

陈绶祥 著



② 中国绘画断代史丛书

# 隋唐绘画史

人民美术出版社

中国书画艺术丛书

## 隋唐绘画史

昔日研究中国绘画史者，每困惑于画史中之名家繁多，画派林立，山水、人物、花鸟诸科绘画的丰富复杂现象。而《隋唐绘画史》著者陈绶祥先生，将隋唐两代绘画按科分为人物、山水、花鸟、壁画及画理分而述之，条理分明，避免庞杂，并以“人物画的成熟”、“山水画的发展”、“花鸟画的新兴”、“诗史化的画理”、“壁画艺术的高峰”概括性的标题，道出了绘画在隋唐期发展的程度及其特点，成熟性及对绘画继承和发展的状况；并联系两代社会政治、经济、文化的背景，将其兴衰、发展进行了综合分析，并引进西方美术理论分析方法，对诸画科的代表画家、画派及名作分别作了详尽的论述，并特意对隋唐时期特为辉煌的壁画做了重点分析。梳理了画学之成果，要而不繁。综合该书各个特点，当为中国断代史专著，为治学画史之研究者当备，是爱好者、学习者的基本读物。



ISBN 7-102-02176-3/J·1868

定价：26.50元

中国绘画断代史丛书



# 隋唐绘画史

陈绶祥 著

陈绶祥

人民美術出版社

## 隋唐绘画史

陈绶祥 著

责任编辑：葛小琳

整体设计：胡建斌

责任印制：丁宝秀

人民美术出版社 出版

(北京北总布胡同 32 号)

北京彩桥印刷厂印刷

新华书店北京发行所经销

开本：850 毫米 × 1168 毫米 1/32 印张 7.5

2001 年 8 月第 1 版 2001 年 8 月第一次印刷

ISBN7-102-02176-3/J·1868 定价：26.50 元

**图书在版编目(CIP)数据**

隋唐五代绘画史/陈绶祥著.-北京:人民美术出版社,  
2000.6

ISBN 7-102-02176-3

I. 隋… II. 陈… III. ①绘画史-中国-隋唐时代②  
绘画史-中国-五代(907~960) IV. J209.24

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第07622号

---

序 .....	1
<b>第一章 人物画的成熟</b> .....	12
一、隋代人物画 .....	12
二、阎立本与初唐人物画家 .....	15
三、画圣吴道子 .....	27
四、张萱与周昉对人物画的贡献 .....	34
<b>第二章 山水画的发展</b> .....	56
一、展子虔与《游春图》 .....	56
二、李思训父子与青绿山水 .....	66
三、王维对山水画的影响 .....	72
四、笔法与墨法的拓展 .....	79
<b>第三章 花鸟画的新兴</b> .....	86
一、花鸟题材在中国画中的发展 .....	86
二、禽兽画对花鸟画形成的促进 .....	89
三、韩干与韩滉 .....	96
四、边鸾与初期花鸟画 .....	112
<b>第四章 诗史化的画理</b> .....	119
一、诗化的画理 .....	119
二、张彦远与《历代名画记》 .....	128

---

三、心源说与逸品说的影响·····	141
<b>第五章 壁画艺术的高峰·····</b>	<b>150</b>
一、社会文化的反映与追求·····	150
二、丰富的遗存·····	154
三、墓室壁画的多种样式·····	185
四、石窟壁画的伟大成就·····	196
五、中国壁画的技巧与手法·····	218
<b>图版目录·····</b>	<b>229</b>

## 序

公元581年，北周外戚杨坚篡权代周，定国号为隋，定“开皇”为年号，似乎影射着“始皇”的征兆。继而拥兵南下，公元589年灭南朝陈，完成了中国历史上的又一次统一大业，结束了三百多年来的分裂混乱，打开了历史上新的一页。

在杨坚二十多年的统治中，也曾励精图治，造就了安康的局面，然而他并未深谙“武功文治”之大道，短暂的康宁未能抹平长期动乱造就的民心。杨广继位为炀帝，年号“大业”，这个年轻而好大喜功、暴戾而荒淫无度的君主不自量力地开始了他的“大业”之实施。修宫室，开凿大运河，三次远征高丽，终于导致了全国性的农民起义。公元618年，太原留守李渊推翻隋朝统治，建立了李唐王朝，年号“武德”。

历史确有惊人的相似之处，由春秋战国至秦汉与由魏晋南北朝至隋唐，似乎在历史发展上有大体的相似的轮廓。甚至如中国历史上两项最伟大的工程——长城和运河，也是由这样两个短命王朝中的暴戾君王所分别完成。而所谓的“汉唐盛世”，正是立于这两个王朝那不自量力的大功与因此覆灭的教训之基础上的。大唐王朝励精图治，促进生产、扩展疆域、巩固政权、使用人才，将中古的中国社会推向了隆盛昌明的峰巅。近三百年的统治历史，被史学家们大致划分为初





盛中晚四个历史时期。从“贞观之治”到“开元之治”，从“武氏掌权”到“中宗复位”，从“安史之乱”到“牛李党争”……唐代社会演出了多少扣人心弦的场面，奏响了多少动人心魄的乐章。在历史上升的巨大舞台上，华美的天国憧憬、纸醉金迷的享乐，气壮山河的开拓与俊逸飘洒的吟唱交织在一起，形成了一股只有在盛世与开放的社会中才会产生的雄风，造就了一种只有在物质极度丰富与思想极度自信中才能出现的丽质。尽管政治家们在鼓吹着“唐令汉律”，尽管道学家们在咒骂着“臭汉脏唐”，但每一个中华民族的子孙都会为我们那些祖先的业绩而自豪地自称为“汉人”或“唐人”，每一种后来的发展都会以那汉代的朴茂与唐代的华美为尺度。

纵观中国历史，政治的统一与文化的统一是相辅相成的，而统一政治文化的持久恒常，又与经济的发展和繁荣与政治的开明稳定有关。隋代在短暂的统一中，不但对中国社会的政体改革有着功不可灭的创举，而且在经济文化上的举措亦值得重视。首先，隋代罢除“九品中正制”的举荐制度，而行开科取士之途，一革六朝浮艳文风，倡导“公私文翰，并宜实录。”并实施举国统一度量衡、整顿钱币等具体措施。这些举措基本被后来的唐帝国所效摹或借鉴，成为政治稳定与文化统一的重要基础。更重要的是，隋代以短促的有一定国力的生命，基本完成了一个强大帝国的版图之开拓与南北交通之贯穿。特别是大运河的开凿，实际上彻底改观了中华民族自古以来天然之不足，大运河沟通了中华大地上东西走向的五大河流——海河、黄河、淮河、长江、钱塘江。在古代特殊的交通条件下，这条河流“运”行的不仅是一个时代经济繁荣的“命脉”，也是不同区域之中那相互交融的文化精神。此外，隋代尚有一不为后世注目而对文化又有至关影响的发明——雕版印刷术，这意味着影响中华文明一次文化上的新飞

跃。以图藉而记录认识，完成超越生命个体时空的信息交流，乃是文明的本质。中华民族有着自成一体的文明手段，殷商甲骨、周帛汉简，刻写不一，法实同体。秦同文，汉造纸，多勒石以拓，此法后世沿用，是属印刷术之古法，而以雕版或泥制模版拓印之法，乃隋代所创，它改变了古代拓印的方式，对文化的交流与普及起了功不可没之作用。正是这些前所未有的举措，才能使短暂的隋王朝初步完成并奠定了中华文明发展史上又一次统一与飞跃的基石。文治政策的确立、疆上的开拓、南北的沟通与文化普及之可能，再加上“以胡入汉”那本身所具备的开放与交融，这些正是隋所奠定确立的、唐所光大发扬的基本国情与国策，它所造就的，只能是一个统一与繁荣的强人帝国，这个帝国的一切文化，都具备着强大的一统特征，这是隋唐美术史的精髓。

与隋代统治者所不同的是，唐代统治者更加重视历史的经验教训，更重视统治集团内部的建设与稳定的国策。这使得唐王朝更昌隆更富强而且更加开明。从政权上看，隋唐是两个不同王朝，但从政治、经济与文化上看，它们实则只是一脉相承的、不断巩固发展的一个时代。唐代加强了武功文治，在英武的马上开拓之后将“科举”当成任人的主要途径。新兴的开科取士重视的是各级领导人物中的“文化”，这确立了中国自唐以来“文官制度”的形式。调动了各类人才力量加入社会管理之行列，形成了有条理的社会分工与坚强的社会管理集团。

坚固的统治才可能有开明的政治，雄怀大略的政治家才可能有宽容的胸襟。在这种统一的开明之中，“惟才是用”使恃才之士能进身丹墀之下而名垂千古；在这种大度的宽容之中，“因才施用”能使有才之士各得其所，以至于恃才傲物之士亦能独善其身。于是，李世民才会在“玄武门之变”后而将



其弟兄府中的人材“各尽用之”，边关守将中才会有不少被感化而报君恩之“仇家”。他曾有言曰：“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母。”（《通鉴·198》）从中不难体味这位大唐天子的气度来。正为其如此，才会出现了魏征那样的名相、郭子仪那样的名将及他们那君臣之间堪为千古楷模的关系，才会出现文成公主那样的女子与松赞干布那样的番王。也正为其如此，身贵为相位的贺知章才能与长安布衣李白一起共称为诗中友与酒中仙。由于这种统一的宽容建立在社会安定繁荣的基础之上，它更促进了人的努力，无论是得意的人生或是失宠的哀怨，都有一种雄浑而健康的情操，都有一种动人心弦的力量，它们容易变成一种对人生的高瞻远瞩与对命运的纵情把握。当我们吟咏着那“前不见古人、后不见来者”的高歌时，它提出的不正是一个“我们是谁，我们从哪儿来，我们向哪去”的人生之谜吗？当我们歌唱着那“天生我才必有用”时，我们又怎么能不将它当成一种生命的自在与欢乐呢？

从文化发展的角度，我们不难看到，隋唐那一统的统一和统一的宽容，实际上已牢固地建立在将人的社会性、个性与文化性溶为一体的对人的认识之中。那种“三教归一”所体现的，正是心灵、文化、社会的趋同与相辅相成之统一与宽容。那种唐代社会中丰富的面貌与五色斑斓的容颜，所铸就的还是这样一种统一的辉煌。也正因为如此，隋唐社会的开放并不仅仅体现在对“古人”和“来者”的思考中，还同样体现在对“今人”的攀比与学习中，无论是隋代以诸国音乐为朝廷礼乐之组成部分，还是唐代的“洛阳家家学胡乐”；无论是玄奘等诸多高僧的西行求法还是各地“遣唐使”的到来，那许许多多的交流与选择深入到唐代社会中每一个角落，体现在百姓们的衣食住行之中，展示在这个时代文艺所体现的

音容笑貌里。于是，我们在讨论这个时代的美术历史时，我们不得不注重这种丰富的面貌中那统一的气质与宽容的思想，我们不得不重视这个时代所总结出来的那种“外师造化，中得心源”的高超认识来。

美术既是一种文化，它自然离不开时代的文化特质，隋唐美术所能总结出来的理论认识，当然正是这个时代中文化普遍认识的反映。如果我们孤立地对待“逸品”的出现而忽视了隋唐“禅”宗中对人生的关照，如果我们把南北宗的认识只停在佛教信仰方式的区别之上而忽视它们之间认识层次与途径的内涵，我们便不容易把握住这个时代美术的总体精神。这种表现为统一气象而重视华装丽质的隋唐美术精神，在其内部体现了总体上的上升与开拓，在其外部表现为技艺与法则，它们完成的是中国美术史上一次有规则的理性总结，这正是一个统一而宽容的强大帝国那美术的时代精华。

也许我们不能具体列举出这个时代那每一件每一桩在美术史上的创举或开拓，也许我们难以将这个时代中每一创造或每一流派的脉络传承下来，也许我们已将这个时代中许多美术史上的法式与技巧超越或忘却，但我们却永远不能忽视这个时代中中国美术的巨大成就与总体风格。这巨大的成就表现为法式上的全面上升突破，这不但促进了各美术门类的独立发展，也促使了不同的美术门类按各自的规律建立不同文化档次的法则，促成了以书画为主体的美术语汇的独立。这总体的风格体现出一种堂堂正正中的华美与规矩精细中的雄浑，这是一种有法度与规矩的自由，是一种有节奏与气势的韵致。这些使得隋唐时代的中国美术，无愧于中国历史上的这个伟大的时代，并与这个时代相得益彰、光耀千古。

前人对唐代美术的特征多有定评，并常以“唐工宋巧”而一言蔽之，的确一语中的。如果从艺术发展的规律来看，这



个“唐工”中的“工”自然不再是周礼中那个“百工”的“工”，它反映的是对艺术自律的自觉探索与总结。在中国美术的发展历程中，魏晋南北朝时期是一个各美术门类分化并独立形成各自体系之时代，由于艺术的发展，各美术门类也有了各自不同的侧重。隋唐美术正是在这一基础之上，重视了不同美术门类中特殊语汇与法式的探索，将不同门类的美术规律进一步揭示出来，使之各自成为有规矩可依、有法度可寻的相应之范畴。

首先，唐人在绘画方面初步完成了由“样范”到“笔墨”的基本过渡，以“笔”率“墨”，确立了以“描”而“皴”的笔法系统以及由“染”而“晕”的墨法体裁。正是由于唐人之重法式，因而在唐人手中，“笔”、“墨”各自是以自身独立的法度完善的。由于中国绘画在发展中出现了以笔画造型与以色彩敷染的分工，因此，相对而言，它们各自担负着不同的功能，有着不同的法则。六朝时提出了“六法”，其中已分别强调了由用笔确定的“骨法”与“应物法”，以及由“敷彩”确定的“随类法”。随着绘画图形状物功能的发展，“笔法”要显得重要得多。东晋顾恺之首先以“描”法开创了笔法之先河，继之张僧繇亦以“斫曳拂断”等法人笔，创造了笔法的起落停顿，而只有到了唐代吴道子手中，笔法才有了提按缓急轻重等诸般变化，使之成为有体量、有节奏、有形态、有变化的造型元素，完成了用笔的全面探索；只有在这些基础上，定型化的“皴”法、“擦”法、“点”法才可能在其后相继出现。从前人研究与传世画迹中，我们亦可见唐代所出现的“皴”法之端倪。“用墨”则更是唐人的创造性突破，从水墨晕染到泼墨，都是在唐代得以发现并形成固定法式的。这其中当然有对外来绘画方式、特别是佛画描绘方式的学习与借鉴，但最终立足于“墨”色之上，归结到“敷彩”之中，不能不说是一

种法式所导致的民族绘画之基本原理了。的确，唐代绘画作品所反映出来的，更多是一种工致的景象，但如果细细品读其中的语汇与结构，我们不难发现，这种不同的工致之中有一种统一的基础语汇，它们的基础笔法与色法是有规矩可循的。唐代绘画的法式也体现在唐人对“样范”的重视上，而且创造了足以为后世遵循的一系列“样范”作品，例如以吴道子为宗的“吴家样”、以周昉为宗的“周家样”等等。这些“样范”的本身也作为“法式”被广泛应用在其它门类艺术之中，成为一个时代的标准模样。我们不难发现，盛唐壁画中各种人物神鬼的典型样范与吴家样的联系。我们更容易看到，大量中唐时代的三彩人物俑、乐舞俑与骑俑，它们的面相体态仿佛就是以“周家样”为蓝本而制作的。这些“样本”作为艺术的典型样式，已达到了后无来者的地步。唐代艺术家们在法式上的努力创造与全面总结，终于完成了“样范”的历史使命，使中国绘画发展中起过重大作用的、取代过“模范”的各种“样”，走完了自身的历程。新兴的、以“笔”、“墨”为代表的艺术语汇的探索取代了对“典型形象”的塑造，艺术向着自律化的方向跨了一大步，迈上了一个新的台阶。后人非常重视这一由“法式”上升而完成的理性高度。五代、北宋相继提出的中国画的“六要”、“六长”之中，已把“笔墨”作为中国画的重要因素加以阐述，而五代大家荆浩更明确提出“吴道子有笔无墨，项容有墨无笔。”的判断，他正是在肯定了唐人有笔法与墨法的基础之上，完成了对笔墨交融的认识与探索的。

唐代对笔法与墨法的探索，导致了绘画审美的拓展，使绘画能从“观念”与“样范”中摆脱出来，重新对社会生活作出“艺术语汇”方式的述说来，因此，“真”也成了唐代艺术中的一个重要审美内涵。由于中国美术特殊的发生发展道路，



绘画造型更多重视的是形象的观念与造型所要表述的观念，以及绘画社会职能所需要的形象准则，因为绘画造型需要的是标识性作用与“使民知神奸”、“存鉴戒”等功能，因此，才会有“古画皆略”的面貌。自魏晋开始，绘画向着“精”的方向发展，成了独立的“图形”艺术门类，并将状物象人作为自身特有的功能加以发展，于是，人物画成了主要的绘画门类。绘画的发展促进了艺术语汇的独立，艺术语汇的独立又增强了绘画的状物功能，于是，那种原来的以社会道德规范作准则的“善”与以社会文化规矩作准则的“美”的审美标准也渐渐不能作为唯一的绘画评定标准了。原来早就成为中国绘画审美标准的“善”和“美”，在新的描绘手法与艺术法则面前，已很难对艺术本身的评定作出判定。这样，作为物象本身、作为描绘对象实体本身的形色状貌与气态神韵，自然会成为审美评判的参照，“真”才会被作为审美准则提出来。我们审视唐人绘画作品时，不少人会认为它们有“俗”的一面，原因之一是唐代美术在造型上有一种“写实”倾向，并有一整套与之适应的法式。实际上，这种“写实”的“俗”之后面，隐藏的是一种美术功能的拓展与法式形成的过程。当五代荆浩后来提出“似者得其形，真者气质俱盛。”的主张时，我们应当明白，这正是由于唐代艺术家们敢于立法并敢于求“真”的结果。

如果说重法式的唐代美术家们体现出了“尚工”的一面，那么，由法式所造就的格律又使唐代艺术产生了一种韵致，这种韵致在唐代整个文学艺术的影响下与唐代整个经济文化的背景衬托下展示出来的是一种诗乐般的气魄。

前人以“汉文唐诗宋词元曲”来概括中国历史上这四个朝代文学成就的主要方面，细究起来，这实际上是从文字的声律、音韵、组合形式等方面来考察中国文学的一条线索。在

这条线索中，唐诗无疑是最为重要的、最为关键的。从《诗经》到《古诗十九首》与“汉乐府”的诗歌发展道路是一种“民歌”的采集、整理与模仿，这是汉字在规范化过程中与语言发生联系的重要手段，因为“歌谣”的变更要比口语的变化缓慢得多。孔老夫子就有过“不学诗，无以言。”的重要论述。而自秦代“同文”之后，汉代即以它统一的国力强化了文字的“行文”功能。在骈体文所“赋”（直言其事）的“文章”中，汉字组合的基本规律已被隐藏其中，由“歌”所导致的声韵与节奏等格律也被宽泛地保留在其中了。因此，与其说古诗的流美是一种真情实意的吟唱，不如说它们是一种歌咏上的“赋”，与其说汉文是一种言词上的“赋”，不如说它们是一种文字本身那种“比”和“兴”之流美所造就的吟唱。故而魏晋之后，声律与音韵成了中国文学的关键课题之一，终于在隋唐之际，“古文运动”打破了汉文的骈体格局，完成了“文之赋言”的“新文”，而“新诗运动”又以“律”来“格”住了古代的“歌咏”。这种“格律”建立在六朝精研声律与打破六朝绮靡浮华的基础上，建立在自由思考与吟唱的歌声与众多切宫中商的音乐感觉之中。因此，唐诗的“格律”正是一种法式的规则之总结，是一种新的将语言与文字合一的认识之规律，至此，非但“不学诗，无以言。”，简直是“不学诗，无以文。”了。

后来的研究者为唐诗的兴盛寻找了许多原因，诸如以诗取士，诸如舞乐需要等等，这些原因固然造就了唐代诗歌的繁荣，但是，如果我们不看到唐代诗歌的成熟才足以使诗歌担负巨大的社会文化作用这一点，我们便不能真正懂得唐诗繁荣的本质原因与唐诗对中国文化的贡献。诗歌的功能是由于它兼有语言、音乐、文字的特征而决定的，它能吟咏、能歌唱、能朗诵、能书写。因此，诗歌作为自身法度规则化的后





面，必包含了对音乐、声韵、文字等全面的理解与把握。唐诗正是完成了这样的使命，使得诗歌自身的审美价值无比突出，使得这种审美规则后面隐藏的文化法则得以揭示出来。于是，不同的人能从不同的角度与层面去解读诗歌，诗歌才会成为社会文化的主要形态而无比繁荣。唐代才会出现“行人南北尽歌谣”、“人来人去唱歌行”的现象，唐诗才会出现了“卖于市井”、“题于观寺邮侯墙壁之上”、“吟诵于乡校佛寺，逆旅行舟之中”的盛况。唐诗所造就的是一个诗的唐朝，我们更应看到，唐朝的诗所造就的，是一种积淀在民俗文化中的审美格律。唐诗将无所不在的社会生活与无所不包的理想情怀融成了掷地有声的语言，将五彩缤纷的现实世界与或隐或现的心灵追求化成了抑扬顿挫的旋律，因此，唐诗在自身格律完善的同时，实际上已将这种格律所决定的审美节奏与文化格调，化成了言词、音响、画面，陶冶了人的情操，后人以“诗情画意”作为中华民族至美境界的形容，美术史上后来也出现了“诗中有画，画中有诗。”的重要理论，这正说明了唐诗那不平常的文化影响。

唐代艺术家们的气魄还表现在他们对待史文哲学的态度上。他们没有停留在美术法式的总结上，而是把这些法度作为美术现象之一加以认识和研究，而且，他们还没有驻足于美术现象的观察与把握，而是把美术纳入更广泛的社会文化背景中来对待，终于为美术的史文哲学化奠定了基石，为中国美术中特有的书画艺术的高格化铺平了理论上的道路。由于中国文化特有的发展道路，中国哲学并未走西方那种由测物定数、运算推理的“实证化的”认识之途，并基本舍弃了数理哲学的方式，中国哲学选择了一条由人思所识的观念与经历经验结果导致的推断为参照体系的“人文化的”认识途径，选取了以文志史，由史入哲的史文哲学之途。因而，文志与



史载成了艺术门类步入哲学殿堂的必由之途。唐日之前，艺术现象与艺术理论之所以被典籍著录，大多乃是由于史文哲学的立论需要，只有唐代艺术家们，能在综合了唐代艺术的认识与把握住了唐代文化认识高度的基础上，全面将艺术自身精化成一种“文志”与“史载”的独立形态，造成了对后世中华文化深远恒常的全面影响。

在美术史上，隋唐各个时期的美术发展虽可作阶段的划分，但其典型风格之间的联系大于它们之间的区别，各典型面貌之间的相互渗透大于它们的相互分离，而且它们在总体上更趋向一种方向上的统一。我们真不如将隋唐美术的发展看成一首好诗，如果那代表盛唐时代的典型美术作品的风貌是这首诗的主题，那么，隋、初唐、中唐与晚唐正是以它们那起承转合的变化与吟唱，完美地表现了这个主题的。

如今，这个强大的时代已逝去近千年了，但它所创造的美术风格仍能时时给我们以启迪，历史上还没有一个王朝的美术，像隋唐时期那样表现得那样健康与生机勃勃。历史上也没有一个时期像唐朝那样，把艺术统一于宽容的文化认识中，将艺术放置在充满艺术的社会生活里。基于此的隋唐美术打开了它宽阔的胸怀，将森严的法度回归于文化楷模，将恢弘的诗乐注入了民族气魄。美术自身也在这种总体中舍弃了更多的个性追求，我们也许很难从隋唐艺术家或他们作品中找出怪异或疯癫或老辣的个性特色，但是他们那总体的积极上进精神与健康华美的本质，却为中国美术造就了一个真正完美健康的体魄。那种以人生社会与理想追求相统一的精神所铸就的隋唐美术，成了中国美术史上最无个性又最具时代性的、能包容后世美术流派的巨大渊源。

# 第一章 人物画的成熟

## 一、隋代人物画

从南北朝到隋唐，是中国各民族文化大混合的时代，也是佛教艺术传入的时代。南北朝的画家们对佛教艺术作了全面的接受和改造，到了隋朝统一中国时，新的画家已能在此基础上创造出有别于魏晋风貌的画卷，出现了向新的高峰发展的趋势。此时的人物画，开始摆脱汉代以来的稚拙之气，摆脱了人物画初期朴素的状态，以及“人大于山，水不容泛。”的稚拙画法，在技法上达到了熟练精细，构图空间处理得当，使这一时期的绘画艺术，大大向前迈进了一步。由北齐入隋的画家展子虔、郑法士以及与他们同时代的董伯仁、杨契丹、田僧亮、孙尚子等便是隋代较为突出且对后世有一定影响的画家。在隋王朝建立政权以后，下诏修复被北周武帝废弃的佛寺，并在莫高窟、响堂山、麦积山、龙门等地继续建造佛龛造像，绘制壁画。展子虔、董伯仁、杨契丹和郑法士等都参与绘制了许多优秀的作品。

展子虔在后人的心目中，他是一位在山水画方面成就颇高的大画家，这源于他的传世名作《游春图》之影响。据史料记载，他不仅是一位山水画大家，在道释、人物画等方面也颇为擅长。我们从展子虔的《游春图》中可以看出，山石树木和人物的比例已经正确，并且显示出其独立的趋向。他的人物画描法工细。清代王槩、王著、王昶的《画学浅说》云：“人



物自顾陆展郑，以至僧繇一变也。”他画的《北齐后主幸晋阳宫图》，“人物面部，神采如生，意度俱足，可为唐画之祖。”（汤垕《画鉴》）可谓评价之高。由于一千多年的历史变迁，展子虔的作品除《游春图》外，其他的作品如今我们已看不到了，仅《宣和画谱》·《道释一》中记载御府藏画就有二十幅之多，宣和殿阁有他的《四载图》被称誉“最为高品”。唐李公麟家藏有其《朔方行》人物画，据说画得十分精美。在龙兴寺画的《八国王分舍利图》也为一人物众多、情节丰富、构图宏大的壁画作品。直到宋代，在河中（今山西永济）的古庙中还保存有他的作品《鬼拔河图》，赢得了当时不少诗人的赞叹，称其“画格入神品”。他的绘画在继承魏晋南北朝风格的基础上，突破旧法，开辟新径，对唐代绘画的发展影响重大。在我国绘画艺术史上，他是一位从六朝过渡到初唐，承上启下的画家。

郑法上在绘画上与展子虔被称为“郑展”。其籍贯不详，入隋授官散大夫。史载他善画道释，画师张僧繇。唐代李嗣真《续画品录》中说他：“优道张门，谓之高足。邻几睹奥，具体而微。气韵标举，风格迥俊。丽组长纓，得威仪之樽举；柔姿绰约，尽幽闲之雅容。……江左自僧繇以降，郑君是称独步。”他的绘画作品“在上品杨子华下，孙尚子上。”这就是说，郑法士绘画得师门绘画技法之奥妙，做到了“气韵标举，风格迥俊。”所表现出的各种人物，衣冠纓带，法度俱具；仪规风度，柔姿绰约，更臻妙境。郑法士广博的手法，传神的艺术，为人们叹服之极。可惜的是他的作品，今已不复存在。我们只能从文献中得知其作品大概。如《贞观公私画史》记录他的作品有：《阿育王像》、《隋文帝入佛堂像》、《杨素像》等十二幅作品以及在开业寺、清禅寺、延兴寺的壁画作品，都曾给予后世以一定的影响。

在隋代画坛上，董伯仁的楼台人物画也颇有特色。窦蒙



《画拾遗录》中称他“楼台人物，旷绝古今。”认为董伯仁所画的楼台人物为古今所未有。董伯仁，汝南(今河南汝南)人，在南齐官至光禄大夫、殿中将军。他聪明多才多艺，同展子虔在绘画上并驾齐驱，被人们称为“智海”。后人称曰：“董展”。但是迄今董伯仁的作品我们已无法看到，因此我们也无法来判别他们作品之长短了。同时，董伯仁和隋代的许多画家一样曾画过不少壁画，可惜也都不复存在。《宣和画谱》也仅录他的《道经变相图》一件作品，孙尚子的画“师于顾陆张郑”(《历代名画记叙论》)，得他们之长处，以善画杂鬼神像人物等享名于世。彦惊说他的画“至于鬼神，性多偏擅，妇人亦有风态。”孙尚子也画过不少壁画都非常精妙，为人注目。《历代名画记》中有“董展孙杨，垂妙迹于后。”的赞语。以擅长道释佛像画的杨契丹，同展子虔一样，绘画非常精妙。据《历代名画记》载：“杨展精意宫观，渐变所附，尚犹状石则务于雕透，如冰澌斧刃，绘树则刷脉镂叶。”而且他善于深入生活，注意观察，细心体会，从而达到撷取精华的高度艺术水平。据载他曾同郑法士、田僧亮共同完成京师光明寺一座小塔的壁画，被人们赞为“三绝”。郑法士曾要求看他的画本，他指着朝堂、宫殿、行人衣冠和来往车马对郑说“此是吾画本也。”由是郑深叹服。从这则记载中我们不难看到隋代画家们的创作途经，他们既重师承“粉本”，亦善于从现实生活中提炼出新的“粉本”来。但由于自南北朝之后相当长的一段时间中，包括隋唐时代的不少画家重视对“粉本”的追求，因而其传世作品在失去了“粉本”的意义之后便不易流传了，也许这正是他们的作品未能以“摹本”的方式传诸后世的原因吧！他们自身之中也因为不能“人以文传”而多数只留下别人闲谈式的零星记述。他们的绘画风格，只能从现存的那个时代的石窟壁画中去体会和揣测了。这对于中国美术史的研



究，是一个不可弥补的损失。

然而，也有少数画家或因官职地位，或因文化成就等原因而为世所重视，留下了更多可窥视之迹。隋末画家阎毗(563-613)一门便是如此。

阎毗与其子阎立德、阎立本是隋到初唐时代中国画坛上的关键人物。他们又在政治上有特殊重要的地位。阎氏祖籍榆林盛乐(今内蒙古和格尔西北)，其祖为北周官僚，阎毗自幼袭爵后为北周驸马，官至仪同三司，多才艺，于书画、建筑、工艺均有相当造诣。入隋后受隋文帝赏识，令伴太子杨广，他能“数以雕丽之物取悦于太子”，在杨广当权后受到重用，官至朝散大夫，将作少监。“宫中辇辂仪仗，悉毗所为。”唐王朝建立之后，武功文治并重，自然要以文艺为手段，以召天下，宫廷礼仪首当其冲，阎氏一门得天独厚。阎立德、阎立本随父阎毗落籍于雍州万年(今陕西临潼)。他们一直追随李世民。李世民即位之前便是秦王府中的得力人才，太宗即位之后，他们能进一步秉承家学，在建筑、工艺、绘画等方面成就突出，遂成为初唐画坛上的显要人物。

## 二、阎立本与初唐人物画家

唐王朝是中国古代绘画全面发展的鼎盛时期，人物、山水、花鸟画都获得了新成就。作为逐渐成熟并开始独立的山水、花鸟画，在唐代还只是初成阶段；而人物画则经历了长期的发展，融合秦汉的纯朴豪放、魏晋的含蓄隽永，进入了一个精湛瑰丽的新时期。

唐代在人物画上的发展，是和统治者在文化政策上的措施与倡导密不可分的。太宗李世民是一个有远见的封建时代的政治家，在文艺上也有自己的识见，积极利用书画来配合



政治统治。贞观十七年他下诏：“自古皇王，褒崇勋德，既勒名于钟鼎，又图形于丹青。是以甘露良佐，麟阁著其美；建武功臣，云台纪其迹。”明确提出用绘画表彰功勋的要求。因此，唐代美术首先在题材上明显地透露出时代特征，反映和歌颂政治统一和国家强盛，表彰功德勋臣，或者直接用来反映贵族多方面的生活。

唐代初年，任职宫廷、具有丰富学识而又技艺杰出的画家，首先推阎立德、阎立本等人。

阎立德(?-656)，名让，高祖时任秦王府士曹参军，后为尚衣奉御，掌宫廷礼服仪仗之设计制造。太宗即位后，于贞观二十一年(647)任将作大匠，主持帝王宫室陵墓的设计与建筑。初唐宫室与献陵、昭陵之营造当为立德所主。后官至工部尚书，赠吏部尚书、并州都督，谥曰康，陪葬于昭陵。立德之弟阎立本(?-673)亦于高祖时在秦王府任库直，太宗即位时曾任主爵郎中、刑部侍郎；高宗时，继其兄之后续任将作大匠，并代其兄为工部尚书，总章元年(668)擢为右相，共理国家大事。咸亨元年(669)官复旧名，改称为中书令。卒后封博陵县公。《旧唐书》与《唐书》中皆有兄弟二人合传。阎氏父子一门，历几朝为官，主持宫内营造与礼仪，其成就与影响自非平常。在绘画方面，均极为擅长。史载立德曾绘《斗鸡图》、《玉华宫图》、《文成公主降蕃图》等作品，然而关于他的绘画风格，则无论及。由于他的职务影响，推测其画风大概属于偏重于略带匠作性质的人物故事画，张彦远曾曰：“国初二阎，擅美匠学。”所言即此。可惜历代著录的作品早已湮没，阎氏父子的绘画成就，集中体现在阎立本身上。

画史记载阎立本“虽师于郑法士，实亦过之。”他长于人物肖像画，由于他历时三朝，官居极品，他的绘画自然与唐王朝的政治需要与艺术主张相符。总的来讲，魏晋士人和高



逸虽然把中国画的创作精神提高到了“得意忘象”的认识上，但到了统一的隋唐之际，作为政治与宗教的大量绘画作品，不能不在“状物描形”之中寻求新的法度与新的技巧。人物画的创作尤其体现了这一点。阎立本的创作，主要是适应皇帝以及王公贵族们的审美趣味和眼光的。另一方面，他还要顾及当时所普遍认同的“象人”之准则。只有这样，他的作品才能遵照礼仪法度的规则而受到承认。加之他的作品有不少是奉命而作的纪实性肖像与以重大的事件为题材的记录性作品，那么，一般意义上的“肖形”是十分重要的。而大量的礼教题材又必须按以往的绘画程式进行处理，因而，其作品中重视匠作的程式化布局手法与精谨的描绘技巧也是必不可少的。这几个方面的要求，决定了阎立本作品的基本面貌和特征：肖形、生动、按程式化布置却有超人的技巧与功力。在阎立本所创作的肖像画中，最为史家所注重的是他在高祖武德九年(626)绘制的《秦府十八学士图》与太宗贞观七年(644)奉诏所绘的《凌烟阁二十四功臣图》。《秦府十八学士图》为李世民属下十八位谋士文臣之肖像<sup>①</sup>，皆对人写貌，因天策府记室薛收早逝，故太宗叹曰：“恨不能早图其像。”后以刘孝标补入。各像题其姓名爵位，并由褚亮为赞。此图辗转流传，宋代曾为沈括家藏，清初尚存。明代王世贞在《弇州山人稿》中仔细著录并考察了该作品后，认为“其人物极为精雅”、“与史合也”。该作品在描绘与选题上都对后世文人学士们有较大影响，以至成为后世不断表现的绘画题材。宋代刘松年、明代仇英等都曾画过这一题材。追溯起来，这一题材的推广与阎立本的创作是分不开的。在绘制了十八学士图十八年之后，阎立本奉太宗之诏图唐代二十四功臣像于凌烟阁，完成了又一次重大的肖像画创作<sup>②</sup>。汉高祖统一天下之后，曾图功臣像于麒麟阁及南宫云台，以示表彰，此举为后世盛赞。太宗教法





汉代，在完成了唐王朝的统一大业之后表彰功臣，以传不朽，对政权的团结巩固有重要的“文治”作用。故而太宗亲自写赞，以“念功臣之怀，亡谢于前载；旌贤之义，永贻于后昆。”凌烟阁功臣像早已不存，哲宗元佑五年(1090)游师雄曾根据传世粉本临摹勒石，现尚有部分拓本传世。从石刻拓本来看，人物有一定的规范姿态，皆为执笏恭立之全身像，大体形态上有类于陵前石雕翁仲。衣纹作铁线描，颇有初唐画风特色，惜面部多漫漶不清。(图1)但从总体上看，这些粉本亦说明唐代人物肖像画在相当大程度上依据工匠们的绘制法式，这既是这些肖像的使用功能所决定的，也是唐代人物画发展的基本要求所导致的。此外，据记载阎立本还奉诏为太宗画过肖像。历代所著录的阎立本所绘的各种作品也非常多。在史籍记载中，阎立德还绘过《魏征进谏图》，并奉旨绘过记录贞观三年(629)东蛮谢元深入朝情形的《王会图》，以及《外国图》、《西域图》、《异国斗宝图》、《职贡图》、《职贡狮子图》等作品，可惜这些作品在漫长的流传过程中多已散佚。在现在传世的唐画作品及摹本中，题为阎立本的作品有《步辇图》、《历代帝王图》、《萧翼赚兰亭图》以及《醉道图》等等。一般的研究者多认为《步辇图》为阎立本较有代表性的作品，而对其他几幅尚有不同的意见，但总的来讲，它们基本上具有初唐时期人物画作品的风貌。

《步辇图》现藏故宫博物院，绢本设色，纵38.5厘米，横129厘米，该图以贞观十五年(614)唐太宗以文成公主和吐蕃首领松赞干布联姻事件为题，描绘唐太宗会见吐蕃通聘与迎亲使者禄东赞的情景。由于图中唐太宗端坐于宫女所抬的“步辇”上，故此图以“步辇”为名。图中右侧画九名宫女拥太宗并步辇，其中执扇、伞相随，人物组合错落穿插，姿态丰富，左侧画引见之职官、使者禄东赞及一执笏译员三人依次而立，



图1 凌烟阁功臣图（石刻拓本）（局部） 阎立本 唐



神情庄重。全图不画背景，只着重人物仪态、气质与神情刻画。以细劲的用笔塑造不同身份的人物形象。章法洗练，用色沉着和谐且浓重鲜艳。对于表述人物身份、人物之间的关系与记录这一重大历史事件，均有独到之处，使该作品具有极高的文献价值与艺术价值。此图历来受到重视，自宋代开始流传有绪，《宣和画谱》、《清河书画舫》、《珊瑚网》、《式古堂书画汇考》、《佩文斋书画谱》等书均有著录，卷后有宋代章直(伯益)题记，米芾观款，画上并有金章宗完颜璟、明郭衢阶、吴新宇、清梁清标、纳兰成德、清仁宗颙琰(嘉庆)等人的收藏印章。(图2、3)

《历代帝王图》或称《古帝王图》，现藏美国波士顿美术馆，绢本设色，纵51.3厘米，横531厘米。作品无名款，宋代富弼(1004-1083)题识，根据史籍记载，现在流传的绢本，主要是依白麻纸唐画传摹、设色敷彩的。故而长期以来，多认为是阎立本作品的一件早期摹本。自宋代以后，这件作品流传有绪。清末被辗转盗卖出国，成为我国流失异邦的又一件艺术珍品。

“帝王图”是中国古代绘画中非常重要的流行题材，自汉代起，典籍中累有记叙，绘制历代帝王形象，主要是为了统治者推行教化，怀古思今，存乎鉴戒。因此，这类绘画多借一定规矩的人物安排，或器用配置，以示人物身份与时代。这类绘画中的帝王形象，皆有合符于史书所记述的形体特征与气质状貌，他们多成一种固定形象，或加上《赞》词榜书，以志人物身份德行，成为一种以识志与瞻仰为主的模式型图画了。

从今存《历代帝王图》中，我们不难看到古代人物画那些规定程式的影响。传本中共画了十三位帝王形象<sup>②</sup>，加上他们身后侍从，共计四十六个人物形象。帝王均有榜书，有



图2 步辇图卷 阎立本 唐



图3 步辇图卷（局部） 伫立本 唐



的还记述其在位年代及其对佛道的态度。帝王从汉末到隋末，既不以汉代那种对先王的“应瑞”传说为描绘基础，也不似唐代绘画中那种描绘人物场景的方式。而是按照一定的衣冠礼仪模式，加上可突出个性的衣饰器用、坐立姿态、颜面神情、五官须眉、侍从姿态，将史书上所描叙的该帝王的性格和气质充分体现出来，使得整个画卷既统一而又有变化。例如：同是立像，崇武的几位帝王处理成以双手分持侍从，似乎拨开他人的姿势，有一种逼人的轩昂气势；而以文治和礼治著称的几位帝王，则多垂手或操手独立，有一种仁和而大度的气象。陈文帝陈茜被描绘成常人衣冠之坐像，身后却以二宫女伴之，其一人回首含笑，似与画外同伴嬉戏，这些神妙的安排与描绘对突出陈茜的儒雅风流，均有画龙点睛的效果。同样还有魏文帝曹丕之咄咄逼人、晋武帝司马炎之气度深沉、北周武帝宇文邕的威武强悍、隋文帝杨坚的深谋远虑等，也是描绘得较为精彩的。更重要的是，这幅画的著者能在规定的模式下，充分利用程式化的绘画手法表现出封建帝王的共同特征和气质仪容，又能通过对每个人的面相、眉目、神情、动态的不同处理，反映出他们的政治作为与境遇，以及对他们的褒贬来。这些，正是初唐人物画家们的重要成就之一。(图4、5)

《萧翼赚兰亭图》是一幅以著名故事情节为题材的人物画，传说唐太宗深爱王羲之传世名著《兰亭序》，便派监察御史萧翼去搜求。王羲之后裔释智永的弟子释辩才秘藏《兰亭序》而不示人，萧翼乔装书生与辩才结交，又出示从宫中借来的王羲之真迹与之论书，经过长时间的努力，在获取辩才信任而出示《兰亭序》真迹后，萧翼借故留下，乘机席卷而去。此图即以该故事为题，选取萧翼访辩才的情景作画。画面生动而有戏剧性，人物的身份与神情描绘得当，图中器用



图4 古帝王图卷（部分）佚名 唐



图5 古帝王图卷（晋武帝）佚名 唐





衣饰以劲细的铁线描画出，风格古朴。对于这幅画的作者，虽有不同的意见，但却一致认为这幅作品在某方面代表了初唐人物画的艺术成就。

归纳起来，阎立本在继承其父兄绘画成就的基础上，对于初唐人物画的发展作出了如下贡献。首先，他将历代程式化的描绘提高到了与写实描绘完美结合的境界上，能用传统的模式与笔法，通过更深入细致地把握，进一步将人物的神情与形象统一地表现出来，将魏晋以来有关“传神”理论的叙述转化成一种可被规范的技法，促进了人物画的独立发展。其次，他在环境和场景的选取上抛弃了古人物画借景言事的做法，使人物成为故事或情节的中心，通过加强人物本身的刻画与人物之间关系的表现来完成绘画作品，摒弃了一切无关的场景，只选择少量的典型器物和人物作陪衬，加强了人物画的分量，深入地开拓了人物画中人物形象的表现方式。再其次，他在布局上形成了一整套适合于人物画表现的程式，利用人物形象的大小、高低，利用前后关系的处理等等，充分表达了人物的地位、主次等关系，并利用特殊的依次排列中位置的变化与交错排列中大小的对比，来突出不同人物的重要性。这些基本手法对后世中国人物画的处理有很大的推动，它们基本为后世人物画家们所继承。

应该看到，阎立本的贡献在相当大程度上是通过作品的描绘来完成的，因而它们具有一般法式上的意义，更带着一定匠作的色彩。阎立本自己也深知这一点，他自己每为自己被宫中呼为“画师”而惭愧，并令其子孙不要学画，即使他当上了右相时，时人还以“右相驰誉丹青”自嘲。这固然与唐代画师的地位较低有关，但不可排斥的是，阎立本的画易被当成“画师的作品”，他的贡献实在于此，他的不足亦在于此。



### 三、画圣吴道子

盛唐时期的画家吴道子，体现了唐代绘画发展高峰时期的艺术成就，他被后来的画工视为“祖师”而供奉不止，亦被视为“画圣”而受到广泛的赞誉，并以其技艺法度之高妙受到各阶层人士，包括文人学士们的赏识。

吴道子是一个以绘画技艺名垂青史的画家。他也许有一定文化素养，有相当的文采，但他生活在盛唐那个名家辈出的年代，艺文方面几乎达到了唐代繁荣之峰巅。李白、杜甫、王维、孟浩然等人的诗，张旭、颜真卿的书法，甚至于梨园之乐舞，都先后突起于这一时期，并名垂千古。吴道子能在这样一个鼎盛的文化背景中以画艺独领风骚，其成就自当不可忽视。然而遗憾的是，正因为吴道子所处的时代中，绘画作为一门技艺并不能完全步入上层文化舞台，更多情况下还要隶属于“匠作”范畴，因此，对这样一位名噪一时的大画家的生平经历，史籍中所载甚少。这不能不对中国美术史的研究带来不可弥补的缺憾。

吴道子，阳翟(今河南禹县)人，生卒年代已无从稽考了。约生于七世纪末，少孤贫而勤勉好学。初学书于张旭、贺知章。然独钟情于丹青，遂专攻绘事，年未弱冠而穷丹青之妙。曾任小吏等职，远游蜀中，得蜀中山水钟灵毓秀之气。后流寓东都洛阳，以绘知名，多图佛寺道观。未几，画名大振，蜚声两京，为玄宗皇帝所重，召到内廷，授内教博士，遂更名为道玄。他也“非有诏不得画”了。大概皇宫贵苑及敕建道观图壁，皆出吴道子之手本。到此，道子之画名满天下，成千古之定论。然而，他毕竟还是一位受皇帝恩宠而幸运之至的“画匠”，他最后只任职至玄宗兄长宁王李宪府中“常侍游处、规讽道义”的五品“王府友”。他笃信佛道，常持《金刚经》，自



此识本身。其晚年大约在安稳的昔日声望中度过，约卒于肃宗乾元初年(758)之后。

吴道子取毕生精力，投入到绘画创作之中，他的无数创作题材成为后世中国画家们的重要领域，许多关于他作品与创作的佚闻趣事成为中国最有影响的典故被流传和渲染。这正是一个民族对自己那些真正艺术家的纪念。这些故事和传说，从他生活的时代起就与各种史迹交织在一起，只有从中才能全面窥探出吴道子的一生。

相传开元中客居洛阳的吴道子受裴旻将军所请为其亡母画天宫寺壁画祈福，吴道子谢却重金，只请裴将军舞剑助兴，裴旻脱去孝服，戎装跨马而舞剑，激昂顿挫、雄杰奇伟，而吴道子亦以气壮画思、落笔风生，当时观者数千百人，无不惊骇而视为天下奇观。时书家张旭亦书一壁于天宫寺，致使洛城人谓曰“一日之内，获观三绝。”此事遂成中国文化史上千古美谈。

据各种史籍记述，吴道子在京洛一带曾画寺观三百余处。关于他所作壁画的赞誉之辞与动人之处更是不绝于史书。他画的佛象、菩萨、神鬼、人物以至山川草木，均被当作“绝品”、“绝活”而广受赞誉，更重要的是由他创作的许多作品，不但为后世开拓了新的创作领域，成为后世寺观绘画的基本范畴之一，而且他所创作的绘画形象，也广为后世所继，并衍生出由这些形象而导致的一系列文化效应。从这点上讲，吴道子的创作，其影响绝不止在于美术领域之中，而是波及到后来更广的文学艺术之中。

对于道教绘画题材的开拓，是吴道子在创作上的重要贡献之一。唐代以道教为国教，道教祖师李耳(老子)与唐皇同姓，自高祖时，即立庙祀之。高宗追尊老子为太上玄皇帝。玄宗亦托言梦见老子，并命画老子像颁布天下，而吴道子作为



最受重视的宫廷画家，当然是重要的参与者和创作人。他在上清宫画过老子像，在洛阳北邙山画过《五圣图》，还画过老子化胡经与《朝元图》，描绘五帝率千官僚属的巨大行列。从文献记录来看，这类作品的创造，已将唐代人物活动的情景表现得淋漓尽致。本来，道观壁画是在佛画的刺激下才兴起的宗教画，它在程式上模仿佛画的布局与格式是不可避免的。从现存的传世元代永乐宫道观壁画来看，《朝元仙仗图》中画有“东华天帝君”、“南极天帝君”与之对应当有西、北二天帝君，加上“扶桑大帝”正是“五圣”。其后的仪仗队伍浩浩荡荡，对照其他《朝元仙仗图》的传摹，其内容相同而风貌亦不尽相同，可见在流传过程中发生的变化是必然的。但是这些基本格式和画中各种人物神仙，无一不是新创造的中国神仙，他们与佛画中的神圣人物已有根本区别了。这些虽不能肯定与吴道子有关，但从历代画史的记载来看，吴道子在道教壁画中不但塑造了作为宗教祖师的老子形象，且将众多的供奉像与场景中的各类人物均塑造出来，说他对后世中国道教的壁画的格局产生了决定性的影响是有一定根据的。

其次，吴道子能丰富佛画的题材，创造出与中国文化相应的又从佛教教义中派生出来的诸多形象，为中国佛教艺术奠定了全面的基础。在这方面吴道子最重要而为后世所称道的是“地狱变相”。在吴道子之前，也有画师根据佛教“阴骘阳受、阳作阴报”的轮回思想创作过“地狱变相”，张孝师便是其中以画地狱变相著称的画师。吴师张而别有创造，他将权臣显宦也夹杂在地狱中间，并不着意刻画刀林、沸镬、牛头、阿旁之像，“而变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗。”致使“京都屠沽渔罟之辈，见之而惧罪改业者，往往有之。”相传吴道子的地狱变绘画曾为后世广为传摹，蜀人充全曾在四川大圣慈寺仿吴画地狱变相，宋代时仍有不少粉本流传。后



来，在中国漫长的封建社会中，地狱是最广泛的文艺创作母题之一，其中不少地狱中的形象，当与吴道子的天才创造有关。此外，以唐代女性为蓝本的观音菩萨形象的确立，也是吴道子的重要贡献之一。

再其次，以画鬼神著称的吴道子还创造了众多被中华民族所接受的鬼神形象，除了上面提到的道教神灵与地狱小鬼之外，他还创造了“地狱人间”的形象，其中影响最大的是他首创的钟馗捉鬼。相传唐明皇病中梦见一小鬼窃玉及香囊，一蓝裳袒臂者捉住小鬼抉其目，然后食之，蓝裳人自称是不第进士钟馗，誓除天下妖孽。明皇醒后疾愈，遂召吴道子图梦中所见，乃得钟进士捉鬼图。唐代著录中即有吴道子所绘《十指钟馗图》传于世。此后，钟馗便成了中华民族文化中最乐为人道的正义形象之一。五代时西蜀宫中所藏吴道子绘的钟馗捉鬼图，其形象尚为“衣蓝衫，鞞一足，眇一目，腰笏巾首而蓬发，以左手捉鬼，以右手抉其鬼目，笔迹遒利。”而宋神宗元丰元年(1078)曾将宫中所藏钟馗像刻板拓印以赠群臣，此后钟馗成了民间艺术中、民间故事传说中最广泛触及的人物题材，其形象通过不断地丰富，成了重要的文化母题。

吴道子的绘画尚触及更广泛的各种题材，可以说他在唐代的所有绘画门类中几乎无所不精，无所不长。他曾奉玄宗之命于大同殿画嘉陵江的山水画，三百里山水一日而成，以至认为“山水之变始于吴。”他画楼台能“弯弧挺刀，植柱构梁，不假界笔直尺。”他画禽兽、草木亦“皆冠绝于世，国朝第一。”在民间还广泛流传着他画驴于壁而夜间踏碎僧人用具的传说<sup>③</sup>。在记载中，他每画成一图，往往皆引起观看人们的惊叹与喝彩。在盛唐之后，恐怕只要有庙观之处，皆不乏吴家样本的说法是一点也不夸大的，他被尊为“画圣”、“画祖”，也是当之无愧的。



吴道子在中国画发展过程中的贡献，可集中体现在两个方面：一方面是在用笔上的成就，另一方面是他对中国画中众多形象的创造与构图规范化的确立，使之形成了“吴家样”的定式定法。

吴道子打破了魏晋画家们所创造的“循环超忽，紧劲联绵。”的描法，而是利用笔的起落轻重缓急的变化，使已经作为独立造型元素的描法更进一步地丰富起来，成为众多统一而有变化的造型语汇。这种笔法是经过吴道子千锤百炼后而发展创造的，唐人谓之“早年行笔差细，中年行笔磊落，如蕙菜条。”也就是后来所谓的以“兰叶描”为代表的有粗细变化的一类描法，实际上是吴道子所创立的。如果说第一次笔法的形成是将用笔规范在“一律”的“高古游丝描”中，那么，更重要的一次笔法的飞跃则是将“一律”的用笔变化成“统一而又自由”的“兰叶描”上。这一飞跃是解放用笔的关键，也是中国画用笔能广泛吸取书法、篆刻等其他民族艺术造型元素特征而丰富自身表现的前提，更是中国画用笔能更紧密完善地与画家主体气质技巧相结合的条件。吴道子的用笔，不但造就了后来皴、擦、点、染的全面开拓与发展，更造就了中国画用笔从“描”走向“写”的可能性契机。吴道子的用笔，历来引起惊赞与注意，曾见过吴道子作画的人记述他“画中门内神，圆光最在后，一笔成。当时坊市老幼，日数百人，竟候观之。”“及下笔时，观者如堵，风落电转，规成月圆，喧呼之声，惊动坊邑，或谓之神也。”后来见过吴道子作品的评论家们描述他的用笔时，更重视的是“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举。”故后辈称之为“吴带当风”。称他“用笔劲怒”，“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。”这些，都是突出了吴道子用笔中起落轻重缓急均有变化的特点，与他用笔时更加个性化的性格特征。因而后世评论家将他当成“用笔”的



代表人物，甚至认为他“有笔而无墨”，那正是重视他在笔法上创造性成就的结论。实际上，“曹衣出水，吴带当风。”已道出了中国画发展史中两个不同的用笔时代，而“吴道子笔胜于象，骨气自高。”也是对吴道子在用笔方面成就的至高首肯。

吴道子还为中国人物画创造了众多的形象，并将佛教绘画的许多布局方式与组成方式应用在中国人物画中，形成了被称为“吴家样”的绘画范本。吴道子在肖像画的基础上更“传神”的要求，使得他所创造的天女“窃眸欲语”，所描绘的菩萨“转目视人”，所画的力士“毛根出肉，力健有余。”所创造的各种神鬼“奇踪异状”，因此他画的各种人物“有八面，生意活动。”而这一切又能统一在不同场景与气氛的要求之中，并对山水、树石等环境景物亦有创造性的描绘。他对于形象的创造，注意静观默察而熟记于心。他曾谓自己“无粉本，并记在心。”他还深谙各种法度技巧，画各种大像“或自臂起，或从足先，巨壮诡怪，肤脉连结。”他着色亦有自己的程式，“于焦墨中略施微染，自然超出缣素。世谓之‘吴装’。”他这所有的创造，“当有口诀，人莫得知。”实际上这些口诀，可能随着他的样本广为流传，否则“吴家样”不会产生如此巨大与深广的影响。“吴家样”的出现，使得中国人物画展示出一种高度的成熟，在处理人物方面已达到了得心应手的境界，它对后代中国宗教绘画模式化的形成，对中国古代画工的规范化绘画法则的传播，都是关键而重要的。

吴道子虽然一生作品众多，但因其多以壁画方式存在和以粉本样式流传，不但保存不易，而且易讹传或成为格式被伪托而真伪难辨。宋时已认识到“唐人以吴集大成而为格式，故多似，尤难鉴定。”北宋内府曾收吴画近百幅，多为佛道像，亦恐怕是“今人得佛则命为吴，未见真者。”多为传世粉本，



米芾一生谓之“白首止见四轴真笔也。”

现藏日本大坂博物馆的《送子天王图》旧传为吴道子作品，该图纸本白描，无款，卷后有唐待诏曹仲玄题识及宋李公麟书应瑞经语，全图为三段，大约是件描绘释迦降生故事的作品。但图中净饭王及摩耶夫人形象均画成中华帝后装束，天神等则较多保留着佛画原有的相貌神态。全图二十个人物各具特色，但是否真属吴道子的作品，从行笔与人物布置来看，目前仍有较多的争议。但如果说此画出自唐代吴派高手，却是并不过分的。实际上，“吴家样”是当时极为流行并对后世壁画产生过至关影响的绘画式样，在大量现存的敦煌石窟的唐代壁画中，在后世不少依壁画样本所拓的石刻作品中，如河北曲阳北岳庙元代石刻《鬼伯》以及殿中壁画、山东曲阜孔子石刻像、苏州瑞光寺塔发现的五代本函绘天王像等等，可能都多少带有“吴家样”的痕迹。这些，正是人民对画圣吴道子的最好纪念。

吴道子的传人较多，大多为当时著名的工匠，许多画家都无事迹可考，而只留姓名，例如，协助吴道子布色落墨而可乱真的翟埙、张藏等。至今尚认为有传世作品的吴道子弟子中，值得重视的有卢楞伽和梁令瓚二人。

卢楞伽，长安(今陕西西安)人，曾获吴道子授以手诀，画迹与吴道子相似而颇能细画，兼善山水人物，安史之乱中入蜀，成为蜀中绘画名手。平乱后返长安，于庄严寺画三门，画为吴道子所称赞，惜画成一月之后卢楞伽便逝世了。现藏故宫博物院的《六尊者像》题为卢楞伽绘。该图绢本设色，原应为十八页，今存六页<sup>①</sup>，每页纵30厘米，横53厘米；各画十八罗汉中的一位罗汉。该图见于《墨缘汇观》著录，每页的“卢楞伽进”名款似为后添，每页均有清高宗弘历对题，但唐人画罗汉，仅为十六尊，此图当为五代之后作品。当然，亦因





古代佛画皆以粉本传摹，故相当程度上应当还有一定的唐画风韵，该图用笔劲细流畅，描绘生动，色墨交染，光彩夺目，不失为 一件佛画传世佳作。从中亦不难窥见唐代佛画所达到的成就。(图 6、7)

梁令瓚亦因有题名作品而更受到后人重视。梁令瓚为开元时集贤院学士，率府兵曹参军，曾与著名天文学家僧一行合作设计浑天仪等天文仪器，是一个学者暨画家<sup>⑤</sup>，现藏日本大阪市立美术馆的《五星二十八宿神形图卷》卷首题“奉义郎陇州别驾集贤院待制仍太史梁令瓚上”，《图绘宝鉴补遗》认为此卷即梁令瓚所画，并谓“李伯时云：‘甚似吴生’。”但从作品的形象笔法，尤其是人物造型来看，更可能是南北朝或初唐时佛画的宋摹本。也许与张僧繇或阎立本关系更密切一些<sup>⑥</sup>。

吴道子虽然逝去一千多年了，他亦不像历史上许多文人学士或高官巨宦那样，在正史上留下许多可稽之史料，他的人生与作品大多以野史佚闻或杂记小说的方式在广大士民阶层中口口相传，他为唐代文化所作的规范化导引工作是功不可没的。他在绘画上的成就亦是有口皆碑的。作为美术史上的一个时代，他所代表的既是一个高峰，又是一个终结。历史上再不会有一个以“匠作”的方式从事创造和总结的画家具有像他那样崇高的地位与受到像他那样的尊敬，历史上也不再会有一个画家仅仅以“绘画”的才能而获得他那样广泛的为上层文化所注目与首肯。吴道子的一生与成就，正是唐代社会文化“重工尚法”的缩影。

#### 四、张萱与周昉对人物画的贡献

盛唐的人物画坛，除了“吴家样”在描绘道释人物方面



图6 六尊者像(部分) 卢楞伽 唐



图7 六尊者像（部分） 百楞伽 唐



的成就之外，描绘唐代繁荣的绮罗人物画也成为绘画重要科目之一。绮罗人物画是描绘贵族人物游乐与生活情形的作品，它充分反映了唐代社会生活的一个侧面，成为唐代社会的真实写照，其人物形象的刻画对后世中国人物画有很大的影响。

绮罗人物画产生并集中于宫廷画家的创作之中，自盛唐开始走向全面繁荣，陈宏、杨宁、杨升、谈皎、李湊均为盛唐时代以画绮罗人物著称的画家，而张萱，则是这方面最为杰出的代表。

陈宏，会稽（今浙江绍兴）人，开元中召入供奉，被誉为“阎令公之后，一人而已。”今尚存传为陈宏所绘的作品《八公图》，曾入清廷内府，现藏于美国纳尔逊美术馆。该图共八幅，画北魏时公候八人，平列，皆为主像，现仅存其中六人。绢本设色，用笔设色有较重的匠作痕迹，或系自前代画本所摹面成，不能完全反映陈宏那“惟写真有人神”的水平。杨宁、杨升、谈皎、李湊均无现存作品，他们或以写真画或以仕女画著称。

张萱，京兆（今陕西西安）人，生卒年代不详，开元间为史馆画直，他善画妇女儿童，“贵公子与闺房人物最工”，“鞍马屏障、宫苑仕女，名冠于时。”他善于以景物衬托人物情绪，并善于作颜面细部处理，以“朱晕耳根”，使妇女面容靓丽。故而在盛唐时画贵族人物最负盛名，后世著录的传世作品以宫廷生活与妇女的活动为主。如捣练图、整妆图、挟弹宫骑图、执炬宫骑图、鼓琴仕女图、游行仕女图、横笛仕女图、接乐仕女图、藏迷仕女图、明皇斗鸡射鸟图、明皇击梧桐图、太真教鹦鹉图、虢国夫人夜游图、虢国夫人踏青图等。现在传世的《捣练图》与《虢国夫人游春图》，相传是宋徽宗所摹的张萱的作品，此二图均为张萱典型题材的佳作，历来受到人们的重视。

《捣练图》，绢本设色，纵37厘米，横147厘米，现藏美



国波上顿美术馆,为一幅描绘宫中妇女在加工白练时捣练、织修与烫平等劳作场面的画作。全图绘年龄不同、姿态各异、神情有别的妇女12人,分成三组劳作场面,巧妙地穿插有拉、缝、捣、烫、抚、熨、观等多种姿势,通过情景将人物的盼顾与心理揭示出来,在画面上有一种劳动中的妇女兼能工巧匠们愉悦恬静与欢快嬉戏相表里的和谐,极富有生活情趣。整个画面的用笔设色简劲鲜丽,细雅华贵,透露出盛世宫廷中那自豪与稳健的气象来。全图抛弃景物描绘,只设劳作器具穿插其间。不同人物衣饰色调的安排和处理、器用的摆布、造型与设色安排,均显出画家特有的匠心。例如,一观烫练的小女孩侧身仰视,身著红裳绿鞋与白花裙,而熨火小女童则蹲坐回首,似避火热,而身著绿裳花裙;其他人物的发式、襟带,以至毯、凳、火盆、捣杆等器物的造型与设色,都有相互辉映、相互衬托与相互补充的作用,使整个画面各段独立且有变化,统一而又各有情趣。此图原作著录于《宣和画谱》内,在四十七件宋内府藏的张萱作品中列第四件。而此件摹本虽有榜题,但皆系金章宗所为,全图无款。恐确指为徽宗所摹依据不足,作为宋代优秀摹本来看,可能与原作相去未远,对了解张萱的人物画作品与盛唐人物画风貌,均有重要的参考价值。(图8、9)

《虢国夫人游春图》,绢本设色,纵52厘米,横148厘米,现藏辽宁省博物馆。全图描绘杨贵妃之三姊虢国夫人与从骑打马游春的情景。传说虢国夫人自恃貌美恩宠而骄纵过人。此图却从另一角度反应她得意的一面,展示出盛唐时代上层社会的日常生活。全图绘八骑九人出游,三人着官服,五人着时装,不画背景,只以乘骑之疏密排布展示出游时的行进情景。构图疏密有致,相互交迭,人物相顾盼而神态从容;乘骑举步轻松、训练有素;衣着鲜丽华贵,人马装饰十分豪华。作

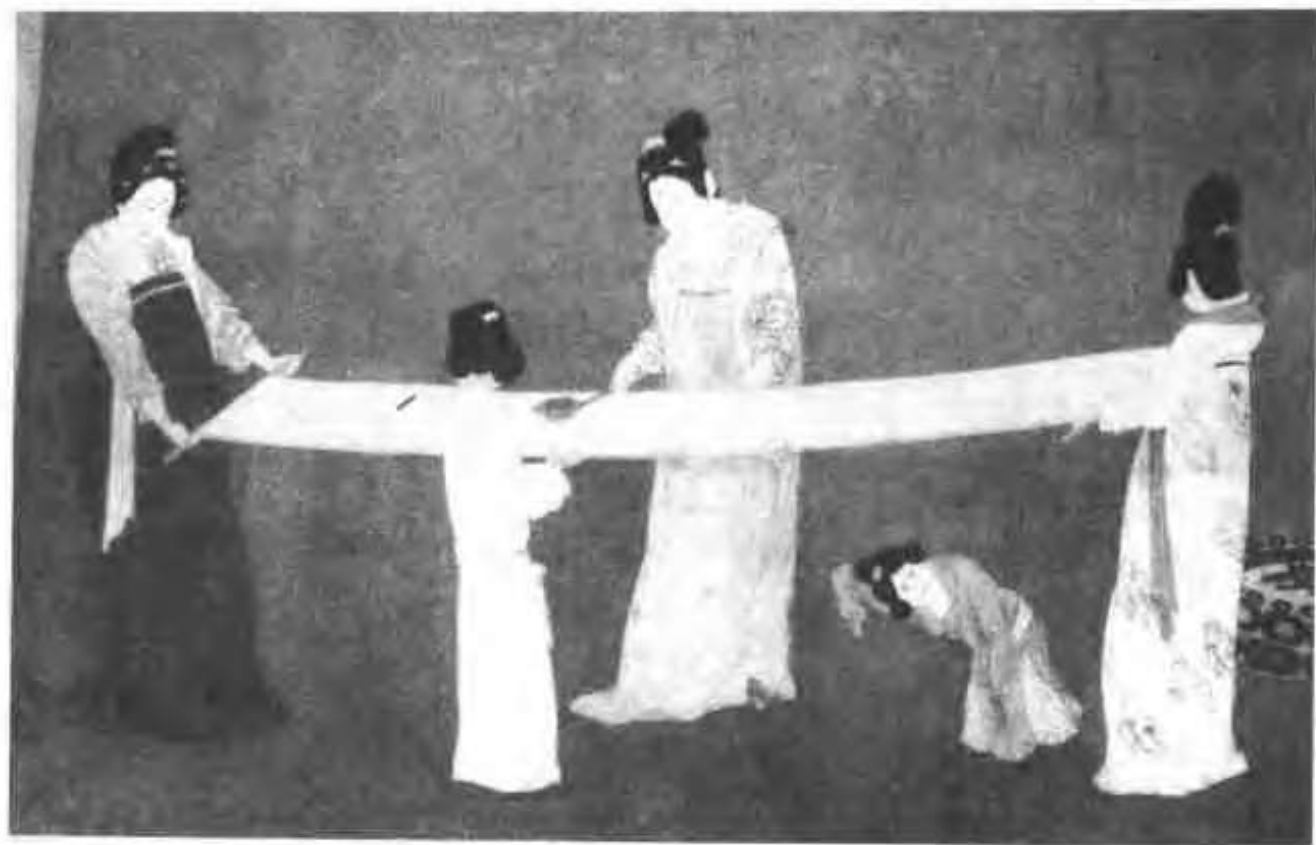


图8 摹张萱捣练图卷 北宋

图9 摹张萱捣练图卷 (局部) 北宋



图10 摹张萱捣练图卷（局部）北宋



图 11 摹张萱捣练图卷（局部）北宋





者通过不同的马匹颜色，马的鞍鞯障泥，马鬃马尾的修饰与马匹的行走回顾之姿，将容易单调的乘骑队描绘得有序而生动，在规划的排列中显出高超的布局手法。而人物的处理上则更加精细：拥婴而坐的、打马而行的、回眸叮嘱的、转头而视、按辔徐行的，各各不同；加之发式、冠带、衣履样式与色彩的变化，在和谐中显出高度的统一，将那种春风得意的景象描绘得淋漓尽致，充分显示出盛唐人物画的气象来。此图原作亦曾藏于宣和内府中，经画院高手摹装成此摹本，为宋摹本中的珍品，自宋以来流传有绪，是最能反映盛唐画作风貌的瑰宝之一。(图 10、11)

此外，藏于故宫博物院的唐代绘画《游骑图》，虽作者佚名，但在总体风格上与该图有一定相似之处，反映了唐代鞍马人物绘画的典型风格，继张萱之后，中唐时期的画家周昉将以仕女为题材的唐代人物画推向一个新的水平。

周昉，字景玄，又字仲朗，京兆(今陕西西安)人。生卒年不详，主要活动于八世纪下半叶至九世纪初的中唐时代。周昉出身于显贵的官宦之家，他曾先后任越州(浙江绍兴)长史、宣州(今安徽宣城)长史、别驾等职，但以画名闻于卿相间，且名播海外，其作品常被新罗国等地的商人“于江淮以善价收市数十卷，持往彼国。”从后来日本、朝鲜等国古代仕女画的作品中，往往不难发现周昉画风的影响。

周昉富有一定的文化修养，且潜心于绘画学习。“初效张萱，后则小异。”他在神佛、仕女、风情、肖像画方面均较擅长，还奉诏为寺院作壁画，创造了“端严”的水月菩萨体，被唐人尊为佛像画的“范本”之一。在肖像画方面，他更注重人物神态的表现，历来有口皆碑。《唐朝名画录》中记载他与韩干同为汾阳王郭子仪之婿赵纵侍郎写真，众皆称善，郭子仪不能定优劣，而赵夫人回娘家时却认为“二者皆似”，只是周



图 12 摹张萱虢国夫人游春图卷 北宋

图 13 摹张萱虢国夫人游春图卷 (局部) 北宋



昉的画“兼得赵郎情性言笑之姿”而得到更佳的赞誉。这正说明周昉在人物画中的特点之一。周昉在绘画上的成就，更主要集中在仕女人物画上，他在这方面的成就实际上已超过了张萱，被后人评为“画子女为古今之冠。”历代所著录的周昉作品很多，今存题为周昉的作品有故宫博物院所藏的《挥扇仕女图》，辽宁省博物馆所藏的《簪花仕女图》以及流落美国博物馆的《调琴啜茗图》等数件。它们是否为周昉作品之真迹，亦有一些不同的看法，但总的来讲，它们的风格相似，在很大程度上能表现周昉一派的表现手法和创作特点，可也称之为具有“周家样”的特色吧。

《挥扇仕女图》，绢本设色，纵33.7厘米，横204.8厘米，全图共绘十三个不同情态的人物，以相关的活动分成有联系的段落，不着背景，表现唐代日常生活中理妆、对话、挥扇、执镜、刺绣、独憩、行坐等情形。人物体态丰肥秾丽，总体精神面貌倦慵怠涣，有一种平静的抑郁，用笔以小有变化的方劲笔法，古拙中有种单调感，设色以朱紫两色涂染为主，也增加了全图气氛的渲染。画面用笔的圆腴与一株梧桐树作为环境的衬托，显示出作者对人物画的深度把握。(图12、13)

相比之下《簪花仕女图》的笔调与情景都较为轻松安闲。该图绢本设色，纵46厘米，横180厘米，原图似一屏风画，后改裱为横卷。图中描绘六个人物、两只小狗、一只仙鹤、一株盛开的辛夷配以牡丹山石，以佇立、拈花、逗犬、观鹤、执扇等姿态表现出宫中贵人游玩的典型生活。妇人高髻纱衣、丰颊腴体，装靚态闲。用笔细柔、婉转而有变化，设色和美鲜丽，纱衣透体，表现出勾勒敷色的高度技巧来。此图更具有一种丰盛的唐画气象。自南宋入绍兴内府后，历代为各种画史著录，实为唐画中的杰作。(图14、15、16、17、18、19)

《调琴啜茗图》，绢本设色，纵25厘米，横82厘米。此



图14 挥扇仕女图卷 (局部) 周昉 唐



图15 挥扇仕女图卷（局部）周昉唐



图16 挥扇仕女图卷（局部）周昉唐



图描绘庭院中的贵妇人调琴而一侧两位妇人待听的情景，两侧各立一侍女，以梧桐花树点景，人物情态各异、布局平列、用笔简劲，亦有特色。从三件传世作品来看，用笔设色与人物造型上是有一定区别的，但在总体处理手法上与对人物神情姿态的刻画上，又有统一之处。史传周昉的绘画皆“衣纹劲简，彩色柔丽。”而他笔下的妇女造型“浓丽丰肥，有富贵气”。对照这些传世作品来看，均是恰如其分的。后世人皆谓周昉为官宦子弟，多见贵而美者，故以丰厚为体，一般人也多谓唐人尚以丰肌为美。其实，一个时代的审美风气，更多是靠文化氛围与艺术作品的审美影响所造就的。在新疆等地唐墓中，出土了一些画在绢上的唐代仕女人物，故宫博物院(台北)藏有晚唐《宫苑图》，其中人物的造型风貌和描绘手法，正反映出与以上传世作品相似的特征和审美趣味。也许在更大程度上，正是张萱、周昉这些画家们，在自己特有的“尚新题”的创造性劳动中，描绘出了唐代人物的风韵，创造出了“周家样”之类的艺术样式，才使后人了解到了那个时代的时尚与追求，因此，在一定程度上看，正是他们创造了一个时代的丰腴。

自中唐周昉之后，唐代的人物画已步入了顶峰，其后的画家们，在极长的一段时间内不能摆脱唐代人物画模式的桎梏，人物画的发展，一度走入了平缓的低谷中。究其原因，不外乎有下列几点：

首先，以勾染为主的用笔设色形式限制了人物造型的进一步发展。由于人物特色的形体姿态与神情，他们不能像山水花鸟作品那样具备有常体而无常形的特征，故而在绘画观念没有上升到更高层次时，对于人物造型不易用更丰富的笔法，如皴、擦、点等手法来使之有较大的变化。

其次，唐画已完成了以人物自身作为题材的各方面绘画的模式化法则。无论在面相上、神情上、姿态上、动势上，各



种人物的造型样式在唐代都得到全面的深入，并且在人物的组合与布局上形成了特有的定式。人物画不需借助于其他对象的更多描绘来表现，因此，这些定式的法度和式样能得到普遍推广与深入研究，这样完善的定式定法都乐于被后世接受并难于打破或超越。

再次，中国画的透视方式对人物画的发展不像后来对山水画一样，可采用多角度多方位并移动视点，加入视觉经验等等透视方式。由于人物特有的社会性特征(如交往、不同的社会地位等)，以及人物形体特征(如大致相似的体型体量、不同的面貌姿势在同一个视平线上活动等)的限制，因此在有限的造型方式(如以形象大小、画面位置决定人物高下主次，以应瑞、衣饰、胖瘦决定人的身份与素质等等)与有限的构图方式(如平列式展开、少量人的交错，各种故事情节排布等等)中非常容易形成完美的定式定局。唐代的人物画较为全面地完成了这种定局，特别是由于壁画的广泛流传，使这种定式成为一种社会审美准则中的惰性，要对他们产生突破是十分困难的。

正是基于以上的原因，唐代人物画才在中唐之后，显出了后继乏人的趋势。实际上，这也是中国人物画的总体趋势之一，新的人物画的发展，还必须有待绘画观念的更新突破与绘画技巧的新探索。这些在唐代稳定而宽容的政治文化气氛中并不能一下子便形成，再加上自南北朝以来不断出现的天才画家与他们那些“张家样”、“曹家样”、“周家样”的影响与限制，使后人的任何超越都只能局部的有限地出现，这也是人物画滞积的重要原因。

周昉的画风亦出现了不少追随者，画史上所载的姓名仅在唐代便不下十数人，如李真、高云、卫宪、王拙、赵博文、和修己、程伯仪等等。其风格对五代的南唐以至日本、朝鲜





图17 簪花仕女图卷 周 昉 唐

图18 簪花仕女图卷 (局部) 周 昉 唐



图19 簪花仕女图卷（局部）周昉 唐



图20 不空金刚像轴 李真 唐



图21 高逸图卷（局部）孙位 唐



等国的影响也是显而易见的。在中唐、晚唐之际，几乎主要的人物画家均不同程度地追随过“周家样”的风格。较有成就具有画迹今传的有李真、孙位等人，而孙位可能已是跨于唐、五代之际的画家了。李真，中唐时画家，史载他善画，往往得周昉规矩。现藏日本东京都教主护国寺的《不空金刚像》（绢本设色，纵21.3厘米，横61厘米）是他今存的传世作品。此像为《真言五祖像》之一，为佛教真言宗（密宗）五位法师的供奉像，姿势、构图均相似，皆画法师禅坐于胡床之上，沉静安适，用笔绵密严谨，可见中唐之后肖像画风格之一斑。（图20）

孙位，后改名遇，号会稽山人。会稽（浙江绍兴）人。唐末宫廷画家，随僖宗逃往四川，居于成都，生卒年未详。他擅长各种绘画，兼作壁画，对五代蜀地绘画有一定影响。他画的龙水、松石、墨竹对后来花鸟画的成熟有一定的促进。今存他惟一的传世作品是上海博物馆所藏的《高逸图》（绢本设色，纵45.2厘米，横168.7厘米）仅绘四个人物及侍童场景，当为古代重要题材《竹林七贤图》之残本。该图卷首有宋徽宗榜题，为宣和内府收藏并著录，至清末散佚民间。此图以较多的背景描绘衬托出主要人物的形象与品格来，与古七贤图在造型与人物基本状况上大体相似，但用笔凝练紧劲，顺畅自如，似更多继承了魏晋用笔的法度而杂以唐人更为写实精细的描绘而成，体现出唐末人物画的变化来。（图21）

总之，唐代的人物画，随着“唐尚新题”、“唐尚法”、“唐尚工”的基本特征而发展，形成工丽新腴的唐画风貌。简洁的背景，明晰的布局，精细的人物描绘，独特的衣饰容貌与形体面相，讲究的敷彩与有一定变化的笔法，成为这个时代人物画的基本特征，它们在这些方面所造就的审美特征不但影响了整个唐代画坛及其他艺术，也为后世人物画所难以企及。



注释:

①十八学士图中所绘的人物为杜如晦、房玄龄、于志宁、苏世长、薛收(以刘孝标补)、褚亮、姚思廉、陆德明、孔颖达、李玄道、李守素、虞世南、蔡允恭、颜相时、许敬宗、薛元敬、盖文达、苏勛。

②二十四功臣为长孙无忌、李孝恭、杜如晦、魏征、房玄龄、高士廉、尉迟恭、李靖、萧瑀、段志玄、刘弘基、屈突通、殷开山、柴绍、长孙顺德、张亮、侯君集、张公谨、程知节、虞世南、刘政会、唐俭、李勣、秦叔宝。

③十三位古帝王是:汉昭帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、吴主孙权、蜀主刘备、晋武帝司马炎、陈文帝陈蒨、陈废帝陈伯宗、陈宣帝陈顼、陈后主陈叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚和隋炀帝杨广。

④《太平广记》卷二百十二《吴道玄》。《历代名画记》卷二;《酉阳杂俎》续集卷五等。

⑤十八尊者像即后世所谓之十八罗汉像。唐前仅为十六尊,五代之后增加降龙、伏虎二罗汉,共为十八尊。至明代后各种罗汉骤增,有多至五百或八百尊的,寺院亦专辟“罗汉堂”以供。此图册现余《第三拔纳拔西尊者》、《第八嘎纳嘎拔喇缀集慢尊者》、《第十一祖查巴纳塔嘎尊者》、《第十五锅巴嘎尊者》、《第十七嘎沙雅巴尊者》、《第十八纳纳答蜜答喇尊者》。

⑥《唐书》天文志。

⑦详见王朝闻主编《中国美术史·魏晋南北朝卷》第一章。

## 第二章 山水画的发展

### 一、展子虔与《游春图》

山水画是中国画中最重要门类之一，在南北朝时代，画家们解决了山水画的基本观察方式与描绘方式，提出了关于山水画创作的基础理论。山水画已成为基本独立的画种，初步摆脱了那种树木如伸手布掌，人大于山，水不容泛的面貌。

隋代短暂的统一，给文化的交流与繁荣带来了契机，大运河的开凿与佛教的兴盛给南北流通与绘画的发展创造了有利的条件，隋代统治者好奢华，又大兴土木，且善好收藏书画名迹。史载隋灭陈后，即命元帅裴矩、高颀收取宫廷藏画八百余卷，隋炀帝亦于洛阳建造《妙楷台》与《宝迹台》，分别收藏古代书法与绘画作品，他还撰《古今艺术图》五十卷，“既画其形，又说其事。”隋炀帝游扬州时，亦携其所藏书画名迹，可见其对书画之喜好。后来不慎使载画船中途覆没，书画大半被淹毁，成为古代书画流传中的一次惨重损失。

隋代的画家不少，《历代名画记》著录了15名隋代画家的有关史料，其中有不少人官高禄厚，画迹丰富，其中一些重要的画家及作品对唐代绘画影响极大，被唐人视为可比拟曹不兴、卫协、顾恺之和张僧繇。而且从总体风格上讲，隋代画家的作品体现出一种“细密精致而臻丽”的面貌，奠定了唐代绘画的基本风格。在这些隋代画家，最为著称的有郑法士、田僧亮、杨子华、杨契丹、董伯仁、孙尚子、展子虔等



人，他们大多经过南北朝而入仕隋朝，成为隋代著名的画家。严格来讲，很难将他们完全归纳到某个绘画门类中来讨论他们的绘画成就，但从画史的记录来看，他们的确有不同的擅长，其中作为山水画发展中有重要贡献的画家，当首推展子虔和董伯仁了。

展子虔和董伯仁世以“董、展”并称，从隋代绘画的发展与画史的记载来看，他们对于各类题材的描绘往往多有涉猎，在山水画题材的全面拓展上做出了一定贡献。

董伯仁为汝南(今河南汝南)人，由南朝入隋，官至光禄大夫殿中将军，他多才艺，有智谋，被乡里称为“智海”。他善画台阁鞍马，在构图布势上尤为精道，以画台阁著称，从唐代所著录他的作品来看，他有多方面的造诣，以《台阁样》、《田家家舍图》这类图名而被著录者，当推董伯仁为最。唐人评价他的作品时，一致认为其艺术水平在展子虔之上，当为隋代首屈一指的画家，可惜他已没有作品流传下来，甚至连他的创作风格也记载不多了。

与董伯仁相比，展子虔却因为一幅被宋徽宗赵佶题签定为他所画的作品而受到后世较多的重视与推崇。这幅作品就是被普遍认为是中国早期山水画代表作的《游春图》。

《游春图》为横幅绢本设色山水作品，横80.5厘米、高43厘米，现藏故宫博物院。该图以全景方式描绘了广阔的山水场景，图中除描绘了山水树石外，还描绘了白云出岫，杂以楼阁、院落、桥梁、舟楫，并点缀着踏春赏玩的人物车马，展示出一幅杏桃绽开、绿草如茵、水波粼粼，春风荡漾的春日融融之景象。这幅作品描绘精细，设色鲜亮，画面以山水为主，人马细小如豆，但描绘得一丝不苟，形态毕现。(图22、23)

关于这幅作品的作者与时代，自从宋徽宗赵佶题为“展



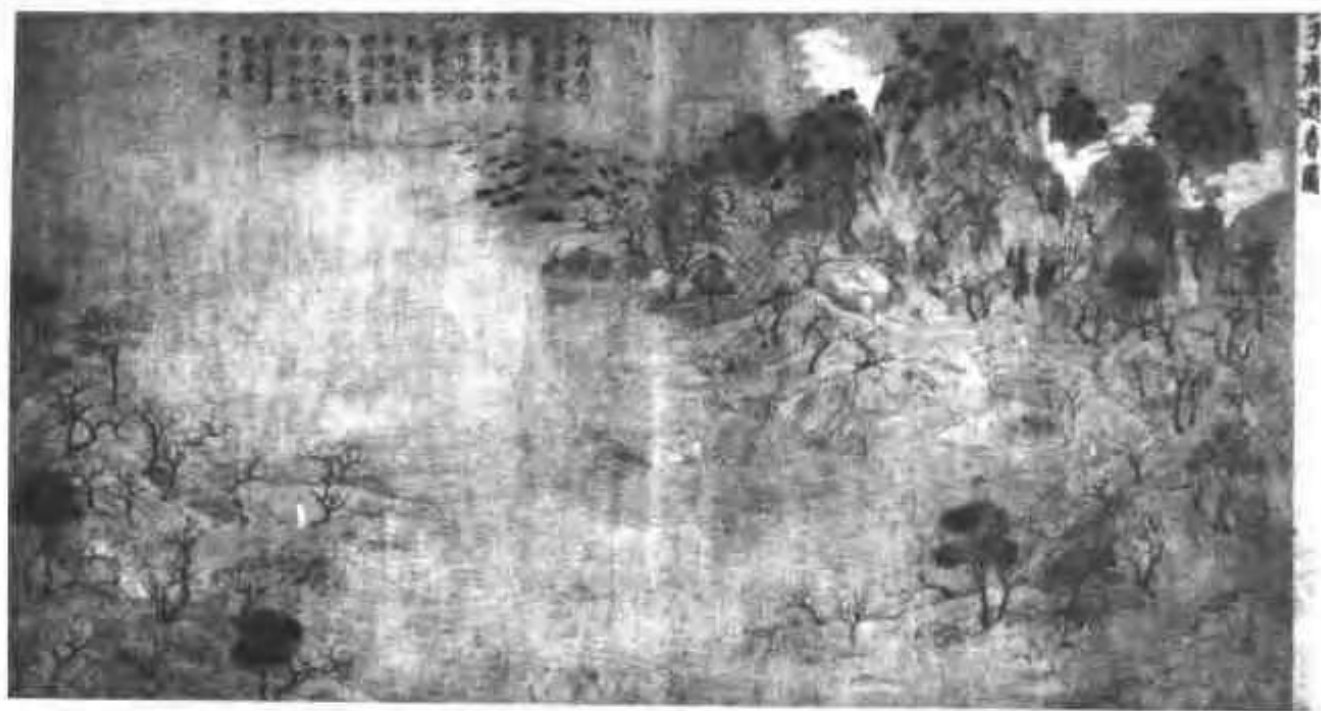


图22 游春图卷 展子虔 隋

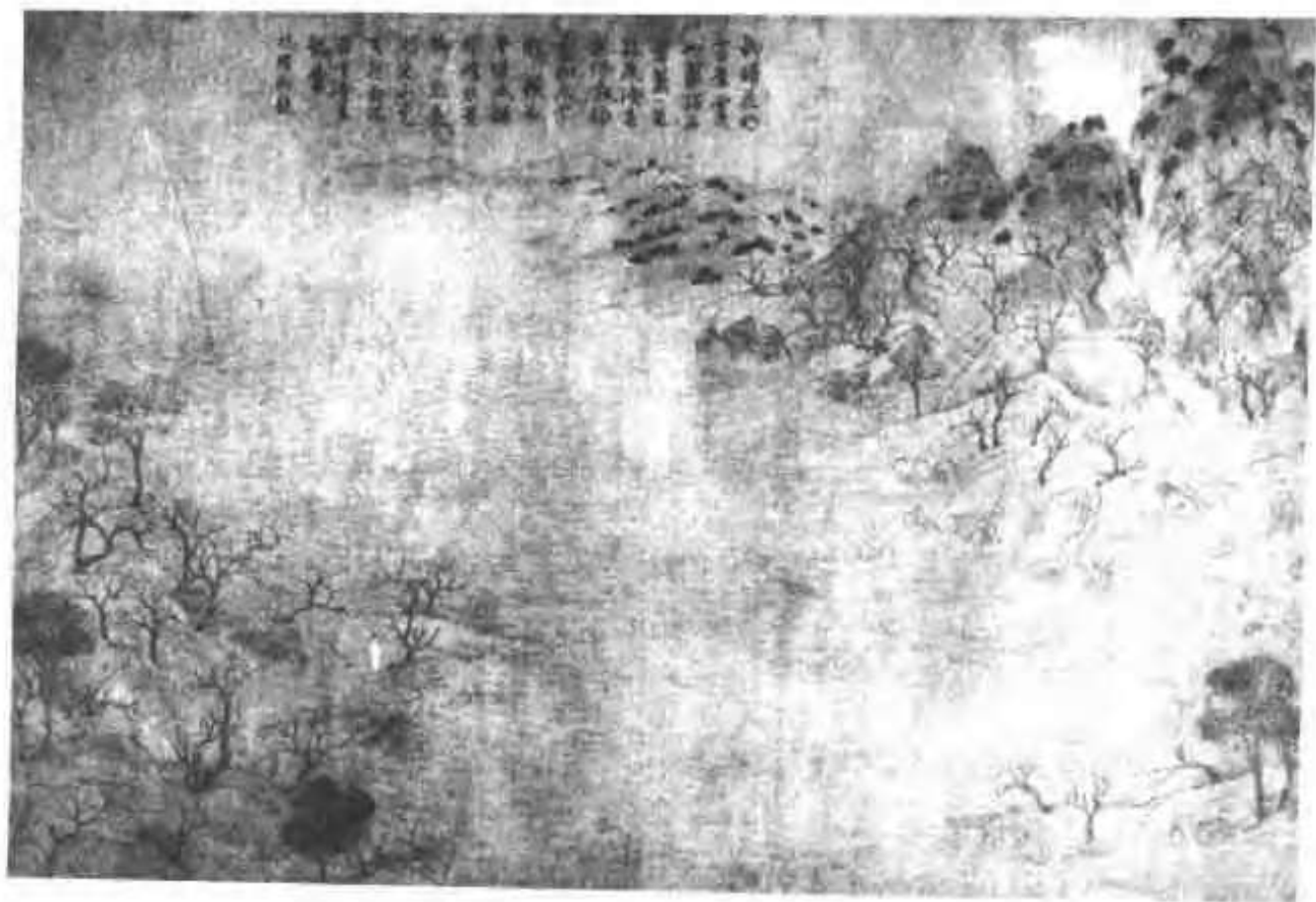


图23 游春图卷（局部）展子虔 隋



子虔游春图”之后，历代多从此论。从历代流传来看，此画曾经宋宣和内府，又经元代鲁国大长公主祥哥剌吉收藏，明代曾入严嵩之手，清代又被梁清标、安岐及乾隆内府收藏，画幅上面有清高宗弘历题诗，后幅有元冯子振、赵岩、张珪，明董其昌等人题记。虽然在元明之后的画史文献中，对这幅作品多有记载与著录，但在唐宋之际的文献中，尚未发现关于展子虔《游春图》的记载或与此有关材料。由于当代各种研究的深入，最近有人根据该图中所绘人物楼台之幞头、斗拱和鸱尾等制度的探讨，推论此图绘制年代恐难早于北宋中期，我们以为，这方面的意见应从两个方面来看。

首先，近代图象学的研究与建筑、服饰等各类专门学科的研究，无疑会对艺术史的深入研究与进一步判断产生新的促进。但对于图象的判断与绘画中形象产生的来龙去脉，则必须从更远更广泛的民族绘画以至民族文化的角度作全面的规律性的发掘和把握，才可能避免就事论事，谨毛失貌或判断错误而妄加推测的弊病。当代较为普遍的研究结论中，常常会因判断失误而导致对中国古代绘画的误解，例如：众所周知的原始彩陶时代的《鸟鱼石斧图》，从现代绘画的观点来推测，有人曾根据其中衔鱼的鸟之形象酷似鸵鸟而将其断定为“古鸵鸟”，进而对该作品的年代作出推测，只是由于结论荒诞得使人难以置信而未被广泛接受；但有人根据古代铜鼓当中的放射状纹样酷似现代绘画观念中的太阳形象而将其判断为“太阳纹”，进而推论出一系列古代中华民族“日神崇拜”观点的结论，却几乎成为普遍接受的定论了。实际上从更广泛的文化与造型艺术规律来看，这种结论的错误是显而易见的。中华民族自古以来，只以涂色的圆形作为描绘太阳的图象，从原始彩陶到明清时代概不例外，所不同的是在不同的时代中，往往在图象中加入一些与当代文化观念有关的形象，



例如，汉代日纹中往往加入“鸟纹”，即所谓“金乌”以指太阳，宋代之后又常在周围加上云气纹，后来又常以海水纹等等来作为“太阳的图象”之表率，汉字“日”字的原型“☉”即这一表述方式的“文化记录”，而以放射状纹样的图形表述“太阳纹”的做法，在中华文化的“图象史”上，只出现在西方光学中“光是直线传播的”，“太阳是一个点光源”等观念传入中国并被普遍接受之后，这当然只是在近代史上方可能出现的事了。同样，西方关于古代绘画中物象与物体之间关系的对应和判断，是建立在西方古典科学和古典绘画的基础上的，恰恰在中国古代绘画中，无论是人物衣饰、器用台阁、车马舟轿、馆舍桥涵等等，更多的是按当时特定的文化观念与中华民族的造型原则去描绘的。它们并不一定是按现代的绘画手法或现代的观察方式去作“状物”记录的，尤其是对如幞头、斗拱这类细部的描绘，往往更是“取其大略位置，状其大致形状，表其大概功用。”而已。以这样的结果去判定和推断出其它方面的结论，似乎有一定的困难，也存在着一定的局限。

另一方面，纵使这种对图象的判断有一定依据，也很难由此对作品的产生时代作出定论。由于古代技术条件的局限，以摹本相传可视为绘画流传的惟一手段。许多绘画作品在摹制过程中由于破损、漫污等原因，可能在许多局部必须修补或重绘，便在其总体风貌上，尤其是大量绘画手法与布置原则上，却通常能保持住原作的时代特色。因此，以局部形象或特征来判定作品的时代，通常会出现矛盾或失误。

所以在重视这两方面因素的同时，我们对古代作品的研究，应当重视作品本身的风格特色与历代对作品的著录文献。宋徽宗不但精于绘画，且对宫中所藏历代画迹多有评鉴，他题此图为展子虔所作，既可能指这是原作真迹，亦包含着此



摹本所摹原作的来源，这点应是较可信的。

据文献记载，展子虔为北海(今山东阳信县)人，生卒年不详，只知其经历北齐、北周而入隋，曾任朝散大夫、帐内都督，后世均认为他是隋代的代表性画家，可见他的主要创作活动可能在隋代。历来认为他的作品“触物留情，备皆妙绝。”从传世著录作品来看，他作画题材广泛，山水、台阁、车马、人物俱佳，但历来评论，多以为他在山水画方面成就尤为突出。《宣和画谱》认为展子虔画山水“远近之势尤工，故咫尺有千里之趣。”元代汤垕《画鉴》也认为他的绘画“可为唐画之祖。”他亦善图佛寺壁画，直到宋代时，河中(今山西永济)古庙中还保存着他的壁画作品。

再从《游春图》来看，其总体风貌上符合于中国早期山水画的基本面貌，也与史籍中描述的展子虔的绘画风格相一致。这幅作品在构图上虽以山水为主，但却穿插有较多的人物、台阁、舟马，重在场景的描绘与情景的布陈，尚留有从人物故事画的场景蜕变出来的痕迹。从树木、云彩、水纹的安排与描绘来看，树木的描绘已摆脱了“伸手布掌”似的观念表述，但在树木的安排上散漫而无穿插，尤其在山头树木的布置上，山头树木形状单调、摆布平均，明显有从早期人物故事画中的场景转化而来的影响；云纹与水纹的描绘多借助“随类赋彩”的手法，与魏晋时代流传下来的壁画在法式与布局上似乎一脉相承，这些也正是中国山水画形成初期的典型风貌与特征。从整幅的设色用笔来看，线描细劲有力，画山石有勾无皴，行笔有轻重、粗细、顿挫，但不见皴，也不显缓急的变化。色彩以青绿为主，间以红、白诸色，以敷染手法处理，鲜丽明亮，亦不见皴擦之手法；色彩以一定厚薄变化表现出不同的深浅，但总体上还更多保留着魏晋时代以物象观念而布色的成份。这些，正是中国早期山水画的典型特征。因



而从总体上看,将这幅作品定在唐代或唐前是较为妥当的。宋徽宗自己是个有很高文化素养的画家,又能遍赏皇家内府所藏古今书画作品,能在充分比较中作出判断,加之他为北宋皇帝,对本朝的绘画发展与各种衣饰典章制度均十分熟悉,他没有理由将一幅几乎与他同时代产生的绘画当成几百年前的名著。因此,他对此作品所作的推断当具有一定的可信性。

当然也不应当排斥这件作品属于唐宋时代摹本的可能,也许在临摹过程中对某些细部作了改动也是可能的,但这些都不能改变这件作品在总体风貌上的特色,这些正是它所反映出来的早期山水画中特有的认识规律与表达手法。因此,将其看成一幅流传有绪的中国早期山水画名作,是有一定道理与相当充分依据的。

在中国绘画的发展过程中,山水画的发展是重要的一环,由南北朝至唐初,又是山水画形成与发展的最重要阶段,此期画家们初步奠定了山水画的处理法式,为后来山水画的发展铺平了道路。

南北朝的画家们,从理论的高度认识到了山水题材作为绘画语汇的可能,他们从古代哲人关于山水的论述与历史传说中关于山水与人文的关系入手,指出了山水题材那“以形媚道”的可能,并将“仁智之乐”的圣贤之道转化成了山水对社会文化与道德陶染的作用。这样,山水作为一种“可以载道”的绘画题材,而不同于“一定器物”般的对待。

然而,要将山水题材以绘画方式表现出来,首先要解决的,还是中国画的基本描绘方式与山水这一题材之间的矛盾。

山水题材既不同于云、水、气等自然现象。云、水、气等对象既无常体亦无常形,但它们却有一种恒常的流动势态,给人造就出一种统一的感觉,画家们只要描绘出这种起伏出没的变化,也就传达出了它们给人的恒常势态。因此,当画家



们创造出“行云流水”般的“描”绘时，云、水、气等对象也就“无形可循”了。山水题材也不同于人物、犬马、器用等对象，这些相对有常体常形的对象有一种社会认同的“形象”，尽管从不同的角度来看，对它们的描绘有难易好坏的区别，但也有着实在的“似与不似”之绘画评判要求加以制约。画家们只要“应物象形”、“悟对通神”也就易于把握这些对象的描绘了。山水题材是一种有常体而无常形的具体对象，大至连天蔽日，小至一草一石，经寒暑，历阴阳，沧海桑田，不动而有变化，似睡却生机盎然。这些特征，使得山水题材的表现极为困难。在中国早期山水题材的表现中那种“树木如伸手布掌”，“人大如山，水不容泛。”的情形，正是这种困难的反映。也许这种状况，在南北朝时期已有所改观，但只有到了隋唐画家手中，它们才会成为一种描绘山水的定则。

首先，为了在总体上把握对山水的描绘，画家们摒弃了那种“身处象中”的平列式构图，将那种以画家为构图中心的布列，而变成了“超然物外”的穿插构图。早期山水画多选择一种半俯视的角度，将山川树石人物穿插其中，而画家似乎是一个站在高处而又神游其间的观察者，这种布局方式，很容易造成远近错落的空间联想，对于“体察”各种大小形状相去甚远而又要在同一画幅中表现的山水画题材，具有一种感觉上的引导与体量上的宽容。这种总体上的布局变化，并不妨碍在局部场景处理上的视角选择。相反，它兼容了各种近观默察时所获得的形象，例如，对山间人马与江上舟楫的描绘，只在体量上作出相应的变化，却未必要按低视的角度去作状物的描绘。最终，这种“大处着眼”的方式成了“以大观小”的山水画构图基础。完成了对各类山水题材的总体安置。

其次，为了具体的不同类别的山水题材之描绘，画家们



改变了那种单纯的勾勒填色的同一方式，溶入了更多的不同方式的描绘方法。画家们除了在各类对象中保持住最有特征的视角外，还加强了在造型中突出形象特征、在用笔中丰富各种笔法、在敷色上增加各种晕染等方法，使不同对象得到更完善又统一的表现。如果我们仔细观看魏晋绘画中的树、石、山、水，我们不难发现，它们的描绘无论是形状上或用笔上，都是较为单一的，色彩也相对简单。而在隋唐的山水画中，山、石、水、树的描绘，不但形态变化较多，而且用笔也因对象的不同而有了一定的变化。例如在不同的树干、树枝与树叶描绘上，在不同的山石与山坡的表现上，都显出更为丰富的造型与描绘手法来。张彦远在评论古今绘画时，指出了顾恺之、陆探微的绘画“迹简意澹而雅正”，郑法士、展子虔的绘画“细密精致而臻丽”，而到了中唐时代的“近代之画”，则“灿烂而求备”。这实际上也反映出绘画的变化来。《游春图》所展示出来的对山水画发展的重要贡献，主要正是在于布局上的变化与对山水题材中各类重要对象的形象描绘上，它能将作为早期人物故事画场景的环境从平铺直叙而转化为错落起伏，将那种平列的展示变成曲折的表现，将那种以位置而定远近的布局手法发展成了由转折错落的安排与前后的遮挡及大小的变化来定远近的构图方法，这些都是山水画发展过程中极其重要的变化。同时，它在描绘树木、土石、水流等山水画中重要的对象时，选取了不同的造型方式、并相应地选择了不同的画法，虽然这些选择并不能形成定则，但它们相对于魏晋时代那较为成熟的人物画法来讲，是一种重新尝试和改革，它们对后世山水画的发展起了重要作用。没有对描法的动摇，不可能找到新的笔法之途，而新笔法的出现与定则，也正是在后来山水画发展的实践中得以完成的。





## 二、李思训父子与青绿山水

严格来讲，唐代的社会生活并不像南朝士人的生活那样促进着人与自然的交融，导致着对山水画的自然而然的重视与关切。正相反，唐代那建功立业的开拓与统一繁荣的景象，正促使画家们重视社会题材的表达。因此，山水画在唐代整个绘画发展过程中，相对显得缓慢而薄弱。然而不可忽视的是，唐代那种堂皇而刚健的一统雄风中，正潜藏着对山水画那种“至广大”的深刻影响，使得唐代前期山水画的发展，走着一条由雄浑博大主宰的道路，反映出一种精丽堂皇的普遍面貌来。

李思训一家便是这一时期山水画史中举足轻重的代表人物。

画史记载中，李思训一家有五人并善丹青。其弟思诲、侄李林甫、子李昭道、孙李湊，除李湊善画绮罗人物外，其余四人均以画山水见长，尤其是李昭道，在画史上的成就与其父并称，甚至“变父之势，妙又过之。”由于李思训最后官至左羽林大将军，右武卫大将军等职，李昭道虽官不至将军，然俗因其父呼之，将他父子二人并称“二李”，或称大小李将军。

李思训(651-718)，字建，为唐朝宗室李孝斌之子。唐高宗年间曾任过江都令。由于青壮年时代正处于武后当权之际，“宗室多见构陷”，重臣多遭杀戮，他为避祸患而弃官潜匿。唐中宗即位(705)后，他才复出，并以宗室的地位而任宗正卿。玄宗即位(713)后，官至右武卫大将军，晋封彭国公，遍封秦州都督。由于其地位显赫，战功卓著，著名书法家李邕为其书墓碑，即著名的唐碑《云麾将军李思训碑》。李思训一家的画家中，均有相当的社会地位，弟李思诲任朝散大夫扬州参军，追赠礼部尚书；侄李林甫官至中书令，为玄宗时期政坛要人。



其子李昭道，官至太子中舍人，生卒年代不详，大约主要活动于唐玄宗时期。

李思训在山水画上的成就，画史上早有定论。唐代美术史家们一致推崇为“国朝山水第一”。张彦远在《历代名画记》中认为李思训“画山水树石，笔格遒劲，湍濑潺缓，云霞缥缈。对睹神仙之事，窅然岩岑之幽。”这一评价基本上概括了李思训的山水画之特色，其一是题材多有一定故事情节或人物场景；其二是构图多为全景场面，从天上到山间，从林中到水上，多表现在同一画面之中；其三是用笔开始有一定的变化，重视轻重缓急而显出遒劲之勾斫。李昭道在绘画上继承了乃父之风貌，进一步发展了工致精妙的特色，在对水的描绘方面有新的创造，成就可与其父并驾齐驱。

历代画史中，虽著录过不少李家父子的作品，但实际上他们可信的传世作品极少。一方面由于他们官高禄厚而作画时间较少，另一方面也由于他们的作品场面广阔，描绘精谨，要花更多的时间和精力。《唐朝名画录》中记载了一则故事，说是玄宗命吴道子与李思训同时图蜀中山水，吴道子一日而就，李思训数月乃成，而明皇评之曰“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙也。”以李思训之生卒年而推之，这则记载纯属讹传，但如果从绘画风格来看，这记载却有一定的合理之处。正为其如此，故而其传世作品稀少。在宋代时，尽管皇家酷爱书画，但宫廷收藏亦只十余幅而已。由于李思训父子自创了一派山水画，其风格影响深远，尤其对前期山水画的发展贡献巨大，所以后世画山水者多有摹仿。宋代时已有“今人所画著色山水，往往多宗之，然至其妙处，不可到也。”的评价。至少从宋代开始，普遍认为李思训父子以著色山水场景画著称，自创一派金碧辉映之家法。而后人便往往把工致富丽的带有楼阁人物画的青绿或金碧古代山水画托名



为李思训父子的画迹，故而各种著录与记载多难以辨析，流传至今，被普遍认为可代表早期山水画风貌的传为李思训父子的作品，仅存如下几件：

现藏台北故宫博物院的《江帆楼阁图》是历来研究者认为较接近李思训作品原貌的传世作品，它较能集中反映唐代早期山水画的风格。这是一件大幅青绿山水，章法严谨，设色浓丽，场面恢宏，以从楼台上俯视江面及临江山麓情景为描绘对象，上半部为江水及江上舟楫人物，下半部为山麓树石花木楼台，右方一曲江水转折入画，岩上点缀着骑马步行的各种人物，中部突起一临江山峦，长松秀岭，廊舍幽院。全图用笔有勾斫变化，但山石仍以细笔画出。尤其在整個构图上较为平铺直叙，对树石描绘上主次平均，虽有局部着意的穿插处理，但总体上似乎缺少变化，尤其在大型作品作立式构图的布局处理上，反映出从古代横向布局转成立式布局时的力不从心之处。

现藏台北故宫博物院的《明皇幸蜀图》和《春山行旅图》实际上是同一件作品的两件不同摹本。前为横披，后为立轴。细细考察两画的大体布局与人物神情动态，与文献中所描述的“帝乘赤骠起三骏，与诸王及嫔御十余骑，出飞天岭下，初见平陆，马若皆惊，而帝见小桥，作徘徊不进状。”相符，皆应为描绘唐明皇(玄宗)为避安史之乱而车骑入蜀的故事，当以《明皇幸蜀图》为底本。现传题为《明皇幸蜀图》的古代绘画作品有数本，有的题为李思训画。据李思训生卒年而论，明皇入蜀时他已去世，故而此图不可能为李思训手笔。但从画风与传世文献相对照来看，此图可基本上反映出盛唐时代青绿山水画的风格，当属李思训一派的绘画，虽然此图后世摹本极多，但基本布局与画风的相似处均依稀可辨。其原本当属唐人佳作，也可能系李昭道所绘，因李昭道曾官居太子中



舍人，掌管太子侍从、献纳、启奏等事务，他是有可能随驾而行，亲身去蜀而耳闻目睹明皇幸蜀情景的。台北故宫博物院所藏此二件作品，以横披的《明皇幸蜀图》较有代表性，将其定为李昭道的作品，也是有一定道理的。

这件《明皇幸蜀图》为绢本设色作品，高55.9厘米，横81.0厘米，无名款，宋叶梦得《避暑录》等著录，清内府藏。《石渠宝笈三编》著录时，题为《宋人关山行旅图》。据前所言，当与立轴《春山行旅图》同为《明皇幸蜀图》之不同临本。惟此本设色精妙，多以石色丹粉重彩为之，但敷染有层次，色彩对比相宜，山石树木人物车辇纤微毕观，细致入微，人物车马的造型在总体感觉与势态上多类宋摹本之唐代鞍马人物造型，特别是侍从人物鞍马与大量唐代壁画中的仪仗出行图中人物鞍马之造型颇多总体相似之感。全图未见皴法，全以细笔勾描，但在坡脚、水口、山头与石凹等处，用笔已现粗细变化，转折勾斫中也显出提按起伏与缓急变化；渲染的成功又加强了笔法的这种变化，使作品仿佛有种经擦皴的染法才能达到的视觉效果。从总体上看，这幅画在构图上较多保留着早期全景人物故事穿插其间的水墨画特征，远山、白云、峰峦均层层布置，山头树木还保留着早期布局的基本特点，山下林木则描绘精细，大小安排得当，近处个别树木在错置上已颇多带上了后来临摹者的处理，但在大体上还不失为有一种“唐人风韵”的青绿山水画作品。(图24)

唐代画史上曾记李昭道“又创海图之妙。”元明人亦著录有李昭道所绘的《海岸图》、《海天落照图》等作品。元人汤垕在观《海岸图》时记载道：“绢素百碎，粗存神采。”并认为李昭道的笔墨之源“皆出展子虔辈也”。明代都穆见到《海天落照图》真本时，赞为“唐人第一名画”。现辽宁省博物馆尚存有明代仇英所临的李昭道《海天落照图》摹本，亦可作一参照。

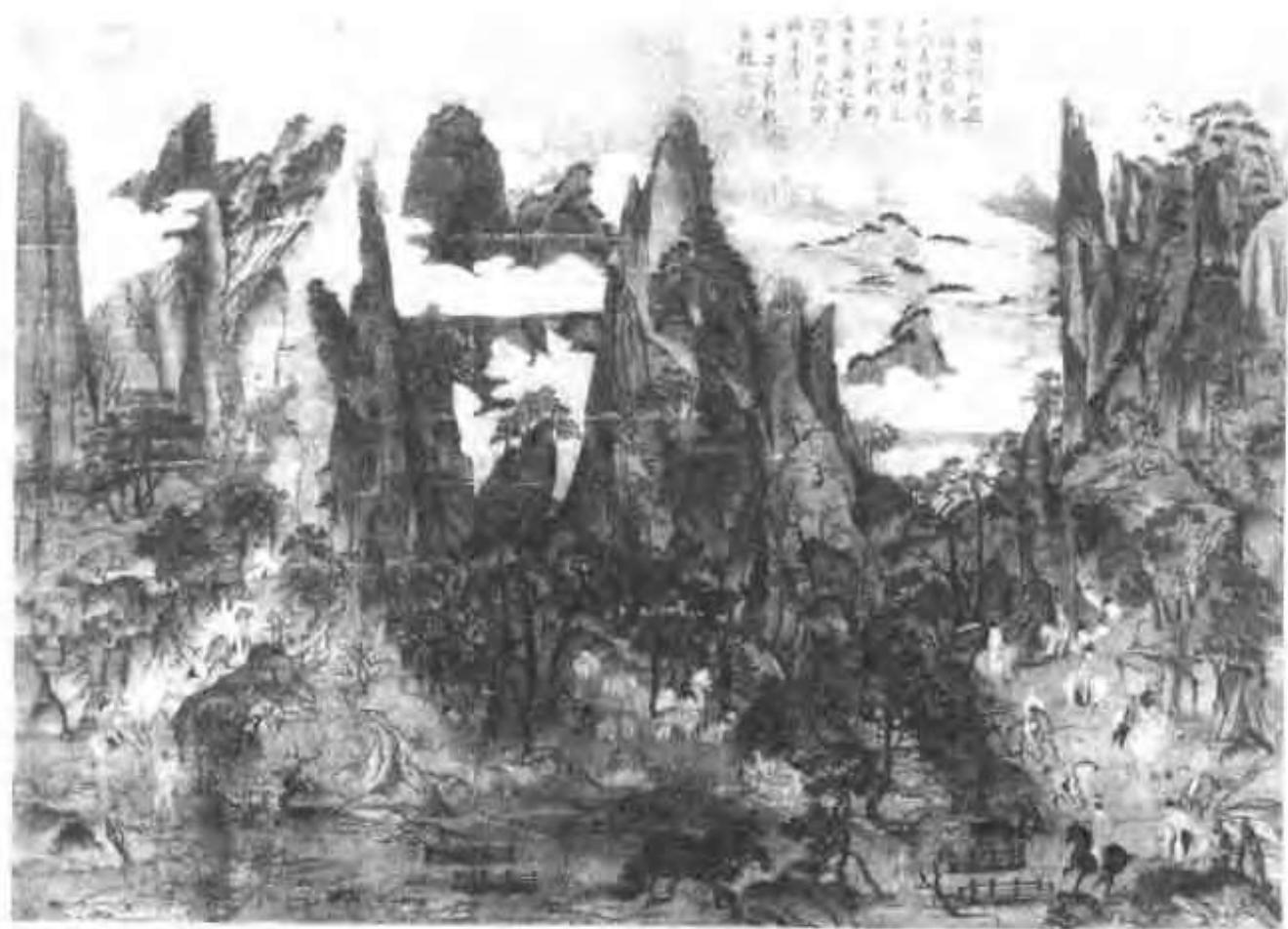


图24 明皇幸蜀图轴 李思训 唐



李家父子对山水画发展的贡献，主要在于他们将人物故事画中山水作为陪衬地位的中国绘画发展成了山水为主而人物故事为辅的一种绘画定式。为此，他们总结了一系列的布局方式，创造了一整套以勾、填为基本方法的山、水、树、石、台、阁等题材的造型样式，并将这些方式组合成场景深广、气魄宏大的山水画，完成了在盛唐时代那特定社会条件下山水画的“定格”。唐人在总结这一点时已明确指出“山水之变始如吴，成于二李。”一个“成”字，是深晓其中三昧的结论。吴道子在笔法上的创造，使得山水画中的主要景物得以较充分地表现，而二李能在传统用笔敷彩的基础上将山水画造就出一种唐代的定式来，这才是他们在山水画发展中的特殊贡献。

从隋代到初唐，是山水画发展的关键时期，而此时绘画的总体发展，又是向着精细、状物等方面发展的。更重视绘画的“写实”功能，这对于山水画的发展增加了一定的困难。要对大至山川河海，小至树叶花草来作具体描绘，无论是在画幅处理上、形色安排上都不容易。因此，在最初的山水画中，精细的描绘对于舟车宫观台等取得了相当的效果，然而对于山石与树木，工细的描绘却未能达到高妙的表现，这实际上是从工谨细密上对山水画进行创造。张彦远明确地指出了这点，他认为：在初唐山水画中，“状石则务于雕透，如冰斲斧刃；绘树则刷脉镂叶，多栖梧宛柳。功倍愈拙，不胜其色。”直到吴道子重新重视了各种用笔，并在壁画中“纵以怪石崩滩，若可扞酌。”并于蜀道写貌山水时，山水画才发生新的变革。李思训父子所选择的是一条以精细的描绘来表现宏大自然场面的创作途径，他们避免了因物状形，而是在重视笔法的基础上更重视色泽的运用与总体气氛的营造，重视了画面的视觉效果与装饰趣味，这样，才使得精谨状物的初期



山水画，没有流入单纯的“写实”之途径，而是形成了一种“形色”的风格，走上“画画”的发展道路，他们也完成了这种“山水画的样式”，为山水画的发展，作出了很大的贡献。历来的研究者们，莫不注意到了这种“唐人的定式”，久而久之，往往将后来的一切与青绿山水有关甚至与勾金染碧有关的古代山水画作品一概归结到大小李将军的门下，这一方面固然说明了李家父子的影响，而另一方面，也的确给美术史的研究带来一定的误解。实际上，后来的许多画家们，在发展李氏父子的风格上亦有不少新的突破与创造，尤其在对各种不同角度与不同视点的把握与对山水画的“可望可游可居”等不同要求的创造上，已从根本上改变了李氏父子为代表的“全景半鸟瞰式”的勾填山水之面貌。各种渲染技巧与笔法的进步，也使后来的青绿山水更具有富丽堂皇的装饰趣味，而不再是那种恢宏细密而臻丽的面貌。因此，从作品本身去体味盛唐之前中国山水画的变化，才能进一步领会到李家父子在中国山水画发展过程中自“成”一家的成就。

现在尚存题为唐人《宫苑图》、《采莲图》、《九成宫图》等作品，多为大型青绿着色、混金勾描之作品，其楼台人物描绘精细，似乎隐约有盛唐时代山水画的气息，但其富丽非凡的绚烂风格，恐怕更多掺杂有摹者对李思训画着色山水“用金碧辉映为一家法。”这种后来评论的过分曲解成份了。

### 三、王维对山水画的影响

也许是随着安史之乱而敲响的警钟，唐代的繁荣已在成熟中透露出萧瑟来。绘画作为文化的反映，山水画作为唐代绘画中更受到上层士人重视的门类，似乎也如一叶知秋似的隐含着一种淡淡的栖迟零落，反映出来的表象是一改以李家



父子之风格为表率之盛唐气象，出现了以水墨晕染以及泼墨涂画等手法为特征，且在题材上更纯粹表现山境水情的多种面貌的山水画。当然，潜藏着的危机对社会经济的繁荣并不是好事，但动荡的警觉对文化的变化却是一种必不可少的契机。“穷而后工”的艺文规律正促使唐代山水画家们将探索重点放在各自的人生把握之中，使得由盛唐开始，其后的唐代山水画有了全面发展，为五代山水画语言的全面规范化奠定了基础。自公元8世纪上半叶开始，唐代山水画坛上出现了一些虽未以大家著称但却对后世发生巨大影响的人物，他们奏响了这个时期山水画发展的交响乐。这些人物中最著称的有王维、张璪、郑虔、项容、王宰、王洽等人。

王维(701-761)<sup>①</sup>字摩诘，祖籍太原祁(今山西祁县)，后迁于蒲(今山西永济)。为唐代著名诗人，出身官宦之家，少年时人称“俊才”，弱冠而中进士，曾任太乐丞官，因涉伶人舞黄狮子案被贬官，其后仕途屡受挫折，政治上失意而半官半隐，安史之乱中被俘而勉为任职，平叛之后因多方营救而免于治罪，降官为太子中允，后升迁为尚书右丞，故后人称其为王右丞。

王维一生失意，晚年尤无心仕途，于辋川别墅中以琴诗为娱，以奉佛参禅为事。其诗歌在唐诗中别具一格，清新自然，恬淡宁静，情景交融，为盛唐王孟诗派代表人物。王维善画，自诩为“当世谬词客，前身应画师。”<sup>②</sup>根据唐宋之际的画史著作来看，王维善于作各种题材的绘画，人物、佛像、山水均有独到之处。但在山水方面能“笔踪措思，参于造化。”且能参众家之妙，“体涉古今”。中国的山水画发展到隋唐时已趋于成熟。明代大画家董其昌将隋唐时期的山水画分为两大派。一派是著色山水，代表人物为李思训父子，是为“北宗”。另一派是水墨山水，代表人物就是其推为“南宗”首领、“文





人画”之祖的王维。王维精于山水画，尤长于水墨画，他的水墨画风格独具，在中国古代绘画史上具有深远的影响。当时的画家们认为这是天机所到，而所学者是无法达到的，后世的画家们称赞他的画不在吴道子之下，他的绘画本能完全出于天性。但这并不是说水墨画是从王维开始的。据《唐书》记载：与王维同时代的刘单也是以水墨画山水的画家。大诗人杜甫和王维也是同时代人，他在《奉先刘少府画山水歌》里赞刘少府的山水画“元气淋漓障犹湿。”有一种水墨湿润的样子。张璪也是水墨画的高手，荆浩在评价他的画说：“不贵五彩，旷古绝今。”可见水墨画在唐代已成为一种普遍现象。王维的水墨画虽非独创，但是他的画笔墨精彩，笔迹遒劲，以渲染见长。张彦远在《历代名画记》中谈到王维的画时说“笔力雄壮”，“笔迹劲爽”。也就是说，王维的破墨山水画，其成就在用笔上有独到之处。从这些较可信的记载中我们可看到王维山水画的体格。《唐朝名画录》中记载，王维的山水画中所画山水松石，和吴道子的画风相近似。王维的画虽然和其他画家的作品有相似之处，但其独特的绘画风格在后代的山水画中得到了很大的发展，甚至超过了著色山水，成为中国古代绘画最有特色的画种之一。

王维的画和李氏父子的画，并非绝然对立的两派，而是有其相同之处，又有不同之处。元汤垕《画鉴》说：王维右丞工人物山水。笔意清润……，谢幼澗说：李思训、王维用笔，皆细入毫芒。清代方濬颐《梦园书画录》中说王维的画表现的是“界画精细，笔细于发。”青绿无皴笔法细腻就和李思训的风格非常一致。《宣和画谱》谈五代李升的画时说：“升笔意幽闲，有人得其画者往往误称王右丞者焉。”而李升学画于李思训，他的画同王维的画如此相像，可见王维的画与李思训的画的相似程度。这些都说明李、王派的画区别不是很大，



而他们的不同之处是在选材上，王维好画雪景、剑阁、栈道、捕鱼、村墟、山居等；而李氏则好宫殿楼阁。前者多田园之趣，后者多富贵之气。董其昌把他们的画截然对立起来，让其各领一派，不过是崇南贬北，为其“文人画”找一个标准而已。追根溯源，人们通常把王维看成水墨山水画的创始者是有其原因的。当然，也有不少问题有待进一步研究。

王维在绘画上的贡献不仅是在水墨画上，更重要的是他把诗和画有机地结合在一起，创造了诗情画意的境界。王维在历史上是一个大画家，也是一个大诗人。能代表他的诗歌特色是其所写的山水诗和田园诗。他是继田园诗人陶渊明、山水诗人谢灵运之后成就最高的一人。他对自然美有细致的观察和深刻的感受，作品风格独特，变化多采。诸如“明月松间照，清泉石上流。”“西岳出浮云，积翠在太清。”等名句其韵委婉意长，耐人寻味。王维的画也是诗，他常以画家和诗人的眼光观察客观世界，把诗和画有机地结合起来，在作品中造成一种浓郁的诗情画意的境界，形成了自己独有的风貌。晁无咎说：“右丞妙于诗，故画意有余。”特别是苏东坡赞其曰：“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”这评语不仅奠定了王维在绘画史上的地位，也影响了包括苏东坡在内的一大批文人画家的画风。

除山水画之外，王维还善画人物，他在《伏生授经图》等作品中，把罗汉同普通人一样描写，这表明他在塑造神佛时，非常重视反映客观生活的真实性。同时他的雪景画也别具一格。清王原祁说：“画中雪景，唐以前但取形似而已。气韵生动自摩诘开始之。”这种崇尚写意的艺术观，直接影响着自宋元以来垄断画坛的文人画，并将其旨意奉为圭臬，成为后人学习的典范。宋宣和内府收存王维作品126件，除佛像外，多为山庄渔市村墟之景及雪景山水，其中恐有相当一部分并非



王维真迹。从北宋开始，有关王维绘画的记述多集中在两个方面：一方面是重视他不拘泥于表象的真实，即所谓的“画花往往以桃杏芙蓉莲花同画一景”，或在雪景中画芭蕉之类记载，称赞他造化入神，得心应手的一面。另一方面是重视他“似吴生而风致标格特出”，认为他“笔力劲怒”，善以水墨图出雪景山水。苏轼更对他推崇备至，认为他达到了“诗中有画，画中有诗。”的至高境界。

正是由于这种有一定倾向的推崇，反使得王维的画风变得扑朔迷离起来，就是对于王维最著名的名作《辋川图》也因之而产生了许许多多不同风格的摹本，唐代朱景玄评之为“山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出尘外，怪生笔端。”而宋代米芾所见的摹本则是“笔细”、“比世俗所谓王维全不类”了。宋代人“多以江南人所画雪图，命为王维，但见笔清秀者即命之。”故而现在传世的一些名迹，如《雪溪图》小幅、《江山雪霁图》长卷等作品被一些人归到王维的名下，也是可以理解的。

《雪溪图》为小幅雪景山水，因有赵佶题签，可知宋代曾入内府并定为王维所画，其画风以皴擦笔法画出，大异于李家父子画风，但渲染严谨，更类北宋人画风。由于王维在中国文化上多方面的影响，使得对他绘画的评价更多了不同角度的各种主观色彩。至于王维作品的真正风貌，也许是一个远古的文化之谜了。

张璪，字文通，吴郡(今江苏苏州)人，与王维同时期且在安史之乱中有相同遭际，素以文学著名于世，为一时名流。善画山水松石，尤以松树为人称道。他在山水画上的突出贡献是“中遗巧饰，外若混成。”集中体现在水墨山水画上。五代画家荆浩在论唐人山水画时，十分推崇他的作品，认为“树石气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五采，旷古绝今，未



之有也。”荆浩是对山水画发展作出里程碑式贡献的画家和理论家，他的评价当有一定道理。尤其是“不贵五采，旷古绝今。”的评语，更道出张璪在水墨山水画上的成就。可惜他的作品连风格相似的摹本也见不到了，倒是他的名言“外师造化，中得心源。”成了唐代总结出来的绘画原则而永被后人重视。

郑虔(705-764)、项容与王洽(生卒年皆不详)均为在水墨山水画上作出了有口皆碑的贡献而又作品均已失传的画家。郑虔字弱齐，郑州荥阳(现河南荥阳)人，多才艺，其诗书画为玄宗赏识，曾于其卷尾题署“郑虔三绝”。其后宦海沉浮，每有隐逸之心。郑为当时名流，与李白、杜甫都有交往，杜甫曾将他所画山水与曹霸所画的马相提并论，认为他去世之后“天下何曾有山水。”从当时的评论与记录来看，他的画风“山绕墨趣，树枝老硬。”能达到“时称奇妙，人所降服。”的境地。由于他的多方面修养与人品才情，他在山水画作品中那种“风气高迈，前所未见。”的格调是可想而知的。项容，人称之为天台处士，是一个被认为有才德而隐居不仕的人物。他在墨法上的贡献历来为后人所称道，甚至使得他的笔法显得枯硬而少温润。“用墨独得玄门，用笔全无其骨。”大概是他绘画风貌的典型特征，连五代的荆浩也评他为“有墨而无笔”了。王洽(又作王默、王墨)则“性多疏野”，举止狂放，时人号为“王泼墨”。他曾随郑虔学习，后来又师法项容。其在用墨上的成就是可以想见的。

此外，唐代善于作水墨树石的画家尚有毕宏、刘商等人。毕宏“落笔纵横，变易常法。”被张彦远称为“树木改步变古”的创始人，而刘商亦性格高迈、章法奇古，十分崇拜张璪，其作品亦受到张的影响。可惜这些画家们均无作品流传至今，大概也由于他们在创作中各类墨法并未形成定式，后人较难于



临摹，以至于连他们作品的摹本也未能窥度了。

如果仔细比较自中唐开始的一些山水画家，我们不难发现他们有一些共同之处：他们之中不少画家更重视水墨的各种法度探索，对于树、石的描绘情有独钟。这两方面对于山水画的发展起过重要的作用。各种墨法的出现，对于布局所造就的空间感觉是大有促进的，它能在山石、水脚等大体量对象的描绘中弥补用色用笔的单一，在当时各种皴法尚未形成之际，对表现山水的空间境界是十分有利的。而树、石的描绘又完成了山水中较小体量对象的把握。这样，便从两方面开拓了山水画的表現能力。在画史上，几乎每一个中唐之后的主要画家，都有善于使用水墨描绘树石的记载。张彦远在《历代名画记》中论述山水画发展时，已非常注意到了这点，他记述道：“树石之状，妙于韦鹞（一作韦偃），穷于张通（即张璪）。”并指出这种做法可达到“中遗巧饰，外若混成。”的境界。这样的努力，使得山水画从“二李”的格式中产生了突破，显得更为生动自然了。另一方面，这一批画家中相当多的人已基本摆脱了“匠作”法式的羁绊，他们均具有更强的个性，并有相对广泛的艺术造诣与较高的文化素养，特别是王维、郑虔、张璪等人，他们的成就在后世越来越受重视并显得突出，甚至成为后世“文人画”发展的重要先导人物。实际上，他们这方面的成就，也为山水画的发展提供了更广阔的舞台，并为中国画在文化上的“升格”作了全面的准备。总的看来，盛唐之后，山水画的发展出现了新的转机，这个转机集中体现在笔法的解放、墨法的探索、布局的变化与树石造型的臻妙上。这些从根本上动摇了传统勾勒填色的画法，也使李家父子所完成的青绿山水画的定式定法受到了根本冲击。笔法与墨法相辅相成，导致了皴法的出现与笔墨的进一步交融；造型与布局的变化又使得山水画的基本元素更加各



自独立且有机地相互结合。虽然，这些探索并不像李家父子那样形成了完善的规则，也由于它们的面貌多样而未能给后来的山水画家们提供出特定的样式来，为此，这段时间内的唐代山水画迹对后世来讲，几乎成了一种空白。尽管如此，但画家们的全面探索对山水画的发展是有深远意义的，正是这些探索，为中国山水画的全面发展奠定了基础，它向画家们展现了一片更广阔的天地，导致了五代山水画的全面成熟。

#### 四、笔法与墨法的拓展

魏晋时代的画家们在绘画实践中高擎“描法”的大纛，使传统的中国绘画既摆脱了“纹饰”的羁绊，又摆脱了“体物”的束缚，走上了探索艺术语汇的坦途。

隋唐画家们虽然面临着纷繁多彩的外界之变化以及与日俱增的、需要由绘画表现的新鲜而丰富的题材，但是，他们并不是完全屈从于对物的体察与计较，相反，他们却是在处理这些对象时，立足于绘画形式的探索与创造上。他们继承了“描法”而又不局限于描法，他们抓住了“用笔”这一关键，将中国画语汇的探索与纯化工作，潜心尽力地进行了数百年，使“笔法”得到了系统而完善的发展。

自南北朝开始，书法与绘画在“用笔”上有相互渗透的倾向。南朝画家张僧繇已以书法笔画入画，创造出“时见缺落”的新法，解决了笔法的起落。而到了吴道子、李思训时代，则进一步解决了运笔中的提按、缓急、往复、轻重等问题，基本上提出了分类用笔法则，归纳出了不同类型的笔法规范。当然，对于整个中国画笔法体系的建立，要待到元代画家们手中才算基本完善，但不容忽视的是，唐代许多著名画家以至于无名画工，在用笔实践中均已突现出对笔法的重



视和主动探求，他们将“高古游丝描”这种前人所创造的基本描法，通过行笔的变化，拓展到了能体现出众多用笔技巧的一系列描法。例如善于表现力度与转折的“铁线描”，善于表现缓急与流动的“兰叶描”等等，为建立中国画笔法中的“描法”体系作出了不朽的贡献。同时，自盛唐开始，画家们更进一步将“描法”扩展到了“皴法”的范畴中，他们利用起落往复的笔势，充实了描法的不足，体现出用笔的新气象，寻找到笔法发展的新途径，如果说“描法”所涉及的范畴是关于中国画重视“笔触”的启始，那么，“皴法”的出现，则进一步涉及到了绘画中与“肌理”有关的范畴之中。“皴法”中对笔法的重视，使得原来“涂”和“绘”的用笔过程也渐次步入了规则化和规范化的发展道路，使它们能从随意的状态进入与绘画语汇直接相关的法度范畴之中。因此，在唐代对笔法的重视中，“染法”、“擦法”等笔法亦相继出现，虽然它们的完善需要更多的实践，但他们在绘画上广泛受到前所未有的重视的同时，已说明了隋唐画家们对中国画笔法发展的主动与自觉。正是由于对笔法的全面开拓，才使得有关笔法的理论成为中国画理论的支柱之一，才使得一切题材的表现与绘画面貌的更新都可以归结到笔法的使用与创造之中。中唐之后的理论家们，已将笔法作为绘画的重要语汇给予全面深入的讨论。张彦远在《历代名画记》能列出“顾陆张吴”的笔法加以具体而细微的论述，正是和隋唐画家们以笔法的全面拓展分不开的。

此外，隋唐画家们的重要贡献之一是创造了墨法，使中国画能在形色方面摆脱“体物”的羁绊，完成了“造形”的主体能动性。魏晋画家们为了规范绘画中色彩的法度，将中国古代形成的、具有较强观念意义与哲学特征的“五色”体系与绘画中“状物”特征作出了规定性的联系。这联系集中体



现在“六法”体系里的“随类、赋彩是也。”之中，它强调了色彩观念与体物之间的联系，它虽然在绘画实践中有较大的规范作用，但它较之更古老的那种能与传统“五行”哲学相匹配、相表里的色彩观来讲，已失去更多活泼而机动的“文化”能动性，要使绘画成为“文化”的表率，不打破以色彩“类”物的桎梏是不行的，舍此便不可能使色彩上升成为一种具有能被人类主动掌握使用的“语汇”。由于中华民族特有的传统色彩观念的影响，唐代画家们终于找到了以“墨法”为主的“色彩语汇”。

至迟在盛唐时代，对于墨法的注重已经较为普遍了，尤其是在一些较高文化层次的画家之中，对于“水墨晕染”、“破墨”等基本墨法已有了相当程度的把握能力与主动追求趋势。王维、郑虔、张璪、项容等人，在对墨法的确立上是有极大贡献的。而到了王洽手中，甚至出现了“泼墨法”，时人并号其为“王泼墨”。朱景玄在《唐朝名画录》中记载了王洽(又作王墨、王默)作画的用墨情形，说他每乘醉时“即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹；或挥或扫，或淡或浓，随其形状；为山为石，为云为水，应手随意；倏若造化，图出云雾，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹。”他甚至能以头发蘸墨在绢上涂抹，并且其作品能达到“流俗亦好”的成效。

从现在传世的唐画作品中，我们虽不能窥见墨法的全貌，但其水墨晕染的手法却是显而易见的。以墨代色的普遍出现，不但造就了另一种清润的气象与丰富的层次，而且对多方面的笔法探索有所促进，不同的浓淡干湿要求，使得绘画技巧有了新的升华。

墨法的出现，是唐代绘画的重要成就之一，它形成了与“笔”相当的另一类语汇范畴，使得中国绘画的“形”、“色”各自有了自己的依托。它们成为后来中国画最基础的两方面





要求，唐末五代画家及理论家荆浩不但指出了唐代画家中“笔”、“墨”的侧重与各自擅长，并且总结出了包含“墨”在内的“六要”，成为“六法”之后的又一理论建树。

唐代的绘画继承与发展了前代的绘画成就，各种门类的绘画皆达到精工绚烂的境界，各种技、法日渐臻于成熟完善，适应着当时绘画艺术尚“法”尚“工”的特点。美术理论家们亦在“工”与“法”的范围内深化和建构着唐代的美术理论，不仅将书画艺术上升到文与史的地位，对我国古代美术发展的历程及其理论成就进行了卓有成效的总结与梳理，为中国系统画史建立了一种为后世所遵循的法式。并且在绘画品评鉴赏、创作技法等等方面，唐代都将其法式、法度、法规进一步发展深化，由此产生了诸多精当的理论。

唐代绘画虽然在理、技、法诸方面皆日臻于成熟与完善，然而尚未达到极致，只是到了宋代，中国绘画在技法方面才达到它辉煌的顶点。唐代画家们一方面总结与吸收前人的技法经验，一方面又多方面地大胆探索，以求在技法上有所创新和完善。诸如张璪以手摸绢素、用秃笔或以双管一时齐下；李思训、吴道子同是写嘉陵江山水，一者为数月之功的精巧之迹，一者为一日而毕的豪纵之体，以及张彦远所否定的“吹云”、“泼墨”法，还有被朱景玄称之为逸品的张志和、王墨等人格外不拘常法的画法，皆是唐代画家们在绘画技法上的努力探索与创新，使得唐代绘画呈现出流派众多、风格面貌多样的格局。仅就山水画而言，唐代即有“王维之重深、杨仆射之奇贍、朱审之浓秀、王宰之巧密、刘商之取象。”<sup>①</sup>等风格面貌，率皆别具一格，妙绝当代，而这些只不过是具有代表性的山水画大家，当时在他们周围，还有着众多品格高低不等的画家及画工。张彦远的《历代名画记》所录唐代会昌元年以前的画家206人，多是善画山水者，尚有许多湮没不记



的画工。元人汤垕《画鉴》曾云：“信知唐人能画者固多，记录不能尽也。”<sup>④</sup>山水画的繁盛以及在理、技、法上的日臻成熟，为美术理论家们总结山水画的成就与经验提供了良好的条件。《山水诀》、《山水论》便是对画家及画工们画山水的技法及经验的总结。

《山水诀》与《山水论》二书，古往今来，多有人托于王维名下。近人沈子丞和郑午昌在其《中国历代画论类编》和《中国画学全史》二书中说是王维之作。俞剑华、潘天寿分别在其所著的《中国绘画史》中，虽指出《山水诀》、《山水论》为后人伪托在王维名下，然亦列入唐代画论之中。无论此二书是否王维之作，但可认为是唐代人对画山水画的技法及经验的总结。

《山水诀》、《山水论》多以口诀的形式论述画山水的技法。从此二书中，可见出唐代山水画无论在画山水树石、春夏秋冬四时景色、朝暮阴晴气象以及画面位置的经营和透视等方面，都有十分具体的法式和规范，这也反映出唐代绘画尚“法”、尚“工”的特点，从某一方面呈现出唐代山水画的状况与水平。

关于画面位置的经营，《山水诀》、《山水论》的论述十分具体而精妙：“初铺水际，忌为浮泛之山。次布路歧，莫作连绵之道。主峰最宜高耸，客山须是奔趋。迥抱处村庄可安，水陆边人家可置。村庄著数树以成林，山崖合一处而瀑泻，泉不乱流。渡口只宜寂寂，人行须是疏疏。”（《画山水诀》）“远山不得连近山，远水不得连近水。山腰掩抱，寺舍可安。断岸坡堤，小桥可置。有路处则林木，绝岩处则古渡。水断处则烟树，水阔处则征帆。”（《山水论》）由此而见出唐代画家对画面的惨淡经营以及对于自然的观察细致。

在绘画透视方面，表现出中国农耕文明而形成的散点透



视的特点：“或咫尺之图，写百千里之景。东西南北，宛尔目前。春夏秋冬生于笔底。”（《山水诀》）

对于中国山水画中春夏秋冬、朝暮阴晴气象及特点的总结与归纳，堪为后学之规矩：“早景则千山欲晓，雾蔼微微。朦胧残月，气色皆迷。晚景则山衔红日，帆卷江渚，路行人急，半掩柴扉。春景则雾锁烟笼，长烟引素，水如兰梁，山色渐青。夏景则古木蔽天，绿水无波，穿云楼瀑布，近水幽亭。秋景则天如水色，簇簇幽林，雁鸣秋水，芦岛沙汀。冬景则借地为雪，樵者负薪，渔舟倚岸，水浅沙平。”（《山水论》）

《山水论》、《山水诀》对于山水画技法和法式的详尽而精微的论述，不仅是对唐代及唐以前山水画技法及成就的总结，也为后代之山水画立下了一定的法式和规范，我们在唐以后的山水画中，常常能看到后人对这诸种技法与规矩的依循。

除对上述专门技法进行总结与归纳的著述之外，唐代的其他美术论著亦有诸多对技法的总结与归纳，如《历代名画记》中对顾、陆、张、吴用笔的研究与论述，对“吹云”、“泼墨”法的评论，对书画用笔相同的断言；《唐朝名画录》中对张璪用秃笔，手摸绢素的评论，对逸品画家格外不拘常法的肯定与评论以及唐代的其他画论著述对当时及历代画家技法的评论等等，都是唐代人对绘画技法的总结与归纳，这些对于发展和完善中国绘画的技法都有着深刻的影响。

注释：

①一说699年—759年。见顾起经《类笈唐王右丞诗文集》后附年谱。

②见《唐朝名画录》，另《太平广记》卷211作“夙世谬词客，前身应画师。”

③详见傅熹年《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》（载《文物》1978



年第11期)。

④据陈高华《隋唐画家史料》(文物出版社1987年10月第一版)。

## 第三章 花鸟画的新兴

### 一、花鸟题材在中国画中的发展

花鸟画的含义不仅是指题材上专门描绘花鸟草虫等物的绘画，它更重要是指将花鸟题材作为绘画基本语汇来完成绘画所负载的文化任务。只有这样，花鸟画才会在真正的含义上从中国画中独立形成并发展成单独的门类，并为此而造就出一整套形色笔墨的规矩技巧来。实际上，后来的花鸟画在题材上广泛得多，它不但包含了各类鸟兽虫鱼之类的动物，花草树木之类的植物，也还包含有奇石、怪木，以至小摆设等“文化性玩物”。一般的美术史家，将花鸟画的出现视为唐代画坛的成就，特别是晚唐五代之际，花鸟画已成为独立的大画科而形成不同的流派了。

仅从花鸟作为绘画题材来看，中华民族是情有独钟的，以采集为原始生存方式，以农业为主要生产方式的中华民族，自称为华夏，而“华”者，“花”也。在中华民族的原始艺术中，花鸟画的题材已成为艺术中最普遍、最广泛的题材了。在原始制陶中，最典型的象生性纹样主要是鸟、兽、虫、鱼纹，仰韶文化中典型的鹿纹、蛙纹、鱼纹、鸟纹，马家窑文化的蛙纹、虫纹、鱼纹，河姆渡文化中的猪纹、植物纹、鸟纹，都是花鸟画题材的原始作品，即使是典型的定型化几何纹样，多数纹样也可联想成花叶的形状。实际上，最早的可看成独立绘画作品的纹饰，应属河南临汝出土的、绘在彩陶缸上的《鸟



《鱼石斧图》,画一石斧,旁立一衔鱼的鸟,在一定意义上说,已应该属于完全以花鸟画题材为主题的绘画作品了。从原始社会步入青铜时代之后,虽然定型化纹样占据了造型艺术中重要位置,但大多数纹样所表述的基本观念与其原型,实际上仍与远古时代对动植物的描绘一脉相承。青铜器纹饰中除了各类几何纹样之外的基本纹样,例如,虫纹、蚕纹、兽纹、鸟纹、龙纹、龟纹、蛇纹、虺纹、虎纹、鹿纹等等,几乎全部属于后来花鸟画题材的范畴。从战国至魏晋南北朝时代,这类以花鸟题材为纹样的图绘越来越普遍,也有了各种变化。有些题材已作为独立的表现对象,形成了一定的绘画法度与造型样式。例如战国帛画中的龙凤异兽,漆器中所绘的鸟兽纹样,甚至在措金银器中的虎、牛以及大象,汉画中的龙虎朱雀等“四灵”以及祥瑞奇珍,都是非常普遍的题材,且描绘得十分生动,特别是对于鞍马的表现,可说是具有相当的程式手法与时代特色了。随佛教的传入与佛教艺术的影响,许多以植物花枝蔓叶为纹样的图案广为出现,特别是莲花蔓草的纹样使用得更为普遍。当然,所有这些被称之为“纹样”的艺术作品,实际上还不能真正算成是对花鸟题材的直接描绘,但是,他们所反映的,在很大程度上是中华民族的一种审美倾向与文化观念。这些纹样的后面,不但广泛隐藏着题材所表述的某些特定含义,同时包含着民族审美模式与这些题材现实性之间的特殊联系方式,这些不但加强了题材自身文化观念的深化,也促进了艺术形式与题材之间的相互联系方式,所有这些都对后来花鸟画的出现有着特殊的作用,它们不但为花鸟画的发展作了全面的文化铺垫,也为花鸟画的形成作了艺术上的准备。

另一方面,就是在长期作为“纹样”使用与创造的花鸟题材中,也不乏偶然出现的对这些对象的精彩描绘。彩陶器



物中那些绘画性很强的游鱼、啄虫的鸟；青铜器上那些生动的非常按“写实”要求描绘的雁、鱼、蛙等形象，都是现在仍能看到的典型实例。而在战国到秦汉之际的美术作品中，这样的形象出现得就更多了，除了对马的精彩描绘之外，龙、凤题材也是司空见惯的。鱼、鸟题材的描绘常常作为独立形象而有别于一般纹饰的处理方式，至今传世的帛画与不少器表纹饰中，尚可见到这种描绘。以“龙”、“凤”、“鱼”、“鸟”、“云”、“气”为主体的描绘方式，积淀了一种对动植物观察认识结果的表述，这种表述使造型原则与文化观念之中的联系增强，也使得造型规则能进一步被总结成一种统一的样式与结构，这些对后世中国花鸟画的形成，不能说没有潜在的深刻影响。魏晋南北朝之际，在画史著作中已出现了以善画某些后来可算作花鸟画题材而著称的画家。例如王廙画异兽狮子，顾恺之画凫雁鸭鹅水鸟，顾景秀画蝉雀，陶景真画孔雀鸚鵡等等，这时的花鸟画题材，已不再是完全作为纹饰的主题或是纹饰的构成元素而出现了，它们已独立成为一种描绘对象，渐渐脱离了作为一种祥瑞灵异思想指导下的绘画范畴，而具有更多现实对象描绘中所产生的审美性质了。它们当然具有文化上其他方面的象征、寓意等作用，但许多新兴花鸟题材的出现，也意味着它们有着描绘形象、记录感受、抒发情绪的新功能。其实不少花鸟画是用于屏风画与扇画而绘制的，在典籍记载中，衣饰与旄帜器用的装饰上，似也有独立的花鸟题材图案。在今天尚能见到的传世作品中，许多花鸟题材，特别是动物题材的描绘，不但形象生动，描绘精细，甚至作为独立的场景处理，它们已具有不可能被其他题材取代的功用。顾恺之的传世摹本《洛神赋图》、《女史箴图》中有雁、龙、鱼、鲵、鲸、熊、兔、鸟等多种动物的描绘，他的传世著作《画云台山记》中也有于山中画各种动物的设计。在



敦煌等地石窟中的许多魏晋南北朝时期的壁画遗存中，那些以“狩猎图”、“山林图”方式描绘的各种动物与花树已使人惊赞不已、拍案叫绝了。所有这一切，不但奠定了中国绘画中对花鸟题材的全面把握，也为隋唐花鸟画的发展形成打下了坚实的基础。

## 二、 畜兽画对花鸟画形成的促进

在唐代的绘画分科中，鞍马、畜兽、花鸟都形成了独立的画科，但随着绘画的发展，后来的花鸟画实际上已逐渐将鞍马、畜兽的题材归纳其中了。对于鞍马与畜兽题材的绘画实际上对中国画题材的发展有相当大的意义。在中国古代传统的绘画理论中，“狗马难图”的理论一直占有重要的一席，动物画家们正是在中国画理论体系全面形成与中国画技法中最主要的“笔法”基本确立的基础上来完成这样一个“难图”的题目的。这不但丰富了绘画的技法，更发展了绘画的表现能力，使绘画能从传统礼教功能中更进一步解放出来。在动物画中，鞍马的题材更为古老，也处理得更为完善。古代马匹的作用已形成了中国文化中对“马”的特殊偏爱，“马”不但被作为“六畜”之首，而且“白马非马”之类哲学命题与“马上”这样的汉语词汇更从多个角度中反映出“马”的文化特征来，因此，“马”作为艺术创作中的主要题材是必然的。特别是战国至南北朝之际，由于马匹在战争与仪仗中的作用，它们常常作为最重要的动物题材被加以描绘，并形成了一定的表现模式，相传张僧繇就有过《名马谱》的作品。到了唐代，国势昌隆，马作为重要的交通工具或国防力量更加受到重视，加之唐代不少帝王好名马，王公贵胄亦好马成风，致使“鞍马”题材形成独立画科。实际上，唐代所谓的“鞍马”





主要是指人物画中乘骑形象一类作品，而并非专指画马而言。但为了论述上的方便，许多著作亦将画马名家单独列出。从现存传世作品与文献来看，隋唐时代值得重视的、较有成就及影响或者至今尚存作品的以画马或画畜兽著称的画家有曹霸、韩干、陈宏、韦偃、韩滉、戴嵩等人。他们几乎全部生活于玄宗时代，他们的作品为盛唐画坛增添了光彩。

曹霸，谯郡(今安徽亳县)人，作为魏曹髦之后裔，开元年间已成名，官至左武卫大将军，曾奉诏修复贞观时阎立本所绘的凌烟阁功臣像，可见他是位有多方面绘画才能的画家。作为盛唐时代的画马大师，他的作品曾被大诗人杜甫所赞扬。杜甫在他的诗歌《丹青引》中这样写道：“将军魏武之子孙，于今为庶为清门，英雄割据虽已矣，文采风流今尚存。”此在说曹霸是魏武曹操之后裔，曹操建立的霸业虽已成为历史的陈述，但他的“文采风流”还后继有人。曹霸的书法学卫、王二体，但恨未能超出王右军之水平。由于书法未能成名，故毕生致力于绘画，以致“丹青不知老将至”。他所画鞍马，逼真神骏，为一般人所不能达到，骏马英姿飒爽，如真龙出，可夺天工之妙，因而得到唐玄宗的赏识。曹霸的画如此为帝王所钟爱，因此也受到权门贵戚的争逐，以致“诏谓将军拂绢素。”特别是他画的明皇喜爱看的舞马更不寻常，无怪乎“至尊含笑催赐金”了。在此我们可看出曹霸的写生能力是很强的。杜甫曾以“一洗凡马万古空”的诗句来形容他的作品的成就。可见曹霸画马不仅能达到“形似”，更能做到“神似”。在这一点上，曹霸和其弟子韩干虽然都能做到“形神兼备”，但曹重“神”而韩重“形”。故宋代袁义《论形神》云：“曹将军画马神胜形，韩函画马形胜神。”

曹霸不仅写生本领高，而且有很好的记忆力和想像力。杜甫在《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》中赞曰：“昔日太宗拳



毛驹”，一若“近时郭家狮子花”。不仅赞扬了他的卓越技能，而且评价了他的绘画艺术价值，可见他的画是多么精彩动人，为世人爱重如宝。从史料记载看，曹霸不仅画马水平好，而且取材也很广泛，有《木槽马图》、《内厩调马图》、《老骥图》、《逸奇图》、《五花骢图》等，这些作品直接影响到唐以后的鞍马画。至宋代宫廷中犹存有十四件之多。但后世对他作品的描述不多，更多是根据杜甫的诗歌加以引申，至今已见不到他的传世作品了。

陈宏的画后代著录也不多。今天所能见到的，似乎只有收藏在美国纳尔逊美术馆的《八公图卷》，但还有待进一步考证。至于他所擅长的鞍马画和曹霸的作品一样已不复存在。

史载他长于人物、鞍马，尤以写真擅长。曾奉命为玄宗、肃宗画像，可见其当时在宫廷画家中的地位。《历代名画记》中说他画马师于曹霸。他在自己的创作中，成就显著，并逐渐形成了独具的风格。所画《照夜白马图》笔法细润，形象十分生动，故玄宗曾要向韩干学习画马。《开天传言记》中记载他和吴道子、韦无忝奉诏制《金桥图》，“圣容及上所乘照夜白马，陈宏主之。”被当时人们称为“三绝”。由此可见，陈宏作为一位人物和鞍马的画家，所表现出来的艺术才能是相当高的，故《唐朝名画录》将其作品列为“妙品”中。虽然如今已见不到这些作品，但我们完全可以想像到他的作品对后来花鸟画形成所起到的促进作用。生活在唐代后期的戴嵩，生卒年不详，他曾任职于韩滉的府中，一般画史均言他曾向韩滉学画，“受其法”。据《唐书》记载，韩滉以绘画非急务，“自晦其能，未尝传之。”史载戴嵩擅长画牛，可能是他曾受过韩滉的影响，唐宋之际的一些美术史著作亦认为戴嵩在其他方面绘画皆不突出，只有画牛能远远超过韩滉。后世也一直认为他画的牛能独步一时，“品入神妙”。现存《斗牛图》传为戴嵩



所作，恐不确。

韦偃亦是有作品摹本今传的唐代鞍马画家，杜甫亦有诗称赞他画古松和鞍马，亦称他为韦侯，可见他曾入仕。韦偃一家均善画，韦偃的作品变化丰富，能以简括的笔法描绘出马匹的各种动态。北宋著名画家李公麟曾临摹过他所画的《牧放图》并流传至今，可见他对后世的影响。现藏故宫博物院的该摹本为绢本设色，纵46.2厘米，横429.8厘米，该图以阔大场景描绘平敞沙草间放牧良马的情形，全图在坡草树石间描绘浩荡的马群，有一千二百零八十多匹马以及一百四十多个奚官圉人。姿态极其丰富，气势无比壮阔，虽在用笔上有李公麟的画风，但相信在全局布置与人物马匹造型上仍较多保持了韦偃的风格。

此外，还有一些有代表性的佚名作品，亦能表现出唐代画马的水平，其中较为著名的有故宫博物院所藏的《百马图》。

《百马图》，绢本设色，纵26.7厘米，横30.2厘米，全图从不同角度描绘了九十五匹不同姿势、不同状态下的马匹，与从事养马的各种活动的奚官、圉人四十一人。马匹散乱中有组合，群体中有排列。杂以小溪、马桩等物，简直是一幅名马的画谱。有人认为此系宋摹本，但仍可从中窥见唐代鞍马画的巨大艺术成就。(图25、26、27)

鞍马画与畜兽画的独立分科，增进了对动物与自然环境的深入观察与描绘，虽然其中更多的是写实性描绘，但这种描绘必定受到传统绘画中那些描绘“白虎”、“战马”等形象的观念与手法的影响。在不少这类绘画中，我们已不难发现其中有水平很高的可称之为独立花鸟画的局部了。例如韩滉的《五牛图》中最右边一头牛，其姿态悠闲生动，表情似在与人言，身后小树枝与土堆草丛描绘精细，处理得当，这已完全是一幅可独立称之为后世“花鸟画”那样的作品了。随着



图25 临韦图牧放图卷（局部）李公麟 北宋



图26 百马图卷 (局部) 佚名 唐



图27 百马图卷 (局部) 佚名 唐



现实生活的推移，各种畜兽题材亦会发生变化，但这种描绘手法与对描绘对象的把握能力却会形成新的模式，这对花鸟画的全面形成和发展，有着不可低估的作用。

### 三、韩干与韩滉

唐代以前，以鞍马畜兽为专题的绘画艺术为数很少，基本上还是以人物为主要绘画对象，花鸟禽兽以陪衬的形式出现，到了唐代经过迅速发展，从事鞍马畜兽的画家大大超过了前代；从而逐渐把属于花鸟画类的鞍马畜兽从人物画的范围里分离出来，成为一种独立的画种。从遗存的唐代绘画中可以明显地看到，正是由于人物画、山水画、花鸟画在这时的全面发展，这些不同的画科之间相互交流，更加促进了各科技艺的突飞猛进。虽然唐代的绘画分科还不算严格，画家的专业技术也不偏窄，由于绘画已出现各种门类，故而画家们常常具有多方面的才能。例如吴道子既是人物画家，又是山水画家。韦偃善画人物鞍马，也擅长山水树石，人物中穿插树石花鸟，而山水中也点缀鞍马人物。这种情况在绘画的发展过程中是一种必然现象，在一定意义上也使有益的技艺经验在不同的画科中能得到普遍运用。特别是由于人物画的长足发展，人物形象塑造方面的经验为花鸟禽兽画情趣的探索起了催化作用，使花鸟画形成完善，进入了一个新的境界。画的是自然景色，而表达的却是人的思想情操。作为以鞍马畜兽画享誉盛唐的韩干、韩滉二位画家不仅精工鞍马畜兽绘画，同时也是善画人物的老手。他们所创作的绘画不只是客观的描绘对象，而是通过自己对对象的认识，在作品中塑造了能引起观者特定情思的优美形象，同样在刻画对象的同时，表达了画家一定的主观意趣。



韩干，长安(今陕西西安)人，生卒年不详，大约比曹霸年轻，亦与杜甫生活在同时代，主要活动于玄宗时期。据《西阳杂俎》所记，他于德宗建中年间(780—783)尚在世。韩干出身贫寒，曾雇佣于酒肆，其绘画才能受到王维赏识，并资助其学画，艺遂大进，声名日著；天宝年间被征召入内廷供奉，成为一名宫廷画家。韩干善图人物、肖像，尤善鞍马。作品的主要风格大约是更重视对实物的描摹，这造成他作品的特色，也影响了他作品的优劣。史传玄宗曾命他效法当时画马“独步一时”的陈闳，他“自出机杼而未从命”，玄宗怪而问之，他说：“臣自有师，今陛下内厩之马，皆臣之师也。”段成式在《寺塔记》中，也有他以贵州魏元宗的歌妓为“样本”在长安宝应寺画释梵天女的记载。由于这样的创作思想与创作方法，他的绘画风格比较能反映盛唐时代宫廷中的审美好尚。他曾奉诏画御马名驹，也曾画歧王、薛王、中王所畜名马，因此，他所画的马，多为健壮丰肥形象。也许正是由于他过分重视“写实”描绘，随着社会变革所引起了审美情调变化之后，他的作品便难免遭受微辞了。而且，过分强调真实描绘，往往会限制观者的思索，也是造成了作品神采不足的原因之一。杜甫在评他与曹霸作品时，便吟出了“干惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。”的名句，而他与周昉先后画郭子仪女婿赵郎之肖像，也被赵夫人以为“两画皆似”，“前画者空得赵郎状貌”而屈居其次，可见，对他作品的评价并非一人之见。

作为画马名手的韩干，在绘画创作中重于写真，“得马之性”。严格遵守师法客观对象的信条，绝不凭空捏造但也不依样画葫芦。在唐代，养马之风极盛。上至皇帝下至达官贵戚皆特别喜欢养马。《历代名画记》载云：“玄宗好大马，御厩至四十万，遂有沛艾大马，西域大宛。”“玉花骢”、“照夜白”等就是其中的名马。这么多各不相同的马匹，自然给韩干提





供了十分丰富的艺术素材，韩干正是以这些马为对象，创作出了许多以马为题材的且自成风格的佳作。由于韩干反对一味摹仿，注意以生活中的马为创作素材，并且有自己的独到见解，在画马时不仅注意马的姿态和造型的生动，而且善于表现对象的神韵，特别是他画“涉水马”有独到之处。《唐朝名画录》说韩干“写渥洼之状，若在水中，移骠衰之形，出于图上，故居神品，宜矣。”元代汤垕《画鉴》说曾见韩干画马“四蹄破碎，如行水中。”画面充满了生活情趣，给人以丰富的联想。同时韩干的创作态度也非常严肃认真，《广川画跋》说：“世传韩干画马必考时日、面、方位，然后定形、骨毛色。”可见其观察之细致，创作之严谨。

韩干所画的鞍马至北宋时宫廷中收藏有五十二幅，多为宫中名马图形或乘骑出行游猎等场面的描绘。至今尚可见到他的传世作品《照夜白图》、《牧马图》及《神骏图》等。

《照夜白图》，纸本设色，纵30.8厘米，横33.5厘米。今藏美国大都会博物馆。此图为韩干代表作。“照夜白”为唐玄宗李隆基的坐骑之一，韩干以系在一木桩上昂首嘶鸣的腾骧动态来描绘这匹名马的神态，用笔简练细劲，微加渲染，对于马的口鼻、眼目、颈部与前胸以及四蹄、鬃毛部分格外着重敷染与动态的细致描绘，使该马的神骏个性得以充分表现。这件作品左上角有南唐后主李煜题的“韩干照夜白”六字，左边上方有“彦远”二字，似为唐代美术史家张彦远的题名；另有米芾等多位鉴赏家、收藏家的题词或押署，历代为各种画史所著录，是一件可信的唐画珍品名迹。(图28、29)

《牧马图》，绢本设色，纵27.5厘米，横34.1厘米，现藏台北故宫博物院。图中画黑白二马，一虬须戴幞头之奚官执缰缓行。马匹硕壮，奚官威武，鞍鞞华贵。全图勾染细腻，布局染色疏密有致。此图原为《名绘集珍》册中之一页，左有宋

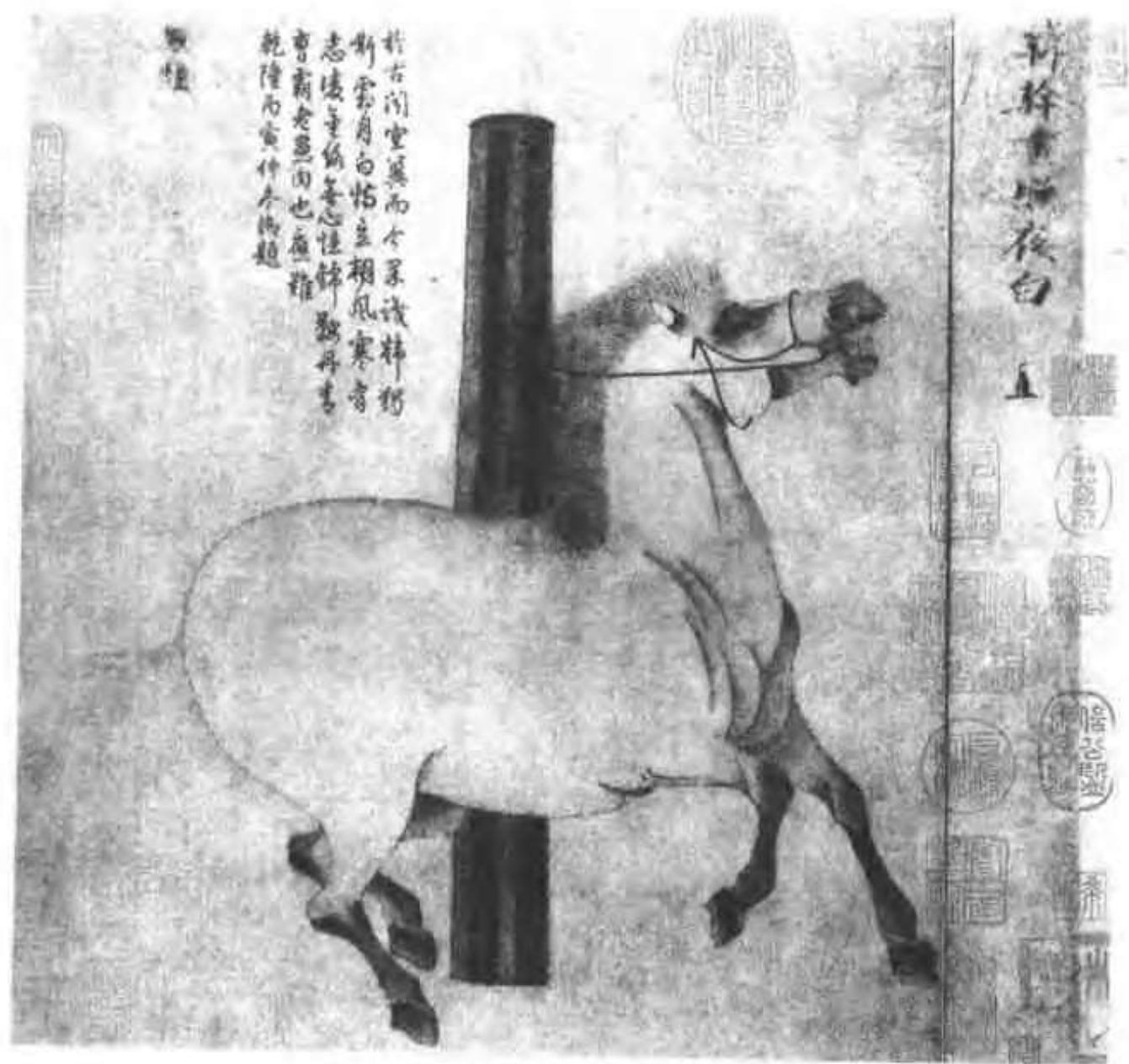


图28 照夜白图卷 韩干 唐



图29 牧马图卷 韩干 唐



徽宗赵佶的“韩干真迹丁亥御笔”题字。又有自南唐御府开始的多种鉴藏印志。亦是一件可反映韩干作品面貌之名迹。

现藏辽宁博物馆的《神骏图》亦传为韩干所作。此图系描绘东晋高僧支道林爱马的故事，全图布局与树石勾染有唐画风格，人物神态与踏浪而行的马匹刻画精妙，但用笔纤巧，似为五代或其后之风格，亦有专家认为可能是韩干一派传人之作。(图 30、31、32)

《呈马图》为绢本设色，现藏美国华盛顿佛里阿美术馆。图上方有宋徽宗赵佶题《韩干呈马图》及“政和甲午岁御笔”等字。这幅画上有八个西域人牵白、青、黑三种不同毛色的马。这些披用绣帔的骏马，神态安祥，缓步前行，似正在等待礼官的传唤，把它们呈献给唐玄宗。画面安排妥贴，极符合其主题思想。也是一件不可多得的佳作。

韩干除画鞍马以外，还画过不少的壁画。《历代名画记》曾录他在长安宝刹西院画有天王、菩萨等。《唐朝名画录》也说他在长安宝应寺画了三门神、北方天王及菩萨等人物画。可惜这些壁画今已不存。

韩干尚有画马专著《杂色骏奇录》，但在宋代以后就失传了。总的来说，韩干是一位杰出的鞍马画家，他的画马艺术对于后代鞍马以及花鸟画的影响很大，宋代大画家李公麟画马就“师韩干”，元代名画家赵孟頫也曾临摹过他的作品，而且也承认其受韩干的影响很深。

以田园生活及畜兽为创作题材的中唐杰出画家韩滉，虽然出身于显贵官宦人家，但在他的艺术生涯中，能以农村风物为描写对象，成为一个具有现实主义思想的画家，确实在中国绘画史上值得人们注目。

韩滉(723-787)，字太冲，长安(今陕西西安)人，宰相韩休之子，亦曾任金紫光禄大夫，浙东西两道节度使等职，封晋



图30 游骑图卷（局部）佚名唐



图31 游骑图卷（局部）佚名唐



图32 游骑图卷 (局部) 佚名 唐



国公，赠太傅，谥忠肃，《唐书》中有传。韩滉出身官宦之家，有政治才能与抱负，性节俭，幼有美名，奉公疾恶，精通音律、艺文，书得张旭笔法，书画都有突出的成就。特别擅长人物画和畜兽画。现在传世作品仅有《五牛图》及《文苑图》等。据《宣和画谱》载：他有三十六件作品录入其中，从画题看，仅四幅是牛畜，其余主要是田园生活。如《田家风俗图》、《田家移居图》、《村童戏蚁图》、《渔父图》、《雪猎图》、《归去来图》以及《醉学士图》等。

韩滉的畜兽作品，我们今天能看到的仅一幅《五牛图》。这幅充满着浓郁乡土气息的作品，看来是一幅写生画。

《五牛图》，纸本设色，纵20.8厘米，横139.8厘米，现藏北京故宫博物院。该图平列画五条色泽花纹不同且形态各异的牛，当中一条为正面，其余均为侧面，左面一条牛头上系红色缰绳，右面一条牛头旁补小树景物。用笔粗厚而有力，以不同的笔法描绘牛的不同部位，体肤折皱、关节骨架以及角蹄等处的表现恰到好处。晕染亦十分讲究，与描法相辅相成，浓淡变化适当，对于眼睛、犄角、口舌、鼻及尾部的描绘精细入微，甚至体现出牛的神情、个性与年龄来，难怪有些研究者认为其中可能含有某种寓意。全图虽平列而绘，但不紧不散，有种闲适而平和的总体感觉。史载韩滉为官，重农事，他传世著录的作品中，亦多《田家风俗》、《村社图》、《尧民击壤图》、《丰稔图》之类与家家生活与农业生产有关题材的作品。其中，牛的题材占了极大的部分，这幅《五牛图》的背后，正潜藏着那唐代繁荣后面努力生产的一面，它不但反映出唐代那种以现实题材入画的风尚，反映出唐代社会生活的情调，也反映出唐代畜兽画的典型面貌与极高的水准来，使这幅作品在中国美术史上不但成为以牛为题材的绘画代表作品，也成为一件罕有的代表唐代绘画艺术风貌的名迹。(图33、





图33 五牛图卷 韩 滉 唐



图34 五牛图卷(部分) 韩滉 唐

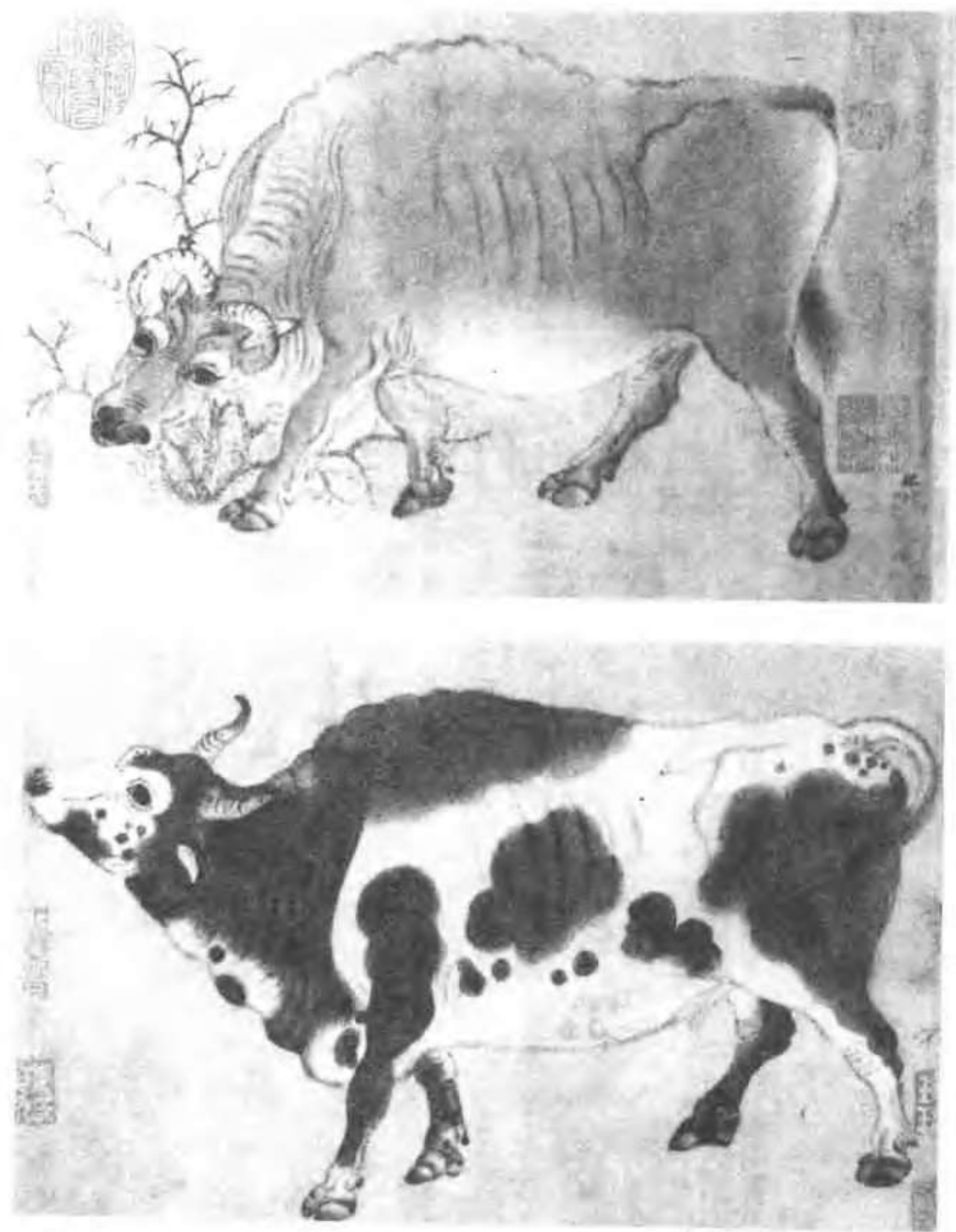


图35 五牛图卷(部分) 韩 滉 唐



图36 文苑图卷 韩滉 唐



图37 文苑图卷（局部）韩 滉 唐



34、35、36、37)

韩滉的人物画也极佳，传世之作《文苑图》就是一幅著名人物画。画中精彩地塑造了典型的士大夫文人形象。这幅画所描绘的人物，神态自若，性格鲜明，四个诗人，或倚树上，神态温厚而含蓄；或右手支颐，仰头执笔凝神静思；或坐石案旁沉思而觅佳句，或舒纸展卷若有所得。他们都被画得生动妙趣而神情各异。在画的中间有一古松，松针劲秀如发，下铺软草，萧疏而冲雅，和画面的主题相得益彰。从整个画面看，古雅秀丽，构图精简，在用笔上，精劲如行云流水，人物衣纹的用线圆润而微有顿挫，着色也极雅致。上有宋徽宗题：韩滉文苑图、丁亥御札。据明詹景凤《东图玄览》说：“西蜀郭民部亨之人物一卷，徽庙首题为‘文会图’后题为唐人韩滉作，予阅之本钱仲文，刘长卿琉璃堂宴集故事，想韩当时图之。”由此可见这幅题名为《文苑图》的作品所描写的是诗人刘长卿、钱起等人，琉璃堂宴集做诗的故事。关于这幅画，清陶梁《红豆书馆书画记》有“韩滉文苑图”并费尚伊、周梦旻的两跋，所记人物，完全同此画相同。由此可见，唐代的人物画，不但善于以细腻的笔触刻画人物形象，描绘具体的生活内容，而且已经开始注重在典型的环境中去刻画人物的典型性格。

到此我们可以看出，韩滉的绘画艺术造诣之高深，不仅人物、畜兽画生动非常，而且能通过对对象的描绘来体现作品的内在精神。特别是描写田家生活的作品，韩滉更是享名一时，流传久远。据说他所描写的田家风俗等作品宋代诗人陆游看到后说：每见村童牧牛于风林烟草之间，便觉身在图画，而引起辞官求去的愿望。可见他的作品艺术感染力是多么深刻。韩滉的绘画成就之所以如此有影响，和他严谨认真的创作态度分不开，他自己常说：“不能定笔，不可论书画。”（《宣和



画谱》),他每每作画,不但能以现实生活素材为创作对象,而且思考再三,不到胸有成竹,决不轻易落笔,这正是他作为一个现实主义画家的可贵之处。

归纳起来讲,韩干、韩滉在鞍马畜兽绘画上,对于唐花鸟画的成熟和发展作出了很大贡献。首先,在写实描绘完美结合的境界上,通过深入细致的把握,进一步使鞍马畜兽的形神统一地表现出来,促进了花鸟画的发展。再就是通过加强物象本身的刻画以及他们之间相互关系的描绘,加强了花鸟画的分量,拓宽了花鸟画的表现题材,为以后的花鸟画独立发展起到很大的推动作用,这也正是他们对花鸟画的贡献所在。

#### 四、边鸾与初期花鸟画

唐代绘画中将“花鸟”单列成分科,相对于后来广义的花鸟画来看,这尚处于花鸟画形成的初级阶段,这时的花鸟题材,正由原来的纹饰性描绘过渡到“写实性”描绘,而题材也由具有更多观念性含义的普遍题材转向更多描绘各种现实生活中的广泛新题材。从技法上来看,对于花鸟题材的描绘,尚未形成专门的技巧与模式,在布局上也未形成构图的基本样式与原则,更多仍保持着“置景”或“装饰”的功能。因此,对于唐代花鸟画来讲,以下几个特征是较为明显的:首先,“花鸟”只是作为一种题材上把握的绘画专长而存在,花鸟画尚不能作为完善的独立门类而确定;其次,在技法方面尚处于附属阶段,不能形成自己的技巧语汇,也未见画谱及理论著述;再次,在画家方面,大多数画家仍在全面题材的把握上特别擅长某一两门花鸟题材,这种擅长往往作为一种特别的专长被称道,其情形与韩滉善画牛有些相似。



从中国花鸟画的发展情况来看，动物题材的绘画要较植物题材的绘画更早地完善形成。随着灵异动物作为观念纹样时代的过去，不少新奇的禽兽或日常普通的畜兽成为绘画的主要描绘对象，这又与唐代绘画中技巧法度的全面重视相合拍。故而在唐代绘画中，大多数的花鸟题材都是孔雀、鹦鹉、羚羊、仙鹤等。这些对象描绘得生动细致，与魏晋时期绘画中的动物相比，在动势上不再热烈飞动，但也不像那些动物那样有一种程式化的体态，而是在形态上更为丰富，描绘上更为精细，体现出唐代画家们具有很强的捕捉现实瞬间动态和神情的能力。相比之下，早期的花草则更多图案化的处理，许多花卉草蔓被精细描绘之后作为图案的基本构成元素，被广泛用于各种壁画、建筑等装饰中，这限制了花卉描绘的发展。直到中晚唐之际，各类花卉草木的描绘才得到充分地发展，这对花鸟画的形式是关键的一步。

从总体上看，中晚唐之后，各类花鸟题材的描绘已十分精妙，不少宫廷画家已有了对不同题材的把握能力与描绘程式，尤其是晚唐之际，不少画家随驾入蜀，对后来南唐及五代蜀地花鸟画的形成有至关重要的影响。

初唐至盛唐的花鸟画多用以装饰器物与装点环境，多画于屏风、团扇等处，多绘些贵族畋猎活动中的鹰鹞、观赏的饲养珍禽异兽，以及庭园中的奇花异草之类。盛唐之后，许多专门的花鸟题材成为画家的专长被重视。文献上便有不少以画花鸟著称的画家。在唐代见于文献的花鸟画家有三十余人，他们各有专长，但大多至今已无作品传世了。从文献记载与各种唐代画迹以及传世工艺品纹样与壁画参照来看，较为后世重视的有薛稷、边鸾、姜皎、冯绍正、萧悦、滕昌祐与刁光胤等人。

薛稷(649-713)，字嗣通，河东汾阳(今山西荣河)人。出





身于显贵家庭之中，外祖父为唐代名相魏征，他为进士出身，最后“位至宰辅”，由于政治斗争失败被杀。《唐书》有传，薛稷“多才藻，工书画。”“文章学术，名冠时流。”书学褚遂良，画善花鸟、人物，尤以画鹤著称，为唐代绝无仅有的画鹤名家。唐代已有许多诗人为其歌咏，杜甫亦给予极高评价。唐人认为他的画“笔力潇洒、风姿逸秀。”历代画史著录中有不少他传世的画鹤作品，以及歌咏他画鹤的诗文，可见其影响之深远。作为唐朝前期的花鸟画家，他将鹤画于屏风之上，始创了“屏风六扇鹤样”，此可视为最早的花鸟画样本，其后五代黄筌画六鹤，恐亦受其影响。有唐一代，他所画的鹤一直被认为是难以超越的典范。现在虽已见不到他的传世作品了，所幸在周昉的《簪花仕女图》中，保留了一段鹤舞的情景。从中不难窥见唐代画鹤的高超水平，这其中应该不乏薛稷画鹤的影响。

在唐代最享盛名的花鸟画家边鸾，在中国绘画史上占有相当重要的地位。他大概生于唐德宗贞元六年(790年前后)，京兆(今陕西西安)人，他主要活动在中唐至晚唐之际，在德宗时曾任右卫长史。自幼学习绘画，长于花鸟，尤以作折枝花鸟擅长，从画史记载来看，他曾奉诏画新罗国进贡的孔雀起舞。大约他亦是一位宫廷画师，其后流寓于泽(今山西晋城)潞(今山西长治)之间。他画的孔雀、折枝花、雀蝉及各种名贵花卉禽鸟俱入妙品，特别是他的这些画“精于设色”，“无斧凿痕”(《宣和画谱》)。元汤垕在《画鉴》中说：“唐人花鸟，边鸾最为驰誉，大抵精于设色，浓艳如生。”张彦远高度评价他的作品：“右卫长史(即边鸾)，花鸟冠于代。”

中国的山水花鸟画，发展到唐代，基本上形成了独立的画科，尤其是花鸟画。在隋唐以前，虽然被人们以图案装饰的形式运用到衣饰及各种器物上面，如秦汉多用鸟兽图案，南



北朝多见的卷草纹、荷花纹等。但所表现的题材范围都是非常狭窄的，并且没有形成写实的自然现象。到了隋唐时代，以写实的手法描绘花鸟的动态日益明显。边鸾在此方面就格外突出，成就尤为显著，他的花鸟画不仅在唐代独树一帜，而且可以说是中国花鸟画的开辟者。他奉诏所画的新罗国进贡的孔雀，在他笔下不但形象精确，且妙于传神，得婆娑起舞之姿态，这足见他的写生技巧所达到的神妙程度。在唐代尤其是都城长安，从上至下爱好牡丹之风极盛。边鸾作为花鸟画大家，他不但善画牡丹，而且在当时许多画牡丹的作品中，技巧非凡，别具一格，他所画《牡丹图》妙于得意，被推为绝笔。董道评他的《牡丹图》说：“然花色红淡，若浥露疏风，光色艳发，披多而色洁，燥不失润泽，凝结之则，信设色有异也。沈存中言有辨画日中花者，若葳蕤倒下，而猫目中有一竖线，世且信之。”可见他画的牡丹，色彩艳丽、葳蕤如生，为当时非凡之作。他的花卉生意盎然，不仅真实而且富有生活情趣。所画蜂蝶、草本、雀蝉都画得逼真生动，被人们称为妙品。所以张彦远说：“边鸾善画花鸟，至于山花园蔬，无不遍写，花鸟冠于代而有笔迹。”清代张志钤也说：“花鸟一科，唐之边鸾，宋之徐、黄，所谓前无古人者也。”可见当代以至后人对他作品的推崇。虽然今天已见不到边鸾的传世作品了，但从画史记载来看，他对花鸟画的全面形成是功不可没的。他能画花鸟、草木、蜂蝶、蝉雀，尤以折枝花“居其第一”，从宋代内府收藏他的33件作品来看，全部都是花鸟画作品，所涉及的题材仅从画名上看就有孔雀、鸂鶒、鹁鸽、雀禽、鸳鸯、鸚鵡、白鸚、鹭、猴、鼠、菜蝶、药苗、木瓜、梨花、木笔、葵花、花苗、芭蕉、李子花、李实、梅花、牡丹、千叶桃花、莲花、石榴、花竹等数十种，张彦远谓他“山花园蔬，无不遍写。”确实是一点也不过分的。从记载中得知，他“下笔



轻利，用色鲜明，穷羽毛之变态、夺花卉之芳妍。”实际上，他在题材的拓展与画法的探索两个方面都集中在花鸟画上，真可称唐代花鸟画家之冠。从后世的花鸟题材来看，许多常用题材均沿用以上所列品类，在唐代的各种传世画迹中，我们亦不难发现以上题材的出现。而且在作为中国花鸟画全面形成之际，其画法仍是以勾勒敷色为主。后人认为唐人花鸟画，大抵精于设色，并把边鸾推为“最为驰誉”者。可见他在这两方面的努力，的确将唐代花鸟画提高到一个新的水平上，为花鸟画的全面形成立下了汗马功劳。

此外，对于不少单一花鸟题材的深入描绘，也不断有画家们进行专门探索，例如姜皎与冯绍正善画鹰鹞，萧悦善画竹，都是画史上所乐为称道的。

姜皎，上邦(今陕西南郑)人，玄宗时官至太常卿，封楚国公。冯绍正，玄宗时官至户部侍郎。二人均为盛唐画家，画史上认为他们“尤善鹰、鹞、鸡、雉，尽其形态；嘴眼脚爪，毛彩俱妙。”大诗人杜甫对他二人所画的鹰鹞均有诗歌吟咏，认为姜皎所画的鹰有杀气森森“掣臂欲飞”的气势，真鹰亦为之逊色；而冯绍正所画的鹰，已形成了一种格式，可作为画本样范。

萧悦是中唐时代的画家，穆宗时官居协律郎，大诗人白居易甚重其画艺，为之写《画竹歌》，从中得知他画竹的技艺“举时无伦”，而且他“甚自秘重，有终岁求其一竿一枝而不得者。”他所画的竹，苍瘦节疏，枝活叶动，分外逼真，从史料上看，他是中国画中第一位以画竹著名的画家。

这些画家至今已无作品传世，但在一些唐代壁画、石刻或唐画摹本上尚可见到唐代对这些题材的描绘。例如：乾县李重润墓室壁画中可见侍者架鹰形象，侍女像中亦出现用墨笔直接画成的墨竹。王维所画的《祇园弟子像》，经宋代刻石，



辗转传摹而至今仍可见图中有双勾法所画的竹，传为张萱所绘的《武后行从图》中，右下方亦有墨竹数竿等等。而新疆吐鲁番地区唐墓中壁画上六幅屏风内的花鸟画作品，已是多种不同题材花鸟画广为流传与使用的见证了。这些零星的花鸟描绘向我们展示了唐代花鸟画题材的广泛应用，反映出中国花鸟画发展轨迹之一斑。

到了晚唐之际，特别是唐朝皇帝二次入蜀之际，花鸟画的发展更加迅速，滕昌祐与刁光胤可谓奠定了五代蜀地花鸟画的基石。

滕昌祐，字胜华，吴郡(今江苏苏州)人，唐僖宗中和年间(881-885)随驾入蜀。可能是位宫廷画家。他性情高洁，定居蜀地后潜心绘画艺术，在宅内栽种各种草木花卉，布置山石，逐一与之。工画花鸟、蝉蝶、折枝花卉等，尤以画鹅著称。后人评论他的画“下笔轻利，用色鲜艳。”更重要的是他在笔法上有创造性的突破。他画草虫蝉蝶时用笔不多而形神具足，人谓之“点画”，在中国画笔法的发展中，“点”法的使用，从文献上看当始自滕昌祐，后世花鸟画的发展与繁荣，与笔法的发展有极大关系，滕昌祐有意识地突破了勾染的基本法式，再一次解放了用笔，从起落中找到笔法的新天地。至此，用笔的顺逆、缓疾、轻重、起落都被调动起来，才可能出现完善的皴、擦、点、染等后世作为中国画主要笔法的各个范畴。从这点来看，滕昌祐在中国画的发展史上当有较高的地位。他已无可信的作品传世了，但有不少学者认为，一些今传无款的早期花鸟画作品，可能与他的画风有关。

刁光胤，长安(今陕西西安)人。天复初(901-904)为避唐末祸乱入蜀，以画名知于时，善画猫兔鸟雀、湖石花竹。他的作品继承了自边鸾以来的花鸟画风格，以自己“笔无暂暇，非病不休，非老不息。”的勤奋努力达到了使“前辈有攻花雀者



顿减价矣。”的艺术成就。

他的作品在宋代仍有二十四件被内府收藏，几乎全是各种花草动物，至今已见不到他的传世作品了。但他在四川设帐授徒，黄荃、孔嵩皆是他的得意门生。今传有黄荃《写生珍禽图》，也是一课徒样本。从中，我们不难推测刁光胤的基本画风。历来史家均认为他对五代西蜀花鸟画产生了决定性的影响，那是一点也不过分的。

总的来讲，隋唐一代在花鸟画的发展中是一个由最初重视到初步形成的阶段，这个形成的过程是长久而坚实的，它从对现实题材的开拓入手，以绘画法度的逐渐完善与题材种类的逐渐丰富为目的，最终完成了新的法度上的创造以及对各种题材描绘的自由。尤其至晚唐时期，可以认为已形成了以精细描绘与多种笔法为基础的花鸟画了，经历过唐帝国盛衰的洗礼与画师们从装饰及写实两方面的努力，中国画中最后的、也是题材最广泛的门类——花鸟画从一开始形成，就面临着较高的技巧与主动的审美要求，也面临着各种更高文化要求上的风格的形成。后来，五代花鸟画中所谓的“徐黄二体”，能以“野逸”与“富贵”各领风骚，这正是唐代花鸟画在形成过程中那些特点各自发展所导致的结果。

## 第四章 诗史化的画理

### 一、诗化的画理

在中国美术发展的历程中，独立的绘画理论体系在隋唐之前便已初步形成了。

唐代的美术家们不但充实完善了这一理论体系，并且将整个绘画的认识，纳入了史文哲学的认识范畴之中。艺术理论的“诗化”倾向与“寓论于史”的做法，不但给中国画论找到了新的表现形式，也给理论的拓展找到了新的归宿。

将绘画归结到立意与用笔之间，将批评把握在技巧与秉性之内，将创作提高到造化与心源之际，这一系列理论认识的拓展与深化不但总结了隋唐绘画的实践，也影响了整个艺术的发展。使之成为中国艺术发展史中的重要财富，也成为唐代美术家们所绘出的重要一笔。

#### ①对文化品格的认识

隋唐两代，文艺的繁荣昌盛已为历代史家所公认，诗歌、绘画、雕塑、书法等文学艺术在唐代都得到极大的发展，所谓“君子之于学，百工之于艺，自三代历汉，至唐而备矣。故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子；古今之变，天下之能事毕矣。”<sup>①</sup>就绘画而言，其题材内容之宽广，形式风格之多样，多为后代所祖述。唐代继承、总结并发展了前代的绘画成就，并能分门别类而加以梳理；人物画方面继承了魏晋时期的“传神论”的传统而加以发扬光大；



山水画已形成了多种风格流派并进入风格转变的关键时期；花鸟画也以其“究羽毛之变态，夺花卉之芳妍。”的精妙而对后代影响深远。

作为对绘画艺术成就进行总结和品评的绘画理论，适应着书、画艺术的发展亦呈现出繁盛之面貌。唐代美术理论的兴盛，一方面得力于当时书画艺术的高度成就，另一方面则是由于唐代人对于书画艺术的文化品格有着独特的认识，以及当时天下书画名迹的集聚和王公士人对于书画之艺的爱重。隋代因其时代之短促，没有画论流传下来。有唐一代，美术理论家们在对前人的书画艺术及其理论成就总结与梳理的基础上，又表达了他们及那个时代对于书画艺术的种种认识，对我国书画艺术及其理论的发展起着承先启后的作用。

唐代的美术理论著述众多，画史、画论、书史、书论著作在数量上超越了唐以前的任何一个朝代。释彦悰的《后画录》、李嗣真的《续画品》、裴孝源的《贞观公私画史》、朱景玄的《唐朝名画录》、张彦远的《历代名画记》、《法书要录》、窦泉的《述书赋》、张怀瓘的《书断》、《书议》、孙过庭的《书谱》、韦续的《墨薮》等等美术理论的著述一起成为唐代学术文化的重要组成部分。美术理论的兴盛使得唐代美术较之前代美术更能体现出一种广泛而深刻的文化品格来。

隋唐以前，书画艺术以及书画艺人在学术文化和社会中的地位较为低下。书画被视作雕虫小技，书画家们与百工技匠一同被视为工匠之属。汉代王充曾云：“人观图画上所画古人也，视画古人，如视死人，见其面而不若观其言行，古贤之道，竹帛之所载灿然矣，岂徒墙壁之画哉。”<sup>②</sup>王充以为，古圣贤之道已有竹帛载之，图画之道无益于世。不惟如此，东汉赵壹亦有《非草书》之文，以为书艺实为末技，极言“徒善字既不达于政，而拙草无损于治。”<sup>③</sup>由此可见汉人对书画之艺



的轻视。

魏晋南北朝时期,学术文化的发展使得美术理论家们对绘画艺术的认识达到一种较高的层次。以谢赫、王微、宗炳为代表的美术理论家们认识到,绘画不在于“案城域,辨方州,标镇阜、划浸流。”(王微《叙画》)也不仅仅起到“明劝戒,著升沉、千载寂寥,披图可鉴。”(谢赫《古画品录》)等在成就、教化、人伦方面的功用,绘画尚有纯粹作为审美娱悦的功用,故而宗炳以为绘画之道“畅神而已。”魏晋南北朝对于绘画艺术的这种认识不仅较汉代前进了一大步,而且在某些方面亦较之唐人要高明。

入唐以来,以张彦远为代表的唐代美术理论家们对于绘画艺术的认识殊为独特。一方面,唐人以为王充轻视书画之论不值一驳,一方面又对王微等人的观点进行了修正与收缩,强调了绘画艺术对于“成教化,助人伦。”方面的功用,而对于绘画纯粹作为审美娱悦方面的功用虽有论及却语焉不详,这与魏晋时期比较而言可以说是退了一步。然而重要的是,张彦远及其唐代的美术理论家们把绘画艺术推上了中国正统文化的行列,这却是前无古人的。中国第一部系统的画史《历代名画记》在唐代的出现,其意义不仅在于系统全面地总结、梳理了中国历代绘画艺术及其理论成就,而且它表征着唐人将以往仅仅被视为艺事的绘画上升到文与史的地位,将以往被视为工匠之属的画人、画迹以史传的形式记录下来,确立了书画艺术和书画艺人在整个学术文化中的地位,这对于唐代书画艺术及理论的发展有着极大的促进作用。就文化传统而言,中国是一个极重文史的国度,某种人事作为“文”或“史”记录下来就意味着它会作为一种文化被确定下来而流传千古,从而具有了一定的文化学术地位与品格。

张彦远认为,绘画具有与儒家正统的典籍同样的功能,他





说：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”<sup>④</sup>这种将绘画的功用明确与《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋》等儒家典籍相并列的观点当是张彦远首倡，不仅如此，张彦远还认为绘画兼具文史之长：“记传所以叙其事，不能载其形，赞颂所以咏其美，不能备其象，图画之制，所以兼之也。”<sup>⑤</sup>这种观念较之汉代王充以为图画不如书籍的认识的确是不可同日而语的。极为有趣的是，张彦远曾将画家及其画迹直接比作经、史和诸子百家：“若言有书籍，岂可无九经三史，顾陆张吴为正经。杨展董郑为三史，其诸杂迹为百家。”<sup>⑥</sup>这种将书画艺术当作一种正统文化来看待的意识是极为明显和强烈的，在“郁郁乎文哉”的古代中国，当一种艺术能具有着与经、史、子、集同等地位的时候，其作用和价值在人们的心目中当然是极大的，因为绘画艺术的这种文化地位，张彦远乃多次强调书画之艺非一般人所能为：“书画之艺，皆须意气而成，亦非懦夫所能作也。”<sup>⑦</sup>又说：“古善画者，莫匪衣冠贵胄、逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。”<sup>⑧</sup>虽然他的这种看法后之学者多有非议，然而这正反映了张彦远及唐人对书画艺术的爱重与推崇。

## ② 寓论于史

由汉至唐，天下书画名迹虽然几经兵灾战乱的焚毁，如汉末董卓之乱、魏晋胡寇入洛，书画名迹多遭火焚及散佚；南北朝时期，梁元帝将降，乃聚名画法书及典籍二十四万卷焚之，隋朝炀帝将收得之天下名迹八百余卷随驾巡扬州，中道船覆，大半沦弃。到了唐代，不仅国力强盛、社会稳定，人们对于书画艺术亦极其爱重，从高祖、太宗、武后、玄宗诸帝到王公贵胄，及至上人百姓皆爱重书画，收藏鉴玩以为时尚。太宗皇帝尤为痴迷，为求得王羲之《兰亭序》真迹费尽心机，死后还以《兰亭序》殉葬。玄宗皇帝，凡所游畋，必存绘事，又



旁求珍迹，以为听政之暇将以怡神。时尚所及，王公贵胄趋之若鶩，当时人“或有进献以获官爵，或有搜访以获赐赉者。”<sup>②</sup>如开元中有商人胡穆聿者，因别识图书及告讦搜求，遂由自身而受金吾长史之职；又有潘淑善者，以献书画拜官。<sup>③</sup>至唐宪宗时，广聚天下名迹，尽归内府，贞观、开元之时，国库收藏尤多，《历代名画记》载：“贞观、开元之代，自古盛时，天子神圣而多才，上人精博而好艺，购求至宝，归之如云，故内府图书谓之大宝”。<sup>④</sup>有王公士人收藏者，自号图书之府，如开元中颍王府司马窦瓚、监察御史潘履慎、金部郎中蔡希寂等皆多有收藏鉴识。《历代名画记》之作者张彦远收藏尤甚，其高祖河东公、曾祖魏国公、父高平公相继鸠集名迹，于“金帛散施之外，悉购图书，古来名迹，存于篋笥。”<sup>⑤</sup>张彦远曾云：“魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣”。<sup>⑥</sup>可见在张彦远的时代，天下的书画名迹已广为集聚。有收藏集聚，才有品识鉴别，披览赏玩，以至“叙其所见，编次无差。”，这样一来，为绘画理论的研究与发展，尤其是中国第一部系统的画史在唐代的出现，提供了良好的条件。

隋唐以溯，中国历代论书画之著述可谓多矣，然常常是“论”重于“史”。于论之方面，尚有顾恺之的“传神论”、谢赫的“六法论”等万古不移的精论。并且中国绘画的体系在魏晋南北朝时期已初步形成，然而于画史方面，历代虽然多有著述，却常常是较为简略、疏陋，处于一种雏形的阶段，令后之学者对中国千年之画学难窥全貌。入唐以来，学术文化的发展使得唐代人对于书画艺术的文化品格及其作用有着精当的认识，故而唐代美术理论家们对于前代书画名贤圣迹湮没不记的状况深感忧虑，张彦远曾大为感叹：“呜呼！自古忠孝义烈，湮没不称者曷胜记哉，况书画耶。”<sup>⑦</sup>他们对于前人之画史的简略疏漏以及品评谬误、传写脱错的状况极为不满，故



而他们编著画史以记载历代书画名贤事迹使之流传千古的意识极为强烈。于是唐代众多的美术理论著述多是以“史”的形态出现，画史、书史之著述相继而出，(释)彦棕《后画录》、李嗣真《续画品》、裴孝源《贞观公私画史》、朱景玄《唐朝名画录》、张彦远《历代名画记》、张怀瓘《书断》、窦泉《述书赋》等等，尽管体例相异，繁简、述论不同，但皆是以著录追写历代书画事迹为目的，这样使得唐代的美术理论显现出更强的“史”的形态。

裴孝源《贞观公私画史》以著录的形式编述画史，(释)彦棕以品评的方式著录画史，李嗣真以品第分列的方式著画史，朱景玄以“神、妙、能、逸”四品分列品评撰述画史，并于品格之中略叙画人绘事，可谓史论并举。张彦远的《历代名画记》总结和梳理了中国有史以来的美术发展的历史及其理论成就，有史传、有专论，于中国绘画的理、技、法诸方面皆有精湛的论述，开创了中国古代系统画史的先河，其体例为后世画史之圭臬。在书法理论方面，唐代对我国书法历史的总结与梳理亦卓有成效，出现了几部体例相异、述论精湛的书法史著作，窦泉《述书赋》以赋体的形式写书法史，张怀瓘《书断》以史赞的形式写书法史，张彦远《法书要录》以纂辑的方式整理了我国上古至唐代的书法理论著述，以此显现出我国书法理论发展的历程。

在编著书史、画史以总结梳理中国古代美术发展的历程及其理论成就的过程中，唐代的美术理论家们深化和发展了中国古代的美术理论，在种种体例相异的书史、画史著作中又表述了他们及那个时代对书画艺术的独特而精湛的见解，在中国美术理论发展史上起到了标峙前程的作用。

唐代的美术理论家们不仅身体力行，将古今书画名贤列



入史传，将古今画人绘事编述成集，同时也意识到他们的这种撰著画史的行为有继往开来的作用。张彦远便希望着在他的《历代名画记》之后：“将来者有撰述，其或继之。”以使中国的书画艺术在中国文化中承继流传下来。

唐代人对于撰著书史、画史的注重使得唐代三百年间撰著书史、画史之举承继不断，书史、画史著作逐次长进，由断代、疏略演变到通史及体例较为完备。由李嗣真《画品录》之“空录人名，而不论其善恶，无品格高下。”<sup>③</sup>以及前人之画史著作率皆“浅薄漏略，不越数纸。”到朱景玄《唐朝名画录》史论并举，直至《历代名画记》的体例完备“编次无差，铨量颇定。”以此显现出唐代美术理论明显的“史著”特征，并标志着唐代美术理论的最大建树与成就。

### ③论画诗

众所周知，唐代是一个诗的时代，诗歌艺术在中华文化史上达到了它辉煌灿烂的顶点。诗歌艺术不仅表现出唐代人那种精湛而敏锐的艺术感受，同时唐代人用诗歌把视角遍及到社会生活的各个层面。被后人称为无形画的诗歌对无声诗的绘画也倾注了极大的热情，众多的诗人墨客用他们最擅长的方式表达了对绘画艺术的感受和见识，因此唐代也出现了许多论画、咏画的诗歌，这确实也是前无古人后有来者的。宋人苏东坡曾说唐人王维的诗中有画、画中有诗，其实不仅王维，唐代众多的文人都是能诗善画的，同时众多的画家亦是吟诗的高手。诗歌和绘画不过是唐代人表达他们对艺术以及宇宙人生感受的一种方式罢了，诗歌和绘画在唐代的高度繁荣，二者之间的互相影响互相渗透当是极其自然的。

唐朝整个时代对书画艺术的热衷与爱重，使得文人们对于书画艺术有着极高的鉴赏力，因此，文人墨客以诗歌的方式表达的对绘画艺术的见识亦是极为精辟的。



唐人以诗论画者，人数众多，李白、杜甫、白居易、王维、宋之问、岑参、高适、刘长卿、韩愈、柳宗元、元稹、刘禹锡、皮日休等都写下了许多论画诗，反映了这个时代的诗人们对于绘画艺术的认识。在这些论画诗中，涉及的范围十分广泛，山水树石、花鸟走兽、人物故事以及壁画，几乎对所有绘画所涉及的题材都有诗歌咏赞。

在这些论画诗中，有的是对山水画的整体布局和意境的描述，如李白的《莹禅师房观山海图》、<sup>⑧</sup>《观元丹丘坐巫山屏风》、<sup>⑨</sup>杜甫的《奉先刘少府新画山水障歌》<sup>⑩</sup>等等。

这类诗，李白还有《观博平王志安少府山水粉图》、《求崔山人百丈崖瀑布图》、《同族弟金城尉叔卿烛照山水壁画歌》等等。杜甫亦有《严公厅宴同咏蜀道画图》、《题元武禅师屋壁》、《奉观严郑公厅岷山沱江画图十韵》等数首。

诗人们对绘画艺术的认识是十分内行的，这从他们对画法、画技的咏赞中可以见出，如李白的《当涂赵炎少府粉图山水歌》、<sup>⑪</sup>《观元丹丘坐巫山屏风》<sup>⑫</sup>等诗篇。

诗人十分熟悉中国传统山水画的特点，对中国山水画的散点透视法以及“高远、平远、深远”诸法都很了解。在这方面杜甫也有诗作论及，如在《戏题王宰画山水图歌》中便有“咫尺应须论万里”的诗句。刘长卿在《会稽王处士草堂壁画衡霍》中也有“能令堂上客，见尽湖南山，青翠数千仞，飞来才丈间。”的诗句。

有的诗在一首诗中，不仅有对画面意境及整体布局的描述，也有对画技、画法的议论，还有对绘画的审美功用的咏赞，如李白的《当涂赵炎少府粉图山水歌》即是一例。

在论画花鸟走兽的诗中，诗人们常常是借题发挥，在对画苍鹰、猛狮、仙鹤、骏马的咏赞中，抒发着自己的壮志情怀以及种种忧伤时的感叹。如李白的《金乡薛少府厅画鹤赞》、



《壁画苍鹰赞》、《方城张少公厅画猛狮赞》，杜甫的《画鹰》、《画鹞行》、《画马赞》等等。

此外，唐代诗人们还有许多论画松、画佛道、论壁画和人物画像题赞的诗作。

在这些诗歌中，一方面反映出诗人们对于绘画艺术的精深认识，另一方面我们也可以从文字上了解到一些今已失传的唐代画迹的面貌，重要的是它们代表着那个时代的诗人们对于绘画艺术的认识水平。

值得注意的是，在唐代诗人的论画诗中，对于绘画功用的理解与美术理论家们有所不同。在美术理论家们看来，绘画的功用多在于教化人伦，而诗人们在论画诗中更注重绘画在审美娱乐上的功用，他们认为绘画乃是：“即事能娱人，从兹得萧散。”（李白《莹禅师房观山海图》）虽然诗人们也认为绘画尚有表彰忠孝功烈的作用，这些从李白、杜甫等人的题画像诗中可以看出。如李白的《羽林范将军画赞》、《江宁杨利物画赞》、杜甫的《丹青引》等，但他们更注重的是绘画（尤其是山水花鸟画）在审美娱悦上的功用。他们常常以审美赏玩的态度来看画，山水花鸟画可以“使人对此心缅邈，疑入高丘梦彩云。”<sup>①</sup>或者“了然不觉清心魂，只次叠嶂鸣秋猿。”<sup>②</sup>总之是给诗人们带来心灵的淡泊与宁静，此时绘画在成就教化人伦方面的功用已经退隐到审美背后了，诗人们只希望绘画能在官宦讼庭之余给他们一种娱悦与慰藉：“讼庭无事罗众宾，杳然如在丹青里。”<sup>③</sup>并且在审美中激发起美妙的联想：“高堂闲轩兮，虽听讼而不扰，图蓬山之奇禽，想瀛海之缥缈。”<sup>④</sup>在对绘画的赏玩中，诗人们感受到“丹青不知老将至，富贵于我如浮云。”<sup>⑤</sup>得到一种心灵的净化。唐代诗人们在论画诗中表现出的对绘画在审美娱悦方面的侧重，在当时实际上扩大了绘画艺术的功用。在宋代及以后的画论中，对绘画的功用，



观念上有了很大的改变，宋人主张绘画的作用在于：“不下堂筵，坐穷丘壑。猿声鸟啼，依约在耳。山光水色，荡漾夺目。”<sup>⑤</sup> 在这时，绘画已侧重于在审美娱悦上的作用，或纯粹作为一种陶冶性情的意味了，这与唐代诗人的见识是较为接近的。

唐代的论画诗开启了以诗论画的先河。在唐以前并无论画诗，自唐以后，论画诗作为诗歌的一种传统题材而被继承下来并且广泛运用。宋代以后出现了在画上题诗的现象，中国绘画逐渐形成了诗、书、画、印融为一体，相得益彰的传统，这与唐代论画诗的影响是分不开的。唐代诗人们在论画诗中所表述的对绘画艺术独特而深刻的见解，作为唐代画论的组成部分，丰富了唐代的美术理论，对绘画艺术的发展起到了促进作用。

## 二、张彦远与《历代名画记》

### 一、《历代名画记》诞生的历史背景

《历代名画记》在唐代的出现是绘画艺术及其理论发展的必然结果。中国绘画艺术自秦汉以降，经魏晋南北朝的“哲匠间出”，到盛唐时期已是“奇艺者骈罗，耳目相接。”达到了空前的繁荣，对历代绘画艺术作出系统地梳理和总结，是历史赋予唐代绘画理论家的任务。

一方面，由于学术文化的发展，使唐代人对绘画艺术及其功用的认识更为精深透彻。如前所述，唐代的美术理论家们对于将书画艺术上升到文与史的地位的意识极为强烈，对历代书画名贤事迹湮没不记的状况深感忧虑，因而他们纷纷撰著画史以记前贤事迹。另一方面，绘画艺术的极其繁盛以及天下法书名迹的集聚，使唐代人有条件对历代法书名迹进



行鉴赏、赏玩，以此而别图画之优劣、定书画之品位；加上从皇帝到王公士人对书画艺事的推崇，也促进了书画艺术的发展和鉴赏品评书画风气的滋长。有收藏、鉴赏、品评才有了著录和品评书画著作的诞生。在张彦远的《历代名画记》之前，唐代已出现了几部关于绘画品评、画迹著录以及画史方面的著作，如彦悰的《后画录》、李嗣真的《续画品录》、裴孝源的《贞观公私画史》、朱景玄的《唐朝名画录》等等，它们的出现为中国第一部系统画史《历代名画记》的诞生提供了良好的基础和丰富的材料。

彦悰写于贞观九年的《后画录》，于(南齐)谢赫的《古画品录》及(陈)姚最的《续画品》中已作了品评的画家之外，对从北朝至隋及唐初的二十七位画家作了品评。当时彦悰为帝京寺录，他就所见长安名画系以品题，以续姚最之书。从《后画录》一书对北朝、隋、唐的一些画家的品评中，可窥见当时人对这些画家的成就及特长的评价，为后来的著录画史及品评前人提供了一些依据，虽然张彦远对此书评价不高，他认为：“僧悰之评，最为谬误。传写又复脱错，殊不足看也。”<sup>⑨</sup>但张彦远在《历代名画记》中对画家的品评方面又多处征引《后画录》之评，可见该书还是有一定的价值。一则彦悰的评论确有精当可取之处，二则是书记载了北朝、隋、唐初的一些画家的史料。

彦悰之后，有李嗣真撰《续画品录》。

李嗣真，滑州匡城人，永昌中拜御史中丞，知大夫事。其著述除《续画品录》外，尚有《孝经指要》、《诗品》、《书后品》各一卷，李嗣真本人也善画佛道鬼神。在《后画录》序中，李嗣真自称：“今之所载，并谢赫所遗，有可采者，更称一家之集。”由此可见《后画录》一书是继谢赫《古画品录》而采录谢氏所遗加以著录，是书所录画家，多属汉末至隋诸





名贤，按上、中、下三品排列，每品又分上、中、下三等，共九品，计一百十三人，乃仅录品等及空录人名，未加评论。

在李嗣真《续画品录》之前，还有裴孝原著《贞观公私画史》。

裴孝源，生卒年月及籍贯不详，官至中书舍人、吏部员外郎。据《四库全书总目》考证：裴孝源除《贞观公私画史》一书之外，别有《画品录一卷》。张彦远在《历代名画记》中录引孝源画录最多，但皆《贞观公私画史》一书所无。<sup>⑤</sup>亦可佐证裴氏别有一书。

《贞观公私画史》写于贞观十三年，是书记录魏晋至唐初所存于世间的卷轴名画兼及寺观壁画，裴氏自叙云：“大唐汉王元昌，……每燕时暇日，多与其流商榷精奥，以余耿尚，常赐讨论，遂命魏晋以来前贤遗迹，所存及品格高下，列为前后，起于高贵乡公，终于大唐贞观十三年，秘府及佛寺并私家所蓄，共二百九十八卷，屋壁四十七所，为贞观公私画录。”<sup>⑥</sup>《贞观公私画史》一书为古来专门著录名贤画迹之祖，观斯书足以考知贞观以前名画之存于世间者，极有史料价值。

唐代人对书画艺事的推崇，勤于鉴赏识别，故有了上述品评、著录书画的著作问世。然而，《贞观公私画史》仅空录存世之画迹，《续画品》又只空录人名，《后画录》虽有品评，但所品评者仅二十七人而已。无论在史和论的方面，皆不能全中古以前的绘画面貌。诚如朱景玄在《唐朝名画录》序中所言：“古今画品、论之者多矣，隋梁以前，不可得而言。自国朝以来，惟李嗣真《画品录》空录人名，而不论其善恶，无品格高下，俾后之观者，何所考焉。”<sup>⑦</sup>有感于此，朱景玄乃撰《唐朝名画录》。

朱景玄，吴郡人，官至翰林学士，其书《唐朝名画录》收录唐代画家一百二十四人，对所录的画家用“神、妙、能、逸”



四品加以品评，这在绘画品评中实为一大创举。书中所录的画迹皆为朱氏所见，其自称：“不见者不录，见者必书。”故该书所叙画家之事较为可信。从其对画家的品评中又可见出时人对当时画家的认识与评价，并在对每个画家的品格分等中又略叙其事，其收录唐代画家一百二十四人仅比张彦远的《历代名画记》所录的唐代画家少八十一人。因此，较之《贞观公私画史》、《后画录》、《续画品录》都为详备，足可窥见中唐以前唐代绘画之概貌。

《唐朝名画录》虽然较此前的几部绘画品评著作详备，然也仅是收录中唐以前的唐代画家予以品评，连唐代的断代画史都算不上。而我国绘画艺术自三代历秦汉、魏晋，至唐代已蔚为大观，门类齐全，风格多样，达到了集历代绘画成就之大成的辉煌境地，但在美术理论上并没有一部全面系统的品评、著录中国千年绘画艺术的著作。而在唐以前的历代画史著作无论在史传或专论方面都不能尽如人意，或仅有品评、或空录品等画迹，或失之简略，错讹，正如张彦远所描述的那样：“后汉孙畅之有述画记，梁武帝、陈姚最、谢赫、隋沙门彦棕、唐御史大夫李嗣真、秘书正字刘整、著作郎顾况并兼有画评，中书舍人裴孝源有画录，窦蒙有画拾遗录，率皆浅薄漏略，不越数纸。”<sup>⑤</sup>令后之学者对中国千年的画史、画迹、画家难窥全貌。至张彦远的《历代名画记》出现以后，这种状况有了根本的改变。

## 二、《历代名画记》的特色和成就

张彦远的《历代名画记》是我国第一部系统的画史著作，它是在总结和吸收了唐代及唐代以前我国历代美术理论成就的基础上而撰成的一部体例完备、史论结合的美术著作，它代表着唐代美术理论的最高成就，在史和论的方面皆对后世影响深远。



张彦远，字爱宾，原籍河东(山西永济)人，生于晚唐时期的宪宗元和十年左右，为明皇时的宰相张嘉贞之元孙，《旧唐书》卷一二九有张嘉贞传并附有张彦远传)官至大理寺卿，其高祖张嘉贞为河东公，曾祖魏国公张延赏为同平章事，大父高平公张宏靖亦为同平章事。张彦远生于一个爱重书画的家庭，其高、曾祖及父亲都相继鸠集名迹，于法书名画收藏甚多，且都善书法。在《法书要录》序中，张彦远云：“彦远家藏法书名画，河东公书迹俊异，尤能大书，曾祖魏国公少稟师训，妙合钟张，尺牍尤为合作，大父高平公幼学元常，自镇蒲陕，迹类子敬，及处司台，乃同逸少，书体三变，为时所称。金帛散施之外，悉购图书，古来名迹，存于笈笥。”张彦远自幼爱好书画，自己也能书画。他曾谦虚地说自己：“书则不得笔法，不能结字，已坠家声，为终身之痛，画又迹不逮意，但以自娱。”<sup>⑤</sup>张彦远对书画的爱重尤为痴迷，收藏、鉴赏、赏玩，近于成癖，赏自叙曰：“余自弱年，鸠集遗失，鉴赏装理，昼夜精勤，每获一卷，遇一幅，必孜孜葺缀，竟日宝玩，可致者必货弊衣，减粮食，妻子僮仆切切嗤笑，或曰：终日为无益之事竟何补哉，既而叹曰，若复不为无益之事，则安能悦有涯之生。是以爱好愈笃，近于成癖，每清晨闲景，竹窗松轩，以千乘为轻，以一瓢为倦，身外之累，且无长物，惟书与画，犹未忘情。”<sup>⑥</sup>

因家中收藏丰富，故得多见天下名迹，他自称：“魏晋以降，天下名迹在人间者，皆见之矣。”<sup>⑦</sup>故而，张彦远精于鉴赏识别，他亦自称“收藏鉴赏，有一日之长。”<sup>⑧</sup>他在梳理、总结前代的画史、画论的基础上，撰成《历代名画记》十卷，又“采掇自古论书凡百篇，勒为十卷，名曰《法书要录》。”<sup>⑨</sup>对唐及唐以前我国古代的书法理论进行了整理辑录，此二书为后人研究、考据中国中古的书法绘画的历史和理论提供了弥



足珍贵的史料。张彦远曾自负地说：“有好事者得余二书，书画之事毕矣。”<sup>①</sup>此外，张彦远别有《闲居受用》和《彩笺诗集》，惜后二书已佚。

《历代名画记》成书于宣宗大中元年(874)，成书以来，历代视为珍宝，刻印流传的版本诸多，宋人晁武公《郡斋读书志》别载张彦远《名画猎精记》六卷，有人疑为误传，有人疑为《历代名画记》卷一至卷三各篇的别名。其常见的版本有：明王世贞刻《王氏画苑》本、明毛晋刻《津逮秘书》本、清张海鹏刻《学津讨源》本。

此外，明代吴永辑《续百川学海》壬集有《名画记》一卷；明陶宗仪重校委宛山堂本《说郛》卷九十，有《名画猎精》一卷，皆只是割裂该书三卷以前的几篇文章，成为该书的辑录本。<sup>②</sup>

《历代名画记》自问世以来一直为历代画家及美术史家所重视，近人余绍宋称之为“画史之祖”、“画史最良之书”。宋人邓椿在其《画继》序中亦云：“自昔赏鉴之家，留神绘事者多矣，著之传记，何止一书，独唐张彦远总括画人姓名，品而第之，自轩辕时史皇而下，至唐会昌元年而止，著为《历代名画记》，本朝郭若虚作《图画见闻志》，又自会昌元年至神宗熙宁七年，名人艺术亦复编次，两书既出，他书为赘矣。”<sup>③</sup>历代对该书评价之高，由此而见一斑。

然而亦有对该书有异议者，如今人王澐即认为：“《历代名画记》一书中除注明‘彦远曰’、‘张子曰’和陈述家世的文字等不多的段落外，全部是辑录前人之作，分类、连缀而成的，因此，难以将《历代名画记》中论述、著录、传记等文字视为张彦远个人的著作。事实上，只是他辑录的一部绘画类纂而已。”对此，王澐先生列举了数例以论证其说，如王澐先生说：“《名画记》卷一中作者列举谢赫、孙畅之、姚最、彦



惊、李嗣真、裴孝源、窦蒙等著作，评曰：‘率皆浅薄漏略、不越数纸……传写又复脱错，殊不足看’，但事实上，书上还是大量引用了这些人的书文著作，如裴孝源《贞观公私画史》就被作者拆散，几乎全文作了引用。”<sup>⑧</sup>云云。

考证《历代名画记》及唐以前之画史、画论著作，应该说王洙的说法是有一定的事实根据的。《历代名画记》确实引用、辑录了诸多前人及当时的著述与文字，且有多处未注明出处，但这只是一个画史著作的写作方式问题，至多只能说张彦远在写作《历代名画记》过程中引用、辑录他人之作而未注明出处，有将他人之作列在自己名下之嫌，而不能据此而否定《历代名画记》为一部伟人的画史著作。

综观中国历代画史著作，著述画史未有不引用、辑录前人及当时人之作的。若他人之作极为精当，而自己的论述又不能超出他人之论时，引用、辑录他人的文字当是极为自然和明智之举，何必只是用自己的语言来换一种说法呢？倘依此而断定《历代名画记》只是类纂之作，岂不等于说数千年中国并无画史可言。

《历代名画记》就其体例和精湛的述论，以及在综合整理前人之论和在中国绘画理论史上的作用而言，皆堪称一部系统而全面的画史著作，应该说张彦远对于唐代及前代的美术理论的总结与梳理是极为成功的。

《历代名画记》共十卷，一至三卷为专论，四至十卷为史传，辑录了上自轩辕黄帝时代，下至晚唐会昌元年(841)的历代画家三百七十余人的姓名、事迹、画迹并加以评论。对所录的画家按朝代顺序分列，对唐以前的古代画家的传论多依据其传世的作品及文字纪录，对唐代的画家，多以亲见的画迹及当时的传闻采录而得。《四库全书总目》评价该书云：“故是书述所见闻，极为赅备。”<sup>⑨</sup>《历代名画记》一书不仅记录了



丰富的古代画家史料,又保存了许多失传的古代美术资料。一至三卷的专论部分对我国古代绘画的源流、兴废、画家的师承关系、山水画及其风格的发展演变以及我国古代评画标准的六法论等等都作了精当的论述。从是书足可窥见我国唐代以及唐代以前古代绘画的概貌,亦可见出唐代人对我国绘画及其理论的认识,它代表着唐代美术理论的最高水平。一方面它继承了我国古代美术理论的成就并加以发扬光大,另一方面,在诸多的美术理论问题上表述了张彦远及唐代美术理论家们的精湛见解,在我国古代美术理论的发展史上,起到了承先启后的作用。具体说来,体现在以下五个方面:

#### ①关于书画的起源与书画异名同体说

在《历代名画记》卷一中,张彦远通过对中国书画起源的研究,总结和梳理了唐代以前中国古代关于书画起源的各种说法,并首次提出了“书画异名而同体”之说。

在“叙画之源流”一章中,张彦远写道:“夫画者……发于天然,非由述作……庖牺氏发于蜃河中,典籍图画萌矣,轩辕氏得于温洛中,史皇苍颉状焉。”<sup>①</sup>这里,张彦远发挥了《易传》中“河出图,洛出书。”的说法。认为中国书画的起源非由人的创造,而是天地圣人之意,是由天地造化显现出作为最初绘画的“图”和作为文字典籍的“书”,又由圣人记录下来。而最初的时候“书画同体而未分”,<sup>②</sup>书和画是由有四目的苍颉“仰观垂象、因俪龟鸟之迹,遂定书字之形。”<sup>③</sup>当是时,书和图的形态极为简略,若作为“书”则“无以传其意”,若作为“图”(绘画)又“无以见其形”。在这种极为粗略的形态中,亦书亦画,又非书非画,只是由于文明的进化,需要文字能传其意,故而演化成了“书”(文字),需要图画能见其形,故而演化成了画。在对中国书画起源的研究、考证的基础上,张彦远进一步阐述了他的“书画异名而同体”的观



点。他说：“按字学之部，其体有六：一、古文，二、奇书，三、篆书，四、佐书，五、缪篆，六、鸟书，在幡信上书端，象鸟头者，则画之流也。颜光禄云：‘图载之意有三，一曰图理，卦象是也，二曰图识，字学是也，三曰图形，绘画是也。’又周官教国子以六书，其三曰象形，则画之意也，是故知书画异名而同体也。”<sup>⑤</sup>在这里，张彦远融汇了中国古代的几种说法，从字体、符号、文字学等方面论证他的观点，在博采众说的基础上加以综合、推论其说，在中国美术史上首次透彻明瞭地提出了“书画异名而同体”之说。

鉴于这种认识，张彦远提出了“识书人多识画”和“工画者多善书”以及“书画用笔同矣”的观点，并通过对我国古代四大画圣顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子用笔的研究，透彻地阐明了这一理论。在《历代名画记·论顾、陆、张、吴用笔》一节中，张彦远写道：“昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草。书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断，惟王子敬明其深旨，故行首之字，往往断其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断。故知书画用笔同法。”<sup>⑥</sup>

“张僧繇点曳斫拂，卫夫人《笔阵图》一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同法。”<sup>⑦</sup>“国朝吴道玄，古今独步，前不见顾陆，后无来者，授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。”<sup>⑧</sup>

这与他对“六法论”的阐释是一以贯之的。他在“论画六法”中极为强调用笔，所谓：“骨法，用笔是也。”张氏论画尚骨气，而骨气乃从用笔而来，他说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气、形似皆本于立意而归乎用笔。”<sup>⑨</sup>因此，张彦远轻视“吹云”、“泼墨法”，认为“吹云法”纵然得天理，日妙解，然不见笔踪，故不谓之画，“泼墨法”亦因此而不谓



之画，不堪仿效。

张彦远的“书画异名而合体”和“书画用笔同法”的理论对后世影响深远。在书画起源的问题上，后之学者多采“书画同源说”，在宋元之际，诸多文人画家主张以书法用笔入画，这些都与张彦远的影响是分不开的。

### ② 关于绘画的社会功用

对于绘画，中国古代极其强调它在成就教化人伦方面的作用，三代之时，有“画之冠，异章服，以为戳，而民弗犯。”<sup>⑧</sup>的记载。夏商之时，“远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。”<sup>⑨</sup>（南齐）谢赫有：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉。”<sup>⑩</sup>之说。（陈）姚最有：丹青“备表仙灵”、“广图贤哲”之论。张彦远亦传承前人之论，也强调了绘画对于成就教化人伦方面的作用。在《历代名画记》卷首，张氏便写道：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微。”但他并不把绘画的功用仅限于此，他还认为绘画当“与六籍同功，四时并运。”具有经天纬地、润泽万民的作用。最为重要的是张彦远将绘画艺术提高到文与史的地位，将其与经、史并列，认为绘画兼具史传与赋颂之长（前面已有详述）。这种对绘画功用的认识，确是比前人深刻而全面的。

### ③ 对“六法论”的阐释与发展

昔谢赫在《古画品录》中提出了他辉煌古今的“六法”：“六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传模移写是也。”作为中国古代绘画品评标准的“六法论”自魏晋时形成之后，谢赫之后，张彦远之前，几百年间未见有人加以专门详尽的论述。张彦远在《历代名画记》一书中，不仅运用“六法”来品评所录的画家，并有《论画六法》之专论，对“六法”作了精湛的阐释与评论。在对“六法”的理解中，张彦远强调了





“气韵”和“骨气”，认为这是绘画的根本所在，离开了“气韵”与“骨气”则无以言画。张彦远云：“古之画或能移其形似而尚其骨气；以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。”<sup>④</sup>他通过对古人和唐人画迹的比较，表述了他对“骨气”和“气韵”的注重。也是对我国古代“传神论”的精当理解和传承。其次，张彦远强调了“立意”和“用笔”，他说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。”<sup>⑤</sup>这是他对“骨气用笔”和“应物象形”的理解。昔谢赫对“六法”只作了陈述，未作任何诠释，而张彦远的阐释，乃将六法一气连贯，六法相互关联，环环相扣，以“气韵”为纲贯穿其余五法，将六法作为一个有机整体来加以理解。以气韵求形似，有骨气而后赋彩，在此前提下，才考虑“经营位置”及“传模移写”。“至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全，若气韵不周，空陈形似，笔力未道，空善赋彩，谓非妙也。”<sup>⑥</sup>张彦远并不仅仅局限于对“六法”进行诠释，他还将“六法”与“神、妙、能”进行综合运用，别出新意，列出“自然、神、妙、精、谨细”五等，包孕“六法”。他说：“自然者，为上品之上，神者为上品之中，妙者为上品之下。精者为中品之上，谨而细者，为中品之中，余今立此五等，以包六法，以贯众妙。”<sup>⑦</sup>

张彦远对“六法论”的这种阐释，反映了唐代人对“六法论”的新认识，为六法精论在中国绘画品评中万古不移的地位，起到了承先启后的作用。

#### ④对中国古代山水画风格及演变的论述

中国山水画发展至隋唐时期，已从作为人物故事的背景中脱离出来，作为一个独立的画种。山水画在唐代亦是一风格转变的重要时期，但在张彦远之前，中国历代虽有山水画



之专论，如晋代顾恺之的《画云台山记》、南朝(宋)宗炳的《画山水序》、(梁)元帝的《山水松石格》、唐代王维的《山水诀》等，然皆是仅从画理或只从技法上论述山水画的画法，且梁元帝及王维之作又疑为后人伪托，当不足以为据，《四库全书总目》辨之甚详。若论对中国中古以前山水画风格概貌及演变历程的论述，张彦远的《历代名画记》堪称精妙。在《论画山水树石》一节中，张彦远云：“魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不溶泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。……国初二阎，擅美匠学，杨、展经意宫观，渐变所附，尚犹状石则务于雕透，如冰澌斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖梧宛柳，功倍愈拙，不胜其色。吴道玄者，天付劲毫、幼抱神奥，往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扞酌，又于蜀道写貌山水，由是山水之变，始于吴、成于二李。”<sup>③</sup>寥寥数语，生动地勾勒出魏晋、隋、初唐山水画的风格面貌及演变历程，因初唐以前的山水画迹今已多不传世，而当时张彦远又亲见魏晋以降在人间之名迹，故而张彦远的这些描述是弥足珍贵的。后人对我国中古以前山水画的风格面貌的了解，多据张彦远的这种描述以及存世的极少之画迹，而据今传世之作品，足以证明张彦远的这种描述是极其精当的。

### ③对画家师承源流的论述

我国历代画坛，名贤辈出，风格殊异，各有擅长，此乃与师承渊源之影响有极大的关系，张彦远对此亦有深切的认识，在《历代名画记》中乃有专论，对魏晋及隋唐诸名贤的师承渊源关系一一作了叙述。前代之画论，对此纵有论及，不过只言片语，未免挂一漏万。张彦远对师承关系的认识与注重，超乎前人，他说：“若不知师资传授，则未可议乎画。”<sup>④</sup>于此，乃叙南北朝、隋唐诸名贤之特长及师承渊源关系。诸如“卫



协师于曹不兴、顾恺之、张墨，荀勖师于卫协、史道硕，王微师于荀勖、卫协，戴逵师于范宣，陆探微师于顾恺之，田僧亮师于董、展，又田僧亮、杨子华、杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔、孙尚子、阎立德、阎立本并祖述顾、陆、僧繇。”<sup>⑤</sup>如此等等，使后学乃知前贤“各有师资、递相仿效、或自开门户、或未及门墙、或青出于蓝、或冰寒于水、类似之间，精粗有别。”<sup>⑥</sup>又对诸名贤之特长加以详论，如“田则郊野柴荆为胜，杨则鞍马人物为胜，契丹则朝廷簪组为胜，法士则游宴豪华为胜，董则台阁为胜，展则车马为胜，孙则美人魑魅为胜，阎则六法备该，万象不失”<sup>⑦</sup>。由是而知诸名贤之风格与特长及其渊源。

《历代名画记》作为中国第一部系统的画史著作，不仅贯通古今，而且对中国画学的诸多方面都有论述。在这部书中，不仅有上述通史及专论，另外对壁画、收藏、鉴赏、装裱、题跋、画印以及颜料的采用等等方面都论述或著录。在《记两京外州寺观画壁》一节中，张彦远对隋唐时东、西二京的著名寺庙的壁画及其作者姓名加以记录，使后人乃知今不存世的许多辉煌灿烂的壁画的一些情况，为后学研究我国繁盛时期的壁画提供了重要的材料。在《论画体工用榻写》一节中，论述了采用颜料摹画以及泼墨的方法；在《述古之秘画珍图》一节中，记载了古代散佚在人间的秘画珍图的目录；又著录了古代皇帝收藏的跋尾押署和古代王公士人收藏书画的印记。《叙自古跋尾押署》、《叙自古公私印记》，还将汉魏三国至隋唐时代的名画家的书画价格分三古（上古、中古、下古），以定贵贱；此外对装裱、收藏、鉴赏、阅玩皆有专论。近人俞剑华先生评论是书“能汇前代诸家之长而创一家之体，包罗丰富，眼光精审，旁搜博采，巨细靡遗。”<sup>⑧</sup>是颇为恰当的。



张彦远的《历代名画记》在中国美术理论发展史上，堪称前无古人，后有来者，它以完备的体例，翔实材料，精湛的论述为后人研究中国古代绘画及其理论提供了不可或缺的资料，同时也为完备中国绘画史起到了开创基业的作用，为中国绘画理论发展史提供了典范。中国另一部影响深远的画史著作《图画见闻志》即是依照《历代名画记》的体例而撰。《历代名画记》在中国美术理论发展史上的地位犹如司马迁的《史记》在中国历史学上的地位一样，肇始独创又光耀万代。

### 三、心源说与逸品说的影响

#### ①心源说的肇始

唐代美术理论的成就，一方面为美术理论家们对于历代绘画理论的总结与梳理，另一方面也来自画家们在艺术创作中的体认与总结。“外师造化，中得心源。”便是唐代画家们在绘画艺术高度繁荣的背景下，对绘画创作规律的精辟认识，它体现了唐代人对绘画创作的主、客体关系的新认识。

“外师造化，中得心源。”是由唐代画家张璪提出的，当时一位名擅当代的画家毕宏见到张璪的画迹十分惊叹，又“异其惟用秃笔，或以手摸绢素。”便问张璪师从何人？张璪答曰：“外师造化，中得心源。”<sup>⑨</sup>张彦远在《历代名画记》说张璪：“尤工山水树石，自撰绘境一篇，言画之要诀，词多不载。”<sup>⑩</sup>然一句“外师造化，中得心源。”却道出了绘画创作的一个千古不移的定律，为后世画家所遵循与推崇。

“外师造化，中得心源。”是张璪及其他唐代画家对绘画创作的主、客体关系的认识的深化。南朝姚最有“心师造化”之说，在姚最那里，已意识到绘画创作必须以造化为师，并且需要主体“心”的作用，但在“心师造化”，绘画创作主体



“心”的最终目标是指向客体的“造化”。

张璪的“外师造化，中得心源。”是对姚最“心师造化”理论的进一步深化。张璪在主客体关系的融合中则更侧重于创作主张的“心源”，师从外在的“造化”最终靠“中得心源”。外在的“造化”虽是绘画创作的无尽源泉，但创作主体必须对这师从的造化有所认识，二者缺一不可。若不得“心源”虽则师从“造化”难免是对物象的单纯描摹。或“纵得形似，而气韵不生。”故而张彦远在论画六法时认为：“至于传模移写，乃画家末事。”后来宋人范宽在长期的绘画实践中，悟出了“与其师人，未若师诸物也。与其师诸物者，莫若师诸心也。”<sup>⑧</sup>的道理，这与张璪是不谋而合的。

张璪“外师造化，中得心源。”的提出并能得到当时及后人的认可，不是偶然的，它是绘画艺术发展到一定阶段的产物。这种对画“理”的认识，是在绘画“技”、“法”高度发展的背景下产生的，没有较高水平的技法，画家及理论家们便难认识到这个理。“外师造化，中得心源。”中实际包含了对“技”与“法”的高度要求，没有高水平的技法，便没有能力去师从造化，画家没有较高的修养，也不能“得心源”。张璪本人就是在绘画技法上极高的造诣者。朱景玄在《唐朝名画录》中说张璪：“画松石山水，当代擅价。惟松树特出古今，能用笔法。尝以手握双管一时齐下，一为生枝，一为枯枝。生枝则润含春泽，枯枝则惨同秋色。其山水之状，则高低秀丽，咫尺重深，石尖欲落，泉喷分别涌。其近也若逼人而寒，其远也若极天之极。……精巧之迹，可居神品也。”张璪在绘画技法上的高超，有助于他对画理的认识，反之，对画理的深刻认识又可促使他在技法上的创新与提高。张璪正是认识到绘画创作是“外师造化，中得心源。”故而他才敢于突破既有的技法的樊篱，独辟蹊径，大胆使用秃笔和以手摸绢素。



“外师造化，中得心源。”虽由张璪之口说出，但却是唐代诸多画家的共同认识。他们在绘画实践中自觉或不自觉地运用着这一理论。它实际也代表着唐代的艺术家们对画理的共同认识。如朱景玄在《唐朝名画录》中所载吴道子的事迹：“明皇天宝中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生骰，令往写貌。及回日，帝问其状，奏曰：‘臣无粉本，并记在心’。”好一个“臣无粉本，并记在心。”这表明吴道子在嘉陵江这外在的“造化”中得了“心源”，故而无需借助粉本，而将嘉陵江三百里山水一日写毕，赢得了唐明皇“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙也。”<sup>⑧</sup>的赞叹，而李思训在应明皇所召而画于大同殿的壁画掩障，使明皇有“夜闻水声”的感觉，没有“外师造化，中得心源。”的功夫，是难以如此传神的。

### ②新的品评标准

以品位论书画，在中国可谓源远流长，这是历代的美术理论家们将班固《汉书·九品人表》中分“九品”或“三品九等”来品评人物的方法以及以魏晋以来用“九品中正”制来品评人物的传统用于书画评论的结果。唐以前，南朝谢赫有《古画品录》，以“六法”为准则，将陆探微以下二十七人按六品分列加以品评，其后又有南朝(陈)姚最撰《续画品录》乃继《古画品录》而作，姚以谢赫所品高下多失其实之故，而撰是书。南朝(梁)又有《书品》一卷，将汉至齐梁间能真草书者一百二十三人分九品加以品评。如此等等，难以全述。

有唐一代，承继前代以品评书、论画的传统而加以发扬光大。初唐李嗣真有《画品录》、《书后品》各一卷，然当时人对《画品录》评价不高。朱景玄云：“古今画品，论之者多矣，隋梁以前，不可得而言，自国朝以来，惟李嗣真《画品录》空录人名，而不论其善恶，无品格高下，俾后之观者，何所考焉？”<sup>⑨</sup>有鉴于此，朱景玄乃撰《唐朝名画录》一书，朱氏不仅



承继前人以品论书画的传统而且加以发展创新，提出了新的品评范畴，这便是“神、妙、能”及“逸”品的提出和运用。先是，张怀瓘在其《书断》中，运用了“神、妙、能”三品来品评书法，朱景玄在《唐朝名画录》中将其用于绘画的品评，又采用李嗣真在《书后品》中将李斯等五人定为逸品之说，合张、李二家之论以“神、妙、能”三品来品评绘画，以定画之等格，又于三品之外的“格外不拘常法者”，称为逸品，以表其优劣。<sup>②</sup>

“神、妙、能、逸”作为书画品评法则的提出和运用，是对传统的“六法论”的综合运用，也是唐人在书画品评标准上的一个创新。

自南齐谢赫提出“六法”以来，“六法论”成为中国古代品评绘画的一个万古不移的精论，隋唐时期的美术理论也一直沿用“六法”来品评书画。然而，“六法论”作为品评书画的最高标准，诚如“六法论”的创始者谢赫所云：“虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节。”唐人张彦远也认为“自古画人，罕能兼之。”<sup>③</sup>故而唐人绘画或品画常常是“何必六法俱全，但取一枝可采。”<sup>④</sup>可见，用高标准的“六法”来品评绘画有其困难之处。而隋唐两代，名贤辈出，画家灿若繁星，又罕有人能六法俱全。以张彦远看来，盛唐诸贤惟吴道子六法俱全，而吴道子之前，魏晋以降，又画迹鲜存，难悉详之。据谢赫所云，也惟有陆探微、卫协二人能六法俱全。在这种情况下，另一种既能包孕六法，又能适用于品评各类高低不等的画家的品评标准的提出，当是极有必要和顺理成章的了。因此，朱景玄等唐代的美术理论家们运用了“神、妙、能”的范畴来品评书画。

对于“神、妙、能”，唐人未作详细解释，但从他们用此对画人、画迹的品评过程中，可见出其乃是对“六法”标准的



综合运用。相比较而言，“六法”除第一法“气韵生动”之外其余五法皆较为具体，含义确切，而“神、妙、能”则更为意蕴丰富，宽泛和朦胧，后者与中国传统的文论、诗论的品评方式更为接近，因而能够为当时及后代人所接受和采用。

“神、妙、能”作为品评书画的准则，它更多的是一种审美直觉感悟式的，它注重一种总体的感觉和印象。它在唐代的提出和运用，一方面适应着当时美术及其理论发展的要求，一方面也是唐代整个学术文化发展的结果，是唐代在美术理论上的一种创新。“六法论”作为绘画的品评法则，无疑是非常精湛与深刻的。然“六法”中除“气韵生动”是在画理的层次上外，其余“五法”皆属于技与法的层次，故而宋代的郭若虚云：“六法精论，万古不移，然而骨法用笔以下，五者可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月得，默契神会，不知然而然也。”<sup>⑩</sup>依此而言，“六法论”作为书画艺术的品评法则，它更多的是对书画家在创作过程中在理、技、法上的诸种要求，而较难用于在作品完成之后的品评。故而，古往今来，罕见用“六法论”来对应分品，谢赫虽然将其以前的画家分六品来品评，然而并非是与“六法”一直接对应的六品。

以“神、妙、能”三品来品评书画，一方面对于古代书画艺术品评传统(尤其是“六法”)的继承，一方面也是唐代人的一种创新。从继承传统方面说，“神、妙、能”三品的每一品，可以是包含着“六法”的全部内涵或只包含其中几种，神品中，可以是六法俱全者。如朱景玄即将人们认为是“六法俱全”的吴道子列入“神品”(上)，也可以是六法不全，只具其余诸法者，如周昉及阎立本即被朱景玄分别列入“神品”(中)及“神品”(下)。由此可见，以“神、妙、能”三品来品评书画，它既用一种整体直觉的感悟，又包孕六法精论，在一





种直观感觉中综合运用“六法论”，对于品评实践更具有可操作性，故而为当时及后世所遵循沿用。它对后世影响深远，与“六法论”一道成为辉煌古今的品评法则，这也是唐代人在美术理论上的一个建树。

如前所述，中国绘画发展至唐代不仅门类齐全、风格多样，而且在绘画的理、技、法等各方面都日臻成熟。从绘画创作到品评鉴赏都有法可依，“六法论”早已成为创作及品评书画艺术的定则。而“神、妙、能”三品在其言简意赅中实际上包含着包括“六法”在内的许多常法，唐代的艺术家们在创作和品评书画时，都自觉或不自觉地依循着那些常法，艺术的创新与发展常常是艺术家们于常法之外，另辟蹊径。在中、晚唐出现了一批如玉墨、李灵省、张志和等“格外不拘常法”的画家。他们行为飘逸，性情疏野，或“落拓不拘检”、“傲然自得”，作画时往往“先饮醺酣之后，即以墨泼，或歌或吟，脚蹙手抹。或挥或扫，或淡或浓，随其形状。为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化。”<sup>②</sup>或者“随句赋象，人物、舟船、鸟兽、烟波、风水、皆依其文。”<sup>③</sup>总之是不拘于品格、常法，以求自得其趣尔。对于这些不拘常法的画家，朱景玄称为“盖前古未之有也。”于是朱景玄将其列为逸品。

逸品在唐代的出现不是一种偶然现象，而是艺术自身发展到一定阶段的必然。逸品在唐代被列为一品，它标志着这种格外不拘常法的绘画已不是个别现象，而已成为一股较强大的势力，使得美术理论家们不得将其忽略，同时它表征着唐代人对于书画艺术有了更深入的认识。这种后来在宋元文人画兴盛时被文人画家极为推崇的逸格在唐代被肯定，表明了唐代的美术理论家认识到：中国绘画艺术依循严格的法式而“作”的画，与不拘常法而求自得其趣的“写”具有同样的价值。



不过，逸品在唐代美术理论家那里虽然得到了一定程度的肯定，但他们对逸品的认识还是较为模糊的，逸品在唐代的地位也不高。故而朱景玄将其列在“神、妙、能”之后，他在《唐朝名画录》中所录逸品画家，也只三人而已，而一部贯通古今的《历代名画记》并无对逸品的专门论述及记载。只是到了宋元时期，逸品才有了较高的地位。宋人黄休复在《益州名画录》中将逸品提到了首位，表明了宋代人对逸品的重视，而在元人倪云林那里，以“逸笔草草”，聊写胸中逸气，则把这种逸格发展到了极致。

尽管如此，唐代美术理论家对于前古未有的逸品的肯定，表明唐代人对美术有了一种新的认识。这种对格外不拘常法以求自得其趣的文人画的肯定，为逸品及文人画的发展提供了一种理论基础，使得文人画逐渐取得名正言顺的地位，对逸品及文人画的发展有着不可磨灭的贡献。

注释：

- ①苏轼《东坡前集》卷二十三《书吴道子画后》。
- ②转引自张彦远《历代名画记·叙画之源流》（人民美术出版社1963年版第4页）。
- ③转引自张彦远《法书要录·后汉赵一非草书》人民美术出版社1984年版第2页。
- ④、⑤张彦远《历代名画记·叙画之源流》。
- ⑥张彦远《历代名画记·论名价品第》。
- ⑦、⑧张彦远《历代名画记·论画六法》。
- ⑨《历代名画记·论鉴识收藏购求阅玩》。
- ⑩见《历代名画记》卷二注。
- ⑪《历代名画记·论鉴识收藏购求阅玩》。
- ⑫《法书要录·序》（人民美术出版社1984年版第一页）。
- ⑬《历代名画记·论画山水树石》。



- ⑭《历代名画记·叙画之兴废》。
- ⑮朱景玄《唐朝名画录·序》(四川美术出版社1985年版)。
- ⑯李白《莹禅师房观山海图》有如下诗句：列障图云山，攒峰入霄汉；丹崖森在目，清昼疑卷幔；蓬壶来轩窗，瀛海入几案；征帆飘空中，瀑入洒天半。
- ⑰李白《观元丹丘坐巫山屏风》有如下诗句：苍苍远树围荆门，历历行舟泛巴水，水石潺湲万壑分，烟光草色俱氤氛。
- ⑱杜甫《奉先刘少府新画山水障歌》有如下诗句：堂上不合生烟树，怪底江山起烟雾，悄然坐我天姥下，耳边已似闻清猿。野亭春还杂花远，渔翁暝踏孤舟立。沧浪水深青冥阔，歌岸侧鸟秋毫末。
- ⑲李白《当涂赵炎少府粉图山水歌》有如下诗句：峨眉高出西极天，罗浮直与南溟连。名工绎思探彩笔，驱山走海置眼前。
- ⑳李白《观元丹丘坐巫山屏风》有“高咫尺、如千里，翠屏丹崖灿如绮。”的诗句。
- ㉑李白《观元丹丘坐巫山屏风》。
- ㉒李白《同族弟金城尉叔卿照山水壁画歌》。
- ㉓李白《当涂赵少府粉图山水歌》。
- ㉔李白《金乡薛少府彩图山水歌》。
- ㉕杜甫《丹青引·赠曹将军霸》。
- ㉖(宋)郭熙《林泉高致》。
- ㉗《历代名画记》卷一注，(人民美术出版社1963年版)。
- ㉘参见《四库全书总目》(子部艺术类，中华书局版第953页)。
- ㉙裴孝源《贞观公私画史并序》(上海古籍出版社《四库艺术丛书》本第812-817页)。
- ㉚《唐朝名画录》(序)。
- ㉛《历代名画记·叙画之兴废》。
- ㉜《法书要录·序》。
- ㉝《历代名画记·记收藏鉴识阅玩》。
- ㉞《历代名画记·论画山水树石》。
- ㉟、㊱、㊲《法书要录·序》。



- ③⑧本文关于《历代名画记》的版本情况乃据人民美术出版社1963年5月版《历代名画记》简介中的版本考据。
- ③⑨(宋)邓椿《画继序》(人民美术出版社1963年版第1页)。
- ④⑩见王澐《校注〈历代名画记〉小记》(载《中国画》杂志1988年第1期第40页)。
- ④⑪《四库全书总目》子卷。艺术类一,第954页。
- ④⑫、④⑬、④⑭、④⑮《历代名画记》卷一。
- ④⑯、④⑰、④⑱张彦远《历代名画记》卷二(论顾陆张吴用笔)。
- ④⑲张彦远《历代名画记》卷一(论画六法)。
- ④⑳《汉书·刑法志》。
- ⑤①《左传》
- ⑤②谢赫《古画品录》。
- ⑤③、⑤④、⑤⑤张彦远《历代名画记·论画六法》卷二。
- ⑤⑥《历代名画记·论画体工用榻写》。
- ⑤⑦《历代名画记》卷二(论画山水树石)。
- ⑤⑧、⑤⑨、⑥①、④⑰《历代名画记·叙师资传授南北时代》。
- ⑥②俞剑华《中国绘画史》(上册)上海书店版第132页。
- ⑥③、⑥④《历代名画记》卷十。
- ⑥⑤郭若虚《图画见闻志》卷。
- ⑥⑥《唐朝名画录》四川美术出版社 单行本第3页。
- ⑥⑦、④⑮《唐朝名画录》(序)。
- ⑥⑧《历代名画记》(论画六法)。
- ⑥⑨《历代名画记》(叙画之兴废)。
- ⑦①(宋)郭若虚《图画见闻志》。
- ⑦②、⑦③《唐朝名画录》。四川美术出版社 单行本第36页。

## 第五章 壁画艺术的高峰

### 一、社会文化的反映与追求

纸帛的出现与文字的规范，使得古老的壁画在以史文哲学为基础的中华文明中逐渐失去昔日的光彩，而佛教的东渐却为壁画的复兴提供了文化上的契机与思想上的温床。随着魏晋时期佛教艺术的流播与佛教中国化历程的开始，壁画也迎来了一个新的发展变化的时代。

隋唐处在这个发展时代的峰巅。众多新题材与新手法在官导民倡的宗教热诚中化成了形色格局；而民族文化中固有的审美观念与精神期待，也在对形色的造就中影响了佛教艺术。于是，新兴的壁画造就了一座中华文化中的佛国殿堂，新兴的壁画艺术影响并造就了一代新的中国绘画之观念与形色。随着这种完善与成熟的壁画模式之定型，不但规范了后世一切壁画的基本法则，也使得匠作与画家们在不同的绘画领域、不同的功能要求与不同的文化层次上渐渐走上了彻底分道扬镳之途程。

唐代之前的中国画，从总体上看是器物与建筑物上的绘画占据了绘画主流，也能代表中国绘画的认识发展水平及基本技巧法度。画在纸帛上的绘画基本处于从属地位，或是作为“样本”流传，或是作为“图籍”解说，纵使有一些高妙之处，亦因数量太少或曲高和寡而未能从更广的角度上去影响中国文化的发展。唐代可看成是这两类性质的绘画共荣而各



领风骚的时代。统一在“法式”上技巧与“状物”的深入，使得唐代步入了一种重新调整绘画功能与重新思考绘画自身的全面过程。而唐代之后，由于哲学的发展促使了新的文艺思想的产生，成熟而完善的法度体系又迫使人们更理性地去思索艺术本体的发展途程。后来，经过了“法式”上“致广大”与“尽精微”的探索之后，中国画步入了上层文化的殿堂，成为影响整个中华文化的重要艺术门类，卷轴画渐次成为绘画主流，取代了以往壁画与器饰的功能，也从更典型更高级的层次上反映出中国绘画的普遍认识与发展规律。这是这两类绘画发展的大体情形，当然，在不同的时代与不同的领域与地域中，它们亦有例外情况。但从总体上讲，将唐代看成壁画艺术的鼎盛时期是不为过分的。壁画艺术在唐代已形成了成熟的模式，这种模式不但总结了前代绘画，体现了唐画风貌，也规范了整个中国封建社会中壁画艺术的发展，使得后来的壁画艺术，虽有技巧、题材等方面的进步与发展，也有风格的变化与地域的差异，但在总体绘画观念上与法式上超越唐代壁画之处并不多。因此，唐代壁画更集中体现了中国画在观念法度方面模式化的形成过程与特征。

无论何时何地，宫殿寺观壁画都代表着那个时代壁画的最高水平与普遍面貌。但是，由于时光的推移与中国建筑的特点，中古以上的宫殿寺观壁画大抵已荡然无存或者经过后来修复而面目全非了。我们只有从文献的记述与描写中想像其当时的辉煌，从残存的其它绘画遗存中去度测其基本面貌和风格了。

寺观壁画虽然有相对集中的题材与表现程式，但却更为广泛，有时，在某些特定的寺观或某些地区，由于隋唐统治者对佛道宗教的倡导与宗教特有的氛围环境，其寺观规模甚至“制过宫阙，穷奢极丽。”寺观壁画更能显示唐代壁画的盛



况与艺术成就，由隋至盛唐，大量的寺观壁画创作皆出自名家巨匠。从历史记载来看，当时重要的画家如阎立本、吴道子、王维、韩干、周昉等人所作的壁画，占有很大的比重。当时所谓的“吴家样”、“周家样”等称谓，实际上与壁画创作的“样范”有直接关系。中唐之后，由于政治经济的原因，唐武宗李炎于会昌五年(845)下令灭法，拆毁天下佛寺，令僧尼还俗，致使大量壁画随寺院一同被毁，其后累经各种破坏，至今寺观壁画自然是荡然无存了。

相比之下，作为有丰富遗存的石窟壁画，对今天的人们来说，更能直观地反映出隋唐时代社会文化的追求，由于隋唐时代特殊的政治、经济与文化背景，使得壁画发展出现了不同于魏晋南北朝时期的侧重面。从总体上看，隋唐的统一造就了政治的稳定、经济的繁荣与文化的交流。因此，对于壁画的探索一方面重视已发现的艺术规律，又要适应于统一的文化要求。由于隋代绘画全面发展的需要，不同题材的拓展与不同手法的探索更多需要解决绘画过程中许多具体的问题。统一的政治文化要求也将一种艺术思想转化成相适应的法则，故而在壁画领域中所出现的一些法规，我们至今也能隐约体会到它们在更高层次上的价值。正因为如此，隋的壁画实践，实际上完成着一种将中国绘画作全面系统把握的过程。同时我们也应当看到，这种过程进一步强化了绘画的“匠作”和其“政教性功用”。虽然不利于绘画理论上升至文史哲学之范畴，但对于中国绘画整体的发展，这是十分必要的，并且更为重要的是壁画艺术的经验和法度的完善，将整个绘画艺术推进到了历史的发展过程中。这其中包括在古代文献记述中不为重视的墓室壁画，虽然它不像宫观壁画、石窟壁画那样成为社会文化活动的中心，但同样从另一个侧面反映出了隋唐时代的社会文化和人们的精神追求。



隋唐是我国壁画发展的重要时期,从壁画题材的丰富、选择与形成完善题材系统以及由此而制约住风格的变化等方面来看,也不难体现出这一时期的重要性来。

纵观壁画的形成发展,它离不开整个社会文化的需要与变迁。一方面,所有的壁画都必须附属具有相当强烈的社会文化意义的建筑需要,因此,在特定的新兴建筑样式出现之际,也必定是壁画发展的重要时期。汉代台、楼、阁的广泛出现,魏晋南北朝寺、塔、庙的兴修与石窟的开凿等等,均是壁画蓬勃发展的重要原因。隋唐时期作为国力强盛的大一统帝国,其多方面的建筑规制都有重新构建的势头,且在宫室、陵墓、寺观等各类型建筑中能广纳各民族文化之需要,兼采中外文化之所长,从总体上规制了各类建筑的文化功能与形制规模,因此,隋唐时期壁画的发展与总体上的完善亦与此是相辅相成的。另一方面,随着文化的发展与艺术的分工,绘画艺术手法的丰富完善与绘画功能的相对独立,也促使壁画要全面形成新的规范化题材与统一的风格。随着史学、文学的发展与书法艺术的独立完善,随着各类工艺美术独自的发展形成,绘画在社会文化中已失去了大部分记录文史与修饰器物的功能,它更多地转向了描“象”、状“物”与图“形”的功能。相应的各类丰富的社会现实成了描绘对象,各类基本的描绘手法也要与此在相互选择中形成新的题材程式与绘画语汇法则。这样,处于封建社会极盛时期,同时又是中国绘画法式全面发展时期的隋唐时代,其壁画题材的全面丰富并由此而逐渐形成风格样式的过程,正是一种壁画发展的必由之途。





## 二、丰富的遗存

在隋唐的文献中，几乎处处可见关于宫殿、衙署、寺观等处的壁画记载，历代亦有不少关于宫观寺庙壁画的著录，这些都成为研究隋唐壁画的重要资料。虽然见不到壁画遗存，但在隋唐时代，宫观寺庙壁画的作者多为名家巨匠的样本或手笔，隋唐著名画家，几乎没有不参与壁画创作的，宫廷画家的主要任务之一、或最重要的任务便是对于宫室与敕建寺观以及各种礼仪器用的设计与绘饰；一般较大的衙署寺观，亦多以名家画迹为样本。这些画家们多与各类文化人或上层统治者有相当的交往，故而文献中会留下不少记载。这些材料与传世画迹相互参照，相互印证，使我们对隋唐壁画的发展有大致的了解。

隋代最著名的画家如展子虔、郑法士、董伯仁、田僧亮、杨契丹等人，均擅长壁画。例如，在唐人的记载中，他们几人或单独或合作画的寺庙壁画就有江都东安寺、长安灵宝寺、光明寺、定水寺、崇圣寺、海觉寺、宝刹寺、大云寺、洛阳天女寺、云花寺等数十处。而宫殿壁画亦有记载，例如《画继》中曾记述“宣和殿御阁有展子虔《四载图》，最为高品。上每爱玩，或终日不舍。”在一些著作中，还列出了他们所画的作品内容，除了一般寺庙的佛画之外，亦有一些与众不同的壁画引起后人惊叹。如展子虔在龙兴寺画的《八国王分舍利图》，应为一人物众多、情节丰富、构图宏大的壁画，而他在河中（今山西永济）的古庙中所画的《鬼拔河图》，画八鬼拔河、众鬼神夜叉观看的场面，怪诞生动。有“妙不戏人惟戏鬼。”的赞语。<sup>①</sup>在隋代的画家中，尤以图寺庙壁画著称的尚有于阗（今新疆和田）人尉迟跋质那与尉迟乙僧父子。他们以“丹青之妙”而被于阗国王荐入中土并带来了于阗独特画艺。



跋质那在隋封爵郡公，乙僧主要活动于唐代，并曾为宿卫官，其画艺尤佳。“精妙之状，不可名也。”其声名直抵阎立本。美国佛利尔美术馆尚藏有传为他所作的《天王像》，是否真迹未确，但却可肯定是佛画样本。这类传世作品，虽后来多为卷轴画样式，但最初却都是作为壁画粉本而流传的，从中不难推测当时宫观寺庙壁画的高超技巧与造型模式。仅从现存史记中，我们仍可查到乙僧曾绘长安慈恩寺、光安寺、兴唐寺、安国寺、奉恩寺、光宅寺、洛阳大云寺等处壁画的记载及描述。其中记述他在光宅寺普贤堂所画的壁画“颇有奇处”，“四壁画像及脱皮白骨，匠意极险。”“变形三魔女，身若出壁。”“佛圆光，均彩相错乱日成。”<sup>②</sup>从这些描述中，我们可见到唐代寺观壁画之一斑。

唐代的画家们，几乎没有不参与壁画创作的。他们各自的擅长，不但为唐代壁画树立了标准的“样”本，也使壁画的题材与技巧达到空前水平。当然，宫殿府衙的壁画应属题材最广、水平最高、最全面的作品。在现存史迹记载中，许多著名画家皆以图宫廷衙署壁画而知名。例如：阎立本奉诏于凌烟阁绘功臣图，后来仍不断增补，玄宗曾命李思训、吴道子先后在大同殿壁上画蜀中山水。此外，秘书省薛稷画鹤、郎余令画风、太常寺梁洽画山水等记载亦不绝于书，可见宫殿衙署壁画中题材的广泛与普遍。还有，在一般学宫郡厅中，亦常画前贤画像以供瞻仰。如：杭州刺史韦机命画孔子七十二贤人及汉晋名儒像于学宫，常州刺史李栖筠于学宫堂上画孝友传，四川节度使李德裕于郡厅画前代长史像等等记述，都反映了当时壁画的普遍以及其功能的广泛性。

现存历史文献的记载中，有关隋唐寺观壁画的记载较集中在中原地区及四川地区。中原地区有深厚的文化基础，长安洛阳又是唐代政治经济文化中心，故而寺观壁画高度繁荣，



可说是“无处不寺庙，无庙不图壁。”其水平亦可称为“天下之冠”。参与创作的多是名家高手，规模与内容宏大，并潜藏着一种艺术上的比较与竞争，其影响遍及朝野，成为唐代文化的重要反映。在较古老的绘画史著中，记述了不少这方面的资料。例如，唐代张彦远在《历代名画记》中单列出《记两京外州寺观壁画》一篇，记京洛等地寺庙壁画六十五所。唐代段成式在《寺塔记》中，记长安东城一带寺院及有关壁画十八所。此外，唐代朱景玄《唐朝名画录》、宋代黄休复《益州名画录》等著作中均有有关记述，特别是《益州名画录》着重记载了玄宗之后四川地区的寺庙壁画，对了解中唐至五代的绘画有一定的文献价值。

自安史之乱后，中原地区的经济文化受到了战乱的摧残，壁画相对沉寂下来，而天府之国的四川地区，由于相对安宁又有皇族两次避难导致的大量画家入川，反而出现了寺观壁画的高潮。四川地区的宫观壁画集中在成都地区，中晚唐许多著名画家均在成都留下了壁画创作的记载。

九世纪初，不少唐代宫廷画家随驾入蜀，成为晚唐及五代西蜀画家，他们对四川地区的壁画发展有直接的作用及影响。这些画家中，除前边提及的卢棱伽、滕昌祐等人外，较为著称的尚有赵公佑、范琼、常粲等，而不少四川画家，亦乐于吸收京城壁画样本，成为驰誉丹青的名手，左全、李升、张南本、张素卿等人是其中之佼佼者。

赵公佑于敬宗宝历年间(825-827)由长安入蜀，以壁画见称而“名高当代，时无等伦。”其子赵温奇、孙赵德齐均承祖业，并以绘画入仕五代，其一门绘艺影响甚远。

常粲为长安人，咸通(860-874)时入蜀，在寺院中以画高僧像见称。其子常重胤善画肖像，只须一看便可图其形貌。而且重视壁画材料制作选用，能使他画的壁画除“屋烂梁摧之



外，雨淋水洗，终无剥落者。”

范琼在文宗开成年间(836年-840)即享盛名，直到光启末年(888)，仍有创作壁画的记载。他与陈皓、彭坚共同创作寺观壁画二百多间。屋中墙壁所绘各种佛像及天王菩萨高僧与诸变相，“名目虽同，形状无一同者。”他们均宗师吴道子，而被后人认为“博采拂澹过之。”可见他们在壁画上对色彩与形象处理的匠心。他们均被评为“六法尽美”的画家。

左全为蜀人，驰名于宝历年间(825-827)，善画佛祖、罗汉像，并以绘各种变相见称。他曾将吴道子所描的地狱变相依样画于多宝塔下，并将周昉所绘的水月观音像仿绘于文殊院中，使后来随僖宗入川的、打算将吴道子地狱变相图引进四川的长安画家竹虔自叹迟了一步。他在维摩诘变相中所绘的“楼阁、树石、花雀、人物、冠冕、蕃汉异服，皆得其妙。”可见他是个具有多方面绘画才能的画家。

成都人李升，以善画蜀中山水知名，人称他为“小李将军”，将其与李思训相媲美；他受张璪影响颇深，能“心思造化，意出先贤。”“含毫就素，必有新奇。”

张南本，亦是壁画名家，他于中和年间(881-885)在蜀地画了许多寺院壁画。他善画各种天神，曾创作过各种天神地祇、岳渎神仙、雷公电母、神鬼龙兽、三官五帝等内容的水陆画一百二十余帧，千怪万异，时称之为“大手笔”。他尤善画火，所图明王像后圆光火焰曾被僧人误认为真火而引起惊骇。

张素卿以画道观壁画知名，他平日身着道士服装，落拓不羁。唐末蜀中一带道教兴旺，青城山为道教胜地。修丈人观时，张素卿在丈人观真君殿上创作了一系列道教神仙人物及景观传说的壁画：五岳、四渎、山林、树木诸神灵以及十二溪女等各种神仙，致使“上殿观者，无不恐惧。”对后来道教神仙体系的形成与神仙形象的确立，起了推动作用。



唐末四川地区的壁画繁荣，还体现在寺观壁画的广泛流传、寺观壁画的规模宏大与制作精妙华美上。仅从唐代文献记录来看，成都极为著称的寺院就有大圣慈寺、圣寿寺、净众寺、圣兴寺、应天寺、昭觉寺等。以大圣慈寺规模最大，至五代时仍有九十六个院，殿阁厅堂塔幢等共八千五百多幢，塑像壁画不可胜数。如此规模的寺院壁画，集中了大量名家手笔，加上名人榜题等等。例如颜真卿、李商隐、杜甫等人，均有在寺院画壁书壁的记载。使得这些寺院成为艺术水平极高的文教场所，对后世四川地区绘画艺术的发展产生了较大的影响。

与荡然无存的宫观壁画相比，石窟壁画遗存可谓丰富得多，尽管如此，这些遗存亦不足以表达当年壁画盛况之万一。据史籍记载，隋唐时代的石窟分布几乎遍及全国，除了在魏晋南北朝时代诸佛教中心所开石窟的基础上扩大规模之外，更在岭南、东南、西南与东北等地区广为建立寺庙，只要有条件的地方均开窟造像作画。现在尚存的广西桂林西山等地诸石窟群、云南剑川石钟山石窟、辽宁鞍山市千山禅林等，均于隋唐时期开始开拓，就是新疆、甘肃、陕西、山西等许多著名石窟中，最主要最精彩或数量最多的石窟，也多于隋唐时期开凿。当年在这些著名的石窟寺中可说是“无壁不图”、“无图不妙”的。经历过千余年的沧桑变化，这些石窟中的艺术品，特别是壁画艺术，也大多被毁坏或被后世改造过而难见其当年的风采了。现在已发现的尚能见到的唐代石窟壁画遗存，主要集中在存在于新疆地区和甘肃地区的诸石窟中，其中又以克孜尔石窟、库木吐喇石窟、柏孜克里克石窟、莫高窟、榆林窟等最为重要。

新疆地区诸石窟的开凿年代参差不一，最早的当较敦煌石窟为早，但其壁画兴盛及繁荣时期，则在隋唐时期无疑。从



现在发现与研究的成果来看，新疆诸石窟所遗存的隋唐时期壁画分布极广，但主要集中在古“丝绸之路”沿途残存的石窟中，其重要遗存相对集中于由西向东的拜城、库车、吐鲁蕃附近地区，它们在古代分属于龟兹、高昌等西域诸城邦国辖区。其石窟壁画相对形成了有地域特色又不失西域佛画总体风貌的特点，从中不难看出印度与西亚艺术到东土中原艺术的过渡痕迹。

隋唐历史中的西域地区，当时的政治文化变迁是有别于中原的。大体上讲，这个地区的政权经历过三个阶段的变迁。在公元五、六世纪之际，基本上是属于“西域诸国”的独立政权时期，此期龟兹作为独立发展的城邦国家，发展成特殊的地域文化与民族艺术形式。公元648年，唐王朝统一了龟兹，设安西大都护府管理西域军政事务，并统辖龟兹、毗沙、疏勒、碎叶四镇，推行唐朝政令，使龟兹成为唐朝统治西域的政治文化中心与中外文化交融荟萃之处。公元840年以后，随着唐王朝由盛转衰，回鹘政权在龟兹建立王国。虽然回鹘人也崇信佛教，但由于政治、经济等多方面原因，新疆古丝绸之路地区的佛教石窟艺术也由盛转衰而走完了自己的发展历程。新疆诸石窟中壁画的发展变化，正反应了这种历史变迁的总体面貌。

克孜尔石窟位于新疆拜城县克孜尔镇东南七公里处的木札提河北岸崖壁上，依自然环境由山谷西向谷东延伸，并延伸至山后，总体延绵三公里多，现已编号的洞窟有236个，分为谷西、谷内、谷东、后山四个区域，是我国建造得最早的、位置最西的大型石窟群，也是新疆地区石窟遗存中规模最大，保存最好的一处石窟群遗迹。(图38、39)

克孜尔石窟遗存的建筑破坏严重，雕塑几乎不存，其主要遗存是壁画。在二百多个洞窟中，存有壁画者近八十窟，是



图 38 克孜尔石窟谷西区洞窟群外景



图 39 克孜尔石窟谷西区外景





我国古代西域风格壁画最重要的遗存地，也是隋唐时期石窟壁画最重要的遗存之一。

库车古代属于龟兹之地，气候温和，物产丰富，经济文化发达，又处交通要冲，是印度佛教东渐的首及地区，其石窟艺术形式直接影响了我国内地的石窟开凿。克孜尔石窟作为龟兹石窟的代表，其重要性是不言而喻的。

根据当代研究的成果，克孜尔石窟的壁画艺术，人体经历了四个时期：自公元三世纪末至四世纪中为初创期；公元四世纪末至五世纪末为发展期；公元六世纪至七世纪为繁盛期；公元八世纪至九世纪中为衰落期。相对中国历史来讲，隋唐时期的克孜尔石窟壁画艺术，正是处于由繁盛期至衰落期这段时间之内，已成为最具有成熟龟兹风格的典型艺术样式，并成为影响中原壁画的重要因素，也成为隋唐壁画艺术中最具地域性特征的代表形式之一。处于这个时期的克孜尔石窟壁画遗存在现存有壁画的近八十个洞窟中，大约有六十多个洞窟，占百分之八十以上，尤其是繁盛期的壁画，几乎占全部壁画的百分之六十。其中繁盛期较有代表性的重要洞窟有编号为8、34、69、80、81、100、101、104、110、161、184、186、189、196、199、205、207、212、219、224等窟。(图40、41、42)

随着政治经济的发展变迁，随着大乘佛教的盛兴与库车附近众多石窟与寺院的日渐繁荣，克孜尔石窟自8世纪中开始衰落，9世纪中就完全废弃了。这一时期有壁画遗存的洞窟为107、117、129、135、180、197、227、229等。<sup>①</sup>

与克孜尔石窟的衰落相比，库车附近的库木吐拉、森木赛姆等石窟却先后兴盛，它们继承或发展了克孜尔石窟中形成的典型壁画样式并融合了西渐的中原画风，形成了隋唐时期最有地域特征的佛教壁画风格，即现在一般研究者所谓的



图40 伎乐飞天 克孜尔第8窟



图41 菱格因缘故事画局部图 克孜尔第34窟



图 42 说法图局部 库木吐喇第 14 窟



“龟兹壁画”风格。

距克孜尔七公里的台台尔石窟虽然毁坏严重，但仍有一些洞窟中遗存了一些有典型龟兹风格的壁画。其中第13、16、17窟的壁画便是这一时期中的作品。

库木吐拉石窟位于库车县城西约二十五公里的库木吐拉村，天山山脉南麓、渭干河畔，古籍称为丁谷山。关于该处石窟在《西域水道记》等古籍中已有明确记述。唐代时，该石窟与龟兹首府伊逻庐城近在咫尺，为该城西门外最大的佛教场所。库木吐拉现存石窟群可分为沟口区和大沟区(窟群区)两处。沟口区现存洞窟32个，大沟区现存洞窟80个，壁画保存完整无缺的洞窟一个也没有了。只留下一些残壁塔基或壁面腐蚀的壁画遗迹，残存在48个洞窟中。这些壁画大致可断定为三个时期的遗存：大约为公元五、六世纪的龟兹王国时期的洞窟可以沟口区的20、21、22、23、27、17号窟及大沟区23、33、46等窟为代表；大约公元七、八世纪的安西大都护府时期的洞窟可以第34、50、58、63和11、14、15、16、73等窟为代表；公元九世纪及其后的回鹘时期的洞窟可以第10、12、38、45、75、79等窟为代表。

故属古龟兹地域的、现在已进行了保护与研究的石窟壁画尚有森木赛姆、玛札巴赫、克孜尔尕哈和现属新和县的吐乎拉克艾肯等石窟群。吐乎拉克艾肯石窟位于新和县城西南约四十公里处，是现知古龟兹最西端的石窟群。森木赛姆石窟位于库车县城东北四十五公里处，是古龟兹境内现知的最东端的窟群，玛札巴赫石窟在距森木赛姆石窟以南八公里的克日什附近，克孜尔尕哈位于库车县城北十二公里处，是现存的位于县城最近的一处石窟群。从这些石窟群的分布可不难窥见古龟兹佛教石窟艺术的繁荣状态。目前，这些石窟遗存亦毁坏严重，大多数精美的古代壁画也只剩下斑驳不全的

原书缺页



图43 天人与供养人像 森木寨洞第24窟



图 44 菩萨说法图局部 克孜尔苏哈第 14 窟





图 45 龟兹贵族供养人像 克孜尔尕哈第 30 窟



图46 立佛像 吐峪沟东区第4窟



2、12、38窟，胜金川第3窟、七康湖第4窟，伯孜克里克第16、17、18、69等窟；相当于晚唐及其后的回鹘时期的有伯孜克里克第20、14、31、33、39、41、82等窟。<sup>⑨</sup>所有的这些吐鲁蕃地区的古高昌石窟，向我们展示了中国古代佛教壁画的又一处具有地域风格与民族特色的遗存，是研究中国绘画的形成、发展的重要史料。

属于隋唐时期最重要的石窟壁画遗存，最重要、最集中之处，便是举世闻名的敦煌石窟了。

根据当代敦煌学的研究成果，属于隋代的遗存之洞窟有一百多个，壁画保存完好的有八十个，其中较为典型精美的有第204、244、276、302、419、420、423、427、305、390、393、282等十余窟。唐代石窟遗存则现存228个，几乎占了敦煌现存有壁画塑像的石窟总数492个的一半。从美术史的研究的角度来看，许多重要的题材与技法在这些洞窟中都有充分的表现，有些洞窟成为精美绝伦的艺术宝库。联系当代美术史与敦煌学的研究成果，较为重要的唐代壁画遗存洞窟有近百个，其中初唐时期的第375、322、220、431、329、321、323、331、334、71、282、71、205、372等窟，盛唐时期的第217、205、45、320、445、23、39、79、103、171、113、172、31、194、148等窟；还有中唐时期的：197、112、158、159、154、220、231、237、321、360、361、365、468等窟；晚唐时期的：9、12、14、17、18、85、138、156、161、196、345等窟均当属最为精美重要的唐代石窟壁画遗存。此外安西榆林窟亦有一些唐代石窟壁画遗存。(图47-54)

沿着河西走廊向东，亦错落分布着不少古代石窟壁画遗存，其中较为著称的有敦煌附近的东、西千佛洞，肃北的五个庙，玉门昌马的下窖，肃南的文殊山、金塔寺、马蹄寺、千佛洞，武威的天梯山，武山的水帘洞、拉梢寺，甘谷的大像



图47 回鹘王侯家族群像 伯孜克里克第25窟



图48 贵妇礼佛像 伯孜克里克第32窟



图49 菩萨 敦煌第420窟

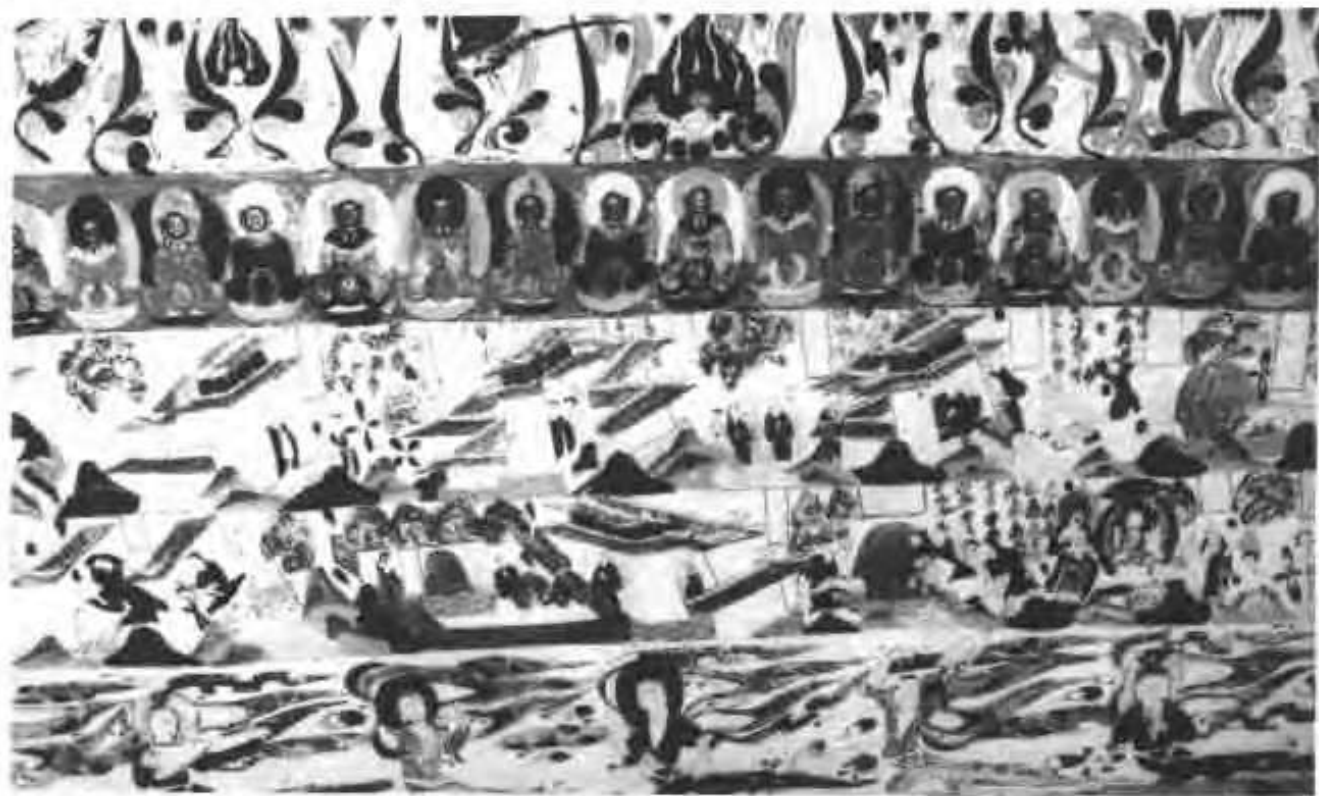


图 50 微妙比丘尼缘品（部分）敦煌第296窟



图51 乘象入胎 敦煌第375窟





图52 阿弥陀经变局部 敦煌第220窟



图 53 反弹琵琶 敦煌第 112 窟



图54 文殊变局部·伎乐 敦煌第159窟



山，泾川的王母宫、南石窟寺，庆阳的北石窟寺，合水的莲花寺，永靖的炳灵寺，天水的麦积山等等，这些石窟除了像炳灵寺、麦积山等大型窟群外，大多已毁破不堪，或是经后世重修补绘，或者其主要遗存分属隋唐以前的石窟开凿时期的北朝时代，以及后来的元、西夏时代。其中属于隋唐时代石窟壁画遗存的，只有以下几处：属于隋代壁画遗存的有炳灵寺石窟第8窟、麦积山石窟第5窟的壁画；属于唐代壁画遗存的有炳灵寺石窟第29、11、134窟壁画、麦积山石窟第5窟壁画等。

这些石窟壁画遗存虽然无一例外的是属于佛教宗教场所的装饰，有着特定的形制与题材要求，但它们却极为丰富地保存了隋唐绘画的实际风貌，向我们展示了那个时代绘画的一隅，这是任何文献描述都不可取代的。

作为绘画遗存的重要方面的墓室壁画，在古代文献记述中是最不受重视的。关于隋唐时代墓室壁画的记述，在古代文献中基本上属于空白。这大抵上有两个原因：一是中国古代墓葬制度是具有严格礼仪规范的，这种严格的礼仪规则使得陵墓的构筑成为一种只有时代规则而不具有其他审美活动功能的模式，更不像宫观寺庙石窟壁画那样成为社会文化活动的中心。换句话说，墓室壁画是不为生人所能常见的，这决定了它们在典籍中不受重视的地位。另一方面是，墓室壁画的绘制与墓室建筑总体上是由统一的匠作机构完成的，它不像其他壁画那样，会吸引不少的名流画家为其创作粉本，它亦没有丰富的如佛画中经变故事似的内容供画师们去发挥，也很难想像那些以此为生的工匠们在严格的墓葬规则中会冒着危险去创造出可能违背规矩而开罪的新题材与新样式来。因此，这类壁画自然也不会被历代的文人们所重视而著录。这样，使得这部分壁画遗存只有在当代考古发掘中才得见天日，



并为美术史家们所重视。

自本世纪中叶以来，在山东、山西、陕西、宁夏、新疆、广东、湖北、吉林等地，发掘清理了一批隋代、唐代或相当于隋唐时期的渤海国、高昌国时代的墓葬，发现了许多这个时期的精美墓室壁画。<sup>⑥</sup>其中比较重要的隋代墓室壁画遗存有：山东嘉祥英山徐敏行夫妇合葬墓，宁夏固原史易昭墓。比较重要的唐代墓室壁画集中在陕西省的有三原李寿墓，长安郭杜镇执失奉节墓，礼泉昭陵陪葬墓郑仁泰墓及阿史那忠墓，西安南郊羊头镇李爽墓，富平献陵陪葬墓李凤墓，咸阳东北郊苏君墓，乾县乾陵陪葬墓唐懿德太子墓、章怀太子墓、永泰公主墓，长安南里王村韦洞墓，咸阳底张湾万泉县主薛氏墓、张去奢墓、张去逸墓，西安东郊薛莫墓、冯潘州墓、苏思勗墓、雷府君夫人宋氏墓、姚存古墓、梁元翰墓、高克从墓，西安高楼村高元佈墓，咸阳底张湾郟国大长公主墓，西安西郊杨玄略墓等。此外，尚有湖北省郟县唐嗣濮王李欣墓，广东省韶关张九龄墓，山西省太原金胜村唐墓及董茹庄唐墓等。在新疆地区，著名的吐鲁番阿斯塔拉古墓群中第38号墓、216号墓，也是最著名的有唐代墓葬壁画遗存的墓葬遗址。此外，吉林省延边朝鲜族自治州和龙县渤海贞孝公主墓壁画，也是相当于唐德宗时代的公元八世纪末的壁画遗存。(图 55、56)

另有一类被当代人称之为“石刻线画”的作品，实际上是指刻于碑石或石棺、石门表面的绘画作品。最初，这些作品属于器饰或规仪范畴，亦有多种雕刻手法，后来，随着绘画笔法的发展，便出现了以刀代笔而刻成的“石刻线画”作品了。它们主要刻在一些大型石材的平面上，具有很强的绘画性，并具有壁画的性质与功用。这类作品的遗存物大量是一些墓道、墓室中门楣或石壁上的石刻，以及棺槨、碑石上



图 55 备骑出行（部分）唐



图 56 女侍 唐



的石刻，还有一些残存的石窟、石经中的佛画石刻。隋唐时期，石刻线画处于由“纹饰”过渡到“绘画”的时期。隋代所遗存的石棺，其刻纹多是以“四神”纹样为主，但杂以佛物莲花等纹；而汉魏以来的飞仙人物已逐渐消失了。唐代的石刻线画遗存物中，较为精美的有龙塑三年(663)的《道因法师碑》座上的人物画、北京云居寺石经边首所刻的佛像与佛画、以及西安等地出土的一些佛座、各地佛寺散存的石构件上的石刻佛画等。此外，在发掘的许多墓葬中，特别是皇亲贵戚之大墓中的石椁、墓志上，都有水平极高的石刻线画作品，尤以人物与花草见称(图57)。这些作品刻工精美，但大体上保持着与同时代石窟壁画或墓室壁画相同的式样与绘画水平，可作为唐代壁画的补充与参照。

从这些墓葬壁画与石刻线画的遗存来看，不同地区的墓葬壁画与石刻线画有不同的风格。相对来看，更多的是人物服饰、衣著、器物等各方面的区别，这与墓葬壁画的总体要求是相符的。从美术史的发展角度来看，陕西地区的唐墓规模较大，内容丰富，绘制水平较高，程式性较强，也较为精美；其他地区的则较为活泼，有些内容是较为罕见的。这些墓葬壁画与石刻线画大抵都有较为确切的纪年，它们是研究唐代绘画的最可信的珍贵资料，也是古代画史中有关壁画及卷轴画记载的重要补充和佐证。

### 三、墓室壁画的多种样式

一般来讲，宫室壁画、寺观壁画与墓室壁画是中国古代壁画的三大类型，前者多与日常生活居宅以及政教方面的学宫或纪念性建筑有关。因此，这类壁画的题材不但具有传承的题材与道德观念等准则，也有着极丰富的社会内容





图 57 道因法师碑座 唐



与时代所崇尚的审美要求。它是壁画中最为丰富多样的一类，但它又最难于保存，故而亦是文献记载最多但遗存极少的一类。现在所遗存的隋唐壁画中，数量最多、成就最高、最能代表隋唐绘画水平与发展过程的，只有原来属于寺观壁画范畴的石窟壁画了。石窟原是石窟寺的组成部分之一，是相对来讲更具有宗教修行用途之场所。故而，石窟壁画具有更为集中典型的宗教题材，反映出宗教的认识与发展。在隋唐石窟壁画中，可以从题材的丰富与变化上反应出佛教与隋唐社会生活的诸般联系，以及佛教文化在中国发展的部分情形来。后者只用于墓葬并适应于时代文化中墓葬观念的要求，故而题材与样式均较为相似、单纯。加之墓葬形式作为社会文化规则，既有特殊的位置又有较为恒稳的格式，故而其绘制方式亦较少变化，题材基本上是属于一脉相承的天上、人间、地府之诸般观念与形象的表述，以构成墓主人死后的生活空间。故总的来讲，其题材相对单纯统一，许多造型与描绘具有统一模式，大多数可称之为壁画精品的作品，多数在一些王公贵胄大墓中的墓道壁上。

从现存的壁画遗存上看，在墓室壁画中的题材，大致可以分为以下几类：

表示天上的星相图与表示四方神灵的四神图，是传统墓葬中的重要题材。这类题材的绘画在隋唐墓室壁画中相对减少减弱，较少生动的描绘，多以金乌、蟾蜍、银河、星斗等已成定式的描绘表示日、月、星辰、河汉，以固定的青龙、白虎、朱雀、玄武形象来表示四方神灵，是墓室壁画中最程式化的图像型绘画部分。

表示人间情境的题材在隋唐墓道壁画中得到了加强。这部分题材包括环境营造与各类典型的社会生活题材。环境营造主要是各类城阙、楼阁、佛寺、道观、庭院，或者直接画一些斗拱、柱、枋、平棋图案等装饰，以及屏风、床榻等家具。典



型的社会生活场面有农耕、放牧等生产活动；猎骑、架鹰、驯豹等狩猎场面；还有各种步行仪仗、车马出行、骆驼载架等出行仪仗铺陈；再有就是各类官员、侍从、宾客、乐舞、马球、宴乐等与墓主人有关的日常生活场景。这些题材从不同角度反应墓主人的身份、日常生活与唐代社会对社会生活的追求。

隋唐时期的墓室壁画，因题材变化大致可分为三个时期，隋至唐中宗时期的墓室壁画，突出表现墓主人生前的仪仗出行及狩猎活动，同时也表现日常家居生活和宫廷活动的各种场面。例如：李寿墓墓道东西两壁的狩猎图，懿德太子墓中的宫室图以及永泰公主墓、章怀太子墓等墓道中的各类型的仪仗队，章怀太子墓中的马球图、礼宾图、侍女图、观鸟捕蝉图等，都是这一时期墓室壁画的典型题材与代表作品。

自唐睿宗至唐玄宗时期的墓室壁画，狩猎与仪仗出行题材减少，而日常家居生活题材突出，各种男女侍从形象增多，这与该时期唐代社会和缓优裕稳定且庄园经济发展的生活情景是相一致的。此期墓葬中的苏思勰墓、高元珪墓、雷府君夫人宋氏墓，万泉县主薛氏墓等墓中的乐舞图，以及侍者图，均是这时期墓室壁画中有相当代表性的。自唐肃宗至晚唐时期的墓室壁画，更加着重表现各类家居生活题材，而狩猎出行场面的题材则几近绝迹。除了各类僮仆、马夫、侍众之外，饮宴等题材具有很浓的家居生活气息，并且继承了北朝后期在墓室中好画屏风的传统，这对中唐以后的花鸟画发展有一定的促进。此期墓葬中梁元翰墓、杨玄略墓、以及新疆吐鲁番阿斯塔那墓葬群中第38号、217号唐墓中的屏风，是此期唐墓壁画遗存中的精品。

我们不难看到，在这些墓室壁画之中，匠师们对于现实生活的描绘是生动而细腻的。虽然在墓室壁画中画墓主人的



现实生活情景是自汉代以来已成定式的做法，但在隋唐墓室壁画中，这种描绘已不再是叙述某一种生活情形，而是在展示这一生活中的各类人物，揭示出他们的思想感情。

出行是墓室壁画的主要题材之一，但在隋唐壁画中，这类题材被处理得有声有色。在隋代徐敏行夫妇合葬墓中，画师们绘制了一组奏乐、备骑出行的仆从。他们的姿态表情生动，特别是牵马的侍从，肩搭长巾，侧目而视，似在等待出行的主人，而他所牵的马匹，也表情生动，前腿伫立，后臀收紧，并抬起后腿蹬地，似乎已急不可耐。类似这样细微的描绘，在已发掘的隋唐墓室壁画中是为数不少的。在唐代李寿墓墓室壁画中，绘有场面宏大的《骑马出行图》。图中描绘了二十四匹马，四十八个人。虽按一定的规仪列队待发，但人马之神情丰富生动，勒缰等待的骑士与扬尾蹶蹄的马匹交相呼应。而在章怀太子李贤墓内的《狩猎出行图》中，更是描绘了五十多个骑马人物以及骆驼、鹰、犬、猎豹等，并衬以远山近树，场面宏大，全图长度超过12米；布局极有章法，人物互相呼应，马匹有聚散缓急。既突出了中心人物，又概括了整个场面，将皇亲国戚们狩猎的活动描绘得有条不紊又紧张热烈。这类描绘唐代现实生活的巨大画卷，是墓室壁画中最精彩的作品之一。(图58、59)

对现实人物的精细刻画，还表现在人物各自活动的安排以及他们生动的表情描绘上。隋代史易昭墓壁画中，在武士描绘中，选择的是宽袍大袖的衣饰，只是通过持剑的双手、怒张的虬须以及眉目表情来表现的，特别是眉头、眼角、眼眶、眉梢，可看出在用笔上的熟练及表现人物的成功。在唐代永泰公主李仙蕙墓的壁画中，画了多处与真人几乎等大的侍女。特别是前室东壁保存着一幅由十六名宫女列队相向而行的《宫女图》，每个人的神情描绘都不同，虽是队列却又攒三聚



图 58 狩猎出行（部分）唐



图 59 礼宾 唐



五、相互顾盼、款款而行，安静而有变化，可见唐代画师们高超的布局能力与造型能力。在懿德太子李重润墓壁画中的侍女与内侍，姿态与表情多样，他们或执扇，或逗犬，或垂目或回顾，亦有异曲同工之妙。而在章怀太子墓壁画中的宫女，则更加生动活泼，嬉戏游玩，观鸟捕蝉，几乎成了一幅描绘宫苑生活的图画了。即使对于按程式布局的仪仗、使臣等人物之描绘，在布局与人物表情上亦各具匠心。在章怀太子墓室壁画中的仪仗描绘以及客使吊唁场面描绘中，人物的表情、姿态与背向都处理得十分精细。在《客使图》中，三个中国文官背向各异，似在交谈；而三名外国使臣则有聚有分、装束各别，表情肃穆中而又神情各异。确为不可多得的人物画精品。（图 60、61、62）

与前代相比，甚至于与后世墓室壁画相比，唐代墓室壁画对于社会现实生活的描绘能力是全面而深刻的，在章怀太子墓中画有《马球图》，懿德太子墓中画有《驯豹图》、《架鹰图》等，这些场面的描绘均是空前绝后的，它们既是唐代宫廷贵族生活的真实写照，又是画师们描绘能力的展现。此外，在新疆等地的一些墓室中，还发现了一些画成屏风样式的壁画，其中有人物也有场景，最难得的是在阿斯塔拉唐墓中还发现了以花鸟画作为屏风的壁画，其中花草土石有一定的描绘程式，但各种禽鸟生动传神或成双或育雏，特有情趣，实为难得。它们反映出一般画工的高超水平。总之，无论是宏大的场面还是细微的情节，在唐代墓室壁画中均表现得有声有色，丝毫没有那种刻板的墓葬规仪所制约下的单调与草率。而正是那个时代画师们活泼泼的创作心情的反映，正是这些高超而充满生活情趣的墓室壁画，才无愧于那个繁荣向上的时代。



图60 女侍(持扇) 唐





图61 女侍(观鸟捕蝉) 唐



图 02 六屏式花鸟 (部分) 唐



#### 四、石窟壁画的伟大成就

石窟壁画是佛教传入中国之后才出现的，是佛教宣教活动的产物。但作为中国宗教壁画之一，它又是至关重要的与影响最大的。实际上，中国后来的一切宗教仪式与宗教画的基本样式，都或多或少受到佛教的影响甚至以佛教样式为基本样式而作局部改换或选择形成的。隋唐时代是中国佛教壁画发展至最高峰的时代，它所形成的样式成为中国佛教的表率，成为中国佛教艺术的样范，也成为后世中国其他的宗教在艺术表现手法上的基本规则。

石窟壁画展示了中国佛教绘画样式的形成过程。特别是在敦煌石窟中集中体现了中原与西域佛教的交融与变化历程，以及后来成为中国样式的那类经典的宗教绘画样式。而在新疆地区的诸石窟遗存中，虽然也有相似的情形，但更多地体现出最终形成的地域风格，这种风格成为中国佛教艺术兼收并蓄的养分，为中国式的佛教壁画样式的最终形成增加了更丰富的内容。

石窟壁画风格的变化主要与题材的发展变化以及石窟寺建筑的形制变化有直接关联。从根本上讲，中国样式的确立，就是选择出中国文化所能接纳的佛教题材，转化成一种中国人乐于欣赏的造型样式，放置于中国式的建筑之中。魏晋南北朝之际，这种发展与选择趋势已十分明显，但更多地体现出一种变化过程，显示出一种学习、接纳和选择。例如，小乘佛教向大乘佛教的转化，对维摩居士的特殊感情与表现方式，“曹衣出水”、“凸凹法”之类的造型样式与表现手法，石窟形制由中心柱式转化为穹顶、坡顶和覆斗顶等等，都是这方面的典型表现。而隋唐时代，则在总体上更表现出一种全面改变和创造，表现在更加敢于以佛教的原则来创造出一种新的



佛教文化样式来。例如：大乘佛教的全面重视，禅宗的发扬创造，西方净土的诠释与维摩居士的“归宗”，“吴带当风”与“中国菩萨”的表现手法与造型样式，宫廷样式的佛寺建制之确立，楼阁式塔的普遍出现以及厅堂式石窟的定型完善等等，正全面表现出这方面的成就来。隋唐石窟壁画也同样表现了这种变化。

石窟壁画的题材，从总体上讲离不开佛教的要求。具体看来，它们又可以细分成佛像画、故事画、经变画、供养人画像以及图案装饰五大类别。虽然在不同时期中，各类题材中的内容有不同的侧重和一定的变化，但在总体上，这五类题材是相对稳定与统一的。在这五类题材中，佛像是相对来讲最为稳定的，而图案装饰是最容易与时代要求与建筑形式变化相适应的，供养人画像最具有具体标识功能并反应出不同时期现实人物的描绘要求，而故事画与经变画可说是佛教壁画题材中最丰富、最生动的部分，它们的内容取舍、形象的选择、形制的变化更能从审美情趣与艺术手法上体现出时代的特征来。

在新疆地区的诸石窟壁画遗存中，自隋唐开始，所展示的主要发展脉络是，汉式佛教风格的壁画逐渐形成，并且形成了有强烈地域文化特征的表现形式。从题材的总体发展上看，除了佛教题材的丰富与变化之外，最重要的特征便是各类佛传故事与佛经故事的题材更加丰富多彩。一些题材成为突出的表现对象，特别是因缘故事逐渐增加，降伏魔众与外道的题材亦逐渐加重。这在克孜尔石窟、森木赛姆石窟与库木吐拉石窟中都显示出相似的情形，而到了唐末之际，除了千佛、化佛等题材大量重复涌现之外，其他题材均骤然消失，新疆地区的石窟壁画也随着走向衰落。在新疆地区的石窟壁画中，最有特色的是具有古龟兹和高昌特色的各种佛传故事



画和供养人像；画在菱格形构图中的故事画中，人物与动物都描绘得生动有趣，各类身份的供养人像也描绘得细腻写实。此外，有不少场面较大的佛传故事，其中人物、武士都具有西域的地域特征，构图与用色有别于中原绘画风格。穹形窟顶的菩萨像和佛像衣饰华美、体态丰满、姿势多动、眉目俏达，有一种异域情调，是融合了印度佛画与古波斯艺术特色同时也接受了中原影响的地域性风格。可惜许多精品散佚国外，成为各国博物馆的珍藏，所余的精美作品已不多了。

敦煌石窟壁画最能代表唐代石窟壁画的风格变化与水平。在敦煌石窟壁画遗存中，各类型的题材表现都形成了完善的体系。

唐代壁画在佛像处理上的成就是，基本摆脱了印度佛像造型的影响，创造出了以唐人为典型的，平和安祥的佛，并根据不同的需要，创造出众多的菩萨、天神、弟子与鬼怪的形象来。特别是众多神鬼的形象以及佛弟子的形象，更多具有现实人物的表情与姿态，为后世中国宗教壁画的发展，提供了多方面的借鉴。(图 63)

在供养人的描绘方面，隋代仍较多保持着南北朝时期的装饰化效果和程式化手法，大多画于石窟下部，但已出现一些活泼的场面，画上一些随从或车骑描绘不工细，但表现较自由，神情亦生动。到了唐代，总的发展趋向是更为写实生动，注意身份刻画与气度表达，描绘精细，神态多样，特别到了中晚唐之际，供养人画像甚至有超过真人大小，衣饰多为当时装束。这些作品在当时都属于肖像画的范畴，许多作品的技巧与传神手法，直追流传的名家画迹。也有更多表现礼佛或仪仗的场面，描绘在门楣上方或侧壁下方，虽不是供养人造像，但确是现实人物场景的描绘，例如，156窟著名的《张议潮统军出行图》及《宋国河内郡夫人宋氏出行图》、202窟



图63 东方天王 敦煌第98窟



的《帝王出行图》均可称这类绘画的精品。

装饰图案的变化亦较大，早期佛教中的佛物，已化成了中华民族的纹样，尤其是石窟中天棚上藻井与平棋的绘制，变化丰富，色彩艳丽。既与莲花、宝相花、祥云等有形象与观念上的联系，又形成了图案构成的多种技巧。此外，龕楣、门框、独立绘画的交接处，多种组合的纹样也随处可见，常见的花草、鸟兽云气也会成为纹饰的构成部分，将整个石窟交织成一个美妙的色相世界。(图 64)

在众多壁画中，最有代表性的作品，大多是属于故事画和经变画。隋唐画师们，在这方面的成就亦最为巨大。

隋代石窟壁画中故事画已显出衰落之势，内容相对集中在一些佛传故事和因缘故事的片段中，多以单幅和连环组画的形式绘成，更多强调了故事的曲折和丰富，有绘画的技巧，但在绘画结构与突出故事主题方面已不及早期佛画中那样生动活泼和富于变化，并且失去了早期作为主体画的地位。而随之兴起的，是作为佛经“变相”的经变画内容开始丰富起来，除了图解佛经中的教义，还包含了对一些故事情节的描绘，结构也越来越丰富，篇幅也越来越宏大，一种新的中国式的佛画形式开始产生。(图 65、66)

到了唐代，故事画在形式和内容上都发生了变化，许多与“苦修”有关的故事画逐渐消失，初唐时只剩下了佛传故事中的典型场面了。其后，又出现了许多经变的故事题材，甚至将“张骞通西域”这类历史故事题材亦绘于石窟壁画之中。盛唐之后，独立的故事画一度中断，直到晚唐之际，吐蕃占领敦煌，善事太子入海，萨埵太子饲虎等少量故事画题材才又以屏风画的形式再度出现。但仅只画在龕内塑像身后龕壁上，几乎不被人察觉了。

唐代最主要的壁画是经变画，这是一种以一部佛经中的



图64 阿弥陀经变局部 敦煌第320窟





图65 萨埵本生与福田经变 敦煌第302窟



图66 法华经变普门品 敦煌第302窟



内容作一幅画的作品，是唐代石窟壁画中最主要的题材。唐代的画师们继承隋代出现的经变画形式，以佛经为依据而“各骋奇想”、融入各种佛经中的情景、故事，以众多的各种佛像、人物、场景来描绘出通壁巨制的作品，使这类经变画成为中国佛教艺术的新创造，并且在创作过程中完成了经变画的模式，对后世中国画与邻国的佛教艺术都产生了较大影响。

经变画的主要种类有许多种，在不同的时期中，有相对的侧重。隋代的经变只有“西方净土变”、“法华经变”、“弥勒经变”、“维摩诘经变”、“涅槃经变”、“药师经变”等数种。到初唐之际流行的经变主要有“阿弥陀经变”、“弥勒经变”、“观无量寿佛经变”、“维摩诘经变”、“法华经变”、“涅槃经变”、“宝雨经变”、“地狱变”数种。到了盛唐时期，各种经变画已有十七种之多，而数量最多的则是“观无量寿佛经变”（即“阿弥陀经变”或“西方净土变”）、“法华经变”、“弥勒经变”数种，宣传“因果业报”与“极乐净土”仍是经变画的主题。中唐时期，最常见的经变仍然是以上那几种，但“东方药师变”的数量骤增，并新出现了“金刚经变”、“华严经变”、“楞伽经变”、“报恩经变”、“金光明经变”、“天请问经变”与“梵天问经变”七种。晚唐的经变画，不但题材日益丰富，且数量亦增多，除了各种原有的经变画题材之外，又增加了“报父母恩重经变”、“劳度叉斗圣变”、“降魔变”、“楞严经变”、“密严经变”五种新的内容。从这系列的内容中，我们不难想见隋唐经变画的丰富面貌。（图 67、68、69、70）

经变画虽有相对固定的题材与手法，但这些都是经过许多匠师们反复创作修改之后而形成的。在隋唐各个时期的经变画中，有许多可称之为惊世之作，它们不但画幅巨大，而且形象生动、布局讲究、色泽靓丽，它们是我国壁画艺术中的瑰宝。



图 67 维摩诘经变·文殊师利 敦煌第 103 窟



图68 涅槃经变局部·比丘举哀 敦煌第158窟



图 69 观无量寿经变局部 敦煌第 172 窟

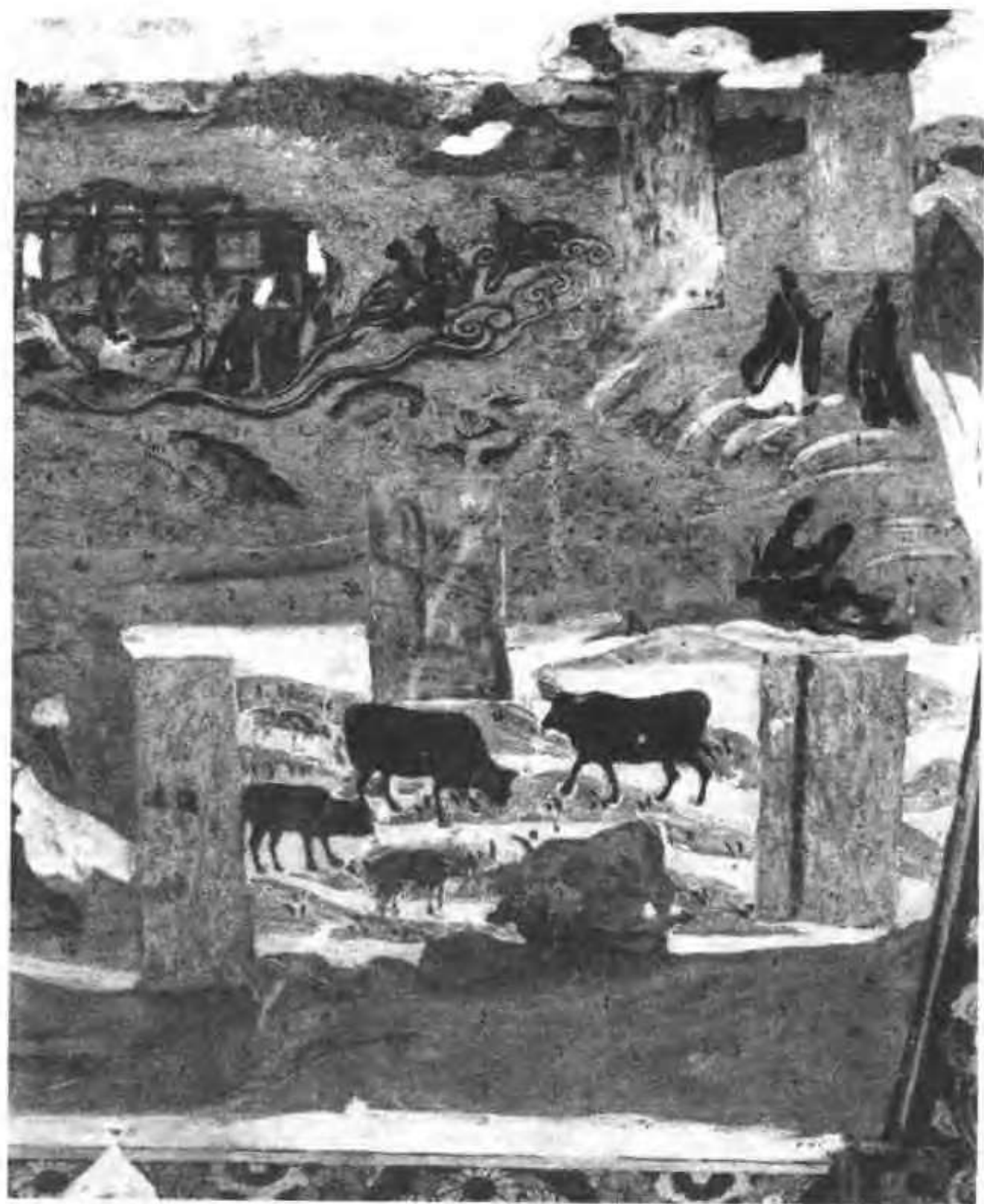


图70 报恩经变局部·悉友品 敦煌第148窟



“净土变”是隋唐壁画中最常见、数量最多的题材。有不少经变是以相似于“静上变”的构图场面绘成的，画面主要描绘想像中的佛国极乐世界。不同的经中所描绘的极乐世界有不同的景致，例如：《阿弥陀经》描绘西方极乐世界有“七宝池，八功德水。”“池底纯以金沙布地，四边阶道，金银琉璃合成；上有楼阁，金银琉璃玻璃碎磔赤珠玛瑙而严饰之。”等景致，因此，这类作品以场面宏大与细部精美著称。例如220窟初唐时代的《东方药师变》、《西方净土变》（即“阿弥陀变”，又称“无量寿佛变”）、172窟盛唐时期的《西方净土变》等，均是这类题材的妙构佳作。另有一类经变画以描绘佛经中的教义为主，如“华严经变”、“天请问经变”、“楞伽经变”等等，这类经中内容多为抽象的哲学或神学概念，或是某类思维层次及思想状态。例如“华严经”中“七处九会”等内容，为善男信女广开方便之门。这类经变画大抵以各种“说法图”加上不同的场景，或以多种菩萨赴会献宝、观佛礼佛，或以特殊形状的山峦、房屋、草木、乐器、工具等形象排布其间，组成整齐排列的画面。早期的这类经变画杂有许多瑞象与生活场景，显得较为多样。发展到后来，由于缺少生动的形象，特别在形成固定的单调形式之后显得较为贫乏。其中148窟盛唐时期的“天请问经变”画得极为丰美。

还有一类经变画有生动丰富的故事情节及众多的各种人物，通过各种情节或场面来表现出佛教的真谛。许多经变的故事妇孺皆知，许多场面人人都有想像。在这些经变画中，最常见的、最有艺术成就的大约有“维摩经变”、“涅槃经变”、“地狱变”、“观无量寿佛经变”、“报恩经变”、“观音经变”、“劳度叉斗圣经变”等数种。

“维摩经变”讲述文殊师利与维摩诘居士在毗耶离城外旷地上辩理说法的故事，是中国最早描绘的经变之一。东晋





顾恺之首创维摩诘形象。敦煌壁画中的维摩诘形象出现较晚，初唐时期尚画于门楣之上，只有二人相对说法场面，最后发展成具有众多情景、场面，上有天女散花、天花乱坠，下有弟子拥簇、身心安乐，中有妙相环生、皆大欢喜的巨大巨画了。220窟初唐的《维摩经变》、130窟盛唐的《维摩经变》是这两类维摩经变的代表作。

“涅槃经变”讲述释迦牟尼圆寂、弟子举哀的故事。早期有众多的情节场面、相互穿插，后来发展成以卧佛为主、弟子环绕举哀，其他情节或省略或画在周边的表现格式。敦煌壁画的“涅槃经变”画中，有不少举哀的人物，形象生动，表情真实，有极高的艺术水平。

“地狱经变”是人所熟悉的题材，但在敦煌隋唐石窟中较少，只发现绘于321窟前室门南的一堵残壁。仍能看出刀山、剑池、铁城等景象。

“观无量寿佛经变”与“观音经变”都是敦煌壁画中数量最多的题材，绘有“观无量寿佛经变”的隋唐石窟有八十来个，可见其普遍程度。“观无量寿佛经变”的内容主要是以阿阇世王子生前与其父母的恩怨故事为引子(即“未生怨”)，述说了观想佛国世界的各种方法(即“十六观”)，有劝人信佛与宣传宿业的作用。“观音经变”则着重表现观世音菩萨法力无边、济世度人的故事。这类经变画融进了大量现实题材与人物的描绘，能最大限度地发挥作者的创造能力，展现作者高超的技术，是最值得人玩味的壁画作品。敦煌壁画中第431窟中初唐时期分画于三面的“观无量寿佛经变”、172窟内盛唐时代的“观无量寿佛经变”、45窟内的《观音经变》、217、23、74、79等盛唐石窟中的《法华经变》(“观音经变”是其中内容)等，都可说是这类作品中尽善尽美之佳作。

“报恩经变”是中唐时期出现的重要题材，后世最为流



传。实际上“报恩经”是一部集散佚佛经故事的“伪经”，主题乃宣扬与“儒家”一脉相承的忠孝思想，其内容丰富，颇有“佛经注我”的味道。其中“恶友品”、“孝养品”、“论议品”、“亲近品”是最常见的画题。例如第148窟盛唐时期、85窟、156窟晚唐时期的“报恩经变”图中，许多极精美的部分可算是描绘报恩经的经典作品。

“劳度叉斗圣经变”是晚唐时期出现的最有代表性的经变画。虽然这一题材的壁画在北魏时期已出现，但在隋唐之际几乎绝迹，直到晚唐，才又形成宏篇巨制的作品，内容描绘舍利弗与六师外道首领劳度叉斗法获胜而使外教皈依佛法的故事。一般选取“斗法”作巨大的场面处理。人物众多，气象万千，动静对比强烈，十分引人入胜。以196窟与9窟晚唐时期的《劳度叉斗圣图》最为完整精美。(图71-75)

其他一些各类经变画亦不乏精美作品，正是这些作品构成了精美的中国石窟艺术。虽然宗教艺术的发展，更多与社会生活与政治经济状况有直接关系。例如对某一教派的提倡，某一政权的变更、动乱与战祸，以及政局对社会生活的影响与政权的规限，都能直接导致壁画题材的变化甚至消失。但是应该看到，这些因素只能在壁画艺术家们创造性的劳动中才能转化成壁画这种艺术样式，而且，从绘画角度来看，画师们的继承和变化总是相辅相成的，他们的作品正是许多社会文化变迁的反映与佐证。隋唐石窟壁画的风格变迁，反映了隋唐壁画逐渐走向写实与装饰性结合并形成自身定式的发展历程，也从艺术上展示了中国佛教艺术的创造历程，同时我们也可从中看到隋唐画师们在壁画艺术中的高度技艺与创造精神。



图71 维摩诘经变局部·维摩诘



图 72 涅槃经变局部·驯马车 敦煌第 148 窟



图73 观无量寿经变局部·午琢 榆林第25窟

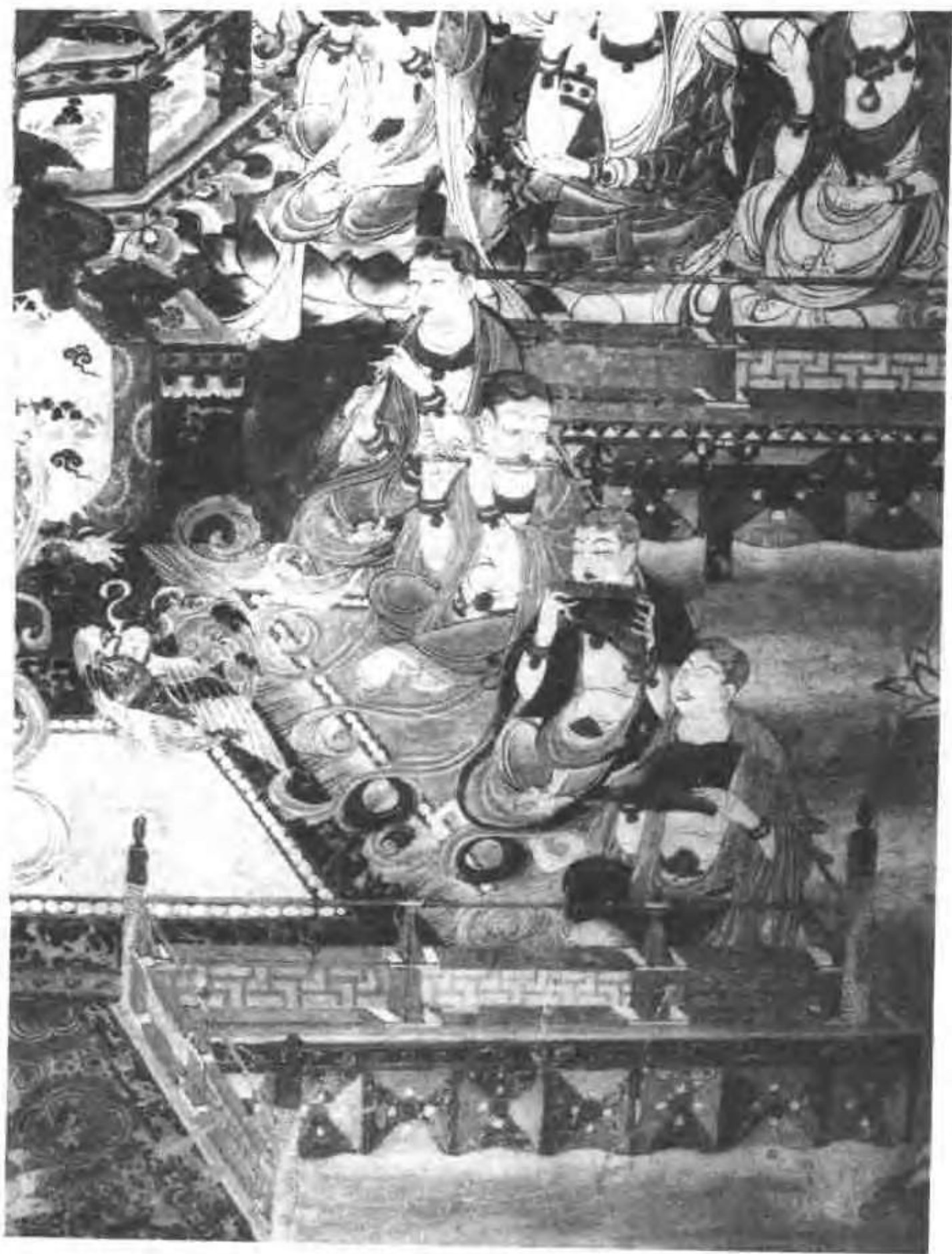




图74 文殊变局部 敦煌第36窟



图 75 劳度叉斗圣变·舍利佛 榆林第196窟





## 五、中国壁画的技巧与手法

### ① 基本技巧的完善

中国壁画发展至唐代已趋巅峰，从绘画的角度来看，其基本技巧已达到无以复加之地步，虽然后世随着绘画观念的发展，中国画在笔墨境界等方面有较大的突破，但是必须看到的是，作为壁画艺术特有的范畴中，已无实质性的发展，并且逐步走向了衰落。

绘画技巧体现在工具材料的完善与形色法式的完善两个方面，特别是对于附属于建筑物、并具有特定的社会文化规范要求，又具有“匠作”特征的壁画而言，则更是如此。当然，这两方面特征是互相促进、互相制约的。只有当它们相互达到了完美统一的高度，又成为能与民族文化各种发展变化相适应时，它才会成为一种完善的体系，成为后世一切基本技巧的基础，唐代的壁画发展，正是完成了这一历程。

中国建筑体系在唐代已非常完善，特别是与壁画有直接关系的宫室与陵墓建筑，无论在形制与规模上，还是建构方式与建筑材质上，都成为定式定制。以木构开间形式拓展的建筑单体与以单体为基本单元的建筑组合方式，给中国壁画的发展确定了以直立画幅平面为主且以横向拓展画面为主的基本发展方向。墓室建筑更是与地面建筑的内部相似，寺庙建筑亦随着佛教的中国化而完成了“三教归一”的历程，成了与宫室建筑基本相同的建筑群落。因此，那些原来绘于穹形窟顶与坡面上的壁画，也转化成了方形平面的壁画。由于中国壁画最终基本上是描绘在方形的建筑平面上，它不像穹顶建筑那样，不同的建筑物因体量的不同，有着不同曲度与不同壁面形状与面积的绘画平面，还有着对壁面材料与工艺的不同处理要求。方形平面更容易形成统一的壁面处理方式，



找到较佳的材料与工艺方法，加上在隋唐时代统一工匠管理制度的形成与完善，隋唐时代中国壁画不但能在确定的方形方面上发展出完善的基本技巧与法式体系，也更容易接受画家们的影响，形成特有的绘画方式与创作程式，形成完善的制作流程。

另一方面，中国绘画的发展也促进了壁画的成熟。唐代许多画家担任着宫室陵墓的设计建造工作，成为工匠组织的最高领导者和管理者，他们自身的绘画创作又为壁画增加了新的内容，甚至成为一种定式定格得到推广。工匠们对于壁画制作的经验与法式，也会在这种官方的组织与推广中成为工艺规则。同时，由于隋唐时代绘画的全面发展，给壁画的绘制提出了最广泛的题材要求与更广泛的功能要求，随着山水、花鸟画的发展，几乎一切题材都成为壁画要描绘的对象，随着社会生活的丰富，壁画更增加了体物、怡情、装饰等方面的功用。因此，隋唐壁画也会在追求多种题材与多种手法的表现中愈加完善。

从现存壁画遗存来看，几乎所有壁画所使用的方法都可以在唐代壁画中找到。除了各种勾填晕染等描绘手法外，利用石色、粉色造就的“沥粉”，利用雕塑手法造就的“影塑”，利用其他材质镶嵌的“镶嵌”，利用表面不同工艺处理所造成的“质感”等等常用手法，在唐代壁画中都有运用。

从现存壁画遗迹来分析，对于壁画的处理以及绘、塑材料的配制与使用，色彩的选择应用等，基本上有大体相同与相似的原材料与处理方法。这正是画塑工匠们统一使用的标准所导致的。

自唐代以后，中国在建筑、绘塑等门类中出现了如《营造法式》、《经世大典·工典》之类的记录官方准则要求的著述，这些正是历代工匠们一脉相承的技巧法式所总结出来的。



也正是由于唐代艺术家们在技巧法式上的全面规范与完善所导致的。

## ② 构图法则与造型手法

由于特定的壁画空间，导致了我国壁画众多的构图法则。

中国壁画的布局自古以来便从观看绘画的角度出发，并不断吸收着外来绘画的布局样式，根据不同的绘画要求，最后形成了多样的构图方式。

平列式布局是壁画中最常用的构图方式之一，它通常用在横向延伸的画幅之中。这是中国绘画中极为古老的布局样式，在汉画中已得到广泛的应用。它擅长表示有时间关系的故事、有主次关系的人物以及罗列的器物场景等，具有一种次序感。在隋唐壁画中，这种构图方式得到广泛的发展与使用。特别是墓室壁画中墓道壁画与墓室两侧的壁画中所要描绘的仪仗、出行、奴仆、侍从、宫女等题材，多采用这种构图方式。在石窟壁画中，特别是当窟形发展成厅堂式样之后，窟的两侧壁、窟门与主龕的上下部分中的菩萨、供养人、礼佛人、举哀弟子、乐人以及一些佛传故事画也多用这种构图方式。这种构图方式会使观者产生一种时间和空间上的次序，由于画幅多与视线平齐，也能造成一种使观者感到平等亲切的感觉，同时，由于平列构图中人物姿态与场景的变化具有相对的缓和，在描绘中又重视写实处理与程式化处理相结合，它也能对观者产生一种逐步深入的引导。这对于整个壁画功能的造就是十分重要的积极作用的，它能使主壁或主要场所的壁画相对突出，并使观者在一种平缓的逐渐欣赏过程中接受到壁画的主旨，产生一种自觉的接受与敬仰之情。另一方面，它对所描绘的题材来讲，也是非常适合的经过选择后才形成的构图方式。印度佛画中，喜欢用人物的相互遮挡来表现平列的众多人群，而在中国古代，则用平列铺展的人物来



表示人物身份与故事情节。隋唐的壁画匠师们，逐渐少用人物的遮挡而更多展示人物的平列，并用不同的大小、不同的姿态与不同的造型特征以及描绘的精细程度来表明人物的身份与主次；用并列的、相同的典型造型样式来处理出行、仪仗、奏乐、赴会等车马人物场景；用生动的、连续的绘画来讲述有时序的人物故事。这样，各类题材都得到了相对充分的全面展示和表现，使壁画的标识作用与欣赏功能都有所增强。特别到了盛唐之后，这类构图更为完善，对各种题材的处理也更为纯熟，特别是对队列仪仗的描绘更为得心应手，成为中国后世壁画中东西两壁画面的主要构图方式。

错落式布局也是隋唐壁画的重要构图方式之一。这种布局中，描绘的对象并非处于同一个视点或者视线上，而是根据人物主次、故事情节或者画面总体安排的需要，将同一画面中的不同描绘对象置于不同的特别有利于表现的视角或视线上来描绘，造成一种流动而起伏的错落感觉。这种布局方式比较擅长于表现画在同一个画面上的情节故事画，以及在佛国天宫乐土中不同场所、不同职务的人物、环境之描绘，也能表现范围较广的日常生活场景与不同的典型环境。这类布局多出现在石窟壁画的龛顶或窟顶侧壁面的上部或下部，或者在壁室两侧、墓道门楣等处。例如在同一组天宫伎乐的描绘中，画师们根据不同的视角，将不同姿态的奏乐人或天女表现在同一画面上。在因缘故事画中，同一山林场景中的山石树木与人物动物都会出现不同视角的错落处理，展示着不同时空中有联系的同—事件等等。这类构图并不占据壁画的主要部分，但它们通常能将不同布局的部分沟通成一种融合的总休。它们有些类似后世中国花鸟画的构图，将不同特征的花鸟按不同视角的特有造型，错落布置在同一画面之中。虽然在隋唐壁画中，这类构图并不十分突出，但它们给以画师



们更多布局上的自由，也给不同的对象提供最佳的描绘方式与造型样式，同时还增加了壁画的空间变化与装饰趣味。应该看到，错落式的布局方式是唐代壁画中重要的题材拓展方式之一，它往往将不同的对象置于不同的水平面上，一层一层地作上下拓展，使得许多相似的人物或按一定模式描绘的山石树木组成上下交错排列的、有起伏变化的画面，使整个画面有一种层层深入的感觉。

此外，穿插式布局在唐代壁画中也是十分重要的构图方式。自魏晋时代开始，由于对本生故事或经变故事的描绘需要，常常采用鸟瞰式的构图将不同时空中的情节穿插其中，或者将不同的各个小型绘画局部情节穿插安排在主要情节描绘的同一个画面之中，造成一种纷繁而耐人寻味的效果。这类穿插式的布局方式为隋唐壁画继承并进一步完善，形成了中国壁画中大面积描绘的主要构图方式之一。这种布局的特征是：相对来讲，有总体上宏观的特定视角，或者是鸟瞰的全景山水，或者是按半鸟瞰方式描绘的各类场景与人物，但却有更包含着不同时间中、不同条件下的不同情节与活动。这些一个个的场面，或按一定的排列顺序，以大小不同的画面穿插组合成一幅巨大的壁画；或将不同的场面人物按构图的需要穿插布置在总体环境之中，形成一幅有变化而又统一的巨大画幅。穿插式布局使用灵活，可能纵向发展，亦可以横向拓展，多使用在主龕两侧的整体墙面、侧壁的主体绘画以及墓室中的主体绘画中。这类构图不但适应于表现并列的各类佛经典故，也可以表现主次不同的各种人物与时序不同的各类场景与活动。特别是中唐之后，随着山水画的发展，这种构图方式更得到广泛地应用，并对后世中国山水画的构图发展起了很大的推动作用。五代北宋那些山水画中人物、台阁、车马等处理方式，大多可以在唐代壁画中发现其最初的



样式，可见唐代壁画在构图上的深远影响。

在唐代壁画的发展中，最重要的贡献之一是创造了全景式的扩展状布局方式，并以此完成了殿堂式建筑中最主要的巨幅壁画构图模式。在中国传统的绘画中，视觉是由社会文化观念所决定的，它所获得的“视觉形象”亦依社会文化观念为主导，因而中国绘画没有同一的视觉规则，对不同的描绘，有不同的视方式，甚至有时间变化与社会文化的参与，以及主体思维情绪等因素的控制。孔老夫子一言以蔽之曰：“心不在焉，视而不见。”基本上道出了这种视方式与“视觉形象”之间的联系与特征。后来，随着绘画的发展与艺术分工，绘画在“状物图形”中渐渐形成了以观画者主体为视觉中心的描绘方式，这种方式在对于体量较小或场面较窄的描绘对象时，所得到的“视象”与社会文化观念所决定的“形象”是基本相符的，但在表现巨大场面或深广空间时，各种对象则必须依视觉主体的“视象”来进行描绘了。这时的绘画构图，呈现出一种以无限深远的空间为“视觉灭点”的放射状的由远及近的鸟瞰式描绘。这类构图方式在某些汉画像砖石中（例如表现射猎的《猎戈图》）已初露端倪，而到了隋唐壁画中，由于各种大型经变画的要求，必须表现弥漫于整个时空中的佛国世界，这种构图方式获得了极大发展并成为一种布局定式。在这种构图中，佛像或佛殿成为构图的中心，上下左右的各种人物景物，均作环绕而由近及远的布置，上至天空祥云与伎乐飞天，下至山林树木与化生莲池，中及各种佛经中描绘的情景，组合成一种按中国人处理建筑环境的心理要求安排的、基本对称而有变化的宏远时空。这种全景式构图不但成为唐代壁画的主要构图样式，而且对后世中国绘画的影响亦十分巨大。后世广泛作为厅堂悬挂的“中堂”画，基本上源自隋唐对壁画的处理。在这种全景式构图中，由于场面宏大，虽然



在某些细节的描绘中有些视角的变化，例如对阶前的舞伎或禽鸟的描绘，通常另选取相当于台座上观看的较低的视角。但这种变化非但不影响整幅壁画的总体感觉，反而使细看时更为亲切并耐人寻味。另一方面，这种构图在对于巨大的建筑物描绘中，又是以观者的眼光作上下左右观望的处理的。实际上，这种描绘与全图描绘选择的视点是不同的，但由于它们相似的感觉与布局上的变化，这种不同又成为一种统一的感受而协调起来。这样的构图方式为中国画的纵深感与纵向构图的发展提供了审美上的心理准备与艺术上的基础样式。从中国绘画的发展来看，唐代之后才逐渐形成并大量出现，最后成为中国画构图主流的中堂、条幅等竖幅构图，其重要因素之一，当与唐代壁画成熟的构图方式之影响有关。

当然，在唐代的壁画安排中，这些不同的布局方式是相互交融使用的，为了造就出总体的效果，画师们不但重视各种题材的表现方式，更重视总体气氛的营造。从两侧壁或墓道中的平列式构图为主的绘画引导到最正中那巨大的全景式构图，不但突出了壁画的政教功能，也使其审美功能得到循序渐进的充分调动；而在主体壁画的四周，又利用错落穿插的方式，增加了对不同内容的表现能力，也增加了壁画的可读性，还调节了主体壁画的单调性。所有这些构图方式，加上图案式处理方法绘制的平棋、花边装饰，呈现出丰富的变化，而又有稳定的组合模式，这对中国壁画的成熟完善是极为关键的，例如我们在唐代石窟壁画中，最常见到的《观无量寿经变》题材的壁画，往往处理成并列的三画幅形式，中部大画幅以全景式构图画佛国的极乐世界，两侧以错落或者穿插似的构图画末生怨和十六观，表现阿闍世王子生前与其父频婆娑罗国王的怨仇故事以及观想佛国的十六种方法。再外围或是图案环绕或是神人围观，这样的构图不但能充分表现



佛教的宗教思想，并善于叙述故事或展示规仪。唐代壁画中的许多经变题材，都形成了相类似的固定化构图程式，这种定式的形成对中国壁画的影响是巨大的，它将错综复杂的内容与要求梳理成有条不紊的形象，对后世一切壁画都有一种引导与规范的作用，这种定式对中国人的审美影响也是不可忽视的，例如后世中国画的“中堂”、“条幅”形式的基本画幅，正是这种构图定式所造就的审美习惯之迁延。

除了在总体布置与各绘画的构图安排上有了统一而变化的规则体系之外，在具体描绘中，隋唐的匠师们也创造出了多样而统一的造型式样与造型方法。这样，才能使整个壁画形成一种完善的造型体系与全面的描绘方法。

首先，画师们加强了对现实对象的关注，并对特殊要求的形象创造出一种统一的时代模式，这样，使得绘画中的各种造型不但非常丰富，而且有一种与时代审美风气相统一的基本风格。唐代的匠师们从造型上完全完成了佛教造型的中国样式，从面相、手相、身段、法物、衣饰、场景等全方位创造了中国佛教艺术中的形象，不但创造出了“中国菩萨”，还创造出了众多的中国样式的各类佛像、弟子像。其中最能代表唐代风格的自然是“飞天”的形象了。

这时的“飞天”，不但在体态、面相、衣饰、姿势、表情、手势等方面已成为唐代社会中追求的审美样式，而且在他们描绘的色彩、用笔等方面的技法处理上，也完全摆脱了印度佛画中的表现方法，成了中华民族所创造的轻盈华美的典型人物形象了。历来的史学家们一句“吴带当风”已道尽其中三昧。这既是指那飘飘欲举的襟带，也是指那种起落缓急的笔法之动势，更是指那整个从“曹衣出水”演变过来的中国菩萨之风貌。

同样，对于固定的佛教人物题材匠师们亦将它们形象的





创造与唐代的社会生活与审美时尚相联系。例如：对观世音菩萨的创造，实际上是依据着唐代绘画中典型的妇女形象而创造的，只要比较唐代壁画中的菩萨形象与唐代绘画那些以“周家样”方式描绘的妇女，我们便不难找到她们的共同之处。力士形象的创造，也是突出了共同特征而总结出来的典型样式。而对于众多佛传故事中的人物或佛弟子，以及诸多佛徒与供养人的形象，匠师们更多以现实生活中的人物为参照，从多种角度去观察与把握人物的姿势、体态、面相、表情与个性，同时又注意时代审美观念对这类形象的总体约制，而尽量将他们塑造成一种典型的式样。实际上，这种创造是极为成功的，在许多不同的壁画作品中，我们可以判断出不同人物的形象的基本特征，例如面相和姿态均被后世当作同类形象的“样本”所继承，这正说明了唐代匠师们的成就。

至于场景的描绘，更是在山水、花鸟、建筑、器物诸方面作出了多方面的探索。实际上最初花鸟画与山水画的发展与成熟，更多得益于壁画场景描绘的需要。

其次，匠师们在描绘这些不同的形象时，十分注意技法的规范与统一。用笔方面，在学习著名画家“家样”的基础上，不但全面继承掌握了历来的用笔技巧与方法，而且能更自由、更随意地发挥各种笔法，加之“熟能生巧”的缘故，他们往往能在纷繁的用笔中精炼出极高超而简略的法式，也能在简要的口诀中体悟出更多的内涵并发展出丰富的技巧来。从中国最早的绘画“六法”体系来看，基本是针对壁画创作而总结出来的；后世很多的笔法体系，亦是源于壁画创作中。例如对人物画发展最重要的晕染法、对山水画发展最重要的皴法，对花鸟画发展最重要的点法，都是在壁画创作中大量使用之后才被总结形成法度的。以皴法为例，历来不少美术史家将以“披麻皴”为基础的“皴法”之出现当作是在五代或



北宋时代，认为“唐人无皴”。实际上，我们只要注意中唐之际的许多石窟壁画，特别是山林中水口坡脚之处的描绘，我们不难发现匠师们已较多使用各种自由的长短的笔画，或擦或皴出山坡的体势了。在山坡转折处或树石间以变化的用笔重复描绘出不同质感与走势的方法也十分普遍，这些已成明显的法式，它们正是“皴法”被应用的例证。在晚唐的壁画中，我们还可发现以侧笔作大胆扫描或随意点画的技法，这些笔法均广为后世中国画所发展及应用，成为用笔的重要法度。在对色彩的选择与使用上，隋唐的匠师们也重视了总体的统一协调与局部的精谨丰富。在具体对象的描绘上，特别是面相、神情、手势等部位的描绘上，画师们以丰富的各种复色、中间色进行多次细密的渲染，突出生动真实的体量感；在山头、树脚、屋脊、头饰等处的描绘也有相似的处理方式。而在对大面积的衣裙与田野、山坡、天空等描绘中，则选择了纯正沉着的色彩作平涂，较多选择了单纯的石色，重视用色的对比与协调，以造成一种总体上统一的风格。唐代匠师们很注意色泽变化造成的感受，也很重视色彩相互之间关系所造成的装饰趣味与审美效应，如果我们留意一下“金碧辉煌”这个汉语成语，我们便不能不惊赞唐代画师们对壁画中大面积色彩运用所造成的“大唐气象”了。这些色彩的运用，有时还与各种塑作方式相辅相成。造就了中国特有的壁画用色规则，成为后世壁画的楷模。

注释：

①宋梅尧臣《宛陵先生集》卷五十八、晁说之《嵩山集》卷四均有描写该图情形。梅尧臣《和江邻几学士画鬼拔河篇》一首较详，兹录于后：“蒲中古寺壁画古，画者隋代展子虔。分明八鬼拔河戏，中建二旌观却前。东厢四鬼苦用力，索尾拽断一鬼颠。西厢四鬼来背挽，双手颡下抵以肩。龙头鱼身霹雳使，持钺植立旌左偏。拔山夜叉手握斧，各司胜负



如争先。两旁挝鼓鼓四面，声势助勇努眼圆。臂负张拳击棒首，似与暴  
遽意态全。当正大鬼按膝坐，三鬼带鬪一执旃。操刀攘囊力指督，怒发  
上直筋旧缠。虎尾人身又踣顾，蕤蕤短挺金锤坚。高下卑尊二十四，二  
十四鬼无黄泉。角锥竞强欲何睹，曷不各各还荒诞。”

②唐段成式《酉阳杂俎》续集卷六。

③参见霍旭初、王建林、袁廷鹤等有关龟兹壁画的研究。文载《中国壁  
画全集·新疆地区石窟》第1-3分册，辽宁美术出版社，1995年初版。

④参见贵应逸、买买提·木沙等有关龟兹石窟壁画的研究。文载《中国  
壁画全集·新疆地区石窟》第4、5分册，辽宁美术出版社，1995年初  
版。

⑤参见柳洪亮等有关高昌石窟壁画的研究。文载《中国壁画全集·新疆  
地区石窟》第6分册，辽宁美术出版社，1995年初版。

⑥参见王仁波《隋唐时期的墓室壁画》。文载《中国美术全集》绘画编  
第12卷，文物出版社1989年初版。

- 图1 凌烟阁功臣图 (石刻拓本) (局部) 阎立本 唐……………19
- 图2 步辇图卷 阎立本 唐……………21
- 图3 步辇图卷 (局部) 阎立本 唐……………22
- 图4 古帝王图卷 (部分) 佚名 唐……………24
- 图5 古帝王图卷 (晋武帝) 佚名 唐……………25
- 图6 六尊者像 (部分) 卢楞伽 唐……………35
- 图7 六尊者像 (部分) 卢楞伽 唐……………36
- 图8 摹张萱捣练图卷 北宋……………39
- 图9 摹张萱捣练图卷 (局部) 北宋……………39
- 图10 摹张萱捣练图卷 (局部) 北宋……………40
- 图11 摹张萱捣练图卷 (局部) 北宋……………41
- 图12 摹张萱虢国夫人游春图卷 北宋……………43
- 图13 摹张萱虢国夫人游春图卷 (局部) 北宋……………43
- 图14 挥扇仕女图卷 (局部) 周昉 唐……………45
- 图15 挥扇仕女图卷 (局部) 周昉 唐……………46
- 图16 挥扇仕女图卷 (局部) 周昉 唐……………47
- 图17 簪花仕女图卷 周昉 唐……………50
- 图18 簪花仕女图卷 (局部) 周昉 唐……………50
- 图19 簪花仕女图卷 (局部) 周昉 唐……………51
- 图20 不空金刚像轴 李真 唐……………52
- 图21 高逸图卷 (局部) 孙位 唐……………53

- 图22 游春图卷 展子虔 隋 .....58
- 图23 游春图卷 (局部) 展子虔 隋 .....59
- 图24 明皇幸蜀图轴 李思训 唐 .....70
- 图25 临韦偃牧放图卷 (局部) 李公麟 北宋 .....93
- 图26 百马图卷 (局部) 佚名 唐 .....94
- 图27 百马图卷 (局部) 佚名 唐 .....95
- 图28 照夜白图卷 韩干 唐 .....99
- 图29 牧马图卷 韩干 唐 .....100
- 图30 游骑图卷 (局部) 佚名 唐 .....102
- 图31 游骑图卷 (局部) 佚名 唐 .....103
- 图32 游骑图卷 (局部) 佚名 唐 .....104
- 图33 五牛图卷 韩滉 唐 .....106
- 图34 五牛图卷 (部分) 韩滉 唐 .....107
- 图35 五牛图卷 (部分) 韩滉 唐 .....108
- 图36 文苑图卷 韩滉 唐 .....109
- 图37 文苑图卷 (局部) 韩滉 唐 .....110
- 图38 克孜尔石窟谷西区洞窟群外景 .....160
- 图39 克孜尔石窟谷西区外景 .....161
- 图40 伎乐飞天 克孜尔第8窟 .....163
- 图41 菱格因缘故事画局部 克孜尔第34窟 .....164
- 图42 说法图局部 库木吐喇第14窟 .....165

- 图43 天人与供养人像 森木赛姆第24窟 .....168
- 图44 菩萨说法图局部 克孜尔东哈第14窟 .....169
- 图45 龟兹贵族供养人像 克孜尔东哈第30窟 .....170
- 图46 立佛像 吐峪沟东区第4窟 .....171
- 图47 回鹘王侯家族群像 伯孜克里克第25窟 .....173
- 图48 贵妇礼佛像 伯孜克里克第32窟 .....174
- 图49 菩萨 敦煌第420窟 .....175
- 图50 微妙比丘尼缘品 (部分) 敦煌第296窟 .....176
- 图51 乘象入胎 敦煌第375窟 .....177
- 图52 阿弥陀经变局部 敦煌第220窟 .....178
- 图53 反弹琵琶 敦煌第112窟 .....179
- 图54 文殊变局部·伎乐 敦煌第159窟 .....180
- 图55 备骑出行 (部分) 唐 .....183
- 图56 女侍 唐 .....184
- 图57 道因法师碑座 唐 .....186
- 图58 狩猎出行 (部分) 唐 .....190
- 图59 礼宾 唐 .....191
- 图60 女侍 (持扇) 唐 .....193
- 图61 女侍 (观鸟捕蝉) 唐 .....194
- 图62 六屏式花鸟 (部分) 唐 .....195
- 图63 东方天王 敦煌第98窟 .....199

- 图64 阿弥陀经变局部 敦煌第320窟·····201
- 图65 萨埵本生与福田经变 敦煌第302窟·····202
- 图66 法华经变普门品 敦煌第302窟·····203
- 图67 维摩诘经变·文殊师利 敦煌第103窟·····205
- 图68 涅槃经变局部·比丘举哀 敦煌第158窟·····206
- 图69 观无量寿经变局部 敦煌第172窟·····207
- 图70 报恩经变局部·恶友品 敦煌第148窟·····208
- 图71 维摩诘经变局部·维摩诘·····212
- 图72 涅槃经变局部·驯马车 敦煌第148窟·····213
- 图73 观无量寿经变局部·午乐 榆林第25窟·····214、215
- 图74 文殊变局部 敦煌第36窟·····216
- 图75 劳度叉斗圣变·舍利佛 榆林第196窟·····217

[ G e n e r a l I n f o r m a t i o n ]

书名 = 隋唐绘画史

作者 =

页数 = 232

SS号 = 10855675

出版日期 =



封面页	
书名页	
版权页	
前言页	
目录页	
第一章	人物画的成熟
	一、隋代人物画
	二、阎立本与初唐人物画家
	三、画圣吴道子
	四、张萱与周昉对人物画的贡献
第二章	山水画的发展
	一、展子虔与《游春图》
	二、李思训父子与青绿山水
	三、王维对山水画的影响
	四、笔法与墨法的拓展
第三章	花鸟画的新兴
	一、花鸟题材在中国画中的发展
	二、畜兽画对花鸟画形成的促进
	三、韩干与韩滉
	四、边鸾与初期花鸟画
第四章	诗史化的画理
	一、诗化的画理
	二、张彦远与《历代名画记》
	三、心源说与逸品说的影响
第五章	壁画艺术的高峰
	一、社会文化的反映与追求
	二、丰富的遗存
	三、墓室壁画的多种样式
	四、石窟壁画的伟大成就
	五、中国壁画的技巧与手法
	图版目录
附录页	