

# 中國美術全集

繪畫卷  
隋唐五代  
繪畫

2



中國美術全集編輯委員會

# 中國美術全集

繪畫編 2 隋唐五代繪畫

# 中國美術全集

繪畫編 2 隋唐五代繪畫

中國美術全集編輯委員會編

本卷顧問 吳仲超

主編 金維諾

副主編 王靖憲

出版者 人民美術出版社

(北京北總布胡同三十二號)

責任編輯 劉玉山

設計 陳允鶴 李文昭

圖版攝影 蕭順權 徐震時 歐志培

印刷者 旭日(深圳)印刷有限公司

發行者 新華書店北京發行所

一九八四年九月 第一版 第一次印刷

編號 八〇二七·九二五〇

國內版定價 八〇元

版權所有

本卷顧問

吳仲超

故宮博物院院長

主編

金維諾

中央美術學院教授 美術史系主任

副主編

王靖憲

人民美術出版社編輯部副主任

# 凡例

一 《中國美術全集》分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二 本卷爲繪畫編第二冊：隋唐五代時期繪畫。這一時期的壁畫、石刻畫、版畫等將分別編入各自專冊，本卷則不編入。

三 對部分古代作品的時代、作者，學術界存在不同見解的，在本書圖版說明中加以註述，以供研究。

四 本冊內容分三部分，一爲概述，二爲圖版，三爲圖版說明。年表、索引及總目等，將編爲全集的一個專冊。

# 隋唐時期的繪畫藝術

金維諾

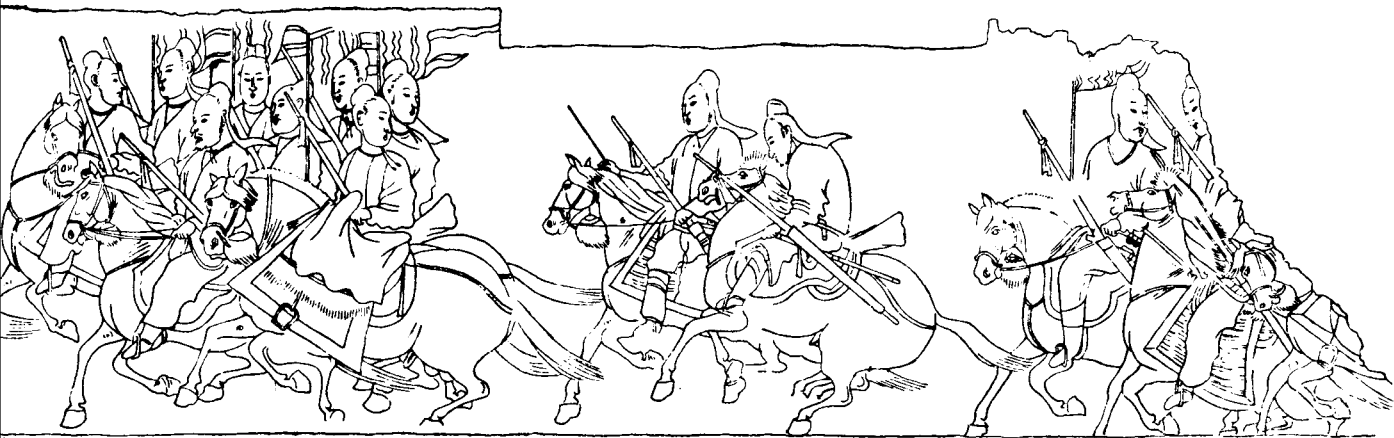
## 一

南北朝晚期，由于各族人民長期接觸，民族大融合的局面逐漸形成，南北交流日趨頻繁，人民對實現統一的願望日切，為政治上的統一準備了條件。公元五八一年，北周貴族楊堅奪取政權，建立隋朝，都大興（今陝西西安）。公元五八九年滅陳，統一全國，結束了三百多年南北分裂的局面。

隋文帝楊堅爲了加強封建國家的中央集權，採取了一系列措施：建立三省六部制、改訂刑律、推行均田制、整頓戶籍、劃一貨幣與度量衡等。爲了廣羅人才，還創立了科舉制。隋煬帝楊廣役使數萬民工，開通以洛陽爲中心、南至杭州北通涿郡（今北京）的運河。貫通南北的大運河對物資交流和社會經濟的發展，曾起到重要作用。由于南北統一，市場擴大，手工業、商業發達起來，內地和邊區經濟聯繫也日漸加強。

經濟的發展，政治的統一，也必然會促進文化藝術的繁榮。隋代的繪畫，隨着社會經濟和文化的興盛，在前代的基礎上又有很大進步。隋代時間雖短，已出現了向新的高峯邁進的趨勢，而且在許多方面具有時代特色，特別是在人物形象的塑造與山水景色的描繪上出現了新面貌。

隋代復興佛教，朝野競相修建佛寺；煬帝在洛陽營建顯仁宮、汾陽宮，自京城至江都置離宮四十餘所，土木頻興，壁畫藻繪盛極一時。楊廣嘗自撰《古今藝術圖》五十卷，「既畫其形，又說其事。」<sup>〔一〕</sup>又於東都觀文殿後起二臺，東曰妙楷臺，藏自古法書；西曰寶蹟臺，收自古名畫。<sup>〔二〕</sup>由於統治者倡導，一時名手巨匠自南北各地匯集京洛。楊子華、田僧亮、展子虔、楊契丹都是經歷北齊、北周，最後在隋朝任官職的；董伯仁、鄭法士、孫尚子則是師承南朝傳統，入隋的大畫家。這些宮廷畫家擅長宗教畫，也都從事其他題材的創作，而且都有個人專長。如一田（僧亮）則郊野柴荆爲勝；楊（子華）則鞍馬人物爲勝；（楊）契丹則朝廷簪組爲勝；（鄭）法士則遊宴豪華爲勝；董（伯仁）則臺閣

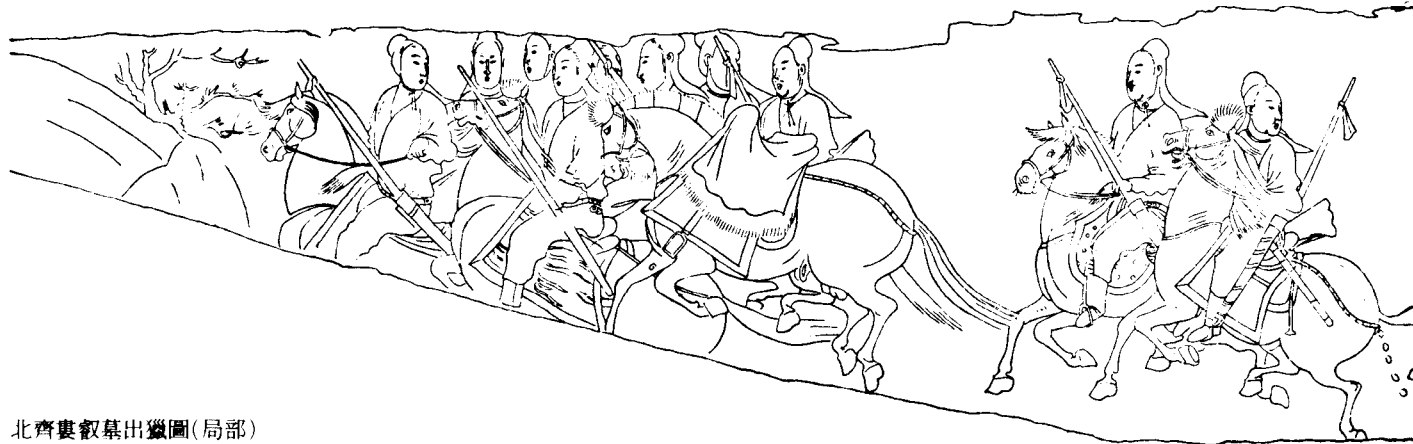


爲勝；展（子虔）則車馬爲勝；孫（尚子）則美人魑魅爲勝。」〔三〕他們在風格技法上繼承了前代傳統。唐張彥遠說他們「並祖述顧、陸、僧繇」；鄭法士更是以追隨張僧繇出名，僧繇稱他：「取法張公，備該萬物，後來冠冕，獲擅名家。」〔四〕這時在風格上仍多屬於「屬意溫雅，用筆調潤」〔五〕的綿密一體，因此有所謂：「中古之畫，細密精緻而臻麗，展鄭之流是也。」〔六〕祇是個別的畫家有獨特的畫風，如來自邊區的尉遲拔質那，和作戰筆之體的孫尚子。孫「善爲戰筆之體，甚有氣力，衣服、手足、木葉、川流，莫不戰動。惟鬚髮獨爾調利。他人效之，終莫能得，此其異態也。」〔七〕

南北畫家的聚集，也進一步促進了南北畫風的相互影響、藝術經驗的相互交流，使繪畫獲得了進一步的發展。例如《歷代名畫記》卷八記載：「初董與展同召入隋室，一自河北，一自江南，初則見輕，後乃頗采其意。」另外楊契丹、鄭法士二人交遊甚密，同在佛教壁畫方面享有盛名。他們與田僧亮曾一同在京城光明寺小塔作畫，「鄭圖東壁、北壁，田圖西壁、南壁，楊畫外邊四面，是稱三絕。楊以簾蔽畫處，鄭竊視之，謂楊曰：卿畫終不可學，何勞障蔽。鄭特託以婚姻，有對門之好。又求楊畫本，楊引鄭至朝堂，指宮闕、衣冠、車馬，曰：此是吾畫本也。由是鄭歎服。」〔八〕從流傳下來的這些故事，可資瞭解當時他們的創作內容、方法與相互影響。

展子虔也是以人物見長的畫家，據《歷代名畫記》所載，他「歷北齊、周、隋，在隋爲朝散大夫、帳內都督。」又曾在上都定水寺、海覺寺、光明寺（大雲寺），東都龍興寺、天女寺作壁畫。海覺寺、光明寺建於開皇四年（公元五八四年），定水寺建於開皇十年（公元五九〇年），作畫的時間，當在建寺以後。他還爲王世充畫過肖像，王世充在隋文帝時曾以軍功拜儀同。隋煬帝到江都，王世充任郡丞，畫像也當在這段期間。這些材料說明他的創作可能一直延續到大業年間，所以他約活動於公元五五〇年到六〇五年前後。

元代湯垕見過展子虔的《故實人物》、《春山人馬》、《北齊後主幸晉陽宮》等圖，認爲「人物面部神采如生，意態具足，可爲唐畫之祖。」並且指出：「人物描法甚細，隨以色暈開。」〔九〕彥遠也認爲他「觸物留情，備該絕妙。」〔一〇〕從這些涉及展子虔畫法特點的文字評述與北齊壁畫、隋代石刻綫畫等文物，可以推想到展子虔的人物畫風格及其所達到的水平。但是他尤其擅長山水畫。彥遠稱他「尤善樓閣、人馬，亦長遠近山川，咫尺千里。」〔一一〕唐李嗣真評論他和董伯仁說：「董與展皆天生縱任，亡所祖述。動筆形似，畫外有情。足使先輩名流動容變色。……若較其優劣，則欣戚笑



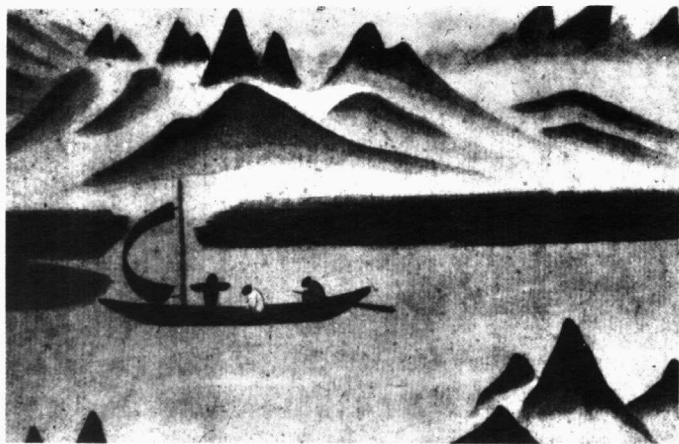
北齊襄毅墓出獵圖(局部)

言，皆窮生動之意；馳騁弋獵，各有奔飛之狀；必也三休輪奐，董氏造其微；六轡沃若，展生居其駿。董有展之車馬，展亡董之臺閣。」<sup>(二二)</sup>這說明展子虔和董伯仁一樣具有傑出的才能，不因循前人，不但形象真實，而且富有情意；表現人物能生動地捕捉各種情態，描寫車馬則能在靜止的畫面呈現奔飛之狀。

展子虔在山水畫上所達到的這種成就，能在傳為他所作的《遊春圖》<sup>(二三)</sup>畫上獲得具體印象。《遊春圖》以青綠勾填法描繪山川、人物，樹木直接用粉點染。山石、樹木都未形成固定的強調對象特性的表現技法，却樸拙而真實地描繪了自然景色，顯示出山水畫已由萌芽趨向成熟。重疊的山崗，平遠的河水，確實獲得了「遠近山川、咫尺千里」的效果。遊樂在山川中的士人，也顯現了「馳騁弋獵，各有奔飛之狀」，或安閑欣樂之情。整個畫面所呈現的春天的氣息，悅目而又顯現出「畫外有情」的意趣。隋代石窟壁畫上也可以看到一些山川樹木的圖象，從這些圖畫不難看出展子虔這一時期的山水畫顯然大大地超過了以前的水平。不但比南北朝「群峯之勢，若鈿飾犀櫛；或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，暎帶其地；列植之狀，則若伸臂布指」<sup>(二四)</sup>的作為背景的山水，面貌上有了很大改變，而且也比記載所述顧愷之、戴逵、王微、宗炳等人的山水畫有了發展。各種不同物象的形態，它們相互間的關係、前後的層次與空間關係，在畫面上都得到了較好的處理。以前祇在理論上探索過的表現效果，這時逐漸已能夠做到或部分地做到了。這正反映了觀察與認識自然景象的能力獲得了提高，而表現這些認識的技巧也得到了發展。前人在表現技巧、藝術認識上所積累的經驗，為展子虔這一時期山水畫的發展提供了條件；展子虔等畫家則把山水畫推向一個新的高度，這又為以後山水畫的進一步發展作了準備。

這一時期作品傳世極少，但著錄畫目中《遊春圖》一類的全景畫却相當多。如展子虔的《長安車馬人物圖》、《雜宮苑南郊白晝》、《北齊後主幸晉陽宮圖》、鄭法士的《洛中人物車馬》、《遊春苑圖》、董伯仁的《弘農田家圖》、楊契丹的《幸洛陽圖》、《貴戚遊宴圖》及其它許多《散獵圖》。這類作品有的可能是寓有故事內容的風景畫，有的則是南北朝以貴族生活為主題的風景畫的進一步發展。這一發展和展子虔畫上的「咫尺千里」，董、展的「動筆形似，畫外有情」，江志的「筆力勁健，風韻頓挫，模山擬石，妙得其真」在表現技巧上的成就，就為唐代山水畫的發展，奠立了內容與藝術技巧上的新基礎。





敦煌唐代壁畫山水



隋代壁畫山水

## 二

楊廣在位十多年間，剝削苛酷，役徭繁重，使田地荒蕪，農民流離失所，激化了統治者與人民之間的矛盾。自公元六一六年至六一八年，農民起義此起彼伏，參加起義的農民達數百萬人。公元六一七年，貴族李淵利用隋朝即將覆滅的局勢，在太原起兵佔領長安，六一八年楊廣在江都被部將殺死，李淵父子以長安作都城，建立唐王朝。在七、八年的時間裏戰勝各地割據勢力和農民起義軍，統一了全國。

唐王朝取得政權後，在恢復生產的同時，極力鞏固邊防，安定民生，先後擊潰東西突厥，解除了邊地的侵擾，軍事和政治力量達到天山南北和中亞一帶。唐代繼隋之後取得較長期的統一安定局面，使前代各方面的文化成就得到進一步的融合和發展。既承繼了漢魏文化傳統，也接受了兩晉南北朝以來學術思想的新因素，並以之與邊地各族的文化成就結合起來，形成了光輝燦爛的唐文化；加上廣泛與鄰國發展經濟和文化上的聯繫，首都長安成爲國際性的政治文化中心。中外物質文化的交流，相互促進了文化藝術的發展；而善於吸收外來優良技藝的中國藝術家，則豐富了自己的傳統，把文學藝術推向了一個新的高峯，展現了絢麗多彩的成就。

唐代是中國古代繪畫全面發展的鼎盛時期，人物、山水、花鳥畫都獲得了新成就。作爲逐漸成熟並開始獨立的山水畫、花鳥畫，在唐代還祇是初放異彩；而人物畫則經歷了長期的發展，融合秦漢的純樸豪放、魏晉的含蓄雋永，進入一個精湛瑰麗的新時期。

唐代繪畫尤其是人物畫的發展，是和統治者在文化政策上的措施與倡導密切相關的。唐太宗李世民是有遠見的封建時代的政治家，在文藝上也有自己的識見。在一些零星的詩文中，反映了他在這方面的主張。他在《帝京篇序》中談到：從秦漢「峻宇雕牆，窮修極麗；徵稅殫於宇宙，輟跡遍於天下」所帶來的危害，認識到要「庶以堯舜之風，蕩秦漢之弊；用咸英之曲，變爛熳之音；……臺榭取其避燥濕，金石尚其諧神人。皆節之於中和，不係之於淫放。」他反對淫放、窮侈、極麗，提倡健康、樸質、實用的文藝與工藝。他吸取前代帝王成敗的教訓，告誡自己不要盡情地追逐享樂、求仙訪道：「故溝洫可悅，何必江海之濱乎！麟閣可玩，何必山陵之間乎！忠良可接，何必海上神仙乎！豐鎬可



凌煙閣功臣圖(局部)

遊，何必瑤池之上乎！釋實求華，以人從欲，亂乎大道，君子恥之。」他在詩文中明確地表達自己的意願：「臨民思惠養，納善察忠諫，明科慎刑賞。」〔二五〕他積極地利用書畫來配合政治統治。貞觀十七年他下詔書說：「自古皇上，褒崇勳德，既勒名於鐘鼎，又圖形於丹青。是以甘露良佐，麟閣著其美；建武功臣，雲臺紀其蹟。」〔二六〕明確提出用繪畫表彰功勳的要求。李世民喜好書法，並在觀賞用的屏風上，書寫都督、刺史的姓名，記其善惡，自己「坐卧恒看」〔二七〕，使書法藝術和圖畫一樣，也起到褒貶作用。他還利用美術來反映國家的重大政治事件。因此，唐代的美術首先在題材上明顯地透露了時代的特徵；體現在繪畫上，出現了更多反映和歌頌政治統一與國家強盛的作品。過去更多用於表現歷史故實與文學的繪畫，轉而用以宣揚現實的重大政治事件，表彰功德勳臣，或者直接用來反映貴族多方面的生活。

唐代初年，任職宮廷，具有豐富學識而又技藝傑出的畫家，首先推閻立德、閻立本與郎餘令等人。閻立本兄弟是初唐傑出的工藝家與人物畫家。唐代評論家認為「閻則六法該備，萬像不失。」「像人之妙，號為中興。」閻立本「兼能書畫，朝廷號為丹青神化。」武德九年（公元六二六年）他受命畫《秦府十八學士》，貞觀十七年（公元六四三年）應詔畫《凌煙閣功臣二十四人圖》。這些作品一再傳摹得有粉本流傳。《凌煙閣功臣圖》由宋代游師雄摹刻上石，仍保存了一部分唐畫風貌。從殘存的魏徵、秦叔寶、李勣等人的形象，還能看到閻立本用綫準確地表現不同人物身份、性格的能力。

郎餘令少以博學知名，善畫山水古賢，任著作郎，曾編撰《隋書》。他也曾「撰自古帝王圖，按據史傳，想像風采，時稱精妙。」〔二八〕這正是李世民組織人才編纂史書，吸取前代帝王成敗教訓，引以為鑑戒的措施在圖畫上的表現。現在傳世的《古帝王圖》就是一卷描繪唐以前十三位帝王的作品。此畫雖是宋代傳摹本，但仍然保存了初唐繪畫的基本風格。畫家通過不同時期、不同作為的帝王外貌，表現了人物內在的精神氣質。畫家注意選擇某些面部特徵，來刻劃人物的修養與性格。例如描繪眼睛，除了注意每個人眼部外形的差異，更注意描繪不同心理狀態在眼睛中流露出的不同神色；嘴唇、鬚眉的各種變化，也透露着不同人物的素養與心計，從而通過刻劃不同的面貌與情態，表露了作者對於歷史人物的認識與評價。

唐王朝採取團結和睦、反對侵擾的方針，在邊區設立都督府或都護府，分別任命少數民族首領治理，加強經濟和文化的交流，符合各民族的共同願望，客觀上順應了歷史的發展趨勢。對於一個多民



道因碑座外族人物圖

族國家的統一和鞏固，起到了一定的積極作用。吐蕃、突厥、回鶻、契丹、南詔和西域各族人民在當時對邊區的開發，也分別作出了貢獻。

吐蕃和唐通婚，增加了漢藏兩族的相互瞭解，為經濟文化交流提供了條件。紙墨、典籍、藥物、養蠶、釀酒方法等傳入西藏，吐蕃貴族子弟到長安學習，馬毬及楮面化粧等傳入內地，就是其中的顯著事例。閻立本的《步輦圖》就是記載一千三百年前漢藏兩族團結友好重大歷史事件的圖卷。它描繪了貞觀十五年（公元六四一年）唐太宗李世民接見吐蕃使者祿東贊的情景。祿東贊是來迎文成公主入藏的，畫家選取接見使者的場面來表現，就突出了這次通婚的政治意義。這張畫具體呈現了閻立本在塑造形象上的傑出才能。畫面主題鮮明，人物刻劃入微，特別細緻地表現了李世民和祿東贊的氣質與風貌。李世民在封建帝王中是一個有作為的軍事家和政治家，在形成多民族統一國家的過程中，他堅持團結，反擊侵擾的政策取得了成效。畫中李世民莊重而親切的神態，正體現了畫家要求表現他是「自古皆貴中華，賤夷狄，朕獨愛之如一」<sup>〔一九〕</sup>，主張民族團結的英明帝王。畫家不祇是追求外形的維妙維肖，而是從人物情態顯示其內在的思想，從人物的具體儀態來體現其整個作為。藏族使者祿東贊也恰如其分地表現了他的民族特質與情態。整個畫面通過人物的相互神情，生動地表現了主題，真實反映了漢藏兩族血肉相連的久遠歷史，表達了各族人民要求統一團結的共同願望。

閻立本兄弟也曾根據李世民旨意，利用少數民族首領入朝的機會，描繪過《王會圖》、《職貢圖》。在敦煌維摩變中傳摹的各族首領聚會圖，墓室壁畫中的賓客圖，也多少保存了這類題材的演變面貌，記錄了當時各族政治代表聚會的盛況。閻立本還畫過少數民族將官的肖像，以表彰隨同李世民征戰建立的功勳。這些作品都是密切配合當時民族政策，歌頌唐王朝統一、強盛的歷史畫和肖像畫。

李世民的民族團結政策同樣體現在重用少數民族畫家上。于闐畫家尉遲乙僧在貞觀初年以「丹青神妙」任職宮廷。他用筆緊勁，如屈鐵盤絲，賦色濃麗，堆起絹素。從于闐寺院遺址以及龜茲地區寺院壁畫，可以瞭解到這種善於用濃麗色彩、健勁綫條表現體積結構與形象的畫風。這種畫風與中原地區傳統風格相結合，對古代繪畫的發展起了一定促進作用。

唐代，繪畫在社會上受到普遍重視，各地以及邊區官吏也利用這一藝術手段來反映他們的生活與成就。在新疆吐魯番出土的初、盛唐時期的絹畫，是瞭解這時邊區美術的十分珍貴的文物。這是一些地方官吏及其家屬墓中的隨葬品。這些官吏是世代生活在這些地區的當地人，他們維護祖國的統一，



于闐(和田)丹丹地區寺院壁畫



唐 李賢墓壁畫 賓客圖

並在促進地區間的經濟、文化交流方面，發揮了積極作用。曾參加收復安西四鎮的武威軍子總管張懷寂的兒子張禮臣墓出土的《舞樂屏風》絹畫，原為二舞伎四樂伎，是長安二年（公元七〇二年）前後的作品。樂舞伎高髻披帛，額上用紅色描花鈿，服飾與樂器和《唐書·音樂志》記載的高昌樂情況大體相符。人物形象優美，色彩絢麗諧調，綫條流暢勁利，實為不可多得的傑出作品。阿斯塔那第一八七號墓出土的《弈棋仕女圖》，是遺存下來表現當時貴族婦女生活的早期作品。仕女畫擺脫前代女史箴、列女圖等說教題材的限制，直接描繪婦女的現實生活與情趣，標誌着繪畫藝術在題材內容和表現技巧上都有新的突破。

魏晉時期和隋唐時期，在人物畫的表現上雖然都在追求刻劃人物的形神與氣韻，但是不同時代有不同的要求，表現技巧上也存在一定差異，因此，兩個時期實際上存在着明顯的不同風貌。如果說魏晉時期所追求的「骨氣」與「情思」，還主要是在要求表現一種共通的理想氣質，而到唐代，在人物形象的塑造上，則要求表現人物的現實性格與具體神態，使人物畫進入到「備得人情」的境界。就是傳統的宗教題材，也適應時代的思想、風尚與欣賞要求，以及結合易於瞭解的事例以感染信士的目的，使宣揚宗教教義的圖畫反映了更多的社會生活景象。宣講佛經利用講唱形式，發展了變文；而變文又進一步促進了變相與現實生活的聯繫。市俗人民接觸最廣的佛教寺院，成為當時畫家曲折地反映生活與思想的畫廊。

宗教藝術在繼承傳統和不斷吸收外來經驗的基礎上，在盛唐時期發展得更加成熟。寺觀造像、壁畫遍佈各地，圖繪經卷、幀幡朝野流傳，浙江龍泉金沙塔中發現的繪圖阿彌陀經、西安唐墓出土「焦鐵頭供養」的大隨求曼荼羅，就是這類遺物。圖畫筆墨流暢、形象簡潔，顯示了廣大民間藝人的技藝水平。

這時宗教畫家創作才能和表現技法達到得心應手的階段，吳道子就是這一時期的傑出代表。他在長安、洛陽兩地寺觀繪製了大量的宗教壁畫，也畫過一些以玄宗李隆基為中心的歷史畫或肖像畫。吳道子一生所繪壁畫有三百餘堵，而《宣和畫譜》著錄宋代皇家收藏的吳道子佛道卷軸畫就有九十多幅，這說明他過人的創造才能與旺盛精力。他所作的多種變相具有各不相同的情境與氣氛，塑造的形象「奇踪異狀」無一同者。所畫天女「竊眸欲語」，菩薩「轉目視人」，而所畫力士「虬鬚雲鬢，數尺飛動，毛根出肉，力健有餘」；他刻劃的都是一些充斥着生命活力的形象。吳道子的作品沒有流傳下



敦煌勞度差門聖變白畫

來（今天傳為吳道子的《送子天王圖》恐是宋代的仿本），但是「吳家樣」是當時極為流行的藝術樣式，他所創作的宗教畫粉本在當時和後代不斷地被傳摹，從現存的唐代壁畫、石刻，以及寺塔出土的唐宋佛教圖卷中，還可以尋求到吳畫風貌。

敦煌藏經洞發現的大量佛畫，是保存下來的唐宋宗教繪畫原作極為瑰麗的珍品，是我們瞭解當時宗教藝術的發展，特別是盛唐以後吳道子等畫家的藝術成就與風格影響的重要實物。《渡海天王圖》與莫高窟第一七二窟盛唐壁畫風格相近，是一脈相承的作品，從時代和繪畫特色都表明是屬於吳道子風格的作品。天王孔武有神，侍從氣勢雄壯，整個畫面具有統一的氣氛與強烈的運動感。真有一「援毫圖壁，颯然風起」，「天衣飛揚，滿壁風動」<sup>（二〇）</sup>的效果。同時發現的一些經變與幡畫，與敦煌壁畫一樣具有工緻的技巧與絢麗的色彩，無論在構思設計與形象塑造上都顯示了當時藝術的傑出水平。

吳道子技法的特點流傳着許多評述，據說他「早年行筆差細，中年行筆磊落，揮霍如蕞菜條。人物有八面生意活動。」<sup>（一）</sup>其傳彩，於焦墨痕中略施微染，自然超出縑素，世謂之吳裝。」<sup>（《畫鑑》）</sup>「吳生之畫如塑然，隆頰豐鼻，眇目陷臉，非謂引墨濃厚，面目自具，其勢有不得不然者。……旁見周視，蓋四面可意會，其筆蹟圓細如銅絲繁盤，朱粉厚薄，皆見骨高下，而肉起陷處，此其自有得者。……此畫人物尤小，氣韻落落有宏大放縱之態，又其難也。」<sup>（《廣川畫跋》）</sup>這類細畫傳彩的作品，在盛、中唐的壁畫遺物，以及吳道子弟子的作品中，可窺見其大體面貌。

張彥遠在《歷代名畫記·論顧陸張吳用筆》中談到吳道子的用筆謂：「衆皆密於盼際，我則離披其點畫。衆皆謹於像似，我則脫落其凡俗。」<sup>（一）</sup>張、吳之妙，筆纔一二，像已應焉。離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周也。」<sup>（二）</sup>吳道子的綫條適勁，富有感染力。他結合形象的創造，運用「筆力勁怒」的綫條，滲透着強烈的感情，大大提高了繪畫的表現力。敦煌以及其他寺院壁畫中，盛唐以後的天王、力士的形象，不少具有這種特色。蘇州瑞光寺塔發現的木函，四面繪天王立像，是宋代初年藏入「塔宮」的，保存完好，色彩如新。這一承襲唐五代遺制的作品「行筆磊落，揮霍如蕞菜條」，人物表情誇張激動，也表現了吳家樣「巨狀詭怪、膚脈連結」，「虬鬚雲鬢，數尺飛動」的特點。

不論是細畫傳彩，或是「離披點畫、時見缺落」，吳道子在使用不同的表現手法時，都注意了整個畫面氣氛的統一，以達到「天衣飛揚，滿壁風動」，「下筆有神」的效果。張彥遠認為他之所以能達到這樣境地，是因為「守其神，專其一，合造化之功，假吳生之筆。向所謂意存筆先，畫盡意在也。」



敦煌力士像



敦煌天王白畫



西安大雁塔門框裝飾畫力士像

杜甫看過洛陽玄元廟的《五聖朝元圖》。他在詩中說：「畫手看前輩，吳生遠擅揚。森羅移地軸，妙絕動宮牆。五聖聯龍袞，千官列雁行。冕旒具秀髮，旌飾盡飛揚。」根據詩中的描述，可以知道原畫與傳世的《朝元仙仗圖》有一定聯繫。《朝元仙仗圖》畫有「東華天帝君」、「南極天帝君」，與之相對的應有西、北二帝君的另一幅。東、南、西、北四方帝君加上「扶桑大帝」，正是「五聖」，所以可肯定這是《五聖朝元圖》的傳摹本，由於傳摹的時代不同，常常又滲進傳摹時期的一些因素。現存的兩個不同摹本，內容基本相同而風貌不盡相同也在于此。但二者仍然存有吳家樣的某些特徵，從中也不難推想吳道子的藝術成就和風格特色。吳道子通過他的作品和弟子的傳播，給與當時和後世以深重影響。

與「吳家樣」同樣具有影響的另一風格，雖以晚唐畫家周昉為代表命名為「周家樣」，而實際這一流派的形成，包括了初、盛唐一批以描繪貴族仕女生活的畫家。其中知名的如張萱和韓幹就是給予周昉深重影響的傑出藝術家。張萱的《虢國夫人遊春圖》、《搗練圖》和前述《弈棋仕女圖》一樣，都是表現貴族婦女生活，而已逐漸形成「穠麗豐肥」風格的作品。與長安執失奉節墓的壁畫舞女、永泰公主李仙蕙墓的宮女圖、章懷太子李賢墓的觀鳥捕蟬圖、懿德太子李重潤墓的石棺綫畫宮女，以及敦煌壁畫中的供養人等有着的一脈相承的發展關係。中原與邊區藝人、宮廷與民間畫家作品上所呈現的共同的時代風貌，說明一種具有代表性的風格的形成，是有着廣泛的群眾基礎與一定的歷史因素的，是經過長期的相互影響與交流的結果。一位傑出的藝術家的出現或一種具有影響的時代風格的形成，正是前代和一個時期的藝術經驗所孕育和培植的。



唐 王維(傳) 伏生授經圖



唐 閻立本(傳) 職貢圖(局部)

《搗練圖》(宋摹本)描繪了從搗練到熨練各種活動中的婦女們的情態，刻劃了不同年齡、不同身份人物的儀容與性格。表現熨練活動，人物間的相互關係生動而自然。從事同一活動的人，由於身份、年齡、分工的不同，動作、表情各各不一，並且分別體現了人物的特點。執絹的仕女爲了把絹拉平，便于熨燙，身軀稍向後仰，似在微微着力；熟練而又謹慎地在熨練的婦女，認真專注的表情，端麗的儀容，恰如其分地表現了溫厚從容的心情。爲了刻劃這一活動所引起的情趣，特別畫了在絹下好奇地窺視的女孩，以及畏熱而回頭的煽火女童，這不是一種點綴或補白。畫家表現婦女搗練活動，不祇是描繪搗練、絡綫、織修、熨燙等活動過程，他既重視人物形象的塑造，而又注意刻劃某些富有情趣的細節，就使所反映的內容，更具有生活氣息，畫家離開了對生活的觀察和提煉，是不可能得到的。

《虢國夫人遊春圖》(宋摹本)也是張萱的流傳有緒的作品，與杜甫名詩《麗人行》都是表現安史之亂前統治者迷醉放浪的生活。從不同的方面和角度反映了當時那些引人深思的社會現實，顯示了興盛的王朝已趨向衰敗。

「周家樣」的代表人物周昉，他的風格特徵被稱爲「初效張萱畫，後則小異，頗極風姿」；「衣裳勁簡，彩色柔麗。」(《歷代名畫記》)「作仕女多爲濃麗豐肥之態，蓋其所見然也。」(《圖繪寶鑑》)傳世的《揮扇仕女圖》是珍貴的唐畫原作，對於瞭解作者典範的「周家樣」的深刻內含，具有重要意義。《揮扇仕女圖》所以生動感人，在於通過婦女豐肥穠麗的儀態，刻劃了不同人物的性格與情思。宮廷婦女柔麗的外表，透露着內在的悲寂心緒；絢麗的畫面却使人們聯想到流傳的唐代宮女的詩句：「一葉題詩出禁城，誰人酬和獨含情。自嗟不及波中葉，盪漾乘春取次行。」流傳有緒的《簪花仕女圖》也是表現宮廷婦女生活情景的珍品。

有關周昉畫趙縱侍郎肖像的故事，很能說明周昉在刻劃人物形象上的成就。一般人在比較畫家韓幹與周昉所畫趙縱肖像時，都不能分出高下；祇有趙縱的妻子才能覺察出周昉畫的不是「空得趙郎狀貌」，而能「兼移其神氣，得趙郎情性言笑之狀」，說明周昉觀察人物深刻，而又善於通過人物言笑時的瞬間狀態，來呈現人物的內在氣質。

「周家樣」也是佛教藝術中有影響的樣式，也以表現人物內在情思與曲折地反映生活情趣爲其特色。這在中、晚唐的壁畫與雕塑中可以見到這種典型。被稱爲「菩薩端麗，妙創水月之體」的水月觀音，在莫高窟、榆林窟的壁畫中，以及敦煌所出白畫中都有遺例。



唐 韋偃（傳） 雙騎圖

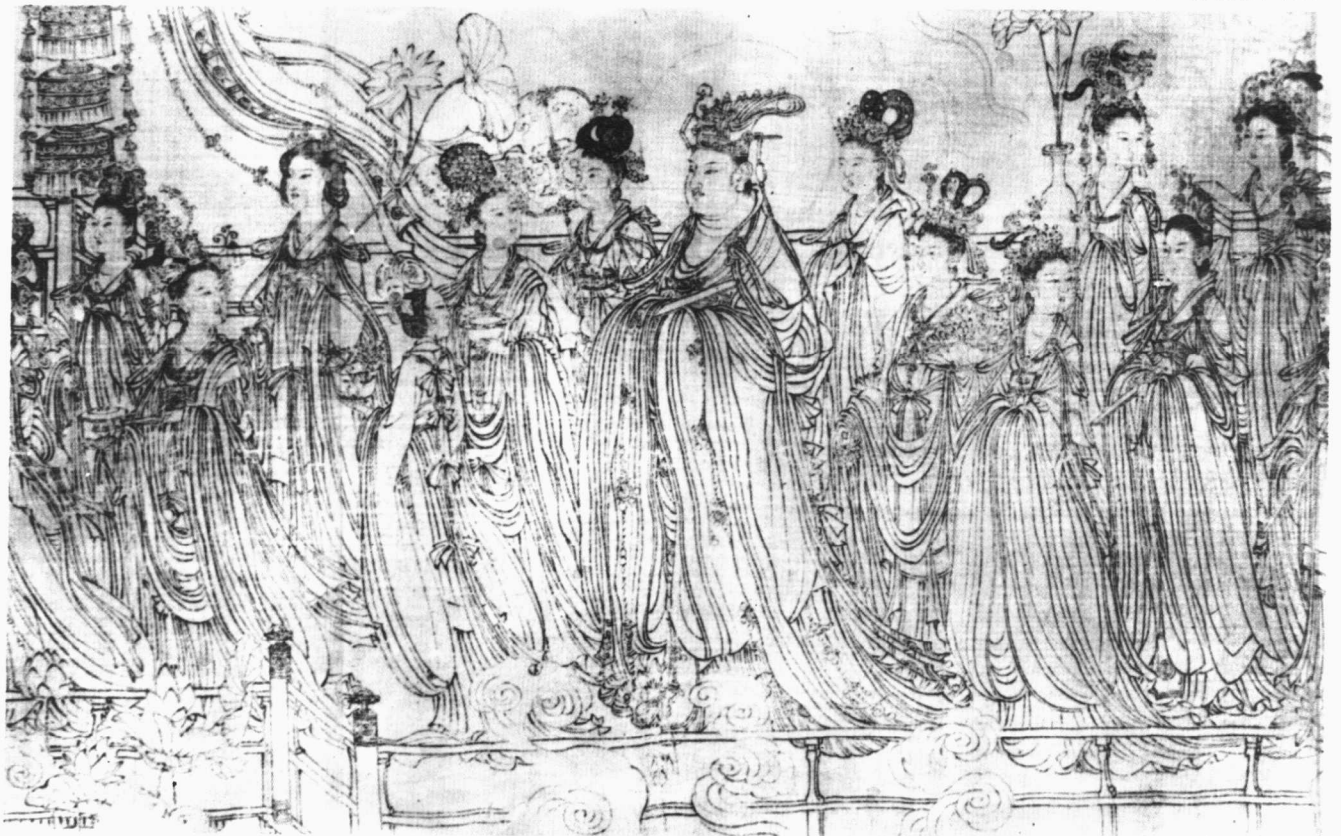


唐 李重潤墓石棺綫畫

八十七神仙卷(局部)



宮樂圖(摹本)







敦煌人首鳳鳥白畫



敦煌佛、菩薩白畫

陳閔、韓幹、韋偃、韓滉與張萱、周昉一樣負有盛名，都善畫人物，而鞍馬亦甚精工。《唐朝名畫錄》稱：「陳閔會稽人也，善寫真及畫人物仕女。……開元中召入供奉，每令寫御容，冠絕當代。」他和吳道子、韋無忝合作的《金橋圖》被譽為「三絕」。韓幹在繪畫上的才能，曾得詩人王維的稱賞。《寺塔記》談到：「韓幹藍田人，少時常為賈酒家送酒。王右丞兄弟未遇，每一貫酒漫遊，韓常徵債於王家，戲畫地為人馬。右丞精思丹青，奇其意趣，乃歲與錢二萬，令學畫十餘年。今寺（寶應寺）中釋梵天女悉齊公妓小小等寫真也。……」把現實婦女的肖像畫進釋梵天女圖中去，這是當時畫家大膽的作法，大大促進了宗教畫與現實生活的聯繫。韓幹《照夜白》、《牧馬圖》等傳本保存着唐代鞍馬作品的風格，畫家精練的寫實技法，表現了人物質樸的氣概與馬匹健勁的情性。鞍馬在唐代是流行的題材，經過盛唐的錘煉，到晚唐進入精緻之境。韋偃善小馬、牛羊、山原。他畫的《牧放圖》有宋李公麟摹本傳世。另一唐人《百馬圖》，描繪圉人飲馬、洗馬、馴馬各種不同活動與百馬形姿，也是晚唐精品。寫群馬意態，樸實純真；安徐之體，翹舉之姿，踢滾騰躍，齧蹄嘶鳴，形態各異，生動感人。人物鞍馬中富有抒情性的作品《遊騎圖》，畫一群郊遊歸來的騎從行列。打馬毬是我國藏族的傳統娛樂活動，唐初就傳入內地，在貴族中流行。《遊騎圖》不是表現打球或騎射場面，而是刻劃盡興歸來的騎從。前行者從容轉馬深入，侍者急切相隨；二騎慢步隨後，前跟後顧；最後二騎快步相追，人馬行次關係自然，人物形態如生。全畫沒有環境的描繪，而通過人馬情態却具體地交代了郊遊的活動內容、時節與環境。

繪畫要求生動地表現現實的事件與人物，進一步促進了寫實技巧的發展。特別是多民族國家的形成，在融合各族藝術成就的基礎上，大大豐富了我國的藝術傳統。以梁張僧繇為典範的「張家樣」與以曹仲達為典範的「曹家樣」，代表了前代同時流行的中原與外來的兩種不同藝術風格。隋唐之際，經過楊子華、董伯仁、閻立本、尉遲乙僧等藝術家融合創造，到盛唐逐漸形成的「吳家樣」和「周家樣」，則代表了同屬於中原地區的具有新特色兩種風格。同樣是在學習傳統與借鑑外國，而不同的生活環境、不同的氣質與素養，則創造了不同的藝術流派。這兩種具有代表性的風格，所以受到當時的稱頌，以及長期給予後代以影響，不祇是由於表現形式與技巧動人，而且這些新的樣式與技巧，對於突出地表現主題、深入地刻劃人物與反映現實，豐富人們的欣賞要求與精神生活，發揮了重要作用。使唐代人物畫在塑造藝術形象上開拓了新的領域，並形成東方繪畫藝術中具有深刻影響的民族特色。