

《中国艺术史》

图书基本信息

书名：《中国艺术史》

13位ISBN编号：978720812051X

出版时间：2014-4-1

作者：迈克尔·苏立文 (Sullivan M.)

页数：350

译者：徐坚

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com

《中国艺术史》

内容概要

最好的中国艺术史入门书，牛津、耶鲁、普林斯顿沿用40年之经典读本

牛津大学荣休院士、中国艺术史权威 迈克尔·苏立文院士 继《20世纪中国艺术与艺术家》之后又一重磅力作

《中国艺术史》通过梳理远古、先秦、秦汉、三国六朝、隋唐、五代与两宋、明清直至20世纪的中国艺术，将中国艺术的不同门类——建筑、雕刻、绘画、书法、陶瓷等在不同时代的表现形式及特点清晰、细致、全面地展现在了读者面前。

作者苏立文不仅全面论述了中国艺术的特点本身，而且更加着重于艺术与历史的结合，将中国艺术的不同表现形式置于宏大的历史叙述之中，书写出了纵贯数千年的中国艺术之演进脉络。

这本书是最好的中国艺术史著述。除了苏立文，没有任何中国艺术史家能拥有如此广泛的知识。——班宗华（Richard Barnhart，耶鲁大学艺术史教授）

苏立文《中国艺术史》一书表述之清晰、内容之均衡，对主题把握之熟稔，几乎无出其右者。它为所有的中国艺术初习者提供了极好的途径。——谢柏轲（Jerome Silber Geld，普林斯顿大学艺术史与考古系主任）

苏立文先生是中国美术界的老朋友，他对中国艺术不遗余力的研究和推介，不仅对中国，而且对全人类的艺术发展，都是贡献巨大的。——潘公凯（中央美术学院院长）

苏先生对中国艺术和中国人民始终抱有巨大的热情，非常让人感动。——邵大箴（中央美术学院美术史系教授）

苏立文教授对中国艺术家和中国艺术史家都给予过很多鼓励和提携，是一位真正的仁人长者，我们都很感激他。——万青力（香港大学中国艺术史教授）

《中国艺术史》

作者简介

《中国艺术史》

书籍目录

英文版第五版序

第一章

历史文明的曙光

第二章

早期青铜时代：商和西周

第三章

东周和战国时代艺术

第四章

秦汉艺术

第五章

三国六朝艺术

第六章

隋唐艺术

第七章

五代与两宋艺术

第八章

元代艺术

第九章

明代艺术

第十章

清代艺术

第十一章

20世纪中国艺术

注释

参考书目与延伸阅读

图版说明

精彩短评

- 1、对我而言就是一本入门书，外国人的视野
- 2、挺通俗易懂的，作为老外不容易了
- 3、好书值得人们反复品味
- 4、作者对近代中国艺术的感触相当敏锐.在作者看,近代中国艺术的变调,一方面源于"冲突-回应",另一方面更在于本身创作环境的改变——来自政治权威对艺术牵制的加强.所谓近代艺术的反抗张力即源于后者.这种张力,来也将决定着未来中国艺术的发展.
- 5、在中国人写的中国艺术史上的一个西方学者的补充
- 6、对中国书画介绍的比较多，陶瓷和雕塑也有涉猎，但比重不大。毕竟书画在中国文化中占有绝对的统治地位，其实看过此书最大的感触就是，有那么多优秀的中国书画流落海外，很可惜。
- 7、有收获，既有概括又有观点。好久没看画展了，现代部分提到的几位艺术家也是之前看展览比较感兴趣以为没名气的，今后也可以留意下~
- 8、作为了解中国艺术史的入门书，对中国的艺术流变提供了一个轮廓性的勾勒。
- 9、挺科普的 有少许纰漏。。比如北宋最后一位皇帝 宋徽宗。。
- 10、适合大众了解、阅读、欣赏。个人观点不多，但是文字客观，欠缺趣味性，但是相关知识涵盖广博。
- 11、艺术史
- 12、非常好的书，以更加客观的角度，以西方的逻辑思维叙述，比国内文人华丽辞藻写出来的，容易看多了
- 13、最后一章减一星，作者的艺术观太西式了，在本章显露无遗.....译者错误太多，再减一星.....以及明清几章谈画作的内容太多~
- 14、最好看的中国艺术史居然是个老外写的
- 15、简洁又不乏细致见解。时间脉络梳理清晰。喜欢他对山水画的记述，想看《山川悠远》了。
- 16、但我们可能期待看到艺术家和权威之间的张力—艺术家既部分接受又竭力反抗制度和社会对其个性自由施加的约束。就是在这些约束之中产生了过去伟大的中国艺术传统的众多杰作，也许还是在这些约束之中，未来伟大的艺术也会源源不绝。
- 17、在科普的书籍中算文笔好的。
- 18、不好不好不好，失望失望失望
- 19、感觉说得不如蒋勋那么深刻 美好
- 20、最好的中国艺术史，没有之一！
- 21、有许多小错误，有些地方略过时。
- 22、一半历史一半艺术
- 23、教科书式的教材感，相较于其他读本，还是更喜欢有思考性而不单单是材料堆砌的书本，毕竟其他也看了好多。但是值得叫好是翻译，好几个地方都写的忍俊不禁~
- 24、迈克尔苏利文的代表作，国外学者研究中国艺术史的佳作，不同于国内集体教材的呆板无趣。苏利文和高居翰的美术史研究作品，无论专业非专业读者都应该读一读的
- 25、很容易理解
- 26、#American airline，飞机上没合眼地啃完了... 可取的地方是苏利文会结合西方艺术史的节点作为类比，纵观感更强很多比喻让人理解起来很生动。我最喜欢宋，因为宋代的文人修养和境界最高，不问国事，潜心表达自我，拿起帽子沾着墨水就能画一片云，以及宋的审美情趣放在当下也是很时髦的，比起唐的浓墨重彩和元的游牧粗放相比，宋的轻逸悠然、朴素灵动的感觉真是太吸引人了。
- 27、和国内学者写的很不一样，虽然感觉不比国内的有深度，但比较客观，视野很宽。
- 28、资料很丰富，但似乎没有特别的见地。
- 29、歪果仁对中国艺术的理解 换个角色看问题很不错
- 30、国外学者的有些见地还是精辟直白的，可以读读
- 31、观此书，会被作者对中国艺术和中国人民的热爱所感动。
- 32、徐坚的翻译
- 33、入门级的好书，偶尔瞎说大实话的苏立文，图片太小，看着费力。2017/01/08

《中国艺术史》

- 34、浅显易懂，接触到现在最佳的入门书籍，很有趣味，知识面广博，非常详尽且深入。
- 35、感觉外国人评价中国的话语很cute
- 36、适合一般浏览。但却不适合集中记忆，有些史识不错，也有些史实是中国人长忽略的，苏立文能提到也颇有意思。清代和二十世纪的基本没看，又得再找其他编写方式的中国艺术史看。
- 37、本书的优点是从古到今，包含方方面面非常全面，所谓大处着眼小处着手，大概如此，对于现代建筑的批评却非常犀利。
- 38、客观理性 大多东西都在国外 心痛~
- 39、有些是翻译问题，书中的话有些诘屈聱牙。本身也缺乏美术知识，对许多人物都很隔膜，技法也不知道。在阅读这本前，还是需要补补课，阅读更简易的美术史。但收获也是不小的，传统的介绍方式有助于粘连记忆。
- 40、给4星，歪果仁写中国艺术史非常困难。
- 41、外国人讲中国艺术，好懂是肯定的。
- 42、什么时候有水平看原版就好了
- 43、当作基础梳理，但有好几处错误。
- 44、年代表啊
- 45、科普读物
- 46、入门级，宜读又不难懂，还没有翻译腔，棒棒的
- 47、我的第一本中国美术史读物，初识一些名词：错金、套色印刷、内画鼻烟壶、破墨、皴法、斗拱、失蜡法、范铸法、文人画、待诏。
- 48、逛故宫前读读，算是做功课吧
- 49、太简略了，基本什么都没记住，只是梳理了一下每个年代最有代表性的作品。
- 50、3.5 史料罗列有余，少见脉络与观点。

《中国艺术史》

精彩书评

章节试读

1、《中国艺术史》的笔记-第162页

我们可以发现，当讨论明代绘画时，南北宗分立以及王维的奠基地位实际上是由一群晚明学者、批评家创造的，旨在鼓吹自己的绘画高于同时期的职业画家和宫廷画家的绘画。当然我在此提及，是因为南北宗分立影响了中国关于山水画的思索长达四百余年。事实上，两类绘画之间的界线并不是很明显。王维之所以在中国绘画历史上被提升到如此高的位置，实际上是宋以后的文人画家的信念的表达，即一个人的绘画就像他的书法一样，不仅仅关系到他的笔墨功夫，更与他的人品相关。因为王维是一个理想的文人，所以他也就成为一个理想的画家。文人画家可以追溯到六朝时期，以顾恺之为代表。而宫廷画家的地位历来就不高，大约可追溯到西汉时期，高等级者属于“待诏”，较低等级者称“画工”。在唐代如阎立本这样的宫廷画家被称作画师，画工之师者也。“而此类名词绝对不会用于学者、高官或士大夫身上。”阎立本也因为一次受辱经历而告诫儿子和学生不要从事绘画工作。

2、《中国艺术史》的笔记-第31页

在施祭中，那些食物的精华被祖先的灵魂所摄取，而参与祭祀的人则在祖先灵魂离开之后才加热吃掉那些食物。

宋代金石学家根据前三世纪文献《吕氏春秋》中的一段话，“周鼎铸饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也”，而将其命名为饕餮纹。到周代晚期，饕餮被当作一种怪物，称之为厌食者，用来警示人们切忌贪食过量。水野清一指出，在《春秋左氏传》中，饕餮是舜所驱逐的四凶之一，后来成为保护土地免受恶魔侵扰的神祇。然而，商人如何称呼这种动物，以及它对商人的意义是什么，都无从知晓了。

3、《中国艺术史》的笔记-第323页

新潮艺术家不可避免地受到舆论的批判，不仅因为他们的消极态度，也因为他们大多取法于西方。但新潮艺术家中最杰出的代表并没有将自身看成模仿者。对他们而言，外国形象和风格必须要借鉴和采用，因为他们无法在中国传统绘画语言中找到表达感觉的合适词汇。或许对于这个时代的中国艺术家来讲，焦点问题莫过于“怎样才能够在风格上保持现代，而在感觉上保持中国化。”(p318)比如朱铭的雕塑作品《太极》就“显示了中国传统和西方半抽象形式的完美结合。”(p318)主流艺术家则“从西方按其所需地习得技法和主题，却以自己的语言予以表达。”(p326)其中的代表人物吴冠中“以自然主义韵律融合东西艺术”(p327)。“正是中西绘画模式极富成果的接触，才产生了异常丰富的现代中国艺术。”(p326)

4、《中国艺术史》的笔记-第186页

(《韩熙载夜宴图》)整个场景看起来非常庄重，但是韩熙载本人的随意姿态，他的友人、歌伎、暧昧的眼光以及红色屏风后半遮半掩的人物都具有高度暗示性。事实上，令人惊奇的是，放纵主题却是以如此精致和高贵的形式语言表达的。

5、《中国艺术史》的笔记-第258页

从明代开始，至少在某些保存至今的画像中，显示出面部绘制上的显著变化。某些面部特征通过细微的线条构成的阴影予以表现。17世纪早期，在曾鲸(1564—1647)及其门徒的作品中使用了描绘面部特征的阴影。这种类型的绘画还包括一组由匿名画家完成，栩栩如生的晚明时期浙江知识分子肖像(图9.23)，所有形象都绘制在纸上，应当为写生作品，也许这只是在丝绸之上绘制正式肖像之前的草稿，与同时期人对曾鲸绘制面部特征的描述如出一辙，“盼睐嚙笑，咄咄逼真。”它们所表

现的西式风格显然暗示，由利玛窦和他的耶稣会士同僚带来的绘画和版刻艺术已经在17世纪早期迅速地流传于职业画家之中。中国早期的人物画不重写实，到明代才有了肖像画题材。文中还提到了宗祠中的祖先肖像画追求真实，真实意味着庇护子孙的法力，从而表现出现实主义风格。图9.23《明人肖像画》之葛寅亮，南京博物院藏

6、《中国艺术史》的笔记-第329页

个人对集体、家庭和国家的忠诚优先于个性自由的理念深深地植根于中国传统文化。

但我们可能期待看到艺术家和权威之间的张力——艺术家既部分接受又竭力反抗制度和社会对其个性自由施加的约束。就是在这些约束之中产生了过去伟大的中国艺术传统的众多杰作，也许还是在这些约束之中，未来伟大的艺术也会源源不绝。

7、《中国艺术史》的笔记-第188页

活跃于900—960年的荆浩大部分时间归隐于晋东山林之间，一篇据传为他的文章，《笔法记》或《画山水论》，借在云游中偶遇的老人之口讲述了他对艺术的想法。这位老人告诉他绘画的基本要素：气（神气）、韵（气韵）、思（思想）、景（场景）、笔（笔法）和墨（墨色）。这个系统比谢赫六法更具逻辑，因为它从观念过渡到表现，并进而进入构图，对自然的真实表现，最终涉及技法。这位圣人进而指出形似（复制对象的外在形式特征）和真实（内在真实）的区分，两者结合在一起才产生内容和形式的完美统一。他同时寻求具体的笔法和所描绘的对象之间的关联。他坚持认为花草树木应当与所绘对象的季节相适合，人物不能大于树——这不仅仅是考虑到客观真实，而且因为只有通过忠实地复制自然的可见形态，艺术家才有可能通过具体的形态表达他们的深层含义。离开了这一点，艺术家将不能完整地理解自然的运作规律。

8、《中国艺术史》的笔记-第110页

作者在此论述谢赫（479—502年）在《古画品论》序言中提出的品鉴画作和画家的“六法”（一、“气韵生动”；二、“骨法用笔”；三、“应物象形”；四、“随类赋彩”；五、“经营位置”；六、“传移摹写”）：第三、四、五法则是不言自明的，它反映了早期绘画所遇到的技术问题。第六法则表明训练画家的手法以获取高超的绘画技巧的需要，同时，它也指出遵从传统的必要，每个画家都自视为传统的捍卫者。然而第一法却是凌驾于对技术性写实的追求之上的：画家的经验表现在气韵之中……艺术家必须协调自己以适应宇宙精神和灵气，并让灵气贯穿自身，这样就处于灵感迸发的状态了。这是一种无以言表的状态，画家本身成了灵气表现的中介。……灵气可充斥于万物之中，不论其是否有生命。因此，第三、四、五法则包含的就不仅仅是视觉上的准确，因为所有自然界的生命形态都是“气”的可视表现。只有通过忠实地反映它们，艺术家才能表现出他对宇宙原则的意识。谢赫对于中国艺术的审美观念在稍早于他的王微（415—443年）所作《叙画》中就已表露无遗：如果说山水画应当是一种象征语言，那么它是画家用来表达一种超越时间和空间范畴的通则性真理，而不是目之所及，在特定的时间通过特定的视角可以见到的自然景观。……他坚持认为，绘画不仅仅是技巧的展示，“亦以明神降之，此画之精也”。王微、宗炳和他们同时代人的山水画均已失传，但是，山水画形成关键时期的这些作品和其作品所反映的理念直到今天仍影响着中国的画家们。（p113）注意上文引用《叙画》中一语“此画之精也”，“精”为“情”之误。纵观《叙画》一文，它对后世的深远影响有两点：一是从一开始就把国画引上了重“灵”轻“形”的不归路（“本乎形者融，灵而动变者心也”）；二是将绘画提升到与书法一样的地位（“图画非止艺行……欲其并辩藻绘，核其攸同”）。

9、《中国艺术史》的笔记-第325页

邓小平提出的“有中国特色的社会主义”所鼓励的致富思想在1990年代早期迅速成为主流思想，艺术创作的环境也得到了根本改观。艺术市场迅速蓬勃发展起来。新生的中国实业家开始购买画作作为投资和礼物，绘画的价值得以确认。拍卖市场繁荣起来，众多艺术家不可避免地受到诱惑

，开始创作市场反馈不错的作品。即使是正直如吴冠中这样的老画家，虽然不是为自身牟利，其油画和国画均售价不菲。除去政治色彩，中国艺术世界看起来越来越像西方的艺术世界。

10、《中国艺术史》的笔记-第287页

某些扬州怪异画家的生涯暗示了当时中国业余画家身份的转变。传统上，这些业余画家或者是有俸禄的官员，或者是有产业者，作画只是为了休闲娱乐。但是，清代的文人画家大部分都没有出仕，也没有任何收入来源，被迫以卖画为生。

11、《中国艺术史》的笔记-第235页

竹茎优雅的弧线和叶子的尖锐为画家的毛笔提供了最好的主题。更重要的是，墨竹图将画家与最艰难的艺术——书法紧密地结合在一起。在绘制墨竹时，每一片竹叶的形状和位置都需要精确定位，竹叶和竹茎之间的结合并不能像在山水画中一样隐藏在薄雾之中，近处竹叶和远处竹叶的墨色需要准确地区分开来。茎和叶的平衡，叶和空白的平衡都需要精确把握。为了达到这些目的，画家必须了解竹子是如何生长的，并研究这种植物的生活规律，一幅伟大的墨竹画其实就是高度秩序感的最好表现。李衍，《四季平安图》，绢本水墨，131.4×51.1厘米，台北故宫博物院藏这幅作品让我联想起了长谷川等伯的《松树》：<http://book.douban.com/annotation/19752568/>

12、《中国艺术史》的笔记-第72页

建于前350-前340年的冀阙可能是商鞅为前代秦王建造的。

13、《中国艺术史》的笔记-第191页

单一消失点是症结所在。长轴需要多个消失点，就像在飞驰而过的列车上惊鸿一瞥乡间园苑一样。我们不能够惊鸿一瞥地观看这样的全景山水。……我们也许需要数天或数周才能走完画卷展示的田园风光的路径，因此，通过一点一点地展开画面，画家将时间的因素融入了空间之中，形成了四维统一。

14、《中国艺术史》的笔记-第105页

“铅釉技术在汉代之前已为地中海地区居民所掌握，如果汉代铅釉陶器技术不是独立发明的话，那很有可能是在前1世纪通过中亚传入华北，然后进一步向南、东、西方向传播的。”？

15、《中国艺术史》的笔记-第74页

人们为了获得朝廷的封赏，纷纷寻找祥瑞并报告朝廷，文帝之后的每一代皇帝，特别是武帝，都宣称他们亲眼目睹了祥瑞。这些吉祥的象征包括白色麒麟、飞马、朱雀、天空落下的石头、奇光异彩和其他奇特的事情。宣帝时期，凤凰就出现了多达15次，而在王莽统治的短短五年内就出现多达500次祥瑞现象，显然这些仅是宣称其篡位合理性的记录。妈呀这都泛滥了这么把祥瑞贬值真的好么2333

16、《中国艺术史》的笔记-第198页

北宋现实主义子遗一直存在于南宋画院和职业绘画之中，并延续到明清时期，……但是，这种貌似为现实主义的风格不过是技法转换而已：画家不再亲眼观察自然，他不过是按照长期以来已经确定的构图和方法绘制山水画。即使在以真实观察为基础的现实主义风格处于巅峰状态的北宋时期，在一小群知识分子的心中却萌生了对绘画目的的不同认知的种子。这里给出了北宋山水画的两个发展方向，在职业画家那里走向了程式化，在文人画家那里走向了写意化。两者都与山水画追求写实与气

韵完美统一的理念背道而驰了。文人画实际上是以宋代的艺术哲学形式出现的，与新理学第二代学人最微复杂的表现密切相关；它将所有的现象，从自然力到思维素质都用一种可以用直觉掌握的普遍的关系联系在一起。这种综合哲学的存在（古代的八卦事实上就是文复直就这个方向的最原始的尝试），鼓励思想者从个人经历中摆脱出来，直接跳跃到一般性普遍适用的法则——“理”上，而不再局限于具体对象本身。这种知识方法逐步占据主导地位，因此也日益坚定地否定科学调查和现实主义艺术风格，知识精英和社会其他阶层之间日渐扩大的鸿沟使士人们除开从事社会管理之外，不再被世事所烦扰。因此，元明清三代的士人根本不可能绘制如张择端《清明上河图》那样的河岸全景图象了。

17、《中国艺术史》的笔记-第77页

对皇帝的忠诚、对学术的崇尚和对古代的尊崇成为中国社会和政治生活最基本的指导方针。然而，这些理念对艺术想像力并没有多大刺激。只有在宋代，儒家得到佛家的形而上思维的充实之后，才转变为画家和诗人无限灵感的源泉。

18、《中国艺术史》的笔记-第261页

蟒袍指朝臣和官员所穿的半正式长袍，长袍上刺绣了若干纹样，其中最主要和最显著的是龙纹。这段说的让人很疑惑啊，记得撷芳主人是直接按照爪子数量对于龙蟒做出区分的。

19、《中国艺术史》的笔记-第329页

有人可能会问，在缺乏政治自由的环境下何以出现如此具有活力和极其复杂的艺术世界。当前的中国艺术比过去的半个世纪享有更多的自由是不容否认的。但是，自由是有限度的，中国的艺术自由之脉远比现在所施加的限制要源远流长，个人对集体、家庭和国家的忠诚优先于个性自由的理念深深地根植于中国传统文化。其整体目的在于获取社会和谐，当这种和谐不复存在，也就是个王朝衰败或者动荡之时，个人主义才可以发出强烈的呐喊。

我们不能指望在今天的中国能够和西方一样出现众多艺术家投身于反主流立场，并将其视为有活力的文化的标志，这只有极少数天才艺术家才能做到。但我们可能期待看到艺术家和权威之间的张力——艺术家既部分接受又竭力反抗制度和社会对其个性自由施加的约束。就是在这些约束之中产生了过去伟大的中国艺术传统的众多杰作，也许还是在这些约束之中未来伟大的艺术也源源不绝。

20、《中国艺术史》的笔记-第198页

荆浩《笔记法》，会话的基本要素：气，神气；韵，气韵；思，思想；景，场景；笔，笔法；墨，墨色。

苏东坡提出“绘画的目的不是再现，而是表现”，“论画以形似，见与儿童邻”，“借形寄意”。

21、《中国艺术史》的笔记-第69页

大量楚式铜镜以精细的羽纹为地纹。

22、《中国艺术史》的笔记-第318页

正如我们在以前各章中所提出的，雕塑从来没有像绘画和书法一样被当成艺术门类。传统上，它是工匠用来装饰居所和墓葬的作品，20世纪二三十年代很少有学生对雕塑感兴趣，尽管几个从欧洲学成回国的学生后来成为卓有成就的人物雕塑家，尤其是滑田友（1901—1986）和廖新学（1903—1958）。第320页：中国的装饰艺术和工艺在设计上一贯非常传统，20世纪也不例外。画家和设计师庞薰琹（1906—1985）从巴黎回国之后，自40年代起长期以来独立从事各种各样的工艺设计，这些设计看似现代但扎根于对古代纹样的深刻理解（图11.28）。这里讲到的是雕塑和工艺设计两种不被

传统所重视的艺术形式在20世纪得到了新生。图11.28 庞薰琹 商周母题的地毯设计，彩墨纸本，1945年创作。关于庞薰琹和苏立文的故事参见：http://qjwb.zjol.com.cn/html/2011-01/23/content_691851.htm

23、《中国艺术史》的笔记-第189页

如果中国画家坚持追求自然形态的真理的话，那么他们为什么会如此漠视西方人所理解的最基本的透视法则呢？答案是，正如刻意回避使用阴影一样，他们也刻意回避了透视法则。科学透视法包含了一个特定的地点的视角和从这个固定的地点所能看到的情景。这种方法符合西方人的逻辑思维，但对中国画家却远远不够。他们会提出这样的问题：为什么我们要如此限制自己呢？如果我们已经有了描绘我们所知道的所有事物的方法，为什么还要拘泥于只描绘从一个视角所见到的场景呢？沈括在《梦溪笔谈》中评论李成画仰视飞檐限制了他从全局的观念看局部的能力，是这么写的：李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以谓自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱桷。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见，兼不应见其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立，则山西便合是远境；人在西立，则山东却合是远境，似此如何成画？李君盖不知以大观小法，其间折高、折远，自有妙理，岂在掀屋角也。对苏立文的观念不敢苟同。首先，如我们在《清明上河图》中对于舟船等细节之刻画可见，北宋画家在一定程度上（也许是不自觉的）具有了透视概念并掌握了透视技法，但这里所谓的透视与西方文艺复兴时期发现的具有精确数理关系的线性透视显然还存在差距。由整个北宋的时代背景来看，当时并不存在发展出线性透视的历史条件，那么就还不至于有“刻意回避”一说。更何况，在文艺复兴之前的中世纪里，西方绘画中对于诸如城市全景图的表现方式与国画相似，也是用的等角透视，一幅画里可以看到各个建筑以内的若干景象，之后才发展到了线性透视。这里作者把国画的等角透视（或曰移动视点）说成是超越于线性透视之上的观点，有失公允，倒是与当代著名画家David Hockney在《隐秘的知识》一书最后所提的看法相似。

再谈作者所引沈括这段评论，将假山之法（全局视点）与真山之法（固定视点）对立，但这种对立只能当成是一个业余艺术爱好者的雄辩言辞，而非当时山水画画家之间真实存在的观点对立。事实上，无论是上则笔记中提到的荆浩，还是同时代的山水画大家郭熙，都在他们的文章中强调了以“真山水”为法。只不过他们所谓的真并不是沈括所言的那种纯粹的真，而是如何把各种真（包括“气”）展现在一幅卷轴之上。如郭熙所论“三远”：“自山下而仰山巅谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。”于是在一幅卷轴上既能表现出平远之景，又能仰画飞檐。这既不是单一的固定视点，也不是面面俱到的全局视点。但这确实是山水画的一种独特表现手法，与西方的风景画有着诸多不同，恐怕没有必要以透视的高下来进行比较。倒是到了后来，山水画连真也不讲究了，这是下一则笔记要讨论的议题。

24、《中国艺术史》的笔记-第156页

苏立文作为外国人，看待中国艺术的视角自然与国内本土学者稍有差别。

读书的过程里，感受最深的一点是：苏立文没有将目光局限在中国艺术上。即他还将受到中国古代艺术与文化影响的日本、乃至中东艺术融合了进来，他将这些文物遗存视为与中国古代艺术紧密相连的一部分，但态度上不曾有褒贬不一，而是就事论事。这比本土同类书籍中津津乐道的“儒家文明圈”显得更为平实，客观。

这提醒我们，对日本、韩国等国家艺术史的关注，是寻找自身文化艺术根基的一种有价值的尝试。

他也常倾向于将中国艺术史中曾出现的某种风格与西方的做类比。比如他认为宋代的佛像雕刻与晚期巴洛克艺术有着相似处：“含蓄而永不休止的动感”。P182 又比如他拿宋徽宗与路易十四王朝时期作比，认为“徽宗颇具艺术天才，也热衷于艺术，但是他对中国艺术的贡献却着实有限。”P201 再比如他将石谿（髡残）的山水画里干枯短促的线条与塞尚的相比。P280

《中国艺术史》

苏立文的书对于西方人了解中国艺术的确是很不错的选择，然而他的作品无法让人触摸到史家的深度。历史是被叙述的，因而总蕴含着作者自身阐释的角度，这是无可避免的。真正的史家笔下充满了基于描述史实之外的纵深感，而非仅仅罗列大事年表或细数历史八卦。

对待宋前艺术史的叙述，苏立文并无创见，大多是老老实实交代一遍通行的观点，单独列出并分析一些曝光率很高的艺术品。

苏立文将宋代视为“中国艺术史上最伟大的时代”。

单独将“五代时期的禅画”，“两宋的禅画”列为一个小标，耐人寻味。这的确是一个值得探讨的话题。

看得出苏立文对瓷器下过功夫，做过较为深入的研究，并且注重文化交流这一侧面（穆罕穆德瓷，克拉克瓷）。[他提到“从宋代开始，中国鉴赏家将背诵名窑区分为定窑、汝窑、钧窑和传说中的柴窑。柴窑具有一种‘雨后天青’感的釉色。”-----不知柴窑指的是否就是哥窑？]他提到17世纪的瓷器有一种欧洲母题郁金香图案，当时流行厚重的紫色釉，中国藏家称之为“鬼面青”，西方鉴赏家称之为“乳紫”，这些瓷器大多出口。P289

17、18世纪欧洲外销瓷器的情况也得到了介绍。16世纪，南部陶工已在瓷器上装饰葡萄牙纹章。17世纪，荷兰贸易大量订购中国瓷器。18世纪起，西方人不满足于中国本土的瓷器风格，而要求与他们的文化传统进行融合。18世纪晚期，欧洲对中国的瓷器热渐渐消退，因为本土陶瓷工艺已能满足需求。

在元代艺术的部分，他没有将笔力集中在众人耳熟能详的几位大家身上，而是转向李衍，顾安。这些以墨竹为主题的画作更加能吸引外国人的注意力，许是他们认为此乃中国艺术特色之所在。又比如，他在清代绘画中关注李寅、袁江，并评论袁江的《山水》立轴为“奇幻风格和工匠主义倾向的糅合”。P276

郎世宁、利玛窦、殷弘绪（Pere d'Entrecolles）等西方人士得到关注。

25、《中国艺术史》的笔记-第243页

因此，相较于宋代画作，明代画作既有不足，又有超越。不足在于，他们很少揭示我们所能看到的自然，.....而超越则表现在这个时期的绘画带有更丰富的诗歌和哲学内容。换言之，艺术家所表达的内容并不能够完全用常见的山水画图像语言予以说明。为了帮助这种表达，即说明在图像语言之外的思想，画家的题记变得越来越长，也越来越具有诗化和哲学化倾向。

26、《中国艺术史》的笔记-第31页

27、《中国艺术史》的笔记-第106页

“有的青瓷在釉下模印几何形或菱形纹饰，这是存在于中原和南方的一种古老传统的子遗。这种传统不仅向北传播，也向南传播至南海、中南半岛和东南亚岛屿一带。”

求材料

28、《中国艺术史》的笔记-第91页

而在另一块画像砖上（图4.24），地平线将画面分成两个部分。下部是人们在水稻田里收割，有人为他们送来午餐。在地平面以上，两个猎人蹲在河岸边射杀飞起的野鸟，箭上绑缚着绳索，湖岸不断后退，消失在迷雾之中。猎人身后有两棵秃树，水面之上有鱼和荷花，野鸟在迅速地向远处逃遁。这个生动的场景表明，在东汉时期，四川的工匠们已经开始考虑如何解决图像中的深远问题了。图4.24 模印湖岸弋射和收获图，高42厘米，出土于四川广汉，汉代，现藏于成都博物馆。书中选用的这幅照片画面不全，下图来自四川大学博物馆（四川多地有出土《弋射收获画像砖》），可以看到文中所言“野鸟在迅速地向远处逃遁”之感：出处：<http://www.art-and-archaeology.com/china/chengdu/su03.html>

29、《中国艺术史》的笔记-第233页

如果说这种“艺术史的艺术”通过对伟大传统的研习而成长壮大起来，那么它也同样受制于这个传统，只有那些具有强烈的艺术个性的人才能获得创作自由。

30、《中国艺术史》的笔记-第4页

一个民族的起源传说往往暗示着在他们看来什么才是至关重要的。
盘古开天劈地（天地人三合？）

中国是农耕文明，农耕文化，对自然的尊崇。（为什么对自然的关注没用从哲学和科学上走，大多是道德哲学，仅艺术文学在自然方面最凸显？？？）

毕达哥拉斯也推崇和谐，他提出数，东方提出道。

发现万物的秩序并与之和谐，这种推崇和谐，不仅是出于审美，往往是出于使用目的！比如说禁忌里关于色彩的使用，并不完全起源于审美心理，审美眼光，而是基于辟邪武术的目的。

艺术家表达对自然韵律的本能回应。印度艺术：致力于沟通物质形态与暗喻内容，这两个看似无法沟通的极端。中国艺术形式因身处最广泛和谐感中而极度妍美。

我们能感受到周围的韵律，并能够本能的回应它。这些韵律即线条和轮廓所表达出来的内在生命感觉。

中国的新石器时代文明

新石器时代社会几乎同时出现在中国不同地区，每个地区都有独特的生活方式和技术。

自然主义的母题明显

抽象的图案，几何化的纹样，寓意？实用目的是审美心理吗？有没有可能是辟邪？巫术符号？

埴轮图：男女人形舞蹈埴轮意义：本来出现于吉备地区的特殊形制台型陶器和壶型陶器是作为坟顶上进行葬礼仪式的器具来使用，而在古坟上使用的圆筒型埴轮则被认为同时具有标划坟丘重要区域的作用。

屋形埴轮则被认为是死者灵魂生活的房屋，或是死者生前居住房屋的象征。该类埴轮通常被摆放在埋葬区域的正上方或是坟丘上方。

器物埴轮中，华盖形埴轮表达了高贵的身份，而武器与盾牌等武器形埴轮则从其现实中的攻击与防御职能里引申出防止恶灵与灾祸侵入的作用。

人形埴轮与动物形埴轮则因其常以起成行列的多个摆放模式推断，可能是表现葬礼仪式，或者是其生前祭典的重现。这类埴轮表现了古坟时代的祭祀形式以及当时人们的生死观。

31、《中国艺术史》的笔记-第19页

32、《中国艺术史》的笔记-第1页

Ch5 三国六朝艺术

P141六朝时期是中国第一个产生艺术批评和审美，产生文人画家和书法家，产生私人艺术收藏的时代。这个时代，也催生了诸如庭院设计和清淡艺术等文化追求。正如6世纪萧统在选编《文选》的诗篇一样，以诗歌本身的文学价值作为评判标准，而不是其他。这似乎表明，六朝时期的艺术赞助人第一次以纯粹的、艺术本身的美感为标准来评价绘画、书法、青铜器、玉器或者瓷器收藏。

Ch6 隋唐艺术

P142唐之于六朝就如汉之于战国，甚至堪比罗马之于古希腊：这是一个统一的时代，一个取得重大成就的时代，一个充满自信的时代。在唐代艺术中，我们再也找不到5世纪流行的那种在山峰之中出现各种神异人物的幻想和曼妙的趣味。同时，在唐代艺术也不想宋代艺术那样展现出天人合一的静寂场景。当然，这个时代也不乏形而上的思索，然而它来自大乘佛学唯心主义的不同学派。这些思索仅仅引起小部分人的兴趣，而且它在形式和符号上的表现既不能激发想象也无法深入人心。就整体而言，唐代艺术充满了无以伦比的活力、自然主义和尊严，这是一种生活在他们确切知晓的世界中的人们的艺术。对于所有唐代艺术而言，我们都可以体察到一种乐观主义、一种活力和坦然接受不可捉摸的现实的态度，无论是出自大师之手的最绚丽的壁画，还是由乡野陶工制作的最普通的墓葬陶俑，无一例外。

P163至迟在8世纪，山水画已经形成了三种风格，我们称之为线条画、没骨画和绘画型风格。

线条画：可以追溯到顾恺之，图像形式以细腻、清晰而匀称的线条勾勒出来，然后填充色块。（典型代表是图6.23懿德太子墓中的山水画）

没骨画：颜色以不透明的方式涂抹在壁画上，色块周围几乎不加勾勒。这种技法似乎仅用于壁画。（以敦煌217号洞窟的壁画图6.17为代表）

绘画型风格：由与王维同时代的画家张璪创立，精致的书法线条与破墨笔法结合在一起，产生丰富的皴法。（典型代表是图6.16敦煌幡帜图像）

后世画家主要发展了绘画型风格，使其成为水墨山水画的主流。线条画风格则成为职业宫将画家的主要技法。而没骨画则不时在历史上出现，如米芾、米友仁父子的意念山水和花鸟草木画作之中。

P165带盖鎏金银壶：器表鎏金，装饰了鸚鵡和牡丹纹样的带盖壶，可能是长安的粟特工匠制作的。* 绝美！一定要去看！

（WIKI:2010年起以《大唐遗宝——何家村窖藏出土文物展》为主题的展览在陕西历史博物馆常年展出。）

P170 “或者以邢州处越州上，殊为不然。若邢瓷类银，越瓷类玉，邢不如越一也；若邢瓷类雪，则越瓷类冰，邢不如越二也；邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色绿，邢不如越三也。”《茶经》

在唐代结束以前，杭州附近上林湖窑烧制的青瓷已经达到了新的工艺高度。

青瓷之中，弥足珍贵的是秘色窑。9世纪唐诗曾经称秘色窑具有罕见蓝釉。法门寺窖藏中出土的大约16件青绿色陶瓷，可能就是秘色瓷。

我们今天所欣赏的唐代陶瓷的主要藏品，既不是为收藏者所制，也不是用于日常起居生活的，而是廉价的墓葬随葬品。

Ch7 五代与两宋艺术

P176而到了宋代中国，在内安宁，而在外则需通过岁贡的形式买来和平。因此他们对世界具有一种全新的好奇感和更深邃的思索。六朝时期曾经出现的感性和想象的空间在唐代乐观主义的主导情绪下曾经一度丧失，到宋代时重新得到发现。宋代哲学洞见的深度与创造能力及技术改进之间完美的平衡相结合，将10世纪和11世纪造就成中国艺术史上最伟大的时代。

P188在950-1050年的一百年间，巨匠辈出，构成了古典中国山水绘画的高峰。（荆李董巨范许燕）

正如刻意回避使用阴影一样，中国画家也刻意回避了透视法则。

如果我们已经有了描绘我们所知道的所有事物的方法，为什么还要拘泥于只描绘从一个视角所见到的场景呢？

宋代批评家沈括指出，李成画仰视飞檐而限制了他从全局的观念看局部的能力。

单一消失点是症结所在。

长轴需要多个消失点。

亭子的退缩面需消失于一点，但是正面与画面平行，因此每个亭子都有自己的消失点。——这是中国人处理透视问题的特征。

《林泉高致》写道：看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岩岫泉石而思游。

P206在马夏派作品中，我们发现了范宽和郭熙的色调明暗的强烈对比，李成的蟹爪形树和树根，以及李唐的斧劈皴。

在马夏的作品中，这些因素全都有机地结合在一起，其笔法之娴熟，即使没有和诗歌如此深层次地结合在一起，至少也拓展了画作的表现手法。排除其情感的深邃不说，风格本身极富装饰性，其外在形态也容易被模仿，明代的职业画家和日本的狩野派画家都热衷于追随。

马夏派真正新颖的是将山水放置在画面一侧以开启无限的深度空间感。画作中有很多夜景，弥漫着充满诗意的忧郁，暗示着在一个极度深沉焦虑的时代中杭州的气氛。

马夏都擅长使用极具气韵的李唐的斧劈皴，表现深远明亮的薄雾图。我们能作出的判断只是，马远看起来更沉稳，更中规中矩，也更精确。夏圭在灵感来临时，常常激动地用笔在绢面上砍刺。他的风格中的活力感对明代浙派画家影响深远，因此，我们丝毫不怀疑大部分传为夏圭的画作实际上是明代职业画家戴进等人的仿作。因为，真正存在于夏圭画作之中的高雅题材、紧凑构图，以及干笔、湿笔的对比和皴法的疏密都是仿作者所无法企及的。

P209（牧谿三立轴）这种集中和控制的效果只见于院派风格画家，文人画笔法由于太过随意及擅长表现个人情感，以致不能应对这种挑战。

Ch9 明代艺术

P243到了明代，对外在世界的研究已经让位于对心和理、之合行之间关系的讨论。诸如王阳明这样的明代思想家提出了通则化倾向，明代文人画就像他们的思想一样，变得更趋于直觉和概念化，似乎前人已经完全习得他们所需要的对自然世界的研究，现在，他们只需要借形于山水、岩石、树木，将其作为表达思想和感情的载体。

Ch10 清代艺术

P271因为这是一个古风时代，人们具有前所未有的复古倾向，埋头于经典之中，涉足考古活动，形成规模巨大的图书、手稿、绘画、瓷器和古铜器收藏。

P276当时出现的数百位画家的画作中，明代文人画所表现出来的自由不羁的艺术已经凝固成为一种新的院派风格。对风格的把握和主题的程式化取代了对自然的直接回应。

弘仁 龚贤 朱耷 髡残 石涛：“这些大师都取法于传统，但他们发展和丰富了传统，达到新的高度”；

四王、吴历和恽寿平：“相对于以上五位处在较低的层次，取法于沈周文徵明和董其昌的正统主流画

家。虽稍有突破，但其源流或宽或窄，到清代已经形成停滞状态。”

清代文人画家大都没有出仕，也没有收入来源，鬻画为生，刻意求奇吸引赞助人的注意，在这种情形下，“笔墨和法度仍然维持不坠，画作中还可见到敏感和鲜活的气氛实属不易。”

P289

景德镇官窑三任督窑官的主要成就：

康熙朝 臧应选

小型单色瓷器追慕宋瓷古典美（漆黑、桃花红、胶黄、吹青、郎窑红）

青花钴料色泽清晰浓郁

珐琅器成就最高 釉上五彩主导颜色为宝石绿 “生瓷” 釉下三彩 黑背景上敷色再挂透明青釉 “熟瓷”

雍正朝 年希尧

承古创新 精美程度直追宋瓷

茶色釉 月光釉 斑点釉

洋彩瓷 欧洲玫瑰红釉料

乾隆朝 唐英

珐琅器和宋瓷 技艺的精湛成熟达到顶峰

33、《中国艺术史》的笔记-第328329页

最近，艺术家也发现了相互支持的新现象，比如北京郊区大山子的艺术家社区。一个濒临废弃的工厂区798区被艺术家接管，改造成书店和时尚餐馆，成为前卫艺术的橱窗和政府的宽容成都的体现。在这个世界里，美学价值和美的观念作用甚微，人们在“什么是艺术”的判断上，观念十分混乱。

个人对集体、家庭和国家的忠诚优先于个性自由的理念深深滴根植于中国传统文化。其整体目的在于获取社会和谐，当这种不和谐不复存在，也就是一个王朝衰败或动荡之时，个人主义才可以发出强烈的呐喊。

我们不能指望在今天的中国能够和西方一样出现众多艺术家投身于反主流立场，并将其视为有活力的文化的标志，这只有极少数天才艺术家才能做到。但我们可能期待看到艺术家和权威之间的张力--艺术家既部分有反抗制度和社会对其个性自由施加的约束。就是在这些约束之中产生了过去伟大的中国艺术传统的众多杰作，也许还是在这些约束之中，未来伟大的艺术也会源源不断。

先生用朴实易懂的文字总结了20世纪中国艺术的特征及其特殊环境的分析，意味深长。

打算续读先生的《东西方艺术的交会》，看看先生又是怎样的立场与眼光。。。

34、《中国艺术史》的笔记-第147页

如果将大明宫建筑与现今北京城紫禁城三大殿相比较的话，将颇有趣味。尽管后者在规模上远大于前者，但在建筑趣味上却逊色不少。紫禁城三大殿在规模上远大于大明宫建筑？是按哪个跟哪个比呢。

35、《中国艺术史》的笔记-第248页

倪瓒的画极尽简朴和纯真，而沈周本人性格外向，不可抑制地将人情冷暖融入绘画之中。正如他自己所说：“倪瓒以简取胜，而吾以繁取胜。”据说，每当他作画之时，刘珏总在旁边大喊：“太过、太过！”2333刘珏太好玩了这对师生也真是有意思

36、《中国艺术史》的笔记-第276页

邹一桂非常推崇西方的阴影和透视法，他写道：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影，其所用颜色与笔，与中华绝异，布影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦具醒法；但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”[4]注4写道：此时欧洲人对中国艺术的感受也大体近似。曾德昭（Alvarez de Smedo）于1641年写道：“在绘画上，他们看起来很怪异，远非臻美。他们不知如何使用阴影……但是他们中有人受教于我们。”关于明清时期中国画家所受西方画法的影响及其回应可参见苏立文论文《明清时期中国人对西方艺术的反应》：尽管并不是所有的艺术都反映了士大夫的文化，然而却是这个处于中国社会顶峰的小集团决定了中国艺术的主旋律。是这些学者们建立了艺术的标准，而不是朝廷。……对这些文人来说，视觉艺术的最高点是书法，而那些宫廷画家与职业画家画的画并不是真正的艺术，尽管它们依靠精美的技艺，但它们不能在一幅作品中同时表现书、诗、画“三种艺才”。……因此，西方风格的绘画，或掺用西方写实主义作的画，即使达到让人惊叹的水平，它也不适合士大夫去实践的。在那个社会里，文人学士即是审美情趣的最终审判者，他们的判断就是一切。引文出自：《东西交流论谭》（pp.311-334），莫小也译，上海文艺出版社，1998

Sullivan, M. (1980). The Chinese response to Western art. *Art International*, 24(3-4), 8-31.

这篇论文里有两点洞见值得思考。其一，对于晚明如吴彬这样在传教士发挥影响之前就已经表现出类似西方技法的画家该如何界定？源自北宋的传统、脱胎于时代的多变抑或仍然是受到西画影响的产物？其二，文人画的交流、批判和收藏圈子也限于文人，即处于社会顶端的一小群士大夫。当这个群体不复存在，或者失去话语权时，西画影响才可能被接受，而接受者来自更具代表性的商人与中产阶级。反过来讲，如今并不是接受士大夫所受那套教育、更没有在士大夫所处的那个环境成长起来的现代人，在很大程度上没办法依照当年士大夫的口味与“境界”来欣赏文人画了，这正是其讽刺之处。一种相对封闭的艺术模式，注定了它会消亡。

37、《中国艺术史》的笔记-第192页

我曾经引用沈括《梦溪笔谈》明确解释中国绘画多点透视背后的态度，这种方法使我们得以探索自然，山谷之中，每一处都有鲜活之美的发现。我们不能够惊鸿一瞥地观看这样的全景山水。事实上，画家也不希望我们这样，我们也许需要数天或数周才能走完画卷展示的田园风光的路径，因此，通过一点一点地展开画面，画家将时间的因素融入了空间之中，形成了四维统一。这是西方艺术在现代之前从未尝试过的。最为接近的西方例子不是绘画，而是音乐。在音乐里，主题沿着时间轴铺陈和发展。当我们一步一步展开全景式山水时，我们可以悠然地从右侧过渡到左侧，而不像现代博物馆中所展示的那样彻底摊开这样我们发现自己被不知不觉地带入场景之中。画家邀请我们随他沿着弯弯曲曲的小径前行，在岸边等待渡船，穿过村落，也许当我们走入小山之后，村落消失在视野之中，这时我们发现已置身于桥上，抬头仰望瀑布。我们继续沿山谷前行，发现一座庙宇的飞檐已出现于树巅之上，于是在禅院中休息，一边摇扇，一边与僧人品茶。在画卷的最后画家会将我们带到岸边，看着水面以及出现于薄雾之上的远山之巅。在此之上，无穷无尽的空间得以伸展开去，将我们带到遥远的地平线上。或者画家会在长卷结束部分在近景布置树木密集的岩石，将我们再次带回凡世之中。只有通过多点透视法，才可以使我们沿着小径在每一个转折之处都获得一个全新的视野，也使这样的虚拟旅行得以实现。事实上，只有中国山水画令我们的心灵遨游于方寸之间，我们才能真正欣赏中国山水画杰作。

这是我读到的最好的关于中国山水长卷的解读了。此时浮现在我脑海里面的就是夏圭的《溪山清远》图卷。

在引用了郭熙《林泉高致》中的一段话以印证这并非作者妄自猜测之后，作者补充道：山水画将我们带离自我的能力被广泛认为是精神慰藉和自我更新的源泉。

38、《中国艺术史》的笔记-第137页

“真正的瓷器首先產生於隋代北方，三個世紀之後才出現在南方。”？

39、《中国艺术史》的笔记-第52页

不同于孔孟的社会责任感，也不同于法家的超道德学说，道家提出了第三种解决方案，即不屈从于社会和国家，但遵循普遍存在的天地之间的法则——道。老子提出，各种纪律和控制只会扭曲和压抑一个人顺应自然潮流的天性。在某种意义上，这种哲学是对其他任何学派的刻板僵化的反动，同时也是逃避那个时代的危险和不确定性，回到想像的世界的途径。事实上，恰恰是因为道家提出对万事万物的领悟并不能从书本中习得，中国的诗人和画家插上了想像的翅膀。

40、《中国艺术史》的笔记-第135页

鹿王本生故事，甘肃敦煌257窟壁画，北魏远处的小山成排地倾斜着，与汉代宴饮图像中坐姿人物的处理方式一样。……空间感来自中国本土，因为它强调线条流畅，而人物的扁平装饰、梅花鹿和点缀花草的地面则来自近东。敦煌249窟天花神异景观图，北魏……天花上则是佛教、印度教和道教众神混合：包括东王公和西王母以及各种各样的神仙人物都出现在天花上，天花之下是彩色山脉组成的装饰条带，猎人在山上追逐猎物。这是汉代装饰艺术的延续。

41、《中国艺术史》的笔记-第188页

画家训练的一个重要部分就是对历代名画的研究。他可摹、可临、可仿。前面两个类别的画作遇上不严谨的收藏家或商人时，常常会添加错误的题签、印章或跋语，而新的归属认定则通过进一步的跋语得以强化。在很多场合下，这就造成画作存留下来而真伪无法最终辨识的困境。我们最多只能说，一件特定的作品是某位特定的大师或特定的时代的风格，或者看起来年代足够久远，技法足够娴熟以至于被推断为真品。有时，一件画作可能因为更为精湛的画作的出现而被推断为仿作。鉴定至为困难，鲜有专家能逃脱犯错的命运。然而，近年来西方鉴赏家过于谨慎的倾向却不大被中国和日本同行所认同。

42、《中国艺术史》的笔记-第199页

……文人画实际上是以宋代的艺术哲学形式出现的，与新理学第二代学人最微妙、复杂的表现密切相关；它将所有的现象，从自然力到思维素质都用一种可以用直觉掌握的普遍适用的法则——“理”上，而不再局限于具体对象本身。

《中国艺术史》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com