



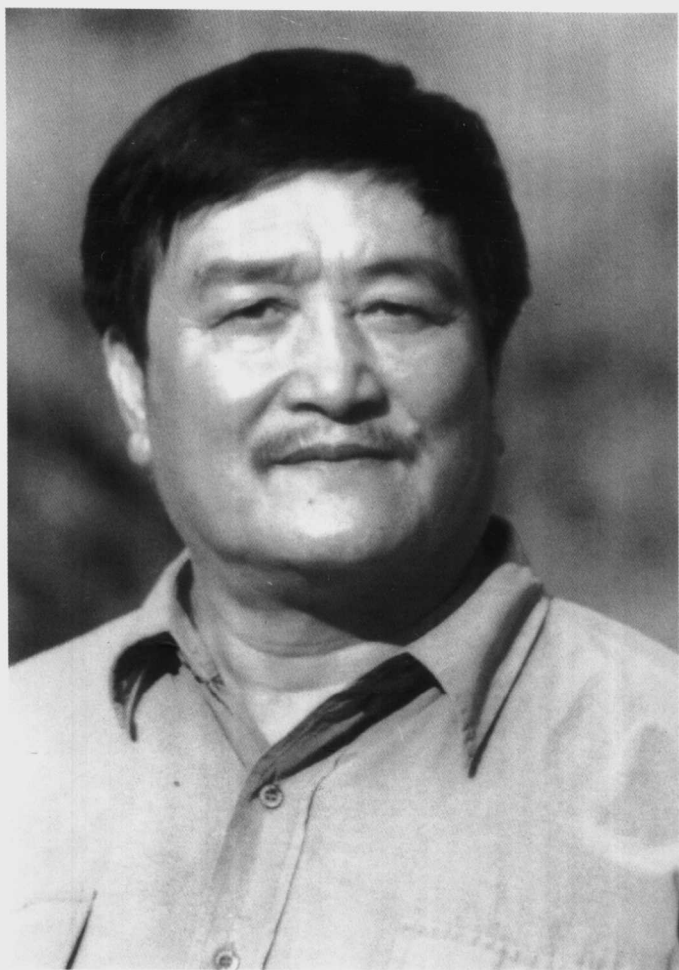
中国绘画断代史

魏晋南北朝绘画

陈绶祥 著



中国出版集团
人民美术出版社



作者像

序	1
第一章 绘画的多方面发展	7
一 功能的拓展与技巧的变化	7
二 上层画人的介入	12
三 曹不兴与卫协	15
第二章 顾恺之	20
一 顾恺之及其传世作品	20
二 顾恺之的贡献与影响	41
第三章 山水画的出现	59
一 山水题材的发展与山水画的出现	59
二 早期山水画作品	65
第四章 中国画理论体系的形成	70
一 传神论的形成与发展	70
二 山水画论的贡献	83
三 绘画品评与“六法”体系	90
第五章 疏密二体	103
一 张僧繇	103
二 多种绘画风格的产生	116
三 疏密二体与多种绘画样式的出现	120

第六章 墓室绘画与石窟壁画	131
一 多种遗存反映的匠作风格之变迁	131
二 墓室壁画的南北分化	135
三 石窟壁画的分布与形制	171
四 石窟壁画的艺术形象	206
五 石窟壁画的绘制手法	228

曹丕代汉之黄初元年至杨坚灭陈之祯明三年(220—589年)史称魏晋南北朝时期。这是中华文明史中继春秋战国(前770—前221年)以来最长久的一段政权分裂时期。前自汉末动乱而三国鼎立,中有西晋短暂统一继五胡十六国之纷争,后为南北相对稳定但朝代更迭频繁的南北朝对峙。使得这一段时期成为汉唐两个统一盛世之间的巨大历史漩涡,成为中国历史上最为纷繁动荡的时期。在中国美术史上,还没有一个时代的美术像魏晋南北朝美术那样向后世展示了如此全面的文化特质,展示了如此众多的直指人生的艺术业绩:画家“四祖”,此期居三;书家“两圣”,皆出魏晋。那些最能代表各类艺术中特点的风格、流派、品类,如后世所谓的画中之“疏密二体”、书中之“南帖北碑”、陶瓷中的“青白两系”、建筑中的“寺塔园亭”,亦莫不肇于魏晋南北朝时期或于此期中完全形成基本定制。目前已知的国内各主要石窟,包括饮誉世界的敦煌、麦积山、云冈、克孜尔、龙门、炳灵寺、响堂山、栖霞山等重要石窟,无一例外地开创于魏晋南北朝时期。尤其重要的是,中国书画的基础理论,也在这一时期中得以建树确立。“六法”、“九品”、“笔阵”、“书韵”、“神采”、“风骨”、“体性”、“悦情”,或藻或品,或叙或评,或运物而华体态,或



开心以促韵味，或置阵布势以随类应物，或用笔经营以究像造形，都在这一时期中得以精研熟虑，自立其说，且能进一步宾落蹄筌，理归一统。这是魏晋南北朝各门类美术发展中最重要且一贯的普遍特征，它们使“匠技”中的“意法”上升成为“艺文”中的“理趣”，使艺术进一步成为文化表率。

时代动荡，人生无常。然而书场戏台上舍生死而“六出祁山”的名臣，俚曲道情中吟咏“柳絮因风”的才女，掷果回车的“潘安之貌”，七步成诗的“子建之才”，都是人们难以忘怀的。当谈论起嵇康临刑前还从容弹奏《广陵散》时，人们不免为之动容。正是魏晋南北朝纷乱复杂的历史背景，为丰富人生的造就和大放异彩的艺术创造提供了广阔的舞台。“纵使留得身后名，不如即时一杯酒”的人生态度，终于在俯仰得失、备真于情的咏唱挥写中将生与死统一于“生”而“留名身后”。试回顾一下那“出门无所见，白骨蔽平原”的满目苍凉与“对酒当歌，人生几何”的慷慨悲歌；试吟诵一下那“明月照积雪”、“池塘生春草”与“种豆南山下”、“采菊东篱下”的诗篇；试想像一下那“南朝四百八十寺”的暮鼓晨钟与“北国多健儿”的银马雕鞍，那“天苍苍，野茫茫”的亘古雄浑与“莲叶何田田”的委婉清丽，何止是一幅幅历史画卷中的风情小品，它们真真切切已是整个时代的，并能使后来每一个懂得这种文化的人与之共鸣的人生喟叹。

政治的倾轧、经济的起落、华戎的交互、文化的取舍，使得魏晋南北朝整个社会规范处于规无定则、矩无常度的波动之中，以至上可行非礼之仪，不可作无君之论，惟有“九品中正制”的选人之举，始于曹魏，至隋乃罢，成为此期中与人生关系最大的诸因素中惟一恒常不废之制，是从“君”主的封建制度和“民”主的举荐制度到“文”主的科举制度的一个过渡，也是从“门阀世袭”、“乡举民选”到“开科取士”的中间



过程，其核心乃是主张“惟才是用”。“惟才”的标准本身便直指人的智、识、性、能，“举才”的社会功利所带来的“重才情性貌”之时尚，实际上很快变成了一种社会认可的对人的品、格判断，这才使“重人”的品评准则得以确立，导致以“才情性貌”之“魏晋风度”成为一个时代的审美准绳。一说起“魏晋风度”，人们都会自然想到“建安七子”、“竹林七贤”以及“二王”、“三谢”等一品人物的喜笑怒骂、音容文辞、琴棋书画、饮食衣履，这些，正是他们“人生”的才情性貌所展示的“风度”与“风骨”。不是吗？在汉家陵阙的雄朴与唐代菩萨的华腴之间，魏晋风骨之中那回荡着的人生之气韵，正是这个时代的最强音。

“神”、“骨”、“气”、“韵”，这些原出于天、地、人、物的认识而在魏晋南北朝特别寄托于人品、人生的表征，在这个时代中由于书画的发展步入了美学的殿堂，以画理、画品的演义，通过绘画特有的文化作用，使魏晋“人”的自觉得以升华和体现，也使得这个动荡社会与无常人生中发生的绘画艺术产生了不朽的永恒价值。

魏晋时代人的自觉直接反映为艺术的自觉，而艺术理论的独立形成又是艺术自觉的重要标志。在理论自身的发展脉络上，我们不能忽视魏晋玄学的根本性影响。当理论研究的对象仅仅停留在“名”、“实”之间时，人们的认识当然只能局限于“心”、“物”之间；只有当理论研究的对象上升到“名”、“道”之间时，认识才可能上升到“思”、“律”之间。这便是魏晋玄学、玄风的“正经”意义。后世所谓“六经注我”的一切认识，大抵都始自王弼注易老那种玄学的“正始之音”，也正是中国绘画、书法等艺术理论肇始于魏晋以至趋于完善所始终赖以“存神立骨”的正始之音。玄风、清谈从根本上说是一种“体言会性”的表象所掩盖下之“察名悟道”的过程，因



而它对理念的发展与规律的揭示是必然的。只有经过这样的过程，纯理性思辩才能得以确立，理论本身才可能脱离“言”中所反映的“实”而上升到“名”中，才使“道”可以成为不以“器”而立的自体而被知。魏晋绘画理论的形成及独立发展，正是得益于魏晋玄风、清谈在这些方面的理论成就。

秦皇“书同文”之后，中国文化发展至汉魏，对典籍、史志，图载的认识产生了分化与深化。王充、颜延之均强调字学图识、卦象图理、绘画图形。其中以“图形”为主的绘画，由于其形象的相对恒稳及其名实之间的相对恒定，故而对于观念的造就作用与理念演释作用往往会因为其审美功能的增加而受到忽视。然而，绘画发展到魏晋时代，人生的自觉、玄学的理会、书韵的造就，以及绘画自身在形色状貌上的精研，促进了绘画艺术的分化。一方面，绘画“形色”审美功能上的发展促进了其“纹饰”的功能，并通过画工之力形成一种定制、定局；另一方面，绘画又从另一个新的角度借风骨的品评、得意忘言、忘象的清谈和神会以及书韵的流衍，突破了“图形”的局限，确立了从传神悟对到气韵生动的绘画主导观念的形成，确定了笔法在绘画中千古不移的原则和卷轴画的独立，从而使绘画步入图籍文化的最上层。当然，绘画最终的“文”化过程在魏晋只是一个开始，它们要到宋元之际才全面完成而使绘画受到上层文化的普遍青睐。然而，也正因其如此，其有关理论才会成为“文化理论”而具有普遍意义。这是魏晋绘画理论的特殊之处，也是魏晋绘画史文化价值之所在。也是在这个意义上，我们才好理解魏晋绘画其为文化表率判断。“文心雕龙”四字可谓一语破的点出了魏晋文艺之精髓。魏晋绘画亦然，正是以时代特有的人心文性，将前代那种“人心营构之象”的定型化的艺术之“龙”，雕上文化之翼，点上人心之睛而使其“得意忘象”，破壁而飞。



在中国美术发展史中，佛教与多民族文化在美术中的充分反映，是魏晋南北朝美术的大问题，尤其是敦煌壁画等中国佛教美术类型及典型作品，对后世文化产生的影响具有很大的代表性和世界性。我们固然不会忽视魏晋南北朝社会生活对于佛教在当时广泛流布的影响和意义，但是魏晋佛教中国化之必然，本质上的原因乃在于魏晋时代那“人”和“文”的自觉：“人”的自觉创造了对于佛教接纳亲和与改造的心理；“文”的自觉才可能完成佛经的转译、诠释和造像的华颜汉化一类外部形态的改造。只有这样，中华文化才有可能将佛教文化艺术形态“化”成一种民族文化的载体之后而被永久地接受，并使佛教能从以宗教为幌子的文化实质上和华图装奁的寓言会心中，去陶冶中华民族的心性，抚慰观者的人生。显然，一种外来的宗教不从“文化的人”这个本质上去影响社会与自然，要在中华民族恒持发展的自体文化中立足是不可能的。离开了这样的认识，我们是无法透彻理会魏晋南北朝佛教绘画的文化本质和法、象变化的。

曹不兴、顾恺之、戴逵、陆探微、张僧繇、杨子华、曹仲达等画家以及大量的寺院画工们，对于魏晋南北朝佛教中国化的历程功不可没，他们率先从感觉上以固有文化心态改变了佛教面貌，并且反过来又以佛教中的艺术形象影响了民族文化。他们通过艺术创作进行了宗教与文化的大融合、大普及，使佛教艺术所带来的外部形态深入到中华民族文化的观念之中。这样，艺术造就的感觉模式便不再随佛教形式的兴衰起落而变化消失，反而使得无论是对佛教的倡导或反对，都变成了一种对佛教文化的深化认识之过程。寺有兴废，僧有戒俗，教有止行，但宗教思想、宗教活动所造就的对人的影响，变成一种艺术上的审美习惯与文化上的认识方式之后，废墟便是文化景观，俗僧多受学者名医，止教亦成为“佛学”，



就连“阿弥陀佛”也成了“老天爷”似的口头禅了。佛教之中国化历程，自然渗透于这种“文”化的过程之中。魏晋美术家们所创造的那些众多的佛教美术作品，也在这个过程中具有了永恒的审美价值与世界性的意义，并同时因此而对它们的时代具有特殊的宗教意义与文化意义，最后足以代表时代特征与民族文化的个性特色。

从对佛教艺术的接受、改造之文化过程中，我们可以举一反三地窥见魏晋时代造型艺术发展之特色。在交融混杂的时代中，美术的变革是普遍的，在“人”与“文”的自觉中，这种变革反映的总趋向是：由较多地受时代政治经济等现实功利的制约转向更多地受文化的诱导与审美的影响，并在各种法、式、款、规的全面探索中促进了它们统一于民族文化的意、趣、情、理之中。这些，无论在建筑、工艺以及书画等各种美术门类中，均有不同层次、不同程度的体现。

这种人生与文化的作用，使魏晋时代的美术像是中国美术史中的“蜂腰”或者“关节”，它对前汉后唐这两个时代艺术的总结和开拓起了转折与通筋舒络的作用，也以自己显著的成就丰富了中华美术，并对后世文化产生了巨大的直接影响，从而以自身多样纷繁、生动活泼而又统一的“魏晋风骨”，永远占据了在中国美术史中特殊重要的一席。

第一章 绘画的多方面发展

一 功能的拓展与技巧的变化

汉魏之际，以宣教功能为主体的绘画观随着国家大一统体制的消亡而逐渐发生衍变，与此同时，绘画技巧也随之得到相应的发展与变化。南齐谢赫在品评晋画家卫协时说：“古画皆略，至协始精。”又说：“六法颇为兼善，虽不备该形似，而妙有气韵、凌跨群雄、旷代绝笔。”这种评价即在一定程度上说出了魏晋南北朝时期绘画在技巧与功能两方面由汉代及以前演变而来的特征。

汉代以前，绘画的作用虽然并不是单一的，但图示宣教仍然是绘画最重要的功能。绘画作为道义的图示，其所描绘的各有善恶之状的尧舜之容、桀纣之像以及忠臣孝子、乱主淫妃、烈妇贞女、神灵怪异等无非是以起到“指鉴贤愚、发明治乱”、“善以示后、恶以戒世”、“使民知神奸”，使民知“兴废之诫”的“存乎鉴戒”的作用为目的。墓葬绘画所描绘的墓主生前死后图景实质亦是对活人德行观念要求的暗示。到了魏晋南北朝时期，随着国家的分裂和动荡，佛教的东渐和兴盛，思想及文化领域内玄学的盛行，个性的觉醒及对性情的重视已成一时潮流，这种变化势必导致绘画领域中功能观的演变和拓展。这时期，绘画除了已往的宣教功用外，“畅神”和“怡情”作用已开始产生并得到较为普遍的实行和认同。人物画的创作已不仅限于过去的题材和主题，开始出现了像顾



恺之《洛神赋图》那样以爱情为主题的作品以及体现文士阶层才情性貌、审美情趣的《竹林七贤图》等类型的作品。这些作品都已开始游离于善恶的评判和劝戒的作用，而体现出对人类感情、气质、风度等个性因素的重视。并且在人物画之外，已开始出现以自然景物为主要描绘对象的山水画，而山水画的出现更是以体现“仁智之乐”、以“畅神”、以传神思、以达情为目的和要求而产生的。随着新的绘画功能观在创作中的实行和体现，与之相应的绘画理论也对此作出了进一步总结。谢赫“六法”中对“气韵生动”的重视，南宋宗炳和王微对山水画“畅神”和达情作用的揭示，都在不同程度上表明了这种新的绘画功能观在当时绘画领域所发挥的重要作用。谢赫论卫协画虽不能完全形似，但却妙有气韵而赞其凌跨群雄，为旷代绝笔，亦能体现出对与气韵相关的传神抒情作用在绘画功能方面被重视的程度。同时，这时期绘画理论对这种新的绘画功能的总结和论述，又相应地促进了绘画创作的发展。

随着绘画功能的演变和拓展，绘画技巧也相应地发生了一定的变化。汉代及以前以宣教作用为主导的绘画，其表现主要以情节的清楚和主题的明确为原则，因而人物造型多取与此相应的状貌特征、动态和角度，形象要求简洁、直接、明白易懂，常常使用夸大的手法，画面布置也多使用形体较少重叠的方式。同时，由于工匠特殊的创作环境以及对效率的要求，使他们在必须找到最简洁的姿势之外并要求用最省略的笔画表现出来。谢赫所说的“古画皆略”也就是指这时期绘画在造型及用笔方面的特征而言。这种说明性的动态定型化与舍弃细节和局部描绘的固定手法，便成了这类作品的普遍特征。因而用笔最快，形象最适合于用笔之概括、动态最简单明了的作品，也就是效率最高同时也最合于社会目的的



作品。反之，形象本身的过多刻画，形象之间各方面关系的复杂化，都会妨碍所要表述内容的明了性，即“谨毛”的结果只能是“失貌”，因而也就达不到绘画的社会目的。

与此相应，工匠的世代相传导致的处理手法上的经验积累和绘画技巧上的纯熟递进，却会使得造型和技法都逐渐产生变化。以人物头部的描绘为例，中国早期绘画中的人物一般以侧面为主，而且愈早侧面轮廓线的起伏愈大，甚至还有微妙的结构变化和较为精细的用笔。随着动态特征的加强与用笔的简略，侧面人物就慢慢减少了。到了魏晋墓壁画中，侧面人物几乎消失，取而代之的是可一挥而就的半侧面或正面。这是急速用笔所造就的生动简略的形。简略的形又促进了技法的娴熟，“一笔画”的出现正是这种技法高度成熟的标志。所谓“熟能生巧”，在这种以笔画程式为造型主导的绘画方式中，不但强调了对用笔的认识，而且也能作到以笔取象、笔到象成；不但能使形体结构的基本特征显得简单明白，而且也能在体现特定的意愿时作到运笔成风，使画面风韵飞动。与古画相比，即使有相同的造型与描绘方式，也明显可见不同的运笔效果，产生了由笔画导致的新风(图1)。

另外，自汉武帝时代，就有“黄门画者”，元帝时亦有“尚方画工”。他们自然是画工中的高手，无论在眼界和技巧上都有较高的水平。他们虽各有师承，然而在统一的宫廷绘画机构和统一的绘画要求下，却会有更多相互交流学习与互相抵制排斥的机会。并有较好的工作条件，因而渐渐形成一种有别于民间画工的绘画风格。“皆略”的古画在此期中也出现了不同的侧重。汉元帝时代的尚方画工中，已有人具有特殊的技能并形成一定的专长了。如《西京杂记》中就提到画人物老少美恶必得其真的毛延寿，工牛马但人物不及毛延寿的陈敞、刘白、龚宽，以及不善画尤善布色的阳望等人。由此已



图1 《月和西王母》 甘肃酒泉丁家闸五号墓 北京



可略知宫廷画工们的肖形技巧与各自的擅长。

由于不可能与古圣先贤们谋面，因而只能借助于间接的条件，按文献、传说等描述的特征对他们进行特定的刻画，以区别于常人。古圣先贤们往往“应瑞”表候于体，于是才有黄帝龙颜、尧眉八彩、舜目重瞳……以至于伏羲鳞身、女娲蛇躯等等“殊相”，成为标明人物身分重要的、甚至是惟一的特征。对于这些重要特征，民间画工多是以形体上的单一省略、高度概括，以及风驰电掣的生动用笔技巧来描绘的。而宫廷画工则有可能偏重于人物形象的写真与局部的精细刻画。这虽能导致笔法上的轻羸和谨细，但却毕竟培养了对细节深入观察的能力与高度的造型技巧，以及刻画这些局部变化的功夫。

当绘画不再满足于已往对对象的再现时，这些精微的观察能力与生动的描绘方式也会变成一种新的要求，促进绘画中造型观念的变化与技法的成熟。因此，在简略的古画中，已包含了对形体概括把握与用笔流畅洗练的精到之处，也孕育着对题材的仔细处理与对特征的确切描绘等精密之处，它们正是绘画由略至精发展的关键。而这些造型、用笔与处理题材概括，洗练与精细准确的能力，对魏晋南北朝时期以抒情、畅神等功能为主的绘画创作发挥了重要作用。另外值得一提的是，汉代纸的发明对绘画有直接的推动。从表面上看，纸只是一种记录图文的普通材质，但纸的发明本身，淀积着中华民族对以书写绘画等方式记录人们理念认识的长期偏好与执著追求。纸的出现促进了画艺的交流，使各种样范、模本的广泛流传成为一种可能。汉代与西域的交往，也为颜料等绘画材料提供了广泛的来源。这些都为魏晋时代绘画由略至精的发展奠定了良好的基础。



二 上层画人的介入

东汉时,更多的并非画工但好画善画的上层人士出现了。据唐张彦远《历代名画记》记载,汉献帝时的太常卿赵岐“多才艺、善画”,著名文学家张衡“善画”,蔡邕亦“工书画”,蜀郡太守刘褒画《云汉图》、《北风图》,人见之觉炎凉。他们的文化修养与才能禀赋比一般画工们要高,对绘画的认识自然与画工们产生了区别。

入三国,文人士大夫染指绘画者日众。例如魏之丞相府主簿杨修、大司农桓范、侍中司空都乡侯徐邈以至少帝曹髦,蜀之丞相诸葛亮及亮子侍中仆射军师将军诸葛瞻都善画,这些在《历代名画记》中均有“叙论”。甚至蜀之一代名将张飞,在民间传说中亦以“好画美人”著称。

从历史记载来看,工书画、善书画在此期间已逐渐成为人的文化特长之一被重视。颜延之在论及徐邈的绘画时,曾将“魏元阳之射,徐侍中之画”并称。“射”为古代“六艺”之一,是礼仪的重要标志,也是上层文化特有的内容之一,许多有关“射”的记载与论述都成了古代重要的文化准则。当时能将“画”与“射”并提,不仅仅是在技艺方面重视了绘画的可贵难能,更在娱性、礼仪等方面将绘画当成了与古之“六艺”相类似的新的品类。可见在人们的认识里,绘画的地位已从类于皂隶劳动的工匠制作上升到了空前的高度。

更值得注意的是这些上层人士的作品以及他们的创作态度。当然,由于年代久远,他们的画迹无存,我们无从得知其绘画的真实面貌,但从历代画史的著录中,仍不难归纳出其作品在题材与手法上与前代画工们的不同特征来,从《历代名画记》及《贞观公私画史》中所著录的流传至唐代的魏晋



南北朝时期的作品，如嵇康的《狮子击象图》、《巢由图》，杨修的《西京图》、《严君平像》、《吴季札像》，曹髦的《新丰放鸡犬图》、《祖二疏图》、《黄河流势图》、《盗跖图》、《黔娄夫妻图》、《於陵子图》等之中，我们不难看出这些题材显然与古代画工所绘制的起装饰作用的纹样或存鉴戒作用的神灵怪异、先贤列女有所区别。它们一方面反映了题材本身的开拓；另一方面也说明绘画已经从简单的以图“代言”转向更重视“存形体性”的阶段，以至在三国时代已能将“宣物莫大于言，存形莫善于画”（陆机语）相提并论了。

这些上层画人大多禀赋较高，博学多识，极富个性。例如杨修为人聪敏诙谐，“有俊才”；桓范则“少以才学称，时号智囊”；嵇康不但豪迈放达，且在文学音乐方面有极高造诣；至于诸葛亮父子及曹髦等，他们的地位与才能都是独步一时而名贯古今的。他们当然不可能不在绘画中间流露出自己的禀性与才思，更不可能将精力放在与画工相当的技艺法度之把握中。古籍中往往可见有关这类艺术家的传说。以现代人的眼光来看，这些传说似乎有荒诞不经的一面，但我们只要明白了古人往往是寓言见意，就不会斤斤于这些传说的真实与否，而可以从中窥见当时人们对绘画艺术的认识了。

例如，有一个广为流传的“落墨成蝇”的故事，大意是说画家为别人作画，误落墨点而被观者当做落蝇欲拂去，画家便改墨点为蝇，遂知名天下。此传说被附会在杨修、曹不兴等人身上。实际上，这正可能是当时某种观念的典型化反映。透过这一传说，我们至少可以看到：在当时，绘画的写实技巧与状物功能受到普遍重视，对于细微的局部描绘亦有力求真实的普遍要求。同时，画家在作画过程中不仅笔墨饱满，而且不再是某种固定程式，而有相当的随机创作的主动要求与可能了。