

苑

阮荣春 邓濯 等著

英

中國歷代畫苑擷英

画

辽宁美术出版社



中国历代画苑撷英

阮荣春 邓濯 等著 ◎ 辽宁美术出版社

策划：阮荣春 邓 濯

图书在版编目 (CIP) 数据

中国历代画苑撷英 / 邓濯等编. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2000.7

ISBN 7-5314-2464-9

I. 中… II. 邓… III. ①画家—生平事迹—中国 ②花卉—绘画—艺术评论 IV. J209

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 64465 号

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001)

沈阳新华印刷厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本 850 × 1168 毫米 1/32 字数 300 千字 印张: 10.5 插页: 8

2000 年 7 月第 1 版 2000 年 7 月第 1 次印刷

印数: 1—1000 册

责任编辑: 关家鹤 郝 刚

责任校对: 彬 蔚

封面设计: 杜凤宝

版式设计: 沧 浪

定价: 36.00 元

前 言

在中华民族长达数千年的历史长河中，曾涌现出无数杰出的乃至伟大的画家，他们的成就，代表着各自时代的最高水平；他们的绘画风格，反映着那个时代的审美观念；他们的经验与成就推动着绘画历史前进的步伐，值得我们敬仰、学习和研究。本集按照历史发展的次序，将对这些在绘画历史上具有卓越成就与影响的伟大画家们作出专题介绍。

因限于篇幅，本集选择的标准，主要为画史上已形成了的有着既定俗成代名词的画家，如“画家四祖”、“荆关董巨”等等。这些代名词的产生，其本身即标志着历史已给了他们充分的肯定。当然这些代名词的出现，并不一定规范，有的属历史贡献型的画家，如“画家四祖”、“四大文人画家”等，他们不完全限于同一时代；而有的则属于代表一个时代风格特点或最高成就的群体，如“南宋四大家”、“吴门四大家”等等。这些伟大画家的成长过程及其贡献，离不开各自所处时代的历史、经济、文化氛围，对他们的研究，自然亦离不开那个时代的环境。从“画家四祖”到“江浙二杰”，其间有着一一条延续、创造、革新和发展的主线相贯连，这些伟大的画人们则是这条历史主线上闪烁着夺目光彩的明珠。所以本集书名虽冠以“撷英”，实际上还可看作是一部汇集历代伟大画人们的经验与奋斗历程的发展史。



目 录

画家四祖·····	1
徐黄异体·····	17
荆关董巨·····	24
北宋三大家·····	38
南宋四大家·····	54
元四大家·····	68
浙派三大家·····	86
吴门四大家·····	101
四大文人画家·····	116
青藤白阳·····	134
南陈北崔·····	147
金陵诸家·····	160
清初六大家·····	172
清初四僧·····	183
扬州八怪·····	206
海派名家·····	229
岭南四杰·····	251
南张北溥·····	268
南黄北齐·····	283
画坛三重臣·····	299
江浙二杰·····	313

画 家 四 祖

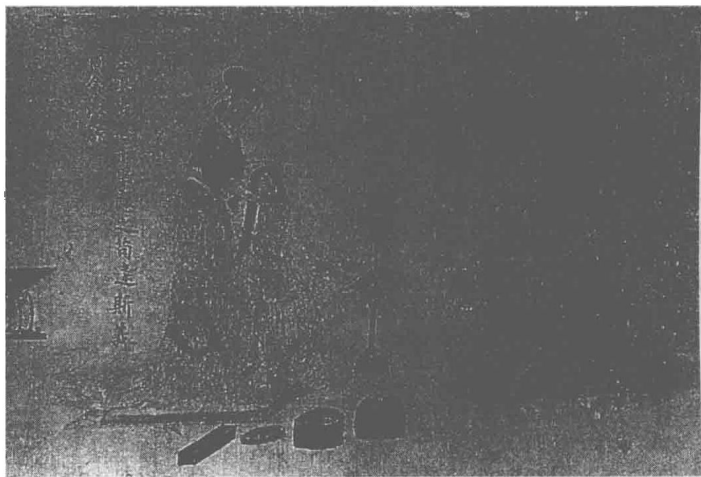
中国的绘画艺术，随着时代的发展，到了两晋南北朝时期，其社会作用与地位已经日益显著，而乐于斯道者也不断增多，其中不乏统治阶层中的文人士大夫，甚至包括一些帝王，如晋明帝司马绍、梁元帝萧绎等，还是当时著名的画家。受这种风气影响，遂使画家辈出，绘画领域亦随之扩大。被称为“六朝三大家”的东晋顾恺之、南朝宋陆探微、梁张僧繇等，堪为这一时期画坛的巨擘。及至盛唐，伴随着经济繁荣、国家实力加强的社会形势，绘画艺术也达到了空前的提高，产生了更多的名家巨匠。作为全才画家的吴道子，其地位代表着当时绘画艺术的高峰。他和顾恺之、陆探微、张僧繇一道，均以独特的绘画风格和杰出的艺术成就，彪炳千秋。他们在中国美术史乃至世界美术史上树立了自己崇高的地位，成为后世历代画家学习的楷模，并被尊称为“画家四祖”。

顾恺之，字长康，小字虎头，晋陵无锡人，约生于东晋穆帝永和元年（345年）。据史书记载，顾氏为江东望族，顾恺之的父亲曾为扬州别驾，历尚书右丞；祖父在晋康帝时为散骑常侍，迁光禄卿。出生在这样一个官僚士族家庭，受其影响，顾恺之在青年时期就担任了大司马扬州牧桓温的参军。他虽年轻，但与桓温“甚见亲昵”，经常陪桓温谈书论画，竟久忘疲。桓温于373年去世后，他又与桓玄、殷仲堪等权贵交善，仍任参军。安帝义熙初，升为散骑常侍，翌年（406年）卒于官，时年62岁。

顾恺之少时聪颖，博览群书，擅长文学，工诗赋，多艺能，美书法，尤妙绘画。其素性率真、通脱、好矜夸、工谐谑，并带有痴疾的意趣。史传他有三绝，即才绝、痴绝、画绝。所谓才绝是指他博学有才气，擅长文辞，从

其遗留后世的《虎丘山序》、《风赋》、《冰赋》、《观涛赋》、《箏赋》等作品中，可以窥见他在文学上成就之一斑。《晋书·顾恺之传》中记载：“尝为《箏赋》成，谓人曰：‘吾赋之比嵇康《琴赋》，不赏者必以后出相遗，深识者亦当以高贵见奇。’”这段话的意思是说：“我所做的《箏赋》可比竹林七贤中嵇康的《琴赋》，不赏识的人一定是因为我的《箏赋》是后写的而相遗弃；深于鉴赏的人见到我写的《箏赋》，也应当以我做得高奇而认为珍贵。”从中我们可以了解顾恺之对于个人在文学上的才能，是十分自负的。顾恺之不仅在赋的方面很有才气，对于诗也有很深的造诣。钟嵘《诗品》称“长康能以二韵答四首之美……文虽不多，气调警人。”如“春水满四泽，夏云多奇峰，秋月扬明辉，冬岭秀孤松。”又如“千岩竞秀、万壑争流，草木蒙笼，若云兴霞蔚。”等千古流传的诗句即是对其评语的最好印证。此外，顾恺之的书法也名重于时，据传当时与王羲之、王献之齐名的书法大家羊欣，常与他讨论书法。他的书迹，现在只有所画《女史箴图》上题的楷书箴文遗留下来，明代董其昌说其书迹与王献之、虞世南的书法相似。

关于顾恺之的痴绝之名，有这样一段故事：“恺之尝以一厨画糊题其前，寄恒玄，皆其深所珍惜者。玄乃发其厨后，窃取画，而缄闭如旧以还之，给云未开。恺之见封题如初，但失其画，直云妙画通灵，变化而去，亦犹人之登仙，了无怪色。”看来他像个傻瓜，其实是一种思想通脱，故作糊涂的表现。



顾恺之·女史箴图(局部)

因为他知道桓玄是一个权倾内外的人物，窃取厨内所珍惜的画，完全出于桓玄性贪，如追究下去，必然会弄成僵局，不如顺势装呆。这正是顾恺之的慧黠之处。又传他曾经喜欢上邻里一位女子，但追求不成。遂将女子的图像画在墙壁上，用针刺在女子图像的心上，邻女觉得心痛，问顾恺之，恺之将实情告诉她，并拔去针，于是邻女相从。故事虽然有些附会，不足为信，但也可算是顾恺之痴騷的一种表现吧。

顾恺之在艺术修养上是诗赋书画无所不能，而尤以擅长绘画为最，故时人对他又画绝之誉。谢安评他的画“卿画，自生人以来未有也”，足见他的绘画成就在当时已达到了空前的地步。张彦远《历代名画记》则说：“顾生画古贤得其妙理，对之令人绝目不倦。凝神遐想，妙语自然，物我两忘。”在顾恺之的轶事中，有很多关于他画绝的趣闻。据说他画肖像画时，往往数年不点睛，人们问他原因，他说：“四体妍媸，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”意思是说画人物要达到传神之境，全在眼睛上面，这种通过眼神来传达所画人物的精神气质和内在感情的表现方法，一直影响后来的中国人物画创作。画史还记他为裴楷画像，在面颊上添了三根毫毛，以使其形象如有神明，“殊胜未安时”；有一次他为谢鲲画像，而把谢画在岩石之间来衬托其人物性格，说明顾恺之不仅重视人物精神，还重视人物的典型性格和典型环境。又载顾恺之年轻时，瓦棺寺的众僧设大会请朝官布施，当时朝官施钱最多没有超过十万的，惟独顾恺之布施百万。他请寺僧备一新壁，自己于中闭门一个多月，精心画了一躯维摩诘像，画到最后将要点眼睛的时候，他告诉僧人，参观者第一天来收十万钱，第二天收五万，第

顾恺之·洛神赋图卷(局部)



三天可随意布施。等寺门打开，显现出光彩耀目的维摩诘像，顷刻之间就得到了百万钱的布施。这尊画像之所以如此感人而使参观者争相布施，据说是因为顾恺之将维摩诘画到了“清羸示病之容，健儿忘言之状”的传神地步。盛唐大诗人杜甫曾以“虎头金粟影，神妙独难忘”来赞美这幅画，足见顾恺之在人物描绘上对于内心的刻画是非常深刻的。

顾恺之平生所作画迹颇多，据各种著录所载，不下七十余件。从题材上看，释道、人物、肖像、山水、花卉、禽兽、水族无所不包，但多数作品已不复存在。遗留到现在的所谓顾恺之作品，仅有《女史箴图卷》、《洛神赋图卷》、《列女仁智图卷》和《斫琴图卷》，计四种。《斫琴图卷》虽与顾画作风相似，也是晋朝传本，但历代鉴赏家均不肯定确系顾恺之所作；《列女仁智图卷》据后人考证，认为是宋人摹六朝的作品，亦非顾氏原迹。而真正可作为顾恺之画风技法上创造性体现的，就算《女史箴图卷》与《洛神赋图卷》了。

《女史箴图卷》现有两种摹本，现存于大英博物馆的唐人摹本，虽然也不是顾氏原迹，但其艺术价值与历史价值，实为我国绘画遗迹中的珍宝。该图是根据西晋文人张华所撰《女史箴赋》而作的，张华作此赋是针对晋惠帝时的贾后专权善妒、荒淫放恣、乱政无德而发的。顾恺之将这一“苦口陈箴，庄言警世”的名篇创作为画卷，具有为封建道德说教并起着劝戒作用的意义。画卷依照文章的内容分为十一段录文，唐摹本尚存九段。前上段画的是春秋和汉代的贤妃事迹：“樊姬感庄，不食鲜禽”内容反映樊姬谏庄公不可狩猎并不食鲜禽的故事；“卫姬矫桓，耳忘和音”为卫姬谏齐桓公莫听郑、卫淫乱音乐之事；“玄熊攀槛，冯媛趋进”画汉元帝与冯昭仪同观斗兽，昭仪以身当熊事；“班姬有辞，割欢同辇”是画班婕妤不与汉成帝同乘一辇以戒其贪色之事。这些都表现的是受封建礼教思想影响的所谓贤淑女子的典范事迹。有的直绘其形，有的托物比兴，也有的借题发挥，格调高古。其余诸段内容同样也充分表现了封建礼教下典型妇女的典型事迹，歌颂了她们的崇高情操和自我牺牲精神，借此来讽谏性妒多诈而滥权的晋惠帝皇后贾南风。画家以简练、高度概括的写实手法，将人物的形象、故事的情节及内容的精神实质再现于画面中，真实地反映了当时人物及其社会的本质。全画包括人物、静物、山川、走兽、日月、云气、器具等，尤其对人物的衣冠服饰与习俗道具，均奇古朴茂，

不同寻常；而如“春蚕吐丝”，有韵律感的“高古游丝描”，则利用连绵婉曲的线条，造就了含蕴、飘忽的感觉，使人能在舒缓平静的联想中感到虽静犹动的效果。同时“傅染人物容貌，以浓色微加点缀，不求藻饰”的典雅色彩，使全画产生完美和谐的效果，给人以静而雅的美感。

《洛神赋图卷》是以汉魏大文学家曹植所作名篇《洛神赋》为蓝本而创作的绘画作品。曹植的《洛神赋》以浪漫主义的手法，通过梦幻的境界，描写了一个神人恋爱，无从结合，终于含恨分离的故事。赋中将一个端庄秀丽的妇女形象，刻画得生动传神，而又具有美的感染力，充满着强烈的抒情气息与传奇色彩。对此赋曾流传着这样一段故事：曹植年轻时，爱慕甄逸的女儿，没有成功。袁绍破邺，将甄逸之女许配他的次子袁熙为妻。及曹操破袁绍，其子曹丕见甄氏姿貌绝伦，遂纳为夫人，继立为后，称为甄后。后来曹丕宠爱郭后，甄后受郭后所谗而死。黄初三年，曹植入京，知甄后已死，不胜失落。曹丕将甄后生前所爱用的玉镂金带枕赐于曹植，植非常感伤，不由啼泣，在归途中经过洛水时，就写下了一篇缠绵悱恻的《感甄赋》。晋明帝见之改为《洛神赋》，后遂有将此赋为感甄而作之谈。但这种传说极不可靠。按魏志：“（甄）后三岁失父，后袁绍纳为中子熙妻。曹操平冀州，丕纳之于邺下。”所以也就不可能有曹植追求甄氏的事情。至于曹丕将甄后生前玉镂金带枕赠于曹植一说，既不合封建时代君臣之常理，也不合史实，看来纯系小说野史的附会之笔。应该说，此赋是曹植自身遭遇与痛苦的借题发挥，现已无法确信其所指的具体对象了。但千百年来，它一直以扑朔迷离的情节、婉转哀怨的情调、绮丽彬蔚的辞采、美艳典雅的形象为历代文人击节传诵，并被后人以音乐、绘画、戏剧等文艺形式来表现。顾恺之擅长文学并精于绘画，所以能以绘画的形式将原赋的人物感情及其所处的环境表现得十分充分。全画从“余从京师，言归东藩……睹一丽人，于岩之时。”起，到“于是背下陵高，足往心留……揽騑辔以抗策，怅盘桓而不能去。”止，展示了一幅生动婉约而又妖丽的连续长卷。无论是曹植那种痴情凝视、惘然失魄神情，抑或是洛神宓妃凝神幽思、含情脉脉，又万般无奈的形态，都刻画得十分入微。画中烘托人物的一切景物——山石、树木、水浪、舟车、马匹、禽兽、器具等，也都布置得恰如其分，更能显出画面上的宾主之分，有益于突出内容和主体人物。

《洛神赋图卷》遗留到现在，据一般人所知有五卷摹本，藏于辽宁博物馆的一卷，系乾隆所定的南宋人摹本，其行笔流畅，作风雅逸，更接近顾恺之的风格。全图从形式上看，与《女史箴图卷》大致相似，也是以插图性的横卷，将所要表现的人物情景分段画出；从整体艺术性来说，则较之顾恺之的其他作品更为完整，更具有伟大的感人力量。《历代名画记》称顾恺之的用笔是“紧劲联绵、循环超忽、调格逸易、风趋电疾。”又有人评“其笔意如春云浮空，流水行地，皆出自然。”从《洛神赋图卷》中，都能得到充分的体现，所以说《洛神赋图卷》其划时代的崇高价值，是不能磨灭的。

顾恺之在绘画史上具有崇高地位，不仅是他创作了许多伟大的作品，而且也由于他在绘画理论上有着卓越的建树。他的“迁想妙得”、“传神阿堵”、“置陈布势”等重要主张，至今仍为艺术创作所用。其传有画论三篇，即《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》，这三篇画论可说是奠定了中国绘画理论的基础。在他之前还没有一篇完整的、正式的画论出现。虽然，唐代张彦远说这三篇画论“自古相传脱错，未得妙本勘校”，因之句读起来非常困难；但是从其只言片语中，仍然可以知道顾恺之绘画思想的精义：如“亦必贵观于明识，夫学详此，思过半矣。”“神仪在心，而手称其目者，玄赏则不待喻。”顾恺之认为一个画家必须具备高深的学识，掌握熟练的绘画技巧，才能随心所欲地创作出合乎高明鉴赏的绘画作品。同时他明确地提出了表现对象的要求：“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。”他还非常重视人物画的形神写照，对于绘画的最高要求亦即“传神”，提出了“以形写神”，要达到形神兼备就必须于作画之前认真地精密构思，即“巧密于精思”才可以下笔，以使表现对象的形神、性格、情致得到统一的结合。极重视画面上的布置，也是顾恺之绘画理论的一个重要方面：像“若以临见妙裁，是达画之变也”，“处置意事既佳”等，为后来谢赫六法中的“经营位置”理论的提出奠定了基础。“骨法、气势、神情、韵味”亦是顾恺之在作画与鉴赏上所反复强调的内容。“以形写神、空其失对……传神之趋失矣。”“一象之明昧，不若晤对之通神也。”这里尤将“神情”看得至为关键；而从“隽古天奇”、“有奇骨”、“使势蜿蜒如龙”、“使清妙冷然”等句中，可知他对“骨法、气势、韵味”在绘画上所起的作用也是非常重视的。

此外，顾恺之在山水画理论方面，亦有独到的见解，他的《画云台山记》虽然刻画了道教中张道陵试度弟子的情节，但更多的是记叙山水的构图法。其中“山有面则背向有影”、“下为涧物景皆倒作”等，表明他对山川自然观察体会的深刻，这些见解的提出对中国山水画的发展，起到了积极的推动作用。综上所述，说明顾恺之是我国撰写完整画论的第一人。自然，他在画论上的成就，来源于他的绘画造诣和渊博的学识。他所阐述的绘画艺术价值在“传神”，而不在“写形”的理论，一直深深影响着后来的历代画家，并成为中国绘画不可动摇的传统，开创了中国古代绘画理论研究的领域。作为距今在一千五百余年前的一代绘画宗师，他的理论著作和绘画作品一样，都是我们学习借鉴和研究古代绘画艺术的珍贵资料。

陆探微，生卒年不详，吴（今江苏苏州一带）人。南朝宋明帝时（465—472年），他作为一名宫廷画家，有机会能经常在皇帝左右侍奉。他的画艺高超，最熟练丹青妙法。因为有关陆探微生平的史料甚少，今天，我们只能从后人片纸只字的记述中了解他的绘画艺术。《历代名画记》说他的绘画师于顾恺之，并记载他的画迹有七十余件，其中仅肖像画就达五六十件。如《宋孝武帝像》、《宋明帝像》、《孝武功臣竹林像》、《江陵王像》、《孔子像》、《宋桂阳王宠姬像》、《王献之板像》等，这些大多是其为帝王、权贵、功臣、先贤、宠姬、名士等阶层人物的写照；同时，陆探微的画迹中还有不少佛像、禽兽一类题材的作品。据《唐代名画录》所载：“陆探微画人物极其妙绝，至于山水草木疏成而已。且《萧史》、《木雁》、《风俗》、《洛神》等图画尚在人间，可见之矣。”看来他是一位画野十分广阔而又以人物肖像为主的画家。对于陆探微的绘画艺术成就，南齐谢赫极为推崇，并在《古画品录》中称其画是：“穷理尽性，事绝言象；包前孕后，古今独立。”“虽画有六法，罕能尽该，而自古乃今，各善一节，……惟陆探微、卫协备该之矣。”还将陆探微列为第一品第一人。唐代的张怀瓘则进一步指出：“陆公参灵酌妙，动与神会。笔迹劲利，如锥刀马。秀骨清像，似觉生动，令人懔懔，若对神明。”盛赞他的画最能“得其骨”。之后的张彦远也认为陆探微的画艺达到了“精利润媚，新绝妙；名高宋代，时无等伦”的高超境地。从这些怀着景仰虔敬之心的文学描述中，我们可以窥见陆探微绘画面貌的基本特征。

由于陆探微迄今没有一幅绘画真迹留传于世，我们现在已经无法欣赏到他的作品；但因为他的画风在当时有着广泛影响，所以我们仍可从魏晋以来的相关作品中，看出陆探微画风的端倪。如在南京西善桥墓中出土的南朝砖印壁画《竹林七贤与荣启期图》，其粉本或出于陆探微之手，画中人物与记载中所说陆探微的“秀骨清像”有许多相符处。该图画的是魏晋时期的竹林七贤嵇康、阮籍、山涛、王戎、向秀、刘伶、阮咸和春秋战国时期的隐士荣启期。画幅中八个人物均坐于地，彼此被树木相隔，线条细劲而流畅。每个人物都以一种最体现其性格特征的姿态出现：宽衣博带，骨格清奇，栩栩如生，集中表现了六朝人物画的典型形象和特点。画中端坐抚琴的嵇康，其微微扬首、举眉聆听、陶然自若的情态被刻画得十分传神。传说嵇康身長七尺八寸，风姿特秀。据《南史》所载：“曼容素美风采，明帝恒以方嵇叔夜，使吴人陆探微画叔夜像以赐之。”这里说伏曼容形貌伟仪，可比嵇康，可见陆探微受明帝之命画过嵇康像。再从《历代名画记》记录陆探微画有《孝武功臣竹林像》、《荣启期、孔颜图》，对八位名士都曾实有描绘来看，《竹林七贤与荣启期图》的母本来自陆探微的可能性极大，至少应该说与史料记录陆画的风格相一致。

从河南邓县出土的南朝一些墓室壁画中的人物形象看，亦明显受到陆探微“秀骨清像”风格的影响；其描绘的人物形象清秀而典雅，行笔线条劲利而飘逸，这种风格作为南朝绘画的一个基本特色，已直接影响到同时代北方正在大规模进行的佛教造像。我们从大同、云冈石窟的造像以及敦煌莫高窟北魏时期的壁画中，仍可追寻到陆探微作品的影子。

从记录宋明帝对陆探微诏画、绘画来看，陆探微的社会地位很低；但他以自己的绘画成就，在当时就被称为“最推工者”，朝廷常常以他的画赏赐王侯公卿。据记载：梁元帝萧绎即位前，曾得到东宫赠送的陆探微的一幅画，这位画才、文才兼备的皇子十分高兴，并为之作有《谢东宫贻陆探微画后》一文。文中“卫逾画焉，巧迈龙图，试映玉池，即看鱼动……”高度赞誉了陆探微在绘画上非凡的写实技艺。

陆探微的绘画虽然师承顾恺之，但较其师有更多的创造。据张彦远所记：“昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉贯通，隔行不断，惟王子敬明其深旨，故行首之字往往继其前行，世上

谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。”足证陆探微是第一个吸收书法笔意，并将草书连贯一气的行笔运势特点，引入绘画领域，创作出前所未有的“一笔画”法；同时，他也是第一个改变了传统绘画中“春蚕吐丝”式的线条，形成了“精利润媚”的特点，因而达到了“新奇绝妙”的至高境界。正是这些具有丰富变化的线条，启发了后来张僧繇线条的“点、曳、斫、拂”，乃至唐吴道子的“离、披、点、画”。从此，中国画线条的运用得到进一步发展，中国画开始出现新的面貌，陆探微在这方面的贡献是非常重要的。

陆探微所处的时代，两晋遗留下的清谈玄理之风依然存在，一些士族阶层的名士，一方面在崇尚老庄超然物外的思想中寻求自己生活中的恬静心境，另一方面以清谈高妙的玄理来点缀风雅，掩饰精神的空虚。为此，旷达、高雅、孤傲、崇个性和尚自然，已成为他们的理想人格和精神追求的终极目标。以陆探微为代表的表现人物清秀、瘦削形象的绘画风格，与当时受玄学清谈之风影响的审美观有着直接的联系。陆探微创造的传统人物画的“秀骨清像”，也正是他所处时代典型人物形象在其绘画中的具体反映。这种表现人物形象的风格，和他在绘画用笔上创立的“一笔画”法，以及追求的如刀刻般刚劲有力的效果，在中国画界一直影响以后历代无数的人物画家，而南朝梁代的张僧繇，便是这无数画家中承前启后的杰出代表。

张僧繇，生卒年不详，吴中（今苏州）人，南朝梁武帝时画家。据《历代名画记》所载：“天监（502—519年）中为武陵王（萧纪）国侍郎，直秘阁知画事，历右将军、吴兴太守。”这说明张僧繇不仅是一位著名画家，而且还在梁朝廷中担任重要职位。在绘画上，他对佛像、人物故事、世俗风情、花卉禽兽无所不能。又擅画龙，从现存史料记录的《横泉斗龙图》、《汉代射蛟图》、《昆明二龙图》来看，他画了不少以龙为题材的作品。他精于画肖像，尤以为佛造像最负盛名，他是六朝时期影响最大的杰出画家之一。

梁武帝萧衍醉心于佛事，在位四十六年间，以大兴佛教、广建寺院著称于世，“南朝四百八十寺”，足证其建造佛寺之多。张僧繇因以画佛著名，所以每当修饰寺院，梁武帝总是让他为寺院作壁画；《南史》上说梁武帝最宠爱武陵王萧纪，太清初，因思念萧纪特命张僧繇到蜀地画其肖像，以使武帝感

到“对之如面”，可见梁武帝非常器重张僧繇的绘画才能。

有关张僧繇绘事的传说，史料记载的不少。张彦远《历代名画记》中记有他精湛绘艺、甚而通灵的一些故事：“江陵天皇寺，明帝置，内有柏堂，僧繇画卢舍那佛像及仲尼十哲。帝怪间，释门如何画孔圣。僧繇曰：‘后当赖此耳’。及后因灭佛法，焚天下塔寺，独以此殿有宣尼像乃不曾毁拆。”“金陵安乐寺四白龙，不点眼睛，每云：‘点睛即飞去’，人以为妄诞，固请点之，须臾雷电破壁，两龙乘云腾去上天，两龙未点眼者现在。”“又画天竺二胡僧，因侯暴乱，散坼为二，后一僧为唐右常侍陆坚所宝。坚疾笃，梦一胡僧告云：‘我有同侣，离坼多时，今在洛阳李家，若求合之，当以法力相助。’陆以钱帛果于其处购得，病乃愈。”又有唐人张鷟《朝野僉载》所录：“润州兴国寺苦鸠鹄栖梁上污尊容，僧繇乃东壁上画一鹰，西壁上画一鹞，皆侧首向檐外看，自是鸠鹄等不复敢来。”诸如上述神话般的传说难免荒诞，但从一个侧面也说明张僧繇在“状物写形”方面其精妙如生的高超绘画技巧，同时也体现出他由此而获得的社会声望。

南齐以来，人物画创作一直流行以陆探微为典型的“秀骨清像”密体画，这种画风自齐人梁后开始发生变化。追求人物形象瘦骨清癯的审美观，逐渐被兴起的以欣赏丰肌腴体人物造像的审美观所取代，这也为人物画的创作注入了新的因素。张僧繇作为六朝时期最具代表性的人物画家，其创作风格自然要受到这一新兴审美观念的影响。对他的创作风格，张怀瓘称：“象人之妙，张得其肉”；米芾在其《画史》中则说：“张笔天女宫女面短而艳”，均指张僧繇与顾、陆风格不同，即是以浓丽的设色塑造丰满美艳的人物形象，正是这一“面短而艳”的人物造像形式，成为后来佛教形象塑造的样式，被称为“张家样”，并对以后的唐代那种丰颐静穆、雍容典雅、蓬勃向上的造像艺术产生极大的影响。

张僧繇除了创立“张家样”形式特征，塑造“面短而艳”的丰满人物形象外，其艺术成就还主要表现在以下两个方面：一、他依据卫夫人《笔阵图》，潜心揣摩、研究其中的“点曳斫拂”，并改造“春蚕吐丝”和“精利润媚”的线条，将书法用笔中的方法入画，这大大丰富了中国画的技法。又因着笔不多、点划时见脱落；而形象具备，有意到笔不到之妙，故与顾、陆紧劲绵密

的一笔画相区别，即变传统“密体”为“疏体”。这种“疏体”直接影响到唐代的吴道子，从此“疏、密”两体成为中国画最完美的表现形式。二、他在中国人物画传统的基础上之，吸收天竺晕染方法，使画中物象有体积感，达到逼真的艺术效果，即所谓“凹凸法”。这是由他在一乘寺画寺门时，用朱、青、绿三色仿效天竺的“凹凸花”技法得来，这一表现方法为中国人物画的发展增添了奇光异彩。

张僧繇已无作品传于后世，现流失到日本大阪美术馆的《五星二十八宿神形图卷》，历来相传为张僧繇的作品，现被鉴定出自唐代画家梁令瓚的手笔。原画有五星二十八宿，现仅存五星与十二宿神形。该画虽不能使张僧繇的艺术特征充分体现，但从图中神人之体态、面目、衣饰来看，仍在一定程度上体现了张画“诡状殊形”、“奇形异貌、殊方夷夏、皆参其妙”的特点，其线条劲健有力并富于变化，可作为研究张僧繇作品风格的重要直观形象资料。



(传) 张僧繇·五星二十八宿神形图卷(局部)

六朝三大家中，以张僧繇的绘画风格对后世画家影响最大，时间最长。南梁以后，他的画风成为二百多年间的主流。据《历代名画记》所载，追随张僧繇的著名画家多是从梁至唐这一

