

第四章 隋、唐、五代的美术

第一节 概 况

隋文帝杨坚在公元五八一年统一了全国以后，继续采用北朝以来的均田制，恢复了农业经济。隋炀帝时又修成了贯通南北的大运河，大大增强了长江流域和黄河流域的文化和经济的发展。隋炀帝杨广曾为了修建洛阳宫室耗费了很大的人力和财力，加以发动徒劳无功的对外战争及其他靡费的结果，终于引起了农民起义，从而导致了隋王朝的覆灭。

隋末农民起义之际，各地豪族也趁机纷起。李渊、李世民父子取得了战争的最后的胜利，继隋之后建立了大唐帝国。

唐太宗李世民和盛唐初期的女皇帝武则天努力于巩固政权，恢复并发展农业生产。在此期间，唐朝的军队先后击溃了北方的东突厥，西北的西突厥，解除了边疆上长时期的最大威胁。唐朝的军队和政治力量进入天山南北和中亚一带。同时唐朝也和吐蕃、高丽、百济、交趾都有了接触，并发展了经济上和文化上的联系。唐朝版图之广超过了汉代，为当时世界上最大的帝国。

从唐太宗李世民到唐玄宗李隆基统治时期，前后共约一百三十年，农业生产已大大恢复而臻繁荣，同时由于驿站制度和南北运河运输的便利，唐朝工商业也获得突飞猛进的发展。特别是开元天宝年间，长安、洛阳、扬州、广州成为商业的中心城市。城市中工商业有行会组织和飞钱制度，国外贸易也很兴盛。

唐玄宗李隆基的时期，安史之乱（公元七五五—七六三年）成为唐朝政治和社会发展的转折点。安史之乱最后被平定下去，但长安、洛阳和黄河流域各地都遭受到很大的破坏。在战争之后，掌握兵权的藩镇演成割据的局势，中央政府则为宦官所把持，同时，科举出身的新进士大夫和旧贵族之间争夺权利，各结成朋党，纠纷不已。吐蕃族在康藏一带此时已发展成一个强大的军事力量，回纥族也兴起于西北，大唐帝国在八世纪大大的削弱了。

由于贵族官僚地主进行土地兼并，各种苛捐杂税和各种压迫，使农民的骚动最后变成大规模的起义。公元八七四年，爆发王仙芝为首的起义，其后，黄巢继王仙芝为起义军的领袖，他的部队转战南北各地。黄巢攻入长安以后，在唐朝和沙陀族骑兵的联合压力下又被迫退出。黄巢起义虽失败了，但大唐帝国也随之瓦解。

公元九〇七年，拥有军队的朱温灭唐，建立了“梁”，此后唐、晋、汉、周相继以军权的实际掌握者篡夺不已。他们的统治在黄河流域，共历经五十三年，

史书上称之为“五代”。在此时期，另有十个割据的政权，称为“十国”。其中以四川的西蜀、江南的南唐、浙江的吴越，较少受战争的破坏，地方经济保持继续发展的趋势。北方的契丹族兴起于东北，占据了“燕云十六州”（今河北、山西北部），建立了辽国。

五代时期不断的战争，落到人民头上不仅是战争的负担，还有战争破坏的恶果，农村十分萧条。但同时封建统治者为了把财富集中到自己政权所在的中心城市，在剥削农村的基础上，新的城市如汴梁、成都、杭州、南京等地又相继发展了起来。

周世宗柴荣统治时期采取措施恢复黄河流域的经济，并收到了效果，因而加强了经济力量和军事力量，为宋朝的建立作好了准备。

隋唐时期统一的局面下，使南北朝时期各方面的文化积累得到进一步的融合，出现了中国古代文化发展的最灿烂的时期。

唐代承继了汉魏的文化传统，也接受了两晋南北朝以来学术思想上的新发展，并且把边地各族的文化都吸收到中原地区的汉族文化中来。唐代不仅发扬中国的优良传统，而且善于利用域外的，特别是印度和波斯文化中的有用的因素。同时，随了唐朝的政治影响，中国文化广泛的传布到中国邻近的国家和地区。唐代文化在东亚文化发展上处于先进地位。

唐代的宗教是很复杂的。除了在群众中具有广泛影响的佛教和道教以外，近东的祆教、摩尼教、回回教、景教都先后传入中国。佛教在唐朝已经从理论上中国化了，并分成持不同教义的各种教派，到印度学习并取回大批佛经的玄奘法师，以自己的坚忍不拔的毅力为中印文化交流史上留下光辉的一页。

在唐代，自然科学和技术科学都有巨大的进步。数学和天文学方面，僧一行和李淳风都曾有重要贡献，药物学和医学也居于世界的先进地位。洛阳、长安等大城市的兴建可见都市营建和土木工程的发达，造船工业及纺织等工艺都有新的创造，雕版印刷到中唐以后已经成为传播文化的有力工具。

唐代整理了大批古代历史的资料，特别是南北朝史书的编纂，为史料的保存与流传作出了贡献。

唐代的文学艺术极为发达。唐代文学中，诗歌最有成就。唐代诗人很多，其作品保留到今天的达五万多首。唐代优秀诗人有热情奔放的李白，沉郁的杜甫，文字通俗流畅的白居易等。他们创造了富有表现能力的格律诗，并运用这种格律和形式表现了多种多样的生活内容和感情的内容，而达到了艺术上的完整。唐末的诗人从民间歌唱中吸收营养，而从事长短句的形式的抒情内容的“词曲”的创作。词在五代又有进一步的发展，到宋代成为一种成熟的诗歌形式。唐诗和宋词同为古代最流行的韵文形式，唐和五代时期诗词文学大大影响了绘画艺术的发展。

唐代的散文，自思想家韩愈反对繁缛累赘的六朝骈体文。小说传奇，借自然流畅的新文体的兴起而流行起来。

佛教文学因佛寺中适应着群众的口味讲解佛经的需要，创造了“变文”的体裁。“变文”最初是说唱佛经故事的，是宗教性质的，但后来也有以中国历史故事（如王昭君、伍子胥、董永）和当时著名人物传说（如张议潮）为题材。变文形式的出现和题材内容的改变也可以说明人民群众的宗教生活的向世俗化的发展。

隋唐五代时期的美术，随着社会的和一般文化的发展，在传统的基础上又有很大的发展。隋唐美术是中国封建时期美术的高峰。

隋代的美术是南北朝美术发展的最后一个阶段，但已出现了向新的高峰发展的迹象，隋代的时间虽短，然而有自己的特色。贞观年间的唐代美术，如画家阎立本的作品，敦煌以二二〇窟为代表的壁画，昭陵六骏的雕刻等明显地代表了一个新阶段的开始；高宗、武后到玄宗的盛唐时期（公元六五〇—七五五年）是唐代美术最光辉灿烂的时期，出现了佛教美术中最成熟的中国学派的重要代表者——吴道子和杨惠之。盛唐时期的美术，不仅以风格的独创，而且以宏伟气魄、丰富的内容和兼容并包的精神，成为中国古代美术发展中有广泛和长远影响的巨流。安史之乱平定以后，唐朝的政治和社会经历着新的变化，在古代美术中长期占了主要地位的宗教美术规模缩小了，中原地区造像石窟的活动已经基本上终止了，宗教美术的世俗化的倾向得到重要发展，表现贵族的美术也取得较重要的发展。中唐时期（公元七六〇—八五九年）的周昉是有代表性的画家。他的作品和在他前后同流派的仕女画大大推动了贵族的美术的进步。晚唐时期（公元八六〇—九〇六年）的美术在社会的动荡中没有明显的新鲜面貌。西蜀已经逐渐形成绘画和雕塑的中心。五代时期的西蜀和南唐提供了绘画艺术繁荣的社会条件。五代美术和宋代美术有着不可分割的联系。

唐代美术中仍以宗教美术为主要部分。世俗的美术以贵族的美术为主，贵族的美术包括直接描写贵族的现实生活的人物画和作为贵族的生活中屏、扇装饰及其他装饰的山水和花鸟。绘画方面按照题材分科已开始具体化了，计分为人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟。专题分科在古代绘画发展上是题材扩大和技术进步的征象。

手工业的发达和科学技术的进步促使绘画技法的提高，如人物画中所表现的人体解剖知识，楼阁画中所表现的透视知识，山水画中所表现的远近法，都达到相当水平。写实能力的提高也是助成现实主义发展的一个条件。

唐代美术不但是中国封建时期美术的高峰，也是当时世界美术的高峰，对于国外有着很大影响。

第二节 隋及初唐的绘画和雕塑

一、隋代的造像石窟

隋文帝杨坚建立政权以后，于开皇元年（公元五八一年）下诏修复七年前被北周武帝下诏废弃的佛寺，并造金银、檀香、夹紵、牙、石等，大小十万六千五百八十躯佛像，修复旧像一百五十万八千九百四十余躯，此后隋炀帝杨广仍续有修建。因而，隋代虽然时间不长，但佛教造像却在统治阶级上层的提倡下重新活跃起来。北朝诸造像石窟，例如：莫高窟、龙门、响堂山、麦积山等地的原址多继续有所修建，其比较重要的如天龙山第八、十、十六各窟，山东济南玉函山（济南东三十余里，修建年代大约为开皇四年——二十年，共约九十余躯），山东青州的驼山（青州东南二十里，有大小六个佛龕）。山东青州云门山（青州南十里）虽主要的只有二龕，在数量上不多，但其第二龕的胁侍菩萨颇有代表性，颌首挺立的姿态，长而圆润的脸型是隋代标准风格。

隋代的单独的造像也有很多，在曲阳修德寺的白石像中也有一些隋代的作品。

隋代石刻造像发展了北齐造像两种风格。在服装式样上虽有所不同，但脸型有共同点：头部渐长，两腮隆起，颈部长而项下有横纹，表情更趋自然。菩萨立像半裸体，有璎珞佩饰，而骨骼比例及筋肉组织皆更合理。隋代艺术，若与南北朝及唐代相比较可以明显地看出其过渡的性质，预示了更成熟的时期即将到来。

隋代陶俑也有很大的数量，在造型风格上，与莫高窟的隋代壁画中的供养人很相似：圆脸，头小，身躯细长。隋代陶俑尤其乐舞女侍等姿势动态的变化较为丰富，象唐代陶俑一样，反映了贵族们的奢侈的生活（图 155）。

二、隋代的著名画家

隋代复兴佛教的同时，对佛寺大加修建，壁画的绘制也很多。参加壁画工作的有很多当时名手，画家们的名字和画迹都保留到了唐代，他们大多是经历了南北朝末期的数番政治变迁的，例如：展子虔经历了北齐和北周，最后在隋朝任官职，和他齐名的董伯仁则是来自江南，而郑法士也是自江南入周，然后成为隋朝的大画家。

隋代的画家在风格技法上继承了南北朝的传统，唐张彦远说：他们“并祖述顾、陆、僧繇”。郑法士更是以追随张僧繇出名。张彦远《历代名画记》中记述唐代以前的画迹：“古之嫔孌纤而胸束。古之马喙尖而腹细。古之台阁竦峙。古之服饰容曳。”“杨（子华）展（子虔）精意宫观，渐变所附；尚犹状石则务于雕透，如冰澌斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖梧菀柳。功倍愈拙，不胜其色。”这些造型特点，都可以在南北朝末期的石刻雕像和敦煌莫高窟的壁画中见之。

隋代的画家虽都擅长宗教壁画，但也都从事其他的生活题材的创作，而且往往有个人的擅长。如：“田（僧亮）则郊野柴荆为胜。杨（子华）则鞍马人物为胜。（杨）契丹则朝廷簪组为胜。（郑）法士则游宴豪华为胜。董（伯仁）则台阁为胜。展（子虔）则车马为胜。孙（尚子）则美人魑魅为胜。”

他们的作品中，在唐宋时代尚流传一些描写贵族生活的卷轴画，其中有不少人物肖像。郑法士能写贵族们的神态仪容，如男子的“丽组长纓，得威仪之樽节”，女子的“柔姿绰态，尽幽闲之雅容”；而且描写了环境和自然风物，“百年时景，南邻北里之娱。十月车徒，流水浮云之势……飞观层楼，间以乔林嘉树，碧潭素濑；糅以杂英芳草，必暖暖有春台之思”。创造了春天的繁华的气氛。

展子虔《游春图》被宋徽宗赵佶认为是展子虔的作品。这幅画代表了我国古代山水画家描写祖国大地的明媚春光的热忱。传达出赞美春天，赞美河山的乐观的情感：桃花的红色、树和山的绿色，特别是溶溶春水的粼粼细波，表现了春风的和煦，具有强烈的艺术效果。这幅画的色彩因为强调表现春山春树的青绿，而形成一种特有的风格和传统，而被后人称为“青绿法”。展子虔《游春图》是青绿山水的早期的代表作之一（图 197）。

三、初唐的大画家——阎立本

唐代的评论家张彦远在讨论了隋代的各著名画家的擅长（见上段）以后，接着论述“阎则六法该备，万象不失”。阎即阎立德、立本兄弟，他们二人之间，阎立本更得到较高的评价。

阎氏自北周时起，世代为高贵，属于历史学家所说的“关陇集团”的一份子。阎立本兄弟的父亲阎毗娶北周武帝的女儿清都公主，阎立本兄弟是北周武帝的外孙。阎毗和阎立德都是有名的工艺学家，阎毗的最有贡献的工程就是修筑了隋朝运河在河北的一段（从洛口到涿郡）。阎立德在唐朝初年承继了他的父亲的工作，设计皇帝的礼服及仪仗车舆伞扇，并在唐太宗李世民的时期督修皇宫。阎立德的绘画作品中值得注意的有《文成公主降蕃图》，描绘了唐太宗的公主嫁给西藏王这一在汉藏民族的历史关系上有重大意义的政治性题材。

阎立本（？——公元六七三年）是画家兼工程学家，并且具有政治才干，在唐高宗显庆元年（公元六五六年），他代阎立德为工部尚书。在高宗总章元年（公元六六八年）作了宰相。

阎立本以人物肖像画最著名。最初在李世民的秦王府中曾画《秦府十八学士图》（李世民网罗的一些后来帮助他统治天下的人才。作画在唐高祖武德九年，公元六二六年），李世民作了皇帝以后，他又画了《凌烟阁功臣二十四人图》，由李世民亲自写了每人的赞语（贞观十七年，公元六四三年作）。此外，他还画过《外国图》、《永徽朝臣图》（高宗时的大臣）、《昭陵列像图》。由此可见，阎立本的作品是唐代的伟大政治事业的颂歌。

传为阎立本的作品保留到现在的有《历代帝王图卷》，这是古代画家企图表现性格特点的重要作品。

这一画卷共包含了十三个帝王的肖像：前汉昭文帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、蜀主刘备、吴主孙权、晋武帝司马炎、陈文帝蒨、陈宣帝项、陈废帝伯宗、陈后主叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广。其中前六人距阎立本时代较远，后七人则较近。陈叔宝及杨坚父子等人，阎立本都有可能亲自会见过，宇文邕虽是他的外祖父，因去世较早，恐未及见，但对他的了解可能是较真实具体的。

阎立本成功地刻画了帝王们的个人性格。画中不仅表现了画家对他们的了解，并且表现了画家对于他们的评价。据过去史书的记载，魏文帝曹丕是博闻强识，才艺兼备的。晋武帝司马炎是深沉、有度量，而完成了统一天下的事业（图199）。北周武帝宇文邕是粗野强梁，没有文化，然而很有策略、很有能力的人，他从叔父手中夺回了政权，进一步统一了整个北方。隋文帝杨坚是一个有名的，表面上平和，而心中有计谋多猜忌的人。隋炀帝杨广，据史书上说是美姿容，很聪明，但又浮夸、空想、好享受。陈文帝陈蒨也是美姿容，有学识才干，很干练。——这一切都和阎立本的表现相符合。

阎立本是从拥护统一，赞美稳固的政权的立场出发描写这些帝王，这一立场是符合初唐时期的社会发展和历史要求的。阎立本对于曹丕、司马炎、宇文邕、杨坚等统一了天下，或促成了统一的趋势的帝王，除了表现出他们的个人特点外，也表现了他们共有的一种庄严气概。而陈叔宝是所谓亡国之君，阎立本则处理成以袖掩口的委琐之态以表示对他的蔑视。至于偏安江南的其他陈朝的帝王们就都缺少英雄气概，但江南的陈蒨是一个建立基业的帝王，陈项是一个纵容政治败坏而无办法的帝王，两人也有显著的不同。由于历史上的帝王们作为历史发展的一个偶然性因素，个人的行为在一定的范围内是体现着历史发展的，而经他们之手所实现的统一与分裂、偏安等不同的政治情势对于人民生活有很大的影响，所以阎立本对他们的描绘联系着他们在政治上的作为，也就是通过了个人的性格刻划而企图实现概括广阔生活的目的，这样的创作是从人物肖像画的最高要求出发的。

阎立本力求描绘出带有特征性的细节以表现一定性格的一定精神状态，例如曹丕的锐敏的挑衅式的眼光，显出十分精悍，有咄咄逼人的神气。陈叔宝两眼无

神，软弱松弛。杨坚头部微颌，眼光向上平视，具有一种深沉有计谋的神情（图 203）。

画家所选择的有特征性的细节，主要的是在面部，特别是眼睛和嘴。眼睛除了天生的尖圆长宽等不同外，更显然可以看出内心的心理状态经常表现的不同，而筋肉因习惯性的动作而形成的特点，嘴部表情或用力，或放松，对这些部位都特别着力地加以刻划。

此外，如胡髭，因人而有软硬、疏密的不同，头身的姿势和面部筋肉、骨骼、皮肤也显然可以看出各人的差异。皮肉有松有紧，有硬有软，有粗有细。宇文邕的粗野和陈蒨的文雅，极其明显地表现出面部筋肉的不同，几乎能够令人感觉到一个是白净光细，一个是黑而粗糙（图 201、202）。

其他，如侍从有男，有女，服饰器物中有的跨剑，有的执如意，也都有烘托性格的作用。

另外一方面，也可以看出阎立本还保持了南北朝绘画风格的若干残余，如相类似的长圆的头型，侍从占较小的比例，姿态及表情也有僵硬的痕迹，衣褶的处理的规律化，人体比例不全正确等等，这一些都说明写实的能力虽在长期的发展中得到了进步，而犹待进一步的发展。所以，即使在主要的人物形象上，概念化的痕迹以及未能尽情描绘的生硬感觉也还是存在的。然而，技法上已大大发展了单线勾勒的表现能力，因描写对象而使用不同的线纹，如眼、鼻、嘴、耳、脸的轮廓、衣褶，用了粗细不同的线描，并达到了表现体积感的目的。

《历代帝王图卷》的这一些艺术成就代表了初唐人物画的新水平，在古代绘画史的发展上有着重要地位。

《步辇图》是阎立本传世的重要作品，描写了贞观十五年唐太宗李世民会见吐蕃使臣禄东赞的重大历史事件，对唐太宗、禄东赞等人的形象刻划颇为传神，气氛隆重而融洽。歌颂了唐太宗的英明睿智，记录了汉、蕃两族的友好关系（图 198）。

《萧翼赚兰亭图》也被认为是阎立本的作品。这幅画在人物造型，衣褶和线纹的运用上都显示出唐代较早的风格。画面上是一个士人和一个老和尚正在对坐谈话，旁边有和尚侍立，并有侍者在备茶。萧翼奉唐太宗李世民之命去访辩才和尚，用哄骗的方法得到了王羲之的书法名迹，故事中恰也有这几个类似的人物，所以这幅画便被认为是此一内容。这一幅画的人物关系自然，特别是侍立的和尚的不愉快的表情很生动，都在一定程度上代表了当时人物画在描写生活方面所达到的成就。

阎立本也画过一些道教和佛教的绘画，但都没有流传下来。他曾画过李世民的肖像，而被后人传模在道教寺庙玄都观中加以崇拜。

阎立本的画风承继了南北朝以来的传统。《历代帝王图卷》可以看出与唐代敦煌壁画维摩诘变相左下角的帝王形象有明显的相似，而且可以推想阎立本的另一

一失传的名作《职贡图》中的人物，也和维摩诘变相右下角的各国王子贵族的形象（图 165）有相似之处。这说明了阎立本和一般民间画家之间有密切联系，如果把《历代帝王图卷》和北魏宁懋石室壁面上的线刻贵族相比较，特别可以看出其一脉相传的关系。阎立本观看张僧繇壁画的故事，足以说明阎氏对前代画师的倾倒：阎氏曾到荆州见到张僧繇的画，最初认为“定虚得名耳”，明天又去看了说“犹是近代佳手”，明日又往说：“名下定无虚士。”于是坐以观之，流连十日而不忍离去。

尉迟跋质那和尉迟乙僧父子是隋代和唐代初期另外两个有名的画家，他们是来自于阗（今新疆和阗地方）的贵族，作品中带域外画风，在当时被称为“画外国及佛像”，和中国中原传统的画风有严格的区别。除了形象之不同外，其技术上的特点在于用笔及用色。尉迟乙僧的线“用笔紧劲，如屈铁盘丝”，可以想象是“曹衣出水”的衣褶线纹。他在长安慈恩寺画凸凹花，可见善于渲涂有立体感的色彩。

他们父子在隋及唐初画了很多寺庙壁画及宗教、外国题材的画。

四、昭陵六骏及初唐陵墓石刻

西安附近有唐代帝王的陵墓，其属于唐代初期的有唐高祖李渊的献陵（三原县东北四十三里）和唐太宗李世民的昭陵（醴泉县东北五十里）。坟墓前都有石兽和石柱等，昭陵附近并有很多唐太宗左右亲信大臣的陪葬墓，据载有一六六人，规模之大为历史上所罕见。这些陵墓的石刻装饰是唐代初期雕刻艺术的代表作品。

献陵和昭陵都是在阎立德的主持下修建的。昭陵曾有十四尊外国贵族的石像都经阎立本画稿，称为《昭陵列像图》。可见阎氏兄弟和这两个陵墓的建筑的密切关系。

献陵（公元六二六年开始修建）前有一对石虎，作正在缓步行走的姿态，筋肉骨骼健实有力，颇能见出老虎凶猛的特点（图 156）。

昭陵（公元六三六一—六三九年）前有六匹马的浮雕，即有名的“昭陵六骏”，李世民为了纪念在建立政权的征战中所骑过的爱马：青骊（与窦建德作战时所乘）、什伐赤（与王世充、窦建德作战时所乘）、特勒骠（与宋金刚作战时所乘）、飒露紫（征略洛都时所乘）、拳毛騧（与刘黑闥作战时所乘）、白蹄乌（与薛仁杲作战时所乘）。六骏为半圆雕之高浮雕，表现了马的立、行、奔驰各种神态：“飒露紫”前有丘行恭在拔掉马身上所中的箭（图 157），“拳毛騧”和“特勒骠”作

缓步行进的姿态，其他三匹都是四足飞腾作奔驰状。六骏都有强劲有力的筋肉表现，后三者造型上的细节描写（如喘息的鼻孔）真实而富于表现力（图 158）。

六骏为汉唐二代盛行的马的艺术的重要杰作。李世民攻灭隋末各农民起义军及各割据势力而统一了天下，六骏作为这一具体历史事件的纪念雕刻，同时也是在纪念着人民群众付出了重大代价所获得的历史的巨大进步，而具有重要的历史和政治的意义。

第三节 敦煌莫高窟的唐代壁画和

彩塑（附五代及北宋初）

一、唐代敦煌艺术的发达

在中国和亚洲的历史上起过巨大作用的唐帝国，其政治、军事和文化影响的结果，出现了中亚之间的经济政治来往频繁，也使唐代敦煌达到了兴盛的高峰。

唐代也是宗教艺术鼎盛的时期。敦煌莫高窟的壁画的题记中，可见发愿造像祈福者，多为贵族、地主及统治者，如魏隋以来的旧风气；但也有为了祈求旅途的安全和现实的幸福生活而发愿的来往商旅行人以及一般的社会群众，莫高窟唐代壁画可以全面地代表着唐代寺庙壁画的风气。根据文字记载（《历代名画记》、《京洛寺塔记》）可知唐代的寺庙壁画与人民群众有密切联系，寺庙为经常对人民开放的画廊，颇有吸引群众前往游览欣赏的力量；寺庙中并经常举行讲经的集会，这种集会上有才能的僧人悬挂了佛经“变相”的图画，讲说“变文”，带有颇大的娱乐性，变文就成了后代说唱文学的最早的形式。唐代寺庙壁画，除了佛教及其有关的题材以外，山石树木花鸟等画幅在装饰地位上也单独引起重视。与这些记载相参照，也说明了莫高窟壁画在世俗的要求下的发展，和莫高窟壁画在唐代壁画中的代表性的意义。

敦煌莫高窟现存有壁画和雕塑的唐代洞窟总计二百零七个，又可分为初唐、盛唐、中唐、晚唐四个时期。唐代洞窟的形制，除初唐时期少数洞窟还保存隋代诸窟所采取的北朝末期的制底窟形式外，一般地都是新创的如殿堂的样式，窟多作方形，窟顶四面斜上，构成藻井。窟的后壁有一深入的小龛，所有的佛像都集中排列在龛中，如佛殿的坛座上一样，而不复是沿着三面墙壁分别塑造。唐代的个别洞窟因为是在后壁塑造了佛涅槃像（卧佛），窟形成横而浅的长方形平面（如一四八窟），或三层高的窟。敦煌唐代洞窟流行的形式以窟内的布置明显地和今天我们所知道的佛庙殿堂是相似的。这种形式是中国佛教艺术的新创造。

集中在洞窟后壁龕中（也可以看作在一坛座上）的塑像，一般地是七尊：一佛、二比丘、二菩萨、二力士，以佛为中心向两面展开排列，二力士在最外侧，也有加入其他供养菩萨的（图 172）。晚唐及五代，开始把天王（或力士）像分别画在窟顶藻井的四角，不复与佛及菩萨等共置于同一坛座上。

洞窟四壁及入口都有壁画，大幅的经变故事的完整构图多在左右两壁的中部，壁脚多是供养人像。后壁有塑像的龕内也常有经变及佛传故事。洞顶为华丽的藻井图案，藻井图案和经变周围的长条边饰是敦煌艺术中装饰美术方面的重要成就。

唐代敦煌莫高窟的壁画和着色的泥塑，取材范围更扩大了，表现形象更真实生动，构图更丰富复杂，技术更纯熟，充分表现了宗教艺术中世俗艺术的契机。

唐代的重要洞窟，例如初唐的二二〇窟（又名“翟家窟，贞观十六年，公元六四二年初建），盛唐的三三五窟（垂拱二年，公元六八六年）、一三〇窟（开元天宝年间，公元八世纪前半乐庭瓌夫妇造）、一七二窟，中唐一一二窟，晚唐一五六窟（张议潮窟，窟外北壁上有咸通六年，公元八五六年写的“莫高窟记”）等都是大型窟，其中的壁画及彩塑是代表性的作品。

二、唐代敦煌壁画和彩塑的内容及其表现

唐代敦煌壁画的题材，为了叙述方便，大致可归纳为四类：①净土变相；②经变故事画；③佛、菩萨等像；④供养人。彩塑的题材则只是佛、菩萨、天王等形象。

净土变相是佛教净土宗信仰流行的结果。佛教中讲西方净土是永无痛苦的极乐世界，人死后可以往生。唐朝初年，这种思想发展成为吸引广大社会群众的教派，净土宗的重要宣扬者是善导和尚（公元六一三一六八一年）和他的师傅道绰和尚，善导在当时是有名的高僧，在他的主持下曾写弥陀经十万部，画净土变相的壁画三百幅，他还曾参加龙门奉先寺大佛的制作。净土变相的形式在善导传教最活跃的时期产生的，这一时期也正是唐朝盛世的开始。

净土变相就是用图画描写西方极乐世界的楼台伎乐、水树花鸟、七宝莲池等等美丽的事物，以劝诱人们信仰阿弥陀佛，以便将来有机会去享受。在那些有现实根据的美丽的形象中，透露出对于现实的物质生活的繁华富丽加以积极的赞扬与肯定。这种思想虽然与宗教信仰相结合，然而与主张人生寂灭、世界空虚的清静、禁欲的思想很不相同。净土变相中充满了肯定生活的开朗的欢乐的气氛。

净土变相的构图是绘画艺术发展中一重要突破。利用建筑物的透视造成空间深广的印象，而复杂丰富的画面仍非常紧凑完整。全图组织了数百人物及花树、禽鸟，成为一大合奏。画幅中央部分的阿弥陀佛本尊和池前活泼喧闹的乐舞，是构图的中心，也集中地表现了宗教的，然而欢乐的主题（图 164）。

净土变相是古代美术中带有浪漫主义色彩的杰作。它一直被后世所摹仿、复制并长期流传。

莫高窟的唐代净土变相，据一九五一年的统计，共有一二五幅。一七二窟的净土变相可以作为盛唐时代的代表作之一。

净土图的形式也是观经变相、弥勒净土变相、药师净土变相、报恩经变相的基本部分。但这些变相又各有其自己的内容表现在净土图的四周。其中有一些是生动的小幅故事画。用连续的小幅故事画表现其内容，并获得了相当的艺术效果的佛经变相，有佛传故事变相和法华经变相。弥勒净土变相就是在净土图四周再点缀上弥勒下生经中描写过的峰峦，图下方有婆罗门正在拆毁“大宝幢”的建筑物，穰佉王等众人正在剃度出家（图 168）等等所组成的。

观经变，除中央部分是净土图以外，其特殊的内容是“未生怨”和“十六观”。未生怨是用连续故事画表现频婆娑罗王为了求子先杀了一个修道之士又杀了修道之士投生的白兔，结果生了阿闍世太子，但太子长大却把父王囚禁起来，并要拔剑杀母后。十六观是表现看着太阳、月亮、水、地、树、宝池、楼台等等十六种不同情况下的静坐冥想。药师净土变的特殊内容是用一系列的小幅画表现的十二大愿和九横死。十二大愿是十二种希望的事，例如：永远充裕，无匮乏之虞；“不要有丑陋、顽愚、盲、聋、瘖、哑、挛蹙、背偻、白癞、癫狂种种病苦”；各种病人若“无救、无归、无医、无药、无亲、无家、贫穷、多苦”，一听到药师佛的名号就能痊愈；一切受苦难的妇女，都可以转女成男；“王法所录、縲缚、鞭撻击闭牢狱，或当刑”都可以仗佛力解脱；饥饿的人可以得食；贫无衣服，为蚊蛇寒热所苦的人都得到衣服等等。九横死是九种痛苦的死亡：为医卜所害、横被王法诛戮、逸乐过度、火焚、水溺、恶兽所瞰、横坠山崖、毒药、战死。信仰佛教的最终目的是要解决这些实际问题，而佛在某些场合也就被想象成可以抗拒王法，可以帮助人摆脱社会罪恶所造成的苦难与贫穷的力量。

法华经变和报恩经变的内容和表现都比较丰富的。

报恩经九品（九章）中有四品常见于图绘：孝义品（须闍提太子割自己的肉为了救助在难中的父母，免于饥死道途之中的本生故事）、论议品（包含鹿母夫人本生故事：因为鹿母舐了修道仙人在石上洗衣的水，生了一个美丽女儿，女儿为修道的仙人所收养，女儿在一次去另一仙人处求火种，行七步，步步生莲花）、恶友品（善友太子和他的兄弟恶友，入海求宝，为恶友所害，在外流落，最后遇救的故事，内容比较最丰富，最曲折生动）、亲近品（一个名叫坚誓的金毛狮子被伪装为和尚的猎人所杀，国王得其皮为之立塔的故事）。

法华经廿八品中有十三种是常见于图绘的。在一类似净土图的构图中，在至尊释迦之前有七宝塔和入涅槃的佛（法华经序品），下面是一所火烧的房子，譬

喻人之不知求佛，犹如处于此着火的房子中的孩子们一样，大人告诉他们门外有各种好玩的东西，他们才肯出来（譬喻品），左下方画清洁扫除的景象（信解品），其上是农夫在雨中耕作（药草喻品），再上是人之求法不能坚持，犹如旅行者人马疲惫，他们的道师便在青山绿水之间，变化出一美丽的城市作为目标，促使他们继续前进（幻城品，图 166），上方中央是从地涌出七宝塔，中间坐了释迦和多宝二佛（见宝塔品），图的右侧是净藏、净眼二王子为种种奇异变化（妙庄严王本事品）等等。这是法华经变相构图形式的一个例子。二佛并坐的《见宝塔品》是自北魏以来就流行了单独的处理的。《观世音普门品》在唐代很盛行。观世音菩萨可以现三十二种不同的化身。普门品的一种表现形式就是中央为观音菩萨，周围为其各种化身；另一种表现形式即以释迦或观音为中心，周围为观音救助人们，可以幸免的十二种灾难：坠高山、推落火坑、飘流巨海、盗贼、被恶人追赶、刀杖。《维摩诘经变》（二二〇窟和三三五窟的图像可以作为代表）是维摩诘和文殊菩萨论辩时种种景象，以及各国王子来听的热闹的场面。维摩诘激动的富有个性化的面部表情刻划了出来。维摩变的左右两下角绘有相当于当时流行的帝王图和职贡图的题材。

《劳度差斗圣变》则表现了另一种激烈的斗争。为了反对舍利佛修园传道，劳度差和舍利佛斗法力，六个回合后，劳度差失败了。舍利佛化出的金刚力士击碎了劳度差的花果茂盛的山，狮子王吞噬了巨牛、六牙白象踏碎了劳度差的七宝水池，金翅鸟王裂食了口吐烟云的毒龙，毗沙门王缚了凶恶的两个黄颅鬼，并以咒咒之，夜叉屈伏在舍利佛身边；舍利佛的风最后吹散了劳度差的花树。劳度差斗法失败，和他的师傅及其弟子们都转而信佛。

这些经变故事画内容丰富而多变化。其中很多动人的场面和情节都被处理得真实有趣。例如穿插在其中的描绘人民生活的若干片断，《得医图》（《法华经变》）从户内画到户外，人物身份也表现很明显（图 167），《行旅休息图》（《法华经变》）中马在打滚，表现休息的主题；《挤奶图》（《维摩诘经变》）的小牛拒绝被强迫拉开，这样就使挤牛奶的平凡行为带了喜剧的意味（图 169）；《树下弹琴》（《报恩经变》）是极其优美的爱情场面。诸如此类的画幅中就概括了画家个人对生活的真切了解与细致的感受。生活中一些富有情趣的片断被选择出来，而得到艺术的表现。

绘画和雕刻中的佛、菩萨等像在唐代的佛教美术中是一重要创造。这些宗教形象在类型上比前代更增加了（佛、多种菩萨、天王、金刚、罗汉和伎乐飞天以及鬼怪），这形象所表现出来的动作及表情也更多样化了，出现了多种坐、立、行走、飞翔中的生动姿态。

佛像（如来、弥勒、药师、卢舍那等）一般的很少有表情流露在外，着重内在的精神的力量的蕴蓄；处理得较好并体现了时代的美的典型。

菩萨像（观音及大势至，文殊及普贤，和其他各种供养菩萨）往往有丰腴艳丽的肉体的表现，色彩鲜明，单线勾出肉体富有弹性的柔软和圆浑的感觉，具有平静的安详的内心精神状态，呈酣睡或冥想的神态；并以多种多样的姿势变化表现各种轻巧细致的动作，全身动作有一致性。而伎乐或飞天则表现了急剧的迅速的运动。

文殊、普贤相对称，又各相独立的构图，也是常见的。在画面上，所有的人物及其动作统一在行进的行列中，伞盖等物也表现了行进中的轻微的动荡，文殊的坐像“狻”，牵引坐骑的“拂菻”，普贤坐骑象，牵引坐骑的“獠蛮”，都以其有力的形象表现了文殊，普贤的法力。

唐代的菩萨形象在某些寺庙的壁画中直接以贵族家庭的女伎为模特儿。唐代菩萨的形象是古代美术中理想与现实相结合的成功的重要范例。

罗汉有多种面型，其中最年长的是迦叶，最年幼的是阿难，这两个罗汉常见于如来佛的两侧，表现出两种不同的性格，其他的罗汉可见于涅槃变中，表现出处于剧烈的痛苦之中，而有着异常夸张的表情。

天王、金刚力士等形象着重男性强健力量的外部的夸张表现。描写全身紧张的筋肉，有着强烈的效果。天王和金刚一般都是在佛和菩萨的周围，但也有独幅的，以天王为主神的构图，如：藏经洞发现的绢画《毗沙门天王图》就是一张重要的杰作。毗沙门天为唐代的战神，所以单独成为崇拜的对象。画面上有战斗的气氛，旗帜及飘带表现了气流运动和人的动作的一致，海水表现出广阔的空间，侍从中的怪脸综合了动物面相的特征和人的表情特征而创造的形象，时常出现在唐代壁画中。

供养人像则是描写真正的现实人物，但也按照这一时代的健康审美理想加以美化了的。盛唐时期乐庭瓌和他的妻子王氏的供养像（一三〇窟，约为公元七四五—七五五年间制作）是优秀的代表作（图 170）。女供养像和菩萨像在脸型上有共同点。唐代供养人的地位在壁画中逐渐重要起来：尺寸较大，而且是作为独立的作品加以精心描绘的，中唐以后在描绘供养人中，有进一步夸耀供养人的豪贵生活的作品，如有名的《张议潮夫妇的出行图》（一五六窟，大约在公元八四八—八八九二年间制作）。

《张议潮出行图》以乐舞为先导，随以仪仗车骑，富有威仪声势的漫长行列，能概括上层社会生活的基本内容。张议潮反对了吐蕃族而成为敦煌地区的统治者，他作为一个反抗外族羁绊的群众性的行动中出现的英雄人物，在绘画中得到了表现（图 171）。

四三一窟中男女随从及牛车、鞍马图描写了他们因疲累而休息的景象，是仆役生活的真实的表现。

以上简略的叙述了佛教壁画的大幅构图（净土变），小幅构图（经变故事画中穿插的生活场面），佛教形象（佛、菩萨等像）和现实人物形象（供养人像），以不同方式在不同程度上都保持着和现实生活的密切联系，并且从不同途径进行艺术创造。

三、五代及北宋初期的敦煌艺术

张议潮在敦煌地区的统治到五代时期（公元九一九年）落入他家的亲戚曹议金之手，敦煌和中原的来往减少，此一繁华的城市已开始衰落，但是莫高窟的修建在曹氏统治下出现了最后的高潮。曹氏的统治维持到公元一〇三五年西夏族侵占敦煌地区为止。敦煌作为中西交通大道上重要城市的命运逐渐结束，敦煌艺术也为之中止。西夏虽又整修了少数洞窟、元代也有西藏密宗佛教的密画和来自中原的新画风的壁画保存至今，但只是个别的现象，北宋已是敦煌莫高窟艺术的尾声。

五代洞窟中以九八、一〇〇、一〇八各窟较为重要。北宋洞窟中，五五、六一、四五四各窟较重要。这些洞窟多是当时敦煌统治者曹家所修。北宋洞窟多以前代洞窟改建而成，宋代壁画之下往往覆盖有唐代或北魏壁画，前代洞窟的门口两侧往往有五代北宋加绘的供养人。古代洞窟的木构窟檐至今保存完好的，除了唐代的一座（一九六窟）以外，还有宋初的五座，其中三座是有年代可考的：四二七窟窟檐为开宝三年（公元九七〇年），四四四窟窟檐为开宝九年（公元九七六年），四三一窟窟檐为太平兴国五年（公元九八〇年），都是古代木构建筑的重要实例。

五代的敦煌画继承了晚唐旧风，北宋时代的敦煌壁画则没有象中原地区的绘画那样迅速地向上发展。五代洞窟中仍有规模宏伟的钜制，如九八窟的《劳度差斗圣变》全图统一在摇撼一切的狂风中，可以看出构图技巧的能力。北宋初的六一窟，有著名的大幅五台山图和多幅的佛传故事连续画，和当时中原绘画山水人物画的水平是不相侔的，但丰富的生活景象的描写仍出现在这些构图中。五台山图中行旅、关隘等在造型上不及当时的山水画，题材的选择仍符合当时的发展倾向。五代和北宋时期的供养人往往尺寸极大，如真人甚至超过真人大小，曹议金也摹仿张议潮画了自己的出行行列。

敦煌地区的统治者曹氏，这一时期在安西万佛峡也营建和莫高窟相似的洞窟多处。万佛峡又称“榆林窟”，有二九个窟，只一六——一九窟是初唐和盛唐时期的。“榆林窟”的艺术应视作莫高窟的一个分支。同样情形的还有敦煌城西的西千佛洞的一九个残窟及安西水峡口的五个残窟。

四、新疆的古代美术遗迹

新疆塔里木盆地的四周有很多重要的古代美术遗迹和遗物。罗布泊附近曾发现汉代的遗物中有丝织和毛织品。楼兰地方古代寺院旧址的壁画，库车拜城附近的洞窟寺院及壁画，作为南北朝的美术遗迹已在前面提到。现在将简单介绍新疆各地唐代的美术遗迹。

库车为汉唐龟兹国故地，龟兹是古代新疆地区重要的政治、文化及佛教的中心。拜城的克孜尔千佛洞共二三个，是库车拜城一带七处千佛洞中之最丰富和最重要的。克孜尔千佛洞的洞窟形式主要的有两种，都具有自己的特色：①龟兹式的制底窟——横而浅的前廊后为一纵长而深的窑洞式穹形顶的殿堂，后半部有一塔柱，前后两面佛龛，后壁有一坛，坛上塑佛涅槃像。②方形窟，窟顶为组成正方的栱条，斜正交错重叠而上的“斗四藻井”，与敦煌洞窟之不同，乃在后者为平面的装饰，而克孜尔洞窟真正作成逐层深入的井状。

克孜尔洞窟四壁的壁画大多为本生故事及佛传故事（降魔及说法等），人物多作半裸袒的域外的装扮，构图形式除大幅外，有界画成菱形方格，逐一画入单独的完整的情节。很多壁画有褐红色底，底上有散花。

壁画比较著名的作品有《王者观舞图》，舞女艳丽动人。《阿闍世王沐浴图》画佛传故事：摩耶夫人树下生释迦、降魔、鹿野苑说法、涅槃等四节。这幅构图线纹缜密，是精工的白描。《分舍利图》中武装人的动态和马的动作都很生动有力。

壁画的一部分是当时龟兹贵族供养者的形象，有男、有女、有比丘，还有画家自己的写照（画自己一手执笔，一手执颜色钵正在画画）。这些来自现实生活的人物形象，在脸型上仍和佛教题材的作品类似，明显地看出地方特色。

克孜尔窟顶多画须弥山景，并分列为菱形的方格，其中除了画佛教故事外，多画山林禽兽。

克孜尔石窟的塑像皆已残毁。

拜城的库木吐喇地方有洞窟两组共九九个窟，其中的壁画有极为明显的中原风格，特别是隋唐时代的风格。如净土变相的乐舞供养及菩萨、飞天等残片都可以看出是敦煌莫高窟的直接影响的结果。

库车拜城附近尚有克孜尔朵哈（三九个窟）、玛扎伯赫（三二个窟）、森木撒姆（三〇个窟）、台台尔（八个窟）、托呼拉克店（六个窟）等五处，但都已残破，尤以后三者毁坏的情况严重。

库车以东的焉耆城西有西克辛千佛洞尚残存一二个窟，其中有少量壁画遗迹，其附近有寺院废墟，发现有残断塑像肢体。这些塑像多是唐代的，但佛像的脸型、衣饰仍接近早期的风格。

吐鲁番是新疆地区另一个有丰富的古文物及美术留存的中心。吐鲁番在汉代为高昌郡，公元五世纪末建立了“高昌国”，作国王的为汉族或西北地区的其他种族，公元七世纪并于唐，公元九世纪以后至蒙古族侵入之前，为回纥族所统治。

吐鲁番附近有下列各重要文化遗址：雅尔崖交河城、三堡高昌城（又名“喀喇和卓”）的废墟及城内寺院建筑遗迹（佛教、景教及摩尼教），阿斯塔那的唐代古墓，胜金口、柏孜克里克、雅尔崖、吐峪沟等石窟寺。从这些遗址遗物可以

看出公元五世纪到十世纪左右，古代吐鲁番和中原地区在文化艺术上的直接联系和相互影响。

吐峪沟的洞窟原有九十四个，大部已坍塌，现在只有八个窟残存壁画，柏孜克里克现存洞窟及壁画数量较大，计洞窟五十一个。胜金口及雅尔崖皆只残存十个洞窟。柏孜克里克的整幅的绘有天王及供养的释迦立像的作品，是回纥统治时期的作品，为具有地方特色的中国画风。

高昌故城的寺庙遗址曾发现回纥贵族的供养像及摩尼教徒的群像，都有重要的历史价值。阿斯塔那墓地中出土的墓志有助于研究古代中原文化在吐鲁番的传播及历史，同时发现了树下美人图、未烧炼的泥俑（有武士、文官、妇女、乐人等），这些人物形象充分表现了最常见的唐代人物造型的一些特点：丰腴，彩色艳丽。墓棺上所覆盖的女娲伏羲图在构图上渊源自汉代的画像石。此外还有一些织锦之类，织锦纹样作大团花及成对的鸟或马，也是唐代流行的。

吐鲁番附近发现的泥塑佛像是“曹衣出水”的风格。

新疆另一重要的古文物中心是和阗附近。和阗为古于阗国故地，隋及初唐的名画家尉迟父子即于阗王族。和阗附近有很多古寺院遗址，其中最引人注意的是丹丹乌里克寺院的壁画残迹。在天王塑像的下侧，画一个小儿和立在水池中的年轻妇女的形象，是十分自然而动人的。木板上绘有一个中国公主嫁到外国，把蚕种藏在发中偷带出去的故事是非宗教的题材。

和阗附近和塔里木盆地南缘其他几个地点，都曾发现汉三国时期的遗物及简牍之类，对了解古新疆文化发展是很有价值的材料。

总之，新疆地区已经发现的有关汉唐文化艺术的考古资料，已能初步说明中原一带的文化艺术向西传播的情况，以及中西文化交流的过程中，新疆地区古代各族部落的创造与贡献。敦煌莫高窟的壁画及雕塑所代表的唐代艺术的风格，新疆各地的宗教寺院艺术广泛地受到影响。但许多问题尚有待研究，特别是这些地方的古美术遗址，许多重要的绘画及雕塑作品皆已散乱，大大影响了系统全面的研究工作。

五、唐代宗教美术的评价

宗教产生于人类不能真正认识自己和人生，特别是人生的各种痛苦。宗教是在愚昧的迷雾中的对于现实的认识，因而成为人民的鸦片烟。但宗教毕竟反映了人民的痛苦的存在及产生痛苦的社会原因的存在，所以宗教就有可能在人民群众

自己的解释下成为斗争的工具。如前面曾提到的，信仰中的佛可以成为对抗社会的力量。

宗教美术就是人民群众用现实生活的艺术形象，对于宗教解释的结果。由于宗教是直接以人民群众为宣传对象的，这些作品多产生于人民中间的艺术家的手，所以对于美术的发展起了决定作用。——唐代便为这样的时代提供了社会的条件，使得这一可能实现，使得人民群众的创造力，能够在佛教美术中发挥出来，并且提供了人民群众对于佛教的健康的、有积极意义的形象的解释，因而一定程度上反映了人民群众的情感和愿望。

唐代的佛教美术的发展过程，是现实性因素以长期的渗透的方式，逐渐克服了宗教性因素的过程。

唐代的佛教美术中，创造了多种多样有鲜明特点的艺术形象：典雅的佛、亲切婉丽的菩萨、健康优美的妇女、勇猛的天王力士、激辩中的维摩诘、激烈痛苦中的佛弟子、虔诚的信士、飞翔着的飞天伎乐等。这些形象有一定的现实根据，而体现了一定的理想，并出现了美的典型的创造。

唐代的佛教美术中对于穿插在佛教故事中的生活现实进行了情节性的描写。在人物的动作与联系中探求到统一的意义。一些故事画中描写了爱情、灾难、希望与欢乐的各种情节。

唐代的佛教美术中发挥了丰富而富于创造性的想象能力，如西方净土变，维摩变、劳度差斗圣变、涅槃变、降魔变等都是主题明确，内容丰富复杂，而又具有动人力量的作品。西方净土变中对于天国的欢乐，维摩变中对于真理之追求，劳度差斗圣变中对于敌对的斗争，涅槃变中对于经历的痛苦，降魔变中对于坚定的信念都通过宗教的主题，用淋漓尽致的想象，概括了对于生活的深刻的理解。

唐代佛教美术的发展也见于表现技法方面，例如：富丽的色彩、活泼健劲的线纹、坚实有力的造型、纵深复杂的构图、集中的表现方法，都代表唐代美术的日益提高的水平，而为宋代绘画艺术的发展和艺术进一步走向现实生活创造了技术条件。

第四节 龙门石窟及其唐代雕塑

一、唐代的雕塑艺术

唐代的雕塑艺术虽仍未完全摆脱宗教的羁绊，但艺术上已完全进入成熟阶段。由于继续了南北朝以来的风气，进行大规模的造像石窟和寺庙的修建，因而出现了内容更丰富、表现范围更扩大、技巧更熟练的众多的佛教形象，其中有一些具有重大的纪念碑的意义。宗教雕塑以外的雕塑艺术品在内容及表现上也大大超过南北朝的水平。在经过了南北朝数百年的发展之后，中国佛教美术的完整的成熟的风格也完全形成了。

初唐的雕塑，除上节已经加以论述的昭陵六骏等以外，在龙门及莫高窟也都保留有重要的代表作品，可以看出唐代的健康有力的艺术风格的出现。盛唐（唐高宗李治、皇后武则天时代至玄宗李隆基开元、天宝年间，公元六五〇—七五五年）是唐代社会各种艺术最富有成就的时期，在雕塑艺术范围内就出现了奉先寺、天龙山和乾陵诸石刻那样的不朽杰作，而成为中国雕塑艺术发展历史上的高峰。

二、龙门奉先寺及其他唐代造像

洛阳龙门有唐代造像石窟十余处，经过了约一百年的沉寂时期又重新活跃起来了。自北魏末年（公元四六〇年前后）的造像的热潮过去以后，东、西魏到唐初龙门虽有若干各别的零星的造像，但无大型的开窟。

唐代龙门各窟按时间先后是自北而南（贞观年间到武则天时代），然后移往伊水东岸的。最早的是斋戒洞，系魏王泰为他的死去的母亲文德皇后而建，有著名的“伊阙佛龕碑”（贞观十五年，公元六四一年，岑文本撰文，褚遂良书）记录此事。其次为重修北魏时代所开的宾阳三窟中的北洞。敬善寺洞和未完工的摩崖三佛（第六洞，图 178）是唐高宗李治时代前期（公元六六〇年以前）所建。第七、八洞，万佛洞（永隆元年，公元六八〇年造），第十一洞惠简洞（咸亨四年，公元六七三年），及奉先寺（公元六七二—六七五年）是李治时代后期所建。西山最南的极南洞及东山擂鼓台诸洞都是武则天时代（公元六八四—七〇四年）开凿的。因为这些洞的主要佛像都有年代可考，所以比较容易着手比较其时代的变迁。此外，各别小龕分散在各窟者很多。唐代在龙门进行的造像至玄宗李隆基时代及其以后则减少，中唐以后绝迹。由上可以看出龙门造像最繁盛的时期是公元六四〇年以后，而特别是李治、武则天的时期（公元六五〇—七一〇年），显然这是和武则天长期住在东都洛阳有关的。

龙门诸唐代石窟中最重要的是奉先寺。

奉先寺始修于咸亨三年（公元六七二年）四月一日，至上元二年（公元六七五年）十二月三十日毕功，只费时三年又九个月；是由皇后武则天施助宫中脂粉钱二万贯修凿的。建造者为“支料匠”李君瓚、成仁威、姚师积等。

奉先寺前原来曾有木构建筑物，是唐代名为“奉先寺”的寺庙的一部分，现在则全敞露在外（图 182），窟面宽约三三米，进深约二〇米，高四〇米，奉先寺本尊是卢舍那佛坐像，高一三米。按照唐代的尺度，则大佛通光背宝座高八五尺，两侧为迦叶（已毁）、阿难，其外侧为二菩萨，左右两壁为神王及金刚各一对（右壁的神王及金刚已毁）。二菩萨为七〇尺（唐尺），其余各像为五〇尺（唐尺）。——奉先寺的规模之宏伟是罕见的，这样宏伟的规模体现了这一时代的强大的物质力量（人力与财力）及精神力量（雄伟的创作意图）。参与此工作的有著名的净土宗大师善导和另一僧人惠暕，又有两个主持工程的重要官吏：韦机（以颇有才干和善于规划曾见赏于李世民）和樊元则。他们的计划和李君瓚等人的实践，共同完成了这一与灿烂辉煌的盛唐时代相称的，不朽的典范作品。

奉先寺群像作为不朽的典范作品的重要价值在于形象的创造（特别是卢舍那大佛的脸型和神王脚下的小鬼），群像的构图关系和这一组群像的艺术概括的能力。

本尊、罗汉、菩萨、神王、金刚等形象追求创造理想化了的各种不同的性格及气质。这些类型虽然是唐代雕塑中常见的，如菩萨的华丽端庄而又矜持的表情，神王的硕壮有力而威武持重，金刚则全身筋肉突起，是非常暴躁强横的神情，然而用如此巨大的尺度和体积加以雕造就足以成为新的创举（图 185、186）。这些形象之间，阿难的外形的朴素与所表现出来的善良纯厚的性格的真实感，无疑地具有独特的艺术价值（图 184）。而格外应该着重指出的是卢舍那大佛的形象的创造。

卢舍那大佛面容庄严典雅，表情温和亲切，是一富于同情而又睿智明朗的理想性格，他的右手掌心向前举在胸前，五指自然的微屈，也能表现出内心的宁静而又坚定（不是冷酷的，也不是焦躁的），他向前凝视的目光中仿佛看见了人类的命运和归宿，人类历史的前进的道路。在这一形象中表现了唐代艺术家自己面向着充满斗争与变化的广阔的生活景象时的伟大的开阔的胸怀，艺术家对于这一形象进行了自己的解释和贯注了自己的情感，卢舍那大佛更具有完全中国化的面型和风格。无论就内容或形式上看，卢舍那大佛的面型的创造都是中国雕塑艺术史上伟大的典型之一（图 183）。

奉先寺诸像给人以深刻印象的还有神王脚下的小鬼。他承担起神王的巨大的躯体的重量，他的头、胸、臂、腹等部筋肉以夸张的表现，因而出现小鬼无所畏惧的压不倒的力量。在这一形象的创造中，虽然表现为踏在足下的，然而作为勇敢的对抗的力量得到赞扬（图 187）。

奉先寺的九个形象外表上是彼此孤立的，但是作为成组的群像，以本尊为中心，九个形象具有内在的关联。

九个形象成为一完整的构图。手法上利用简单的对称排列法突出主体卢舍那佛。本尊四周的背光、项光和胸前的一环环的衣纹围绕在本尊的面部四周，使之成为全景的中心点，把主题的中心置于明显的几何中心点上，收到单纯而有力的效果。从内容方面看，本尊和菩萨的和善，及神王、金刚的强壮威势等等是同一主题的不同方面，他们之间相互结合，相互补充。这一组形象反映了对于盛唐时

代的封建统治体系的深刻的认识，不仅歌颂了它的典雅的，华丽的美好的一面，也揭示了它的可畏的暴力的一面。所以，以卢舍那佛为中心的这一组形象，是对于唐代这一富有成就的伟大的时代的有力的艺术概括。

龙门唐代其他各窟也还有些优美的造像，如惠简洞的本尊和胁侍的年轻而安详的表情（图 179），东山看经寺洞的二十九尊浮雕罗汉的不同性格的描写（图 180），也都是值得重视的。

三、天龙山的唐代造像

太原天龙山二十一个石窟，除以前谈到的北齐和隋代石窟外，第四——七，一一——一五，一七——二一各窟皆唐代修建。其中以四、六、一四、一七、一八、二一诸窟较大也较重要，窟平面是一般唐代的方形窟，后壁及左、右两壁各有二尊像。其他多是小窟。

天龙山石窟有很多唐代造像是盛唐时代“曹衣出水”式的代表作品。

第一四窟右壁中央的菩萨，一七窟诸像和第一八窟的诸像，都是身体大部分裸露在外。佛像多是袒胸，菩萨袒露上体，体格匀称丰腴，表现出筋肉的柔软富有弹性的感觉，给人以十分艳丽的印象。衣薄透体，衣褶自然而有规律，完全适应动作的变化。佛像一般是端坐垂了双足，菩萨像或作立像，或作垂一足盘坐，而身躯倾侧或微微侧转，姿态自然，变化丰富。无论菩萨的立像或坐像的全身的中心线都不成为直线，而作出富有表情的姿态，但一般的面部多作酣睡或冥想的宁静的神情。这些造像在雕刻技术上非常成熟，都特别适合于四面围观；身体各部分筋肉骨骼的准确的处理，衣褶的规律自然，每一躯像的洗练和完整的造型都是高度真实性和装饰性完美的结合的结果（图 188、189）。

天龙山唐代造像创造了人体美的典型。这个身体是有血有肉的，是柔和而温暖的。天龙山的唐代造像显示了宗教美术中塑造优美形象的高度成就。

四、炳灵寺及其唐代石窟造像

炳灵寺是另一个唐代造像的中心。炳灵寺除少数北魏和明代窟龕以外，有唐代的窟龕一〇六个。其中仅第九二号窟（已毁）、第四号窟及第一一四号窟是一佛、二罗汉、二菩萨及二天王，其他唐代各窟都是一佛二菩萨或四菩萨，这样的组合和天龙山石窟颇为相似。

炳灵寺唐代造像在表现上也和天龙山相似，表现了美丽的丰腴的肉体和婀娜的姿态。虽然衣褶的处理和身躯的侧转都不如天龙山造像那样真实自然，然而同样流露了对于人体美的有力的赞颂（图 190）。

敦煌是唐代美术保存最丰富的地方，其中雕塑的数量也很大，尤其重要的是这些雕塑的历史的系列。如果加以科学的全面的整理，当可以探求出唐代雕塑在三百年间，从初唐到晚唐的发展道路和唐代雕塑艺术的多种造型和多方面的创造。

唐代石窟造像在山东驼山、云门山等地，都是继续了隋代石窟修建的，数量不大。陕西邠县和泾县石窟也有唐代造像。甘肃河西一带的石窟，如武威天梯山、民乐马蹄寺、武威大佛寺、玉门赤金红山寺、酒泉文殊山等，大多是北朝开凿，唐代续有修建，至明清犹有佛教活动的，虽已有初步调查，仍待深入研究。这些石窟寺中以民乐马蹄寺地区（过去多认为是在张掖境内）的数量最多，计有七个石窟群，残存七〇余窟龕，由各项残迹可以看出大概是北朝时开始，至隋唐而极盛，西夏侵占时期衰落，元代及其以后为密教信徒大加重修。

四川广元自武则天时代开始修建石窟。修建石窟的风气在中原一带自中唐以后即行停止，而在四川得到继续。四川作为造像石窟的中心自中唐经历五代、两宋，直到明清，留下了广元、大足、巴中、安岳、通江等县百余处内容丰富，规模不大，成组的石窟。四川以外，仅南京栖霞山和杭州有少量五代和宋代的造像石窟。

唐代造像除石窟以外，可以移动的单躯或独立的造像碑也很多（图 191、192）。河北曲阳修德寺遗址以及其他有南北朝造像出土的遗址也都有唐代造像出土。唐代佛教在社会上仍拥有广大的群众，造像的流行从文字记载中可以看出，除了石雕、泥塑外，尚有木雕、夹紵等各种技术。日本保存了唐代输去的木雕像数尊，日本和朝鲜的古代佛教雕塑都明显地受了唐代艺术的影响。

五、乾陵石刻及唐代陶俑

唐代的陵墓雕刻中产生了宗教雕塑以外的纪念碑性的作品。乾陵（高宗李治的陵墓）及顺陵（武则天母的陵墓）前石刻是盛唐时代的代表作。

西安附近唐代的陵墓共有一八处，散列在渭水和泾水以北的北山山脉的许多山头上。这些陵墓多作小丘的形状，高约一五米，陵墓为方形。陵前建立献殿为祭祀之用，献殿前有石狮、石马等雕刻并列两侧。四周回绕以墙垣，东西南北四方设青龙、白虎、朱雀，玄武四门。四门外更有石狮、石马等。乾陵和顺陵和前已述高祖李渊的献陵及太宗李世民的昭陵一样，在唐代陵墓中以优美的石刻而具有重要地位。

乾陵（陕西乾县西北五里）前的石刻，在数量上是唐陵中之最多者，计石狮子一对，外族酋长石刻雕像现存五三（左边二九，右边二四），作文官装束高达丈五的石人十对，石马五对，浮雕朱雀及有翼天马各一对。其中以狮子，有翼天马及外族酋长有突出的艺术价值。

石狮蹲踞在高台上，两只前腿挺直撑在地面上，张口仰胸（图 160）。有翼的天马，颈较短而头部刻划得劲挺有力，两肩上生出象彩云般羽翼（图 161）。这两种动物的雕刻都在造型上显著地表现出充沛的力量及一定的理想特点：马的矫健和非凡的气质，狮子的壮伟和庄严。

外族酋长石刻雕像置于乾陵之前是更明显地为了从政治上夸耀唐代的伟业，就比狮子、翼马等利用装饰及象征的手法更直接，而和昭陵之列有外族人像（已佚）和六骏浮雕在用意上是相近的。乾陵前的外族酋长石刻雕像的头部已残缺毁坏，服装都是窄袖胡服，姿势是两手拱立。这些石像利用富于体积感及重量感的单纯的体形，表现了藏在衣服下面的强健的体魄，很能显示出人的力量。

顺陵（咸阳东北三十里）是武则天母的坟墓，此坟墓附近遗存动物石刻甚多，其比较特殊的是四足站立，作缓步中停留姿态的石狮及独角兽（图 162、163），独角兽高达六米，体积之大甚为罕见。这些石刻造型真实，表现手法单纯有力，具有整体的完整性，这也是古代大型石刻的共同成就，在唐代的雕刻中尤多达到高度水平的作品。

乾陵和顺陵的石刻所表现的雄伟气概是服从着政治的要求的，和盛唐时代是相称的，因而成为雕塑史上重要的纪念性雕刻的杰出作品。

唐代陶俑是普遍流行的。由于已经掌握了更熟练的写实能力，并承继了自汉代以来的传统，陶俑表现的范围和表现的能力都加强了。例如：陶制的人像中就有武士（将官和兵士）、文官、妇女、小儿、乐舞人、仆奴、胡人等多种形象，其中特别以妇女和乐舞人数量最大，姿态及装扮的变化最多，动物中有马、牛、狮子、骆驼、鸡、鸭等，神怪的形象有可以御鬼的镇墓俑——“魅头”。（图 193、194、195、196）。

唐代创造的陶俑形象非常广泛地概括了当时的世俗生活。其中有一些较深刻地反映了社会生活的形象。例如那恭谨地耸了肩而作出谄媚的笑容的卑微的小人物，那痴呆的病态的肥胖的贵家女子，那庸俗而又愚蠢、脑满肠肥神情傲慢的猾吏，那叉手而立瞪了眼睛作出吓人的样子的仗势欺人的恶奴和那作出轻佻的、心满意足的架势的牵马人等等形象，就不仅刻划出了人物的性格，而且是富有倾向性地发掘了人物的社会本质，这些都是古代泥塑艺术中的可贵的收获。唐代一般

的陶俑多能生动地真实地表现一定的动作，甚至优美的或富有感情内容的姿态，而且能刻划瞬间的动作和神情，如骑在奔驰的马上妇女，凝视天边若有所思的女侍，那马背上的猎人和他的猎犬好象听了什么声音的惊觉中的紧张神情，都获得相当的成功。

唐代陶俑如前代的陶俑一样多数有彩色，同时也常敷加以铅釉。铅釉的颜色最普通的是黄、绿及白色，所以这种陶器也称为“唐三彩”。也有蓝色或红色铅釉，但较罕见。”唐三彩”的盘、罐等日用器皿也常在墓葬中发现。

六、唐代著名雕塑家

唐代出现了很多在当时受到重视的雕塑家，如武则天时期的尚方丞窦弘果、毛婆罗、苑东监孙仁贵等人。窦弘果在洛阳大敬爱寺所塑的许多尊佛被认为是一时的名作，大敬爱寺更有巧儿（工匠）张寿、张智藏兄弟和宋朝、陈永承、刘爽、赵云质等人的作品。另有张阿乾以善于拔蜡铸铜出名。这些雕塑家大多擅长绘画，据过去记载，也有名画家吴道子的徒弟从事捏塑及石刻的，如张爱儿（又改名“仙乔”）、王耐儿。另外还有因塑鬼子母及文惠太子像而出名的工匠李岫，以造道宣像出名的韩伯通，塑九子母出名的刘九郎，以及其他留下名字的工匠，员名、程进、张宏度等。

唐代雕塑家中最为人们所知的是杨惠之。

杨惠之是开元天宝年间（公元七一三—七五五年）人。据说原来曾和名画家吴道子一同师法张僧繇派的绘画，达到了同样的水平。但后来吴道子成了众所周知的画家，他为了避免和吴道子竞争，便放弃了绘画专攻雕塑。当时人说：“道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路。”塑壁技术和千手千眼佛的形象创造据说都是由他开始的。在墙壁上堆塑出山峦的形势，其中并穿插了人物等等，这种塑壁的技术，在麦积山石窟尚可见北魏末年的作品，传说洛阳广爱寺中杨惠之所作的楞伽山的景象和五百罗汉像在当时都极为驰名。他的塑像合于相法，传说他塑造了当时著名演员留杯亭的像，并把这个像面向墙壁摆在街道上，群众看了后背就辨认出来是留杯亭。作为一个古代杰出的艺术家，后来各地都有一些塑像附会或传说为他的作品。其中最为人称道的是江苏吴县■直镇保圣寺的罗汉群像（图301），事实上应是宋代作品。

七、唐代雕塑艺术的成就

盛唐时代的雕塑艺术作品中出现了深刻的反映时代生活和精神面貌的作品。奉先寺的卢舍那大佛是对于唐代的丰功伟业进行艺术概括的结果，在雕塑艺术发展史上是罕见的有重大的时代意义的典型。某些杰出的陶俑作品对于反面人物的精神状态和社会本质进行了刻划，这些形象的创造是尖锐的抨击。奉先寺大佛和某些杰出的陶俑在艺术造型上的成功是唐代雕塑的人民性和现实主义的最高的表现。

天龙山和炳灵寺石窟唐代造像的健康优美有血有肉的形象，突破了佛教的禁欲的、枯寂的、出世的思想限制，这种着重的描写了肉体的美丽的作品实际上表现出爱欲的、热烈的、入世的思想。以天龙山和炳灵寺代表的唐代雕塑创造了人体美的典型。

唐代雕塑艺术的成熟，表现在写实能力提高而获得了表现的自由：掌握了正确的人体比例及解剖的知识，能处理四面观看的圆雕，用雕塑形象反映生活的范围更为扩大。在艺术风格上，理想的追求与手法的真实互相统一，简单朴素的规律化的处理和生动真实的表现相统一。并且可以看出每一雕塑作品的各部分和群像的每一雕塑的统一协调和被特别强调出来的整体感。

唐代的巨大雕塑的设计（无论造型或构图）及小型雕塑品的刻划都表现出集中了长时期的历史经验的唐代雕塑家的艺术才能。

第五节 吴道子及其画派

一、吴道子的时代和生平

吴道子是古代画家中最享盛名的一个，一千年来他被奉为“画圣”，被奉为民间画工的“祖师”，而为广大群众所周知。

产生吴道子的时代正是封建社会的盛期，唐太宗、武则天以来唐代社会日益向上发展，是一个充满信心、希望与热情的时代，也是一个深深地蕴藏着矛盾和冲突的时代。佛教及佛教艺术在这时候已完全中国化，得到广泛发展并与人民群众有密切的联系。同时，绘画及雕塑艺术本身也已发展到成熟的阶段，无论写实技法及吸取生活形象等方面都已达到相当高的水平。由此可见，盛唐时代是具备了出现伟大的艺术家的条件，吴道子便是这时期涌现的众多的杰出艺术家之一，而成为这一历史时代在艺术方面的伟大的代表者。

武则天时代修建的洛阳龙门奉先寺，中宗李哲为了纪念高宗和武后在洛阳修建的大敬爱寺（公元七〇五—七〇九年）集中了当时绘画和雕塑的名手（何长寿、刘行臣、窦弘果等），这些规模巨大的活动是吴道子及其画派出现的前奏。

吴道子的生卒年代已不可考，但可知他一生的主要时期是在开元、天宝年间（公元七一三—七五五年）。他是阳翟（今河南禹县）人，年幼时丧失父母，生活贫寒，曾去洛阳追随当时擅长纵放的草书的著名书法家张旭、贺知章学书法。吴道子学书法没有显著的成绩，乃改而学画，未及二十岁就显露出了天才。他出任过兖州瑕丘（今山东滋阳县）地方的县尉，又曾经在逍遥公韦嗣立幕下任卑微官职。他的长于绘画的名声后来为唐玄宗李隆基所知，被召入宫廷中，授以“内教博士”的官职，并为之改名“道玄”，同时禁止他私自作画。他后来任职为“宁王友”（宁王是李隆基的长兄，“友”的官职是陪伴他，并且从作人处世方面帮助他，是一种闲散而清高的职位，往往都是有才学的人担任）。

吴道子的绘画是由张僧繇发展而来，但在多样地富有变化地反映了现实生活这一方面则超过了张僧繇：“至其变态纵横与造化相上下，则僧繇不能及也。”

二、吴道子的作品

吴道子的作品数量很大，据说一生曾画制了佛教及道教的题材的壁画三百多幅，他的作品在北宋初年已经比较罕见，北宋末年，《宣和画谱》一书著录皇家的收藏品中有他画的佛、菩萨、天王像以及道教的神像九十二幅。但是现在可知他生前所作宗教绘画不只是仙佛像，而且有很多大幅构图，其中有发挥了高度的想象力的各种变相，他的笔下出现的各种仙佛形象，据说也是千变万化，进行了多种多样的创造的。

目前流传的被认为是吴道子的作品，例如：《送子天王图卷》、曲阳北岳庙的鬼伯、孔子像、观音菩萨像等，都很值得研究。

《送子天王图卷》（宋代的临本）是否传自吴道子尚缺乏证明，然而是一幅优秀的古代作品。图卷最后一段取材《瑞应本起经》中净饭王抱了初生的释迦牟尼到神庙中，诸神为之慌忙匍伏下拜的故事。净饭王捧着婴儿，以一种小心翼翼的动作，充分透露出这一抱持者的崇敬心情；同时，那一跪拜在地的孔武有力的天神，更不是单纯的跪拜，而是张皇失措、惶恐万状的神态，是精神上完全降服了的表情。净饭王和天神的这两个有充分的心理根据的动作便烘托出还在襁褓中的，在画面上看不出任何直接的迹象来的小小婴儿的不平凡和无上威严。这样的表现是通过人物的表情和内心的联系以阐明主题，所以在绘画艺术技巧的发展上有创新的意义（图 204）。

曲阳北岳庙的鬼伯的形象非常强健有力，是摹刻唐代蒲州刺史刘伯荣所画的壁画。曲阜孔子像是宋代绍圣二年的刻石。观音像石刻在全国各地辗转摹刻，极为常见。这些作品，无论是鬼伯的夸张的激动的表情，孔子群像的构图，观音的姿态，都明显的具有唐代的风格，而且这些作品运用的线纹都是所谓的“蓴菜条”——是历代公认吴道子的特长。

今天已不可能直接见到吴道子的作品，也不能确定那些古代画迹与吴道子有较密切的关系，关于吴道子的艺术成就，我们主要的是从文字记载中加以探讨。

三、吴道子的贡献

根据历代文字记载可知吴道子艺术上有如下特点。

一、巨大的创作热情——吴道子一生曾作壁画三百余堵，《宣和画谱》犹著录九十二幅卷轴画，可见他一生作品数量是很大的，这就说明吴道子的过人的旺盛精力和不平凡的创作热情。

二、真实的描写——长安菩提寺佛殿内有吴道子画维摩变，其中舍利佛描绘出转目视人的效果。赵景公寺画的执炉天女，窃眸欲语有动人的表情。这都说明吴道子的宗教画很有生活的真实感。而且有记载，他在长安千福寺西塔院画的菩萨就是画了自己的形貌。由此可知他的艺术创造是有生活基础的。

三、大胆的形象能力——吴道子画的变相数量既大，变化也多，如：净土变、地狱变、降魔变、维摩变等，具有各种不同的情境和气氛。变相中的人物，据说是“奇踪异状，无一同者”。吴道子不仅描绘出各种不同的情景，而且创造了丰富的充沛着力量的人物形象，被誉为“奇踪异状”，他画的人物又被描写为“虬须云鬓，数尺飞动。毛根出肉，力健有余”，“巨壮诡怪，肤脉连结”，可知是激动的，充满了力量的形象。

吴道子的变相图画中最有名的是地狱变相。地狱变相原为张孝师所创，吴道子用了同一题材，而进行了自己的创造。他的地狱变相“图中一无所谓剑林、狱府、牛头、马面、青鬼、赤者，尚有一种阴气袭人而来，观者不寒而栗。”图中并未描写任何恐怖的事物，然而产生了强烈的感染力，使人在情绪上受到震动。据说他在长安景公寺画的地狱变相“笔力劲怒，变状阴怪”，因而屠夫和渔夫都为之改业，怕因为杀害了生命，将来会在地狱中受制裁。这一地狱变相的画面我们知道得虽不具体，但是从这些描写和记述中可以知道是有震撼人心的力量，发挥了巨大的想象能力的。

吴道子的地狱变相是宣传佛教的，然而其中表现了“或以金胄杂于桎梏”的景象。这就是不承认现实生活中的高官显宦有权利作坏事，而是认为他们作了坏事同样也是有罪的，他们在最后的道德的审判之前应是和任何人一样受到惩处的。

四、默画及解剖知识的谙熟——吴道子大都是在兴奋的时候对壁挥毫，技术熟练而造型生动，人们认为他一定有“口诀”，即有固定的方法，但是没有人知道那口诀如何，也就是没有人知道他为什么能够那样自由的挥洒。例如他画丈余的大像，可以从手臂开始，也可以从足部开始，而都能创造出很有表现力的形象，可见他的默画的高超能力和对于人体解剖知识的谙熟。据说吴道子画直线和曲线不利用工具，“弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺”，完全是空手描出。又有记载说他作佛像，最后画圆光的时候，“转背浑墨，一笔而成”，“立笔挥扫，势若风旋”，而引起观众的喧呼，甚至惊动了几条街道。

五、技法特点——吴道子在笔墨技法上的特点主要的有三点。他描绘物象不是很工致的，所谓“众皆密于盼际，我则离披其点画。人皆谨于象似，我则脱落其凡俗”。他的作品色彩不是很绚烂的，所谓“浅深晕成”，“敷粉简淡”，而被称为“吴装”，甚至有不著色的“白画”（景公寺的地狱变相）。他在早年作画线纹较细，但后来所用的线条是“蓴菜条”，可以表现“高侧深斜，卷褶飘带之势”，是以表现对象的细微的透视变化高、侧、深、斜为目的的，带有立体感的线条。这种线条比铁线描（顾恺之等人所擅长的）能更敏锐地表现出客观事物的立体造型，和书法中的草书更接近。

六、线纹的激壮的律动的表现——吴道子用以组成形象的线纹一向以富于运动感和富于强烈的节奏感而引起评论家的特别注意。他的线纹的表现或被描写为“磊落逸势”（唐·李嗣真），“笔迹遒劲”，“笔力劲怒”（唐·段成式）或被描写为“落笔雄劲”（宋·郭若虚），“气韵雄状”，“笔迹磊落”（唐·张彦远）。线纹是表现手段，而其本身所产生的效果也有助于形成吴道子作为一个伟大的画家所特有的风格。这种线纹本身所产生效果，不应该强调成绘画艺术的唯一的表现目的，然而予以适当的注意也会加强艺术的感染力量。吴道子就是结合着内容的表现和形象的创造，在运用线纹上也渗透着强烈的情感，而大大提高了绘画艺术中诸表现因素的统一性。

由以上所引述的各点，可以知道吴道子在作品中有着一一种强烈的和极度紧张的感情力量。

吴道子在进行创作时陷入一种高度兴奋与紧张的状态。传说吴道子嗜酒，往往是在酣饮之后动笔。从吴道子观裴■舞剑的故事，也可以说明这一点：开元年间将军裴■死了母亲，邀请吴道子在洛阳天宫寺画几幅壁画为其母祈福。吴道子要求他表演舞剑作为报酬，于是裴■脱去了丧服，换上平时装束，“走马如飞，左旋右转，挥剑入云，高数十丈，若电光下射”，而后举起了剑鞘，剑直落入鞘中。据说观者有数千人，都为之惊栗。于是吴道子“援毫图壁，飒然风起，为天下之壮观”。——吴道子从裴■舞剑中得到了灵感，而激发起创作冲动，这就说明吴道子在进行创造前是有目的地培养自己的思想感情。

四、吴道子的弟子及画风的流传

吴道子有一些弟子为他作壁画时充当助手，吴道子自己描线，他的弟子或其他工人替他着色。翟琰和张藏都是经常为吴道子画着色，而色彩浓淡效果良好。吴道子的壁画，据记载也有经过不甚高明的工匠着色而受损的。

吴道子和他弟子的关系也不只是简单的合作。弟子们也独立的作画，如弟子中最有名的卢楞伽就善于学习吴道子，吴道子并曾授以“手诀”。这些弟子学习吴道子也有些变化，例如杨庭光下笔较细，但也是吴道子门下的高手，他曾把吴道子的肖像画在壁画中间，而引起吴道子的叹服。

吴道子把“手诀”传授给弟子，而且在绘制壁画的实践工作中以合作的方式使弟子受到训练，吴道子又以各种个人独创的图像样式吸引着周围的画手，所以吴道子在唐代宗教画方面产生了广泛的影响。

在唐代，吴道子独创的佛教图像的样式，被称为“吴家样”，是张僧繇的“张家样”以后的一种更成熟的中国佛教美术的样式。“吴家样”也突破了北齐曹仲达以来的“曹家样”的影响的支配，而成为与之对立的样式。”吴家样”与“曹家样”的显著的区别，被宋代评论家用“吴带当风，曹衣出水”一语所概括。这两句话指出了两者在服装上的不同（前者是宽而松的衣服，后者紧紧贴在身上），也指出线纹表现的不同（前者是运动立体感较强的蓴菜条，后者是传统的铁线描）。曹家样和吴家样的分野也在雕塑艺术中存在。

吴道子自己也擅长塑像。和他一同学习张僧繇而在雕塑方面发展起来的杨惠之是古代最享盛名的雕塑家。吴道子的弟子中也有雕塑家，如王耐儿，张爱儿。

吴道子的影响不限于唐代的绘画和雕塑。他的画风在宋代仍为很多画家所追摹向往。北宋初年的宗教画家如王瓘、孙梦卿、侯翼、高益、高文进、武宗元等人没有完全超出吴道子的范围。而在绘画史的发展上，宗教画自宋代以来，就没有出现重大的改变。可以说中国风格的佛教绘画在吴道子的手中是最后的形成了，直到近代民间画工仍旧奉他为祖师，而且保存着绘塑不分的传统，都不是偶然的。

卢楞伽是吴道子的弟子中最有成就者，但据说只能勉强达到吴道子的水平，而就力竭而死了。他的作品比较细致，现存的《卢楞伽罗汉图》，只残存三幅。其中降龙的一幅，罗汉端坐石上，双手握杖，置在膝上，全身力量集中在双臂，虽无大幅度动作，但有无穷的镇慑的力量。这是借描写神态，从内在的精神的力量中表现出强大的威力。

梁令瓚的《五星二十八宿图》是至今流传的一幅重要的唐代绘画，梁令瓚是精通天文学的道教徒，他的作品据宋代李公麟说很象吴道子。这一幅画是想象中的诸星辰神祇的形象，有的是动物的形象的人格化的变形（图 205）。

五、山水画的兴起和同时的其他画家

山水的景物在壁画中当作背景，甚至被当作与表达主题有密切关系的背景而加以处理（如：敦煌二四九窟《狩猎图》、二八五窟《苦修图》和顾恺之的《画云台山记》所述）是南北朝以来就已流行的。但唐朝张彦远认为山水树石等自然景观物的描写，唐朝初年的阎立本兄弟虽已大有进步，然而还是风格化的表现：“状石则务于雕透如冰澌斧刃。绘树则刷脉镂叶，多栖梧菀柳。功倍愈拙，不胜其色。”张彦远认为山水画的趋向成熟是始于吴道子与李思训父子。

吴道子在寺庙壁上常画山水，而最有名的是他在玄宗李隆基的大同殿壁上画嘉陵江三百里风景的故事。据记载，吴道子奉李隆基之命去嘉陵江观察以后，回来报命说自己没有粉本，都将景物记在心中。仅用一天就画完嘉陵江的巨幅壁画。而另外一个画家李思训以前也曾在大同殿画嘉陵江山水，则用了很长的时间。当时认为“李思训数月之功，吴道子一日之迹皆极其妙。”

李思训是唐朝的宗室，擅长于山水画，因为曾任左武卫大将军之职，所以称他为“大李将军”。他全家有五个著名的画家：其弟李思诲、思诲的儿子李林甫、李林甫之侄李凑和李思训的儿子李昭道，李昭道始创描写海的图画，因他父亲的名声而被称为“小李将军”。

李思训的山水运用了金碧辉映的色彩，不仅特具风格，而且成为传统的山水画的一种重要的样式，称为“金碧山水”或“青绿山水”。这种山水画是以描写春天的景物为主的（图 208），展子虔《游春图》也是这一体的山水画中早期的重要代表作。

唐代山水画的重要发展是吴道子李思训以后的“泼墨”一体的出现。

泼墨山水的重要代表画家是韦偃（他也擅长人物及鞍马）、张璪（他的两句有名的话：“外师造化，中得心源。”总括古代绘画创作方面最根本的原则）、项容、王默等人。

王维也是当时著名的画家之一。他是贵胄子弟、又擅于诗歌和音乐，所以是一引人瞩目的人物。宋代已经有很多人把五代时西蜀及南唐人画的雪景作为王维的作品。王维画的《辋川图》描写生活的环境，表现了恬淡闲居的生活理想。这幅画历来被当作可以说明王维的绘画艺术的作品，现在只存翻摹石刻的拓本。王

王维《雪溪图》是一幅风格古朴的小帧风景（图 209）。号称为王维的《济南伏生像》成功地表现了一个古代儒者的形象。

盛唐时期出现了画马的名家：曹霸和他的弟子韩幹。

马的艺术在汉唐都很流行，以前已曾多次提到过。

曹霸画人物和马曾得到诗人杜甫的赞诵。杜甫在《丹青引》一诗中谈到曹霸画出了良相、猛将的威仪，也画出了天马的“迴立闾闔生长风”的英姿，一种在皇帝的威严前毫无所惧的自由洒脱的神态。

韩幹也是一个多方面的画家，尤以画了很多皇帝及贵族的良马而出名。他少时家贫，曾为卖酒家送酒，因而结识了王维兄弟，得到他们的金钱资助，才有机会学画十余年，而成了名手。

韩幹的《照夜白图卷》画的是玄宗李隆基的御马。画中所描绘的马的形象，不是表面的形似，而是踴腾有力的神态（图 207）。韩幹《牧马图》在技术上比《照夜白图卷》一图要更成熟。这幅画中的两匹马都给人以极其真实的印象，准确地表现了骏骑的身形、体态和精神，骑马人的形象也是有性格的（图 206）。

盛唐时期人物肖像画的画家，如陈闳、张萱、杨昇、杨宁（三人都是开元年间史馆画直）、车道政、钱国养等人都是比较有名的，代表了当时宗教画以外的一部分人物画，特别是肖像的繁荣。这些画家都是隶属于宫廷的。他们的作品有很多就是直接描写宫廷的，如武后、明皇、杨贵妃、虢国夫人等人的各种活动。这一类作品中规模较大者是《金桥图》，描绘唐明皇封泰山回来，车驾过上党金桥时，数十里间旗帜鲜华羽卫齐肃的景象，由陈闳画明皇的肖像及所乘的照夜白马，吴道子画桥梁、山水、车舆、人物、草木、鸞鸟、器仗、帷幕，韦无忝画狗、马、驴、螺、牛、羊、橐驼、猴、兔、猪、■等。这幅由三位名家集体创作的图画，唐时被誉为“三绝”而得到特别重视。

第六节 周昉及中唐以后的绘画

一、宗教美术世俗化的趋势

在唐朝，佛教美术明显的世俗化了。根据佛典仪规而创造的佛的形象充分体现了来自人间的、现实性的美感要求，而菩萨天女等具有体态丰腴、容貌端丽的风姿。——这一切都可以在敦煌画中看到，以道德高尚闻名于时的道宣和尚就曾慨叹过庙中菩萨居然和妓女一个模样。更有大胆的画家径直把豪贵家中的姬妾画

到佛寺壁画中去，长安道政坊宝应寺壁画中的“释梵天女，悉齐公（魏元忠）妓小小等写真也。”（画家可能是韩幹）。

佛教美术世俗化发展的结果，使孕育在宗教美术中的现实性因素充分显露出来，成为世俗美术的营养，最后世俗美术摆脱了宗教的羁绊得到独立的发展。这一发展趋势是绘画艺术的进步现象，因为它代表着艺术进一步走向了现实。这时在绘画艺术中得到了反映的现实生活虽然还是片面的、狭窄的，主要地以贵族生活为对象，但这仍是进步的。世俗的美术是以贵族的美术开始的。

唐代封建经济的发展提供了美术发展的社会条件：均田制的破坏、两税法的实施、手工业商业活跃、商品经济的扩大。唐代社会的矛盾与危机因而进一步深刻化了，同时在思想意识上引起对物质生活的强烈的兴趣，贵族中间更流行着崇尚物质享受的享乐思想。

周昉及其画派就是产生于这一时代趋势中，在美术上的具体的代表者。

二、张萱的仕女画

盛唐时期的人物肖像画家中，张萱擅长画妇女婴儿，他的时代较周昉略早，是开元年间的画官，而为周昉仕女画的先驱。张萱画妇女形象，据说以朱色晕染耳根为其特点。他特别长于画贵族的年轻男子和妇女，不仅处理人物形象，而且在点缀景物位置亭台树木花鸟等环境描写方面也很见长。他以“金井梧桐秋叶黄”诗句为题，创作了描写宫廷妇女被遗弃冷落的寂寞生活的图画获得成功。

张萱的作品《虢国夫人游春图》及《捣练图》有宋徽宗赵佶的摹本流传下来。

《虢国夫人游春图》中表现当时脍炙人口的题材。虢国夫人和秦国夫人是杨太真的妹妹，都在唐玄宗的浪漫生活中占重要地位。虢国夫人等常撤去幕帐公然在市街上乘马驰骋，这种大胆行为引起社会的惊讶。这幅画描写马的步伐轻快，人的神态从容是符合郊游的主题。行列中也真实地描写了一个在马上还要照顾小孩的妇女的窘态。这一骑从行列在表现当时豪贵的骄纵生活方面富有概括的意义。

《捣练图卷》从各方面描写了捣练工作中的贵族妇女。全卷共分三段，开始一段是四个妇女在捣练，最末一段是把练扯直了，用熨斗加以熨平（图 210），中间一段在络线，缝制。全画中除人物的一般动作及动作间的联系都很自然合理外，若干细微的动作描写得尤其具体生动，例如：捣练中的挽袖、扯绢时微微着力的后退，搨火小女的畏热而回首等。

张萱的《武后行从图》也流传于世。

约略和张萱同时的仕女画家尚有李湊和谈皎，他们以画“大髻宽衣”的妇女形象著名，作品已无存，但可知是产生于仕女画流行的风气之中的。

和张萱同时的唐代的妇女画的画迹至今尚可以见到的，例如西安发现的韦项墓室的石刻线画八幅女侍的写照（开元六年，公元七一八年），和咸阳底张湾景云元年墓（公元七一〇年）发现的彩色的壁画多幅，画中各有不同的姿态和优美风度。这些壁画及石刻画是了解盛唐时期文化和政治中心的长安绘画艺术直接有关的材料。

三、周昉及其作品的历史地位

周昉，字仲朗，又字景玄，长安人。活跃于代宗李豫德宗李适时期（公元七六三—八〇四年）。他的家世是贵族，其兄周皓是一有战功的将官。周昉是在贵族生活中度过的。

周昉是当时有名的宗教画家兼人物画家。关于他的活动，流传着下面两个有意义的小故事。周昉、韩幹都画了郭子仪的女婿赵纵的肖像。两幅画悬挂在一起，众人都分不出优劣。后来郭子仪的女儿亲自来看，认为韩幹的画“空得赵郎状貌”，而周昉能够“兼移其神气、得赵郎情性笑言之状”。因而，周昉的艺术被认为超过了韩幹。这是说，周昉的肖像能够传神，达到了较高的水平。周昉曾在长安通化门外新修的章明寺（大历二年，公元七六七年）画壁画，画就草稿以后，京城人士来观者数以万计，并纷纷提出意见，有人说好，有人指出缺点，周昉虚心倾听，经过了一个月的修改，使公众认为完全满意，而被推许为当时第一。这一个故事不仅说明了周昉作为一个优秀的画家所具有的美德，而且具体说明了宗教艺术是如何和群众的要求与愿望得到了结合的。

周昉作画是非常认真的，据说创作时不停思考“至于感通梦寐，示现相仪，传诸心匠”。——梦中见到了所追求的形象。

周昉创造的最著名的佛教形象是“水月观音”，见于记载。长安光德坊胜光寺塔东南院有周昉的画迹，敦煌莫高窟发现的一帧及安西万佛峡的洞窟壁画中至今尚有唐人水月观音图的实例。周昉的佛教画曾成为长期流行的标准，而称为“周家样”。

周昉作品的特点，据当时人记载是“衣裳劲简”，“彩色柔丽”，所描绘的妇女形象是“以丰厚为体”，这些特点都可以在现存周昉的作品：《纨扇仕女图》、《簪花仕女图》中见到。

《调琴啜茗图》和《纨扇仕女图》过去都被认为是周昉的作品。作品的时代和风格都是和周昉接近的。《调琴啜茗图》表现两个妇女在安静地期待着另一个妇女调弄琴弦准备演奏。图中啜茶的出神的背影和调弄琴弦的细致动作，都被描得很精确而富有表现力。这幅画，通过刹那间的动作姿态，描写出古代贵族妇女在无所事事的单调生活中的悠闲心情。《纨扇仕女图》在这一点上同样也获得成功。开卷处一个贵妇懒散地倚坐着，若有所思的神态也透露出她们生活的寂寞。《纨扇仕女图》全卷凡十三人，表现了宫廷日常生活的景象。

《簪花仕女图卷》取材宫廷妇女的生活，装饰华丽奢艳的嫔妃们在庭园中闲步。人物体态丰腴，动作从容悠缓，表情安详平和，嫔妃们的身份及生活特点表现得很充分。环境只是借两只鹤和小狗暗示出来而未加以直接的描写。这幅画的主要成功是在形象及动态的刻划方面（图 211）。

这些仕女画中最通行的主题就是古代贵族妇女们狭窄贫乏的生活中的寂寞、闲散和无聊。描写了她们的华丽的外表，也通过她们的神态揭示了她们的感情生活，在一定程度上反映了封建社会对于妇女的束缚。

周昉作品已遗失者很多，但从题目上可以看出大致的内容，例如：游春、烹茶、凭栏、横笛、舞鹤、揽照、吹箫、围棋等各种名目的仕女图。

周昉作品在唐代很受朝鲜人的欢迎。至今也还可见日本保留有周昉风格的古代仕女画。面型丰腴的妇女形象在唐代特别是中唐及其以后是广泛流行的。新疆吐鲁番古墓中也有发现。唐代陶俑中也很多。

周昉的弟子有程修巳、王拙、赵博宣、赵博文等。其中程修巳追随周昉达二十年，和周昉关系最深，在当时也最受重视。

周昉作品题材的范围包括了张萱以及当时其他仕女画家作品所涉及的题材。其中除了一般的贵族妇女生活的题材以外，特别值得注意的即有具体地描写唐明皇李隆基和杨玉环各种活动的作品，如《明皇纳凉图》、《明皇斗鸡射鸟图》、《明皇击梧桐图》、《明皇夜游图》、《杨妃出浴图》、《太真教鹦鹉图》，以及有关虢国夫人的图画。这些作品直接表现皇帝及其生活中的奢靡浪漫的生活而不引起歧视，并且是被许多画家一再重复的。由此也可见当时仕女画得到蓬勃发展的社会心理背景。

在上述的唐代仕女画作品的实例中，《调琴啜茗图》、《虢国夫人游春图》和《捣练图》都是有明显的情节，动作的描写也获得较大的成功，当时仕女画家描绘仕女们游春、凭栏、横笛、揽照等活动，其目的乃在于表现从事这些活动的人所处的情绪状态，而不是单纯地描写她们的外表活动，可以看出当时所达到的实际水平。而所有今天可以见到的唐代仕女画作品（包括新的出土的绘有仕女的壁画和绢画）之艺术形象上体现了时代生活的特点和审美思想，也有重要意义。

四、中唐以后的人物画

盛唐以后的仕女画是贵族美术的人物画的最显著的部分。其他尚有以贵族们宴饮游乐为题材的。现存的一些描写文人生活的作品也有一定价值。

韩滉的《文苑图》表现了四个诗人或倚了树，或坐在山石旁，创作时凝思静想，吮毫濡墨的神态。韩滉（公元七二三—七八七年），据记载是以画牛马最工，所以也有一些农村生活的作品。传为他所画的《五牛图卷》，以粗放的笔致真实而生动的刻划了五头牛不同的情态（图 214）。

孙位的《高逸图》表现了四个文人闲适地坐在庭园中的情景。用简单的花树山石表现环境，四个人各具特点（图 213）。孙位是有名的狂放的画家，曾在四川画过一些壁画，特别以表现战争的紧张场面而获得声誉。

此外还有《北齐勘书图》和《游骑图》两件作品，虽然是宋人临本，但是在人物的服饰，形象的刻画，构图等方面，以唐代作品为根据的。由于唐代作品的稀少，这两件作品对于我们了解唐代绘画的成就仍是有帮助的。

《游骑图》是画一群贵族打马球兴尽归来的骑从行列，人马行次关系自然而真实。名为《北齐勘书图》的这一幅画的内容，实际上可能只是几个贵族士人在宴饮之余，弹琴赋诗欢娱的景象，表现出人们不同的性格，有人比较放纵，正在拉拉扯扯，而打翻了盛果品的盘子，有人正在苦思，有人文思甚捷，仆从们围了他索要诗篇。场面中人物的形象很多样。由于不画环境和背景，使门外牵马人也出现在同一场面中。

这几幅画在人物神态的描写上都达到一定程度的具体性。环境的描写或省略，或非常简单，主要是通过人的形象进行集中的描写的。它们和前述的仕女画同样代表了公元十世纪以前人物画的技巧水平。

周昉以后的宗教画家李真所画的肖像画五幅《真言五祖图》（密教的重要传播者）一直保存在日本，其中不空和尚的肖像保存比较完整，很能表现出不空和尚的性格（图 212）。

五、花鸟画的发展

随着人物、山水画的发展，花鸟画也独立发展起来。睿宗李旦（公元八世纪初）时画鹤的名手薛稷创造了用鹤装绘六扇屏风的形式。唐代后期的边鸾（德宗时期）以画孔雀、折枝花、蜂蝶以及各种名贵的花卉禽鸟有名。唐末的刁光胤善画湖石、花竹、猫兔、鸟雀之类，他避乱去四川后，为五代四川画家黄筌、孔嵩等人所师法。这时的花鸟画一般的都是追求华丽的效果，并以宫廷园林为背景，显然反映了贵族的爱好和趣味。

唐代后期的绘画艺术为五代的绘画艺术开辟了道路。

六、张彦远的《历代名画记》

古代关于绘画艺术的著作，自顾恺之对于前代若干重要画家及作品的论述，谢赫提出“六法”并对于南朝前期画家进行了系统的评论以来，唐代张彦远的《历代名画记》是第一部重要的著作。

张彦远是宰相世家，高祖张嘉贞、曾祖张延赏、祖父张弘靖，曾先后作过宰相，对于绘画和书法都有浓厚的兴趣，张家的世交李勉父子也是身居显职，而且爱好书画。他们和当时的皇室及其他贵族一样，承继了南朝的重鉴赏收藏的传统。这样的社会条件培养了张彦远对于绘画和书法的研究兴趣，他的两部著作：《历代名画记》和《书法要录》分别就绘画和书法搜集了丰富的前代材料，尤其前一书更提出了自己的见解，是对于中国古代美术科学研究工作的重要贡献。

《历代名画记》是我国第一部系统的完整的关于绘画艺术的通史。在他这部书出现以前，根据他所提出来的材料知道已经有过以下这些著作：后魏孙畅之有《述画记》，梁武帝、齐谢赫、陈姚最、隋沙门彦悰、唐李嗣真、刘整、顾况都有过画评，裴孝源有《贞观公私画录》，窦蒙有《画拾遗录》，这些书大多都还保存到现在，但张彦远认为“率皆浅薄漏略，不越数纸”。因而他集中并整理了前人的著作，又单独搜求了一些历史材料，写出了《历代名画记》十卷。

《历代名画记》的内容大致可以分为三部分：绘画历史发展的评述、画家传记及有关的资料、作品的鉴藏。

在绘画历史发展的评述的一部分中，概括了张氏对于古代绘画传统的形成与演变正确的理解。在“叙画之源流”一节中，他指出了绘画艺术是一重要的文化现象，绘画是形象的教育工具。“叙师资传授南北时代”一节中，从师资传授的关系追溯画家们的一脉相传的承继关系，强调绘画艺术的传统性，而同时又指出“衣服、车舆、风土、人情，年代各异，南北有殊”，要认真对待内容上的现实性。在“论画六法”及“论画体工用搨写”两节中发挥了他对于谢赫“六法论”的精辟的见解，他认为对象的生动的神韵是刻画形似的目的，他反对琐碎的描绘：

“夫画物特忌形貌采章历历其足，甚谨甚细而外露巧密。所以不患不了，而患于了，既知其了亦何必了，此非不了也，若不识其了，是真不了也。”他很赞美南北朝画家们刻画形似产生一定的美的效果，并同时创造一定的风格，“论顾陆张吴用笔”一节中张彦远讨论了以造型为目的的线纹的节奏感和线纹在中国绘画中形成画家独特风格时的决定性作用。“论画山水树石”一节对于在唐代方始成为一种绘画体裁的山水画的演变有精辟的论述，在这一节中他所说的山水画在南北朝和隋唐之际的风格特点以及他在其它章节中谈到的关于前代绘画表现的特点，当今天我们利用现存实例加以比较时，可证明他的评述是很准确的。

《历代名画记》中画家传记及有关资料的一部分在全书占篇幅较多。所记画家包括从远古的时代开始而截止到作者的生活年代（唐武宗会昌元年，公元八四一年）。其中最重要的是魏晋南北朝隋唐的一段，本书中保存的资料中包括史书的记载，南朝人士的评论，画家自己的著作和唐代尚在的画迹，这些资料成为后世研究古代绘画史的仅有的根据。但其中也有严重的缺点，即较缺少北朝绘画的史料，因而造成后世唯有南朝才发展了绘画艺术的不恰当的概念。

关于鉴藏的部分，叙述了书画鉴藏工作的历史发展，唐代鉴藏的情况（如购买的市价、仗势豪夺的行为等）以及在鉴识工作中有重要意义的印鉴的辨识验证，收藏工作中的装褙裱轴，复制临摹等，可见中国传统的书画鉴识的工作在唐代已具有一定的科学水平，《历代名画记》中的评述是正式予以整理及记录的开始。

这部书写成于大中元年（公元八四七年），它为前代的中国绘画理论和历史的研究作了总结，并为以后的研究奠定了基础，继续着这一著作，历代都有新的积累，而出现了阐述中国绘画艺术在各个时代发展的一系列著作。**第七节 五代的绘**

画

一、五代中原地区的绘画活动与山水画家荆浩

唐末，黄巢起义遭到镇压而失败，藩镇割据的形势更加严重起来。唐朝政权倾覆以后，出现的五代十国分裂是藩镇割据的连继。五代十国是：在黄河流域，以开封为都城（曾一度在洛阳）前后共有五个朝代（梁、唐、晋、汉、周）；同它们并存的是分散在长江上下游的十个国家，其中以西蜀、南唐和吴越较重要。此外，北方契丹族建立了辽，党项族在西北建立了西夏。五代十国出现新的政治中心，反映了全国范围内经济中心的东移与南移和新的经济因素的生长，也反映了外族侵入形势的严重。

五代的美术，在绘画创作的方面大多在中原、西蜀、江南三地区内进行。

中原地区，由于长时期的战乱和契丹入侵，生产受到严重的破坏，只有到五代后期（后周柴荣）才逐渐安定下来。

中原地区的绘画活动，一般地承继唐代传统，而在某些方面可能出现了新的水平。例如当时工匠画家韩求、李祝在陕郊画龙兴寺回廊列壁二百余堵，曾引起普遍的重视。他们画后汉时代的印度僧人摄摩腾和竺法兰来中国传经的故事，人物高达八丈，三门上的神像数十身都高二丈，可见他们的技艺水平，龙兴寺也因为这些壁画成为当时活动的中心。

山水画在中原地区的发展应特别重视。

唐末五代的山水画家荆浩和他的追随者关仝对我国山水画艺术的发展作出重大贡献，是古代重要画家之一。

唐末山水画流行的是屏风装饰（或壁画装饰），或大幅装饰在立屏上或小幅装饰在卧屏上。以水墨画大山大水，雄伟壮阔，或画长松、古树和巨石。也有以青绿两色为主，并用金笔勾勒的色彩华丽的小帧风景。

荆浩是士大夫，唐末隐居在太行山，他擅长山水画同时也能画佛像（开封双林院宝陀落伽山观自在菩萨）。他的画所表现的唐末山水画的主要特点，可以从下面两首诗中看出来：

“六幅故牢建，知君恣笔纵。不求千涧水，止要两株松。树下留盘石，天边纵远峰。近岩幽湿处，惟藉墨烟浓。”（邺都青莲寺沙门大愚乞画诗）

“恣意纵横扫，峰峦次第成。笔尖寒树瘦，墨淡野云轻。岩石喷泉窄，山根到水平。禅房时一展，兼称苦空情。”（荆浩答大愚诗）

诗中描述的是大山、大树、全景式的水墨山水画。这是那一历史阶段上山水画的主要的流行的形式。荆浩《匡庐图》可以作为参考（图 215）。

关仝的山水画，据说是追随荆浩而又超过了荆浩，当时号称“关家山水”。他喜欢描绘秋山寒林。他的画使人看了如身临其境，据说见者悠然如在“灞桥风雪中，三峡闻猿时”。很有真实感和感染力。

传为关仝的作品有《待渡图》和《山溪待渡图》（图 216）等。取景也都是山势雄伟的大山和深山。构图丰富，创造了祖国山河的有力的真实形象。

荆浩、关仝在山水画的技法上也有新的贡献。荆浩批评吴道子有笔无墨，项容有墨无笔的言论反映了山水画技法特别是皴法的进步。他们作品中全景式布局，远近法的运用也说明构图技巧的发展。

荆浩、关仝的山水画被认为是以黄河中游两岸的真山真水为描写对象的。荆浩因长期的山林生活而熟悉了大自然。

荆浩在他的著作中也承认了生活的感受刺激了创作的欲望。

现存荆浩的《笔法记》中说：他在太行山，见到深山中的古松，有种种诱发人的想象的健劲有力的姿态，使他感到惊异，于是进行写生，“凡数万本，方如其真”。话虽有些夸张，然而是以自己的体验为基础的。

现存荆浩《笔法记》其中一部分作为创作方法上的一些认识和意见，若用分析的态度加以整理，可以见其现实主义的意义。例如：“度物象而取其真。”“思者，删拨大要，凝想形物。”可以解释为提倡提炼形象，提倡创造富有概括力的形象的主张。

据说荆浩曾有《山水诀》一卷。现在流传的《荆浩山水诀》（或名《画山水赋》）虽介绍的是山水画的一些固定的格式（如“石分三面”“又古有云：丈山尺树，寸马豆人，远山无皴，远水无痕，远树无叶，远林无枝，远人无目，远阁无基。虽然定法，不可胶柱鼓瑟，要在量山察树，忖马度人。可谓不尽之法，学者宜熟味之”），可以帮助我们了解古代山水画的表现技巧。

五代末北宋初，宫廷建筑物成为绘画艺术表现的一个重点，出现了名手郭忠恕和王士元等人。郭忠恕的作品《明皇避暑宫图》十分精确地描绘建筑物在宏伟壮丽的自然环境中呈现出来。现存他的《雪霁江行图》残幅仅存两只船，但可见他的界画的精工（图 217）。“界画”以其技术的特殊性在中国古代绘画中成为一专科，和不表达人的思想感情的建筑图不同，它和山水画相结合，体现了对于人工创造物的赞美。

中原地区的边缘地带，如甘肃西北部在西夏侵占之前（公元一〇三五年）为曹议金、曹元忠一家所统治，仍保持相当繁荣。敦煌莫高窟曾修筑洞窟多座，其较重要的为六十一窟，有多幅连续性的佛传图，全壁大幅的五台山图和曹家男女供养像，艺术水平较前显然是低落的。新疆吐鲁番伯孜克利克洞窟有回纥族（维吾尔族祖先）的佛教壁画保持与同时代敦煌壁画相同的风格。契丹地区的寺庙建筑是今天保存的古代木构建筑物的重要代表作。内蒙古林西县的辽代庆陵，尚有描写山林及鹿群生活的美丽的壁画，和真实生动的人物肖像画。以描写边地生活有名的画家有胡瓌、胡虔父子。

胡瓌《卓歇图》中主要人物的精神的刻画和一般生活状态的描写具体地表现了边地部族社会面貌。这些契丹地区的绘画都在内容上体现了地域的生活特点（图 225）。

相传为五代的作品，如《秋林群鹿图》，丰富而统一的色彩和巧妙的构图，自然地表现了群鹿在山林中生活的优美情调，从风格上考察，也很可能是辽代绘画。

二、西蜀、南唐绘画艺术的发达

五代绘画艺术最发达的地区是西蜀和江南，发达的原因是经济的繁荣。唐末已经比较发达的经济在这些地区遭受战争的影响较小而得到进一步的发展，在经济发展的基础上，新的文化中心也形成了。南唐和西蜀为了使文学艺术人才集中，成立画院，使民间画家的地位得到提高，便是运用政治力量影响艺术发展的一例。文学范围中的“词曲”从民间文学中取得了形式和艺术表现的力量，虽然多以享乐的思想为内容，但也有对于丰富的物质生活积极赞美的思想，反映了当时经济生活的繁荣，西蜀、南唐词曲文学的发达的情况可以帮助我们了解西蜀、南唐绘画艺术的发展。

三、西蜀的画院及画家

西蜀在唐代时就不断有画家自中原来（最有名的如吴道子的弟子卢稜伽，其他如赵公祐、范琼、陈皓、彭坚等），对于西蜀绘画传统的形成有一定的作用。

唐末来避难的画家很多，其中较著名的有孙位、张南本、常粲、滕昌祐、刁光胤等。滕、刁二人是花鸟画家，他们的活动推进了西蜀花鸟画的发展。赵德玄在晋天福年间入蜀，带去历代画稿粉本百余本，流传很久。

四川画家的重要画迹在北宋初留在成都寺庙上的很多（宋·黄休复的《益州名画录》一书记载很详细）。成都大圣慈寺因为是会昌废法时唯一保存未毁的寺庙，特别成为西蜀时代画迹集中的地方。大圣慈寺壁画除了宗教性题材以外并有很多非宗教性的题材内容，值得重视的是非宗教性题材中包括的帝王、贵族、官僚的肖像，和雀竹花鸟以及名山大川的摹写。

西蜀王氏（公元八九一一九二五年）和孟氏（公元九三四—九六五年）的画院中集聚了不少名家。擅长宗教人物画者最多，肖像画和罗汉像较突出，其次，花鸟画也较山水画为盛。

名画家很多父子相传。例如：高道兴、高从遇、高文进、高怀节、怀宝等四世，黄筌（兄黄惟亮）、黄居宥等，赵公祐、赵温其、赵德齐祖孙，阮知诲、阮惟德父子，杜子瓌、杜敬安父子，蒲师训、蒲延昌父子，常粲、常重胤父子，丘文播、丘文晓、丘余庆兄弟父子，张玖父子，赵德玄、赵忠义父子等。

画院画家的作品也可以自由买卖。江南商人入蜀买杜家父子的佛像罗汉，荆湖商人买阮惟德画的仕女，称为“川样美人”，黄筌父子的画也流入市场。经营此类商业的人称为“常卖”。

西蜀画院的全家善画和作品买卖的现象都是说明五代时绘画艺术具有中古手工业行业的特点，这也说明画院艺术的民间基础。

在五代最重要的画家行列中，西蜀的黄筌、黄居寀父子有突出的地位。他们主要的贡献是在花鸟画方面。传说黄筌在孟蜀宫殿中创造性的画了鹤的六个姿态：“唳天——举首张喙而鸣，警露——回首引颈上望，啄苔——垂首下啄于地，舞风——乘风振翼而舞，梳翎——转项毯（整理）其翎羽，顾步——行而回首下顾。”这个宫殿因而改名“六鹤殿”。黄筌又曾在殿堂描绘了野雉而使呈贡来的鹰鹞误认为生。这些传说说明黄筌描绘了有真实感的禽鸟的形象和黄筌的花鸟画的新水平。

现存黄筌的作品《珍禽图》是一幅画稿，包括十只不同的鸟、两只龟和若干昆虫。表现对象的特征异常精确工致，但极简洁而富有生命感。描绘方法以墨色为主，运用少量彩色，效果生动（图 224）。

黄居寀的《山鹧棘雀图》表现了幽僻无人的自然环境中鸟雀的活动，动态自然（图 242）。

黄家父子的作品据文字记载中可知，取材主要的不是日常的禽鸟花卉，而是王家宫苑中的“珍禽、瑞鸟、奇花、怪石”。他们画的“桃花鹰鹞，纯白雉兔，金盆鸚鵡、孔雀、龟、鹤”等在北宋时期被称为标志着他们的特长。他们所追求的是真实感和生意，所以他们在技法上就有所革新，并且使花鸟画作为绘画艺术的一种形式，有了新的起点。

黄筌、黄居寀父子也擅长山水及人物画。黄筌画钟馗的故事可以说明古代画家对于创作方法的卓绝理解。吴道子画的钟馗是蓝衫，赤一只脚，一只眼睛眯视，腰上插了笏板，头上戴巾而蓬了头发，用左手捉鬼，以右手食指挖鬼的眼睛。黄筌奉诏改画用拇指挖目，因为用拇指挖目显得更有力，黄筌不只改画了拇指，而且也改了全身的姿势。他的理由是：原画表现全身的力量和神情都集中在食指，现在改用拇指，为了求得全身精神和动作的一贯，所以就不得不全部改画。

黄居寀在北宋初期参加北宋画院成为中心人物，和他有同样重要地位的还有人物画家高文进。

四、南唐的画院及画家

南唐（公元九三七—九七五年）画院的发展，主要在五代晚期。重要画家有曹仲玄、周文矩、顾闳中等人。画院外的花鸟画家徐熙也很受重视。

曹仲玄的宗教画被认为是江南第一。他离开了当时最流行的吴道子的传统，别创细密的风格，影响的范围不广。另一个宗教画家陆晃也擅长“田家人物”，画农村中的活动和生活，他选取的新题材曾引起重视。

当时享盛名的人物画家仍是把主要力量放在表现贵族生活方面。

重要的仕女画家周文矩承继了周昉的风格，而更加强了贵族妇女生活表面的特点：仕女画和文学一样，表现妇女的生活和精神状态更细致而具体了。现存的《宫中图卷》是他的《唐宫春晓图卷》的摹本，内容是幽闭在深宫中妇女们的日常生活：画像、扑蝴蝶、奏乐、嬉婴、簪花、弄狗、浴罢、少女梳头、观画等等共十二节，用一组组的形象，真实生动地表现了幽闭在深宫中妇女们的生活琐节，平凡的快乐的小事和他们的神态，把古代宫廷妇女生活的狭窄和贫乏展示了出来。画家有纯熟的技巧，通过人物的动作和动作联系表现出各种情节和一定情境中人物的精神状态。从这个摹本的勾线方面，可以看出，善于选择构成形象的基本的主要的线纹，达到一定程度的洗炼。

周文矩的肖像也有一定的成就，北宋尚存他的南唐后主李煜的肖像多幅。现在保存的《重屏会棋图》绘南唐中主李璟的肖像，很有个性特征（图 223）。

南唐人物画家王齐翰的《勘书图》是描写士大夫生活的作品，画一个人独坐挖耳朵，神情闲适，技法娴熟。

顾闳中的《韩熙载夜宴图》是一幅杰出的优秀作品。这幅画创作的背景传说是：南唐后主李煜听说他的大臣韩熙载生活放纵，就派了画家顾闳中去偷看，回来加以描绘。这幅画以夜宴为题，描绘真实生动，反映了中古贵族阶级的糜烂生活。

这幅画在艺术技巧上获得很大的成功，描绘了韩熙载的个性化的外貌，主要的是表现了夜宴的场面，又围绕着夜宴表现了其他各种活动：奏乐、舞蹈、男女酬应等，使总的主题得到了多方面的补充和深入（图 222）。开卷是夜宴的一场，画家反复描绘了每一个人的神态，除了面容姿态外，还着重地刻画了每一个人的富有表情的手。——画家集中地阐明了主题，并加入细节。

南唐花鸟画家中最受重视的是徐熙。他的作品取材主要是江湖田野的景物，如：汀花、野竹、水鸟、渊鱼等。他画的雁、鹭鸶、蒲、藻、虾、鱼、丛艳、折枝、园蔬、药苗之类，在北宋时期被认为标志着他的特长。在技法上也有自己的特点，并创造了“铺殿花”和“装堂花”两种以装饰为目的的构图样式。

南唐的山水画家以董源最有名。他画水墨山水，也画着色山水。他的山水能表现出风雨变化，构图也很丰富：“千岩万壑，重汀绝岸。”“写山水江湖，风雨溪谷，峰峦晦明，林霏烟云”（《宣和画谱》）的形容和现存他的作品给我们的印象是完全相符的。

他的作品，如：《潇湘图》（图 218）和《夏景山口待渡图》描绘多土、草木茂盛的丘陵，阳光下一片濛濛。相传他的作品《龙宿郊民图》（原名应作《笼袖骄民图》）在蓊郁的山水间画了龙舟竞渡之类的游戏（图 219）。《平林霁色图卷》也题着董源名字，画出山势突兀，江岸开阔，晨雾乍散，近处村落和高亢的山头的景象，艺术上极为成功。

董源的学生巨然和尚，也以擅长画草木茂盛的江南山水著称。他的《秋山问道图轴》则表现了比较高爽的秋季景色（图 220）。相传他的作品《溪山兰若图卷》表现了夏季空气湿重生意郁勃的自然景象。

董源和巨然的作品创造了江南地域丘陵江湖的动人的景象。适应着自己的表现目的而产生他们的皴法“披麻皴”，为元明以来山水画家所不断摹仿，从研究绘画史的角度看，他们的影响比他们的实际成就更值得注意。

南唐画院的山水画家赵幹的《江行初雪图卷》，充分地表现了秋冬之际，江上叶落风寒的萧索风光（图 221）。卫贤的《高士图》以人物为主题，但作为背景的山石树木，其描绘的技法也有新的成就。

南唐画院画家后来多加入北宋画院。

五、南唐及西蜀陵墓的发掘

南唐李昇墓（公元九四三年建）及李昇墓（公元九六一年建）的发掘丰富了五代艺术的研究资料。

李昇墓内建筑平面布置复杂：有三主室、十附室，石、砖发券多种结构代表当时技术水平，墓内装饰彩画是现存早期的实例之一。

二墓出土陶俑种类丰富，是五代时多种等级和地位的人的形象。男子有七种，女子有四种。此外有各种动物形象（马、驼、狮、鸡、狗、蛙）及神话动物（人首蛇身及人首鱼身）。男女俑造型简括，有成熟的写实手法，较完整地反映了贵族生活中附庸者。

出土的陶瓷提供了五代白瓷和青瓷的确实材料，充实了陶瓷史的系统知识。

西蜀王建墓也曾发掘，墓中的石像与石棺座上的雕刻是五代雕塑艺术的代表作。

墓中石像即王建本人的肖像高达八六厘米。石像面容和文字记载王建的“隆眉广颡龙眼虎视”（《册府元龟》）的特点相附，坐在石座上，表情严肃，性格表现很充分。

墓中棺座东西两侧有十二力士像的立雕，面向棺座而跪，两手伸入棺座底下作扶抬状，面部肌肉紧张，手腕粗硕有力，体态表情都很真实，特别是嘴部的动作。十二个像各有自己的特点，可见其技巧的水平。

棺座的四周浮雕二十四女乐像，二像作舞蹈状，其他各像皆执不同的乐器，为“龟兹部”的音乐，演奏各种不同乐器时的神情变化，表现得很细致而具体。其他尚有一些云龙，牵枝花等装饰浮雕，造型也很优美。

王建墓中雕刻品的艺术成就，可以说明绘画艺术的相应的成就。

六、五代绘画艺术的成就

五代绘画在六十年间达到一个新的水平，发展了唐代艺术的世俗的倾向，在艺术技巧和艺术样式方面为绘画扩大了领域。

画院画家的活跃是一突出现象，反映了具有一定社会基础的绘画艺术的发达。

五代的绘画艺术作为一种技艺行业有中古手工业的某些特点：竞争，父子相传，有固定的专长，商品化。五代绘画技艺的行业随着商业的发达而得到发展，绘画技巧日益提高。

画院画家的主要任务是图绘帝王贵族的肖像和生活。南唐保大五年元旦大雪举行盛大宴会，召名手绘图纪念，是最有名的例子。参加绘制者包括：高太冲画李璟像，周文矩画诸大臣和乐队，朱澄画楼阁宫殿，董源画雪竹寒林，徐崇嗣画池沼禽鱼等。画院画家也奉命画寺庙的宗教壁画或建筑物内部的作为装饰的山水和花鸟，并有较高的社会地位“翰林待诏”的名义，有较好的生活条件，用经济力量支配他们的实践活动，对艺术的提高又有鼓励的作用。而且生活方面具有手工业劳动者的特点，所以保持了画家与广大社会的联系和画家的一定程度的独立思考的可能。

五代绘画艺术的发展在人物画、花鸟画和山水各方面都有表现。

人物方面突出的现象是肖像画的普遍化。肖像画是有历史渊源的，五代写真名手和他们的作品在数量上值得注意，例如：西蜀有常重胤、宋艺、阮知晦、李文才、袁仁厚等，南唐有高太冲、周文矩、顾闳中等，堪称人才济济。

五代寺院中有所谓“真堂”。成都大圣慈寺三学院真堂的壁画以贵族肖像为内容，有阮知晦绘后蜀孟知祥肖像、张玠绘他的僚属们的肖像。对于了解这一风气，敦煌莫高窟的五代及北宋初期的洞窟内现存有肖像意义的供养人多幅，可以作为参考。

人物画的主要成就是反映贵族生活更深入到表现精神状态，于是形象刻画达到进一步精确。有情节的绘画，构图丰富而集中表达了主题。

花鸟画摆脱唐代作为装饰艺术的要求，写实风格得到进一步发扬。从五代开始，花鸟画成为中国绘画艺术中有独特地位的一种样式，展示人们精神世界的一个有力的方面。花鸟题材在文学艺术中反映人们向往生活和乐观的情操。

晚唐五代时期经济生活的繁荣对于文学中花间体的词曲和美术中的花鸟画有相当的影响。五代花鸟画的主要部分是描写与贵族生活有联系的花卉禽鸟。

花鸟画的技法随着表现的需要相应得到提高的机会。精密的观察和精确的表现是这一发展阶段上画家们努力追求的目标，技法上有着各种创造。

在这里附带说明关于中国花鸟画技法：勾勒法和没骨法的起源与区别问题。根据宋代文字记载，徐熙画花和当时一般流行的方法不同，一般流行的方法是用色彩晕染而成，徐熙是用墨写其枝叶蕊萼，然后敷色（见《宣和画谱》和《圣朝名画评》）。黄筌父子画花妙在赋色，用笔极纤细，但以轻色染成而不见墨迹。徐熙的孙子徐崇嗣原来用徐熙的画法，不被人看重，于是效仿黄家的画法，不再用墨笔，直以彩色绘图，才不受歧视（见《梦溪笔谈》和《图画见闻志》）。由这些材料可见流行的一种看法：徐熙创没骨法、黄筌创勾勒法之说，尚需进一步考订。

山水画从五代开始，作为中国绘画艺术的一种有独特意义的样式，也有了稳固的地位。山水画与花鸟画一样，也成为展示人们精神世界的有力的凭藉。

荆、关、董、巨等人创造了真实动人的艺术形象，而成为山水画中的优秀范例。

他们的构图上多以雄伟的巨峰为主，同时又展开山川地势树木的多样变化。他们描写的是在一定季节气候状况下的山河大地的面貌。他们密切结合自然环境的特点，布置人物的活动（旅行、待渡、渔舟等）和人工建筑物（寺庙、关隘、栈道、山居、水亭等）以加强自然环境的特点的表现，因而组成完整的境界。

第八节 隋唐五代的工艺美术

经过隋朝和初唐相对的社会安定，随着农业的恢复与发展，手工业在盛唐时期也迅速的发展起来。在手工业中，与工艺美术有关的占很大一部分。

城市作坊手工业成为唐代手工业的基本形态。封建经济发展的结果，在中唐以后手工业的一部分逐渐脱离了农业，而成为以商品生产为目的的独立作坊。中唐以后城市作坊有织锦坊、毯坊、毡坊、染坊、纸坊、造船坊，以及酒坊、糖坊等。手工业作坊既是制造的场所，也是售卖的场所。同类商品生产的作坊和店铺

在城市里都集中在一个街坊，称为“行”，长安城有二百二十行。手工业作坊之间并且成立了行会组织，行会组织的作用主要是调整各作坊之间的关系，避免竞争，并且负责和官府打交道，如纳税，应官差等。手工业经济方面的这些新现象对于工艺美术的发展提供了一定的社会条件，并且，手工业向商品经济发展的结果也影响了官办手工业。

官办手工业，在古代的手工业中，特别是工艺美术中都占很重要的地位。如以前各章所说的工艺美术绝大多数的精美产品都是官办手工业所制造。

中国古代的官办手工业主要分为五大项：①土木建筑，包括都邑、宫室、陵墓、河渠及军事防御工程，如长城等。②供皇家日常生活及典礼仪节时所需用的各种器物，包括服装、用具、仪仗、车舆、乐器等。③各种军器，如甲冑、鞍鞞、弓箭等。④货币及部分铜器（如铜镜）。⑤官府垄断的手工业，如盐、铁、铜，甚至茶叶等。——这五项中除了最后一项外大多与美术有关，而②③④三项特别是与工艺美术有关的。由于古代社会中巨量的财富集中在统治阶级手中，所以官办手工业的制作质量较高，往往代表某一时期工艺美术技艺最高水平。

唐代的官办手工业很发达。按照盛唐时期的官办手工业的机构比汉魏南北朝时期更加扩大，设有四个机构：少府监、将作监、军器监和都水监。少府监掌百工技巧之政，下设①中尚署，供应举行祭祀及各种典礼场合所用的器物及服饰等。②左尚署，供应天子和皇室用的各种车、扇、伞、盖等。③右尚署，供应天子用的鞍鞞以及政府各部门的帐、刀、剑、斧、钺、甲、冑、纸、笔、茵席、履舄等。④织染署，供应皇室及为官员的冠冕组绶及织纫、色染、锦罗纱縠绫纁縠绢布等。⑤掌冶署，供应熔铸铜铁器物。此外，少府监还管理各地的冶炼及铸钱的各机构。将作监掌土木工程之政，下设①左校署（木工）。②右校署（土工）。③中校署（舟车等工）。④甄官署（石工和陶工）。甄官署是北朝以来常设的机构，承包下列工程：石窟的营建（北齐在甄官署下设有石窟丞），坟墓前的碑碣、石人、石兽、坟墓中的陶俑明器。将作监下并附采伐木材的五个监。军器监是职掌缮治甲弩兵器，下设弩坊及甲坊两署。都水监负责水利，掌川泽津梁渠堰陂池之政。以上四个监中，少府监和工艺美术的关系最大，甄官署和雕塑艺术关系最大。在初唐时期少府监中曾一再出现一些当时著名的美术家，如尚方令王定，少府监王知慎、陈义国都善画，尚方丞窦弘果、毛婆罗善塑（“尚方”即“少府”）。唐代网罗画家的部门有开元年间的“集贤殿书院”，其中设有“画直”。

与工艺美术有密切关系的少府监规模很大，内部分工也很细。如织染署包含有二十五个“作”，其中织纫之作有布、绢、縠、纱、绫、罗、锦、绮、■、褐共十种作坊，组绶之作有组、绶、縵、纆共五种作坊，纁线之作有纁、线、縠、网共四种作坊，练染之作有青、绛、黄、白、皂、紫共六种作坊。

城市的独立手工业作坊的兴起和官府作坊的“劳役制”渐变为“工役制”，是手工业和工艺在唐代发生的最重大的变化。这样的变化必然给工艺美术的发展带来深刻的影响。

唐代工艺美术的新面貌的形成，除了社会经济方面的原因以外，也是由于中外文化的交流和科学技术的进步。

唐代的丝织在全国各地都有出产。由文献记载的各地土产贡赋可知河北道的定、镇、魏、相各州，河南道的蔡、兖、滑、徐、叶各州，淮南道的扬州，江南道的越、润、苏、湖、杭各州，剑南道的成都、郾、蜀、汉各州都出产各色丝织品。例如，定州有细绫、瑞绫、两窠绫、独窠绫、二包绫、熟线绫。蔡州有四窠、云花、龟甲、双距、鸂■等绫，扬州有蕃客袍锦、被锦、半臂锦、独窠绫，越州有宝花、花纹等罗，白编、交梭、十样花纹等绫及轻容、生縠、花纱、吴绢等，江南越州等地丝织的发达主要是在中唐以后。绢是各地都普遍有出产的，唐代的租庸调的制度中，农民都要纳绢和绵（丝绵）。此外，唐代的麻织也是很普遍的。淮南道和江南道的许多州郡都有作为贡品的縠、纁、葛布。

丝织品的名目很多，这些名目代表了织法和纹样两方面的不同。绢、绫、锦等名目就是由于织法的不同而加以区分的。

绢是平织的，古代的原称为“练”，梁武帝的小名为“阿练”，因而改称为“绢”，即现在所谓的绸。平织的绢没有织出的花纹，只可以用染色的方法进行装饰。

绫是单色的斜纹织。斜纹织的组织变化很多，因为经纬浮沉的斜纹配列的变化很多，并且可以随时改换斜纹的组织以产生花纹，这种织出花纹的方法称为“提花”。绫可以是平地，即绢地而利用斜纹织出花纹，也可以是绫地，即地纹和花纹是两种不同的斜纹织。

锦是多色的多重织（现在称为缎子织），质地厚重。唐代的锦在技术上有经锦和纬锦的区别。纬锦是唐代的新创造，大概开始在武后时期。纬锦是利用多重多色纬线织出花纹，织机比较复杂，但操作方便，有可能织出比经锦更繁复的花纹及宽幅的织物。唐代的多色彩的锦有极为富丽的效果。

新疆吐鲁番阿司塔那地方曾出土的唐代的锦，有武德年间（公元六一八—六二六年）的“连珠天马文锦”和约为公元六六〇年左右的狮子凤凰文锦和蜀江锦。这些锦都是经锦，织出的图案都是许多团窠，团窠外缘是连珠，中央是马、狮子或花，这种纹样在唐代织物中是很流行的（图 226、227、228）。相类似的锦在日本法隆寺也保存了一些。其中“四天王文锦”幅四尺余，长八尺余，是现存最大的一段完整的唐锦。新疆并且曾发现织出“花树对鹿”字样的纬锦残片，也是一种贵重的标本。

绫锦的名称在唐代时常相混。例如中唐以后曾出现一种名贵的织物“縠绫”。浙西一带出产的縠绫可以织出“立鹅、天马、盘绦、翔豹”等花纹，而且据说“文采怪丽”。縠绫也可以称为縠锦，目前还难以从纺织技术的角度判断是绫还是锦。

罗，纱是纠织，自汉代以来流行一种复杂的织法。罗、纱都是单色半透明的，可以利用染的方法进行装饰。

绫锦名目的繁多说明在平织、斜纹织和缎子织等基本织法的基础上还可以有许多变化，尤其斜文织的绫和缎子织的锦是无穷的变化。事实上绫锦名目的不同正是由于织法上的不同，绫锦的花纹都是利用提花的多样变化而产生的。

唐代在平织的绢上进行装饰的方法是染色。除了单色的染色以外，也运用各种技术染出花纹，可以是单色的花纹，也有多至四种色彩的。唐代流行的染彩的技术有三：臈纈，夹纈和绞纈。

臈纈就是今天所记的“蜡染”。夹纈是用雕花镂空的木板，把布帛夹在中间，空隙处填以染色。然后拆板就显出花纹。有时是把宽幅对折，染后花纹对称，这种技艺传说是唐玄宗时柳婕妤之妹所创，最初只在宫禁中流传，后来才流到民间。但据另外的记载知道隋朝大业年间，隋炀帝就曾以“五色夹纈花罗裙”赐宫人及百僚母妻。绞纈是用线把布帛打成结子。染色后，打结部分不被浸染而成斑文。如果结子是按照一定的图案规律排列的，斑文即排成一定的图案。

各种染法的实物残片都曾在新疆一带发现。日本正仓院也保存了一些，日本还保存有臈纈及夹纈屏风。

除了各种染色之外也有在绢上加彩画的，例如唐代妇女用的“披帛”（锦或纱或绢的长条从肩后绕缠在两臂间）上就常加彩画。六朝时期用金银箔剪成花饰贴在衣服上的办法在唐代可能也还有。

丝织品中，缀锦（即汉代的织成）的技艺进一步向绘画方面发展，武则天为皇后时曾制织成佛像及刺绣佛像四百幅。有织成的佛像在唐代曾传至日本。

刺绣，作为丝织品的加工在唐代大有进步，除了沿袭自前代的钉线绣及锁绣外，发展了平绣，唐代的平绣近似今天的乱针绣。唐代刺绣在运用色彩方面有模仿退晕的效果的，称为“纈裯绣”。锁绣或锁绣平绣混用的刺绣佛像及饰品在敦煌曾发现。

唐代染织品的图案纹样名目很多，其实际内容尚待研究。从遗存实物上看，唐代的有代表性的纹样是①天马、对凤等动物纹样置于团窠的圆形中，团窠是按照四方连续纵横排列，其空隙处布置以四出的卷草纹样。②宝相花之类的团花的四方连续图案。这些纹样中特别值得注意的是前者。据文献所记唐代窦师纶创造了这种纹样：“高祖太宗时（公元六五〇年以前）内库瑞锦对雉、斗羊、翔凤、游鳞之状，创自师纶，至今传之”（张彦远《历代名画记》卷十）。窦师纶是唐朝初年派往四川进行统治并兼管修造皇室用物的，他的家庭中历代都是工艺家，如窦焯（师纶高叔祖）、窦抗（师纶父）、窦璉（师纶叔）、窦法洽（师纶堂兄弟）都曾任将作大匠，窦师纶封为陵阳公，所以他在四川制作的“章采奇丽”的“瑞锦”“宫绫”当时被称为“绫阳公样”。由前引文字中可知这种“绫阳公样”是以雉、羊、凤、龙等动物为题材，而且很多是成对的动物，如对雉、斗羊等。

具有这两个特点的纹样在唐代的流行可以从一些文献记载中见之。如武则天时，禁军的各种将军们的服饰就以成对的狮子、麒麟、虎豹、鹰、鹞、豸等相区别，诸王则饰以盘龙及鹿，尚书则饰以对雁。又唐代大历年间曾禁止过于奢侈的丝织品，其中就有盘龙、对凤、麒麟、狮子、天马、辟邪、孔雀、仙鹤、芝草、万字、双胜等。这些花样有很多都可以从现存实物及形象材料中见到。

唐朝的工艺：螺甸镶嵌、木画、漆绘、拨镂是唐代工艺的优秀成就，这许多技艺大多是南朝工艺的进一步的发展，而在唐代宫廷生活及贵族生活中有重要地位。在文献记载中，中尚署每年为宫廷制作的器物中就有平脱、镶牙、宝钿、木画等名目。

中国古代的青铜工艺经过汉六朝而得到继续发展的有铜镜。隋唐时代的铜镜有自己的特点。

隋代铜镜与六朝铜镜不易区别，镜背装饰最外廓是一圈端正楷体的铭文，铭文多是骈体，例如：“玉匣聊开镜，轻灰暂拭尘，光如一片水，影照两边人。”（是截取南北朝诗人庾信所作咏镜诗的前四句）镜背的主要装饰部分是在镜钮附近的环形地区，其间往往作四个或六个异兽（龙、狮、凤等），也有作六团花者，造型如写实风而布置疏朗。

唐代铜镜，除了一部分和隋代铜镜式样相同者以外，数量最大的一部分是所谓“海马葡萄镜”，这种铜镜背面装饰是高浮雕的异兽及葡萄，其间有时也有孔雀、蜂、雀之类，花纹繁密。唐镜背后的装饰也有取材人物故事的，如树下有人弹琴或月宫桂树下有嫦娥和捣药的玉兔等。但有很大数量是作各种花和鸟的，如双鸾衔绶、鹊蝶穿花、鸳鸯凫雁等，也有排列各种宝相花装饰的（图 229）。这许多铜镜的外形有一部分是圆的，但也流行六入（六个弧线联成的圆周）或六出、八出（如六瓣或八瓣凑成的圆周）的菱花形。

唐镜在铸造方面技术精良，花纹柔和自然，有很细腻的写实风的浮雕效果。其合金成分大致同于汉镜（铜约 70%，锡约 25%，铅约 5%），因研磨面为白色，也称为白铜。唐代铜镜为当时珍视的贵重物品，如玄宗生日时即以铜镜赏赐群臣。唐代铜镜中也有一些特别豪华的。

铜镜背面除铸出纹样外尚有用贴金银技术加以装饰，也有加漆施以金银平脱的装饰的，也有螺钿的装饰的。在河南洛阳发现的唐墓（至德二年，公元七五七年）出土的螺甸镜，直径二五厘米，螺甸嵌成一幅图画，树下有二人对坐弹琴，有一鹤舞于前，四周有各种花鸟。这一题材，其内容尚不能完全了解，但知道在唐代也是比较流行的（图 230）。

唐代铜钟也有保存下来的。如西安景龙观的大钟（景云二年，公元七一一年），高一米半，重三百余斤，上面为有浮雕狮凤凰等装饰。这一大钟是汉代以来罕存的大件青铜铸器。

唐代的金属工艺中，金银工艺也很发达。最多的是各种饰品，如钗、臂钏、指环等。其次为各种酒器及饮食器，据文献记载有瓶、瓮、榼、罍、杓、盏子、碗、杯、盘等。现在发现的唐代金银器中可见有高脚菱花形的酒杯，六出菱花形的盘和莲形的碗，都是凿镂出各种习见的花鸟纹样装饰。这些器物都是纯银或银质镀金，经槌击制成的（图 233）。

这些金银器由于有货币的作用，所以不易保存，至今遗留很少。铜器的制作也因唐代商业经济发达，货币需要量增大，而在中唐以后出现过矛盾。一千个钱

销为铜，可得六斤，作成器物每一斤可六千钱。所以自然的趋势是销钱为器，因而引起政治的干涉。屡次下令严禁。在会昌废佛时，佛寺中大量的铜器就被销毁掉了。

唐代金属工艺中兵器也是很重要的一项，但现存实物很少。

隋代陶瓷工艺不见显著的变化。安阳殷墟遗址上曾发掘一隋仁寿三年（公元六〇三年）的墓，墓主名卜仁，墓中有青瓷四平罐四个，白瓷碗五个，白瓷盘一个，可见与景县封氏墓出土很类似。古籍中记载隋代何稠曾因“琉璃之作”绝而发明了“绿瓷”，这虽是一项值得注意的记载，但尚难确定何稠发明的“绿瓷”是什么。琉璃器物，在春秋末及战国时代的古墓中都发现小件的饰物。景县封氏墓曾发现浅蓝色的可以称为“紺琉璃”的杯，其式样和欧亚大陆上其他各地所发现的所谓“罗马玻璃”相似。

唐代陶瓷，尤其到了唐末五代，有重要的发展。唐代陶瓷中最重要的是青瓷、白瓷和“唐三彩”的陶器。

青瓷的代表产地是越州，白瓷的代表产地是邢州。陆羽在公元八世纪中叶曾比较过这两种瓷器并提到其他各地的产品：“盃、越州上，鼎州次，婺州次，岳州次，寿州，洪州次。或者以邢州处越州上，殊为不然。邢瓷类银，越瓷类玉，邢不如越一也。若邢瓷类雪，则越瓷类冰，邢不如越二也。邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色绿，邢不如越三也……越州瓷、岳州瓷皆青，青则益茶，茶作白红之色。邢州瓷白，茶色红；寿州瓷黄，茶色紫；洪州瓷褐，茶色黑，悉不宜茶。”

青瓷，是我国瓷器的开始，各种不同浓度与色相的“青”釉是中国最早的瓷釉。唐代的青瓷，继承了南朝的传统，最重要的产地是在今浙江东部绍兴一带，这一地区在唐代为越州，所以，越窑青瓷是中国古代陶瓷史，特别是唐五代陶瓷史上有首要地位的陶瓷工艺品。

唐代越窑青瓷烧成温度在一千二百五十度以上，叩之其声清脆。唐大中年间（公元八四七—八五九年）有调音律官郭道源“善击瓿，率以邢瓿、越瓿共十二只，施加减水于其中，以筋击之，其多妙于方响”。清脆的乐音也是瓷器的一个特点。

唐代越窑青瓷之为陶瓷工艺上的大进步也在于“长石釉”烧制的成功（瓷釉中必须含有的矽酸，或利用植物的灰，或利用石英、长石。成功地利用长石可以克服釉汁不匀的缺点，而产生细润光柔的效果）。长石釉的成功是陶瓷技术上划时代的变化，所以唐代越窑青瓷色泽之鲜丽动人不断地引起诗人们的赞美。例如徐夔的诗：

“揅翠融青瑞色新，陶成先得贡吾君。

巧剡明月染春水，轻旋薄冰盛丝云。

古镜破苔当席上，嫩荷涵露别江滨。

中山竹叶醅初发，多病那堪中十分。”

又有陆龟蒙的诗：

“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。

好向中宵盛沆瀣，共嵇中散斗遣杯。”——越窑的颜色被形容为：“古镜破苔”“嫩荷涵露”，和五代“千峰翠色”。

唐代越窑流行的装饰方法是在釉下胎上用流利的线进行刻划，刻划的纹样极为流利生动，有：牡丹、莲花、莲瓣、莲蓬、荷叶、宝相花，卷草等花卉纹样，龙、狮子、凤凰、鹤、鹦鹉、鸳鸯、雁、龟、鱼、蝴蝶、小鸟等动物纹样和神仙、人物、云、山水、波涛等纹样，至于配合组成图案，则多装饰在碗盏等器物的内面。

唐代越窑青瓷烧造的地点现在已发现的，主要的是绍兴九岩和余姚上林湖。

越窑器物出土而有准确的年代可考者，其历史价值较大。例如已知最早的一件是唐长庆三年（公元八二三年）的一块墓志铭。其次是在绍兴发现的唐户部侍郎北海王府君夫人的墓中出土一组青瓷器，计：短嘴长柄壶两件、朴素无饰的瓷盘及有花饰的瓷盘各一件。圆盒，撇口花插各一件。墓志的年代是元和五年（公元八一〇年）。其次是上面划着大中元年（公元八四七年）等字样的残壶。由这些实例可以确定在中唐时期，越窑已进入成熟时期。

越窑青瓷在五代时期成为极其名贵的珍品。在江南地区比较安定，工商业继续发展的条件下，越窑日益精美，产量并大大的提高。钱越在五代末期及北宋初向中原进贡，一次可以有万余件，或五万余件，最多竟达到十四万件。其中有金银■瓷器（瓷碗扣烧，口缘无釉，涩边，则镶以金或银，而称为金■、银■）。钱越时期最精美的越窑禁止民间使用，因而此时期的越窑也通称为“秘色窑”，但秘色窑的名称最早是在唐朝开始的。

青釉瓷在我国早期陶瓷制作中是最流行的。陆羽《茶经》所列，除越州窑外，尚有鼎州（陕西泾阳）、婺州（浙江金华），岳州（湖南岳阳）、寿州（安徽寿县），及洪州（江西南昌）。其中寿州窑多黄色，洪州窑多褐色，这两个窑址都尚未发现，也尚难以确定现存实物中何者是这些窑的产品。窑址已经勘查，其产品也已有大量发现的是岳州窑。岳州窑址在今湖南岳阳附近的湘阴县窑头山。其出产为豆绿色釉半瓷质，也有米黄釉和白釉。曾在长沙市郊发现有唐文宗太和六年（公元八三二年）墓志铭的“王清墓”中就有岳窑器物出土。各种青瓷壶罐上多有划花装饰。婺州窑在金华附近，产青瓷颇粗。

近年来各地发现越窑风的唐代青瓷窑及实物标本很多，大多是在长江流域以南，长江流域以北各处已知的青瓷窑皆五代北宋时期的。南方青瓷之最值得注意的是广东番禺县石马村唐代墓中发现的大批青瓷，例如大中十二年（公元八五八年）广州都督府长史姚湜一长女姚潭墓中发现的青瓷四耳大罐等物，以及另一唐墓中出土制作结构精巧的横梁盖罐，同墓又出土当时有计划蓄存的一百八十五件

瓷器。这些青釉瓷胎骨坚致，色白微灰，釉色淡灰青，薄而滋润，是一种可以与唐越窑媲美的产品。广州附近皇帝岗地方曾发现青瓷窑址，可知广州在唐五代也是一个出产青瓷的中心。广东东部的惠阳白马山、潮州窑上埠也有唐代作风的青瓷窑址，潮州并有宋明时代作风的龙泉式瓷器。

景德镇是我国近代陶瓷工艺的中心。在唐代也曾烧造越窑风的青瓷。古窑址分布湘湖、湖田一带很多。

江西吉安永和镇的吉州窑在宋代以白瓷出名，其唐代产品也以影青白瓷为主，同时也有青釉瓷。但发现实物不多，尚缺乏具体的了解。

青瓷在唐五代时期不仅在国内引起普遍重视的工艺品，也大量运销国外。唐代越窑风的青瓷残片曾在海外发现。例如埃及开罗附近旧城福斯塔特（该城公元九世纪最盛，公元十三世纪初毁），波斯的沙马拉遗址（该城建于公元八三八年，毁于公元八八三年），印度的卜拉米纳巴德遗址（公元一〇二〇年毁于地震）都曾发现残片。日本法隆寺等地也存有唐代传去的越窑瓷器。关于青瓷，从明朝起曾流行着五代时期曾出现一种所谓“柴窑”青瓷的说法。据后周世宗时指定烧制瓷器的釉色是“雨过天青云破处，者般颜色作将来”。明代记载柴窑的特色是“青如天，明如镜，薄如纸，声如磬”，传说窑址在郑州附近，以上这些说法至今尚缺乏确证，过去所谓的柴窑器物也都是附会。

邢窑白瓷在唐代是与越窑青瓷并称的。白瓷的兴起开始了中国陶瓷史后期的新传统，唐宋是青瓷和白瓷并行的时代，宋代以后，元明清以来白瓷是主要的。邢窑的白瓷在唐朝非常流行。

邢窑据唐人记载是在今河北内邱一带，但窑址至今尚未确定。现在唐代的白釉瓷已可以见到很多，专家的意见认为即所谓的“邢窑”。如广州附近发现唐代大中十二年（公元八五八年）姚浮墓中除了青瓷外，又有一对白瓷碗，就被肯定为邢窑，器胎较厚，胎土白洁，细如澄泥，极坚硬，瓷化程度很高，白釉润泽，不透明，无开片，微闪淡黄或淡青光。胎与釉之间有一层下釉，或称化庄土。造型上的特点是碗边缘上有漫圆高棱（通称为“折边”），平底无缘。这一类的唐代白瓷现在已发现很多。从记载上看，虽然在唐代邢窑与越窑并称，但邢窑在唐代以后没有进一步的发展，北宋时代白瓷的中心是定州。

唐代山陕一带也有白瓷，例如平定、平阳、霍州等地。

四川曾有所谓大邑窑，杜甫诗中称“大邑烧瓷轻且坚，扣如哀玉锦城传，君家白盃胜霜雪，急送茅斋也可怜”。近年四川发现的白瓷虽不够“轻且坚”，不是“扣如哀玉”，釉色接近霜雪的白釉器。大邑窑址也尚待确定。

湖南曾发现大批白釉瓷器，其产地尚难确定。

江西吉州窑是白瓷的中心。兴起时期大致在五代，吉州已有北宋定窑的印花及磁州窑的黑绘花的装饰，吉州也出产黑瓷。

以上这些不完整的材料也可见白瓷在唐代的普遍性（图 231）。

唐三彩陶器是属于汉代绿、黄铅质软釉系统的陶器。在唐代大多是殉葬的明器，和越州青瓷、邢州白瓷的用途不同。这些陶土烧制的陶器中有人物、鸟兽、车马等雕塑的形象，也有很多器皿，如瓶、罐、盘、盏等。唐三彩陶器胎质松软，釉色大致为黄、绿、白三色，所以称为“三彩”。黄色浓重者接近赤褐色，蓝彩较为罕见。三彩陶器上有意地利用釉色的变化作成装饰，富于华丽的效果。

唐代的装饰艺术以其华丽优美的风格成为时代的特点。例如敦煌藻井图案中可以看出，垂幔变成了璎珞，卷草上长出了丰茂的花朵；卷草叶子种类变得多样，而且变得有相当厚度。这些花朵大多是重瓣密集，呈尚未完全舒展的状态，每一花瓣都汁液饱满，以至膨胀而反卷。

唐代的卷草花纹在敦煌藻井图案中，都是色彩鲜丽绚烂的（图 235）。唐代花草的纹样在锦绫染织品上，在铜镜和瓷器上都很普遍。唐代碑刻的侧面的浮雕卷草花卉图案（如西安碑林的大智禅师碑是有名的例子）表现唐代图案纹样的健康的风格。

在花卉纹样中，莲花进一步丰富起来，宝相花开始流行。牡丹由于成为洛阳的名花，在装饰艺术范围内也成为此后最被重视的纹样（图 234）。

和花卉纹样相配合的是一些禽鸟、蝴蝶之类。特别是小花小鸟组成为一幅小景，很有诗意。成对的鸟，如鸳鸯等也是常见的。

唐代的动物纹样中还有一些龙、凤之类，多表现得很生动。

唐代装饰图案在风格上最明显的特点是它的写实的作风，组织上有一定的规律性，形象处理洗炼，而不进行很多的变形。唐代装饰艺术是历史发展过程中自战国末年以来的又一次大变化。

唐代的纹样有明显受外来影响的是团窠纹样，团窠中有成对的动物，团窠四周是连珠，锦绫中的“陵阳公样”可以作为代表。那是受波斯萨珊王朝的纹样影响。

第九节 小结

唐代的美术，在六朝美术的优良传统的基础上，由于技术的进步和数量众多的画家的努力，创造了形象更为完美，主题更为明确，反映现实生活更为有力的艺术。

唐代美术中，宗教美术与密切现实生活结合，杰出的美术作品具体地反映了唐代的现实生活。例如菩萨像肉体丰满健康，而表情平静甚至是淡漠的。描写贵

族，特别是贵族妇女的绘画着重其寂寞无聊贫乏空虚的生活。某些陶俑富有倾向性地发掘了一些人物的可厌的社会本质。这些都是唐代美术的现实主义的重要成就。

唐代社会各方面的蓬勃发展及激烈的变化，需要并且可能发展人们更多的才能与力量。杰出的美术家有高度的创造性，强烈的创作热情和丰富的艺术想象力。例如他们创造了极端繁华欢乐的净土和极端悲惨恐怖的地狱；创造了维摩与文殊紧张的争辩的场面，也创造了劳度差和舍利佛的激烈斗法的你死我活的景象；还创造了园林中高人逸士的闲适，深宫里贵族仕女的寂寥，创造了无数生活的形象和庄严的与优美的典型。这些意境和形象是美术史上重要成就。

唐代美术中，艺术技巧有巨大的进步。人物的各种面型和表情的类型的创造，姿势动态表现更丰富自由。发掘并开始表现了自然事物：山水和花鸟的美的特点。唐以后的绘画善于选择生活中一部分富有诗意及戏剧性的场面，不是平板的描写生活，在构图上，远近透视和比例大小的趋于正确，在表现一定的内容及思想方面也更有力量，人物关系不复是平列或接近平列的形式，也不复是以大小来分别主次，而是处理得更自然真实而且富于艺术效果。道具和环境在表达题材内容时也逐渐起了较大的作用。艺术技巧在盛唐以后完全脱离了幼稚的状态。

唐代的代表性美术，主要是盛唐的美术，形象丰腴而又典丽，结构豪华而又紧凑，色彩绚丽而又调和，总之正如盛唐所代表的唐代的经济力量、政治力量、人们的创造力量的雄厚优裕，风格雄浑而又优美，是中国的、同时也是世界的最杰出的古典艺术之一。