



21世纪名家技法

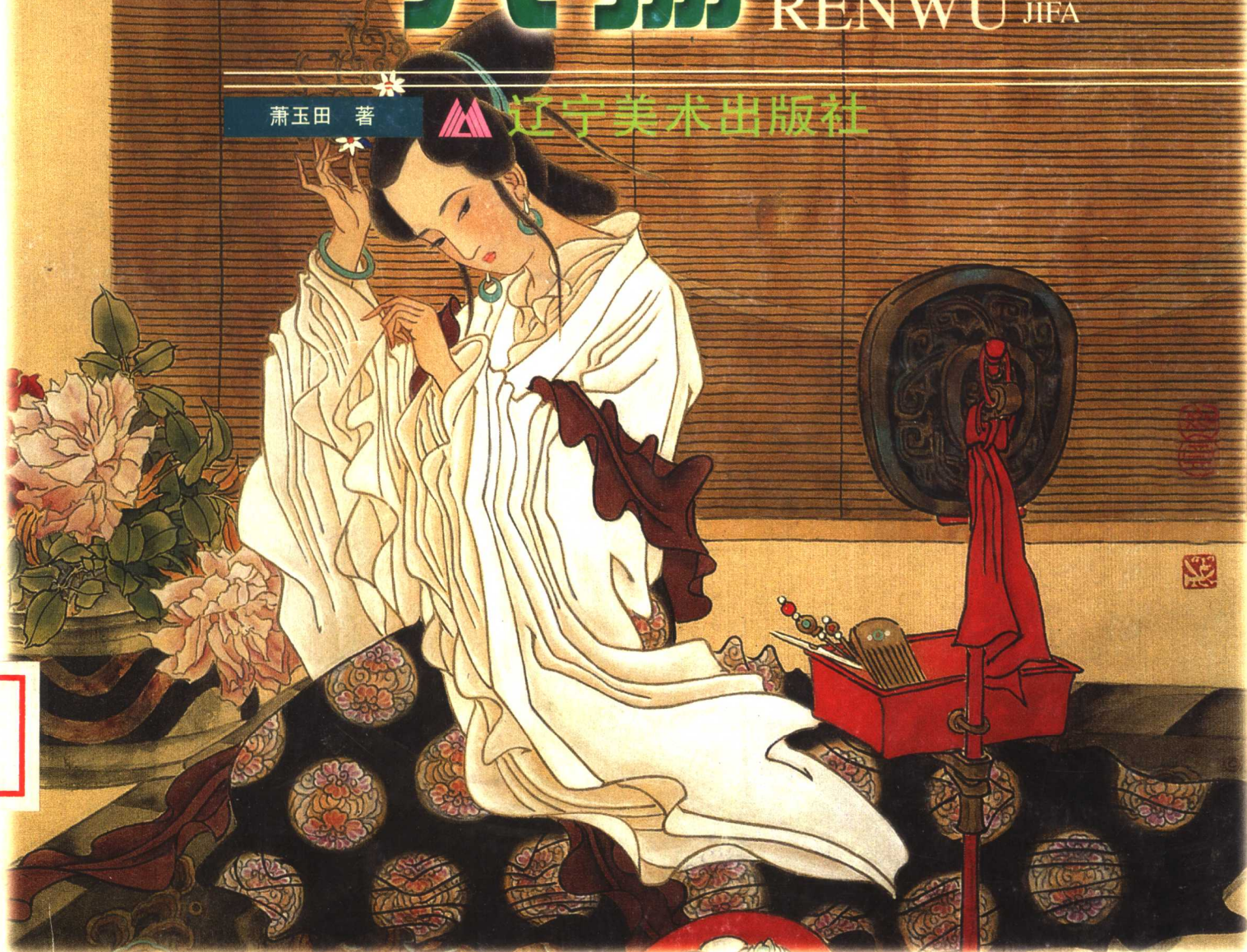
系列丛书 ERSHIYISHIJI MINGJIA JIFA
XILIE CONGSHU

中国工笔画 人物技法

ZHONGGUO GONGBIHUA
RENWU JIFA

萧玉田 著

辽宁美术出版社



北京冬奥会开幕式

倒计时一周年

中国工笔画



北京冬奥会

倒计时一周年





21 世纪名家技法

系列丛书 ERSHIYISHIJIMINGJIAJIFA
XILIECONGSHU

中国工笔画

人物技法

ZHONGGUOGONGBIHUA
RENWU JIFA

萧玉田 著

▲ 辽宁美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国工笔画人物技法 / 萧玉田著. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 2000.7

(21世纪名家技法系列丛书)

ISBN 7-5314-2489-4

I. 中… II. 萧… III. 工笔画: 人物画—技法 (美术) IV. J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 36448 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)

七二二工厂印刷

辽宁美术出版社发行

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16

印张: 15.25

印数: 3001 - 6000 册

2000 年 7 月第 1 版

2001 年 7 月第 2 次印刷

责任编辑: 闫义春 李 刚

责任校对: 李 刚

封面设计: 一 村

版式设计: 义 友

定价: 58.00 元

目录

序	1
引言	3
溯源探流	5
工笔人物画的艺术特色	16
● 尽精微 致广大 内涵静观	
● 重意境 尚气韵 写意传神	
● 力之积 一笔画 以线立骨	
● 求达意 贵雅正 随类赋彩	
● 知其白 守其黑 置陈布势	
● 符号性 程式化 装饰法则	
廓清偏见 正视现实 轻装上阵	24
● 雅与俗	
● 工与写	
● 新与旧	
● 快与慢	
学习工笔人物画的途径与方法	29
● 临摹	
● 写生	
● 学习理论 丰富学养	
工具、材料的选择与使用	35
● 笔	
● 墨	
● 砚	

目录

● 纸	
● 绢	
● 颜色	
● 胶矾	
● 其它工具	
工笔人物画线描技法	43
● 线的规律特点	
● 线的提炼与组织	
● 执笔方法与运笔方法	
● 颜面五官及手足的用线	
● 衣纹的画法	
工笔人物设色方法	59
● 设色技法的衍变	
● 传统的工笔人物画着色方法	
● 新技法新工艺在工笔人物画中的应用	
● 工笔人物画的作画步骤	
古典人物画常识	67
● 道释画	
● 仕女画	
● 兵戎画	
关于创作	173
● 艺术与生活	
● 选题与构思	
● 形式与技巧	
彩色图版	183

序

潘絮兹

中国工笔画学会会长

曾任中国美术家协会中国画艺委会主任

中国人物画历史悠久，成就辉煌，遗产丰富，今天又处于新的复兴时期，学之者甚多，很需要一部检阅方便、涵蓄面广的入门书，包括画史、理论、技法、常识等等。著名工笔人物画家萧玉田同志有志于此，以自己丰富的知识，结合多年的艺术实践经验，撰写了这部很有价值、前古未有的著作，我很高兴地为他写序，并向学画青年和广大读者推荐。

本书条理清楚，先画史，次画法，后常识，理论与实践结合，深入浅出，叙述简当，图文并茂，不发空论。得一此编，可以说中国工笔人物画的大门顿开，初学者可免摸索之劳，获得门径，直入堂奥，恣其所取；一般读者亦可获得有关中国工笔画的多方面知识，有助于鉴赏、分析和理解。集实用与鉴赏于一身，是它的特色与价值所在。

中国工笔人物画从文献记载与考古实物印证，自先秦到唐代，一直都是中国绘画的主流，唐代且是它的历史高峰，一时名家辈出，佳作如云。没有唐代，就没有中国画的历史辉煌。而且唐以前的工笔人物画，大都是描绘当代现实生活的(即使是宗教画也通过宗教折光反映了现实生活)，可以说是一面时代的镜子。宋代犹然，在工笔人物画中，大量反映了市井平民的生活。迨及后世，才流为高士美人之属，唐冠宋履，不问时代，屡见不鲜，工笔人物画可说交了末运。其实，这仅是画坛现象，未可一概而论。在元、明、清的人物肖像画和元曲、明清小说的版画插图中，清末的石印画报和年画中，以及工艺装饰中，工笔人物画仍保有其传统的天地，不过多出于民间艺人之手，被文人画史所贬斥罢了。这个情况直至现代随着人民革命的胜利，才有所转变。从改革旧年画、旧连环画开始的对旧国画要求的推陈出新政策，推动了现代中国工笔人物画的创新，近二十年来，发展尤为迅猛，进入新世纪，它必将再度成为中国画的主体，再现历史辉煌。前些年我提出大中国画，就包括民间艺术中(也包括兄弟民族艺术)各种创造，这是这部宝典所未及容纳的，玉田此书已开了个好头，我期待有续编问世以成全璧。

1999年12月29日

于北京春蚕画室



少女头像 铅笔稿

起铅笔稿 铅笔稿的主要任务是解决好线和形的关系,要充分利用线把形体结构表现到位,同时把作者的主观情绪也溶入画面形象中。

首先用简洁概括的线条轻轻地少女的头部位置确定下来,通过反映形体关系的轮廓线去塑造形体。然后重点刻划五官,尤其要抓住眼睛和嘴的细节特征,处理好上下眼睑和内外眼角的关系,表达出人物神态。接着按头发的生长和梳理方式将头发分成组,交待清楚头发的走向和穿插关系,利用头发的转折来把握形体的转折。再勾画出衣纹及衣服上花纹。

要反复推敲每一根线条对形的作用并加以确认,用肯定的线条画出精稿。



男孩头像 铅笔稿

铅笔稿: 此男孩低头阅读报刊,起稿要重点解决五官的透视变化,和阅读时全神贯注的神态。组织好男孩披散的中间式头发的发路。



老村长头像 铅笔稿

铅笔稿: 铅笔稿要把握老年人的形象特征,表现老村长爽朗和精明、干练的精神气质。要着意刻画老村脸上因笑而绽开的皱纹,通过皱纹的走向,体现面部结构及其转折、起伏变化。起稿时要反复修改,及时纠正偏差,组织好线条的疏密、聚散,使之既能准确地表现结构又具有形式美感。



仕女头像 铅笔稿

铅笔稿: 注意刻画仕女雍容、文静的神态和婀娜的体姿。组织好线描并加以确定。

引言

中国画，这个绘画概念是相对于“西洋画”而说的，通常略称“国画”，是我国特有的民族绘画。说起中国画，人们自然会想到中国人发明的毛笔、墨、中国画颜料、宣纸、帛、绢以及砚台等工具材料，中国画就是用这些工具材料画成的。中国画的发展，经历了极其漫长的岁月，远在六七千年前的新石器时代中期，中国画便已初具雏形。据《孔子家语》记载，公元前七世纪也就是中国历史上的晚周时期，就已出现了成熟的中国画。可以说，中国画是世界上最悠久的绘画。它有着非常辉煌灿烂过去，也有着充满希望极为光明的未来，中国画以独树一帜的风格和高度的艺术水平，屹立于世界艺术之林，成为中华民族的骄傲。

作为民族绘画，中国画自身具有很高的审美价值，它的造型法则与表现手法，完全区别于诸如油画、水粉画、水彩画等西洋绘画。

中国画的造型法则是“意象”表现，它不同于西方古典绘画的具象表现，也不同于西方一些现代绘画流派的抽象表现。所谓“意象”，乃是画家在观察客观事物的基础上，再注入自己的思想感情加工而成的艺术形象。它不是机械地“摹仿”或“再现”大自然，也不是毫无形象的抽象，而是不离开对象的基本形似，表现对象的一定真实，追求神韵意趣的表达，上升到“神似”的更高层次。传统的说法“外师造化，中得心源”，意思是画家首先要向“造化”即大自然和客观世界学习，经过对大自然中山水、人物、花鸟、犬马以及风、雪、雷、电等客观物象反复观察、思考、感悟、构想、触景而情生，经过画家头脑的“迁想妙得”、“悟对通神”而后形之于笔墨，创造出一种源于客观物象又不同于客观物象，来自自然而妙超自然，既体现了生活本质的真实，突出了物象的神韵特征，又蕴含了画家的情思、理想以及对自然物象的独特感受，是一种既真实又不真实的“不似之似”的艺术形象。中国画的意象，既有意又有象。客观物象启迪画意，意由心造，象从意生。一方面象由物取，客观物象被情趣化，审美理想化；另一方面，意藉象显、主观情志被象化、外化，形成了“主客合一”、“天人合一”、“神遇而迹化”、“缘物寄情、物我交融”、“妙得生意而不失真”，甚至“得意忘形”的意象观，千百年来一直作为中国画造型的法则。正是在这个造型法则的指导下，中国画家打破了时空的局限，超越了人体解剖和结构的制约，把立体的物象转化为平面形象，并创造出在自然物象外并不存在但却既能状物又能传情，具有极大的概括性和灵活性的线条作为造型的主要手段，从而与西洋绘画所表现体积的造型手法完全区别开来。中国画和西洋画在东西方艺坛各树标帜。

人类的原始绘画，都是以线构划的。但由于民族气质的不同以及各地区、各民族对自然规律认识的发展不同，西方各民族的绘画越来越强调表现对象的色彩、质感、体积等具体形态，线的功能逐渐弱化以至消失。而中国人却始终认准了线，大幅度拓展线的意识，选择了线描作为民族绘画的基本表现形式。画家们代代传承，对线的构成、线的类型、线的表现潜力和艺术活力进行了不休止的挖掘和张扬。他们创造性的利用锥形毛笔的中、侧、藏、露、顺、逆、拖等各种笔势锋位，勾、勒、点、皴等运笔方法，画出了抑、扬、顿、挫，有起伏、有推让、有疏密、有节奏、有韵律、有书法意味的线条，正是这些线条决定了中国画艺术水平的高低和艺术风格的创立。画家们称之为“众有之本，万象之根”，以线立骨成为中国画的要素。以线立骨依附着中华民族的哲学思维和特殊的审美要求，孕育着中华民族的深厚的文化积淀。中国画的线是一种虚拟性的视觉语言，是人的主观意识理解客观物象的一种假定的表意手段。因此，比西方写实绘画以光暗体面造型的方法具有更大的自由和主观能动性。

中国画在长期的发展过程中，产生了疏密二体。疏密二体又渐渐演进为工笔和写意两种基本形式，两种画法并驾齐驱，同根共荣。随着绘画题材的拓宽，中国画又逐渐分化为人物、山水、花鸟三大画种。历代画家历代相沿，通过艰辛的艺术劳动，创作了难以数计的艺术珍品遗存下来，绘画技法日益丰富、精深、绘画理论亦日臻完善升华。这是

我们民族极可珍贵的文化遗产，继承和发扬优秀的民族文化是我们今天义不容辞的责任。

中国绘画史上，人物画是发展最早的画科，特别是工笔人物画创造了中国绘画史上的辉煌。在我国绘画史上堪称杰作的作品如《洛神赋图卷》、《女史箴图》、《捣练图》、《虢国夫人游春图》、《送子天王图》、《簪花仕女图》、《步辇图》、《韩熙载夜宴图》、《卓歇图》、《维摩演教图》、《免胄图》等，都是工笔人物画作品。工笔人物画在长期发展过程中，积淀了一套严密的规范体系和鲜明独特的风格。就其笔墨语言和形式感来讲，比如平面造型的程式、线的组织、律动、内敛与外张，墨的丰、厚、清、活，尚简尚雅的以意赋色，诗境的追求以及工而不腻，实而不刻的审美要求等，都令人叹为观止。元明以后，由于工笔人物画自身出现了“恪守法格”、陈陈相因的倾向，失去了创作活力，加上水墨写意画的崛起以及文人画家们的偏见与误导，包括工笔人物画在内的工笔画日见式微，滑进了低谷，中国绘画进入了一个缺工少彩的时期。但是，仍有一些有识之士，一些高明的画家如仇英、陈老莲，任伯年等背负着历史的重荷，存亡续绝，使工笔人物画不绝如缕，缓慢而有序的发展着。

建国以后，特别是改革开放以来，在工笔画坛领袖潘絮兹先生、刘凌沧先生等前辈艺术家的大力倡导与组织下，全国老中青三代画家共同努力，工笔画尤其是工笔人物画创作充满了勃勃生机。由于开拓新观念，采用新材料、新工艺、以及东西洋、南北方地域文化之间的相互碰撞，不同画种之间的相互吸收与融会，工笔人物画的内涵较之过去有了较大的扩充。立意与构想，程式与章法，技术与技巧，都有了前所未有的突破，力作巨构层出不穷，新风格异彩纷呈，当代工笔人物画得心应手地反映现代审美意识，有些作品的运思经营和艺术效果已完全可以和唐宋遗珍相颉颃。当代工笔人物画出现了自元以后七百年来从未有过的繁荣昌盛景象，大呈中兴之势。

工笔人物画创作空前的活跃、繁荣，刺激了广大青少年学习工笔人物画的热情。这本书想就工笔人物画的发展简史，艺术特色、学习步骤、基本技法等，为有志于学习工笔人物画的青少年朋友提供点可资借鉴的东西。工笔人物画博大精深、学习工笔人物画是需要穷毕生之力的。我本人也正在学习和探索中。技法是不断演进发展的，因而，很难对工笔人物画的全部技法做全面、深入的阐述和概括，再加上我平时疏于行文，拙于表达，限于学养与能力，我能够总结，能够提供的东西是极有限的。我只能浅谈一下工笔人物画的传统技法和经过多人成功的尝试并得到广泛认可的现代技法，介绍一下我的一得之见和“我怎样画”，希望书中介绍的东西不要成为青少年朋友学习工笔人物画的框框，也不要求学习者“必须这样”，可以把它当成一个入门参考，“不妨这样试一试”。我尽可能的防止谬误，但浅薄和疏漏是难免的。如果我端给青少年朋友的这点东西能对学习工笔人物画有些许裨益，而不至于误人子弟，那我就倍觉欣慰了。

工笔人物画溯源探流

中

国人物画源远流长，其始源可上溯到新石器时代。彩陶是新石器时代文化的重要特征，而中国绘画是与彩陶共生的。先民们在彩陶上施绘，以直线或曲线构成图形，稚拙中见笔韵，流转中见狂放。中国画在孕育阶段，便已显示了中国先民驾驭线条的天赋。人物画的雏形始见于新石器时代中期的仰韶文化彩陶上。彩陶最早发现于河南渑池县的仰韶村，所以有仰韶文化之称。仰韶文化遗址，以关中、晋南和豫西一带为中心。西安半坡遗址出土的人面鱼纹彩陶，绘有人面形图案。人面或为圆形、或为椭圆形、眼鼻形象很明显，口做“工”字形，衔一鱼，头顶有半圆形发髻，发髻边上有翘曲线似为发笄状饰物，两耳边亦各有一鱼形饰物，眼部以上涂成黑色或空白三角形，造型别致，线条刚利。马家窑文化是受仰韶文化影响发展起来的另一系统的文化，分布在黄河上游，青海大通县上孙家寨出土的彩陶盆，内绘舞蹈纹，五人一组，手拉着手，面向一致，头侧各有辫发，摆向划一，下腹体侧，还有风吹起的、斜向的状如兽尾的饰物，人物神态逼真，舞姿生动。陶上彩绘，也已呈现重彩之迹象，仰韶文化多以单纯的黑色在砖红、棕黄色的陶坯上表现出质朴无华的风格。而马家窑文化则施用黑、红、白等多种土质颜料，色彩效果饱和而凝重。青莲岗文化施用颜色更为丰富，常常在陶器表面着一层白衣或红衣，再用红、白、紫、褐、黑几种色彩，描绘各种花纹图案，色彩鲜艳、富丽而明快。由于彩绘施色的需要，着色的工具也应运而生。有的彩绘纹样上已有笔锋的明显迹露，说明先民们已使用了类乎羽毛或兽尾的笔类工具。

与彩陶文化同时代的江苏锦屏山将军崖岩画，也有人物图形，其中最大的人面像高90厘米，宽110厘米。近十个人面像中，多有一线向下与禾苗、谷穗图案相连，表明这组岩画是反映农业部落的生产活动的。比将军崖早些时候的广西明江、扶绥、崇左、云南沧源、碧江、贵州开阳、四川麻塘坎、甘肃贺兰山等地岩画也有许多人物狩猎、舞蹈、战争、生殖场面，虽然造型非常简略，有的甚至不见五官，不见指趾，然而，人物的各种姿态却明晰可辨。岩画除少数石刻外，多以赤铁矿的红色画在岩壁上，应视为中国重彩壁画的发端。

青铜器时代，尚无人物绘画遗迹传世，但却有许多出土的石人、玉人、青铜人等雕塑作品，说明当时已把人物作为造型艺术的主题。另据《周礼·考工记》记载：“设色之工五：画绩（绘的假借字）捶、篋、幌。”又说“画绩之事、杂五色。”据专家考证：“画”指勾线、“绩”为涂色。这里把画与绩分做两道工序，表明绘画在当时已成为工艺行中的一个实用工种，而且已为“仪礼”、“伦常”、政教宣传服务了。当然，这一时期人物题材绘画尚有待于进一步的考古发掘。

春秋战国时期，人物画已发展成独立的画种，壁画得到迅速发展，帛画亦已出现。东周以后，天子明堂、殿宇、诸侯宗庙、公卿祠堂都有壁画施绘。《孔子家语》说：“孔子观乎明堂，睹四门牖、有尧舜之容、桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诫焉。”这不但说明人物画已存在于天子明堂的门牖壁面上，反映了绘制者能抓住所画人物善与恶的个性特征，表现出较高的以形写神的水平，而且也说明了统治者已把其作为教育臣仆，戒恶劝善，“成教化、助人伦”的利器了。诸侯公卿的祠堂宗庙上有壁画，可以从屈原的《天问》得到佐证。据汉代王逸为《天问》所作的序言讲：屈原所发出的170多个问题的《天问》，就是放逐途中“见楚有先王之庙及公卿祠堂，图天地、山川、神灵、琦玮僂佹，及古贤圣、怪物行事。周流罢倦、休息其下。仰见图画，因书其壁。向而问之，以渫愤懣，舒泻愁思。”显见屈原写出那篇不朽的《天问》，乃是由于壁画的启发。可惜，这些画在明堂、宗庙祠堂上的尧舜、桀纣、神灵、古圣贤等人物题材的壁画都以无存，无法识其真面目了。但是，我们仍可从1949年在湖南长沙陈家大山楚墓出土的晚周帛画《夔凤仕女图》和1973年在长沙子弹库楚墓发现的战国帛画《御龙人物图》两画中窥见这一时期人物画的艺术成就。这两幅帛画是迄今为止已发现的最早的成幅绘画作品，通常被视为中国工笔人物画形成期的代表作品。《夔凤仕女图》画一位侧面

细腰女子，左向而立，头后挽一垂髻，并有头饰，衣长曳地，大袖身小袖口，两手作合掌状向前伸出，头上左部，画有夔龙与灵凤，内容是反映当时楚人为死者祈求天佑的习俗。此图以墨线勾描，用笔精约，线描流畅。在人物的唇上与衣袖上，依稀可见施点的朱色。《御龙人物图》画一有须男子，侧身直立，腰佩长剑，手执缰绳，驾驭着一条巨龙。龙头高昂，龙尾翘起，呈舟船状。龙尾上立一鹤，圆目长喙，昂首仰天。人头上为舆盖，三条飘带随风摇曳，与龙颈上所系缰绳飘带拂动方向一致，表现了风吹的动势。画下左角，还有一鲤鱼，与人、龙都是朝向左方，表现了行进的方向。帛画内容是乘龙升天，御龙男子当是墓主，画死者御龙，是希望其灵魂得以飞升上天。此画单线平涂，略施渲染，个别地方施以金白粉彩，画法较《夔凤仕女图》更为熟练、更为潇洒，有很高的艺术价值。

楚文化与先秦北地文化的结合是在汉代完成的，中国古代艺术的基本特征也在汉代形成。汉代社会形态与政经文化的发展是大踏步的前进，绘画的发展也是大踏步的，工笔人物画开始从形成期向成熟期过渡。

1972年出土的马王堆一号汉墓帛画，彰显了汉代工笔人物画蓬勃发展的轨迹和成熟的技巧。这幅“T”形帛画，又称非衣，是当时葬仪仪仗的一部分，以灵魂升天为主题。画分为上、中、下三层，分别表示古代神话传说中的天上、人间与地下。人、神、日、月、金乌、蟾蜍、扶桑、祥云、螭龙、鳌鱼，繁缛而奇丽的形象，协调于一个气派宏大的画面。最使人惊叹的是此画的线描，细如毫发而劲健有力，人物、衣纹、卷云、扶桑的线条组合在和谐的节奏中，疏密繁简安排得当，轻重缓急运用自如，龙身舒卷流畅的线描与圆璧的曲线和长坛的直线造成动与静的对比。整画的用线已显示出后世所谓的“高古游丝描”的意趣了。

这幅画色彩强烈，使用了朱砂、黄丹、青黛、麝炭（蛤粉）以及银粉等，平涂渲染兼而有之，红朱色多用平涂，青黛之色多用渲染，个别小块色彩则用点彩、填绘的方法。在单纯的原色对比中注意冷暖的照应，色块规整而不板滞，色调沉着而又鲜明，五彩斑斓，热烈绚丽。

这幅帛画人物形象的塑造更值得推重。此画人物众多，中心部位人物为软侯苍利之妻及围绕她的五个侍从。苍利之妻是个五旬老妪，身穿锦绣曲裾长袍，头饰金簪玉珠，手拄拐杖，体态丰硕，佝偻蹒跚。身后三位侍女窈窕柔曼，姿态轻盈，面前两位男仆捧案跪迎。女侍、男仆均低眉顺目，意怀恭谨，与苍利之妻的雍容华贵，颐指气使形成鲜明对照。这样，通过多层次的铺垫，将几个人物的神态、身份、年龄、体征多侧面地表现出来。画中其他人如烛龙（一说为伏羲女媧）、嫦娥、羽人、力士、守门人“帝阍”等也都各具神采。2100年前能产生如此精美的作品不能不让世人由衷地赞叹古代中国人的大智大慧！

继马王堆汉墓帛画出土后，山东金雀山九号汉墓也出土了彩绘帛画，但不做“T”形，乃长条状，是当时丧葬用的一种旌幡。就其画意与马王堆一号汉墓非衣有很多相近的地方，也分天上、人间、地下三部分，但无双龙穿璧的描绘，24个人物，分五层排列，自下而上，由大到小，上部天庭，有日、月、三山、云气。日、月中分别绘有阳离、玉兔和蟾蜍。与马王堆帛画勾勒填彩法不一样的是：这幅帛画则采用了先用朱砂，石黄、蛤粉、青黛等颜料以“没骨”法绘出画意，再辅以部分勾勒，淡墨线和朱砂线交互灵活使用，更丰富了表现力。这件作品堪与马王堆帛画相媲美。如果说马王堆帛画是汉代工笔“勾填法”的典范，那么金雀山帛画便可举为工笔“没骨法”的先驱。

马王堆与金雀山汉墓帛画，不仅代表了前汉绘画艺术的成就，而且就绘画发展而言，也起到了上承战国，下启后汉的作用。

如果说前汉的人物画具有日月同辉，人神杂糅，龙凤呈祥，神秘诡谲的气氛，那么后汉的人物绘画则更向现实的趋势发展。就其取材内容来看，不论贵族的士宦享乐还是劳动人民的生产劳动，世俗生活都作为主题而占了主位。写实技巧较前汉也进了一大步。这些我们可以从后汉墓室壁画中去体味。

汉代壁画创作活跃，当时的殿堂、驿站、衙署、墓室都可见到壁画，但汉代地上壁画都未能保存下来，今日尚能见到的都是墓室壁画，水平较高，影响较大的有辽阳、营城子、洛阳和林格尔等地的后汉墓室壁画。

汉代艺术雄浑博大，善于抓大貌、大势，善于处理较大的场面。墓室壁画也充分体现了这一点。河南密县打虎亭后汉墓葬一号墓中室北壁的《百戏图》，幅面巨大，表现贵族人物，宴饮作乐，观看百戏的场面，恢宏、磅礴，很有气势。内蒙和林格尔东汉墓壁画《使持节护乌桓校尉出行图》则场面更大，画有文武属吏士卒及仆从128人，马129匹，所画巧捷通变，疏密有致，气势雄浑壮阔，令人惊叹。汉墓壁画，有白描，有重彩，亦有没骨法。但以墨线勾画者居多。线条有粗有细，有刚劲和柔婉之别。用笔遒劲而有顿挫，伸曲婉转，轻重转折，已有规律可循。壁画用色有平涂，也有浓淡的渲染，可见绘制者已能熟练地掌握赋彩的技巧。有的画承袭了长沙楚墓帛画的传统，只用朱、黑两色；有

的色彩则较为复杂，用了朱、黄、青、绿、紫、白、黑诸色，显出“五色之变”的丰富无穷。洛阳八里台人物画像砖上所绘的人物，以黑色勾画轮廓，并施以朱、紫与淡青等色，简略古雅，极有神采。不容忽视的是，大量传世的两汉木板画、木简画、画像石与画像砖也有许多人物题材绘画，无一例外地体现出“深沉雄大”的汉代特点。现代人们提到中国绘画，中国艺术的发展，“言必及汉”。毫无疑问，正是因汉代艺术的恢宏博大，代表了大中华的民族气质。

魏晋南北朝，是个动荡的时代，也是个变革的时代。随着印度佛教在中国的传播，西域文化与中原文化融会交合，文化艺术呈现出活跃的状态。晋代时，士族兴起，士大夫文人得到充裕的物质供养，因而，有余力参与画事，士大夫的气质，风度，学养沁入画境。在对旧传统的破坏与怀疑中，中国工笔人物画进入重新寻找和建立绘画美学的历程。出现了曹不兴，卫协、顾恺之、陆探微、张僧繇等一大批名垂百代的大画家。顾恺之是其中最杰出的代表，他的真迹没有流传下来，我们尚可以从存世的唐人摹本《女史箴图》（现存英国）和宋人摹本《洛神赋图》及史有明载的历代名画家，评论家对他的推崇与褒奖，领略到顾恺之画作的神采。《女史箴图》是顾恺之根据西晋张华所撰《女史箴图》意在以封建妇德来劝诫晋后南风而绘制的一幅横卷形式的宫廷生活组画。原图前四段画“樊姬感庄、不食鲜禽”，“卫姬娇桓，耳忘和音”；“玄熊攀槛，冯媛趋进”；“班姬有辞，割欢同辇”故事。主人公均为恪守封建礼教的贤淑妃嫔。其余各段也都是根据箴文所作反映宫廷妇女梳妆修容，静恭自思等生活场面的描绘。此画充分体现了画家自己提出的“以形写神”，“神仪在心”的见解，把神与意的刻画放在主导地位。如“玄熊攀槛”一段冯媛挺胸趋前，毅然不惧，舍身挡熊的意态与汉元帝惊惶失措的神气，卫士举戟却又踌躇畏缩的动作，形成强烈对比，从而把画家心目中理想的封建殉道者的形与神表现得淋漓尽致。“班姬有辞”一段，将班婕妤的温良正直，汉武帝的尴尬脸相描画得卓然入妙。《洛神赋图》通过梦幻的境界，描写曹植与洛水之神宓妃之间的爱情故事，所绘人物形神飘逸，超脱，生动之致。宓妃含情脉脉，回眸盼睐的神色，体态柔转而婀娜的姿势，曹植痴情凝视，怅惘增慕，失魂丧魄的样子，均被刻画得惟妙惟肖。背景云水飘渺，树石奇古，岑有积螺、岭有悬鱼、游龙惊鸿、车殆马烦，把典型人物置于典型环境之中。全画充满缠绵悱恻的气氛，把人引入一种神话的圣洁、优美、虚幻、超凡的境界。《洛神赋图》开启了工笔人物画对意境的追求。顾恺之用“春蚕吐丝”的笔法创造了“高古游丝描”，“紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾”，“势刚凌以周威，质柔弱以协顺”，“细视之，六法兼备”。其用色方法是“傅染以浓色，微加点缀，不求晕饰”，简约而古雅。从《女史箴图》和《洛神赋图》这两卷后人摹本可以看到这样的特点。

顾恺之不仅在工笔重彩画法上开一代新风，而且也是工笔人物画理论的奠基人。他传世有《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》几篇画论著作，提出绘画的最高要求是“传神”，要“以形写神”要“迁想妙得”，认为形神兼备就必须“巧密于精思”。他在工笔人物画技法与理论上的建树是前无古人，百代不朽的。与顾恺之齐名并同被推为“六朝三杰”的陆探微与张僧繇，亦皆名重当世，时无等伦，陆探微用笔“精利润媚新奇妙绝”，“参灵酌妙，动与神会。笔迹劲利，如锥刀焉。秀骨清像似觉生动，令人懔懔，若对神明”。所谓“秀骨清像”正是陆探微的画风特点，也是六朝人物画的典型形象与特点。张僧繇用笔则“点曳斫拂，依卫夫人之笔阵图。一点一画，别是一巧；钩戟利剑森森然”。最为人称道的，他的作品具有创格，肯出新意，他仿效天竺画法创造了“凹凸法”，使画中物象有了体积感。他的画“骨气奇伟，师模宏远”，所绘“天女宫女，面短而艳”。唐张怀瓘评论顾、陆、张三家风格为“象人之妙，张得其肉，陆得其骨，顾得其神，”真是一语中的，准确地道出了三大家各自的特点。三大家在人物性格之刻画上，精神情感之描写上，形体特征之把握上，是超过前人很远的，对工笔人物画的发展，三大家的作用非同小可。

两晋，南北朝时，狼烟四起，汉末传入的佛教顺应混乱局面，宣扬一些与战争残杀相对立的“慈爱”、“超度”的佛法，所以，深得朝野之心。佛教大兴，宗教绘画亦迅速发展。佛教徒们凿岩造像，图画寺壁，创造了新疆克孜尔千佛洞和敦煌莫高窟这些千古不朽，璀璨夺目的艺术宝库。

克孜尔千佛洞壁画，约分三个时期，早期属汉魏时；中期属西晋、南北朝时；晚期属隋唐之时。内容都以本生故事为主，也有连续性的佛传图。现今壁画保存最好的是17窟，属汉魏时期。风格古拙，画的是尸毗王本生故事等，以粗重的线条画出轮廓，又以单纯的色彩平涂出身体的细部，这种画法被称作“龟兹画风”。

敦煌莫高窟开凿于秦建元二年，其北魏、西魏时期的壁画，是佛教艺术传入中国后现存较早的作品，不免有粗犷率达之风，保留着中印文化交流的明显迹象。壁画多画传自印度的本生故事和佛传故事，画中的佛、菩萨以及伎乐人等，其服饰装束，往往半中半印。在表现方法上，如以浓重的色彩来分层分面，以加强立体感的推晕方法，亦属传自印度的“天竺晕染法”，外来画风与中国传统的汇合，促进了“华夷”艺术的交融，也造就了敦煌壁画的辉煌。428

窟萨埵那太子与须达那太子的本生,254窟尸毗王与萨埵那太子的本生及257窟鹿王本生等莫高窟早期壁画中都可以看到外来文化被民族文化消化吸收的轨迹。特定的中华民族的审美心理改造了外来的佛教艺术,而外来艺术也丰富了民族艺术的表现力,促进了敦煌艺术的发育,敦煌艺术特别是壁画艺术的发育又对中国工笔重彩人物画的成熟发挥了巨大的作用。魏晋时期的敦煌壁画如上文所提到的各窟本生故事,采用强烈的黑红色调对比,大胆使用石膏,石绿等浓重色彩,似乎信手涂来,却表现出天真稚拙,沉厚淳朴的装饰效果。这种设色方法,至今仍有许多工笔重彩画家承袭着并糅合进自己的创作中。

隋祚短促,但由于南北统一,社会环境实现了暂时的安定,安定的社会环境促进了文化艺术的发展。这一时期,绘事之勤,远远超过魏晋南北朝时期。北国名士与江南高手经过交流,相互影响,抛去成见,各采所长,综合秦汉以后南北各地发展起来的各种形式和各种表现方法。所以,隋代的绘画,在绘画史上成为魏晋南北朝过渡到唐代的一座桥梁。

对于隋代绘画发展,展子虔是个关键人物。他是个全能画家,佛道故事,人物肖像,山水台阁无所不能。他的许多工笔人物画作品如《北齐后主幸晋阳图》、《王世充像》、《长安车马人物图》、《朱买臣覆水图》、《法华变》皆为画史所载,他的代表作品《游春图》通常被视为中国山水画的开山之作,然而,此画对工笔人物画的发展也有着不可低估的作用。它生动的描写了许多士人在山水中怡然游乐的神态,以细线勾描,人物直接用粉渲染,山水施以青绿,色彩明秀。此画无论人物、背景,皆造型生动,比例匀称,从而结束了中国画“人大于山,水不容泛”的稚拙阶段,而进入了“青绿重彩,工细巧整”的新阶段。

与展子虔同时的董伯仁,也是工笔人物画的顶尖高手,他的人物画有《周明帝畋游图》、《弥勒变》、《道经变相图》等,史家评论他“楼台人物,绝今旷古”,“动笔形式,画外有情。足使先辈名流动容变色。”并将他与展子虔并称“董、展”。张僧繇的高足郑法士也是隋代重要的人物画家,他画人物“丽组长纓,得威仪之樽节,柔姿绰态,尽幽闲之雅容”,“气韵标准,风格道劲”。

总体来看,隋代人物画无论是道释人物还是世俗人物皆能做到造型准确,比例适中,“欣戚笑言,皆穷生动之意”。在色彩上追求古厚绚丽的装饰味,使用赤金点染,金碧辉煌,灿烂夺目。线描风格也多样化,除了劲健精细的铁线描,又开始出现豪放自由的兰叶描。画家们追求迹简意淡而雅正和精致细密而富丽的双重审美情趣,为唐代绘画的大发展,大繁荣奠定了基础。

大唐盛世,是中国封建社会最辉煌的年代。政治上的统一和强盛,促进了诗歌、音乐、舞蹈、绘画等文学艺术竞相蓬勃发展,体现在人物画上,出现了更多反映和歌颂现实的作品。许多绘画反映了现实的重大政治事件,表彰了功德勋臣,表现了贵族的闲适生活。就是传统的宗教题材绘画,也具有了更多的社会生活景象。也正因为要生动地表现现实的事件与人物,写实技巧也得到了进一步的发展。多民族大一统的形成,各民族艺术风格得到交融,使艺术技巧更为丰富与多样,奇艺者骈罗,蔚为大观。阎立本、吴道子、张萱、周昉等名家巨匠如群星闪烁,不断涌现,佛释人物画,历史故事画,绮罗仕女画风靡一时,出现了空前繁荣的景象。有驰誉丹青之谓的阎立本曾作过《秦府十八学士图》、《凌烟阁功臣二十四人图》和《职贡图》等工笔人物画。现存传为阎立本的作品《历代帝王图》和《步辇图》显示了他“变古象今,天下取则”的艺术成就。《历代帝王图》今存十三图(一说为郎余令作),画两汉至南北朝、隋代帝王十三人。画家以理节情,对汉光武帝、魏文帝、吴主、蜀主及晋武帝这些开国之君,有作为的帝王个个都画得“貌宇堂堂”、“威武英明”;而把陈后主、隋炀帝等亡国之君却画得“萎靡不振”、庸俗颓废,表现了与历史相符的不同性格与精神。画家写实传神的功力于此可见一斑。《步辇图》(宋人摹本)画的是唐太宗坐步辇接见西藏派来的使臣禄东赞的情形。唐太宗的气宇轩昂,威严自若的神态,禄东赞的智慧干练,对大唐天子的敬畏之情以及藏民的形象特征,都有真切的表达。宫女们或抬辇、扶辇,或持扇、张伞,各具姿态;穿红袍的礼官和着白衣的译者也表现了不同的形象与气质。阎立本对人物表情深刻的刻划,对人物心理活动的描写,堪称独步。

吴道子承先代之长,汇当代奇艺,以他的绘画天才总领风骚,在中国人物画史上承先启后,继往开来,被誉为“百代画圣”。吴道子未冠时在兴善寺画中门内圆光时,立笔挥扫,势若风旋,观者喧呼,画名远播两京之外。张彦远评吴道子用笔“神假天造,英灵不究。众皆密于盼际,我则离披点画,众皆谨于象似,我则脱落其凡俗。弯弧挺刃、植柱构梁,不假界画直尺,虬须云鬓,数尺飞动,毛根出肉,力健有余。”吴道子“落笔风生”,一变中锋圆转、粗细一致的线为粗细变化、“磊落挥霍”的“莼菜条”,强化了线意识,丰富了线描的表现力,享有“吴带当风”的美誉。苏轼

看到吴道子所绘壁画的感觉是：“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”，那线描道劲雄壮，飞扬流动的美感是可以想见的。白描人物画成为独立的门类，相传就始自吴道子。古代壁画制作之前，要先画小稿，只勾线不着色，叫粉本，画壁画时放大到墙壁上，也先勾墨线，后着颜色。吴道子画壁画，常常在勾完墨线后，交由他的徒弟们着色。由于吴道子高超的勾线技巧，常常是只勾完墨线后就已使画中人“窃眸欲语，转目视人”，传神逼真，完整统一，不着颜色就很生动了，有时索性就不再着色。这种只勾墨线不着颜色的绘画取得了社会的承认，当时叫“白画”，后来改称“白描”。现代所传吴道子作品实为后人摹本的《送子天王图》，据考就是当时壁画的白描稿子。

“存形莫善于画”，从中国先民有绘画起，“存形”，也就是能否准确地描绘客体特别是人物，一直是困扰着画家的严重问题。一代又一代的画家一直在探索“存形”的技巧，吴道子以对客体外形和神气的充分把握，并以娴熟的技巧攀上了“存形”阶段的高峰。

吴道子的画“轻拂丹青”，设色简淡，敷彩于墨痕中，略施微染，富丽中呈现出秀淡的风致，在设色浓艳的盛唐时代，这种淡彩法自然非常出众，别具一格，成为当时被广泛仿效的“吴家样”。苏东坡说“画至于吴道子”，称吴道子为“古今一人而已”，吴道子被尊崇为“画圣”，其画与杜诗，颜字，韩文齐名，影响至今不衰。

与“吴家样”齐名的“周家样”则是另一种风格，以晚唐周昉为代表画家。但是“周家样”的实际形成过程则包括了初盛唐之际一批以描绘贵族士女生活为题材的画家，如张萱和韩干等。

张萱是早于周昉而给予周昉以重大影响的杰出画家，“尝画贵公子，鞍马、屏障、宫苑、仕女，名冠于时。”“笔极工细绵密……衣裙作游丝纹，设色明净。”传为赵佶所摹的《虢国夫人游春图》与《捣练图》可以让我们了解张萱画作的风范。《虢国夫人游春图》绢本设色，描绘杨贵妃的姊妹虢国夫人与宫女们春日乘马出游的情景。图中八骑九人，虢国夫人怀抱一婴儿乘一匹三花马在后部的中央，神态自若，而侧向虢国夫人乘着骅骝者为韩国夫人，其余六骑均为侍乘，之中三个着男装者，是当时宫中女官常有的妆扮。这些人物具备着“态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀”的特色，构图前疏后密作锥形前进，整齐而有变化具有韵律感。

《捣练图》描绘贵族妇女捣练、络线、缝制、熨烫等劳动情景，图中妇女都是“丰颊而肥”，一看便知非劳动妇女，其捣熨绢布不过是闲散之余的游戏行为，作者抓住富有情趣的细节，使表现的内容更具有生活的气息。

在以仕女为主要题材并表现“丰颊肥肌”这种风格的，周昉的成就比张萱还更大些。周昉是继吴道子之后而崛起的重要人物画家，其作品有“周家样”之称，为世人所崇。

周昉的艺术之所以能形成“周家样”彪炳画坛，一在于他善于吸取前辈画家之长，他“初效张萱，后则小异”，又得“顾、陆旧法”，他兼取众家之长，达到“可与顾、陆争衡的程度”；二在于他善于接受批评，他在长安章敬寺作壁画，听取围观者意见，随时进行修改，直到“是非语绝”，使观众“无不叹其精妙为当时第一”；三在于他的作品多与现实生活联系在一起。周昉善画贵族人物，又善写真，作仕女多“秾丽丰肌，有富贵气”，正是因为他自幼就是优游于公卿间的贵公子，“多见贵而美者，故以丰厚为体，而又关中妇女纤弱者少，至其意秾态远，宜览者得之也”唐人尚，丰肌为美，周昉接触到的看到的均是“人物丰秾，肌胜于骨”的胖美人，所以他的画自然也就形成丰肌肥体的风格了；四在于周昉还善于刻画人物内在的性格与情思。朱景玄《唐朝名画录》与郭若虚《图画见闻志》都记载了韩干与周昉画赵侍郎肖像的故事，一般人比较两幅肖象，难定高下，只有赵夫人才能断定周昉的画不是“空得赵郎状貌”，而是“兼移其神气，得赵郎情性笑言之姿。”善于把握刻画人物的精神性格，正是周昉的作品优秀高超、感人的主要原因。

传为周昉的作品并保存下来的有《挥扇仕女图》、《调琴啜茗图》、《簪花仕女图》等。从中我们可以窥见他善抓形象主要特点的能力，看到周昉的成就与画风。

《挥扇仕女图》表现宫廷妇女无聊闲坐、梳理、刺绣等情节。画上衣著华美，神态忧愁的妃子和她们手中的团扇，不禁使人联想到她们虽然养尊处优，受到皇帝的“恩宠”，等待她们的却是秋日的团扇一样任人遗弃的命运。画家对这些宫廷妇女无可排遣的秋思以及“美人迟暮”的无限怅惘刻划得生动入微。《调琴啜茗图》表现内容与《挥扇仕女图》大致相同，真实反映了盛唐末期宫廷贵妇们奢侈生活的一个侧面，透露出他们久居宫禁寂寞空虚的思想情绪。

近年有些专家对《簪花仕女图》是否为周昉所作提出了疑问，但对将此画认定为周派画迹没有异议。《簪花仕女图》画中共写仕女六人，还有一只鹤，两只狝子。几位宫廷贵妇云髻高耸，博鬓蓬松，头戴不同的折枝花卉，簪步摇钗，作浓晕蛾翅眉，衣著薄质鲛绡或轻容花纱外衣，披帛也用轻容纱加泥金绘，内衣有的作大撮晕缬团花，雍容华贵，颇极风姿。周昉在绘画上达到了“穷丹青之妙”的境界，他所作佛像、真仙、人物、仕女皆神品，而且在佛教画上还“妙

创水月之体”，创造了“水月观音”的艺术形象。但他最突出的成就还是表现在仕女画上，朱景玄说他“画仕女为古今冠绝”。宋代米芾的《画史》上把他与顾恺之、陆探微、吴道子并称为人物画的四大家。

中唐以后人物画流传至今的，还有孙位的《高逸图》，描绘士大夫清高闲适的精神生活，既画出了他们超然放达的共性，又刻划出他们各自不同的个性，或微笑、或遐想、或凝神、或静思，生动传神。用笔细劲凝练，略带方折用色和谐典雅，表现出画家超人的艺术功力。

唐代的壁画十分发达，宫殿、寺观、墓室、石窟壁画，见于文献记载的极多。可惜宫殿寺观壁画随着建筑的坍塌而无迹可寻了，但墓室壁画及石窟壁画仍有大量遗存。

陕西乾县永泰公主墓及章怀太子李贤墓，懿德太子李重润墓的墓室壁画均有十分精彩的以工笔重彩手法绘制的人物画。

唐代的石窟壁画，以敦煌莫高窟为最丰富，保存了初唐至晚唐各个时期的作品。这些壁画，就题材讲，有净土变相、佛经故事、佛陀、菩萨像及供养人等。

“变相”又称“经变”。莫高窟的经变中，重要的有《西方净土变》、《法华经变》、《维摩诘经变》、《报恩经变》、《弥勒净土变》等。其中《西方净土变》，竟画有百壁之多。佛教净土宗宣扬西方净土为极乐世界。净土变相就是通过绘画形象地宣扬这美好的理想世界，金银铺地、琉璃照耀、莲池花树、楼宇栏楯、华鸭戏水、伎乐飞天，这种恢宏壮观的场面，只有大唐盛世才能出现。《法华经变》、《报恩经变》也是通过曲折的故事宣传法恶积善的思想。这些故事画以雅逸，写实的风格呈现了盛唐时代的各种社会活动，反映出唐代的画家已能对复杂场面作妥贴、巧妙的处理。

唐代莫高窟壁画中，庄严静穆的佛像，丰满端庄的菩萨像，当然是为宣扬佛教教义服务的，使人们面对他们时感觉到一种威慑力，产生皈依佛门的念头，但由于这些形象是画家从当时的现实世界中撷取的至真、至善、至美的典型形象塑造出来的，所以，这些佛、菩萨没有让人产生位于三十三天之上，可望不可即的虚幻感觉，而是亲切的可见可触的实体。外来的佛、菩萨在唐代的画家笔下已中国化，现实化了。

供养人的形象也逐渐在敦煌莫高窟壁画中占据重要位置，介入到神佛的世界中。《张议潮夫妇出行图》，画了包括仪仗、杂伎、乐舞等声威煊赫的漫长行列。人物众多，气魄雄大。画家很注意布局的变化与秩序，全图作散点，鸟瞰布局，生动活泼而又完美统一，充分体现了唐代绘画生气勃勃的现实主义。

伟大的李唐时代，它的统治阶层及整个社会都处于生气勃勃的阶段，绘画艺术处于巅峰期，而工笔人物画则是唐代绘画中最耀眼最瑰丽的篇章，其影响也已冲出国界及于外域，这是举世公认的。

五代战乱频仍，但却未妨碍绘画艺术的发展。《韩熙载夜宴图》是五代人物画的经典之作，出自南唐画家顾闳中的笔下。此画构图布局的经营，人物形神的刻划，施丹敷青的技巧，画面气氛的塑造，均达到了空前的高度。画卷分为“听乐”、“观舞”、“歇息”、“清吹”、“散宴”五段，各段以屏风等相间隔，各自独立又相互连续，表现了在时间序列中展开的事件，这种巧妙的艺术手法，充分地表现了民族绘画的传统特色。画中人物如诸客与舞姬歌伎等，画家均能据其身份、年龄、性格做不同神情的表现。特别是对主人公韩熙载的性格与心理刻划更令人叫绝，气度轩然却又低沉郁闷，显示了画家惊人的写实能力和对主人公想有为而不能为的矛盾心态的深刻理解。

这幅画技艺很高，工整精细，用色层层加深，绚丽清雅而又沉着。线描流畅雅正，丰富多变，以柔和的线条描绘颜面与手，用松灵的线条勾画鬓发，用挺拔的线条勾画衣纹，用方正的线条勾画屏几器具，不仅能生动地约形传神，而且能恰到好处地表现了不同物体的质量感，具有很强的艺术感染力。与顾闳中同时的另一位大画家周文矩，所绘作品设色淡雅，接近白描，如《宫中图》等，强调了线的功能。他还发明了战笔水纹描，《宣和画谱》记载有周文矩“行笔瘦硬战掣，有煜书法”。从传为韩滉实为周文矩所作的《文苑图》中，我们可以看到“瘦硬战掣”的效果。继往开来的五代画家已不满足于在单纯的一种线描中求变化，开始从丰富线描的形态，强化线的功能上去创作新的风格了。

两宋三百二十年，工笔人物画盛极而衰。给人以一丝慰藉的是，白描画法得到了空前发展。“绚烂之极归于平淡”的美学思想，使白描成为独立的工笔绘画形式。武宗元的《朝元仙仗图》是白描人物画达到入神化境的代表作。《朝元仙仗图》取材于道教神祇体系“五帝朝元”的传说，据考证是真宗祥符初年玉清昭应宫左部的壁画小样，画的是东华、南极二帝率众朝拜太上玄元皇帝的仪仗行列，计八十七像，帝君像貌威严，武将孔武有力，仙女袅娜妙曼，人物之间，顾盼生姿，神情个性，各尽其妙。此画风格古朴，用笔用线有唐人遗意，下笔如“刀头”，行笔有轻重缓急的变化，线条流畅活泼，十分率意，从中我们仿佛得见“天衣飞扬，满壁风动”的吴道子画风。悲鸿先生收藏的《八十七神仙卷》

亦出自宋人之手，结构、人物与《朝元仙仗图》基本一样，但尺寸较小，且是一幅卷轴正本，而非壁画小样；笔法也有变化；用笔力量均匀，衣纹紧密秀挺，人物面目清瘦，线描组织错落有致，疏密相间，繁而不乱，极富韵致。徐先生视为“悲鸿生命”，可见宝爱至极。《八十七神仙卷》近似李公麟的白描画风格，应是宋代中晚期的作风。

李公麟是宋代人物画巨擘，他在促进工笔人物画中的白描画方面，有着突出的贡献。李公麟的线描，在继承顾恺之、吴道子的描法基础上，略加顿挫方折，把顾恺之的柔和，吴道子的雄壮结合起来，柔中有刚，蕴藉含蓄。《维摩天女图》是代表李公麟高超技艺的杰作，他采用“兰叶描”勾写衣纹，这种描法用笔有宽有窄，转折处笔锋锐利，线的虚实、轻重、转折、顿挫使线描有了生命力，敛而放，生而熟，把维摩诘“清羸示疾之容，隐几忘言之状”刻划得十分生动，使人一看便感到这是一位精通佛典，善于雄辩的学者，全画无剑拔弩张之势，有书生雅淡之气。《免胄图》白描长卷是李公麟存世的稀世之宝，以历史故事为题材，描写郭子仪仅率十卒自免甲胄，和进犯泾阳的回纥首领相见，责其败约，据理讲和，化干戈为玉帛的事。李公麟用挺拔细劲，和谐流畅的线描，把郭子仪的威容和胆识，将士的犹疑情态，回纥统帅剽悍与悦服的心境，刻划入微。画坛称李公麟为“白描大师”，绝非过誉。他的功力和贡献，前人未能及，当世未有匹敌，他的作品如《五马图》、《维摩演教图》、《莲社图》、《西岳降灵图》等，均是我国绘画宝库中的珍宝。李公麟的画“扫去粉黛，淡无轻墨，高雅超俗”，把白描提炼成具有独立的艺术欣赏价值的画，所以，尽管线描不是李公麟发明的，但人们毫无异议地把白描画的创造归功于他。李公麟开创了以文人士大夫审美意趣为基调的秀逸、疏朗、简雅、放达的一代画风。

张择端所作反映北宋汴梁承平时期汴河两岸景物以及市俗生活的长卷《清明上河图》，是一千古杰作。画家用朴实无华的手法展示了我国中世纪物阜民丰的手工业都市的面目及当时的社会动态与人民的生活状态，画面从宁静的田野村墟开始渐至百肆杂陈的繁荣市廛，房屋由茅蓬变成瓦舍，小溪几经萦回变成了河道宽广的大河；一艘放倒桅杆的大船正准备从虹桥下通过，船夫握篙盘索，与湍急的水流搏斗，岸边有人挥臂助阵，桥上有人呼叫接应，画卷到此形成戏剧性发展的第一个高潮。而为生计奔波忙碌的人们对这紧张的一幕却无暇顾及，推车挑担，摩户接踵，穿街入城，来到熙熙攘攘人流稠密最热闹的地段，“百家技艺向春售，千里农商喧日昼”。匠师胥吏，艚公纤夫，士农工商，僧医卜道，贫困辛劳与闲逸豪奢千人百态形神各异。画面结构先伏后起，有弛有张，极富节奏和韵律的美感，有如一曲弱起强收的乐曲，先由轻拢慢捻，舒缓奏起，几经跌宕，渐至激昂，到高潮处收拢一划，戛然而止。展现画卷，不能不叫人回肠荡气，拍案叫绝！

我国历史上，很早就有供职于宫廷的画师，五代时，为这些御用画家成立了独立的机构——画院。北宋建中靖国元年以后，皇家“翰林图画院”名声大噪，院体画风大盛，宋徽宗赵佶功不可没。赵佶是个稀里糊涂的亡国之君，却又是一位了不起的书画艺术家，杰出的艺术引路人、赞助者。他兴办“画学”提高画院与院画家的地位，令博士拟题考绘画专业，选拔天下绘画人才，考题多为唐人诗句，如“踏花归去马蹄香”，“野水无人渡，孤舟尽日横”、“蝴蝶梦中家万里”、“嫩绿枝头红一点，动人春色不须多”等。“考画之等，以不仿前人，而物之情态神色俱若自然，笔韵高洁为工”（《宋史》）由于诗意的注入，使院体画细腻刻划有了灵魂而鲜活起来，技巧愈来愈脱俗，品味亦愈来愈清纯，成为古代绘画史上又一座高峰。赵佶本人绘画造诣很高，不仅工花鸟山水亦是一位人物画大家。前面提到的张萱《虢国夫人游春图》的传世之作即是赵佶所摹。其所做《听琴图》人物工整细润，设色鲜丽明净，亦可窥见其富丽精工的风格。李唐是政和年间应试得中进入画院供职的院画家，他的作品《采薇图》将伯夷，叔齐两个人物的性格，神态刻画得非常鲜明、生动。叔齐右手拄地，俯身前倾，左手指点，朗颂着《采薇歌》，伯夷双手抱膝侧耳倾听，清癯的面容上露出刚毅之色，准确的表现了两位耻食周粟的商殷贵胄的节操之志。画家生活于积贫积弱外强入侵的时代，画此图意在箴规，反对投降主义的立场是很鲜明的。作品用笔精炼而富于变化，衣纹用笔挺拔简劲，表现出麻布的质感，颜面手足用笔则清爽柔和，须发用笔精细蓬松，山石用笔奇峭坚锐，树藤用笔朴拙浑厚，极富表现力。此画墨法枯润适中，采用淡墨晕染衬出白色的布衣，暗喻人物的高洁。技巧为内容服务，难能可贵。

重要的院画家及其工笔人物画作品还有苏汉臣的《货郎图》、《五花鬻弄图》、《秋庭戏婴图》；李嵩的《骷髅幻戏图》；陈居中的《文姬归汉图》以及佚名画家的《朱云折槛图》、《袁盎却坐图》等，院画家们对将工笔人物画向风俗画和借古鉴今的历史画方面发展推进上发挥了积极的作用。

正当院体画呈上升之势，院画家高倡“格法”、“形似”刻意求工之时，一部分文人士大夫亦濡墨润翰，操管作画，把绘画当成遣兴抒情的诗余墨戏，渐成气候，形成“文人画”，直至发展到与画院势力相抗衡的地步。其代表画家有文