

中国高等美术学院精选教材

中国绘画史经典图录

何延喆 编著

ZHONGGUO
HUHUA SHI JINGDIAN TULU

ZHONGGUO GAODENG MEISHU XUEYUAN JINGXUAN JIAOCAI

樹後蒼苔深
湖凍楊梅仙
居客上層不
藉物掩間張
微雲山早見
氣如蒸
己卯春月
為題

河北美术出版社



中国高等美术学院精选教材
ZHONGGUO GAODENG MEISHU XUEYUAN JINGXUAN JIAOCAI

中国绘画史经典图录

ZHONGGUO HUIHUASHI JINGDIAN TULU

何延喆 编著

河北美术出版社

策 划：郭 涌
责任编辑：尉 彬
整体设计：泉 声
装帧设计：齐 瓚 尹紫锋 高力群

图书在版编目 (CIP) 数据

中国绘画史经典图录 / 何延喆 编著：姜彦文，郝青松
编．—石家庄：河北美术出版社，2006.1
(中国高等美术学院精选教材)
ISBN 7-5310-2545-0

I . 中... II . ①何...②...姜...③郝... III . 绘画史
— 中国 — 图录 — 高等学校 — 教材 IV . J209.2-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 148083 号

中国高等美术学院精选教材 中国绘画史经典图录
何延喆 编著

出版发行：河北美术出版社
地 址：石家庄市和平西路新文里 8 号
邮政编码：050071
电 话：(0311)87060677 85915035
设计制作：艾迪·慧谷设计工作室
印 刷：深圳华新彩印制版有限公司
开 本：889 毫米 × 1194 毫米 1/16
印 张：13.5
印 数：1~5000
版 次：2006 年 1 月第 1 版
印 次：2006 年 1 月第 1 次印刷

定 价：58.00 元

前言



图像是视觉艺术的存在方式，也是构成美术历史的基本材料。它是艺术劳动的果实，也是人类智慧的结晶，体现着文化发展的阶段性水准。所谓“千载寂寥，披图可鉴”，多少深邃玄奥的道理可以从明察洞彻，无数历史的烟光云影可以辨别知悉。各种艺术现象的产生、流变和错综，都具体地反映在作为心灵承载物的作品之中。各个时代的艺术家以心灵映射万象万物，将宇宙人生和个体存在状态凝定在永恒的世界里，使后人得以沿着那些宝贵的视觉形迹去追溯遥远的过去，研寻本土文化精神的心路历程，揭探民族审美建构的奇思幽致和异情壮彩。



这套图录的编撰，便是按照“图鉴”的体例和思路来进行的。从存世的大量历代绘画实物中去探本穷源，蹈机握杼，以突破文字传达的局限。该书与此前由河北美术出版社出版的拙著《中国绘画史》为相互关联的姊妹篇，是画史的普及读物，也可用做辅助教材与前书参照阅读。共辑录历代绘画作品七百余幅，以图为主，并附以简练的文字说明。其内容既与前书的叙说范围相吻合，又不完全受其局限。因前书的文字量有限，有许多重要的方面不可能一一涉及。所以图录适当做了些延伸和拓展，有些没有在前书中谈到的作品也被有选择地收录，以放宽界限并显示该书的相对独立性。

虽经过反复斟酌、筛选，但都难以面面俱到，有一些应该提到的人和作品还不得不暂时阙之，甚而重要的遗漏也在所难免。敬乞读者提出宝贵意见。

2005年10月 何延喆

目录

第一章 原始社会至战国时期的绘画	1
第二章 秦汉绘画	11
第三章 三国、两晋、南北朝的绘画	27
第四章 隋、唐、五代的绘画	41
第五章 宋、辽、金的绘画	69
第六章 元代的绘画	109
第七章 明代的绘画	129
第八章 清代的绘画	155
第九章 民国时期的绘画	185

第一章 原始社会至战国时期的绘画

绘画，是美术的一个主要门类，从产生至今它的观念和形式就一直处于变化的状态，只有相对准确的概念。“绘画”在《中国大百科全书》中定义为：“用色彩和线条在平面上描绘形象的美术种类。”但这只是在形式层面上的普遍意义，绘画的具体意义还是要放在历时性与共时性中去具体考察。中国绘画，指在中国地域空间内，由各族人民为主体在历史中共同创造的形式多样的绘画，而不仅仅指狭义的国画概念。国画，从材料载体的角度又被称做卷轴画，一般指以毛笔、水、墨、植物和矿物颜料为媒材，画在宣纸或绢上，运用工笔重彩或水墨写意的形式，以人物、山水、花鸟为主要内容类别的绘画。这种绘画形式自唐宋以来逐渐成为探讨中国绘画的主要线索，在观念上也呈现出以文人绘画思想为主体的局面。

而从中国文明起源的开始到封建社会的盛期，绘画的形式和观念却一直 在多元中发展，每个时期都存在相对特殊的主流绘画形式和观念。即便如此，从原始岩画、彩陶、青铜纹饰、画像石与画像砖、墓室壁画、宗教壁画等等，以至到卷轴画的脉络都是延续的，无论形式还是观念都连绵不绝，有内在的承继关系。它的每一步发展都处在中国整体文化的关照之下。

绘画起源的课题是美术史发展首先要遭遇的问题。这是一个相当漫长、渐进以至定位模糊的时期，无数先民在懵懂之中的美感知觉逐渐萌发、生长。过程仍然是潜在的，无意识的艺术痕迹在后人的阐述中才被放大而逐渐清晰起来。依据现存及不断发现的实物考察，绘画史的起源确立在史前石器时代。在中国至少可追溯到旧石器时期晚期至新石器时代早期的一批岩画，到今天还散布在内蒙古、甘肃等北方山区，距今一万年以上。

当然，历史的真相永远只存在于对历史阐述的无限接近之中。文明的觉醒同时伴随着对历史渊源的追念，在今天看来，任何一种来自遥远年代的流传观念都非常值得尊重。西方学者的主要观点有模仿说、游戏说、巫术说、劳动说等等，各具仁智。在此我们从本土的发生环境出发，更希望关注中国历史上关于绘画起源的独特见解。

唐代张彦远在历史上第一部绘画通史《历代名画记》的开篇《叙画之源流》中，提出了绘画起源的重要观点：“夫画者：成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同工，四时并运，发于天然，非繇述作。古先圣王受命应籙，则有龟字效灵，龙图呈宝。自巢燧以来，皆有此瑞……是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略。无以传其意故有书，无以见其形故有画。天地圣人之意也。”张彦远把绘画的起源归于圣人承天旨意，创造绘事，与六籍同工。这种假说固然有演义的成分，但是现代考古学带来大量史前文物的出土，愈来愈把我们带回到那种神秘、苍茫的原始情境。在岩壁、彩陶上留下的每一

笔刻划符号或书写痕迹，都来自我们古老的先民手中。我们甚至从中感受到他们在呼吸、在呼喊、在思索。可不可说他们就是张彦远笔下那伟大、崇高的古先圣王呢？张彦远还谈到：书画同生，源出一体。宋元之后书画同法的表现形式据此可以追溯到书画产生时的血缘观念，赵孟頫认为的“石如飞白木如籀，写竹还须八法通”更是对于“古意说”的深刻阐发。中国画盛期的表现形式竟然早已被中国绘画起源时的观念所规定，似乎一切都在原始的博大气息包容之下。

先秦时期的零星绘画遗迹虽然只能提供给我们不完全的发展线索，但确是极其宝贵的。我们据此可以粗略认识当时的绘画概貌。前期以青铜文化为主，青铜纹饰以其平面化的造型语言被纳入绘画的范畴。虽然更全面的绘画载体尚不可见，但一斑足以窥全貌，可以推知当时绘画以装饰为主要表现手法。从神秘狰狞到明朗洗练的审美趣向转移，是人类征服自然的同步文化关照。“识魑魅而知神奸”，在当时情境中，“美”的意义要从属于“真”和“善”，图画还不是一般意义的审美对象。图画之目的在于“存乎鉴戒”，美只是手段，为统治者的功利目的而存在。形式背后的文化支撑在早期绘画中似乎更加强烈。

先秦后期（战国时期）出现了严格意义上的绘画作品，当然这只是在考古发现基础之上的推论。结合文献所载，可以知道：无论是遍及各国的宫殿宗堂壁画、墓室帛画，还是漆画，都反映出其用线、构图、造型方式和审美风格与后来的卷轴画殊出同源，中国绘画的基本法则在这个时期已经奠定，中国画的材质、技法、形式、功能、美学观念都逐步明确起来。从远古到先秦，这是多么漫长、多么艰难、又多么伟大的时期！而先秦，作为绘画史上重要的奠基时期，自有其特殊的内在积蕴。

绘画从来都不只是形式的问题，背后的社会文化内涵的意义要远远大于形式本身。先秦的伟大之处就在于最大限度地总结和概括了中国文化之源——儒家和道家思想。超越表面的形式和内容，直入其里，深入其质，是

先秦绘画的突出特点。有限的论画文字，如“绘事后素”、“解衣盘礴”等，散见于诸子的言论之中，却字字如玉，弥足珍贵。而更重要的是这些思想的内核，非论画，却从此决定了中国绘画的基本走向，影响至远。儒家强调修身齐家、治国平天下，道家主张人格自由、天人合一。中国古代绘画思想的主要来源，即归于儒、道两家思想之上。



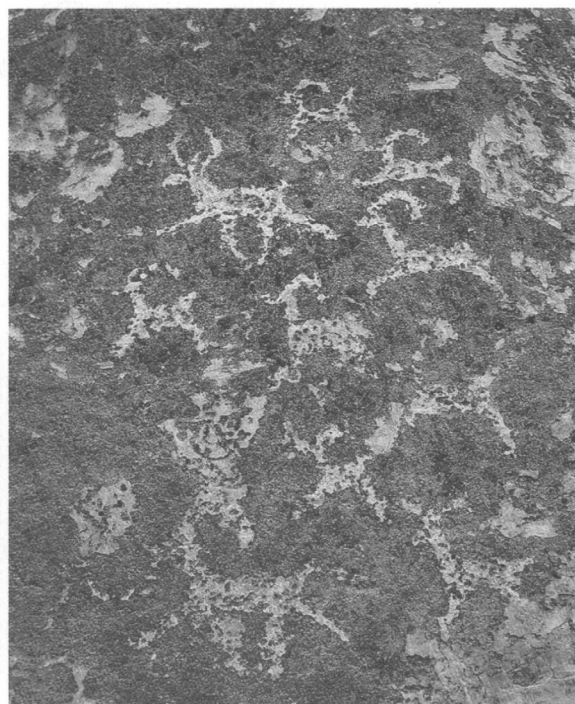
● 阴山岩画 人面纹，新石器时代，崖壁敲凿磨刻，纵60厘米，横50厘米（上左）

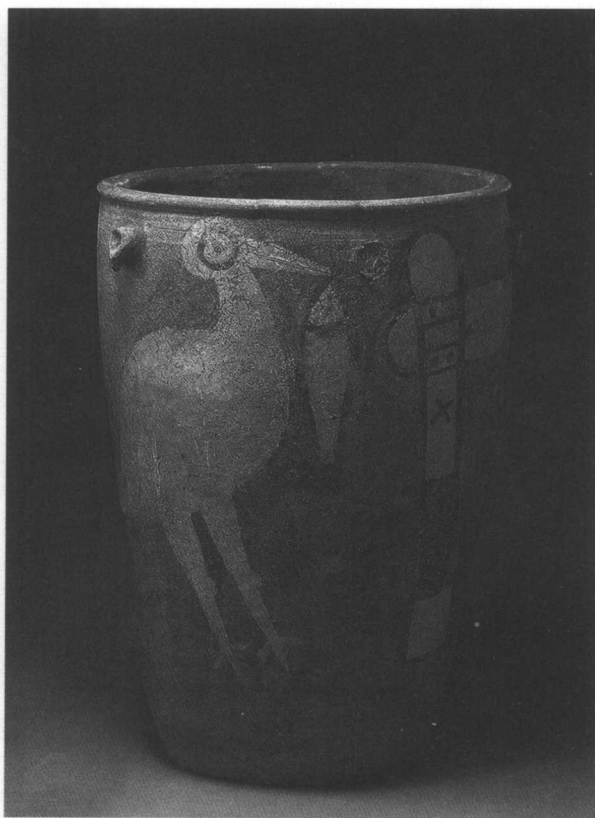


● 黑山岩画 猛虎捕食图，新石器时代，石壁敲凿，纵25厘米，横22厘米（上右）

● 黑山岩画 狩猎图，春秋至西汉，石壁敲凿，纵102厘米，横60厘米（下左）

● 祁连山岩画 群羊图，春秋至西汉，石壁敲凿，纵70厘米，横90厘米（下右）





❶ 花山岩画祭神舞蹈图，战国至汉，崖壁朱绘，纵40余米，横200余米（左上）

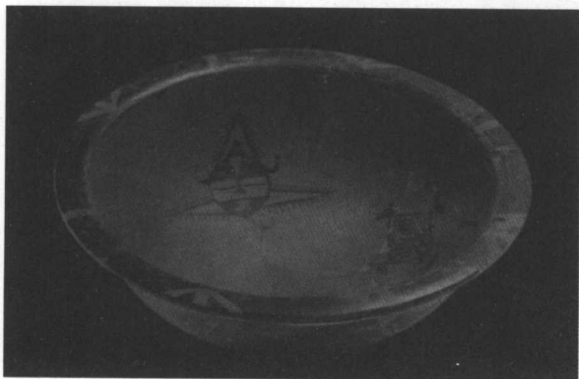


❷ 大地湾地画双人图，新石器时代，地面炭绘，纵110厘米，横120厘米（左下）

❸ 彩陶缸绘鹤鱼石斧图，新石器时代，陶制彩绘，器高47厘米，口径32.7厘米，河南省博物馆藏（右）

❹ 彩陶盆绘人面鱼纹，新石器时代，陶质彩绘，器高19.3厘米，口径44厘米，西安半坡博物馆藏（下左）

❺ 彩陶钵绘鸟纹，新石器时代，陶质彩绘，器高12厘米，口径32厘米，西安半坡博物馆藏（下右）

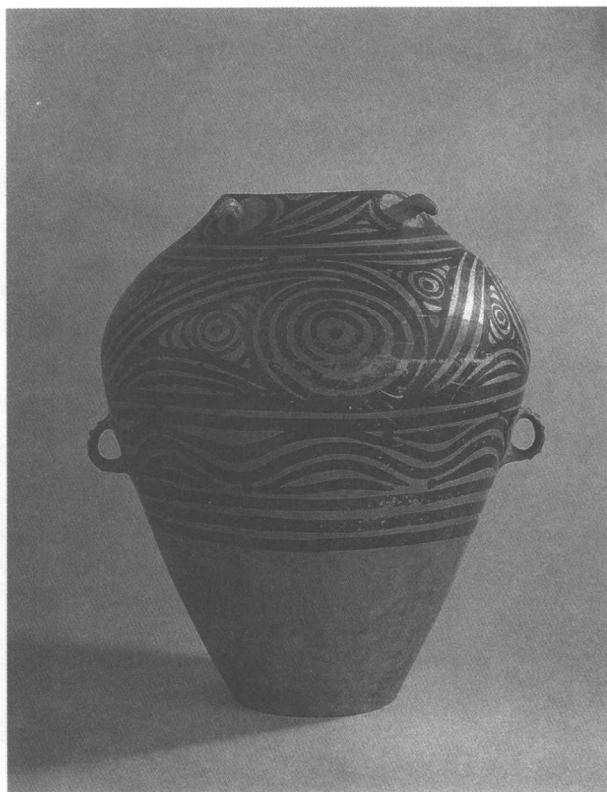
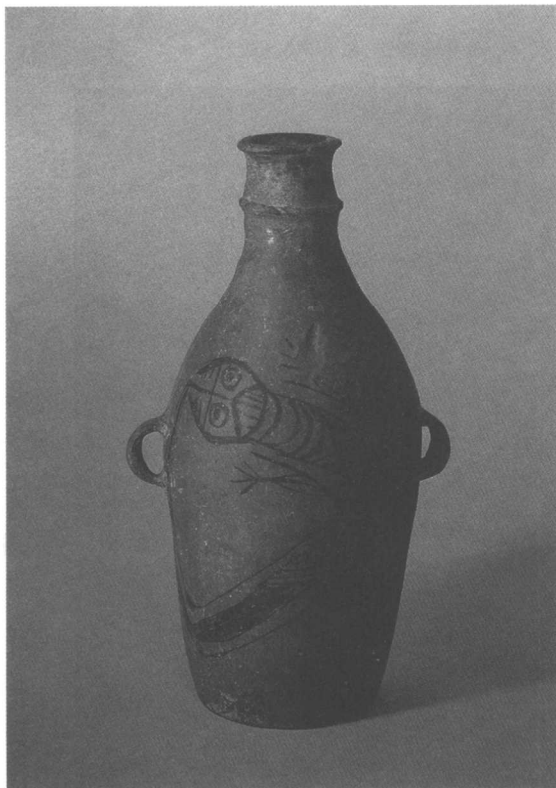


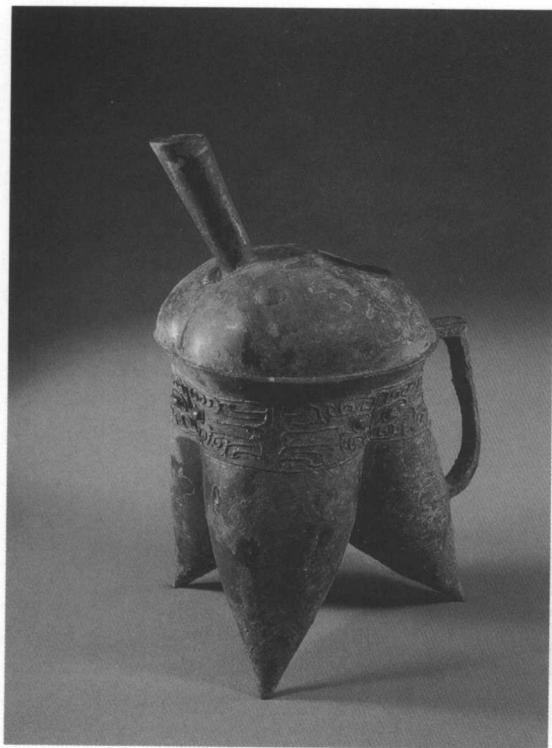


● 彩陶盆绘舞蹈纹，新石器时代，陶制彩绘，器高 14.1 厘米，口径 29 厘米，中国历史博物馆藏（上）

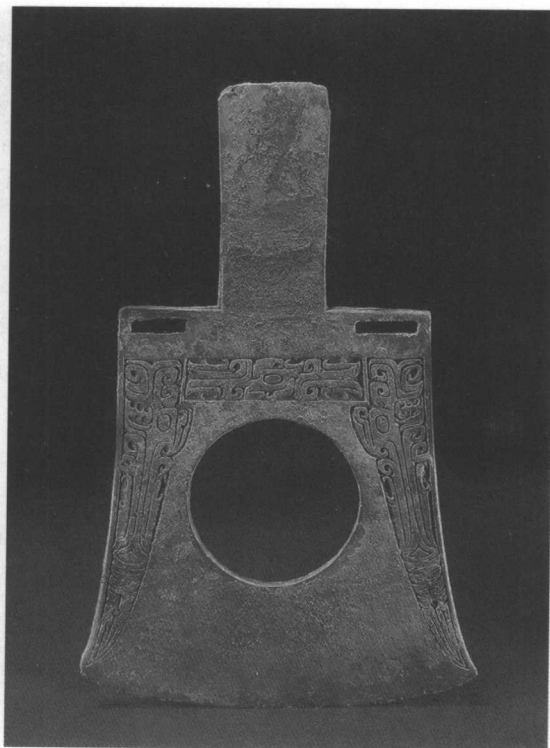
● 彩陶瓶绘鲋鱼纹，新石器时代，陶制彩绘，器高 38 厘米，口径 6.8 厘米，甘肃省博物馆藏（下左）

● 彩陶瓶绘漩涡纹，新石器时代，陶制彩绘，器高 50 厘米，口径 18.4 厘米，中国历史博物馆藏（下右）





❶ 饕餮纹铜盃，商前期，器高 25 厘米，河南省博物馆藏（上左）



❷ 夔纹铜钺，商前期，长 40.8 厘米，刃宽 25.5 厘米，湖北省博物馆藏（上右）

❸ 龙虎尊，商后期，器高 50.5 厘米，口径 45 厘米，中国历史博物馆藏（下左）

❹ 大禾人面铜方鼎，商后期，通高 38.5 厘米，口长 29.8 厘米，湖南省博物馆藏（下右）

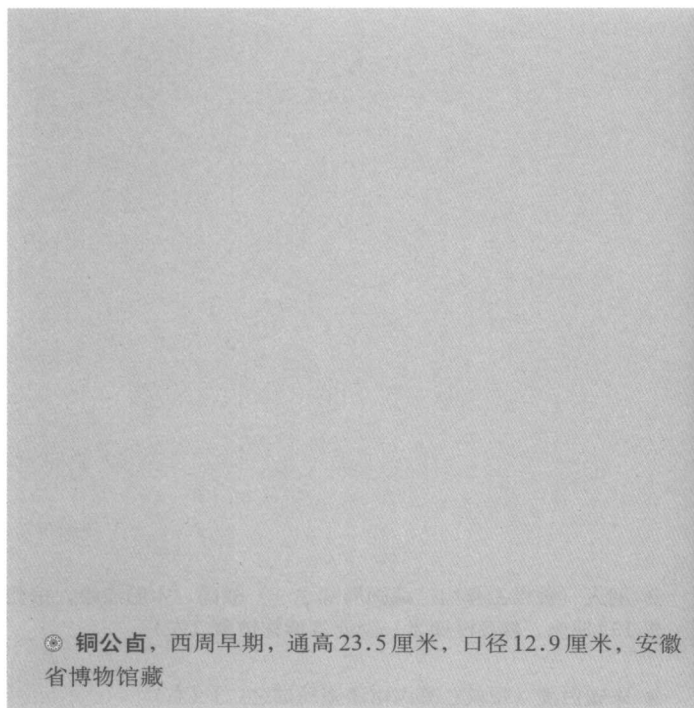




● 四羊铜方尊，商后期，高 58.3 厘米，口长 52.4 厘米，中国历史博物馆藏（上左）



● 莲鹤铜方壶，春秋中期，通高 118 厘米，口径 30.5 厘米，故宫博物院藏（上右）



● 铜公卣，西周早期，通高 23.5 厘米，口径 12.9 厘米，安徽省博物馆藏





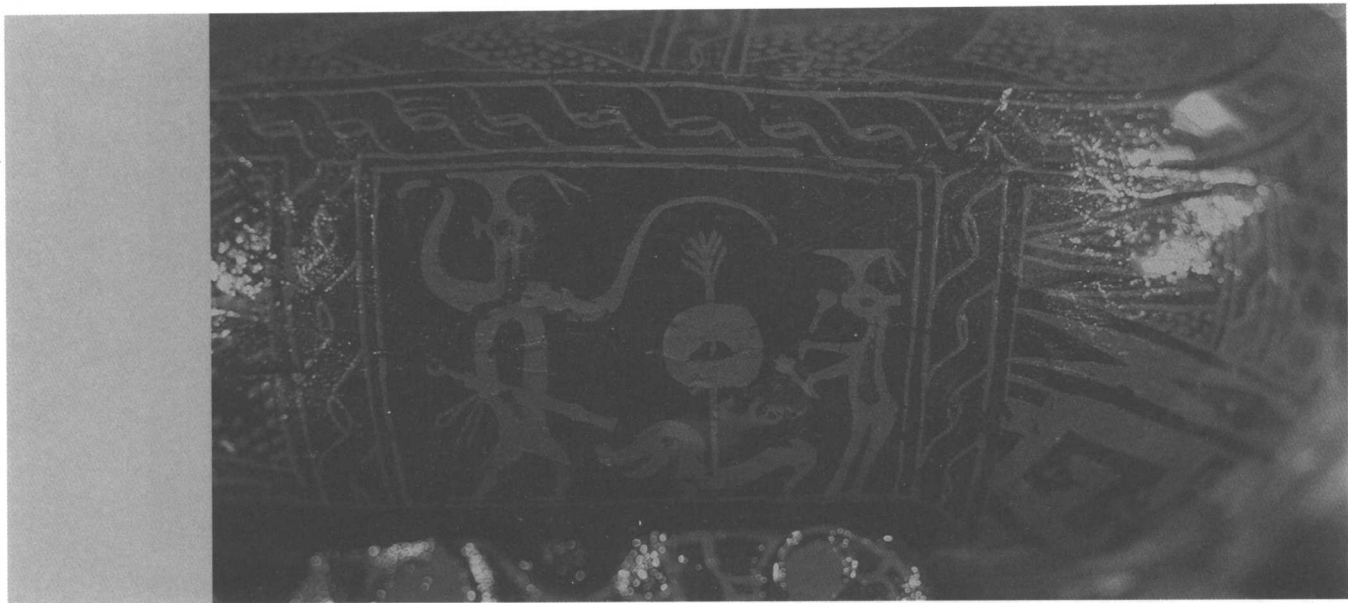
● 帛画龙凤仕女画，战国，绢本墨绘，纵 31.2 厘米，横 23.2 厘米，湖南省博物馆藏（左）

● 帛画人物御龙图，战国，绢本墨绘淡设色，纵 37.5 厘米，横 28 厘米，湖南省博物馆藏（右）



● 羽人（曾侯乙墓内棺漆画局部之一）战国，木胎漆绘，棺侧纵 132 厘米，横 249 厘米，湖北省博物馆藏（左）

● 朱雀白虎（曾侯乙墓内棺漆画局部之二）（右）

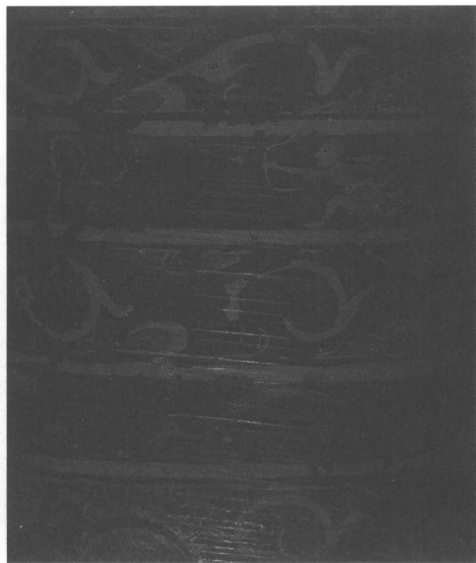


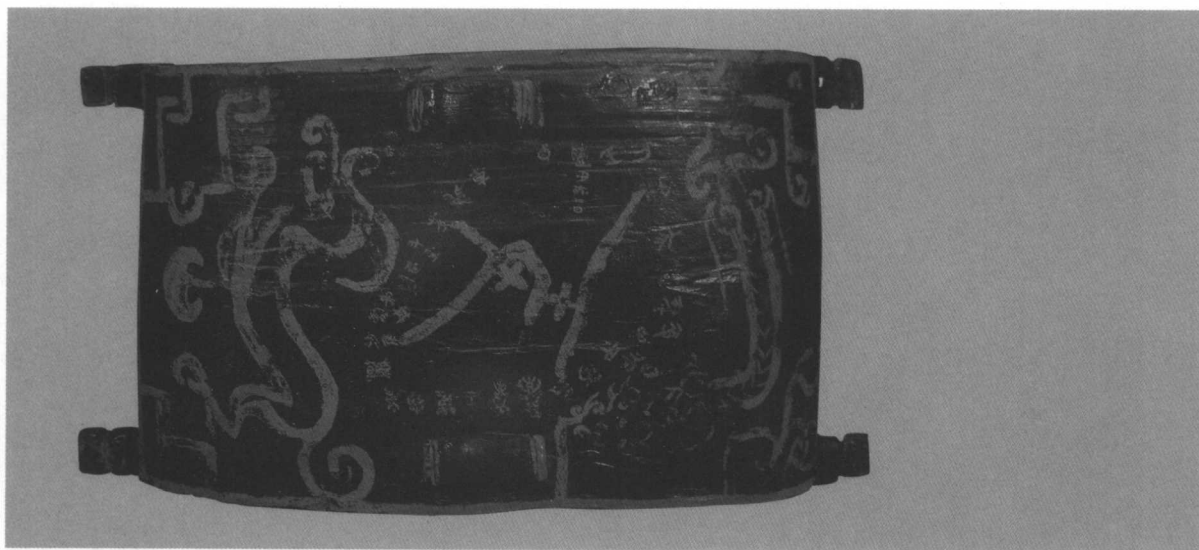
● 漆盒彩绘乐舞图，战国，木胎彩绘，纵4.1厘米，横6.5厘米，湖北省博物馆藏

● 楚墓锦瑟漆画，战国，木胎彩绘，瑟纵40厘米，横100厘米，湖南省博物馆藏（下左）

● 漆奁彩绘狩猎图，战国，木胎彩绘，器高12.8厘米，口径11.2厘米，湖南省博物馆藏（下中）

● 铜壶镶嵌狩猎图（局部），战国，铜质镶嵌，上层每格纵7.3厘米，下层每格纵8.5厘米，中国历史博物馆藏（下右）





● 二十八宿衣箱，战国，木胎漆绘，长71厘米，宽47厘米，高40.5厘米，湖北随县曾侯乙墓出土（上）



● 后羿射日图像（弋射衣箱局部），战国，湖北随县曾侯乙墓出土（中）

● 彩绘石编磬（选一），战国，长61~22.5厘米，厚5~3.6厘米，湖北江陵纪南城出土（下）



第二章 秦汉绘画

历史的悠远不仅带给后人无尽的遐想，还留下了太多的未知之谜。两千多年前，秦皇汉武在古老的东方建立起政治统一、经济发达的封建国家，其文化的气势恢弘、深沉雄大令后来者难以望其项背。虽然历史的硝烟散去之后，秦汉文化的物化痕迹几乎荡然无存，但是秦汉文化对中国文化精神的建树作用却影响深远。

秦汉的统一促成了文化的兼收并蓄，这种在先秦“百家争鸣”基础之上的融合成就了秦汉文化的辉煌与博大。同时，相对于文化的空间范畴，秦汉文化尚未受到佛教和西方文化的大规模波及，又相对纯净地体现了华夏文化的原生态性。对于秦汉绘画史的所有探讨，都将会在这个基础上展开。

考察绘画史必须立足于两个方面：文献的记述和图像的考古。年代愈久，数量愈少的文献和图像就愈有价值。关于秦汉绘画的文献论述，属片鳞只甲，而今天还在陆续被发现的秦汉绘画遗存，更凸显出图像证史的意义。

秦代国祚极短，仅十五余年的历史文献和考古文物都缺乏精确的证据，因此很难给秦代绘画风格定位。我们今天对秦代绘画的认识一般放在三个因素当中考虑：之前纵向的秦国传统、六国的横向交流融汇以及之后对汉代绘画的影响。陆贾《新语·无为篇》记载：“秦始皇骄奢靡丽，好作高台榭、广宫室。则天下豪富制屋宅者，莫不仿之。设门闾，备厩库，缮雕琢刻画之好，博玄黄琦玮之色，以乱制度。”京都到地方，皇宫至民宅，绘制壁画之风极其兴盛。《史记·秦始皇本纪》又载：“……东西八百里，离宫别馆相望属也。”秦朝宫殿集六国建造之精华，壁画精美，气魄宏大。今人从秦始皇陵兵马俑排山倒海的阵势亦可一窥秦宫壁画的恢弘气势。可惜秦末项羽入关，火烧连城，数月不尽，咸阳宫殿夷为平地，壁画也灰飞烟灭。迄今只余残片若干，以3号遗址《车马图》为主，造型严谨写实，简洁生动，多为侧面剪影，雄健奔放；色彩缤纷夺目，规整多样，以黑为尚。由此可推想秦宫壁画的面貌、水平、题材，具有非比一般的价值。

秦代绘画遗存除壁画外，还有铜车马彩绘、木质漆绘、线刻砖画、瓦当等，以装饰图案为主。整体风格是否如秦代雕塑一样崇尚理性写实的造型法则，还是有着不同的取向，因实物留存太少，尚无定论。

汉代绘画的整体风格开始鲜明起来。汉初明显接近楚地风格，这固然与西汉统治者原籍来自楚地，致使汉初上层社会普遍钟情于楚文化有关。另外不可忽视的因素是汉初实行的休养生息、无为而治政策，以由老庄哲学发展而来的黄老之术替代了法家学说。由此，楚艺术的风格标准作为上层社会的审美意志推及全国。西汉初年绘画以长沙马王堆轪侯家族墓的《非衣图》为代表，具有非常浓郁的楚文化特色，充满着琦玮谲诡的浪漫主义气息，是楚

至西汉文化传承关系的直观例证。即便到汉武帝统治盛期，“罢黜百家，独尊儒术”，绘画观念和题材逐渐转向人世生活，但在风格上依然延续了汉初的线索，强调动感，势态夸张，且神话灵异无所不在。

史载汉代绘画，“明劝戒，著升沉”的教化题材大行其道，肖像画和历史画流行日盛。对此，三国曹植有过精辟论述：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；仅令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也。”绘画成为巩固统治的重要手段，“正人心，淳风俗”，绘画因此得到很大的推动。教化的功用也从宫廷壁画波及到其他更多的形式上。

今天的汉画遗存大多与墓葬有关，既与考古工作的对象性相关联，也赖于汉代特殊的厚葬之风。儒家的官方意志，使孝道逐渐变成一种谋求仕进的手段。“事死如事生”，“举孝廉”的制度对厚葬风气的影响是深远的，对绘画史的影响则直接促成了墓室壁画和画像砖石的繁盛。墓葬绘画的题材内容，从天人感应和历史故事，到人间现世生活，无所不包。而且愈到后来愈世俗化，在东汉的墓室壁画和画像砖中，出现了更多的社会生活场景。它的意义已经远远超越了绘画领域，成为全面考察汉代社会的绝佳对象。

画像石与画像砖艺术是中国古代艺术的一朵奇葩，因其独特形式，与绘画、雕塑、版画等领域都有着密切的关系。鲁迅先生曾言：“汉人石刻，气魄深沉雄大。”以刀代笔造就的传神意象与表现社会生活的广博性是其主要的特点。画像砖石所呈现的不仅有山东、苏北、南阳、四川、陕北等地的地域风格差别，而且还有绘画形式在汉代历史性的进步，以及表现内容的时代转移。在绢帛材料绘画只有极少遗存的客观情况下，数量众多、内容丰富的汉画像砖石就成为我们认识汉代绘画真实面貌的重要资料。

墓室壁画的直观形式显然更能显现汉画的真实面

貌，它与后世中国绘画的主流——卷轴画有着比汉代其他绘画形式更为密切的联系。人物画是汉画的主体，大多生动传神，能够准确刻画人物的身份和性格。技法多样，勾勒、平涂、晕染都有展现，另外还有后世没骨和大写意的笔法出现。构图逐渐摆脱了先秦以来图案式的平行排列，初步地运用比例和透视关系。题材内容方面也旁涉人物画领域之外的山水画描绘。

但是，把汉画放在整个中国绘画史的背景下考察，我们必须清醒地认识到：汉画的表现特点和高度成就是与其历史局限性联系在一起的。邓以蜚有言：“……其生动之致几于神化，逸荡风流，后世永不能超过也。汉代艺术，其形之方式唯在生动耳。生动以外，汉人未到。故其禽兽人物、动作之态虽能刻画入微，但多以周旋揖让、射御驰驱之状以出之，盖不能于动作之外有所捉摹耳。又其篇幅结构，图以事物排列堆砌，不能成一个体，虽画亦若文字记载然，观于石刻中每群人物，注以名位，水陆飞动，杂于一幅可知也。”汉画因其混沌未开而粗犷雄壮、飞扬激荡，后世绘画技巧的精妙却不能与艺术情感的永恒同步。因此貌似粗略的汉画反而以其巨大的精神感染力更加接近艺术的本质。

秦汉绘画在中国绘画史上的地位是重要而独特的，唐代张彦远在《历代名画记》里即有评述：“图画之妙，爰自秦汉，可得而记。降于魏晋，代不乏贤。”和秦汉在历史转折期的伟大成就息息相关，本土原生的还未受到外来影响的中国绘画形式至此已经形成，而且以其撼人的气势树立起一座中国艺术的精神丰碑。