

高等美术院校专业课程体系教材

主 编：杨晓阳

副主编：王胜利 刘建平

顾 问：刘文西 王拴才

中国画 · 人物画教学



张小琴 编著

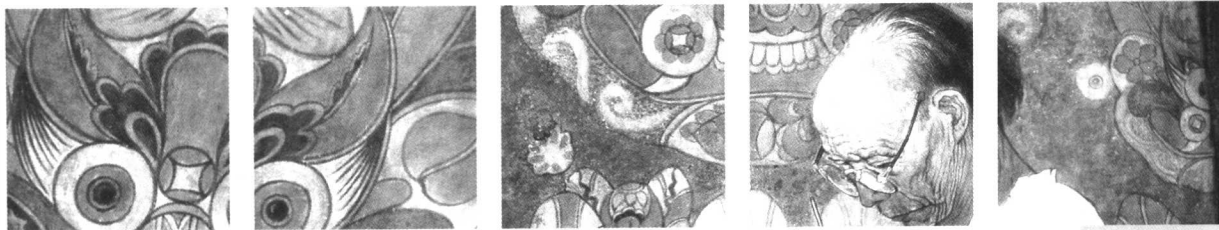
/ 尚 / 考 / 美 / 术 / 院 / 校 / 专 / 业 / 课 / 系 / 列 / 教 / 材

主 编 杨晓阳

副主编 王胜利 刘建平

顾 问 刘文西 王拴才

中国画 · 人物画教学



张小琴等 编著

天津人民美术出版社（全国优秀出版社）

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画·人物画教学 / 张小琴等著. —天津: 天津人民美术出版社, 2005.1
(高等美术学科课程教材系列)
ISBN 7-5305-2769-X

I. 中... II. 张... III. 中国画: 人物画—技法
(美术)—高等学校—教学参考资料 IV. J212.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 125098 号

天津人民美术出版社出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平 网址: <http://www.tjrm.com>

北京画中画印刷有限公司印刷 新华书店 天津发行所经销

2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 10.5 印数: 1—3000

版权所有, 侵权必究

定价: 59.80 元

序言

PREFACE

中国的学院美术教育已有八十多年的历史,经过长期的教学实践,高等美术院校已经形成了比较完整的教学体系。通过对各专业系列教材的编写,对行之有效的教学体系进行理论上的总结并使之系统化,为进一步改革和发展美术教育奠定良好的基础,是我们的重要任务。

在编写高等美术专业教材的过程中,我们感到应注重对美术各专业、各画种全面的审美理解,着重提供较全面、系统地提高学生修养方面的内容,而直观的、技法性的传授主要依靠教师课堂示范来达到教学目的,因此教材的知识量、系统性及对各专业基本的语言的概括、强调与提炼应是重点所在。

本系列教材均为各专业有丰富教学经验的教师所编写,相信会对我们的高等美术专业课教学提供有益的帮助。

编 者

2004年6月

编审委员会

EDITORIAL DEPARTMENT

顾问：刘文西 王拴才

主任委员：杨晓阳

副主任委员：王胜利（常务） 郭线庐 张世华 刘建平

委员：张安吾 赵健 韩宝生 石村 赵拓
姜怡翔 潘晓东 陈云岗 彭程 吴昊
任焕斌 张莉 郭北平

主编：杨晓阳

副主编：王胜利 刘建平

《中国画·人物画教学》

编著：张小琴

撰稿：王非 李阳 孙宜生 赵晓荣 吕书峰
张小琴 姬国强 叶华 杨季 刘永杰
马云 牛金梁 贺荣敏 黄庆安 郭茜
刘西洁

艺术总监：郭线庐 彭程

装帧设计：刘时燕

责任编辑：施振广

目录

CONTENTS

第一章 中国传统人物画源流	1
一、中国传统人物画发展概况	1
二、中国传统人物画审美意趣的演变	2
三、中国传统人物画风格技法的演变	7
第二章 中国画工具材料与运用	13
一、笔	13
二、墨	14
三、砚	15
四、依托材料	16
五、颜色	17
六、胶与矾	22
第三章 线描人物画	23
一、线描人物画·意象造型	23
二、线描人物画·线描语言	27
三、线描人物画·临摹与写生	33
第四章 工笔·重彩人物画	43
一、工笔人物画·技法与表现	43
二、工笔人物画·临摹教程	49
三、工笔人物画·写生教程	55
四、现代重彩画·重彩语言	61
五、现代重彩画·临摹与技法表现	67
第五章 写意人物画	79
一、写意人物画·水墨语言	79
二、写意人物画·临摹教程	89
三、写意人物画·写生教程	99
四、写意人物画·人体写生	111
第六章 创作实践	115
一、创作实践教程综述	115
二、作品赏析之一 黄土画派人物画作品	127
三、作品赏析之二 当代工笔重彩人物画作品	139
四、作品赏析之三 当代写意人物画作品	149

第一章

中国传统人物画源流

王非

一、中国传统人物画发展概况

人物画这个概念，是今天我们对于以人为主要表现题材的绘画门类的一个总称。不管所画是宗教的，还是世俗生活的，统称人物画。但在宋代，翰林图画院将绘画分为六科，《宋史》卷一百五十七《选举志》云：

画学之业，曰佛道，曰人物，曰山水，曰鸟兽，曰花竹，曰屋木。

这显然将佛教道教与世俗题材的人物画并列而又区分着。古今对于人物画概念的范围鉴定，反映了中国传统人物画盛衰演变的消息。

在中国绘画史上，人物画是起源最早，发展历史最长的画科。但也是最易受到政治宗教势力影响和支配，因而是盛衰起伏幅度最大的画科。

我国人物画的起源可追溯到原始社会。今天我们通过考古的发现，可以看到原始社会的岩画，彩陶上的人物，尽管资料有限，绘画技法也很稚拙，但依稀可以感受到原始的渔猎生活与神秘的原始宗教气息，推想最早的人物画的大体面貌与艺术水准。

人物画初步成熟并在社会政治生活中起着重要作用，是在先秦时期。通过历史文献和地下考古发现，我们知道不仅周朝帝王宣明政教的“明堂”的墙壁画有“尧舜之容，桀纣之像”“周公相成王”等礼教内容的图画，而且地下的墓室也陪葬着绘制精美的帛画。

人物画的盛期是从汉代开始的。山水画兴起于

东晋，在山水画兴起以前，所谓绘画就是人物画。即使山水画兴起，逐步脱离人物画的附属地位而独立，但画坛的主流，在五代以前依然是人物画。

汉代的人物画内容基本是政教性质的。“图画天地，品类群生”，“九楼之上，备表仙灵；四门之墉，广图圣贤”，“以忠以孝，尽在于云台，有烈有勋，皆登于麟阁”。今天这些画于朝廷重要场所的壁画已不复存在，所幸通过考古的发掘，大量的汉墓壁画、画像石、画像砖重见天日，使我们得以目睹当时在厚葬风气下，人物画发展的盛况。



1. 原始社会岩画



2. 人物龙凤图 / 战国楚墓



3. 说法图 / 西魏 / 敦煌壁画

魏晋南北朝至隋唐,是人物画发展的最为辉煌的时期。这个时期的人物画,一是题材多样,除了政教题材外,佛教、道教题材大量出现,风行全国上下,文学题材、肖像画、宫廷贵族人物题材也广为流行;二是名家辈出,在此之前绘画是工匠的行当,而魏晋以降,文人士大夫纷纷参与到绘画创作队伍中来。从魏晋至唐代,著名的人物画家层出不穷;三是风格多样。既有本民族的传统画风,又有外来的“天竺遗法”,线描诸如“高古游丝”、“曹衣出水”、“吴带当风”,风格纷呈;四是品评鉴赏的水平提高,出现了谢赫、姚最、张彦远等著名的理论家,他们的理论主张不仅推动了当时的人物画创作,而且为后代中国画的发展奠定了美学基础;五是作品数量多水平高,无论石窟寺、墓室,还是卷轴,都留下了令后世惊叹的艺术杰作。

从五代开始,中国画的格局发生了巨大的变化:人物画由以前的主流地位让位于盛唐之后迅速发展成熟起来的水墨山水和花鸟画了。这表明人物画的黄金时代已经过去了。宋代郭若虚《图画见闻志》论古今优劣云:“或问近代至艺与古人何如?答曰:近方古多不及,而亦有过之。若论佛道人物、仕女、牛马,则近不如古。若论山水、林石、花竹、禽鱼,则古不及近。”究其原因,一是因为社会对政教题材的绘画失去了兴趣。二是佛教禅宗盛行,注重义理参悟而轻视偶像崇拜,不以开窟造像修寺彩画为功德。政教、宗教风气的转变,必然导致人物画的衰落与转型。人物画的主要功能就从“成教化、助人伦”的说教转向文人的寄兴、怡情了。尽管大的趋势是衰微的,但五代、宋、元、明、清仍然出现了许多优秀的人物画家。五代的顾闳中、周文矩,继承发展了张萱、周昉的画风,在表现宫廷和士大夫生活题材上取得很高成就;贯休创造的罗汉形象别具一格;北宋李公麟,完善了白描画风,对后代产生了巨大影响;武宗元的道教人物画,延续了吴道子的风格,取得一定成就;张择端的《清明上河图》代表了宋代在风俗人物画上所达到的水平;李唐《采薇图》反映出南宋故事人物画曾一度受到重视,也表现出画家不凡的实力。梁楷、牧溪的“简笔”、“墨戏”,开创了大写意人物画风,对后世影响巨大。

元代赵孟頫、钱选,倡导“古意”“士气”,创造出古雅富有韵致的人物画作品。元末,画家王绎在肖像画上取得了一定成就,《杨竹西小像》是其传世的代表作。明代前期以人物画见长的画家有戴进、吴伟、唐寅、仇英等人,继承多而创造少。至明末,沉寂了几百年的人物画稍有起色:一是狂草之风盛

行,徐渭、陈淳等人以草书笔法入画,创大写意花卉之法。徐渭又能以草书笔法画人物,别开生面,对清代及近代的画家产生很大的影响;二是个性化怪异之风兴起,使人物画出现一种新奇面目,代表画家是陈洪绶、崔子忠、吴彬、丁云鹏等人,这种风气影响了近代海派画家。另一新的变化是受西方传教士带来的基督教人物画的影响,曾鲸等画家创造了中西画法相融合的肖像画。此外,明末清初,市民文艺兴起,小说流行,插图绣像随之风气一时。清代中晚期,随着城市工商业兴起,为了适应市民阶层对绘画的审美要求,扬州、上海等地画家云集,卖画为生,致使盛行了几百年的山水画衰落下来,而花鸟画、人物画则成为画坛主流,表现市民生活情调和吉祥喜庆题材的人物画得到发展。

综上所述,可以看出,传统人物画,萌芽于原始社会,初步成熟于先秦时期,鼎盛于汉、魏晋南北朝、隋唐时期,至五代开始式微,虽然南宋和明末清初曾两度有抬头之势,但总的趋势,相对于山水、花鸟画,还是走向衰落的,这情形到近现代才有所改变。

二、中国传统人物画审美意趣的演变

中国传统绘画依题材的不同,分为山水、花鸟、人物三大类。由于题材的差异在审美意趣的追求上也就有了各自截然不同的追求。明代唐志契《绘事微言》云:“昔人谓:画人物是传神,画花鸟是写生,画山水是留影。”所有绘画题材中,人物的“神”是最为复杂、丰富而又微妙的。就情感而言,分喜怒哀乐之情;就伦理道德言,有善恶忠奸之状;以品格言,有清浊雅俗之分;以思想言,有忧乐庄逸之容。这些都在传统人物画所倡导的“传神”的范围之内。所以“传神”这一理论主张,虽然贯穿了整个人物画史之中,但各个历史阶段,由于时代精神、社会风气的不同,会出现不同的侧重点,人物画品评对传神就有了不同的倾向性的要求。各个历史阶段不同的侧重点总合在一起,就构成传统人物画传神论的全部内涵。

各具善恶之状

在先秦时代,人物画是为礼教服务的。在全世



4. 鸿门宴 / 西汉 / 墓室壁画

界各民族中,中华民族是非常重视历史的民族。尤其是在人治的封建专制制度下,统治者的善恶贤愚直接影响了天下的治乱兴废。所以传统人物画在先秦开始,就担负着“兴废之诫”的历史使命。评判历史人物,对其是非功过进行褒贬,以具体生动的图画表现出来。由于这种绘画其功能是道德评价的形象化体现,所以深入地刻画出对象的“善恶之状”就成为传神的主要任务,“见善足以戒恶,见恶足以思贤”。“千载寂寥、披图可鉴。”唐代传为阎立本所作的《历代帝王图卷》,描绘了从东汉至隋代十四位帝王的肖像。图卷中各个帝王,不但容貌特征具体生动,且根据其在历史上的善恶功过作了非常鲜明的形象化的褒贬。图中在历史上开国的、有所作为的帝王,如曹丕、司马炎、宇文邕,“容色皆严毅可畏”,而亡国之君、昏庸无所作为之君,则不仅在着装上除去帝王之“衮冕”,而且神情也刻画得懦弱猥琐。《历代帝王图卷》在礼教绘画中具有很典型的意义。

君形者

两汉是政教题材人物画兴起并取得巨大发展的历史时期。这个时期的绘画题材,大多为神话传说和历史上忠孝节义的故事,从而形成重情节、重舞

台般的戏剧化效果的风气。而情节和戏剧化效果必然要求把传神的注意力集中在人物的表情和身体的动态上。而这种表情和动态往往是极度夸张化了的,或者说是作戏。如洛阳西汉墓出土的《二桃杀三士》和《鸿门宴》,正是这类绘画的代表。西汉时期刘安在《淮南子·说山训》言:“画西施之面,美而不可悦,规孟贲之目,大而不可畏,君形者亡矣。”所谓“君形者”,即主宰形的神气。“神气”两个字是把握汉代绘画艺术审美特征的关键。追求“神气”的画风至唐代吴道子达到了极致。

传神阿堵

魏晋时代随着人伦品藻之风的兴起,人物肖像画出现并流行起来,东晋时期的顾恺之是当时杰出的人物肖像画家之一。《晋书·顾恺之传》载:“恺之每画人成,或数年不点目睛,人问其故,答曰:四体妍蚩,本无关于妙处,传神写照,正在阿堵之中。”顾恺之对于眼睛传神有非常深刻而精微的体会。如在《摹拓妙法》云:“若长短、刚软、深浅、广狭、与点睛之节,上下、大小、浓薄,有一毫小失,则神气与之俱变矣。”从画眼框与点睛两个方面来谈刻画眼睛乃传神写照的关键所在,不可有一丝一毫的马虎。在顾恺之以后历代画家对于眼睛在人物画中的重要作用有过不少精彩的经验之谈。北宋苏轼云:“传神之难在于目。”南宋赵希鹄《洞天清录》云:“人物鬼神生动之物,全在点睛,睛活则有生意。”清代丁皋进一步认为:“眼为一身之日月,五内之精华,非徒袭其迹,务在得其神。神得则呼之欲下,神失则不知何人。”清代郑绩云:“故点睛得法,则周身灵动,不得其法,则通幅死呆。”至于具体如何捕捉对象之眼神,郑绩云:“法当随其所写何如,因其行卧坐立,俯仰顾盼,或正视或斜视,精神所注何处,审定然后点之。”(《梦幻居画学简明·论点睛》)至于如何点睛,赵希鹄云:“宣和画院工或以生漆点睛,然非要诀。要须先圈定目睛,填以藤黄,夹墨于藤黄中,以佳墨浓加一点作瞳子,须要参差不齐,方成瞳子,又不可块然。此妙法也。”可谓具体而微。赵孟頫《调良图》,点睛之妙,感人至深。

5. 历代帝王图之一
唐 / 阎立本6. 历代帝王图之二
唐 / 阎立本



9 门吏 东汉 墓室壁画



11. 女史箴图之一 / 东晋 / 顾恺之



10. 秋庭戏婴图 南宋 苏汉臣



12. 邓县画像砖 / 南朝

气韵生动

魏晋南北朝时期，人伦品鉴风气的兴起，把人作为独立的审美对象。这个时期士大夫风流名士突破名教对其精神的束缚，追求自然放达的人格精神，史称魏晋风度。这个时期绘画对人物传神的要求，不仅仅局限在眼睛的细微刻画上，而且要表达出人物全部特殊的风神韵度，所以南齐谢赫“六法论”中把“气韵生动”作为人物画的终极目标提了出来。这就要求画家表现人物时，不仅要注重眼睛传神，而且要求从骨法（骨相）、服饰、嗜好、器玩、环境、动态等全面地展示其神韵风度。《竹林七贤与荣启期画像砖》和《邓县画像砖》正是这种审美风气下的产物。“气韵生动”是在玄学清谈的风气下产生的，受此风气影响，佛教造像出现了“秀骨清像”的风格。张彦远评价这个时期的绘画特点是：“迹简、意淡而雅正。”显然具有逸品画的品格。需要指出的是后世对“气韵生动”的解释赋予了很多的意义，已非谢赫本意。



13. 观鸟捕蝉图 / 唐 / 墓室壁画

情性笑言之姿

周昉是中唐时期著名仕女人物画家，同时也是一个杰出的肖像画家。《唐朝名画录》载：韩幹与周昉先后为郭令公婿赵纵侍良写真，二画并观，一时莫能定其优劣。因问赵夫人：“此画何人？”对曰：“赵郎也。”又云：“何者最似？”对曰：“两画皆似，后画尤佳。”又云：“何以言之？”云：“前画者空得赵郎状貌，后画者兼移其神气，得赵郎情性言笑之姿。”令公问曰：“后画者何人？”乃云：“长史周昉。”是日遂定二画之优劣。在人物画中追求“情性

言笑之姿”是将“气韵生动”所追求的玄远、超脱世俗的魏晋风度转向世俗的平凡生活之中，表现人物的真实情性神态。这是唐代人物画进一步世俗化的必然趋向。对于如何在写生中表现对象的“情性言笑之姿”，后代画家亦积累了丰富的实践经验。元代肖像画家王绎《写像秘诀》云：“彼方叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之，默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底……近代俗工胶柱鼓瑟，不知变通之道，必欲其正襟危坐如泥塑人，方乃传写，因是万无一得，此又何足怪哉？”如宋代李公麟《五马图》描绘了一位为皇帝



15. 屈子行吟图 / 明 / 陈洪绶



7. 步辇图（局部一） / 唐 / 阎立本



8. 步辇图（局部二） / 唐 / 阎立本



14. 采薇图 / 南宋 / 李唐

调试名马“照夜白”归来的控马官，恭谨中透露出按捺不住的喜悦心情。王绎的《杨竹西小像卷》，非常出色地描写了一位放意于松石间的神情蔼然可亲可敬的学者的形象，不仅能得其形貌，且能得其本真性情。

写心

人物画如果从功能上分，可以分为两种：一种是功利的，为政治宗教服务，起“成教化，助人伦”作用的；另一种则是士大夫文人词翰之余用以寄兴怡情的。前一种在审美意趣上要求表现“善恶之状”、“君形者（神气）”，而后一种则在审美意趣上追求“传神”、“气韵生动”、“情性言

笑之姿”，成为传统人物画两大价值功能体系。功利性人物画到南宋在审美意趣上随着理学的兴起，又有了新的追求。南宋陈郁在《藏一话腴·论写心》云：“写形不难，写心惟难”，“写屈原之形而肖矣，倘不能笔其行吟泽畔，怀忠不平之意，亦非灵均。写少陵之貌而是矣，倘不能笔其风骚冲澹之趣，忠义杰特之气，峻洁葆丽之姿，奇僻瞻博之学，离寓放旷之怀，亦非浣花翁。盖写其形必传其神，传其神必写其心；否则，君子小人，貌同心异，贵贱忠恶，奚自而别，形虽似何益？故曰：写心惟难。”很显然陈郁把儒家的功利的审美意趣又向深度推进了一步。“写心”要求人物画在形似的基础上表现对象道德情操、气节风韵，反映了南宋理学的精神实质。南宋画家李唐《采薇图》、明末画家陈洪绶《屈子行吟图》堪称“写心”的代表之作。

肖品

人物画所描写的题材，除了肖像写生外，大多是历史故实、历史人物。其身份地位有尊卑贵贱之分、才能器宇有高低广狭之别。因此，要求画家精读史书，在创作前须细思其人其事始末如何，如身入其境目击耳闻一般。写其人不能徒写其貌，要肖其品，绘出古人平素性情品质。倘不明此意，画便落俗品。《宣和画谱》称北宋著名人物画家李公麟“尤工人物，能分别状貌，使人望而知其廊庙馆阁、山林草野、闾阎臧获、台舆皂隶，至于动作态度，颦伸俯仰、大小美恶，与夫东西南北之人才分点，画尊卑贵贱，咸有区别，非若世俗画工，混为一律”。郭若虚《图画见闻志》云：“画人物者，必分贵贱气貌，朝代衣冠；释门则有善功方便之颜，道像必具修真度世之范，帝王当崇上圣天日之表，外夷应得慕华钦顺之情，儒贤即见忠信礼义之风，武士固多勇悍英烈之貌，隐逸俄识肥遁高世之节，贵戚盖尚纷



16. 人物 / 宋 / 马远

华侈靡之容，帝释须明威福严重之仪……”梁楷《山阴书扇图》很出色地刻画了王羲之、仆人和卖扇子的老妇人三个人物不同的身份地位和相应的神情气质，王羲之潇洒出尘的风度表现得尤为突出。石涛《山水人物长卷·披裘翁》一段，描绘了一位隐居深山的樵夫，其面容神情流露不凡的气质。

画中有诗

中国古代的文人画家，往往是造诣很高的诗人。苏轼曾称赞王维“画中有诗，诗中有画”。这两句话揭示了诗与画两种艺术形式在根本上的相通之处。所以苏轼说“诗画本一律”。“诗中有画”，是要求诗人在诗中追求绘画鲜明的形象性，“画中有诗”是要求画家用绘画形象营造出诗的意境。顾恺之《洛神赋》即是根据曹植的同名文学作品绘制的，可以看作是在绘画中追求诗意的最早的范例之一。唐五代宋被称为中国绘画的文学化时期，诗与画空前地密切结合，成为中国绘画的传统。尤其是宋代翰林图画院，要求画具备诗歌的修养，并在考试命题中多采用前人诗句，从而形成了一个时代绘画艺术的审美意趣。“画中有诗”的追求对人物画而言，是要求将人物放置于山水景物的环境之中，共同营造出特殊的诗一般的意境来。《寒江独钓图》是南宋画家马远的作品，画面以大片的空白和一叶扁舟上披蓑独钓的渔翁，非常贴切地表现了柳宗元“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”的诗意。中国绘画史上以诗入画的优秀人物画是很多的。



17. 货郎图 / 南宋 / 李嵩



18. 史前舞蹈纹盆 / 马家窑文化彩陶

市井百态

反映市民生活的风俗人物画在我国有着悠久的历史。大家所熟悉的张择端的《清明上河图》、苏汉臣和李嵩的《货郎图》、李唐的《村医图》，就是其中优秀的代表作。元代以后，这类绘画越来越多。由于画家混迹于市井，熟悉这些人情、风貌、习俗，所以能胸有成竹、活灵活现地画出各阶层人物的神气情态，犹如一幅市井生活镜像。这体现出人物画艺术的平民化趋势。

三、中国传统人物画风格技法的演变

中国传统人物画的源头可以追溯到原始社会的岩画及彩陶器物上的装饰画，发展到今天已有五六千年的历史了，在这漫长的岁月中，风格与技法经历了许多的变化，除了由原始的粗略向现代的精密进化的这条普遍规律外，大体说来，传统人物画的风格与技法是围绕着三个方面发展演变的：一是重彩与水墨，二是工笔与写意，三是华夷殊体，即中国民族传统画法与天竺遗法、西洋画法。这三个方面构成了中国传统人物画风格技法发展演变的三条主线。千变万化的时代风格技法、个人风格技法与流派的风格技法，都是在这三条主线上交织、变化出来的。

上古无法

近代以来，随着考古事业的发展，在我国云南、内蒙古、青海、甘肃等地发现大量的原始社会岩画遗迹。这些岩画或以矿物颜料赭石画成，或以坚硬之物敲击出密密麻麻的点而构成。其风格之朴野天真、技法之直率简单，几乎与儿童画无别。我国原始社会人物画大概应以马家窑文化时期的彩陶《舞蹈纹盆》为杰出的代表作。这件装饰画是以类似后世毛笔的工具，以黑色画在红质的陶器上的。单纯的情思，简单的技法达到完美结合，取得引人入胜的艺术效果。

丹青炳焕

丹青先于水墨。将绘画称为“丹青”，至少在汉代已是很通行的说法了。以墨线勾线，填以五色，追求“炳焕”、“绚烂”乃至“金碧辉煌”的效果，是我国传统人物画走向成熟时期的风格与技法特点。我国人物画的初步成熟，应在先秦时期。由于社会文明程度的提高，绘画直接为礼教服务。人物画就从原始时代的岩壁、陶器走向统治者宣明政教的公共场所——“明堂”的墙壁了，大型的壁画出现了。



19. 女娲·伏羲 / 西汉 / 墓室壁画



20. 西方净土变 / 唐 / 敦煌壁画



21. 女史箴图之二 / 东晋 / 顾恺之

又随着丝织物的进步与丧葬制度的完备，帛画也出现了，于是画风与技法便取得了巨大的变化与发展。《周礼》载：“画缋之事杂五色”，简要地点明了这时期人物画的风格与技法的特点。先秦时代的壁画随着建筑物的毁灭而烟消云散了，但我们通过1949年和1973年在湖南发现的战国时期楚墓《龙凤人物》和《人物御龙》两件帛画，可以看到先秦时代人物画的大体面貌。这两幅帛画以墨笔勾线并有了少量色彩的运用，尤其是《龙凤人物》，其线条笔法飞扬、舒展，富于变化，很容易使人联想到五代周文矩和清代扬州八怪之一的金农的颤笔描，已具有很高的造诣。着色虽然简淡，或仅见痕迹，但可以印证《周礼》上的记载。

汉代人物画进一步成熟，壁画艺术得到突飞猛进的发展。除壁画外，漆画帛画也取得巨大发展。这个时期的绘画风格与技法特征是：先以简略而激扬生动的线条勾勒出人物器用环境，然后填以浓重的石色，如朱砂、黄丹、石绿、石青、白垩等（而以黑红二色用得最为普遍），呈现出深沉、热烈、瑰丽而炳焕的整体效果。

汉代至魏晋时代的人物画虽然是古拙而粗略的，但无疑为后代的工笔重彩人物画奠定了初步的基础。南北朝以至隋唐时期的佛教壁画、元代的永乐宫道教壁

画、唐代的墓室壁画，可以说基本上是沿着勾线填色这一基本的技法而向着场面更大、构图更复杂、描法更工致，尤其是着色更丰富、手法更多样、程序更复杂方面发展。从单线平涂变而为晕染、罩色，以至堆金沥粉。

迹简意淡

魏晋南北朝，随着时代文化风气的转移，许多士大夫纷纷把兴趣投入到绘画创作之中来，这样就把以前由工匠专门从事职业变而为士大夫怡情寄兴的手段，绘画的功能也就由功利变为非功利。于是人物画也就出现了两种风格，谢赫称之为“匠工”和“士体”。“士体”人物画六朝时期以顾恺之、陆探微、张僧繇等为代表，隋代以展子虔、郑法士为代表。他们创造了与“匠工”完全不同的绘画风格与技法，为后世文人人物画奠定了基础。具体来说，顾恺之、陆探微所创造的人物画风格与技法是以“迹简、意淡而雅正”为其特征的。谢赫《古画品录》评顾恺之的画为“体格精微、笔无妄下”。张怀瓘评陆探微的画为“参灵酌妙，动与神气，笔迹劲利，如锥刀焉。秀骨清像，似觉生动。”今从顾恺之的《女史箴图》的隋代摹本可以看出士体人物画的



22. 割肉贸鸽 / 西魏 / 敦煌壁画



23. 屏风绢本仕女 / 唐

风格技法特征：一是线条较汉代工匠绘画更为讲究，将书法笔意融于线描之中，使线条的表现力增强了。张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》揭示了他们之所以名高百代、成就卓著的奥秘：“或问余以顾陆张吴用笔如何？对曰：顾恺之迹，紧劲联绵、循环超忽、调格逸易。风趋电疾、意存笔先、画尽意在，所以全神气也。昔张芝学崔瑗杜度草书之法，因而变之，以成今草之体势，一笔而成、气脉通连、隔行不断。唯王子敬明其深旨，故行首之字，往往继其前行，世上谓之一笔书，其后陆探微亦作一笔画，连绵不断。故知书画用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。”明乎此，我们再来欣赏《女史箴图》之类的士体人物画，就会体味到用笔实是一大关键。另一个特征是色彩相对

较为浅淡。并渐渐由平涂发展为略带晕染。所以宋代米芾《画史》评《女史箴图》云：“笔彩生动，髭发秀润。”唐代王维的《伏生授经图》、孙位的《高逸图》，乃至元代钱选的人物画、明代文徵明所作的《湘君湘夫人》都是延续着迹简意淡这一士体人物画的传统的。

华夷殊体

汉代明帝时期佛教美术开始通过西域新疆甘肃一带传入中原。魏晋南北朝隋以至唐代初期，是民族传统绘画与外来的“天竺遗法”并存的时代，这种状况，姚最称之为“华夷殊体”。“天竺遗法”的具体特征表现在用笔线描和色彩晕染两个方面。用笔线描方面：最突出的例子是北齐画家曹仲达的画法。他来自西域曹国，长于画“外国佛像”，其特征是能画出衣服紧窄、薄衣透体，能严谨地表达出人体结构和肌肉特征的佛像，因而被称为“曹衣出水”或曹家样，在北朝时期的佛教雕塑和绘画中常能看到这类样式。用色方面：最具代表的例子是南朝梁武帝时期的画家张僧繇和隋唐之际来到中原的于阗国画家尉迟跋质那和尉迟乙僧父子，他们的绘画注重用重色晕染出凹凸起伏的体积感和质感。《建康实录》载张僧繇画一乘寺，所用画法“乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平”。《画鉴》记尉迟乙僧的画法云：“用色沉着，堆起绢素。”由于强调凹凸起伏的体积感的塑造，《寺塔记》用“身若出壁”四字来形容这种画法给人视觉上所造成的动人效果。这种画法，我们今天还能在新疆克孜尔石窟和甘肃敦煌莫高窟的壁画中看到许多例证。

绚烂求备

唐代是工笔重彩人物画发展的顶峰。唐代张彦远《历代名画记》对唐代绘画的评价是“近代之画，绚烂而求备，今人之画错乱而无旨”。这反映了唐代绘画尤其是人物画所追求的特殊的审美格调是富丽堂皇、雍容华贵，色彩浓艳明丽，变化丰富，技法精致入微，复杂多样。可以说是集晕染、烘染、斡染、褪染、积染、罩染、勾

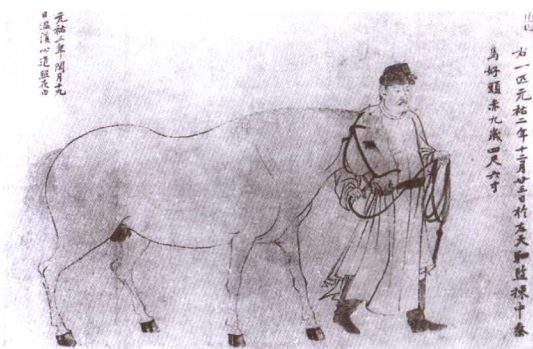


24. 维摩诘 / 唐 / 敦煌壁画

填、点簇等技法之大成。其中最具有代表性的画家是张萱和周昉。张萱以画“贵公子与闺房之秀最工”，《唐朝名画录》将其画推为妙品。传世作品有《虢国夫人游春图》和《捣练图》，相传为宋徽宗摹本，基本上可以看出张萱的风格与技法特征。周昉是一个多面手，在神佛、世俗人物、写真方面都有很高成就，尤“善画贵游人物，作仕女多为秾丽丰肥之态”。他初学张萱，后与之齐名，但实际成就超过了张萱，所以《唐朝名画录》将他的画推为神品，传世作品有《簪花仕女图》、《纨扇仕女图》、《调琴啜茗图》。从张萱、周昉这些传世作品以及新疆吐鲁番出土的唐代无名氏的绢画，我们不难体察到工笔重彩人物画技法发展到唐代所达到的登峰造极的高度。在张萱、周昉之后，五代时期顾闳中的《韩熙载夜宴图》、北宋赵佶的《听琴图》、元代赵孟頫的鞍马人物，可以说是延续了这种“绚烂而求备”的工笔重彩画法，并取得了很高的成就。

轻拂丹青

与张萱、周昉的重彩画法不同，唐代道释人物画家吴道子创造了另一种“落笔雄劲而傅彩简淡”的风格技法，世称“吴装”。在中国人物画发展史上，吴道子的艺术创造有着大转折的里程碑式的意义，这表现在他淡化了色彩而强化了骨法用笔、丰富发展了线描的表现力。一提到吴道子的画风，凡有画

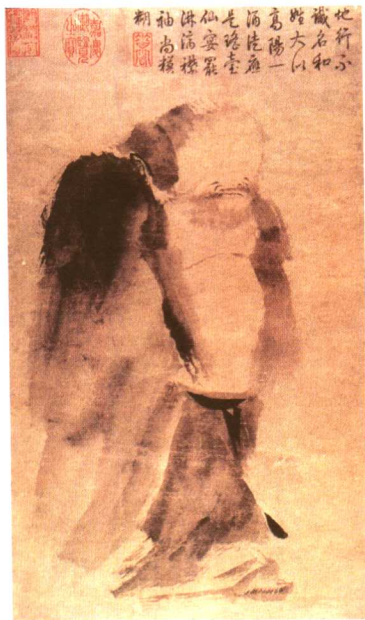


25. 五马图 / 宋 / 李公麟

史常识的人，马上会想到他独具一格的能表现出“天衣飞扬、满壁风动”效果的“兰叶描”和设色简淡的“吴装”或称“吴家样”。其实综合有关史料可知，吴道子的画风有一个渐变的成长过程。他早年的画，如张彦远《历代名画记》说：“行笔差细”、“又甚稠密”，至“中年行笔磊落、如莼菜条。人物有八面，生意活动”，“气韵雄壮，几不容于缣素”，并能“脱落凡俗”，“笔才一二，像已应焉，离披点画，时见缺落”，“虽笔不周而意周”。据有关史料记载，吴道子曾向草书大家张旭、贺知章学习书法。可见他过人的笔力和提按自如极富节奏感的线描是从书法中体悟并锤炼出来的。由于突出了用笔的表现力，色彩也就自然地居于附属的次要地位，仅起到补充和点缀的作用。张彦远《历代名画记》说：“若笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。”“具其彩色，则失其笔法，岂曰画也。”反映了唐代人物画理论对于笔法笔力与赋彩轻重主次关系的认识。吴道子的人物画原作已失传。白描《送子天王图卷》传为宋人摹本，可以窥其“兰叶描”的遗风。唐代敦煌壁画《维摩诘像》可以使我们对“笔力雄劲、设色简淡”的“吴装”有一个较为真切的感觉与联想。

鄙精研于彩绘

盛唐以降，随着佛教禅宗义理和道家思想对文人士大夫精神生活的深入影响，绘画审美观念发生了巨大的变化，能够满足文人士大夫怡情、寄兴的“逸品”画成为最高品位。对逸品，黄休复《益州名画录》给出的定义是：“鄙精研于彩绘，笔简形俱，得之自然。”工笔重彩人物画开始逐渐在画坛淡出了，代之而起的是水墨画的兴起。水墨画依照道家“见素抱朴”、“五色令人目盲”的训条，“意足不求颜色似”，追求“萧散简远”、“寄至味于淡泊”的意蕴，于是产生了以简驭繁、以少胜多的水墨画理论。张



26. 泼墨仙人 / 宋 / 梁楷

彦远《历代名画记》言：“草木敷荣不待丹碌之采，云雪飘扬不待铅粉而白，山不待空青而翠，风不待五色而粹，是故运墨而五色具，谓之得意。”甚至认为“意在五色，则物象乖矣”。“画物特忌形貌采章、历历具足、甚谨甚细而外露巧密”。王维、张璪、项容等人以“渲淡”、“破墨”、“泼墨”的山水，取代了李思训李昭道父子的金碧青绿画法，这一风气在唐代以后扩大到人物画花鸟画领域，出现了水墨花卉、水墨人物。北宋画家李公麟以白描法画鞍马人物而以淡墨作局部的渲染对后世产生了巨大的影响。

减笔墨戏

随着佛教禅宗思想的发展，文人画风气也越来越浓厚了，于是在南宋出现了表现画家宗教情感体验的禅画。禅画追求“随意性”、“简洁性”，是士大夫文人画“怡情”、“寄兴”绘画主张的进一步发展。由于画家精通笔墨语言，谙熟绘画艺术形式，所以能以“随笔点墨”、“不

费妆饰”、“以虚为实”、“计白当黑”、“以少胜多”的“无法之法”创造出迥出凡俗之表的绘画艺术形象。禅画由于能以意运笔、随意点墨，所以称为“墨戏”，又由于追求“意思简当”、“不费妆饰”，所以称为“简笔”。代表画家是牧溪和梁楷。其实传统绘画从创作理念分不外两种：一种是以笔追意、一种是以意运笔。前一种要求意在笔前，创作过程要求按部就班，一切过程服从于立意。后一种笔意相随、互为生发，创作过程是随机应变的。前一种画面效果是可以预知和设计的，后一种往往是不可预知和无法具体设计的。禅画开启了大写意之风，对后世产生巨大影响。明代徐渭以狂草笔法入画，他的人物画虽狂放但却精妙绝伦。清代人物画家黄慎、金农以书法用笔入画，所作人物画别具一格。至近代赵之谦、吴昌硕、王一亭、齐白石以金石笔法入画，开一代风气，偶作人物、亦别有趣趣。



27. 人物 / 明 / 徐渭



28. 指画人物 / 清 / 高其佩