

李思训绘画研究

宁晓萌

内容提要 李思训是中国画史上非常重要的山水画家,以青绿山水画著称。然而由于材料的缺乏,一直以来关于李思训绘画的研究都较为简略。本文结合目前可见的传统画史材料、正史文献和新出考古材料,对李思训生平、画事及画风进行重新发掘,尽可能详细考察其生平事迹、性格特征,进而特别依据唐人记述及可见的唐代图画资料,从画题、用笔及敷色三方面考察李思训可能的绘画风格,并凸显其与北宋以后画史记述中李将军父子画风的差异在于画题上由“山海图”转向世俗的山水特别是蜀中山水、用笔上由“道劲”转向“细密”或“无笔踪”、敷色方面由不见特别记述转向成为“着色山水”之代表,从而揭示出所谓的李思训画风正是在画史的这种历史构造中逐渐塑造形成的,而绘画风格形式也唯有在这种历史构造中树立起它的典范意义。

在中国画史中,李思训是一位非常重要的山水画家,朱景玄称其为“国朝山水第一”,《宣和画谱》将其列为“山水门”第一人,董其昌亦将其奉为画学北宗之祖。然而,由于并无确凿作品传世,可资参考的关于其生平事迹的文献又比较少,长久以来对李思训的研究一直比较简略,多以“两唐书”为据记录其生卒年及官职,画风则以青绿山水称名,并附以传为其画风的几幅作品用作相应说明。概言之,这种研究状况乃由资料欠缺之困境造成。然而即使是现有有限的资料,亦尚有其可待挖掘之处。本文试图重新检视现存可见的文本资料,并借助部分相关图像资料,为李思训研究挖掘更丰富的信息,从而在这些信息的重新梳理和补充下,考察可能的李思训画风及画史中李思训画风的形成。

一、李思训生平及画事考略

关于李思训之生平事迹,可资借鉴的史料比较有限。本文试图以李邕所撰《唐故云麾将军右卫卫大将军赠秦州都督彭国公谥曰昭公李府君神道碑并序》之碑文,以及《旧唐书》、《新唐

书》中的列传为主要参考依据,并参考与李思训生活年代较近的两部唐代画史著作《历代名画记》、《唐朝名画录》以及部分唐人诗作,对其生平事迹加以整理。

(一)李思训之生平

李思训,字建,陇西狄道人。其祖父叔良,为唐高祖李渊从父弟、长平王。其父孝斌,为原州长史、华阳县开国公、赠宁州刺史。李思训生于高宗永徽四年(653)。乾封二年(667),年十四,补崇文生,举经明行修科甲。第二年(668),又以文翰擢升,“未几加朝散大夫”,此后任常州司仓参军,转扬州江都宰。大约在则天载初元年(689)至中宗神龙元年(705)二月间,李思训以宗室身份恐遭杀戮,乃变名弃官藏匿十六年之久。中宗神龙元年(705),任太常寺丞,未月,迁太府员外少卿,五旬,擢宗正卿,真彤伯,加陇西郡开国公,食邑二千户^①。此后,大约在中宗崩逝前后,李思训以左屯卫将军征^②,睿宗景云元年(710)八月之前拜右羽林卫大将军^③,后又更右武卫大将军,进封彭国公^④。开元六年(718)卒,年六十六^⑤,赠秦州都督,陪葬桥陵。

此外,从李邕碑文所记李思训生平事迹中,亦可对李将军之性格获得粗略的印象。考之于史,李思训之祖父李叔良不仅是高祖从父弟,且以军功起家,武德四年(621)战突厥时“中流矢而薨”^⑥。李思训生于宗室功勋之家,并非仅凭其祖上之功勋爵位而碌碌于世。李邕称其“或集事云雷,拥旌为将,或承光(以下阙字)”^⑦。虽因文字阙失,文意不得完整呈现,但却可使人推测此乃赞李思训文武兼善之意。继而李邕称:“□然寡欲,超然远寻。好山海图,慕神仙事。且束以名教,阻于从游。乃博览群书,精虑众艺。百□偕妙(以下阙字)。”^⑧则可见其为人超然好道,学识文艺亦皆精通,这从其年十四而举经明行修科甲亦可见出。这是其从文的一面。而同时,李思训为人正直,“非忠义之论,不关于言,非侯度之谏,不介其意”^⑨,这在治平之世或许不显,而在国朝危机之时,其为人之忠义正气则表露出来,所谓“时泰从文,事危尚武”^⑩,于韦氏祸乱中,李思训“取申忠义,具屈才能”^⑪,展现其为武将之忠义威武。由此推测,李思训乃洒脱磊落而又忠义勇武之人,可于太平盛世耽于图文、远慕神仙之事,亦可举兵于祸乱中平叛护国。故而李邕赞叹其人曰:“一纵一横,一文一武,丈夫也,君子哉!”^⑫

(二)李思训画事略考

关于李思训画事记录的史料非常少。然而尽管如此,唐朱景玄《唐朝名画录》中所记李思训与吴道子同画大同殿壁一事却似乎给人留下极深的印象,不仅多见于诸家画史转录,且或多或少对人们关于李思训画风的认识产生了一定的影响。

朱景玄《唐朝名画录》记云:

明皇天宝中,忽思蜀道嘉陵江水,遂假吴生释骝,令往写貌。及回日,帝问其状,奏曰:“臣无粉本,并记在心。”后宣令于大同殿图之,嘉陵江三百余里山水,一日而毕。时有李思训将军,山水擅名。帝亦宣于大同殿图,累月方毕。明皇云:“李思训数月之功,吴道子一日之迹,皆极其妙也。”^⑬

又云:

天宝中,明皇召思训画大同殿壁兼掩障。异日因对,语思训云:“卿所画掩障,夜闻水声。”通神之佳手也,国朝山水第一。^⑭

上段记述或有不实之处。比如,李思训卒于开元年间,就不可能在天宝年间与吴道子一同为明

皇作画。故其所暗示的吴李二人同场竞技从时间上讲是不可能的。另据宋敏求《长安志》大同殿在南内兴庆宫勤政楼北大同门内^⑤。兴庆宫原本是玄宗在龙潜时之旧宅,开元二年(714)置宫^⑥;“十四年,又取永嘉、胜业坊之半增广之,谓之南内”^⑦。勤政务本楼在兴庆宫西南隅;“开元八年造”^⑧,则位于勤政楼北的大同殿建设时间或与勤政务本楼和花萼相辉楼相近在开元八年(720)前后,亦有可能属于开元十四到十六年(728)之间增扩的建筑群。无论如何,尽管大同殿具体营建的时间不可得知,但至少目前看到最有可能的时间是开元八年之后,亦即李思训已经离世之后。由此,李思训在大同殿作画的可能性也是极小的。

若此说成立,则仍然存在着其他可能。第一,李思训曾经为明皇作画,或至少明皇可能看到过或藏有李思训画作;第二,作画者另有其人,比如李思训之子李昭道。前一种可能,由于缺乏材料支撑,目前无从讨论。只能说如果明皇曾经看到过在当时极富盛名、且为宗亲的李思训山水,是极有可能的事。而后一种可能,即作画者为小李将军昭道,则有零星的材料可参考。从《李思训碑》残存的文字看,李昭道曾任职“集贤院”^⑨,作为以山水称名且独创海图之妙的画手,在其任职集贤院期间被明皇召至大同殿作画是极有可能的。同时,考诸画史,并无李思训画壁之记载,而《历代名画记》中则有“万安观,公主影堂东北小院南行,屋门外北壁,李昭道画山水”的记载^⑩。据《长安志》,万安观当为玄宗长女永穆公主^⑪宅;“天宝七载,永穆公主出家舍宅置观”^⑫。虽李昭道为公主宅作画时间不可考,但至少从这两条信息可以看出,李昭道生活在开元年间,并曾画壁。根据上述材料可以粗略推测,即使李思训本人未曾真的作画大同殿,代表着李家山水风格的李昭道或其他人曾经有此故事是极为可能的。

在这些细碎考证之外,上述故事也传达出这样的信息,即对当时人而言(无论是明皇还是故事的讲述者),李与吴都是当时山水画圣手,二者间无论高下(所谓“皆极其妙也”),但风格迥异,“数月之功”与“一日之迹”看起来说的是时间之长短,而实质反映的却是所谓“密体”与“疏体”的对照。

张彦远云:“顾陆之神,不可见其盼际,所谓笔迹周密也。张吴之妙,笔才一二,像已应焉,离披点画,时见缺落,此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体,方可议乎画。”^⑬在他看来,吴道子之妙,恰在于其“疏”,所谓“众皆密于盼际,我则离披其点画,众皆谨于象似,我则脱落其凡俗”^⑭。这种风格与自顾恺之、陆探微以来连绵细密的笔迹形成一种对照,成为一种变体。在其对吴道子弟子画风的描述中也可看到对疏密之别的记述。譬如:“张藏,亦吴弟子也。裁度粗快,思若泉涌,寺壁十间,不旬而毕,然六法不及师之门墙。亦好细画。”^⑮又:“卢稜伽,吴弟子也。画迹似吴,但才力有限。颇能细画,咫尺间山水寥廓,物像精备,经变佛事,是其所长。”^⑯对吴之弟子兼能作细画者,作额外的描述,意味着细画本身并不属于吴之风格。这种疏密的对照,一方面彰显出两种画风的对峙,另一方面,张彦远的描述带有明显的倾向性,即更欣赏吴道子的洒脱疏散,对他而言,吴道子的成就在于变山水之体,而细密画则仍然秉承着旧有的传统,固然亦极精妙,却不若吴道子画天真自然。

带着这样的理解,我们应该注意到,张彦远在描述李思训画风时并未直接谈其是否细密。在仅有的描述中他只是称李思训“画山水树石,笔格遒劲,湍濑潺湲,云霞缥缈,时睹神仙之事,窅然岩岭之幽”^⑰。而在其为数不多的关于类似李思训画风的描述中,唯王熊一条称其“善湘中山水,似李将军意绪不卑,但笔迹轻细”^⑱。以“笔迹轻细”表明王熊与李思训之间的差距,意味着虽然后者的画属于传统细密一路,但这种细密在于用笔周密、物象备该,正如《唐朝名画录》中所称“鸟兽草木皆穷其态”^⑲,却不意味着笔迹的轻细。“笔格遒劲”的描述恰恰表明,李思训用笔依然属于顾陆以来的春蚕吐丝传统,周密而有力。

在这样的语境下,我们可于大同殿故事中看到一种将李思训与吴道子画风作鲜明对照的看法,而故事中的评判者明皇认为,两种画风“皆极其妙也”。这就从侧面反映出时人对李思训代表的传统画法和吴道子引领的“变体”风格同时并存的认识和接受,亦反映出二者在开天年间画坛的声誉和地位。

二、李思训画风之推测

如前文所述,由于画史记载较少,且并无确凿认定的李思训画作传世,今人要了解李思训画风是极为困难的。目前研究者们认为传世所见最接近李思训风格的画作有《江帆楼阁图》(台北故宫博物院)以及《明皇幸蜀图》(台北故宫博物院)。故而今人对李思训及李家山水画风的讨论,多半依据有限的文字记载(特别是《历代名画记》和《唐朝名画录》)与上述作品相互参照印证。总结诸家观点,李思训画风通常被认定为含有如下特征:一、画面中多以层叠的峰峦和云霞缥缈之状为主,有宫观穿插;二、线条(笔迹)属于自顾恺之以来的线描技法,且出现了向皴法过渡的迹象;三、以勾线填色为主要技法的青绿山水画^④。

在此,本节将主要结合唐代的画史著述考察李思训及李家山水画风的这些特征。

(一)山峰与云霞

在最接近李家父子生活时代的唐代画史记述中,张彦远称李思训“早以艺称于当时,一家五人并善丹青。……画山水树石,笔格遒劲,湍濑潺湲,云霞缥缈,时睹神仙之事,杳然岩岭之幽”^④。朱景玄称“思训格品高奇,山水绝妙,鸟兽草木皆穷其态”^⑤。根据年代及可信度更高的李邕《李思训碑》所记,李思训“□然寡欲,超然远寻。好山海图,慕神仙事。且束以名教,阻于从游。乃博览群书,精虑众艺”^⑥。比较这几则材料可以发现,张彦远的描述与李邕所作《李思训碑》中对李思训早年生活的描述比较接近。张彦远称李思训“早以艺称于当时”,符合李邕对其早年间“好山海图,慕神仙事”的描述,而张彦远对其画风的描述,“画山水树石,笔格遒劲,湍濑潺湲,云霞缥缈,时睹神仙之事,杳然岩岭之幽”,亦暗含山海图、神仙事之意^④。由这些材料可见,李思训作画当不仅仅出于作山水画本身之目的,而更应当与其所慕神仙之事相关联,亦即当时李唐宗室中多见的道教和求仙情结。故而其画不仅是普通意义上的“山水画”,而更名之以“山海图”。关于“山海图”是否有特别的意指或特别的形式,目前尚无材料可以说明,但在唐诗中不乏题画“山海图”或“海图”者,譬如梁锿《观王美人海图障子》、李白《莹禅师房观山海图》、白居易《题海图屏风》以及张祜《观山海图二首》^⑦等。这些题画诗出现于自玄宗朝至晚唐的诗作中;与此同时,乃至更早于此,亦有大量题画山水障、山水图、山水壁画、山水扇的诗。由这种情形可知,“山海图”之称谓,并非“山水图”之别称或早前的称谓,而是与“山水图”并行的,只有特定的图画被称为“山海图”(海图)。在上述诗作中,前两首诗的作者梁锿^⑧与李白皆生活于玄宗朝,更接近李思训父子生活的年代。梁锿诗云“自从图渤海”^⑧,李白诗亦云“蓬壶来轩窗,瀛海入几案”^⑨,二者皆指其所题图画描绘的是渤海(东海),亦即常人所云“蓬莱仙境”。李白诗中更作“列障图云山,攒峰入霄汉。丹崖森在目,清昼疑卷幔”^⑩之句写图中景致。这种描写与张彦远对李思训画的描述亦有重叠之处,即对于云山、峰峦、岩岭图像的描述。此外,李白诗中云“烟涛争喷薄,岛屿相凌乱。征帆飘空中,瀑水洒天半”^⑪,乃是对山海图景的描述。张彦远云“湍濑潺湲”,虽极简,却亦是对画中水的图像的描述。在这种相近的描述中,我们虽然不能确知山海图特定的图式,但是至少说明对李思训山水的描述与同时期人们对山海图的描述有非常相近之处,由这些描述可见,这种山海图可能写的是蓬莱仙境,图像包含云山、峰峦、岩

岭、水流之写貌。而就上述五首题画诗看,其对于山海图画面之描述都指向无人的山海景致,唯一的人迹或许在于征帆。从这一特征看,这些山海图与描述可居可游的山居、水村图一类山水画有着截然不同的风格,其所写更近于董其昌所称之“海外山”⁵¹,画的是仙境,而非人境。由张彦远的记述和同时期山海图题画诗的描述,我们虽然不能直接获得李思训绘画的图像特征,但就其与李邕所记“好山海图 慕神仙事”这一条相吻合看,便有理由推测李思训早年间的绘画有可能较多地倾向于这种以描绘仙境为主、旨在“慕神仙事”的山海图,故而云霞、高山、岩岭、水流成为具有一定标志性的因素。此外,张彦远称李昭道“创海图之妙”⁵²,又记“万安观,公主影堂东北小院南行,屋门外北壁,李昭道山水”⁵³,前文已说,万安观为玄宗长女永穆公主旧宅。为数不多的李昭道画壁,见于后改为道观的宗室宅第,这在一定程度上,也似乎为李家山水与道教情结间的联系提供了一点线索。

此外,在张彦远、朱景玄以及上述关于山海图的题画诗中,皆不见关于任何建筑图像的描述,且朱景玄《唐朝名画录》在“李思训”名下列有“山水、鸟兽、草木、树石”,李昭道名下列“山水、鸟兽”,皆无楼阁,而在吴道玄名下却有“台殿”,张萱名下亦有“宫苑”。可见,对于台阁宫苑的画题,朱景玄是有所关注的,但台阁宫苑一类却没有列在“二李”所擅长的类目中,这意味着朱景玄并不认为“二李”擅长宫苑楼阁,这与后人将宫苑图放在“二李”名下或将宫观图像视作“二李”图画的标志性因素是有较大出入的。

(二)笔迹

张彦远论画重笔迹。宗白华甚至认为“从笔迹论画”正是其“专门化了的一种批评方法”⁵⁴。如前所述,张彦远以用笔有密有疏。如顾恺之之迹,则“紧劲联绵,循环超乎,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气也”⁵⁵;又云陆探微“亦作一笔画,连绵不断”⁵⁶。对他而言,“顾陆之神,不可见其盼际,所谓笔迹周密也”⁵⁷。可知,紧劲而连绵不断的笔迹,代表着顾陆一脉周密的笔迹。而张吴所代表的疏体,则以“离披点画,时见缺落”、“虽笔不周而意周”为特征。无论疏密,对张彦远而言,意气不断、画尽意在,方可称为精妙。而倘若作画仅以形似为旨,工于谨细而失于自然、神妙,则被他视作“精之为病也而成谨细”,列在其所谓五等中之末等,即中品之中⁵⁸。此外,若不见笔踪,在他看来亦不可谓之画,在其对“吹云”、“泼墨”⁵⁹画的讨论中可见一斑。由是观之,笔迹是张彦远评价一个人画之品格高下及其画风的关键标准。

张彦远论李思训画曰“笔格遒劲”⁶⁰。“遒劲”所代表的风格,可由其对其他人笔迹的描述窥见一二。在“陆探微”条,张彦远引述张怀瓘曰“笔迹劲利,如锥刀焉”⁶¹,评尉迟乙僧画则“画外国及菩萨,小则用笔紧劲,如屈铁盘丝,大则洒落有气概”⁶²;“王知慎”条,引僧惊语曰“笔力爽利”⁶³;“尹琳”条作“笔迹快利”⁶⁴;“王维”条,称其“清源寺壁上画辋川,笔力雄壮”,又云“余曾见破墨山水,笔迹劲爽”⁶⁵;“齐皎”条,称皎与彦远大父高平公相交,曾以书画向其求教,故“至今予家篋笥中犹有齐君少年时书画。观其意趣虽高,笔力未劲,后见其功用至者,则雄壮矣”⁶⁶;此外,又于“韦鸚”条称其“工山水高僧奇士老松异石,笔力劲健,风格高举”⁶⁷。在上述描述中我们可以看到一系列围绕着“劲”的表述,即“遒劲”、“劲利”、“紧劲”、“劲爽”、“劲健”。“劲”意味着对用笔有力、生动、自然不滞涩的要求。正如张彦远在“论顾陆张吴用笔”中所谓“守其神,专其一”,所谓“真画”也,“不滞于手,不凝于心,不知然而然,虽弯弧挺刃,植柱构梁,则界笔直尺,其得入于其间矣”⁶⁸。在他看来,少年时的齐皎“笔力未劲”,而后则“雄壮矣”,这种变化正说明了用笔之“劲”乃是其评价画家品格高下之关键标准。

由上可知,李思训堪称“遒劲”,表明其用笔成熟、有力,且在其画作中“笔”是较为凸显的特征,其画法不是仅以渲染敷色为特征的“没骨画”,而是后人所谓“勾线填色”。然而,仅以“遒

劲”一词却尚不能够说明李思训画作中是否用了“方笔”^⑥，因为从张彦远的描述看，对顾陆张吴用笔之描述皆可以“劲”称，而诸如“如锥刀焉”、“屈铁盘丝”，有时更倾向于是对圆笔的描述。至于“遒劲”这一描述是否意味着“结构繁密的线条”，从而意味着向皴法的过渡，亦不可得知^⑦。此外，“遒劲”这一表述，从风格上讲，与清秀、秀丽一类的描述有一定的距离。加之上文所述，李思训所图之山海，以峰峦层叠、云霞缥缈为画面特征，凸显山峰之高耸入云、岩岭之杳然幽深，从构图上说，以及结合其所处时代画作的主要形式而言，其画作应当更凸显纵向特征，即着重于表现高远、深远的画障、屏风或壁画，而非长于表现平远辽阔的长卷。

张彦远论画以“劲”为高，而以“细”（“谨细”）为病。他对于李思训画的描述并未以“谨细”一类的字眼来描述，反而用的是“遒劲”。结合上文已经阐述过的，如果说张彦远有意将李思训与吴道子之山水画看作形成鲜明对照的两种类型，则李思训之“遒劲”或许更近于其所谓的“密体”，即顾陆所代表的传统的紧劲连绵的用笔，周密却不失于谨细。唯顾陆所长在人物画，故而“春蚕吐丝”、“屈铁盘丝”一类的描述更指人物、衣饰线条的勾勒，而李思训之“笔格遒劲”则指山水画迹的描绘。

（三）敷色

世称“大小李将军”画青绿山水，甚至金碧山水，然而，关于“二李”作画敷色的描述并不见于唐人的记述。在《历代名画记》与《唐朝名画录》中，鲜少有对于敷色的具体描述。唯《历代名画记》中于“周昉”条记有“衣裳劲简，彩色柔丽”^⑧，《唐朝名画录》中“边鸾”条下有“或观其下笔轻利，用色鲜明”，又云“贞元中，新罗国献孔雀解舞者，德宗诏于玄武殿写其貌，一正一背，翠彩生动，金玉辉灼，若连清声，宛应繁节”^⑨。此外则是对工人布色的记述。譬如“王维”条，“人家所蓄，多是右丞指挥工人布色”^⑩；又“吴生每画，落笔便去，多使琰与张藏布色，浓淡无不得其所”^⑪。由于吴道子作画往往并不自己布色，故画史所记“吴生画（描），工人成（色）”的个例非常多。在这些记录之外，我们会看到白画、轻成色或色损的画，往往会得到额外的记述。譬如：“慈恩寺”条，“大殿东廊从北第一院，郑虔、毕宏、王维等白画”^⑫；“菩提寺”条，“佛殿壁带间，亦有杨廷光白画”^⑬；“安国寺”条，“殿内正南佛，吴画，轻成色”^⑭；“宝应寺”条，“多干白画，亦有轻成色者”^⑮；又“慈恩寺”条，“杨廷光画经变，色损”^⑯。此外，两部晚唐的画史著作皆对当时已兴起的水墨画有特殊的记述。譬如《历代名画记》记“（殷仲容）或用墨色，如兼五采”^⑰。而《唐朝名画录》亦云：“景玄每观吴生画，不以装背为妙，但势必绝踪，皆磊落逸势；又数处图壁，只以墨踪为之，近代莫能加其彩绘。”^⑱这种对特殊用色情况的额外描述，从侧面反映出在当时人眼中，不设色、色彩较轻或色彩损落的画是特殊的，而多数画则是敷色的。故而在唐人的记述中，对这些“正常”敷色的画，反而不就其色彩做单独的记述。唯边鸾花鸟、周昉仕女，因其色彩之独具特色，以及水墨画以其只用墨而五色具，而有个别的记述。由这种语境分析，两部著作皆未对李家山水之用色有特殊的记述。这似乎表明，“二李”在用色方面是与传统和当时多数绘画的用色情况相一致的，并无特殊之处。

《历代名画记》中虽未特别描述画家之用色，但却于卷二“论画体工用拓写”一节谈到了当时比较好的颜料色彩：“武陵水井之丹，磨嵯之沙，越隼之空青，蔚之曾青，武昌之扁青，上品石绿。蜀郡之铅华，黄丹也，出本草。始兴之解锡，胡粉。研炼、澄汰、深浅、轻重、精粗。林邑、昆仑之黄，雌黄也，忌胡粉同用。南海之蚁柳，紫柳也，造粉、燕脂、吴绿，谓之赤胶也。云中之鹿胶，吴中之鳔胶，东阿之牛胶，采章之用也。漆姑汁炼煎，并为重采，郁而用之。古画皆用漆姑汁，若炼煎，谓之郁色，于绿色上重用之。古画不用头绿大青。画家呼粗绿为头绿，粗青为大青。取其精华，接而用之。百年传致之胶，千载不剥。绝仞食竹之毫，一划如剑。”^⑲尽管这种描述并

不能全面地说明当时作画用色情况,但至少可以反映出对当时人而言,画之主要用色在于几种丹色、青色、黄色以及铅华、胡粉。此外以漆姑汁炼煎而成之“重采”、用质地好的胶而使色彩不致剥落亦是用色中非常讲究的要素。由如今可见之出土唐代墓室壁画所反映的唐代绘画的主要用色基调来看,与上述色彩是基本吻合的。以特别包含了山水图像在内的壁画为例。一、懿德太子墓壁画中,阙楼图、仪仗图背景皆有山石图像作背景,整幅壁画画面色彩“以赭色为主,绿色为辅,红黄青色点缀其中。技法上最为突出的特点是沿着轮廓线着石绿,颜色有浓有淡。山石用赭色表现,有重有轻,通过颜色的浓淡变化来表现山石的明与暗”^⑧。就其山石部分而言,用色以赭色、绿色为主,石绿附着于轮廓线旁,凸显山石轮廓及明暗。二、新出土韩休墓中有独屏山水图壁画,以“深红彩影作方形宽带画框,画框宽217厘米、高194厘米。画框内中上部用黄彩绘一轮红日,透出淡青色云层。东西两边用黑彩描绘出巨石突兀,怪石嶙峋的山峰,在两峰之下各绘一座高圆台四面敞开的茅庵亭阁,山崖上石缝中黑彩描绘出浓郁的树木、翠竹、黄色花树等。两茅亭间山沟有一汪潺潺流淌的溪水,溪水由下及上,东折迥流”^⑨。郑岩亦对此图中的用色作了简要说明,认为“勾线和布色分作两步进行。山、石、水、云皆以均匀的墨线迅捷勾出,透明的色彩罩染在这些线条上。唯一例外的是,低矮的树木上以近乎橘黄的颜色点染树叶,左侧山峰上的树冠明显在淡墨中添加了花青”,此外“右侧山峰上有无意中洒落的近似汁绿的色点。山石的用色主要是淡墨调和花青,部分加入少量的黄色”,并指出此图中“黄色的使用十分大胆”^⑩。贺西林认为,此图“设色简淡”,相比于“懿德太子墓壁画作为背景的重彩青绿山水,似淡设色青绿山水”^⑪。徐涛则认为此图中“山势由青绿色涂抹而成,这种涂抹并非简单平涂,而是依山势而行,使之具有立体的效果,类似后世的皴法。在远山顶端,画有后世山水不太常见的太阳图像,太阳边有橙黄色云霞围绕。值得注意的是,依阳光方向在两山山脊坡脚处特别用橙黄色线涂抹,形成类似金碧山水画山脊坡脚用金线装饰的效果”^⑫。由于目前尚无关于韩休墓壁画色彩的鉴定报告或更进一步的研究,我们只能依据围绕此墓室壁画发布的报道和学者文章来了解此壁画的用色状况。结合前面关于懿德太子墓壁画的描述,我们可以看到,作为修建于与李思训父子生活年代较近的中宗至玄宗朝时期的墓室壁画,两墓的壁画在用色上大致与张彦远所述颜料色彩相近,且在山石的色彩上,皆以墨线勾勒和青绿色调的填充为主,并且都出现了以特殊的色彩依山体轮廓涂抹以凸显山形及明暗的画法。尽管两墓壁画可以保存至今且为我们看到是属偶然,其壁画形态亦可能只算是个例,而不能直接当作普遍性的说明,然而在目前缺乏更多根据的情况下,这些墓室壁画至少向我们展示了与文本描述较为接近的可能的用色情况,且向我们展示出以墨线勾勒和青绿色彩填充的山石图像。

基于以上描述与分析,可知在目前可见的唐代文本中,并无关于李思训父子作画用色特征的具体描述,亦无后世所谓“青绿山水”这种表述出现。如前所述,或许对唐人而言,多数画作皆以敷色为基本形态,白画、水墨画才是特殊的形态。而敷色时所用的色彩,无论从对当时颜料的描述看还是从墓室壁画所留存的图像看,多以深红、青绿、橙黄、赭色为主要基调,特别是山石部分,多以赭色勾线、青绿色彩填充,色彩的涂抹依山势起伏,并非机械呆板的填色。这意味着李家父子山水在敷色方面在当时或许只是沿袭了传统的敷色方式,而并无证据说明其独特之处。此外,由于在唐代,特别是初唐至盛唐时期,敷色与画家的描画还有些脱节,多数画家并不自己敷色,譬如吴道子,又譬如同样以山水画称名的王维,往往指挥工人敷色,即使是后来以“彩色柔丽”著称的周昉,也并不总是自己设色。《历代名画记》记圣光寺“周昉画水月观自在菩萨掩障,菩萨圆光及竹,并是刘整成色”^⑬,故而我们有理由推测,“二李”作画也有很大

的可能并不是亲自完成敷色的部分。这样,在所用色彩色调本身并无特殊之处、而敷色又非因个人独特技艺或风格而突出于常人的情况下,我们很难说明“二李”之敷色有何独特之处。

三、青绿山水及“二李”画风之历史构建

在上节依据唐代文本及出土墓室壁画图像对“二李”画风的推测与后人对“二李”画风的认识之间,存在着相当大的差异,其中最突出的因素在于色彩,即以“青绿山水”代表“二李”画风的问题。事实上,本文无意否定这一传统的观点,而只是希望指出,在唐人观念中并无所谓“青绿山水”之说,这是后代的称谓,而同时,着色山水在唐代绘画中是比较普遍的,重彩或轻着色的、以青绿为主要基调为山石敷色的绘画在当时可谓主流,而非独“二李”一派。从逻辑上说,即“二李”画风可能属于青绿山水一路,但并非所有青绿山水都必然属于“二李”画风。

既然对唐人而言“二李”画风在用色方面并无特殊之处,何以后世所传皆以青绿山水作为其画风之标志性特征?这一疑问唯诉诸历代画史之著述方可得解。

(一)李思训画风的误传

在唐人著述中,罕少关于“二李”作品的著录,唯万安观有“李昭道山水”画壁,其具体内容亦不可得知。至于师承,则所师何人无载,但有李林甫“山水小类李中舍”^⑧、“畅辩,善山水,似李将军”^⑨;王熊“似李将军”^⑩的记述,同时对于李昭道则有“变父之势,妙又过之”^⑪和“甚多繁巧,智惠笔力不及思训”^⑫两种不同的记述,由此可推测,李昭道之画或许是学李思训但又有明显不同于其父之处,故而才有大小李之分别,而当时,评者对二者之高下则持不同的看法。

但这种情况从宋代画史著述看,则发生了一些变化。米芾在《画史》中指出这样一种情形:“苏氏种瓜图,绝画故事。蜀人多作此等画,工甚,非阎立本笔。立本画皆着色,而细销银作月色布地,今人收得,便谓之李将军思训,皆非也。江南李主多有之,以内合同印、集贤院印印之,盖收远物,或是珍贡。”^⑬在此段描述中透露出以下几层信息:一、此画疑为阎立本所作,而米芾认为不是;二、时人多以为此类图画为李思训所作,米芾认为亦不是;三、李后主收藏中类似的作品较多;四、米芾认为蜀人多有此类的作品。

首先关于此处所论阎立本作品特征,米芾称“立本画皆着色,而细销银作月色布地”,这种描述与唐人描述并无矛盾之处。《历代名画记》记“二阎师于郑、张、杨、展”^⑭,又云:“国初二阎,擅工匠,学杨、展精意宫观,渐变所附,尚犹状石则务于雕透,如冰渐斧刃,绘树则刷脉镂叶,多栖梧苑柳。功倍愈拙,不胜其色。”^⑮由这些记述可见,“二阎”不仅长于人物写真,亦精意宫观,而隋至初唐之宫观图画,一般以山水为背景,只不过此时山水画尚非画坛主流,故不以山水称。“二阎”在山水宫观方面的图画学的是杨、展,而画史亦无初唐时期有水墨画一类画法出现的记录,后者直至吴道子才开始流行,故而与当时多数画家作画一样,“二阎”画当为传统的着色画。《唐朝名画录》亦记阎立本“慈恩寺画功德,亲手设色”^⑯。

其次,在米芾的记述中,这种被视作阎立本画的着色画,与世人眼中的李思训画有相近之处,故而往往亦被视为李思训作品。这种观点成为后人将李思训着色画追溯至“二阎”、再溯至展子虔的主要根据之一。然而仍以前述之逻辑观之,阎立本与李思训可能皆作着色画,甚至着色山水画,但这并不意味着凡早期之着色山水便是李思训或阎立本乃至展子虔所画。见着色山水便称李思训,这正是米芾所记录其所处时代常见的谬传。对米芾而言,非但事实并非如此,他甚至还能进一步于这类画作中辨别阎画与李画之间的分别,故而可作出此图既非阎又非李之判定,亦即是说,他评鉴阎李画风之依据并不在于是否画着色山水,而自当有其他标

准。

再次,类似《种瓜图》一类的作品,在李后主的收藏中比较多,其特征为钤有“内合同”、“集贤院”之印。在南宋邵博《闻见后录》中所列的关于李后主收藏的清单中我们可以看到,“予收南唐李侯《合中集》第九一卷画目,上品九十九种,内《江乡春夏景山水》六,注云‘大李将军’。《山行摘瓜图》一,注云‘小李将军’。《明皇游猎图》一,注云‘小李将军’……”^⑧这段记述与米芾《画史》的记述刚好吻合。据陈葆真研究,南唐皇室的收藏在入宋时已经有相当大批的毁坏散佚,然而尽管如此,还是有不少归入北宋皇室内府,其中一些被赐予有功之臣,又有一些散落于民间而为好事者所藏^⑨。李后主收藏之印钤表明了这些图画之珍贵,亦说明了其创作的时间至少在南唐以及更早。然而,米芾对《种瓜图》这一个例的判断亦说明了李后主对唐画鉴别未必准确,但却留下了关于作品名称及画家归属的历史记录。

第四,关于画中的蜀画因素,我们可从《画史》的另外两条记录中看到其可能的来源:

余昔购丁氏蜀人李升山水一帧,细秀而润,上危峰,下桥涉,中瀑泉,松有三十余株,小字题松身曰“蜀人李升”,以易刘泾古帖。刘刮去字,题曰“李思训”,易与赵淑盎。今人好伪不好真,使人叹息。^⑩

与此类似,又有:

李文定孙奉世子孝端字师端,收薛稷二鹤,唐李升着色画二轴,三幅山水,舟舫小,人物精细,两幅画林石岸茅亭溪水,数道士闲适,人物差大,反不工于小者。石岸天成,都无笔踪,其三幅峰峦秀拔,山顶蒙茸作远林,岩峦洞穴,松林层际,木身圆挺,都无笔踪。其二度非岁月不可了一画。人间未见其如此之细且工。虽太茂密,林中不虚,而种种木叶,古未有伦,今固无有。与余得于丁氏者,无以异也。^⑪

由此两条可见,米芾曾经亲历时人将李升画充作李思训画之事,且李升画亦其亲见,并对画面内容、笔迹、风格做了详细描述。在其描述中我们可以看到,李升画中以山水树石为主,亦或有人物舟舫,其画突出之处在于“细”,所谓“细秀而润”、“人间未见其如此之细且工”;在第二条中我们亦可看到两次提及此画“都无笔踪”。这种表述与我们之前在唐人记述中看到的李思训“笔格遒劲”的描述差异是非常大的,然而似乎在米芾所处时代,人们却并不意识到这种差异,反而将这种细秀工整且无笔踪的画作轻松当作李思训画作而接受。

至于李升其人,亦当引起我们的注意。据《益州名画录》:“李升者,成都人也,小字锦奴。年才弱冠,志攻山水。天纵生知,不从师学。初得张璪员外山水一轴,玩之数日,云未尽妙矣,遂出意写蜀境。山川平远,心思造化,意出先贤。数年之中,创成一家之能,俱画山水之妙。每含毫就素,必有新奇。桃源洞图、武陵溪图、青城山图、峨眉山图、二十四化图。好事者得之为箱篋珍。后学得之以为无言师。明皇朝有李将军擅名山水,蜀人皆呼为小李将军,盖其艺相匹尔。”^⑫由这段描述可知,李升在蜀中亦仿李将军思训而有“小李将军”之名,这或许是其作品会被误认作李思训或李昭道作品的原因之一。而同时,李升画作以写蜀境山水为主,从主题上看,与本文前述《唐朝名画录》所记吴道子、李思训大同殿为明皇画蜀中山水一事亦有所牵连。如前所述,李思训本人画大同殿壁之事虽不可能,但若是李昭道或其他李家画风的画家作此画仍然是有可能的。故而倘使人们持有(小)李将军曾作蜀中山水(且不论是画壁还是画障)的印象,而又

见到被称为“小李将军”所作蜀境山水的图画,将之混为一谈,则是极有可能发生的事情。

此外,另一位颇受北宋时期好事者所爱的画家黄荃“学李升画山水竹树”,亦留下不少山水画作^⑩。作为与李升有着师承关系的蜀中画手,我们不难推测其所画山水应当亦是蜀中山水,且与李升风格相近。此类画作之流传亦有可能为好事者误以为李家山水。加之北宋时期,本就有一种附会之风。如米芾所述“世俗见马即命为曹、韩、韦,见牛即命为韩滉、戴嵩,甚可笑”^⑪。而诸如黄荃画鹤被蜀人传为薛少保者,但见笔清秀者即命为王维者,亦不在少数。故而本无作品流传著录记载的“二李”作品,特别是李思训作品,在北宋时期突然多了起来,亦与当时作伪之风不无关联。在这种风气下,人们对李思训、李昭道父子画风的认识也发生了变化,亦即如前所述,往往蜀中山水、着色山水、细秀工整甚至不见笔踪者,便会被名之以李思训(或李昭道),而致力于山海图、营造神仙之境、笔格遒劲的李思训形象,则于画史中销声匿迹。

(二)着色山水、青绿山水、金碧山水

关于李思训作着色山水的记述,最早出现于《宣和画谱》。此书将李思训列为山水门第一位,不独看重其画艺本身,更看重其画中所显示之士夫品格。此书中对李思训的记述多因袭《历代名画记》与《唐朝名画录》,唯补充了“今人所画着色山水,往往多宗之,然至其妙处,不可到也”一句,并列了当时御府收藏题名李思训的作品十七件^⑫。此外,于“李昭道”条的记述中,记“武后时残虐宗支,为宗子者,亦皆惶恐不获安处,故雍王贤作黄台瓜辞以自况,冀其感悟,而昭道有《摘瓜图》着戒,不为无补尔”,并列御府所藏六件作品^⑬。

至元汤垕《画鉴》,则有如下线索:

展子虔画山水法,唐李将军父子多宗之,画人物描法甚细,随以色晕开。^⑭

李思训画着色山水,用金碧辉映,为一家法。其子昭道,变父之势,妙又过之。时人号为“大李将军”、“小李将军”。至五代蜀人李升,工画着色山水,亦呼为“小李将军”。宋宗室伯驹,字千里,复仿效为之,妩媚无古意。余尝见《神女图》、《明皇御苑出游图》,皆思训平生合作也。又见昭道《海岸图》,绢素百碎,粗存神采。观其笔墨之源,皆出展子虔辈也。^⑮

王诜,字晋卿,学李成山水,清润可爱。又作着色山水师唐李将军,不今不古,自成一派。^⑯

由这些描述可见,至元代画史著录,仍以“着色山水”称李将军画风,同时又补上了“金碧辉映”一说,然而并未对“金碧辉映”作具体描述。此外,如同宋人模糊的记述所暗示的,《画鉴》中亦指出李家父子以展子虔画法为宗这一画史传统,且续之以赵伯驹、王诜,说明他们作着色山水乃师仿李家父子。

与此相近,在《图绘宝鉴》中,亦因前人而有“李思训……用金碧辉映为一家法。后人所画着色山,往往多宗之,然至妙处不可到也”^⑰之记述,其“王诜”条亦因《画鉴》之描述,唯“赵伯驹”条未作着色山水或师仿李家山水的描述,但却于“张训礼”条称其“着色青绿如赵千里笔法”^⑱,且于南宋诸家记述中,多出现“青绿山水”的记述^⑲,并同时出现了关于“绛色山水”的记述^⑳,未知“青绿山水”之谓是否为别于其他色调的着色山水而来。

由上述著述可见,至元代画史记述,关于李将军画风的描述已经变得比较简单和概括,“着色山水”成为描述李家风格的基本要素,并在此基础上出现了“青绿山水”以及“金碧辉映”

的描述。

在之后的画史记述中,对于李家山水画风之记述多无新意,只是因循前说,以着色山水、青绿山水或金碧山水为其主要特征,且少见具体之描述。直至董其昌,虽亦并未对李家画风有更进一步的描述,但却将之立为北宗之祖,与王维所代表的南宗画风对立起来:

禅家有南、北二宗,唐时始分。画之南、北二宗,亦唐时分也,但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水,流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡,一变钩斫之法,其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董、巨、米家父子,以至元之四大家。亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛,而北宗微矣。要之,摩诘所谓“云峰石迹,迥出天机,笔意纵横,参乎造化”者。东坡赞吴道子、王维画壁亦云:“吾与维也无间然。”知言哉。^⑩

由于南北分宗说较为复杂,本文并不欲深入讨论,仅以此说所涉李思训画风论之。由此说可见,董其昌仿禅家之南北宗说,亦将画史分宗追至唐代,这从某种程度上说,是出于时间和形式两方面的仿效。事实上选取李思训和王维,在很多论者看来有其牵强的因素。譬如王维所代表的平淡天真的水墨画一路,在唐乃始于吴道子,王维只是做着色画兼做破墨山水,且并非最善于此道者。然而,或许出于宋以来崇尚文人画之风气,王维似乎更能成为人们心目中诗画一体的文人画之表率。如董其昌即称“文人之画自王右丞始”^⑪,又引述苏轼对王维的赞誉,表明其对于王维较之吴道子更加亲近的缘由。然而观画史之记述,其实自南宋以降,在李思训与王维画风之间亦存在着模糊之处。譬如《图绘宝鉴》“李升”条称:“人有得其画,往往误称王右丞者。”^⑫又如董其昌本人所记:“京师杨太和家所藏唐、晋以来名迹甚佳,余借观有右丞画一帧,宋徽庙御题左方,笔势飘举,真奇物也,检《宣和画谱》,此为山居图。察其图中松针石脉,无宋以后人法,定为摩诘无疑。向相传为大李将军,而拈出为辋川者,自余始。”^⑬由前述可知,李升画在北宋时往往被误作李将军画,而在后世又被误作王维,而对董其昌而言,原本被误作李将军的画作,却被他判定为王维。这表明,在被董其昌称为南北二宗的王李画风,在世人眼中并不是那么截然分判的两派画风,甚至从世传着色山水看,较古、笔细、无皴法的着色山水往往既可归于李思训又可归于王维,因为宋以降对二者画风的判定皆类于此。此外,董其昌重南宗、重文人画,而于李思训所代表的北宗着墨并不多,且以为“微矣”,“非吾曹易学也”^⑭。其于此派之画风,亦仅限于标明其“着色”和“精细”而已^⑮。在这样带有倾向性的记述中,李思训画风在画史记述中更加成为着色山水之代称,其自身风格亦更加淡化了。

在明清画史中,除了诸如上述一类对李家父子作着色山水的记述外,或许稍显独特的,便是对其“金碧山水”之记述了。南宋赵希鹄记:“唐小李将军始作金碧山水,其后王晋卿、赵大年,近日赵千里皆为之。”^⑯对照前引元人所述“金碧辉映”之说,可见对金碧山水之描述最初只是形容性的,并无涉及诸如泥金之类的画法。而在《云麾将军御苑采莲图卷》张丑跋中,我们则看到这样的记述:“金碧山水始于唐之李将军父子。李故帝王苗裔,生长富贵,喜写般游宫殿等图。其用绢,则祖吴道子法,皆以热汤半熟入粉捶如银版,故作山水人物,精彩入笔。五代以来此法中绝矣。后人收李画必以绢辨其纹,粗者非是。今按采莲图一一合格,故知其为名迹耳。”^⑰此说似将金碧辉映的效果归于绢中入粉的背景衬托。而今人傅熹年亦考察了传世几幅金碧山水画,描述其特征为“重青绿设色,皴法简单,以勾勒为主,大量用金线勾山石、建筑物的轮廓和网巾水纹”^⑱。据傅熹年考察,今所传之几幅金碧山水画从名物、建筑图像等特征看,时代上很难早于南宋初年,而画史记载中,亦无南宋以前的著录中出现金碧山水之说。而同时实物及

文献表明,在北宋后期至南宋初期,王诜、赵令穰、赵伯驹、伯骕兄弟等人开始在画中用淡泥金作渲染,故傅熹年认为金碧山水应当出现于南北宋之交,而李思训父子做金碧山水则无证据支持,今所传几幅金碧山水画亦都晚于南宋诸家^②。张丑之说与傅熹年之考察,皆将金碧山水视作使用了金粉的敷色画。而明人唐志契则指出:“院画有金碧山水,自宣和年间已有之,案,金碧山水始于唐之李将军父子,而实本于展子虔,说见王绶《书画传习录》。此云始自宣和年间,似误。《汉书》不云‘有金碧气,无土沙痕’乎?盖金碧者,石青、石绿也,即青绿山石之谓也。后人不察,误于青绿山水上加以泥金,谓之金笔山水。夫以金碧之名,而易以金笔之名,可笑也。更以风流潇洒之事,而同于描金之匠,岂又不可笑之甚哉!好一幅工致山水,一加以泥金,则所谓气韵者能纤毫之生动否?且名山大川,有此金色痕迹否?”^③若依此说,则金碧山水早期仍重在描述其辉映之效果,且如前所述金碧之说早于青绿,或者说,金碧山水即是青绿山水,而后出的青绿山水这种说法,或许只是用来与其他色调山水做区分。亦即是说,总结上述诸家观点,金碧山水有可能始于李将军父子,然而这种所谓“金碧辉映”的山水画,并不一定特别以泥金法或其他使用金粉的方式入画,而有可能只是在画面上造成“金碧辉映”之效果。我们甚至有理由猜测,在前引韩休墓山水画中,所出现的依山势涂抹的橙黄色,有可能正是意在造成这种“金碧辉映”效果。当然由于作品的缺失,亦无可靠的文字著录说明这一点,对金碧山水始于李将军这种说法的可能性亦只能是一种猜测。

结 语

至此我们可以看到,李思训的绘画,从唐人笔下笔格遒劲、画题类似“山海图”的山水画,渐渐于画史记述中成为以着色、精细,以山水宫观或蜀中山水为主要特征的山水画,且特别以其敷色,即所谓“青绿山水”或“金碧辉映”为最突出的特征。由于并无确凿无疑的李思训(及李昭道)作品传世,我们今日已无从了解其山水画之真实样貌,从而对这段画史变迁加以印证。然而尽管如此,我们并不会因此否认画家李思训的历史存在,亦不会因此消解独特的李将军画风。作为一种在画史中积累、建构起来的风格与样式,李家着色山水已经实实在在地、历史地成就了一种中国古代山水语言。

本文着重于凸显依据唐代文本及图像资料(墓室壁画)所见之李思训性格、事迹、画风与后代画史记述中的李将军画风、作品之间的差异。这样做的用意有二:一方面,试图将关于李思训研究的传统画史文本与正史文献、考古材料结合起来,不以这些材料当作对既有的对李思训画风及作品判定的印证,而是从这些材料本身出发,更加原本地发掘对研究李思训而言更加接近和可靠的史料,从中梳理出可能的线索和信息,丰富李思训绘画的研究;另一方面,试图在此研究中展开一种方法的反思,即在上述这种差异性的展示之中,使人们看到画史之构造,即画史并非仅仅是对画家画事作品的忠实记录,更多情况下,我们所获得的关于画家画风的认识恰恰是在画史著述之流传变迁中得以塑造出来的,而这种画史之变迁,非独反映出画史写作者们对一家一派画风认识之变迁,更从侧面反映出其所处时代之观念变迁。故而在一位画家乃至一种画题具体而微的研究中,往往渗透着更加厚重而宏大的历史感。每一位画家、一个画题、一幅作品的研究,都可将我们卷入到一个丰富、鲜活又沉重的历史世界中去。这正是本文希望通过尽可能细致具体地挖掘和分析关于李思训的史料而达到的效果。当然,本文无论在史料的收集、分析、对画史的宏观把握以及对方法的反思实践上都尚有不足,文中诸如山海图与李将军父子道教求仙情结等因素的考察还有待进一步的研究与分析。

- ①²³②³⁹③⁴²④⁷⁸⑤⁹³⑥ 朱景玄：《唐朝名画录》，于安澜编著《画品丛书》一，河南大学出版社2015年版，第107页，第101页，第107页，第106页，第105页，第116页，第102页，第106页，第105页。
- ② 《宣和画谱》，于安澜编著《画史丛书》二，河南大学出版社2015年版，第589页。
- ③⁵¹④¹⁴⑤¹⁵⑥¹³ 董其昌：《画禅室随笔》，《董其昌全集》三，上海书画出版社2013年版，第121页，第132页，第121页，第121页，第120页，第121页。
- ④ 由于此碑下半部浸坏严重，即使是现今所见最早之宋拓本，亦有大量字迹模糊，故碑文中大量阙字不易补出。本文同时参照《全唐文》（董诰等编《全唐文》，上海古籍出版社2007年版，第1188—1189页）、《中国碑刻全集》所收故宫博物院藏宋拓本《李思训碑》（《中国碑刻全集》第5册，人民美术出版社2010年版，第240—265页），以及日本二玄社所印宋拓本《李思训碑》（《中国法书选》第39册【日本】二玄社1988年版）三种材料，考察其中文字信息。
- ⑤ 据《旧唐书》载，李思训卒于开元六年（《旧唐书》，中华书局1975年版，第2346页）。据李邕所撰《李思训碑》碑文，李思训“春秋六十有六，以开元□年八月”卒，其妻魏国夫人窦氏于“八年六月廿八日合祔陪于桥陵”。卒年阙字，但根据后文合祔日期可知，其卒年必在八年之前。由于缺乏更加确切的记载，目前对李思训卒年暂依《旧唐书》作开元六年。依此推算则其生年当在永徽四年（653）。
- ⑥ 据前生年推算，年十四当在667年，即乾封二年。下面关于时间的推算皆依此。
- ⑦ 原文作“明年吏□以文翰擢（下阙三十一字），未几加朝散大夫”（李邕：《唐故云麾将军右卫武卫大将军赠秦州都督彭国公谥曰昭公李府君神道碑并序》《全唐文》，第1188页。此文献以下简写作《李思训碑》，并附《全唐文》页码）。
- ⑧ 原文作“满岁，除常州司仓参军”。由于前文有三十一字阙，未详满岁为总章元年（668）后一年，抑或更晚的时间（《全唐文》，第1188页）。
- ⑨ 《旧唐书》作“江都令”（《旧唐书》，第2346页）。
- ⑩ 据《李思训碑》，“所恨南阳宗子未举勤王，西京宰臣不闻复辟者，旷十有六载”，以中宗复辟（神龙元年二月之后）为界，则前推十六年，约在则天载初元年。又据《旧唐书》自垂拱四年八月，越王贞举兵以后，大批宗室“坐与贞通谋”而遭屠戮，所谓“自是宗室诸王相继诛死者，殆将尽矣。其子孙年幼者咸配流岭外，诛其亲党数百余家”（《旧唐书》，第119页）。至载初元年，则天改制，又对李唐宗室大加屠戮（《旧唐书》，第121页）。从时间上看，李思训于此时隐匿起来是比较可能的。
- ⑪ 据《新唐书》，“中宗本纪”，神龙元年正月丙午，“复于位，大赦，赐文武官阶、爵”；二月甲子，“复宗室死于周者官爵”；三月甲申，“诏文明后破家者昭洗之，还其子孙荫”（《新唐书》，中华书局1975年版，第106—107页）。李思训极有可能在这段时间恢复宗室身份，并很快由太常寺丞升太府员外少卿，又擢宗正卿。而从身份看，李思训于宗室中与高宗同辈，此时当为中宗叔伯辈，故其充任宗正卿之职或与其在宗室中的地位有关。
- ⑫ 据《旧唐书》，景龙四年六月壬午，“帝遇毒，崩于神龙殿”；丁亥，“皇太子继位于柩前”，“皇太后韦氏临朝称制”，“内外兵马诸亲掌，仍令韦温总之，时召诸府折冲兵五万人分屯京城，列为左右营，诸韦子侄分统之”；“庚子夜，临淄王诘举兵诛诸韦、武，皆枭首于安福门外，韦太后为乱兵所杀”（《旧唐书》，第150页）。《李思训碑》中虽无直接记载李思训举兵具体年月事由，但有“后族握兵，党与屯卫”、“三思蓄祸，诸韦荐凶”等句，与《旧唐书》所载刚好吻合，故可推测，李思训“以左屯卫将军征”当在此时。又据《旧唐书》，景云二年八月庚午，“改左右屯卫为左右威卫”（《旧唐书》，第158页），亦可说明李思训“以左屯卫将军征”在睿宗景云二年八月前。
- ⑬ 据《旧唐书》“睿宗本纪”，睿宗景云元年八月庚午，“左右羽林卫依旧为左右羽林军”（《旧唐书》，第155页），则李思训授“右羽林卫将军”当在景云元年八月庚午前。
- ⑭ “进封彭国公”一事，碑文文字未载，或因阙字而无载，但碑额有“彭国公”字样，此事《旧唐书》记为“开元初，左羽林大将军，进封彭国公，更加实封二百户，寻转右卫武卫大将军”，据碑文，“左羽林大将军”应改为“右羽林卫大将军”，则时间上，拜右羽林卫大将军的时间只能在景云元年八月前（《旧唐书》，第155页），而不会是在玄宗朝。又据《旧唐书》，先天二年七月丁卯，玄宗加封有功诸臣，大封国公，譬如“姜皎银青光禄大夫、工部尚书，封楚国公，实封五百户”；“王毛仲辅国大将军、左武卫大将军、检校内外闲廐兼监牧使、霍国公，实封五百户”（《旧唐书》，第170页）。右羽林卫大将军为正三品下，右武卫大将军为正三品，似略高于前者（《旧唐书》，第1899、1903页），未详李思训“右武卫大将军，进封彭国公”是否在此时。
- ⑮ 据碑文，“以开元□年八月……”卒年刚好阙字，但后文中有“宜家魏国夫人窦氏……以八年六月廿八日合祔陪于桥陵”，则以此推测其卒年不晚于开元八年。《旧唐书》记“开元六年卒”（《旧唐书》，第2346页），则本文暂依《旧唐书》所记卒年。

- 图》(三)、《群峰茂林图》(三)、《神女图》(一)、《无量寿佛图》(一)、《四皓图》(一)、《五柞宫女图》(一)、《踏锦图》(三)、《明皇御苑出游图》(一)。
- ⑩ 《宣和画谱》《画史丛书》二,第591页。六件作品为:《春山图》(一)、《落照图》(二)、《摘瓜图》(一)、《海岸图》(二)。
- ⑩⑪⑫ 汤垕:《画鉴》《画品丛书》二,第589页,第592页,第611页。
- ⑩⑪⑫ 夏文彦:《图绘宝鉴》《画史丛书》三,第859页,第972页,第875页。
- ⑫ 如“赵大亨”条,“多画青绿山水、神仙故实”(夏文彦:《图绘宝鉴》《画史丛书》三,第972页);“史显祖”条,“善画人物仕女,青绿山水”(夏文彦:《图绘宝鉴》《画史丛书》三,第976页)等,不一一赘述。
- ⑬ “崔友谅”条,“善画道释人物、绛色山水”(夏文彦:《图绘宝鉴》《画史丛书》三,第976页)。
- ⑭ 譬如“李昭道一派,为赵伯驹、伯骕精工之极,又有士气”(董其昌:《画禅室随笔》《董其昌全集》三,第125页),又如“赵伯骕者,千里之弟。其画宗李思训,妍润精绝”(《董华亭书画录》《董其昌全集》三,第294页)。
- ⑮⑯ 转引自余绍宋《画法要录》,浙江人民美术出版社2016年版,第208页,第209页。
- ⑰ 卞永誉:《式古堂书画汇考》,浙江人民美术出版社2012年版,第1521页。
- ⑱⑲ 傅嘉年:《论几幅传为李思训画派金碧山水的绘制时代》,载《文物》1983年第11期。

(作者单位 北京大学哲学系、美学与美育研究中心)

责任编辑 金宁

·书讯·

《滋兰斋文选》

赵逵夫 著

复旦大学出版社 2016年5月出版

赵逵夫教授长期以来致力于中国古代文学、古典文献学及民俗文化的研究,在《诗经》、《楚辞》与神话传说等研究领域都取得了丰硕的成果。《滋兰斋文选》选辑的二十篇论文,是他数十年来学术研究成就的集中代表。

该书的内容主要有三方面:一、屈原及《楚辞》研究。从历史地理等多方面,系统论证句亶王熊伯庸乃屈氏始封君,证明了屈原为战国时人物,以事实驳斥了日本学者的“屈原否定论”。考证出《橘颂》乃屈原冠礼之作及其作时,并对《惜往日》、《悲回风》的作者与《惜誓》的作者及作时进行了考证。从美学角度对《离骚》进行艺术分析,从风格、情调上诠释屈原对《诗经》的继承与艺术再创造,深化了对屈赋的认知。作为当代著名的屈原研究专家,他的这些成果为相关领域更深层次的研究奠定了坚实的基础。二、《诗经》与神话传说的研究。对“采诗说”作了新的阐释,并因之就《诗经》的成书作了探究。利用出土文献研究牛郎织女传说,推翻某些成说,将牛女传说形成的时间上推至先秦时代。并且对牛女传说的孕育、形成与发展演变进行细致分析,揭示出其中暗含的中国文明的进程与古代社会意识形态的发展变化。三、历史与小说及戏剧等领域的研究。从美学精神的角度对先秦时期行人辞令及诗学活动予以观照,打开了先秦文学研究的新视角。阐释《庄子》美学内涵,将先秦时期的文学理论进行了梳理,提出中国文学观念的产生与文学的自觉始于先秦的观点。在杨公骥先生研究的基础上,将《公莫舞》的研究又向前推进一步。