張安治 著

中國畫發展史綱要

外文出版社

中國畫發展史綱要

張安治　著

外文出版社　北京

中國畫
發展史綱要

責任編輯　陳有昇
裝幀設計　蔡　榮

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

目　　録

前言 7

(一) 中國畫的起源 10

(二) 商、周、戰國時代 13

一、文獻記載 13

二、戰國帛畫 14

三、銅器、漆器上的人物形象 17

四、畫家的故事 18

(三) 秦漢時代 19

一、文獻中的宮殿壁畫和畫家故事 20

二、西漢帛畫 21

三、漢墓壁畫 26

(四) 三國至南北朝時代 34

一、敦煌和麥積山石窟壁畫 36

二、傑出的畫家 39

三、繪畫理論 46

(五) 隋唐時代 48

一、隋唐的宗教壁畫 48

二、唐墓繪畫 51

三、畫家和作品 60

四、第一部系統的繪畫史 78

(六) 五代十國時代 80

一、蜀的畫家 81

二、南唐的名手 84

三、荆浩、關仝 92

(七) 宋、遼、金時代 93
一、宗教畫和墓室壁畫 96
二、李公麟 101
三、歷史故事和風俗畫的流行 103
四、張擇端的《清明上河圖》 107
五、北宋的山水畫 107
六、南宋四大家 115
七、宋代的花鳥畫 124
八、文人的四君子畫 129
九、梁楷、法常 130
十、宋代的畫論 133
(八) 元代 134
一、永樂宮壁畫及其它 134
二、錢選、趙孟頫 137
三、其他人物畫家 142
四、山水畫的新發展 146
五、元代的花鳥畫 150
(九) 明代 153
一、法海寺壁畫 153
二、王履、王紱 156
三、浙派 157
四、吳門畫派 163
五、花鳥畫的新發展 176
六、陳洪綬 182
(十) 清代、近代 186
一、清代的“如意館” 186
二、“四王、吳、惲”等 189
三、金陵八家 194
四、四僧 197
五、揚州畫派 202
六、晚清及近代畫壇 209
(十一) 現代 222
索引 241

前　言

中國畫的起源和發展，至少有五、六千年的歷史。由於中華民族文化發展的具體條件，繪畫藝術和中國哲學、文學及其他姊妹藝術(如書法、工藝美術、園林建築等等）的相互影響，使它具有鮮明的民族特色。從美學觀點看，和西洋畫既有相通之處，又有它自己獨特的創造和貢獻。

早在第四世紀的畫家顧愷之，就在理論上提出要“以形寫神”，接着第五世紀的謝赫，以“氣韻生動”列爲繪畫“六法”的第一位，都説明中國畫家在很早就明確認識繪畫藝術的主要要求不在於模仿自然，而應着重表現對象的“神”，這在人物就是指其精神、個性，在動物、花樹等是指其形態的特點和動人的意趣，在山水風景就是一種美的境界和季節氣候的變化特徵。所以要求畫家對描繪的對象先進行深入的觀察與全面的理解；如第十世紀的山水畫家荆浩説自己畫松，“凡數萬本，方如其真。”數萬本雖未免誇大，但説明在極充分的觀察研究之後，才能把握對象的精神本質，在創作時才能有充分的自由和深刻的表現。

到十一世紀後期，許多文人畫家在藝壇嶄露頭角；十三世紀以後，文人畫派成爲主流。他們更加突出個性的表現，並以爲繪畫可以“不求形似”，實際是要超出一般表面的形似；追求所謂“不似之似”，也就是要表現與畫家的感情性格相一致的事物的内在特徵。文人畫家不僅把詩、書、畫結爲一體，互相襯托，相得益彰；更强調主觀和客觀的結合，要求情、景交融，所以十分重視“立意”構思。十一世紀長於畫竹的畫家文同提出創作時要“成竹在胸”。北宋興辦“畫學”①選拔人才時的試題多用唐人詩句，如“踏花歸去馬蹄香”，有一位應試者畫幾隻蝴蝶追隨馬後，以突出香味，而並不畫花。“野水無人渡，孤舟盡日横。”一般都畫一空船停泊渡口，唯有一位畫家畫一船夫躺在船上吹笛；既顯示了無人過渡，更静中有動，而愈顯其静，並使畫面充滿詩意。

畫家的構思、構圖，常要求含蓄而又鮮明地表現内容並突出主體；一般除與主題、情節有關的必要點綴物或陪襯外，大多不畫背景，不要任何多餘的東西，在畫面留有較多的空白。這些大小面積不同、形狀不同的空白本身，既形成一種節奏變化，又給讀畫者的想像留有自由馳騁的餘地。山水畫的構圖更不是簡單的對景寫生，或只從一定的時間、一定的視點來描繪對象。畫家通過長期對大自然的豐富感受，打破時間和空間的限制，從表現自己對自然的理解和情感來組織畫面。常假定立足於高空，能由近及遠看到更多的美景。在長卷的形式中，假定的視點或高或低，忽遠忽近，畫家和讀畫者都好像在空中自由翱翔。十一世紀的評論家沈括以爲這種表現方式的哲學根據是“以大觀小”，即從全宇宙的角度來觀察局部的

①“畫學”，爲宋徽宗趙佶當政時創立，與“書學”、“醫學”、“數學”等同屬“國子監”（亦稱“太學”），是培養畫家的機構，與“畫院”並存。公元 1110 年“畫學”併入“畫院”。

景物，不同季節的花卉也可以畫在一幅上。而在花、鳥、蟲、魚這一類題材，作者又通過一枝、一葉的嬌美，一蟲、一鳥的活躍動態，以體現大自然的蓬勃生機，則可以説是“以小觀大”。如果從現代“透視學”的法則來看這些畫，或許要認爲“不合理”或“不真實”，不過“透視學”的“理”只是在一定條件下的科學規律；如實的寫生只是在一定範圍内視覺感受的“真”；而在藝術和美學的領域，又自有其邏輯思維的“理”和感情上、意念上的“真”和“美”；這也可以説是一種不合常理的“理”，超越一般視覺感受的“真”。

用筆的技巧是形成中國畫特色的一個重要因素。它和中國毛筆這種有效的工具——富有彈性，筆端尖而有鋒，有利於綫描和各種變化的筆法有關；中國書法和繪畫使用同樣工具，有長期親密的關係也是一個特殊的條件。中國畫的以綫造形，便於擺脱瑣細的光影的描繪；不同特點的綫並可以加强對象特徵、質感的表現。綫的疏密、繁簡、直曲、剛柔等變化，可以産生豐富的韻律節奏，更能够體現作者的感情、性格，形成作品的獨特風貌，可以説是“一箭多鵰”。

不僅綫是這樣，中國寫意花鳥畫的“點筆”或山水畫中點、綫結合的“皴筆”乃至大片塗繪，都要講究筆法；要求有連貫的氣勢，綜合看是渾然一體，分析看筆筆有力。在緊密結合造形的需要並富有節奏感的筆法之中，墨的濃淡、乾濕也起着重要的作用。中國墨用純細的桐油煙或松煙精製而成，在畫面濃墨顯得厚重深沉，淡墨有透明感；濃淡的層次豐富，帶有光澤而含蓄；對於表現物象的質感、空間感，特别是雨霧中的山林，飽含水份的花葉等，都有極好的效果，能表現微妙的變化。所以畫家常以墨代色，或强調“墨有五色”。完全用墨畫的作品稱爲“水墨畫”，和完全用綫的“白描”並駕齊驅，成爲許多中國畫家喜愛採用並取得卓越成就的富有民族風格的繪畫形式。

色彩的運用，中國畫與西畫也有很大的不同。從歐洲文藝復興到印象派流行這一段時期的西方蓬勃畫壇，畫家大多根據一定的光源，來描繪對象的豐富色彩變化，傾向於感性世界的直接表現。而中國畫家較多重視色彩在繪畫上的作用；一是爲了加强表現對象的特性，如用深紅和淺紅來畫紅花，用淡赭來染秋山，是理性與感性的結合。另一方面爲了加强作品所要求的情調、氣氛，有時大膽用富麗的對比色，追求裝飾效果，形成“工筆重彩”（包括“青緑山水”）這種形式。中西繪畫對色彩的運用各有所長，各有特色；西畫表現光影真實而生動，尤其是印象派的佳作，以色彩寫陽光變化發揮到極致，簡直是光的交響樂！而中國畫或完全捨棄色彩，成爲綫或水墨的抒情獨奏，或以墨筆爲主，色彩爲輔助；或墨、色合奏（如近代吴昌碩、齊白石等大師的花卉畫，常以彩色畫花，墨筆作葉，有時一筆之中兼有墨與彩色）。至於“工筆重彩”，正像中國音樂合奏中用鑼、鼓、拍板等樂器，音色鮮明强烈，造成壯

麗的氣氛，形成獨特的和諧。

中國畫的題材内容，大至長江萬里，小至一蟲一花，至於人物故事，鬼神、動物，樓閣、舟車，無所不包。形式也頗爲多樣。在時代的長河中，不斷演變或此起彼落，但發展從未中斷。更常在吸收外來因素之後，民族形式得到進一步發展，使民族傳統愈加豐富。如創建於四世紀的敦煌莫高窟壁畫，曾受過印度犍陀羅藝術不少影響，但却把印度的藝術溶入本土藝術的血液裏，甚至反作用於印度藝術：在五世紀至七世紀，中國這個歷史階段的繪畫特點在印度的阿旃陀洞窟的壁畫上也隱約可見。中國畫既是中華民族文化的一個組成部分，也是世界美術的一大流派；一千多年來，在亞洲的許多國家中有顯著的影響。至十六世紀後期，意大利傳教士利瑪竇來華後，逐漸和西歐的繪畫有所接觸，但範圍不廣，影響不大。直到二十世紀初期，由於中國封建統治的腐朽落後，形成向西方和日本學習的熱潮，繪畫方面也不例外。同時不少西方學者和畫家也對中國藝術漸感興趣，由於接觸的增加和研究的逐步深入，對中國畫的瞭解和愛好也有了很大的提高。

自本世紀五十年代以來，國家進行了有計劃的考古發掘，發現了很多極有價值的古代美術遺跡，大大豐富了中國美術史的内容，開拓了我們的眼界，使過去僅憑一些文獻資料所作的論斷需要重新考慮；並且今天世界文化交流日益密切，社會科學和美學的研究也面貌一新，都是我們對中國畫作進一步的較深入探討的有利條件。

本書嘗試以新發現的資料和傳世的代表作爲主，結合一些較重要的文獻記載，對中國畫的特色和發展作概括的介紹；着重論述最有代表性的畫家、作品和事跡，不求詳備，不作繁瑣的羅列。一些著録資料、畫家别號、籍貫、官職等，凡對於讀者不易理解並無關緊要者都大多從略。古代畫家的生卒年代凡未加注明者，均因其年代不詳。

從繪畫形式的範疇説，以壁畫和卷軸畫爲主。在遠古至戰國時期，壁畫實物無存，絲織品上的繪畫也資料極少，所以在陶器、青銅器和漆器上繪畫性較强的裝飾紋樣，成爲反映當時繪畫藝術成就的寶貴資料。到漢代，墓室壁畫和帛畫出土的實物漸豐，更直接地説明當時的繪畫面貌和成就，所以本書就不再引用工藝品上的裝飾圖畫作例證。即使是漢代的“畫像石”和“畫像磚”，由於它們的表現手法不少用綫刻及其平面的效果與繪畫接近，過去習慣於用作研究漢代繪畫的重要内容，但它們終究是刻、塑而成，主要還是屬於雕塑藝術的領域；當繪畫的實物資料已能直接説明問題時，本書也不再把它們作爲研究對象。至於宋代以後主要屬於“版畫”範疇的“木版插圖”、“年畫”等，也不加論述。

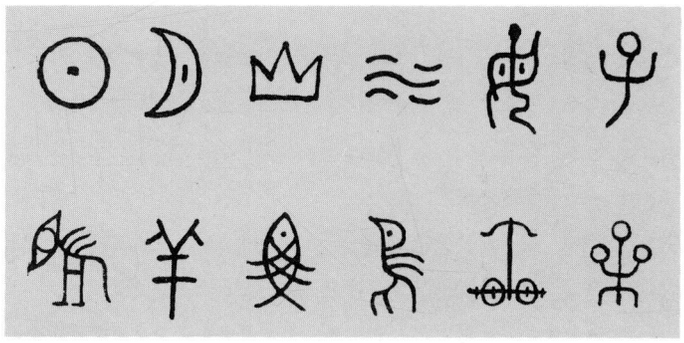
(一) 中國畫的起源[1]

關於中國畫的起源，已往的學者記載了兩方面的傳説：一類傳説是由於某些聰慧的遠古個别人物所創造。例如説周代（約前十一世紀至前八世紀）流行的“八卦”[2]是伏羲所創，就是繪畫的起源。也有的以爲遠古“五帝”之一的舜的妹妹敫首善畫，是繪畫的始祖。另一類傳説把早期的圖畫説成是天地神靈所獻。例如有的古書記載了“河出圖，洛出書（指文字）”。或説黄河中有龍（或馬）獻圖；或説黄帝時有大魚獻圖；或説禹在黄河視察時，有長人魚身，自稱是“河精”獻圖等等。這些傳説出於古代人民的想像與附會，也有爲了歌頌遠古傳説中的一些傑出的個别領袖人物，把一些文化上始創的功績也歸屬於他們。

還有一種長期流行頗有勢力的論斷，就是所謂“書畫同源”。認爲商代的象形文字就是最早的圖畫（圖 1），早期是書、畫不分，以後才分道揚鑣，各自發展，愈離愈遠。這種説法在過去考古資料很缺少的時代，看來也頗有理由，易使人信服。但近年中國考古學有許多新發現，特别是在新石器時代的彩陶上，有不少生動的動物和植物紋樣，其製作目的雖是爲了陶器的裝飾，但它所含有的繪畫藝術的因素更值得注意；遠遠超出象形文字的範疇。它的産生和成熟也遠遠早於象形文字，所以“書畫同源”這一學説，在今天已不能成立。

中國新石器時代的彩陶最早在河南澠池縣仰韶村發現，所以這種彩陶文化被稱爲“仰韶文化”。以後又在陝西、甘肅、青海等省出土了時代稍有先後、裝飾類型也有所不同的大量彩陶。從用炭素測定年代的數據，“仰韶文化”的年代約爲前 4000—前 3000 年。

這種彩陶雖主要用幾何綫紋作裝飾，也有配合圓塑（立體的）人頭或鳥獸形的器蓋，或浮塑人形、動物作裝飾。但從繪畫史的角度看，更引人注意的是在一些陶盆、陶罐、陶缽或陶瓶上，有人面紋、魚紋、蛙紋、羊紋等裝飾。如陝西西安半坡出土的“人面、魚紋盆”（圖 2），人面有圓形輪廓和眼、鼻的描繪，在嘴部、頭頂以至耳部，是用魚紋或近似魚形組成；像鬍鬚又像魚，可能是頭髮也可能是一些羽毛裝飾，不僅反映了原始社會先民大膽的想像力和畫面、紋身的風俗，也使我們體會到：在漁獵還是主要生産方式的時代，魚和人的關



1
象形字

---

①作者此書脱稿於七十年代末。八十年代作者對中國岩畫也深有研究，在其主編的《中國美術全集》繪畫編第一册（原始社會至南北朝）撰寫的序言《原始時代至漢代的繪畫》裏，有詳盡的研究文字，也爲作者論中國畫的起源的主要内容。作者生前原有意在此書加入岩畫介紹、研究的文字，現作者已去世，末能實現。特此按編者附記。

②用作占卜吉凶的八個圖象，也代天、地、風、雷、水、火、山、澤等自然現象。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

2
人面魚紋彩陶盆

係是多麽親密，人對魚是何等重視。這個陶盆上還有另一單獨的魚紋，除魚眼外，幾乎全用同樣粗細的直綫畫成。魚身的交叉斜綫形成魚鱗，嘴部、鰭部、尾部稍加短綫，充分地表現了魚的特徵又很簡潔生動。再如陝西臨潼姜寨出土的“魚、蛙紋盆”，雙魚相對，通體塗黑脊上有刺。蛙紋用粗黑綫畫圓形，蛙體和蛙頭，兩眼和蛙背全是墨點，蛙腿兩節，脚爪張開，彷彿準備跳躍，再如半坡出土彩陶上奔跑的羊群，北首嶺彩陶上啣魚飛翔的水鳥等，這些動物形象雖造形簡樸，却神氣生動；並稍有裝飾性，能和陶器上其他部分抽象的幾何綫紋相協調，但和象形文字大不相同，而是渾樸奇妙的圖畫。

在河南陝縣廟底溝、陝西西安五樓等地出土的大口小底鉢（圖 3），用流暢不規則的花葉紋作裝飾，這種活潑自由、具有高度韻律感的裝飾畫，是創造於五、六千年以前的原始公社時代，使人不能不讚嘆先民在勞動中所表現的卓越智慧！

另一重要的新發現是 1973 年在青海大通縣上孫家寨出土的舞蹈紋陶盆（圖 4）。在盆的內部上截，用豎排的曲綫分割爲三組，每組有五人牽手舞蹈。人形全部塗黑，頭的右側有飄動的頭髮（或腦後的短辮），兩腿作人字形，顯得一前一後有動態，腿的左方有飄起的短裙或尾飾。造形簡略，但單純中有變化，靜中有動，雖是陶器的裝飾畫，却飽含樸素天真之美。

從以上的例子可以説明幾個問題：

1.這些新石器時代彩陶上用人、動物或花草形作裝飾的紋樣，和當時先民的漁獵、牧畜

3
花葉紋彩陶

並定居從事耕種等生產勞動的生活有關，說明中國繪畫的起源是在勞動中所創造，也和音樂、舞蹈、詩歌等姊妹藝術一樣，反映了先民們在勞動生活中的深刻感受和樸質的情感。

2.上述這一類的紋樣雖也有爲了裝飾陶器的目的，含有裝飾畫的因素，但表現了具體的生動活潑的形象超出一般彩陶紋飾用抽象的幾何紋重複排列的規律，而有較濃厚的繪畫意味，和以後漆器上的裝飾畫、甚至純繪畫的發展，都可以看出其內在的聯繫和親密的淵源。

3.在新石器時代的彩陶上，雖也偶有發現類似文字的符號，可能這也就是在商、周時代(約前 16 世紀至前 5 世紀) 發展成熟的象形文字的起源。但在這時，彩陶上的人物紋、動物紋等的豐富成就遠遠超過萌芽的原始文字。從發展的先後看，繪畫早於象形文字約有二、三千年。在雙方發展的長期過程中，由於工具(特別是筆) 大致相同，技法風格上必然互有影響，但由於功用的不同，又各有自己的發展途徑。不僅商、周以來的繪畫，不是由象形文字發展而成；在商、周以前，彩陶上生動的圖畫早已存在。所以要是說書畫同源不如說同源於彩陶。

4.從豐富的出土物證明，中國畫和中國工藝美術——特別是陶瓷器和漆器藝術的發展正像是孿生姊妹。這對於中國畫民族風格的形成，如不粘着於描繪立體光影，概括有裝飾風，重視氣韻生動等特點有密切的關係。正像西方繪畫自古希臘、羅馬時代起，就和雕刻、建築藝術結有親密的姻親相類似。

4
舞蹈紋彩陶

（二）商、周、戰國時代

商：約前 16 世紀——前 11 世紀
周：約前 11 世紀——前 476 年
戰國：前 475——前 221 年

傳説中的夏朝已開始成立國家，並世襲帝位。到商代已是青銅工藝，高度成熟的時代，殷墟的遺跡證明，當時已發明養蠶、織帛、釀酒等並有專業分工的手工業作坊。在卜筮用的龜甲、獸骨上刻有卜辭，青銅器上有銘文，説明文字已被相當廣泛的應用。據新出土的資料，商代已有帶紋飾的漆器和帶釉的陶器。這種奴隸制文化在周武王伐商紂以後得到進一步發展。由於分封諸侯，城市發展，土地可自由買賣，逐漸向封建制過渡。

一、文 獻 記 載

商代的宫殿遺址近年已有發現，但房屋早不存在，尚無法證明當時宫殿建築内部有無繪畫裝飾。但據文獻記載：商湯的賢相也是開國功臣伊尹，曾畫了九個品格不同的君主像送給湯看，以作爲借鑒。《尚書》這本古書説：殷商的君主武丁夢見天帝送給他一位好的輔佐大臣，就命人把他夢中所見的這位輔臣的像貌畫出來，到各地去尋訪。果然在“傅岩”的野地裏找到正在勞動的一個名叫“説”（音悦）和圖畫很像，被請去做了武丁的賢相，史稱“傅悦”。

從這些記載看，即使有誇張附會，也説明在象形文字發展、使用的同時，已有肖像畫，並企圖表現人物的不同品格和面貌特徵。

1954 年在江蘇丹徒縣出土的周代初期的青銅器“矢叚”，（音“拾軌”，爲盛黍稷的銅器）上有銘文一百二十餘字。郭沫若考證：銘文記載了“武王、成王伐商圖”和“巡省東國圖”，可能是廟堂的壁畫。

《孔子家語》載有孔子去參觀周的明堂①，看到壁畫上有堯、舜和桀、紂的畫像，並表現了他們美或醜、善或惡的狀態，能够勸誡後人知道：不同的君主可以使國家興盛或滅亡。

以上的出土物或古書的記載告訴我們，在商、周時代的繪畫，已遠遠超出在工藝品上作裝飾的範疇，既有了壁畫和肖像畫，能够表現人物各别的特徵和一定的情節内容，並且具有鮮明的爲當時的政治服務的目的。

在周代的晚期，由於鐵器的普遍使用，生産和工商業的發展，諸侯强大，互相吞併，形

①明堂是王室祭祀祖先和舉行政教典禮的殿宇。

成“戰國七雄”，更快地向完成封建制的階段前進。在這種形勢下，哲學上有墨翟、楊朱、孟軻、荀況、莊周、韓非等人，各樹學派，百家爭鳴；文學方面出現了大詩人屈原；工藝美術和繪畫在內容與技巧、風格各方面，都有明顯的新發展，特別是湖南長沙出土的戰國楚墓帛畫和一些戰國時代漆器上的裝飾畫最值得注意。

二、戰國帛畫

楚墓的帛畫被發現的已有兩幅。是全世界迄今發現的最早的畫在絲織品上的繪畫。一幅是《人物夔鳳帛畫》(圖 5)，在 1949 年春天出土，高約 30 厘米，寬約 20 厘米。畫中的主角是一位側面細腰，長裙匝地的婦女。彷彿正向前走，眼睛注視前方，手臂也向前抬起，可惜這一部分已破損模糊，看不清手上是否拿了東西或有其他含義。寬大的袍袖和下垂的衣帶上都有花紋裝飾。在人像的上方偏右，是一隻昂頭飛鳴的鳳，鳳右是一隻昂頭、舉起利爪的龍形動物。鳳鳥也舉起更健壯的脚爪，將要觸及龍身。據郭沫若的意見：一條腿的龍應是“夔龍”，象徵惡與死亡，而鳳是代表善和永生。從畫面的表現看，鳳將要戰勝夔，也就具有爲死者祈禱靈魂不朽的含意。而這女像應該就是死者的畫像，從近年新發現的戰國和西漢的同類帛畫都可以得到證明。

這一幅帛畫的表現手法以墨綫描繪爲主，綫稍有粗細變化，挺秀有力。頭髮、衣裙、鳳腿、夔身等局部整塊塗黑，加强了畫面的輕重變化。特別是鳳的形態極爲生動，而身體、羽翼和長尾的畫法完全圖案化，和同時代漆器上的裝飾畫很近似。很可能當時的帛畫和漆器裝飾的製作，出於同一行業的藝工之手。

另一幅戰國楚墓《人物馭龍帛畫》(圖 6)是 1973 年 5 月所發現。畫中是一位短髮男子，裝束瀟灑，上有華蓋，馭龍（更像是龍舟）而行，可能是個貴族。左下角有一條大魚，即借魚顯示龍也是在水裏。龍尾上站立一隻鶴（或白鷺），和人背對背，看着後面，好像是在作警衛。和那幅《人物夔鳳帛畫》一樣，也不論是男是女，畫的像都是側面向左(在畫面常以左爲西方)。華蓋邊緣的垂穗，人的頸部繫冠的帶子都飄向右方，顯出這龍和人在迎風前進，而且速度很快。在屈原的《九歌》和其他古代神話裏，很多談到神人乘龍或是乘龍升天。可見這幅帛畫也同樣具有引魂升天的意思。男子乘龍，婦女由鳳爲之引導，這也符合歷來中國封建統治階級人物的幻想。

這兩幅帛畫據考古學者鑒定，時代大致相近，都屬於戰國中期，但作法頗有不同。前者裝飾風較强，後者雖在龍形的描繪上，特別是向下伸的龍脚和龍尾等部分，非常近似漆器上的裝飾畫。水裏的魚是單純寫實的綫描，和仰韶文化彩陶上的動物畫法有聯繫。最值得讚嘆的是畫中男子不僅神情動態、身體比例都畫得很完美，衣紋的筆法更流暢，富有節奏感，使人聯想到以後漢代壁畫中的生動形象和再晚一些的大師如顧愷之、吴道子等的筆法技巧。

龍身、華蓋和長袍上的墨染具有濃淡變化，也和女像的一幅不同。並在局部加塗了銀粉或白粉，爲以後在帛畫上運用更豐富的色彩開闢了道路。

從這兩幅帛畫我們看到：大致同時代並同一地區的藝工，在同類的作品上運用了不同的技法，創造了不同的風格。把兩幅聯繫在一起

看，可以説戰國時代繪畫的主要面貌是寫實性與裝飾風相結合，綫描與墨染相結合，浪漫主義的手法與嚴謹的刻劃相結合，並已爲後來中國畫在長期發展中形成的兩種主要技法形式——“工筆畫”和“寫意畫”孕育了胚胎。

5
戰國人物夔鳳帛畫

6
戰國人物馭龍帛畫

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com