

文章编号: 1000-2278(2002)04-0256-06

论陶瓷绘画的唐代长沙铜官窑花鸟画

孔六庆

(南京艺术学院)

摘 要

在唐代整体绘画“神品”性质、工笔画法的形势中,陶瓷绘画的唐代长沙铜官窑花鸟画以大写意“逸品”性质迥出时风。在中国绘画史上,对大写意花鸟画具有前瞻性意义的历史贡献。之所以有这样的贡献并非偶然,是由于铜官窑工艺技术方面具备条件,情感奔放的楚文化传统具备条件,远离京城长安的长沙地野逸环境具备条件;从而对于中唐后该地域产生的文人“逸品”观念呈接受状态。铜官窑花鸟画虽为画作品,却比明清文人牢骚感的狂墨大写意花鸟画来心理要健康得多。

关键词: 陶瓷绘画, 写意形态, 逸品

中图法分类号: TQ174.74 文献标识码: B

ON THE FLOWERS AND BIRDS PAINTING ON CERAMICS FROM THE TONGGUAN KILN OF CHANGSHA IN THE TANG DYNASTY

Kong Liuqing

(Nanjing Academy of Arts)

Abstract

In the situation of “supernatural style works” and Chinese realistic painting of the overall painting in the Tang Dynasty, the “ease works” in liberal style of flowers and birds painting on ceramics from the Changsha Tongguan kiln in the Tang Dynasty appeared and became very popular at that time. In the history of Chinese painting, the reason why Chinese realistic painting has done the historical contribution that is of perspective significance and it turned out not to be accidental is because that Tongguan kiln possessed technological conditions and the bold emotion and unrestrained Chu cultural tradition as well as Changsha countryside environment far away from the Capital Changan. Therefore, the concept of “ease work” by the scholars from this region since the middle Tang Dynasty has been acceptable. Though the flowers and birds painting from Tongguan kiln was just a work of painter, it was considered to be more mentally healthy compared with the overbearing Chinese ink painting of flowers and birds in liberal style by the scholars in the Ming and Qing Dynasties.

Keywords ceramic painting, liberal style, ease work

1 前 言

陶瓷绘画曾经在中国绘画源头的新石器时代的彩

陶上取得过骄人的成就。除了河姆渡陶器精细线刻富于韵律感的猪纹、稻穗纹等外,更在同具韵律感的仰韶彩陶上发挥毛笔笔性而显出中国绘画特色。例如柳子镇出土的《彩陶钵绘鸟纹》^[1], 毛笔点写撇画的如练云

收稿日期: 2002-07-15

作者简介: 孔六庆, 男, 南京艺术学院副教授

气纹和振翅小鸟的生动形象,乃弹性的笔肚及笔尖纵横自如于蚕头燕尾之迹的功用。又如半坡出土的《彩陶钵绘五鱼纹》⁽²⁾的生动游鱼,在毛笔尚小、起笔尚藏、收笔尚停、复笔还加的用笔特点中不豪不拙画鱼。而甘肃辛店文化《犬纹彩陶罐》⁽³⁾上的犬纹,更是粗笔横扫见大写意气象。这样以毛笔为主要工具表现的陶瓷绘画,既开拓了源远流长的中国画用笔,又为自身表现确立了本色。

不过,远古的陶瓷绘画尽管对中国画有先后之功,近古的陶瓷绘画却立足于民间美术追求中国画成就而发展。例如明清时期的陶瓷彩绘,受工笔画影响追求釉上五彩的烧制,受文人水墨画影响追求青花表现那样。所以虽然明清彩瓷成果卓著,曾经成为当时陶瓷生产的主流,但总有一点趋步于中国画既有艺术成就的感觉。然而,中古唐代长沙铜官窑花鸟画的野态潇洒表现,却未必有那种“趋步”感。尽管铜官窑花鸟画的产生,有唐代“逸品”绘画开始发生的环境氛围,但毕竟大大早于被认为花鸟画“野逸”风格之祖的五代徐熙。可以这么认为:在整体中国绘画由工笔向写意发展的行程中,长沙铜官窑花鸟画是在唐代“神品”格调的工笔形态走强形势中,与新生的“逸品”格调绘画一起,迥然独立的另一种写意形态。

这种新生写意形态之所以值得引起重视,是因为在当时特别富有个性创造的价值。对唐代绘画史的考证中,我们能看到自从东晋顾恺之以来,是在宫廷审美氛围中完美着工整细笔而风神骨俊的绘画风格。例如,写唐太宗御容有“镇九岗之气,犹可仰神武之英威”⁽⁴⁾的阎立本,用笔“虬须云鬓,数尺飞动,毛根出肉,力健有余”⁽⁵⁾的吴道子,“画山水树石,笔格遒劲”⁽⁶⁾的李思训,画马求“骨力追风,毛彩照地”⁽⁷⁾的韩幹,画牛能骨气写实而“曲尽其妙”⁽⁸⁾的韩 ,画人物“颇极丰姿,全法衣冠”⁽⁹⁾的周 。这样的画家很有一批,都是大唐皇朝足以照耀千古的工笔画大家。同样在花鸟画方面,从初唐秀骨书法功底画鹤的薛稷,到中晚唐“下笔轻利,用色鲜明,穷羽毛之变态,奋花卉之芳妍”⁽¹⁰⁾的边鸾,也都是唐代宫廷工笔画成就的灿烂成果。在中国绘画发育了华美健康体魄而尚未开发个性的时期,无个性的工笔画成就之卓著,使唐代的绘画史著坚定不移地确立了以“神品”格调为标准的品评体系,张彦远的《历代名画记》在这方面是那么不言而喻,朱景玄的《唐朝名画录》更明确以“神品”开路,虽关注了当时“前古未之有”的个性化“逸品”表现,但因为是新生事物,只能是面对“非画之本法”的一种分类,而列在最

后。

以“神品”格调为标准的品评体系,在张彦远是“自然者为上品之上,神者为上品之中,妙者为上品之下,精者为中品之上,谨而细者为中品之中”⁽¹¹⁾的分为五等;在朱景玄是神、妙、能的依次递减品位排列,虽说法有别,本质则一致。张彦远的“自然者为上品之上”是指吴道子那样的神品。至于如何臻于“神品”,张彦远的思想很明确,即“骨法用笔”为关键,结合“应物象形”、“随类赋彩”、“经营位置”诸因素,去达到“气韵生动”最高目标。所谓“论画六法”云:“象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似皆本于立意,而归乎用笔”⁽¹²⁾,就是具体认识。其“论顾陆张吴用笔”说顾恺之用笔“紧劲连绵,循环超忽”,陆探微“精利润媚,新奇妙绝”,张僧繇“点曳斫拂”,吴道子“弯弧挺刃,植柱栋梁”⁽¹³⁾,永远是“骨法用笔”的最高榜样;他们的细劲之线能“移其形似而尚其骨气,以形似之外求其画”而得“神韵”。具体的视觉表现,即今能见到的一批细线骨劲的如顾恺之《洛神赋图》卷、展子虔《游春图》卷、阎立本《步辇图》卷、周 《挥扇仕女图》卷等那样的工笔作品。

而朱景玄所列“逸品”与“神品”的不同,是指一种非工整用笔的潇洒态度的创作。《唐朝名画录》所记“逸品”画家的表现,如泼墨山水的王墨“性多疏野”,往往“醺酣之后,即以墨泼”,作画时“或笑或吟,脚蹙手抹,或挥或扫,或淡或浓”,所画能“随其形状,为山为石,为云为水。应手随意,倏若造化。图出云霞,染成风雨,宛若神巧”。又“落托不拘检”的李灵省,也是“以洒生思,傲然自得,不知王公之尊重”的潇洒,其画特点是“一点一抹,便得其象,物势皆出自然”,而“得非常之体,符造化之功,不拘于品格,自得其趣”。再有“渔钓于洞庭湖”的张志和有“高节”态度,画人物、舟船、鸟兽、烟波、风月等,能“曲尽其妙,为世之雅律,深得其态”。又《历代名画记》也说张志和“书迹狂逸”,画“甚有逸思”。这些画家尚自由的创作心志,与宫廷中画家创作听命于皇帝旨意的性质相比,闪耀着个性表现的光辉。那种叛逆于宫廷工笔传统绘画精神的东西,如或“墨泼”、或“点抹”的“狂逸”画法风格,长沙铜官窑花鸟画与之正相一致。例如图1铜官窑《青釉山雀纹壶》所画的用笔挥扫横抹,全无宫廷工笔味的无拘无束之“狂逸”,反映了逸品绘画那种“性多疏野”的野态潇洒特点。虽然潇洒粗放的用笔,早在汉代、魏晋南北朝壁画以及纸画上也有所表现,但取象尚未达到铜官窑花鸟画那种凝练造化的程度,笔墨也不象铜官窑花鸟画

那样具有生宣纸般的韵味与趣味。在唐代“神品”绘画发达时期放写的铜官窑花鸟画,具备性情自然而笔墨自然的感觉。实际上完全可以认为,这是朱景玄所记“逸品”的“盖前古未之有也”的一种具体视觉体现。

铜官窑花鸟画与逸品绘画的共同审美,情结于老庄“道法自然”思想。与崇尚儒家政教功用的绘画主要在宫廷环境中发展不太同,老庄审美思想的绘画主要在远离长安宫廷的江南发展。朱景玄所记的“逸品”画家都是江南人。如“多游江湖间”的王墨,张彦远《历代名画记》记其师天台项容处士,并且“贞元末于润州歿”,“润州”即今江苏丹阳。李灵省以潇洒不羁性格画“或为峰岑云际,或为岛屿江边”的江南山水。张志和,《历代名画记》说他是会稽人,有“烟波钓徒”的自称;朱景玄说他“渔钓于洞庭湖”,号曰“烟波子”。这些“逸品”画家产生在江南,并非偶然。江南的深厚的隐逸文化历史孕育了“逸品”绘画。如东晋时期庐山脚下的陶渊明,是作为中国隐逸文化的极其重要人物代表,他的田园隐居诗篇,其审美思想的“少无适俗韵,性本爱丘山”(《归园田居》其一),自然人生的“采菊东篱下,悠然见南山”(《饮酒》),哲人之思的“此中有真意,欲辨已忘言”(同前),不知洞开了多少中国文人在自然中追求自由闲适的心。这样的思想气息蕴藉于江南,在绘画史上不仅仅在唐代首先产生了“逸品”绘画,更在后来元明清时期的江南蓬蓬勃勃地兴盛起“元四家”、“吴门画派”,以及徐渭、八大山人、石涛、“扬州八怪”等“逸品”格调的写意水墨,使江南成为了“逸品”绘画历史的坚实发展地。铜官窑花鸟画,属于这历史源头位置上的一个点。

铜官窑的具体地点,在湖南省长沙市望城县境内



图 1
Fig. 1

的铜官镇至石渚湖一带。南距古城长沙 27 公里,北与洞庭湖滨的湘阴县界邻,东依连绵的山丘,西濒蜿蜒的湘江。这样的地理位置,跟“渔钓于洞庭湖”的“逸品”画家张志和可能有某种联系。

张志和的具体生卒年虽不可考,但《历代名画记》说到他曾在唐肃宗(756—761)朝官至左金吾卫录事参军;又说到与颜鲁公(真卿,708—784)善,还说到“陆羽等尝为食客”。按陆羽(733—约 804)所著《茶经》评“岳州”瓷碗为“上”,又说“越州瓷、岳瓷皆青,青则益茶”;另外《茶经》或从品评的角度、或从比较的角度多次提到荆州(今湖北)茶叶,看来陆羽对湖北湖南地区的陶瓷、茶叶情况相当了解。陆羽所说的“岳州”,即今岳阳,隋时名岳州,位于洞庭湖边,在铜官窑北面并与之相距很近。“岳瓷”指洞庭湖岳阳地区的窑瓷,其中包括了岳阳窑与铜官窑,两窑风格从实物来看也确实有一定的相关性。如图 2《唐岳阳窑褐彩瓷枕》所画飞鸟,与图 3 铜官窑《青釉褐色鹭鸶瓜形壶》所画鹭鸶相比,用笔虽然稍工一些,但那种来自生活的写意性生动造型以及有关处理意识还是一致的。譬如眼睛周围连续式弧线的处理程式、翅羽排线的细节处理程式就颇为相似,说明了“岳州”陶瓷绘画风格的地区性。另外铜官窑陶瓷多青釉制品,也符合陆羽说岳瓷“青”的特点。那么作为曾经是张志和食客的陆羽关注岳州瓷,跟年龄可能大于陆羽,又在洞庭湖地区活动的张志和有没有岳瓷方面的共同语言,以及张志和有没有间接或直接对铜官窑陶瓷绘画造成影响,虽然暂时没有进一步具体的历史文献说明,但张志和绘画的“逸品”与铜官窑花鸟画的“逸品”表现有一致性,则是肯定无疑的。



图 2
Fig. 2

铜官窑花鸟画的年代,比张志和略晚。张志和是中唐时期人,铜官窑花鸟画是中晚唐时期的产物。这样的时序关系,为张志和“逸品”绘画对铜官窑陶瓷绘画产生辐射作用提供了一种可能。而铜官窑的各方面条件,对于“逸品”绘画已经形成接受状态。

第一,铜官窑工艺技术方面具备条件。作为铜官窑,是初唐起就创烧,中唐以后蒸蒸日上的一个窑口。中唐之后,铜官窑釉色工艺已经能成功烧制单色青釉、酱釉、黑釉、绿釉、蓝釉、黄地绿彩、黄地酱彩、黄地褐彩、黄地三彩以及白地加其他彩釉,这些品种的彩釉多半是釉下彩^[4]。这样成熟的陶瓷工艺,客观上为釉下彩的陶瓷绘画作了准备;特别晚唐时明确了以褐色为主的釉下彩烧造风格后,更是如虎添翼。而作为釉下彩绘画时的泥质坯胎,其锋触彩洇的吸水效果,与唐代工笔画的绢质迥然不同,晕化的泥质容易接受“墨泼”、“点抹”那样的绘画技法,明显地更能激动人心。这类似现在生宣纸的质地,在唐代的纸质是达不到的。然而,泥质却开了生宣纸质地效果的先河,从而为“逸品派”绘画提供了更可以“墨泼”、“点抹”的材质天地。当然,这么说话可能容易让人产生一种误解,即铜官窑花鸟画好象是唐代如张志和“逸品”类画家在陶瓷上的表现。其实并无此意,铜官窑花鸟画的作者不太可能是文人画家,因为那批作品流露的一些民间绘画特有的程式化处理意念,以及同一构图重复画的产品式制作迹象,使人更愿意猜想是富有绘画灵气的陶瓷画工之作。但这并不意味着较低社会层次的陶瓷画工没有接受张志和“逸品”绘画辐射的可能性。因此这里所言“逸品派”,乃“逸品”类绘画的泛指,是对朱景玄《唐朝名画录》“逸品”表现范围的放宽。

第二,铜官窑地域文化方面具备条件。铜官窑花鸟画的产生,除了与张志和他们的“逸品”绘画影响可能有联系外,还绝不能忽视长沙地区的地域文化之气给予的影响。长沙深厚底蕴的古楚文化,素来有情感激烈、形式奇幻、个性突出、表现浪漫的特点。象屈原《离骚》驾飞龙、乘瑶车、扬云霓、鸣玉鸾而在广大明丽天空中的自由翱翔,战国楚墓漆画充满运动感而形式幻化、神采飞扬、繁丽奇异来往于天上人间的自由感觉,楚汉帛画上天入地编织天国与世俗美丽色彩幻梦之网的奇思异想而颜色瑰丽却墨线松灵,还有楚地出土的各种丝织品上艳丽华美、奇幻飞动的图案等等,都充分显出楚地艺术娱神娱人情感的活跃性。从而与中原地区视中庸平和为艺术的极致而重伦理目标相比,楚地艺术明显注重审美愉悦的体现。这也符合楚人性

格比较强烈的个体意识以及桀傲不羁的特点,例如《史记》、《汉书》中“楚狂接舆”的性格那样。所以古楚地艺术往往是“奇”的架构、“幻”的造型、“艳”的色彩、“狂”的气质成为传统。至于为什么古楚文化与中原文化有如此大差异,大概是一方水土养一方人吧。楚地崇山峻岭之奇、江河湖海之深、幽川平湖之多、植被丰富而物产丰饶的自然环境,使人能“不忧冻娥”而易于独立生存。这使楚人能在云雾缭绕之景生幻思奇想,江河湖海之深养高深莫测,植物多样形态激发艺术想象。相比于地貌变化比较少、气候相对寒冷、物产相对贫瘠的中原地区自然环境,人的生存必须依靠集体力量而建立起严密的宗法政治制度,艺术不得不突出政教功用而呈现“工整”来,楚地艺术则显出自由奔放。而长沙地区的楚文化魅力之特别,除了是屈原的最后弥留地外,还是现在考古发掘楚墓最多之地(竟达2000座



图3

Fig. 3



图4

Fig. 4



图 5
Fig. 5



图 6
Fig. 6

之多)。中国绘画史最早的实物都与古楚长沙有关,如最早的毛笔、最早的帛画等都出土于长沙战国楚墓。虽然秦汉统一了全国使楚文化与中原文化交融,但楚地本有的奔放自由的艺术感觉,还是在唐代长沙铜官窑的陶瓷绘画上,体现出了笔性潇洒、纵横取象的本色。从其作品我们还是可以看到那种古楚内蕴:如图 1 狂泻情感的笔墨,图 3 激情奔流的意象,图 4 生动传神的放笔,图 5 韵味生动的抽象等,涌发着作者心中那种难以压制的生活感受。这种古楚内蕴与不受拘束的“逸品”表现相谐,便是长沙地区的铜官窑花鸟画接着战国、汉代漆器、帛画辉煌艺术成就的又一次开拓性的艺术创造。

第三,铜官窑野逸自然环境具备条件。与中原远隔千山万水的洞庭湖畔、湘江边,其野逸自然的佳地,宋代范仲淹曾在岳阳楼看洞庭湖时,感慨万千说“衔远山,吞长江,浩浩汤汤,横无际涯”而“心旷神怡,宠辱皆忘”;又于具体景色说到淫雨霏霏天气时的“薄暮冥冥,虎啸猿啼”,春和景明天气时的“沙鸥翔集,锦鳞游泳,岸芷汀兰,郁郁青青”(《岳阳楼记》)。确实,这里远山平畴、荒洲浅渚、云尽暮烟的环境也是野逸自然花鸟的理想环境。铜官窑花鸟画本身就直观而生动地体现了这一点,窑址发掘出土的瓷器画面大部分的花鸟画题材⁽¹⁵⁾,所画多野水环境的水草、鸿雁、鸳鸯、鹭鸶、练

鹊、鸂鶒、山雀、杜鹃、山鸡,以及山林环境的奔鹿等,充分表明了铜官窑所处的野逸自然环境,以及人们对这种环境的浓郁的表现兴趣。

以上三方面条件具备的铜官窑花鸟画处于“逸品”接受状态,使可能受张志和影响的因素也那么自然而然。尽管讨论铜官窑花鸟画究竟有没有受张志和影响的问题处于虚状态,但与张志和“逸品”一致的画风,共同表现了相异于传统宫廷绘画对于“六法”的理解。当中国绘画经过汉、魏晋南北朝,进入了大唐皇朝后,无论是“神品”还是“逸品”,在品评标准方面,都被“六法”所统一。而唐代的创作思想,更步入了“外师造化,中得心源”(唐·张噪语)的写实写心相和谐的艺术轨道。铜官窑花鸟画,是得于后者的一种典范,另外也与“逸品”绘画一起重新认识了“六法”。

所谓“外师造化,中得心源”,是或以天地之间客观事物触于心,或以心识天地之间客观事物而获得艺术表现的感觉,进而由物及心、或者由心及物择取物象绘画作传达。其特点就是主客观永远是一个统一体,主观的感受总源于客观生活,客观物象的特征总为主观感受所强调;至于如何强调,则留给了画家主观的无尽的艺术语言表现空间。铜官窑花鸟画的体现,一是在所画题材上尽情展开画工生活环境所见,特别是鸟禽取象,全力捕捉瞬间动态的生机活力,强调客观物象的

神情。二是尚速度而舍弃细节,尚激情而得到气韵。这两点,使之和于“造化”与“心源”之间,从而所画感奋于观者的,既是一种生命的力,又是一种艺术的趣。这种表现对于“六法”,有另一种表现角度的转变。例如“六法”根本问题的“气韵”,以前宫廷审美的工笔画,是以“气”使“力”而“骨”,故讲究骨力之“遒”以陈形似,从而于“骨气形似”之全,细画稠密之中得人物的“神韵”;故“气韵”主要是对写实人物提出传神要求。然而与“逸品”绘画同类的铜官窑花鸟画的“气韵”,“气”更成为一种生命力的抽象理解,这种抽象理解往往和着激情使画出的是意象;其应手随意的“倏若造化”、一点一抹便得其象的“物势皆出自然”而“符造化之功”,乃“韵”。跟“神韵”的工笔写实人物相比,其“韵”有笔墨抽象的意味。因此,对于“六法”的认识都较前有所改变。例如原先“骨法用笔”的尚细劲可能变得粗纵,“应物象形”的尚形似可能变得不太似,“随类赋彩”则可能变得更随心类,“经营位置”也可能变得更随机而缘,同时也使“传移模写”不仅仅是描摹含义的“画家末事”^[16],而成为一种艺术表现的生命整体的归结。所以铜官窑花鸟画立显的形态,不是用笔骨力凝神,而是笔势的激情迸发;不是中锋骨线劲细晕染有加,而是正侧枯湿挥写而就;不是造型精谨重在细腻写实,而是大概意象重在豪纵放情。从而在宫廷传统理解“六法”的另一端达到了“气韵生动”的绘画目标。

唐代铜官窑花鸟画“逸品”性质的开拓性表现,对五代“野逸”花鸟画应有启发之功。晚唐铜官窑烧造处在鼎盛时期,并且五代还不衰,其陶瓷绘画风格对周边的影响,五代江西南昌人李坡可能就是一例。南昌跟铜官窑相距不过二百公里左右,李坡画竹用笔的狂放,颇有铜官窑气息。在他面前,北宋文同画墨竹的“急起从之,振笔直逐,以追其所见,如兔起鹘落,少纵则逝矣”(苏轼语)的速度与写放,不免显出温润。从图6李坡《风竹图》局部,可以看到浓墨横扫的画竹情况之一斑。对于李坡画竹,郭若虚《图画见闻志》卷二记述道:“气韵飘举,不事小巧”。对比图6画迹体味郭若虚所说的“气韵”,乃同于铜官窑花鸟画的气韵表现,而绝非

宫廷工笔的“神韵”一路。所言“飘举”,并“不事小巧”,乃合于“逸品”性质,说明了李坡与铜官窑花鸟画相类的画风。

接着是对钟陵的“徐熙野逸”花鸟画可能有影响。钟陵,并非指江西进贤的钟陵,而是今江苏南京的别称^[17]。从徐熙所在的南京这个江南的文化中心地来说,似乎江南“逸品”绘画更应对徐熙首先产生影响。但是,徐熙花鸟画既在题材上“多状江湖所有,汀花野竹、水鸟渊鱼”以及作品的凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼之类,又在画法上有“落墨为格”、“落笔之际,未尝以傅色晕淡细碎为功”^[18]的特点,则在野逸风格上与晚唐铜官窑花鸟画有很强烈的一脉之通的联系感。从“野逸”这一点来说,铜官窑花鸟画实在是徐熙花鸟画的风格先导。

作为陶瓷绘画的唐代长沙铜官窑花鸟画,在中国绘画史的研究中不能被忽视。其对于唐代“逸品”绘画表现的方面来说,至少具备值得重视的两点:一是特别在目前唐代绘画缺少“逸品”绘画实物作品的情况下,铜官窑花鸟画有填补空白的意义。二是有顿转对绘画“六法”理解的意义。另外在较狭义的唐代花鸟画方面来说,铜官窑花鸟画从题材到画法,正好与宫廷的边鸾工笔花鸟画形成两个互补的形态;同时也至少体现了唐代在写意花鸟画方面的超前意识。唐代陶瓷画工的写意花鸟画表现,比起明清文人牢骚感的狂墨大写意来,心理要健康得多。

注 释

- 1 中国美术全集·绘画篇 1. 图 32. 北京:人民美术出版社,1986
- 2 中国美术全集·绘画篇,图 30. 北京:人民美术出版社,1986
- 3 王朝闻主编,中国美术史·原始卷,图 294. 齐鲁书社、明天出版社 2000 年
- 4、8 朱景玄,唐朝名画录
- 5、6、7、9、10、11、12、13、16 张彦远,历代名画记
- 14 蔡全法,寇玉海,长沙窑析议,东南文化,2001. 5.
- 15 中国陶瓷·长沙铜官窑,上海:人民美术出版社 1985
- 17 王朝闻主编,中国美术史·宋代卷上,163 页
- 18 郭若虚,图画见闻志,卷四