

名家與畫派輩出：盛唐氣象

懿德、章懷和永泰三墓壁畫所表現出的不同風格與唐代繪畫藝術中門派的出現有關。初唐至盛唐的一些有影響的繪畫門派都有各自的追隨者，公開標榜自己宗法“某家樣”。有的門派可以追溯到曹不興和張僧繇等前代大師，有的則始於當代名家如吳道子或周昉（活躍於 8 世紀中後期）；張彥遠因此說唐代繪畫是“各有師資，遞相仿效”²⁵。這種情況也不免造成門派、畫坊以及藝術家之間的競爭；特別是當若干富有聲望但傳承不同的畫家在同一建築內作畫時，這種競爭就變得尤為激烈。在場的藝術家有時對自己門派的技法加以保密；有時其競爭引發出地區派別之間的對立；有些競爭進而轉化為公開化的藝術競賽和比試。²⁶

據畫史記載，唐代宮廷和寺院均曾舉行公開繪畫競賽，由不同畫派的畫家參加，常常繪製同一題材以顯其高下。敦煌莫高窟第 172 窟中的兩幅繪於盛唐時期的壁畫表明這些記載並非虛構。這兩幅尺寸相同的壁畫分別繪在窟內相對的南北兩壁上，以同樣的尺寸和構圖描繪《觀無量壽經》，但它們大相逕庭的繪畫風格和視覺效果表明二者係不同畫家所繪。南壁壁畫中的形象輕盈而柔和（圖 111）；北壁上的則厚重而嚴謹（圖 112）。南壁壁畫中的無量壽佛出現為典型的中國形象——他身穿寬鬆的白袍，以

25 張彥遠，《歷代名畫記》，卷 2。

26 關於這種競爭，見巫鴻，《敦煌 172 窟〈觀無量壽經變〉及其宗教、禮儀和美術的關係》，載《超越大限——巫鴻美術史文集，卷二》，第 209—221 頁，特別是第 219—221 頁。



圖 111 觀無量壽經變。盛唐，甘肅敦煌莫高窟 172 窟南壁壁畫



圖 112 觀無量壽經變。盛唐，甘肅敦煌莫高窟 172 窟北壁壁畫

線描技法精確地表現出輪廓和衣紋。同是無量壽佛，在北壁壁畫中卻反映出印度佛教藝術的強烈影響——他身著緊身袈裟，裸肩露臂。畫面具有強烈的立體感：佛與兩側的菩薩體態壯碩，其輪廓線或被略去或被融入色彩的暈染之中，視覺效果與南壁佛像截然不同。

兩畫風格上的差異反映出當時藝術家對佛教藝術所持的不同態度：一種恪守印度佛教造像程式，另一種對之加以中國化，使之更加符合中國信眾的欣賞習慣。從這兩幅壁畫我們也可理解唐代典籍中記載的關於李思訓和吳道子之間的一次競賽的真實含義。據朱景玄記載：在天寶年間（742—756年），唐玄宗“忽思蜀道嘉陵山水”，遂宣召吳道子、李思訓一起在大同殿裏創作壁畫。結果，三百里蜀道山水，“李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙”²⁷。從歷史事實上說，這個事件是不可能發生的，因為李思訓比吳道子年長五十多歲，在天寶年間之前已經去世。這一記載因此只能作為寓言來讀，其中李思訓和吳道子代表著兩個不同的繪畫傳統和流派，二人之間的較量反映了不同藝術傳統、繪畫風格以及畫家社會等級之間的差異和競爭。

在當時人的眼裏，吳道子和李思訓的風格代表了唐代繪畫中的“疏、密”二體。張彥遠將這一風格分類作為藝術評論和鑒賞的前提，宣稱“若知畫有疏密二體，方可議乎畫”²⁸。從一些考古

27 朱景玄，《唐朝名畫錄》。

28 張彥遠，《歷代名畫記》，卷2。

發現的墓葬壁畫中可以看到，這兩種風格在 7 世紀和 8 世紀初已經並存；密體風格見於長樂公主和懿德太子墓，疏體風格見於執失奉節和章懷太子墓。至 8 世紀中葉，以李思訓青綠山水為代表的密體畫風，因愈益趨於工巧繁麗而逐漸失去其吸引力和主流地位。張彥遠在讚賞李派作品的同時，也對李昭道工巧繁麗的風格頗有微詞；朱景玄並說他的作品“甚多繁巧”²⁹。就在這時，疏體大師吳道子出現了，頓時成為人們關注的焦點。張彥遠描述他作畫時的情景時說：“筆才一二，象已應焉。”³⁰ 朱景玄認為吳道子的作品不拘泥於細節描繪，其筆法流暢而富於變化起落，充滿了動勢與活力，在描述所見吳道子真跡時說：“又數處圖壁，只以墨縱為之，近代莫能加其彩繪。”³¹ 學者們曾試圖以存世繪畫作品印證這些記述，有些人認為敦煌莫高窟第 103 窟的維摩詰畫像似乎反映了吳道子以線條為主的畫風（圖 113），另一些學者則認為曲陽北嶽廟的一方石刻更典型地反映出他靈活多變的筆法（圖 114）。這方石刻雖為後人所為，但上面有“吳道子筆”刻銘，應有所本。石刻以強有力的線條描繪一個形似惡魔的力士，肩扛長戟，凌空騰躍，確實使人想起記載中吳道子筆底的人物，“虬鬚雲鬢，數尺飛動，毛根出肉，力健有餘”³²。

這種充滿動感、富有強烈表現力的繪畫並非宮廷的產物。趨

29 朱景玄，《唐朝名畫錄》。

30 張彥遠，《歷代名畫記》，卷 2。

31 朱景玄，《唐朝名畫錄》。

32 張彥遠，《歷代名畫記》，卷 2。



圖 113 維摩詰。盛唐，甘肅敦煌莫高窟 103 窟壁畫



圖 114 （傳）吳道子《山鬼圖》。河北曲陽北嶽廟碑刻拓本

至盛唐時期，宮廷繪畫的品位日益秀麗典雅，以青綠山水、綺羅仕女、花鳥、蟲草、鞍馬為主題。吳道子的背後實際上是成千上萬修造佛道寺觀的工匠和畫匠，他在中國歷史上因此也被這些職業畫師尊為“畫聖”，奉之為他們的保護神。³³ 與作為皇親國戚的李思訓不同，吳道子出身卑微，從未踏入仕途。史籍對於他的生平記載甚少，只知道他少時孤貧，可能並未接受過正規藝術

33 見黃苗子，《吳道子事跡》，北京：中華書局，1991年，第23—30頁。

訓練。³⁴ 即使他成名後被招入宮廷，其職責也僅限於教習宮人和伺候皇子。³⁵ 宮廷之外的公共空間才是他的真正用武之地。在長安，他擁有自己的作坊和多名弟子，為廟宇作壁畫時常常自己勾墨，然後由弟子設色。從張彥遠的著作中可以看出，當時與吳道子有關的畫家與宮廷的聯繫都不甚密切，他們所繪也大都是道釋人物。³⁶ 文獻記載吳道子在洛陽和長安的佛寺和道觀中畫壁三百餘堵，看來並非誇大其詞，根據《歷代名畫記》的記述，甚至在845年的“會昌滅佛”之後，洛陽、長安兩地還有21座寺院遺存有吳道子的畫跡，佔兩京劫餘寺院總數的三分之一。所有這些證據都說明吳道子一生主要從事壁畫創作，而不是以製作供私人觀賞的卷軸畫為業。《宣和畫譜》在他名下記載的93件作品全部為道釋畫，無一件為觀賞性作品。這些畫中的一些可能是為描繪大型壁畫準備的小樣，另一些則可能在小型佛堂中供奉。³⁷ 由於他的主要實踐場所在佛寺道觀，他的繪畫藝術也就與唐代的大眾市井文化不可分割。

34 朱景玄說他“年未弱冠，窮丹青之妙”（見《唐朝名畫錄》）。張彥遠說他“學”於張僧繇、張孝師、張旭和賀知章（《歷代名畫記》，卷2），強調的並非實際的師承，而是他從各種藝術形式中接受的影響。

35 吳道子的兩個頭銜，內教博士和寧王友，都說明了這種宮內的職責。據說他曾參加《金橋圖》的創作，描繪玄宗從泰山到長安的巡遊。但是這個記載的可靠性值得懷疑，因為張彥遠和朱景玄都沒有提到此事。

36 有關這些人的記載見《歷代名畫記》，卷9。張彥遠以“名手畫工”一詞形容這些人。

37 《宣和畫譜》，卷2。文中說“御府所藏九十有三”，但是根據喬迅（Jonathan Hay）的看法，這個數目指的是繪畫用的絹幅，而非作品個體。此處跟隨對此文獻的傳統理解。

許多關於吳道子藝術實踐的軼聞和傳說證實了他與市井文化的這種關係。文獻記載常把他描述得猶如一個街頭藝人，當眾作畫時顯示出超人的技能，令人稱奇。例如說他畫佛和菩薩的頭光皆不用規矩測量，而是一揮而就，使觀者以為有神相助。張彥遠把他和莊子筆下的兩個巧匠比較：一是“奏刀騞然，莫不中音”的解牛庖丁；一是運斧成風，能削鼻上之堊而不傷鼻的郢匠。³⁸又據朱景玄記載，吳道子在寺中作畫時，長安市民爭相前往觀看，其中有老人也有年輕人，有士人也有平民，圍成厚厚一圈人牆，令人聯想起傳統廟會上的情景。他的宗教畫對平民百姓產生了巨大影響——朱景玄引景雲寺老僧的話說：“吳生畫此寺地獄變相時，京都屠沽漁罟之輩，見之而懼罪改業往往有之。”種種民間傳說進而給吳道子及其作品蒙上了一層神秘色彩：他或被看作張僧繇轉世，或傳說可以通過誦讀《金剛經》知前生事；他畫的飛龍被說成是鱗甲飛動，逢下雨天則生雲霧。這些傳說屬於口頭文學而非官方正史。李思訓在新、舊《唐書》中皆有傳記，而二書對吳道子的事跡隻字未提，再次證實了這兩位畫家所屬的不同社會階層和文化環境。

唐代文化的活力和藝術風格的豐富多彩，在很大程度上得益於思想文化上的兼容並蓄。開放的環境、寬容的氣氛，使各種藝術流派與風格能夠並存和相互交流，免於一家獨尊的局面。這種情形在盛唐時期表現得尤為突出，這一時期的藝術因此也最富

38 張彥遠，《歷代名畫記》，卷2。

有變化和新意，達到空前繁盛的局面。不但公共宗教藝術臻於極盛，宮廷藝術的一些分支，如仕女畫、花鳥畫和鞍馬畫也發展成為引人關注的繪畫門類，其中名家輩出。同時，山水題材在繪畫實踐中的分量大大增加，與之相關也出現了以山水畫表現個人情性的傾向。最重要的一點是，這些不同的傳統、題材和畫科並非孤立存在，而是在京城中和朝野間爭奇鬥豔，互相激發，共同對唐代繪畫藝術的發展做出貢獻。

近四十年來發現的真實可靠、年代可考的墓葬壁畫已經成為研究唐代繪畫的最重要實物資料。它們的意義不僅在於為有爭議的傳世作品提供鑒定依據，也不僅是為研究個別畫家的風格和門派提供資料——這是往舊畫史經常採用的觀點，已被新的藝術史研究突破。這些壁畫的意義首先在於反映出唐代繪畫的宏大歷史發展面貌，以及全社會的藝術觀念和欣賞情趣的持續變化。在這些考古新材料中，聚集於長安京畿地區的幾十處唐代皇室成員和高官墓葬中的壁畫，使美術史家得以準確地觀察到 7 世紀初到 9 世紀末唐代繪畫在題材、佈局和風格上的演變。³⁹ 前文中以懿德太子墓等大型壁畫墓為例探討了初唐時期皇室繪畫的一些特徵，此處我們將擴大眼界，對京畿地區的唐代墓葬壁畫做一概覽，勾畫出一些基本的演進趨勢。在這個基礎上我們將聚焦於一些重要考古例證，探討它們對理解唐代繪畫發展的意義，並將之聯繫以

39 關於唐代壁畫的總體情況，見李星明，《唐代墓室壁畫研究》，西安：陝西人民美術出版社，2005 年。

畫史上提到的傑出畫家和他們的作品。

沿循北朝前例，初唐大墓均在斜坡長墓道的壁面上展示兩幅三角形壁畫，把墓葬的這部分轉化為一個巨大的畫廊（參見圖 105）。墓道入口兩側一般分繪白虎和青龍，接著是各種禮儀和社交活動形象，包括鞍馬出行、官員聚會、狩獵場面等（參見圖 106—107，109—110）。墓門後的甬道壁畫隨即展示墓主的社會等級標記以及一組組侍從人員。再往裏走，壁畫的內容集中在表現墓主的家居生活，特別是大批貴夫人和侍女的形象，似乎她們仍在這個地下宮殿中陪伴著去世的主人（圖 115）。在盛唐時期的墓葬中，墓道中的禮儀場面迅速減少，而婦女、樂師和僕人等家內景象不僅出現在墓室內，有時也出現在墓葬入口處。這一變化意味著顯示公共禮儀場面和死者社會地位的題材退居次要地位，墓葬被設計成死者在陰間的私人宅邸。這種風氣至中唐時期更為盛行，描繪官員聚會和儀仗隊伍的繪畫徹底消失，墓道有時完全不加裝飾，放置棺槨的後室則成了創作壁畫的重點地區，大多模擬屏風展示仕女和花鳥，將私密的棺室轉化為家庭中的豪華內室。

盛唐時期墓葬壁畫的一個重要價值在於提供“畫科”概念逐漸形成的資料。如果說人物、鞍馬、花鳥、山水這些繪畫主題已在初唐畫論中出現，那麼盛唐時期的文獻和考古材料都說明畫科的概念更為強化。此結論的一個重要根據是西安附近富平朱家道村的李道堅墓的發現。李道堅是一名皇家宗室成員，於 738 年去世。他的墓室三面牆上都畫有模擬畫屏的壁畫，將這個黃泉之下