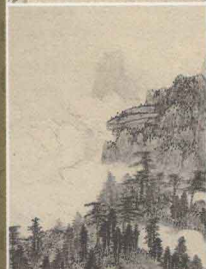




# 中国名画 1000幅



1000 Chinese Paintings of Genius

主 编 陈履生 编 著 李永强



# 中国名画 1000幅

## 图书在版编目(CIP)数据

中国名画1000幅 / 陈履生主编. —南宁: 广西美术出版社, 2011.6

ISBN 978-7-5494-0287-8

I. ①中… II. ①陈… III. ①中国画—作品集—中国  
②中国画—鉴赏—中国 IV. ①J222 ②J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第121647号

## 中国名画1000幅

ZHONGGUO MINGHUA 1000 FU

主 编: 陈履生

编 著: 李永强

出 版 人: 蓝小星

终 审: 黄宗湖

图书策划: 姚震西 杨 勇

责任编辑: 吴 雅

责任校对: 肖丽新 陈叶萍

审 读: 王 娜

装帧设计: 吴 雅

出 版: 广西美术出版社

地 址: 广西南宁市望园路9号

邮 编: 530022

网 址: [www.gxfinearts.com](http://www.gxfinearts.com)

发 行: 全国新华书店

制 版: 广西雅昌彩色印刷有限公司

印 刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

版 次: 2011年8月第1版

印 次: 2011年8月第1次印刷

开 本: 889 mm × 1194 mm 1/28

印 张: 20

书 号: ISBN 978-7-5494-0287-8/J · 1479

定 价: 148.00元

# 目录

总论 .....	5
史前及先秦 .....	12
西汉 .....	16
魏晋南北朝 .....	20
隋唐 .....	28
五代 .....	46
北宋 .....	64
南宋 .....	94
辽金 .....	164
元 .....	174
明 .....	238
清 .....	380
近现代 .....	514
作品索引 .....	548
画家索引 .....	557





中国画历史悠久，从原始时期的彩陶文化开始，到21世纪异彩纷呈的今天，其在数千年的绵延与传承中得到不断的发展、突破与创新，历史的选择与文化的积淀，最终使中国画成为了中华民族艺苑中的瑰宝，成为了世界艺苑中一朵光彩夺目的奇葩。

中国画是以中国哲学为思想内容，以文、史、哲等文化基础作为支撑的艺术学科。它与西方艺术有着极大的区别，它凝结了中国人独特的思维方式，是中国文化集大成之表现形式。它犹如一面镜子，为我们展示了各历史时期的哲学、宗教、道德、文艺等文化现象。它犹如一条长长的河流，在其缓缓流过的每一个地方都留下了文化的气息与艺术的芬芳。

从萌芽到形成，中国画经历了一个相当漫长的历史过程，其源头可以追溯到遥远的史前时代。史前新石器时期的绘画主要集中在岩画与彩陶艺术方面，它们处于中国画的滥觞阶段。这些在石器磨刻、敲凿的岩石、崖壁上运用矿物质颜料进行的绘画为我们勾勒出了中国画的初步形态。岩画中那些或打猎，或祈祷，或祭祀，或歌舞，或农作的场景与动态展示了原始时期先民们的生活场景，富有一定的生活性、神秘性与趣味性。彩陶或具象或抽象的纹饰则与不同民族的现实生活、巫术仪式、图腾崇拜等有着密切的关系，传达着先民们最初的审美意识与思想。

先秦时期的艺术成就主要集中在青铜器方面，其绘画艺术体现在壁画与帛画方面，相对较弱。绘画以人物肖像画为主，具有兴衰鉴戒、褒功诋过的功能。这一时期的绘画形式单一，技法简单，色彩较少，造型简略，但已经改变了原始时期依附在器物上的状态，显示了一定的独立性。秦汉时期由于崇尚厚葬的社会风气，绘画的主要表现形式为墓室壁画和画像石、画像砖，这些绘画主要表现了墓主人生前的享乐生活，死后升仙等内容。

中国文化史上审美的自觉与艺术的自觉基本上是在魏晋南北朝时期。此时的绘画一方面仍承担着“成教化、助人伦”的政教功能，另一方面却能给观者以美的享受。绘画题材主要集中在人物方面，此时的人

物画已高度成熟，而山水画与花鸟画没有独立成科，依然作为人物画背景存在。人物画尤其以顾恺之成就最高，其不仅有作品（宋摹本）传世，而且有理论著作，他在魏晋南北朝时期有着举足轻重的地位。其作品《女史箴图》可以说是政教功能发挥到极致的典范之作。而他的“传神写照”、“迁想妙得”等美学命题也与谢赫所云六法中首推的第一法“气韵生动”相契合。顾氏曾云：“四体妍媸，本亡关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”再看看南朝宋时刘义庆所著《世说新语》中对顾恺之艺术相关论述的记载，就可明白顾恺之并不提倡“以形写神”。

除顾恺之以外，此时的人物画家还有曹不兴、卫协、陆探微、张僧繇、萧绎、曹仲达等人，它们创造了不同的人物画样式，如张僧繇的“笔才一二，像已应焉”的疏体，陆探微的“笔迹周密”的密体，曹不兴的“其体稠叠、衣服紧窄”的“曹衣出水”等，可以说人物画在此时已经达到了高度成熟的状态。

山水画与花鸟画在这一时期也有一定的发展，但终非主流。山水画此时出现了专门的画家与绘画理论，如宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》等，对山水画的理论理解十分精辟。宗炳将山水画归于“神思”，其云：“峰岫峣嶷，云林森渺，圣贤映于绝代，万趣融其神思。余复何为哉？畅神而已。”王微也云：“图画非止艺行，成当与易象同体。”他指出了山水画与地图的区别，并强调了山水画创作的“情”与“神”。虽然这一时期没有山水画作品传世，但山水画理论已经完全成熟，又有山水画家，因此说山水画在魏晋已经独立成科也是可以的，只不过此时的山水画在技法技巧上不是很完善。

在魏晋时期绘画的基础上，唐代绘画取得极大的成就，人物画、山水画、花鸟画名家辈出，且留下了不少经典的旷世名作。唐代帝国一统天下，经济、文化、军事都极为发达，绘画艺术的政教功能发挥得淋漓尽致。张彦远曾云：“夫画者，成教化、助人伦，穷神变、测幽微。与六籍同功，四时并运。”绘画甚至承担着“国之鸿宝，礼乱之纲纪”的作用。这种政

教功能促使唐代人物画的发展达到了顶峰，阎立本、尉迟乙僧、吴道子、张萱、周昉等人为我们留下了宝贵的人物画遗产。尤其是吴道子的“吴带当风”的“吴家样”、周昉的“衣裳劲简、彩色柔丽”的“周家样”更是展示了唐代人物画的艺术魅力与艺术水平。山水画在唐代取得了较大的发展，李思训、李昭道的青绿山水，王维的破墨山水，张璪、王洽的泼墨山水，等等，他们在继承传统的基础上，大大发展了山水画技法。造型上，树石画法已经改变了魏晋时期画树“若伸臂布指”的状态，从李昭道的《明皇避暑图》来看，树的比例、造型、出枝都十分讲究，可谓技法完备。还有王维的诗画一律的境界，开创了不同于青绿山水的简淡抒情的绘画意境。

花鸟画在唐代独立成科，由于马在古代是一种军事力量的象征，一种财富的象征，因此，唐代的花鸟画是以鞍马为主，出现了专门画马的名家，如曹霸、韩幹、陈闳、韦偃等，此外还有以画牛著称的韩滉与戴嵩，画鸟雀的边鸾与画鹤的薛稷。整个唐代的绘画在艺术政教功能的支配下风格趋于写实，基本都是服务于政治，服务于宫廷，显示了儒家思想影响下中国画的发展状态。

宋代是中国绘画史上极其重要且具有影响的朝代，也是中国文化史上的一个巅峰。国学大师陈寅恪在《邓广铭〈宋史职官志考证〉序》中云：“华夏民族之文化，历数千年之演进，造极于赵宋之世。”国学大师王国维也认为“天水一朝人智之活动与文化之多方面，前之汉唐，后之元明，皆所不逮也”。宋代的文化极其发达，文学史上的“唐宋八大家”宋代占六个，宋代还形成了中国历史上著名的嵩阳、岳麓、应天府、白鹿洞四大书院。

由于宋代统治阶级推行“崇文抑武”的政策，大大地刺激了文化的发展，促使读书人的增加与文化水平的普遍提高，对绘画产生了不可忽视的影响。读书人的增加，使唐代以来的画家群体身份发生了根本性的变化，形成了画院画家与文人士大夫画家两种格局。文人参与绘画，并初步形成了一定的群体与较为成熟的文人画艺术理论，促使文人画迅速崛起，涌现出了米芾、苏轼、黄庭坚等一批文人画家。他们不管是绘画技法还是审美标准都突破了原有的格局，他们倡导绘画不求形似，追求萧条淡泊之意，如欧阳修在《欧阳文忠公文集》中云：“萧条澹泊，此难画之意，画者未必识也。故飞走迟速，意近之物易见，而

闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺耳，非精鉴之事也。”沈括在《梦溪笔谈》中亦云：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指摘其间形象位置、彩色瑕疵而已；至于奥理冥造者，罕见其人。”文人画的出现与崛起还改变了唐代以来绘画品评的标准，把唐代绘画品评中的“非画之本法”的逸品，从“神、妙、能、逸”（朱景玄《唐朝名画录》）中的最后一位提升到了“逸、神、妙、能”中的首位，并加以阐释云：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。”（黄休复《益州名画录》）

宋代之前的绘画艺术多受儒家精神的影响，故题材多以人物画为主，风格多写实，画中色彩斑斓，但自宋代之后，绘画多受禅道精神影响，绘画的功能、审美、题材、标准、风格、色彩都发生了极大的变化。郭若虚在《图书见闻志》中云：“或问近代至艺与古人何如？答曰：近代方古多不及而过亦有之。若论佛道人物，仕女牛马，则近不及古；若论山水林石，花竹禽鱼，则古不及近。”可以明显地看出山水画、花鸟画逐渐在宋代后来居上，占据主流，而人物画则慢慢地退出历史的舞台。绘画的功能已经由唐代的“成教化、助人伦”转变为赏心悦情、粉饰太平，作为文人画先驱的苏轼更云：“书已达吾心，画以适吾意而已。”

宋代是中国绘画史的一个过渡时期，也是充满矛盾的时期，作为绘画艺术它一边延续着唐五代时期极其写实的绘画传统，一边又受到文人画的影响，孕育着新的绘画样式与审美追求，因此，绘画呈现出既写实又写意的矛盾。比如：苏轼一边大谈“论画以形似，见于儿童邻”，一边批评黄筌画鸟足颈双展之病，一边又大赞吴道子之画“如灯取影”之妙；还有沈括一边云“书画之妙，当以神会，难可以形器求也”，一边赞赏“猫眼早暮则睛圆，日渐中狭长，正午则如一线耳”之写实笔意。黄休复一边大谈“画之逸格，最难其俦”的意象性，一边大大赞赏黄筌画鹤，白鹰误认为真，击壁数次的故事。又有宋徽宗赵佶一边倡导“孔雀登高，必先举左”、“日中月季，无毫发差”的精致与细腻，一边又在画面上挥毫写诗题字，大发情感。文献中既记载有米芾“开宗立派，颇得天趣”的极具文人情韵墨戏的“米氏云山”，又有米芾绘画高度写实的“瞳中无牛”的论述；绘画既



有普遍性的藏款、隐款现象，又有追求诗书画一体的文化趣味的个体实例；既有精工严谨的宫廷院体画，又有意气十足的文人画等等。

绘画的文学化、诗意化也是宋代绘画的一个特点，指的是绘画不再单纯地追求形似与逼真，而去追求画外意、画外音，追求绘画诗一般的境界，把绘画与诗文拉近了距离，最终形成了“诗是无形画、画是有形诗”的审美标准。苏轼所云的“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”的经典话语即是最好的范例。宋代绘画的文学化与诗意化表现在画面题诗的出现与以诗文命题作画取士两个方面，这在宋代之前并不多见，或者说根本没有，这是宋代的特有产物。如宋徽宗赵佶的作品《芙蓉锦鸡图》中诗云：“秋劲拒霜盛，峨冠锦羽鸡，已知全五德，安逸胜凫鹭”、《腊梅寒禽图》中云：“山禽矜逸态，梅粉弄轻柔，已有丹青约，千秋指白头”。还有其他画家的作品中也有大面积的题字等等。此外，以诗文命题作画取士更是其他朝代绝无的现象，“竹锁桥边卖酒家”、“踏花归去马蹄香”、“万年枝上太平雀”、“野水无人渡，孤舟尽日横”、“深山藏古寺”等等这些名句都是当代以诗文命题作画取士的范本，也难怪邓椿会发出“画者，文之极也”的极其深刻的言语。

宋代由南北两宋组成，北宋的山水画延续了五代时期山水画的传统，郭熙、许道宁、翟院深、李宗成、燕肃、宋迪等名家辈出，他们均学五代末宋代初的有着“齐鲁之士，惟摹营丘”之影响的李成，其中郭熙成就最高，能够青出于蓝，其著名的《早春图》与《林泉高致集》都是中国山水画史上的经典。郭熙提出的“自山下而仰山颠，谓之‘高远’；自山前而窥山后，谓之‘深远’；自近山而望远山，谓之‘平远’”的“三远法”，影响甚大；还有他提出的绘画有“可行、可望、可居、可游”的真实的山水境界，直接影响和反映了北宋山水画的创作状态。此外还有王希孟、王诜等人的青绿山水和颇具文人笔意的齐仲常的水墨山水画，亦有不小的成就。整体来讲，北宋山水画多强调全景式构图，即上留天，下留地，与南宋时期山水画追求的“边角之景”有着极大的差别。

宋初的花鸟画基本被黄筌画风所笼罩，直至崔白与吴元瑜的出现，才改变了这种状况，因此，《宣和画谱》卷十八中云：“祖宗以来，图画院之较艺者，必以黄筌父子笔法为程式，白自及吴元瑜出，其格遂

变。”在崔、吴之前，花鸟画多是富贵的、宫廷的、色彩绚烂的，画的也是宫廷中的奇花异草、珍禽名兽等，而崔白的花鸟画风格却与之大为不同，虽然崔白对黄筌画风亦有继承，但在绘画风格上却显示出独具一格的“荒寒、萧疏、淡逸”之意境美，使花鸟画追求“工整、形似，甚至是刻板”的“无我之境”转变为重视“灵动、情感、胸臆”的“有我之境”，其为花鸟画从宋初色彩斑斓的工笔形态到明清时期水墨淋漓的大写意形态做好了前期铺垫。当然，这一功劳不能完全都归为崔白与其弟子吴元瑜，因为他们也是在有着“写生妙手”的赵昌与易元吉绘画艺术的基础上才完成了这一转变。此外还有作为皇帝的画家赵佶，其在花鸟画方面也有极高的造诣，但从影响来说，赵佶对宋代绘画艺术作出的贡献比其花鸟画艺术的影响要大得多。

值得一提的还有张择端的风俗画长卷《清明上河图》以及苏汉臣等画家的风俗画作品，这些风俗画的产生与北宋城市经济、政治文化等方面的社会背景有着极其密切的联系。

南宋的绘画相对较为单一，山水画以李唐为首的南宋四家占据了绝对重要的位置，尤其是马远与夏圭在继承李唐的基础上，更加强化其构图样式，皴法以大斧劈皴为主，方硬有棱角，下笔遒劲平整，构图多作“一角”、“半边”之景，因此亦有“马一角、夏半边”之称。由于靖康之变时，北宋画院中的绘画作品与画家都被金人洗劫一空，因此，南宋朝廷的画院中既无可以供画家临习的名作粉本，又无很多著名的画家做老师，只有从北方逃到杭州的李唐年纪最大，绘画成就最高，且宋高宗赵构年幼时曾随其学过书画，故南宋的山水画基本都是出自于李唐，风格较为统一。南宋的花鸟画有李迪、李安忠、林椿、马远、马麟、毛益、吴炳、陈容等人的工笔院体形态，也有扬无咎、赵孟坚、法常等人水墨写意形态，但总体上他们在花鸟画史的影响还是相对较弱。

13世纪初，成吉思汗借助游牧民族的骁勇善战，创立了蒙古汗国，1279年灭南宋统一中国，结束了三百年来各个政权并存的局面。马克思曾说过：“野蛮的征服者，总是被他们所征服的民族较高文明所征服。”元代依然如此，元世祖忽必烈在统一中国后立刻推行汉文，推崇儒家的传统思想。虽然如此，但在元初，蒙古贵族依然实行民族歧视政策，把各民族分为蒙古人、色目人、汉人、南宋人等。汉族士大夫地



位十分低下，并且元初曾一度取消科举制度，虽后又恢复，但所录人数极少，国家政权主要掌握在蒙古贵族手中，因此元代汉族士大夫在仕途失意的情况下，转而在文学书画领域消日自娱，创造出了元代独有的“隐逸”艺术文化。

山水画在元代处于主流位置，以赵孟頫为首，黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇为核心的创作团体，创造出了不同于宋代绘画的风格与境界。作为领袖的赵孟頫曾位居高官，但却在痛苦、失落、惭愧中度过一生，其云：“齿豁童头六十三，一生事事总堪惭。唯余笔砚情犹在，留与人间作笑谈。”因此他的作品中在情感思想上与隐逸画家趋于一致。赵孟頫的影响是巨大的，元代四大家无论是绘画技法，还是绘画思想均受其影响，他绘画成就极高，山水、花鸟、人物、竹石等无所不能，工笔、写意、青绿、水墨皆能兼备，尤其是在绘画理论上更是无出其右者，其提出的“古意”与“书画本来同”的艺术命题影响甚远。赵孟頫影响下的元四家都是江浙一带的文人，均擅长水墨山水，又兼攻竹石，他们主要活动于元末社会动乱之际，四家山水画重笔墨，重情感，他们在作品中通过山水抒发或伤感或淡泊或孤寂的情绪，并以题跋诗文加以阐述。四家整体风格相近，但各自又有面貌。王蒙画黄鹤山，用笔繁密；倪瓒画大湖，风格清冷，惜笔如金；黄公望画虞山、富春山，笔墨清润；吴镇画渔父，意境悠闲洒脱。

花鸟画方面元代前期，仅有宋代遗民钱选与郑思肖可供一谈，中期以后陈琳、王渊、张中、王冕、柯九思相继而出，繁荣了花鸟画坛。此时的花鸟画主流朝文人情趣方向发展，宋代工整细致、富丽堂皇的院体画风已经式微，代之而起的是借物抒情、寄情寓意、画风清雅的水墨写意花鸟画与梅、兰、竹、菊等文人画，其中王渊与张中的影响最大。从作品来看，风格依旧较写实，造型严谨，但已经完成了去色彩化的进程。他们的花鸟画为明代陈淳、徐渭的大写意花鸟画的出现奠定了基础。

人物画方面王绎颇有影响，其作品主要表现高人雅士，极少历史题材与现实题材，他在《写像秘诀》一书中认为肖像画应在对方“叫啸谈话之间”默默地观察体会发现其“真性情”，反对使对方“正襟危坐如泥塑然，方乃传写”的方法，书中并对具体画法、设色等问题进行了全面的阐述，十分精彩。

整体上讲，元代发展了在宋代已经提出但未得到

全面发展的文人画艺术，文人画艺术的发达，使绵延千余年的绘画的政教功能在元代几近绝迹，绘画更多的是体现画家的意志、情感，成为了个人抒情达意、陶冶性情的载体与工具。元代大批饱学之士参与绘画以及文人画的发达，形成了与前代绘画风格、画家身份、绘画技法等方面完全不同的格局，对明清时期文人画一统天下、高度发达的发展趋势产生了极为重要的影响。

明代近三百年的时间，绘画大放异彩，且在不同时期风格也不相同。明初统治者为了巩固中央集权，推行“囊中士大夫不为居用，其罪皆至抄割”的政策，致使不少知识分子与书画家招致杀戮，因此大部分艺术家都生活在高压专政、思想禁锢的环境中，他们噤若寒蝉，处处如履薄冰，致使明初的艺术无太多的个人情感与创造，基本是在统治阶级的审美尚好影响下进行创作的。由于明太祖朱元璋崇尚雄健、刚猛、广大、雄强的审美观，使得元代曾一度发达的文人画在明初一度停滞，代之而起的是学习南宋院体刚劲气势的画风，这在明初院体花鸟画四家边景昭、孙隆、林良、吕纪的作品中得以印证，四家作品有不少表现雄鹰之类的猛禽，尤其是对威猛的雄鹰攻击八哥、天鹅一类的题材的表现极其到位，技法上多取南宋院体的苍劲、刚猛，迎合了皇家尚刚、勇的审美喜好。明初除了边、孙、林、吕之外，还有浙派颇有影响。浙派以戴进与吴伟为领袖人物，二人前后踵接，极大地左右了院内外职业画家的艺术风格，技法上主要师法南宋院体，尤其是以马、夏为主，但能变南宋小幅为大幅，且加入了不少生活实感，笔墨劲健，法度严谨，清爽隽逸。

明代中期以后，绘画美学思想发生了极大的变化。城市经济更加发达活跃，市民阶层崛起，思想领域泰州学派的兴起与禅宗的流行，最终孕育出了一场以个性解放为中心的思想解放运动，王阳明的“良知心学”，王畿强调“真性、本性，反对虚伪、矫饰性”，王良的“造命说”，李贽的“童心说”，公安派的“性灵说”，汤显祖的“唯情说”，等等，或接踵而至，或互相影响，一场轰轰烈烈的思想运动迅速展开，这场思想解放运动对一切的传统道德、思想、观念、审美都产生了巨大的冲击，绘画领域亦不例外，个性解放注重自我是明代中期以后典型的美学思想。

这一美学思想致使当时的绘画出现了三个方面

的特点：其一是书画幅式发生变化，由横式变竖式，由小到大，这一点在书法领域较为明显。其二，绘画中对笔墨的追求。这一追求基本舍弃了唐宋时期所谓的造型。徐渭有云：“葫芦依样不胜搢，能如造化绝安排？不求形似求生韵，根拔皆吾五指栽。”董其昌云：“以境之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精巧论，则山水决不如画。”陈继儒亦云：“文人之画，不在蹊径，而在笔墨。”可见此时造型与笔墨孰轻孰重。其三，绘画中自我的表现。绘画所承载的过多的政教功能在此时都已卸下，“我”的概念，自我的情感表达得以完全展现，形成了一种强烈的自我意识。

这场变革在画家画风方面则是从吴门画派的崛起开始，至陈淳、徐渭、董其昌达到高峰。以沈周、文徵明、唐寅、仇英为首的“吴门画派”迅速崛起并取代了明初院体与浙派在画坛上的地位，“吴门画派”的成员大多属于诗、书、画俱佳的文人名士，他们敏感或体验到仕途的险恶与吏治的腐败，于是选择出世，游山玩水，寄情于书画文词。他们在画史上延续了明初被中断的元代的文人画意趣，讲求笔墨与绘画的抒情性，最终形成宁静典雅，蕴藉风流的艺术风格。沈周、文徵明为师徒关系，故在笔墨造型方面有较多的一致性。二人在技法上受南宋院体的影响很小，笔墨沉雄、文秀，江南风光、文人雅集、游山玩水是他们的主要题材。唐寅与仇英则是吴门画派中的另一类型，唐寅是由文人转为职业画家，仇英是工匠跻身文人之林的画家，二人均出身于下层社会，且均师从于周臣，周臣的艺术源于南宋院体，但非马远与夏圭，而是李唐与刘松年，因此在风格上并不是特别的刚猛与激烈，加之其文化造诣的原因，故绘画中多了一份文气与书卷气，风格既有别于李唐、刘松年，又不同于明初浙派，也不同于沈周、文徵明。

晚明的绘画无疑是这场变革的最高峰，花鸟画方面，陈淳、徐渭在沈周、唐寅写意花鸟画的基础上，大大推进了写意花鸟画的进程。陈淳的写意花鸟画比之沈周呈放逸、跌宕之态，被誉为“一花半叶、淡墨欹毫，疏斜历乱之致，咄咄逼真”。稍后的徐渭，在陈淳的基础上，又往前推进了一步，从根本上完成了水墨写意花鸟画的变革。这个在文学、戏剧、音律、书法、绘画领域均有极高造诣的奇才，以广博的修养、狂草的笔法、不羁的个性在尺幅之间演绎了一场精彩的书画盛宴。他的花鸟画纵情挥洒，泼墨淋漓，在“似与不似之间”的艺术形象中着眼于生韵的

体现，通过笔下的花鸟画传达出“失雄失路、托足无门”的悲愤与励志不磨的旺盛生命力，其花鸟画气势磅礴奇绝、纵横恣肆、不拘形似。作品中的石榴、葡萄等多是自我画像，把自己的抑郁愤懑之情表达得酣畅淋漓，其创立的水墨大写意花鸟画，对清代的八大山人、石涛以及扬州八怪都产生了巨大的影响。

山水画方面则以董其昌为巨擘，他对山水画的贡献是把中国画的笔墨从属于造型手段与语言的范畴中提拔出来，并赋予其独立的审美价值，成为众多文人画家追逐的绘画的终极目标。这一笔墨的概念涵盖了艺术家对社会、对自然、对绘画本身的美照与情感。笔墨在董氏的推动下由从属地位变为主体，并成为绘画的中心，其精妙与否也成为绘画高下的评判标准。董其昌对山水画的另一贡献是提出了著名的南北宗论，其云：“禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、赵伯驩，以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家，亦如六祖之后有马驹、云门、临济，儿孙之盛，而北宗微矣。要之，摩诘所谓云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化者，东坡赞吴道子、王维画壁，亦云：吾于维也无间然。知言哉。”其系统总结了文人画的历史经验，强化了以书入画及士气的概念，并强调画家须行万里路，读万卷书的修养与文气，构建了以南宗文人画为标准的审美模式，这种崇南抑北的理论使文人画成为一统天下的霸主。

人物画方面有南陈北崔，尤其是南陈陈洪绶，少负奇才，然屡试不中，遂绝意仕途，专攻书画，其所画人物形象面容奇古，形体伟岸，衣纹排叠遒劲，早期用笔多方折，后多圆润，创造出一条“宁正勿媚”的道路。此外，以曾鲸为首的波臣派吸取了西洋传教士带来了西方绘画的元素，先以淡墨勾出五官轮廓，后用粉彩渲染，“每图一像，共染数十层，必匠心而后止”，所画人物形貌精神俱佳，有一定的影响。

一般学者都是将明、清两段划在一起来论，可见其在艺术上的传承与递进关系。清代初期的绘画主要是承接明中后期的绘画艺术，并加以发展。不少学者依据清朝封建王朝的最终衰败而指责清朝绘画也是衰落的，这种说法甚是不科学，王国维曾经说过“一代有一代之文学”，艺术亦然，何必拿本身不属于



清朝的绘画审美标准去评判它呢！这也是20世纪的一个很荒唐的现象，一边拿着清代画家创造的“笔墨”去评判绘画高下与否，一边大骂其是形式主义，与云其没落论。这是在20世纪初期全盘西化的情况下部分学者的史观发生扭曲之后产生的歪曲事实的结论。这一现象随处可见，如对待清代宫廷中西洋画家的态度即是一例，在20世纪之前，对西洋画的态度基本是否定的，如郑绩云：“然夷画则笔不成笔，墨不见墨，徒取物之形影，像生而已。”松年云：“西洋画工细求酷肖，赋色真与天生无异，细细观之，纯以皴染烘托而成，所以分出阴阳，立见凹凸。不知底蕴，则喜其功妙，其实平板无奇，但能明乎阴阳起伏，则洋画无余蕴矣。”然而进入20世纪之后，对其态度则发生了180度大转弯，由否定转变为肯定，如康有为云：“郎世宁乃出西法，它日当有合中西而成大家者。”陈独秀云：“要改良中国画断不能不采用洋画的写实精神。”（《美术革命》）因此我们应该客观地看待清朝取得的美术成就。

清初山水画基本是在董其昌的理论与实践的基础上得到进一步发展，出现了“清初四王”（王时敏、王鉴、王原祁、王翬）与“清初六家”（四王加上吴历、恽寿平），尤其是四王极为信奉董其昌的主张与理论，致力于摹古，强调笔墨技法，最终把笔墨推向了无以复加的高度。王学浩曾云“作画第一论笔墨”，可见一斑。与其说董其昌提出、推崇再由四王完成的追求笔墨独立审美价值的“笔墨论”是一种落后，不如说是明清画家们在中国绘画史上创造的不同其他朝代的审美命题。四王的理论、主张及其绘画得到当时社会广泛的肯定，遂成了正统画派，成了清初画坛的主流，影响甚大。

与四王正统画派相对的则是“清初四僧”，其中石涛与髡残、弘仁主攻山水画，而八大山人则以花鸟画见长。石涛的纵肆潇洒及其写生的主张，髡残的苍率厚重、秃笔浓点短线的笔墨风格，弘仁的类似于几何形体的山石造型与空逸冷寂的意境，八大山人极其夸张变形的花鸟形象与奇简苍凉的艺术风格，他们共同构建了不同于四王画派的极具个性的别开生面的绘画格局，除“清初四僧”之外，在金陵等地的金陵八家亦有不小的影响。

清代中期以后，绘画领域出现了北京、扬州两个中心的现象。北京主要是宫廷绘画，清代宫廷中设有画院处、如意馆，制度完善，奖赏分明，画家也有一

定的地位。此时的宫廷绘画有四王正统画派的嫡传，也有西方传教士带来的西画法等，交相互存。较为著名的西画家有意大利的郎世宁、法国的王致诚、捷克的艾启蒙、德国的贺清泰等，他们来中国后，受中国画的影响与统治阶级的要求，多以中国工具、材料运用西画的透视、解剖等观念作画，在中国工笔画与写实技巧方面作出了一定的探索。他们对中国画也有一定的影响，如丁观鹏、焦秉贞、冷枚等画家用中国画传统技法与西画技巧相结合，显示了中法为主，西法为用的艺术特点。扬州则是扬州八怪为主要绘画群体。扬州随着生产的发达，经济的大繁荣，依托水运的盐商富贾聚集于此，从而带动了文化艺术的发展。从身份上讲，扬州八怪大致分为三类，一类是丢官后到扬州卖画的文人，一类是一生布衣的文人画家，一类是有文人修养的职业画家。扬州八怪不止八位画家，而是泛指当时活跃于扬州的以卖画为生的文人与职业画家，较有名望的是罗聘、李方膺、李鱣、金农、黄慎、郑燮、高翔、汪士慎、高凤翰、华嵒、闵贞、边寿民等。扬州八怪的题材主要是花鸟画，这和当时扬州市民审美趣味与喜好密切相关，他们共同的特点是摆脱了正统画派画风的影响，在一定程度上或多或少地削弱了所谓的“士气”与“书卷气”，形成了反映时代新风貌的独特画风，对后来的海派亦有不小的影响。

海派是清末画坛上一道亮丽的风景线，19世纪50年代以后，上海经济得到大发展，同时也带动了书画艺术迅速繁荣，张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》中记：“自海禁一开，贸易之盛，无过上海一隅，而以砚田为生者，亦皆于而来，侨居卖画。”海派的著名画家有朱熊、张熊、任熊、任薰、任颐、吴昌硕等，其中以任颐与吴昌硕成就最高，影响最大。海派的名家们或将诗、书、画、印为统一的文人画与民间美术相结合，或将其与金石艺术相结合，主要表现民间喜闻乐见的题材（也包括传统文人画题材），绘画中强调色彩，呈现出了雅俗共赏的新气象，这对传统文人画是一个极大的突破。

19世纪末20世纪初，帝国主义用坚船利炮打开了中国闭关锁国的大门，也拉开了中国近现代历史的序幕。近现代的中国充满了斗争与革命的色彩，一系列的革命活动显示了中国人民反帝、反封建的坚定决心与革命信念。随着西方文化与西洋画的大量涌入，中国画坛受到了前所未有的冲击，中国绘画在此时也发

生了许多根本性的改变，古代这些“丹青”、“水墨”、“画”的名称也易名为“中国画”，以区别于西洋画，中国画的审美标准与格局发生了极大的变化。科学与艺术的矛盾、西方艺术与东方艺术的矛盾、为人生与为艺术的矛盾、雅与俗的矛盾等无不萦绕于中国画坛，不少文化精英们以科学、西画的审美标准来审视中国画，并由此而得出一个荒唐的结论——中国画衰败论、落后论。如康有为的“衰败论”、徐悲鸿的“改良论”、陈独秀的“革命论”等等，使得十分不“科学”的中国画显得格外的尴尬，致使不少文化精英们自卑之极，进而望洋兴叹，如徐悲鸿就曾言：“念吾五千年文明大邦，惟余数万里荒烟蔓草，家长无物，室如悬磬。”（《悲鸿自述》）面对此等现象与结论，国画界最先开始的就是“美术革命”，康有为、陈独秀、徐悲鸿等知名人士都在不同程度、不同方面为中国画的革命开出了妙方良药，以期中国画能够药到病除，这种荒唐的立论根本都是错误的行为，虽然在今日看起来很滑稽，但在当时来讲都是使命与责任的体现。

在仁者见仁、智者见智的“美术革命”之后，便是轰轰烈烈的“革命美术”。1937年日本侵华战争的全面爆发，中国人民的爱国热情空前高涨，艺术领域亦然，画家们纷纷以手中的画笔为武器，投身于革命美术的事业。1942年毛泽东发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》更为艺术家们指明了前进的方向，艺术为工农兵服务、艺术为无产阶级政治服务成为艺术主流，中国画家们亦积极投身于此，创作出了经典的作品，如吕凤子的《四阿罗汉》、徐悲鸿的《愚公移山》、蒋兆和的《流民图》等，囿于中国画的表现形式与题材，有的国画家还投身于版画、油画的创作，积极地为抗战作出自己的贡献。

新中国成立以后，普及性、通俗性、革命性、写实性、主题性艺术创作依然是主导倾向，传统中国画尤其是花鸟画与山水画因为不能表现这一主题与现实曾一度受到不公的待遇，甚至整个中国画都被认为不科学、不适合主体性创作、不能表现政治题材、不能

画大画、不适合宣传，这些非难使中国画一度限于困境，而且部分院校还取消了中国画，代之为彩墨画。尽管如此，但还是有诸如潘天寿等一代画家们在积极地进行创作，显示了中国画在夹缝中生存的旺盛生命力。

1966年，历经十年的无产阶级文化大革命开始，“文化大革命”对传统文化的摧残可谓十分激烈，尤其是作为传统文化的中国画，其更是在劫难逃，很多画家的作品被认为是黑画，许多作品的内容、形式、题款与形象以及象征寓意被肆意地联想、恶意地篡改，使不少国画家蒙受了不白之冤。直至“文化革命”后期，国画创作才得以恢复，而且基本都是清一色的政治题材，人物画主要是写实性的领导、英雄人物形象，花鸟画与山水画则主要是以摘引毛泽东诗词的方式向主题性创作靠拢，画家们基本舍弃了传统文人画的隐逸情调与笔墨效果，增加了无所畏惧的革命精神和气质以及大面积的充满革命精神的红色。

20世纪70年代末80年代初，改革开放的政策使美术界迎来了艺术创作的春天，使大家从禁锢的“文革美术”中脱离出来，压抑已久的个性与创造性得以全面解放，百花齐放、百家争鸣。艺术创作环境的宽松使不少艺术家对艺术本身进行了深刻的理论思考与实践探索，影响较大的有吴冠中的“形式美”与李小山的“中国画穷途末路论”，引起了美术界的广泛争论。不管如何，他们都从自身的角度对中国画的现状与发展方向等进行了学术层面的探索，为中国画在21世纪的繁荣与发展奠定了基础。

回顾数千年的中国美术史，我们得到了不少绘画创作与发展的规律，著名绘画大师与让人回味无穷的经典作品不禁让我们想到21世纪的当代中国画在历史的传承中能够留下些什么，这是一个现在无法回答的问题，也是需要经过历史沉淀才能盖棺定论的问题。本书收录了自中国画萌芽至20世纪80年代以来的1000件优秀作品，为我们展示了异彩纷呈的中国画世界，以期这些大师的经典作品有益于广大读者。

李永强



# 史前及先秦

史前时期即有正式历史记载之前中国境内人的发展史，时间从约170万年前到公元前21世纪，直到建立夏朝为止。史前时代大致可以分为旧石器时代与新石器时代，属于社会发展史上的原始社会。

先秦时期指秦朝建立之前的历史时代，时间是从公元前21世纪夏王朝的建立至公元前221年秦始皇灭六国，建立秦朝为止。这段时间经历了夏、商、西周，以及春秋、战国等历史阶段，在此期间，中国的祖先创造了光辉灿烂的历史文明，夏商时期的甲骨文，殷商的青铜器，都是人类文明的历史标志。尤其是在春秋、战国时期，出现了儒家（孔子）、道家（老子）、墨家（墨子）等百家争鸣的文化高度繁荣的历史现象。

史前的绘画主要集中在岩画与彩陶绘画两个方面。

岩画是用矿物质颜料涂绘（一般以动物血液或皮胶作调和剂）或用石器磨刻，敲凿乃至用金属工具刻画在山崖石面上的图画。中国岩画遗迹较多、分布较广，著名的岩画遗迹有内蒙古阴山岩画、宁夏贺兰山岩画、甘肃黑山岩画、新疆阿尔泰山岩画、江苏连云港将军崖岩画、云南沧源岩画、广西左江岩画，等等。岩画大致分为南北两个系统，北方岩画的创作年代最早的可以推至1万年前，南方岩画的创作年代最早可以上溯至公元前4000年左右。北方的岩画内容以动物、狩猎、放牧等为主，岩画的作者是巫师兼猎人，对动物有敏锐的观察力，风格比较写实，追求逼真形似，画风粗犷、质朴生动，有较浓的生活气息。南方岩画内容以人物或祭祀、巫术为主，南方岩画创

作时间较晚，作者可能是专职巫师。画面大多表现人物的活动或围绕宗教祭祀的场景，故作品的神秘感较强，人物具有符号化、装饰性、抽象性的特点。

彩陶是在打磨光滑的橙红色陶坯上，以天然的矿物质颜料进行描绘，用赭石和氧化锰作呈色元素，然后入窑烧制。在橙红色的胎地上呈现出赭红、黑白诸种颜色的美丽图案，形成纹样与器物高度统一的效果。此种陶器统称彩陶。彩陶绘画指的是彩陶器内壁或外壁上出现的绘画作品。彩陶绘画大致可以分为仰韶文化与马家窑文化两个类型。仰韶文化时期的作品绘画物象较为具象，追求形似，以宽带、三角、斜线、鱼、鸟、花瓣、蛙等内容为主。马家窑文化时期的作品相对较晚，故其作品较为抽象，内容以旋涡纹、波浪纹等较多。这些彩陶绘画带有一定的神秘色彩，它们或是图腾崇拜，或是祈福祭祀，呈现了原始时期先民们的精神信仰与审美状态。

先秦时期的绘画主要集中在壁画与帛画两个方面。

壁画在殷纣、西周、春秋、战国时期较为常见。如殷纣时的“宫墙文画”、西周时的庙堂壁画，春秋战国时更是“凡公卿祠堂及贵族府第，皆以壁画为饰”。但由于战争及自然原因损坏，依附于墙壁宫殿的壁画今已不存，但通过不少文字记载与叙述，亦可见一斑。

帛画以战国时期长沙楚墓出土的《人物龙凤帛画》与《人物御龙帛画》为代表，画中人物作正侧面立像，比例均匀、线条流畅，设色平涂与渲染兼用，显示了战国时期的绘画技法与样式。

## 1. 人物龙凤帛画 战国

绢本墨笔，31.2 cm × 23.2 cm，湖南省博物馆藏

此画于1949年出土于湖南长沙陈家大山一座战国楚墓，画一位端庄高髻的妇女，侧面左向而立，细腰，袖口宽松，长裙拖地，体态优美。妇人的两手向前伸出，弯曲向上，做合掌祈祷状。在妇人左上方，画有龙、凤，表明龙凤引导升天，作品的主题是表现龙凤引导死者即墓主人灵魂升天。

帛画呈长方形，质为深褐色平纹绢，以黑色简笔勾勒主题形象，技法简单，略显稚拙。在人物的唇与衣袖上，略施朱色。静态的妇女与动态的龙、凤形成对比，互为呼应，十分和谐。









## 2. 鹤鱼石斧图彩陶缸 仰韶文化 新石器时代

高47 cm，口径32.7 cm，底径19.5 cm，河南省博物馆藏

此陶缸于1978年在河南省临汝县阎村新石器时代仰韶文化遗址出土。陶缸上的绘画极有可能是原始先民的图腾崇拜。陶缸的左边画有一只圆眼、长嘴、两腿直撑的水鸟，嘴上衔一条大鱼。右边画的是一把竖立的装有木柄的石斧，石斧上的孔眼、符号和紧缠的绳子，都细致地用黑线条勾勒出来。此图画法简练，形象生动，色彩醒目。石斧是先民生活中重要而普遍的工具，此处的石斧被赋予灵性而已经成为图腾，是对生产工具的崇拜，左边水鸟为鹤，亦是能给先民带来欢乐、吉祥的益鸟。鹤衔着大鱼与石斧相对而置，意味着祈求石斧保佑平安、吉祥、欢乐、丰收。此图所绘之形象，虽然还依附于彩陶缸存在，但亦打破了一般彩陶上的绘画以装饰纹样为主的格局，鹤、鱼、石斧的描绘极具绘画性，标志着中国史前绘画艺术由装饰纹样向物象绘画的方向发展。

## 3. 三鱼纹盆 仰韶文化 新石器时代

高17 cm，口径31.5 cm，中国历史博物馆藏

《三鱼纹盆》是半坡类型的彩陶代表作品，盆沿饰有一周的宽纹带，盆腹外壁用黑色绘制三条独立的张嘴露齿的鱼，唇部微翘。三条鱼呈连续纹饰，虽未画水，却给人一种鱼在水中吸水吐气、向前游动的感觉，异常的简洁生动，具有一种淳朴和稚拙的趣味。鱼纹是半坡类型彩陶中常见的纹饰，一般有单体、复体、张口、闭口之别。此盆的纹饰形象生动，是当时渔猎生活的生动反映。

## 4. 人物御龙帛画 战国

绢本墨笔淡设色，37.5 cm × 28 cm，湖南省博物馆藏

此画于1973年在湖南省长沙市子弹库一号楚墓出土。描绘的是墓主人乘龙升天的情景。墓主人侧身直立，手执细绳，宽袍高冠，腰佩长剑，手执细绳，神情潇洒地驾驭巨龙。龙首轩昂，龙尾翘卷，龙身似舟，迎风奋进。龙尾之上立有长颈仙鹤，龙体之下有游鱼。帛画中的华盖飘带与巫师衣带随风飘动，表现墓主人乘龙飞升的动势。此图所表现的是古代楚人祭祀引魂的民俗民风。帛画的绘画手法以单线勾勒与平涂、渲染兼用，人物略施彩色，画面布局精当，墓主人、巨龙、鱼、鹤各得其所，恰到好处。人物造型比例准确，线条流畅。









# 西 汉

秦汉时期是秦代、西汉（含新莽）、东汉三个朝代的合称，时间从公元前221年秦灭六国，成为了中国历史上第一个大一统的王朝开始，到公元220年曹丕逼迫东汉献帝禅让，建国曹魏，东汉灭亡为止，共经历了400余年的历史。秦汉时期是中国历史上大一统的时代，其军事、经济、文化、艺术都发展迅猛，高度繁荣，呈现出了秦汉帝国的泱泱雄风。

秦汉是一个大融合的时代，由于此时佛教尚未或刚开始进入中国，还未对华夏文化产生重大的影响，故秦汉时期的文化与艺术呈现出相对纯净的中华原生态的特征，即以儒学为背景的“礼教美术”、“神仙美术”与“人生享乐美术”。

汉代实行罢黜百家、独尊儒术，儒学成为荣极一时的官学，儒学的提倡与深入人心，使美术带有浓厚的礼教色彩，以儒家三纲五常为标准的美术内容成为礼教美术集中表现的对象，其题材包括歌颂王公显贵、忠节义士、龙凤呈祥，抨击乱臣贼嗣、淫妃乱主等方面，起到“明劝诫、著升沉”的政教功能，正如王延寿所云：“恶以诫世，善以示后。”

秦汉时期流行的神仙思想与延长生命的愿望，使绘画也多呈现神仙美术的特点，其题材包括西王母、青龙、白虎、朱雀、玄武等神兽，天界、人间、冥界的生活状况，升天成仙等方面，使绘画表现出了浪漫、奇幻、神秘等艺术特征。

西汉后期尤其是东汉，出现了较多的反映人现实生活的绘画作品，题材包括车马、猎物、宴乐、侍从、出行等方面，表现了汉人对纵情、享乐生活的追求，描绘了他们较为现实的私人生活，使绘画呈现出更多的现实与世俗色彩。

秦汉时期的绘画主要以壁画、帛画、画像石、画像砖等形式出现，由于画像石、画像砖属于浮雕、线刻的范畴，故暂而不论，着重对壁画、帛画予以概述。

## 1. 壁画

秦汉壁画主要集中在宫廷，壁画以图案纹样与车马图等为主，由于时间较短，故传世作品较少。汉时由于崇尚厚葬，故壁画以墓室壁画为主，壁画内容主要由墓主人升仙神异、天象祥瑞、驱疫辟邪、生平威仪、经史故事、家居娱乐、生活活动等，由于社会思潮与经济发展等方面的原因，各个时期内容又各有侧重，西汉时期多表现升仙神异等内容，东汉以后多表现墓主人的生活出行与享乐等内容。

汉墓壁画主要分布在甘肃、内蒙古、山西、陕西、河南、河北、山东等地，著名的墓室壁画有河南洛阳烧沟西汉晚期61号壁画墓、陕西平陆枣园村新莽时期壁画墓、河南洛阳西汉晚期卜千秋壁画墓、陕西千阳壁画墓，等等，为数众多、绚丽多彩。

## 2. 帛画

帛画是在灵堂时高悬祭祀，出殡时在行列中高举招魂，入葬时覆盖在棺盖之上以安魂的绘画作品。汉代著名的帛画作品有马王堆1号汉墓帛画、马王堆3号汉墓帛画、山东金雀山墓帛画、甘肃武威磨咀子墓帛画，等等。帛画大部分分为天上、人间、冥间三部分。所绘内容主要有日、月、金乌、蟾蜍、玉兔、朱雀、白虎、玄武、龙凤、墓主人、侍从、宴乐、蛟龙、赤蛇、大鱼等。技法上比之先秦时期较为成熟，描线清秀流畅、设色丰富绚丽，极具神奇色彩。