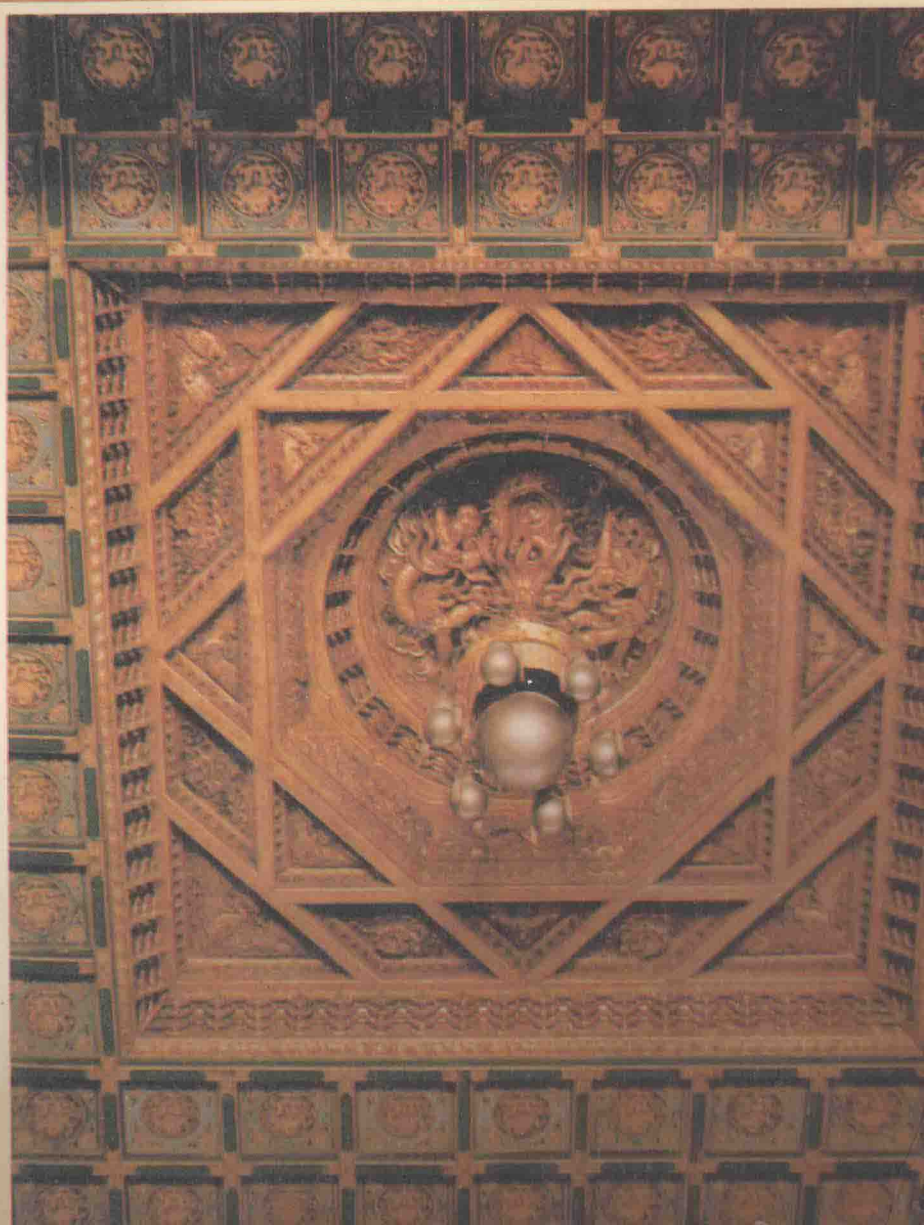


美术系列幻灯片文字本

奚传绩 编著

中国美术鉴赏



• 美术系列幻灯片文字本 •

中 国

美 术

鉴 赏

精选本

奚传绩 编著

北京幻灯制片厂出版

责编·设计:王大豪

奚传绩编著

中国美术鉴赏

北京幻灯制片厂出版
(北京西直门内大街51号)

邮政编码: 100035

1990年9月

定价:9.80元

出版者的话

早在1983—1985年,为适应全国中等师范学校美术教材《美术鉴赏》教学的需要,我们曾发行过由该教材编者选编的《美术鉴赏》和《美术鉴赏·续集》两套幻灯片,受到了全国各高等院校、中等师范学校和广大普通中学以及社会各界的广泛欢迎和好评。与此同时,我们也收到了许多建设性的意见,其中主要是希望对每一幅画面作简明扼要的诠释,以便在教学中发挥更大的作用。为此,我们这次特别约请了原著者——南京艺术学院美术史论教研室主任奚传绩教授——在原有两部幻灯片的基础上加以精选、增补、充实,新编了《中国美术鉴赏》和《外国美术鉴赏》两部精选本,并为每一幅幻灯片撰写了一段概括性的文字,行文精当、得体。我们将它们分别编成两本文字本,与幻灯片配合起来使用,相信它将会有助于教学效果的提高。同时,我们这次编撰的文字本含有详尽的图录,因此它本身也有独立存在的价值,也是一本很好的工具性书籍。

现在,美术欣赏课在各大专院校、中等师范学校以及广大普通中学越来越受到欢迎,广大学生对这一门课的兴趣也浓厚得多了。党和国家对艺术教育和审美教育也非常重视,采取了许多措施,提出了具体要求。总起来讲,这些情况对于体现“德智体美”全面发展是非常有利的。我们很愿意在这中间做一点有益的工作,希望它们对于美术欣赏课和教学参考有所帮助。谢谢大家。

一九九〇年九月

目 录

一、中国古代绘画·····	(1)
二、中国古代雕塑·····	(47)
三、中国古代工艺美术·····	(75)
四、中国古代建筑·····	(101)
五、中国近现代美术·····	(133)
六、中国民间美术·····	(159)

一、中国古代绘画

1. 战国楚墓帛画《龙凤人物图》(20×28 厘米,湖南长沙陈家大山楚墓出土)

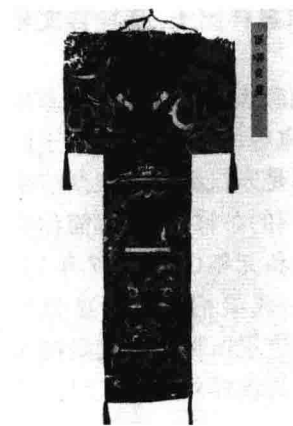
这是我国现已发现的最早的绘画。因为它画在丝织品上,故称“帛画”。它是 1949 年 2 月在湖南长沙市近郊陈家大山战国楚墓中出土的珍贵文物。过去由于出土时的画面模糊不清,一直将画面上的龙误认为夔,上海版中学美术课本中也误称它为“人物夔凤帛画”。现经学者考证,这幅帛画乃是当时的一种葬具,它的作用是引导死者的“灵魂”“升天”。画中宽袖长裙,双手合掌,体态婀娜的仙女,是死者的象征(也是人认为是为死者祝福的巫女)。妇女左上方画的展翅扬尾的凤和仅现一足的腾龙,是引导死者“灵魂”“升天”的一种神异的力量。这显然是当时迷信思想的反映。从艺术表现手法上看,全画用细描造型、笔触圆转流畅,形象刻划生动,并表现了一定的心理内容。从这幅帛画上用线的技巧来看,可以知道我国古代绘画以墨笔线条作为主要造型手段的绘画传统,在战国时期已经形成。



1.《龙凤人物图》

2. (汉)湖南长沙马王堆一号汉墓帛画(通高 205 厘米,上端宽 92 厘米,下端宽 47.7 厘米,1972 年发现,湖南省博物馆藏)

马王堆一号汉墓是当时长沙国丞相轅候利苍之妻的墓,葬于汉文帝四年(公元前 176 年)。墓葬被发掘时,利苍妻的尸体完整不腐,为世界考古发掘史上所罕见。这件帛画就是复盖在墓主内棺上的名为“非衣”的铭旌(成称“幡”)。整个画面呈“T”字形、顶部边缘裹有竹棍。两端系有丝带,以便出殡时将其悬挂在灵车前面,具有招视和引导死者“升天”的迷信作用。这从画面的情节内容也可以看得出来。整个画面从描写的内容来看,可以分成三部分:横幅的那部分画幻想中的天界,正中是人首人身蛇尾的女性形象,可能是女娲或掌管季节气候变化的“烛龙”,是作为天上成生命的最高主宰出现的。右上角画有内容金鸟的红日,红日下绘扶桑树及其树间的八个小太阳;左上角画有新月,月中有玉兔和蟾蜍,月下画一女子,当是嫦娥。竖幅部分画的是人间和地下,详见



2. 马王堆一号汉墓帛画

下片说明。

3. (汉)湖南长沙马王堆一号汉墓帛画(局部)

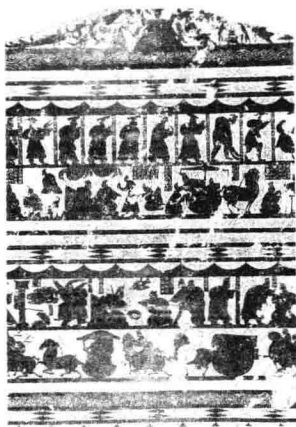
这里所选用的是帛画的中间部分,即描写人间的内容。它的上面是一个华盖,下面站立着一个体态肥硕、身披锦绣、拄杖而立的贵妇人。她的形象与墓中保存完好的女尸相对照,可知正是墓主利苍之妻。她的身后有三个侍女,前面有两个跪迎的侍者。这组人物在整个帛画中在于表现墓主准备升天的情景。这一段的下面画的帷帐玉磬则象征屋顶,屋内堂上陈设着鼎壶等饮食用具,案西旁有七人对坐,是描绘向死者致祭的场面。第三段画的是地下。可能是象征大地之神的裸体巨人站立在两条交叉的大鱼背上,双手托举着承载地上有物象的平板。巨人的两旁各画有一只背上站着猫头鹰的巨龟。很明显,所有天界、人间、地下的描写,主要是表现当时流行的死后灵魂升天成仙的幻想。人间与天界、地下世界相比,无论在空间表现还是用色上,都体现一种强烈的对比,体现了当时人们对神仙世界的向往。在绘画的表现技巧上,比战国帛画有更大的发展。



3. 马王堆一号汉墓帛画

4. (东汉)武梁祠西王母、历史故事、车骑画像石(高 184 厘米,宽 140 厘米,山东嘉祥出土,嘉祥县文物保管所藏)

这是著名的山东武氏祠画像石的代表作。画像石是我国汉代豪族祠堂、墓室等的石刻装饰,始于西汉晚期,盛行于东汉。武氏祠是东汉武氏家族墓前武梁、武荣、武斑、武开明四石祠的总称。过去曾简称武梁祠。石祠建于东汉桓帝建和元年(公元 147 年)至延熹十年(167 年)。其中的武梁祠建于元嘉元年(151 年),现存画像石五块。这里所见的是武梁祠西壁的一块。画面除用作分隔的纹样外共有五层。第一层(即顶部)画神话中的西王母;第二层自右至左依次为伏羲、女娲、祝诵、神农、黄帝、颡顼、帝喾、帝尧、帝舜、夏禹及夏桀等帝王图像;第三层自右至左刻曾母投杼、闵子骞御车、老莱子娱亲、丁兰刻木等历史故事;第四层自右起刻曹子劫桓、专诸刺王僚、荆轲刺秦王等历史故事;第五层刻向左行驶的一列车骑。整个画像石采用凸面线刻法,画像清晰、凝重。



4. 武梁祠画像石



5. 弋射收获画像砖

5. (东汉)弋射收获画像砖(高 39.6 厘米,宽 46.6 厘米,1972 年,四川大邑安仁乡出土,四川省博物馆藏)

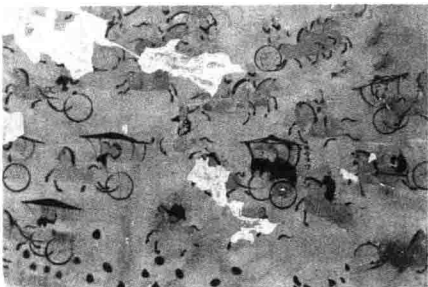
画像砖与画像石一样,是汉代统治阶级盛行厚葬的产物。它主要用于地下墓室,也包括少数地面上的祠堂。这也是一种介于绘画和浅浮雕之间、更多地属于绘画性质的艺术形式。它也是盛行于东汉。已发现的画像砖,主要集中在四川。这里所造的画像砖是现存四川汉代画像砖中的著名作品。整个画面分成上下两部分:上部为弋射图,右为莲池,池内浮着莲叶,莲蓬结实饱满,水中有鱼鸭遨游,空中有大雁飞行,一派生机勃勃的景像。下部为收获图,一人挑担提篮,三人俯身割穗,另外两人则在割草,生动地表现了农民劳动的场面,具有浓厚的生活气息。整个画面,简洁分明。且具有一种韵律感。



6. 舞乐杂技画像砖

6. (东汉)舞乐杂技画像砖(高 38 厘米,宽 44.7 厘米,1972 年,四川大邑安仁乡出土,四川省博物馆藏)

这是四川出土的东汉画像砖的另一件代表作。画面上人物较多,但由于周密的安排。画面密而不乱。画面左右两半分别为舞乐和杂技表演,一静一动形成强烈的对比。四个表演杂技的人物,其动作与姿态尤其生动。上面两个杂技演员表演跳丸及舞剑弄瓶;下面两人,一细腰女子长袖善舞,与之相对的是一神态诙谐极富夸张意味的手执鼗鼓的男伎。双方配合默契、充满活力而又高超的表演,令人叹为观止。画面四组人物间的空隙外,画有两个酒樽及两个案,它们不仅是出于构图的需要,而且表示这是在杯盘尽撤、宴饮后的歌舞场面,可见画像砖上的每一个细节都是经过精心设计的。这是汉代重要的艺术作品,也是研究汉代杂技艺术最珍贵的实物资料。



7. 《车骑出行图》

7. 内蒙和林格尔汉墓壁画——《车骑出行图》(局部)

车骑出行图是汉墓壁画常见的题材,常画于墓室的主要部位,以渲染死者生前的威风 and 显赫。发现于内蒙和林格尔汉墓中的这幅《车骑出行图》,是同题材壁画中场面最大的一幅壁画。它以庞大成组的车马行列,炫耀死者一生升迁的经历,其中特别是描写墓主人任“使持节乌桓校尉”时的一组壁画,场

景更为宏伟。尽管画面上人物众多,车马并陈,但在描绘上,虚实、疏密的关系处理得当,且笔法自由流畅,形象简练生动,自有一种独特的艺术魅力。



8.《乐舞百戏图》

8. 内蒙和林格尔汉墓壁画——《乐舞百戏图》(局部)

汉代的墓室壁画,是汉代统治阶级提倡孝道,“事死如事生”,因而盛行厚葬的产物。所以画的内容,主要是死者生前的权势财富以及宣扬封建道德观念和迷信思想,也有描绘历史故事、神话传说和当时的一部分现实生活的。这里所见的壁画是1972年在内蒙古和林格尔的一座东汉墓中发现的。这座墓内共有46组壁画,总面积达100多平方米。壁画的内容主要是表现墓主生前的生活和权势,以及历史、神话故事。《乐舞百戏图》是其中比较有代表性的一组。它描绘墓主及其家属,坐着观看乐队及杂技(古代称杂技为“百戏”)演员表演的情形。其中有载竿、倒立、跳丸、飞刀、舞轮、对舞等节目,形象极其生动,具有很大的艺术魅力。



9.《宾客图》

9.《宾客图》(唐代李贤即章怀太子墓壁画)

李贤(公元654—684年)又称“章怀太子”,因为他是唐高宗和武则天的次子。1971—1972年发掘和清理了这个墓,此墓的墓室及墓道,共保存了五十多组壁画,面积近四百平方米。壁画的内容包括狩猎出行、宫廷生活、对外关系等,为研究唐代的历史和文化艺术,提供了大量的形象资料。《宾客图》(又称《客使图》)就是其中的一小部分。它描绘了同唐代友好交往的各民族和外国的使者等待章怀太子李贤接见的。画中主管接待的唐代官员,与面型、衣着各不相同的客使,鲜明地体现了各自的身份。前者神情自若,不卑不亢,态度从容;后者严肃拘谨,两者形成明显的对比,表现了唐代墓室壁画新的艺术水平和新的思想内容。



10.执扇宫女图

10. 唐代李重润墓室壁画——执扇宫女图(局部)(陕西省乾县李重润墓室出土,陕西省博物馆藏)

这也是解放后发现的重要的唐代墓室壁画之一。李重润(公元682—701年)是唐中宗李显的长子,唐高宗和武则天的孙子。因触怒武则天而被杖杀。死后被迫赠为“懿德太子”,并将他们墓作为唐高

宗、武则天合葬墓——乾陵的陪葬墓。这是现已发掘的最大的一座唐代墓葬，室内壁画共有 40 多组，合计约 400 平方米。壁画的内容主要是反映封建等级制度的皇家宫阙、仪仗和宫廷生活等，是研究唐代历史和建筑艺术等的宝贵资料。这里所见的是表现宫廷生活一组中的执扇宫女的形象，它们虽是民间画工所绘，但它所显示的艺术水平，可与同时期文人画家的仕女画相比美。



11. 宫女图

11. 唐代李仙蕙墓室壁画——宫女图(局部)(陕西省乾县李仙蕙墓出土，全画 189×190 厘米，陕西省博物馆藏)

李仙蕙(公元 684—701 年)是唐中宗李显的第七个女儿、唐高宗和武则天的孙女，亡于大足元年(公元 701 年)，年仅 17 岁。死后追封为“永泰公主”，神龙二年(公元 706 年)陪葬于乾陵。李仙蕙墓中从墓道到后宫都画有壁画，只是剥落情况严重。残存的壁画中以前室四壁的宫女图最为出色。这些高度近于真人大小的宫女，手持各种物品形成一个供奉的行列。画面结构高低参差，疏密有致。人物有正面也有侧面，还有背向的；她们或凝视，或默观，或倾听，或低语，彼此呼应，联成一气，毫无松散杂乱之感。简练飘逸的衣纹，柔中有劲，不但表现了衣服的质感，并且体现了女性的婀娜姿态。



12. 摩诃萨捶舍身饲虎

12. (北魏)摩诃萨捶舍身饲虎(壁画，局部，敦煌莫高窟第 254 窟右壁，73×126 厘米)

这是敦煌壁画中常见的佛本生故事画之一。传说宝典国王有三子，最小的名摩诃萨捶。有一天，兄弟三人在一山林中发现，一母虎和七小虎仔因饥渴相逼，生命危在旦夕。小王子摩诃萨捶为救生灵，自己脱去衣服，卧于虎前。饿虎因濒临死亡，无力食其肉，小王子又以干竹刺颈，从山崖跳下，投身虎旁，虎舔其血，食其肉始得救，小王子则因此而献身。像这样一种用极其残酷的方式，以自身去喂饿虎的故事，显然是因佛教宣扬因果报应而编造出来的宗教神话。我们在这里介绍这一作品当然不是为了这一宗教故事，而是这幅壁画表现这一故事所采用的独特形式：它突破了空间和时间的限制，把不同时间、不同地点、不同情节巧妙地综合在一个画面上，萨捶太



13. 东王公

子在画面上多次出现,以不断深化这一作品宣扬的勇于自我牺牲的主题。加上以深棕色为主调,错综着青、绿、灰黑、白等冷色,构成了一种严肃的气氛。

13. (西魏)东王公(局部,壁画,敦煌莫高窟 249 窟, 125×200 厘米)

这是敦煌壁画中西魏时期的作品。题材取自中国《山海经》中关于周穆公西巡登昆仑会见西王母的故事。因西王母在西,周穆公在东,故称周穆公为东王公。相传世人得道升天须先拜东王公和西王母。所以,这是一幅描写神仙世界的壁画。全画上面描写仙界,东王公乘四龙车,在其他诸神灵护卫下翱翔于天空之中。下面就是这里所见的地界。连绵起伏的山峦丛林,一猎人骑马飞驰,双臂举枪投野猪;另一猎人骑在马上转身弯弓射死猛扑过来的老虎。由于猎人的出现,一群黄羊拼命地逃跑。显然,这是对现实世界的真实描写。它与上部奇异的神仙世界形成鲜明的对照。引人注目的是,画面线条飞动,壁画作者对人和各种动物的动态,描写得非常生动,说明作者对西北地区人民的狩猎生活非常熟悉,并且具有很高的写生能力和艺术想象力。



14. 西方净土变

14. 西方净土变(唐代壁画、敦煌莫高窟第 172 窟)

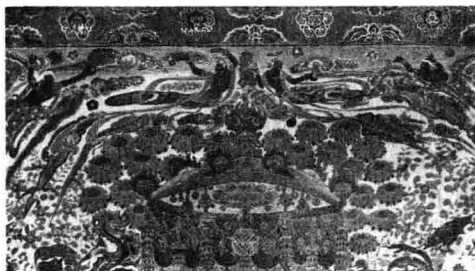
“西方净土”是佛教用语,是指佛、菩萨生活的极乐世界。按佛经讲,这个世界庄严皎洁,没有污浊和烦恼,故名“净土”。这里的“变”也是佛教用语,是“变现”或“形象化”的意思。所以,“西方净土变”,实际上就是指佛教宣扬的形象化的极乐世界。佛教徒潜心修行,其目的是求得来生进入这个极乐世界。但在南北朝那个战乱纷繁、民不聊生的苦难年代里,人们还很难想象出西方净土倒底是个什么样的世界。到了唐代这个封建经济、文化全面繁荣,人民生活比较安定的年代,才有可能根据封建盛世的现实模样,来幻想和创造西方极乐世界。因此,西方净土变这类题材,便成了唐代时期敦煌壁画中最流行的题材,而且都是用最大的壁面充分表现西方极乐世界的无限美好。这里所见的敦煌第 172 窟的“西方净土变”,便是一个典型的实例

15. 西方净土变之局部(唐代,敦煌莫高窟第 172 窟)



15. 西方净土变之局部

从上一幅全图和这一局部,我们可以清楚地看到,西方净土变这类壁画场面宏大,人物众多;它不仅描绘庄严肃穆的佛在说法的情景和围绕着佛的众多的菩萨、弟子等的优美形象,还描写了极其壮丽的楼台亭榭,欢乐的歌舞伎乐和美丽的飞天散花等景象,充满了欢腾的气氛。这种以佛为中心而构成的花团锦簇、富丽庄严、气象万千的极乐世界,当然是不存在的,但它却是以唐代这个封建盛世的贵族地主阶级的生活作为虚构的基础的。在这些西方净土变壁画中,固然主要是表现了统治阶级梦想生前享尽荣华富贵,死后还想登上西方极乐世界的幻想,同时也寄托了广大劳苦群众、包括创造这些灿烂的壁画的民间画工对美好生活的向往。它在构图的宏大和严整,形象的优美,色彩的灿烂和艺术想象力之丰富等方面取得了突出的成就。



16. 双飞天

16. 双飞天(盛唐壁画,敦煌莫高窟第 320 窟,纵 70 厘米,横 80 厘米)

“飞天”在佛教中是“天帝司乐之神”,每当举行佛会,便凌空飞舞,“不啖酒肉,以香为食”,故称香神、乐神或香音神。在敦煌莫高窟的 492 个洞窟中,就有 270 多个洞窟里画有飞天,数量达四、五千身。这些飞天,既不同于希腊罗马神话故事画或基督教宗教画中长着翅膀的小爱神和天使,也不同于中国古代神话传说中乘龙驾云的神仙。她们有自身的动态、特别是那些极富表现力的衣裙和飘带、云气,加上飞花的衬托,一个个凌空飞舞,姿态优美之极。这是我国古代画工独具匠心的创造。这里所见的双飞天是敦煌壁画中表现飞天这一题材最好最完整的作品。飞天们结伴遨游于太空之中,整个画面具有强烈的舞蹈感和音乐感。那流畅的线条,浓艳高雅的设色,欢快而迷人的气氛,使人不禁心驰神往。



17. 朝元图(局部之一)

17. 元代永乐宫壁画:朝元图(局部之一)

永乐宫壁画是我国现存古代最重要的道教壁画。永乐宫原名“大纯阳万寿宫”,原在山西省永济县永乐镇,故俗称永乐宫。解放后,因该址在三门峡水利工程淹没区内,国家为保护这一文物遗产,特于 1959 年将整个永乐宫连同壁画迁移到距原址 20 公里外的芮城县城北的龙泉林。整个永乐宫现存的五

座建筑中均有道教材的壁画，总面积达 960 平方米。其中永乐宫的主殿——三清殿，和纯阳殿的壁画最重要。《朝元图》就是三清殿内的壁画。它分布在三清殿的各个壁面上，画面高 4.26 米、全长 94.69 米，总面积达 403.34 平方米，几乎占整个永乐宫壁画的一半。因为它所画的内容是诸神朝拜道教始祖元始天真的场面，故称其为“朝元图。”它以八个身高 3 米的主像为中心，画出了比真人还大的 280 多个各种神仙，构图宏大，气派非凡。这里仅是其中的一个局部。



18. 朝元图(局部之二)

18. 元代永乐宫壁画：朝元图(局部之二)

这是《朝元图》中的另一个局部。在整个朝元图中近 300 个神仙的群像中，既有像前一幅中所见的肃穆庄严的帝群，盛武凶悍的天将，翩翩欲仙的真人，又有这里所见的端庄美丽的玉女。各种人物面貌各异，神情生动，千姿万态，活灵活现。这在我国古代壁画中实属少见。尤其引人注目的是，整个壁画采用了以墨线为骨干，色不压线的传统的工笔重彩勾填法。那回旋曲折、刚劲有力、驰骋飞扬的墨线，表现出了异常流畅而又庄严的气势，充分发挥了中国传统的线条的表现力。在用色上，厚重而又丰富，绚烂而又十分协调，继承并发展了我国唐宋以来壁画的传统风格。



19. 钟离权度吕洞宾图

19. 钟离权度吕洞宾图(山西永乐宫纯阳殿)壁画之一，高 370 厘米，宽 460 厘米，元代)

山西永乐宫纯阳殿的壁画共有 52 幅，它采取近于连环画的形式表现“八仙”之一吕洞宾一生的故事。其中，艺术水平最高的就是这幅钟离权度吕洞宾。传说吕洞宾在唐代会昌年间(公元 841—846 年)两次考进士不中，而此时已 60 多岁。他便经常外出云游，后在沔水遇隐士钟离权，拜他为师。以后钟离权说服吕洞宾入道，终于成仙。壁画所描写的正是钟离权正在说服吕洞宾的情景，他们两人一起坐在深山磐石之上，背松而坐，袒胸露腹，身体前倾的是钟离权。他双目炯炯地注视着吕洞宾，似在侃侃而谈。他右手按在山石上，以支撑其身体，说明两人交谈已久。拱手端坐的吕洞宾，神态谦恭，专注地聆听着师父的教诲。外形肃穆而内心正在剧烈斗争。但

左手大姆指轻捻右衣袖的细节描写,进一步显示出他正在思考何去何从的问题。全画运笔遒劲有力,勾线严谨而流畅,是一幅十分生动传神的人物画。

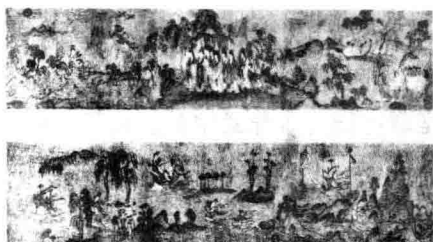
20. (东晋)顾恺之:《洛神赋图》(局部,绢本设色,金画纵 27.1 厘米,横 572.8 厘米)

顾恺之(公元 344—405 年)。原名长康,小字虎头。江苏无锡人。精诗文,擅书画,并有重要的绘画理论(如“以形写神”等)传世,对中国古代绘画的发展有着深远的影响。

《洛神赋图》是顾恺之根据汉魏文学家曹植的同名诗篇创作的。它描写曹植在由京城返回封地途中渡洛水时与洛水女神相遇而爱恋,但因人神不能结合而分离的动人故事。曹植借此表述自己失去爱情的痛苦,具有揭露封建礼教的积极意义。现存的传为顾恺之的《洛神赋图》是宋代的摹本。这里所见的一段是描写曹植与洛神相遇的情景。处于画面中心地位的是曹植和他的随从。他深情地注视着画面左侧的美丽的洛神,而洛神也同样是含情脉脉,表现出一对恋人之间可望而不可及的无限情意。画中山石树木的画法古朴典雅,体现了中国古代山水画尚未成熟期间的风貌。

21. (东晋)顾恺之:《女史箴图》(局部,绢本设色,现存作品系唐、宋两代的两种摹本,唐本藏伦敦大不列颠博物馆,宋本藏北京故宫博物院)

“女史”是中国古代女官名,掌管王宫内有关王后礼仪的文书,多由知书达礼的妇女担任。“箴”为古代一种格言形式的文库,常含规谏劝教的意义。西晋文学家张华(232—300 年)为了讽谏当时作风不正的晋惠帝皇后贾南风,借歌颂古代贤德妇女,曾作《女史箴》一文。顾恺之根据此文加以形象化而成《女史箴图》。全图共 11 段,唐摹本尚存 9 段。每段题《女史箴》原文,图文结合自成一个独立的内容。这里所选为唐摹本的第四段。右侧有《女史箴》的原文:“人咸知修其容,莫如饰其性;性之不饰,或愆礼正,斧之藻之,克念作圣”。大意是说:人都会打扮,而不懂得修养其品德;如果不经常注意修德养性,一定会做出非礼的行为。画面上描写的就是两人在梳妆打扮的情景。以“修容”比喻时时不忘“饰其性。”此画



20.《洛神赋图》



21.《女史箴图》

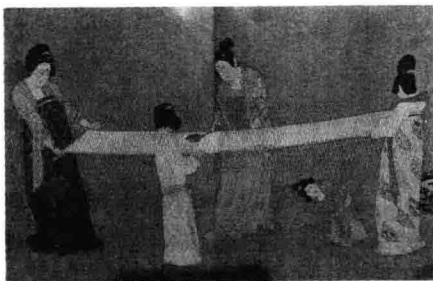
描绘人物用游丝描,人物形象生动,并有早期绘画的古拙感。



22.《步辇图》

22. (唐)阎立本《步辇图》(绢本设色,38.5×129.6厘米,故宫博物院藏)

阎立本(?—673年)是唐代初期最重要的画家,还曾官为宰相。他的绘画,题材广泛,尤其擅长人物画。《步辇图》是现存阎立本作品中最重要的一幅,是我国现存的最早反映汉、藏民族团结友好的历史画卷。它取材于唐贞观十五年(641年),唐太宗接受当时藏族吐蕃王提出的联姻要求,答应把文成公主嫁给土蕃王松赞干布的事件。画面上描绘的就是唐太宗乘坐步辇(一般指帝王乘坐的人力推挽的车,但此画上的辇,没有车轮,而用人抬,故称“步辇”),接近松赞干布派往长安迎娶文成公主的使者禄东赞的情景。画家对这两个主要人物,着重刻画他们的性格特征,画中的唐太宗不仅具有帝王风度,而且使人感到亲切、真诚,这说明他是一个比较有远见的政治家。相比之下,作为藏族使者的禄东赞,除了他特有的少数民族面容和服饰外,着重刻画其稳重恭敬的举止神态,使人感到这是一个忠于职守的友好使者。



23.《捣练图》

23. (唐)张萱:《捣练图》(局部,宋摹本,绢本,设色,37×147厘米,美国波士顿美术馆藏)

张萱,生平事迹不详。只知道他是盛唐时期著名的人物画家,擅长画妇女,他突破了汉魏以来人物画主要画“列女”、“孝子”的传统,转向表现现实生活中的妇女。现存的宋代摹本《捣练图》和《虢国夫人游春图》,便是张萱的重要作品。《捣练图》描绘唐代妇女制“练”(一种丝织品)的劳动场面。全画共有12个人物,按劳动工序分成三组:右边一组描写4个妇女用木杵捣练;中间一组两个人,描写理线;左边一组即这里所见的画面,描写两个妇女把练扯直,一妇女用熨斗熨平,一个淘气的小女孩在练下来回玩耍,它既符合生活真实,又使画面不致呆板。那两个扯练妇女为了用力而微微后退的姿势,也描写得十分得体。输画勾线工细劲健,设色富丽匀净,“丰颊肥体”的人物造型,不是盛唐妇女的典型风格。

24. (唐)张萱:《虢国夫人游春图》(宋代摹本,绢,设



24.《虢国夫人游春图》

色,52×148 厘米,辽宁省博物馆藏)

这是张萱的另一幅重要作品。它取材于唐玄宗宠爱杨贵妃,杨氏兄弟姐妹因裙带关系而显赫的唐代社会现实。据记载,由于杨贵妃的得宠,她的三个姐姐都显赫一时。被封为虢国夫人的就是杨贵妃的三姐,她的生活尤其奢侈、放荡。张萱的这幅作品就是描写虢国夫人外出游春的情景。它像传统的人物画一样不画任何背景,只画一队行进中的出游人马。前导的三个人物分乘三匹马作单行,前后交错,显得比较自由轻松,符合游春这一题材。稍后的是二骑并行,马上是两位艳装的贵族妇女;最后是三骑并行,居中一位仪态端庄,似为中年妇女,怀里搂着一个小女孩,有人认为这就是虢国夫人,到底谁是虢国夫人,下面再作说明。



25.《虢国夫人游春图》(局部)

25. (唐)张萱:《虢国夫人游春图》(局部)

这是《虢国夫人游春图》中最重要的一部分。画中人物的真实身份、特别是其中哪一位是虢国夫人,历来说法不一。比较合乎情理的说法,在这画面中的五个骑马人物里,前两骑是虢国夫人姐妹,即居中双手握缰、不施脂粉,保持了本来面目的妇女是虢国夫人。她的左边与其并辔前行的是韩国夫人。她的装束与虢国夫人相同,只是衣裙颜色不同。在虢国夫人姐妹之后的三骑,乃是游春队伍的后卫。居中的年岁较大、且搂着一女孩的是虢国夫人最亲近的老仆人。她的左右两侧也都是作为随从的太监。所有这些人物的安排,与此画的前一部分相比,显然是前松后紧。这种前面松散、后面紧凑的构图方法,有利于突出全画的主人公,同时也使全画体现出一种疏密有致的节日奏感。全画不画具体环境,只是通过画家着意描绘的轻薄鲜丽的衣衫,人物轻松的动态,马蹄的轻举缓步,使人联想到春光明媚、鸟语花香的迷人春色,这是中国传统人物画的显著特色。



26.《簪花仕女图》

26. (唐)周昉:《簪花仕女图》(全图与局部,全画绢本设色,46×180 厘米,辽宁省博物馆藏)

周昉,生卒年不详。唐代大历至贞元末年之间(766—804年)是他艺术创作的活跃时期。他以擅长画仕女著称于世。这幅《簪花仕女图》是他传世作品中的代表作。它描绘一群雍容华贵的唐代贵族妇女,

在庭院里闲步、赏花等的情景。是一幅工笔重彩画。因她们都头簪鲜花，故称其为“簪花仕女”。全画共画了五个盛装的贵族妇女和一个侍女。它只借助于贵族庭院中常见的湖石、玉兰、小狗和白鹤等，约略点明人物所处的环境和季节，重点则放在对人物形象的刻划上。从全画中人物的动作来看，大体可以分成采花、赏花、闲步、戏犬四组，正如本片上部所见的此画的全图。下面是全画左端的一个局部、画一丛盛开的玉兰，两个贵妇和一只小狗，左边的贵妇采花后转身望着奔跑的小狗，稍后的贵妇似从远处缓步走来。贵妇华的衣着和她们那种悠闲的神态，是贵族妇女养尊处优生活的真实反映。



27.《簪花仕女图》(局部之二)

27. (唐)周昉:《簪花仕女图》(局部之二)

这是周昉《簪花仕女图》中贵族妇女赏花和闲步两组中的人物。左边一贵妇两眼凝视着手里的小花，若有所思；他身后有一执长柄团扇的侍女，神态拘谨，且形体被有意识地缩小，它反映了封建社会森严的等级差别。画面右边另一身披白色轻纱，身穿白色团花曳地长裙的贵妇，正在庭院闲步。这两个贵妇同样表现出一种悠闲而又没精打彩的神情。这是当时贵族妇女饱食终日，无所事事的贵族生活的写照。这里值得注意的是，我国的工笔重采人物画，无论是用线的技巧，还是设色的技巧，都充分发挥了线条的表现力，达到了前所未有的高度。



28.《簪花仕女图》(局部之三)

28. (唐)周昉:《簪花仕女图》(局部之三)

这是周昉《簪花仕女图》全画最右边的一个人物形象。一位浓妆艳抹的贵妇人，左手执一拂尘，侧身转首，逗弄着一只摇头摆尾的小狗。她的神情与前面所见的贵妇形象相同。这里要着重欣赏的是周昉笔下贵族妇女的特征，以及我国工笔重彩人物画的高度成就。《簪花仕女图》中的贵族妇女，在造型上都有丰颊、体胖、高髻的特征。这是唐代贵族妇女的典型风格。与这种人物造型特点相适应的，便是中国工笔重彩人物画的高度技巧。这不仅表现在线条精细柔和，而且表现在用色上。此画以浓重的红色作主调，但各部分所用的红色是有变化的，或浓或淡，或偏于朱红，或带紫红，显得丰富而又柔丽。描写贵族妇女身穿的罗纱衣服的质感，更是精妙之极。透过这些仕