

明代人物

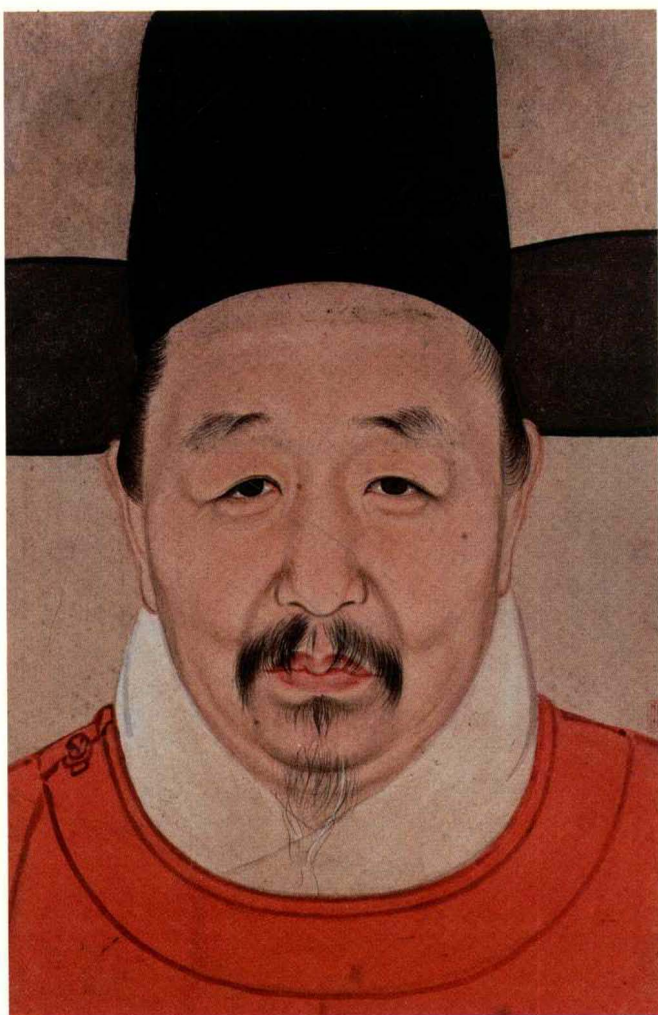
一历二代一名二画三录



江西美术出版社

明代人物

历代名画录





本书由江西美术出版社出版，未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
本书法律顾问：江西豫章律师事务所 晏辉律师

图书在版编目 (C I P) 数据

历代名画录. 明代人物 / 雷子人主编. -- 南昌: 江西美术出版社, 2017.1

ISBN 978-7-5480-4131-3

I. ①历… II. ①雷… III. ①中国画—人物画—作品集—中国—明代

IV. ①J222

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 023137 号

出品人：汤 华

企 划：江西美术出版社北京分社（北京江美长风文化传播有限公司）

责任编辑：王国栋 楚天顺 编辑助理：康紫苏

书籍设计：李言伟 设计助理：刘霄汉 朱鲁巍

图文供稿：陈卯岩 文字整理：陈 东 陈漫兮

出版统筹：王大军 责任印制：谭 勋

历代名画录 — 明代人物

LIDAI MINGHUA LU - MINGDAI RENWU

主 编 雷子人

出版发行 江西美术出版社

社 址 江西省南昌市子安路 66 号江美大厦

网 址 <http://www.jxfinearts.com>

电子信箱 jxms@jxfinearts.com

电 话 010-82293750 0791-86566124

邮 编 330025

经 销 全国新华书店

印 刷 北京雅昌艺术印刷有限公司

版 次 2017 年 1 月第 1 版

印 次 2017 年 1 月第 1 次印刷

开 本 787mm × 1092mm 1/8

印 张 10

I S B N 978-7-5480-4131-3

定 价 66.00 元

赣版权登字 -06-2016-014

版权所有，侵权必究

| 历 | 代 | 名 | 画 | 录 |

第二辑

明代人物

明代山水「上」

明代山水「下」

明代花鸟「上」

明代花鸟「下」

清代人物

清代山水「上」

清代山水「下」

清代花鸟「上」

清代花鸟「下」

道释人物

白描经典

古木寒林

楼阁亭台

草虫花卉

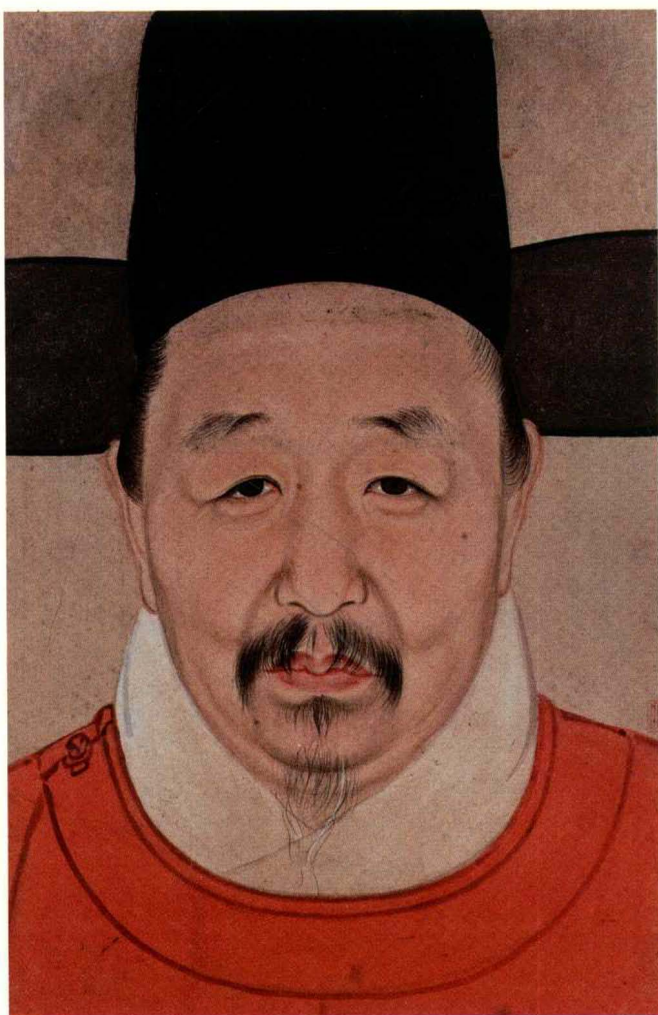
扇画人物

扇画山水

扇画花鸟

明代人物

历代名画录



序

陈传席

《历代名画录》和《历代名画记》大不相同。

唐朝张彦远著了一本《历代名画记》，被称为画史之祖。

那时没有照相机，也没有今天的印刷技术，他只能把自己见到的画和查阅到的与画有关的问题用文字记下来，他说某人的画如何如何，我们也没见到，只能想象其大概。比如他说某人的画『笔力劲健』，某人的画『笔迹调快』，我们可以知道这画不是迟缓凝重的，但怎么劲健，怎么调快，还是不甚了了。如果有今天这样的印刷术和照相技术，其画怎样『笔力劲健』，怎样『笔迹调快』，那就一目了然了。

但含糊也有含糊的好处，那就是给读者充足的想象空间。

比如《宣和画谱》卷十七记徐崇嗣有《没骨海棠图》，明清时期，谁也没有见过徐崇嗣的『没骨画』，于是便根据各人的想象创造出自己的『没骨画』。又如徐熙的画，当时记载：

『落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。』又云：『落墨之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。』我猜测，这就是今天的写意画，先以水墨画其大概，再副之颜色，但谢稚柳却认为是先用墨全画出来，再用色盖在墨的底子上。色必须很厚才能盖住墨，他自己画花卉就是这样画的。而我用徐熙法画梅花是先以墨画干，再以墨圈勾梅花，再着色于上。想象不同，画出来便不同。如果有今天的印刷术，他的『落墨为格，杂彩副之』是怎样的，便不容你想象。

但若从学习传统的角度来看，这种想象就不可靠了，真正的传统是怎样的，你不知道，你就无法学到。比如，你没有见过颜真卿的《祭侄稿》，只靠其字『雄秀苍劲』，你无法临摹，也无

法学到其技巧。所以，学习传统，一定要有好的临本。

我们这套《历代名画录》，就是利用现代照相术、扫描术、印刷术，把古代优秀的传统名画录下来，并辅以历代画理画论，供大家学习、临摹和研究。这不是靠想象猜测，而是对传统的真实再现。

你要成为书法家，就必须临帖临碑，而且必须有上好的碑帖供你学习研究。差的、不准确的碑帖最为害人。

你要成为诗人，必须读很多诗，《唐诗三百首》也是必读的，没有《唐诗三百首》，你怎么学习诗？没有《古文观止》之类的书，你怎么学习古文？中国的绘画，以传统最为重要，你要学习传统，能面对真迹去学习，最好。但真迹只有一幅，深藏在博物馆中，不可能供你在案头观摩，而这套《历代名画录》就可以供你在案头反复观赏临摹。

我这里还要谈谈学习传统的必要性。

中国是世界上唯一保持了最古老传统文化的国家，像印度古代使用的梵文，现在已完全不用了，英国古代文字也和现在的英文完全不同了，只有中国的文字一直延续下来。中国是一个讲传统的国家，中国画更是讲传统的艺术。没有传统的所谓中国画，可以叫画，但不可以叫中国画。所以，学习传统是学习中国画最重要的过程。从传统入手，才算正路。

有一位老画家曾任一家大学美术系系主任，他们每年招收三十名学生，他将这三十名学生分为三班，每班十人，各班学生的素质基础大抵相当。其中一个班只让他们



临摹传统的名画，不让写生。另一个班进去就写生，只画实物，从石膏像到真人模特儿，到野外山水花卉。再一个班，临摹和写生结合。近四年过去了，毕业创作中，纯粹临摹的一班学生成绩最优秀。

我分析，写生的一班学生对景写生，只了解到景物的造型，而传统用笔用墨以及概括提炼等内容，他们都没有学到。临摹的一班学生，临摹古代名作，造型也一样得到，而且这造型是经过名家提炼创造出来的形象，比现实中的形象更高一筹。更重要的是他们学到了传统的笔墨技巧和功力，名作中的笔墨是千余年来历代名家创造积淀下来的，是千余年来文化、智慧积淀下来的精华，通过几年临摹，基本上可以得到，比起你对景写生靠自己摸索的方法不知要强胜多少倍。也就是说，写生得到的东西，临摹中大多都可得到，但临摹中得到的东西，通过写生基本上得不到。

当然，四年临摹的一班学生，在毕业创作中不可能完全不写生，老师不让他写生，他也可以偷偷地写生，有了临摹的功夫，对景写生，临摹时得到的各种技法自然用上了，而写生的对象有的和传统方法对应不上，写生者面对真景稍加校正修定（改变），便成为自己的创作，这创作更有功力，更有传统，更有文内涵。

贡布里希说：『艺术家的创造是一个民族长期审美心理范式的校正，适当的校正等于创新。』传统就是『一个民族长期审美心理范式』，也可以译为样式，每一个时代有每一个时代的精精神，每一个画家有每一个画家的个性、修养和文化内涵，加到这个范式中去，便是校正，便是创新。不临摹就写生的人，很难得到这个『民族长期审美心理范式』，也就谈不上校正。

我的意见是，先临摹，后写生。通过临摹，你掌握了传统

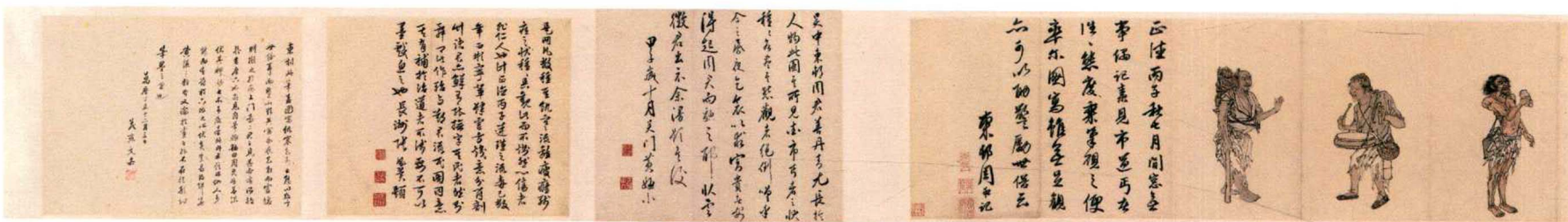
的笔墨技巧，掌握了传统的表现手法，再去写生，从现实中得到题材，再加上『适当的校正』，你就是画家。犹如练武术，你先按传统的套路练十年二十年，再去打人，功力比你差的人，就会败在你手下。如果你从不按传统的套路练，一开始就打人，遇到比你功夫好的人，你必败。功夫是练出来的，而且必须按传统的方法练，乱练是不行的。

奇怪得很，临摹传统而成功的画家，都有个人的风格。齐白石、黄宾虹、李可染等都学《芥子园画谱》，不但功力雄厚，而且个人风格都十分突出。徐悲鸿以画马成就最高，他画马恰恰是因为他有传统书法的功力。更奇怪的是，凡是一开始便写生，不学传统的人，不但功力不行，而且也没有个人的风格。艺术院校只写生而不学传统的学生，作品差不多都是千篇一律，只有极少数天赋很高的人能出一些新的花样，而这种新的花样，也不是写生的结果，而是他研究绘画美的形式以及美学理论得到的启发，加上他的悟性得来的。

李可染说：『用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来。』我的意见是，学画的人只考虑『打进去』，不要考虑『打出来』。犹如进入殿堂，就怕你进不去，凡是进去的，没有出不来的。你能真正进入传统，把真正的传统完全掌握好，你自然就出来了。你有眼睛，大自然就会进入你的心中，你有传统功力，你有长期审美心理范式，你又有时代赋予你的精神和个性，三者结合，你的风格就出来了。

如果你想成为风格突出、传统功力雄厚的画家，不妨从临摹历代名画开始。

二〇一三年六月三十日于中国人民大学



明 周臣 流岚图 卷 绢本设色 纵三一·九厘米 横四八〇厘米 美国克里夫兰艺术博物馆藏

近或古 及与不及——明代人物画

雷子人

明代艺术史密切关联了世风的转变，作为艺术史意义的明代人物画，不只是局限于表达诸如审美、笔墨、风格等等艺术话语的物质世界，较之此前的时代，明代绘画艺术以其题材多样性表现，以及对现实更深刻的介入，使「人」和社会有了更广泛的交融。明王朝三百多年，各种身份的「艺术家」关于「人」的描绘，诸如仙道释子、地藏精灵、善男信女、帝王百姓、高士仕女等等，举凡现实或虚拟不计其数，明代人物画异常广泛地触及到那个时代的精神内里。

譬如，戴进笔下的《南屏雅集图》是以元代故实所作的想象之作，其中「人物面相刻画简略，难辨外貌特征，属写意、想象之作」。而谢环的《杏园雅集图》，则是「以真实人物取代理想式的人物类型，使其适应肖像画的功能，目的在于将原来传统式人物的表征符号，冠在真实人物的身上」。「（美）高居翰」，谢环所绘的《杏园雅集》只不过是明代结社、雅集之风盛行中的一例。如同他画《香山九老图》（美国克里夫兰艺术博物馆藏），存形于图中的「九老」虽然也有「笑领诸客来盘桓，棋枰诗卷各有适」的闲适之态，由于谢环对其存形环境给予了刻意并精细的描绘，使得「九老」的快活本色浸上一种粉饰过后的奢靡气息。

明代人眼里的「香山九老」，并非是一群了无名利之争的快活老人，其形象宛如「七贤」、陶靖节，但「衣冠虽作山林样，状貌终为台阁人」。

周臣的《香山九老图》（天津博物馆藏）并没有为这些高贤营造如幻似仙的山水环境，而是一处较为直观的世俗风景。他们或悠游林间，或居于岩下拨琴娱乐，或作酩酊醉态，由于画面缺少动人的情节叙述，也没有合理的空间结构，人物与山水分离在各自的表述中。对画中人物而言，周臣所表现的世俗风景可能根本不适合标榜他们的理想与信条。

《时尚》与《经典》有时仅一步之遥，在较长的时间里，人物画在看似表现理想和关照现实的进程中，并没有获得同时代人的赞美，北宋郭若虚在《图画见闻志》中写道：「论佛道人物仕女牛马，则近不及古……」时隔约六百年之后，苏州文氏家族中的一位著名鉴赏行家文震亨（一五八六一一六四五年）几乎表达了同样的看法：「书学必以时代为限，六朝不及晋魏，宋元不及六朝与唐。画则不然，佛道、人物、仕女、牛马，近不及

古……」自唐以降，人物画日渐式微几成定论。元代赵孟頫主张画要有「古意」，其参照亦在晋唐。

不过，徐沁在《明画录》中则表达了与文震亨不尽相同的观点：「近代北崔（子忠）南陈（洪绶），力追古法，所谓近不及古，非通论也。」崔子忠和陈洪绶被视作「近不及古」的例外，有关这两位狷狂之士的溢美之词，在当时并不鲜见。

崔子忠善以历史题材入画，也常画文人风流韵事，或道释人物、仕女等，取法在晋唐之间，用笔遒劲从容，所画人物，造型高古超逸。在其《藏云图》《苏轼留带图》《云中鸡犬图》等代表作中，他几乎都用了奇险别致的构图，其画中人总与环境有着某种既疏离又密不可分的关系，奇崛的人物造型与非凡之景被强制在颇为虚幻的时空中，共生出与现实世界不屑合作的气质。

陈洪绶的绘画题材相当广泛，《国朝画征录》评其：「画人物，躯干伟岸，衣纹清圆细劲，有公麟、子昂之妙，设色学吴生法，其力量气局，超拔磊落，在仇、唐之上，盖三百年无此笔墨也。」陈洪绶以狂士、野和尚、职业画家等多重身份浪迹于江湖，醉酒、喜女色且才气撼人。他所绘人物不止于外表「奇古」，画中高士眉眼间总透着一种奇异的凝重，他们看似翩翩风度，于空旷的天地间如此离群索居，以至尾随在侧的侍从竟也行色匆匆。陈洪绶心仪晋人高士风流，身心却受制于乱世，他不厌其烦在自己设计的奇形怪物中感受画中意有所指的世界，用秘而不宣却又异常犀利的方式戳着世界，任凭痛感、敏感、醉意调和着自己和周遭的关系，《品茗图》《写寿图》《对坐读书图》等所匹配的瓶花折枝，案头清供，无字书，抑或消受清凉的一点「长物」，皆因画中人的怅然与自足，平添了几分风雅之外的不可名状和古怪的味道。

崔、陈在当时大获赞誉，与此同时，丁云鹏作为晚明四大人物画家中最年轻者，晚明变形人物的「尚奇」之风，事实上与其「力追古法」的创新方式

不无关系。周亮工《因树屋书影》中亦提到：「画家工佛像者，近当以南羽（丁云鹏）、吴文中（彬）为第一，两君像，一触目便觉悲悯之意，欲来接人。」丁云鹏尤以观音画像、罗汉图及扫象图最为代表。在《扫象图》《白马驮经图》两幅作品中，人物都被组构在山水环境中，山水景物参用文徵明法，人物勾描谨严细腻，这种模式在明代极为普遍，「山水」和「人物」不只是图像结构上的共生，更主要在于二者互为画境上的深度契合，使得明代人物画明显不同于前代，并已然另立典范。

同样的情形，吴彬采用了追随北宋巨嶂山水的风格样式，却每每有意夸大其中山石流泉的组构秩序，画面亦真亦幻，这种似梦似仙般的主观山水，与人物合成，有着强烈的迷离感。

崔、陈作为明代最重要的人物画家之一，加之丁云鹏、吴彬等，在绘画领域，成为晚明「尚奇」之风的重要注脚。他们在绘画题材、形式语言、审美趣味等方面确立了新风范。

与「尚奇」之风不同，曾鲸则比较一贯地采用正面肖像格式，画中人身姿或站立或坐卧。比如天启壬戌（一六二三年）所画《张卿子像》《葛一龙像》《王时敏小像》等，都是无背景的写真之作，他高超的写真技巧几乎透析了不同人物的内心世界，使得他们完全可以独立存形。由一类没有环境背景的曾鲸写真画作，可了解以写真为主体的补景模式是如何生成的。

在明代人物画的图式结构中，人物与山水元素组构屡见不鲜，对「高古」生活的倾慕，表现在山水画境中，越来越成为时尚，这类作品通常套用观瀑、临流、卜居等高士人物母题，重点在于标榜画中人的品德，表现为泛理想化的结构模式。

「明四家」之一的沈周，时常以绘画记录生活，画中那个与古人身形相似的策杖士人，作为一个「自写」符号反复出现在其不同情境的山水图式里，沈周通常用温润自在的笔调为画中人铺设潜台词。

儒家身世与失意情绪本质上决定了文徵明的绘画气质。比较《停云送别图》（柏林东方美术馆藏）和《松石高士图》（天津博物馆藏）可知：文徵明几乎用了相同的结构及人物安排，表达了两个并不相同的主题，其中描绘精谨的细小人物，根本意义上不为表现主次、宾客，而是作为符号成为高士「类」的存在。

唐寅笔下流动的感伤，使画中执扇吹箫的美人，多了几分泠泠独立的气质。《四美图·宫妓》中所描绘的美人，扁片化装束下的身形几乎透不出唐代美人画像中的风韵，对风流才子唐伯虎而言，也许只有在类似《桐阴清梦图》等画境中寄予短暂安详，并聊以慰藉。在其《饮中八

仙》中，他用魏晋法度白描八仙的自适与佯狂，用自家山水画境增补与画中人虚拟的共享时光。

仇英一生致力于技术的超凡表现，颇受人称赞，他以质朴的现实主义手法去挖掘生活中蕴涵的诗情，这可能源于他与纯文人画家的区别。与唐寅相比，仇英更喜欢将赏水观泉的文人设置在一派华丽的环境中，使得画中人出场有很浓的仪式感和戏剧性，如《竹梧消夏图》《松亭试泉图》《秋江待渡图》等等，画中都以一种矜持又颇为自足的姿态出现在画面显要的位置，周遭如戏。

周履靖的《天形道貌画人物论》中提到：「人物必分贵贱气貌，朝代衣冠。释门则有善功方便之颜，道流必具修真度世之范，帝王当崇上圣天日之表，外夷应得慕华钦顺之情，儒贤即见忠贤礼义之风，武士固多勇悍雄烈之状，隐逸须识肥遁高士之节……」在明代人眼里，人物「形」「貌」「德」是与存形环境密切相关的显现。即什么样的人，什么样的姿态或神情，与什么样的环境相匹配，是公式化的定义结果，而不完全是视觉再现的功劳。

也正是在这个意义上说，明代人物画「及古」之处并非诸如构图形色、笔墨法度等等「术」艺的层面，而是因其活跃在明代画家笔下的社会景观、人文情态及其与作者身份书写所建构的关系，具有更深刻的社会学所指及哲学向度。



明 佚名 婴戏图 轴 绢本设色 纵一七五·五厘米 横九六厘米 中国美术馆藏

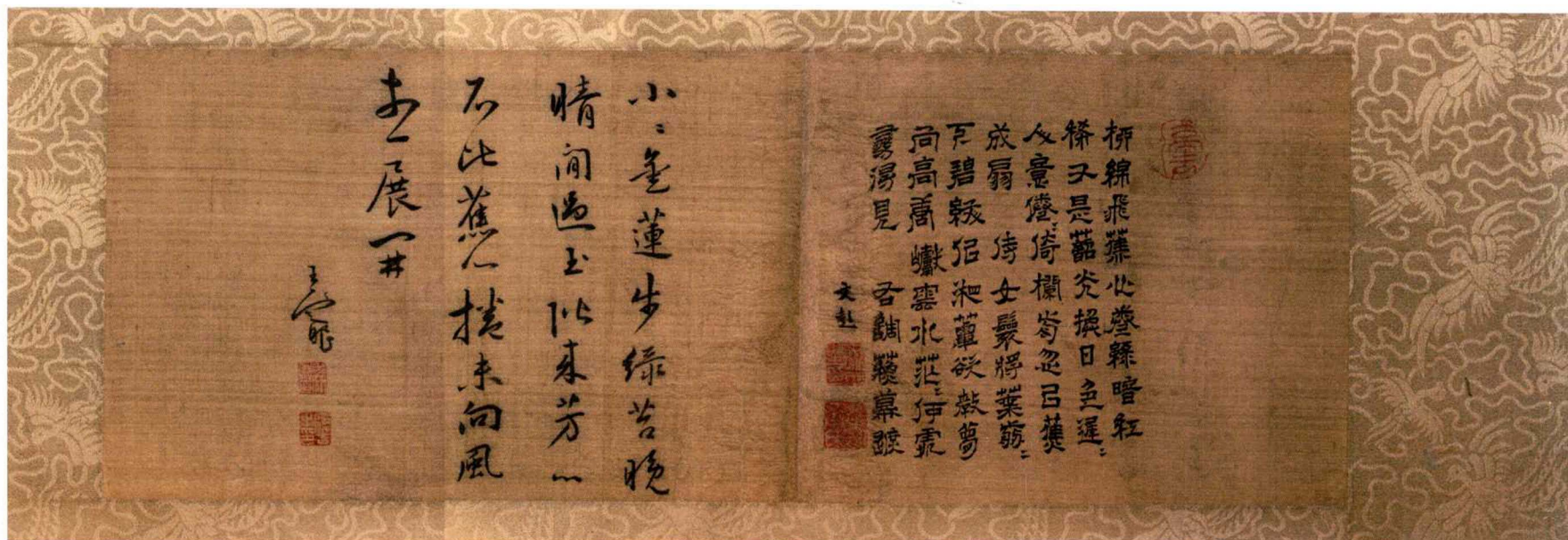
王母東鄰亦小兒偷
 桃三度到瑤池群仙
 無處追踪跡却自持
 來薦壽危唐寅為
 守齋索奉
 馬守蒼壽



明 唐寅 东方朔像 轴 纸本设色 纵一四四·二厘米 横五〇·四厘米 上海博物馆藏







明 唐寅 蕉叶睡女图 卷 绢本水墨 尺寸不详 美国大都会艺术博物馆藏



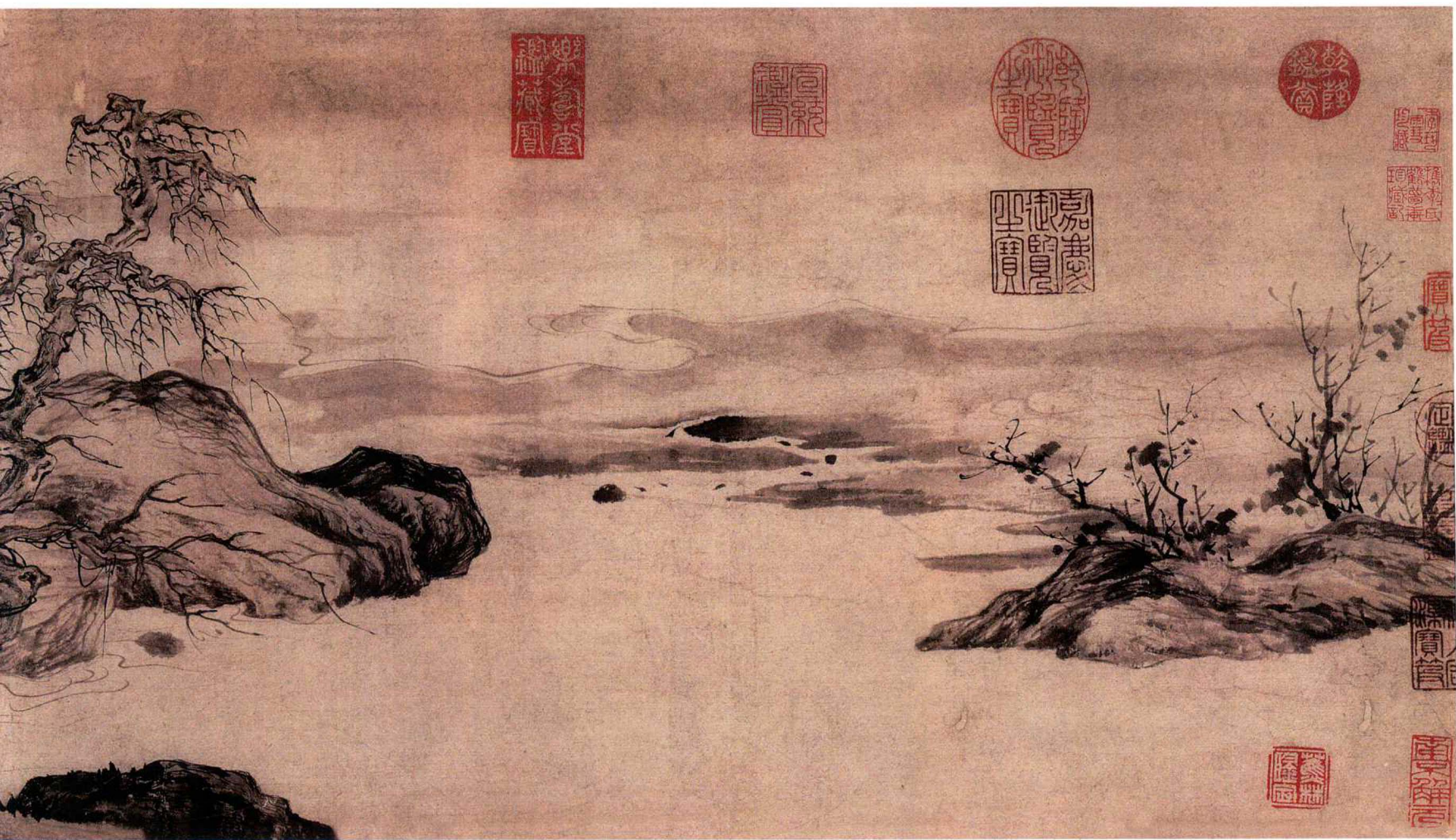
明 唐寅 蕉叶睡女图 卷 画芯

历代画论

唐寅，字子畏，自号六如，吴人，戊午试应天府录为第一人，其学务穷研造化于应世，文字诗歌不甚措意，奇趣时发，或寄于画下笔，辄追唐宋名匠，四方慕之，无贵贱贫富，日诣门征索。《祝允明祝氏集略》

唐寅，画法沉郁，风骨奇峭，刊落庸琐，务求浓厚，连江叠嶂，洒洒不穷，信士流之雅作，绘事之妙诣也。评者谓其画，远攻李唐，足任偏师，近交沈周，可当半席。《丹青志》

伯虎材高，自宋李营丘、范宽、李唐、马夏，以至胜国吴兴、王、黄数大家，靡不研解，行笔极秀润缜密而有韵度。《艺苑卮言》





明 唐寅 悟阳子养性图 卷 纸本水墨 纵二九·五厘米 横一〇三·五厘米 辽宁省博物馆藏

唐寅山水、人物无

不臻妙，虽得刘松年、

李晞古之皴法，其笔资

秀雅，青于蓝也。《图

绘宝鉴续纂》

董其昌云：『唐

伯虎虽学李晞古，亦深

于李伯时，故人物、舟

车、楼观无所不工。』

《珊瑚网》

唐子畏，名成而

身废，闲居作美人图，

好事者多传之，览其遗

迹，未尝不叹其志之有

托也。《水南翰记》

唐子畏画师周臣，

而雅俗迥别，或问臣

画何以俗，曰：『只

少唐生数千卷书』。

《言提录》

清 王原祁等

《佩文斋书画谱》

卷五十六



十里桐陰覆紫苔
先生閑臥未生已
謝功名念清夢應無
到古槐 唐寅画

明 唐寅 桐阴清梦图 轴 纸本水墨 纵六二厘米 横三〇·九厘米 故宫博物院藏

北海真人知爲誰坐
騎靈龜食蛤蜊元
君御氣授真訣風
雨雷電相追隨踵
息一閉九千歲凌空
遊行猶帶醉有
時光景照度寰宇
得伸膽消萬罪

長洲沈周贊



明 吳偉 北海真人像 軸 絹本設色 縱一五八·四厘米 橫九三·二厘米 台北故宮博物院藏



明 周全 射雉图 轴 绢本设色 纵一三七·六厘米 横一一七·二厘米 台北故宫博物院藏