

图书在版编目(CIP)数据

中国书画鉴定 / 谢稚柳主编 ; 周克文执笔. —2 版, —上海 : 东方出版中心, 2007, 4
ISBN 978-7-80627-287-9

I. 中... II. ① 谢... ② 周... III. ① 汉字—书法—鉴定—中国—古代 ② 中国画—鉴定—中国—古代 IV. J212. 05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007) 第 035581 号

中国书画鉴定

出版发行 : 东方出版中心

地 址 : 上海市仙霞路 345 号

电 话 : 62417400

邮政编码 : 200336

经 销 : 新华书店上海发行所

印 刷 : 昆山市亭林印刷有限责任公司

开 本 : 787×1092 毫米 1/16

字 数 : 375 千

印 张 : 21.25 插页 : 2

印 数 : 1—5 000

版 次 : 1998 年 1 月第 1 版 2007 年 4 月第 2 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-80627-287-9

定 价 : 68.00 元

版权所有,侵权必究。

序

中国书画的发展,有其独特的渊源,与中国的传统哲学思想、社会发展情态,以及艺术欣赏习惯有着密切的关系。

中国古代哲学认为,由气的流动,衍生万物,当气凝聚,化成物体;物体之气散而物亡,又复归于宇宙流动之气(据张载《正蒙·太和》:“太虚无形,气之本体,其聚其散,变化之客形尔。”)所以,中国书画家所崇尚的“外师造化,中得心源”的艺术指导思想,与西方人所认为的认识世界就是认识一个实体的观点有所不同。西方人在直接参与或体察实际的同时,在其有关部分与自然取得和谐,而中国人则在与“气”互为流动、互为衍生的感知中与宇宙、自然保持和谐。由此,作为指导艺术创作的理论包括中国书画理论,便有其独立深邃的特性。要认识和深入研究中国书画,了解中国书画理论对理解作品具潜移默化的作用。

在这种理论的指导下,加之软毛制成的书画工具毛笔,具吸水性质的宣纸、绢以及墨的普遍使用,中国书画便由此形成其脉络,得以独立发展。中国历代书画家辈出,其创作形式、技巧,总结归纳凝练而成为程式,以适应中国书画创作的特殊要求。而每位书画家的性格在再现这种程式时又使其风格和技巧各不相同。学习书画鉴定,对于书画史,即一代代书画家及其作品都需有所了解,这是鉴定的基础。由于品评、鉴定中国书画注重的是由理论和具体创作融会所体现的笔墨、气韵、意境、格调以及流派、传统,所以,鉴定中国书画对这些方面要有全面的、融会贯通的理解。

本书中还讲述了历代宫廷及私人的收藏,以及历代书画著录、保护、毁损的情况,这对于鉴定是有帮助和借鉴作用的。

当今中国书画的鉴定和收藏也分为国家和私人两部分。所谓国家的包括博物

馆、美术馆,以及地方纪念馆等机构;私人的则有家传渊源的收藏家,也有随着经济的发展而对艺术品收藏产生兴趣的各界人士。

博物馆、美术馆等是主要的征集、收藏和保护艺术品的机构。现存艺术品,包括书画作品,尤其是古代书画作品,由于历史原因,绝大部分都保存在这些机构里,而部分仍流传在社会上的古代书画作品、大量的近现代作品,以及当代作品,已成为新兴艺术品市场的主要来源。

现代世界有三大投资市场,即有价证券、房地产,以及艺术品市场。艺术品除具有供欣赏之用的审美价值外,还具保值、升值作用。而艺术品收藏家,在体现自身文化素养的同时,也体现了其身份和地位。

艺术品包括书画的交换已有很长历史,但是真正形成艺术市场,还是近代以来的事,最初,此类艺术市场产生于英国,第二次世界大战后中心移到经济迅速发展并超过英国的美国。20世纪70年代以后,日本经济高速发展,成为艺术品市场大国。80年代以后,东亚的经济显出极大活力,从而成为极有前景的艺术品市场。与此同时,中国的艺术品市场也方兴未艾,呈现其旺盛的生命力。

无论是国家机构还是私人机构,要购买收藏艺术品,首先必须对这些艺术品加以真伪鉴定,其中包括分析、判定书画的质地、年代、作者、真伪、质量、艺术品位以及其经济价值。在中国书画的鉴定方面,目前都只能以专业知识和实践经验为主,还少有有效的高科技手段可供利用。

书画在市场流通中,由于其本身的艺术价值,以及由此带来的经济利益,诱使近年来有意作伪的赝品日多,作伪手段及技巧也日益熟练隐蔽。另外,由于社会的原因,新伪作与历来书画作伪并得以流传的作品积存在一起,更使得目前书画市场鱼目混珠,增加了书画鉴定的难度,辨识真伪遂成为一件紧迫的事情。

此外,由于中国的传统文化,包括中国书画,在国际上具有其独特的崇高地位,在国际艺术品市场上所占比重也日益增大。故而,撰写此书,一可作为书画收藏爱好者的入门,为有关专业人员提供参考;二是为弘扬中国优秀传统文化做造砖铺路的工作。



第一编



中国绘画渊源

Di Yi Bian

一、原始时代、汉及汉以前

1. 原始时代

中国绘画的源头,至少可以上溯到6 000年前的原始社会。在山西朔县峙峪旧石器时代晚期遗址中,出土过一件刻有状若羴羊、飞鸟和猎人等图像的兽骨片,这种仿生图像作品,为绘画的诞生揭开了序幕。

进入新石器时代以后,出现了在陶坯上彩绘花纹烧制而成的彩陶器皿。在陕西半坡遗址出土的彩陶器皿上,有用兽毛制成的原始毛笔勾勒的动物图像,其中有奔趋的鹿、爬行的龟、伫立的鸟,而最多的则是游弋的鱼,其头尾鳍俱全,嘴或张或翕,鱼纹呈弧形,粗犷生动,富于稚拙的装饰美。河南庙底沟墓葬遗址出土的一件彩陶钵,绘有鹳鸟含鱼图样。鹳鸟长喙细脚,侧面而立,睁圆的眼睛显得很有神,嘴里叼着一尾大鱼,旁边直立着一把长斧,全图形象准确,笔法苍朴有力,堪称原始社会绘画的杰作。

原始社会遗留的岩画分布区域很广,其内容多为狩猎场面,大致可按地域分为南北两部分。北方岩画大都是在山崖岩壁上凿刻而成,风格粗犷、简洁。南方岩画大都以动物血调和的赤铁矿粉涂绘而成,或用手指蘸涂,或用羽毛或其他工具涂刷,其表现手法古拙独特,画人物不画五官,但以四肢位置表现动作和体态,画动物仅突出角、尾、耳等特征部位,却颇为传神。这种原始形态的绘画艺术,可以说是最早的主题性情节画,洋溢着质朴浪漫的激情,至今仍有其强大的生命力。

2. 战国时代及楚帛画

三代的绘画,仅见于文献记载,实物已湮不可考。

战国时代是奴隶制社会向封建制社会转变的时期。在这一时期,绘画有了全面而长足的进展。除动植物纹样和几何纹样外,天地、山川、神灵以及“古贤圣、怪物行事”等历史神话题材,乃至战争、狩猎、宴乐、出行等现实生活题材也大量进入绘画,

表现手法更趋成熟。屈原的名篇《天问》,就是诗人遭放逐后“见楚有先王之庙及公卿祠堂”“休息其下,仰见图画,因书其壁,呵而问之”的,从诗篇的恣肆瑰奇,可以想见这些宗庙祠堂中壁画内容之琦玮僂佹。

可惜的是,战国时期的宫室壁画已随建筑物的圯毁而湮没无存。但从迄今出土的战国帛画、彩绘漆画以及青铜、陶器上的装饰纹样,仍然依稀可见战国绘画的风貌。

湖南长沙楚墓出土的《人物龙凤》和《人物驭龙》帛画,是迄今发现的最早的独幅绘画实物,两幅帛画均以引领灵魂升天为主题,在丝帛材料上用毛笔勾线画成,后一幅人物兼用平涂与渲染画法并略施色彩。《人物龙凤》帛画右下方有一宽袖、细腰、裙裾曳地的女子侧身伫立,画面中上部有一硕大凤鸟引颈张喙,作腾踏欲飞状,画面左边则是一条张举双足、向上升腾的龙。一般认为帛画中女子就是墓主肖像,画面表现龙凤引她飞翔升腾,意在表示死者灵魂升天。《人物驭龙》帛画高37.5厘米,宽28厘米,比前幅帛画稍大。画面正中有一侧身执缰的男子,峨冠博带,腰佩长剑,驾驭着一条其状若舟的长龙。龙首高昂,龙尾上翘,水中还有灵禽鲤鱼相伴而行。这两幅帛画形象精确生动、线条流畅洒脱,当时绘画所达到的水平已可见一斑。

此外,长沙楚墓遗址还曾出土一幅《缙书》。这幅现已流失海外的帛画呈四方形,正中写有墨书,四周则画有象征四方四时的植物及状貌奇异的神灵形象。缙书的具体涵义难以考稽,但当属楚国巫文化产物无疑。

战国时期,各国统治者都强调礼教的作用,绘画被充分利用,画家受到宫廷重视。据汉代王延寿在《鲁灵光殿赋》文中记述于鲁国灵光殿内所见情景,殿内四周画满壁画,内容都为从太古、尧舜直至三代的历史兴亡史实,以期“恶以诫世,善以示后”。当时宫廷里还盛行修筑麒麟阁、云台,内壁上画功臣像,以示表彰。

3. 汉帛画、墓壁画

秦统一全国,但时间短暂,绘画方面已无实物可考。汉代是一个强盛统一的时代,历朝君主都注重以绘画作为教化手段。大文学家曹植曾经这样表述绘画的作用:“观画者,见三皇五帝,莫不仰戴;见三季暴主,莫不悲惋;见放臣逐子,莫不叹息;见淫夫妒妇,莫不侧目;见令妃顺后,莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者图画也。”

汉代的绘画艺术由是大盛。除绘于宫殿寺庙的壁画外,还有墓葬壁画,以及帛画和画像石等。岁月悠悠,当年雕梁画栋的宫殿早已圯坍,其中的壁画,亦已不复存在。但是陆续出土的墓葬帛画与壁画,内容却十分丰富。

目前已有六幅汉代帛画出土。其中一幅出土于山东临沂金雀山,其他五幅均

在长沙马王堆出土。这些帛画都以墓主生前生活及死后灵魂升天为题材。如马王堆一号墓出土的一幅“T”形帛画,画面共分四段,最上面的一段描绘天上景象,右有太阳、金鸟、扶桑树,左有月亮、玉兔、蟾蜍及嫦娥,正中画一人人首蛇身,其下有骑兽怪物与悬铎,周围祥云缭绕,神禽瑞兽,下部则绘有守卫天门的天神。第二段描绘墓主人利苍之妻的形象,前有两人跪迎,后有侍女随从。人物上方有华盖,周围则有众多珍禽栖翔。分隔第二第三段的是两条穿壁相环的长龙。第三段是人间景象,人们正在宴饮,祷祝墓主人的灵魂升天。最下面的一段则又描绘各种神仙怪兽,似在表现天上、人间、地下归为一体、生死合一的观念。画面上线条流畅飞动,色彩富丽厚重。

从现已发掘出来的众多汉墓壁画来看,内容包罗社会的各个方面,既有宴饮游猎的生活场景,又有神话传说和历史故事。西汉洛阳的烧沟墓壁画,绘有春秋时程婴舍子救孤事迹及楚汉相争、樊哙奋勇救主的鸿门宴故事。河南密县打虎亭发掘出的汉墓中,绘有内容丰富的生活场景,有车骑出行、观赏百戏,也有宴饮、庖厨,有劳作的家仆,也有各色家禽。河南洛阳西汉墓的壁画,生活气息也十分浓厚,如其中的《宴饮图》,画中人物有举着铁叉在炭火炉上烤肉的,四周有许多悬在铁钩上待烤的肉,也有在烤肉人身后引颈观望等候的,垂涎欲滴之状呼之欲出,坐着宴饮的人,则情绪高昂,神采飞扬,俨然陶醉于宴饮之乐中。

西汉洛阳卜千秋墓壁画是迄今发现年代最早的墓室壁画,壁画上描绘有各种神怪瑞禽,以及执节的方相氏、月亮和人首蛇身的伏羲和女娲,主题内容也为升仙避邪。同在西汉洛阳的八里台墓壁画,则画有《武士图》和《迎宾图》两幅作品。此外还有东汉辽宁的营城子墓壁画、东汉内蒙古的和林格尔墓壁画等。所有这些壁画,都是勾线和填色相结合,风格粗犷,用笔简练夸张,注重表现人物表情,但不刻意描绘细节,人物衣服线条流转飞动,时断时续,颇具表意上的立体感,画面效果也因而显得更为生动。

中国传统绘画,至战国、汉代时期已确立了线条造型的主导地位。

二、魏晋、南北朝

1. 文人画家的出现 ,谢赫提出“ 六法 ”

汉朝之后的魏晋南北朝共历时 370 年。著名美学家宗白华先生说：‘汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最痛苦的时代，然而却是精神上极自由、极解放，最富于智慧，最重于感情的一个时代，因此也就是最富有艺术精神的一个时代。’时局动荡，人生苦短，反映在艺术上的特点就是逆法制，反束缚，追求自由旷达，崇尚老子、庄子清静自然的境界。佛教的盛行也促成了绘画、主要是人物画的兴盛。这个时期形成了一批士大夫阶层的文人画家，他们开始在理论上进行开拓整理，在创作上追求精思巧密。

“古画皆略，至协始精。”这里所说的‘协’就是指西晋著名画家卫协。卫协本人的画现已无从稽考，但从其弟子东晋大画家顾恺之的画作，我们当可想见“至协始精”之一斑。

顾恺之(约 345~409)开了文人画风的先河。与顾恺之齐名的还有陆探微和张僧繇，三人合称“六朝三大家”。可惜陆探微和张僧繇两人的画亦已湮没，唯有顾恺之《女史箴图》卷及多种《洛神赋图》卷摹本得以传世。

《女史箴图》卷据西晋张华《女史箴》一文而作。该文列举历代堪为楷模的女子的事迹，形象地诫示宫廷中“女史”的道德规范。整个画幅为一长卷，由九幅画面组成，每幅画配有一段箴文。传世的画卷并非顾恺之原作，而是后世高手临摹的作品；但据史料考证及画卷风格，可以认定它保存了顾恺之绘画的基本风貌。1900 年八国联军攻陷北京，这一珍贵画卷被英国入侵者劫走，现藏伦敦大英博物馆。

《洛神赋》原名《感甄赋》，是曹植通过咏写宋玉所述洛川神女故事，追思自己所爱慕的甄姓女子的名篇。甄女后被曹植的哥哥曹丕娶为夫人，不久郁郁而死。晋明帝读了《感甄赋》后，将之改名为《洛神赋》。

《洛神赋图》卷从曹植在洛水边见到洛神开始，画到洛神飘然离去。图中人物衣纹的描绘与《女史箴图》卷一样，但线条不如《女史箴图》流动自然，形象也不及《女史箴图》飘逸简纵。图中人大于山，河水呈静止状，显见当时对山水的描绘仍处于稚

拙状态。但全卷各部构图相连,山丘起伏,林木掩映,人物亦随着赋中的意境及情节的发展重复出现,已经体现了中国绘画构图上时间和空间合一的主要特征。

流传至今的《洛神赋图》卷摹本共有五本。第一本现存北京故宫博物院,经鉴定为宋人摹本;第二本现存辽宁省博物馆,当系南宋人摹本;第三本现藏美国弗利尔美术馆,首尾缺损较多。以上三本均摹自同一稿本,布景树石,格法甚古。第四本世称《唐人洛神赋全图》,现亦藏北京故宫博物院;第五本见印于日本《支那名画宝鉴》。四、五两本均摹自另一稿本,但第五本的作者并未照摹样本,较多体现了唐宋人的风格。

《晋史》中说:“恺之博学有才气。”他的性格率真而通脱,好矜夸,善谐谑,自有一种大智若愚的痴气,所以时人称其为“三绝”:才绝、画绝、痴绝。唐人评顾恺之画说:“顾恺之之迹,紧劲联绵,循环超乎,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以主神气也。”看顾恺之所画《女史箴图》的摹本,尚能体会个中风韵:运笔紧劲,疾徐有致,衣褶飘动,佩带飞扬,人物神气生动,格调拙朴隽逸。这种对人物的描写已完全不同于汉代绘画中拙涩的夸张,线条灵动而联绵不断,给人以松弛放逸之感。山西大同石家寨北魏司马金龙墓出土的屏风漆画,与顾恺之的《女史箴图》卷为同一风格的作品,年代上也相差不远。漆画共分五块,据汉代刘向所撰《列女传》,描绘娥皇、女英、周太姒、太任、太姜、春姜母女、班婕妤等“列女”事迹,旨在“成教化,助人伦”。此件可证顾恺之画的影响。

北齐山西太原的娄睿墓壁画,描绘车马仪仗扈从,线条灵动,神态飞扬,其画风亦与顾恺之一脉相承。这说明当时虽然政治上南北分裂,但由于北方少数民族统治者提倡推行汉化政策,因此艺术上呈现南北交流的倾向。南方顾恺之的画与北方司马金龙墓漆画及娄睿墓壁画在风格、技巧上体现出来的一致性,正是南北画风交流的实证。

这个时期的作品,还有南京西善桥南朝墓出土的砖刻画《竹林七贤与荣启期》画像砖。其写实的艺术风格,表达出文人画的情趣。

“竹林七贤”指西晋时期阮籍、嵇康、刘伶、向秀、阮咸、山涛、王戎。这七人都是西晋时期士大夫阶层的代表人物,不满于当时的政治,栖隐于竹林之中,耽于玄学清谈,放浪形骸,率性而为,淋漓尽致地体现了名士派的“魏晋风度”。画像砖上人物形容生动,神态随性格而各异,线条严谨联绵,艺术风格上可以窥见与顾恺之画风的渊源。

谢赫,生卒年不详,活动于南齐年间,是当时出现的一位杰出的绘画理论家和画家,他对绘画有切身的体会和理解,并善于观察和进行理论概括。他在绘画批评专著《古画品录》中首先提出了有关绘画批评的六条标准,亦即画家创作的六个准则,或者说应该力求达到的效果,这就是:气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋

彩、经营位置、传移模写。这六条标准,在以后的千百年间始终被推崇为中国传统绘画创作的根本准则。而“六法”的意义,经过后人不断的阐发,也已包含了极其丰富的文化内涵。

2. 山水画种的独立及顾恺之的 《画云台山记》

在追求内心体验、崇尚自然的文化氛围中,山山水水,云起云落,似乎都与画家有了一种休戚相关的默契。放情自然,描画山水,成为画坛的一种时尚。顾恺之也对此作了尝试,他在《洛神赋图》长卷中,已有意把人物安排在山水之中,但技法还相当稚拙。《女史箴图》卷中,他则在第四段画了几乎完全独立成幅的山水画。顾恺之还在绘画实践的基础上,对自己的探索尝试作了理论总结。他写的《画云台山记》一文,看来像是在谈论画一幅写实的作品。由于山水画尚处于雏形阶段,画家对画中山水布局、技法的运用仍带有传统的装饰性的倾向,但顾恺之在《画云台山记》文中,已经注意到山水画的一些特性并加以阐述。他说:“矧可甚相近,相近者,欲令双壁之内,凄怆澄清,神明之居,必有与立焉。”也就是说在努力捕捉自然外貌的同时还要捕捉对自然的自我感觉,并使这种感觉在画中得以体现。

根据有关典籍的记载和最初山水理论的佐证,可以断言中国山水画在南北朝时期已形成独立的画种,这比欧洲风景画作为独立画种的诞生,要早一千多年。中国山水画的形成,是和中国人的哲学和生活态度,以及由此衍生的亲近自然的生活趣味分不开的。其实早在汉代,在许多画像砖上,人物已被安排在自然景物之间。宋代画家米友仁曾说:“开辟以来,汉与六朝,作山水者,不复见于世。”亦即认为,虽不见作品传世,但山水画的起源当早在汉代。

三、隋、唐时期

1. 隋朝时南、北画风进一步交汇融合

公元 581 年，北方后周杨坚建立隋王朝，随即兵下江南，灭了南陈，结束分裂局面，再度统一国家。但隋王朝历时极短，仅三十余年。但是，隋代在中国美术史中仍占有重要的地位，因为从战乱频仍过渡到一统天下，使各方面都逐渐得以协调，改变了北部以佛教为国教、南方则崇尚道家清谈无为的局面。在绘画方面，南北画风互相交流，彼此渗透，渐渐融合成一种统一的风格。

山水画刚独立成科时，其画作仍然是一种禀承前代装饰趣味传统的着色山水画。当时的山水画家，北方以展子虔最为著名，而南方则首推董伯仁。隋统一后，两人都到了长安。他们来自气候、风俗、人情、景物都不相同的地域，却都具有纵放任性、敢为人先的个性，在绘画上都“亡都祖述”，都不刻意模仿前人。遗憾的是，他们俩的作品，董伯仁的现已无存，展子虔也仅有一幅现藏故宫博物院的《游春图》存世。

展子虔（约 550~604）历北齐、北周而至隋，受到隋文帝杨坚的器重，曾在长安、洛阳等地的寺院画过许多壁画。在他传世的名作《游春图》中，桃花与绿树青山相映成趣，湖水碧波粼粼，白云下映衬着山村郊原，幽径堤岸逶迤通向画面深处。结伴踏青的游人与泛舟湖上的仕女相呼应。从此图来看，山水画技艺较六朝有了长足的进步，形式上圆转成熟，人物和山水明显已有恰当的比例，渐远渐虚，远近透视也处理得较好，树木的描绘也已接近写实。但在用笔上，仍为线条勾勒，不施皴笔。色彩上则自然主义地运用了青绿色为主调，人物也加以粉色点描。这些技法开了唐代李思训、李昭道父子青绿山水的先声，对后世绘画有深远影响。

隋代的人物画未能传之后世，但从敦煌石窟壁画尚可想见其风貌。敦煌石窟中，隋代洞窟有 95 个之多，占现存所有石窟总数的五分之一。综观这些壁画，可以感觉到它们不同于前代，但和初唐时代相比，又显得不如后者成熟。所以，隋代绘画可以说是承前启后的过渡阶段。

从敦煌莫高窟中的壁画来看，从北魏到隋的上半期，画中人物的体态瘦削清

瘤,服饰简单朴素。但从隋代的下半期至唐初,人物的形态转为丰腴雍容,装饰趋向贵重华丽。而绘画技法,则显示重视谋篇布局、精心勾线布色的特点。画匠先在画壁上描出初稿,在全部画面上色后,先画的线条基本上都被颜色覆盖,所以必须在上色后再次精心勾勒出造型的线条。从壁画中露出的痕迹来看,首次描画的稿线,早期都用赭色,而至隋末起,则渐用墨线勾描。但第二次勾描,则既可用赭色也可用墨色。洞窟中的隋代壁画人物,已完全摒弃了魏时虚饰夸张的格调,画中线条轻灵,并稍显尖利,人物造型沉静飘逸,已开始摆脱北方工匠画传统风格,显露出南方文人画的风貌。

2. 承六朝余绪的初唐绘画

隋唐时期,画风有了突变,其原因前面已谈到,其实南方的文人画早在北朝时已对朝野都有相当影响,在此基础上,经隋代艺术绘画交融和发展,至初唐,技巧上便有了新的进展和突破。

观诸传世的壁画及画作,可以看出初唐绘画描绘已趋于精到,但还未能达到表情达意的境地,大致上仍缺乏变化。武德至开元年间的初唐时期,史称太平盛世,活跃在这个时期的名画家,据史载近30人,他们大体还保持着前人的传统,而他们的作品也已基本无存了。

阎立本(约601~673),雍州万年(今陕西省西安县)人,其父及兄阎立德,都是著名的画家。阎立本官至宰相,所以有“右相驰誉丹青”的美誉。

阎立本和阎立德都师承继承顾恺之画风的前辈画家杨子华。阎立本以画历史题材的人物画和肖像画著称,他曾画过唐太宗李世民的肖像。公元643年,他奉李世民之命在新竣工的凌烟阁上绘制众开国元勋画像,然后由李世民亲自在画像上题写赞语。此外,他画的一系列初唐各国使臣来大唐朝拜的写真图,反映了贞观年间的恢宏气势。初唐时期政治、经济、文化等各方面的重大内容都进入一个画家的作品中,这是史无前例的。

传世的《步辇图》,是宋人的摹本,现藏故宫博物院。《步辇图》描绘唐太宗贞观十四年(640)吐蕃(今西藏)赞普松赞干布派使臣禄东赞到长安,拜见唐太宗求娶文成公主的情景。画中“步辇”上坐的便是唐太宗李世民,仪态雍容威严,并流露出关注的神情。宫女九人各司其职,或抬辇、扶辇,或张伞、持扇。另有三人拱手站立,其中之一是朝廷中引见外国使臣的典礼官,着红袍;中间一人便是吐蕃的求亲使臣禄东赞,他头戴平顶小帽,身穿团花窄袖长袍,谦恭有礼而不失气度。阎立本对禄东赞的描绘是十分精细的,既注重表现符合人物身份的庄重仪态,也刻意描绘地域气候

赋予人物的外貌特征。禄东赞额上的皱纹,便是阎立本真切观察后的真实描绘。画面上还站着一个着白衣者,可能是通译人员。

据传阎立本传世之作还有现藏美国波士顿博物馆的《历代帝王图》,但这卷画应属阎立本画的摹本或其他画家的作品。图卷中一共描绘了13个帝王的图像:西汉昭帝刘弗陵、东汉光帝刘秀、魏文帝曹丕、蜀主刘备、吴主孙权、晋武帝司马炎、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广、陈文帝陈蒨、陈宣帝陈顼。在画家笔下,成就天下一统大业的晋武帝司马炎,显得深沉而有度量。而对以武功韬略著称的北周武帝宇文邕,则着重表现其粗犷强悍的特征,其余几位帝王亦都描绘出不同个性。

3. 盛唐绘画的普及、发展直至极盛

盛唐时代,国富民安,为文化艺术的发展创造了物质条件。由于社会的需要,画家队伍日益扩大,名家辈出。

人物画方面,首先有称一代画圣的吴道子,但他已无作品传世。吴道子(约686~约760),阳翟(今河南禹州)人。他少时孤贫,开始师从张旭和贺知章学书法,但总觉得不够畅意,所以改而专攻绘画。当时寺院广布,每个寺院中都需作大量壁画,吴道子也画了很多,但现均已湮灭。当时的市民对于绘画艺术有极大兴趣,相传吴道子在长安兴善寺画画的时候,长安老幼市民,蜂拥围观,当看到吴道子画圆时不用量尺,伸臂“立笔挥扫,势若风旋”时,众人大声惊叹喧哗,场面热闹非凡。吴道子名扬四方,请他画画的人实在太多,他自己显然不能应付,所以,他一般自己画好一幅画或一幅画的部分,甚至仅画初稿,其余部分由学生完成。这种作坊式的工作方式,在当时颇为盛行。

现存的《天王送子图》相传是宋代李公麟所摹吴道子画作。此画表现佛祖释迦牟尼降生以后,其父净饭王和摩耶夫人抱着他去朝拜大自在天神庙,诸神向他礼拜的故事。这本应是发生在古印度的事,故事中人物也都是古印度人,但图中的净饭王、摩耶夫人、随从诸神都完全是中国唐代人物形象,这说明当时佛教及佛教艺术已融入中国民间。这幅画用笔、线条及人物精神面貌,多少都带有宋人的情调和趣味。那么吴道子原画究竟是何种风貌呢?我们可以对照著录书中所述吴道子作品来看这幅画。据记载,吴道子早年的画,行笔也很细,没有什么变化,仍保持六朝和初唐的画法。至中年以后,其画风才大变,形成自己独特的风格,这与他曾下功夫学习书法,特别是像张旭这样的狂草,当有不可忽视的关系。记载说吴道子“中年行笔磊落,如莼菜条,人物有八面,生意活动。”生于杭州西湖的莼菜,其状圆而卷起如条,两头尖中间圆润,可见吴道子的笔法,已和六朝线条在运转时粗细基本一致的线描

大不一样,运笔疾徐有致,变化多姿,以线条的粗细顿挫表达出凹凸阴阳面,同时以其高、侧、深、斜、卷、折、飘举的复杂变化,达到很高的艺术境界。《天王送子图》基本体现了这种风格。记载中说吴道子上色:“落笔雄劲,而赋彩简淡,或有墙壁间设色重处,多是后人装饰。”又有人说:“其傅彩也,于焦墨痕中薄施微染,自然超出绢素,世谓之吴装。”由此可知,吴道子的用色一改前人的浓彩厚涂,而用薄彩多次晕染,以期取得一种阴阳明暗的效果,烘托线条的表现力。另外,吴道子对于所描绘对象的写实把握能力,显然也是超过前人的。苏东坡说他的画“……如以灯取影,逆来顺往。傍见侧出,横斜平直,各相乘除,得自然之数,不差毫末。”

盛唐时代仕女画的代表人物是张萱,生卒年不详,京兆(今陕西西安)人。进入开元盛世之后,一派歌舞升平,王公贵胄沉湎于声色娱乐之中。唐玄宗李隆基在位的开元、天宝年间,正值唐王朝政治、经济实力臻于巅峰之际,于是专画“绮罗人物”的仕女画家应运而生,张萱便是其中的代表人物。为了适应精细描绘绮罗绫缎、华丽装饰的需要,他作画时线条十分工整妍巧,并着以浓艳的色彩。以朱红色晕染人物耳根,是张萱画的重要特征。由于时尚以体态丰腴为美,故张萱画的仕女,人物形象都很丰满。张萱的画,现在所能看到的只有三幅摹本,其中《虢国夫人游春图》应为宋徽宗所摹,《捣练图》为宋人摹本。

《虢国夫人游春图》现藏辽宁省博物馆,画的是杨贵妃的二姐虢国夫人一行九人春天出游的情景。虢国夫人携女及侍从宫女共九人分乘八匹高头骏马,悠然自得地赏春出游。虽然图中只是九人八马再无任何背景修饰,但人物服饰鲜丽明快,坐骑鞍辔俊美华贵,把贵妇出游的排场和人物愉悦的心境渲染得淋漓尽致。

另一幅《捣练图》,现藏美国波士顿博物馆,描写女子劳作的场景。画中平民女子也是丰肌硕体,从另一侧面印证当时女性以丰腴为美的审美观。

山水画到了盛唐时代,更趋繁荣,但凡描绘贵族生活、神仙故事,都用山水楼阁加以点缀渲染,装饰手法上则进一步发展丰富了泥金、描金、洒金等各种工艺,借以营造出金碧辉煌的效果。这种金碧山水,渐渐地在山水画中自成一格,形成体系,产生了重要的作用。金碧青绿山水的代表人物和集大成者,当属李思训、李昭道父子。

李思训(651~716),字建,出身宗室,在他一生的最后几年,即开元年间,曾被封为右武卫大将军,故画史上人称“大李将军”。他一家五人都善绘画,特别是他的儿子李昭道,成就比他父亲还要突出,被誉为“小李将军”。

李思训和李昭道继承和发展了隋代及展子虔金碧青绿山水画的传统,并加以发展,他们的画较之前代更加细密精致,用色更加典雅富丽,用笔则增加了皴笔笔法,使形体表现得更为饱满。同时由于当时社会经济繁荣,二李画中的亭台楼阁、雕梁画栋更普遍和富丽,成为中国山水画派中一个重要的流派,即金碧青绿山水。他们在大量表现这些宫苑景色的作品中,总结提高了对于建筑的表现技巧,给以后绘画

中专门的“界画”一科打下了基础。

可惜李思训、李昭道父子的画早已失传,我们只能从后人同一流派的作品中大致想象出二李画的风貌。传为李思训画的现藏台北故宫博物院的《江帆楼阁图》,但实为宋人仿李派作品,传为李昭道画的亦藏台北故宫博物院的《明皇幸蜀图》,应为宋人摹本,但从中可以看出这派青绿山水的风貌。

《江帆楼阁图》画法沿袭展子虔而有发展,以细笔勾勒山石外廓及结构,略施皴笔,上赋青绿重色,虽仍有装饰味,但已透露出自然信息,比《游春图》成熟大气。

《明皇幸蜀图》描绘唐玄宗及其随从逃出长安后到达四川,画中白云出没崇山峻岭之间,山石勾勒赋以青绿重色但无皴笔。此图有多幅摹本。

鞍马人物画在唐代也十分盛行。唐代的风俗爱马和养马。马是人们生活中不可缺少的交通工具,同时也是不可少的娱乐工具,如打马球即为唐代最为盛行的运动。当然,马在疆场上发挥作用,对唐王朝的强盛所起的作用也是不可忽视的。唐太宗把他一生骑过的六匹骏马刻在他的陵墓壁上,唐代人和坐骑的关系的重要性由此可见一斑。

曹霸,沛国谯县(今安徽亳州)人,是唐开元中的名画家。当时宫中御马和功臣,都由曹霸画,所以,他官至左武卫大将军。杜甫的名诗,也是后人经常引用的“丹青不知老将至,富贵于我如浮云”诸诗句,就是说曹霸的。可惜他的画没有传下来。

韩幹,生卒年不详,京兆(今陕西西安)人,是天宝年间的画家,官至太府寺丞,“尤工鞍马”。初时师于曹霸,后来形成自己独特的风格。现存作品有《牧马图》和《照夜白图》。《牧马图》画着一黑一白两匹马,一养马人骑在白马上。人物和马匹的形体结构用细劲的线条准确地勾绘,马匹外形肥硕雄壮,反映出唐代的恢宏气度和风格。《照夜白图》全图仅画一匹拴在马厩内的高头白马。“照夜白”是唐玄宗的坐骑名称。马用强韧有力的线条勾成,用墨不多,浅浅渲染,表现了这匹马虽被拴于厩内,仍嘶叫腾跃的情景。韩幹画马,据记载外形都十分肥大,致使杜甫有诗曰:“幹惟画肉不画骨,忍使骅骝气凋丧。”其实是因为当时战事平息,但帝王贵族仍都喜养马,马匹的生活也十分优越,所以马的外形都比较硕壮。

韩滉(723~787),长安(今陕西西安)人,字太冲,也是开元至贞元间的重要画家,宰相韩休的公子,本人也曾官至金紫光禄大夫,浙东西两道节度使,左仆射同平章事,封晋国公。他善画马及田家风俗、牛羊人物。现存世的《五牛图》卷是他的代表作,生动地描绘了五头牛不同的形体状貌,体现了牛性的憨厚浑实,线条简劲滞重。全图布景仅有一棵小树,但却生动地表现了乡里田间的野趣。此图现藏故宫博物院。《文苑图》,原传为韩滉所绘,但有争议,此图亦藏故宫博物院,描绘了四位文人在聚会作文。人物神态传神,线条精古雅秀,不失为一幅佳作。

从已述及的许多唐代大画家来看,他们或出身上层,或身为大官,这反映了绘