



【 四川大学博物馆藏品集萃 】

书画

王滨蜀 编著 霍大清 摄影
SHUHUA JUAN



四川大学出版社

【 四川大学博物馆藏品集萃 】

书画



SHUHUA JUAN

王滨蜀 编著

霍大清 摄影



四川大学出版社

责任编辑:何 静
责任校对:周 颖
封面设计:墨创文化
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

四川大学博物馆藏品集萃. 书画卷 / 王滨蜀编著;
霍大清摄. —成都:四川大学出版社, 2014. 10
ISBN 978-7-5614-8113-4

I. ①四… II. ①王… ②霍… III. ①博物馆—历史
文物—成都市—图集②汉字—法书—作品集—中国③中国
画—作品集—中国 IV. ①K872.711.2②J222

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 240192 号

书名 四川大学博物馆藏品集萃·书画卷

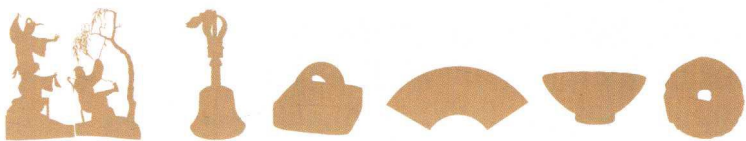
编 著 王滨蜀
摄 影 霍大清
出 版 四川大学出版社
地 址 成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行 四川大学出版社
书 号 ISBN 978-7-5614-8113-4
印 刷 四川盛图彩色印刷有限公司
成品尺寸 210 mm×260 mm
印 张 14.5
字 数 447 千字
版 次 2015 年 5 月第 1 版
印 次 2015 年 5 月第 1 次印刷
定 价 205.00 元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065

◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。

◆网址:<http://www.scup.cn>

版权所有◆侵权必究



丛书总序

霍巍 四川大学博物馆馆长

四川大学博物馆的前身为建立于1914年的华西协合大学古物博物馆，是博物馆从西方传入中国之后，中国早期建立的博物馆之一，也是中国高校中第一座博物馆，具有悠久的历史和丰富的馆藏文物，在中国博物馆事业发展史上具有重要的历史地位。

四川大学博物馆现收藏文物5万余套、8万多件，门类包括书画、陶瓷、钱币、刺绣、民族民俗文物等，不仅是教学、科研的重要实物资料，也是学校建设和社会服务的重要文化资源。在四川大学博物馆建馆一百周年和四川大学建校一百二十周年之际，我们组织馆内专业人员编写了这套“四川大学博物馆藏品集萃”丛书，旨在通过系统的分类介绍与研究，深入浅出，用生动通俗的文字配以精美的文物图片，向广大读者展示馆藏文物精品的历史价值、艺术价值和科学研究价值。

入选本套丛书的馆藏文物，许多都是国家一二级文物，甚至有不少是国宝级文物。它们凝聚着不同历史时代丰富的信息，从不同的侧面映射出中华传统文化的神韵，也反映出中国西南地区独特的地域文化。特别值得指出的是，华西协合大学古物博物馆的创办者和管理者大多是训练有素、视野开阔的专家学者，他们往往在征集、收藏这些文物的同时，在当地也开展了相关的科学调查与研究，对其文化历史背景有着深刻的认识和理解。例如，本馆所藏20世纪30年代四川广汉三星堆遗址的玉石器，就是经过科学的考古发掘出土的，不仅有完整的田野考古发掘记录，而且还经过葛维汉（D.C.Graham）（时任华西协合大学古物博物馆馆长）、郑德坤等海内外著名学者的初步研究，为20世纪80年代三星堆考古的重大发现提供了宝贵的线索。三星堆的早期考古工作，被郭沫若先生誉为“华西考古的先锋”。又如，本馆所藏成都皮影精品，来自清末民初一个名叫“春乐园”的皮影戏班。独具眼光的前辈们不仅收藏了这个戏班珍贵的皮

影，同时还将制作皮影的全套工具、数百份皮影戏唱本悉数加以征集，形成可供后世进行系统科学研究的成都皮影藏品系列，其价值自然远在单件皮影之上。类似这样的例子还有很多。正是基于这样深厚的学术背景，本馆的各类文物的收藏就某种意义而言见证了我国西南地区历史学、考古学、民族学、民俗学、艺术史等多个学科早期发展的历程，也见证了四川大学这所百年名校对于构建中国现代学术体系所做出的卓越贡献。

本套丛书的撰著者均为四川大学培养的考古学、文物学、博物馆学和艺术史等学科的中青年学者，他们对母校和博物馆怀有深厚的感情，接受过良好的专业训练，术业各有专攻。这套丛书的编写，既是他们献给百年馆庆最好的一份礼物，也是博物馆为四川大学一百二十周年校庆献上的一份厚礼。我深信，通过这套丛书，读者不仅可以“透物见人”，回顾四川大学博物馆这座百年名馆的光辉历史，而且可以在我们的引导下步入这座号称“古来华西第一馆”的庄严殿堂，感知其深厚的文化积淀和灿烂的时代风采，感受一个充满前贤智慧结晶的奇妙世界，体验一次令您终生难忘的博物馆之旅。

是为序。

目录

概述 水晕墨章，韵出五彩

一、钩沉	2
二、流变	3
(一) 中国人物画	3
(二) 中国山水画	5
(三) 中国花鸟画	10
三、品韵	12
四、拾遗	15

图录

【图1】元代 王蒙《春山吟哦图》轴	18
【图2】元代 赵雍《青山诗》册页	20
【图3】明代 沈周《茂林清涧图》扇面	22
【图4】明代 沈周《仿倪雲林笔意》轴	23
【图5】明代 祝允明 草书扇面	25
【图6】明代 文徵明《仿王蒙笔意山水》轴	26
【图7】明代 文徵明《水谷奔流》轴	28
【图8】明代 文徵明 行楷扇面	29
【图9】明代 沈仕 七律诗扇面	30
【图10】明代 文嘉 五言诗扇面	30
【图11】明代 文伯仁《云秀奇峰》扇面	31
【图12】明代 周天球《墨兰》扇面	31
【图13】明代 周天球 五言诗扇面	32
【图14】明代 周天球 七律诗扇面	32
【图15】明代 周之冕《花鸟》扇面	33

【图16】明代 詹景凤 草书扇面	33
【图17】明代 孙克弘《达摩渡江图》轴	34
【图18】明代 褚勛《烟江远眺图》轴	35
【图19】明代 董其昌行草书王维诗轴	36
【图20】明代 李日华 行草扇面	37
【图21】明代 李永昌 行草扇面	38
【图22】明代 魏之瓚《平畴万里图》扇面	39
【图23】明代 魏之克《白描水仙》手卷	40
【图24】明代 陈祿《天香书屋图》扇面	43
【图25】明代 张瑞图 五言诗轴	44
【图26】明代 蓝瑛《溪山哦雪图》轴	45
【图27】明代 蓝瑛《秋日山水》扇面	46
【图28】明代 陈嘉言《梅雀》扇面	47
【图29】明代 盛茂烨《梅花书屋图》扇面	48
【图30】明代 盛茂烨《赤壁赋》扇面	49
【图31】明代 蒋杰《登岱诗》手卷	50
【图32】明代 陈遵《墨笔花卉》手卷	53
【图33】明代 钱贡《留客听泉图》扇面	55
【图34】明代 吴彬《山阁依云图》轴	56
【图35】明代 夏厚《渔家生活》扇面	57
【图36】明代 王弁《蹴鞠图》轴	58
【图37】明代 卞瑛《芙蓉翠鸟图》扇面	59
【图38】明代 赵澄《雪岷竹屋图》轴	60
【图39】明代 杨补《虞山石屋泉》扇面	61
【图40】明代 王铎 五言诗轴	62
【图41】明代 王铎 行草轴	63
【图42】明末清初 王时敏《仿黄公望山水》扇面	64
【图43】明末清初 陈洪绶《听琴图》轴	65
【图44】明末清初 王鉴《山水》扇面	66
【图45】明末清初 张翀《竹溪二叟图》轴	67
【图46】明末清初 佚名《宋人观瀑图》轴	68
【图47】明末清初 佚名《古刹图》横批	69
【图48】明末清初 佚名《仿仇英清溪横笛图》轴	70
【图49】明末清初 傅山 草书轴	71
【图50】明末清初 傅山 草书诗轴	72
【图51】明末清初 张恒《白描罗汉》册页	73
【图52】明末清初 弘仁《黄山秋色图》斗方	74

【图53】明末清初 方以智《山环水曲》手卷	75
【图54】清代 查士标《夕阳棚障》轴	78
【图55】清代 查士标 行书轴	79
【图56】清代 佚名《仿柳隐花卉虫草》册页	80
【图57】清代 戴本孝《仿董源山水》轴	82
【图58】清代 明纲 五言诗扇面	83
【图59】清代 吕潜《葑溪图》扇面	84
【图60】清代 顾见龙《剑仙图》轴	85
【图61】清代 方亨咸《墨牡丹》轴	86
【图62】清代 项奎《山寺松泉图》轴	87
【图63】清代 朱耷《猫食葡萄》轴	88
【图64】清代 朱耷《芙蓉双兔图》轴	89
【图65】清代 石涛《赏松泉石图》轴	90
【图66】清代 吕焕成《溪山怡情图》轴	91
【图67】清代 恽寿平《溪山清逸》扇面	92
【图68】清代 上睿《水墨写生画》册页	93
【图69】清代 王原祁《仿黄公望山水》轴	95
【图70】清代 王原祁《山水》扇面	96
【图71】清代 汪睿《书吴均诗》轴	97
【图72】清代 萧晨《荷静纳凉图》轴	98
【图73】清代 陈书《瓶花春蚕图》轴	99
【图74】清代 薛雪《仿黄鹤山樵》轴	100
【图75】清代 薛雪《群峰暮霭图》轴	101
【图76】清代 王昱《溪山通幽》轴	102
【图77】清代 上官周《八仙》轴	103
【图78】清代 上官周《柴门月色》轴	104
【图79】清代 沈宗敬《山水图》轴	105
【图80】清代 章声《满堂春色》轴	106
【图81】清代 樊沂《曲岸风帆》轴	107
【图82】清代 蓝孟《春山疏树图》轴	108
【图83】清代 高其佩《花鸟》斗方	109
【图84】清代 高其佩《花鸟》斗方	110
【图85】清代 华岳《韦敬远读书图》轴	111
【图86】清代 沈铨《石榴珍禽图》轴	112
【图87】清代 沈铨《群狮图》轴	113
【图88】清代 高凤翰《蕉荷竹菊》手卷	114
【图89】清代 沈凤《仿曹云笔意》轴	117

【图90】清代 沈凤《仿曹云笔意》扇面	117
【图91】清代 邹喆《雪中访旧》横批	118
【图92】清代 汪士慎《墨笔石竹兰图》轴	119
【图93】清代 李鱣《梅花》轴	120
【图94】清代 李鱣《花鸟图》册页	121
【图95】清代 黄慎《杂景》册页	123
【图96】清代 黄慎《芦雁图》轴	126
【图97】清代 黄慎《抚琴仕女图》轴	127
【图98】清代 黄慎 草书轴	128
【图99】清代 李世倬《春风来仪图》轴	129
【图100】清代 武丹《长松图》轴	130
【图101】清代 王概《柴门贫家图》轴	131
【图102】清代 茅麐《迭岷飞泉图》轴	132
【图103】清代 金农《童蒙八章》轴	133
【图104】清代 金农 隶书轴	134
【图105】清代 金农《雨后修篁》轴	135
【图106】清代 邹一桂《牡丹雄鸡图》轴	136
【图107】清代 张照 行书七绝诗轴	137
【图108】清代 张照 行书轴	138
【图109】清代 郑夔 行书轴	139
【图110】清代 王士《百花图》手卷	140
【图111】清代 李方膺《竹》轴	142
【图112】清代 蒋季锡《飞蝶花卉图》轴	144
【图113】清代 王宸《山水》扇面	145
【图114】清代 徐扬《云卧留丹壑》斗方	146
【图115】清代 闵贞《钟馗》轴	147
【图116】清代 闵贞《八仙图》轴	148
【图117】清代 王文治 行书轴	149
【图118】清代 罗聘《济公图》轴	150
【图119】清代 方薰 朱鹤年《白云深处有人家》轴	151
【图120】清代 余集《散花天女图》轴	152
【图121】清代 唐炳昱《桃花》扇面	153
【图122】清代 万上遴《携琴观瀑》轴	154
【图123】清代 邓石如《录苏东坡作品》条屏	155
【图124】清代 钱澧 行书轴	157
【图125】清代 钱澧 楷书对联	158
【图126】清代 钱澧《马》轴	159

【图127】清代 潘恭寿《秋林论道图》轴	160
【图128】清代 奚冈《富春山色》扇面	161
【图129】清代 奚冈《湖上青山半入江》轴	162
【图130】清代 爱新觉罗·永理 楷书扇面	163
【图131】清代 阙岚《花鸟》扇面	164
【图132】清代 阙岚《松梅绶带》轴	165
【图133】清代 张崧《江楼远望》轴	166
【图134】清代 钱杜《桃花源图》轴	167
【图135】清代 倪瓒《仿赵大年山水》扇面	168
【图136】清代 张问陶《萝卜》扇面	169
【图137】清代 张问陶 七绝诗扇面	170
【图138】清代 俞理《秋江独钓》轴	171
【图139】清代 沈天骧《松鹿图》轴	172
【图140】清代 杜鳌《天际归舟》轴	173
【图141】清代 傅雯《福禄寿星图》轴	174
【图142】清代 顾星《烟雨盘谷图》轴	175
【图143】清代 徐良 楷书轴	176
【图144】清代 史载《杏花春燕图》轴	177
【图145】清代 董琬贞《邱山寄语图》轴	178
【图146】清代 改琦《花卉》扇面	179
【图147】清代 钱昌言《秋菊有佳色》轴	180
【图148】清代 郭尚先 行书条屏	181
【图149】清代 王诒书画册页	184
【图150】清代 许榘 钟鼎篆隶书法条屏	188
【图151】清代 王应绶《烟江倡和图》手卷	190
【图152】清代 戴熙《山水》扇面	191
【图153】清代 竹禅《弄晴图》轴	192
【图154】清代 竹禅《富贵寿考图》轴	193
【图155】清代 秦祖永《四时山水图》条屏	194
【图156】清代 包汝谐《青绿山水》轴	196
【图157】清代 左锡嘉《墨荷》扇面	197
【图158】清代 左锡嘉《桃花》扇面	198
【图159】清代 吴俊卿《牡丹》扇面	198
【图160】清代 吴俊卿《秋菊图》轴	199
【图161】清代 章于《百猿图》横批	200
【图162】清代 谭铭 隶书轴	202
【图163】清代 陶鼎《山高水长》轴	203

【图164】清代 恽溥《鸬鹚图》轴	204
【图165】清代 佚名《仿蒋廷锡花卉》册页	205
【图166】清代 佚名《仿王翬山水》册页	207
【图167】清代 佚名《仿郎世宁香妃图》轴	209
【图168】清代 佚名《仿袁江山水》轴	210
【图169】清代 佚名《仕女图》轴	211
【图170】清代 佚名《木兰秋狩》横批	212
【图171】清代 佚名《得胜图》横批	213
【图172】近代 陈衡恪《紫藤图》轴	214
【图173】现代 郭沫若《舟游阳朔诗》轴	215
【图174】现代 徐悲鸿《牛》轴	216
【图175】近现代 张大千《黄山松云》轴	217
【图176】近现代 张大千《黄山莲花峰》轴	218
【图177】近现代 张大千《黄玉兰》轴	219
【图178】现代 张采芹《牡丹》轴	220
【图179】现代 苏葆桢《葡萄》轴	221

参考文献

222

概 述

GAISHU



水晕墨章 韵出五彩

一、钩沉

四川大学博物馆是一所以收藏中国西南地区民俗、民族文物为特色的综合性博物馆，藏品丰富、种类繁多。藏品中的书画部分，以其品质佳、传承明晰位列馆藏文物首位。

四川大学博物馆书画收藏分为两大阶段：1914—1955年为书画收藏活跃期，1980—1984年为书画藏品捡漏期。书画收藏根基主要是在前一时期打下的。从1914年一个叫“懋德堂”的小院起，博物馆前辈们就没有停止过收藏脚步，广征博采，足迹遍及中国大江南北，历经葛维汉、戴谦和、郑德坤、闻宥等先贤的不懈努力，到20世纪50年代，书画收藏已颇具规模。有明确记载的是，1944年3月15日至20日，四川美术家协会在成都市祠堂街举办“张大千收藏古书画展览”，展出了先生呕心沥血珍藏多年的古字画一百七十余件。展后，先生为偿还两赴敦煌所欠五千两黄金巨债，忍痛割爱，出售了其中一部分，也就是我们今天看到的书画藏品中钤有张大千先生收藏印的那部分。此外，友人捐赠也是收藏方式之一，如杨啸谷先生、张大千先生均有藏品捐赠本馆，民国三十六年（1947）五月，华西协合大学博物馆曾为二位先生捐赠文物专门举办了一场展览。收藏工作一直持续到20世纪50年代末，其后出于各种原因，尤其是十年“文化大革命”而被迫停止。十年动乱结束，改革开放初起，百废待兴。1980年前后，博物馆组织专家又征集到一批书画作品，其中亦不乏精品，石涛的山水画就是当时收购的精品之一。至此四川大学博物馆书画藏品已近两千件，上自元代，下迄现代，尤以明清时期最为丰富。从元代“元四家”的黄公望、王蒙、吴镇、倪

瓚，到明代“明四家”沈周、文徵明、唐寅、仇英，“吴门画派”的陈淳、陆治、周之冕、文伯仁、文嘉，“吴派”的董其昌、陈继儒、周天球、李日华，再到清代“清四僧”的朱耷、石涛、弘仁、髡残，“清四王”王时敏、王鉴、王翬、王原祁，“金陵画派”的樊沂、邹喆、武丹、王概，“黄山画派”的戴本孝，“常州画派”的恽寿平，“扬州画派”的汪士慎、郑燮、高翔、金农、李鱣、黄慎、李方膺，以及著名书画家赵雍、陈洪绶、魏之克、方以智、高其佩、高凤翰、李世倬、邓石如，直至近现代著名书画家吴昌硕、张大千、徐悲鸿等，可以说，画坛多数门派的领军人物或传人的字画，本馆均有收藏。

1983年国家文物局成立文物鉴定专家组，正副组长分别由谢稚柳、启功担任，对全国书画藏品进行了一次大规模普查、鉴定，这项工作到1990年才告结束。1989年初，专家组巡回到四川大学，在这次鉴定工作中，四川大学博物馆收藏的黄公望、王蒙共同创作的山水画被专家组发现，并被认定为海内外孤本，同时被鉴定为一、二级品的书画达百件，有一百四十余件书画列入国家文物局出版的《中国古代书画目录》。这次工作后，四川大学博物馆藏画有了明确的国家级文物标准。

四川大学博物馆书画藏品，以明清时期绘画居多。本文拟结合藏画特点，就1840年前的绘画发展史，以时间为主线条，辅之各时代特点，简述其流；并结合书画收藏，对书画鉴赏中较普遍的现象，做一“管窥”式分析。

二、流 变



中国画，主要是指在绢帛、宣纸上用毛笔、水墨及其他颜料绘制而成的画。因使用的工具笔、墨、纸、砚为中国独有，以及绘制技法和装裱方式的独特性，“中国画”成为中华民族传统绘画总称，从根本上与西方绘画区别开来。中国画按类别科目可分为人物、山水、花鸟三大类；在表现手法上，有水墨、重彩、浅绛、工笔、写意、白描等；在装裱形式上，有单条、屏条、手卷、横批、斗方、扇面、册页等。根据其发展演变，大体上我们可以把中国画分为先秦两汉的初萌，魏晋南北朝的形成，隋唐五代到两宋时期的发展昌盛，元、明、清三代的承流四大时期。因各个类别发展情况略有不同，因此对人物、山水、花鸟三科分述如下。

（一）中国人物画

人物画作为中国画的一个种类，出现早于山水、花鸟两科，发展脉络清晰——早在上古时代就已产生，魏晋南北朝时期得到发展，唐宋时期走向成熟，元代至明代出现停滞，明末至清代逐渐走向衰落。

1. 中国人物画的绘画形式

中国人物画从绘画形式讲，有白描、工笔重彩、写意三种，其发展脉络也大体顺着这三种程式逐步发展。

白描是中国绘画最基本的形式，也是中国画的特殊技法之一。它完全用墨线来呈现事物，分为一次性勾成的“单勾”，可以根据刻画人物的需要，运用墨色浓淡来勾勒线条；也可以是“复勾”，先以淡墨勾勒，再用浓墨对局部或整体进行勾勒，复勾的目的是强调事物，增强质感。它更多运用于绘画起稿上。

在中国人物画中，线条是最基本的构图形式，它也有一个从简到繁的过程。最早的人物画是战国时期帛画《龙凤仕女图》和《人物御龙图》，它们

构图简单，线条粗简，用墨单一。东晋顾恺之的《洛神赋图》和《女史箴图》，吴道子的《天王送子》和《八十七神仙卷》，唐代阎立本的《步辇图》，五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》，北宋李公麟的《维摩诘图》等人物画次第出现，线条呈现出由简到繁、由粗到精的转变，人物画逐步走向成熟。具体说来，顾恺之的高古游丝描，用中锋笔尖描绘出圆润、匀称、尖细的线条，有如“春蚕吐丝”；吴道子笔法遒劲有力，线条富于粗细变化，笔下人物衣裾飘动若举，被人们称为“吴带当风”；发展到李公麟时，他创造了白描技法，纯以浓、淡墨线条勾勒人物，运笔如行云流水，把线描技术推到最高、最纯阶段，成为后人学画所遵从的典范。明代人邹德中更是对线描技法详加分类，在《绘事发蒙》中提出了“十八描”的说法。

工笔重彩画，是指用工致细腻的线条勾勒，再敷以颜料形成的绘画。它是人物画中另一朵奇葩。色彩对画的立意、技法提出了更高要求，其生动性、趣味性不言而喻也更加浓厚；色彩突破了平面束缚，在视觉上有了立体感觉，人物造型也更加逼真传神。古代绘画使用的颜料多为矿物质和植物，如赭石、石青、石绿、朱砂、花青、藤黄、胭脂等。细究一幅作品的作色步骤，大体可分为打底、着色、罩色、提色等，成图工艺之繁缛可见一斑。

早在秦汉时期，墓葬壁画上就已经出现了工笔重彩画。长沙马王堆汉墓出土的一件“T”形“非衣帛画”，人物线条细若游丝，起稿使用的墨线隐约可见，敷色后再以墨线勾勒，已经具备工笔重彩画特征。工笔重彩画的真正发展是在魏晋南北朝以后，隋唐五代发展到高峰。我们能知晓的传世佳作有东晋顾恺之的《女史箴图》和《洛神赋图》，唐代阎立本的《步辇图》，张萱的《虢国夫人游春图》，周昉的《簪花仕女图》，五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》，宋代苏汉臣的《秋庭戏婴图》，元

代赵孟頫的《红衣罗汉图》，明代唐寅的《孟蜀官妓图》，清代任熊的《瑶宫秋扇图》等。从这些图中可以看出，随着历史发展，工笔人物重彩画技法也日臻成熟、完善。

人物画中还有一个不可忽略的画法——写意法。南宋梁楷在唐以来人物写意法的基础上，大胆突破传统，放弃了人物画以线条为主的方式，代之以泼墨和减笔进行创作，用浓、淡墨泼染出人物身形体貌，简练的笔法勾勒出人物音容笑貌，很好地处理了笔、墨、水三者间的关系，寥寥数笔，准确描绘出人物气质特征。这不能不说是人物画领域一个新天地。代表作品有《泼墨仙人图》《李白吟诗图》。明代徐渭、清代朱耷接过其衣钵，演绎出另一番精彩，从现代画家齐白石先生那里我们仍能感受到犹存的余韵。

2. 中国人物画的题材

人物画按题材可分为肖像画、宗教画、历史故事画、仕女画、风俗画等。从演变过程看，人物画与社会同步发展，以社会需求决定题材，较其他画科有更强的政治性和社会实用性。直接按统治者需求为宗教道德服务这一点表现得最为突出，绘画题材也因政权更迭、思想意识、价值取向、审美观变化而呈现此消彼长态势。其具体表现为：

肖像画、历史人物故事画、宗教画贯穿社会始终。我们知道，中国是一个君主专制中央集权社会，人物画从一开始就是统治者驾驭社会的工具。张彦远在《历代名画记》卷一《叙画之源流》开篇就说道：“夫画者，成教化，助人伦。”同时指出：“国画者，有国之鸿宝，理乱之纲纪。”告诉人们绘画应该起到教化百姓作用，是治国法宝、理乱工具，是为统治集团服务的。那么，什么样的画才具有这样的功能？接着，张彦远又说道：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴。”很显然具有这样功能的应该是帝王及名臣、圣贤之士等肖像类画像，他们才是社会垂范标准，是平民敬仰、尊崇的对象。历史人物故事画则采用叙事形式，从思想、道德、伦理等层面，教育、劝诫百姓。宗教画以通俗易懂的形式表现出来，从精神上、情感上维护纲常礼教，对平民心灵起震慑作用。三者形成鼎足之

势，从社会不同方面维护统治集团利益。同时，三者也在其发展过程中形成了各自的特点。

肖像画方面，据历史文献《史记·殷本纪》记载，商朝宰相伊尹曾绘有法君、专君、授君、劳君、等君、寄君、破君、国君、三岁社君九位君主图像。周代孔子曾参观周朝明堂，里面供奉着尧、舜、桀、纣诸王画像，虽无实物可考，但其传递给我们的信息是，早在先秦两汉之前，作为肖像画的帝王画像就出现了，因此这一时期被认为是肖像画滥觞期。现藏美国波士顿博物馆，传为唐代阎立本所作之《历代帝王图卷》，把自汉代以来的十三位皇帝结集绘制成卷。宋代马麟奉皇帝之命令绘制了历代帝王立轴。因此，从隋唐五代到两宋时期被视为肖像画成熟时期。历史进入明清时期，肖像画已从帝王将相画中脱离出来，受西方文化影响，百姓开始关注自身形象，留影画像又称为“真子”，迅速成为社会时尚。

历史人物故事画，紧扣时代主题，具有极强的时代性。它最早出现在汉代晚期，汉代墓葬壁画、画像石上出现了大量以历史故事为题材的绘画，如孔子见老子、周公辅成王、胡汉战争等，从旁印证了汉代是一个礼教盛行时期。现今发现的山东嘉祥武梁祠武氏家族墓葬中画像砖上刻有的历史故事，与内蒙古自治区和林格尔县新店子乡东汉时期墓葬中的人物故事壁画，被普遍认为是人物故事在绘画中的早期体现。到了魏晋南北朝时期，孝子、烈女、义士、刺客故事多了起来。此后这样的题材在人物画中没有断过。随着时代的演进，绘画题材愈加广泛。

宗教画，以宗教教义为主，糅合道教神仙传说和佛教本生故事，形成具有中国特色的佛道画。佛教绘画兴起于古印度，魏晋南北朝时期传到中国。道教是中国土生土长的宗教，佛、道二教的发展受制于统治者的推崇或打压，受其影响，绘画内容也随之发生变化。

3. 中国人物画发展的时代特征

除了上述三种普遍存在的人物绘画题材外，各个时期的人物画也随着社会变革和经济发展而呈现不同社会需求，表现出各自时代特征。简括而言：

汉代以前出于对自然的崇拜，人物画更多的表现为拟人化，神仙事物充斥其中。汉代人物画则摆脱神仙羁绊，真正进入人物画像阶段。四川地区出土的汉代画像砖最能代表这一时期特点，画中出现大量描绘人们生活的各种场景，画面制作精美，构图繁复，内容丰富，形象逼真，其叙事性令人称叹，开了风俗画的先河。

魏晋南北朝是人物画发展时期，这一阶段人物画普遍具有一股神仙气息。此时印度佛教传入中国，于是与佛教有关的充满神仙气息的人物绘画成为这一时期人物画的主要特色。大量佛教题材故事成为统治者施政手段，为这一时期的绘画烙下深深印痕。这一时期也是人物画的发展突飞猛进时期，而中国绘画的其他科目尚未成熟，人物画中出现的山水仅仅作为人物陪衬而存在。

隋唐人物画进入昌盛时期。大唐气象中人物画有了一种富贵气息。随着社会经济、文化的空前繁荣，与周边邻邦的频繁交往，绘画题材从宗教神话、历史故事到人文生活、市井百态，呈现出多姿多彩局面，进入全面昌盛时期。宗教画褪去了威严的外衣，走入市井，表现出亲和力和世俗化特点。敦煌莫高窟中西方净土变题材的精美壁画，充斥着大量贵族生活场景，从侧面反映出人们的宗教意识逐渐淡薄。这一时期享乐题材绘画表现突出，在歌舞升平中，仕女画出现前所未有的繁荣，丰盈的体态，华美的衣饰，形成鲜明的时代风格。敦煌壁画中的飞天形象，亦有了唐代仕女的丰盈娇美和衣饰华丽的富贵气象。

宋代人物画进入平稳发展时期。绘画题材承袭前朝，创作形式更加多样，手法更加完备，人物画在平稳发展中走向高峰。宗教画题材已经不及唐代，影响力也不足，但神仙人物形象更加市井化、风俗化，已经完全融入普通百姓中间。这一阶段值得一提的是张择端的《清明上河图》，以风俗画的形式记录了北宋末年东京汴梁城繁华的生活场面。其翔实度在中国乃至世界上都堪称独一无二。画作从构思到内容，形式新颖、独特，充分展现出作者对生活深刻的洞察力和对画面的布控力，为中国人物风俗画树立起一座丰碑。

元代是人物绘画走向衰落时期，风格、技巧均乏善可陈，人物画家较前代大量减少，人物绘画沦为山水画的点缀。明代人物画题材承袭前代，宗教绘画继续衰落，但在帝王肖像这一块上表现突出，无论是人物神态、绘画技巧，都呈现出最高水平，尽管如此，仍不能挽救人物题材的颓势。清代人物画彻底走向衰落，在题材中尚值一提的是清代初期人物画渗入西洋绘画元素以及清朝特有的塞外风情绘画，为此时期的绘画留下深刻印迹。

（二）中国山水画

何谓山水画？通俗地讲，山水画必须要有山、有水、有草、有树，这是构成山水画的最基本的元素；四季阴晴变化、日月星辰转换等自然物象成为山水画必不可少的条件；人物、房舍、小桥、舟楫等在景物中起点缀作用，是可以取舍的部分。具体而论，中国山水画是中华民族特有的绘画，与西方风景画有着本质区别，它所表现的山川景物，是经过作者长期沉积、熔炼，最后加工而成的，是作者心目中的山水，在视觉上形成散点透视，具有“咫尺天涯”的艺术效果，可以给观赏者“空山不见人，但闻人语声”、“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽”、“山随平野尽，江入大荒流”、“潮平两岸阔，风正一帆悬”一般的心灵感受。

山水画从风格上基本可以分为水墨、浅绛、青绿、金碧四种。从形制、技法上大致有大（小）写意、泼墨、没骨、白描、工笔、指头画、皴染等，其中皴法还可继续细分为雨点皴、卷云皴、解索皴、牛毛皴、荷叶皴、折带皴、括铁皴、斧劈皴等。如果再加细分，远远不止这些。

1. 汉代山水画——萌芽

山水画与人物画一样经历了萌芽、发展、成熟三个演变过程。它是人们在生产活动和社会实践中逐步形成的。在没有文字的时代，先民们用象形图案表情达意，从简单线条到繁复的日月、星辰、山川、树木、溪流等，人们试图用形象的东西表达生活场景，留住美好的事物，那些形如山水的图案在生活中时有闪现。因生产技术落后，人们认知世界和驾驭自然的能力有限，这些图案往往与宗教巫术

联系在一起，使人感到玄妙高深，因而敬畏臣服。此时的图案还不能叫山水画萌芽，甚至连雏形都算不上，只能算作人们生产生活中的需求，是一种符号而已。山水画雏形到了汉代才轻轻撩开面纱，在四川成都羊子山出土的《煮盐》《射猎》以及德阳出土的《采莲》等汉代画像砖中有了起伏的山川、树木、荷叶、游鱼、野兔等形象。这些都是人们刻意描绘出的，只是此时的山水还是作为人物的陪衬，因此呈现出“人大于山”的现象。

2. 魏晋南北朝山水画——兴起

山水画在这一个阶段更多的是作为人物画的附属品存在。在绘画理论界，大家普遍认同把魏晋南北朝作为山水画兴起时期是有一定根据的，这一时期，不仅有山水画家，同时出现了山水画理论，出现了山水诗人。魏晋南北朝也是社会动乱，政权更迭频繁时期，在此种情形下，要求人们思想意识统一成为统治者的奢望，相反却为各种思想的产生和传播提供了宽松环境。人们为避战乱隐逸山林，陶渊明的《桃花源记》就描写了这样一个假想社会，一个隐逸上佳之地。人们沉迷于山水游乐之中，谢灵运的《游名山志》云：“夫衣食，人生之所资；山水，性分之所适。”成为当时思想状况的最好写照。在这样的时代背景下，涌现出了大量诗人，如陶渊明、谢灵运、鲍照、谢朓等。谢灵运“野旷沙岸净，天高秋月明”的诗句，已具备山水画特质，他被公认为中国山水诗的鼻祖。

山水理论建立，成为山水画形成的重要标志。东晋顾恺之的《画云台山记》，是他创作道教画《云台山图》的起稿构思札记。文中对山水规格形式、用色赋彩做了明确描述，诸如山峰、冈峦、岩石、涧流、草木、云气等的铺设安排，并初步具备了透视原理，是最早的山水画理论。南朝齐梁谢赫的《古画品录》提出了“气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写”六条法则。它是绘画准则，也是品评作品的标准。“六法论”提出后，中国古代绘画进入了理论自觉时期。此外，还有南朝宋炳的《画山水序》、王徽的《叙画》等。

这一时期山水画逐步摆脱了“人大于山，水不容泛”的现象。因为历史原因，我们不能看到该阶

段山水画作品，但从唐人张彦远的《历代名画记》和裴孝源的《贞观公私画史》中我们知道，东晋戴逵的《吴中溪山邑居图》、顾恺之的《庐山会图》，南朝谢赫的《吴山图》、宗炳的《永嘉邑屋图》都克服了这种现象。

3. 隋唐山水画——成熟

如果说我们在不能看到魏晋南北朝时期山水作品的情况下，只能以“经验晚于实践”原理，通过山水画理论来佐证、推测山水画的存在，那么，隋代展子虔的《游春图》（北京故宫博物院收藏），则是一幅真真切切的山水作品，它完全改变了“人大于山，水不容泛”的现象。其意义在于画中人物、山水与魏晋南北朝时期山水画理论相吻合，它是青绿山水的肇始，也成为唐代山水画发展的端绪。

说到唐代历史，人们喜欢用“大唐盛世”“大唐气象”等加以形容。在这样的盛世下，山水画也如鱼得水，蓬蓬勃勃，出现了两种风格——“青绿山水”与“水墨山水”。前者承袭了前代遗风，后者当为异军突起。

以李思训、李昭道父子为代表统领青绿山水一派，他们继承和发展了展子虔的画法，采石青、石绿、泥金做颜料，用工致细腻的笔法绘制色泽浓郁沉稳的“金碧山水”。其风格对后世青绿山水产生了巨大影响，在明代董其昌把山水画分成南北宗时，李思训被尊奉为“北宗”始祖。

以王维、张璪、王洽为代表开创了水墨山水一派，在这一时期的山水画中一枝独秀。唐初吴道子描绘的蜀道山水，以其灵动多变的线条把山水画带入了一个新境界。但他没有继续探索下去，转而侧重于佛道人物画，因此山水于他更多的为线条表现。王维在沿袭吴道子线条基础上大胆突破，辅以二李“墨染赋彩”，创造出“泼墨山水”，把墨与水调和成浓淡不同的颜色加以渲染，以表现墨的层次感，其意义在于为后来的皴法开启了想象空间，为禅意画和文人画的出现深深埋下一粒种子。在董其昌“南北宗”理论中，他被冠以“南宗”鼻祖。张璪，历史记载他能“双管齐下”，“一为生枝，一为枯枝”，善于运用秃笔作山水。他在山水画中的作用一样不可忽视。王洽则以泼墨山水见长，故