

中國歷代小品畫

王鉅



人物卷

单国强 主编
杨丹霞 副主编



山东美术出版社

人物卷

单国强
杨丹霞

主编
副主编

山东
美术出版社

中國歷代小品畫

王鉅



图书在版编目(CIP)数据

中国历代小品画·人物卷/单同强, 杨丹俊主编.

济南: 山东美术出版社, 2003.3

ISBN 7-5330-1760-9

I. 中... II. ①单...②杨... III. 中国画: 人物画—作品集—中国 IV. J222

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第007689号

中国历代小品画 人物卷

策 划 姜衍波 王 恺

责任编辑 徐 昊

封面设计 韩济平

出 版 山东美术出版社

地 址 山东省济南市胜利大街39号

邮 编 250001

电 话 0531-2060055-5218

传 真 0531-2066185

发 行 山东美术出版社发行部

地 址 山东省济南市民生大街43号3楼

邮 编 250001

电 话 0531-2065680

传 真 0531-2022679

制版印刷 深圳华新彩印制版有限公司印制

开 本 889 × 1194mm 10开 19.2印张 4插页

版 次 2003年3月第1版 2003年3月第1次印刷

定 价 235.00元

前言

中国绘画作品，从外观装帧形式分，主要有立轴、屏条、对幅、手卷、横披、扇面（包括团扇和折扇）等几种样式。由于尺寸大小和外表形制的相异，画家在创作时，于内容繁简、位置经营、用笔使墨等方面，都有不同的思考和表现手法，从而呈现出不同的装域空间，笔墨情趣和艺术品味。

在一般情况下，立轴和手卷，因其尺幅的高大和广长，往往景物布置比较繁复，境域宏阔，气势恢宏。即使有些作品物象简略，也要营造深广的空间感，避免流于空泛。画家对于立轴和手卷的制作，都十分经意，精心构思，倾力施展其笔墨技巧。故而立轴和手卷最能体现一个画家的艺术特性和风格面貌，历来受到欣赏者和艺术史研究者的重视，凡编辑综合性图集或专题、个人画集，都以卷轴作品为主体。

册页、单幅画页和扇面等形式，因其尺幅较小，内容的容量受到一定的限制，然而由于它们轻便灵巧，便于手持把玩和案头欣赏，同样受到人们的喜爱。我们从这些形式的作品中，选取一部分在表现方法上简洁明快，趣味隽永的作品，归纳为“小品画”，按山水、人物、花鸟各科编辑成集，藉以介绍“小品画”的历史文化价值和艺术特征。

“小品”这一名称源出佛经，佛经中有十卷本的《小品般若波罗蜜经》，为后秦鸠摩罗什所译，与同为他所译的二十七卷本《摩诃般若波罗蜜经》相对，因为系简略本，故称之“小品”。后来“小品”之称延伸至文学和戏剧领域。文学中的“小品”是散文的一种文体，篇幅较短，多以深入浅出的手法，来叙述浅显地说明一些道理，或生动活泼地记述事实，抒发情怀。古代散文中有些则属“小品”形式。至明清颇为盛行，明朱国桢的散文集即以《涌幢小品》名之。近代戏剧中简短的表演亦称为“小品”。

我们借鉴文学和戏剧中的“小品”名称，将它移植到绘画中，参照类似的手法特征，抽绎出一种“小品画”的体裁。我们界定“小品画”大体有这样几个要素：一是它的尺幅较小，长宽以不超过尺半为宜，以合乎几案欣赏的要求。二是画面的物象比较简当，具有浅显明畅的视觉效果。凡景物繁复或将大轴布局缩小成尺幅的“中画现状”类作品，概不在列。三是笔墨技法趋于简洁明快，带有一定的漫兴性和率意性。画家创作心态轻松自在，不作刻意雕凿，因而较为自由随意地流露其艺术风采。也有些作品取物象之近景或特写，为具体而细致地刻画出生态，运用较精细工整的画法。四是作品的意蕴有一定的趣味性，抒发画家真挚的情怀，或寓意巧妙而意味隽永。诚然上述几个要素中，尺幅较小是首选条件，其它几条可有倚重轻释的灵活性。

小品画的外观形式一般以单页、团扇、折扇为主，从历史进展的情况看，这些样式的最初出现都与日常实用器物或装饰观赏物有着密切的关系。小尺幅绘画的最早样式当推团扇，绢质团扇大致在西汉成帝时（公元前32—前7年）已经使用，《文选》中有一首成帝时姬妃婕妤的《怨歌行》诗：“新裂齐纨素，鲜洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似月明。出入君怀袖，动摇微风发。”这便是“纨扇”，又称“团扇”，是作为生风拂暑的用具。在团扇上绘制图画是稍后的事。据南朝陈姚最《续画品》记载：南朝梁画家萧贲“尝画团扇，上为山川，咫尺之内而瞻万里之迹，方寸之中乃辨千寻之峻”，则至迟在六世纪已经产生画扇。嗣后在团扇上写字作画逐渐流行，使团扇这一实用器物增加了艺术观赏功能。及至宋代，书画团扇颇为风行，上至帝王后妃，下至文人墨客，都喜欢在扇上挥笔染翰。这些书画扇页逐渐淡化其实用功能，而提升为纯粹的艺术品。从留传下来大量宋代书画扇页的情况，即可证明这一点。在早期画迹留存甚少的情况下，团扇绘画为认识当时的绘画面貌提供了珍贵的史料，故而我们以比较宽容的态度选择了两宋时代的团扇作品，作为“小品画”的范例。

单幅画页的情况比较复杂，据记载，唐代已经出现单幅画页，唐张彦远《历代名画记·论装祿轴》中记：“若要错杂次第，或三纸五纸三扇五扇，又上中下等相杂染。”此处三纸五纸应是为并非同一的畫面，装裱时合装成卷（唐时亦称轴），可惜无实物传世。而传世的一些唐代佛像画页，应是佛堂的供奉佛像。新疆出土的唐代绢画，则是屏风的残部。现所见最早的单幅画页为北宋时期，如赵佶《枇杷山鸟图》页等。单幅画页另有一种源于灯具上的灯片，南宋周密《武林旧事·灯品》记载：“又有以绢灯剪写诗词，时禽讥笑，及画人物，戴头闹语，及旧京谚语，戏弄行人。”可见在灯片上作画在宋时已流行。现存一些称为宋人团扇的作品中，有些形状为方形、矩形、多角形、近折扇形的画页，就未必为团扇，很可能即是灯片画或是小屏风画。

册页按其尺幅规格仍可纳入“小品画”的范围，然因一部图册往往有较一致的主题或题材，各幅互有关联，因而总

体上又是一个构思缜密连贯的大制作，故一般不加采择。若是同一位画家随意漫作无统一主题的杂画册或多位画家合作的画册，带有单幅创作的性质，亦可酌情收入“小品画”之列。

折扇的轻巧形式为画家创作“小品画”提供了驰骋的天地，故因集中以此形式的画幅居多。折扇创始于日本，北宋时经高丽国传入中国。北宋郭若虚在《图画见闻志·高丽国》里记载道：“彼（指高丽国）使人每至中国，或有折扇为私馈赠，其扇用鸦青纸为之，上画本国杂染以妇人鞍马，或临水为金砂滩鹭莲荷花木水禽之类，点缀精巧，又以银泥为云气月色之状，极可爱。谓之倭扇，本出十倭国也。”可见于折扇上作画是来自日本的风尚。中国书画折扇直到明代宣德（1426—1435）以后方始盛行起来。折扇的素面纸主要有金纸和白纸两大类，最便于书画家在上面挥毫泼墨。经过上矾的扇纸，质地坚韧耐滑，笔墨施于纸上容易流滑和走墨，墨色和色彩不易渗入沉积，也不能作反复皴擦和涂抹，所以要求运笔明快简要、灵活畅利，即使皴染也不宜重叠过繁，故而宜于作率意畅快的小品画。另有一种不施矾的素面纸，更适合于施展挥洒纵横的水墨写意画法。明、清两代的著名画家几乎都涉笔于折扇创作，作为小品清玩的折扇画，从一个侧面展示出六百年间绘画发展的概貌和千姿百态的艺术风格，它无疑成为小品画的主角。

小品画是中国繁花灿烂传统绘画艺苑中的一枝奇葩，它犹如一条清澈潺缓的小溪，映照着长江大河的源远流长，它宛若一首首自由活泼的散文诗，抒写着丰富的情愫和流畅的旋律。我们选编《中国历代小品画》丛书，冀望能使读者“尝鼎一臠”，从中了解中国绘画发展的总体历程，认识小品画之艺术品味及其文化意蕴，获得愉悦清雅审美享受，并期望小品画这一绘画体裁在新的时代得到进一步的发扬、拓展和繁荣。

单国霖

小品人物画概述

中国古代绘画的发展是以人物画为先导的,追根溯源,已有近五千年的历史。它是中国绘画中最古老的画科,经历了从硬制材料到以软制材料为载体的演进过程,即新石器时代的岩画和陶器彩绘人物、商周青铜器纹饰上的人形刻画、汉代的壁画、画像石、画像砖和帛画,至东晋才出现卷轴人物画,成为独立和趋于成熟的艺术品。人物画的技艺也逐渐由简单到复杂,由幼稚到成熟,从最初上古时代的图案化,到商周塑造个性形象,至汉代出现群体形象和场景,乃至魏晋南北朝时期,已具备了叙事纪实、肖像留影、传播宗教、抒情遣兴等各种功能,以形传神的写实技巧也大大提高,标志着人物画的成熟。唐宋时代是人物画的鼎盛时期,题材拓展,画法多样,还形成了多门学科和风格各异的“样式”或流派。人物画内容已分解为历史故事画、肖像画、仕女画、道释画、风俗画、人马画等子科,画法已形成工笔重彩、工笔淡彩、白描、水墨、减笔、写意等多种形式,风格流派方面也出现了“吴家样”、“张家样”、“周家样”、李公麟“白描法”、南宋“院体”人物画、梁楷“减笔法”等各种称谓。至元明清三代,人物画虽呈现衰微之势,但画法仍在不断充实和丰富,风格也更趋多样,流派亦先后消长或更迭,如元代有赵孟頫的人马画、明代有“浙派”的水墨人物画、“仇派”的仕女、陈洪授的变形主义人物、曾鲸的“墨骨法”肖像,清代有扬州八怪的水墨写意人物画、郎世宁的“中西合璧”肖像、“改派”仕女、“费派”仕女、“海派”人物画等,五千年历史形成了人物画源远流长、延绵不断的艺术传统,蔚为大观。

小品人物画与高头大卷的人物卷轴画相比,犹如滔滔长河中的涓涓溪流,只能从一个侧面反映人物画的历史进程和绚烂成就,但是它与主流并行不悖,并具有独具的特色,不时闪烁出灿烂的光点,散发出自己的风采和意韵。其发展程序大致与整体人物画同步,也可分为六朝成熟期,唐宋繁荣期和元明清消长期三个阶段。

一、六朝成熟期

纸绢画中的小品人物画,在六朝已经出现,主要形式是团扇,南齐谢赫撰《古画品录》“顾恺之”条记:“开善寺壁,兼长画扇,人马分数,毫厘不失。”文中“画扇”即指“团扇”,所画为“人马”,且“毫厘不失”,可见画的是人物画,并已相当精细。陈姚最《续画品》记:梁吴袁盖画山水团扇。两相比较,人物团扇的记载比山水团扇早,可见小品人物画较小品山水画出现并成熟得早。

六朝的小品人物画已无存世真迹,唯见风貌,但东晋顾恺之传下的宋摹本《女史箴图》卷(大英博物馆藏),虽属手卷形式,然分段描绘张华《女史箴》中故事,又一图一文相配的形式,颇类似

于单开册页、情节、构思、布局均各自独立成图,或可一窥当时小品画表现手法之一斑。从这比较忠于原作,保留较多早期绘画勾勒状态的作品看,每段情节的铺叙力求简洁,甚少或没有背景,主要依靠人物的动态、神情和相互之间的照应、关联,来营造最关键的情景,并传达出人物之神。如“冯媛挡熊”段,冯媛身材娇小,却气态从容,飘动的衣带更突出了她挺身挡熊的无畏神情;她身后的两个卫士与面前的黑熊都形体高大,瞪目怒视与张牙舞爪的动态,更增添了惊险的气氛,也有力衬托出冯媛视死如归的气概。这种形简而神全的表现手法,反映了六朝人物画“妍质相参”、“迹简意深而推正”^①的时代风格,也当是小品人物画追循的风貌。

另有一件传为顾恺之的《洛神赋图》页(台北故宫博物院藏),也具有参考价值。此图为《名绘珍册》中第一开,本幅无款印,旧签标为顾恺之,钐有北宋“米芾审定”及“王良史章”、“石渠宝笈”、“宝笈三编”等鉴藏印记。从画面鉴赏,当属后世画家据古本临摹而得。《洛神赋图》也是顾恺之的名作,后世摹本甚多,手卷形式的宋摹本存世尚有三件,分别藏于辽宁省博物馆、北京故宫博物院和美国,其中以辽宁摹本最佳,钐有南宋“绍兴”藏印,每段所书赋句的书法也近似宋高宗书体。本幅只选取长卷一段,描绘洛川之神宓妃乘兴凌空之景,为全卷“云车以乘”的情节,所绘女侍,侍女、云车、龙马、怪鱼、形象、位置、动态均与卷本相仿,洛神回眸沉思的表情尤见生动,流水、林木也未脱六朝的拙拙画法,风格尚存顾恺之遗意。唯线条作流畅的兰叶描,笔法也见精细,显现宋人的笔墨特点,但作为一件有所本的古摹本,又属册页形式的小品画,留存至今诚为难得。

二、唐宋繁荣期

此时期历经隋、唐、五代、北宋、南宋,横跨六七百年,其间发展又可分为隋唐、五代、两宋三个阶段。

1. 隋唐

隋代绘画起着继往开来、承前启后的作用,总的时代风格是“细密精致而臻丽”,^②入唐又转为“焕烂而求备”,^③即呈现繁荣昌盛局面。人物画最鲜明地体现了这一时代特色。人物画所取题材已很广泛,计有道释、肖像、仕女、历史故事、贵族生活等,唐朱景玄在《唐朝名画录》中介绍各家擅长,即有“人物、仕女、真容、神佛、高僧、人马、风俗、古贤、高士、武将等名目,虽未明确分学科,然已表明题材内容的拓宽。各类题材和各时期也均有名家涌现,并形成鲜明的个人风格乃至视为典范的“样式”,如初唐阎立本发扬中原画风,尉迟乙僧代表边陲画风,盛唐吴道子在這群画中创“吴家样”,张萱在仕女画中创“张家样”;中晚唐周昉承张萱又

另建“周家样”；人马画中则有以画马著称的韩干。画法更见写实，以工笔重彩为主，也有施以淡彩或水墨晕染的。存世作品较六朝明显增多，其中有原迹，也有较古摹本，可了解唐代人物画风采。

唐代小品人物画存世极少,其样式除壁画外,当有一种小幅屏障画,如张彦远《历代名画记》“李仲和”条记:“家有小人马障障大得意者。”他又在“论装背轴牋”中记:“若要错综次第,或三纸五纸,三扇五扇,又上中下等相夹杂。”此类小幅屏障画和单幅册页,都可视为小品画。按此标准,存世的韩干《马图》页、传为周昉的《蛮夷执贡图》页以及新疆吐鲁番唐墓出土的木框联屏中之屏画《弈棋仕女图》、《双童图》、《侍女图》、《仕女图》等,都可作为小品人物画来研究。

韩干的《牧马图》卷(台北故宫博物院藏)是公认的摹本,上有宋徽宗瘦金书题:“韩干画马,丁卯御笔。”鉴藏印记有南宋“集贤院御书印”墨印、宋宗室内府“御书”以及“睿思东阁”、“韩世能印”等诸印,为流传有绪的名迹。韩干以画马著称,亦善绘人物、肖像。此图给关人骑一白马,又牵一黑驹,主要表现牧人与马的关系,反映了早期人物画的立意和布局特点。人物线条拙劲方硬,呈胡人相貌,马匹造型圆浑肥硕,属皇家御马,格调华贵丰厚,与盛唐人物画的风格相一致,也成为后世唐人图仿效的“样板”。

新疆出土了几幅唐代民间风俗画(均藏新疆博物馆),也属难得的唐人真迹。《弈棋仕女图》、《侍女图》、《仕女图》中的妇女形象,“曲眉丰颊,肌胜于雪”,属于典型的“唐妆”仕女,显然受张萱、周昉开创的画风影响。画幅虽小,情节也很简单,但神态刻画得十分细致生动。如《弈棋仕女图》中下棋女子,一手夹棋欲下,一手捻着鲜花,低首凝眸,专注而又从容,将唐代贵族妇女雍容华贵、舒适优雅的气质和情趣刻画得惟妙惟肖。细观流畅的琴弦描和浓艳醒目的设色法,也反映了“周家样”的曲线型画风。

传为周昉的《蛮夷献贡图》页(台北故宫博物院藏),依据金章宗完颜璟的瘦金书题签“周昉蛮夷献贡图”而下作书者,其实画面并不似周昉,时代应略早于中唐,职贡类题材,很可能是长卷中的一段,因散佚而成为册页,藉此亦可了解唐代人物画早期的风貌。图绘一着异域装束的高鼻深目使者,手牵一头羚羊,向大唐献贡。羚羊属于大耳长角羚羊,分拿于阿拉伯半岛及中东荒漠,据此可推知贡使来自近东或中东。唐朝文武功极鼎盛,国

交往频繁，四美纷纷来朝进贡，职贡图也盛极一时，初唐阎立德、阎立本兄弟就画过《职贡图》、《王会图》。《蛮夷执贡图》可说是源远流有自。此图画法也较古朴，用笔圆劲，古厚凝重，又带圆弧的曲线，存“游丝描”遗痕。敷色亦很简单，衣纹边线作渲染，白粉平涂羊毫，类似六朝画法，简约朴拙的风格，表明作品约作于初、盛唐。

2. 五代

五代人物上承唐朝余绪,下开宋代新风,也起承上启下作用。但亦有新的发展,并呈现出较鲜明的地域性:中原地区多受吴道子影响;蜀唐和江南地区承吴道子,周防传统,趋于细巧精丽,著名画家周文矩别创“战笔描”线条,独树旗帜;四川西蜀地区流行水墨晕染,兼吸收西域佛教画法,形成变形奇异风格,代表画家有贯休、石恪。题材内容沿袭前代,其中描绘文人与仕女的作品较多。在表现技巧上,注重人物神情和心理的描写,传神写意能力有进一步提高。

五代小品人物画亦与人物画同步发展,宋夏休复《益州名画录》记载情楚有曰:“愜安宅,蜀州什邡人也,俗姓匡氏,攻画人物楼台,安宅《明皇幸华清宫凌波图》、《吴王宴姑苏台图》,此二图皆画于墙壁、图版、扇扇之上,其墙壁、图版、扇面大小虽殊,功夫并无减者,奇巧如此。”表明当时同一题材,画于不同的扇面之上,其功夫丝毫不逊于大幅的壁画。惜五代什邡团扇未现,仅有几片册页可资参照,即后唐李赞华的《射猎图》页、辽钱堪的《猎狐图》页、《出猎图》页,都属于反映少数民族游牧生活的狩猎题材。

后唐李赞《刻档图》页（台北故宫博物院藏）。李赞华，本契丹人，辽太祖长子，名突欲，唐长庆二年（931）投奔中原，明宗时赐姓李，名赞华。善画本朝之物象鞍马。该页为《名画集贤图》第二册，本无题跋，因对唐有元代韩九思和杨雄赠诗作，画面中猫为为奴人和契丹人，也遂按作为李赞华作。有专家考证，从图中人物的发式看，当是契丹人，故作者应是金人。此图绘一猫手在前爪直扑持箭，眯目寻找猎物，无论是刻画辽代契丹人还是在金代契丹人，其异于汉人的相貌、发式和装束，都具写实的肖像画性质，神态刻画也很准确细致。人马的用笔细劲，并结合水墨晕染渲染，千折万转，墨色枯和水墨互见五代特征。

胡瓌的《回猎图》页和《出猎图》页（均台北故宫博物院藏），分别属于《名画集真册》第二幅和《名绘集真册》第六开，但两图尺寸相近，风格也一致，所钐的鉴藏



唐 王焘《外台秘要》伏生授经图

[illegible]



图3 马远 山色春行图



图4 马远 春山行图

印“宣龢”、“宋氏家藏”、“子孙保之”、“梁清标印”亦相同，故应属同一组，同一人之作。所作作者为胡璠虽无可靠依据，但凭“宣龢”藏印，即可定为北宋以前之迹，两图分绘出猎和回猎，胡人之形貌、服饰、番马之体态、鞍具，刻画均工细精微，毫发不失，如画史所评：“胡璠山后契丹人，善画番马，骨格体状，富于精神，……予观璠之画，凡握笔落墨，细入毫芒，而豁度精神富有筋骨。然纤微精致，未有如璠之比者也。”^①所绘之马匹，其耳似经剪裁，鼻孔也宽大穿洞，呈缺耳梨鼻的番马形状，如南宋董道《广川画跋》所记：“世或讥张作番马皆缺耳梨鼻，谓前人不若是。余及见胡璠番马，其分状类须臾，然耳鼻皆线脱之。余尝问唐人，谓鼻不破裂，则气感冲射，耳不缺，则风传而不闻音声。”可见缺耳梨鼻正是契丹族番马的特征，此亦是作品出自辽人乃至胡璠之手的有效佐证。

3. 两宋

两宋是我国绘画全面发展时期，人物画开拓的题材，几乎囊括了古代人物画的全部内容，并提出了明确的分科，如北宋·郭若虚在《图画见闻志》“叙制作楷模”中谈到，人物有释门、道像、帝王、儒贤、士、隐逸、贵戚、人物三、鬼神、士女、田家等内容；《宣和画谱》分绘画为十门，人物占三门，即道释、人物、番族。每门下又附数类，如“道释门”附“三教、钟馗氏、鬼神”，“人物门”附“前代帝王等写真”，“番族”附“番兽”。从存世作品来看，题材内容大致可分为宗教画、故事画、肖像画、仕女画、风俗画几大类，每类又可细分，如故事画可分为历史故事，当朝故实，文学传说等；风俗画可分为宴饮、货郎、行旅、放牧、游猎，世俗风情，文人幽居等；肖像可分为历代帝王圣贤和功臣像，当代帝后和名臣像，文人学士像，宫阙庶民像等。画技也更见精湛和丰富，写实图真，以形传神能力达到历史巅峰，还出现了白描法、水墨法、减笔法等多样画法，线描上也新创出“兰叶描”，“蚕头描”，“折芦描”，“蚂蝗描”等多种样式。300年内名家辈出，风格各异，著名画家有擅长宗教画的武宗元，创白描法的李公麟，以风俗画巨构著称的张择端，号称“南宋四大家”的李唐、刘松年、马远，善画儿童题材的苏汉臣，李嵩，作300篇《诗经》插图的马和之，呈献笔写意风骨的梁楷等人。人物画所展现的缤纷灿烂景象，为任何时代所不及。

宋代小品人物画也成就斐然，并留下了数量众多的团扇和册页。有些即属名家之迹，有些虽已佚名，但高超的技艺仍表明出自高手之手。因这些团扇和册页，在宋代大部分属于皇室贵族的赏玩之物，并有一定实用性，又多出自宫廷画家之手，他们在画院的制作多不署名，故这批团扇或册页也多佚名。不少作品边题题为某某作，实际上是后人添录，不足为凭。这些团扇和册页，在题材、画法、风格等方面，与总体人物画相趋同，然在意念、构图、意境

等方面，又展现出自身特色，它往往选取最精彩的局部情景，运用特写式的近景布局，精细地刻画人物的动态、表情和神态，更简洁而鲜明地传达出人物之形和神、情和趣。这些局部放大，近景特写，精细刻画，重形传神的表现手法，使小品人物画别具意趣，更适于手头案边细观品味。

宋代小品人物画中，确认为名家之作的不多，大部分是佚名或后题签的作品，但水平都很高。按照题材内容大致可分为名人肖像、历史故事、神话传说、仕女、儿童、牧放、狩猎、行旅、农作、杂剧、文人闲雅生活等方面，其中以风俗画最为兴盛并成就斐然。

肖像画作为人物画中较早出现的题材，至宋代获得进一步发展，写实图真能力大大提高，以形传神的创作宗旨也更加明确。画院画家奉旨创作了一批宋代帝后像，历代圣贤和文人士女像，真人肖像从容貌到冠服都十分写实，且个性各异，具有重要历史价值，古人画像则依据有关文献记载，突出展现神韵，最著称者为马麟所绘《道像铁十三轴》，以小品册页形式出现的作品不多，但也有若干件存世。其中马远的《孔子像》册页（北京故宫博物院藏）属于名家之迹，想象而绘的孔子，脑门宽阔凸起，嘴唇开启，胡须花白蓬散，突出塑造了一位充满智慧、善于诲人又生活洒脱的老者，颇具历史真实性，与孔子马麟的在代圣贤像《道像铁十三轴》有异曲同工之妙，可见马氏绘画世家在人物画方面的精深造诣。当代名人肖像，则有北宋仁宗年间地方画家所绘的《襄阳五老像》，画当时襄阳地区五位年高德劭的致仕长者，面对真人写照，重画技较一般，但对对象的容貌特征却很神形，神态捕捉也准确，有宛然如生之感。

故事人物画是绘画肇始时期即出现的题材，至宋代有了新的变化，在内容、思想、技法、风格上呈现出多样化的格局，内容上，从以劝戒、教化为目的之经书题材为主，转变为以历史事实、文学作品中的内容为主，并且在南宋出现兴盛局面。思想上，北宋初以文学作品为题材的故事画流行，多具欣赏、抒情性，南宋初受爱国题材的历史故事画遽然增多，多抒写复国兴邦的激昂之情。技法上，更注重对人物表情的刻画，强调以形传神，并关注细节的真实；线条更丰富多变，并成为塑造形象的主要手段，出现了白描法；构图作品中内容为题材，马和之承吴道子传统的“兰叶描”法，梁楷的水墨写意“减笔”法以及承续传统的工笔重彩法等。宋代故事人物画的长足发展，在小品画中也有一定反映，虽难称全面，梁楷的《三高游历图》团扇（北京故宫博物院藏）即经历人物故事，表现古代高士放逸的情致，画法承李公麟传统又趋疏简，反映其早期

风貌。而另一幅《渡巫山人图》页(台北故宫博物院藏)则属典型“减笔法”,笔意简放纵肆,水墨酣淋漓,创造了泼墨写意的人物画风,极具新意。而富爱国主题的历史故事画,则有作于南宋初的《文姬归汉图》页(美国波士顿博物馆藏),描绘蔡文姬携一双儿女与丈夫左贤王并骑而行的情景,通过动态、表情,刻画归汉前的惜别之情。其情节虽不如其它《文姬归汉图》长卷、立轴或组册轴欲得全面、详尽,但毅然回归祖国,又依恋儿女之情的主题是一致的,着意刻画蔡文姬的矛盾心态,也使作品富有悲壮色彩。联系南宋和高宗得以侥幸从全国脱身,南渡建立政权,母亲韦妃在宋、金议和后才从金地回国的时代背景,《文姬归汉图》的流行就不是偶然的了。其它册页、团扇所绘文学题材,历史故事或传说故事,多沿袭传统,有些作品也属以时代内涵,如南宋人所绘的《竹林拨阮图》团扇(北京故宫博物院藏),取自“竹林七贤”故事,再现魏晋名士“越名教而任自然”的风度,也反映了南宋文人士大夫偏安一隅、怡情自适的心态。更多方面是展示了丰富多样的画技和风格,表明宋代故事人物画的长足发展,如《初平牧羊图》团扇(北京故宫博物院藏),为主宗唐人的工笔设色法;旧传马远作的《孔子见采启期图》团扇(美国波士顿博物馆藏),出自马远传派之手;《吕祖过洞庭图》团扇(美国波士顿博物馆藏),简练而工谨的画法,又接近李唐,似松年派系的风格。

仕女图也是人物画的传统题材,在宋代已由主绘贵族妇女的“绮罗人物”,扩展为塑造各阶层女子姣好形象。历史、文学和传说故事中的女性被大量描绘,如文姬归汉、昭君出塞、织锦回文、女孝经、小乔出嫁、龙女献珠、普陀观音等;一般女性的闺阁生活也被摄入画面,如梭织、赋诗、避暑、观灯、绣花等;同时还与婴戏图、货郎图、节令图等风俗画相结合,形成新的风俗仕女画品类,如织子浴儿、元夜观灯、七夕乞巧、捣衣、套圈图等。在刻画出仕女同具的姣美面容共性特征同时,也塑造了情思、气质、风神迥异

的多种女性类型,列女贞静之质,仙女飘逸之姿,淑女闲秀之态,村女单纯真之情。风格面貌也多样化,由于创作仕女的画家多兼善人物,故许多人物画技法移用于仕女画,如线描有琴弦描、铁线描、兰叶描、折芦描等,设色有重彩、淡彩、浅绛等,以及白描、水墨画法,形成绚丽多彩的风格。在审美观念方面也更多“现实美”因素,突破“唐妆”仕女的程式束缚,展现现实女性的多姿风采。小品画多以特写镜头表现女性生活,能较细腻地刻画人物的容颜、动态和表情,故仕女形象亦光彩照人,形神兼具,如北宋佚名画家所作的《缙绅晓镜图》团扇(北京故宫博物院藏),着重描绘仕女对镜梳妆情景,不仅人物的仪态、表情刻画精细,环境、陈设亦具体而微,并营造出“镜空月镜清如水,寂寂闲庭花影重”的诗意境界。南宋佚名画家的《招凉仕女图》册页(台北故宫博物院藏),更着墨于两位纳凉仕女,精细描绘她们特型的发髻和高冠、透明的纱衫和露露的内衣,清润的容颜和婀娜的身材,以及手执纨扇的不同姿势,背景仅有一枝斜树,作品真实再现了宋代妇女现实之美,极具时代典型性。诚然,也有展现宏大场面和复杂情节的仕女画小品,如《杨妃上马图》团扇(美国波士顿博物馆藏)十位宦女、内侍簇拥着贵妃上马,六位太监陪着唐明皇注视,众多人物的动态、情态都描绘得精细入微,宫阙、庭院等建筑的结构也刻画得毫发不差,其精工和气势均堪与多幅长卷《太真上马图》比美。

儿童画属于风俗画一类题材,在宋代以前已经出现,但鼎盛时期是在两宋,这与城市商品经济的发展和市民阶层的成长有密切关系。儿童题材作为市民所熟悉、喜爱的世俗生活,自然受到青睐,并成为独立画科,当时流行这样的说法:“一人、二墨、三山、四花、五兽、六神佛。”^⑨其位置仅次于人物画而居第二,可见受群众喜爱之程度。表现儿童的内容也丰富多彩,包括儿童们游戏、学习、劳动、家庭生活等各个方面,其中以婴戏图和货郎图最为流行,牧放图也多以儿童为主体。在形象塑造方面,不仅比例准确,神态

宋 法常 松阴高士图



宋 王翚 钱谦益图



宋 佚名 缙绅晓镜图





图 宋 庄世志 富家儿



图 宋 钱观 儿童戏扇图



图 宋 王孟 儿童戏马图

富稚趣，而且能具体而微地表现出不同的年龄、生活环境、生活中儿童们的不同情态，以及不同阶层儿童在同一年龄和活动中的不同个性、心理，塑造出了千姿百态的儿童形象。技法也更加成熟，既能真实刻画出儿童丰满细嫩肌体的质感，又能精细描绘出儿童色彩斑斓的服饰，而且出现了多种风格。主要有源于唐代张萱的“富贵气象”的华美画风和“田家风俗”的质朴画法，并涌现出一批专擅儿童画、面貌独具的名家。如苏汉臣、李嵩、陈宗训、郭序、阎次平等人在，在小品画中，以团扇形式表现儿童题材的甚多。这或许甚于妇女喜执团扇又最爱儿童的缘故。而且多以特写方式精细刻画出儿童的活泼可爱天性，在宋代小品画中最富感染力。

婴戏图以苏汉臣最负盛名。“其写婴儿，着色鲜润，体度如生，熟玩之不啻可与言笑者，可谓神矣”。^⑧儿童形象不仅形神兼备，天机烂漫，而且创造了具“富贵气象”的华美儿童典型，最具代表性的作品为《秋庭戏婴图》和《冬日婴戏图》立轴。小品画则有《婴戏图》页（天津市艺术博物馆藏），一童神情专注地捕捉花丛蝴蝶，一童用扇扑蝶未返而欲倒，面露戚色，神态捕捉得准确生动，儿童肥壮、鲜嫩的肌肤和鲜润、透薄的服饰也刻画得真实精微，并透出富家子弟的气质。儿童苏辙、学生陈宗训承绪其风，所画儿童亦精丽而具富贵气，如陈宗训的《秋庭戏婴图》团扇（北京故宫博物院藏），两个孩子正在打圈中折断木刀后，又在争夺一杆木枪，互不相让。拉拽、抬腿、候身用力的动态逼真如生，旁观女孩亦身围兜，更见幼稚可爱。旧传苏汉臣的《蕉阴击球图团扇》（北京故宫博物院藏）和《婴戏图册》页（美国波士顿博物馆藏），以及佚名的《小童耍戏图》册页（北京故宫博物院藏）和《狸奴耍戏图》团扇（美国波士顿博物馆藏），也属于苏氏或陈氏传人之作。富而不肆，华而不贵，极富童趣。至于佚名的《百子嬉春图》团扇（北京故宫博物院藏），绘100个男孩在楼台庭院内齐聚玩耍，场面浩大，气氛热烈，已兼具吉祥喜庆的节令画性质。

货郎图既属于风俗画的一个品类，也可以归入儿童画题材，因为内容主要描绘货郎串街下乡、招徕顾客选购、围观、抢购的主体人物即是儿童。苏汉臣亦善画货郎图，但最负盛名的是李嵩，由于他出身寒苦，熟悉下层人民生活，故擅长而反映下层人民尤其是农村生活的风俗画。所谓“李师所识农家趣”。他所绘的货郎图，也多属货郎下乡、村童围观场景，儿童形象质朴、纯真，创造了具“田

家风俗”的世俗儿童典型。他存世的七八件儿童画中，大多为货郎图题材，有手卷，也有团扇、册页，画法均极工细精微，形象也自然生动，如画史所评：“神气奕奕变动，用笔细如毛发。”^⑨如《货郎图》团扇（美国克利夫兰博物馆藏），所画农村孩童衣着简朴，围着货郎抢夺玩具的情状天真活泼，自然率真，将儿童共具的童心和不同的个性刻画得淋漓尽致。老货郎穿戴朴素，面容慈祥，正和落地在接待小客人，身上还插挂许多玩具物件，也极富生活气息。货郎担上摆满了各种货物，品种繁多，从农具、日用品、食品、小吃到玩具，应有尽有，琳琅满目，描绘得也分外精细，品类一一可辨。幅制虽小，却与名作《货郎图》卷（北京故宫博物院藏）同样细腻传神。

牧放图也属风俗画，与儿童画亦有一定关系，因为牧牛题材中的主人公多为农村牧童。宋代擅画牧放图的画家有郭序、李唐、阎次平等。画法大都继承唐代韩愈、戴嵩的风格，而更具世俗气息。他们的存世作品多为手卷，立轴，小品画多佚名，有件署款“李唐”的《牧牛图》团扇（美国克利夫兰博物馆藏），画家生平不详，从风格看属南宋画家。画面安排的牧牛景象富有故事情节性和生活情趣。牧牛前行，回首观望小牛，起步迟疑，露关切照应之态；后随牛锁则微张嘴，步履缓慢，似在轻声撒娇，细致表现了两牛之间的亲情关系。小牧童却靠在大树背后，用棍子逗弄小鸟，径自玩耍，不顾放牧，也生动反映了玩心未泯的童心。佚名的《御溪牧归图》团扇（北京故宫博物院藏），放牛牧童尚守职责，骑着老牛渡过了河，但缺乏涉水经验的小牛，尚在彼岸等待救援，牧童却仅回头，仿佛再说：“不要撒娇！赶紧过来。”画面也充满牧歌式的生活情趣。至于有些牧马图则属风俗画而非儿童画，主要反映游牧民族的放牧生活，主体人物是蕃族官兵，情节和画法都受工笔狩猎图影响。如佚名的《柳塘牧马图》团扇（北京故宫博物院藏），即画蕃族人马，二十余人，五十多匹马，场面宏大，动态各异，尤其人物装束，均属女真人打扮。工细的画风则近全人的狩猎图。

典型的狩猎图在宋代也很盛行，著名画家有郭居仁，他是南宋画院待诏，但曾到过全国，对女真族狩猎生活有亲身体验，故擅画金人的狩猎生活，如北宋文彦《图绘宝鉴》所评：“专工人物蕃马。布置设色，可证黄道子。”《观猎图》团扇（美国大都会博物馆藏），即是传为他的作品。画面人物皆竖发，脑后垂双发髻，身穿窄袖，作女真族装束；近处八骑仆观显视，远方一位猎手正探箭瞄靶，背景展现荒凉荒漠之环境。场面、情节均真实再现了金人的

骑驴生活。画风也诚如元柯九思所评：“设色精妍，位置清旷。”另一幅传为陈居中的《平原试马图》册页（台北故宫博物院藏），则更多宗法唐人的牧马图，具古朴意韵。另一幅《蕃骑猎归图》册页（北京故宫博物院藏），绘南宋文官为习武而外出狩猎情景，表现他在猎后瞄箭的神态，真实细致的刻画，又带有宋人“国真”的特色。可见宋代狩猎图在传统基础上广取博收，又有一定发展。

风俗画中流行题材尚有行旅图、农作图等。行旅图主要表现为生计而外出的人们在旅途中的生活景象，多反映旅途的艰辛，颇富生活气息。朱锐是较著名的画家，他工画山水、人物，“尤好写骡纲、雪猎、盘车等图，形容布置，曲尽其妙。”^⑧又善写“雪后江山、村庄萧瑟”^⑨之景，以擅长车盘图著称，存世作品即有《盘车图》轴（美国波士顿博物馆藏）、《雪涧盘车图》册页（台北故宫博物院藏）等。《溪山行旅图》册页（上海博物馆藏）则将车盘与雪景相结合，更渲染了行旅的艰辛。画面近景描绘一家人奔波在路途，涉水过河；前方岸边一条小路蜿蜒伸向山坳，山径道窄坡陡，一辆车子正由仆人推着往上走；背景巨石崔嵬，树枝干枯，木叶凋落，残雪未消，更增添了寒寂、萧索气氛，鲜明点出了“行路难”的主题。画法主宗北宋郭熙，鬼面石、苍云岫、蟹爪枝，恰当地表现了寒林雪景和巨石峰峦。

另一幅佚名的《山居风雨图》团扇（北京故宫博物院藏），画法亦近郭熙，可证行旅图画风主要取自李、郭流派。《征人晓发图》团扇（北京故宫博物院藏）着重刻画旅途客舍，清晨征人待发，却因睡意尚浓而伏案稍憩，从旅途疲惫难消的角度反映了行旅的艰辛，可见宋代画家体察生活的细腻。

农作图主要表现农村的生产劳动场面，具浓郁的田园世俗气息。南宋画家李东即善绘此类题材，如元夏文彦《图绘宝笈》所述：“理宗时常于御街翫其所画村田乐、春腊图之类，仅可娱俗耳目。”存世的《雪江卖鱼图》团扇（北京故宫博物院藏），即描绘冰天雪地的寒冬季节，渔夫脱船兜售鲜鱼的情节，颇具真实的世俗气息。佚名的《耕获图》团扇（北京故宫博物院藏）更直接表现农村劳作场景，并将一年四季从春耕、夏耨到秋收、冬藏的生产过程集于一堂，刻画细致真实，又衔接自然妥贴，显示了构图、造景的优长和特色，并出自北宋画家之手，堪称最早的一幅耕获图。佚名的《柳萌云碛》图页（北京故宫博物院藏）又以特写镜头描绘牛推水车磨面的生产场景，水

磨的结构原理交代清晰，写实性很强。

宋代的各种类型风俗画，以写实的手法和多样的风格，再现了当时社会生活的方方面面，反映了两宋经济的繁荣、商业的发达和市民阶层的兴起。同时不少题材还寓有深刻的思想内容，如放牧图、耕织图、狩猎图、行旅图等，赋予了类似某些历史故事图那样的爱国主题，不纯粹是世俗生活的再现，如章廷彦在清房栊《南宋院画录》序文中所指出的：“然其时若耕织成图，规先勤俭；风林放牧，讽寓僮僇；落日大旗，宣燕犒其壮志；凌霄四将，更动念大元戎；以及晋文归国之规模，孙武教兵之陈式，宣禁观潮之不忘水战，征帆冒雪之独擅输将。”^⑩因此，宋代风俗画的勃兴，是值得重视的艺术现象。

宋代表现文人闲雅生活的题材也很流行，如雅集文会、闲居品茶、春游赏景、踏雪寻梅、泛舟渔隐、对弈弄乐、谈书论道等，这固然是传统题材的延续和发展，同时也反映了宋代崇尚文化的社会风气之炽盛。宋朝政权趋于软弱，但对文化艺术却颇为重视。朝廷曾明示：“（本朝）与士大夫治天下。”^⑪故朝内文官多，官俸高，赏赐重，并由此培育出一个规模庞大，包括朝野的文人、士大夫阶层，文人的闲适生活和高雅品味在艺术中也得到了充分的反映。体现在绘画中，一是文人画的倡兴，二是文人闲雅生活题材的流行。小品画中，这类创作也相当多，描绘的生活面亦很广泛，如“南宋四家”之一的马远，就有《晓雪山行图》册页、《秋江渔隐图》册页（均台北故宫博物院藏）、《山径春行图》册页、《竹涧焚香图》轴扇（均北京故宫博物院藏）等作品存世。《晓雪山行图》册页中呵冻踏雪、赶着毛驴的卖炭翁，尚具世俗人物情态、帮风俗人性；《秋江渔隐图》册页中眼垂船头的渔父，就纯粹是一位隐逸的烟波钓徒了。其悠然自得的神情情态和展现的幽静环境，不由使人联想起唐代诗人司空曙的七言绝句《江村即事》：“罢钓归来不系船，江村月落正好眠；纵然一夜风吹去，只在芦花流水边。”充满诗情画意。《山径春行图》册页所描绘的文人早春赏景、寻诗觅句，《竹涧焚香图》轴扇中展现的文人于水畔竹下，焚香静坐，就更是典型的文人闲雅生活了。其它佚名作品，也多方面展示了文人的闲适生活，并运用多样化的手法，展现出缤纷多彩的风格，但仍未离宋人写实的基本准则，清雅而不失其真。

三、元明清消长期

元明清时期的人物画总体呈衰颓之势，随着文人画的



图 赵孟頫《风林图》



图 马远《山径春行图》



图 王蒙 清霄舒局部



图 王蒙 清霄舒局部

流布并逐渐占据画坛主流。性情畅神的山水、花鸟画流行，人物画相对就显得式微。人物画创作大多出自兼善山水、花鸟、人物的画家之手。专擅人物画的画家不多；题材也多沿袭传统，反映社会现实生活的内容甚少。然而，由于画家的兼擅多能，山水、花鸟、人物画技法之间的互融加强了，人物画的技艺仍在不断丰富、提高；受文人画创作宗旨影响，人物画抒写主观情感、追求笔墨趣味的因素也有所增强；同时，张扬个性、独辟蹊径所形成的多样风格和纷繁画派，也使人物的风格面貌趋于多样化和个性化，并出现了一些自具一格的高家或流派；另外，在某个历史阶段社会条件作用下，人物画也呈现出复兴局面。故而，此时期的人物画呈现出时衰时盛、曲折行进的发展轨迹，不时涌现出一些人物画名家，并在技艺、风格上不断有所发展、创新，可称为“消长阶段”。小品人物画数量虽然不多，但也能反映出此阶段的主要特色。具体可分为元代、明代、清代三个历史阶段。

1. 元代

元代人物画领域比较寂寥，擅名者家很少，所知元初有何澄、刘贯道等人，元中后期有任仁发、张渚、颜辉、王振鹏、周朗等人。有些是兼长者，著名的有钱选、赵孟頫、赵雍、盛昱等人。题材大都沿袭前代，画法渐尚唐人的工笔重彩法和宋代李公麟的白描法。技艺有所提高。创作多属卷、轴形式，小品画甚少，故选入一些案头短卷，以增加对小幅画的了解。

元初画家钱选，善长山水、花鸟、人物各科，以拙朴的青绿山水和简逸的设色花鸟最富特色。人物画家东晋顾恺之、多古拙意趣。存世件有《聚象像卷》卷绘东晋诗人陶渊明弃官归隐后的形象。他善妙巾水纹，携杖徐行，衣袂飞扬，广袖飘拂，气质儒雅，神态闲淡。据自识：“晋陶渊明得天真之趣，无青绿从事而不可写胸中磊落。余命童子佩章以恒，故时人模写之。余不欲，亦图此以自况。”表明此图不仅是沿袭传统，也带自况之意，即通过对隐逸先贤的仰慕，来抒写自己的旷达、孤傲之情，传达一位逸民画家的心声。藉寓言志的手法，颇具文人画特色。人物衣纹作细劲的游丝描，设色轻淡，形象高古，承顾恺之传统，也反映了他的典型风格。在元代人物画可谓风格独具。

赵孟頫是元代最负盛名的画家，擅长山水、人物、竹石、花鸟诸科，而且师承广泛，风格多样，并自出新意。人物兼画马也很出色，有工笔重彩一路，主宗唐人，曾自谓：“宋人画人物，不及唐人远甚。予刻意学唐，殆欲尽

去宋人笔墨。”也善用白描法，取法宋代李公麟。《自画像图》（北京故宫博物院藏）即是一幅仿唐人工笔青绿法的自画像，绘于元成宗大德己亥（1299），时赵氏46岁，正值休病居家期间，他在休养同时，也访亲会友，游山玩水，吟诗作画，鉴赏古玩，过着文人清闲雅逸的生活。故画面突出清幽的环境，翠竹秀劲茂密，流溪清浅蜿蜒，令人心旷神怡。赵孟頫仪态也十分洒脱，身着儒服，手持笏杖，伫立竹林间，静听流水声。情景交融，生动传达出他居家养病时的闲适心境。人物虽小如寸许，却形神兼备，其体貌诚如《元史·赵孟頫传》所载：“孟頫才气英迈，神采焕发，如神仙中人。”其情态又如宋徽宗中所曰：“须眉活动，风格萧散，俨然在修竹清流之地，望之使人尘虑销铄，不间可知为文苑公也。”作品运用工笔青绿法，又略带粗拙感和装饰性，并非一味写实，主要以量传情，也反映了赵氏的人物画风貌和文人画家“自画像”的特色。另幅《红衣罗汉图》卷（辽宁省博物馆藏）亦取唐人之法，画一天竺僧盘膝而坐，手作“说法接引”状，深目高鼻，络腮胡须，呈西域特征。据卷后自题：“余尝见卢楞伽罗汉像，最得西域人情态，故伏入圣域。唐时京帅多有西域人，耳目所接，语言相通故也，至五代王齐翰善，虽善画，要与汉僧何异？余仕京师久，颇尝与天竺僧游，故于罗汉像自谓有得。此卷余十七年前所作，粗有古意。未知观者以为如何也。”熟知此罗汉像是仿古与写实的结合，故既具古意，又属一幅写真作品，在佛像画中颇为难得，为《人马图》卷（美国大都会博物馆藏）、《人骑图》卷（北京故宫博物院藏），更反映了赵孟頫主宗唐人、追求古意、于严密中见隽逸的典型风格。

张渚是元代中后期著名人物画家，承北宋李公麟传统，以白描法见长。他多次临摹李公麟的《九歌图》，深得其造型、线条之造韵，存世至今尚有三本，在李氏原本已佚的情况下，张渚的临本就尤显珍贵。从作于至正六年（1346）的《九歌图》卷（吉林省博物馆藏）中，可一窥其高超的水平。

周朗是元末顺帝年间（1333—1367）画家，工人马、仕女，工笔淡彩的画法，兼善于唐、宋人之长，呈现一种较新风格。《杜秋图》卷（北京故宫博物院藏）为其存世孤本。题材取自唐代杜牧《杜秋娘诗》。画面无任何背景情节，专意刻画杜秋娘美艳的姿容。她面庞圆润，目目清秀，身材匀称，体态婀娜，头发乌黑，肌肤白皙，发挽蛇髻，身着长裙，衣带飘拂，持扇而立，形象俏美动人，



图8 张翥《捣练图》局部



图9 黄公望《富春山居图》局部

诚如杜牧诗句所曰：“生女白如脂”、“不劳朱粉施”，“眉宇伊图画，神秀射朝晖”。“窈窕复融冶”、“盼睐恰依依”，“金阶露新重，闲捻紫箫吹”，塑造的仕女之美在元代可谓首屈一指。画法亦富新意，以白描为主，略加淡彩，线条兼取唐代周昉琴瑟图和宋代李公麟兰竹描，练熟飘逸，圆润而富弹性，极具笔墨韵味，如宋赵孟頫所曰：“观冰壶之画，全用篆籀法写成。”设色清淡冷艳，也准确地表现了白晰粉嫩的容颜和淡妆素雅的衣服，使人物更见俊美。

盛懋是元末兼善山水、人物的画家，所作人物画多与山水景色结合，反映出又一种表现手法。《秋溪放艇图》页（北京故宫博物院藏）即属山水人物画，展现的景致清旷开阔，近处曲港深溪，水草蓊葳，坡上秋树杂生，枝叶郁茂，远处烟波微茫，远山含黛，景物和笔墨均丰富多变。中景一舟荡漾，青年渔夫奋力划桨，老者盘膝卧小舟，行止、神态都刻画得细腻致。山水与人物之间画法的和谐以及情感的交融，生动传达了画家恬淡自适的放逸心境。

王绎是元末著名肖像画家，所著《写像秘诀》为我国最早一部系统的肖像画理论著作，本人也是一位具文人气质的职业肖像画家。存世的《杨竹西小像图》卷（北京故宫博物院藏）反映了他的典型风格。此图由王绎画像，倪瓒补景，主人公杨竹西为松江高士。作品寓意刻画人物本身，尤注重于面部，采用白描画法，五官轮廓以细劲线条勾出，稍加淡墨渲染，以显现凹凸结构关系；面部皱纹全用轻淡弯曲的线条勾出，不加渲染，衬他衣纹练线，以圆浑而粗拙变化不大的线条勾勒，用笔简括凝重，从村拙出面部须眉之精细。王绎主要运用线条刻画肖像，而且脸部与身段的繁简、轻重、粗细有别，从而突出了面容，标志着肖像画的独立成熟和日臻成熟。

元代除上述著名画家有小幅人物画存世外，还留存一些佚名的小品画，也一定程度上反映了元代人物画的情况。如《饮马图》页（辽宁省博物馆藏），运用墨笔勾勒人马，立意、造型和笔墨均源自赵孟頫，反映了赵氏墨笔人物画的一路面貌。《陶弘景像》页（台北故宫博物院藏），造型高古，衣纹以“铁线描”为主，笔墨精工严谨，设色淡雅，兼善唐宋传统，又带一定文人画意趣。《荷亭对弈图》页（北京故宫博物院藏），人物、景色并重，描绘均极精细，尤其楼阁亭台结构繁复而笔墨精湛，物象之写实与情调之雅逸相融合，反映了人物画由宋及元之转化特征。《雪霁观鱼图》册首（上海博物馆藏）也是两者并重的山水人物画，刻画亦很细致，但内容更多生活真实感，存风格痕迹。至于出自官宦迁商家之手的元代帝后肖像画，如《忽必烈大汗像》册页、《元英宗肖像》册页（均台北故宫博物院藏），从容貌到衣服服饰都十分写实，既是十分重要的历史图像资料，也反映了蒙古族统治者写真不求神化的民族心态。

2. 明代

明代人物画也多由兼擅山水、花鸟、人物的画家创作，但也出

现了一些以人物画著称的画家。随着画派的叠现和更迭，人物画的风格也在经常变化，并呈现出多样化的面貌，亦时出新格。按绘画的总体发展轨迹，人物画也可分为明早期、中期、晚期三个阶段。

明代早期画坛以“院体”和“浙派”为主，人物画名家也多出自这两派，著名的有宫廷画家倪瓒、商喜、刘俊、周全等人 and “浙派”戴进、吴伟、张路、郭昉等人。小品画对他们的风貌也有一定反映。如洪武年间宫廷画家周位的《渊明逸致图》页（台北故宫博物院藏），运用白描法，线条细劲流畅，似行云流水，造型练熟准确，重眉目传情，继承了唐代李公麟的画法和工谨写实的传统，也反映了明初“院体”人物画的主宗渊源。“浙派”画家中，有吴伟的《惟夫晚归图》册页（上海博物馆藏），为《山水人物册》中一页，绘惟夫拍案晚归情景，题材虽属传统，塑造的却是一位饱经风霜的劳动者形象，富世俗气息；运用水墨写意画法，衣纹作钉头鼠尾描，山石则短折加皴染。平民化的“谐俗”意趣和粗犷纵放的风格，反映了吴伟及“浙派”的基本特色。后继者张路的《观画图》册页（北京故宫博物院藏），落款的《坐对泉流图》册页（上海博物馆藏）亦呈相近风格，唯更见简率。郭昉是“浙派”后期中画人物的高手，既善简笔写意，亦精工笔设色。无论是三二笔的横涂竖抹，还是工细的轻染勾染，都能传达出逍遥豪迈之意，具高逸脱俗格调。《蕉石归隐图》册页和《米芾拜石图》册页（均上海博物馆藏），都属于工笔设色人物，但其间亦杂以水墨写意的湖石，反映了他工写兼能的技术。

明代中期由吴门画家占据画坛主流，号称“吴门四家”的沈周、文徵明、唐寅、仇英均兼善人物，尤其唐寅和仇英，更以精湛画艺，创造了面貌多样，风格独特的人物画，成就比较突出。沈周和文徵明以山水著称，人物画多与山水结合，属点景人物，画风也类似山水画。如沈周《东庄图》（南京博物院藏）中的“拙修庵图页”和“耕息轩图页”，就属点景人物，环境描绘真实细致，主人公形象却甚简略，三二笔勾勒外形，动态、相貌无肖像特征，主要以线条着色；画风亦与其同时期的山水画一致，粗细相间，简淡出，设色、水墨交融，呈中年面貌。文徵明的《松岩高士图》册页（上海博物馆藏），亦以山水为主，工细缜密的画法，呈典型的“细文”面貌；而人物则简单几笔，唯见动态，不辨面目，显然属点景人物。《杂画四段图》卷（北京故宫博物院藏）中的《高士观瀑布图》段，是比较少见的以人物为主的作品，观瀑高士造型独特，衣纹纤细圆转，似顾恺之“游丝描”，古雅的风貌反映了文氏人物画的典型面貌。

唐寅的人物画，面貌比较多样，工笔重彩，工笔淡彩，白描、水墨法均很精湛，工笔、白描法受杜堇影响，水墨源自老师周臣并上溯南宋李唐。刘松年，从杜堇的《秋林图》册页（上海博物馆藏）中，可了解杜堇的画法主要宗法北宋李公麟，又吸收了南宋“院



明 程嘉瑞 芦雁图局部



明 张凤 钟馗图

体”之长，粗细相兼；而周臣的《明皇游月宫图》扇页（北京故宫博物院藏），则属与本色风格迥异的工细之作。故唐寅的人物画亦兼取诸家，画法多变，有件《秋江垂钓图》扇页（上海博物馆藏），虽属小品，却融会诸法，刚柔相济，其中人物、扁舟、水波、细草轻细柔润，树石用笔则劲健凝重，山石皴法亦秀润，披麻、乱柴相参，画风反映了唐寅广取博收的追求。

仇英的人物画也兼工笔重彩和粗笔水墨两种面貌，技艺更见精湛。他摹古功夫极深，尤得宋人之遗韵，形神兼备。如《临宋人画册》（上海博物馆藏），当是仇英借居大收藏家项元汴家时，对着原作作的临本，故画风极似宋人，又更见洗练和生动。《人物故事图》册（北京故宫博物院藏），题材多承传统，但通过巧妙的构思和精工之技艺，仍使作品新意迭出，情趣盎然。如《贵妃晓妆图》页，以贵妃清晨梳妝为中心，将宫女奏乐、插花、携来贵妃喜得的琵琶等情节集于一堂，概括展现了杨贵妃着华纵乐的宫廷生活，使内容颇具新意；运用的工笔重彩画法，既塑造了仕女体态娟秀、容貌端美的形象，得宋人之姿，又采用“三白法”开脸并细绘繁丽的服饰，具“唐妆”之美，风格兼具唐人之雍容华贵和宋人之精细入微，亦自成一体。故后世有“仇派仕女”之称。另两幅小品画《采莲图》扇页和《松泉煮茗图》扇页（均上海博物馆藏），则是人物、山水并重，人物细小而刻画精微，神态毕现；山水简笔写意当又明快优美，令人赏心悦目。仇英雅俗共赏的人物画，自与沈、文、吴派文人画气息的人物画风貌不同，在吴门画家中成就最高。

明代晚期人物画出现转型局面，涌现出一批声誉卓著的人物画家，并随着画派的纷呈，画风和风格也迭见新异。苏州地区有些“吴派”后学，主攻山水、花鸟，亦画人物，作品多入画意趣，如谢时臣、陈淳、陆治等人。试观陆治的《渔父图》册页（北京故宫博物院藏），虽描绘民间生活景象，却带有理想化的渔家乐气氛和鲜明的抒情悦色神彩。原文文人画家笔下的渔樵图，故此页归入《幽居乐事图》册；作品运用的画法也类似于他所擅长的设色写花鸟画风，用笔细秀尖峭，肤色清丽淡雅，反映了他的本色面貌。晚明吴门画家中，较有特色的是袁尚统、张宏，他们的人物画多取材于民间生活和乡土风情，手法亦较写意，具风俗画性质。如袁尚统的《行旅图》扇页（南京博物院藏），即属行旅图一类的风俗画，人物和情景刻画虽很简练，状物却颇真实，尤其是毛驴的体态和仆人的身姿，笔简而神具，有力突出了行路之难。张宏的《牧牛图》扇页（南京博物院藏），也属牧放类的风俗画，前行小牛回首，后随老牛紧蹒跚，流露呵护之情，颇富童趣；唯牧童刻画疏简，笔墨运用率意，远不及袁人牧放图之精细逼真。

明中晚期面貌独具的画家尚有徐渭，他以泼墨大写意花卉并善写松，偶而挥毫所作的人物，也简率、随意，脱略形似，又富神韵。

如《山水人物花卉》图册（南京故宫博物院藏）中的《放鸢图》，《扁舟雨霁图》等几件人物册页，物象均极为洗练，寥寥几笔加以勾勒或点染，看似漫不经心，信手涂抹，却准确地抓住了主要特征或神态，笔简意赅，极富自然、率真之趣，也体现了他直抒胸襟的艺术特色。

晚明以人物画著称的画家还有丁云鹏、吴彬，两人均善画佛像、罗汉，画风已呈奇崛倾向。丁云鹏的造像人物，以白描法为主，承吴道子、李公麟传统，但形象趋于夸张、奇形怪状，用笔在细劲流畅中见平衍，整饬的线条，具木刻的装饰韵味。具体画风又有平、中、晚的变化。入选的几幅小品画即反映了其前后演变轨迹。《济川舟楫图》扇页运用工笔重彩法，承唐宋传统，物象较具象，少夸张性，当作于早期。《春游图》扇页作工笔淡彩，仕女用细秀笔，尚存李公麟、仇英遗意，而树石、坡堤已呈一定夸张和装饰性，反映了丁氏中年转变时期的面貌。《兰亭修禊图》扇页（上海博物馆藏）场面宏阔，状物精细，又具鲜明装饰性，虽与晚年大为相异，奇异的画风不同，也表明晚年仍有一路作品保持精工面貌。吴彬善画山水、人物，山水造境奇奥，笔墨繁复，佛像人物造型夸张，用笔细膩，格调高古，呈“屈士艺术”的特质。入选的《秋猎图》扇页（北京故宫博物院藏）和《柳溪钓艇图》扇页，既不属于佛像，又绘于早年，故物象比较写实，刻画也工细，虽未反映典型风格，却难得见到。

陈洪绥和崔子忠，进一步发展了丁云鹏、吴彬的奇异画风，形成鲜明的变形主义风格，世称“南陈北崔”。陈洪绥的人物画最为奇伟怪诞，所取题材多寓有一定的现实性和深邃的思想性；塑造的人物，造型夸张甚至变形，往往头大头小，躯干伟岸，具高古脱俗气质；线条或细劲清圆，或方折劲健，设色清雅，多作均匀平涂法，呈较强的木刻味和装饰性，这些艺术特色，在他的作品中亦可见一斑。如《人物图》扇页（北京故宫博物院藏）画一有道长者的或坐石上，对面葫芦庵中涌现一佛门仙女，手托莲花座杯，作献献状，内容虽隐晦，也反映了陈氏崇信佛教、超凡入世的思想。诸人的大小、身首比例均夸张失调，呈奇怪之状；笔直平行的树干，整饬排列的衣纹，颇具装饰性，画法也反映了他的典型风格。又如《杂画册》（北京故宫博物院藏）中的《说法图》页，画一高僧坐石上，一求佛者合掌跪拜，显然是一幅说法图，然自题却曰“无法可说”，其内蕴幽默而深刻，即披露了陈洪绥晚年无奈遁入佛门后的心迹。人物作“胡貌梵相”，源自唐代贯休，又强化了夸张性和装饰性，显示出画家自身的追求。另一开《藤萝补图》页，三位仕女的比例更是失当，主妇的头部比胸部、臀部还大，身长只有四个半头之高；两个侍女的身材更加缩小，其中一位只及主妇二分之一高度，另一位头、身之比仅一比三。仕女造型完全违背匀称、娟秀的传统法则，



图 1-1 王蒙《春秋》



图 1-2 王蒙《春秋》

可谓前所未有，高古奇崛的形象，反映了画家扭曲反常的心态。崔子忠的人物画风与陈洪授相近，如清朱彝尊《曝书亭集》所评：“予少时得洪授画，辄惊喜。及观子忠作，其人物怪伟略同；二子癖也相似也。崇禎之季，京師爭‘南陳北崔’。”^[1]具体比较，崔子忠人物画的造型夸张而适度，较少变形；追求高古而更多古雅、古意，少奇崛之状；更注重文人性，于奇古中透出清气，格调超迈脱俗，少世俗性；用笔细劲流畅，设色淡雅，少木刻味。《桐阴论道图》扇页（北京故宫博物院藏）总体画风与陈洪授相似，如人物着宽袍大袖，略带夸张；树干的方状结疤和青牛的水平笔纹，呈一定装饰性。但衣纹取五代周文矩的“战笔描”，人物具古雅气质，又体现了自身的追求。《渔乐图》扇页则具体地描绘了渔家忙碌而安宁的生活，形象质朴，状物真实，甚少夸张因素和高古气息，更多来藏造境。晚明人物画古变画风形成，就是丁、吴、陈、崔诸派画家立志创新并相互影响的结果，也是动荡社会扭曲心理的反映。

3. 清代

清代人物画的发展也呈波浪状行进趋势，并与社会政治、经济、文化变化的关系更为紧密。清王朝经历的建立、兴盛、衰败过程所形成的早、中、晚三个历史时期，也使画面呈现出早、中、晚三个阶段、画源更迭，风格多变。人物画顺应此总趋势，也在题材、立意、画法、风格等方面显现出阶段性特色。

清代早期大致为顺治、康熙、雍正年间（1644—1735）。善画人物有的“波臣派”肖像画家谢彬，“金陵八家”中的樊圻、胡慥，扬州地区以界画著称的肖晨、李寅，职业画家王树穀、上官周，供奉内廷的宫廷画家吴之鼎、吴求、崔珪、焦秉贞、冷枚等人。他们主要承继明代人物画传统，并按照自身经历和师承，各宗某家或某派，面貌各异，然较有创意。

谢彬是明末著名肖像画家曾鲸的学生，“波臣派”主将，精肖像。宗曾鲸“墨骨法”，以淡墨多次渲染面部，富凹凸立体感。《探梅图》扇页（北京故宫博物院藏）是幅小品人物画，绘早春时节文人结伴出游，骑驴探梅情景，诸人的面相描绘简略，不作肖像之态，但动态刻画准确，如文士仰头、指点的神态和童仆蹒跚挪移的动作，都刻画生动；尤其两只毛驴，用几笔水墨勾染，即表现出张口蹬地、不堪劳顿的情状。此图虽非肖像画，也显示出谢彬扎实的图真能力。

樊圻和胡慥，均是明末清初南京地区的遗民画家，兼擅山水、人物，创作多寄托隐逸思想和怀旧情绪，画法亦上窥宋元，不追逐时尚。樊圻的《看月图》扇页（北京故宫博物院藏）即绘文士持杯望月，神色迷惘，似有醉意，自题曰“一杯在手，世事等闲”，明显地点出了超尘脱俗、放逸自适的主题。画法以白描为主，略加淡赭，具李公麟、仇英遗意。胡慥的《葛洪访扁鹊图》扇页（北京故宫

博物院藏）描绘晋代道士葛洪举家迁徙罗浮山隐居的故事，也属于隐逸题材。画面构图充分利用扇面横展的特点，渐次展开迁移情景。葛洪骑牛前行，已下山坡；其后一仆拉着行李车，尚未下山岗；巨石之后，妻儿坐在小桥上，有推车、挑担两仆相随，情节颇具叙事性。画法亦工谨写实，人物用较细弱线条，树木则多须用用笔。这种注重叙事性和写实工细画法，无疑继承了宋人传统。

肖晨是清代早期扬州地区著名画家，与袁江、袁耀、李寅、顾峰均以楼阁界画著称，亦工人物，崇法宋人，风格工整细雅。《洛神图》扇页（北京故宫博物院藏）为其早年作品，所绘洛神体貌秀美，气质高洁，笔墨轻婉流畅，圆缓舒展。仕女造型到画法都承续宋元白描至明代仇英一脉的传统，可见其渊源所自。《东坡游西湖图》扇页（北京故宫博物院藏）用笔劲力方硬，转折顿挫有力，则反映了其愈老弥坚的成熟风格。

王树穀，上官周也是清代早期地方名家。王树穀为浙江杭州人，善画人物，师法陈洪授，多白描淡彩，形象工整清秀，风格清丽古雅。《桐阴仕女图》扇页（北京故宫博物院藏）运用白描法，然勾勒顿挫有力，笔法疏明松秀。树叶墨点染，带小写意画法，为其不多见的变体画。上官周为福建长汀人，亦精人物，主宗宋人传统，版画《晚笑堂画传》为传世代表作，共绘120位历史人物的画像，据《自序》称：“胜国勋戚而外，自西汉以逮前明，其中王侯将相、忠孝节义、诗人文人、书家画家、黄冠缁衣之徒，无不赫然具举，而巾幗亦得附见其间。”^[2]画像以方硬、转折顿挫有力，线条硬整流利，为清代木板人物画像集中的佳作。

康熙、雍正两朝清代画院初创期间，宫廷画家中也有一些擅长人物画者，但画法各有所宗。周之翰以肖像画著称，一明名人肖像指出其于，亦善人物。主宗李公麟白描法，兼取马和之兰叶描，形象飘逸潇洒。《早朝图》扇页（北京故宫博物院藏）为人物画，描绘早朝大臣展旗行进在宫外甬道上，旁有家僮手持灯笼照亮，天空月色隐现。前方宫阙数层，隐映在迷蒙的晨雾中，作品内容即带有鲜明的宫廷画特色。大臣着古装官服，并非写实，但背景宫殿即以清宫内三大殿、角楼、亭阁为蓝本，具有一定真实性。人物虽小，五官及冠服刻画一丝不苟，建筑结构也略具形态，作品反映了禹氏注重写实的创作主旨。焦秉贞是康熙年间最负盛名的宫廷画家，所作人物，创立了清代“院体”人物画新风，画法以传统的工笔重彩为主，并参酌西法，讲求明暗和远近，物象富真实感，格调也雍容华贵，具皇家气派。《成庆宗族图》页（北京故宫博物院藏）为《历代贤后故事图册》中的一页，全页均具教诲用意，此页绘汉和帝之后邓绥，在帝前临朝期间，戒训邓氏子弟研习经书。朝服礼仪的情景，饗宴之意鲜明，工笔重彩的人物画法取自仇英，仕女造型更趋修长纤美，设色也见鲜艳夺目；背景殿宇、宫屏又作立体式



清 任熊 勤修与博图



清 任薰 勤修与博图

渲染,并具有一定透视感,这些都反映了清代“院体”人物画风的主要特色。崔辑也是康熙年间著名的宫廷画家,善画人物、仕女,宗学焦秉贞,略得西洋晕染法,笔法更纤秀。《秋闲思妇》图页(北京故宫博物院藏)属仕女画,面貌娟秀,但发髻、头饰、衣服均为清代妇女装束;而且面部及双手均用西洋法加以烘染,呈较强烈凸感。这种时感写实的仕女画,在清代比较少见,具有重要史料价值。同时人物的情态刻画也很传神,她双眉紧蹙,目光哀怨,双唇紧抿,欲语还休,准确把握住了人物内心的瞬间情绪变化,作为传统的闺怨题材,其艺术水平也相当高。吴求约活动于康熙、雍正年间,也是擅画人物、仕女的宫廷画家,宗法明代仇英,趋于劲利挺爽。《缝衣图》页(南京博物院藏)为《德风图册》中一页,人物形象明丽柔媚,头饰服装精巧繁缛,用笔工致,讲求风骨,设色娟秀,妍而不俗,风格具富贵的宫廷气息,体现了“仇派仕女”在清代的演变发展。

清代中期约为乾隆、嘉庆、道光三朝(1736—1860),人物画家可分为三类:一类即宫廷画家,如陈枚、金廷标、丁观鹏、阮文瀚等人,以及外国画家郎世宁、王致诚、艾启蒙等人。前者主宗传统的工笔、白描画法,或承学焦秉贞、冷枚余绪;后者以西法为本,运用中国画线条工具,塑造出解剖准确、注重明暗、富透视感的精细逼真形象,创“中西合璧”新风。一类为职业文人画家,如扬州地区的华嵒、黄慎、金农、罗聘等人,他们精于花鸟,兼善人物,主要运用水墨写意的技法,脱略形似而追求神韵,人物画具鲜明个性和文人意趣。三类人物画家的风格面貌,在小品人物画中也有有一定反映。

宫廷画家陈枚,是雍正至乾隆初年的著名人物画家,画法近焦秉贞,工细绚烂,亦参酌西法,富明暗透视感。《月曼清游图》册(北京故宫博物院藏)是最负盛名的创作,乾隆帝常以此为蓝本,命内务府制作成牙雕《月曼清游》屏风。此册绘全年12个月中宫廷妇女的各种生活场景,人物造型纤柔秀雅,服饰华丽精美,纹饰繁缛,又极富清闲,线条细润,设色艳丽,深得传统工笔重彩画法精髓。同时,仕女面部又细加晕染,殿宇、陈设亦具明暗和透视感,吸取了西法之长,风格属典型的宫廷仕女画。冯宁是乾隆年间的宫廷画家,画法主宗南宋“院体”,清丽工细,反映了较传统的一路宫廷人物画风。如《待菊图》扇页(北京故宫博物院藏),从俯视角表现数重宫阙,未取西洋的焦点透视法,而用传统的界画法,但建筑结构真实,位置准确,连屋檐下的油漆彩画和房门上御史的檐帘都清晰可辨,反映了传统写实力工之扎实。树石背景则取王原祁正统派山水画影响,笔法清润,整体风格更多清雅气息。

乾隆年间扬州地区崛起一批画家,其中一生布衣,以画为业的华嵒,是技艺最全面、造诣最精能的画家,他擅长花鸟、人物、山

水各科,人物画得益于宋代马和之、明代陈洪绶、清代王树穀,并融入了兼工带写的小写意花鸟画法,自成一种减笔画风。如《望霞图》扇页(北京故宫博物院藏),画面物象简洁,构思巧妙:人物衣纹仿马和之之兰叶描,洗练柔润;树石以枯笔淡墨勾勒,筋劲苍郁,反映了他的典型面貌。《读书习字图》页(上海博物馆藏)是《要戏图》册中一开,为表现儿童的稚趣,画家运用类似漫画的手法,形象加以夸张,线条简括流畅,敷色清淡明快,使作品洋溢自然质朴和轻松欢悦的情调,意趣盎然。号称“扬州八怪”的一批职业文人画家,在艺术上更注重舍形求神,抒写主观,笔墨情趣和狂怪风格,更具鲜明个性。如黄慎以人物画著称,成熟面貌即为粗笔写意,融入草书笔法,线条简劲率真,却顿挫,硬折乱结,但断还连,极富书写意韵;形象造速、质朴,亦多世俗气息。全衣的人物画更不求形似,唯取神态和营造意境,行笔稚拙而富书法、金石意趣。其弟子罗聘技艺较全面,兼善人物、山水、花卉,人物画亦构思奇特,以意取胜,塑造型较为准确,笔墨也显娴熟,呈更多行家因素。

嘉、道年间出现了一批以仕女画著称的人物画家,改琦和费丹旭最负盛名,并称“改费”。改琦的仕女画较为工致精细,如《秋风纨扇图》页(中央工艺美术学院藏)中如寒女,而且落墨洁净,发髻、耳环,刻画都精微入微,用笔也细如执毫,而且落墨洁净,敷色淡雅,人物极富端庄文静之质。《红楼梦》图册(南京博物院藏)中的“林黛玉”,用纯白描的手法加以勾勒和渲染,一丝不苟的笔法,使黛玉亦显娇俏色彩,尤其仕女的造型、神态和气质,与人们心目中的林黛玉甚相吻合。费丹旭的仕女画,形态、笔墨都显得较为灵活多姿,并注重环境的烘托。如《红线盗盒图》扇页(北京故宫博物院藏),红线女踏云破雾,执剑剑姿的动姿虽十分生动,飘扬的披肩和衣带更增添了飞行的动感,其装束和神色亦透出少女气质;隐约的城阙和淡染的云雾简洁写意,也有力烘托了深夜盗盒的气氛。又如《金陵十二钗》图册(北京故宫博物院藏),较之改琦的《红楼梦》图册,不仅人物仅依变化多姿,各具其性,笔墨也见丰富多变,文纹松秀流婉,树石简逸写意,工写结合,刚柔相济,风格自成一体,所创“费派仕女”对近代仕女画和年画都有很大影响。稍后的顾洛,王素,虽各有所宗,但仕女的造型、气质亦与改、费相仿,共同形成了清代仕女画的典型类型。

清代晚期即咸、同、光三朝(1851—1911),画坛兴起“海派”和“岭南派”两大流派,著名人物画家亦多属此两派,风格纷呈。使晚清的人物画显出一时的兴盛,杰出代表有“海派”中的陆澄、任熊、任薰、任颐、钱慧安,“岭南派”中的苏六朋、苏仁山,以及胡彬、吴友如等人。

陆澄是稍早的“前海派”名家,以类画为生,精于花鸟,亦善人物、肖像,人物画以写实为根基,又融入花鸟画之法,造型简练



图1 任熊 朱荷石图



图2 吴友如 双女携琴图

准确。面部刻画精细，以色彩烘染为主，具一定立体感，衣纹和树石背景则用笔简率，以线条勾勒为主，少皴染之痕，时出干笔逆锋，风格洒脱清逸。如《秋林独眺图》扇（北京故宫博物院藏），隐士用细笔淡墨勾勒，形简意具；树石以侧锋逆笔涂抹，笔断气连；头巾与远山运笔有法，色彩轻盈。作品技法多变，“外枯而中膏，似澹而实美”，为其早年精品。

任熊、任薰、任颐并称“海上四任”，以任颐成就最高，而任熊、任薰兄弟则是他的老师和提携者。任熊工人物、山水、花卉，以人物著称，主要宗法明末陈洪绶，亦创作了不少木刻画谱，造型略加夸张，线条如银勾铁画，风格清新活泼、少高古之韵而多谐俗之趣。《姚大梅诗意图》册（北京故宫博物院藏）为其存世名作，是依赠至友姚鼐诗句所绘插图，共十册120页，涉及各科题材，变化多端，精妙奇巧。如按“东家大姑琢翠头，版奴羊披一痒丝”诗句所绘之图，倚窗眺望的富家女子，为表现其锦衣丽服、珠翠头饰的豪富气象，运用了工笔重彩法；而挑蚕丝贩卖的农家贫妇，则以小写意法刻画其粗犷的衣衫、陈旧的头帕，不同的技法表现，顿使两人的形象形成强烈对比，准确反映了各自的社会地位、境况和精神状态，使作品极富真实生活感。《鲁恭驯雉图》页（上海博物馆藏）为《人物故事图》册中一开，取材于《后汉书》记载的历史故事，情节叙述集中明快，构图安排新奇巧妙，人物造型略带夸张，衣纹线条转折方便，存更多陈洪绶痕迹。任薰画风与其兄相近，比较秀润，装饰味更浓，人物画工笔重彩和写意淡彩两种面貌。《婕妤指图》扇页（北京故宫博物院藏）属工笔重彩画法，以线条勾勒为主，笔法细劲峭拔，用色彩细加渲染，清丽而富层次。造型亦适度夸张，并具一定装饰性。《人物图》扇页（北京故宫博物院藏）则属写意淡彩画法，人物线条起伏顿挫，为自创的“钉头鼠尾描”，墨色亦清润淡泊，风格较多己意。

任颐的人物画，师承诸家，面貌多样，新颖多变，形神兼备。早年宗学晓楼、任熊、任薰；中年至上海游历，开拓画路，并受到西法的素描、速写训练，极大提高了写生能力；晚年吸收华喦笔墨，画法更加简逸灵活。入选小品画中，《花容玉貌图》团扇（南京博物院藏）作于39岁，仕女造型初见夸张，仍带任熊、陈洪绶遗意，而线描已呈写意之态，花叶又以没骨法，显示出中年兼容诸法、力图变革的趋向。《踏雪寻梅图》团扇（中国美术馆藏）作于40岁，已纯用没骨法塑造物象，移用了淋漓之水墨写意，俾寿平之设色没骨的花鸟画法，笔墨简逸、淋漓，又不失细节之真实，所创没骨人物画法，形简意赅，犹如黄协埏《湘南影录》所评：“用没骨法分点面目，远视之奕奕如生。”54岁时所绘的《米芾拜石图》团扇（中央美术学院藏），物象虽仍夸张，笔墨已呈自身风貌，尤其是怪石的奇石，用干笔浓墨渲染皴擦，凹凸起伏，如雄狮咆哮，

苍浑沉郁，富雄强气势，个性风格鲜明。任颐的杰出成就受到世人瞩目，有倪田、沙馥等人追随于后。倪田人物初学王素，后转师任颐，画风极为相似。沙馥的人物亦近任颐，更多世俗气息，如《负薪图》扇页（北京故宫博物院藏），樵夫的形象极富生活真实感。

钱慧安是“海派”人物画中自成一体的画家，取材多为市民熟悉的历史故事或民间传说，亦描绘现实生活，塑造的人物形象清秀，面部皴染细致，具一定立体感，线条劲峭有力，格调更趋世俗；为适应商业社会需求，不少作品流于程式化、较少变化。《听鹧鸪图》扇页（北京故宫博物院藏）中的人物造型和线条用笔，反映了他的典型风格；《柳塘牧牛图》扇页（北京故宫博物院藏）所选题材，则体现出浓郁的生活气息和世俗格调。清末活动于上海地区的画家吴友如，亦是一位擅长人物、肖像高手，他参以西法，运用写实手法，描绘现实生活中的都市百态和时事新闻，内容新奇，风格独特，曾主绘《点石斋》画报，在当时影响颇大。《双女携琴图》团扇（中央美术学院藏）即迥异于传统的仕女画，所绘为清末时装少女，服饰、发髻均十分真实，室内家具陈设更融合西法，讲究明暗、透视、立体感强，作品反映了他的成熟画风。

晚清“岭南画派”形成较晚，号称“岭南三杰”的高剑父、高奇峰、陈树人在崛起并创立新风，已至民国年间。然先驱者尚有苏六朋、苏仁山、居廉、居巢等画家。“二苏”擅画人物，“二居”以花鸟见长。“二苏”的人物画，多取材于市井风俗和平凡生活，亦绘市民喜爱的传说故事。其中苏六朋多传统造像，既有端秀精细的工笔画，也作粗豪写意的减笔画。如《碎琴图》页（香港长青馆藏），即绘唐代诗人陈子昂怀才不遇、愤而碎琴的传说故事，画法亦宗明末诸家，曲折平行的线条近董子忠，头小身长的夸张比例取自陈洪绶，树石画法也具古意。作品反映了他工笔一路的画法。苏仁山的人物则多以简率的线条勾勒，不假渲染和皴擦，用笔近似木刻，亦受石刻和《芥子园画传》影响，自创简逸、奇异风格。

单国强

注释：

- ①②③④唐彦寿《历代名臣记》。
- ⑤宋刘道醇《五代名画补遗》。
- ⑥《红杏图》。
- ⑦明郎瑛《七修类稿》。
- ⑧清梁启超《论清世说》。
- ⑨元夏文彦《图绘宝笈》。
- ⑩清下永霖《式古堂书画汇考》。
- ⑪《读史图说卷八》卷二二。