

浙江大学艺术史丛书 黄厚明 主编

《历代帝王图》研究

沈伟【著】



浙江大学出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

《历代帝王图》研究

沈 伟 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

《历代帝王图》研究 / 沈伟著. —杭州: 浙江大学出版社, 2019.1

ISBN 978-7-308-18855-5

I. ①历… II. ①沈… III. ①中国画—人物画—绘画
研究—中国—唐代 IV. ①J212.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第005258号

《历代帝王图》研究

沈伟 著

责任编辑 殷尧(yinyao@ymail.com)

文字编辑 韦丽娟

责任校对 邵吉辰

封面设计 杭州中大图文设计有限公司

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路148号 邮政编码310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排版 杭州中大图文设计有限公司

印刷 浙江海虹彩色印务有限公司

开本 787mm×1092mm 1/16

印张 12

字数 178千

版印次 2019年1月第1版 2019年1月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-308-18855-5

定价 78.00元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社市场运营中心联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxcb.tmall.com>

本书得到
浙江大学中国古代书画研究中心
中国文化走出去协同创新中心—中国图像整理与研究创新平台
资助出版

“浙江大学艺术史丛书”编纂委员会

编委会主任 张 曦 罗卫东

副 主 任 曹锦炎 黄厚明

编 委 (以姓氏笔画为序)

王小松 王云路 王钟涛 方志伟

朱良志 朱春秧 池长庆 严建强

苏宏斌 李承华 吴小平 吴晓明

邱忠鸣 余 辉 邹广胜 汪永江

沈华清 沈语冰 陆敏珍 陈谷香

陈振濂 陈 健 林 如 金晓明

周积寅 胡小军 胡志毅 顾 平

徐 亮 郭 翀 谈生广 陶 然

黄 杰 黄河清 黄宝忠 黄 鼎

黄 擎 盘 剑 章宏伟 谢继胜

楼可程 缪 哲

“浙江大学艺术史丛书”序言

现代意义上的艺术史研究，在其发展过程中经历了几次重大的学术转型。自1764年德国学者温克尔曼（J. J. Winckelmann）首次使用“艺术史”这一术语以来，以研究实物作品为中心的古物学便逐渐从传统的文献学之中分离出来，并进而在理论上掀起了一波波探究实物作品与历史感之间有机联系的艺术史学科运动。19世纪末、20世纪初，对实物作品形式分析方法的达成和完善，成为欧美艺术史学科得以确立的界碑。20世纪上半叶，艺术史形式分析范式被移用到包括中国在内的非西方艺术研究中，从而将原本基于艺术作品地理方位上的欧洲中心视点转化为一种潜在的全球化学科视野。1947年，由于学科研究范式的抵牾，西方的汉学研究领域曾暴发了一场关于“汉学还是艺术史”的大讨论。这次论辩带来的一个积极成果，就是让后继者意识到艺术史研究中单纯的恋物倾向和文献主义各自的优缺，从而为其后的艺术史学科发展奠定了科学的方法论基础。20世纪60—80年代，随着“艺术”边界的拓展和泛化，艺术史研究再次发生重大的转型，其导致的结果：一方面，学科间的互动、交流，使得艺术史研究跨学科趋势显著加强，它大大拓展了艺术史学科对其他人文学科研究面向的形塑能力；另一方面，艺术史研究不再秉守于严格的视觉材料划分和视觉语言分析方法之上，研究的边界和研究者的学科身份趋于模糊，并由此加剧了艺术史学科本身的认同危机。

近年来，研究艺术的考古学家、以图证史的历史学家以及关注视觉材料的思想史家，纷纷相遇于艺术史研究场域。如果说此种镜像意味着考古学家、

历史学家、思想史家三者的角色混同，那么，艺术史家的身份、立场和诉求何在？艺术史学科是否需要仰仗其他学科准则才能确立起自身学科存在的价值？这是颇耐人寻味的。诚然，艺术史是历史也是艺术，它除了遵循一般历史学的治学原则以外，还有属于自身的学科纪律，否则它作为一门独立学科的价值就会被消解。这是不言而喻的。如果我们承认艺术是人类创造世界、认识世界的一个智性工具，那么，艺术史的任务就是准确理解和描述这种智性模式。更而言之，艺术史研究主要凭藉艺术的智性工具——实物图像和文字还原并解释这种智性模式。

从艺术史学科立场看，通过实物图像理解历史，是艺术史作为一门学科的信仰与使命。不可否认，实物图像的价值和意义只有在原本的历史关系之中才能真正显示出来，但实物图像的历史相对性并不意味着价值的相对主义。一方面，我们承认，处于历史之中的实物图像材料，其价值和意义，对于研究者而言具有一种先在性，后来者不能对之任意塑造；另一方面，不能因为价值的这种先在性，就把实物图像材料的形式演变看成是一个自足、自闭、自律的排它性体系。这种内在规定性，决定了艺术史学科既要严守实物图像研究的进路，同时又要要在不同的研究手段之间保持必要的张力。实物图像和文字并不是某一学科的专利，但对艺术史学科而言，文字证据只是旁证，它的价值最终需要通过或回归视觉证据而获得。诚如哈斯克尔（Francis Haskell）所启示的那样：“历史学家和艺术史家之间卓有成效的合作只能建立在一个基础之上，即充分认识到两者在研究方法上存在着必然差异，而不是像通常所暗示的那样，假称两者的方法并无二致。”（《图像及其历史》）从一般历史学立场看，以文献研究为主业的学者，由于文字本身在塑造人类文化、行为与认知的显性作用，容易在艺术史跨学科研究中获得更多的话语权。艾兰（Sarah Allan）认为：“文字的出现改变了人们的思维方式，因为文献的记载，给与了过去一种固定的形态，不因事件的远逝和记忆的模糊而变形；通过文献的记载，人的思想观念得以外化而有了自己的生命。艺术发展到这一阶段便会从属于概念，用以描述主要以语言表达的观念。”（《早期中国历史思想与文化》）这种知识生产所固化的概念系统一旦脱离了人的视知觉系统而存在，研究者的眼睛容易退化为鲁道夫·阿恩海姆（R. Arnheim）所讲的“纯粹是度量和

辨别的工具”。所以，无论是作为旁证的文献，还是作为视觉证据的图像，研究者必须正视它们在跨学科语境中的学科角色与功用。对于艺术史跨学科研究而言，如果研究者自身的学科意识和自律性不够，不同的研究范式难免会沦落为相互歧见的话语工具。

艺术史研究本是一宗门槛极高的学科，出色的艺术史研究者，不仅需要通晓艺术本体语言的能力，而且也需要通过历史文献学、实物考古学、文化人类学等学科的知识合谋，对视觉材料的“历史原境”进行复原，并在这个原境中对艺术作品进行“历史化”的理解。作为正在成长的年轻学科，艺术史在中国虽然还没有看到它的枝繁叶茂，但经过一个多世纪的探索和实践，它无疑已经迎来了全新的学科生态：艺术从属于文学一脉的时代已经结束，而艺术史作为辅助学科服务于艺术实践的格局也取得很大程度的改观。人们越来越意识到，艺术史教育作为艺术教育重要一脉，在推动人文学科互动发展、提升大学通识教育水平、培养学生创造性思维方面发挥着不可或缺的作用。

最近十年来，国内不少高校增设了艺术史专业，各种艺术史丛书也相继问世，这是艺术史学科共同体得以形成的一个表征。面对新一轮的学科建设态势，如何发挥和推动艺术史学科在整个通识教育、人文教育中的引领作用，浙江大学也在进行积极的探索。过去的一个世纪，浙江大学曾一度引领了中国艺术教育的发展。我们熟知的20世纪许多公认的艺术教育家、艺术大师如马一浮、王遽常、沙孟海、陆维钊、常书鸿、姜亮夫、吴冠中等，都与浙江大学有着深厚的渊源关系。1928年，浙江大学更以主人翁的姿态，在自己的校园内迎来了杭州国立艺术院的诞生。1998年，新浙江大学组建以来，学校审时度势，成立了艺术学系（艺术学院），并围绕艺术史教学与研究的相关要素进行学科整体布局。鉴于实物图像资源在知识传承和创新中的重要作用，2005年，浙江大学成立了“中国古代书画研究中心”。该中心一个重要的任务，就是对全球范围内的中国历代绘画作品进行系统调查、整理、研究和出版。这些年来，在浙江大学原党委书记、故宫研究院特聘研究员张曦先生的领导下，《中国历代绘画大系》工作组已经陆续出版了《宋画全集》《元画全集》，《战国—唐画全集》《明画全集》和《清画全集》也在有条不紊地进行

当中。近年来,围绕中国图像文化遗产的研究和人才培养,浙江大学还与北京故宫博物院、北京外国语大学、韩国高等教育财团等校外单位建立了战略合作关系,并先后成立了“故宫学研究中心”“亚洲图像研究中心”“中国文化走出去协同创新中心—中国图像整理与研究创新平台”等校级研究机构。除此之外,浙江大学还成立了“文化遗产研究院”,并凭藉社会有识之士的鼎力支持,建立了一座用以艺术史教学和研究的“艺术与考古博物馆”。这些带有探索性的举措和布局,旨在通过实物图像资源的收集、整理、研究和传播,使艺术史学科在高校教育中能够真正承担起文化传承和创新的历史使命。

作为浙江大学艺术史学科建设计划的一部分,这套艺术史丛书包罗了不同的研究面向。虽然完美或理想的艺术史研究,需要将图像、实物、文献和理论主张熔于一炉以求获得对特定研究对象的通盘认知,但囿于艺术史知识地图的复杂性和多维性,以及研究者不尽相同的研究手段、问题意识和理论关怀,每本著作又呈现出各自不同的精神气质。就丛书编委会的立场而言,我们希望这套丛书能够体现浙江大学在中国古代书画、艺术考古、中国传统画学、艺术理论与艺术批评四个研究方向上的建设成果。我们也期盼,该丛书的出版,不是搭设擂台的道具,而是艺术史学术共同体可以共享的精神家园。

黄一揆

2014年10月1日

目 录

绪论	1
第一节 国内外对波士顿本《历代帝王图》的研究	2
第二节 对本书研究目标和方法的说明	7
第一章 波士顿本《历代帝王图》：著录与流传	9
第一节 波士顿本《历代帝王图》现状	9
第二节 涉及波士顿本《历代帝王图》的历代著录	14
第三节 波士顿本《历代帝王图》跋文情况	38
第四节 流传情况的综合考察	43
第五节 小结	53
第二章 波士顿本《历代帝王图》：作者、时代与内涵	57
第一节 关于波士顿本《历代帝王图》的作者	57
第二节 关于波士顿本《历代帝王图》的绘制时代	69
第三节 波士顿本《历代帝王图》的内涵	82
第四节 小结	91
第三章 波士顿本《历代帝王图》的上下文	93
第一节 帝王图中形象的组合与排列	93

第二节 观看方式	95
第三节 阎立本绘画作品的类别	97
第四节 关于粉本的讨论	103
第五节 以“凌烟阁”为中心	105
第六节 《昭陵石像图》与昭陵“蕃酋”像	109
第七节 《历代帝王图》与唐太宗	119
第八节 小结	122
 第四章 帝王图的母题与图式	 123
第一节 帝王图的母题	124
第二节 武梁祠画像石	125
第三节 司马金龙墓	129
第四节 龙门宾阳中洞	132
第五节 敦煌 220 窟	135
第六节 帝王像的图式	140
第七节 小结	149
 结 论	 151
 参考文献	 153
 附录一 关于波士顿本《历代帝王图》的文献著录	 159
 附录二 有关《历代帝王图》的研究论著	 171
 致 谢	 177

绪 论

波士顿藏(传)阎立本的《历代帝王图》(以下简称“波士顿本《历代帝王图》”)为现存的唐代卷轴画重要作品,今藏于美国波士顿美术馆,藏品编号为 Denman Waldo Ross 藏品31.643。画卷的本幅未见名款,其拖尾部分有北宋、南宋及清代以来的多家题跋。北宋以来定为初唐阎立本之作。现存画卷画有十三位帝王图像,在画风上有着前、后两段的差异,当分属两个时期所绘,后段较早,前段偏晚。

中国早期人物题材的卷轴画原迹罕见。波士顿本《历代帝王图》破损严重,几经修补装池。自北宋富弼题识以来,屡见于著录,并历经公私递藏。20世纪初,该画卷公诸于世,即引起世人的关注。1917年上海商务印书馆影印出版,1929年在日本东京展出,1931年入藏美国波士顿美术馆。

波士顿本《历代帝王图》在海外的研究始于学者对藏品的认知,并形成了一部分重要的论文。在国内,随着20世纪60年代以来一部分专家学者对唐代卷轴画的整理和讨论,有学者就该画卷的时代、作者、风格等问题提出了新的见解。然而迄今为止,除了个别研究者的专题讨论以外,涉及该画卷的文本以一般性的论述居多。

总体而言,波士顿本《历代帝王图》在国内并未受到足够的重视。一方面,由于藏品不在本土,调研不易,资料索取困难;另一方面,研究者也受到自身对于卷轴画认知观念的影响,对于《历代帝王图》之类的主题性绘画往往以“匠风”和“封建”论之,由此影响研究者对《历代帝王图》价值与意义的判断。

对中国早期卷轴画的认知,以往限于文献材料与传世作品的匮乏,未能建立起完整而连贯的艺术史解释。然而20世纪以来积累的相关研究成果(关于《历代帝王图》的研究论著见本书附录),和丰富的考古发掘出土实物材料,使学者对早期卷轴画进行整体性的考察和研究具备了重要的参照和基础。

第一节 国内外对波士顿本《历代帝王图》的研究

1931年,波士顿本《历代帝王图》为美国人 Denman Waldo Ross 购得,并捐赠波士顿美术馆。该馆东方艺术部的 Kojiro Tomita (富田幸次郎) 随即在 1932 年发表了“Portraits of the Emperors—A Chinese Scroll Painting Attributed to Yen Li-pen(died A.D.673)”^①一文,对波士顿本《历代帝王图》的著录文献作了全面的梳理,并对原画卷的内容和时代属性作了精密的判断。

富田幸次郎根据原画卷的残损、修补和画卷前后面貌上的差异情况,指出画卷可分为前段(前六位帝王像)和后段(后七位帝王像)两个部分,进而确认后一段应为七世纪作品,而前一段为十一世纪之前对于后段图像的摹作。同时,富田氏对于卷后的北宋时期题跋也作了初步的整理说明。总之,富田幸次郎的论文,成为此后海外研究者讨论和分析波士顿本《历代帝王图》的重要参考和基础。

1957年,富田幸次郎在关于波士顿美术馆东方艺术部藏品收藏情况的一次题为“1890—Denman W. Ross, Collector, A History of Asiatic Department”^②的讲座中,再次追述了波士顿本《历代帝王图》的入藏情况,提供了该画卷流入美国的具体细节。

实际上,Arthur Waley 发表于 1919 年的一篇短文“A Painting By Yen Li-Pen”就已经关注到了上海商务印书馆 1917 年版的波士顿本《历代帝王图》印刷品,他将其纳入了艺术史研究的视野,并将之视为“不同寻常之作”^③。

而在富田氏 1932 年的论文之后,海外的研究著述中较少有专门针对波士顿本《历代帝王图》的研究性论文,而以介绍和讨论文章居多,如:

波士顿美术馆的相关展览图录“Fifteen hundred years of Chinese painting (1944)”^④“Chinese Art Treasures (1961)”^⑤等;涉及现有认知成果并参以己

① Kojiro Tomita (富田幸次郎), Portraits of the Emperors—A Chinese Scroll Painting Attributed to Yen Li-pen(died A.D.673), *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, Vol. 30(1932), pp. 2-8. 富田幸次郎, 1890—1976 年曾任波士顿美术馆第四任东方部部长。

② 1890—Denman W. Ross, Collector, A History of Asiatic Department, A Series of Illustrated Lectures Given in 1957 by Kojiro Tomita(1890-1976), *Museum of Fine Arts*, Boston 1990, pp. 34-37.

③ Waley, Arthur. A Painting By Yen Li-Pen, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 35, No. 200. (Nov., 1919), pp. 198-199.

④ Fifteen hundred years of Chinese painting: [exhibition] *Museum of Fine Arts*, Boston, [March 15-May 7, 1944]. Boston: The Museum, 1944.

⑤ Chinese Art Treasures (Exhibition held at the Museum December 1st, 1961 – January 14th, 1962). *Museum of Fine Arts Bulletin LIX*, No. 317 (1961), pp. 63-67.

见的概括,出现于一部分学者的著作中,如 Osvald Sirén 发表于1933年的“A History of Early Chinese Painting”^①、James Cahill 发表于1980年的“An Index of Early Chinese Painters”;“T’ang, Sung, and Yüan”^②等等。

类似性质的论文中,也有如 Alexander Coburn Soper 在1991年发表的“Yen Li-Pen, Yen Li-Te, Yen P’i, Yen Ch’ing: Three Generations in Three Dynasties”^③一文对于阎氏一门艺术成就的总体性梳理和介绍。

较为详尽的综合性论述,以 Jan Fontein (方腾)和 Tung Wu (吴同)在1973年合著的 *Unearthing China’s Past*^④ 一书中对于波士顿本《历代帝王图》的叙述为典型,文章综合了以往的各项成果,属于一份对于馆藏品的完整描述。

由于波士顿本《历代帝王图》在中国早期绘画中的重要性,更多的研究性意见,见于众多学者在相关的著述和论文中对于该作品的涉及和引证,其典型者,如 Marc Samuel Abramson 的“Deep Eyes and High Noses: Physiognomy and the depiction of barbarians in Tang China”^⑤一文,从历史学的角度,涉及唐代政治与地域文化意义上的“深目高鼻”概念在一系列图像中的表现,并将之视为唐代艺术中的一种理想化模式,其例证涉及该画卷中的后周武帝图像。

John Hay 发表于1985年的“Surface and the Chinese Painter: The Discovery of Surface”^⑥一文中,以视觉形式感的角度,涉及《历代帝王图》主体人物与画面空间(空白)的关系的讨论,指出其人物形象如单体雕塑一般置于空间之中的特点。而他发表于1988年的“Some Questions Concerning Classicism in Relation to Chinese Art”^⑦一文,进一步就早期中国艺术的审美观念问题进行

① Sirén, Osvald. *A History of Early Chinese Painting; Volume One: From the Han to the Beginning of the Sung Period*. London: The Medici Society, 1933. pp. 56-59.

② Cahill, James. *An Index of Early Chinese Painters; T’ang, Sung, and Yüan*. Berkeley: University of California Press, 1980, p. 24.

③ Soper, Alexander Coburn. Yen Li-Pen, Yen Li-Te, Yen P’i, Yen Ch’ing: Three Generations in Three Dynasties, *Artibus Asiae*, Vol. 51, No. 3/4. (1991), pp. 199-206.

④ Fontein, Jan and Tung Wu, *Unearthing China’s Past*, *Museum of Fine Arts*, Boston, 1973, pp. 215-218. pls. 116.

⑤ Abramson, Marc Samuel. “Deep Eyes and High Noses: Physiognomy and the depiction of barbarians in Tang China.” *Political Frontiers, Ethnic Boundaries, and Human Geographies in Chinese History*. Nicola Di Cosmo and Don J. Wyatt, eds. London and New York: Routledge Curzon, 2003: 119-159.

⑥ Hay, John. “Surface and the Chinese Painter; The Discovery of Surface.” *Archives of Asian Art*. New York: Asia Society, 1985.

⑦ Hay, John. Some Questions Concerning Classicism in Relation to Chinese Art. *Art Journal*, Vol. 47, No. 1 (Spring, 1988), pp. 26-34.

分析,涉及波士顿本《古代帝王图》的人物形式的风格特征,认为汉代艺术中若遗存着早先的感知能力的话,阎立本的作品,则意味着这一所谓“经典风格”的完成。

Sherman E. Lee 在发表于1982年的著作 *A History of Far Eastern Art*^① 中,将波士顿本《历代帝王图》视为中国人物画中最伟大的杰作之一,他讨论了线描在中国肖像画传统中的作用,并指出该画卷人物风格与此前时代风格的继承与不同之处。

而 Michael Knight 发表于1998年的“Chinese Lacquered Wood Furniture: Two Examples from the Collection of Mimi and Raymond Hung”^② 一文,甚至关注到波士顿本画卷中两位南陈帝王的坐榻,并以之为例,从物质文化史的角度,引申讨论了中国漆木家具在唐代的使用和流行情况。

吴同的文章(1999),作为波士顿美术馆馆藏作品集的文字说明,全面综合了富田氏以来的考证研究,代表了馆方对于该图卷的全面认识,也成为重要的研究参考文献^③。

而在海外近年来的专题研究中,以宁强发表于2008年的论文最为全面而深入。在其论文“Imperial Portraiture as Symbol of Political Legitimacy: A New Study in the Portraits of Successive Emperors”^④ 中,宁强回顾了以往的研究成果,对波士顿本《历代帝王图》的画面内容与作者、时代情况做了最近一次的全面讨论。而结合史料文献,作者又展开更进一步的图像学的解释和讨论,涉及原作品的赞助、初唐的政治肖像画、帝王肖像画的缘起等多个方面的问题。尤其是根据该画卷所出现的帝王肖像多为各王朝第二位帝王的选择,将该画卷的创制与唐太宗李世民的个政治意蕴相联系。

在日本学者的著作中,铃木敬于1981年出版了《中国绘画史》^⑤ 一书,将

① Lee, Sherman E. *A History of Far Eastern Art*. 4th Edition. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., New York: Harry N. Abrams, Inc., 1982.

② Knight, Michael. Chinese Lacquered Wood Furniture: Two Examples from the Collection of Mimi and Raymond Hung. *Orientalis* 29, No. 1 (January 1998), pp. 22-31.

③ 吴同《波士顿博物馆藏中国古画精品图录》(唐至元代),图版1,说明页11-14,金樱译,东京:大塚巧艺社,1999年。

④ Ning Qiang (宁强), Imperial Portraiture as Symbol of Political Legitimacy: A New Study in the Portraits of Successive Emperors. *Ars Orientalis*, Vol. 35(2008), pp. 97-128.

⑤ [日]铃木敬《中国绘画史》上册,魏美月译,台北:台北故宫博物院,1987年,第56-60页。(原著1981年由日本吉川弘文馆出版)

记载中的和目前传世的一系列阎立本作品归之于“唐初守旧派绘画”的系谱，并以其《历代帝王图》所显示的风格与内涵加以讨论，同时也兼顾到阎立本之前与之后的风格源流。

由以上艺术史和文化史研究范畴中所涉及的波士顿本《历代帝王图》的著作和论文，在海外的相关研究中占有一定的数量，兹不一一列举，详见本书所附录的研究著述一览表。

国内对于波士顿本《历代帝王图》的研究工作，始于20世纪五六十年代以来对于中国古代绘画的系统整理和出版，刘凌沧、金维诺、潘絮兹、徐邦达、志工、胡艺等人均有相关著述和论文^①。其中，以金维诺的研究最为集中，从六十年代到八十年代，他相继发表《阎立本与尉迟乙僧》（1960）、《古帝王图的时代和作者》（1981）、《古帝王图》^②（1982）、《访问波士顿：欧美访问散纪之二》^③（1982）等著述。

金维诺于1981年发表的《古帝王图的时代和作者》^④一文产生较大的影响，其观点此后为国内诸多研究者所采用。他根据流传记载，认为该卷人物图画全部为“宋代的摹本，而原作也并非阎立本所作”，又根据张彦远的记载，认为原作者为初唐时期的郎余令。

关于原作者为郎余令之说，不少学者以金维诺为最早的提出者，如石守谦（1996）、陈葆真（2004），但实际上，日本学者 Kobayashi Jaichiro（小林太市郎）在〔日〕平凡社1950年出版的《世界美术全集》8《中国Ⅱ》中的文字叙述中就已经提出了作者为郎余令的说法^⑤。

石守谦在1996年发表了《南宋的两种规鉴画》^⑥一文，从中国古代人物画

① 刘凌沧《唐代人物画》，北京：文物出版社，1958年；金维诺《阎立本与尉迟乙僧》，《文物》1960年第4期，第61页；潘絮兹《阎立本和吴道子》，北京：中华书局，1964年；徐邦达《阎立本和他的作品》，北京：朝花美术出版社，1956年；志工《略谈北魏的屏风漆画》，《文物》1972年第8期，第55-59页；胡艺《关于阎立本“秦府十八学士图”》，《美术研究》1980年第1期，第85-86页。

② 金维诺《古帝王图》，北京：人民美术出版社，1982年。

③ 金维诺《访问波士顿：欧美访问散纪之二》，《美术研究》1982年第1期，第78-87页。

④ 金维诺《古帝王图的时代和作者》，载《中国美术史论集》，北京：人民美术出版社，1981年，第141-148页。

⑤ Kobayashi Jaichiro（小林太市郎）的观点，见平凡社1950年出版的《世界美术全集》8“中国Ⅱ”，转引自铃木敬《中国绘画史》，第58-59页。

⑥ 石守谦《风格与世变：中国绘画史论集》，台北：允晨文化股份有限公司，1996年，第96-101页。

的伦理功能角度,涉及早期的“画像规鉴图”研究,并以波士顿本《历代帝王图》为例,讨论了此类具有规鉴意义的人物画在图像基本形态上的特征,并肯定了该画卷于早期的基础上在艺术表达方式方面所获得的“发展成果”。

单国强的《肖像画历史概述》^①一文(2004),涉及对波士顿本《历代帝王图》的描述和评价,认为其为“历代帝王像中的杰作”,但并未作研究性的展开。

陈佩秋2002年发表于“千年遗珍国际学术研讨会”(上海博物馆)的《论阎立本〈步辇图〉与〈历代帝王图〉》^②一文,从诸多的细节方面仔细比较了《步辇图》与《历代帝王图》在图像与风格上的差异,指出后者与唐代绘画时代风格的吻合,确信其作者为“初唐顶级高手”,并“非阎立本莫属”;相比而言,前者则“有可能是伪作”。

关于上述同样的问题,沈从文在20世纪50年代以来写作完成的《中国古代服饰研究》^③一书中,也以波士顿本画卷中的陈文帝一组图像为例,比较过《历代帝王图》与《步辇图》的艺术水平差异,认为前者“多下笔肯定而又十分准确”,而后者“缺少性格和生命”,总之差异明显。并且认为“原画有可能实出于阎毗之手”。

在近年来的中国学者的研究中,以陈葆真在2004年发表的《图画如历史:传阎立本〈十三帝王图〉研究》^④一文最为深入。

陈葆真的论文结合了风格分析和文献资料,以“图像证史”为意图而展开。在梳理了研究基础之后,论文首先涉及对该画卷图像本身的考证。在画卷的绘制时代方面,作者基本认同了富田氏1932年的判断,但从图像、题记及文献的相关方面,认为后段画面中的陈文帝、陈废帝二人,分别应该为梁简文帝、梁元帝;而前段画面中的汉昭帝,则应为王莽。更进一步的是,陈葆真结合唐初修史的情况,认为波士顿本《历代帝王图》原画的创制,与唐太宗时期的修史,尤其是《南史》《北史》关系密切,并由此展开图像内涵方面的阐释,同时也再一次确认了原画卷创作的上限时间为七世纪中期。但对于原画卷的

① 单国强《肖像画历史概述》,载作者《古书画史论集》,北京:紫禁城出版社,2004年,第354-369页。原载《故宫博物院院刊》1997年第2期。

② 陈佩秋《论阎立本〈步辇图〉与〈历代帝王图〉》,上海博物馆编《千年遗珍国际学术研讨会论文集》,上海:上海书画出版社,2006年,第517-534页。

③ 参见沈从文编著《中国古代服饰研究》,上海:上海书店出版社,1997年,第180页。

④ 陈葆真《图画如历史:传阎立本〈十三帝王图〉研究》,台湾大学艺术研究所《美术史研究集刊》2004年第16期,第1-48页。