

美术鉴赏

姜松华



湖北科学技术出版社



美术鉴赏

编写委员会

主 编：姜松华 汪保群 邱丽杰 林培亮

主 审：汪保群

副主编：苏军国 刘剑琳 段志勤 苏 平

张建林 谭小贝

参 编：巩 会



湖北科学技术出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术鉴赏/姜松华,汪保群,邱丽杰主编. —武汉:湖北科学技术出版社,2012.6

ISBN 978-7-5352-5017-9

I. ①美… II. ①姜… ②汪… ③邱… III. ①品鉴
IV. ①J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 092152 号

责任编辑:谭 天

策 划:北京每文鸿泰科技发展有限公司

封面设计:单文革

出版发行:湖北科学技术出版社

电话:010-89542259

地 址:武汉市雄楚大街 268 号

邮编:430070

(湖北出版文化城 B 座 13-14 层)

网 址:<http://www.hbstp.com.cn>

印 刷:北京市全海印刷厂

邮编:101300

889mm × 1194mm

1/16

16.5 印张

216 千字

2012 年 6 月第 1 版

2012 年 6 月第 1 次印刷

定价:69.90 元

版权所有 翻印必究 本书如有印装问题 可找发行部门更换 联系电话:13811492386

前言

PREFACE

高等学校的艺术教育培养大学生审美辨别能力、提高大学生人文素养、推进大学生素质教育的重要手段。

当前，针对大学生艺术素质教育而编写的“美术鉴赏或欣赏”书籍已经很多，我们现在编写这本面向大学生的《美术鉴赏》，并不是为了再在这些书中简单地加上一本。我们认为，无论是东方还是西方，美术是民族文化的重要组成部分，其内涵是非常丰富的。对一件美术作品的鉴别欣赏，应该从多方面进行，而不仅仅从几个约定俗成的角度或人云亦云地被动去接受，特别是现当代的美术作品我们更应该教给大学生鉴赏的方法。这也是我们编这本书并把她定名为《美术鉴赏》的初衷。因为，鉴赏是运用感知、经验和知识对美术作品进行感受、体验、联想、分析和判断，获得审美享受，并能恰当使用美术术语，理解、评价美术作品与美术现象的活动。这是一种由感性到理性的主动认知过程；而美术欣赏一般局限于感知、想象、情感体验等感性认识方面，是一个被动接受的过程。

在美术鉴赏中，应该强调从多个角度对美术作品进行分析，可以允许不同观点的存在。对于有些美术作品，历史上说“好”的美术作品，在鉴赏时可以说不好。历史说“不好”的美术作品，在鉴赏时可以说好。关键是要说明对美术作品说“好”与“不好”的理由，而且这种理由是有道理的，要是能说服别人的。这样才能开发大学生美术鉴赏的思维空间，提高他们的美术鉴赏能力，培养他们独立的人格，而不是让他们只会人云亦云的去接受知识，这样只会削弱大学生的创新思维，使得学生在对美术作品的理解上思想一致，结论相同。这样的“美术鉴赏”，已经从根本上违背了美术鉴赏的本质，也违背了美术的本质。

为了达到以上目的，我们在编写的过程中坚持以下原则：

一、以美术历史的发展为主线。让学生在了解中外美术发展历史的基础上，强调对美术作品的新理解。并结合美术现象发展的社会根源，把美术作品放在当时的社会历史、人文审美环境等背景中去考量。

二、以具体美术作品分析为主要内容。美术作品是美术鉴赏的基础，文字的说明不能代替图片的作用。在书中，我们选择了大量图片，图片力求精美，并对每一幅图片进行具体分析，有从美术史上已有定论的角度进行罗列的，也从比较新的角度进行分析的，希望能给阅读中带来新意，并能引导学生有新的观点和新的鉴赏角度。对于有的还存有争议的作品，我们认为又是最重要的作品，就把几种观点一并罗列出来，让学生自己去判断鉴别，因为大学生已是有自己的思想和具备一定的知识水平，相信他们会有自己的判断。

三、现代社会的发展日新月异，传统文化要传承，新知识我们也要及时的了解。基于此，我们把现

代、后现代美术及中外现代设计艺术专门编写进来。虽然有的美术现象还没有形成历史定论，但我们认为对于大学生来说，还是应该及时地了解当今美术的最新发展现状。

四、本书的既适用于艺术专业学生的基础理论学习，也适用于非美术专业大学生和美术爱好者学习美术知识，提高自身美术素养。

本书是由姜松华、汪保群、邱丽杰、林培亮老师主编，其中1、2、3章节是由云南德宏师范高等专科学校苏军国老师编写，4、5章节是由山东淄博职业技术学院刘剑琳老师编写；6、7章节是由湖南工业职业技术学院谭小贝老师编写；8、9、10章节是由广东汕尾职业技术学院林培亮老师编写。

当然，想象和现实是有一定距离的，错误和疏漏在所难免，但是，我们会努力。而我们编写的这本《美术鉴赏》，能否起到预定的效果，只能等读者来评价了。

编 者

2012年5月

目录 CONTENTS

第一章 中国传统人物画鉴赏	1	第八章 17、18世纪欧洲绘画	143
第一节 概述	1	第一节 概述	143
第二节 中国传统人物画欣赏	2	第二节 17世纪欧洲迷狂的巴洛克 绘画	144
第二章 中国传统山水画鉴赏	19	第三节 17世纪欧洲淳朴的写实主义 绘画	148
第一节 概述	19	第四节 17世纪以普桑为代表的法国古典 主义绘画	158
第二节 中国传统山水画欣赏	20	第五节 18世纪欧洲艳情的罗可可 绘画	1
第三章 中国传统花鸟画鉴赏	41	第九章 18世纪末至19世纪前半期欧洲 绘画	169
第一节 概述	41	第一节 概述	169
第二节 中国传统花鸟画欣赏	42	第二节 新古典主义绘画	169
第四章 中国现代绘画艺术鉴赏	57	第三节 浪漫主义绘画	173
第一节 概述	57	第四节 现实主义绘画	182
第二节 中国现代绘画艺术欣赏	58	第十章 西方现代绘画艺术鉴赏	191
第五章 中国书法艺术鉴赏	71	第一节 概述	191
第一节 概述	71	第二节 西方现代艺术的主要流派及其 代表作品欣赏	192
第二节 篆书、隶书的高古典雅	72	第十一章 西方后现代艺术欣赏	209
第三节 楷书、行书的便捷流畅	78	第一节 概述	209
第四节 草书的自由浪漫	90	第二节 西方后现代艺术的主要流派及其 代表作品欣赏	210
第五节 “现代书法”的求新求变	95	第十二章 中外现代设计艺术鉴赏	231
第六章 中国古代陶瓷艺术鉴赏	99	第一节 概述	231
第一节 概述	99	第二节 国外现代艺术设计作品 欣赏	232
第二节 中国陶器及其代表作品 欣赏	100	第三节 中国现代设计艺术作品 欣赏	250
第三节 中国瓷器及其代表作品 欣赏	111	后记	255
第七章 从古希腊到西方文艺复兴时期 绘画鉴赏	121	参考文献	256
第一节 概述	121		
第二节 人性与神性完美结合的古希腊、 罗马绘画	122		
第三节 宗教迷狂下的中世纪绘画	125		
第四节 人性“复活”的文艺复兴时期 绘画	128		

第一章

中国传统人物画鉴赏

第一节 概述

中国是世界上最古老的文明国家之一，具有悠久而光辉灿烂的历史。中华文明始终保持着自己的个性，中国绘画也始终保持着自己的特色。把中国古代绘画与西方古典油画相比较，最突出的特点是中国画更重视画家的内在修养，认为画好中国画，更多的工夫不是用在练习绘画技巧，而是超出技巧之外的各方面认识。唐朝彦就说“直自师心，意存功外”。传统文人画出现之后，对自然事物的模仿技巧更是被降地很低。苏轼说：“论画以形似，见于儿童邻。”欧阳修说：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情，忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”相对来说，西方古典油画比较重视绘画的形似。重视“形似”需要对技巧进行锻炼，重“意”需要的是画家的修养。所以，中国画史上很少有达·芬奇“画蛋练功”之类的故事。也正因为如此，西方古典油画家基本都是专业艺术家、专职画家，而中国古代画家绝大多数是非职业画家（不能把他们说成“业余画家”，因为“业余画家”有贬义）。正是因为中国画家的非职业性质，使得中国画家的范围极广，画家群体非常庞大。一般来说，只要具有文化修养，又想画画的人，就可以拿起笔来画，并不需要非常严格的技巧训练。再加上中国古代文人的书写工具和画画工具完全一样，都是毛笔。只要感情需要，任何文人都是可以进行绘画创作。所以，中国画是人类历史上最发达的艺术种类。我们将对中国绘画进行欣赏，由于艺术作品非常丰富，这使得绘画欣赏变得极为困难。为了有条理地对中国画进行欣赏，我们进行了分类。

根据题材，我们把中国画大体分为三类：人物画、山水画和花鸟画。

第二节 中国传统人物画欣赏

中国人物画最早产生于什么时代，现在还无法确定，但是，中国人物画的基本特点最早在什么时期成熟，还是可以定论的。以现有的资料来看，战国时期，中国人物画的基本形态就得以确定。代表作品是在湖南长沙陈家大山楚墓中发现的帛画，其中以《人物龙凤图》（图1-1）和《人物御龙图》（图1-2）保存最为完好，水平最高，最具有代表性。更重要的是，在这两幅画中，中国画的基本特点都表现了出来。



图1-1 《人物龙凤图》，绢本水墨，纵31.2厘米，横23.2厘米，湖南省博物馆藏



图1-2 《人物御龙图》，绢本设色，纵37.5厘米，横28厘米，湖南省博物馆藏

《人物龙凤图》1949年出土于长沙陈家大山1号楚墓。从绘画的内容来看，非常简单，共有四个形象，但是，每一个形象都具有一定的象征意味。中心偏下是一个女人的形象，这个形象代表的是墓主人。此人是一位中年妇女，表情严肃，发髻用丝线盘于脑后，上身衣袖宽大，并有精美图案，腰间系着宽宽的腰带，长袍下部也非常宽大，并在前后翘起，形成一个船型，有种向前行进的感觉。在墓主人的脚下，有一个月牙形状的形象，这使人联系到传说中的招魂，这个月牙应为“招魂之舟”。在绘画的前方和上方有一龙一凤，象征着墓主人在龙凤的引导下，升入理想的境界。

《人物御龙图》的内容和《人物龙凤图》极为相似，也是表现墓主人升天的故事。只是在形象的安排上有一定的差别。这幅帛画1973年出土于长沙子弹库1号墓。绘画中有五个形象。最明显的是处于绘画中心位置的墓主人。此人为一中年男子，从穿戴上看，应为一官员。头上束发高冠，身穿长衣，衣袖宽大，腰配长剑，上方还有一华盖。男子所驾驭的船为龙头船，在龙的上面，有一仙鹤长鸣，下方有鲤鱼游动，并有祥云衬托。表现的是墓主人驾驭着龙船，由鱼和祥云衬托着，仙鹤引导着，飞升的场面。

从内容上看这两幅画，只是简单的丧葬故事。但是，从绘画的技巧方面看，这两幅画却表现出了中国绘画特点的确立。主要表现在以下方面：

第一，从绘画手法上来看，这两幅帛画的主要手法是用线画成，特别是在《人物御龙图》中，墓主人除了头部有一些渲染外，身体全部是以线勾勒为主。鱼和仙鹤也以线勾勒。《人物龙凤图》中的凤，更是以线的勾勒为主。这充分体现出早期中国画注重用线的特点。

第二，从绘画语言上来看，这两幅绘画主要是墨。可能在开始绘画时，是有色彩的，但是，现在我们看到的主要是墨色。

第三，从绘画技法上来看，中国绘画的成熟，渲染是非常重要的部分。在这两幅绘画中，已经具有渲染的迹象。比如，女墓主人的衣服和《人物御龙图》中男主人的华盖，都有渲染的痕迹。

从以上三个方面可以看出，传统中国画的特点，在战国时期已经基本显现。但是，这种特点还不是非常成熟。而且，在这一时期，中国绘画基本依附于巫术或政治，绘画的主要功能是为巫术和政治服务，“明劝诫，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”（《古画品录》谢赫），有着明确的实用价值。但是，绘画属于文化，而文化就不仅仅满足于人的物质需求，更重要的是反映中国人的心灵追求。而中国画家开始明确绘画对心灵的表现是在魏晋南北朝时期，这是以东晋画家顾恺之提出“传神论”为标志。在美术史上把这一时期中国绘画的革命称为“艺术的自觉”。

然而，魏晋时期绘画进入艺术“自觉”时期之后，我们现在却很难看到那时的人物画真迹，因为流传下来的属于那个时期的原件极为罕见，现在我们所看到的大多是唐宋时期摹本。虽然是摹本，也能使我们基本了解那个时期的艺术的状态。

代表魏晋时期人物画风格的传世作品，主要是顾恺之的三幅画——《洛神赋图》、《女史箴图》和《列女仁智图》。其中，以《洛神赋图》（图 1-3）最为精美。

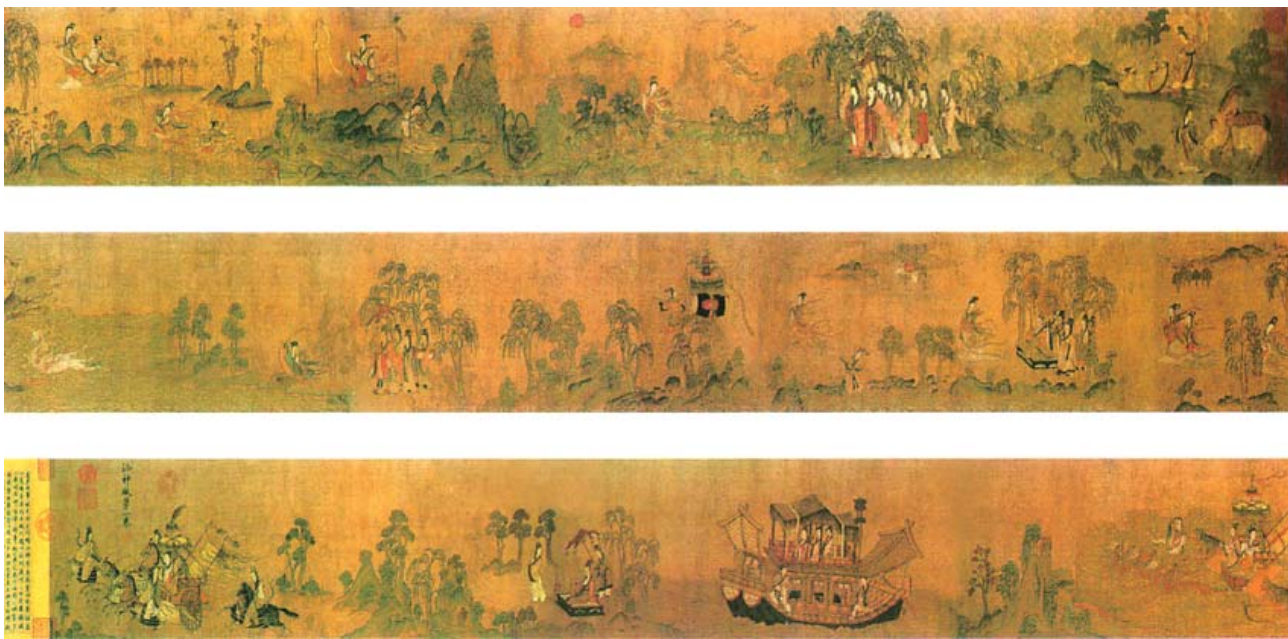


图1-3 顾恺之，《洛神赋图》，绢本设色，纵27.1厘米，横572.8厘米，北京故宫博物院藏

顾恺之（约345—406），字长康，小字虎头，晋陵无锡（今江苏无锡）人。多才多艺，有“才绝、画绝、痴绝”的三绝之称，在《世说新语》中有很多关于他的故事。《洛神赋图》是他根据三国时期著名文学家曹植的名篇《洛神赋》创作而成的。《洛神赋》是三国时期魏国著名文学家曹植写的浪漫主义名篇，讲的是曹植夜渡洛水时与美丽的洛水神女相遇而恋爱，却终因人神路隔而无奈分离的动人爱情故事。曹植把其中的女性塑造成一位完美的洛水女神：“其形也，翩若惊鸿，宛若游龙，荣曜秋菊，华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月，飘摇兮若流风之回雪……”。顾恺之根据曹植的描写，并进行主观的加工，把发生的故事全部画到了同一幅画面中。画面的布置如连环画一样，哪一段讲什么故事，一目了然。《洛神赋图》把所有的故事，统一到同一个山水背景之中，逐次把故事展开。全图共分为六段：第一段，洛神初现。开头是经过长途的跋涉，停车喂马，而曹植在树下休息。突然河中出现洛神，曹植恍恍惚惚，站在岸边，表情凝滞，一双秋水望着远方碧波上的洛神，痴情向往，欲与之交流。第二段，集中展示洛神的穿戴、动作，被风而起的衣带，使踏波而来的洛神有一股飘飘然来自天界之感。第三段，描绘曹植对洛神的爱慕和同她的约会。洛神欲去还留，顾盼之间，流露出倾慕之情。第四段，描绘洛神为君王诚心所感动，洛神一再与曹植碰面，日久情深。第五段，描绘因人神之道殊，无从交接，最终无奈缠绵悱恻的洛神，驾着六龙云车，回首顾盼，含恨分别，在云端中渐去的情景。第六段，留下此情难尽的曹植在岸边，终日思慕之，“御轻舟而上溯，浮长川而忘返”，终不能复见，最后依依不舍，乘车离去。绘画中多次出现洛神和曹植的相貌，不管什么角度，前后出现的同一人物都极为相似。可见，当时顾恺之对于形体已经有了一定的把握能力。在这幅画中，顾恺之还采用了被称作“春蚕吐丝”的线描，后人称这种技法为“高古游丝描”，为物画技法十八描之一，对后世的中国画线条艺术产生很大影响（图1-4、图1-5）。



图1-4 顾恺之，《洛神赋图》（局部）



图1-5 顾恺之，《洛神赋图》（局部）

魏晋南北朝时期，中国画坛以人物画为主，重要的画家很多。从文字的记载方面来看，这一时期，比较负有盛名的画家有曹不兴、卫协、戴逵、宗炳、陆探微、谢赫、张僧繇、曹仲达、杨子华、刘杀鬼等。并且，魏晋时期人物画的题材也非常广泛，一部分是对秦汉时期人物画题材的继承，如神仙灵怪题材、将士军卒题材、娱乐宴游题材、农桑狩猎题材、社会风俗题材和历史故事题材等。还有一部分是魏晋南北朝时期出现的新题材，如佛教故事题材、文人士大夫题材和仕女题材等。

中国人物画的发展在隋唐时期也是一个关键时期。在这一时期，画家一方面继承人物画的传统，另一方面加强模仿日常生活，把人物画推向了一个高峰。使得中国人物画在隋唐时期得到很大发展。

在隋唐的人物画家中，阎立本从多个方面超越了顾恺之，具有自己的特点，对后来的绘画影响非常大。他的影响主要表现在三个方面：一方面是从阎立本开始（可能以前也有，但是目前还没有作品佐证），人物画比较重视对生活的写生。注重写实，这是阎立本人物画的一个基本倾向。二是在写实的技法方面也有了很大的突破。更重视对人物神的刻画。所以，张彦远才评价阎立本为“六法备该”。三是从阎立本开始，中国人物画的题材不再重视对宗教艺术或文人士大夫及其隐士的再现，而是重视对生活本身的描绘。《步辇图》（图1-6）是阎立本最重要的代表作品之一。

阎立本（约600-673），陕西长安人，初唐著名的画家。《步辇图》是阎立本流传至今的重要作品之一。从题材上看，《步辇图》还没有摆脱讲故事的桎梏，所描写的也是一个故事，但是，这个故事不是虚构的，而是历史的真实。《步辇图》再现的是唐太宗李世民接见吐蕃（西藏）王松赞干布的特使禄东赞的故事。在公元640年，即唐贞观十四年，吐蕃王松赞干布派大相（相当于宰相）禄东赞向大唐求亲，唐太宗决定将文成公主嫁予吐蕃王松赞干布。在结婚之前，唐太宗在步辇上接见了禄东赞，阎立本就把接见的故事描绘了下来。



图1-6 阎立本，《步辇图》，绢本设色，纵38.5厘米，横129.6厘米，北京故宫博物院藏

从构图的角度来看，《步辇图》中的人物可以分为两组，以画卷中轴线为界，左边三个男士依次排开（图1-7）。走在最前面的是典礼官，负责带领大臣觐见皇帝。中间的就是使臣禄东赞，最后，可能是翻译官，也有人认为是禄东赞的侍从官，说法不一。阎立本对这三人的安排井然有序，背景没有任何装饰。突出了三人的形象。绘画的右侧是以唐太宗为中心的人物群（图1-8）。唐太宗坐于中间，形象高大，于此相比较，宫女显得比较弱小，突出了唐太宗地位的崇高。这也是传统绘画中为表现人物的地位尊卑，通过有意夸大尊者形象来突出他的地位的处理方法。对宫女的构图，主要是把人物的布局，按照其功能自然分工成不同的角色，而且仕女衣带飘飘和晁盖的迎风招展，都在有意刻画一种充满柔情、安详、和善的情调。



图1-7 阎立本，《步辇图》（局部）



图1-8 阎立本，《步辇图》（局部）

从整幅画看《步辇图》的构图，独具匠心。“《步辇图》的人物布置上采用了疏密对比的手法：以唐太宗为中心聚拢而成的侍女人群与吐蕃使者以及朝廷礼官和翻译，一者为密，一者为疏；一者是错落有致，意度曲折，一者是并列而立，举止肃穆，形成了强烈而鲜明的对照。唐太宗虽然身置人群之中，但是他的形象不仅十分突出，而且在其周围人物簇拥之中仍然具有一种不可遮蔽的气象。前面抬辇的侍

女由于使力，而头颅自然地向右偏侧，从而为唐太宗那直逼前视的目光敞开一片疏朗的视野，与覲见的吐蕃使者构成了一种自然呼应和无形的包统关系。”（《中国画艺术专史·人物卷》樊波著）

从色彩上讲，《步辇图》的场景是一个喜庆场面。根据中国的传统习俗，喜庆场面通常由红色装点基调。在《步辇图》中，阎立本为了突出这一特点，特地将典礼官——位于画面正中间的轴心人物，画成红色。这样做的目的既可以一上来夺人眼目地突出红色，又不会太突兀得让人难于接受。因为按照习俗，禄东赞来自西域，服饰多以网状彩绘织成，很少有一整块同样颜色的衣服。再者，由于红色代表正气，代表恢宏的气势，理所应当由中原大唐独享，而非喧宾夺主地给吐蕃穿戴上。其次，唐太宗也不合适着红装，一者皇上为至尊天子，然而能够与尊贵相配的颜色只有黄色；二者红色如果由皇上穿戴，不免显得皇帝过于轻浮，不够稳健睿智。如果由于年代久远，风蚀和破坏，原本皇帝身着的镀金装束成了现在的土黄色，那么我们就理解，阎立本在颜色安排上的独到之处。

在唐朝流传下来的人物画中，构图与阎立本的《步辇图》比较相似的就是张萱的《虢国夫人游春图》（图1-9），这幅画记录的是唐玄宗的外戚虢国夫人和秦国夫人带着孩子、乳母及侍从女官游春的故事。画面从右侧展开，在构图上，以右侧为疏，左侧为密，形成强烈的对比（图1-10）。用色也比较鲜艳。与《步辇图》相比较，《虢国夫人游春图》给人一种轻松愉快的感觉。《步辇图》和《虢国夫人游春图》是唐朝时期人物画中记录人们日常生活的巅峰作品。



图1-9 张萱，《虢国夫人游春图》（局部），绢本设色，纵51.8厘米，横148厘米，辽宁省博物馆藏

但是，在对人们日常生活的记录中，还有一幅画要提到，那就是五代时期南唐画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》（图1-11），虽然从绘画的气势上不如唐代绘画，但是，在这幅画中更多的是生活中朴实的气息。这幅画描绘的是南唐兵部侍郎夜宴的场景。



图1-10 张萱，《虢国夫人游春图》（局部）



图1-11 顾闳中，《韩熙载夜宴图》，绢本设色，纵28.7厘米，横335.7厘米，北京故宫博物院藏

在五代时期，中国进入到又一次的动乱时期，这一次的动乱与魏晋南北朝时期的乱世相比较，有过之而无不及。钱穆先生在《国史大纲》中说：“黄河流域的民众，经黄巢、秦宗权大乱之后，继续还是经受武人、胡人的不断争夺，横征暴敛，水深火热，几乎难于想象，难于形容。”但是，偏安一隅的南唐相对比较稳定，中原地区有很多人都避难南唐，想在南唐一展自己的抱负，韩熙载就是其中的一位。但是，开始时韩熙载并不受到皇帝重视，随着北方统一，南唐感受到了亡国的压力，于是，皇帝李煜想起用韩熙载，但是，南唐亡国在即，韩熙载已知道自己无力回天，所以，就自暴自弃。皇帝命令画家顾闳中到韩熙载家中，图画他夜宴的场景，用以规劝他，为朝廷效力。

画面共分为五段，每段以屏风隔开，自成故事，用连环画的方式，描绘了韩熙载的夜生活。第一段是听琵琶演奏。此段绘画的人物非常多，七男五女，并且，其中的人物确有其人。这段主要表现，大家聚精会神地听琵琶演奏（图1-12）。第二段是具体观看舞蹈，而且，韩熙载亲自击鼓助兴。第三段是间息。第四段描绘韩熙载独自赏乐。韩熙载一人坐在椅子上，袒胸露腹，静听五位女伎吹奏，其中，还有一位男子打扮助兴。第五段是描绘韩熙载与朋友依依惜别。



图1-12 顾闳中，《韩熙载夜宴图》（局部）

整幅画描绘以韩熙载的夜宴为主线，分段展开，充满了浓郁的生活气息，是描绘日常生活的代表作品。

并且，绘画的语言中也有多方面的创新，一是绘画的构图，绘画以连环画式片段展开，每一个活动都处于不同的环境中，与顾恺之的《洛神赋图》有很大区别。二是在勾线方面，《韩熙

载夜宴图》中更重视线条的变化和线条本身的表现力，特别是对五位女伎的描绘，线条非常地柔美，粗细有致，变化万千。三是在用色方面，《韩熙载夜宴图》用色非常多样，几乎用尽了国画中的色彩。其实，本来国画颜色的种类也不是很多，黑色、白色、红色、石青、石绿等几乎都在画面中用到，但又表现得不杂乱，所增添的只是画面的生活气氛。

五代之后，宋朝时期，中国人物画基本上就处于衰落阶段了，人物画的衰落，原因是多方面的。一方面是人物画在唐五代时期，对日常生活的描绘已经达到了顶峰，上面提到的阎立本的《步辇图》、张萱的《虢国夫人游春图》和顾闳中的《韩熙载夜宴图》都是这一类型人物画的巅峰代表，人物画再向前发展已经非常困难，除非另辟新路。就如西方古典油画一样，在文艺复兴时，被称为“文艺复兴三杰”的达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔，已经把古典艺术形态下，对人文思想的表现达到了顶峰，甚至已经完美化，如果想再往前发展，极为困难，只能另辟蹊径，于是就出现了以狂怪为特点的巴洛克艺术。中国人物画的发展在宋朝就同样面对着这个问题。二是中国绘画的写实技法已经达到极限。中国画主要以线为主，而线对现实的模仿能力是非常有限的，所以，中国画中始终没有出现西方意义上的写实绘画。而在对现实的模仿中，写实是基本的要求，所以，一旦人物画中的写实达到一定程度，再往前发展就显得捉襟见肘。宋朝时期，人物画的变革与自身的局限性有着直接的关系。

在这种环境中，宋朝的文人画风开始兴起，最能代表文人画灵魂的人物是苏轼。苏轼是一位文学家，他根据自己对绘画的理解，提出了中国画发展的纲领性观点。比如，苏轼强调，在绘画中，应抬高“士人画”，贬低画工（匠）；应强调诗画一律；绘画应强调娱乐性，尽量去除思想性和教育性；绘画的创作应重视神似，忽视形似等等，为中国画的发展指明了一个新方向。

如果说苏轼是宋代文人画的灵魂人物，而能够代表宋朝人物画变革的画家是李公麟。因为，在李公麟的作品中，开始有了文人画的一些尝试。与院体画风相比较，李公麟的人物画带有比较明显的主观倾向。

《宣和画谱》说他画人物“以立意为先”。并且，李公麟在绘画创造中，不沉溺于外物，不拘泥于物象形貌，而是采取一种自由的态度，从立意为先。李公麟自己就说：“吾为画，如骚人赋诗，吟咏性情而已，奈何世人不察。”李公麟

的艺术观点与文人画的精神领袖苏轼的文人画理论极为相似。

在李公麟传世的绘画中，最能代表他绘画水平的是《五马图》（图1-13）。在该图中，人与马完全是用白描手法绘制而成的，渲染极少，只是在一些关键的部位，稍微进行



图1-13 李公麟，《五马图》（局部），纸本墨笔，全图纵29.3厘米，横225厘米，日本私人藏

了渲染，真可谓是扫去粉黛，洗尽铅华。在造型方面，李公麟也是达到了极致，对人物和马的刻画都极为生动。马的首、足、胸和腿部的刻画都微妙如真，线条的勾勒丝丝入扣，线条与人物对象融为一体。但是，更重要的是，在《五马图》中，李公麟强调造型的同时，更重视对“意”的表现，所以，一种文人的气息扑人眉宇，使人感受至深。当然，在李公麟的绘画中，只是有了文人画的气息，但是，还不是非常强烈，因为他的绘画中有些部分的做法还与院体绘画极为相似，也就是说，李公麟在文人画的道路上，走出了可喜的一步，只是，还不是非常纯粹的文人画，对形体的写真在人物画中还占有极高地位。

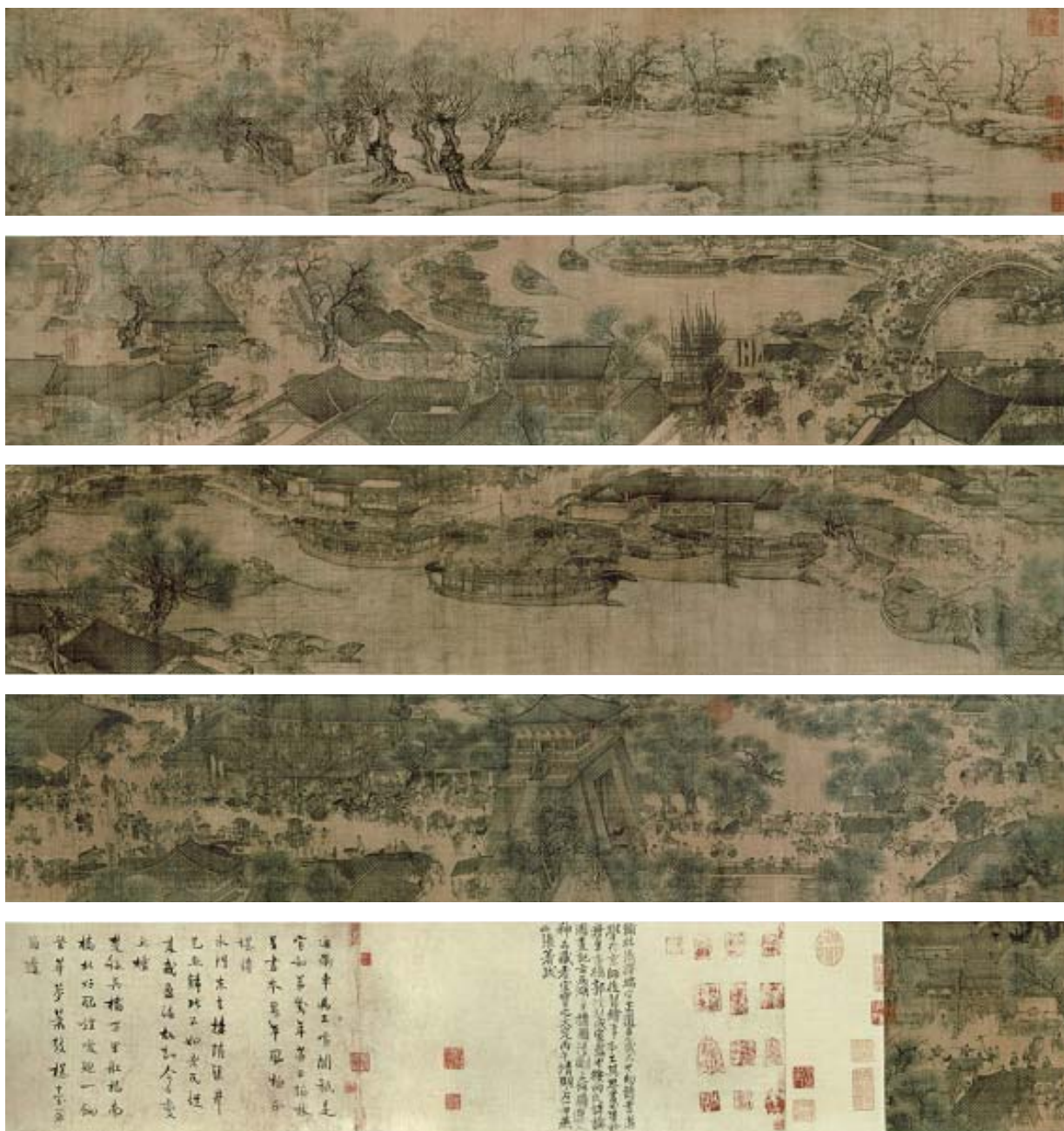


图1-14 张择端，《清明上河图》（局部），绢本墨笔，纵25.5厘米，全图横525厘米，北京故宫博物院藏

当然，在宋朝的人物画中，文人画只是其中很小的一部分，占据主流地位的仍然是以院体为主的画风。虽然，宋朝的人物画已经远不如唐五代时期，但是，在唐五代时期人物画的基础上，宋朝的人物画也显示出自己的特点，具有一定的水平。比如，张择端的《清明上河图》（图1-14）就是其中非常有特点的一幅人物风俗画。

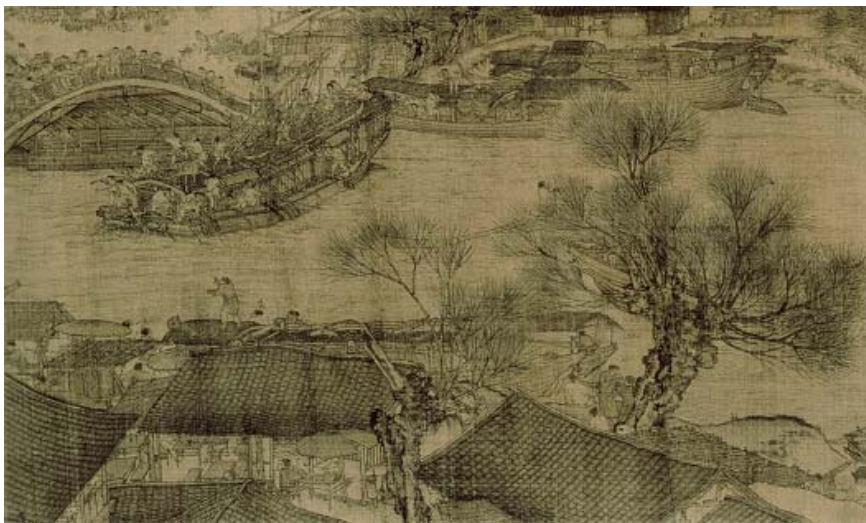


图1-15 张择端，《清明上河图》（局部）

张择端是山东诸城人，在宋徽宗时期进入翰林画院，所以，他的绘画作品中，带有明显的院体痕迹，只是，张择端选择的绘画题材与院体画家有着很大不同，都是些普通景象，因此，他的画风趋向于质朴、平实的面貌。《清明上河图》就是他绘画风格最典型的代表。

《清明上河图》所描绘的是北宋京城汴梁的市井生活，场面非常的宏大，人物众多，但是，人的动态却很少雷同，根据人物的不同情况，人物动态极为丰富（图1-15）。明朝李东阳描述说：“行者、坐者、授者、受者、问者、答者、呼者、应者、骑马驰者、负者、戴者、抱而携者、导而前呵者、执斧锯者、操畚口者、持杯罍者、袒而风者、困而睡者、倦而欠伸者、乘桥而褰帘以窥者，又有以板为舆、无轮箱而拽者，有牵重舟、溯急流、极力寸进、圆桥匝岸、驻足而旁观、皆若交欢助叫、百口而同声者。”也正是因为人物众多，所以，在人物之间的处理方面，聚散、穿插、遮蔽、呼应等，都极具匠心（图1-16）。构图方面也别具一格，各种方法集中于一幅绘画中，远景、中景和近景交相辉映。从内容方面来看，《清明上

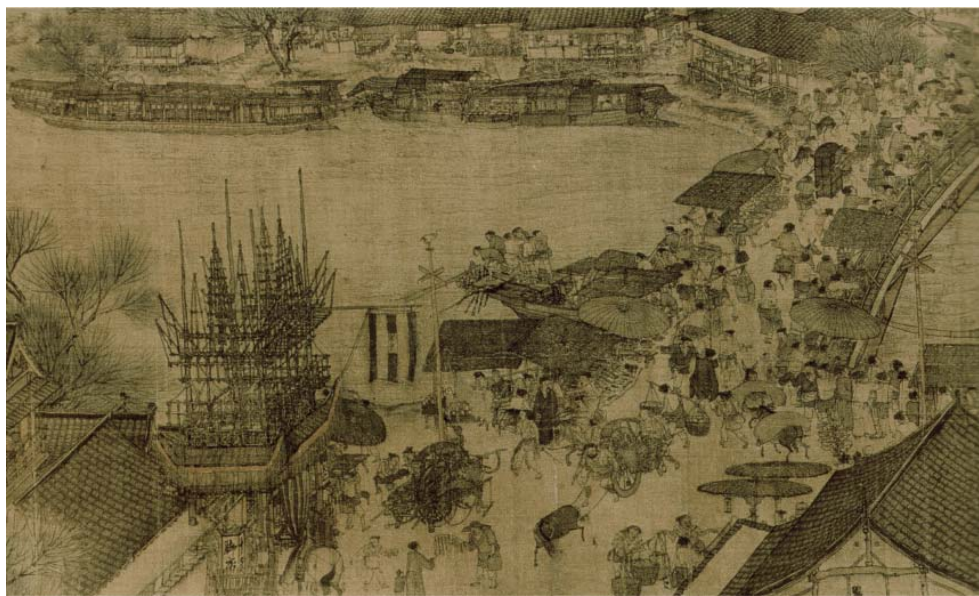


图1-16 张择端，《清明上河图》（局部）

河图》没有什么创新之处，基本上延续了唐五代时期的那种注重情节叙述的手法，从右到左，渐次将整个汴梁城内外的景物、景象描绘出来。所以说，《清明上河图》是传统中国人物画技法的集中展现。