

徐建融 著

中国绘画

图书在版编目(CIP)数据

中国绘画/徐建融著. —上海:上海外语教育出版社,1999
(中华文明书库系列丛书/叶长海主编)

ISBN 7-81046-422-6

I. 中… II. 徐… III. 绘画史—中国 IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 26893 号

出版发行:上海外语教育出版社

(上海外国语大学内)

责任编辑:张湘湘

印刷者:江苏省丹阳市教育印刷厂

经 销:新华书店上海发行所

开 本:850×1168 1/32 印张 10.625 插页 125 字数 266 千字

版 次:1999 年 8 月第 1 版 1999 年 8 月第 1 次印刷

印 数:3 000 册

书 号:ISBN 7-81046-442-6/J·009

定 价:45.00 元

本版图书如有印装质量问题,可向承印(订)厂调换

—— 第一章 ——

中国绘画发展简史



吾国自有绘画以来，经先民专心壹志之研究，四五千年长期之演进，作手名家，彬彬辈出，或甲先而乙后，或星罗而棋布，各发挥一代之光彩。

民族绘画的发展，对培养民族独立、民族自尊的高尚观念，是有重要意义的。

——潘天寿

第一节 上古时期的绘画

中国传统绘画的发展历史,可以一直追溯到邃古的原始社会,历经夏、商、周三代、战国、秦而至汉,可以一并归结为上古时期。在这一时期,尽管绘画的技法形式,从不成熟而渐趋成熟,从不完备而渐趋完备,但它的功能目的,始终是作为巫术的道具或礼教的工具,服务于“成教化,助人伦,穷神变,测幽微”^①的人类群体精神生活之需求的。

艺术的“艺”字,在篆文中写作,土上有木,旁有一人合掌跪拜。土上有木是神社、神祖的象征,所以,上古的艺术活动,实际上是一种巫术的或礼教的祭祀仪式。据《尚书》:“归,格于艺祖,用特。”也就是用牛作牺牲,在神社中进行“艺祖”的活动,从而取得某种君权神授的权势。中国最早的一部字典《说文解字》中,没有“势”字,而以“艺”通假“势”;后世历代的开国皇帝,均称为“艺祖”,道理正在于此。

美术的“美”字,在篆文中写作,也就是一个正面的大人,头戴羊角面具,正在跳巫术的舞蹈。所以,上古的美术活动,实际上还是一种巫术的或礼教的祭祀仪式。

而绘画,恰是上古艺术或美术活动的一种主要形式,它通过平面造型的手段,来达到通天格神、诠释礼制的目的,是人类精神生活中不可或缺的教化形式。

^① 唐·张彦远《历代名画记》卷一,《画史丛书》本。

今天所能看到的中国最古老的绘画,是距今约 4000—8000 年的仰韶彩陶,其分布地区在黄河中上游一带。画在陶器上的图案纹样,有蛇纹、人首蛇身纹、人形纹、人面鱼纹、鱼纹、蛙纹、菟纹、鸟纹、鸟啄鱼纹及各种抽象的几何构成。目前的研究可以明确,这些纹样的出现,并不仅仅只是为了装饰器物的美化需要,更涵有严重的巫术目的,尤与生殖崇拜的交感巫术密切相关,如蛇、鱼、蛙、鸟等,均为上古生殖崇拜的隐喻意象。嗣后青铜艺术及其装饰纹样的渊源,正与彩陶一脉相沿。

三代的绘画,仅见于文献记载,实物大都湮灭无存。相传孔子参观周的明堂,见到壁间画有“尧舜之容,桀纣之像”,“各有善恶之状”。说明当时的绘画已经从作为器物装饰的束缚中解放出来,而取得了更具独立意义的载体形式。但作为礼教宣传工具的性质,不仅没有改变,反而有所加强,更加明确,因此,作为艺术,它依然不是独立的。直到汉代,在统治者的宫殿中,无不绘有大规模的壁画,从太古到尧舜,再到三代兴亡,凡神话中或历史上国君的贤愚、政事的成败、臣子的忠奸,以及现实生活中的功臣、烈士、贞女、孝子,都被用来进行“恶以诫世,善以示后”的形象宣传教育,礼教的色彩十分浓郁。但这些作品,同样仅见于文献记载,而其实物,则伴随着地面建筑的倾圮亦早已灰飞烟灭了。

不过,由于在三代、战国、秦汉的礼教观念中,是生死一体化、视死如视生的,因此,在墓葬的礼仪中,大量的绘画作品被埋入地下,继续为死人提供精神上的服务。千百年后,考古工作的进步使这些作品得以重见天日,同时,也就为我们完整地认识这一时期绘画的观念形态和风格技法,提供了形象的直观资料。

出土于湖南长沙的战国帛画《人物龙凤图》和《人物驭龙图》,都是描绘灵魂升天的主题。前图的妇女形象,是“楚王好细腰,宫中多饿死”的真实写照;后图的男子形象,则是《楚辞》中危冠长袍

的士人装束。二图均以线描造型，精细绵密，水平极高，相比于彩陶的生拙，已不可同日而语，标志着中国传统绘画风格技法的正式成熟，而开后世“密体”及游丝描之先声。

两汉的墓室壁画，是上古绘画遗存中更为珍贵的一笔财富，迄今已发掘的不下数十处。其题材内容，大体上可以分为四类：

第一类是神话传说和鬼神世界的人物故事，如伏羲女娲、东王公、西王母、青龙白虎、朱雀玄武、日月星象、神灵怪异，等等，神仙思想极为浓郁；

第二类是历史传说故事，如明主昏君、忠臣奸佞、孝子烈女、荆轲刺秦王、二桃杀三士，等等，礼教的色彩极为鲜明；

第三类是现实世界的生活场面，多描绘墓主人生前的功绩德行及豪华的生活排场，如宴饮游猎、乐舞百戏、车马仪仗，等等，同样是浓于礼教的色彩，然更加具体而微；

第四类是镇邪升仙的场面，描绘墓主人灵魂升天，以及伴随着灵魂升天所必须的种种傩戏打鬼等巫术仪式，作为沟通天人世界的中介环节，同样散发着浓郁的神仙思想。

综观这四类汉画题材，礼教与神仙思想相辅并行，天上与人间同形同构的一体化观念，尤其是汉人一往无前、以天下为己任的立功精神，获得了淋漓尽致的形象展现，真可以“比雅颂之述作，美大业之芳馨”，而与“宣物莫大于言”的六籍经典，具有同等的教化之功。

在艺术作风上，则一变战国帛画精细写实的风格，而倾向于追求整体动势、不求细节模拟的粗线条、大效果，以气势与古拙的完美结合统一，创造出雄深雅健的美学典范。当时人对于绘画的要求，集中反映在刘安《淮南子》中所提出的“君形”和“谨毛失貌”这两个观点中：

画西施之面，美而不可悦；画孟贲之目，大而不可畏——
君形者亡焉。

寻常之外，画者谨毛而失貌。^①

“面”和“目”，也就是对象的外在面貌，“君形者”，则是对象的内在精神；“毛”，就是对象的细节，“貌”，则是对象的整体。很显然，刘安反对表面形象的细节刻画，而要求从整体上去把握对象的内在精神。这一段话，不仅是汉代绘画与战国绘画的分界，也是汉代绘画与魏晋绘画的分界。反映在具体的作品中，如内蒙古和林格尔的东汉墓壁画，人物形象的描绘，圆浑充溢如气球，四肢的动作飞扬开张，而五官细节则一笔带过；洛阳烧沟、八里台、卜千秋等西汉墓壁画，以及辽宁营城子的东汉墓壁画，人物的描绘均以粗笔重墨勾勒而成，简略而又奔放，离披缺落之间，愈显气势的咄咄逼人，水平之高超，足以穷神极态，而开后世“疏体”及兰叶描之先声。

第二节 魏晋南北朝的绘画

魏晋南北朝是一个礼教崩坏的时代，战乱的不断，政权的更迭，严重地破坏了社会经济的正常发展，同时也动摇了三代、战国、秦汉以来一以贯之的人生价值观念。取代礼教而蔚然兴起的意识形态，主要有两种，一种是文人士大夫个体意识觉醒的人文精神，由此而导致了士大夫绘画的独立；另一种是佛教的全面铺开，由此而导致了佛教绘画的隆盛及西域画风的传来。

^① 汉·刘安《淮南子》“说山训”、“说林训”，《诸子集成》本。

当时的社会状况,使得不少士大夫在礼教的事功活动中付出了生命的代价,经受了血的洗礼,使他们觉悟到“达则兼济天下”的道路已经阻绝,于是转向“穷则独善其身”,奉行玄学和清谈,追求个体的超然和自适。这一新的时代精神,标志着中国古代人文精神的自觉和独立,在文化史上被称为“魏晋风度”。其代表人物如竹林七贤,他们纵酒放诞、肆无忌惮的种种行径,完全打破了礼教的行为规范;嗣后,东晋的陶渊明更因“不愿为五斗米折腰向乡里小儿”,而高唱“归去来”以栖隐“世外桃源”。

陶渊明虽然不是一位画家,但他的“归去来”思想,却足以代表当时、后世中国文人画的基本思想倾向。“归去来”的最终归宿是“世外桃源”,但“世外桃源”并不存在于现实的世界,而是存在于心灵的世界、艺术的世界之中。因此,当时的不少文人士大夫,在现实的世界中痛感“行路难”以后,便在绘画领域中开辟出可以“归去来”的“世外桃源”,用以安顿个体的心灵。

文人士大夫介入绘画创作的意义,首先在于它极大地提升了绘画的文化品位,使得本来属于工匠之事的雕虫小技,从此成为士大夫的修身养性之道,无名的绘画史,从此成为有名的、更为著名画家的绘画史。其次,还在于它导致了绘画创作的功能目的、题材内容、技法形式的相应变化,使以往作为礼教工具的绘画,从此成为畅神适意的自娱形式,标志着绘画摆脱功利的羁绊,成为独立、纯粹的审美艺术的开端,与宋元以后文人画“写胸中逸气”的标榜遥相呼应。从而,在题材内容方面,开始青睐于隐逸、高士、山水的超尘脱俗,与汉代以前的热衷于忠臣、烈士藩篱大撤;在技法形式方面,也更注重于精致、流丽、潇洒的形式美感,与汉代以前倾向于气势、古拙判然异趣。宋元以后成为中国绘画史正宗和大宗的文人画,在这里已经初露端倪。

这一时期最负盛名的大画家,是东晋的顾恺之(348—409),字

长康，小名虎头，晋陵（今江苏无锡）人。他出身官僚贵族，但对政治不感兴趣，而是沉浸于文学艺术的创作之中全身避害，有“三绝”之称：博学多艺、才华横溢为“才绝”；情性率真、超越世俗为“痴绝”；“苍生以来，未之有也”为“画绝”。

他对于绘画颇有研究，提出了不少在绘画史上具有深远影响的理论观点，其中最重要的莫过于“传神”。为了“传神”，他特别强调细节的描写，曾提出：“写自颈已上……若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节，上下、大小、浓薄有一毫小失，则神气与之俱变矣。”^①因此，他为人画像，往往数年不点睛目，说是：“四体妍媸，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”^②意思是身体四肢画得好一点或差一点都无所谓，传神的成功与否，关键是在瞳孔的一点上面。这些观点，与汉代绘画注重整体动势、忽略细节描绘的理论和实践，正好形成鲜明的反差。

顾恺之的画风，笔意如春云浮空，流水行地，线描则用高古游丝描，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，如同春蚕吐丝。这种画法，与战国的帛画作风相近，但在艺术的表观上，显然是更加精细绵密的，用它来描绘当时士大夫的丝质衣袍和脱俗风神，无疑是非常合拍的。

顾恺之曾画过不少历史上或现实中的高士像，如《古贤荣启期夫子》、《中朝名士图》、《谢安像》，等等，无非是借他人的酒杯，浇自己胸中的块磊，可惜都已经失传了。传世的《女史箴图》卷、《洛神赋图》卷等，已经不是他的真迹，而是出于后人的摹本，但从中多少可以窥见他的画风特色和艺术成就。

《女史箴图》卷是根据西晋张华所写的《女史箴》一文创作而成

① 晋·顾恺之《魏晋胜流画赞》，转引自唐·张彦远《历代名画记》卷五。

② 宋·刘义庆《世说新语》“巧艺第二十一”，《诸子集成》本。

的,其内容是教育贵族妇女如何做人的道德和经验,同时也列举了历史上的一些妇女事迹,作为借鉴的榜样。在某种程度上,延伸了汉画“成教化,助人伦”的传统;但画法精湛,勾勒周详,作风细腻,形神兼备,已与汉画的粗犷奔放迥然而异。

《洛神赋图》卷是根据汉末曹植的《洛神赋》一文创作而成的,一种“美人香草”之思,反映了画家对现实的不满,对理想的破灭和憧憬,足以代表魏晋时代个体意识觉醒的人文精神。画面从曹植在洛水边见到洛神开始,到洛神飘然离去为止,“遗情想象,顾望怀愁”,交织着如怨如慕、如梦如幻的欢乐与惆怅、向往与失落。全卷构图相连,山水起伏,林木掩映,人物随着赋意的铺陈重复出现,将时间和空间打成一片。衣纹形象的描绘用游丝描,平心静气的细腻舒展,与《女史箴图》完全一致。树木的造型如伸臂布指,人大于山,水不容泛,反映了山水作为人物背景的稚拙状态。

又有宋的陆探微和梁的张僧繇,与顾恺之齐名,画史上合称“六朝三大家”。当时的评论界认为:顾的绘画能得对象之神,陆的绘画能得对象之骨,张的绘画能得对象之肉。遗憾的是,陆、张二人的画迹,连后人的摹本也不曾流传下来。而根据文献的记载,陆探微的绘画注重用笔的骨力,造型则清癯瘦削,有“秀骨清像”之称;张僧繇的绘画则借鉴西域的技法,注重色彩的凹凸渲染,被称为“没骨法”。“六朝三大家”再加上唐代的吴道子,又合称“画家四祖”。四祖中,顾、陆均以线描精细紧密著称,号称“密体”,而张、吴则以用笔奔放疏落见长,号称“疏体”。无论“密体”还是“疏体”,从技法性质上说,都是属于正规的画法,对于“归去来”的心境描写,并不是融洽无间的。这就使得从这一时期直到唐代的士大夫绘画,表现为一种心境超前于技法即所谓“迹不逮意”的特点,我们称之为“前文人画”。

作为前文人画的代表画家,还有三位值得一提。一位是宋的

宗炳，字少文，南阳（今属河南省）人，他无意于仕进，性好琴书，放意山水，并曾遍游各地的名山大川，长期栖隐衡山，老年后因体衰多病，不能外出，于是将所曾游历过的山水胜景，用画笔描绘下来，挂在家中的墙壁间，每天坐卧其下，“卧游”其间，“畅神”适意，“澄怀观道”。另一位是宋的王微，字景元，临沂（今属山东省）人，也是一位宗炳式的隐士，通过模山范水来提升自己的精神境界，自谓“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡”。宗、王二人对于山水画所应涵有的人文精神，已经取得了十分完美的理解，但他们在技法的表现方面，是否也达到了相应的境界？由于二人均无画迹流传下来，所以不得而知。而结合这一时期的其他相关材料来分析，应该也是不够成熟的，与人物画一样，处于心境超前于技法的阶段。

第三位画家是齐的谢赫，出身世族名门，是东晋谢安的后代。他在绘画史上的最大贡献，是撰写了一篇绘画批评的专著《古画品录》，并提出了“六法”的准则，千百年来被奉为中国传统绘画创作和批评的金科玉律。所谓“六法”，一是“气韵生动”，大体上是指一幅绘画创作完成之后的总体氛围，必须有一种生气勃勃的精神洋溢其中；二是“骨法用笔”，大体上是指线描用笔必须有骨气力量，像写书法那样干脆利落；三是“应物象形”，也就是形象的描绘应合于客观生活的真实性；四是“随类赋彩”，则特别提出在色彩表现方面达到“应物象形”的问题；五是“经营位置”，也就是画面的构思、布局和章法；六是“传移模写”，系指将稿本复制到正式创作的绢素或壁面上去的技巧问题，包括学习、摹仿前人优秀图式的传统修养问题。

“六法”的提出，在中国绘画史上具有划时代的意义。它标志着绘画真正成为一门独立的艺术而获得士大夫的认同和研究，而艺术之所以作为艺术，不仅仅需要内容与形式的统一，更应该是形式大于内容。内容可以通过观念的转变而迅速地捕捉得到，形式

却需要长期的积累和实践才能逐步地完善起来。由谢赫“六法”论所反映出来的魏晋南北朝士大夫画家对于技法形式的热衷,实际上正说明了伴随着功能目的的转变和题材内容的改换,迫切地需要对于技法形式问题进行同步的探索以与之相匹配。

作为对礼教的反拨,人文精神的觉醒主要局限于少数文人士大夫之间,尤其是江南的士大夫之间;佛教的信仰却广泛地普及到了整个中国的社会各阶层,包括那些文人士大夫,也对玄学和佛教兼收并蓄,并用以怀疑人生、解释人生、超越人生。由于佛教是一种“像教”,也就是注重形象的说教,所以伴随着佛教的风行,佛教绘画也蔚然勃兴,与士大夫绘画共同构成为礼教绘画崩溃以后,魏晋南北朝绘画史上两大最辉煌的创造。但二者又有所不同,首先,士大夫绘画是一种独立的艺术形式;佛教绘画则是作为佛教宣传的工具,就功能而言,与汉画作为礼教宣传工具的性质并无不同,只是所宣传的内容有所不同而已。其次,士大夫绘画对于技法形式的表现,尚处于一种逐步探索的过程之中,大多数画家,甚至包括顾恺之等大画家的创作,往往也是“迹不逮意”,在技法的表现方面,未能完美地传达出心境的超逸;而佛教绘画早在传入中国之前,便在印度本土上积累了丰厚的传统,所以,一经传入中国,作为直接延续外来艺术传统的成果,便以高度成熟的形态呈现在人们的面前。所谓“延续”,主要是指它较多地保存了西域文化的影响而言。事实上,在任何形式的文化交流中,一种文化对于另一种文化的接受总是有条件的,总是需要根据此时此地本民族的文化心理加以适当的改造,从而创造出一种以本民族文化为基础的新文化。佛教绘画在中国的隆兴过程,始终是伴随着外来文化的民族化而展开的。只是这一民族化的进程,要等到唐代才正式完成。

魏晋南北朝的佛教绘画,在南方,主要是以寺院为中心而展开的,如顾恺之就曾为瓦棺寺画过维摩诘像,一种“清羸示病之容,隐

几忘言之状”，颇有江南名士的林下之风，与西域的风情显然不同。但是，由于古代建筑的毁灭，这些作品大多没有能够保存下来。而在北方，则主要是以石窟为中心而展开的，尽管经历了千百年人为和自然的破坏，但由于石窟本身经得起岁月的磨蚀，所以，还是有大量的作品有幸留存至今。其中，尤以敦煌莫高窟的壁画，规模最大，艺术水平也最高，足以提供我们对于这一时期佛教绘画东西交融、华夷互变认识的形象启示。

莫高窟的佛教壁画，以佛传故事、本生故事、因缘故事为三大主题，所描绘的是流血、牺牲和苦难。这些苦难，显然是当时社会现实苦难的折射，借以宣扬佛教“人生皆苦”、“四大皆空”的思想，诱导人们皈依佛教以获得灵魂的拯救。

佛传故事主要宣扬释迦牟尼的生平事迹。如 290 窟的壁画，用顺序式的结构连续地展现了释迦牟尼从乘象入胎、树下降生直到离宫出走、苦修成佛一生经历的全部情节。本生故事主要宣扬释迦牟尼前生数世舍己救人的事迹。如 428 窟、254 窟的壁画，分别用连环式和独幅式描绘萨埵那太子舍生饲虎的故事。因缘故事主要宣扬与佛有关的度化事迹，如 285 窟的得眼林故事，用长卷的方式描绘五百强盗杀人无算，被处以挖眼的酷刑，放入山林后悲天嚎地，佛以香药使他们复明，并为之说法，五百强盗从此放下屠刀，皈依佛门。诸如此类的故事，无非是从正面或反面所作的现身说法，引导观者信徒从现实的苦难之中超脱出去。

从画法来看，既有典型的西域作风，如 263、285 诸窟的胁侍菩萨像、诸天像，人物形体丰满健硕，铁线描精劲挺拔，赋色则凹凸分明；又有中国的传统作风，如同为 285 窟的菩萨像，骨秀神清，萧散疏朗，俨然有南朝士大夫的林下之风；又如 249 窟的狩猎图、285 窟的射猎图、290 窟的驯马图，粗放奔肆的线描，古拙而有气势的形象，则与汉画的作风波澜相沿。

第三节 隋唐的绘画

隋、唐的统治，结束了中国历史 370 年南北分裂的动乱局面。特别是唐太宗李世民的“贞观之治”，使人民获得休养生息，社会生产力迅速提高，形成思想的活跃和自由，中外文化交流的频繁和文学艺术的繁荣；到了唐玄宗李隆基的开元年间，更达到巅峰状态，历史上称为“开元盛世”，也是整个中国历史上最强大、最隆盛的时期，俨然成为当时世界政治、经济、文化的中心。在这样的社会形势下，传统绘画的发展也迎来了郁郁乎盛的局面。

在政治史上，汉、唐是并称的；在文化艺术史包括绘画史上，汉、唐同样不妨相提并论。不过，唐文化毕竟与汉文化相隔了 400 多年的时间，它毕竟是在魏晋南北朝人文觉醒的废墟上建立起来的，而不是在三代礼教的基础上建立起来的，这就不能不使它与汉文化有所区别。如果说，汉文化包括汉画的特色是“雄深雅健”，那么，唐文化包括唐画的特色不妨用“辉煌灿烂”四个字加以概括。雄深雅健带有一种初生牛犊不怕虎的少年意气，而辉煌灿烂则带有一种如日中天的壮年豪情。确实，经历了数百年动乱和苦难的洗礼，中国文化包括中国绘画变得更加成熟了。这种文化上的成熟，从著名的诗人岑参的一首《逢入京使》中可以看得到相当清楚：

故园东望路漫漫，双袖龙钟泪不干；
马上相逢无纸笔，凭君传语报平安。

一面是戎马边塞的豪情，一面却是对家园的深深眷恋。这与

汉人“匈奴未灭，何以家为”的一往无前、义无反顾，其间的差异是不言而喻的。这种差异，便在于它兼取了晋人“归去来”的个体意识觉醒的人文价值取向。所以，更确切地说，唐人的心态是介于汉人的意气 and 魏晋的风度之间的，也就是介于事功和隐逸之间的。这种心态反映在绘画创作方面，便形成为三大特点，其一是礼教绘画的复兴，其二是宫廷绘画的玩赏化，其三是文人绘画的深化。

礼教绘画的复兴，主要体现在唐代前期，各种由统治者直接组织的绘画创作活动，如功臣图、帝王图，等等，均系作为“成教化，助人伦”的政治宣传工具，取得了突出的成绩。

然而，隋、唐两代统治者中励精图治的有之，安图豫逸的也有之，尤其是盛唐以后，社会上层普遍沉缅于声色享乐之中，政教绘画逐渐式微，宫廷绘画创作随之呈现出玩赏化的趋势，而陶醉于绮罗仕女、青山绿水、鸟语花香之中。这一趋势，到了五代、两宋达到了登峰造极。

文人绘画的深化，主要体现于唐代后期。经过“安史之乱”之后，大部分文人士大夫又对政治和事功失去信心，转而栖隐田园，超然世外，而绘画正成为他们“独善其身”的精神依托。但不同于魏晋文人士夫画的是，唐代的文人士大夫画家，开始自觉地探索最适合于个体意识觉醒的水墨形式，从而“逸”出了画工画的技法规范，使心境与表现逐步取得合拍，当时人称之为“格外不拘常法”的“逸格”。^① 尽管这种技法形式还不太成熟，但对它的探索毕竟标志着文人绘画的更加深化，从而为五代、两宋文人画的正宗化和元代文人画的鼎盛，并从此之后成为传统绘画的主流，准备了必要的条件。

除上述三大特点之外，由于隋、唐两代，各种宗教、尤其是佛教

^① 唐·朱景玄《唐朝名画录》“序”，《画品丛书》本。

的发展,在装点修饰的氛围中受到全社会的崇敬而蒸蒸日上,佛教绘画也继续获得进一步的发展而达于鼎盛的巅峰,更加集中地反映了唐代绘画辉煌灿烂的时代精神。佛教和佛教绘画在中国的传播,是中外文化交流的一个成果,魏晋南北朝如此,隋唐同样如此。但是,魏晋南北朝的佛教绘画,外来的迹象还比较明显,隋、尤其是唐的佛教绘画,则最终消化了外来的因素,确立了中国自己的民族形式。

综观隋唐的绘画,具有多方面的功能性质,既有利于政治礼教宣传的,也有用于宗教宣传的;既有适应宫廷贵族玩赏需要的,也有用于隐逸文人自娱需要的。从题材内容来看,则以道释人物画为主导,并出现了人物、山水、花鸟分科独立的趋势。特别是人物画的创作,恢宏大度的形象,空实明快的线条,辉煌灿烂的色彩,无不具有卓越的艺术成就,为后世所难以企及。

这方面的代表画家,首推阎立本(约601—673),雍州万年(今陕西临潼)人,唐太宗李世民的御用画家,官至刑部侍郎,位居宰相。他的大部分作品,都是遵奉唐太宗的旨意而创作的,如《秦府十八学士图》、《凌烟阁功臣图》,等等,无不是歌功颂德、劝善惩恶的宣传工具,所谓“昭盛德之事”、“传既往之踪”,为维护统治者的政权而服务,与汉代的礼教绘画一脉相承。然而,其艺术的作风却是从六朝而来的,受张僧繇的影响尤深。传世作品有《步辇图》、《历代帝王图》等。《步辇图》卷描绘贞观十四年(640)吐蕃(今西藏)赞普松赞干布派使者禄东赞入长安见唐太宗,迎娶文成公主的故事,形象地记载了汉藏两族和同一家的重大历史政治事件。画面上,唐太宗雍容威严而又温和关注,禄东赞风尘仆仆而又彬彬有礼,线描浑健坚劲,赋色沉着深厚,充分注意不同人物的身份地位和性格特点,通过服饰、举止、容貌神情的区别,给予鲜明得体的处理。《历代帝王图》卷则分段描绘两汉至隋代的十三位帝王像,凡