，燔燎告天，禋于六宗（水、火、雷、风、山、泽），望于群神，祝辞而祭。建元建武，大赦天下。其后，开国之主多举行燔燎告天之礼，如三国蜀帝刘备、晋武帝司马炎、宋武帝刘裕、齐高帝萧道成、梁武帝萧衍、陈武帝陈霸先等等。

继嗣之君改先帝年号，一般在即位后第二年。但是，历代常有例外。刘备于章武三年（223 年）四月卒，后主刘禅于五月即位，马上改元建兴；司马炎太熙元年（290 年）四月己酉卒，晋惠帝司马衷当天即位，改元永熙。在礼学家看来，这都是大乖旧典，贻人口实的非礼之举。

北周静帝禅位于隋，静帝遣太傅奉策书、大宗伯奉皇帝玺绶，交给将即位的隋国公、相国杨坚。杨坚自相府入皇宫，在临光殿备礼即位，并在南郊设坛，遣使柴燎告天；又告谒祖庙，大赦，改元。这是所谓的禅让即位。

禅让，又有父王让位于太子的，叫“内禅”。唐睿宗李旦，太极元年（712 年）五月改元“延和”。七月，有彗星入于太微座，李旦听信星相家之言，执意要“传德避灾”，让位于太子李隆基，自己当太上皇。李隆基即位后，祭享太庙，大赦天下，改元“先天”。一年之内，数次改元。

禅位改元的又有唐顺宗。贞元二十一年（805 年）正月，唐德宗卒；三天后，顺宗即位，本不改元，到了八月，顺宗禅位，立皇太子李纯为帝，自称太上皇，改元“永贞”。李纯即位后，第二年又改元“元和”。

五代时，即位改元制度混乱，如后梁太祖朱温，被其子友珪所弑，改元

“凤历”；次年其弟友贞又杀友珪，废除“凤历”年号，却又沿用朱温原有“乾化”年号，两年后才改元。后汉高祖刘知远建国即位，却仍沿袭后晋高祖石敬塘的“天福”年号，次年才改元“乾祐”。其子后汉隐帝刘承祐继位后，又不改元，沿用其父“乾祐”年号直至被废黜。

南宋绍兴三十二年（1162 年），高宗内禅，令皇太子赵昚即位。六月，行内禅之礼。在紫宸殿设仪仗，宰臣文武百官列班肃立，高宗出宫，鸣鞭，禁卫、仪仗及内侍迎驾，高宗升御座。文武大臣上殿与高宗拜辞，奏敬仰、依恋之类言词。高宗则勉励大臣悉力以辅佐嗣位之君。君臣为之泣涕。大臣退下，高宗亦退入内宫。然后，宰臣文武百官立班听宣诏，听毕再拜，舞蹈，三呼万岁，再拜，再至殿下立班，迎候新皇帝。禁卫、仪仗迎新皇帝出，鸣鞭，内侍扶皇帝至御榻，皇帝先不肯就座，内侍传太上皇圣旨，请皇帝就座，皇帝方才坐下。但故意东向，或西向，而不南向。文武百官先称贺，再拜，舞蹈，三呼万岁。宰臣上殿，请新皇帝南面而坐，经再三推辞，皇帝终于面南坐正。宰臣退下，皇帝回内宫，鸣鞭，百官退出。翌日，新皇帝至德寿宫朝见太上皇，文武百官在宫门外迎驾。太上皇即御座，新皇帝上殿拜，奏圣躬万福。百官亦拜，又搢笏三舞蹈，三叩头，出笏，三拜。南宋后又有孝宗、光宗内禅，大致依照此例。

明太祖朱元璋即位时，于南京钟山之阳设坛，祭祀天地，祝告上帝，丞相率百官拜贺舞蹈，三呼万岁。卤簿（仪仗）导从到太庙祭拜四世先祖，告祀社稷。然后，服衮冕御奉天殿，用大乐鼓吹，鸣鞭，百官上表祝贺，捧表展读；群臣四拜三舞蹈，拱手加额，三呼万岁，出笏俯伏，再随音乐四拜。贺礼毕，皇帝册拜皇后，册立皇太子，并以即位诏告天下，建元“洪武”。自明代起，建元之制为一帝一年号，终其世而不改。先帝卒，继嗣之帝于当年仍沿用旧纪年，次年改元。

清太祖即位，焚香告天，率贝勒、群臣三跪九叩行礼。然后由贝勒率各旗属庆贺。太宗皇太极，天聪十年（1636 年）改元“崇德”，建国号大清，筑坛，备卤簿。率群臣诣坛告天，再登坛升座，贝勒等三跪九叩。皇帝接受御宝（印玺），宣读官读满、蒙、汉三体表文。翌日，群官到宫中上表称贺，皇帝赐宴，颁令大赦。

乾隆六十年（1795 年），高宗内禅。先遣官祭告太庙、太社，太上皇御太和殿，嗣皇帝（即仁宗）与王公、百官侍立，再跪听宣读传位诏书。太上皇帝将御宝授予嗣皇帝，嗣皇帝跪受，然后率群臣行九叩礼，鸣鞭，奏乐。太上皇回内宫。嗣皇帝退至保和殿，再御中和殿，众官员列班行礼。礼毕，至太和殿登极。奏乐，宣读登极贺表，再行礼。嗣皇帝回内宫，礼部镌诏书颁行天下。明年，改元“嘉庆”。

2.朝礼

朝礼是帝王与大臣上朝办理政务之礼，主要涉及听朝之场所，听朝之时间，以及与听朝相关的仪式。礼经说，天子之宫有五门——皋门、库门、雉（中）门、应（正）门、路（寝、虎、毕）门；有三朝——外朝、治朝、燕朝。诸侯三门——库门、雉门、路门；有三朝。“皋”，通“高”，在最外。“库”，指府库。“雉”，指画雉于门，因为居中，故又称“中门”。“应”，指应治出政，又称“正门”。“路”是大的意思，指寝门，因画虎于门，又称“虎门”；门到此为止，故又称“毕门”。外朝，天子在库门之外，诸侯

在库门之内。国家有大事，致万民而询则在外朝，不是常朝之处。治朝，在路门外，乃每日常朝听政之处。燕朝，在路门内，路寝之庭，是与公族、宗人议事之所，乃退朝后理政之处。

朝之所以称为朝，因为通常都在清晨入宫廷理事。《孟子·公孙丑》云：“朝将视朝”；《诗经·齐风·鸡鸣》云：“鸡既鸣矣，朝既盈矣”。古之君臣鸡鸣天明之时入朝，而未明之时即已起身上路。群臣俟君王临朝，拜揖行礼，王答礼，就位。然后听事理政。事毕，退朝入路寝。群臣各自回到各自的治事之所。

秦代朝礼不得其详。泰山刻石说秦始皇“夙兴夜寐”；《史记·秦始皇本纪》说他审阅奏书，“至以衡石量书，日夜有程，不中程不得休息”，没有提到上朝之礼。不过，赵高对秦二世说：“奈何与公卿廷决事？事即有误，示群臣短也。”“其后，公卿稀得朝见”。可见，这之前仍有常朝制度，君臣当廷议决政事。

汉代朝礼为叔孙通所定。朝臣平明前以次入殿，趋行示敬。门廷中陈车骑戍卫，设仪仗旗帜。功臣、列侯、将军、军吏站立于西方东向，文官丞相以下站立于东方西向，大行官（掌宾客礼）设九宾传告皇帝乘辇出房，百官执戟传警。皇帝南面就座，诸侯王以下至六百石按秩位高下以次跪拜行礼。百官出入宫门有“门籍”，上书姓名状貌，无籍者不得进入。大臣有事，常朝之外可以到内宫奏事。在朝官员每 5 日一洗沐，得休假 1 日。因病可以告假，病假以三月为限，超过 3 月一般要免去官职。

汉地节二年（前 68 年），宣帝亲理国政，每 5 天一听朝，自丞相以下各奉职奏事。这一制度后代大多沿用，所谓“历代通规，永为常式”。

三国魏制，皇帝每月朔、望听朝，公卿奏疑事，听断大政，论辩得失。晋代皇帝却常常不亲临朝堂，朔、望之朝往往为公卿会集议论政事。北魏高祖在日中集群臣于朝，日中之前由大臣讨论；日中之后，君臣共议可否，将奏案读过，由皇帝裁决。

隋初，文帝每日清晨临朝，《隋书》称他为“日昃忘倦”。唐初，皇帝每月朔、望在太极殿坐而视朝，而两仪殿为常日听朝视事之所。据两唐书《职官志》说，文武官职事九品以上朔望入朝；文官五品以及监察御史、员外郎、太常博士每日朝参，称“常参官”；武官三品以上，3 日一朝，称“九参官”（每月 9 次入朝）；五品以上 5 日一朝，称“六参官”；弘文、崇文馆、国子监学生四时参。各按品秩高下有不同的规定。贞观十三年（639 年），因为当时天下太平，政简事少，所以常朝改为 3 日一朝。后来又改为 5 日一朝。《开元礼》有“朔日受朝仪注”。是日，皇帝于太极殿受朝，御座在北壁南向，外设御幄；乐队在殿中，文官四品、五品在东，武官四品、五品在西，文武官三品以上在南，六品以下在其后。皇帝出宫前，通事舍人引导四品以下百官先就位，然后奏乐，击钟鼓，皇帝乘舆而出，自西房就御座，乐止。通事舍人再引导三品以上大臣入门，亦奏乐。典仪使指挥群臣行拜礼，共两次“再拜”行礼。舍人引北向而立，百官退出。侍中跪奏礼毕。皇帝降座，奏乐，御舆入东房，乐止。舍人再引东、西文武大臣退朝。朝毕，有“赐食”制度，三品以上升殿而食，四品以下则在廊下赐食。百官朝参，要穿著规定的朝服，不按规定穿著，扣除一月俸禄。如果无故缺席不到，扣除一季俸禄。由御史负责点班。但是，天雨、天雪以及严寒、酷暑，通常有敕诏停止朝参。朝参时其他禁例还有很多，如语笑喧哗、执笏不端、行立迟慢、立班不正、

趋拜失仪、穿班穿仗、无故离位、廊下饮食行坐失仪、非公事入中书等等。以上禁例，凡有违犯者皆扣除一月俸禄。

古礼百官入朝要“趋”，即快步疾走，表示虔敬之意。天宝六年（747年），唐玄宗诏令“朝官从容至阁门入至障外，不须趋走；百司无事至午后放归，无为守成”，（《通典·宾礼一》）废除了“趋走礼”。玄宗还将朝参行礼改在紫宸殿或宣政殿，百官随仪仗自东西两门从容而入，这就是礼书所说的“入阁”，后来成为常朝制度。

唐代末年，朝制又改为每月逢一、五、九日开延英殿坐朝，计每月9次。但是如果有紧要公事，可由中书门下具榜子奏请开延英殿，则不计时日。

五代后唐李嗣源有“起居”制度，即群臣每5日一次随宰相入见内殿，这与朔、望入阁朝参成为定礼。

宋代朝礼与唐、五代相似，百官依品秩按规定入朝。元丰中规定，侍从官以上日朝垂拱殿，称为常参官。这是以宰相为首，包括吏、户、礼、兵、刑、工六部尚书、侍郎、翰林学士等在内的国家重臣。其他文武百官每5日一起居，朝紫宸殿，称为“六参官”。在京朝官以上，每月朔、望一朝，称为“朔参官”、“望参官”。朝参时，百官随仪仗入殿庭，班立既定，内侍手持牙牌，上刻有“班齐”二字，由小黄门引入。皇帝先在后幄内坐等，黄门高声呼问：人齐未？当头者答道：人齐！皇帝即出幄，卫士鸣鞭，皇帝入座。有诗记其事云：“玉勒争门随杖入，牙牌当殿报班齐”，(11)写的就是百官入朝情景。宋代又有百官轮对制度，即皇帝在每五日内殿起居日受朝时，轮流召一官员上殿，陈述时政得失，自侍从之臣以下百官皆可，称为“轮官转对”（或称“轮当面对”）。其制始于后唐天成年间。宋哲宗时曾一度废止，后又恢复。

明代朝制变化甚多，有1日二朝（早朝、午朝），也有1日三朝（加晚朝）。嘉靖皇帝即位之初常于昧爽之前视朝，设火烛登御座，虽大风寒亦无间断，但后来竟30余年不御常朝，以至于隆庆皇帝（穆宗）继位后连朝礼制度都没有人记得起了。明代朝礼的主要变化有：(1)牙牌制度。洪武十一年（1378年），向文武朝臣颁发刻有官称的象牙小牌，朝参时必须佩带。有不佩带者，门卫拒之门外；私相出借者，以律论罪；官员亡故，牙牌交回内府。(2)赐坐。洪武时，朝参行礼后或有赐坐，坐次依文武高下排列。(3)取消赐食。洪武二十八年（1395年），因为“职事众多，供亿为难”，取消了赐食制度。(12)(4)正月节日放假。永乐初，元宵节放假，自正月十一日起放假10天，百官朝参不奏事。弘治元年（1488年），则从正月初一至十五日，皆不御殿视朝。

清代皇帝起初亦5日一视朝，后改为逢五视朝，一月三朝。皇帝在太和殿升座。文武官员按次列坐，分为9班，以击鼓为号，起立听指挥，引入殿内行跪拜礼。朝参之日黎明时按次列坐，叫做“坐班”。光绪时，王公在太和门外东西各二班；百官在午门外，东西各9班。有纠仪官分列班首、班末，环班稽察。御门听政之礼，雍正时定在乾清门。一般是部院所进折本在内阁积存到一定数目后，传旨某日御门办事。部院奏事大臣及陪奏官在庭内等候，皇帝坐御榻上，侍卫左右立，起居注官由西阶而上，部院官由东阶而上，分列而跪。尚书将折本匣呈放在案桌上，跪言奏某事。各部官员依班进奏，退下。然后由奉匣学士捧折本匣送呈跪启，皇帝指派大学士一人启读折奏，皇帝降旨宣答，大学士承旨，记注官作记录。记注官由翰林学士担任。

3.朝贺之礼

常朝为治理国政而设，除此之外又有大朝，又有节日庆贺，礼仪规格皆高于常朝，故“朝贺之礼”另有一套礼规。

秦始皇二十六年（前221年）统一了中国，规定“朝贺皆自十月朔”。（《史记·秦始皇本纪》）这是岁首朝贺，但仪注已不详。汉初仍沿用秦制，于十月岁首行朝贺礼，诸侯王及群臣以次奉献贺礼。诸侯王与列侯以玉璧为挚，二千石以下以羔为挚，千石以下则分别以雁或雉为挚，百官称颂万岁。朝见后置酒以礼而饮，依尊卑次第为皇帝祝酒。东汉时，朝贺后皇帝宴飨百官的规模极大，至万人以上，有音乐、舞蹈、杂技百戏表演。两汉岁首朝贺，参加者还有郡国掌管财政的官员，称为“计吏”或“上计使者”。他们在岁末、岁首交替之际，向中央政府报告当地行政、财务情况。这一制度为历代沿袭。

魏晋南北朝时期，朝贺之礼大致同两汉。晋岁首正月元旦朝会，称为“元会”或“正会”，是国家最隆重的庆典。冬至朝会，被称为“小会”或“冬会”。

唐代元旦、冬至两大朝会，合称“正至”。元旦朝会，由皇太子献寿，中书令奏诸州上表，黄门侍郎奏祥瑞，户部尚书奏诸州贡献，礼部尚书奏诸蕃国贡献，百官上殿高呼万岁。乐舞有“三大舞”，即七德舞、九功舞、上元舞。朝贺毕，皇帝宴飨群臣。

宋代以元旦、五月朔及冬至行大朝会之礼。正旦朝贺，百官凡十九拜三舞蹈。南宋绍兴初年，据《宋史·高宗本纪》，赵构在元旦时率百官遥拜被金人俘虏到北方去的徽宗、钦宗二帝，自己不受朝贺。绍兴十五年（1145年），才恢复朝贺之礼，但南逃仓皇，礼器仪仗损失甚大，规模不得不大大缩减。

辽、金朝贺皆沿用汉制，唯有音乐不同。元初朝仪未遑制定，遇有称贺之事，臣庶咸集帐前，无尊卑贵贱之分，嘈杂喧哗，熙熙攘攘，执法官“挥杖击逐之，去而复来者数次”（明陶宗仪《辍耕录》）。至元八年（1271年），才参用汉礼制定朝仪。

明太祖曾一度认为“山呼万岁”，“实亦虚词”，下令更改。有人提议，改为呼喊“天辅有德”，“海宇咸宁”，“圣躬万福”，后因呼声不易整齐，反而有失礼仪，因此仍然沿用山呼万岁。明代朝贺之礼还发生过一次事故。正德十一年（1516年），元会朝贺，自晨至暮，散朝时已至昏夜，百官奔趋而出，竟然拥挤颠仆相互践踏，有一位名叫赵朗的将军死于禁门。

清代元旦、冬至及万寿圣节（皇帝诞辰），称为“三大节”，大朝行礼庆贺。皇帝至太和殿，王公百官分班而立，行三跪九叩之礼。礼毕，赐坐，赐茶，元旦午时设宴。

皇帝受群臣百官朝贺，皇后则受命妇朝贺。历代元旦、冬至内外命妇、公主大都行朝拜皇后之礼。行礼时也分班而立，宗亲在东，异姓在西。朝贺后，皇后在中宫后殿赐宴。

4.千秋万寿节

帝王诞辰称为“千秋节”或“万寿节”，庆贺典礼始于唐玄宗。上古有祝寿之辞，但无庆贺生日之活动。如《诗经》“跻彼公堂，称彼兕觥，万寿无疆”（《豳风·七月》）；“虎拜稽首，天子万年”（《大雅·江汉》）；燕饮祝酒，也多用上寿之辞。举行纪念生日活动，始于隋高祖。仁寿二年（602

年），杨坚下诏云，六月十三日是朕生日，宜令海内为武元皇帝、元明皇后断屠。他以不准宰牲来纪念父母生育之恩。唐太宗过生日，曾在庆善宫赋诗赐宴。这时，都还没有举行庆贺祝寿的典礼。唐玄宗时，宰相率群臣上表称贺，说：“圣人出则日月记其初，王泽深则风俗传其后”，“诞圣之辰，焉可不以为嘉节乎！”要求将玄宗生日定为“千秋节”，置酒张乐，大宴百僚。玄宗登花萼楼受贺，全国放假三天。(13)晚唐诸帝过生日多邀集沙门、道士讲论祈福，也没有举行朝贺之礼仪。

五代时，帝王诞辰庆贺之仪规模较小，而宋、金以后规模已与元日朝贺仪相同，以后，历代沿用其例。唐、宋时，每一皇帝诞辰往往各立节日名称，如唐玄宗生日称“千秋节”，又称“天长节”；肃宗生日称“天成地平节”；文宗生日称“庆成节”；五代后唐庄宗生日称“万寿节”；明宗生日称“应圣节”；宋真宗生日称“承天节”；仁宗生日称“乾元节”……元代则一般统称“天寿节”或“圣诞节”；明、清称“万寿节”。

可列入“嘉礼”的典礼制度还有许多，如“尊亲礼”，皇帝追尊已故的先祖父考，给他们加上种种尊号，或者给禅位的太上皇，给皇太后、太皇太后加上种种尊号、徽号；又如“巡狩礼”，帝王巡行天下，察吏治，观民风等等。在古代礼书中，又有将“观象授时”（天文历法）、“体国经野”（地理）、“设官分职”（官制）以及学校、科举、取士等列入“嘉礼”的，而本书皆有专章，兹不赘述。

第三节　宾　礼

宾礼是接待宾客之礼。《周礼·春官·大宗伯》说：“以宾礼亲邦国”，这是讲天子与诸侯国以及诸侯国之间的往来交际之礼。宾礼包括：

春见曰朝，夏见曰宗，秋见曰觐，冬见曰遇。时见曰会，殷见曰同。时聘曰问，殷覜曰视。

“时见”是有事而会，“殷见”是众诸侯同聚；“时聘”是有事而派遣使者存问看望，“殷覜（tiào）”是多国使者同时聘问。后代则将皇帝遣使藩邦，外来使者朝贡、觐见及相见之礼等都归入宾礼。

一、朝觐之礼

1.礼经朝觐礼

朝觐之礼用意在于明君臣之义，通上下之情。《周礼·秋官·大行人》说：“春朝诸侯而图天下之事，秋觐以比邦国之功，夏宗以陈天下之谟（谋），冬遇以协诸侯之虑。”这是从天子的角度而言。从诸侯的角度讲，就是《孟子·梁惠王下》所说：“诸侯朝于天子曰述职。述职者，述所职也。”

王畿之内的诸侯，一年朝觐四次。封于远方的诸侯则分为“六服”，各以服数来朝。邦畿之外方五百里谓之侯服，每岁一见；其外方五百里谓之甸服，二岁一见；又其外方五百里谓之男服，三岁一见；又其外方五百里谓之采服，四岁一见；又其外方五百里谓之卫服，五岁一见；又其外方五百里谓之要服，六岁一见。九州之外，谓之藩国，世一见。这是《周礼》所记的制度，大概是一种理想主义的规划。《礼记·王制》则说，诸侯之于天子“五年一朝”。

2.历代朝觐礼

诸侯朝觐天子的史料，先秦古籍《尚书》、《诗经》、《春秋》、《竹书纪年》等保存甚多。

秦平天下，废诸侯，立郡县，朝觐之礼自然废弃不用。两汉时，诸侯王或一年一朝，或数年一朝，或长期滞留京都，没有严格的制度。同姓诸侯王来朝，常以家人之礼相待，有时燕饮言谈不大讲究君臣礼数。以后晋武帝泰始时规定，诸侯王每三岁一朝，朝礼皆执璧。后周时，梁王萧詧（察）以藩国身份入朝，当时方依据礼经制定朝觐之礼。（《隋书·礼仪志三》）

唐《开元礼》有藩主来朝礼。藩主到达宾馆，在门前皇帝派使者用束帛“迎劳”（迎接，劳问）。朝觐前，遣使戒日。至期，由通事舍人引导藩主自承天门至太极殿阁外。鼓乐齐奏，皇帝即御座。藩主入门，亦用鼓乐，乐止，藩主再拜稽首行礼。侍中宣读制书，宣敕命，引藩主升坐，劳问藩主。礼毕，鼓乐奏鸣，藩主再拜稽首行礼。他日，皇帝宴藩主。宴前，藩主奉贽，献贡物。宴后，皇帝常有赏赐。宋代外国君长来朝，采用唐制。元代受朝之事虽史书有载，唯仪制未详。

明代洪武初，规定亲王每岁朝觐，但是不得同时来京，必须等一王朝觐完毕回国之后，再通报另一王，准许其来京朝觐。自长至幼，自嫡及庶。嫡者朝毕，方及庶者，也按照长幼序次，周而复始。居边诸王，边境安宁则依

期来朝，边境有事则不拘常规。朝觐时，大朝八拜行礼，常朝一拜叩头。伯、叔、兄辈见天子，在朝行君臣之礼，在便殿行家人之礼。

清初，藩王分为两类，凡处于中国西、北方面如内外蒙古科尔沁、喀尔喀诸部及新疆额鲁特部、西藏喇嘛等，由理藩院掌管；而处于东、南方面如越南、朝鲜、琉球等属礼部的主客司掌管，二者亲疏有别。蒙古等部藩王，康熙时分班轮流来朝。雍正时改分四十九旗王公、台吉为三班，二岁一朝。至咸丰时废止。安南等国王则偶有一至。朝觐礼大多参照礼经制定，但较为简略。如遇到大朝、常朝，藩王列于班末行礼如仪。非朝期则单独召见。

二、会同之礼

朝觐是天子个别接见一方一服来朝诸侯，会同则是四方齐会，六服皆来，而且既可以在京师，又可以在别地，甚至在王国境外。由于会同是各方诸侯同聚一堂，因此也就成为诸侯大国炫耀实力的大好时机。

会同之礼散见于礼经各篇而无专述。通常是在国门之外建坛墠宫室，举行典礼。春会同则建于东方，夏会同则建于南方，秋会同则建于西方，冬会同则建于北方。

天子与诸侯举行会同典礼，事先告祭宗庙、社稷、山川。会同之日，介要预先持各诸侯国的旗帜置于宫中各自的位置上。天子在坛上依屏风而立，公侯伯子男皆立于自己的旗下。天子走下坛来，南向向诸侯三揖行礼。对庶姓诸侯（异姓诸侯中无亲戚关系者）行“土揖”礼，即拱手向下推；对异姓诸侯行“时揖”礼，即拱手平推；对同姓诸侯行“天揖”礼，即供手向上推。礼毕，回到坛上，设傧者传话，命诸侯升坛奠玉享币行礼。享献后，天子乘龙马之车，载太常之旗，率诸侯拜日于东门之外，然后祭祀方明。会同时常有盟誓之仪，要“北面诏明神”而盟，方明就是“明神”。盟誓时割牛耳取血，流入容器后，以桃枝拂扫，歃血为盟。六十年代，在山西侯马和河南温县等地先后发现了大批春秋时期晋国的载书。不过，那已不是天子、诸侯的盟誓之书，而是卿大夫的盟誓之书。(14)参加会同典礼的天子、诸侯还要分别祭祀日、月、四渎、山川丘陵。祭天燔柴，祭山、丘陵“升”（将祭品置于山顶），祭川、渎“沈”（将祭品沉入水中），祭地瘗埋。典礼毕，天子飨燕各方诸侯，并有赍赐。有时亦行宾射之礼。会同也有大、小之分，天子诸侯各自派遣卿大夫参加的，称“小会同”；天子、诸侯亲自参加的，称“大会同”。

春秋时，周天子地位动摇，权力日衰。会同之礼，每每成为一些诸侯大国“挟天子以令诸侯”的政治行动，周天子常常不得不降尊纡贵，与各方诸侯“平起平坐”，听凭大国称王称霸。

三、诸侯聘于天子之礼
（藩国聘使朝贡进表）

《礼记·王制》说：“诸侯之于天子也，比年一小聘，三年一大聘。”即在诸侯定期朝觐天子的间隔，派遣卿大夫为使者，到京都作礼仪性的问候，并报告邦国的情况。周制是否真是如此，缺少确凿材料。

春秋时诸侯各国遣卿大夫聘于周天子。秦汉以来，不再有诸侯聘于天子

之礼；历代礼书皆以藩国聘使朝贡进表之仪当于此礼。

西汉时先后有南越、匈奴及西域莎车、于田等国遣使朝献。史书说，武帝时“殊方异物，四面而至”，“明珠、文甲、通犀、翠羽之珍盈于后宫，蒲梢，龙文、鱼目、汗血之马充于黄门，钜象、师子、猛犬、大雀之群食于外囿。”武帝对来朝者“设酒池肉林以飨四夷之客，作《巴俞》、《都卢》、《海中砀极》、漫衍鱼龙、角抵之戏以观视之；及赂遗赠送，万里相奉，师旅之费，不可胜计。”(15)当时迎来送往必有盛大的典礼，但是史籍不载仪制。至唐《开元礼》方有“受藩国使表及币”、“皇帝宴藩国使”等礼。

当藩国使者到达京师时，要“束帛迎劳”，表示慰问，并安置宾馆，供给羞膳，然后协议递交国书的日期。届时，藩国使者身穿本国服装来到宫中，由礼官奉迎，通事舍人引导使者立于阁门之外，使者随员捧币、玉及“庭实”贡品。钟鼓奏鸣，皇帝随宫廷仪仗出而就座。通事舍人引导使者及随从入门，大藩大使亦用钟鼓音乐，次等藩国大使及大藩中使以下则不奏乐。立定后，中书侍郎率令史等捧案至使者面前，使者递交国书，侍郎将国书置于案内呈交皇帝。使者再将贡物交礼官收下，并率随行人员再拜行礼。接见完毕，使者及随员行礼退出，回宾馆。他日，皇帝宴请藩国使者。

宋代，辽、金使者往来频繁。《宋史·礼志》有“契丹国使入聘见辞仪”、“金国聘使见辞仪”，大体沿用唐制。然而，北宋与契丹约为“兄弟之国”，庆贺、丧典使者往来采用古代诸侯各国之间遣使交聘之礼，而不是藩使聘于天子之礼。宋与金人交往，最初与契丹同等礼仪。南宋时，皇帝向金人奉表称臣，已经反过来向金国皇帝行藩国朝贡之礼。金国使者南下，称为“诏谕江南”。金宰相张通古曾经担任过诏谕江南使，南宋皇帝接见使者，安排张通古面北而拜，遭到张通古严辞拒绝。张说：大国之卿就相当于小国之君，宋朝已奉表称臣于金，我怎么能北面而拜？结果，安排了东西相向的两个位置，张通古居于面东的尊位，南宋皇帝居于面西的位置，拜受“诏谕”。(16)据此史实可知《宋史·礼志》所载礼仪制度很可能是单方面的规定，不一定能照此实行。

明代设会同四夷馆，负责接待藩国及外邦使节。朝贡之日，文武百官在殿内两侧侍立。朝贡后，礼部官员奉旨赐宴于会同馆。除朝见皇帝外，还要在东宫朝见皇太子。

清初对一般藩使沿用明制，但对西洋各国使节逐渐改变礼制。顺治、康熙时，有俄国、葡萄牙及英国使者入贡，觐见皇帝仍用三跪九叩之礼。雍正时，罗马教皇遣使来京，特许其用西洋礼仪，皇帝同使者握手。乾隆末，英国使者入觐，也采用了西礼。嘉庆二十一年（1816 年），英国使节因拒绝行拜跪礼，谎称生病而不入觐。仁宗皇帝大为恼怒，因此而停止筵宴和赏赐。咸丰、同治两朝，清廷与各国使节都为入觐礼仪采用华制、西制的问题争执不休。同治十二年（1873 年），议定日、俄、美、英、法、荷等国使臣呈递国书，皇帝接见，用五鞠躬之礼。按西礼，臣见君三鞠躬行礼，这里改用五鞠躬礼见中国皇帝，算是双方各有变通。光绪后，清朝更加孱弱。八国侵略联军镇压义和团后，各国进一步要挟清廷更改礼仪，提出各国使臣会同觐见，必在太和殿，一国使臣单独觐见，必在乾清宫；递交国书，必由清廷派舆轿接送，由皇帝亲自接受；设宴乾清宫，皇帝必躬亲出席等。经数月谈判，清政府接受了大部分要求。

四、诸侯遣使交聘之礼

诸侯遣使交聘，即相距一定的时间，诸侯各国派遣使者互致问侯，以卿为使者称“大聘”，以大夫为使者称“小聘”。

诸侯各国遣使交聘之礼，春秋时期最为频繁，先秦古籍中经常写到，以后由于社会环境变化而不再使用。

五、相见礼

1.礼经相见礼

《礼记·王制》云：“司徒修六礼以节民性”，这里所谓的“六礼”是：“冠、婚、丧、祭、乡（饮酒）、相见”之礼。《仪礼》有《士相见礼》一篇，以士礼为主，兼及士见大夫，大夫相见，士大夫庶人见君以及言谈、视看、侍食等内容。

士相见，宾见主人要以雉为贽；下大夫相见，以雁为贽；上大夫相见，以羔为贽。按照汉儒的解释，用贽有象征的意义。用雉，“取其耿介，交有时，别有伦”；用雁，“取知时，飞翔有行列”；用羔，“取其从帅，群而不党”。(17)

2.历代相见礼

宋以前各朝礼书皆无相见礼，宋太祖乾德二年（964 年），始定内外群臣相见之礼。主要内容是，下级见上级，按照职位、品级分别行礼，如果在路途相遇，下级官员或“敛马侧立”，等候其通过，或“引避”，或分路而行。如参见上级，或在堂上列拜；受参者答拜；或拜于庭中，或拜于阶上。又有“趋庭”之仪，即通常下级官员参见上级官员要趋而过庭。象诸司使、副使以及通事舍人等小官吏通报姓名拜见宰相、枢密使等大官时，大官不须答拜。如同级官员相见，则对拜行礼。

明代品官相见，揖拜行礼。公、侯、驸马相见，各行两拜礼。下级见上级，下级居西先行拜礼，上级居东答拜。如果本是亲戚而有尊卑之分，则应按私礼行礼。如果上下级官员品级相差二、三级，则下级居下方，上级居上方；如果品级相差四级，则下级居下方拜，有事须跪着陈述，上级坐而受拜。大小衙门官员每日见长官行揖礼，见副长官行肃揖礼（直身推手）。

庶人相见，依长幼行礼，幼者先施礼。子孙弟侄甥婿等晚辈见尊长，学生见老师，奴婢见家长，如久别不见四拜行礼，近别则行揖礼。其余亲戚久别行二拜礼，近别行揖礼。

政府官员居于乡里，宗族家人之外，与异姓无官者相见，不行答礼；筵宴时，专设别席，不得坐于无官者之下。

清代内外王公相见，宾主二跪六叩行礼，饮茶叙语毕，宾离席跪叩，主人答叩，送宾下阶。如是外藩郡王、贝勒、贝子见宗室亲王，主人答礼规格依等级递减。

朝廷官员相见，宾主再拜行礼，饮茶叙语毕，相揖告辞，主人送来宾于大门之外，至来宾登舆上马乃退。下级见上级，仪制递减。官员途中相见，同级分道而行，次等让道而行，再次等勒马俟上级先行，又次者下马而立。

遇到钦使应回避。

士庶相见，主人出迎，相揖而入，登堂再拜行礼。饮茶叙语完毕，客人退，行揖礼，主人送至大门外，相揖而别。卑幼见尊长，尊长不送。

第四节　军　礼

军礼是师旅操演、征伐之礼。《周礼·春官·大宗伯》说：“以军礼同邦国”，这是讲对于那些桀傲不驯的诸侯要用军礼使其服从和同。《周礼》所说的军礼包括以下内容：

大师之礼，用众也；大均之礼，恤众也；大田之礼，简众也；大役之礼，任众也；大封之礼，合众也。

“大师之礼”，指军队的征伐行动；“大均之礼”，指均土地，征赋税；“大田之礼”，指定期狩猎；“大役之礼”，指营造、修建等土木工程；“大封之礼”，指勘定封疆，树立界标。后代礼书又有将射礼、軷祭道路、日月有食伐鼓相救等作为军礼内容的，这里只介绍征战、校阅、田猎、马政等几项。

一、征战之礼

1.出师祭祀

军队出征，有天子亲征与命将出征之不同，二者礼数规格也有不同。军队出征前有许多祭祀活动，主要是祭天、祭地、告庙和祭军神。

出征前祭天叫类祭，在郊外以柴燔燎牲、币等，把即将征伐之事报告上帝，表示恭行天罚，以上帝的名义去惩罚敌人。古代干支纪日有刚日、柔日之分，甲、丙、戊、庚、壬为刚日，刚日属阳，外事须用刚日。类祭即在刚日举行，但具体的日子则要通过占卜择定。

出征前祭地叫宜社。社是土地神。征伐敌人是为了保卫国土，所以叫“宜”。后代多将祭社（狭义指本国的土地神）、祭地（地是与天相对而言的大地之神）、祭山川湖海同时举行。祭社仍以在坎中瘗埋玉币牲犊为礼。

出征前告庙叫造祢。造就是告祭的意思，祢本是考庙，但后代都告祭于太庙，并不限于父庙。告庙有受命于祖的象征意义。

祭军神、军旗称为“衈（mà）祭”。军神，一说是轩辕黄帝，一说是蚩尤。祭祀时要杀牲，以牲血涂军旗、战鼓，叫做衅旗鼓。军中大旗叫“牙旗”，古有“牙旗者将军之精，一军之形候”的说法。(18)衈祭后代也称为“衈牙”，就是祭牙旗。东汉以后，出征前常有“建牙”仪式，把大旗树起来，然后“衈牙”。不少著名的文人，如陈子昂、柳宗元等写过《祭牙文》、《衈牙文》。

唐宋后，礼书说天子有六军，实行六纛之制。即一军有一旗。于是，衈祭既要祭牙旗，也要祭六纛，建坛位，张帷幄，设旗、纛神位，掘坎埋瘗，礼仪也更趋复杂。

衈祭本来已含有“祠五兵”的意义，但后来兵器的种类不断发展，兵器和主管神的祭祀也逐渐增加。明代专门修建了旗纛庙，庙中祭祀的神有旗头大将、六纛大神、五方旗之神、主宰战船正神、金鼓角铳炮之神、弓弩飞枪飞石之神、阵前阵后神、五猖神等。不过，这已不是征伐出师之前的祭祀，而是常设之祠。清代皇帝亲征，要在堂子内祭旗，建御营黄龙大旗，其后分列八旗大纛及火器营大纛各八面。皇帝戎装佩刀，乘马出宫，率从征将士三跪九叩行礼。

出征必经道路，因此要祭道路之神，即“軷祭”。上古山行曰軷，驾车出门有“犯軷”之祭。軷祭在道路上封一小土堆，以树枝草木为神主，驭者

一手执辔，一手以酒浇洒车两轮轴端（古人称“轵”，Zhǐ;或称“轄”，huì），再浇车厢前的挡板，然后将酒饮尽。祭毕，驾车从封土上辗轹而过，表示从此跋山涉水，可以一往无前。(19)后代皇帝亲征，軷祭在国门之外举行，刲羊并设罇罍于神座前，为坎瘞埋祭物。唐《开元礼》以后的礼书中不再见到有軷祭的记载。

2.誓师

祭祀礼毕，出征的军队有誓师典礼，一般是将出征的目的与意义告知将士，揭露敌人的罪恶，强调纪律与作风，也就是一次战前动员和教育。《尚书》所载《甘誓》、《汤誓》、《牧誓》等，都是上古著名的誓师之辞。如果是命将出征，天子要在太庙召见大将军及全军将校，授之以节钺（后代常授刀剑）。君王拿着斧钺的端首，把柄交给大将，表示将节制军队的全权授予他。

清初誓师与祭天谒堂子同时举行。努尔哈赤天命三年（1618 年，明万历四十六年），正式对明宣战，谒庙誓师宣布“七大恨”，把明王朝杀其父祖，拘杀使者，褊袒并帮助叶赫氏等七条“罪状”，作为告天并动员将士的内容。皇太极崇德时遣将出征明朝，皇帝亲自送至城外，询问出征的王公、贝勒、贝子等：你们是不是忘记了“七大恨”？大家齐声回答：没有忘记！于是，鸣炮三声，大军出发。

3.军中刑赏

军队在外行军作战，刑赏尤须严明。《尚书·甘誓》说：“用命赏于祖，弗用命戮于社。”《孔丛子》(20)也说：“其用命者则加爵受赐于祖奠之前，其奔北犯令者则加刑罚戮于社。”所谓“赏于祖”，因为天子率军出征时要将祖庙的木主载于车中，随军一起行动，所以奖赏有功将士就在祖先神主之前颁赐。所谓“戮于社”，也是指在社神的木主前对有罪之人加以刑戮。《孔丛子·问军礼》中子高向信陵君解释这么做的理由，说：“赏功于祖，告分之均，示不敢专也。戮罪于社，告中于土，示听之当也。”这是说为了表示刑赏都公正无偏，鬼神可鉴。

刑赏的依据是军法，《司马法》(21)规定，军队进入敌国后，“无暴神祇；无行田猎；无毁土功（不破坏土建工程）；无燔墙屋；无伐树木；无取禾、黍、器械；见其老幼，奉归无伤；虽遇壮者，不校勿敌（无敌对行为者，不得随意捕捉）；敌若伤之，医药归之”。军纪规定非常严明。后代也大都有类似的规定。如明代以“行军号令”规定军中刑赏例则，内容有：交锋之际，能突破敌阵，斩将搴旗者；本队战胜敌人后主动援助友军者；受命后能出奇克敌制胜者，皆为“奇功”。能奋勇前进，首先败敌者；有前队军士未能决胜，后队向前杀败敌军者；皆为“头功”。对阵之时不尽力杀敌，而抢掠人畜财物者；抛弃、盗卖兵器或盗人衣粮诸物、盗杀马驴者；队伍已定后，马军进入步队或步队进入马军者；行军、驻扎时擅离队伍，杂入别营、别队者；宿营夜间有喧哗、失火者，皆为“重罪”。临敌畏避退后及妄谈灾异、妖言；泄露军机者，皆斩首。临阵时，有内官持象牙牌随军，看到有勇敢当先、杀敌有功之人即给予牙牌，作为战后升赏的凭证。

军中刑赏都重视及时见效，“赏不逾时”，“罚不迁列”，这是由于战争形势瞬息万变，刑赏及时，使人知道什么可做，什么不可做，才能克服消

极因素，因势利导，夺取胜利。

4.凯旋

军队获胜而归，谓之“凯旋”，其时高奏凯乐，高唱凯歌。天子亲征凯旋，大臣皆出城迎接，有时远至数十里之外。如果是命将出征凯旋，有时皇帝也会亲率百官出城至郊外迎接，以示慰劳；有时则派遣大臣出城迎接。这都称为“郊劳”。

军队凯旋后要在太庙、太社告奠天地祖先，并有献捷献俘之礼，即报告胜利，献上卤获的战利品。在两周一些铜器铭文中常记有战争胜利后献捷献俘之事，象《小盂鼎》铭文说，盂征伐■方，执兽（首领）四人，获聝（馘）近五千，俘虏一万三千余人，及车、马、牛、羊，数以百计。馘，即作战时将杀死的敌人的左耳割下，献捷时作为计功邀赏的凭证。所以，这个字在金文里，以耳为偏旁。“献馘于王”（见《虢季子白盘》和《诗·鲁颂·泮水》），正是献捷之礼。《小盂鼎》铭文还记载，盂将捉获的敌人首领献于周王后，周王下令审讯敌酋，然后将他们处死。在其他铜器铭文里还提到一些别的战利品，如矛、戈、弓、箙、矢、甲胄等（见《■■》等）。

献捷献俘之礼，历代大致沿用，只细节各有不同。宋代，大军凯旋后遣官奏告天地、宗庙、社稷、岳渎、山川、宫观及在京十里以内神祠，以酒脯行一献之礼。献俘仪式将被俘敌酋以白练捆缚带往太庙、太社作象征性的告礼，然后在宣德门行献俘礼。皇帝在门楼前楹当中设帐幄座位，文武百官及献俘将校在楼下左右班立，楼前稍南设献俘之位。百官到齐后，侍臣将班齐牌用红丝绳袋提升上楼，报知皇帝。皇帝就座，百官三呼万岁行礼。侍臣宣布“引献俘”，将校把被俘者带到献俘位。侍臣当众宣读战胜敌军的“露布”（捷报）。刑部尚书奏告，将某处所俘执献，请交付所司处置。这时，如果皇帝下令处以极刑，就由大理卿带往法场；如果皇帝下令开释，侍臣便传旨先释缚，随即宣布释放。被俘者三呼万岁，再拜谢恩。文武百官也都再拜搢笏（把笏版插在腰带上）舞蹈，三呼万岁。明、清两代与宋制相似，献俘仪式在午门楼举行。

“露布”制度，始于后魏。东汉时，本来把官文书不加缄封者称为“露布”。后魏以“露布”发表战胜消息。每当攻战克捷，欲使天下遍知，便以漆竿上张缣帛，写上捷报。这种办法后来被广泛采用，露布就成为“布于四海，露之耳目”的“献捷之书”。隋代文帝起，有宣露布之仪。当时在广阳门外集中百官及四方客使，宣读露布。宣读毕，百官舞蹈再拜行礼。

诸侯战胜敌方，向天子或大国报告胜利消息，也称为献捷。后代，将帅统领军队在前方作战获胜，虽然不曾还师回都，遣人向朝廷报告胜利，也称为献捷。捷报一般在早朝时当廷宣读，叫做“宣捷”。明代，前方有大捷，朝廷宣捷后要遣官告祭郊庙，中捷以下则不举行告祭庆贺之礼。

战争结束，如果敌方投降，则有受降之仪。宋代起，国家礼典中都有受降仪式。宋代受降仪与献俘大致相同，也在宣德门举行，降王率降众穿戴本国衣冠俯伏而拜，口称万岁。皇帝下旨赦罪，赐给冠服袍带，降王等拜受，更换所赐冠服袍带后，再拜称万岁。清代受降仪，降王对皇帝行三跪九拜礼，皇帝赐筵宴。大将军在前方受降，须报请皇帝批准，再露布中外周知。受降之日，于军营外筑坛，坛旁建“奉诏纳降”大旗。降者立于旗下，鼓吹鸣炮后，大将军登坛就座，降者匍伏膝行至坛下，俯首乞命。大将军宣皇上旨意，

予以赦免，并酌量给予赍赏。降者叩头谢恩而退。

5.饮至与论功行赏

战争胜利结束，天子要宴享功臣，论功行赏。上古把这种“享有功于祖庙，舍爵策勋”的礼仪称为“饮至”。《小盂鼎》铭文中多次提到庆功用酒，郭沫若已指出，这就是“归而饮至”之礼。周王又赏赐盂以弓矢、干戈、甲胄等。后代“饮至”享宴不再行于宗庙，改在正殿或宫苑举行。

论功行赏之礼最为隆重者，莫过于历代定封开国功臣。周武王灭商后，封侯建国，以藩屏天子，是众所周知的。当时，赏赐给各国诸侯的，不仅有彝器、兵器、仪仗、车辆、宝玉、缣帛，还有大量的商族奴隶。汉高祖分封功臣，建立了许多异姓诸侯王国，但实际上没有多久，由于种种原因许多功臣被杀戮，封国被废除。

明代论功行赏仪式在奉天殿举行。受赏将士官员于午门外班列整齐，内官引导至丹墀下序立，文武百官皆侍立。皇帝就座，众官行四拜礼，承制官宣读皇帝的制命，众官俯伏而拜，然后颁赏。受赏官依次到礼案前跪受诰命，由吏部官代授；接受礼物，由礼部官代授。受赏官左侧又跪有二侍者，接受的诰命和礼物分别交给侍者，受赏官再俯伏行礼而退。封赏礼毕，众官鞠躬而拜，三舞蹈，跪而三呼万岁。诰命和礼物，由仪仗、鼓乐相随，送到受赏官员的府第。

6.师不功

军队打了败仗，称为“师不功”，或称为“军有忧”。军队回国则以丧礼迎接。国君身穿丧服，头戴丧冠，失声痛哭，并且吊死问伤，慰劳将士。

二、校阅之礼

《礼记·月令》说，孟冬之月，“天子乃命将帅讲武习射、御，角力”。后代据以定大阅之礼。大阅的目的在于检查备战状况。天子亲临，称为“亲讲武”。我国古代的军事理论一向重视军队的平时训练，认为“兵事以严终”（《穀梁传·庄公八年》），军队严加警备，强化操练，反而使得敌人不敢轻举妄动，所以要定时校阅演习。春秋经传记当时诸侯各国“大阅”、“治兵”之事甚多。

汉代军队分南北军，立秋后郊礼完毕即为演武校阅之时，将士肄习孙吴兵法六十四阵。每年十月，有“都试”之法，即抽调军队演习骑射车御，并进行比试考核。地方郡县则由当地军事长官组织演习、考核。这一制度可能秦代就已有了，但因材料不足不能详知。东汉时，光武帝取消郡县军事长官，地方的都试之法也同时废止。据说，这是为了防止在都试时发生兵变。西汉末，东郡太守翟义举兵反王莽，就是在都试之日，杀掉不服从的官吏，部署将帅，领兵起事的。京师演武校阅，每年仍按时举行。灵帝中平五年（188年），天下形势不稳，大将军何进调集四方兵将于平乐观讲武。观下建大坛，坛上建十二重五彩大华盖，灵帝居其下，步兵、骑士数万人结营为阵。当时有所谓“西园八校尉”负责统辖讲武之事，后来争雄天下的袁绍（中军校尉）、曹操（典军校尉），都在其中。

汉武帝开凿昆明池以训练水军，这是凿池肄习水师之始。建安中，曹操

在邺城开挖玄武池，用以操练舟师。后代史书上有关演练水军舻舰的记载甚多。

北魏文成帝和平三年（462 年），校阅制度有了较大的变更，主要是分全军为南北二军进行对抗性的演习。步兵分青、赤、黑、黄色编队，将盾、矟、矛、戟各种攻防长短兵器搭配妥当，使之“ 周回转易，以相赴就，有飞龙腾蛇之变 ”。(22)又排定函箱、鱼鳞四门之阵，共十余种阵法，或跪或起，或进或退，击钟鼓为节。布阵完毕，南北二军鼓角齐鸣，各用骑将六千人来往挑战抗击，最后以南军负，北军胜而告终。北军代表北魏军队，这种演习仍是表演的成分居多。

后齐季秋讲武，演习战阵之法，讲究目、耳、心、手、足的训练。目，要求战士熟识旌旗指挥的意义，旗卧则跪，旗指则起。耳，要求战士能熟悉金鼓敲击的信号，击鼓则进，鸣金则止。心，要求战士懂得军法如山，刑赏严明。手，要求战士能熟练使用各种兵器，自如地应付战斗中的复杂情况。足，要求战士能有跋山涉水的硬功夫，并练好跪姿。讲武也分为主、客二军，作象征性的对抗演习。

唐代讲武之仪于仲冬之月在都门外举行。皇帝以下，文武九品以上官员皆前往，各州郡使者及蕃邦宾客亦由有关方面安排参观，百姓也可在校场之外任意观看。校场内步兵及骑士上、中、下三军各自一分为二，成东西二军，分居左、右两厢。讲武前，中军大将宣誓：今行讲武，以教人战，进退左右，一如军法，用命有常赏，不用命有常刑，可不勉之！各军下级士吏向所属部下兵士强调传达誓词，使之引起重视。

其后，六军皆依旗鼓号令操演，有司击鼓举旗而士众皆起而行进，击钲而止；有司击鼓三声，偃旗，士众皆跪。继而又列阵演习五行相胜之法。两军更迭而互为主、客。接下来，两军又各自选出执刀盾之士五十人，相互挑战，操演勇怯、胜败之状。然后，二军俱变为直阵，随旗鼓相向而进，至中线立有表帜处，作模拟性的攻防技击，唯不得以刃伤人。步军演习完毕，骑军出场。其阵法变幻，两军对抗与步军相仿。

唐玄宗先天二年（713 年）十月，在骊山下举行大规模的讲武，征兵二十万，旌旗连绵五十余里，戈鋋金甲照耀天地。长安士庶百姓奔走相告，前往观看，道路为之壅塞。新丰地方的百姓免除来年地税，并且赔给由于麦苗被践踏而遭受的损失，按值给米。

宋代天子亲自参加讲武之礼，除步骑、水军演习外，还要观看飞山兵射连发弩机石等。仁宗时，有大臣提出，校阅操练“ 虽整肃可观，然临敌难用 ”，(23)建议加强骑射训练，以应付实战需要。以后，校阅训练中有所改进，按照挽弓强弱及发射中的多少规定士兵的等级，作为使用、升迁与赏罚的根据。

神宗时推行新法，也对兵制进行了改革，扩大了禁军，以取代厢军，实行保甲制度，组织民兵加以训练。京都设置了 4 个固定的校场，又先后制定了八军、九军战阵之法，马射六事之法（一顺鬃直射、二背射、三盘射、四射亲、五野战、六轮弄），神臂弓射之法，集教法，团教法等各种教阅之法；诸如“ 步射执弓、发矢、运手、举足、移步及马射、马使蕃枪、马上野战格斗、步用标排 ”，都制定了规范化的条文并绘图加以说明，命令军吏兵士必须人人习诵。后来，由于“ 愚懵者颇以为苦 ”，(24)实在行不通，只得废止。北宋军队训练的制度、方法，号称“ 最为密微 ”，但最具讽刺意味的事实是在抗击异族侵略的战争中，宋军屡遭败绩。这除了有政治上的根本原因外，

在军事上，朝廷往往硬性规定，要求前线将帅按阵图作战，因而不能灵活指挥，造成失利。所以，宋军训练虽精细，却不能随机应变。

明中期以后，政治空前腐败，军队受到严重侵蚀，士兵被驱使从事劳役，豪强地主兼并农户，隐匿壮丁，军队多以老弱充数。在这种情势下，大阅讲武只是空谈。史载自万历九年（1581 年）至明亡 60 余年从未举行过校阅讲武之礼，明末皇帝的昏庸于此可见一斑。

清初定三岁一举大阅，至嘉庆时一直遵循此制。最初在南苑，后来也有在卢沟桥、玉泉山等地举行的。参加校阅的有骁骑、护军、前锋、火器各营。各军依指挥，每前进 5 丈作一次枪炮实弹射击，前 9 次每次一发，第 10 次连发。又有列阵结队冲锋演习。

康熙三十年（1691 年）又创“会阅”典礼，皇帝亲率部众在今承德一带会集 49 旗藩王、台吉；(25)先置宴设歌舞杂技，次日各营布阵就列，皇帝身穿甲胄校阅。

三、田猎之礼

上古田猎是一项具有军事意义的生产活动，并与祭祀有关。殷商甲骨文中有大量的田猎记录，所获猎物有麋、鹿、兔、兕、狐等。殷商已是农业经济为主的社会，田猎不再是以糊口果腹为目的的生产手段，周代更是如此。田猎的作用，依文献所说有下列各项：一是为田除害，保护农作物不受禽兽的糟蹋。二是供给宗庙祭祀。三是为了驱驰车马，弯弓骑射，兴师动众，进行军事训练。最后，田猎所获山珍野味也用于宴飨宾客及“充君之庖”。

礼书说，周代的制度为四时田猎：春蒐、夏苗、秋狝、冬狩。田猎有一定的礼规，不按礼法狩猎是暴殄天物。礼法规定，田猎不捕幼兽，不采鸟卵，不杀有孕之兽，不伤未长成的小兽，不破坏鸟巢。另外，围猎捕杀要围而不合，留有余地，不能一网打尽，斩草除根。这些礼法对于保护野生动物资源，维持自然界生态平衡是有积极意义的，只是不可能真正严格实行。

史籍记载历代君王田猎之事甚多，大都是以田猎作为游嬉玩乐的方式，因而荒废政务，伤害百姓的也不在少数。汉代司马相如写《上林赋》，扬雄写《羽猎赋》等都是为了谏讽皇帝勿沉溺于狩猎，后代类似的作品也不少。

隋炀帝于大业三年（607 年）在榆林地区狩猎，突厥及西域、东胡等地酋长皆来朝贡。炀帝为了炫耀军事力量，冬狩规模极为宏大。

金、元时，由于民族习俗的缘故，田猎之风更盛，国家设“打捕鹰坊”，专司田猎；有专职猎户不事稼穑。自皇帝至王公贵族手下皆有“昔宝赤”，即“鹰人”，田猎时纵鹰隼捕击捕捉飞禽走兽；打围则数万骑出动，对农业生产的破坏及对百姓的骚扰极大。

清代，从康熙中期起有“木兰秋狝”之典礼。木兰在承德以北，今称围场县，原意满语为吹哨引鹿之处。吹哨即仿鹿鸣之声。木兰行猎，内蒙古 49 旗藩王、外蒙古喀尔喀四部以及青海、蒙古、新疆、东西布鲁特、安集延等各部皆不远万里赶来参加，“朝谒踵集，唯恐后时”。（《清史稿·礼志九》）因此，木兰行猎实则又有政治上笼络各族、融洽关系的意义。当时田猎有行围与合围两种，行围是围而不合，合围是四面包围。皇帝在围中建观望之地“看城”，兵士将野兽向“看城”附近驱赶。包围圈合拢后，皇帝入围，周览形势，并指挥射猎突围之兽。遇猛兽则由虎枪营官兵开枪击毙。如果围内

野兽较多，则围开一面，使一部分逃逸，亦禁止围外之人追逐射杀。“ 哨鹿 ” 打猎，由扈从 10 余人随皇帝至山林哨鹿所，一名侍卫举鹿头作雄鹿呦呦鸣叫之声，引招牝鹿闻声而至，弯弓发矢，将鹿射毙，当即取鹿血而饮。

四、马　政

“ 马政 ” 一语，出自《周礼 · 夏官 · 校人》“ 掌王马之政 ”。养马、用马，关乎军国大事，被称为 “ 甲兵之本，国之大用 ”，“ 安宁则以别尊卑之序，有变则以济远近之难 ”，(26)历代都作为军礼的重要内容，十分重视。《周礼》涉及马政的条文甚多，有养马、牧地、交配、执驹、医疗、祭祀等一套完整的制度。祭祀为每年四祭。春祭马祖，据说马祖是天驷星，即房星。郑玄注引《孝经说》(27)称房星为 “ 龙马 ”。夏祭先牧，先牧是养马始祖。秋祭马社，马社可能是马厩之神，一说是最初教人乘驾者。《世本》说：“ 相土作乘马 ”，那么，商人的始祖相土就是 “ 马社 ”。冬祭马步，据说马步是给马造成灾害之神，祭祀可以使马免受灾祸，多多蕃息。

秦、汉时由太仆掌舆马之事。《汉书 · 百官公卿表》太仆之下有皇家厩、苑为养马之所，长安内外有大厩、未央、家马、路軨、骑马、骏马六厩，皆有令丞负责管理，其中家马厩的马匹主要供皇帝私用。还有龙马、闲驹、橐泉、騊駼、承华五个养马监，每监都有马万匹。在西北边境地区有 6 个牧师苑，下分设 36 所，养马 30 万匹。太仆属下还有 “ 牧橐 ”、“ 昆蹄 ” 两厩，牧橐是喂养骆驼（当时称 “ 橐驼 ”）的地方，“ 昆蹄 ” 是喂好马的地方。国家设置庞大的机构，养如此众多的马匹，与汉初马匹奇缺有关。由于连年战争，财政匮乏，西汉初年马匹极为珍贵，一马价值百金，“ 自天子不能具钧驷，而将相或乘牛车 ”（《史记 · 平准书》）。连天子的车乘都找不到 4 匹相同毛色的马来拉，将相要乘牛车，马匹稀少可想而知。经过数十年休养生息，到武帝时已是 “ 众庶街巷有马，阡陌之间成群，而乘字牝者傧而不得聚会 ”（作客去参加聚会都必须乘公马而不敢乘母马，否则会受到耻笑。见《史记 · 平准书》）。国家养马太多，花费大量粟谷饲料，又造成新的问题。后汉时，国家养马规模大大缩减。

养马业的发展推动了相马术和养马理论的发展。早在西周时就有造父相马的故事。春秋时，又有伯乐、九方皋、徐无鬼等著名的相马专门家。在马王堆汉墓帛书中发现的《相马经》残文即长达 5200 字，据研究是战国时期楚人的著作。它的内容虽然不一定都很科学，但毕竟已是相当全面系统的理论著述了。西汉时又有以铸造铜马作为良马法式，普及相马知识的。汉武帝时，从西域获得大宛的汗血马、乌孙的天马。后汉初，名将马援曾师从名家学习相马之法，他总结诸家理论，并以自己的实践经验审订各家之说，发展并总结了相马理论。他铸造了一匹铜马，作为 “ 名马法式 ”，供相马者借鉴。他还著有《铜马相法》，以简单明了的文字归纳了相马方法。在考古发掘中，东汉墓中时有铜马出土。最著名的是 1969 年在甘肃武威雷台东汉墓中出土的 “ 马踏飞鸟 ” 铜像。这些铜马制作考究，体躯强健，造型俊美，大都符合《相马经》各项标准，很可能与 “ 名马法式 ” 的倡导有关，成为一时之风气。

魏晋南北朝之马政大致沿袭汉代体制。隋初太仆寺下设骅骝、乘黄、龙厩等署，负责皇家用马，陇右牧总监下有 24 个军马牧及骅骝牧等。隋炀帝改骅骝署入尚乘局，下设飞黄、騊駼、天苑等 6 闲，每闲又分左右 2 闲，共计

12 闲。闲即厩。隋代“马祭”礼仪，仲春用少牢祭马祖于大泽，祭毕在燎坛积柴燔燎。仲夏祭先牧，仲秋祭马社，仲冬祭马步，皆选刚日在大泽举行，用少牢，但不用燔燎而用瘗埋方式。

唐代沿用隋陇右监牧及左右 6 闲之制，贞观时，太仆张万岁职掌群牧，至麟德时养马至 70 余万匹。安史之乱时，唐肃宗李亨逃到彭原（今甘肃庆阳、镇原一带），后在平凉一带搜集了监牧马匹数万匹，重振官军。其后，陇右苑牧畜马悉数为吐蕃劫掠。宪宗后虽稍有恢复，但已远不及旧日。唐代马祭与隋略同，而牺牲用一羊，二笾豆，一簠簋，由皇帝遣官行祭。

宋初先后由左右飞龙院等负责马政。真宗咸平三年（1000 年）设群牧使司管理皇家、军国马匹。南宋在江南重设牧监，但因水土不适马匹繁育，故孳生甚少。国家所需战马，仍仰仗川、陕、广南三个边疆地区。宋代马祭一如前代，南渡后或不设坛壝而在昭庆寺设位祭祀。

辽、金、元三代，民俗皆善骑射畜养，国家辟有辽阔的牧场，马匹数目甚巨。元代牧地遍布全国。牧官马人父子相承，自夏至冬，随地之宜，行逐水草，过着游牧生活。每年九、十月时，由官府阅视，并造册上报。

明代皇家用马由御马监管理，军国用马有国养、民养二种。明代马政，办法虽然也不少，但流弊甚深，归根结底仍是封建官僚政治的腐败所致。

明初金陵建有马祖先牧太仆庙，为四坛，于春秋二仲月十五日祭马祖、先牧、马步、马社，皇帝遣官行三献之礼。永乐后，在北京建有马神庙；弘治时又在通州建马神庙。

清代马祭，皇帝每年春、秋季月在堂子内圜殿中为自己所骑乘之马祈祷求保佑。焚香，奏乐，献酒。祷毕，取绀条在香炉上薰祷，然后交给牵马的牧长拴在马尾上。祭马神之室内神位前，朝夕设祭，取缚马鬃、马尾红绀条 70 对，在香碟上薰祷，以后转交给养马各厂、院。夕祭时又有“祭背镫（马鞍、马镫）”之礼，在香碟上薰祷青绀条 30 对，以后分授于下。翌日，又为牧群孳生繁息而再次举行朝、夕之祭，礼仪大体相同。（《清史稿·礼志四》）

清代的马政分别由上驷院、太仆寺掌管，另有部分马匹分给蒙古各部落放牧。满汉八旗各营及各省驿递塘站用马，按月给银，各就其处分而饲养。

第五节　凶　礼

凶礼是哀悯吊唁忧患之礼。《周礼·春官·大宗伯》说：“以凶礼哀邦国之忧。”郑玄注云；“哀”是“救患分灾”之意，是以实际的措施抗灾救患，不限于表达哀悯之情。凶礼的内容有：

——以丧礼哀死亡；

——以荒礼哀凶札；

——以吊礼哀祸灾；

——以■礼哀围败；

——以恤礼哀寇乱。

后代最重视丧礼，本书另有《丧葬制度》专章叙述。

一、荒　礼

荒礼，指自然灾害引起歉收、损失和饥馑后，国家为救荒而采取的政治礼仪措施。我国以农业立国，国计民生最容易受自然灾害的影响，荒礼是历代统治者都注意研究的政治问题。《礼记·曲礼》说：“岁凶，年谷不登，君膳不祭肺，马不食谷，驰道不除，祭事不悬，大夫不食粱，士饮酒不乐。”规定在饥荒之年要减损礼仪，节制饮食。《周礼·地官·大司徒》则更加全面和系统地提出了救荒的对策：“以荒政十有二聚万民：一曰散利，二曰薄征，三曰缓刑，四曰弛力，五曰舍禁，六曰去幾，七曰省礼，八曰杀哀，九曰蕃乐，十曰多婚，十有一曰索鬼神，十有二曰除盗贼”，今分条简述如下：

1.散利

散利是给灾民以救济，主要措施有三项，即：周、贷、粜。周，指周济，是无偿的赈给，这是遇到较大的自然灾害后采用的办法。《周礼·地官·乡师》云：“以岁时巡国及野，而赒万民之艱阨，以王命施惠”，讲的就是周济灾民，乡师按时巡视各国，考察灾情，然后以天子的名义给予救济。贷，指借贷，发生灾荒时出借，收获以后归还，这往往是青黄不接的时候采用的办法。《周礼·地官》“旅师”之职，掌管国家征聚的部分谷物，“凡用粟，春颁而秋敛之”，就是为了救济春荒而予以借贷。

赈济灾民，用粟米、银钞、绢帛、食盐等，也常用施粥救饥之法。《礼记·檀弓》说，春秋时，卫国公叔文子煮粥救济灾民，这是我国最早的施粥的记载。救济灾民，又有兴工代赈之法，即招募受灾流民充当为建设工程（一般是农田水利工程）服劳役。灾民得以自食其力，国家也颇有收益，增强了抗御自然灾害、发展生产的能力。救荒又有把受灾流民安置在年成较好的地区的民户中予以赈济的。

荒年要放粮，丰年就须有储积。国家历代皆有大规模的粮仓备荒，称为“常平仓”。隋开皇五年（585 年），度支尚书长孙平建议设立“义仓”，每年每家出粟麦一石，储之闾巷，以备凶荒。后来，类似的制度又称为“社仓”、“惠民仓”、“广惠仓”、“预备仓”等等，但是实行起来五花八门，或者确实有以丰补歉之用，或者公私侵渔，结果成为加赋厚敛的别名。

2.薄征

薄征，指蠲免、减少或缓征租赋。遇到灾害，由皇帝下达蠲除之令，叫做“灾蠲”。有时虽无灾害，皇帝为了表示恩惠，也减免部分租赋，叫做“恩蠲”。由于各地灾情常常不能及时上报，上报以后也往往迟疑不决，皇帝的蠲除诏令有时不能及时下达。

3.缓刑

凶荒之年，人民为饥寒所迫，容易触犯法律，所以执法要适当宽缓，以示哀矜之意。《周礼·秋官·士师》说：“若邦凶荒，则以荒辩（贬）之法治之，令移民通财，纠守缓刑。”“荒辩（贬）之法”就是法律条款要有所贬损，以为权宜之计。

历代帝王每逢凶灾多有减刑、缓刑的诏令。这是由于古人认为自然灾害的发生乃是民间冤气郁滞，政治失当的报应，上天以天灾来警告人间的君王。

明代又有让罪犯交纳粟米救灾免罪的办法。景泰四年（1453 年），山东、河南、江北、直隶等地受灾，囚犯能够向受灾地区交纳粮食者，可以免罪。免死罪交粮 60 石，流徒三年 40 石，徒二年半 35 石，……杖罪每 10 杖为 1 石，笞罪每 10 鞭为 5 斗。嘉靖时也采用过这个办法。

4.弛力

“力”指力役之征。“弛力”，即减免徭役。《周礼·地官·均人》说，国家的徭役按照年景的好坏征派，丰年每人服役三天，中年每人服役两天，下年每人服役一天，荒年不服役。但是历代徭役征发实际上都较《周礼》理想主义的规定繁重得多。遇到自然灾害，人民流离失所；严重时，饿莩载道，哀鸿遍野，在这种情况下，国家也不大可能再征发力役。有些统治者在凶荒之年，强行大兴土木，征集民夫，往往成为大规模农民起义的导火线。

有些朝代有交钱以代役的制度，如汉代的更赋，唐代的庸钱等，在遇到凶荒时，国家也常有减免的措施，以便于人民平安地度过荒年。

5.舍禁

国有山泽园囿，平时严禁人民入内，凶荒时对灾民开放，百姓可以去采摘果蔬，捕猎渔樵，以为生计。如汉元帝初元元年（前 48 年），诏令云：“关东今年谷不登，民多困乏。其令郡国被灾害甚者毋出租赋。江海陂湖园池属少府者，以假贫民，勿租赋”。(28)但是当年继续大水成灾，二年（前 49）春，又诏令将水衡禁囿、宜春下苑、少府佽飞外池、严籞池田，假与贫民。唐贞观十一年（637 年），大雨成灾，谷水、洛水泛滥，太宗下令，“废明德宫之玄圃院，赐遭水家”。(29)诸如此类，“弛山林川泽之禁”，“开山场河泊之禁”，“弛猎禁”，“弛鱼禁”，“弛樵采禁”，为历朝逢灾时常用的措施。

6.去幾

“幾”，本指门坎，这里指的是设关卡征税。“去幾”，即废除关卡征税。我国古代大都实行重农抑商、扶本抑末的经济政策，在水陆交通要冲多设关卡，对往来商贾征取税收，并且制定相应的法令——津关令。由于商品经济极不发达，也妨碍丰收地区与歉收地区的调剂和流通。苏轼曾说过，元祐时，他在浙西看到在连年水灾之后，有中等产业的人家，有钱无谷，竟至于“被服珠金，饿死于市”；而与此同时，黄州一带却因为“累岁谷熟，农

夫连车载米入市，不了盐酪之费”（《乞免五谷力胜税钱札子》）。本来完全可以丰凶相救，互通有无，然而却因关卡林立，税收过重，以至商贾不行，无人经营，影响财货谷物的流通。一般凶荒之年，国家常颁令放松关津之禁，宽缓关市之征。同时，也放松平时对人民严禁迁徙的限制，准许饥民通过关卡到富庶地区去“就食”。

7.省礼

省礼指减省庆贺、祭祀典礼或其中的某些仪式。前引《礼记·典礼》所说“君膳不祭肺”、“祭事不悬”，就是说在飨燕饮食时不用肺作祭品，举行祭祀活动不悬挂钟磬乐器等。礼书还说，“年不顺成则天子素服，乘素车，食无乐。”“至于八月不雨，君不举”。(30)“举”指杀牲，食用美味佳肴。这也是降低礼仪规格的措施。减省了某些仪式，通常称为“杀礼”。

省礼的主要措施有：减膳，减乘舆，罢宴会，罢节日庆贺，避正殿，罢角抵游戏，以及太仆减省喂马谷料、水衡减省喂兽用肉、尚方御府停止制造豪华日用器物等。北魏孝文帝太和十一年（487 年）京都地区发生严重饥荒，韩麒麟上书说，造成饥荒的原因是民风不正，竟自矜夸，“车服第宅，奢僭无限；丧葬嫁娶，为费实多；贵富之家，童妾■服；工商之族，玉食锦衣；农夫餔糟糠，蚕妇乏裋褐”。结果造成“耕者日少，田有荒芜；谷帛罄于府库，宝货盈于市里，衣食匮于室，丽服溢于路”。韩麒麟认为，“凡珍玩之物，皆宜禁断；吉凶之礼，备为格式；令贵贱有别，民归朴素”。(31)他关于“省礼”的想法，主要是针对“贵富之家”、“工商之族”的，这当然已经不只是救荒的权宜之计，而涉及一项长远的国家政策了。

8.杀哀

这里专指减省凶礼的礼仪规格，主要是丧葬之礼不得大操大办，铺张浪费。

9.蕃乐

“蕃”，即藩，有藩屏、闭止之意。蕃乐，即停止、罢除演奏音乐及其他娱乐活动，后代也称为“彻乐”。汉宣帝本始四年（前 70 年）正月，因前一年有大旱之灾，下令太官损膳省宰，并且裁减乐府的乐工，“使归就农业”。唐文宗太和七年（833 年），久旱不雨，诏令太常所属教坊女乐，停止演唱练习。有的朝代也有因为灾害而取消节日娱乐活动的，如宋仁宗时曾因河北地区发生水灾，取消了上元灯会。

10.多婚

多婚，指凶荒之年男女青年应多为婚配，这就应当减省婚娶礼仪，从简结婚，不要为了礼仪的完备而影响了婚娶。这里包含着互相救助、保护以及增殖人口，补充由于灾荒而减少的人口的意思。

11.索鬼神

索鬼神，即找出与造成凶荒有关的鬼神予以祭祀。古人认为凶荒的发生是因为鬼神未加庇佑的缘故，很可能是在常规祭祀中没有祭到的鬼神发怒生气而降下了灾祸。所以，凶荒之时，往往要广祭群神。

“吉礼”中有“大雩”之礼，为求雨之祭。历代雩祭往往也是“靡神不

举”。《隋书·礼仪志》记隋代雩坛，“孟夏之月，龙星见，则雩五方上帝，配以五人帝于上，以太祖武元帝配飨，五官从配于下”，“京师孟夏后旱，则祈雨”，祭祀祈祷，以七日为一轮，先后要祭到“岳、镇、海、渎及诸山川能兴云雨者”、“社稷及古来百辟卿士有益于人者”、“宗庙及古帝王有神祠者”、“神州”等等。宋代祈雨所祭，除天地、太庙、社稷、岳、镇、海、渎外，还祭祀五龙堂、城隍庙、九龙堂、浚沟庙，以及子张、子夏、信陵君、段干木，扁鹊、张仪、吴起、单雄信等庙，或者在寺观建道场，或者遣内臣分赴州郡，到河中之后土庙、太宁宫，亳州之太清宫、明道宫，兖州之会真宫、景灵宫、太极观，凤翔之太平宫，舒州之灵仙观，江州之太平观等处奉香祝祷，遍祭群神。

12.除盗贼

前面有“缓刑”一条，这里又讲“除盗贼”，显然是双管齐下，软硬兼施。对古史所谓盗贼，当然应有分析。其中确有杀戮无辜，图财害命的盗贼，也有杀富济贫，反抗压迫与剥削的造反者，二者不应混为一谈。凶荒之年，人民流离，民心浮动，走投无路，常常成为引发农民暴动的导火线。历史事实表明，多次大规模的农民起义都是在大荒之年爆发的，深受饥馑之苦与官府之害的百姓，揭竿而起，埋葬了一个又一个腐朽王朝。救荒之政第十二条，强调“除盗贼”，正反映了统治阶级在心理上所感受的威胁。但是，只要剥削制度存在，没有一个王朝真正能够妥善解决“除盗贼”的问题。

二、札　礼

“札”，指疫疠疾病，即流行性传染病。因为凶荒之年，常常有疫疾流行，所以有的礼书中将“大荒、大札”并列，措施都是“移民、通财、舍禁、弛力、薄征、缓刑”等等（《周礼·地官·大司徒》），有的礼书索性将“札礼”并入“荒礼”，放在一起叙述。

札礼，最紧迫的问题是葬死救病。许多疫疾是由于灾荒中的死人未能及时掩埋而引起的。对死于凶荒疫疾者，历代常常有赐给棺木或丧葬钱的办法。西汉河平四年（前 25 年），黄河泛滥，成帝派遣大臣前往巡视，下令对于被淹死不能自葬者，由地方官府提供棺木葬埋；已经葬埋者，赐给葬钱，每人 2 千钱。平帝元始二年（2 年）因干旱蝗灾，疾疫流行，国家腾出府邸房舍安置病人，并派医生治疗，病死者赐钱安葬。

东汉建和三年（149 年），连年地震、大水，“死者相枕，郡县阡陌，处处有之”。桓帝乃诏令对“有家属而贫无以葬者”，每人给 3 千钱，给丧家布三匹；对无亲属的死者，“于官壖（ruán，空旷之地）地葬之，表识姓名，为设祠祭”。(32)这种以官地埋葬死者的办法，后来发展成为“漏泽园”制度。

北宋神宗时曾有因贫困而无力安葬者，旅寄棺柩于僧寺，后来国家划给荒地命僧人代为安厝。凡安葬三千死者，寺院可以剃度僧人一名；连续三年以上，赐给紫衣袈裟、师号。徽宗崇宁三年（1104 年），太师蔡京将此法推而广之，设置“漏泽园”，用官家空地建园，安排专业“瘞人”，负责埋葬死者，规定葬穴深 3 尺，以免暴露于外。全国州县及各城寨镇市有居民千户以上的地方也普遍建立“漏泽园”。“漏泽”一语，典出《汉书·吾丘寿王

传》。寿王曾说：“ 臣闻周德始乎后稷，长于公刘，大于太王，成于文武，显于周公，德泽上昭，天下漏泉，无所不通。 ”颜师古注说：“ 漏，言润泽下沾，如屋之漏。 ”“ 漏泽 ”表示德泽润下，人民都能得到恩惠。当时，还有收容“ 疾病之无归者 ”的“ 安济坊 ”，也招募僧人主持，凡治愈病人达千人者，也赐给紫衣袈裟。

三、灾　礼

灾指灾祸，主要指水火、雷电、日月之食、地震山崩以及各种怪异灾变等，其礼制与荒、札基本相似，即贬损礼仪规格，减省娱乐、膳食，而祈禳之礼往往比较讲究，除祭祀祠祷天地、社稷、宗庙、上下神祇，又用男巫、女巫，歌哭跳号，以冀感动神灵，消灾去祸。

祸灾发生之后，相互慰问之礼称为“ 吊礼 ”，《周礼》中的“ 大宗伯 ”一职，“ 以吊礼哀祸灾 ”；“ 小行人 ”一职，“ 若国有祸灾，则令哀吊之 ”，都是代表天子吊慰抚恤各国诸侯及人民的。

日月有食，在古代是重大的灾变，因而有救日月之礼。我国是世界上最早记录日月食的国家。《尚书·胤征》：“ 乃季秋月朔，辰弗集于房 ”。记载的是约四千年前发生的一次日食。救日月之食，一般的礼仪措施是奔走呼号，击鼓，用牲用币于社，置旗幡、兵器。《穀梁传·庄公二十五年》说，天子救日食之礼，要树立五面大旗，陈列五种兵器、五面大鼓；诸侯用三旗、三鼓、三兵；大夫击门，士击柝。天子的旗、鼓，要依五方之色，即东方青色，南方赤色，西方白色，北方黑色，中央黄色。《通典》记载，汉代天子救日食，身着素服，避正殿，陈设五鼓、五兵，用朱色丝绳环绕社坛，内外戒严，太史登灵台，观望太阳发生蚀变，便立即伐鼓。太仆主持，祝、史进行祝告。听到鼓声后，侍臣皆戴赤色巾帻，带剑入侍。三台令史以上官员皆持剑立其门户前，卫尉骑马巡逻，直至恢复正常后方才罢止。相传这是春秋鲁昭公时叔孙昭子所说的天子救日之法。

魏高贵乡公曹髦正元二年（255 年），太史禀奏三月一日寅时合朔，届时有日食发生，满朝上下做好了救日的准备，但是日食却没有发生。有人提出要追究史官推算不准之罪。典历周晃等辩解道，“ 合朔之时，或以月掩日，则蔽障日体，使光景（影）有亏，故谓之日蚀；或日掩月，则日从月上过，谓之阴不侵阳，虽交无变。至于日月相掩必蚀之理，无术以推。 ”(33)由此可知，两汉魏晋之时，已大致知道日食发生的道理，但是认识还不科学，而且尚不能作出精确的推算和预报。这样，每当月朔之时，就必须做好伐鼓救日的准备。

唐《开元礼》“ 合朔伐鼓 ”礼规定，合朔前三刻，郊社令及门仆都头戴赤色巾帻，身着绛色衣服，守卫社坛四门。鼓吹令率工人各自按照方色手执大旗，站在四门屋下，旁边放置“ 龙蛇鼓 ”，队正率卫士 5 人手执矛、戟、斧、钺、矟五种兵器，围绕于鼓外而立。社坛四隅以朱色丝绳萦绕，太史官一人身穿赤色衣服，头着赤色巾帻立于社坛北，向日观变。坛上有黄色大旗及龙鼓、弓矢。太史看到日食发生，便说：“ 祥有变。 ”工人立刻一齐举大旗挥舞，擂动大鼓，声震如雷。直至恢复正常，而后停止。皇帝身穿素服，避正殿。百官着素服，各在其官府前率众向日而立，直至日光复明。唐代推求日月食的发生、亏初及复末时刻等术已较为完备，又有“ 迦叶孝威等天竺

法”传入。不过仍然有推算失误之时。代宗广德时，仆固怀恩叛乱，又有吐蕃人攻陷长安。广德二年（764 年）五月丁酉朔，原测定将发生日食，但是到时候却并没有发生，君臣都以为这是祥瑞之兆，为之庆贺。

宋代合朔伐鼓之礼，在太社坛设神位，并有读祝文，瘗玉币等礼仪。日变伐鼓，复明而止。

明初救日礼，皇帝、百官皆着常服、朝服，中书省设香案行礼，鼓人伐鼓。日食则在大都督府设香案，百官常服行礼。以后改由礼部专设香案于露台，仪门内向日设金鼓，露台下设乐部。日食时，百官朝服登台，回拜而跪。由执事人击鼓三声，于是众鼓齐鸣，一直到日复圆，再行四拜礼。

清康熙时钦天监能准确推算日食发生时刻分秒，由礼部验准后，通知各省地方官员。满、蒙、汉军八旗都统率警备。礼部祠祭司官、钦天监、博士赴观象台观测，向日设香案。皇宫内救日礼与明制相似。日食开始，百官素服在露台三跪九叩，分为五班，轮流行礼。这时，金鼓齐鸣，更替上香，直至日复圆为止。月食在太常寺行救护礼，其仪式与救日礼同。各地救日、月之食，由督抚及正官一人主持，上香、伐鼓、跪叩行礼同京师。日月食伐鼓救灾，因为要动用军队，陈设兵器，许多礼书或将这一内容列为“军礼”。

四、■礼、恤礼

诸侯国因外来侵略或内部动乱灾祸，蒙受经济、财产、人员的损失，天子或盟国汇合财货予以救助，称为“■礼”；派遣使者慰问、存恤，称为“恤礼”。《周礼·秋官》“大行人”之职，有“致■以补诸侯之灾”；“小行人”之职，有“若国师役则令犒■之”，讲的都是“■礼”。

但是，“■礼”、“恤礼”，仅见于《周礼》，前代并不存在这种礼仪，后代也没有制定相应的仪制，赋予具体的内容。

五、问疾礼

问疾礼专指他人有疾病，前往病人家中探视慰问，探望者与病人应遵从的礼仪。《论语》中多次写到问疾，孔子生病时，鲁君来问疾，孔子“东首，加朝服拖绅”；（《乡党》）他卧病本来躺在北牖下，国君来了，临时改换位置，躺到南牖下，头朝东方。这样，鲁君就可以立于面向南方的尊贵位置，同孔子说话也可以处于面向东方的尊位上。虽然躺着，仍然把朝服搭在身上，拖着长长的带子，表示还是身着朝服朝见国君，不失礼仪。《礼记·曲礼》则说：“问疾弗能遗，不问其所欲。”这是说去看望病人时，如果是自己办不到的事，不要说漂亮话，随意向病人许诺。

唐《开元礼》有“劳问诸王疾苦”及“劳问外祖母疾苦”之礼。皇帝劳问诸王，包括外祖父、后父（皇后之父）、大官、都督、刺史、藩国国王等，派遣使者前往受劳问者的府第，在庭中分设使者与主人之位。使者来到，受劳问者出大门外迎拜，史官二人手捧皇帝制书进入中庭，使者取诏书说：“有制。”受劳问者再拜行礼，到使者面前接受制书，再拜。礼毕，主人送使者至大门外。如果受劳问者重病在身，不能亲自接受制书，那就由子弟代为行礼。劳问外祖母礼，包括妃子、宗室妇女，礼仪大致相同。如果是皇太子看望王妃等，则行家人亲属之礼，不拜迎拜送，也没有授受仪式。

宋《政和五礼新仪》有“皇帝遣使问诸王以下疾”及“遣使问帝姬以下疾”之礼，仪制基本上沿用《开元礼》的规定。

后代礼书无问疾礼仪。

（胡平生）

注释

(1)《通典·礼一》。

(2)《史记·天官书》正义。

(3)见《清史稿·礼三》康熙六十一年诏谕。

(4)见《礼记》之《祭义》、《祭统》篇。

(5)见《周礼·天官·内宰》。内命妇指皇帝的妃、嫔、世妇、女御等；外命妇指卿大夫之妻。亲桑、享先蚕之礼，又见于《礼记》之《祭义》、《祭统》篇。

(6)见《左传·成公十二年》。杜预注：“享有体荐，设几而不倚，爵盈而不饮，肴干而不食，所以示恭俭”；“宴则折俎，相与共食”。

(7)秋狝——古代四季狩猎名称各不相同，古文献记载有异，据《周礼》分别为：春蒐、夏苗、秋狝、冬狩。按规定春天狩猎要有选择，保护有孕母兽；夏天狩猎为保护农田苗稼；秋天狩猎可以多杀获；冬天狩猎可以无所禁忌。

(8)上舍生——北宋时，国子监太学生自下而上分为外舍生、内舍生、上舍生三等，通过考试升级，上舍生可以授官。地方州学也有类似的三舍，各州按规定每年一次或三年一次向太学“贡士”，即选拔一名上舍生，二名内舍生贡入太学。乡饮酒礼就是宴请将升入太学的学生。

(9)见《清史稿·礼志八》，顺治元年所定乡饮酒礼制。

(10)见《礼记·乐记》。这是说天子亲自为老人们袒露上身切割肉块，手捧肉酱送上，待老人吃完后，用爵盛酒送上，让老人们漱口，并戴着冕，拿着干盾，亲自参加舞蹈。一说“冕而总干”是衍文。

(11)宋周必大《二老堂诗话·报班齐》。

(12)明黄光升《昭代典则》卷十二。

(13)见《册府元龟·帝王部》。(14)见《侯马盟书》，文物出版社；《文物》1983 年 3 期《河南温县东周盟誓遗址一号坎发掘简报》。

(15)见《汉书·西域传》。《巴渝》，舞名。《都卢》，缘竿技艺。都卢国艺人善缘竿。《海中砀极》，乐舞名。“漫衍鱼龙”，化装成的动物表演。角抵，摔交。

(16)见《金史·张通古传》。

(17)见《仪礼·士相见礼》郑玄注。

(18)见《太平御览》卷三三九引作古兵书；《明史·礼志》及清孙承泽《天府广记》卷八“旗纛庙”引作《黄帝出军诀》。

(19)又，《朱子语类》卷九十云：“行是道路之神。古者人有远行者，就路间祭所谓‘行神’者，用牲为两断，车过其中，祭了却将吃，谓之‘饯礼’。用兵时，用犯军法当死底人斩于路，却兵过其中。祖道之祭，是作一堆土，置犬羊于其上，祭毕而以车辗从上过，象行者无险阻之患也。”

(20)《孔丛子》——旧题为陈胜博士孔鲋所撰，载孔子及后学言论。《汉书·艺文志》没有著录，清代学者怀疑是三国时魏人王肃伪作。确切的成书

年代尚待进一步考证。

(21)《司马法》——一种古兵书。《汉书·艺文志》列在《六艺略》礼书类，称为《军礼司马法》，旧题为战国齐人司马穰苴（rángjū）撰。据《史记·司马穰苴传》，它可能是一部包括了司马穰苴用兵之法在内的古兵书，齐威王时纂辑而成。

(22)《文献通考》卷一五七《教阅》。

(23)《宋史·兵志九》。

(24)《宋史·兵志九》。

(25)台吉——清朝对蒙古部落头领封爵的名称。

(26)见《后汉书·马援传》马援《上进铜马表》。

(27)《汉书·艺文志》云，《孝经》在西汉有长孙氏、博士少翁、少府后仓、谏大夫翼奉、安昌侯张禹等数家传习，分别著有《长孙氏说》、《江氏说》、《翼氏说》、《后氏说》、《安昌侯说》等，都是对《孝经》一书的解说，郑玄注即采自上述诸家之说。

(28)《汉书·元帝纪》。

(29)《新唐书·太宗本纪》。

(30)见《礼记·玉藻》。

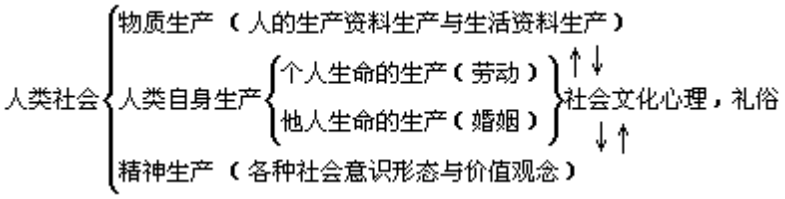
(31)均见《魏书·韩麒麟传》。

(32)见《后汉书·桓帝纪》。

(33)《通典》卷七八《军礼》三。

第十二章　中国古代婚姻制度的发展

中国古代的婚姻礼俗是中国古代文化史研究的一个重要课题。在人类社会的三大生产中，婚姻是实现人类自身生产的唯一方式，是社会伦理关系的实体。由于人类自身生产使人类的生命得到延续，从而形成各种人际关系以及社会文化心理和礼俗。人类为了生存和发展，必须从事于生产资料和生活日用品的生产，其中一些产品则成为文化的物化成果；而人类精神生产所形成的社会意识形态和价值观念，又作为精神文化反作用于物质生产和人类的自身生产。它们之间的相互作用可以用下列图式来表示：



正是由于婚姻在上述三大生产中占有重要地位，因此被称为“婚姻大事”。中国封建伦理道德把婚姻当做人际关系的开端。《易·系辞》：“天地絪缊，万物化醇。男女构精，万物化生”。自然界由阴、阳二气交感所产生，人类是由男女交接而产生。纳西族东巴经象形文字中有关于人类自然产生的观念，与《易·系辞》的说法相近。在天地之间产生气，气变成蛙，蛙变为人类（男人由天上生，女人由地上生，天地产生人类）。这是对产生人类的原始看法。

中国封建社会的伦理规范认为：“昏（婚）礼者，礼之本也。”“男女有别，而后夫妇有义；夫妇有义，而后父子有亲；父子有亲，而后君臣有政”(1)。它把婚姻家庭视为组成社会肌体的胚胎。

第一节　中国古代婚姻爱情观的特点

中国封建社会的历史很长，给中国古代的婚姻爱情观打上了时代的烙印。《史记·外戚世家序》：“夫妇之际，人道之大伦也。礼之用，唯婚姻为兢兢。……甚哉，妃匹之爱，君不能得之于臣，父不能得之于子，况卑下乎！既欢合矣，或不能成子姓，能成子姓矣，或不能要其终，岂非命也哉”？它的意思是，夫妇之间的事是人类最重要的伦常。礼的作用，唯独在婚姻上要特别持慎重的态度。夫妻的爱情超过了一切。这种爱，君主不能从臣子那里得到，父亲不能从儿子那里得到，何况地位比君、父卑下的人呢？既然夫妻间相爱而结合，有的不能生子育女，能生子育女的人又不能白头到老。这岂不是命运作怪吗？

司马迁的这段话贯穿着两种思想：他既肯定夫妻间的爱情是人类的一种特殊感情，不能用其他感情来代替，这是中国人具有爱情专一的美德的优良传统，同时他又把夫妻能否生育和能否白头到老的问题看成是受神秘的命运支配，从而陷入迷信的泥坑。这两种思想交织在一起，对中国传统文化产生了深远的影响。

宋人李昉等编纂的《太平广记》中的《定数·定婚店》条写出了一个月下老人用红绳系足联婚的故事，把上述命运观形象化。明人小说中“乔太守乱点鸳鸯谱”的故事，也同样表现了“自古姻缘天定，不由人力谋求。有缘千里也相投，对面无缘不偶”的主题。清人梁章钜收录了一幅楹联：“愿天下有情人都成眷属，是前生铸定事莫错过因（姻）缘”。在现实生活中能“成眷属”者未必都是有情之人，“有情人”也未必皆成眷属。这并不是有命运之神在捉弄人，而是不合理的社会制度或错过某些机遇而造成的悲剧。

中国传统文化的爱情与奸情是两个不同性质的概念。爱情是原始社会末期一夫一妻制形成时期产生的人类美德。“相说为婚，礼因义起”。由于中国是个多民族的国家，各民族社会发展不平衡，中原地区封建制度发展后，男女婚姻受“父母之命，媒的之言”控制，丑化女子求爱为“自媒之女，丑而不信”，把男女相爱和自主婚姻当作违反封建礼教的奸情加以打击，而各少数民族性爱比较自由的风俗对中原地区的社会生活会发生潜在的影响。因此，劳动人民和进步学者处于受压抑的社会地位，往往对青年男女的爱情加以同情和歌颂。而称奸情为“旁淫”，奸淫别人的妻女则是罪恶，这个界限是比较清楚的。

封建社会规定“男女授受不亲”，地主阶级家庭的子女到了七岁就实行隔离。女子被禁闭在深闺，难得遇到一个异性，所以往往一见倾心。但她对自己倾慕的对象却没有什么了解，不过是自己想象模式向外的投射，常酿成“痴心女子负心汉”的不幸。“寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人”，倾吐出诗人对青年女子的深情告戒。

在历史上有一些思想较开明的家长在女儿成年后，便尽力为她物色佳偶，让她们躲在窗帘后面窥视对方的容貌、谈吐，看是否中意。这种一面定终身的安排，在今天看来未免太荒唐，但在当时社会生活中还算是稀少现象。

《晋书·王浚传》说，徐邈有女，择夫未嫁。他女儿在内房窥看王浚后表示满意，他便成就了这门婚事。与此相反，唐僖宗时郑畋的女儿喜读罗隐的诗，郑畋在罗隐登府拜见时，便让女儿“垂帘而窥之”，“隐虽负文称，然貌古而陋”，使她大失所望。从此不再读罗隐的诗了。古代诗书之家的青年男女从书本中获得的择偶模式，不外乎“才貌双全”。罗隐有才无貌，自然对面无缘不偶了。

第二节　上古原始社会的婚姻礼俗

1.血族婚

血族婚（也称族内婚）是原始人类的第一个婚姻形式。即在氏族内排斥父子辈之间的通婚，只允许同辈男女（兄弟姊妹）的婚配关系。神话传说中的伏牺、女娲是兄妹，也是夫妻。他们在洪水消退后再造人类的故事就反映出了这种婚姻的特点。闻一多曾在《神话与诗·伏牺考》中收集了四十几个类似伏牺、女娲的造人神话故事。如云南纳西族东巴文《崇报图》说：从忍利恩五兄弟找不到其他女子相配，只好与自己的五个姊妹结为伴偶。天神发怒，发动洪水消灭人类。因从忍利恩曾给都神治过病，都神在洪水之前给利恩递了信息，他藏在皮囊里脱险。这意味着血族婚已成为过去的陈迹。干宝《搜神记》说：“槃瓠产六男六女，槃瓠死后，自相配合，同为夫妻”。传说彝族的马樱花节，就是兄妹结婚日的遗俗。

这种婚俗的遗迹在有些民族的称谓中尚有保留。东北鄂伦春人已是一夫一妻制的社会，在称谓中，凡对比自己年龄大而小于父亲年龄的，不分血亲、姻亲和世系的男性，称呢热，女性称阿基。比自己父亲年龄大的不分血亲、姻亲和世系，男的称合克，女性称恶我。

这种称谓与该族按自然年龄大小命名和按年龄自然分工从事生产活动是相适应的。上了年纪的人留在山洞中看守火种，制造工具，并对未成年的子孙传授知识。青壮年男女则出外狩猎和采集。鄂伦春人以游牧为业，所以这种类别式的亲属称谓便得以保留。

从前，云南景颇族的男子称自己的姊妹为“占”，也可以用来称呼妻子和已婚的女子。现在仍称妻子为“占”。但是，对姊妹的称谓已有区别：我的姊妹称为“霭占”，你的姊妹称为“宁占”，他的姊妹称为“捂占”。这也是血族婚留下来的迹象。

2.亚血族婚（也称族外婚，或“普那路亚”婚）

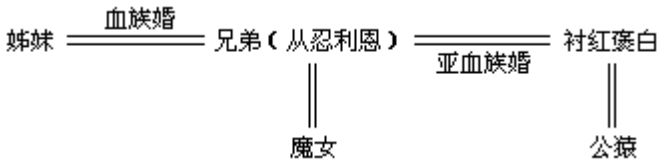
亚血族婚是继血族婚出现的婚姻形式。在这种婚姻形式下，本氏族的兄弟姊妹已不能通婚。本氏族的兄弟或姊妹必须在相互通婚的对方氏族的女子或男子中寻找配偶。同样，对方氏族中的兄弟或姊妹则在本氏族中的女子或男子中寻找配偶。这样，父亲是集体父辈，母亲为集体母辈，成为共夫或共妻。男子死后，都要葬在各自出生的氏族墓地，而不能和本氏族的姊妹同墓合葬。所生的子女属于女方氏族，死后与母亲同葬，不能与父亲合葬。从田野考古发掘中发现了新石器时代男女分区聚集埋葬的墓地。山东兖州王因村有男性同葬墓十座，女性同葬墓七座。华阳县横阵村有妇女与幼儿合葬墓。这正是族外婚在葬俗上的反映。

亚血族的共夫与共妻，使父亲无法知道自己的子女，子女更无从知道自己的生身父亲，只有母亲可以知道哪个是自己的子女，子女只知道谁是自己的生身母亲，世系只能从母亲来确认，这就是古书中说的“民知其母，不知其父”，或“感天而孕”的时代。

《华阳国志》记载，云南哀牢山有一个妇人名“沙壹”（可能是“壶”字之误）以捕鱼自给，忽于水中触一沉木，遂感而有孕，生十男，哀牢山下又有一夫一妇产十女，互相婚配，由是始有人民。这也是个“感生”说的神

话传说。

前面说的从忍利恩独自脱险以后，到黑白交界处与天女衬红褒白相遇，却受到天神的阻挠，天女帮助从忍利恩解答了天神出的难题而成婚。后来，他们又分别与公猿、魔女结合。这个神话反映了从血族婚向亚血族婚过渡的历史事实。



3.对偶婚

亚血族婚的配偶范围逐渐缩小，异姓的同辈男女在或长或短的时期内对偶同居，便成为对偶婚。其间，“与长姊配偶的男性有权把她的达到一定年龄的姊妹也娶为妻”，叫做“妻姊妹婚”。

对偶婚的男女分别在自己母系氏族生活，成年男子到异姓女子氏族过着“暮合朝离”的同居生活，两性的结合并不固定，知其母不知其父的情况仍然存在。世系仍按母系计算。女子在家庭和社会中享有崇高的地位。

中华民族是炎黄子孙。炎帝母亲任姒“游华阳，有神龙首，感生炎帝”。黄帝母亲附宝“见大电绕北斗枢星，感而怀孕”，生黄帝。(2)这是古人为了避“私生子”之嫌而编造的神话，却真实地反映了“知母不知父”的时代特点。《诗经·大雅·生民》描写了周氏族始祖母姜嫄“履大人迹”感孕而生后稷的神话，说后稷出生以后被遗弃在“隘巷”、“平林”和“寒冰”等处，因得到鸟兽和伐木者的保护而存活，终于成为农业种植能手。说明当时对偶婚已成为过去，出现了遗弃“私生子”的现象。

中国海南岛黎族的对偶婚称“放寮”，异姓青年男女可以到对方的“寮房”自由的结交伴侣。纳西族称对偶婚为“阿柱”婚，对内称“主子主米”（最亲密的伴侣），也称“走访婚”。从对偶同居发展为一夫一妻制婚，夫妻不再称“阿柱”，称丈夫为“寨叔巴”，称妻子为“楚米”。在称谓上反映出婚制的改变。对偶婚虽然是男女双方自愿选择的结合，但在同居期间双方仍享有交结新欢的权利，互不干涉。由于它是介乎群婚与一夫一妻制之间的过渡性婚姻形态，随着母系氏族社会日趋衰落，原来不甚固定的对偶婚逐渐转变为一夫一妻制。

4.一夫一妻的个体婚

对偶婚的男女实行长期地同居，形成一夫一妻的个体婚。中国古代母系氏族社会向父系氏族社会转变，相传完成于虞舜、夏禹之际。舜娶尧之二女和象图谋害舜，“二嫂使治朕栖”(3)，尚未脱离对偶婚的遗习。《尚书·舜典》的敬敷五教（父义、母慈、兄友、弟恭、子孝）中，没有“夫妻”的伦理道德规范，说明夫妻关系尚不稳定。禹娶涂山氏之女而生启，夫妻关系才正式固定下来。

当社会财富开始私有，但尚未出现阶级之时，这时的一夫一妻制具有两个特点：一是产生了爱情的萌芽。爱情具有专一性和排他性，这是排斥群婚的一大进步。二是夫妻占有共同经营的家庭经济，使个体家庭从母系氏族中分离出来，成为现实。这种经济生活带来爱情的自私性。汉字的“家”字，

甲骨文写作“ ■ ”，意为养猪的猪圈，表示财富的私人占有。这是原始氏族集体养猪私有化的结果。纳西族把主人这一家写作“ ■ ”，即房子里有一对男女。这都是对原始社会末期个体婚的生动写照。

这个时期的婚姻概念可以这样来理解。“ 婚 ”即黄昏的“ 昏 ”，封建时代的“ 娶妻以昏时 ”，就是它的遗意。“ 姻 ”，同“ 因 ”，张揖的《广雅释诂》说：“ 因、友、爱，亲也。 ”它的意思是，男女在黄昏时约会结成亲密的伴侣。《诗经·陈风·东门之杨》：“ 东门之杨，其叶牂牂（z āng）。昏以为期，明星煌煌。 ”诗中描写的就是青年男女于黄昏幽会时的景象。

摩尔根认为，从对偶制到单偶制，人们不知“ 爱情为何事 ”，“ 所以婚姻并不是建立在情感之上，而是以方便和需要为上。 ”(4)这是低估了原始社会后期人类感情生活的肤浅看法。

比如，处于父系氏族社会的云南基诺族就是一个懂得爱情的少数民族。该族青年男女在 16、7 岁举行成年仪式后，就走入爱情的圈子。这些男女各参加叫“ 饶考 ”或“ 米考 ”的社团组织，开始结识异性朋友，经过“ 巴漂 ”（私下相恋）、“ 巴宝 ”（公开爱情）和“ 巴里 ”（追求同居）三个阶段，表明爱情已经成熟，由父母出面议婚，订婚，举行结婚仪式。

傣族的青年男女也有自己的组织和首领，男青年的首领称“ 乃欧 ”，女青年的首领称“ 乃绍 ”，他们由选举产生，其职责是让青年懂得社交和婚配的习惯和规矩，调处相互关系。他们通过“ 丢包 ”、“ 赶摆 ”等社交活动以寻求爱情。正因为婚姻是以爱情为基础的，所以《易·咸卦》说：“ 咸，感也，柔上而刚下，（阴阳）二气感应以相与，止而说（悦），……取女吉也 ”。强调男女相互感应，达到欢悦的程度，结婚才吉利。

5.从母系氏族社会向父系氏族社会过渡的斗争

当一夫一妻制家庭成为个体经济单位，它便从母系氏族公社中分裂出来，男女结合由从妻居逐渐变为从夫居，家长由女性变为男性。这个革命转变从婚姻遗俗中反映出极其复杂而激烈的斗争。

一是从夫居与从妻居的斗争。在母系氏族社会，男子习惯于从女方居住，女方是家长，男子是伴宿的过客。到了一夫一妻制时期，丈夫成了家长，妻子从夫居，处于从属地位。因此，便出现了女子抵制出嫁，新婚之夜新娘不与新郎同房，而由送亲的妇女与新娘伴宿。新娘在第二天给夫家挑几挑水，又回到娘家，仍过自由的性生活。有了身妊后，丈夫才把她接回去“ 坐家 ”，不准再有外遇。普米族女子有“ 三回九转 ”的婚俗，说明结婚次数很多。只有在第四次结婚时才算数。因此，新娘从第一次结婚到夫家去“ 坐家 ”，少则二、三年，多则十几年。布朗族要举行两次婚礼，第一次在新娘家中举行，新娘仍住在娘家。过了三年，新娘去男家举行第二次婚礼，才算正式夫妻。

赘婚也是夫从妻居的一种婚姻形式。它是在有子无财的贫户与有女无儿的富户之间发生的婚姻关系。贫困之家缺乏给子弟娶妇的聘财，只得让子弟到女家从事一定期限的无偿劳动，以达到娶到妻子的目的。这就是古书中说的“ 家贫无有聘财，以身为质 ”的意思。入赘的男子在女家劳动要受女子和女家的监督，并经受各种艰苦的考验以证明自己有养家糊口的能力，才能成为赘婿。否则，就会被女家撵走。《诗经·小雅·我行其野》便描写了一个“ 尔不我畜，复我邦家 ”的赘婿，被女家驱逐后在野外奔波的心情。

二是抢婚与逃婚的斗争。抢婚一般发生在男女相爱之后，因结婚受到女

方家长的阻挠，他们为了达到结婚的目的，便与所爱者私下约定抢婚的时间和地点。等到男子邀约伙伴前来抢亲时，女子又假装哭叫，表示拒绝，引起女家亲属和邻居赶到出事地点参加械斗，男方一行便挟持女子设法逃走。然后由男方家长派媒人到女家求亲。于是在财礼上进行讨价还价，直到双方取得一致意见，再到男家举行正式结婚仪式。《易·睽卦》：“见豕负涂（土），载鬼一车。先张之弧，后说（脱）之弧。匪（非）寇，婚媾。”它描写的就是一场抢婚的情景。

有些少数民族规定在娶第一个妻子时，可以在联婚集团（氏族）中给中意女子的家长送财礼，然后把她抢走。这种以男子的意志强加给女子的婚姻，迫使女子用逃婚的方式进行反抗，只要她能躲过男方的搜寻，就可另行婚配。但是，逃婚者要退回男方的财礼。有的家长不愿退回财礼，往往不支持女儿逃婚，社会舆论也认为逃婚是不讲信用的行为，使逃婚难以实现。有些少数民族中保存着女子在婚前“哭嫁”的习俗。反映出她们留恋母家，对陌生的夫家心怀恐惧的矛盾心情。汉魏乐府民歌《白头吟》：“凄凄复凄凄，嫁娶不须啼。愿得有心人，白头不相离”。女子之所以伤心啼哭，就是因她所嫁的不一定是“有心人”。湘西土家族过去流传一首“哭嫁歌”，读之令人心酸。歌曰：“我的爹，我的娘，你下贱的女儿象香炉脚下一堆纸钱灰，狂风一来纷纷飞。象山上的小鸟，长大离娘飞，一无歇枝，二无窝归，今朝飞去何时回？”

三是女子血缘从父系与从母系的斗争。在对偶婚以前，女子只知其母不知其父，女子的血统从母系计算，从母姓。一夫一妻制要确立父子关系，才能按父系计算子女的血统，使自己亲生子女继承家庭财产。由此产生多种形式的斗争，例如：

(1)在子女命名上的斗争。由父子连名代替原先的母子连名，中国的基诺族、布朗族尚保留着这种遗俗。

(2)“产翁制”，也称“男子坐褥”。子女本是母亲生育的。做父亲的为了夺取子女的所有权，便在妻子分娩后，装作生育的样子在床上坐褥，接受亲友的祝贺，反而让产妇下地干活，奶婴儿。马克思称这种作法是人类的诡辩术。《楚辞·天问》：“伯禹愎（腹）鲧，夫何以变化？”大意是，禹怀在父亲鲧的腹中，是怎样生育出来的呢？传说禹的母亲叫修己，屈原听到鲧生禹的传说，故怪而发问。其实，这就是“产翁制”的遗俗。

据史书记载，中国的仡佬族、壮族、傣族和苗族都长期盛行产翁制婚。如清代李宗昉在《黔记》卷四称：“郎慈苗……其俗更异，产生必夫守房，不逾门户，弥月乃出，产妇则出入耕作，措饮食以供夫及乳儿外，日无暇晷。”“产翁制”的出现意味着妇女社会地位的堕落。

(3)审新娘。这是普米族特有的一种婚俗。普米族实行父权制下的一夫一妻制，在审新娘的活动中便体现出夫权的威力。当新娘来到夫家，先由村里老头、老太婆向她交代规矩。老头讲完后独自离开，由老太婆们把新娘带到无男人的地方谈心，劝新娘交代出她从 13 岁成年后在娘家交过多少朋友，有什么隐情，都要在这个时候讲清楚，对本人、对新郎、对全家都有好处。不然，就难免要受皮肉之苦。新娘在老太婆们连哄带唬的进攻下，只好一件一件地都讲出来，表示与过去划清了界限。“审新娘”的目的在于设法弄清新娘的婚前生活，保证新娘所生的子女是属于新郎的血统。如果新娘在婚前有了身孕，新郎就要找那个男子打冤家，或把新娘退回娘家。这是父权制对母

权制发动思想围攻的集中表现。

第三节　奴隶制的婚姻形式

一夫一妻制家庭中的父权或夫权日益增强，妇女沦为家庭奴隶，丧失了对家族、家庭的统治权。

奴隶主贵族保留了群婚中有利于男性的内容，把它变成一夫多妻制。而受压迫和剥削的劳动群众的家庭，则在男女共同劳动的生活中保留了原始社会所固有的平等、质朴和亲睦的美德。

中国古代奴隶制婚有两种表现形式：

1.“蒸”、“报”婚（也称“转房制”或“收继制”）

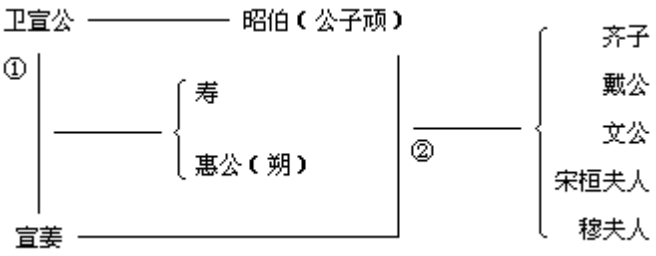
这种婚制在春秋时期中原农业地区统治阶级的家庭中还较盛行，就是在下层群众中也受其影响。进入战国时期，地主阶级的封建制迅速发展，这种婚制便失去了依存的社会基础而消亡，但在边疆牧业社会中，这种婚制仍伴随奴隶制度经久不衰。

《左传》中讲的“蒸”、“报”婚是指父亲死后，儿子可以娶庶母，叫作“蒸”；兄、叔死后，弟弟或侄儿可以娶寡嫂或婶母，叫做“报”。“蒸”、“报”原为祭祀名。因实行收继时要祭祀祖先，以期在心灵上得到安慰。超出这种情况的两性关系，称为“通”，或“傍淫”。“蒸”、“报”婚是符合当时社会道德规范的婚姻形式，而“通”则被视为“淫乱”，要受到社会舆论的谴责。

“蒸”、“报”婚与“私通”的主要区别：一是“蒸”、“报”婚仅限于儿子与庶母，侄儿与婶母，弟与寡嫂之间的婚配关系；而“私通”则是超出这个范围的不正当的男女关系。二是“蒸”、“报”婚一般生育子女，他们享有合法的社会地位，可以做诸侯的世子或嫡夫人；而《左传》中并没有关于“私通”者的子女出生后受到歧视而被抛弃的记载。三是因“蒸”、“报”婚是当时的合法婚配，它不产生什么直接的恶果；而“私通”则是非法的，有损于丈夫的家庭利益，因此往往造成贵族集团内部的矛盾和冲突。下面，我根据史书的记载向读者介绍一些“蒸”、“报”婚的实例（可参考董家遵的《中国收继婚之史的研究》）。

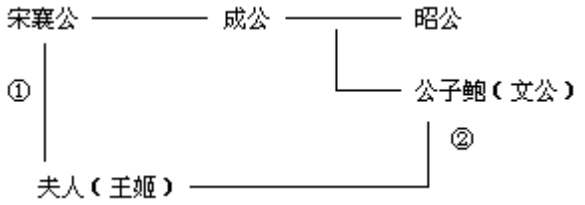
《楚辞·天问》说：“惟浇在户，何求于嫂？……女歧缝裳，而馆同爱止？”浇与豷是寒浞之子，女歧为豷之妻。这里问的是豷死之后，浇为何与寡嫂同居，就属于“蒸”、“报”婚。

《左传·闵公二年》记载：“初，（卫）惠公之即位也少，齐人使昭伯烝于宣姜。不可，强之，生齐子、戴公、文公、宋桓夫人、秦穆夫人。”宣姜是齐国女子，卫宣公夫人。宣公死后，本该由惠公的庶兄昭伯（公子顽）收继，昭伯不同意，齐国逼使他收继宣姜。卫惠公是宣姜亲生之子，对母亲再嫁不以为耻，宣姜与昭伯所生的三男二女，也享有尊贵的地位。用下图表示：



齐国作为宣姜的娘家对昭伯施加压力，强迫他娶庶母为妻。但齐人却在僖公元年将与共仲私通的哀姜杀死。可见，私通是非法的。

《左传·文公十六年》记载：“宋公子鲍礼于国人。宋饥，竭其粟而贷之……公子鲍美丽艳，襄夫人欲通之而不可。乃助之施。昭公无道，国人奉公子鲍以因夫人……宋昭公将田孟诸（今河南省商丘东北），未至，夫人王姬使帅甸攻而杀之。”用下图表示：

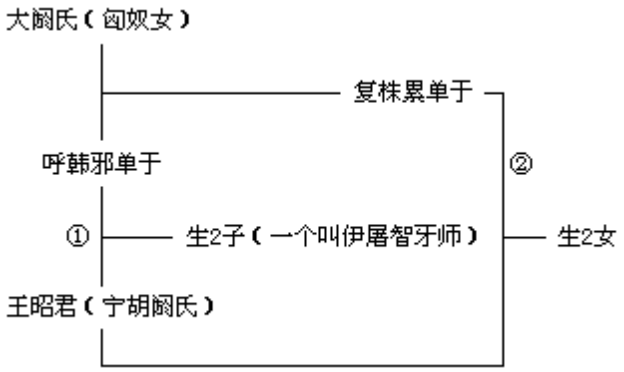


襄夫人是周襄王之姊，她当时约 60 岁，是公子鲍的嫡祖母。襄夫人想转房给这个庶孙，却不符合“蒸”、“报”婚的惯例，故称为“通”，被公子鲍拒绝。昭公无道，而公子鲍却愿放粟赈饥，襄夫人为了达到转房给他的目的，也解囊助赈，宋人就奉承公子鲍去亲近她。襄夫人派边将杀死昭公，名义上是为民除害，实际上也是为自己打算。

《左传》中记载 6 条有关“蒸”、“报”婚的材料，包括东方的齐国，中原的晋、郑、卫、以及南方的楚国，可见它具有普遍性。在奴隶制下，妇女是用聘财赎买来的，她就成为家族中的一笔活财产。丈夫死后，为了不使这笔财产外溢，妻子就必须转房给本族中的其他男子。在地主阶级封建制确立后，“男耕女织”的小农经济成为封建社会的经济基础，从而产生封建主义的伦理道德规范，不符合这一规范的“蒸”、“报”婚便逐渐消失。

改革旧的婚姻礼俗需要从经济、政治、法律和文化教育各方面采取综合性措施，才能奏效。如《汉书·王尊传》记载，“美阳（今陕西省武功县）女子告假子不孝，曰：‘儿常以我为妻，妒笞我’”。王尊为美阳县令，他接状后便派吏卒把这个不孝之子绑在大树上，用乱箭射死。对“蒸”、“报”婚进行这般严厉的打击，加速了移风易俗的进程，在中原地区内肃清了它的影响。

汉代统治者对匈奴、乌孙实行“和亲”政策，以换取边境的安宁。这些远嫁异域的汉家姑娘，都遇到转房的新问题。据《后汉书·南匈奴传》记载，汉元帝将王昭君嫁给南匈奴呼韩邪单于，生了两个孩子，呼韩邪死后，其前阏氏之子复株累若单于欲收继昭君，“昭君上书求归，成帝敕令从胡俗”，她被收继后生 2 女。用下图表示：



王昭君对于儿子收继庶母的婚配关系在思想上产生抵触，“上书求归”。而汉成帝则要她“从胡俗”，她只得勉强从命。

据史书记载，中国少数民族的转房制比春秋时期中原地区还要原始。郑樵《通志·四夷传》：“党项羌……妻其庶母及伯叔母、兄嫂、弟妇，淫秽蒸报，诸夷中为甚”。附国是汉代西南夷的后裔，“妻其群母及嫂，凡弟、父、兄亦纳其妻。”这种转房制包括长辈娶晚辈之妻、兄长纳弟妇。

北朝的北周宇文氏将一位千金公主嫁给突厥族的他钵可汗，他钵可汗去世后，其子庵罗将她收继，庵罗死后，她又被庵罗的两个儿子先后收继。一位千金公主如同牛马财产辗转于三代 4 人之手。

钱良择在《出塞纪略》中记述了元代蒙古族的婚俗：“父死妻后母，兄弟死各妻其妻，子死，亦妻其妇。”蒙古族进入中原后发生双向性影响。一方面它受到汉族封建礼教的影响，对收继制婚加以改革，在法律上作出“守志妇不得收继”，以及“兄不得收继弟妇。男杖一百七，妇九十七，离之”等规定。《元史·列女传》记载，有个名叫脱脱尼雍吉剌氏的蒙古女子嫁给哈喇不花为妻，哈喇不花去世，其“前妻有二子，皆壮，无妇，欲以本俗制收继之。脱脱尼以死自誓”，并斥责二子说：“欲妻母耶！若死何面目见汝父地下？二子惭惧，谢罪”。这种现象，只有受汉化影响较深才能做到。

另一方面，蒙古族带来的婚俗又引起汉族旧有的“蒸”、“报”婚遗俗的回潮。《明律集解·户婚》中规定：“若收祖父妾及伯叔母者，各斩。兄亡收嫂，弟亡收弟妇者，皆绞”。封建政府用“斩”、“绞”等严酷刑罚来禁止收继婚，这就从反面说明当时收继婚俗已成为社会的一个问题。

在蒙古故地，贵族集团仍沿袭收继制。“三娘子”的多次转房就是一个例证。三娘子名哈屯，因她与明王朝保持友好的民族关系，被明朝册封为忠顺夫人。她是一个值得肯定的历史人物。然而她的婚姻生活却遇到波折。她本是蒙古族首领俺答的外孙女，因她才貌出众，被俺答娶以为妻，是外公娶外孙女。俺答死后，她被其子黄台吉收继，是舅父娶外甥女。黄台吉死，她又被其子扯力克收继，是舅表兄妹婚。

到了近代，中国甘肃、四川、云南一些地区都保留有收继婚的习俗。徐珂在《清稗类抄·婚姻》中记载，云南某户有四子皆已婚配。后来，“长子死，四子之妻死。”以长媳配四子，年龄相差太大，于是采取叔嫂移配的办法，使长媳配二子，二媳配三子，三媳配四子。“一转移间，年皆相差”。此事被县官知悉，欲治其罪，县吏求情说：“此间习俗如此，愿无拂其意”。县官只好作罢。

在历史上为什么会出现这种收继婚？《史记·匈奴列传》中有个投降匈奴的中行说（悦）曾对此作过解释。他说：“匈奴之俗……父子兄弟死，取

其妻妻之，恶种姓之失也。故匈奴虽乱，必立宗种。”这里说的“宗种”，是以血缘组织起来的共财制大家庭。为了确保本族财产（牲畜，田地，妻妾）和血缘不出问题，便让子弟以直接继承者资格继承他们父亲的财产。

2.“媵”、“妾”制婚

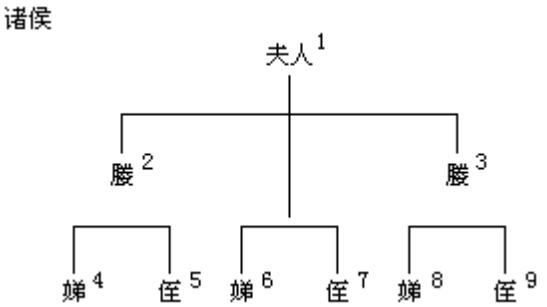
“媵”、“妾”制是周代宗法制度实行的一夫多妻制的变相形式。也可称为嫡、妾制。妻分嫡、妾，其所生子女才有嫡、庶之别。商代帝王实行一夫多妻，从甲骨文资料看，尚无明显的嫡妾区分。如武丁有64妻，她们虽有财产的多寡，势力大小之差，但无名分上下的差异。她们统称为“帚”(妇)。1976年在河南安阳殷墟遗址发掘出妇好墓，墓中出土了大批用于宴享和祭祀的青铜器。有的器物上刻有“妇好”二字铭文。墓主人是个杰出的政治家、军事家，死后仍享有崇高地位。但她仍称“妇”。在卜辞中，“妻”、“妾”、“母”三字同义，还保留了一些母系氏族社会的痕迹。商代后期，王位继承变成父传子制，在婚姻制度上是否已出现嫡、妾的分化，尚须研究。

“媵”、“妾”制使贵族男子在娶嫡妻时，还可以得到若干个陪嫁的妾、媵。《春秋公羊传·庄公十九年》解释：诸侯娶一国，则二国往媵之，以侄娣从。侄者何？兄之子也。娣者何？弟也。诸侯一聘九女。

何休在《公羊传解诂》中作了进一步分析：“必以侄娣从之者，欲使一人有子、二人喜也，所以防嫉妒，令重继嗣也。因以备尊尊、亲亲也。九者，极阳数也。”按照他的说法，可以图示如下：

何休的解释实际上是儒者依据现实中的某些材料所提出来的主观想象。在春秋时期，一个夫人带侄女、妹妹随嫁，或一国嫁女、别国送媵，倒不乏其例，却不构成下述的模式。

《左传·僖公十七年》记齐桓公有3个夫人，王姬、徐嬴、蔡姬。又有六个“如夫人”。好象是“一娶九女”，其实不然。因为一娶9女，只能有一个夫人，而他的3个夫人不可能是同时娶来的。《左传》说他“多内宠”，这里只举出6个，没有举出来的当然还不少。



《左传·成公八年》：“卫人来媵共姬，礼也。”共姬是鲁成公的妹妹，称“伯姬”，因她嫁给宋共公，故称为“宋共姬”。她为了坚守当时贵族妇女的礼法，大火烧到了宋宫，因保母、傅母不在身边，她不肯离开，竟被烧死。《春秋》中把她当作“贞顺”的典型人物来大力表彰。伯姬嫁给宋共公，有卫、晋、齐3国来媵，而不是2国。

《诗经·大雅·韩奕》对“韩侯”举行媵婚的场面作了生动地描写：

> 韩侯取（娶）妻，汾王之甥，蹶父之子。韩侯迎止，于蹶之里。百两彭彭，八鸾锵锵，不（丕）显其光。诸娣从之，祁祁如云。韩侯顾之，烂其盈门。

“ 韩侯 ”的祖先是周武王的儿子，他娶姞姓之女“ 韩姞 ”为妻，她是汾王（说是被国人赶到汾水旁边彘邑的周厉王，因死在该地，所以用地名称呼他）的外甥女，她的父亲叫做“ 蹶父 ”，是周宣王的重臣，享有采邑。“ 韩侯 ”带着许多车辆到女家亲迎，车声铃声响成一片，很有气派。新娘上车，后面跟随着一群“ 诸娣 ”，象彩云一样簇拥着她。“ 韩侯 ”举首回顾，门前呈现出灿烂的光彩。诗中随韩姞出嫁的“ 诸娣 ”可能是同族的女子，不象是“ 诸侯一娶九女，二国往媵 ”的情景。

后儒认为媵制有“ 防嫉妒，重继嗣 ”的作用，或者如《易 · 归妹》说的“ 归妹以娣，跛能履，征吉 ”。把媵制比喻为能够穿鞋走路的跛脚，还顶用。这都是骗人的无稽之谈。

妹随姊、侄女随姑同嫁一个丈夫的媵制是上古亚血族婚的遗俗和当时一夫多妻婚在奴隶制下的结合。由于奴隶制和封建制都是等级制，统治阶级的家庭组织没有根本性的变化。媵、妾制到了封建社会仍有不同程度的表现。如蒙古驸马常娶满族皇室的姊妹为妻，就是明显的例证。

媵制的姊、姑出嫁后是嫡妻，随她们陪嫁的娣、侄处于从属地位。此外，还有奴婢陪嫁。传说伊尹就是“ 媵臣 ”。刘熙《释名》说：“ 侄娣曰媵。媵，承也，承事嫡也。 ”如果嫡妻被休，娣、侄也受牵连，“ 妾从女君而出。 ”

“ 妾 ”在家庭中的身份大致有三种：第一种是上面说的娣、侄，她们的尊、卑地位依姑、姊受丈夫的宠幸与否为转移；第二种虽然出身低微，由于她们有出色的才艺受到主人宠幸，也能一跃而为贵妇人。如《史记 · 鲁周公世家》说鲁庄公爱党氏之“ 孟女 ”（大姑娘），“ 许立为夫人，割臂以盟 ”。贵族男子在家中有绝对的支配权，没有什么固定不变的礼法可以约束他们的意志。第三种是服劳役的奴婢。她们是被掠买来的贫家妻女，或罪犯的妻女。“ 内宠之妾，肆夺于市 ”。（《左传 · 昭公二十年》）这些“ 妾 ”在丈夫死后就要被迫陪葬。晋国的魏武子生病，要儿子魏颗把他的妾嫁出去。当魏武子病危时，又要这个妾给他陪葬。魏颗认为他父亲先前说的话是他神志清醒时说的，是正确的，后来说的话是他在昏迷时说的，是错误的。便把这个妾改嫁出去，使她得到一条活路。

贵族男子宠幸“ 妾 ”，使妻子受冷落，从而产生强烈的嫉妒。这是女子一种自卫心理的反映，她要求得到自己的正当权利。但她却把满腔愤恨发泄到被丈夫宠幸的女子身上，对她们进行残酷迫害，这种报复方式是错误的，因而自己也不免受男性的迫害。

《魏书 · 刘昶传》记载，昶子刘辉尚兰陵公主，公主颇严妒。辉曾私幸主侍婢而怀孕。公主将她鞭笞至死，“ 剖其孕子，节解，以草装实婢腹，裸以示辉。 ”这个公主终于被迫与刘辉离异。

常遇春是明太祖朱元璋的开国功臣。朱元璋怜悯他尚无子嗣，赐给他几个宫女。因他妻子蛮悍，使他不敢接近宫女。一天，他早起盥洗，见宫女手不禁失声称赞：“ 好白手 ”，便上朝了。他回家后看见一个红盆，打开一看，“ 乃断宫人手也。 ”常遇春受到强烈刺激，在朝中举止失常。太祖了解情况后，一方面召他入宫饮酒，另方面命力士肢解其妇，他对遇春说：此乃“ 悍妻之肉 ”。使他顿成“ 癫痫 ”。太祖又命礼部官员给遇春之妻一个木碗，一根枯杖，命令她沿着功臣之门“ 求乞作状 ”。(6)从上述两个史事，充分揭露了一夫多妻制的罪恶。

媵妾制在秦汉以后变成封建帝王的后妃制。汉武帝时，后宫中从皇后、

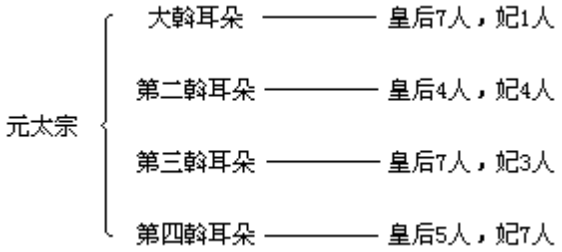
夫人以下分为 14 个等级。西汉末期，王莽托古改制，纳杜陵史氏为皇后，设 3 夫人、9 嫔、27 美人、81 御人，共 120 人。隋炀帝的后宫除皇后外，另有 3 夫人、9 嫔、20 世妇、78 女御。这些嫔妃只是宫禁内女群中的少数，都是残酷制度下的牺牲品。

封建帝王的嫔妃究竟有多少？顾颉刚先生根据故宫的后妃居所来验证，清皇帝住乾清宫，皇后住坤宁宫。此外还有“ 东六宫 ”（景仁、承乾、钟粹、延禧、永和、景阳）与“ 西六宫 ”（永寿、翊坤、储秀、君祥、长春、咸福），说明帝王拥有 1 后 12 妃是封建礼法允许的。(7)

中国古代少数民族则有一个贵族男子娶数妻的婚俗，“ 以聘之先后为序。 ”《元史 · 后妃表序》：蒙古可汗“ 多后并嫡，其居有斡耳朵（营帐）之分 ”。如元太宗（窝阔台）有妻 23 人，妾（妃）15 人，共 38 人。

据敦煌出土的一份唐代开元年间的户籍中的记载，户主程思楚为下级军官，娶三个妻子，其弟程思忠也有二妻。这与中原地区妻子在名分上只能一个的风俗是不同的。

在历史上皇后干政曾被史家斥为“ 牝鸡司晨 ”、“ 哲妇倾城 ”，而大加挞伐。这是不公正的。因为历代王朝中也有一些君王本人励精图治，他们的后妃也能予以协助，在这种情况下，女性对政治、军事斗争的介入便起到历史的积极作用，如东汉明帝的马皇后，北魏孝文帝的文明皇后，唐太宗的长孙皇后，辽太祖的述律平皇后，朱元璋的马皇后，以及清康熙祖母孝庄文皇后等。一旦当统治者荒忽国政，或是皇子皇孙懦弱无能，臣僚派系纷争，就会出现女皇、女后专制的局面。虽然，她们都是专制政体的产物，但她们不同的生活经历，决定了她们演出悲欢异趣的历史剧。



第四节　封建制的聘娶婚及其仪式

1.“男耕女织”小家庭的形成

从春秋时期的诸侯割据到秦王朝统一中国，就婚姻制度而言，其主流是向一夫一妻制过渡的。虽然各地区因经济发展水平不同而形成制度、思想和风尚的差异，但总的发展趋势是用“男女有别”和“夫妇有别”等反“蒸”、“报”婚的制度和思想来巩固一夫一妻制家庭的。“夫妇之道，不可以不久也，故受之以恒。”(8)“故婚姻之礼废，则夫妇之道苦，而淫辟之罪多矣。”(9)一夫一妻制要求夫妻关系稳定，使社会秩序安定，表现出它的历史进步性，这是应该肯定的。但是，也要看到，封建礼法是站在父权家长制的立场来对待婚姻伦理关系的，所以主张“男不亲求，女不亲许”，用“父母之命”、“媒妁之言”，排斥男女相爱成婚，对女子进行严酷的禁锢和迫害，又暴露出封建礼法的反动性。

先秦时期的儒法两家在政治上相互对立，然而在维护封建婚姻上却是同路人，鲁国是儒家文化区，封建礼教对男女实行隔离制度要比其它国家严密得多。因此，《左传》中鲁国没有“蒸”、“报”婚的记载，是礼教“化民成俗”的结果。

《礼记·内则》说：

礼始于谨夫妇。

男不言内，女不言外。非祭非丧，不相授器。其相授，则女受以篚。其无篚，则皆坐，奠之（把它放在地上），而后取之。外、内不共井，不共湢（浴室）浴，不通寝席，不通乞假。男女不通衣、裳。

《礼记·曲礼》也说：

男女不杂坐，不同椸（竿）枷（架），不同巾、栉（梳篦）；不亲授，嫂叔不通问；诸母不漱（浣）裳（下衣）。

女子许嫁，缨；非有大故（疾病、灾害等），不入其门。姑、姊、妹、女子子（外甥女）已嫁而返，兄弟弗与同席而坐，弗与同器而食。

这些规定把一个家庭的夫妻及其男女成员从住所、用物都要分开使用，更不许互相接触；对于许嫁的女子，应该避嫌，自己的姑母、姊妹、女儿从夫家归来，本家的男子不能和她们同坐，同吃饭；还规定“叔嫂不通问”。禁止“诸母”给子侄洗下衣。这些防微杜渐的措施，大概就是抵制“蒸”、“报”婚的。

然而，从另一方面看，这些琐屑规定又显得非常矫情。它不仅把善良的女子塑造成冷若冰霜的烈女贞妇，而且对追求自由爱情和自主婚姻的女子进行丑化，扼杀正常的人性。

秦国地处西陲，在商鞅变法之前，秦国还处在“父子无别，同室而息”的原始群婚状态。统治者的触角只能延伸到各个父权制家族身上，而不能对家族内部的成员实行直接统治。商鞅在“废井田，开阡陌”的基础上实行农战政策，一方面满足了百姓对土地的需求，鼓励了他们的生产积极性；另方面奖励军功而禁私斗，刺激了百姓的作战热情。

在家庭结构上，商鞅通过经济制裁的手段，“令民父子、兄弟同室内息者为禁”，“有二男以上不分异者，倍其赋”，将原来的家族制分解成一夫一妻制的小家庭。并在小家庭之间建立什伍制与告奸制，“令民为什伍，而

相牧司连坐，不告奸者腰斩”（《史记·商君列传》）等法令，使家庭与家庭，家庭与个人之间的伦理关系和感情趋向皆以私有财产和自身利益为转移，人际关系变得冷酷无情。《吕氏春秋·离俗览》说：“秦之野人，以小利之故，弟兄相狱，亲戚相忍”。《汉书·贾谊传》说：“借父耰鉏，虑有德色，母取箕帚，立而谇语”。由于父母与成年子女各自分立门户，各自对政府承担赋役，失去家族共财的经济基础，所以建立在这个基础上的温情脉脉的伦理面纱也被撕碎。这是秦人“薄恩礼、好生分”的社会土壤。

在秦国出现的小家庭是统治者实行垂直散点统治的社会基础。因此，秦律赋予家长以特殊权力，以保持家庭和社会秩序的稳定。《睡虎地秦简·法律答问》的“非公室告”规定，“主（家主）擅杀、刑髡其子、臣妾”，受害者不能上告，“子告父母，臣妾告主，勿听……勿听而行告者，当有罪”。秦二世假始皇遗诏赐扶苏死，扶苏虽有怀疑，也不敢不死。可见秦国的小家庭是微型的专制实体。

《韩非子·忠孝篇》说的“臣事君”，“妻事夫”，“子事父”的三从思想，就是植根于这种小家庭的伦理规范。秦始皇三十七年（公元前 210 年）的“会稽刻石”除了禁止“男女无别”的婚俗外，特别要求寡妇对亡夫负有守节的义务。“有子而嫁，倍（背）死不贞”，“妻为逃嫁，子不得母”。在小家庭中，妻子是没有独立地位的。

汉承秦制。西汉王朝一方面屡迁大族至关中，使其“不得群居”；另方面实行“与民休息”的政策，促进“五口之家”、“百亩之田”（贫下者也有几十亩土地）的小农家庭空前繁盛。这类小农家庭有两种类型：一是以夫妻为主体（包括未婚子女）的个体家庭；一是由父母与一个已婚之子组成的直系家庭。政府向男户主赐爵、向女户主赐牛酒，以鼓励他们生产的积极性。在汉武帝以前，封建伦理纲常还未普遍地深入到民间。在这种家庭中，夫妻都参加劳动，因而夫妻关系比较平等，双方离合也较自由，夫死改嫁，离婚自嫁也较普遍。如丞相陈平之妻就是一个“五嫁夫辄死”的寡妇（《史记·陈平列传》）。父子、兄弟之间的关系因各立门户而具有相对的独立性。

从西汉末到东汉时期，政府推广牛犁耕技术，需要“二牛三人”才能“耦耕”，甚至要四至六人配合劳动。这时，土地兼并之风也愈演愈烈，迫使一些小农破产而成为流民，或成为依附于豪族大姓的佃客和部曲。豪族大姓为了确保土地和便于经营，多实行累世同居，宗法血缘思想比较浓厚。

小农家庭为了增强生产能力和抵制兼并，不得不求助于父子相保、兄弟相依的聚合力量而扩大家庭组合。在这种同居大家庭中，子辈没有独立经济，子对父的依附性因而增强，反映在“孝道”中就是子女对父亲的片面服从。在兄弟关系上由于长子地位的上升，父亲死后，他便成了父亲的人格象征，表现出兄弟关系的不平等。夫妻关系的变化也很突出，妻子被束缚在同居大家庭中，成了家庭的奴婢和丈夫的附属物。史书中记载的夫死殉节、守节不嫁的贞妇、烈妇，就体现出她们社会地位的下降。

从文化史的角度看，中国封建时代的伦理道德有两个传统：一个是“父慈、子孝，兄友、弟恭、夫义、妻顺”的相依相待的传统，体现出“中和”哲学的民主思想；一个是“子从父、妻从夫”的片面服从关系，反映出专制主义的思想传统。历代新旧王朝的更迭，给小农家庭带来类似秦汉之际的特点。封建统治者为了维护父权家长制的利益，给妇女带上“三从四德”的镣铐，把广大妇女抛入苦难的深渊。

2.聘礼与媒人

在封建聘娶婚中，聘礼与媒人占有极为重要的地位。聘娶婚是以家长买卖、包办儿女婚姻为特点的婚姻制度，也称“买卖婚”或“包办婚”。在这种婚姻制度下，青年男女缔结婚姻不是出于他们的意愿，而是由“父母之命、媒妁之言”来决定；不是以青年男女互爱为基础，而是视聘财的多寡，门第的高低为转移。因此，对聘礼和媒人作一些考查是有意义的。

在原始对偶婚时期，男女以互相赠送礼品作为传递爱慕之情的媒介。一枝花，一包果品或少量自制的手工艺品都可以作为相悦的信物。只要一方不再给对方送礼品，或是一方不再接受对方的礼品，就意味着双方关系的中止，离合皆出于本人的意愿。

到了一夫一妻制时期，婚姻以男女互爱为基础，但须征求父母的意见，父母不能专断。如游牧在额尔古纳河畔的鄂温克族，在男女因相爱订婚前，须经家长表示意见，男方家长要向女家赠送驯鹿、酒和灰鼠皮作聘礼。结婚时，双方家长要给新婚夫妻赠送驯鹿，作为他们共同生活的物质资料。《仪礼·士昏（婚）礼》规定用“雁”、“俪皮”作婚礼物品，与鄂温人以驯鹿作聘礼是相通的。说明“雁”与“俪皮”是古老婚俗的遗习。

在中国近代某些少数民族地区，举行婚礼都比较简朴。如贵州侗族每年农历三月的播种节，有“葱篮为媒”的习俗。青年男女在园子里拔一篮葱，洗净后就可作为媒聘，象征青白之意。女子出嫁，穿旧衣服，脚穿草鞋，头上也不用银饰，表示不忘创业的艰难。

清代陆次云的《峒溪纤志》记载瑶族女子出嫁，也是“荷伞悬履归于夫室”。诗中说：“花面（纹面）丫头铁脚儿，白衫赤裤踏青时。艳歌一曲人何在？到处青山杨柳枝”。写出新娘在去夫家途中的妆扮和她的欢快心情。

进入阶级社会后，婚礼改用布帛，金银及牛马等大牲畜，男子娶妻所用的聘礼变成出嫁女子的等价交换物。《礼记·内则》有“聘则为妻，奔则为妾”的区分，实际上只是文、野形式上的不同。俗话说：“娶到的媳妇买到的马”，便反映出广大妇女受凌辱的命运。

媒人是在一夫一妻制形成后才出现的。这时的媒人大都是本氏族中享有威信的长者。他们受男方家长的嘱托，为青年男女的婚事奔走，认为这是成人之美。在两家遇到麻烦时，媒人也积极想办法从中调停，从而受到人们的尊敬。中国古代祭祀“神媒”，曲折地表达出人们对它寄予“联婚姻、通行媒”(10)的美好愿望。

到了阶级社会，媒人不再是相爱男女的委托人，而成了体现家长意志的代理人。《诗经·豳风·伐柯》说：“伐柯如何，匪（非）斧不克。娶妻如何？匪媒不得。”可见媒人在缔结婚姻中的特殊地位。

媒人可分为官媒与私媒两种。《周礼·地官·媒氏》说的“掌万民之判”的“媒氏”，与《管子·入国篇》中“凡国都皆有掌媒”，主管“合独”的媒妁都是官媒。至于《战国策·燕策》说的“周地贱媒”的媒人，当属私媒。苏代对燕昭王说：“周地贱媒，为其两誉也。之男家曰女美，之女家曰男富”。由于“周地”实行“男女非有行媒，不相知名，非受币，不交不亲”（《礼记·曲礼》）的礼俗，给媒人提供了说谎骗财的空隙。

史料记载，宋代已有媒人行会组织。朱彧《萍洲可谈》说：熙宁年间（1068—1077年）“宗女既多，宗正立官媒数十，掌议婚”。元代媒人由乡社推选

出来后注籍于官，政府给他们颁发《至元新格》（婚姻法），使他们熟悉法律条文。官媒用“斧”、“秤”作为职业标志。明代的媒人在生活上受国家照顾。《宛署杂记·铺行门》记载，宛平、大兴两县准免媒人缴纳行业税银。

男女婚姻由媒人从中撮合，酿成许多弊病。“妄冒”现象就是突出的表现。媒人为了牟取私利，用花言巧语使男女两家订立婚约。官媒所参与的婚约被官府认可而具有法律的效力。婚事出了问题，官府将按违律来治罪。从下列简表中，可以看出因媒人的轻率介绍所产生的恶果：媒人由最初的正面形象演变成一个被人唾弃的反面形象，是聘娶婚本身造成的。因此，在中国古代文学作品中，骂媒人题材的作品就比较多。尤其在民歌中对媒婆有尖刻的讽刺：

> 一条帕子两边花，背时媒人两面夸：一说婆家有田地，二说娘家是大家；又说男子多聪明，又说女子貌如花。一张嘴巴叽哩咕，好象田牛青蛤蟆。无事就在讲空话，叫儿叫女烂牙巴。日后死在阴司地，鬼卒拿他去捱叉。

《西厢记》里的“红娘”不是媒人，但她富有同情心，主持公道，对莺莺和张生的婚事起了关键性的作用，使有情人终成眷属，成为群众中有口皆碑的人物。

3.婚龄与人口自然增长率

中国的先秦学者对于成婚年龄的大小及其对人口增殖问题发生过一场争论，对后世产生了深远的影响。

关于婚龄问题有两个对立的观点，即儒家的晚婚说与墨家的早婚说。儒家主张男“三十而有室”女“二十而嫁，有故（遭父母丧）二十三年而嫁”（《礼记·内则》）。《周礼·地官·媒氏》说：“媒氏掌万民之判。凡男女自成名以上，皆书年、月、日、名焉。令男三十而娶，女二十而嫁。凡娶，判妻入子者皆书之。仲春之月，令会男女。于是时也，奔者不禁；若无故而不用令者，罚之；司男女之无夫家者而会之”。“判”是合婚书，“入子”指赘婿。这段话对媒氏主管婚姻的职责范围说得很具体。从中国近代的少数民族婚俗来看，有的在 13 岁就举行成年礼。回族受《古兰经》的影响，女孩 9 岁，男孩 12 岁便到了“出幼年龄”，表示已成年。另一些民族，女子年 15、6 岁，男子年 17、8 岁，便可以成婚，与儒家的晚婚说差距太大。

儒家提出晚婚有两个理由。《尚书·大传》引“孔子曰：“男三十而娶，女二十而嫁，通于织纴纺绩之事，黼黻文章之美。不若是，则上不足以事舅姑，而下不足以事夫养子。”这是从男女具有成家治家能力立论的。班固在《白虎通义》中说：“男三十筋骨坚强，任为人父；女二十肌肤充盈，任为人母”。这是从男女生理学立论的。他们虽然振振有词，但响应者却不多。

墨子则提倡“男二十而娶，女十五而嫁”的“早婚”说。他认为封建统治者“去无用之费”，虽然可以减少对社会财富的浪费，但要使社会财富成倍地增长，必须加速人口的增殖。他说：“丈夫年二十，毋敢不处家，女子年十五，毋敢不事人。此圣王之法也”（《墨子·节用上》）。他认为在这个年龄成婚，平均三年生一子，十年就可以生出两、三个子女，人口增加了，就能发展生产，增加社会财富。墨子的“早婚”说适应了统治者的政治需要。齐桓公为了称霸诸侯，“令男二十而室，女十五而嫁”。(11)越王勾践为了复国灭吴，“男二十而娶，女十七而嫁。”(12)

儒、墨两家对婚龄的看法虽有不同，但也有一个共同点，即男女婚龄不应无限制地扩大，其差距以“五年”至“十年”为宜。在他们看来，“老夫得少妻”，或“老妇得士夫”是“过以相与，”或是“亦可丑也”（《易·大过》），不是正常的婚配关系。清人宋生对老头娶少女提出道德上的谴责。他说：“男女貌相当，青春配偶，最为乐事……最可恨者，垂白之夫，怀拥少艾，以彼晚景，误彼芳春，无论心理难安，即引镜自照，岂不相对无色？”（《蓼溪文集·平生数愿》）

从历史上看，大凡朝代更迭、战争频仍、政治混乱、土地关系的变化和疆域的盈缩，都能影响社会人口的升降。一般地说，每个朝代的初期和后期是人口发展的低潮，而每个朝代的兴盛期，人口发展就会出现高峰。所以，梁启超说：“东汉初视全盛得三分之一，宋代视盛唐得四分之一，清初视明盛得三分之一。”

战国时期，由于人口大量死亡和逃亡，在秦王朝统一中国后，全国人口不足2000万口。再经秦末农民战争和楚汉战争，到汉初全国只剩下600万口。西汉统治者为了医治战争创伤和发展生产，对人口增殖实行惩奖结合的政策。汉惠帝六年（前189年）诏令“女子年十五以上至三十不嫁，五算（征收五倍人头税）”。在这种政策刺激下，民间出现“男年十五而娶，女年十四而嫁”的早婚、早育现象。《汉书·王吉传》说：“世俗嫁娶太早，未知为人父母之道而有子，是以教化不明而民多夭”。早婚加速了人口增殖的频率，到汉平帝元始二年（2年），全国人口陡增为5959万余口。人口比汉初增加八、九倍，耕地面积也增加近十五、六倍。平均每人有耕地4.8亩。人口与土地的比数大致是个温饱界限。低于这个比数，劳动人民将会落入饥寒境地。

统治者为了增加“丁口”而提倡早婚，鼓励人口增殖。一旦人口膨胀，与小农经济的承受力发生严重矛盾，过剩的人口就变成人为的大灾难，社会的大动乱便追踪而来。

唐朝初期，全国户口不及三百万（《新唐书·食货志》）。为了开发“丁口”资源，唐太宗于贞观元年（公元627年）下诏，“令男二十，女十五以上无家者，州县以礼聘娶”。唐玄宗时，又将婚龄提前，诏令“男年十五，女年十三以上得嫁娶”。因此，在天宝初年，全国人口上升到5000余万口。经过安史之乱，“丁口转死，田亩卖易”，到肃宗乾元末（759年），全国人口比天宝年间减少3592万余口。

从宋朝以后，历代封建政府大致以“男年十六，女年十四”为成婚年龄，但民间的嫁娶年龄则迟早不一。比较而言，清朝人口的增涨最快。这与清王朝吸取了明末“加派繁兴”的教训和颁行“新增人丁永不加赋”的新法有直接关系。雍正初年，又实行“摊丁入亩”的经济政策，使“丁徭与地赋合而为一。民纳地丁之外，别无徭役矣”（《清史稿·食货志》）。劳动人民身上的徭役负担减轻，为人口增殖创造了条件。

乾隆六十年（1795年），全国人口由顺治九年的5315万口猛增为3.13亿余口（《清实录》），到咸丰元年（1859年）人口继续膨胀，突破了四亿大关。这就造成生产力远远落后于人口自然增长率，人口与土地的比数每况愈下。周源和先生在《清代人口研究》一文中统计，康熙为5.98亩/人——乾隆为4.25—3.75亩/人——嘉庆、道光为2.19亩/人。从这个递减数字，可以想象出劳动人民的生活已跌入饥寒交迫的深渊。

咸丰年间，汪士铎鉴于当时“人满为患”，主张实行“男子二十五以内，女子二十以内嫁娶”，指出早婚是加速人口绝对过剩的祸源之一，“三十年即增加一倍”。并提出节制生育的具体措施。他强调说，耕地面积不增加，人口却一代比一代多，势必一代比一代穷，人口过剩之后，“驱人为农，无田可耕，驱人为业，无技需人”，必然要“不为乱不止”（《乙丙日记》）。早婚在中国已形成为一种历史惯性，它促使清王朝在内忧外患中走向崩溃。

4.童婚

中国古代的童婚大致有三种，即子腹婚、蓄幼伎和童养媳。现分述于下：

子腹婚，又称“指腹婚”，或称“伫儿婚”。这是封建家长包办子女婚姻的极端形式。胎儿还孕育在母体内，便由家长作主为他预定婚约，成年以后便要依约与对方成婚。《后汉书·贾复传》记载，汉光武帝对贾复说：“闻其妇有孕，生女邪，我子娶之；生男邪，我女嫁之，不令其忧妻子也”。这段话是光武帝刘秀在贾复身受重创后说的，用来安慰将心。他主动与贾复缔结子腹婚，以期巩固双方特殊的政治利益。

由于统治者的倡导，这种婚姻形式在南北朝以后，相沿成俗。当这些稚儿幼女长大成人，社会环境和人事关系的变迁使背约毁婚的事件不断发生，引起社会舆论的不满。如司马光在《家范》中便揭露它的弊端说：“及其既长，或不肖无赖，或身有恶疾，或家贫冻馁，或丧服相仍，或从官远乡，遂致弃信负约，违狱致讼者多矣。”他归纳出上述五种情况都能使子腹婚失效而成为争讼的根源。

宋代以后，封建政府对子腹婚屡加禁止。如明朝的“户令”说：“凡男女婚姻，各有其时。或有指腹、割衫为亲者，并行禁止。”同时它仍把子腹婚的妇女列入“贞”、“烈”的表彰对象，宣扬“妇人从一而终”的反动伦理教条。清人毛奇龄批评说，这些指腹成婚的男女，自降生后从未见过面，“而妄称夫妇，无端而为之守志，此则乱伦渎类之甚者”。

中国古代一些文学作品也把子腹婚作为描写对象。如郑光祖的《倩女离魂》杂剧，描写书生王文举与小姐张倩女本是“指腹为亲”的未婚男女。倩女的母亲嫌文举功名未就，拒绝文举登门求婚，并逼令他上京应试。倩女思念文举成疾，致使她的灵魂离开躯体而追随文举到京。两人恩爱异常。文举得官后，与倩女同返娘家。于是她的游魂又与她的驱体合二而一。作品深刻地揭露了闺中少女的两重性格，即沉重的精神负担与对爱情的执着追求，对于社会生活中那种嫌贱爱贵的世态进行抨击。作者的主观意图不一定是为违反人性的子腹婚作辩护，但在客观上却为这种畸形婚姻起了粉饰作用。

蓄幼伎这种社会现象在奴隶制形成时开始出现。《易·遁卦》有“畜（蓄）臣妾，吉”的记载。它与原始父系氏族社会的收养“义女”在性质上是迥然不同的。

伎可分为宫廷伎、官伎、家伎与娼伎等。是统治阶级在妇女中造成的一个独特的阶层。伎的身份如同牛马，故“臣妾、牛马”连称。主人对她们享有随意处置的权力。或赠与，或典卖，或交换，甚至可以任意杀害。

宫廷伎是专供帝王及皇族娱乐的歌舞乐员。她们之中只有极少数人以色见幸，如汉武帝的李夫人，汉成帝的赵飞燕等，一旦失宠，也难保住性命。唐玄宗时的“梨园子弟”曾是皇家艺苑的佼佼者，但安史之乱以后，便烟消云散。杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》中说的“梨园子弟散如烟”，白

居易的《琵琶行》中说的“十三学得琵琶成，名属教坊第一部”的长安教坊伎，都沦落风尘。

官伎是封建官府管辖的歌舞伎，受官府的役使。如汉代的乐府，唐代的外教坊，以及宋元的瓦肆、行院，都是她们栖身、献艺的场所。中唐以后，教坊开外雇之业，“念奴（乐伎名）潜伴诸郎宿”（元稹：《宫词》），“伎”与“妓”有时成为同义词。

家伎是官僚、富贾私人蓄养的歌舞伎，实际上是男主人的婢妾。男主人的喜怒决定她们的命运。如《魏书·高聪传》说他“有妓十余人，……皆注籍为妾，以悦其情。及病，不欲他人得之，并令烧指吞炭，出家为尼”。家伎的悲惨生活，由此可见一般。

青楼妓馆是随着城市工商业的发展和满足士大夫文人的声色之好而产生的。它们专门收养幼女，从小训练，要她们掌握琴棋书画、诗词歌舞等技艺，从而具有很高的文化素养。然后卖给达官贵人作婢妾，从中牟取高利。唐代将它称为“养瘦马”。蓄养幼伎的“钱主”与匪徒、人贩子、地痞以及衙役相互勾结，组成一个黑社会网，落入娼家的幼女很难破网脱身。青楼妓馆的畸形生活对一些人的思想发生腐蚀作用。有一首民歌写道：“阿母怜金玉，亲兄要马骑。把将娇小女，嫁与冶游儿。”便形象地揭露了那种把女儿当作摇钱树的社会心态。

生活在中国封建社会里的知识分子多有狎妓、蓄妓的恶习。但他们自己的政治命运也同这些不幸的女子一样不能由自己来掌握。所以在他们的诗文中就会出现白居易的“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识”这样发自肺腑的感人诗句。

“寻花问柳”、“买婢置妾”本是地主阶级《家范》、《家训》所反对的。由于上述社会风气的蔓延，封建礼教对它已失去控制力量。清人陈圻在《新婚谱》中便把男子“游意娼家，买婢置妾”说成是风雅之事。宋恕质问他道：你不同情这些沉入苦海中的弱女子，反而以“宿娼”为风雅，为什么不允许你自己的妻女去作“雅人”？你“不设身处地地”想一想，反而“斥难妇为淫贱”，这是道学家“阴拥”坏人的谬论（《六斋卑义·救惨》）。他这番义正词严的批评应予肯定。

在中国历史上有不少名姝声伎在品德、才艺方面都超过男子。如明末清初名噪一时的“秦淮八艳”，她们身上都不乏闪光的东西，却为生活所迫而备受屈辱。马湘兰只能把今生无法得到的渴望，寄托到虚幻的来世，“死依僧院示空空”；其余的柳如是、顾眉生、董小宛、陈园园等人虽然从良嫁人，被列入“侧室”，也免不了投缳自尽、株连受戮的悲惨结局。

“童养媳”的名称在宋代才开始出现，但它的起源当早于宋代。有人指出，宋仁宗的周贵妃 4 岁随姑母入宫，长大后被仁宗纳为贵妃，近似童养媳。其实，它是先秦媵制的遗产。

童养媳大多出生于下层社会的贫困家庭。其家长或因家贫难以度日，或因债务所逼，只得将幼女送给有子嗣的人家做童养媳，到了适龄期与主人的儿子结婚。这种婚姻形式具有浓重的强迫性与剥削性，她们不仅是男家的廉价劳动力，而且生活待遇菲薄。有些地区的小女婿婚，也属于这种婚俗。

关汉卿的《窦娥冤》杂剧描写窦宪章因借用蔡婆婆 20 两白银无力偿还，只好忍痛把自己的 7 岁女儿送去抵债，做了蔡家的童养媳。由此引出一幕惊天动地的悲剧。

收童养媳，一是为了增加劳动帮手；二是可以减轻一笔娶妇的财礼。女子在童养期间，与夫家只是定婚关系；成年结婚后才算正式的家属关系。童养媳结婚称“圆房”，或称为“开怀”。

《元史·刑法志》：“诸以童养未成婚男妇转配其奴者，笞五十七，妇归宗，不追聘财。”从中可以想见当时已有转卖童养媳以牟利的事情，才以法严禁。

清代闽、粤地区盛行养媳风俗。民家儿子初生，仅有半岁，便招童养媳。黄遵宪在一首诗中说：

嫁郎已嫁十三年，今日梳头侬自怜。
记得初来同食乳，同在阿婆怀里眠。

有些人家盼子心切，胎儿还在娘腹就招童养媳入门，称为“望儿娘”，或名之为“插朵花儿待儿生”。更属荒唐之至。

童养媳婚多是大妇小夫的配偶。这对于女子来说必然是莫大的痛苦。清代安庆流传一首民歌，对这种婚姻制度作了无情的控诉：

十八大姐周岁郎，高矮个子一般长。
白天喂吃又喂喝，晚上帮他脱衣裳。
来尿糊屎我侍候，说是老婆象他娘。

5.和亲与民族之间的通婚

和亲是民族之间实行通婚的一种重要形式，它指中原王朝以宗室女和边疆少数民族首领所缔结的婚姻关系。而民族之间的通婚则指各族下层人民所发生的婚姻行为。这是两个不同层次的婚姻。从历史上看，民族之间的通婚从族外婚以后就已开始。但中原王朝制定和亲政策用来缓和民族之间的矛盾，则是从西汉刘邦开始的。

由于和亲是双方统治者在权衡战争与和平的利害得失之后实行的，在他们主观上就有两种抉择：一是把和亲当作军事斗争的一个筹码，以为一时权宜之计；二是双方从较长远的利益考虑，认识到和亲有利于增进民族团结和友好亲谊的意义，避免因战争而造成的民族牺牲和仇怨。

从“相悦成婚”的观点看，后一种抉择也是统治者为了“增进自己势力的机会，起决定作用的是朝廷的利益，而决不是个人感情。”在“朝廷利益”与远嫁公主的“个人感情”之间存在着尖锐的矛盾。但这种抉择符合民族的利益和历史发展的方向，对于每个和亲的公主都是严峻的考验。如汉武帝时，先后将细君及解忧公主嫁给乌孙昆弥（国王），她们对和亲的认识就很不相同。细君公主陷入“个人感情”的旋涡而不能自拔，忧郁而亡。解忧公主却以“国家事重”，积极发展汉与乌孙的友好关系，完成了西汉王朝“断匈奴右臂”的战略计划，并促进了乌孙、西域各国与内地的经济文化交流。因此，解忧公主的贡献远非细君公主所能及。

在历史上汉唐两代和亲最多，我们可以就这两代重要和亲的历史背景与目的作一些分析。

汉唐两代都是在农民起义的基础上建立的封建王朝。长期战乱使国库空虚，民生困穷，人民希望有一个比较安宁的环境来恢复和发展社会生产；同时，国内还存在各种割剧势力，不利于朝廷集中力量与入境掠夺的少数民族进行武装对抗。在这种复杂的形势下，统治者如何“审时度势”制定出合宜的政策就具有重要的意义。

西汉初年，刘邦面对匈奴入境掠夺的巨大威胁，不顾主客观条件亲自率领三十万大军与匈奴决战，他在身陷重围后，以贿赂买通匈奴阏氏才得以脱险，被迫接受刘敬的和亲建议，把希望寄托在“冒顿在，固为子婿，死，外孙为单于，……可毋战以渐臣也”（《汉书·娄敬传》）的天真幻想上。其后，文帝、景帝相继遣公主嫁给匈奴单于，并派使臣带着厚礼送往匈奴，“堕坏前恶，以图长久”，换取边境的安宁。

匈奴接受和亲，也有利可图。一方面它可以得到大批财物，并在通关市中获得它所需要的生产资料和生活用品；另方面，和亲并没有给它带来什么限制，虽“无大寇”，却“时小入盗边”（《汉书·匈奴传》）。

经过几十年的休养生息，汉朝国力大为增强，汉、匈关系没有大的冲突，“匈奴自单于以下皆亲汉，往来长城下”。汉武帝为了雪白登之耻和吕后之辱，企图以武力打败匈奴，终于在元光三年（前 133 年）制造了马邑事件，挑起长期大规模的战争。

汉武帝为了“断匈奴右臂”，主动与乌孙昆弥和亲，先后遣细君公主和解忧公主出塞，以期达到联合乌孙合击匈奴的目的。这时，乌孙也想借重汉朝的力量摆脱匈奴的统治。在汉与乌孙的联合夹击下，匈奴遭到惨败。后来，匈奴统治集团内讧，加上被它统治的人民起来反抗，加速了匈奴的衰落。

汉武帝以后，汉王朝虽然在对匈奴的战争中取得了胜利，同时也使汉朝遭受很大损失。汉宣帝时，许多朝臣提出趁匈奴内乱以消灭匈奴的建议，而萧望之则力主与匈奴友好，反对征伐。匈奴呼韩邪单于也认识到“不依汉则无以自存”的严重性，于是向汉元帝请求恢复中断已久的和亲关系。王昭君出塞的故事就是在这样的相互理解中发生的。王昭君与她的女儿和外孙相继为汉匈两族的和平友好奔走出力，使西北边疆出现了“数世不见烟火之警，人民炽盛，牛马布野”的升平景象。

唐代李氏家族与鲜卑族联姻，这种家庭影响使他们较少民族偏见，将和亲确定为有利于发展民族亲谊和团结的基本国策。唐高祖李渊在武德二年（169 年）下诏说：“朕新应宝图，临抚四极，怀近远来，追革前弊。要、荒、藩服，宜与和亲。”(13)唐太宗李世民即位后便强调指出：“夷狄亦人耳……不必猜忌异类。若德泽洽，则四夷可使如一家；猜忌多，则骨肉不免为仇敌。”(14)这是他对民族关系最深刻的认识。他有视华、夷如一的广阔胸襟，因而获得各少数民族的敬爱，被尊称为“天可汗”。

据崔明德先生统计，唐王朝与少数民族首领正式和亲共有 23 次之多，(15)文成公主和金城公主先后入藏，就是在这种思想氛围下成行的。苏颋在饯别金城公主的诗中说：“帝女出玉津，和戎转罽轮”，“旋知偃兵革，长是汉家亲”。便表达出群臣对和平的真诚心愿。

和亲是两厢情愿的事，只要有一方缺乏诚意，就会发生挫折。安史之乱以后，唐王朝向回纥可汗借兵参与平定战乱，为了答谢和继续利用回纥力量，肃宗、代宗和宪宗都不惜将亲生之女嫁给回纥可汗。由于唐王朝没有自卫力量作后盾，当回纥可汗恃功剽劫，就无法制止。对于回纥以一匹马换四十匹绢这种强制性的“和市”贸易，也只能被迫接受，这给中原人民造成了不堪忍受的负担。被讥为“忍耻和亲，姑息不改”。

在汉唐两代的和亲中，解忧公主、王昭君、文成公主和金城公主的非凡业绩，皆彪炳于史册。尤其是王昭君和文成公主两人在蒙古族人民和藏族人民中享有更高的地位。昭君墓被看成是民族友好的纪念碑，相传文成公主的

遗物也被当作民族友好的宝物加以珍藏。

在历史上，很多诗人墨客以“ 咏史 ”或“ 怀古 ”为题，把昭君故事移置于民族矛盾的背景下，或抒其怨，或写其恨，用来讽谕现实。我们不能把它误认为就是对王昭君本人的真实描写和客观评价。

在封建社会，统治集团为了维护自己的既得利益，对于民族之间的通婚制定出相应的政策。《唐律》“ 外奸入，内奸出条 ”规定了“ 肃官箴、防奸宄、卫国防 ”的治保原则，严禁边关的官民与少数民族通婚。入朝蕃客娶中原女子为妻妾，在回国时不能将她们带走。

白居易的《缚戎人》描写一个流落到吐蕃的西北边民，因思乡心切，“ 不使蕃中妻子知 ”而私自出走。不幸在归途中被唐兵把他当作“ 蕃虏 ”而流配到吴越地区。他将“ 胡地妻儿虚弃捐 ”，也是因法令限制不得不然。李靖之孙令问因其子与回纥部首领通婚被连坐，而贬为抚州别驾。(16)

明清两代对民族通婚都采取区别对待的原则。如明代鼓励汉人娶蒙古女，却不准蒙古、色目人自相嫁娶。清代顺治五年（1648 年）曾发布“ 令满汉官民得相嫁娶 ”的诏令，但不久便严禁满汉通婚。清代《户部则例》称：东京（今辽宁辽阳）旗人之女不准嫁与民人为妻，倘有许嫁民人者，将双方主婚人依违制例治罪，并将该女开除旗籍。对于入关的旗人与汉人通婚则作出不同的规定。如汉族名门之女嫁与旗人为妻者，政府赐给恩奏银两，以资鼓励；旗人在外地落业，已编入该地旗籍者，政府准其与当地汉民互相嫁娶。(17)

随着各族文化、经济交流的加深和友好情谊的增强，封建统治者在民族之间划出的鸿沟便逐渐填平，许多少数民族的成员融合于汉族之中（汉族成员融入少数民族的是少数）。因此，汉族便成为中国人口最多的大民族。

6.封建聘娶婚的仪式

封建聘娶婚的仪式在长期发展中呈现出由简到繁，再由繁到简的演变趋向。它既渗透了不少迷信、落后的内容，也保留着一些美好、健康的习俗。

从历史上看，聘娶婚的仪式是作为“ 父母之命 ”、“ 媒妁之言 ”的外在表现形式，并贯穿于婚姻的全过程。从而排斥了青年男女的个人意志，而变成他们履行的客观义务。

《仪礼》是春秋、战国时期留下来的一部分礼制汇集。其“ 士昏礼 ”规定“ 纳采 ”（男家遣媒人对女家表示向某女求婚的意愿）、“ 问名 ”（女家同意，便将该女之名及生辰告知男家媒人）、“ 纳吉 ”（男女两方交换生辰，各自卜得吉兆，宋代称“ 换草贴 ”，俗称“ 换八字 ”）、“ 纳征 ”（卜吉后，表示婚姻成立，春秋时称“ 纳币 ”，宋代称“ 纳成 ”、“ 定贴 ”，俗称“ 订婚 ”）、“ 请期 ”（男家派媒人向女家问明结婚日期）和“ 亲迎 ”（新郎在傧相陪伴下到女家迎娶）等仪式，称“ 六礼 ”。“ 六礼 ”齐备，婚姻关系始告成立。新婚之夜，尚有“ 同牢 ”（新婚夫妻共用一个盛肉的牢盘进食）、“ 合卺 ”（将一个瓠断为两半，以酌酒，夫妻各饮其一，合起来还原为一瓠，表示夫妻共体）。婚后，还有“ 见舅姑 ”、“ 醴妇 ”及“ 庙见 ”等仪式。才算成婚。

《士婚礼》规定的婚仪由统治阶级全面地推行，大约在汉平帝元始三年（3 年）诏刘向等杂定婚仪之后。次年立王皇后，以“ 纳采 ”、“ 问名 ”、“ 卜吉 ”及遣使持节迎（代表皇帝亲迎）而完成“ 六礼 ”的程序。东汉以后，

社会动乱不已，地主阶级的嫁娶难以遵行“六礼”，往往“以纱縠蒙女首，而夫氏发之，同拜舅姑，便成妇道”(18)。婚礼仪式大为简化。

在魏晋南北朝以来民族大融合基础上建立的唐朝，婚礼仪式虽沿习古礼，却又吸收了少数民族风俗，使婚礼的仪式增多，节目繁复，场面更热烈。

据刘复的《敦煌掇琐》“婚事程式”，计有：通婚书（相当于“纳采”、“问名”）、“答婚书”（相当于“纳吉”）、“女家受函仪”（相当于“纳成”）、“成礼夜祭先灵”（相当于“庙见”）、“女家铺设帐仪”（宋代称“铺房”）、“同牢盘、合卺杯”，“贺慰女家父母”等。封演《封氏见闻录》称：“近代婚家，有障车、下婿、却扇及观花烛之事，及有卜地安帐，拜堂之礼，上自皇室，下至士庶，莫不皆然。”这些记载对唐代的婚礼仪式作了较全的概括。

从男家向女家由媒人致通婚书，到女家受函仪是议婚、订婚期间的仪式。婚礼最热闹的场面以“亲迎”为开端。“亲迎”之前，男家要“卜地安帐”，即在屋旁设置青布幔，称为“青庐”，或称“百子帐”。《焦仲卿妻》（《孔雀东南飞》）诗说：“其日牛马嘶，新妇入青庐”。迎新妇于此交拜。“亲迎”前一天或三天，女家派人到男家给新房挂帐幔，展陈衾褥。

良辰一到，新郎在傧相陪同下到女家亲迎。新郎一行到女家门前，要受女方家属的戏弄（口头调笑以至扑打），称“下婿”，这是受少数民族“栏门”的影响。

新娘出门之前，要梳装打扮，迟迟不出，男方则咏诗催妆。新娘临行，父母赠言，并以“蔽膝”（又称“盖头”）复女之面，出门后乘幰车（用围幔妆饰的车子），新郎骑马绕车三匝。新娘喜车启程后，还有“障车”节目，阻止新娘动身。这起源于女家对新娘的惜别，后变为乡里无赖乘机勒索财帛的恶习。

唐代有“新妇入门跨马鞍”（《酉阳杂俎》）的仪式，这是来自北方鲜卑族的婚俗。唐代妇女多能骑马，当新娘靠近青庐时，还要跨过马鞍，意思是平安到达，日后可以过安稳日子。

新郎新娘在青庐中举行交拜仪式，称“拜堂”。由于男女结合而繁衍了后代，所以要拜天神地祇；从结婚以后，新娘成了男方家庭的正式成员，所以要拜高堂；结婚使夫妻百年偕老，所以夫妻要相互交拜。

在拜堂之前，要给新娘却扇，去盖头。新婚夫妻牵“同心结”入洞房，称“系指头”，宋代称“牵巾”。表示一对新人同心协力，永不分离。入洞房后，有“坐床”、“撒帐”仪式，女向左坐，男向右坐。由家属的长辈妇女中选一名双全女亲，一边将托盘中的枣、栗子、豆、花生、金钱等，撒掷帐内，一边吟唱“撒帐”诗。据丁福保的《撒帐钱考》载，撒帐钱有“夫妻偕老”，“福寿延长”、“弄璋添喜”等吉祥字样。“合髻”是由新郎新娘各剪下一绺头发，用彩线系在一起，当作信物。如唐代女子晁采的《子夜歌》说：“依亦剪云鬟，郎亦分丝发”，就是对“合髻”的具体描写。此后，夫妻同牢盘、合卺杯（宋代已用双杯，以彩丝连杯足，称交杯酒”）。饮酒后，“女以花遮面，傧相帐前咏除花、却扇诗三五首。去扇讫，……傧相、夫侍俱出，去烛礼成”。(19)

从新人入洞房到去烛礼成，宾客不分长幼，争拾钱果相戏，专门给新娘出难题，甚至殴打新娘以为吉利，称“弄妇”，后世称“闹房”。第二天，新婚夫妻拜见公婆后，整个婚礼便告结束。

宋代政府的律礼和私家的礼书都对婚礼仪式提出简化的意向。如《宋史·礼志》称：“士庶人婚礼，并‘问名’于‘纳采’，并‘请期’于‘纳成’”。只保留“纳采”、“纳吉”、“纳成”和“亲迎”四项仪式。朱熹认为“纳吉”包括送礼币，不必在“纳成”之前再保留“纳吉”，所以他的《家礼》、司马光的《书仪》只有“纳采”、“纳成”和“亲迎”三项仪式。然而，现实生活受习惯势力的影响，其婚礼仪式要比书面上的律礼规定复杂得多。

宋代的婚俗与唐代相比，有三个突出的变化：一是宋代统治区域大为缩小，城市工商业畸形繁荣。商品价值观念渗入婚姻领域。男方家长约定日子，带着子弟到园圃、酒楼，或直接到女家与之相聚，称“相亲”，俗称“相媳妇”。如果男方相中女子，便在女子发髻上插入一根金钗，称“插钗”，表示确立系属关系。若不中意，则给女子送彩缎两匹，表示婚事不偕，称“压惊”。(20)在相亲时，青年男女虽然可以直接相见，但女子始终处于被动地位，任凭男方决定取舍。

二是嫁娶论财。在通婚书中除了写上男女名字和生辰，还要详细写明随嫁的田舍、资产及奁具数目。这种“娶妻不顾门第，直求资财”(21)的风气，使买卖婚更加表面化，公开化。“明立要约，有同鬻卖”，造成严重的社会问题；三是“亲迎”时，新娘由乘车改乘轿子，俗称“坐花轿”，嫁娶用鼓乐。《清平山堂话本·快嘴李翠莲记》对此有生动的描写。

元代统治者强调家长主婚的权力，在“纳采”前增加一项“议婚”，把“同牢”、“合卺”改称“传席”。余皆依《朱子家礼》。明清两朝的婚礼在名义上亦依朱熹的成法，但民间嫁娶之礼并不受它的约束。如婚后第三天新婚夫妻回岳父母家，称“归宁”，俗称“回门”，就是先秦时期留下来的遗俗。

可见，旧的婚姻观念的更新，婚姻仪式的简化和迷信落后习俗的革除，还是很艰巨的任务。

（向仍旦）

注释

(1)《礼记·昏义》。

(2)《史记·五帝本纪》“正义”注。

(3)《孟子·万章上》。

(4)摩尔根：《古代社会》，商务印书馆 1972 年版 791 页。

(5)《礼记·丧服小记》。

(6)王文禄：《龙兴慈记》。

(7)顾颉刚：《由“烝”、“报”等婚姻方式看社会制度的变迁》，《文史》14、15 辑。

(8)《周易·说卦》。

(9)《礼记·经解》。

(10)《路史后记》释“神谋”注引《风俗通义》。

(11)《韩非子·外储说右下》。

(12)《吴越春秋·勾践伐吴外传》。

(13)《册府元龟》卷 174“帝王部武德二年闰二月诏”。

(14)《唐会要》卷 94“北突厥条”。

(15)《对唐代和亲的一些考察》，《历史教学》1981 年 12 期。
(16)《新唐书·李靖传》。
(17)王先谦：《东华续录》。
(18)杜佑：《通典》卷 59。
(19)刘复：《敦煌掇琐》。
(20)孟元老：《东京梦华录》。
(21)《宋文鉴》卷 108。

第十三章　中国古代丧葬制度的发展

丧指哀悼死者的礼仪，葬指处置死者遗体的方式。中国古代的丧葬制度包括埋葬制度和居丧制度，居丧制度还可分为丧礼制度和丧服制度。无论是埋葬制度还是丧礼制度、丧服制度，都具有等级分明、形式繁缛这两个显著的特点。这种丧葬制度与宗法制度密切相关，其中许多内容由国家法典规定，还有许多内容在民间相沿成俗，反映了宗法社会中人们的伦理思想和宗教观念，是古代文化的重要组成部分。

第一节　埋葬制度

一、墓葬的起源以及土丘坟的形成和发展

中国传统的葬式是土葬，土葬必有坟墓。坟墓连称，似乎是一回事，其实这两个字的本来意义是有区别的。《礼记·檀弓上》引用孔子的话说“古也墓而不坟”。郑玄对这句话的注释是：“墓为兆域，今之封茔也。……土之高者曰坟。”实施土葬，要把死者安放在棺木中，然后把棺木埋入土穴，埋棺之处叫做墓，也叫做茔，墓地范围以内叫兆域。在墓地埋棺之处地面上堆土成丘，叫做坟，也叫做冢。也就是说，墓指平处，坟为高处，所以汉代学者特别提到“葬而无坟谓之墓”(1)。要了解古代的埋葬制度，首先应该考察墓葬的起源以及土丘坟的形成和发展。

原始社会初期的人们并不掩埋同类的尸体，而是弃之于原野山谷。《孟子·滕文公上》有这样一段话：

> 上世尝有不葬其亲者，其亲死，则举而委之于壑。他日过之，狐狸食之，蝇蚋姑嘬（gǔ chuài，吮吸叮咬）之。其颡（sǎng 额）有泚（cǐ 出汗的样子），睨而不视。……归反蘽（léi 盛土器）梩（lí 铲土器）而掩之。

孟子认为从不葬其亲到蘽梩而埋之，是人们不忍心亲人的尸体遭受野兽昆虫的噬食，这是伦理观念进步的表现。大约从旧石器时代中期开始，人类已经对死者进行有意的埋葬了，这一方面固然是出于对自己集团的成员的关怀，眷恋死去的亲人，更重要的是同灵魂观念和原始宗教的产生有关。灵魂不死，就成为鬼魂。人们想象鬼魂在阴间即另一个世界，也象活人一样生活，而且能自由来往各地，具有生人不具备的神秘力量，尤其是氏族首领和家长的鬼魂，在冥冥之中仍然掌握着威权，可以降福，也可以作祸。基于对鬼魂的敬畏和对阴间生活的幻想，人们自然而然形成了对死人的崇拜，也就有必要对尸体进行一定的处置，加以保护，以讨好死者的鬼魂，由此产生了各种葬法和葬礼。

葬字篆书作 。《说文解字》用声训的方法把“葬”字的意义解释为“藏也”。并分析其字形为“从死（）在中，一其中，所以荐之”。亦即把尸体放在草垫或用树条捆扎而成的木床上，然后用乱草覆盖掩藏。《易·系辞下》称“古之葬者，厚衣之以薪，葬之中野”。所谓“厚衣之以薪”，也就是用树枝杂草掩埋的意思。考古发掘证明，1 万 8 千多年前旧石器时代晚期，处于母系氏族社会早期状态的山顶洞人已把自己居住的山洞的深处用作

公共墓室，在那里覆土掩埋死者的尸体，尸体上撒有红色的赤铁矿粉屑，并随葬石器工具和石珠、穿孔兽牙等装饰品，显然是活人生活的写照。随着生产工具的发展，到了新石器时代，人们已能够深掘土坑，把尸体埋在地下。这种能更好地保护尸体的、真正意义的土葬，逐渐成为最普遍的葬法。考古工作者从距今 7000 年到 5000 年母系氏族社会繁荣时期的黄河流域仰韶文化遗址中，发掘了 2000 多座墓葬，其中绝大多数是土坑葬。这些遗址都有与居住区相距不远的公共墓地，墓地中葬坑鳞次栉比，其布局也同当时人们居住的村落相似。有的葬坑底部和四壁经过了加工。除了单人葬之外，还有不少同性多人葬和一坑中男女老少混葬、母亲和子女合葬等现象。同一葬坑中的人不可能都在同时死去，当系迁移合葬，即先分别进行土葬，等肉体全部腐烂后又挖出尸骨作二次葬。许多公共墓地所有尸骨的头部都朝同一方向，可能是人们心目中死后鬼魂的去向。对夭折的幼儿往往贮以瓦罐，用盆、钵覆盖罐口，埋葬在住房附近，盆、钵中央留出小孔，以备灵魂出入。到了原始社会末期，土坑葬已遍及黄河长江流域、东南沿海以及东北一带广大地区。与父系氏族的社会形态相适应，出现了一男一女、一男二女合葬的现象，这种男女合葬墓多为男子直身仰葬而女子面向男子侧体屈身。还有一些墓葬除了成年男女之外，还葬有若干儿童，可能是包括一夫一妻及其夭折的子女在内的单个家庭。当时仍然严格遵守在本氏族公共墓地下葬的传统习俗，氏族公共墓地距居住区稍远，墓葬井然有序，尸骨头向一致，墓坑四壁平直，有的已经有了梯形或长方形的墓道。

《易·系辞下》还提到上古的墓葬“不封不树”，也就是葬地不起坟，也不种树以设标志。传说中的相当于原始社会后期的上古帝王陵墓，如河南淮阳县的太昊（伏羲）陵、陕西黄陵县的黄帝陵、湖南酃县的炎帝陵、山东曲阜市的少昊陵、河北高阳县的颛顼陵、山西临汾市的尧陵、湖南宁远县的舜陵，浙江绍兴市的禹陵等，虽然都有高大的封土堆，但葬地本来出自后人的附会，并不可信，陵墓中不可能真的葬有这些上古领袖人物的尸骨，“坟堆”也是后人陆续添土加高的，不能说明当时的葬俗。即便已经进入阶级社会的夏、商、西周和春秋前期，也仍然是“墓而不坟”、“不封不树”。如西汉末刘向所说：“殷汤无葬处（意为不知葬处），文、武（周文王、武王）、周公葬于毕（陕西咸阳东北），秦穆公葬于雍橐泉宫祈年馆下（今陕西凤翔县南）……皆无丘垄之处。”(2)东汉崔寔在他作的《政论》一书中也说“古者墓而不坟，文、武之兆，与平地齐”。在河南安阳市发掘的殷王室墓群，虽然墓穴规模巨大，最大的连同墓道面积超过 700 平方米，但墓与地平。在陕西凤翔县雍城发掘的春秋时秦公的墓葬群，有的大墓占地超过 500 平方米，也未见任何迹象表示葬时曾筑大坟。这样的大型墓葬如果当时有封土堆，即使风雨剥蚀，也不可能到今天连一点痕迹都没有留下。动用大量人力、物力经营的王公的大型墓葬如此，更不用说一般百姓的墓葬了。

在江苏南部和安徽东南部湖熟文化遗址中，曾发现过少数西周时期有封土堆的墓葬，但这些墓葬并无墓穴，而是在平地上铺一层石卵作底，然后置放尸体、随葬品，再堆上封土，封土也不夯实，实际上是改“厚衣之以薪”为“厚衣之以土”。这只是潮湿低洼地区在难以解决墓穴渗水问题的情况下采取的特殊葬法，同后世真正意义的土丘坟并不相同。

从文献记载来看，中原地区的土丘坟在春秋中期已经出现，并有了一定程度的流行。《礼记·檀弓上》说孔子去世后，有人从燕国赶来观摩葬礼。

孔子的弟子子夏对客人追述了孔子生前的一段话：“ 吾见封之若堂者矣，见若坊者矣，见若覆夏屋者矣，见若斧者矣。从若斧者焉，马鬣封之谓也。 ”也就是说孔子曾经见到过四种不同形状的土丘坟：坟头有的呈四方形高高隆起，就象堂基；有的狭长陡峭而上平，就象堤坝；有的宽广低矮，中间稍高，就象覆盖的门檐；有的薄削而长，就象斧刃。象斧刃的那种，俗名又叫马鬣封，因其形状与马颈上的鬣毛相似。孔子是主张把坟头修得象斧刃状的，可能同这种坟头最省工有关。孔子幼年丧父，不知葬在哪里，长大后多方访寻，才在防（今山东曲阜市东）找到了父亲的墓地，于是又迁来母亲的遗骨与父亲合葬。《檀弓上》提到孔子感叹地说：“ 古也墓而不坟，今丘也，东西南北之人也，不可以弗也。 ”孔子虽然崇尚古制，但考虑到自己是个四方奔走之人，为了便于上墓祭祀，不能不在墓地上立个标志，“ 于是封之，崇四尺 ”。这四尺高的坟头，大概就是马鬣封。孔子死后，葬地也起坟堆。《史记 · 孔子世家》记载 “ 弟子及鲁人往从冢而家者百有余室 ”，“ 鲁世世相传以岁时奉祀孔子冢 ”。土丘坟一经出现，在不太长的时间内迅速流行，由 “ 不封不树 ” 而变为 “ 又封又树 ”。而且坟头的高低大小，坟地树木的多少已成为表明死者身份的一种标志。《周礼 · 冢人》所谓“ 以爵等为丘封之度与其树数 ”，“ 尊者丘高而树多，卑者封下而树少 ”，说的是土丘坟已经普及的春秋晚期以至战国时期的情况。安徽淮南市蔡家岗发现的两座春秋晚期的蔡国墓葬，都有高大的封土堆。时代约略相同的河南固始县侯古堆的一座宋墓，坟堆高 7 米，直径 55 米，规模可观。现犹残存高大封土堆的战国墓葬数以百计，分布在全国许多地方。如在燕下都（今河北易县）的一个王公墓葬区，有大墓 13 座，最大的封土堆底部 35 米见方，高 11 米。河北平山发现的中山王墓封土东西宽 92 米，南北长 110 米，分为台阶式的三层，最高一层距地面 15 米，工程量是惊人的。当时的王公贵族 “ 丘垄必巨 ”(3)，“ 其高大若山，其树之若林 ”(4)，已形成风气，并且制度化。就是民间的一般墓葬，起坟植树也是普遍现象。“ 坟墓 ”、“ 丘墓 ” 连称，在战国文献中已屡见不鲜。

土丘坟的普及，究其原因，当与墓祭习俗的流行与统治阶级为显示威权而率先倡导有关。

礼学家认为古不墓祭，祭祀祖先的礼仪应该在宗庙中进行，到墓地去祭奠祖先在秦汉以后才逐渐形成风气。其实不然，墓祭之事出现很早。《史记 · 周本纪》记武王东观兵孟津（今河南孟津县东北），准备伐纣，出发前曾去文王墓地祭祀。春秋战国时墓祭的现象已相当普遍，因为无论是怀念祖先而贡献祭品，还是为得到祖先鬼魂的保佑而有所祈祷，在一般人心目中，直接到祖先葬身之处祭告，似乎更能被祖先所接受。南宋理学家张栻说：“ 周盛时固亦有祭于其墓者，虽非制礼之本经，而出于人情之所不忍，而其义理不至于甚害，则先王亦从而许之。 ”(5)《礼记 · 曾子问》曾提及孔子主张可以“ 望墓而为坛，以时祭 ”。如果墓地不封不树，年远世久，就会难以确认，因而需要堆土成坟作为标志。孔子为父母合葬，又在墓上培土封之，就是出于这种考虑。《孟子 · 离娄下》讲到有齐人每向祭墓者乞求酒食。“ 卒之东郭墦（fán，墓地）间，之祭者，乞其余；不足，又顾而之他 ”。可见当时墓祭已是民间习俗，而土丘坟也正随着墓祭的流行而得到普及。

另外，春秋战国之际社会激烈动荡，以各国国君为首的统治者们生前穷奢极欲，他们幻想死后到了另一个世界，不仅可以照旧享受原先享受的一切，而且仍能向世人显示自己的赫赫威权，高大的封土堆正象征着统治权，比“ 墓

而不坟”更符合他们的心意，因此它一旦出现，即群相仿效。而通过坟丘的高低大小和不同的形状来区分死者的身份，比埋在地下的其它用以区别身份的东西更能使后人有所感觉，这也正体现了森严的封建秩序，由国家予以规定，有利于巩固封建统治。《吕氏春秋·孟冬记》就记载了当时专门有官员“营丘垄之小大、高卑、薄厚之度，贵贱之等级”。王公贵族的倡导和封建国家用政令来推行，也大大加快了土丘坟的普及速度。

秦汉以后，几乎可以说是无墓不坟了。在整个封建社会，坟墓等级分明，官爵越高，墓地越大，坟头越高。郑玄提到“汉律曰列侯坟高四丈，关内侯以下至庶人各有差”。(6)后世制度更为严密，唐、宋、元、明、清五朝的典章对不同品官和庶人墓地的大小都有具体的规定：

	唐	宋	元	明	清
公侯				100 方步	
一品	90 方步	90 方步	90 方步	90 方步	90 方步
二品	80 方步	80 方步	80 方步	80 方步	80 方步
三品	70 方步	70 方步	70 方步	70 方步	70 方步
四品	60 方步	60 方步	60 方步	60 方步	60 方步
五品	50 方步	50 方步	50 方步	50 方步	50 方步
六品	20 方步	40 方步	40 方步	40 方步	40 方步
七品以下	20 方步	20 方步	20 方步	30 方步	20 方步
庶人	20 方步	18 方步	9 方步	30 方步	9 方步

坟高也尊卑有别：

	唐	宋	元	明	清
公侯				20 尺	
一品	18 尺	18 尺		18 尺	16 尺
二品	16 尺	16 尺		16 尺	14 尺
三品	14 尺	14 尺		14 尺	12 尺
四品	12 尺	12 尺		12 尺	10 尺
五品	9 尺	10 尺		10 尺	8 尺
六品	7 尺	8 尺		8 尺	6 尺
七品以下	7 尺	8 尺		6 尺	6 尺
庶人	7 尺	6 尺		6 尺	4 尺

帝王的坟墓规模最为宏大，称为“陵”或“山陵”。这一方面固然因为它占地之广、封土之高如同山陵，另一方面也有以崇高的山陵比喻至高无上的帝王的意思。最早称陵的是战国初赵肃侯的寿陵，秦自惠文王起，诸王葬地都取名某陵。秦始皇陵在今陕西临潼，原名“丽山”或“郦山”，前后修建了 40 年，曾征发 70 多万人从事这一浩大的工程。三国时残存的封土堆高达 120 多米，底部周长 2167 米有余，经历了二千多年的风雨沧桑；现代实测陵高 64.9 米，底边长 485 米至 515 米，有人测算建陵时堆土约 1180 多万立方米。西汉的帝陵据《汉旧仪》记载，“坟高十二丈，武帝陵高二十丈”，

现代实测，高祖长陵（在今陕西咸阳市窑店）底部东西 162 米，南北 132.3 米，高 31.94 米；吕后陵（在长陵东）底部东西 153.9 米，南北 135 米，高 31.84 米；文帝霸陵（在今陕西西安市东郊）凿山为墓，未起坟堆；景帝阳陵（在今咸阳市张家湾）底部东西 166.5 米，南北 155.4 米，高 31.64 米；武帝茂陵（在今陕西兴平县南）底部边长 231—234 米，高 46.5 米。昭帝以后诸陵大致底部边长也都在 150 米以上，高 30 米上下。这种不惜大量耗费人力财力，为帝王修筑宏伟陵墓，以体现封建皇权威严的做法，被历代封建王朝所沿袭，只是元代皇帝死后深埋，然后纵使万马奔腾，消灭地面上的一切痕迹，使确切葬处成为永久的秘密，这是遵照蒙古习俗，当系例外。此外，唐代多因山为陵，不另起大型的坟堆，高大的封土堆原本是山的象征，反过来直接把山当作帝陵的封土，其用意并无不同。

土丘坟的形状从战国时起即以方形为贵。自秦始皇陵直至宋代的帝陵，多是在地宫（墓室）之上划出一正方形或长方形的基址，然后层层夯筑黄土，下大上小，直到一定的高度，封土堆的顶端仍呈正方形或长方形的平面。整个坟丘象是一个被截去顶部的方锥体，又象一个倒着置放的斗，考古学者称之为覆斗形。许多帝王在世时即为自己预修坟墓，为了吉利，讳称为“ 方中 ”、“ 方上 ”，就同坟丘呈方形有关。方形坟丘是最高的规格，除了帝王之外，只有极个别帝王的近亲及没有同帝王合葬的后妃可以采用。一般的贵族、官员乃至平民百姓的坟丘是圆锥形或半圆形的，但高大的方形坟丘修筑困难，更不能长期保持原状，在南方多雨地区尤其如此。所以五代时南方一些偏霸小国统治者的陵墓，封土已作半圆形，如南唐李昇的永陵、李璟的顺陵（均在今江苏省南京市牛头山），前蜀王建的永陵（在今四川省成都市区）等。从明代开始，帝陵的封土正式变方为圆，称之为宝顶，又称独龙阜，其上满栽树木，以求郁郁葱葱、佳气笼罩的神秘感。这是因为明代的开国皇帝朱元璋葬在南京，其孝陵采取圆形宝顶的形式，当受长江流域无方坟习俗的影响，而其后北京昌平县的明十三陵又都以孝陵为蓝本。清代帝陵（分布在辽宁沈阳市，河北遵化县、易县三地）则又模仿明陵。所不同的是，明陵的宝顶多为圆形，而清陵多为长圆形。

帝王陵墓之外的一般坟丘，从战国秦汉以来，基本上都是圆锥形或半圆形。汉代卫青墓封土象大青山、霍去病墓封土象祁连山，只为专门纪念他们显赫的战功，是一种特例。后世或有在半圆形的土丘外再砌一层砖或涂上一层三合土的，但也不多见。

二、族坟墓制度和家族墓地

在原始社会，氏族公社所有成员生前居住在同一村落，死后埋葬在同一墓地。这种公共墓地制度进入阶级社会后有了新的发展。到了西周春秋时期，与实行严密的宗法制度的社会形态相适应，死者按宗法关系，在由国家政权指定的公共墓地中同族而葬，典籍中称之为族坟墓。《周礼》中规定大司徒的职责有“ 以本俗六，安万民 ”，所谓的本俗就包括“ 族坟墓 ”这一项。郑玄指出，这是因为“ 同宗者生相近，死相迫 ”。族坟墓又分为公墓和邦墓两类。《周礼》说冢人“ 掌公墓之地，辨其兆域而为之图，先王之葬居中，以昭穆为左右。凡诸侯居左右以前，卿大夫、士居后，各以其族 ”。而墓大夫则“ 掌凡邦墓之地域为之图，令国民族葬而掌其禁令，正其位，掌其度数。 ”

也就是说，公墓是国君和王室贵族及其子孙的墓地，规划严整，早就画成图样，按照宗法关系区分尊卑次序，排定墓地，中间是历代国君的墓，以最早葬入的先王为准，把以下各代的国君依一昭一穆、左昭右穆的次序轮流排列，依次葬入。在国君墓位的左右，则是其他大小贵族的墓位，身份高的居前，身份低的居后。由于这些贵族同出一系，只是以与国君血缘关系的亲疏而层层区分大小宗，从而具有不同等级的身份，所以实际上如郑玄注所言，是“ 子孙各就其所出王，以尊卑处其前后 ”。这种事先固定墓次的公墓制度，正反映了统治集团成员在世时的宗法关系。邦墓是“ 凡邦中之墓地，万民所葬地 ”，普通平民葬入其中，也由专门官员掌管，划分地域，分族同葬，葬次也昭穆有序（正其位），而且依生前的地位而规格不同（掌其度数）。

典籍中描述的典型的族坟墓制度在战国时期仍然存在，但随着封建王权的膨胀，原先的公墓实际已成为王陵区，只埋葬王及其配偶和少数关系最亲近的王室血亲，一般的贵族封君、各级官僚则同平民一起葬于邦墓。这种相当于公墓的王陵区显示了地域不断扩大的趋势，如秦以今西安以东，灞河以西的芷阳之地为王陵区，秦始皇又为自己在骊山建陵，整个王陵区自西至东，绵延达 20 多公里。范围如此之广，反映了最高统治者贪欲的扩大。各处发掘的相当于邦墓的战国墓地，墓序排列有一定的次序，显然依照宗法规范，而且往往有身份差别很大的人交错而葬的现象，这说明世卿世禄制度已经破坏，血统亲近的宗亲生前可能地位不同，贫富悬殊，但死后仍由宗法关系维系而族葬一处。

族坟墓制度是与“ 溥天之下，莫非王土 ”的土地国有制紧密联系着的，墓地由国家划分，由国家派遣官员管理，不同宗族、不同身份的人死后按各自应有的规格葬入划定的地域。墓地中划分给各宗族的地域并不归该宗族所有，所谓“ 其地属于公而非私有之也 ”。(7)战国时各国变法的结果使土地私有逐渐合法化。但墓地由于并非生产资料，而是血亲关系的一种重要体现物，直到西汉时才被分割为私有财产，而且可以自由买卖。《汉书 · 李广传》记载武帝时丞相李蔡被赐给阳陵附近的冢地二十亩，李蔡盗取三顷，并且出卖，得钱 40 余万，因而获罪自杀。清道光年间在四川巴县发现了一块汉宣帝时的刻石，镌有“ 地节二年（前 68 年）正月，巴川民杨量买山，值钱千百，作业示子孙，永保其毋替 ”27 字。买山就是买墓地，这块刻石说明当时买卖墓地已是民间的普遍行为。

这时墓地既然成为私有财产并可买卖，原先由国家规划并掌管的邦墓也就完全解体。不同的家族，可以依照各自的地位、财力，选择不同的墓地，分散各处，而同一大片墓区内也可包括若干不同家庭各自购置的墓地。整个墓区的墓穴不象以前的邦墓那样排列整齐，但可分辨出若干属于不同家族的墓群，每一墓群的墓穴通常仍有一定昭穆次序，不过这都由各个家族自行安排，不再受官府的干预。帝王陵区由于面积扩大，居民点和民间墓地杂处其间。汉初又有异姓功臣陪葬帝陵的制度，这些异姓功臣只是单独埋入，并非“ 各以其族 ”。凡此也都与原先的公墓大相径庭。族坟墓制度至此已基本崩坏。

汉代以后，族坟墓制度虽然成为历史的遗迹，但其影响仍长期存在。这种影响体现在两个方面。第一，在宗族势力强大的地区，人们生前聚族而居，死后也都葬在属于本宗族所有的墓地里。一些强宗豪族墓地广大，往往可以在几百年中绵延不断地葬入本族成员，经历好几个朝代。墓地中按血缘关系

的亲疏和生前的地位安排墓穴。这种大家族墓地中最著名的是山东曲阜孔氏的墓地孔林，占地达三千多亩，在两千多年的时间中，葬入数不清的孔氏族人（孔子墓也在其中）。当然，这一大片家族墓地得以长期维持，不被分散、转卖，与孔氏家族在封建社会中的特殊地位有关。从民间的一般情况而言，由于家族共有墓地面积有限，而族中人口不断繁衍，到后来，由各房各支乃至各个家庭另行自择墓地成为必然趋势，甚至有同一家庭的成员也不葬在同一墓地的情况。宋代的理学家每每感慨于世道不古，人心大坏，他们把两周时的宗法制度理想化，认为“ 管摄天下人心，收宗族、厚风俗，使人不忘本 ”，应该恢复上古的宗法组织；(8)与此同时，也大力抨击在墓葬方面冢墓丛杂，昭穆淆乱，别建兆域，自离其祖，散无统纪，不复省视等现象，而提倡参酌《周礼》的记载和当代的实际情况，重新制定易于推广的族葬制度。其中赵昺的《族葬图说》主张根据五世而迁的原则，每一家族以买下墓地首次葬入者为始祖，葬于墓地中央，第二世葬于始祖墓的左前方，第三世葬于始祖墓的右前方，第四世葬于第二世的前方，第五世葬于第三世的前方。每一世不分嫡庶贵贱，一律以出生先后为序安排穴位，出生愈前的距始祖墓愈近。左昭右穆，但分世数，不分尊卑。夫妻同墓，未成年死去的男女之殇则按世次分列始祖之墓的背面。五世以后，另觅墓地。这种族葬方法以五世为限，在明清时被一些讲求古礼的士大夫称为“ 平实精密，足以补《周官》之未备 ”，(9)“ 序昭穆，收族属，有宗法之遗意焉 ”。(10)在封建社会后期，与深深渗透于农村社会的祠堂族权相辅相成，许多家族都有本家族的墓地，虽然其规模有大有小，葬入的世代有多有少，保存的时间有长有短，但它们都按照一定的方式安排家族成员的墓穴。可以这样说，尽管有不断分散的趋势，尽管出现了各个家庭自行择葬的现象，但就普遍意义而言，同一家族的许多成员葬于同一墓地的情况始终存在。

对每一个社会成员来说，家族墓地具有神圣的意义。在中国，依恋祖宗坟墓，被认为是人伦大端，死后不准葬入祖坟，则是对有罪子孙的严厉惩罚。一个人即使离乡背井，也求有朝一日叶落归根，能老死家乡，葬入家族墓地。如果客死他乡，一般来说，其家属要千方百计把灵柩运回故乡。历代官私文献表彰过许多历尽艰难从远方觅得父祖遗骨归葬的孝子，而帮助他人归葬则被看作是一种义举。

在族坟墓制度下，人们不能选择墓地，所以有“ 古者葬不择地 ”之说。后世虽然仍多族葬，但与上古的族坟墓有所不同，在土地私有的前提下，葬地可由各个家族或家庭自行选定。成书于战国晚期的《孝经》已经提到“ 卜其宅兆而安厝（cuò）之”，意谓应先停柩待葬，卜问一下葬地是否合适。早先选择墓地，无非是为了更长久地保护尸体，尽可能地避免水灌虫食之灾。西汉中期以后，阴阳五行学说写民间巫术合流，鼓吹葬地是否合适，对子孙将来的吉凶祸福能起极重要的作用，并以这种理论为依据，形成了一套相地之术。这种相地术叫作堪舆之学，《汉书 · 艺文志》著录有《堪舆金匮》、《宫宅地形》等书，就是这方面的著作。东汉张衡写过一篇《冢赋》，描述墓地上下冈垅的形势，显然也正是在宣扬堪舆之说。据说东晋的郭璞曾得到异人传授的青囊中书九卷，精于此术，著有《葬书》传世。另外还有托名汉代（一说黄帝时代）术士青乌子所作的《青乌先生葬经》等。所以后世又称选择葬地的术数为青囊术或青乌术，民间一般叫做看风水。堪舆家认为风水有好坏之分，如果择地得宜，葬处山川形势俱佳，能藏风得水，则子孙平安

发达；反之，子孙将遭受祸殃。到后来，看风水又杂糅进所谓日之刚柔、月之奇偶等种种其他迷信观念，更增添了神秘性。在堪舆学中，确有一些符合自然规律的内容，这是人们对自然界长期观察、研究的科学总结，但是其中更有大量的迷信说法，例如把自然界的山川形势、土壤质地等同社会政治的盛衰、家世兴败联系起来，并以因果关系来解释，这就使得堪舆之学成了一种复杂、神秘而又能够蛊惑人心的学说。在这种学说的影响下，有的人家为了找到一块大吉大利的葬地，托故停柩，经年不葬；有的人家因为觅得的葬地据说有利于某房而不利于某房，因而兄弟争执，无法下葬；有的人家在既葬之后，又把棺木起出，再三迁葬。当然，贫者不能择地，富者择之太苛。能花费大量时间、金钱觅求所谓吉地作为墓地的，一般都是富贵之家。这种风水之说虽然被一些崇尚正学的士大夫深恶痛绝，斥之为左道陋俗，但长期以来一直盛行于社会，许多家族、家庭在选择墓地时都受其影响。

三、墓室和墓地建筑

墓穴也称墓圹，有竖穴、横穴之分。竖穴是从地面一直往下挖掘而成的土坑，横穴是先掘到地下一定深度，再横向掏挖而成的洞室。不管是竖穴、横穴，如果在垫土起坟后，使安放棺木和随葬品的墓穴仍能保持一个空间，就形成了墓室。墓室是坟墓的地下部分，就结构而言，除土室外，还有砖室、石室、木椁室等，其形制和规模则随时代和墓主身份的差异而有所不同。

早期的墓室除少数帝王显贵或用木石外，一般都是土室。大约从战国晚期起，出现了用大块空心砖砌筑的墓室，这种空心砖墓在西汉颇为流行。东汉和魏晋南北朝时期用小型砖砌筑的券顶砖室墓最为常见。三国时乌程（今浙江湖州市）人吴逵家中父母兄嫂等 13 口人在灾荒之年饿病而死，他和妻子九死一生侥幸存活，而家徒四壁，已成赤贫。吴逵夫妻白天给人当雇工，晚上伐木烧砖，经过一年的辛苦，终于修筑了多座砖室墓，埋葬了全部亲属。(11)这说明即使是贫家小户，也要千方百计烧砖造墓。砖室墓直到近代，仍被广泛采用。石室墓在东汉魏晋南北朝有一定程度的流行，历代帝王陵墓基本上也都是石室结构。木椁室墓则多见于战国至西汉前期。一般小型墓葬的墓室往往只能容纳一两口棺木（西汉中叶以后夫妇合葬已成为普遍的习俗，常见同一墓室先后葬入夫妇两棺的现象），而大型墓葬墓室则高大宏敞，或分为数室，装饰种种彩绘壁画、石刻浮雕。

不同时代的墓室虽然各有特点，但有一点是相同的，那就是无不有意模仿现实生活中的宫室房屋。据《仪礼》所述，先秦家室主要建筑的基本形式是坐北朝南，分成前后两部分，前部中央为堂，是日常起居、接待宾客、举行吉凶之礼的地方，堂前的空地为廷，堂东西两壁为序，序外各有一个进深与堂相同的狭长空间，又前后隔开，前为厢，后为夹。后世东西厢与堂脱离，向前突出，面积扩大，隔廷相对，称为厢房。后部中央为室，室左右为房。室和房都是住人的地方，虽然由于时代、地域的不同和贫富有别，居室形式会有相应的变化，丰俭大小更是大不一样，但前堂后室的总格局，大致相沿不改。即便是帝王诸侯的宫殿也分为前朝后寝。朝为人君接见臣下处理政务的区域，寝为人君及其后妃家属的生活区域，仍然是前堂后室的扩大。墓室的情况也是如此，许多墓室明显分为前后两半，前半相当于“堂”，用来陈放供桌和一些随葬品，后半相当于“室”，用来置放棺木。一些大型墓葬的

墓室分室更多，也仍与传统的居室制度相应，如河北满城发现的西汉中山靖王刘胜墓，其墓室分为中室，后室和两个耳室，后室由回廊回绕。（图 1）可以看出，后室为“室”，中室为“堂”，而两个耳室则相当于左右“厢”。又如北京昌平明神宗定陵的墓室由 5 个高大的拱券石室组成，分别为前殿、中殿、后殿和东配殿、西配殿，前后进深达 87 米，堪称地下宫殿。后殿相当于“室”，两个配殿（配殿本来准备用来安放两个皇后的棺木，后因故未用，帝后的棺木都集中在后殿）相当于“房”或“厢”，中殿安放供桌，正是“堂”，而前殿则是“廷”的象征。

图 1　刘胜墓墓室复原图

（采自《中国大百科全书·考古卷》）

墓室是墓地的地下建筑，而在一些规模较大的家庭墓地和独立的大型墓葬所在地，地面上还有附属建筑。主要的墓地建筑有如下几种：

1.寝

最早出现的墓地建筑是用来供墓主的灵魂起居止息的。人们相信死者的遗体虽然埋入地下，但灵魂不灭，而且可以自由出入，所以需要在墓地上建一小屋供其使用。这种习俗大约起于原始社会后期。进入阶级社会后，这种用来供奉死者灵魂的墓地建筑称作寝，王侯贵族的墓葬普遍使用。安阳殷墟王陵都有寝的痕迹，其位置往往正座落在墓室之上，面积也同墓室大体相等。平山战国中山王墓封土堆上也有建筑物的遗迹，墓中出土的《兆域图》标明这些墓上建筑为“王堂”、“王后堂”、“哀后堂”、“夫人堂”等，其性质也当是寝。秦汉时帝陵的寝不建在封土堆上，而是设于墓侧。汉代礼制规定，帝陵的寝中要陈设墓主生前使用过的座位、床、几、匣匮、被枕、衣冠以及种种日常生活用品。一切如同墓主仍然活着那样，由宫女进行侍奉，每天按一定时刻铺设和整理被枕，准备洗漱用水、梳沐用具，一天之内进奉四次食品。每月还要把寝中的衣冠取出，由车骑前导护送，隆重地到接受祭祀的庙中出游一次。一些富豪之家的墓地也起大寝，甚至建有“台榭连阁、集观增楼”，(12)目的也在于供墓主的灵魂继续享受生前的生活，但这种排场很难长久维持。

2.祠堂

从西汉中期开始，墓地上又出现了祠堂。祠堂又称享堂，是用来祭祀死者的，其作用与供死者灵魂日常起居的寝不同。祠堂内设有祭台，上置神座，但只在特定的祭祀之日用馨香降神的方法招致死者的灵魂享受供品。东汉时随着墓祭习俗的形成，墓前建祠堂的现象相当普遍。一些强宗大族把墓祭当作团结族众的一种手段，十分重视本族墓地的祠堂建筑。祠堂中除了祭祀的场所外，还有供上墓族人休息和祭后宴饮的地方，往往建成有几进房屋的大院落。有些用石料建造的东汉墓前祠堂曾存在好几百年甚至更长的时间。《水经注·济水》记载北魏时济州金乡县（今属山东）汉司隶校尉鲁恭冢前的石祠完好无损，四壁青石，布满人物故事浮雕，又有八尺长的石床，当是祭台。山东肥城孝堂山的郭氏石祠，山东济宁紫云山的武氏石祠至今犹存。后世祠堂大多不建于墓地，但富家大族除正式的祠堂外，在墓地仍建小屋以备上墓时祭祀之用。至于在一座座单个的墓前布置石供桌，更是随处可见。

3.墓阙

阙本是一种高台建筑，最初用于登高楼观，矗立在宫殿、祠庙之前，往往同时建造两座，左右相对。墓前建阙，大约也始于西汉中期。至东汉时，墓阙多用石块垒砌而成，由基座、阙身和有檐阙顶组成。一般在正阙之旁又有子阙连为一体。墓阙形制较小，也无梯级可登，只起供墓主灵魂登临远望的象征性作用。有的墓阙刻有记载墓主生平的铭文和装饰花纹。后世墓阙之制基本废弃，几乎不再出现，但帝王陵墓前或建高台，多少犹存墓阙遗意。

4.墓碑

《说文》对碑字下的定义是“竖石也”。碑可以立在庭院中测量日影长短，用作计时工具，也可立在门外用作拴牲口的桩子。先秦古书提到的碑，都是指这一类长条型的竖石。当时下葬，也在墓穴四角或两边树碑，碑的上端凿有圆孔，叫做穿，以穿为支点并控制平衡，用绳索慢慢地悬棺而下。这种用来下棺的碑有木制的，也有石制的。棺木放入墓穴后，碑也随之埋入墓中。从西汉末年开始，有人把石制的碑立在墓前，既不埋于墓中，也不在下葬后撤除，而且在石碑上刻下墓主的官爵姓名，这就成了墓碑。早期的墓碑上部仍有穿，顶端或作方尖形，称圭首，或作圆弧形，刻上云气图案，称晕首。东汉时墓前立碑蔚成风气，许多墓碑除刻有墓主官爵姓名外，还刻上介绍墓主家世生平事迹并加以颂扬的长篇文字，碑阴则详列立碑人的姓名。晋代由于墓碑“既私褒美、兴长虚伪、伤财害人”，(13)一度曾予禁止。唐宋时准许一定级别的官员墓前立碑。碑首称碑额，刻有螭（chī，无角的龙）、虎、龙、雀等图样，碑身下还有碑座，称为趺。当时规定五品以上墓碑为螭首龟趺，高度不得超过九尺，七品以上墓碑为圭首方趺，高四尺。明清时更把墓碑的形制作为体现墓主身份的标志，规定更为细致：一品为螭首龟趺，二品为麒麟首龟趺，三品为天禄、辟邪（传说中的两种神兽）首龟趺，四至七品为圆首方趺，圆首的碑又称碣。碑身、碑首的高度、宽度以及趺座的高度也都有等差，最高等级的墓碑通高达一丈六尺。原则上庶人墓前不许立碑碣，但这种禁令并未严格执行，所以一般人死后墓前大多立有石碑，只是体小制陋，又无趺座而已。

帝王贵族和一些高级官僚墓前辟有竖向的通道，称为神道。如在神道上立碑，就叫神道碑。后世记述墓主家世和生平事迹并加颂扬的文字多刻在神道碑上，立在墓前的碑碣一般只刻官爵、姓氏、名讳。《清通礼》规定：品官墓碑书“某官某公之墓，妇人则书某封某氏。”八九品以下及庶士碑文曰“某官某之墓，无官则书庶士某之墓，妇称某封氏，无封则称某氏。”

5.石雕群

在墓前神道两侧排列石雕人像、动物像、传说中的神兽像等，也是用来显示身份的。“所以表饰故垄，如生前之仪卫耳”。(14)这种墓前石雕群最早出现于西汉。汉武帝时名将霍去病墓前石雕至今尚存，除一般的动物像外，还有力士抱熊、马踏匈奴等造型，这同当时把他的坟丘筑成祁连山的形状一样，有纪功表彰的意义。东汉时贵族官僚墓前排列的石兽，不仅有大小多少的不同，而且种类也有差别。墓前石人，原本是用作墓主的警卫。二世纪中叶，乐安太守麃（piǎo）季长墓前两个石人的胸前分别镌有“汉故乐安太守麃君亭长”和“府门之卒”字样。东汉时，太守一级官员的衙署正门由亭长

和门卒护卫。这种石人，后来有个专名，叫做“翁仲”，(15)象征墓主生前的侍从。种种石兽，则叫做“石像生”，体现着墓主高贵的地位。唐代的制度是：三品以上官员墓前可置石人、石羊、石虎各 2 件，成对排列；四、五品官员只能置石人、石羊各 2 件，六品以下不得置。宋代三品以上可置石人、石羊、石虎、石望柱各 2 件，四、五品可置石羊、石虎、石望柱各 2 件。明清两代规定：二品以上置石人、石马、石羊、石虎、石望柱各 2 件；三品置石虎，石羊、石马、石望柱各 2 件；四品置石虎、石马、石望柱各 2 件；五品置石羊、石马、石望柱各 2 件。至于帝王陵墓神道两则排列石雕群，名目繁多，宏伟精美，是臣下无法比拟的。如唐高宗和武则天合葬的乾陵（在今陕西乾县北）除望柱 1 对外，还有飞马 1 对、朱雀 1 对、立马 5 对（原都有牵马人）、武士 10 对、狮子 1 对、又有少数民族首领石像 61 尊。明成祖长陵（在今北京市昌平）的神道长达 800 多米，两旁列有狮子、獬豸（xiè zhì，传说中的一种独角兽）、骆驼、象、麒麟、马各 4 件，二立二蹲，两两相对，又有武将、文臣、勋臣各 2 对，共 32 件。

石望柱是由用作坟墓的标志的墓柱演变而来的，最初有两重作用，一是便于墓主后人寻找，二是便于墓主灵魂出游归来认明止息之所。华表也是一种起标志作用的柱状建筑，上端镶有横板，原多木制，后改石制。唐宋以后，矗立在墓前的石望柱、石华表往往刻有装饰花纹，与石人、石兽等组合在一起，具有表示等级、炫耀身份的意义。

四、葬具和随葬物品

葬具是盛放死者遗体的用具，土葬所用称为棺。据说最早的棺是瓦制的，亦即陶器，商代以后才用木棺。《礼记·檀弓上》和《丧大记》所载周代制度规定：天子之棺 4 重、诸公 3 重、诸侯再重、大夫 1 重、士不重。就是说天子所用除贴身的内棺外，外面还套着 4 重外棺，总共 5 层。每一层棺都有特定的名称，最外一层叫大棺、第 2 层叫属，这两层棺用梓木制作，又统称梓棺或梓宫，第 3 层叫柂（yí）或椑（bì），用椴木制作，第 4、5 层为水牛皮和犀牛皮制成的革棺（也有可能革棺只算一层，另有最内一层里棺）。诸公以下由内至外递减，到士这一阶层，就只有一层大棺，不得用套棺了。不仅如此，棺木大小厚薄、内外装饰的用料花样，也都有严格的等级：“君（此指诸侯）大棺八寸，属六寸，椑四寸。上大夫大棺八寸，属六寸。下大夫大棺六寸，属四寸，士棺六寸。”“君盖用漆，三衽（连接棺盖和棺身的木榫）三束（用皮条或帛捆束）。大夫盖用漆，二衽二束。士盖不用漆，二衽二束。”贴尸之棺内壁装饰，君用红、绿二色丝绸，以金钉、象牙钉固定，大夫用黑、绿二色丝绸，以牛骨钉固定，士只用黑色丝绸，以牛骨钉固定。棺外油漆的颜色和花纹图样也各不相同。

套棺是一层一层紧套在一起的，如果在棺或套棺之外隔较大的空隙再加一层，就叫做椁。《礼记·丧大记》称：“棺椁之间君容柷（zhù，状如漆桶的打击乐器，方二尺四寸），大夫容壶，士容甒（wǔ，一种酒器）。”又说“君松椁，大夫柏椁，士杂木椁。”棺椁之间的空隙可用来置放随葬品。

《荀子·礼论》有“天子棺椁七重、诸侯五重、大夫三重、士再重”的说法，参照《檀弓》、《丧大记》的记载，天子当是五棺二椁，诸侯为四棺一椁或三棺二椁，大夫为二棺一椁，士为一棺一椁。考古发掘证明，这种可

以称之为周制的棺椁制度，战国时期在一定程度上仍在实行。

战国秦汉大型墓葬所用木椁，具有象征地上建筑的性质，不仅规模巨大，而且同墓室一样，可以称之为椁室，其形状往往象一口方井，所以文献上又称井椁。椁室内用板壁分割成若干块，分别为棺箱、头箱、边箱、足箱等，棺木放在棺箱内，其余部分填满随葬品。在湖北随县擂鼓墩发现的战国时期的曾侯乙墓，椁室高 3.1—3.5 米，由 171 根长条方木组成，所用木料多达 380 立方米。汉代制度规定，在皇帝、诸侯王墓中椁室四周要用黄心的柏木块或柏木条垒迭互嵌，木头内向，紧密围筑，称为黄肠题凑。北京大葆台发现的汉武帝之子燕王刘旦的墓葬，黄肠题凑所用柏木多达 1.5 万根。

汉代以后椁室制度不行于世，也不再有套棺外棺与椁的区别，一般都把套棺的外棺称为椁。唐宋规定不得以石为棺椁，棺椁不得雕缕彩画。明代规定“品官棺用油杉朱漆，椁用土杉”，庶人“棺用坚木，油杉为上，柏次之，土杉、松又次之。用黑漆、金漆，不得用朱红”。(17)

早在原始社会的墓葬中，就有随葬物品的发现。最初的随葬物品都是死者生前使用过的武器、工具以及少量陶制生活用品和简陋的装饰品。进入阶级社会后，统治集团的上层成员生前凭仗权力巧取豪夺，过着奢侈的生活，并幻想死后到了另一个世界仍能享受富贵，往往用一些能显示身份地位的专用品及大量的生活资料和珍奇玩好之物随葬，其后人也以此为荣，所谓“愈侈其葬，则心非为乎死者虑也，生者以相矜尚也”，(18)从而形成了厚葬的风气。商周时期，青铜制作的礼器是贵族的专有物，那时的贵族墓葬就都以青铜礼器随葬，而且品种、数量的多寡，形制的大小都与死者的身份密切相关。在安阳殷墟发掘的商王武丁的配偶妇好的墓中，青铜礼器达 210 件。随县擂鼓墩曾侯乙墓中有 65 件成套的编钟，加上其他青铜器，全部青铜随葬品的重量几乎有 10 吨之多。当然，随葬的不仅是青铜器，还有许多别的物品。文献记载，当时王公大人“棺椁必重，葬埋必厚，衣衾必多，文绣必繁，丘垄必巨……诸侯死者，虚车（库）府，然后金玉珠玑比乎身，纶组节约（谓以絮绵丝带结束装裹），车马藏乎圹。又必多为屋幕、鼎鼓几梴（筵）壶滥（jiàn 铜制浴盆）、戈剑羽旄齿革，寝而埋之”，(19)“国弥大，家弥富，葬弥厚。含珠鳞施，夫玩好货宝钟鼎壶滥舆马衣被戈剑不可胜数，诸养生之具无不从者”。(20)事实也正是如此。如妇好墓出土的各种玉器就有 750 多件，平山战国中山王墓及其近旁一王室成员墓共有各种随葬物品 19000 多件，其中包括相当数量的艺术珍品。西晋时被盗掘的春秋齐桓公墓中，有“水银池，金蚕数十箔，珠襦玉匣，缯彩不可胜数”，(21)齐景公及管仲墓中也是“珍宝巨万”。(22)大型墓葬还普遍使用车马随葬，平山战国中山王墓即有 12 匹马、4 辆车，还有 5 条船。山东淄博市临淄故城河崖头的一座春秋石椁墓，周围有■字形殉马坑，全部殉马总数不下 500 匹。为了死后仍有人执役服侍，杀人殉葬也是常有的事。殷墟侯家庄商王大墓中发现了 164 具殉葬者的尸骨，妇好墓有 16 人殉葬，擂鼓墩曾侯乙墓有 21 个青年女子殉葬。史书记载，春秋时秦穆公死，用被国人称为三良的子车氏之子奄息、仲行、鍼虎等 177 人殉葬。(23)战国时“天子杀殉，众者数百，寡者数十；将军大夫杀殉，众者数十，寡者数人”。(24)秦汉时厚葬仍是统治集团的时尚，帝王贵族死后，随葬物品务多务精。秦始皇陵“宫观百官、奇器珍怪，徙藏满之。令匠作机弩矢，有所穿近者辄射之。以水银为百川江河大海，机相灌输，上具天文，下具地理。以人鱼膏为烛，度不灭者久之”。(25)汉代制度规定，

天子即位一年，就以天下贡赋的三分之一“充山陵”，“武帝享年久长，比崩而茂陵不复容物”，后虽经赤眉军发掘，到晋代“犹有朽帛委积，珠玉未尽”。(26)即使是史称俭约、又在遗诏中明令不许厚葬的汉文帝，其霸陵在晋代被盗，也“多获珍宝”。(27)河北满城汉中山靖王刘胜及其妻窦绾的墓中，出土了包括两件金缕玉衣在内的4200多件随葬品。长沙马王堆一号汉墓的墓主是一个封邑仅700户的列侯的夫人，随葬品也数以千计。影响所及，一般人家也不惜“靡财单（殚）币，腐之地下”。(28)

厚葬浪费大量的社会财富，无益于死者，有损于生者，而且多藏致盗，厚葬之墓在易世以后很少能逃脱被盗掘的命运，在有识之士的眼中，厚葬之风的不合理性是显而易见的。因此，从先秦到两汉，许多思想家都予以抨击，这在孔子的言论以及《墨子》、《孟子》、《荀子》、《吕氏春秋》、《盐铁论》、《论衡》、《潜夫论》、《政论》等著作中都有不同程度的反映。不少人力倡薄葬，并且身体力行。如东汉卢植临死“敕其子俭葬于土穴，不用棺椁，附体单帛而已”。(29)诸葛亮也立下遗嘱，“冢足容棺，敛以时服，不须器物”。(30)汉武帝时的杨王孙为了力矫时弊，遗命裸葬，一时被认为是惊世骇俗之举，而《汉书》专为立传，有意表扬。后来连最高统治者也意识到听凭厚葬之风蔓延，不利于社会稳定。东汉初年，光武帝下诏说：“世以厚葬为德，薄葬为鄙，至于富者奢僭，贫者单（殚）财，法令不能禁，礼义不能止，仓卒乃知其咎。其布告天下，令知忠臣孝子、慈兄悌弟薄葬送终之义”。(31)汉末三国战乱之时，由于中原地区的生产力遭到严重破坏，大批的墓葬又被军队或饥民盗掘，厚葬渐为世人所不取。一般说来，后世除帝王陵墓和少数显贵豪富的墓葬以外，用大量珍贵物品随葬的现象已不多见。唐宋还明文禁止各级官员和庶民在棺内置放金宝珠玉。(32)即便如此，不同身份的人贵贱贫富不同，随葬物品的多寡精粗仍然十分悬殊。一些封建王朝的律令还具体规定了随葬物品的等级差别，但这种律令并未认真执行，事实上许多官僚地主豪绅富商的随葬物品仍然相当丰富，而且不乏金玉饰物，而生前啼饥号寒无立锥之地的贫民，死后连一口薄棺都不可得，当然也不会有任何随葬品。

在众多类型的随葬品中，有一种颇为特殊，那就是明器。所谓明器，又称盟器、冥器、鬼器，是专为随葬而制作的并无实用价值的各种器物的模型，所用原料多为陶、瓷、竹、木、石等，所模仿的有礼器、工具、兵器以及车、船、仓、井、房屋、庭园等，甚至还有人和各种家畜鸟兽。做成人或家畜鸟兽形状的明器又称俑。从新石器时代开始，历代墓葬中都有明器发现。供死者到另一个世界使用的明器作为实物的代用品，制作简便，易于措办。同把许多有实用价值的物品或精巧珍贵的工艺品埋于地下相比，用明器随葬花费较少。汉代以后，人殉虽在极特殊的情况下偶有发生，如明代前期的皇帝和亲王就曾以妃嫔宫女殉葬，但总的说来，这种野蛮的制度已被历史所否定，而作为替代品，在大中型墓葬中象征奴婢、倡优、侍从、卫士的人俑大量出现，这固然体现了统治集团成员至死不忘奴役他人的阴暗心理，较之杀人殉葬，毕竟也有了进步。就多数情况而言，用明器随葬和用实物随葬是相辅而行的，二者并不互相排斥。北宋以后纸扎的明器逐渐流行，纸明器并不随死者下葬，而是在下葬之时焚烧。明器的使用也有等级制度，如唐代规定官员三品以下，可用明器九十事，四、五品可用六十事，七、八、九品可用四十事，庶人准用十五事。明代规定随葬所用陶质、木质明器，公侯为九十事，

官员一、二品为八十事、三、四品为七十事，五品为六十事，六、七品为三十事，八、九品为二十事，庶民只准用一事。

除明器外，专门用于随葬的物品还有墓志、墓莂（bié）等。墓志的性质与神道碑相似，都是记载死者姓名家世生平事迹的石刻文字，而且往往都于文末缀有称作铭的韵语颂辞，不同的是神道碑立于墓前神道之上，供后人瞻读，而墓志则埋入墓中。墓志起源于东汉，魏晋以后普遍流行。早期的墓志形似墓碑而较小，从南北朝后期开始，一般都作方形，由志盖和志石相合而成。志盖多作斶顶形（像小盒扣在顶上），一面刻有篆体的标题。志石刻志文、志铭，唐代以后还署有撰者、书者的姓名。历代出土的墓志中，有不少出自名家手笔，不仅具有很高的史料价值，而且是书法艺术的珍品。墓莂又称地券、买地券，是给死者带往冥界的一种模仿地契的物品，表示墓穴及其周围地段已由死者买下，其他鬼魂不得侵犯其所有权。这种行于鬼魂世界的契约虽是迷信的产物，却反映了现实世界中土地私有制的发展和土地买卖的盛行。最早的墓莂出现于东汉，或铅制，或玉制，或陶制，后世多用砖石或木板。早期墓莂的文字与人世真实的券约一样，南北朝以后则多涉怪异，充满道教迷信的色彩。

第二节　丧礼制度

丧礼是与殡殓死者、举办丧事、居丧祭奠有关的种种仪式礼节，在古代为凶礼之一。《周礼·大宗伯》：“以丧礼哀死亡。”古人把办理亲人特别是父母的丧事看作是极为重要的大事，很早就形成了一套严格的丧礼制度。由于文献不足，商代以前的丧礼制度已难稽考，而周代的丧礼制度经战国学者的整理，有较详细的资料保存在儒家经典之中。《仪礼》中的《丧服》、《士丧礼》、《既夕礼》、《士虞礼》四篇，就是专讲丧礼的，此外在《周礼》和《礼记》中也有若干记载。儒家礼经所记丧礼制度，主要是为士以上的统治集团成员制定的，但其影响则远远超出这一范围，而且大体上被后世所沿袭，二千多年来一直对历代的传统丧礼起着指导作用。如唐《开元礼》、宋《政和礼》、《明会典》以及对士大夫阶层影响较大的司马光《书仪》、朱熹《家礼》所载丧礼制度，无不以之为范本而略加变通。

以《仪礼》的记载为主要依据的中国古代丧礼制度，等级分明。同样是死，说法就尊卑有别，“天子死曰崩，诸侯曰薨，大夫曰卒，士曰不禄，庶人曰死”。(33)丧礼也有不同的等级。总的说来，程序都很复杂，名目有五、六十种之多，真称得上是繁文缛节。其中有关丧服的规定有其相对的独立性，留待后文辟专节讨论，现先对从初丧到终丧的种种仪节依时间先后择其要者概述如下：

1.初终　病危之人一定要居于適（dí）寝，亦即正寝、正室。将死之时，家属守在床边，“属纩以俟绝气”。纩是丝棉新絮，质地很轻，把它放在临终者的口鼻上察验是否还有呼吸，叫属纩。“男子不绝于妇人之手，妇人不绝于男子之手”。验明已经断气，诸子及兄弟、亲戚、侍者皆哭。

2.复　这是为死者招魂的仪式。招魂时由复者拿着死者的衣服，一手执领，一手执腰，面向幽冥世界所在的北方，拉长声音高呼死者的名字，叫他的灵魂回来。这样反复多次。然后由另一个人接过衣服，给死者穿上。《礼记·檀弓下》解释道：“复，尽爱之道也。有祷祠之心焉，望反诸幽，求诸鬼神之道也。”这一仪式是表示为挽回死者的生命而作最后一次努力。

3.■（hū）　殓复后把死者遗体安放在正寝南窗下的床上，用角柶（sì，一种状似车轭的小型角器）插入死者上下齿之间，把口撑开，以便日后饭含，叫做楔齿。用燕几（一种小型木几）固定死者双足，以便日后着履，叫做缀足。然后用特制的殓衾覆盖尸体，叫做¦殓。还要在尸体东侧设酒食，供鬼魂饮用，明清时俗称倒头饭。在堂上设帷帐，把死者和生人隔开。死者家属脱掉华美的衣服，除去各种装饰品，易服布素，开始居丧。

4.命赴　派人向死者的上级、亲属和朋友报丧。后世赴写作讣，以丧主的名义用书面形式发出，称讣告、讣文。丧主一般是死者的儿子，由长子领头，父丧称孤子，母丧称哀子，母或父已先卒，又逢父或母之丧，则称孤哀子。如长子早死，则以长孙居前，称承重孙。妇女不能主丧。讣告的写法有一定的格式，要写明死者（父称显考，母称显妣）姓名、履历，生卒年月日时及出殡日期。另有所谓哀启，详述死者生平，随讣文分送。

5.吊唁致襚（suì）　亲友接到讣告后即来吊丧，并慰问死者家属，叫做唁。死者家属要哭尸于室，对前来吊唁的人跪拜答谢并迎送如礼。吊唁者则要携带赠送死者的衣被，叫做致襚。

6.铭旌　在堂前西阶用竹竿挑起明旌，上书“某某之柩”。明旌用细长

的帛条制成，长短视死者的身分而有不同的等级。《礼记·檀弓下》：“铭，明旌也，以死者为不可别已，故以其旗识之。爰之斯录之矣，敬之斯尽其道焉耳。”《礼记·丧服小记》：“复与书铭，自天子达于士，其辞一也。男子称名，妇人书姓与伯仲，如不知姓则书氏。”隋唐以后明旌比较讲究，用绛帛粉书，品官写某官某公之柩，一至三品长九尺，四五品长八尺，六品以下长七尺。士则称显考、其妇称显妣。

7.沐浴　先在堂前西阶西面的墙下掘坎为灶，把洗米水烧热，为死者洁身，又要为死者栉发，修剪指甲、趾甲，栉下的乱发，剪下的指甲、趾甲和楔齿用的角柶等也埋在坎中。沐浴，以示洁净反本。浴罢把水倒在坎中。

8.饭含、袭、设冒　饭含是把珠、玉、米、贝等物放在死者口中。《白虎通·崩薨》：“所以有饭含何？缘生食，今死，不欲虚其口，故含。用珠宝物何也？有益死者形体，故天子饭以玉，诸侯饭以珠，大夫以米，士以贝也。”或以为把粮食掺和碎玉粒放在死者口中叫饭，把珠玉等物放在死者口中叫含。周制天子饭黍含玉，诸侯饭粱含璧，大夫饭稷含珠，天子之士饭粱含贝，诸侯之士饭稻含贝。唐代皇帝饭粱含玉，三品以上官员饭粱含璧，四、五品饭稷含碧（绿玉），六品以下饭粱含贝。明代规定五品以上饭稷含珠，九品以上饭粱含小珠，庶人饭粱含钱。袭是为死者穿上新衣，除内衣外，外衣一套为一称。周制天子十二称，上公九称，诸侯七称，大夫五称，士三称（后世称数有所精简），其质地、样式按身份不同而有差别。此外，还要用瑱（tiàn，一种小型玉制品）塞耳，用瞑目遮盖面部，并加冠屨。袭后又用衾覆盖整个尸身，叫做设冒，这时把尸床移至堂中。

9.设重、设燎　重是一块木牌，置于堂前庭中，大小也以死者身份而分等级，其作用是暂时代替神主牌位，以象征死者的亡灵。晚上在庭中和堂上燃烛，叫设燎。设燎照明，是便于死者的亡灵享用供品。

以上各项仪节一般都要在初终后一天之内完成。

10.小殓　一般人在死亡后第二天，要正式穿着入棺的寿衣，称小殓。诸侯则五日小殓，天子则七日小殓，小殓之前先把各种殓衣连同亲友所致之襚全部陈列于房中，但不必尽用。殓时陈馔于堂下，一面为死者着装，一面祭奠。死者的近亲抚尸擗踊（捶胸跳脚）痛哭，表示极度悲伤。着装已毕，用衾被裹尸，用绞布收束。周制国君用锦衾，大夫用缟（白色细绢）衾，士用缁（黑色布）衾。清代规定一、二品官员殓衾用绛色，三、四品用黑色，五品用青色，六品用绀（gàn，深青透红）色，七品用灰色。来参加小殓仪式的亲友向死者致襚、致奠，主人拜送答谢。夜间，庭中和堂上继续燃烛。

11.大殓　又过一天，举行入棺仪式，称大殓。大殓前也要先陈衣于房，陈奠于堂，抬入棺木后，主人主妇（主丧者及其妻子）擗踊痛哭。然后在执事人的帮助下，在棺内铺席置衾，主人奉尸入棺，盖棺，又踊如初。接着进行一次规模较大的祭奠，宾客向死者行礼，主人答拜，妇女在帷内痛哭。送客后，主人主妇再次哭踊。由于小殓、大殓时丧主夫妇要不停地哭，称举哀。这样哭无时，要消耗大量的体力精力，为了使丧事得以继续进行，宾客来时，可以由人代哭。已经盛殓尸体之棺称柩，停柩称殡，大殓礼毕，称既殡。大殓后不再设燎。

12.成服　既殡之后,死者家属分别按血缘关系的远近穿着不同等级的丧服，叫成服。丧服制度详见后节。

13.朝夕哭、奠　成服后到下葬前，每天一早一晚要在殡所哭奠，称朝夕

哭、朝夕奠。遇宾客来吊唁致奠，主人也要答拜迎送，哭踊如仪。

14.筮宅、卜日　即请人占卦选择墓地葬所和下葬日期。依周制，停殡待葬的日期也依死者身份而长短不一。

15.既夕哭　在下葬前两天的晚上，在殡所对灵柩作葬前最后一次哭奠，称既夕哭。

16.迁柩　下葬前一天，先把灵柩（或有椁，或无椁）用灵车迁入祖庙停放。启殡时，要取下明旌放在重上，载重并行，并用布拂柩，除去凶邪之气。灵柩迁入祖庙后，又进行祭奠，叫祖奠。后世迁柩于祖庙之礼不常行。对高级官员，启殡前还行赠谥之礼，也就是根据死者的生平事迹，给他一个相应的称号，用国君的名义颁布。这种称号称为谥，一般都有褒美之义。

17.发引　即下葬之日柩车启行，前往墓地。亲友出车马束帛等助葬，叫致赗（fèng）。如赠送钱物，则叫致赙（fù）。行前先把各种随葬品一一陈列，对着灵柩诵读遣册（全部随葬品的清单），并行奠仪。发引的队伍由丧主领头，边哭边行，亲友执绋（牵引柩车的绳索），走在灵车之前。灵车叫做柳车，又称輴（ér），其大小、装饰、挽车人数以及状似大扇由人举持用来障车的翣（shà），也都有等级差别。如墓地较远，送葬的人也可乘车。各种随葬品或由执事人手执，或置于随行车中。后世发引又称出殡。富贵之家仪仗繁多，往往由方相氏(34)的偶像开道，乐队前导，雇人高举显示身份地位的旗帜衔牌，抬着纸扎的种种明器（到墓地后烧掉），还有僧尼道士跟在灵车后面念经，一路抛撒纸钱，民间俗称大出丧。出丧队伍经过之处，亲友可设路祭。

18.下葬　在墓地上先已掘好墓圹，并铺垫石灰、木炭，树碑圹前。如有墓室，亦已先成。灵车到达墓地，抬下灵柩，又有祭奠。在圹底铺席，再以碑上的穿作支点，用绳索缓慢平稳地把灵柩放入圹中，叫做窆（biǎn），又叫封。（后世下柩不再用碑。）下柩时把明旌放在柩上，家属男东女西肃立默哀，已窆，“主人哭踊无算”。各种随葬品放在棺木之旁，棺木和随葬品都用棺衣覆盖，叫加见。见上又铺席，加抗木，然后用土掩圹，并筑土成坟，拜奠如仪。如有墓室，则通过墓道入柩。唐以后在下葬前还要在墓地行祭后土之礼。

19.反哭　葬毕，主人用灵车奉重而归。回到殡所，升堂而哭，叫反哭。一说反哭应在祖庙停柩之所进行。

20.虞祭　反哭后即进行虞祭。虞的意思是安，死者形体已经入葬，但其鬼魂无所不之，一时彷徨失依，要设祭安之。贾公彦在《既夕礼》的疏中解释虞祭的意义说：“主人孝子，葬之时，送形而往，迎魂而返，恐魂神不安，故设三虞以安之。”士设三虞，大夫五虞，诸侯七虞。初虞在葬后第一个柔日（天干逢乙、丁、己、辛、癸为柔日）的中午举行，逢柔日再虞。三虞则在刚日（天干逢甲、丙、戊、庚、壬为刚日）举行。虞祭的祭品比较丰盛，礼仪也相当隆重。虞祭时为死者正式设置神主。神主用桑木制作，上书死者官爵名讳。先秦时，初虞还有迎尸入门之礼。尸象征死者神灵，代替死者受祭，多由死者的孙子充任。迎尸入门等于迎入死者的神灵。

21.卒哭　虞后又有卒哭之祭。卒哭意为止哭，丧主在祭后即“止无时之哭”。《礼记·杂记下》：“士三月而葬，是月也卒哭；大夫三月而葬，五月而卒哭；诸侯五月而葬，七月而卒哭。”先秦卒哭祭还要饯尸于门外，在家门外向代表死者的尸献酒表示饯行，让死者的神灵从此离开家宅。后世卒

哭祭一般都在丧后第一百天举行。佛教流行以后，受其影响，又有“做七”的习俗，就是人死后每隔七天做一次佛事，设斋祭奠。据说是因为佛家认为人生四十九天后魄生，人死也是四十九天后魄散。做七以五七最为隆重。七七称断七，断七相当于卒哭。正统的士大夫认为做七是愚夫愚妇所为，但民间做七颇为普遍，在一定程度上取代了三虞卒哭之礼。

22.祔（fù） 卒哭后次日，把死者的神主敬奉祖庙，依照昭穆次序安放在神座上，与祖先一起合祭，称为祔。祭毕，仍奉神主归家。

从虞祭开始，对死者的祭祀改丧祭为吉祭，祭时不必再哭。丧礼的主要程序已进行完毕，但对居父母之丧三年的丧主来讲，丧事尚未结束，到满一周年的时候，要举行小祥之祭。小祥时以栗木重新制作神主，称吉主，用来代替桑木制作的虞主。后世除特别拘泥古礼的人家，一般都不甚分别虞主、吉主，往往只用一个神主，在下葬前一两天请人写上死者衔名、称题主。以父丧为例，神主题“显考某官府君神主”，左下署“孝子某奉祀”。明清时民间又有点主的风气，就是在题主时把神主的“主”字缺写一点，到送葬那天，另请一位身份较高的知名人士补上，以此为荣。小祥时，丧主可以服练（一种白色熟绢）冠，所以小祥之祭又称练。满二周年，又有大祥之祭。大祥后神主正式迁入祖庙。大祥之祭在死者死亡的第二十五个月。当月又进行禫（dàn）祭。禫后除服，停止居丧，恢复正常生活，“三年之丧，二十五月而毕”。(35)一说禫祭应在大祥之后再间隔一个月进行，三年之丧实为二十七个月。父母去世的周年纪念日称忌日。除服以后，每逢忌日禁饮酒作乐，《礼记·祭义》：“君子有终身之丧，忌日之谓也。”

以上只是举其大端，这种丧礼制度繁琐的程度已可见一斑。事实上历代帝王和一些统治集团上层人员的丧礼还要复杂得多，这同耗费大量人力物力营建大型墓葬一样，是出于显示身份地位，加强等级观念，进而维护统治秩序的需要。而社会下层的人民大众，则受经济条件的限制，举办丧事不得不因陋就简，丧礼的程序也有所精简。

第三节　丧服制度

一、丧服的起源和丧服制度的形成

丧服制度是用于居丧期间的服饰制度。

人死后其亲属要在一定时间内改变通常的服饰，这种礼俗起源很早。许多民俗学家认为，丧服的最初意义在于表示某种禁忌。原始社会的先民出于对鬼魂的恐惧心理，担心死者会降祸作祟，为了不被鬼魂辨识，免遭灾祸，在办理丧事时往往披头散发，以泥涂面，衣着也同平时大不一样。到后来随着伦理观念的进步，丧服的意义也逐渐演变为主要表达对死者的悼念和居丧者失去亲人的悲痛心情的一种形式，即所谓“饰情之表章”。

中国古代典籍所称丧服，是“天子以下，死而相丧，衣服、年月亲疏隆杀之礼”，(36)不仅指居丧者的服饰，还包括居丧的时间和居丧期间生活起居的特殊规范。凡此种种，又以居丧者与死者的血缘关系的亲疏而有或重或轻，或长或短，或繁或简的隆杀之别。唐代经学家孔颖达在《仪礼·丧服》疏中对这种丧服制度的形成作过这样的表述：“黄帝之时，朴略尚质，行心丧之礼，终身不变”，“唐虞之日，淳朴渐亏，虽行心丧，更以三年为限”，“三王以降，浇伪渐起，故制丧服，以表哀情”。其中虽有后世儒家的涂饰之词，但指出丧服制度的形成是在已经进入阶级社会的三王（夏禹、商汤、周文王）以降的世代，并且经过了一个长期的过程，则大致不误。丧服一词，最早见于《书·康王之诰》，这篇西周前期的文献提到成王去世，其子康王继位，在即位典礼上，康王穿着王者的服饰，麻冕黼裳，接受诸侯群臣的朝贺。典礼完毕，“王释冕，反（返）丧服”，按照制度为父亲服丧。周承殷制，西周的丧服制度可能是继承了殷人的某些遗规而有所发展，特别在别亲疏，分嫡庶，强调等级层次方面作了较大的改革，使之与严密的宗法制度相配合。春秋时期，虽然各诸侯国的情况不尽一致，但总的趋向是丧服制度更加细密完整，与宗法制度的关系更加密不可分。春秋文献，丧服之称已屡见不鲜，对丧服制度的具体内容，也留下了许多记载。如《左传·襄公十七年》记晏婴为父服丧：“齐晏桓子卒，晏婴粗衰斩，苴绖、带、杖，菅屨，食鬻，居倚庐，寝苫，枕草。”这里所说的居丧期间的服饰及饮食起居事宜，与后世居父丧所用的最重的服制完全相同。《论语·阳货》记孔子与宰我有关父母之丧的问答，孔子说：“三年之丧，天下之通丧也。”所言丧期，也与后世服制一致。春秋战国时的丧服制度由儒家整理归纳并予以理想化，在《仪礼·丧服》中有集中详尽的反映。儒学是战国时的显学，汉代以后又取得了一家独尊的地位，儒家所倡导的以《仪礼·丧服》为准则的规范化的丧服制度借助政治的力量，在漫长的封建社会中得到普遍的推行，被历代王朝列入法典，其间虽然个别地方略有改订，就其大体而言，可以说是始终一贯，而且作为传统伦理的重要表现形式，植根于民间，对社会生活产生了巨大的影响。

二、丧服的等级——五服

《仪礼·丧服》所规定的丧服，由重至轻，有斩衰（cuī）、齐（zī）衰、大功、小功、缌（sī）麻五个等级，称为五服。五服分别适用于与死者亲疏

远近不等的各种亲属，每一种服制都有特定的居丧服饰、居丧时间和行为限制。

1.斩衰

这是最重的丧服，适用于子为父、未嫁之女为父、嫁后因故复从父居之女为父，嗣子为所嗣之父、承重孙为祖父，妻妾为夫，父为长子。明清二代，规定子（包括未嫁之女及嫁后复归之女）为母（包括嫡母、继母、生母）也服斩衰。子女为父母服最重之丧，这容易理解，妻妾为夫也不难理解，因为这都是以卑对尊，但父为长子却是以尊对卑，为什么要服斩衰呢？长子指嫡妻（正妻）所生的第一个儿子，如嫡妻无子，则“有嫡立嫡，无嫡立长”，可在妾所生之子中立最年长的一个为长子。长子是家族正统所系，同被称为庶子的其他诸子相比，具有特殊的地位。“父为长子”，这里所称的父，必须本身就是长子，是上继父、祖、曾祖、高祖的正嫡，他的长子将来要继承正嫡的地位，是先祖正体的延续，承受宗庙付托之重。在这种情况下，长子先死，父为之服重丧，一则表示为自己的宗族失去可以传为宗庙主的重要人物而极度悲痛，二则表示对祖宗的尊敬。秦汉以后，随着典型的宗法制度的瓦解，斩衰中父为长子服重丧这一项，一般说来也就不再实行了。

持斩衰之服的男子全套丧服是：

斩衰裳，苴绖（jūdié）、杖、绞带、冠绳缨、菅屦。衰亦作缞，是麻质丧服上衣，裳为下衣。斩是不加缝缉的意思。斩衰裳用每幅（二尺二寸为一幅）三升或三升半（八十缕为一升）的最粗的生麻布制作，都不缝边，简陋粗恶，用以表示哀痛之深。斩衰裳并非贴身穿着，内衬白色的孝衣，后来更用麻布片披在身上代替，所以有披麻戴孝的说法。苴绖，指用已结子的雌麻纤维织成的粗麻布带子，共两条，一为腰绖，用作腰带，一为首绖，用以围发固冠，有绳缨下垂。杖，也就是后世俗称的哭丧棒，斩衰所用之杖为苴杖（苴有粗恶之意），竹制，高与胸齐。用杖有两重意义，一是表示丧主的身份，在传统丧礼中，只有孝子用杖；二是表示“孝子丧亲，哭泣无数，服勤三年，身病体羸，以杖扶病也”。(37)绞带，是以绞麻为绳作带，与腰绖相似。古时祭服用带，有大带、革带之分，革带用来系韨（fú，革制蔽膝），大带用丝织品制成，加于革带之上。丧服中的绞带代替革带，腰绖则代替大带。冠绳缨，指以麻绳为缨的丧冠，冠身也是用粗麻布制作。菅屦，是用菅草编成的草鞋，粗陋而不作修饰。

如持丧者是女子，绖、杖、绞带、菅屦与男子相同，但不用丧冠，而是用一寸宽的麻布条从额上交叉绕过，再束发成髻，这种丧髻叫做髽（zhuā）。髽用一尺长的小竹为笄，叫做箭笄。另外还要用粗布包住头发，叫做布总。女子的外衣原先都是连裳于衣，斩衰裳也无上下之分，连为一体。

斩衰之服的丧期是三年，但并非三个周年，只要经过两个周年外加第三个周年的头一个月，就算服满三年之丧，所以实际上是二十五月而毕。也有一种意见认为，三年之丧应服二十七个月，唐代以后多从二十七月之说。开始服丧，叫成服、持服；服丧期满，叫释服、服阕。行三年之丧据说是因为“子生三年，然后免于父母之怀”，(38)所以，父母死后，为人子者要服丧三年以报答养育之恩。《荀子·礼论》有这样一段话：“三年之丧，人道之至文者也，夫是之谓至隆，是百王之所同，古今之所一也。”近世学者认为，最重之丧，丧期三年，可能是殷人或东夷的传统，经儒家竭力提倡（孔子是

殷人之后），到战国时逐渐推广，而真正成为制度被社会普遍接受，则在汉代以后。

持斩衰之服者，在三年丧期中的饮食起居日常行为也有制度规范。饮食方面，《礼记·间传》说：“斩衰三日不食。”《问丧》说：“亲始死……水浆不入口，三日不举火，故邻里为之糜粥以饮食之。”就是说首先要绝食三天，到既殡以后，可以“食粥，朝一溢（1升的1/24）米，莫（暮）一溢米”；百日卒哭以后，可以“疏食水饮”；一年小祥以后，可以“食菜果”；二年大祥以后，可以用酱醋调味；丧满服阕，禫祭以后，才能饮酒食肉。(39)但也有变通之处，《礼记·曲礼》说：“有疾则饮酒食肉，疾止复初。……五十不致毁，六十不毁，七十唯衰麻在身，饮酒食肉处于内。”居丧期间身有疾病或年事已高，为了避免身体毁伤，不能从头至尾办完丧事，陷于“不慈不孝”，允许增加营养以保护健康。在居处方面，规定在未葬以前，孝子要“居倚庐，寝苫枕块”，“寝不脱绖带”。倚庐是靠着门外东墙临时搭建的简陋棚屋，苫（shān）为草垫，块指土块。既葬以后，孝子所居倚庐的内壁可以涂泥挡风。百日卒哭以后，可以对倚庐稍加修整，并铺设不纳头的蒲草席。一年小祥，才拆除倚庐，在原处改建小屋，用白灰涂墙，称为垩室，居于其中，并铺用普通寝席。二年大祥，复居正寝，但仍不能用床。直到服丧完毕，才一切如常。妇女居斩衰之丧，则不必居倚庐和寝苫枕块。其他方面，规定在未殡之前，孝子要哭不绝声，“昼夜无时”，既殡以后，要一朝一夕哭两次。以后在整个丧期中，“思忆则哭”。(40)至于不得婚娶，不得赴宴，不得听音乐，不得游戏笑谑等，更是理所当然。还有三月不沐、在大祥移居正寝之前夫妇不得同居等要求。总之，为了表示哀痛之深，持斩衰之服者在居丧期间要过极不正常的生活。《礼记·三年问》说：“创钜者其日久，痛甚者其愈迟。三年者，称情而立文，所以为至痛极也。斩衰，苴杖、居倚庐、食粥、寝苫、枕块，所以为至痛饰也。”事实上这许多琐细而苛刻的规定一般人很难完全做到，后世也多有变通。“居倚庐、寝苫枕块”，只是名义上的礼节，饮食之类，更难限制。但居丧尽哀，仍是普遍的伦理要求，形毁骨立，扶而能起，杖而能行，被认为是孝心的体现。孝子们向亲友分发讣告，也每自称“稽颡泣血，匍匐苫次”。

东汉以后，服斩衰之丧者如是现任官员，必须离职成服，归家守制（守丧），叫做丁艰或丁忧。父丧称丁外艰或丁外忧，母丧称丁内艰或丁内忧。至丧期结束，才能重新复职。在特殊情况下，皇帝以处理军国大事的需要为理由，不让高级官员离职守制，称为夺情，但遵旨依旧任职视事者往往被攻击为有悖人伦，要承受极大的舆论压力。在科举时代，士子遇斩衰之丧，在丧期内也不得应考。如得到父母亡故消息故意隐瞒，不离职奔丧，叫做匿丧，被发现后，会受到严厉处分，而且为人们所不齿。

2.齐衰

这是次于斩衰的第二等丧服，本身又分四个等级：齐衰三年，齐衰杖期（jī），齐衰不杖期，齐衰三月。

(1)齐衰三年　适用于在父已先卒的情况下，子及未嫁之女、嫁后复归之女为母，母为长子。父母虽然同为子女的生身之亲，但在宗法社会中，父为一家之长，父母的地位是不平等的。又因为男女不平等，夫为妻只服齐衰杖期，父在而母卒，其子所服不能重于父亲，也只能跟着服齐衰杖期；如果父

已先卒，则可以加重丧服，但仍为父的余尊所厌（yā 压降、降低），所以服次于斩衰一等的齐衰三年。对继母的丧服，与亲生母相同，这是由于继母与自己虽无血缘关系，但她是父亲的正式配偶，地位与亲生母一样，所谓“ 继母如母 ”，服制也就没有区别。唐玄宗时制定《开元礼》，把对母亲（包括嫡母、生母、继母、嗣母）的服制改为不管父在、父不在，一律齐衰三年，明代以后又加重为斩衰三年，与父丧完全一致。至于母为长子，是根据母从于父的原则，但《丧服》所定子为母只服齐衰，母对长子当然不能更重于此，所以也低于父为长子一等，定为齐衰三年。明代以后，母为长子改为齐衰不杖期。

齐衰三年的全套丧服是：

疏衰裳、齐，牡麻绖，冠布缨、削杖、布带、疏屨。

疏有粗意，疏衰裳是用每幅四至六升的粗麻布制作的，较斩衰所用略细。齐谓衣边经缝缉而显齐整。牡麻绖是用不结子的雄麻的纤维织成的粗麻布带子，也包括首绖、腰绖两种。丧冠所用麻布也较斩衰略细，并以麻布为缨，叫冠布缨。杖用桐木制作，叫削杖。布带为麻布所作，用如绞带。疏屨也是草鞋，但用细于菅草的蔗（pi ǎo）草、蒯草编成。妇女则无冠布缨，代以布总和用柞木制作的恶笄，仍梳髽，其余同男子一样。

齐衰三年丧期也是名为三年，实际上二十五月（一说或二十七月）而毕。

(2)齐衰杖期　适用于父尚在世的情况下，子、未嫁之女、已嫁复归之女为母，夫为妻。父在为母仅服杖期，是因为“ 资于事父以事母而爱同。天无二日，士无二王，国无二君，家无二尊，以一治之也 ”。(41)但为父斩衰三年、为母仅齐衰杖期，总嫌轻重不当，“ 孝子心有不安 ”，如前所述，后世对这一规定有所变动。夫为妻齐衰杖期，和妻为夫斩衰三年，服制上的不平等也十分明显，这也反映了妇女低下的社会地位。此外，对因故被父亲单方面离弃的生身之母，则不论改嫁与否，也不论父在、父不在，也是齐衰杖期之服。

齐衰杖期丧服与齐衰三年完全相同，所不同的只是丧期较短，仅为一年。

(3)齐衰不杖期　适用于为祖父母、伯叔父母、兄弟、未嫁之姐妹、长子以外的众子以及兄弟之子。此外，祖父母为嫡孙、出嗣之子为其本生父母、已嫁之女为父母，随母改嫁之子为同居继父、妇（儿媳妇）为舅姑（公婆）、为夫之兄弟之子，妾为女君（夫的正妻）也服齐衰不杖期。旧时宗法制度认为，女子一旦出嫁，就脱离了父亲的宗族，而加入丈夫的宗族，“ 妇人有三从之义，无专用之道，故未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子。故父者，子之天也。夫者，妻之天也。妇人不二斩者，犹曰不二天也 ”。(42)妇女不能有两重服斩衰之丧的关系（“ 不二斩 ”），所以已嫁和未嫁有很大区别，已嫁妇女就不再为父母服三年重丧了。所谓继父，有两种含义，一是指出继之父，即嗣父，一是指母亲再嫁的后夫。这里讲的同居继父，指后一种关系。因为随母改嫁，与继父同居，受其养育之恩，所以虽无血缘关系，也为其服丧。如不随母改嫁，则不必为继父服丧。妇为舅姑的丧服，后世改为与子为父母一样，加重为斩衰三年，这是“ 既嫁从夫 ”原则的进一步落实。

齐衰不杖期的丧期与齐衰杖期没有区别，都是一年，丧服则有两处不同，一是不用杖，二是改疏屨为麻布制作的麻屨。

(4)齐衰三月　适用于为曾祖父母，高祖父母。此外，一般宗族成员为宗子，也是齐衰三月之服。在宗法制度下，大宗宗子作为祖先的继体，宗族的

象征，是全体家族成员宗奉的对象，宗族成员即使与宗子的血缘关系已相当疏远，也要为之齐衰三月以表示尊祖敬宗。

齐衰三月丧期很短，仅为三月，丧服与齐衰不杖期基本一致，只是改用麻布制作的麻屨为用细麻绳编成的绳屨。

对服齐衰之丧者，丧期内的饮食起居，也有一定的规范。齐衰三年也是重丧，其要求与斩衰三年大致相同，只是饮食方面改初丧三日不食为二日不食，以示稍轻。齐衰杖期、不杖期则是初丧三餐不食，然后疏食水饮，不食菜果。杖期者终丧不食肉、不饮酒；不杖期者三月既葬之后可以食肉饮酒，但不能与人会饮共食。居处方面，除齐衰三年也有倚庐之制外，其余一律居垩室，但不杖期者三月之后可以复归正寝。齐衰三月与杖期、不杖期差别不大，但丧期既短，三月之后，就一切如常了。

3.大功

又次于齐衰一等，适用于为从父兄弟（伯叔父之子，即堂兄弟），已嫁之姑母、姊妹、女儿，未嫁之从父姊妹（伯叔父之女，即堂姊妹）及孙女，嫡长孙之外的众孙（包括未嫁的孙女），嫡长子之妻。此外，已嫁之女为兄弟及兄弟之子（侄），已嫁、未嫁之女为伯叔父母、姑母、姊妹，妻为夫之祖父母、伯叔父母以及夫之兄弟之女已嫁者，出嗣之子为同父兄弟及未嫁姊妹，也都是大功之服。

大功的丧期为九个月，丧服为布衰裳，牡麻绖，冠布缨，布带，绳屨。这里的布是指稍经锻治的熟麻布，较齐衰用的生麻布细密。妇女不梳髽，布总亦用熟麻布。

居大功之丧者初丧三餐不食，葬前居于垩室，疏食水饮，不食菜果，三月既葬，可食肉饮酒，复居正寝。

4.小功

又次于大功一等，适用于为从祖父母（父亲的伯叔父母），堂伯叔父母（父亲的堂兄弟及其配偶），从祖兄弟（父亲的堂兄弟之子），已嫁之从父姊妹及孙女，长子外的诸子之妻，未嫁之从祖姑姊妹（父亲的伯叔父之女及孙女），外祖父母、从母（姨母）。此外，妻为娣姒（妯娌）、夫之姑母、姊妹，出嗣之子为同父姊妹之已嫁者，也服小功。

小功丧期为五个月，其服饰是布衰裳，澡麻带，绖、冠布缨，吉屨无绚（qú）。小功所用的麻布较大功更细。所谓澡麻，是指经过洗涤的较白的麻。吉屨即日常所穿的鞋，绚是鞋鼻上的装饰，用以系带，小功是轻丧，不必专备服丧用的鞋，吉屨去绚即可。

5.缌麻

这是最轻一等的丧服。适用于为族曾祖父母（祖父的伯叔父母）、族祖父母（祖父的堂兄弟及其配偶）、族父母（祖父的堂兄弟之子及其配偶）、族兄弟（祖父的堂兄弟之孙），从祖兄弟之子，曾孙、玄孙，已嫁之从祖姑姊妹，长孙之外的诸孙之妻，姑祖母，姑表兄弟，舅表兄弟，姨表兄弟，岳父母，舅父、女婿、外甥、外孙。此外，妻为夫之曾祖父母、伯叔祖父母、从祖父母、从父兄弟之妻，也都有缌麻之服。

缌麻丧期仅为三个月。当时用来制作朝服的最细的麻布每幅十五升，如抽去一半麻缕，就成为缌。因为其细如丝，正适宜用作最轻一等的丧服。

小功及缌麻在五服之中属于轻丧，要求居丧者初丧之时两餐不食或一餐不食，丧期内不饮酒食肉，但不作严格规定，仍居正寝，并可用床。

对斩衰三年、齐衰三年、齐衰杖期、齐衰不杖期、大功、小功的丧服，还有受服的规定，也就是在居丧一定时间后，丧服可由重变轻。三年之丧，其间受服五次，大功、小功丧期较短，仅受服一次。服制变除办法十分繁琐，这里就不多说了。

还应该提到的是，《仪礼·丧服》规定对未成年去世的宗族成员另有一套服丧等级，分为殇大功九月、殇大功七月、殇小功五月三种。郑玄说：“殇者，男女未冠笄而死，可哀伤者。”(43)所谓未冠笄，是指未满二十岁。据《仪礼·丧服传》，“年十九至十六，为长殇；十五至十二，为中殇；十一至八岁，为下殇；不满八岁以下，皆为无服之殇”。宗族成员未成年死亡，就依其血缘关系的亲疏，并分别长殇、中殇、下殇的不同情况，决定服制的轻重，但即使最亲的子女、弟妹、叔父、姑母，其长殇也只服大功九月，总的原则是轻于成人。

丧服的制定主要考虑宗族关系，但在西周、春秋，君统和宗统往往是一致的，所以《丧服》中还规定了诸侯为天子，大夫、士、庶人为君（此指诸侯），公、士、大夫之众臣（仆隶）为其君（此指主人）的不同丧服。后世帝王去世，在一定时间内，国内禁止婚娶和一切娱乐活动，全体臣民都要为之服丧，称为国丧。奴仆为主人服丧，也被看作是天经地义的事。

三、丧服制度与宗法制度的关系

上述丧服的等级差别，清楚地显示了如下特点：

1.父系、母系有别　一个男子的亲属包括父亲方面的父党，母亲方面的母党和妻子方面的妻党。父党为宗族、宗亲，母党为外亲，妻党为内亲。在父权社会中，只重宗族、宗亲，不重外亲、内亲，血统更是只论父系，如清代学者崔适所说，“由父之父递推之，百世皆吾祖也。由母之母而递推之，三世之外有不知谁何者矣”。(45)体现在丧服制度中，就是对父系亲属的服丧范围十分宽泛，直系亲属上至高祖父母下至玄孙，旁系包括高祖父所传全体宗族成员，无不有服。母系却只对外祖父母、舅父、姨母及姨表、舅表兄弟有服，而且服制比父系对等的亲属轻得多，如为祖父、伯叔父都是齐衰不杖期，而为外祖父仅是小功，对舅父仅是缌麻。

2.亲疏有别　丧服制度偏重父系，五服的轻重也主要体现父系宗亲之间亲疏不等的血缘关系。血缘愈亲的服制愈重，血缘愈疏的服制愈轻。如同父兄弟重于同祖的从父兄弟，从父兄弟重于同曾祖的从祖兄弟，从祖兄弟重于同高祖的族兄弟。根据五世亲尽的原则，从本身算起，往上往下有服之亲都只推到第五代，高祖的兄弟及其子孙后代只是同姓之亲，但已出五服范围，就无需为之服丧了。

3.男女有别　丧服制度中男女的不平等是十分明显的。如夫妻之间，妻为夫服最重之丧斩衰三年，夫为妻则只服齐衰杖期。同样，妻为夫之父母所服之丧要大大重于夫为妻之父母。又如父母都是生身之亲，但《丧服》规定为父斩衰三年，为母是齐衰三年，如果父亲还在世，只能服齐衰杖期。另外，对本族中已经出嫁的女性成员，服制都较其兄弟为轻。

4.嫡庶有别　古代允许多妻，但正妻只能有一个，余者为妾。妻、妾的

地位尊卑不同，有严格的区别。《丧服》规定妾为妻服齐衰不杖期，妻为妾则无服。妾之子以父之正妻为嫡母，要服三年重丧，而正妻所生的嫡子则不用为被称作庶母的父之妾服丧（后世改为服齐衰不杖期）。作为祖先继体的长子、嫡孙具有特殊的地位，这在丧服制度中也有反映，父为长子、祖父为嫡孙所服之丧都较被称作庶子、庶孙的其他子孙要重。为宗子、宗妇服丧要重于同等之亲，是为了表示对先祖正嫡的特殊尊重，这也是嫡庶之别的一种体现。

父系、母系有别，亲疏有别，男女有别，嫡庶有别，凡此完全符合宗法制度的原则。丧服制度既是宗法制度的表现形式，又反过来使宗法制度更加严密，二者之间有着不可分割的关系。战国秦汉以后，西周春秋时的宗族组织渐次破坏，宗子之法不行，但无论是封建社会前期的强宗大族门阀制度，还是封建社会后期以祠堂族权为特征的家族制度，都仍然带有浓厚的宗法色彩。被儒家经典规范化、理想化的先秦丧服制度，在新的历史条件下，仍得以长期维持，只在小范围内有细节上的变动，其影响在一些农村至今尚未完全消失。

（盛冬铃）

注释

(1)扬雄《方言》十三。

(2)《汉书·刘向传》。

(3)《墨子·节葬下》。(4)《吕氏春秋·安死》。

(5)《读礼通考》卷 86 引张栻语。

(6)《周礼·冢人》注。

(7)王昭禹《周礼详解·地官·墓大夫》。

(8)张载《理学经窟·宗法》。

(9)《读礼通考》卷 82 引李濂《族葬论上》。

(10)《读礼通考》卷 82 引王廷相《族葬说》。

(11)见《太平御览》卷 411 引《晋中兴书》。

(12)见《盐铁论·散不足篇》。

(13)《宋书·礼志二》。

(14)封演《封氏闻见记》卷 6。

(15)据说秦时有个名叫阮翁仲的人身高一丈三尺，死后秦始皇为他铸铜像立于咸阳宫司马门外，后世把立于墓前的石像也称作翁仲。

(16)见《通典》卷 85 及《宋史·礼志二七》。

(17)见《明史·礼志一四》。

(18)《吕氏春秋·节丧》。

(19)《墨子·节葬下》。

(20)《吕氏春秋·节丧》。

(21)陆翙《邺中记》。

(22)陆翙《邺中记》。

(23)见《左传·文公六年》及《史记·秦本纪》。

(24)《墨子·节葬下》。

(25)《史记·秦始皇本纪》。

(26)《晋书·索綝传》。

(27)《晋书·索綝传》。
(28)《汉书·杨王孙传》。
(29)《后汉书·卢植传》。
(30)《三国志·蜀书·诸葛亮传》。
(31)《后汉书·光武记》。
(32)见《通典》卷 85 及《宋史·礼志二七》。
(33)《礼记·曲礼下》。
(34)方相氏是传说中的驱疫避邪之神，面目狰狞，身驱高大。出殡时用方相氏的偶像开路，是为了驱除邪鬼。
(35)《礼记·三年问》。
(36)《仪礼·丧服》孔颖达疏引郑玄《三礼目录》。
(37)《礼记·问丧》。
(38)《论语·阳货》。
(39)见《礼记·间传》。
(40)见《仪礼·丧服》及贾公彦疏。
(41)《礼记·丧服四制》。(42)见《仪礼·丧服传》。
(43)见《仪礼·丧服》注。
(44)《东壁遗书·五服异同考》。

第十四章　中国古代的礼器和日用器物

作为中国古代文化的一种凝聚物，中国古代的礼器和日用器物，是增强对中国古代历史的感知，认识古代社会生活的具体面貌，以及探求它的发展特点和规律的重要介质之一。古代礼器和日用器物，尽管是物质形态的一种存在，我们却不能仅仅把它们看作物质文化的东西，因为它们往往包含着重要的精神文化的内容。尤其是礼器，和中国古代的哲学、宗教以及政治制度有着极其密切的关系。

第一节　日用器物和礼器的产生

古代礼器是在日用器物的基础上发展形成的。在此，我们首先讨论日用器物的产生问题。

一、日用器物的产生

人类诞生之后，便摆脱了仅仅利用天然“工具”的那种出于动物本能的“劳动”形式，跃进到制造和使用工具的劳动阶段。也就是说，人类最初制造的器物，首先是生产工具。从这一意义上说，人类在最初还谈不上有什么严格意义的日用器物，因为那时的生产和生活水平实在是太低了。只是由于生活的一些起码的需要，有些生产工具兼具生活用器的功能，因而生产工具与生活用器常常是同一的。例如一根加过工的木棒，本用于狩猎，在人们需要时，又可用作手杖或烤肉的支架。又如一把石刀，既可用于剥削兽皮的生产，又可充作切肉的餐刀。总之，人类要生存，就必须从事物质资料的生产，以期尽可能地提供自己最低限度而又毫无保障的需要。那时所谓生活日用器物是十分粗糙简陋的。

经过长期艰苦的劳动，生产有了发展，人类自身的体质、智力也有了提高。於是生活器用方面的某些需求日益迫切而且器物的制作也有了可能。从出土实物看，在旧石器时代中、晚期的很多遗址中，如辽宁海城小孤山、北京周口店山顶洞、宁夏水洞沟等遗址，都有骨针、骨锥的发现。山顶洞的骨针长 82 毫米，最大直径 3.3 毫米。而小孤山的骨针针鼻仍十分完好，显示了当时人类高超的钻孔技术。这些骨针，针体滑润，针尖圆锐，说明当时人类已掌握了较熟练的缝纫技术。上述骨针、骨锥既是生产工具，也可作为中国古代最早的日用器物的代表。山顶洞人及同时期的人类，已经过着渔猎和采集的生活。他们既然已能用针缝制兽皮衣服，那么他们完全可能缝制皮囊之类的东西，或缝制树皮器物，以为渔猎、采集等生活日用容器。原始人在创造日用器物方面，常有些“高招”，使在今人看来非常棘手的问题迎刃而解。这通过有关古典文献和民族学的材料可以证明。例如：人们能利用某种树皮制造他们所需的器物，甚至还可以做成“锅”，我国北方的一些古老民族，就是用桦树皮“锅”煮水、做饭的。而拉布拉多的印第安人的“全部家庭设备，实际上都是用桦树皮按几何形状‘缝制’成功的”。(1)更有趣的是，人们竟然还能把面包树、无花果树、桑树或杉树的树皮做成“布”。方法是：“（把）树皮加以浸泡棒打，变成一种光滑材料——树皮布……其最重要的

分布中心是印度尼西亚和玻利尼西亚，称为‘塔帕（tapa）’。欧洲和亚洲许多史前民族也知道树皮布。”(2)这使我们知道，原始人在没有发明麻布以前，并非只会用兽皮做衣服。至于在没有桦树的地方，人们又拿什么做“锅”呢？如果那里生长着竹子，人们就会用一端带竹节的竹筒做“锅”，把谷物放在竹筒内，加水，将另一端堵死，放在火上烧烤。不久，里面的饭就熟了，此法沿用至今。如果某地连竹子也没有，或者人们还不会用树皮、竹子做“锅”，又如何做饭呢？《艺文类聚·食物部》引《古史考》说：“神农时，民食谷，释米加烧石上而食之。”这就是所谓石炙法。同时还有石烹法，即将烧石不断投入盛有水和食物的容器内，使之煮熟。凌纯声在《松花江下游的赫哲族》一书中，记述赫哲人“在用铁锅煮物以前，没有知道制造陶器，在他们的传说中……用极大的木盆一个，内盛水，将肉放在其中，以石块烧红，立刻浸入大盆水中，如是数次即水沸肉熟。”于省吾先生即结合凌氏等人的资料，考证甲骨文中的庶字是“‘从火石、石亦声’的会意兼形声字，也即煮之本字”。“庶之本义乃以火燃石而煮，是根据古人实际生活而象意依声以造字的。”(3)由此，我们则进而可知我国中原地区的祖先，也和其它民族的祖先一样谙熟石烹法。有人认为陕西蓝田锡水洞发现的烧石，即蓝田猿人的石烹遗物。此外，动物的胃也是一种常用的“锅”。

约在公元前 6000 多年，我国进入了新石器时代。这个时期的主要特点，就是人们发明了磨制石器、制陶和纺织，尤其是制陶，对于人类日用器物的改善与丰富，具有极其伟大的意义，它使人类找到了制造日用器物最便当、最广阔的一种途径。直至当代人类也离不开它。这个时期，竹木器和牙骨器的制做，也取得了很大的进步，不仅在仰韶文化（前 5000 至前 3000 年）的陶器上见有篮纹、席纹，有的房子的墙是用编篱涂泥的方法修筑的。而且在河姆渡文化（前 5000 至前 3000 年）的遗物中，还发现了苇席残片和瓜棱圆木碗。后者并饰有朱红生漆，是我国最早的漆器。该文化遗存中的木建筑构件，使用了榫卯结构，技术已相当进步。钱山漾遗址（前 3300 至前 2600 年）所出竹木器尤为著名。其中竹编器达 200 多件，品种有篮、篓、簸箕、竹席等。牙骨器，仅看河姆渡出土的骨匕、骨匙、骨笄和加工精细的象牙小盅，便可知此时的成就了。

新石器时代是发生两次社会大分工的时期，生产力有了空前的发展。第二次大分工，使手工业成为独立的一个生产部门，这又进一步导致玉器工艺、特别是铜器工艺的兴起。在山东、河北、河南的龙山文化遗址中，都有小件红铜器的发现。甘肃武威皇娘娘台、临夏大何庄和秦魏家等齐家文化遗址中发现尤多，其中少数为青铜器。甘肃东乡林家的仰韶文化马家窑类型遗址所出青铜刀是目前最早的青铜器（前 3000 年）。(4)青海贵南县尕马台和甘肃广河县齐家坪出土的铜镜，是已知最早的大件青铜日用器物（前 2000 年）。(5)所谓红铜，是未曾有意加入其它金属成分的天然铜。人类首先制造出红铜器。由于红铜的熔点高、质地软，用它制造器物受到很大限制。后来随着时代的进步，人们发明了冶铸青铜器。青铜一般是锡铜合金，也称锡青铜，此外还有铅青铜、铝青铜等，它们具有熔点低、硬度大等优点。早期铜器的出现，表明我们的祖先已开始认识了金属的可溶性和延展性，掌握了锻打或冶炼金属的初步方法，从而为青铜时代的到来打开了大门。由于铜金属特有的坚韧性和可塑性，为古代器物的发展开拓了广阔的前景，更由于它的价值昂贵，又为古代礼器的兴盛准备了重要的物质条件。

春秋战国之际，奴隶制的生产关系再也不能适应日益发展的生产力，铁器的出现是生产力提高的重要标志。从商代开始出现的原始瓷器，在东汉时期发展为成熟的瓷器，自新石器时代即已萌芽的漆器，经商周至战国，也臻于精美。所有这些新材质的器种，都为古代日用器物的发展，提供了更加广袤的天地，而日用器物的日益丰富，也为新材质开辟了前所未有的发展道路。此外，玻璃器、金银器、珐琅器等器种，虽然在我国古器物中占有光辉的一席，但多未进入日用品的行列，或者有的器物很晚才成为人民的日用器物，故不再胪列。

各种日用器物的产生，是人类在利用、改造自然的斗争中，不断积累各种生产、生活经验的结果，是人类自身——包括体质和智力不断提高的结果，而所有这些点滴进步的孕育者，则是千百万年的艰苦劳动——包括脑力的和体力的劳动。

二、礼器的产生

所谓礼器，一般认为是古代贵族在进行祭祀、丧葬、朝聘、征伐和宴享、婚冠等活动时举行礼仪所使用的器皿，指青铜器中的鼎、簋、觚、豆和钟、镈等。此外，还有更广义的一种理解，即把原始部落的酋长直至封建帝王用于上列礼仪的器物，均视为礼器，而在器种上不仅限于铜器。本章对礼器阐释，主要是就前者而言。

礼器自然是随着礼仪的出现而产生的。礼作为上层建筑的一种构成部分，是在生产发展到一定阶段后逐渐形成的。《礼记·礼运》说：“夫礼之初，始诸饮食，其燔黍捭豚，汗尊而抔饮，蒉桴而土鼓，犹若可以致其敬于鬼神。”这里说的虽是吉礼，但也有一定普遍意义。从中可以看出“礼”之兴起，是为了致敬于鬼神，说明礼与原始宗教有密切的关系。其次，所用以表示敬意之物，乃是饮食，“民以食为天”，鬼神亦然。至于所用之器，不过人类日常所用极其简陋的器物。随着社会的发展，这些都起了变化。

原始宗教，最初表现为迷信灵魂，进而发展到认为“万物有灵”及图腾主义。最后几乎无所不拜，如“生殖崇拜”、“工具崇拜”以及对日、月、山、川、风、雨、水、火等自然物象的“自然崇拜”。山顶洞人为死者放置了随葬品，并在遗体上撒了赤铁矿粉；仰韶文化遗址中瓮棺设有“魂孔”；庙底沟二期文化遗址华县泉护村及信阳三里店等地出土了陶祖（即陶制男性生殖器），新疆天山发现的原始人类生殖崇拜岩雕画等，均是证明。随着私有制的确立，氏族家长以及氏族部落首领的权力越来越大，他们一面把尽可能多的财富攫为己有，同时日益乞灵于宗教，以巩固自己的地位。在敬奉鬼神、祖先以及百神、天地当中，一些特用器物也罩上了灵光。在山东日照两城镇出土了刻有商周青铜礼器才特有的云雷纹、饕餮纹的玉斧(6)和磨光黑陶片(7)。这件玉斧与同出的玉铲、玉刀等加工精细，厚仅 0.2 厘米至 0.5 厘米。三里河墓葬也有成组玉器出土，这都表明玉质礼器已登上祭坛。尤其值得注意的是，在良渚文化诸遗址发现了很多玉琮、玉璧等礼器，形大工精。寺墩的一件玉琮高达 23 厘米(8)。草鞋山的一件玉璧直径达 21 厘米。还有的玉琮刻有精细的兽面纹饰。(9)《周礼·春官·大宗伯》载：“以苍璧礼天，以黄琮礼地”。这些祭祀天地的琮、璧及前述礼仪上用的玉斧、玉铲、玉刀，还说明在新石器时代晚期，礼器就随着阶级的分化而出现，并且渐渐越过了“燔

黍捭豚”、“汗尊抔饮”以敬鬼神的阶段，达到了较高的水平，并为古代礼器的兴盛开拓了道路。

进入奴隶社会以后，奴隶主政权进一步被神化，其统治秩序尤其是等级制度进一步礼制化，作为这一秩序和制度的体现物——礼器，也随之日趋完备和制度化。毫无疑问，礼器在这一历史时期，对于奴隶制度的确立、发展，起了积极的作用。二里头文化是我国早期的青铜时代文化。在该文化遗址中已出现了青铜礼器爵和斟，而且爵的数量还比较多，它们是目前已知最早的青铜容器和礼器。同时还发现了珪、璋、琮、钺、戈、柄形器等玉质礼器。《左传·昭公五年》记载：“朝聘有珪，享觐有璋”。可见珪、璋的出现反映着礼制和礼器又有了发展。至商代早期，使用礼器采取系列化配合形式，常有成套的青铜礼器出土。这时的礼器主要有鼎、鬲、盘、尊、罍、爵、斟、觚。郑州杜岭街出土的两件大铜鼎，形大质朴，可能是商王室使用的“宝器”。商代晚期至西周时期，奴隶制臻于典型阶段，青铜礼器也伴随着礼制的隆盛而日益考究。不仅器类丰富了，更重要的是各种器物的组合，也明显地礼制化。西周前期用鼎已经出现了多个大小相次的组合，后期则愈为完备。《春秋公羊传·桓公二年》何休解诂云：“礼祭：天子九鼎、诸侯七、卿大夫五、元士三也。”而且各级鼎的盛放物品也各有规定。如天子的第一鼎盛牛，以下盛羊、猪、鱼、肉脯、肠胃、肤、鲜鱼、鲜腊。诸侯的鼎内则去后二味。卿大夫的第一鼎盛羊，以下有猪、鱼、腊、肠胃等。士则仅有猪、鱼、腊。《孟子·梁惠王下》记载：孟子做士的时候，丧父，以三鼎祭奠。后孟子晋为大夫，丧母，则以五鼎祭奠。这就是所谓“名位不同，礼亦异数”。

礼器的用场，最主要的是祭祀。“国之大事，在祀与戎”，简直可以说，祭祀是奴隶主阶级的头等大事。所祭的对象，主要是天帝、鬼神和统治者的祖先。统治者通过这种宗教形式，为自己筑起一道保护壁垒，并冀图造成对被压迫者的精神威慑力量。从青铜礼器的纹饰看，贯用的是各种变形的兽面，以及幻想的龙、凤等。这既保留着早期自然崇拜、鬼神崇拜或图腾崇拜的遗风，保留着礼的起源的某些迹象，同时又对那种遗风加以极大的改造与发展，使它们具有高贵、神圣、诡奇、神秘以至令人恐怖的气氛，一面是奴隶主的自慰与自卫，另一面则是对奴隶的镇慑。从青铜礼器的铭文看，字数较多的，大多是宣扬奴隶主的统治是受命于天的，或者是宣扬其祖先的功绩，或者是记述自己受封、受赏的事迹，或是他们对于奴隶、土地的所有权。这就可以清楚地看出，礼器对于维护各级奴隶主的统治地位，以及内部的统治秩序，是有重要作用的。

由于礼器的上述作用，奴隶主贵族就将其中在宗庙祭祀时最常用而又特别重要、特别宝贵的礼器，视为祖宗和社稷的化身。传说，夏禹曾铸九鼎，用象九州。夏灭，鼎归于商；商灭，鼎归于周，成为传国重器。春秋时，楚庄王路过周地，周定王派大夫王孙满前来表示慰劳，楚庄王乘机向王孙满询问九鼎的大小轻重。意即觊觎周室政权，所以王孙满当即驳斥说：“周德虽衰，天命未改，鼎之轻重，未可问也。(10)此后，“问鼎”遂成为企图夺取政权的同义词。不仅九鼎，凡是宗庙所用的重要的礼器，都属于“重器”。那时，灭掉某国，就要将该国的重器掠走或瓜分。在考古发掘中，时常在甲国的墓葬里，发现乙国的礼器，其中不少就是劫掠而来的战利品。直至战国时期，孟子还批评齐宣王伐燕，说：“若杀其父兄，系累其子弟，毁其宗庙，迁其重器”，(11)则必失民心，故应急令改正之。

生产力的发展和新的生产关系的出现，使奴隶制度“礼崩乐坏”，青铜礼器随之发生了重大变化。一是使用的规格，打破了旧的礼数。春秋以降，诸侯们的“僭越”行为日益普遍，大夫越用诸侯之制的也司空见惯，甚至有的诸侯所用礼器，比天子还要豪华，所用礼器的数目，竟比天子的还要多。这反映了旧的等级制度和统治秩序的瓦解。其二是形制上出现了新的式样。奴隶主阶级礼器的属性渐渐消失，日用生活器物增多。鉴、缶、敦、杯以及扁壶等就是这个时期的新型器物，且多为日用。尤其是铜镜、带钩、铜灯，更是战国时期连平民都使用的生活用器。总之，随着封建社会的形成，作为奴隶制礼治附庸的礼器也趋于衰败了。

第二节　礼器和日用器物类举及其演化

对于中国古代礼器和日用器物，本应有一全面的科学分类，但在这一领域的研究尚未能臻於完善。其中，对礼器的分类研究做得较好一些，而对日用器物的分类研究做得很差。在本节中，也只能对古代礼器和日用器物的主要种类及其包括的主要器物作一概略的介绍。如前文所说，古代礼器是从日用器物发展来的，后来很多又转化为日用器物，并且有的器物虽是礼器，但也有时充作生活用具。因此本节先述礼器类举及其演化，然后只述纯日用器物类举及其演化，以免不必要的重复。

一、礼器类举及演化

烹饪器

鼎　一般为圆腹、立耳、三足，少数为方形、四足。鼎耳可以穿杠或搭钩。杠的专名叫扃（jiǒng），钩的专名叫鉉（yù）或铉，铉也指抬鼎的杠。鼎或有盖。鼎原系人类创造的一种烹饪器，是用来煮肉的。目前见到的最早实物，有河北武安磁山、河南新郑裴李冈的新石器时代遗址出土的陶制钵形鼎、盆形鼎等，其时代为公元前五、六千年。稍晚些，陕西宝鸡北鸡首岭出土过造型甚为别致的双联陶鼎。至公元前四千多年，河南安阳后冈出土的折沿圆腹鼎，与殷周鼎的基本形制有些接近了。进入奴隶社会以后，鼎成了最重要的礼器，而且不同的鼎有不同的用场，从而形成了一套用鼎制度。据研究，鼎有三类：一是镬鼎，系用以煮牲及鱼、腊的大鼎。商代甲骨文中已有镬字。著名的司母戊鼎便是镬鼎的代表，该鼎通高 133 厘米，长 110 厘米，宽 78 厘米，重达 875 公斤。蔡侯墓出土铜鼎十九件，其中一件形体很大，底有烟炱，盖上自铭：“飤■”“■”与“镬”古音相通，故此类鼎实为自铭为镬的大鼎。(12)《淮南子·说山训》高诱注说：“有足曰鼎，无足曰镬”。所说乃是汉制，汉后灶火普及，鼎足成为多余，煮牲只需大釜（或称镬）即可，故有以镬无足即釜属之说。在汉代画象石上，也可以看到这种巨釜正坐在吐着火焰的灶台或篝火上。第二类鼎是设食鼎，或曰正鼎，有的学者命名为升鼎。其主要功用，是盛放镬鼎煮熟的肉食。《周礼·天官·亨人》说：“掌共鼎镬，以给水火之齐”。郑玄注：“镬所以煮肉及鱼、腊之器，既熟，乃脅于鼎，齐多少之量”。脅即将牲体放入正鼎之意，所以蔡侯墓出土的这类鼎自铭为“■”。第三类鼎是羞鼎，又称陪鼎。《周礼·天官·庖人》云：“与其荐羞之物”。郑玄注：“备品物曰荐，致滋味乃为羞”。简言之，羞就是滋味鲜美的调味羹。它是用牲及禽兽肉为主料制成的。镬肉及盛到正鼎内的肉是无滋味的，所以食用时还需要以羞鼎内的羞味调和裹汁。以上三类鼎，不同地位的贵族有不同的组合制度。笼统地说，统治者地位越高，用鼎规格就越高。如前所述：天子用 9 鼎，配镬鼎 7、羞鼎 3。诸侯、大夫、士各级减损不一。从考古发掘实况来看，虽未尽与载籍相合，如曾侯乙用天子制，9 鼎，所配镬鼎仅 2。但其大的原则还是可以肯定的。在鼎的形制方面，晚商周初大体近似。西周晚期至春秋，多为圆底、附耳、蹄足。晋国率先创制新款式的铜器，导致春秋晚期鼎式的多样化。如三晋多矮足扁圆鼎，而南方多高足鼎等等。战国中期以后，普遍兴用素面附耳鼎，直至秦汉。

鬲　圆颈大口，三足与腹连为一体，称为袋足，或称款足。这种结构可增大受火面积，使食物速熟。足尖多成乳头状。主要用途是煮粥。在新石器时代，即已出现了陶鬲，或有柄、或有耳、或有盖。商周出现铜鬲，并逐渐进入了礼器行列。其间，三个袋足日趋萎缩，整个形体变矮，并有较宽的唇沿。作为礼器的鬲，在使用时，与鼎有一定的组合关系。如 2、4、6 个鬲，每与 5、7 个鼎相配。8 个鬲，每与 9 个鼎相配。西周时，还有个别的方鬲，已非袋足的形制了。鬲身上下隔开，下层为火室，并有火门，可以开关。过去有的古鬲流入美国，如“ 季良 ”铜方鬲，底下还有四兽作器足。70 年代，陕西扶风庄白窖藏又出土一件西周时的方鬲，其火门有一刖足阇奴把守（图 1）。随着鬲的日用化，鬲的数量一度增多，袋足亦复隆硕，但至战国晚期便趋於消亡了。

图 1　陕西扶风出土的刖足阇奴方鬲

甗　上部为甑，下部为鬲，或分体，或浑体，是两者结合的一种蒸食器。多为圆形、立耳，少数为方形。甗的主要用途是蒸饭，下部煮水，蒸气通过中间的■孔将上部的米蒸熟。所以《陈公子甗》铭曰：“ 用征用行，用羹稻梁 ”。浑体甗的■子每有一小鼻钮，与甗的内壁关联，使■子可以开合。1923 年河南新郑出土的一件方甗，上下分体，上部中间立有一道直隔，将其分为二室，因而可以一次蒸熟两种米饭。新石器时代的陶甗，甑部较大，鬲部较小，惟山东胶县三里河所出陶甗相反，且无明显的袋腹。商周之际的铜甗，甑部降低，从结构上讲，大体是西周多浑体，东周多分体。但商代也有分体甗，如妇好墓所出之“ 妇好 ”甗。甗主要为日用器，亦兼作礼器，并与鼎、簋、盘、匜等配合。30 年代，寿县朱家集楚墓出土一组大型铜甗，每个均一米多高，是罕见的特例。妇好墓所出三联甗，三个铜甑坐在一个长方形的‘ 鬲 ”上，可同时蒸三甑或三种饭。该器形大式新，是为仅见。

设食器

簋　圆形似碗，敞口、凹圜颈、圆腹、圈足。或无耳、或双耳、或三耳、或四耳，或带方座、或带支足。簋的主要用途是盛黍、稷、稻、梁等熟饭，相当于后世的大饭碗。公元前 4000 年至 3000 年的大溪文化遗址所出陶簋为敛口，带有原始特征。郑州二里冈和黄陂盘龙城出土的铜簋，是目前发现的最早的铜簋，同样也带有原始的体征。至商晚期，簋形渐趋固定。总之，早期的铜簋无耳、大口，晚商以后的铜簋多双耳、敞口。西周早期的铜簋多带方座，敞口渐有收缩趋向。西周中晚期有四珥（耳的下垂部分）立足簋，及高圈足簋或圈足下附小兽支足的簋，且器口多弇。同时方座簋依然行用，直至消亡。目前已知最大的铜簋，是 1978 年陕西扶风出土的周励王的■簋，重 60 公斤。说明它纯粹是一种礼器，根本无法实用。簋作为礼器，以偶数组合。天子 8 簋，诸侯 6 簋，大夫 4 簋，士 2 簋，分别与一定数量的鼎、鬲等各种礼器相配。簋，又写作“ ■ ”。

簠　侈口，长方形，由大小、纹饰相同的盖、身两部分组成。盖、身均为长方形的平顶和底，四面斜坡至於器口，有些器口外沿铸小兽或子母口，使盖、身吻合，并由此可分出盖、身。簠或无耳，或双耳。双耳者，即盖、身各铸双耳。器顶和底均有圈沿，在身则为圈足、其四角有矩形短足。在盖则为捉手。簠的用途与簋同。簠、簋既同为盛食奉神之器，须整洁，故古人

将“簠簋不饬”当作指责为官不廉的婉词（见《汉书·贾谊传》）。簠出现于西周，盛行于西周中、晚期，终于战国。早期簠一般体卑足低，晚期簠则体隆足高。

盨　敛口，椭方形，有盖，双耳，圈足或再加四短足或四立兽为支足。盖上捉手的形制一般与器足相同，只是要小许多。盨是簠、簋结合的产物，其用途同于簠簋，所以有的盨自铭为“簋”。盨出现于西周中期，至春秋以后即从礼器中消失。盨使用时以偶数组合，与其它礼器相配。

敦　大口，圆腹，二环耳，三短足。盖与身多对称，合盖则成球形。俗称“西瓜鼎”。但也有少数的敦，无耳、无足。或长细蹄足，或盖小于身，或呈扁圆形。敦的用途与簋相同，而且逐渐取代了簋的地位。敦兴于春秋，盛于战国。

豆　上为圆盘或碗形盘，高圈足，或高柄圈足，或有盖。柄的专名称校，圈足的专名称镫。豆本用以盛黍稷之类，约自西周即用盛菹醢（酸菜及肉酱）。所以《周礼·天官·醢人》说：“醢人，掌四豆之实”。新石器时代的仰韶文化遗址中，即已出现陶豆，只是形制古朴，盘或折腹，无明显的柄。以后的陶豆出现高柄、浅盘者，与高圈足者并行。山西保德出土的商代晚期铜豆是目前所见最早的铜豆，山东长清出土的铜豆，大圈足，盘腹较深。西周时期，如长江流域出土的釉陶豆，大貌与前者相近，但有的豆盘则为敛口。春秋战国时期，无论是铜礼器或陶礼器的豆都十分盛行。一般盘腹加深，形似小碗，而且高柄、有盖，甚至有的柄极高。战国燕下都（今河北易县东南）出土的圆柄方豆、江陵雨台山楚墓出土的鸳鸯漆豆，都有很高的艺术价值。

笾　似豆而盘平浅、沿直矮圈足。《周礼·天官·笾人》说：“掌四笾之实”，《仪礼·特牲馈食礼》云：“祝命彻阼俎、豆、笾”。可见笾与豆有别。《尔雅·释器》说：“竹豆谓之笾”，是知笾是从豆分化出来的。但笾也像豆一样，既有竹编，又有木制、陶制和铜制的多种。此类器物或自铭“铺”及“簠”，学者或以此为之定名。“铺”与“笾”古音相通，故二者实乃同一器物，只是由于质地不同而产生了上述的区别字。笾的用途是盛果脯之类的食品。

大型盛饭器

盂　侈口、深腹、附耳、圈足，形体较大。是过渡性的盛饭器。相当于后世的大饭盆。鬲内（或甑内）的饭熟之后，先盛到盂内，然后再分盛到簋、簠之类的食器里。辽宁喀左出土的匽侯盂自铭“匽侯作■盂”，“■盂”为盛熟饭之器。新石器时代的磁山文化遗址（公元前 5000 多年），曾出土过陶盂，但形制与上述铜盂不甚相同：其口大、体椭圆，无圈足、无附耳，或深腹、或浅腹。可能不限于盛饭，还用于盛水。即或铜盂也兼盛水。如《韩非子·外储说》引孔子语：“盂方水方，盂圆水圆”。又《史记·滑稽列传》提到：“操一豚蹄、酒一盂”。可知汉亦用之盛酒。但形体已相当小了。商周铜盂，先是逐渐增大，后则衰落。汉后变成另一形制，多小而浅腹，质地也多有不同，并从食器中消失，成为一般器皿，如水盂之类。

案具

俎　形似小凳，上横长方形板面，中央微凹，横板下两端有立足。1979 年辽宁义县窖藏出土的商代铜俎，周沿斜侈，立板式的俎足，俎的腹下悬有

二枚铜铃，俎身饰有兽面纹。俎是用于切熟肉的砧板。孔子 7 岁时，就从其母学习“ 陈俎豆、设礼容 ”，可见俎这种礼器的使用也颇有讲究。同时俎也用于日常就餐。俎除铜制外，还有用漆木制成的。《史记 · 项羽本纪》中说：“ 如今人方为刀俎，我为鱼肉 ”，就是以俎肉拟人事的一个比喻。山东高唐出土的庖厨俑，展现了古人使用刀俎的情形。

酒器

酒器中又可分为盛酒、温酒、调酒、饮酒诸器种。

盛酒器

尊　一般为侈口，高颈，鼓腹或筒腹，圈足。在礼器中的地位仅次于鼎。在新石器时代就出现了陶尊，形制则为大口或兼尖底。山东大汶口文化遗址中一些为人注目的刻划符号，就是刻在大口尊上的。这种尊可能是用来酿酒的。商代以后的铜尊，则为盛酒器。在郑州铭功路和黄陂盘龙城商代中期的遗址中，出土了我国目前已知最早的釉陶尊。这种釉陶尊，主要为敞口、折肩、深腹、凹底的形制，个别已有圈足的。商末周初还有一种特大侈口、筒状的尊，学者或称之为“ 觚形尊 ”。西周中期的尊，有体卑、短颈、垂腹的特点。此外，有的尊或有盖，或有鋬（把手），或方形，或圆口方体，不一而足。著名的四羊尊，就是方尊的优秀代表。战国早期的曾侯乙墓，曾出土一件尊盘，尊立于盘上，二者合为一体，尊的口、腹及盘的周身，均有极其繁缛的透雕纹饰，它不仅造型精美，而且是我国早在公元前 5 世纪即掌握了熔模技术的确证。还有一种形制更特殊的鸟兽形尊，即尊的整体为一立体的鸟兽形状，有盖、有流，且盖、流处理极巧妙。如夔纹象尊的口盖，设於象背，而盖纽又是一只小象，形成大象驮小象的艺术造形，十分生动。此外，还有鸟尊、鸮尊、驹尊、犀尊、羊尊、虎尊，不胜枚举。尊又是酒礼器的通名，所以有些礼器，常自铭为“ 尊彝 ”。

壶　一般为小口，有盖，长颈，圆腹，圈足，贯耳。用于盛酒，或兼盛水。《诗 · 大雅 · 韩奕》云：“ 显父饯之，清酒百壶 ”。《孟子 · 梁惠王下》：“ 箪食壶浆（指酒），以迎王师。 ”这些记载都可证明壶是酒器。而《仪礼 · 特牲馈食礼》：“ 壶濯及豆笾 ”，又证明它兼或盛水。壶的出现很早，新石器时代的磁山文化以及与其大致同时的裴李岗文化遗址都已有了陶壶。不过后者所出的陶壶形体较矮，与罐近似。仰韶时期的陶壶，则与瓶近似。以后的陶壶是商代铜壶的雏型。商晚时期还盛行一种椭圆形、宽口、垂腹的壶，有的还有提链，形体较大。西周中、晚期又出现了方壶。使用时，常以一方壶与一圆壶相配。春秋时期的莲鹤方壶，形体高大（高约 122㎝），壶身饰以蟠曲龙纹，有两个镂孔龙形大耳，圈足下伏有双兽。壶盖四周有莲瓣两层，盖中央立一振翼长鸣之鹤。此壶构思精美，一改商周以来礼器的庄重、静止风格，体现了春秋大变革时代的社会风貌。春秋战国时期的壶，形态繁多，纹饰亦趋写实。其中有瓠形壶、八棱壶、扁壶等，前二者当是模仿匏器造形的作品。河北平山中山王墓出土的圆壶和扁壶中还保存了战国时期的酒。成都百花潭出土的镶嵌宴乐水陆攻战纹壶，描绘了战国时期贵族宴乐和水陆战争的场景。汉时，壶又有变化，面多平素，圆者专名为锺，而方者则专名为钫，成为生活日用器物。

罍　有高、扁两类，高者小敞口，短颈，广肩，削腹，圈足。口上有盖，

肩有兽耳衔环，下腹前有鼻，鼻多作牛首形。扁者大口，广肩，圆鼓腹，高圈足，口亦有盖，肩有兽形耳，但常无环。罍为大型盛酒器，也用于盛水。《诗·周南·卷耳》说：“我姑酌彼金罍”。又《仪礼·少牢馈食礼》载：“司宫设罍水于洗东。”可以为证。罍多作生活用器，也有时作礼器用。《礼记·礼器》云：“庙堂之上，罍尊在阼，牺尊在西。”罍可能是从陶罐分化出来的一种容器，形体大，容量多，如使用时，当是礼仪中的第一道酒具，即先要将罍中的酒分注于尊内，然后再用勺、枓挹入爵、觥等酒器。所以《诗·小雅·蓼莪》说：“瓶之罄矣，维罍之耻”。瓶即包举尊在内。罍流行于商周，时间较短，战国虽有发现，数量不多。当罍衰之时，壶便盛行起来。除前述圆罍之外，还有少数的方罍。

缶　敛口，短颈或无颈，广肩，圆腹，足平底，有盖及环耳或链耳。少数缶或为方形。初为陶制，后有铜制品，或充作礼器。《礼记·礼器》说：“五献之尊，门外缶，门内壶”。缶也是大型容酒器，兼用盛水。缶主要见于春秋战国时期。著名的“栾书缶”，上有错金铭文，是晋执政大夫栾书为祭祀其祖先所作之器。1955 年蔡侯墓出土的 4 件缶自铭“盥缶”，是为水器。而另外 2 件自铭为“尊缶”，则为酒器。

还有一种自铭为■的酒器，形与罐缶相近，水平底。如“国差■”，其铭曰：“用实旨酒”。再如■、瓿，多作实用器物，概不备述。此外，尚有如下一些中等盛酒器。

方彝　方口，方盖，方腹，或微鼓，方圈足。盖似四面坡的屋顶，盖上有柱钮或屋顶状钮。还有的方彝，铸有附耳。彝本青铜礼器的通名，因上述形制的酒礼器没有确切的名称，后人遂以方彝名之。方彝出现于商代晚期，腹壁较直，商周之际则腹壁外鼓。殷墟妇好墓曾出土一件巨型两器联体的彝，名为偶方彝。西周师遽方彝的腹内，有一直隔，将彝腹纵分为二，一器可盛两种酒。方彝多有繁缛纹饰，与觥及鸟兽形尊都是酒器中的豪华礼器。方彝自西周中期以后，即不常用。

卣　一般为小口，有盖，长颈，椭圆鼓腹，圈足，有提梁，挂于两肩。卣的体形近似扁壶。因卣为中等盛酒器，最高统治者常用盛着酒的卣赏赐给有功的贵族。金文中每见赐品中有“矩䜌一卣”的话。卣出现于商代晚期，初形较圆，商周之际盛行，多为大口，形扁，腹下垂。卣也有方形、直筒形、鸟兽形等。约在西周末，卣在礼器中即不常见。河南信阳蟒张乡商代墓葬出土的铜卣中，保存了目前所知我国最早的酒。湖南湘潭荆州乡出土的鼍龙纹提梁铜卤是目前所见最大的铜卤。

觥　椭口带流，有盖，椭圆腹或方腹，圈足或四足，有鋬。盖多作兽形。去盖后，形似后世带流有把的漱口盂。有的还附带小勺。觥屡见于典籍。《诗·周南，卷耳》说：“我姑酌彼兕觥”，可见觥主要为盛酒器，或兼用于饮酒。觥的形制另有作牛角状者。解放后，山西石楼桃花庄曾出土一件觥，形体近于龙形，并饰有龙、蛇、蜥蜴等纹样，但整体轮廓仍似牛角。此觥为商晚期物，表明它保留着觥的原型——牛角。觥盛行于晚商及西周前期，西周后期消亡。觥或写作觵。

温酒器

爵　口、颈浑一，口侈而狭长，前为流，后为尾。流的根部有两个立柱，柱顶圆帽。也有的两个立柱向中靠拢，合成单柱，圆腹，凸圜底，三只棱锥

足，腹侧有鋬（图 2）。爵的形制多样，除上述最常见者，有方腹四足的，带盖的，无柱的，或柱自颈部附出的。爵是用于温酒的，所以其底或留有烟炱。晚期的爵，底烟少见，说明爵后来转向温酒与饮酒混用，甚或多用为饮酒器。爵最初可能模仿了雀的形状。春秋时期，有的爵就做成雀形。铜爵是从陶爵发展而来的。目前发现最早的铜爵是偃师二里头遗址出土的，它也是已发现的最早的青铜礼器。其形态与二里头的陶爵很近似，但制作规整，壁厚均匀。商代早期的爵，器身与足明显分段，流短而狭，无柱，腹底平。晚期，凸圜底的爵盛行，流长而宽于早期制品，多有柱。属于商代晚期的爵最多，到西周晚期，爵渐渐消失，被实用、便利的杯子所代替。

图 2　商代双柱铜爵

角　与爵相似，但口上无柱，无流，两端皆如爵尾，呈锐长的角状。腹侧有鋬。《礼记·礼器》云：“宗庙之祭……尊者举觯，卑者举角”。可见角为饮酒之器，但它主要用于温酒。现今出土的角不多，它主要流行于商周之际。需要指出的是，以上所谓角，是传统的说法，今姑沿袭之。有一种酒器形同一只牛角，角根处为器口，有盖。在 30 年代的殷墟发掘及 1953 年江苏丹徒西周墓的发掘中，均有这种角出土。容庚先生曾推断：“上述的角或是爵的变形，而此角方是真角”。此说是很有道理的。

斝　与爵相似，但形体大，正圆形，侈口，口上无流无尾，口缘有双柱，体侧有鋬。其足或为袋足，或为实足，或为棱锥足。斝主要用于温酒，在公元前二、三千年就已出现了陶斝，如属于龙山文化庙底沟二期的遗存中，就发现了很多。不过陶斝的口沿上一般没有立柱，而为侈口、大颈，以至有的颈特大，形成所谓束腰斝。这直接影响了早期铜斝颈、腰分段的形制。晚商的铜斝则无明显的分段。商周之际斝的形体短粗，多为蹄足。铜斝中个别有四足的。古籍中，礼器有所谓“散”，实即斝。

调酒器

盉　一般为弇口（口小腹大），有盖，大腹，管状流，大鋬，三或四个袋状足。四足者则为分裆，形体近方。盉的用途原不明了，王国维作《说盉》，(13)始论证为调酒之器。即用以调兑水与酒的浓淡，然后注入爵等酒器中备用。盉或兼用以温酒。陶盉出现得很早，如在河姆渡文化（前 5000——前 3000 年）晚期遗址中，就有垂腹式陶盉出土。在良渚文化（前 3000——前 2000 年）遗存中有了柱足的陶盉。最早的铜盉，发现于二里头早商遗址中。一般来说，较早的盉多封顶，后侧开小口，前有仰首管状流，袋足。殷墟妇好墓中也有盉出土。方盉的形状结构，也大体如此。商代晚期主要流行圆腹盉，流在前腹靠上。西周初还有方盉流行，继而有圈足及短足的盉，以后渐衰。

饮酒器

觚　大侈口，细腰，高圈足，饮酒之器。在商代以前即有陶觚，如二里头早期遗存中，有盉、爵、觚的组合。考古所见商代最简单或最基本的酒器组合，也是爵与觚。陶觚的形状为小侈口，腰粗而短、平底，商代早期的铜觚也大体如此。商代晚期的觚变为大侈口，腰细短。觚也有方形的。西周中期以后，觚和相关的某些酒器一起衰落了。

觯　侈口，短颈，鼓腹，圈足，或有盖，形似尊而小。多为椭圆形或圆

形，个别有方形的，自铭为“饮壶”，或另立一类。觯为饮酒器，其用途与觚同。相传晋臣杜蒉曾以举觯罚饮的方式，规谏平公遵守礼制，平公乃命该觯为“杜举”。陶觯出现于公元前3000多年，铜觯盛行于商及周初，在春秋时期罕见，或自铭为鍴或耑，如所谓义楚三耑。近代学者王国维作《释觯、觛、卮、■、■》，谓“此五字同声，亦当为同物。”(14)

承尊器

禁　长方体，中空，有的上面平素，有的上面有椭圆口三，以承尊、卣之类的礼器，器身前后及左右均有繁缛纹饰或相应数目的长方孔。又有作正方体者，上承一器，如器铭所自称的鼎卣、告田觥所附的器座，容庚先生认为“也应名之为禁”。(15)禁的用途，已见上述。又据《仪礼·士冠礼》：“尊于房户之间，两甒有禁”。郑玄注：“禁，承尊之器也。名之为禁者，因为酒戒也”。长方形的禁发现极少，除外流美国的一件，还有一件藏于天津历史博物馆，均为西周初年之器。1979年河南淅川春秋楚墓出土了一件铸造精美的铜禁，饰有镂空多层云纹，四周攀附12只虎，又以10只虎作为支足，是件罕见的国宝。

水器

鉴　大口，圆腹，口沿下有二或四个兽耳，平底。有的鉴作方形。鉴是盛冰鉴容之器，故鉴的古文字即为人立冰器之侧，俯首照容之形。巨型的鉴，也用于沐浴。《庄子·则阳》说到：“灵公有妻三人，同滥而浴”，滥即鉴。鉴又可盛冰，用以防暑降温或冷藏食物，即《周礼·天官·凌人》所谓的“冰鉴”。鉴盛行于春秋、战国时期。吴王光鉴是吴王光嫁女儿的陪嫁，为春秋时期的著名器物。河南汲县山彪镇魏墓出土的一对水陆攻战纹鉴，以其精美、生动的水陆两栖战斗的图像而为世人所重。湖北随县曾侯乙墓出土一对冰鉴，鉴呈方形，中央有一方壶，壶与鉴壁之间可以容冰，同出的还有二只长柄斗。显然，这是曾侯的一套“冷饮器”。

盘　大口，直沿，浅腹，双耳或无耳。平底，圈足或三支足。个别的盘也有长方形的，还有的盘带流。盘是盥器，用时需与匜配合。《礼记·内则》说：“请沃盥。”沃者，水自上浇之；盥者，手受水而下流于盘。古人吃饭用手抓，食前先要净手，上引《内则》所述，即以匜浇水，供洗手之用，而流下的污水则用盘接受。在公元前二、三千年的新石器时代便有圈足陶盘，但尚未有匜的发现。商代及周初也仅发现有铜盘，这时可能已以盉代匜，所以有的学者把盉归为水器类。同时沃盥之制也可能尚未臻于正规化。西周以后，盘、匜配用的礼制才确定下来，而春秋、战国时期尤其盛行，且常有与其功用相关的鱼、龙等纹饰。盘有特大的，如虢季子白盘，呈长方形，长达150厘米，除了盛水当可用于沐浴。

匜　椭圆形，敞口，长流，龙形鋬，有四足、三足或无足。匜为盥手之注水器，其用法已见前述。《左传·僖公二十三年》有：“奉匜沃盥”的记载，即说明匜之使用情形。匜出现较晚，西周中期始见，春秋、战国时期盛行。春秋时，匜的流常做兽首形，注水之时，水出其口。个别的匜有盖。还有的将四足做成车轮。

以上所介绍的是一些主要的礼器，有些少见或行用时间很短的，一概从略。下面再谈一下乐器。乐器与礼器的关系。礼器是否包括乐器，历来学者

间有不同意见，但都承认某些乐器是为礼制服务的。“ 礼非乐不履 ”，奴隶主贵族的各种礼仪，需要音乐的配合。例如钟，除用于军乐及“ 钟鸣鼎食 ”的宴乐之外，还有的用于祭祀、铭功、祈福等，足见这部分钟本身即具有礼器的性质。钟体呈扁圆形，上有柄，钟口两端尖角下垂。钟的正常的放置状态为口朝下，与在它们之前出现的同类铙或钲相反，它凭借柄的环悬挂在钟架上。钟架的专名为鏞，钟本身也有一套名称制度。如钟的柄称作甬，钟口两角称为铣等。这种钟称甬钟。另有以纽代甬的钟，称纽钟，还有一种钟的口是平的，称为镈。前两种钟可依音阶编列，称为编钟。镈一般独立使用，故称为特钟。钟最早见于西周中期，初为二、三枚一组，一枚钟一般都能奏出双音。以后渐多起来，战国曾侯乙编钟多至 64 枚。这套编钟的音域达五个八度，充分显示了我国古代音乐的伟大成就。

还有一种似钟而比钟小的铃。桥形纽。《周礼 · 春官 · 巾车》说：“ 大祭祀，鸣铃以应鸡人 ”。可知铃也用于祭礼。

錞于，是一种打击乐器，圆筒形，上大下小，头似椎，中空，顶部有纽，以便悬挂。除作军乐，也用于祭典。云南晋宁石寨山出土的贮贝器顶部，铸有用人牲祭祀的群雕，其中即有击奏錞于的形象。

即便是如人们熟悉的鼓，也有同钟大体相同的用场。古代的鼓有单面、双面之别，又有陶框（鼓邦）、木框及蟒皮、鼍皮、牛皮等鼓面的不同。商代还有通体皆以铜铸的铜鼓，其形制为双面、横置，上有鸟饰，下有四足，1977 年湖北崇阳出土的铜鼓为矩形足，或称为矩形鼓座。南方少数民族地区的铜鼓，其形迥异。单面，束腰、中空，腰间有耳，可以侧悬击奏。

至于兵器，自然用于战争及格斗，但也有的脱离了实战的意义，而主要体现权威或服务于礼仪。本章第一节已说到玉钺的出现，武王伐商时则“ 左仗黄钺，右秉白旄以麾 ”。(16)黄钺即以黄金为饰的铜钺，为帝王专用。后世帝王又将它颁赐将帅以主征伐。钺或用为仪仗，武王灭商后行社祭，“ 周公把大钺，毕公把小钺，以夹武王 ”(17)

二、日用器物类举及演化

古代日用器物中，有关饮食、盥洗等方面的器物，凡上文已述及者，以及属于居室、家具、交通等专题的器物，一概从略。

灶具

人类最早的“ 灶具 ”，就是一个火堆，再进一步就是火炕或火塘，实际是无“ 灶具 ”可言。直至人类发明了固化的容器之后，这时才有了用三块或多块石块围拢起来的“ 灶 ”。以后逐渐发明了高出地面的土灶，又有了陶灶、铜铁炉灶、砖灶等，有些灶的形制或结构一直流传或影响到今天。

陶灶出现于新石器时代，河南陕县庙底沟曾出土多件，有的灶上还坐着陶釜。其形制为圆形，敞口卷沿，有壁，前脸开口以便填柴，有底，下承三支足。这些陶灶的时代为公元前三、四千年。从晚于上述遗址 1000 年的龙山文化庙底沟二期遗址中出土的陶灶，已有了显著的变化。这时的灶呈筒形，上体微鼓、下体收分，敞口，无底，底部开填柴口，而上端近沿处开有四个烟火孔。在山西襄汾陶寺类型的龙山文化遗址，出土了釜灶一体的陶灶，在灶的上端也开有烟火孔。无疑这对加强火力，加速烹饪，是极有利的。在此

之前的仰韶文化遗址中，曾有双联灶炕，即在前炕填柴、进风，后炕烹食，这在当时是相当先进的了。而到了陶寺遗址的时代，人们对于利用烟火孔道，增强燃料火力的技术，有了极大的提高。至于陶寺出土的陶釜灶的结构之妙，是不言而喻的。原始社会发明的这种炉灶，一直影响到周代，当时有所谓堪或烓。《诗·小雅·白华》：“樵彼桑薪，卬烘于堪”。《尔雅·释言》：“堪，烓也”。《说文》：“烓，行灶也”。行灶就是可以移动的灶。所以朱骏声在《说文通训定声》“堪”下解释说：“行灶之名，如今之风炉”。陆羽《茶经》云：“风炉以铜铁铸之，如古鼎形。”(18)这是用后世器物状喻古器以便于理解。古代之堪，未必都是铜铁所铸。所以《茶经》又指出“其炉或炼铁为之，或运泥为之。”唐白居易《舟行》诗云：“船头有行灶，炊稻烹红鲤”。(19)足见行灶还用于水上，其方便可想而知。

砖、土灶　原始社会末期的齐家文化遗址（前 2000 年左右），出现有高出地面的土灶。在石家庄战国村落遗址，曾发现有台式土灶。春秋、战国时期的灶注意通风、排烟。《吕氏春秋·谕大》篇有“灶突决，则火上焚栋”的记载。由于火力强，又为直突，故易失火。汉后台式砖、土灶极盛行，且将直突改为曲突，既拔火、又安全。汉代“曲突徙薪”的故事，已成人们熟知的典故。1956 年内蒙古包头出土的东汉时期的黄釉陶灶，开有 5 个灶眼。1958 年山东高唐出土的东汉时期陶灶上，坐有釜、甑，后端斜立着一个弯曲的烟囱。1972 年甘肃嘉峪关出土的画象砖，使我们看到了曹魏时期的厨炊，特别是当时人在有烟突的灶前烹饪的生动形象。由于古人对灶的重视，产生了灶神崇拜。《礼记·礼器》孔颖达疏：“颛顼氏有子曰黎，为祝融，祀以为灶神”，世代供奉。又由于古灶的发展，灶的各部位都有专名。如《广雅》卷七上《释宫》云，“其（灶）唇谓之陉，其窗谓之突，突下谓之甄”。

铜、铁炉　春秋、战国流行铜炉，秦汉后流行铁炉。如曾侯乙墓出土的一种铜烹炉，形似双层盘，上层腹略深，有双环耳提梁，底有 4 长足与下层炉盘相连，炉盘底有 3 只矮蹄足。实际上这是一种炉灶与烹锅相结合的烹炊器。这种结构特点一直影响到后世。出土时，上层“烹锅”里尚存有鱼骨，下层炉盘内则有木碳，但盘已烧裂变形。1963 年江苏盐城出土东汉时的铁烹炉，其上层铁盘腹深如釜，宜于煮食。1958 年贵州赫章县出土一件汉代的“武阳传舍铁炉”，上为炉体，下为承灰盘，炉体为圆筒形，周身有 12 个竖长方孔，炉底有四个曲尺形箅孔，炉口沿有三个撑爪，保障坐锅（釜）不会压火，而使火力更强。炉体两侧各有一环耳，以便搬动。此炉系驿传为旅客所备之烹饪用炉，至为便利。

镣炉　在小型泥炉的四周，框以木架，可自由移动。岳飞之孙岳珂作有《桯史》，书中对此有所记载。中国历史博物馆藏有一块宋代妇女切脍画像砖，图像中，在桌案前有一小火炉，火焰旺盛，炉上坐着锅。此炉即是所谓镣炉。

烹饪器

釜　因不同的时期或不同的质材，釜的形制有所不同。陕县庙底沟新石器时代文化遗址中出土的陶釜，呈扁圆形，中央鼓，上面开口，小沿。河姆渡文化遗址所出的陶釜，形体更为鼓圆，口更大，卷沿。以后有了铜釜、铁釜，其形态的发展日趋鼓圆，如 1956 年陕县后川出土战国时期的配套铁釜陶甑。1973 年南昌出土东汉时期的带铁支架的铁釜。汉后的铜釜和甑多有衔环

双耳。釜是古代民间使用最广的烹饪器，以至逃亡避难时也必负携而行。周太王亶父初居邠，“狄人攻之，仗策而去，百姓负釜、甑，逾梁山而国乎岐”。(20)釜亦军中必备炊器，所以项羽救钜鹿，“皆沉船，破釜甑”，(21)表示不胜必死的决心。

甑　形如罐或盆而底有孔，或箍以甑带，使其紧固。甑是蒸食器，用时需置于釜或鬲上，燃火后，釜、鬲内的蒸气通过甑底的孔，将甑内的饭蒸熟。在仰韶文化遗址中就发现了甑。属于龙山文化的河南下王岗遗址出土的陶甑为双耳陶罐形，而山西陶寺遗址出土的陶甑腹壁下收成直线。商周至秦汉的青铜甑，常是分体甗的上部。甑的使用，延续了数千年。东汉时，范冉遭党祸，穷至绝粒，而志节不屈。闾里歌曰：“甑中生尘范史云（冉字史云），釜中生鱼范莱芜（冉曾任莱芜长）”。“甑尘釜鱼”遂成形容贫者断炊甚久的成语。

迅缶　外形似甑，而中央立一中空透底的汽柱，柱上端有花朵形汽孔。通过汽柱的蒸汽将器内食物蒸熟，实际就是今天的汽锅。殷墟妇好墓出土的一件青铜迅缶，双附耳，口沿上有凹槽，以便加盖。河南信阳楚墓曾出土一件陶质迅缶，因遣册内有“迅缶”之器名，商承祚先生认为即此空柱器皿，由此取名。

鍪　似釜而圆，圜底，敛口，反唇，双耳。是由釜发展而来的炊具，主要流行于战国、秦汉的秦人生活地区。四川新都出土的五件铜鍪（礼器），有 3 件单耳的，较少见。

锅　敞口，凹底，平沿。原始社会新石器时代即已出现。如仰韶文化大河村四期遗址出土大陶锅，湖北屈家岭也出土了特大陶锅。这当是氏族大家庭用的烹饪器具。

鬶　高颈，圆口，有流，三袋足，有鋬。《说文》称之为“三足釜”，是煮粥、煮水之器。是大汶口文化和龙山文化的典型器物。有的鬶还做成动物形状，如山东胶县三里河出土的狗鬶、猪鬶，颇有趣味。在长江流域的新石器文化遗址中也有鬶的发现，以后渐渐衰落，直至绝迹。

炙子　形制多样，主要有箅条式、网式、漏孔式等，多有柄。早在公元前三、四千年的马家浜文化遗址中，即出土了一件陶炙子，长方框，中有三条箅孔。当是烤鱼、烤肉时所用的。

鳭斗或刁斗　一般为圆盘形，有长柄，或有流，有三足，主要用于军队加温熟食。《急就篇》黄笺及《一切经音义》等皆谓樵斗即刁斗，或谓无足者为刁斗。古人一般每日二餐，第二餐所食称飧或饔。飧即晚餐，义为早餐之余。鳭斗或刁斗即加热飧或饔的炊器。当然在必要时也可用来煮食。它们的另一用途，是夜晚时用它打更巡夜。杜甫《夏夜叹》诗云：“竟夕击刁斗，喧声连万方”。

盛食器

簞　近似后世之竹篮，竹筐，用竹、苇编制。古人饭食，除蒸饭、煮粥外，还常做干粮，即将米、麦等谷物炒熟，或进而加工成粉，名之为“糗”，簞即盛糗之器。进食干粮时，自需就水，或以水调和，所以《论语》记载孔子称许颜回：“一簞食，一瓢饮……”。古人又常以“簞食壶浆”描与群众对军队的欢迎。

餐具

碗　旧作盌或椀，敞口，深腹，小圈足，个别有平底的。《说文》说它是“小盂也”。其用途除进食、盛汤外，后世又有用茶碗饮茶的。碗在新石器时代各类文化遗址中均有发现，除陶质的以外，还有石质的，木质的。在河姆渡文化遗址中，发现了一件瓜棱形木胎漆碗，外髹朱红色生漆，是我国最早的髹漆制品。安徽屯溪西周墓中曾出土过原始瓷碗，在江苏丹徒、句容、金坛等地也有出土。湖北曾侯乙墓出土的金碗，有盖，环耳，3 足，内附一镂孔金匕，是先秦罕见的金器珍品。

箸　即筷子。古人吃饭最初是用手抓。《礼记·曲礼》云：“共饭不泽手”，疏曰：“古之礼，饭不用箸，但用手。既与人共饭，手宜洁净，不得临食始揉莎手乃食”。但在商周时已有箸。《史记·十二诸侯年表》记载：“纣为象箸，而箕子唏”。不过那时的箸不用于吃饭，而是用于吃菜。因此《曲礼》又云：“羹之有菜者用荚，无菜不用荚”。郑注：“荚犹箸也。今人或谓箸为挟提”。其实荚、箸之别，仅在质地的不同而已。荚为木制，箸为竹制。其后箸渐兴，且用于吃饭。汉时已有专门盛箸的器具，叫做筩，是截取带节粗竹制成的。还有一种箸笼，叫做■，是以细竹编成的。筷子之名，约出现于宋代。《推篷痦语》云：“有讳恶字而呼为美字者，如立箸讳滞，呼为快子，今流传之久，至有士大夫直呼箸为筷子者”。

幂食器

《周礼·天官·幂人》云：“掌其巾幂”。即负责用巾幂覆盖食物，以保持食物清洁。民间也早有以布幂覆盖食物的习惯。后有食罩，以纸、布或纱等为之，也有竹制笼罩。唐宋盛行碧纱厨，主要是厨用。后来用于寝卧的纬障也称碧纱厨。食罩则可用于宴席，每道菜上罩一个。

取火器

燧木　古代钻木取火，所用钻子及燧木，大小形制无定。后世又有用火刀、燧石击擦取火之法。新疆乌鲁木齐南山矿区的古墓葬中，出土大量的木片，上面还有不少的钻孔，即是战国至秦汉之际的燧木。《史记·孙子吴起列传》载：庞涓中了孙膑诱兵之计，追齐兵至马陵，见大树上有字迹，“乃钻火烛之……”。其取火之法，当即钻燧木，以易燃之引火物引燃之。唐代以后，有人发明了“引火奴”，以杉条染硫磺，一与火遇便引起燃烧。以后逐渐普及，改名叫“火寸”。

阳燧　铜质圆盘形，似镜而小，凹面，可聚阳光成焦。崔豹《古今注·杂注》说：“照物则影倒，向日则火生，以艾炷之则得火”。阳燧显系受到铜镜能反射阳光的启发，而逐渐发明的。因此古人又称之为鉴燧。至迟在公元前 5 至 4 世纪，阳燧已经产生了。《周礼》、《淮南子》、《墨子》等典籍里都有记载。王充《论衡·乱龙》：“今伎道之家，铸阳燧取飞火于日。”阳燧的发明，在科技史上有着重要的意义。不过从文献及实物考察，阳燧很少用于人民的日常生活，所以出土实物不多，黑龙江省阿城曾出土两件，为宋、金时物。

照明器

烛炬　古代最初无蜡烛，燃柴枝束以照明，即所谓烛，也称炬（苣）。《周礼·秋官》有司烜氏，即专司取火、照明之事。据贾公彦疏，古之烛炬“以苇为中心，以布缠之，饴蜜灌之，若今蜡烛”。《仪礼·燕礼》疏也说：

“古者无麻烛，而用荆燋。”约秦汉后，始以麻浸油为烛。司烜氏所供为“庭燎”，“庭燎”即立于庭中之大烛。但等级分明，天子百燎，公 50，侯伯子男 30。在室内夜晚待客也有讲究，要能做到“烛不见跋”，即烛炬燃烧不得现露其根，以示殷勤不懈之意。必要时，主人还要亲自“执烛抱燋”。至于侍者执烛则一律要坐在角落里，即所谓“隅坐”。炬又用于烽燧，夜有敌情则燃炬报警。1973 年在内蒙古居延的汉代烽燧遗址中出土的炬，是用芨芨草捆束而成的。蜡烛约出现于东汉前后，魏晋时期已很流行。1983 年，广州象冈山南越王墓出土了兽首形三插座烛台，青铜鎏金。在长沙、满城的汉墓中，曾出土蜡做的烛块。《晋书》和《世说新语》均记述了周嵩以燃烧的蜡烛投击其兄周■，而■依然神色无忤的故事。此时的蜡烛灯台也多有出土，如 1957 年福建建瓯出土的一件烛台，台座上由花盘上分出 3 支蜡烛座，座上又由花瓣拱托，造形甚美，其烛之精好可知。梁简文帝《对烛赋》云：“绿苣怀翠，朱蜡含丹”。(22)目前所见最早的蜡烛，是 1983 年在河南陕县的一座唐墓中出土的，共 2 支，圆柱状。较完整的一支，长 45 厘米，径 5.5 厘米。表面还绘有黑、绿两色的梅花图案，制作相当考究。

灯　上部作圆盘形，曰盏，盏内有钎，盘下有柱，柱下圈足，有的还带把。统治阶级还使用各种豪华的连枝灯、连盏灯以及有人物、动物等造型的灯具。《尔雅·释器》：“瓦豆谓之登”。注：“即膏登也”。最初的灯就是在陶豆中盛膏油燃捻，后来才分离出独立的灯。东周时期，灯具造型有很大发展，如河北平山中山王墓出土的十五连盏铜灯，高达 84.5 厘米，形似大树，分有 15 枝杈，枝上群猴嬉戏，枝端托出 15 个灯盏，灯座上有 2 人抛食逗猴，在结构上，主干由 8 节组成，有榫口，拆装方便，是一具组合式的华灯。与此灯同出的还有一盏银首人俑铜灯。人俑身穿绣袍，左手提 2 蛇，盘连 2 灯盏。右手高举 1 蛇，其顶连 1 灯盏。这枝战国中山国的银首人俑铜灯，人俑两手所捉之蛇，实即《西京杂记》所谓之蟠螭。汉代的中山王刘胜妻窦绾墓，出土了一件鎏金长信官灯（图 3），以宫女跪坐持灯，灯盏可以转动，灯罩可以开合，以调整光照的方位和亮度。宫女的右臂及身躯皆中空，燃烧的油烟可由臂进入体内，减轻室内污染，当时，民间的灯具也很普及，不过简陋得多，或仅为一灯碗而已。人们把对幸福的憧憬与灯光联系起来，视灯花为喜兆。汉代民谚曰：“灯花今夜开，明朝喜庆来”。随着瓷器的成熟，瓷灯也发展起来。如 1958 年南京三国吴墓出土一件青瓷熊灯，上刻“甘露元年五月造”。其形为熊踞于灯座内，头顶灯盏，两支前爪扶头，形象极为生动。隋唐时期制瓷业的繁荣，尤其是白瓷制造技术的精湛，为灯具品种的丰富和精美创造了前提，而黑釉，褐釉的出现，进一步推动了各色瓷灯在民间的普及。古代的灯笼，多以纸为罩，或以葛，富者以纱。南朝宋武帝尚节俭，“床头有土障，壁上挂葛灯笼、麻绳拂。”(23)约自唐代起，形成了上元灯节，其后历代灯彩，千姿百态，不一而足。后来又有蜡纸灯笼，透明度好，而且耐用。特别是至迟在宋代创造的“马骑灯”，俗称“走马灯”，利用燃气涡轮原理带动各种故事人物在灯内转动，颇有情趣。如南宋临安（今杭州）“灯品极多”，其中的“纱戏影灯，马骑人物旋转如飞”。(24)宋代范成大有诗咏之：“映光鱼隐见（原注：玻璃壶瓶贮水养鱼，以灯映之。）转影骑纵横（原注：马骑灯）”。(25)至于灯烛所用膏油，初皆动物油脂，后乃用植物油。《楚辞·招魂》云：“三膏明烛，华灯错些。”“兰膏”即用泽兰炼制的一种灯油。另外《汉书·地理志》记载说：“高奴，有洧水，可燃”。

宋代沈括，将这种流出地面的可燃液体名之为“石油”。而明代曹昭的《格古要论》则明确地记载了陕北人民将石油炼成灯油，这是我国人民燃用煤油灯的滥觞。

图 3　河北满城窦■墓出土长信宫灯

取暖器

碳炉　犹后世所谓碳火盆。圆盘或方盘，下承三兽足，或为圈底支足。盘两侧有链耳。此类炉以燃烧木碳供人取暖。出土实物很多，有的还残存着木碳。多为铜制，也有铁铸的。春秋时期的王子婴次炉，呈方形，炉盘底部残留着底足的断痕，可推知该炉原有斜柱式的圈足。1981 年陕西茂陵无名冢出土 1 件铜暖炉，圆体、直壁、深腹、平底、高足。有提梁，这种炉极罕见。同时还出土 1 件铜暖手炉，也是罕见的暖手炉具。能笼于袖中之炉，名为“袖炉”。《香笺》注：“书斋中熏衣，炙手，对客常谈之具，如唐人所制漏孔罩盖漆古，可称清赏，新制有罩盖，方圆炉亦佳。”

帐具

帐构　古人设帐，或为游牧，或为军旅，或为帝王行宫，或为郊行宴饮，而且还每于室内张施于床，但大体有室外用帐及室内用帐两种。《周礼·天官·幕人》有：“掌帷、幕、幄、帟、绶之事”的记载，由此可知，大概两千多年前统治者已有一套用帐的制度。从现存的实物、壁画、画像砖等资料中，可以看到古代的各种帐篷。以室外帐言，河北平山战国中山国墓葬出土了武帐帐架及橛一套，还有皮帐及其构件一套。(26)其中一种帐顶铜构，形如蘑菇，圆顶四周有 17 个环。环上套有独脚钎子，用来固定帐顶皮带，顶足是一巨銮，可纳大帐的立杆。室内用帐构也有出土的，如河北满城中山王刘胜墓出土帐构有两套，一套鎏金，共 102 件，复原后为四阿顶长方形帐。长 2.5 米，进深 1.5 米，此帐是用于床上的。另一套帐构复原为四角攒尖顶的小形方帐，可在厅堂、露天张设。洛阳也出土过曹魏正始八年（247 年）的铁帐构，复原为尖顶方帐。看到这些实物，便不难想象汉代大儒马融讲经“施绛纱帐，前授生徒，后列女乐”的情景了。(27)当然，不同级别的官吏以至平民百姓施帐，分别有着种种限制。

容饰器

梳篦　新石器时代的文化遗存中即发现了骨梳，晚期如山东大汶口文化遗址中出土过两件象牙梳，制做玲珑精致，有 17 齿。《周礼·考工记》有“■（栉）人”（文佚）。《说文》曰：“栉，梳批（篦）总名也。”可见古人对梳篦的重视，故统治者或有以梳理喻政治者。梳篦又有木、角、金属等质地的不同。梳之密者为篦，更利于去油污。头发稀疏者，不必用篦。杜甫诗云：“耳聋须画字，发短不胜篦”。(28)但梳篦不限于理发，且以理须，此类篦子称“篦刀子”，形似小刀；可随身携带。北宋时王晋卿派高俅向端王（后为徽宗）献“篦刀子”，高俅因此得与端王蹴鞠（踢球），从而飞黄腾达。梳或为妇女用作束发饰物。苏轼诗云：“山人醉后铁冠落，溪女笑时银栉低”。(29)

铜镜　多为圆形，也有菱花形、葵花形、八棱形、亚字形、盾形、方形等。镜面平光，用以鉴容。镜背有一纽，少数有 2 至 4 纽的，背地有各式纹

饰。有的铜镜有柄，还有的铜镜很小，是随身携带的。时代最早的铜镜是 1975 年在甘肃广河齐家坪出土的一面素镜,和 1976 年青海贵南尕马台墓葬出土的七角星纹镜。这两面铜镜制造较粗糙，形体亦小（前者直径为 6 厘米，后者为 8.9 厘米）。其时代为公元前 2000 年，皆属齐家文化。稍晚些的是 1934 年殷墟侯家庄 1005 号墓出土的一面平行线纹镜和 1976 年殷墟妇好墓出土的两面叶脉纹镜及两面多圈凸弦纹镜。经西周、春秋，铜镜在战国时期得到长足的发展，创造了铜镜的新风格，不仅造型美观，纹饰也丰富多采。汉镜较厚重，钮多为半球形、开始出现铭文，并渐趋繁复。汉镜中最精美的是一种搏局镜，旧称规矩镜。1979 年山东淄博出土的一面西汉长方镜，长达 1.15 米，宽为 57.7 厘米。两晋南北朝铜镜多浮雕人物，如东王公、西王母、伍子胥、吴王夫差等。唐代则使汉代繁盛的铜镜工艺，飞跃发展到了一个新的高度。无论是造型或是纹饰，都有了新突破，如菱花、八棱、海棠花等式样均出现于此时，特别是海兽葡萄镜最为名贵，唐玄宗在其八月初五日生日那天，常以铜镜赐百官，以至民间八月五日赠镜成俗。镜铭常有四言、五言小诗，如歌咏照镜情景者：“ 当眉写翠，对脸传红，绮窗绣幌，俱含影中 ” 云云。宋代镜形又新出亚字形、钟形、鼎形、鸡心形等，惟其镜多悬挂于较高的镜台，镜背纹饰渐被漠视。其纹饰一般多为缠枝卷草之类，但也有写实的画面出现，如少男少女蹴鞠（踢球）的图象。清代中叶，玻璃镜子登上梳妆台，铜镜便逐渐而消失了。铜镜的铸造是专门的一种工艺。为使镜面光亮，铜镜铸成后及使用一个时期后，需加以磨光，于是磨镜也就成为古代的一种职业了。此外，有的还需施用一种涂料。《淮南子 · 修务训》记载，汉代使用的涂料叫 “ 玄锡 ”，即是水银。至于战国至汉代，镜上的错金银、镶嵌琉璃以及唐镜上的金银平脱、螺钿等特种工艺，更是著称于世。古人为保护铜镜，还常给它加上 “ 镜衣 ”，藏于镜奁之中。富贵人家于镜衣、镜奁尤其讲究，如马王堆一号汉墓出土的漆奁内，除装有铜镜外，还有用绢、锦、丝绵制成的镜衣和镜擦。在古镜中还有一种被某些外国人称为 “ 魔镜 ” 的特种镜，其特点是能在日光下将背面的纹饰反映在墙壁或幕布上，俗称 “ 透光镜 ”。对于这种现象，学者们已揭示出其透光的原理，这是由于铸造冷却和加工研磨镜面过程中，产生的内应力所致。

奁　圆形、长方形或多边形盒匣，有盖、子母口，内多分层或分间。主要为漆木制。流行于我国直至明清。它用于盛放梳妆用品，后发展成梳妆镜匣。在近十来年发掘的曾侯乙墓、云梦睡虎地秦墓、青川秦墓都有漆奁出土。在长沙烈士公园 3 号墓中，也出土一件漆奁，内盛木梳和山字纹铜镜。

带具

鞶　束衣的大带。《说文》：“ 鞶，大带也。《易》曰：‘ 或锡之鞶带。 ’ 男子带鞶，妇人带丝 ”。晋陆云《吴故丞相陆公诔》有 “ 鞶带翩纷，珍裘阿那 ” 之句。鞶又指腰带所悬之小皮囊。《礼记 · 内则》说：“ 男鞶革，女鞶丝 ”。注谓：“ 鞶，小囊盛帨巾者，男用韦，女用缯，有饰缘之。 ”《太平御览》引《曹瞒传》：“ 操性佻易，自佩小鞶囊，盛手中细物。 ” 鞶，官吏也用以盛放印绶。《隋书 · 礼仪志》记载了不同品级的鞶囊，用不同质地的缕饰，而官无印绶者，不能佩鞶囊。《晋书 · 舆服志》还记述了 “ 官不给鞶囊，得自具做 ” 的情形。鞶还被用来缀系小铜镜，称为 “ 鞶鉴 ”。

带钩　形似一条弯尾的小鱼。弯尾即钩。以钩住皮带。大头的背面有带

帽圆柱，以固定皮带的另一端。旧说带钩及皮带原是北方游牧民族的一种装束，春秋战国时期传入中原。战国中期更在南方普及。当时人或称“犀比”、“师比”、“私鉇头”等。《楚辞·招魂》说：“晋制犀比，黄白日些”其中“犀比”即带钩。带钩多为铜制，也有铁制、骨角制或宝玉制者，有的还加金银错、松石镶嵌。其形有棒形、月琴形、竹节形及各种动物形，制作多精美。由于近年来在中原地区发现了春秋中、晚期的带钩，它们早于古代北方民族的带钩，因此有人推断带钩可能是中原华夏族的发明。带钩的使用一直延续到汉魏，至南北朝时期才逐渐消失。现今出土的带钩很多，如山东临淄郎家庄 1 号墓，发现铜带钩 64 枚，金带钩 2 枚。又如河南辉县出土的鎏金镶玉嵌琉璃银带钩，精美绝伦，堪称带钩中的珍品。

贮钱器

扑满　为馒头形陶罐，上开小扁口，或制成动物形。《西京杂记》云：“扑满者，以土为器，以蓄钱，有入窍而无出窍，满则扑之。”至迟西汉时期，扑满已经流行。扑满又名鉅。《说文》云：“鉅，受钱器也，古以瓦，今以竹。”可知贮钱器还有竹制的但并未能取代陶质扑满。《说文稽古篇》谓：“今商家以长竹筒盛钱，夕则倒出而计之，即此物也。其制盖始于汉”。

云南晋宁石寨山出土过一件古滇人贮贝器，为青铜制，圆筒形，束腰，双兽耳，平底有足。此为汉代滇族奴隶主收藏海贝的一种贮钱器。

清洁卫生器

箕帚　早在原始社会即已有制做精致的各式箕帚了。例如浙江吴兴钱山漾出土的公元前 3000 年的簸箕，商代甲骨文中也有箕帚的象形字。古人将天星联缀像箕者，名之为“箕宿”。《诗·小雅·大东》：“维南有箕，不可以簸扬”。古箕有多种：■箕，用以淘米；簸箕，用以簸扬；畚箕，用以盛物……。商周以来，还有一种铜铸的碳箕，底有网眼，用筛碳灰。古代箕帚之形制与今大体相同，这从有关箕帚的考古材料可以证明。隋代张盛墓出土的操箕女俑，正在碾旁进行簸扬，旁立 1 持铲女俑，是反映古代妇女劳动形象的作品之一（图 4）。

图 4　河南安阳隋张盛墓出土持箕女俑

拂　俗称拂尘，以麈为之。麈即麈尾的省称，《名苑》云：“麈似鹿而大，其尾辟尘，群鹿随麈皆视其尾为准，故古之谈者挥焉。”(30)实际麈即麋鹿，俗称“四不像”。六朝文士即喜执麈而谈，以彰风雅，并寓指麾之意。欧阳修《和圣俞聚蚊》诗云：“抱琴不暇托，挥麈无由停”。直使麈谈之士手不停挥的情态，跃然纸上。麈不限文士使用，将帅亦或用之。据有的学者考证，诸葛亮所挥羽扇实即麈尾。《水浒全传》第七十六回记载童贯在阵前曾用玉柄麈尾指挥军队。至于贫士之拂，自然考究不得，或以棕，或以麻绳为之。后世则常以马尾为之，并常用于拂拭床几。

博山炉　炉身似桃形，下承柱足或人物造型，立于盘中。上有盖，镂作群山形。山间常铸神仙、人物、鸟兽之形，故曰博山炉。多为青铜制，亦有陶瓷制者。古人在炉中焚薰草（一种香草）等，以香薰家室。因此陕西茂陵无名冢出土的高足博山炉又自铭为熏炉。博山炉盛行于汉及魏晋。《艺文类聚》卷 70 引汉刘向《熏炉铭》曰：“嘉此正器，嶄岩若山；上贯太华，承以

铜盘；中有兰绮，朱火青烟。”后世熏炉形制与此异，体大，多支足，而无博山，大者或兼用取暖。有时还需配备熏笼（专名为“篝”），用以熏衣巾。还有一种被卧用香炉，形如球，铜制，或鎏金、银。球面雕镂花孔，内设两层双轴相联的同心圆机环，内层之机环有双轴承以灰盂，以备焚香，球身百转，而灰盂永远保持平衡。1987 年陕西扶风法门寺出土的这种熏炉，大如香瓜，是目前所见最大的熏炉，但已不是被中所用，而是悬挂室中的香熏。

行清　或作行圊，又名清器。《周礼·天官·玉府》“掌王之燕衣服、衽席、床第，凡亵器”。郑注：“亵器、清器、虎子之属”。行清或称■。《玉篇》曰：“■，行圊也，木槽也”。《集韵》说：“■，行清受粪函也”。《史记·万石君传》《集解》引苏林曰：“牖音投，贾逵解《周官》：‘椷，虎子也。窬，行清也。’”综上所述，可知行清犹后世之马桶。

古代日用器物自不限于上述各项，还有些如剪刀，镊钳、顶针、钗簪、蓑笠、杖策、帘、扇、锁钥、镟、铛，以及■榼、囊橐、苞、笥等日用容器、装具等，今不备述。

第三节　结　语

本章所述中国古代礼器和日用器物，还只是它们发展过程的一些点和环节。就时间来说，尚未贯通。就民族说，基本还是囿于中原民族的范围之内。本章实在仅是浅涉而已。尽管如此，还是大致可以看到古代礼器和日用器物的发展概貌。它们的产生、演变受着当时生产力水平的制约，同时又影响着当时的物质生产和精神文明。如果对它们再加以综合研究，还可以由此取得对当时社会生活的进一步了解。如武丁时期的铜礼器和日用器物量多质优，且形成了酒器、炊器、食器、水器等完善的组合，这证明武丁时期的古代文明有了很大的发展，同时有助于我们对武丁政治的评价。又如春秋战国时期，不仅淘汰了商周以来的爵、斝、觯、觚、角、觥、彝、卣等礼器，而且诸侯、士大夫使用礼器的数量和质量大幅度地提高，作为最高统治者天子则相形见绌。至战国晚期，日用器增多，并且不断地规格化。这一切又都是那个时期生产发展，阶级关系和思想文化发生剧烈变革的反映。

生存及生活条件的改善、提高，是人类一直追求、奋斗的目标。中国古代礼器和日用器物便是这种追求与奋斗的宝贵遗产。在这些遗产中，常有些令人感到惊讶的、甚至难以置信的发明创造，这充分显示了我们的祖先伟大的创造才能。固然，古代的这些文化成果是无法与现代相比的，但是，可能人们已经发现，现今有某些日用器物竟和古代的极为相似，甚至完全相同，反映了这些器物设计的合理性。

日用器物是人类生活最直接、最必需的助手，礼器则是物化的礼制。前者是人类生活永久的伴侣，后者则是一定历史阶段上的昙花一现，但它们同是人类社会的杰作，同是劳动与智慧的结晶。需要强调指出的是，中国古代礼器和礼制一样，首先是中国古代文明的伟大升华，而后才又成为历史的赘瘤。在确立文明制度、发展奴隶制国家的历史进程中，礼器作为礼制的载体，曾经起到了进步的作用。在解放后相当长的时期里，礼器完全被简单地当做奴隶主的罪证而加以批判。实际上，如果没有新生的奴隶主阶级、没有平民阶级及知识分子的参与，恢宏而精美的青铜礼器的产生，是不可想象的。这样评价，并不影响我们对于礼器所蕴含着的阶级压迫的揭露以及对于它（包括礼制）走向反面的批判。恰恰能使我们更好地把握那个时期的阶级关系，看清那个时期阶级斗争的形势和变化，从而洞悉古代社会同现代社会在物质条件方面存在着的根本区别。

（许青松）

注释

(1)利普斯（德）著、汪宁生译：“《事物的起源》，第五章《发明和早期手工业》。”

(2)同(1)。

(3)于省吾：《甲骨文字释林》下卷《释庶》。

(4)北京钢铁学院冶金史组：《中国早期铜的初步研究》，《考古学报》1981 年 3 期。

(5)青海省文物管理处考古队：《青海省文物考古工作三十年》，《文物考古工作三十年》，文物出版社，1979 年。

李虎侯：《齐家文化铜镜的非破坏性鉴定》，《考古》1981 年 4 期。

安志敏：《中国早期铜器的几个问题》，《考古学报》1981 年 3 期。
(6)刘敦愿：《记两城镇遗址发现的两件石器》，《考古》1972 年 4 期。
(7)山东省文物管理处：《山东日照两城镇遗址勘察纪要》，《考古》1960 年 9 期。
(8)南京博物院：《江苏武进寺墩遗址的试掘》，《考古》1981 年 3 期。
(9)南京博物院：《吴县草鞋山遗址》，《文物资料丛刊》第 3 辑。
(10)《左传·宣公三年》。
(11)《孟子·梁惠王下》。
(12)俞伟超：《周代用鼎制度研究》，《先秦两汉考古论集》，文物出版社。
(13)王国维：《观堂集林》卷三。原文说：“盉之为用，在受尊中之酒，与主酒而和之，而注之于爵。”
(14)王国维：《观堂集林》卷六。
(15)容庚、张维持：《殷周青铜器通论》第五章《酒器部·承尊器门》。
(16)司马迁：《史记·周本纪》。
(17)司马迁：《史记·周本纪》。
(18)陶宗仪：《说郛》卷八十三。
(19)《白居易集》卷六。
(20)据李昉《太平御览》卷七五七引《淮南子》。
(21)司马迁：《史记·项羽本纪》。
(22)据张英、王士禛等《渊鉴类函》《火部·烛五》。
(23)李延寿：《南史·宋本纪（上）》。
(24)周密：《武林旧事》卷二。又顾禄《清嘉录》卷一《灯市》条载：“腊后春前，……货郎出售各色花灯，精奇百出。……其奇巧则有琉璃球、万眼罗、走马灯、梅里灯、夹纱灯、画航、龙舟，品目殊难枚举。”
(25)张英、王士禛《渊鉴类函》《火部、灯五》引范致能《上元纪吴下节物俳体诗》。
(26)河北省文物管理处：《河北省平山县战国时期中山国墓葬发掘简报》，《文物》1979 年 1 期。
(27)范晔《后汉书·马融传》。
(28)杜甫：《水宿遣兴奉呈群公》，《九家集注杜诗》卷三十四。
(29)见《佩文韵府》卷九十九工，十药。
(30)张英、王士禛《渊鉴类函》《服饰部·麈尾一》。

第十五章　中国古代的音乐文化

中国古代的音乐文化有悠久的历史和丰富多彩的内容，是中国各族人民世世代代共同创造的辉煌成果。它的发展的历程可以分为六个时期。

第一节　先秦时期的音乐

关于远古时代的乐舞，《吕氏春秋·古乐篇》曾有三人执牛尾，投足而歌的想象，虽然不可尽信，但对古人这种纯朴的歌舞方式的想象还是有一定道理的。青海大通县上孙家寨墓地出土的舞蹈纹陶盆，内壁画着三组舞人形象，每组五人，手拉着手化装跳舞，动作整齐协调，似乎在边舞边唱，反映出新石器时代人们文化生活的片断。甘肃玉门火烧沟出土的新石器时代晚期陶埙，有一吹孔、两按音孔，可发四个乐音，构成四声音阶。山东潍坊市姚官庄出土的新石器时代晚期陶埙，有一吹孔、一按音孔，可发小三度音程的两个乐音。确定的夏代音乐史料还没有发现。商代的音乐文化已经发展到相当高的水平，当时的乐器虽然现在发现的还不多，但有些已反映出重要的史料价值。如河南辉县琉璃阁殷墓出土的陶埙，有五按音孔，可发八个连续半音。(1)上述各类陶埙由于是烧制器物，所以能在地下保存下来，但它们不能全面地也不可能准确地反映当时乐律发展的水平。现在根据它们所显示的数据，只能看出一个乐律发展的轮廓。这个轮廓却足以说明我国古代乐律发展的轨迹。此外，还有出土的鼓、钟、磬、编钟、编磬、铙、铃等，说明乐器也相当丰富。

商代的甲骨文中有不少乐器名，不仅种类多，而且字形也表现出乐器已经达到相当复杂的程度。这都是音乐文化发展的标志。如：

龠（籥）■■　　■（乐）■■

它们都反映了乐器的形状。郭沫若认为“‘龠’象编管之形，从■，示管头之空。”(2)“■”象木板上张着丝弦，有的学者认为它原来就是一种弦乐器，可以解释为象形字。木板上张着丝弦，必须有共鸣器，才能发出音响。上举甲骨文第 4 字的底部就象共鸣器，同时也是底座。这种乐器可能是古琴的原型。湖北随县曾侯乙墓以及长沙马王堆汉墓出土的古琴，琴面的背部有槽，和另一块有槽的底板相合后，才能构成中空的共鸣器，这大概是商代以来的遗制。当时因受工艺水平的限制，还不能做成固定的中间空间较大的共鸣器。商代的这些乐器，论性能，都远远超过能发八个连续半音的陶埙，因此，可以推测，商代后期人们大概已经掌握了十二律的乐律知识。

历史进入西周以后，音乐有很大的发展。中国最早的一部诗歌总集《诗经》，所收作品上起西周初年（前 11 世纪）或更早的周族活动时期，下至编辑成书的春秋中期（前 6 世纪），前后经历约五百年。保存到现代的作品有 305 篇，分为《风》、《雅》、《颂》三大类：(1)《风》是各地的民歌。(2)《雅》又分为《大雅》和《小雅》，前者为贵族乐歌；后者多半为贵族乐歌，也有一部分民歌。(3)《颂》分为《周颂》、《鲁颂》和《商颂》。《周颂》出于周王室，《鲁颂》出于鲁国公室，《商颂》出于商族后裔宋国公室，都是统治者祭祀祖先的乐歌。《诗经》产生的地区，主要在黄河中、下游，也有出自江汉流域的。

《诗经》各篇的曲式，经杨荫浏分析归纳，可以分为十种：(1)一个曲调重复；(2)一个曲调的后面用副歌，重复；(3)一个曲调的前面用副歌，重复；(4)一个曲调重复，最后一章“换头”；(5)一个曲调重复，前面有引子；(6)一个曲调重复，后面有尾声；(7)两个曲调各自重复，联成一个歌曲；(8)两个曲调交替运用，联成一个歌曲；(9)两个曲调不规则地重复，联成一个歌曲；(10)一个曲调重复，前有引子，后有尾声。(3)这样分析，可以说明《诗经》中丰富的曲式。

《诗经》中保存着不少具有唱和形式的作品。这种唱和形式即歌词的领起部分与应和部分互相结合的形式，《诗经》中有不少作品都可以用这种方式加以分析。唱和形式可以分为三类：(1)对唱——两方交替歌唱，或采取问答方式，或采取接续方式。领起部分如在全篇之前，即变为引子。(2)帮腔——是紧接每句、每章或全篇歌词而出现的应和部分，一般采用“一唱众和”的方式。全篇以后的帮腔，有的就发展成尾声。(3)重唱——依照别人所唱的全篇歌词重唱，歌词或相同或不同。《诗经》中篇名不同而章句结构全同的诗，有的可能属于同一曲调，如《商颂》的《那》篇和《烈祖》篇。

《诗经》中还保存了古代著名乐舞《大武》和《大濩》的歌词。《大武》是歌颂周武王伐纣灭商故事的乐舞。舞蹈分为六成（段），各段表现了不同的情节。歌词经学者考证，认为都散见于《周颂》中，虽然对歌词配合的段数问题，见解仍有分歧，但对其中五篇歌词的认识是比较一致的。六段的情节不同，而已考定的五篇歌词的内容和格式也不同，这就可以推断这六段的曲式和舞蹈也不相同。它们所组成的《大武》是一首相当复杂的大曲。

《大濩》是歌颂商汤的乐舞。学者曾指出《商颂·那》篇即《大濩》的歌词。《商颂》是春秋时代宋国公室祭祖的乐歌，其中可能有商族世代相传的祭祖乐歌的一些片断。《那》在《诗经》中不分章，现在我把它分为五章，每章四句，最后剩余两句：“顾予烝尝，汤孙之将。”这两句也许是朗诵的祝语。本诗第五章是“乱”——乐曲的高潮部分。诗中描写的《万舞》应指《大濩》，虽然不如《大武》那样具有故事情节，但也力图表现商汤的功德。《商颂·烈祖》篇也是歌颂商汤的，旧本都把它定为一章，现在我把它分为五章，每章四句，最后也剩余两句：“顾予烝尝，汤孙之将。”结构和《那》完全相同。那么，如果《那》是配合《大濩》的歌词，《烈祖》也应当是《大濩》的歌词。

古代比较长的乐曲中，往往有用多种乐器合奏的“乱”段，一般安排在乐曲的末尾。《诗经》中还保留着乱段的痕迹。据记载，《周南·关雎》、《大武》、《商颂·那》都有乱段。如上所述，《那》有乱，那么，《烈祖》也应有乱。《诗经》不仅反映了当时的文学成就，也反映了当时的音乐成就。

十二律的名称是什么时候开始形成的，现在还难以确定。《国语·周语》记载，周景王的乐师伶州鸠在回答他的询问时曾说到，十二律的名称是黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、无射，（yǐ）、应钟；关于五声，提到宫、角、羽，指出“大不逾宫、细不过羽”，虽然没有提商、徵（zhǐ），也表示出五声的体系已经成立了。这些名称是在长期音乐实践中形成的，当远在周景王（前 544——前 520 年在位）之前。后来也出现了加上“二变”的七声音阶——宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫，但在中原音乐中，五声体系一直占有主导地位。十二律是绝对音高，五声是比较音高。

古人最初用竹管定律，先定出一个基本音高，即律管的基本长度，又往

往以黄钟为基本律，其长度定为 9 寸；然后由黄钟开始，递次用 2/3（三分损一）或$1\frac{1}{3}$（三分益一）的比例，求得其他十一律的长度，再按音高的顺序排列起来（律管短者发音高），构成了发音和谐的十二律。最初用竹管定律，继而发现管律不精密，于是改用丝弦。

三分损益法的产生，最迟也应在春秋时代。孔子（前 551—前 479 年）说：“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！”一开始，太师挚唱“升歌”，(4)末尾合奏《关雎》篇的“乱”段，声音宏大，充满了人们的耳朵。象这样的乐队规模，这样的音乐效果，如果当时的乐人还不能分辨五声、十二律，不了解定律的基本方法，那是无法想象的。

记载三分损益法的最早文献是《管子·地圆》篇，只记载了五声音阶律管的长度比例。先定出宫音为 81，然后用三分损益法求得徵音为108（$81\times\frac{4}{3}=108$），商音为72（$108\times\frac{2}{3}=72$），羽音为96（$72\times\frac{4}{3}=96$），角音为64（$96\times\frac{2}{3}=64$）。(5)这样，五声长度的比例数字都是整数。按音高排列，其次序为徵羽宫商角。既然能算出五声的比例数字，当然也可以算出其他各律的比例数字，只是那些都有小数。《管子》一书虽然并非春秋时代管仲（？——前 645 年）所著，而多半是战国时代齐国管子学派的著作，但不能认为书中所保存的资料，如三分损益法的乐律理论，都不早于战国时代；即使是在战国时代才概括成数学公式，写在书上，但这种方法一定已有很长的使用和流传的过程。因此，可以认为它最迟产生于春秋时代。

战国初年，即公元前 433 年或稍后，有个诸侯小国——曾国的国君曾侯乙，安葬在今湖北随县擂鼓墩地方。1978 年，这座古墓中出土大批乐器，其中编钟一套共 65 件，都有铭文。经乐律学家黄翔鹏等测试研究，可以证明：只要按标音位置敲击，就能发出合乎一定音阶的乐音，每钟可发两个音，音色优美，音域广，变化音比较完备，而且形成体系。总音域跨 5 个八度。在中心音域部分约占 3 个 8 度的范围内，12 个半音齐备，而全部音域中的基本骨干音则是五声、六声以及七声的音阶结构，可以旋宫转调。生律法以《管子·地圆》篇所载的方法为主，五音顺序为徵羽宫商角。不仅如此，曾侯钟铭文还记载了曾国和楚、齐、晋、周、申等国各种律名、阶名、变化音名之间的对应关系，以便演奏各地的乐曲。世传周代十二律中已有八个律名在曾侯钟上出现。可见十二律名在春秋时代或以前已经存在，只是名称尚未完全统一。西周钟不用商声，春秋以后的编钟上五音齐全。《地圆》篇所载的生律法，应当是春秋时代或以前，乐律采用了三分损益法来计算音阶骨干音的结果。(6)

“楚辞”是战国时代南音的结晶，有楚国的地方特色。流传下来的主要作品，是屈原的《离骚》、《九歌》、《天问》、《九章》、《招魂》等，有的受了民间文学的深刻影响，有的是根据民间乐歌加工改写而成的。从歌词的情调和结构上，可以看出乐曲形式的一些痕迹。歌词较长，反映了曲调的多次重复和复杂的变化。如《九歌》，首篇是迎神曲，末篇是送神曲，中间有主题歌九篇，也构成了一套大型乐曲。可见楚国的音乐艺术已经达到相当高的水平。

春秋战国时期有不少思想家阐述了对音乐美学问题的见解，其中对后世影响最大的是孔子和荀子。孔子是儒家的代表人物，有音乐实践经验和音乐修养。他整理过《诗经》，使“《雅》《颂》各得其所”，整理的重点在音乐方面。孔子关于音乐的言论虽然是片断的，但已表明了他的基本观点。他认为礼和乐都是维护统治秩序的工具，二者相辅相成。音乐能起感化作用，有重要的社会功能。因此，就乐舞形式的“美”和内容的“善”比较而言，他更强调“善”。孔子说“郑声淫”（淫—过分），又说“恶郑声之乱雅乐”，这是指郑国民间音乐说的，认为它放任而不合礼所要求的中和的准则。但孔子并不反对一切民间音乐，他说“《关雎》乐而不淫，哀而不伤”，曾加以肯定。对于相传是虞舜的乐舞《韶》，孔子多次赞扬，认为“尽美矣，又尽善也”，已达到最高的境界，所以他在齐国听到《韶》乐，竟然陶醉 3 月而不知肉是什么滋味。在孔子看来，对待乐和对待礼是一样的，阶级差别是不能超越的。鲁国大夫季氏使用了天子的“八佾”舞（64 人），孔子就表示：“是可忍，孰不可忍？”季氏能忍心做出这种事来，还有什么别的事情不能忍心去做的呢？孔子把乐看得和礼一样严肃。

荀子（？—前 238 年）或荀子学派的音乐思想，集中保存在《荀子·乐论》篇中，但文义多有重复，可见非出于一人之手。也可能是荀子在不同时间所讲述，经各弟子记录，最后辑入此篇，其中可能已有弟子引申发挥的地方。《乐论》采用了和墨子辩论的形式。它继承了孔子的若干论点，经过发展改造而形成法家的音乐理论。荀子认为人们需要音乐，这是“人情所不免”的，但为了防止音乐陷入邪乱，必须“制《雅》、《颂》之声以道（导）之”，“感动人之善心，使邪污之气无由得接焉。”他反对的“淫声”、“夷俗邪音”和“郑卫之音”，实即泛指民间音乐。他要求音乐“可以善民心，其感人深”，“移风易俗，天下皆宁。”把音乐的社会功能提高到政治功能。他又说：“乐中平则民和而不流，乐肃庄则民齐而不乱。民和齐则兵劲城固，敌国不敢婴（撄—侵）。”还说：“故乐者，出所以征诛也，入所以揖让也。征诛揖让，其义一也。”比孔子又进了一步，荀子把礼、乐都作为专政的工具，显示出法家的精神。

第二节　两汉时期的音乐

秦朝设置太乐令、太乐丞及乐府令、乐府丞。(7)西安秦始皇陵曾出土铜钟 1 件，上铸“ 乐府 ”2 字，可以证实当时确有此官署。汉承秦制，朝廷也设立“ 太乐 ”和“ 乐府 ”两个音乐机构。前者掌管雅乐；后者掌管世俗音乐，古书上贬称为“ 郑声 ”。《汉书 · 礼乐志》说：汉武帝定郊祀之礼，祭后土（土神）于汾阴。“ 乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。 ”按元鼎四年（前 113 年），汉武帝在汾阴立后土祠。立乐府大概是在这一年或稍后。乐府本来是已经存在的机构，这里所说的“ 立 ”应当是扩大的意思。乐府所搜集和整理的乐歌和资料，主要是民间音乐。记载中所说的“ 赵、代、秦、楚之讴 ”，赵、代在北方，秦在西方，楚在南方。这里只是举这 4 个地区作为代表，实际上它所搜集的地方乐歌远远超出了这些地区。《礼乐志》还说：汉武帝时，“ 常御（用）及郊庙皆非雅乐 ”，“ 内有掖庭材人（宫内乐人），外有上林乐府（乐府在上林苑中），皆以郑声施于朝廷。 ”当时，俗乐不仅流行于社会上，而且盛行于朝廷和官府中。

汉哀帝即位（前 6 年）后，曾下诏罢乐府。当时乐府中的人员“ 大凡八百二十九人 ”，分工很细。汉哀帝虽然把这些人员裁减了大半，留者改属太乐署，撤消了乐府；“ 然百姓渍渐日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民，湛沔自若。 ”(8)这种俗乐已经广泛地传播起来。

东汉虽然没有乐府这个官署的名称，但“ 黄门鼓吹署 ”的职责却是和西汉乐府相同的。(9)东汉继续搜集整理民间的音乐。

汉代的统治阶级为了政治目的和享乐而设立乐府，但乐府对于搜集整理和传播民间音乐也起了一定的作用。《汉书 · 艺文志》著录的歌诗 314 篇，大概就是西汉乐府所用乐歌的一部分。乐府的乐歌大致可以分为两大类，即鼓吹曲与相和歌。

(1)鼓吹曲　用于郊庙祭祀、军队、仪仗、典礼中，是一种进行曲或节奏明朗的乐曲。这种乐曲吸收了我国北部和西部少数民族的乐曲因素，但采用更多的还是中原各地的这种性质的民间歌曲。乐府中有“ 鼓员 ”、“ 吹鼓员 ”——如“ 骑吹鼓员 ”、“ 江南鼓员 ”、“ 沛吹鼓员 ”等，就是专门演奏鼓吹曲的。《艺文志》著录的歌诗中，如《高祖歌诗》、《汉兴以来兵所诛灭歌诗》、《出行巡狩及游歌诗》等，都属于这一类。这类歌诗虽然没有标明地区，可能也有地方特色。如《高祖歌诗》当指汉高祖刘邦所作的《大风歌》。《史记 · 高祖本纪》记载：

> 高祖还归，过沛，留。置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒。发沛中儿得百二十人，教之歌。酒酣，高祖击筑，自为歌曰：“ 大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！ ”令儿皆和习之。

沛是旧楚地，这部鼓吹乐应当属于楚声。汉高祖也爱好他的乡土音乐楚声。乐府中的“ 沛吹鼓员 ”必然演唱《大风歌》，另外，还会演唱沛县一带的其他地方乐歌。

(2)相和歌　源出于各地流行的民歌。《宋书 · 乐志》说：“ 相和，汉旧歌也，丝竹更相和，执节（打拍子）者歌。 ”又说：“ 凡乐章古辞，今之存者，并汉世街陌谣讴。 ”相和歌的主要来源是街陌谣讴，而街陌谣讴往往采

用互相唱和的形式，这大概就是相和歌得名的由来。《艺文志》著录的歌诗中，如《吴、楚、汝南歌诗》，《燕、代讴，雁门、云中、陇西歌诗》，《邯郸、河间歌诗》，《齐、郑歌诗》，《左冯翊秦歌诗》，《京兆尹秦歌诗》等，都属于这一类。乐府采诗的范围已遍及黄河、长江流域。这时已有用曲线表示的乐谱。目录中有《河南周歌诗》7 篇，又有《河南周歌〔诗〕声曲折》7 篇；有《周谣歌诗》75 篇，又有《周谣歌诗声曲折》75 篇。声曲折显然是和歌诗配合的乐谱。

现在所能看到的汉代乐府歌词，大部分是东汉作品。《宋书·乐志》列举的“汉世街陌谣讴”有《江南可采莲》、《乌生》、《十五》、《白头吟》等。“梁鼓角横吹曲”中有古诗《十五从军征》一首，标题《〈紫骝马〉歌辞》。研究者认为这首诗就是《十五》的歌词，是东汉末年的作品：

十五从军征，八十始得归。道逢乡里人，“家中有阿谁”？“遥望是君家，松柏冢累累。”兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅（野生）谷，井上生旅葵。舂谷持作饭，采葵持作羹。羹饭一时熟，不知贻阿谁！出门东向望，泪下沾我衣。

《紫骝马》本是鼓吹曲，诗作者却用它唱出了反对战争的悲歌。东汉另一首民歌《江南可采莲》是相和歌一类的作品：

〔唱〕江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶间。

〔和〕鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

研究者多认为这首歌诗是一唱众和的形式，可以反映出乐曲活泼自然的民歌特色。

战国末年的荀子或他的弟子作过《成相》篇，杨荫浏认为这是个受了民间影响的说唱本子。到了汉代，没有留下关于说唱文学的记载，只有相和大曲《东门行》和这种体裁相似。(10)但四川成都出土的东汉说唱俑，左臂挟鼓，右手执桴，兴高彩烈，正是表演说唱曲艺的生动形象；四川彭山出土的东汉说唱俑，仪态从容，表情幽默，举右臂作比画状。可见汉代确有这种曲艺，而且还很流行，只是这种作品没有流传下来。

西汉时，关于音乐的论辩，在春秋以来各家音乐思想的基础上，又有很大的进展。于是有人把他们的有关言论汇集成具有综合性的音乐理论著作《乐记》。《乐记》非一人一时所作，但主旨以儒家和荀子学派的学说为纲。它也把乐和礼相提并论，把乐作为重要的教育和施政的工具。它反对民间音乐“郑卫之音”和“桑间、濮上之音”。它认为：“声音之道，与政通矣”；“礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。”更强调法家的主张。《乐记》对音乐产生的过程以及音乐既形成之后又反过来对人们心情的影响，作了细致的分析。它说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。”这种认识超过了孔子和荀子，既深刻而又明朗。

先秦时期，中外文化已有交流，至汉武帝时，横贯亚洲腹地的丝绸之路以及纵贯沿海地区的海上丝绸之路都已畅通，从此，中外文化交流更为活跃，其中包括音乐文化。

秦代末年，赵佗割据南海、桂林、象郡，自称南越王。南越辖境包括今越南的北部，所以至迟到这时中国音乐已传入越南。汉武帝元鼎六年（前 111 年）平定南越后，朝廷举行祀典时曾使用一种新乐器“空侯瑟”，形状象中国的瑟，名称是“空侯”。空侯也写作“坎侯”，是外来语，可能是经由南越传入长安的弹拨乐器“坎农”（kanon）有关古语的音译。后来称为“卧箜

篌”。新疆至今还常用的“卡龙”，就是卧箜篌一类的乐器。

战国时代，中原地区的“箫”（排箫）也称为“籁”。而国内外有些民族语的管乐器名称，和籁的读音相近，例如维吾尔语称笛子为“奈伊”，中亚各族语称管乐器为“奈伊”，不知是否和汉语“籁”有关。有人认为“奈伊”出于波斯语 nay，原是竹子的意思。但匈牙利语和罗马尼亚语即称排箫为“奈伊”，可能是“籁”的音译，因古代匈牙利人中很多是从中国迁去的（见下文）。在古汉语中，有些方言往往有辅音 l 和 n 不分的情况，因此“籁”可能读成“奈”。

西汉初年，原来居住在河西地区（今甘肃黄河以西）的月氏族和乌孙族，因受匈奴族逼迫，先后西迁，他们会把自己的音乐文化带到中亚或南亚。汉武帝时，张骞通西域后(11)，安息（今伊朗）派使臣及“犁轩善眩人”来中国。犁轩指罗马帝国；眩人，也写作“幻人”，即杂技魔术艺人。犁轩幻人未必是欧洲人，或许是指罗马的东方属地“条支”一带的人。史书记载，条支“国善眩”。条支即今叙利亚。不知幻人来时是否有音乐伴奏人员。有的史书记载，张骞出使时曾得《摩诃兜勒》一曲。此说不可信（见下文）。

西汉后期，佛教经中亚传入今新疆，至东汉初年即传入我国内地。此后，有不少的僧侣自印度及中亚各地陆续东来译经传教，不知当时是否带来佛教音乐。

由西域或通过西域传入中原的乐器，东汉时有琵琶，这类乐器源出于西亚一带，古波斯语称“巴波特”（barbot），(12)后传入新疆。语言学家岑麒祥说，古库车语中用梵语“比般喀”（vipanki）称琵琶，“喀”是词尾，是微小的意思。按汉语琵琶应是库车语的音译。现代维吾尔语称琵琶为“巴比特”（barbit），又是波斯语的音变。东汉灵帝（168—188 年在位）爱好“胡空侯、胡笛、胡舞。”经学者考证，胡笛大概是一种竖笛；胡空侯不同于前面所说的空侯瑟，当是指竖箜篌（harp）而言。

东汉初年，我国北方民族匈奴族分为南、北两部。其后，北匈奴的一部分经中亚向西迁徙，于第四世纪出现在欧洲东部，即欧洲历史上所说的“洪斯”（Huns）。其中一部分就在今匈牙利定居下来。洪斯把中国的音乐文化带到了他们经过和定居的地区。至今匈牙利民歌歌词的结构和中国甘肃省“裕固”族民歌很近似，曲调也有很多极为相似。在古代，裕固族的祖先“丁零”和匈奴有密切关系。(13)匈牙利语称排箫为奈伊（nay），这个名称如果和汉语有关，大概就是洪斯西迁时传过去的。

中国音乐很早就传入朝鲜。古乐府相和歌中有《箜篌引》，即朝鲜女子丽玉所作，大概是东汉时期的作品。中国乐器，不知何时开始传入日本。日本山阴、北陆等地曾发现古铜铎，日本考古学家认为是模仿中国古钟而制造的，在日本流行的时期大概是公元前后几百年间。这些古铜铎和中国的编钟极相似，但铎身的图案花纹则具有日本的民族风格。

第三节　魏晋南北朝时期的音乐

这是一个动荡的时期。由于民族的迁徙杂居，文化的频繁交流，中国音乐正酝酿着巨大的发展变化，但这个时期由于没有强大的统一政权对民间音乐进行搜集整理工作，所以流传下来的资料很少。

汉代的鼓吹曲和相和歌，有很多流传到魏晋以后。相和歌所用的乐律，主要是“平调、清调、瑟调”，“汉世谓之三调”。(14)到魏晋时期，在相和歌的基础上，又有新音乐发展起来，称为“清商三调”或“清商乐”。“三调”表示继承了相和歌的乐律，“瑟调以角为主，清调以商为主，平调以宫为主。”(15)举清商以代表三调，所以称为清商三调。

魏晋两代，朝廷都设置了掌管音乐的机构“清商署”。清商署虽因清商三调而得名，但所演奏的音乐不会只限于清商三调，也必然继承了其他传统乐曲，吸收了当时流行的民歌，这些民歌大部分出于北方各地区。

西晋末年，北方少数民族鲜卑、匈奴、羯、氐、羌等族，已陆续进入黄河流域，各政治集团割据一方，建立政权。西晋灭亡后，东晋即被迫迁都建康（今南京），偏安江南，北方人大批南迁，把北方音乐也传到江南，对当地音乐一定会有影响。南朝各代不断地涌现新声，而记载下来的主要是“江南吴歌”和“荆楚西曲”。吴歌产生的中心是建康（今南京），即今江苏一带的民歌。西曲歌出于荆（今湖北江陵）、郢（今武昌一带）、樊（今湖北襄樊一带）、邓（今河南邓县）之间。从歌词中出现的地名考虑，西曲分布在今湖北、江西、四川东部和河南一带。吴歌和西曲产生的地域大致相当于汉代相和歌中《吴楚、汝南歌诗》产生的地域。再往上推，都和楚辞、楚声有些渊源关系。

南朝的清商乐也流传到北方。北魏统一北方后，把相和歌、清商三调以及吴歌、西曲等，统称为清商乐。北魏及其以后的北齐的音乐机构，除搜集整理一些民间乐歌之外，也都保存了一部分清商乐。

魏晋南北朝时期，除了西晋王朝取得短暂的统一局面外，中国处于分裂状态中，到处是动乱的现象，政治黑暗，烽火连天，人民饱经忧患。当时的歌词对这种社会现实，都有所反映。南朝的吴歌、西曲等，反映了长江、汉水沿岸的商业城市——如建康、江陵、襄阳等处的城市居民、商人和歌妓生活的一个侧面，不能代表南朝的全部民歌。北朝的《鼓角横吹曲》和其他民歌，是北方的汉族和少数民族的作品，也反映了多方面的社会生活。

魏晋南北朝的歌词，主要出于民间，也有一部分是文人的创作或由文人加工的作品。歌词的多样化形式，可以反映乐曲形式的发展水平。规模较大的“相和大曲”，它的曲式的形成和规格化，大概是在魏晋时期。今抄录瑟调大曲《艳歌何尝行》（《白鹄》）一首，并标出段落：

〔艳歌〕　飞来双白鹄，乃从西北来。十十五五，罗列成行。（一解）
妻卒被病，行不能相随。五里一返顾，六里一徘徊。（二解）
吾欲衔汝去，口噤不能开；吾欲负汝去，毛羽何摧颓。（三解）
“乐哉新相知，忧来生别离。”躇躅顾群侣，泪下不自知。（四解）

〔趋曲〕　“念与君别离，气结不能言。各各重自爱，道远归还难。”
“妾当守空房，闭门下重关。若生当相见，亡者会黄泉。”

〔和〕　“今日乐相乐，延年万岁期。”

本篇原有注文：“‘念与’下为‘趋曲’，前有‘艳’。”对于趋曲的段落，说得明确。“艳歌”指什么？就注明艳趋的一些大曲加以比较，可以推想这里的艳歌即指“念与”前的歌词 4 章，而不是在这 4 章之前另有艳歌。《古今乐录》引王僧虔《技录》说：“《艳歌何尝行》，歌文帝（曹丕）《何尝》、《古白鹄》二篇。”《何尝》和《古白鹄》未必为曹丕所作，但可证《艳歌何尝行》是由这两篇合成的。《古白鹄》是本篇的艳歌，《何尝》是本篇的趋曲。最后两句是和声帮腔祝词。余冠英指出：“古乐府重声不重辞，乐工取诗合乐，往往随意拼合裁剪，不问文义。”(16)他们拼合时，也不是完全不考虑文义，但总不免捕风捉影。艳歌的“艳”当出于楚语。所谓“荆艳楚舞”，艳就是歌曲的意思，(17)不是艳丽的意思。相和大曲，一般分为两大段：第 1 大段是艳歌，以歌为主，又分为若干解，解是两个乐章之间的“过门”曲，(18)即前一曲的尾声。第 2 大段是趋曲，不分解，配舞，节奏较快。有时末尾还加两句和声，是乐舞活动中的习惯用语。

这时清商乐又取得了进展。以“变歌”为例，它的创作方法，在以前可能已经采用过，但到这时才有比较明确的标志。如有《子夜歌》，又有《子夜变歌》；有《欢闻歌》，又有《欢闻变歌》。歌词都是五绝，在词式上没有不同，那么，所谓“变”就表现在曲式的差别上。大概变体是就某一曲调加以调整改编而成的，改变不会太大。但这种方法又开辟了使乐曲发展演变的一条新途径。变字的这种含义和用法，到唐代即为“变文”所继承。又乐曲中唱和部分的发展比以前也更为复杂，有些和声部分逐渐融入曲调本身，从而推动着曲调有所变化。这又是乐曲演变的途径之一。

吴歌《上声歌》说：“初歌《子夜曲》，改调促鸣筝。四座暂寂静，听我歌《上声》。”南朝所传古诗中也说：“四座且莫喧，听我歌一言。请说铜炉器，崔巍像南山。”可见当时盛行在大庭广众中唱长篇歌诗的风气，这是汉代说唱体裁的继续，因此，汉末出现了《孔雀东南飞》，南北朝时期北朝又出现了《木兰诗》。《木兰诗》属横吹曲，但不知采用的是什么曲调。按此诗也有拼合的语句，开头说：“唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，唯闻女叹息。问女何所思，问女何所忆。”这几句也见于《折杨柳歌》，只是开头两句作“敕敕何力力，女子当窗织。”所以我推测《木兰诗》可能用的是《折杨柳》曲，经多次重复而成为长篇歌诗。

相和大曲在中原流行之后，可能传入西域，对西域大曲有所影响。(19)到了唐代，中原乐人继承了相和大曲，又借鉴西域大曲，创作了唐宋时期盛行的大曲形式。

自西晋末年以后，中原长期动乱，而河西地区至今新疆一带却比较安定，内地人不断地迁往该地，也有不少的中亚各族人迁入新疆以至河西及中原地区。丝绸之路上，使臣、商旅、僧徒以及乐舞艺人等，仍然来来往往，经济和文化交流一直在进行着。此外，较大规模的民族迁徙活动，还有原在今新疆阿尔泰山以南地区的■哒人和突厥人的一部分先后西迁，带去了自己的音乐文化。

西迁的一部分月氏族，在历史上称为大月氏。大月氏经中亚到达大夏（今阿富汗和巴基斯坦北部）后，建立了大月氏国，这是大月氏的政治中心。此外，还有分布在中亚两河（阿姆河、锡尔河）流域的以康国为主的九个政权——如米国、史国、曹国、何国、安国、穆国等，也是大月氏族建立的。(20)到南北朝以后，中国史书上称它们为“昭武九姓”。昭武城在今甘肃省高台

县境，当年昭武九姓诸国君主的祖先都是由这个地区迁去的。从第 4 世纪起，这些国家的乐舞艺人来中原献艺传艺的很多，他们带来的也会有原来月氏族传统的或具有月氏族传统因素的乐舞艺术，而且艺人中也会有月氏族的后裔，因此，他们的艺术很自然地受到中原人民的欣赏和欢迎。

中原和西域乐舞文化的交流活动中，佛教寺院也是一条渠道。《魏书·释老志》说：“今之僧寺，无处不有”，“梵唱屠音，连檐接响”。所谓“梵唱”即“梵呗”，“屠音”即“浮屠”（佛教）之音，都指佛教音乐而言。佛教音乐并非都来自印度，由于传入路线不同而有差异。佛教音乐传入后，即逐渐走上中国化的道路。

今新疆拜城克孜尔石窟壁画中，还保留着两晋及南北朝时期中外乐舞交流融合的生动形象的资料。乐队所用的乐器，有当地的乐器，如源出于龟兹（qiuci 今新疆库车）的筚篥；有外来乐器，如琵琶；有中原乐器，如箫（排箫）、笙、阮咸等。甘肃敦煌莫高窟和山西大同云岗石窟等处的佛教壁画中，也都保存着南北朝以来的乐舞图，这种乐舞图和克孜尔壁画有渊源关系，但中原色彩更为显著，可以反映中国乐人正在进行的配器实验。当然这都是美术作品，并非处处符合实际情况。

三国时代，吴大帝赤乌六年（243 年），“扶南王范旃遣使献乐及方物”。当时的扶南国包括今柬埔寨及越南南部。中国人民和朝鲜、日本人民的交往一直没有中断。南朝的宋朝（440—479 年）初年，百济国的“鼓角箜篌之乐”传入中国。百济在今朝鲜南部。中国南朝的陈文帝天嘉三年（562 年），中国僧人智聪携带“儒释（佛教）方书、明堂图百六十卷，佛像、乐器”，到了日本。(21)他传去的音乐当以佛教音乐为主。

南北朝末期，北朝的两个政权：一为鲜卑人建立的北周，建都长安（图 1）；一为鲜卑化汉人建立的北齐，建都邺城（今河北省临漳）。北齐宫廷中的乐人或其先世就有来自昭武九姓诸国的乐人。北周武帝天和三年（568 年），北周和西突厥联姻，西域各地如龟兹、康国（今中亚撒马尔罕）等都派艺人组成乐队，随着皇后到了长安。乐队中有个龟兹人，名苏祗婆，擅长琵琶，他把西域乐律传授给长安音乐家郑译。

图 1　敦煌莫高窟 297 窟供养伎乐（北周）(22)

上文提到的《摩诃兜勒》一曲，经仲铎考证，认为是出于陈朝僧人智匠的妄说，并非张骞由西域带回的。(23)但南北朝时当有此乐曲，是由西域传来的。

第四节　隋唐时期的音乐

经过长期的社会动荡，在民族融合运动达到一个新阶段，南北文化有了更多的交流，各族人民都有了政治统一的要求下，隋文帝杨坚建立了隋朝，统一南北，继承了北朝和南朝的文化——包括音乐文化。

隋朝设立的音乐机构，有“太乐署”（雅乐）、“清商署”（俗乐）和“鼓吹署”（礼仪音乐）。开皇二年（582 年），隋文帝下令整理音乐，引起了一场关于乐律的争论。这时由于国内民族之间以及中外音乐文化的交流，乐律的差别问题引起音乐家的注意。郑译上书阐述龟兹乐律，把中原乐律和西域乐律结合起来。这种龟兹乐律大概是西域广泛流行的属于西域乐系的一种古老乐律。因用琵琶定律比较方便，所以传入中原之后，就被一些音乐家采用。它对隋唐燕乐（宴乐）的乐律有一定的影响。

隋代初年，宫廷燕乐置七部乐：(1)国伎，即西凉伎，出于凉州（今甘肃武威）一带；(2)清商伎，指中原和江南地区的传统音乐和民间音乐；(3)高丽伎；(4)天竺伎（天竺指印度）；(5)安国伎（安国即今中亚布哈拉）；(6)龟兹伎；(7)文康伎，传说原是纪念晋朝太尉庾亮（谥文康）的乐舞。此外，又杂有疏勒（今新疆喀什噶尔）、扶南、康国、百济、突厥、新罗（在今朝鲜）、倭国（在今日本）等伎。隋炀帝时又加以调整，定为九部：清乐（即清商伎）、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕（即文康伎）。这些项目可以反映，当时朝廷已经广泛地搜集到国内外的多种乐舞。但这些只是朝廷举行宴会时乐舞表演的节目次序单，目的在炫耀皇帝的“威德”，不能反映当时社会上新音乐的内容。

唐朝前期一百多年间，社会安定，经济有很大的发展。当时人民继承发扬南朝和北朝的文化传统，而且各民族、各地区文化交流的范围更为扩大，对国外的文化交流也更为广泛，因此，民间的音乐活动已成为社会风气，新的音乐不断地、大量地涌现出来，并得到普遍传播。

唐朝初年，宫廷燕乐沿用隋九部乐，但增“燕乐”（宴乐），删“礼毕”。至唐太宗时调整为十部：(1)燕乐；(2)清商乐；(3)西凉乐；(4)天竺乐；(5)高丽乐；(6)龟兹乐；(7)安国乐；(8)疏勒乐；(9)康国乐；(10)高昌乐，高昌即今新疆吐鲁番。这十部乐中，第一部是狭义的燕乐，包括《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》（秦王破阵乐）和《承天乐》四个项目，都是为统治阶级歌功颂德的。第二部清商乐是中原音乐。其他八部各有民族特点、地区特点或外来乐舞特点。

至唐高宗时，十部乐即向“坐部伎”和“立部伎”转化。坐部伎在堂上坐着演奏，立部伎在堂下站着演奏。这两部伎的项目，至唐玄宗时就确定下来：坐部伎有《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》和《小破阵乐》；立部伎有《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》和《光圣乐》。都变成了以传统或民间乐舞为基础、吸收十部乐及其他乐舞因素，或者就外来乐舞加以改编所创造的综合性的大型乐舞。十部乐向坐、立部伎的转化，标志着唐代宫廷乐舞在艺术上的一次突破，当然也可能从此趋向僵化了。

唐朝的音乐机构，原来有太乐署、鼓吹署和教坊，都由太常寺管辖。教坊在宫廷中，规模很小，至玄宗开元二年（714 年）大加扩充，除宫廷中设内教坊以外，在西京长安（今西安）和东京洛阳，各设外教坊两所，都不属

于太常寺，而另由宫廷派内官（宦官）为“教坊使”，进行管理。宫廷中还有“梨园”等，也是培养乐工的处所。《新唐书·礼乐志》说：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百，教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。”又说：“宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。”这些音乐机构，主要传习俗乐，是搜集民间乐舞、培养乐工的地方，也是提高乐舞艺术、传播乐舞的地方。此外，贵族豪门以及各州郡也都有乐人伶工。在唐玄宗提倡之下，乐舞盛行，风靡一时。

唐代音乐至唐玄宗时达到鼎盛时期。宋沈括《梦溪笔谈》说：天宝十三载（754 年），“以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐（燕乐）”（卷五）。所谓雅乐用于朝廷礼仪，伪托为古代圣王遗留下来的。胡部主要指西域音乐。就唐代音乐的发展趋势和整体说，它是继承了传统的清商乐，以中原民间音乐为基础，并吸收国内各民族的音乐成果以及外来音乐因素而形成的新音乐。但并不是任何具体乐曲都具备这种综合性质。实际上，广大地区的民间音乐，都依照各自的传统和规律在发展着，并未受到外来影响。

天宝十五载（756 年），安史之乱爆发。“渔阳鞞鼓动地来，惊破《霓裳羽衣曲》。”(24)“梨园弟子散如烟。”(25)唐玄宗仓皇出走，教坊乐人多流散各地，教坊乐舞却因此更广传于民间。至德二年（757 年），唐肃宗收复两京，教坊未能恢复开天之盛。唐代宗大历十四年（779 年），下诏罢除梨园伶使及冗员 300 余人，留者隶属于太常寺。至唐宪宗元和十四年（819 年），复置内教坊于延政里。(26)唐宣宗初年，太常乐工仍有 5000 余人，俗乐 1500 余人。所以终唐之世，一直保持着开元乐舞的流风余韵。

当时民间的集体音乐活动往往和民间节日及寺院的宗教活动结合起来。唐代佛教已发展到鼎盛时期，寺院林立，有些大寺院是宗教活动、娱乐活动以及其他文化活动的处所，也是商业活动的处所。甘肃敦煌莫高窟保存的大量乐舞壁画和文书，为研究唐代音乐提供了丰富的珍贵资料。壁画的时代，上起北魏，下至元代，而以唐代的居多。其中 140 多铺经变画有伎乐，一般是一组，少数为两组，也有三组的。每组有一个或两个跳舞的舞伎。伴奏的乐伎，少的两人，多的达 34 人。壁画中还有世俗乐舞 33 幅（图 2）(27)。经变画并非写实作品，但反映了社会现实的影子。根据这些壁画可以大致辨清文献记载的乐器形状和演奏方式。壁画所根据的大概也有寺院艺僧演奏的状况。

图 2　敦煌莫高窟 360 窟宴饮乐舞图（晚唐）

唐高宗时，“敕九部乐及京城诸寺幡盖众伎，送玄奘及所翻经像、诸高僧入住慈恩寺。”(28)这里所说的“众伎”可能包括各寺的艺僧。艺僧中有不少高手。如唐德宗时的段善本（段和尚）就是最突出的一个。古代相传，长安东西两市祈雨，比赛音乐，都用琵琶弹《六幺》大曲，西市的段善本赛过东市以擅长琵琶著名的康昆仑，(29)传为艺坛佳话。诗人元稹的《琵琶歌》赞扬段善本的弟子李管儿说：“段师弟子数十人，李家管儿称第一。”“管儿还为弹《六幺》，《六幺》依旧声迢迢。猿鸣雪岫来三峡，鹤唳晴空闻九霄。”管儿弹出的这样悠扬清爽的《六幺》曲，可以使人想象段善本的艺术修养和风格。

长安的大寺院里平时也设“戏场”。唐宣宗大中年间（847—859 年），

“戏场多集于慈恩（寺），小者在青龙（寺），其次在荐福（寺）、永寿（寺）。”(30)戏场里都有些什么活动呢？除乐舞之外，大概还有“俗讲”、歌舞小戏、杂技幻术之类。敦煌发现的文献资料中有乐谱、舞谱、曲子词、变文等，都是寺院保存使用的，也有些作品出于僧人之手，可以反映当时寺院音乐活动的内容。

为什么敦煌石窟中保存下来这么多音乐史料，而曲子词中宣扬佛法的并不太多，大部分是以爱情为主题？这大概就是由于当时寺院的音乐活动已经和社会上的音乐活动结合起来。我们看西安地区历史悠久的“鼓乐”社团，其成员有农民、市民、和尚、道士，互教互学，而有些乐社即以佛寺、道观为主，但所传习的仍然是鼓乐，并非佛曲道曲（当然也可能包括佛曲道曲）。这种情况可以触发我们对当年敦煌寺院音乐活动的想象。

唐代的乐曲，就曲式结构说，可以分为两大类：(1)杂曲子，是独立小曲，一般都比较短。(2)大曲，是包括许多乐章的具有固定结构的大型套曲。其中有些小曲是可以独立的或原是独立小曲而被编入大曲的。大曲都和舞蹈结合，结构相当复杂。唐代乐曲很多，唐崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》、南卓《羯鼓录》和宋王溥《唐会要》等书中，比较集中地记录下来一部分。《教坊记》所录杂曲子及大曲，多半是开元、天宝年间流行的乐曲，或出于传统音乐，如《乌夜啼》、《广陵散》本为清商曲；或来自各地民间，如《凉州》来自今甘肃武威，《伊州》来自今新疆哈密，《赞普子》出于藏族地区；或出于宫廷音乐家的创作，如《秦王破阵乐》；也有外来乐曲而经改编者。搜集的范围很广。(31)

唐代的歌词有歌诗，有曲词。歌诗指齐言诗，大部分是五言或七言绝句体。这种形式是民歌的基本形式，在配合乐曲时有广泛的适应性；何况律诗讲究语音的升降调协，本身已具有音乐的谐和特点，只要演唱时依照乐曲的旋律，在节奏上加以适当的处理，就能和曲调配合。曲词即曲子词，是严格依照乐曲的节拍所填写的长短句体的歌词，即文学史上所说的“词”。其中除极少数始终保持齐言体的唱词以外，不包括歌诗。填过长短句的乐曲，即称为“词调”，是唐代乐曲的一部分。早期的词调中有许多是教坊曲。教坊曲是当时最流行的乐曲。

从敦煌壁画中的世俗乐舞图，可以想象当时民间的宴饮歌舞活动。唐薛用弱《集异记》记载过这样一个故事：“开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣诣旗亭（酒楼）饮。梨园伶官亦招妓聚燕（宴）。三人私约曰：‘我辈擅诗名，未定甲乙（名次），试观诸伶讴诗分优劣’。”他们果然听到，伶人先唱高适的《哭单父梁少府》诗，后唱王之涣《凉州词》。这个故事反映了唱诗的风气。很多词调在填入长短句之前，都用歌诗配合过。如《阳关曲》原来的乐曲名称失考，这个词调是由于最初和王维《送元二使安西》诗配合而得名的：“渭城朝雨浥清尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”不知当时如何咏唱。白居易《对酒》诗说：“相逢切莫推辞醉，听唱《阳关》第四声。”自注：“第四声‘劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。’”可见咏唱时曾对文字进行调整。以后流传的《阳关三叠》又有不同的唱法。

长短句曲词最早出于民间，已为敦煌曲子词所证明。经学者考证，敦煌曲子词中有些可能是盛唐的作品，但在写作技巧方面已经达到相当熟练的程度。因此推断这种长短句体裁的产生当在盛唐之前，大约在唐高宗时（七世

纪中叶）。至盛唐时期，文人开始填写曲子词，但保留下来的不多。中唐时期，白居易、元稹等填了不少的词。他们和民间的音乐活动接触较多，不可能不受到民间曲词的影响。

词调大部分出于民间乐曲。如《长相思》原名《湘妃怨》，是民间祭祀娥皇、女英时所用的乐曲。古代有个神话，说虞舜巡游云南，使二妃——娥皇、女英留居潇水、湘水一带。舜死了以后，“二妃泪下，染竹成斑。〔二妃〕死为湘水神，故曰湘妃。”白居易依照《湘妃怨》的节拍填词，此曲因而成为词调，改名《长相思》。白词第二首说：

深画眉，浅画眉，蝉鬓鬌髻云满衣，阳台行雨回。巫山高，巫山低，暮雨潇潇郎不归，空床独守时。

用《湘妃怨》曲调写巫山神女的传说。白居易《听弹〈湘妃怨〉》诗说：“分明曲里愁云南，似道‘潇潇郎不归’。”自注：“江南新词有云：‘暮雨潇潇郎不归’。”由此可以推断，《长相思》的前身即《湘妃怨》，《湘妃怨》是祭祀湘水女神的琴曲。白居易又有《忆江南》词 3 首，第 2 首说：

江南忆，最忆是杭州。山寺月明寻桂子，郡亭枕上看潮头，何日更重游。

自注：“此曲名《谢秋娘》，每首五句。”刘禹锡作词，题为《和乐天（白居易）春词，依〈忆江南〉曲拍为句》。

第一首说：

春去也，多谢洛城人。弱柳从风疑举袂，丛兰浥露似沾巾。独坐亦含颦。

“洛城人”指白居易。白居易自称所填《长相思》词为“江南新词”，正是为了表示不同于齐言体的歌诗。他填写《忆江南》词，特别指出原曲为《谢秋娘》，而刘禹锡与白居易唱和的《忆江南》词，题目即标明“依《忆江南》曲拍为句”，可见这时文人填词还没有形成普遍的风气，还是一种新鲜的创作方式，所以需要作些说明。从此以后，作词的风气在文人中间就发展起来，盛行于晚唐五代，而大盛于两宋。

关于唐代大曲的研究，根据唐代文献可以知道，大曲分为三大段，即“散序”、“中序”和“破”。每一大段包括若干“遍”，遍也是段的意思。早期的大曲歌词都是齐言诗，到宋代才有长短句体的大曲词（散序无拍，不配诗词）。

我国的讲唱文艺源远流长，唐代的变文有了新的发展。在唐代，民间有“转变”，学者或认为即讲唱变文。按“转”或写作“啭”，是唱的意思。寺院利用这种形式宣扬佛法，但为了招引听众，募集布施，于是广泛采用社会题材。这种形式称为俗讲，所用说唱底本称为变文。《乐府杂录·文叙子》条记载：“长庆中（821—824 年），俗讲僧文叙（溆）善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭依其念四声‘观世音菩萨’，乃撰此曲（《文溆子》）。”唐赵璘《因话录》说：文溆举行俗讲时，“听者填咽寺舍”。可见他的歌声深受群众赞赏。(32)

但唐代的变文直到敦煌莫高窟藏经洞被发现以后，大家才看到。关于变文的范围，说者多有分歧，现在暂时以说唱故事的文艺作品为限。就这批变文的形式说，可以分为三类：(1)有说有唱，是标准形式，占多数。(2)只唱不说。(3)只说不唱，和音乐无关。也许第二类说的部分不多，第三类唱的部分不多，在写定文本时便省去了，待讲唱时再临时补充。变文的咏唱部分，

主要是五言或七言诗。大约佛教变文多采用佛曲，其他变文多采用流行乐曲。

唐代的音乐资料还有敦煌莫高窟 17 窟发现的乐谱和舞谱。乐谱是“ 工尺谱 ”，用“ 工 ”、“ 尺 ”等笔画简单的字记写唱名（图 3），有《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》等九曲。这种记谱法不知始于何时，但发展到敦煌乐谱的记写水平，一定经历过相当长的实用过程。敦煌舞谱残卷包括《遐方远》、《南歌子》等六曲，还有《五段子》等三曲各一段，所用谱字有“ 令 ”、“ 送 ”、“ 摇 ”、“ 据 ”等，也是企图用最少的谱字记录下每个舞蹈的动作和结构。但无论舞谱或乐谱，记下来的都只是基本结构，在表演或演奏时都还需要乐舞伎临时依照乐舞规律加工，或即兴加以补充调整。

图 3　唐《秦王破阵乐》曲谱（部分）
抄在后唐长兴四年(933)讲经文背面

隋唐时期，由于陆路（主要是丝绸之路）和海路交通的发达，商业贸易的兴旺，国际政治活动的加强，宗教的传播，地理知识的增进，民族迁徙流动的频繁，东方各国各民族开始了更加广泛的接触。各国各民族都有长期积累的文化成就，一经接触，彼此发现各方都有特异之处，足以取长补短，充实各自的社会生活内容，因此，引起了大规模的活跃的文化交流运动，而乐舞艺术又是其中最显著的一种事物。当时中国由于所处的地理位置，以及在经济和文化上所取得的成就，很自然地成为东方文化交流的枢纽地带，唐朝的首都长安成为当时的国际大都市。

隋朝的“ 七部乐 ”中有外来乐舞三种，七部之外又有外来乐舞五种。宫廷燕乐中虽然只安排一些著名的外来乐舞，也可以反映南北朝以来中外音乐文化交流的部分成果。

唐代初年的九部乐和十部乐中都有外来乐舞四种。后来十部乐为坐、立部伎所代替，立部伎的《太平乐》就采取了天竺乐舞因素。《太平乐》也称《五方狮子舞》。狮子原出于“ 天竺、狮子等国 ”。狮子国即今斯里兰卡。舞蹈表演时，驯狮人“ 作昆仑象 ”，即化妆成黑皮肤的人。“ 百四十人歌《太平乐》，舞抃以从之。 ”(33)古代泛称东南亚诸岛为昆仑。

唐代有许多著名的艺人和宫廷乐师来自中亚。(34)如“ 舞胡 ”安叱奴来自安国；琵琶名手曹善才、曹纲来自曹国，曹国故地在今中亚撒马尔罕的北方；米嘉荣、米和郎来自米国，米国故地在撒马尔罕的西南方。唐代的教坊吸收了一些中亚、印度以及更远地区的乐舞。如《柘枝》源出于石国，石国即今中亚的塔什干；《婆罗门》出于印度；《拂林》出于东罗马帝国或其东方属地，等等。

隋朝宫廷燕乐《天竺乐》中有《天曲》，《天曲》就是佛曲。当时有些佛曲已经在社会上流行，其中有代表性的被选入燕乐中。到了唐代，佛教音乐在中国有很大发展。有些佛曲经过改编，有些为民间乐曲或传统乐曲所代替，中国僧人也创作佛曲。但总有一部分佛曲或多或少带些印度或西域的音乐因素，有宗教意味。寺院也起了传播西域和印度乐舞的作用。

唐代的其他外来宗教，还有摩尼教、祆（读 xiān）教、景教等。摩尼教出于波斯，约六至七世纪传入我国新疆，武则天延载元年（694 年）传入长安。《隋书 · 音乐志》所载宫廷燕乐《龟兹乐》中有歌曲《善善》、《摩尼》。或认为应读为《善善摩尼》，即鄯善地方的摩尼教乐曲。(35)但《通志 · 乐

略》所列龟兹乐舞曲名及顺序与《隋书》稍有不同，《善善》和《摩尼》不相连接，显然不是一个乐曲。《摩尼》也未必和摩尼教有关。祆教也称火祆教，出于波斯，约于北魏神龟年间（518—519 年）传入中原。据记载，河南府祆祠祭神时，“琵琶、鼓笛，酣歌醉舞。”(36)这可能是祆教徒祭神时的普遍状况。祆祠中主持祭祀的僧人称为“穆护”。唐代有《穆护子》、《穆护砂》（砂应作煞）等乐曲，都可能和祆教有关。又《教法佛经》称“祆神”为“摩醯首罗”，(37)而唐天宝十三载（754 年）太乐署改诸乐名，其中《摩醯首罗》改名《归真》，任半塘认为此曲可能和祆教有关。(39)景教是基督教的聂斯脱利派。唐太宗贞观九年（635 年），教徒叙利亚人阿罗本等经波斯来长安译经传教。敦煌发现的七、八世纪的景教资料中，有一种即近代天主教“弥撒”中所唱的《荣福经》（Gloria in Excelsis），又杂以《谢恩经》（Te Deum Laudamus）。(40)既有歌词，也应有相应的曲调，(41)当然曲调或有变化，或由中国曲调代替。

其他国家，还有“室利佛逝”国于 7、8 世纪之间，曾派遣使臣带领艺人到长安。室利佛逝即今印度尼西亚的苏门答腊。唐代宗大历十二年（777 年），渤海国的使臣送日本舞女 11 人到长安。唐德宗贞元十八年（802 年），骠国（今缅甸）派遣庞大的乐团携带乐器 19 种 32 件，到达长安。演奏的乐曲有 12 首。这些国家的乐舞对唐朝的乐舞都有影响。

唐代的中国人民对外来乐舞的吸收，是有条件、有选择的。他们所采取的方法可以分为三种：

(1)吸收——例如，唐代曾一度盛行由波斯传来的“泼寒胡戏”。在严冬季节，表演者“裸体跳足”，持油囊装水，互相泼洒，载歌载舞，以为戏乐。后来，此戏被禁绝，但所用的舞蹈《浑脱》、乐曲《苏幕遮》却保留下来。“浑脱”大概是波斯语“口袋”（kunda）的音译，“苏幕遮”大概是波斯语“披肩”（samosa）的音译。

(2)融合——例如，用《浑脱》舞和中国传统的剑舞糅合起来，成为《剑器浑脱》。开元年间，舞蹈家公孙大娘擅长此舞，“浏漓顿挫，独出冠时。”杜甫为她和她的弟子的精湛艺术，写下了《观公孙大娘弟子舞〈剑器〉行》著名的诗篇。

(3)改编——例如，天宝十三载，太乐署公布更改一大批乐名舞名，其中“沙陀调”《苏幕遮》改为《宇宙清》，“金风调”《苏幕遮》改为《感皇恩》。乐曲改名不只是为了使曲名中原化，而且也意味着乐曲本身已经按照中原风格的要求经过了改编或再创作。这次改名的乐曲中有外来乐曲，也有我国西部民族地区的乐曲。唐代乐人采取这些方式对唐代音乐加以补充。

隋唐时期，中国乐舞也不断地向四周各国传播。例如，当时最流行的乐器之一“筚篥”即出于龟兹。语言学家岑麒祥说，古龟兹语称筚篥为“巴勒喀”（vallaki），“喀”是词尾，是微小的意思。按汉语筚篥当是龟兹语的音译。现在维吾尔语称筚篥为“皮皮”，有的地方也称“巴勒满”，其形状及名称都和 vallaki 有继承关系。筚篥流传到各邻国，或称为筚篥，如朝鲜、日本；或称为筚，如越南、泰国。流传到伊朗后，波斯语称为“巴勒般”，当是巴勒满的音变。

唐朝初年，有歌颂“秦王”李世民（即后来的唐太宗）的《秦王破阵乐》，有歌有舞，影响很大。贞观三年（629 年），僧人玄奘到印度取经，当地的两个国王都对他谈论过这个著名的舞蹈。(42)他们都只是听说过，似乎没有

看到。

隋炀帝大业八年（612 年），曾在中国学习乐舞的百济人味摩之到了日本，传授“伎乐舞”。伎乐舞即指中国乐舞。当时，日本推古天皇在位，由圣德太子（即厩户皇子）摄政。圣德太子把这种舞蹈定为佛教祭仪，以后就逐渐盛行起来。(43)味摩之带去的伎乐面（假面），至今保存在东京国立博物馆里。据日本史书记载，当时对传入日本的中国乐舞，“皇太子厩户最好而讲之，于是韩、吴诸乐始行于世。”(44)所谓“韩乐”，指朝鲜乐舞，“吴乐”指中国乐舞。公元 702 年，日本宫廷设“雅乐寮”，有唐、高丽、新罗及伎乐等乐师。隋唐乐曲不断地传到日本，见于著录者就有 150 多首。(45)大约从第 8 世纪后期，日本流行一种歌谣俗曲，称为“催马乐”（saybala）。据日本学者河口慧海考证，saybala 是西藏语“saybar”的音译。saybar 是“地方恋歌”的意思。日语 saybala 的内容并不限于爱情，歌词中有时搀杂着藏语。流传到今天的只有 7 章。

朝鲜古代宫廷乐舞分为两类：唐乐，指由中国传过去的乐舞；乡乐，指朝鲜本国的乐舞。这种分法大约始于唐代。9 世纪前期，在中国学习佛法及梵呗的新罗禅师真凿，回国后传授梵呗，开创了一个流派。

唐代末年，各地藩镇割据一方，唐朝已无力控制。唐朝覆灭后，即出现“五代十国”的分裂局面，中原音乐的发展又受到挫折。

第五节　宋元时期的音乐

宋朝建立之后，一时全国出现了相对安定的状态。又由于经济的发展，全国出现了一些手工业和商业城市。北宋的都城汴京（今开封）是政治中心，也是商业城市。此外，如成都、临安（今杭州）、广州、泉州等也都是人口众多、商业发达的城市。公元 1127 年，宋朝被北方的金朝逼迫，迁都临安，此后至公元 1279 年元朝统一之前，历史上称它为南宋。南宋偏安江左，经济继续发展，临安等地的商业日益兴盛。这种社会状况为音乐的发展提供了条件。

北宋也设立了教坊。据记载，教坊初分为四部，但内容不详，可能是指坐部、法曲部、鼓笛部（立部）和龟兹部而言；后又以艺人职务分为 13 部，包括筚篥部、大鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色等，规模远不及唐代。南宋迁都临安之后，有时设置教坊，有时撤消，朝廷有事则临时招集市上艺人表演。

自北宋起，搜集整理民间音乐的事业已经从官府艺人手里转移到民间艺人手里。无论是在汴京或临安，民间艺人已经自动组成了自己的团体，有了固定的表演场所，叫做“瓦子”或“瓦肆”。这一方面说明，城市里有这样的需要，光官府艺人已不能应付；另一方面也说明，民间音乐艺术的成就和内容，民间艺人的造诣和数量，都足以适应这样的需要了。民间艺人生活在群众当中，自然能直接反映人民的生活，及时汲取人民创造的音乐（图 4）(46)。他们非常活跃，不像官府艺人那样受到种种限制。为了谋生或爱好，民间艺人要设法经常开展音乐活动，并以师徒或血缘关系传授技艺，以保持和提高创作和表演的能力。

图 4　敦煌莫高窟 61 窟
维摩诘变小酒店中的舞人（宋）

南宋出现了载歌载舞的戏剧，有大型的，也有小型的，流行于城市和乡村，随时随地吸收民间的歌曲。这样，民间歌曲的发掘、整理和传播又增加了许多机会。

在南宋和金朝南北对峙的时候，金朝的都城中都（今北京）是北方的文化中心，这里也聚集着大批的民间职业艺人。他们对于乐舞、戏剧以及文学的发展，也都作出了贡献。

元世祖灭南宋后，把南宋朝廷的乐工、乐器运到元朝都城大都（今北京）。实际上，在当时的临安和大都从事音乐戏剧工作的，主要是民间艺人，朝廷乐工的去留已无足轻重。元代的音乐仍以中原和江南地区的民间音乐为主。当时由于一些民族的迁徙流动，北方和西部诸民族的音乐不断地传入中原地区，丰富了中原音乐的内容；而大批的外国人迁入中国，带来了他们的音乐文化，又使中国音乐增添了新的因素。

宋代的乐曲，在旋律、曲式和组合方面，都有较大的发展变化，因而配合乐曲的歌词也呈现出多种形式。今按曲式即歌词的体裁简略地加以讨论。

1.词和散曲

词盛行于晚唐五代，而大盛于两宋。由于新乐曲不断地增加，而旧乐曲有的消失了，有的经过发展变化，又获得了新的生命，所以宋代的词调增加

了很多。但民间曲词保留下来的很少，大量的作品出于文人之手。南宋初年有流行的一首“吴歌”：“月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁！几家夫妻同罗账，几家飘散在他州！”宋孝宗淳熙十六年（1189 年），诗人杨万里在长江乘船夜航，听到舟人唱歌。他记载：

有云：“张哥哥，李哥哥，大家着力齐一拖。”又云：“一休休，二休休，月子弯弯照九州。”其声凄婉，一唱众和。

诗人受了启发，写成《竹枝词》七首。其中一首说：“月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁！愁杀人来关月事？得休休处且休休。”此诗第二句也应当是舟人的歌词。“月子弯弯”这首民歌，直至解放以前仍然在各地传唱。(47)不知在宋代用什么曲调唱，杨万里听到的是“其声凄婉，一唱众和”。

宋词的乐谱流传下来的不多。南宋初年，词人姜夔不但擅长填词，而且擅长作曲。他的词作有 17 首的乐谱（工尺谱）传下来（其中 14 首乐谱是他的自度曲），由杨荫浏译为现代乐谱后，我们就听到了宋词的旋律。

金元时期的“散曲”是对杂剧而言，分为两种：小令，配合“只曲”（单曲）；套数，配合由同一宫调的若干只曲所组成的套曲。散曲和杂剧都继承了一些词调。

2.大曲词

唐代关于大曲的资料流传下来的不多，但宋代大曲的规模是继承唐代的而没有什么变化，因此，根据唐宋两代的文献，可以了解大曲结构的轮廓：

散序		腔									
散序		中序（拍序）		破							
散序	靸	排遍	攧	正攧	入破	虚催	衮遍	实催	衮遍	歇拍	杀衮
			曲　　破								

唐宋大曲的一般结构分为这样的 12 遍，各有专名。任二北认为，遍名“皆各由其拍法而定”，可作拍名观。(48)按大曲都配舞，舞蹈由鼓点指挥。这些遍名中可能有些是鼓点的名称，表示敲击的方法及节奏特点。西安历史悠久的“鼓乐”中，就有“滚击”的手法，鼓曲中又有《往里滚》、《往外滚》的名目，不知此“滚”字是否和唐宋大曲的“衮”字有关。大曲的每一遍中也往往包含几小段。

唐代流传下来的大曲《伊州》歌词，包括“歌第一”至“第五”5 遍，“入破第一”至“第五”5 遍，每遍歌词都是五言或七言绝句，其中有些是诗人的作品。“歌”大致指中序，“入破”大致指“入破”以下各遍。大曲各遍的遍数，记载或有出入。散序及靸无拍，不填词。现存南宋大曲词有三套，即董颖《道调薄媚》（西子词）、曾布《水调歌头》（冯燕传）、史浩《采莲》（寿乡词），分别描述美女西施、侠客冯燕的生平故事以及对仙境寿乡的想象。每套大曲中各遍曲词的格律不同，可见各遍乐曲的曲式不同。大曲本来都有舞蹈，当歌唱故事时，原来的舞蹈已不适用，大概只用大曲的音乐。在大曲的基础上又产生了队舞，如宋朝教坊的“小儿舞队”和“女弟子舞队”。队舞有音乐、舞蹈、唱词和朗诵，场面很大。至元代，也有队舞，称为“乐队”。

3.鼓子词和唱赚

鼓子词，其格式为：〔散文〕+〔词〕+〔散文〕+〔词〕……。有说有唱，是在唐代变文基础上发展起来的一种叙事文学体裁。唱赚是组曲形式，又分两类：“有引子、尾声者为缠令；引子后，只以两腔互迎，循环兼用者为缠达。”(49)

(1)缠达（转踏、传踏）　其格式为：〔引子〕+〔甲曲〕+〔乙曲〕+〔甲曲〕+〔乙曲〕……。现在看到的几种宋人《调笑转踏》，都没有引子，格式是诗词兼用，如郑仅《调笑转踏》，开头没有引子。引子可能是器乐曲，不填词。一诗一词，构成一组。词调都是《调笑令》，诗都是七言八句。大概唱诗时都用固定的吟诵调，无需注明。

(2)缠令　其格式为：〔引子〕+〔甲曲〕+〔乙曲〕+〔丙曲〕+〔丁曲〕……。金董解元《西厢记诸宫调》采用了许多缠令曲式，也没有引子。如《侍香金童缠令》包括乐曲《侍香金童》、《双声叠韵》、《出队子》和《尾》各段。

4.诸宫调

其格式为：甲调（甲曲+乙曲……）+乙调（甲曲+乙曲……）+丙调（甲曲+乙曲……）……。是北宋神宗（1068—1085 年在位）时民间艺人孔三传创作的一种大型说唱形式，包含不同宫调的只曲和套数，波澜起伏，组合严密。《西厢记诸宫调》就用了 14 个宫调、151 支基本乐曲。所用乐曲可以分为三类：(1)单曲，极少。(2)单曲，加尾。(3)缠令——最短的也包含两支乐曲和一支尾声。每类乐曲属于一个宫调，而各类乐曲的宫调或同或不同。诸宫调是根据剧情的发展变化而安排乐曲，又根据乐曲而填写唱词。这是一项复杂而宏大的艺术工程。

5.杂剧和南戏

唐代就有参军戏和杂剧。1987 年浙江黄岩灵石寺发现北宋乾德三年（965 年）制作的戏剧人物雕砖，刻画的人物形象似参军戏表演。这时黄岩仍在吴越国统治之下。可见至迟在五代时期，这一带已有普遍的戏剧活动。(50)

宋代的音乐艺术既然已经取得这样的成就，再经进一步综合运用，水到渠成，自然产生了比较成熟的戏剧。北宋戏剧如何演唱，文献记载不详，但根据有关文物可以得到初步的了解。如 1973 年河南洛宁县上村两座相邻古墓中出土砖雕八块，上面刻划的形象有：(1)社火杂剧表演；(2)杂剧表演；(3)乐队演奏，所用乐器有筚篥、杖鼓、单面鼓，另一种乐器的形状不清楚，可能是筚篥。如果二、三两组砖雕出于一墓，那么，第三组的乐队就是为杂剧伴奏的。(51)这批宋金遗物反映出当时杂剧演出的部分情况。

南宋宫廷中扮演的杂剧，“或一场两段”，或“一场三段”。“先做寻常熟事一段，名曰‘艳段’；次做正杂剧，通名为两段。”扮演的角色，“每四人或五人为一场”，各有分工。(52)虽然没有剧本流传下来，但这种杂剧应当属于戏剧范畴。南宋周密《武林旧事》卷 10 记载了“官本杂剧段数”280 本的名目。就这些名目看，多半是和唐宋大曲等结合的，如《莺莺六幺》大概就是用《六幺》大曲的曲调演唱崔莺莺的爱情故事的。所谓“段数”当是指杂剧中的一段而非全本。这种宋杂剧主要是在唐宋大曲、参军戏等艺术体裁的基础上发展起来的。参军戏最初只有说白，以后也有歌唱。“段数”中有诸宫调两本，即《诸宫调霸王》和《诸宫调卦册儿》，虽然为数不多，可

见在南方杂剧已经开始尝试用诸宫调曲式表演故事，打破了同时只用一个宫调的大曲或其他曲式的局限，这是一项难度较大的演奏和歌唱艺术的进展。

元陶宗仪《南村辍耕录》卷 25 记载金元院本 690 本的名目。(53)院本和杂剧相似，是金元的一种称谓。宋室南迁以后，南北戏曲的发展有了显著分歧，也有会合之处。南宋“段数”和金元院本，凡标明所用乐曲的，当然有音乐配合；而没有标明乐曲的，大概多数也有乐曲配合，只有说白的很少。(54)

元杂剧也称“北杂剧”，是在宋杂剧、金院本、诸宫调等艺术形式的基础上逐渐产生发展的，也采用了一些传统乐曲，而采用最多的则是当时以大都为中心的北方流行歌曲。北杂剧是多层次的多种曲式的综合体。

南戏原来是歌舞小戏，也称“温州杂剧”，在北宋末、南宋初，即在宋杂剧和诸宫调影响之下，在温州民间乐舞活动中渐渐萌生发展。它采用了以温州为中心的南方民间乐曲和歌谣，不受杂剧形式的局限，表现出蓬蓬勃勃的生命力。南宋末年，南戏就盛行于临安一带。元朝统一之后，南北戏曲交流频繁，互相促进，都有进一步的发展。

从宋代起，载歌载舞的戏剧在中原人民的文化生活中占有重要位置，此后，在城市里歌舞单独表演的机会就相对减少了，但在农村和少数民族地区，歌舞依然风行。

宋元时期，中外音乐文化的交流不如隋唐时期活跃，但并未中断。如北宋末期，中国曾派乐工前往朝鲜传授乐舞，朝鲜乐工也多次来中国学习。宋徽宗政和七年（1117 年），宋朝向朝鲜宫廷赠送《大晟雅乐》及燕乐的乐器、乐谱和歌词，并派乐工前往传授声律。又如越南黎朝龙铤王在位时（1005—1009 年）很宠信宋朝优人廖守忠，所谓优人当即指杂剧演员。越南在陈朝时（12—15 世纪）盛行一种集体舞蹈，所用歌词有《庄周梦蝶》、白居易《母别子》诗等，所用乐曲有《降黄龙》、《宴瑶池》等，都是从中国传过去的。宋人从越南得到了在中国久已失传的杖鼓曲《黄帝炎》。元代初年，中国优人李元吉在越南“做古传戏”，有《西王母献仙桃》等传，角色 12 人，“著锦袍绣衣，击鼓吹箫，弹筝抚掌”，“更出迭入为戏”。(55)这正是元杂剧的表演形式。

大约 10 世纪上半期，突厥人和回鹘人建立了哈拉汗王朝，辖区包括今中亚巴尔喀什湖以东、以南地区及今新疆西部。其政治中心有两个，一是中亚楚河流域的巴拉沙衮，一是新疆的喀什噶尔。哈拉汗王朝信奉伊斯兰教，因此，阿拉伯文化，其中包括音乐，逐步传入新疆。这个王朝大约在 12 世纪初年灭亡。(56)

哈拉汗王朝有个出生在巴拉沙衮的音乐家法拉比（870—950 年），经学者考证，或认为他是突厥人，或认为他是回鹘人。法拉比用阿拉伯文撰写《音乐全书》等著作多种，他的乐律学理论构成了波斯、阿拉伯的典型乐系。阿拉伯音乐受到波斯和龟兹音乐的影响。(57)

随着伊斯兰教传入新疆的阿拉伯和波斯音乐，对以后的新疆音乐影响较大。阿拉伯有一种讲故事或讲道的文学体裁，称为“木卡姆”，先传入新疆，大概在 13 世纪后期即传入内地。元朝于至元十七年（1280 年）设置“天乐署”，“管领汉人、回回、河西三色细乐”。这里所说的“回回”指新疆一带的人。回回乐曲中有《马黑某当当》，《马黑某》可能即《木卡姆》大曲。(58)木卡姆这个名称虽然出于阿拉伯语，但它在内容和形式方面，却在新疆

得到了很大的发展。

在元代又有几种新乐器经由新疆传入内地，如弹拨乐器“火不思”，或写作“浑不似”，是突厥语 qobus 的音译；(59)“七十二弦琴”，即坎农，来自印度，一说来自“报达国”（在阿拉伯东部）；“兴隆笙”，来自“回回国”（中亚的花拉子模），即早期的管风琴。

第六节　明清时期的音乐

在明清时期，封建社会内已经孕育着资本主义萌芽，虽然它有很大的局限性，但对当时音乐和戏剧的发展起了一定的推动作用。

明朝宫廷的音乐机构有“神乐观”，主管祭祀乐舞，以道士为乐舞生；有“教坊司”，主管宫廷宴飨乐舞。宫廷宴乐也“奏抚安四夷之舞”，有《高丽舞》、《北番舞》、《伍鲁速回回舞》等。也有队舞，如《九夷进宝队舞》、《万国来朝队舞》等。

清朝初年沿用明制，设“神乐观”和“教坊司”，后改神乐观为“神乐署”，改教坊司为“和声署”；另有“南府”，专承应戏曲，艺人众多，后来缩小规模，改称“升平署”。宫廷宴乐中还安排边疆和邻国的乐舞 8 种：(1)“瓦尔喀乐”（瓦尔喀在吉林省东部），(2)“朝鲜乐”，(3)“蒙古乐”，(4)“回部乐”（新疆），(5)“番子乐”（藏族），(6)“廓尔喀乐”（尼泊尔），(7)“缅甸乐”，(8)“安南乐”（越南）。

明清时期，宫廷音乐在社会上的影响很小，而广大群众和民间艺人的音乐和戏曲活动则非常兴旺。民歌小曲和牌子曲是民间最流行的乐曲。牌子曲即联接若干小曲所组成的组曲，是唱赚（缠令、缠达）曲体的新发展。说唱曲艺主要是指叙述长篇故事的“弹词”和“鼓词”而言，形式有说有唱，以唱为主。这种体裁是由宋代的“鼓子词”、元代的“词话”等发展而成的。弹词流行于南方各地，伴奏乐器有琵琶、三弦等。鼓词流行于北方各地，演唱者自己击鼓，有时还用其他伴奏乐器如三弦、琵琶等。乐器可以调整增减。

歌舞小戏，到处都有，是用民歌小调组成的。如安徽的《花鼓》，湖南等地的《花灯》，北方的《小放牛》，内蒙的《二人抬》和东北的《二人转》等。演员少则 2 人，多则 10 余人。有些小戏发展成戏剧，但小戏和戏剧仍然同时流行着。

明清时期，由于商业经济的发展，城市人口增多，需要娱乐活动，又由于社会的变化，人们要求艺术能反映日益复杂的社会生活，于是各地的戏剧在北杂剧和南戏的影响之下发展起来。南戏和江西弋阳、江苏昆山一带的民间曲调结合，产生了弋阳腔和昆山腔（昆曲）。明末清初，这两个剧种盛行。清代乾隆中期以后，昆曲渐衰，而所谓“乱弹”者代之而兴。乱弹即指弋阳腔、梆子腔、二黄调等。弋阳腔流传到各地，又分别和各地的语音土戏结合，发展成各种流派，如四川高腔、湖南高腔等。弋阳腔和由弋阳腔派生的各种流派，大都保留着帮腔的形式。各地方剧种传入大城市后，由于彼此交流吸收，逐渐形成一些包括多种声腔的综合性剧种，如京剧、汉剧、湘剧、楚剧等。戏剧对于各地方乐舞有很大的吸收和融化的涵聚力量。

明神宗万历年间，乐律学家朱载堉著《乐律全书》（1584—1606 年成书），首先提出“新法密律”（即十二平均律）的理论。这是乐律学上的一项重大发明。《乐律全书》包括乐律、乐谱和舞谱等项内容。清乾隆十一年（1746 年），周祥钰等编成《九宫大成南北词宫谱》，记录了南北曲的基本曲牌 2094 个，保存下来传统及清初流行乐曲的大量曲谱，是研究音乐史的重要资料。

明清时期，中外音乐文化仍有稀疏的交流现象。如明代流行的吹管乐器“唢呐”，源出于西亚一带，是从波斯经由新疆传入内地的。波斯语称为“苏尔奈”（surnay）。唢呐传入内地，至迟在明代初期。先用于军中，也称“号笛”。以后即普及于民间。

明万历二十九年（1602 年），天主教传教士、意大利人利玛窦等，由澳门到北京，向万历帝呈献自鸣钟及铁弦琴等，并向内官（宦官）传授教会歌曲，写成《西琴曲意》8 章。铁弦琴即欧洲的古钢琴（clarichord）。此外，北京的天主堂还有不少的欧洲乐器。但当时的教会音乐在社会上并没有什么影响。

击弦乐器“洋琴”或写作“扬琴”，源出于波斯一带，波斯语称为“桑图尔”（santur），早已流行于中亚及新疆地区。大概在明末清初，葡萄牙人又由海路从西方带到澳门。以后即流行于内地。

清康熙帝曾命传教士、葡萄牙人徐日升等到宫中为皇子讲授欧洲音乐。康熙五十三年（1714 年），魏廷珍等编成《律吕正义》，其续编中即根据徐日升等人的介绍，讲述了欧洲音乐知识。

明洪武三年（1370 年），明朝向朝鲜宫廷赠送雅乐乐器。朝鲜李朝太宗二年（明建文四年，1402 年），朝鲜李朝“礼曹”（掌礼仪）议定的《国王宴使臣乐》规定：进茶，唐乐奏《贺圣朝令》；进初盏，歌《鹿鸣》，用《中腔》调；献花，歌《皇皇者华》，用《转花枝》调等。(60)所用歌词都采自中国《诗经》，所用乐曲也大都是从中国传去的。

越南黎朝太宗绍平四年（1437 年），宦官梁平仿明朝乐器制定新乐，分为“堂上之乐”与“堂下之乐”。(61)越南的旧戏，在音乐、服装和表演形式等方面，都受了中国传统戏曲的影响。中国的戏剧人物，过去也常出现在越南戏剧舞台上。(62)

日本有一种说唱文学体裁，称为“琵琶物语”，它的形成是受了中国弹词的影响。日本“能乐”的戏剧形式，是受了元杂剧的影响而形成的。(63)明代末年，中国音乐家魏之琰东渡日本，带去明代流行曲谱 200 多首，深受日本人民欢迎，称为“明乐”。清康熙十六年（1677 年），僧人古琴家蒋兴俦到日本传授琴学，日人尊为东皋禅师，从此“在日本儒学者之间就有琴曲的传统。”(64)19 世纪初年，中国音乐继续经长崎传入日本，称为“清乐”，加上以前传去的“明乐”，合称为“明清乐”，曾在日本长期流行。

在漫长的历史年代，我国古代各族人民共同创造的音乐文化，保存在丰富的文献记载和考古资料中，或者仍然保存在人们的音乐实践中。我们广大音乐工作者应当不断地搜集国内外保存的中国音乐史料，加以整理总结，探索历史，奔向未来。

（阴法鲁）

注释

(1)关于古代陶埙，近年来乐律学家做了大量的调查研究工作。今据刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》。

(2)郭沫若：《甲骨文字研究》下《释龢言》。

(3)《中国古代音乐史稿》第 4 章。

(4)参看杨伯峻：《论语译注》页 89。

(5)王光祈：《中国音乐史》第 2 章。

按：《地圆》篇所列五声数字，疑系指发出各声的律管容积而言。如黄钟律发出的为宫声，黄钟律管长 9 寸，围 9 分，古人认为以围乘长，即得容积之数。

(6)黄翔鹏：《先秦音乐文化的光辉创造》，《文物》1979 年 7 期；《曾

侯乙钟磬铭文乐学体系》，《音乐研究》1981 年 1 期。

(7)《通典》卷 25。

(8)《汉书·艺文志》。

(9)参看王运熙：《乐府论丛》第 1 篇。

(10)参看杨荫浏：《中国古代音乐史稿》第 4 章。

(11)西域，有时指今新疆一带，有时指今新疆和中亚一带。(12)波斯人是伊朗的主体民族。伊朗人操波斯语。

(13)杜亚雄：《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》，《中国音乐》1982 年 4 期。

(14)《旧唐书·音乐志》。

(15)《魏书·音乐志》引陈仲儒语。杨荫浏考证，“平调相当于 fa 调式，清调相当于 sol 调式，瑟调相当 la 调式。”（见《中国古代音乐史稿》第 5 章）瑟调也称侧调。

(16)见《汉魏南北朝论丛·乐府歌辞的拼凑和分割》。

(17)见《昭明文选》左思《吴都赋》及注文。

(18)参看杨荫浏：《中国古代音乐史稿》第 5 章。

(19)参看中央民族学院艺术系编：《论新疆音乐》（油印本）。

(20)参看王治来：《中亚史》第 6 章。

(21)〔日〕源光■：《大日本史·推古天皇本纪》引《姓氏录》。

(22)转引自吴曼英、李才秀、刘恩伯：《敦煌舞姿》页 88。图中人物的衣著，据沈从文考证，具有突厥服饰特点。

(23)仲铎：《张骞得胡曲李延年造新声事辨伪》，上海《学艺杂志》15 期，1934 年。

(24)白居易：《长恨歌》。

(25)杜甫：《观公孙大娘弟子舞〈剑器〉行》。

(26)《旧唐书·宪宗本纪》。《唐会要》卷 34 作“徙内教坊于延政里。”

(27)转引自《敦煌舞姿》页 129。

(28)《旧唐书·玄奘传》。

(29)段安节：《乐府杂录·琵琶》条。

(30)宋钱易《南部新书》戊集。

(31)参看任半塘：《教坊记笺订》。

(32)参看向达：《唐代俗讲考》（见《唐代长安与西域文明》论文集）。

(33)唐杜佑：《通典》卷 146。

(34)参看向达：《唐代长安与西域文明》（见同名论文集）。

(35)〔日〕岸边成雄：《唐代音乐史研究》第 5 章。

(36)旧题唐张鷟著：《朝野佥载》卷 5。

(37)宋姚宽：《西溪丛话》卷上。

(38)《唐会要》卷 33。

(39)任半塘：《教坊记笺订》页 134。

(40)方豪：《中西交通史》页 415。

(41)参看刘奇：《中国传入的基督教会音乐探寻》，《音乐艺术》1987 年 1 期。

(42)玄奘：《大唐西域记》卷 5、10。

(43)《日本书记》卷 22。(44)《大日本史·礼乐志》。

(45)《大日本史·礼乐志》。
(46)转引自《敦煌舞姿》页 94。
(47)参看杨荫浏：《中国古代音乐史稿》第 12 章。
(48)《南宋词之音谱拍眼考》，《东方杂志》24 卷 12 号。
(49)南宋灌园耐得翁：《都城纪胜》。
(50)王中河：《浙江黄岩灵石寺塔发现北宋戏剧人物砖雕》，《文物》1989 年 2 期。
(51)廖奔、杨建民：《河南洛宁上村宋金社火杂剧砖雕叙考》，《文物》1989 年 2 期。
(52)南宋灌园耐得翁：《都城纪胜》。
(53)郑振铎认为应是 713 本。见《中国俗文学史》第 7 章。
(54)参看张庚、郭汉诚主编：《中国戏曲通史》第 1 编。
(55)〔越南〕黎文休：《大越史记·陈纪》。
(56)参看新疆社会科学院民族研究所：《新疆简史》页 155—160。
(57)周菁葆：《木卡姆探微》，载《丝绸之路乐舞艺术》一书中。法拉比的全名为：艾甫纳斯尔·法拉比。
(58)董锡玖：《中国舞蹈史》（宋元部分）第 3 章。
(59)参看周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》页 287—288。
(60)《朝鲜李朝实录中的中国史料前编》卷上，第 1 册。
(61)陈修和：《中越两国人民的友好关系和文化交流》第 2 章。
(62)陈修和：《中越两国人民的友好关系和文化交流》第 2 章。
(63)〔日〕田边尚雄：《日本音乐史》第 1 章。
(64)〔日〕田边尚雄：《日本音乐史》第 1 章。

第十六章　中国古代的绘画艺术

我国的绘画历史悠久，它的发源可以上溯到原始社会的新石器时代，距今至少有七千余年。在漫长的艰苦岁月中，我们的先民通过辛勤的劳动，在发展生产、认识自然、改造自然的同时，也发展了自己的审美意识和艺术创造才能，从而认识并掌握了绘画这一门艺术。

最初的中国绘画，是画在陶器、地面和岩壁上的，渐而发展到画在墙壁、绢和纸上。使用的基本工具是毛笔和墨，以及天然矿物质颜料。在无数知名和不知名的画家不断探索、创新的努力之下，逐渐形成了鲜明的民族风格和民族气派，并有着自己独立的绘画美学体系，在世界绘画艺术中，代表东方独树一帜。

中国古代绘画作品存世量之大，也是世界上少有的，是我们民族光辉灿烂的古代文化艺术中的瑰宝，也是世界文化艺术的奇葩。

第一节　战国和汉代的帛画、壁画

一、帛画

帛，是丝织物的总称，凡画在丝织物上的绘画，都可以称为“帛画”，但今天是专指考古发掘出来的画在丝绢上用于殉葬的绘画。发现最早的是长沙战国楚墓帛画。

《人物夔凤图》，纵 28 厘米，横 20 厘米。1949 年出土于长沙陈家大山楚墓。画一女子侧身而立，头挽垂髻，细腰大袖，长衣曳地，双手前伸作合掌状。女子前上方，画有夔龙和凤鸟各一。根据发现的类似作品来考察，画中的女子应为墓室主人，龙和凤为吉祥通神动物，在引导死者灵魂升天。

《人物御龙图》，纵 37.5 厘米，横 28 厘米，1973 年发现于长沙子弹库楚墓中。画一男子侧身直立，峩冠大袖，腰佩长剑，手执缯绳，驾龙遨游。龙首高昂，身平伏而尾翘，像一条船。龙尾上站立一鹭，仰首向天，龙身下有一鲤鱼，上方则有舆盖。人物衣着及手执的缯绳均有飘带，仿佛随风拂动，造成一种向前行进的动势。远古传说中有黄帝乘龙上天之说，此画所反映当是人们死后，灵魂借助于神龙以达天国。

这两幅战国帛画，均以单线墨笔勾勒，后者并加以平涂兼渲染设色，这一基本的绘画形式和技巧，一直沿用到今天，可以说我国绘画的基本特征，早在战国时代就已经奠定了。女子的形像刻画比较抽象、概念化，男子虽为侧面，而眉目清秀，就较为生动具体了。他们均为墓室主人，也可以说是我国最早的人物肖像画。刘向《说苑》记载：“齐王起九重台，召敬君图之。敬君久不得归，思其妻，乃画其妻对之”。《孔子家语》中说到孔子参观周的明堂，见壁上画有“尧、舜之容，桀、纣之像”，“各有善恶之状”。可知人物肖像画也有很久的历史，参看这两幅帛画能了解到当时的确能达到这一水平。

帛画在汉代有了进一步的发展，1972 年和 1973 年长沙马王堆一号和三号汉墓出土了五幅，1976 年山东临沂金雀山九号汉墓也出土了一幅。内容除了继承战国帛画引导死者灵魂升天的主题外，还有夸耀死者生前的享乐生活及“养生之道”的气功强身图等。其中保存最完好、艺术也最精美的一幅帛

画，是马王堆一号墓出土被释作“非衣”的一件。

马王堆一号墓出土有一具完整的女尸，非衣即覆盖在她的彩漆棺椁上，呈“T”形，纵 205 厘米，上部横 92 厘米，下部横 47.7 厘米。画面分上、中、下三层，被认为表现了天上、人间、地下三个世界。天上部分，画有日、月、星辰和象征日、月的金乌、玉兔、蟾蜍。日、月之间有一人首蛇身形象，或认为是人类的创造者和保护神女娲。此外还有阙门及守门人（帝阍）等。人间部分上层，画一老年妇人，衣着华丽，手扶拐杖，步履蹒跚，而显现出雍容华贵、仪态尊荣，应是死者墓主人肖像。老妇身后有 3 个侍女，一字并列肃立，身前两个侍女举案跪迎，衬托出老妇的特殊身份地位。下层描绘厨房情景，有厨师及尊罍之属。地下部分画一身材肥短“巨人”，手托一板状物象征大地，名曰禺强。全画从上到下，龙蛇蟠曲，将三部分联系成一个整体，空隙间还补充画有鱼、龟、猛兽、飞禽及磬、璧、铎等形象。非衣所描绘的世界，充满着神话想象，反映了当时人们的信仰，对宇宙的解释。在表现手法上，构图充满匀称，以线描为基，敷以浓重色彩，红白为基调，间以青蓝，璀璨夺目。造型写实和夸张相结合，而又富有装饰特色。墓主人肖像刻画，仍沿袭战国帛画侧影式，简略朴拙，但动作神态生动，较前进步，和出土女尸相比，真还有些相似。马王堆三号墓出土非衣，主像为一男性，身材较胖。红袍佩剑，袖手缓步，气度从容。面像采用四分之三侧面，是人物肖像画的一个突破。

西汉帛画的发现，弥补了中国绘画史一大空缺，它所表现的高度绘画技巧和艺术水平，显示了古代画工的智慧和才能。因为他们的地位低下，不可能在画上留下姓名。在墓室中埋放帛画，一直延续到唐代和辽金。出土的作品有新疆阿斯塔那唐墓绢画，辽宁法库叶茂台辽墓绢画。随着时代的变迁，这些绢画无论在形式内容或技法技巧上，都发生了很大的变化。

二、壁画

壁画是指直接画在墙面上的绘画，按其用途和绘制地点，可分为殿堂壁画、寺观壁画、石窟壁画和墓室壁画。

据文献记载，自周至汉代，殿堂壁画是相当兴盛的，除孔子观乎明堂见周代壁画外，屈原《天问》中反映的楚国先王庙宇及公卿祠堂里的壁画，内容也十分丰富，并且规模宏大。秦、汉时宫殿中的壁画，除了历史和神话题材外，还有当代的人物肖像，如麒麟阁和云台的功臣图。壁画除了起装饰建筑作用之外，还是封建统治者宣传教育的重要工具，如官署中画古名臣像，为官吏们树立楷模，画时贤像以进行褒奖，学校中画孔子及其门徒像，在于教育士子。由于时代的久远，地面建筑毁坏，这些壁画已不复存在。近年考古工作者在秦代咸阳宫遗址清理中，曾发现有残存的壁画车马图等，可印证文献的记载。

汉代能保存至今的主要是墓室壁画，发现的地区有：河南洛阳和密县、河北望都和安平、山东梁山、山西平陆、辽宁辽阳和金县、甘肃酒泉、内蒙和林格尔及托克托等地。墓室壁画的内容十分丰富，主要有：(1)引导死者灵魂升天，与帛画内容一脉相承，如洛阳西汉卜千秋夫妇墓的《升仙图》，配合墓主人形象有日、月、流云、四神（青龙、白虎、朱雀、玄武）及其它神话形象。(2)车马出行，以炫耀死者生前身世显赫，如辽阳北园汉墓的《车马出行图》，极其奔腾有势；和林格尔汉墓中，描绘主人生前身世经历，出行

场面宏大壮观。(3)衙寺属吏，如望都汉墓画有门下小吏、门下功曹、门下贼曹、辟车五百等形象，恭谨顺从的神态，十分生动。(4)饮宴百戏，以表现死者生前的享乐，死后的荣华，如密县打虎亭汉墓的《舞乐百戏图》，描绘主人饮宴宾客，除帐幔、旗帜和饮食器具陈设豪华外，在筵席前还有各种表演，如舞蹈、吹角、耍棍、跳丸、舞盘等，生动活泼，色彩浓艳，气氛热烈。此外，在表现死者生前享乐的同时，壁画还描绘了生产劳动等社会生活内容，如耕地、舂碓、庖厨、谷仓、马厩，以及城市、衙署、庄园等，在研究汉代社会历史方面，这是最真实生动的部分。墓室壁画技巧，在形象刻画上虽不及帛画精镂细刻，但由于幅面大，粗犷稚拙中，有着壮阔的气势，线条粗率似不经意，而有着朴实的天真。一般都是以线描作基础，然后平涂敷彩，有的也纯用色彩渲染，类似后世的“没骨法”。

第二节　魏晋南北朝时期的绘画

魏晋南北朝是我国绘画发展的重要时期，除了绘画的技术技巧渐趋成熟外，著名的画家成批涌现；开始对绘画整体认识作系统的理论探讨和品评；随着佛教的传播，宗教绘画也乘势兴起，这些都是其发展的标志。

一、划时代的著名画家顾恺之

汉代以前，画家的名字很少被史籍记载下来，这是因为绘画创作是由地位低下的工匠们来担任。随着绘画在人们社会生活中越来越重要，并且认识到它的宣传教育的作用，逐渐就有有身份地位的人、甚至帝王本人，也参与到绘画的创作行列中来。画家的地位有了提高，于是才被载入史册。这一时期最著名的画家有曹不兴、卫协、顾恺之、陆探微、张僧繇、杨子华、曹仲达等，其中顾恺之是我国绘画史上第一个有画迹可考的著名画家。

顾恺之（346—407 年），字长康，小字虎头，无锡（今属江苏）人，曾在大将军桓温帐下任参军，后官通直散骑常侍。博学多才艺，为人“好谐谑”，“率直通脱”，有“才绝、画绝、痴绝”美誉，时称“虎头三绝”。他是宗教壁画家和人物肖像画家，曾在江宁（今南京）瓦棺寺画维摩诘像一堵，在揭幕时他当众点睛，“光照一寺，施者填咽，俄而得百万钱”，可见他的艺术在当时引起的震撼之大。评者谓他画的维摩诘像“有清羸示病之容，隐几亡言之状”，即不唯形似，而且神肖。他为裴楷画像，“颊上加三毛”，“觉神明殊胜”，表明他善于捕捉表现人物性格的某一特征。他特别注重描绘人的眼神，往往很长时间不点睛，认为“四体妍蚩，本无关妙处，传神写照，正在阿堵（眼睛）之中”。他的作品线条用笔，属于“密体”，特点是“紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也”。（引文均见唐·张彦远《历代名画记》）他同时还是绘画理论家，著作有《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》等，最先提出“以形写神”的观点。传世的顾恺之作品有《女史箴图》、《洛神赋图》、《列女仁智图》等，虽均为后世摹本，但可作为探讨他的艺术成就的参考。

《女史箴图》卷（今藏英国大英博物馆）是根据晋人张华《女史箴》而创作的，以歌颂古代贤德妇女，为后世鉴戒。作品绢地设色，共分九段，图文互见。首段“婕妤挡熊”，冯婕妤挺胸趋前，勇敢果毅，神态自若；汉元帝突然受惊，举止失措，两个主要人物形象刻画对比鲜明，准确地表达了故事的内容，很有艺术感染力。其余段落，大率类此。

《洛神赋图》卷是根据三国时诗人曹植的名篇《洛神赋》而创作的。图中洛神和曹植反复地出现，组成一个个相对独立的画面，和其他人物一起都统一在山水背景之中，有类今之连环图画。作品为绢本设色，线条细劲，如春蚕吐丝，人物比例适度，之间顾盼有情，山水树石画法古拙。此图充分体现了这一时期绘画中的“人大于山”、“水不容泛”的特点。是图有多种摹本，以故宫博物院收藏的一卷，最为完整和接近六朝画风，故前人曾称为“真迹”本。

二、谢赫和绘画“六法”论

魏晋南北朝时代在绘画的创作理论总结、作品的评论上，较之前代再不是只言片语了，而是进行了系统的研究，有了专门的著述。这是一种开创，

为后世绘画理论的发展奠定了基础。画论品评著述除顾恺之外，还有南朝宋宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》、南朝齐谢赫《古画品录》和陈姚最《续画品录》等。

谢赫本人是一个画家，长于人物肖像画，作品今无存，而留下的《古画品录》一书，使之名传不朽。该书对前代 27 个画家的艺术进行了品评，提出了许多有价值的美学观念，是我国最早的一部绘画批评史论著作。序言中提出的“六法”论，也是对我国绘画创作所作的第一次系统的理论总结。“六法”是：“一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写。”《古画品录》和《续画品录》，是与刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等同一个时代的产物，代表着当时的先进文艺思想。

三、石窟壁画和墓室壁画

石窟寺的开凿，是随着佛教的传入而在中国兴盛起来的。石窟中除了石雕或泥塑造像以外，还有大量的壁画。在新疆拜城东约 60 公里的戈壁悬崖下的克孜尔千佛洞，现存 236 个洞窟，其中有早在 4 世纪开凿的。壁画主要内容以佛本生故事为主，也有说法图和佛传图。如《尸毗王本生》、《须阇提太子本生》、《睒子本生》等。人物情态表现不大明显，但能表达故事的生动情节，其艺术风格则明显地体现着犍陀罗及当地民族和中原地区三种文化的融会，同时也有着早期绘画古拙粗犷的作风。新疆地处我国领土西陲，是佛教及佛教艺术传入中原的首道门户，早期壁画形象与印度、巴基斯坦、阿富汗的绘画艺术有着密切关系，甚至还受到罗马基督教艺术（如带翼的天使形象）影响，是研究东西方文化交流的重要资料。

甘肃敦煌莫高窟始凿于 366 年（符秦建元二年）或更早，之后一直到元代，都有建造，现存洞窟 570 余个，壁画约 6 万余平米。早期北魏、西魏的壁画内容以说法图和本生故事为主，如 245 窟的《摩诃萨埵本生》图，在一幅画面中，描写摩诃萨埵舍身饲虎得道的全过程，突破时空局限来安排故事情节的发展，构思巧妙，气氛悲壮。257 窟的《鹿王本生》图，曲折的情节安排得非常严密。和新疆早期壁画不同，这一时期的敦煌壁画在形式技巧上，更多地具有了中原地区的风格，可明显地看到对汉代壁画的继承。此外麦积山石窟等处也存有不少这一时期的壁画。

墓室壁画在这一时期主要发现地有：甘肃嘉峪关、云南昭通、新疆吐鲁番、江苏丹阳和南京、吉林集安等。壁画的内容较之前代，增多了反映现实生活的题材，并以独立的画幅出现。如嘉峪关魏晋墓的壁画砖中对放牧、屯垦的描写，反映出河西地区的生活特点。南京西善桥南朝墓的砖刻线描《高逸图》，刻绘有嵇康、阮籍、山涛、王戎、向秀、刘玲、阮咸、荣启期八个文人坐像。人物之间，以树木间开。无论线描的技巧、构图的方法，还是人物神态的刻画、树木的画法，都超出了前代墓室壁画的高度，而题材的选择，更是新颖，这与当时著名画家的创作技巧与风尚，有着极为密切的关系。

第三节　隋代的绘画

隋朝虽然历史短暂，但是在中国绘画史上，它上承魏晋南北朝，下启盛唐，是绘画发展的历史转折时期；也可以说，它是波澜壮阔、灿烂辉煌的唐代绘画艺术的前奏。隋代著名的画家有郑法士、郑法轮、董伯仁、展子虔、杨契丹、尉迟跋质那、阎毗等。只有展子虔有作品传世可考。

一、展子虔和《游春图》

展子虔，勃海人，一生经历了北齐、北周和隋，在隋曾任朝散大夫、帐内都督。擅长画人物、车马、楼阁、山水、曾在洛阳、长安、江都等地寺庙中创作了大量的壁画，与董伯仁同时齐名，号称“董、展”。在发展中国的山水画上，展子虔是继往开来的关键人物，前人评价他“写江山远近之势尤工，故咫尺有千里之趣。”这就是说，在克服六朝时代山水画“水不溶泛”、“人大于山”等方面，他作出了新的探索和贡献，使山水画能比较客观地描绘自然面貌，并能在有限的画面中表现出无限的空间，给人以真实之感。

《游春图》（今藏故宫博物院）是传世展子虔唯一的作品，绢本青绿设色，描写春天来临，碧波粼粼，青山叠翠，山花盛开。开阔的湖心，游弋着画船，曲折的岩岸，人们在游玩赏景，充分表现了明媚春色给人们带来的精神愉悦。人、马、山、树，比例合宜，境界廓大，树干枝叶，描写自然，再不是“伸臂布指”，较之顾恺之《洛神赋图》背景中的山水，在改变其中的不合理和非自然上，有明显的进步。但其山石，只空勾轮廓，不加皴斫，即用青绿赭石涂染，树枝叶匀整平板，高峰上大点苔，用细线圈出，再用深青填入，这些画法古拙，尚保留着从六朝脱胎出来的痕迹。所以看到盛唐成熟后的山水画的张彦远对他的山水画提出了批评。也正因为如此，使我们相信，尽管《游春图》为后代摹本，但的确反映出了展子虔时代的水平。

二、石窟壁画和墓室壁画

敦煌莫高窟今存有隋窟 95 个，壁画内容除佛、菩萨像和佛传、本生故事外，新发现有法华经变和维摩诘经变（423 窟）图，是唐代大规模经变图的先声。本生故事的题材虽仍旧，但表现手法则改变了原有的单幅画形式，吸收了顾恺之《洛神赋图》中的方法，以一个个连续画面来表达故事的全过程，因而更完整，更细致，也更便于人们观赏了解。人物刻画中，线条趋向明朗，衣着造型，更具有中土风采，可以看到佛教艺术在中国土地上生根的过程中，必然民族化的规律。

隋代的墓室壁画发现极少，仅山东嘉祥英山一号隋墓一处，弥足珍贵。在其《徐侍郎夫妇行乐图》中，画有屏风一个，是一幅完整的山水画，这是我们目前见到最早的独立山水画作品的形象记载。

第四节　唐代的绘画

在隋朝国家统一的基础上，唐代经过“贞观之治”，国家强盛，经济繁荣，文化发展。反映在绘画上，创作热情空前高涨，规模宏大，气象万千，名画家辈出，灿若群星，为中国绘画史上最光辉灿烂的一页。

一、初唐人物画家阎氏兄弟

阎立德、立本兄弟为初唐重要人物画家。他们的先世为北魏、北周时显宦，父阎毗与后周武帝之女清都公主结婚，入隋为朝请大夫、殿内少监领将作少监，擅长书画，谙练旧事，曾为宫廷设计辇辂车舆，多所增损。立德继承家学，唐高宗时，为造兖冕大裘等六服并腰舆伞扇、营造陵墓，官至将作大匠、工部尚书。同时长于绘画，所作《职贡图》，“异方人物诡怪之质，自梁魏以来名手不过也”，惜作品今无传。立本（？—673 年）绍述家学，曾继兄任工部尚书，后官至右相中书令。因擅长绘画，有“右相驰誉丹青”之讥。能作人物、车马、楼观和道释画，曾创作过《秦府十八学士图》、《凌烟阁功臣图》等重要人物肖像画作品。今传《步辇图》（故宫博物院藏，为宋人摹本），描绘唐太宗李世民坐在步辇上，接见吐蕃派来迎娶文成公主的使者禄东赞的情景。图中对人物的刻划，表现了不同的身份地位以及各民族的不同姿容和气质，具有肖像画创作性质，是一次真实的历史事件的写照。另外，相传《历代帝王图》（今藏美国波斯顿博物馆）为阎立本所作，描绘了从汉昭帝到隋炀帝共十三个帝王及其侍臣的肖像，寓褒贬于人物的精神形态的刻划之中，鲜明生动。

二、盛唐画圣吴道子

吴道子（约 689—759 年）又名道玄，阳翟（今河南禹县）人，幼孤贫，曾当过县尉和小吏。长于绘画，“未弱冠已穷丹青之妙。”受唐玄宗赏识，召入禁中授以“内教博士”、“宁王友”等职，“非有诏，不得画”。他是一个罕见的多产画家，曾在长安、洛阳一带寺庙中绘制壁画 300 余堵。吴道子以他旺盛的精力、高涨的热情、娴熟的技巧、奇异的想象、准确的造型、独创的风格，赢得了“画圣”之称。当他创作壁画时，“长安市肆老幼士庶竞至，观者如堵”，甚至“观者喧呼，惊动坊邑”。所画《地狱变相图》，“使观者腋汗毛耸，不寒而栗，因之迁害远罪者众”。可见他的艺术在群众中的影响，以及感人之深。苏轼认为：“诗至杜子美（甫），文至韩退之（愈），书至颜鲁公（真卿），画至吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣”。

吴道子被称为“张僧繇后身”，他的艺术继承了张僧繇简括的造型技巧，“笔才一二，像已应焉”，点划之间，时见缺落，后人称之为“疏体”。其用笔如“莼菜条”，雄劲、磊落、气势磅礴。喜用焦墨勾勒，略加淡彩，自然传神，所谓“天衣飞扬，满壁风动”，有“吴带当风”之誉，称之为“吴装”。他的宗教壁画以独特的艺术风格传派，当时叫做“吴家样”。其特点是，落笔时或自臂起，或从足先，不拘规矩，一笔挥就，但又不失尺度。吴道子的作品，今已无存，日本大阪市美术馆收藏的《送子天王图》卷，传为吴道子真迹，其实，最多不过是他传派的摹本草稿。北宋时的武宗元曾在洛阳等地寺庙见过吴道子的壁画，努力学习其造型笔法，从所作的《朝元仙仗图》（今藏美国私人处），可探知其艺术特点。除文献记载外，要了解吴道

子的艺术，莫高窟的盛唐壁画和唐宗室墓葬壁画，或可提供一些线索。

三、仕女画家张萱和周昉

单独以妇女儿童作为绘画创作题材，在唐代有了新的发展。在此以前，妇女和儿童的形象在绘画中出现，或者作为人物故事中的陪衬，或者作为封建说教的工具，如顾恺之《女史箴图》；而作为描写她们的日常生活用以玩赏为目的作品，则是在唐代才大量出现的，其代表为张萱和周昉。

张萱，京兆（今西安）人，活动于盛唐开元年间。他的贵族妇女形象，反映出盛唐时代的享乐欢快的气氛。作品有宋徽宗赵佶临摹的《捣练图》（今藏美国波斯顿博物馆）、《虢国夫人游春图》（今藏辽宁省博物馆）等。前者描写宫中妇女捣练时的各种劳作活动，细节生动，充满生活气息；后者描绘杨贵妃三姊虢国夫人及其眷属骑马郊游，队伍花团锦簇，反映出杨家姊妹的显赫与骄纵。

周昉，字景玄，长安（今西安）人，贵族出身，官至宣州长史，活动于唐代宗时期。他的仕女画，“初效张萱，后则小异”。所画肖像，“不唯形似，兼移神气”。宗教壁画，首创“水月观音”，广为流传，被称为“周家样”。传世作品有《挥扇仕女图》（今藏故宫博物院），描绘了一群衣着华丽的宫中妇女的悠闲散漫，百无聊赖。人物的苦闷情态跃然画上，呼之欲出。周昉笔下的妇女，已失去了张萱作品那种欢乐气氛，反映出时代情绪的变化。相传为周昉作品的《簪花仕女图》（今藏辽宁省博物馆），是一幅被揭裱下来的唐代屏风画，其技巧熟练、笔法细腻，设色浓艳，是一幅优秀的唐代无名匠师之作。

四、山水画家李氏父子和王维

李思训（651—716 年），字建，为唐宗室。高宗时任江都令，武则天当权时弃官潜匿，中宗复位任宗正卿，玄宗时官至右武卫大将军。擅长山水，继承了展子虔以来的青绿山水画法，金碧辉煌，灿烂耀目，为后世所崇。他的作品内容，没有摆脱六朝以来的求仙访道主题。存世《江帆楼阁图》（今藏台北故宫博物院），相传为他的作品，画江天浩渺，风帆溯流，境界开阔。树木画法多种多样，山石在钩线的基础上有少许皴法，是对展子虔《游春图》的继续发展。李思训之子李昭道继承家学，亦以画青绿山水知名于世，与其父合称“大小李将军”。

王维（701—761 年），字摩诘，著名诗人，亦长绘画。晚年隐居陕西蓝田，并以其庄园景致创作成《辋川图》，开创了文人士大夫别墅画的风气，为后世所崇。苏轼称赞他“诗中有画”，“画中有诗”。明末董其昌等人提倡山水画“南北宗”说，将李思训说成“北宗之祖”，崇王维为“南宗之祖”，创水墨写意文人画。相传王维有《伏生授经图》（今藏日本大阪市美术馆）、《雪溪图》（今藏台北故宫博物院）等，均不可信，王维画风有待进一步探讨。

五、畜兽画家韩干和韩滉

鞍马为汉代以来流行的绘画题材，随着绘画的分科发展，至唐代则出现了一批以画鞍马而知名的画家，如曹霸、韩干、陈闳、韦偃等。牛也经常入画，画牛的专门家有韩滉、戴嵩等。描绘牛、马（包括龙、虎、獐、鹿、猿、猴、猫、狗等）一类的家畜走兽的画，宋代概括为畜兽画。

韩干出身贫寒，得王维资助，随曹霸学画，以画肖像、鞍马知名于时。天宝中召入宫廷，累奉命图写御马，玄宗要他照着陈闳的马画，他说：“臣自有师，陛下内厩之马，皆臣师也。”可知他的追求。传世作品有《照夜白图》（今藏美国大都会博物馆），画肥壮马 1 匹，拴于桩上，作昂首嘶鸣状，十分生动。

韩滉（723—787 年），字太冲，长安人。由地方官升至宰相，封晋国公。吏事之余，喜好绘画，长于人物、田家风俗及牛马等，落笔绝人，然不多作。传世有《五牛图》（故宫博物院藏），画牛五头，各具姿态。所用线条，粗壮有力，表现出牛的健强体魄和坚韧的皮质，惟妙惟肖，在中国画史上不多见。

六、气象万千的唐代壁画

唐代壁画有宫殿、寺观、石窟、墓室等数种。宫殿、寺观壁画之盛，见诸文献记载，超出以往时代，但随着建筑物的毁灭，早已渺然无存，今天所能见到的，只有石窟和墓室里的壁画。

敦煌莫高窟发展至唐代为全盛时期，今存唐窟有 200 余个。随着国家统一与社会安定，唐朝的经济和文化空前繁荣发达，唐窟的壁画题材，由南北朝以来流行的忍耐牺牲精神内容，逐渐转变为宣扬西方极乐世界的欢乐享受。如《西方净土变相》，把极乐世界描绘得富丽辉煌，殿堂楼阁，参差错落，歌童舞女，一派升平，实际上是帝王贵族的现实生活写照（320 窟、127 窟可为代表）。《法华经变相》、《报恩经变相》中穿插的其它佛教故事及生活情节，如 45 窟的胡商遇盗、217 窟的化城喻品，85 窟的善友品，以及众多的生产劳动场面，曲折地反映了当时社会生活的各个方面，内容极其丰富。《维摩诘变相》为最受欢迎的题材，它所刻画的维摩具有充沛的精力、潇洒的风度、闪烁的眼神，是当时士大夫的形象。103 窟的《维摩诘变相》，线条简括流动，有吴道子画派风格。其旁帝王听法的场面，可从中探知唐代著名画家作品《职贡图》、《帝王图》一类题材的表现方法。整个敦煌唐代壁画，无论是描写佛、菩萨，还是天王、力士、伎乐、飞天，都更世俗化，充满着人间的温情，而体态婀娜，夸张变化，有着媚人的艺术效果。

唐代的墓室壁画，今发掘出土的有唐初的李寿墓，盛唐的章怀太子李贤墓、懿德太子李重润墓、永泰公主李仙蕙墓等，都是属于皇室宗族的墓葬。其壁画的规模与气派，与敦煌唐壁画相比，有过之而无不及，而它对生活的直接反映，以及直接出于宫廷匠师之手，又是其它唐代绘画作品不可替代的。从李寿墓中的农耕、放牧、杂役等画面，可以了解到初唐的农牧手工业生产。李贤墓中的出行图、客使图、仪仗图、马球图等，描写了宫廷贵族的奢侈豪华、排场、享乐，呼之欲出。其《客使图》与传世《职贡图》的造型十分相近。李仙蕙墓中的《宫女图》，描绘宫女们姿态多端，不唯衣着华贵，而且形象美丽，飘飘欲仙，更是一幅完整而细腻的杰作。

第五节　五代两宋的绘画

唐末藩镇割据，国家走向分裂，相继出现五代十国。五代时期绘画盛行的地区，主要在中原，西蜀和南唐所辖地。西蜀和南唐都建立了画院，山水、花鸟画科成熟，出现了一批对后世有极大影响的画家。北宋统一后，绘画得到了进一步发展，画院兴盛，文人画兴起。这一时期传世的作品较多，寺观等壁画虽也有所成就，相形之下，就退居其次了。

一、人物画家周文矩和顾闳中

周文矩，金陵句容人，擅长人物、山水、楼观和仕女。他继承了周昉的传统，但在衣纹描绘上吸收了李煜书法的“行笔瘦硬战掣”（称“战笔描”）即颤抖的笔法，而形成自己的风格。作品有《宫中图》、《重屏会棋图》（今藏故宫博物院）、《琉璃堂人物图》（美国大都会博物馆藏摹本）等。《重屏会棋图》描绘南唐中主李璟和他的兄弟们下棋，有肖像画性质；衣纹作战笔，是其画法特点。《琉璃堂人物图》描写文人士大夫的诗酒活动，各有神态。据专家考订，今传韩滉《文苑图》（今藏故宫博物院）即其中一部分。

顾闳中唯一的存世作品是《韩熙载夜宴图》（今藏故宫博物院）。据记载，此画是奉南唐后主李煜之命而作。全画分为听乐、观舞、休息、清吹、送别 5 个段落，描写韩熙载的夜宴过程，客观上反映了当时贵族的腐朽生活。由于作者技术的高超，对韩熙载的刻画，能通过形象而揭示出内心的矛盾与痛苦；所画其他人物也都各有特点，生动传神。该画线描的工整精细、严谨有法，设色的绚丽清雅、丰富协调，都达到这一时期的最高水平。

这一时期其他著名画家尚有僧贯休、阮郜、胡瓌、卫贤等。胡瓌，契丹人，善画本部族人马，沙碛平远，曲尽契丹族及塞外之景，传世有《卓歇图》（故宫博物院藏）。卫贤为南唐画院画家，作品有《高士图》（故宫博物院藏），以山水为主体，画梁鸿、孟光夫妻相敬故事。

二、“徐黄异体”和北宋的花鸟画

“徐黄异体”是指以徐熙和黄筌为代表的、在艺术风格上不同的两大花鸟画流派，最早见于郭若虚《图画见闻志》记载。

徐熙，金陵（今南京）人，性淡泊，所画花鸟多为“汀花野竹，水鸟渊鱼”，“蔬菜茎苗，亦入图画”。其画法“落笔颇重，中略施丹粉”，可能是一种以勾勒为主的淡彩画法，有“落墨花”之称。他的题材内容与画法都表现出文人士大夫情趣，故有“徐熙野逸”之评。但他也为宫廷服务，创作一些装饰用的作品，称为“铺殿花”，“装堂花”。

黄筌，字要叔，成都人，西蜀的宫廷画家。除人物画外，尤擅长花鸟画，多画宫廷中珍禽瑞兽，奇花怪石，以供帝王贵族玩赏。其画法先用细笔勾出轮廓，然后敷以重彩，极其工细精整，富丽堂皇，故有“黄家富贵”之称。传世作品有《写生珍禽图》（故宫博物院藏）。

入北宋以后，宫廷中主要是黄筌体系的花鸟画占统治地位。宋太祖赵匡胤、太宗赵光义都非常欣赏黄家作品，曾命黄筌之子黄居筌负责搜访天下名画，诠定品目，因而黄家的画法便一时成为宫廷绘画的标准。徐熙之孙徐崇嗣继承祖法，在宫廷中受到排斥、只好改变画风向诸黄学习，创造了“没骨画”。

北宋的花鸟画家除黄居寀、黄居宝外，重要的还有赵昌、崔白、易元吉等。赵昌长于写生，形象生动，被认为达到了“与花传神”的境地。作品有《四喜图》（台北故宫博物院藏）、《写生夹蝶图》（故宫博物院藏）。崔白，字子西，作品有《寒雀图》（故宫博物院藏）、《禽兔图》（台北故宫博物院藏）等。易元吉，长沙人，善画猿狖獐鹿，曾深入荆湖深山，对野生动物作观察研究，又于家中建庭苑，养育野禽，对之写生。所以他的作品真实生动，被认为“徐熙以后一人而已”。传世有《聚猿图》等。北宋的花鸟画家重视师法自然，观察细致入微，创作精密不苟。北宋是花鸟画发展取得重大成就的时代。

三、荆、关、董、巨山水画的新贡献

五代是中国山水画发展的重要时期，表现为(1)水墨山水画的确立；(2)画家深入自然，创造了不同的笔法，出现了南北两大派别。代表画家有荆浩、关仝、董源、巨然。

荆浩（号洪谷子），沁水（今属山西）人。唐末隐居太行山，潜心研究山水画，善画北方地区的崇山峻岭，层峦叠嶂，沿袭唐代水墨山水画法而有新的创造。他曾认为吴道子有笔无墨，项容有墨无笔，自己则采二家之长。画法在勾斫之中有皴有染，用笔带方而讲究笔势。作品有《匡庐图》（台北故宫博物院藏），为全景式山水画，气势雄伟。他曾著《笔法记》一文，着重“图真”，提出“六要”，总结用笔方法“四势”和“二病”，对于山水画的创作和美学研究都是很有价值的见解。

关仝，长安（今属陕西）人，山水学荆浩，多描写关中一带风景，尤喜绘秋山寒林、村居野渡。所绘山河，用笔简练而气势壮阔，石体坚凝，山峰峭拔，杂木丰茂，有枝无干，被认为“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长。”传为关仝作品的有《关山行旅图》（台北故宫博物院藏），勾笔粗壮雄健，境界宏大。

荆浩和关仝对表现大自然雄伟之美开创了新风格，把山水画的思想内容提到了新高度。

董源，字叔达，钟陵（今江西进贤西北）人，南唐中主时任北苑副使。他善画江南风景，结景平远，山峦浑厚，林木苍茂，烟雾迷濛。用笔长、圆，称为“披麻皴”和“点子皴”。作品有《潇湘图》（故宫博物院藏）、《夏景山水待渡图》（辽宁省博物馆藏）、《夏山图》、《龙宿郊民图》（台北故宫博物院藏）等。

巨然，江宁（今江苏南京市）人，开元寺和尚，山水师法董源。用长披麻皴画山，以破笔焦墨点苔。所画山水为水深林密、烟云流润。作品有《秋山问道图》（台北故宫博物院藏）等。

董源和巨然创立了山水画的另一种新风格，受到元明以来文人画家的推崇和摹仿，比荆、关影响更大。

四、李成、范宽和宋初山水画

李成，字咸熙，避乱居青州营丘（今属山东）。他是唐王朝宗室，有文学才能，抑郁不得志，好饮酒和游历，善画山水，能表现出山川地势和季节气候的多样变化；山林薮泽，平远险易，萦带曲折，一一吐自胸臆而写之笔下。喜作寒林雪景，笔势锋利简洁，有“惜墨如金”之誉。但他的作品到宋

时就很少，今有与王晓合作的《读碑窠石图》（画中人马为王晓所作）可供参考。

范宽，字中立，华原（今陕西耀县）人。宋仁宗在位早期尚在。山水受李成影响，也曾师法荆、关。他长期生活在终南、太华一带，所作多关陕地区雄奇壮美景色。山石坚劲，气势逼人。喜作正面主峰，用笔浓重粗壮而短，称为“雨点皴”或“芝麻皴”。作品有《溪山行旅图》、《雪山萧寺图》等（均藏台北故宫博物院）。

李成、关仝、范宽在宋初被认为是并立的三大家，评价为“三家鼎峙，百代标程”的人物。关仝的峭拔，李成的旷远和范宽的雄杰，代表了宋初山水画北方风格的不同气派。

五、郭熙及其《林泉高致集》

郭熙，字淳夫，河南温县（今属河南）人，是北宋中期卓越的山水画家和绘画理论家。宋神宗时召入宫廷，为当时宫殿、官署画了大量山水壁画。他的山水曾受李成的影响，技巧熟练。他有深厚的文学修养；能作大幅山水画，具体、生动、真实，重视创造优美动人的意境，有强烈感染力。作品有《早春》、《关山春雪》（台北故宫博物院藏）、《窠石平远》（故宫博物院藏）和《幽谷》（上海博物馆藏）等图。

郭熙的绘画理论，集中在由他儿子郭思辑录的《林泉高致集》一书中。全书共 6 节，前四节阐述画理画法，强调山水画创作要深入自然，进行研究，从对比的角度去观察山水的四时、朝暮、阴晴、远近，高低等等不同变化，并把这些变化同人的思想情绪发生联系，从而创造出富有理想和意境的山水画作品。在具体技法上提出了山水画的“三远”（平远、高远、深远）取景法。《林泉高致集》是我国第一部系统完整阐述山水画创作规律的理论著作，在美学发展史上具有重要意义。

六、李公麟、苏轼等文人画

文人画是相对于当时工匠（职业画家）画而言的，参与者多为文人士大夫阶层中人，逐渐形成一种新的画风，故有此名。

文人从事绘画活动，虽然由来已久，但真正掀起潮流还是在北宋中后期，重要的画家有燕肃、王诜、李公麟、苏轼、文同、米芾等。

李公麟（1049～1106 年），字伯时，舒州（今属安徽）人。熙宁三年（1070 年）中进士，曾为中书门下后省删定官，元符三年（1100 年）辞官回家，隐居龙眠山，自号龙眠居士。他博学工诗，善鉴别古器物，尤精于画人物鞍马山水等。他创作的题材广泛多样，重视对生活的观察。所画人物，能于不同阶层中区分地域和种族的特征和情态，敢于突破前人定式。他把过去只是作为壁画粉本的“白画”，加以精炼提高，确立了“白描”在绘画中的独立地位。传世作品有《五马图》（今在日本）、《临韦偃牧放图》（故宫博物院藏），是为杰作。另有传为他作的《免胄图》（今在台湾）、《维摩演教图》（故宫博物院藏），也是值得注意的作品。

苏轼（1037—1101 年），字子瞻，号东坡，四川眉山人。他是北宋文学家、书法家，同时也善画枯木竹石。他在绘画方面的主要贡献在于推进了文人画的发展，并在文人画的理论方面提出了一系列的见解，大体可归纳以下几点：(1)确定文人画的地位高出于工匠画。他很推崇吴道子，但更推崇王维。

正式提出“文人画”的概念。(2)强调艺术形象创造的主观感受，以便达到于象外求意。有“论画以形似，见与儿童邻”、“摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊”等诗句。(3)提倡绘画表现的诗歌意趣。如说“味摩诘之诗，诗中有画；味摩诘之画，画中有诗。”“古来画师非俗士，摹写物象略与诗人同。”如此等等，都对后世绘画有极大影响。苏轼有作品《枯木怪石图》（今在日本）存世。

与苏轼同时对文人画作出重大贡献的画家还有文同和米芾等。

文同（1018～1079 年），字与可，四川永泰人，诗人兼画家。善画墨竹，因出知湖州（今浙江吴兴），所画墨竹及后来学他画法的，称为“湖州竹派”。他曾深入竹林，作仔细观察研究，先有成竹在胸，然后进行创作。有《墨竹图》两幅存世。

米芾（1051～1107 年），字元章，居襄阳，后定居润州（今江苏镇江）。精于鉴藏古书画和善书法，在绘画上，根据江南烟云风雨变化的特点，用水墨大笔触的方法来表现。这一方法为他儿子米友仁（1086—1165 年，字元晖）所继承和发挥。世称“米氏云山”。阔笔浓墨皴法，被称为“米点皴”或“落茄皴”。米芾画已无存，存世《溪山雨雾》等图乃后人所作。米友仁作品有《潇湘奇观图》等。

王诜，字晋卿，神宗时为附马都尉。与苏轼、米芾、黄庭坚等文人往来密切，善画山水，继承李成、郭熙画法。有《渔村小雪图》、《烟江迭嶂图》等作品传世。

七、赵佶和宋代的画院

宋代继承南唐和西蜀的做法，在宫廷中设置了翰林图画院，集中了当时大批的优秀画家，为宫廷创作服务。到宋徽宗、宋高宗时期，画院最为兴盛，并有一整套制度。当时画院也同科举考试一样，进行开科取士，分为佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木 6 科，以摘古人诗句为题目。考取后按出身分为“士流”与“杂流”，授以不同等级职称，有画学生、供奉，祗候、待诏、艺学、画学正等名目；再通过考核，予以提升。特别恩宠者赐“绯紫”和“佩鱼”，有的还授以朝官衔。画院画家的创作，主要为宫廷服务，受皇帝支配控制；画稿需经审查，才能正式创作。

宋徽宗赵佶（1082—1135 年）在位期间，是画院的高峰时代。他本人也是出色的画家，善画花鸟和山水。有作品《四禽图》、《雪江归棹图》、《柳鸦图》、《祥龙石图》等，被认为是其亲笔。另外有《腊梅山禽图》、《芙蓉锦鸡图》、《听琴图》等作品，画法工细，设色浓丽，技巧精熟，也被认为是其亲笔。他还擅长书法，创有“瘦金体”。赵佶自己是画家，对画院画经常进行指导。他的喜好与他对绘画的某些见解，对画院创作风格有着支配作用。他还命臣下整理记录了当时宫廷的古今书画收藏，编辑成《宣和书谱》、《宣和画谱》，是官修的重要书画史论著作。

张择端和王希孟是徽宗时期宫廷画院里的画家，分别以创作了《清明上河图》和《千里江山图》（两图均藏故宫博物院）而成为画史上不朽的画家。

张择端，字正道，东武（山东诸城）人。原为士人，游学京师，后习绘画。入画院为翰林待诏。工界画，尤长于画舟车、市桥、郭径，自成一家。作品有《西湖争标图》、《清明上河图》，被选入神品。

《清明上河图》，绢本，淡着色。以全景式的构图、严谨精细的笔法，

描绘了北宋都城汴梁汴河沿岸及东角子门内外市区风貌。全画可分为三段，首段为市郊农村风光；中段以“虹桥”（正名上土桥）为中心，画出汴河及两岸车船运输交通、手工业和商业贸易的繁忙景象；后段则是城门内外纵横交错的街道，商店鳞次栉比，车马轿驼往来熙攘。作者以写实的手法、高超的技巧，集中概括、生动有趣地再现了北宋都市社会生活的各个方面，令人百看不厌，不但是一幅杰出的绘画作品，而且还具有历史的文献价值。

王希孟，徽宗时期画院学生，曾得到徽宗赵佶的亲自指授，天才颖悟，进步很快。但寿命不长，作品仅只留下《千里江山图》一件。据图后蔡京题跋，王希孟创作此图时，年仅十八岁。

《千里江山图》，绢本，青绿设色。描写江南自然景色，峰峦冈岭，江湖河港，境界空阔，气势宏伟。其间丛树竹林，楼台庄院，舟楫桥亭，以及各种人物往来活动，繁密不可胜记。整个色调，以暖色赭石衬托出石青、石绿，统一和谐而绚丽夺目，给人以祖国辽阔大地雄伟壮丽的深刻鲜明印象。艺术技巧上，作者主要继承了传统的“青绿法”，适当吸收了董源、巨然的笔法，灵活地将郭熙“三远”取景构图溶为一体，因而极富变化。《千里江山图》不但代表了北宋宫廷山水画创作的最高成就，而且也是中国山水画史上罕见的长篇巨制。

八、南宋李、刘、马、夏四大家

南宋时期的山水画在继承北宋的基础上，以追求表现内容的单纯、手法的洗练、形象的突出为目的，而创造出了新的风格，形成时代特征。其代表画家有李唐、刘松年、马远、夏圭，称为“南宋四家”。

李唐，字晞古，河阳（今河南孟县）人。徽宗时画院老画师，汴京陷落，逃亡至杭州卖画为生，后受高宗赏识入画院，授以待诏。善画山水人物，山水画突破全景式构图，多取近景，简炼突出，重视意境创造。代表作品《万壑松风图》（台北故宫博物院藏），画高岭飞泉，万松深壑，用大斧劈皴，墨色浓重，气势雄浑厚重，开创了南宋新风。人物故事画有《采薇图》（故宫博物院藏）为代表，通过对伯夷、叔齐在首阳山中采薇时稍事休息的描写和人物面部表情的刻画，表现出他们宁肯饿死、不愿投降的刚毅不屈精神，含有深意。

刘松年，杭州人，孝宗、光宗、宁宗时的画院画家。其师张敦礼是学李唐的，因而他的山水画继承了李唐风格而有所创造，善于把人物和山水结合起来。代表作品有《四景山水图》（故宫博物院藏），描绘杭州近郊贵族别墅四季风光，笔法细密严谨，富有享乐的庄园情趣。他还画过《耕织图》，受到皇帝的赏识。

马远，字遥父，号钦山，生于钱塘（今浙江杭州），为光宗、宁宗时画院待诏。其先祖及父兄都曾是画院画家。马远继承家学，擅画山水，取法李唐而能出新意，下笔遒劲严整。绘山石，多以带水笔作大斧劈皴，显得方硬多棱角；绘树干用焦墨，常为横斜曲折之态。所绘风光，多为“一角”、“半边”之景，构图别具一格，人谓“残山剩水”，有“马一角”之称，有人认为这是对南宋朝廷偏安一隅的讽刺。后人把他与夏圭并称“马夏”。存世作品有《踏歌》、《华灯侍宴》等图。

夏圭，字禹玉，钱塘人。宁宗时为画院待诏。擅长山水人物，喜用秃笔带水作大斧劈皴，笔法苍老而墨汁淋漓。绘楼阁不用界尺，信手而成。所绘

景物亦多取“半边”、“一角”之景，有“夏半边”之称，与马远齐名。存世作品有《溪山清远》、《江山佳胜》等图。

九、南宋的人物画和风俗画

南宋时期，由于赵宋政权退避江南，民族矛盾尖锐，长年与北方的辽、金政权处于敌对状态，这时画家们的人物画常常是通过历史题材反映人民收复失土的愿望。早期李唐画有《采薇图》，以歌颂伯夷、叔齐不食周粟饿死于首阳山的气节，讥讽朝廷中的投降派。又有陈居中的《文姬归汉》图、宫素然的《明妃出塞》图，隐喻少数民族的入侵给中原人民带来的悲痛。刘松年的《中兴四将图》画的是刘琦、韩世忠、张浚、岳飞四位抗金名将，是为岳飞恢复名誉而作。此外，无名氏画家留下的《折槛图》、《却坐图》、《锁谏图》等，都是以表彰贤臣、斥责权奸为主题的。

风俗画包括节令画，以描写民间风俗和吉祥用语为主要内容。苏汉臣擅长画婴戏一类题材，有《婴戏图》、《秋庭婴戏图》、《五瑞图》等作品传世。李嵩善画货郎题材，描绘货郎走村串巷，招来妇女儿童，引起阵阵欢乐。无名氏作品《百子嬉春图》、《村童闹学图》、《大傩图》等，取材于民间风俗活动，色彩艳丽，富有情趣，具有今天年画的性质。当时的汴梁和临安，每逢年节，市场上均有门神、桃符、钟馗、虎头一类书画出售。

南宋时代还有其它许多画家，如杨无咎、赵孟坚、郑思肖、梁楷、牧溪等，也都对后世画风颇有影响。

第六节　辽、金、元的绘画

辽、金、元都是由少数民族贵族建立的政权，它们先后和宋对立。在立国期间，受汉民族文化的影响，出现了不少知名的少数民族画家和汉族画家。辽、金、元都没有正式的图画院，却有类似机构组织画家创作，为宫廷服务，如辽的“翰林院”，金的“秘书监”下属“书画局”，“少府监”下属“图画署”，元的“祗应司”下属“画局”等。

一、辽、金知名画家

陈升，字及之，辽圣宗耶律隆绪时的翰林待诏，曾奉命画《南征得胜图》。传世有《便桥会盟图》（故宫博物院藏），描绘唐太宗李世民与突厥可汗颉利，在长安城外便桥相会订盟的故事。

肖瀚，辽画家，善长山水花鸟。生平竭力吸收中原画家之长，每有使臣到宋，必委托收购名画，作为范本临摹学习。曾创作有《平沙落日》、《关山鼓角》、《秋原讲武》等描写塞外风光作品，惜不存世。

王庭筠（1151—1202 年），字子端，号黄华老人，河东人。金大定十六年（1176 年）进士，官至翰林修撰，能诗善书，绘画长于山水、枯木竹石。存世作品有《幽竹枯槎图》（日本藤井有邻馆藏），以水墨作枯树一株、竹一枝，笔法苍辣，受苏轼、米芾的影响。

赵霖，金熙宗时人，生平不详，作品有《六骏图》（故宫博物院藏）。此画临摹自唐太宗昭陵前石刻 6 匹骏马，与石刻原样相校，既能保持浑厚朴拙的风味，又能将其具体化，发挥自己的想象创造才能。

武元直，字善夫，金明昌（1190—1196 年）时名士，能画。今台湾故宫藏朱锐《赤壁图》，经鉴定家考订为武元直作。画江流有声，断岸千尺，一小舟漂荡江中，正是苏轼词意。另有赵秉文（闲闲）纸本书苏轼词原装此图后，今亦存世。

二、文人画的倡导者钱选和赵孟頫

钱选和赵孟頫同为湖州著名文人，两人有很好的发谊，曾在一起讨论绘画，但两人政治观点和处世态度有所不同。钱在宋时为乡贡进士，入元隐居不仕；赵为宋宗室，入元应诏入都，受到元世祖忽必烈的重视，由兵部郎中官至翰林学士承旨，“荣际五朝，名满四海”，而在士大夫间，颇有微词。

钱选（约 1239—1299 年），字舜举，号玉潭。工诗，善画人物、山水、花卉。讲求作画要有“士气”。按他的解释，所谓“士气”即是“隶体”，也就是说非“行家”的“外行画”。用他的追求来考察其作品风格，在严谨精细之中，包含着清丽古拙，并富有装饰趣味，而内容则多描写田园隐居生活。如《浮玉山居图》（上海博物馆藏）、《幽居图》（故宫博物院藏）等。人物画有《柴桑翁像》，花鸟画有《花鸟三段卷》（天津艺术博物馆藏）。

赵孟頫（1256—1322 年），字子昂，号松雪，水精宫道人等，封魏国公，谥文敏。诗文书画全能。绘画上提倡“作画贵有古意，若无古意，虽工无益”。实际上他是反对南宋以来画院的画风，推崇唐人的笔墨的。曾说“宋画人物不及唐人远甚，予刻意学唐人，殆欲尽去宋人笔墨”。此外，他还特别注重在绘画的笔墨中追求书法的运笔趣味，在《疏竹秀石图》后曾自题诗云：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”他

的这些主张和观点，对当时和后世影响都很大。

在贯彻“古意”的创作实践中，赵孟頫的人物画有唐代人物的造型和笔法古拙的特点，如《浴马图》（故宫博物院藏）、《红衣罗汉图》（辽宁省博物馆藏）。他的山水画有两种风格，一种青绿着色，是对隋唐以来的青绿法的继承，如《秋郊饮马图》（故宫博物院藏）；另一种浅绛着色，是对五代董源、巨然的水墨法的继承，如《水村图》（故宫博物院藏）。有时则二者兼而用之，如《鹊华秋色图》（台北故宫博物院藏）。此图是他画给朋友周密的，周为齐（今山东）人，所以画的是济南郊区鹊山和华不住山。两山遥遥相对，中间平原洲渚，红树芦荻，以及茅屋舟罟，行人往来。画法仿董源，以墨笔浅绛为主，略施青绿，造型与用笔古拙，有创新之意。赵孟頫的墨笔画，多画枯木竹石幽兰，运笔畅快如写字，勃郁有生气，是苏轼、文同以来文人画家题材和技巧的直接继承和发扬。赵孟頫的绘画创作实践，是在打着复古旗帜下的革新和创造。

赵孟頫夫人管道昇（1262—1319 年），字仲姬，世称管夫人，善画墨竹，有《墨竹卷》（故宫博物院藏）等作品传于世。次子赵雍（1289—？年），字仲穆，官“集贤待制”，书画均能继承家学。孙赵麟，字彦征，官浙江行省检校，能画人马山水，然不及乃父乃祖。今美国大都会博物馆收藏有赵氏一门祖孙三代所画的《人马图》。

三、文人画大师黄、吴、倪、王

在元代文人画发展的高潮中，黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙成就最为突出，画史称为“元四大家”。明中叶以后，他们的声誉越来越高，作品成为学画者楷模。

黄公望（1269—1354？年），字子久，号一峰道人，又号大痴道人，常熟（另说松江、富春）人。中年时，曾充任“浙西宪吏”等小官，因事曾两次被捕入狱，几乎丧命，以后便无心吏事，加入全真教为道士，抱着“坐着鸟争林”的生活态度隐居起来，卖卜江湖间，以诗酒自娱，并从事山水画创作。他的山水画继承了董源、巨然的传统，融汇荆浩、关仝笔法，注重观察自然，直接从中吸取创作素材和感情营养。在他的《山水诀》中说：“皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之”。著名的作品有《九峰雪霁图》（故宫博物院藏），以简洁的笔法，描写大雪覆盖下的群山，千岩万壑，一片洁净，意境非常深远。《富春山居图》（台北故宫博物院藏）是他晚年精心力作，描写富春江一带初秋景色，峰峦坡石，起伏绵延，云水树木、秀润有致，其间村落倚山，亭台临水，钓艇浮空，步步转移，引人入胜。而笔法娴熟，变化多端。清王原祁评曰：“想其吮毫挥笔时，神与心会，心与气合，行乎不得行，止乎不得止。绝无求工求奇之意，而工处奇处斐亹于笔墨之外，几百年来，神彩焕然。”此图曾被火烧、抢救出重新装裱时，将首段裁下另成一卷，名《剩山图》，今藏浙江省博物馆。

吴镇（1280—1354 年），字仲圭，号梅花道人等，浙江嘉兴人。博学多识，家境贫寒，隐居乡里，曾以卖卜为生。传说他曾与另一知名画家盛懋比邻而居，上盛家求画者门庭若市，而他家则冷冷清清。夫人嘲笑他，他说 20 年后再看。可见他家虽贫，却不以画媚世。吴镇所追求的是一种新的文人画风格。他的山水画和墨竹画，在继承巨然和文同的技法上，突出笔墨的厚实潇洒效果，沉郁莽苍，有所谓“林下之风”。喜作渔父一类题材，无论直幅

或横卷，在水阔天空的江面上，或一舟独钓，或数舟群栖，渔人们总是悠闲自得，非真得鱼。旁岸芦花，远处沙洲，坡石群山，随意点染，境界开阔，表达出“放歌荡漾芦花风”、“一叶风随万里身”的避世思想。吴镇传世作品有《渔父图》卷和轴（分别收藏在上海博物馆和故宫博物院）、《草亭诗思图》（美国纳尔逊·艾京斯博物馆藏）、《墨竹卷》（台北故宫博物院藏）。

倪瓒（1301—1374 年），字元镇，号云林子、荆蛮民等，无锡人。家殷实，为无锡大族，青少年时，闭户读书，喜好书画。于家筑“清閟阁”，藏古今图书字画其间。中晚年受佛教禅学和道教玄学影响，深感财产田庐之累，将其分散予戚友，扁舟只身，漂荡于五湖三泖间。不久即爆发了大规模农民革命战争，产生了新旧王朝的更替，人谓有预见之明。由于长期生活在太湖及松江一带，多取眼前景色作为画稿，并吸取董源画法，作品清新简洁。近处三五株杂树，或加以翠竹茅亭，中景是平静开阔的湖面，远处坡岸小山。倪瓒的构图，总是在此中求变化，着笔不多，利落明快，在稚朴单纯中，追求静谧雅淡清新的美感。在绘画理论上，倪瓒主张作画以抒写“胸中逸气”达到“自娱”。曾说“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱也”。又说：“余之竹，聊以写胸中逸气”。其为人有“洁癖”。当时的士大夫们十分钦慕他，称为“高士”，到了明代，“江南人家以有无（倪瓒作品）为清浊”，可见其影响。今存世作品较多，故宫博物藏有《六君子图》、中国美术馆藏有《鹤林图》等。

王蒙（1301—1385 年），字叔明，号黄鹤山樵，浙江吴兴人。元末曾作过“理问”的小官吏，后弃官隐居黄鹤山（今浙江余杭县境）中。明朝建立后，出山任山东泰安知州，不久因胡惟庸案无辜受牵连，瘐死狱中。王蒙是赵孟頫外孙，受外祖父及舅氏影响，从小喜好绘画，及长又与黄公望相交研习。长期的隐居生活，对自然山水有着深入的观察与体验，逐渐形成了自己独特的艺术风格和精湛的技巧。《青卞隐居图》（上海博物馆藏）描绘吴兴卞山，千崖万壑，林木幽深。其用笔畅快淋漓，密而不塞，墨法干湿并重，虚中有实，表现出郁郁苍苍蔚然深秀的自然山水磅礴的气势，被董其昌誉为“天下第一”。《太白山图》（辽宁省博物馆藏）长卷，用尖细乾笔，画崇山峻岭，一望茂密的松林杂树。丛林中萧寺隐现，层层殿阁，深邃幽远，别具匠心。王蒙的其它著名作品还有《葛稚川移居图》、《夏山高隐图》（均故宫博物院藏）等等。

元四家虽然都是继承董源、巨然的笔墨技巧，作品也都是表达士大夫隐逸思想，但是由于他们长期生活在自然山水中，重视师法造化，在依据各自的生活环境和直接的感受来创作山水画时，能创造出各自不同的艺术风格和笔墨技法技巧，因而使他们的作品丰富多彩，将中国山水画推向了一个新的发展高峰。

四、墨竹与墨梅名家

自北宋以来，由于文人们的偏爱，梅、兰、竹、菊逐渐成为文人画的专有题材，在元代文人画发展高潮中，涌现了一批专门家，其突出代表有：

李衍（1244—1320 年），字仲宾，号息斋，大都（今北京）人。官至吏部尚书、集贤殿大学士。曾经出使交趾（今越南）。以画竹知名，初学王庭筠，后追学文同。他曾深入竹乡，对各种品类的竹进行了仔细的观察，著有《画竹谱》、《墨竹谱》、《竹态谱》数篇，专门论述竹的生态及表现方法。

他的作品，一种为双勾填彩的“画竹”，如《沐雨竹图》（故宫博物院藏）、《纡竹图》（广东省博物馆藏）等。另一种为墨竹，如《四清图》（故宫博物院藏。此图另半在美国堪萨斯纳尔逊博物馆，名《慈竹图》）等。无论哪种画法，他所追求表达的是竹的“清而真”，即要画出竹的真实生动，又要体现自己的思想感情。

高克恭（1248—1310 年），字彦敬，号房山，其先西域人（或云回族），官至刑部尚书。工画山水，融汇董源和米氏的画法以作江南风景，别有姿致。善墨竹，笔法厚重。与李衍不同，他的竹，在形态上更多主观意象。作品有《云横秀岭图》、《春山晴雨图》、《墨竹坡石图》等。

柯九思（1290—1343 年），字敬仲，号丹丘生，台州仙居人，官至奎章阁鉴书博士。长于诗文，精鉴古书画及器物。绘画以墨竹著称，师法文同而有独创。画竹叶，以浓墨为面，淡墨为背，又吸收草书笔法写枝干，更重主观意象而能表现出竹的晴雨风雪、荣枯稚老的种种生态。作品有《双竹图》等。

王冕（？—1359 年），字元章，号煮石山农。会稽（今浙江绍兴诸暨）人。出身贫苦农民家庭，在艰苦环境下自学成才。据说曾举进士不第，在心灰意冷中游历名山大川。曾到过大都，预言天下将乱，后果如其言，人以为神。最后隐居家乡九里山，作诗云：“山中煮石乍归来，满树琼花顷刻开。仿佛暗香生卷里，夜寒明月与徘徊。”可见其生活志趣。以画墨梅见长，继承杨无咎画法，繁花密枝，极尽生意，经常寓意寄托着自己的思想。《墨梅图》卷（故宫博物院藏）画梅花一枝，以湿墨写干，淡墨点花，极其挺劲秀逸，生气勃勃，其上题诗云：“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色，只流清气满乾坤。”诗画相晖，珠联璧合。

五、人物画和肖像画

从总的趋向来看，元代的人物画不及宋，更远不及唐之盛，这原因是多方面的。一方面大规模的宗教寺庙建筑势头在减弱，墓室建筑也不注重壁画，社会的需求不如唐宋那么迫切；另一方面文人画的兴起逐渐成为画坛主流，文人画家们表达自己思想的方式，多借重于山水、花鸟以怡情适性，而不重视人物画。元初的文人画大家赵孟頫、钱选等尚能画人物，仅止玩赏小幅而已，之后的“元四家”只是作点景人物。以人物擅长的元代人物画家有任仁发、刘贯道、颜晖、张渥、王振朋、刘元、卫九鼎、叶可观等。

任仁发（1254—1327 年），字子明，号月山，松江（今属上海市）人。曾任都水监，指挥疏浚黄河及吴淞江河道，治水有方，并有著作，是一名水利专家，后官至浙东道宣慰副使。吏事之馀，擅长画人物、鞍马。作品有《张果见明皇图》、《二马图》（均故宫博物院藏）等。前者画八仙之一的张果老在见唐玄宗李隆基时表演法术的故事。张果紫袍高冠，形如鹤瘦，唐玄宗黄袍幞头，雍容华贵。两人相对而坐，一瘦一胖，一喜一惊，对比强烈。富有戏剧性。后者画肥瘦两匹马，作者自跋云：“予吏事之余，偶图肥瘠二马，肥者骨骼权奇，萦一索而立峻坡，虽有厌饫刍豆之荣，宁无羊肠踣蹶之患？瘠者皮毛剥落，啮枯草而立霜风，虽有终身槟斥之状，而无晨驰夜秣之劳，甚矣哉！物情之不类如此，世之士大夫，廉滥不同，而肥瘠系焉。能瘠一身而肥一国，不失其为廉；苟肥一己而瘠万民，岂不贻污滥之耻欤？按图索骥，得不愧于心乎？”作者寓寄，针砭时弊，入木三分。

刘贯道（1258—1336 年？），字仲贤，中山（今河北定县）人，曾任宫廷肖像画师。作品仅存《消夏图》（美国堪萨斯纳尔逊博物馆藏），画一士大夫仰卧榻上，旁置阮咸，仕女侍立，环境幽雅。此图疑为长卷中的一部分，表现的是魏晋时代的文人闲逸放达的生活。人物刻画准确生动，是元代人物画中的杰作。

颜晖，字秋月，庐陵（江西吉安）人，以画道释鬼神人物见长，作品有《李仙图》（故宫博物院藏）等。

王振朋，字朋梅，永嘉（浙江温州）人。画得元仁宗赏识，赐号孤云处士。长于界画，精细入毫端，自成一派，作品有《阿房宫图》、《金明池龙舟图》等。人物善白描，师法李公麟。所绘《伯牙鼓琴图》（故宫博物院藏），画伯牙挥弦自如，子期听曲入神，各臻其妙，而线描流利劲健，加以淡墨渲染，别具特色。

张渥，字叔厚，号贞期生，祖籍淮南，居杭州。人物擅白描，承继李公麟法。作《九歌图》多本（其一藏吉林省博物馆），取屈原《九歌》为题材，一诗一画，并附以屈原肖像“招魂”一段。线条流利潇洒，一点一划，细致入微，受到历代收藏家重视。

元代虽不设画院，但有时集中画家为宫廷作画，其中重要任务是为帝王后妃画肖像。据记载，刘贯道、叶可观、叶清支、礼霍孙等，都曾为元帝后画过肖像。今存《元帝后肖像》图册（故宫博物院藏），线条粗犷，造型很具有蒙古民族特征，可谓神形毕肖。这些作品都没有留下作者名字。

元代著名肖像画家有作品存世的是王绎，字思善，号痴绝生。其先睦州（浙江建德）人，迁居杭州。约生于 1333—1334 年间，卒年未详。早岁为秀才，以画肖像知名。所画肖像，与对象“无毫发异”，“非惟貌人之形似，抑且得人之神气”。著有《写像秘诀》一篇，提出画肖像，除了注意对象的轮廓形态特征外，还要注意对象在活动中的神态特征，等待对方在“叫啸谈话之间，本真性情发现，我则静而求之”。他的这篇论文，为我国第一篇肖像画创作专论。作品有《杨竹西小像》（故宫博物院藏）。杨竹西，名谦，松江人，一生不仕。画家将他画成身着宽袍，手持竹杖，徜徉于山水之间（背景松石土坡为倪瓒画），像是一个悠游林下的高士。衣纹粗壮简洁，以突出人物面部。面部以淡墨勾勒，略加皴擦渲染，使之具阴阳凹凸之形，而表情有林泉啸傲自得之神。手法新颖，技巧熟练，与传统民间肖像画不同，是我国肖像画史上极重要的作品。

六、墓室壁画与寺庙壁画

辽代贵族继承唐代遗风，在墓室建造中，仍然喜欢制作壁画，企图保持生前的显赫地位与享乐生活。今辽墓壁画发现有多处，如辽宁白塔子之北的庆陵、内蒙库伦旗一号辽墓、法库叶茂台辽墓、以及张家口宣化和北京永定门外西马场辽墓等。

庆陵是辽兴宗耶律宗真的墓葬，墓内甬道及主室均有壁画绘制，最突出的是主室四壁所画的《四季山水图》。崇山峻岭中，云彩飞扬，群鹿出现，一派辽阔的北方景象。其表现手法，以墨线为主，略施晕染，稚拙淳朴，较多地保留了唐代的画风。哲里木盟一号辽墓壁画，其规模气派，可追唐章怀、懿德太子墓。甬道两壁的《出行图》与《归来图》，队伍壮观，除了契丹族随从外，亦有汉族官员，描绘出墓主人生前的地位显赫，再现了契丹贵族的

真实生活历史。两墓的壁画是最可信的辽代绘画史料，对于研究契丹族生活历史以及与汉族的文化艺术交流都极其珍贵。

元代著名画家中，曾经参与壁画创作的有唐棣、王渊等。唐棣，字子华，归安（今浙江吴兴）人。画近学赵孟頫，远宗李成、郭熙。今存作品有《霜浦归渔图》（台北故宫博物院藏）等。王渊，字若水，号澹轩，杭州人。曾从赵孟頫学画，人物、山水、花鸟兼善，今存作品有《花竹禽雀图》（故宫博物院藏）等。公元 1328 年，在南京的怀王图帖木尔（元文宗）继承帝位后，下诏将他在南京的王府改建为集庆龙翔寺，寺成召名工塑像和绘制壁画，唐棣和王渊都曾应召参与壁画创作，得到元文宗的嘉奖。该寺早已不存，被保存下来的元代寺庙壁画，今有敦煌莫高窟元窟、山西稷县兴化寺、洪洞县广胜寺和永济县永乐宫等。广胜寺“ 太行散乐忠都秀在此作场 ”壁画，是珍贵的元代戏曲形象资料。兴化寺《七佛图》今在故宫博物院保存。永乐宫因黄河三门峡水利工程，今迁芮城龙泉村。永济永乐镇是传说八仙之一的吕洞宾故乡，唐时建有吕公祠，后累经重建并改祠为观。今宫是元代重建的（1294 年完工）。主要建筑有三清殿、纯阳殿和重阳殿。三清殿为主殿，画《朝元图》，即朝拜道教最高神元始天尊。壁画中八个主像，皆作冕旒帝王装束，其它为仙曹、玉女、香官、使者、力士、五星四渎、三官（天、地、水）等，分三至四层排列。各类人物的刻划，神态生动，丰富多彩，不惟从服饰、肥瘦等外形方面进行区别，而且兼有不同的内心活动等神情描写。如主像的庄严肃穆、玉女的温文尔雅、真人的翩翩欲仙，无不真切动人。其他人物表情，有的慈颜悦目，有的怒目眦张，有的安逸祥和，有的英姿飒爽，各尽其妙。而人物之间，顾盼有情，衣带飘举，勾联有致，色彩绚丽，前后呼应，使整个壁画联成一片，如一气呵成，气势磅礴。根据题记，知这铺壁画是由洛阳画工马君祥之子马七带领诸工于元泰定二年（1325 年）完工的。纯阳殿和重阳殿分别画吕洞宾和王重阳故事。纯阳殿是山西襄陵画工朱好古弟子张遵礼等人于至正十八年（1358 年）完工的。

第七节　明代的绘画

明朝前期，以宫廷画和浙派绘画为主，中期吴门画派兴起，成为画坛旗帜，晚期董其昌为画坛领袖。文人画全面占领画坛，是这一时期中国绘画发展的主要脉络。随着封建王朝的没落，宫廷绘画也随之式微，不再居于画坛领导地位。文人画发展成为中国绘画的主流，传统的绘画“成教化，促人伦”的社会作用观念，逐渐被“怡情适性”、“寄兴自娱”所代替，因而使水墨写意的山水、花鸟画获得特别的发展，相比之下工笔画与人物画没有受到应有的重视。由于社会矛盾复杂，城市经济迅速发展，使地域性的绘画派别纷纷出现。晚明成批的妓女、侍姬画家的出现，表现出封建束缚下妇女的才华，但也反映了社会的进一步腐朽没落。随着海上交通的发达，促进了中外绘画交流。日本画僧雪舟等曾来中国学习，中国画僧也曾东渡日本；明末欧洲传教士来华，同时带来了西方绘画。

一、传统宫廷画的最后光辉

明代没有正式的翰林图画院，但组织了大批的画家为宫廷服务。洪武初期，画家临时奉诏入宫，随意授以职衔。如沈希远为朱元璋画像称旨，授中书舍人。陈远同样为朱元璋画像称旨，则授以文渊阁待诏。当时主要任务是为皇帝画肖像（有沈希远、陈远、孙文宗、陈■等）和为皇宫及皇室寺院画壁画（如周位、盛著、卓迪、上官伯达等）。画家大部分来自江浙地区，画风各随原来面貌。由于朱元璋的个性猜忌，赵原和盛著竟以画“不称旨”被处死，周位则“以谗死”，使明代的宫廷画家们，不敢大胆地放手创造，影响了宫廷画的发展。宣德至弘治（1426—1505 年）时期，由于宣宗朱瞻基、宪宗朱见琛、孝宗朱祐樘均好绘画，其本身也能作画，遂使宫廷画盛极一时，出现了一批有成就的宫廷画师。这时画家多安置在仁智殿、武英殿、华盖殿等处，准备随时奉诏，并授以锦衣卫镇抚、百户、千户、指挥、都指挥等武职官衔。锦衣卫本为皇帝的禁卫仪仗，后成为特务组织，声名狼藉。画家授以锦衣卫各级职衔，是为了便于领取俸禄（锦衣卫无常员，可以随意安置）和接近皇帝，随时听召。嘉靖以后，随着明帝国的衰落，宫廷绘画也跟着衰落了。

明代宫廷人物画多继承南宋宫廷历史故事画风，内容大都与王朝的政治需要有关。现存的宫廷人物画中，题材多称颂前代圣主贤臣，以及描写宫中行乐等。重要的画家有：倪端，字仲正，宣德时召入宫中，作品有《聘庞图》，描写三国时刘表延请庞德公故事。商喜，字惟吉，宣德中授锦衣卫指挥，作品有《关羽擒将图》，描绘三国时关羽水淹七军活捉庞德故事。刘俊，字廷伟，官锦衣都指挥，作品有《雪夜访普图》，画宋太祖赵匡胤私访赵普故事，宣传半部《论语》治天下。谢环，字廷循，宣德时为锦衣卫指挥，作品有《杏园雅集图》，描绘当时在朝官吏杨一清等人的一次集会，是一幅群体肖像画。

宫廷山水画主要继承南宋马远、夏圭的风格，并参以北宋郭熙等技法。重要画家有：李在，字以政，宣德时与谢环、石锐、倪端同时被皇帝恩宠，待诏仁智殿，作品有《阔渚晴峰图》等。王谔，字廷直，弘治时供事仁智殿，曾被孝宗朱祐樘誉为“今之马远”，可见其画风与马远十分接近，但较之马远平稳、完整而细腻，作品有《江阁远眺图》等。朱端，字克正，正德间以画士直仁智殿，后授锦衣指挥，画风学郭熙，作品有《烟江远眺图》等。

宫廷花鸟画在宋代画院的基础上有所发展，创造了多种风格，在整个明代宫廷绘画中，是成就最高的，著名的画家有：边景昭，字文进，永乐时入宫为武英殿待诏，擅长工笔花鸟画，“妍丽生动，工致绝伦”，“花之娇笑，鸟之飞鸣，叶之反正，色之蕴藉，不但勾勒有笔，其用笔墨无不合宜”。作品《竹鹤图》，画竹林中两只白鹤，悠闲徜徉，不惟造型准确、体物入微，且能表现出轩昂气宇的神态，且设色鲜明，对比强烈，竹鹤穿插，层次分明。较之南宋的花鸟画，在富贵明丽中，更突出浑朴端庄气象。孙隆，号都痴，宣德间为翰林待诏，常陪侍宣宗朱瞻基作画。善画花鸟草虫，以色代墨，随意点染，不用勾勒，简括而放纵，逸笔草草，使神形具备，称“没骨法”，自与宋代徐崇嗣的“没骨法”不同，在当时花鸟画中独树一帜。作品有《花鸟草虫图》、《花石游鹅图》等。林良，字以善，广东南海人。少年时家贫，曾充当奏事杂役，因画而知名。英宗时应召入宫，授工部营缮所丞，直宿仁智殿，后由锦衣镇抚、百户直升到指挥。林良早年曾学习画山水、人物，后来以花鸟专门，存世最多的是他的水墨写意花鸟画作品，“随意数笔，如作草书，能脱俗气”，“取水墨为烟波出没凫雁嚄唼容与之态，颇见清远。运笔遒上，有类草书，能令观音动色”。喜画鹰，威猛有势，多为绢本立轴。故宫博物院收藏他《灌木集禽图》卷为纸本水墨，略施淡彩。在灌木杂草丛生的水沼边，众鸟聚集，或振翅奋飞，或觅食寻宿，或追逐相亲，或欢呼跳跃，各尽姿态。加之枝条摇拽，草叶飞翻，形成一片热烈景象。其用笔随意挥写，概括简略，似不经意而谨严不失法度，达到了情景交融的完美统一。在发展中国水墨写意花鸟画上，林良是一位继往开来的大师。吕纪，字廷振，浙江宁波人。弘治间被荐入宫，供事仁智殿，授锦衣指挥。其为人恪守礼法，敦诚信义，很受士大夫们欢迎。同时作品多所寓意，又得孝宗器重，说：“工执艺事以谏，吕纪有焉”。他的花鸟初学边景昭，继承五代以来黄鉴的手法，以精细、工细、设色浓艳见长，而运笔、章法又吸收南宋马、夏的粗豪险劲的特点，遂形成自己的风格。代表他工笔的花鸟画作品有《桂菊山禽图》等。他同时也擅长水墨写意花鸟，曾私淑林良，同造化境。作品《残荷鹰鹭图》，描写秋日荷塘，苍鹰袭来，众鸟惊散。鹰之搏击，众鸟之仓皇惊惧，风吹苇动，败荷翻飞，绘声绘色，妙趣横生，无不扣人心弦。作者把握住禽鸟的自然特征，加以人格化个性化的渲染，强化了主题内容的感人力量。林良和吕纪在明代宫廷花鸟画中，如双星辉映，后世并称为“林、吕”，故画坛谚语云：“林良、吕纪，天下无比”，代表了明代宫廷绘画的最高成就。

二、戴进、吴伟及其派别

当明宫廷绘画兴盛的时候，与之共荣的有以戴进为首的浙派画家，由于他们的画风相近，画史上并称为“院体浙派”。戴进（1388—1462 年），字文进，号静庵、玉泉山人，钱塘（今杭州）人。少年时曾为锻工，铸造金银器皿，后习绘事，名闻江南。宣德间曾被荐入宫，受宫内画家妒忌排挤，终未被录用，后回江南以卖画为生，声名更甚，因而有关他入都被谗事，传说愈演愈奇。戴进的绘画，技巧熟练精湛，达到了很高的艺术水平。其山水画，以马、夏画风为基础，同时吸收了董、巨的技巧，笔迹遒劲疾迅，墨色淋漓，形式风格，变化多样。代表作品有《渭滨垂钓图》、《风雨归舟图》、《春山积翠图》等。人物画较多道释题材，及前代圣贤、隐逸故事。多用铁线描，间亦用叶兰描法。《钟馗夜游图》则用“蚕头鼠尾”描法，行笔顿挫有力，

更具特色。其它人物画作品有《达摩至慧能六代祖师图》、《南屏雅图》、《三顾草庐图》等。花鸟画有工笔设色的《葵石蛱蝶图》，水墨写意的《三鹭图》、《墨松图》，二者结合的《耄耋图》等，技法和风格有多种。由于他工力深厚，才华出众，在当时颇受画坛的推许，即使到后来文人画风靡的时候，院体浙派画家受到攻击，人们也仍然佩服他。其中排斥最力的画坛领袖董其昌见了他的作品，也不得不赞誉说：“ 国朝画史以戴文进为大家 ”。在戴进的身后，有一大批追随者，一时有 “ 浙派 ” 之目。其中吴伟、张路、蒋嵩等成就最高。

吴伟（1459—1509 年），字次翁，号小仙、江夏（今武昌）人。幼失怙，家贫寒，而喜绘画，后以此成名。弘治时曾两次被诏入宫，待诏仁智殿，授锦衣镇抚、百户，很得宪宗朱见琛宠信，赐 “ 画状元 ” 印和居第，声名更甚。其为人 “ 性戇直，有气岸，与俗寡偕 ”。又好酒使气，“ 性自是，不受羁绊 ”，“ 出入掖庭，奴视权贵 ”，因此受到公卿们的攻击，两度离开宫廷到南京。武宗朱厚照即位，再次召他入宫，还未上路，剧饮中毒而亡。吴伟的绘画近受戴进影响，远承马、夏遗风，而更加放纵，笔墨豪爽劲健如其为人。山水喜作大幅，浓墨大笔，气势豪粗，如《溪山渔艇图》，纵 270.8 厘米，横 173.5 厘米。然而他也能作细笔，人物白描，秀雅可爱，有元人韵致。如《铁笛图》、《子路问津图》等。追随吴伟画风的画家，称为 “ 江夏派 ”。

以戴进为首的浙派，和以吴伟为首的江夏派，以及宫廷中的画师们，曾经盛极一时，自吴门画派兴起之后，他们的画风逐渐受到批评，特别是董其昌等人的批评更为尖锐。主要是他们的笔墨过于放纵，缺乏蕴藉含蓄，也流于习气，而这些画家们，大都是出身低微的职业画师，不入 “ 仕流 ”，故而受到文人们的轻视。

三、吴门四家与吴门画派

随着经济的发展，明代中期的苏州（古称吴门）成为重要的手工业和商业城市，它的繁荣为吴门画派的兴起提供了物质基础。明初以来，江南士大夫阶层累遭政治上的打击，为了求得心理上的平衡，以 “ 清高 ”、“ 不求仕进 ” 为慰，采取了优游林下、诗酒书画自娱的生活方式。这为吴门画派的出现、准备了人才和条件。在沈周出现之前，杨基（字孟载）、张羽（字来仪）、徐贲（字幼文）、陈汝秩（字惟寅）、陈汝言（字惟允）、赵原（字善长）等，均为苏州地区文人，同时擅长画山水和枯木竹石，寄托悠闲平静、冲淡清雅的情致。他们的继承者有刘珏（字廷美）、杜琼（字用嘉）、赵同鲁（字与哲）、谢缙（字孔昭）、马琬（字文璧）等。由于这些吴派的先驱将元代兴盛的文人画延续和播种在苏州地区，成就了沈周、文征明成为一代画坛宗师。吴门地区也有受南宋李唐、马远、夏圭影响的画家，如王履和周臣。王履曾以创作《华山图》而著名，周臣则为职业画师，他所教导的两位学生，唐寅和仇英，名与沈、文相齐，画史把他们并称为 “ 吴门四家 ”，名倾天下。

沈周（1427—1509 年），字启南，号石田、白石翁，从小受家庭薰陶，父恒吉、伯贞吉，均寄兴于诗画，不曾做官。沈周同时师事陈宽（陈惟允之子）、赵同鲁、杜琼、刘珏等，亦受其影响。沈周不曾出仕，为人宽厚，优游林下，以诗画为乐，深受士大夫们的尊敬。绘画以山水为主，兼作花鸟，继承了宋、元时期董、巨、黄、吴四家传统而有所创新。早年笔法较细和繁密，深得王蒙之法，如《庐山高图》。此画是为其师陈宽祝寿而作，山势雄

伟富于想象，以比拟其师的崇高品德。中年以后，扩为粗笔秃锋，笔力雄壮，圆润而简括，形成自己的风格。《夜坐图》，画山中茅屋，一个秉烛夜坐，抒发世上“人喧未息”的感慨。他的山水画作品，无论是以江南名胜风景为依据的作品，还是自己想象构思出来的意境，都表达出士大夫们对闲适生活的思想追求，于静中求美，抒发出清心寡欲、高举远引的情怀。沈周的传世作品很多，著名者有《东庄图》册、《沧州趣图》卷等。

文征明（1470—1559 年），初名壁，字征明，后以字行，更字征仲。他是沈周的学生，早年潜心艺术，不曾仕进。54 岁时曾被荐入宫，授翰林待诏。未及四年，便自求退职回乡，专心从事诗文书画的创作。晚年声望愈高，向他求画者，车马盈门。而其为人，谨慎冲和，于艺勤奋刻苦，孜孜不倦，诗文书画，不激不怒，体现着他的人品性格。其绘画风格也多样，小青绿山水及水墨枯木竹石兰草兼而有之，主要师法赵孟頫。笔致和平清远，情调萧疏幽淡。山顶的平台，浓密的小叶苔点等特点，则师法元四家，融汇成自己的风格。有时他也放笔作水墨写意山水，但也控制得法，不太显露锋芒。因这类作品较少，与沈周的早年细笔一样，故收藏家有“粗文细沈”之说，得此弥足珍贵。代表“粗文”的作品有《寒原宿莽图》、《古木寒泉图》等，代表“细文”的有《江南春图》、《真赏斋图》等。他也能作人物，多为山水中作点景用。独立的人物画作品，有《湘君湘夫人图》，线条细劲如游丝，造型古朴典雅。

唐寅（1470—1523 年），字子畏，又字伯虎，号六如居士。与文征明、祝允明、张灵、徐祯卿友善，为吴中才子。青少年时，读书求学，29 岁举南京应天乡试，获第一名解元。曾刻有印章“南京解元”和“江南第一风流才子”在书画作品中使用，其倜傥自许如此。不意次年入京会试时，因考场“鬻题受贿”一案，无辜受到牵连，不但受到严刑杖责，而且被永久取消功名资格。这一打击，使他饱尝了人情冷暖、世态炎凉的痛苦。自此就采取了放浪形骸、玩世不恭的生活态度。他的一生，是封建社会知识分子悲剧的一生。唐寅的绘画，透过他的老师周臣，主要继承了南宋李唐的造型用笔方法，同时又远溯李成、郭熙，并把自己在诗文方面的修养体现在作品中，因而有“出蓝”之誉，为应付四方求画者，往往请老师代笔。尽管他放怀不羁，然创作勤谨，短短的一生，作品不少。山水画有《山路松声图》、《女几山图》、《事若图》等。他的人物画作品，多取材下层妓女生活，对她们不幸的遭遇寄予一定同情，也表现出他对封建道学的嘲弄。技法则继承唐张萱、周昉的造型。作品有《陶谷赠词图》、《李端端乞诗图》、《王蜀宫妓图》等。《秋风纨扇图》画一女子抱扇立于秋风中，并题诗曰：“秋来纨扇合收藏，何事佳人重感伤。请托世情详细看，大都谁不逐炎凉。”当是他身世遭际的切身体会。

仇英（生卒未详），字实父，号十洲，原籍太仓，寄居苏州。出身漆工。兼画建筑彩画，后弃工专学绘画，从师周臣，又得文徵明父子的鼓励指授。他擅长临仿古画，可以“乱真”，曾被收藏家项元汴、陈官延聘至家中，专门临摹，全补古代名家作品和创作。由于他天资颖悟、刻苦用功，从临摹复制古画中，广泛地吸取前代大师的技法技巧，融汇到自己的创作里，所以很受文人们的器重，认为他的作品“秀雅纤丽，毫素之工，侔于叶玉”。他最善长的是工笔重彩的人物画和青绿山水画。突出成就表现在纤细精巧艳丽中，能得古朴淡雅的意趣。所以前人评价认为，其人物“发翠毫金，丝丹缕

素，精丽艳逸，无惭古人”，“神采生动，虽（周）昉复起，未能过也。”山水则是“赵伯驹后身”。代表作品有《玉洞仙源图》、《桃源仙境图》、《剑阁图》、《兰亭修禊图》、《春夜宴桃李园图》、《金谷园图》等。他也能作水墨写意人物和白描人物，作品如《羲之书扇图》等。

沈周、文征明的学生、子侄及追随者很多，他们大都能诗善文，使吴门画派壮大成一股潮流，影响到以后明、清两代的绘画史进程。其中重要画家有文彭、文嘉、文伯仁、陆治、陆师道，王谷祥、钱谷、陈淳、周天球、孙枝等。

四、陈淳、徐渭的写意花鸟画

水墨写意的花鸟画，经过林良、沈周、唐寅等人的努力，在明代得到空前发展，继之者陈淳、徐渭又作出了新的贡献，特别是徐渭，对后世的影响尤为深远。

陈淳（1483—1544 年），字道复，号白阳山人，长洲（古苑名，在今江苏、苏州市西南）人。文徵明学生，擅长画米家山水。他的水墨写意的花鸟画，一变传统的奇花怪石异鸟珍禽，而为庭院中常见的花木、并赋予它们以超然绝尘的人格理想。在造型上严于剪裁，虽为折枝，而给人以完整印象。在使用水墨上，“浅色淡墨之痕具化”，有一种清新淡雅之感。代表作品有《葵石图》、《红梨诗画图》等。与陈淳同时的陆治（字叔平）也是文氏学生，亦善花鸟。稍后的苏州画家周之冕字服卿，号少谷，在花鸟画法上开创了“钩花点叶”派。

徐渭（1521—1593 年），字文长，号天池、青藤等，山阴（今浙江绍兴）人。为明代文学家、戏曲家、书画家。幼颖慧，学书学剑，心怀远志。然 20 岁考取秀才之后，连续八次参加乡试不中。兵部右侍郎胡宗宪总督东南沿海抗倭时，曾延至幕府，献谋献策，参与机密。后胡宗宪因严嵩案发败落。徐渭精神受到刺激，旧“脑风”病复发，数次自杀不死。因疑心击杀继室，入狱七年。出狱后贫病交加，寂寞中死去。徐渭一生，遭际坎坷，怀才不遇，有托足无门之悲，曾有题《墨葡萄图》诗云：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”正是其心境的写照。故其书画，有一种兀傲不群之气，令世俗骇目，在当时得不到赏识，死后则身价愈来愈高，直到今日。他的作品主要是水墨写意花卉，在继承沈周、陈淳写意技巧上，笔墨更为自由活泼，纵横驰骋，淋漓满纸、不受任何拘束。加上题句，以表达他心中的愤懑，对世态的讽刺。如《石榴图》，题诗云：“山深熟石榴，向日便开口，深山少人收，颗颗明珠走。”又有《黄甲图》，在败荷下，画了一只螃蟹，题诗云：“稻熟江村蟹正肥，双螯如戟挺青泥，若教纸上翻身看，应见团团董卓脐。”在《墨花图》卷里，泼墨画各种花卉，其中一段画萱花荆棘上栖一白头翁，题诗云：“问之花鸟何为者，独喜萱花到白头。莫把丹青等闲看，无声诗里诵千秋。”他不独在技巧形式上对写意画作出了独特的贡献，而且在诗、书、画的紧密结合上亦为人称道。

五、董其昌及其“南北宗”论

董其昌（1555—1636 年），字玄宰，号思白，江苏华亭（今上海市）人，35 岁中进士，由翰林院庶吉士，一直升到南京礼部尚书掌詹事府事，以太子太保致仕。他虽然官运亨通，很少波折，但大部分时间却是在家中度过的。

有较多的空闲从事书画艺术创作，以及观摩、收集、鉴赏古书画，成为著名的画家、书家和鉴赏家。董其昌擅长山水画，渊源董、巨，以黄、倪为宗，讲求笔致墨韵。所画山水清润秀逸，烟云流动。由于他的政治地位、文化修养和广泛的交游，使他在当时的画坛成为领袖式人物，其书风、画风和理论观点影响到整个清代。

董其昌的绘画理论与莫是龙（字云卿）、陈继儒（字仲醇）分不开，归纳起来有：(1)主张“读万卷书，行万里路”。认为“六法”中“气韵生动”是自然天授的，但可以从读书行路中获得。(2)主张学习绘画要以古人为师，进而再以天地为师，反对从近人问途径。他所说的古人是指荆、关、董、巨，近人指浙派画家。(3)提倡“士气”，反对“作家气”。以写字的方法去作画，去掉甜俗蹊径，即是“士气”。同时把绘画创作看作一种娱乐活动。(4)“南北宗”论。认为中国山水画从唐代开始分为两派，一派是李思训父子的着色山水，传为赵干、赵伯驹、赵伯骕至马远、夏圭，是为北宗；另一派是王维开创的水墨画山水，传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米氏父子，以至元四家到沈周、文征明，是为南宗。贯穿这一派别划分的主要思想是，推重水墨或加浅绛的山水画，贬斥工笔青绿设色的山水画；推崇文人画家，贬斥工匠和职业画家。创作方法上，主张有类佛教禅宗中南宗的“顿悟”，反对北宗“渐悟”。“南宗”到清代演变成“正宗”、“正派”。凡学画者，首先要认“宗”，再决定从何入手学习，否则便是邪道。“南北宗”论抓住一些历史的表象和未经证实的派源分流，是违反历史真实的，其重南贬北，带有严重的士大夫偏见。

董其昌所在的松江地区，有一批画家称为“松江派”（华亭派），重要画家有莫是龙、陈继儒、沈士充、赵左等。由于董其昌的影响，逐渐取代了吴门画派的地位。

六、南陈北崔和曾鲸的人物肖像画

陈洪绶（1595—1652 年），字章侯，号老莲，浙江诸暨（今属浙江）人。早年曾从兰瑛（1585—约 1664 年，字田叔，钱塘人）学习绘画，后自立成家。所绘山水、花鸟，富有装饰意味，而人物画在明末清初有着特殊地位，对后世影响很大。他的人物画线描继承李公麟的传统，细劲圆润转角多方折，衣纹组织不依自然形态结构，而是根据自己的感受加以安排以达到审美的理想。造型则躯干伟岸，面部夸张，因而奇特。为周亮工所作《归去来图》，画陶渊明解组归田，享受田园安静生活，含有规劝周不为清王朝效力之意。为沈题作《隐居十六观图》，表达了当时士大夫对生活的态度。《升庵簪花图》则歌颂失意文人，玩世不恭。他还为不少书籍作插图，刻为木版流传，有《西厢记》、《九歌》等。另外还有《水浒叶子》、《博古叶子》等，为中国版画的发展作出了贡献。他的作品具有丰富的想象力、装饰的风味和造型的夸张，形成独特的风格面貌，到今天仍受到画家们的高度赞赏。

与陈洪绶同时齐名的北京画家崔子忠（？—1644 年），字道母，亦擅长人物画时号“南陈北崔”。作品有《洛神图》、《云中鸡犬图》、《张东华像》等。明亡，走入土室不出而饿死。另有丁云鹏，字南羽，安徽休宁人，善长画佛、道人物，风格独特，董其昌认为“三百年来无此作手”。作品有《玉川煮茶图》、《五相观音图》等。

曾鲸（1568—1650 年），字波臣，福建莆田人，寓居南京。擅长人物肖

像画，“ 如镜取影，妙得神情 ”，“ 每画一像，烘染数十层，必匠心而后止 ”。他的肖像创作继承了王绎的构思特点，同时也学习了民间画师的“ 写真 ”方法，是对中国传统的肖像画的发扬。作品重墨骨，面相先以淡墨勾勒五官轮廓，然后以色彩层层晕染，使之具阴阳凹凸之形，以达神形逼肖。衣纹则往往寥寥数笔，得意而已。每一幅肖像，他特别注重研究人物的姿态，以及布局的空间安排，从而表现出不同人物的精神气质。不止于形似传真，且令人玩味不已。作品有《王时敏像》、《葛一龙像》、《张子卿像》、《胡尔慥像》等。曾鲸的弟子及追随者有张琦、谢彬、顾见龙等，皆以肖像画为主，被称为“ 波臣派 ”。

第八节　清代的绘画

清代（1644—1911 年）是中国封建社会最末一个王朝。清初画坛受董其昌影响，文人绘画占绝对优势。但由于最高统治者是满族贵族，强烈的民族矛盾促使文人画家中分离出一批遗民画家。中期由于政权巩固，宫廷绘画得到发展，但因思想控制严厉，社会矛盾加深，绘画中也出现了异端，隐晦曲折地表达了士大夫阶层的愤懑和不安。晚期受西方资本主义的侵略，外来文化也影响到画坛。随着清帝国的崩溃，资产阶级民主革命的高涨，新的思潮猛烈冲击着封建旧文化，中国绘画的发展，也进入了一个新的历史阶段。

一、“四僧”和遗民画家

中国历史上曾经两次出现过所谓的“遗民画家”，一次是元初，代表有郑思肖等；第二次便是清初，这是由于中国传统文化观念、文人画发展与异族统治相结合而产生的。清初遗民画家人数之多、声势之大、影响之远，在中国绘画史上占有突出的地位。其代表人物除“四僧”（弘仁、髡残、朱耷、原济）外，还有龚贤、项圣谟、陈洪绶、方以智、傅山、肖云从、程邃、查士标、梅清、徐枋、姜实节、黄道周等等。

弘仁（1610—1663 年），号渐江，俗姓江，安徽歙县人。明亡前习举子业，侍母至孝。明亡后离家出走，入福建武夷山，可能是去参加抗清活动，就在那里他出家作了和尚，师父是古航禅师。返歙后住西干五明寺。擅长山水兼画梅花，山水学倪瓒，多写黄山风景。用笔清刚，墨如海色，山石层叠多方折，则不受倪法束缚。画梅花清秀可爱，画松千姿百态，不落陈规。作品有《黄山图册》50 幅，《枯槎短荻图》、《晓江风便图》等。弘仁与查士标、孙逸、汪之瑞一起称“新安四大家”（或称“海阳四家”）。又有汪家珍、郑旼、程邃等均为歙人，后人呼为新安画派。

髡残（1612—1673 年），字介丘，号石谿、白秃等，俗姓刘，湖广武陵（今湖南常德）人。青年时自己剪发为僧，清兵入湖南，曾遁迹武陵山中，受种种磨难。后到南京，住牛首祖堂山幽栖寺。与顾炎武、熊开元等抗清志士遗民往来，尤与程正揆过从密切。正揆，字端伯，号清鳷，曾创作《江山卧游图》五百卷。时号“二谿”。髡残为人鲠直，个性倔犟，有着强烈的民族爱国热情。所作山水，多取黄山及南京一带风景入画，高山巨壑，叠■层峦，烟云氤氲，草木蓊郁，元气漓淋，千变万化。而笔墨不事修饰雕琢，一任纯朴自然，因而有“粗服乱头”之称。主要是继承元四家特别是王蒙的笔法，而参以荆、关之意，在当时画坛别具一格。作品有《雨洗山根图》、《云洞流泉图》等。

朱耷（1626—1705 年），明宗室后裔，江西南昌人。明亡后落发为僧，字雪个，别号人屋、个山等，59 岁后号八大山人，人云四字联缀类“哭之”、“笑之”，寄意亡国隐痛。其弟“牛石■亦善画，签名类“生不拜君”，用意相同。朱耷心怀国破家亡之痛，有时装聋作哑，于门上大书一“哑”字，不与人接谈，有时又跑到市上去，边歌边哭，然后大笑而走。种种狂态，不一而足。然而他的绘画却异常冷静，山水从董其昌处得笔意，意境荒寒萧瑟，满目苍凉，曾在《为黄研旅写山水册》中题诗云：“郭家皴法云头小，董老麻皮树上多，想见时人解图画，一峰还写宋山河。”语意双关。花鸟画淋漓奇古，题诗晦涩难读。技巧上继承陈淳、徐渭大写意画法，而于水墨渗透效

果的控制运用，更加得心应手灵活自如。运笔浑园厚朴，不假矫饰。造型夸张，越出常规，生气活泼。作品有《杨柳浴禽图》、《双雀图》、《河上花图》等。

原济（1642—1707 年），号石涛、大涤子、清湘陈人、苦瓜和尚等。本姓朱，明宗室广西靖江王后裔。其父代福王监国，为人所杀。他逃走后很小就出家为僧，漫游各地。先后到过庐山、黄山、浙东一带，后到南京，晚年定居扬州。明亡时，原济年尚幼，成年后正是清王朝巩固发展时期，因此他的遗民意识较少，曾经到北京，与清室权贵交往，在扬州时，两次为康熙皇帝召见，曾有诗画赞颂清王朝，因而后人多有微词。擅长画山水、兰竹。山水初似梅清，后自成面貌。用笔纵横恣肆，奔放洒脱，不拘古法。画兰竹，如野战，略无纪律，而规矩法度在其中。作品有《搜尽奇峰打草稿图》、《万点恶墨图》、《余杭看山图》、《高呼与可图》等。除了绘画创作外，在绘画理论上，石涛也作出了突出贡献。其理论主张除散见于他的题画跋语中外，集中体现在《画语录》一书中。全书共 18 章，主要针对当时画坛临摹尚古之风，对“泥古不化”提出批评。他提倡到真山水中去“搜尽奇峰打草稿”，以创造出自己的风格。他试图运用哲学思想对画理进行精深的探索和阐述，体现了见解的高深。《画语录》是中国画论史、美学史上的重要著作。

项圣谟（1597—1658 年），字孔彰，号易庵，浙江嘉兴人。明末大收藏家项元汴之孙，好读书，不取功名，以画自隐。曾创作有三卷《招隐诗画图》以明其志。明亡后，作品多寄托对故国江山的怀念，如《大树风号图》，画一株古树参天而立，下一老人柱杖仰首遥望远处青山暮霭，徘徊沉吟，不忍离去，并题诗云：“风号大树中天立，日薄西山四海孤。短策且随时旦暮，不堪回首望菰蒲。”诗画相结合，表达出沉郁、悲愤、感伤的情绪。其它作品有《且听寒响图》、《天寒有鹤守梅花图》等。其画风取宋人格法、元人气韵合而用之，不受当时流派影响。

二、“四王”吴、恽等正统派

“四王”即指王时敏、王鉴、王翚、王原祁四位画家，同吴历、恽寿平一起，并称为“清初六大家”。四王等在绘画上是董其昌的继承者，而在政治上则亲于清王朝，其绘画成就影响了整个清代，成为正统派画家。

王时敏（1592—1680 年），字逊之，号烟客，江苏太仓人。出身官僚家庭，以荫官至太常寺卿。家富古书画收藏，有此优越条件，他非常重视对古画的临仿，特别是对黄公望的临摹学习更下功夫。其作品被认为“凡布置设施，钩勒斫拂，水晕墨彰，悉有根底”。意境则追求安闲自在，冲淡和平的情趣。与董其昌等人称“画中九友”。作品有《雅宜山斋图》等。

王鉴（1598—1677 年），字园照，号湘碧，江苏太仓人。明王世贞孙，官至廉州太守。“画中九友”之一。家亦富于收藏，追摹古人，于董、巨、吴镇尤为着力。用笔沉着古厚，墨色浓重苍润。作品有《梦境图》、《仿北苑山水图》等。

王翚（1632—1717 年），字石谷，号耕烟散人，江苏常熟人。早年家贫，被王时敏、王鉴收为弟子。受师影响，于画极力追摹古人。但他对前人成果的继承比较广泛，被认为是合南北二宗为一体和集唐、宋、元、明之大成的“画圣”。曾被召到宫廷，负责总体设计和绘制《康熙南巡图》12 卷巨作，受到康熙皇帝的嘉奖。他技巧熟练，工力深厚，临古不拘一家一法。中年以

前，笔法生动有致，晚年稍嫌习气。一生创作极其丰富，为作品最多的画家。有《秋树昏鸦图》、《寒塘鸂鶒图》等。他有一大批弟子，如杨晋（字子鹤）等，被称为“虞山派”。

王原祁（1642—1715 年），字茂京，号麓台，王时敏之孙。康熙时进士。曾奉命鉴定皇室古书画，担任《佩文斋书画谱》和《万寿盛典》两书的总裁官。他的绘画创作，一生追求摹仿黄公望，用笔讲究如“金刚杵”，以干笔皴擦，层层加厚，然后以赭石、花青、石青、石绿层层加染，因而他的画显得厚重浑穆，有“浓而淡，实而清”的艺术效果。作品有《辋川图》、《松溪山馆图》、《秋山读书图》等。其弟子颇多，有“娄东派”之称。

吴历（1632—1718 年），字渔山，号墨井。与王翚同乡，同时师事王时敏，但两人政治生活态度有所不同。吴历以卖画为生，然“不肯向人”。晚年加入耶稣教会，居澳门多年。他也是师古的画家，以黄公望、王蒙为宗。山水丘壑层叠，醇厚苍莽，晚年用干墨焦墨短皴，更为厚实凝重，人谓其喜画“阴面山”，意境新颖。作品有《横山晴霭图》、《兴福感旧图》等。

恽寿平（1633—1690 年），原名格，字寿平，后以字行，更字正叔，号南田，江苏武进人。幼曾随父参加反清武装斗争，失败后以卖画自给，不应科举。初工山水，仿元人逸笔，尤得云林法，雅淡清秀。后见王翚，自谓不能超越，耻居第二，则着力于花卉，托北宋徐崇嗣名，创“没骨法”。墨与色同时俱下，笔致超逸，蕴藉含蓄，细腻生动而清新雅丽，有富贵之态又含野逸之情，深得上层社会的普遍赞赏，被尊为“写生正派”，亦称“常州派”，对清代花鸟画影响极大。作品有《锦石秋花图》、《灵岩山图》等，与恽寿平同时的花鸟画家还有王武等。

“四王”、吴、恽，出身和政治态度虽有所不同，但私人间有很好的友谊，交往密切。作品表现了和平雅淡不食人间烟火的士大夫闲适情调，而笔墨技法则强调无一笔无来历、受到宫廷和上层社会的欢迎，被认为是山水、花鸟画的“正宗”、“正派”。“四王”之后的康熙、乾隆年间的王昱（原祁族弟）、王愫（时敏曾孙）、王玖（翚曾孙）、王宸（原祁曾孙），称为“小四王”。再后的王三锡（昱侄）、王廷元（玖长子）、王廷周（玖次子）和王鸣韶（嘉定人）称为“后四王”。他们的作品，死守家法，缺乏生气和创造性。

三、龚贤和“金陵八家”

南京在明末清初是画家集中之地，这是因为，南京作为明政府的陪都，是江南的政治中心，清初遗民们多在此活动。另外，南京商业繁荣，交通便利，古书画市场活跃，收藏家众多。靠卖画为生的画家多来此地求知音获名望。髡残、程正揆、石涛等，都于此地成名。浙江名画家兰瑛（字田叔，号蜨叟，善画山水人物及梅竹，落笔奇古，气象崚嶒。）和贵州名画家杨文骢（字龙友，弘光时官拜兵部右侍郎兼右佥都御使，清兵至被执，不屈而死。）都曾来南京，并被孔尚任写入《桃花扇》剧中。

最初提出“金陵八家”之说的是当时收藏鉴赏家周亮工《读画录》，他们是：陈卓、吴宏、樊圻、邹喆、高岑、武丹、蔡霖沧、李又李。后张庚《国朝画征录》更提为龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪，遂成定论。其中以龚贤成就最高。

龚贤（约 1599—1689 年？），字半千，号野遗、柴丈等，祖籍江苏昆山，

移居南京。青年时与复社文人交往，有“短衣去国”之志。明亡后，飘泊流离，居无定所，曾远涉北方，卖画扬州，晚年筑半亩园于南京清凉山，死后贫“不能具棺殓”，而生前慷慨仗义，乐于帮助难友。绘画擅长山水，师法董源、二米及吴镇，秃笔短皴，则有范宽遗法，层层加染，浑朴凝重。善用墨，以积墨为之，黑白对比强烈，不落俗套。结构则层峦叠嶂，万壑千丘，飞瀑流泉，烟霞云霭，层出不穷，长卷大幅，无处不为佳景，每看每异，出人意想。龚贤以极其饱满的热情，颂美祖国壮丽山河，使人精神振奋。作品有《溪山无尽图》、《摄山栖霞图》等，散落人间者，不计其数。

四、中西结合的宫廷绘画

清代没有画院的设置，只在内务府造办处中有画画处和如意馆，负责组织画家为宫廷服务。画家地位低下，或称“南匠”，因画家多系南方人之故，或称“画画人”。画家来源或为原在宫中服务的画家子弟，或大臣推荐，或画家毛遂自荐，均经考核再录用。其中也有大臣如王原祁、蒋廷锡等，虽也创作绘画为宫廷所用，则不在此中。

顺治初见于记载的宫廷画家只有黄应谌一人。康熙时有唐岱、焦秉贞、冷枚等。唐岱山水得王原祁指授，画风亦相近。焦秉贞善山水人物，用透视法，受西方的影响，冷枚为焦秉贞的学生，以人物仕女见长。其后至乾隆时期，画家有丁观鹏、姚文瀚、金廷标、余省、张宗苍、徐扬、陈枚等。他们的作品艺术成就远不及宋代和明代。最具有清代宫廷绘画特色并创造出了艺术成就的是宫廷中的一批来自西方的传教士画家，他们中有意大利人郎世宁、安德义、潘廷章，法国人贺清泰、王致诚，波希米亚人艾启蒙等。他们根据官廷的需要与爱好，用中国的作画工具，综中、西不同的观察和表现方法，如人物用西法，背景则为中法，或背景用中国画家来画；面部塑造采用正面光，减轻明暗对比度，以适合中国传统欣赏习惯等等，因而创造出一种新的风格。这批画家中，以郎世宁成就最高。

郎世宁（1688—1766 年），原名朱塞佩·迦斯底里奥内，意大利米兰人。1715 年来中国广州。康熙末年被荐入宫充当宫廷画师。他在近五十年中，为宫廷创作了大量的作品，深受皇帝特别是乾隆弘历的宠爱。1747 年曾奉命参加长春园内欧式建筑的设计。70 岁时，皇帝为之举行庆寿仪式，死后赏三品顶戴、恩给侍郎衔。在清代宫廷画师当中，郎世宁受到的荣宠是最突出的。郎世宁为雍正、乾隆两帝及其后妃、子女画了不少肖像画，这些作品真实生动，融合中西技法，丰富了中国肖像画创作手法。每逢宫中有重大事件；皇帝则命他为之作图纪实，如《哈萨克贡马图》、《乾隆帝阅马术图》、《乾隆帝万树园赐宴图》、《塞宴四事图》、《木兰哨鹿图》、《阿玉锡持矛荡寇图》等。这些作品虽然为歌颂皇帝及其武功之作，但它真实地记录了当时历史事件，弥足珍贵。他还画了大量的花鸟走兽画，如《十骏图》、《白鹰图》、《郊原牧马图》、《海西知时草图》、《羚羊图》等，画法细腻逼真，但限于技法束缚，某些地方缺乏生气。此外，也有少量的油画作品和铜版画作品。最有名的《平定准部回部战图》十幅，是由郎世宁、王致诚、艾启蒙、安德义共同创稿后，送到法国刻版印制的。郎世宁在宫内还培训了一批学生，有丁观鹏、王幼学、王儒学等。在促进中、西文化艺术的交流和架设友谊桥梁上，郎世宁等宫内西方画家，作出了特殊的贡献。

五、华嵒和“扬州八怪”

清代中期扬州地区商业经济繁荣，由于地处南北要冲，交通便利，文化艺术活动活跃，集中了大批画家来此卖画谋生。这些画家各有专长，风格各异。方土庶、张宗苍等人，继承了“四王”家法，长于山水。李寅、袁江、袁耀，长于界画楼台亭阁，工致细腻。肖晨的设色山水人物，则有仇英遗风。禹之鼎长于肖像创作，生动准确，著名当世。而最具有地方特色对后代影响深远的，当推华嵒及被称之为“八怪”的一批画家。

华嵒（1682—1756 年），字秋岳，号新罗，福建临汀（今上杭）人，居扬州以卖画为生。擅长人物、山水、花鸟，题材范围广泛，是一个具有多方面才能的画家。他的花鸟画吸收了恽寿平和石涛的方法，以小笔写意，重视写生，体察入微，形象姿态清新活泼，简练传神，往往赋予对象以人格化，如《梧桐栗鼠图》。山水画不拘一格，笔法受唐寅影响，布局新巧工稳，如《白云松舍图》。人物画多得益于王树谷、陈洪绶及马和之，构图奇巧，造型夸张，意趣深远。如《天山积雪图》，画天山脚下，一穿大红斗篷的单身客人牵驼而进，被孤雁一声长鸣，引起无限情思。构图奇险而平稳，设色鲜明而雅致，造型夸张而不怪，是这一作品最突出的特点。华嵒出身民间画师，而具有文人的修养，所以他的艺术能“文质相兼”，“雅俗共赏”，既赢得了上层社会的赞赏，也受到市民阶层的欢迎。

“扬州八怪”是康熙末至乾隆时期活跃于扬州的一批风格相近的画家，他们大都出身贫寒家庭，各有不同的生活遭遇。有的虽曾作过官，但受到排挤打击，被罢官免职。他们生活在社会的中下层，靠卖画为生，能广泛地接触社会，对当时人民的疾苦有所体会和了解。出于知识分子的敏感和正义，对社会上贫富不均和官场的腐朽黑暗，进行了批评，一心想改革现状，均遭碰壁，于是便产生了归隐思想，采取洁身独好、玩世不恭的生活态度，因而被目之为“怪”。而艺术则继承了陈淳、徐渭到八大山人、石涛的水墨写意画传统，笔墨更为谐肆，奔放豪爽，不拘成法，重在“自立门户”，风格独创，并借以抒写胸中愤懑。这均与“四王”传派的重视古法、意在和平恬谈的山水画不同，也与恽寿平的蕴藉含蓄、典雅超逸的花鸟画不同，因而被认为是离开了正宗、正派，目之为“怪”。

被认为是“八怪”的画家有：汪士慎（1686—1759 年），字近人，号巢林，原籍安徽歙县。家贫，酷嗜茶，性爱梅，晚年双目失明，谓“不见寻常碌碌人”。善画梅竹，笔致秀雅，意境幽冷。

李鱓（1686—年？），字宗扬，号复堂，扬州兴化人。以举人检选出任山东滕县知县，以忤大吏罢归。善画花鸟，曾从蒋廷锡、高其佩学习，又取法徐渭、石涛，画风凡三变，用破笔泼墨，纵横驰骋，不拘绳法，多得天趣。

黄慎（1688—1770 年尚在），字恭寿，号瘿瓢，福建宁化人。画人物，初师上官周，后以怀素草书法入笔墨，粗犷奔放，气象雄伟，多取历史人物、神仙佛道及渔夫樵父作画。曾创作《群乞图》，描写灾民流落街头的痛苦生活。

金农（1687—1764 年），字寿门，号冬心，杭州人。博学多才，工诗词，精鉴古，善书画。曾举博学鸿词不遇，心情郁闷。擅画梅竹人马佛像等，笔法古拙，意境奇奥。作江南小景，诗意盎然，别有思致。

高翔（1693—1752 年），字凤冈，号西堂，扬州甘泉人。家贫而性孤傲。画山水少时亲得石涛指授，又取法渐江，画江淮间小景，颇得佳致，亦写梅花。

郑燮（1693—1765 年），字克柔，号板桥，兴化人。家贫失母，赖乳母抚养。由进士出任山东范县、潍县令。为官关心民间疾苦，同情贫苦百姓，深得民心。时值饥荒，多方赈灾，触犯大富，受中伤而罢官。画兰、竹、石，取法石涛、高其佩和徐渭。作品中题句表现出他非常关心国计民生，同时也抒写了他胸中的沉郁。如题《潍县署中画竹》云：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声；些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情”。曾宣言“凡吾画兰、画竹、画石，用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也”。

李方膺（1695—1754 年），字虬仲，号晴江，南通人。以父荫出任乐安、兰山、合肥等地县令。性鲠直，为官清正，不肯随上司俯仰，被诬坐牢、罢官。寄居南京，往来扬州，穷老无依，卖画为食。善画松、竹、梅、兰，取法徐渭。他画梅花，铁干铜皮，矫健蟠屈；画竹，枝叶纷披，偃仰有志，都体现着一种不屈的精神。

罗聘（1733—1799 年），字遁夫，号两峰，其先歙县人。幼孤贫，从金农学画，并为代笔。山水、人物、花卉均有很深造诣。自称能白日见鬼，作《鬼趣图》讽喻社会不平现象，轰动文坛。又作《卖牛歌图》，对农民的穷困寄予同情。名动公卿，旅居北京却无资以归。善肖像，继承金农所创风格而有所发挥。

除以上 8 人外，另有高凤翰、边寿民、闵贞、陈撰、杨法等也被列入“八怪”之内。高凤翰，字西园，号南■，山东胶州人。以秀才举孝友端方科，授歙县丞，后官泰州巡盐分司，被诬入狱。无罪获释后，卖画扬州。晚年右手病废，改以左手书画，所作山水、花卉，纵逸气胜，别饶奇趣。边寿民，字颐公，专画芦雁；闵贞，字正斋，画妇女儿童，均各得其妙。

与“扬州八怪”稍前和同时，中国画坛上还有另外一批花鸟画家，他们用工笔重彩，着重写实，多受恽寿平影响，如蒋廷锡、邹一桂、沈铨、马元驭和其女马荃等。此外还有高其佩，以善长指头画而著名。

六、海上名家

清末由于西方资本主义的入侵，许多沿海城市被辟为通商口岸，其中以上海发展最快，成为新兴的大都会，在这里集结了又一批新的画家。朱熊、张熊、任熊，被称为“沪上三熊”。任熊、任熏、任颐，则被称为“海上三任”。后来的画家更多，虽然风格各异，各有所长，但由于都是在上海活动，时有“海派”之目。“海派”上承“扬州八怪”，直接开创了中国现代画风。其主要代表人物有：

虚谷（1824—1869 年），俗姓朱，安徽新安人。曾在清军中任参将，因与太平军作战有所感悟，遂出家作了和尚。往来上海、苏州、扬州等地。擅长花鸟，用枯墨秃笔，清新雅淡，意态濛浓，别具一格。画人物肖像，用笔稍工，能准确传神。

任颐（1840—1895 年），字伯年，浙江山阴人。少年时参加太平军，为旗手。后遇任熊，收为弟子，卖画为生。他的绘画取材广泛，工底深厚，能工能写，人物花鸟，均有创新，特别在人物画方面，更显示了他卓越的才能和高度成就。其中《关河在望》、《苏武牧羊》、《观刀图》、《雪里送炭》等作品，均有感于当时国家民族的危殆而作，寓含深刻的思想内容。肖像画如《胡公寿像》、《高邕之像》、《吴昌硕像》等，是金农、罗聘肖像画的发展，工写结合，造型严谨，揭示出人物性格，神态自然。花鸟画色彩明丽，

涉笔成趣，粗中见细，使人耳目一新。任伯年坚持师法造化的写实传统，突破单纯的笔墨作风，技巧熟练，不受固定形式法则的束缚去表现自己的理想和周围美好的事物，赢得了声誉，成为一代大师。

赵之谦（1829—1884 年），字■叔，号悲盦，浙江会稽人。当过知县，后到上海卖画。精通书法篆刻和写意花卉，以篆隶笔法入画法，沉厚浑圆而有气势，所作松、菊、梅、荷，笔酣墨畅，形象鲜明，在开拓近现代中国画风上占有重要地位。

吴昌硕（1844—1927 年），名俊卿，以字行，号缶庐，浙江安吉人。曾作过一月安东县（今江苏涟水）令，便离职到上海鬻书卖画。精通金石篆刻，尤擅写石鼓文。中年始学画，师任伯年，参赵之谦，上溯李鱓、金农、朱耷、徐渭、陈淳。以金石书法入画法，纵横涂抹，奔放不拘成法，天真烂漫，独具匠心，对近现代画风影响很大，尤为齐白石所推崇。

嘉庆至光绪年间，人物画中，改琦和费丹旭以画仕女和肖像知名。改琦，字伯蕴，号七芗，松江人。专画仕女，清秀雅致而形象瘦弱。费丹旭，字子苕，号晓楼，浙江乌程人。擅长肖像画，能以简练的笔墨抓住对象的神采特征。而所画仕女，柳眉细眼，弱不禁风。明末以来，中国绘画中的妇女形象，逐渐变为瘦小文弱，至改琦、费丹旭而极，反映出封建末世士大夫阶级的病态审美情调。

七、明、清时代的版画和年画

中国传统的版画，是随着书籍印刷的发明兴盛而成长发展起来的。唐咸通九年（868 年）的刻本《金刚经》扉页上《祇树给孤园说法图》木刻，不但是我国也是世界上最古老的雕版画。甘肃发现的宋代《四美图》，印有王昭君、班姬、赵飞燕和绿珠，可说是我国最早的木版年画和招贴画。书籍中的木刻插图，宋代广为流行，宋版《列女传》插图 123 幅，可谓大观。

明代是中国传统版画的鼎盛时期。雕版业的发达，书籍的大量印行，特别是市民文学的发展，为版画艺术带来了空前的繁荣。许多著名的画家参与为书籍作插图，使版画的艺术水平得到大大提高。如唐寅为《西厢记》，仇英为《列女传》，陈洪绶为《离骚》、《西厢记》等所作插图即是其突出代表。此外还有郑重、赵左、刘原起、兰瑛、顾正谊、汪耕、刘素明、丁云鹏等。传统版画是绘、刻、印分工的，刻工好坏高低，关系到它的艺术水平。明代的刻工名手辈出，首推徽州的黄、汪两姓艺人。黄氏有黄铤、黄奇、黄玉林等 30 余人。汪氏则有汪忠信、汪文宦、汪士珩等。其它有刘君裕、刘启先、郑圣卿、汤尚、汤复、谢茂阳、姜体乾等。杭州名手有项南洲，曾刻陈洪绶所绘《西厢记》。刘素明既是画手也是刻手，为建安名家。彩色水印木刻，是在明末创造发明的，最著名的是《十竹斋书画谱》、《十竹斋笺谱》。十竹斋是安徽休宁人胡正言寓居南京的书斋，他能书善画，“ 清姿博学，尤擅众巧 ”。“ 书画谱 ” 完成于明天启七年（1633 年），“ 笺谱 ” 完成于清顺治二年（1645 年）。十竹斋的套色水印本刻，使绘、刻、印在一致性上达到了很高的水平，不仅在复制绘画上逼真，而且还具有木趣刀味。

清初由画家王概主编的《芥子园画传》，吸收了十竹斋的水印木刻方法，于绘、刻、印三者都取得了卓越成就。王概，字安节，浙江秀水人，居南京，善山水，并工人物、花卉、翎毛。其弟王蓍（字宓草）、王臬（字司直）及李渔（芥子园主人）女婿沈因伯（字心友）均参与了《芥子园画传》的绘画、

编定和出版工作。清代名画家当中参与本版画绘制的人更多。肖云从的《离骚图》、《太平山水图》，上官周的《晚笑堂画传》，费丹旭的《阴骘文图证》，任熊的《高士传》、《于越先贤传》、《剑侠传》、《列仙酒牌》等，都是版画史上的重要作品。清代宫廷为宣扬其“丰功伟业”，也采用了版画印刷形式，以广宣传。木刻《万寿庆典图》、《南巡盛典图》、《皇清职贡图》、《耕织图》等等，在绘、刻、印技术方面，都十分精良。

在年节中张贴年画，反映着人民群众爱美之心和追求美好生活的愿望，在艺术上则具有浓烈的乡土气息。它在中国的历史发展上，也源远流长。现存宋人的《五瑞图》、《大傩图》、《货郎图》、《戏婴图》等，都具有年画性质。明代画家吴伟曾画过《天乙赐福》、《群仙拱寿》，杜堇画过《东王迓寿》、《五老攀桂》等，也应是年画。但是年画能够普及到更多的百姓家中，则是随着木版印刷的发展而兴盛的。明、清时代是木版年画的高峰，集中产地有：苏州桃花坞、天津杨柳青、山东潍坊、广东佛山、四川绵竹等，其它有河北武强、江苏南京和无锡、河南朱仙镇、湖南邵阳、江西九江、浙江绍兴、福建漳州及山西、陕西、甘肃等，几乎遍及全国。各地都有各自的风格特点。

年画的内容丰富，其中虽然掺杂着封建迷信的糟粕，但有不少反映社会生活面貌、风土人情以及群众思想感情和纯朴愿望的作品。按其题材内容，大致可分为四个方面：(1)神码：门神，由神荼、郁垒演变而为秦琼、尉迟敬德画像，是年画中最古老的题材。其它神祇有天官、福禄寿三星、钟馗、刘海、和合二仙、灶王等等，以及象征性的动、植物，如蝙蝠、鹿、宝瓶和象、鞍马等。(2)民俗：反映市民、农民及各行各业的生活面貌，如《姑苏万年桥》、《山塘普济桥》、《三百六十行》等，描绘了城市生活的繁荣与热闹。《五谷丰登》、《十男忙》、《十女忙》、《耕织图》、《宫蚕图》等，则反映了农民希图通过劳动达到丰衣足食的朴素愿望。《瑞雪图》、《丰庆图》等描绘了家庭成员在年节中为庆祝过去的好收成、祈求来年更美好而得团聚的情景。(3)戏曲故事：小说、戏曲中的故事题材，在年画中占有相当大的比重，是年节中人们所乐于说道的。最多的是《水浒传》、《岳飞传》、《杨家将》、《花木兰》、《西游记》、《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》以及一些公案小说等。小说、戏曲年画不仅适应群众娱乐要求，同时也传播了历史知识，表现了对英雄人物的崇敬，对美丑善恶的评判，对爱国精神、反抗压迫意志和争取自由愿望的赞美。(4)妇女儿童、风景花卉：有《连年有余》（莲花、鱼与小孩）、《金玉满堂》、《二甲传胪》、《榴开百子》、《喜上眉梢》、（喜鹊与梅花）、《六合同春》（鹿与鹤同画一起）、《丹凤朝阳》、《鸳鸯戏水》（夫妻和睦幸福）等百十余种，反映了人民群众对美好事物的欣赏和憧憬。

年画的造型简练夸张，构图丰满，色彩鲜艳明快，对比强烈，朴实无华，为群众所喜闻乐见。版画和年画，是中国古代绘画宝贵遗产中的一部分。

（杨新）

第十七章　中国古代的书法艺术

中国是书法艺术的故乡。

中国书法艺术历史悠久，源远流长。它既是一种独特的艺术，又是一种综合性的艺术。可以毫不夸大地说，它是东方艺术中时间最悠久、空间最辽阔（东被日本、朝鲜，南及越南、新加坡，远达西方部分地区）、内涵最丰富、影响最深远的一种艺术，是东方文化瑰宝，是一门博大精深的学问。

第一节　文字的孳乳与字体的演变

汉字，是中国书法的造型基础，它是以“象形”为本源的符号。关于汉字的起源，我国古代典籍中有不少记载。古代传说神农见嘉禾八穗而作穗书，黄帝见景云而作云书，少昊作鸾凤书，帝尧作黾书。穗、云、凤、黾，这都是象形“远取诸物”的依据。古人用线条勾勒、描绘这些“物”，都有求美之意。汉字本身就带有“天生丽质”和“遒丽天成”(1)的特点。鲁迅先生说得好：“写字就是画画”。(2)中国文字的书写从一开始就具有美的因素，而且也透露了书画同源的道理。

何谓书法？简言之，美化文字的艺术就是书法，更确切地说，就是写字的方法——规律和法则。在我国，“书法”一词，已经沿用了 1000 多年。日本、朝鲜、越南也有书法，是唐代从中国传去的。在日本，则称为“书道”。它与“茶道”、“花道”鼎足而三。如果说，书法原是植根于中国的一朵艺术奇葩，那么，传到东瀛后，经过彼邦人士世世代代耕耘，如今已经绽放出与中国书法相颉颃、相媲美的并蒂莲，实令人赞叹。

汉字书法的历史，可以上溯到六千年前。最早的遗迹要算仰韶文化时期山东大汶口和西安半坡村的原始符号。(3)自古以来，汉字形体的发展阶段是按甲骨文、金文（钟鼎文）、篆书、隶书、楷书、行书、草书排列的。而字体演变的重要手段，则是美化、简化和草化，终极目的是文字规范化。

中国的原始文字不像希腊古代的那种表音符号，而是以象形文字为主。两周国祚长达八百年以上，这是一个金文艺术登峰造极的历史阶段，有名的“大盂鼎”、“毛公鼎”等铭文就是金文艺术的典型，被人们赞誉为东方书法的王冠。

埃及的古文字也是象形文字。它的文字产生年代比中国更早，中国象形文字的创造则瞠乎其后。但是数千年来，埃及人墨守成规，缺乏把象形文字美化成书法艺术的催化剂。埃及的美术，特别在雕刻方面尤为显著。埃及人的宗教思想是追求永恒不变的严格保守主义，如为实用而产生“宗教文字”，公元前七世纪左右出现了更为简略的“民用文字”字体。

埃及在文字标音化方面也比中国更进一步，但其象形文字并没有随时代而演变，仍然保持着最初的复杂描写性。在日常生活的基础上简直找不出它的实用价值，到波特莱玛依奥斯王朝和罗马帝国时代竟成为特权阶级所玩弄的一种游戏，终于在公元前二百年左右完全成为废字。

其它文明古国的文字，如印度、巴比仑等都没有形成为书法艺术，唯独中国的象形文字是幸运儿！

中国文字虽称象形文字，但决不是单纯的形态摹绘。中国文字的形成与

殷、周、秦时期的美术息息相关。埃及的象形文字中途夭折。与此相反，中国书法在汉朝以后的发展则蓬蓬勃勃，日益昌盛，出现了楷书、行书、草书等字体，大有方兴未艾之势。

众所周知，书法艺术的产生是同文字的产生分不开的。没有文字，书法艺术就成了无本之木、无源之水，当然书法艺术也无从产生。但是有了文字，并不等于有了书法艺术。希腊、埃及、巴比仑、印度等国的情况就是如此。

中国书法艺术的产生有其独特的历史条件、独特的工具和独特的土壤。从文字产生到书法作为一种艺术而独立存在，中间不知经过多少代人的艰苦探索和辛勤耕耘。汉字的构造规律，中国古代有所谓“六书”（即：象形、指事、会意、假借、转注、形声）的理论。而这一理论是在甲骨文字形成并广泛应用之后，才总结出来的。“六书”中的“象形”有如绘画，来自对对象概括性极大的模拟写实。同时由于象形文字是接近于现实事物的许多笔划和形体结构，因而也就包含有形式美的基本要素。

商代甲骨文的发现又为书法的产生提供了历史见证。甲骨文本身已经具备了中国书法的三个基本要素：用笔、结字和章法。它的形体结构和造字方式为后世汉字的书法发展奠定了原则和基础。甲骨文虽然错综变化，大小不一，但每个字都有均衡、对称、稳定的格局。它的字形构造本身就孕育了美的因素，亦即所谓“天生丽质”或“遒丽天成”，为我国书法奠定了艺术造型的基础。

同时还应当指出，由于中国古文字的创造合乎美的形式规律，所以这种文字的书写能够发展为书法艺术，成为一门独立的，具有鲜明的民族特色，代表了民族艺术精髓的伟大艺术。

中国书法艺术以其净化了的线条美启迪了人们的心灵，培育了人们的审美意趣，“精骛八极，心游万仞”，把人们引导到空灵、飘逸、开阔、深邃的境界中去。

商代的甲骨文、钟鼎文开创了中国书法之先河。周代的钟鼎文的制作又大有进步，铭文也较长。除钟鼎文外，尚有石刻。石刻中最可宝贵者当推“石鼓文”，它是从大篆到小篆之间的一种过渡的文字。

人们要问：汉字究竟是谁创造的呢？古代典籍，如：《韩非子·五蠹篇》、《吕氏春秋·君守篇》、《淮南子·本经训》都说“仓颉作书”，有不少学者不同意此说。事实上，任何书体都是群众在实际运用中创造出来的，而不是某一个人的功劳。鲁迅在《门外文谈》中说得好：“但在社会里，仓颉也不止一个，有的在刀柄上刻一点圆，有的在门户上画一些画，心心相印，口口相传，文字就多起来，史官一采集，便可以敷衍记事了。中国文字的由来，恐怕也逃不出这个例子”。意思是说：文字的“孳乳而寝多”，不是仓颉一个人所造。郭沫若等人亦持此说。仓颉专研文字学，有整理之功，当不容抹煞。此后，史籀造大篆，李斯造小篆，程邈作隶书，史游作急就章（章草），王次仲造楷书，情况大抵如此。

秦统一文字，所谓“书同文”，不仅指统一篆书为小篆，而且也统一隶书。“书同文”对后世影响很大，结束了“言语异声”、“文字异形”的状态。周朝文字笔画繁多，称大篆，或称籀（zhòu）文。秦简化大篆创制小篆，又整理隶书。文字的简化和改进，有利于书法艺术的发展和提高。秦小篆、隶书，基本上属于中国书法史上的最初阶段。

秦书有八体，即大篆、小篆、刻符、虫书、摹印、署书、殳书、隶书，

可谓诸体粗备，众彩纷呈，文字逐步趋向完善。从汉字书体的演变来看，秦代是极其重要的一代。

汉承秦绪，且加以发展。汉以隶书为主体，加上草书，开始了有汉一代书法艺术的发展。由于文字应用日趋频繁，刻石纪功风气大盛，匾额书写和以书闻名者日众。到了汉代，书法开始作为一种独立艺术而存在。汉代，欣赏书法蔚然成风。宰相萧何为了一个题额而“覃思三月”，刻意求精，一经写成，而“观者如流水”，盛况空前。从实用到审美，这是书法艺术史上的一大飞跃。有汉一代可谓中国书法艺术的发轫时代。

书至汉代，诸体屡变，计有七种：即蝌蚪书、籀文、小篆、秦隶、八分、汉隶、款识。篆隶草行外，楷（真书）书已萌芽。

值得提出的是：隶书萌芽于古代，施用于秦朝，定型于两汉之际。文字学家把隶书的定型化过程称之为“隶变”。隶变是中国书法史上划时代的伟大变革。东汉桓、灵时定型的隶书，成为法度森严的官定标准书体。从秦隶到汉隶是书法发展史上的一个十分重要的变革时期。在书法源流史上，它上承前代篆书的规则，下启魏晋南北朝、隋唐真书的风范。同时还开创了草书一体（先是史游作章草，张芝继之作今草）。人们在书写过程中，为了便捷省事，出现了简省与连笔的趋向。而简省与连笔的隶书，正是章草的起源，同时也为今草提供了借鉴。此外，还有瓦当文，印玺文字。后世治印者皆宗汉印；学书者，多从汉隶起。

我们从秦隶到汉隶的转化过程中可以看到书法艺术的继承和发展的辩证关系。汉隶之兴，在中国书法史上有问鼎之势，与秦小篆先后媲美！

东晋时书法进入了空前的繁荣时代。从汉字书法发展看，魏晋是完成汉字书体演变的承上启下的重要阶段。楷书和草书到魏晋已臻成熟。两晋时，真、行、草三体具备，是中国书法史上继汉代“隶变”后又一巨大变革。锺繇、王羲之是卓越的代表，世称“锺王”，为后世所宗法。锺王开辟了中国书法史上的新时代。尤其是王羲之，更是秦汉以来集大成的书家、当之无愧的“书圣”。

隋代的楷书已趋定型。上继六朝，下开唐风。书法到了唐朝，不但诸体初备，而且法度谨严。例如，楷书在魏晋时已大体定型，且达到很高的水平，到唐代则十分成熟。初唐四家，世称“虞（世南）、欧（阳询）、褚（遂良）、薛（稷）”，则是代表人物。而颜真卿则是继王羲之之后中国书法史上又一集大成者，他开创了有唐一代刚健雄强的书风。颜之楷书，有特点，有个性，有盛唐气象。而李邕（北海）、张旭、怀素则在行草或大草（即狂草）上有重要突破，使中国书法呈现空前未有的繁荣景象。

有唐一代的书法，引起书法理论家的重视，都把它看成中国书法史上重要的分水岭(4)。但见仁见智，“卑”(5)赞不一。应该说，盛唐时中国书法达到了空前的高峰。

由唐迄清，字体日趋规范化。到了清朝中晚期，由于甲骨文之出土与篆隶之重放光彩，使中国书法凭添无限生机。篆、隶之“璞”经清人之手雕琢而成玉。一时间，真草隶篆“四体”粲然大备，欧、颜、柳、赵四家各领风骚，共树典范，书法艺术臻于完善。

综上所述，中国汉字字体从上古的象形文字，商周甲骨文、金文、石鼓文到周之大篆、秦之小篆（亦称秦分）、隶书、汉隶（亦称汉分）、章草、今草迄至晋唐之楷书，中间经过漫长而曲折的历史过程，亦即由简到繁、繁

简交替，由繁到简的三大阶段，基本上完成了它的演变过程。降至近代，汉字字体结构的不断简化更是它的主导趋势。

从总的趋势来看，从繁到简，从难写到易写，隶书比篆书易写，楷书比隶书易写，行书又比楷书易写，这是由于实际生活的需要，又是时代前进、书法艺术发展的需要。

书法艺术具有一种抽象美。抽象美得于自然界的运动、节奏以及虚实之间的变幻规律的启示。在从象形文字发展到抽象文字漫长的过程中，无论哪个时期的书法，也无论是哪一种形体的书法都充分显示了抽象的表现手法所具有的特殊艺术感染力。随着时代的递嬗、社会的进步、生产的发展，汉字书体相应地日趋简化，但书法艺术的表现手段却日趋繁复，内涵日趋丰富，对美的要求更高、更富于魅力，这就是历史的辩证发展。

在汉字字体演变和书法艺术发展的漫长过程中，总结前人已经做了的和今人正在做的无非是两件事，即追求“二化”——简化和美化。这两种追求都没有止境。“精益求精”是中华民族的优秀传统。直到今天，人们还在继续追求、探索，希望字体简而又简，书法美而又美。

人们在书法的运用中既有实用要求，又有审美要求。两者互相联系、互相制约、互相促进。实用要求书写便捷——简化，审美要求书艺提高——美化。两种要求交替发挥作用是推动书法艺术发展的根本原因。群众性的实用和审美要求与书家的艰苦探索相结合，有力地推动了书法艺术的不断发展。

大篆之变为小篆，篆书之变为隶书，隶书之变为楷书，以及行草书法之出现等，诸如此类的重大变化，无一不是因为群众要求书写简便、便于实用，兼及美观的缘故。书法艺术发展的契机肇端于此。

第二节　独特的艺术与独特的工具

书法艺术是一种独特的艺术，其所以成为独特的艺术有赖于独特的书写工具。所谓独特的书写工具，主要是指“文房四宝”——笔、砚、纸、墨。佳作既成，再缀以印章，精心裱装，更是珠联璧合，锦上添花，凡此皆属艺术客体。

更重要的是艺术的主体——书写者的学识修养、气质和功力。“心者、帅也”，只有匠心独运、惨淡经营，只有以修养领字，以气质和神韵领字，才能有珍品问世。

“文房”之名，始于南北朝时期（420—589 年）。当时所谓文房，是指国家典掌文翰之处。唐、宋以降，文房则专指文人书房而言。南唐后主李煜，雅好文学，收藏甚丰，今见其所藏书画，皆押“建业文房之印”。北宋雍熙三年（986 年）翰林学士苏易简以笔、砚、纸、墨“为学所资，不可斯须而阙”，于是撰《文房四谱》五卷，分笔谱二卷，砚、纸、墨谱各一卷。由是，文房有四谱之名。南宋初，叶梦得撰《避暑录话》谓“世言徽州有文房四宝”，故《文房四谱》又称《文房四宝谱》，以笔、砚、纸、墨为文房所宝用。

古语说：“工欲善其事，必先利其器”。古人对文房四宝十分珍爱，曾赋予它们以各种典雅别致的代称，颇多趣闻轶事。唐代大文学家韩愈甚至把文房四宝人格化，成为他的四位友人，以毛颖指笔，陈玄指墨，陶泓指砚，褚先生指纸，可见他对书法艺术和文房四宝是多么一往情深。

今就四宝分述如下：

笔——

笔，始于何时？传说秦将蒙恬造笔。其实，在秦以前就已经出现笔。据记载，庄子就曾经描述过画工们的“舐笔和墨”；孔子作《春秋》，“绝笔于获麟”，“笔则笔，削则削”。

制笔的方法，是逐步发展的。由用石墨的枣心笔（笔毛中带核，如同枣核，故名），进步到无心的散卓笔。

制笔的材料大体上是动物的毛和削尖的植物尖两种。用削尖的植物制笔有所谓的“茅龙笔”（又名仙茅笔），现今广东还有，称“竹丝笔”，从南宋起就有人使用了。植物制笔，用途狭，出品少，作用不大。

动物毛制笔，大体上分两种。一种是硬的，用兔毫（即紫毫）、鹿毫、鼠须、猪鬃、狼毫等；一种是软的，用羊毛、青羊毛、西北黄羊毛、鸡毛等。软硬合制者称“兼毫”，作用不大。笔杆用竹、木、象牙等为之。

一支好笔，须具备“尖、齐、圆、健”四个条件，人们称之为“笔之四德”，(6)其特点在于运笔酣畅，来去自然，便于书写或绘画。具体说来：

尖—锋颖尖锐，形如毛锥；

齐—十分平齐，无参差之状，保证落笔泼墨时万毫齐发，骨肉停匀而丰满；

圆—四周簇聚饱满，无凸凹之状，笔头圆满，四面当锋如意。

健—劲健有力，弹性幅度适宜。

《笔偈》中曾这样赞美一支好笔：“心性硬，覆毛薄，尖似锥，齐似凿”。

东晋时，王羲之盛赞宣州陈氏笔。唐宋时，宣州诸葛氏笔为世所重。

历代各地名笔迭出，争奇斗妍，有长沙楚笔、云梦秦笔，江陵汉笔、武

威汉笔等。南宋以后，浙江吴兴（元代属湖州路）制笔，尤为著名。元时赵松雪（孟頫）书，钱舜举画，冯应科笔，有“吴兴三绝”之称。(7)冯氏制笔乃笔中奇珍。制作精良的“湖笔”是由于出产在湖州而得名，湖州的善琏、荃仁、石棕一带，农民在耕作之余，都能制笔。湖州的笔庄以王一品最负盛名，从清乾隆六年（1741 年）创建起，迄今已有二百四十多年的历史了，“湖笔争传一品王”，向来为书家所喜爱。

墨——

墨的起源，至少不晚于殷商时代。1930 年西北科学考察团在发现“居延笔”的地方，同时还发现了一些木炭，古人拿来磨了当墨使。晋朝人陆云写给他哥哥陆机的信中就提到“曹公（曹操）藏石墨数十万斤”。《水经注》引《荆州记》、《新安郡记》、《广州记》等古籍中均有关于石墨的记载。

汉代还有以松烟、油烟为原料而制成的两种墨，松烟墨用松木烧烟，墨色浓黑。油烟墨用桐油烧烟，墨色光洁。皆以质地细腻、胶轻、味香、色泽浓黑泛紫光者为上品。

墨分五彩：干、湿、浓、淡、枯。善于用墨的书法家以不同的色彩、不同的层次，写出富有鲜明节奏感的书法作品，因而产生不伺的艺术效果。

古人把神话传说中的墨精称为龙宾。事本于唐代冯贽《云仙杂记》中的这样一则故事：唐玄宗御案上有墨。有一天，玄宗看见墨上有一个小道士如蝇而行，当即叱之。小道士呼万岁，自称是“墨精”。并说凡世人有文者，其墨上皆有龙宾。以后龙宾就成为墨之代称。玄宗御墨是用油烟入脑麝金簿（即龙香剂）制成的。

安徽歙县，旧属徽州，故所产之墨名徽墨。明万历年间徽墨尤负盛名。墨之在万历，犹诗之在盛唐，造化奥妙，不可名状。

墨分五彩，在黑白对比中，于无色中产生有色的感觉。黑与白是无色系的两种基本色，在缤纷的色彩世界里本来就占有较独特的位置。黑色使人有严正、庄重、肃穆之感。白色，给人以光明与幽静之感。黑与白巧妙的结合永具魅力。黑色虽极简单，但富于表现力。清代石涛说：“黑团团里墨团团，黑墨团中天地宽”。道出了黑色的奥秘和丰富的内涵。苏轼诗：“黑云翻墨未遮山，白雨跳珠乱入船”。道出了黑白的强烈对比和山态船姿。中国画既有金碧山水，也有黑白山水。中国诗文讲究“绚烂之极，归于平淡”。书法作品遵循计白当黑的法则，而朴素之极的黑白二色也正是这种返朴归真，趋于平淡的美。墨分五彩，在具有晕染效果和不同层次的宣纸上大放异彩。而黑白的强烈对比所产生的奇妙的书法形象，则使人叹为观止。

纸——

纸是中国四大发明之一。古代没有纸，在甲骨、竹简上刻写，在缣帛上写画。汉代曾以“幡”纸代简。幡，即“幅”。东汉和帝时，宦官蔡伦进一步提高了造纸技术。

纸，又称“麦光”。古时，还称纸为“滑砥方絮”，比喻纸的平滑洁白，颇为别致。汉末，左伯（字子邑）所造的纸，“妍妙辉光”。晋时，纸有南北之别。北纸用横帘造，故纸纹横；南纸用竖纹造，故纸纹竖。晋朝人葛洪，家贫不易得纸，抄书都是两面写。今敦煌所藏经卷，有许多是两面写的。陆机所书《平复帖》用的是西晋纸。唐代制纸，又有所进展，用黄檗（柏）染

纸。“硬黄”纸，极为光泽，可以辟蠹。南唐后主文房所传下的好纸“澄心堂”纸，实沿宣纸之制。宋代以降，由于名贵纸稀少，故多仿制。

纸，因产地、种类、品名、制作而异。宣纸，或谓“泾县纸”，以皖南青檀树皮及沙田稻草为主要原料，经过多种工序精制而成，不蛀不腐，搓折无损。薄软轻韧，润墨性强。此外，还有麻纸、楮纸、蚕茧纸、帘纹纸、染潢纸等。陆机《平复帖》为传世最早之麻纸法书。今日本正仓院遗存之白麻纸、色麻纸甚多，皆盛唐时所制。书家亦有在绫、绢上写字者。

砚——

当今可以看到的最古的砚是 1975 年在湖北云梦县睡虎地秦墓中发现的石砚，属于战国晚期之物，汉代已有陶砚。砚的材料，唐以后多用端溪石和歙石。实际上，凡能发墨的都是好砚。除端砚、歙砚外，其它如：青州、唐州、温州、潭州、归州、苏州、夔州、过溪、庐山，洮河等地均有名砚问世。

近年来，异军突起的有河北易县的易水砚。易水砚最初产生于唐代，迄今已有上千年的历史，制作精美、古朴，质地优异，驰名中外，可谓后来居上。

四宝之外，笔有笔筒，砚有砚匣，纸有卷桶，墨有墨床，至于水丞、笔架、笔洗、臂阁、图章、印泥、镇尺、裁刀、绫绢（装裱）之类，既为文房所用，应与四宝同珍。

我们说，书法是独特的艺术，又是综合的艺术，其道理在此。所谓“综合”，另有深义，即不只是工具名目繁多，而且指书家应有深厚的学养、精湛的书艺、高尚的情操、扎实的功底等多方面的“综合”的才能。

独特的艺术与独特的工具相结合（工具是为艺术服务的），在这个艺术领域内，书家神完气足，笔酣墨饱，挥洒自如，独擅胜场，或气势磅礴，或蕴藉风流，或纵横驰骋，或龙腾虎跃，书写出传之千古的神品、妙品和能品，(8)供后人赞赏观摩，为我国的文化宝库增添了无比丰富的内容。

附带介绍一下，伴随着中国文化的传播，中国的书法艺术和文房四宝及其制法也相继传到朝鲜、日本、和越南。日本现存最早的毛笔是八世纪的，正仓院收藏。日本历代书法名家讲究用笔，善择四宝。九世纪时，空海由唐回国，携回制笔法。他嘱笔匠坂名井清川按照唐朝制笔方法制狸毛笔四管，于弘仁三年（812 年）六月七日奉献给嵯峨天皇。他所写的《狸毛笔奉献表》对制笔过程有具体描绘。(9)仿唐制笔要求“大小长短强柔齐尖者”，甚为严格。于是“狸毛笔”饮誉东瀛，成为珍品，开日本制笔工艺之先河。空海以后很长时间日本盛行用彩色线缠卷起来的毛笔，日文叫“卷笔”。江户时代，生产不少用植物海萝粘起来的毛笔，称之为“水笔”。明治时代种类繁多，质量也有所提高，能工巧匠辈出。

日本制墨的纪录是在 610 年，高句丽僧人昙征把制墨技术传到了日本。据《日本纪》记载：“昙征知五经，且能作彩色及纸墨，并造碾硙”。奈良时代（710—783 年）中务省图书寮内设置有制墨人。今正仓院藏有那时的墨，当时墨分上、中、下凡三种。十六世纪后半叶，制墨人松井道珍制出优质墨。1603 年道珍献墨给朝廷，得天皇赞赏，擢为土佐掾。道珍子孙续赓其业。第六代元泰通过长崎奉行致函清朝，了解到两种中国制墨方法。1739 年又亲赴长崎结交清朝文人墨客和商人，掌握了制墨秘诀，制成新墨，使日本制墨技术前进了一步。汉代发明造纸法之后，大约在四世纪东传至朝鲜。东晋太元

九年（384）高僧摩罗难陀扬帆至百济，携去大量经书，同时传播了造纸法。日本人学会中国的造纸术，虽比朝鲜晚些，却比阿拉伯人早一百多年。他们利用各种原料，运用精益求精的技术造成的纸有一百余种，统称为“和纸”。时至今日日本大力发展造纸业，远远突破原来文房四宝中书画用纸的框架，而渗透到生活的各个领域中。

日本砚亦由中国传入。今正仓院藏有青斑石装陶砚一块，系在六角形石床上作成，呈凤字形，显然是模仿唐砚式样，视若珍宝。日本人民不仅善于模仿，而且善于创造。他们在山犁、长野、宫城等地生产出不少“和砚”，颇具艺术价值。

朝鲜地处中日交通要冲，它是中日文化交流的中间站。文房四宝也是先传入朝鲜，再转往日本。朝鲜人用黄鼠狼毛所制“狼尾笔”，不特为明朝人重视，连当时的越南、琉球人也都说，朝鲜笔墨，“为天下绝品”。朝鲜铜活字印本，墨色如漆而发光。至于纸张，“高丽纸”（又名“韩纸”、“高丽贡纸”）则更有名。北宋·陈櫜《负暄野录》云：“高丽纸类蜀中冷金，缜密而莹。”清代谷应泰《博物要览》亦云：“高丽纸以棉、茧造成，色白如绫，坚韧如帛，用以书写，发墨可爱。此中国所无，亦奇品也。”正因为它色白如绫，坚韧如帛，故又称“茧纸”。

越南文房四宝，制作也很精巧，较之日、朝亦未遑多让。越南古代产鸡毛笔、玳瑁笔与“交趾墨”都很有名。纸南传交趾后，交趾人亦有新的创造。“蜜香纸”尤负盛名。

书法艺术、文房四宝及其制法之传入日本、朝鲜、越南，大大丰富了我国与亚洲邻国的文化交流的内容，同时也有利于书法艺术的传播、发展与提高。集中国人民和日、朝、越等国人民的智慧，使书法艺术这一东方艺术奇葩更加璀璨夺目。

第三节　书法辩证法与书法艺术美

一、书法艺术充满了辩证法

天下一切事物都充满了辩证法。同样，一切艺术，包括书法艺术在内，也充满了辩证法。没有矛盾就没有世界，也就没有艺术和艺术的魅力。书法属于艺术的领域，辩证法属于哲学的范畴。

历代大书家在书写作品时，都自觉或不自觉地运用着书法辩证法。历代书法理论家一代又一代地辛勤探索书法辩证法和阐述书法艺术美。

从中国书法史的全部过程来考察，由殷商时代通行的甲骨文演变而来的金文、大篆、小篆、隶书、章草、今草、楷书、行书，尽管书体各异，其造型的共性也都是由点、画、线条构成单个的表意形体。点画、线条或结构单位，在不违背表达文字意义的造型规律的前提下，具有充分的可变性与表现力。汉字很早就具有艺术的美学因素。中国书法在从象形文字发展到抽象文字的过程中，无论是哪个历史时期的书法，也无论是哪一种形体的书法，都充分显示了抽象的表现手法所具有的特殊艺术感染力，使人们得到美的感受。

就书法而论，大约有 36 对矛盾。如：顺逆、向背（揖让）、起伏、轻重、刚柔、燥润（枯湿）、增减、险夷（夷者，安稳也）、疾徐、疏密、肥瘦、浓淡、断续、脱接、大小、方圆、长短、欹正、巧拙、丑媚、收纵（擒纵、聚散、合开）、钝锐、抑扬、顿挫、乖合、屈伸、首尾、仰覆（俯仰）、藏露、虚实、曲直、远近、呼应、平侧、覆载（上覆下承）、黑白（计白当黑。所谓“分行布白，当于无字处求之”即是）等等。

书法艺术结构中的各种对比，如：疏密、长短、曲直、俯仰、轻重、点线等等，均显示出美学价值和造型依据。

毛笔在运用中所出现的刚柔不同性能，最能说明矛盾的两个方面。刚与柔相互依存。笔锋未着纸，笔头不发生弯曲，刚柔都不存在；笔锋一着纸，笔头弯曲，刚柔便同时出现。刚柔又相互转化，其转化又具有多样性。

有矛盾，才生动，生动就是艺术。书法艺术美寓于矛盾统一中。诸如：章法上有欹正，布局上有黑白，行气上有擒纵，结体上有险稳，运锋上有中侧，方圆，藏露，风格上有内擫、外拓等一对又一对矛盾，就看书法家怎样恰到好处地把它们统一在书法艺术美之中。

有了矛盾，还得统一。书法家的任务就是要力求做到“贯气而自然”。既入法，又出法（即所谓“自有法入，得无法出”是也）；既服从规律，又驾驭规律，从“必然王国”走向“自由王国”。

在美术上，有“参差而均衡”、“变化而统一”、“对比而调和”等原理。所谓“参差”、“变化”、“对比”就是制造矛盾，而“均衡”、“统一”、“调和”又把矛盾加以联系，使其相互依存、相互制约、“相反相成”，从而产生了美感。而对比和反衬的手法，在书法乃至音乐、舞蹈、建筑和各种艺术中都普遍地被采用。如果没有虚实、强弱、显隐等对比手法的采用，艺术的形式美，如节奏感就不可想象。

自古“书画同源”，有两个原因：一个是文字决定的——象形字，一个是工具（毛笔）决定的。本来毛笔字不好写，但握在我国历代书法家和画家的手里却能产生好多珍品。他们正是充分运用这一宇宙间的根本规律，泼墨

挥毫，留下了不朽之作。

总之，书法艺术本身充满了辩证法。历代书家和书法理论家，正是遵循并且运用了这一宇宙间的根本法则刻苦临池、精研覃思而攀登上书法艺术的高峰的。

书法艺术如此，其它姊妹艺术，如：绘画、音乐、舞蹈、戏剧、建筑、雕刻等莫不皆然。

在书法艺术的宝库中，书法珍品（实践产物）与书论精髓（理论结晶）是两个重要组成部分。有如车之两轮、鸟之两翼，相辅而行。实践来自生活，理论源于实践，又反过来指导实践。这取之不尽，用之不竭的宝藏，有待我们去深入发掘。

二、垂范久远的典型

让我们先从“书圣”王羲之说起：梁武帝和唐太宗对王羲之书法的精湛造诣和妙趣天成，曾先后给予高度的评价。梁武帝赞之为：“龙跃天门，虎卧凤阙”；(10)唐太宗赞之为“飘若浮云，矫若惊龙”；(11)“烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直”。(12)这几句话概括地评述了王羲之书法中刚柔相济，虚实相生，动静结合等方面的优点，说明王羲之的书法造诣达到了炉火纯青的地步，达到了完美的境界，后世论赞，亦赓和不绝。

明代解缙赞《兰亭》云：“字既尽美，尤善布置，所谓增一分太长，亏一分太短”，(13)恰到好处。古人形容美女，也有类似描绘。“欲把西湖比西子,淡妆浓抹总相宜”。秾不短，纤不长，丽质天生，令人赞美。

清代包世臣赞《兰亭》亦云：“《兰亭》神理在似奇反正，若断还连”。(14)

王羲之本人在《书论》中鲜明地揭橥其审美情趣和艺术主张。他说：

> 每书欲十迅五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏，方可谓书；若平直相似，状如算子，上下方整，前后齐平，此不是书。

可见右军在其艺术实践中深谙辩证法之理。

“迅急”是书写时的节奏。曲直、藏出、起伏，则是一对对矛盾。而单调、千篇一律，“状如算子”，“不是书”，就失去了艺术的特征。

意大利哲学家布鲁诺认为整个宇宙的美就在于它的多样统一。他说：

> 这个物质世界如果是由完全相象的部分构成的，就不可能是美的了，因为美表现于各种不同部分的结合中，美就在于整体的多样性。(15)

艺术和谐，正是要求形式诸因素的多样统一。如《兰亭》中有“之”字二十处，波磔撇捺，互不相同，字字有特点，笔笔有新意，曲折多姿，引人入胜。

王羲之的儿子献之的字是“既雄且媚”。雄是刚，有如山岳鼎峙，雄镇一方，是静态；媚是柔，媚化为美，是动态。刚柔相济，动静结合，富于艺术魅力。羲、献父子各领风骚，各擅胜场，千古奉为楷模。

但不管怎么千变万化，终不失法度。(16)熊秉明先生对此也有精辟的论述。他说王羲之的字：

> 有严肃，也有飘逸；有对比，也有谐和；有情感，也有明智；有法则，也有自由。(17)

这既是公允的评价，又是热情的讴歌。

王羲之的骨鲠、正直、萧疏、淡泊、识鉴、高远都寓于楮墨尺素之间，都寓于这一灵活迁变的技巧之中，人与书，道与艺，殆不可分。他真不愧是穷变化、集大成“总百家之功，极众体之妙”（赵孟頫赞语），独步千载的“书圣”，自觉或不自觉地运用书法辩证法的杰出代表。

试再以张旭、怀素、颜真卿、苏轼、米芾、王铎、郑板桥等人为例：

张旭草书《肚痛帖》，把书法艺术升华到用抽象的点线去表现书法家的思想感情的高度艺术境界。今人钟明善说：

> 他写的字用笔的顿挫使转，刚柔变化，内擫外拓，千变万化，神采奕奕。他的字有音乐的旋律，诗的激情，绘画的笔情墨趣。(18)

真是出神入化，挥洒自如。

相传怀素有《草书歌》歌云：

> 含毫势若斩蛟蛇（龙），挫骨还同断犀象。兴来索笔纵横扫，满座词人皆道好。一点二笔（峰）巨石悬，长画万岁枯松倒。叫啖忙忙礼不拘，万字千行意转殊。壁间飕飕风雨飞，行间屹屹龙蛇动。

按此歌恐非全出于怀素手笔，其中真伪掺杂，可能有后人增益者。姑全录以供参考。

五代释贯休《观怀素草书歌》是一篇分析草书辩证法和草书艺术美的佳作。他认为：怀素草书，动中寓静，静中寓动，动不失规矩，静不失变化，奇无不可，正无不可，完全达到了出神入化的境界。

所谓“东却西，南又北，倒还起，断复续”，上下左右，有呼有应，大大小小，断断续续，行于所当行，止于所当止。通篇稳定和谐，别具一格，美不胜收。怀素《自叙帖》写得活泼飞动，笔下生风，舒缓飘逸，从容不迫。它既是狂怪怒张笔墨飞舞的狂草书，又是“心手相师势转奇，诡形怪状翻合宜”的抒情之作。可以毫不夸大地说：怀素狂草似抒情诗、交响乐、霓裳羽衣舞。李白赞怀素诗云：“吾师醉后倚石床，须臾扫尽数千张，飘风骤雨惊飒飒，落花飞雪何茫茫”。醉后提笔，纵横驰骋，似有神助，收到了意想不到的神奇效果。

张旭和怀素的草书不管怎样狂放不羁，怎样奔腾飞动，千变万化，终不失法度，正像孔子所说：“七十而从心所欲，不逾矩”。他们多年临池，上下求索，“自有法入，得无法出”，中间当经过艰苦而漫长的过程。

“颠张醉素”，有如双峰并峙，真不愧为书法艺术大师。

颜真卿是我国书法史上的变法大师。颜体楷书是楷书革新定鼎之体。(19)他的《颜勤礼碑》、《颜家庙碑》等写得“点如坠石，画如夏云，钩如屈金，戈如发弩，纵横有象，低昂有态”。(20)今人沙孟海先生说：“论到唐以后的书法，只有颜真卿变化最多，最神奇。”(21)苏东坡评赞颜真卿有云：“诗至杜子美，文至韩退之，书至颜鲁公，画至吴道子，而尽天下之变，天下之能事毕矣”（《东坡题跋》）。诸家评赞，均非溢美。

颜真卿不仅“完成了楷书变法大业”，而且还“倡导了行草变化”。(22)继《兰亭》之后，被誉为“天下第二行书”的《祭侄季明文稿》（简称《祭侄帖》），作为中国书法史上一种最具有抒情意识的盖世之作，为我们留下了超完美的感情留注与起伏变化的珍贵痕迹。(23)人们通过线条的疾徐轻重和空间距离的大小张弛的种种变化，可以默察到颜真卿书写此文时内心的悲愤、激昂、沉痛、缅怀的情绪起伏。近人马宗霍所著《书林藻鉴》一书引王

文治论书绝句，其中有“间气中兴三鼎足，杜诗、韩笔与颜书”。

作为“宋四家”（苏、黄、米、蔡）之首和一人独擅“四绝”（诗、文、书、画）的苏东坡，是一位“直可比侔达·芬奇，实为不可多得的奇才”。(24)黄庭坚对他评价极高：“文章妙天下，忠义贯日月”，“本朝善书，自当推为第一”。东坡对杜甫“书贵瘦硬”的主张曾提出异议，他曾自诩地说：“短长肥瘠各有态，玉环、飞燕谁敢憎”。又自评其书“端庄杂流离，刚健含婀娜”。可见他深诸书法辩证法之妙。他的眼界也很高。他说：“笔成冢，墨成池，不及羲之即献之；笔秃千管，墨磨万铤，不作张芝作索靖”。他的见解是正确而中肯的。用高标准严格要求自己，取法乎上而得其中。所谓“高山仰止，景行行止”（《诗·小雅·车舝》），虽不能至，心向往之。悬此鹄的以赴，锲而不舍，当有所成。虽不中，亦不远矣。

苏东坡的《黄州寒食诗帖》被世人誉为“天下第三行书”。这幅字笔酣墨饱，神完气足，错落有致，婀娜多姿，巧妙地将诗情、画意、书境三者融为一体，可谓苏字的代表作。有人曾将“天下三行书”作了对比，说：“《兰亭序》是雅士超人的风格，《祭侄帖》是圣哲贤达的风格，《黄州寒食诗帖》是学士才子的风格。”(25)它们先后媲美，各领风骚，可以称得上是中国书法史上行书的三块里程碑。人们从它们不同的风格中将会领悟到书法之精髓。

“宋四家”之一的米芾，书与画均有独到之处。他写的《箧中帖》孤高排奡，别具一格，天真罄露，潇洒出尘。通篇气韵酣畅，字字结体遒劲。“在他的笔底，大小、粗细、燥润、浓淡、欹正、断续、藏露、迟疾辩证地层现，交织出一幅云诡波谲、跌宕绚丽的奇观”，(26)是一幅熟练地运用书法辩怔法（尽管是不自觉地）进行创作的精品。

明代王铎的行草书，笔势劲险雄快，讲究方圆曲直，轻重顿挫的变化，结构欹斜借让，豪放不羁，行气贯畅，疏密有致，具有奇旨别趣。当代有不少中国和日本书家手摹心追。

清代郑板桥的书法“隶篆参合行楷，非古非今，非隶非楷，纵横错落，自成体貌”。他的隶书，参用篆行楷的字形，运笔如作画，不拘方圆正侧，纵横驰骋，挥洒自如。横里特有力，结构强调左右倚斜抱合，参以长字长画，穷极外形变化，因此布局生动活泼，疏密得宜。他的字，用笔方法多样而不失法度；其结构，则用夸张手法，使长窄者更长窄，宽者更宽，斜者更斜，散者更散，聚者更攒，舒展者更舒展，极尽变化之能事。

上述诸家作品都是上乘之作，值得我们很好地继承和发扬。古来名家如林、法书似海，因篇幅限制，不一一列举。

从二王父子到郑板桥乃至近现代诸名家的作品中，我们可以看到：对于一个书法家或书法爱好者来说，既要善于领会辩证法要旨，又能勇于实践，勤于临池，就可以逐步做到对立中有和谐，排斥中有吸引，颉颃中有呼应，参差揖让，俯仰自如，左右映带，顾盼生姿。

我们还可以看到：一幅作品通篇的大小、疏密、欹正、收放的设计，往往是书写者匠心之所在。章法贵新颖，以跌宕起伏，奇曲多变为上，险绝中求平稳，全篇的前后，既要有变化、有节奏，又要做到协调统一，相互辉映，行与行之间，幅与幅之间，皆须有相邂相形，相呼相应之妙。

三、书法理论之精髓

书家们要想自觉地达到上述艺术效果，就得通过理论来进行总结和提高，使之一步步深化，一步步趋向娴熟和精粹，从而得心应手，挥洒自如。中国的书法理论正是在这一基础上建立起来的。

中国历代书法理论著作浩如烟海，蕴藏极为丰富。唐以前，暂且不论。

有唐一代，国势鼎盛，强大的封建帝国各方面都有“立法”的要求。法律本身固然如此（如《唐律疏议》的制订和颁布），唐诗是这样，书法也是这样。中国的书法理论，到了孙过庭（约 648—703 年）所著《书谱》的问世则是一个重要的突破。它通篇闪烁着辩证法的光辉。寥寥五千多字，反复阐明了多样统一说，关于低级到高级的平衡，关于“小区”发展为“大区”的整体美，关于“违”与“和”辩证观以及整体美的生命感，真是发前人之所未发，把中国书法理论提到一个新的高度。

历代书论家在评价作品时，往往运用形象化的文字，把一根根线条构成的抽象的书法叙述得栩栩如生，引人入胜。《书谱》于此提供了范例：

> 观乎悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓峰之势，临危据槁之形，或重若崩云，或轻如蝉翼，导之则泉注，顿之则山安；纤纤乎似初月之出天崖，落落乎犹众星之列河汉，同自然之妙有，非力运之能成；信可谓智巧兼优，心手双畅，翰不虚动，下必有由。一画之间，变起伏于峰杪，一点之内，殊衄挫于毫芒。

多么深邃的哲理，多么精辟的论断，多么生动的文采，多么酣畅的笔调和丰富的遐想！可惜的是，孙过庭和王献之一样都是享年不永，长材未竟。

在书写过程中，究竟应该怎样充分运用书法的辩证法呢？唐代书法家徐浩（字季海）在《论书》中对此作了充分的发挥。他说：

> 字不欲疏，亦不欲密，亦不欲生，亦不欲小。小促令大，大蹙令小，疏肥令密，密瘦令疏，斯其大经矣。笔不欲捷，亦不欲徐，亦不欲平，亦不欲侧。侧竖令平，平峻使侧，捷则须安，徐则须利，如此则其大较矣。

细致地剖析了疏密、大小、肥瘦、捷徐、平侧一对对矛盾的辩证关系。

在书法理论上，明人缵唐人之绪，有所前进。丰坊《书诀》就书法中的正与奇的关系进一步揭示了其中的奥秘。他说：

> 书法要旨，有正与奇。所谓正者，偃仰顿挫，揭按照应，筋骨威仪，确有节制是也。所谓奇者，参差起伏，腾凌射空，风情姿态，巧妙多端是也。

正者，主要是讲结构气概；奇者，主要是讲变化内涵。得此“要旨”，佳构乃成。

明代蔡羽所著《书说》，立论精辟，充满辩证法观点。他说：

> 浑厚而英发，清新而淆括，散散漫漫而刚介劲拔，趋趋跄跄而优闲裕斡；疾者如脱，徐者如待。
>
> 疏不容加，密不容遣，华不可凋，秃不可少，笔行而志自从，趣动而机不已。

书体的千姿百态，通过其生动描绘，跃然纸上。他本人的书法，正锋浑融而富有变化，师法“二王”，又自出新意，正好印证了他的理论。

清代笪重光的立足点又超迈前人，所著《书筏》则进一步阐明奇正相生，相反相成的关系。他说：

将欲顺之；必故逆之，将欲落之，必故起之；将欲转之，必故折之；将欲掣之，必故顿之；将欲伸之，必故屈之；将欲拔之，必故撅之；将欲束之，必故拓之；将欲行之，必故停之。书亦逆数焉。笪氏所述“书亦逆数”说，正是他从哲学上概括书法艺术所创造的积极成果。“书亦逆数”这一思想的深刻性和论证的科学性，是建立在对运笔挥毫过程的具体而辩证分析的基础上的。所谓“逆”，即对立面，“逆数”即对立统一，相反相成的法则。这与老子所说的“将欲取之，必先与之”一类的辩证观点有相通之处。我们不妨就笪氏之说扩而大之，曰“画亦逆数”，“舞亦逆数”“剧亦逆数”，依此类推，举凡诸姊妹艺术，莫不如此。

笪重光深刻地阐述书法艺术创作时的规律要求：跌宕、顿挫、反正、曲直、相引相拒、相反相成，最后才能进入佳境。他明确地把书法美学提高到哲学高度来认识，确属难能可贵。他在《书筏》中把老子的哲学思想发挥得颇为充分，且多真知灼见。

如上所述，从孙过庭的《书谱》到笪重光的《书筏》，里面真不知蕴藏了多少书法辩证法的精髓，值得我们去认真发掘、探索。

降至清朝中晚期，不但书法艺术处于求变创新前夕，书法理论研究亦高潮迭起。针对当时绮靡书风，先是阮元发难。阮氏在其所著《揅经室集》中首倡“南北书派论”、“北碑南帖论”，吹皱了一池春水。继之者，前有包世臣，后有康有为。包氏著《艺舟双楫》，倡“碑学”（亦云“尊碑”亟变“帖学”），鼓吹求变思想。康氏则在包氏基础上，继其“尊碑”遗绪，且有所发挥，著《广艺舟双楫》，遂使“尊碑”蔚成风气，一时魏碑重放光彩。包氏推波于前，康氏助澜于后，其功诚不可没。阮、包、康三氏书论思想因非本文讨论范围，仅略述数语如上，不详论。

历代书论中关于书法辩证法的论述，汗牛充栋，俯拾即是。

梁武帝（萧衍）所著《草书状》对书法艺术中所体现的辩证法精微奥妙之处，作了绘声绘影的描述。他说：

> 疾若惊蛇之失道，迟若渌水之徘徊。缓则鸦行，急则鹊厉，抽如雉啄，点如兔掷。乍驻乍引，任意所为。或粗或细，随态运奇。
>
> 云集水散，风回电弛。及其成也，粗而有筋，似葡萄之蔓延，女萝之繁萦，泽蛟之相绞，山熊之对争；若举翅而不飞，欲走而还停。状云山之有玄玉，河汉之有列星。厥体难穷，其类多容。婀娜如削弱柳，耸拔如袅长松。婆娑而飞舞凤，宛转而起蟠龙。

书法艺术具有的无穷魅力，竟把人们吸引到如此神奇、如此美妙、如此深邃的境界。梁武帝的这段话深刻地道出了书法怎样体现着矛盾的美，于此亦可窥见草书变化多姿之美。

四、书法艺术美

人类用自己的劳动先创造了实用价值，而后才创造了美。《淮南子·说林训》：“清醠之美，始于耒耜，黼黻之美，在于杼轴”。这就是说，男耕女织向人们提供了衣食之源，也创造了清醠和黼黻。劳动创造了世界，创造了美。

中国古典美学理论对美有种种解释。具体到书法艺术，我认为当以孟子所说的“充实之谓美”，较为贴切。充实就是笔酣墨饱、神完气足的状态。

书法艺术美是现实生活中各种事物的形体和动态的美在书法家头脑中反映的产物。与此同时，书法家又表现出一定的思想感情。而这种思想感情又是以现实生活为其源泉的。

锺繇说：“流美者，人也”。“美”是从“人”的腕指间流出来的。孙过庭也说：“达其情性，形其哀乐”，着重强调了书法艺术的抒情作用。

中国的书法艺术美是一种净化了的线条美。线条的张弛开阖和笔势的奔腾飞舞，黑白的强烈对比（黑白相间，计白当黑）和巧妙运用（讲究布局、意境等），产生了无比的魅力（一件好的作品，往往使人流连徘徊，久久不愿离去）。中国书法艺术是以一种抽象的同时也是纯粹的形态体现了中国美学的精髓。

鲁迅先生说：中国的文字“具三美：意美以感心，一也；音美以感耳，二也；形美以感目，三也。”(27)书法是视觉艺术。“感目”的“形美”，主要指书法艺术美，但书法不仅是“形美”，它还含有音美和意美，可谓三美具。一幅好的书法作品就像一首诗、一幅画、一首歌、一件雕塑品……一样，可以收到赏心悦目的效果。因此，人们赞美书法艺术为“无声的音乐，立体的画，有情的诗”。

文字是有生命的形体。中国书法艺术是一种把汉字加以美化的艺术。郭沫若说：“中国的文字，在殷代便具有艺术的风味。殷代的甲骨文和殷周金文，有好些作品都异常美观。”(28)可见早在中国文字刚刚诞生时就孕育了美的因素。书法艺术美，可以说是“与生俱来”的。

我国已故著名学者邓以蛰先生也认为中国书法创造伊始，就在实用之外，同时走上了美的方向。他说：“人诞生了，文明诞生了，中国书法也诞生了，中国最早的文字就具有美的性质。”(29)

中国古代殷朝人手里握有笔这个特殊的工具，为中国书法艺术的产生和发展创造了前提。通过历代书法大师们的艺术构思，才使中国书法有可能成为世界上一种独特的艺术，同时也使中国书画具有鲜明的个性和独特的风格。

毛笔，铺毫抽锋，极富弹性，巨细收敛，变化无穷。到了巨匠们手里，更是匠心独运，极尽其妙。象形文字已经具有一定的审美特征，可以说象形文字是中国书法造型的基础，同时也是书法艺术的萌芽。古代埃及、巴比仑的文字虽然也是象形字，但由于它们没有这支变化无穷，点石成金的笔，没有点燃创作的热情，没有寄托遐思的意境，没有泼墨、挥毫、晕染和黑白强烈对比的效果，因而也就没有形成为一种独特艺术。

诗贵含蓄，字贵藏锋。书法之妙，妙在不直，妙在曲折多姿、多变、含蓄、藏锋。如一览无余，则索然寡味。书法是一种独特的造型艺术，局部多样性和全局统一性构成了完美的整体。形式美和内容美有机地结合在一起。不重视法度，不重视点线运用的法则，不重视前人的宝贵经验，就不可能创造出优秀的书法作品。王羲之的《笔势论》指出，如果违背形式美的法则就会“若美人之病一目，……如壮士之折一肱”，(30)其后果是不堪设想的。

中国人手里这支神奇的笔纵横驰骋，开拓了广阔无垠的天地，升华到“精鹜八极、心游万仞”的境界。它开始于一画，界破了虚空，留下了笔迹，既流出人心内之美，也流出万象之美。人们创造了美，也欣赏着美。我国已故著名美学家宗白华先生说得好：“从这一画之笔迹，流出万象之美，也就是人心内之美。没有人，就感不到这美，没有人，也画不出、表不出这美。……

画家、书家、雕塑家创造了这条线（一画），使万象得以在自由自在的感觉里表现自己，这就是美。”(31)

瑞士画家保罗·克利说：“用一根线条去散步”。线条之为用大矣哉！书法艺术正是净化了的线条美。而这种线条的发展和净化是经过从原始、质朴到洗炼、成熟的漫长的历史过程的。这个历史过程同时也贯串了书法艺术本身的萌芽、成长和发展的全过程，而且直到今天它还在延续着。

线条美可以说是书法艺术美的灵魂。但不能把书法艺术简单地等同于线条的艺术。单纯的线的艺术并非书法艺术。笔画绝非单纯的线条，笔画美也绝非单纯的线条美。只有把书法笔画当作一个完整的有机统一体来看待，才能对书法艺术美作出恰如其分的评价和阐述。

近代人康有为曾经总结汉隶和魏碑的多种不同风格，他在溯源探美方面进行了有益的尝试。同时，他又高度概括了北朝碑书和南朝法帖为“十美”，(32)有其独到之处。

他的弟子梁启超则进一步把书法艺术美简化为：精神美、形态美（结构美）和笔划美。梁氏在《论写字的美》短文(33)中又将书法艺术美概括为：线的美、光的美、力的美和个性的表现。

“十美”也好，“三美”也好，康梁二人对中国书法美学均作了富有开创性的探讨，对后辈教益良深。

目前书法界也有人把书法艺术美归纳为：用笔的美、结构的美和意境的美。(34)此说与梁说大致相近。

对照诸说，斟酌损益，试将书法艺术美分为：

线条美——线条是构成书法的筋络百骸，主要是讲用笔。亦即梁启超所说的笔划美或“线的美”。锺繇说：“笔迹者界也，流美者人也”。从书法的笔划之迹，流出万象之美，人的内心之美。

造型美——即笔划的组合之美以及字、行、篇的章法美，亦即梁启超所谓的形态美（或结构美）。之所以拈出“造型”二字，主要是强调质感和立体感。

心灵美——亦即梁启超所说的精神美（或个性的表现），或今人惯称的人格美。柳公权说：“心正则笔正”。傅山说：“作字先作人”。刘熙载说，只有“胸中具旁（磅）礴之气”，才能“腕间赡真实之力。”(35)布封说：“风格即人”。书写作品的过程也就是作者人格熔铸的过程。李白赞王羲之曰：“右军本清真，潇洒出风尘。”李嗣真也赞美道：“清风出袖，明月入怀。”既赞其书，更赞其人。中国文艺的优秀传统之一，就是一向注重人品，所谓“艺高不如德高”是也。

在中国书法史上，王羲之、颜真卿、苏东坡可以说是德艺双臻、集三美于一身的典范。右军识鉴高远，真卿人品刚正，东坡忠义贯日月。人们怀念他们首先是怀念其高风亮节。

书法家和其它艺术家一样，都是美的追求者、创造者和传播者，都是人类灵魂的工程师。徐悲鸿说得好：“作画同写文章一样，需要自己燃烧，然后才能感动别人，引起共鸣……。”

书法艺术是东方文化瑰宝。历代书家灿若群星，历代法书众彩纷呈，历代书论浩若烟海。本文所论述的只是一鳞半爪，恐难免挂一漏万之讥。

总之，书法艺术这一宝藏取之不尽，用之不竭；这一领域，到处洋溢着美。书法艺术美寓于书法辩证法之中。书法辩证法孕育了书法艺术美。两者

之间是有机的联系。艺术美是从内涵到外铄的高度统一，辩证法则是创作时的根本规律。

“书者，如也”。如其人，如其心，如其面。书法艺术美正是书法家心灵的写照。

“心者，帅也”。创作主体，即书写者本人的道德、情操、学养、功力则是熔铸书法辩证法与书法艺术美两者于一炉的主宰。一般说来，作品的优劣往往取决于作者人品的高低。当然，个别的“双重人格”者也在所难免。蔡京、严嵩、郑孝胥之流，字虽遒美而人品卑劣，向为人们所不齿。而王羲之和颜真卿是中国书法史上的两大巨擘，德艺双臻，垂范久远。书法艺术美和书家心灵美在他们身上达到了有机的和谐的统一。

第四节　继承传统与求变创新

继承传统与求变创新是辩证关系，两者相互制约，相互促进。我们必须全面地正确地理解它们之间的关系，并在实践中努力笃行之。

书法艺术是中华民族文化的重要组成部分，有着悠久的历史传统。历代书法大师中既继承优秀传统又勇于求变创新者，代不乏人。一部中国书法史可以说是一部新潮迭起、众彩纷呈的历史。

如今我们已经进入核能加电脑，科学飞跃，理性伸张，生活节奏加快，生活方式绚丽多彩的新时代。随着时代的进步，人们的审美要求也发生了变化。人们在求实的同时还要求变，向往着简洁、明快、轻盈、迅疾、超越、升华、趣味多样化。面对着崭新的时代，我们应当做好起步与腾飞的准备。

书法随世运升降！清代石涛说：“笔墨当随时代！”时代向中国书法艺术提出了新课题。时代召唤它走向世界，同时也要求世界艺术与它结合。

论书者曾经高度概括由晋到清的历代书法特点，即：晋人尚韵，唐人尚法，宋人尚意，明人尚姿，清人尚变。这“韵”、“法”、“意”、“姿”、“变”，内涵十分丰富、深邃，博大、精微，确切地揭示了书怯史的艺术发展核心。

“若无新变，不能代雄”。艺术，没有求变创新，就没有生命，就不可思议。一部中国书法史，也就是一部求变创新史。从秦代的李斯、程邈、中经王羲之、颜真卿、苏东坡，乃至清代的郑板桥和谢世不久的沈尹默、于右任诸先生，哪一个不是书坛上求变创新的开拓者和奠基者！

政通人和，众所向往；群策群力，书法必兴。在变革中创新，在变革中促其大兴。前人已经分别创造了各具时代特色的“韵”、“法”、“意”、“姿”’、“变”，我们应该怎样做到体大思精，努力开拓一代书风，创造出无愧于伟大时代的书法作品？

大科学家牛顿有句名言：“如果我比笛卡尔看得‘远些’，那是因为我站在巨人们的肩上的缘故。”王羲之没有在锺繇、卫夫人卓越的成就面前却步，同样，颜真卿也没有在王羲之潇洒出尘的神韵面前怯场，他们都是以其大智、大勇向前辈的规范挑战，向书法艺术的新的高峰攀登。

王羲之历来被尊为“书圣”，笼罩中国书坛达千余年之久。他早年师从卫夫人，而卫夫人又法宗锺繇。右军之前各家风从锺氏，不敢越雷池一步。右军独具慧眼，以其过人的胆识、腕力、才华和深厚功底，改革了锺楷，绍承了张草（张芝今草），开创了行书，书写了光照千古的“天下第一行书”——《兰亭序》。他的行书处处合乎法度，又处处不为“死法”所拘束。《兰亭序》气韵生动，顾盼多姿，蕴藉风流，是晋人尚“韵”的集中表现，享千年“书圣”之殊荣，不亦宜乎？！

书至唐，诸体皆备，所谓“唐人尚法”，即以法取胜。法度森然，气魄雄强，为有唐一代书法特色。颜真卿步右军之后，划时代地完成了楷书变法大业，倡导了行草变法。楷书方面，取法初唐四家，力创颜体楷书，可谓楷书革新定鼎之体。右军行草、楷书无不臻于化境。他的艺术神韵虽非任何人所能逆转，但发展至颜真卿时，势在必变。“山重水复疑无路”，真卿深明乎此，因势利导，只有变，才能出现“柳暗花明又一村”的崭新局面。

迄至两宋，书风又为之一变。唐人既扫“魏晋规范”于前，宋人又力破唐人法度于后。人类的文化艺术史，正是在继承传统中求变创新不断前进的。

苏东坡说：“我书意造本无法”。苏、黄、米、蔡四大家，打破唐代后期以来日趋僵化了的格式和笔法，大胆作出新的创造，开创了以“意”取胜的宋代书风。苏轼创造了既不同于《兰亭》，又不同于《祭侄帖》的“天下第三行书”——《黄州寒食诗帖》，从而使中国行书出现了新的高潮。

概括说来，中国书法艺术，在长期发展的过程中，形成了三种具有鲜明的典型特征的风格。第一种是以晋为代表的平和含蓄的风格；第二种是以唐为代表的刚劲雄强的风格；第三种是以宋为代表的自由豪放的风格。王羲之、颜真卿、苏东坡正是这三种风格的开创者和奠基者。当代的书法家当能从他们身上得到有益的启示，吸取丰富的养料。

（陈玉龙）

注释

(1)陈云君：《中国书法史论》，第 3、5、39、52 页。1987 年 11 月人民日报出版社出版。

(2)《且介亭杂文·门外文谈》。

(3)唐兰：《从大汶口文化上的陶器文看我国最早文化的年代》（载 1977 年 7 月 14 日《光明日报》）。

(4)熊秉明：《中国书法理论的体系》（载香港《书谱》第六辑、第七辑连载）。

(5)康有为：《广艺舟双楫》有“卑唐”一节。

(6)陈继儒《妮古录》云：“笔有四德：锐、齐、圆、健”。

(7)谢肇淛：《西吴支乘记》。

(8)朱长文撰《续书断》一书将唐宋诸书家作品分为上、中、下（即神、妙、能）三品，一一评论。

(9)表文云：“狸毛笔四管　真书一行书一草书一写书一右伏，奉昨日前止。且教笔生（按：即制笔工匠）坂名井清川，造得奉进。空海于海西所得见如此。其中大小长短强柔齐尖者。随星好各别，不允圣爱。自外八分小书之样，蹋（疑为搨，即拓字）书临书之式，虽未见作，得具足口授耳。谨附清川奉进。不宣，谨进。”(10)《古今书人优劣评》。

(11)《晋书·王羲之传》，唐太宗亲撰。

(12)《王羲之传论》。

(13)《春雨杂述》。

(14)《艺舟双楫·答熙载九问》。

(15)布鲁诺：《拉丁文著作集》第二卷第一部分，第 27 页。转引自杨辛、甘霖：《美学原理》，161 页。

(16)姜夔：《续书谱》草书一章中评古人“虽变化多端，而不失其法”。

(17)前揭熊秉明文《中国书法理论的体系》。

(18)锺明善：《中国书法简史》，74 页。

(19)前揭陈云君书，150 页。

(20)朱长文：《墨池编》。

(21)转引自前揭锺明善书，119 页。

(22)前揭陈云君书 151 页。

(23)陈振濂：《祭侄帖》——抒情的楷模（见《光明日报》1987 年 4 月 25 日　第 2 版）。

(24)景戎华：《造极赵宋　堪称辉煌》（载《读书》1987 年第 5 期）。

(25)龙协涛：《天下三行书》（《人民政协报》1988 年 5 月 6 日）。

(26)曹宝麟：《米芾〈箧中帖〉考》（载香港《书谱》十卷，第六期　米芾专辑）。

(27)鲁迅：《汉文学史纲要》第一篇“ 自文字至文章 ”。

(28)《古代文字之辩证的发展》（收入《现代书法论文选》）。

(29)邓以蛰：《书法之欣赏》。

(30)《笔势论 · 譬成章》第十二：“ 倘一点失所，若美人之病一目；一画失节，如壮士之折一肱 ”。

(31)《中国书法里的美学思想》（收入宗白华：《美学散步》143 页）。

(32)康氏认为汉隶有骏爽、疏宕（dàng）、丰茂、华艳、虚和、凝整、秀润等风格；魏碑有高秀苍深、丰茂浑重、浑金璞玉、飞逸奇浑、浑动质朴、雄强茂美、峻美严整、体骨峻美、峻健丰伟、瘦硬峻峭、简静腴和、娟娟静好、静穆茂密、虚和圆静、洞达痛快、奇姿诞谲、匀净安整、丰厚茂密、质峻偏宕、龙蟠凤舞等若干不同风格美。他在其所著《广艺舟双楫》（卷四）中将北碑南帖概括为“ 十美 ”：一曰魄力雄强；二曰气象浑穆；三曰笔法跳越；四曰点画峻厚；五曰意态奇逸；六曰精神飞动，七日兴趣酣足；八曰骨法洞达；九曰结构天成；十曰血肉丰美。

(33)《饮冰室专集》卷一百零二《书法指导》。

(34)刘纲纪：《书法美学简论》22—52 页“ 书法美的分析 ”。

(35)刘熙载：《艺概 · 书概》。

第十八章　中国古代的建筑艺术

第一节　建筑与文化艺术

古代建筑，是人类历史文化遗产中极为重要的一部分。中国古代建筑以它独特的结构体系，优美的艺术造型，丰富的艺术装饰闻名于世，在世界建筑史和文化艺术史中写下了光辉的一页，受到了各国建筑师、艺术家和广大人民群众的高度赞赏。

建筑不仅是艺术作品，更重要的还在于它的实用价值，在于它是人们生活中最不可缺少的条件之一。如果离开了它，人类就无法生存了。

建筑这两个字包括建筑活动和建筑物两个内容。建筑活动指的是进行建设工程的行为，古时候称作“营建’域“营造”。建筑的过程包括勘查、设计、备料、施工等程序。建筑物是指已经建成的各种建筑，按照它们的用途和形式可分为许多种类。古代营建项目包括较广，从城市规划以至各种工程都在其中。近代分工较细，一般分作土木与建筑两方面。土木工程方面有道路、桥梁、堤坝、码头等等，建筑工程方面分工业建筑、农业建筑、公用建筑、居住建筑等等。还有纪念性的建筑也是建筑物中一个重要的项目。

1.建筑的两重性

建筑是一种满足人们工作和生活需要的物质资料，任何人都可以使用它。人们起居、饮食、生产、工作、文化娱乐以及接待宾客、举行宴会等，莫不在建筑物之内。为了审美要求，礼仪制度、法权象征等等需要，建筑艺术不断发展，由简单质朴，逐渐繁复，最终达到了十分豪华富丽的地步。

建筑又是人类文明的标志，是人类文化的重要组成部分。翻开一部人类文明史，可以说，世界上任何一个国家、任何一个民族都有其历史的精华、文明的结晶，而最能具体形象地表明每个历史时期文明标志的，要首推建筑物了。建筑不仅反映了各个时期建筑本身的技术与艺术的水平，而且也反映了当时全部的科学技术与文化艺术的成就，反映了社会的政治与经济力量。建筑可以说是多门科学技术与文化艺术的综合体，而且，在许多古建筑内还保存了大量的文化艺术瑰宝。

2.建筑的民族文化特点

建筑和其他文化艺术一样，具有鲜明的民族与地区特点，是民族文化的重要组成部分。各民族的语言文字、风俗习惯、文学艺术、衣冠服饰、宗教信仰等等加上地理环境、温度、气候、雨量、风力、日照、积雪等自然条件都对建筑产生影响，形成了各式各样的民族建筑形式和丰富多彩的民族建筑风格，反映出各个国家、各个民族的文化特色。就是在一个国家之内的建筑，也因不同的地区和不同的民族有着不同的特点。正是有了许许多多不同国度、不同地区、不同民族的建筑特点，才能使建筑艺术繁荣，丰富多彩。它们好像一朵朵不同色彩、不同形状、不同大小的绚丽花朵，开放在世界大地，五彩缤纷，光芒四射。

3.建筑文化的交流

建筑虽然有着它不可磨灭的民族文化特点，但是它们绝不是孤立的、静

止的，而是无时无刻不在艺术和工艺方面彼此交流，相互影响，相互促进。我们从现存的许多古建筑身上，可以发现非常明显的文化交流的痕迹。

建筑的文化交流可以分为两个方面，一是国内的交流，一是国际的交流。

国内或国际的建筑文化交流都是相互影响，相互促进的，其结果是推动了本国本民族建筑艺术的发展。

第二节　中国古建筑的悠久历史

一、中国古代建筑发展历史悠久

大约 50 万年前，我们的祖先就在为解决人类生存的根本需要“ 住 ” 这个问题上开始了奋斗。根据中国丰富的历史文献记载和考古资料，我们了解到原始祖先在解决住的问题上大约是通过从空中到地面和从地下到地面的两条发展途径，最后创造了有基础、有墙壁、有屋顶三大部分结构的地面建筑。所谓从空中到地面和从地下到地面即是由“ 巢居 ” 和“ 穴居 ” 两种居住方式的发展演变。两种原始居住方式在中国古代文献中都有不少的记载。根据自然条件和发展的规律，构木为巢应起源于南方潮湿、林木较多的地区，因为树上比较干燥，对健康有利，也可免猛兽虫蛇的侵袭。随着自然的变化，和人类的进步，巢居从树上逐渐下落到地面。从中国南方现在还大量保存的‘ 干栏式 ” 建筑、穿斗结构上，还可以看出它们发展的脉络来。

利用自然山洞，挖掘穴居、半穴居发展成为地面建筑，这种“ 三步曲 ” 是与构木为巢同时并行的。首先是从利用自然山洞开始，稍事加工，然后再挖掘土穴，从土穴上升为半穴居再由半穴居升到地面成为地上房屋。在北京周口店、山西垣曲、广东韶关、湖北长阳、广西柳江等地，相继发现了公元前几万年、几十万年以前我们祖先居住过的山洞。其中保存较好、年代最早而又经过科学发掘的，是北京房山周口店“ 北京人 ” 居住过的山洞遗址，距今已有 50 万年的历史。到了原始社会后期，工具改进，出现了锋利光平的磨制石器，农业生产有了萌芽，人类进入了相对定居的新石器时代。简单地利用、加工自然山洞，已经不能满足人类居住的要求了，于是在我国黄河流域和适宜于开挖洞穴的黄土地带，人们开始挖掘了各式各样的洞穴来居住。其后又发展成为一半在地下、一半在地面的半穴居，最后完全脱离地下，升到了地面，增加了墙壁，改进了柱子和梁架结构，完整的地面房屋建筑便出现了。

从构木为巢，穴居野处发展到营建地面房屋，经过了几十万年的漫长岁月。我们的祖先不知付出了多少辛勤的劳动与智慧。今天看起来，这种原始房屋是非常简陋的，但是它们在建筑发展史上所具有的价值却十分重大。没有这一漫长的历史发展，今天的高楼大厦是不可能出现的。

二、建筑技术日益发展，建筑物日趋华丽

在大约距今四五千年前的原始社会后期，随着社会生产力的发展，建筑规模不断扩大，建筑技术不断提高，建筑的种类也增多了，出现了公共建筑“ 大房子 ”、原始村落、防御工程、陶窑等等。与此同时，社会生产有了富余，少数人占有了大量的剩余劳动，原始社会逐渐向阶级社会转化。这一重大的社会转化，也引起了建筑的变化，原始公社的公共建筑“ 大房子 ” 逐渐向统治者的宫殿楼台演变，新的设防城堡开始出现，大量熟练的建筑技术与艺术开始集中到少数奴隶主的建筑工程上去了。

从公元前 21 世纪开始，中国建立了第一个奴隶制国家——夏朝，进入了奴隶制社会。到公元前 5 世纪前后，奴隶社会瓦解，大约经历了一千五、六百年的时间。在这一千多年的时间中建筑技术与艺术得到了飞跃的发展，基

本上完成了中国建筑的独特建筑结构体系和艺术风格。

奴隶社会建筑技术与艺术之所以得到前所未有的巨大发展，首先是由于社会生产力的发展，奴隶主阶级得以集中社会财富据为己有，以营建自己的城垣、宫殿、坛庙等。同时奴隶主还得以集中大批建筑工匠，专门从事建筑工作，使建筑技术与艺术得以迅速的提高。到了奴隶社会的后期还出现了被尊为土木工程之祖的著名匠师鲁班，传说他曾制造了许多精巧的器物，他所制成的一只木鸢飞上天空 3 天 3 夜才落回地面来。其他科学技术的进步，对建筑也起到了巨大的推动作用。首先是合金青铜的冶炼技术造出了坚韧锋利的刀、斧、锯、凿等工具，为木结构构件的制作提供了有利的条件。“ 工欲善其事，必先利其器 ” 的要求得到了满足。还有规、矩、水平、罗盘等仪器的应用，为建筑的精密勘测、施工起到了关键性的作用。在建筑材料方面，西周、春秋时期就出现了大型的砖和瓦，配合土木材料一同使用，使建筑物更加壮观耐久。在建筑物上还使用了金（铜镏金）、玉作为装饰，墙壁、柱子上使用了锦绣装饰，并绘了彩画。建筑空前华丽了。

奴隶社会时期在建筑上突出的类型是城市和宫殿。城市的出现，是由原始社会进入奴隶社会的标志。历史文献记载夏有万邦，也就是有许多的设防城堡。河南登封发现的一处夏代城堡遗址，已经有了城垣和下水管道的设施，规模虽然不大，但是已经构成了“ 城 ” 的雏形了。郑州商城、安阳的殷墟都是规模较大的王都。西安的西周丰、镐遗址，山东曲阜的鲁故城、齐临淄等大城市的遗址尚存。文献记载也很丰富，春秋时期成书的《考工记》上最早记载了王都规划的模式，它一直不断影响两千多年来的古代城市规划格局。《管子 · 乘马》篇上所提出的因地形进行王都规划的理论也同样流传不息。这是我国古代城市规划史上的重要文献。宫殿作为王城中的核心部分，其建筑技术与艺术当然是最为华丽宏伟的，在历史记载和遗址中都有丰富的遗存。这一时期为了使建筑物更为高大雄伟，还盛行着“ 高台榭 ” 的风气，就是在宫殿、楼阁之下，用土夯筑起巨大的高台。这种方式一直流传到战国、秦、汉。

三、完善精湛的封建社会建筑

从公元前五世纪到十九世纪中，我国经过了十几个主要封建王朝，历时两千多年。在这漫长的封建社会里，建筑技术与艺术都在不停地发展着。封建帝王和臣属把剥削来的大量财富，集中用于他们的都城、宫殿、坛庙、苑囿、园林、陵寝、寺观、王府等皇家工程和御赐御办建筑。与此同时全国各地官府和富绅大贾以及民间集资修建了许多衙署、坛庙、寺观、宅第、园林、桥梁、堰坝等等建筑和公共建设工程。它们都是历代匠师和劳动人民聪明智慧的结晶。

这时期是我国古代建筑发展史的最重要阶段，主要的成就表现在以下几个方面。

1. 建筑类型的逐渐丰富

随着社会的发展，人们对建筑的需要也越来越广泛多样。政治、经济、军事、文化、宗教、科学、交通等各方面都需要以建筑来满足其要求。古代工匠们发挥了聪明才智，根据不同的需要以各种不同的结构方法、不同的艺

术造型，成功地完成了时代赋予的使命。这里要着重提到几种在此以前所未曾出现的新建筑形式。例如坛庙建筑中的孔庙（文庙）、学宫、书院，是儒家思想的产物。在封建社会的中后期，从首都到每一个县、州、府都有孔庙或文庙以及相配合的学宫（学校）、考场等建筑物。这些建筑物都有它们各自的特殊布局与形式。又如宗教建筑，在以前是没有的，自东汉传入佛教，唐代传入伊斯兰教，明清时期传入基督教之后，才陆续出现了佛寺、石窟寺、塔，清真寺邦克楼，天主堂等不同形式、不同结构与不同风格的建筑。值得注意的是，有些建筑物起初都是自国外传入的，它们一旦与中国传统文化相结合，经过建筑工匠们的加工创造，便具备了中国式的新风格、新形式，塔就是其中最为突出的作品。在现存古建筑中，这种受外来影响而产生的新类型占了极大的数量。又如城防建筑工程在这时期有了许多新发展和新创造，万里长城即是其中突出的例子。其他各种类型的建筑物如住宅、园林以至帝王宫殿、坛庙、陵寝的形式结构也无不随着时代的演进而得到创新发展。

2.建筑技术和建筑材料的进一步发展

中国早期的古建筑技术，主要在于处理木材和土质材料方面。随着建筑类型的丰富和建筑用途的需要，出现了砖瓦、石料以及铜、铁、石灰等建筑材料，进而使建筑结构有了巨大的发展。此时期砖瓦的制做得到了巨大的发展，其质量之高，甚至超过今日。秦砖、汉瓦已成为近代文物的重要项目。陕西临潼秦始皇陵区出土的条砖和陶俑，反映了当时制做技术已经达到相当高的水平。由此而产生了拱券式结构。从汉代即已发展起来的砖砌拱券和叠涩结构，经三国、南北朝已经达到很高的水平。北魏正光元年（520 年）所建的河南登封嵩岳寺塔，其砌筑技术的精湛令人吃惊。北宋咸平四年（100 年）所建的河北定县料敌塔高达 84 米，为全国最高的古建筑。明、清时期的“无梁殿”建筑也是仿木构形式的一种新创造，至今还保存了许多无梁殿的实物。石造建筑主要用在桥梁、城防、堤坝和基础工程等方面。铜铁建筑也随着冶金技术的进步而出现。武当山金顶元、明时期的铜殿，五台山显通寺铜殿、铜塔，湖北当阳玉泉寺铁塔等等，都表现出高度的建筑与冶金水平

木结构技术的发展，是这一时期的重大成就，是建筑史上的杰出创造。这时期高楼飞阁，不计其数。在长期的实践中，古代建筑匠师们不断总结经验，创造出以“材、栔”、“斗口”为标准的木结构“模数”，为材料的预制构件、现场安装，开辟了道路。这一时期在总结经验的基础上，曾经出现了许多建筑理论、技术的专书，其中重要的三部是春秋时期成书的《考工记》，北宋李明仲所编、崇宁二年（1103 年）颁布的《营造法式》和清雍正十二（1734 年）颁布的《工部工程做法则例》。这些理论与技术专著的颁布施行，对于建筑技术的发展起了很大的推动作用。

3.建筑艺术日益精美丰富

随着社会各方面的发展，特别是统治阶级财富的集中和社会文化艺术的发展，不仅帝王们的宫殿、园林、王府大加装饰美化，就是一些地方官府、地主绅士们也大兴土木，装饰宅第、美化园林。据历史文献记载，在春秋战国时期即已盛行雕梁画栋的建筑装饰艺术了。秦汉时期大量使用金、玉、翡翠、珠宝、锦绣等贵重材料作为室内的装饰。两千多年来中国建筑艺术的发展主要表现在以下三个方面：

(1)建筑物艺术造型的发展。这是建筑形象美的重要条件，从早期的简单外廓发展成为各式各样的殿阁亭台，各式各样的屋顶和平面，优美的轮廓，曲折的变化，已成了东方建筑形象的特色。

(2)色彩的发展。中国建筑色彩的发展也是随时代的要求崇尚而变化的。历史文献记载，殷人曾经尚黑，到了汉代又转变为尚黄，逐步发展，颜色越来越丰富。琉璃瓦从宋代起已大量使用了，明、清时期更把它扩展到几乎所有的皇家工程中。除避暑山庄个别地点之外，几乎所有的宫殿、坛庙、陵寝、苑囿都使用琉璃瓦，而且有严格的等级区分。黄色琉璃瓦顶最为高贵，除皇帝之外，其他王公大臣均不得使用全黄琉璃瓦顶，只能以黄绿镶边。后来只在清朝才开例允许孔庙使用全黄琉璃瓦顶。建筑的室内外彩画也从原来的自然描绘逐渐发展为规格化、几何图案化和程式化。到了清代基本上以旋子图案和龙凤图案作为基础图案，并且也都有等级。琉璃瓦饰和梁枋彩画已成了古建筑艺术的重要组成部分。

(3)建筑雕刻塑饰的发展。古建筑中的雕刻塑饰也是由早期的简单质朴向繁复精细发展，形成图案化、规格化，时代风格非常明显。到了明、清时期，还出现了完全按照建筑彩画雕制的梁枋构件，不仅有石雕的，还有经雕制后烧制成琉璃的。戏曲场面和历史故事的雕刻题材，在明清古建筑中使用很广泛。各地不少会馆中的大门、戏台、大小殿宇上满布的各种砖、石、木雕，就保存了许多精品。除了建筑物本身之外，在建筑物的门口或庭院内也有各种雕塑，如狮子、马等。陵墓前的神道石雕是古代大型雕塑中的精萃之作。它们也反映了由简单粗犷向繁复精细发展的特点。从西汉霍去病墓石雕到唐、宋、明、清陵墓石雕中即可明显看出这一发展脉络。

第三节　中国古建筑的主要特征

一、梁柱式的弹性结构体系

一个国家、一个民族的建筑风格，主要由其建筑结构决定。内部的结构决定了它的外部形式。我国的古代建筑结构，自穴居和巢居发展为地面上的房屋建筑以来，逐渐创造了木构梁柱式的结构体系。虽然也同时并行着以砖石材料建造的叠涩和拱券式结构，但是在长期实践的过程中，梁柱式结构以其各方面的优越性，成为中国古代建筑结构的主流，并由此而形成了它的独特艺术风格。

梁柱式结构，以木材为主，由立柱、横梁及顺檩等主要构件组成。各构件之间的结点用榫卯相结合，构成了富有弹性的框架。这种榫卯结合的形式，在浙江余姚河姆渡原始社会建筑遗址中已有发现，表明它在距今七千多年前就已经形成了。在后来的长期发展过程中，又创造了“斗拱”这种独特的结构形式，成为中国古建筑结构的一种重要特征。斗拱由形状像量谷物用的斗和升子相似的构件和好像弯弓一样的拱形构件所组成，所以称之为斗拱。斗拱的位置在柱子与梁和其他构件的交结处，它的作用不仅有加大加长结点的接触面、增强抗剪能力的作用，而且还有装饰作用。凡是古代重要的建筑如宫殿、坛庙、寺观以及“大式”的楼台亭阁等都使用了斗拱。由于主要建筑都使用斗拱的缘故，至少在宋代以前就已经形成了以斗拱的“材、栔”尺度作为“模数”，分等级大小来决定建筑物全部构件尺度的制度。在宋代《营造法式》中，对此已有了明确的规定。清朝的《工部工程做法则例》中也同样以“斗口”的等级尺度来决定建筑物的所有构件尺度和比例。每个时代的斗拱大小和比例都有它们的时代风格，因此斗拱的形制还是鉴别古建筑年代的重要依据。一般的情况，斗拱在建筑物上，由粗壮发展为纤细，由功能性发展为装饰性。

中国古代木结构，主要有三种形式。一是井干式，即是以圆木或方木四边重叠结构如井字形，这是一种最原始而简单的结构，现在除山区林地之外，已很少见到了。二是“穿斗式”，是用穿枋、柱子相穿通接斗而成，便于施工，最能抗震，但较难建成大形殿阁楼台，所以我国南方民居和较小的殿堂楼阁多采用这种形式。三是“抬梁式”（也称为叠梁式），即在柱上抬梁，梁上安柱（短柱），柱上又抬梁的结构方式。这种结构方式的特点是可以使建筑物的面阔和进深加大，以满足扩大室内空间的要求，成了大型宫殿、坛庙、寺观、王府、宅第等豪华壮丽建筑物所采取的主要结构形式。有些建筑物还采用了抬梁与穿斗相结合的形式，更为灵活多样。

“墙倒屋不塌”这一句中国民间的俗语，充分表达了上述梁柱式结构体系的特点。由于这种结构主要以柱梁承重，墙壁只作间隔之用，并不承受上部屋顶的重量，因此墙壁的位置可以按所需室内空间的大小而安设，并可以随时按需要而改动。正因为墙壁不承重，墙壁上的门窗也可以按需要而开设，可大可小，可高可低，甚至可以开成空窗、敞厅或凉亭。

由于木材建造的梁柱式结构，是一个富有弹性的框架，这就使它还具有一个突出的优点即抗震性能强。它可以把巨大的震动能量消失在弹性很强的结点上。这对于多地震的中国来说，是极为有利的。因此，有许多建于重灾地震区的木构建筑，上千年来至今仍然保存完好。如像高达 67 米多的山西应

县辽代木塔，为现存世界上最高的木塔，天津蓟县辽代独乐寺观音阁高达 23 米，这两处木构已经近千年或超过了 1000 年。后者曾经经历了在附近发生的八级以上的大地震，1976 年又受到唐山大地震的冲击，还安然无恙，充分显示了这一结构体系的抗震性能的优越性。

二、优美的艺术造型

中国古代建筑以它优美柔和的轮廓和变化多样的形式而引人注意，令人赞赏。但是这样的外形不是任意造成的，而是适应内部结构的性能和实际用途的需要而产生的。如像那些亭亭如盖，飞檐翘角的大屋顶，即是为了排除雨水、遮阴纳阳的需要，适应内部结构的条件而形成的。两千多年前的诗人们就曾经以“ 如翠斯飞 ”这样的诗句来描写大屋顶的形式。在建筑物的主要部分柱子的处理上，一般是把排列的柱子上端做成柱头内倾，让柱脚外侧的“ 侧脚 ”呈现上小下大的形式，还把柱子的高度从中间向外逐渐加高，使之呈现出柱头外高内低的曲线形式。这些做法既解决了建筑物的稳定功能，又增加了建筑物外形的优美曲线，把实用与美观恰当地结合起来，可以说是适用与美观的统一佳例。

中国古代建筑的艺术造型外观，一般可以分作台基、屋身和屋顶三个部分。台基是建筑物的下部基础，承托着全部上层建筑的重量。高大的台基不仅使上部建筑华丽壮观而且也有防潮去湿的作用。屋身（主要构架）是建筑物的主体部分，以柱子、墙壁构成各种形式的室内空间，供各种用途的需要。屋顶（也称屋盖）是房屋的顶盖，起防备雨雪以及各种下坠物品侵害和遮阴避日防寒保暖的功用。屋顶在艺术造型上有着非常显著的特色。在屋顶之上精心布置了许多装饰，特别是在一些华丽雄伟的建筑物屋顶上，装饰着人物、飞禽、走兽和各种形式的图案花纹。在重要的建筑物上，还以屋顶的形式来区分建筑的等级。台基、屋身和屋顶三部分，共同构成了中国古建筑的艺术形象。它们的造型不仅庄严雄伟而且优美柔和。

中国古建筑的平面、立面和屋顶的形式丰富多彩，有方形的、长方形的、三角形的、六角形的、八角形的、十二角形的、圆形的、半圆形的、日形的、月形的、桃形的、扇形的、梅花形，圆形、菱形相套的等等。屋顶的形式有平顶、坡顶、圆拱顶、尖顶等等。坡顶中又分庑殿、歇山、悬山、硬山、攒尖、十字交叉等种类。还有的把几种不同的屋顶形式组合成复杂曲折、变化多端的新样式。

三、整齐而又灵活的平面布局

建筑的平面布局是决定一座建筑、一组建筑、一群建筑，甚至一个村镇、一个城市形制的重要因素。在中国古代建筑中，基本上有两种平面布局的方式。一种是庄严雄伟，整齐对称，一种是曲折变化，灵活多样。举凡帝王的京都、皇宫、坛庙、陵寝，官府的衙署厅堂、王府、宅第，宗教的寺院、宫观以及祠堂、会馆等等，大都是采取前一种形式。其平面布局的特点是有一条明显的中轴线，在中轴线上布置主要的建筑物，在中轴线的两旁布置陪衬的建筑物。这种布局主次分明，左右对称。以北京的寺庙为例，在它的中轴线上最前有影壁或牌楼，然后是山门，山门以内有前殿、其后为大殿（或称

大雄宝殿），再后为后殿及藏经楼等。在中轴线的两旁布置陪衬的建筑，整齐划一，两相对称，如山门的两边有旁门，大殿的两旁有配殿，其余殿楼的两旁有廊庑、配殿等等。工匠们运用了烘云托月，绿叶托红花等手法，衬托出主要建筑的庄严雄伟。这类建筑，不论建筑物的多少、建筑群的大小，一般都采用此种布局手法。从一门一殿到两进、三进以至九重宫阙，庞大帝京都是这样的规律。这种庄严雄伟、整齐对称、以陪衬为主的方式完全满足了统治者和神佛教义对于礼敬崇高、庄严肃穆的需要，所以几千年来一直相传沿袭，并且逐步加以完善。另一种布局方式则与之相反，不求整齐划一，不用左右对称，因地制宜，相宜布置。举凡风景园林、民居房舍以及山村水镇等等，大都采用这种形式。其布局的方法是按照山川形势、地理环境和自然的条件等灵活布局。例如民居甚至寺庙、官衙，凡位于山脚河边者，总是迎江背山而建，并根据山势地形，层层上筑。这种情况最适宜于西南山区和江南水网地区以及地形变化较多的地点。这种布局原则，由于适应了我国广大的不同自然条件的地区和多民族不同文化特点、风俗习惯的需要，几千年来一直采用着，并有科学的理论基础。中国式的园林更是灵活布局，曲折变化的实例。山城、水乡的城市、村镇布局也根据自然形势、河流水网的情况，因地制宜布局，出现了许多既实用又美观的古城镇规划和建筑风貌。

四、绚丽而又淡雅的色彩

中国古代建筑的色彩非常丰富。有的色调鲜明，对比强烈，有的色调和谐，纯朴淡雅。建筑师根据不同需要和风俗习尚而选择施用。大凡宫殿、坛庙、寺观等建筑物多使用对比强烈，色调鲜明的色彩：红墙黄瓦（或其他颜色的瓦）衬托着绿树蓝天，再加上檐下的金碧彩画，使整个古建筑显得分外绚丽。在表现中国古建筑艺术的特征中，琉璃瓦和彩画是很重要的两个方面。

琉璃瓦是一种非常坚固的建筑材料，防水性能强，起初是从陶瓷发展而来的，从出土实物得知，在殷代即已经有了原始的瓷器，其质地与琉璃瓦很近似。但是由于琉璃毕竟是贵重材料，所以直到南北朝、隋、唐时期才开始在建筑上使用，其时仍然是在局部作为点缀装饰。到宋、元时期出现了用琉璃瓦全部铺盖屋顶或包砌全部建筑的情况。现在河南开封的北宋佑国寺塔（俗称铁塔）就是全部用琉璃砖瓦包砌的。到了明、清时期，琉璃瓦件的生产技术提高，生产量也大大增长，皇家建筑和一些重要建筑便大量使用了琉璃砖瓦。琉璃瓦的色泽明快，颜色丰富，有黄、绿、蓝、紫、黑、白、红等等。一般以黄绿蓝三色使用较多，并以黄色为最高贵，只用在皇宫、社稷、坛庙等主要建筑上。就是在皇宫中，也不是全部建筑都用黄色琉璃瓦，次要的建筑用绿色和绿色“剪边”（镶边）。在王府和寺观，一般是不能使用全黄琉璃瓦顶的。清朝雍正时，皇帝特准孔庙可以使用全部黄琉璃瓦，以表示对儒学的独尊。琉璃瓦件大约可分作四类：一类是筒瓦、板瓦，是用来铺盖屋顶的。第二类是脊饰，即屋脊上的装饰，有大脊上的鸱尾（正吻），垂脊上的垂兽，戗脊上的走兽等，走兽的数目根据建筑物的大小和等级而决定。明清时期规定，最多的是十一个，最少的是三个，它们的排列是，最前面为骑鹤仙人，然后为龙、凤、狮子、麒麟、獬豸、天马……等等。第三类是琉璃砖，用来砌筑墙面和其他部位的。第四类是琉璃贴面花饰，有各种不同的动植物和人物故事以及各种几何纹样的图案，装饰性很强。

彩画是中国古建筑中重要的艺术部分。我们今天看见天安门城楼、故宫三大殿以及天坛、颐和园、雍和宫等等重要建筑的室内外，特别是在屋檐之下的金碧红绿彩画，使这些阴影部分的构件增强了色彩对比，同时使黄绿各色屋顶与下部朱红柱子门窗之间有一个转换与过渡，使建筑更觉辉煌绚丽，这实在是一种很成功的手法。我们追溯其源，建筑彩画也有一个长期发展的过程。根据目前所知的情况，在公元前一千多年前的殷周时期就已经开始在建筑物内外涂色绘画了。秦汉时期得到了很大的发展，唐宋时期已形成一定的制度和规格，宋《营造法式》上有详细的规定。明清时期更加程式化并作为建筑等级划分的一种标志。考其产生与发展，建筑彩画也有实用和美化两方面的作用。实用方面是保护木材和墙壁表面。古时候有一种椒房，即是在颜色涂料中加上椒粉，不仅可以保护壁面和梁柱而且还可散发香气驱虫。装饰方面的作用即是使房屋内外明快而美观。彩画的图案早期是在建筑物上涂以颜色，并逐渐绘画各种动植物和图案花纹，后来逐步走向规格化和程式化，到明清时期完成了定制。明清时期的彩画主要分两大类，一类是完全成为图案化的彩画，分为和玺（以金色龙凤为主要题材）、金线大点金、墨线大点金、金琢墨、烟琢墨、雄黄玉、雅五墨等，它们都以用金多少和所用的主要题材来定其等次贵贱。另一类是后来才兴起的“苏式彩画”（苏指苏州），它的特点是在梁枋上以大块面积画出包袱形的外廓，在包袱皮内绘各种山水、人物、花鸟鱼虫以及各种故事、戏剧题材。还有一些别出心裁的彩画，如故宫太和殿的柱子以贴金沥粉缠龙为饰，遵化清东陵慈禧陵在楠木梁枋上素底描金彩画，达到了金碧辉煌登峰造极的地步。

朴素淡雅的色调在中国古建筑中也占了很重要的地位。如江南的民居和一些园林、寺观，以洁白的粉墙、青灰瓦顶掩映在丛林翠竹、青山绿水之间，显得清新秀丽。北方山区民居的土墙、青瓦或石板瓦也都使人有恬静安适之感。甚至有一些皇家建筑也在着意追求这种朴素淡雅的山林趣味，清康熙、乾隆时期经营的承德避暑山庄就是一个突出的例子。

五、丰富的雕塑装饰

中国古建筑上的雕刻塑制装饰有很久的历史，在《左传》庄公二十三、二十四年上就有：“丹桓宫之楹”、“刻其桷”的记载。建筑雕塑艺术在两三千年来的发展过程中踵事增华，并且吸收了许多外来成份，丰富了自己的内容。其中尤以吸收佛教艺术为多，如像莲花瓣组成的须弥座，在建筑物的台基、柱础、龛座以至室内装饰等处都被广泛利用，几乎成了建筑雕饰中不可缺少的内容。“须弥”即佛教所谓的一座大山，传说上边居住有许多佛菩萨，把它作为建筑物、柱子、龛座的基础那当然是十分稳固的了。装饰成莲花形，不仅有出污泥而不染之意，而且也十分美观。其它如狮子是汉朝时由西域传入的，它也成了许多雕塑的题材。起初狮子被当作守护大门的‘健将”，后来又发展成为装饰物。其后到南北朝、隋、唐各代以至于明、清，许多外国的雕塑题材和技法不断传入中国，它们也都逐渐被吸收到中国建筑艺术中来，例如佛像，早期的还带有浓厚的异国情调，到后期就逐渐“华化”。山东长清灵岩寺的宋代罗汉，就是一副山东大汉的面孔，而云南昆明筇竹寺的罗汉也完全是一副副世俗立体图像了。

古建筑的雕塑一般分作两类，一类是在建筑物身上的，或雕刻在柱子、

梁枋之上，或塑制在屋顶、梁头、柱子之上的。题材有人物、神佛故事、飞禽、走兽、花鸟、鱼虫等等，龙凤题材更被广泛采用。雕塑的材料根据建筑物本身的用材而定，有木有石，有砖有瓦，有金有银，有铜有铁。另一类是在建筑物里面或两旁或前后的雕塑，它们大多是脱离建筑物而存在的，是建筑的保藏物或附属物。建筑物内的雕塑多为佛、道寺院内的佛、道教内容。

古建筑雕刻的表现技法，大致可分为线刻、平雕、浮雕（浅浮雕、高浮雕）、圆雕、半圆雕等种类。宋代《营造法式》中总结了四种石刻表现技法，基本上概括了几千年来古建筑雕刻的表现形式：一、素平，这是最简单的做法，即把砖石表面打制光平的技法；二、减地平钑，即一般称之为阴刻的技法，把石面打磨光平之后，向下平刻出各式花纹图案和各种题材；三、剔地隐起，即把表面打制光平之后，刻去不需要的部分，留出需要的各式花纹图案和各种题材，一般称之为阳刻；四、剔地起突，也就是现代称之为浮雕的表现形式，包括浅浮雕、高浮雕。以上这四种表现形式和雕刻方法均是在建筑物上的雕刻方法。这几种表现形式虽然列在该书《石作》一章内，但砖、木、金属等也基本相同。至于塑制的形式也有许多种类，主要的有：一、单体塑像及群像，如佛、道神像、供养人、动植物等等。二、塑壁，在墙壁之上浮塑出各种佛道神像、天宫楼阁、山海景色，鱼龙幻变、人物故事等等。三、屋顶塑饰，即在屋顶、屋脊、檐头等塑制（包括塑成后烧制的瓦件）的各式题材的作品。四、塑绘，这种表现形式较为少见，即是在壁画之上采用雕塑手法，在主要题材的主要部分浅塑成突面，以加强其立体感，在后来的建筑彩画上的“ 沥粉 ”也有类似的效果。

六、建筑与环境的配合与协调

建筑本身就是一个环境，供人们从事多种活动，因此被称之为空间的艺术。在这方面，中国古建筑有着很高的成就，有许多精辟的理论与成功的经验。古人不仅考虑建筑物内部环境主次之间、相互之间的配合与协调，而且也注意到它们与周围大自然环境的协调。中国古代建筑中有一种讲究阴阳五行的“ 堪舆 ”之学，也就是看风水之学，其中虽然夹杂了不少封建迷信的东西，但剔去其糟粕，仍有不少可供借鉴之处。特别是其中讲地形、风向、水文、地质等部分，还是有参考价值的。中国古代建筑设计师和工匠们，在进行规划设计和施工的时候，都十分注意周围的环境，对周围的山川形势、地理特点、气候条件、林木植被等等，都要认真进行调查研究，务使建筑的布局、形式、色调、体量等与周围的环境相适应。例如《管子》论述选择都城条件时就强调，非于大山之下，必于广川之上，高勿近旱而水用足，低勿近涝而沟防省，因天材、就地利等等。至于山区城镇、城堡、村庄、寺观、园林、民居等等，也都是随着山形地势起伏转折，高低错落，相宜布署。江河湖海岸边的建筑物必然随着港湾河汊的地形高下予以安排。历代陵墓尤其重视地形环境。所谓的“ 龙脉 ”即考虑到周围数里、数十里，甚至数百里范围的地形、风水。园林更是综合了空间与时间的艺术，景随时换，步移景转。对园内外环境的关系，相互配合最为讲求。“ 借景 ”就是造园技法中巧妙地运用环境的一种表现手法。明计成《园冶》一书中专门有“ 借景 ”一章。他说：“ 园林巧于因借……借者园虽别内外，得景则无拘远近 ”，把园外远处的山峰冈峦、楼阁塔影以至山林树木、海山景色都可借入园内成景。景与景

之间，也相互为借，隔院楼台，出墙红杏都可相互借用，构成一个大的环境空间。

一个建筑与另一个建筑之间的配合协调、一个建筑组群与另一个建筑组群之间的配合协调，是中国古建筑艺术中十分重要的特征之一，也是中国古建筑艺术的巨大成就之一。

第四节　丰富多彩的古建筑类型

我国现在保存下来的古代建筑非常丰富，它们本身就构成了一部实物建筑史。悠久的历史、雄伟的工程、精湛的艺术、独特的风格，大都可以从遗存的古建筑实物中得到反映。它们主要有宫殿、坛庙、陵墓、园林、民居、府第、文庙学宫、佛寺、石窟寺、塔、宫观、清真寺、城垣、桥梁、堤坝、古观象台、楼台亭阁、华表、牌坊、门阙等等。它们都有各自的建筑特点和发展的历史。今择要分别简述如下：

一、宫　殿

宫殿是我国古代建筑中最高级、最豪华、艺术价值最高的一种类型。它们是历代奴隶主和封建帝王把大量的财富、最好的建筑材料、最高级的匠师、最精湛的技艺集中起来建造的，代表了当代建筑技术与艺术的最高水平。根据历史文献记载，相传在公元前 20 世纪，奴隶主即开始为自己修筑了宫殿，《史记·夏本纪》上记载，禹“卑宫室而尽力乎沟洫”，可能此时已有侈华的宫殿出现。到了殷代末年（前 12 世纪），殷纣王大修宫苑，《史记·殷本纪》注引《竹书纪年》说：“南距朝歌，北据邯郸及沙丘，皆为离宫别馆”，其规模之大可以想见。朝歌即今河南安阳，这处宫殿遗址曾经在数十年前进行过发掘，其中有不少土筑殿基，上置大卵石柱础，排列成行。柱础之上，有的还覆以铜“樽”（即垫板）。建国后，又发现了不少殷和早周时期的宫殿建筑遗址，如湖北武汉盘龙城殷代宫殿遗址，陕西扶风、岐山早周（公元前 11 世纪）宫殿遗址等等。其院落式组合的平面布局与台基立柱等之构架，已奠定了后来宫殿建筑的基础。

春秋战国时期，各诸侯国在争霸的同时，对宫室的营建也不遗余力，并以此相夸耀。所谓“高台榭、美宫室”成了一时之风气。这一时期的齐临淄、赵邯郸、燕下都等处宫殿遗址，现在仍然历历可寻。

秦始皇统一六国后，大修宫殿，建造了历史上规模宏大的阿房宫，据《史记·秦始皇本记》记载：三十五年“始皇以为咸阳人多，先王之宫廷小，……乃营作朝宫渭南上林苑中。先作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可以建五丈旗。周施为阁道，自殿下直抵南山。表南山之巅以为阙”。由于前殿之宏伟，加之始皇之帝业，以后凡帝王之居皆称之为宫殿。“宫”指一组宫殿之全部，“殿”则是指宫中的重要建筑。此后，汉长安之长乐宫、未央宫、建章宫，洛阳之北宫、南宫，殿阁楼台，离宫别馆，组成了规模宏大的帝王宫苑。汉以后，隋之仁寿宫、唐之大明宫、兴庆宫，北宋东京大内，辽、金、元之燕都宫殿，无不日益豪华壮丽。然而这些帝王宫殿，都在改朝换代的战火中，付之一炬。纵或未在王朝更替中毁坏，也未能保存下来。因为帝王宫殿乃王朝政权之象征，不毁去前朝宫殿不足以显示新王朝之威势。所以当元朝统治者自大都败逃之后，大都宫殿虽还完整无损，但明朝并不保存它。朱元璋特地派了工部侍郎肖洵前来北京拆毁元代宫殿。肖洵来到大都之后，看到完整的宫殿时，还十分欣赏，但又不能不把它拆毁。于是他专门写了一本《故宫遗录》来记录其盛况，成了今天研究元代宫殿的重要资料。

现在比较完整地保存下来的帝王宫殿，只有两处，一是北京的明、清故

宫，二是沈阳的清故宫。北京的明代故宫非常幸运地被保存下来了，其原因是当清统治者攻下北京时，见到巍峨的宫殿十分壮丽，起初也有拆毁之念，但经过慎重考虑之后，感到毁之可惜，非数十年功夫和大量的财力重建不起来，于是想出了一个妙法，即把原来建筑物上的匾额取下来换上一个新的。例如把原来的皇城头道门大明门换成了大清门，把原来的承天门改成了天安门，把原来的奉天、华盖、谨身三大殿改成了太和、中和、保和三大殿。一座明王朝的皇宫顷刻之间变成了清王朝的皇宫，免去了历代的焚烧拆毁，可称得上是一次极大的创举。另一处是沈阳故宫，它原是清朝统治者入关以前使用的宫殿。由于它是清王朝“发祥”之地，全国统一之后，统治者仍然注重对它的保护，并且还增修了不少殿阁楼台等建筑。

北京明清故宫原称紫禁城，四周有高大的城墙和宽深的护城河，自明永乐十八年（1420 年）建成后，至今已有 580 年的历史。故宫经历了明清两代 24 个皇帝的统治和居住，直到 1924 年末代皇帝溥仪出宫，才给束了作为帝王禁城的历史，并于 1925 年成立了故宫博物院。故宫占地面积 72 万多平方米，殿宇廊屋九千余间，建筑面积约 15 万平方米。故宫建筑布局继承了古代帝王宫庭前朝后寝的传统格局，分作“前朝”和“内廷”两部分。前朝以太和、中和、保和三大殿为中心，东西分列文华、武英两殿，是皇帝日常朝会和举行庆典的地方。内廷以乾清宫、交泰殿、坤宁宫为中心，两旁分列东、西六宫，其后又有御花园，为皇帝处理日常政务和后妃、皇子们居住、游乐、礼佛敬神之处。在中轴线的两侧慈宁宫、寿安宫、皇极殿、养性殿等，是专为皇太后、太上皇等养老的宫殿。整个禁城的建筑，金碧辉煌，灿烂绚丽。

沈阳故宫，原称盛京宫阙，始建于后金天命十年（1625 年），崇德元年（1636 年）基本建成。清顺治元年（1644 年）世祖在此称帝。清统治者入关后，这里称作奉天行宫，乾隆、嘉庆时又增建了部分建筑。沈阳故宫占地 6 万多平方米，有房屋三百余间。这里的建筑布局分为中、东、西三个部分。中路称作大内宫殿，仍继承了前朝后寝的制度，前面崇政殿为主体，是皇太极处理军政要务、接待使臣宾客之所。前为大清门，左右有飞龙、翔凤二阁和廊庑对峙。殿后自凤凰楼以后为寝宫，以清宁宫为主，两旁有关雎宫、永福宫、麟趾宫和衍庆宫等宫殿建筑。东路是沈阳故宫中独具风格的部分，其布局与中原传统的层层院落方式迥然异趣。东路后部正中是一座八角形的大政殿，其前左右分列 10 个方亭，为八旗大臣和左、右两翼王办公议事之所。西路财是乾隆时期所修建。主要建筑有文溯阁、仰熙斋、嘉荫堂和戏台，是专为收藏《四库全书》和供清帝们来盛京（沈阳）时读书看戏之所。沈阳故宫建筑，不仅在建筑布局上有其特点，而且在彩画、雕刻等方面都有浓厚的东北地方风格，反映了中国多民族建筑文化的特点。

在中国现存宫殿中，还有一座极为特殊的宫殿，就是西藏的布达拉宫。它既是一座喇嘛庙，又是一座具有政权作用的宫殿，是中国古代西藏地区政教合一的产物。布达拉宫位于拉萨市的中心玛布日山上，是中国藏族建筑艺术的精华。相传在公元 7 世纪，吐蕃赞普（即王之意）松赞干布为了迎娶唐朝的文成公主，在这里创建了宫室。现在山顶上的法王洞内，尚有松赞干布和文成公主等人的塑像。现存其他建筑大都是在公元 17 世纪中叶达赖五世受清王朝册封后重新修建的。布达拉宫主楼 13 层，高 110 米，东西长 360 米，内有宫殿、佛堂、习经室、灵塔殿、庭院等建筑。全部建筑依山势层层向上兴造，分作红宫和白宫两部分，以其外部红白二色为别。红宫居中，为历代

达赖喇嘛的灵塔殿。白宫居侧，为佛堂、经室、寝宫等建筑。整个建筑群楼高峙，殿宇嵯峨，气势雄伟，加之顶部镀金铜殿高低错落，金光灿灼，十分绚丽壮观。

二、陵　墓

中国历史上，几千年来一直盛行着厚葬的制度，那时候人们相信人死后要到另一个世界去，仍然可以享受与人间同样的富贵荣华。因此修建了工程浩大的坟墓，把大量的财富带到地下去。尤其是奴隶主和封建帝王们的陵墓工程更为宏大，耗费人力物力之巨，难以胜计。他们的陵墓建筑之精美，宝藏之丰富，不亚于地上宫殿，因此，被称之为地下宫殿。例如陕西临潼的秦始皇陵，不仅地面建筑规模宏大，壮丽豪华，地宫内的建筑和陪葬品也十分壮观、丰富，不亚于生前的宫殿。我们仅从已经发掘的部分兵马俑坑的规模就可以想见当时地上地下陵墓工程之浩大了。

1.从墓而不坟到高封巨冢

早期的墓葬在地面上并没有留下什么特殊的标志。《礼记·檀弓》上记载：“古也墓而不坟。”《周易·系辞下》说：“古之葬者，厚衣之以薪，葬之中野，不封不树”。这里所说的树、封，指的是在地面上树立标志和堆起封土坟头。我们从考古发掘的情况来看，也证明了这一点。在原始社会的墓葬中，从未发现过有封土坟头的遗迹。根据历史文献记载和考古资料研究，封土坟头和地面建筑（祭堂等）的出现，大约自奴隶社会中期，也即是殷、周之间开始。这可能与奴隶主需要经常向祖先鬼神祈祷、祭祀有关。《礼记》上有一段孔子寻找他父母之墓的故事，说明了封土坟头和树植标记的重要性。故事说：孔子三岁的时候，父亲叔梁纥就死了。当孔子长大成人后，想要祭祀一下父亲，却找不到墓地所在。后来经过许多老人的回忆，费了很大的事才找到。孔子是个重礼的人，他认为祭祀祖先是必要的礼节，于是便在父亲的墓上堆土垒坟，植树作为标志，以便经常前来祭祀悼念。墓上封土垒坟树标的形式可能在孔子以前就有了，这一故事借孔子之名说明了坟冢的起源。从今天保存的帝王陵墓来看，封土的发展过程，主要有以下三种形式：一种叫做“方上”，就是在地宫之上用土层层夯筑，使之成为一个上小下大的尖锥体，而锥体的上部好像截去尖顶成一方顶，故名之为方上。陕西的秦始皇陵和汉代诸陵大都是这种封土形式。第二种是依山为陵，就是利用山丘作为陵墓，把地宫掘进山里去，如像西安附近的唐太宗昭陵、唐高宗和武则天的乾陵就都是这种形式。第三种是宝城宝顶的形式，就是用砖石砌筑成圆形或长圆形的城墙，里面垒土封顶，使之更加明显突出。这种陵从南京的五代南唐二陵、成都前蜀永陵已有开端，到明十三陵、清东西陵都采用了这种形式。

2.陵园、神道和地宫

陵墓建筑除了封土坟头之外，一般分作地面建筑（祭堂）、墓道和墓穴三部分。它们按照墓主人的地位和财富情况，或简或繁，而帝王陵寝则三者均备而且工程宏伟壮丽。陵地有占地数里、甚至数十、百里的，如明十三陵、清东陵、西陵的范围就很可观。陵园建筑以祭祀的大殿为主，称作棱恩殿或

隆恩殿。在它的前后四周有各种门和配殿，形成了一个地面宫殿建筑群，规模十分庞大。如唐高宗与武则天的乾陵，地面建筑就有房 378 间之多。神道即墓道。一般的墓道很短，只是表示通向墓前的道路。帝王陵的神道（也称御路）则规模很大，两旁有石人石兽等雕刻。这种石雕称为“ 石象生 ”，以其好像生前的仪仗队一般。明十三陵长陵的神道长达 14 华里，有石象生 18 对，有文臣、武将、麒麟、狮、象、马、骆驼等等。地宫是埋葬死者的地方，是帝王陵的主要部分，又称为幽宫、玄宫等等。早期的墓葬很简单，挖一个土坑盖上几块木板而已，也没有什么殉葬物品。随着财富的集中，统治者得以将大量财力物力和技术力量建造地下宫殿，并有大量器物殉葬。地宫的发展也有几种形式，最早是土穴墓室，后来发展为木板墓室。到了春秋战国和西汉时期便盛行了木椁墓室，成为数层棺木外套木椁的大型木椁玄宫。这时期出现了十分考究的“ 黄肠题凑 ”，其结构是“ 以柏本黄心致累棺外，故曰黄肠。木头皆内向，故曰题凑。 ”（《汉书 · 霍光传》颜师古注）这种形式，过去只见于史书记载，直到本世纪 70 年代，在北京大葆台、河北石家庄、湖南长沙等地相继发现了保存有黄肠题凑的西汉诸侯王王室墓之后，才得到了实物证据。由于木材容易被盗被焚和腐朽，东汉时便逐渐扬弃了木椁玄宫，代之以砖石玄宫。一直到明清时期，凡是帝王陵墓大都是用砖石砌筑地宫的。

由于厚葬制度，历代帝王以及富豪官宦人家不知把多少财富埋入地下，这对当时的社会经济实在是一大损失。但同时却为我们今天留下了许多珍贵的文物宝藏。一座座帝王陵和大墓都是绝好的文物仓库和地下博物馆。由于中华民族历史悠久，而且对丧葬十分重视，以至帝王陵寝、公卿大墓、富豪巨冢处处皆是，几乎遍布青山绿野。这些建筑之宏大精美，文物宝藏之丰富，达到了十分惊人的程度，可以说是一笔巨大的物质与文化财富。

三、坛庙、祠堂、会馆

坛庙、祠堂是祭祀性的建筑，由于祭祀有一套繁复的礼节，所以又称之为礼制性建筑。古代中国人信奉多种神灵，祭祀的神很多。人们对天地鬼神、山岳川河、祖宗先烈、圣哲先贤以至动植物精灵都要祭祀，所以坛庙、祠堂在古代建筑中占了很大的数量。这些坛庙、祠堂规模宏大精美，尤其是帝王祭坛的建筑，其规模之大与宫殿、陵寝不相上下。

中国自古以农立国。古人认为，天地是农业生产的主宰，也是万物的主宰，所以从帝王到各级官府以及庶民百姓都要祭天祭地。此外对于风、雨、雷、电、水、火、日、月、星、辰、灶等也都有祭祀，从而建有相应的坛庙、祠堂。它们的规模有大有小，还有等级之分，其中以帝王的祭坛建筑最为宏大。北京的天坛是帝王祭天祈谷的地方，四周范围达六公里。坛内的祈年殿、皇穹宇、圜丘坛等建筑工程都达到了很高的水平。

在中国，祭祀祖宗先烈、圣哲先贤的祠庙可以说是遍布全国，几乎村村镇镇都有。其中尤以祭祀孔子的文庙和祭祀关羽的武庙最为突出。除王朝首都之外，各州、府、县都有孔庙，又称文庙。如果一个城市是州或府治的所在地，又是县的所在地，那么这个城市就有几个等级的文庙。在孔庙或文庙的旁边还有学校，也分等级。现存北京的孔庙是最高级的，可供天子或礼部在这里进行祭祀。孔庙旁的国子监是最高学府，古称之为太学。其中心的一个建筑叫作“ 辟雍 ”，是皇帝来此讲学之处。各地均有府文庙、府学，州文

庙、州学，县文庙、县学。历代帝王对于孔子老家曲阜的孔庙表示了最高的尊崇。皇帝常常派重要官员来此按时祭祀，有时皇帝还亲自前往祭祀。曲阜孔庙的建筑规模也逐代扩大，清朝雍正皇帝特别准许曲阜和全国各地的孔庙屋顶能使用黄琉璃瓦，其等级可与帝王宫殿相比。与孔庙相并行的是关羽庙，或称关帝庙、武庙，以关羽的老家山西解县的关帝庙规模最大，建筑也最为壮丽。此外还有不少岳飞庙，以浙江杭州西湖岳庙为最。至于在个别地方纪念个别英雄人物、圣哲先贤的庙祠，如广东潮州的韩文公（韩愈）祠、四川眉山三苏（苏洵、苏轼、苏辙）祠、北京文天祥祠、合肥包公祠等等，其数量之多就难以胜计了。

泰山、华山、衡山、恒山、嵩山五岳，自两千多年前西汉时期就开始祭祀了，并且还给它们上了尊号，逐步封为帝君。祭祀五岳的建筑规模也极为宏大，宛如帝王宫殿。祭祀东岳泰山的庙称作岱庙、华山为西岳庙、衡山为南岳庙、恒山为北岳庙、嵩山为中岳庙。这五岳由于历史悠久，庙内还保存许多具有珍贵价值的古树和历史文物，如中岳庙的汉代石阙、宋代铁人，西岳庙的西汉碑刻，岱庙的汉柏等等。此外还有祭祀医巫闾山的北镇庙，祭祀四渎的水神庙等等，规模都是相当巨大的。

宗氏祠堂在中国遍及城乡，几乎每一个村镇都有祠堂，在有些大的城市之中可有许多座祠堂。祠堂建筑的规模虽不如坛庙宏大，但多以建筑之精巧与华丽相炫耀。广州的陈家祠是现存祠堂中非常突出的一个，从建筑设计到装饰艺术都达到了高度的水平，尤其是它的建筑雕塑艺术，可称为清代建筑艺术的代表作品。

会馆是中国古建筑中具有特殊用途的一种类型。它是在明、清时期，随着工商业经济发展而广泛修建的。会馆之名最早见于明代。修建的目的是某一省、县、或地区的同乡或行业的同仁，为在外省外县外地保护本集团利益而提供进行联系、互助的场所。从京城到各省、州、府县均有会馆建筑。这种建筑虽然盛行于明、清，但在很久以前就已经有了萌芽。如在汉代京城长安已经有了外地同郡人的邸舍，南宋杭州也有专为外郡同乡人谋利益的场所。在京城者还为各省、州、府官绅来京居住之用，以及入京赴考学子居住之用。后来又称之为“公所”或同业公会。由于会馆建筑还作为同乡、同行业聚会联欢之用，所以大都要有一个比较讲究的戏楼。如苏州的全晋会馆、四川自贡西秦会馆、天津广东会馆等等。许多行业会馆为了显示其经济势力，对其建筑往往不惜资金精雕细刻，具有较大的艺术价值。

四、佛寺、石窟、塔

佛寺、石窟和塔，三者都是佛教的建筑。原来本是一体的，但在两千年的发展过程中，由于种种原因或是分离或是孤立存在，成为似乎是三种类型的建筑了。

1.佛寺

这是供僧众礼佛、居住的建筑，是佛教传入中国之后才出现的建筑类型。佛教正式在中国传播并得到皇帝的允准是汉明帝时期。永平十年（67 年）汉明帝派蔡愔、秦景等人去西域求法，他们迎回了印度高僧摄摩腾和竺法兰以及佛经等物。汉明帝很尊重他们，把他们安排在鸿胪寺（相当于国宾馆）中

居住。第二年立即为他们修建了一个专供礼佛诵经传教的建筑，命名为白马寺，于是便在中国出现了第一座佛教寺院。“寺”这个字原是古代高级官署的名称，这时称之为寺，以示尊重。从此所有的佛院便通称之为寺了。两千年来，随着佛教的兴衰起落与教义的发展，佛寺建筑也在不断地变化着。最大的一个发展即由早期的以塔为主的寺院布局改变为以殿堂为主的寺院布局。根据《三国志》、《魏书·释老志》、《洛阳伽兰记》等历史文献记载，隋唐以前的佛寺大都是以塔为主的布局，即在寺院的中心修建一个大塔，供礼佛之用，其余的经堂廊庑只是作为陪衬的建筑。最初把塔译作“浮图”或“佛图”等，因而也有把寺院称之为佛图寺、佛图祠的。据记载，第一个佛寺洛阳白马寺就是一个以塔为主、塔在中心的寺院。从隋唐时期起，逐步以殿堂安设佛像作为礼佛诵经的主要场所，把塔建于寺旁寺后或另建塔院了。其原因主要是受到中国古代建筑中以殿堂庭院为主的传统影响和佛像的普遍盛行，以礼像代替了礼“舍利”（佛的遗骨）的缘故。这也可以说是佛教中国化的一种表现。自魏晋南北朝以来，帝王舍宫为寺、官绅富豪舍宅为寺的行为也促进了以塔为中心的寺院转变为以殿堂为中心的寺院布局。佛寺建筑在造型和艺术风格上，由于教派和民族地区的不同，也有很多区别。大概可分为大乘、小乘、禅宗、律宗、净土、法相、天台诸宗和密宗等多类。在中原、华北、江南地区大多为禅、律、净土、法相诸宗寺院，在西藏、青海、内蒙、新疆、华北部分地区大多为密宗（藏传密宗佛教）寺院。在云南、广西部分地区有小乘寺院（俗称缅寺）。以上这些地区除小乘寺院较少外，其他各宗寺院与藏传佛教寺院都有相互并存的情况。在建筑艺术风格上，藏传佛教寺庙和小乘佛寺的特点尤为突出，反映出浓厚的藏族和傣族的民族艺术特点。

2.塔

塔是佛寺中的主要建筑。在印度早期无佛像，认为塑绘佛像是对佛的不敬。直到公元前后才出现了佛像，于是塔便成了佛的最早纪念建筑。塔的梵文原名窣堵波（stupa），是坟冢的意思。传到中国来之后，把它译作了浮图、佛图、塔婆、私偷婆、方坟、圆冢等等。塔的用途是埋藏佛的“舍利”。相传释迦牟尼死后，他的弟子们焚化了他的尸体，于是出现了许多五光十色的晶莹珠子，称作“舍利子”，还有其它一些未烬骨头、牙齿、毛发等，都称之为舍利。人们为了纪念他，便把舍利分别建坟埋葬，这就是塔。随着佛教的广泛传播，人们为了信佛拜佛，纷纷建塔。于是舍利的范围不断扩大，凡是佛经、佛物以至珠宝、砂石、植物等都可作为舍利，这样塔的数量就大大增加了。至于塔的形式，印度最初的塔确属半圆形的大坟冢，现存最早的印度三齐大塔（建于公元前二、三世纪）就是这种形式。佛教传到各国之后，按照各个国家发展了的教义和受当地的建筑传统影响，塔的形式就十分丰富、变化多样了。

中国最早的塔是楼阁式塔。汉明帝十一年（68 年）洛阳白马寺塔和三国时徐州笮融浮图祠塔、北魏洛阳永宁寺塔等都是楼阁式塔。它们是印度窣堵波在中国古代高层楼阁的传统基础上创造出的新类型。其形状好像一座四方形的摩天高楼。永宁寺塔高达一百多米。因为我国古建筑是以木结构为主的，所以早期塔也是木塔。以后随着建筑材料和建筑技术的发展，为了防火和保持坚固，隋、唐以后建造了大量的砖石塔。现在保存的塔，纯木构的只有山

西应县木塔、甘肃敦煌慈氏塔等一两处了。其余大部分都是砖石结构或是砖木混合结构。此外还出现了许多铜铁塔、金银塔、珠宝塔、琉璃塔等等。塔的造形在两千年的发展过程中，又创造了许多新形式，有楼阁式、密檐式、亭阁式、覆钵式（喇嘛塔）、花塔、过街塔、金刚宝座塔以及几种形式相结合的组合塔等等，可说是形式多样，丰富多彩，塔的用途除了原来的埋藏舍利、礼佛拜佛之外，结合中国传统建筑的功能又有了新发展。这主要有：(1)登临眺览。这是古代楼阁建筑的重要功能，塔把它完全继承了下来。(2)点缀山川名胜。由于塔具有高耸挺拔的英姿和优美的艺术形象，能够装点锦绣河山，所以到后来专为点缀山川名胜而建塔。(3)导航指路。由于塔的体形高峻，远远就能看见，是导航识路的绝好标志，所以在江河转折、海岸港汊、桥梁津渡等处往往建塔，作为导航指路的标志。有些塔上面满布灯龛，晚上点燃，日夜导航。此外，塔还有作为了望敌情，观察风向等功用。

3.石窟

石窟本来也是佛寺的一种形式。在印度约公元前二世纪时就已有了石窟寺，是一些僧侣为了静修而在山中开凿的洞窟寺庙（cave temple）。这些洞窟后面一般都凿有塔以为拜佛象征，并有小石室供静修之用。石窟中还有礼佛集会的场地，与寺院的作用相同，所以称之为石窟寺。这种石窟寺大约从魏晋开始逐渐传入中原，石窟寺自传入之后，很快就与中国传统的建筑相结合，与印度原来的形制大不相同了。这些洞窟中一般只有雕塑的佛像和壁画，作为拜佛之用，而在窟前或旁边另建寺院，供僧侣住宿诵经。虽然有些石窟内还保存了静坐的“禅窟”痕迹，但已经不是真正有僧人去打坐，只是保留些原始的遗意罢了。中国的石窟寺不仅是著名佛教寺院，而且也是收藏丰富的雕塑、壁画和文物的宝库。

佛寺、塔和石窟寺三种佛教建筑，在中国现存古建筑中，不仅在数量上占了很大的比例，而且其历史、艺术和科学价值也非常高，如山西五台南禅寺、佛光寺是我国现存最早的木构建筑，拉萨布达拉宫、日喀则札什伦布寺、承德外八庙、北京雍和宫、青海塔尔寺等等规模宏大，豪华壮观不亚于帝王宫殿。至于佛寺和古塔、石窟中的雕塑壁画更是古代雕塑、绘画艺术最为集中之处，在数量与艺术成就上也都居全国之冠，是一份值得珍视的文化财富。

五、道教宫观

道教是中国本土的宗教，起源于古代之巫术和秦汉时期的神仙方士之术，其后在一千八百多年的时间中，道教和佛教一样有了许多新的发展。

道教建筑称为“观”或“宫”。这两种建筑形式是中国古建筑的传统类型，早已有之，道教建筑袭用了这个名称，是很自然的。观这种建筑，本为了望观览的高楼，所以又常常称之为楼观。过去帝王宫门前有两个高楼称之为两观，又称之为两阙。《尔雅·释宫》说：观也叫作阙。在古代大型府第庄园之中，往往建高大的望楼以为了望之所，也属于观这一类型。相传秦汉时期的帝王好求神仙，而仙人又好楼居，故大力修建高楼以迎候仙人。道教本来承袭了神仙方士之术，其建筑以观为名，当然是很合适的了。到了唐朝，不少皇帝崇信道教，连嫔妃宫人也效道装，“五金冠子道人衣”成了时装，于是把原来的道观，晋级为宫。此后，各个朝代便宫观并称，当然宫的地位

似乎较观为高，如陕西周至县终南山下的楼观台，唐宋均称宗圣观。元中统元年（1260 年），特由皇帝下旨易名为宫，以示尊重。历史上把观提升为宫的情况为数甚多。而有些宫、观名称也时有更换，这并不以其规模大小而定。

道教建筑还与岛屿名山相结合，有仙山楼阁、洞天福地之称。保存至今具有建筑与艺术价值的道教宫观，有如下一些：福建蒲田玄妙观的三清殿，为北宋大中祥符八年（1015 年）重修，是现存最早的木构道观。江苏苏州玄妙观三清殿，为南宋淳熙六年（1179 年）所建，规模宏大，结构精巧，面宽 45 米多，进深 25 米，是现存规模最大的宫观殿宇，尤其是在斗拱上运用了“上昂”结构，是木构中的孤例。山西芮城永乐宫原名大纯阳万寿宫，建于元中统三年（1262 年），为现存元代建筑中规模最大者。现在尚存宫门、龙虎殿、三清殿、纯阳殿、重阳殿等五座殿宇，除宫门外均为元代建筑。永乐宫内除木构这一特点外，最有价值的是元代壁画。三清殿的壁画高 4.26 米，全长 94.68 米，计有金童、玉女、天丁、力士、帝君、星宿、仙猴、仙伯等等共 290 多尊，色彩绚丽，画技高超，堪称杰作。纯阳殿内的吕洞宾神化故事壁画，为一幅幅连环画所组成，名叫“纯阳帝君仙游显化图”，不仅画技高超而且所表现的元代建筑艺术和社会生活内容十分丰富，是研究宋元社会的重要资料。永乐宫原在吕洞宾的老家永乐镇黄河岸边，由于处在三门峡水库淹没区之内，于 1959 年开始将其全部迁建于此。北京的白云观是全真教的第一丛林，也是龙门派的祖庭，建于唐代，金代曾改名为太极宫、长春宫，明初改名为白云观，现存建筑都是明清时重建的。全观分为中、东、西三路及后院。中路依次为灵官殿、玉皇殿、老律堂、邱祖殿、三清阁、四御殿及钟鼓楼等。东路为南极殿、斗姥阁和罗公塔。西路有吕祖殿、八仙殿、元君殿、元辰殿、祠堂院等。后院为一精美的花园，名叫云集园，又名小蓬莱。院内假山错落，回廊周匝，绿树成荫，清新幽静，有云华仙馆、友鹤亭、妙香亭、退居楼等分布其间。四川成都青羊宫也是著名道教建筑，始建于唐，现存建筑为清代重建。有灵祖殿、八卦亭、无极殿、斗姥殿、三清殿等。八卦亭的石柱雕刻艺术价值甚高，宫内水池山石和林木花草布置相宜，不失为一优美园林。

六、清真寺

清真寺是伊斯兰教（旧称回教、清真教、天方教）的建筑，在平面布局和结构形式以及艺术装饰上都有其独特的风格。它也和佛寺、塔、石窟寺一样是外来宗教文化同中国传统建筑融合后，创造出的新建筑类型。

伊斯兰教的传入中国，大约始于七世纪中叶。据《新唐书》记载：大食国（即阿拉伯）正式派使节来唐是高宗永徽二年（651 年）。这时的伊斯兰教，在阿拉伯已处于统治地位，可以想见此时和以后来华者当有其徒，他们由海路将伊斯兰教传入中国沿海地区。五代以后，伊斯兰教在中国得到了很大的发展，广州、泉州的礼拜寺建筑极为华丽。10 世纪末，伊斯兰教经中亚传入我新疆地区。

历史上，伊斯兰教传统建筑与中国各民族地区建筑相结合的情况可分为三个阶段。第一阶段是唐宋元时期，这时期的伊斯兰建筑以移植方法为主，保存阿拉伯建筑特点较多。如广州光塔，泉州清静寺等，均以砖石结构为主，形式与做法均有显著的阿拉伯风格。到元代虽然已经吸取了中国原有的木结

构体系和平面部局，但还保存了一些阿拉伯建筑风格。带有过渡性的成份。第二个阶段是明清时期，是伊斯兰建筑发展的高潮。从 1368—1840 年近五百年的时间，为适应传教的需要，许多省市创建了大量的清真寺，新出现了讲经堂、拱北（即教主的陵墓）等建筑。在此时期中，伊斯兰建筑“华化”的程度加剧，逐步形成了以木结构殿堂楼阁为主体的中国伊斯兰建筑风格。从现存的伊斯兰建筑来看，大多是这阶段的遗物，建筑技术与艺术价值也较高。第三个阶段是自 1840 年以后到中华人民共和国成立的一百多年间，由于中国政治经济上处于半封建半殖民地的地位，伊斯兰建筑的修建较少，工程质量与技术、艺术水平都较差。在个别新建的清真寺中，也渗杂了钢筋混凝土结构和多层的建筑物。在甘肃、宁夏等省，这一时期还修建了一种规模宏大的道堂。在道堂内，不仅有传教的道堂，而且有拱北、客房、帐房等，形成了一组庞大的伊斯兰建筑组群。

与内地木构殿堂楼阁式清真寺同时发展的另一支伊斯兰建筑，是新疆地区的伊斯兰建筑。其建筑形式较多地保留了阿拉伯建筑的特点，结合这一地区的地理、气候条件和建筑材料，形成了新疆伊斯兰建筑的独特风格。其建筑材料系用土坯、青砖、红砖、琉璃砖及木料等，外观为圆拱顶或平顶形式。内部殿堂分为内外殿或上下殿的制度。

清真寺建筑由于它的功能的需要，与其它类型建筑比较，具有独自的特点。在平面布局上，主要建筑为礼拜殿，是教民们日常进行礼拜活动的地方。礼拜殿内，正中有一小龛名圣龛，龛的方位必须背向“麦加”，因此，造成了清真寺大殿都是坐西朝东的情况。在全国成千上万个清真寺中，仅有一个例外，即泉州清净寺的圣龛是背向西北的。由于伊斯兰教没有偶像，不像佛、道那样殿内需供奉许多神佛像，只要能满足人们的想象祈祷即可，所以大殿的平面布局形式多样，外观也有较多变化。大殿的结构一般由前廊、殿身、后窑殿三部分组成。殿前有宽阔的卷棚廊子，以便于教民在此脱鞋进殿。殿身内部空旷宏大，以适应做礼拜的需要。后窑殿在大殿后，无间隔，也可供做礼拜用。后窑殿中为圣龛，左侧置宣教台。也有无后窑殿而在大殿后墙上开圣龛者。清真寺建筑中还有几项建筑与其他寺庙不同之处：一是邦克楼，也称唤醒楼或召唤楼，是用来登高召唤教民们前来做礼拜之用的，它的位置在寺前方或旁边。早期楼的建筑形式为砖砌圆塔形，后来逐渐成为木构楼阁式了，仅新疆地区还保存了一些圆塔形式。二是大门。早期清真寺大门有两重，大门之内再套大门，保存了较多的阿拉伯风格。在内地，随着华化过程出现了在木构大门上加楼，成为木塔式建筑，更有做成木牌坊式带八字墙的大门，可谓独具一格，丰富多彩。还有在大门上建数层的木构邦克楼，或在门的两旁建圆形砖砌邦克楼的，使门与楼结合起来。三是水房，为清真寺必有的部分，供教民们做礼拜时沐浴之用。

伊斯兰建筑的墓祠也独具特点，其下为正方形的平面，用土坯或砖砌拱，顶呈穹窿形，在其四隅各砌邦克楼一个。有些墓祠用琉璃砖瓦砌筑，更为华丽。不少回族清真寺的墓祠用磨砖对缝，在墙壁、门窗栏干、须弥座之上都有精美的砖雕，艺术水平很高。

伊斯兰建筑装饰艺术的一个重要特点是，不用动物形象作为花纹，而是用植物纹样、几何纹样以及图案化阿拉伯文字来作装饰。

现在全国的清真寺建筑很多，兹举几例：

广州怀圣寺，建于唐武则天天授年间（690—691 年），是中国最早的清

真寺。现存建筑大部分为后代重建，仅存光塔一座尚是唐代原物。光塔高 36.3 米，圆形，内有梯级上登塔顶，也即是召唤教民做礼拜之邦克楼。泉州清净寺，建于北宋大中祥符二年（1009 年），现存建筑有大门、奉天坛遗址，大门雄伟壮观，均为石砌，为中国除光塔之外现存最早的清真寺建筑。西安化觉巷清真寺，为明代所建，有院落五进，规模宏大，保存完整。北京牛街清真寺，是北京规模最大、历史最悠久的清真寺，建于辽统和十四年（996 年），历代均作过重修，现存建筑大部为明清时期遗物。大殿坐西朝东，由三个勾连搭式屋顶和一座六角攒尖亭所组成，左右附抱厦，华丽壮观。宁夏同心清真大寺，建于明代，是宁夏现存规模较大、历史悠久的清真寺。寺建于高达 10 米的砖砌高台之上，显得分外雄伟。山东济宁东、西清真寺，主要建筑为清康熙、乾隆年间所建。西大寺大殿不仅是全国伊斯兰教清真寺中最大的一个，而且在所有木构大殿中也是很少见的，它的规模仅次于故宫的太和殿。东大寺大殿的龙柱、抱鼓石、柱础的雕刻和八字墙上的砖雕均极精美。新疆、青海、内蒙等地的清真寺规模也都非常宏大，尤以新疆清真寺独具特点，如喀什艾提尕尔清真寺、西宁东关清真大寺、呼和浩特清真寺等等。其他著名的清真寺还很多很多，不能一一列举。

七、园　林

1.中国园林的悠久历史

中国的造园艺术在世界上独树一帜，受到许多国内外建筑师、园艺师、美术家和广大旅游者的赞赏。根据历史文献推断，远在五千多年前，人们就已经开始利用自然的山泽、水泉、林木、花草、鸟兽、鱼虫等进行初期的造园活动。相传在帝尧的时候，就设了称作“虞人”的官职来掌管山泽、苑囿、田猎之事。舜的时候曾封伯益为“虞官”，专管草木、鸟兽之事，这是一种专职的园林之官。当然这时候由于生产力不发达，人们主要还是利用自然的条件，人工造园的成分不多，但是作为造园这一活动已经开始了。在公元前十一世纪的周朝，周文王营建了一个方圆 35 公里的囿，里面有灵台、灵沼、灵囿等著名建筑物和珍禽异兽、奇花异草，可以称得上是一个大型的建筑和动植物综合园林了。进入封建社会以后，帝王和达官显宦、富贾豪绅们无不花费巨资营建园林，并且与皇宫、府第相结合，规模之大，动辄数十、百里。如秦始皇的上林苑，宫殿、园池、台榭蔓延三百里。汉武帝把秦的上林苑扩大充实，在苑中建离宫七十余所，名花异草、珍禽异兽莫不具备。汉武帝又经营了规模更为宏大的甘泉苑，周围五百四十里，苑内宫殿楼台百余处。他还在建章宫内开辟了太液池，在池中布置海上三神山——蓬莱、方丈、瀛洲，开创了此种三神山的造园手法，一直延续了两千多年。到了汉代后期，不仅帝王、诸侯、卿相显贵们造园，富户豪绅也争相经营园林。三国两晋南北朝时期，东吴建业（今南京）在大道之旁种植青槐，河流绿水，浓荫铺地，流水潺潺。南北朝时有不少佛寺是由帝王、贵族舍宫舍宅而成的，皇家园林和宅园也舍入了寺中，促进了佛寺的园林化。大同的北魏云岗石窟，一开始就把庙宇修成为园林的形式，有“山堂水殿、烟寺相望”的景色。隋唐时期，不仅帝王宫苑大为发展，更重要的是私家园林的崛起，并出现了许多由诗人画家所经营的园林，被称为“诗画、山庄园林”。如唐代著名诗人兼画家王

维所经营的“辋川别业”和诗人白居易所营“庐山草堂”就是他们以诗画意境所设计的园林。宋、辽、金、元时期，园林艺术的突出成就是叠石堆山艺术的兴起，尤以宋徽宗的万寿山艮岳最为著名。为了修建这一园林，从江南搬运花石的“花石纲”，给人民带来了极大的灾难，可惜不久就被破坏了。金、元时的琼华岛（今北京北海琼岛）等，也是在宫苑中堆叠山石，把叠山艺术推到了新的水平。明清时期是中国古代造园艺术的又一高峰，也是古典造园艺术的一个大总结。这时期撰成了明代计成所著《园冶》、文震亨的《长物志》、清代李渔《一家言》等专书和专论。与此同时还出现了米万钟、计成、张琏、张然等造园叠石名家和工匠，“山子张”成了叠山的世袭家族。明、清时期的另一大成就是集景式园林的发展和对外来因素的吸收，如北京的圆明园、清漪园，承德避暑山庄等，都争把全国各地的名园胜景、著名建筑仿建于园内。圆明园中的西洋楼再现了西洋园林建筑，为中国园林增添了新的内容。现在全国所保存的皇家宫苑，私家园林大多是这一时期的遗物。

2.造园理论与技法

中国古代园林的巨大成就和特殊风格，来源于独特的造园理论与技法。这些技法有如下一些特点：第一，古代园林体现了中国传统文化，古代文学、艺术的高水平直接影响到造园理论的发展，使园林的布局与造景达到了很高的境界。第二，中国古代园林布局以曲折变化，层次幽深为主要特色，这有别于整齐对称的欧洲形式。第三，模仿自然，接近自然，在经营建造时，要达到“虽由人作，宛自天开”的艺术效果。第四，小中见大。在很小的地盘上，用分隔、转换等手法达到感觉上的广大和深远的效果。第五，移天缩地，集景奇观。从秦、汉时期的仿海上神山发展到明、清时期的集景园林，使园林景观的丰富达到了高峰。第六，借景。这是中国造园艺术中的一项特有技法，《园冶》一书中把它称为“巧于因借”。它的成功之点是把园外之景借入园内，扩展了某一园林的景区，利用园内外的景点环境，丰富景色内容，使园林艺术达到了高超的境界。第七，动植物的配合。中国古代园林除了建筑、山石之外，也十分注重花草树木、鸟兽鱼虫的配合。许多园林的鸟兽都养放于自然山林之中，保存其野生的特点。园中的花草树木，均按四时配合种植，并注意其野生趣味。

3.丰富的古代园林遗物

在漫长的历史岁月中，中国不少古代园林杰作不幸毁于自然和人为的破坏，但是至今仍有大量的遗物保存了下来。其中以明、清时期为多。它们分布于北京和全国城乡。按这些古园的地位和功能以及造园艺术的特点，大致可分为以下几种：(1)宫苑，即皇家园林。它们大多与帝王的宫殿相结合，如北京的北海、中南海、圆明园、静宜园、静明园，承德的避暑山庄以及故宫中的御花园、乾隆花园等。它们都是集中了大量的财力物力和能工巧匠精心营建的，是古代园林中极为重要的一部分。(2)宅园，是属于某一大型住宅、府第的园林。有些大型的宅园，把住宅居处建于园中，被称之为“园居”。宅园分布于全国各地，数量很多，其中有不少艺术价值很高的作品。如北京明代米万钟所营漫园、勺园、湛园，清代李渔半亩园等。江浙一带这种园林尤多，如苏州拙政园、留园、网师园、怡园，扬州个园、何园，南京瞻园，山东曲阜铁山园等等。(3)庭院与缀景，这种形式并非单独的园林，而是在庭

院广场空地或是天井之中布置点缀一些山石、水池、花木之景，以美化庭院。有些十分狭小的住宅在檐前阶下，房前屋后点缀一些山石花木，以美化房舍。(4)寺观园林，在中国古代园林中也占了不少的数量。寺观不仅本身有园林，而且它的楼台殿阁、宝塔也成为大型园林风景中的重要部分，“ 南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中 ”，组成了一幅优美的昔日金陵风景图画。现存的寺观园林很多，如北京碧云寺、潭柘寺、承德殊像寺、须弥福寿之庙等等，都有精美的园林。苏州戒幢寺西园、扬州大明寺西园、杭州灵隐寺、成都文殊院等等也堪称佳作。(5)坛庙祠馆园林。古代京城和各州、府、县都建有坛庙和祠堂、会馆，在这些建筑物中也多附有园林。如北京的社稷坛（今中山公园）、天坛、地坛、日坛、月坛、孔庙，四川成都的杜工部祠（草堂）、眉山三苏祠等。(6)名山胜景园林。在中国广大地区，蕴藏着许多珍贵奇特的水泉、山石、名花异木，千百年来无数的造园艺术家、诗人画家相继经营，成了公共游览和集会之地的园林。如北京的樱桃沟、陶然亭，浙江绍兴兰亭，安徽滁州醉翁亭、丰乐亭，昆明大观楼，成都望江楼，宜宾流杯池，济南趵突泉等等。(7)大型湖山园林。这种园林属于开敞式的，往往与城市或村镇融为一体，由许多组风景点、寺观、楼台亭阁、堤、桥等所组成。虽然事先并未有全面的布局，历代的经营者在前人营建的基础上，相宜布置，逐渐形成了一个完善的布局。如杭州西湖、扬州瘦西湖、济南大明湖、北京西山、安徽黄山、四川峨眉山、广西桂林漓江、桂平西山，五岳泰山、华山、嵩山、衡山、恒山等等，都是经过上千年不断经营、逐步完善的大型湖山园林。

八、民居住宅

民居、宅第是中国古代建筑中数量最大的一种类型。由于中国疆域辽阔，自然环境相差很大，建筑材料的多样，以及多民族共居所形成的风俗习惯的差异，使得民居住宅的形式、结构、装饰艺术、色调等等都有所不同，各具特色。主要有如下几种形式：

1.四合院民居

这是在汉族广大地区和许多少数民族地区广泛采用的形式，延续了几千年一直在使用。四合院布局的特点是，造成一个封闭性的庭院，自成一个单位，环境安静，居住舒适。院子由门、廊子、厅堂、寝室、厢房、耳房、倒座、花园等相互配合组成。这些建筑的功能分明，主次有序。也可以由许多进、许多排的四合院组成一座大型的四合院，成为大宅院——四合院组群，以供昔时的四世同堂、五世同堂等子孙众多的大家族居住。四合院的结构，大多是采用木构架的方式，北方多为抬梁式结构，南方常用穿斗式结构。也有用两种结构混合式和“ 硬山搁檩 ”的结构的。（图 1）

图 1　北京典型四合院鸟瞰、平面图

2.蒙古包

主要是蒙古族在蒙古草原上的住宅，其形状似拱包，所以被称之为蒙古包。在新疆的维吾尔族、哈撒克族牧民以及甘肃、青海等省区的牧民也常采用这种居住形式。蒙古包最大的优点是便于拆卸搬迁，是一种非常方便的活

动房屋，所以很适合草原牧民的需要。蒙古包的结构是以木条编扎为骨架，外面包以羊毛毡，所以又称之为毡包。一般的毡包高约 2 至 3 米，圆形，直径约 4 至 6 米不等。在包的顶部装有圆形的天窗，以供通风和采光之用。有些半牧半农地区的牧农所建造的半固定式住宅，外面也用毡包裹，较之墙壁更为方便。

3.窑洞

这是在西北、华北等黄土地带常见的民居住宅形式。它们的建造方式是在黄土崖壁上挖出拱洞，在洞口安设门窗。结构比较简单，因为窑洞均在原生土上挖出，所以被称为生土建筑。窑洞挖掘的形式主要有两种，一种是沿土崖挖掘的，单层或多层成排，也有单独的。另一种是在黄土平地上向下挖出大坑，然后在大坑的四壁挖掘窑洞，有如一个地下的村落。这种窑洞式住宅还保留了早期穴居的形式。其优点是建造技术简单，节省建筑材料，保温较好，冬暖夏凉，所以一直被沿用了下来。

4.碉房

在西藏、青海、甘肃及四川等省市自治区的藏族大多采用这种形式的住宅。因它由巨大的石块砌墙，门窗较小，外观坚固厚实，俗称碉房。其内部以密梁构成楼层和屋顶，高二、三层不等，而以三层为多。底层为牲畜房及草料房，二层为卧室、厨房、储藏室等，三层则为经堂、晒台、厕所等。此种房屋保温性强，外观朴实。

5.干栏式住宅

在广西、云南、贵州、海南岛等南方地区，因气候炎热，雨水较多，空气潮湿，为了通风防潮以及避虫蛇之害，很多地方采用了下部架空的干栏式住宅，俗称之为吊脚楼。其下部空敞部分往往作为牲畜和堆积杂物之所，上层前为廊及晒台，后为堂屋与卧室。两层之间有楼梯上下。此种住宅的结构大多为木构，不仅梁柱，连墙壁也以木板装制。有的高达三层，十分壮观。在广西、云南傣族的住宅中，以竹为楼，也作干栏式，不仅梁柱以竹构架，连墙壁也以竹编而成，俗称竹楼，显得轻巧美观。

6.井干式住宅

这种住宅用木材层层叠构为四壁，形如井状，故称作“井干式”，仅见于云南和东北一些森林地区。它的形式比较简单，仅一间或两开间，偶有二层者。

7.土坯房

在新疆吐鲁番、喀什、和阗等地区，有用土坯外墙、木架、密肋结构的房屋。前廊列拱，开朗明快。因气候乾燥炎热，一般不开窗，而用天窗采光。在拱廊、墙面、壁龛、火炉、天花等处的砖木部分，常有精美的雕刻、绘画装饰。

此外，在广东、福建还有大型的高层圆楼、方楼形式的集居围房、水上住宅等，都是由于历史上的种种原因和民族生活习惯所形成的，充分反映了中国多民族国家丰富多采的生活方式。

九、城市规划与城防建筑

城市是人口最为集中的地方，是一个国家或一个地区政治、经济、文化的中心，被称作人类文明的焦点。城市还是各种类型建筑物荟萃之区，它本身即是一个建筑的综合体。中国城市的发展有着悠久的历史，大约在四千多年前的夏代，就已经有了城市的雏型。史书上记载，夏有万邦，这个“邦”就是一个个小城堡。在河南登封发现的公元前两千年前的一处小城遗址，就是这时期的遗迹。

正因为城市是一个综合体，是各种建筑类型汇集之地，如果没有周密的建筑规划，就会杂乱无章，相互扰乱，不能很好地满足人们各种活动的需要。所以中国很久以前就已经有了城市规划。根据历史文献记载，中国在公元前一千年前就有了完整的城市规划理论。公元前 5 世纪左右成书的《考工记》上，专门记载了周初（前 11 世纪）关于城市规划的内容。书上说：“匠人营国（国指都城），方九里，旁三门。国中（城内）九经九纬，经涂（涂即道路）九轨。左祖右社，面朝后市。”两千多年来，这一城市规划的理论不断在各个朝代的都城建设中得到体现。明、清北京城的规划就是反映这一王都规划理论的例证。与此同时，还有一个与这一理论相对应的、按照自然地形布局的城市规划理论，即《管子》一书上所记的：“凡立国都，非于大山之下，必于广川之上。高毋近旱而水用足，下毋近水而沟防省。因天材，就地利，故城郭不必中规矩，道路不必中准绳”。这一根据实际情况进行城市规划的理论，由于适应中国广大地区不同自然环境的需要，在两千多年来的城市建设实践中，得到了广泛的采用。

中国的许多古代城市，一直被沿用下来，成为今天的历史文化名城。经过调查研究和评审，国务院已公布了第一、二两批国家级历史文化名城的名单，有北京、西安、洛阳、开封、南京、杭州、大同、上海、重庆等 62 座。也有不少在历史上曾经是重镇名都，但早已成为废墟遗址了的古城，如西周丰镐、洛邑，郑州商城、安阳殷墟，春秋战国时期的齐临淄、楚纪南、鲁曲阜、赵邯郸、燕下都以及秦咸阳、汉长安、隋唐长安、宋东京、南诏太和城、辽上京、中京等等。这些古城遗址不仅反映了历代城市规划的情况，而且遗址内容丰富，反映了历代人民生产、生活和政治、经济、文化、科学技术的发展情况，在学术研究上有很高的价值。许多古城遗址也由国务院公布为全国重点文物保护单位。

有不少的历史文献和图画也反映了古代城市的面貌。如一幅北宋著名画家张择端所绘的《清明上河图》，就是北宋东京部分街市繁华景象的写照。

自城市出现，就产生了城防的问题。中国古代城市，从天子的帝京到郡、州、府、县以及一些镇、乡都有城墙和护城河。城墙上有城门、城楼、角楼、墙台（亦称马面）、敌楼、宇墙、垛口（亦称雉堞）等防御工事，构成了一整套坚固的城防体系。我国古代的城垣建筑，不仅工程坚固，而且具有高超的建筑艺术水平。险固的城墙，高耸的城楼、宽广的护城河（亦称城濠或隍）显示出雄伟森严的气势。现在保存较为完整的城墙有辽宁兴城、湖北江陵、山西平遥、福建诏安、广西永福等处，尤其以陕西西安城墙规模最大而又完整。它是明王朝初期封藩秦王的城郭，距今已有六百多年的历史。此外还有一些特殊结构的城垣，如山东蓬莱戚继光所筑备倭水城，是用以操练水军和停泊战舰以防御倭寇入侵之用的。还有北京卢沟桥头的明代“拱极城”，是

专为防守卢沟桥的桥头堡（现称宛平城，是民国时才将县署移此的）。其布局也与一般城市不同，有重大的研究价值。

我国还有一项特殊的城防工程，即是闻名中外的万里长城。它自成一套完整的城防体系，修筑时间之久，规模之宏大，世界罕有，因此在很久以前就已被列为中古的世界 7 大奇迹之一。长城始建于公元前七世纪前后的春秋战国时代。当时诸侯争霸，为了互相防御，便在各自的领地上，根据防御的需要筑起了高大的城墙。由于这种城防与京城、州郡等的城墙不同，它的周圈不封闭，而且很长，动辄上百里、上千里，所以称之为长城或长墙、长垣。长城自公元前七世纪前后开始修筑以来，到 17 世纪才基本停止，延续修筑了两千多年，总共有二十多个朝代和诸侯国家修筑过长城。若把每次修筑的长城长度相加起来，大约有十万里以上。其中秦、汉、明三个朝代的长城都超过了 1 万里，所以被称之为万里长城。现在有 16 个省、自治区保存了不同时代长城的遗迹。长城不仅是一道万里长墙，而且是由千百座雄关隘口、城堡墩台所组成的严密防御体系。它凭借着上万座峰火台，以白天燃烟、夜间放火的方式，把万里防线的军情迅速地传递到附近的郡、县、州城和关防卫所，直到王朝的首都。在古时以冷兵器为主要作战武器的情况下，长城确实发挥过很大的防御的作用。

长城不仅是坚固的工程，而且在建筑技术与艺术上也有着巨大的成就。远在两千多年前秦始皇修筑长城的时候，军事学家、建筑工匠们就总结出了“ 因地形、用制险塞 ”（《史记 · 蒙恬列传》）的规划建筑原则，使之既能控制险要，便于防守，又能达到节约人力物力的目的。在建筑材料和施工上创造了“ 因地制宜、就地取材 ”的经验。凡在山岭多石地区就开山取石修筑，若当黄土地带就利用黄土夯筑，就是砖瓦木料也都尽量就近烧制伐取。最令人惊叹的是，在无土无石的戈壁砂滩上，古代建筑工匠和士兵们巧妙地利用了沙漠中所产的红柳枝条和芦苇与砂砾石子相间层层铺筑的方法，建造起高大城墙和烽燧高台。在今甘肃玉门关、阳关附近还保存了这种两千多年前西汉长城、烽燧结构的遗迹。长城挺拔的雄姿、宏伟的气势象征着中华民族不屈不挠的精神。为了保护这一历史奇迹，国家早已把全部长城作为文物来保护，并将山海关、居庸关八达岭、嘉峪关、玉门关等处也公布为全国重点文物保护单位。

十、桥　梁

古代桥梁数量很多，恐怕要以十万百万计。桥梁是以解决跨越过渡的需要而修建的，凡在沟渠、溪谷、江河、湖泊等处，甚至房屋、街衢之间，常常有古桥存在。

最早的桥梁应是自然形成于山间峡谷中的石拱、石梁或倒塌在溪流上的树木枝干等。原始人类曾借以涉水过河，跨山越谷。这种自然形成的桥，今天还可以看到，被称为“ 天生桥 ”、“ 天仙桥 ”、“ 仙人桥 ”等等。随着社会的发展，人们在天然桥的启示下，开始人工修造桥梁。从原始的独木桥、单跨桥逐渐发展到今天长达数千米、多孔多跨的各式大桥，成了建设工程中不可缺少的一个重要项目。我国造桥的历史悠久，据历史文献记载，在距今四、五千年的尧舜时期就已经开始了造桥的活动。考古发掘中更证明了还在原始社会时期人们就已开始造桥。在西安半坡村距今五、六千年前的原始社

会村落遗址中，发现了原始的木梁桥。《诗经》上描写周文王曾经在渭水上“架舟为梁”，造了一座大浮桥。其后随着科学技术的进步，三千多年来，各个朝代、各个地区相继建造了许许多多不同结构、不同形式的桥梁。有不少的古桥虽然已不存在，但也仍有大量的古桥保存了下来。

我国建造古桥的工程技术，在世界造桥史上也居于前列。现存河北赵县安济桥所采用的空腔式（也称敞肩式）拱券做法，已有一千三百多年的历史，是世界现存这种结构方法建造的古桥中最早的实物。福建泉州洛阳桥所采用的“筏形基础”，也是世界造桥史上的首创实例。北宋著名画家张择端《清明上河图》上所绘东京“虹桥”，以木架搭成巨拱，结构方法之奇绝更是巧夺天工。建于宋代的福建漳州东江桥（虎渡桥），其石梁之巨大者，重达二百余吨，如此巨大石梁当时如何把它架设于波涛汹涌、水深流急的大江中流，至今仍然难以想象，可称得上是世界古桥的奇迹。至于像卢沟桥上的破冰迎水、分水尖上的“斩龙剑”（即三棱铁柱）等等根据实际情况所采取的工程技术措施，就随处可以见到了。

我国古桥不仅历史悠久，工程技术高超，而且造型优美，艺术精湛。赵州桥大拱两背上的四个所谓“两涯嵌四穴”小拱，不仅有增加排洪泄水、减轻桥身重量的作用，而且使桥身显得轻快玲珑。桥上的雕龙栏版“若飞若动”，艺术精绝。卢沟桥上的华表、碑亭、仰天石等的雕刻精美绝伦，尤其是栏干柱上的石狮子，大小相抱负，嘻戏逗玩，千姿百态，栩栩如生，有“数之辄不尽”的传说。在无数座古桥上都或有华表、牌坊、碑亭、古塔、石狮、石象等等建筑或雕刻艺术精品。它们把古桥装点得更加美观壮丽。古代文学家、诗人们常常以“长虹饮涧”、“彩练行空”、“初月出云”等等来描绘我国古桥的优美形象，是不无道理的。

我国古桥的类型丰富多采，从结构上讲，主要有梁式、拱式、绳索式、漂浮式、跳跃式等种类。在艺术形象上又分许多种类：有用鹅卵石、石墩等分立水中的踏步桥（也称堤梁桥、跳墩等）；有用独木单跨的独木桥；有用独石单跨的独石桥；有用数梁并列，多孔相联的长梁桥；有用砖石发券起拱的单拱桥、联拱桥；有在拱上加拱的敞肩拱桥、重拱桥；有用单索溜滑的溜索桥；有用多条绳索组合的竹索桥、铁索桥、藤网桥；有用多条船只、浮桶、皮囊等相联组成的浮桥；还有在高层建筑之间、悬崖绝壁之上架设的复道飞廊、凌空栈道，以及在梁桥、拱桥之上修建长廊、殿阁、亭榭的廊屋桥、亭桥等等。它们不仅以雄健的桥身飞跨济渡，而且以它们优美的形象和丰富多采的艺术内容装点着祖国的大好河山、风景名胜。

十一、古观象台

古代中国是世界上天文学最发达的国家之一。要观测天象就需要筑台建屋，以作观测之用。因而历代都曾兴建观象台。古观象台的建筑，主要分为观测用的台子和记录整理观测结果、进行研究的衙署两部分。台子需要设立在四周空旷的高处，以便进行对空观测。台子建筑早期多为土筑，到宋元以后则多用砖石砌筑以使之更加坚固。台子顶上安放观测仪器，并另建小屋以为观测人员休息住宿之用。

古观象台的建筑，多已不存，主要的遗址和建筑物有以下几处：

1.秦始皇时的上天台遗址

在陕西省西安市西阿房宫遗址内。是一座土筑台子，残高约 10 米，基底面积约 6000 平米，远望好像一座小山丘。1974 年曾经发现门和甬道的遗迹。出土过柱础和下水管道。据说是观测天象的台子，但遗址已残毁过甚，原来的情况还有待于进一步的考查和研究。

2.东汉灵台遗址

这是一座有历史文献可查的古观象台遗址，位于河南省洛阳市东约 15 公里的汉魏故城南郊，始建于东汉中元元年（56 年）。以后曹魏和西晋都相继沿用，为时二百五十多年。东汉时期杰出的科学家张衡，曾两度任太史令十多年之久。他直接领导、主持和参与了灵台的天象观测和天文研究，写出了《灵宪》等天文学著作，并创制了世界上第一座用水力推动观测天象的浑天仪和第一座测报地震的候风地动仪。现存整个台子的面积有 4 万多平方米，中心是一座方形的夯土高台，东西残宽 31 米，南北残长 41 米，残高约 8 米。土台四周各有上下二层平台，上层平台四周各有五间建筑遗址，下层平台有回廊建筑遗址。台上是作为观测的场所，四周建筑是进行整理观测记录与研究的屋舍。

3.登封元代观象台

位于河南省登封县城东南 15 公里的郜成镇,是中国现在保存最早的天文观测建筑。此台创建于元代初年，当时由王恂、郭守敬主持，在全国设立了 27 个天文观测站，此台为观测的中心。郭守敬曾亲自在此测验过晷影。台子用砖石砌筑，平面正方形，上小下大，有明显的收分。台高 9.46 米，连同明代在台顶增建的小房共高 12.62 米。台子北面有东西踏道盘旋登上。台顶北壁中间有一砖砌上下直通之凹槽，用以测量日影的“ 景表 ”。在凹槽之下的台子底部，有南北指向的石圭一个，用 36 方整齐的青石连成，长 31.2 米，方位与子午线相符。圭面刻有双股水槽，水自南端注入，北端可泄出，表上刻有尺度以观测水准。在此台之前还有周公测影台，建于唐开元十一年（723 年）。相传周公曾在此以土圭测影。为纪念此事，唐代天文学家张遂（僧一行）在改革历法时，建立了象征性石表。石表连座高仅 2.12 米，正面刻行书“ 周公测景台 ”5 个大字。在台后还有周公祠等建筑。

4.北京古观象台

在北京建国门立交桥西南侧，位于原北京城墙之上。台建于明正统七年（1442 年），是现在世界上保存有完整天文仪器的最古天文台。台上原有的明代仪器已移于南京紫金山天文台和南京博物院，现存仪器为清初所制造。有赤道经纬仪、天体仪、象限仪、玑衡抚辰仪等共八件。此仪器在清初曾采用西法制造，但仍保持中国艺术风格，是中西文化科学交流的例证。台下有紫微殿、晷影堂等建筑，现已辟为古代天文博物馆。

十二、堰、渠、陂、塘

堰、渠、陂、塘四种水利工程也是中国古代建筑中的一种重要类型，它们之中有不少已列入国家重点文物保护项目。它们的工程结构与施工技术，

早已载入了古代营造法式或工程做法的专书之中。

中国古代著名的水利建筑工程很多，兹介绍如下几处：

1.都江堰

在四川省成都灌县，为公元前三世纪秦昭王时蜀郡守李冰率众修建。自从都江堰建成之后，使川西平原千百年来“水旱从人，不知饥馑”，“天府之国”的名称即是由此而来的。都江堰的工程由鱼嘴、飞沙堰、宝瓶口三个主要部分组成。鱼嘴作为分水之用，把岷江之水分导为内外二江，外江为岷江的主流，宝瓶口是人工开凿的内江入水口，引岷江水从宝瓶口流入内江。在宝瓶口岸边埋有铁桩，标出水位，称为“水则”。人们可以按照水位的高低需要，以位于鱼嘴与宝瓶口之间的飞沙堰来泄洪调节水量。当水位高时，洪水即由飞沙堰排入岷江，避免内江灌区的泛滥。全堰灌区 1949 年时为 12 县市，二百多万亩，经过整修后，现已扩大到 30 个县市八百多万亩。

在都江堰上下有纪念李冰父子的二王庙、伏龙观（离堆之上）和安澜桥（竹索桥）等古建筑和名胜。它们在建筑艺术上均有很高的价值。

2.灵渠

位于广西壮族自治区兴安县，因其连接湘、漓两江又称湘桂运河或兴安运河。灵渠系秦始皇为了统一岭南，于公元前 223 年至前 214 年命史禄修建的。渠长 34 公里，沟通了湘、漓二江，把长江与珠江两大水系联系了起来。起初名“秦凿渠”，后称作零渠，唐朝以后始称作灵渠的。灵渠的主要建筑工程，是在湘江上游用长方形石料砌成铧嘴形的分水尖，后面砌成左右延伸的人字形大小天平，把湘江之水分成南北二渠，分一部分湘水注入漓江，湘水仍为主流，因有“三分漓水七分湘”之说。

灵渠最突出的成就是建筑了许多陡门，以依次提高水位，使船只能翻越高程，通行两江。陡门也即相同于后代的运河船闸，是现存世界上最早的利用闸门提高水位通航的措施。灵渠的陡门在唐代有 18 个，宋代为 36 个，清代有 32 个。灵渠的兴修不仅便利了灌溉而且促进了中原与岭南地区经济文化的交流。

在渠岸有四贤祠、三将军墓等古建筑以及飞来石等古迹。

3.木兰陂

位于福建省蒲田县城南 5 公里，是一处蓄水排涝、防潮灌溉的综合水利工程。因在木兰溪畔的木兰山下筑陂（音批，即水坝）蓄水拦潮，故名为木兰陂。陂的建筑形式为堰闸式的滚水坝，陂长 113.13 米，陂门 28 孔，陂墩 29 座，各高约 7.5 米。陂的南北两头顺水建了两道长 500 多米的护陂石堤，并有回澜桥、万金陡门和进出水水闸。从水闸以后挖掘南北干支渠 120 余公里，灌溉南北洋良田数十万亩。

木兰陂始建于北宋治平元年（1064 年），经过三次营建，两次失败，到元丰六年（1083 年）费时 20 年才建成。陂畔有协应庙（李宏庙）是为纪念兴建此陂的钱四娘、李宏等人而修建的。

4.安丰塘

古名“芍陂”，因引淝水经白芍亭东积而为巨泊，故以为名。在安徽省寿县城南 30 公里。相传为春秋时期楚国丞相孙叔敖所造，隋唐时期始称安丰

塘，是中国历史上早期的大型水利工程。芍陂的修筑采取了筑堤蓄水，分流引灌的方法，与近代的水库工程基本相同，可以说是我国最早的人工水库。初期芍陂周围 120 里，其后自两汉至于明清，历代均有修葺增扩，陂周围达二三百里，溉田万顷，“军屯民垦，公私利赖”，至今仍然发挥着巨大的经济效益。

在塘北岸边有孙公祠，为后人纪念孙叔敖筑陂功绩而建。北宋王安石曾有“楚相祠堂仍好在”的诗句，可知在此以前祠堂即已修建了。现在祠内尚有明万历年间所刻孙叔敖画像，刻工极为精美。

十三、华表、牌楼、阙

华表、牌楼、阙等建筑物，虽然它们本为某一大型建筑组群中的一部分，但是有时因为某种原因比如其他建筑被毁坏而单独存在了下来，而且它们本身也有一定的意义和内容。它们大多系标志性、表象性、装饰性的建筑，艺术性也较高。

1.华表

华表也称作华表柱，是中国古建筑中一种形象非常优美的建筑。华表有着一段古老的历史和演变过程。起初它并非石制而是木头做的，是用来表示王者采纳民众意见的标志。据晋代崔豹《古今注》说：“程雅问曰：‘尧设诽谤之木，何也？’答曰：‘今之华表木也。以横木交柱头，状若花也。形似桔槔，大路交衢悉施焉，或谓之表木，以表王者纳谏也。亦以表识衢路也。秦乃除之，汉始修复焉。今西京谓之交午也’。”在这段问答式的记载中，已经对华表的历史和用途以及早期的形状作了简要的叙述。据说在尧舜时期已有了此种建筑物。它立在大路通衢的地方，人们可以把意见写在上面。

随着历史的发展，华表的作用和形式也有所改变和发展。秦朝曾将它废除，汉代虽然予以恢复，但是纳谏的作用逐渐消失，作为路标和装饰的作用逐渐增加。以后在帝王宫殿、陵墓、坛庙之前，常常采用这种标志性装饰；在大路通衢、关津渡口、桥头市井以及王公大臣，平民墓地等处也都建立华表以为标志。为了更能坚固长久保存计，把它的建筑材料逐渐易木为石也是非常合理的。现存华表的实物很多，最早的是汉代的墓表，有一个“琅邪相刘君墓表”全部石制，现存山东省博物馆内，是东汉时期的原物。北京也有一个东汉时期的墓表，在表柱上刻了墓主人的姓名与官职。南京六朝陵墓前的墓表甚多，雕刻十分精美，以句容县梁朝萧绩墓的一对石柱保存最为完整宏大，柱高 6 米多，柱础刻二龙捧珠图案，柱身刻出 24 道瓜棱形装饰，柱头刻蟠螭纹，柱头石额刻“梁故侍中军将军开府仪同三司南康简王之神道”字样。整个石柱造型优美，雕刻精丽。以后唐、宋、明、清各代帝王陵墓均有华表（或称望柱）。到明、清时期，华表已基本定型，为石制，下面是一个雕刻精致的须弥座，座上置八角形或圆形柱身，帝王用者刻升降盘龙，一般的或刻花纹或是素面。柱身上部贯以华版，顶上置圆盘，饰以珠串，圆盘上立石刻望天犼。天安门前后都有一对华表，为明朝永乐年间雕造。外面两个华表顶上的犼头向外，里面的头向里，被称之为望君出、望君归，传说是希望君王平安出去平安回来，也有说希望君王扬善惩恶之意。

我们在一些古画上常常看到华表柱顶站立一个仙鹤之类的鸟,如宋代《清

明上河图》、元代《卢沟运筏图》等。关于这鸟有一个传说：汉朝时一位名叫丁令威的辽东人，在灵虚山学仙，成道后化作仙鹤归来，落于城门华表柱上，有少年欲射之，鹤乃飞鸣作人语，唱道：“有鸟有鸟丁令威，去家千载今来归，城郭如故人民非，何不学仙去，空见冢垒垒”（见陶潜《搜神后记》）。画家们便把这一故事画在华表柱上了。

此外，还有用石柱作为纪念的。在河北定兴县有一个北齐时候的义慈惠石柱，是为纪念在一次农民起义战争中大批死亡战士而建立的。这一石柱建于北齐大宁二年（562 年），柱上有三千余字的颂文，记述了战争的经过，书法极为精美。柱下有一个巨大的莲瓣柱础，雕刻朴质有力。最为珍贵的是柱顶上刻有石屋三间，屋顶为单檐庑殿式，刻出屋脊、瓦陇、角梁、斗拱、柱子等结构，是研究唐代以前建筑的重要形象资料。

2.牌楼

牌楼又名牌坊，或简称坊，是古建筑中常见的一种类型。它不仅自身具有高度的艺术价值，而且还把它所在的建筑组群装点衬托得更加雄伟壮观。在异国他乡，往往把具有中国特色的牌楼作为中华文化的象征。如像澳大利亚悉尼、美国纽约等地的中国城（China town）都有中国式的牌楼作为中华民族的标志。就是在国内外新建的中国古典建筑或园林中，也往往采用牌楼以增添风韵。

牌楼属于大门一类的建筑物。根据历史文献和考古遗址推断，大约在原始社会后期，人类聚居的村落和其他群体建筑的入口处，就已经有了简单的过门了。其形状大概是在两旁树立的柱子之上加一横木。在《诗经·陈风·衡门》上有“衡门之下，可以栖迟”的诗句。衡门可能就是这种形式的门。在中国北方农村，有时还可以看到这种两柱加一横木的简单大门。既然是门，为什么成了旧社会表彰忠臣孝子、节妇义女以及圣贤人物的纪念性建筑物呢？这就要溯源到中国古代乡里和城市规划的制度上去。《周礼·天官·小宰》记载，周朝以 25 户为一闾。春秋战国及秦汉，城市中有闾里制度，隋唐时期称作里坊。在大城市中有许多个坊，每个坊就好像一座四四方方的小城，坊四面开门或两面开门，叫做坊门。里坊之门较早期的两柱横一木之门要讲究得多。文献记载：一个里坊之内，如果出了好人好事，人们便把他的事迹和名字写出来，张贴在坊门之上，让坊里坊外的人都知道，以资表扬和表示尊敬。汉唐时期的里坊之门大多为木造，表扬通报贴上之后很快就坏了，不易长久保存。后来，人们为了使受表彰之人和事能更久远地保存，便改用砖石来修筑，把受表彰的人和事刻在坊上，于是成了一种专门旌表的牌坊。我们现在看见的许多旌表牌坊大多是明清时期的。还有一种名叫“乌头门”的，也是坊门的一种，汉代称作“阀阅”。据记载，古代仕宦人家大门外，常立 2 柱，在左曰阀，在右曰阅，用来榜贴功状。唐宋以后，遂于门外作 2 柱，称为乌头阀阅。宋《营造法式》上也专门有乌头门做法的图说，可见其由来已久。

牌楼的种类很多，从它修建的位置来看，有街巷道路牌楼、有坛庙寺观牌楼、有陵墓祠堂牌楼、有桥梁津渡牌楼、有风景园林牌楼等等。从建筑材料上看有木牌楼、砖牌楼、石牌楼、琉璃牌楼、砖石木石合造牌楼等等。从结构和造型上看，有柱子不出头的牌楼和柱子出头的冲天式牌楼，从间数上看有一间二柱一楼、一间二柱三楼、三间四柱三楼、三间四柱五楼、三间四

柱七楼、三间四柱九楼、五间六柱五楼、五间六柱十一楼等等。

由于在旧城改建、展拓街道等城市建设中没有很好地规划安排，不少立于街巷道路的牌楼被拆毁，其他的坛庙寺观牌楼、陵墓祠堂牌楼、风景园林牌楼、桥梁津渡牌楼等也有因各种原因被拆毁的。但也有些艺术价值较高的牌楼被保护下来了。

下面介绍一些著名的牌楼：

安徽歙县古城中心有一座形制奇特，雕刻精美的牌楼，名叫“ 许国石坊 ”。它位于十字大街的交叉路口，四座牌楼结合在一起，成为口字形的平面，在全国街道牌楼中，堪称佳作。这牌楼是明朝万历十二年（1584 年）为了表彰嘉靖、隆庆、万历三朝大臣许国的功绩而赐建的。石坊南北长 11.54 米，东西宽 6.77 米，高 11.4 米，因四座牌楼合为一体，只有 8 根柱子，俗称“ 八脚牌楼 ”。坛庙寺观牌楼保存得很多，北京的天坛、地坛、日坛、月坛、社稷坛均有牌楼，山东泰山岱庙前的石坊和曲阜孔庙、孔林的石坊雕刻均极精美。陵墓牌楼首推北京昌平明十三陵牌楼，是现存石牌楼中规模最大、年代也早的一个。它是明十三陵入口的标志，为五间六柱十一楼的形式，面宽 29 米，高 14 米余，全部用汉白玉石仿木构修造，梁枋之上还刻出旋子点金彩画。在石枋六根石柱之下有巨大的夹柱石，石上雕刻麒麟、狮子、各式龙和海兽，并间以云气波涛，神态生动，刻艺精巧。在十三陵的石象生以北还有一座三门并列的石坊，称为龙凤门，为冲天式牌坊，有横枋而无楼，在门上置石刻火焰宝珠，也是石坊中的重要实物。桥梁津渡牌楼不仅作为桥梁津渡的标志，而且也美化了环境，增添了桥梁建筑的艺术性。如北京北海的堆云、积翠牌楼、颐和园谐趣园的知鱼桥牌坊等等。名山胜景中的牌楼牌坊，不仅作为风景区的入口，在进山之后，每到一个转折之处也都设牌坊。如泰山的岱宗坊、一天门、二天门等等。

3.阙

阙，在中国古建筑中也是一种特殊的类型，它的发展变化很大。现存的地面古建筑中，要以阙为最早，汉代的地面古建筑除一两处石祠而外，就是阙了。

阙，又称作两观、象魏，实际上就是外大门的一种形式，与牌楼牌坊的起源可能有相同之处，但后来的发展则分道扬镳，各尽其能了。根据《说文解字系传》的解释，阙这种建筑物是古代帝王在宫廷大门之外建两个对称的台子，在台子上建楼观，上圆下方，因其两台子之间阙然为道，所以称为阙。因为在阙楼上可以观望，所以又称之为观。又因在阙上悬挂法典，所以称之为象魏，《周礼·天官·太宰》上就有“ 乃悬治象之法于象魏 ”的记载。因此，古时候经常把阙作为帝王宫廷的代表。如《汉书·朱买臣传》上有“ 诣阙上书，书久不报 ”的记载。岳飞《满江红》词里的：“ 待从头，收拾旧山河，朝天阙 ”，指的也是帝王的宫殿。秦始皇的阿房宫气势更为雄伟。“ 表南山之巅以为阙 ”，把高山引来作为他宫殿的外大门了。还有直接把两山对峙之处称之为阙的。

阙的种类按它所在的位置分大约有：宫阙、坛庙阙、墓祠阙、城阙、国门阙等等。

宫阙　位于帝王之居宫门前面，那种在宫门前建独立的二台（两观）的形式，自汉魏以后已有变化，逐渐与皇宫大门相结合，成为一个整体了。早

期的遗物也已不存，现在保存唯一的一处宫阙遗物就是北京明清故宫的午门。它的位置在皇宫正殿大门太和门之外，但它与早期两观形式不同了，已与午门相结合，构成为凹形的平面，把两观形式与门组合在一起。我们如果把两旁的东、西雁翅楼分开，还可以重现两观的形式。现在的午门又称五凤楼，但是在正门两旁的侧门上，还特意加上了阙左门和阙右门的名字，以保存原来宫阙的遗意。这种将双阙两观与宫殿宫门相结合的形式，我们从唐宋以来的绘画和遗址中常常可以看到，可见其演变发展由来已久。

坛庙阙　位于大型的坛庙大门左右，现存实物有著明的嵩山三阙，位于河南省登封县嵩山之麓，即太室庙阙、少室庙阙、启母庙阙，公元二世纪初东汉时期所建。三阙均为石制，阙身上有汉代隶书题记和各种人物、车马、动植物、建筑物的雕刻，是研究汉代社会生活、风俗习惯和书法艺术的珍贵资料。

陵墓阙　是现存汉阙中保存得最多的类型。它们均位于陵墓之前，两相对称，中阙为道，为陵墓神道的入口大门。现存者均为石制，故能保存近二千年未毁。著名的陵墓阙有四川渠县冯焕阙、沈府君阙，绵阳平阳府君阙，梓桐李业阙以及山东嘉祥武氏祠阙，平邑皇圣卿阙等等十数处。这些阙均为公元一、二世纪遗物，不仅是研究汉代建筑而且也是研究汉代社会生活和书法、雕刻艺术的重要实物。

陵墓阙自汉唐以后也有所改变，已逐渐从一般墓道中消失。陕西西安附近汉唐陵墓的陵门前双阙尚有遗址可寻，尤以唐高宗武则天合葬墓神道前的双阙遗址最为显著，借双峰以为阙址，气势更为雄伟。

城阙　古时候，常常在城门的两旁建立双阙，以为守望，称作城阙。《诗经·郑风·子衿》上有“挑兮达兮，在城阙兮”的句子。白居易《长恨歌》中的“九重城阙烟尘生，千乘万骑西南行”，指的更是整个京城了。

国门之阙　只是一种想象，并无实物建筑。最近在辽宁绥中海边，发现了秦始皇行宫遗址前大海中的一对峙立礁石，俗称之为海门，可能秦始皇当时巡视海疆时，曾把它当作过国门阙。

汉阙的建筑形式，从现存实物和古代画像石、画像砖、壁画中可以看出有单阙对立的，也有带子阙的。另外还有两阙之间连以门楼阁道的，可能北京故宫午门就是从这种形式发展而来的。

（罗哲文　罗扬）

第十九章　中国古代的陶瓷工艺成就

中国陶瓷以其历史悠久，内容丰富，民族艺术特色浓郁，技艺精湛而著称于世，它是中国优秀文化遗产的重要组成部分。

中国是世界上最早发明陶器的国家之一，陶器的出现可以追溯到一万年前的原始社会，瓷器的发明也有近四千年的历史。陶瓷原料硅酸盐无毒的特性，特别是瓷器造型的典雅适用、釉面光滑，便于拭洗等优点，现在已成为世界使用得最广泛、最受欢迎的生活用具。中国发明瓷器对人类文明进步是一个很大的贡献，因此被世界人民誉为瓷器之国。中国陶瓷已经成为人类文化艺术宝库中一宗巨大的财富，吸引着各国的历史、考古学家、陶瓷学家、工艺美术家，从各个不同的角度来进行研究。研究中国陶瓷已经成为一门世界性的学问。

在中国，陶瓷学却是一门比较年轻的学科，中华人民共和国成立之前，人们主要是从爱好古董的角度加以鉴赏，谈不上什么研究。建国后，考古工作者在全国范围内开展了系统的古窑址调查和发掘。有关学者以陶瓷考古学为基础进行了系统的研究，同时硅酸盐科学工作者、陶瓷工厂等也积极配合，用现代科技手段进行测试，工艺模仿试验，从宏观到微观研究都取得了许多引人注目的成就，在世界上产生了深远的影响。以下就中国古代陶瓷的发展及艺术成就，作一个简单的介绍。

第一节　原始社会的陶器艺术

制陶是中国最古老的一个手工业部门，它与人们日常生活联系极为密切。在陶器发明以前，人们为了取得熟食，或以篝火烧烤食物；或用石头砌成坑穴，把猎物去皮，放进坑内，上盖热灰，直到焖熟取食；或用灼热的石块将兽肉烫熟；或把兽肉放入网中，泡入高温的泉水中，泡熟后食用。长期以来，人们为取得熟食，在努力创造一种良好的生活用具，用以煮熟、储存、饮食之用。中国历史上，早在公元前 11 世纪的西周青铜器铭文中就有了“ 陶 ”字。在先秦的一些文化典籍和后来的神话故事中，也有不少关于发明陶器的记载。例如战国秦汉之际的《逸周书》，在《文酌解第四》中就说：“ 民生有欲……七陶八冶归灶。 ”古人注云：“ 灶善则陶冶良也 ”。《太平御览》卷 78 引《逸周书》：“ 神农之时，天雨粟，神农耕而种之，作陶、冶、斤、斧。 ”《史记 · 五帝本纪》里有“ 舜耕历山，渔雷泽，陶河滨，作什器于寿丘 ”的记载。《搜神记》里还记载了一段古老的民间传说：“ 宁封子，黄帝时人也。世传为黄帝陶正。有异人过之，为其掌火，能出五色烟。久则以教封子，封子积火自烧，而随烟气上下。 ”这些记载和传说保留着远古时期陶器发明和制作的历史影子。

一、陶器的发明时间

在人类社会发展史上，陶器的发明是一项伟大的创举，它是人类社会发展到一定阶段的产物。中国究竟在什么时候发明了陶器？这一直是学术界探讨的重大问题。我们至今还没有发现旧石器时代的陶器，但是可以肯定新石

器时代（约一万年前至四千年前）确实具备了制陶的各种条件，并且有大量的实物出土。

新石器时代农业和畜牧业已有了初步的发展，人们能够比较有把握地控制和扩大食物的来源，从而改变了过去那种饥则求食，饱则弃余的生活状况。这有利于人们定居生活，而定居的人们对煮熟和储存食物的用具则有强烈的要求。定居有利于生产得到发展，就有可能分出人力来专门从事陶器的制作，促进制陶业的兴起。远古的人类在长期的生产实践中，特别是农业生产实践中，逐渐对泥土的粘性、可塑性有了认识，了解到泥土加水调和后可以捏塑成各种器皿；同时人类对火经过长期使用，认识到火能改变某些物质的性能，并且掌握了控制、应用火的经验。这一切都为陶器的制作准备了先决条件。

虽然新石器时代的陶器已有大量出土，但是考古工作者仍然怀着极大的兴趣探求中国最早的陶器。对此，人们于 70 年代以来，开始发现了一些线索。例如 1974 年在江苏溧水县神仙洞洞穴遗址发现了一块长 2.5、宽 1.8、厚 0.5㎝ 的陶片和一颗更小的陶粒。它们在制陶工艺上表现得十分原始。在放大镜下观察，该陶片是用普通粘土制作的，粘土中掺有细砂，素面，一面可以看到制作过程中用手指抹平表面时留下的纹路。陶片颜色一面为黑褐色，有黑色炭粒分布其间；中间夹层基本是紫红色，另一面为黄褐色，间或杂有深灰、浅灰色。坯体中有许多气孔和细小的断裂痕迹，有一定的硬度和抗压强度。世界上许多国家和地区发现的最早的陶器都是这样的小块残片。这块陶片的弧度极小，所以估计该器物比较大。这是在中国发现的最早的陶片，据化验分析当距今 11200±1000 年，说明中国陶器的发明至少已有一万多年的历史。

二、新石器时代陶器的特点

新石器时代的人们已经在生活中广泛地使用了陶器。属于新石器时代早期的遗存，如中原地区的磁山文化、裴李岗文化，华南地区的江西万年县仙人洞遗址等，所出土的陶器都还比较原始，陶质比较疏松，烧成温度也较低。不过这时已经出现了横穴窑。这种陶窑同后来的母系氏族社会繁荣时期仰韶文化的陶窑很相似了。所以说，这时的陶器还都不是最早的陶器，因为陶器从露天架火烧制到采用陶窑烧制，一定要经历一个漫长的演进过程。在这些陶器之前，一定还会有更早、更原始的陶器。随着制陶技术的不断提高，新石器时代的陶器生产在父系氏族社会的龙山文化时期发展到顶峰，无论在数量上、质量上还是在工艺水平上，都取得了空前的成就。

陶器的主要成分是硅和铝的无机盐类，它们无毒、无味，是制作生活用具的良好原料。当时人们都是就地取材，在黄河流域主要采用适宜的天然土，如红土、黑土、河谷中的沉积泥土等。

考古工作者根据陶器的颜色，把陶器分为多种陶系，如分为灰陶、红陶、彩陶、彩绘陶、黑陶以及印纹硬陶等等。陶器本身有一定的颜色，是由于原料中含有呈色金属元素的关系，也是由于人们掌握了在烧成后期控制各种火焰的技术所取得的结果。如果烧窑后期烧还原焰（指燃烧时令其供氧不足，燃烧不完全，使金属氧化物还原为金属或低价氧化物），原料中铁的氧化物大部分转化为二价铁，成 FeO，还原比值很高，陶器就成灰或灰黑色，是为灰陶。如果是烧氧化焰（指燃烧时供氧充足，可完全燃烧，温度高，具有氧

化作用），陶土中的铁大部分转化为三价铁，成 Fe_2O_3，还原比值低，陶器就成为红色，是为红陶。如果以金属铁、锰等矿物质与泥土配成彩料，在红陶和灰陶上施以彩绘，经 800—900℃高温烧成，其彩绘永不褪落，就成为彩陶。如果是在烧成的陶器上画彩，彩绘颜色附着在陶器表面，一旦受潮或经水浸泡，颜色会变淡或褪落，这就是彩绘陶。彩陶同彩绘陶的区别就在于颜料是否经火烧和褪色与否。黑陶就是黑色的陶器，其胎体上有大量的炭微粒。黑陶是在烧窑后期用燃烧不充分的黑烟薰炙，再经打磨光亮制成的。有的黑陶胎壁薄如蛋壳，应用快轮制作，工艺水平很高。在江南广大地区发现有一种陶器，上面用陶拍子打印出各种图案，称为印纹陶。如果其中掺入细砂等强煅料，经 1000℃左右的高温焙烧，陶质更为坚硬，称为印纹硬陶。这种硬陶一直到商周秦汉时期，在南方仍有生产。

新石器时代制陶成形可有手制和轮制两种方法。手制法包括捏塑法、模制法、泥条盘筑法（将一根长泥条连续向上盘筑，再把里外抹平制成器形）等。轮制法的技术更为先进，盛行于山东龙山文化。这是将泥料放在陶轮上，利用陶轮快速转动的力量，用提拉的方式使之成形的一种方法。

随着制陶工艺的不断进步，陶器成形以后，还要在陶坯上进行修饰加工。例如用砾石或骨器在陶坯表面压磨，烧好后的陶器可呈现光亮；有的是在陶坯表面涂一层调好的泥浆，烧好后器表就附着一层陶衣。由于调泥浆的配料不同，陶衣可有红、棕、白等颜色。此外还可以在器表上施以彩绘，刻划或拍印出各种花纹图案，甚至镂雕出方、圆、三角等孔形图案来作为装饰。

三、新石器时代陶器的艺术成就

新石器时代的陶器，随着制作工艺水平的提高，其种类越来越多。就出土的器形看，有碗、钵、勺、杯、小盒、瓶、罐、盆、瓮等类。据其形状判断，它们大都属于饮食用具，也有一部分是生产工具，如陶纺轮、网坠等。这些陶器的一个重要特点就是造型适宜实用。通常采用圆形、对称、规整的结构，而不用多角、多边或不规整的形状。有足的器物也多是三足，很少有四足的，四足以上的更未出现过。采取这些结构，便于制作，而且比例协调，容易取得力量均衡，也符合美学原理，可产生强烈的艺术效果。这说明当时的人们已经掌握了实用工艺中的成型规律。这些规律在几千年后仍然被人们运用。

生活是制陶工艺的艺术源泉。人们往往把日常生活中最熟悉的各种植物、动物及自然界的其它形象作为模仿对象。很多器物模仿植物，如瓜果、葫芦、竹节、叶子、花朵等，模仿动物的有猪、狗，还有鹳、长嘴鸟、水鸟等，模仿虫类有田螺、蜗牛等，还有的模仿人类最早的水上行走工具独木舟，甚至还有模仿人穿的靴子等。

新石器时代的陶器在制作过程中采用了不少的艺术手段来美化陶器，例如拍印、刻划、绘画、捏塑等。其绘画是用类似毛笔一类的工具，沾上用金属矿物原料配成的画图原料，在胎体上画出图案、植物、动物或人物形象的画面，内容丰富又有很高的艺术水平。就图案来说，已经初步掌握了图案构成的美的法则，创造了迄今仍然能在生产中使用的、有强大生命力的图案形式原理，如构图最主要的均衡、整齐、对称、连续、反复等法则，完全符合装饰图案的基本要求，没有轻重悬殊、画面失调、杂乱无章的现象，收到了

极好的美学效果。

图案服从器形。人们为了美化陶器，注意把装饰美和实用美统一起来。因此往往把图安排在器物的肩、腹最突出的部位，使得目光容易接触到，最便于人们在使用中欣赏，又能增强器物端庄、饱满、挺拔的质感。这些图案以艺术的手法表现了大自然、形体、运动产生的节奏感、韵律感和规律性，灵活而又美观。

陶器上有许多植物图画的画面，它反映了当时的采集、农耕经济水平。有的画出了阳光照耀下禾苗的生长状况，还有很简练的卷枝、花瓣、籽实。植物纹样画得很活泼，婀娜多姿，既写实又富于装饰性，这说明劳动实践是艺术营养的源泉，表现了我们的祖先热爱生活，富于创造的精神。

陶器上的动物形象，有的画在器物上，有的却是塑出来粘贴在器壁上的，还有的作为器物的组成部分出现。动物形象写实性很强。人们在长期的捕鱼、狩猎、饲养以及生活实践中接触到了动物，掌握了它们的形态和习性的突出特点，便将其形态和神态简练地制作出来了。浙江余姚河姆渡文化遗址出土黑陶钵上刻划的猪，是由野猪培驯为家猪过程中的形象，形态结构尚残留野猪的特点，但肥胖的体态、温驯的性格又酷似家猪。庙底沟类型文化遗址中出土陶片上的壁虎，不但准确塑出了壁虎的形象，而且栩栩如生地刻划出其精神状态。壁虎爬伏在罐的口沿和肩腹之间，有明确的方向感，前肢卷曲，缩颈抬头，背微弓起，两眼紧盯前方，似乎发现了前面的猎物，准备一跃而起，猛扑上去，但其前爪已经接触罐口，似乎又感到会坠入深渊那样的警觉。简练的几根线条，在静与动的一瞬间把壁虎的精神状态刻划得淋漓尽致。从大量的动物形象能看出当时已经采用了夸张的手法，例如蛙的形象，有的就将蛙的四条腿夸张到主要部位，其他如鸟纹也有由夸张到变形，乃至图案化的程度。

当时的人物形象，有人的头像，有将器盖塑成人头形，也有在陶器的一面塑出人头形，但最多的是在器物壁上用黑彩画出人物形象。1973 年青海大通县上孙家寨出土一件舞蹈纹彩陶盆。内壁最大腹径处绘四道平行弦纹，上端紧接口沿处绘一圈带纹，上下两组纹饰间有人物舞蹈画面三组，每组两边是五至八道并排的弧线。在相反两组弧线纹之间，各有一条斜行的柳叶形宽带纹。人物舞蹈五人一组，手拉手，面向一致，随着舞蹈的节拍，发辫顺势摆向一侧。外侧之人不拉手的一臂画为两道，表明跳跃动作较大，接触地面的两竖道是人的两条腿，成一定角度垫起全身，有运用脚尖起舞的意味。表明跳的是踏着欢快舞步的舞蹈，显示出舞蹈的旋律。每个人在臀部下端有一略为上翘的尾巴状装饰，这是原始社会里人们通常喜爱的打扮。《山海经·大荒西经》说：“西海之南，流沙之滨，赤水之后，黑水之前，有大山名曰昆仑之丘。有神，人面虎身，有文有尾，皆白处之。……有人戴胜、虎齿，有豹尾、穴处，名曰西王母。”这可能就是装饰着兽尾的人们，在劳动之余，围着水塘，在树荫下面，手拉手翩翩起舞情景的生动写照。陶盆上的人物群舞画面，用流畅的实线条来表现，人物突出，形象写实。陶盆是澄黄色，装水使用时，水映陶色更加美化和丰富了舞蹈的形象。这样的装饰反映了原始社会精神生活的内容多么丰富，多么深刻，也说明了陶器的装饰艺术达到了相当高的水平。（图 1）

图 1　新石器时代陶器

（采自《新石器时代陶器装饰艺术》）

1.马家窑文化舞蹈纹彩陶盆（1973 年青海大通上孙家寨出土）

2.马家窑文化人面纹、旋涡纹彩陶壶（甘肃临洮马家窑出土）

3.马家窑文化旋涡纹彩陶壶（甘肃出土）

4.马家窑文化旋涡纹彩陶壶（甘肃榆中出土）

第二节　奴隶社会的制陶成就和瓷器的发明

中国奴隶社会自公元前二十一世纪至公元前五世纪，包括夏商周三个王朝。在这千余年间，制陶工艺得到了长足的发展，不但品种继续增加，在工艺上也有许多创新。这一时期，在制陶工艺的基础上还发明了原始的青瓷，这是一项划时代的成果。

一、夏代的陶器

古代文献记载,大约在公元前 21 世纪至公元前 16 世纪曾有夏王朝存在。这是中国的第一个奴隶制王朝。本世纪 50 年代后期，考古工作者通过对“ 夏墟 ”的大量发掘和考察，证实了夏文化的存在。其中河南偃师二里头文化遗址和山西夏县东下冯遗址可作为夏文化的典型代表。人们从这些夏文化遗址中发掘出很多陶器。这些陶器种类有灰陶、灰褐陶、黑陶和少量的白陶、红陶。经分析证明，这时制陶所选用的原料与新石器时代没有多大区别，都是取普通陶土作原料，少数用北方坩子土作原料烧成白陶。制陶的原料一般加工不细，只有少数的磨光黑陶加工精细。陶器的成形方法也以轮制法、泥条盘筑法为多。烧成的温度在 800℃左右。作为生活用具，这些陶器的质量还是很好的。

从陶器的用途看，这时期有一组区别于其它文化的陶器组合。它们是作为炊器的鼎、折沿深腹罐、侈口圆腹罐，作为食器和容器的是深腹盆、三足盘、平底盘、豆、小口高领罐、瓮、缸等，酒器有觚、爵、缸等。对于原始社会晚期龙山文化中常见的斝、双腹盆、带把鬲、带耳杯等，这时期基本不见了。这些陶器的装饰花纹有绳纹、篮纹、方格纹、圆圈纹、云雷纹、花瓣纹、弦纹、叶脉纹、铆钉状泥饼等。

通过对夏文化遗址的发掘、考察，人们看到这时期的陶窑都是单个地存在，没有成群的窑址发现，而且陶窑建造得也不大。这一切表明，当时还没有制陶手工业的专业作坊，制陶还仅作为家庭副业分散于各个家庭内。

二、商周时代的陶器和制陶工艺

商、周是继夏朝之后的两个奴隶制发达的王朝。这时期的青铜冶炼、纺织、制陶等手工业都很发达。在河南偃师二里头的早商遗址中已经发现了青铜器、骨器和烧陶的作坊遗迹。在河南郑州二里岗、河北邯郸等地的商代遗址中也发掘出规模很大的制陶作坊。例如在一处遗址的 1250 平方米范围内，就发现有密集排列的 14 座陶窑和十多座房基。这些陶窑平面为圆形，直径约 1.2 米。同时发现的还有未经焙烧的陶坯、烧坏的废品、陶拍和印有回纹、斜方格纹，夔纹的陶印模等工具。这些制陶作坊的存在，说明商代的手工业比夏代已有很大进步，不仅从农业中分化出来成为独立的部门，而且各种手工业作坊又有分工。商周时期农业、手工业、商业的发达和城市的出现，都为陶器的发展和创新提供了良好的社会条件。

商周时代的陶器，无论是泥质陶器还是夹砂陶器，也无论是白陶还是印纹硬陶，所用原料都经过选择加工。工匠们根据陶器的不同种类而配制胎泥，所制的陶器庄重古朴，即使一般制作不太精细的、作炊器用的夹砂陶，掺的

细砂也相当匀实，经高温焙烧，不但不变形，外观效果也很精美。

商周陶器的造型特征，最突出的是在结构上运用弧线灵活自如，富于弹性美，所以器物多用圜底、圈足或袋状足。这时期作为生活用具的陶器种类比夏代有所增多，进一步满足了人们的生活需要和使用的方便。这时期盛行的泥质灰陶、夹砂灰陶、泥质褐陶（包括红陶）、夹砂褐陶、磨光黑陶等品种，仍然属于实用工艺品。在商代晚期，开始出现一种为死人殉葬用的陶制明器。当时这种陶制明器尚未受到人们重视，所以粗制滥造，质量低劣。然而这种明器确为陶器的多种用途开辟了新途径。商代以后，随着人们对殉葬品的重视，专门作为明器的陶制品越做越精美，成为中国陶器艺术中很有发展潜力的一种。

商代陶器发展过程中，有一个十分明显的现象，就是陶质酒器的制作越来越多，这与商代统治阶级生活日益腐化、大小官僚无不沉湎于宴饮的风气有关。这种风气波及到一般平民，便出现了“庶群自酒，腥闻在上”（《尚书·酒诰》）的社会现象。商代青铜器中酒器多，那是供上层统治阶级使用的，而众多的陶质酒器则是统治阶级和平民都可以使用的。商代陶制酒器以盉、觚、爵、斝、尊、壶等居多，西周以后则盉、觚、爵等酒器明显减少。

商周时代陶器上的装饰纹样，经粗略统计，有绳纹、蓝纹、方格纹、圆圈纹、双钩纹、云雷纹、四瓣纹、轮焰纹、曲折纹、方圈四瓣纹、回纹、涡纹、附加堆纹、夔龙纹、饕餮纹等。

商周的陶器庄重而华丽，工匠们非常善于将器物体积感最强的部分放在最显著的地位，以此为重心，同其他部分共同形成统一的雄浑的整体，即使是一些素面，只有简单几条弦纹的器物，其浑然一体的厚重浑朴的特点也非常明显。很多陶器上，特别是白陶上，安排了许多几何图案，它们重复使用，有的布满全器，有的只在一定部位划出一个装饰带，有的安排神异的夔龙纹或饕餮纹，或几种纹样同时使用，其成功之点是能够使装饰与器形统一起来，很协调地产生一种艺术效果。与原始社会的陶器相比，商代工匠们更善于选择装饰部位，也更善于在不同的装饰部位进行不同的修饰。一件器物可以划分出主要装饰面和次要装饰带。主要装饰面都在器物凸的腹部，加上大面积的图案，如夔龙纹、饕餮纹等，显得十分醒目。有的器物则完全相反，只有肩部作出窄细的装饰带，而肩腹部分整个是光洁面。无论是前一种还是后一种，都要求肩腹最突出部分的面积完整统一，绝对没有任何琐碎和不均衡的造型和装饰。工匠们在造型时就考虑到装饰的安排了。

陶器上的各种图案，包括几何形线条、自然现象或动物形象，都随不同器物、不同部位的需要以及装饰内容的变化，组织得有一定的条理。复杂纷纭的自然现象被加以提炼、简化，哪怕是神秘化的内容也组织成条理分明的画面，表现出与造型和谐而又整齐的装饰美。

陶塑艺术在商周时代也取得很大成就。属于艺术品的陶器有龟、鱼、羊头、虎、猪、蛤蟆、鸟类，陶人坐像等。它们既稚拙又生动，例如陶羊头，双角向前弯曲，头上扬，两眼微闭，眼、鼻、口等器官都塑得相当准确。陶蛤蟆不仅姿态生动、而且背上还印刻有密集的小圆圈，表现蛤蟆的突出特征。陶虎作伏卧状，张嘴露齿，双眼圆瞪，刻划出虎的健壮与凶暴。这些陶塑艺术品取材于现实事物，体现了人们对现实生活的真实感受。周代的陶塑制作技术继承了商代的传统并继续有所提高。

在河南的一些殷墟遗址还出土了陶质水管。这些陶水管一般长 40 余厘

米，直径 21.3 厘米，管口平齐，表面饰有绳纹和弦纹。在一处遗址还发现了一段三通水管。这些陶水管是夯土建筑基址的排水设施。它们的出现说明，商代的陶制品中已有建筑构件，制陶技术已开始应用于建筑业。作为建筑用陶，到了周代进一步得到发展。周代的排水陶管已经长达 1 米。西周的建筑物上已开始用瓦。西周的瓦分为板瓦和筒瓦两种。板瓦较大，约 50 厘米，表面有绳纹，上面还有瓦钉或瓦环。筒瓦较板瓦稍短，表面有绳纹或云雷纹。（图 2）

三、原始青瓷的出现

瓷器是在制陶技术长期发展的基础上发明出来的。由于原料和工艺的关系，使得瓷器既能表现出高雅的气质，又具备实用的价值。瓷器有利于工匠在生产中发挥自己的高度智慧和艺术创造才能。

图 2　商周建筑构件
（采自《中国陶瓷史》）

1.河南偃师二里头商代早期陶水管
2.河南郑州铭功路商代中期陶水管
3.陕西扶风岐山西周陶瓦
4.陕西长安沣东西周瓦
5.河南安阳殷墟商代晚期陶三通管
6.河南安阳殷墟商代晚期陶水管
7.陕西扶风西周陶水管

中国的瓷器究竟发明于何时？这有一个认识过程。过去人们根据晋代文献中开始出现“瓷”字，认为中国的瓷器发明于公元三世纪的西晋。但自本世纪五十年代开始，考古工作者通过对商代遗址的多处发掘和充分的科学测试数据断定，距今三千多年前的商代就已经制成了瓷器。考古工作者首先在郑州二里岗商代中期的地层里，发现了一种胎质坚硬，施有青釉的器物。以后又在黄河中下游的河南、河北、山西、山东和长江中下游地区的湖北、湖南、江西、苏南的商代中、晚期遗址和墓葬中继续有发现。

这类器物在西周、春秋、战国，两汉时期发现得更多、更普遍了。它们随着时代的发展，质量不断提高，自成一个体系，与后来公认的瓷器一脉相承。上述情况令人信服地看到，中国瓷器的发明比“瓷”字的出现要早得多。

根据科学测试，商、周时期的青釉器物完全具备了构成瓷器的基本要求。第一，已经采用高岭土作胎。第二，在表面施有一层玻璃质的釉。釉的主要成份是瓷土加上石灰石、草木灰，调成悬浮液状涂在瓷坯表面，它在入窑烧焙时熔化，形成玻璃状物质。第三，烧成温度已经达到 1230℃左右。迄今为止，陶器的烧成温度只需要 800—900℃，极少数达到 1000℃，而瓷器烧成温度须在 1230℃左右。第四，陶器有吸水性，瓷器没有吸水性或吸水性极微。商代的原始青瓷吸水性已经仅为 1%，或更低。由于胎体中二氧化硅（SiO_2）的含量和唐宋时各名窑瓷器一样，都在 70%以上，三氧化二铝（Al_2O_3）在 17%以上，经过 1200℃左右的高温焙烧，烧结良好，使吸水性很弱，达到了瓷器的标准。第五，在物理性能方面，如比重、硬度、莫来石（也叫“富铝红柱石”）结晶的发育程度等都和以后瓷器一样。敲击起来也有清脆的金属

声。这些都证明了中国瓷器在商代已经被发明。

不过商周时代的这种瓷器选料并不精，工艺也比较简陋，如釉层薄厚不匀，且易剥落，与后世瓷器相比表现出一定的原始性。对于这种尚不成熟的瓷器，由于它的釉色多呈青绿、青黄或黄褐色，所以人们称它为原始青瓷。

现今发掘出的原始青瓷的器形有尊、罍、钵、罐、瓮、豆、簋等。其中豆的数量较多，器形为浅盘矮圈足，是商代晚期和西周时期最为流行的器物。在江西清江吴城还发现了原始青瓷制作的工具，如马鞍形背的双孔刀和纺轮等，这是其它地区所不曾见到的。

第三节　战国秦汉的陶瓷

从战国开始，中国历史进入封建社会。封建制度经过秦朝的巩固和发展到汉代，政治、经济、文化、艺术、手工业技术又得到了长足的发展。汉朝的陶瓷工艺也取得了突出的成就。以民用粗陶来说，水平有很大的提高，后世的粗陶制作在规模和质量上很少有超过汉朝的。这时期，建筑用陶，所谓秦砖汉瓦，千百年来为人称颂；低温釉陶的发明为陶器的美化开拓了广泛的道路；画像砖大量烧制，其图象生动而具体地记录了汉代社会各方面的现实生活，成为研究汉代历史不可缺少的珍贵资料；青瓷烧制的成就为中国陶瓷史揭开了新的一章。

一、战国秦汉的制陶成就

在战国和秦朝，各地制陶手工业有明显的地方特点。官府办的作坊，为了适应各国兴建都城和宫殿的需要而大量烧砖烧瓦，建筑用陶的生产发展相当快。各地兴起的私营作坊仍然以生产生活用具为主。

战国陶器主要是泥质灰陶和夹砂灰陶，还有磨光黑陶和彩绘陶。生活用陶的设计和各部分的安排，也是着眼于实用，例如炊器的釜，底部作成半球形的圜底，拍印绳纹和麻布纹，便于放置，也便于煮食物时受热均匀。釜的口沿作成外折或卷沿，为了提拿方便。秦国的釜，腹体扁圆，腹上的颈作得厚实而短粗，这样设计可以增强口部的承受力。与釜配套的炊器是甑，甑是一种复合炊器，它放置于釜上，上面要加一个盆，因此甑底作得尖瘦，在各种口径的釜上均可放置，作饭人家用起来既灵活又方便。为了使扣在甑上作盖用的盆放置牢固稳当，甑的口唇表面作得又宽又平。作为储盛器或容器的瓮、罐一类器物，腹体特别大，而口却很小，使用起来便于加盖和封闭。饮食用具也是以实用的原则来设计的。

在奴隶社会，统治阶级中的贵族崇尚用青铜礼器作陪葬品，战国以来发生了变化。由于青铜名贵难得，人们逐渐用陶来仿青铜制作器形。很多贵族墓葬出土了仿青铜器造型的各种鼎、壶、敦、簠，豆、簋等。

陶器的装饰主要是彩绘和粉绘。在烧成的陶器上用朱红、土黄、白垩土和黑色颜料来绘画，有红黄二色，或红黄白三色或多种颜色。江淮楚国地区多用白色作地。所绘花纹有神化了的动物形象，如龙凤、蟠螭，还有柿蒂、几何纹等。这些画饰讲究对称，优美动人。此外在北京、河北等地陶器上还运用流畅的线刻艺术作出鱼、龟、猛兽和人物狩猎图案，装饰性很强。

战国到秦，陶器生产中大量制作各种雕塑品，有鱼、飞鸟、鸭、鸡、马、虎、舞蹈人物等作品，有的与日用器物结合在一起，有的是单独小品，有的成组出现。1956 年山西长治分水岭战国墓中出土一组乐队与舞人的群塑，是战国时期人物雕塑的代表之作。乐队是 8 个人物，梳着各式发型，席地而坐，以不同的姿势，捧着不同的乐器，身躯微微前倾，聚精会神地注视着舞蹈者的动作。虽然一些人手臂残缺，乐器已缺失，但弹奏的表情相当逼真。这些雕塑作品，包括个体的动物形象或器物上的动物，虽然没有后代雕塑那么精细、写实，还带着几分稚拙之气，但已经塑制得相当传神，给人一种立体写意的美感，表现出东方艺术的特有风格。

这个时期的陶塑艺术成就最高、最为壮观的，莫过于秦始皇陵附近出土

的兵马俑。这些陶制兵马俑多达七千余尊，还有战骑百余匹，战车百余乘，组成了威武雄壮的军阵。秦朝的工匠们以超凡的技艺和智慧，赋予这些陶塑品以神奇的生命，为中国古代陶塑艺术增添了异常光彩。

汉代陶器主要以灰陶和硬陶制成。汉代灰陶一般呈青灰色，火候均匀，质地坚实。灰陶容器很少有印纹，基本上是素面的，在随葬品中有彩绘陶器。陶鼎、陶锺是汉代最为流行的器物，其它容器有陶制的瓮、罐、盆、盘、樽、碗等。在汉墓中，作为随葬明器的陶制模型也很多，如陶俑及仓、灶、井、磨、猪圈、楼阁等等，数量很大，种类也很多。

汉代硬陶流行于长江以南，是用南方的粘土烧制而成的。与灰陶相比，硬陶烧成温度更高，陶质更坚硬，故称硬陶。硬陶表面往往有拍印细密的方格纹或刻划的波状纹、锯齿形纹。器物种类以瓮、罐、壶、盒、碗等为多。

汉代官营的制陶作坊，往往在陶器上面印上戳记，如“河亭”、“河市”、“陕亭”、“陕市”等。亭和市是指汉代各城市中由官府管理的手工业区和商业区。

二、汉代釉陶的发明

在汉代，有一种表面涂有浓厚的棕黄色或绿色釉的陶器，这就是发明于战国时期的釉陶。

釉陶就是在普通陶器（即瓦器）上，施一层含铅量很高的釉。铅的熔点低，在釉里起助熔剂的作用，它可以在普通的低温陶上烧成。在釉里加入一定数量的呈色金属物质，烧成后釉面会呈现出美丽的颜色。

关于铅釉陶器的起源，有人认为是受了东地中海沿岸属于罗马帝国范围内的埃及绿釉、褐色釉陶器的影响。据考古资料和化学分析证明，中国铅釉和地中海地区的铅釉陶器没有任何联系。铅釉陶器是中国自己发明的。科学家们分析，在秦汉时代，道家在炼丹过程中，很可能采用包括铅、石英在内的一些物质作为原料进行烧炼。这些东西混合后，在一定温度下便会熔融成玻璃状物质。我国古代劳动人民在冶练和使用铅的长期实践中，完全可能把铅与砂、粘土、灰等含二氧化硅的物质混合，进行高温化学反应，逐渐掌握其生成物即铅玻璃物质的形成规律及其特性，并且最终把它应用到陶器上去，这就导致了铅釉的发明。(1)低温釉陶配制工艺比原始青瓷复杂，它要加入金属铅作助熔剂，配入呈色金属物质，还要求控制陶器烧成的温度、掌握适合陶胎的膨胀系数等。原始青瓷在商代发明以来，制造方法至汉代已经经历了漫长的发展过程，积累了丰富的经验。同时中国也有很久的用铅历史和在铜中加入铅的经验。汉代就是在制陶及原始青瓷和用铅经验的基础上，采用新的工艺而发明了釉陶的。

目前发现最早的铅釉陶器，出现在战国时期的墓葬中。釉陶出现的初期，品种和数量很少。釉陶采用普通陶胎，一般以泥质红陶为多，灰陶很少，制作时与制普通陶器一样，在拉成的坯体晾干到一定程度以后就施釉，一次烧成。只要配釉技术掌握了，釉陶就可以很快地发展起来。釉陶在西汉中期还只有壶类，西汉末期至东汉初期增加了仓、樽、罐、洗、钵、盒、魁、几、勺、杯等。到东汉末年，除上述器物外，又增加了博山炉、瓶形器、各类动物、人俑、水井模型等。在河南、山西、甘肃等地还发现了大量的水榭、高楼、坞壁、楼橹等。

棕黄色的釉陶出现较早，绿色的釉陶出现略晚。东汉时期大量流行的是绿釉陶器。釉陶质地不坚，釉也容易剥落或破碎。不过，汉代南方的硬陶上，有时也涂一层薄釉，或黄或绿，烧成温度较高，是属于商周以来的传统青釉，与汉代的铅釉还有区别。

三、东汉青瓷的提高

经过战国、秦和西汉，瓷器的制作技术在不断提高，逐渐摆脱了其原始状态。根据化学测试得知，西汉瓷器胎体中氧化铝和氧化铁的含量增高，这就需要更高的烧成温度。但是西汉的烧瓷窑炉较战国时期的改进不大，因此瓷器的烧结程度没有明显提高。到了东汉，由于生产力的提高和社会经济的进一步发展，瓷器的烧制工艺得到一次飞跃性进步，其标志是制造出了青瓷。

东汉时期，由于对制瓷原料进行精选，对胎釉配方加以改进，并且改造了窑炉结构，使得烧造技术大大提高，终于烧制出完全符合瓷器标准的青釉瓷器。

考古工作者在浙江的上虞、宁波、金华等地发现了烧制青瓷的一些窑址。经过对出土的青瓷进行理化方法测试证明，这些青瓷的烧成温度已高达摄氏一千三百多度，瓷胎烧结良好，胎釉结合紧密。由于在还原气氛中烧成，使得青釉色泽较正，透明而有光泽，没有流釉。青瓷的器形主要是广口、扁圆腹、平底的四系罐。东汉青瓷的出现表明中国的制瓷技艺已经成熟，是中国瓷器发展史上的重要转折。

东汉时期还制造出一种黑釉瓷器。这种黑釉瓷对原料要求不严格，胎釉质量及工艺都不如青瓷。正因为它较粗陋，在民间有广泛的发展前途。

第四节　三国两晋南北朝陶瓷新成就

三国两晋南北朝是中国封建社会大动荡的时期，战乱迫使中原人民四处迁徙。这样，汉族人民就把先进的生产力和生产关系带到了边远地区，在全国范围出现了民族大融合的形势。长江流域的社会经济在这个时期赶上了黄河流域，封建社会的经济基础大大扩展，手工业的发展出现了新的局面。手工业者人身依附关系有所削弱，可以有较多的时间和较大的自由用于改进技术和组织生产，在这些方面陶瓷生产反映得更为强烈。江南把东吴年号刻写在瓷器上的现象不少，如吴永安三年谷仓罐就是代表之作。还有把瓷器生产地、工匠名字刻写在瓷器上的，如南京赵土岗吴墓出土的青瓷虎子（溺器），上面刻有：“赤乌十四年会稽上虞师袁宜作□”的铭文。瓷器上刻工匠名称，说明当时可能已经形成了制瓷的专业工匠。上面那个工匠在浙江上虞生产的瓷器，出现在南京官僚的墓中，这说明瓷器的生产和流通已有相当规模。

三国两晋南北朝时期瓷器仍然是浙江地区发展最快，以浙江越窑的青瓷质量最高，胎呈灰白色，质地细密，釉色均匀。浙江东北部的绍兴、余姚、上虞等地瓷窑最为集中，中部的金华地区、东南部的温州地区，以及江苏的宜兴均山一带所产的青瓷也各具特色。此外如长江中上游的江西、湖南、四川等地以及沿海的福建广东也发现了南朝时期的瓷窑。北方地区可能受动乱和战祸的影响，在十六国至北魏迁都洛阳以前的墓葬中，出土瓷器仍然只是唾盂一类。1948 年河北景县封氏墓群出土一批青瓷。经化验是属于北方瓷土，器物的造型、装饰也与南方青瓷不同。在河北的内丘、临城、山东淄博的寨里等地发现过北朝时期的窑址。

这时期，瓷器的种类增多，显示出它在制作、使用、陈设和满足人们意识形态的需要方面，比其他工艺制品有许多优越性。许多过去用陶、木、漆、竹、金、银、铜制作的器皿，逐渐改用瓷器代替，表现出瓷器发展的广阔前景。

南方瓷器常见的器形有碗、碟、盘、盒、樞（多格盘）、洗、盆、钵、杯、耳杯、盏托、水盂、壶、扁壶、瓶、罐、坛、唾盂、香炉、灯、观台、鐎斗、虎子等生活用具。专门作殉葬用的明器有谷仓罐、火盆、灶、鸡笼、羊圈、猪栏、狗舍、碓、磨、砻、磨、畚箕、米筛、房屋建筑及车马等模型；人物形象，如持刀抚盾的武士，捧物、作炊的奴仆，骑在马上的吹乐、弹琴、弹瑟等部骑鼓吹，高冠长服、身负简册的官吏，书写、交谈的文人等以及各种动物形象。最突出的制品是流行于三国至晋的谷仓罐，在口沿塑出楼台亭阙、长廊列舍，成四面布局，四个大缸列置四角。上面堆塑着或站或坐的人物，许多飞鸟在楼阁上觅食。在罐沿下腹圆鼓部分粘贴羊、异兽、龟、蛇、鱼类等动物。故宫博物院珍藏一件谷仓罐，在肩腹最圆鼓部分塑一龟形碑，正面刻写：“永安三年时，富且羊，宜公卿，多子孙。寿命长，千意（亿）万岁未见央（殃）”的铭文。还有熊形尊、牛头罐、羊头壶等。

北方青瓷的器物种类较南方为少，除生活用具外，最突出的是莲花尊，气魄宏伟，有金银锤鏝的效果。

北方瓷系中最突出的成就是烧成了白瓷。河南安阳曾于北齐范粹墓中出土了一批白瓷，有碗、杯，三耳罐等。在河北内丘的邢窑遗址，也发现了北朝时期的白瓷。白瓷的烧制成功，为瓷器的美化开辟了新的途径，反映了北朝制瓷工艺已达到先进的水平。

黑瓷生产的地域不断扩大，工艺水平也有提高。主要成品有壶、罐、香薰、唾盂等，釉色稳定，光泽很好，表明黑瓷工艺开始成熟了。

在低温釉陶方面，东汉末年以后一度衰落，到北朝时逐渐得到恢复。北齐的釉陶不用普通瓦胎，开始改用高岭土质地的坩土作胎，釉为无色透明釉，釉中挂彩的工艺也出现了。从此以后，釉陶工艺迅速提高，它为唐三彩的出现打下了基础。三国两晋南北朝的陶瓷业，处在由汉朝到唐朝两个伟大时代承上启下的过渡时期，值得重视。

第五节　隋唐五代陶瓷工艺的全面发展

一、隋唐五代陶瓷生产兴旺发达

隋唐是中国封建社会强大兴盛的时代。这时期，陶瓷工艺获得了全面的发展，在南北各地都形成了以地区命名的瓷窑体系；烧瓷新工艺的采用，创制出更多的新产品来，使得陶瓷手工业呈现出一派五彩缤纷的兴旺景象。文人的著述、诗人的讴歌，更为这时期的名瓷及其制作技艺增添了光彩。隋唐的陶瓷也同中国的丝绸等名贵物产一起，为中外经济、文化交流发挥了积极作用，并且传播到世界许多国家和地区，产生了深远的影响。

隋唐五代的陶瓷生产所以能取得这样大的成就，因素是多方面的，归纳起来有以下几个重要方面：

第一，陶瓷手工业发展到公元 6 世纪，其烧制工艺已经有相当雄厚的技术基础。

第二，隋唐统治者建立了统一的封建帝国，封建地主经济得到繁荣发展，这些有利于手工业者安心从事自己的专业生产，陶瓷工艺技术自然能得到提高。

第三，隋唐的商业和城市经济远远超过前代。瓷器投入市场竞争中，推动了瓷器手工业的发展。手工业生产关系的变化也有利于私营手工业的发展。南北朝时期开始出现的“和雇”（封建雇佣工匠）、“和市”（劳力市场）、“纳资代役”制度，到唐朝特别是唐玄宗时期，得到比较广泛地推行，对蓬勃兴起的瓷窑作坊的开办是有利的。

第四，隋唐时期丝绸之路空前活跃，南海海路不断开拓，中国和亚洲邻国，以及阿拉伯和非洲东海岸进行了密切的经济、文化交流，波斯、阿拉伯一带出色的生活用具、装饰艺术也随之传入中国。中国传统陶瓷受到外来文化的影响，吸收了其中的有益内容，又展现了新的面貌。

第五，唐朝的饮酒、品茶风气十分兴盛，当时许多著名的诗句，如“会须一饮三百杯”、“举杯邀明月”等对此都有反映。这种风气使得人们对瓷制的酒具、茶具需求量大增，同时对其工艺质量也更为讲究。

隋朝继承了前代的传统，仍以生产青瓷为主，同时白瓷的产量和制作技艺也有提高。

唐朝的瓷器生产有所谓“南青北白”之说，即南方主要生产青釉瓷器，而北方主要生产白釉瓷器。此外，唐代还创造出釉下彩绘瓷、青花瓷、唐三彩等陶瓷制品。总之，唐代的陶瓷生产取得了丰硕的成果，为中国的传统文化增添了光辉。

二、越窑的青釉瓷

唐代的青釉瓷以越窑生产的质量最高，在全国名居榜首。越窑的中心窑场在浙江余姚上林湖滨海地区（今属浙江慈溪县内）。此外浙江东北部的余姚、上虞、宁波、鄞县、绍兴、临海、黄岩、象山等地也都属于越窑系统，以生产青瓷为主。

越窑青瓷产品种类丰富，有碗、盘、碟、壶、瓶、罐、水盂、唾盂、钵、匙、灯、印盒、粉盒、墓志等。其胎体灰色，釉色青黄、青绿，晶莹润泽。

唐人陆羽在《茶经》中将越窑列为唐朝诸窑之首，说明越窑工艺水平确实高超，影响广泛。唐朝著名诗人如皮日休，陆龟蒙、孟郊、卢仝、郑谷、徐寅、韩秕等都曾写诗吟诵越窑瓷器，许多诗句脍炙人口，成了千古绝唱。如陆龟蒙诗云：“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。好向中宵盛沉瀣，共嵇中散斗遗杯。”徐寅在《贡余秘色茶盏诗》中写道：“捩翠融青瑞色新，陶成先得贡吾君，巧剜明月染春水，轻旋薄冰盛绿云。古镜破苔当席上，嫩荷涵露别江滨。”“巧剜明月”、“千峰翠色”、“嫩荷涵露”等诗句把越窑青瓷的造型、质地、釉色淋漓尽致地描绘了出来。

五代浙江割据者吴越国王钱镠家族，将越窑青瓷生产中技术较高的作坊，指定为专门生产给皇室的贡品和统治集团生活用品的工场，并利用这些瓷器做政治交易，向周围其它实力强大的集团，包括赵匡胤的宋朝政权大量进贡，以换取苟安一时，不受攻击。这类器物一般庶民是不准使用的，所以史书称之为“秘色”瓷。对于这种“秘色”瓷器，过去只见于文献记载。1987年考古工作者对陕西法门寺真身宝塔地宫进行发掘时，发现了十余件唐朝青瓷器，同时还出土一方造物账碑，碑文中即称之为“秘色”瓷。这次发掘使得流芳千年的唐朝秘色瓷实物第一次展现在我们面前。它们釉色淡青，光泽晶莹，果然名不虚传。

越窑青瓷不但质量好，而且有漂亮的装饰。例如用线刻技艺熟练地刻出小花、流云、莲荷、菊花、飞蝶、小鸟、云龙、仙山乃至关于竹林七贤、嵇阮高士的人物故事。有的制品还用金彩修饰，在口沿用金边包裹，即所谓“金釦瓷器”、“金银饰陶器”、“金棱秘色瓷”等。

在浙江，生产青瓷的除了越窑以外，还有婺州窑系统。其中心窑址在金华，周围兰溪、义乌、东阳、永康、武义等地也有发现。婺州窑生产的青瓷与越窑有许多相似之处，但质地比较粗糙，胎色较深，呈深灰或紫色。婺州窑青瓷的釉层加厚，玻璃质增强，并且釉中呈现星星点点的乳白色，这使它独具特色。不过这种乳白色的星点至晚唐、五代以后便消失了。

在浙江东南部的温州、永嘉、瑞安等地还有瓯窑系统。瓯窑受越窑工艺影响，也生产青瓷。其生产品种、器物造型等都与越窑相似。但是瓯窑瓷器的胎色灰白，胎体更薄，釉层也比较薄，釉色为淡青，温润如玉。晚唐时，瓯窑的质量进一步提高，胎釉结合紧密，很少有剥釉现象。从整体上看，瓯窑工艺技术比婺窑水平要高。

在长江中游的洞庭湖地区，生产青瓷的代表是岳州窑。其窑址分布在湖南湘阴等地。由于产量大，陆羽在《茶经》中把它同越窑一起称赞：“越州瓷、岳州瓷皆青，青则益茶。”

岳州窑在南朝时就已开始生产一般日用青瓷，主要有碗、盘、杯等，质量较差。到了唐代，岳州窑的生产工艺有较大提高。其胎色灰白，胎质较薄，但不如越窑的致密；釉色有青、酱绿、酱黄等多种；其釉玻璃质强，但多开细碎冰片，易剥落。岳州窑的成就主要是在中国诸瓷窑中最早使用了匣钵，这对于提高瓷器的烧造工艺水平具有重要意义。匣钵是一种耐火的容器，陶瓷生坯装入其中，烧制时可避免火焰直接作用和烟尘沾污。岳州窑在唐代已经大量使用了匣钵。

三、邢窑的白釉瓷

白瓷最早发明于北朝，当时的瓷窑只发现了河北邢窑一处。以后经过数十年的发展，至隋唐时，除邢窑外，在河南、山西、陕西、安徽、江西等地都发现有生产白瓷的窑址。从考古发掘看到，初唐墓中所出白瓷，釉色尚多泛青；盛唐以后的白瓷，釉色变为纯正。

唐代白瓷的生产，仍以河北的邢窑为代表。邢窑瓷胎质细洁，釉色白润，品种丰富。当时邢窑既生产质量高的精细白瓷，也生产质量较粗糙的白瓷，因而能够满足社会各阶层的需要。所以唐代学者李肇在《国史补》中提到邢窑的白瓷时说：“ 天下无贵贱，通用之。 ”白瓷便于适应买主的需要，可以在上面刻写各种字句。例如西安一唐朝贵族墓中出土的白瓷罐、碗、盒、碟等上面就刻写有“ 盈 ”、“ 翰林 ”等字样。还有的白瓷上面刻写有类似商标、广告式的字句。故宫博物院珍藏着一件唐朝白瓷花口瓶，上面刻写着“ 丁大刚作瓶大好 ”，以招徕买主。

唐朝的白瓷从造型到装饰，还广泛吸收了外域工艺的风格特点。例如学习波斯金银器的造型，制出牛头形杯、虎头形杯；学习波斯器皿、织锦上的纹样，在白瓷上刻画出忍冬、宝石、人物舞蹈、葡萄图案等。这样的商品在中国市场上显得很新颖，同时也适应国外的需要，有利于外销。

四、长沙窑的釉下彩绘瓷

长沙窑的中心窑址在湖南长沙市的望城县铜官镇，附近的瓦渣坪、石堵湖、长坡垅、廖家坡一带也有窑址发现，因地属长沙，所以史称长沙窑。

长沙窑始于隋代，终于五代，同岳州窑本属同一体系，受越窑影响，生产青瓷。由于长沙窑的瓷土不纯净，因而其瓷器的胎质、釉色等在质量上难以同当时的名窑竞争。在这种情况下，铜官窑的工匠们努力在工艺上寻求创新，烧制出釉下彩绘瓷，使自己独树一帜，享誉于世。

长沙窑釉下彩绘瓷发展于唐代中、后期，其特点是：先在瓷坯上施以彩绘，然后涂釉烧制，烧成后彩绘不再褪色，而且给人一种含蓄温润的感觉。这种釉下彩绘瓷不仅突破了唐代青、白瓷的单一色调，而且为多彩绘画技法运用到制瓷工艺上开创了先河。

长沙窑的釉下施彩，有时是用褐绿彩直接绘画，有时是先在瓷胎上刻划花纹轮廓，然后再沿刻线填绘褐绿彩。彩绘的内容很丰富，有点绘联珠、莲荷图案，有花鸟、动物、人物图案，还有热带植物、宝塔、题诗、警语等，甚至还有瓷器的价格。例如有的瓷器上绘写了这样的诗句：“ 千里人归去，心画一盃中，莫虑前途远，开航逐便风 ”，表达了家人对远行游子的深切思念，耐人寻味。又如一件瓷壶上绘写着“ 富从升合起，贫从不计来。五文。 ”把提倡勤俭持家的警句同壶的价钱写在一起，表现出制做者的巧妙构思。这些丰富的彩绘内容对于研究唐代民间文学、艺术、风俗等，有很高的价值。釉下彩绘瓷把中国传统的诗词、绘画、书法及制瓷技艺融为一体，提高了中国瓷器的欣赏价值，也为中国瓷器的进一步发展开拓了广阔的道路。

长沙窑瓷器种类之多，在唐朝是少见的。一些普通的生活用具，虽然造型基本一致，但对口、腹、系、流等部位进行灵巧变化，便造出许多样式新颖的器物来。例如 1974 年在浙江宁波唐代码头遗址出土了数以百计的越窑青瓷和长沙窑瓷器。其中长沙窑瓷壶的款式就有 17 种之多。从壶的口沿来看，有喇叭口、直口、洗形（似浅盆形）口等多种；腹部结构则有瘦长形、圆鼓

形、瓜体形、扁圆形、橄榄形、葫芦形、袋形等；流有直管形、细长而弯曲形、六方形等。随着壶体的改变，壶柄等附件安排也有变化，如颈短的安短小柄，细长颈就安长柄。

长沙窑瓷器还有许多玩具、摆设等小品，如狮子、大象、乌龟、小鸟各种人物等。这些瓷塑小品朴实简洁，虽不重形似，但优美传神。（图 3）

长沙窑瓷以自己的独特风采同越窑瓷、邢窑瓷一起投入了海外贸易，所以在中国沿海港口城市和出海海道上时有发现。为了博得海外人民的欢迎，长沙窑瓷的彩绘中还能看到胡人乐舞图、狮子图、椰枣对鸟图等西亚、北非风格的画面。在国外，如朝鲜、日本、伊朗、印度尼西亚、斯里兰卡、伊拉克乃至北非的埃及等国古代遗址中，也都有长沙窑瓷露面。它们确实不愧是中外文化交流的出色使者。

图 3　长沙铜官窑各类瓷器
（采自周世荣《石渚长沙窑的瓷器及其有关问题的研究》，
载《中国古代窑址调查发掘报告集》）
1－5.各种瓷壶　6.狮　7.象　8.龟　9.鸟　10.人物雕像

五、巩县窑的青花瓷

唐朝以河南巩县为中心窑场的工匠们，在白瓷发展的基础上，吸取釉下彩绘工艺，创造出青花瓷器。青花瓷是以钴蓝为颜料，在胎坯上绘花纹，然后涂上一层透明釉，在 1200℃高温下一次烧成。唐朝青花瓷胎质较粗松，白度不高；釉质不细，白中泛黄；胎釉之间有一层明显的化妆土。由于钴料含铁，所以青花色泽浓艳，蓝中透紫。现今在中国发现的唐朝青花瓷总共只有 12 块碎片。根据它们判断，其完整器形有盘、碗、壶、枕等日用器具，并且盘、碗的口缘多作花瓣状，枕为小方形。装饰花纹有中国传统的花卉，也有西亚异国情调的图案。青花瓷品在唐朝以后不断提高工艺制作水平，经过宋、元时期的发展，到了明清时期成为当时瓷器生产的主流，最富于民族工艺特色。

六、闻名世界的唐三彩

享誉中外的“唐三彩”是一种多色釉的陶器。它在唐初即已产生；盛唐时，其工艺水平及生产数量都达到高峰；唐朝后期随着北方战乱的破坏，它的生产衰落下去。唐三彩主要产于以河南巩县为中心的中原地区，关中的铜川黄堡窑、河北邢窑也生产。主要是供大小官僚作明器陪葬用，所以多出于墓葬，而南方很少发现。

唐三彩以高岭土、粘土或巩县坩土作坯体，经手工捏塑或模制成形，令其阴干，然后入窑以 1000℃高温素烧，烧成、冷却后再施以釉彩，再次入窑烧至 900℃即成。唐三彩的釉质以硅酸铝为主，还要加入炼铅的熔渣和铅灰作助熔剂。在釉中加入不同的呈色金属氧化物，便可以调出各种颜色，例如加入氧化铜可成绿色，加入氧化铁便成黄褐色或黑色，加入氧化锰即成紫色，通过调配还可以制出不同程度的深浅颜色和复合色。所以所谓唐三彩，不能理解为只是三种颜色，实际上可多可少。一件烧成的唐三彩，其釉色斑斓绚

丽、光泽明亮，十分漂亮。

唐三彩由于烧成温度低，胎质松脆，而且容易渗水，因此在日常生活中的实用价值远不如瓷器优越。正因如此，人们常把它作为随葬的明器。

唐三彩的种类繁多，从日用器具到房屋、仓库等建筑物，从各种天神、人物、动物形象到牛车、井栏、兵器等等，几乎应有尽有，当然都是模型，没有实用价值，不过却可以反映出唐朝丰富多彩的社会现实。

唐三彩的器具，表现了充分的写实性特点，而人物、动物造型不仅各部位的比例准确，线条流畅优美，而且有着强烈的表现力。例如塑造的马有作奋蹄昂首嘶鸣状，有作俯首理身状，十分动人；对于武士则以夸张其肌肉发达、怒目圆睁，来表现刚毅勇猛的精神。唐三彩以其高超的工艺技巧，使它成为唐代陶瓷中的珍品。唐朝灭亡后，虽然还有所谓辽三彩、金三彩，但工艺水平再也无法同唐三彩相比。

第六节　宋辽金时期艺术瓷的成就

一、宋代制瓷工艺达到新高峰

经过唐朝末年的藩镇割据和五代时期的分裂局面，公元 960 年赵匡胤建立了北宋政权，实现了中国的统一。以后宋辽金之间的长期战争给社会生产造成了一定的破坏，但总的说来社会经济仍然波浪式地向前发展。1127 年以后，南宋政权偏安于江南，使得南方经济也曾繁荣一时。这些都有利于制瓷手工业的发展，促使宋代制瓷工艺达到一个新的高峰。

宋代的瓷窑体系和现在所发现的作坊、窑址数量都超过唐朝，其规律是逐渐向交通要道和商业中心城市靠近，一种有代表性的瓷窑产品在社会上赢得声誉以后，小作坊就在附近星罗棋布地建立起来，形成一个地域广阔的瓷窑体系，如定窑、耀州窑、钧窑、磁州窑、临汝窑、龙泉窑、德化窑、同安窑、景德镇的湖田窑等都是这样。这些瓷窑为了保持他们的传统市场，进而夺取新的市场，在生产上竞争得十分激烈。宋瓷工艺的发明、革新冲破了唐代“南青北白”的局面，驰名中外的名瓷系统一个接一个地出现，其艺术风格很快为其他地区所模仿。

宋代皇家办的瓷窑即官窑也取得很大成就，从此以后，各朝也都建有自己的官窑作坊。

宋朝采煤技术发达，优质煤用在烧窑上，升温高，保温时间长，促使瓷器的胎料、釉料、彩料充分进行化学反应，这就给瓷器工艺的提高，提供了良好的条件。

宋朝海路交通得到开拓，沿海经济、贸易发展迅速，对于制瓷工艺的改进和提高以及制瓷手工业的兴旺发达都起到良好的促进作用。

十世纪以后，中国的科学、技术、工艺、文化、艺术得到进一步发展，特别是科学和艺术的成就对瓷器的发展有明显的影响。

上述种种因素汇集起来，使宋代瓷器艺术在美学领域开拓了新的光辉的境界，其成就，可以归纳为以下几点：

第一，宋人与辽、西夏、金人的战争历时久而且残酷，在严酷的现实生活中形成了强烈的民族意识，这对工艺美术的发展产生了深刻的影响。所以宋代瓷器生产，从北到南各瓷系都突出地体现了民族艺术风格。在景德镇尚未成为中国瓷器生产中心之前，瓷器生产分散在各个地区，一些相当广大的地区出现了风格相近的瓷窑体系。这种现象在唐朝就开始表现出来，但唐朝有一点是突出的，就是广采博收，许多瓷器的造型、装饰内容接受了外域文化的影响，新鲜活泼，有异国情调。而宋瓷则不一样，从北方到中原，从长江两岸到沿海地区各大瓷窑的出品都向着一个方向发展，显示出一种热衷于表现中国独特民族艺术的倾向，所以宋瓷所表现的民族精神最纯粹、最朴实、技艺惊人而风格高雅。宋瓷没有唐瓷那么雍容华贵，气氛热烈，也没有明清瓷器那么繁缛纤细，色彩艳丽，但崇高的民族意识，使它在世界艺术史上享有很高的声望。

第二，明晰的时代精神是任何朝代的陶瓷所不能比拟的。中国封建社会在汉唐时期曾同国外开展了大规模的经济、文化交流，到了宋朝轻视商业经济的现象就少得多了，城市经济空前发展，商人地位提高，城镇市民生活相当活跃。张择端的《清明上河图》表现的汴京市井和人物邸店就是一种时代

精神的集中表现。商业城镇繁华壮观，饭店、酒楼、店铺鳞次栉比，上至帝王贵族，下至庶民百姓，都追求奢侈豪华。丝绸、锦缎、金银器、名贵瓷器成为人们竞相夸耀的物品。宋朝的知识分子阶层，尤其是文学家、艺术家空前活跃。他们的爱好、品评、颂扬，促使制瓷工匠在创作上有了精神依据。众多出色的瓷器制品表现出当时人们心灵的爱好和感受。无论造型还是装饰，也无论釉质还是色彩都表现出一种共同的崇高、冷峻、紧凑、清纯的美感。定瓷的纯白，建瓷的漆黑，龙泉青瓷的幽玄深邃，景德镇影青瓷的明澈，官窑、汝窑的莹润，耀瓷刻花的犀利，临汝青瓷的乡土气息，钧红的斑烂，磁州窑的豪放，同安窑的潇洒，把自然美、艺术美、简洁清新的理智美，和谐而形象地融为一体。宋瓷在发展民族工艺的时代精神上作出了可贵的贡献。

第三，宋瓷的区域性特点表现得也很明显。这些特点的出现，一方面是由于中国地域辽阔，工艺美术传统的地域特点很强，人们的生活习惯、审美观念，瓷器发展的具体道路的不同，而长期形成的；另一方面是由于原料、燃料特性的差异，使窑炉建筑、制作工艺和火焰控制等方面形成的特殊工艺所产生的效果。

第四，宋朝著名的定窑、钧窑、龙泉窑以及专为皇室生产的官窑如开封官窑等，其制品的艺术成就很高，代表了宋瓷的最高水平。它们在艺术倾向上，仿古的意识很强烈。这种风气也波及到民间瓷窑，如湖田窑、龙泉窑、耀州窑、临汝窑、吉州窑等，它们的仿古铜器、古漆器、古玉器的造型相当多。宋瓷中的仿古制品不是粗制滥造，也不是亦步亦趋的简单模仿，而是艺术上要求很严格，工艺技术达到炉火纯青的地步，在造型的线条处理上狠下功夫，没有任何花俏轻浮之感，表现出端庄、肃穆，气魄宏大，把上古时代的青铜、玉器、漆器的造型作得典雅精美，并注入了新的时代气息，在继承古代优秀传统文化方面比较成功。

二、宋代的著名瓷窑

对于宋代著名的瓷窑，明朝人有所谓五大瓷窑之说，是指官窑、汝窑、定窑、钧窑、哥窑。这一说法，也广泛流传于后世。实际上，对于其中有的瓷窑，人们还有不同看法，而且宋代著名的瓷窑也还不止于此。下面择其重要者介绍如下：

1.官窑系统

所谓官窑是指皇家自办的、专为宫廷烧造瓷器的瓷窑。这种做法唐朝尚未出现，有人认为唐朝越窑中为皇室烧制秘色瓷的作坊就是官窑。有人认为为皇室烧贡瓷的窑场是官窑，有的甚至把一些在自己生产的瓷器上刻写一个“官”字的窑场称为官窑，很值得研究，需要找出令人信服的证据。宋代官窑瓷系大多数人认为汝窑、开封官窑、杭州郊坛官窑，是为宫廷制造瓷器的窑场。

关于汝窑的窑址，过去人们有许多推测，或以为在河南临汝县。近年来有关专家在河南宝丰县大营镇清凉寺村发现了汝窑遗址，初步找到了可供研究的线索。汝窑的瓷胎为香灰色，其釉为卵青色，在釉层罩盖下微显粉红色，光泽莹润，属于青瓷。汝窑瓷釉较厚，多为素面，很少有花纹装饰，但釉面

有冰裂纹，又称蟹爪纹。汝窑对还原火焰控制极为成功，配料精细，是宋朝水平最高的青瓷。汝窑瓷器为内廷御用之物，因此烧制数量极少，一般不在市场出售。南宋周辉《清波杂志》中说汝窑“内有玛瑙末为釉，唯供御拣退，方许出卖，近尤难得。”宋朝一般人士很难见到它，是很自然的。汝窑生产随着北宋的灭亡而衰落下去，它的生产时间较短，所以流传至今的制品极少。汝窑瓷器制品主要有盘、碟、碗、三足樽、盏托、椭圆形四足盒等。

顺便提一下，在汝窑周围的临汝、禹县、宜阳等县也有许多北宋的瓷窑遗址，它们以烧制民用粗瓷为主，称为临汝窑。其瓷胎体较粗，釉层薄，颜色青绿发黄，呈豆绿色。临汝窑制品有盘、碗、瓶、壶、罐等，有的装饰则用刻划和印花工艺作出各种图案、花卉、人物等。它们的造型和装饰都显示出浓厚的民间色彩。在宝丰县汝窑遗址发现以前，临汝窑同汝窑有着密切关系，汝窑是在临汝民间瓷窑的基础上发展起来的，清凉寺遗址除生产汝瓷外，还大量生产普通青瓷、钧釉瓷、白釉黑花瓷等。

关于北宋的官窑，相传徽宗大观、政和年间，朝廷在开封也曾设置官窑。不过至今未在当地发现瓷窑遗址。因为黄河泥沙将宋代地层深埋地下，窑址难于发现。

相传南宋时曾在修内司（掌管内廷御用器物制作修缮的官署）置官窑，窑址在杭州市凤凰山北，但至今尚未发现。后来又在郊坛另立官窑，在今杭州市乌龟山附近，窑址范围很广，1956 年曾作部分发掘。这里烧造的青瓷，胎薄釉厚，胎为灰、褐、黑三色，釉以粉青色最佳，是南宋瓷器中的珍品。

2.耀州窑

北方青瓷中耀州窑独树一帜，艺术上影响深远。窑地在陕西铜川的黄堡镇。该窑从唐朝开始生产白瓷、青瓷、黑瓷和三彩釉陶。宋朝以犀利刻花的青瓷著称，工艺上影响深远。

3.钧窑

窑址以河南禹县钧台、八卦洞为中心。在北方青瓷中，钧窑瓷器釉层厚，釉色有浓有淡，具有像蓝宝石一样的乳光色，浅的如天青色，深的作天蓝色，淡的似月白色，质地温润，优美异常。钧窑的红釉有的像成熟的紫玫瑰，有的像浓艳欲滴的红海棠，有的像蓝天飘动的彩云，有的像灿烂的晚霞，变幻莫测。它的工艺是在青釉中加了金属铜、铁等元素作呈色剂，多次施釉，或将呈色金属配入釉中，或在器物釉层上涂抹铜红，在还原火焰的高温中使釉、彩渗透融熔，呈现出一种变幻莫测的艺术效果。钧瓷生产时间较长，从北宋中期到元朝都在生产。

4.定窑

中心窑场在河北曲阳县的涧磁村和东西燕山村一带。经考古勘测，窑址面积达 117 万平方米。在唐朝中晚期，它受邢窑影响而兴起。定窑以生产白瓷为主。白瓷工艺技巧很高，胎骨致密洁白，造型精巧玲珑，刻花纯熟，印花精密，像宋代的锦缎。釉色白中泛黄，有象牙白的质感。定窑除生产白瓷外，还生产绿瓷，称为绿定；黑瓷，称为黑定；褐红釉瓷，称紫定，都是定瓷中的精品，有很高的艺术价值。许多白瓷釦金边、铜边、银边。北宋后期，曾一度为宫廷、官府烧造瓷器，所以有的在底足刻有“尚食局”、“尚药局”、“五王府”、“官”字或“新官”字样。

定窑发明覆烧工艺，使瓷器入窑装烧所占的空间范围减去五分之四以上，因此一窑能烧的瓷器增加很多倍。在宋元时代，北方广大地区和南方一些地区的瓷窑，受定窑影响，生产出工艺相近的品种。

5.磁州窑

磁州窑是宋代磁州地区生产的一种民间生活用瓷，中心窑址在今河北磁县观台镇。在河北、河南、山西、陕西、山东等省均有磁州窑系的窑场生产。磁州窑瓷系的产品在艺术上有卓越的成就，它生产白釉、黑釉、酱釉、绿釉等品种。它把制瓷工艺和中国传统的绘画艺术融汇在一起，生产出白釉黑花瓷，产量最大，还有白釉赭花、绿釉黑花、黄釉黑花等品种。此外，还有划花、刻花、雕花、堆花、剔花等装饰工艺也很成熟，内容有鱼藻、花鸟、奔鹿、跃兔、杂耍人物、神话故事、诗词题字等，民间生活气息极浓。磁州窑产品有碗、盘及大型的盆罐等，也有儿童玩具和瓷枕。磁州窑从唐朝开始生产，至宋、辽、金三朝最为兴盛，明朝开始衰落下去。宋朝时，由于磁州窑著称于世，以后人们或称瓷器为“磁器”。清代有人以为磁州窑是以磁石粉为胎，当是望文生义之说。（图 4）

图 4　磁州窑瓷器
（采自陈万里《北方民间窑瓷器》）
1.白釉刻花黑花罐　　2.白釉黑花罐

6.龙泉窑和哥窑

这是宋代南方在越窑衰落之后，继之而起的一个青瓷窑系，分布在浙江省西南的丽水、遂昌、庆元、龙泉等县，而以龙泉县的大窑一带为中心窑场。龙泉窑在南宋时工艺水平最高，元朝时产量最大，明朝时生产逐渐衰落。

龙泉窑又称弟窑。相传有章姓兄弟二人，擅长经营窑业。哥哥名章生一，弟弟名章生二，他们烧制的瓷器颇负盛名。弟弟所烧龙泉瓷除有碗、盘、碟、壶、笔筒、笔架、香炉等外，还烧造了鬲、觚、琮等仿古器物，别具特色。龙泉窑发明了石灰碱釉，从而烧出了具有该窑代表性的粉青釉和梅子青釉，青莹无瑕，工艺水平极高。

相传哥窑（即哥哥章生一所烧之窑），也在龙泉县境内。哥窑的特点是，胎体色黑而薄，器边（如口沿、圈足底）隐露胎体，釉面有许多大小相错的裂纹，所以人们称之为“紫口铁足”和“百圾碎”。考古实践证明，哥窑青瓷是龙泉窑系中的一个品种，已在一些窑址中发现，这些窑址既生产一般公认的龙泉青瓷，也生产哥瓷，是后代文人将它们分为两个窑系。（图 5）

图 5　龙泉窑窑炉示意图
（采自中国历史博物馆考古部《浙江龙泉青瓷上严儿村窑址发掘报告》，
《中国历史博物馆馆刊》总 8 期）

7.青白瓷系

这是一种釉色介于青白之间，白中透青，釉厚处为淡青绿色的瓷器。由于它胎薄釉润，光照见影，所以又称为“影青”釉。青白瓷器产生于北宋中叶，产地以江西景德镇为代表，在长江中下游地区也普遍生产。景德镇的瓷土资源丰富，烧制瓷器的历史可上推至五代。相传北宋真宗景德年间，朝廷

曾派官员来此监烧瓷器以充贡品，从此这里所产瓷器名震天下，地名也由原来的“新平”改称景德镇，至今仍以产瓷而闻名世界。景德镇所产青白瓷器种类很多，有杯、碗、盘、碟、酒具、瓜棱罐、镂空香熏、各式小粉盒、瓷枕等；其印花纹饰多仿定窑，在青白釉下刻印花卉等图案，十分淡雅秀丽。南宋以后，景德镇窑采用并且改进了定窑的覆烧方法，于是产量大增。

8.黑瓷系统

宋代黑瓷发展很快，全国都有生产作坊，许多黑瓷已经进入艺术瓷的领域。磁州窑的黑瓷就很有名，此外就是福建的建窑、江西的吉州窑。

建窑又称乌泥窑，在福建建阳县的水吉镇。建窑黑瓷的特点是胎体紫黑，釉层很厚，色黑而滋润，釉层透出银色的光芒，有的如兔毫状，有的像鹧鸪鸟羽毛的斑纹，有的像油滴。以兔毫盏最为有名，受到宋徽宗的喜爱，成为贡品。品种以碗、盏最多。宋人饮茶以用建窑兔毫盏为上。建窑于元朝末年衰落。

吉州窑在江西吉安永和镇。南宋时生产最为兴盛，产瓷品种很多，有白瓷、青瓷、白釉黑花瓷、花釉瓷等。其中以黑瓷最富特色，在掌握氧化亚铁结晶、硅酸釉药变化以及控制火力和冷却温度等方面都很成功。吉州窑能烧出一种黑、黄两色混合似玳瑁骨的釉色，称为玳瑁釉，这是其代表产品。在装饰方面，吉州窑别出心裁地运用贴印手法将民间剪纸花样做为纹饰，创造出新颖独特的艺术风格。吉州窑的黑釉产品种类繁多，不仅有茶盏，各种日常用具也多烧制。

三、辽金的陶瓷

中国是一个多民族的国家，各个民族和汉族一样在发展中国陶瓷艺术方面都作出了贡献。辽、金政权在很长时间里控制着中国北方的半壁江山。辽、金陶瓷是中国陶瓷的有机组成部分，从它们的成就可以看到公元十至十三世纪中国的陶瓷艺术是何等丰富多彩！陶瓷工艺本来就扎根于各族人民的生活之中，在汉族制陶工艺的影响下，这时期在北方具有鲜明民族风格的陶瓷工艺得到蓬勃的发展。

1.辽代的陶瓷

辽瓷的烧造地点，主要分布在东北三省、内蒙古自治区和山西北部的浑源县一带。

辽瓷以白瓷为主，胎质不如内地瓷器细，白色，吸水性极小，多仿邢窑、定窑白瓷，产量很大。晚期渐多黑花白瓷器。另有一种是高温缸胎茶绿、黑、赭杂色釉大型瓷器，如缸、盆等，产量也很大。

辽瓷制品有两种形式，一种是中原汉族常用的器物，如碗、盘、瓶、盒之类；另一种则是富于契丹民族特色的瓷器，如鸡冠壶、有系扁提壶等。它们的造型类似皮革缝制的皮囊，显然适宜草原民族马上使用。

此外还有一种低温釉陶器，多为单色的黄釉、绿釉、白釉器皿，二彩釉或三彩釉较少，称为“辽三彩”。因胎料含有黄砂，质松，釉面不匀，质量不如唐三彩。

辽朝学习了宋朝的官窑做法，在上京临潢（今内蒙古巴林左旗的波罗城）

就置有官窑，所产白瓷也仿邢窑、定窑，有的作品上刻“官”、“新官”字款。

2.金代陶瓷

过去有人认为，前文所述钧窑实即金代之窑，但考古发掘证明，北宋中期已有钧窑烧制，只是金代为其发展时期。所以钧窑仍是金代的主要瓷窑。钧窑在金代又生产出天青、月白、红紫等釉色的新品种。

在金代，定窑继续生产，也涌现出一些仿定瓷窑，如安徽境内的宿州窑、泗州窑等。它们质量虽不如定窑瓷，但在民间使用广泛。

在金代还发展起一种红绿彩瓷器，这是在烧成的白瓷上挂红彩和绿彩，绘成花卉、虫鸟、图案及题写文字等，再入窑低温烧成，又称宋加彩。这种釉上彩工艺为瓷器的装饰美化开辟了新途径，在元、明、清景德镇的瓷器制作中得到进一步发展。

此外像白釉黑花的磁州窑系产品，在金代的广大地区也发展起来。如隆化窑，在金代受定窑影响生产白瓷，也生产白釉黑花瓷器。瓷器上画墨竹，这是少有的。

在金人控制北方的一个多世纪里，除上述瓷窑以外，尚有陕西的耀州窑，山东淄博的磁村窑和坡地窑，山西的介休、浑源、霍县、长治等瓷窑。它们都生产出许多精美产品。

第七节　元明清陶瓷工艺的高度成就

一、元代瓷器的发展和创新

公元 1271 年蒙古统治者忽必烈建立了元王朝，不久又灭了南宋，统一了中国。忽必烈一方面采用汉法治理汉地，同时也保留了许多蒙古旧制度。在这种情况下，蒙汉各族文明之间出现了相互交融、渗透，同时也存在着民族压迫与反抗。在蒙古统治者攻占中国北方以及推翻南宋的战争中，许多制瓷手工业作坊遭到破坏，影响了中国陶瓷手工业的发展。但是有一个例外，就是景德镇的制瓷业乘机崛起，把中国传统的制瓷工艺推向更高的水平。

在众多著名瓷窑遭到破坏或者奄奄一息的时候,元朝在景德镇设立了‘ 湖田瓷局 ”(2)，对当地制瓷业实行官办。这个局把各地俘虏的制瓷工匠集中到景德镇的浮梁一带进行生产。这样一来，工匠们把各地的烧瓷工艺都带到景德镇来了。他们相互交流经验，使景德镇的瓷器有机会融汇各地之所长，工艺水平进一步提高，产品更加丰富多彩。据史书记载，这些工匠处于奴隶式的劳动环境中，常因贫病饥饿而死。他们不堪严酷的剥削和压迫，时常大量逃亡。这些逃亡工匠或到民窑做工，或自办作坊，又促使各地民窑得到发展。此外，由于蒙古帝国的统治地区曾经横跨欧亚两洲，中西交通畅通，外贸发达，这也推动了中国制瓷手工业的发展。从上述情况可以看到，中国的制瓷手工业在元朝虽然有遭受摧残破坏的一面，但同时也在社会逐步稳定、经济上升的形势下得到了发展。

元代瓷器工艺上最突出的产品是江西景德镇的白瓷、青白瓷。景德镇还把青花瓷器提高到一个崭新的水平，此外还发展了釉里红、红釉瓷器、蓝釉和蓝釉描金等新品种。

景德镇的白瓷器物主要是生活用具，有碗、盘、杯、罐、壶等。胎体致密，胎壁很薄，成型纹路细密。白釉洁白无疵。青白瓷质量不如宋代的洁白，透光度差一些，施釉也不够均匀。但是胎壁比宋代厚实适用，古拙饱满，器壁往往注意弧线效果。元代青白瓷也有优秀成品，如元大都出土的青白瓷观音坐像，高达 67 厘米，不但显示出高超的制作工艺，而且表现出工匠卓越的雕塑能力。

元代瓷器装饰构图严谨密实，吸收了当时织锦图案的纹样与装饰效果，如云肩纹、宽头莲瓣纹，璎珞纹等，其他还有花卉、植物、动物纹样等。在青白瓷中还有铜红作出的釉里红装饰，这是宋代青白瓷所没有的。

浙江龙泉的青瓷，在元朝获得了发展机会。考古工作者在瓯江两岸和松溪上游发现了窑址二百多处，产品主要是作为商品大量销往海外。在元代重要港口城市如宁波、温州、广州、泉州等地发现了大量的龙泉青瓷。在北方陆路交通线上，如甘肃、新疆、内蒙古、山西的大同等地，出土的元代龙泉瓷也很多。在亚洲各国，龙泉青瓷也常有发现。在南朝鲜新安海底整船的龙泉青瓷被打捞上来。

龙泉青瓷在成型、焙烧工艺上取得了重大成就，气魄宏大的产品很多，大花瓶高近三尺，大瓷盘直径二尺有余，制作规整，从窑里出来一点不变形，釉面光洁无疵。当时盛行划花、印花、贴花、堆花、镂孔、点彩点等技法进行装饰。

这时期，福建的德化瓷、同安窑系的划花篦纹青瓷迅速地发展起来，对

泉州港和海外贸易的开拓起了良好的作用。

河北、河南、山西、山东等省的黑瓷、白釉黑花瓷器，低温釉陶也都在不同程度上有所发展。

元代瓷器共同的时代特点是，造型雄伟浑厚，装饰艺术除继承传统的划花、刻花、印花、雕塑以外，釉上彩、釉下彩艺术也超过了宋朝。就绘画而论，内容丰富，在一件作品上选用卷草、藤蔓、蕉叶、菊花、莲花、葵花、流水、海涛等内容作边框，以流云、杂宝、牡丹点缀或填补空白。而主题装饰则多选用牡丹、芭蕉、瓜果、鱼藻、云龙、云凤、莲池鸳鸯、残荷飞禽、古松青竹、岁寒三友、人物故事、神话题材等内容。元瓷装饰丰富多彩，为明代绘画艺术运用于瓷器装饰开辟了广阔的前景。

二、明代陶瓷工艺的巨大成就

经过元末农民战争，朱元璋在 1368 年建立了明朝。在明朝，景德镇成为中国瓷器生产的中心。所谓“有明一代，至精至美之瓷，莫不出于景德镇”。明朝瓷器的成功之点，可以归纳为以下几点：

1.白釉瓷器的成就超过以往任何一个朝代。永乐时期景德镇御窑厂生产的白瓷，胎薄釉润，白度恰到好处，看起来柔和悦目，故称“甜白”釉。人们称赞宣德时期的白瓷为“汁水莹润如堆脂，光莹如美玉”，嘉靖白瓷“纯净无杂”，万历白瓷“透亮明快”等等。古代鉴赏家们的赞美往往是画龙点睛之语。

2.青花瓷器成为瓷器生产的主流，在南方各地，特别是沿海地区，广泛地发展起来。江西，福建、广东、云南等省产量都很大。以江西景德镇的青花为最好。景德镇青花在各个不同时期有不同的风格。永乐、宣德青花“开一代未有之奇”。青料用波斯输入的“苏泥勃青”，发出深蓝苍翠之色，明艳浑厚。所绘花纹像是运用了国画中的皴法，浓淡协调，生动自然。成化时期，青花瓷器钴蓝淡雅，花纹线条表现细腻，像国画中的工笔画一样。嘉靖青花，钴蓝颜色极浓，蓝中泛紫。万历以后的青花，颜色灰淡安静。这些成功之作，不仅供应宫廷使用和在国内销售，而且远销各国，至今成为各国古代艺术品中的珍宝。

3.红釉和釉里红极为成功。明朝的红釉瓷器像红宝石一样鲜艳润泽，称为宝石红。它是用金属铜元素配入釉中，生坯挂釉，经过巧妙的还原火焰焙烧，金属铜的胶体粒子在釉中发挥作用的结果。明朝红釉色泽深沉安定，不流釉，不脱釉，光彩夺目。

明朝釉里红水平极佳。有的在釉下出现各种红色花卉，有的是在凝厚的白釉里用写意的手法点出几个鱼影，烧成后几条鱼儿好像在静静的水中时隐时现地上下游动。

4.黄釉瓷器的成就很高。明朝弘治时期的黄釉瓷器就像初开的葵花，娇嫩晶莹。黄釉是用锑配铅，并加入用氧化锌、氧化铁、氧化锡、氧化铅、硝酸铝多种原料配成，浇在烧成的细白瓷上，用氧化焰低温烧成，呈色滋润光洁，精美无比。

5.上面所述瓷器品种都是在继承前代工艺成就的基础上，进一步发展起来的。此外还有许多创新，如明初的青花红彩，宣德时期发明的斗彩、五彩，嘉靖以后的素三彩等都是新的发明，具有很高的水平。所谓斗彩就是把釉下

彩和釉上彩同时结合使用。五彩是言其彩多，并非专指五色。明代工匠在前代烧制彩瓷的基础上，掌握了一套烧出各色彩釉的经验，使得明代的彩瓷工艺达到了前所未有的水平。

明代的制瓷业中，官窑和民窑同时发展。朝廷在景德镇设置“御器厂”，下辖数十座“厂官窑”，专为内廷烧制精细瓷器。官窑不计成本，务求瓷器精美，所以产量很少。凡官窑所产瓷器，上面都有当时的年号款识。

明代民窑容量大，产量多，既产精良瓷器供上层官僚地主享用，也产一般粗瓷供下层民众日常使用。

三、清代制瓷工艺的高度发展和衰落

清朝的康熙、雍正、乾隆三代是中国陶瓷工艺发展的鼎盛时期。以景德镇为例，顺治时期就逐渐恢复生产，到康熙时期创造出不少优秀的瓷器品种。到雍正、乾隆时期发展十分迅速，由于积累了千百年来的经验，工艺技巧已经完全成熟，加之景德镇优越的原料、燃料，精良的技术队伍和清政府督窑官制度的严厉监督，从皇帝到造办处官吏都十分重视景德镇瓷器的生产。督窑官们抱着忠于皇帝的诚挚，潜心研究技艺，也有利于景德镇的制瓷业取得卓越成就。

景德镇瓷器在清代的成就，可以归纳为以下几点：胎质细腻、釉光莹润，色彩绚丽，镂雕精工。康熙时期的青花、五彩；雍正、乾隆时期的粉彩、珐琅彩，以及五光十色的颜色釉等品种，艺术成就都超过了明代。

康熙时期的青花瓷器，用国产青料，提炼很纯，杂质排除干净。在瓷器上作画，画面层次清楚，钴蓝呈现的彩色，青翠光艳，给人以清新明快的感觉，装饰题材比明代更广泛，画面更宏大。这个时期在瓷器上面出现了完整的山水画、人物画、花鸟画以及人民喜闻乐见的《水浒传》、《列国志》、《三国志》等古典小说中的一些故事场面。

清代的五彩瓷器，以康熙时期的作品艺术性最高。这类瓷器上的绘画所用的彩色以红，绿、赭、紫为主，此外还有金彩，蓝彩、黑彩等颜色，真是做到了五彩缤纷，丰富多样。由于五彩瓷器装饰花纹在用彩上大胆泼辣，色调强烈，在上彩以后入窑烘烧时温度也较高，人们称为硬彩。花纹内容以蕉叶纹、锦绣纹、弦纹、花、鸟、虫、鱼、蝶等较为常见。在历代五彩器中，康熙时期用五彩画出的人物故事画，艺术价值最高。瓷器是一种立体造型的器物，在它上面作画比在纸上作画困难，但艺术家们发挥了高度的智慧和技巧，布局合理，用彩出奇，能在瓷器上作出场面很大的人物故事画，有的简直成为一部长篇小说或一个历史故事的宏伟图卷，如周处斩蛟、黄甫端相马、岳家军抗金等。有的反映了清朝初年农村生活的劳动情景，有的作出大幅的花鸟画，就以绘画艺术而论也达到了极高的水平。

清朝的粉彩瓷器，是瓷器装饰的新品种，它始创于康熙时期。粉彩是在烧好的瓷器上作画，作好画以后再入窑烘烤，粉彩瓷器颜色柔和淡雅，画面有立体感，每一件瓷器的画面都是一幅水彩画。粉彩画的内容多为花鸟虫蝶，形态逼真。到了雍正时期，粉彩瓷器大为兴盛，超过其他瓷器品种，制作工艺技巧极高。乾隆以后粉彩作品仍然盛行，甚至和各色彩釉共同布置在一件瓷器上，华贵异常。清朝二百多年中，无论是作为艺术品的瓷器，还是生活用瓷，粉彩都占很大比例。

珐琅彩瓷器，又名瓷胎画珐琅，是利用珐琅彩料加工堆迭绘于瓷上而烧成的。珐琅彩原料则是由石英、长石等原料加入纯碱、硼砂及多种氧化物、氟化物，经熔融、冷却、研磨等工序制成。清代珐琅彩瓷画受到欧美古典绘画艺术的影响，常常表现出资本主义上升时期的一些健康活泼、生机盎然的内容。清朝宫廷对这种艺术瓷器十分重视，控制也十分严密。珐琅彩瓷器的制作过程分两段，先由景德镇官窑厂烧出洁白细致百里挑一的白瓷，运到皇宫造办处，再由皇宫御用画师或聘请欧洲画师在上面作画。可以说珐琅彩瓷器就是清朝精良的白瓷同西洋绘画艺术相结合的产物。珐琅彩的内容有花鸟、人物、题诗等。最常见的花卉有月季、天竹、腊梅、兰花等。人物有神童、仙女等；欧洲人的形象有天使、美女、圣婴等。珐琅彩瓷器精美异常，是中国工艺美术史上一朵灿烂的鲜花。

斗彩瓷器，这时期品种增多，它把釉上彩和釉下青花结合起来，艺术水平超过明朝。斗彩已经普及到一般生活用瓷上面，装饰内容也极为丰富。作画时采用渲染烘托的画法，画的内容有团花，折技花、卷叶花等。花纹讲究对称，布局严谨、内容丰富多彩，富有图案效果。

乾隆时期发明了很多制瓷新工艺，由于工匠们已掌握了各种制瓷技巧，准确地使用火焰、控制火候，很好地掌握了胎釉性能，巧妙地用制瓷原料仿制出竹器、木器、铜器、石器、象牙雕刻器等各种器物形象，无不维妙维肖。瓷器鉴赏家们惊叹地称赞工匠们“鬼斧神工”的技艺。此外，还烧制成功镂孔填釉的“玲珑”瓷和大型雕刻的转心瓶和转颈瓶，匠心独具，技艺空前。

在清代，只有单纯一种颜色的瓷器，被称为颜色釉瓷器。在二百多年里，这种瓷器的工艺也有许多创造和发展。景德镇烧制的“粉青”、“红釉”、“窑变”、“豇豆红”、“蟹甲青”、“鳝鱼黄”、“茄皮紫”、“松石绿”等颜色釉瓷器，为陶瓷釉色的设计，增添了许多新品种。

中国的陶瓷手工业，经过几千年的发展，积累了丰富的经验，广泛吸收了中外优秀文化艺术的精华，形成一套独特的工艺技巧。到清朝中叶即乾隆时期，造诣精深，作品极多，使得中国陶瓷工艺达到了炉火纯青、登峰造极的地步。

清朝中叶以后，中国的封建社会已经走到尽头，腐败没落的现象越来越明显地表露出来，社会生产力停滞、破坏，各种传统的手工技艺也在腐败社会的束缚下衰落下来。陶瓷手工业和技艺也是如此，只有景德镇表现出繁荣景象，其他各地的名窑都已经一蹶不振。

从十九世纪中叶开始到二十世纪将近半个世纪的时间，中国社会在资本主义列强的侵略之下，逐渐沦为半殖民地、半封建的社会。中国陶瓷手工业在封建官僚的残酷盘剥和西方洋瓷的排挤下，受到严重摧残。许多瓷窑被废弃，大批工匠难以谋生，具有悠久传统的陶瓷工艺逐渐失去了光辉，并由停滞走向衰落，作为“瓷器祖国”的中国，沦为西方资本主义列强的洋瓷倾销市场。直到新中国建立之后，陶瓷工艺才恢复了过去的光辉，并取得新的进展。

（李知宴）

注释

(1)张福康、张志刚：《中国历代低温色釉的研究》，见《硅酸盐学报》8 卷 1 期。

(2)浮梁瓷局系元代朝廷在景德镇设置的官方管理机构。浮梁，地名，属景德镇。

第二十章　中国古代的髹漆工艺成就

第一节　概述

中国是世界上最早发现并使用天然漆的国家。经过长期的实践，把漆器制造发展成为一种专门工艺并达到了很高的水平。

现知最早的漆器是1978年在浙江省的六、七千年前河姆渡遗址中发现的木胎朱漆碗。不过从单纯使用天然漆到用色料调漆，其间还有一个漫长的过程，有待今后我们作进一步的探索。商周时代已用色漆和雕刻来装饰器物，并以松石、螺钿、蚌泡等作镶嵌花纹。战国在漆工史上是一个极为重要的时期，器物品种和髹（xiū，指把漆涂在器物上）饰技法等都有很大的发展。汉代漆器产地之广、数量之多、传播之远是前所未有的。器物的造型及装饰也呈现新的面貌。魏晋南北朝漆器发掘出土的虽不多，惟据历史文献可知当时花色颇繁，制作亦精。体大质轻的夹纻（zhù，指用苎麻织成的粗布）像，油漆兼用的密陀绘具有时代的特色。唐代文明高跻当时世界之巅，漆器和其他工艺一样有特殊的成就。它表现在起源于前代的金银平脱至此而愈加华美，盛行于后代的剔红、犀皮等又始创于斯时（据最近在安徽马鞍山朱然墓发现的漆器，三国吴已有犀皮，本文不及收入和更改，另有专文论及）。宋代一向以一色漆器制作精良为世所称，而近年来又发现有极为精美纹饰的堆漆与镶嵌、戗金与填漆相结合的漆器更呈异彩。元代漆工名匠辈出，尤以剔红、剔犀、戗金诸作，达到了历史的顶峰。明代是我国漆工史上又一次有重大发展和革新的时代，髹饰工艺可谓至此而大备。多种技法和不同纹、地的结合，迎来了千文万华之盛。清代前半叶大规模地任用了明代髹工，由于宫廷的好尚，更趋精工细巧而不免流于纤密繁琐。中叶以后，国运日促，导致各种工艺的全面衰退。

总的说来，我国漆工艺几千年的发展和成就，对全世界的漆器工艺都产生了影响，先是东亚、东南亚、继而是西欧及北美。可以说世界上一切制造漆器或用其他物质摹仿漆器的国家，无不或多或少受中国漆器的影响。中国传统漆工艺曾经为人类文明作出了重大的贡献。

中国历史上有关髹工、漆器的著作，为数不多，且大都散佚失传。现存唯一的古代漆工专著是明代黄成撰的《髹饰录》。(1)它是研究漆工史、明代漆工的原料和技法的最为重要的文献，使我们认识和了解祖国漆器的丰富多彩，为继承发扬、推陈出新这一工艺提供了宝贵材料。它还为古代漆器的定名及分类提供了可靠的依据。《髹饰录》对漆器的分类如下：

1.质色门　即各种一色漆器。

2.纹■门　即表面有不平细纹的各种漆器。

3.罩明门　即在各色漆地上罩透明漆的各种漆器。

4.描饰门　即用漆或油描绘花纹的各种漆器。

5.填嵌门　即填漆、嵌螺钿、嵌金银等各种漆器。

6.阳识门　即用漆堆出花纹的各种漆器。

7.堆起门　即用漆灰堆出花纹，上面再加雕琢、描绘的各种漆器。

8.雕镂门　即各种雕漆，包括剔红、剔犀等及假雕漆、雕螺钿等各种漆器。

9.戗划门　即刻划花纹，纹内填金或银或彩色的各种漆器。

10.斓斓门　即两种或两种以上纹饰相结合的各种漆器。

11.复饰门　即某种漆地与一种或多种文饰相结合的各种漆器。

12.纹间门　即填嵌门中的某种做法与戗划门中的某种做法相结合的各种漆器。

最后是裹衣门和单素门，讲的是两种用简易方法做胎骨的漆器。

本文所用的漆器名称及分类主要以《髹饰录》为依据。由于明、清两代传世的漆器实物较多，在分类时作了适当的归纳、调整和变通。这是因为黄成全凭漆器的制作方法及花色形态来分类，而并未考虑各种漆器存留的实际情况。这样就必然出现有的门类实物甚多，有的门类又实物极少以至举不出实例来。现在为了符合古代漆器存留的实际情况，拟分为十四类，详见第三节。

第二节　新石器时代至宋元时期的漆器

一、新石器时代已有髹朱色的漆器

在人类物质文明发展史上，天然漆的利用，最初应该是用于生产工具的粘连、加固，然后才发展到漆制日用品和工艺品。漆的使用，最初应该是单纯的天然漆，然后才发展为有调颜色的色漆。这其间曾经历漫长的岁月。

五十年代以后的考古发现，把中国的漆工史推得越来越早。但几处发掘所得，都只能说是已知的较早漆器，而不是历史上的最早漆器。

1978 年在距今已有六、七千年的浙江余姚县河姆渡遗址第三文化层中发掘到一件木碗，外壁有朱红色涂料。经科学鉴定，涂料物质性能与汉代漆器的漆皮相似。

1960 年前后，江苏省文物工作队在吴江梅堰新石器时代遗址中发现以棕红色为主的彩绘陶器，从上面可以观察到彩绘的原料十分象漆。取样与汉代漆片及纯属陶器的仰韶彩陶、吴江红衣陶试验对比，发现与汉代漆片相同而与仰韶、吴江陶器有异。报道的结论认为，梅堰遗址中出土的彩绘陶器上的彩绘物质和漆的性能完全相同。(2)

1977 年中国科学院考古研究所在辽宁省敖汉旗大甸子古墓葬中发现两件近似觚形的薄胎朱漆器。墓葬遗物经碳 14 测定，距今约为 3400 至 3600 年，属于夏家店下层文化。考古学家夏鼐对该文化层作过分析，认为部分遗物与黄河流域的青铜器时代较早遗址的出土器物面目相似，而另一部分则有龙山文化的特征，因而视为中原地区晚期龙山文化的变种。(3)

在今后的考古发掘中，我们相信会发现单纯用天然漆、未经调色的、比河姆渡朱漆碗等更为原始、更为古老的漆器。

二、用彩绘和镶嵌作装饰的商周漆器

1978 年在河南堰师二里头商代早期一座大墓中发现红漆木匣，内放狗骨架。(4)

早在 1928 年,考古工作者在河南安阳西北岗殷墟大墓中发现雕花木器印在土上的朱色花纹，称曰“花土”。木质已朽，花纹则清晰绚丽，其间还镶有蚌壳、蚌泡、磨琢过的玉石、松石等。(5)花土究竟是由深色木器还是漆木器印成，当时尚无定论。1974 年在湖北黄陂县发现早于殷墟的商代盘龙城遗址，出土雕花涂朱木椁板朽痕，与殷墟“花土”很相似。(6)1973 年在河北藁城台西村商代遗址发现漆器残片，制作形态与“花土”更为相似，使人相信“花土”就是由漆木器印成的。

台西村发现的漆器残片，原来是盘是盒，尚能依稀辨认，朱地黑纹，绘有饕餮纹、夔纹、雷纹、蕉叶纹等。有的还嵌着不同形状的松石。这是一次重要发现，使我们看到了技法复杂、有高度文饰的无可置疑的商代漆器，尽管它们只是残片。更使人惊异的是墓中还发现一具圆盒的朽痕，其中有“半圆形的金饰片，厚不到 0.1 厘米，正面阴刻云雷纹，显然是原来贴在漆器上的金箔片。(7)由此可见汉代流行的嵌贴金银箔花纹漆器，以及到唐代更成为重要品种的“金银平脱”，其始都可远溯到商代。

西周漆器在湖北、陕西、河南等省都有发现。在湖北圻春西周遗址中发

掘出的漆杯，呈圆筒形，黑色和棕色地上绘红彩，纹饰分四组，每组由雷纹或回纹组成带状纹饰。第二组中还绘有圆涡纹蚌泡。每组纹饰间均用红色彩线间隔。

这时期的漆器常用蚌泡做装饰，如陕西长安普渡村西周一号墓中就发现过镶蚌片的残件。河南陕县上村虢国墓也发现外壁镶嵌六个蚌泡的漆豆。洛阳邙山庞家沟西周墓发现瓷豆，豆外套有嵌镶蚌泡的漆器托残片。至于河南浚县辛村的西周晚期墓内发现的“蚌组花纹”，又比镶蚌泡更前进了一步。郭宝钧先生的发掘报告称：这种“用磨制的小蚌条组成图案，……应为我国螺钿的初制”。(8)嵌螺钿是我国漆工艺的重要品种之一，而且传布甚广，它的出现目前至少可以上溯到西周晚期。

东周漆器在山东、山西两省都有重要发现。1972 年在山东临淄郎家庄东周墓出土的大量彩绘漆器中，有一件中绘三兽，外描屋宇、人物、花鸟的圆形残片。山西长治分水岭 269 号墓出土的漆箱绘有彩色的蟠龙、蟠螭，和青铜器花纹相似，由此可以看到铜器与漆器之间的装饰关系。(9)以上两墓的年代都约当春秋晚期到战国初期。

三、战国——漆工史上第一次重大发展时期

战国在漆工史上是一个有重大发展和极为繁盛的时期，并一直延续到西汉，它表现在以下几个方面。

这一时期器物品种大增。生活各方面所需，无不用漆器，许多品种是前所未有的。择要列举如下：

饮食类：耳杯、豆、樽、盘、壶、卮、盂、鼎、勺、食具箱、酒具箱等。

日用器皿及家具：奁、盒、匣、匜、鉴、枕、床、案、几、俎、箱、屏风、天秤等。

文具：笔、文具箱等。

乐器：编钟架、钟锤、编磬架、大鼓、小鼓、虎座双鸟鼓、瑟、琴、笙、竽、排箫、笛等。

兵器：甲、弓、弩、矛柲、戈柲、箭、箭箙、剑鞘、盾等。

交通用具：车、车盖、船等。

丧葬用具：棺、椁、笭床、木俑、镇墓兽等。

漆器产量也随着品种大量增加。中华人民共和国成立后，考古发掘出土的战国漆器，幅员之广，地点之多，(10)数量之大，都远远超过前代。

漆器胎骨至战国而大备，木胎之外还有夹纻胎、皮胎和竹胎。胎骨的发展正是为了适应制造各种器物的需要，故与品种的增多有密切的关系。

为了制造圆筒状器物，用大张薄木片来圈制卷木胎，下另安底。木片接口处，两边都削成斜坡，使其交搭平整匀称。圆形而体轻的奁和卮等就是用这种方法做成的。

精美的高浮雕、透雕和圆雕也用来做漆器胎骨，这是雕刻艺术和漆工艺术的结合。高浮雕如曾侯乙墓出土的彩绘描漆豆。几何纹的透雕如放在棺底的笭床，动物形象的透雕如鸟、兽、蛙、蛇巧妙地纠结在一起的小屏风。立体圆雕则有虎座双鸟鼓、怪诞可怖的镇墓兽(11)和头与颈可以转动、形态如生的鸳鸯盒。

战国及更早的漆器多在木胎上直接髹漆。1955 年在成都羊子山第 172 号

战国墓发现的漆奁为木胎刷灰后再涂漆加朱绘。先刷灰可以填没木胎的节眼缝隙，取得表面平整及加固的效果。还有一种在木胎上粘贴编织物，更能防止木胎开裂，稳定造型，所以是一项重大发展。此后逐渐成为制作胎骨的基本法则，一直沿用到今天。

粘贴编织物的做法还导致夹纻胎的出现。这种纯用漆与编织物构成的胎骨，比木胎体质更轻，造型更稳定，还适宜制造形状复杂而且不规则的器物，它就是现在通称的“ 脱胎漆器 ”。承湖南省文物管理委员会的同志见告，1964 年发掘的长沙左家塘 3 号墓，时代为战国中期，墓中出土的黑漆杯及采绘羽觞均为夹纻胎。1959 年在湖南常德德山战国晚期墓发现深褐色朱绘龙纹漆奁，1982 年在湖北江陵马山砖厂战国中晚期墓发现 15 件漆器中的盘，均为夹纻胎。

皮胎性韧而分量较轻，多用来做防御武器，如甲胄及盾牌，长沙近郊出土的龙凤纹描漆盾，虽可能是一件舞蹈用的道具，但仍是皮胎。竹胎漆器则有江陵拍马山出土的双层篾胎奁。这两种胎骨此后亦被长期使用。

沿漆器的盖口或器口镶金属箍，名曰“ 釦器 ”。它兼有加固和装饰的功能。据现有考古材料来看，釦器也始于战国。成都羊子山 172 号墓出土的圆漆盒，底、盖上下同大，扣合处各镶铜釦，上面还有精美的错银花纹。底、盖的圆足也镶铜圈。(12)成都在战国时已是制造漆器的重要中心，一些髹漆新工艺首先在这一地区出现是完全可以理解的。

战国时漆器装饰也达到空前的水平。首先是用色比过去大为丰富，彩绘漆器如河南信阳长台关楚墓出土的小瑟，曾就实物仔细观察，至少用了鲜红、暗红、浅黄、黄、褐、绿、蓝、白、金等九种颜色。尤其是金、银的熟练使用，标志着技法的发展。小瑟既用浓金作点和线，又用淡金作平涂，浮动欲流，有如水彩颜色，使人惊叹。同墓出土的棺板，大量使用银彩，成为全器的主调。这在后代的漆器中也是少见的。

花纹的精美生动是战国漆器的又一个重要成就，它可分为图案与绘画两大类。前者以云、雷、龙、凤纹及其变体为主，飘逸轻盈，灵活多变；空间的处理，或全面铺陈，或边缘延续，或圆周几匝，或二、三等分，仿佛随心所欲，皆可成章。后者就是用漆作画，既有现实生活的写照，如撞钟击磬和敲鼓舞蹈场面、狩猎人杠抬死兽归家的饰纹；又有纯出幻想臆造，有浓厚神秘气氛的神怪飞腾、龙蛇出没等。

除彩绘之外还有用针、刀的锋、刃来刻划花纹的。如长沙出土的针刻凤纹奁，盖上划纹细若游丝，鸟兽形象，顾盼多姿。这一技法为汉代出现的戗金准备了条件。

秦代漆器过去所知甚少，一直到 1975 年湖北云梦睡虎地墓葬发掘，才使我们有了比较确切的认识。在第 11 号墓中，发现漆器近 40 件。在同时发掘的另十一座墓中又发现 140 多件漆器，不仅数量多，制作也很精美。描漆圆盒、双耳长盒都是这两批漆器中保存得较好的。有一具漆盂，中心朱漆绘双鱼，立鸟似凤，头顶有竿承物，好象在耍杂技。兽首凤形勺，造形也很奇特，楚文化色彩还非常浓厚。

早年出土的漆器有的一直认为是战国楚器，近年通过铭文字体及内容的研究，断定为秦制。如现藏美国旧金山亚洲艺术博物馆的有“ 廿九年…… ”长铭的漆卮，便经裘锡圭，李学勤两同志改正了过去的错误断代。(13)随着今后的考古发现和对秦文化的研究，我们对这一时期的漆工艺将会有进一步

的认识。

四、规模宏大制作精美的汉代漆器

西汉漆器产量之多、规模之大、传播之广又远远超过战国。1973 年湖南长沙马王堆 3 号墓出土漆器 316 件，1 号墓出土 184 件，江陵凤凰山 168 号墓出土 160 多件，这在战国墓中是少有的。从漆器款识来看，有的不象是地名，可能是私人作坊的名号。有的标有“ 市府 ”或某市、某地字样，是当时各地封建政府的制品。有的则是工官的制品，即由汉中央政权直接设在各郡的官府制品。(14)据《汉书 · 地理志》记载，西汉有八个郡设工官。其中的蜀郡、广汉郡都是以生产贵重漆器著称的地方。不仅贵州墓中发现广汉郡工官制的漆盘，远隔几千里的朝鲜也发现蜀郡、广汉郡工官漆器多件。(15)传播之广可以想见。

西汉漆器上承战国，有些器物十分相似，有的形制、技法则为战国所未见，具有汉代的特色。

就器形而言，这时期的漆器大小具备，新颖精巧。马王堆 3 号墓出土的六个从小到大叠放着的漆盘，最大一个直径达 73.5 厘米，高 13 厘米；1 号墓出土的镟木胎大平盘，直径也达 53.6 厘米，镟木胎钟高达 57 厘米，都需要高超的技术才能旋出这样大型的器物。另一方面小型器物又向精致灵巧的方面发展。马王堆 1 号墓的具杯盒，内套装耳杯七具，六具顺叠，一具反扣，恰好扣合紧密，填满了盒内的空间，设计之巧，使人叫绝。湖南马王堆、山东银雀山等地汉墓都出土单层或双层的内装子盒的奁具，子盒或五、或七、或九，形状各异。它们多数用夹纻胎或夹纻与木胎相结合，所以能做得如此精巧准确。再如安徽天长县汉墓出土的鸭嘴柄盒，以鸭嘴为关键来开关盒盖，制作也很新颖。

再说髹饰技法。针划花纹，战国已有，马王堆 3 号墓出土的竹简上有“ 锥画 ”字样，乃指针划而言。说明这一技法到汉代已很流行，因此才会出现专门术语。从出土的实物看来，西汉不仅有纯用针刻作装饰的技法，而且发展到在针划纹中加朱漆或彩笔勾点，如马王堆 1 号墓出土的单层五子奁中的一件小奁盒，银雀山的双层七子奁皆是。至于湖北光化西汉墓出土的漆卮，在鸟兽云气的针划纹中更填进了金彩，使花纹更加灿烂生辉。可见宋、元时流行的“ 戗金 ”漆器，在西汉已经出现了。

用漆或油调灰堆出花纹，一般通称“ 堆漆 ”。近年我国出土漆器可窥堆漆端倪的有马王堆 3 号墓发现的■顶长方奁，器上布满云气纹，以白色而高起的线条作轮廓，内用彩漆勾填。高起的物质未经化验，惟由其白色，推测是用油调成的可能性较大。马王堆 1 号墓四层套棺中的第二层，云纹的轮廓线条显著高出，有如后代壁画的沥粉堆金。色彩脱落，露出深色的线条，其物质究竟是漆灰还是油灰，也有待作进一步的分析。至于长沙砂子塘木椁墓的棺木挡板、彩绘磬上的谷纹圆点，乃用稠灰堆起。可知堆漆不仅用于轮廓线条，也用来堆写花纹内部了。据以上数例，我们可以把堆漆作为西汉漆工的一种新兴装饰技法。

漆器上贴金箔花片，商代已有。不过镂刻精细，形象生动，与金、银釦箍，彩绘描漆相结合，成为一种异常华丽的漆器，则要到西汉中期才开始流行，延续到东汉前期而渐衰替。这种漆器盖顶多镶白银或鎏金铜饰件，状如

叶片，两叶、三叶或四叶，视器形而定。叶上常镶玛瑙或琉璃珠，用以作钮。盖壁及底壁多镶银箍，在盖顶饰件周围及各道银箍之间嵌贴镂金或镂银箔片，刻成人物、鸟兽等形象，其间还描绘云气山峦等。几种工艺的组合，萃众美于一器，自然显得灿烂夺目，瑰丽无比。安徽天长县汉墓出土的单层奁和双层奁、江苏连云港出土的长方和椭圆形盒，都是这类漆器的较好实例。

西汉以后的漆器，只有扬州一带的东汉早期墓中出土的比较精美，此后出土漆器不仅数量大减，质量也下降，而陶器逐渐在殉葬物中占主要地位。这可能与汉中央政权的削弱，官办手工业的衰微及丧葬习俗的改变，更主要的是陶器工艺的发展有关。东汉中期漆器值得提到的有安徽寿县马家古堆出土的夹纻砚。它的形制并不精美，只是后来流行的漆沙砚可溯源于此。

五、魏晋南北朝时期的夹纻像和密陀绘漆器

考古发掘到的魏晋南北朝一段时期的漆器并不多，虽然从历史文献中我们知道当时的漆工很考究，技法也多种多样。曹操的《上杂物疏》(16)开列了许多漆器名称，其中的纯银参镂带漆画书案、纯银参带台砚、漆画韦枕、银镂漆匣等不下一、二十件。所谓银参镂带应当就是镶银鉏和嵌银箔花纹漆器，而韦枕是皮胎漆器。在南昌吴高荣墓中发现漆器 15 件。其中的奁盒、盖顶镶柿蒂纹花叶，上嵌水晶珠，盖有金属箍，箍间彩绘鸟兽纹，尚可见汉代遗风，但制作不甚精。这批漆器为我们理解《上杂物疏》所列的漆器能有一些启示。湖北鄂城吴墓发现分格的漆果盒，当时的名称叫“ 槅 ”，有圆和长方两式。

晋代实物更少，南昌出土的长方形果盒分七格，底朱漆隶书“ 吴氏槅 ”三字。底、四角及口沿施黑漆，内部施朱漆，无纹饰。同样的漆槅也在高荣墓中发现，其他晋墓中还出土造形相似的青瓷槅。它应视为三国、两晋之际的一种新兴用具。

南北朝佛教盛兴，大造佛像，供人膜拜，逢节日还要抬着它出行，于是髹漆工艺又被用来为宗教信仰服务。体形巨大而分量很轻的夹纻像就是从夹纻胎漆器发展而来的。不过要做出体形、面容及衣折等，技术要求很高，最后还须在胎骨之上精心堆塑，才能使眉目清晰，仪容美好。新的要求促使堆漆技法进一步提高。晋代著名艺术家戴逵、戴颙父子就是以善造夹纻佛像载名史册的。艺术家与漆工的结合推动了漆工艺的发展。

北魏司马金龙墓出土的彩绘描漆屏风是一个大发现。墓葬地处北方，时代在公元 474—484 年之间，和它类似的漆器极少。它还为书法和绘画的研究提供了宝贵材料，故显得更为重要。屏风彩绘，用油多于用漆，有可能是用当时流行的密陀僧调油彩绘制成的。

综上所述，可见魏晋南北朝四百年间出土的漆器远比战国、西汉为少，在我国漆工史上几乎还存在着一段空白。

六、金银平脱超越两汉剔红犀皮
下启宋元的唐代漆器

唐代文明高跻当时世界高峰。从《唐六典》、《新唐书 · 百官志》等书得知当时手工业达到空前的水平。不过目前所见到的唐代漆器的品种和数量

都不及我们意想的那样多。据文献记载或从漆工发展进程来推断，有的品种到唐代已相当成熟，但目前并未能见到实物。

唐制七弦琴有一定数量传世，标准的漆色为紫褐色，即所谓“栗壳色”。木胎上有较厚的漆灰，并调入鹿角沙屑，闪铄可见。由于胎骨及漆层不断涨缩，年久琴身出现裂痕，这就是所谓的“断纹”。有断纹的古琴，声音更加松透优美。唐琴断纹大但中间小，和元、明琴有显著的差别。这些特征对鉴定传世漆器年代很有参考价值。故宫博物院藏的“九霄环珮”是唐琴中的重器，年代确实可信，尽管背面的苏东坡、黄山谷两家题字系后人伪刻。唐肃宗元年（756 年）制的“大圣遗音”是又一张著名的唐琴，近代琴家杨时百推崇为“鸿宝”。琴身大部分是原髹，只有个别地方有修补重漆的痕迹，这是极为难得的。

1978 年在湖北监利发现的唐代墓葬，出土漆器有褐黑色的碗、盘、盒、勺、盂等，保存大体完好，器形髹色，很像宋代一色漆器。其胎骨乃用窄而薄的杉木条圈成，外糊麻布，然后髹漆。由于器作花瓣形，木条须随着器形凹入凸出，要求有高度的技巧。此种卷木胎流行于宋代，始于何时，有待考证。如此墓的断代无误，则至少可将此法提早到唐代。

密陀绘是用密陀僧，即一氧化铅调油绘成的漆器，这种铅化合物能起加速干燥的作用。在唐代描绘漆器中密陀绘占重要地位，日本正仓院藏品中有不少件，如彩绘花鸟纹密陀绘箱、黄色山水花鸟人物纹密陀绘盆等。(17)花纹图案，纯作唐风，其中有的可能就是唐时由中国运往日本的。

用夹纻法造像，唐代依然盛行，且向高大发展。据张鷟《朝野佥载》记载，武则天时造佛像高九百尺，“夹纻以为之”，即使有些夸张，其大亦足以惊人。传世夹纻佛像有的从雕塑风格来判断可定为唐制，如纽约大都会美术馆所藏的一尊。

日本所谓的“乾漆”，实际上是在木胎上堆漆。著名的鉴真法师乾漆像，是在他死后，由随往日本的中国弟子和日本弟子共同堆塑的。此为唐代堆漆传往日本之证。另外日本法隆寺藏的舞凤纹光背、东大寺藏的宝相华断片，都用堆漆做纹饰，其技法也与唐代的堆漆技法相似。即使制于日本，也忠实地反映了唐代堆漆的技法。它比汉代的堆漆已有很大的发展，而和北宋的堆漆非常接近了。

唐代多用嵌螺钿作铜镜的装饰。镜背用漆灰铺地，上面再填嵌壳片花纹，故可以说是一种铜胎嵌螺钿的漆器。1957 年在河南三门峡唐墓出土的云龙纹镜，1955 年在洛阳唐墓出土的人物花鸟纹漆背镜，嵌入漆背的甸片相当厚，按照《髹饰录》的说法“壳片古者厚而今者渐薄也”，乃属于“古者厚”的一种。

唐代最华丽而又最盛行的一种漆器叫“平脱”，这是把金银薄叶镂切成图案，粘于器物表面，再上漆若干道，加以细磨，使图案露出，它上承汉代嵌金银箔花纹漆器而镂刻錾凿得更加精美。当时平脱发展到如此之高的水平，与金银器工艺的发展有关。可能当时已有分工，平脱花片由金工镂刻，然后再由漆工往漆器上嵌贴。这里举两例：金银平脱镜是中原地区发掘出土的，虽破裂而无损其光华。金银平脱琴是传世品，唐时已携往日本。后者由于制作考究，花纹精细，题材丰富，往往被认为是这类漆器的代表作。

尽管史籍记载因金银平脱过于奢糜而官方几次下令禁造，(18)惟终唐之世未必能贯彻实行。前蜀王建墓发现极为豪华的金银平脱器朱漆册匣和宝■

等，嵌孔雀、狮、凤、武士等花纹，视唐代制品毫无逊色。说明五代工匠还能熟练制造平脱器。

从文献记载和漆工艺的发展进程来看，我们相信唐代已有“雕漆”，而且其中的某些品种还达到相当高的水平。

这里所谓的雕漆乃指有雕刻花纹的漆器，与堆漆不同。堆漆往往一次或少数几次即堆成，所用多为一色稠漆或漆灰，堆成后或雕或不雕，雕后髹色漆或不髹色漆。雕漆则要经过多层一色漆或不同色漆的积累，少则几十层，多则逾百层，待达到需要的厚度再雕刻。雕漆要比堆漆工料费得多，技法复杂，要求较高，从漆工艺的发展来看，这一技法必然出现在堆漆之后。

雕漆二字，一般用来作为漆器中一个大类的名称，它包括剔红、剔黄、剔绿、剔黑、剔彩、剔犀等等，而传世实物以剔红和剔犀为最多。明代名漆工黄成、杨明在《髹饰录》中都讲到唐代的剔红，推崇其“古拙可赏”和“刀法快利，非后人所能及，……与宋元以来之剔法大异”。味其语气，他们所见的唐代剔红决不止一两件。日本藏有比较可信的南宋剔黑器。剔犀则有出自南宋墓的实物。因此我们有理由相信唐代已有较高水平的雕漆。

英国学者迦纳（Harry Garner）认为最早的剔犀实例是 1906 年斯坦因（A.Stein）在米兰堡发现的八世纪唐代的皮质甲片。据斯坦因的描述，甲片可能用骆驼皮制成，各片均作长方形，长约 2—4 英寸，两面髹漆，有的多至七层，以朱黑两色漆为主，有的地方施褐色及黄色漆。甲片上的花纹有同心圆圈、椭圆圈和近似逗号及倒置的 S 等几何花纹，是用刮擦的刀法透过不同的漆层取得的。

笔者认为皮甲表面只有刮擦花纹而无剔刻痕迹，故尚难称为真正的剔犀，它只能算是剔犀尚未定型的一种早期形态。《髹饰录》剔犀条杨明注有这样几句话：“此刻（指剔犀）原于锥毗而极巧致，精复色多，且厚用款刻，故名”。他讲得很清楚，剔犀是从更早的“锥毗”发展出来的，二者的差别是：剔犀比锥毗“精复色多”，即反复积累起来的不同颜色漆层次多，而且“厚用款刻”，即剔刻得深。杨明所说的锥毗，不是和漆皮甲正相符合吗？我们承认漆皮甲和剔犀有密切的关系，不过和真正的剔犀还有距离。但这不等于说真正的剔犀要到唐以后才出现。很可能远在西陲制造锥毗皮甲之时，剔犀已在唐都长安流行了。

唐时已有的另一种漆器是“犀皮”。

“犀皮”或写作“西皮”，或写作“犀毗”，是漆器名称中最混乱的一种。古代言及犀皮的有不少家，其说纷纭，多相抵触。(19)经过实物观察，并对照明代漆工的描述，我们认为说得切合实际，与髹理漆法相通的当数晚唐的赵璘。他说：“西方马鞯，自黑而丹，自丹而黄，时复改易，五色相叠，马蹬磨擦有凹处粲然成文，遂以髹器仿为之”。(20)他讲得明白，马鞯的灿然成文，是由于长期的磨擦而露出多层色漆的断面，出于无心，不是故意做出来的。而犀皮花纹则是有心地去仿效那种无心形成的花纹。既云“仿为”，我们不必一定理解为只有在漆器上做出马鞯受磨的凹痕才算犀皮。如果能在平面漆器上做出与马鞯相似的花纹，难道就不是仿效？在平面上仿效的方法就是先在漆面上做出高低不平的地子，上各种色漆多层，最后磨平，于是就出现类似马鞯那样的花纹。有的论者泥着于“凹处”两字，认定“仿为”必须剔刻，这样就把犀皮与剔犀混淆成一种漆器，使问题更加复杂化了。

明代漆工黄成、杨明所讲犀皮漆器的形态是十分明确的。《髹饰录》此

条说：“ 文有片云、圆花、松鳞诸斑，近有红面者，以光滑为美 ”。他们强调光滑，自然不是有剔刻痕迹的剔犀了。

我们认为唐代已有犀皮，不仅因为赵璘是晚唐人。唐末袁郊《甘泽谣》中《红线》一则有“ 头枕文犀 ”之语，此枕有可能就是表面光滑的皮胎犀皮枕。南宋时成书的《西湖老人繁胜录》讲到“ 犀皮动使 ”。“ 动使 ”就是日用家具。又吴自牧《梦粱录》讲到临安设有专门制造犀皮的漆器铺。南宋时犀皮既已如此流行，在此之前，肯定还有一段初创与发展的历史。

七、朴质无文与雕饰华美
相映交辉的宋代漆器

到了宋代，河北的定州，湖北的襄阳，江苏的江宁，浙江的杭州、温州都是生产漆器的中心。南渡偏安以后，更促进了杭州、温州手工业的发展。

宋代最流行的是一色漆器。解放前在河北钜鹿故址发现宋黑漆碗。定州在它的北面不过二百里，很可能漆碗就是定州的制品。1965 年在武汉十里铺北宋墓发现一色漆器 19 件，上有“ 己丑襄州邢家造真上牢 ”、“ 戊子襄州驼（？）马巷西谢家上牢记□ ”等字样。襄州即今襄阳，当时漆器驰名全国，有“ 天下取法 ”，谓之“ 襄样 ”的说法。(21)江苏淮安杨庙镇北宋墓发现一色漆器 72 件之多，有款识的就有 19 件。其中制于江宁、杭州、温州三地的都有。杭州老和山南宋墓出土的漆碗有“ 壬午临安府符家真上牢 ”款识则是南宋的制品。

两宋一色漆器差别不大，器物有碗、盘、碟、钵盒等，纯黑的最多，紫色的次之，朱红的又次之，间有表里异色的，但都无文饰。器形除圆者外，起棱或分瓣的颇常见，往往与宋瓷造形有相似处。它们的质量则差别很大，有的漆质坚密，精光内含，莹洁可爱。有的漆灰疏松，霉暗无光，浮起欲脱。这似乎和入葬后的保存条件关系不大，而在造器时便有精制与粗造之别。大抵日用品的质量高，而专为殉葬制的明器，工料就从简了。

宋代堆漆，上承唐代。建于北宋初期的苏州瑞光寺塔，塔心窖穴发现真珠舍利宝幢一座。八角形的幢座上贴狻猊、宝相花、供养人等花纹，由堆漆制成。发掘报告称之曰“ 漆雕 ”，容易引起误解，使人错认为经幢上出现了雕漆。

于北宋庆历三年（1043 年）建成的浙江瑞安慧光寺塔，发现了用堆漆作装饰的经函和舍利函。经函的外函用漆灰堆出佛像、神兽、飞鸟、花卉等花纹，并嵌小珍珠。舍利函底座四角堆花纹，中间留出壶门，内贴堆漆奔兽。函盖堆菊花图案，亦嵌珍珠为饰。经考证，经函为温州制品，而当时温州漆器是驰名全国的。

嵌螺钿是宋代漆器的又一重要品种。苏州瑞光寺塔发现的黑漆经函，花鸟纹用贝片嵌成，使我们看到五代、宋初时期的厚螺钿做法。宣和中访问过朝鲜的徐兢，在所著《奉使高丽图经》中记载了当时受中国影响的高丽螺钿器并给予了很高的评价。十三、十四世纪间朝鲜制的螺钿箱和唐草纹圆盒等，花纹枝梗都用铜丝来嵌制，和明初《格古要论 · 螺钿》条中所说的“ 宋朝内府中物及旧者俱是坚漆，或有嵌铜丝者甚佳 ”正合。铜丝的使用足以说明宋代的螺钿技法传到了朝鲜。南宋临安，螺钿更为流行，《西湖老人繁胜录》讲到螺钿交椅、螺钿投鼓、螺钿鼓架、螺钿玩物等，说明南宋时已用螺钿来

做多种器物用具了。

“螺钿古者厚而今者薄”是说厚与薄的出现有先有后。早期的薄螺钿，考古发掘已为我们提供了元代的实物。不过从文献记载来看，南宋时已有薄螺钿而且达到相当高的水平。据周密《癸辛杂识·钿屏十事》记载：“王橚，字茂悦，号会溪。初知郴州，就除福建市舶。其归也，为螺钿桌面屏风十副，图贾相盛事十项，各系之以赞以献之，贾大喜，每燕客必设于堂焉”。桌面屏风是陈置在桌案上的小型屏风。从贾似道事迹图标题来看，(22)可知有许多人物行列，宫殿楼阁，山水风景，乃至战争场面，而且还有赞颂文字，这是厚螺钿无法嵌出来的，只有精细如图画的薄螺钿才行。周密还为我们提供了一条漆工史料，即王橚在福建做官，为向贾似道献媚，特制此副桌屏。可见南宋时福建制造薄螺钿有很高的水平。

唐代雕漆有待发现，退而求宋制，有两件可信为南宋漆器的是流传在日本的醉翁亭剔黑盘及与它刻法极为相似的婴戏图剔黑盘。据日本冈田让《宋之雕漆》一文，醉翁亭盘经宋遗民许子元于公元 1279 年携至日本，存在他任住持的圆觉寺中。两盘的刀法相同，花纹凸起不高，与漆层肥厚的元代雕漆异趣，尚存《髹饰录》所谓“唐制多印板刻平锦朱色”的遗意。

现知最早的剔犀实例是从南宋墓中发掘出来的。江苏武进宋墓出土的执镜盒，黑面，刀口见朱、黄、黑漆层，是《髹饰录》所谓“三色更叠”的做法。金坛周瑀墓发现的剔犀团扇柄，亦为黑面，刀口见朱漆十余层，乃属于“乌间朱线”一类。

近年在武进发现的三件戗金漆器，为宋代漆工史增添了重要材料，不仅因为改变了过去认为宋代漆器多一色不施装饰的看法，还使我们看到了戗金与斑纹地结合的早期做法。

两件朱漆戗金器是人物花卉纹长方盒和人物花卉莲瓣式奁，戗金花纹并不布满全器，而留出了足够的空间。细密的刷丝也戗划得较少，和元代的人物花鸟纹戗金经箱有明显的不同。

黑漆戗金长方盒在盖面戗划出一幅池塘小景，盖墙及盒身戗划花卉。花纹之外的地方皆钻小眼，中填朱漆，磨平后成为斑纹地。它为花纹与地子的结合变化打开了一条门路，正孕育着被明代名漆工黄成命名为“斒斓”、“复饰”、“纹间”等类漆器的发展。

八、名匠辈出艺臻绝诣的元代漆器

在元朝统治中国的八、九十年中，江南一带破坏最轻，工、农业发展始终未停顿，是全国最繁荣富庶的地区。嘉兴成为生产漆器的重要中心，名匠辈出，艺臻绝诣，正是由当时的社会经济条件造成的。陶宗仪《辍耕录》述及戗金、戗银工艺颇详，其法得自嘉兴杨汇的漆工。当时以戗金闻名的彭君宝就是杨汇人。《格古要论》讲到“洪武初，抄没苏人沈万三家条凳、椅、桌螺钿剔红最妙”，这些漆器自然是元代江南地区的产物，有的可能即来自嘉兴。

元代漆器，品种不少，(23)有实物传世而且水平很高的是螺钿、戗金与雕漆。

《格古要论》后增《螺钿》条讲到，“元朝时富家，不限年月做造，漆坚而人物细，可爱”，足见当时的好尚。同条又称：“螺钿器皿出江西吉安

府庐陵县”。江西与福建毗邻，宋时福建既能精制桌屏，两省间的工艺交流是可以意想到的。

近年考古发掘已为我们找到了确凿可信的元代薄螺钿器，那就是在北京元大都遗址中出土的广寒宫图嵌螺钿黑漆盘残片，不仅嵌工精美，而且已是“分截壳色，随采而施”。这一发现，更使人相信宋代已有薄螺钿器。

日人西冈康宏在 1981 年出版的《中国之螺钿》一书中共收薄螺钿器 110 件，被定为元代制的有 23 件之多。其中的海水龙纹嵌螺钿莲瓣式盘，可信为元代物。有的从图片来看，与广寒宫图嵌螺钿黑漆盘残片有相似之处，如东京出光美术馆藏的楼阁人物纹莲瓣式捧盒。可惜这一类螺钿器存在国内的竟不多，一时还缺乏可以和黑漆盘残片仔细对比的实物材料。对元代螺钿器的特征我们还所知甚少。

元代戗金漆器也以流往日本的为多。1977 年在东京国立博物馆“东洋之漆工艺”展出的就有 10 件，其中有延祐年款的 4 件，有的还写明制者和地点，如“延祐二年栋梁神正杭州油局桥金家造”。戗划的方法皆用黄成所谓的“物象细钩之间，一一划刷丝”。划丝细而密，故填金之后，灿然成片，华丽生辉。

在元代漆器中成就最高，可谓达到历史顶峰的是雕漆。嘉兴西塘名漆工张成是十四世纪的杰出代表。现藏安徽省博物馆有“张成造”针划款的剔犀盒，形制古朴，漆质坚良，别具一种静穆淳厚之趣，使人爱不能释。所雕栀子纹剔红盘，繁文素地，厚叶肥花，在质感上有一种特殊的魅力。他的作品还有以茶花作背景，上压双绶带的剔红盘，花纹生动，有一种韵律回旋的美。元明之际，与此花纹设计约略相同的花鸟雕漆盘还有若干件，多无款识，即使不是张成亲制，也应出于他的子侄门徒之手。同时另一位名漆工为杨茂，也擅长剔红，虽同负盛名，似未能与张成抗衡，同为花卉题材的杨茂剔红渣斗，其艺术价值是不能与张成的栀子纹盘相比的。

上海博物馆藏的东篱采菊图剔红盒无款识，比起名家之作，稍逊一筹。因其出自年代可考的任氏墓，用它来比较、印证传世剔红器却是一件非常难得的实物。

第三节　由盛至衰的明清漆器

纵观我国漆工史，前期的一个重大发展时期是战国，而后期则要数明代。其重大发展也表现在髹饰品种的增多和工艺上的极高成就。杨明在《髹饰录》序中作了很好的概括：“今之工法，以唐为古格，以宋元为通法。又出国朝厂工之始，制者殊多，是为新式。于此千文万华，纷然不可胜识矣”。他明确指出，自明初匠师服役果园厂后，(24)髹饰工艺有了一番重大的革新。这当然和宫廷爱好漆器、发展漆工业有关。而真正的贡献来自哲匠名工，不满足于宋元的通法，力求踵事增华，推陈出新，作了多方面的试验和实践。新的发展也来自借鉴海外漆工的成就。据明张汝弼《杨埙传》记载，“宣德间尝遣人至倭国传泥金画漆之法以归。埙遂习之，而自出己见，以五色金钿并施，不止如旧法，纯用金也。故物色名称，天真烂然，倭人见之亦齮指称叹，以为不可及”。(25)明季海航已便，当时去日本交流漆艺而未见史册记载的肯定还有人在。经过创新和借鉴的努力，终于迎来了漆工艺的千文万华之盛。我们相信有些前所未有的品种，明代始兴；有些虽滥觞于明前，赖技法的改进，至明而更加精美。而两种乃至多种技法的荟萃结合，不同文饰和不同地子的递换迭更，繁衍出不可胜数的变化，更是明代髹漆的一大特色。正因如此，《髹饰录》才开辟了“嫇斕”、“复饰”、“纹间”等三个专门门类。

清代制漆业更为繁盛，其制作规模，超过明代。工艺技法也有所发展，尤其是在描金、螺钿、款彩、镶嵌等方面。乾隆号称盛世，百工炫巧争奇，料不厌精，工不厌细，为了迎合宫廷的好尚，漆工也不免趋向繁琐。其成功的作品，谨严细致，似已达到极限，无可逾越，亦足令人惊叹。失败的设计，每嫌雕琢过甚，陷于造作，甚或画蛇添足，弄巧成拙。道、咸以后，我国沦为半封建半殖民地社会，除少数地区，个别工匠，对髹饰工艺有一定的贡献外，漆器制造和其他工艺一样，进入了衰替的时期。

明清漆器的分类，我们自应以《髹饰录》为依据。惟因黄成的分类主要是从形态出发，而没有考虑到流行的情况。传世漆器实物多少很不一致，其所用名称，有的也和现在习惯使用的不同。为了适应传世漆器的实际情况并使其名称容易被人理解，所以不得不作一些适当的调整和变通。为了叙述的方便，明、清两朝漆器实物结合起来讲，不再分代论述。

明清漆器分为以下十四类：

一、一色漆器

一色漆器的传世器物以黑漆为多，朱漆、紫漆次之，黄、绿、褐等色较少。当然细分起来朱漆、紫漆等各有若干种，并有不同名色。

金髹也是一种一色漆器，又名浑金漆，北京匠师称之曰“明金”。其金色外露，上面不再罩漆，故不同于下面将要讲到的“罩金髹”。明金由于金色外露，容易磨残，甚至大部脱落。浙江东阳木雕及福建、广东所制木雕家具及建筑构件，雕凿甚繁，表面多饰金髹。

二、罩漆

罩漆是在色漆或描绘竣工后，上面再罩一层透明漆。这类漆器是在漆工已能利用桐油或其他植物油来调漆，而配制成透明漆后才产生的品种。南宋时罩漆早已流行，《西湖老人繁胜录》中讲到临安有“金漆桌凳行”。一般

金漆家具不可能用真金或真银，而只能用锡箔。锡箔上罩漆也能取得近似真金的效果。故知名曰金漆，乃是罩漆。

黄成将罩朱髹、罩黄髹、罩金髹、洒金四种做法列入“罩明门”类。前两种不难理解，即罩了透明漆的朱漆和黄漆。尽管它们不是考究的做法，要做到光滑明澈也并不容易。

罩金髹是用金箔或金粉粘着到打了金胶漆的漆面上，再罩透明漆，北京匠师通称“金箔罩漆”（如用银箔则称“银箔罩漆”）。其优点是金色受到罩漆的保护，不会磨残。但罩漆不能明澈如水而呈微黄，年久还会转深，变成紫下闪金的色泽。它是一种庄严尊贵的做法，帝王宫殿内的宝座屏风（如设置在故宫太和殿、乾清宫各件）、卤簿仪仗皆有罩金髹。清代工部则例则称“扫金罩漆”，指将金粉扫着到金胶漆上，比贴金箔更为考究。佛像装金亦多用此法。

洒金又名“砂金漆”，即在漆地上洒金片或金点，上面再罩透明漆。洒金点或片有大有小，有疏有密，故形态多种多样。有一种细而密的洒金，浑然成片，闪闪发光，北京俗称“金蚵螂地”，言其象一种闪金光的硬甲虫。从实物来看，洒金很少独自存在，一般都用作漆器的地子，上面再施纹饰。《髹饰录》复饰类中的“洒金地诸饰”可以为证。凡是这一类器物，黄成都认为是二饰或多饰重施，列入复饰门。

《髹饰录》描饰门中还有一种“描金罩漆”，也应归入罩漆类。它的做法是在黑、朱、黄等漆地上作描金花纹，花纹上用朱色或黑色勾纹理，最后罩透明漆，北京匠师分别称之曰“金箔罩漆开朱”和“金箔罩漆开墨”。故都旧俗办丧事摆在大门口的大鼓锣架，多用此法作髹饰。

三、描漆

描漆包括描漆、漆画、描油等三种。

战国、西汉彩绘漆器，都可归入描漆类，在当时是很考究的作法。迨至明、清，描漆已不算是名贵品种，在漆器中所占的地位已不及古代那样重要，数量也显得少了。其原因是由于“雕填”漆器的流行。雕填中有许多原本就是描漆漆器，但又加上金细勾来勾轮廓及纹理，使它更加华丽。雕填流行，描漆就显得一般了，在漆器中所占的比重也小了。

四、描金

描金漆器做法是，在漆地上先用金胶漆描绘花纹，趁它尚未完全干透时把金箔或金粉粘着上去。描金还可与描漆相结合，《髹饰录》称之曰“描金加彩漆”，列入斓斕门。

五、堆漆

类似北宋经幢及经函那样的堆漆，明、清实例均罕见，可能因为色彩单纯，不够华美的缘故。故宫藏的云龙纹柜门，花纹凸起甚高，就是用漆灰堆出，复经雕琢，最后泥金罩漆，正是《髹饰录》所谓“隐起描金”的做法。

堆红，又名罩红。其做法是用漆灰堆花纹，雕刻后上朱漆，或用模子在堆起的漆灰上印出花纹，然后上朱漆，都是用以摹仿剔红，故又名“假雕红”。论其技法，实为堆漆的一种。

六、填漆

填漆就是在漆器上做出凹下去的花纹，把不同色漆填进去，干后磨平，使它象一幅设色画。观察实物，填漆有多种做法。最常见的一种是沿着彩色花纹轮廓勾阴文线条，花纹上也勾阴文文理，然后填金。由于采用了“戗金细勾”，黄成认为是两饰结合，故列入媥斕门。这种漆器，传世实物甚多，北京文物业通称曰“雕填”。雕填由于实物多，已将它列为一类，下面只讲表面光滑不加金细勾的填漆。

表面光滑的填漆，《髹饰录》有干色和湿色之别。杨明注更提出有：“磨显填漆，■前设文；镂嵌填漆，■后设文”之别。

所谓“■漆”就是器物接近完成的最后一道漆，此后待做的工作只剩下在上面做纹饰了。“镂嵌雕漆，■后设文”就是说在■漆已经做好之后，刻剔花纹，填色漆，干后略加打磨就完成了。从实物来看，明代早期的雕填漆器（即“戗金细勾填漆”器）多采用此种做法。“磨显填漆，■前设文”就是说在糙漆（指■漆之前的一道工序）完成后设花纹。这个“设”字十分重要，因为花纹不是刻出来的，而是堆出来的。其做法是在糙漆面上用稠漆堆出花纹轮廓，轮廓内填彩漆，轮廓外也填漆，它就是花纹以外的地子。最后通体打磨，它的磨工要比镂嵌填漆多得多。关于填漆的“干色”、“湿色”，我们认为凡是用漆调色做成的填漆都是湿色，干色只能是在器物上阴刻花纹，内填漆或油，再把颜料粉末敷着粘贴上去。有一种填漆是把彩漆填入细而浅的划纹中，多用皮胎，黑漆作地，即杨明注所谓“又一种黑质红细纹者，……其制原出于南方也”。清代贵州大方即以生产此种漆器著名。清田雯《黔书》有关于此类漆器的记载。

七、雕填

雕填是明、清漆器中的一个大类，数量之多可能仅次于剔红。它用彩色作花纹，阴文金线勾轮廓及纹理，有的还做锦纹地，绚丽华美，乃其特色。观察实物，雕填的花纹有的是刻后用彩漆填成的，有的是用彩漆或彩油描绘成的，也有又填又描，两法兼施的。明代早已存在填与描两种做法，故《髹饰录》分别名之曰“戗金细勾填漆”和“戗金细勾描漆”，并把它们都列入了媥斕门。为了弄清填与描确实可施于一器，1950 年还曾请多宝臣匠师示范，做了一件紫鸾鹊纹盒。从事物的发展和“雕填”这个名称来看，并用不同时代的实物来印证，我们感到填漆的做法在前，描绘或填、描兼施的做法在后，它们是在填漆的基础上发展出来的。

名古琴家兼善治漆的管平湖先生 1950 年为故宫博物院修复一对有宣德款的一封书式龙纹雕填柜，部分漆片脱落卷翘，需要重新用漆黏实，从漆片的断面，可见花纹色漆的厚度，有的厚达一至二毫米，这远远超过了描漆的厚度，可知花纹确实是刻剔后填成的。

清代的雕填凡是用锦纹作地的，一般都填、描兼施，即用填漆做锦地，描漆绘花纹。其做法是通体先用填漆做好锦地，以后在锦地上描花纹。描绘时信手画去，锦纹压多压少完全不用考虑，因为反正描绘花卉可以将锦地盖住。这样做比刻填锦地时要为花纹留出空位，描绘时又必须小心地去填满那些空位要省事爽手得多。不过描绘的花纹毕竟厚度有限，就近细看，花纹下的锦地完全可以看出来。我们正是从这里知道，雕填是先通体做好填漆的锦地，再在上面描绘花纹。

清代雕填也有全部是用描绘画成的。到了清晚时期，更有连锦纹也是画

成的，工艺简陋粗滥，不过徒有雕填之名而已。

八、螺钿

明、清嵌螺钿漆器既有厚螺钿，也有薄螺钿。

明代螺钿器有年款的绝少。英国维多利亚、爱尔伯特美术馆藏有“嘉靖丁酉年”（1537 年）款的人物楼阁圆盒及日本东京国立博物馆藏有龙纹朱漆盘，底刻“大明隆庆年御用监造”款。不过这两件不论是嵌工还是划理都比较粗糙，不足以代表明代的上等制品。黄成认为螺钿器“总以精细密致如画为妙”。

大约自明中叶开始流行的螺钿加金银片器到清初发展到高峰，钿片剥离更薄，裁切更小，拼合更巧，镶嵌更精，刻划更细。名家如江千里、吴伯祥、吴岳桢等都是这时期的巨匠，而以江千里声誉最高。薄螺钿有的不加金银片而与描金结合。描金可以作大面积的渲染，浓淡成晕，和加金银片的效果是不同的。

上述各种螺钿器的钿片和漆面是平整的。倘取材厚贝壳，施加雕刻，嵌入漆器，花纹高出漆面，成为浮雕或高浮雕，那就是黄成所谓的“镌甸”了。不过镌甸只限于以螺钿花纹为主的漆器，如采用多种物料雕成嵌件，镶入漆器，那就成为“百宝嵌”了。清中期以后扬州名漆工卢映之、卢葵生祖孙都是镌甸能手。

九、犀皮

明、清两代犀皮漆器为数均不少，从质量来看，以明代的为佳，有的色漆层次多，花纹天然宛转，有如行云流水，十分美观。故宫博物院藏有犀皮葵瓣式盒，大约为乾隆时期的作品，以深浅黄色相间成文，用色不多而层次不少，尚具明代的法度。

清代晚期南方漆工常把犀皮用到红木家具上，如琴桌的桌面及腿足中部的开光部分。北京则用犀皮来装饰烟袋杆。犀皮作为一种漆器出现反不多见，这样只能使它的技法和质量日愈下降。

据《髹饰录》犀皮还可与戗金或款彩结合，名曰“戗金间犀皮”和“款彩间犀皮”，实例尚待访求。可供参考的一件漆器是瘿木漆戗金笔筒。瘿木漆是用髹刷蘸不同色漆旋转刷成的，但可以使我们看到犀皮与戗金相结合的效果。

十、剔红

剔红包括剔黄、剔绿、剔黑及剔彩等几种雕漆。它们只有色彩的不同，刀工刻法、花纹题材则并无二致，故不妨合成一类。

雕漆自元末达到了历史的顶峰，明初乃其延续。名工张成、杨茂大约入明以后才逝世，史籍还记载明成祖朱棣召张成之子德刚面试称旨，授营缮所副。当时他服役的官家作坊是在禁星门西的果园厂。故永乐时造的剔红，绝似元末西塘的制品，就连款识也仍用针划，字体并不工整而有民间意趣。使人赞叹的是两层花叶重叠的茶花纹剔红盘，章法井然，繁而不紊，意匠经营，可谓千锤百炼。属于近景山水一类的作品，必须留出空隙用不同锦纹来表现天、地、水。有一镌刻至精的赏花图剔红盒，针划“张敏德造”款，技艺比拟张成，有过之而无不及，其时代也不能晚于永乐，当是西塘又一高手。

宣德雕漆应与永乐划入同一时期，有的作品相似到难于分辨。这一方面

是由于部分永乐制品被改为宣德年制，针划原款遭到磨刮涂盖，另加填金的刀刻宣德款。这种令人费解的现象不仅明人早有记载，从实物上也得到证实，所见故宫藏品，永乐改为宣德的就有十二、三件之多。不过器底为原髹，全无改款痕迹，可信宣德款并非后刻的也不少，其风格还是和永乐十分相似。永、宣之间，中间只隔洪熙一年，工匠连续服役，故两朝制品，有的原即出于一手，其风格安得不似！

如说永、宣雕漆完全相同，也不符合事实，从某些作品中我们能看到宣德开始形成自己的风貌。其变化主要在用漆由厚而渐薄，花纹由密而渐疏。漆薄就不能雕得像明初那样肥厚圆润，花疏则不得不用锦纹来填补空隙。

宣德以后，从正统到正德（1436—1521 年）计六朝，几乎看不到刻有年款的雕漆器。流往海外的有“ 弘治二年平凉王铭刁 ”款识的滕王阁剔红盘要算绝无仅有的一件。难道这八十几年间宫廷就没有制造或置办雕漆器？这当然是讲不通的。但迄今似乎还没有找到令人信服的答案。故宫博物院是收藏明代雕漆的渊薮，无款而时代风格似在宣德、嘉靖之间的作品不下二百件。此外在风格上距宣德远而距嘉靖近的雕漆为数更多。我们不满足于把一大批无款的明代雕漆笼统地定为明中期。但细致地分辨时代差异，进而作出比较准确的断代，需要经过努力的探索才能取得成果。

嘉靖雕漆多刻年款，风格也有明显的特点。刀法不复藏锋，不重磨工而渐见棱角。器形出现变化，八方香斗、银锭式盘、盒等为永、宣时所未见。剔彩器增多。吉祥文字及图案广泛用作题材，往往用松、竹枝干盘屈成“ 寿 ”、“ 福 ”等字。道教色彩浓厚，鹤、鹿、灵芝等形象明显增多。有如一幅风俗画的货郎图剔彩盘是这时期的精品，把一位老货郎和八个儿童及器物众多的担子收摄到径尺盘中，视苏汉臣的画本竟不多让。

雕漆到万历而再变，从物象到锦纹，似乎都向细小处收缩，刀法愈加繁密，作风更为谨严，予人一种拘局抑敛的感觉。刀刻填金款字体修长并加干支纪年也是过去很少有的。

明代雕漆中有的还富于民间气息。这类制品构图粗犷，刀法快利，一剔而就，棱角尽在。这类雕漆，从未发现款识，故时代、产地，无从确断。近年中、西学者每据《野获编》、《帝京景物略》、《燕闲清赏篇》等书言及云南剔红“ 漆光暗而刻文拙 ”，“ 雕法虽细，用漆不坚，刀不藏锋，棱不磨熟 ”，将这类雕漆定为云南制。文献与实物，确有吻合处。但终嫌证据不够充分，即无有力的确证，也缺少旁证。故宫藏品中有一件文会图剔红委角方盘，上有“ 滇南王松造 ”款识，但刀法属于圆润一路，风格距宣德近而距嘉靖远，看来关于云南雕漆有必要进行实地调查采访，现在还不宜过早地作出肯定或否定的结论。

清代雕漆至乾隆而大盛，器物品种增多，除盘、碗、盒、匣外，还用以制造小型建筑、车辇、舟船，以至巨大的宝座屏风、桌案床几等。雕漆和其他工艺品种结合，是乾隆时期的又一特点。鎏金铜饰，用得最多，其他如画珐琅、嵌珐琅、镌玉、雕牙等也常与雕漆在同一器物上出现。

乾隆时的刀工锋棱毕露，更加追求精细纤巧的效果。故研磨已无地可施，似乎只有繁琐堆砌，才能得到弘历的嘉奖。这时期也有难能可贵的作品。如剔彩百子晬盘精工绚丽，在乾隆剔彩中允推第一。绦纹剔黑大碗，简练而有气势，一扫乾隆时的繁缛堆砌之弊，值得称赞。秋虫桐叶形剔红盒利用天然树叶的筋脉，代替人工设计的锦纹，构思新颖，颇为巧妙，也是乾隆时期不

可多得的佳制。

十一、剔犀

剔犀也是雕漆的一种，由于它的花纹离不开几何图案，色彩于刀口内见层次，故与其他雕漆不同，宜自成一类。

剔犀和剔红一样，也是在元末明初达到了历史高峰。由明历清，直至近代，这一工艺，并未中断。从表面漆色来看，不外乎黑、紫、朱三色。黑、紫两色面的刀口内多见朱线，朱色面的刀口内多见黑线。漆层内兼露黄色或绿色线的较少见。《髹饰录》还提到有“雕■等复”、“三色更叠”诸称。前者指黑、朱两色漆层同厚，依次重复；后者指黑、朱、黄三色轮番出现。至于图案虽有剑环、绦环、重圈、回文、云勾等名色，实以云纹及其变体为主，故北京文物行业通称剔犀曰“云雕”。

剔犀不象其他雕漆那样可以山水、人物、花卉、鸟兽作花纹，故不容易从其题材、刀法、锦纹等看它的时代风格，这就为判断其年代增添了困难。又因剔犀在日本也是一个传统品种，名曰“屈轮”，有的制品还传到中国来，故鉴定时还有一个分辨产地问题。中日漆工关系之密切亦于此可见。

十二、款彩

款彩的作法是在木板上用漆灰做地子，上黑漆或其它色漆，用近似白描的方法在漆面上勾花纹，保留花纹轮廓而将轮廓内的漆灰都剔去，使花纹低陷。然后用各种色漆或色油填入轮廓，成为彩色图画。由于花纹轮廓高起，看上去很像印线装书的木板。北京匠师因剔刻铲去的部分是漆灰，故名之曰“刻灰”。文物业则称之曰“大雕填”，以别于有戗金细钩的一般雕填。这两个名称都不及款彩来得明了准确。款彩在西方国家有专称，叫“Coromandel”。Coroman-del 是印度东南一带的海岸名称，可能明清之际的外销款彩漆器运到这一带上岸转口，因而得名。它和漆器的制作形态更是毫无干系了。

款彩在明代已流行，曾见晚明小插屏的屏心，用款彩做出山水人物。到了清前期用款彩作大围屏之风渐盛，传世的八叠、十二叠的款彩围屏多数是康熙时期的制品。款彩花纹比较粗，可以装饰大面积的空间，宜于远观，用在围屏上是非常适宜的。

十三、戗金

戗金漆器，源远流长，自明历清，又有不少变化。

明初戗金器近年的重要发现是在山东邹县朱檀墓中出土的龙纹朱漆戗金■顶箱和云龙纹朱漆戗金玉圭盒，均用朱漆作地，划戗云龙纹，金彩灿烂，图案生动，尤以■顶箱为佳。

在江苏江阴出土的莲瓣式紫漆盒，盖面戗划庭园景色，中设方桌，仕女三人，分立桌后及左右。阑外树木扶疏，前景以花草为点缀。盖面外周为缠莲纹。据考证当为永乐三年（1405 年）制品。

据日本释周凤《善邻国宝记》卷下记载，宣德八年（1433 年）明廷颁赐日本的礼品中有：朱红漆彩妆戗金轿 1 乘，朱红漆戗金交椅 1 对，朱红漆戗金交床 2 把，朱红漆戗金宝相花折叠面盆架 2 座，朱红漆戗金碗 20 个，橐金黑漆戗金碗 20 个。戗金日本名曰“沉金”。元代的戗金漆器多藏彼土，说明日本对戗金的爱好和重视。明初戗金器的东传，对日本和琉球有重大影响，

戗金逐渐发展成为他们的主要髹饰品种。

1955 年前后故宫博物院在北京购得朱地龙纹戗金箱，盖面在长方形的签条内用细密的纲目纹戗划出楷书“ 皇明祖训 ”四字。两侧划云龙，右升左降，丰颅锐喙，长鬣起立，从双龙的形象看是宣德时期的制品，其技法和图案是和■顶箱一脉相承的。

宣德到嘉靖一段期间，戗金实物绝少。故宫收藏至富，亦未见到可确信为这一时期的制品。

宣德以后戗金器之所以数量稀少，当与雕填漆器的盛行有关。雕填是在用彩漆填嵌或描绘的花纹上加戗金轮廓和纹理，自然比只有划纹填金而没有彩色花纹的戗金来得华美绚丽。这两个品种的消长正好是在同一时期，似能为上述的看法提供一些佐证。

自晚明到清末，戗金漆器约可分为三种。一种是民间制品，多以人物、山水、花鸟为装饰题材，花纹内密布刷丝，尚保留传统技法。锦纹惯用正方上重叠斜方，细密而不甚工整。器物以盘、盒为多，有一定的实用价值，不能算是贵重的观赏漆器。第二种是清代宫廷制品，技法已脱离传统的戗金而自具一格。由于它只勾轮廓而无划纹，故或称之曰“ 清勾 ”。我们认为它并非出自戗金匠人之手而是雕填漆工的制品。因为其技法和雕填器上的勾金全同，只不过免去彩色花纹，在一色漆地勾轮廓而已。第三种用刀刻来追求书画笔墨效果，刀痕有粗有细，或深或浅，它实际上是受清代竹刻的影响，而和漆工的戗金关系并不密切。因在刀痕中填金，只能名之曰戗金。

十四、百宝嵌

百宝嵌是用各种珍贵材料如珊瑚、玛瑙、琥珀、玳瑁、螺钿、象牙、犀角、玉石等做成嵌件，镶成绚丽华美的浮雕画面，珠光宝气，相映成辉，是其它装饰方法所不能达到的，黄成把它列入媥斓门。

百宝嵌在明代开始流行，约至清初而达到高峰，其生产中心在扬州，明末著名艺人周翥就是扬州人。嵌件既可镶在漆器上，也可镶在紫檀、花梨等硬木制的器物上。二者的选料、雕镌与嵌法相同，故可能一人而兼制漆、木两种不同的百宝嵌。

上列十四类，只能说明、清两代的常见漆器大体具备，但比起《髹饰录》讲到的大量品种则相差很多。尤其是表面有不平细纹的纹■及填嵌门中的绮纹填漆、彰髹等，竟未能找到实物。至于媥斓、复饰、纹间三门中的诸般名色，未曾见过的就更多了。不过既经《髹饰录》列举了名称，即使找不到实物，今后也有可能按照书中描述的方法和形态去探索试验，进而恢复过去的品种。因此黄成、杨明之功是不可没的。

中国的漆工史久远绵长，传世和出土的古代漆器分布全国，难以数计。它们虽只是我国古代千文万华漆器中的一少部分，但足以从中窥见我国古代漆工艺术的辉煌成就。我们有这样伟大的漆工艺传统，相信髹饰工艺的真正千文万华不是过去而是明天。

（王世襄）

注释

(1)《髹饰录》作者黄成，号大成，新安平沙人，是隆庆（1567—1572 年）前后的一位名漆工。他总结了前人和他本人的经验，全面地叙述了有关

髹漆的各个方面。此书在天启五年（1625 年）又经另一位名漆工嘉兴西塘的杨明（号清仲）逐条作注，丰富了它的内容，并撰写了序言，全书分乾、坤两集，共 18 章，186 条。《乾集》讲制造方法、原料、工具及漆工禁忌等。《坤集》主要讲漆器分类及各个品种的形态。此书一直只有抄本在日本流传，1927 年才经朱启钤先生刊刻行世。笔者据朱氏刊本撰写《髹饰录解说》，1983 年已由文物出版社出版。

(2)江苏省文物工作队：《江苏吴江梅堰新石器时代遗址》，《考古》1963 年 6 期。

(3)夏鼐：《我国近五年来的考古新收获》，《考古》1964 年 10 期。

(4)中国社会科学院考古研究所二里头队：《河南偃师二里头宫殿遗址》，《考古》1983 年 3 期。

(5)胡厚宣：《殷墟发掘》，学习生活出版社 1955 年版。梅原末治：《殷墓发见木器印影图录》，京都便利堂 1959 年版。

(6)湖北省博物馆、北京大学考古专业盘龙城发掘队：《盘龙城一九七四年度田野考古纪要》，《文物》1976 年 2 期。

(7)河北省文物管理处台西考古队：《河北藁城台西村商代遗址发掘简报》，《文物》1979 年 6 期。

(8)郭宝钧：《浚县辛村》页 67，科学出版社 1964 年版。

(9)山西省文物工作委员会晋东南工作组、山西省长治市博物馆：《长治分水岭 269、270 号东周墓》，《考古学报》1974 年 2 期。

(10)马文宽：《略谈战国时期的漆器》，《中国历史博物馆馆刊》1981 年 3 期，页 110 有《战国漆器出土地点分布图》。

(11)见《文物参考资料》1957 年 9 期彩色版及河南省文化局文物工作队：《河南信阳楚墓文物图录》，河南人民出版社 1959 年版。

(12)四川省文物管理委员会：《成都羊子山 172 号墓发掘报告》，《考古学报》1956 年 4 期。

(13)裘锡圭：《从马王堆一号汉墓“遣册”谈关于古隶的一些问题》，《考古》1974 年 1 期。李学勤：《论美澳收藏的几件商周文物》，《文物》1979 年 12 期。

(14)广州西村石头岗西汉墓出土漆器有“蕃禺”戳记。临沂银雀山西汉墓出土耳杯有“筥市”戳记。按“蕃禺”即番禺，“筥市”即莒市，当为两地市府所造漆器。贵州清镇元始四年墓出土漆饭盘铭文有“广汉郡工官”字样，是广汉郡官府所造漆器。

(15)指 1916—1934 年在朝鲜乐浪王盱、王光等墓中发现的汉代漆器。

(16)清严可均校辑：《全三国文》卷一，见《全上古三代秦汉三国六朝文》中华书局 1958 年影印本。

(17)见《正仓院御物图录》，日本印本。

(18)唐至德二年十二月戊午，有“禁珠玉、宝钿、平脱、金泥、刺绣”诏令。见《新唐书·肃宗皇帝》。

(19)有关犀皮的不同说法，有唐赵璘（见《因话录》）、宋程大昌（见《演繁露》）、明都穆（见《听雨纪谈》）、明李日华（见《六研斋笔记》）等家。

(20)唐赵璘：《因话录》。据元陶宗仪《辍耕录》卷 11《西皮》条引文引。

(21)见唐李肇《国史补》。

(22)《钿屏十事》的标题是：度宗即位、南郊庆成、鄂渚守城、月峡断桥、鹿矶奏捷、草坪决战、安南献象、建献嘉禾、川献嘉禾、淮擒孛花。

(23)类书《碎金》，永乐初据洪武四年大字本修改本，所收多为元代事物。《家生篇三十二·漆器》列有以下名称：犀皮、罽浆、锦犀、剔红、朱红、退红、四明、退光、金漆、螺钿、桐叶色等十一种。

(24)英人迦纳（H.Garner）在所著《中国漆器》（Chinese Lacquer）页60讲到15—16世纪在北京根本不存在有制造漆器的工厂，意在否定有果园厂官家作坊的存在。但明、清两代讲到果园厂剔红的文献甚多，尤其是漆工杨明所说的：“国朝厂工”，正是指其乡前辈张德刚到果园厂任营缮所副。明刘侗、于奕正合著的《帝京景物略》也讲到果园厂，而于奕正在《略例》中说：“成斯编也良苦，景一未详，裹粮宿舂；事一未详，发箧细括。……”每事都经过调查研究，写作态度是非常严肃的。故果园厂的确实地点，制作规模等问题值得作进一步的考证，但不容从根本上否定其存在。

(25)见明慎蒙《皇明文则大成》卷12及清薛熙《明文在》卷84。