大学生文化素质教育丛书

# 丹青妙笔绘神州

## ——中国画艺术

程立国　编著

安 徽 大 学 出 版 社

**图书在版编目（CIP）数据**

**丹青妙笔绘神州：中国画艺术 /程立国编著.**
**—合肥：安徽大学出版社，**2005.9
ISBN 7-81110-069-X

Ⅰ.丹… Ⅱ.程… Ⅲ.①中国画-艺术评论-中国
Ⅳ.J212.05

**中国版本图书馆** CIP **数据核字（**2005**）第** 096011 **号**

**大学生文化素质教育丛书**
**丹青妙笔绘神州——中国画艺术** **程立国 编著**

| | | | |
|---|---|---|---|
| **出版发行** | **安徽大学出版社** | **印 刷** | **中国科学技术大学印刷厂** |
| | **（合肥市肥西路** 3 **号 邮编** 230039**）** | **开 本** | 850×1168 1/32 |
| **联系电话** | **编辑室** 0551-5108458 | **印 张** | 9.875 |
| | **发行部** 0551-5108397 | **字 数** | 280 **千** |
| **电子信箱** | ahdxchps@mail.hf.ah.cn | **版 次** | 2005 **年** 9 **月第** 1 **版** |
| **责任编辑** | **王先斌 刘 云** | **印 次** | 2005 **年** 9 **月第** 1 **次印刷** |
| **封面设计** | **张 犇** | | |

ISBN 7-81110-069-X/J·2 **定价** 15.00 **元**

**如有影响阅读的印装质量问题，请与出版社发行部联系调换**

# 序

郭　因

艺术与科学、道德共为人类文化的三大支柱。

绘画是艺术的重要组成部分，中国绘画则是世界绘画的重要组成部分。

我们讲先进文化，先进文化得有先进的艺术，包括绘画艺术。

先进文化，在我看来，应该是力求递进实现人与自然、人与人（包括个人与个人、个人与群体、群体与群体）、人自身（包括生理与心理、生理各因素之间、心理各因素之间）三大系统的动态和谐，是人类主客观两个世界的优化与美化的绿色文化。

先进的艺术，包括绘画艺术，也应该是讲求和谐，并以艺术自身的种种和谐去促进人类社会三大和谐的艺术。先进的文化与先进的艺术都得从传统的文化、传统的艺术中吸收养分，特别是汲取其中对和谐的美的不懈追求的精神。

因此，传统的文化与艺术就值得认真研究。

程立国同志的《丹青妙笔绘神州——中国画艺术》一书就在参与这样的研究。

研究与著述中国绘画艺术可以有多种不同的做法。程立国同志在同一书中既谈中国绘画发展的历史，又谈绘画的技法与对绘画的欣赏。这也是一种很好的做法。

立国同志这本书介绍中国绘画的历史，从先秦至近代，简明扼要，脉络清晰。谈技法，谈欣赏，也都要言不烦，而且不乏自己的感悟、自己的见解、自己的语言，我特别赞赏他已注意到中国绘画的

讲求和谐。他显然已深刻理解艺术的特质及艺术对于促使社会进步的功能。

立国同志搞绘画史论与绘画创作，都并非科班出身。他多年来的主要工作岗位是在工会，可是由于他的努力钻研与努力实践，他在研究与创作两个方面都有了相当大的成就，得到了美术界的注意与尊重。他在安徽大学讲授《中国画艺术》这一门公共选修课，很受学生的欢迎，后又开设了《美术欣赏》课，也很受学生的欢迎。他根据多年讲授这门课程的讲稿编写出来的这本书，在我看来，不仅可以作为对大学生进行素质教育的相当好的教材，而且对于一切中国画的爱好者来说，也是一本值得参阅的著作。

立国同志在我的印象中是一个朴实而严谨的人，是一个脚踏实地、一步一个脚印地前进的人。我相信，在他结合研究、创作而进行的教学活动中，一定会根据同学们听课后的想法与要求，对这本书不断加以丰富与修改，使之成为一本更为完善的教材和有更高质量与更大普遍适应性的专著。

2005 年 6 月 18 日

# 目　　录


序 …… 黄德宽 (1)

序 …… 郭　因 (1)

上编　中国画简史 …… (1)

第一章　原始社会至秦代的绘画 …… (3)

第一节　原始社会的绘画艺术 …… (5)
第二节　先秦绘画艺术 …… (11)
第三节　秦代绘画艺术 …… (16)

第二章　两汉的绘画艺术 …… (19)

第一节　汉代壁画 …… (20)
第二节　汉代帛画 …… (25)
第三节　漆画 …… (27)
第四节　画像石与画像砖 …… (29)

第三章　魏晋南北朝绘画艺术 …… (33)

第一节　著名画家 …… (37)

第二节　重要绘画遗迹 …… (46)
第三节　佛教石窟寺绘画的兴起 …… (48)
第四节　早期的画论 …… (51)

第四章　隋唐的绘画艺术 …… (56)

第一节　隋唐山水画 …… (60)
第二节　唐代人物画 …… (66)
第三节　花鸟与鞍马画家 …… (76)
第四节　隋唐敦煌石窟壁画 …… (81)
第五节　绘画史论的发展 …… (82)

第五章　五代两宋的绘画艺术 …… (84)

第一节　五代绘画艺术 …… (84)
第二节　宋代绘画的繁荣 …… (97)
第三节　北宋山水画家和作品 …… (108)
第四节　南宋四家山水画 …… (118)
第五节　宋代花鸟画家 …… (121)

第六章　元明清的绘画艺术 …… (128)

第一节　元代绘画 …… (132)
第二节　明代绘画艺术 …… (143)
第三节　清代的绘画 …… (155)

第七章　近现代绘画艺术…… (171)

第一节　海派画家任伯年、吴昌硕 …… (173)
第二节　齐白石 黄宾虹 徐悲鸿 …… (176)

下编　中国画技法与欣赏 …… (185)

第八章　中国画技法概述 …… (187)

第一节　中国画的意境和笔墨 …… (192)
第二节　中国绘画的构图 …… (198)
第三节　山水画技法 …… (202)
第四节　花鸟画技法 …… (228)
第五节　人物画技法 …… (276)

第九章　谈中国画欣赏 …… (290)

后　记 …… (301)

# 序

1995 年，原国家教委在 52 所高等学校开展加强大学生文化素质教育的试点工作。1998 年，教育部决定在全国高校建设“国家大学生文化素质教育基地”，大学生文化素质教育工作进入实施阶段。经过不断的摸索和实践，高校文化素质教育取得了突出的成绩，有力地促进了教育思想观念的转变，推动了高校人才培养模式的改革，为提高教育质量作出了重要贡献。

自 1995 年始，安徽大学面向全体学生开设公共选修课，将文化素质教育作为学校探索和实践“三基并重（扎实的基本理论，较强的基本技能，良好的基本素质），全面发展”人才培养模式的重要内容，予以统一规划和安排。1999 年，经教育部批准，安徽大学作为国家大学生文化素质教育基地进行建设，2003 年 4 月正式授牌。安徽大学还将大学生文化素质教育列为“211 工程”子项目进行建设，先后建立了“爱国主义教育基地”、“农村改革教育基地”、“历史文化教育基地”、“自然环境教育基地”，并将

“大学生素质拓展计划”的实施纳入“国家大学生文化素质教育基地”建设之中。近年来,“三基并重,全面发展”的人才培养模式的不断实施完善,“以人为本”的办学理念的逐步确立,素质教育的积极开展,使广大学生综合素质得到显著提高。目前,安徽大学大学生文化素质教育已全面铺开并初步形成特色,共开设人文与科技公选课一百多门,开展了公选课、讲座、活动、社会实践等多种文化素质教育形式。

课程教学因较为稳定而全面成为文化素质教育的最重要的方式。它是大学整个课程体系中的一个相对独立的序列,是学校各本科专业教学计划素质教育模块中的一项重要内容。它处于大学教育的基础性位置。安徽大学将文化素质教育课程列入教学计划,并规定 8 个学分的修课要求,还要求学生通过 4 个学分的综合素质考核(包括创新实践教育)。文化素质教育课程体系建设要注意规范化,把握好共性与个性的统一,协调好与其他课程的关系。

文化素质教育课程主要有以下特点:1. 以人为本。专业教育重在育才,素质教育重在育人。文化素质教育课程应着力培养学生在对自然和社会探究中的人文关怀,使学生养成适应社会、服务社会的意志品质。2. 通识教育。文化素质教育课程应建立在专业课程基础上,突出跨学科特征,强调不同学科的通识性道理。素质教育课程是基础课的基础,其教育对象是多学科的学生。3. 可塑性。课程内容应明白易懂,易于教师展开,也便于

学生接受和联想，使学生由感知而悟化。4. 启发引导。不仅要在授课过程中启迪学生的思维，更主要的是使学生掌握一种灵活的学习方法，形成开放性的活跃思维，在课外能自觉自然地运用这种方法开展素质教育。可以鼓励学生超出课程内容进行学习和研究，以利于学生的创新能力、研究能力的培养。

要抓好教学队伍、教学大纲、教学方法与手段、教材等建设工作。特别要遴选一些备受学生欢迎、有助于提高大学生文化素养的课程作为精品课程加以建设。我校成立大学生文化素质教育丛书编委会，就是为了加强对大学生文化素质教育教材的规划、建设与出版工作。编委会做了大量的调查研究工作，拟订了编委会工作规程、丛书出版规划、丛书写作要求等。这项工作应作为学校大学生文化素质教育基地建设的一项重要内容。丛书的编写将以《面向 21 世纪教育振兴行动计划》和《中共中央、国务院关于深化教育改革全面推进素质教育的决定》为指导思想，结合素质教育课程的特点，努力编写和出版一批适合学生需要和为学生所喜爱的精品教材。教材的出版将使我校文化素质教育工作迈上一个新台阶，增进我校与其他高校文化素质教育方面的校际合作与交流。

黄德宽

2004 年 12 月 14 日

# 上　编

# 中国画简史



岩　画



彩陶图

# 第一章　原始社会至秦代的绘画

作为四大文明古国之一和人类的重要发祥地，中国有着悠久的历史和灿烂的文化。中国绘画源远流长，有着丰富的遗产。中国画的表现形式具有鲜明的民族特色和艺术特点，在东方以至世界美术之林，自成体系，独树一帜。

中国画的艺术特点是多方面的，也是相对的。各个历史时期的绘画有其自身的特点，这种不同，正是中国绘画在历史上丰富多彩的反映。

我国原始社会从旧石器时代过渡到新石器时代，先民们无论在生产上、文化艺术上都表现出一定的创造能力和造型能力。考古资料证明，新石器时代文化遗址广泛地分布在我国黄河流域、长江流域。新石器时代以运用磨制石器和发明陶器为主要标志。陶器的出现标志着人类社会开始了一个新的阶段，进一步彰显出人类的艺术天赋。彩陶是新石器时代最富有艺术性的美术作品，也表现了我国最早的原始绘画艺术。

在河南渑池县仰韶村发现的旧石器时代晚期的遗址中，发现的器物有石器、骨器、陶器多种。陶器有钵、盆、罐、瓶、壶等形制。其中有一种彩陶表面呈红色，里面磨光并有十分精美的彩绘。仰韶遗址所反映的社会形态，在考古学上被命名为“仰韶文化”或“彩陶文化”。在黄河中游的黄土高原发现了同类的古村落遗址和墓葬。文物考古工作者也把这类遗址称为“仰韶文化”。[①] 距今 7000～5000 年，母系氏族

① 范文澜：《中国通史》第一册，8 页，人民出版社，1978。

公社由繁荣逐步走向衰落。仰韶文化时期的先民们从渔猎、采集到农耕的过程中学会了观察，他们把客观现实的事物提炼、升华为艺术形象，并将之描绘在陶器上，作为美化生活的装饰。

在黄河流域发现的古文化遗址还有：裴李岗文化、磁山文化、大地湾下层文化（早期）、大汶口文化（中期）、马家窑文化、龙山文化及齐家文化（晚期）。长江流域有：河姆渡文化、马家浜文化（早期）、北阴阳营文化、大溪文化（中期）、良渚文化、屈家岭文化、青龙泉三期文化。平原山区还有上宅文化、红山文化、小河沿文化、仙人洞一期文化、石峡文化、山背文化、凤鼻头文化以及近年发现的凌家滩文化（安徽省含山县）等多处。

距今一万年前开始的新石器时代，我们的祖先发明了陶器。随之出现的彩绘陶器的彩陶艺术，特别是仰韶文化的彩陶，是我国原始社会的宝贵遗产。最受人欣赏的是彩陶上美丽的花纹图案，从简单的几何纹饰到动植物纹样，朴素而真实地反映了氏族社会以渔猎、采集为主的原始农业劳动生活。这是原始时代最古老的绘画艺术作品，标志着我国原始绘画的发展成就。中国绘画史论者多以新石器时代的彩陶上形象图纹作为中国原始绘画的代表。这时期绘画的特征是艺术与实用的结合，表现为彩陶纹样，新石器后期还出现了编织、牙雕、玉石雕刻等各种实用艺术。

夏、商、周三代青铜器的出现，是继原始彩陶以后的又一辉煌成就。这一时期从石器、骨器、玉器以及陶器艺术发展到了青铜器艺术。青铜器上各种造型生动而有变化，纹样简括、凝重、古朴，如几何纹、禽兽纹、气象纹等，极富想像力和装饰性，表现出当时劳动人民的艺术智慧。青铜器艺术的创造，成为我国古代灿烂文化的象征。

自公元前 21 世纪建立的夏代开始，经商代、西周到东周，由于铜器和铁器的相继发明及推广使用，社会生产力显著提高，各种手工业得到迅速发展。为礼教服务的青铜艺术，在先秦造型艺术中占有突出的地位：商周的玉石雕刻及战国的彩漆木雕，艺术造型极

高。寓有兴废之诫的殿堂壁画及人物写真画，为先秦统治者所普遍重视。

根据史书记载，春秋时期的绘画艺术形式多样而较成熟。那时绘画大多为装饰之用，或依附于工艺品和建筑物之上。遗憾的是，这些作品都没有保存下来。我们从青铜艺术中，仍可以看到我国民族绘画最初的造型水平和表现能力。

战国时代，已有了专门画工从事绘画制作，绘画（包括壁画、漆画、帛画）、雕塑、玉器制作各自都独立发展，无数精彩华美的作品在这一时代被创造出来。这个时代宗教神话的气息十分浓郁。已经发现的战国时代的三件帛图，造型简括，线条流畅，为我国现存最早的绢帛画作品。它反映了战国时代的绘画技巧已较成熟。

秦始皇嬴政统一六国，建立了我国历史上第一个统一的多民族封建国家。秦朝是我国民族艺术风格发展的极为重要的时期。秦建都咸阳，为夸耀统一之伟业而大兴土木，宫殿宏伟、庄严、华丽。秦朝同时也推进了绘画、雕塑的进一步发展，创造出令人惊叹的宫殿壁画、兵马陶俑和画像砖等。这些珍贵的艺术遗产，是我们中华民族文化的重要组成部分。在陕西临潼秦始皇陵墓出土的大型兵马陶俑富有现实精神，其面相大都具有关中一带人的形象特征。创作者在兵马陶俑形神上的精确把握，反映出秦时的造型能力已经达到了很高的水平。兵马陶俑是秦代较完整的、规模巨大的雕塑，也是古代雕塑史上的辉煌成就。

## 第一节　原始社会的绘画艺术

### 一、旧石器时代的造型艺术

我国原始绘画，是伴随着原始人类对石器的制作和使用等生产劳动过程而逐渐发展起来的。截至目前所发现的旧石器时代遗

迹与绘画有关的极少。事实上，山顶洞人在磨制钻孔的石珠、兽齿和贝壳上涂染红色，除了有某种巫术礼仪的含义外，也表明他们已有了初步的审美意识。在旧石器时代早期，我们的祖先通过长期的生活劳动实践，逐步改进了劳动工具——打制的石器。由此看来，旧石器不仅是人类劳动技能发展的标志，也是人类造型能力的肇始。

到旧石器时代晚期，人类的石器制作技术已取得了重大进步。人们从附近的河床上拣来砾石，打制成适应各种不同用途的石器。石器类型丰富，形状对称，加工精致。综观旧石器时代晚期的石器，在适宜、实用的功利前提下，已经具有一定的形式美感。我们的先民在物质生产之外，终于开始了精神生产。为了美化自身与美化生活，他们不仅制作了装饰品，还发明和使用了染料。

根据考古学家的研究，我国迄今所发现最古老的装饰品，是距今约三万年前峙峪人制作的一件石墨装饰品。它呈扁平椭圆形，大小似鹅蛋，中央有穿孔，可系绳佩挂。较为重要的发现还有：阳原虎头梁曾发现用贝壳、鸵鸟蛋壳、鸟骨管制成的佩饰物；北京周口店山顶洞遗址曾发现百余件装饰品，包括鸡心形钻孔石坠、穿孔石珠、磨制的海蚶壳、钻孔兽牙与兽骨管等。还发现一枚相当精致的骨针，证明当时人已创造并使用了针这个工具。它能够缝纫兽皮、制作御寒保暖的服饰。山顶洞人与虎头梁人还分别采用赤铁矿粉末与红色泥岩作为染色材料。以上事实表明，生活在旧石器晚期的我国先民勤劳而智慧地创造了各种各样的具有审美价值的生产劳动工具和实用艺术品。

## 二、岩画

我国幅员辽阔，远古时代各部族之生活环境不同；山川阻隔，交通困难，各部族文化发展之先后及速度亦存在悬殊，各地区岩画的题材内容和制作方法也各具特色。专家认为：我国早期的岩画，

应属旧石器时代晚期与新石器时代初期，较晚的则已进入青铜器时代。岩画是远古绘画的重要遗存，也是我国绘画艺术的萌芽作品。将岩画集中列为中国原始图画之首，既便于比较研究，又有利于欣赏。

我国是古代岩画遗迹极为丰富的国家。据考古发现，中国境内至少存有十万幅古代岩画。到目前为止，我国东、南、西、北有18个省区发现了岩画。大多数省区现存的大型岩画区遗迹均被调查过。我国的岩画可分为三大区域：北方草原动物岩画、西南岩绘和东南岩刻。北方草原动物岩画大多以动物形象为主，其中绝大部分岩画采用敲凿和磨刻两种制作方法。

近年来，在内蒙古阴山山脉发现数目惊人的岩画，题材内容多为动物、狩猎，亦有放牧、战争、舞蹈、天体、神灵等各个方面。其制作方法除磨刻之外，多为击斫，即用深浅不同的斫点，概括形成“线”或“面”，也有不少面有重叠斫。据一些岩画考古专家和生物化石考古学者的研究，阴山岩画中部分早期之作所画的某几种动物，在这一地区旧石器时代晚期至新石器初期（距今一万年前）即已绝迹，故它们的制作年代当不会晚于此时。

在内蒙古狼山地区有一条几百公里的狭长地带，其间有上万幅岩画，这就是“阴山岩画”。[①] 阴山岩画中的图画有动物、狩猎、车、骑者、舞蹈、天体、神灵以及各种印痕符号等。它是我国迄今发现历史最为久远、内容最为丰富的岩画宝库。其中，属于新石器时期的圆形人面像为最早磨刻的岩画，由人面和太阳光芒组成太阳神形象。这是先民对太阳或太阳神的崇拜，此岩画带有图腾的意味。这种岩画是用极简陋的石制工具在坚硬石壁上磨刻而成的，尽管崇拜圆形，但大多画得不标准。也正因为画得不圆，故愈显古拙。在贺兰山发现一些带有胸脯的人面岩画，都是旧石器时代晚

① 黄啸：《中国美术欣赏》，3页，湖南出版社，2001。

期的作品。

北方草原岩画中，几乎所有的动物形象都使用敲凿法，其时间大约在新石器时代后期延续到青铜器时代，少部分到铁器时代。

在距甘肃兰州不远的大地湾新石器时代遗址中，近年发现距今约五千年的“地画”。当时这一地区的原始社会已有房舍，此画用黑炭画于房内地面，除了两个简略的人像外，人像下并有一长方形，内画两个匍匐的动物。其内容和创作动机，或许是对其去世亲长的祭祀与怀念。

我国史前玉雕作品中，内蒙古出土的红山文化碧玉龙、浙江余杭出土的透雕神人玉冠饰，以及安徽含山凌家滩文化 1987 年出土的约七千年前新石器时期玉雕人像、玉龙雕等最为出色，玉龙更被考古专家称为“中国第一龙”。

## 三、新石器时代的彩陶艺术

仰韶文化彩陶是我国目前所发现的最早的艺术品之一。作为原始社会实用艺术的各种彩陶，无论从它的造型，或者从图案来说，都是非常珍贵的艺术品，这些纹饰取材于大自然与当时人们生活、生产有关的实物（动物、植物、人物的形象等）。这些题材经过艺术的加工，表现出纯朴强烈的民族风格，显示了我们祖先的高度智慧和艺术水平。

在中原黄河流域，大量彩陶的出土，丰富了人们对中国新石器时代文化和艺术的认识。考古专家通过对这些彩陶出土的地层的堆积物考证测试其年代，要远比通过测试岩画容易而准确。这些彩陶在装饰手法上既有几何形的图案花纹，也有不少生动写实的形象或带有变形夸张的人及动物的图形，从中我们可以看到在原始社会先民们生活情感的缩影，它是中国原始绘画最丰富有力的实物证明。彩陶是新石器时代最重要的工艺品，它所描绘的各种纹样是我国现存最古老的绘画作品。以河南渑池附近仰韶遗址为

代表的“仰韶文化”，距今约 7500 年。其彩陶上的图画，一般可分为几何图案和写生图画两大类，包括三角纹、条纹、涡纹、花叶纹、鱼纹等，说明原始绘画艺术与人类的生活和劳动有着密切关系。

中国新石器时代的绘画艺术，主要体现在彩陶的装饰纹样上。所谓彩陶，是指在橙红色的陶坯器壁上用赭石和氧化锰作呈色元素，所绘图案烧制后呈赭红和黑色花纹的陶器。① 彩陶以质朴明快、绚丽多彩为特色，体现出当时绘画艺术的创造水平。甘肃出土的马家窑型彩陶罐，就是以自然中的涡纹作为表现的对象，构图对称均匀，线条健美流畅、古拙朴实，具有装饰美。它属于仰韶文化晚期制品。② 仰韶文化与马家窑文化的彩陶图案，是我国先民为世界艺术宝库作出的卓越贡献。

（一）仰韶文化彩陶

仰韶文化主要分布在黄河中游的河南、山西、陕西等地。根据时间和地域的不同，彩陶的器形与纹饰可分为多种类型，其中以半坡类型和庙底沟类型的彩陶艺术成就最为杰出，它们是绘画史上出现的重要作品。仰韶文化遗址以关中、晋南和豫西一带为中心。遗址多位于黄河流域的河流两岸台地上，分布稠密。半坡类型的彩陶以西安半坡、临潼姜寨、宝鸡北首岭等遗址出土物为代表，具有珍贵的史料价值和很高的艺术水平。

西安半坡遗址出土的半坡型彩陶，有陶盆、陶罐、陶壶等。施彩的陶器通常为圈底或平底钵、平底盆、鼓腹罐、细颈瓶等。其花纹绘在陶器的口沿、肩、上腹等醒目部位，或绘在敞口盆的内壁。花纹图案除有三角、波折等几何纹样，还有相当活泼的动物写生图画，后者具有浓厚的绘画意趣与引人入胜的艺术魅力。例如 半坡

---

① 中央美院美术史教研室编著：《中国美术简史》，8 页，高等教育出版社，1990。

② 王伯敏：《中国绘画史》，6 页，上海人民美术出版社，1982 。

出土的彩陶盆内彩绘四鹿纹盆，鹿均作斜视状，在变化不大的躯体下，通过四条腿或前伸、或下垂、或后展等不同画法，使它们各具不同的活泼姿态。另一件为三鱼纹盆，盆沿一周宽带纹，器腹外壁绘着三条张口露齿的鱼，唇部翘起，虽未画水，却给人以鱼在水中吸水吐气、向前游动的感觉，鱼纹简洁生动。半坡还出土了几件内彩人面鱼纹盆，大多数专家都认为这种带有神秘色彩的人面纹，必定与半坡氏族公社的某种原始信仰（崇拜）有关，这种耐人寻味的人面鱼纹彩盆，堪称仰韶文化半坡类型的绘画佳作。

在陕西临潼姜寨出土的内彩鱼蛙纹盆和宝鸡北首岭出土的水鸟衔鱼纹细颈彩陶瓶，也是布局灵活、笔触豪放的绘画佳作。这种彩陶足以说明当时人们已经能够制造、运用毛笔之类的工具来表现画面彩陶强调线描的作用，显示了原始先民的绘画技巧达到了一定水平，由此也可看出中国画的基本特点。

另外，庙底沟类型的彩陶以河南陕县庙底沟及陕西华县泉护村遗址出土物为代表。陶器上绘有蛙形的图案，蛙的形态画得相当生动。宝鸡北首岭出土的船形彩陶壶，侧部绘有小方格纹，表示一副张开了的渔网挂在船旁，绘者从描写生活出发，作品创意别致、构图丰富。

（二）马家窑文化彩陶

马家窑文化是仰韶文化晚期在甘肃、青海地区的一个分支，是受到仰韶文化的影响而发展起来的另一系统的文化。它分布在黄河上游，以甘肃临洮马家窑遗址的出土物为代表。马家窑文化彩陶可分为马家窑型、半山型（以甘肃广河半山墓址出土物为代表）、马厂型（以青海乐都马厂沿墓址出土物为代表），彩陶纹饰各具特点。马家窑型的彩陶多瓮、瓶、盆、罐等器形，装饰面积大，纹样以旋涡纹、波浪纹、三角纹等为主，具有构图繁密、回旋多变之特色。近几年，在青海大通孙家寨还出土了马家窑型的“舞人纹”彩

陶盆。[①] 在其内壁绘三组舞蹈纹饰带，每组五人，皆腰系兽皮，并肩携手，欢快起舞。画面再现了氏族成员围猎野兽的生动景象。盆的内口四周描绘着五人一组的舞蹈姿态和谐感人，反映了原始人类在渔猎劳动后的欢乐情景及其对幸福的憧憬。

此外，发现于江淮流域有青莲岗文化的红陶和彩陶，长江流域以南至台湾地区也发现几何印纹陶。凤鼻头文化彩陶，出自台湾高雄，时间为公元前 2000 年左右。昙石山文化彩陶，发现于福建闽侯县昙石山，在遗址中、下层，其年代与凤鼻头文化相近，也有相当数量的彩陶。其器形与纹饰都很相似，都流行直线纹、人字纹及网格纹。这一铁证说明了自古以来台湾海峡两岸先民一脉相承，有着不可分隔的经济、文化生活的联系，两岸同根，共属华夏民族。

## 第二节　先秦绘画艺术

先秦绘画艺术以青铜器为代表，夏、商、西周的华美造型和典雅的纹饰，越来越繁复、精细。到春秋战国时期，壁画、漆画与帛画等创作随着时间的推移，绘画艺术逐步成熟。

先秦时期的绘画大多具有装饰性和实用性。自有文字记载始就有禹铸九鼎之传。由手工业产生的青铜器艺术，显示出特有的光彩，周代已设有“百工”[②]的官职来分掌其事。

根据史料的记载，约在公元前 3000 年，为许多大部族所拥戴的夏王朝已经建立；至公元前 16 世纪，夏为商汤的统治所代替。汤后传二十二世至“武丁”，迁都安阳，改国号为“殷”。20 世纪“殷墟”的发掘工作，使人们对殷商文化有了丰富而又可靠的认识。1976 年在安阳小屯发现了保存完整的商朝王室成员“妇好”

① 邓聪：《彩陶盆上的舞人纹》，《文物天地》，18 页，1987 年第 1 期。

② 《儒学十三经〈周礼·冬官考工记〉第六》，299 页，北方出版社，1996。

墓，出土了精美的青铜器，表明青铜文化已发展至高度成熟的阶段。

彩陶作为一般日用品，其地位则为灿烂精美的青铜器所代替。约在公元前 11 世纪，姬发讨灭了商纣，建立“周”，为各邦的盟主。周朝自建国至公元前 770 年，共 450 余年，称为西周。周王室日渐衰微，周平王在公元前 770 年东迁到洛邑。此后称为东周。东周时，列国日益强大，历史上称为春秋战国时期。春秋时期，力图扩大自己领域和势力的诸侯不断进行吞并和掠夺战争。大国先后兼并各小国，到公元前 500 年，只剩下秦、齐、楚、燕、赵、魏、韩七个大国，这之后即进入战国时期。[①] 到公元前 221 年，秦灭六国，建立统一的封建帝国。商、周的青铜器装饰丰富，兼用立体形象、平面浮雕和各种刻纹 题材多龙、凤、蝉纹、回纹和其他动物形象及几何图形等。春秋时期的绘画艺术，史书已有记载。多数作为装饰，用于工艺品或建筑上，并且有了丰富的壁画艺术。周代祭祀与会见诸侯的明堂绘制有大型壁画。当时国家政权掌握在奴隶主家族手里，谁掌握了祭祀天地、祖宗的权力，谁也就掌握了政权。因此，用于祭祀的明堂里的壁画是直接为奴隶制的政治服务的。可惜这个时期的绘画作品没有保存下来，现在只能从青铜器的造型纹饰上寻求其遗风，间接地帮助我们了解这个时代绘画艺术的水平和表现能力。目前所发现的战国时期的帛画与漆画，具有很高的艺术水平。如楚国长沙出土的帛画，造型简括、线条流畅、技法熟练，是目前所知世界上最早的丝织品上的绘画 江陵出土的漆画，人物线描技巧相当熟练，因为勾线很细，故后世称之为“高古游丝”。这些以线造型的绘画技巧成为中国画的特点。

最能代表战国时期绘画艺术的遗物，为湖南长沙出土的两幅帛画。它们都是随葬的“铭旌”，具有送死者灵魂升天的含义。一

① 王逊：《中国美术史》，16 页，上海人民美术出版社，1985。

幅墓主为女性，画中线描简劲，部分以墨平涂，和当时漆画的技法风格基本一致。另一幅墓主为男性，其笔法飞动，人物形象亦富神采。这两幅帛画体现了当时中国绘画发展的新水平。

## 一、夏、商、周青铜艺术

夏、商、周三代是我国历史上的青铜时代，传说中最有名的九鼎、“三鬲六翼”就是夏代的制作。[①] 青铜工艺成为我国古代灿烂文明的标志。我国青铜器以大量铸造礼器、兵器和生产工具为特点。这是因为古代有“国之大事，在祀与戎”之说。[②] 青铜器有鼎、壶、尊、爵、勺等器具。上面饰有蝉纹、鸟凤纹、龙纹、兽面纹、人面纹等。商代铜爵是一种饮酒器，它饰有兽面纹。整个设计美观大方，既单纯又富变化，在青铜器的造型中堪称灵巧。我国商代就有圆雕性的青铜器，包括铜铸人像和鸟兽形铜尊，艺术水平很高。安徽阜南县（1957）出土的商代后期大型的龙虎纹铜尊[③]制作精工，装饰华美。其特点是：造型准确，器型匀薄，并饰有动物纹和几何纹。它呈现了青铜器所特有的古朴浑厚的风格。

## 二、先秦壁画

先秦绘画以人物肖像画为主，寓有兴衰鉴戒、褒功挞过之意，为维护礼教服务。据《周礼·冬官考工记》中载：“设色之工：画、缋、钟、筐、幌。”又载：“画缋之事，杂五色。”“凡画缋之事，后素

① 唐兰：《商代前期青铜器》，《文物》，8页，1973年第7期。

② 侯良：《上海博物馆青铜器馆巡礼》，《文物天地》，6页，1987年第5期。

③ 唐兰：《商代前期青铜器》，《文物》，8页，1973年第7期。

功”。[①] 虽然这是作为定“仪礼”、“伦常”之用的，但也透露出这个时期对于色彩的识别与处理技巧。春秋时代的建筑物，有内容丰富的壁画，除画日、月、星、辰及各种动物外，还有不少以历史为题材的作品，多描绘在殿堂的粉壁上，起着一定的宣传、教育作用。当时的宫殿已经相当宏大，明堂、宗庙内的壁画，规模之大，可想而知。《孔子家语》曰：“孔子观乎明堂，覩四门墉有尧舜之容，桀纣之像，而各有善恶之状，兴废之诫焉。”[②]孔子赞赏西周利用壁画等艺术形象宣扬礼制，他感慨地说“此周之所以盛也”，认为壁画是维护奴隶制的重要手段。

战国时期的壁画现已无存，而见诸文献的则是楚国壁画。楚国的壁画是兴盛的。公卿祠堂、贵族府第皆以壁画为饰，壁画都绘有神话传说、历史故事、自然物象等内容。

战国时期，已有了专门画工从事绘画创作，这些绘画作品反映了当时人们的社会生活和风俗习惯，但宗教神话的气息十分浓厚。现在所见到的楚国绘画包括漆画、帛画两类。就漆画和帛画而论，墓葬中以漆画所出为多。

## 三、漆画

中国漆器的发明在世界上为最早。漆器上的绘画主要为图案装饰，其技法和绢帛上的绘画可谓一脉相承。漆画是漆器上用做装饰的，通常带有情节内容的绘画。已知的有：湖北荆门包山大冢出土的《迎宾出行图》，长沙颜家岭等出土的狩猎及舞蹈彩绘，信阳长台关出土的锦瑟残片和车马出行图像残片，以及曾侯乙墓出土的漆棺、漆盒、漆箱上的漆画。曾侯乙墓内棺漆画，画有龙纹、凤

---

① 《儒学十三经〈周礼·冬官考工记〉第六》，300、305 页，北方出版社，1996。

② 《孔子家语疏证》，陈士珂辑，72 页，上海书店影印出版，1987。

纹和鸟首蛇身、人面兽身、人身兽头等形象，画法颇为严谨，线描健劲匀整，有浓厚的装饰风格。同墓出土的木盒漆画《乐舞图》，笔法粗细不一，或平涂，或仅有轮廓，较内棺漆画率意洒脱。而这些奇异的人与动物混合的形象，与棺上所画又颇不相同，多为巫人娱神化装之舞。包山的漆画《迎宾出行图》，是迄今发现世界上最早而且保存最完好的一幅漆画。与早期样式比较，可以看出楚国绘画风格新样式的形成。首先，在平面上表现出空间的存在。虽然画法稚拙，只是将远处的人物稍稍抬高，但空间感却产生了。第二，用流畅圆熟的线条表现精微的细部，代替剪影式的形体，形成中国古代最早的线描人物画（游丝描技法）。第三，绘画强调真实性和艺术性。各种物体按实际比例描绘，情节合理有序，人物服饰、车马形制等均根据聘礼的典制。长沙出土的战国漆奁《狩猎图》，除鸟纹及云纹图案外，其间绘有奔鹿和争食之鸟，并画有一树，生动逼真，笔法婉秀多姿，饶富趣味。这不仅说明当时绘画技巧的精进，也反映了那个时代的特征，颇有崇尚大自然的老庄思想的影响，可以说这时已具有中国山水画的萌芽。

## 四、战国帛画

战国时代至今发现的人物帛画有三件：⑴《人物龙凤帛画》；⑵《人物御龙帛画》；⑶缯书四周的画像。长沙楚墓先后出土了两幅旌幡性质的帛画。其一称《人物龙凤帛画》，1949 年 2 月出自长沙陈家大山楚墓。该画质地为平纹绢，高 31 厘米，宽 22.5 厘米。画一细腰长裙、侧身向左、合掌祝祷状的贵族妇女，在腾龙舞凤的接引下，作向天同飞的景象。其二称《人物御龙帛画》，1973 年 5 月出自长沙子弹库楚墓。该画细绢地，高 37.5 厘米，宽 28 厘米。画一高冠长袍、蓄有胡须、神情潇洒、腰佩宝剑的贵族中年男子，头顶华盖，驾驭舟形巨龙向天国飞升。龙尾企立一鹤，龙身下画一尾鲤鱼。帛画上端缝裹细竹篾，并系丝绳，用做葬仪中的旌

幡。两幅帛画所画人物实为墓主人。画面展示了他们在归于天界时的端庄、典雅、飘逸的风采，表现了楚人在生死面前的心态，同时也显示出楚国画工描绘人物情态的熟练技巧。还发现有缯书四周的画像与《人物御龙帛画》同时的楚帛书。四周画有图像，画史上将其归于帛画一类，但意义终不及《人物龙凤帛画》和《人物御龙帛画》。1942 年 9 月在长沙东郊楚墓发掘的《缯书》现已流传国外。《缯书》“呈四方形，中间写有墨书（断片中也有朱书的），笔画匀整。周围以细线描绘了三头神像”。①

战国帛画是保留至今最早的绘画作品，性质相同，想像丰富。它们都以墨线勾画，可以作为中国传统绘画技法上以线条（笔法）为基础的证明。从中可见战国肖像画具有以下特点：人物皆作正侧面的立像，通过衣冠服饰表现其身份；比例匀称，仪态肃穆；勾线流利挺拔，设色采用平涂与渲染兼用的方法，格调庄重典雅。战国帛画具有较高的艺术水平和欣赏价值。

## 第三节　秦代绘画艺术

经历春秋战国长期战乱的局面后，终于在公元前 221 年，秦始皇嬴政统一了六国，建立了我国第一个封建专制中央集权的国家。他大兴土木，并以宫廷专职的画工为主在宫室中进行大规模的艺术装饰，在建筑、雕塑、绘画等方面都取得了极其辉煌的成就。宫殿壁画规模巨大，在近年的考古发掘中发现绘有壁画的秦宫残壁虽吉光片羽，亦可见其艺术水平。

秦朝存在时间比较短暂，遗存下来的绘画作品不多。秦时绘画艺术主要以今咸阳市郊发现的秦宫遗址上的壁画为主。其他如秦画像砖“龙、凤纹”，线刻如后世白描，造型及构图设计均十分精

① 商承祚：《战国楚帛书述略》，《文物》，3 页，1973 年第 7 期。

美。湖北云梦县(原楚地)秦墓出土的漆扁壶上所画的奔马、飞鸟和犀牛等,形象生动,与战国时期的绘画风格极为相近。在陕西临潼秦始皇陵墓出土的兵马陶俑,形象多样,以写实的手法刻画人的面貌、动作,在构思上又有想像的空间,结构严紧,形神兼备。它是秦代较完整的规模巨大的雕塑作品,也是古代雕塑史上的艺术精华。数以千计的"兵马俑"更是震惊了世界。这些都说明了秦代绘画与雕塑艺术有很高的造诣。

## 一、秦代的壁画

商鞅在担任秦国"大良造"时,于秦国战胜魏国之后,修筑咸阳都城,仿效魏宫,营建冀阙,以宣扬秦威。此后,在统一全国的过程中,"秦每破诸侯,写仿其宫室,作之咸阳北阪上,南临渭,自雍门以东,至泾、渭,殿屋复道,周阁相属"。[①] 秦代在这些表彰统一全国功绩的建筑中,也存有大量的壁画。秦代的宫殿、衙署,普遍绘制壁画,常常以精美的图案和阔绰的画面显示封建统治的威严。近年先后在秦代咸阳宫殿遗址发现了壁画残片,这些壁画有图案纹饰,有台榭建筑、人物车骑。尽管这只是少量的壁画片断,但是联系西安等地出土的秦石刻画像以及铜镜上的车骑人物,已能较具体地说明秦代壁画艺术的成就。秦宫车马仪仗壁画遗迹显示了秦文化的艺术特色。

1979 年 4 月在咸阳宫殿残壁上发现的车骑人物图像,此类绘画题材成为统治者宣扬声势的重要内容,同时也是统治者当时崇尚田猎活动的具体描绘。在今咸阳市东郊窑店镇牛羊村北塬上,先后发现两处绘有壁画的秦宫遗迹。画面保存较多的是第三号秦宫遗址,一处连接宫殿的长廊,在长 32.4 米、残高 0.2 ~ 1.08 米的廊道坎坪垣上,绘有长卷式的车马出行、仪仗人物、楼阙、树木等图

① 史马迁:《史记·秦始皇本纪》第六,239 页,中华书局,1959。

像 ;图中七组车马,皆作四马架一车的组合形式,马的颜色有枣红、黄、黑色,仪仗人物服饰有褐、绿、红、白、黑等不同色彩。此处宫殿壁画,画面内容与形式布局和湖北荆门包山大冢出土战国漆奁盖上的"聘礼行迎图"颇多相似,当属封建贵族礼仪活动的真实写照 ;壁画人物形象稍嫌粗犷拙劣,但总体气势颇为煊赫壮观。此外,第一号秦宫则发现彩绘流云纹及菱格几何纹壁画残块,壁画五彩缤纷,鲜艳夺目,形象规整而又多样化,风格雄健,说明秦时的绘画水平已相当高超。

## 二、画像砖

秦代画像砖中描绘"云猎云游"的活动和石刻、壁画同样,都反映出统治者的喜好。这种绘画题材长期流行于秦汉,成为宣扬统治者权威的重要内容。画像砖是秦代的一种建筑装饰构件。秦代的墓室壁画画像砖用模印和刻划两种方法制成,形状分大型空心砖和实心的扁方砖两类。陕西临潼出土的模印画像砖,是在砖坯未干时,用预先刻成的印模捺印而成的,花案凸起。1957 年临潼出土的狩猎纹画像砖,印着骑马射猎图,是对君王田猎活动的具体描绘。在当时,流行的民间诗歌都歌颂着狩猎这同一主题。今藏陕西省博物馆的射猎纹画像空心砖,是迄今发现秦代模印画像砖的代表实物。在临潼秦始皇陵附近,还发现一种模印几何纹的铺地方砖。此外,在咸阳秦宫遗址,曾出土刻画着龙凤图像及人面鸟身画像砖,线刻流利生动。秦代画像砖还是壁画及装饰画,在构图上,均饱满不留余白 ;在手法上,以写实为主,同时还能表达整体情绪 ;更为重要的是,它发展了线条的表现魅力,丰富了线条的表现技法,成就着秦代绘画流动的宏伟气势和古朴风韵。

# 第二章　两汉的绘画艺术

刘邦利用农民起义，在公元前 206 年建立了汉政权，史称西汉（前 206—公元 8）。刘邦史称汉高祖。在谋士萧何等人的建议下，他一开始就注意利用建筑、绘画等来巩固封建王朝，树立宣扬汉王朝的威信。汉继秦之后，建立了统一的中央集权的封建帝国，西汉政权吸取秦王朝覆灭的教训，采取安抚百姓等缓和阶级矛盾的措施，先后开辟通达西域及南海的道路，密切、扩大中外经济文化的交流。公元 8 年，王莽夺取汉朝政权，改国号曰“新”。西汉皇室的一支、大地主刘秀利用“绿林”和“赤眉”农民起义，在公元 25 年又恢复了汉朝的统治，史称东汉（25—220）。刘秀被称为“光武帝”。东汉时代，继西汉之后，进一步促进了封建经济的发展。在东汉后期，地方武装割据，社会陷于混战，从而出现了魏、蜀、吴三国鼎立的局面。汉代的绘画艺术继承了秦代优秀的传统，并有很大的改良、发展。肖像画被视为表彰功臣的有效方式，在大型纪念性宫殿壁画上出现颇多。汉代的绘画，在人物形象的塑造和构图的处理等方面，都具有鲜明的时代特征，显示出中华民族的绘画特色。

汉代艺术是以画像石刻为代表的，大量壁画、石刻都展现出当时人们的丰富想像力。在艺术上表现大的气势，呈现大的场面，塑造出各种类型的形象，生动地反映了那个时代人们的风俗习惯及丰富多彩的现实生活。这种画风在艺术技巧上具有深厚质朴、深沉雄大的特点。宫室画工和民间匠师共同创造出中华民族壮美的艺术风格。

汉代的艺术品，古风盎然，各具特色，具有鲜明的时代风格，“马踏匈奴”是我国现存最早、也可以说是古代惟一的一件纪念碑性石刻，它既自由又凝练的手法，增强了作品的整体感和厚重感；既保持了岩石的自然美，又富于雕刻的艺术美。

汉代画风古朴，浑厚雄放，体现了封建社会前期艺术上的卓越成就。创作中已着力于神情生动的刻画和动态情节的明确表达，并适当运用夸张的手法。因此，往往某些技术处于朴拙阶段的作品，也同样具有感人的艺术魅力。汉代在绘画上表现出描绘丰富生活和情节的构图能力，掌握了运用线描和渲染赋色的技巧，为魏晋南北朝绘画的发展奠定了基础。

## 第一节　汉代壁画

两汉的宫殿、府署、寺观普遍绘制壁画，或以精美的图案和阔绰的画面，宣扬、显示封建统治的威严；或以借物寄情的手法，标榜吏治的“清明”；或图绘历史故事，作为成败得失的鉴戒；或绘制本朝功臣肖像，作为广大臣僚励志的楷模。这在当时发挥了巨大的激励作用，对后世亦产生了重大影响。

### 一、寺观壁画

西汉文化昌明，统治者提倡绘画为政教服务，宫殿壁画逐渐兴盛。文帝三年（前177）在未央宫承明殿，画屈轶草、进善旌、诽谤木、敢谏鼓，借以标榜吏治“清明”。汉初，不少同姓诸侯王亦绘制宫殿壁画，其中以鲁恭王刘余营建的鲁灵光殿壁画内容最为丰富。王延寿《鲁灵光殿赋》云：“图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵，写载其状，托之丹青。千变万化，事各谬形……上纪开辟，遂古之初，五龙比翼，人皇九头，伏羲鳞身，女娲蛇躯。”

历史上最早以图像褒奖功臣的是西汉宣帝刘询。宣帝甘露三

年（前51）在麒麟阁绘制包括霍光、张安世、赵充国、苏武等11人的功臣图壁画。[①] 汉武帝刘彻从巩固、发展统一的封建制国家出发，也利用绘画题材来纪念有功勋的将帅功臣。

东汉绘制宫殿寺观壁画之风尤盛。明帝刘庄“雅好图画，别开画室”，令画工图画，在南宫云台为前朝功臣画像谓之画赞。据《后汉书·皇后纪》载，汉明帝曾偕同马皇后观览宫中画室，内有娥皇、女英、陶唐、帝尧等古代帝后像壁画。明帝即位四年，即永平三年（60）诏令图像云台，“显宗追感前世功臣，乃图画二十八将于南宫云台”。其后又增加四人，“合三十二人”，[②]在云台进行了我国第二次大规模图绘开国功臣的壁画创作。云台为洛阳南宫中高台名，台上有殿室，东汉有诸多要事发生于此。汉明帝还派使臣蔡怡、蔡景赴西域寻求佛法，从大月氏国偕天竺高僧摄摩腾、竺法兰携经及释迦像还洛阳，遂于西门外建立白马寺，寺壁曾绘千乘骑群象绕塔图，此乃中国第一座佛教寺院和最早的佛寺壁画。东汉的绘画反映现实、歌颂武功及奖励耕战的图画，在宫廷以至州郡都有所发展。

两汉绘画以历史故事为主题，继承先秦的传统，在宫室祠堂作壁画。王延寿《鲁灵光殿赋》记壁画情形：最先是太古裸体怪形、质野无知的神话中人物。其次是黄帝、尧、舜，有衣裳、冠冕。再次是夏、商、周三代兴亡。凡历史上忠臣、孝子、烈士、贞女的事迹，国君的贤愚，政事的成败，都图绘用来“恶以诫世，善以示后”，对观者进行政治、道德教育。主题以外，再用天地、万物、神怪、异事作辅助，配合成丹青鲜明、形状生动的大图画。

---

① 章尚正：《汉唐图像褒奖功臣论》，《古籍研究》，114、115页，2003年第1期。

② 范晔：《后汉书·朱瑾王杜马武传》卷二十二，789页，中华书局，1965。

## 二、墓室壁画

中国画史表明，古代人物画先于山水画而发展，至汉代，壁画、漆画、帛画、画像石与画像砖已蔚为大观。壁画在汉代被广泛应用，当时的殿堂、衙署、驿站、墓室都有壁画。可是壁画不宜保存，因为年久，历经战乱，建筑不存，宫殿壁画也就化为乌有。现存所能见到的汉代壁画，多指墓室壁画而言。洛阳卜千秋夫妇合葬墓壁画，为目前发现年代较早的西汉墓室壁画之一。今考古所见河南洛阳烧沟村西汉墓壁画《鸿门宴图》、内蒙古和林格尔县东汉墓壁画《百戏图》等，均场面宏阔，人物各有姿态，且其面部表情清晰可辨，表明创作者已经能够抓住人的心理变化而极富艺术表现力。它们反映出这一时期壁画所达到的水平，代表了西汉绘画艺术的成就。

汉代多重厚葬，在贵族坟墓中的壁上也多有壁画。曾经发现的汉墓壁画，画中故事大多是墓主生前的生活享受，例如宴会、娱乐、游行等事。

汉墓壁画的发现，始于 20 世纪 20 年代初。洛阳八里台一组空心砖壁画，是有关西汉墓室壁画的首次重要发现。20 世纪 50 年代，继河南、辽宁两省连续有重要发现后，发现汉墓壁画的分布范围已扩大到广东、河北、山东、江苏、安徽、山西、内蒙古、陕西、甘肃等省区，迄今见诸正式报道者达三十余处，为探讨汉代绘画艺术发展状况提供了第一手资料。

从西汉壁画来看，壁画艺术技巧的继承与发展关系，就更加明显。画工准确而简练有力的线条，表现了不同身份、相貌的人物，从中可看出画家对于人物性格、特征的注意。以 1988 年在河南永城芒砀山发现的西汉前期的墓室壁画梁王墓和 1983 年在广州象岗山发现的南越王赵昧墓为代表，两者均属凿山为室的山崖石室墓。梁王墓主室顶部及西、南壁彩绘着青龙、白虎、朱雀等方位神，

形象生动、技法娴熟。

在洛阳、西安、甘肃武威雷台等地共发现五座西汉晚期墓室均有壁画，其中以洛阳发现的三座最为重要。这三座墓皆用大型空心砖和小砖混合构筑而成，洛阳卜千秋墓与烧沟 61 号墓皆坐西朝东，平面略呈“六字形”，壁画绘于空心砖构筑的主室脊顶、门楣后壁或隔断上，题材有日月星象、御龙升天、驱鬼逐疫及历史故事等。卜千秋墓坐落在现今洛阳市，由 20 块空心砖构筑的主室脊顶上描绘的是男墓主持弓乘龙、女墓主捧鸟乘三头凤，在持节方士与仙女的导引下，由仙禽神兽卫护升天，形象活泼生动，勾线流利挺秀，构图繁而不乱，运用写实与联想的方式，特别运用具有传统特色的线条，造型准确，而且注意发挥线条本身的表现力。

以历史画为主、具有连环画样式的历史故事题材已经出现。如烧沟 61 号西汉墓室壁画，以遗存精美豪放的历史故事画而著称。前室脊顶绘天象，隔壁正面花砖部位绘神及傩仪场面，楣额部位绘着长卷式的“二桃杀三士”故事。画面上对齐景公的威严、侍卫们的恭顺、晏婴的机智、三壮士恃勇寡谋与舍生取义的悲壮举动，都描绘得淋漓尽致。后室石壁上方，绘长卷式的“鸿门宴”故事，画面表现了戏剧性的矛盾冲突，人物众多，各有不同的性格刻画，赋彩典雅，格调庄重豪放，线条奔放有力，富有运动感，加强了形象的塑造。

东汉的墓室壁画题材多样，内容极为广泛。这与当时统治阶级“举孝廉”作为仕途录用的条件及好名成风、生时奢侈死后厚葬的习俗是分不开的。另外，壁画上农耕生产图像也是为表现统治阶级的利益而出现的。这类壁画在河北、河南、内蒙古、辽宁、江苏等省区发现二十多处。壁画题材主要是标榜墓主人生前的地位，画有属吏与出行车马仪卫，有的还画出幕府官邸 场面通常以墓主夫妇并坐宴饮、观赏乐府的形式出现 还有描绘庄园坞壁的农牧生产，鼓吹封建道德的圣贤、孝子、烈女、义士等历史故事画。日月天

象及神禽瑞兽已退居次要地位。河北望都有一号汉墓，前室左右两壁绘属吏二十人，布局严谨，形象高大，人物性格鲜明，比例准确，堪称东汉壁画的代表作。河南偃师杏园村汉墓壁画车骑出行图，场面宏大，构图丰富有节奏，赋彩鲜丽典雅，具有很高的艺术水平。

在内蒙古和林格尔县发现的东汉墓室壁画，遗存画面有一百多平方米。壁画题材非常丰富，有从“举孝廉”时到“使持节护乌桓校尉”的显赫车马仪仗，有热闹场面的幕府官邸，有各逞技能的乐舞百戏，有农耕放牧的庄园生产，有繁忙丰盛的庖厨宴饮，还有榜题明确的孝子烈女等画面。它们真实反映了当时社会现实生活和社会风尚。再如河南密县打虎厅一号汉墓中的《百戏图》，上下两边各绘一排贵族人物，身穿各种不同色彩的礼服坐于席上，一边宴饮，一边观看百戏。绘画极其细致，竟连席前的杯盘碗筷都画得清清楚楚。百戏图像有跳丸、杂耍、盘舞等，体态生动，结构严谨，场面宏大。又如内蒙古和林格尔壁画《百戏图》，画面右侧为乐队，左上角六人为观赏者，画面偏左为百戏，于击鼓四周，表演着跳丸、飞剑、舞轮、倒立、载竿等技艺，表演者臂系红带，有的束髻，有的赤膊，各有姿态，表情丰富。这些壁画，运笔遒劲自如，人物形象生动传神，展现了边塞地区的社会风貌，反映了汉代杂技艺术的水平以及当时的现实生活情景。东汉的墓室壁画，还有画升天、祭奠以及描写日常生活的，如庖厨、宴享等。辽宁辽阳三道壕壁画，写地主家中的厨房，列挂猪头、鱼、兔，并画有妇女汲水、灶上操作等情景。可谓百态俱陈，为后世民间画风所借鉴。从中也可以看出当时的绘画风格新颖独特。

上述墓室壁画，在刻画人物的精神状态方面较有发展。而且壁画的幅面大，说明汉画讲究气势壮阔的描写。壁画中人物的表情有的粗率，似不经意 有的细腻，尤为精致。如洛阳西汉卜千秋墓壁画的人物与鸟兽，用笔的轻重、虚实，以至转折、顿挫，都能掌

握自如，而且力求表现出对象的特征与各个方面的相互关系。还有《升天图》下部的那只蛙，显然是作游泳状，尽管没有画水，但有水的感觉。这与新石器时代的彩陶画面有不谋而合的功效。

中国画发展到后来出现的写意画，讲究“无笔墨处而见笔墨”，也可以从这些壁画中寻找到它的渊源。壁画有线描，有没骨法，但多以墨线勾画。线条有粗有细，开始有刚劲柔婉的区别。壁画用色有平涂，也有浓淡的渲染。望都的壁画，对于人物的描写，能根据衣褶的变化，用粗细不同的线纹；和林格尔东汉墓壁画，用笔遒劲而有顿挫，马的勾勒已有一定的规律。这种技巧上的发挥，反映出画家对形象的观察又有了新的体会与领悟。这些丰富的壁画遗产是古代画工创造的灿烂的古代中华文化瑰宝。

## 第二节　汉代帛画

汉代的帛画在绢素上的绘画作品颇多，但遗存传世极少。唐人张彦远《历代名画记》卷一“叙画之兴废”云：“汉武创置秘阁，以聚图画。汉明雅好丹青，别开画室，又创立鸿都学以集奇艺，天下之艺云集。及董卓之乱，山阳西迁。图画缣帛，军人皆取为帷囊，所收而西七十余乘，遇雨道艰，半皆遗弃。”[①]正说明了这种情况。

### 一、西汉帛画

长沙马王堆一、三号西汉墓 20 世纪 70 年代出土的五幅帛画和山东临沂金雀山九号汉墓发掘的一幅帛画，揭示了当时的社会生活与社会风尚。出土的这几幅西汉帛画，有的用作殡仪中的旌幡，表现了引魂升天的场面；有的是以夸耀墓主生前生活为主题；有的则描绘了迎宾、祭神、健操等景象。

---

① 张彦远：《历代名画记》卷一，10、11 页，京华出版社，2000。

最为突出的长沙马王堆二号墓是长沙国丞相轪侯利苍之墓。一号墓是利苍的妻子辛追之墓，墓中出土铭旌全图共分天上、人间、地下三部分，画的是墓主人生前的片断生活。三号墓位于长沙东郊，是利苍的儿子之墓，上面画墓主生前的一般生活状态。利苍卒葬于汉惠帝二年（前 193）或稍后，其子卒葬于文帝十二年（前 168），辛追卒葬年代则稍晚于其子。马王堆一号、三号墓的内棺盖上，均覆盖着“T”字形旌幡帛画，全长 2 米，构图基本相同：上段绘日、月、升龙及人面蛇身的始祖神，象征天界；中段绘墓主人出行、宴乐等人间生活；下段为阴间的一些状况。其主题思想是引魂升天。这两幅帛画在艺术处理上具有鲜明特色：首先，在构图上通过穿壁的蛟龙，将人间、地下两部分连成一体，又通过昂扬的龙首与迎候在天门的司阍，构成升天的气氛，使画面的三部分有机地联系起来。其次，将墓主画在旌幡中心部位，并且通过跪迎与随从的衬托，显示出墓主人的高贵身份；墓主形象或画成正侧面，或画成五分之三的半侧面，形貌服饰皆刻画得惟妙惟肖；各种神禽异兽，姿态活泼，表明西汉线描人物画已达到很高的艺术水准。

在临沂银雀山 9 号汉墓出土的长条形西汉帛画，亦属旌幡类。此画用没骨与勾勒相结合的方法绘成，反映了汉代绘画技法的多样性。汉代帛画在表现上的一个显著特点，就是其画中的墓主形象看来都是写实的。画中的墓主肖像，在现存的帛画中，都是侧面，而且形象突出。它的表现手法承袭战国的绘画传统。几幅帛画的侧面肖像，所画墓主的脸部，从额上勾线至下颚，几乎完全保留着长沙楚墓帛画的特点。它的用线挺劲、流畅，造形比较准确，可知西汉帛画在技法上有了一定的进步。这些作品的绘制方法，主要是以淡墨线和朱砂线的运用，先起画稿，然后用颜色平涂。

## 二、东汉帛画

新莽至东汉时期旌幡帛画以新的面貌，呈现出简洁趋势。如

甘肃武威磨咀子 54 号及 23 号汉墓出土约属新莽时期的绢麻柩铭，上端绘金乌，以代替繁复的人物画面。54 号墓柩铭为“如臧东乡利居里壶”，23 号墓柩铭为“平陵敬事里张伯升之柩。过所母哭”。

在汉代，施于漆器、铜器、陶器的装饰性绘画颇为发达。描绘题材，既有几何纹或动植物的图案，也有表现现实社会生活、历史故事及神怪形象的画面。章法或疏或密，格调自由奔放，蕴含着蓬勃的生机。题材新颖，风格多样，则是汉代绘画的又一重要特征。

## 第三节　漆　画

漆器本是中国最早发明而独有的艺术品，它与绘画的完美结合，更是绝伦精妙。战国和两汉漆器，近年来出土渐多。在绘画史上，漆画与壁画应有同样的历史地位。汉代是我国漆器制造业发展的鼎盛时期，它继承了历代漆器的工艺传统，使漆器工艺得到进一步的发展。

漆器工艺自先秦至两汉有更大发展，漆画的应用既广，技艺也随之提高。由于漆工艺的发达，汉代竟有“油画”之称。《后汉书》提到当时有所谓“油画辒车”。在汉代，男女乘车有别，妇女乘用的车较小，四周封闭较严，两侧开窗，有乘帐遮挡，一般驾两马。两马为骍，所以又称“辒车”（江苏省徐州市龟山西麓 1982 年 2 月出土西汉第六代楚王刘注的夫妻合葬墓发现汉代墓室营制，陪葬的的物品为“骍车”）。这种车，就是在辒车遮档板上以油漆画作为装饰。这种“油画”，是属于工艺性质的一种描画，较一般绘画更耐用、更有光泽，当时应用颇广。除油画车外，还有油幕、油幔、油船、油戟以至漆棺等。汉代漆器，至今发现的不少。长沙马王堆、山东莱西县、江苏连云港以及安徽天长、阜阳、霍山、潜山等地汉墓都有出土，且大多精美无比，色彩绚丽，光泽如新。在器物上描绘

的纹饰，线条匀称，有的细如春蚕吐丝，显示了高超的技艺。

## 一、西汉漆画

近年马王堆一号汉墓出土的 180 多件漆器中，有 2 具精美的彩绘大漆棺，是现存最大、最完整的漆器。漆棺画法潇洒生动，用线奔放，干净利落。棺上描绘的云气纹，气势豪迈。云中还画有各种仙人怪物。有仙人骑鹿、仙人乐舞、仙人鼓瑟，也有神人操蛇、神羊牵鹤及神豹、麒麟等。漆棺上画云气，象征天体，意即死者可随云气飞升上天。这种表现，与当时的升天思想有关。又有江苏高邮汉墓，在出土内棺盖板下的一层薄板上发现漆彩绘画一幅，画云气纹，并画有人像和鸟、兽，色彩艳丽。安徽近 30 年来在考古发掘中，汉代漆器的出土资料比较丰富，在一些墓葬群和大中型贵族墓葬中出土了大批精美的漆器。

1975 年在天长县安乐北岗汉墓群发掘的九座木椁墓中出土漆器 123 件。这批保存较好的漆器制作精巧，造型优美，色彩艳丽，漆器表面均彩绘各种云纹、几何图案及各种神禽异兽。1986 年在霍山县发掘的 4 座西汉木椁墓中，出土完整的漆器 40 多件。这批漆器以木胎为主，胎质厚重，工艺精巧，多以黑漆为地，朱绘图案，主体花纹为云气纹，另有走兽、凤鸟及各种几何图案，并出土了髹漆彩绘陶器。1991 年天长县三角圩汉墓群发掘汉墓 20 余座，出土漆器 140 余件，其中一号墓出土 89 件。品种丰富，装饰精美，器物有色泽鲜艳的彩绘，绘制各种变化的云气纹和形态各异的飞禽、走兽，并装饰银扣，贴金银箔动物图案，显得极尽富丽华贵，是一批十分珍贵的漆器工艺品。①

汉代漆器彩绘图案表现的形式极为丰富，构图严谨，图案布局

---

① 杨鸿霞：《谈安徽出土的汉代漆器》，《文物研究》第 8 辑 57 页，黄山书社，1993。

规整，在绘画的笔法上有的粗犷豪放，有的细腻，线条细如毫发。绘制的动物形态各异，有龙、虎、狮、鹿、牛、羊、骆驼等，千姿百态，形象逼真，构思新颖，将动物形态描绘得生动活泼、栩栩如生，表现了汉代绘画艺人高超的水平。如天长县三角圩出土的 1 号墓漆奁盖内顶，在朱地上以黑色绘一条四足龙，有角有目，有鳞有爪，龙首高昂，龙体弯曲呈 S 形，遨游在太空之中。整个画面气势雄伟，表现了高超的绘画艺术，是汉代漆画中的杰作。

### 二、东汉漆画

东汉漆绘，在乐浪发现的数量也不少。且大多数漆绘注明制作年代和产地，有的还记下了作者姓名。这批出土的漆器中，竹编彩匣与玳瑁小盒是最能代表东汉后期漆绘人物的工艺品。彩匣上画的孝子故事、玳瑁盒上画的羽人，都是当时流行的题材。这些漆画，形象简朴，各具神态，油彩的调配也很协调。江苏连云港海州网疃（tuàn）汉木椁墓出土的漆器，亦甚精巧。有方形、椭圆形、马蹄形的漆盒，全器均经髹漆，饰以飞翔的禽鸟、奔跑的山兽，禽兽有鹰、雁、雀、马、虎、鹿等，也有乐舞和狩猎的人物。虽然采用平涂的方法，但其形象仍生动逼真。

## 第四节　画像石与画像砖

汉代画像石与画像砖遗存丰富，也是很有特色的美术资料。艺术匠师以刀代笔，在坚硬的砖石上创作了众多精美的图像，作品兼具绘画、雕刻两种艺术特征。秦代到西汉初期，画像砖多用于装饰宫殿府舍的阶基；西汉中期以后，画像砖主要用于装饰墓室壁画；东汉是画像砖艺术的鼎盛时期。

## 一、画像石

画像石雕刻着不同的画面，用于构筑墓室石壁、享祠或石阙的建筑石材。根据现有资料，画像石最早出现于西汉昭、宣时期，新莽时期有所发展。东汉时期，画像石分布地区扩大，形成四个中心区：山东、苏北、皖北区；豫南、鄂北区；陕北、晋西北区；四川地区。此外，北京、河北、浙江等地亦有零星发现。其中“荆轲刺秦王”和“泗水取鼎”都具有贬斥秦王的含义，是汉代最流行的画像石刻题材，皆用平雕加阴线刻的技法雕成。作者善于抓取历史故事生动而惊悚的高潮，并且善于运用必要的景物以交待特定的环境，人物之间的呼应关系也处理得非常得体。也有采用粗犷凿纹的浅浮雕，布局简洁疏朗，物象鲜明醒目，具有古朴豪放、深沉雄大的特点。

1956 年，王步毅先生曾在安徽省宿县褚兰镇夏疃发掘两座汉画像石墓，有确切纪年，为东汉建宁四年（公元 171）所建。1991 年 4 月，又在宿县褚兰镇宝光寺的东山上出土了一组画像石，共 6 块，建于东汉熹平三年（公元 174），略晚于前者。[①] 从画面内容来看，后者比前者丰富，两者雕刻技法几乎相同。画像内容包括三个方面：⑴ 神话传说，有伏羲、女娲、东王公、西王母、河伯等方面的题材。⑵ 生活方面，有讲学、宴饮、舞乐、车骑出行、庖厨、杂技等。⑶ 劳动场面，有纺织、渔猎等。这一幅幅作品，虽出自民间工匠之手，但艺术构思和雕刻技法均很娴熟。画面设计还十分注意对称，人物、建筑、鸟兽也很讲究方位对称和对偶关系，具有很高的艺术和研究价值。东汉晚期是汉墓画像石使用的鼎盛时期，它不仅是厚葬之风的产物，也是封建地主经济的反映。厚葬之风一

---

① 王化民：《宿县宝光寺汉墓石祠画像石》，《文物研究》第 8 期 64 页，黄山书社，1979。

方面与当时举孝廉有很大关系，另一方面，也说明当时人们向往死后到另一个世界仍然能过着像生前一样的富足生活。

## 二、画像砖

画像砖是将图像模印于砖面上烧制而成。画像砖虽属雕刻，但在造型、构图等方面都带有很强的绘画性。20 世纪 70 年代，在咸阳杨家湾发掘西汉初期墓的兵马俑坑中，发现回字纹与菱格纹的模印铺地方砖。此外，咸阳、兴平还先后出土浮雕感甚强的青龙、白虎等神像砖。洛阳邙山南麓西汉中后期墓出土的模印画像砖，多数采用阳模，印成的画像多呈凹陷的阴线；少量使用阴模，画像线条鼓凸。画像题材有执戈门吏、骑士射猎、驯马、驯虎、扶桑、植树及几何纹花边等。洛阳西汉画像砖线条简洁有力，形象生动传神。汉代绘画表现马的题材很多，多有草原骏马奔驰健劲的特点，具有独特的风格和成就。

东汉画像砖以河南、安徽、四川等地出土最多。1988 年 5 月，安徽马鞍山市的朱然墓侧发掘青龙、朱雀画像砖，为研究画像砖的不同风格以及江南画像砖的发展提供了珍贵的实物资料。郑州南关一座两汉之际的空心砖墓，用两块模印着庭院画像的空心砖封门，阴线与阳线兼用的巨幅画面，将封建贵族的深宅大院与阔绰生活表现得相当具体，构图技巧显著提高。四川出土的持节人物画像砖，人物造型准确生动，画面具有浮雕效果。这种浮雕式的模印画像砖，新野县东汉后期墓出土甚多，其中泗水取鼎、鼓舞、盘舞及表演履索与杂技戏乐画像最足称道。“车骑出行图”在东汉也是常见的题材，而且艺术性很高。

四川成都一带出土的东汉后期画像砖《盐井图》等，皆为实心的方砖或长方砖，画面一次模印而成，构图完整生动，与陕西、河南一带多模印成的汉画像砖大异其趣。四川画像砖在题材内容方面独树一帜，除少量神话内容之外，绝大部分为刻画现实生活。其中

既有表现墓主生前社会地位的门阙仪卫、车马出行、经师讲学、宴饮观舞等场面，也有若干反映封建庄园、农业生产活动及集市贸易活动的画面，风格清新隽永，乡土气息浓郁。代表作有弋射收获画像砖、荷塘渔猎画像砖、播种画像砖、市井画像砖、车骑过桥图及宴饮观舞画像砖等。

成都出土的《盐井图》是最早出现的山水画题材，分三段式构图，层次分明，结构严谨。但它还是以人物为主，作为山水画题材来说还处在萌芽时期，尚不够成熟。

# 第三章　魏晋南北朝绘画艺术

魏晋南北朝（220—581）是一个战乱频仍、地方势力分裂割据的时代。从魏、蜀、吴三国分立至司马氏篡魏自立，西晋于公元265年统一全国。西晋灭亡后，晋室迁都金陵（南京）建立东晋。北方少数民族则先后进入中原，建立了十六国政权。公元420年，刘裕灭晋自立，而北魏也于439年统一了北方，后又分裂演变为东魏、西魏、北周，统称为“北朝”；南方长江流域经东晋、宋、齐、梁、陈五个朝代的更替，称为“南朝”，形成一个半世纪的南北分立局面，史称“南北朝”。魏晋南北朝时代，黄河流域连续的战争给北方经济文化带来了巨大破坏，而长江流域逐渐繁荣，江南经济文化则有了一定发展。这个时期绘画艺术有很大的发展。佛教自汉代传入中国以后，由于帝王的提倡，这时便更加兴盛，道释人物画成为绘画艺术的主流。公元581年，杨坚灭周，建立隋朝，南北方再度统一。

东汉末年，社会遭受极大破坏，建安文学艺术却呈现出新气象。随着社会的变革，文学艺术的风气比较自由开放，文人能够充分表现自己的创造力。在长期的动乱中，人心动荡不安，人们产生疾时厌世的思想，一些士大夫更是好清谈，尚玄虚，尊崇老庄之学。另外，佛教日渐兴盛，而且与西域的交通已逐渐便利，中国与印度、波斯的文化交流更加密切，印度佛教文化开始被吸收，成为中华文化新创造的一个重要来源。在艺术方面，佛教艺术特别显出它的重要性。反映在绘画上，道释人物画成为绘画的主流。广修寺庙，造佛像，开石窟，建宝塔，壁画艺术达到高潮。保存至今而最具代

表性的是敦煌石窟中北魏、西魏、北周时期的佛教故事壁画，规模宏伟，金碧辉煌，既有西方绘画的特点，又具我国的民族风格和时代风貌。有许多画面，表现了人民的生活场景，对娱乐、教育等社会生活都有所表现，显示了绘画内容的多样性和现实性。魏晋时期进一步强化了士族的特权。士族的行为、思想也影响了当时的文学、艺术。士族中也产生了一批优秀的文学家、艺术家。文学创作的发展，促进了绘画理论的探讨。顾恺之《论画》、谢赫的《古画品录》奠定了古代画史、画论的发展基础。顾恺之和谢赫的绘画理论是这一时期的代表，而重气韵、重表现人物的风貌气质以及重人物的传神写照是这种理论的精髓。它是特定时代的产物，对中国绘画产生了深刻的影响。

魏晋南北朝长期的动乱，对经济文化有很大的破坏性，但是各种思想摆脱了封建统治者的束缚，使得学术思想空前活跃。绘画艺术逐渐从为帝王所享受、为宗教作宣传中解脱出来，成为表现人生、流露个性和情感的重要方式，呈现出丰富多彩的面貌。在此以前，绘画主要由无名画工承担，至南北朝则涌现出一大批出身于士大夫阶层、专志于绘画并取得了杰出成就的有名画家。绘画形式在保留前朝壁画、漆画、画像石和画像砖的同时，还出现了纸绢卷轴画。山水画在这时也开始脱离人物的配景而独立，彼此互为功用。这是新的发展、进步的表现。

东吴孙权时，江南画家曹不兴开始画佛像。宗教故事丰富了绘画的题材，印度画法也给汉画以补益，两汉相传的绘画从此大为改观。宗教画逐渐盛行，曹不兴是这种宗教艺术的始创者，在艺术史上占有显著的地位。继他之后，佛画在西晋也有新的发展。曹不兴弟子卫协和另一位画家张墨都以画佛像著名。南北朝是我国绘画艺术的初步成熟阶段。人物画已臻成熟，并涌现出一批各具风范的名家。卫协、张墨、戴逵、顾恺之、陆探微、张僧繇以及北齐的杨子华和曹仲达等，在画史上均有突出的地位和重大的影响。

这些画家之间往往还有一种师承关系。民间美术活动兴盛，绘画技巧不断提高，出现了像嘉峪关墓室壁画、司马金龙墓漆屏风画、邓县彩色画像砖、孝子棺石刻画等技巧成熟的作品。绘画的发展是由民间活动和专业创作相互促进而形成的。

南北朝时期的绘画，一方面继续发挥着教育作用，另一方面也更加注重美感享受。题材范围有所扩大，除服务政治和宣扬佛教的内容外，还有流行与文学相配合的故事画、描绘现实生活的风俗画等。表现能力有较大的提高，由简略变为精微，造型准确，注意传神，甚至六法备赅。风格多样，名家各具特色。在题材多样化的过程中显露出表现当代生活的兴趣，这实际上是士大夫阶层自我表现的一种反映。此时的绘画形式以长卷为主，并逐渐形成了传统。这不仅表现在顾恺之的《女史箴图》、《洛神赋图》等传世作品中，而且在孝子棺石刻画《竹林七贤图》、邓县彩色画像砖中也有所应用，构图技巧有所提高，绘画风格也呈多样化。在表现人物面貌、精神气质上，有“张（僧繇）得其肉，陆（探微）得其骨，顾（恺之）得其神”之说。① 在表现技法上则更为突出，有顾恺之、陆探微“笔迹周密”的密体，也有张僧繇“笔才一二，象已应焉”②的疏体，有用线如“春蚕吐丝”的传统手法，也有其体稠叠、衣服紧窄的“曹衣出水”在形象创作上，陆探微创造的“秀骨清象”的画风是十分成功的。南北朝时期的绘画丰富了传统的表现手法，对唐代的绘画发展影响最大。

魏晋南北朝山水画的兴起与发展和当时玄学思想的盛行、玄学人士标榜隐逸有关，也和江南秀丽的山水有关。人们可以在对自然的欣赏中，抒发情感，表现自然。特别是在长江流域的六朝时代，从陶渊明的田园山水诗到谢灵运等山水诗派的兴起，表现江南

---

① 吴诗初：《张僧繇》，13 页，上海人民美术出版社，1963。

② 俞剑华：《中国古代画论类编》，402 页，人民美术出版社，1998。

的秀丽山水、俊美人物，充满了高尚的情操和美丽的理想。顾恺之《画云台山记》记录了作画的完整构思，是一篇珍贵的资料。刘宋时期的宗炳是山水画家，他的《画山水序》一文表明了他对山水画的理解，代表着早期山水画家对山水画的认知水平 和他同时的王



《女史箴图》之五　　东晋　顾恺之

微写了《叙画》。这些文章都是探讨山水画起源的重要资料。自此，山水画开始成为独立画科。当时已出现单独表现自然山川之美的山水画，如顾恺之画的《庐山图》、戴逵画的《吴中溪山邑居图》等。但置陈布势和形态体貌还是很幼稚，画法也惟用线条勾勒轮廓（无皴）、晕染等技巧。目前还见不到早期独立的山水画作品，若干有参考价值的绘画，山水多作背景衬托，较为古拙，表现技法还不完备。唐代张彦远记其所见说："其画山水，则群峰之势，若细饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石映带其他，列植之状，则若伸臂布指。杨（契丹）、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。”[①]以现存画作来看，这个说法是符合实际的。显然，南北朝后期的山水画是向隋唐过渡的发展时期。

## 第一节　著名画家

### 一、曹不兴

曹不兴，三国时事孙权，吴人。他是一个兼工道释人物和龙水画、享有很大声誉的一位画家，世称为江南画家之祖。他的绘画在当时被列为吴国“八绝”之一。善作大幅画像，“头、面、手、足、心、臆、肩、背，亡遗尺度”，[②]须臾即成，形神酷肖。

曹不兴擅长画释道人物，人称“佛画之祖”。他的作品主要是人物画。他是记载中知名最早的佛像画家，是这种宗教艺术的创始者，在艺术史上占有显著的地位。佛教最初是在三国时由僧人友谦与康僧会先后传入江南的。相传康僧会来吴地传法的时候，携带印度佛像画范本，即由曹不兴据以绘制。曹不兴从中吸收了用重色、分明暗的画法，其作品人物生动、色彩丰富而有立体感。由此也可了解到佛教艺术初传时的情况。曹不兴又擅画龙。当时龙是道教的象征，因而，在民间亦留下关于他的画龙故事。张彦远《历代名画记》说：“吴赤乌中，不兴之青溪，见赤龙出水上，写献孙皓，皓送秘府。至宋朝，陆探微见画叹其妙，因取不兴龙置水上，应时蓄水成雾，累日滂沛。”[③]

传说他为孙权画屏风时，误滴墨痕，点画成蝇，致使孙权误以

---

① 张彦远：《历代名画记》卷一，18 页，京华出版社，2000。

② 王伯敏：《中国绘画史》，73 页，上海人民美术出版社，1982。

③ 张彦远：《远代名画记》卷四，44 页，京华出版社，2000。

为真，用手弹蝇，成为画史上的美谈。这个“落墨为蝇”的故事，说明他具备了相当的技法表现能力。曹不兴，有作曹弗兴的。他的弟子卫协、卫协弟子顾恺之，都是有名的大画家。

## 二、卫协

卫协，西晋时人。略早于张墨，绘画师法曹不兴，与张墨在当时同有“画圣”之称。其白描线条，细如蛛丝，而仍有遒劲的笔力。画释道人物，为顾恺之及南朝画家一再赞赏。孙畅之《叙画》云：“上林苑图，协之迹最妙。”[①]并且顾恺之论画时，对卫协的《大列女》与《七佛》及《毛诗北风图》备及推崇。[②] 其创作多是人物、故事以及道释题材的作品。卫协尤以佛画著名。汉魏画法朴拙，卫协始在轮廓内加以细致的描写，改汉魏旧画法，别立新法，起到为南朝绘画开辟新道路的作用。他的创作被谢赫《古画品录》列为六品中的第一品，谢赫评价称：“古画之略，至协始精。六法之中，迨为兼善。虽不备形妙，颇得壮气。凌跨群雄，旷代绝笔。”[③]顾恺之认为卫协的画《七佛》及《夏殷》与《大列女》：“二者卫协受傅而有情势。”评《毛诗北风图》：“亦卫手，巧密于情思，名作。”[④]推崇他善于表达对象的内在气质。卫协对六朝画风最有影响，张墨、顾恺之都是师于卫协。

## 三、戴逵

戴逵（约 325—396），字安道，谯郡铚（今安徽宿州）人，后居会稽剡县（今浙江嵊州）。少博学，好谈论，善弹琴，又能鼓乐，工

① 张彦远：《历代名画记》卷五，46 页，京华出版社，2000。
② 潘天寿：《顾恺之》，11 页，上海人民美术出版社，1958。
③ 谢赫：《古画品录》，8 页，人民美术出版社，1959。
④ 潘天寿：《顾恺之》，11 页，上海人民美术出版社，1958。

书画雕刻，是与顾恺之同时的著名画家兼雕塑家，也是多才多艺的文学艺术家。他出身于南渡的北方士族，但终生不愿做官，对于权势毫不妥协。所以在《晋书》本传中，被列为“隐逸”。但是他的“隐逸”，却又以“礼度自处，深以放达为非道”，对向秀、王戎等所谓竹林高士沉酣酒色的作风表示反对。他在绘画艺术上，人物、山水以至走兽都有相当成就。谢赫在《古画品录》中评论他的绘画“情韵连绵，风趣巧拔”。他擅长“圣贤”人物画，人称为“百工所范”。

《历代名画记》记载：“逵既巧思，又善铸佛像及雕刻，曾造无量寿木像，高丈六，并菩萨，逵以古制朴拙，乃潜坐帷中，密听众论。所听褒贬，辄加详研，精思三年，刻像乃成。”[①]戴逵是首创中国式佛像的雕塑家之一，他的创造是以人们的意见和要求为依据，并进行了认真的分析考虑，经过长期的酝酿而完成的。

戴逵还是中国山水画的先驱者。他的山水画作，有《吴中溪山邑居图》、《南都赋图》，张彦远评其“山水极妙”。谢赫《古画品录》还说他“荀（勖）卫（协）之后，实为领袖”。[②]

戴逵长子戴勃、次子戴颙也很有才艺。据记载，当时工匠们为宋太子在金陵瓦官寺铸造的丈六铜佛像，面部太瘦。后经戴颙审视，颙曰：“非面瘦，乃臂胛肥耳。”认为并非面部太瘦，实由臂胛太肥所致。于是削减臂胛，面瘦之病即除，无不叹服。故谢赫评其能继其父之美。由此可见，他在大型雕塑方面是很富有经验的。

## 四、顾恺之

顾恺之（约 345—406），字长康，小字虎头，晋陵（今江苏无锡）人。出身于贵族，晚年曾任散骑常侍。他师于卫协，是东晋著

---

① 张彦远：《历代名画记》卷六，52 页，京华出版社，2000。

② 谢赫：《古画品录》，15 页，人民美术出版社，1959。

名的画家和最早的绘画理论家。顾恺之曾于建康瓦官寺画维摩诘像，深得观众称许。“瓦官寺，在金陵凤凰台，又名瓦棺寺。晋哀帝时所创立。寺中瓦官阁高十五丈”。[①] 在画史上人们称他有“三绝”才绝、画绝、痴绝。其实，他也是见诸文字记载最早的诗、书、画三绝的画家，也可以说是我国最早的一位出色的文人画家。

顾恺之的绘画成就，表明他不仅是六朝时代的杰出者，而且在中国绘画发展史上是具有现实主义绘画精神的大宗师。他的画形神兼备，特别注重表现人物精神面貌，尤其重视眼神的描绘。据记载，他作画数年不点眼睛，人问其故，他回答“四体妍媸本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中”。认为绘画中人物形体的美丑对绘画的意义不是最重要的，而传神的关键是描绘眼睛。其实，他这样长时间不点眼睛，只是为了长期观察体会对象的神情个性。在绘制表现“七贤”的诗句中，他体会到“手挥五弦易，目送归鸿难”。在准备绘制生有眼疾的殷仲堪肖像时，他也对如何表现对象的眼睛提出了高妙的处理方法。同时，他也善于以绘画艺术的语言来着意刻画对象的心理特征与精神面貌。对他所画过的大量同时代人的肖像，都能悉心体验，以微小的细节来衬托出人物的个性风貌。他画裴楷像时，在面颊上加了三毫，神彩顿生；又曾有意将谢鲲画在山岩的环境中，用以衬托人物性格。在瓦官寺绘制的维摩诘壁画轰动一时，传为画史上的佳画。元黄之在《瓦官寺维摩诘画像碑》中指出，这幅画像的形象特征是“目若将视，眉如忽嚬，口无言而似言，鬓不动而疑动”。[②] 这正是对探究玄理又追求恬淡寂寞的胜流名士的真实写照，这种内心恬淡的心理刻画和秀骨清像的类型描写是时代的特征与产物。关于顾恺之的绘画风格和技巧

---

① 潘天寿：《顾恺之》，8 页，上海人民美术出版社，1958。

② 中央美术学院中国美术教研室编：《中国美术简史》，72 页，高等教育出版社，1995。

特点，可结合其传世作品来理解。现存的顾恺之《女史箴图》、《洛神赋图》、《列女传·仁智图》（其后两件绘画被认为是顾恺之原作的摹本，根据早期文献，可肯定它们出自南北朝画家的手笔）完全可以代表那个时代的绘画风格。

《女史箴图》根据专家论证，可能是顾恺之存留下的真迹。它是依据西晋的文学作品《女史箴》而画的，共分九段。内容是教育宫中妇女如何为人的一些封建道德规范，但图卷中出现的则是一系列动人的形象。画家以插图形式，通过对当时贵族妇女生活的描写，展露出她们的神采。注重用线造型来创作绘画形象是其主要特征。线条是以连绵不断、悠缓自然的形式体现节奏感的，用线如“春蚕吐丝”一样。顾恺之将自战国以来形成的“高古游丝描”发展到了完美无缺的境地。《列女传·仁智图》（宋摹本）沿用自汉以来的传统题材，但在情节的表现上则注意以人物的动态来处理相互之间的关系。《洛神赋图》（宋摹本）是根据三国时曹植的名赋而作。画面描绘了一行人来到洛河之滨，忽睹洛神翩若惊鸿地出现。他与洛神互诉爱慕的衷情，最后辞别，又相携乘舟东去。曹植以优美动人、气脉一贯的笔法创造了人神相恋的梦幻境界，用以抒发作者失恋的感伤。古代一些画家曾以此为题材进行创作，流传下来的《洛神赋图》有几种摹本，其中以故宫藏的一幅较为古朴生动。绘画是以故事的发展为线索分段将人物故事的情节置于自然山川的环境中展开的。画面人物之间的情思主要不是依靠面部表情来显露，而是依靠人物之间相互关系的巧妙处理展现出来的。画中的洛神含情脉脉、若离若即，其楚楚风姿和曹植那“怅盘桓而不能去”的惆怅神情都被刻画得细致入微。全图以山峦、溪流、林木为背景，首尾承接，使绘画空间得以巧妙地延伸和转换，极为自然地推进了整个诗意情节的发展，因此成为千古绝唱。

## 五、陆探微

陆探微（？—约 485），吴（郡治今江苏苏州）人。南朝宋明帝（465—472）间最杰出的画家，师事顾恺之，常侍从宋明帝从事丹青之妙。用笔尤有心会，能穷究对象的特性与状态，概括地创造典型形象。既包含前人之所长，对后人亦有启发作用。他擅长人物画，曾画过帝王与当代功臣、名士肖像，也画有一些风俗画和佛教画像。他在当时声誉极高，为谢赫最推崇的画家，并与顾恺之、张僧繇齐名，有“六朝三杰”之称。谢赫在《古画品录》中将他评为第一品第一人，说他的绘画“穷理尽性，事绝言象，包前孕后，古今独立”。在绘画表现上，其用笔运用草书的体势，形成“连绵不断”的特点，因此被人称为“一笔画”。而他画人则能做到“精利润眉新奇妙绝”、“笔迹劲利如锥刀焉”，创造了“秀骨清像，似觉生动”的清秀绘画形象，并影响到雕塑创作。张彦远谓其体运遒举，风力顿挫，一点一拂，动笔新奇，固自不凡矣。

## 六、张僧繇

张僧繇（约 479—547），梁武帝天监年间（502—549）为武陵王侍郎，是南朝萧梁时期的大画家，吴（今苏州）人。六朝杰出画家之一，在绘画上有独特创造，贡献甚大，以丹青驰誉于时。“世谓僧繇画骨气奇伟，规模宏逸，而六法精备，当与顾（恺之）、陆（探微）并驰争先”。[①] 官至右将军、吴兴太守。曾任直秘阁知画事等高级官职。秘阁是掌管皇家书画图书的机关，收藏丰富，这对于他艺术修养的提高具有很大的作用。他一生纵览名山大川的壮丽景象，饱受大自然的滋养。这对于他的山水画能够达到布景森严、笔墨清润、色彩华丽、意境深邃有着直接的关系。张僧繇的绘画师从

① 夏文彦：《图绘宝鉴》卷二，6 页，世界书局，1937。

人物山水画家戴逵的传统技法，在继承我国民族绘画的传统和外来绘画技法的基础上，作了创造性的发挥。梁武帝是南朝提倡佛法的统治者，在他的倡导下，修建寺院之风盛极一时。张僧繇就是最受梁武帝器重的佛画创作者。他常画奇异的外国人物，有描写胡僧、番奴形象的《扫象图》，也有属于肖像画的《二胡僧图》等。他曾吸取天竺晕染画法，在一乘寺画寺门，用朱及青绿色晕染描绘，分阴阳明暗，远望眼晕如凹凸，名为“凹凸花”，因其以强烈的立体感吸引观众，以致称一乘寺为“凹凸寺”，可见这是当时创新的风格，很有影响力。他有较强的写实能力，曾为梁武帝摹写居于各地的诸王画像，达到“对之如面”的效果。故其创作的佛法形象独具风格，被称为“张家样”，是古代寺庙绘画中影响最大的式样之一。“画龙点睛”这个成语，就是从他的绘画传说故事里来的。关于他的画迹有不少神奇的传说，说明了他的绘画对人们有着强烈的影响。

张僧繇最主要的艺术成就，就在于他创造了独具风格的疏体画法，突破了从顾恺之、陆探微以来尚以密体为惟一技法的局面。疏体的形成为我国绘画艺术奠定了疏与密的两种基本表现手法。关于疏体画的特点，张彦远指出：“张僧繇点、曳、斫、拂，依卫夫人《笔阵图》一点一画，别是一巧。钩戟利剑森森然。”又说：“离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。”这就是说，他所运用的技巧，区别于密体的传统技巧，具有锋芒凌厉、森森逼人的气象。此外，由于疏体强调笔法的简练和概括，因而在奔放的笔调中，有时又呈现着“缺落”的现象，这与顾恺之、陆探微密体的“笔迹周密”自是不同。在构图的运用上，有的看似短缺，但有笔不周而意周的效果，虚实轻重、粗细疏密之间，能够恰当地处理对立和统一的关系，真实而生动地塑造艺术形象。由此可见，在当时画坛上，绘画技法已趋成熟，而绘画风格则开始离开古拙阶段而趋向成熟和多样化。山水画虽然不是他主要的表现对象，但他画石的技巧也是



雪山红叶图　　梁　张僧繇

多样的，有时画石“不用水墨，直用干淡墨写成，不甚皴，行笔大抵如‘刮铁’然，盖以中锋直写，以‘刮铁’破直写为浑化，入于无迹，使人莫可寻其笔端”。作为中国画表现技法特点之一的“破墨法”，在张僧繇的用墨技法里已经被运用了。据传“没骨山水法历来传说属于张僧繇所创造”。[①] 如同现在的水彩画一般，就是不用墨笔先行勾勒皴擦，直接用色来表现。传为张僧繇的《雪山红树图》（现藏台湾），[②]是用青绿重色画山峦树林，白粉画群山，显得积雪厚重，近处为枫树红叶，山涧曲径小路直通巍峨的寺庙，绚丽多彩，气象万千，堪称一幅典型的没骨山水画。

## 七、曹仲达与杨子华

曹仲达，北齐画家，来自中亚曹国（今撒马尔罕一带）。他以画“梵像”著称，其代表的外来画风主要影响佛教绘画以至雕塑，被称为“曹家样”。后世评述他的风格说，“曹之笔，其体稠叠而衣服紧窄”，即所谓“曹衣出水”。这一风格特征实际上是吸取了印度笈多王朝绘像的特点，使人耳目一新。在其遗存的艺术作品中，尤其是雕塑品中时时可以见到“曹衣出水”的生动形象。“曹家样”概括了佛教艺术最初传入中国的几个世纪中交融的艺术风格。南北朝时，北方游牧部族进入中原地区之后，一方面极力吸收先进文化，迅速向封建社会过渡；一方面又以本民族的文化传统给中原以影响，从而形成新的文化特色。作为中华民族的统一体来说，文化传统是共同创造的，这应是南北朝时主要的历史特征在绘画方面的表现。由于史籍阙略，北朝画家记载很少。在少数知名画家中，曹仲达在绘画史上取得了卓越的成就，作出了特殊的贡献。

---

① 吴诗初：《张僧繇》，11 页，上海人民美术出版社，1963。

② 胡海超：《书与画》，11 页，上海书画出版社，1983 年第 2 期。

杨子华，北齐人，宫廷画家，长期为宫廷作画。他曾在邺中北宣寺、长安永福寺画壁画，说明他也参与重要的壁画创作活动。杨子华亦擅长画马。他在当时被称为画圣。张彦远记他“尝画马于壁，夜听啼啮长鸣，如蒸水草”；在绢素上画龙则“舒卷辄云气蒸集”。但是其画的主要特点表现在描绘当代题材的人物画和贵族生活的风俗画上。其画风对唐代绘画的影响也不容忽视。唐初阎立本评价称：“自象人已来，曲尽其妙。简易标美，多不可减，少不可逾，其惟子华乎。”[①]杨子华的《北齐校书图》（宋摹）流传下来，成为极少的传世作品。画中人物形象特点鲜明，脸形较长，发髻也较高，额圆颐方，略呈鹅卵形，画风与 1981 年在山西太原发现的娄睿墓壁画相近。两画相互印证，可以代表北齐的绘画水平。

## 第二节　重要绘画遗迹

魏晋南北朝绘画实物最重大的发现，有 1981 年 11 月宁夏固原县出土的北魏墓葬的漆棺画。其木棺漆画绘制的内容丰富多样，装饰精丽华美，是以前出土中所未见到的。就内容和形式来看，可能是北魏最突出的绘画杰作。这与出现于同期墓室中、均是墓主人像绘画相接近。固原漆棺棺盖的“东王公、西王母”大约也是合葬墓的墓主人像，棺盖中经日月间穿行而直抵棺尾的天河，象征着上天与地下相沟通，与墓主人飞升有关。将天河安排在棺盖正中脊线上，避免了在转折处理细致描绘图案的困难，设思巧妙而构图别致。棺侧孝子故事是以连环画面表现的，右侧残存故事为舜和郭巨两种。漆棺绘画特点为设计周密，十分严谨，疏密有致，色线安排主次分明，整体的绘画风格具有鲜明的时代特色。以神为题材画人物的主要目的是为了表现墓主人的形象。

---

① 金维诺：《曹家样与杨子华》，37 页，《美术研究》，1984 年第 1 期。

## 一、墓室壁画

魏晋时期墓葬，许多墓中的墓砖上都绘有画，多为一砖一画，达数百幅。其内容为出行、宴饮、放牧、狩猎、农耕及墓主人的生活场景。这些作品用色鲜明，风格清新，画面豪放感人，富于生活气息。通过坞壁生活的描绘，反映出鲜明的时代特征。甘肃酒泉丁家闸的墓室壁画，描绘天上、地下、人间三种境界，内容丰富，构思巧妙。另外，邓县墓以往定为南朝，现有专家根据山西太原娄睿墓的发现研究，其应属同期北齐。邓县墓墓门绘画及双龙画像砖近于娄睿墓壁画。千秋万岁砖与北齐纪年砖相近。人物乘虎砖与洛阳出土北魏石棺相近，又和娄睿墓同类题材壁画同。这些可能是北方少数民族统治时期的墓葬。

## 二、竹林七贤与荣启期画像的模印砖画

继 1960 年南京西善桥南朝墓出土《竹林七贤图》模印砖墓壁画，1968 年在丹阳胡桥、建山两座南朝墓中又发现了两幅同一题材的模印砖墓壁画。它们的风格与顾恺之、陆探微的创作相近。全部墓葬除模印壁画砖外，尚有 10 种不同花纹图案和 33 种不同符号的阳纹模印的墓砖。墓葬壁画都砌在墓室东、西两壁，分布在两壁的上、中、下各部位。壁画有《竹林七贤》、《骑马乐图》、《羽人戏虎》等。画以老、庄思想为指导，反映了当时社会对神仙、对玄学清谈的崇尚。胡桥大墓中的《竹林七贤》画像，虽然大部残缺，但联系建山大墓的壁画，可知其所画为嵇康、阮籍、山涛、王戎、阮咸、刘伶、向秀及荣启期。壁画突出“七贤”那仰首长啸的特征，在当地同样题材的砖画墓还有多处，其中以南京西善桥墓砖画制作最为精细完整。

南京西善桥墓室南北两壁中部各有模印砖墓壁画。这两壁作品与丹阳南朝墓一样，据“分析是先在整幅绢上画好，分段刻成木

模，印在砖坯上，再在每块砖的侧面刻就行次号码，待砖烧就，依次拼对而成”。[①] 两壁共画八人，南壁绘刻嵇康、阮籍、山涛、王戎四人，北壁绘刻向秀、刘伶、阮咸、荣启期四人。画中并绘刻各种同根双枝形的树木，嵇康身边绘银杏一株，阮籍身边绘槐树，山涛身边绘垂柳，并有松树、阔叶竹等。人物席地而坐，情态、服饰均不相同。所画简朴，砖印线条相当流畅。其中以山涛、王戎、刘伶形象最为生动传神。壁画不仅致力于人物外部行为特征的描绘，还注重内在的精神气质。魏晋之际的嵇康、阮籍、山涛、向秀、阮咸、王戎、刘伶“相与友善，游于竹林，以消极方式对抗司马氏政权，号为七贤”。他们高自标举、好尚清谈、不遵礼法、行为放诞，一时为士大夫脱俗之代表人物。荣启期则是战国时的隐士。东晋以来，“七贤”成为流行的绘画题材。顾恺之、陆探微、戴逵等著名画家都曾画过竹林七贤图，可惜俱已无存。作者力图不依靠更多的情节与动作来描绘不同人物的好尚和生活特征，尤其是在刻画人物外貌和内涵。简约与传神成为这一时代艺术的新风格。

## 第三节　佛教石窟寺绘画的兴起

佛教自汉代传入后，在南北朝时期发展十分迅速。佛教的传播和中西文化交流也为中国古代文化艺术带来了新的因素，尤其是大量寺院的兴建和造像的流行，推动了建筑艺术和美术创作的发展。保留至今的一些建筑遗址和大量泥塑、铜像、石像，特别是遍布北方的佛教石窟，集中了古代雕塑、绘画作品中的大量艺术珍品。克孜尔石窟、敦煌石窟、云冈石窟、龙门石窟被誉为我国四大石窟。其中敦煌石窟和克孜尔石窟较为集中地保存了北朝宝贵的佛教绘画。

---

① 南京博物院报道，《文物》1960 年第 8、9 期。

## 一、敦煌石窟壁画

在我国北魏、西魏（420—535）时期，战乱频繁，人民生活极为困苦，此时，佛教在我国广泛传播，人们希望通过信奉佛教来逃避现实世界中的痛苦。反映在敦煌壁画上，就是出现大量西域传来的佛教、佛本生故事画。

佛教在汉代先传入西域，再传入内地，敦煌正处在从西域到内地的咽喉处。西域北路的龟兹国、南路的于阗国，都是佛教特别盛兴的国家。在这些国家里，开凿石窟供奉佛菩萨，其中有塑像、有壁画，形成西域式与天竺式相结合的一种石窟艺术。《魏书·释老志》说："敦煌地接西域，道俗交得其旧式。"[①]敦煌所形成的旧式石窟艺术大概也是其中的一种。敦煌出现石窟，显然受西域的影响。不过西域石窟艺术到了敦煌后，就加了些中国样式，成为最早的中国石窟艺术。由敦煌传入内地，又加入更多的中国样式，再回到敦煌来，发展成一个伟大的艺术宝库。敦煌这座世界上最大的古代画廊被日中友协会长平山郁夫称为"东方民族文化之根的无价之宝"。[②]

前秦苻坚建元二年（366 年），一位沙门僧人乐僔经行此地，感觉鸣沙山在一片金光中幻化出千佛之状，遂发愿在这绿洲之畔修造洞窟。此后，历代都有造作，现存魏窟 22 个，隋窟 96 个，唐窟 202 个及宋、元窟若干。魏窟实际数字可能多于 22 个，但从历代盛衰的趋势看到，极盛时期是在隋、唐二朝，魏窟只是这个极盛时期的先驱者。历十一朝代不断修造而成的敦煌石窟，至今尚存 492 个洞窟，壁画约 4500 平方米，保存有历代塑像 2400 余尊，是我国最重要的一座石窟寺。敦煌石窟是我国最大的绘画宝库，而

---

① 范文澜：《中国通史》第二册，652 页，人民出版社，1983。

② 王家达：《敦煌之恋》（纪实文学），4 页，人民文学出版社，1996。

云冈和龙门石窟则是雕刻的最大宝库。

本生是巴利文 jataka 的音译，表现释迦牟尼所述前世姻缘故事。常以释迦牟尼前生为国王、王子、婆罗门、商人以及弱小动物的遭遇为比喻，突出施舍、仁义等思想，宣扬忍辱牺牲、舍己为人的苦行。本生是敦煌石窟壁画表现的主要题材。

敦煌石窟中北朝窟内壁画四壁上层及顶部画飞天及天宫伎乐，下层为药叉等，中部除千佛外，主要画本生和姻缘故事。第 275 窟是现存最早的洞窟之一，左右分别绘有本生、佛传故事画。《萨陲太子舍身饲虎图》在第 254 窟（北魏），它是早期敦煌艺术的代表，也是艺术成就最高的洞窟之一。这个壁画也叫《萨陲太子本生图》。它在构图形式上十分引人注目，将故事发生的几个情节自上而下再回转向中心而组织在一个画面里，表现了萨陲太子舍身割肉喂饿虎的故事。画法豪放，以简单的绘染表现人体特征，并以细线勾勒。因年代久远而变色，画面形成了特殊效果。

《须达那太子本生图》在第 428 窟（北周），壁画描绘的故事是乐善好施的须达那太子被父王逐出宫门，一路施舍直至感化父王，终于回宫。画幅规模巨大，分上、下层，连续长卷式排列，开创了北朝晚期同类绘画的新形式。

《鹿王本生图》在第 257 窟（北魏），描绘释迦牟尼前生为九色鹿，曾救一溺水人，其后国王悬赏捉拿九色鹿，溺水人因贪婪告发九色鹿的所在而最终受到报应的故事。这幅画将故事情节以连环画的形式连接到统一的构图里，将故事展开的情节自左、右两边向中间发展，把鹿王向国王倾诉溺水人背信弃义的情节放在构图的中心而成为高潮。构思十分巧妙，其中车、马等画法受汉代绘画的影响。

敦煌石窟最早出现纪年题记的洞窟壁画第 285 窟（西魏）建于公元 537 至 538 年，《五百强盗成佛图》在横向的构图中画了五百强盗造反被官兵镇压，遭受剜眼的酷刑后被放逐山林，后受释迦

牟尼拯救皈依佛教而复明的故事。此传说原流行于西域，但画中人物已完全是当时的中国样式装束。手持利刃的起义者与骑马披甲的官兵作战以及受刑后痛哭呼号之状颇为感人，不啻为现实社会的真实反映。北朝壁画常以红、白、蓝等浓郁的原色为基调，给人以庄重深沉的感受。本图后段裸体飞天仍有外来的痕迹，但整体看来，中国传统画风在敦煌佛教艺术中已得到进一步的发展。

## 二、克孜尔石窟壁画

新疆拜城县一带古称“龟兹”，是古代西域诸国中的一个大国，“丝绸之路”北道交通的一个重镇，世界欧亚文明古国的灿烂文化荟萃之地。克孜尔石窟被称为“中国四大石窟”之一，亦称“克孜尔千佛洞”。它位于新疆拜城县东 60 公里的克孜尔镇，属古代龟兹境内。克孜尔石窟的 236 个洞窟中有 70 余窟壁画保存较完整，现有壁画最早可能始绘于 3 世纪后半期。其中龟兹壁画较多。对于中国封建文化影响深刻的佛教传播来说，龟兹壁画使龟兹民族文化达到了前所未有的辉煌程度。龟兹壁画现存约 4000 平方米。壁画中的伎乐飞天形象，似舞蹈者突然从地面弹起雀跃在空中的姿态，这正是艺术家们捕捉到了生活中艺术形象的再现。从壁画中看，守卫拘那竭罗城的骑士一图是两晋时期作品，画三骑士并立，马皆侧向，状甚安徐，比例相当，适度勾线填色，体态壮健。壁画的配置为主石门壁上方画说法图，壁画佛传故事，券顶上在许多菱形区域中画佛本生故事和譬喻故事，甬道及后室画涅槃、梵棺、分舍利等。均以单幅的形式表现单一故事内容，因而独具特色。壁画承袭印度“天竺式”画法，后经过本地艺术家的逐渐融会创造形成了龟兹式的画风，艺术水平达到新的高度。其手法在中国绘画的发展中曾起到促进作用，中原著名的“凹凸法”、“曹衣出水”的画风即出自西域画家之手。

# 第四节　早期的画论

两汉以来，文学创作的长足发展对理论方面提出新的要求，即需要理论的总结和指导，在评论的同时也需提出文艺评论（批评）的标准，这便促进了文艺理论的良性发展。同时，魏晋以来玄学的发展也为社会生活带来了新的风气。玄学清议和人物品藻直接影响了文艺方面，首先在文学中出现了一批理论文章和专著，以顾恺之的《论画》和谢赫的《古画品录》为代表的著述是绘画史上最早出现的理论专著。这些文章为绘画理论的产生和发展提供了坚实的基础，同时也引起了人们对绘画理论的关注。同时代的南陈姚最《续画品录》亦肯定“画有六法”。六法的产生和古代绘画千余年来对气韵、神采的追求，都直接或间接和他的理论有关。

## 一、顾恺之的画论

顾恺之以画家的眼光观察山水，又能以诗人的精确语言形诸文字，确实令人赞叹。绘画和语言文字修养对顾恺之来说是相得益彰，使他在绘画理论方面留下了不少著作，至今留传下来的仍有《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》三篇。《画云台山记》是顾恺之山水画创造的构思性记述。现代画家傅抱石曾以此内容绘制了设计图稿，并创造了一幅长卷山水画（这是我 30 年前收藏的资料，至今保存完好）。《历代名画记》征引《论画》和《魏晋胜流画赞》两篇文章，实际上均是《论画》中的不同段落，前面是画评，后面是摹写的要法。顾恺之明确提出对绘画表现对象的要求。他说：“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”这里他继承了战国时期朴素的唯物主义思想，并进一步加以发挥。他特别注重的是人物的“传神”，同时也阐明了绘画技巧的重要性。他认为，临摹时要对原作有深刻理解，才能准确而自然地再现

原作的神韵。同时又强调了形象的准确和人物之间的关系，提出："上下大小浓薄有一毫小失，则神气与之俱变矣。"顾恺之论画的功绩在于把绘画的一般性论述提升到独立的理论认识高度，从而开创了中国古代艺术理论研究的领域，是继卫协以后极重神韵的画家，对后世影响深远。顾恺之在人物画方面提出了"以形写神"、"迁想妙得"的著名观点，深刻地反映了画家的艺术思想特征。而《画云台山记》则证明他是对山水画最早进行探索的一位画家。

## 二、谢赫与画品

谢赫（429—502），南齐时人。他是六朝杰出的、有创造性的人物画家，擅长肖像画。他是一位"别体细微"的风俗画家兼绘画评论家。所著《古画品录》，在中国画学史上有重大贡献。姚最《续画品录》评论谢赫："人物写生，不必对着描画，只须一看，便可以动笔描写。作品在笔墨色彩上都很精到，而且确切、形象地表达出内在的精神特质，甚至对一些细节都无遗失。所画美人的容貌，随时变动，所画眉毛鬓发，也能入时。这种精细入微而极富别致的画体，创始于谢赫。但其主要贡献则在绘画理论方面。他的《古画品录》是古代第一部对绘画作品、作者进行品评的专论。他在文中提出了"六法"，同时也对自曹不兴以来的 27 位画家进行了分品评述。文中首先提出绘画功能是"明劝诫，著升沉，千载寂寞，被图可鉴"，显然承继了曹植"存乎鉴者，图画也"的理论思想，十分明确地概括了绘画创作和政治教化密切相关的理论。六法是："一、气韵生动；二、骨法用笔；三、应物象形；四、随类赋彩；五、经营位置；六、传移摹写。""气韵生动"是把生动地反映人物精神状态和性格特征作为艺术表现的最高准则。"骨笔用法"是指通过对人物外表的描绘来反映人物特征的笔法要求。"应物象形"、"随类赋彩"、"经营位置"是指绘画艺术的造型基础、形色以及构图，而"传移摹写"则是指绘画的临摹和复制。"六法"的提出是对

古代长期绘画实践的理论总结，此书所论南梁之前的画家，对绘画史研究非常重要，尤其是其序言中提出“六法”这一准则，对历代的绘画创作与绘画批评起着重大的指导作用。

## 三、宗炳和王微的两篇山水画论

宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》都是晋宋时期的画论著作，是继顾恺之之后的更加成熟的山水画理论。这表明在西方国家出现正式风景画之前一千多年，我国已经有了很完整的、很像样的山水画理论。

宗炳（375—443），字少文，南阳涅阳人。南朝宋时期的画家、绘画理论家。著有《狮子击象图序》、《画山水序》，对画山水颇多独特的见解，为六朝杰出的山水画大家。他出生于官宦家庭，从小就有一个很好的学习环境。但他一直不愿做官。据《宋书·宗炳传》所载：王义恭尝荐炳于宰相，辟台不就。问其故，答道：“我栖丘饮壑三十年，岂可于王门折腰为吏耶？”[①]西陟荆巫，南登衡岳，并结宇衡山，后因病返江陵故宅。凡所游历，皆图之于室，卧以对，自以为“卧以游之”。他还喜好音乐。《南史》说他“妙善琴书图画，精于言理”。古有乐曲《金石弄》，至桓氏而绝，赖宗炳传于世。当他晚年无力再去游山水时，便在江陵故宅弹琴作画。宗炳也是著名佛学家，他的主张深受玄释佛道影响。他在《画山水序》中认为，山水是以其外形体现“道”的（“道”，物质存在和变化的普遍法则），“圣人含道暎物”谓指“道”含于圣人体而暎于“物”。这里老子的“道”似被宗炳引申为精神的本原。“含道暎物”就是“以道为门，兆于变化”的意思，也符合宗炳崇庄的思想。山水本身的性质决定它有一定的精神方面的要素。精神在物上有所显现，则称为“灵”。所以，宗炳在本文中说“神本无端”，有了具体对象时便说

① 谢赫：《古画品录》，21 页，人民美术出版社，1959。

“质有而趣灵”。关于“道”和“灵”二者的关系，宗炳说“自道而降，便入精神”，可见“道”含于“神”中，“神”之显现谓之“灵”，而“灵”的核心仍是“道”，“趣灵”实即“趣道”。因而图绘山水形象可以领悟精神之道。他提出的“应会感神，神超理得”的创作构思方法，在一定意义上可理解为有感于物在内心引起反响，从而激起创作激情。他在文中还提及绘画创作的规律和方法问题，对形象再现和创造以及对具体的表现方法和透视原理也作了精辟的论述。他将山水画创作归为“神思”，即强调艺术家的想像活动，这种对情致和意境创造的思想，必然影响到后来追求的“寓情于景”、“情景交融”的文人画创作意旨。宗炳在中国思想史上占有一定的地位。他是著名的神形分殊论者，写了很多这方面的文章。今尚存《明佛论》等。

王微（415—453），南朝宋画家。字景玄，琅琊临沂（今山东临沂）人。出身于官僚家庭，少好学，善诗文，能书画，兼善音律、医方。年十六，州举秀才，曾做过几任官，因父丧去职。后屡召皆不就。由于长期幽居独处，“素无宦情”，他实际上也是一位隐士。卒于元嘉三十年（453），时年 39 岁。王微不仅能画，亦能诗，以文名重于时。他的诗被钟嵘推崇，认为“五言之警策”，“殊得风流媚趣”，[①]誉在班固、曹操、曹丕之上（见《诗品》）。他著有《叙画》，强调山水画区别于地图，并强调山水画创作的“致”与“情”，以“望秋云，神飞扬 ；临春风，思浩荡。虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能仿佛之哉”的文句，抒发对自然的热爱和审美趣道。他的画没有流传下来。谢赫说他师事荀勖、卫协，张彦远把他与宗炳并列，后世因称“宗王”。王微的思想基本上属于儒家，或者说是儒、道混合的系统。《叙画》一文，是他儒家美学思想的代表作，其中对于艺术创作的特殊规律以及绘画的社会功能的总结，对于后世的画论具

① 王微：《叙画》，10 页，人民美术出版社，1985。

**有重要的影响。**

# 第四章　隋唐的绘画艺术

在中国的绘画史上，隋唐时期的统一之下，出现了自魏晋南北朝之后中国古文化发展的最灿烂的又一重要时期。隋代（581—617）立国虽短，但绘画艺术却继往开来，酝酿着新风格的问世。隋朝复兴佛法，修复寺院，不少绘画高手都参加了壁画的绘制，涌现出董伯仁、杨契丹、郑法士、展子虔等名家。他们在南北朝与唐代之间起到承上启下的重要作用，是唐朝绘画发展的前奏。618年李渊建立了唐王朝。初唐绘画承袭隋风，但渐呈新貌，至盛唐则完成了风格的转变。此时，各科画家先后涌现，风格趋向健美飞动。以阎立本、吴道子为代表的人物画与山水画，呈现了唐代绘画的卓越成就。中晚唐的绘画又有了新的突变，流风余韵波及五代。唐代是人物画的盛期，人物画在各种绘画门类中占据首位，在继承汉魏六朝优秀传统的基础上继续发展，吸收外来艺术营养，题材、形式、风格技巧方面出现前所未有的新面貌。唐代绘画创作者擅长宗教壁画，也从事现实生活题材的创作，大多描绘上层社会的生活，表现出南北朝以来更为关注现实生活的倾向。工笔重彩的画风已臻成熟，笔致豪放、淡彩轻色以至水墨晕章都成为这个时代的新风格。

隋代的绘画风格具有“细密精致而臻丽”的特点。隋代初，一些来自南朝和北朝的画家在艺术上则受东晋南朝影响。张彦远称：“田僧亮、杨子华、郑法士、杨契丹、董伯仁、展子虔、孙尚子、阎立德、阎立本并祖述顾恺之、陆探微、张僧繇。”他们的创作初步表现出个人的专长。如：“契丹则朝廷簪组为胜，郑法士则游宴豪华

为胜，董伯仁则以台阁为胜，展子虔则以车马为胜，孙尚子则美人魑魅为胜。”这时期的画风多属于“属意温雅，用笔调润”的绵密一体。如展子虔“历北齐、周、隋”，“董与展同召入隋室，一自河北，一自江南，初则见轻，后乃颇采其意”。有画迹《游春图》存世的展子虔在北朝时已颇具盛名，他的山水画最早从人物背景中独立出来，把现实人物的活动置于自然环境之中加以表现，成为新的时代风貌。作为画中人物活动环境的山水，由于重视了比例的搭配，较好地表现出“远近山川，咫尺千里”的空间效果，开始具有独幅山水画的价值。山水画法虽然没有摆脱魏晋以来的装饰手法，但写实能力明显地提高了，因而形成独立的画种。专家认为，他的《北齐后主幸晋阳图》应该是在北齐时期的创作。郑法士“在周为大都督左员外侍郎建中将军，入隋授中散大夫”。他的《杨素像贺若弼像》，可能是北朝末期作品。因而在注重六朝画风对隋、唐画家直接影响的同时，也不应忽视北朝末期到隋朝的画家。隋代莫高窟的壁画虽然属宗教题材，但画法风格与传世卷轴画是完全一致的。经过南北几代画家的努力，隋代绘画创作出现了繁盛的局面。

唐代建立以后，在思想文化上承接了魏晋南北朝的遗产，其中，外来的非汉族的文化也一同被继承下来，形成了能够容纳不同思想意识与文化形态的宽广胸怀。其文化艺术在内容上、体裁上都呈现出前所未有的绚丽色彩。唐代的绘画走向成熟，主要是发展了人物画，这时的人物形象描写已达到较高的成就。吴道子的“吴带当风”和周昉的“水上观音”成为后世人物画（雕塑）的典范。在人物形象刻画上，初唐虽然已经脱离北朝的“清峻”风格而显得较为丰满，但与盛唐形成的“丰腴”以至“丰硕”的形象比较，还是有北朝“清峻”的遗风。在盛唐时期形成的“丰腴”至“丰硕”的艺术欣赏情趣在绘画上，因为有形象可见，如张萱的仕女图，形象一律是粗壮有力，面如满月；而从同期的三彩泥塑人物中看，不论男女，都是丰硕壮实。甚至佛教的传统题材“飞天”也是胖墩墩

的形象，反映了盛唐时代的社会欣赏趣味。

唐代的绘画在隋朝基础上获得了全面发展，人物、鞍马画取得了非凡成就，青绿山水与水墨山水先后发展成熟。花鸟禽兽也作为独立画科逐渐成熟。画种纷呈，多姿多彩，名手涌现，各个时期均有不同的风格特点。由于绘画题材和表现技巧的不断丰富，绘画有了明显的分科，在不同画派中出现了更多、更成熟的专业画家。从唐代始绘画已经分科独立，在道释人物画科之外，山水、花卉翎毛、鞍马走兽都有专擅的画家。唐代在中国画史上称为第一个鼎盛期，尤其人物画发展取得了很大成绩。继承了传统又取得进一步成就的首推阎立本，同时期活跃于画坛的少数民族画家有尉迟乙僧和康萨陀，他们以善画外族人物、佛像、奇禽异兽而负盛名，这种新风格的出现表明绘画艺术在新领域的探索。初唐画坛呈现出集南北传统绘画风格与外来风格争相辉映的局面。这些画家遗作很少。但考古发掘的墓室壁画却展现了初唐的绘画风貌，丰富了人们的认识。人物画的作品题材虽只限于表现皇室、贵族生活，但题材面宽阔，构图能力很强，具有巨大宏伟的气魄，反映出艺术创作适应社会的发展，也是当时社会、文化的缩影。李贤、李重润墓以及李仙萱墓都是唐高宗的陪葬墓，其墓室壁画作品规模宏伟，在皇族骑马娱乐的动态中，组成流畅奔放的构图。而李重润墓仪仗图则突出了庄重气氛，这表明了南北朝常见的平行式构图能力又有提高。如《马球图》以左右奔跑的马组成一组以击球为中心的画面，奔放活泼，构图和动态、人物表现技巧已趋于成熟。

盛唐是唐代绘画艺术最光辉灿烂的时期，出现了吴道子这样富于变革精神又影响深远的画家。表现上层社会生活的贵族题材画受到普遍重视，突出地反映在以世俗生活题材的仕女画上，而张萱、周昉则是其代表性的画家。不少画家也是为宫廷的需要而创作的，宫廷生活成了绘画的重要题材之一，例如表现武则天、唐明皇、杨贵妃、虢国夫人等游乐生活的作品。

山水画自魏、晋以降，山水树石只是人物画中的配景，不受重视，画法亦幼稚，“或水不容泛，或人大于山”，不合比例。隋展子虔的《游春图》是有名的山水画。在他的影响下，画家以山水为题材者渐多。从现存的初唐大多数画迹看，“山水树石还很稚拙，一般作为人物的布景，比例和处理上都不很恰当。山水树石亦无皴法，较少变化”。① 大都填以青绿重色，涂染匀净。盛唐出现了吴道子、李思训、李昭道、王维几个大家，山水画才正式成立。山水画不仅从人物故事的背景中独立出来，而且形成两种不同的流派。展子虔、李思训画山水树石笔格遒劲而细密，赋色工致秾丽，开创金碧山水一派。吴道子画山水则笔法豪放，创疏体一格山水，“山水之变始于吴”。

王维以诗入画，创“破墨”山水，始水墨渲淡画法，富有层次，意境深邃，抒文人情怀；王洽画松石、山水则疯狂，创“泼墨”之法。前者画风为后世宫廷绘画和民间宗教画所继承，后者则为文人画的继承和发展奠定了基础。张璪“外师造化，中得心源”的艺术，从一个侧面反映了艺术家对山水画创作的追求和理解。

唐代以花鸟为题材而分科独立，在工细设色画法逐渐成熟的同时，又开始有了水墨花鸟画。出现专擅花鸟的画家，薛稷、边鸾、殷仲容等人的画作体现了花鸟画此时的成就。也有的专擅一门，薛稷以画鹤知名；边鸾擅画孔雀；据传刁光胤不仅擅画猫，而且晚唐避难入蜀后工画龙、鸟、竹、石，则对西蜀黄筌等有着深刻的影响。这一时期花鸟画技巧水平和风格流变，还可以从墓室壁画中看到。吐鲁蕃阿斯塔那的唐墓壁画专以花鸟为题材，以六扇屏风为表现形式，是出自画工的最早独自成幅的花鸟作品。

当时花卉禽鸟题材虽尚待发展，牛马题材却十分盛行，曹霸、韩幹、陈闳、韩滉与韦偃等名家辈出，不仅描绘其形、质、动的造诣

① 徐邦达：《古书画鉴定概论》，12 页，文物出版社，1981。

比前代更高，而且在刻画走兽性情方面也达到了新的水平。鞍马作为分科独立的绘画在唐代备受重视，鞍马绘画已由古代体现勇敢尚武精神而变为玩赏对象和地位、财富的象征。盛唐画马名家有曹霸和韩幹，他们的艺术成就多次得到杜甫等大诗人的肯定，并获得王室的喜爱。除了不多的传世作品外，鞍马绘画的特点尚可在诸多出土壁画、绢画中找到实证。韩滉、戴嵩同以画牛著称于世，据传为韩滉所作的《五牛图》是传世品中最早的纸本作品，可看出当时的绘画技法。另外，观摩现存的韦偃《牧马图》（李公麟临），可欣赏唐代画马的艺术风格。

## 第一节　隋唐山水画

### 一、展子虔

展子虔，历北齐、北周入隋的画家，在隋任朝散大夫、帐内都督等职。善画人物、车马、楼阁、山水。他的人物画画法属细密一体，描法甚细，随之以色晕开，神采如生。但他更擅长山水画，《宣和画谱》称："善画台阁，写江山远近之势尤工，有咫尺千里之趣。"描写车马的弋猎，也各有奔飞之状。他的艺术不但动笔形似，而且画外有情。其传世作品《游春图》，现存故宫博物院，也是现今流传的最早的一幅山水画。虽然经中唐画家摹绘，但仍可见展子虔时代的画风，由此也可以窥见隋画面貌。

《游春图》是用墨笔勾勒、着色平涂的青绿勾填法画贵族春游情景，图中山水"空勾无皴"，施以青绿重色，局部用金线勾勒，桃红柳绿、青山白云，给人以辉煌明丽之感。近树画法已非"伸臂布指"，加强了画面的空间感。树木直接用粉点染，体现出朴拙而真切地描绘自然景色的能力，展示出山水画已由六朝以来的萌芽稚拙而趋向成熟。画面取俯瞰式构图，重叠的山峦、平远的河水，确

实获得了“远近山川，咫尺千里”的效果。游乐于山川中的士人以及画面所呈现出的春天的气息，显然是为了追求“画外有情”的艺术效果，反映出作者观察与认识自然能力的提高。《游春图》设色秾丽，从画面呈现出的风格和技巧看，已不是作为人物画背景的山水，而是独立成幅的青绿山水了。它既反映出早期山水画的风貌，也开创了青绿山水的先河。



游春图　　隋　展子虔

## 二、李思训的青绿山水

李思训（651—716），字建，一作建景，为唐朝宗室，晚年曾任宗正卿，官右武卫大将军（一作左羽林卫大将军）等职，史称“大李将军”。唐人推他为“国朝山水第一”。他能通过致密的描绘，构拟出动人的意境。《历代名画记》称其绘画为：“其画山水树石，笔格遒劲，湍濑潺湲，云霞缥缈，时睹神仙之事，窅然岩岭之幽，时人谓之大李将军，其人也。”[①]他对山水画的追求尚未脱离六朝以来

① 张彦远：《历代名画记》卷九，73 页，京华出版社，2000。

寻仙访道的范围，但他主要以山川秀色的绘画来托寄情怀。唐代以李思训及乾陵诸陪葬墓壁画为代表的山水画，其在画法上虽无重大突破，甚至画树依就“刷脉缕叶”，然而已启用了比较简单的斧劈皴。

《江帆楼阁图》画游人在江边的活动，是一件屏风画，可能是李思训仅存的一幅作品。以此画和《游春图》相比，可看出始于展子虔在青绿山水上的继承和发展。作品充分表达了季节效果，描绘了壮阔的江流、岸边林间的院落以及人物的畅游情景。构图丰富，技法成熟。画法沿袭展子虔的青绿设色山水而有所发展。

李昭道（李思训之子）继承父业，亦负盛名，因此，史称“小李将军”，官至太子中舍人。擅长青绿山水，多点缀鸟兽，风格工巧繁复。他在画山水楼阁上，设色用笔稍变其法，人称其“变父之势，妙有过之”。①

现存《明皇幸蜀图》为台湾故宫博物院藏，画中描绘的是明皇李隆基在安史之乱时避难入蜀的故事。此画有数幅摹本流传，其中有一横幅作品，有可能是唐代原作。画面表现在崇山峻岭中唐明皇及其随从长途跋涉的情景。画家着意表现骑从行列自蜀道而行，“初见平陆，马皆若惊，而帝马见小桥，作徘徊不进状”。这一细节描写，突出了画面中心人物以及观众的联想。这幅画以山水为主，山水勾勒无皴法，敷青绿重色，而人物只起点缀作用。

思训、昭道在初唐和盛唐之初发展了展子虔以来的传统风格。画山水，则直接继承和发展了展子虔的作风，笔法工细，设色艳丽，有“富贵”气象。他们首创金碧青绿山水画，为后世所宗。

## 三、王维的水墨山水

王维（701—761），字摩诘，祖籍太原（今山西祁县）人。他是

① 张彦远：《历代名画记》卷九，73页，京华出版社，2000。



**江帆楼阁图　　唐　李思训**

唐代著名诗人，同时又是影响深远的山水画家。晚年隐居蓝田辋川别墅，以琴诗绘画自娱。自称："宿世谬词容，前身应画师。"可见其自负不浅。在唐人的山水画中，王维的作品被认为"体涉古今"，非一般山水画家所能及。苏轼评价他的作品为"味摩诘之诗，诗中有画 观摩诘之画，画中有诗"。这两句话，历来被认为是对王维诗画的最恰当的评语。王维画山水、人物俱有擅长处，首创水墨山水画，对后世影响很大。王维以诗入画，创造出简淡抒情的意境。特别是他首先采用"破墨法"及"水墨渲染"的技法，增强了山水画的层次感、空间感，丰富了山水画的笔墨意境，对山水画的突破性发展作出了巨大贡献。他以辋川为题材创作了不少作品，但流传下来的绘画尚无可靠的真迹。王维与李思训、李昭道是互相对立的山水画派。李用重彩，务求富丽；王用水墨，务求雅淡。李用小斧劈皴，画笔烦琐；王用披麻皴，用笔精练。在当时，李思训、李昭道的金碧青绿山水画是正宗，而王维的水墨山水画是旁支。王维的地位低于李氏父子。宋以后，情况才有了改变。

王维所创的富有诗意的水墨山水画，后世称之为"文人画"。而后"文人画"的作者日渐增多，势力日盛，王维的艺术地位也就愈抬愈高。苏轼诗评道："吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于像外，有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。"苏轼是"文人画"倡导者之一，他把王维捧到"画圣"吴道子之上。明人倡南北宗之说，以王维为南宗之祖，以李思训、李昭道为北宗之祖。南宗就是"文人画"，北宗就是所谓"匠"画。"文人画"也就占了优势，"匠画"的重彩工笔画一直被压抑。王维的名作《辋川图》"笔力雄壮"，"山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出画外，怪生笔端"。另外，他还有《雪溪图》、《江山雪霁图》与《伏生像》等。

盛唐时期山水画有异于青绿山水，"山水之变，始于吴"，出现了吴道子"始创山水之体"笔迹豪迈的写貌山水画法。盛唐以后出现以王维为代表的"破墨法"，画坛开始追求水墨皴染，表现出



雪溪图　　唐　王　维

画面的空间深度和层次。其后在水墨一派的山水画创作中作出重大贡献的还有张璪、王洽（或王墨）的泼墨法等。由上可知，由展子虔开创的青绿山水画派，“成于二李”，至李思训父子时就已经完成了；王维的水墨渲染所创造的“破墨法”，对五代水墨山水画的成熟发展影响很大。

# 第二节　唐代人物画

## 一、阎立本与尉迟乙僧的人物画

阎立本（约 601—673），雍州万年（今陕西西安）人，唐初著名人物画家。他的父亲阎毗、兄长阎立德都擅长工艺、建筑，而且都是名画家。阎立本同样有着杰出的绘画才能，曾任工部尚书，后做了宰相，成为极被重视的宫廷画家。他工于写真，尤擅长故事画，取材多是贵族、官宦以及宫廷历史事件，曾画《历代帝王图》、《秦府十八学士图》、《凌烟阁二十四功臣图》、《职贡图》、《步辇图》、《萧翼赚兰亭图》及《永徽朝臣图》等。张彦远称其为“六法赅备，万象不失”。有“右相驰誉丹青”之称。

《步辇图》现藏故宫博物院，描绘的是 641 年唐太宗李世民下嫁文成公主与吐蕃王松赞干布联姻之事。他选择唐太宗接见吐蕃使臣禄东赞迎娶文成公主入藏的情节入画，作品对不同人物的身份、气质、仪态和相互关系都表现得很适当。唐太宗的容貌、神态具有肖像画的个性特点。画幅右面是坐在步辇上的唐太宗，被 9 名肩抬步辇者与掌扇的宫女簇拥着 左面是身穿小团花衣、拱手致意的禄东赞，他被典礼官引见给唐太宗。禄东赞及其随从的举止、相貌特征有着强烈的高原特色，恰当地刻画出禄东赞那睿智聪颖而又矜持谦恭的性格特征。唐太宗的形象表现得更加成功，谦和的外表中流露出非凡的气度。作品忠实地表现出 1000 多年前中央政权和少数民族的友好交往，至今仍然有着重要的历史价值。从作品中可以了解阎立本的绘画特征 在人物主从关系、比例上的处理，主大从小 衣纹简劲纯熟，设色单纯沉着。从作品看，他的画法是先勾墨线，而后敷色，设色中有平涂、有渲染，色上不再以色线勾勒，而重面部特征的刻画。



历代帝王图　唐　阎立本

阎立本的《历代帝王图》通过对历史上（现存从汉昭王到隋炀帝 13 个皇帝像）帝王肖像的描绘，表达唐初统治者对他们的评价，以为子孙后代鉴戒。阎立本笔下的每个形象都包含着鲜明的褒贬，通过对人物动作、精神、特征等细致入微的刻画，展现了每个帝王的特点。画卷还注意通过侍从的排列以及步辇、坐榻等环境描写烘托人物性格，是反映初唐绘画艺术水平的重要作品。

643 年，唐太宗命阎立本在凌烟阁画二十四功臣像，[①]通过这些功臣，可以了解李世民的用人之道。阎立本创绘的《凌烟阁二十四功臣图》已演变为故事，唐朝及其以后的历代均有着不同的补绘，而且至五代后梁时，又仿其故事造天佑旌功图来绘功臣，给以表彰。

阎立本的《萧翼赚兰亭图》，表现萧翼奉命赚取辩才和尚密藏王羲之真迹《兰亭序》之事，人物关系与面目表情都描绘得很生动。

尉迟乙僧，于阗人。他是名画家尉迟跋质那之子，是于阗王族的一员，于唐初从于阗来到长安。其时正是唐王朝的“贞观之治”，生活稳定，经济、美术都很繁荣。尉迟乙僧生活在这个时期，有幸能顺利地发展他的艺术才华，为唐代的绘画艺术作出贡献。他以“凹凸画派”[②]的西域风格，给人以新的感受，他的作品受到唐代长安市民的欣赏。他与阎立本同时齐名，擅画佛像及外国人物。他画“外国鬼神，奇形异貌，中华罕继”，技法也不同于中原传统，文献记载称他“画外国菩萨，小则用笔紧劲，如屈铁盘丝，大则洒落有气概”；“用色沉着（如）堆起绢素而不隐指”，因而有“身若出壁”、“逼之标标然”的评价。这种铁线描、设色侧重渲染的方法使

---

① 范文澜：《中国通史》第三册，121 页，人民出版社，1965。

② 张光福：《尉迟跋质那与尉迟乙僧》，9 页，上海人民美术出版社，1983。

人耳目一新，对唐代汲取西方画风有很大影响。他曾在慈恩寺画凹凸花、千手菩萨、千眼菩萨和千钵文殊。据唐张彦远《历代名画记》卷三及唐人韦述《两京新记》卷三所述，他在神龙二年（706）前后，绘壁画于奉恩寺。这件名为《本国王及诸亲族》的巨幅壁画，是一幅极为重要的作品，无论是从历史题材的角度，还是从肖像画的角度，都具有十分重要的意义，同时也富有深刻的政治内容。他以于阗与长安的交往联系、于阗使者两次入唐朝的历史事件作为创作的基础，歌颂了祖国的统一，赞颂了兄弟民族的友好往来。这幅作品与阎立本的《凌烟阁二十四功臣图》、《步辇图》有着同等的价值。现存慈恩寺大雁塔门楣石刻画与乙僧起样有关。石刻画中菩萨的端丽在圆屈紧劲的线描下表现得很充分，而在不大的空间内表现动态剽悍的明王像则咄咄逼人，并不觉其促迫。尉迟乙僧的西域画风还可以从新疆和田的寺庙以及库车拜城附近的克孜尔石窟壁画中加以体会。当然，这幅作品也包含了他的怀乡念土之情，融合着祖国统一、民族友好的时代精神，是他的艺术作品中最有价值的一件画作。

## 二、吴道子

吴道子（686—760），又名道玄，河南阳翟（今禹县）人。生活于盛唐时期，极负盛名，被誉为“画圣”。幼年丧失父母，生活贫寒。吴道子曾学习张旭、贺知章的草书，后改学画，“年未弱冠”，即“穷丹青之妙”，是个早熟的画家，后被唐明皇召入宫廷，授以“内教博士”，[①]并为其更名道玄。他曾画过一些玄宗宫廷的绘画，后为宁王友。他所创造的卓越成就和绘画风格成为后人学习的典范。

① 王伯敏：《吴道子》，4页，上海人民美术出版社，1981。



天王送子图　　唐　吴道子

吴道子作画，虽然各种题材兼工，而且都“冠绝于世”，但他的主要创作是宗教绘画，所以论者以为“道玄以佛道为第一”。吴道子的成就首先表现在宗教绘画上。他以不平凡的创作激情和旺盛的精力绘制壁画 300 余壁，涉及各类经变、文殊、普贤、佛陀、菩萨以及梵释天众等，并绘制有道教中的玄元像、五圣图，杜甫看其画后题诗“画手看前辈，吴生远擅扬”、“五圣联龙衮，千官列雁行”。[①] 他的代表作《送子天王图》的线描画法沿用至今。他能在巨大的画幅中以高度想像力创造出不同的情景和气氛，笔下的仙佛形象千变万化，“奇踪异状，无一同者”。他画的地狱变相最为

① 王伯敏：《吴道子》，18 页，上海人民美术出版社，1981。

著名，描写的“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”。图中虽未描绘任何恐怖事物，却能产生强烈的感染力。他有着极为熟练的技巧，画丈余大像，可从手臂开始，也可从足部开始，同样能够准确画出动人形象。吴道子 20 岁左右跟随韦嗣立，获得了入蜀的机会。川蜀的风光是美丽的，青年画家陶醉于其中。大自然启发了他的艺术创造灵感，他对山水画作了大胆的探索，有了初步的成功。张彦远《历代名画记》说：“（吴道子）曾事逍遥公韦嗣立为小吏，因写蜀道山水，始创山水之体，自为一家。”[①]他能凭记忆一日之间绘成嘉陵江三百里壁画。天宝年间，玄宗李隆基以四川嘉陵江山水美丽，特遣吴道子前去写生。吴道子就此得到了重游四川的机会。这次吴道子漫游嘉陵江，心情畅快，时间从容，把一切的体会与感受都深刻地铭刻在心中。返京后，当玄宗问他的时候，他便直截了当地回答：“臣无粉本，并记在心。”这是画家的一种“默记”，也是中国古代画家进行写生时的一种传统方法。当玄宗宣令他在大同殿壁上描绘时，就能极为迅速地画出“嘉陵江三百余里”的景色。在此之前，善于画大幅青绿山水的李思训，曾在大同殿画过嘉陵江山水，却是“累月方毕”，所以当吴道子画好之后，玄宗评论道：“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙。”朱景玄《唐朝名画录》说：天宝中，玄宗令吴道子、李思训于大同殿壁画嘉陵江风景，道子一日而毕，思训累月始成。李思训为唐宗室孝斌的儿子，生于永徽二年（651），卒于开元六年（716）。到了天宝中，即玄宗宣令吴道子画大同殿时，李思训已去世 20 多年，所以说把李思训与吴道子说成同时作画是不妥的。朱景玄所记当有错误。但从这个传说中反映出吴、李画体之不同：吴是粗放的疏体，故一日而成；李是工细的青绿，故

① 张彦远：《历代名画记》卷九，71 页，京华出版社，2000。

“累月方毕”。张彦远说：“山水之变始于吴，成于二李。”[①]自道子始，此所谓“自成一家”。吴道子画人物、山水皆有创造，不愧“画圣”之称。

吴道子的画法特点人多有评述，据说他“早年行笔差细，中年行笔磊落挥霍，如莼菜条。人物有八面，生意活动”，线条似兰叶般，被后人称为“兰叶描”。他创造了一种淡着色法，“其傅彩于焦墨痕中，略施微染，自然超出绢素，世谓之吴装”。[②]《广州画跋》说他用线“如铜丝蒙盘”，“施以重彩，人物虽小，气韵落落有宏大放纵之态”。这应该是他早年较常用的一种精细技法，也主要是绘彩的技法。虽然他并不是只用这一种方法，但我们不能忽视它，否则我们就可能把极为重要的能代表吴道子的这一时期作品排斥在研究范围之外。他成熟时期的技法更具豪放特点，也即“众皆立于盼际，我则离披其点画；人皆谨于象似，我则脱落其凡俗”。有的用色不是那么绚烂，而是“浅深晕成”、“敷粉简淡”，也有未经布色的白描图画，粉本画稿皆为白画。他是白描之先驱。

吴独创的“吴家样”，是继“张家样”以后更成熟的宗教画样式。“吴家样”突破了北齐曹仲达以来的“曹家样”的影响而成为与之对立的样式。“吴家样”与“曹家样”的显著区别，被宋代评论家用“吴带当风，曹衣出水”所概括，这两句也概括了两个时代绘画风格的不同特点和演变。曹、吴两样的分野既存在于绘画艺术中，同样也存在于雕塑艺术中，吴氏的风格又被称为“吴装”。吴道子发展了张僧繇“张家样”简括的笔墨技巧，他运用线描的技巧也达到新的水平。无论是较工细的密体，或是较粗放的疏体，吴道子在使用不同的表现手法时，都注意整个画面气氛的统一、运动感和力的表现。张彦远认为：“惟观是道玄之迹，可谓六法具全，万

---

① 张彦远：《历代名画记》卷二，18 页，京华出版社，2000。

② 俞剑华：《中国古代画论类编》，478 页，人民美术出版社，1998。

象必尽。神人假手，穷极造化也。所以气韵雄壮，几不容于缣素；笔迹磊落，随恣意于壁墙。其细画，又甚稠密，此神异也。”有着“天衣飞扬，满壁风动”、“下笔有神”的效果。他的宗教绘画开创的新样式被称为“吴家样”，特点在于“吴带当风”。

吴道子已无真迹流传。他的画风可从徐悲鸿纪念馆藏宋临吴道子《八十七神仙图》与今天所存的盛唐或盛唐以后壁画作品中窥见一斑。经变是吴道子画得很多的题材，在这方面他是有所创造的。敦煌第 172 窟的净土变是盛唐时期具有明显特点的作品。它不同于初唐青碧鲜丽、庄严肃穆一体，而更富有生趣，在细密中有疏放，在青碧中呈疏淡。敦煌第 103 窟的维摩变可视为白画的经变，是了解吴画维摩变及其白画的重要参考。他的风格技巧也运用到雕塑方面，很多寺庙的菩萨都是根据“吴家样”塑造的。北宋宗教画家高益、高文进、武宗元和李公麟都受到吴道子的影响。吴道子时代所形成的中国宗教绘画的基本样式，一直影响到元、明以后，近代民间画工仍然奉他为祖师，并保持着绘、雕不分的传统。他的人物画对后世有着巨大而深远的影响。

## 三、张萱与周昉的仕女画

唐代是中国人物画的鼎盛期。仕女画早在初唐时就受到重视，在不断的探索中孕育出盛唐时期的代表画家张萱和由盛唐入中唐的画家周昉。相传兴元（784）时，有胡商因贩卖张萱、周昉之画而获厚利。

张萱，长安人，活动于盛唐开元年间（713—741），开元十一年（723）为开元馆画直。曾为宫廷画家，工仕女人物画，尤擅长画婴儿，常以宫廷游宴为题作画。他的作品有《贵公子夜游图》、《宫中七夕乞巧图》、《按乐仕女图》等。他曾以王昌龄的《长信秋词》为题作画，其诗为：“金井梧桐秋叶黄，珠不卷帘夜来霜。熏笼玉枕无颜色，卧听南宫清漏长。”它着重描写宫廷妇女被遗弃后的冷落

寂寞之情，获得了空前成功。据载：他画贵族妇女“以朱色晕染耳根”。以他和周昉为代表从事宫怨题材的绘画有着重大的社会意义，同时也表现了作者的思想倾向。张萱有两幅以盛唐宫廷妇女生活为题材的作品（宋摹本）流传下来，即《虢国夫人游春图》和《捣练图》。

《虢国夫人游春图》（宋徽宗赵佶摹）画的是唐玄宗的宠妃杨贵妃三姐虢国夫人及其眷属于三月三游春时的场景。整幅画不画背景，仅以一组人物为配置，着力于人物从容欢快的刻画。以马的跑动和色彩运用衬托出春天的气息是此画的成功之处，更突出了杨家姊妹的奢华骄纵，反映了那一时代贵族的审美情趣。

《捣练图》画贵族捣练缝衣。全卷分三段，开始一段描写四个妇女去捣练，最后一段是描写妇女把练拉直、熨平，中间一段是描写妇女络练、缝制。在表现几组人物时，相互间的联系自然而生动，如扯绢者身体微着力后倾，熨练者细心在绢上轻轻熨平，动作徐缓，仪态娴静。整个画中除人物的一般动作及动作间的联系自然而合理外，一些细微的动态描写尤为生动。《宣和画谱》写道：张萱“又能写婴儿，此尤为难”，因为许多人画儿童不是身小而貌壮，就是类似于妇人。而在《捣练图》中，人们见到煽火的小女孩畏热而回首，熨练一节的小女孩因身材不够高，钻在练的下面仰首而顾的顽皮相都显得生动活泼。画中妇女身姿端庄丰厚，色彩柔和鲜艳，捣练的用力、缝衣时聚精会神的特点都刻画得生动有致。

周昉，又名景元（玄），字仲朗，出身仕宦之家，长安（今西安）人。他大约在大历（代宗李豫年号）做过宣州（今安徽宣城）长史，擅长绘画，并长于文辞。周昉初师张萱，对仕女画独具匠心，随后在技法上有所发展。周昉善画贵族人物，又善写真，作仕女多浓丽肥厚，又有富贵气。周昉从事绘画活动大约在 741—805 年，这一时期正处唐代安史之乱后，社会危机四伏，故有描写妇女不幸和苦闷的作品。周昉继承和发展张萱仕女画，他的绘画作品体现出对

社会现实和人物心理的深刻理解。他笔下的妇女已由张萱作品中的欢快享乐的内容转向反映她们在思想束缚下精神上的苦闷空虚。据画史载,“初效张萱画,后则小异,颇极风姿”。他画的形象“衣裳劲简,彩色柔丽。菩萨端庄,妙创水月之体”,[①]概括地说明了他在技法上发展的轮廓。他的技法在天宝末已经成熟,享名于建中(德宗李适年号)中期,到了贞元(785—805)之际,他已声誉远播,正是技巧大成的时期。《簪花仕女图》即是这一时期的代表作品。也就在这个期间,新罗国(朝鲜)人在江淮一带出重金收购他的作品。他的画对于东洋也有一定的影响。至今日本的某些仕女画还保留着周昉的风格。周氏在技法上的创造是多方面的。他尤长于写真,约在天宝末年,曾为郭子仪婿赵纵侍郎写容,巧得神情之妙,时人评论他的技巧高出韩幹。郭子仪女婿赵纵侍郎曾请韩幹为其画像,人皆称善,后请周昉画之,难分优劣。赵夫人赏画后认为,两画皆好,但前者空取赵郎貌状,后者“兼移其神气,得赵郎情兴笑言之姿”,[②]说明周昉不但刻画人物形象准确,而且能以画传神。建中时应召作章敬寺壁画,在绘制的过程中,由于能谦虚地听取观众的意见,潜心改制,竟成为“无复瑕类”的杰作。从此名满天下,“当时推为第一”。[③] 周昉的特长还不仅是在宗教画方面,他最擅长的是仕女画。所画仕女,多为艳丽丰肥之态,为古今之冠。作为反映现实生活的绘画来说,画题的范围更为广阔,在周昉一生六七十年的岁月中,现实生活成为他描写的主要课题,如《明皇从骑图》、《杨妃出浴图》、《宫骑图》、《游春仕女图》、《簪花仕女图》等。甚至宗教画之中,寺院壁画的菩萨形象也带有十足的人间气味,具有“曲眉丰颐”的特色。

---

① 杨仁恺:《簪花仕女图》,35 页,人民美术出版社,1962。

② 王伯敏:《周昉》,14 页,上海人民美术出版社,1985。

③ 张彦远:《历代名画记》卷六,342 页,京华出版社,2000。

现存故宫博物院的《挥扇仕女图》堪称他的代表作。《挥扇仕女图》长卷描绘了宫中生活的哀怨，深刻地揭露出人物的心理特征。汉成帝时班婕妤失宠，供养于长信宫，遂托辞于纨扇，作怨诗以自伤悼。自此“秋风纨扇”便不断出现于诗中，寓为宫中哀怨。这一题材也被张萱以绘画形式表现出来。此图由一株梧桐明示秋节已至，嫔妃与宫人手持纨扇满面愁容，以宫怨为题，主题十分明确。整幅图共有 13 人，分段情节为独坐、抚琴、对镜、刺绣、倚桐等几组，除人物外，图中的器物、环境都有着组织情节、衬托画面气氛的作用。如对镜一组画的是懒于梳妆、对镜而立的一位嫔妃，她内心的愁怨被恰当地表现出来。全图以表情之物为衬托，人物安排在秋天凄凉、哀怨的气氛中，表现妇女体态丰腴、眉梢低垂、面容懒散的特点，真实地反映了宫女的生活并不都是那么美好的。

《簪花仕女图》也是对贵族妇女的生活写照。画中的几位绮罗人物在庭院中闲踱。画面的变化似乎不大，但富有生活情味。四个段落，分别表现所画情节的贵妇人头上簪有鲜花，身上披着轻纱。画面优美，人物仪态从容悠缓。在这幅画卷中，表现出“写心”的功力。

此外，周昉也是一名宗教画家，“妙创水月之体”观世音菩萨。他的佛画风格被称为“周家样”。他的画用笔秀润匀细，衣褶劲简，色彩柔丽。他以“丰厚为体”的仕女画，写出了“唐人所尚”，得到高度的评价，表明了他的人物画与宗教画独树一帜，有他自己的蹊径。唐代的人物画家有三杰，初唐推阎立本，盛唐为吴道子，中、晚唐是周昉，分别代表了唐代人物画不同阶段的最高水平。

## 第三节　花鸟与鞍马画家

在唐代，工笔人物画的观念、技法被转引于花鸟题材，工笔花鸟画发展为独立画科并走上成熟阶段。唐代的花鸟画以表现宫廷

贵族喜爱的珍奇花卉禽鸟为主。来自中亚和边疆的初唐画家尉迟乙僧和康萨陀，不但擅长画释道人物，也擅长画花鸟。他们以其独特的线描和晕染发展了张僧繇的凹凸画法，而康对物象一日四时变化的观察和表现更为细腻，画“初花晚叶，变态多端”。盛唐至中晚唐则出现了薛稷、殷仲容、边鸾等花鸟画名家，以艳丽的重彩画风树为时代风格。如同山水画的出现，从题材到视觉都在整体绘画中加强着这方面的审美观念。其浸染于水墨花鸟画的迹象，据记载武则天时（690—701）有太仆秘书丞殷仲容能作水墨花鸟画，“妙得其真，或用墨色，如兼五彩”。①

在初唐时鞍马画技术已相当成熟。盛唐时出现了鞍马画名家，曹霸、韩幹、陈闳、韦偃画马，韩滉、戴嵩画牛，都很有名。韩幹、戴嵩声誉相当，有“韩马戴牛”之称。

## 一、薛稷与边鸾的花鸟画

薛稷（649—713），字嗣通，蒲州汾阴（今山西万荣西南）人。词学名家，工书画。“尤善花鸟、人物、杂画，画鹤知名，屏风六扇鹤样，自稷始也”。② 是唐代前期的花鸟画家。曾任黟县（安徽）令，官至太子少保，史称薛少保。他在官署、寺庙、高官私邸中画了不少花鸟壁画，尤擅长画鹤，他在秘书省画的鹤被称为四绝之一。据说屏画六扇鹤样是其所画，一直影响到五代黄荃在西蜀宫殿壁上所画的六种不同姿态的仙鹤。杜甫有诗赞道：“薛公十一鹤，皆写青田真。画色久欲尽，苍然犹出尘。”谓其画鹤神形兼备，犹有高士般的品格，道出了画家笔下鹤的神韵。薛画现已不存，但仍可从同期壁画中见到鹤的形象，如永泰公主墓道顶部的绘画就为一周翔鹤。

---

① 夏文彦：《图绘宝鉴》卷二，16 页，世界书局，1937。

② 张彦远：《历代名画记》卷九，73 页，京华出版社，2000。

“边鸾长安人，以丹青驰誉于时，尤长于花鸟，得动植生意”。“又作折枝花，亦曲尽其妙”。边鸾是中唐时最有影响的花鸟画家。唐德宗贞元年间（785—805）新罗国进献孔雀，诏令边鸾绘其形貌。边鸾画了一正一背两个孔雀，生动地表现了绚丽灿烂的形象和若飞若舞的情态。边鸾的花鸟画设色鲜明，浓艳如生，能“穷羽毛之变态，夺花卉之芳妍”，“唐人花鸟，边鸾最为驰誉，大抵精于设色，浓艳如生”。[①] 而边鸾画最突出的特点在于折枝花，它的出现是花鸟画发展中的又一突破，它更能描绘自然花卉中最富美感的画面。中唐诗人吴融在题《折枝》诗中道“不是从来无本根，画工取势教摧折”；白居易《画竹歌》道“不根而生从意生，不笋而成由笔成”。这种取势、写意的创作意图，形成花鸟画以后作者追求的境界。边鸾的花鸟在题材和技巧上都有新的创造，并在写形、赋色上生动逼真。

## 二、曹霸

曹霸（约704—770），沛国谯县（今安徽亳州）人，魏曹髦（曹丕孙）之后。幼好学，善书画。曹霸在开元年间已得名，天宝末常受诏画御马和功臣画，官至左武卫将军，在画史中称“曹将军”。其画墨彩沉着，神采生动，更以画马负盛名。由他修补的《凌烟阁二十四功臣图》及御马多次受到杜甫的赞誉：“丹青不知老将至，富贵于我如浮云。”可见曹霸热爱绘画艺术、为绘画献身的精神。30岁时曹霸便已是一个很负盛名的画家。那时正是开元盛世，玄宗闻曹霸之名，常常在南薰殿召见他，让他作画。曹霸此时甚得玄宗厚宠。贵戚权门争求笔迹，甚至认为没有他的画，则屏障无光。[②] 但好景不长，就在开元末年，曹霸遭到了突如其来的打击，

① 俞剑华：《中国古代画论类编》，1071页，人民美术出版社，2000。

② 蔡星仪：《曹霸韩幹》，4页，上海人民美术出版社，1986。

从荣誉的顶峰一下子跌下来，并且从此被削籍为庶人。失去了士族的地位，失去了将军的头衔，这个年过半百的老画师的生活立即陷入极大的困境。他在艰难困苦中漂泊到了成都，在成都和杜甫相遇。一个是大诗人，一个是大画家，同在穷困潦倒中。曹霸这时极度贫困，大概这次见面不久，这位大画家也就悲惨地死去了。关于曹霸绘画的特点，因为他的画一幅也没有流传下来，只能依文字记载来分析。杜甫在《丹青引》中写道："先帝御马玉花骢，画工如山貌不同。是日牵来赤墀下，迥立阊阖生长风。诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。须臾九重真龙出，一洗万古凡马空。"①

《丹青引》记有他当着皇帝面对马写生的事。许多画工都画不像的玉花骢，曹霸却把它画得形神俱肖。玄宗把画卷拿在手上和庭前的玉花骢相比较，竟和镜子照出来的一样，喜得玄宗含笑催促内监快点赏赐重金给他。可见曹霸写生的本领是很高的。曹霸的创作态度非常严肃，是"意匠惨淡经营中"，成竹在胸，然后就一气呵成，"须臾九重真龙出"。清初时，尚有他的作品流传，著名鉴定家吴其贞曾亲眼见过，并著录于其《书画记》一书中的绢画《牧马图》。吴氏记载："画一壮士，带马而行。其马五明马也。骨肉相匀，丰俊之甚。而用笔雄健，沉着古雅，迥与宋人不符，为无上神品之画。卷首有宋徽宗题其标签曰：《曹霸牧马图》。有宣和小玺。"说明他的画重笔意气势，所以能得马之精神。画风有类吴道子，而吴道子的画风最主要的特点在于笔意气势。

曹霸的画虽以笔骨、气势胜，但亦有设色画，而且很讲究色彩的对比、映衬，色彩配合得非常雅致。

## 三、韩幹的鞍马画

韩幹（约 724—789），盛唐时京兆（今陕西西安）人，出身贫

① 蔡星仪：《曹霸韩幹》，9 页，上海人民美术出版社，1986。

寒，师事曹霸。曾受王维的赏识、资助而学画。王维与曹霸为同辈人，是同僚，又同是画家，韩幹师事曹霸有可能是王维介绍的。天宝初年，韩幹受诏入宫侍奉，也很可能是王维举荐的。韩幹与陈闳都是曹霸的学生，但韩幹与他们却走着不同的创作道路。陈闳遵守曹霸传统的手法，侧重于刻画马的筋骨，画出来的是瘦马。韩幹具有革新精神，以御厩的真马为模型。玄宗喜欢大马，御厩至四十万，韩幹画出来的，就是这种“翘举雄杰”的大马，具有盛唐的时代风格。杜甫诗：“韩幹画肉不画骨。”这还是画瘦马的旧眼光，晚唐的张彦远已指出杜甫批评的不当。

据画史载，玄宗曾令他师法陈闳，韩幹却奏称：“臣自有师，陛下内厩马，皆臣之师也。”[①]那时韩幹不奉旨去师事陈闳，却以真马为师，开始探索新路，技法尚未臻成熟，杜甫见到他的画恰在此时，那么认为韩幹的画虽能“穷殊相”，但于传神却尚未佳，也就合于事实了。当然，这种重视对生活的观察体验，把现实生活看做艺术创作的源泉，是继承和发扬了我国绘画优良传统的。他刻画精确的写实画风，其创作思想和创作态度，对后世的绘画起过积极的作用。天宝（742—756）中，在宫廷写玄宗内厩“玉花骢”、“照夜白”等名马，写出肥壮雄骏之状，时称独步。《照夜白图》画的是玄宗的御马，马的形象不但追求形似，而且以其奔腾有力的神态刻画出不同凡响的豪迈、暴烈的性格。《牧马图》在表现技巧上，要比《照夜白图》更为成熟，除了骏马身形、体态准确之外，人的性格特征也有充分表现。韩幹追求细劲严谨、刻画精工的风格，把造型的准确性提高到前所未有的高度。这种风格，正是五代、北宋宫廷画师的规范。

韩滉（723—787），唐画家。字太冲。长安（今陕西西安）人。擅长描绘人物及农村风俗景物，写牛、羊、驴等动物尤佳。所作

① 蔡星仪：《曹霸韩幹》，25页，上海人民美术出版社，1986。

《五牛图》和《文苑图》并存于世。

## 第四节　隋唐敦煌石窟壁画

从南北朝到隋唐，随着佛教的传播，新疆、甘肃、山西、河南、四川、山东等地相继开凿石窟寺。这些石窟寺大致可分两种类型：在石质比较坚硬、可供雕刻的地区，如云冈、龙门等石窟寺，主要的艺术创作是石雕；在石质比较松脆的地区，如敦煌千佛洞、麦积山等石窟寺，由于石质不宜于雕刻，主要的艺术创作是壁画和泥塑。龙门石窟是石雕的最大宝库，敦煌千佛洞是壁画和泥塑的最大宝库。唐代敦煌莫高窟壁画达到鼎盛期，其数量几乎占整个莫高窟壁画的一半。而且大都规模宏伟，内容既丰富又生动，结构严谨，色彩绚丽，具有很高的艺术水平。

唐代的宗教美术明显地世俗化。一方面，绘画形象和表现技巧经过不断的探索更为大众所接受；另一方面，绘画题材现实性因素的增多也曲折地表明了人们对现实生活的重视。根据经典创造的佛像体现了现实的要求，菩萨、天女体态丰腴，煞是动人，从敦煌石窟壁画中可以看出这种变化。敦煌千佛洞现存有壁画和泥塑的石窟计 476 个，其中隋窟 95 个，唐窟 213 个，隋唐两代石窟共 300 余座。石窟洞数字足以说明唐代是敦煌艺术的极盛时期。唐代塑像多以七尊或九尊为一组，附以绘画，内容丰富。敦煌壁画分经变、本生故事、尊像图、供养人像、图案装饰等。经变是壁画的主体，所占面积最大。唐代净土宗风行，故壁画中“净土变”（包括“西方净土变”、“东方药师净土变”、“弥勒净土变”）最多。唐代《妙法莲华经》盛传，壁画中“法华经变”[①]也不少。“法华经变”有 28 品，其中 25 品“普门品”往往被单独描绘，这是唐人对观音菩萨

① 范文澜：《中国通史》第四册，391 页，人民出版社，1978。

特别虔信的缘故。唐玄宗时，密宗从天竺正式传入。此后，敦煌壁画的尊像图中，就出现了蔓荼罗，又出现了婆罗门的神像，如四臂、六臂、八臂及千手千眼观音等。这些壁画在宣传佛教的经变、本生故事的同时，也反映了唐代社会的生产、生活情景。画工们虽是按照雇主的意愿去描绘佛教题材，但他们运用技巧与智慧，在佛教场面中，巧妙地穿插夹了现实社会百态。至于供养人像，更都是唐代各阶级、各阶层人物的忠实写照。此外，还有西域的人像。所有这些，不但有艺术价值，而且有史料价值。石窟内保存下来的大量古代佛教造像和壁画作品，在原来的（佛教自天竺传入中国的天竺人面目）怪僻面目上，逐渐添增中国的色彩，最后变为带有中国特色或者说是中国化的佛教，此后同中国文化一起向域外流传。在唐代，中国佛教对外影响最大的是日本、朝鲜。

## 第五节　绘画史论的发展

在继承传统艺术成就的基础上发展起来的唐代绘画，名家辈出，风格多样，在技法上有着很大的进步，而且绘画史论也相继涌现，体裁更为丰富。李嗣真的《画后品》等绘画论著沿袭品评体；画史、画评，则有朱景玄的《唐朝名画录》；成书约在贞观二十三年（649）的裴孝源的《贞观公私画录》则著录了作者亲眼所见的初唐朝廷公私珍藏卷轴画和寺庙壁画及魏晋以来著名画家的作品画目。在这些基础上出现的晚唐张彦远的《历代名画记》，对以后绘画史研究有着重大影响。

张彦远（815—875），字爱宾，河东猗氏（今山西临猗）人。出身世家，曾为舒州刺史，家富收藏，耳濡目染，培养了他的鉴赏能力。对绘画钻研不倦，他所著的体例不同的两部书画著作《法书要录》和《历代名画记》都流传了下来。《历代名画记》成书于大中

七年（855）至大中十三年（871）间。他采集前人著述加以汇集整理，并提出了自己的见解。全书内容大致分为三部分：绘画史发展的评述和理论认识，绘画的有关资料著录以及鉴赏、收藏，画家传记及作品。书中首先叙述了绘画的起源及功用："夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微。与六籍同功，四时并运。"对谢赫的"六法"作了进一步的阐述，强调"气韵"、"骨气"，提出"笔不同而意同"，作画在于"得意"的主张。在绘画品评方面，他列出自然、神、妙、精、谨细等方面，明确了对绘画创作的要求以及品评作品高下的标准。他认为顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子成就最高，影响最大，并对吴道子给予极高的评价。本书对绘画的师承、风格演变和时代特点都有详尽的记载。全书约有一半篇幅汇集了自古代传说以来到成书之时 370 余位画家的传记资料及作品著录，有些行将失传的文献史料，经过他的整理收入此书得以保存下来。

# 第五章　五代两宋的绘画

五代时军阀藩镇割据分裂，北宋政权相对统一，南宋和金朝相对峙，各个阶段的政治形势与经济发展对绘画艺术有着不同程度的影响。五代时的绘画在唐代绘画所形成高峰的基础上获得全面的发展，特别是在山水、花鸟画的发展上，为宋代山水、花鸟画的高度繁荣奠定了重要的基础。宫廷院体画与士大夫画、民间绘画互相促进和影响，创作技巧日渐成熟。

五代绘画的全面发展和成熟为宋代绘画的兴盛提供了条件。两宋是唐代之后中国绘画史上又一灿烂辉煌的鼎盛时期。五代两宋在绘画发展中具有继往开来的特点，但总体而言，这一时期绘画领域许多变化是前所未有的，皇家图画院以至画学的兴办，文人士大夫绘画的兴起，师法自然、适应民间需要的商品性绘画的兴盛，都是这一时期重要的特征。山水、花鸟画的成熟及其地位的上升，水墨山水画技法的发展，各科画家对“写真”的追求与“形似”能力的提高，诗文、书法和绘画的结合，作品由偏重客观形似到有意识地注重主观神似，逐步成为绘画的重要内容。这个时期在中国绘画史上达到了一个新的高峰。

## 第一节　五代绘画艺术

五代时期（907—960），北方和中原大部分地区陷入战乱，民不聊生，经济、文化艺术的发展也受到了压抑和破坏。南方由于战事较少，经济未遭破坏，百姓的生活比较安定。另外，唐末战乱中

有些中原画家逃奔蜀地，南唐也聚集了不少绘画人才。两地的统治者对文学艺术有着浓厚的兴趣，又酷爱书画并网罗画家，开创了宫廷“图画院”，这对于绘画艺术的发展无疑起了很好的促进作用，因而绘画在南方得到了蓬勃发展。南唐与西蜀的绘画活动更显活跃。如荆浩、关仝、董源、巨然四大家的山水画和徐熙、黄筌的花鸟画等，都取得了很大的成就。

南唐与西蜀都设有画院，这是我国历史上最早创立的画院。这个时期，山水、人物、花鸟画都发展为独立的画科，涌现出许多风格不同、成就卓越的画家。南唐中主李璟、后主李煜都有较高的文艺修养，后主李煜更是诗词书画兼能。南唐画院里人才济济，宗教画家曹仲玄，人物肖像画家周文矩、顾闳中、王齐翰，山水画家董源、赵幹、卫贤，花鸟画家唐希雅、徐熙延、徐宗嗣等人享有盛名，徐熙的花鸟画更是独树一帜。西蜀在宗教画和花鸟画方面颇有建树。蜀中贯休和尚以画“胡貌梵相”的罗汉像著称，花鸟画则以黄筌父子为代表，它们成为西蜀卓有成就的画家。南唐与西蜀在唐宋绘画间起了桥梁作用。

## 一、周文矩与顾闳中的人物画

在继承唐代绘画成就的基础上，五代时期人物画的发展更加成熟，表现贵族士大夫生活的题材占很大比重，宫廷画院的画家专为皇室贵族服务，表现其奢华生活或贵夫人的生活情态。南唐画院周文矩和顾闳中等人都以画贵族人物肖像著称。

周文矩，建康句容（今江苏句容）人，是南唐宫廷画师，为画院待诏。工画道释、人物及仕女。风格接近唐代的周昉。他善于表现贵族妇女生活，行笔纤丽瘦硬。现存作品有《重屏会棋图》与《宫中图》卷。《重屏会棋图》描绘中主李璟与其兄弟弈棋，李璟坐于正中，具有肖像画形式，背景的屏风中又画一山水屏风，故名重屏。这种“画中画”的安排也显示了画家的巧思。此图把南唐皇

帝美化为友爱谦恭、风度文雅的形象，衣纹勾线以细劲而带顿挫的颤笔形成独特的风格。《宫中图》（一名《唐宫春晓图》，现存宋摹本）分十二段，画宫廷妇女按乐（奏乐）、戏婴、簪花、弄鸟、观花等种种生活画面，构思巧妙，对人物神情的描绘达到刻画入微、生动传神的境界。

顾闳中（约910—982），是南唐宫廷画师，为南唐画院待诏。他擅长画人物肖像，曾画过后主李煜的肖像，颇得李煜的器重。现存《韩熙载夜宴图》是他惟一的传世作品。这幅名作表现了南唐



韩熙载夜宴图　　五代　顾闳中

大臣放纵不羁的夜生活。韩熙载是北方人，他长于文学，颇有抱负，投入南唐政权，历经三朝，由于内部倾轧，才识不得施展。后主时国势衰微，失败已成定局，此时李煜欲任韩熙载为相，韩熙载对南唐前途已完全悲观失望，便故意生活放荡，广蓄声伎，借以逃避被任用。李煜为了解他的生活状况，派顾闳中潜入其府第观察。

顾闳中目识心记，创作了这一画卷。夜宴图以长卷形式分为夜宴、观舞、休息、演乐、宾客酬应等五个场面。画中人物形象生动传神，对身姿容貌以至手的动作都处理得较为成功，特别是韩熙载的形象富有肖像画特点，衣冠穿着也反映了他的放纵。开卷的夜宴处理为聆听演奏琵琶的情节，席中所有人物都沉浸在乐声之中，人物相互关系处理得自然合理。画中的床、椅、杯等器物及陈设的细节也都起着烘托主题的作用，屏风等把各场景加以分割又连成一体。所以全图有“云断山连”的意趣，耐人寻味。笔致细劲，明丽的色彩与床物及男性衣冠的沉着色彩相协调，取得了很好的效果。《韩熙载夜宴图》刻画了失意官僚的心理矛盾和腐朽的生活面貌，具有高度的艺术性、思想性。

## 二、荆、关、董、巨“四大家”山水画的创造

中国的山水画至唐代进一步发展到以勾斫相结合的手法来表现山石。由于李思训、吴道子、王维等画家的共同创造，山水画已日趋成熟，为五代和两宋时期更完备的山水画奠定了基础。到五代、北宋之际，技法上出现了各种形态的“皴”法和“点”法，用以描绘不同地域、地貌的自然景色，从而使传统的山水画达到鼎盛。五代时期一些画家为逃避战乱，纷纷避进深山隐居，进而融入自然，寄情于名山大川，使当时的山水画艺术大大地向前发展了一步，创作出了真实生动的北方重峦叠嶂和江南秀丽风光。五代山水画的成就，可以中国绘画史上常说的“荆、关、董、巨”四大家为代表，北方以荆浩、关仝为代表，南方以董源、巨然为代表，北方与江南两种不同的风格和画派，对后世的绘画艺术产生了深远的影响。

荆浩，字浩然，河南沁阳人，又一说山西沁水人，自号洪谷子。荆浩造就了宋初三家，确切地说，是造就了宋初北方山水画的三大流派。关仝、李成、范宽，都是承接荆浩衣钵后自开门风的。荆浩是一位博通经史的士大夫。唐末社会动乱，他隐居于太行山中，对

北方雄伟的自然山川有着较深的认识和感受，他笔下的山水都是崇山峻岭、层峦叠嶂，气势宏伟而壮观。他在唐代发展起来的水墨山水的基础上又有新的创造和突破。他在其重要的山水画理论著作《笔法记》中，不但提出“图真”、“搜妙创真”，还提出了“六要”，在山水画领域发展了谢赫的“六法论”。他说道：“吴道子画山水，有笔而无墨，项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一家之体。”[①]他还力倡山水形象要“气质俱盛”，达到神形兼备。在传为他所画的《匡庐图》巨轴中，表现了巍峨山峰及山脚下幽居的景象，笔墨皴法，全景式构图，高远、平远、深远兼备，笔墨技巧较唐代有了新的飞跃。荆浩提倡“师法自然”、“中得心源”，是强调笔墨技巧和真山水完美统一的第一人。他的突出成就，便是开拓了水墨技巧的写实性。

关仝，是荆浩的学生，长安人，活跃于五代及宋初。关仝的短笔法，化解了荆浩的点皴，笔和墨的交融有所加强，墨润出色。他多描绘关陕一带山水，写景绘形更为概括提炼，笔简气壮，景少意长，予人以深刻印象。关仝善画秋山、寒林、村居、野渡等景色，使人看后如身临其境，有着很强的艺术感染力。宋人认为他的山水具有“石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闲”的特色，被称为“关家山水”。现存传为他所画的《山溪待渡图》和《关山行旅图》，都画出了北方深山中幽僻荒寒的气象。特别是《关山行旅图》，峰峦峻厚而富于变化，山腰云气缭绕，山下板桥枯树、野店荒村，具有浓郁的生活气息。他刻苦钻研荆浩的艺术，又能青出于蓝，超越荆浩。

荆浩、关仝两人还有后来北宋时期两个著名的山水画家李成和范宽，形成了（五代到北宋时期）北方山水画的主要流派。

---

① 夏文彦：《图绘宝鉴》卷二，12 页，世界书局，1937。



匡庐图　　五代　荆　浩

江南画家董源、巨然则创造了与荆、关迥然不同的山水画风貌。他们两人是五代到北宋时期南方山水画的主要代表。

董源（？—962），字叔达，钟陵（今江苏南京）人，祖籍为江西南昌。在南唐任北苑副使，因任过南唐中主的“后苑副使”（后苑即北苑），所以世人又称“董北苑”。他创立了以水墨为主的江南山水画派，在画史上有着特殊地位。他以画山水、人物、牛、虎、龙、水著称。但真正能代表他的本色的，是画风近似唐代王维的水墨或以水墨为主着色清淡一体、多描绘平淡幽深的江南景色的山水画。他长期生活在江南，善于画草木丰盛、秀丽多姿的江南真山水，不为奇峭之笔。所画风光，烟雾溟濛、江湖纵横、千岩万壑、重汀绝岸、林木清幽，与北方荆、关画中雄伟险峻的山水相比，更带有秀美抒情的意趣。他的山水画有水墨和青绿二体，尤擅长水墨山水。皴擦点染结合并用，创造了用披麻皴和点子皴等表现方法，“近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境”，“长汀乱苇寒疏疏”，[①]成功地画出山川远近层次的氤氲气氛，具有创新精神。这种“平淡天真”的山水特别受到北宋书画家米芾的推崇，并在元、明以后产生重大影响。董源的山水画中点景人物多穿插贵族游乐或风俗情节，以青红重彩描绘，具有宫廷绘画的痕迹。其传世名作有《潇湘图》、《夏山图》、《夏景山口待渡图》、《龙宿郊民图》等，前三图皆以水墨为主，表现出山峦起伏、江河潆回、烟雨溟濛、草木丰茂的江南景色；《龙宿郊民图》（亦称《笼袖骄民图》）则以青绿赋色，画出金陵山势，在水浜及江中还穿插有踏歌划船等人物活动。他是我国在五代至宋初的一位在艺术上勇于创新的山水画大家，开创了山水画的新流派——江南画派，被尊为中国山水画鼻祖之一。

---

① 俞剑华：《中国古代画论类编》，43、625 页，人民美术出版社，1998。



**溪山待渡图　　五代　关　仝**

巨然，江宁（今江苏南京）人，建业间于开元寺为僧，“祖述源法，皆臻妙理”（沈括《梦溪笔谈》）。他继承和发展了董源的画法，他的山水画笔墨秀润，充满田园自然风致。“于峰峦岭窦之外，下至林麓之间，犹作卵石、松柏、疏筠之内，相与映发，而幽溪细路，屈曲萦带，竹篱茅舍，断桥危栈，真若山间景趣也”。现存巨然名作《层崖丛树图》、《万壑松风图》、《秋山问道图》等，都体现了这一特点。南唐亡国后，他随李煜到开封，居住于开宝寺。他曾为翰林院画学士，画“烟岚晓景”壁画颇受称赞。巨然是董源的继承者，在画史上与董源并称“董巨”。董源、巨然一派画风，对后世影响极大。



潇湘图　　五代　董　源

五代除了荆、关、董、巨之外，著名山水画家尚有江南的赵幹（有《江行初雪图》传世）、卫贤（有《高士图》传世）、郭忠恕（以画楼阁房宇的“界画”著称），他们都有所创新，丰富和扩展了山水画的体裁内容，作品具有各自不同的艺术魅力。



**秋山问道图　　五代　巨　然**

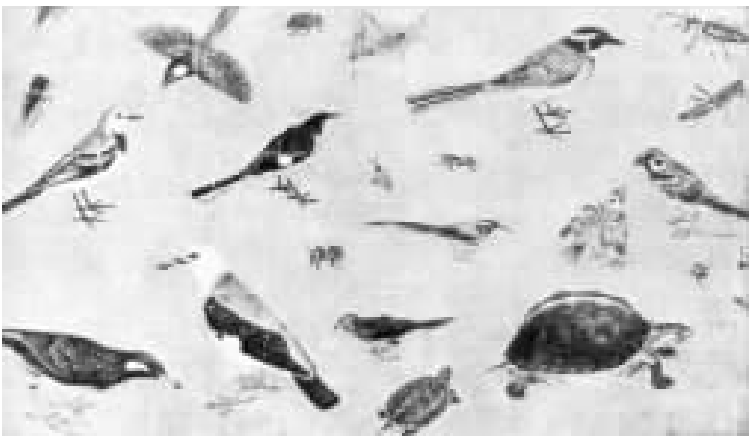
## 三、徐熙、黄筌的花鸟画

五代南唐花鸟画家最有名的是徐熙，他擅长画江湖田野风物，他的“野逸”风格与西蜀黄筌“富贵”风格成为我国古代花鸟画中最早的两个主要流派，即“徐黄二体”。这两派的“没骨”画法和“勾勒”画法，是后来花鸟画分成“写意”、“工笔”两大派别的重要基础。五代时期的皇帝与贵族的殿堂、府第，皆施以华美装饰。有些文人士大夫悠游园圃，栽花植竹，托物寄情，也增强了对大自然花鸟的兴趣。花鸟画在唐代基础上有了巨大的进步，出现了专门画鹰的钟隐、郭乾晖，以画竹著称的李颇、丁谦，还有善画鹤、竹鸡、雀的史琼、程凝、梅行思等人。黄筌与徐熙成就最高，对宋代花鸟画的发展影响巨大。

黄筌（约903—965），字要叔，四川成都人。五代时为西蜀画院的宫廷画家。他的花鸟画即自成一派。他向唐末入蜀的著名画家刁光胤学画，又吸取山水画家李升、人物山水画家孙位之长，后来则“全赅六法，远过三师”。他擅长花鸟画，亦能画人物、山水，是一位技艺全面的画家。他17岁即为西蜀宫廷画家，主持画院直至宋灭西蜀为止，近五十年一直受到统治者的欣赏。西蜀宫殿壁画、屏风画大都出于黄筌父子之手，他们的画卷还被作为权贵间交聘的礼物。黄筌继承唐代花鸟画传统，所画多为宫廷中的奇禽名花，先以极细的线条勾勒，然后淡彩晕染，线条相溶，几不见勾勒墨迹，情态生动逼真。据《益州名画录》记载，他曾在蜀宫殿壁上画六只不同姿态的仙鹤，栩栩如生，甚至吸引真鹤到壁前流连，这座殿因此被命名为“六鹤殿”；他又在八卦殿壁上画花竹雉鸡，使皇帝行猎的白鹰误以为真而向壁间扑啄。他所画的题材中具有一种艳丽的富贵气象，被称为“黄体”，时有“黄家富贵”之说，对宋代院体花鸟画的发展有深远的影响。从现存黄筌所作《写生珍禽图》中可见他精湛的写实技巧和细腻明丽的风格。表现方法是师法自

然，由写生而达到“上乘”。动态结构准确，质感很强，生动、自然、真实。特别是那只小麻雀，令人感到特别的亲切可爱。

黄筌之子居宝、居寀在艺术上继承家学并有所发展，亦在蜀宫中任职，北宋时又成为画院的“程式”，画家如要进入画院，必须合乎这种“程式”。



写生珍禽图　　五代（蜀）　黄　筌

徐熙（约885—975），金陵（今南京）人，是出身于名族的南唐著名花鸟画家。他善画花卉、禽鱼、蝉蝶、蔬果，多取材于田野自然景色。终身不仕，自命高雅，过着放达闲适的生活。他常游于田野园圃，观察花竹蔬果之类的情状，进而形于笔下。他的画注重“落墨”，用笔不拘泥于精勾细描，而是信笔抒写，略加色彩。他自谓“落笔之际，未尝以赋色晕淡细碎为功”，在一定程度上突破了唐以来细笔填色表现奇花异鸟的格式，而有所创新，被宋人称为“徐熙野逸”。但徐熙也为宫廷画过赋色浓丽并带有装饰趣味的“装堂花”、“铺殿花”。总之，徐熙开创了写意花鸟画的先河。

黄筌、徐熙一在宫廷，一为处士，不同的生活环境、思想情怀及不同的笔墨技巧，使得他们形成面貌迥异的风格。宋人谓：“谚

云，‘黄家富贵，徐熙野逸’，不惟各言其志，盖亦耳目所习，得之于心而应之于手也。”二派迥然相异的艺术风格成为后世花鸟画的典范。

## 第二节　宋代绘画的繁荣

公元 960 年，赵匡胤推翻后周建立宋朝，结束了五代封建割据的局面而归于统一。统一有利于经济文化的发展。北宋首都汴京，画家云集，是继唐代长安、洛阳之后的又一古代绘画中心。中原一带画家又与辽、金艺术家进行艺术交流。1127 年宋室南渡后所统治的江南地区，农业与工商业仍然比较发达，这些对当时的绘画艺术的繁荣非常有利，绘画的重心因而又移到杭州。随着经济的繁荣，宋代民间艺术的活动显得十分活跃，绘画业相当发达。宋代绘画集前代之大成，把我国的古代绘画推向了一个新的高峰。促成宋代绘画发展的原因，还有宋代商品经济的大发展，使绘画作品也成了一种可以在市上买卖的商品。宋代绘画与社会各阶层有着相当密切的联系，宫廷贵族、文人士大夫及商人市民等对绘画多方面的需求，特别是世俗美术的发展和宫廷绘画的繁荣，使绘画题材更加广泛，风格多样。画家们注意观察生活形象，又能精微生动地塑造形象，画风严谨，精密不苟，技巧上有不少创造。宋代绘画艺术的成就，突出地体现在山水、花鸟画的蓬勃发展上。宋代山水、花鸟画的画家众多，人才辈出，风格各异，绘画技巧成熟。它对后来的山水、花鸟画有着深远的影响。这一时期，士大夫爱好书画蔚然成风，如米芾、文同、苏轼的水墨写意画逐渐发达，士大夫文人绘画开始形成潮流。

宋代绘画，题材范围扩大，表现手法多样，比之唐、五代，又向前迈进了一大步。既有反映现实生活的风俗画、肖像画，描绘祖国壮丽山河而结构宏伟的山水画和工整艳丽的花鸟画，也有能充分



玉兰牡丹图　　五代　徐　熙

运用水墨、有很高概括性和抒情性的写意画，发展全面而成熟。北宋初期，山水画北方画派以李成、范宽为代表，江南画派以五代入

宋的董源为代表，称为“宋初三家”，他们所创造的山水画成就最高，成为后代的典范。宋初画院画家以人物、花鸟画家为多，多来自西蜀、南唐。高文进、黄居寀是这时期的代表画家。北宋中期仁宗、神宗之际，郭熙、崔白等人被召入画院，画风技巧都有革新。北宋末年徽宗时期，画院人才济济，有马贲、王希孟、张择端、李唐、朱锐、苏汉臣等。南宋初期则任用宣和画院旧人并补充当地优秀画家重建画院，至光宗、宁宗时出现了马远、夏珪、李嵩、梁楷、李迪等巨匠，形成我国中古时期绘画的新高峰。

## 一、宫廷画院与民间职业画家

北宋初仿照五代时的西蜀、南唐，在宫廷里设立了规模庞大的翰林图画院，先后集中了社会上的名手及西蜀、南唐两地的画院画家。北宋皇帝又不同程度地爱好书画，重视画院建设，画院体制不断完善，规模不断扩大，宋徽宗时得到了更大的发展，成为古代宫廷绘画最为繁荣的时期。南宋画院盛况不减北宋时期，他们的作品代表着两宋绘画所达到的最高水平。

宋代的翰林图画院专门为宫廷服务，也参与宫廷绘画鉴定与临摹工作。画家进入画院需经人荐举或经过考试录用，按水平授予待诏、画学正、艺学、祇侯、画学生等职位，发给俸值，还有机会观摩宫廷藏画。为更好地培养宫廷绘画人才，徽宗时又设立画学，内分释道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木六科，还常常用诗句作画题进行考试。入学后除学习绘画外，还要提高文化修养，兼习《说文》、《尔雅》等典籍。录用人才的考试标准是“以不仿前人，而物之情态形色俱若自然，笔韵高简为工”，既要求状物绘形的严格写实技巧，又强调立意构思，多以摘取诗句为题目。如“深山藏古寺”，中选者画荒山中露出佛寺的幡竿而不画出佛寺，以表现藏于深山的意境；“竹锁桥边卖酒家”也是画桥头竹林中挑出的酒旗，而不画酒馆；“嫩绿丛中红一点”更别出心裁地画绿树掩映的高楼窗台，

有一红衣女子倚栏眺望，一些名列前茅者都是构思巧妙而不落俗套的。宋徽宗赵佶，本身就是著名的书画家。在他统治时期，宋代画院最为兴旺。宋代统治者对绘画艺术的提倡，在一定程度上促进了宋代宫廷绘画的发展，同时也不同程度地影响了画院以外的绘画艺术。画院画家来自社会，进入画院后仍与民间有一定联系，因而可以互相交流、共同促进。在中国绘画史上，宋代画院以及后来的一些宫廷画家的作品被称为“院体画”或“院画”。

由于市场的繁荣和绘画需求量增加，很多画师服务于贵族装堂饰壁和寺观绘制壁画，商店、酒楼、茶肆以悬挂来招徕顾客。不少技艺卓绝的画家活跃在社会上，创作则涌入商业市场，具有商品化性质。北宋吴兴画家燕文贵就曾在汴梁州桥头卖画；李唐在靖康之变后逃到杭州，也在市场以卖画为生；擅长画“照盆孩儿”的画家刘宗道，每次创稿都画成几百本后一次抛售，以防别人模仿。汴梁相国寺庙会上更有图画买卖及画像摊店，街市上的“纸画”行业和岁终的年画市场则供应市民。绘画作为固定行业与社会建立更广泛的联系，突破了宗教题材及贵族生活的羁绊，扩大了视野，使世俗绘画有了很大的发展，也影响了画院画家。

## 二、宋代人物画与风俗画

宋初的宗教人物画主要继承了吴道子一派的式样风格。代表性画家首推武宗元，同一时期重要作品是苏州瑞光塔出土的四天王彩画。至北宋中期，山水、花鸟画迅猛发展，已跃居于人物画之上。当时的美术史家郭若虚在《图画见闻志》中指出：“若论佛道人物、士女牛马，则近不及古；若论山林树石、花竹禽鱼，则古不及近。”然而，从此时起，人物画开始朝着两个方向发展。在画法上由绚烂的重着色走向水墨是一个方面。北宋的李公麟不但对道释画赋予了文人的情调，而且把白画发展为更具表现力的“白描”。影响所及，历宋而至元、明。南宋的梁楷则开创了可以视为水墨写

意的减笔人物画，亦产生深远影响。另一方面，在内容上重视更具有现实生活气息的风俗画与可以借古鉴今的历史故事画。这在北宋后期已出现，至南宋又有发展。北宋张择端《清明上河图》长卷是举世闻名的风俗画巨作。南宋苏汉臣、李嵩等人在风俗画或历史故事画中也取得很大的成就。

高益、武宗元的宗教画颇有特色。宋代绘画已突破了宗教的羁绊，对宗教的信仰已不如唐代那么重视。汴京（今河南开封市）大相国寺是唐以来的名刹，仍有吴道子壁画、杨惠之雕塑等名迹，宋代重修扩建，高益、高文进等都陆续在此画壁画。高益是宋初著名宗教画家，在汴京卖药，当场作画招徕顾客，因才能超群而被荐入画院，人称高待诏。他在相国寺画了阿育王变相和佛降鬼子母，所画阿育王变相中的战争场面得到了宋太宗赵光义的嘉许，认为他通晓兵法。他画的奏乐情节因琵琶与管乐的吹奏弹拨，据专家考证是符合乐理的，而为时人赞叹。

真宗时为修建的玉清昭应宫绘制壁画，曾在全国 300 名画家中选拔出以武宗元、王拙为首的 100 余人。玉清昭应宫壁画场面宏伟，人物众多，张昉画三清殿天女奏乐，人物高丈余。玉清昭应宫于仁宗天圣年间毁于大火。

武宗元（？—1050），字总之，河南白坡（今河南孟津）人。他擅长画道释人物，是北宋初期重要的宗教人物画家，宗法吴道子的风格，曾在开封、洛阳等地画了大量的寺观壁画。他 17 岁时所画洛阳北邙山老子庙壁画被赞为精绝。现存传为他画的《朝元仙仗图》卷（今藏美国王季迁家）为一卷壁画的粉本稿样，画五方帝君朝见最高神仙的行列。全卷有 87 人，描绘以东华、南极二位帝君为中心，率众仙朝见最高神祇的行列。画中帝君端庄雍贵，男神有肃穆度世之风，神将勇悍威武，女仙轻盈端丽。对不同身份人物的服饰、身姿顾盼及高低疏密的描绘，使全图于统一中而有变化 衣纹用圆浑磊落的莼菜条描法，衣袂飘舞，气氛欢快，尤显示出“吴

带当风”的特色。这些神仙都有榜题。徐悲鸿纪念馆另藏有《八十七神仙图》卷，与此构图内容完全一致，画法也基本相同，据徐悲鸿生前介绍是吴道子的粉本（壁画稿样）。我曾将两图比较过，画面几乎一样，笔法也相同，不同的是后图每位神上没有榜题。宋代擅长道释壁画的民间职业画家多沿袭吴道子画风。



八十七神仙图　　吴道子（宋临）

## 三、李公麟白描人物画

李公麟（1049—1106），字伯时，舒城（今安徽舒城县）人，是宋代杰出的人物、鞍马、山水画家。出身于书香门第，父李虚一喜收藏书画，李公麟因而自幼受到艺术熏陶。他于北宋神宗熙宁三年（1070）中进士，官至朝奉郎。哲宗元符三年（1100）因病辞官，归隐于家乡龙眠山（今舒城县城冲乡）（由于版本、说法不一，为此，2002 年国庆节期间我和省摄影家协会四位摄影家来到舒城龙眠

山一带寻访，又访该县原文物所长汤广升先生，了解到李公麟的墓在舒城县城关镇舒东村磐石圩南侧，原大楼墩。《安徽通志》载："御史李公麟墓在舒城县五里。"以实据证明李为舒城县人），自号龙眠居士。在仕途上他始终不很得意。他曾与王安石、苏轼、黄庭坚、王诜、米芾等名流都有过密切交往，切磋诗文书画，是宋代士大夫群中突出的画家。李公麟能诗善文，收集古器物及书画极富，精于鉴赏。广博深厚的修养和对传统绘画遗产的理解和借鉴，有助他艺术上超出时流。他"广集众善，以为己有，更自立意而专为一家，若不蹈袭前人，而隐法其要"，技巧全面而扎实，人物、鞍马、山水、花鸟、竹石等无不精能，被称"宋画第一"（主要指他的白描人物画，突破了传统而有创新）。他的人物画长于形象塑造，能画出不同地域、民族、阶层的特点，又勇于突破陈规，别创新意。他主张作画"以立意为先，布置缘饰为次"，自称"吾为画，如骚人赋诗，吟咏性情而已"。他善于表现画家的情怀感受，构思新颖而有深度。据史料记载，他画观音不拘于端坐之姿的表面描写，而画成跏趺合掌状，但面部有自在神态，谓："自在在心不在相。"他画的《归去来辞图》，不停留在画田园松菊的一般隐逸生活，而描绘陶渊明"临清流而赋诗"的高旷情怀。

李公麟创作的"白描画"以人物画为主，多以单色的墨线描绘在纸或绢上作画，一般不着色，线条有浓淡粗细之变化，能表现出画面的质感。这种画法称为"白描"，既精密严谨，注重格法技巧，又包含着文人士大夫的审美情致，系借鉴前代的"白画"加以发展而形成的。这一单纯洗练、朴素优美的艺术形式，丰富了民族绘画的形式技巧。白描画法在南宋以后颇为流行。李公麟的白描人物画对元、明、清的人物画家影响很大。



**五马图（部分）　　北宋　李公麟**

《五马图》是李公麟传世真迹，内容是用白描的方式画的五匹骏马。他以遒劲秀雅而富有表现力的线描，表现出五马毛色各不相同的状貌，或静止，或徐行，骨肉停匀，神气完足，五个牵马人的民族特色也真实传神，显示了画家的深厚功力。世传李公麟画马学韩幹，但此图用笔精练，造型准确，具有典型沉静的宋画风格，自成一家。绢本设色的《临韦偃牧放图》是他的摹古之作，全卷画出放牧 2000 多匹马的浩大场景，勾勒设色，一丝不苟，可见他学习古人的认真和摹古的高超水平。该画现藏故宫博物院。李公麟的白描作品《维摩诘图》以佛教故事为题材，画维摩向文殊师利宣扬大乘教义的情景。整个画面庄严、肃穆，22 个人物的形象，个个栩栩如生。绘画技巧熟练，非常注意对人物外貌特征和神态的刻画。我们从这幅画上，可以看到李公麟高超的白描技巧。

此外，李公麟的《西园雅集图》描绘了苏轼、黄庭坚、秦观、米芾、李公麟等人在王诜庭园中吟诗作画的聚会场景。原件早已失传，但作为文人风雅生活的题材为后人所记载。另一图卷是描绘他在家乡龙眠山归隐生活景物的《龙眠山庄图》，有不同的摹本传世。

## 四、张择端《清明上河图》

张择端（生卒年不详），活动于北宋后期，宋徽宗时杰出的风俗画家。他是山东东武人，曾攻读儒业，后学画，擅长画建筑、车船等风俗题材，一度在宫廷画院任职，后来又在社会上卖画。传世作品除《清明上河图》外，还有取材于汴京城西金明池（又名“西湖”）举行龙舟竞赛盛况的《西湖争标图》（从现存南宋人所画同题材作品可见其梗概）。画家年轻时曾游学于汴京，对这里风土人情深有所知。所以，画中的人和物虽为数繁多，仍被他描写得意态生动，毫发无憾，不愧为稀世珍品。

《清明上河图》卷，现藏台湾故宫博物院。绢本，墨笔精细，淡着色，长 517 厘米，高 24.8 厘米。全景式构图，严谨精细的笔法，



清明上河图（局部）　北宋　张择端

展现出北宋都城汴梁汴河沿岸及东角门里市区清明节的风貌。画的内容结构大体可分为三个段落：开首为郊区农村风光；中段是以虹桥为中心的汴河及其船车运输、手工业和商业贸易活动；后段为城门内外街道纵横、店铺比邻、车水马龙的繁华热闹景象。它真实地再现了宋代城市社会生活的各个方面，不但是一幅杰出的绘画艺术作品，而且具有重要的经济学、社会学、历史学的研究价值。它的价值还远远不止这些，因为黄河的泛滥，宋城早以埋在了地下。今天，河南开封市为了开发旅游事业，仿照《清明上河图》建造了一个“清明园”，为的是让世人能够重见北宋繁荣的市场、昔日京城的辉煌。

1956 年，余介石（安徽黟县人，现代数学教育家、珠算专家）教授为了确定中国珠算的发明年代，研究了宋代有关书籍，他想到《清明上河图》上可能画有与人民生活密切关联的算盘。三月的一天，他和另一位珠算专家殷长上先生来到故宫博物院，考察《清明上河图》。两位专家借助放大镜，隔着玻璃在五米长的画面上细细寻觅，终于在赵太丞药铺的柜台上发现了算盘。这个发现是我国珠算史研究的一件大事。它将上下自由拨珠算盘的创始年代上溯了三四百年。

画家在创作中，采用移动步步观和以大观小的经营章法，长卷构图中充满了戏剧性情节和引人入胜的细节描写。而船过虹桥的紧张场面安排在全卷的中间，扣人心弦，形成具有艺术效果的最精彩部分。由于桥下河面狭窄，水深流急，船工们为使漕船安全过桥而紧张地操作：有的撑篙，有的掌舵，有的放桅杆，有的投掷缆绳，有的呼喊。在路狭人密的桥上，骑马和坐轿的官宦迎面而来，互不相让，吆喝争道。桥头负重的驴子受到惊吓，场面一片混乱。所有这些使观者触目惊心。

## 五、梁楷的简笔人物画

梁楷，祖籍东平人，南渡后流寓钱塘（今杭州）。他擅长画人物、山水和花鸟，为南宋宁宗嘉泰年间（1201—1204）画院待诏。他生活放纵，秉性疏野，好饮酒，绘画技艺高超，画院中人无不效服。皇帝曾赐予金带，但他挂于院中而去，自号“梁疯子”，是一个放任不羁的人物。他师法李公麟，是南宋善画白描人物的画家。所画人物俱精，既能作精妙严谨的图画，又擅长水墨逸笔的减笔画，自成一格。他甚至运用“泼墨”作画，用粗阔的笔势和有浓淡的水墨，不多几笔就画出了衣服折叠的形态，气势奔放而有法度，阔略而能传神。他在技巧上有重要的创造，开启了元、明、清写意人物画的先河。梁楷人物画多以佛教禅宗人物或文人雅士为题材，传为梁楷的简笔人物画《李白行吟图》以飘逸洒脱的用笔，简略地勾画出诗人高洁简傲的气质；《布袋和尚》只作半身，以水墨粗笔涂写袍服，而以细笔勾出笑容可掬、颇为有趣的奇特形象。梁楷作品中也有兼工带写、比较严谨工致的一体。《八高僧图卷》分八段描绘佛家禅宗的八位高僧，各有一定的故事情节，形象古朴传神，用笔沉着严谨，构图时作半身，颇能标新立异。

梁楷晚年作画笔简意全，谓之“减笔”。作品以人物为主，善用泼墨作画，《泼墨仙人图》可称为独特而奇绝的作品。他用酣畅的泼墨画法，绘出仙人步履蹒跚的醉态，用简括细笔夸张地画出带有幽默感的沉醉神情，十分成功。这种奇思也用在他的山水、花鸟画中，其代表作《雪景山水》、《秋柳双鸦》等，也是南宋山水、花鸟画的名作。梁楷的减笔画以逸笔渗入院体画，富有个性，在发展人物画的写意技巧方面具有新的创造。

## 第三节　北宋山水画家和作品

在北宋画坛上，山水画的成就最高。画家提倡“外师造化，中得心源”，重视深入自然、观察体验，不受成法束缚，为山川传神写照。皇帝、贵族、士大夫文人及社会富商都对山水画产生了兴趣。作品有装饰于殿堂厅室的粉壁屏风的巨幅，也有长卷、立轴和册页。此时名家辈出、风格多样，各有独特的面貌，在绘画技巧上比五代发展得更为成熟。

北宋初期著名的山水画家有李成和范宽。他们继承了荆浩的以水墨为主的山水画传统，以表现北方雄浑壮阔的自然山水。他们与另一位山水画家关仝一起，被称为“三家鼎峙”、“百代标程”的大师。北宋山水画主要沿袭五代以荆、关为代表的北方画派，着重塑造黄河两岸关洛一带的山水形象。李成和董源是从五代入北宋的画家。李成和范宽都属于北派，而董源及巨然代表南方画派，以擅长写江南山川而别树一帜于南方。后者对以后的米芾等江南写意山水影响很大。北宋中后期山水名家许道宁、郭熙、王诜以及李唐等巨匠，皆不同程度地受李成影响，是北方画派的继承者，其中郭熙成就最大。同时又出现以燕文贵的集山水画界画于一体的“燕家景致”，以赵令穰为代表的富有诗情的小景山水，米芾父子创造的表现江南烟雨迷濛大米点山水及王希孟、赵伯驹、赵伯骕等人以布景周密、着色清丽、笔法秀劲工致著称的青绿山水。他们都在山水画创作中作出了贡献。写意山水画创作的活跃促进了对山水画经验的总结研讨，出现了《林泉高致集》、《山水纯全集》等重要绘画理论著作，也取得了巨大成就。

宋室南渡，随之绘画中心转向南方，画家们致力于塑造秀丽的江南山水形象，画风由北宋的雄壮浑厚转化为空灵雅秀，号称“南宋四家”的李唐、刘松年、马远、夏圭以峭拔的形象和简括的笔墨

描绘山水，马远、夏圭章法布局上重“边角之景”，被称为“马一角”、“夏半边”。一般是近处边角上画山石树木、房舍人物，大片空白留做天空和远景，充分运用透视的原理，表现空旷平远之景，对中国画中虚实关系作巧妙的变化，这是一大创造。这种章法布局改变了北宋全景式宏伟场面的构图，开创了小景山水和近景特写。

## 一、李成与范宽

李成（919—967），字咸熙，为唐代宗室，五代时避乱迁家于山东益都营丘。后人尊重他，不直呼他名字，而称他为“李营丘”。李成虽胸怀抱负，但未得施展，乃寄望于诗画。他能诗文，所画山水，虽师法荆、关，但能自决机杼，以水墨生动地画出“山林薮泽，平远险易，萦带曲折，飞流危栈，断桥绝涧水石，风雨晦明烟云雪雾之状”，尤以画寒林平远著称。李成提出中国山水画构图“如揭房角、观假山”，其以大观小的透视法在宋代影响很大，成为中国画的一个特点。李成作画善用淡墨，有“惜墨如金”之誉。表现丰富的层次和虚旷的空间，以活脱的笔致画出寒林的情态，画树创“鹰爪枝”式样，后人称“蟹爪枝”，后又创造了“鹿角枝”式样。他以“气象萧疏，烟林清旷”的景色抒发胸襟，所画山水在北宋被誉为“古今第一”，从传为他的作品《读碑窠石图》、《寒林平野图》中可见其风格特色。北宋中期的画家郭熙主要继承他的画法。

范宽，生于五代末，字中立，华原（今陕西耀县）人，“宋初三家”之一。他画山水初学荆浩及李成，已甚精妙，既而领悟到“前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也。吾与其师于物者，未若师诸心”。于是范宽深入自然山川，长期居留在太华、终南诸山中，观察体验云烟惨淡、风月阴霁等不同自然气候下山水的形态变化，终于创造了与李成迥然不同的壮美景色。又擅长画雪景。他所画崇山峻岭，往往以顶天立地的构图突出雄伟



**溪山行旅图　　北宋　范　宽**

壮观的气势，又用雨点皴的笔墨皴出富有质感的山石，山麓画以丛生的密林，成功地画出北方的关陕地区“山峦浑厚、势状雄强”的特色，被誉为“得山之骨”、“与山传神”。他的《溪山行旅图》，以峻伟屹立的大山、一泻千里的飞瀑、路边淙淙溪水及山路上的驴队行旅，真实地画出北方山川的壮美，使人有身临其境之感。

李成、范宽两家都属于北方山水画派，但由于他们所处地理环境和画家气质的不同，而各创门户。北宋人评李成山水谓“笔润而墨精，烟峦轻动，如对面千里，秀气可掬”；论范宽山水“如面前真列峰峦，浑厚气壮雄逸，笔力老健”，评两人是“一文一武”。又认为“李成之画，近视如千里远”，“范宽之笔，远望不离座外”。他们以师法自然为基础，都对大自然有深切的感受，有独特的创造，开拓了水墨山水画多样的技法风格。

## 二、郭熙与王诜

郭熙（约1020—1100），字淳夫，河阳温县（今河南孟县东）人，是宋代杰出的画家之一。他好游历，画山水本无师承，后取法李成而技艺猛进，仁宗、英宗时已享盛名。神宗时他被召入宫廷，任画院艺学，后升翰林待诏直长，哲宗时仍在，享年约80岁。

北宋中期山水画家以郭熙最为突出。他极注意观察自然，师法造化，艺术上遵循李成传派，但能博采众长，对自然山川有自己的独特感受，能描绘出云烟出没、峰峦隐显之态。画山石创“云头皴”法，在实践及理论上又有新的提高。早年他的风格细致秀美，晚年益壮，技巧熟练，构思敏捷，能于“高堂素壁，放手作长松巨木，回溪断崖，岩岫嵯绝，峰峦秀起，云烟变灭晦霭之间，千变万状”。他重视意境，无论高山峻岭、长图大幛，还是平远小景，取景布置都富有新意。他的画受到当时士大夫名流的欣赏，苏轼、黄庭坚、司马光都极爱郭熙的山水画，多次赋诗赞美。宋神宗对郭熙颇为器重。当时宫廷殿堂墙壁、屏障的装饰不少都出自郭熙之手，郭



**早春图　　北宋　郭　熙**

熙在翰林院所画春山晓景，尤为人称誉。现存作品有《早春图》、《窠石平远图》、《关山春雪图》等。其中《早春图》敏锐地画出冬去春来、大地复苏的细致变化，山间雾气浮动，阳光明媚，穿插以行旅待渡等活动，描绘出欣欣向荣的情景。

郭熙的绘画理论作品《林泉高致集》，是经其子郭思整理而成的。全书共分水训、画意、画诀、画题、画格拾遗、画记六篇。首先阐明山水画要表现林泉之意，使住居朝堂的士大夫通过山水画欣赏能“不下堂筵，坐穷泉壑”，满足他们“泉石啸傲”的精神追求。郭熙强调对真山水进行深入的观察体验，要“身即山川而取之”，要注意不同角度、季节、气候各种条件引起的变化，对山川远观近觑，四时之景、朝暮之态可使一山而兼数十百山之意态。画家必须“神于好，精于勤，饱游饫看”，才能胸有丘壑。他还强调画“可游可居之境”，画出士大夫渴慕林泉的理想佳境。他主张山水画家应“所养欲扩充”，“所经众多，所览淳熟，所取精粹”，在文化、生活、传统、技巧各方面有全面的修养。画论中还论及如何创造生动优美的意境，多方面谈到山水形象及章法结构、笔墨技巧，其中如“三远”（即平远、高远、深远）、“春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”等都是很精彩的论述。《林泉高致集》的理论至今仍是中国山水画的构图法则。

王诜（1037—？）字晋卿，本籍山西太原，后居汴京。为宋皇室驸马，授职“驸马都尉”并受命任利州防御使。他是北宋著名山水画家，属于李成画派，与李公麟、苏轼等画家经常相聚研讨画艺，书法绘画尤极精妙。据《宣和画谱》记载，他的绘画“写烟江远壑，流溪渔浦，清岚绝涧，寒林幽谷，桃溪苇村，皆词人墨卿难状之景，而诜落笔思致遂得到古人超逸处”。[①] 他最擅长的是山水画，亦能画松和墨竹。画古松“冠绝一时”，他“学李成山水，清润可爱。又作

① 沈迈士：《王诜》，5页，上海人民美术出版社，1961。

着色山水，师唐李将军，不古不今，自成一家”。能把金碧水墨冶为一炉，所画寒林雪景上追王维，既能重山大岭，又擅淡墨平远。既能学古，又不泥古，而能创新，把山水画的境界推进了一步。这种风格的形成，是经他的勤学苦练、深入生活、体验现实才最终达到的。王诜的艺术成就，还在于他能“外师造化”。生活是艺术的源泉，王诜把亲见江山之胜在画中反映出来，当然笔墨气韵就会不同凡响。现有《渔村小雪》、《梦游瀛山图》、《烟江叠嶂图》等作品传世。有人把王诜的作品当做郭熙画的。二者虽然有些相似，但从他们的作品风格看，王诜的画风比较清新遒劲，在山石勾勒、皴染的笔墨技法上有着明显的区别。

## 三、米芾、米友仁父子

米芾（1051—1107），字元章。世居太原（今山西太原），后迁襄阳（今湖北襄阳），润州（今江苏镇江）为其定居之地。米芾别号很多：因住过襄阳，号襄阳漫士；中岁爱润州江山之胜，筑海岳庵于城东，[①]遂号海岳外史；而晚年自称米老。出身于官僚地主家庭，母阎氏，曾为英宗皇后高氏的乳娘，赠丹阳县太君。米芾幼时，因母亲的关系，生长在皇亲国戚的豪宅之中。徽宗时曾为书画学博士，知无为军（今安徽无为）。官至礼部员外郎，后人称他为“米南宫”。他继承了董源的画法，枯木松石，自有奇思。他和儿子米友仁创立了的“米氏云山”，创造性地用一连串排比的横点——“落茄点”（即“米点”）和水墨烘染作为表现形式，描绘了云烟掩映、风雨迷濛的江南景色，极似云中真景，这是他父子俩的最大成就，故世称“二米”或“大小米”。米氏父子祖述董源的意趣，平淡天真，

① 米友仁谓其父居镇江40年，北固山甘露寺遭火在元符末年（1100），自西迁庵城东七年而米芾卒，则米芾居甘露寺时日较久。——引自孙祖白：《米芾米友仁》，5页，上海人民美术出版社，1982。

不装巧饰，与文同、苏轼诸人开启了文人“墨戏”和富有抒情诗意的文人情趣。这种“文人画”的审美趣味逐步成为中国画的主流，对南宋以及元、明、清的山水画影响巨大。

米芾平生所好，只在于书画文物和江风山月。米芾诗文书画不袭前人，以奇险为工。书画更是他的绝诣。他认为山水画“古今相师，少有出尘格”。米氏云山的技法是从董源的横点苔脱化出来的，他又根据对江南山水的感受，以水墨挥洒点染表现烟雨掩映树木，信笔作画而不求工细；古人谓山水画“至二米而画法大变，盖意过于形”，二米绘画艺术的最大成就是以“云山”创格。他的画“落茄点”自创一体，表现江南烟雨景色的山水，不求修饰，崇尚天真，充分反映了文人士大夫的审美情趣，与北宋流行的李成、范宽画雄峻山川迥然不同而别开生面。米芾青年时代就开始宦游南方，30 岁左右定居镇江，后来又在江淮、皖北、豫中等地做官，经历地区颇广。“以目所见，日渐模仿之遂得天趣”。他的新画风不仅在水墨山水技巧上有所贡献，也开创了文人画的新局面。米芾的山水画真迹已不多见，有《珊瑚笔架图》、《云山图》、《春山瑞松图》（现藏台湾故宫博物院）。

米友仁（1074—1153），字元晖，米芾之子。高宗时官至工部侍郎，敷文阁学士。与父皆以书画著名，并精通鉴赏。小米继承其父所创山水画技法，更好地运用“大米点皴”，画山水亦“点滴烟云，草草而成”，自题为“墨戏”，形象地表现出江南雨后云山的状貌特征。《画继》说小米所作山水，点滴烟云，草草而成，不失天真。有《潇湘奇观图》、《云山得意图》等传世。根据小米现存作品解析其画法：山石先用清水笔润泽一过，以淡墨渍染，稍浓墨笔破出并皴出层次，再用大小错落的浓墨、焦墨横点点簇山头以下，上密下疏；云气用淡墨笔空勾如芝草形，并以淡墨渲染；其树木枝干大都只用浓墨一笔画，少用两笔勾，再以大浑点作叶；山脚坡岸用浓淡墨笔横扫，多数不加皴斫。这样画法，就与董、巨披麻皴的山



**云山图　　北宋　米　芾**

石、鼠足点的树木、不勾勒而渍染成的烟云有着很大不同。二米是在董、巨的基础上加以发展创造的，而与大自然的启发影响也有着很大关系，即通过对景物无数次体验观察所得的印象，融会了蕴积在胸中的前人典范和自己的心意，然后再概括提炼，形之于笔墨。这也就是“师古、师今、师自然”的创作。

总之，北宋山水画较之唐代那种刻板的勾斫之法，更增多样变化而完备。在水墨渲染、笔墨交融方面，有了高度的创新与发展。北宋的水墨山水画相当发达，大体形成两大派：一派表现北方雄壮浑厚的大山大水，以李成、范宽为代表，至郭熙完成了北方派山水形式的统一。另一派是表现江南山清水秀的景色，代表人物是董源、巨然，还有专门表现江南烟雨的米芾、米友仁父子。米家山水源自董源，只不过表现风格不同，因而北宋山水画基本上是两大流派、三种风格，反映出各自不同的审美观和艺术情趣。这一形式的变化，决定了南宋以及后世山水画发展的面貌。

## 四、王希孟与赵伯驹

在宋代虽然水墨山水盛行，但唐代兴起的青绿山水仍受到宫廷贵族的欣赏，而且画风趋向自然、真实、严谨，也涌现出一批优秀画家，其中以王希孟及赵伯驹、赵伯骕兄弟最有成就。

王希孟，现仅存其所绘《千里江山图》长卷。据卷尾蔡京跋文，可知他原为画学生徒，后入宫廷文书库，17 岁时徽宗曾亲自授其画艺，18 岁时画成此卷呈进。《千里江山图》长 1191.5 厘米，纵 51.5 厘米，是用一幅整绢画成的。画作出色地描绘了祖国壮丽的锦绣河山，表述了作者对美好生活的向往。在绘画技法上，他继承并发扬了隋、唐以来青绿山水的表现手法。大青绿着色，染天染水，富丽细腻，画中山川江河交流展现，点缀以飞流瀑布、丛林嘉树、庄园茅舍、舟棹桥亭，令人目不暇接，代表了画院青绿山水的工整画风。遗憾的是他创作这幅作品后，27 岁就去世了。

赵伯驹（1119—1173），字千里。善于画山水、花鸟，尤长于人物。精神清润，能别状貌。

赵伯骕（1123—1182），字希远，千里弟。善于画山水、人物，尤长于花鸟。渲染轻盈，颇有生意。

兄弟俩是宋皇朝宗室，南宋初年到杭州，山水画以“青绿巧整”一派为代表，盛极一时，受到高宗欣赏。他们山水、人物、花鸟全能，青绿山水画继承李思训而更趋秀雅。赵伯骕谓：“吾辈胸次有一种风规，俾神气修然，韵味清远，不为物态所拘，便有佳处。况吾所存无媚于世而能合于情者，要在悟此。”可见其绘画之中融入文人的审美情趣。现题为赵伯驹的《江山秋色图》疑为北宋画院的作品。赵伯骕《万松金阙图》以青绿金碧画江边月下松林中掩映琼楼金碧，清丽雅致，不经刻意。赵氏的画风对明、清的青绿山水很有影响。

## 第四节　南宋四家山水画

宋代的山水画已逐步成为绘画的主流。由于上层贵族及社会上对山水画的爱好，北宋后期的山水画已具有众多的风格和情调，技巧上趋于成熟，有着对深邃意境的追求，酝酿着一种新的突破，从而使得山水画在南宋时期进入一个新的天地。其代表人物李唐、刘松年、马远、夏珪，他们在画史上被称为“南宋四大家”。

### 一、李唐

李唐（约1050—1130），字晞古，河阳（今河南孟县）人。靖康之变时他逃奔江南，在临安（今杭州）卖画，当时已近80高龄。原为北宋徽宗画院画家，由于他在开封时曾为康王赵构作画，赵构在临安即位，他又被荐入宫中，授画院待诏，深受欣赏，誉为“李唐可比李思训”。李唐的山水画严谨质朴，气象雄伟，犹存北宋风范，

但在构图及笔墨技法上均明显地趋于简扩，开创了南宋山水画的新风。传世的《万壑松风图》画于北宋宣和年间，采用中景，画出雄峻的山石、山脚下的松林和奔腾的泉水，把观者引入清幽静谧的境界。在山石的皴法上可见范宽的影响痕迹，景物的裁剪更得体，山水形象也更鲜明突出，给人以强烈印象。《清溪渔隐图》画出岸旁浓密的林荫和板桥水磨，以及河浜船上垂钓的人。“渔樵隐逸所常适也”正是当时山水画中常表现的情趣。但此幅以截景的章法，用恣肆的大斧劈皴画出坡石，浓淡水墨染出远近空间和林荫光影，表现了盛夏水浜的清爽安适，具有鲜明的形象和诗的意境，表现了李唐晚年对山水画变法的艺术风格。

## 二、刘松林

刘松林，钱塘（今浙江杭州）人，南宋孝宗淳熙（1174—1189）间画院的学生，光宗绍熙（1190—1194）时升为画院待诏。夏文彦说刘松林“师张敦礼，工画人物山水，神气精妙，名过于师。宁宗朝进《耕织图》称旨，赐金带，院中人绝品也”。[①] 他的山水画法兼李思训和李唐二体之长，水墨青绿兼工，又精于界画，与赵千里兄弟的画风相近。山水皴法受李唐影响，用细笔小斧劈皴，树叶多用双勾，点簇鲜花。他画的松很别致，四周晕墨，松针先以墨笔疏疏画出，再以草绿润点；其干则以淡赭着半边，留半边，以为雪景。以青绿为主加以变化，变雄健为典雅，发展了李唐笔墨严谨、色泽妍秀的特点，并创造了笔墨含蓄、风格清润的新法。作品中山水与人物常占有同等地位。现存《四景山水卷》描绘南宋都城临安（今杭州）西湖王府庭院的四季景色，点缀游春访友、荷塘纳凉、清秋闲坐、踏雪寻幽等活动。其景色布置，或春柳拂曳，桃花绽蕊；或白雪皑皑，青松挺立；或高轩幽雅，秋山如眉；或莲倚柳垂，水榭亭台。

① 夏文彦：《图绘宝鉴》卷四，63 页，世界书局，1937。

皆精而不冗，洗练而有情致。在他画的《罗汉图》中对年老尊者目光神色的刻画、清秀的年幼侍者形象的塑造及老树、猿猴、麋鹿的生动描绘，无不令人赞叹。

## 三、马远

马远，字遥父，号钦山。祖籍河中（今山西永济）人，后居住钱塘（今杭州），南宋光宗（1190—1194）、宁宗（1195—1224）时为画院待诏。先祖号称“佛像马家”。马远艺术上继承家学而超过了他的先辈，并发展了李唐的画风，以雄健的大斧劈刮铁皴画奇峭坚实的山石峰峦，尤善于在章法上大胆取舍剪裁，描绘山之一角、水之一涯，画面上留出大幅空白景观。这也是中国画的特点之一，主要表现空濛的空间及浓郁的诗意。这种“边角之景”，其特点正如前人所指出的：“全景不多，其小幅或峭峰直上而不见其脚，或近山参天而远山则低，或孤舟泛月而一人独坐。”予人以玩味不尽的意趣。传世的《踏歌图》是马远大幅山水的代表作，画幅描绘了峭拔山峰下田垅径上四位老农踏歌欢庆丰年的景象。山路上春柳垂曳，流水淙淙，梅花舒放，饱含浓郁的春意，高山与近景用云气隔开以拉开空间，老农形象朴野生动，具有幽默感，带有风俗画因素。传为马远所作的《寒江独钓》描绘浩渺大江中的一叶扁舟，一人在船头垂钓。作品巧妙地以大片空白突出了江水的辽阔和钓者的悠闲，在构图上显示了很高的水平。马远的《水图》精确而生动地画出了江河湖海等 12 种不同状态的水势图卷，具有高超的表现技巧。马远的画艺颇得宁宗欣赏，其作品常有宁宗或杨皇后的题字。马远的山水画题材多被元代文人画所继承。

## 四、夏珪

夏珪，字禹玉，钱塘（今浙江杭州）人。为宁宗（1195—1224）及理宗时画院待诏，赐金带。以山水著称，比马远略晚，风格亦各

有所长，夏珪主要精于山水。马远用笔清劲而外露；夏珪用笔苍老，水墨淋漓，点景人物笔简神全，寥寥数笔而神态全出。夏珪还善于画巨型长卷，如《溪山清远图卷》，长 889 厘米，画江浙一带秀美清丽的景色，山川纵横，疏密开合，景物变化丰富而又简约，毫无繁冗之感；《西湖柳艇图》突出描绘堤岸的杨柳和水榭画舫，中景点缀乘轿游人，以简洁的画面表现了西湖恬淡秀美的风貌。传为他画的《山水十二段》，现存其四：《遥天书雁》、《烟村归渡》、《渔笛清幽》、《烟堤晚泊》。画中雁阵飞向辽远天际，渔笛悠扬，各段间自然连为一体（原画为整幅长卷，现已流落日本，后被裁断分段装饰），以极精练的画面和巧妙的构图，描绘出诗一般的境界。画山石大斧劈皴与渲染兼用，拖泥带水。水墨交融，淋漓尽致，突出表现了夏珪的笔墨特色。

马、夏山水突破全景式构图，而出之以边角之景，因而被称为“马一角”、“夏半边”。过去说它反映的是南宋偏安的残山剩水，这种解释是欠科学的。马、夏的边角之景是艺术上的高度提炼、大胆剪裁，更突出主题，使画面情景交融富有浓郁的诗意，是对传统山水画的发展和丰富。至于有的画中表现的及时行乐或荒凉凄清的情绪，正反映了那一时代的艺术风格。

## 第五节　宋代花鸟画家

宋代的花鸟画，是在继承五代徐熙、黄筌风格的基础上发展起来的。北宋初年的花鸟画，受“黄派”的影响最大。黄筌成为当时宫廷画院取舍的标准。当时黄派的代表是黄筌的儿子黄居寀。两宋是古代花鸟画空前发展并取得重大成就的时期，宫廷中装堂饰壁务求华美，使花鸟画在皇家贵族美术中占有重要地位。社会上层阶级的需求及工艺装饰也促进了花鸟画的发展和活跃，涌现出大量技巧高超的名手，仅见于文献记载的就达 1000 余人。如北宋

之黄居寀、赵昌、易元吉、崔白、吴元瑜、马贲，南宋之李安忠、林椿、李迪等，都在艺术上各有独诣专长。画家们继五代之后，仍坚持将身临自然深入观察花鸟情态作为创作构思的基础，在技巧上有多方面的创造。北宋真宗时期四川赵昌以画色彩明丽的折枝花果著名。他每于清晨朝露未干之际观察花卉的妍艳之态，并当场对照真景图写，生动逼真。他自号“写生赵昌”，被誉为“与花传神”。长沙易元吉善于画猿猴，他不仅在住宅后院凿池植花，蓄养水禽，而且为了观察野生动物的自然生态，不怕艰险，深入湖南、湖北山区，更进一步地观察写生，收集创作素材。画家们还研究动植物研究结构形态。《图画见闻志》论及画花鸟，提出应了解“四时景候，阴阳向背，笋条老嫩，苞萼后先及翎毛诸禽形态图示”，使缜密不苟的工笔花鸟艺术达到新的水平。水墨写意也开始发展，两宋文人画家文同、扬补之、赵孟坚及僧人法常都有不同贡献。宋人不仅塑造花鸟形象达到精微传神的地步，而且也从中表现出对生活的热情与理想，把自然物象与人的品格相联系，创作出丰富多样的风格。

## 一、崔白花鸟画

两宋宫廷画院中花鸟画创作一直非常活跃。北宋前期，黄筌之子黄居寀在画院中是举足轻重的人物，他表现的宁静平和、细腻艳丽的“黄家富贵”，成为宫廷花鸟画的标准。同时汲取徐熙“徐家野逸”并突破这种成规的是北宋中后期的崔白，他能冶“皇家富贵”与“徐熙野逸”不同画法为一炉。

崔白，字子西，濠梁（今安徽凤阳县）人，生活在在仁宗、神宗之际，神宗时召入画院为学艺并“非御前有旨毋召”，工画花竹翎毛，着重写生，尤以用水墨淡彩的技法画带有野性野趣的败荷凫雁驰名，也能画佛道人物及山水。崔白善于表现在不同季节自然环境中花鸟的运动及互相关联，如《双喜图》中，画九只小雀在萧瑟

秋风中发抖以及飞鸣的山鹊和被掠扰的野兔；《寒雀图》中，画严寒气候中倚缩枯枝的麻雀等。崔白“性疏阔度”，画风“体制清淡”，形象自然而无雕琢痕迹，特别是画败荷、苇岸、芦汀、寒塘、秋江、烟波中的野禽鹭鸶等尤有创造。他技巧熟练，落笔可不用起稿，工而不拘，是改变宋初以来“黄氏体制”的重要人物。



寒雀　　北宋　崔　白

## 二、宋徽宗赵佶

赵佶（1082—1135），虽然于政事是昏庸无能的皇帝，导致“靖康之变”，但他酷爱和重视绘画，大力扩充图画院，兴办画学，搜罗、鉴定宫廷藏画，编《宣和画谱》，使画院内一时人才济济，同时也推动了院外绘画的发展。

赵佶在诗词书画方面都有较高的水平。书法学薛稷，行笔坚挺劲美，称为“瘦金体”。赵佶画鹤亦师薛稷。他在即位前即喜好书画。为端王时常与王诜来往，又与吴元瑜研讨书画，尤擅长花鸟。他重视写实，对画家作品常亲自审评。他特别欣赏壶中殿前柱的拱眼间所画的斜枝月季花，认为“月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花、蕊、叶皆不同，此作春日正中者，无毫发差”。他极主张构思不落俗套。在他的重视下，皇室收藏丰富了，画院的地位得到提高，制度得以完善。他不但自己作画，还指导画院的学生学习。他对于画院的花鸟画，特别强调被描绘对象的真实性，如画孔雀升墩，先举左腿还是右腿需看清楚。所以，宣和画院的花鸟画受到这一要求的影响，崇尚自然、细腻、生动的画风。现今传为他的作品多数为细腻柔丽的典型宫廷花鸟画，如《瑞鹤图》、《杏花鹦鹉图》、《竹雀图》、《腊梅山禽图》、《芙蓉锦鸡图》等；也有水墨拙朴的一种，如《柳鸦芦雁》之类。还有人物、山水画《听琴图》、《雪江归棹图》等作品，其共同的特点是力求严谨写实、笔法简朴而得生动、自然之致。

另外，南宋时期的院体花鸟画，如林椿的《果熟来禽》、李迪的《雪树寒禽》及佚名画家的《出水芙蓉》等也都有较高的艺术造诣和成就。

## 三、文人士大夫绘画

宋代文人士大夫把绘画进一步视为文化修养和风雅生活的重要部分，出现了专门的收藏家、鉴赏家和画家。司马光、欧阳修、沈括、黄庭坚等人都是绘画爱好者，在他们的著述中也有对绘画的精辟见解。北宋中后期，汴梁城中的一些文人名士书画活动非常活跃，其代表人物为李公麟、苏轼、文同、王诜、米芾等。他们都有精深的文化修养和书法造诣，绘画多为寄兴抒情之作，题材偏重墨竹、墨梅、山水树石及花卉，追求主观情趣的表现，反对过分拘泥于

形似的描摹，艺术上力求洗去铅华而趋于平淡素雅，提倡天真清新的风格。南宋时期又有米友仁、扬补之、赵孟坚等名家。宋代文人士大夫绘画潮流影响到金代绘画，在实践上和理论上都为元、明、清文人画的发展奠定了基础。

世俗绘画、宫廷绘画、士大夫绘画在不同阶层中发展而又互相影响，涌现出不少优秀画家和作品，预示着宋代绘画发展的深入与提高。宋代绘画题材的内容广泛，在古代绘画中是非常突出的。因题材扩大，所以绘画分科更细，门类更全。有佛道、人物、山水、屋木、走兽、花卉、翎毛、蔬果、梅竹、龙水等门类。优秀画家往往各有专长而又兼擅其他，但总的趋势向专门化发展。工笔绘画有突出成就，青绿重彩仍然流行，但水墨画占有重要地位，形简意赅的写意画也开始兴起。宋代绘画体裁多种多样，巨幅壁画、高屏大帧仍在流行，长卷立轴亦颇常见，画在团扇、灯笼及屏风上的小幅及册页形式也受人欢迎，作为画稿的粉本小样因为技术高超也受到收藏者的重视，白描就是在这个基础上发展形成优美朴素的艺术形式的。

绘画创作的活跃和绘画收藏鉴赏风气的兴盛促进了画史画论的著述，继唐张彦远《历代名画记》之后，相继出现了郭若虚《国画见闻志》、邓椿《画继》等绘画史著作以及郭熙《林泉高致》、韩拙《山水纯全集》等画论著作，收藏著录品藻及书画题跋的著述极多，展示出中古绘画理论的活跃和繁荣。

北宋中后期以文同、苏轼为代表的文人士大夫绘画形成了独特体系，他们的绘画抒情寄兴，以物言志，不完全拘泥于形似格法，多好水墨写意，爱画梅竹，以表现高洁品格，审美趣味与精工的院体和职业画家不同。文人士大夫的墨竹墨梅擅长者有以下几位大家。

文同（1018—1079），字与可，世称石室先生，又自号笑笑先生、锦江道人。梓州永泰（今四川盐亭）人。曾登进士第，历任太

常博士、秘阁校理，元丰元年（1078）知湖州（今浙江吴兴），于次年赴任至陈州途中病卒。苏轼称他的诗词书画为“四绝”。在绘画上以墨竹著称。墨竹兴于晚唐五代，但取得成就的是北宋的文同。他爱画墨竹，曾把墨竹称为“墨君”，并把自己的居室命名为“墨居堂”。文同之画墨竹，虽称之“戏”，但与后世的“逸笔草草”的“墨戏”是不同的。他的墨竹创作有着深厚的生活基础，对竹进行过深入的观察体验，自称“画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣”，虽是即兴，却是酝酿成熟的。在具体画法技巧上，米芾评价说：“以深墨为面，淡墨为背，自与可始。”他的《墨竹图》，画倒垂竹一枝，形象真实如灯影，画风严谨而潇洒自然，开创了“湖州竹派”。文同与苏轼为表兄弟，苏轼画竹亦爱竹，他们之间诗词往来，互相酬唱，确定了梅、兰、竹、菊的文人画传统题材。苏轼也擅长画墨竹及枯木窠石。据传，自苏轼始画朱竹。

扬无咎（1097—1169），以字补之行，号逃禅老人，江西清江人，为北宋与南宋之交重要的画梅名家。画墨梅传说始自北宋华光和尚，而以扬补之成就最高。补之生于北宋末南宋初，为人耿直，不慕利禄，诗词书画皆精，书法学欧阳询，“以其笔画劲利，故以之作梅”。他的墨梅有清雅闲逸、出尘绝俗的精致，与院画塑造的娇艳柔丽的形象大不相同，称为“村梅”。现藏故宫博物院《四梅花图》卷，其画有四枝梅花，第一枝含苞待放，作未开状；第二枝梅花开一半，作欲放状；第三枝花瓣全展，作盛开状；第四枝有的花瓣已离枝坠落，有的仅剩花蕊，作花谢状。四枝梅花表现出梅花从未开至开放的全过程，疏枝次蕊，每一过程，却又引发不同的含义，寄以无限的感怀。画法全以水墨，枝干皴擦用飞白，花瓣用白描勾写。他的存世作品还有《雪梅图》、《墨梅图》等。

赵孟坚（1199—1267），字子固，宋朝宗室成员。海盐（今属浙江）人。理宗宝庆二年（1226）进士，官至朝散大夫，守严州。南宋

末杰出的文人画家，擅长画梅兰竹石、水仙。墨梅师法扬补之，画白描水仙尤为人称誉。并擅书法诗词，其画风“清而不凡，逸而秀雅”。他的极尽写意之能事的放笔作品，如《墨竹图》近于草书的流利笔势飘拂满幅，被后世评为以书法笔趣作画的楷模。《水仙图》，纸本是工笔白描为主、水墨晕染为辅的长卷作品。全图水仙密处不透风，疏处可走马，在疏密相间中把水仙临风摇曳多姿的神态充分表现出来。此图虽全用水墨，却能把花叶的色泽、质感真实地表达出来，取得了墨分五色之妙。画面效果文秀淡雅，符合水仙的特色。《岁寒三友》亦是赵孟坚的佳作。

郑思肖，号所南，南宋末元初以画墨兰著名。他本是南宋的太学生，南宋亡国后隐居苏州，坚不仕元，坐必南向，自号所南。他作墨兰，疏花简叶而不画土，以报“故国之恩”；又曾题画兰“纯是君子，绝无小人”，以寄托高雅之情。文人画赋予梅、兰、竹、菊以道德品格，号称“四君子画”。这种观念在宋代已形成，至元代成为文人最擅画的题材，亦为中国画的独特门类。

## 四、法常的写意花鸟画

法常（？—1280），号牧溪，四川人。在杭州为僧，擅长山水、写意花鸟画，生活于南宋末。他“喜画龙、虎、猿、鹤、芦雁、山水、树石、人物，皆虽笔点墨而成，意思简当，不费妆饰”。他的画形神兼备，用笔放逸，在宋代精工富丽的院体花鸟及清雅的士大夫梅竹外别具一格，是一种新兴的画风。所以有的欣赏家认为“枯淡山野，诚非雅玩”，“粗恶无古法”。到明清之际，这种水墨写意画却为不少画家继承，产生了重大影响。现存于故宫博物院的有《写生蔬果图卷》等。他的不少画流入日本，影响深远。其绘画风格受梁楷影响。与梁楷比，法常的作品情趣清雅，较工整的花鸟作品有《竹鹤图》，画一鹤从密集竹林中信步走出的情景。他画鹤以五代、北宋工笔画精致的写实笔法为主，而以文人的写意笔法画竹作

**为衬景，能够绘出工写结合的生动画面。**

# 第六章　元明清的绘画艺术

在宋代时，我国北方地区先后建立了辽、金、夏等少数民族政权。后来，蒙古贵族先后灭掉了金和南宋，建立了元朝（1279—1368）。但是由于元朝的统治者实行了民族压迫、民族歧视的政策，用蒙古、色目人（指西北地区少数民族以及中亚等地来到中国的人）的上层分子统治汉族和其他各族人民，采取各种严厉的办法防止人民反抗，因而民族矛盾和阶级矛盾十分复杂尖锐。为缓和民族矛盾和阶级矛盾，元统治者对部分汉族知识分进行怀柔笼络，对他们施以高官厚位。他们中有一批人有相当高的文学艺术素养。元代前期绘画以赵孟頫为主，重要画家有高克恭、李衍等。还有一些人隐居不仕，以绘画写个人志节，表现对前朝的忠心和怀念，成为以遗民身份出现的画家，代表人物有钱选、龚开、郑所南等文人画画家。元代的历史虽然不足一个世纪，但它在绘画艺术方面所创造的成就，向来是与享三百余年的两宋相提并论的，被公认为中国绘画史上的两大高峰之一。比较宋、元的相异之点，宋画以宫廷画院为中心，审物不苟，刻画严谨；元画以朝野文人为重镇，强调“士气”、“逸气”、“适兴”、“自娱”和超然的缘物寄情，萧散简率，以拙为工。

赵孟頫和高克恭虽是元代画风的开创者和领袖人物，但真正作为元代绘画成就的代表而成为明、清追踪典范的却是元代中期被称做“元四家”的黄公望、吴镇、倪瓒和王蒙。他们都是江浙一带的文人，都擅长水墨山水，又兼工竹石。他们大多生活于元末社会动乱之际，每个人的社会地位及境况虽有不同，但都有不得意的

遭遇，艺术上直接受赵孟頫影响，以绘画作品鲜明地表现他们的心境和生活情趣。四家均以山水见长，承董源、巨然。吴镇、倪瓒兼工墨竹。王原祁《麓台题画稿》云："山樵（王蒙）用龙脉多蜿蜒之致 ;仲圭（吴镇）直笔出之，各有分合，须探索其配搭处 ;子久（黄公望）则不脱不粘，用而不用，不用而用，与两家较有别致 ;云林（倪瓒）纤尘不染，平易中有矜贵，简略中有精彩，又在章法、笔法之外，为四家第一逸品。"①

元代肖像画主要是对古今高人雅士及文学作品的描绘。此时卷轴形式的人物画远不如山水花鸟画发达。元初赵孟頫、钱选均擅长人物画，元代后期，则有张渥（今安徽淮南人）以白描人物著称，其《九歌图》中可见李公麟的影响。元代肖像画在人物画中水平较为突出，重要画家有王绎等人。

在元朝末年农民大起义的强大攻势下，元朝的封建统治覆灭了。代之而起的是夺取农民起义果实的明王朝（1368—1644）。明代建国，中国处于封建社会的后期，但已出现了资本主义萌芽。这一时期的社会经济政治与思想文化的发展变化，直接影响了中国绘画的发展。就绘画艺术来说，明朝虽然重设画院，但统治阶级对思想文化控制得很严，画家稍有不称统治者心意者，就可能遭到迫害。

实行中央集权制的明代统治者，恢复了被元代废弃的皇家绘画机构，并在民间网罗职业画家与工匠艺术家，使宫廷绘画发挥教化的功能，同时创作符合皇家贵族欣赏趣味的艺术作品。

明代中期，在手工业、商业繁荣的江南地区出现了萌芽状态的资本主义生产方式之后，市民文化与市民审美意识逐渐生长，木版年画与民间美术工艺的蓬勃发展，也使得新的文化思想与审美情趣渗入了文人书画，形成了自明后期至清末一脉相承的抒发个性

① 徐建成：《元画概论》，《艺苑掇英》，2 页，第 51 期。

又富于独创精神的文人画。在野文人书画家作品的商品化与其近乎职业化，促成文人书画的发展。在松江地区涌现出一些更重视笔墨表现力与文化修养的文人山水画派，有以董其昌为首的华亭派、以沈士充为代表的云间派和以赵左为代表的松江派。三派互相交流，以董其昌影响最大，所以统称“华亭派”或“松江派”。安徽各派有早期的新安派和徽州版画，姑熟画派以萧云从（芜湖人）为代表，他们在当时亦有很大影响。

明末欧洲商人与传教士来华传播天主教，也带来了西方古典的美术作品，打开了中国人的眼界，促进了中国画家对中西美术的比较与借鉴。自郑和下西洋以来的对外文化交流的开展，不但使瓷器、织绣等工艺远播域外，而且使书画对日本、朝鲜、韩国等国产生了相当大的影响。

同明代文人士大夫绘画日益趋向衰落成明显对照的，是我国传统的木刻版画艺术在明代得到了很大发展。我国的木刻版画，最早用于刻印经卷书籍。从唐朝开始，它成为宣传佛教的工具。现在发现的最早的木刻版画，就是唐朝咸通九年（868）刻印的《金刚经》卷首的扉页画，画的是释迦佛坐在经坛上向诸神传教说法的情形。从构图、人物刻画和刀法的运用等方面来看，已经相当成熟。经过宋、元两代的发展，到了明代，在木刻版画的制作技术方面，有了很重要的发展，出现了许多小说、戏曲、木刻插图。木刻插图、木刻版画方面产生了“十竹斋”水印木刻。“十竹斋”主人胡正言与徽州名画工合作，对传统的绘画技巧作了系统的整理。采用了饾版水印木刻等新技术，做到画、刻、印制的有机结合，充分发挥彩色和纸张的性能 并且注意运用刀法和套印的各种手法，得到与以往不同的艺术效果。

清代是中国最后一个封建王朝。清王朝为了巩固统治，实行文字狱以钳制舆论 又采取怀柔政策，设立博学弘词科补充科举以笼络文人，造成了考据之风的盛行。文人画家在与独抒个性一派

书画家的对立与交融中，彼此从继承与拓展两个方面推进了中国传统绘画艺术的演化。清代在皇家美术机构中任用欧洲画家，则在一定范围内促进了中西美术的交流和中西画法的融合。

清初的绘画中心仍在江南。山水画家大多直承明末传统而有所变化，形成了娄东、虞山、新安、金陵、江西、武林、四王、四僧等流派，其中“四王”代表了取法华亭派并上承宋元、集传统大成而重笔墨的倾向，“四僧”代表了虽不废弃传统但更加独抒个性、大胆创造的趋向。花鸟画在工笔与写意两个方面都有了新的突破，分别以恽寿平和朱耷（八大山人）为代表。人物画则延续前期传统，无重大进展。

清代中期，绘画中心变成了两个 北京与扬州。北京是皇家绘画机构所在地，山水花鸟画大致沿袭清初“四王”与恽寿平的画风而流于僵化，呈现了宫廷绘画文人化的现象。人物肖像画则因外籍画家供职宫廷而融入部分西洋画法。扬州是东南商业重镇，物阜民丰，吸引了大批文人化的职业画家与职业化了的落泊文人画家。最有代表性的“扬州八怪”继承、发扬了清初“四僧”的传统，把写意花鸟画发展得更加豪纵古拙而充满个性，雅俗共赏，并具有一定的现实意义。

进入 19 世纪初期，在江南一带比较富庶的城市中，又出现了以黄易为代表的讲究以书法金石入画的金石书画家，另外在镇江地区出现了以张崟为代表的继承吴门传统却又重视自然的“京江派”，还出现了适应世俗审美趣味的肖像画与仕女画名家改琦、费丹旭等人，从不同方面为近代上海诸画派的形成准备了条件。

在清代民间绘画艺术中，最有成就的是民间年画。我国民间年画起源很早。宋代时已有手画的或木刻的节令画，到明代末年逐渐发展成为具有广泛群众性的民间绘画艺术，清代则更加繁荣。杨柳青、朱仙镇、桃花坞成为当时重要的创作和印制中心。这些年画流入农村、城镇，开创了木刻版画的新局面，其题材内容比较广

泛，多数反映人民群众的愿望和思想感情，为广大群众所喜闻乐见。

## 第一节　元代绘画

元代绘画领袖赵孟頫以倡导“古意”、抨击“近世”为己任。这里的“古意”是指唐代和北宋的画风，“近世”则是指南宋“院体”而言。他所刻意倡导的是一种简率、典雅、文静的中和画风。传世的《秋郊饮马图》，以唐人的高古与北宋人的文秀相参合，但树石坡地，于严谨工整中含有浑穆遒迈的逸趣，又是典型的元画风韵，正所谓“有唐人之致而去其纤，有北宋人之雄而去其狂”（董其昌评赵孟頫《鹊华秋色图》语）。另一幅《水村图》描绘理想中的文人隐居环境，消化董、巨而景观更加辽阔渺远，枯毫淡墨，简率萧散，弥漫着寂寞而不失清丽的抒情诗意。而《秀石疏林图》更以书法入画。赵孟頫的艺术旨趣和创造实践，标志着由宋而元、由职业画而文人画过渡衔接的特色。当时南方画家，无论文人还是画工，不是赵的朋友就是赵的学生，无不直接、间接地受到他的影响。

与赵同时的另一位画坛领袖是高克恭，他初从金代的王庭筠父子学米芾、文同、苏轼的云山和墨竹，转而直师董源、巨然、李成而自成一家，于简逸闲静之中不乏高峻丛密的气势。当时的北方画家基本上是以高克恭为中心。特别是“元四家”以简练超脱的艺术手法，把中国山水画推上又一新的高峰，代表了这一时期山水画发展的主流，对明清山水画影响极大。因此，自元代始山水画成为中国画的主流。

元代山水画与宋代的主要区别，总的说来，前代山水画特别强调山水的内在结构和韵律，而元代山水画往往把它当做移情寄兴的手段，借以表现画家的自我人格与个性。这种不同，直接影响了元代山水画的笔墨技巧和时代风格。而这种变化，更加完善了中国山水画的表现技法，它是在中国山水画发展历程中继宋代后的

又一巨大变化。元代绘画的时代特点可以概括为几个方面：其一，在意境内涵上，淡于教化而倾向自娱，因而，以“山居”、“渔阴”为主题的山水画和以象征品节、操守为主题的墨竹、墨梅画蔚然成风，寄寓了画家远离尘世、萧疏淡泊的理想；而从来用做“成教化，助人伦”的人物画，则因画家“疏于人事”的心态而明显衰微；用做“粉饰大化，文明天下”的设色花鸟画，亦转向水墨清淡，呈现出一种“淡然水墨图中意”、“东风花鸟易伤神”的喟叹和无奈。其二，在技法形式上，尚重抒发而轻摹绘，讲写意而贬工细，不注重形似而重精神，弃丹青而崇水墨，喜平淡而弃绚烂。元代以前的画大多画在绢上，所以多用湿笔。从“元四家”起，大多画在纸上。绘画的材料工具改变了，笔墨技法也必然要作相应的改进。“元四家”的山水画主要是水墨画。水墨画很讲究墨色、皴擦、点染。由于少用绢而多用纸、少用晕染而多用干擦，将笔墨的书法性能发挥到极致，并通过在画面上直接题写诗文，使诗、书、画达到三位一体，相互映发，强化了画面构成的形式美，从而更深化了画面意境的情感内涵。

## 一、元代前期的绘画

赵孟頫（1254—1322），字子昂，号松雪道人，湖州（今浙江吴兴）人。出身宋朝宗室，赵匡胤十一世孙，秦王德芳之后。年十四，以父荫补真州司户参军。宋亡后。忽必烈为了巩固政权而搜罗南方有影响和有才学的士大夫，赵孟頫被荐入京授官。他在元代历任三朝，官至翰林学士承旨、荣禄大夫。死后封魏国公，谥号文敏。他在元代虽然享有很高的地位，官居一品，名满天下，但他只是文学侍从之臣，无法施展政治抱负，又因以宋室入元，故有抑郁之情。赵孟頫在书画、文学、音乐等方面均有较好的修养。他也是一位书画理论家，而主要成就则在书画方面。他绘画功力深厚，能融会唐宋绘画之长而自成一家，于人物、鞍马、山水、花鸟、竹石

无所不能，水墨、青绿、工笔、写意诸体兼备。在艺术上标榜“古意”，谓“若无古意，虽工无益”，从文人的审美情趣出发，提倡继承唐与北宋绘画，重视神韵、追求清雅朴素的画风，反对宋代院画过分追求形似和纤巧；他又倡导“书画同源”，强调书法与绘画的关系，将书法用笔进一步引进绘画之中，加强其艺术表现力。赵孟頫以书画著名，比较注意写实，并主张师法自然，提出“到处云山是吾师”的主张。他的传世作品很多，著名的有青绿着色而简括雅逸的《秋郊饮马图》，“一洗工气”的《鹊华秋色图》，继承发展着董源、李成画风的《双松平远》、《水村图》，体现“书画本来同”的《秀石疏林图》等。赵孟頫的地位和艺术成就使他成为元代画坛上的中心人物。很多画家与他都有师友关系，他的妻子管道升及儿子赵雍、赵麟也都是著名画家。他的绘画实践和艺术主张体现了元代文人画在继承宋基础上的新发展，对“元四家”影响很大。



水村图　　元　赵孟頫

钱选（1239—1301），字舜举，号玉潭。他与赵孟頫是同乡和朋友，同居“吴兴八俊”之列。他入元不仕，隐居终生。他也是人物、山水、花鸟皆能的高手，多描绘古代高人隐士或表现隐居情趣的家乡山水，用笔质朴雅拙而意境脱俗。花鸟画早期工丽细致，晚年转向清淡。赵孟頫曾与他研讨绘画中的“士气”，他答以“隶

体”，要“无求于世，不以赞毁挠怀”，以有别于以绘画谋生的职业绘画，显示了文人画家与职业画家在艺术上愈加明显的鸿沟。钱选与赵孟頫生活道路不同，但在艺术主张上二人大体一致。钱选的传世作品有《柴桑翁像》、《浮玉山居图》、《白莲图》、《秋瓜图》等。

高克恭（1248—1320），字彦敬，号房山，回族，官至刑部尚书。平生酷嗜书画，又爱江南山川，与当时文人画家交游甚广，是一个学识深厚的少数民族画家。他善于绘山水，融合米氏云山兼取董巨皴染而自成一家，亦能画墨竹，传世作品有《春山欲雨》、《云横秀岭》、《竹石》等图。

李衎（1245—1320），字仲宾，号息斋道人，蓟丘（今北京市）人，官至集贤殿学士。平生擅长画竹，继承了宋代文同、金朝王庭筠等画竹名家的成就，又曾深入江南竹乡观察，深得竹之“理”，画风严谨。传世作品有双勾着色的《双勾竹图》、《沐雨图》，又有《墨竹图卷》等水墨竹石画，各种竹子的姿态及新老荣枯都表现得十分真切，繁而不乱，疏密有致，极见功夫。他画石的方法也别具一格。他著有《息斋竹谱》传世，对竹的结构品类、生长规律及画法详加剖析，既重写意又重法度。此书是古代画竹的经验总结。元代花鸟画的主流是向文人画情趣发展，文人水墨写意及水墨梅竹勃然而兴，不同于宋画院之工笔重彩、富丽、细腻者，反映出花鸟画的发展变化。从李衎的传世作品中可看出他不愧为元代画竹名家。

## 二、“元四家”山水画之变

黄公望（1269—1354），本姓陆，名坚，平江常熟（今属江苏）人。出继永嘉（今属浙江）黄氏为义子，因改姓名，字子久，号一峰、大痴道人等。中年为吏，后因事受累入狱，获释后便寄情山水，常往来于江浙富春、杭州、松江、常熟、苏州等地。为全真教道士，精通词曲，

性格豪放。黄公望到50岁时才开始山水画创作，他在“元四家”中年岁最长，诗中自称“松雪斋中小学生”，曾得到赵孟頫指导，专工山水，多表现常熟虞山、富春山一带风景。取法荆浩、董源诸家，加以融化，晚年大变，自成一家。他的山水画以水墨或浅绛设色作画，苍润浑厚，为明清文人画家所师法。他常常携带笔墨，在虞山、三泖九峰、富春山之间游览江南自然胜景，随时摹记下来作为创作素材，他的作品大都体现了这些山川景色，“峰峦浑厚、草木华滋”。著有《山水诀》一文，对前人和自己艺术创作经验进行总结。黄公望被推为“元四家”之冠。

黄公望的传世作品《天池石壁图》，树石笔法来自董、巨，但布景雄浑高远，不无李、范规度。浅绛画法则为其别创，达到笔简景繁、虚实相生的效果。《九峰雪霁图》为其81岁晚年之作，山石用篆书笔法空皴加染，备极疏密错落之致，寒林用竹根花须法，似连若断，积雪之感油然而生，萧散松秀中跃动着豪迈遒逸的节律。

他用了四年时间于83岁前完成的《富春山居图》卷长达两丈多（现为两段：一段在浙江博物馆收藏，另一长段为台湾故宫博物院收藏），描绘富春桐庐山水，江水平静，峰峦起伏，点缀丛林亭舍，疏密相间，吸收董、巨披麻皴而更加简括，显示出较深的笔墨功力。这幅画是古代山水画中的巨作。

黄公望的山水画，在笔墨气韵上苍茫浑朴，秀润淡雅，表现出不同风貌，却又有与众不同的艺术特色。从中不仅可以观赏他丰富的笔墨所表现出的山川形貌，感受到大自然的意态，而且可以窥见画家所传达出的主观意境，即物外之情。他主张师造化，并主张见好山好水随时摹记，但不是以刻画真山真水为自己艺术创作的终点，而是借山川之形，通过笔墨以抒情，突出表现了元代山水画家的艺术思想。这也是中国画的主要特点。

吴镇（1280—1354），字仲圭，号梅花道人，嘉兴（今属浙江）人，为“元四家”之一。工诗文，善草书，擅长画山水梅竹。他家境贫寒，



**天池石壁图　　元　黄公望**

元末“群处穷居，寡营敛迹，孑立独行，谢绝世事”，过着清苦的隐居生活。他作画汲取董源、巨然皴法，笔墨雄秀清润，表现浑厚、苍茫气象。他喜作渔父图，画清远江湖中，一舟悠然漂荡，并题渔歌于其上，词语清新，诗中如“只钓鲈鱼不钓名”、“一叶随风万里身”等句，抒写其安贫乐道、自命高雅的情怀。他所画墨竹用笔草，草若不经意而情态生动。他的传世作品有《渔父图》、《秋江渔隐图》等，反映画家寄兴山水、浪迹天涯的隐士生活。

倪瓒（1301—1374），字元镇，号云林，无锡人。其家为江南富户，信奉全真教，筑有园林轩阁，喜蓄藏古器物及书画名迹，并广交文人，读书作画，生活安适。元末农民起义爆发，他疏散家财，遁迹于江湖，直至明初，“扁舟蓑笠，往来湖泖间”，故有“倪迂”之称。他擅长画山水、竹石，多以水墨为主。所画山水主要表现太湖风光，近处坡陀树木，远山伏卧，中间大片汪洋湖水，意境清幽而荒寒萧索，带有浓厚的孤独寂寞的感情色彩。他作画绝少设色，笔墨松秀简淡，称为“疏体”。创“折带皴”法画坡石，极为明清文人画家推崇。传世重要作品有《渔庄秋霁图》、《虞山林壑图》、《容膝斋图》、《幽涧寒松图》等。他的画作，大都采用平远构图，近坡石、亭树，中间一座山峦，大片湖水与远山相接，远水飘逸，上面空白不着一笔，浩渺天际给人以无限遐想。他的画题材虽然并不丰富，但对明清文人画影响很深。他画竹自称“逸笔草草，不求形似”、“聊写胸中逸气”，代表了元朝那个时代文人的心态和消极思想。明代江南人以有无收藏他的画而为雅俗之判。

王蒙（1308—1385），字叔明，湖州人，赵孟頫的外孙，元末曾做小官，后隐居黄鹤山（今浙江杭县东北），自号黄鹤山樵。明初任泰安知州，因胡惟庸案被株连，死于狱中。他善于画山水，亦工诗文书法，在绘画上自幼受外公的影响，并继承董、巨传统，自出新意，独具面貌，章法稠密，称为“密体”，景色郁然深秀，是元代具有创造性的山水画大家。他画山水多表现隐居生活，但运笔和写景富有层次变

化，喜用枯笔、干皴，多用解索皴、牛毛皴或细毛短皴，有时兼用小斧劈皴。他的山水画特点是布局丰满，结构复杂，层次繁密，笔法苍秀，表现出山水的蓊郁、华滋。他的作品风格多样，创作方法大致有设色和水墨两种，在笔墨设色上更是富于变化。有《春山读书》、《青卞隐居》、《夏日山居》、《夏山高隐》、《葛稚川移居》等作品传世。

王蒙《葛稚川移居》描绘晋代葛洪携带家眷入罗浮山隐居的故事。画面以山水为主题，崇山峻岭，飞瀑流泉，丹柯碧树，溪桥潭水，茅亭草舍，一派深秋山林佳境，构图繁复，笔法灵动，设色鲜明。山石皴法用湿笔细笔短皴，纯用水墨，仅于树木、人物、房宇处施以淡赭、花青和红色。创造出一幅理想的隐居环境，反映了画家在当时弃官避世隐居的思想。《青卞隐居图》是他水墨山水画的佳作，山石树木繁密而层次分明，气势充沛，格调苍浑秀逸，最能代表王蒙山水画的水平。这种突出的个人风格，明显有别于黄、倪、吴三家。元以后他的山水画被奉为范本，广为传摹，其影响至今不绝。

黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙合称“元四家”。“元四家”虽然都重于笔墨，讲求写意，但都是以真实的山水为根据，使所画山水意境深邃。王蒙写黄鹤山、倪瓒画太湖、黄公望在对虞山、三泖、富春山深入观察。他们在作品中通过山水抒发一定的理想，并题跋诗文加以阐述。形式上重笔墨，或稍加淡色浅绛，形成不同面貌（如黄公望之浑厚、倪瓒之幽淡），但情调伤感，淡泊萧寂，反映了当时知识分子普遍的消极情绪。“元四家”的情况虽然不完全相同，但在注重笔墨技法这一点上是一致的。“元四家”讲究笔墨技法，对山水画的发展有一定的贡献。同时代的著名画家还有顾仲瑛、杨维桢、赵原、朱德润等。

## 三、元代水墨梅竹与花鸟画

王渊，字若水，号澹轩，钱塘（今杭州）人。职业画家出身，除花鸟外亦能作山水、人物，幼年时曾受赵孟頫指授。花鸟师黄筌，人物

从唐风，虽也有重彩富丽的一面，但在水墨花鸟、树石方面却风格独特，对元代影响较大。王渊的水墨花鸟精微严谨而又清雅淡逸，显示了院体花鸟向文人情趣的转变，被称为“当代绝艺”。传世作品有《花竹禽雀图》、《山桃锦鸡园》、《竹石集禽图》等。画大都置于自然山水环境中，境界比较开阔。他的花鸟作品造型精确而生动，不施彩色，全用水墨，富有层次，颇能表现出丰富的色彩，代表了元代墨笔花鸟的高度水平。

王冕（1287—1359），字元章，会稽（今浙江诸暨）人。工诗，擅长画梅竹，亦能治印，所作诗文中常流露出对黑暗政治的不满。早年热心于科举，由于“屡应进士不中”，便遁迹江湖，入淮楚，历览名山大川。元末隐居九里山卖画为生，所画梅花枝繁花密，充满生趣。后来朱元璋进军浙东与张士诚争夺绍兴，王冕出山帮助朱元璋谋划，授议参军，不久病死。他能诗善画，尤工于墨梅，继承南宋扬无咎并推崇华光和尚的梅花。“胭脂作没骨体”是王冕首创，“万蕊千花，自成一家”。他的画梅法对后代影响很大，曾著《梅谱》传世。他主张对梅花要“观之不足，咏之不足”对于梅花生长规律要细心体察，才能“得意入神”。他的传世梅花作品有《墨梅》卷（北京故宫博物院藏）、《南枝早春图》轴（现藏台湾故宫博物院）等。《墨梅》卷中，墨笔画梅花一枝，枝干挺秀，穿插得势，用淡墨点染花瓣，再用浓墨勾点蕊蒂，显得极为清润，不仅表现梅花的天然神态，而且也寄寓画家的主观意兴，正如在《墨梅》卷中题诗所言：“我家洗砚池头树，个个花开淡墨痕，不要人夸好颜色，只留清气满乾坤。”借梅花寓其志趣，表露了王冕不流于俗的高洁志向。他的《南枝早春图》轴（绢画），墨笔画倒垂老梅一枝，枝干劲健挺拔，花蕊繁密，用勾勒法，以淡墨晕染绢地，衬托出早春节梅花时万蕊千花灿烂如玉、繁而不乱的景色，是王冕墨梅的另一种面貌的代表作。王冕以画梅、竹表现其高雅品格，我们从他的画梅作品中不难看出他在画中的寄托之情。

柯九思（1290—1343），元书画家。字敬仲，号丹丘生，台州人。元文宗时曾任奎章阁鉴书博士，是元代书画鉴定家，颇得皇帝宠信，后活动于苏州一带。他工诗文书法，善画墨竹。墨竹学文同，笔墨苍秀，写竹竿挺拔圆浑，以书法画竹，“写干用篆法，竹枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公撇笔法”。他的写意墨竹以书入画，说明柯九思能将书法与绘画这两种艺术巧妙地结合在墨竹中。

## 四、元代人物画及寺观壁画

王绎（1333—？），字思善，自号痴绝生。杭州人，祖籍睦州（今杭州建德）。为元代后期肖像画高手，驰名江浙一带。传世作品有《杨竹西像》（倪瓒补景）、《倪云林像》，并著有《写像秘诀》一书，主张画家在对方“叫啸谈话之间”默默观察以发现“真性情”而画，反对使对方“正襟危坐如泥塑然，方乃传写”的方法，书中《彩绘法》还细致列举了肖像画设色方法。该书是研究肖像画创作和早期色彩学的重要专著。《杨竹西像》代表了我国元代肖像画的高度艺术水平。人物面部纯用墨线勾出，造型准确而又极为传神，与倪瓒补景相得益彰。整个画面简洁明快，灵秀之气溢于赭墨，突出表现了画中主人公的高洁与不同凡俗的精神气质。元代的人物画比山水、花鸟画较为逊色，没有很大的突破，其中肖像画成就较为突出者首推王绎。

道释壁画。元代统治者对宗教采取利用和保护的政策，喇嘛教受到高度尊崇，道教亦有显赫地位，寺观规模不断扩大，故壁画仍显示出相当的规模。敦煌及山西遗存最多。

据传山西永济永乐宫为道教神仙吕岩故居，元代全真教的中心。永乐宫三清殿（泰定三年，1325）壁画《朝元神仙图》的神仙行列，以 8 个主像为中心，各种神祇 280 多个，形象丰富，规模宏伟，犹存唐以来壁画风范。纯阳殿四壁上绘有吕岩故事画，其中《钟离权度吕岩》图刻画得非常生动细致。

敦煌石窟元代壁画，是元代喇嘛教壁画的重要作品。第 3 窟所

画千手、千眼观音及吉祥天、婆罗天等，线描流畅而富有顿挫节奏感，赋色简淡，技法风格不同于其他诸元窟。另外，第 465 窟画形象怪异、色彩浓厚，是典型的密宗绘画，显示出敦煌元窟画工，具有相当高的艺术水平。



朝元神仙图（奉宝玉女）壁画　　元　山西永乐宫三清殿

## 第二节　明代绘画艺术

明朝在人物画特别是那些具有重大历史意义的工笔人物画方面逐渐衰微，但水墨、写意山水花鸟画的笔墨技法则颇有成就，肖像画亦有提高。民间版画、木刻、年画更是空前兴盛。有徽派版画、苏州桃花坞年画、天津杨柳青年画、河南朱仙镇木刻年画，而徽派版画影响最大。以各美术门类的相互关系而言，这一时期的书法和绘画、绘画和工艺以及雕塑中的砖雕和木雕、绘画中的版画和水墨画相结合，取得了较完美的艺术效果。

### 一、宫廷画家

明代没有设立画院，但有宫廷画家。在洪武初年，建都于南京的朱明政权便从浙、闽两地征召画工，主要为朱元璋画肖像画。永乐迁都北京以后，各皇朝都是如此。随着两地画家的入宫供职，明代院画大都取法南宋院画，人们亦称之为“院体”。明初的画风以崇尚宋代绘画的浙派为主流，宫廷与民间画家都取得了很大的成就。院体与浙派山水画的杰出代表是戴进与吴伟。二人前后踵接，极大地影响了院内外职业画家的艺术追求。这两位画家虽出身低微，以画为业，多能兼擅，但生平遭遇不同。

戴进（1388—1462），字文进，号静庵，钱塘（今浙江杭州）人。一生坎坷，入宫被诬之后，只得流落江湖，“平生作画不能买一饱”。他与吴伟二人山水虽皆渊源南宋，但风格有别。戴进取法南宋马、夏，上溯北宋，并及元人，“变南宋深厚沉郁之体，成健拔劲锐一体”，他的山水画比南宋人借景丰富，较元人多生活实感，大多构图剪裁精当而境象恢弘，造型明快而富于质感，笔墨劲健而法度谨严。他尤善于在山水实境中安排略有情节的人物活动，粗看有气势，可“卧游”细看多有生活情味。取材于历史故事的《三顾茅庐图》、描写现

实生活的《春游晚归图》，无不如此。这种山水画实际上是以山水为主的山水人物画。画院以外，追随戴进者极多，如夏芷、李在与朱端等亦有时名。画史乃以戴进的籍贯，称这一派为“浙派”。

吴伟（1459—1508），字次翁，号小仙，江夏（今属湖北武汉）人。幼为孤儿。首次入宫，即得皇帝宠遇，被誉为“仙人笔也”。再次入宫，又获“画状元”印。然而他不受朝廷拘羁，飘然浪迹江湖。虽渊源出于戴进而“笔法更逸”，运墨用水更多，气魄更大，布景造型也更简括。戴进画用斧劈皴，“用笔注精凝神”，吴伟则横涂直抹，似若随意。吴伟的不少山水画，每有较大的人物，其实是以山水为衬景的人物山水画。画中人物气宇轩昂，潇洒豪迈，飘然物外，与山水相结合，多能给人以简劲放纵、水墨淋漓、气势磅礴又不流于粗俗的强烈印象。作品中《柳下读书图》和《梅下抚琴图》可为代表。戴与吴亦工人物画，不过前者在取材和画法上较少逾越两宋藩篱，继承多于创造，新意亦复不多，而后者并精元人白描、南宋简笔与吴道子用笔。吴伟所作白描《武陵春图》，旨在歌颂具有纯洁高尚品格和坚贞爱情的妓女，并寄予无限的同情，在选材与立意上迥出时流，画法也比较轻松自如。吴伟得名之后，在院内外职业画家中，张路、蒋嵩等追随者亦大有人在，于是形成了浙派的支派。画史同样以吴伟的籍贯命名为“江夏派”。戴进以后，由宣德至弘治年间，浙派画家入宫供奉者日增，院体与浙派在画风上更加难以区分。弘治以后，由于愈趋粗简而衰退。

王履（1332—？），明初江苏昆山人，以《华山图册》和主张“吾师心，心师目，目师华山”的《重为华山图序》而著名，画法虽渊源于马远、夏珪，但并非浙派画家。明末清初的蓝瑛，尽管过去有人视之为“浙派殿军”，其实，除了他的籍贯是浙江钱塘之外，其艺术渊源与艺术风格都与浙派毫不相干。

明代的宫廷画家一律编入锦衣卫，授予武职，归太监管理，地位较宋代画家低下。而且由于宫廷滥施皇威，稍不称旨即杀头弃市，

故而人物画创作反而不如山水、花鸟为盛。已知的人物画不外三类 帝后肖像与行乐图，如高喜的《宣宗行乐图》 歌颂皇帝的文治武功，如已佚的《太祖起家战伐事》 猎古喻今，称扬君主的礼贤下士和臣子的忠心耿耿，如刘俊的《雪夜访谱》。

院体花鸟继承宋代传统又有变化，多取南宋画家的观察入微、描写精细，又能弃其柔媚之处，善作大幅，构图饱满。动物饶有生意，用工写结合的手法使细腻的花鸟与粗放的木石互为映衬，在富丽堂皇中不失浑朴端严。代表院体花鸟画不同时期的著名画家就有边景昭、孙隆、林良、吕纪等。

边文进，字景昭，永乐初入宫，福建沙县人，生卒年月不详。擅长工笔重彩，妍丽端庄，饶有生意，更多承袭了宋代院体传统。

林良（1416—约 1480），天顺中侍御，广东南海人，字以善。他长于水墨写意，尤善于画鹰，构图气魄宏大，形象气宇轩昂，用笔刚健奔放，亦能工笔重彩。其工笔作品有《山茶白羽图》，写意作品有《雄鹰八哥图》与《双鹰图》等。前图描写威猛的雄鹰自高空而下扑向狼狈逃窜的八哥，表现了紧张而动人的搏击气氛。

吕纪（1477—？），弘治间进入宫廷，浙江宁波人，字廷振。他早先受教于边景昭，远学两宋院体，除擅长妍丽沉稳的工笔以外，也能冶林良、孙隆特色于一炉，作水墨淡色写意，风格多样，气韵生动。他的工笔作品有《桂菊山禽》等，写意作品有《残荷鹰鹭图》等。据记载，他还能以特殊的命意进行“画谏”。上述画家同中有异的艺术成就是，不仅承袭了中国花鸟画“写意”、“寓意”的优秀传统，还在写意花鸟画的发展中有所创新。

## 二、明中期文人画与吴门四家

明代继承元人传统的文人画兴盛而成为中国画的主流，初期有山水画家王绂、杜琼与刘珏，墨竹画家夏昶，墨梅画家陈录等，但未成气候。自成化、弘治之后，随着院体、浙派的盛极而衰，以史称吴

门的苏州为中心，形成了日盛的吴派，取代了院体与浙派在画坛上的主导地位。这一画派兴于沈周，成于文征明。属于吴门派的画家，大多是文征明的子侄与学生，著名者有文彭、文嘉、陆治、陆师道等。

吴派画家的主要成员，大多属于诗书画三绝的文人名士。他们切身体验到仕途的险恶、吏治的腐败，于是淡于仕进，悠游林下，以诗文书画自娱。苏州远离帝京，相对自由的政治空气、繁荣富庶的经济生活，造成了该地文人荟翠、文人中鉴赏成风，为其绘画提供了很好的环境。自明初即提倡于此地的尚意趣、精笔墨、饶"士气"的元人绘画传统，以表现自己的品格情怀为主旨。在互相影响中，致力于宁静典雅、蕴藉风流的艺术风格，进而体现自得其乐的精神生活，成为他们山水花鸟画的普遍特点。

"吴门四家"中的沈周与文征明是吴派文人画最突出的代表。他们的绘画创作以山水为主，无论淡雅的青绿，还是沉雄、文秀的水墨，大多描写江南风光或文人园林。画法除继承元人之外，亦能追踪五代、北宋，但很少受南宋院体的影响。由于他们毕竟是文人，有别于五代北宋的职业画家，因此在刻画物象方面难跻北宋大家 ;又因为他们诗书画兼长并擅，在凭借诗书画三位一体以抒写情怀上自然比元人更加自觉。在这两位画家的山水画中，水墨以及水墨淡着色更为引人注意，二者又都有粗细两种面目。他们代表着吴派的最高水平。

沈周（1427—1509），字启南，号石田，长洲（今江苏吴县）人。是明代四大画家之首。他出身于诗书画及收藏世家，本身兼长诗书画，终身不仕。沈周以粗笔为主要特征，其画法师承吴镇而上溯董源、巨然，笔丰墨健，意态轩昂，尤能在温雅恬静的情调里表达恢宏的胸襟、丰富的想象与旺盛的生命力。他的粗笔作品有《夜坐图》、《江村渔乐图》等。《夜坐图》以粗简的笔墨描写了夜坐者及其环境，结合题记表现了画中人失眠之夜的独特感受，显示了画中人内心的

敏感丰富和不平静的心态。《庐山高图》为细笔作品，是为他的诗文老师陈宽的祝寿之作。它以山水画象征人品，在繁密的笔墨中展现了庐山的雄伟峻秀，反映出他深受尊师重教的宋代理学思想的影响。



东庄图册（之一）　　明　沈石田

文征明（1470—1559），初名壁，后以字行，更字征仲，长洲（今江苏吴县）人。是明代四大画家之一，与沈周同乡，并师于沈周。他出身于官宦之家，早年曾参加科举考试，数次未中，五十几岁时被荐入京，参与编修史书三年余，授职翰林院待诏。后告职还乡，一心作画，以笔墨自娱。

文征明的画以细者为多，宗法赵孟頫，亦师王蒙，每于繁密中见

文秀。其画丘壑林木是棱角分明而略有变形，树如纵剖，山多斜倚，笔墨则于干枯中见秀润，于熟练中见生涩，抒情意味胜沈周，气度格局不如石田。他的细笔作品有《江南春图》、《真赏斋图》等，前者画倪瓒《江南春》词意，以纤秀的笔致描写了江南水乡的平远景色，在春光明媚、清淡柔和的气氛中抒写了惆怅的情怀。他的粗笔作品有《古木寒泉图》，描绘古木高耸、流泉直泻的景色，气象萧森，笔力遒健，在粗放中体现了宁静典雅的风格。

他与沈周的花鸟画风格也有差异。文征明多画竹兰，优美秀雅，来自元人传统，如其《二湘图》等白描 沈周的木石，老干虬枝，写意花卉，生意盎然，大璞不琢。

唐寅（1470—1523），字子畏，一字伯虎，晚号六如居士，吴县（今苏州）人。他工诗文，善书画，但还是以绘画的名气最大，山水、人物、花鸟无所不精，亦为明代四大画家之一。唐寅出身于商人家庭，少年有才名，29 岁时，中解元，后入京会试以考场舞弊案被牵连下狱，罢为吏。由于仕途不得志，遂绝意进取，晚年居苏州郊区桃花坞，以诗文书画终其一生。他绘画技法全面，早年学沈周，后学周臣，追随南宋刘松年、马远等“院体”传统。他吸取“元四家”水墨浅绛法，并博取众长，自创一派，行笔秀润缜密，其潇洒清逸的风格在“吴门派”画家中自树一帜。他的山水、人物画，大幅气势磅礴，小幅清隽潇洒，题材丰富多样。唐寅诗书画并佳，修养广博，阅历较丰富，对社会体会深刻，故题材宽广，亦今亦古，不拘一格。他的某些作品尤能通过诗书画的结合阐发不同寻常的立意 或表达对农民的同情，如《江南农事图》 或寄托蔑视封建伦常的志趣，如《李端端图》 或歌颂自食其力者的豪情，如《西洲话旧图》。他的人物画时工（如《王蜀宫妓图》）时写（如《秋风纨扇图》） 山水画出入宋元，状物真实而不刻露，抒情自然而不做作，作风沉郁潇洒，《春山伴侣图》、《落霞孤鹜图》、《南游图》可为代表。他由文人发展为职业画家，也是“吴门四家”之一。



**春山伴侣图　　明　唐　寅**

仇英（1501—1551），字实父，号十洲，原籍太仓，后移苏州。他虽出身工匠，长期在苏州卖画为生，善于临摹历代名画，可以乱真，在人物画方面造诣尤深。在人物画日益衰微的明、清两代中，他是继承唐、宋人物画传统比较突出的一个画家。其出身甚微，但他却通过自身的努力，逐步提高文学修养，最终进入文人画家之林，是“吴门四家”之一，也为明代四大画家之一。

仇英一生寿命短暂，只活了 40 岁。但他临摹、创作了大量的精品。他的创作态度十分认真。每幅画都是严谨周密、刻画入微，别具一种清新的风格。他的工笔人物画《秋原猎骑图》描绘游牧民族的生活风俗，人马造型准确、神态如生，用笔流畅而多顿挫，取得了严谨而生动的效果。《桃源仙境图》则把青绿山水与工笔人物巧妙地结合为一，在雅静而绮丽的青山白云中，描绘了几个临流赋琴、听琴的隐士，情景交融，工而不板，引人入胜。他的小写意人物如《松溪高士图》、《蕉下弹琴图》等，具有文人画的笔致墨韵，风格清劲潇洒，对后来的仕女画产生了很大影响。

唐寅与仇英，分别代表吴门画家中另外两种类型。他们不同于沈、文等人之处有 其一，唐寅虽是著名文人，号称“江南第一风流才子”，但其父亲是开酒店的小商人。仇英虽备受文人称扬，但出身漆工，因此在思想上或趣味上，他们或多或少地与一般民众乃至新兴市民存在一些联系。其二，因步入仕途而遭受意外打击的唐寅，尽管放荡不羁、玩世不恭，却不能不“闲来写幅丹青卖”，聊谋升斗。以摹古为生的仇英，来自民间，在现实生活中体验民间疾苦，了解群众好尚，但因为生活所迫，不得不画应酬画，无奈地售出作品换取柴米，也无法摆脱主顾对题材与画法的要求。其三，唐、仇同师周臣，周臣的艺术源于南宋院体，但非马、夏，而是李唐与刘松林，因此在遗产的借鉴与继承上，他们自然有别于浙派，亦不为沈、文所囿。其四，他们均擅长人物画，这在吴派文人画家中并不多见。唐、仇也有不同之处。唐寅的作品在文人画家的风流洒脱中不乏职业画家的

严谨缜密特点。花鸟画兼有工笔与水墨写意，仍有元人风格。而仇英虽文化底蕴不足、游历不广，早先专画传统题材，吸取唐、宋以来的优秀传统，临古功深，后结识许多名家，又拜周臣为师，刻意临仿传统，技艺大进，成就显著。尤长于工笔重彩人物与青绿山水，作风严谨不苟，在精丽秀美中又闪现着文人画的妍雅温润，他的作品很适应民间的欣赏习惯，在当时是一种雅俗共赏的体格。

## 三、明中后期花鸟画与人物画

明代后期（嘉靖、万历以后到崇祯），无论山水、人物、花鸟各种画科，都有新的变化。派系纷繁，各有不同的风格。明代的文人画中，写意花鸟画发展最大。如果说文征明的写意兰竹更多地延续了元人传统的话，那么沈周、唐寅已经初步突破了这一领域，题材比元人更宽广了，画法比元人也更成熟。写意花鸟画最有突破创新的画家，是明代中后期的陈淳与徐渭。

陈淳（1483—1544），字道复，号白阳，长洲（今江苏吴县）人。师事文征明，是“吴门派”著名花鸟画家，除擅长山水外，尤长于花鸟，风格隽雅。他和后来的徐渭合称为“白阳青藤”。他们的绘画，对后代具有重要的推动作用。他的写意花鸟从元人画法中发展而来，直接受沈周、文征明、唐寅的影响。诗书画结合，进一步丰富了文人写意花鸟画的思想意境，风格清新且造型精当、严于剪裁，多为士大夫园林中的景色，意境安适宁静，笔墨自由如意，被誉为“一花半叶，但墨欹毫，疏斜历乱之致，咄咄逼真”。比起沈周用笔的实多于虚、敛多于放，他的画法已呈放逸，但尚不恣纵 比起沈周色墨运用的平板而多于变化，他的作品灵动，但尚不淋漓酣畅 比起沈周趋于写实的花鸟造型来，他已善于剪裁，但还没达到“不似之似”在表达的感情上，比起沈周等人的温雅平和来，已显得跌宕，但尚不够激越昂扬；进一步发挥了水墨的表现功能，但对水墨在生宣纸上的奇异表现力也还不能极尽发挥。他的作品有《秋葵图》、《山茶水仙图》等。

徐渭（1521—1593），字文长，号天池，又号青藤，浙江山阴（今绍兴）人。他自幼聪颖，被称为“神童”。多才艺，但屡遭不幸，科举多次落榜。中年以后任浙、闽总督胡宗宪幕僚，对当时军事、政治和经济多所筹划。后胡被弹劾为严嵩同党，被逮捕入狱，徐渭因而一度发狂。徐渭晚年生活贫苦，以卖画为生。他是文学家兼书画家。擅长花鸟，兼能山水、人物、水墨写意，气势纵横奔放，不拘绳墨。

他痛恨严嵩却被严嵩党羽所用，怀绝世之资而遭遇不幸，有济世之才而无以施展。他对封建社会的种种不幸怀有切肤之痛，加以修养广博，精通民间戏曲，尤擅长狂草，更有狂放不羁的个性，故有写意花鸟之长而不为所束，以狂草般的笔法纵情挥洒，泼墨淋漓，气韵生动，在“似与不似之间”的花鸟画形象中，抒发“英雄末路、托足无门”的悲愤与百折不挠的旺盛生命力。他把中国花鸟画推向了能够尽情抒写内心强烈情感的至高境界，把在生宣纸上充分发挥并随意控制笔墨的表现力提高到前所未有的水平，是进行花鸟画大写意变革的第一人。他的代表作《杂花卷》描绘了梅、梧桐、芭蕉、水仙等十余种花草，走笔如飞，激情奔逸；《墨葡萄图》则描写因无人采摘而已干瘪的野葡萄隐现于点点泪痕的墨叶中，正如题诗中所说的“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”，表达他郁郁不得志的愤懑心态。徐渭继陈淳之后，笔墨更加纵放，突破成规，大胆创造，纵横挥洒，水墨淋漓，表现了鲜明的个性。他的这种画风，对整个清代的画坛产生了巨大的影响。

明代中后期的人物画，刻画细丽，流于柔靡 细眉小眼的仕女千人一面，生气渐失。步伍浙派者由笔简神完走入粗简陋略。在时习日深的情势下，明末涌现出曾鲸、丁云鹏、陈洪绶等几位不凡的人物画家。这几位画家或投身民间版画创稿，或由于精研佛道作品，取材多作道释人物，亦作山水。人物造型多夸张变幻，饶富装饰意趣，笔法遒劲，设色古雅。

丁云鹏（1547—1628），字南羽，号圣华居士，安徽休宁人。善于

画佛像、人物，尤工白描，兼能山水。画法工整，线条细劲流畅。后变化为粗劲苍厚，自成一家。他终身为职业画家并投身于民间版画与墨谱绘稿，同时也重视现实观察，且富于创造精神。他糅合晋、唐、五代传统与民间艺术传统，在浙、吴两派之外，提倡“宁拙勿巧、宁丑勿媚”，所以他的作品别树一帜，对当时木刻版画艺术影响很大。

陈洪绶（1598—1652），字章侯，号老莲，浙江诸暨人。陈洪绶的人物、山水、花鸟画，用夸张手法，造型奇古，富于独创，自成一派。他一生曾创作多幅《离骚图》、《博古叶子》等版画插图，著称于当时。陈老莲少负奇才，屡试不中，放意于书画，一度入官，厌于酬奉，慨然赋归，专注卷轴画创作与版画创稿而卓有建树。入清以后，改号悔迟，卖画为生。他的人物画面容奇古，形体伟岸，衣纹排叠遒劲，设色水墨并有，以艳衬雅，尤擅长“易圆以方，易整以散”的装饰。其代表作有《归去来辞图》卷与《杨慎簪花图》等。他与徽派版刻黄氏名手合作的版画，成就异常突出。形制或插图或页子，内容则寄托了关心国事民生的情感，歌颂了具有反封建性的水浒英雄与西厢人物，在画史上留下了不朽声誉，对清代特别是“三任”产生了深远影响。《西厢图》中的《请柬》一幅，描写了莺莺偷看情人来信的娇羞与专注，也表现了不愿惊动她的红娘的调皮细心。陈洪绶的作品有《杂花册》、《莲石图》等。与之同时的崔子忠，画人物的衣纹线弯曲多变，风格独特，和陈洪绶并称为“南陈北崔”。

曾鲸（1568—1650），字波臣，福建莆田人，长期借居南京。明末的肖像画以其成就最大。随着广大社会阶层对肖像画需求的增长，明后期肖像画空前发展，明末清初产生了许多名家和流派。当时江南民间肖像画家重色染，先以淡墨勾轮廓，而后全用粉彩渲染。曾鲸则创墨骨画法，以淡墨勾定轮廓五官，施墨略染后，再赋色彩，“写照如镜取影，妙得神情”。[①] 作品有《王时敏像》、《张卿

① 薄松年：《中国美术史教程》，309 页，陕西人民美术出版社，2002。

子像》等，具有中国肖像画特点。画史称他的画法注重墨骨和晕染，在当时是一种新的创造。因他的学生很多，故被称为“波臣派”。明代张奇、谢彬、顾见龙，清代的沈韶、徐璋等都是他的传派。

## 四、明末画派

明末吴派与浙派的山水画，已经产生了不少流弊。不少画家仅仅着眼于师承形貌，缺少师造化而来的胸中丘壑，所以大多偏重于笔墨形模的仿效。吴派出现了以碎石积为大山的板结之风与空疏恣意的流弊，浙派也多有一味追求粗放简率的习气。为了扭转这一局面，在松江（今上海）地区涌现出若干更重视笔墨表现力与文化修养的文人山水画派，如以沈士充为代表的云间派、以赵左为标志的松江派和以董其昌为旗帜的华亭派。三派互相交融，以董氏影响最大，所以统称“华亭派”或“松江派”。赵左、沈士充曾就学于宋旭的门下，又各自形成“苏松派”、“云间派”，同被称为“吴派支流”。和“松江派”对峙而活跃在浙江地区的“浙派”殿军蓝英，出于宋、元各家山水、花卉，面貌苍劲隽秀，又被称为“武林派”。

董其昌（1555—1636），字玄宰，号思白、香光，松江华亭（今上海松江）人，官至南京礼部尚书。精于鉴赏，擅长书法，亦致力于山水画。为了克服板结与粗简两种时弊，他在山水画上追求以书法入画所产生的笔墨联系变幻中的表现力，并把宋、元诸家绘画中来自大自然的山石树木形象加以简化，以笔势的运动作“不似之似”的组合。他强调布局中的势、笔墨中的虚实和“画欲暗不欲明”的生动性与含蓄性，也发展了墨法，推出了以前人画题作画并结合有关画史画论的题记而含义在画外的表现手法。以王蒙《青卞隐居图》为母题的《青卞图》和自称仿黄公望的《江山秋霁图》是他的传世水墨名作，设色的《秋兴八景图册》一般也认为是他的作

品。董其昌的巨大影响还在于他的画论。在系统总结文人画历史经验的过程中，他以佛家禅宗又分南北为喻，提出“南北宗论”，尚率直、轻功力，崇士气、斥画工，重笔墨、轻丘壑，尊变化、黜刻画。虽然他对画史的概括并不完全符合历史实际，但他所提倡的美学观念却产生了深远的影响，特别是他的山水画理论对清初影响很大。与他同时的还有程嘉燧、李流芳、卞文瑜等文人画家，他们的画风各有不同，都以笔情墨趣为主。

赵左（约万历前后，17 世纪初），字文度，华亭（今上海松江）人。宋旭弟子，后师董其昌，“苏松派”的重要成员，画山水仿“米氏云山”与黄公望浅绛法。善用干笔焦墨，长于烘染，水墨湿润，有自己的面貌。是董其昌的代笔人之一。传世作品有《富春大岭图》卷、《寒江草阁图》轴诸种。《仿大痴秋山无尽图》卷有董其昌、陈继儒之跋，是赵左的力作。

沈士充（约万历至崇祯间，17 世纪初），字子居，华亭（今上海松江）人。擅长山水，出于赵左门下，画风注重皴染，笔墨毓秀，被称为“云间派”。为董其昌的代笔人之一。《寒塘渔艇图》轴、《松林草堂图》卷、《万壑千岩图》卷，都是他的代表作。

## 第三节　清代的绘画

### 一、清初“四王”与吴、恽

清初山水画直承董其昌的理论与实践，“四王”则是依董其昌的道路力追古人的代表，但没有大的突破。“四王”包括两代人，第一代是王时敏与王鉴，第二代是王时敏之孙王原祁及王时敏与王鉴的学生王翚。与“四王”齐名的吴历、恽寿平的绘画艺术也属于这一大系统，合称“清初六大家”，在当时被称为“正统”派。其作品传统笔墨功力深厚，而吴、恽作品清新有创意，成就显著。

王时敏（1592—1680），为“四王”之首。字逊之，号烟客，晚号西庐老人，江苏太仓人。少时与董其昌、陈继儒书画往来密切，为“画中九友”之一，入清后隐居不仕。工诗文书画，擅长山水，他精研宋、元画法，又受董其昌影响，尤其刻意追摹黄公望，摹古功夫很深，也能以元人的笔墨技巧，形成自己的面貌，但缺乏对自然造化的真切感受，而且作品大多面目相近，较少新意。他的山水画开创了“娄东派”。

王鉴（1598—1677），字园照，号湘碧，江苏太仓人。擅长山水，师法黄公望，为“画中九友”之一。他是明代文人王士贞的曾孙，在明为官，入清隐居不仕，虽属遗民，但无意在作品中表露遗民意识，而且也不反对后辈与学生供事新朝。他与王时敏经常切磋画艺，两人画风差别不大，为清初“娄东派”首领之一。

王原祁（1642—1715），字茂京，号麓台，王时敏孙。工山水，师元人画法。入仕清廷，位至高官，但专心画学，并任书画史论汇编《佩文斋书画谱》和康熙祝寿所画《万寿圣典》的总裁官。[①] 康熙时任官户部侍郎，亦称“王司农”。

王翚（1632—1717），字石谷，号耕烟散人、乌目山人等，江苏常熟人。初为职业画家，为前二王发现，声誉渐高，又被荐入宫，为康熙皇帝主绘《南巡图》，颇获称誉，在艺术水平上为“四王”之冠。王翚出身于以仿古为生的职业画师家庭，善于学习古今各家各派传统，并不限于董其昌划定的南宗，也能观察自然，作品功力深厚、面貌多样，代表作有《溪山红树图》等。

由于“四王”派主张摹古，作品情调未脱古窠臼，又在身世地位上具有代表性，所以受到统治者的重视，确立了其正宗地位。但正宗地位确立后，这一派的追随者如“小四王”、“后四王”等作品渐无生气，逐渐衰微了。

---

① 薄松年：《中国美术史教程》，315 页，陕西人民美术出版社，2002。



灵岩山图　　清　恽寿平

吴历（1632—1718），字渔山，号墨井道人。他与“四王”齐名，被称为“清六家”之一，或简称为“四王、吴、恽”。他与王翚同乡，同师于王时敏，卖画为生，晚年入天主教，后入澳门耶稣会，曾居澳门七年。后在江南布道。他的山水画皴法独特，一般是皴阴不皴阳，而他的山石既皴阴又皴阳，更具立体感。他的艺术亦宗元人，上追北宋，兼法唐寅，作品表现江南春日水浜坡岸，章法新颖，以绿色为主调。丘壑多姿，笔墨苍浑，着色清绿，风格醇酽深厚。作品有《横山晴霭图》卷与《湖天春色图》。

恽寿平（1633—1690），名格，字寿平，号南田，江苏武进人。他幼年随父兄抗法，失败后隐居卖画。他与王翚为画友，开始擅山水，师法元人，作品空灵清旷。后感觉自己的山水技法不如王翚而弃山水，专攻花鸟画，自创没骨画法，以宋法入元格，以极似求不似，重在“摄情”，画清新雅丽，于绚烂中求平淡，表现了理想化的美的境界。作品有《灵岩山图》、《落花游鱼图》、《花卉册》等。追随者称“常州派”。马元驭、蒋廷锡、邹一桂等均受他的影响。在画史上他与吴历、“四王”齐名，合称“清六家”。

## 二、清初“四僧”与新安画派

“四僧”指朱耷（八大山人）、石涛（朱若极）、髡残（石溪）和渐江（弘仁）四个和尚。他们多数具有较强的反清意识，于明亡后出家为僧，以示不臣服于清廷。朱耷、石涛都是明代皇帝宗室，明亡后，对国破家亡之痛感触尤深。这些“金枝玉叶老遗民”都有起伏跌宕的身世，他们内心无法平静，反映在画中，或抒写身世之感、寄托亡国之痛，或表现不为命运屈服的旺盛生命力。他们继承传统文人画，但不限于所谓南宗，受徐渭强烈抒发个性的艺术影响很深。这些画家重视感受生活，观察自然和独抒性灵，不以再现前人意境情调上的成就为满足，不限于临摹，以个性鲜明的艺术，对立于“四王”派注重仿古的内容和程式化笔墨技法。以生活实践来

表现自然美和意境的创造，以“尚意”又有法则的新手法突破了旧程式，以诗书入画并结合似与不似之间的形象，发挥了笔墨技法，在当时是新颖大胆的艺术创造。

四僧的山水画。渐江（1610—1664），安徽歙县桃源人，俗姓江，名韬，字六奇。为僧，法名弘仁。自号渐江学人、渐江僧。弘仁与同时的查士标、孙逸、汪之瑞合称“新安四大家”。他与石涛、梅清先后游黄山、画黄山，皆被誉为“黄山派巨子”。入清均为明遗民，作画都以萧疏的笔调写遗逸的心情，清简淡远，故能一新耳目。其画风余韵，对后来新安画派影响最大。弘仁取法倪瓒，山石多以几何方形构图而少皴，笔墨简洁苍劲，意境荒僻幽寂，丘壑严整奇崛，林木富于真实感，分明是远离清廷的世外山。作品有《冈陵图》、《崇冈山村图》、《晓江风使图》、《黄海松石图》等。“渐江初学宋元，继效倪迂，超轶前明，冠绝千古 非但于新安画家，足以称宗作祖，即如江南山水，董巨正传，元代而后，已无其亚。性情高洁，雅近云林”。①

髡残（1612—1673），②俗姓刘，字介丘，号白秃、石道人、残道者，又号石溪、电住道人等，湖南武陵（常德）人，长住南京。髡残山水受董其昌影响，取法于黄公望、王蒙，但旨在表现“吾之天游”，自成一家。布景多山重水复，层次深远，笔墨苍茫厚重。作品有《苍翠凌天图》、《苍山结茅图》等。

朱耷（1626—1705），谱名朱统鍊，乳名耷，号八大、八大山人等，江西南昌人（明朝宗室宁王朱权后代）。朱耷幼年即能诗善画，在他 19 岁时明朝覆灭，继而清兵南下，他为了逃避朝廷的迫害而出家为僧，法名传鍊，号韧庵。37 岁时回到南昌为道士，道名朱

---

① 黄宾虹：《渐江大师事迹佚闻》，汪世清：《渐江资料集》，213 页，安徽人民出版社，1984。

② 薄松年：《中国美术史教程》，323 页，陕西人民美术出版社，2002。

朗、良月、破云樵者。62 岁以后常在南昌北星寺，后又自构寐歌草堂，以卖画度日，直至 81 岁逝世。八大的山水画原学董其昌，但亡国之后与董大异其趣。他以山水寄恨，意境苍凉凄楚，笔墨沉郁含蓄，使人有“墨点无多泪点多”之感，可称泪眼中的旧江山。作品有《秋林亭子图》、《松谷山村图》等。他画的鸟眼都是翻眼，表示对清朝的不满，也是他内心思想的真实写照。八大拟人化的鱼、鸟，空灵流动的构图、简约含蓄而充满孤独幽愤感情的笔墨，在内容形式上已臻于高度统一。名作有《安晚帖》、《河上花图》、《孔雀牡丹图》等。后者画两只孔雀立于头重脚轻的卵石顶端，上有牡丹悬崖。作者借由孔雀翎引起的清代官员以花翎为冠饰品级的联想，通过诗画结合，讽刺了惟命是从的清廷官宦奴才，具有辛辣的讽刺意味。

石涛（1641—1710），原名朱若极，法名原济、道济，字石涛，号苦瓜和尚、大涤子等，广西全州人（明朝皇族靖江王的后裔）。他早年云游四方，后长期在安徽宣城，与梅清交往甚密，切磋画艺，同游黄山。他们以黄山为体裁，但风格各异。石涛以黄山为师，创作许多表现黄山的作品。后往来南京、扬州，晚年居扬州。曾到合肥，行游巢湖，并创作《巢湖图》。

石涛山水不宗一家，风格独造，看似无法而实际上变古法为我法。想像力丰富，景色郁勃新奇，构图新颖自然，笔墨纵肆潇洒，意境深邃，生机勃勃，充满了昂扬的激情。精品有极尽丘壑变化的《搜尽奇峰打草稿》，充分发挥水、墨遣情效能的《泼墨山水卷》，效果强烈的《山水清音图》以及图境千变万化的《苦瓜和尚妙谛册》。石涛的《苦瓜和尚画语录》全书以“一画”之主为核心，贯串始终，精辟地阐述了绘画艺术同现实的审美关系问题，同时对继承与创新以及山水画技法等方面提出了许多独到见解。正如石涛所说：

“此一画收尽鸿濛之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而属守此。”[①]主张“借笔墨写天地万物而陶咏乎我”和“借古以开今”，影响尤为深远。他提出“笔墨当随时代”的名言影响至今。

石涛的花卉墨竹，纵横恣意，于无法中有法，作品有《墨竹》、《芭蕉菊石图》等，他亦擅长人物，作品有《睡牛图》、《西园雅集图》等。但他的花鸟不如朱耷的花鸟影响大，而朱耷的山水不如石涛的山水影响大。

四僧中的石涛与渐江，都与安徽新安画派存在较密切的关系，前者与宣城梅清相互影响 后者因长期活动于安徽歙县、休宁县一带，影响很大，追随者也很多。他们被视为新安画派的代表人物。另外，石涛与梅清、渐江同称为黄山派巨子。

新安画派。新安的绘画源远流长，早在唐代著名画家薛稷任黟县县令时就已产生很大影响，宋徽宗赵佶又师法薛稷画鹤，故至清时画鹤的遗风犹存。元代戴仲德，绩溪人，善画马。明代有丁云鹏、詹景风、杨明时、汪肇以及明末郑重等。清代至近代，代不乏人，各有所长。因地处雄山秀水之中，至元时，程政即以新安大好山水入画。明代的丁瓒，绘画以米友仁、倪瓒为宗，《休宁万历志》说他的书画“有米、倪风”，清淡简练，杨明时、詹景凤等画山水均仿大痴、倪瓒这种传统画风，开了新安画派之先河。其后的程嘉燧、李永昌绘画也崇尚倪瓒枯笔皴擦，简淡深厚，成为新安画派的先驱及奠基人。新安画家由于长期生活在黄山、白岳（齐云山）和新安江之间，因此，抒写家乡山水是他们共同的夙愿。同时儒学和禅宗思想与这里的山水清气、云海大观撞击着明遗民画家的心理情感，激发了他们热爱大好山河的思想感情。他们多以峻岭奇松、悬崖峭石、流泉飞瀑、云烟变幻入画，富有山林野逸、轩爽清秀之韵味。新安画派反对专事模仿，主张师法自然，寄情笔墨，大胆创新，

① 道济：《石涛画语录》，3 页，人民美术出版社，1959。

给明末清初画坛带来新的生机。另一方面，“他们亦受民间版画的影响。明万历时唐诗画谱原刻本，即为新安汪士珩所刻，其装饰性、概括性也渗入作品的形意之中，故其作品，多以其明洁简淡的墨法出之，写江山实境，虽丘壑变化，境界开陶，综其多元因素，方形成独特的新安画风”。①

黄宾虹在《渐江大师事迹佚闻》内载：“昔王阮亭称：新安画家，宗尚倪黄，以僧渐江开其先路。余谓不然。有前乎渐师者，若元之程政、朱璟，明之郑千里重、丁南羽云鹏、詹东图景凤、李周生永昌、程孟阳嘉燧、李长蘅流芳，画仿宋元，不名一家，隆庆、万历之间，流传真迹，要宗倪黄为多；后乎渐师者，有程松门鸣、方小师士庶、罗两峰聘、家凤六公吕，皆远法唐宋，近师文沈，取境高古，不斤斤于元人。当其同时，有汪乘槎之瑞，追踪大痴；查二瞻士标，晚学沙弥；孙疏林逸，多仿宋元；与渐师称新安四家。”②

同时著名的安徽画家，还有程邃、戴本孝、萧云从等人。上述画家的艺术风格大多具有逸民思想，以学习倪瓒的风格满足徽商的好尚，又善于师法黄山、齐云山，画法受版画影响而画山石多几何方形状，风格宁静淡寂。

萧云从（1596—1673），字尺木，号无闷道人，安徽芜湖人。明末参加复社，入清隐而不仕，卖画为生。他的山水画受元四家影响，萧疏淡远，亦画人物。山水作品有《疏林曳杖》、《云台疏树图》、《归寓一元图》和版画《太平山水图》，版画人物有《离骚九歌图》等。在安徽各派中，以萧云从为代表的姑熟（今芜湖）派亦颇有名。他的画对渐江影响很大。有的史家也把他称为新安画派的代表人物之一。

---

① 薛翔：《新安画派》，19 页，吉林美术出版社，2003。

② 黄宾虹：《渐江大师事迹佚闻》，汪世清：《渐江资料集》，213 页，安徽人民出版社，1984。

金陵八家及名家各派。金陵八家多是有文人修养的职业画家，山水师承北宋与吴派传统，每用精笔短皴画南京实景，他们是龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣和谢荪。其中龚贤为八家之首。他们的画风是各不相同的。

龚贤（1619—1689），字半千，又字野遗，号柴丈人，江苏昆山人，流寓南京。明之后隐居不仕，以卖画课徒为生。他早先师法董其昌及“元四家”，反对“泥粉本无先天，奉师说上智”，后师法于董、巨，而主张“我师造物”。所画山水，布境奇而安，丘壑多实景，笔丰墨健，层层积墨，尤擅长黑白对比，造成光影明灭、空气流动之感，意境宁静深邃、生机勃发。作品有《夏山过雨图》、《木叶丹黄图》、《千岩万壑》等。

在江西的山水画家中，除八大外，还有罗牧，他首创了“江西派”。与髡残同时的南京画家程正揆，号青溪，湖北孝感人（原籍安徽），与髡残并称“二溪”。此外，嘉兴的项圣谟、山西的傅山均为当时书画名家。

## 三、院画与清中叶的“扬州八怪”

清代宫廷绘画。清代以康、乾两朝最为兴盛，出现了许多著名画家，有专在宫廷所设画院机构供职的宫廷画家（宫廷机构中设有画院处、如意馆），也有兼任官职的大臣画家和院外颇有成就的画家。院画家初类工匠，地位不高，至清代中期宫廷绘画渐多，地位亦有所改善。出现了“词臣供奉”，甚至不少人因善画而入宫，进而授予官职。山水画多属“四王”派系，花鸟画有院体工笔写生法和恽派的没骨画。出现了宫廷绘画文人化的倾向，但缺乏生气，已呈衰落趋势。至于人物肖像画，则因奉命记载重大历史事件而创作了若干具有历史价值的作品，但也受其束缚而艺术性普遍不高，大多数情况下人物与布景分别由不同画家完成，图绘布景取法“四王”，画人师法宋人兼受西洋影响。有徐扬《南巡图》、《姑苏繁

华图》、《平宅回部献俘图》，姚文瀚《紫光阁赐宴》，金廷标《塞宴四事图》等。中西合璧的画风在当时影响很大，在康熙年间焦秉贞、冷枚《耕织图》等作品中已可看到西方画法影响。随后，乾隆时期有丁观鹏、金廷标等人和意大利画家郎世宁、捷克斯洛伐克画家艾启蒙、德国画家贺清太等西方画家供职宫廷，遂出现了某些外籍画家作品。他们每奉命用中国的绘画工具、材料按照西法作画，虽未得心应手，却在中西画的结合上作出尝试性的探索，明暗转折就融合了西洋画法。他们供奉内廷，带来了西洋画的明暗和透视法。在这种合作之间，中西画法画风相互影响，促进了以郎世宁为代表的、融合中西画法的新体绘画在清代的重要发展。其中最受欢迎和器重的是郎世宁，他存世的作品很多。

郎世宁（1688—1766），意大利米兰人，天主教耶稣会修士、画家兼建筑家。他于康熙五十四年（1715）27 岁来到中国北京传教，随即入宫廷，在内廷供奉作画长达 51 年，直至病逝。死后追赠侍郎。他把西洋画明暗、透视法带入中国，用中国画工具，按西画方法作画，达到精细逼真的艺术效果。他擅长人物故事、肖像、动物、花木、山水，尤工画马。其作品有《聚瑞图》、《乾隆大阅图》、《百骏图》，油画《太师少师图》等。他在宫内还培养了不少弟子，对清代宫廷的绘画影响很大。

扬州八怪的绘画。“扬州八怪”是清代康熙中期至乾隆末期在扬州的几位职业画家。有本地的画家，也有来自浙江、安徽等地的有名画家，风格多样，各有专长。具体指哪八位，说法不一。清代中期在石涛以及另一些富于创新精神的画家影响下，在盐商富贾聚集、思想活跃、已成绘画商品市场的扬州，出现了各种流派。“扬州八怪”发展了重视生活感受、强烈抒发灵性的写意画，尤其是写意花鸟画，因其风格非统治者所欣赏的正宗，故被目之为怪。

“扬州八怪”，据清李玉棻所著《瓯钵罗室书画过目考》和张寅所著《清朝画征三录》载，是指金农、黄慎、李鱓、郑燮、李方膺、汪

士慎（今安徽歙县人）、高翔和罗聘（今安徽歙县人）八人。此后说法不同，又有将华嵒、高凤翰、陈撰、闵贞、李勉、边寿民、杨法也作为“八怪”之列，或称之为“扬州画派”。这十五位画家，多数专长于花鸟、梅竹，亦有擅长人物或山水的。但对于花卉，他们无人不擅长。“扬州八怪”实际上是泛指代表扬州当时画坛新风的一批画家。他们之间，有的相互来往，关系密切，在生活作风、艺术观点、绘画风格上，都有共同的地方。由于人数众多，故亦有“扬州画派”之称。

首先是丢官后到扬州的文人，如郑燮、李鱓、李方膺。他们虽在清廷做过官，但官卑职小，不得施展政治抱负，才来扬州“换米糊口”。一因其接触过民间疾苦，体验到现实的种种不平；二因其关心人生，忠于皇帝又胸存块垒，感情盘郁胸中，欲罢不能。于是他们都选择“四君子”等题材，在诗画中发泄牢骚，表现品格，寄托“用世之志”。画风或清刚跌宕，或泼辣奔放，甚至有所谓“霸悍气”，其中以郑板桥影响最大。

郑燮（1693—1765），字克柔，号板桥，江苏兴化人。是“康熙秀才，雍正举人，乾隆进士”。郑板桥以画竹名世，他的书法称为“六分半书”，章法为“铺路石”，并以书法入画，而诗书画结合的非常恰当，是中国文人画的典型代表。他 50 岁始出任山东范县令，后调潍县做县官，因得罪上级而罢官来扬州卖画。他并擅三绝，尤长墨竹，经过了“眼前之竹，胸中之竹，手中之竹”的艺术幻化，在诗情画意中歌颂高风亮节，表达关心民间疾苦的抱负。对于前人成法，他主张“学一半，撇一半”，“自探灵苗”，不拘泥于古人。代表作有《衙斋竹图》、《兰竹图》等。他的一生不仅画兰竹，其他花卉也经常画。

其次是厌弃官场的文人画家，如金农、高翔和汪士慎。他们或出身贫寒，洁身不仕，或因功名不就，甘为布衣。他们一方面继承了抒发个性尚创造的文人画传统，另一方面又注意从金石书法的



竹　　清　　郑板桥

古朴自然、似拙实巧中汲取营养，作品寄托高洁的人品与不肯同流合污的情操。

金农（1687—1763），“扬州八怪”之一，在当时声望很高。字寿门，号冬心，别号甚多，浙江仁和（治今杭州）人，乾隆元年曾荐博学鸿词科未就。晚年在扬州鬻字卖画为生。他内心充满矛盾，既伤感“寄人篱下”，怀才不遇，又“以布衣雄世”。他修养广博，工诗文，精鉴赏，善篆刻，长漆书，后则作画。他50岁才开始学画，善于画山水、人物、花鸟，尤工墨梅。所作梅花，枝多花繁，生机勃发，往往以淡墨画干，浓墨写枝，圈花点蕊，黑白分明。还参以古拙的金石笔意，形成质朴、苍老的风格。作品造诣新奇，构景别致，笔墨朴素，巧拙互用，耐人寻味。有《自画像》、《月华图》、《寄人篱下》、《墨竹》、《采菱图》等。他的山水以意境取胜，景色简略，笔墨稚拙，造景别致，有画外之趣。如《山水人物图册》中的“采菱图页”，一抹青山，空阔湖面菱花娇艳，有一采菱女子乘舟荡漾其间，犹如飞燕穿梭花丛，极富诗意。金农独创一格的绘画在当时影响很大，“扬州八怪”之一的罗聘就是他的弟子。

黄慎、罗聘、华喦，他们出身寒苦，亦不满现实，因早年卖画为生，较注意适应民间欣赏习惯，又因扬州风气影响，注重吸取文人画家之长，讲求人品，擅长三绝。题材广泛，画法精熟亦“偕俗”。

黄慎（1687—1766），原名盛，字恭懋，号瘿瓢子，福建宁化人。自幼家境贫寒，刻苦学画以维持生活，一生布衣，从小就作画谋生，擅长人物、山水、花鸟。以人物画最为突出。他的人物画取材于社会下层，注重立意生活情趣，作风粗豪奔放，气势贯通，别具一格。有《伏生授经图》、《渔妇图》、《五老图》、《携琴仕女图》、《雪景山水》、《花卉册》等。他的花鸟画宗法徐渭，亦纵逸泼辣，挥洒自如。黄慎擅长草书，从章草脱化而出，其枯劲运笔亦用于绘画之中，故画面多干枯、飞白和迅疾之迹。

罗聘（1733—1799），字遯夫，号两峰，原籍安徽歙县，后迁居



**五老图　　清　黄　慎**

扬州。博闻好学，二十余岁随金农学画，得其神似，常为其代笔。其区别在于金农笔法拙而清秀，罗聘则多苍厚之趣，行家的味道多一些。他擅长山水、人物、花鸟画，画法受金农、石涛、华嵒等人影响，人物画构思奇特，风格简朴，造型准确，笔墨娴熟，题材多为神仙佛道和历史人物，亦有现实生活中的形象。人物画《鬼趣图》讽刺现实，画家用漫画的手法，描绘出扑朔迷离、奇异怪谲的鬼怪世界，借以讽喻社会现实，轰动当时文坛，堪称古代杰出的漫画。另外，他的山水繁复精微，如《剑阁图》轴 ;简逸拙朴，如《梧门图》轴。罗聘掌握了多种技法，具有深湛的功力。

华嵒（1682—1756），生于福建上杭县白沙村华家亭。原字德嵩，又字秋岳，号新罗山人。自幼好绘事，年轻时流寓杭州，开始了以卖画为生的清贫生活。与诸多的文人画士相交，曾北上京师，以寻求实现抱负的机会，历游热河、天津、五岳、庐山，对开阔胸襟体察自然与社会很有作用。被誉为“诗书画”三绝的画家。他在四十岁左右客居扬州，往返杭州、扬州间以卖画为生。清代此期的扬州，市场繁华，聚集了众多盐商富贾，文人画士云集，文化发达，对当时的画坛有着重大的影响。在“扬州八怪”之中，他的艺术才能比较全面，诗书画皆精。华嵒的绘画，花鸟、人物、山水等皆能，其中以花鸟成就为最，对后世影响也最大。他的艺术特色即是雅俗共赏的创新。他的画力追古法，花鸟脱胎于恽派，拓为小写意，虚灵巧妙，情趣横生，《蜀道行旅图》山水亦为当时的空谷灵音。他是一位重绘画个性与创造性的画家，对中国绘画艺术的发展起了重要的促进作用。

“扬州八怪”中的文人画家与职业画家既不满于现实，又在卖画于扬州路上殊途同归，相互影响，且受商人、市民喜新尚奇的推动，所以在艺术创作上普遍具有以下特点 :师造化、抒个性、用我法、专写意、重神似、端人品和博修养。反映时代变化的新风貌，使中国写意画在清中期有了新的突破和发展。

## 四、清晚期的绘画

嘉庆、道光以后，较著名的画家大都受娄东、虞山两派的影响，但略有变化，如兼善金石学的山水画家黄易、汤贻汾、赵之琛等，他们都是享有时誉的画家。清末的山水画不如前期，发展不大。花鸟画方面，作梅兰竹菊画者不乏其人，重彩、水墨具备。晚清光绪年间，人物画方面，以肖像、行乐图较为盛行。风俗画尚较发达。改琦、费丹旭等所作的人物仕女画，都称誉一时。除此之外，清代的民间年画、太平天国的壁画也有其独特风格，在绘画史上占据一定的地位。有“改派”和“费派”之称。

改琦（1774—1829），字伯蕴，号香白，又号七芗，别号玉壶外史。先世为西域（今新疆）人，后移居松江，擅长画仕女、竹石。形象纤细俊秀，用笔轻柔流畅，落笔洁净，敷色清雅，创造了清代后期仕女画的典型风貌。作品有《玄机诗意图》、版画《江楼梦图咏》等。

费丹旭（1801—1850），字子苕，号晓楼，又号环溪生，浙江乌程人。画有家学，是一位多年依靠官僚文人收藏者的职业画家。他以仕女画享誉画坛，与改琦并称“改费”。所绘仕女形象秀美，体态娇柔，用线松秀，设色清淡，布局虚实相生，自成一种风貌。仕女作品有《纨扇倚秋图》、《十二金钗图册》等，能准确传达出人物情思。他的肖像画造诣也较深，能以形传神，在画法上以线条为骨干，笔墨色融为一体，格调清新淡雅，发展了肖像画、仕女画的技法。

另外，还有赵之琛等，他们的画风直接影响了清末海派中的一批画家，如任伯年、赵之谦、吴昌硕、蒲华等人。

# 第七章　近现代绘画艺术

传统的中国画在 19 世纪初期曾经一度沉寂，到鸦片战争以后，重新兴旺起来，其成就主要表现在花鸟画上。这个时期出现的一些绘画作品，一反过去纸绢相承、孤高冷逸的画风，扩大题材，接近生活，增加时代气息，使绘画重新繁荣起来，出现了以沿海城市为中心的“海上画派”和“岭南画派”。“海上画派”又称“海派”。从中国绘画史的角度来看，它是晚清光绪年间至民国初期上海地区的一个绘画流派，生机勃勃，具有一定影响。虚谷、赵之谦、任伯年、吴昌硕、陈师曾、齐白石、黄宾虹、徐悲鸿和陈树人、高剑父、高奇峰等人都先后为此作出了自己的贡献。

辛亥革命前后，一些有志改革之士希望以西方绘画的写实技巧改造中国画，提高中国绘画直接反映现实生活的能力。五四运动前夕，陈独秀在《新青年》杂志发表《美术革命》一文中提出，“若想把中国画改良，首先要革王画的命，因为要改良中国画，断不能不采用西洋画的写实精神”。① 他认为绘画“要有创作的天才和描写的技能，能表现一种艺术的美，才算是好”。这种打倒“四王”、学习西方写实技巧的观点，一直为当时和后来出国学习西画的人们所接受和继承。由于当时的人们是将包括美术在内的文化事业看成谋求民族复兴、国家富强的思想建设的一个途径，而对于绘画自身发展的规律和民族传统绘画的特点缺乏分析，因而不免存在着简单化的缺点。这种偏颇对中国画的发展也产生了消极的影

① 转引自李松涛：《中国近现代美术》，101 页，人民美术出版社，1983。

响。同时，这种改良中国画、学习西方写实技巧的观点，为当时和后来出国学习西画的人们所接受和继承，各地相继办起美术学校，派遣留学生，积极引进西方的美术教学方法，徐悲鸿、刘海粟、蒋兆和等通过自己的实践，在对传统的继承和革新方面做了许多有益的工作。当时的美术作品有徐悲鸿的《愚公移山》、《群马》（中国画），蒋兆和的《流民图》（中国画）等。和徐悲鸿同时代、有影响的画家还有张大千、林风眠、潘天寿、丰子恺等人。

20 世纪 30 年代初，由鲁迅先生亲手培植起来的木刻艺术，在抗日民族解放斗争中作出了很大贡献。木刻运动开始兴起于中国左翼作家联盟成立前后，也是在中国无产阶级左翼文学运动的影响之下发展起来的。1931 年 8 月鲁迅在上海举办木刻讲习班，为来自一八社团的青年讲授木刻技法。他曾写了两封信给进步青年版画家赖少其，鼓励、支持他的新木刻创作。① 在给李桦写的六封信中，他曾谈到木刻运动、绘画与版画的发展，“怎样是中国精神，就绘画而论（版画）”，“是以为尚参酌汉代的石刻画像，明清的书籍插画，并且留心民间所赏玩的所谓‘年画’，和欧洲的新法融合起来，许能够搞出一种更好的版画”。② 鲁迅十分重视木刻的战斗作用，他说：“当革命时，版画之用最广，虽极匆忙，顷刻能办。”③在他的提倡之下，木刻日益受到社会的重视，在上海、广州、天津等地纷纷成立了木刻团体。许多青年积极投身于抗日救亡运动，一部分青年画家北上到达延安，一部分人到了桂林、重庆等地。木刻在对敌斗争中发挥了更大的作用。那些带着战火硝烟的美术作品，真实地反映了中华民族受难、觉醒和斗争的真实图景。在解放区，

---

① 鲁迅：《书信》，359～361 页，人民文学出版社，1959。

② 鲁迅：《书信》，339～348 页，人民文学出版社，1959。

③ 张望：《鲁迅论美术》，76 页，鲁迅：《新俄画选》小引，人民美术出版社，1946。

美术家与工农兵群众相结合，为工农兵服务，在作品的内容和形式上都展现出新的面貌，涌现出李桦、赖少其、王琦、古元等许多杰出的木刻家。尤其是解放区的木刻，在团结人民、共同对敌斗争中发挥了重要作用，在国际上也有很大影响。

建国以后，中国绘画的发展进入崭新的历史时期，美术创作取得了可喜的成就。画界批判了在传统问题上的保守主义和虚无主义观点，在解决如何表现现实生活方面跨出了一大步。中国画在技法上有很大提高，产生了不少成功之作。如傅抱石、关山月1958年在人民大会堂合作的山水画《江山如此多娇》等优秀作品。

## 第一节　海派画家任伯年、吴昌硕

### 一、任伯年

任伯年（1840—1895），名颐，初名润，字小楼，后改字伯年。浙江山阴（今绍兴）人。他是清末最有影响的画家。他的绘画富有创新精神，在人物、花鸟画等方面均突破了同时代人的水平，取得了很高的成就。任伯年出身寒微，不是翰墨场中人物，虽怀高才绝艺，却终身未能在画坛上占得一席地位，仅仅以画糊口谋生，结果困顿而死。

任伯年在少年时期曾跟随父亲任鹤声（民间肖像画家）学画。父死，漂泊上海，自绘扇面，冒充当时上海著名画家任渭长的作品出售。后来被任渭长发现，追问出底细。任渭长喜爱他的艺术才华，便介绍他去苏州跟随任渭长的弟弟任阜长学画。他开始学双勾，后来又取法明末陈老莲的人物画，并多方面汲取宋元以来绘画技法的长处，融会贯通，形成自己的艺术风貌。他的艺术成就还得力于他对生活的深入观察和造型能力的严格训练。他外出时，总是随身携一手折，见到可取的景物，即用笔勾勒下来。特别值得注

意的是他在肖像画方面所达到的新水平。他的肖像画主要取法于明代曾鲸一派先画墨骨、然后敷彩的画法，同时他也从父亲那里学来了民间肖像画法。在整个画面布局、环境描写和衣纹的画法上，则更多地取法陈老莲。这些肖像画“勾勒取神，不加渲染”，用笔迅疾而又变化多端，能够生动地表现出对象的生理特征和性格特色。有些人物被画在特定的生活环境之中，甚至被夸张地画成僧人、乞丐（如画家高邕像），以体现其特殊的精神气质。

任伯年的绘画艺术比较全面，人物、山水、花鸟都很出色。他也擅长肖像画。他通过与对象的宴游来观察对方，默记其神态情性。上海中国画院藏有一幅一尺高一点的全身肖像画，画的是一个“玩鸟者”：一个装斯文的流氓，身穿纺绸长衫，右手托鸟笼，左手持镶有绿翡翠的鹅毛扇，一脸横肉，摆出走江湖、吃四方的架势。画面笔墨不多，却极富神情。

任伯年绘画艺术的一个重要特色是世俗化的倾向。他的人物画多取材于历史故事、民间传说，在表现方法上不落前人窠臼，而且雅俗共赏。他所作的《苏武牧羊》等历史题材人物画作品，表现了画家在民族危难之时的一片爱国心情。他的花鸟画明丽、洒脱，生机勃勃，也深受群众喜爱。

任伯年的花鸟画构图奇肆多变，但无论是疏落的山野花卉，还是浓密的老树，画面上首先映入观者眼帘、最为引人的还是那些栖止飞鸣的禽鸟，这是由于作者平时对生活有过深入的观察，善于捕捉对象生动的情态，并巧妙地运用布局的虚实、疏密关系和动与静的对比而达到的。他的花鸟画用笔轻快、活泼，设色淡丽秀雅，很善于处理色彩的对比与调和的关系。任伯年于人物、山水、花鸟、工写、造诣颇深。他还善于塑像，曾用宜兴陶土塑制其父一小全身像，佝偻垂小辫，状至入神。

## 二、吴昌硕

吴昌硕（1844—1927）是近代最有影响的花鸟画家，也是著名的书法家、篆刻家。他原名俊，又名俊卿，字昌硕，别号缶庐、苦铁等，浙江安吉县人。53 岁时，在江苏安东（今涟水）县当过县令，不久辞官。晚年鬻字作画为生。1913 年杭州西泠社成立，他被推为社长。

吴昌硕中年开始学画，他广泛吸收了徐渭、陈淳、石涛、八大山人和“扬州八怪”的长处，并得到任伯年的指授，后来终于在书画方面取得了巨大的成就。吴昌硕作画用笔苍劲浑厚，富有一种内在的力量，这与他早年在书法艺术上的造诣是分不开的。他的书法艺术成就主要得力于石鼓文，又融会了唐人的行、草书，以行草笔意融入遒劲的篆书，别创一种新的风格。他把书法的笔墨功夫用于绘画，提高了绘画的表现力。在设色上，他善于使用强烈、鲜明的重色，喜用西洋红作画，墨与色相互对比与映衬，厚重强烈，生意盎然。他的花鸟画一反过去那种标榜孤高冷逸的旧情调，而表现出一种热烈蓬勃的感情，体现出那个时代新的审美要求，表达出作者对人生、对物质生活的肯定态度。他在创作中强调要表现出对象的精神，要求把对象画得“活泼泼地饶精神”，充满活力，令人联想到人类坚忍顽强、不屈服暴力的精神情操。吴昌硕画中这种艺术效果，与他惯用的构图方式、用笔设色都有直接的关系。他的画常采用左低右高的倾斜构图，似欹而反正，显得大气而并不避俗。他用墨用色都很浓，画富贵的牡丹不用说，即使是画梅花，也热烈非凡，为新兴的商人阶层所喜闻乐见。中国古代画家的隐逸性格，在吴昌硕的身上已经所剩无几。

## 第二节　齐白石　黄宾虹　徐悲鸿

### 一、齐白石

齐白石（1863—1957），原名纯芝，后改名璜，字濒生，别号白石等。他生于湖南湘潭白石铺杏子坞星斗塘一户农民家庭，祖父、父亲均为农民。8 岁时曾跟外祖父读书不到一年，因家贫停学，回到家帮助家里干杂活，闲时还带着弟弟上山砍柴。15 岁时，因为体弱力气小，农活干不了，家里就让他去学木匠。开始他学的是大木（盖房子做木梁类粗木工），也很吃力，就改学小木（雕花细木工）。学习雕刻木器花纹时，他不满足于旧粉本，总想雕出新花样，21 岁时在一个地主家干活，见到《芥子园画谱》，非常喜爱，便借来利用夜晚的时间临摹一年才画完。他平时在生活中重视观察写生，积累了很多的画稿作粉本，为他以后做雕花、画画提供参考。他雕出的人物和图案，既新颖，又很受当地人家赏爱。此际的齐白石拜同乡画像师文少可为师，从此打下了绘画的基础。可是，他知道自己未受过多少教育，文化根基很浅，迫切需要进一步学习。直到 27 岁时，才正式学习绘画和作诗。一个偶然的机会，他得以拜胡沁园为师学习绘画、书法，拜陈少蕃为师，学习作诗。此时的他已经不再做木匠，而是以画匠的身份名闻乡里，擅长画肖像。后来，他又学习篆刻。他能画山水、人物，尤擅长花卉、虫鸟、动物。同时学会了治印，并于 1899 年出了第一本印谱《寄园印存》。他在 40 岁以后五次出游，向同辈的画家、诗人学习，足迹遍及大江南北。

齐白石 1917 年定居北京后，开始了专业画家的生涯。他谦虚地听从画家陈师曾的劝告，改变了过去作品中的冷逸风格，实现了画风的大转变，这就是他自称的“衰年变法”，并取得了较高成就。

他的绘画艺术到晚年达到高峰。50 年代初，他于 88 岁高龄画了《祖国万岁》、《万年青》、《祝融朝日图》等作品，表达了他热爱祖国、拥护共产党的真挚感情。齐白石在诗、书、画、印几个方面都达到很高成就。他在绘画上的造诣，来自于全面的艺术修养和对生活独到的观察与感受。但是他反对拘泥于形式，主张作画要形神兼备。他所理解的形神关系，是要“妙在似与不似之间”，他认为“太似为妩媚，不似为欺世”，都不可取。他画的虾人们都觉得像极了，虾体透明，似会游、会跳。但是如果和真虾相比，就可以看出，虾的头、须和足等细部都曾经过画家的提炼和取舍。画家是根据自己的长期观察，按照美的要求，把生活中的虾变成了艺术的形象，它不离开对象的特征，但由于画家的夸张和取舍，使观者对虾的生动活泼的印象更强烈了，它“妙在似与不似之间”，给人以美的享受，也诱导、激发着人们对生活的爱。齐白石非常尊重前人的艺术创造，经常在自己的诗中表达对徐渭、石涛、八大、吴昌硕等人的仰慕之情，但是他绝不模仿、因袭别人的艺术技法，而敢于破除前人窠臼，自成家法。他也反对别人依样画葫芦地去模仿他的作品，他告诫说“学我者生，似我者死”。齐白石一生勤奋，善于学习，留下无数作品，其中以花卉、虾、蟹、蛙、小鸡等最为人们所熟悉和喜爱。其代表作《和平鸽》由荷花、鸽子、花瓶组成的图案象征着和平。《祖国万岁》画面上的万年青画在右下，左上方题“祖国万岁”，不仅具有鲜明的象征意义，也表达了他热爱祖国的思想感情。他的作品之所以能打动人，主要在于他的画能够寓情于形象之中，《菊花螃蟹图》、《大白菜》、《牧牛图》、《大公鸡》等，每幅画都充溢诗意和对生活的热爱之情，也最贴近人民大众。

齐白石是我国近现代最著名的画家，在世界上也享有声誉。1953 年，文化部授予他荣誉奖状，给予他“中国人民优秀的艺术家”、“在美术上有特殊的贡献”的评价。1956 年获世界和平理事会颁发的国际和平奖等。

## 二、黄宾虹

黄宾虹（1865—1955），名质，字朴存，宾虹是他的号，安徽歙县人，出生于浙江金华。他是我国近现代著名的国画大师，也是成就卓著的美术教育家。他的山水画很多是取材于黄山，因而自号“黄山山中人”。黄宾虹以新安派为宗，炉熔宋元，师法自然，屡经变革，遂自成面目。其早期作品挺秀清丽，中期作品浑厚苍劲，墨色逐渐浓重，晚期在浓、焦、宿、渍、破墨中，兼施重彩，斑斓古艳，其用笔平、圆、留、重、变，构成出入雄奇、气势磅礴的独特风格，大自然在画家的笔墨耕耘下展现其无穷奥秘，给人以高尚隽永的艺术享受。傅雷在给刘抗的信中，对黄画评价极高，写道：“他的写实本领（指旅行时的勾稿），不用说国画家中几百年无人可比，即赫赫有名的国内几位洋画家也难以比肩。他的概括与综合的能力极强，所以他一生的面目也最多，而成功也最晚。六十左右的作品尚未成熟，直至七八十岁后方始登峰造极。我认为在综合方面，石涛以后，宾虹翁一人而已。”刘海粟老人在《黄山谈艺录》中亦转录了这段话，并说：“他所论黄宾虹的画，见解很独到。”

黄宾虹是现代杰出的山水画家。他的山水画在运用笔墨上，博采兼施，不拘一格，根据画面的不同意境，时而用润墨点染，时而用枯笔皴擦；有时以劲峭的线条勾勒，有时以晕漫的水墨铺洒；有的设色较为浓丽，有的笔调极为简淡。他善于用宿墨，对于用色，他不是去抹，而是去点。他的山水画意境深远，山间流水，意味俱到，还用上铺水法，使画面看上去特别厚实滋润。他最为擅长的是用浓淡不同的彩墨，反复勾画点染，而呈现层次极为丰富、意境无限深邃的景象；初看之下似苍茫一片，越看越觉意趣深隽，玩味不尽。

黄宾虹一生所作画卷上万，从中可以领略画家对艺术的专诚勤奋和他的创造精神与清峻超脱的风骨。除了山水之外，他兼长花卉、草虫，更精于鉴赏，并留下了丰富的著述和编撰。他为继承



**野岸平桥　　黄宾虹**

祖国绘画传统、发扬民族艺术事业贡献了毕生精力。他深邃的艺术造诣、高尚的道德情操实为后人楷模。

## 三、徐悲鸿

徐悲鸿（1895—1953），江苏宜兴人。生于江苏省宜兴县计亭桥乡。1904 年他随父徐达章学画。1912 年到上海卖画为生，后回乡在中学任图画教师。1917 年赴日本东京研究美术。同年秋返北京，应蔡元培之邀任北京大学画法研究会导师。

1919 年 3 月徐悲鸿赴欧留学，5 月抵巴黎，入徐梁画院进修。后考入巴黎美术学校，向法国名画家达仰学画。1921 年去德国柏林，问学于画家康普。1923 年春，返巴黎继续学画，生活虽极穷困，却在绘画造诣上有所突破。1927 年春，游历瑞士、意大利，浏览古今名作。归国后任国立第四中山大学（后改名中央大学）艺术系教授。1946 年任北平艺专校长，赴平途中，经上海，见周恩来、郭沫若同志，得到周恩来同志勉励。北平美术作家协会成立后，被推举为名誉会长。1949 年 7 月，出席中华全国文学艺术工作者代表大会，同月当选为中华全国美术工作者协会主席。12 月，被政务院任命为中央美术学院院长，并任中苏友协理事。1953 年 9 月 23 日出席第二次文代会，担任执行主席。当晚脑溢血症复发，26 日晨逝世。1957 年 5 月，周恩来总理在北京中国画院成立时的讲话中说："徐悲鸿的作品能够融合中西，是他生活年代的一位大师。"这是对画家徐悲鸿十分中肯的评价。

在五四新文化运动以后，一批美术专门学校在中国相继出现，均兼采欧风。在国外游学的美术家渐次回国，将西方的教学方法与个人主张相配合，在中国创立了对石膏和真人模特儿写生的基本功教学；同时参照西方体制，设立了中国画、西洋画、雕塑等，开设了素描、色彩、解剖、透视、美术史论、外语等科目。徐悲鸿认为，完全承袭中国传统的美术教育方式已不能适应新文化运动的需

要，沿用西方教学方法丝毫不加改革亦非良策，因此，建立新的教育体制势在必行。徐悲鸿引进的法国学院绘画技术对草创期的中国油画基础的建立是十分必要的。中国传统的美术教育无外乎师傅带徒弟，这对于全民族的美育而言，实在是杯水车薪。徐悲鸿力倡美术教育、艺术观念及表现手法的革新，但却毫不盲目。他坚持以写实的原则为美术教育体系的基础，在实质上仍是为满足当时社会大多数人的需要。他要求学生多观摩世界名作，吸取西方写实的科学技法，强调素描基本功，重视人物。他认为西洋的素描是一种科学，因为它能够写实地反映客观真实，在这一点上它比我国的传统造型技巧完备而先进。他也同其他同时期的美术教育家一样开设了人体模特写生课，但他不是仅仅把人体美作为单独的审美领域，而是把这一课程既当做基础练习，且为培养能准确掌握人体解剖结构及细致变化的美术创作人才而刻意强调。自幼接受中国画传统的熏陶，使他清楚地看到了传统中国画的不足之处，并兴起改良的决心。他的水墨画在结合中西艺术的风格上较之一般中国画已具新意，这从他所提出的“新七法”中即能见一斑。徐悲鸿正是在博采兼取的基础上，才建立起一整套美术教育思想体系的。这也正是他的不朽功绩之一。

1929 年，在蔡元培的推举之下，徐悲鸿受聘担任北平艺术学院院长。那时的北平保守势力强，齐白石极富创新的大写意作品不但得不到认可，反而“被讥为野狐禅”，为保守派画家所不容。但徐悲鸿独排众议，评之为“妙造自然”，并且三请齐白石到艺院任教。当他应邀在西欧各国及苏联举办中国画展时，都着重介绍齐白石的作品，由此引起了国际上对齐白石艺术造诣的广泛重视。齐白石的作品至此终于冲破保守势力而跃居国际画坛。徐悲鸿鉴于自己的切身体会，以尽其所能地帮助和扶植有能力的青年为己任，并本着“在艺术上要走自己的路，在我们国家应该多培养这样的人才。我学西画就是为了发展国画”的想法为宗旨，为中国美

术教育事业造就了一批中西兼得的人才。在徐悲鸿的努力之下，许多青年踏上了西去的旅程，带回了丰硕的成果，其中有吕斯百、王临乙、傅抱石、蒋兆和、吴作人、滑田友等。徐悲鸿不仅在自己的学生中大力扶植一心向学的人，而且由于“雅好交游”的性格，还发现和扶持了一大批美术人才。1928 年，就在徐悲鸿作画福建并为王临乙、吕斯百留学斡旋之时，他在集美中学结识了该校教师张书旗。张书旗擅长花鸟画，是第一个在美国举办个人中国画展的中国画家，“20 年代初期上海美专的高才生。开始作画学的是徐青藤、任伯年、吴昌硕的写意花鸟。也画走兽，在厦门集美学校教书时画的马，雄健超脱，直追徐悲鸿，后来被徐悲鸿发现引为知己，立刻把他罗致到中大美术系当教授”。[①] 由上可见徐悲鸿识才、举才、用才的胸怀。其实直接得到徐悲鸿扶助的人远不止这些。

徐悲鸿的创作特点之一是题材广阔而丰富。历史的、现实的题材他都画，人物、山水、花鸟、动物都擅长。他的国画人物形神兼备，有创新，这从他的《愚公移山》作品可看出。他画人物时，非常讲究明暗关系，连手指甲的明暗也要画出。对于情节性的主题画、肖像画和抒情画他也都涉及，这和他深厚的素描、油画基本功有紧密关系。他在基本功训练中，遵循真实而有选择地反映客观现实的原则，不拘泥于一种模式和方法，不因袭模仿。他不仅仅能把基本功手法灵活地运用到创作上，更为重要的是他对生活与自然怀着真挚的爱，对祖国和人民有着深厚的感情。徐悲鸿的创作与时代的脉搏紧密相连，毛泽东曾赞赏他的国画《逆风》有时代感。《逆风》作于 1934 年。他善于运用对比的手法，突出创作意图和主题思想。画中用粗狂雄健的笔法表现狂风中的芦苇，用小写意简洁的笔触描绘“逆风而飞的麻雀”，两者形成强烈的对照，加强

① 曹星原：《徐悲鸿与美术教育》，《吉林艺术学院学报》，49 页，1984 年第 2 期。

了逆风而上的主题思想，反映出国内革命战争时期人民和革命虽遭到巨大的挫折，革命正处于低潮，但是，打不倒、压不垮的暂时处在弱小地位的革命力量是能够迎着狂风巨浪前进的。逆风的时代



群马图　　徐悲鸿

感，正是从这个角度引起人们联想的。周恩来总理在一次出国画展的预展中，没有看到徐悲鸿的《风雨如晦，鸡鸣不已》，便问道："为什么没有那幅画？那是一幅反映时代脉搏的画，它很能代表当时重庆的政治气氛。"[①]最能反映徐悲鸿的个性、表达他的思想感情的莫过于他写马的画卷。《奔马》图中随风飞舞的鬃毛和微

① 冯法祀：《我的老师徐悲鸿》，《美术研究》，35 页，1980 年第 4 期。

风吹拂的嫩草，形成鲜明的对照，显示了不可阻挡的气势。他画的马，或渴饮于水边，或长啸于山林，或奔驰于荒原、旷野，均能表达马的雄骏、矫健、神逸，确有“瘦骨铜声”之感。他画的马不仅形神兼备，而且赋予马以鲜明的性格，使马人格化。他画的奔马，疾驰在漠漠穹荒，无拘无束，自由自在，正是人民酷爱自由的表露，是美和力量的象征。

# 下　编

# 中国画技法与欣赏



巢湖图轴　　清　石　涛

# 第八章　中国画技法概述

中国画是我国民族传统的绘画艺术，简称“国画”。它讲究写实写意，在世界美术领域内自成体系，为东方绘画的主流。

传统中国画不仅历史悠久，还有着博大精深的丰厚内涵。它源自远古的岩画和新石器时代的彩陶，经过青铜器的铸就，发展到战国的壁画、帛画时已趋成熟。受过秦砖汉瓦的熏陶，与中国特有的书法同源，有盛唐的青绿丹青，有着篆、隶、楷、草、行的线条之美，有五代、北宋的工笔花鸟之妙，有宋、元的山水之神韵，有明、清文人之笔墨胸襟，有中国与域外交流碰撞的艺术火花，有民间艺术的装饰风情，有汉赋、唐诗、宋词、元曲的精华，更有着中国古代哲学和美学的陶冶之魂，现在，又在经历着新时代文明的洗礼。所以，传统的中国画既是一条活着的流动着的长河，又是一条随着时代的前进而与时俱进的东方之龙。它的生命之树长青。不论社会如何发展，只要中国的笔墨纸砚还存在，只要中国的炎黄子孙还存在，只要中国人的审美情结还存在，中国画就会永远存在、发展下去。传统的中国绘画，在新的世纪中仍会“江山代有人才出，各领风骚数百年”。

中国画狭义地说是用毛笔、墨、颜料画在宣纸或绢（帛、壁）上的，广义地说包括漆画、木刻版画、民间年画等不同绘画形式。题材一般分为人物、山水、花鸟等。在技法上又可分为工笔和写意两种，各有蹊径，自有特色。人物画从晚周至两汉、魏晋、唐、两宋逐渐成熟，山水、花鸟等至隋唐始独立形成画种。五代、两宋时期，中国画流派繁多，成为高度发展的阶段。元代山水画成为中国画的

主流，文人画兴盛。明、清和近代，重视笔墨，大体承袭前规。在各个时期都出现了不少革新创造的画家。中国画具有鲜明的民族形式和风格。在描绘物象上，主要运用线条、墨色来表现形体、质感，有高超的表现力，并与诗、书法和篆刻相结合，达到“形神兼备、气韵生动”的效果。它还有独特的装裱形式（卷轴画、册页、扇面）。

工笔重彩人物画有两千多年的历史，在画坛中占有重要地位。工笔重彩，以其用线工整严谨、敷色浓重艳丽而得名。

到了唐、五代、两宋时期，水墨山水画有了一个飞跃的发展，荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽、郭熙、米芾这样一批水墨山水画家的涌现，奠定了水墨画在中国画的坛的主流地位。

花鸟画有五代西蜀黄筌的富贵，南唐徐熙的野逸，称为“徐黄二体”，形成了工笔花鸟（院体）与写意花鸟的两大流派。宋代崔白取两家之长，使花鸟画更加成熟。发展到明代徐渭的大写意花鸟又有新的突破。中国画的技法主要有构思、构图、用笔、用墨、设色等，其中以用笔用墨为最基本的技法。例如：用笔有线描、勾勒、皴、擦、点、染，又有中峰、逆峰、藏峰、拖峰、破点等，用墨有焦、浓、重、淡、清、宿等各种墨色以及泼墨、破墨等具体技法。运用时必须根据画面的需要而灵活运用。

中国画的技法，实质上就是用笔和用墨的问题。宋以后，笔墨的含义已经不是单纯的笔或墨的名称，笔墨之中反映画者的思想情趣，因而成为中国画代名词。这是符合中国绘画传统的发展和特征的。丰富而优秀的绘画遗产可以证明传统的形式技法主要是一个笔墨问题。

所谓“笔”是指线、点、面，而线条是主要的；所谓“墨”是指浓淡深浅（包括色彩），而水墨是主要的。线条和色彩（墨有五单色）原是构成中国绘画的主要因素。

怎样描画线条，即是怎样用笔；怎样掌握水墨（色彩），即是怎样用墨。对于用笔和用墨，古代众多杰出的画家已经积累了丰富

而宝贵的经验。中国画的形象构成是由线条决定的，线亦称为“骨”，线条要有骨力，要有质感，而线条的变化基本上是由于笔的不同运用，所以学习的第一关键是练习用笔、掌握好线条。

用墨是不能孤立来看的，它是用笔的一物两面。用墨不外“勾”、“皴”、“染”、“点”四个用墨过程，以“勾”最为基本。这同时也是用笔的过程。

“勾”，以勾勒形象的轮廓线为主，在线条之中保持并控制着墨的浓淡变化。这是无论画什么都少不了的步骤。

“皴”，在“勾”的基础上用长短宽狭的淡墨线条初步描写物象明暗的空间关系。皴在山水和花卉中是极重要的技法之一，缺少它或皴得不好，就不能很好地完成一幅作品。

“染”，是用淡墨（或色彩）渲染、烘染的意思，看不出线条。它们不能单独成画，必须在“勾”或“勾”和“皴”的基础上进行，因为它痕迹不明显，只是为了强调空间和明暗的感觉。

“点”，也是山水画的重要技法之一，多用较浓的墨（在工笔着色的山水、花鸟画上，则另加青绿）为之。但一般看来，它是用墨的最后手法，是起着提醒、总结作用的。点也起皴的作用。

这四种技法，是描写物象的有机组成部分。古人说：“有笔有墨”，就是这个意思。中国绘画的表现技法是由其主题内容决定不同表现形式的。它不是一成不变的，而是不断发展的。综合起来大致如下：中国绘画以写实为基础，针对不同的主题内容提出不同的要求。对于花的要求是写生，对于山水的要求是“写意”，对于人物的要求是“写真”（即“传神”）。这“写生”、“写意”、“写真”的三个“写”字，就生动具体地说明了中国画优秀传统表现技法的基本特点，它以达到气韵生动、形神兼备为最高标准。

中国画是以笔墨为基础的。笔的基本内容是以线条为主，墨（色彩）只有依靠笔才有所发挥。反映在具体的表现技法上，就形成了没骨、重彩、淡彩、白描——从色彩到水墨、从纯色到无色、从

多色到单色的多种多样的表现形式。

其实，墨也是色彩之一种——黑色。在很早的时候，人们已经把黑看做色彩的高度表现，所谓“运墨五色俱”，就是这个道理。科学告诉我们，色是由于光的关系而显现、同时随着光的变化而变化的。色彩有浓淡深浅，墨同样可以分为浓淡深浅的很多层次，具有千变万化的作用。以下从内容和形式来看笔墨的变化。

## 一、山水部分

1.“没骨山水”相传为张僧繇所创。以青绿重色染出丘壑巉岩，不以笔墨线条勾勒轮廓，直接用各种颜色点染绘成物体形象。由于没有明显的墨线骨架，因此叫“没骨法”。它以不同层次的色彩（或不同浓淡的水墨）连皴带染，一气呵成，比较轻快，有些近似“水彩画”。大笔头点簇的写意也属没骨法。需要说明的是，“没骨”并不意味着没有骨法用笔，因此要求“写”而不是“描”。

2.“青绿山水”就是用浓重的石青和石绿着色的山水，也叫“大青绿”。“大青绿”山水画的山石轮廓要特别简单清楚，否则就会模糊一片。有的用泥金勾勒山石轮廓，这就是“金碧山水”，重彩着色，富丽堂皇，金碧辉映，给人以浓艳华美的感受。这种画法创始于唐朝的李思训，史料上记载李思训的画“金碧辉煌，自成一家”，指的就是这种画。

3.“小青绿山水”就是山水画的淡彩着色，源于吴道子的“轻拂丹青”，故亦称为“吴装”山水。它以水墨勾勒皴染为基础，敷设青绿为主，其优点是不过分拘泥于大青大绿的厚重，在表现景象上较为真实活泼。

4.“浅绛山水”，又叫“赭墨山水”，主要特点是在水墨画的山水上，敷设赭色。“元四家”之一的黄公望（大痴）就是以浅绛法而著名的山水画大家。在他以前，也有用赭色渲染山水的，但不如大痴运用得得心应手。他在描绘富春江一带和虞山的山色时，由于

山多平峦，柔和秀丽，便不以大青大绿的浓艳来表达。他忠于客观景象，不为陈法所束缚，所以能在实践中创出这种画法来。

5.“水墨山水”以“墨分五色”来概括表现物象，以水为媒介，笔中饱含着不同层次的墨，水分多少与干湿、浓淡的配合产生了画面上不同的变化。墨色有淡有深，善于表现云雾空濛的景象，常以“近深远淡”的处理手法来体现空间的深度，以浓淡墨韵来表现大自然的神韵。从山水画发展来看，先有着色而后发展到水墨，水墨画是中国绘画发展过程中的一个大演变，逐渐成为中国画的独特的艺术风格。水墨画基本上以水墨为主，勾皴点染，不用颜色或再敷淡色，一般用写意画法，不求工细，要求空灵，苍劲厚重，意境深邃，强调笔墨趣味，故又叫做“写意山水”。

## 二、花卉、翎毛部分

1.“没骨法”即不先勾线，一开始就用颜色来描绘物象（花鸟），因此称为“没骨法”或“没骨花”。它着色也只一二次，干净利落，准确明快。写意的用色多与水墨结合进行，选用吸水性强的宣纸，勾、勒、点、染，物象落笔即定，有色墨交融的艺术效果。

2.“工笔着色花鸟”（或称“院体”）。一般先用线描双勾，后着色，特点是细致工整，要求形神兼备。

3. 写意花鸟。写意花鸟有设色和水墨画法（中国画有墨分五色和设色同工的特点），写意花鸟的绘画则常用点染法，或双钩没骨兼用。不要求工整，要有笔墨趣味。有大写意与小写意之分。要求笔墨活泼粗放，灵活洒脱，简练概括，挥洒淋漓，不拘泥于细节的描绘，达到意笔写神的目的。

4. 白描花鸟。白描源于古代的线描“白画”，一般指用墨线描勾勒，细微工整不着色。对于工笔花鸟来说，白描功夫和渲染技法是最根本的。白描画法十分丰富，工笔花鸟，有白描勾线的基本功，下笔才能运用自如。

### 三、人物部分

1. 工笔着色人物。工笔画是一种比较规矩的工整细致的画法，先用墨线描勾勒，然后敷色。一般多用熟宣纸（不受水、不渗化的宣纸或绢）来画，有重彩人物画和淡彩人物画之分。

2. 写意人物。不求工整，要以形写神，形神兼备，有笔墨意趣。

3. 白描人物。又称“线描人物画”，一般用墨线勾勒，是不着色的（若用笔过简，则叫做“简笔人物”）。通过对对象的深入观察、分析、理解，把繁杂的对象提炼为简明扼要的线条，并生动地表现对象。不论学画人物、山水、花鸟，都必须以白描为基础，因此，学习白描是学习中国画的基本功。北宋李公麟创造了白描人物画法，充分发挥了线描的丰富表现力，使白描人物画法成为一种独立的创作形式。

总的来说，从作为表现技法基础的笔墨来看，实际上只是两种技法的不同及其发展，即是由着色到水墨、由没骨到白描、由勾勒工整到写意，也可以说是色与墨（重色与淡色）、繁与简（工笔与简笔）的不同。正如唐代张彦远所说：“若知画有疏密二体，方可议乎画。”这话是有道理的。

## 第一节　中国画的意境和笔墨

中国绘画艺术历史悠久。中国画不仅具有东方特色，更具有鲜明的华夏民族特色。中国画的艺术形式和美感特点是和中国绘画的工具、材料紧密联系的，但主要还是受中华民族五千年传统文化特有的哲学思想和审美观念支配的，在世界美术史中占有特殊的位置，独步于世界艺术之林。中国绘画形式的主流从比较严谨缜密工整的写实、着色的画法，发展到注重心灵抒发、注重神韵气势的写意风格，是中国画逐渐走向成熟的标志。中国绘画特点很

多，但其传统特色大致可归纳为两个方面。

## 一、深邃的意境

意境是中国古代画论的中心范畴，是指绘画作品中呈现的那种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发开拓的审美想像的空间。具体来说，就是指一幅画不仅气韵生动，而且体现出深邃的思想境界。中国画追求意境、抒发主观情感的倾向，主导着中国画的艺术发展。意境在中国画中包括的内容很多，大多根据特定主题进行构思、取景、构图、造型以及安排情节进行主次描写、虚实关系和画面的处理等，都需在“立意”上下功夫，并且以足可传神为要领。王维在《山水赋》中说：“凡画山水，意在笔先。”张彦远所谓：“骨气形似，皆本于立意。”还有人说：“画立于意而归于笔。”总之，“意旨”是画的灵魂，而“意”既指“意象”，又指“意境”。唐诗里的许多诗境也是画境。所谓“诗中有画，画中有诗”。一幅画常常是对象的特征和画家的感受相融合的真实表现。情景交融的形象，才是诗的形象；“意中有意，味中有味”，才是耐人寻味的艺术形象。一幅情意深厚、表现力强的绘画作品，对欣赏者的确具有深厚而持久的吸引力。

中国艺术家很早就提出了“形”与“神”的问题。“形”是人可以看到的、经过手的训练可以掌握的，“神”包括画家主观的观察、体验、取舍、提炼。早在晋代，大画家顾恺之第一个从理论上提出了“以形写神”的观点，认为形是手段，神是目的。这个观点虽然是就表现人物这个着眼点提出的，但是却体现了绘画的艺术性和思想性的相互关系问题，它要求绘画须有内在的追求，具有特殊的生命力。南北朝时，谢赫提出了“六法”论，他把“气韵生动”放在第一位，气韵比“神”具体化了。这种认识开始于人物画，以后扩展到山水、花鸟画，成为整个中国绘画的精神要领。它既是绘画的原则，又是欣赏的原则。水墨画在中唐确立后，主张用墨替代颜

色，从当时的着色画里独立出来。水墨画有着丰富的艺术表现力，通过绘画的意匠经营和笔墨的高妙艺术手法，沟通与结合了诗的情意。这一风尚一直延续到五代。宋以降，文人画渐兴，元代以后，水墨写意风格成为中国画主流。文人画讲学养，诗文为助 轻工细装饰，重抒发自然天成。文人画家寄予感情，把梅兰竹菊比做“四君子”，予以人格化，乃中国画史所特有。

中国绘画运用自然形象，以要求充分达意的艺术处理手法进行构思和构图，采取“高远、深远、平远”可以移动、“转折”取景不固定的透视，以及“以大观小”的构图方法。它不同于西画焦点透视，其目的在于表达精神与感受。因此，要求画家对作品加以概括，大胆取舍，大胆处理，以使其更充分地体现画意。这就是通常说的写意，也就是“意”与“象”的统一、“情”与“理”的统一。

中国画表现形式比较概括、简练。自然界形象至为繁杂，绘画时必须加以概括、取舍，画面却要求表达的内涵愈“多”愈好。中国画主张以少胜多，以有限表现无限，要求景愈少而意愈深，若景少而意寡则不行。概括是舍弃不必要的细节，中国画在人物形象、衣纹组织、山水树石、花鸟草虫等方面无不进行大胆的概括，大量去掉烦琐细节。关键在作画时胸中画意要浓，随兴抒意，意不在形迹，落笔工中求写，直中含曲，变幻多机。例如唐明皇李隆基叫李思训和吴道子画嘉陵江，李思训画了三个月才完成，而吴道子在大同殿一日间便画成了大同殿壁画山水。这是吴道子改变了以前工笔着色的写实画法而采用写意的形式和先进的技法所表现出来的。从流传至今的中国古代名画看，北宋董源、范宽充分表现出南北不同面貌神韵的全景式山水，李公麟的“不使丹青而光彩照人”的白描人物画，南宋马远、夏珪的山水画采用边角近景特写式的构图，以及“元四家”的作品，风格都各有创新，皆善于概括取舍，形象效果却极为丰富。提炼是复杂现象中单纯简练的造型法则，如人物勾描、渲染、山水皴法、花鸟点簇等，表现形式愈单纯、简练，效

果愈佳。中国画常常是“由小见大”、“以少胜多”,运用省略手法。如人物、花鸟画等背景往往全部省略,倪云林山水画中的天、水、云干脆留成空白。景物中的某些局部亦可大胆省略,这些留下的空白不是无画,而是有画,是更重要的画。山水画中的远景全留空白,仅有数帆,但觉天水一色,浩渺无际,意境深远,给观者带来无穷的想像。如宋梁楷的减笔人物、黄公望的疏体山水、八大山人的花鸟画、郑板桥的画竹、齐白石的画虾,寥寥数笔,境大意深,每一笔皆具有最丰富的内涵。徐渭、八大山人、石涛以及新安画派、扬州八怪等绘画艺术,继承了传统优秀技法,能够体验生活、观察自然而有所创新和发展。现代画家中齐白石、黄宾虹、徐悲鸿等大师提倡继承传统、突破革新,使 20 世纪中国画得到新的发展。

中国画的艺术特点是多方面的,也是相对的。各个历史时期有各个历史时期的特点。这种不同,正是中国绘画历史丰富多彩的反映。中国画家在进行艺术创作时,既尊重客观对象,又不为客观对象所约束,往往在“遗貌传神”方面,充分发挥画家主观的能动作用,使艺术作品无论在形象上、意境上都达到极高的要求。艺术上有着高度的概括性,于用笔率略简易处见神,充分显示了中国画艺术表现方法上的特色和它的生动性。中国画非常讲求虚实藏露。尤其是藏,在中国绘画艺术上是一种重要的表现手段。如八大山人朱耷画鱼不画水,可是在画面上,观者仍然可以感觉到水的存在,取得含蓄隽永的艺术效果。中国画的藏,还表现在“借云藏山”、“借树藏水”等方面。有画论云:“藏得妙时,不知山前山后有多大。”因此能使画得到“无尽”的艺术效果。其他方面,如笔墨的运用、中国画笔墨的各种技法,出入穷奇,千变万化,美不胜收。中国画常运用寓意比兴手法以寄寓画家的思想感情,使作品更有欣赏价值,而观画者对画家的寄意也是一目了然。所以,比兴手法成为中国绘画表现手段上的特色,它符合我们民族的审美习惯。

## 二、传神的笔墨

关于用笔，谢赫在他的“六法”论中第二点就讲“骨法用笔”。一幅画有了“立意”，通过什么形式来表现并完成呢？作为中国画，其传统的艺术表现手段除了借助于色彩外，更主要的是借助于运笔着墨。所以，笔和墨加在一起，经过画家的巧妙运用，就构成了中国画的基本艺术表现手法。画家对笔墨运用的造诣深浅，决定其功力高低。这就是说，画家对笔墨运用的好坏，关系到物象的表现、意境的表达，能否做到形神兼备、气韵生动，均取决于运笔着墨这个基本功。

中国画很重视线条的表现艺术，善于用线条来塑造形象。所谓“骨法”，就是通过具体的线条去表现形象。“线”是表现客观物象、提炼取舍的艺术手段，有人称为“物象之本”。中国画塑造形体时特别注重“线”的运用。无论是工笔重彩还是水墨写意，或是人物画和山水、花鸟画，都很讲究“线”，并和书法相通。用笔的提按、重轻、粗细、浓淡等勾线技巧，使每一线条都直接或间接地体现出某种感情倾向，这是中国画的特有技巧。中国画的笔墨形式一定要以渗透作者情意的力为基质，这也是中国画的特点。中国传统绘画靠笔墨来表现，并以线为主。古代画家的用笔，依赖于对书法艺术的深入理解和深厚功力，对线的组合已达到以笔为主骨的境界，可以在有限的创作空间范围内，展示无限的艺术空间。

中国画和书法有着不可分割的联系，因此，无论是勾、皴、点、染，或者是书法中的篆、隶、楷、行、草，在书画艺术中都是相辅相成、互为因果的，此即所谓“书画同源”。写字可以练腕，可以加强画家驾驭笔的能力，做到执笔时不致手为笔所驭。以纯熟的用笔产生笔力、笔意、笔趣、虚实变换，使浓淡轻重达到拙巧适应。

古代画家对“线”的运用是很下功夫的，有的在长期实践中形成了自己用“线”的风格，如古画论中形容顾恺之的“线”似“春蚕

吐丝”形容吴道子的“线”所勾出的衣纹如同“吴带当风”形容曹仲达的“线”如“曹衣出水”，可见“线”的妙处。前辈画家不仅总结了许多用“线”的宝贵经验，而且总结了一套用“线”的审美标准。如甜而不俗、辣而不霸、熟而后生、拙而藏巧、老而不枯、润而不肥等等。有的画用笔淋漓洒脱、随意蹁跹，看起来好像是画得不怎么费劲，但这往往正是下过工夫的表现、“用笔如命”的结果。如果不会用笔，勾不好“线”，往往会表现得潦草轻佻、锋芒外露、枝枝节节，以致毫无意味。一幅好的国画山水，除了设色构图别致，不论缜密或简疏，全仗勾皴点染，而用笔的变化可更好地刻画出树、石、山、坡的形质。

关于用墨之法，则所谓渲、染、皴、点四者而已。惟点多用浓墨，渲染多用淡墨，点皴有以水和墨者。有人说：着笔重在勾出轮廓，要求表现“线”的优美；着墨重在渲染，表现画面的神采。笔以达气，墨以生韵。墨的运用在于使画面别具气韵、表现生动，这是很重要的。古人所谓“墨分五色”，这是形容墨在表现物象时能画出多种层次不同的色彩感，墨通过笔和水的调配，经过画家的妙用，以干、湿、浓、淡来表现题材的丰富物象。所谓笔精墨妙，妙在出于自然，不是刻意做作而成。画家利用笔的快、慢、折、摇、曳，使水墨从笔里自然流出，在宣纸上自然变化，展现各种复杂的墨色，即产生意想不到的干、湿、浓、淡的效果，其目的不是简单表现物象本身的明暗凹凸变化，而是要将作画者的内在深沉感情渗透于笔端、墨趣之中。例如，五代的花鸟画家徐熙突破工笔画双勾填色的常规，运用墨色，在笔尖调墨时，就饱含了浓、淡、深、浅不同的成分，然后落笔于纸，或花或叶，一挥而就。这就使画面上的墨色呈现出浓淡干湿、变化无穷的艺术效果，既能使层次清晰明了，又能使色相含混而朦胧。再如唐代王维的山水画作品被看做“踪似吴生”，也是在用墨方面有新意。他以水墨“渲淡”的方法，使山与山之间有着前后层次分明、林壑重深的效果。北宋韩拙在《山水纯

全集》中说："笔以立其形质，墨以分其阴阳。"至于中国画，仅强调笔墨是不够的，还应追求意境以及思想感情的表达。二者统一起来，这就构成中国画的重要特色。

古人总结的"墨法"很多，概而言之可分两类：一是积墨法，二是泼墨法。两种画法相辅相成，各擅其长。常常是积墨的深厚用到泼墨中，"淡中求厚"。而泼墨的韵味一经用到积墨中去，美感也就越发深厚。积墨应积而不板，泼墨要泼而不薄，才算得上恰到好处。以墨代色，这是中国画的创造。画家以墨色的不同变化，表现各种色彩的感觉，充满着浪漫主义的着色处理，如画红花不是用绿叶衬，而用墨叶衬，可使花卉显得格外红艳。如画水墨牡丹，则会显得更为清新雅致。中国画的墨很讲究，用在宣纸（绢）上，层次变化多，光彩润丽，清新诱人。把自然的形象与生活感受变为艺术形象，更具有时代感、现实感，这就是中国画艺术的感染力。笔墨是中国画的语言，是内容与形式的统一，它兼本末、包内外，用精湛的笔墨来表现深刻的意境。有笔有墨是中国画。中国画讲笔墨不是毛笔加墨汁，而是灵性、精神的。

## 第二节　中国画的构图

中国画的构图，也就是章法、布局之意。中国画的布局有一定的规律。构图规律是艺术创作规律的一个组成部分，它既有规律，似乎又没有规律。有时规律的突破又能创造出新的构图。前人常常说："画无定法。"就是说不要被法则所限制，应该按照一定的主题内容灵活运用。所以构图规律只能有一般的准则，而没有绝对的模式。

一幅画的布局，是根据其主题内容的需要而经营位置的。也就是构思，并且和用笔、用墨、设色等技法密切联系，表现出来。宋代郭熙提出了中国山水画构图的"三远法"。这种三远法给画家

经营位置以广阔的天地，画家可以在一幅画上综合交错地使用三远法安排形象。这一论点使画家在同一画面上设有数个视点，并把仰视、平视、俯视巧妙地组合在同一画面上，而不令人感到不自然。

中国画的构图可以说是由矛盾的对立统一规律体现的，如主次、黑白、虚实、浓淡、聚散等等。画家运用这些因素，进行取舍提炼，巧妙地把它们安排组织成有节奏的完美的画面。这些绘画传统的宝贵经验，值得我们很好地研究和继承。下面将中国画构图的基本要素略陈于下。

1. 主次：一幅画要有主有次，宾主有序，方能层次分明。主，必须居于显著而突出的地位。突出的方法：或以色彩，或以位置，或以态势，把读者的视线吸引过来。宾即次，要做好主的陪衬，切忌喧宾夺主。主不一定都要放在画面的中间，有时可放在画面的一角，这时大面积的“宾”要运用构图的动势，把读者带到“主”的位置上去，这样就有趣了。“主”有时很小，地位不显眼，但运用得灵活巧妙，会令人感到更有情趣。在古人的作品中，常把鸟藏在花丛中，这就显得十分含蓄有致，却又不会被次要的东西所淹没。

2. 虚实：所谓“虚”就是松、淡、模糊，以至空白；“实”就是浓、重、密等等，要根据画面的需要互相配合得体。没有虚实就不成画面。画面的虚实关系处理好了，就层次明晰、有深度。这就要求实中有虚，虚中有实。实中有虚才能空灵而不板滞，虚中有实才能丰富而不空洞无物。如潘天寿画中的巨石，本应是实，但作虚来处理。而背景是虚的，但加了花草，就显得虽虚犹实了。

3. 留白：留白是中国画的一大特点。“落笔处是黑，着眼处都是白”，是指不能光注意有笔墨处的安排，落笔之先，要把空白计算到构图中去。空白也是画面的一部分，所谓“计白当黑”。

4. 疏密：疏密要安排有致，才不致显得零乱。密的地方要尽量集中，疏的地方甚至可留出大片空白，要做到密不杂乱，疏不松散。

所谓“密不透风，疏能走马”，是古人实践的经验。另外，有时要乱而不乱，齐而不齐，不齐而齐。太整齐则呆板，太零乱则无章法，要做到乱而不乱，则画面气脉相通，灵气相生，自然生动。如画紫藤，特别要注意藤、花、叶之间的互相关联、映带。圆形的花也要有缺处，对生的叶也可剪裁，整齐的篱笆不要画成排牙式。要根据画面形式美的要求，作有意识的参差安排，方令人感到错落有致、自然和谐。这是辩证统一的规律。

5. 开合：一幅画要由起、承、转、合四个部分组成。开即起，承是接起，转是承后作回转之势，最后的合即是收。一幅画的好坏，起结关系很大，不但要有大起大结，还要有小起小结，这样构图才有变化。开，如一幅花鸟画的枝干的起点放在什么地方，最好不要放在画面的四角或四边的中段，以免呆板；合的办法比较多，或利用花草本身，或利用鸟虫并相互呼应，以使画面丰富完整，或利用题款、印章，都可以。

6. 交错变化：枝叶的交叉，形成不等边的三角形比较好，如树枝、兰叶、芦苇等，但不要形成等边的几何形。古代画梅枝要求画成女字形，所谓“无女不成梅”，画兰叶要求“破凤眼”。整个画面也要考虑应用大小不等边三角形的相互交错来构成，才富于变化。三个点的疏密、大小、方向、浓淡，应当有些变化，以免呆板。古代画法中所谓“品”字、“之”字形的构图方法也就是这种方法；西画中的“S”形的构图法，实质上也是从这个三点互相排比的基本形中演变出来的，如现代许多画家的作品，画的构图就很明显地呈现“S”形的构图。

7. 奇偶的安排：一般来说，画四只鸟要分为三与一，三棵树要分为二与一。总之，多少、疏密，不能平均对待，而要各有不同的姿态变化并相互呼应，这才显得生动。画面有两个以上的物象时，相互应有联系，要配合得协调，使画面饱含情趣。这是中国画、特别是写意花鸟画经常采用的方法。齐白石常用此构图法。为了表现

物象的丰满，有时画幅比较满、层次多，但仍需注意实中有虚，密中有疏，不可窒息，要使画面既丰满又空灵。近年来，有很多画家采用密集法，加上新的技法和意境，突破了前人的框框，取得了可喜的成就。另外，作巨幅画要有磅礴气势，花鸟画气势大致有上引、横伸、倒挂三种。把这三种形式结合，运用熟练了，就能千变万化。

8. 色彩（墨色）的安排，即布色：这在一幅画上也起着构图的作用。要注意色调的整体感，何处应加强、何处应减弱、如何对比、怎样协调，都要根据画面的需要来安排。

9. 题款钤印：题款除了它的内容之外，其形式也是构图的一个重要组成部分。一幅画最好能把诗、书、画、印结合在一起，这是中国传统文人画的独特形式。画家在构思时要考虑到落款的地方，才能使构图更加完善：画后题款要考虑字的大小、多寡，或楷或草，或隶或篆，横题竖题，一处或两处，都要严格审定，才能有助于构图：题款的原则是根据画面的需要，增强画面结构的形式美，如斜题以增加气势；用淡墨题以增强墨趣和情趣，也有的题在石上或题在画叶之中，又叫"夹画款"，题款穿行于竹竿的空隙间，既紧凑了画面，又增添了情趣：题款有长行直下的，能使画面增加气势；有的画面以竖线为主，故右上角以横题为妥，可破其呆板，使结构更为紧凑；或补充空白，使画面平衡。画经题款后，可弥补松散，增强变化。

用印，同样也要根据画面的需要，用大、用小、一方、两方或数方、白文或朱文、名章和闲章、形状以及它们之间的距离等等，都要有一定的选择与配合。红色的印泥，鲜明而沉着，可帮助画面提神。一幅画，到题款盖章后就算完成了。

最后还要挂在墙上看看整体的效果，要细心检查、收拾，遗漏处或需加花、添叶、补苔点、罩染等等，只要能增加画面构图的完整性，这种收拾、添加就是不可缺少的。

## 第三节　山水画技法

关于“山水画技法”部分，重点放在树法和皴法方面，尤其是皴法，是山水技法上的关键问题。我认为，中国山水画上的皴法是中国历代杰出的山水画家在写貌山水的长期实践中积累的最富于创造性的经验，是表现由各种不同地质构成的山岳的形象规律。它不只具有高度的科学性，而且是符合新时代艺术创造精神的，也是中国山水画技法的成熟表现。树法也是一样，不论单叶、夹叶，还是没骨、勾勒，古人丰富的经验，都值得我们学习、研究和借鉴。另外，我们还要不断摸索新路子，并且善于借鉴、吸取西画经验，以丰富中国画的表现力。

山水画的皴法是从线条发展起来的，用笔方法灵活多变。如披麻皴多用中锋，皴笔与皴笔时常交叠在一起，令人感觉圆润浑厚，适宜表现土石夹杂的山形。斧劈皴主要表现纯石头的棱角分明，多用侧锋，将皴笔排列组织起来突出山石的阴阳凹凸的质感。其他还有荷叶皴、折带皴、雨点皴等。在设色方面主要有以下两种：一种是浅绛法，它是以水墨画法画出山石、树、水等造型，然后染上浅赭石色。此法多用以描绘冬季景色。或在山石的阳面设淡赭石色，在阴部用赭墨（赭石色中加淡墨）。树叶染花青或螺青色（花青色中加淡墨），树干染赭石色和赭墨色，在最突出的阳面留一些白，就更有立体感了。夹叶树上可染胭脂、朱磦等色，此法多以描绘秋景。另一种是青绿法，在水墨淡彩或浅降法的基础上，于山石、树叶上再施上石青、石绿等重色。为了使色、墨互不干扰，取得妍丽之感，在准备施石青、石绿的地方，画时应有意多留些空。夹叶可填石绿、朱砂等色，尤其点画秋天，要有秋天气氛。

山水画所描写的大自然景物包括很多东西，如树、石、山、水、云等。学山水画应当有系统、有步骤地学习。在山水画学习中，把

树画好是个重要问题。清初著名山水画家龚半千说："学画先画树起，画树先画枯树起。树身画好，然后点叶。"这就说明树在山水画中的重要地位。因而古今画家一般都主张学山水第一步先学画树。先学画树，不仅仅是因为山水景物中树的作用大，更重要的是锻炼用笔、用墨的方法，同时训练了对大自然景物的造型能力。正因为中国画特点之一就是"笔墨"，在学习画树的过程中，只要掌握好笔法和墨法，然后画山石就容易解决了。所以，初学山水画的第一课就要把树画好，为下一步打好基础。

## 一、怎样画树

山水画家对于画树曾经提出"树分四歧"的要求，是指树要从四面出枝，不要画成平面图，也就是要求把树画得生动。

1. 画树的要求

初学者对形象还画不下来，首先要多观察，研究各种树木的形状和特征，因为绘画有个练习描绘形象的问题。只是用眼而不能用手，那是什么也画不出来的。所以，初学必须经过一个细细描写的过程。但大自然中的景物是取之不尽的，细细描写是描写不过来的。因此，学习达到一定的基础后必然要速写，所谓"搜尽奇峰打草稿"。然后是观察记忆。以上方面在我们学习画山水的过程中是缺一不可的。不过，有成就的画家有时也需要细细描写，初学者要锻炼观察能力和记忆能力，三个方面不是绝对分离的。

同时要临摹历代画家留下的宝贵作品。现在印刷技术水平很高，有大量的画作可供我们学习参考。还可多参观一些画展等。临摹不是墨守成规、泥古不化，绝不是把人家的作品原样搬来。我们临摹与读写，是以研究、发展、提高为最终目的的，最终还要以大自然为师，以别人的成就为借鉴。

对树的写生，要先写枯树，因为枯树的出枝穿插、组织结构清楚。先用铅笔或炭笔逐渐熟悉，以后再用毛笔，最终要学会使用毛

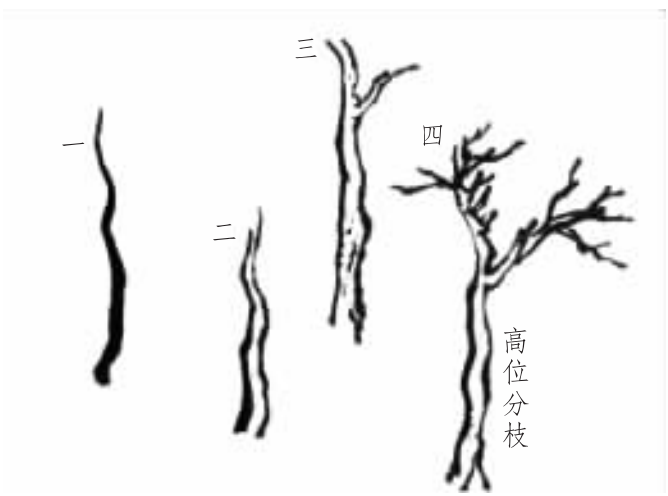
笔。铅笔和毛笔的用法完全不一样，效果各异。

写生，必须先细微深入地观察，然后再深入地细写。先学习画树的主干，后画次干，再写小枝。这样一步一步地深入，进行一段时间后，就会逐渐学会抓住物体的特征，线条也自然做到简明扼要。到这时再用毛笔写生，也就能得心应手了。

以画树来说，树的种类不一，各有其组织结构形式和特征。要有选择地掌握四五种树出枝的规律。

2. 树干画法

古人把画树的规律总结为两大类：一是鹿角，一是蟹爪。向上出枝者谓之“鹿角”，向下出枝者谓之“蟹爪”。这是两种基本画法，画树时在一株树上可以兼用（树枝有时上指，有时下垂），否则就过于单调而没有变化。




树干起手法

画树干的起手法。第一，没有叶子的树干，用笔的方向和顺序如后图中所示的那样，这是一般的画法；凡树干的下部或左边的枝条都是从上向下（或由左向右）画的；反之，凡树干的上部或右边

的枝条都是由下向上（或由右向左）画的。这几乎可以看做画树干的某种规律。

第二，一丛有叶的树干，主要的干枝是由上向下画的。为了强调空间的感觉，一般近的用浓墨，远的用淡墨，因为水墨（写意）山水画对用墨的处理规律是近的浓、远的淡。至于每一树干（特别是近的）的画法则要求先画主干，再画次干，最后出小枝。但这也不是固定的法则，也可后画主干。绘画的原则是“统一”和“变化”。“统一”是不可过于离奇，要符合自然规律，要用统一来约束。如树枝疏密长短，姿态各异。一树要疏落有致，密而不乱，干湿相兼，枯润具备，有虚有实，这才有生动活泼之感。

用笔用墨：一幅画生动与否，和用笔墨有很大关系，所以古人提出“骨法用笔”。所谓“骨法用笔”，就是线条有力。而线条有力是根据所描绘的对象质感的需要。树不但有种类之分，而且也有老幼之分。画老树枝干，需要用焦墨画枯干，多有锋芒之笔，显出有苍老的表皮、老枝杈桠之状。画幼年新树多用光滑圆润的笔法，以表达幼树枝条的柔嫩。这都需要画者在深入实际体会、细致入微地观察之后，根据实际情况灵活运用各种笔法，才能生动而有情趣。

关于用墨，画树更为讲究。古人画树，很讲究空间、阴阳向背，所以提出“树分四歧”，就是树枝有左右横出，也有前后出枝，还有丛树小林，须有前后疏落的空间感。在这种情况下，就更得用墨色的浓淡干湿以表达前后的空间感。在表现树干的阴阳向背时，也要灵活运用。当然，这种讲法是说单独画树。如果树只是画中的某一部分，浓淡深浅还要从整体来考虑。

总之，画树有方法，但不要固定，要灵活地运用一些方法，以大自然为师，所以在平凡中求规律，画出来才不一般。以上所讲的是画枯树的方法。掌握了树枝的穿插结构，再画有叶的树就容易多了。

3. 树叶的画法

中国画中树叶的画法，分点法和勾叶法，也有点、勾相结合的画法。具体用哪种方法，要根据情况而定，有一些树木近景适合用勾的办法，推到中景则宜用点的办法。在国画中，有些特征不太明显的树木，被概括地称为“杂树”，以点或勾分类，不求具体树名。如尖头点、平头点、菊花点、“介”字点、“个”字点、胡椒点等；夹叶双勾，如三角、圆圈垂尖等，以用笔象形为名，并不是说树有此名。古代传统的点叶或勾叶法，分出许多类别，现在我们不必分类过多、过细，只要掌握最常用的几种点叶画法就可以了。

⑴ 点叶法。画点叶树，更要注意整体的笔墨变化，如笔的苍劲虚实、墨的浓淡干湿。要注意外形美观，也要画出空间感，否则画成一片死墨，那也是失败的。因此，画树点叶也需要多多练习，笔墨才活。一棵树本身的叶子要有浓淡变化，树与树之间、树的前后也要有变化，力求墨色丰富。一般是前浓后淡，如要表现前面的树受光，就要把前面的树叶点得淡些，而后面的树叶要点得浓些。

古人把“个”字点和“介”字点分成两类，而每类只有一笔之差，如梅花点和鼠足点也相差不多，也分为两类等等，这都过于烦琐和程式化。其实在画树点叶时，多一笔少一笔都是可以的。所以古人的方法可学，但不可死学，而要活用并尽量创新。点树叶要根据树叶形象，有时用尖笔，有时用秃笔。例如画松针、竹叶、柳叶就应该用尖笔，梅花点等多用秃笔。

⑵ 夹叶法。夹叶是一种双勾画树的方法。用单线勾出物象的轮廓，叫勾，画树叶称之为双勾或夹叶。夹叶法也是种类繁多。一般是先勾好叶，后填各种颜色，但有时不填颜色，只用颜色勾边，如用得不恰当，画出来显得呆板。现在夹叶法虽不多用，但是我们画丛树时，也可以在其中画上一两种夹叶树，这样能够使画面显得更有层次，而且有变化。

夹叶法也有几种类型：圆形、三角形、菊花形、“介”字形、“个”

字形、半菊花形等。各类夹叶没有具体的名称。春天的夹叶树多着嫩黄绿或填石绿、石青，秋天夹叶树多填以朱、黄、胭脂等色。




夹叶法

4. 松、柏、柳树的画法

树的种类繁多，有的不可能很具体地说出所画的是什么树，而有些树则特征突出，用中国画笔墨能明确地表达出来，如松树、柏树、柳树等等。

⑴ 松树画法。“松”的枝干与其他树枝干不同，有的挺直高入云端，也有的蜿蜒曲折伏地。松生长的环境不同，其形状各异。生长在肥沃平地的，便高大茂盛；生长在山区石多的地方，它的枝干较矮，枝叶显得稀疏。但不论生长在什么环境里，它们都有一个共同特征：它们生长到一定的年龄，其枝干就不再往高处长，而枝多横出，形成伞状，所以古人称“松”为“青盖”。有形容它枝如游龙、叶如翔凤。画松要有婆娑起舞之态，也要有独立不倚之姿。

画松主要是画枝干。画枝干不只是要求表现其曲折多变，而

且要表现其曲屈如铁的苍劲。出枝奇而不可怪，怪则失去常理。总之，画松要给人以刚强挺拔、傲雪凌霜、坚贞不屈之感，“黄山松”最有代表性。

⑵ 柏树的画法。柏树的特征：主干直长而小枝变化多曲，老干如铜，小枝如铁，出枝虽没有松树那样多姿多态，但也有虬龙之势。柏与松同有傲严冬、抗霜雪的本性，常被用来比喻人格情操的高尚，因而也是人们欣赏的树种之一。古人今人多有以专擅画松柏而著称者，但柏树在山水和大自然中为数不多，所以，在山水画中不好表现，故少有以柏树作陪衬的，柏树多被画在园林寺庙中。单独画柏树也是常见的，或作花卉人物的点缀。

⑶ 柳树的画法。柳树的种类很多，在山水画中也是常用的植物。但它生长性喜近水，多在水边或平地。因此，柳树宜画于平地水乡塘畔或画于人家庭院里外，园林的楼阁画上几株柳树掩映更为相宜。又因为柳树在初春发绿最早，其袅袅柔条随风摇曳之姿，给人以风和日丽之感，以其表达春意方浓最为适宜。另外，我通过多年的观察发现，北方平地的柳树是高大挺拔的，南方柳树一般生长在塘畔，比较低矮，主干曲老，许是因为地气不同。

5. 杂树和树根画法

杂树是由各种灌木形成的小树林。用之得当，显得景物幽远深邃，富有诗意。如画于江渚之上、岩岫脚下，或画于旷野平原，在树林中加以小径蜿蜒。或有小筑人家，有晚炊轻烟，或夹以曲折小溪，潺潺流水，有板桥可通，使山水画的境界达到可居、可游、耐人寻味的境界。

画杂树小林，也忌杂乱、无前无后。没有深入空间，是难以有幽静的诗情画意的。用各种树相互衬托，一片小林，有高有低，行间距离有疏有密，笔法有虚有实，墨色有浓有淡。点叶法、夹叶法可以兼用。如在丛树中，巧用夹叶法，笔有湿有干，再加以一两株夹叶则层次分明，给人以深邃浓荫之感。



**杂树画法图示（一）**



**杂树画法图示（二）**

画树也须学画树根。树根也是多姿多态的，但不可每树必画树根，也要根据树的生长规律而画。一般幼树露根者很少，老树露根者较多 生长在土厚水分足之处树根很少外露 生长在水分不足而多石之处，树根容易外露，如黄山松多露树根。群树之间画几株有露根的树，画面有变化显得不平板。画树根要与树干配合一致，盘曲得势，用之得当，可显示出树木旺盛的生命力，有助于描绘树的挺拔之势。

## 二、山石画法

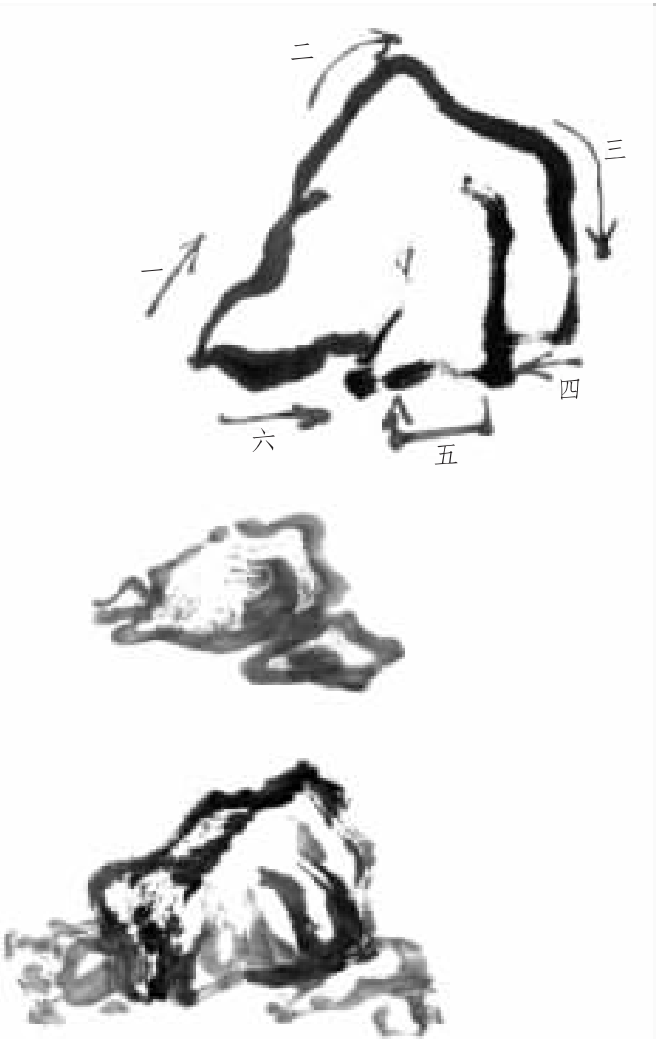
1. 勾

中国画的山石画法主要是通过线条的轻重转折来表现的。方法是先用笔勾外轮廓和内石纹，之后用皴法。所谓“外为轮廓”与“内为石纹”就是勾勒之法，而石纹就是大轮廓内进一步再分为小的体面。通过这样的内外勾勒，山石的形体已经具备。但是仅如此还太简单，在勾勒的基础上运用“皴法”可加强山石画法的表现能力。皴法紧密依托勾勒，使大轮廓内的大分面“石纹”有浑然一体的效果。

勾是画山石的第一步。所谓“石分三面”，就是表现石头的凹凸阴阳，画出石头的立体感。画几个石头时，大小和形象不要雷同，要大间小或小间大地穿插安排。石头与石头之间的疏密、远近和相互关系要注意安排。

2. 皴

皴法是国画中用笔墨表现山石、峰峦（树木）等结构和质感的一种技法，山水画技法比较集中地体现在皴法上。皴原是皮肤受冻裂皴之意，后被引申为表现山石纹理和结构的特征，它是用线、面、点相结合的方法来分石面衬明暗起伏，来塑造、表现各种山石的不同形象和特点。古代山水画家在长期的艺术实践中创造出不少皴法，后人就其外形特征和用笔方法赋予不同名称，有披麻皴、




**山石画法**




皴　法

大小斧劈皴、荷叶皴、解索皴、米点皴、云头皴、折带皴、拖泥带水皴、泼墨山水等。尽管名称繁多，但从笔法类型上来讲，山水画皴法可分为披麻皴、斧劈皴、米点皴等大类。



披麻皴法

⑴ 披麻皴。宜表现草木丰美的土质山峦。用笔要圆润松灵，为柔性皴。先用淡墨勾画轮廓，然后加长线条或短线条皴，皴后再用干笔擦，阴暗处用淡墨渲染，感觉不足的部分，待墨色干后可以再画、再染，最后用浓墨点苔。

⑵ 斧劈皴。斧劈皴类描绘山崖石角峥嵘的巨嶂险峰。用笔要爽快劲利，为刚性皴。侧锋用笔，有时蘸浓墨，有时蘸淡墨。可以用大笔简略地皴几笔，也可以用很多小皴笔表现石块的轮廓、明暗和质感。但笔触与笔触之间不要重复，应一次完成。斧劈皴也称“刮铁”，是指用笔横卧、行笔如刮铁的形状，但与西画的水彩刮铁技法不同，水彩画刮铁是指用刀在画面上刮出要表现的一种特有效果，使用的工具也不同，所以它们是有区别的。

用斧劈皴方法画石，待皴笔干后，可以用含水较多的淡墨渲染暗部，以加强立体感。用斧劈方法皴之后，可以再着色。亮部染赭色或赭青色（青绿山水）。

⑶ 米点皴。米点皴类或宜为迷濛雨景写照，或表现葱茏的山峦，或描绘森然之石壁。用笔宜淋漓活泼，宜柔宜刚，是山水画中用墨点来表现山石的一种皴法。描写烟雨云霭中的山峰，运用米点皴是很适当的一种方法。米点皴用笔要圆厚，用笔要活，要充分运用墨色的浓淡干湿、丰富变化以表现被云霭烟雨笼罩的若隐若现的峰峦。具体的画法是：先以淡墨勾出山的结构轮廓，然后根据轮廓施以不同墨色、不同水分的米点（笔峰不宜太尖），先浓后淡、先淡后浓均可，层层加点加染，泼墨法、破墨法、积墨法都可以用上去，效果自然洇润浑厚。点子也要有疏有密，不可平均。运用米点皴画雨景，描写雨后的云山，可以突出大雨之后浓厚的山色。用米点皴法，并用淡墨渲染，可以着重表现山峦的郁郁葱葱的感觉，如在山间衬托飞动的白云，更可以加强雨景的效果。



斧劈皴法

⑷ 云头皴。北宋郭熙画山石，作云头层层涌起之状，轮廓线较阔，用笔有卷云之势，圆厚湿润，故称“云头皴”。其山石阴暗处则多用短笔或较长的笔皴，变化很多并以淡墨渲染出明暗效果，立体感很强，有的部分也使用了连皴带染的方法，既活泼又含蓄。云

头皴的方法步骤是先用浓淡墨色画轮廓，并进行勾皴 待干后用淡墨渲染暗部，如果感觉不充分，可以重复皴染。

⑸ 拖泥带水皴。这是常在绢或上过矾的熟宣纸上使用的一种技法，生宣纸也可以用。这种皴法的特点是 :连皴带染，也就是边皴边染。具体说，就是在轮廓线未干时，以较湿的浓墨或淡墨加皴，或边勾边皴。这种方法所画的山石，皴笔与皴笔之间、浓墨与淡墨之间都能自然连接成一片，浑然一体。



画水法

⑹ 泼墨山水。相传唐代王洽“性疏野好酒，醉酒后，以墨泼

纸素，或吟或啸，脚蹴手抹，随其形状，为山石云水，倏忽造化”，故称“泼墨山水”。现在对泼墨山水的含义有了进一步的发展。一般使用大面积的浓淡墨色，采用写意手法画的山水画，都叫泼墨山水。

以上介绍的皴法不是固定不变的，应该根据对象灵活运用。面对自然景物进行写真时，要注意灵活运用皴法，使用不同的长、短、干、湿皴法。这些皴法要根据自己对现实生活的感受，组成富有质感之美的画面形象。

## 三、画山水步骤

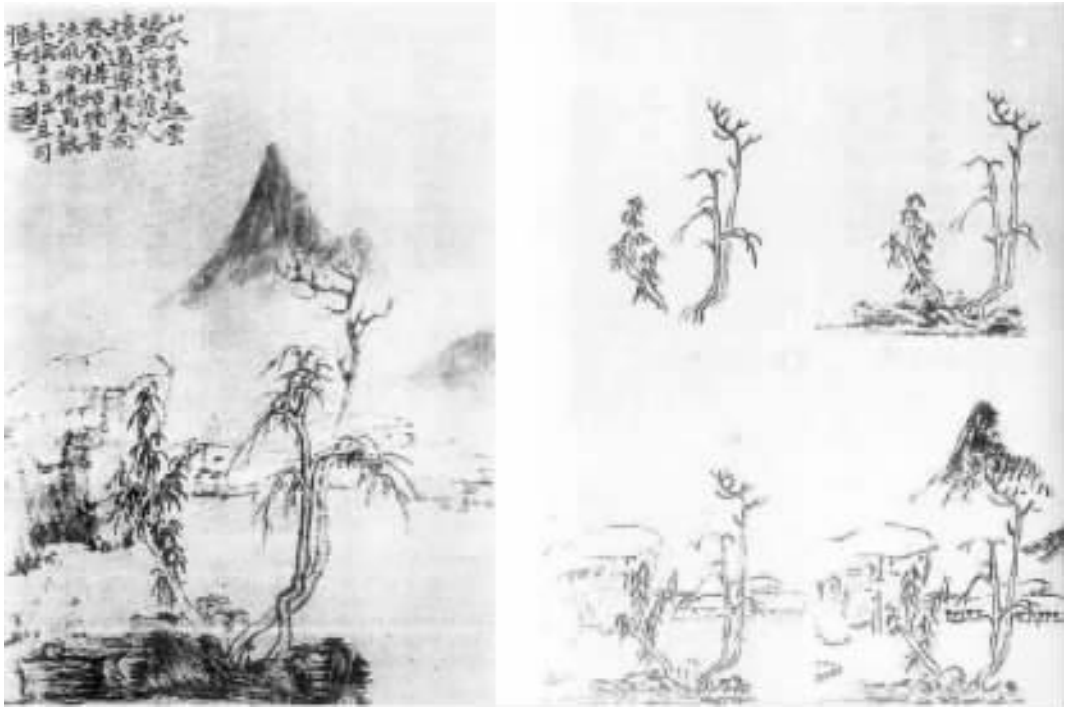
1. 勾勒、皴、染

第一步主要解决山的形状、大小及山与山之间、山与水之间的关系，安排好整幅画的构图，并在心中确立全局观念，为下一步打好坚实的基础。其具体程序有勾勒、皴擦、染墨（色）、补笔。

⑴ 勾勒是画山水时的最初一步。所谓勾勒，就是以墨线勾描山川的大体。画石，往往一勾一勒，即左勾右勒。对于用笔，古代画家大都讲求中锋，重视收笔回转（当然，偶尔也有用侧峰的），并认为，中锋圆稳，画山石沉着而不轻浮。要求用笔有“屋漏痕”笔意，意即落笔时能留得住，使线条着力而不轻佻；要求用笔如“折钗股”，使线条有韧性，不松脆，不妄生圭角；要求画得重，笔落实地，对应该肯定的地方，做到意到笔到。一勾一勒，除了画一块块岩石或一座座山岗外，还用以画出山的大势。而且画面的大体，往往在用笔勾勒的笔势中定下画稿。全用勾勒，用笔不多，但已能画出山景的大貌。勾勒虽简，但不可轻视。一勾一勒不但要勾出形，还要勾出势，更要体现出意。

⑵ 皴擦是在勾勒的基础上，或用披麻皴或用斧劈皴或用米点皴，皴后可用干笔擦毛。将每块石、每座山分清楚。所谓分清楚，一是分石块、山形的大小；二是分山水树石的空间远近，勿使混

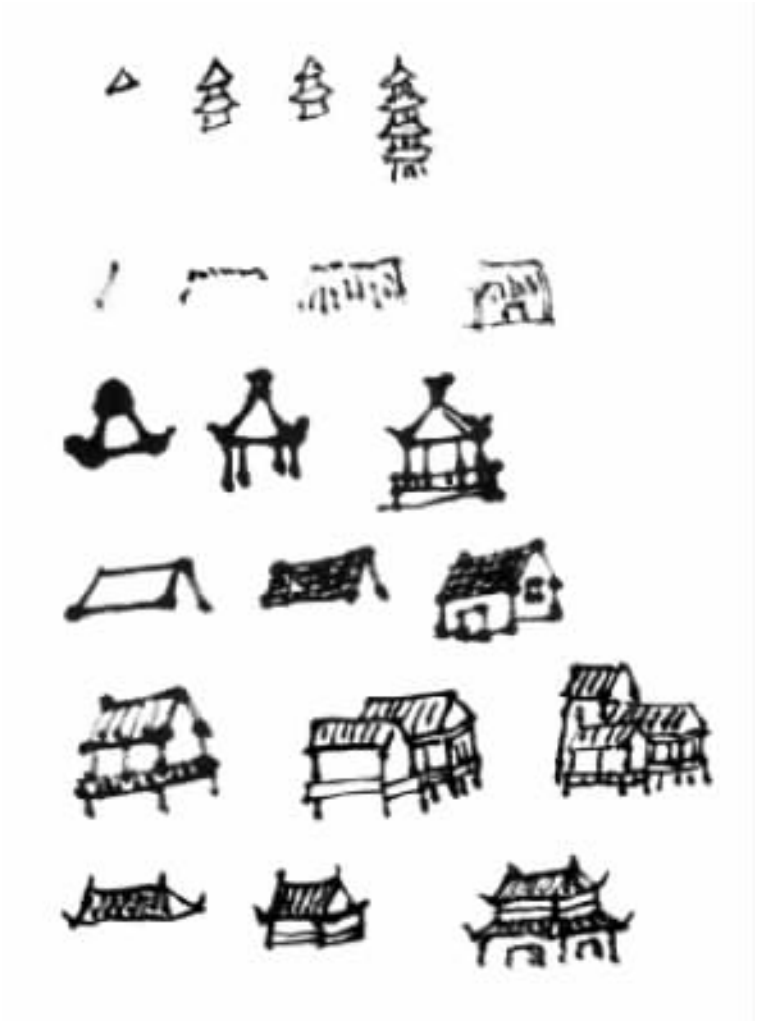
沌。皴擦之后铺上了淡墨、淡赭，既有形，也显出空间感。



山水构图步骤



点景人物



**点景建筑**



舟　桥

⑶ 染墨以淡墨为主，但也可以用浓墨。染墨时，要有整体感。染墨分湿淡墨与干淡墨。这些淡墨由于干湿不同，呈现的效果也不同，要根据不同对象的实际去使用。例如干淡墨用在近山处，而湿淡墨可用在远山处。若以湿淡墨画山石坡脚，则干淡墨可用来画水。反之，倘以干淡墨画山石坡脚，湿淡墨可用来画水。这样处理，意味着用墨、用水都要看实际情况灵活运用。从墨色的变化来说，干湿对比，完全可以灵活运用。其实，干淡墨最难画，“元四家”中的倪云林善于画干淡墨。他常画太湖一带的题材，独创折带皴法画湖边近景坡石，中景画三五棵树木、一座亭子，用淡墨画远山。画面呈现淡泊、萧逸之感。

⑷ 补笔是在勾勒、皴擦和染墨后，若见所画山石、树木以及建筑物的轮廓有不够周到处，往往补上一笔以至数笔完善之。上墨后，画上产生“肉多骨少”（即墨多笔少）之弊，也需补笔，意在强其骨，使画面挺劲而有精神。

2. 点墨（色）与破墨（色）

第二步，补笔之后，对全局画面再进行点墨点色—墨破色与色破墨—泼墨（彩）、铺水—焦墨、宿墨理层次。这一阶段是山水画成败的关键。既要处理好墨的浓淡、干湿以及墨与色、墨与水之间的相互关系，同时也要注意画中的虚实与知白守黑的关系，达到一种“乱中不乱，乱中又乱”以及气韵生动而又浑厚的艺术效果。

在山水画上打点，能起到“以点作皴”的作用。在画中，虽以墨线作皴，当嫌墨线太轻或太单调时，即顺笔势加点，既加皴又补气。在这里沿皴作点，作许多点都不难，其难处在于点出浑厚、气韵，这样才算是艺术品。山水画的奇妙，往往出于画家的“点”。

山水画上色，一般在山体的两侧阴暗部上花青，亮部及凸出部分用赭石。打点除了用墨，也用色。将色彩以点擢的方法点上去，称之为“点色”。点与点之间要显出空灵，这样的点如用墨点，叫做“墨不碍墨”如用色点，叫做“色不碍色”。这是中国画的用色特点。

点还有“方位点”，点上去，有助气势。势有向上、向下或向左、向右，点应顺势，才会有“点到山头气韵来”的意象。总而言之，点黛施朱，要重轻不失度，切不可“点不逮意”、脱离画面的实际需要而乱点。一切技法都是为更好地表现山川的特色。

墨破色和色破墨，前人已有，在元、明时期的山水、花鸟画中都可以见到。如黄公望设色与墨气融洽为一，渲染烘托，巧夺天工。其间就有用破墨与破色的办法。“墨点冲破色彩与色渗破墨色，感觉不同，前者性和，后者性烈”。至于何时用墨破色或色破墨，全要视画面实际需要和表现对象而定。

墨破色，即在画上点色未干时，墨点就打上去，使其在纸上化开。“化开”的情况各不同，用饱墨点与用干墨点去“破”，墨点“化开”的程度不一样 画面上的色或干或湿，被墨“破”后，“化开”的程度也不一样。正因为如此，为了表现某一种效果，一定要掌握墨、色双方的干湿程度。有的是乘颜色润湿时用饱墨点去破，有的则在颜色最湿时用宿墨点去破。总之，运用破色、破墨法创作，关键还在于能用得适当。

色破墨，即在画上点墨后，在未干时，用颜色点打上去，使其在纸上化开。它的效果与墨破色相反，即所谓“墨破色性和，色破墨性烈”。色破墨中，石绿破墨、赫石破墨运用较多。至于色破墨的程度，亦依实际变化而定，要灵活运用。

有时可将墨破色与色破墨混合运用，看上去不易分辨，这又是一种方法。因此，有些作品很难分出哪是墨破色，哪是色破墨，浑然一体，似无法则。但是，只要细细体味它，就可以体味出它是“出乎规矩而入乎规矩”，是一种“无法而有法”。

泼墨（彩），主要是用来使画面得到和谐和统一。画面有大空、小空之分，没有它，画面就闭塞。如小空太多，又会使画面显得散乱。这时，如果泼上墨（彩），就可以把不必要的空统一起来。这种“统一”，不是把小空用泼墨（彩）填塞，而是像披一层薄纱，既

使人隐约地看见薄纱后的不同景象，又统一在薄纱的平面上而使之成为整体以显得更加妩媚。因此，泼墨（彩），无非是要将画面的整体感加强。比如云烟有体质，泼墨（彩）可助之 江南之苍润，泼墨（彩）可助之。运用泼墨（彩）法，用水足则使画面显得清盈而有光泽。

至于铺水，其作用与泼墨相近。铺水，用的并非清水，而是利用笔洗中含墨的水。铺水的方法，与泼墨一样，或直接将水泼在画面上，或用大号的提笔将水蘸饱，铺在画上。在表现上，泼墨与铺水所不同的地方，仅仅是铺水似“给少女脸上披的那层纱”，比泼墨来得更薄、更透明而已。

经过泼墨、铺水之后，画面得到统一，虚实关系也已明确，但是画面也容易偏湿。这时，运用焦墨、宿墨来“强其骨”，使画面具有“干裂秋风，润含春雨”的效果。

焦墨，笔渴而浓。若是笔渴而淡，称之为焦淡。干与湿、枯与润是矛盾对立，作画用墨就要把这种对立统一起来。统一得好，矛盾解决了，画面生色 反之，“墨太枯则无气韵，墨太润则无纹理”。用焦墨，一般待到画面干到七八成时，再用来勾皴。这时画上的焦墨既不被泼墨或铺水而润湿溶化，又不会使人感到焦墨与泼墨相分离。至于用淡焦墨还是浓焦墨，要视画面具体要求而定。

宿墨，即由作画者磨好墨汁，将墨滓储蓄起来，不湿也不干，近乎粘液状。宿墨有浓、淡之分。浓宿，浓到如漆。若用上好的墨作宿墨，既黑又亮。淡宿，系旧墨脱胶所致，画到纸上，墨渍沉在纸上，渍旁化开有水渍痕，看去似“淡墨”。其实，这也就成为“渍墨”。浓宿、淡宿可以混用。宿墨也可当作色彩用，当墨点层层点染时，用上几点宿墨，更加醒目。使之层层叠叠，山中有山，丘壑空灵。

3. 点提精神

前面结束时，画已基本完成。这时，将画挂到墙上，仔细地审视一番。然后再把画拿回桌上，进行铺水与宿墨点提精神。此时

的铺水与前面的铺水不同，前者主要是统一画面，而后者主要是补气。宿墨的再次运用，目的也与前面不同。前者是理层次，而后者是用以提精神。

铺水接气是收拾绘画创作的方法之一。有的两山需要连接，或者山与树需要交换，前面画时不够周到，现在又不能用墨笔直接去连接，即遇到画面“既要结又宜散”的问题，就用铺水的方法解决，使其若即若离 有时画烟雾迷濛，则以宿墨掺少许藤黄去点染，然后铺上水，化开之后立生韵味的奇效。

宿墨点提精神是画法程序中的最后一道。运用这一方法，应非常谨慎，把它当做画龙点睛，少至三五点，多达一二十点，甚至更多，以将画提起精神为好。

## 三、题款与用印

“诗书画印”紧密结合，是中国画的一大特色，中国画自元代至明清时代成了“诗书画印”为一体。画家或在画上题诗赞美祖国河山，或撰文阐明画学思想。题款和用印也就成为了中国绘画的一个有机组成部分。

1. 题款内容

从中国绘画作品上看，画家的艺术观和创作经验，一部分渗透在其作品中，另一部分则表现在其作品的题款上。题款内容丰富，归纳起来有以下两类：

第一，题意，除了著名款外，再给作品取一个标题，写在名款之前。名款前还可写上年月日。另外，为画理、画史泛论，阐述绘画艺术规律。“西泠桥上望南屏，诸峰以元人意写此”。[①] 如“黄山纪游以北宋画法为之，专习元人略殊，其旨趣耳。己丑年宾虹，年八

① 黄宾虹 1953 题画山水《西泠南望》，《黄宾虹山水册》，28 页，人民美术出版社，1986。

十有六”。①

第二，题诗与杂论绘画有关方面问题。古代画家多精于诗文，作画后往往自题诗，如“雨过云犹湿，平桥水乱流；莫言风浪急，野岸有渔舟”。② 在画上题诗不仅使书画相得益彰，更可使欣赏者进一步品味画家的思想感情，令人觉画尽而意未尽之妙。另外，画法与杂论还探讨用笔、用墨、用色等技法问题，在这方面古今画家有很多独到的见解。

2. 题款位置

从古代画家作品上的题款与用印来看，往往有长款、穷款，长款字多、穷款字少。一般常用题法有以下几种形式：其一是横款式。根据我国民族习惯是由右向左题，字款可多可少，但要求每行字不宜过多，以保持横的形式。其二是竖式。书写的行数不宜过多，以保持竖式。其三是高低参差不齐的自然式。以上讲的横、竖两式，均应齐头，字尾可参差错落，俗称“齐头不齐尾”。而自然式则可参差错落，这种题法所用的书体，要与画的风格相统一。当然这也不是绝对的。中国山水画，一般上部留有空白，款也往往题在这块空白处。有的画面着墨不多，题款却很多，从右边一直题到左边。但有时出于画面构图的需要，将款题在其他位置上，或只题几个字，如一幅画的款题在右边，这是出于对画面的均衡来考虑的。又如一幅画画面上左下只有一座岩石，远处有一堤岸，几叶小舟，四周都留有空白，但只在右上角题了四个字。这四字虽少，却也起着平衡的作用，它与整个画面相一致，靠左下的岩石与右上的题款相呼应，形成一种平衡感，使画面于不稳定之中显得稳定。题款的位置应从整个画面来考虑，一般与画面的中心相对应。长款、穷款

---

① 黄宾虹 1949 年题《黄山纪游图》，《黄宾虹山水册》，42 页，人民美术出版社，1986。

② 黄宾虹自题画诗，见本书《中国画艺术》，《野岸平桥图》。

要根据画面需要来定。另外，画面上题款的书法，有楷、行、草、隶、篆。一般写意画以行草见长，工笔画一般以楷、隶书为主。字体风格与字的大小、多少要跟画面风格、尺寸和空白相一致。如此，书法与绘画则达到高度统一，画面因此也具有整体的风格。

3. 用印方法

中国印章的朱红色，沉着、鲜明、热闹而又刺激。一幅画完成后，在题款下用上姓名章及别号章，能把全幅画的精神提起，可以使画面上色彩变化呼应，补足空虚，破除平板，稳定平衡。画上用印，在名号旁或名号下的，以姓名（白文）、字号（朱文）为宜，用印大小与题款之字的大小要相配。另外，还有压角章（闲章），可方可长，也可椭圆形等。以书斋名、籍贯地、名句、艺术见解为内容，可使作品更加完善，相得益彰。这也是中国画的独特形式。

## 第四节　花鸟画技法

### 一、工笔花鸟画

我国工笔花鸟画始于唐末、五代，兴盛于北宋，工笔花鸟画法先以“白描”造型（白描是一种用线造型的技法，同时也是独立的画种）。白描亦称“线描”，除去一切色彩，只用线条来表现，线描不仅是敷色的基础，还是一种独立的表现形式。无论人物、山水、花鸟都可以用白描来表现。线描花卉是学习花鸟画的基础。

勾勒花卉时，常用铁线描、钉头鼠尾描，即中锋用笔，线条圆润浑厚，饱满有力 勾勒叶、萼时线条可稍粗，起笔应有顿挫 画树、枝干宜中锋、侧锋、逆锋结合运用。墨色可焦、可浓、可重、可淡，但要有毛、涩、粗糙之感。

花卉从外形上可分为木本、草本和藤本。木本 是多年生的植物，枝干坚实，可分为乔木和灌木。乔木高大，有主干，有分枝，如

梅树、玉兰、梨树等；灌木低矮丛生，无主干，多枝条，如牡丹、芙蓉、蔷薇等。草本：枝茎柔嫩矮小，如菊花、芍药、兰草等。藤本：有木本和草本之别，木本如紫藤、葡萄；草本如丝瓜、葫芦、牵牛等等。

花卉的结构：花卉如牡丹由花冠、小花苞、叶、茎、干几个部分组成。

⑴ 花冠：由花瓣、花蕊、花蒂组成。花瓣一般可分为单瓣花和复瓣花。花蕊由雌蕊和雄蕊组成。一般雌蕊一枚，雄蕊多枚。雌蕊生于花冠的中间，分蕊柱、柱头、子房三部分；雄蕊环列雌蕊的四周，分蕊丝、蕊药两部分。花蒂：由托、萼、柄三部分组成。花托是花瓣、花蕊生长的地方，其上端开裂的部分是花萼，花托下面的细茎为花柄。

⑵ 新枝、老干（多年生）的结构：木本称为“枝干”，草本称为“茎”。如牡丹，新枝是当年新生干，在新生干上分枝生叶，新生干上端与花梗相连。花梗的颜色、粗细和新生干一致，花梗上生单叶。新生干上生有 3 至 5 个侧枝（长叶柄）。新生干与侧枝之间的夹角（称“叶腋”）生有芽苞（腋苞），来年发育生成花和叶。每年花开后，新生干的上半部分枯死脱落，下半部分木质化成老干。新生干与老干结合部生有绿色瓣片，称为“芽鳞”，起保护新芽和茎的作用，花开后逐渐脱落。节部稍粗，小枝与叶都从节处生长。老干是多年生枝干，粗壮虬曲、苍劲斑驳，呈褐色或墨色。老干是由新生干木质化形成的，木质坚脆，愈老表皮剥落愈深。干皮俗称“丹皮”，可入药。干上易生不固定位置的芽鳞。

⑶ 叶：由叶片、叶托、叶柄组成。有单叶和复叶之分：一个叶柄只生一片叶子的为单叶，一个叶柄生两片以上叶子的为复叶。

⑷ 叶脉：分为平行脉（长形叶片）和网状脉（近似圆形）两种。另外，根据叶子在枝茎上的排列，可分为互生、对生、轮生和丛生。

1. 花卉写生方法

写生是对具体的客观对象进行描绘。它是锻炼和获取造型能

力的手段，是学习绘画的重要基础课程。通过写生，我们对描绘对象可以进行比较全面、深入的了解，熟悉和认识其生长规律、结构特征。写生不仅能够提高我们对自然景物的观察、分析、理解和表现能力，同时也为创作积累了重要素材。写生常采用速写的方法。

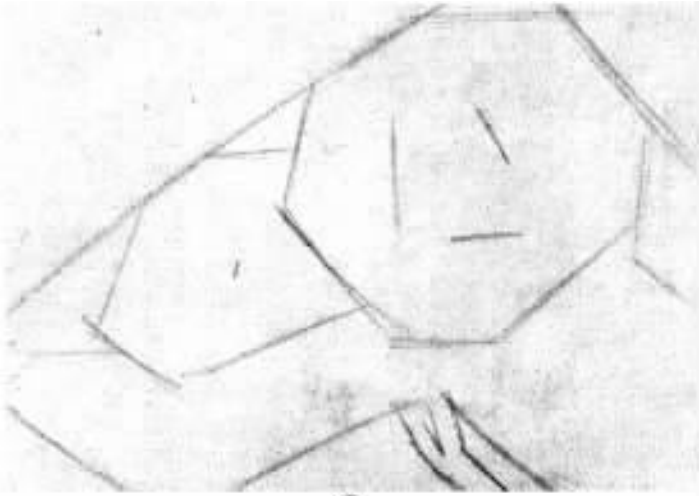
⑴ 观察。在写生时要对花卉进行全面、具体的深入观察，体会和感受不同环境中、不同品种花卉的美之所在，了解、把握它们不同的形神特征。首先要对花卉有一个总体认识，如花株的高度与势态，是木本还是草本等；再对花冠、花蕊、枝茎、叶子形状、神态以及颜色等特征进行深入细致的观察，并注意各部分之间的连接关系。

⑵ 选择。写生时应根据创作的需要收集资料，一是对不同生长时期、不同生长环境下花卉结构的分析写生，掌握花、枝、叶的生长关系及花、枝、叶的基本形状与颜色，对花头、花蕾及枝叶进行局部特写。一般要画成和原花一样大。叶片要有正、反、侧、卷的各种形态和长势。二是整枝的花卉写生，要选择最佳的角度来画，选择枝、叶、花自然组合关系中和谐生动、姿态优美的花卉进行写生，以便创作构图时用。

⑶ 取舍。写生时应注意取舍、组织和构图。注意自然中的花卉姿态，花枝、叶的关系及株与株之间的变化和穿插关系。写生时不仅要选择合适的角度，选择生动的形象，同时要进行概括和取舍、组织与加工，将不美的、重复的花、枝、叶舍去，根据构图的需要，在不违背生长规律的情况下，可以把不是一株同类花卉上优美的花、枝、叶组织在一起，也就是剪接。

外出写生的工具，最好携带画夹或画板，可以用素描纸、毛边纸、宣纸或普通白纸，一般带速写本方便些。写生用笔不限，用铅笔、钢笔、水笔、毛笔等均可。表现形式不拘一格，可以用线描、双勾填彩等方法。初学者宜在较厚实的纸上以线描方法写生。要注意线的长短、粗细、轻重等变化。铅笔写生的优点在于可以追求线描的用笔、用线，并且便于修改。有了一定造型与构图能力，可直

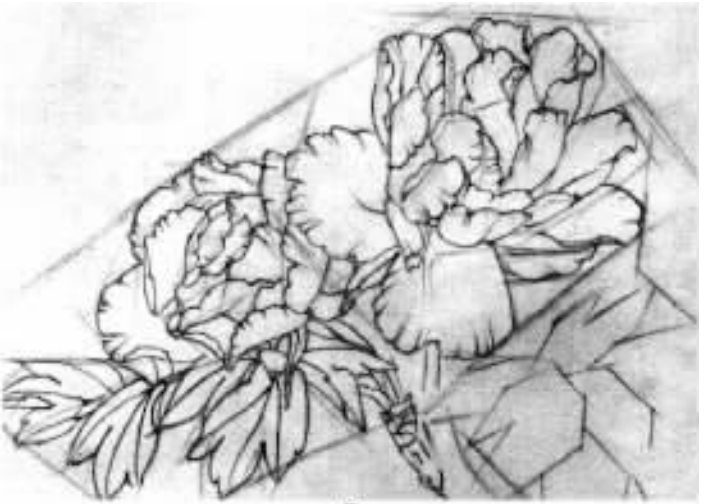
**接用毛笔写生。**







**花卉写生步骤**



③



④

**花卉写生步骤**



**花卉白描画法**

2. 写生的步骤

⑴ 先确定大轮廓。在认真观察、选择好入画角度后，就可以动笔了。要先安排构图，即想好所要画的形象在画面上如何分布，然后用直线轻轻定出花、枝、叶的大体位置。

⑵ 局部分割。仍用直线在外轮廓内进行分割。要分出组织、结构，注意其疏密、层次和透视关系。叶子也要大致分出前后层次。

⑶ 细致描写。要由近及远、由前至后、由主及次、由中心至四周逐瓣逐叶地细致刻画。画复瓣花冠要从中心处最前面的一瓣画起（也就是离你最近、没有被其他花瓣遮挡的那一瓣），由里向外推着画。花瓣都是从花托长出的，要注意花瓣聚心，不要画散。叶片要先画主脉，再画边缘线，加附脉。

⑷ 调整统一。主要调整画面大的疏密关系和空白的分布。在具备一定造型能力、有一定写生基础之后，也可以省略第一、二步骤而直接进入细致描写。

3. 线描

将写生得来的素材，经过取舍整理，组织成画稿，不需要修正便可作为线描稿，直接用拷贝纸将稿子拓下来，再用较尖细的铅笔轻轻、准确地拷贝在熟宣纸或绢上，然后开始勾线落墨，进行勾勒。勾线所用的毛笔，一般可选用狼毫笔。

画工笔花卉首先要勾出线描稿，花卉写生也多以线描形式来表现。要根据花的形状、神态、质感来落笔、运笔，用腕、肘、臂的不同力量和速度使线条呈现出粗、细、枯、湿、顿、挫、轻、重的效果。

勾线的浓淡是根据不同的质感来决定的。勾线时，要考虑到着色的需要，可以在墨中加入色彩。淡线用墨，一般白色、黄色、粉红、橙色花及反叶、老干用淡墨，深色花朵、正面叶子、花蕾、当年枝、叶柄用重墨。以上讲的都是中锋用笔。画老干用逆锋或中锋、侧锋，皴擦结合，效果更佳。花蕊用双勾或没骨点蕊。叶筋勾线

(着色后) 分三次完成 :一是先勾草绿,第二次用深绿或花青勾,第三次用胭脂勾。应注意主筋比次筋粗些。

4. 设色

工笔花卉设色,注重物象的固有色及固有色明度的变化,不追求光影效果。设色是在熟宣纸或绢上进行的。从配彩类别上可分为墨彩、淡彩、重彩。具体着色渲染方法有冲染、分染、褪染、烘染、罩染等。

设色是运用色彩的效果,用以表达物象的情境变化和韵味。古人称为"随类赋彩"。

冲染,也叫"积水染"。同时使用两支笔,如画粉红色月季花,一支笔调好白粉,水要饱满 ;另一支调好红或紫色,不宜太浓 涸时先用色笔在一个花瓣的根部点一块,边沿转折凹处勒一些,不等干马上将另一支水粉笔冲染进去,这样干后,花瓣边沿会出现一条深深的线,这种自然巧妙的效果是勾线所达不到的。用同样的办法把其他花瓣画完,干后用重色醒一下瓣根,这样能充分表现画的质感。冲染也可以画叶子,首先用花青调藤黄在叶的根部点染,趁湿马上用三绿加藤黄冲进去,水不可太少,干后用草绿提染。嫩枝用胭脂勾边沿线,未干时冲进三绿加藤黄色,干后用胭脂提染。

分染,即分层着色,古人叫"三矾五染"。如画大红月季花,第一遍先用墨在瓣根往外由深到浅分染,到中部墨色就没有了 等干后再用朱砂从瓣的边沿由深到浅染下去 ;干后染第三遍,用曙红平涂,色不要太浓 ;再干后用曙红从瓣根到边沿由深到浅分染一遍,达到求变的效果,最后用胭脂醒一下。如果画的是起绒的大红花朵,在第一遍用墨打底之后,还要按墨色深浅加染头青,干后罩矾水。这样可出现绒的感觉。如果绒的味道不够,就再加曙红几遍,直到满意为止。在这里,罩矾水的作用一是固定上一次的颜色,二是使下一次着的颜色更鲜亮。



**花卉设色步骤**

褪染 在着色的同时用两支笔，一支调颜色，一支蘸清水，水分要恰当。先用深色从瓣根或叶根画起，紧接着用清水笔往外褪染，色的变化从瓣根或叶根到边沿是由深到浅。为不露笔痕，也可先画水色，后画重色褪染，最后在染完基本色后再罩染一遍很浅的类似色或对比色等。这样会使画更厚实，色彩更丰富，起到烘托气氛的作用。



枝叶设色



花蕾设色

5. 工笔翎毛的画法

⑴ 鸟的特点。“翎毛”是花鸟画中禽鸟的代称。种类繁多，有家禽、鸣禽、水禽等。画时要注意它们的生活习性，掌握其形态结构、特征和共同的规律。鸣禽多嘴短；水禽嘴阔多扁，足有蹼。必须仔细观察，方能得其神态。禽鸟的形状不离卵形，要根据动态找出它们的运动规律。如鸟鸣先头仰，欲宿则颈缩，欲飞先动尾。画时要考虑头、身两个卵形的方向位置，以表现它们的活泼神态。

一般顺序是先画嘴、眼、头，再画背、翅、胸、腹、尾，最后画爪。要画出禽鸟的不同姿态、动势和神情。不同禽鸟的形态特点，很明显地表现在头、嘴、眼、爪、尾等几个方面。

⑵ 鸟的画法。鸟类首先要画好白描线描稿。线描用笔要工整挺劲，依鸟身固有色的深浅，分别墨色的浓淡。线描要与鸟身形状结合，多中锋用笔，勾毛或丝毛要细而轻。嘴、眼圈、爪用线要硬。翎毛要疏密有致，以表现它们的质感。



鸟的工笔画法（灰喜鹊）

⑶ 鸟的设色步骤。如画灰喜鹊。第一，勾。嘴、眼圈、爪用浓墨勾，绒羽用淡墨勾。一列飞羽、二列飞羽、三列飞羽、大覆羽、尾羽用重墨勾。第二，墨染。头、一列飞羽的内侧用淡墨分染多遍。嘴、颈、背、腰、上尾筒、一列飞羽、二列飞羽、三列飞羽、小翼羽、大覆羽、尾羽用淡墨分染。第三，设色。颈、背、腰、上尾筒、二列飞羽、三列飞羽、大覆羽、尾羽用淡花青罩染。尾羽的边用石青加白粉分染。喉部、腹部、下尾部、一列飞羽的外侧、尾羽尖部用赭

石加花青分染凹处和结构，并染白粉。赭石加藤黄顺着眼圈的内侧往眼圈中间分染。中墨平涂爪，焦墨点睛，最后用花青、白粉分别丝毛完成。

## 二、写意花鸟画

1. 写意花鸟画的特点及表现方法

写意画和工笔画不同。工笔画创作分为三个过程，首先起稿，其次勾墨线稿，最后染色填彩完成；而写意画必须落笔成形，一气呵成。因此，在创作方法上，要通过观察写生，把各种物象默记在心，做到意在笔先、胸有成竹。

中国画之气韵，全在墨色，故“墨分五彩”，即“清、淡、重、浓、焦”。古人把墨色分成五个等级，相当于音乐中的“音阶”一样，是为了方便初学者对墨色的浓淡深浅有所区分而定的名称，但到底深浅达到什么程度，却没有定量，也没有绝对标准，其实也没有必要。怎样把墨色运用得浓淡适宜才是目的，这关键在于调墨。一在用水，二在调法。作画时，首先将毛笔浸入水中，待湿透后再取出。笔上的清水千万不能擦干或捏掉。随即用笔尖蘸上少量浓墨（不能全笔蘸墨），然后轻轻地把笔尖在盘子里上下抹动几次，使笔尖上的浓墨渐渐和水相溶，水多处自然色淡，水少处自然色浓，这样就五彩具备。马上挥笔作画，让墨色在纸上自然调配，墨色一定很丰富。这种办法叫“纸上调墨”。相反，如果把这支水笔蘸墨以后，立即在盘子里调匀，就只有一色，而没有五色，这种办法叫做“盘内调墨”，墨色就没有变化，和调色的方法也是相同的。

怎样用笔？墨调好后，就开始动笔。作画运笔时有中锋、侧锋、逆锋三种，也有顺用逆用的区别。逆用也叫逆锋，就是笔尖在前，行笔慢而苍劲有力，用来画老干和勾勒石头。一般以圆笔中锋最为深厚有力，运用的地方较多，如画竹子特别需要运用中锋撇叶。至于侧、逆锋等在画石、画荷花时就用得多些，画石块的阴面

和凹面要皴，需要用侧锋和逆锋画荷叶和其他阔叶。总之，具体运用何种方法要视画材本身的需要，只要使用方便即可。运笔时有重有轻，有快有慢。古人说："高山坠石，力能扛鼎。"这些都是指笔力而言的。下笔要有一定的力量，做到力透纸背。一般初学时，由于下笔没有力，手上也没有功夫，所以墨不透纸，漂浮在纸上。因此，必须努力作画，狠练功夫，才能达到预想的效果。运笔也有快慢。动如脱兔、静如处女，就是指快慢而言。至于什么时候快，什么时候慢，或者画什么东西快，画哪些题材要慢，须仔细分别。惊蛇入草、飞鸟出林也是指速度而言。一句话，作画时必须把用笔的快慢、轻重和纸的厚薄、水分的多少结合起来考虑，在实践中渐渐去体会、运用。

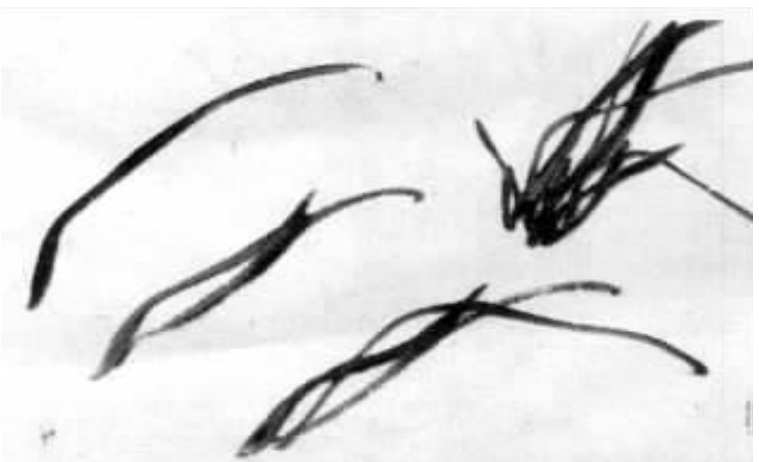
如画竹，必须在未画之前把竹子的形象、结构、特征乃至风、晴、雨、雪等等不同变化理解得清清楚楚，通过想像，在下笔以前，一眼看去，仿佛千枝万叶已经跃然纸上了，最后把你所要描绘的竹子一枝一叶地通过笔墨刻画出来。这就是写意画的创作方法。但必须做到形象生动活泼，笔墨淋漓洒脱，落笔成形，一气呵成。所谓落笔成形，如画兰草撇兰叶时，一笔下去从根部到梢头，笔墨的浓淡粗细、刚柔顿挫等等，要求非常有力而且十分自然地表现出来，既不能涂改，也不能草率。所以在用笔时首先要注意调墨，把浓淡干湿调配好，做到心中有数。运笔时要大胆落笔，非常沉稳地一笔一笔地画下去，就能很好地完成。兰叶细长，草质比较坚韧，有一定的硬度，但毕竟是草本花卉，又需要一定的柔度。古人在实践中积累了很好的经验，叫做"喜气写兰，怒气写竹"，这是很有道理的。我们要把兰叶画得既"刚"且"柔"，可用"喜气写兰"的创作方法。要表达竹子高风亮节的品质和格调，则用"怒气画竹"的方法完成。这些都是落笔成形的特点。

另外，所谓一气呵成，是指在作画时，一幅作品或部分最好一下完成，而不要间断。这样处理很有好处，可使笔与笔之间的相互

交错、穿插和笔法的连贯及气势的衔接等等都不受影响。否则停笔久了，就会使原来的意图改变，可能使先画和后画统一不起来，达不到尽善尽美的境界。因此，这种习惯应该在初学时就培养好。其次，正因为是落笔成形，只可一而不可再，写意画的“难”就在于此，所以只有多实践，反复练习，才会熟能生巧，画出佳作。

2. 兰蕙画法

⑴ 兰和蕙的生长规律和结构特征。兰花幽香清远，它的香气能够暗暗地袭人衣袂。它生于深林绝谷，而散发它的芬芳，所以称做“幽兰”。那种一茎一朵花者，叫做“兰”，一茎有几朵花者，叫做“蕙”。作画时如能达到清静境界，便会纸上生香。兰又称“春兰”、“兰花”、“山兰”、“兰草”、“朵朵香”。属兰科，每年生常绿草本植物，野生在我国东南部山坡林荫下，为国内盆栽历史悠久、极有观赏价值的植物之一。春兰叶片很长，一般为春日开花（亦有夏日开花），一茎一花。花五瓣，分内外两层。外层三瓣，先开。内层两瓣，后开。花非常清香。



兰草起手法

蕙，香草名，亦称“蕙草”，俗名“佩兰”，产于湖南零陵，又称“零陵香”。蕙，叶似兰草而宽长，春夏开花，“一茎多花”（八九朵），香味不如兰浓郁，颜色略浅，花形与兰同。屈原《离骚》里的“余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩”，就是指这两种花。



画兰法

⑵ 画兰的技法。利用撇兰叶的练习，培养大胆落笔、信手挥毫的笔力和魄力。画兰，撇叶最难，起首二三笔还容易安排，等到要成一丛，那就是很难的，稍不小心，就好似茅草乱蓬一般。画兰以一花作主体，另画几撇叶陪衬它，但每撇叶子都要有临风的风致，这才是最佳的。如要画成一丛一丛的，那就应当画蕙，因为叶子不多不容易生出姿态。在花枝上面特别注意，要使它枝枝好似在舞蹈。兰用水墨画是比较高雅的，水墨撇叶在落笔时就要有转折，花宜于淡，叶宜于浓，花瓣不可取巧故意表示花的阴影，否则就显得俗气。



画花法



画兰叶生花法

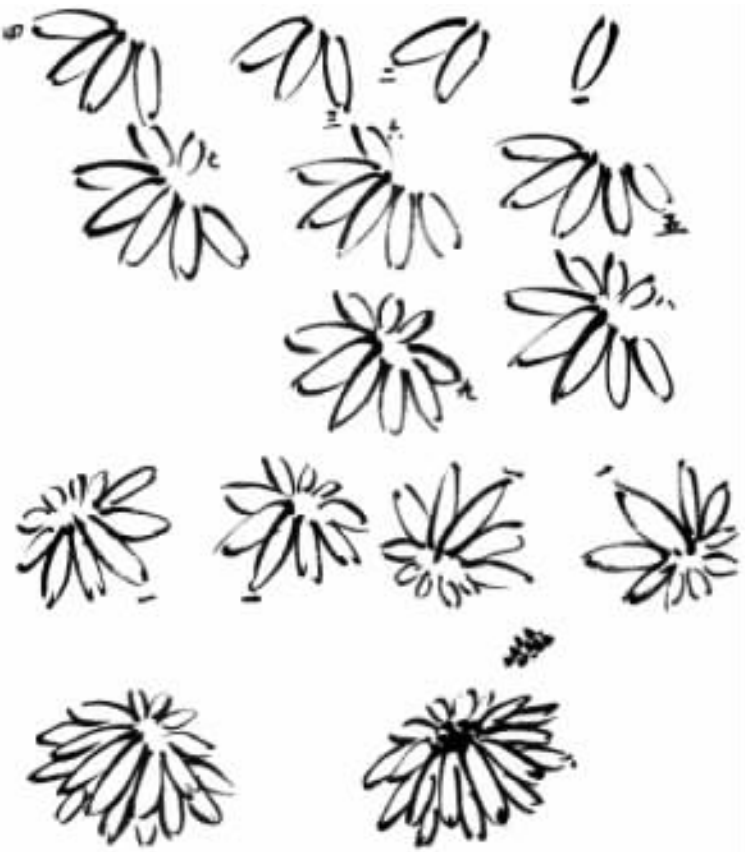
作画要大胆落笔、信手挥毫。写意画的落笔和胆量，在初学时就要培养。否则，就会显得拘束，无法放开，会影响学习效果。由于工具的使用不方便和不习惯，手控制不住笔，都会影响绘画效果。再加上生宣纸很容易渗开，快一点飞白太多，墨不透纸；慢一点到处渗开，不成样子，非常紧张，而且容易失败。其实，万一失败也不要灰心，必须坚持下去，不能换纸，一面总结失败的经验，继续进行，才能渐渐掌握。选择兰和蕙做练习可以练习调墨、用笔，培养笔力和魄力。兰蕙可以结合练习，有时间也可以结合“萱草”、“水仙花”一同练习。这些植物的叶子有长有短、有粗有细，用来

练笔，最为适宜。同时注意从上、下、左、右四个不同方向进行一撇、二交、三破的练习，目的是练习开弓，从四个不同角度撇叶，为以后的用笔打下更好的基础。最后，还要注意墨色的浓淡干湿和调配。

3. 菊花画法

⑴ 菊花的生长规律及特征。菊花，植物名，菊科，多年生草本，茎下部稍带木质。叶卵形，有缺口及锯齿，柄长，互生。秋末开花。菊花花瓣繁多，叶子重重叠叠，有平头状、圆头状 周围为花舌状花冠 冲部为花筒状花冠。菊花种类很多。性耐寒，有傲霜不凋的气骨，常用以比做人的品格，所谓“傲骨经霜犹吐艳”。它是花卉画的重要题材之一。

⑵ 勾花点法。先画菊花的花头，用淡墨勾花瓣，瓣可大可小，笔要准确有力。由于菊花很鲜嫩，故用淡墨。如用浓墨勾花瓣，花头就老，不适用。点叶用浓墨。一片叶子，可一笔点成，也可勾瓣，点法由叶尖点到叶根。点时要注意正、侧、背三面的区别。一般正面深用墨宜浓，背面色浅用色要淡，根据不同情况适当地注意浓淡兼施。点完后，稍待片刻，趁湿勾叶筋最为适宜（切忌干后再勾叶筋，容易死板）。写意画叶可不分正反，只要重外形与墨色变化即可。要注意干湿、浓淡的变化。



菊花平头花画法



**菊花平头花偃仰反侧各式**



**菊花圆头花画法**



菊花叶子画法



**菊花构图法**



菊花根枝画法

⑶ 点花叶法。这种画法是直接用颜色点花头，再用墨画梗叶，容易分清。否则，花叶容易混乱，影响观者的欣赏。

⑷ 菊花的配色和色彩。关于调色和用色，菊花品种甚多，色彩缤纷，必然产生两个问题：一是配色的冷和暖。冷暖本无好与坏的区别，但由于人的心情、性格以及所要反映的情景不同，就应有所选择，如婚事宜用暖色，丧事宜用素冷色。描绘冰天雪地的劳动情景，当然要暖色和冷色互用。所谓配色，就是处理画面要服从意境，使色彩效果给人以美的享受。如画一幅菊花，三朵大菊花的花头用白色，叶子用浓墨，使彼此间起到衬托作用，达到对比强烈的效果。旁边再配上金黄色的悬崖菊，画上曙红色的菊叶。两种花头的颜色，一黄一白，又是一个强烈的对比；再加上色墨不同的菊叶相互掩映，益增情趣。

菊花的种类很多，要求表现的手法各异。既要表现得色彩丰富，又要避免繁杂。色彩丰富和繁杂是大有区别的，丰富是好，繁杂则显得杂乱无章，不容易统一，会使人们感到眼花缭乱，一定要注意避免。

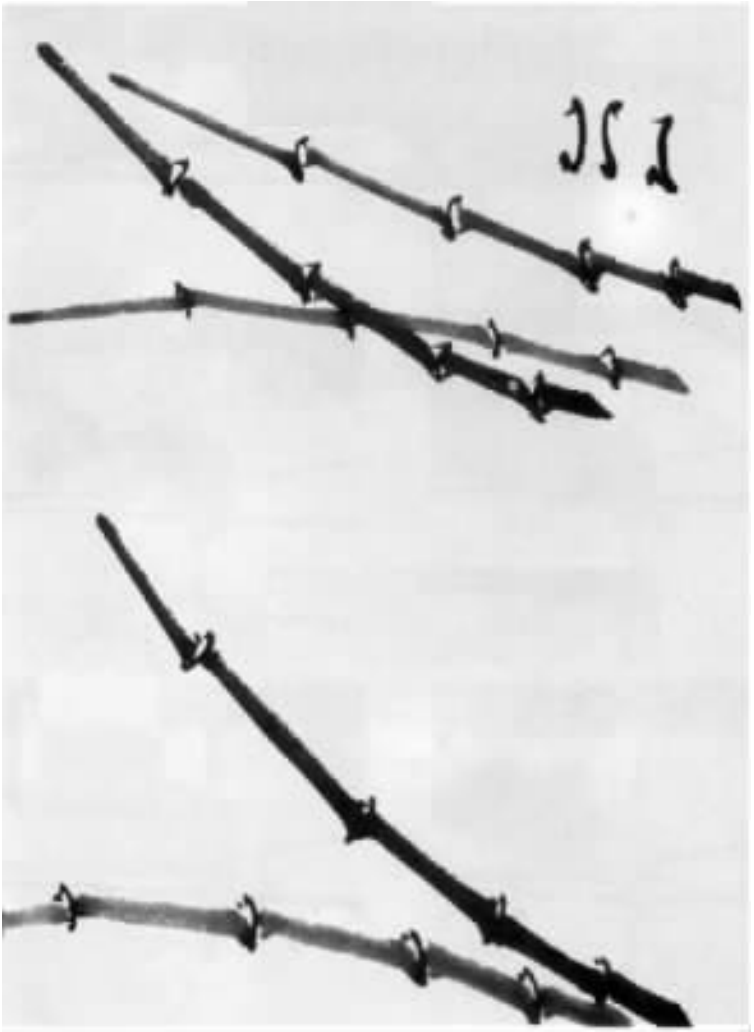
4. 竹的画法

古人画竹称做“写竹”，因为画竹和写字一样，用笔要合乎书法。画竹竿须用篆书的方法；画枝用草书的方法；画竹叶用楷书的方法，称“撇叶”。

⑴ 竹竿画法。用笔应讲究起、行、顿、提。画竹应该先写竹竿。画竿用笔，上下左右起笔均可。竹竿一气写出，才有笔意连贯之势。画竿要中锋用笔，遒健圆劲。每一节为一段，从上写下，起笔略重，一搨直下，住笔向左略略一提就收，一节一节地画下去，梢头稍短，渐下渐长，到近根的地方，又慢慢地短下来。待画完时，出枝画叶。如果竹竿倒在右边，就要从下向上或从里向外画，这完全要看情势，顺着笔势的方向来画。画全根下三节短，至中渐长，梢头又渐短。画弯竿，弯节不弯竿。画一二竿墨色可不作特别要求，画三竿以上墨色要有深浅，前者深墨，后者淡墨。



竹的画法



竹竿、节

⑵ 画节法。待竹竿画完，在离开的竹节空处，用浓墨写一横道，用笔要从逆势进去，然后翻出来，两头放起，叫做“点节”。行笔要有弧形，要苍劲沉厚。写节不宜太大，不宜太小，要以竿的粗细为准。画节之法有多种，熟练掌握其一便可。节画得圆活有力，能使全竿贯通，生意勃然。无论深墨竿、淡墨竿都用浓墨画节。

⑶ 画枝法。画枝各有名目，生叶的地方叫做“丁香头”，相合处叫“雀爪”，直枝叫“钗股”，从外面画入的叫“垛叠”，等等。用笔 起、行、顿、提，笔笔要有写势，有长短粗细变化，笔笔要连贯，枝枝有顾盼。画枝要劲健挺拔，行笔疾速，生意连绵。起手三笔非常重要。根据三笔起手可变化无穷。出枝不能全靠一边出，如一节枝在左出，另一节就出在右边，竹节生枝，右长左短、左长右短。竹节生枝，不必节节出枝，根据构图安排，可省略。老枝挺然而起，节大枯瘦 嫩枝和柔婉顺，节小肥滑 叶多枝垂，叶少枝昂，有风枝、晴枝、雨枝、露枝等各种情态姿势。

⑷ 画竹叶法。竹叶必须生动，不可将竹安排得如图案一样，尤忌部位一样。要非常自然。画竹叶法有双勾、写意两种。双勾就是用线条构成轮廓，然后再填色。这是工笔画竹，必须充分了解竹的生长状态和结构，一笔不得粗率。写意的竹，要分层次，近的竹在前，要用浓墨 远的竹在后，要用淡墨。这才能够分出前后、明暗的层次，增加韵味。雨竹的枝叶稍下垂，有湿重的感觉。老竹是竿粗叶少，新篁乃是竿细枝柔，叶叶向上。画叶下笔要劲利，实按而虚起，一抹便过，不得滞留。画竹叶要像写字一样，也要写成“个”、“介”、“分”字形状，但必须用一二笔来破开。古人所谓“逢个不个，逢介不介”，这是写竹的关键。一般来说，小竹叶大，大竹叶小，这是我多次到山里经过仔细观察总结的经验。

竹叶

卅重

古韵

5. 梅花画法

⑴ 梅花的生长规律和结构特征。梅花，植物名，蔷薇科，多年生落叶乔木。枝高二三丈，叶椭圆形而夹，有锯齿，早春发叶开花。萼紫绛色或绿色。单瓣者花冠五瓣，有红、白、粉红三种（亦有绿梅），重瓣不结果。腊梅花黄色，亦称“狗牙梅”，仅供观赏。生果色青，四五月间成熟，熟后变黄、味酸。江淮一带多种植。梅兰菊竹，世称“四君子”，是花卉画重要题材之一。

⑵ 画梅的技法。主要学习梅花的画枝干和点花、勾花方法。画梅须老干如铁，枝条曲折，才能写出它耐寒喜洁的特性。画枝时须先留好花的位置，如用水墨，那就用粗笔淡墨，草草勾出花的大致轮廓，然后细笔轻勾，在有意无意间见生动。如着色，就先用细线勾成花瓣，用淡花青晕四周，不用着粉，自然突出纸上。若用胭脂点簇，就不必用花青烘托。

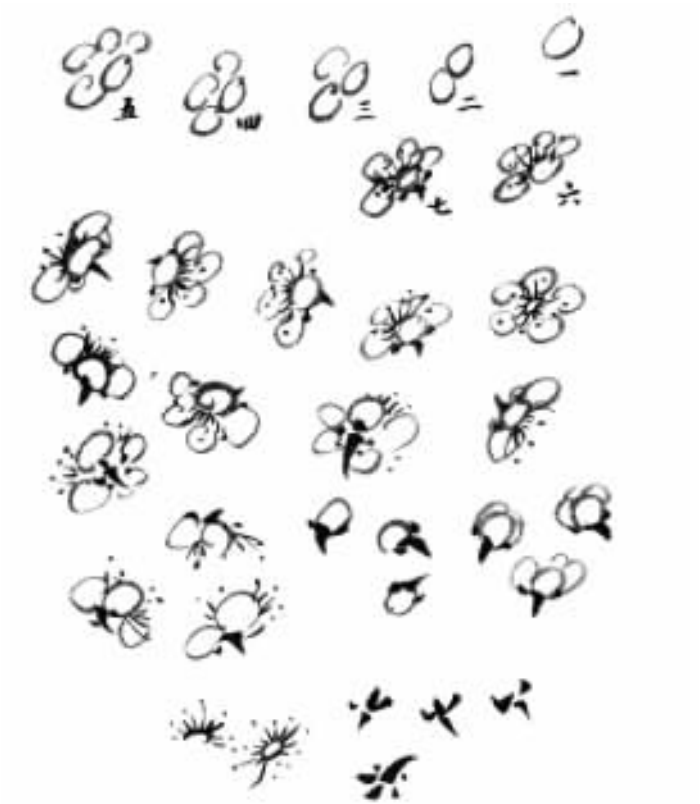
画梅花第一是勾瓣，第二是花须，第三是花蕊，第四是花蒂，而点蒂最难。画花勾瓣要圆，花须整齐，点蕊要随花须长短，错落有致。老干上不可以着花，每朵花点蒂要显出生在枝上。最后需要点苔藓鳞皴，以显示老干的苍老，并且苔点一定要点圆点。这样所画形象既自然合理，又可供欣赏。以重色点画，花瓣正面用淡洋红，反面用洋红调少许胭脂，并用重墨点花蕊、花蒂。画梅主要练习画枝干，枝条犹如画中支柱，画时运笔要有力度。一般大干多曲，小枝多直，墨迹要有干湿浓淡的变化。点花时不可枝枝见花，要有疏有密，最后不足处可淡墨点苔。

梅花是木本，枝、干、叶比较坚硬厚实。因此，在画法上应该和草本花卉画法有所不同，多数草本花的叶子比较薄嫩。梅花是多年生的常绿乔本。在霜雪环境下，它枝干坚实，叶子厚硬，木本的枝干粗壮有力。因而画梅时笔要健辣，顿笔要多，气势要足，才能画出木本花树的特征。如能把梅花画好，那么，其他木本花卉如桃、梨、杏、樱花、山茶、玉兰等等，都可举一反三，触类旁通。至于

调色，也应该有区别。凡是花瓣、叶片厚的，调色、用色都要浓些；薄的，调色、用色都可少些，才能把木本花和草本花区别开来。此外，篇幅大小也应该有所不同：木本花高大，宜用大纸画；草本花短小，用小纸画才相称。否则，构图时将受到局限。



梅花枝画法



梅花圈花画法



梅花生枝圈花画法



**梅花点花用笔画法**



梅花生枝点花画法



梅　花

6. 荷花画法

⑴ 荷花的生长规律和结构特征。荷花，植物名，睡莲科，多年生草本，生长在浅水泥塘中。地下有茎（藕），肥大而长，有节，节间有很多管状空隙，可食。叶大而圆，网状脉。叶下面中央有长柄，抽出水下，夏日开大型花，很美。花有粉红、大红、白（黄花较少）诸色，并有单瓣、复瓣之别。雄蕊很多。花托呈倒锥形，有许多小孔，每孔结一果，叫莲子，是补品。荷花又名莲、芙蕖等。这种花，出污泥而不染，高洁芬芳，香远益清，世称“君子之花”，是花鸟画重要题材之一。

⑵ 荷花一般采用大写意画。先用阔笔画出主要的荷叶，再画荷花。画荷花，用淡墨勾花瓣，后可填色，还可用没骨设色画花蕾。接着画荷梗，此时待荷叶未干用浓墨勾茎，用尖笔不经意地在荷梗上点刺。根据构图需要画一二条小鱼、蜻蜓等更显生动，亦有画翠鸟相配荷花等构图，并结合泼墨用水。学习画荷花第一需要大斗笔和生宣纸，第二要有胆量、细心，叫大胆落笔，精心收拾（经营布置）。再加上周密的构思、构图和长期的练习，就能画好。

⑶ 荷花的泼墨用水。泼墨即是将大斗笔浸水湿透，蘸上浓墨，在盘上调和后，随即大胆用力在纸上顺着画，好像泼下似的。写意画的用水很重要，墨色的浓淡、深浅、干湿和墨色的丰富、淋漓尽致，都要由水分的多少来决定。所谓“水汪汪”的说法，就是水墨淋漓。而水墨的关系即是笔不能离墨，离墨则无笔；墨不能离笔，离笔则无墨。故笔在才能墨在，墨在才能笔在。笔墨两者，相依则存。笔与墨的关系紧密结合，归根结底都离不开水的作用。水多笔湿，不见笔痕；水少墨干，不见墨迹。只有适度用水，才能有笔有墨。在小写意里，这种关系相对容易一些，但在大写意里就难了一些。因为大写意用水很多，如果运笔滞缓，水就立即渗开，化成一片，不见笔痕，笔墨迹的相离多了一些，会以失败告终。



**荷花画法**

⑴ 先在画面适当位置画荷花。

⑵ 浓墨画荷叶上半部，紧接着淡墨画叶的下部分和花梗，并勾叶脉。

⑶ 用二绿加少量淡墨画水草、浮萍和画花心（莲），再用藤黄加朱磲点画花蕊。

⑷ 后可画一二条小鱼或蜻蜓、翠鸟。

⑸ 最后落款，加印章。

⑷ 荷叶的调墨和用笔用墨。墨分五彩以及怎样调，在前面已经讲过。小写意强调“墨分五彩”，强调“纸上调墨”，才能五彩俱备，墨色丰富。可是大写意要画的荷叶面积很大，如果全部“纸上调墨”，墨色的深浅太多，必然影响荷叶的整体感。最好改用“盘中调墨”，墨色就比较接近，容易调和，更能把荷叶的正、侧、背三个不同面区别开来。至于其他部分，如果想表现墨色丰富的特色，仍需用“纸上调墨”进行创作。著名大写意画家萧龙士画的“荷花”以及“兰草”最佳。

7. 写意花鸟的石头画法

花鸟画上的石头主要起配景作用，可使画面紧凑，层次分明，加深厚度。不论工笔、写意，在处理上和山水画石头的处理均不同。山水画把很大的石头，通过多种皴法，如大斧劈皴、披麻皴、折带皴、卷云皴、乱柴皴等等，用细笔一点一点表示出来。长帧大幅，崇山峻岭，要繁多的笔划才能完成。而花鸟画上的石头，特别是写意画的石头则简练得多，大笔挥毫，只需几笔就能完成。它在画面构图上起到配合和稳重作用。构图方法上有“画不够石头凑”（张建中）的经验之说。它的表现方法，要注意笔线的长短、粗细、转折。一笔下去，把线的抑扬顿挫，甚至浓淡干湿等等都要表现出来。特别对形象的要求非常严格，既要笔重，又要空灵；既要有硬度，又不可见棱见角。

石分三面，是解决体积感的一种办法，但没有油画那么强烈、重要，因为它不是通过光影来完成的。有时可以根据石块的形象，通过笔线的粗细和多少、墨色的浓淡来表现物质的阴阳、凸凹，用浓淡深浅和大小不同的苔点组成画面，同样能够产生立体感。

花鸟画的石头，一般以太湖石和花岗岩居多。太湖石有四个特点：瘦、透、漏、皱，圆洞很多，很灵巧，各地公园都把它点缀在花间路旁，砌成假山，玲珑活泼，供游人赏览，非常入画，配在工笔画中很合适。而写意一般用花岗岩石最为合适，配在大写意里，屹立

雄伟，气势磅礴，组成一幅幅壮丽的画面，使人赏心悦目，精神振奋。石头的面积较大，作画时要注意浓淡干湿的调用。一般宜湿不宜干，湿润以后，韵味好、耐看，苍茫浑厚，气韵生动。同时，也可以避免干枯、刻板等毛病。浓淡干湿的运用，全在用水。要注意对范画和古今名画的学习。

石头的勾勒步骤。

⑴ 用中锋或稍侧的笔锋画石头的轮廓，用墨可以稍淡，笔头水分不要多。

⑵ 依轮廓加皴，增强石块的质感和立体感。皴笔中锋、侧锋兼用，开始勾、皴的墨色也要淡，以后可以逐次加深。笔头水分不要多。然后用侧锋“擦”毛些，这样可显出苍劲的感觉。

⑶ 用淡墨渲染暗部，渲染时笔中的水分要多，即所谓干皴湿染，才显得有笔有墨。渲染时要大笔触，用侧锋从上向下一笔一笔接染下来。开始要用淡墨，然后逐渐加重墨、浓墨。待前一遍墨色干后，可以再加皴加染。可以多次加皴加染，直到感觉充分时为止。这种层层皴染的方法称积墨法。

⑷ 用墨加苔点，表现石上的苔草。另外，也起到提神和补救的作用。

8. 翎毛写意画法

古人画鸟称为“翎毛”。翎毛画法五代以来分为两派，画之趣味，各不相同。黄荃富贵，徐熙野逸，各尽其妙。古今翎毛名作名家特色各异，或肥或瘦，或工或写。现在主要讲翎毛的写意画法。

写意画的顺序按照国画的传统画法，是画鸟先画嘴，画嘴先画当中一长笔，再画上腭和下腭各一笔，一般鸣禽上腭一笔为中间一笔的二分之一，下腭一笔为中间一笔的四分之三（嘴长者侧外）。后画眼圈，点睛。接下来画头额、颈、背、画翅、添尾。最后画颔部、胸腹、腿爪。不同的鸟有不同的大小、不同的色彩，用笔是一样的。



**麻雀画法**

⑴ 用赭石加少许藤黄侧锋点出头。
⑵ 侧锋画背部，靠着背部向外两笔画出双翅。
⑶ 在翅膀上点画墨色飞羽。
⑷ 中锋二笔出尾，再以淡墨画腹部。
⑸ 浓墨勾嘴、点眼，用焦墨画上收起的脚。
⑹ 最后用浓墨在麻雀背羽毛上加斑点。

另一种画法，是先于背部起笔，由浓及淡，次写胸及肚，再次写翼及尾，然后画头、生嘴、点睛、补爪。这要看怎样方便为好。凡鸟形不离卵。背、胸、肚三部分既成，卵形已具，景态即生 欲鸣，则头仰 欲宿，则颈缩。随意变化，神气自在。



小鸡画法

⑴ 先用焦墨中锋画眼和嘴。

⑵ 用浓墨画头部。

⑶ 重墨侧锋画背部及翅膀。

⑷ 淡墨画腹部，再用焦墨画脚或用藤黄画脚爪。

⑸ 最后在尾部用焦墨略画两笔。

⑴ 写意翎毛画法，古人有“双勾”与“写意没骨”二种。

双勾画法，先将鸟形观察妥当，即用淡墨将其外廓及尾翼毛羽，略勾数笔即成。此种画法全用线条，运笔必须生动流利，切忌死板。鸟之白色者，如白鹤、白鸡、白鸭、白鹅、白鹭、白鹰等，均可用此法作之。

写意没骨画法，又有枯、润两种 枯者用焦墨直擦，头背尾翼较浓，胸腹须淡，神采奕奕。湿者先将笔洗清蘸墨，蘸墨后不要调匀，笔端墨多，笔根墨少，由背至尾，自浓渐淡，要有枯有润，融洽生动。鸟之较大者用披蓑笔法，自头至尾，顺序作之，头背尾翼须浓，胸腹较淡，鹰、鹞、鸡、鸭、鹅、鹊等可用此法。其较小者，不必用披蓑法。飞者先画五笔：一头、一背、一尾、两翼。立者，先用三笔：一头、一背、一尾 次用浓墨略画翼上之羽，不画亦可（立者背旁略加二笔，作复羽状）；再次画胸、腹，补嘴爪，虽寥寥几笔，而神采自生。

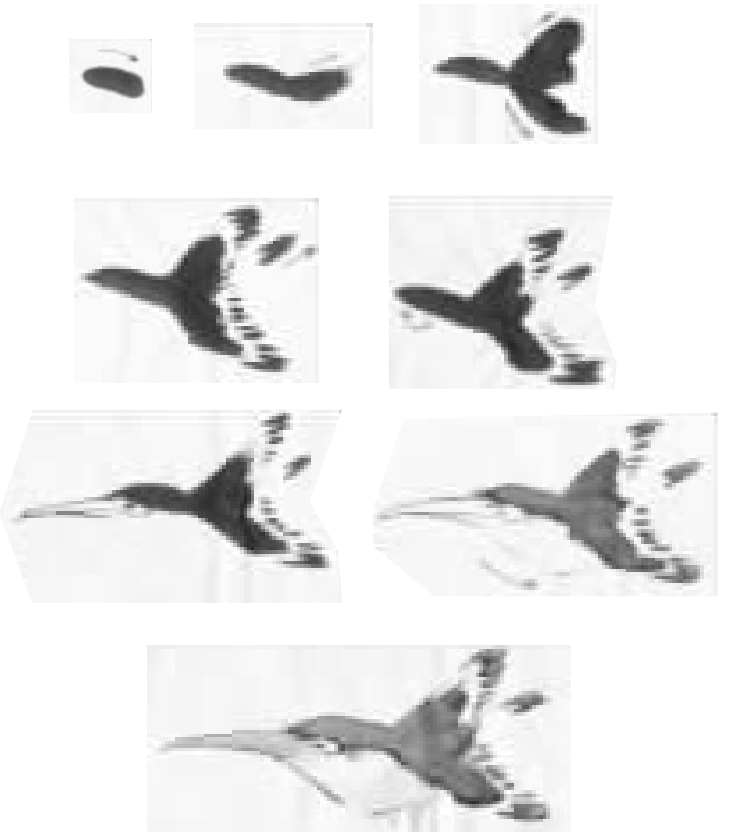
⑵ 嘴爪画法。鸟的嘴爪最难画，观画之优劣，于此最易辨别。其嘴爪系骨质，亦具有强韧之态。嘴有开有合，爪有收有放，又因品类各殊，而长短不同。大都山禽善鸣，多短嘴；尾长者足亦长，尾短者足亦短。也有例外，如鹤之足长而尾短，山鸡足短而尾长。水禽栖水，搜水底鱼虾为生，嘴多阔扁，足有蹼，以便游泳。此画者不可不知。

⑶ 点睛。有用圆圈内一点者，有单用一点而无圆圈者，有头毛之下勾半圆形者。通常凶猛鸟类多画成半圆形，小鸟类则用一点，或一点外加圆圈。点睛之墨，须格外浓。否则，无生动气象。古人点睛用生漆，高出纸上，故觉有光彩。

⑷ 尾翼。较他处须浓，有阴阳之分，上面白色斑纹，可于墨色未干时，用白粉点之，然忌呆板。

以上所述不过是其大要。学者应以自然为师；多观察鸟类，朝夕研究，必能提高（翎毛画法见图）。

⑸ 着色。翎毛种类既繁多，羽毛亦殊异。大都山禽处林木，毛羽具五色。鸾凤与锦鸡，辉灿铺丹碧。水禽浴清波，其体多清洁。凫雁色同苍，鸥鹭色共白。惟有双鸳鸯，形须分雌雄。雄者具五色，雌与野凫同。翠鸟多光彩，黑白灰喜鹊。应物象形，随类敷彩，虽属六法，然总以神气为主。翎毛设色不仅可使运笔用墨方法了然，还可由此而把握敷彩之法，达到举一反三之效果。



翠鸟画法

⑴ 先用赭石画出背部，再用浓墨点眼。

⑵ 嘴尖而长，用浓墨中锋画出。

⑶ 飞翅的羽毛，由背部向外画出，用笔前散后顿。

⑷ 用藤黄点眼圈、石青染头和背。

⑸ 用朱砂勾爪。



**八哥画法**

⑴ 先以淡墨画出身体。

⑵ 头要看准部位，用重墨勾喙圈眼。

⑶ 重墨点头颈及鼻上头上冠羽，笔要准而有力，不要点得太多。

⑷ 通身墨色要有干湿变化，外轮廓用浓墨补两笔。

⑸ 尾部用墨画虚一些，喙染藤黄，眼染硃[磦]。

⑹ 爪可勾可点，重墨勾爪染藤黄，也可用赭黄直接画。

# 第五节　人物画技法及图示

中国的绘画，特别是人物画，分白描（线描）、着色（重彩、淡彩）人物与水墨写意人物等，起初就是以线描为形象构成基础的。中国画线描的艺术历史悠久，有着民族特点，也是中国画的主要表现形式。所谓线描（白描），就是把要描写的对象，用笔勾画出线来造型，随着物象的不同，采用不同形式的笔法，概括地表现画面事物的形体和质感。而着色人物是在线描稿完成后再上颜色的。

## 一、工笔人物画线描（白描）画法

要表现一个物象，如人物，以最明快、简捷的手法给观者以一种最明确的感染力的，莫过于“线描”。

造型的基本要求是准确地反映对象特征，充分地表达内容，给观者以明确而强烈的印象。中国画用“线描”表现人物形象，是最容易被理解和接受的，最具有自己的民族特点，因而成为中国画技法的最基本的方法。

五千年前，仰韶文化时期有彩陶，上面的人物图形，都是由朴素而稚拙的线条组成的，给人留下一种强烈的印象。

继而发现的人物画用线造型的作品，是湖南长沙楚墓出土的战国帛画《人物龙凤图》帛画和另一幅同时期的帛画，造型生动，线条劲健。这就是战国初期的“线描人物画”艺术，说明那时已采用毛笔作画，而且达到了相当高的水平。由此可见，在战国时期已形成我国自己的用线造型的绘画体系。

东晋画家顾恺之的人物画细如“春蚕吐丝”，创造了“游丝描”的笔法，圆润细劲，把人物情态刻画得非常生动。而曹仲达的人物画被称为“曹衣出水”。唐代吴道子的人物画则有“吴带当风”的美誉，他不仅仅用线描画出人物轮廓，而且体现出“节奏感”和“韵律

**感”。**



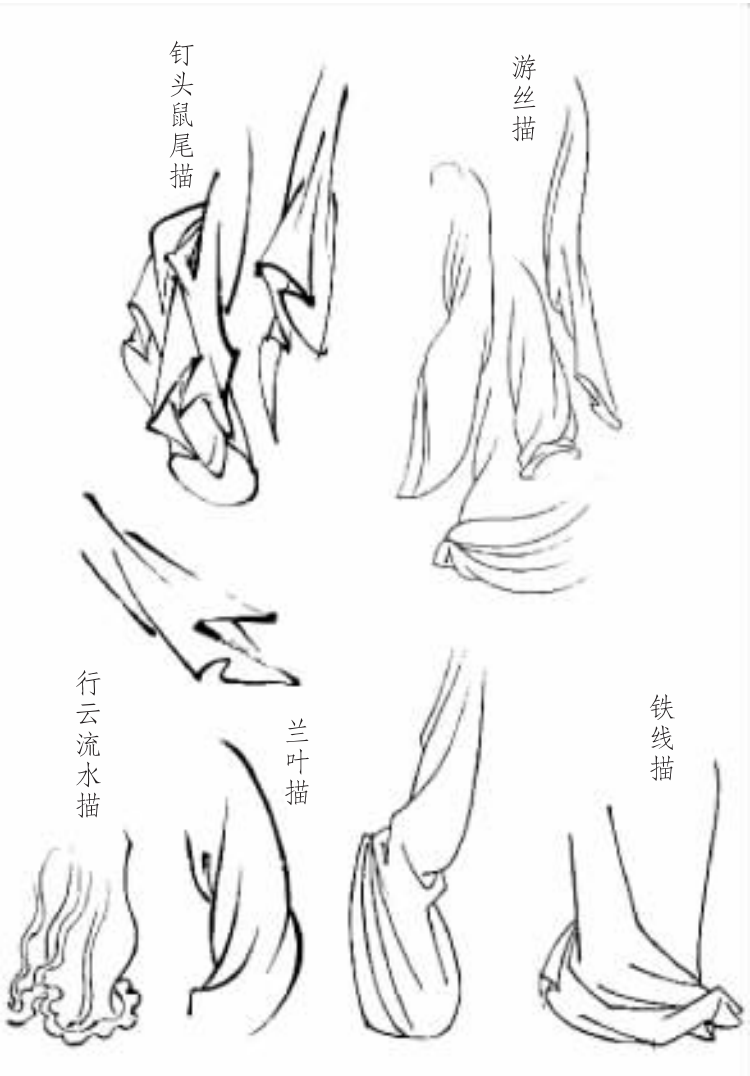
工笔人物的勾线笔法

当轮廓线勾出来之后，物象的神志已经包含在线描之中了。即使是工笔重彩人物画，无论色彩如何艳丽，莫不取决于线描造型的成败。中国画“六法”论把线描造型称做“骨法用笔”。像建筑，先有栋梁屋架，再砌砖铺瓦，线描即成，物象已立，赋色随之。这就构成了中国绘画的明显特征。

用线造型，要做到能够充分表达精心构思布置的形象，就必须熟练地掌握“线描”技法。对象的质感、量感和运动感，都要借助于从物象结构出发的线描表现物象神态。物象不同，线条的笔触也就随着变化，需运用笔触的长短、粗细、浓淡、干湿、刚柔、疾徐、虚实营造出不同的艺术效果。中国人物画的“十八描”，有游丝描、铁线描、兰叶描、钉头鼠尾描等，就是古代画家描写古代人物画的不同风格的产物。我们只宜以此作参考和借鉴，不能照搬。我们应该在继承传统的基础上，创造新形式的线描。

## 二、人物画的动作和衣纹

人的肢体动作作用于衣服，便形成了衣褶。衣纹是由动作显示出来的，不明白人体的结构，就不能恰当地表现外部衣褶。衣服附着于不同的人物实体，便出现了外部不同的衣纹组织规律。我国古代民间画工总结出一套画人物的口诀，如“文人一颗钉，武将一张弓”，用以表现不同人物形象的特点。文人由于长期不劳动，又受到封建礼教的约束，形成身体垂直的样子，像一颗钉子。武人由于锻炼武功，身体魁梧，腹部凸出，臀部后突，剑拔弩张，像一张弓的形状（参看宋人《八十七神仙卷》前部武将的造型）。这口诀虽然简单，却很形象。宋代的郭若虚在他著的《图画见闻志》中论画衣纹用笔时说：“画衣纹有重大而调畅者，有缜细而劲健者，勾绰纵掣，理无妄下，以状高侧深斜、卷摺飘举之势。”他对线描人物画技法勾勒衣褶的各种手法，阐述得非常详细。又如“吴带当风，曹衣出水”也是古代画家依据吴道子、曹仲达表现人物线描的特




**衣纹用笔的种类**

殊风格总结出来的形象语言，显现了仙人行走时躯体的动态和衣纹飘摆的丰姿。

光线照射到物体上面，由于质地不同，因而呈现出不同的质感。人体有毛发骨肉的区别，衣服有单、夹、皮、棉的区别，怎样用“线描”表现这些不同的质感，这是中国画家极为重视的课题。

一般来讲，质地硬的物体，线描要勾得坚硬些；质地软的物体，线描要勾得柔和一些。画一个铁器和一团棉花就不一样，比重大的要实，比重小的要虚。

画衣服，单衣褶少，线条长一些。画棉袄由于袄内装着棉花，凹凸不平，用短曲线条才表现得好；画毛织品勾勒中间以干擦；画绸缎则宜光滑利落，用笔要光。然而，中国画的线描要灵活运用，不能被上述的框框所局限。“画无定法”，画者要在自己的创作实践中增强线描的表现力，力求恰如其分地表现自己创作中所需要的形象。

人物的面部表情由于内心世界的变化呈现出如喜悦、忧郁、愤怒、安闲等等不同的情态。这些面部表情是通过肌肉、眼神、双颊、嘴角的“动感”显示出来的，瞬息万变，十分微妙，不同年龄、不同职业、不同阶级的人物会流露出不同的表情。画家要抓住“瞬间”确实不容易，这不仅要靠深入地观察对象面部特征，还要掌握十分熟练的技巧。用准确而快意的“线描”把刹那间的动人情态画下来，除了要具备“应物象形”的表现能力即速写、写生、默写等技巧之外，细致的观察力和丰富的想像力也起着关键作用。这只能在创作实践中逐步锻炼提高，不是在短暂的时间内能够掌握的。我国古代名画中，善于刻画这种动人情态的不少，如五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》，南宋梁楷的《释迦出山图》、《六祖斫竹图》，作者运用他们熟练的妙笔刻画出不同身份和不同性格人物的内心世界，很值得我们借鉴。抓住人物面部的运动规律，才有可能达到形神兼备的境界。



脸部及头发的用笔方法

画衣服，同样要注意“动感”。由于人体的动作快，衣褶的变化也很快，快速动作出现什么形式的衣纹，缓慢动作出现什么形式的衣纹，作者要有敏锐的观察力以准确地抓住这些特征，找出它的规律来。我国绘画史中常讲的“吴带当风，曹衣出水”便是形容作者画衣服的风格特征的。

宋武宗元的《朝元仙仗图》，此图为吴道子的粉本。画中人物的动作，全靠衣褶的构造表现其动势。熟悉描写衣纹的规律，对于创作人物画十分重要。



飞天　敦煌壁画　程立国（临摹）

以上讲了外部衣褶的形成，取决于躯体内部的动作（内在运动）。但衣纹的变化还有外力关系。如顶着大风走路的人，衣服被风吹所形成的飘摆姿态，和静止的衣纹便截然不同，描写时要把内部动作和外力关系结合起来。配景中的树木，也要服从人物的动势而决定其方位和气氛。

## 三、画人物动势整体感

画人物的动势，要注意以下三点：方向，快慢，强弱。如衣服的带子，被风一吹，飘在空中，就要用快速而倾斜的线条才显得有轻飘飘的感觉。而静止的物象，下笔要慢一些。随着人物的动态变化，线描本身要有粗细曲直等变化，粗的部分表示暗面，细的部分表示亮面，但是要与内容紧密结合，同时还要与形体质感、运动结合。用线描表达这三者的统一关系，使之有机联系起来，才能刻画出所要表现的对象。另外，还要求作者“去粗取精，去伪存真”，进行集中、提炼与概括，以便做到内容与形式的完美统一。

## 四、工笔人物画着色方法

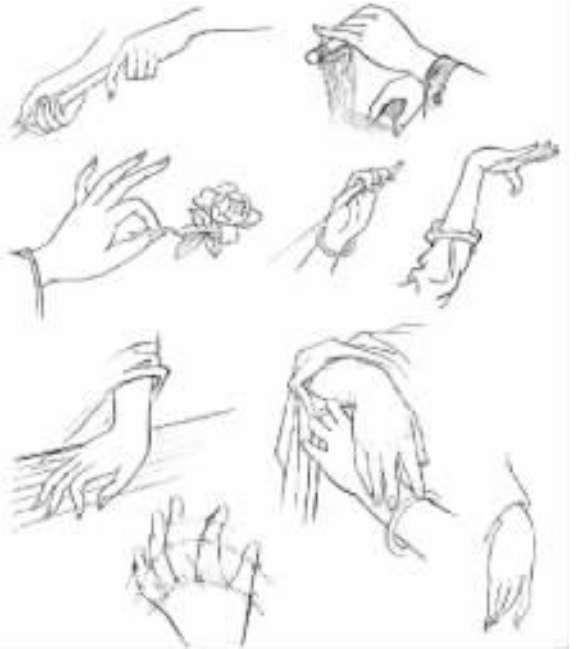
1. 手的着色方法

⑴ 手用白描线勾出后，用洋红染指尖及手心，不要太深（徐悲鸿把指甲的明暗凸凹染出，却质感甚强）。

⑵ 调赭石加硃磦染出。

⑶ 调硃磦、藤黄、洋红和粉罩后，用赭石调洋红勾。

仕女手部颜色的调配、渲染、着色，应与脸的着色同时进行，不要分开，颜色也不要另调，因为仕女肌肉皮肤颜色深浅都是一致的。粉要放多些，肉色放少些，渲染不宜过重。



手的线描画法

2. 仕女面部着色

⑴ 勾线，分浓淡墨。

⑵ 第一遍用较淡墨染头发和眼眉。头发干后逐步加深染几遍，发际边沿见发丝，以最深处染黑、染足为止。

⑶ 染洋红，浓淡要适宜，渲染要匀。

⑷ 染脸。第一步，用赭石和硃磲染出脸的各部位（耳边、颊、眉下、鼻的四周、嘴角、下颏）。要求先用淡浓两遍染出，但须等第一遍全部干后才能染第二遍。不要染得过重，也不要过分强调染出凸凹，总之要适可而止。第二步，染脸要求色调润泽、匀净、饱和，这要视渲染技法的掌握程度及笔上含水量多少而定。

⑸ 用粉调成肉色罩脸、耳、脖、头、手、臂等（以硃磲、藤黄、洋

红三种色调入粉内)。

⑹ 三白法。三白是指人物的额、鼻、下颏用较厚的白粉染出,以表现仕女面部三个受光的凸出部位,也用以表现古代妇女施朱粉的化妆效果。由额头发际处往下染,到眉毛为止。用三白法染粉,必须将厚粉烘开染匀,如果染得不匀净容易出现粉痕。

⑺ 开脸、完成。这是最后一道着色步骤(在染好三白之后,就已经将眉、眼画好,而且嘴的部分也已完成了上嘴唇的一半)。首先将头发加到最浓度 ;第二步,用淡花青在发髻部位罩一遍,以使头发显得更黑 ;第三步,用深墨将眼眶勾足 ;第四步,用深墨点出眼珠,点眼珠用八成黑就行了,不要点得死黑,要看出原来勾线时点出的瞳孔,才能生动 ;第五步,在眼睑的内部及白眼球的下边,还要用淡花青染出,眼睛才显得明亮有神。嘴的着色,要求上嘴唇稍淡(用硃磦、稍加洋红染),并用水分较多的轻笔点出。下嘴唇则要多用一点洋红向唇中部涂染开,嘴裂线还要用洋红勾出。嘴着色完成后,开始用赭色调洋红勾画出脸及耳、脖颈、手的肌肉轮廓。至此,头部着色全部完成。然后完成领边着色,再将头发和短发用浓淡墨加工。在以上整个颜面的着色步骤中,脸的着色是主要的,然后将头发逐步加黑。

## 五、写生人物画法

1. 先用木炭条或铅笔起稿,轻轻画出五官部位及人物表情。起稿宜多用直线,以明确地显示出形体的转折变化。这是第二步落墨用笔的依据。少用木炭画暗部阴影,以免影响着色的透明效果。炭线稿如嫌重,可用布拂去一层,以能见为度。也可采用拷贝办法,事先用纸画成严格细致的白描稿,然后拷贝。

2. 落墨是作画过程中起关键作用的步骤,应着重刻画眼与嘴的微妙变化。用笔应根据各个部位的不同感觉(如肌肉的厚薄、骨骼的隐显)灵活运用中锋、侧锋、逆锋等等笔法。用墨要用活墨,即先将笔洗净,蘸墨后不要调匀,利用笔端至笔根浓淡的渐次

变化，来表现虚实、前后、刚柔等对比关系。画女性像，墨底皴擦不宜过多，力求洗练，否则会产生灰、脏或枯悴的弊病。根据形象需要，勾线可用浓墨、淡墨相间进行，但必须一气画成。用笔须挺劲有力，避免断断续续、曲曲折折。用笔多用中锋，少用侧锋与拖笔。笔要按得下、提得起。要书法用笔，以产生抑扬顿挫之势。

在第一步勾线的基础上略皴淡墨，增强所画对象的立体感和空间感。但不宜把所有块面结构都皴上淡墨。淡墨一多，易使色彩灰暗、陈旧，失去明朗、舒畅的感受。

3. 人物着色。画女性（或儿童）的肤色多以硃磦为主色，再根据各部位色调的变化调入其他色，如额部可调入少许土黄，颧骨与鼻端可调入少量大红或曙红，下颏部可调入赭石色。女性加白粉，着色要紧密结合结构关系。先着中间，留出最亮的部位，各部位的基本色着好后，即迅速将各个部位统一成整体，最初留出的露白部位大部分要染上一层淡色。上色必须有整体感，预先确定整个画面的色调。色彩应有冷、热的倾向性。上色前先在调色盘中配好多种色调，或浓或淡，以备随时使用。要善于运用一笔见浓淡的笔法。切忌反复涂改。

第一遍上色完成后，即趁湿加暗部色彩，要注意明暗部色彩的冷暖变化。基本肤色是硃磦。在硃磦中调入少许花青（或其他冷色）即成暗部的偏冷色，有时亦可调入少许淡墨，但当墨底已上足时，再调墨就易灰、脏，不如青冷色来得透明。

着色可趁湿层层追加，这样笔触便于衔接渐变。着色不仅要注意冷暖的细微变化，同时要注意补充形体结构之不足。尤其要抓住五官周围对表情起重要作用的部位。面部色调也要因人而异。为突出主体，在画面色调的总体处理上，可适当改变某些部位的固有色彩。如画女性的黑衣，原可画得与头发一样黑，但为了突出面部与头发的色彩对比，就有意将黑衣减淡，并运用没骨画法使头发更突出。总之，要把刻画人物的精神面貌放在首位，不可只为笔墨形式而忽略人物神态。



仕女面部着色



**水墨人物（头像）画法步骤**

4. 全身画法。画全身时，不要忽视刻画人物的神态。全身的衣纹要分主次，要抓住具有运动特征的关键衣纹（也叫“主线”，如肘关节转折处产生的较强烈的衣褶，表现形体的主要轮廓线也属主线），同时也要有与主线相配合的辅助衣纹（也叫“副线”，如肘关节主线附近的较柔和的衣纹）。主线一般适用较浓的墨线，并多用中锋 副线一般宜用较淡的墨线，并多用偏锋皴擦，用笔要注意区分皮肤与衣服、细布上衣与厚布裤子等不同的质感。书本的薄纸宜用细线，桌椅较笨重宜用粗线。不同的对象应用不同的笔法去表现。要运用虚实对比的手法，如画裤子运用没骨法，先用浓墨画出裤子的整体，未干时，用焦墨勾线，也叫“破墨法”。这样就成了含蓄的隐线，与上身明朗的线形成对照。全身的墨色配置要有统一的安排，明暗层次要分明。用色应注意整体的冷暖关系。要善于用墨去代替一部分自然色彩，使色彩的使用更集中，主调更突出，形成画面的明快感。

# 第九章　谈中国画欣赏

中国画是祖国传统绘画艺术的特有形式。自从中国引进西方绘画，中国绘画即被称为“国画”或“中国画”。中国画有着悠久的历史，但在一些学习中国画的人的眼中，传统也只是很片面的含义，或者只是一种材料形式毛笔的运用、宣纸的渗化、水墨的晕染；或只是一种体裁内容山水、花鸟、梅兰竹菊、题款钤印 或只是一种使用样式立轴、条幅、扇面等等。中国画的本质，在于它的艺术创造是建立在中国人文思想基础之上的，以写意的独特认知方式和观察方法来形成意象，并以线性的结构形态来构筑意象，最后以笔墨的形式语言来达成画面的契合。中国画有工笔、写意，有着色画和水墨画。水墨画运用了单一的色彩对真实的形象进行描绘，是特殊的创造。自从它产生以来，一直受到历代画者的喜爱和人们的欣赏。

对于中国画如果缺乏了解、认识不够就不会欣赏。对描绘对象的认识与了解也非常重要，如认识了梅花的形态，就能够欣赏描绘的梅花。如果把梅花的枝干画得像藤萝的藤子、梅花的瓣子画得像桃花的瓣子，这样的描绘就不美了，实物对象会给予客观证明。自古以来，梅花的形状是并无变化的。这样，欣赏就有了根据，就可以领略它的艺术再现。如黄山上的奇松怪石，有些形态，离奇得不可思议，而对这些形态的描绘在明代就是如此。从黄山画派梅清的画中可以见到当时松树的奇形怪状。这些例子都说明画作的艺术性当然可以发挥想象，但还要以真实的自然再现为基础。

一幅作品，首先映到你眼里的是它的总体。有时第一眼就能把你吸引住。一些欣赏家往往就是采取这种方式来判断一幅作品的美或丑。但是，如果把欣赏的第一步变成欣赏的终点，这显然是很不够的。因为，一下子引起注意的，不一定是好画，它可能只是在某一点上突然地、一刹那地吸引人。而不引人注意的，也不一定就不好。它虽不能从表面上来吸引人，却可能有耐人寻味的美。欣赏必须不断发掘、不断深入，才能更好地通过艺术形象来理解它，更好地通过艺术形象的概括来探索它的无限。初唐阎立本看张僧繇的绘画，十多天“坐卧观之”，才否定了初看时认为“虚得其名”的评价。所以说，凭个人偏爱的眼光，往往是不可靠的、片面的。

人们在欣赏绘画作品时，首先对画面的整体效果产生一个总体印象，然后通过视点的移动，通观全面，最后着眼于画面上最具吸引力的主体部分，这就是视觉中心的部位。视觉中心的形成，是画面构图因素置陈布势的结果，因此，视觉中心即是构图中心。画面中央位置是最能构成构图中心的部位，四边处是构图中心的呼应，四角处则只是构图中心的陪衬而已。

看一幅画的总体就是看构图与结构。中国传统绘画表现出独特的构图形式与结构关系，画面结构以强调主次、正侧、大小等作为审美准则，而不突出比例关系的准则。如阎立本《步辇图》卷中描绘了唐太宗李世民接见吐蕃使者禄东赞的场面。全图不画背景，手法简练，成功地刻画了唐太宗的睿智与喜悦以及禄东赞对唐太宗的敬仰之情，画家对具有不同民族、地位、身份的人物都表现得真实得体。画中唐太宗以尊贵者的形象大于他人，群女环绕以使其突出 吐蕃使者造型上小于唐太宗，但较其他形象略大，表现的同样也是造型上的一种尊卑关系。结构的好坏，往往不是一眼所能看出的，因为它是由很多细节所构成的。实际上，中国画的一切技巧，包括用笔、用墨、造型、设色，无不需要一一纳入章法（布局），即构图的组合与构成之中。而任何一个个体的、局部的艺术

形象，都必须在完整性的构图中才能臻于完美，所以姚最《续古画品录》中说“咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千寻之峻”。隋代展子虔的《游春图》，是目前所能见到的最早在画面中充分体现“远近山川，咫尺千里”的山水画作品。

中国画讲究笔精墨妙，除形似之外，所应具备的是生动的“神情”，而“神情”寄托在笔墨的运用上，“皮之不存，毛将焉附”。笔墨不精妙，仍然可以做到“形似”，但只有笔精墨妙了，才能使形象产生生动的“神情”，这既是对作画者的最高要求，也是欣赏的标准。笔法并没有固定的形式，要结合描绘的对象运用，需要粗、细、阔、窄、曲与直、劲挺与柔和的各种不同的变化，从个别到总体，运用一切技法，来展现各种不同的形态。这些笔势，不能说这种好那种不好，能配合所描绘的形象，使它有神情、有精妙的艺术气氛就是好的。因此，笔法是从对象出发、从对象产生的。如南宋梁楷的代表作《布袋和尚》，绢本，纵 31.3 厘米，横 24.5 厘米。画面上的和尚，眯着双眼，开怀大笑，那副天真无邪的模样，令人忍俊不禁。这幅画人物造型夸张，用笔精到，亦工亦写间活化出人物的性格特征，充分体现出梁楷人物画传神写意的独特风格。在这幅画里，画家着意刻画了和尚的头面部，放大的头和夸张的眼、鼻、口，变形之中见和谐。肥大的耳朵昭示“福相”，微耸的双肩丰腴厚实，传神之妙，足见画家匠心独具。再看和尚的布袍：几道意笔的粗线，起承转合，疾徐飘逸，随意自然；着墨干湿、浓淡、虚实之间丰富变幻的笔墨将布袍的衣纹皱褶恰到好处地表现出来。可见，画家以人物头部用笔的工细、衣袍用笔的写意及虚实相间、互为反衬的手法，成功地塑造了布袋和尚这一生动的人物形象。这幅画也因此成为传世的经典之作。

墨法，亦没有固定的步骤，它并不要求哪里一定要浓、哪里一定要淡，也不要求哪里要浓到什么程度与淡到什么程度。真实的景是由许多形象、许多颜色交织而成的。所谓墨法，就是要将这许多形象、许多颜色有机地组合起来，更好地表现画面。墨法虽然是

千变万化、不可捉摸的，但还是有它的原则的。墨和水的调和，产生“气韵”。墨的浓淡，是水与墨各占多少的问题。但是不管多少，都要在画面上表现得恰到好处，必须显得清新湿润，而不可显得枯燥。运用这些“墨”的是“笔”，使“笔”的描写对象起无穷变幻的是“墨”。但是笔与墨不能很好地配合描绘，有所不足，就是所谓“有笔无墨”与“有墨无笔”。有笔无墨和有墨无笔，都是不好的，必须笔和墨配合得当，才能有很好的描绘表现。运用墨，必须依靠原来的状态，以这单一的色彩来表现阴阳面与凹凸面及深与浅、远与近，增强层次感，表现寒与暖、晦与明的光景；表现云雨的迷离和烟霭的空濛，表现对象的形影；表现实质与虚空。墨把笔解放出来了，它让笔自由地、个性地发展，因此，在技法上增加繁复性，加强了它的表现力。所以王维《山水诀》就曾提出：“画道之中，以水墨最为上。”

米友仁的《潇湘奇观图》，画的是大雨方歇、欲霁未霁的景色。满纸云山烟树，迷茫恍惚，神融意适，达到完美的艺术境界。画法大致是：先用墨线勾出山头、坡脚的轮廓，然后用淡墨横点积染，浓墨破出层次。这就是所谓的“米点皴”。再助之以渲染，则更富于水墨变幻。多次积墨，愈益显得山峦浑厚华滋。用焦墨点簇山头，则上密下疏，云气自然浮动于山间。树干用浓墨一笔画成，上点“大浑点”作叶。山脚沙岸则用饱含水分的笔，笔尖上略蘸浓墨，横扫而成。云气略用淡墨空勾，再加渲染。整个画面融和而清灵，迷濛而厚重，把水墨山水的表现技法提高到一个新的境地。这幅画是米友仁在镇江海岳庵上所见景物，引起他对潇湘景色的联想，而且从联想中“得其真趣”，所以这幅写生画不过是借眼前景物之“形”，以写潇湘景物之“神”，故名《潇湘奇观图》。

沈括的“盖以大观小，如人观假山耳”，是指画家所描绘的对象，无论如何深远高大，与广阔的空间相比毕竟是渺小的，而画家观察的视线可以在广阔的空间中游移挪动，自由走动，以宏观的眼

光观察有限的事物。[①] 将真山当做假山看，真山虽在物质上没有变小，但在观察者心目中却变小了。

人物、山水、花鸟画构图中的开合、呼应、取舍、宾主、起伏、虚实、疏密、布白、藏露、平衡等画法，丰富了中国画的构图方法。另外，中国画基于写意性的意象观察方法，不受时空的限制。画花卉，可以把一天乃至数天之中从花苞的形成到花开花谢的过程，表现在一幅画面上；可以把春、夏、秋、冬四季的树木、枝叶表现在一个画面上。唐代王维《雪里芭蕉图》就是典型的范例。

空白的利用，是中国画构图的一大特点。空白之所以称为"布白"，是因为空白的运用是构图、即"置陈布势"、"布局"的一个组成部分，是形式和内容融而为一的意象形态，空白在构图中与物象是一种虚与实的形态关系。实，黑；虚，空白也。只有知白，才能守黑，必须计白当黑。深知白处才能处理好黑处，黑从白现，虚从实生。但虚不等于无，它是一种具体形象之外的无象之象。在中国画中，没有了白的形态变化，墨色的形象也就无所依托，故谓"黑从白现"。因此，在中国画中，空白是形象的组成部分，也是形象的延续与衍生状态，也还为观赏者留出再创造的"空白"，意味无穷。空白来自取舍，而布白则是对物象布置的精心概括，能达到以少胜多的艺术效果。如马远的《踏歌图》，非常典型地运用了"以大观小"与"以小观大"法。在整体构成上，峭壁直入云端，是远望以取其势的结果。通常以此距离不仅应该"远人无目"，而且于丛林中是否有人都应难以分辨。但此图中"远人"不仅"有目"，而且嬉笑唱和之神态都刻画得生动宛然，成功地达到了构图中的观察欲远即远，欲近即近的自由境界。马运的山水画，布局简妙。他善于对复杂的自然景色进行大胆的概括、提炼和剪裁，使主题表现得突出。他常选择优美的角度，画山之一角，写水之一涯，画面

---

① 刘继潮：《建构古典山水画空间理论的话语体系——释"以大观小"的思维智慧》，《美术研究》，51 页，人民美术出版社，2004 年第 2 期。

上常留出大片空白，使之空旷渺远。从《踏歌图》来看，水墨淡设色，是一幅描写阳春时节农民在郊野田陇间踏歌欢娱情景的山水画。画幅近景是岩石、田陇、溪泉，劲松屈曲，高柳当空，翠竹摇曳，掩映其间。溪桥陇旁，四个老少农民，似带醉意，一个个手舞足蹈。其中一位长着花白胡须的老农，右手拄短杖，左手举起，作回首状，与另一位走在桥上的老农踏歌欢笑，互相唱和。潺潺溪水正从小桥下流过，后面一人紧抓住老农的衣服，似乎是防其掉落水中。另一位杖头挑着盛酒的葫芦，醉眼惺忪地跟在后面。左角巨大的岩石旁站着看热闹的农妇村童，嬉笑顽皮，生动有致。画家抓住生活中灵动的瞬间，以简练的笔墨，表现了踏歌农民淳朴乐观的性格，深蕴动人的艺术魅力。此图中远景，烟云弥漫，危崖峭峰对峙，丛林中宫殿隐现，显示出辽阔的空间距离和江南山水的奇峭秀丽。在具体画法方面，马远的山水画，线条硬劲粗犷，水墨苍劲，下笔严整；用焦墨作树石，枝叶夹笔，石皆方硬，以大斧劈皴；笔法苍劲有力，似用刀斧劈砍一样。墨色浓重与画面的大片空白，对比强烈，充分显示出马远山水画的独特风格。

清初，石涛《黄山图》中描绘了黄山的奇峰峭壁、云海奇观。从整幅图画来看，首先是引人入胜的近景，苍松雄健、千奇百怪，令人回味无穷。再细细地深入观赏，那万状多变的山岩绝壑，又是另一番佳景。他画的岩石和山川的皴法，不是随意的信手涂抹，而是力求描绘出岩石层次和苔藓变化的真实状貌。他不是如实写照，而是从“似与不似之间”去做文章。他大胆创造，有再现自然美的独创精神。画面的中景，是层出不穷的云山，烟云流动的大块空白，使画面豁然开朗。画中为虚山脚，空山腰。山无坡脚，松不落根。这是求其虚虚实实，藏露适宜，使人有虚中有实、实中有虚的感觉。体现了实处是云山、虚处为烟云的形象，把山川氤氲的气象充分地描绘出来。远景是起伏多变的山峦奇峰，醒目突出，富有节奏感，以此结束了这幅画的全局。石涛极为重视用笔运腕的方法，从这幅画可以看出他对各种用笔技法的掌握已达炉火纯青的地

步。他勾出山岩的轮廓线，有粗、有细、有圆、有扁。他画巨松，刚柔相济的用笔方法运用得轻松自如。右上角的大篇题字，填补了这块空白位置，成为构图中不可缺少的一部分。因此，这幅作品的构图和用笔所呈现的是腴秀中不乏风骨、严谨处迭显清空。观者欣赏这幅画时，能感到每一笔、每一画都合乎艺术的规律，也合乎自然景象变化的规律，使人百看不厌，耐人寻味。

再如齐白石的作品《秋荷图》，这幅秋色残荷很不寻常，从风格来看是白石老人“衰年变法”以后的作品。白石老人喜欢画荷花，尤爱画秋色残荷。画面上只有疏落几杆，一朵残荷，可是在淡泊中显出明丽，别是一派秋高气爽的情调。既然是秋天的残荷，已经接近枯死，怎么还会使人产生如此的生趣？且看这幅画面，它的败叶残瓣并不使人懊丧，而让人真切感受到的却是生命不息的自然界的生机。花鸟画艺术的欣赏价值，在很大程度上就是这样抒发出来的，因而这幅画是化颓败为风发的绝妙范本。物质不生不灭，但它的运动现象则有生有灭。所以，描绘残荷破叶，未必给人以颓丧的感觉。艺术家的妙手匠心，可以从枯萎中发现潜伏的生机来。自然界本身呈现着新陈代谢的现象，艺术家能否把这种矛盾运动形象化，关键要在确立意象上去细心体察客观世界的生态，艺术形式的苦心经营则更多地要求发挥个人独到的想像力。这一派荷塘秋色完全是从观察生活得来的，和写生作品很不一样。一般的写生往往容易受客观现象的制约，对自然物如实描写，就只画上一枯萎凋零的烂叶子 而写意的作品，特别强调艺术的提炼和概括，由于构思明确，意在笔先，因此有利于反映客观事物的精神气质。

这幅秋荷的特色，表现在张开的荷叶碎片和错综穿插的荷梗，笔墨厚重，下笔有形，遒劲挺拔，在轻重中形成线条和块面的节奏感。在花卉画上，很少见到过这样的形象布局和这样的富有生活气息的活章法。人们往往觉得这破荷叶造型怪异，不大像荷叶，其实这正好是他以自己独特的思想感情去熔铸客观现实，并运用与

众不同的技巧、形式来表现自己独到的审美感知。荷叶虽然被秋风刮得折断、破碎了，但是它和秃梗连在一起，显得很有生气。看这碎片荷叶，确实达到了“妙在似与不似之间”的境地，它和凭空臆造的离奇诡异是根本不同的。

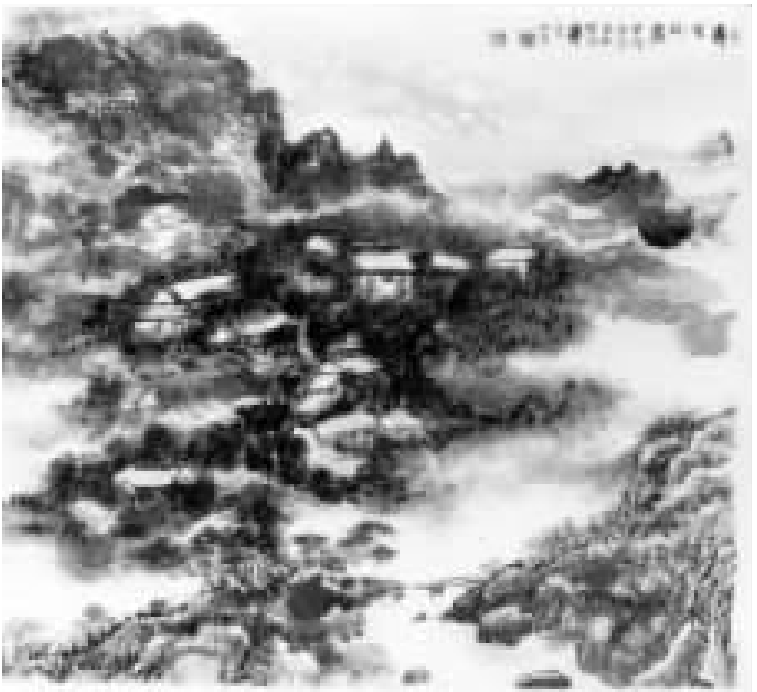


秋荷图　　现代　齐白石

这幅秋荷的色彩构思也很有特色，水墨写意画一般使用浓墨、泼墨画枯叶，而这里却用赭石和着淡墨来画，用墨极省，而色彩感异常丰富。正因为用墨简约，才使得那一笔晚发的嫩叶（画面上墨色最浓的一笔）和破叶上的浓墨勾筋，即下边的横笔捺、点、折，糅入叶脉，既贴切又飘逸，格外显出神采。齐白石并没有把赭石和淡墨调得很匀，用含有朱磲成分的赭色变幻出其微妙的色泽 莲

蓬、荷梗的深浅浓淡、前后向背，都得到色调空间的充分体现。借助于宣纸的性能，在荷叶四周适当地洇出一层淡墨，漓而不溢，既衬托出赭色的枯叶，又似枯叶的变色，不似而似，恰到好处。洋红的花瓣和整体赭色既相对比，又相谐和。

艺术的创造离不开想像，艺术的欣赏同样也离不开想像（郭因）。艺术欣赏绝不能“数峰清苦，商略昏雨”（宋代词人姜夔）。而必须凭借想像来丰富自己创造的艺术形象。没有想像，就不能达到“以常情览巨异，以褊量测无涯，以至粗求至精，以甚浅测甚深”（葛洪）的境界。因此，欣赏既需感性，更需理性。



**齐云晓雾　程立国**

**《安徽美术五十年》，**133 **页，安徽美术出版社，**2000



新安春色　　程立国　《中国教工》,1996年第12期;《中国美术家》,161页,北京·国际文化出版社,1993

# 后　记

《丹青妙笔绘神州——中国画艺术》是笔者根据教育部对高等学校人文素质教育教学的相关文件要求，结合自己近几年在学校开设大学生公选课《中国画艺术》和《美术欣赏》课程的教学实践而编写的大学生文化素质教育教材。本书的编写不仅是为了让大学生加深对祖国美术的认知和理解，激发学生民族自尊心和自信心，培养学生高尚的道德情操，实现学生多方面的自由发展，同时也是为了对学生进行爱国主义教育和国情教育。本书作为对笔者近年教学体会的一次回顾和总结及对笔者绘画创作进行的理论梳理，尚需更多的同仁提出批评指正。

在编写过程中恭得岳介先、于石、崔恒升、何庆善、刘继潮、贾海基等教授审阅和鲍恒博士的校刊修正。另外，本书由安徽大学黄德宽校长题写书名，书稿由学校教务处送南京大学专家（吕德高、康育义两位教授）及校评审委员会专家组的评审通过，在此谨表示崇高的敬意和感激。更特别感谢教务处张晶及谷永林、庄方成及出版社的王先斌等同志在此期间给予的支持和帮助。毛由云通校全稿，付出了艰辛劳动。还有众多人士在本书写作与出版过程中给予关心与帮助，限于篇幅不能一一列明，在此一并致谢。书中所选图例部分为历代名作，部分为笔者所绘。学无止境，笔者学识有限，恳请方家和读者提出宝贵意见，以便下次修改和完善。

程立国

2005 年 6 月于安徽大学