

根源之美

中国艺术3000年

庄申◎编著

第二卷

从隋到宋



中信出版集团

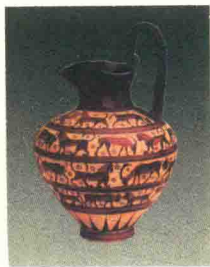
根／源／之／美
中国艺术 3000 年

从隋到宋
庄申◎编著／第二卷

丙
编

隋、唐、五代与宋

书法与绘画



书法与绘画

- 45 《游春图》——中国最早的山水画 351
- 46 《步辇图》——唐代的历史记录画 358
- 47 《虢国夫人游春图》
——唐代贵族生活的记录画 365
- 48 《八达游春图》
——五代贵族生活的记录画 375
- 49 永泰公主墓的壁画 381
- 50 《捣练图》
——唐代妇女生活的记录画 395
- 51 唐代的花鸟画 407
- 52 敦煌的水月观音 414
- 53 敦煌的飞天 421



- 54 《阿弥陀经》与经文变相绘画 428
- 55 颜真卿的《刘中使帖》 437
- 56 崔白的《双喜图》 444
- 57 北宋画风的国际化
 - 以郭熙的《早春图》为例 451
- 58 南宋画风的国际化
 - 以罗窗的《竹鸡图》为例 459
- 59 宋代的蔬果画 469
- 60 南宋画迹中的猫与狗 478
- 61 南宋绘画里的街头趣剧 486

器物

- 62 隋唐时代陶罐的发展 495



- 63 唐三彩 502
- 64 唐代的金质酒器 512
- 65 唐代的金壶与金觥 519
- 66 唐代的酒杯 526
- 67 唐代的陶盘与银盘 539
- 68 唐代的酒壶 548
- 69 唐代的龙耳壶 554
- 70 唐代的凤首壶 560
- 71 南宋时代的水纹瓶 569
- 72 宋代的长身酒杯 577

雕刻

- 73 渡海赴日的唐僧鉴真 587



74 唐代的天王与天王俑 592

75 唐代的柘枝舞伎 601

服饰

76 唐代官员的紫衣与鱼袋 609

77 唐代妇女的华服与戎装 615

78 唐代妇女的柳眉与蛾眉 623

79 唐代的惊鹄髻与妇女的面部化妆 629

80 唐代妇女的步摇与发花 638

81 唐代女侍的妆扮与服饰 644

82 唐代的比丘尼 650

83 唐代的面衣与覆面 658

《游春图》——中国最早的山水画

以本书在第3篇所介绍的岩画为例，远在新石器时代（公元前6000年至公元前1600年），中国最早的绘画，是以当时人民的日常生活为题材而呈现的。这些岩画，既是人物画，也是记录性的绘画。再以本书在第4篇所介绍的楚缯书为例，到了公元前3世纪，也即在战国时代的末期，树木才开始成为绘画的一种题材。真正的山水画，要在战国时代七百年后（东晋时代），也即在公元4世纪的前半期，才有所发展。

4世纪的山水画

顾恺之的《女史箴图》，是一卷分段而画的人物画，目前是伦敦大英博物馆的藏品。其中一段，虽在山边画着弯弓欲射的人，但

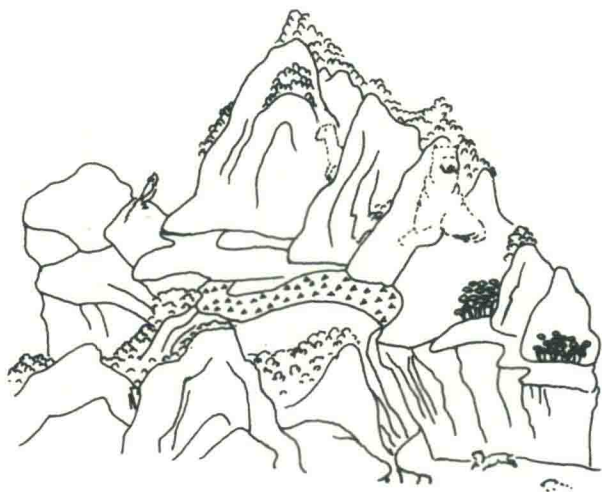


图45-1 东晋时代顾恺之作《女史箴图》的一部分

把猎人除去，这一段是可当作山水画来看待的（图45-1）。这一段画面的中央，是一条小溪。溪水清澈见底，所以连河底的圆石子，都粒粒可数。小溪的对岸是几座小丘。而溪的此岸，则在一片小树林的前面画有几块大石。无论是小丘还是大石，都以若干三角形重叠互置。在小丘的顶上，一丛丛的小树，连绵不断。在小溪消失之处，山丘形成一片绝壁。像一堆鲜草菇样的小树，群立在壁顶的路旁。而在壁底的山路上，有两只野兔，追逐跃戏。小溪的位置既然呈现于山丘与大石之间，自然形成全图的中心所在。此图最重要的结构要素为溪流与山石，野兽与树木的存在与否显然是次要的。可见从4世纪以来，中国画家对于风景的表达，就是山与水。

中国的艺术传统把风景画称为山水画，是对画面的结构要素的强调。在《女史箴图》之中，顾恺之对于山石和树丛，虽然各施淡赭与淡绿，但他对于小石表面状况的表现，是只有渲染而没有皴线之使用的。除了不能看到颜色的使用，根据本篇的附图，顾恺之的山水画的面目，是可以看得很清楚的。

在顾恺之活动时期的二百年之后，是隋代。在当时，出生于山东省的北方画家展子虔，是一位既能画人物画，又能画建筑画和山水画的全能画家。他在人物画方面的画风，因为没有可靠的画迹流传于今，现已难知。不过展子虔在建筑画与山水画方面的画风，却都可由《游春图》而有明确的认识。《游春图》是一个短而高的横卷，长 80.5 厘米，高 43 厘米，现藏北京故宫博物院（图 45-2）。

《游春图》的构图原则

从构图的立场来观察，《游春图》的中央是一个小湖，湖的左右两侧，各有村落、树木、石岸，右侧上方的小桥、瀑布、高峰、白云，是左侧下方那一部分所没有的。根据这一观察，《游春图》主要的构成要素，和在顾恺之的《女史箴图》里的那段山水一样，还是山与水。如果《游春图》的观者，可以像站在湖水左侧树下的白衫人一样地置身于画，不难发觉此图中央的湖水，其位置似与顾恺之那段山水画里的小溪，正好相当。在湖后面的小桥之后耸立的几座山峰，其地位也正与顾恺之画里的小溪对岸的山丘相当。而湖水前方白衫人站立的那片湖岸、山坡和树林，其地位也正与顾氏画中小溪之前的小树林和大石相当。甚至于在《游春图》的湖水右侧，那

水鮮泥融生水瀾初葩穠艷未應殘天樨噴火柳金嫩深谷鶯啼聽且看花

柳暗花明
雷景雲
如茵陌上
草薰亞
綠底淺香
遊仙詩
宣和六字
題
平堤試騎
騎時佳骨
柳絲長
湖光山色
五言句不
因言盡
詩
杜陵詩題



图45-2 《游春图》，隋展子虔作

倪子慶遊春圖



些骑着马又环湖而行的游春人，其地位也与在顾恺之画里的，在绝壁之前追逐于途的野兔，没有太大的分别。

根据这样的分析和比较，可以看出来，在画面上，《游春图》的布置，虽然比顾恺之的《女史箴图》里的那段山水画复杂得多，可是如以《游春图》的构图原则与顾恺之的山水画的构图原则互相比较，这两幅画的分别可以说并不显著，至少 4 世纪的顾恺之和 6 世纪的展子虔，在他们的山水画里，都把水安排在两山之间。也许这种构图，正是发展到 7 世纪为止的中国山水画的典型吧。

展子虔的《游春图》在构图方面，与从 4 世纪以来的山水画的传统密切相关；其实在展子虔的山水作品之中，就是山峰的结构，也与 4 世纪的山水画之传统相去不远。以湖水右侧与小桥之后的山峰为例，山的外形仍是直立的三角形，而每一个三角形的山峰，又以许多形体较小的三角形相互重叠而成。同时，在每一个小三角形的表面，或在每一个三角形的山峰的表面，也都只有颜色的渲染，而没有皴线的使用。在顾恺之的《女史箴图》的那段山水画中，小溪对岸的山丘，不就是以同样的方法呈现的吗？由《游春图》的构图原则和山石的表示方法，4 世纪的与 7 世纪的山水画一脉相传，是清楚可见的。

展子虔既是 7 世纪的画家，在《游春图》中自然有其与 4 世纪的画风有异的新特征。先看看在构图方面，这幅画有什么新风格。首先应该指出，湖水右侧的石岸，是以半圆形的布置，而把观者的视线由右下角的石坡引至右上角的小桥；再通过小桥，而把观者的视线引到四合院式的小村落。在画面上，这条视线的移动，是由几位骑在马背上的游春人的绕湖而行的回旋路线而形成的。视线既需

由前向后移动，画面的深度就因此而形成。

深度的表现，需要有远近的对比。在《游春图》中，右下角与左下角遥遥相对的湖岸，都是近景。由近景的湖岸，逶迤而前，通过小桥，直到四合院式的村落为止的空间，都是中景。由此村落向左发展的一串山丘，成为远景。这些山丘的高度一面逐渐减低，一面又逐渐把距离推远。最后，它们终在天水相交之处消失。消失点的所在，大致是安排在左下角的湖岸上方的。

观者的视线如果由左下角的湖岸进入画面，他的视线需要由左下角横移到右下角，又由右下角移到右上角，最后才由右上角移到左上角。通过这样的安排，画面的每一角落，无不由展子虔各予不同的使用。左上角虽然稍为空旷，却更能显出湖面的辽阔。总之，展子虔对于空间的深度的处理，如与顾恺之相比，是更成功的。

《步辇图》——唐代的历史记录画

在隋、唐两代，中国的西方与北方的边疆分布着不少的游牧民族。大致说，在中国正北的是突厥（其地在今蒙古），在西北的是高昌（其地在今新疆吐鲁番），在西方的是吐谷浑（其地在今青海一带）与吐蕃（其地在今四川之西部与西藏之间）。为了能够安抚这些游牧部落，同时能为中国的边疆取得和平，从6世纪的隋代开始，中国的政府常把公主嫁到以上所说的这几个地区。所以在隋文帝开皇十二年（592），光化公主嫁给吐谷浑王吕伏；十七年（597），安义公主嫁给突厥的可汗突利；隋炀帝大业八年（612），华容公主嫁给高昌王麹伯雅；大业十年（614），信义公主嫁给突厥可汗曷娑那。只有吐蕃的酋长，直到隋亡唐兴，一向不曾与中国的公主通婚。



图46-1 吐蕃酋长松赞干布之塑像

唐朝与吐蕃的姻缘

唐太宗贞观八年（634），吐蕃的酋长松赞干布（图46-1），派了特使，又带了聘金，入华求婚。没想到唐太宗竟没答应这件亲事。松赞干布大发脾气，一方面派兵打败了吐谷浑，占领该部落不少的地方，一方面又派兵攻打中国，一直由西藏打到相当于四川西部的地区，而且居然把松州都督韩威也打败了。后来幸亏由唐朝的中央政府另派大军，攻入吐蕃兵在松州的军营，斩首千级。松赞干布败