

唐代人物

历代经典绘画解析

盛天晔主编 盛天晔编著

长江出版社

湖北美术学院



唐代人物

历代经典绘画解析

盛天晔主编 盛天晔编著

长江出版传媒

湖北美术出版社

序

陈传席

所谓经典的“典”，指典范、准则、法规，“经”指权威的且常行的义理、法制、准则。经典的重要性更可想而知了。最早的经典又叫元典，当然元典首先是经典。一个国家的元典是十分重要的，某一方面的元典是某一方面永远的准则和基础。我们最早把儒家的著作和文字方面的书叫经典。儒家的思想，从小民、士人，到皇帝都要遵守的，且“须臾不可离也”。文字和语言，最早的规范必须绝对遵守，不可讨论。当然，语言也会发展、增加、创新，但都绝对不能离开经典或元典的规范。一切的“新”都必须在经典的基础上而“新”之，最基础仍在经典中，而且，凡出新者都必须深通经典，然后新之，才能为人所许，否则便是浅薄荒唐之流，而其所谓的新，只能是垃圾，不可能真正的成立。“五四”时期，凡是白话文写得好的，其文言文基础都十分好。文言文基础不好的，白话文也不会太好。

中国绘画的创新，凡有价值的新，也绝对离不开经典，都能从经典中找到根据。否则便不能成立，至少不能长久。唐司空图《诗品·纤秾》有云：“如将不尽，与古为新。”至赵孟頫托古改制，强调“作画贵有古意，若无古意，虽工无意”。石涛“借古以开今”，康有为“以复古为更新”，这些“古”都和经典的意思相同。

我们继承传统，学习传统，一是文献资料，二是传统的绘画作品。作品更直接，更明了。传统的作品很多，而且未必都可学。所以，选择其中经典作品，加以研究，最为方便，也是捷径之一。

李可染有一个斋号叫：十师堂。有人说十师是个虚数，言其多。其实，李可染的十师是实指，指范宽、郭熙、李唐、董其昌、八大山人、石涛、石溪、龚贤、黄宾虹、齐白石等十人，并非虚指。当然，他也学过“四王”，但他的山水画风格的形成，主要从以上十家中得来的。他愈到后来，愈由博向约，学的都是经典中的经典，非经典的，他绝不再学。赖少其给我们讲过，他学书法开始学得多，后来只学金农心，而且开始只学金农心七个字。《老子》曰：“少则得，多则惑。”古人学画，能见到一幅真迹已十分不得了。文徵明学生陆治只得到明初王履的半幅《华山图》，就创造出自己的独特画风，而不同于当时流行的吴门派画风，就因“少则得”。王原祁家藏那么多画，他看得更多，结果自己的画风反而不十分鲜明，可能是“多则惑”也。孔子读书大约只有我们的百分之一，万分之一，但人家成就还是比我们高得多。

所以，传统多，但我们要选择地学。其次，我们继承传统，首先要知道什么是传统，研究经典作品是了解传统的最好途径。如果连经典作品都不知，都不认真加以研究，那么，谈传统便是一句空话。

但经典绘画作品都藏在各大博物馆中，见之甚难。很多印刷品印得不甚精，更不易看清。有的仿真印刷，效果和原作相同，对研究者来说很有用处，但价格又太高。且在案上展现也并不太方便。因此，湖北美术出版社便出版了这套《历代经典绘画解析》，一是印刷精良，看得清晰。二是携带、翻阅皆方便。三是绘画的关键处有局部放大，便于详细地研究和学习。四是价格便宜，实在是现在学画人和研究者最佳

选择。譬如，南宋李唐的《万壑松风图》现藏台北故宫博物院，要想去看一次，十分不便，你可以去台北，但台北故宫博物院不会轻易拿出来让你看。于是笔者花一万元买到一幅仿真品，但因太大，画室挂不下，挂了一半，但看起来仍不便。湖北美术出版社出版的这套《宋代山水（上）》中有《万壑松风图》。可以拿在手中近距离观看，又有局部图，清清楚楚，十分方便。所以，我说，这套《历代经典绘画解析》是学画人和研究者的最佳选择。

《历代经典绘画解析》计划出版《宋代人物》（上、下）、《宋代山水》（上、下）、《宋代花鸟》、《宋代小品》、《明清肖像》等16本。以后可能还会出版一些。总之，先出版古代的经典。

我多次提出：笔墨当随古代。

所谓随古代，就是随古代的传统。为什么不随着时代呢？尤其是今天的“时代”，五花八门，花样繁多，花里胡哨，都没有经过历史的过滤，其中大部分都是垃圾，你学了，有可能终生受害。少数好的，也都是从古代传统中来的。取法乎上，仅得其中；取法乎中，仅得其下。我们为什么不学有定性的优秀作品，即经典呢？李可染是成功者，他的十师，有八人是古代的，这八个人，他没有见过，只是学他们的作品。齐、黄他见过，齐、黄也是学古代传统而成功的，但李可染仍然没有临摹过齐、黄的作品，只是得到齐、黄的指点而已。怎样用笔，怎样看画，总之还是学古代经典。

石涛说：“笔墨当随时代？”实际上是一句反问话，他的笔墨就不随时代，当时的时代笔墨是“四王”一系，他是十分反感的，他的笔墨如果随了“时代”，他就没有那样成就了。元代的赵孟頫成就最高，他生在南宋，但他绝对不学南宋，并明确提出反对“近世”之画，力主“古意”。他学的是北宋前期至五代、唐代、魏晋南北朝的画。元初，印章家刻印，刻成葫芦形、锤鼎形，甚至鸟形，五花八门，赵孟頫力主恢复汉印之朴实，结果结束了花里胡哨的刻印之风，直到现在，治印人多以汉印之制为嚆的。赵孟頫也因学古而成就斐然。中国绘画史上宋、元两代高峰，皆因学古成为高峰。欧洲的文艺复兴，提出的口号是，“回到希腊去。”也是学古而取得举世公认的崇高成就。学今人而取得崇高地位的，历史上还没有先例，外国历史上也没有一个先例。所以，我反复提倡“笔墨当随古代”。

学古代，学经典，就从我们这套经典开始吧。

2012年6月1日于中国人民大学

目 录

序		唐 卢楞伽（传）六尊者像图册之三 … 67	
唐（9世纪末） 金刚力士像……………	4	唐 卢楞伽（传）六尊者像图册之四 … 67	
唐（8世纪） 日曜菩萨像（部分）…	7	唐 卢楞伽（传）六尊者像图册之五 … 68	
唐（9世纪末） 金刚力士像……………	8	唐 卢楞伽（传）六尊者像图册之六 … 68	
唐 吴道子 天王送子图 ……………	10	唐 孙位 高逸图……………	78
唐 阎立本 步辇图……………	22	唐 韩干 牧马图……………	82
唐 阎立本 历代帝王图……………	26	唐（传）佚名 百马图卷 ……………	84
唐 陆曜 六逸图……………	36	唐 树下说法图 ……………	90
唐 周昉 簪花仕女图……………	42	唐（9世纪） 广目天像……………	91
唐 佚名 宫乐图……………	50	唐（9世纪末） 金刚力士像……………	91
唐 周昉（传）挥扇仕女图卷 ………	56	唐末 文殊菩萨图 ……………	94
唐 周昉（传）地宫出游土残卷 ………	64	唐 高僧像 ……………	96
唐 卢楞伽（传）六尊者像图册之一 …	66	唐 千手千眼观音 ……………	97
唐 卢楞伽（传）六尊者像图册之二 …	66	唐（传）佚名 游骑图 ……………	100

丛书策划：苏国强
责任编辑：苏国强
特约编辑：李净洋
封面设计：敖 露
技术编辑：李国新

《历代经典绘画解析》编委会

主 编：盛天晔
编 委 会：盛天晔 丘 挺 周 晋 颜晓军 潘文协
陈 研 李净洋 曾 慧 李广南 苏国强
吴冠华 潘凯章 曹柏光

图书在版编目（CIP）数据

唐代人物 / 盛天晔编著. —武汉：湖北美术出版社, 2012.7
（历代经典绘画解析）
ISBN 978-7-5394-5265-4

I. ①唐… II. ①盛… III. ①中国画—人物画—绘画
评论—中国—唐代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第130349号

出版发行：湖北美术出版社
地 址：武汉市洪山区雄楚大街268号湖北出版文化城B座
电 话：(027)87679520 87679521 87679522
邮政编码：430070
制 版：北京圣彩虹制版印刷技术有限公司
印 刷：武汉精一印刷有限公司
开 本：889mm×1194mm 1/8
印 张：13
印 数：3000册
版 次：2012年9月第1版 2012年9月第1次印刷
定 价：108.00元

唐代人物画

盛天晔 曹源

李渊起于太原，覆隋而主中国，国号曰唐，自公元618年至905年，凡传287年，虽中经诸多变乱，而文教武功，皆臻极盛。政治上改革官制，发展庠序，科举制得到很大发展；经济上实行均田制，轻徭薄赋，与民休息；改革军事，巩固边防；完善法律，安定民生；交通诸国，四夷来朝；文化上亦得到长足发展，承续旧统的同时又广泛吸收多方文化成就而能自融一体，呈现出光辉璀璨之局面，首都长安则成为国际性的政治文化中心。文艺宗教之焕发，以诗文言有李、杜、韩、柳诸家，耀光百世；以书法论则虞、褚、颜、柳、欧诸家驰誉千秋，绘画亦进入了全面发展的鼎盛时期，如名卉异葩，毕罗瑶圃，蔚为大观。山水、花鸟渐开新貌而独立成科初放异彩，人物画则融合了秦汉的豪朴、魏晋的隽秀而开精湛瑰丽之局面，而其制作与应用，多受宗教之影响，与六朝相去不远。

唐代人物画题材广泛，政治事件、贵族仕女、鞍马人物、田园风物皆入画中。人物形象逐渐摆脱程式化、概念化而向性格刻画深入。人物画的空前发展与统治者的文化政策和举措息息相关。太宗李世民吸收前代君王成败的教训，远见卓识，反对淫放、穷侈、极丽，提倡健康、朴质、实用的文艺与工艺，贞观十七年下诏曰：“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。”要求书画“成教化，助人伦”，表彰功勋，宣扬政教，歌颂政治统一和国家强盛，以作夸示威德，收拾民心之用。

唐初任职宫廷以画艺称名的画家首推阎立德、阎立本及郎余令等人。阎立德、阎立本兄弟继承家学，熟典制，善人物，为一代宗匠。立德作袞冕大裘及服舆伞扇等，皆得其妙，贞观三年作《王会图》，写蛮酋谢元深入朝事。又作《职贡图》，状异方人物诡怪之质，梁魏以来名手不能及也。其弟立本，累仕太宗、高宗两朝，于绘事一门尤为杰出，张彦远《历代名画记》称其“阎则六法该备，万象不失”，“像人之妙，号为中兴”，“兼能书画，朝廷号为丹青神化”，武德九年（公元626年）受命画《秦府十八学士》，贞观十七年（公元643年）应诏绘《凌烟阁功臣二十四人图》。今所见《凌烟阁功臣图》，乃宋游师雄按后世所传之粉本摹刻上石之拓片，从残存之魏征、秦叔宝、李绩等人的形象仍可窥得原画风貌一二。

唐王朝注重邦交，采取团结和睦、反对侵扰的方针，与边区各族进行积极的经济和文化交流，吐蕃和唐通婚，增进了汉藏两族的相互了解，为国家的统一和稳定起到了积极的作用。阎立本的《步辇图》即描绘了贞观十五年（公元641年）唐太宗李世民接见前来迎文成公主入藏的吐蕃使者禄东赞的情景，画面主题鲜明，刻画入微，画中李世民神态庄重而亲切，一个“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一”的英明君主的形象跃然纸上。作者并非一味追求外形的肖似，而是从人物的情态体貌揭示其特定语境下的精神气质，由形及神，反映了作者在塑造形象上的杰出才能。

与之同时的郎余令，少以博学知名，擅画山水古贤。尝“撰自古帝王图，按据史传，想象风采，时称精妙”，今传世之《古帝王图》虽为宋代摹本，仍保存了唐初绘画的基本风格。作者通过对眼睛、须眉、嘴唇等不同外貌形态的刻画，较为深入地传达了不同人物的内在神质和性格修养。

于阗画家尉迟乙僧在贞观初年以“丹青神妙”任职宫廷。凡画功



唐（9世纪末）—金刚力士像
绢本设色 纵6.75厘米 横18.6厘米



簪花仕女图（局部）

德人物花鸟，皆作外国形象。其用笔小则紧劲，如屈铁盘丝。大则洒落，如游龙活虎，尤善绘凹凸花。作佛像，用色沉着，堆起绢素，绘法之奇妙，与中原地区传统风格相异。唐人因得时见其用笔取象之迥乎异常，乃敢悍然于古法时尚外别讨新法，其于唐代中期绘画之革新之贡献，实非浅鲜。从于阗寺院遗址以及龟兹地区寺院壁画中可以领略到此种善用浓丽色彩、健劲线条表现形体结构和人物形象的画风特色。

绘画在唐代除了受到统治者的推崇和重视，同样为社会各阶层所青睐，各级各地官吏和贵族也常常通过绘画这一手段来记录和反应各自的生活与成就。新疆吐鲁番唐墓中出土的绢画，多为初唐、盛唐时作品，是了解当时边区美术十分珍贵的文物。张礼臣墓（曾参加收复安西四镇的武威军子总管张怀寂之子）出土的《舞乐屏风》绢画，约为长安二年（公元702年）的作品，原是用子墓室装饰的屏风。画二舞伎、四乐伎，舞乐伎高髻披帛，额上用红色描花钿。形象优美，色彩绚丽，线条流畅劲利，服饰与乐器与《唐书·音乐志》所载的高昌乐大抵相符，实为不可多得的仕女画作品。阿斯塔那187号墓出土的《弈棋仕女图》，描绘贵族仕女弈棋游园等活动，直接表现唐代妇女的现实生活与思想情趣，摆脱了前代女史箴、列女传等规诫说教题材的限制。标志着绘画艺术在题材内容和表现技巧上的崭新突破。魏晋至隋唐时期的人物画，虽然都着力于对人物神态与情韵的刻画，但不同时期有不同的审美要求和技术差异，从而产生不同的绘画样貌。魏晋时追求“骨气”与“情思”，更多的是对于形而上的士人共通的理想气质的抒发和写照，倾向于对较为主观的理想形象的刻画追求，在一定程度上易于流入概念和程式化；而唐代的人物画则更注重对于人物的不同性格和具体情态的描绘，要求“备得人情”，重视世俗情趣的表达。就连传统的宗教题材，在时代的风习审美和艺文思想的熏陶要求下，本着以通俗易懂的事迹感染信众的目的，在宗教绘画的中也加入了更多世俗生活的场景和内容。市俗人民接触最广的寺院庙堂，成为唐代画家间接反应生活、抒发绘画理想的尘世画廊。世景民风亦在这绘与观的互动中潜移默化，遂使整个时代呈现出健康积极、雍容富足的昌盛荣景。

宗教艺术在继承传统和不断吸收异域风貌的基础上于盛唐时期发展得更为成熟。寺观造像、壁画遍布各地，图绘经卷、帙幡朝野流传，浙江龙泉金沙塔中发现的绘图阿弥陀经，西安唐墓出土“焦铁头供养”的大随求曼荼罗，皆为此类遗物。图画笔墨流畅，形象简洁，多为民间画工所作，在一定程度上反映了唐代的时风与审美。

尉迟乙僧、张孝师、范长寿、何长寿、靳志异、王定、王韶应、李真、尹琳、杨庭光、杨坦、杨先乔、解倩、李果奴、陈静心、陈静眼、翟琰、张藏、程雅、姚景仙、赵武端、武静藏、陆庭曜、僧智瑰、僧金刚三藏、刘行臣、程逊、吴道子、卢楞伽等唐代知名的道释画家，创作了大量的寺观壁画，将宗教绘画推到了顶峰。宗教画家的创作才能和表现技法达到了空前的发挥，吴道子就是其中的杰出代表。吴道玄，初名道子，玄宗时，改名道玄，以道子为字。东京阳翟人，少孤贫，未弱冠，穷丹青之妙。初授兖州瑕丘尉，明皇知其名，召入供奉。山水人物鬼神鸟兽台阁草木，无不冠绝一时，时有“画圣”之称。性好酒使气，每欲挥毫，必须酣饮。他一生绘制了大量的宗教壁画，计有三百余堵。



树下说法图（局部）

《宣和画谱》记录宋室皇家所藏吴道子佛道卷轴画就有九十多幅。从另一个方面反应出其过人的创作才能和旺盛精力。其所作多种变相，奇踪异状，无一同者，所画力士“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余”，而菩萨“转目视人”，天女“窃眸欲语”，神态表情各不相同，情境气氛迥出时俗，“笔力劲怒”，生意跌宕，往往有“天衣飞扬，满壁风动”之效果。

吴生尝绘地狱变相图，时东京屠沽鱼罟之辈，惧罪改业者，往往有之，其艺术之动人如此。东坡谓道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，傍见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理豪放之外。所谓游刃有余，运斤成风，古今一人而已。张彦远谓其：“守其神，专其一，合造化之功，假吴生之笔，向所谓意存笔先，画尽意在也。”其所创之形象被称为“吴家样”，画史所谓“曹衣出水，吴带当风”是也。是当时极为流行的样式。所作之宗教画粉本在当时和后世不断被传摹，从现存的唐代壁画、石刻以及寺塔出土的唐宋佛教图卷中，不难寻找到吴画的风貌和影响。

有唐一代，道释人物皆以吴生道玄为标格，以挥洒磊落的线条成就气势恢弘的画体，尤擅于殿饰壁画鸿篇巨制的表现。五代、宋初承袭唐制，人物道释皆不脱吴生藩篱。道子作画，落笔雄劲而傅彩简淡，人称“吴装”。盖其创作多勾线落墨后即去，其余由弟子完成，弟子布色又恐填彩过重而淹没师父线描的魅力，故常染淡彩。《图画见闻志》卷一“论吴生设色”：“尝观所画墙壁卷轴，落笔雄动，而傅彩简淡，或有墙壁间设色重处，多是后人装饰，至今画家有轻

拂丹青者，谓之吴装。”吴装的画法，淡化了色彩的表现，突出了线描的功能。

吴生“早年行笔差细，中年行笔磊落，挥霍如莼菜条。人物有八面生意活动”，“传其彩，于焦墨痕中略施微染，自然超出缣素，世谓之吴装”。《广川画跋》称“吴生之画如塑然，隆颊丰鼻，眇目陷脸，非谓引墨浓厚，面目自具。其势有不得不然者……旁见周视，盖四面可意会，其笔迹圜细如铜丝萦盘，朱粉厚薄，皆见骨高下，而肉起陷处，此其自有得者……”。此画人物尤小，气韵落落，有宏大放纵之态，又其难也”。《历代名画记·论顾陆张吴用笔》复谓“众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于像似，我则脱落其凡俗”，“张、吴之妙，笔纔一二，像已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也”。在敦煌及盛、中唐的壁画遗物中，皆可窥其“巨状诡怪、肤脉连接”，下笔有神，气韵生动的吴家样貌。

杜甫观洛阳玄元庙的《五圣朝元图》后作诗曰：“画手看前辈，吴生远擅扬。森罗移地轴，妙绝动宫墙。五圣联龙袂，千官列雁行。冕旒具秀发，旌饰尽飞扬。”由此可以想见吴画的宏大场面和神思佳构。传世的《朝元仙仗图》应该即是《五圣朝元图》的传摹本。《朝元仙仗图》绘有“东华天帝君”、“南极天帝君”，与之相应的应有西、北二帝君的另一幅，东、西、南、北四方帝君加上“扶桑大帝”遂成“五圣”。画面中众神仙女鱼列而行，旌帜飘扬，云气蒸腾，耳中仿佛有仙乐飘飘，间以璎珞环佩之清响，使人有出尘之思，从中也不难管窥吴家样的风格特色和艺术成就。

宗教绘画尽管在题材上受到一定的限制，但在唐朝匠



唐（8世纪）日曜菩萨像（部分）
绢本绀地线描（白、黄、赤）
幡全长213厘米 纵89.6厘米 横25.5厘米

师们的杰出才能和丰富创意下，很好地适应了时代思想和审美要求。唐代佛教深入民间，宣讲佛经利用讲唱形式，发展了“变文”，而“变文”又进一步促进了“变相”与现实生活的联系，很好地起到了点化人心、规整指引的作用。唐代的大型经变是佛经壁画中发展得最完善、最具有时代特点的绘画形式。敦煌石窟各种类型的经变，展现了唐代宗教绘画发展的基本面貌。在南北朝时就已出现的各种《维摩变》、《法华变》、《弥勒上生经变》等题材，到了唐则演变成颜色富丽、形象生动的宏篇巨构。受净土宗思想影响依据《阿弥陀经》、《观无量寿经》内容绘制的《西方净土变》在唐代成为表现西方极乐世界的典范样式。莫高窟第220窟的《西方净土变》一图，由殿堂、楼阁、宫苑、华盖、宝幡构成广阔深远、绚丽跌宕的画面。碧空莲池，林树亭榭，佛的慈祥、菩萨的端丽、伎乐的和鸣，交织融会，共同表现出“无有众苦，但受诸乐”的天国景象，使人顿生皈依向善之心。此类《西方净土变》不断发展完善，运用净土样式的各种经变相继而生，对以后的佛经变相起到了深刻的影响，极具人心教化的普世意义。

唐代的诸多壁画与幡画，技艺工致，色彩绚丽，在经营构思及形象刻画上都体现了匠师杰出的绘画水平。宗教绘画制作的精丽，不仅反映了绘画者的恭诚虔敬与高超技艺，同时也代表了当时颇为完善的工笔绘画的优美风格，这与同时代较为粗放的墓室壁画形成了鲜明对比。

唐代的墓室壁画在风格上普遍偏于古朴粗放，设色浅淡，而技艺不俗，代表了所谓的“疏体”，别具特色。墓室壁画之内容多为死者生前活动之写照，更多地反映了现实生活。从另一个角度为我们提供了研究唐代社会生活及绘画面貌的实物例证。章怀太子墓的《狩猎出行图》和《马球图》描绘了贵族游乐生活的宏大场景。鞍马、人物、旗帜、衣佩各具情态，林木树石，宛然如真又朴拙简洁。永泰公主墓的《宫女图》、懿德太子墓的《侍女图》则从不同角度描绘宫廷妇女的身姿和神情，通过嘴角眼梢的微妙变化传达不同人物的性格气质，生动自然。

在仕女题材的绘画中，经过长期的相互影响与交流，宫廷与民间画家共同呈现出一种崭新的具有代表性的时代风貌。从敦煌唐代壁画中的都督夫人供养像，阿斯塔那唐墓的《弈棋仕女图》与执失奉节墓的舞女壁画，章怀太子墓的《观鸟捕蝉图》以及懿德太子墓的石棺线画宫女像等图中，我们已然可以窥见唐画仕女“浓丽丰肥”的形象特征。

张萱，盛唐时宫廷画家，京兆（今陕西西安）人，生卒年不详。玄宗开元十一年（723），与杨升、杨宁同时任史馆画直。善画人物，而对于贵公子与闺房之秀最为擅长，所画妇女，惯用朱色晕染耳根。“又能写婴儿，此尤为难，盖婴儿形貌态度，自是一家，要于大小岁数间，定其面目髻稚”（《宣和画谱》），画婴儿既得童稚之形貌，又有活泼之神采。画贵族游乐生活场景，不仅以人物生动和富有韵律的组合见长，还善以点簇笔法，画宫苑亭台、花蹊竹榭、树木禽鸟等景物，点缀妍巧，皆穷其妙。又善于巧思佳构，尝以王昌龄“金井梧桐秋叶黄”之句画《长门怨》，甚有思致。朱景玄在《唐朝名画录》中称其“尝画贵公子、鞍马、屏障、宫苑、侍女，名冠一时”，又“点簇景物位置、庭台树木花鸟，皆穷其妙”。张萱真迹今已不传，今天所见《捣练图》及《虢国夫人游春图》皆宋人摹本。《捣练图》（宋

摹本)以长卷形式表现宫中妇女加工白练的场面。分三组共十二个人物,依次为捣练、织修、熨烫,所绘人物高髻丰颊,肥美健壮,衣着华丽,雍容端庄。线条匀整流畅,工而不滞,细而不弱;设色艳而不俗,厚而不腻;构图疏密有致,张弛有度,各组人物既相独立又互为呼应,或坐或立,或动或静,远近错落,节奏分明。全幅气息饱满,情绪温和平婉,显示出作者控制画面和表达对象的高超技艺。唐代张彦远《历代名画记·卷九》载张萱“虢国夫人出游图传于代”,《宣和画谱》载张萱作品四十七件,其中数件描绘虢国夫人。《虢国夫人游春图》绘唐天宝年间贵妃杨玉环的姐姐虢国夫人和秦国夫人携侍出游的情景。共八骑九人,前面三个单骑开道,首骑为一青衫男子。衣服上隐约可见泥金描绘花纹,着黑帽,左手执缰,右手匿于袖中,面庞圆润,双目前视,马身雄健,淡烘花纹,鬃毛剪为三瓣,俗称“三花马”。其后一男一女,皆侍从装扮,左手握缰,右手持鞭,中间并列两骑,即虢国夫人和秦国夫人,骑浅黄色骏马并辔而行。虢国夫人居全画中心位置,秦国夫人侧而相视,二人高髻下垂,华贵雍容,神情悠闲自若。最后并列三骑,中间为保姆,一手执缰绳一手怀抱小孩,神情谨慎,马匹烘染花斑,亦剪三花。保姆右侧为男装仕女,左侧为红衣侍女。全图在一定程度上反映了唐代上层社会的享乐生活。构图前松后紧,错落有序,富有节奏感和韵律感。线条细密紧致,渲染层次丰富,低染高染平铺渐变诸法并用,使人马极具体感。全幅无一笔着墨于春色,却有一种节制的美感,一种抑而不发的轻盈的喜悦和欢情,从一个侧面点出春天万物苏醒的欣然欢愉。

以晚唐画家周昉为代表的“周家样”是与“吴家样”同样具有影响力的另一风格,初、盛唐的张萱、韩幹曾给予周昉深重影响。周昉,字仲朗(一作景玄)。唐代京兆(今陕西西安)人。世出贵族,曾任越州(今浙江绍兴)长史、宣州(今安徽宣城)长史别驾。唐大历至贞元年间(766—805),周昉常年优游于长安和江南两地,出入豪门,画风“初效张萱,后则小异,颇极风姿”(唐·张彦远《历代名画记》)。后人常从周昉不在仕女耳根敷染朱色这一“小异”来区别两人的风格。其画往往“衣裳劲简,彩色柔丽”,“作仕女多为浓丽丰肥之态,盖其所见然也”,又作“菩萨端丽,妙创水月之体”的水月观音,尝画赵纵侍郎肖像。众人比较韩幹与周昉所画之赵纵像皆不能分出高下,独赵纵妻觉察周画非“空得赵郎状貌”,而能“兼移其神气,得赵郎情性言笑之状”。从另一个方面说明周昉观察深入细致,善于通过描绘人物片刻言笑之神情来呈现人物的内在气质。今所见《戏婴图》,为宋人摹本,画唐时贵妇与婴童嬉戏之景,俯仰蹲坐,情态各异。唐时为门阀制度,贫富贵贱阶级分明,朱门酒肉,夜夜灯火,极尽奢靡,周昉专工仕女一门,所传皆为贵族女眷,故全图设色亦多繁丽,意在富贵雍穆之旨状。亦有传世之《纨扇仕女图》,为周家样的典范代表。

与张萱、周昉齐名的另有陈闳、韩幹、韦偃、韩滉等人,皆善画人物,亦精鞍马。《唐朝名画录》称“陈闳会稽人也,善写真及画人物仕女……开元中召入供



奉，每令写御容，冠绝当代”。《寺塔记》载“韩幹蓝田人，少时常为贯酒家送酒。王右丞兄弟未遇，每一贯酒漫游，韩常微债于王家，戏画地为人马。右丞精思丹青，奇其意趣，乃岁与钱二万，令学画十余年。今寺（宝应寺）中释梵天女悉齐公妓小小等写真也……”，将现实生活中的形象画入佛经绘画中，这是极为大胆的做法。天宝初，入为供奉，官太府寺丞，善写人物，尤工鞍马。初师曹霸，后独擅其能，时陈闳以画马称，诏令幹师之，而怪其不同，因诘之，奏曰：“臣自有师，陛下内厩之马，皆臣师也。”幹所画马，颇著灵感，安史之乱，沛艾马种绝，幹端居无事，忽有人诣门称鬼使，请马一匹，幹为画马焚之，他日见鬼使乘

马来谢。建中初，有人牵马，访马医，医疑马色相大似韩幹所画者，忽值幹，幹亦惊以为真类已设色者，遂摩挲之，马若蹶，因损前足，心异之，至舍视所画画本，果见马足有一点黑缺。此事《酉阳杂俎》、《名画记》并载之，颇有点神话的意味，不过也足以证明其画马之至真至神也，按丹青引“弟子韩幹早入室，亦能画马穷殊相。幹惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧……”。其所作《照夜白》、《牧马图》等传本，人物质朴，马匹健劲，体现了画家精湛的写实技法。鞍马一题经过盛唐的淬炼在晚唐进入了精致之境。韦偃善小马、牛羊、山原，所作《牧放图》有宋李公麟摹本传世。另有唐人《百马图》，绘圉人饮马、洗马、驯马等各种活动场

景及百马形态，群马意态朴直纯真，或惊或止，或走或起，安徐之体，翘举之姿，踢滚腾跃，齧剃嘶鸣，宛然若生，亦称神奇。

《游骑图》则绘一郊游归来之骑从行列，前驱缓行，快步相随，行骑首尾呼应，行次关系自然，人物形态栩栩如生。

唐当盛世，政教清明，朝野熙和。上而贵族仕女游宴戏乐之事，下而山林田野行旅农牧之务，皆多形之图画，道释人物极臻隆盛。总有唐一代人物画而言，唐初政教之淘养尚浅，画风多承六朝余绪，以细润为工，盛行钩研，道释人物，可谓臻盛；及中兴，贞观以还，开元、天宝间为唐室极盛之世，承平日久，世尚轻肥，名匠辈出，炳若列星，文艺勃兴，画风亦因之一变细润而为雄健。吴生之出，开佛画之鼎盛；晚唐国运衰退，多经变乱，人物画虽无特殊之进步，而诸家多能各专一长，以相夸美。唐代人物画，承先代之长变化孵育而成宏大健朴之气象，当为万世楷模，百代标程，此言不虚矣。

盛天晔
壬辰暮春湖上



历代帝王图（局部）



唐 吴道子 天王送子图 纸本水墨 横338厘米 纵35.7厘米 日本大阪市立美术馆藏

吴道子 送子天王图

吴道子（约680—759）唐代画家。初名道子，后为唐玄宗所重，赐名道玄，以道子为字。阳翟（今河南禹州）人。约生于永隆一年（680），卒于乾元元年（758）前后。曾从事于逍遥公韦嗣立，累任兖州瑕丘（今山东滋阳）县尉、“内教博士”，后晋升为“宁王友”，官居五品。少时孤贫，游学于世，相传曾漫游洛阳，学书于张旭、贺知章，未成，乃改习绘画。吴生天性颖悟，又积习苦功，未及弱冠，已深得丹青之妙。擅画道释、鬼怪、人物、山水、鸟兽、草木、楼阁等，尤精于道释人物，长于壁画创作，据载他曾于长安、洛阳两地寺观中绘制壁画多达300余堵，奇踪怪状，无一雷同，《宣和画谱》犹著录宋皇室所藏道子佛道卷轴画九十二幅之多，可见吴道子创作精力之盛，后辈画者只能望叹，岂敢比肩。道子画师法张僧繇，而别开生面，推陈出新，“早年行笔差细”，曾随张旭、贺知章学习书法，通过观赏裴旻舞剑，体会用笔之道。中年之后画风变得雄放，线条遒劲，富于运动感，粗细互变，虚实相生，而且点画之间时间缺落，有笔不周而意周之妙。独创“吴家样”，突破了北齐曹仲达以来“曹家样”的独帜局面，宋人以“吴带当风，曹衣出水”一语概之，非常贴切。其山水画作蜀道之景，自为一家，传他曾于大同殿壁画嘉陵江三百余里山水，一日而毕，观者无不啧啧称奇，然年代久远，殿壁不存，今人不能一观，甚为可惜。张彦远在《历代名画记》中称吴道子画“古今独步，前不见顾、陆，后

无来者”。苏轼亦称赞他说：“出新意于法度之中，寄好理于豪放之外。”其画风对后来的绘画和雕塑艺术影响极大，后人誉以“画圣”之名，吴生受之无愧。

《送子天王图》又名《释迦降生图》，为纸本长卷，乃吴道子根据佛典《瑞应本起经》中佛诞故事绘制而成，全卷描写净饭王抱着其刚生下来的儿子释迦牟尼去拜见大自在天神时惊动天神的情景。图分两段，前段有两位骑着瑞兽之神奔驰而来，天王双手按膝，神态威严。随臣侍女态度安详，武将则欲拔剑以防不测，天王背后，侍女磨墨、侍臣持笏秉笔，记载这一大事；后段净饭王抱持圣婴，稳步前行。王后拱手相随，侍者肩扇在后。图中绘人物、鬼神、瑞兽二十多个，表情名异，一张一弛，节奏鲜明，人物形象或威严、或端庄、或慈祥、或端庄，鬼神张牙舞爪，瑞兽灵活飞动，极富神韵，略具夸张意味的造型更显出作者“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”的艺术追求和艺术趣味。全卷用“兰叶描”笔法绘制，“行笔磊落，挥霍如莼菜条，圆间折算，方圆凹凸”。线条粗细递变、圆润飘逸、似断还续，神完气足，全是随心流转，是典型的“吴家样”，无论是表现人物的衣纹、鬼神的狰狞，还是描绘闪烁的火光，都生动贴切，游刃有余。无怪乎苏东坡道：“画至吴道子，古今之变，天下之能事毕矣。”





天王送子图（局部一）





天王送子图(局部二)





天王送子图（局部三）