

唐代人物画

刘凌沧编著



中国古典艺术出版社

补 正

本書 70 頁引毛主席文补正如下:

“我們必須繼承一切优秀的文学艺术遺產，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我們从此时此地的人民生活中的文学艺术原料創造作品时候的借鑒。”

(見“毛澤东选集”平裝本第三卷 882 頁，“在延安文艺座談会上的講話”。)

“这种新民主主义的文化是民族的。它是反对帝国主义压迫，主張中华民族的尊嚴和独立的。它是我們这个民族的，帶有我們民族的特性。”

(見“毛澤东选集”平裝本第二卷 678 頁，“新民主主义論”第十五节。)

唐 代 人 物 画

編著者：刘 凌 滄

出版者：中国古典艺术出版社

北京东总布胡同 10 号

責任編輯—张宜健 美术設計—方欽德

印刷者：新 华 印 刷 厂

發行者：新 华 書 店

北京市書刊出版業營業許可證出字第 059 号

1958 年 11 月第一版第一次印刷

开本：787×1092 1/16 印张：6 1/8

印数：1—1017 統一書号：8029·91

目 录

緒 言	1
第一章 唐代人物画壇的鳥瞰	3
第二章 初唐时代	9
一 閻氏兄弟和初唐人物画	9
二 尉迟乙僧和西域画派	14
第三章 盛唐时代	17
一 百代画聖吳道子	17
二 風俗仕女画家张萱	26
三 鞍馬画家曹霸与韓幹	33
四 王維的水墨画派	36
五 梁令瓚和他的“五星二十八宿圖”	38
第四章 盛唐以后的作家及其作品	41
一 周昉	41
二 李眞的肖像画“不空金剛像”	48
三 韓滉的“文苑圖”	49
四 描写契丹民族生活的“卓歇圖”	51
五 孙位的“高逸圖”	53
六 貫休和他的“十六罗汉圖”	55
第五章 敦煌画和西域画	57
一 敦煌千佛洞的唐代人物画	57
1. 丰富多采的构图	57
2. 现实主义的手法	59
3. 人民性	60
4. 生动活泼的表现技法	60
5. 文化史迹的宝库	62
二 西域画和唐代人物画的关系	62
第六章 学习传统和运用传统	70
附 录: 唐代人物画年表	74
后 記	76

插圖目次

封面	敦煌千佛洞壁畫(唐初220窟)維摩經變中的帝王與侍臣	方增先墓
第一章	唐代人物畫壇的烏瞰	
第一圖	晉顧恺之“女史箴圖”(部分)	4
第二圖	唐閻立本“列帝圖卷”中的宮女姿態	5
第三圖	晉“女史箴圖”中的仕女姿態	5
第四圖	北魏石刻中的人物造型	6
第五圖	晉顧恺之“洛神賦”中的侍臣	6
第六圖	唐閻立本“列帝圖卷”中的侍臣	6
第二章	初唐時代	
一	閻氏兄弟和初唐人物畫	
第一圖	閻立本“列帝圖卷”(全圖)	10—11
第二圖	閻立本“列帝圖卷”漢光武帝(劉秀)像(部分)	12
第三圖	閻立本“列帝圖卷”陳宣帝(陳頊)像	13
第四圖	閻立本“蕭翼賺蘭亭圖”(傳)	13
第五、六、七、八圖	由漢至唐人物圖面部造型變化的比較	14
二	尉遲乙僧與西域画派	
第一圖	降魔變圖	15
第三章	盛唐時代	
一	百代画聖吳道子	
第一圖	河北省曲陽縣北岳廟吳道子画鬼伯(傳)	17
第二圖	吳道子“天王送子圖”(傳、共四段)	18—19
第三圖	吳道子“觀音像”(傳)	22
第四圖	吳道子“搜山圖”粉本(傳)	23
第五、六圖	“搜山圖”部分特寫(吳道子作品風格舉例)	24
第七圖	敦煌千佛洞初唐金剛頭部	24
第八圖	北宋武宗元“朝元仙仗圖”	25
二	風俗仕女画家張萱	
第一圖	美人头像	26
第二圖	西安南郊韦項墓石刻女像(郭嘉熙勾摹)	27
第三圖	西安南郊韦項墓石刻女像(唐代長安流行的乡土時裝,郭嘉熙勾摹)	27
第四圖	張萱“搗練圖”(宋趙佶摹全卷)	28—29
第五圖	張萱“搗練圖”(宋趙佶摹本 部分特寫)	30
第六圖	張萱“唐后行从圖”	31
第七圖	張萱“虢國夫人游春圖”(宋趙佶摹本 馮忠蓮再摹本 彩色版)	
三	鞍馬画家曹霸與韓幹	
第一圖	韓幹“牧馬圖”	34

第二圖	漢画像砖浮雕的馬	25
第三圖	唐代石刻浮雕的馬(昭陵六駿之一)	35
第四圖	韓幹“照夜白圖”	36
四	王維的水墨画派	
第一圖	王維“濟南伏生像”(傳)	37
五	梁令瓚和他的“五星二十八宿圖”	
第一圖	梁令瓚“太白星神圖”(五星之一)	39
第二圖	梁令瓚“風神圖”(二十八宿之一)	40
第四章	盛唐以后的作家及其作品	
一	周 昉	
第一圖	“永月观音圖”	41
第二圖	“浴女圖”(敦煌千佛洞一五九窟·段文杰臨摹)	42
第三圖	“屠房”(敦煌千佛洞八五窟·李承仙臨摹)	42
第四圖	日本古画中的妇女画眉样式	43
第五圖	周昉“簪花圖”中的妇女画眉样式	43
第六圖	周昉“听琴圖”(傳)	44
第七圖	周昉“听琴圖”弹琴人面型	44
第八圖	唐代石刻画仕女面型	44
第九圖	唐代雕塑的仕女面型	44
第十圖	周昉“簪花仕女圖”(摹本·彩色版)	
第十一圖	周昉“執扇仕女圖”(部分·傳)	46 — 47
二	李真的肖像画“不空金刚像”	
第一圖	李真“不空金刚像”	48
三	韓滉的“文苑圖”	
第一圖	韓滉“文苑圖”	50
第二圖	韓滉“五牛圖”	51
四	描写契丹民族生活的“卓歇圖”	
第一圖	胡瓌“卓歇圖”(全卷)	52 — 53
第二圖	胡瓌“卓歇圖”(細部)	52
五	孙位的“高逸圖”	
第一圖	孙位“高逸圖”(全卷)	54 — 55
第二圖	孙位“高逸圖”(細部)	54
六	貫休和他的“十六罗汉圖”	
第一圖	貫休“十六罗汉像”之一	56
第二圖	貫休“十六罗汉像”之二	56
第五章	敦煌画和西域画	
一	敦煌千佛洞的唐代人物画	
第一圖	敦煌千佛洞外景	57
第二圖	“淨土变相圖”(盛唐——二窟)	58
第三圖	“剃度圖”(盛唐四四五窟·刘凌沧临摹)	59

緒 言

我国的繪画，具有悠久的历史和丰富的传统，经过历代的劳动人民不断地精心創造，推陈出新，形成了灿烂的风格和不同的面貌。

新中国建国以来，人民由于爱国主义教育培养，对于祖国繪画遗产流露出浓厚的热情，近几年来，关于繼承和研究古典美术的呼声，在全国文化界高昂起来了，从下面一篇短文里可以看到学习美术的青年们的心情。

“……专家们应该注意到高等艺术学校中青年学生的要求，应该看到这是目前艺术教育中最落后的一环，关于研究祖国美术遗产的课程——中国美术史、古代美术作品的介绍等等……

……在刊物上，能踏踏实实提出问题并解决问题的，关于美术遗产研究的論文依然很少。

……如果想把我国古代优秀的艺术遗产弄清楚，如果想培养出大批的真正的了解祖国古代美术，并正确地接受美术遗产的艺术家，要想在美术创作的领域中看到具有鲜明民族风格的作品大量出现，无论如何，这样的情况是不应该让它隐蔽下去了！……”

一九五四年十二月号“美术”月刊：“应改善美术遗产的研究状况”

这呼声，在全国文化界，特别在学习美术的青年中间是普遍的，这种思想感情的产生是热爱祖国文化遗产的感情流露，是新中国人民蓬勃的气象。

这呼声，对于从事艺术理论的工作者，不容置疑，是一个正当的要求。

研究民族繪画遗产，是一种细致的、系统的、有深度的科学研究工作。開揚古人艺术思想，探寻古人創作經驗，对于我们說来确实具有古为今用“温故而知新”的意义。

进一步，若想發展具有民族风格的新国画，就应该掌握传统繪画的知識，認真地研究古典繪画，从中吸取前輩作家作品中的立意、构图、表达主题的智慧和技术卓越的才能，研究他們多年来苦心积垒的經驗，做为我們發展新中国画的借鉴。

基于这种要求，把我国每一个时代，卓越的画家生活和他們的作品，作一番浅显明确的介绍，是給美术理论工作者提出来的一个新的课题了。

近三十年来，感謝前輩美术理论家，关于整理与研究民族繪画遗产方面，做了許多切实的工作，写出了不少的著作。这些著作，無論在学习古典繪画遗产或史料搜集和整理方面，都給今后的艺术理论建設开辟了一条平坦的道路。但这些著作的内容大部分属于繪画資料的輯录，做为美术史料閱讀是可以的，做为含有现代意义的深广幅度的美术研究便感

覺不足了。所以，不論從事于美術史、美術概論的著作也好，或作品介紹和技法研究也好，都有必要懸出一個新的目標，那就在作者的書本中可以找到提供今天我們使用的東西。·
基于這個要求，我提出了下面三點建議，供給大家參考。

（一） 從每一時代的政治、經濟結構，探尋這個時代的繪畫內容和形式的構成。

（二） 從各個時代作品的本身研究每一個作家的創作思想和風格的形成。

（三） 把古代的繪畫作品和美術理論，共同排比，互相印証，加以研究分析，求得符合實際的結論。

這樣，從事于美術研究的時候，當能得出符合客觀實際的結果。

本書的目的，想把唐代的人物畫，依據作品，結合材料，做一簡單明瞭的敘述。尽可能依據可見的資料，探尋這個偉大時代人物畫構成的因素，使讀者對於唐代人物畫得到一個比較清楚的理解。但本書不是人物畫史，只能選擇這個時代的典型作家和他們的代表作品作重點的介紹。若把唐代所有的人物畫家都包羅進去，不僅篇幅所限，對於專題研究論著的體例說來，也沒有必要。

本書選刊的繪畫，大部分是美術界熟知的作品，其中也包括摹本，因有些名作，歷經兵燹和水火之災，流傳下來的不過千分之一、二，只有依靠摹本才得体会到原作精神的仿佛（如張萱“搗練圖”）。美術研究不同於考古學，倘不依靠摹本，將使研究工作無法着手。

本書是一本淺近的作品，這是由於編者的繪畫知識水平而決定的。若能借着出版的機會得到專家的指數與糾正，從而出現更完備的著作，對我個人來說便是莫大的希望。

編 者 一九五六年十二月

第一章

唐代人物画壇的鳥瞰

翻开我国的繪画史，唐代的画壇呈现出奇艺駢罗、人材輩出的面貌。在我国美术史上形成一个活泼、灿烂的崭新的时代。但在悠长的二百八十多年的历史中，繪画風格几經蛻变，是經過曲折迂迴的道路的。

文学史家把整个唐代分为初、盛、中、晚、四期，美术史家也曾沿用过这种分期法。但繪画一科自有它本身的特点，究竟不同于文学，应该按照每一时代作品本身風格的發展来規定史的分期，滕固說：“……繪画的——不只是繪画，以至艺术的历史，在乎着眼作品本身之‘風格發展’。某一風格的發生，滋长，完成，以至开拓出另一風格，自有横在它下面的动力来决定；一朝一代的皇帝易姓实不足以界限它……”（註一）这是精辟的見解。

初唐的繪画，繼承了六朝繪画的傳統，西域画派的輸入，給中国中原固有画派注入了新的营养，使得初唐繪画面貌为之一新，它是六朝繪画的發展而又是六朝繪画的革命，可以划为一个时期（公元六一八——七一二）。

初唐成熟的繪画風格，給盛唐繪画准备了發展的基础，盛唐的作家把上代的傳統画風和外来画風融合起来，加以錘炼，創造出雄渾富丽的風格，出現了像吳道子这样的大作家，从繪画風格看，自成面貌，可以划为一期（公元七一三——七六五）。

唐代中晚二期，繪画由火熾的創作風气走入了平平發展的道路，人物、山水、花鳥都各有专家，走入了分头發展的状态，比起初、盛二期以人物为主其他画种为附的局面已經不同；另一方面，中唐及晚唐的画風由于平稳的發展在面貌上沒有显然的不同，把两期合併起来，作为盛唐以后一期，从繪画風格的轉变划分起来以便于叙述（公元七六六——九〇六）。

这是依据三个时期繪画的主題思想、形式蛻变概括出来的一个輪廓，大体上和滕固“唐宋繪画史”的分期法是一致的。下面，先作一简单概括地叙述。

初唐画壇，以閻氏兄弟（立德、立本）和尉迟乙僧为当时权威。閻立德，不仅是初唐时代的大画家，并且是建筑設計和工艺美术家，和他弟弟立本称为初唐画壇双壁。

凡一种新艺术風格的产生，一般規律是从傳統的基础上向前發展的，閻立本的画，不仅發展了固有傳統，而且从作風的感情深处流露出六朝繪画的韵味，因此，不能不追溯到顧愷之。

顧愷之（公元三四六——四〇七）是东晋时代的大画家，今天可以看到他的作品，是聞名的“女史箴圖”（註二）。这幅画的内容，是描写张华作的一篇文章的插图，原作是横卷，画面一段段地表现出文字的内容。这幅画的主題思想，是封建社会如何約束妇女遵守封建道德的教条。值得注意的是，在第四世紀顧愷之就能生动地反映了现实生活。用“春蚕吐



圖一 晉顧愷之“女史箴圖”（部分）

絲”細勁而流動的綫條把人物的姿態畫得異常生動，獲得了調和統一的韻律。

（參看圖一）

仕女的面龐都是瘦長型，靜穆而嫵雅。這是六朝人物畫表現面容造型明顯的特徵，從“寧想室”石刻人物畫和魏“爾朱榮碑蓋”人物的面型，便可尋出顧氏作風的淵源。

閻立本的“列帝圖卷”，帝王面孔威嚴的表情，和軀體雄渾的結構，是突破了隋代人物畫拘謹的公式創造出來的新風格，但帝王身旁的侍臣和宮女（見圖二），不論在臉型構造和身軀格式上，雖然和顧愷之的“女史箴圖”、“洛神賦圖”相距已三百年，而在它的風格的感情深处還含蓄着六朝韻味，和“女史箴圖”、“洛神賦圖”存在着若干共同之點（見圖四、五、六）。這是研究民族繪畫的理論家值得注意的事情。可以說，閻立本的畫風是

繼承了顧愷之的傳統，並發展了這個傳統。

當時的長安畫壇，和閻氏并立的畫家，是于闐（今新疆和闐）國人尉遲乙僧，據資料說明，乙僧的畫帶有濃厚的西域情調，他用色彩的明暗表現物體的凹凸感，與純用綫條表現體積的中原樣式有着顯然的不同，他的畫含着印度、伊朗和于闐地方色彩的混合風味，據說這種畫派給當時的長安畫壇，投下一大波紋。

貞觀年代（公元六二七——六四九）唐代社會秩序大定，政治步入了假武修文的階段。這時的繪畫，已經成為宣揚教化輔佐政治的主要藝術形式。閻立本的“十八學士圖”、“凌烟閣功臣圖”成為畫家圖寫的中心內容，現實主義的題材就必然促使技巧趨向現實主義的道路，唐代繪畫之所以有了那樣高度的成就，其關鍵在於畫家本身投入了火熱的鬥爭生活，並且忠實地反映了那種生活。

尉遲乙僧的作品，大部分屬於廟堂的壁画（佛教畫），閻氏兄弟除了功臣像外，還有以現實生活為題材的風俗故事畫如“文皇訓子圖”、“職貢獅子圖”……等。

把閻立本和尉遲乙僧的西域畫派兩種不同的畫風作一比較，前者勻停工整包含着微妙的變化，諦視研究可以体味到作者的感情；後者綫條細勁，有銳利的气魄。前者設色妍雅但有平板的感覺；後者作風却覺得有厚度。前者有微妙的理智；後者有新奇的魅力。這種交錯綜的繪畫風格的交流，給盛唐繪畫帶來了新機運。

開元天寶時代，是我國美術史上一個空前的燦爛的時代。蘇東坡說：“智者造物，能者

述焉，非一人之所能也。君子之于学，百工之于艺，自三代历汉，至唐而备矣。故詩至于杜子美，文至于韓退之，書至于顏魯公，画至于吳道子；古今之变，天下之能事畢矣”（註三）。正是这样，唐代的艺术，举凡詩歌、音乐、舞蹈、繪画在这时期都有卓越的發展，至于繪画，张彦远說：“盛唐至今二百三十年，奇艺者駢罗，耳目相接，开元天宝，其人最多。”（註四）由此可以想像到盛唐画壇隆盛的面貌。

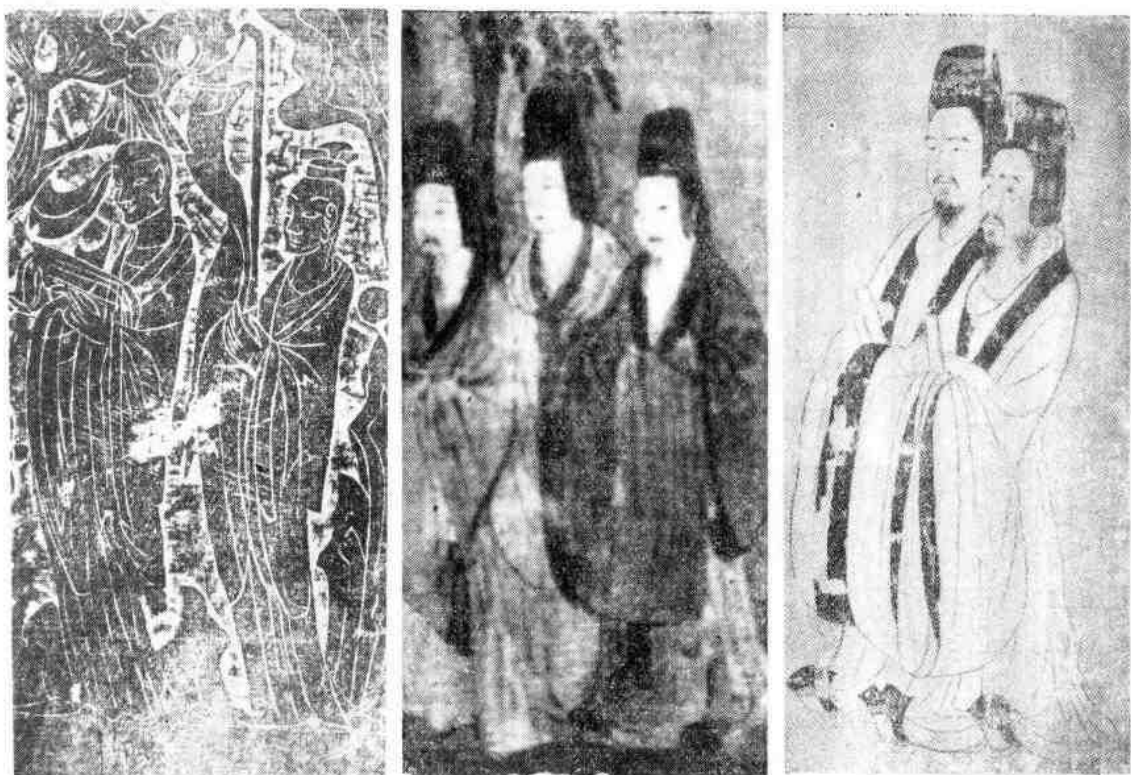
佛教經典大量的翻譯，把印度生动美妙的故事伴随着传入我国，故事中許多富有特征的人物形象，丰富了画家們創作的幻想（如“劳度叉斗聖变”、“鹿母夫人”故事……等），使得画家的天才得以充分地發揮。

應該特別提出的，是这个时代的繪画，奠定了自己的独創風格。然而，这伟大潮流的育成决不是偶然的，自有橫在它下面的根源去決定。唐太宗貞觀到唐高宗治世的五六十年間（公元六二八——六八二）紧张的政治經濟的經營早給盛唐打下了基础，这个良好的政治基础蘊藏的力量，到这时必然發揮出来，人力物力的良好因素，恰恰在此时集中的体现在文化的面貌上，因而就出現了一个文化高潮。

在另一面，伴随着歌舞升平、豪华的享乐給盛唐带来了社会結構的弛张，佛教思想的浸潤及一般生活条件的进化引起了享乐主义的泛滥，奢华的生活，刺激着文学艺术本質的变化，促使艺术的内容更加多样化。由于社会上物質生活的增涨，由于大城市中豪門富商物質享受尽極眩耀的結果，相应地誘惑着画家热中于以“世相”为題的風俗画的描写，如张



晋唐两代仕女画風格的比較：圖二（左）唐闕立本“列帝圖卷”中的宮女姿 圖三（右）晉“女史箴圖”中的仕女姿



六朝至唐人物造型的比較：上圖由左至右，(圖四)北魏石刻中的人物造型、(圖五)晉顧愷之“洛神賦”中的侍臣、(圖六)唐畫立本“列帝圖卷”中的侍臣。

萱、周昉等的作品曾經把唐代都市文明作了忠實的反映。

吳道子的出現，是我國美術史上光輝的一頁，他總結了六朝以來傳統繪畫的技巧，吸收了西域畫派的精華，加以融合錘煉，創造出豐富多采的民族風格。他的畫風，不僅支配着整個的唐代，並且影響了一千多年來的民間傳統的畫壇。

自漢明帝至唐代，六百五十多年間，我國的佛教畫一般地在外界風格的影響下兜圈子，吳道子的出現标志着外界畫風的結束、自己風格確立的一個劃時代的人物。他創造了以綫為主的新畫派，強力的誇張手法與生動的構圖，促使唐代繪畫風格為之一變，大勢所趨，成為我國人物畫派的主流。

著名的風俗仕女畫家張萱，據資料所載，他精于“鞍馬貴公子”，善畫仕女圖。通過宋徽宗的臨本“虢國夫人游春圖”、“搗練圖”可以看到他作品的面貌。前者描寫楊氏姊妹策馬春游的景色；后者描寫婦女整治織物的勞動生活，畫中的女性，都是面容艷媚、體態丰满，烏黑高聳的髮髻，裝飾着鮮明繁縟的衣裳，把唐代婦女生氣充沛的健康姿態，活現于畫面。

王維的畫，不像吳道子的豪放，張萱的謹嚴，而是以“風致標格特出”的氣韻見勝，他說：“問道之中，水雲為最上乘”（王維：“學畫秘訣”）。他的“輞川圖”“筆力雄壯，山谷郁郁，云水飛動，意在塵外”（“唐朝名畫錄”朱景玄語）是很好的榜樣。蘇東坡說：“味摩詰之詩，

詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩”，可以說明王維的畫一反過去重色勾斫之法，創造出一種“水墨墨染”以幽雅擅長的畫派，換句話說，是詩的傾向，文學的傾向，給後世的文人畫，开辟了一條廣闊的道路。

在這時期，曹霸、韓幹、梁令瓚、楊庭光……等在不同的畫派中間，表現了不同的內容和不同的形式。

盛唐時代新畫風育成，始於開元三十年間（公元七四三——七四二）一直延續到天寶末叶。吳道子的畫，王維、杜甫的詩，顏真卿的書法，閃爍着不同的個性與獨創的風格，實是我國美術史上一個出色的時代。

盛唐以後的繪畫，由高度的創作風氣轉入了平平發展的道路，它的原因約有下面幾點：

（一）盛唐的繪畫，人物畫占主位，其他畫種占從位。發展到盛唐以後，山水、花鳥，及其他雜畫都各有專家，結束了人物畫“壓倒一切”的局面。

（二）盛唐的繪畫，以表達主題發揮創作思想為主要目的，盛唐以後，轉入了從事于筆墨技法研究上下功夫。

（三）寺觀壁畫已跨過了盛唐時代的高峰，走向了下坡路。試把敦煌千佛洞盛唐和晚唐的壁畫作一比較，便可發覺前者充滿了生氣，後者流入了公式。另外，還有一個原因，那時的長安、洛陽一帶，屏風和卷軸畫之風大盛，高手畫家，為了追求名譽和較高的物質生活，相率流入了大都市，不願在荒涼的寺廟中畫壁畫了。又加安史亂後，社會經濟基礎發生了動搖，階級矛盾漸次激化，人民的生活已不能保持開元天寶時期的安定，就直接地影響到藝術的發展，因此，繪畫也由開拓時期轉入了守成局面。滕固說：

“……凡一種風格，獲得了不拔之基以後，此風格存有薄弱、缺陷、未盡的各個細部，統由後繼者在較長時間中為之增益、彌補、充實；使這風格逐漸走向圓熟的境域。”（註五）

盛唐以後一百四十多年的人物畫壇就完成了這種使命。

大曆、貞元年代（公元七六六——八二〇）的人物畫家應該首先談到周昉。

周昉是德宗時期（公元七八〇——八〇二）長安最負盛名的風俗仕女畫家，是長安畫壇的代表人物。唐代女性美的標準崇尚肌肉豐滿，反映到周昉的畫筆下，更能表達出“體態豐滿，面容美艷”的丰姿。從現存的“簪花仕女圖”、“執扇仕女圖”的人物姿態和神情的描摹，都可以看到這種特征。並且反映了八世紀唐代婦女的時裝，成為研究歷史風俗的寶貴資料。

梁的張僧繇善於使用色彩渲染法，被人稱為“張家樣”；北齊曹仲達攝取了印度“笈多”式雕刻組織的手法描寫衣紋，被人稱為“曹家樣”；吳道子的“天衣飛揚，滿壁風動”的蘭葉描筆法被稱為“吳家樣”；而周昉描寫現實生活人物以“衣紋勁簡，賦色柔麗”被稱為“周家樣”。形成了我國人物畫作風的“四大典型”。

又如尉遲乙僧畫佛像，採取了細勁的勾勒和富有凹凸感的渲染法；吳道子人物的爽利綽描，表現出人物生動的美姿；周昉畫菩薩的面容，富有人間味道，被當時人稱為“水月體”，（註六）三位大畫家又代表着三個時代不同的風格。

长安画壇，和周昉齐名的有李真，他的作品传到今日的有“不空金刚像”。这幅画像，面貌筋肉的结构純由写生入手，显示了唐代肖像画高度的成就。

韓滉、胡瓌都是唐代有名的人物画家，韓滉留下来的作品有描写文人生活的“文苑圖”，胡瓌留下来的作品有以契丹民族游牧生活为題材的“卓歇圖”，这两幅画，給研究古代社会風俗者提供了宝贵的資料。

由于画家們推陈出新，不断地研究、綜合，就出現了完备的繪画理論，张彦远的“历代名画記”便是唐代出色的著作。此書的内容包括：画派源流；沿革兴废；师資传授；技法变迁；創作方法；收藏鑒別……等。他用本身实践的經歷綜合了汉魏以来画家創作的成果，闡述了画派源流和風格的变迁，成为我国研究民族传统繪画宝贵的著作。

唐代末年，由于政治弛废，国内已呈紛扰状态，做为文化一环的繪画，由长安洛阳分別向浙江、四川两地發展。孙位于广明元年(公元八八〇)黄巢起义軍近迫长安时，随同僖宗入四川，崔月大师(貫休)于天福年間(公元九三六頃)从婺州(浙江金华)入四川，唐宣宗(李忱)入蜀时吴道子的弟子卢楞伽随行，直到五代的孟蜀建国时，貫休等还繼續在四川作画。

〔註一〕 見滕周“唐宋繪画史”第一章。

〔註二〕 “女史箴圖卷”，是我国人物画的珍品，一九〇〇年庚子之役，被英兵从清宮掠去，現藏于英国不列顛博物館。原画是描写晋张华作“女史箴”文章的圖画，据传说文章的含义为諷刺贾后陰險、嫉妒而作。原画最前两段已失去，現存十一段。

〔註三〕 見“苏东坡題跋”：“跋吳道子画”。

〔註四〕 张彦远：“历代名画記”卷二。

〔註五〕 滕周：“唐宋繪画史”第四章。

〔註六〕 周昉画长安光德坊寺塔东南院菩薩，改变了过去三尊像的公式定型，画得接近于真人的面貌，配上樹石林泉，呈现出悠然的神态，因此被当时人称为“水月观音”。

第二章

初唐时代

一 閻氏兄弟和初唐人物画

顧愷之的“女史箴圖”之外，現在的我国古画要屬閻立本的“列帝圖”卷了（見圖一）。这幅画已經成为研究初唐繪画唯一的宝贵資料，从这幅作品的构图、作风、設色各点看来，已完全可以寻求六朝到唐代繪画传统發展蛻变的痕迹。

“列帝圖卷”作者閻立本，雍州万年人（陕西临潼一带），同他的哥哥立德（名讓）同是初唐最著名的画家。他父亲閻毗是隋代著名画家，官殿内少监，立德立本都从父亲学艺，可称家学渊源。

閻立德不仅精于繪画，也是著名的建筑設計家，貞观初年，督造襄城、翠微、玉华宫，由此被选拔为工部尚書，武德初年奉命同他弟弟立本設計督造袞冕六服和腰輿伞扇等仪仗器物，这样看来，立德工艺美术的才能似乎已經超过他的繪画之上，和欧洲文艺复兴时期的大师达·芬奇作一比較，有东西媲美之誉，而閻立德却早于芬奇八百多年。

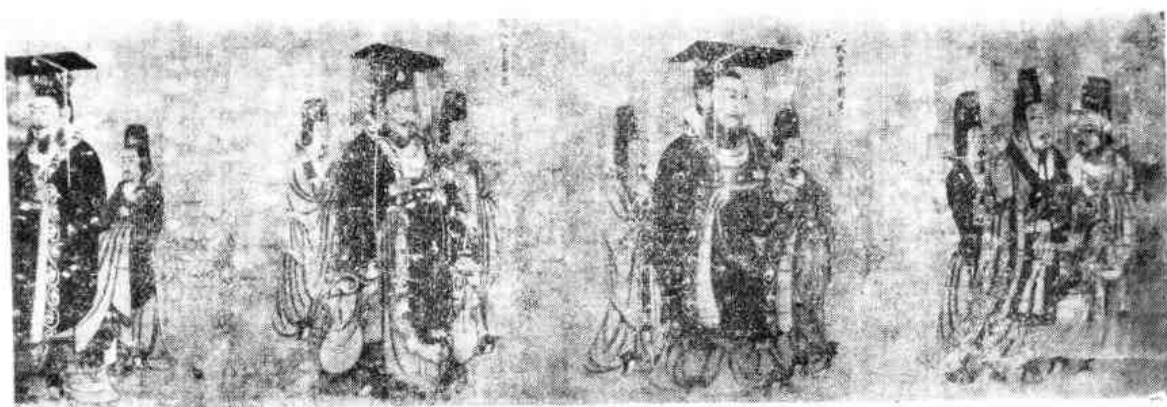
閻立德的作品，已無遺存，見于紀錄的計有：“文成公主降番圖”、“玉华宮圖”、“职貢圖”……等十四幅。

閻立本的名，比他哥哥更大，唐高宗显庆元年（公元六五六）代立德为工部尚書，总章元年（公元六六八）作右丞相。

立本是初唐显赫的宮庭画家，最初从他父亲学艺，后拜隋代大画家郑法士为师，技艺的發展超过了他师傅。他的画，受张僧繇画風的影响，裴孝源說：“閻立本祖师张公，可謂青出于蓝矣”（郭若虛：“圖画見聞志”）。他的創作中最有名的作品，是武德九年（公元六二六）为秦王（李世民）府文学館画的“十八学士圖”——杜如晦、房玄齡、虞世南等；貞观十七年（公元六四二）在“凌烟閣”画的二十四功臣像——长孙無忌、赵郡、王孝恭、魏徵等。这些人物，都是协助李世民（唐太宗）父子建立唐王朝和开拓疆土的功臣。“凌烟閣”和“文学館”的画像，寓有紀念和表彰的意义，有浓厚的政治作用。这是我国艺术为政治服务明显的范例。

“宣和画譜”所載：閻立本的作品有四十二幅之多，但現在我們仅可見到的是他的“列帝圖”卷。

“列帝圖”卷原藏福建林家，后被奸商盜賣給美国波斯頓博物館了。原画为手卷式，画的是：刘弗陵（汉昭帝）、刘秀（汉光武帝）（見圖二）曹丕（魏文帝）、刘备（蜀主）、孙权（吳主）、司馬炎（晋武帝）、陈蒨（陈文帝）、陈伯宗（陈废帝）、陈頊（陈宣帝）（見圖三）陈叔宝（陈后主）、宇文邕（后周武帝）、楊堅（隋文帝）、楊广（隋煬帝）十三个封建帝王的



圖一 關立本“列帝圖卷”(全圖)

像，卷后面有富弼的題跋，錢明逸、韓琦、吳奎、劉敞、蔡襄、孫琳等的觀閱記，并有淳熙十五年周必大的題識長文，從這些名人的題識中，可見“列帝圖”卷是一幅流傳有緒的名作。

從周必大的題跋里，可以看到這卷子在宋代流傳的端緒，文中有：“……十三人中惟陳宣帝侍臣兩人，從者并執扇各兩人，挈輿者四人，筆勢尤奇，絹亦特敞，是閻真迹無疑……”。

關於“列帝圖”卷，傅抱石先生有如下的分析：

“……十三個封建主子的像。除了侍從人物，沒有背景。一般說，是採用了緊勁的綫條和適度的暈染方法，將每個封建主子生活歷史思想活動，都生動的刻畫出來。如畫曹丕，剛愎自負，‘威嚴’之中而尚有咄咄逼人的氣概；畫陳叔寶，這位‘風流天子’好像舉起右手正準備拭眼淚，活活地刻畫出一副曾經荒淫無度莫可奈何的樣子，足令觀者發笑；更入木三分的是畫那位迷戀揚州死於揚州的楊廣，充分地說明了他那好大喜功，勞民傷財的下場。

像這樣刻劃入微的描寫，是中國人物畫高度的成就。我們不要忘記這是七世紀（初唐）的作品，較之“女史箴圖卷”，因為兩者之間經過了三百年的發展，接受了許多新的營養的緣故，無疑是提高了一大步的。特別是“列帝圖”卷的構圖和它的表現手法。若從題材看，“女史箴圖卷”描寫了關於女性的故事和生活；“列帝圖”卷是刻劃了每一個不同人物的心理





状态并从而体现了不同的生活历史，形式的构成和处理的手法是应该有分别的。“列帝图”卷所描写的十三人中，多数是立像，余为座像，各有侍衛（男的或女的）自一人至数人不等，但以两人的为最多。侍衛的形像，略微小些，这决不能意味这是远近的关系，而是作者意图突出的强调主题人物的一种手法。这种一主二从，主像大，从者小的构成形式，我以为很可能是受了佛教雕刻“三尊像”的影响，例如最流行的“释迦三尊像”，释迦居中（主位），文殊、普贤也一般是被处理得小些的。

此外，“列帝图”卷比较突出的一点是画面上采用了一定程度的晕染方法，比较富于光的感觉，这是“女史箴图”所没有的。像陈頊（陈宣帝）一像（十二世纪起就有人认为这像是固立本的真迹），整段的气氛格外融合，衣服道具（扇舆等），则适度地施以晕染，这也充分地说明了表现技法的发展的痕迹和提高的程度”。（註一）

另外，“萧翼赚兰亭图”（图四），相传也是阎氏的作品，作风较“列帝图”卷为朴拙，人物面部表情表现出不同的内心活动，手法布局，主从分明，由人物的造型看来，可以判断不是唐代后期的作品，但是否阎氏真迹，还有待进一步的证实。

从顾恺之到固立本大约三百年，我国的绘画发展在以线为主的传统之上，从朝鲜乐浪、东北辽阳坟墓中发现的汉画看来，色彩都是绚烂的，但无论如何绚烂，图中一切物象必须接受线的支配，就是色彩、分量、位置，莫不决定于线，这个特点是很明显的，也是自汉代以来我国传统绘画一贯的表现手法。

到了南北朝的后期，西域艺术输入，这些艺术品色彩是强烈的，逐渐兴起了以色争胜





圖二 閻立本“列帝圖卷”漢光武帝(劉秀)像(部分)

的新画風，同时采用了晕染方法，企圖显示物体的凹凸感，这种画風从赫色尔、敦煌等地發現的六朝壁画看来，便是很好的例証，到初唐时期，發展成为尉迟乙僧的画派。

就顧愷之的“女史箴圖卷”加以研究，細勁流动“春蚕吐絲”的綫和薄而透明的色彩，画面显出很富于恬靜柔和的气氛。閻立本繼承了顧愷之人物画的風格，一面吸收了自然物体的神髓，把“列帝圖”卷和“女史箴圖”作一比較，已不仅是恬靜柔和而富有生气充沛的雄偉气概了，而侍从人物还多少带有六朝風韵。这是閻立本吸取了六朝繪画的意境、造型手

法和客观实物的描写融合到一起的作品。二者調合起来的結局，形成了生气充沛的新画風，一面繼承了上代傳統的价值，另一面創造出自己新画風的价值。

閻立本又曾給李世民(唐太宗)画过肖像。除肖像画之外，又精于人物風俗画，“唐朝名画录”有下面的一段記載：

“……南山有猛兽害人，太宗使驍勇者往捕之，不获，又徙王元鳳忠义奋發，往射之，一箭而毙。太宗壮之！使立本圖其状，鞍馬仆从皆若真，观者莫不嘆其神妙。”

这是一幅按照现实景物描写的“狩猎圖”，从文字推度，画中人物的衣冠服制一定画得很真实，否則是不能“称旨”的，用今天的眼光要求，也是很好的一幅創作。

还有他画的“外国圖”，是唐代初年各国使臣来唐朝拜的写真，不同的面孔和不同的衣冠，可能是一幅場面伟大、景物富丽的作品。“历代名画記”上說他画的：“田舍屏風十二扇，章法布置，冠絕古今”，則又是描写农村風貌的作品了。

資料說明，閻立本有“应务之才”，可見他是个聪明的人，由于画艺使得他登上了很高的官阶，下面一段故事，暴露了宮庭御用画家的职分 and 艺术家本身性格的矛盾。

“初太宗与侍臣泛舟春苑池，見异鳥容与波上，悅之，詔坐者賦詩，召立本侔状。閣外传呼‘画师閻立本’，是时已为主爵郎中，俯伏池左，研吮丹粉，望坐者羞恨流汗。归戒其子曰：‘吾少讀書，文辞不減儕輩，今独以画見知，与厮役等，若曹