

浙江省博物馆典藏大系

丹青万象

浙江古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

丹青万象 / 浙江省博物馆编. — 杭州: 浙江古籍出版社, 2008. 1

(浙江省博物馆典藏大系)

ISBN 978-7-80715-323-8

I. 丹… II. 浙… III. ①中国画—作品集—中国—元代 ②中国画—作品集—中国—明清时代 IV. J222.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 205621 号

浙江省博物馆典藏大系
丹青万象

浙江省博物馆 编

出版发行 浙江古籍出版社
(杭州体育场路 347 号)
出品人 徐忠良
责任编辑 朱艳萍 张海钢 方 靓
整体设计 刘 欣
激光照排 杭州兴邦电子印务有限公司
印 刷 北京华联印刷有限公司
开 本 889×1194 1/16
印 张 13
版 次 2008 年 1 月第 1 版
印 次 2008 年 1 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-80715-323-8/K·148
定 价 188.00 元(平)
如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

《浙江省博物馆典藏大系》编辑委员会

顾 问：毛昭晰
主 任：鲍贤伦
副 主 任：陶月彪 陈官忠 陈 浩

总 主 编：陈 浩
副总主编：李 刚 赵雁君

委 员：（按姓氏笔画为序）

王 炬	王小红	王屹峰	李 刚	杨 铿
沈军甫	沈琼华	陈 浩	陈官忠	范珮玲
郑幼明	赵幼强	赵雁君	陶月彪	鲍贤伦
蔡 琴	蔡小辉	黎毓馨		

《丹青万象》

主 编：王小红
撰 文：王小红 何晓英 余 昊 任晓华 张毅清
摄 影：高 玲

序

浙江省博物馆创建于1929年，初名“浙江省西湖博物馆”，是中国最早成立的博物馆之一。经过近八十年的发展，如今已成为集收藏、研究、展示、教育和休闲于一体的综合性人文科学博物馆。多个馆区分布于杭州城市中心，包括西子湖畔的孤山馆区、大运河边的武林馆区、老和山旁的文保科研基地、栖霞岭下的黄宾虹纪念室和昭庆寺东的沙孟海旧居等，展示着浙江自古迄今优秀的传统文化，彰显着一种开拓进取、历久弥新的浙江精神。

自建馆以来，经过几代人锲而不舍的努力及社会各界的支持，藏品总数已近十万件。其中，以稻作文化为基础的河姆渡文化的遗物，实证文明起源的良渚文化玉器，“春秋五霸”之一的越国文化遗存，支撑“瓷器之国”的越窑青瓷、龙泉窑青瓷，装点“东南佛国”的五代两宋的佛教文物，以及南宋时期的金银货币，汉代会稽镜，宋代湖州镜，古代漆木器等，不仅具有明显的区域特色，而且还具有颇高的学术价值和文化意义。此外，历代名家书画、玺印，现代革命文物等，也都是影响浙江乃至中国历史，推进文明进程的宝贵遗物。

为发挥藏品的作用，本馆除了在省内举办各种陈列、展览外，还曾在全国各地和德国、日本、新加坡、法国、瑞士、澳大利亚等国家以及香港、澳门、台湾地区展出具有浙江特色的文物艺术品，引起了世人的广泛关注和兴趣。与此同时，各种反映本馆藏品的专著和图录亦陆续出版，对繁荣文化事业、推动学术研究起到了积极的无可替代的作用。然而，陈列展览不仅内容有限，而且难以与人朝夕相伴，既往的出版物又未能全面、系统展示本馆藏品的基本面貌，所以，在信息化的新世纪，我们以图书为载体，将本馆收藏的具有代表性的藏品编辑成《浙江省博物馆典藏大系》十二种出版发行，以冀使更多的人了解浙江的历史与文化，准确地掌握本馆藏品的基本信息，促进展览交流、学术研究、艺术鉴赏，为文明社会的发展作出贡献。

历史文化遗产，是人类在征服自然、改造自然和推动社会发展过程中知识和精神的累积，是全人类的共同财富。作为历史文化遗产重要组成部分的文物艺术品，是人类智慧的结晶，蕴涵着无穷无尽的生命力，不仅是逝去时代各种信息的载体，而且对当今社会的进步也具有显而易见的现实意义。展示历史文化遗产，发掘其固有的历史、科学、艺术价值，弘扬和传承民族优秀传统文化传统，促进文化交流、经济发展和社会进步，是浙江省博物馆义不容辞的要务，《浙江省博物馆典藏大系》的出版，意义正在于此。

浙江省博物馆常务副馆长

陈浩

综 述

□王小红

中国画以其特有的东方民族神韵而跻身于世界美术之林,尤其是古代绘画,经历代画家以无穷的创造力,承继先贤的薪火,取其精华,为我们留下了弥足珍贵的稀世艺术珍品,成为世界人类文化遗产不可或缺的重要组成部分。浙江省博物馆典藏的历代绘画艺术品在国内省级博物馆中,以明清绘画与近现代名家绘画而闻名遐迩,且以浙江籍地方名家为主,这正是本馆馆藏书画的一大特色。元代的黄公望、明代浙派、武林画派,戴进、蓝瑛、项圣谟、徐渭、陈洪绶等,这些画坛开派人物与不朽杰作谱就了浙江书画之乡的恢弘篇章,同时也印证了中国美术史的主要发展脉络。编者从馆藏三万余件书画作品中精选出136件绘画珍品,荟萃为《丹青万象》,希望读者在领略艺术之美的同时,感受到中国古代绘画艺术的无穷魅力。

山水画

“仁者乐山,智者乐水。”此语出自《论语·雍也》篇,体验山水自然之乐、感悟清静益寿之理,二者都是人们所孜孜以求的理想生活境界,林泉山水作为大自然的一部分符合其清静自然的哲理。山水画的出现,无疑为人们实现林泉之志或“卧游”山水提供了物化的基础。

纵览中国山水画史,山水画的兴衰与社会动荡有很大的关系。魏晋时期,随着汉帝国的分崩离析,军阀割据、朝代更迭频仍,社会动荡,沧海横流的社会现实直接导致了隐逸之风的大盛。玄学的兴起,对隐逸之风的盛极起到了推波助澜的作用。士人以隐逸为清高,以山林为乐土,山水画正是在这样的背景下应运而生,成为隐逸之士人格精神寄托的物化表现,实现优游林泉和“卧游”山水的理想媒介。

山水画自魏晋独立成科,经过历代画家尤其是隐逸文人画家的不断努力,在长时期的孕育中,至唐末、五代趋于成熟,到了两宋时期已发展为皴染完备的山水派系,表现手法更为多样化,出现了全景式和一角半边式的构图。至元代,随着文人画的中兴,水墨山水已然成为潮流,特别是以黄公望、王蒙、吴镇、倪瓒为代表的“元四家”,从山水画的形式到绘画材料都完成了一次重大的革命。“元四家”的山水画创作实践和理论,代表了此时山水画发展的主流,对明清乃至近现代的山水画创作都产生了划时代的影响。

五十岁左右才开始进行山水画创作的元代隐者黄公望,其山水师法赵孟頫、董源、巨然、荆浩、关仝、李成等,晚年大变其法,自成一家。他的画注重师法造化,常携带纸笔云游杭州、松江、常熟一带,领略江南自然胜景。黄公望以书法中的草籀笔法入画,其画风有水墨、浅绛两种面貌,笔墨简远逸迈,风格苍劲高旷,气势雄秀。著名的《富春山居图》是黄公望79岁时应无用禅师之命所作,前后历经三四年经营才告完成。此图描写富春江两岸初秋景色,采用传统的“三远”并用构图法,峰峦冈阜、陂陀沙渚,起伏变化无穷,林木葱郁,疏密有致。在笔法上取法董源、巨然,而又自出新意。山石多用批麻皴干笔皴擦,极少渲染,丛树平林多用横点。纵览长卷,笔墨纷披,林峦浑秀,似乎而实奇,成为黄公望水墨山水的扛鼎之作,更是中国山水画史上前无古人后无来者的经典名作。《富春山居图》曾经沈周、文彭、周天球、董其昌、邹之麟等人收藏或题记,明清许多画家都从该长卷中得到启示,传世明清诸名家临摹有十余本之多。

《富春山居图》原长约六米，在历代流传中饱经沧桑，险遭火殉，颇富传奇色彩。清代初年该图由吴正志传给其子吴洪裕，吴洪裕十分宝爱，视如生命，临死前将此画卷投于火中焚以为殉，幸被其侄抢出，但前段已被烧焦。后割去火后残剩的前段，长51.4厘米，取名为《剩山图》，今藏浙江省博物馆。长的一段636.9厘米，仍名《富春山居图》，现保存于台湾“故宫博物院”。

元代开启的山水画新风对明清两代画坛影响极大，明代是山水画最为鼎盛的时期，出现了以地域为中心的名家与流派，门派众多，自成体系。明代早期，为元代画坛所抵制的南宋“院体画”，在统治者的扶持下，逐步得以复兴，活跃于江浙一带民间画坛的“浙派”。其领军人物为杭州人戴进。“浙派”俨然成为“院体画”创作的主流，其声势之盛，几乎一统明初画坛天下。

至明中期，“院画”势力日渐衰微，“浙派”也逐渐趋于末流，代之而起的是崛起于苏州地区的“吴门画派”。“吴门画派”以创始人沈周为首，继起者文徵明，擅长山水，取法宋元时代的董源、黄公望，取材江南山川和园林景物。笔墨苍润，画风细谨。一时追随者众多，形成明代后期一大流派。

“吴门画派”先驱人物之一的谢缙，其传世作品稀有，《东园草堂图》是难得一见的佳构。此图是谢缙为同时著名书画家、好友杜琼所作，杜琼系唐代诗人杜甫后裔，善书画诗文。《东园草堂图》以杜甫草堂寓意其中，描写文人雅士的隐逸生活：崇岩密林，长松参天，草堂内高士对坐清话，沿小路走来一长者，侍童携琴后随。作品营造了当时文人追求的远离尘嚣、超凡脱俗的理想境界，构图饱满，皴染玲珑，格调苍率质朴，画法在王蒙、赵原之间。杜琼与谢缙有共同的绘画旨趣，且画风相近，又是沈周父子的老师，谢缙的绘画对沈周绘画风格的形成应该具有一定的影响。

沈周的绘画在元明以来的文人画领域中有着承先启后的作用。沈周少承家学，能诗书，工花卉、鸟兽及人物，尤擅山水。山水师法董源、巨然、黄公望、吴镇。画风老辣苍润，用笔粗阔雄浑，苍劲挺拙，间作细笔，世称“细沈”。所作多以江南山川和园林风景为题材，如《湖山佳趣图》描写杭州西湖山水的秀丽景色，山峦起伏，草木华滋。远山楼台耸峙，亭阁临风。近景沙渚浅滩，垂柳依依，大雁翔集，渔舟唱晚，显现着强烈的韵律感和浓郁的生活气息。画家在师承元人特别是黄公望的基础上，融合戴进粗劲豪放的风格，皴法由批麻皴变化为拖泥带水，山石用粗线条勾勒，复以淡墨皴染，苔点坚实浑厚。综观长卷，裁构纯秀，出韵幽淡，墨气滃然，雄劲苍茫。画卷所折射出的审美理念和笔墨意韵，迥然有别于元代文人画的冷寂和虚空，传达出画家对自然景色的真实感受，用古人笔法写眼前胜景，古趣盎然，焕发出自然勃发的生机。

“吴门画派”另一代表文徵明其山水师承沈周，笔墨工整秀雅，散发出清和闲适的气韵，含有比沈周更为典丽的书卷气。他的画有粗笔和细笔两种不同风貌。早年以工细为主，间有粗笔，世以“粗文细沈”为珍。晚年粗细兼能，笔墨苍秀。如《青绿山水图》兼工带写，作者驾驭笔墨游刃有余，在尺幅之间运用简括的粗笔与工致的小写意相结合，以小青绿描绘春到江南绿如蓝的三月之景。画右下角丛树掩映处，水榭高筑，一隐士面对寂寥的江天，内心惆怅，企盼千里之外故人的书信。江对岸，画家用淡墨勾勒远近几个山头，施以浓淡不一的花青略作渲染，作品以恬淡湿润的笔墨，恰如其分地表现出隐逸之士优游林泉，又心系故人略带惆怅之心境。文徵明的粗笔多得沈周浸润，但较沈周更儒雅，水墨染笔也更文秀。

吴门画派后嗣不绝，张宏、盛茂烨、钱谷、陆治、谢时臣等人，在继承沈周、文徵明画风的同时有所自成。具有代表性的画家如张宏，他的绘画师承沈周，笔意古拙，墨法湿润。古人度夏只有扇子与冰块，但冰块受条件局限不是人人都能拥有，要安然度过夏季确实不易，惟有心静，所谓心静自然凉。张宏所画《西山爽气图》，便是在酷暑盛夏学古人摄心调气法，画清凉世界以却暑的佳构。摄心调气是道教诸多气功中的一种方法，源出老庄，摄念持心以养生，关键是一个“静”字。该图所画山峦由近至远，层次分明，群山竞秀，白云穿树，翠峰漾波，绿湾碧涧，曲折幽深。寺院佛塔，水榭渔舟。画家用三十余天时

间,构成此清凉图长卷。用笔苍劲道逸,构图之巧妙,设色之淡雅,均富有浓郁的装饰趣味。

明晚期万历至崇祯年间,山水画领域曾经雄踞画坛翘楚地位的吴门画派,已逐渐走向衰微,随之出现名家竞进、画派纷争的局面。当时松江地区勃然兴起了一批艺术旨趣相近、笔墨技法互补和相互影响的画家群体。著名的有以顾正谊、董其昌为首的“华亭派”,赵左为首的“苏松派”和沈士充为首的“云间派”,他们在美学思想和绘画风格上基本一致,讲究水墨墨章,古雅神韵,以柔润的笔墨写温雅的气氛,富于江南清疏柔美的情致。

董其昌博通哲学、诗文、书法和绘画,其才艺超越了一般的书画家,卓然鹤立于文苑艺坛,在当时声望显赫,他的绘画思想、创作方法和艺术旨趣得到众人的服膺和趋从,尤其是他的绘画理论影响中国绘画主流的发展,以至成为当时执画坛牛耳者。在他的画风和理论的带动下,文人画的体系得到进一步的发展和完备,最终成为开辟山水画新时代的一代宗师,并对清代三百年画坛产生了极大影响。董其昌擅画山水,喜爱临仿宋元各家画法,但又不囿于古法,自成风格。如《仿梅道人山水图》,出入于倪瓒、黄公望之间,以书法的笔墨修养,融入于绘画的皴擦点染之中,使笔底山水烟云流润,柔中有刚,清雅隽逸,透出一派平淡天真。

与董其昌齐名的陈继儒《仿吴镇山水图》,用笔超脱秀逸,墨色淋漓尽致,气韵空远,传递出南宗文人画上追宋元,深受元代文人画影响的气息。

赵左是松江画派的代表画家,曾与宋懋晋同学于宋旭,后又游于董其昌门下。他轻易不涉笔,画史说他“画云山能出己意”。《雪景寒林图》画家自称仿王维之作,其实笔底流露的正是作者自己特有的笔性,作品以画面留白表示积雪,淡墨勾山石、树木,焦墨点苔,突出寒气逼人的气氛,更渲染了雪景寒林的清空境界。

与“松江画派”同时的蓝瑛,以多种绘画面貌胜出画坛。早年笔墨秀润,遍摹唐宋元诸名家,追求古法,对黄公望究心尤力。中年自立门庭,以落笔纵横奇古、浑厚练达著称。晚年笔法益显苍劲,作品渐趋苍劲疏宕。他虽力追古法,但能融会贯通,自成风范。蓝瑛在文人画的年代,开创了职业画家娴熟的笔墨技巧与文人画家笔墨情趣相结合的画风,形成了用笔圆润、善用重彩、苍老雄奇的独特风格,对明末清初的江浙地区影响很大,确立了他作为“武林画派”开创者的地位。

《江皋暮雪图》是蓝瑛画风由早年向中年过渡时期的作品,以中锋运笔为多,山石润泽浑圆,画面保留一定的空间感。绘翠峰初雪、寒林凝玉之景,暮色中水榭居室均被白雪覆盖,晶莹润泽,坡陀上的苍松杂树冲寒而立,不减葳蕤之态,几树红叶更添生气。临江水阁,一逸士坐赏雪景,为万籁俱寂的画面添注了活力。此图山石用小青绿法,色墨两宜,颇见功力。《万壑清声图》则为蓝瑛晚年的力作,也是蓝瑛画风的典型面貌,粗笔山水,山石奇古,练瀑如飞。山石的轮廓线短小、破碎,山头少皴,多破笔点苔,侧笔皴擦。树叶采取夹叶填彩和构点法,画法似沈周。流水和瀑布运用了浙派的表现手法和线条,在构图和气势上重重叠叠,更突出了苍劲雄伟,达到了刚柔并济、南北宗合二为一的完美境界。

追随蓝瑛的门徒众多,家族中有子蓝孟、孙蓝深、蓝涛,学生有刘度、陈璇、王奂、冯仙湜、顾星、洪都等。他们承继蓝瑛的薪火,成为“武林画派”的得力干将。

清代山水画也呈现出多姿多彩的格局,如“四王”、“四僧”、“新安画派”、“金陵画派”、“扬州画派”、“海上画派”等,画家辈出,数量之多超越明代。他们或摹古,或革新,以不同的风格丰富了清代山水画坛。

明末清初活动于江南地区,以摹古见长的四位山水画家王时敏、王鉴、王翬和王原祁,他们在艺术旨趣上的共同特点是深受董其昌的影响,以临摹古人古画为宗旨,把宋元名家的笔法视为最高标准,强调笔墨技法的运用,这种思想因受到皇帝的认可和提倡,因此被尊为清代山水画之正宗。“四王”以山水画为主,各自画风略有区别,又以师承关系,分为“娄东”与“虞山”两派,“四王画派”的追随者众多,影响了后代三百余年。

王时敏在山水画方面刻意追摹宋、元名迹,以黄公望为宗,达到精美而酷似的程度,追随者甚众,开创了山水画的娄东派。《溪山亭子图》为王时敏36岁时精心临摹倪瓒的作品。用典型的倪式构图,近景坡石湖岸,丛树茅亭,隔岸峰峦逶迤,陂陀沙渚。注重笔墨变化,用笔松秀温敦,浓墨勾勒,淡墨皴擦,墨法精微,整幅作品气韵苍润,古淡天然。

“虞山画派”之宗主王翬对宋元名家技法,体会颇深。《仿燕文贵寒山欲雪图》,王翬自称仿燕文贵,事实上是他深厚绘画功力的又一次实践,康熙十二年的中秋佳节,王翬在润州鹤林寺的杜鹃楼上,以高超的笔墨,运笔构思,写下此幅寒山欲雪图。该图笔调严谨苍浑,秀润之气扑人眉宇,师古而不泥古,显示出他在仿古方面的高人一筹。王文治对此画评价甚高,称其为“此其极作意者,南田为之恐不能过也”。

善画山水、能继承祖法的王原祁,于黄公望浅绛尤为独绝。他用笔沉着,力透纸背,刚劲朴茂。长于枯笔焦墨,干笔皴擦,厚重繁复。浅绛设色,鲜丽明快,亦作重彩,画风风靡清宫。其绘画功力扎实自成面目。王原祁《仿黄公望富春山居图》,取法黄公望,画深秋之景,山石层叠,林木茂盛,白云间峰峦秀润,松石间清溪环绕,笔墨苍秀。山石浓墨勾勒,干笔淡墨层层皴染,横笔点苔。此画布局缜密,笔法细谨,为王原祁中年代表作之一。

画风迥异于“四王画派”的“新安画派”,他们是活动在徽州地区的当地画家,另有一些寓居外地的徽籍画家。画史上也有人称“新安派”为“徽州派”,有的称为“黄山派”。其活动彼此都有关联,界限不是很清楚。他们以儒家为立身之本,同时又学道参禅,传承元代山水画的精神气质,主张师法自然,寄情山水,爱画黄山白岳,善用笔墨表达自己心灵的逸气。绘画风格趋于枯淡、幽冷,体现出超尘拔俗和凛若冰霜的气质,具有鲜明的士人逸品格调,在清初的中国画坛独放异彩。

与董其昌齐名的“新安画派”先锋人物李永昌,其山水仿元人,存世作品不多。在《仿元人山水图》中,作者掺入了元人的笔情墨趣,向时人传递出一种崇尚枯淡幽冷的元人绘画的风貌特征。山石皴法主要运用王蒙的牛毛皴,使整个画面呈现出清秀圆润、清逸疏简的画风。

师从李永昌的汪之瑞,山水宗黄公望。善用悬笔中锋、渴笔焦墨作简淡之景,爱作背面山,常用批麻皴、荷叶皴。如《枯树空山亭子图》,景色极其简淡,以渴笔方线勾勒山石、茅亭轮廓,山石几无皴染,只有零星的浓墨苔点。作者以驾轻就熟的笔墨技法,运用坚挺而富有韧性的淡焦墨线条与浓墨苔点,构建了寂寥的空山、枯树、孤亭,构成了这幅荒寒自然、超尘拔俗具有元人风范的杰作。

弘仁师法倪瓒而能自出机杼,形成个人面目。他注重师法造化,从黄山、武夷诸名胜中吸取营养,作品能真实地传递出山川之美和神奇之姿。弘仁43岁时从扬州云游归来,经过杭州投宿于西湖净慈寺,应慧通上人之请,写了一幅《山水图》。画面采取典型的倪氏三段构图法,分近、中、远三景,近处土坡上高低错落着几棵杂树,附近一处空茅亭;中景为一片湖光,不着一笔;远处是几个连绵起伏的荒寒山头。用笔瘦硬方折,墨色纯净,画格简洁洗练,画风清雅冷逸,折射出明末逸民暂不与清廷合作的逸品格调。

浙江自古人杰地灵,昌盛繁华,发达的社会经济与悠久的人文传统成为孕育书画艺术人才的理想之所。得天独厚的自然环境,又赋予书画家以无穷的创造力,使得这一地区名家辈出,成为著名的书画之乡。明代早期有戴进“浙派”首创以地域命名的绘画流派,后期又有蓝瑛“武林画派”胜出江左。明清时期的浙江画坛相继受本地区“浙派”、“武林派”影响之外,还有“吴门派”、“松江派”、“四王”等占据画坛主流地位的画派依然得到画家们的传承,使得这一时期的浙江画家在艺术方面成就斐然。他们虽然没有开宗立派,然其绘画渊源和根基来自宋元绘画的清和疏淡,来自“四王”以来法度严谨的笔墨技法,衔接着传统山水画的脉络,成为中国山水画史上不可或缺的一环。

清朝前期著名的词臣董邦达,又是一位典型的文人画家,其山水师法元人,大气磅礴,别开生面。在《松韵清籁图》中,

他以清秀优雅的笔触，画文人理想的幽居生活之景：湖光远岫，瀑布奔流，翠竹环绕水榭，中有高士逍遥自在坐观飞泻，近景溪流曲折，长松成荫。结构萧散，笔法简逸，颇具元人风致。

清初隐于西湖的画家钱封，山水得烟霞出没峰峦隐见之态，落笔高古，品格绝尘。《溪山高隐图》画苍松葱郁，远峰巍峙，山涧流水飞瀑，山坳屋舍数椽，山脚溪流环绕，二高士闲坐树下清话。作品充满了远离尘嚣静谧安详的隐逸气氛。用笔浑厚清润，设色淡雅，墨法浓淡干湿相见，极富层次感，充溢着纷披莽苍之气。

有“钱塘三章”之誉的章声，其山水与其兄章采师法其父章谷，所作雪山大幅，胎息荆浩、关仝，绝无宋元以来婉媚之习。《雪山行旅图》以雪山山水为主题，画面气势磅礴。图绘枯木寒林巨石山峰，旅舍楼阁深涧危桥，安排错落有致。崖石积雪，如白玉合成，与浓墨密树繁枝，黑白相印，更显晶莹高洁。山石用斧劈皴，石根层染凹凸有形。画家通过层层渲染，步步递进，构建了一幅雪中行旅的艰辛画面。构图疏密虚实，相生相应，气象玄冥充塞，意境深远。

人物画

中国绘画史上人物画曾有过十分辉煌的时期，在“成教化，助人伦”儒家精神的助推下，客观上也促进了人物画的发展。随着说教功能的逐渐淡化，审美准则的进一步得到加强，对绘画技法的讲究成为画家的追求。魏晋南北朝时期在绘画理论上，顾恺之的“以形写神”和谢赫的“六法”，提出了人物画千古不移的审美准则，为人物画的发展作出了理论上的卓越贡献。人物画自魏晋南北朝开始分为工笔和写意两大体系：以顾恺之、陆探微为代表的画风，人物画造型准确精细，色彩鲜艳富丽；以张僧繇为代表的画风，人物造型简练，赋彩单纯。唐代吴道子突破了当时工细密描、重彩积染的一般画风，创造了水墨淡彩及白描的新形式。

唐代随着佛教的兴盛，各地大动土木修造寺庙道观，需要大量的宗教壁画装饰墙面，道释画便随着壁画的创作而得以兴盛。当时重要人物画家往往都擅长宗教壁画，如阎立本、吴道子等，他们受张僧繇影响而各有创造。这时期的宗教画除壁画，还有大量画于经卷上的变相图。从传世经卷变相图与佛塔地宫出土经卷变相图得知，其作者大致有二：民间绘画高手和善于绘画的抄经人。

唐宋时期的绘画流传至今，即使是尺素片楮，今人都珍若拱璧。出土于浙江温州龙泉金沙寺华严塔的《佛说阿弥陀经变相图》残片，分变相、经文上下两个部分：上部图绘阿弥陀净土宗变相，右面阿弥陀佛与观音菩萨端坐莲花须弥座，均有背光；中部绘有七宝莲池和三座二层楼阁，楼阁之间有天桥相连，象征西方极乐世界；画左下绘有三个手持莲花的供养人，向佛和菩萨祈祷，希冀来世能进入西方极乐世界。画周围饰有莲花、百合等折枝花卉。整个画面构图完整，动静结合，人物衣纹线条流畅，顿挫有力，敷色艳丽。从画风分析，应是继承唐代人物画流风的晚唐至五代时期的民间高手，或是由善于绘画的抄经生画就，虔诚之心呈于笔端。下部残留阿弥陀经文26行，可识读的有近200字。

宋代人物画进入了灿烂多姿的鼎盛时期，形成与唐代人物画并驾齐驱的新的巅峰。这时期的人物画主要是以李公麟为代表的道释画和以刘松年、李嵩为代表的风俗画，以及梁楷的减笔人物画，它们成为中国古代绘画史上极其辉煌的篇章，并在画史的绵延中不断演进，为后世所承袭。

元代人物画由于历史和社会的原因，其进展不及同时期的山水、花鸟画。文人画家的精力与兴趣，似乎更专注于山水、梅竹的创作上。人物画只是随着宗教的发达，在道释人物画方面获得了一定的成就。这个时期的人物画家，元初有赵孟頫，其他如钱选、颜辉、张渥、朱玉、王绎等，或画道释、或历史故事、或是写像，各有成就，他们对元代人物画作出了积极贡献。

朱玉《揭钵图》讲述《宝积经》中善恶扬善的故事：鬼子母暴虐成性，生子一万，专杀人的子女为食。如来佛遂将其幼子镇于琉璃钵中以示惩戒。鬼子母率众魔妄图揭钵救子，但没有成功。最终鬼子母发誓永不杀人，并皈依佛门，鬼子才被释放。全卷构思巧妙，静动结合。是图尺幅不大，却塑造佛界与妖界人物形象达九十余，笔法精饬，神采飞动，为传统工笔人物画中的杰作。

无款《九歌图》作者以精湛的白描手法描写屈原《九歌》中的神祇东皇太一、云中君、湘夫人、大司命、少司命、东君、河伯、山鬼和国殇等九段，共十人。线条圆熟流畅，运用自如，人物神态各不相同，图中虽无款署，但其画风显然受到李公麟白描技法影响，又充分显示了作者独特的笔性。

明代人物较元代略有振兴，但较山水、花鸟画发展缓慢，并逐渐走向衰落。这时期的人物画仍然沿袭前代传统，对李公麟白描的工笔细密、宋代院画的设色秾丽、梁楷的减笔都有所继承。绘画题材较狭窄，以画历史人物、士大夫与仕女的较多，这时期还出现了人物与山水相结合的画，整体看以山水为主体，但画中人物突出，足以表现人物的活动。如沈周《为祝淇作山水图》，便是一幅将画主置于自然山水中的作品。为贺祝淇九十高寿，沈周应命而作，图中画主身着红袍，头戴玄纱冠，双手笼于胸前，端坐于流水之滨，神情闲雅。丹顶鹤口衔灵芝款款走来，向祝淇献寿。旁衬参天古松，寄托了作者祝愿画主延年益寿的美意。

明代中期以后，社会酝酿着重大变革，与时代潮流相吻合，绘画界亦出现了一种新的倾向。一批在野文人，有着不羁的观念与情感，开始更为自由地抒写自己的主观世界，追求气韵神采的笔墨效果，这种倾向在吴门派初露端倪，而在晚明徐渭、陈洪绶身上显得尤为突出。明末人物画流派纷呈，徐渭的大写意和陈洪绶的造型奇异及注重写真的曾鲸之“波臣派”，应是明末最具个性的人物画风。

面对明末甲申之变，怀有一腔报国大志的陈洪绶，对不合理的社会现实表现出强烈不满，对新朝又不与合作的悲怆，使他的心理发生了裂变，人格遭到扭曲，以狂放不羁著称。他才艺全面，不但擅长抒发真挚感情的诗文，还能自创一体书法，更是一位擅长人物、精工花鸟、兼能山水的绘画大师，尤其在中国版画史上，留下了华采乐章。陈洪绶的艺术风格，往往不拘泥于形似，善用夸张的手法，别有一番装饰趣味。他所画人物高古奇骇，衣纹清圆细劲，设色清丽典雅，开明代以后人物画一代画风。如《羲之笼鹅图》写晋代大书家王羲之以字换鹅故事。图中王羲之头戴峨冠，身着宽袖敞袍，手执蓝底描金竹枝纨扇，神情悠闲潇洒。家仆左手执杖，右手提鹅笼，紧随其后。人物躯干伟岸，造型夸张，主仆二人形象准确生动。敷色妍丽古雅，衣纹线条圆劲流畅，具有古朴的韵律。

从传统肖像画基础上走过来的曾鲸，吸取西画讲解剖结构和立体效果的长处，以笔墨为主要的造型手段，以淡墨烘染面部的凹凸，层层晕染，达到“如镜取影，妙得神情”的境界。曾鲸画风对后世影响很大，追随的弟子众多，从学者众，形成“波臣派”。《张卿子像》是曾鲸为杭州名医张卿子所画的肖像，注重墨骨，勾染精到，晕染敷彩富有质感，使眼眶、鼻梁及两颧高下的凹凸自然，是为传世曾鲸作品中的精品。

被丁云鹏推为赵伯驹后身的郑重，善写佛像，亦画山水小景，摹仿宋元体均气韵精研。郑重《罗汉图》画一袒胸露肚的罗汉，身着朱衣趺坐于菩提树下，神态闲逸自得。两童子嬉戏跟前，山间尽显平淡天真的野趣。用笔工细，设色古朴典雅。

有清一代人物画的成就不如同时期山水画彰显，但是肖像画却有较大的进展。当时从宫廷至民间盛行肖像画，禹之鼎可谓画尽当世名人小像。雍正、乾隆时，徐璋、罗聘、丁以城等，所画肖像都极一时之重，嘉庆、道光间，则有费丹旭称名手，至光绪间，任颐写像，更有声于大江南北。

康熙年间以擅人物画而供奉内廷的禹之鼎，山水画师法蓝瑛，兼学宋、元诸家，白描写真，秀媚古雅，尤精肖像，一时名

人小像多出其手。喜用兰叶描,取宋代马和之法,简逸飘洒,亦能花鸟,名重一时。《朱自恒洗寒图》绘朱自恒裾坐于古梅树下,饮酒洗寒,神色潇洒自若,表达了画主以梅作友,借酒为饮的傲骨。画中梅枝虬劲,暗香浮动,周围衬以妇人、幼子及调酒小童,为整个画面增添了动人的神采。

这时期陈洪绶的人物画风对浙江地区仍有很深的影响,陈洪绶之子陈宇,学生陆薪、严湛等都承袭了陈洪绶的衣钵。弟子中则以陆薪、严湛名声最大。严湛是陈洪绶的入室弟子,其人物、花卉都不在其师之下,他深得陈洪绶器重,时常奉命代师设色,存世作品尤为罕见。《赏音图》所绘人物形神兼备,无论是听琴者,还是抚琴者,都沉醉在悠扬的琴声之中。人物衣纹线条细劲流畅,设色古雅。笔法师承陈洪绶的王树穀,得陈氏清稳格调,尤精于白描,所作衣纹秀劲,设色古雅。《朝妆缓步图》画中女子面若桃花回眸眺望,简单勾勒衣纹并浅设色,把晨起妆罢娇无力的婀娜神态描写得栩栩如生。

浙江大地钟灵毓秀,不仅孕育了众多善于操弄笔墨的风流才子,也不乏精通丹青的红粉佳人。浦江才女倪仁吉以精通文史、善工书画,又擅刺绣、通晓音律的全才闻名当时。《仕女图》画一婀娜女子手执团扇,姿态柔美,亭亭玉立于山水间,山中点缀的丛菊、团扇上的荷花,衬托出女子出身高洁隐逸世外之意,作者自称仿宋人笔意,亦或是作者本人的自况。

同属浙江籍的女画家金礼嬴,自幼即含毫吮墨,志趣高远。凡人物、仕女、界画楼室、山水、花卉,都能匠心独运,妙夺古人,尤其精于画佛像,庄严妙丽。金礼嬴所绘《观音像》描写的是《华严经·入法界品》中善财童子向观音请教佛法的故事。画中观音神态静穆、慈祥,端坐狮身,给善财童子讲解佛法。善财童子则匍匐于地,专心听讲,旁衬鹦鹉。观音、童子面部略加烘染,衣纹线条流动。画中含有人间生活气息,观音与童子俨然一对母子。设色典雅,用笔工细,观音、童子衣纹及狮子毛发、鹦鹉羽毛均以淡墨勾线,如行云流水,观音长发施以深蓝花青,颇为醒目。观音、童子、鹦鹉三者神态相互呼应,整个画面呈清淡高雅之气,是观音绘画题材中的佳作。

在清代人物画家中值得称道的还有专工人物、龙马的画家周珣,但他画马的作品流传极少。《相马图》以宋元人笔法,描述《列子·九方皋相马》的故事:伯乐是春秋战国时期秦国有名的相马能手,在他暮年之时,向秦穆公推荐相马高手九方皋。三个月后,历尽艰辛的九方皋终于将千里马送到秦穆公面前。占据画面大部分的古柏顶天立地,隐寓九方皋为找寻千里马不辞劳苦的坚韧意志。作者以精熟的绘画技巧与心理表现能力,使人物与马的形象栩栩如生,笔墨变化富于层次感。该图属周珣画马图中极为难得的上乘之作。

清代后期出现了一个较大的仕女画家群,成为当时颇具特色的艺术现象,其中较有影响的画家有余集、改琦、费丹旭、顾洛、王素、胡锡珪等。他们都热衷描写身着古装、体态清秀纤弱的妙龄女子,用笔轻柔流畅,落墨纯净,敷色清雅。

素有“余美人”之称的余集,少负奇才,官至翰林院侍讲学士。诗文、书、画兼擅,有三绝之誉。尤其擅画仕女,风神清丽,仪态静朗,无脂粉气。《仕女图》画深幽庭院,除太湖石外,别无景物。一仕女侧对观者,体态清秀柔弱,倚石而立,右手托举空中,似欲接归燕衔来的花瓣,人物形象显得仪态万方。人物面部略敷白粉,黛眉轻扫,朱唇微染,衣纹线条劲紧流畅。

费丹旭工写照,如镜取影,尤精补景仕女,浑然天成。所画仕女轻灵淡雅,画中人物有大家闺秀,多见百姓中小家碧玉,形象婀娜多姿,代表当时人们心目中的理想美人。《听秋啜茗图》是费丹旭为许君修之妻兰秋夫人所作,画中兰秋夫人静坐室内,神态端庄娴静。案头陈设书卷、瓶花、瓯盏,夫人读书小憩,斟一盏香茗,听幼子诵读《秋声赋》。室外流水潺潺,修篁环屋,梧桐婆娑,浓浓的秋意跃然楮上。此图笔法清润,用线松秀,设色淡雅,情景交融,宛若天成。当时费丹旭“尺幅仕女,人争宝之”,由此可见费丹旭对于近代仕女画的盛行起到推波助澜的作用。

“扬州八怪”与“海上画派”的出现,改变了清代中、后期人物画的命运。人物画虽然不是扬州八怪的创作重点,但这些画家的人物画却颇有新意,华岳、黄慎、闵贞、罗聘等都擅长人物画。

华岳是“扬州八怪”中成就卓著的杰出画家，他的画善于通过笔墨表达自己真切的内心感受。他的人物画得益于马和之、陈洪绶、王树穀，自成为一种简笔画法，形象有所夸张而不变形，如《松荫三老图》为华岳人物画中常见的高士题材，三老于松荫下对坐，共赏奇文。松树隽雅，山石不失苍浑之风。线条似兰叶描，简练柔劲，不失形似而更重精神，不仅个性鲜明，而且更富有意境。华岳的绘画对当时乃至近代绘画的发展都起着重要的启迪作用。

一介文人之金农擅长诗文、书法，中年后才涉足画坛，他流传至今的人物画并不多，但却能形成独特的风貌，凭借着书法用笔的功底，他的人物画逸笔草草，力求捕捉人物的神态特征。《药师佛像图》以虚虚实实的线条信手勾勒出山石轮廓，水墨平涂，山石一无皴染，洞内药师佛着朱衣袈裟，袒露右肩，盘踞蒲团，手执麈尾作闭目养神状，洞外有小童推磨碾药。人物神态特征捕捉准确，衣纹线条顿挫有力。金农以书法入画的成功个案，为书法家进入画家之列积累了经验。

金农入室弟子罗聘，既继承师法，又不拘泥于师法，笔调奇特，自创一格。凭着人物画的深厚功底和对其师的深入了解，罗聘笔下的金农呼之欲出。《金农像》为使金农显得精神矍铄，作者取金农侧面坐于山石上，手捧贝叶经作读经状。画像抓住金农秃头大脑门、须髯连鬓、服装简朴的特征，突出表现了金农淡定从容、嗜奇好古而又落拓不羁的性格。头部轮廓以淡枯笔勾勒，人物皮肤皆施淡赭色，为突显胡须杂乱略敷白粉，并以浓墨粗线条勾勒衣纹轮廓，以坚劲扎实的点子积成线条，构成粗布条纹玄色衣衫的效果，从中可一窥罗聘笔墨的深厚功力。

在海派中占有重要地位的人物画高手任熊、任薰、任颐堪称海派人物画之中坚。他们对传承发扬晚清人物画具有举足轻重的作用。“三任”之一的任薰画法宗陈洪绶及其兄任熊，然其线条如银钩铁画，风格清新活泼，别具匠心。中年所作《白描人物图》花木兰与听秋图二帧，人物形象伟岸，笔致工细，气势沉雄。任薰的绘画风格对任颐的画风有一定影响。

任颐长期寓居上海，以卖画为生。擅长画肖像、人物和花鸟，画风受陈洪绶、任熊的影响而又有创新。笔法生动，色调明快，构图新颖，不愧为海派巨擘。任伯年与吴昌硕亦师亦友，由志同道合结为至交，他曾为吴画肖像多幅。《蕉荫纳凉图》画主吴昌硕坐于青竹榻上，左手执蒲扇，倚靠于数函古籍。他腹鼓如斗，是形容他日饮数升墨汁，非常有学问。人物的脸部造型准确，神态怡然。衣纹明朗，体态悠然。背景衬以绿芭蕉，线条爽劲利落，并以细线勾勒后敷色。人物的点染与芭蕉的细勾完美地融合在一起。《酸寒尉图》中吴昌硕身穿朝服，头戴官帽，拱手端立，意态矜持中流露出尴尬与窘迫。任伯年绘这幅在吴氏看来“厥状可晒”的肖像，虽不乏亲密老友间的谐谑成分，却也是吴昌硕中年生活的一段真实写照。这两幅作品堪称任伯年肖像画的经典之作，已然成为浙江省博物馆的重要藏品。

清代人物画与山水花鸟画相比仍呈现出颓势，但“扬州八怪”与晚清海派人物画的加入，可以说是人物画历史上出现的一次可喜的反弹，将中国人物画推向一个新的高峰。

花鸟画

花鸟画作为独立的画科始于中唐，盛于晚唐。五代是花鸟画空前发展时期，黄筌工笔勾勒，重彩敷色的富贵与徐熙落墨为格、杂彩副之的野逸画风繁衍于后世，前者为宫廷画院所追崇，后者为文人画所借鉴。明代花鸟画出现多元并存的局面，工笔设色、水墨写意各展其能。虽然明代没有设置专门的图画院，但是宫廷绘画的兴衰与皇帝个人的好恶关联紧密。由于明代宣德、成化、弘治三朝皇帝的提倡，这时期的宫廷绘画尤其兴盛。

正统、成化间以画花鸟画著称的宫廷画家林良，早年画风工细精巧，多作设色花果翎毛。后转师南宋“院体”中的放纵简括一路，而专事水墨粗笔写意。题材也多为鹰、雁、鹤、鹭、孔雀、锦鸡以及苍松古木、寒塘芦荻等。其画笔法劲健豪爽，沉

着稳健,讲求法度。用笔迅疾,有动势。作品充满大自然的野逸之趣,在当时以艳丽工巧为时尚的宫廷绘画中独具一格,并影响到明代中期的花鸟画创作。林良《双鹰图》取法南宋放纵简括的画风,以水墨放笔作禽鸟,随意点染,如作草书。是图绘老树桠杈,落叶将尽,一对苍鹰神情闲雅,相向交错栖息于树。粗笔写意,浓墨点翅,笔势放纵飞动,充分显示出水墨的表现力和感染力。

与林良同时供奉内廷的花鸟画家吕纪,其画格有两种面貌:一作工笔重彩,精工富丽,多绘凤鹤、孔雀、鸳鸯之类,辅以树木坡石、滩渚流泉背景,既具法度,又富生气。一为水墨写意画,粗笔挥洒,简练奔放,接近林良的风格。他也能画活泼生动兼工带写的花鸟画,《梅竹山禽图》系工笔重彩,所画锦鸡、梅竹,形象精确,双禽的羽毛刻画工致,一丝不苟,敷色艳丽,体现了明代宫廷绘画严饬精丽的法度。

继承“浙派”余绪的汪肇,性格豪放不羁,山水学戴进,人物法吴伟,笔意恣肆,墨色淋漓苍润,气势迫人。尤长于翎毛,自成一格。常自负作画,不经意处颇露天真。与蒋嵩、张路、郑文林等并称,为浙派晚期名家之一。所画《芦雁图》,描写栖息芦荡深处的大雁,它们或团拢一气,或一旁静观,或振翅俯视,形象简括生动。又以简练之笔勾出水草、芦苇,画面笔势纵横洒脱,墨色淋漓苍润。笔法纵逸草率,神态刻画生动,呈现出“浙派”后期的特色。

随着沈周、文徵明、唐寅、仇英“吴门四家”在江南的崛起,水墨写意花鸟之风便大行其道。吴门四家,尤其是沈、文、唐在艺术上是多面手,诗书画全能,山水、人物、花鸟皆精,虽然人们常把他们的成就归结到山水画系列,但花鸟画中,他们也作出了杰出的贡献。他们在前人的基础上进一步追求笔情墨趣,并强调对象神态与画家情趣的统一。水墨写意花鸟画发展到另二位花鸟画大师陈淳、徐渭,使明代的花鸟画走向了成熟和完善。

徐渭可谓水墨花鸟画集大成者之一,他的水墨大写意,墨法变化多端,淋漓酣畅,如空谷飞练,一泻千里。《水墨葡萄图》以草书笔意画野葡萄,作者运用泼墨、破墨、积墨等多种技巧,淋漓挥洒,纵横恣肆,气势豪放。徐渭的大写意不拘成法,以高超的技法淋漓尽致地表现了水墨的神韵,达到了出神入化的境界,对后来的“石涛”、“八大”、“扬州八怪”等花鸟画家的变革起着重大的影响。

与徐渭齐名,人称“青藤白阳”的陈淳,曾学画于文徵明,后不拘师法,山水较文徵明疏放。他尤擅水墨写意花鸟,开明代写意花鸟画新格局。笔墨简洁精练,风格疏爽,追求闲适宁静的意趣。明清以来的花鸟画家受他影响很深。如杭州人沈仕,工诗书画,山水、花鸟之风神气韵高出流辈,颇得陈淳笔意。《花卉图》卷以牡丹起首,梅花结尾,绘玉兰、芙蓉、荷花、凌霄、菊花、萱草、水仙、山茶等花卉十余种,画上有作者对题咏花诗。构图精巧,以季节为序,花木绵绵。用笔看似荒率,而实法度严谨。敷色尤为妍丽,极尽风流潇洒。

与明代一样,清代也没有设图画院,只在内务府造办处设置画院处和如意馆,负责组织画家为宫廷服务。“清初六大家”之一的恽寿平,兼擅山水、花鸟,他的花鸟画勇于创新,从而成为清初影响较大的花鸟画家。清初宫廷画家蒋廷锡的没骨花鸟画,传承恽寿平的风格而负盛名。他的《仿王冕野梅图》尺幅较大,气势迫人,用笔爽朗,兼工带写,色墨并施而神韵生动。后于蒋廷锡同为宫廷画家的沈铨,善画花卉、翎毛,用笔工致流畅,形象生动,设色艳丽。雍正年间,他应聘到日本授画,留海外三年,他的花鸟画很受日本人的重视,学他的人较多。《桂花锦鸡图》写溪畔两只锦鸡,桂树、牡丹、兰花、野菊等相掩映,溪流湍湍。又有两只锦鸡在桂树上歇息并似在对话,极富生趣。沈铨以工笔著称,此幅画造型准确,工致精丽,敷色绚烂。

此时期明代陈淳、周之冕、孙克弘一系写意花鸟画的影响已明显减弱,相当一批画家选择的是工笔重彩画风。浙江地区南宋画院的余绪仍然具有相当的作用,明后期陈洪绶也以工笔花鸟画享誉画坛。蓝瑛的子嗣与后学蓝孟、蓝深、蓝涛、张

昉、魏湘、孙杕、胡湄等，大都趋向于采用工笔重彩的画法。蓝涛设色工笔《花鸟图》布局精巧，以梅花局部为主体，横斜于画面上下，形断而意不断。梅干以焦墨写之，古拙老辣，梅花用细笔双钩，山茶穿插其间，设色秾丽古雅。树枝上栖息的双鸟，神态生动，色彩妍丽。此图历数百年，色彩如新。这种具有院画风格的花鸟画风，一直到八大、石涛、恽寿平这些优秀画家的出现，才使这一状况有所改观。

石涛和八大是清初写意花鸟大家，作品都以水墨豪放著称。朱耷花鸟画的构图追求奇险中求平衡，匠心独运，他的花鸟画往往仅绘一鸟、一鱼，空无背景，在凸显对象的同时，更收奇僻的效果。他还善于利用宣纸的特性，控制水墨的自然渗化，使墨产生浓淡互破、氤氲浑融的效果。《双雀图》中以极简练的手法写一双小鸟，形象洗练夸张，生趣盎然。羽毛寥寥几笔，点染得宜，表现出鸟儿湿润毛茸的质感。画面空阔，布局别具匠心。由画上的款识可以解读这位遗民苍凉孤寂的心路历程。朱耷的绘画对清代中晚期“扬州八怪”、“海上画派”以及近代的花鸟画创作都产生了十分重要的影响。

清代中期崛起的“扬州八怪”在继承徐渭、八大、石涛的传统上，勇于创新，又以独特的风格自立门户。“扬州八怪”之一的李鱣在宫廷画设色艳丽的基础上，吸收了文人画的水墨技法和高其佩的指墨画法。《鸳鸯莲子图》以一带破笔在笺格上随意布置，挥洒自如，泼墨酣畅淋漓，点染别有风趣。该图以水墨画鸳鸯，荷叶、花与莲蓬设色，衬托出荷花的鲜艳生动。“鸳鸯莲子”是明清时期民间结婚喜庆常用的绘画题材，寓意新人喜结连理、早得贵子。

以画兰竹著称的郑燮书法别致，隶楷参半，自称六分半书，善以书入画，其《墨竹图》写巨石兀立，旁出翠竹数竿，绿叶浓荫，苍翠欲滴。笔墨淋漓，苍劲豪放，随意布置，为晚年作品，是在醉游杭州西湖后所作。诗中所题金沙港、翠微都在西子湖边。

明末清初在上海形成新的绘画流派“海上画派”，他们吸收维新思想和外来文化，反对因循守旧，继承优良传统，又受清代金石学的影响，画风潇洒放纵，颇具雄厚古朴气味。任颐、虚谷、赵之谦、吴昌硕等一代大师的崛起，为清末的花鸟画坛注入新的生机，并启迪引导着近现代画坛的进程，造就了新一代大师的突起。

赵之谦花卉继承徐渭、石涛、李鱣的传统，并融合金石篆刻，笔势流动，结构新颖。他的画作流传较少，《花卉图》是一堂四屏条的闽中名花图，作品笔法精练，设色艳而不俗，颇具金石之气。此类作品在赵氏花卉题材创作中也不多见，益显弥足珍贵。

任颐擅长画肖像、人物和花鸟，画风受陈洪绶、任熊的影响而又有创新。笔法生动，色调明快，构图新颖，是海派画家中的佼佼者。在任颐的绘画题材中荷花鸳鸯较常见，《荷花鸳鸯图》画面设色雅淡明快，是图用没骨画法，画薄雾迷濛的荷塘，荷叶亭亭，荷花盛开，水中停歇着一对鸳鸯；上方飞翔的鸳鸯追逐嬉戏。两对鸳鸯一动一静，一藏一露，这种动静对比，藏露巧构，体现了任伯年构图区别于常人的高明之处。

吴昌硕擅长篆刻、诗文、书画，其画取法赵之谦，上追八大、石涛、陈淳、徐渭，并以金石、书法的笔法入画。落笔豪放浑厚，别具风格，为“海上画派”中的代表人物，名重一时，并影响于后世。吴昌硕嗜梅成性，一生画梅无数，梅也是他传世作品中最常见的题材。他笔底的梅花千姿百态，善用书法中的飞白、草书、大写意等笔法，笔走龙蛇，挥洒自如。《大石红梅图》以梅为主体，旁衬奇石，相互烘托、映衬。以古籀笔法写枝干，如蛟虬狂舞。梅花用墨笔勾勒花瓣，敷以粉子轻点花蕊，色墨相宜，更显梅花冰妍隽秀的自然本性。整幅作品运笔老辣，气势雄劲逼人。

浙江省博物馆典藏历代书画计三万余件，其中绘画比重略高于书法。本书所列绘画作品，既有国宝级的珍品，也有极品、精品与孤品。无论它们是山水、人物还是花鸟，属何宗何派，工笔重彩还是水墨写意，无不各逞其长，各具韵味，充分体现了我国绘画源远流长、博大精深的艺术特色。

目 录

序/001

综述/004~013

山水画/001~078

元代及明早期/005~010

明清/011~078

吴门画派/011~028

松江画派/029~035

武林画派/036~043

四王画派/044~052

新安画派/053~065

浙籍画家/066~078

人物画/079~132

花鸟画/133~189

图版目录/190~191

后记/192

