

中國畫家叢書

張僧繇



上海人民美術出版社

華僧錄



（清）釋道忞撰 明倫彙編

中国画家丛书

張僧繇

吴诗初 著

上海人民美術出版社

张 僧 繇

吴诗初著

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行 上海市印刷三厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 1.25 附图 8 页 字数 11,000

1983 年 6 月第 1 版 1983 年 6 月第 1 次印刷

印数 00,001—20,000

统一书号: 8081·5378 定价: 0.32 元

目 次

一	张僧繇的生平事略.....	1
二	张僧繇的绘画艺术基础及其成就.....	4
三	对张僧繇绘画艺术的评价.....	11
四	张僧繇作品的思想内容.....	14
五	张僧繇绘画艺术的影响及其流派.....	17
	附录： 张僧繇的作品.....	22

一 张僧繇的生平事略

张僧繇是萧梁时期冠冕一代的大画家。他所创造的绘画风貌，对南北朝后期和隋唐两代的绘画艺术，起着极其深远的影响。他在我国绘画艺术发展过程中，具有“继往开来”的巨大作用。因此，他与顾恺之、陆探微、吴道子被人们并称为古代的四大画家或画家四祖^①。

张僧繇的籍贯和政治生活，唐人张彦远《历代名画记》卷七《张僧繇传》说是：“张僧繇，吴中人也。天监（502—519）中为武陵王国侍郎，直秘阁知画事，历右军将军^②、吴兴太守。”吴中是现在的江苏苏州。宋《宣和画谱》、元夏文彦《图绘宝鉴》也都说是吴人。惟现行本南北朝陈姚最《续画品·张僧繇》条的标题下，注作“五代梁时吴兴人”。清乾隆《湖州府志·艺术传》也依据这一注语作为吴兴人，并征引了明董斯张《吴兴备志》的说法，作为佐证：

“僧繇世传吴人，乃画品出姚最所续，独以僧繇系之吴兴。按最武康人，从梁入周，其一时目击，当不妄借他郡人为吴兴产也。”

董斯张的理解是错误的。他忽略了所谓“五代”是唐人对宋、齐、梁、陈、隋五个王朝的概称，《续画品》中称萧绎（梁元帝）为湘东

① 以顾、陆、张、吴并称，开始于张彦远的《历代名画记》，杨慎《画品·画家四祖》条则说“画家以顾、陆、张、吴为四祖”。

② 唐刘长卿《张僧繇画僧记》又称张僧繇为直阁将军。

王,说明写成时期至迟也还在萧纲(梁简文帝)天正元年(551),即萧绎未称帝以前,他不可能有“五代”的概念。这就说明这一注语并不是姚最的自注,而是“批校者”把张僧繇的经历和籍贯混为一谈了。

张僧繇一进入政治途径,就担任最高官吏,可以说是很得志的了。武陵王是萧衍(梁武帝)第八个儿子萧纪的封号,《梁书》列传第四十九《萧纪传》:“天监十三年(514)封为武陵郡王。”证明张僧繇被任命为武陵王国侍郎的时候,是在天监十三年至十八年(514—519)之间,这时萧纪的年龄不能大于七岁至十二岁^①。因此,侍郎还掌握了郡王的实际权力。在南朝用人最重门第的情况下,他应该是出身于世族之家,否则如此地一帆风顺是不可能想象的。

张僧繇被任为直秘阁知画事,既是他一生政治生活的一部分,同时又是他一生艺术生活的重要部分。秘阁,是封建王朝皇家收藏书籍法书名画的机关,根据张彦远的话,我们知道刘彻(汉武帝)是“创置秘阁,以聚图书”的人,这个机关名称,一直沿用到南朝。南齐人谢赫《古画品录》所谓“(曹)不兴之迹,代不复见,秘阁内一龙头而已”。说明在萧齐王朝也有这一个建制。到了萧衍时期,又在萧道成(南齐高帝)《名画集》的基础上,进一步加以“搜葺”,数量更加扩大了,乃有设置“知画事”的具体官职之需要。我们从唐人裴孝源《贞观公私画史》所记“《梁太清目》”^②

① 萧纪的生年《梁书》本传不载,据《梁书·梁元帝本纪》,萧绎(萧衍第七子)生于天监七年推算,作为萧衍第八子的萧纪,生年当不早于天监七年,十三年封郡王时,年龄不能大于七岁。

② 《梁太清目》是萧梁王朝秘阁的收藏目录。太清系萧衍年号,相当于公元547—549年,目录以太清为名,应是其顷所编。原书已佚,仅在裴孝源《贞观公私画史》的注语中,可以略见一斑,拙辑有《梁太清目辑佚》一稿。

所有一部分名画看来，萧梁王朝秘阁的藏画是异常丰富的，它对张僧繇绘画艺术修养的提高，具有很大的作用。

在张僧繇艺术活动中，涉及到有关秘阁的材料，《历代名画记》本传有如下的记载：

“初，吴曹不兴图青溪龙，僧繇见而鄙之，乃广其象于武帝龙泉亭，其画草留在秘阁，时未之重。至太清中震龙泉亭，遂失其壁，方知神妙。”

这里，它把张僧繇说成是个似乎有“神机妙算”的人，其实，他留下画草的真正意义与目的，不过是为修复壁画与复制壁画保存档案资料。

张僧繇的足迹甚广，除因从事政治活动到过建康（萧梁王朝的国都，现在的江苏南京）、武陵（湖南常德）、吴兴以外，还在昆山、润州（江苏镇江）、江陵等处也留下了壁画画迹，此外，他曾受命分赴益州（四川成都）和各个王国给诸王画肖像画，还可能走遍晋安（福建福州）、豫章（江西南昌）、南康（江西赣县）、庐陵（江西吉安）等处，因而纵览了江湖山岳的壮丽气象。但是，由于张僧繇是一个以道释画著名的画家，自然景物的山水还不是他主要的表现对象，所以作用于他这方面的艺术成就，似乎不太大。

张僧繇的生卒年，文献上无明确记载，但他生于萧齐时期（479—501）或者还要稍早一些，则是没有疑问的。据《南史·梁武帝诸子传·萧圆正传》说，萧衍最爱萧纪，“太清初，帝思之，使善画者张僧繇至蜀，图其状”。太清当公元547—549年，证明他在547年时还健在。

二 张僧繇的绘画艺术基础及其成就

张僧繇的绘画艺术，是在继承传统艺术和借鉴外来形式的基础上发展起来的。

《历代名画记》卷五论戴逵、戴勃、戴颙说：“……戴氏父子，皆善丹青，又崇释氏，范金赋采，动有楷模……其后北齐曹仲达、梁朝张僧繇、唐朝吴道玄、周昉各有损益。圣贤胥螽（声响四布的意思），有足动人，瓔珞天衣，创意各异。”从这里可以看出，张僧繇佛教画的独特风貌，是在戴逵父子的传统技法的基础上，而形成的。这种创新精神，在构图方面也不例外，即使是装饰性的细节，也有其独特的格调而不相因袭的。

善于吸收传统艺术的优点，融合成为自己的东西，这是张僧繇成功地发挥艺术才能的一个重要方面，此外，他还敢于向其他艺术方面借鉴，如他的“点、曳、斫、拂”四个基本技法，据《历代名画记·论顾陆张吴用笔》篇说，是从卫夫人（卫铄）的《笔阵图》中得到的启发，是书法艺术在绘画艺术上的创造性运用。

张僧繇接受外来艺术形式，是有其历史条件的。由于萧衍的大力发展佛教，这个王朝与西域和中亚佛教国家的宗教关系，比之前任何王朝更加紧密了。伴随宗教思想而来的，也输入了外来的绘画艺术。《历代名画记》引《梁书·外国传》：

“干陀利国王瞿昙备跋罗……梦一僧相告云：‘中国今有圣主，十年内佛法大兴，汝可朝贡，不然则汝国不安。’梦

中与僧同到中国,见梁天子,觉而异之……遂遣使并本国画工请写高祖(萧衍)真,上许之。”

这个来自外国的艺术使节,和带着本国的佛教艺术画在中国进行传教活动的外国僧侣们^①与当时第一流佛教画家张僧繇保持着一定的接触,这是完全可能的。另一方面,张僧繇在艺术形式上受到他们的影响,也是很自然的。从张僧繇作品的画题里可以看到,有描写胡僧、番奴形象的《扫象图》,也有属于肖像画的《二胡僧图》。这不但表明他们有往来频繁的迹象,而且意味着张僧繇还通过他们来丰富佛教画艺术形象的创造。姚最评他的佛教画说是“奇形异貌”;唐人李嗣真说是“诡状殊形”。这种面貌特征,正是从他与外国僧侣们的接触中得来的。

张僧繇运用外来形式的作品,建康一乘寺^②的凹凸花表现得最突出,唐人许嵩《建康实录》写道:

“……寺门遍画凹凸花,代(世)称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法,朱及青绿所成;远望眼晕如凹凸,就视即平,世咸异之,乃名凹凸寺。”

这里说明了这一作品具有鲜明的立体感觉,印度绘画艺术的透视画法,被我国画家所掌握,张僧繇可能还是第一人。当然他学

① 这里没有提到《历代名画记》卷七列在萧梁时期的三个外国僧侣画家迦佛陀、吉底俱、摩罗菩提和学习外来艺术的僧侣威公对张僧繇的艺术影响。因为我认为这四个人的艺术活动都在北方,不可能与之发生接触。张彦远之所以错列时代,是因为姚最的《续画品》曾经予以评述,而《续画品》是写成于梁代的。我的推断认为,姚最写此书最初只评述了十七位画家。宋郑樵《通志·艺术略》说他“采谢赫所遗以及梁朝,凡十七人”。与现行本评述二十一人不同,由此可见,郑樵据以著录的是姚最写成于梁代初稿本。而迦佛陀等四人的评述,则是在西魏军占领了江陵以后,姚最随着父亲姚僧垣到了长安,接触了北方画家所作的补充。

② 一乘寺据《建康实录》是“大同二年(公元537年)置”。“邵陵王(萧)纶造”。张僧繇画凹凸花当在其时。

习外来形式的目的,是为了吸取他们的优点,形成为自己民族形式的新风貌。姚最说他“殊方夷夏,皆参其妙”,证明了这一点。他的学习精神是很顽强的,《续画品》载:“唯公及私,手不释笔,俾昼作夜,未尝倦怠,数纪^①之内,无须臾之间。”说明张僧繇在艺术修养上是有坚实的艺术基础。

张僧繇最主要的艺术成就,就在于他创造了独具风格的疏体画法,突破了从顾恺之、陆探微以来尚以密体画法为唯一技法的局面。疏体的形成,不只是个创新问题,更重要的是,它为我国绘画艺术奠定了疏与密的两种基本表现手法。《历代名画记》中《论顾陆张吴用笔》篇说:“若(你)知画有疏密二体而方可议乎画!”张彦远这个答问,是对疏体画法具有重大历史意义的正确估计。

疏体画的特点,张彦远指出:“张僧繇点、曳、斫、拂,依卫夫人《笔阵图》,一点一画,别是一巧。钩戟利剑森森然。”又说:“离披点画,时见缺落,此虽笔不周而意周也。”这就是说,他所运用的技巧,区别于密体的传统技巧,具有锋芒凌厉,森森逼人的气象。此外,由于疏体强调笔法的简练和概括,因而在奔放的笔调中,有时是呈现着“缺落”的现象,这与密体的“紧劲联绵,循环超忽”又是不同。“笔不周而意周”与“笔意俱周”,这是张僧繇与顾恺之、陆探微在处理“意”与“笔”的关系上的不同造诣,因而得出不同的风格。

创造疏体画法的张僧繇,在艺术实践中并不排斥密体画法的存在,而是以疏体为基调与密体结合运用的。如他所创作的《扫象图》,张亥白说他“运笔如空际游丝,缥缈若仙(密)”(《梦园书画录》),《罗汉卷》的“衣褶‘行云流水’(密),间有‘曲蚓’‘褶

① 古代以十二年为一纪,数纪是指几个十二年。

芦’（疏）”，《观碑图》的“衣褶‘铁线描’（密）稍带‘兰叶描’（疏）……石与松枝则行笔如玉筋篆颇重，不细眇，而松针与石下草则行笔甚轻而细……总之甚简（笔不周），取意高也，意又精，不是草草（意周），故以为神妙耳”。（以上《詹东图玄览编》）由此看来，张僧繇的绘画在“疏”“密”关系的处理方面取得了有机的统一，无论在构图上的虚实关系，表现手法上的粗细、轻重关系，以及用笔上的缺落与意境上的周密，都体现了对立和统一关系的根本观点。

张僧繇绘画艺术特色之一是生动性。在这方面，文献上的记载，是把事实与传说混淆起来了，如宋人计有功《唐诗纪事》说：

“苏州昆山华严寺……有僧繇画龙，每风雨，如腾跃状。

僧繇画锁，以钉固之。”

这当然是《唐诗纪事》的“画蛇添足”，但是由于张僧繇所创造的龙的艺术现象，体现了夭矫腾跃的精神，因而在风雨如晦之时，更加增强了它的生动性，则是完全合乎情理的。又如《神异记》关于安乐寺四白龙画壁的记载，则描写得更夸大：

“金陵安乐寺四白龙，不点睛，每云点睛即飞去。人以为妄诞，固请点之，须臾雷电破壁，两龙乘云腾去上天，两龙未点睛者见在。”

这一叙述，自然更富于神话成分，但是我们透过神话色彩的假象，进而把握它的实质，那么这个传说却告诉我们：张僧繇塑造典型之所以十分生动，是由于他在创作过程中，极端重视最能表达对象的神情部分的刻划，四白龙之所以迟迟不点睛，正是画家沉浸于“神与物游”的凝思构想之中，他考虑的是怎样点睛才能使整个画面呈现出体态生动“拔壁而飞”的气势。因此，它还具

有绘画艺术理论上的深刻意义。

不论画锁钉龙也好，破壁飞去也好，这都是事实附加的传说，它反映了人们对张僧繇所创造艺术形象的无限喜悦和无限憧憬，而传说又越来越夸大，甚至演变成“通灵”、“除邪”等等，如唐人刘长卿《画僧记》说：

“……又画天竺二胡僧，因侯景乱，散坼为二，后一僧为唐右常侍陆坚所宝，坚疾笃，梦一胡僧告云：‘我有同侣，离坼多时，今在洛阳李家，若求合之，当以法力助君。’陆以钱帛果于其处购得，疾乃愈。”

《湖州府志》说：

“……昭明太子（萧统）偶患风恙，医不能效。僧繇乃画二狮子密悬青宫禁门上，其夕太子即安。”

这一类神秘化了的传说，可能还不止这一些，正如张彦远所说的：“张画所有灵感，不可具记。”这在唐代传奇志异文学的发展时期，原是不足奇怪的。

张僧繇造型艺术的生动性，是和艺术形象的真实性的分不开的，因此，真实感又是他艺术特色之一。唐人张鷟《朝野僉载》说：

“润州兴国寺苦鸬鹚栖梁上污尊容，僧繇乃（于）东壁上画一鹰，西壁上画一鹞，皆侧首向檐外看，自是鸬鹚等不复敢来。”

“侧首向檐外看”，刻划了鸬鹚伺机狙击的准备姿势，它对鸬鹚的侵扰，竟然能够起着阻止作用，说明了它的真实感已经达到惊人的程度。又如宋人米芾《画史》描述他所画的《梁武帝翻经像》说：“武帝作居士服，反唇露齿。”这里也表明了他毫无忌讳地强调了萧衍的面貌特征，作了忠实的描写。由此可见，张僧繇艺术作品

的真实感，是建筑于生活真实的基础之上，具有高度的概括性，所谓“笔才一二，而象已应焉”（唐人张怀瓘《画断》）。正因为如此，他为萧衍所作的一些画像，就有形神兼备“对之如面”的感觉了。

张僧繇的又一艺术特色是富于含蓄力。如宋人郭若虚《图画见闻志·故事拾遗》《阎立本》条说：“唐阎立本至荆州，观张僧繇旧迹曰：‘定虚得名耳！’明日又往曰：‘犹是近代佳手。’明日往曰：‘名下无虚士。’坐卧观之，留宿其下十余日不能去。”这个故事发生于师承郑法士、祖述张僧繇的阎立本身上，是值得怀疑的。而且这个故事的情节又与欧阳询观索靖古碑的故事完全相同，可能牵强附会。但是，这个传说是从张僧繇作品的富于含蓄力而来，还是可信的，明人杨慎《画品》分析得很对，他说：“盖绝艺必审观而后论定也。”

李嗣真评张僧繇说“千变万化”，这指的是表现技巧的多样性。例如他所画人物的衣褶描法，就是所谓“游丝描”（《扫象图》）、“行云流水描”、“曲蚓描”、“褶芦描”（《罗汉卷》）、“铁线描”、“兰叶描”（《观碑图》）等等，山水画虽然不是他主要的表现对象，但根据詹景凤对《观碑图》的分析，他画石的技巧也是多样性的，有“稍似今之所谓‘蟹壳皴’”，又有“如今沈启南‘披麻皴’”。值得注意的是，石法“不用水墨，直用干淡墨写成……不甚皴，行笔大抵如‘刮铁’然，盖以中锋直写，以‘刮铁’破直写为浑化，入于无迹，使人莫可寻其笔端”。在这里我们可以看到，作为中国画表现技巧特点之一的“破墨法”，在张僧繇的用墨技法里已经被运用了。

在色彩问题上，张僧繇是重彩与浅绛并用的，如《五星二十八宿真形图》明人张丑《清河书画舫》说是“设色浓古”，没骨山水

历来传说也属于张僧繇的创造。《观碑图》的设色则采用了浅绛法，《詹东图玄览编》说：

“其石但用靛和赭石，少加藤黄笼过。石脚则纯用赭石，人物衣服浅绛，俱不设大青石绿，独草与松针以淡石绿笼底。”

三 对张僧繇绘画艺术的评价

张僧繇的绘画艺术造诣，画史上一致给予极其崇高的评价，他的作品也为收藏家所极端重视。在唐代，衡量一个收藏家的标准，甚至有“凡人间藏蓄，必当有顾、陆、张、吴著名卷轴，方可言有图画”的提法，张彦远也说：“若言有书籍，岂可无九经三史？顾、陆、张、吴为‘正经’，杨（子华）郑（法士）董（伯仁）展（子虔）为‘三史’，其诸杂迹为‘百家’。”（以上见《历代名画记·论名价品第》篇）

在绘画艺术批评史中，首先对张僧繇提出批评的是姚最，《续画品》说：

“善图塔庙，超越群工。朝衣野服，今古不失。奇形异貌，殊方夷夏，实参其妙。俾昼作夜，未尝厌怠。唯公及私，手不释笔，但数纪之内，无须臾之间。然圣贤晒矚，小乏神气，岂可求备于一人？虽云晚出，殆亚前品。”

这里所说的“前品”，是指《续画品》里位置在张僧繇前列的刘璞、沈标、谢赫、毛惠秀、沈粲说的。也就是说，张僧繇的艺术水平，要比以上五人差一些。对此批评，曾经引起了唐代绘画艺术批评家的反响，如李嗣真说：

“顾陆已往，郁为冠冕，盛称后叶，独有僧繇；今之学者，望其尘躅，如周孔焉！何寺塔之云乎？且顾陆人物衣冠，信称绝作，未睹其余。至于张公，骨法奇伟，师模宏远，岂惟六

法精备，实亦万类皆妙。千变万化，诡状殊形。经诸目，运诸掌，得之心，应之手。意者：天降圣人，为后生则，何以制作之妙，拟于阴阳者乎？请与顾陆同居上品！”

张怀瓘说：

“姚最称，虽云后生，殆亚前品，未为知音之言。且张公思若涌泉，取资天造，笔才一二，而象已应焉！周材取之，今古独立。象人之妙，张得其肉，陆得其骨，顾得其神……”

张彦远也驳斥说：

“彦远以(姚最)此评最谬！”

综合以上评论，大致可以归结为下列三点：

首先，张僧繇在历史上的地位，是顾恺之、陆探微以后的第一人，所以后来认为顾、陆、张、吴是“四大画家”或称“画中四祖”。

其次，他们确认张僧繇具有“思若涌泉”的艺术创造力和多方面的艺术才能。姚最所说“善图塔庙”，指的是佛教画的“一专”，而李嗣真所说的“万类皆妙”，则是看到了他人物画、肖像画、自然景物画的“多能”。他题材的所以丰富多采，是由于他从周围的事物中，通过对客观现实的深入观察和主观思想的形象思维，运用熟练的技巧，概括表达了描写对象的精神和形态。

其三，张僧繇之所以取得这样杰出的成就，李嗣真认为是“天降圣人”，张怀瓘也说成是“取资天造”，这些提法都是过于夸张的，实际上他的“天才横溢”，正是他几十年从事辛勤艺术劳动的成果。

张僧繇的艺术作品，鉴赏家也予以很高的评价，如张彦远说：

“彦远家有僧繇《定光如来像》，元和中进入内，曾见《维