

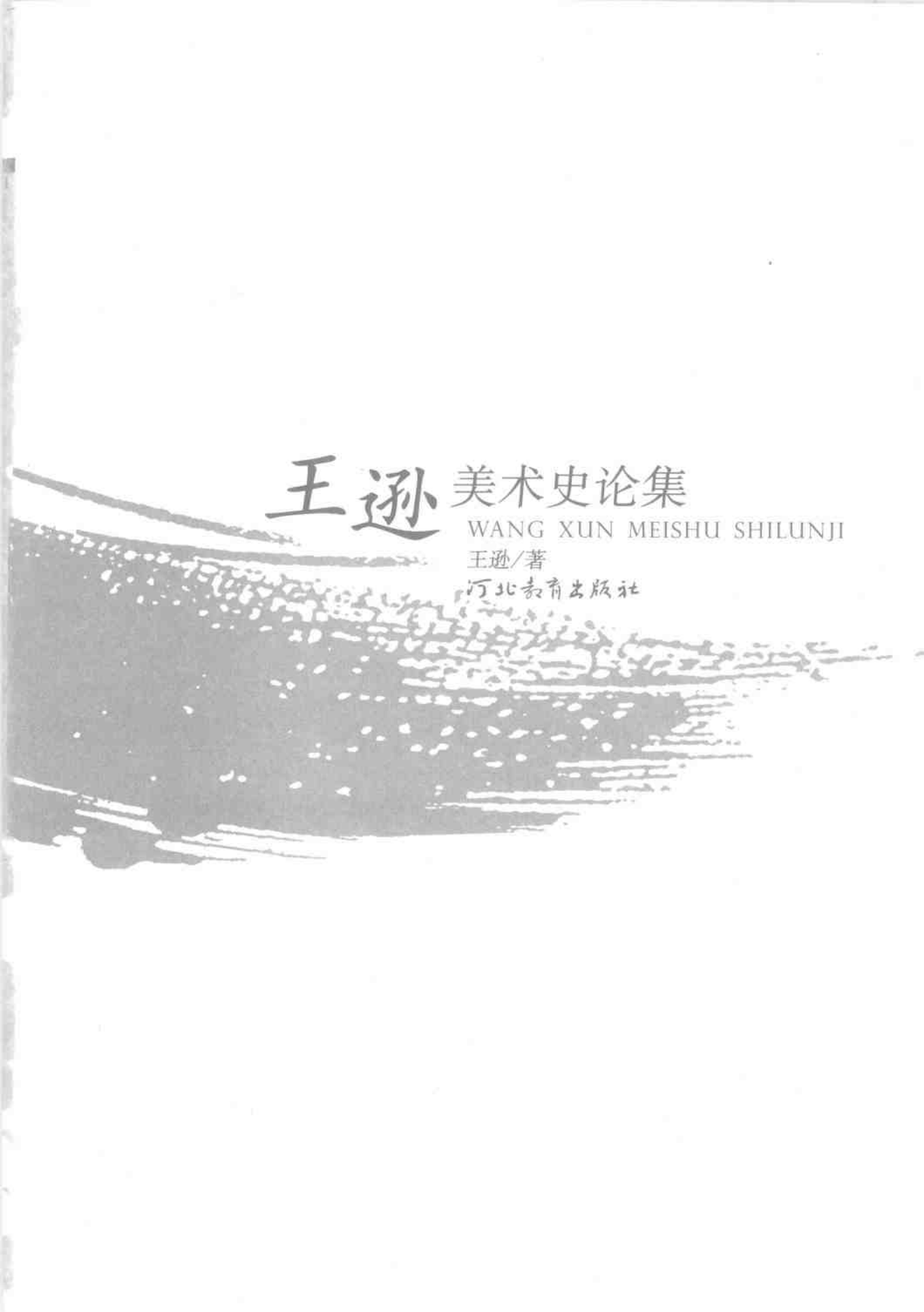
王逊 美术史论集

WANG XUN MEISHU SHILUNJI

王逊/著

河北教育出版社



The background of the cover is an abstract ink wash painting. It features a dark, textured area on the left side that tapers towards the right, resembling a landscape feature like a hill or a body of water. The ink is applied with varying thicknesses, creating a sense of depth and movement. The overall style is traditional Chinese ink wash, but the composition is modern and minimalist.

王逊 美术史论集

WANG XUN MEISHU SHILUNJI

王逊/著

河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

王逊美术史论集 / 王逊著. — 石家庄: 河北教育出版社, 2009.5

ISBN 978-7-5434-7013-2

I. 王… II. 王… III. 美术史—中国—文集
IV. J20.9-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第114170号

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市联盟路705号, 邮编 050061)

出 品 / 北京颂雅风文化艺术中心

www.songyafeng.net

北京市朝阳区北苑路172号3号楼2层

邮编 100101 电话 010-84853332

编辑总监 / 刘 峰

文字总监 / 郑一奇

责任编辑 / 张天漫

编辑助理 / 王 琳

装帧设计 / 王 梓 卜秀敏

制 版 / 北京今日新雅彩印制版有限公司

印 刷 / 廊坊市华北石油华星印务有限公司

开 本 / 787×1092 1/16 11印张

出版日期 / 2009年5月第1版 第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5434-7013-2

定 价 / 38元

版权所有 翻印必究

美术史论家王逊

李松

在美术史、美术理论研究的沃野上已经斩去荆棘，亟需有人辛勤耕耘的时候，人们不能不怀念那些曾经在这个领域做出贡献的人们。当我们在探索的路途中艰苦攀登之际，也常常会觉得他们仍然在我们身边，为我们引路，扶携我们前进。王逊先生离开我们四十年了，他从前的同事、朋友、学生们在一起的时候，常常回忆起他那颀长的身影仿佛又回到课堂，人们耳畔又回响起那经过深思的、平缓的，一字一句的富有哲理性的谈吐，有时还夹着一阵喘息。

他没有走。

他还活在倾注过心血，并为之付出过巨大代价的事业之中。

1915年6月5日，王逊生于北京，祖籍山东莱阳。祖父王丕煦为前清进士，历任县官、布政使，曾赴日考察法律。辛亥革命后，当过山东省省长、国会议员，后在财政界工作。北伐胜利后，在北京、苏州等地闲居，抗战期间病故。父王兆咸，字鲁池，受过高等教育，在财政界和煤矿工作，为高级职员。王逊的青少年时期是在一个优裕的家庭环境中度过的，受到高等文化的熏陶，自幼喜欢美术。在12岁（1927年）那年，进入北师大附中，18岁（1933年）毕业后，考入清华大学土木工程系。在大学一年级时，教他们国文课的是闻一多教授和助教林庚，他的国文成绩受到老师器重。他报考土木工程系的目的是想学习建筑，但在这个系里，没有建筑可学。后来就在闻、林两位先生鼓励下，转入中国文学系。当时的国文系学生流行着一种酸腐而庸俗的风气，彼此称兄道弟，作文言文，填词唱曲，有家学渊源的青年王逊虽也喜欢过这些，但在“九一八”后思想感情上起了变化，对此很反感。所以读了一年之后，又转入哲学系。他转入哲学系的动机之一是可以跟随邓以蛰先生学习美学。王逊先生后来经常和我们谈起闻一多、邓以蛰两位先生，谈的时候充满尊敬和怀念之情。这两位先生是他在大学时期受影响最深、交往最密切的老师。

大学时代，王逊写过一些带有感伤色彩的散文、小品和诗歌，多以王孙未、黎舒里等笔名发表于清华的校刊上。他也参加过一些学生团体，1933～1934年之际，他和中学时期的一些同学组织过一个“火星社”，出版了名叫《火星》的刊物。由于发表了一些

左倾言论，受到国民党特务机关的注意，部分成员遭逮捕，王逊由于事先闻讯避去，未受到迫害。后来他们又聚在一起，每星期六下午集体阅读《资本论》，一位同学的家长蓝公武（解放后曾任最高人民检察院副检察长）也和他们一起学习。在清华，他还参加过现代座谈会（共产党的外围组织）、清华文学会等团体。王逊在1936年春天，因患肺结核，耽误了半年学业。

1937年8月，北平沦陷。9月，王逊离京赴青岛、济南转武汉。10月抵长沙，目的是找到学校，读完大学课程。其时正值清华大学师生千里跋涉，步行到长沙。他们在长沙、衡阳居住半年后，随校迁往云南，初在蒙自，1938年4月下旬抵达昆明。同年夏，23岁时，在清华毕业。那时，他已对中国美术史表现出浓厚的兴趣和独到的见解。1938年出版的滕固编《中国艺术论丛》中所收王逊《玉在中国文化上的价值》一文，在学界已引起人们的注意。在此前后他还发表过不少有关美学和古代艺术的文章。

大学毕业后，他经吴晗介绍，到昆华师范讲授国文、逻辑课程，并担任过训育主任、代事务主任、图书馆主任等职务。1939年，考入清华研究院文科研究所为研究生，攻读中国哲学。两年后，由于他在论文中提出的观点与研究院权威人士的意见不合，未能取得毕业资格，同时也失去了在联大得到工作机会的可能性。1941年，经邵循正介绍，到云南大学任文史系讲师。1943～1946年期间，他又任西南联大哲学系讲师。在两校都教形式逻辑。据他自己后来谈，当时他讲授的主要内容是“实在论”，在体系上是属于马哈主义的。此外，他还兼任云南省立外语学校的国文教师。同时担任敦煌艺术研究所设计委员。

1941～1946年，他曾参加清华师生等人组织的“十一学会”。学会成员有闻一多、潘光旦、曾昭抡、丁则良、王佐良、王乃梁、季镇淮、孙毓棠等。

在昆明时期，由于经常发表一些小品文，结交了不少文学界的朋友。他浏览了很多文学历史书籍，包括西欧古典及近代的小说、戏剧、诗歌和文学批评。他说“昆明八年中，尤其是后来的五六年，读这些书成为仅有的消遣”，“我对中国文学历史的知识主要是这几年积累的”。

在美术史的研究方面，他读了不少有关的古籍，搜集了很多资料，可惜抄写的资料在轰炸中损失了。此时，他尚未担任美术史课程的教学，但是，他在文学、历史、哲学等方面的修养以及古建筑学方面的知识，和在研究方法上所经历的严格训练，已经为他日后进行美术史论研究和教学工作准备了广博深厚的基础。

王逊先生后来曾谈到过，他那时在治学方法上受西南联大历史系和中国文学系考证方法的影响。他认为这种方法，重视搜集材料，分析精密严格，但如果目的性不明确，缺少观点，抓不住主要问题，就会流于繁琐，为研究而研究。他还曾经对我谈到过郭沫

若对青铜艺术的研究。他说：郭老一方面有渊博的知识，一方面又有诗人的气质。他有时是以诗人敏感的心去体察那些古代文化艺术的现象，每有过人的见解，而又不悖于史实。

我感到王逊先生在美术史论的研究上，是兼采上述二者之长的。他自己也有抒情诗人的气质，他对艺术的观察与理解，常常是十分细腻而又敏锐的。

王逊在1946年8月（31岁）到天津南开大学担任哲学系副教授以后，开始从事美术史课程的教学。其间，他著有《王羲之父兄考》，发表于《周叔弢先生六十生日纪念论文集》。此文参照史籍与王羲之的书札，详考王羲之家世，具见作者考证之功力。此书已很难觅得，王先生从前曾赠给我油印本，也有着以此相勉的厚意。文中提及他还写过《王羲之与天师道》（未发表），可知王逊对王羲之的艺术与生平曾作过系统的研究、考证。

1946年在南开期间，曾争取到英国留学，但因身体不合格，未能实现。

1949年他由南开转到北京清华大学，任哲学系和营建系合聘副教授、教授，兼清华大学文物馆秘书。从1950年起，到中央美术学院兼课，1952年院系调整时，正式调到美院任教。在1952年以前，他在各院校先后担任过的课程有：形式逻辑、中国美术史、中国雕塑史、中国工艺美术概论、中国艺术批评史。常沙娜在《王逊学术文集》序文中曾提及当年“林徽因先生向我们介绍并赞扬王逊先生是位出色的哲学家、美术史家，又是历代工艺美术鉴赏、评论家。”

1950年3月，在北京，经季镇淮、王瑶介绍，加入中国民主同盟，曾任中央美院民盟支部主任委员。

他参加中华全国美术工作者协会也在1950年。介绍人是油画家李宗津。同年，经冯友兰介绍，加入新哲学研究会。

在1950年夏季，王逊参加了文化部社会文化事业管理局组织的雁北文物勘察团的活动。这对于他不仅是一次很重要的考古旅行，也使他沿途耳闻目睹，开始对中国革命事业的深入彻底和艰巨性有了切身的认识。后来，他又阅读过不少马克思主义的经典著作，在1953年前后，曾提出加入中国共产党的要求。

这一时期，他写了很多关于美术研究的论文，发表于《人民美术》、《文物参考资料》、《新建设》、《文艺报》、《光明日报》、《进步日报》等报刊上。此外，他还参加了北京特种手工艺公司的改良景泰蓝生产的工作，并发表了总结性的文章；研究了北京皮影的发展与源流；参加了少数民族文物展览、敦煌艺术展览等几个重要文物、美术展览会的工作，以及《敦煌艺术》彩色纪录片的编辑和说明工作。

到美院以后，他除了担负教学任务以外，还应教学的迫切需要，于1956年编写出了《中国美术史讲义》，由学校内部出版。这是一部以精辟的艺术分析见长的也是当时公认为最好的美术史著作。曾在中央美术学院读过书的画家、学者当年都曾听过他的课，并从他

的著作中深受教益。常沙娜在前文中说《中国美术史讲义》“成为我后来系统学习中国美术史的经典，多年来都是我书架上不可缺少的范本”。

这个时期，他还担任着《美术》月刊的执行编委、美院学报《美术研究》的编委。1957年，为培养美术史、美术理论的人才，美院筹办美术史系，他担任了美术史系的筹委会主任。当时江丰同志担任着美协和美院的领导，对王逊很倚重。

王逊也很关注中国现代美术的发展。他在《美术》1954年第8期发表的《对目前国画创作的几点意见——北京中国画研究会第二届展览会观后》一文中的观点触及中国画发展中一些敏感的理论问题，引起中国画界强烈反应。邱石冥、徐燕孙、秦仲文相继著文提出批评。这种讨论以至争论本来是正常的、很有意义的学术论战，不幸在嗣后的“反右”运动中被上纲为政治问题成为“反党”罪行，而争论双方都未能幸免于那场灾难。1957年“反右”的政治风暴，把他和江丰同志等一道卷了进去，他的罪名是“江丰集团”的军师和智囊。一颗闪耀的星辰黯淡了。之后，他由于健康原因没有被遣送到乡下，而是留在图书馆做整理图书、编卡等工作。

1960年，重新筹办美术史系，他回到系里，主要做编写教材的工作。他负责编写的部分教材中原始和商周部分，曾由学校铅印。我后来在学校讲商周时代的美术，所依据的就是王逊先生写的教材。至今每次展卷，仍能从中获得不少新的教益。

那时他住在美院食堂附近狭长的平房里，生活十分简朴，虽然政治上受到这样大的打击，但在对待学术上，仍然异常严肃而勤奋，由于中止了各种社会活动，有了较多的读书时间。他很珍惜以巨大的代价换来的这点学习机会，说是“因祸得福”。那时，我们这些青年教师和系里的学生经常到他屋里请教学术上的各类问题，他非常耐心，而且总是毫无保留地把他所想到的和知道的和盘讲给我们。每次与他谈，都会得到不少新的启发。我们带学生外出实习回来，他不只关心学生的作业，也要我们把实习中写的东西拿给他看。他经常给我们指出在教学中存在的一些毛病。例如有的青年教师不太注意弄清文艺理论上的一些基本概念，有时把一些重要概念很不经心地当作形容词用，他认为这是治学中的一个很大的毛病，多次指出来。并且叮嘱在文艺理论课中，要注意把基本概念谈深谈透。同时要联系一些错误认识，一正一反地讲清楚。

1963年9月，永乐宫壁画摹本在日本展出之前，王逊承担了辨识三清殿所绘二百八十六众的天神、地祇这一项十分复杂、细致的工作。由于当时对宋元道教的图像掌握得不充分，还不可能完全利用已有的道教图像来和三清殿的《朝元图》相印证，不能不主要依靠文献材料。为了辨明《朝元图》的神祇，他曾经花费了极大的精力，把道藏经中的有关内容全部翻检一遍。他从大量文献材料中初步确定出道教神祇的大致范围和几个主要时期的变化，进而探索有较直接关系的材料，提出自己的假设，从而为以后

的研究工作奠定了重要的基础。永乐宫壁画是唐宋元明宗教绘画发展中的一个重要环节，王逊先生在考订其内容的同时还联系有关文献，探讨了绘画史上诸如吴道子绘画艺术面貌等一些问题。他就当时所能掌握的资料作出的那些假设，不无可以商榷之处，但他发表于《文物》上的《永乐宫三清殿壁画题材试探》一文在古代美术的研究方法上还是提供了一个可资借鉴的范例。

这个时期，他也很关心美术创作的现状，曾写过文章，但得不到发表的机会。

1962年以后，美院又开始了接连不断的政治运动，并数次下乡参加四清运动，王逊也下去过。最后一次是1965年美院社教运动之后，全校师生到邢台参加四清，我和王逊先生同在一个大队，他对搞这种阶级斗争显然是力不胜任的，但工作起来却也是十分认真，一如对待学术研究那样。1966年夏天，美院全校师生全部返京之时，他已经再一次成为运动的批斗对象了。不过由于他这些年只是兢兢业业地教学，与现实无涉，所以对他的冲击比之另外许多老教师就轻多了。

1968年入冬以后，他一直咳喘得很厉害。那时他早已搬到京新巷（旧名罐儿胡同）去住，平时很少到校。转年的三月中旬，有一天，他感到身体不适，自己艰难地走到协和医院（当时称为反帝医院）去看病，医生当即把他留下了，过了没几天，就传来了他溘然长逝的噩耗，日期是1969年3月21日，终年54岁，又过了十年，美院和文化部、民盟市委重新复查了他的问题，改正了1957年的错误结论，为他恢复了政治名誉。这时假如他健在，也只有64岁，还能为美术史论的研究和教学做很多贡献。可惜无情的历史却把这副重担永远地留付给后来者了。

王逊先生去世后，他的朋友、同事、学生们都一直关心王逊著作的出版事宜。上世纪80年代初，上海人民美术出版社决定正式出版王逊《中国美术史》。此书最初作为讲义只印了一千册，内部供应，后来不断为一些院校师生传抄、摘录和翻印，错讹较多。1980年前后，由他的学生薄松年、陈少丰两位教授重加修订，并接受出版社建议，配写了明清美术原书暂缺的四节。由于初版责任编辑工作失误，插图有错乱，1989年重新再版。

薄、陈二先生在《校订后记》中指出，此书“并不代表王逊的最高学术水平，由于此书撰写于五十年代中期，在资料上和认识上都带有明显的历史局限性”，“然而在同类著作中却独具特色”，“既集中体现了他自己多年研究的心得，提出了他自己许多新颖而精辟的见解，同时也在一定程度上概括了前人的研究成果。因而无论是内容、结构、体例以及文字表达，都具有相当大的创造性和新鲜感，可以认为他在使中国美术史成为一门独立完整的科学的进程中迈出了重要的一步。”

江丰1980年为《中国美术史》撰写的序言中，也分析了王逊著作中的学术特色，评价“他兢兢业业为建立我国新的美术史学体系准备条件，发轫之功，诚不可没”。同时也

寄热望于学界对“王逊同志的其他多篇遗稿，能早日组织专人加以搜集整理，以期在不久的将来发表问世”。

江丰所期望的热心人其实是有的，早在 80 年代初，《美术研究》、《美术》、《美术史论》几个主要刊物，就先后发表了由毕业于美术史系、当时在中国艺术研究院工作的张蔷先生依据课堂笔记整理的王逊有关宋代画论的研究著作。后来张蔷把收集到的王逊遗著数十篇整理成书，1986 年初商之美术出版社，主事者答复说：“王先生的观点早已为学人所知，在已出版的刊物、报纸上均已留下了积累，现在再结集出版无太大必要。”此事由此搁置了下来，后来张蔷迁居海外，而对出版老师文集之事一直念念不忘。

2006 年 5 月，王逊先生之侄，北京六一中学校长王涵编成《王逊学术文集》在海南出版社出版。书中收入王逊自 1936 年在《清华周刊》发表的美学论著以迄逝世前的许多重要美术史论文章，并撰写了《王逊先生学术年谱》。王逊先生老友吴良镛、常沙娜为此书写了序言，但王逊先生尚有不少重要著作如《王羲之父兄考》等，还有薄、陈二人在《中国美术史》校订后记中提及的、王逊在 1960～1962 年期间重新撰写的中国美术史教材中“原始、商周两编，根据建国后十余年考古发掘的大量新发现的新的研究成果，进行了彻底的改写，使过去各种中国美术史或中国绘画史中一向最虚弱单薄的部分，第一次具有了相当可观的规模”。当时他们曾经想过，也有人建议，应把著者 60 年代初所撰写的美术史教材加进去，但考虑到不同时期的著作，在内容、体例、繁简有诸多差别，不宜强为糅合，且恐有违著者原意。所以未曾加进去，而《王逊学术文集》也还缺少这部分内容。

鉴于以上原因，去年张蔷与我商量，考虑在前人工作成果的基础上，再加以补充，编一部内容更为完备的王逊先生遗著。按照内容并参照写作年月编排，依原貌出版，只做一些技术性的修改或加以注明，再根据内容需要，配以必要的插图。此事得到了河北教育出版社刘峥、张天漫两位总监的支持，确定在近期内分为上下两集出版。王逊遗著的出版是许多师友的宿愿，也可以此告慰在世时一直关心此事的江丰、少丰等先生。在王逊逝世四十年后出版他的遗著，不仅是为了纪念先辈，也必将有利于美术史论学科的未来发展，相信读者会从中得到教益。

目 录

敦煌壁画中表现的中古绘画	011
敦煌藻井图案	020
敦煌壁画和宗教艺术反映生活的问题	021
永乐宫三清殿壁画题材试探	029
云冈一带勘察记	059
古代绘画的现实主义	067
关于概括与具体描写	
——兼论中国绘画的现实主义传统	073
王羲之父兄考	079
石涛的《画语录》及其绘画理论	093
夏珪《长江万里图》	097
唐代人物画家——周昉	103
苏轼和宋代文人画	106
荆浩的《笔法记》	113
郭熙的《林泉高致》	117
美的理想性	
——美的性质的孤立的考察	127
再论美的理想性	
——人格之实现	135
表现与表达	140
对目前国画创作的几点意见	
——北京中国画研究会第二届展览会观后	143
鲁迅和美术遗产的研究	147
美帝盗窃的中国古美术品	159
评《中国艺术综览》	163
玉在中国文化上的价值	171

敦煌壁画中表现的中古绘画

敦煌壁画中主要的一部分代表了从南北朝到北宋初这一段中古绘画史。常书鸿所长领导下的临摹工作，把这一千多年中的贵重资料送到我们面前。根据这一批资料和文字记录相参证，和其他各处，包括传世之作、残存的若干遗迹相比较，可以使我们推测出中国绘画史上有如此丰富内容的一段落的大体面貌。如果能继续深入探研，也极有可能认识更详尽的全般面貌。

唐代张彦远在大中元年（847年）完成的《历代名画记》，是我们第一部绘画史。其中记录着自汉魏至唐会昌元年（841年）的绘画活动和主要成绩。继续着张氏书的是宋代中叶郭若虚所写的《图画见闻志》，把这个记录赅续到宋熙宁七年（1074年）。这两部记录成为今日我们了解中古绘画史的仅有的、当然也就是重要的材料。但是文字记录最多只不过用譬喻和较抽象的形容词句来叙述或描写当时绘画风格，所以给读者的印象是模糊的。幸亏敦煌宝藏提供了无比丰富的具体实例。这样，中古绘画史就明晰而生动地呈现在我们眼前了。甚至我们可以说，《历代名画记》和《图画见闻志》这一类文字记录，相形之下，也显得空虚和贫薄了。只是作为次一等的参考也还有它们一定的功用而已。

敦煌壁画和文字记录相参证，首先使我们了解了这样两个问题：

第一，在中古绘画界，所谓赫赫有名的若干大画家和一般被人遗忘了姓氏的无名画家，他们在画风上有共同的时代风格。《历代名画记》著录的都是倾动一时的画家。例如代表着“上古”迹简意淡的雅正的作风的画家是顾恺之和陆探微。代表着“中古”细密精致而臻丽的作风的画家是展子虔和郑法士。他们的画如张氏说：“古之嫫嫫纤而胸束。古之马喙尖而腹细。古之台阁竦峙。古之服饰容曳。”姑且暂时不去讨论在这四句话中张氏所说的“古”是兼指上古和中古，还只指其中之一而言。今天我们得见敦煌壁画的摹本，不由得惊讶张氏关于隋及隋以前的画法的总结是如此简练准确而忠实的。那么，我们现在可以知道，顾、陆、展、郑等人虽然一方面突出于敦煌画所代表的诸无名画家，而名画家并没有脱离了他们。名画家是有个人的独特的成就的，而同时他们既是来自民间画家之群，而又给影响以一般的画家。从中古绝大部分画家的出身也可以知道，他们虽然享有大名，而他们的家世并非出于高门大第。尤其往往是父子同为画家，更足证明他们的生活是胶固在绘画的职业上的。

第二，南北朝时代，尽管政治上出现了两个对立的朝廷，在绘画界仍有统一风尚。敦



↑女史箴图（局部）顾恺之 大英博物馆藏

煌是北方政治势力范围西北边远的一角。但如前面我们所说，敦煌壁画竟与南朝的顾、陆画风一致。这一点尤可以纠正过去有人误会南北朝时代唯南方绘画发达这一错误的认识。追究何以有此错误认识的根源，乃因为张彦远的著作中一部分是综合了他以前旧著各书的记载的。而旧存各书，除了唐代各书以外，都是南朝人所著，这些书只评论并分析了南朝许多画家。北朝没有这一类的著作。北朝画家的名字没有完全地记录下来。尤其南朝的帝王们，如梁武帝注意收藏书画以供自己玩好，这也是南朝之所以有这些著作的成因。南朝画迹保留到唐代士大夫手中的较多（虽然也经过了几次不幸的焚毁和损失），于是南朝的画家便名垂不朽，北朝画坛就显得异常枯寂了。

以上两点在下面我们不可避免地也还要涉及到，而如果我们把敦煌壁画和其他各地残存的实例，如一些流传有绪的名迹、中原一带的造像刻石，甚至其他边疆各地的墓室壁画等相比较，我们也足够证实这两点，而且另外，我们更认识到一个重要的事实，即中国文化有一完整的民族性格。远在西北边陲上的敦煌壁画中属于前期的，表现了与吉林辑安县通沟古墓壁画相同的题材和作风，属于中期的佛像和日本法隆寺金堂佛画同风格。这都表示中国汉唐文化所广被的四方，无论出现于海东或西域，都是由文化中心所在的中原心脏地带远播传送出去的。中古时代这一强韧有力的中国画风，固然一方面在自己的传统基础上融合外来因素，不断的发展进步，一方面却以它的光芒普照大地。

根据敦煌壁画所表现的画风，下面我们可以进一步地分析这几个问题。

敦煌 290 窟的佛传图，296 窟的萨埵那太子本生故事和 419 窟的须达那太子本生各图中，我们都可以看见如张彦远书中所说的古鬓、古马、古台阁、古服饰。其间穿插的树石也是如张彦远所说阎氏兄弟、杨契丹、展子虔的画法：“状石则务于雕透，如冰渐斧刃。绘树则刷脉镂叶，多栖梧苑柳。”这里最值得我们注意的是所谓擘纤胸束的古鬓。这样的古鬓是我们在北魏石刻造像中所常见的，尤其是北魏晚期的造像，无论云冈和龙门都有这种瘦削型的体态。北齐孝子画像石棺则不仅人物和前述敦煌诸故事图画相似，甚至一切的山石树木楼阁车马飞鸟走兽，以及画面的构成法也都完全一致。敦煌许多隋代供养人像都是擘纤胸束。顾恺之的《女史箴图》，无论是否隋代摹本，衣饰容曳，削肩细腰，更显得衣衫的宽松，看她们的昂然的侧影，果然是张衡在《思立赋》中所说的“妙婧纤腰”。顾氏图中的人物的头

型都是长圆如桶。这是和北魏以迄隋的佛像及浮雕的人物头型一致，与敦煌壁画中所表现的某一部分隋代壁画也一致。六朝时代这种瘦削的人物，顾恺之的画论已经提到。他评论旧传的小列女：“刻削为容仪。”另外在戴颙改正瓦棺寺丈六金像的故事中有这样的几句：“像成而恨面瘦。工人不能理，乃迎颙问之，曰非面瘦，乃臂胛肥。”虽然戴颙了解到并且利用到视觉上错差，矫正了这座大像给人的印象。而问题之发生，一定是事实上面瘦才引起的。若像本来已够丰腴，即使臂胛肥，只会感觉到头小，断不会感觉面瘦的。后来做的人像也是瘦削型的。张彦远引张僧繇的话中有一句是“秀骨清像”，所引另外还有一句说“笔迹劲利如锥刀焉”，如果这句话是指陆探微笔下的表现效果，我们立即就联想到北魏造像和敦煌的隋代壁画人物给人的劲挺锐利的感觉。由“秀骨清像”和“劲利如锥刀”二语，我们几乎可以想象这种在中原一带属于北魏末年、在敦煌属于隋代的流行的风格，就是陆探微的风格了。当然，这一论断现在还嫌过早，是需要更多的材料才可以推证的。但是据文字记载，陆探微确是有广大影响的画家。被数列在他的追随者中间的，除了他自己的两个儿子，还有宋齐之间顾宝光、袁倩父子，都是倾动一时的名手。此外南齐时曾被推为当代画奴婢第一手的刘瑱，也是“纤削过差”、“甚有姿态”。

顾恺之《女史箴图》、北魏造像，和敦煌一部分隋画的人物，即都是长头型的。敦煌另一部分隋画人物却是圆头型的。尤其面部圆润，已开唐代美人丰腴的先风。《半笔画史》中说，张僧繇的天女宫女“面短而艳”。日本法隆寺金堂的壁画，曾被日本学者认为是梁武帝时传入日本的张僧繇作风。现在我们把法隆寺壁画和敦煌壁画比较，我们也许感觉法隆寺壁画更接近盛唐的丰满。然而确实无疑的是这种面型已经出现在敦煌的隋代画中。如 383 窟的普门品，眼窠、下颌，都多描了一条线，而颈下的环状线纹也出现了。290 窟的乐队和供养，则表现了陆氏长脸和张氏短圆脸之间的过



↑ 供养人
敦煌莫高窟 159 窟壁画

↓ 文殊、普贤变
敦煌莫高窟 159 窟壁画



↑北魏鹿王本生故事（局部一） 北魏 敦煌莫高窟257窟壁画

渡形式。陆张在这一点上的不同恰当地表现在“张得其肉、陆得其骨”这一简单的评语中。

如果这一变化是有意义，我们可以说变化的发生在敦煌，是在六七世纪之交。而在江南则是发生于六世纪初。无论各地域发生变化的时间前后参差，总之仍可以证实张彦远所说的一点。张彦远在总评了戴逵父子的成就以后说：“其后北齐曹仲达，梁朝张僧繇，唐朝吴道玄、周昉各有损益。圣贤胖蟹，有足动人。瓔珞天衣创意各异。至今刻画之家列其模范，曰曹，曰张，曰吴，曰周，斯万古不易矣。”在论及师资传授时，靳智翼一条下面，张氏自己也注到：“佛事画有曹家样、张家样及吴家样。”以时代言，张僧繇在曹仲达之先几五十年，那么就是：在张氏之前戴氏父子为一时楷模。到张僧繇才发生了巨大的变化。新的张家样赓续到吴道玄的吴家样出现，虽然其间也发生了并行的域外作风的曹家样，张家样笼罩南北使张僧繇成了那样重要的画家，于是阎立本也被张彦远置于他的追随者之列了。张彦远没有提到顾恺之和陆探微曾发生过变革性的意义。假若我们还记得顾、陆和戴氏父子恰恰同时，晋宋之际的五世纪前半，我们可以想到顾陆的独创性和戴氏父子一样，没有超出那一时代风格的范围以外。

而我们现在要指出的是，包括了顾、陆、戴氏父子在内的南北朝初期的佛教艺术是沿了中国传统的道路发展出来的。

敦煌北魏诸窟中的壁画，仍有非常丰富的典型汉画成分。如四神、云气、鹿、马、峰峦，以及楼台城垣建筑都使我们如见辑安的高句丽墓中壁画，和其他种种汉代绘画性的遗作。在构图上更是顾恺之《画云台山记》中所描述的连续而分段的方式。尤其其中人物的戏剧性的夸张动作直如南阳和彭山的汉画像石。但是重要的不同处是在这些人物都裸袒了上体，是印度壁画中常见的装扮。尽管是坐在中国的屋檐之下。在纯粹中国景物间，突然出现了异国人物，理由是极显然的，因为无论舍身饲虎或鹿王本生，都是外国故事，以外国人物为主角。而中国自汉代以来，一向对于域外有好奇的求知的兴趣。中国画史著录过多少有



↑北魏鹿王本生故事（局部二） 北魏 敦煌莫高窟 257 窟壁画

关外国衣冠风俗的画迹。中国画家之要画外国人物，是出于求真的态度，但是在技术处理上已完全转入中国手法。这些外国人物第一使我们想到新疆库车一带被剥窃的壁画，那些壁画中的人物一部分是忠实地描绘龟兹人物的；另一部分，凡是佛传和本生故事中的人物都是来自远方。这样，我们便想到了印度。诚然，这些裸袒了上体的人物来自印度，但是，

除了裸袒和一些伎乐人物还保留着腰肢婀娜以外，到了敦煌至少已发生了两点明显的变化，一是晕染已变了更富于象征意味的粗单线。例如当胸和胸下只剩下纵横两条单线。二是这些单线已经变形而程式化了。如腹部和膝盖只是一个圆圈以显示过去曾有表现筋肉隆起的企图的。甚至两腮，最甚的例子是隋代，已是两团无现实意义的颜色了。在 288 窟，我们更见到一个有趣的现象，那些面部浑黑、圆眼，大有外国相法的天人伎乐只是由时代渺远而褪色变色的效果。这次临摹本的四幅中，有两幅都描绘了依稀可见的未伤损以前的线勾面型和眉眼鼻唇以及下颌。你多一次凝视，你就会更相信那面型更像顾恺之之笔。这样便揭破了一个北魏诸窟外国人物的秘密：虽其具有外国形态，却不是原画真相。原画真相是与库车壁画有所不同、与印度更有大不同的。库车也许可以算夹在中间的过渡形式。但是发掘并且盗窃了库车的勒考克，也承认在西域，绘画比塑像具有更多的中国因素。对于这种歧异，他的解释是绘画实出自接受了中国影响的当地土著之手。而塑像是直接用犍陀罗雕像为母型加以翻塑的。因此，我们也了解到为什么云冈的北魏初期造像，尽管服饰上是外国的，而已经有非常强烈的独创性，大大摆脱了它们所自来的原有风格，原来就是中国工匠用汉魏以来自己熟练的固有技术处理的结果。而北魏后期的造像，更爽性穿起了中国式的衣裳。在敦煌，例如 285 窟壁画的夹侍菩萨也完全着了飘扬的汉装。唯有中座的佛像仍是罗马式的袍子，一如犍陀罗的雕像。但是从推想的复原图看，可见衣褶的描法完全是喻意的，不是真实的。与中国汉代以来的手法仍有格格不入之势。这一位中国画家之所以勉强接受而仍固执于不改佛像原装，当不外力求无违于规仪的一点虔诚的心情。

中国艺术家虽然有才技高低的不同，而或多或少地都是在进行着佛教艺术的新创作活动。戴逵造丈六的无量寿佛木像和菩萨，“潜坐帐中，密听众论”，“辄加详究，积思三年，刻像乃成”。这个故事充分表示了中国艺术家在佛像制作中独创的经营和工作的严肃。

当然中国艺术家也逐渐在积累经验，并且吸取外来影响以提高自己。在戴逵父亲和顾、陆之后将一百年，才出现了张僧繇，绝不是偶然的。张僧繇是了解所谓“天竺旧法”、会画凸凹花的。同时，据张彦远说，他“点曳斫拂依卫夫人《笔阵图》，一点一画别是一巧。钩戟利剑森然”。可见他更精通中国传统的线画技巧。在陈姚最书中张僧繇曾与谢赫并称，他的地位不够显著。在唐代，大家才看到了他所起的影响，才了解到他的重要。按张彦远说，隋及初唐诸家，包括郑法士、孙尚子、阎立德、阎立本兄弟，都是张僧繇的流风余沫。这样说法可能相当的夸张。至少，我们可以说，在吴家样未出以前，张家样广泛流布，正是把在中国传统上建立的佛教画又大大向前推进了一步。这一步如其说是张僧繇独占了天下，毋宁说是万千工匠普遍努力的结果。张僧繇可能只是其间比较杰出的代表者。他的推动力量较大。于是此一新样式，遂冠以他的姓氏。并不一定完全是他之所创，然后才推行天下的。

敦煌 335 窟，初唐时期的维摩变，就代表着成熟了的新型的中国佛教画。这一幅维摩诘与文殊雄辩的场面，真是雄大壮阔。维摩诘毫无“清羸示病之容，隐几忘言之状”，而是激动兴奋，凭几探身，他奋髯蹙额，目光炯炯，正热烈地把言语投向文殊。文殊和维摩诘四周拥满飞仙散花和楼阁人物。位置经营上大体仍如北朝诸石刻中常见的旧例。而画面的复杂，内容的活泼，都具有崭新表现。天仙倏然自天而降，直劈画面正中，尤其增加全画的紧张。值得注意的是全幅左下方的一组参与盛会的人物。这一组人物，正是从阎立本《历代帝王图》中走出来的。一个高视阔步的帝王被一群侍臣环绕着。所谓《历代帝王图》，是自北宋嘉祐间就被认为是阎立本笔。如果那真是阎立本笔，只不过相当于此图中做为陪衬的一角而已。此图的另一角也是一组来听热闹的远方番王。我们也记得阎立本也曾画过外国人物的，他的《西域图》和《职贡图》都曾入藏宣和内府，就敦煌其他各窟唐代壁画中



↑ 西夏说法图
敦煌莫高窟 245 窟北壁壁画

↓ 说法图
敦煌莫高窟 322 窟壁画