

中国美术史

王朝闻 邓福星 总主编

5



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

全国哲学社会科学规划领导小组批准

艺术学科国家重点科研项目

中国美术史

王朝闻 邓福星 主编



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国美术史.第5卷.隋唐/王朝闻主编.—2版—北京:北京师范大学出版社,2011.1
ISBN 978-7-303-11356-9

I. ①中… II. ①王… III. ①美术史—中国—隋唐时代
IV. ①J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第150199号

营销中心电话 010-58802181 58808006
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行:北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn
北京新街口外大街19号
邮政编码:100875

印刷:北京盛通印刷股份有限公司
经销:全国新华书店
开本:210 mm × 285 mm
印张:30.75
字数:610千字
版次:2011年1月第1版
印次:2011年1月第1次印刷
定价:310.00元

策划编辑:李强 陶虹 责任编辑:李强
美术编辑:李强 装帧设计:天泽润
责任校对:李茵 责任印制:李啸

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话:010-58800697

北京读者服务部电话:010-58808104

外埠邮购电话:010-58808083

本书如有印装质量问题,请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话:010-58800825

中国美术史

总主编 王朝闻

副总主编 邓福星

隋唐卷

主 编 陈绶祥

总 主 编 王朝闻

副总主编 邓福星

主 编 陈绶祥

编 委 王朝闻 李 松 杜哲森 徐建融 徐书城 陈绶祥
单国强 杨 新 邓福星 刘兴珍 薛永年 顾 森
(以姓氏笔画为序)

编辑部主任 刘兴珍

撰 稿 李文君 李纪贤 周亚鸣 尚 涛 陈少丰 陈绶祥
孙建君 廖国伟 萧 默 (以姓氏笔画为序)

插 图 陈绶祥 向 阳 朱京生

资 料 朱京生 关令兰

总目

正文目录	(I—IV)
正文	(1—477)
参考书目	(479—480)
后记	(481)

正文目录

导 言	1
第一节 统一与宽容	3
第二节 法式与楷模	7
第三节 诗乐与气魄	10
第一章 绘画的全面发展	13
第一节 式样与流派	15
一 澄怀味象	
二 笔法的拓展与墨法的出现	
三 题材与分科	
第二节 山水画的发展与变革	20
一 展子虔与《游春图》	
二 李思训与李昭道的变革	
三 山水画的全面发展	
第三节 人物画的成熟	32
一 阎立本的贡献	
二 画圣吴道子	
三 张萱与周昉	
第四节 花鸟画的出现	53
一 花鸟题材在中国画中的发展	
二 鞍马畜兽动物画对花鸟画形成的促进	

三 初期花鸟画

第二章 壁画艺术的成熟····· 71

第一节 丰富的壁画遗存 ·····	73
一 宫殿寺观壁画	
二 石窟壁画遗存	
三 墓室壁画及石刻线画遗存	
第二节 壁画的题材与风格 ·····	82
一 墓室壁画的发展	
二 石窟壁画的变化	
第三节 壁画的技巧与手法 ·····	98
一 基本技巧的完善	
二 构图法则与造型手法	

第三章 绘画理论的建树····· 159

第一节 隋唐绘画理论的形态特征 ·····	161
一 对文化品格的认识	
二 寓论于史	
三 论画诗	
第二节 张彦远和《历代名画记》·····	167
一 《历代名画记》诞生的历史背景	
二 《历代名画记》的特色和成就	
第三节 其他绘画理论著述 ·····	175
一 技法的探索与归纳	
二 心源说的肇始	
三 新的品评标准	

第四章 书法楷模的建立····· 181

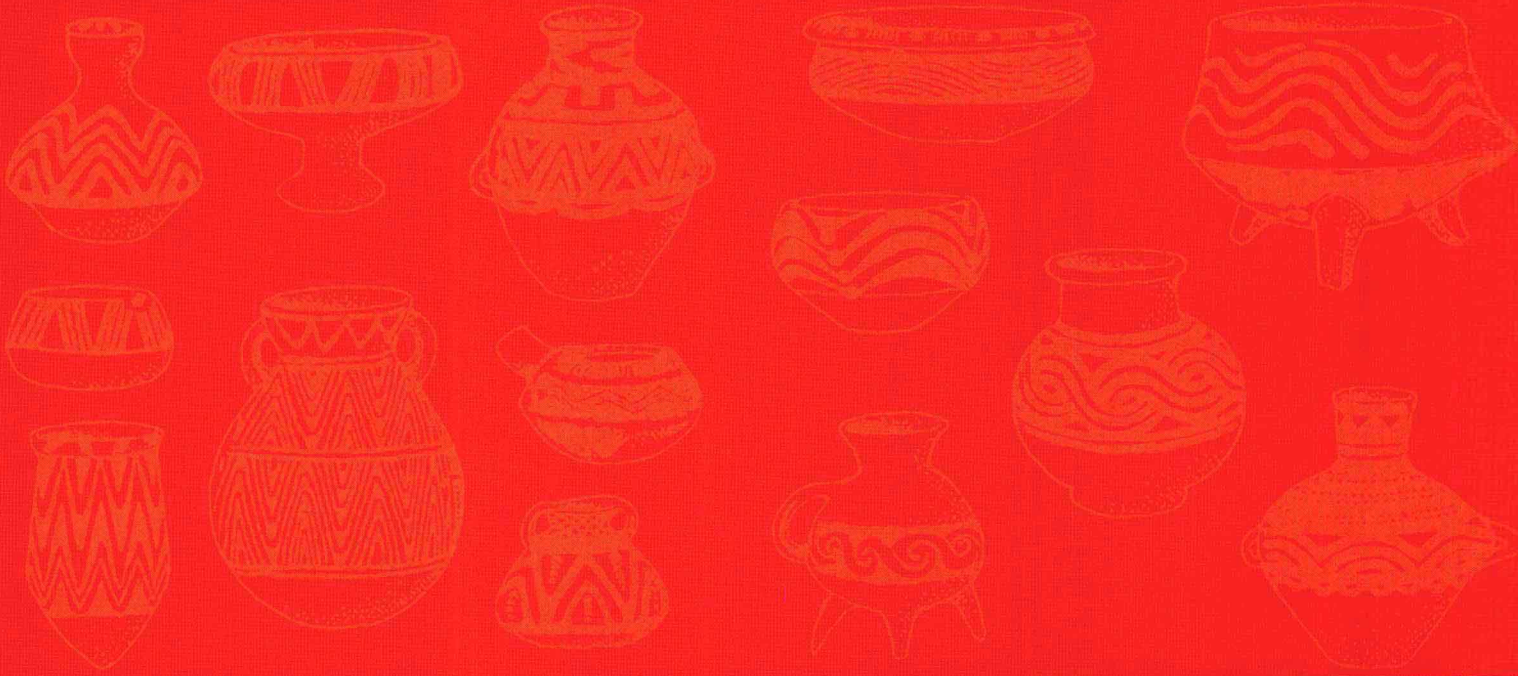
第一节 承上启下的隋代书法 ·····	183
一 书法楷模发展形成之要义	
二 隋人墓志	
三 智永与《真草千字文》	
第二节 初唐书法 ·····	191
一 二王遗风与立法成派	

二 欧阳询与虞世南	
三 褚遂良与薛陆	
第三节 盛中唐书法	207
一 变则启流	
二 草书的发展与张旭怀素	
三 颜体丰碑	
第四节 晚唐书法	229
一 柳体风骨	
二 晚唐的反思	
第五章 书法理论与篆刻	241
第一节 书法理论系统的完善	243
一 “象”与“法”	
二 “谱”与“诀”	
三 “品”与“评”	
第二节 孙过庭与张怀瓘	250
一 孙过庭与《书谱》	
二 张怀瓘与书品	
第三节 治印末流	254
一 印信之用与华饰之风	
二 “花样”与隋唐印篆	
第六章 建筑艺术风格的形成	257
第一节 城市与宫殿	259
一 城市景观	
二 宫殿遗迹	
第二节 寺塔与陵墓	273
一 寺塔华严	
二 陵墓格局	
第三节 造型与装饰	287
一 单体造型	
二 装饰手法	

第七章 五色斑斓的工艺美术	293
第一节 五色并重的陶瓷	295
一 隋瓷概况	
二 唐代陶瓷艺术的新成就	
三 唐代陶瓷的造型	
四 唐代陶瓷的装饰	
第二节 金属工艺的新兴与漆器玉器	334
一 金银世界	
二 唐镜	
三 髹饰工艺与漆器玉器	
第三节 染织与图案艺术	356
一 染织工艺的发展与交融	
二 唐代图案纹样	
第八章 精湛辉煌的雕塑艺术	367
第一节 隋唐雕塑概说	369
一 宗教雕塑的复兴与繁荣	
二 陵墓雕塑的建制与定型	
三 观赏雕塑的兴盛	
第二节 隋唐宗教雕塑	380
一 隋代佛教雕塑	
二 唐代佛教雕塑	
三 隋唐道教雕塑	
第三节 陵前石雕	446
一 遗存与分布	
二 造型风格	
第四节 俑作与雕塑家	456
一 隋代俑	
二 唐代俑	
三 隋唐雕塑家	



导言



第一节 统一与宽容

公元581年，北周外戚杨坚篡权代周，定国号为隋，定“开皇”为年号，似乎影射着“始皇”的征兆。继而拥兵南下，公元589年灭南朝陈，完成了中国历史上的又一次统一大业，结束了三百多年来的分裂混乱，打开了历史上新的一页。

在杨坚二十多年的统治中，也曾励精图治，造就了安康的局面，然而他并未深谙“武功文治”之大道，短暂的康宁未能抹平长期动乱造就的民心。杨广继位为炀帝，年号“大业”，这个年轻而好大喜功、暴戾而荒淫无度的君主，不自量力地开始了他的“大业”之实施。大兴土木修建宫室，开凿大运河，三次远征高丽，终于导致了全国性的农民起义。公元618年，太原留守李渊推翻隋朝统治，建立了李唐王朝，年号“武德”。

历史确有惊人的相似之处，由春秋战国至秦汉与由魏晋南北朝至隋唐，似乎在历史发展上有大体相似的轮廓。甚至如中国历史上两项最伟大的工程——长城和运河，也是由秦、隋这样两个短命王朝中的暴戾君王所分别完成的。而所谓的“汉唐盛世”，正是立于这两个王朝那不自量力的大功和因此覆灭的教训之基础上的。大唐王朝励精图治，促进生产、扩展疆域、巩固政权、重用人才，将中古的中国社会推向了隆盛昌明的峰巅。其近三百年的统治历史，被史学家们大致划分为初、盛、中、晚四个历史时期。从“贞观之治”到“开元之盛”，从“武氏掌权”到“中宗复位”，从“安史之乱”到“牛李党争”……唐代社会演出了多少扣人心弦的场面，奏响了多少动人心魄的乐章。在历史上升的巨大舞台上，华美的天国憧憬、纸醉金迷的享乐、气壮山河的开拓与俊逸飘洒的吟唱交织在一起，形成了一股只有在盛世与开放的社会中才会产生的雄风，造就了一种只有在物质极度丰富与思想极度自信中才能出现的丽质。尽管政治家们在鼓吹着“唐令汉律”，尽管道学家们在咒骂着“臭汉脏唐”，但每一个中华民族的子孙都会为我们祖先的业绩而自豪地自称为“汉人”或“唐人”，每一种后来的发展都会以汉代的朴茂与唐代的华美为尺度。

也许我们不能具体列举出这个时代那每一件每一桩在美术史上的创举或开拓，也许后人难以将这个时代里每一创造或每一流派的脉络传承下来，也许今天已将这个时代许多美术史上的法式与技巧超越或忘却，但我们却永远不能忽视这个时代中国美术的巨大成就与总体风格。这巨大的成就表现为法式上的全面上升与突破，这不但促进了各美术门类的独立发展，也促使了不同的美术门类按各自的规律建立不同文化档次的法则，促成了以书画为主体的美术语汇的独立。这总体的风格体现出一种堂堂正正中的华美与规矩精细中的雄浑，这是一种有法度与规矩的自由，是一种有节奏与气势的韵致。因而使得隋唐时代的中国美术，无愧于中国历史上的这个伟大的时代，并与这个时代相得益彰、光耀千古。

如果我们按史学家们所公论的“汉承秦律”来看待隋唐的统一与变更，便不难发现“唐承隋制”的基本倾向。自秦废封建而设郡县、汉成帝改刺史为州牧之后，建立了以州、郡、县三级为统治的基本制度。隋初炀帝却“废诸郡五百余”，以州刺史治民，事同郡守，结束了六百余年的三级统治制度而更变为郡、县二级制，这个基本制度一直被唐代沿用，它对加强中央集权与建立大一统帝国起了重要作用。然而所不同的是隋代统治者滥用集权，在家庭内部的倾轧中导致的暴戾

秉性与集权便造就了一代荒淫君主；唐代统治者能善用集权，始终将家内事与外政以不同的原则来对待，造就了一种较为开明的政治氛围，以致“武氏临朝”之后亦能不过分影响社会总体发展。这对唐朝的影响再明显不过了。但我们不能忽略集权对统一的重要作用，甚至隋炀帝的横征暴敛、穷兵黩武与大兴土木之举实际上只能在集权专制下才能贯彻。隋代统治者将他们在短短时间内积累的财富与功德，付与了更为短暂的集权支配中，既打通了南北交通的大渠，又鉴戒了后世明君。

纵观中国历史，政治的统一与文化的统一是相辅相成的，而统一政治文化的持久恒常，又与经济的发展和繁荣与政治的开明稳定紧密相关。隋代在短暂的统一中，不但对中国社会的政体改革有着功不可灭的创举，而且在经济文化上的举措亦值得重视。首先，隋代罢除“九品中正制”的举荐制度，而实行开科取士，一革六朝浮艳文风，倡导“公私文翰，并宜实录”。并实施举国统一度量衡、整顿钱币等具体措施。这些举措基本被后来的唐帝国所效仿或借鉴，成为政治稳定与文化统一的重要基础。更重要的是，隋代以短促的有一定国力的生命，基本完成了一个强大帝国的版图之开拓与南北交通之贯穿。特别是大运河的开凿，实际上彻底改观了中华南北航运自古以来的天然之不足。大运河沟通了中华大地上东西走向的五大河流——海河、黄河、淮河、长江、钱塘江。在古代特殊的交通条件下，这条河流“运”行的不仅是一个时代经济繁荣的命脉，也是不同区域之间那相互交通的文化精神。此外，隋代尚有一不为后世注目而对文化又有至关影响的发明——雕版印刷术，这意味着影响中华文明的一次文化新飞跃。以图籍而记录认识，完成超越生命个体时空的信息交流，乃是文明的本质。中华民族有着自成一体的文明手段，殷商甲骨、周帛汉简，刻写不一，法实同体。秦同文，汉造纸，勒石以拓，此法为后世沿用，是属印刷术之古法，而以雕版或泥制模板拓印之法，乃隋代所创，它改变了古代拓印的方式，对文化的交流与普及起了功不可没之作用。正是这些前所未有的举措，才能使短暂的隋王朝初步完成并奠定了中华文明发展史上又一次统一与飞跃的基石。文治政策的确立、疆土的开拓、南北的沟通与文化普及，再加上“以胡入汉”那本身所具备的开放与交融，这些正是隋所奠定确立的、唐所光大发扬的基本国情与国策。它所造就的，只能是一个统一与繁荣的强大帝国，而这个帝国的一切文化，都具备着强大的一统特征，这自然也是隋、唐美术史的基本特征和精髓。

与隋代统治者所不同的是，唐代统治者更加重视历史的经验教训，更加重视统治集团内部的建设与稳定的国策，因而使得唐王朝更加昌隆富强，更加开明宽容。从政权上看，隋、唐是两个不同王朝，但从政治、经济与文化上看，它们实则是一脉相承的、不断巩固发展的一个时代。唐代加强了武功文治，在英武的马上开拓之后将“科举”当成任人的主要途径。而新兴的开科取士制度所重视的是各级领导人物中的“文化”，这便确立了中国自唐以来文官制度的形式，调动了各类人才力量加入社会管理之行列，从而形成了有条理的社会分工与坚强的社会管理集团。

坚固的统治才可能有开明的政治，雄怀大略的政治家才可能有宽容的胸襟。在这种统一的开明之中，“唯才是用”使恃才之士能进身丹墀之下而名垂千古；在这种大度的宽容之中，“因材施教”使有才之士各得其所，甚至于恃才傲物之士亦能独善其身。于是，李世民才会在“玄武门之变”后而将其弟兄府中的人才“各尽用之”，边关守将中才会有不少被感化而报君恩之“仇家”。他曾有言曰：“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母。”（《资治通鉴》卷一百九十八）从中不难体味出这位大唐天子的气度来。正因其如此，才会出现了魏徵那样的名相、郭子仪那样的名将，以及他们之间那堪为千古楷模的君臣关系，才会出现文成公主那样的女子与松赞干布那样的番王。也正为其如此，身为贵官的贺知章才能与长安布衣李白一起共称为诗中友

与酒中仙。由于这种统一的宽容建立在社会安定繁荣的基础之上，它更促进了人的努力，无论是得意或是失宠，都有一种雄浑而健康的情操，都有一种动人心弦的力量。它们容易变成一种对人生的高瞻远瞩与对命运的纵深把握，当我们歌唱着那“前不见古人，后不见来者”的旷古高歌时，它提出的不正是一个“我们是谁，我们从哪儿来，我们向哪里去”的人生之谜吗？当我们吟咏着那“天生我材必有用”充满自信的诗句时，又怎能不将它当成一种生命的自在与欢乐呢？

一些史学家们批评唐人缺乏理性精神，他们不懂得隋唐那高度的繁荣中不但有一种明晰的外向之法则，而且不乏深刻而宽容的人生自省精神，这正是后来中国理论精神与文化精神的基础。唐代以道教为国教，而以儒家进取精神图精砺，却最终以佛教对生命状态的认识为心灵之归宿，真正完成了文化上“三教归一”的历程。唐代继南北朝和隋之后对佛教加以弘扬，佛教自身亦在与中国本土文化的交融与抗争中发展而完善。所谓“十宗”至唐代已完全形成，几乎从各个角度、各种方式上阐释了对生命状态的认识与把握。值得重视的是“禅宗”系统的形成与发展，以及“密宗”的广播与流传，这实际上反映了唐人不同的侧重。“密宗”虽广而只重仪规及咒法却不谈理义，体现了唐人尚法度、重实践的一面。作为中华文化影响更深远更有代表性的“禅宗”，实际上正是唐人重思索、重理义的一种反映。“禅”原出自印度瑜伽，但中国人习禅，至唐时已推达摩为祖师；至唐玄宗时期，六传已分南、北宗，且以南宗为正传至七祖神会，并以六祖各弟子为宗；至晚唐时，“禅宗”已蔚为大观。“禅”的思想方法与体悟精神，不但成为民族文化中最有特色的组成部分，成为中国佛教精神的表率，而且广为流播并传之后世，转化成了宋代理学之思想温床。“禅宗”能从更广泛深入的角度直指人心，将法度与仪规视为一种心外之物。这一方面继承了魏晋玄学中的“言象”之辩，另一方面又重视了对具体人生的肯定与实在过程的体悟，成为对人生的愉快接受和积极肯定，从而将佛教的深刻之躲避，化成了一种平和之参与，实现了在大唐盛世中对人生超然之认识，成为永不褪色的思想灵光。

因此，从文化发展的角度，我们不难看到，隋唐那一统的统一和统一的宽容，实际上已牢固地建立在将人的社会性、个性与文化性融为一体的对人的认识之中。那种“三教归一”所体现的，正是心灵、文化、社会的趋同和与之相辅相成的统一与宽容，而唐代社会丰富的面貌与五色斑斓的容颜所铸就的还是这样一种统一的辉煌。正因为如此，隋唐社会的开放并不仅仅体现在对“古人”和“来者”的思考中，还同样体现在对“今人”的攀比与学习中。无论是隋代以诸国音乐为朝廷礼乐之组成部分，还是唐代的“洛阳家家学胡乐”；无论是玄奘等诸多高僧的西行求法，还是各地“遣唐使”的到来……那许许多多的交流与选择深入到唐代社会中每一个角落，体现在百姓们的衣食住行之中，展示在这个时代文艺所体现的音容笑貌里。因此，我们在讨论这个时代的美术历史时，不能不注重这种丰富的面貌中那统一的气质与宽容的思想，也不能不重视这个时代所总结出来的“外师造化，中得心源”的高超认识。

如果说中国文化的最初统一，是有赖于“仰观天象、俯察地物、近睹鸟兽之迹”的全方位观察方式与统一的以点、画、绘为基础的记志方式，有赖于东西走向、四季分明的大河流域那种天设地造的天时地理物象，有赖于以农业生产方式的定居造就的“人和”，那么，这种统一的发展必然是一统而和缓的，“天人合一”的基本哲学观念所导致的集群意识的进步，有待于人类社会的进化对“天律”作出新的认识和新的把握。而唐代社会正继承了中国古代社会的文化传统，继承了魏晋以来玄学的理性精神，更“化成”了印度佛教思想中所提出的对人的生命及一切生命的本质形态之解说，将其发展成了一种新的统一飞跃。这种飞跃是以“人心”的介入为前提的，是以世

界那不停的运动与变化为先导的，是以对立的物我双方之存在关系为参照的。“造化”两个字，已中肯地展示了世界的存在与运动和艺术的创造与变化之本质，一个“师”字，更强调了文化主体的主动依托。这时所“外师”的，不再是外现的“象”、僵死的“物”与逝去的“迹”，而是一种活泼泼的生命之过程了。而“心源”两字，正从本质上把握住了人所参与世界的独特文化性特征，是对人类认识的主动总结。只有在重视了这种人文的参与以及从中把握获得了这种参与对人的造就时，文化了的人才会真正作为宇宙的主体而完成更高层次上的新的统一。正是由于这种总体上的认识飞跃，才会使天地间芸芸众生之一的人类成为与“天地”等同的“三材”之一。

美术既是一种文化，它自然离不开时代的文化特质。隋唐美术所能总结出来的理论认识，当然正是这个时代文化普遍认识的反映。如果我们孤立的对待“逸品”的出现而忽视了隋唐“禅宗”对人生的关照，如果我们把南、北宗的认识只停留在佛教信仰方式的差别之上，而忽视了它们之间认识层次与途径的内涵，我们便不容易把握住这个时代美术的总体精神。这种表现为统一气象而重视华装丽质的隋唐美术精神，在其内部体现了总体上的上升与开拓，在其外部表现为技艺与法则，它们所完成的是中国美术史上一次有规则的理性总结。这正是一个统一而宽容的强大帝国其美术的时代精华。

第二节 法式与楷模

前人对唐代美术的特征多有定评，并常以“唐工宋巧”而一言蔽之，的确一语中的。如果从艺术发展的规律来看，这个“唐工”中的“工”，自然是对艺术规律的自觉探索与总结了。在中国美术的发展历程中，魏晋南北朝是一个各美术门类分化并形成各自独立体系之时代，同时随着艺术的发展，各美术门类也有了不同的侧重。隋唐美术正是在这一基础之上，重视了不同美术门类中特殊语汇与法式的探索，将不同门类的美术规律进一步揭示出来，使之各自成为有规矩可依、有法度可寻的相应之范畴。

首先从技艺材料等方面更为起主导作用的雕塑、建筑与工艺美术等美术门类上来看，我们或许很难从史料与文献上寻找出有关这些美术门类的法式论述与记载来说明隋唐时代在这方面的成就，但是我们不难看到这样一个简单的事实，作为中国雕塑主要范畴的陵园雕塑与宗教雕塑这两个领域中，自唐代开拓的陵园雕塑之規制已成为其后各代封建王朝中陵园建制的基本模式，无论是雕塑的题材、数量、配置，还是雕塑的材质、手法，几乎都没能摆脱唐陵规制的影响。再从宗教雕塑来看，只要比较历代的石窟及寺庙等主要的宗教造像之规模形制，我们也不难发现，虽然唐代之后的历朝历代中在某些形象与手法上有偏重之处，或在情调趣味方面有不同的侧重追求，但就总体配置方式与雕塑的基本表现法则来看，依然未脱唐制之规范。从中我们不难明白唐代匠师们在这方面所做的努力与他们所完成的业绩。至于建筑与工艺美术，更容易从现存的资料与实物中发现唐代匠师们为行业的规则所做出的努力以及他们在法式方面的建树。有关建筑的基本构架、形制与装饰，大体上在唐代已从总体上固定下来。有关工艺美术中各门类的工艺流程及基本手法，也在唐代得到了充分发展与全面探求。只要我们注意到，像《营造法式》这类集中国建筑大成之巨著能在北宋时代完成并成为后世中国建筑之经典著作，那么，对唐代建筑师们所做的有关法度的努力，我们便不应当有所怀疑了。

当然，我们更应该注意的是唐人对中国美术中最主要的形态——绘画与书法方面所做的全面努力，它们从艺术发展的角度更为明晰地反映出唐人重法求工的倾向与特征。

首先，唐人在绘画方面初步完成了由“样范”到“笔墨”的基本过渡，以“笔”率“墨”，确立了以“描”而“皴”的笔法系统以及由“染”而“晕”的墨法体裁。正是由于唐人之重法式，因而在唐人手中，“笔”、“墨”是以各自独立的法度完善的。由于中国绘画在发展中出现了以笔画造型与以色彩敷染的分工，因此，相对而言，它们各自担负着不同的功能，有着不同的法则。六朝时提出了“六法”，其中已分别强调了由用笔确定的“骨法”与“应物法”，以及由“敷彩”确定的“随类法”。随着绘画图形状物功能的发展，“笔法”越来越显得重要。东晋顾恺之首先以“描”法开创了笔法之先河，继之张僧繇亦以“斫曳拂断”等法入笔，创造了笔法的起落停顿。而只有到了唐代吴道子手中，笔法才有了提按、缓急、轻重等诸般变化，使之成为有体量、有节奏、有形态、有变化的造型元素，完成了用笔的全面探索。只有在这些基础上，定型化的“皴”法、“擦”法、“点”法才可能在其后相继出现。从前人研究与传世画迹中，我们亦可见唐代所出现的“皴”法之端倪。“用墨”则更是唐人的创造性突破，从水墨晕染到泼墨，都是在唐代得以发现并形成固