

绚烂求备

中国人物画通鉴

③



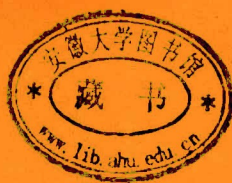
董伯仁 展子虔 杨契丹 阎立本
张萱 杨升 吴道子 周昉 李真 孙

中国人物画通鉴3

灿烂求备

王中旭 著

上海书画出版社



图书在版编目(CIP)数据

灿烂求备/王中旭著. —上海: 上海书画出版社,
2011.7

(中国人物画通鉴)

ISBN 978-7-5479-0220-2

I. ①灿… II. ①王… III. ①中国画: 人物画—绘画
评论—中国—隋唐时代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第121026号

责任编辑 王 彬

审 读 朱莘莘

责任校对 郭晓霞

技术编辑 杨关麟

封面设计 方燕燕 周子凯

中国人物画通鉴·灿烂求备

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海文高文化发展有限公司制版

上海书刊印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 14.5 印数: 1-2300

2011年11月第1版 2011年11月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-0220-2

定价: 90.00元

前言

随着《中国山水画通鉴》和《中国花鸟画通鉴》的相继出版，我们又推出了《中国人物画通鉴》，至此，经由不同面貌的门类艺术发展史组构而成的中国绘画通史，也就颇具规模了。

就艺术独特性而言，中国人物画不如山水画和花鸟画，无论反映在形态史还是观念史上，它都具有与域外绘画更多的共性表现。个中缘由，也许与人物画题材不像山水、花鸟那样适合文人畅神寄兴，从而很少受到文人画价值体系的灌溉有一定关系。但中国特有的文化土壤，仍然赋予其鲜明而优渥的民族文化色彩，从早期人物画的发生发展，到汉唐、明清、近现代数度中外文化交流形势下的演化鼎革，这种色彩不仅始终未曾消褪，而且有时还会成为艺术价值体现的重要依凭。

纵观数千年的中国人物画发展史，领略其伦理教化、体道言志之类绘画功能观的流行变易，以及主题、风格、形式技法、美学趣味等等艺术要素和艺术呈现方式的错综延迁，并对人物画在古往今来各种时空条件下不断嬗变着的社会关系作一巡视，是《中国人物画通鉴》的基本宗旨。它以史论交互、点面结合、图文应对的叙述方式，按发展时序分为十册，尽可能丰富系统并且深入浅出地呈现中国人物画史全貌。

本书《灿烂求备》为第三册，从各个角度论述了隋唐人物画的概况。

目录

- 一 代序：墓葬、宗教遗迹绘画与美术史的构建 1
- 二 地域差异、竞争与融合：隋代人物画新风的确立 5
- 三 太宗朝帝王图与外族番王、使臣图 25
- 四 初唐道释画与变相的发展 45
- 五 初唐墓葬绘画与仕女画 61
- 六 吴道子与玄宗朝礼仪、道释画 93
- 七 张萱与玄宗朝的仕女画 103
- 八 盛唐敦煌壁画与变相的成熟 133
- 九 中晚唐绘画的变革与吴家样的影响 175
- 十 周昉与中晚唐的仕女画 183
- 十一 敦煌吐蕃时期的绘画 205
- 十二 敦煌张氏归义军时期的绘画 223

一代序：墓葬、宗教遗迹绘画与美术史的构建

尽管美术史是由很多复杂的因素交织构建的，但有一点我们不得不承认，美术作品是美术史的基础。很难想象，一部好的美术史涉及到了有代表性的美术家、美术思潮，而没有建立在对具体美术作品分析的基础上。由于时代久远，历史上绝大多数的美术作品已经湮没无闻，尤其是年代越早存世作品就越稀少，因此在进行早期美术史研究时就不得不面临这样一个问题：存世的作品偏少，缺少各个时期具有标尺性意义的美术作品。

从东晋顾恺之，南朝梁萧绎，隋展子虔，到唐阎立本、张萱、周昉等，都有传为他们真迹的摹本或真迹本身以卷轴画的形式流传下来，这些卷轴画我们耳熟能详，是我们构建早期美术史的重要基础。但是，对于这些作品，往往又会有很多疑问，比如说摹本和真迹在风格上有多大的差别？部分传为名家真迹的作品又有多大的可信度？要解决上述棘手的问题，研究者们越来越意识到利用同时期其他存世作品与之相互参照的重要性，如考古发掘出土的墓葬绘画（包括墓室壁画、线刻）、存世的宗教遗迹绘画（包括石窟、寺院



李真 不空金剛像

壁画、线刻，敦煌藏经洞出土的绢纸画）等。

事实上，墓葬、宗教遗迹绘画不仅是考证传世卷轴画可信度的有效手段，它们自身也是美术史——尤其是早期美术史的重要组成部分。近年来，考古发掘取得了丰硕的成果，其中部分皇室勋贵的墓葬绘画有着很高的成就，如山西太原北齐娄睿墓、陕西潼关税村隋墓和陕西西安昭陵、乾陵一系列太子、公主的陪葬墓等，皆绘制精美、保存较好，其风格与文献中记载的时代风格大体相符，因为墓主身份尊贵，这些绘画也非普通民间工匠所为，能在一定程度上体现当时绘画发展的水准。此外，宗教遗迹绘画也大量地保存了下来，尤其是在敦煌，在保存下来的492个有壁画的洞窟，及藏经洞出土的数量不

菲的绢纸画中，上起十六国，下迄元代，约一千年未曾间断，系统、形象地展现了绘画风格在这大约一千年来的传承、变化，并且由于敦煌和中原在很长时间内都保持着密切的联系，尤其是中原王朝国力强盛，能对敦煌进行有效控制的时候，中原的美术往往能对敦煌产生很大的影响，如北魏晚期至西魏、隋、唐代前期等，可以说，敦煌美术风格在相当长的一段时间内，与中原保持了一致性。

南北朝至隋唐时期，从《寺塔记》、《历代名画记》、《图画见闻志》等文献的记载来看，名手巨匠不只是在绢纸上作画，他们实际上更多的是活跃在京师的寺观墙壁间，普通士人、民众能很方便地欣赏到他们的作品，品评高下，他们也会根据普通士人、民众的审美趣味，将传自印度、西域等外域的图本、风格改梵为华，创造出新的样式，最典型的如南朝梁的张家样，唐朝的吴家样、周家样等。当时西域、中原美术风格的竞争与融合、影响与互动，在寺院、石窟墙壁间的道释画上体现得最为充分。也正是因为名手巨匠多参与寺观壁画的绘制，所以寺观壁画是当时时代风格最集中的体现，也能够代表当时绘画发展的水准。现在保存下来的南北朝至隋唐时期的墓室、宗教遗迹绘画大多都是无名工匠绘制的，尽管这些作品与寺院壁画在水准上会有一些差异，但是在寺院壁画无存的情况下，这些受名手巨匠图本、样式直接影响的绘画真迹，就有着不容忽视的价值。尤其是其中的精品，更是当时绘画时代风格和发展水准的直接体现。

隋唐时期是墓室壁画保存数量最多、水平也最高的时期，此时国力强盛，道路畅通，敦煌和中原保持着密切的交往，中原流行的图本、样式能够很快在敦煌绘画中有所体现。吐蕃占领敦煌以后，直至归义军时期，唐朝国力日衰，敦煌实际上一直是偏于一隅，和中原的交往大不如以前，在中原遭受会昌法难和历经绘画变革的同时，敦煌绘画体现出了强烈的地域性特点，在一些具体的图像样式上获得了较大的发展。从现在保存下来的各个时期的实物资料来看，隋唐时期的墓室、宗教遗迹绘画不仅数量最多，而且水准最高，是最有可能参与美术史构建的。本书写作的一个基本思路是：利用现存的墓葬、宗教遗迹绘画，与古代画史文献的记载和博物馆藏画相结合，确定各个时间段具有标尺性意义的美术作品，尽可能地勾勒、呈现出隋唐人物画的真

实面貌。

根据文学史上对唐代的分期，参考美术史发展、演变的实际，本书将唐代大体分为初、盛、中晚三个时期，其中初唐为高祖武德元年至睿宗延和元年（618—712），盛唐为玄宗先天元年至天宝十五载（712—756），中晚唐为肃宗至德元载至昭宗、哀帝天祐末（756—904）。另外，参照敦煌研究院的分期方法和敦煌石窟开凿的实际情况，本文将敦煌分为初、盛、吐蕃、张氏归义军四个时期，初唐为高祖武德元年至武周长安四年（618—704），盛唐为中宗神龙元年至吐蕃占领敦煌（705—780），吐蕃时期即吐蕃统治敦煌时期（780—848），张氏归义军时期即张氏家族实际控制敦煌时期（848—914）。其中，初唐和盛唐可以合称为唐代前期。需要说明的是，美术史的发展是一个由渐变到完全演变的过程，并没有严格的时间断限，上述分期只是大体上时间段落的划分。

张彦远《历代名画记·论画六法》曰：

上古之画，迹简意淡而雅正，顾、陆之流是也；中古之画，细密精致而臻丽，展、郑之流是也；近代之画，灿烂而求备；今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。

概括地指出了东晋南北朝至中晚唐时期绘画的风格特点和发展状况，其中近代指初、盛唐，尤其是指盛唐，因此本书以“灿烂求备”为题。

二 地域差异、竞争与融合：隋代人物画新风的确立

隋代在人物画史上似乎是个不起眼的朝代，它处在绘画高度活跃、成就突出的南北朝和初唐之间，如南朝宋陆探微，南朝梁张僧繇，北齐曹仲达、杨子华，初唐阎立本、尉迟乙僧等，都是我们耳熟能详的名手巨匠，他们或是某种风格（如“疏密二体”）的杰出代表，或是某种佛教样式的创立者，或有被人称颂的名画摹本辗转流传了下来。上述这些能在画史上“流芳百世”的条件，在存在仅三十七年的隋代（581—618）没有哪一位人物画家能够具备。

但是，在有机会见到隋代知名画家真迹的晚唐张彦远所著的《历代名画记》中，隋代人物画家的地位并不低，共有五人位居上品，其中孙尚子、董伯仁、杨契丹均为上品中，即神¹，郑法士、法轮兄弟同列上品下，即妙。在张氏的品评中，南朝宋仅陆探微一人居上品，为上品上；南朝梁亦仅张僧繇一人位居上品，为上品中；北齐杨子华则仅位列中品下，无人居上品；初唐阎立德、立本兄弟也仅位列上品下。此外，张氏在《历代名画记·叙画之兴废》中曰：

图画之妙，爰自秦汉，可得而记。降于魏晋，代不乏贤。洎乎南北，哲匠间出。曹（不兴）卫（协）顾（恺之）陆（探微），擅重价于前；董（伯仁）展（子虔）孙（尚子）杨（契丹），垂妙迹于后。张（僧繇）郑（法士）两家，高步于隋室，大安兄弟（阎立德、立本），首冠于皇朝。

其中董、展、孙、杨、郑都主要活动于隋代。可见在张氏眼中，相比南北朝和初唐，隋代无论是在画家的数量还是在成就上，都毫不逊色，甚至还占据一定的优势。

隋代人物画家的“默默无闻”，主要是由它在人物画史上所处的过渡性地位决定的，在绘画中心的转移、题材的拓展和风格的转变等上，隋代都对唐代绘画产生了基础性的影响。张彦远也正是认识到隋代画家上承萧梁、北齐，下启唐代的历史性作用，因此才有了上述积极的评价。

隋朝一统，结束了南北朝分裂、割据的局面，隋文帝开皇二年（582）在长安故城东南龙首川创建新都大兴城（唐改名长安），炀帝大业时又营东都洛阳，使绘画的中心由萧梁的建康（今南京）、北齐的邺城（今河北邯郸）转移到新的都城——长安和洛阳。

隋代绘画的迅速兴盛与皇帝的推动密切相关。隋代建国之初，隋文帝杨坚就重视收集古法书、名画，其后隋炀帝在洛阳造妙楷、宝迹二台专门分别收藏，《历代名画记·叙画之兴废》记曰：

陈天嘉中，陈主肆意搜求，所得不少。及隋平陈，命元帅记室参军裴矩、高颍收之，得八百余卷。隋帝于东京观文殿后起二台，东曰妙楷台，藏自古法书，西曰宝迹台，收自古名画。

隋帝注重法书名画的收藏对其保存、流传起了重要的作用，如贞观十三年（639）成书的裴孝源《贞观公私画录》中所录唐秘府、佛寺及私人藏画就多来自隋宫廷收藏的官本。

隋帝对绘画的推动更重要的一个体现是，他们新的都城长安、洛阳积极营建寺庙，直接促使了两京地区寺观壁画创作的兴盛。唐道世《法苑珠林》

卷一百记隋文帝“立寺三千七百九十二所”，隋炀帝在“长安造二禅定（寺）并二木塔，并立别寺一十所”，数量是不菲的。隋代文、炀二帝在长安、洛阳积极营建寺庙，就必然需要大量画家绘制壁画。在相关画史文献的记载中，建都长安的北周并不盛产名手巨匠，北周武帝灭法时毁坏寺院经藏，亦给予寺观绘画以毁灭性的打击，因此隋帝曾积极召募南、北朝画家前来京师，如《历代名画记·董伯仁传》曰：

初董（伯仁）与展（子虔）同召入隋室，一自河北，一自江南，初则见轻，后乃颇采其意。

其中提到董伯仁、展子虔分别是在南朝陈、北齐灭亡后被隋帝征召入京的。

由于南北朝长期处于分裂状态，且北齐、南朝梁绘画都很发达，在绘画上形成了各自相对独立的体系，南北朝画家因为地域差异而各有擅长，唐李嗣真曾将来自南朝的董伯仁和来自北朝的展子虔进行比较：

董（伯仁）与展（子虔）皆天生纵任，亡所祖述，动笔形似，画外有情。足使先辈名流，动容变色。但地处平原，阙江山之助；迹参戎马，少簪裾之仪。此是所未习，非其所不至。若较其优劣，则欣戚笑言，皆穷生动之意；驰骋弋猎，各有奔飞之状。必也三休轮奂，董氏造其微；六轡沃若，展生居其俊。董有展之车马，展无董之楼阁。²

可知来自江南的董伯仁擅长楼阁，同时也善车马，而来自河北的展子虔擅长车马，但并不善楼阁。关于入隋画家的师承及擅长，《历代名画记·叙师资传授南北时代》有一段论述：

只如田僧亮、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，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。

其中提到隋田僧亮、杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔和孙尚子在师法顾、陆、张的基础上，各有擅长，其门类包括郊野柴荆、鞍马人物、朝廷簪组、游宴豪华、台阁、车马和美人魑魅，说明隋代人物画科已经发展得比较全面，在表现能力上有了长足的进步。《贞观公私画录》、《历代名画记》收录了唐代所见隋知名画家的真迹，现列表如下：

画家	来自	擅长	唐代留存画迹
董伯仁	南朝	台阁	周明帝畋游图、弥勒变相图、杂台阁样、隋文帝上厩名马图、农家田舍图
郑法士	北周	游宴豪华	隋文帝入佛堂像、阿育王像、杨素像、贺若弼像、陈玄英像、擒卢明月像、洛中人物车马图样、北齐畋游图、贵戚屏风样、游春苑图
杨契丹	山东	朝廷簪组	隋朝正会图、幸洛阳图、豆卢宁像、贵戚游宴图、杂佛变
展子虔	北朝	车马	法华变、长安车马人物图、弋猎图、杂宫苑、南郊白画、王世充像、北齐后主幸晋阳图、朱买臣覆水图
孙尚子		美人魑魅	美人诗意图、屋宇样、杂鬼神像

从上表可以看出，隋代时人物画科有以下几类题材值得关注：1、政教礼仪画，指与政治教化、宫廷勋贵礼仪相关的图像，如杨契丹之《隋朝正会图》、《幸洛阳图》，展子虔之《北齐后主幸晋阳图》等。2、畋游、游春、游宴类，如董伯仁之《周明帝畋游图》，郑法士之《洛中人物车马图样》、《北齐畋游图》、《游春苑图》，杨契丹之《贵戚游宴图》，展子虔之《长安车马人物图》、《弋猎图》等。3、变相（有学者称之为经变）。张彦远虽未记隋代画家中有谁擅长佛画，但是我们注意到上述每一位画家的作品中都包含有道释题材，其中变相尤为引人注目。《历代名画记》记南朝宋袁倩画过“百有余事”的《维摩诘经变》，南朝梁张僧繇子儒童亦绘有《宝积经变》，但总体来说变相在隋代以前并不流行，而到了隋代，绘制变相的画家明显多了起来，如上表所示董伯仁之《弥勒变相图》、杨契丹之《杂佛变》、展子虔之《法华变》，此外更多的变相应该是绘制在寺观墙壁上，如《历代名画记·杨契丹传》记“又宝刹寺一壁，佛《涅槃变》、《维摩》等，亦为妙作”，《历代名画记·记两

京外州寺观画壁》也记载了长安定水寺孙尚子《维摩诘》、永泰寺郑法士《灭度变相》，洛阳龙兴寺展子虔《八国王分舍利》等和变相有关的图像。从文献的记载来看，隋代变相已经包括《维摩诘经变》、《弥勒变》、《涅槃变》、《法华变》、《杂佛变》等多种题材，其中前四种在敦煌壁画中都很流行。4、仕女画。孙尚子除擅长用战笔表现鬼神魑魅外，张彦远说他“妇人亦有风态”，《贞观公私画录》、《历代名画记》记他画有《美人诗意图》，可见他擅长的不是魏晋流行的贤后贞妃或列女图，而是有风态、有诗意的仕女画。

隋代在政教礼仪、游宴、变相、仕女等人物画科上获得了全面的发展，且每位画家因为所处地域不同而又各有所长。从董伯仁、展子虔“初则见轻，后乃颇采其意”可知，实际上他们最初面临着冲突、竞争，而后逐渐走向借鉴、融合。来自不同地域画家之间竞争、融合的关系在《历代名画记·杨契丹传》记载的一则故事中体现得比较明显，曰：

昔田（僧亮）、杨（契丹）与郑法士同于京师光明寺画小塔，郑图东壁、北壁，田图西壁、南壁，杨画外边四面，是称三绝。杨以簾蔽画处，郑窃观之，谓杨曰：“卿画终不可学，何劳鄣（障）蔽？”杨特托以婚姻，有对门之好。又求杨画本。杨引郑至朝堂，指宫阙、衣冠、车马，曰：“此是吾画本也！”由是郑深叹服。

隋代知名画家的卷轴画、寺观壁画真迹已经无存，但是现在留存下来的另一些无名工匠的画作——墓葬绘画和石窟壁画能让我们对隋代绘画有更为形象、具体的认识。

现在发掘出土的隋代壁画墓相对较少，其中以2005年发掘的陕西省潼关税村墓墓道壁画最为精美。该墓系长斜坡墓道单室墓，由墓道、七个过洞、六个天井、甬道和圆形墓室组成，坐北朝南，南北长63.8米，墓室顶残存《星象图》，墓室周壁壁画已脱落，只有墓道两壁的《仪仗出行图》保存完整。现将山西太原北齐徐显秀墓与该墓墓道东壁《仪仗出行图》进行对比，论述隋代人物画与北齐的渊源及其进步。

先看北齐徐显秀墓墓道东壁《仪仗出行图》，图中仪卫人物大致分为前后

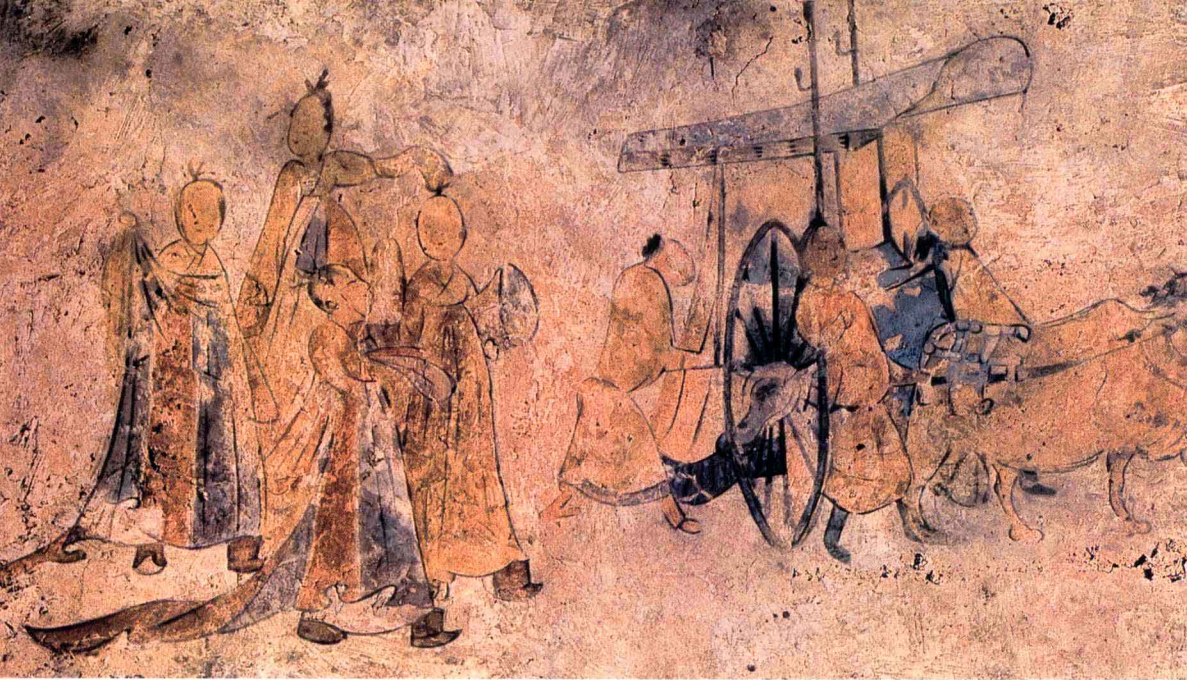
两排，皆着翻领胡服，身体约呈四分之三侧面，面北而立，人物或握旗杆，或扛鼓吹，或佩弓囊。潼关税村隋墓墓道东壁《出行仪仗图》大体可分为七组，皆身体约呈四分之三侧面面北而立，南起依次为执弓仪仗两人、执弓仪仗八人、举旗仪仗八人、执弓仪仗八人、执弓仪仗八人、牵马握刀仪仗八人、列戟架执弓仪仗四人。尽管该墓出行仪仗规模比徐显秀墓要大很多，但是该墓《出行仪仗图》不仅在题材上渊源于北齐，在很多处理方式也能看到徐显秀墓的影子，如大体分为前后两排错落而立的排列方式、身体约呈四分之三侧面的处理手法、或前视或回首的动态、注意相邻人物衣服颜色的差异等。

与北齐徐显秀墓壁画相比最大的一个进步，该墓在对人物面相的塑造上有了长足的进步。徐显秀墓壁画人物最大的一个特点，就是人物面部表情雷同，并不注意人物面部特征的区分。潼关税村墓壁画则不然，非常注重表现人物相互间面相的差异。以东壁中段举旗仪仗人物为例，图中南起第一、二、四、七人脸上布有皱纹，年岁较长，第三、五、六、八人则相对较年轻，其中第五人是这一组唯一下颌没有胡子的一位，人物脸型也各不相同，有的脸型较长，有的略呈方形，有的上宽下窄，有的下颌略向前突。隋代墓葬壁画在人物面相塑造上的进步，不仅是在表现能力上的，更应是在观念上的。在衣纹线条的处理方式上，潼关税村隋墓也和徐显秀等北齐墓有着较大的不同，北齐墓壁画人物线条简洁，没有多余的衣纹褶皱线，潼关隋墓则比较注意衣纹、褶皱的表现，显得更为精致细密一些，这与张彦远说隋代绘画“细密精致而臻丽”的风格特点相一致。

潼关税村墓墓志被盗，因此我们无法得知墓主的身份和准确的下葬年代，陕西省考古研究所根据墓葬形制和部分器物与西安南郊隋墓出土器物系同模制作这两点，判断该墓的年代当为隋代。³该墓墓道东西壁列戟各九杆，计十八杆，按《唐六典》所记东宫各门方施十八戟，故该墓墓主定然有着极高的地位和身份。且该墓规模较大，有七个过洞、六个天井，离京师也不远，因此该墓壁画能在一定程度上体现出隋代绘画发展的水准。

值得注意的是，潼关税村墓过洞东西壁绘有朱色影作木构，皆为四柱三开间，第一过洞口上方绘双层砖木构楼阁，墓室壁画虽然全部脱落，但陕西省考古研究所根据采集的墙皮残块推测，墓室四壁原本绘有朱红色影作木构，





山东嘉祥英山徐敏行夫妇合葬墓地壁画·牛车出行

柱间绘有侍女，有的手捧烛台。上述做法表明，该墓已经有了模仿室内空间的意图，这种观念直接影响了初唐时期长安地区高规格墓葬的图像布局。

与潼关税村墓细密精致的画风相比，山东嘉祥英山徐敏行夫妇合葬墓壁画体现出较强的民间特色。徐敏行历经梁、北齐、北周和隋四朝，开皇四年（584）逝世时官位不显，其墓为圆形单室砖券墓，坐北朝南，墓室穹顶绘天象，北壁为墓主夫妇对坐宴饮图，西壁画为男主人出行备马的场面（面南），东壁为牛车出行（面南）。

徐敏行夫妇合葬墓无论是在壁画题材，还是在人物鸭蛋脸的造型特点和简洁的用线方式上，都体现了北齐绘画的影响，这与山东原属北齐领地有很大的关系。该墓宴饮伎乐、车马出行等图像中，人物头偏大，五官表现简单，上半身比例皆偏长，男性侍从、伎乐圆领或交领长袍下露出的双腿、双脚为简单的几何形体，如同木偶，系普通的民间工匠所绘，具有强烈的民间特色。虽然该墓壁画在细节的刻画上略显稚拙，但是用线简洁、熟练，下笔肯定，在整体表现上却很生动，这主要体现在人物动态的差异和相互间的呼应上。如墓室东壁牛车出行图，两男侍分别在牛两侧驾牛，车后跟随一男侍，车后有四身女侍随行。四女侍虽皆身体约呈四分之三侧面徐徐前行，但其中三人头部微向后偏，正面对观者，似乎在相互交谈，她们在动态上也互有差别，手或抱物，或平抬，或上举，人物虽少，用线也极为简洁，但画面却充满生气。普通工匠在绘制这些壁画时，能有意识地体现出人物之间的差异和彼此