

中国
文化
知识
大观
园

文学
艺术
卷

辽海出版社

绘画艺术

邢春如 刘心莲 李穆南 主编



• 中国文化知识大观园·文学艺术卷 •

绘画艺术

(上)

邢春如 刘心莲 李穆南 主编

辽海出版社

目 录

一、绘画历史	(1)
先秦与秦汉绘画	(1)
魏晋南北朝绘画	(3)
隋唐绘画	(9)
两宋绘画	(19)
元代绘画	(48)
明清绘画	(61)
现当代中国画	(95)
二、画坛巨匠	(116)
顾恺之	(116)
阎立本	(119)
尉迟乙僧	(120)
吴道子	(120)
张萱	(121)
三、绘画理论	(122)
人物画和山水画的笔法	(122)
形似与神似	(135)

赋色设彩的技巧	(147)
布局构图的章法	(161)
临摹自然与古人	(178)
四、帝王绘画趣闻	(183)
汉武帝与李夫人	(183)
定期进献山水画	(184)
唐太宗令画功臣像	(185)
唐太宗令绣佛像	(186)
唐道教形象流传	(187)
唐玄宗诏画圣贤像	(191)
华清池华丽过度	(192)
五、宗教绘画典故	(194)
佛教与佛教美术来华始末	(194)
寺名三变	(195)
凹凸寺	(196)

一、绘画历史

先秦与秦汉绘画

中国传统绘画的上古时期，是指从充满神话传说、所有事实都飘乎不可证实的原始社会，历经夏、商、周三代，再从战国到秦汉。这个时期的绘画稚拙朴实，多少还带有早期宗教崇拜的痕迹。

从字源的角度来看，无论是“艺术”还是“美术”，都是原始人类的巫术和宗教活动的产物。艺术的“艺”字，在篆书中写作“𡗗”，土上有木，旁边有人合掌跪拜。土上有木象征着神，跪拜是一种巫术的祭祀仪式。美术的“美”字，在篆书中写作“𡗗”，形象地勾画了一个头戴羊角面具的人正在跳舞，这是一种巫术活动。

今天我们所能看到的中国最古老的绘画，是距今约 4000 ~ 8000 年的彩陶。画在陶器上的图案纹样，有蛇纹、人首蛇身纹、人形纹、人面鱼纹、鱼纹、蛙纹、鸟纹等。这些纹样，一方面是为了装饰和美化工器，更重要的是，它们都更涵有巫术目的，尤其是与生殖崇拜的巫术密切相关，比如，蛇、鱼、蛙、鸟，在上古时代，都是生殖崇拜的象征。

战国时期，留下了一些岩画和漆画，大体上都有浓厚的宗教和神秘气息。比如，曾侯乙墓棺漆画《羽人》，描绘了一些人面鸟身的形象，这种形象在现实世界中是不可能存在的，但是，无论是在中国，还是在地球上的其他地方，都曾不约而同地描绘过



羽人



人物龙凤图



人物驭龙图

这种形象。看来，这可能反映了人类共同的梦想。不过，「当代以来，也有一些人认为，这可能与原始文明甚至外星人有关，这就不是本书所要讨论的问题了。

战国时代留下来的帛画《人物龙凤图》和《人物驭龙图》，描绘的是灵魂升天的主题。其中的妇女形象非常苗条纤细。据说，当时的楚王喜欢细腰美女，为了讨楚王的喜欢，宫女就节食减肥瘦腰，甚至有饿死的，因此，有诗句流传：“楚王好细腰，宫中多饿死”。图画中的男子形象，则是《楚辞》中高帽长袍的士人装束。

在艺术上看，以上两幅图都是线描图，笔触精细，相比于彩陶线条的粗笨，已经不可同日而语。这标志着中国传统绘画风格技法的正式成熟，并且开了后世“密体”及游丝描之先声。

两汉时期，留下了很多墓室壁画，其题材内容可以分为三类：第一类是描绘神话传说和鬼神世界，如伏羲女娲、西王母、青龙白虎、朱雀玄武、神灵怪异、镇邪升仙等等，神仙思想极为浓郁第二类是历史传说故事，如明主昏君、忠臣奸佞、孝子烈女、荆轲刺秦王、二桃杀三士，等等，礼教色彩极为鲜明；第三

类是现实世界的生活场面，描绘墓主生前的功绩德行及豪华的生活排场，如宴饮游猎、乐舞百戏、车马仪仗等等。

在艺术作风上，两汉壁画与战国帛画精细写实的风格不同，倾向于追求整体气势，同时保持了古朴坚实的作风，创造出了雄浑强健的绘画典范。

魏晋南北朝绘画

魏晋南北朝是一个战乱不断的时代，政权频繁更迭，礼教和道德伦理受到严重质疑，社会经济政治被严重破坏，而夏商周三代和战国、秦汉以来流传下来的人生观和文化观也分崩离析。

当时的社会状况，使得不少士大夫在从事礼教的活动中付出了生命的代价，经受了血的洗礼，使他们觉悟到“达则兼济天下”的路已经断绝。在这种动乱的社会气氛下，在日益严酷的现实面前，知识分子开始反思社会、反思文化，于是一种以文人士大夫为主体的个人主义精神蔚然兴起，无论是在哲学、文学，还是在书法和绘画上，充满个体意识和人本主义的精神气质都开始占据主导地位，因此，士大夫阶层的绘画开始走向独立。

另外，佛教在这种社会精神混乱的情况下开始全面铺开，于是佛教绘画和西域画风也开始广为流传。

“穷则独善其身”的文人士大夫追求个体的超脱和自娱自乐，相信玄之又玄甚至不着边际的高深理论，平日里喜欢“清谈”，虽然不敢反对频繁更替的君主，但是也采取不合作的态度。这种新的时代精神，标志着中国古代人



竹林七贤图

文精神的自觉和独立，被称为“魏晋风度”。其代表人物如竹林

七贤，他们纵酒享乐，肆无忌惮，完全置所谓传统礼教于不顾。

到了东晋时代，中国历史上最有代表性的诗人之一陶渊明，更是标榜和引领了几千年来中国文人的时尚，他“不愿为五斗米折腰”，高唱“归去来兮，田园将芜，胡不归”，向世人描绘了精美平和、与世无争的“世外桃源”。当时以及后来的年代中，文人士大夫在现实世界中找不到出路的时候，就在心灵世界中寻找依靠，在艺术的世界之中表达对“世外桃源”的向往，并且隐晦地表达对现实世界的不满。

文人士大夫介入绘画，有力地提升了绘画的文化品位，使得本来属于工匠之事的雕虫小技，从此成为士大夫的修身养性之道，成了高雅的文人乐事。另外，文人士大夫的加入，使得绘画在功能上、题材上和技法上都产生了相应的变化，使以往作为礼教工具的绘画，开始成为表情达意、抒发自我的高级文化娱乐形式。于是绘画开始摆脱社会功利目的，成为独立、纯粹的审美艺术。

在题材内容方面，画家们着意描绘高山流水、高人隐士，格调越来越脱俗，与汉代以前的热衷于描绘政治大相径庭。在技法形式方面，更注重精致、流丽、潇洒的形式美，与汉代以前注重气势和古拙判然有别。这些情况，都预示着文人画的开始，到了宋元以后，文人画终于成为了中国绘画史的正宗。

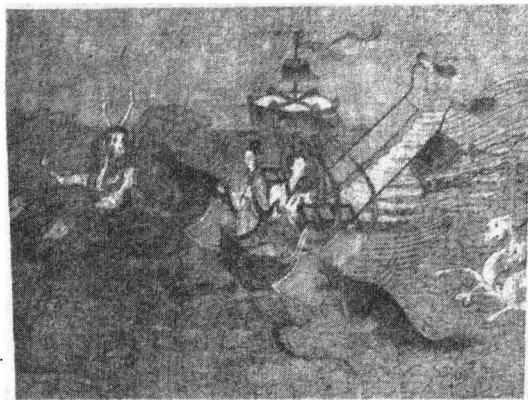
顾恺之等代表性画家

魏晋时期最负盛名的大画家，是东晋的顾恺之（348～409）。他出身官僚贵族，但无心政治，而是沉浸于文学艺术的创作之中。顾恺之有“三绝”之称：才华横溢为“才绝”；率真脱俗为“痴绝”；“苍生以来，未之有也”为“画绝”。

顾恺之提出了不少在绘画史上具有深远影响的理论观点。他特别强调细节描写。拿人物画来说，画人的面目，是长是短，是刚是柔，是深是浅，是宽是窄，以及怎么样画眼睛，是往上一

点，还是往下一点，是大一点，还是小一点，是颜色重一点，还是浅一点，只要有一点小的失误，那么所要表现的神情就会随之一起变化。因此，他为人画像，往往好多年不画眼睛，说：“身体四肢画得好一点儿或差一点儿都无伤大雅，能不能传神，关键是看瞳孔那一点是不是画得恰到好处。”这种注重细节的观点，与汉代绘画注重气势和整体，但是忽略细节的观点，正好形成鲜明反差。

顾恺之的画风，笔画飘逸，如行云流水，线描采用高古游丝描，连绵舒畅，游荡东西，用这种线描来表现当时士大夫的丝质衣袍和脱俗风神，无疑是非常合拍的。



女史箴图

顾恺之最被后人称道的是《女史箴图》和《洛神赋图》，其余作品均已失传。即使这两卷也并非真迹，而是后人摹本，但从其中多少可以窥见他的画风和艺术成就。

《女史箴图》是根据西晋张华所写的《女史箴》一文创作而成的，其内容是教育贵族妇女如何做人的道德和经验，同时也列举了历史上的一些妇女事迹，作为借鉴的榜样。虽然在内容上像汉代“成教化，助人伦”的画作一样，但是在画法上，作风细腻，形神兼备，与汉画的粗犷奔放迥异。

《洛神赋图》是根据汉末曹植的《洛神赋》一文而做成的，表现的题材是“美人香草”。表面上是男女之情，实际上反映了

画家对现实的不满，理想破灭的惆怅以及对美好未来的憧憬。在精神气质上，这幅画典型地反映了魏晋时代个体意识觉醒的人文精神。画面从曹植在洛水边见到洛神开始，直到洛神飘然离去为止，“移情想像，顾望怀愁”，交织着如怨如慕、如梦如幻的欢乐与惆怅、向往与失落。全卷构图相连，山水连绵起伏，林木交相掩映。但是，像一般的早期绘画一样，人大于山，水不容泛，反映了山水作为人物背景的稚拙状态。人物作为主体，是刻画的重点，随着曹植文章的铺陈顺序重复出现，在画面上将时间和空间打成一片。衣纹形象的描绘用游丝描，平心静气，细腻舒展，飘然出神。整体上看，全卷诗情浓郁，笔触所及，才华横溢。

六朝时期，与顾恺之齐名的又有陆探微和张僧繇，画史上合称“六朝三大家”。可惜，陆、张二人的作品连一幅摹本也没有流传下来。

当时的代表画家，还有两位值得一提。一位是宋的宗炳。宗炳喜欢弹琴，爱好书画，钟情山水，曾遍游各地的名山大川，后来隐居衡山，老年后将所游历过的山水胜景，用画笔描绘下来，挂在墙壁上，每天坐卧其下，“卧游”其间，“畅神”适意，“澄怀观道”，也就是在山水画面之间体会宇宙人生，体会“大道”。可惜，宗炳也没有作品流传下来，今天，我们可以看到有关宗炳的文字资料，但他的画作到底是什么样子，谁也不知道，所以只能是道听途说而已，并没有第一手资料。

还有一位画家是齐的谢赫。谢赫出身名门，是东晋皇室贵族谢安的后代。谢赫在绘画史上的最大贡献，是撰写了一篇绘画批评的专著《古画品录》，提出了“六法”，自从提出以来，就被奉为中国传统绘画创作和批评的金科玉律。所谓“六法”，一是“气韵生动”，意思是指一幅画作，一定要有一种生气勃勃的精神贯穿洋溢其中，成为一个有生命的整体；二是“骨法用笔”，大意指线描用笔必须有骨气力量，像书法那样有筋骨，有力

量；三是“应物象形”，也就是要画得与现实生活中的实物相象；四是“随类赋彩”，也就是特别提出在色彩方面要“应物象形”，接近实物原貌；五是“经营位置”，主要是讲画面的总体布局和章法安排六是“传移模写”，指将草稿内容正式体现在画布或壁画上去的技巧问题以及临摹前人优秀作品等问题。

“六法”的提出，在中国绘画史上具有划时代的意义。它标志着绘画真正成为了一门独立的艺术，获得了士大夫阶层的认同和研究。“六法”的提出，也说明魏晋南北朝的士大夫画家对于技法形式是很热衷的，对形式的热衷也说明“为艺术而艺术”之类的想法已经出现，并开始在实际生活中得到了贯彻，对纯粹美学的、艺术的重视，代替了对“教化”功能的重视，艺术的独立性越来越强。

佛教绘画

魏晋是玄学兴盛的时代，佛教作为与玄学有一定精神关联的人生哲学，也被接受，并受到了欢迎。而且，不但是少数的文人士大夫接受了佛教，广大的群众也开始接触佛教，佛教的信仰广泛地普及到了整个中国社会的各个阶层。

由于佛教是一种注重形象的说教，所以，伴随着佛教的风行，佛教绘画也蔚然成风，与士大夫的清雅非常的绘画并驾齐驱，共同成为礼教绘画崩溃以后的魏晋南北朝绘画史上两大最辉煌的画派。

在技法的表现方面，或者说在表情达意的准确性上，佛教绘画比士大夫绘画更为成熟。因为，佛教绘画早在传入中国之前，便在印度本土上积累了丰厚的传统，所以，一传入中国，便以高度成熟的形态呈现在中国人的面前。相比之下，士大夫绘画在技法形式上，尚处于逐步探索之中，大多数画家，甚至包括顾恺之等大画家，也往往“迹不逮意”，不能完美地传达出心境的超逸。而佛教绘画则用成熟的技法，配以成熟的文字说明和教义，



敦煌佛教壁画

使画面的寓意表达得清清楚楚。当然，清清楚楚并不是绘画的最高境界，也并非艺术的正途。不过，在表情达意方面，佛教绘画的确比文人士大夫绘画成功得多。

魏晋南北朝的佛教绘画，在南方，主要画在寺院里。但是，由于千年来的战火纷飞、天灾人

祸，数不清的风风雨雨，使这些古代建筑大都烟消云散了，画在里面的佛教故事也无从保存。在北方，佛教绘画主要是以石窟为中心而展开的，由于石窟本身经得起岁月地磨蚀，所以，尽管也经历了千百年人为和自然地破坏，但还是有大量的作品幸存至今。其中，尤以敦煌莫高窟的壁画为最完善，规模最大，艺术水平也最高，足以为我们提供这一时期佛教绘画的全貌。

莫高窟的佛教壁画，以佛传故事、本生故事、因缘故事为三大主题，所描绘的是流血、牺牲和苦难。这些苦难，一方面是当时社会现实苦难的折射，另一方面是用以宣扬佛教“人生皆苦”、“四大皆空”的教义，从正面和反面现身说法，引导人们从现实的苦难之中超脱出去，劝导人们皈依佛教，以此获得灵魂的拯救。

佛传故事主要宣扬释迦牟尼的生平事迹，比如释迦牟尼从乘象入胎、树下降生直到离宫出走、苦修成佛的经历；本生故事主要宣扬释迦牟尼生前数世舍己救人的事迹，比如“舍生饲虎”的故事；因缘故事主要宣扬与佛有关的度化事迹，比如五百强盗杀人如麻，后来被处以挖眼的酷刑，佛使他们复明，并为之说教，五百强盗从此放下屠刀，皈依佛门。

佛教绘画从画法上来看，既有典型的西域作风，比如人物形体丰满健硕，线描刚劲，着色分明；又有中国的传统作风，比如有些菩萨像，清秀散淡，俨然有南朝士大夫的林下之风。

总体上看，魏晋六朝佛教绘画是一次中国本土与西域文化和画风的融合，对中国绘画的发展有着很大的影响。

隋唐绘画

辉煌的唐代

隋、唐的统治，结束了中国历史将近400年的分裂局面。政局稳定，经济复苏，人民得以休养生息，社会生活欣欣向荣。对于知识分子而言，思想开始从高压之下解放出来，获得了相对自由的权利；另外，当时中国与国外的文化交流频繁，带来了各种新鲜的血液，文学艺术十分繁荣。到了唐玄宗李隆基的开元年间，更是达到了巅峰状态，史称“开元盛世”，是整个中国历史上最强大、最隆盛的时期，当时的中国是全世界的政治、经济和文化中心。

在这样的社会形势下，中国传统绘画进入了人才辈出、佳作无数的鼎盛时期。

唐朝的思想文化和艺术，是在魏晋南北朝人文觉醒的基础上建立起来的，比之于400年前的汉朝，基础更为牢靠和优秀。因此，可以说，唐朝文化艺术比汉朝要健康和成熟得多。如果说汉朝绘画和文化的特色是“古雅刚健”，那么唐朝绘画乃至文化

就可以说是“辉煌灿烂”，局面更为阔大，实力更为雄厚，内涵更为丰富。

唐朝是中国历史文化非常成熟的一个时期，各种文化因素都水乳交融，甚至完全相反的思想文化也并行不悖，所以说，唐朝的文化已经远远不是一种单纯的文化。无论是功利主义，还是隐逸闲情；无论是积极进取的开拓精神，还是骄奢淫逸的享乐主义；无论是对仕途的抱负，还是对书卷的痴迷；无论是对西域和国外文化的好奇，还是对本土文化的自信自强；都达到了相当的程度。

在这种兼容并包的文化氛围下，唐朝的绘画创作，就同时朝4个不同的方向发展：一是汉朝以来的礼教绘画的复兴；二是宫廷绘画向香艳奢靡发展；三是文人绘画越来越深化，越来越有特色；四是佛教绘画的本土化和成熟。

礼教绘画的复兴，主要体现在唐代前期，各种由统治者直接组织的绘画创作活动，如功臣图、帝王图等等。作为“成教化，助人伦”的政治宣传工具，唐朝的礼教绘画与汉朝的大同小异，都达到了预期的效果，取得了不错的成绩。

盛唐以后，社会繁荣稳定，上层统治者不再担心政治稳定和社会稳定的问题，而是普遍沉湎于声色享乐之中。于是礼教绘画不再受到重视，日渐势微，取而代之的是宫廷绘画。宫廷绘画内容有限，不过就是美女、花草、绫罗绸缎等等，为了克服内容的单一，就只好在技巧上寻找花样，创作随之呈现出玩赏化的趋势。绮罗仕女、青山绿水、鸟语花香，这些都是宫廷画家的画作内容，笔触上细腻香艳，虽然有失单薄孱弱，但特色是非常鲜明的。这一趋势，到了五代、两宋更是达到了极至。

文人绘画的深化，主要出现在唐代后期。唐代后期，藩镇割据，政局动荡，尤其是“安史之乱”之后，更是永无宁日。大部分文人士大夫又对政治和功业失去信心，转而疏远政治和事

业，用诗歌歌咏山水田园，表达他们超然世外的闲情逸致。绘画，作为一种艺术表达方式，成为他们钟情的一种精神依托。

比魏晋文人士大夫进步的是，唐代的文人士大夫画家有了更为丰富的艺术理论资源，并自觉地探索最适合于个体意识觉醒的水墨形式，从而在艺术理论与操作上摆脱了魏晋南北朝文人画家的不足，能够使心境与表现逐步取得合拍，绘画技法上更为酣畅淋漓，意境更加清晰独特和深远。这些探索都标志着文人绘画的深化，为五代、两宋文人画取得无上的地位，为元代文人画的鼎盛，为文人画成为中国传统绘画的主流，都准备了必要的条件。

在隋、唐两代，佛教受到全社会的崇敬而蒸蒸日上，佛教绘画也继续获得进一步的发展。在魏晋南北朝时期，佛教绘画还带有明显的外来的痕迹，但是到了唐代，佛教绘画则已经消化了外来的因素，确立了中国自己的民族形式。

综观隋唐绘画，是多头并进，争奇斗艳，既有用于政治礼教宣传的，也有用于宗教宣传的；既有适应宫廷贵族玩赏需要的，也有用于表现山野隐逸的。在艺术特色上，恢弘大气的形象，坚实而明快的线条，辉煌灿烂的色彩，无不具有千古卓绝的成就，堪称空前绝后，即使在以后的千年之中，也难以企及。

阎立本与吴道子

隋唐时期的代表画家，首推阎立本。阎立本是唐太宗李世民的御用画家，官至刑部侍郎，位居宰相。他的大部分作品，都是遵奉唐太宗的旨意而创作的，无非歌功颂德、劝善惩恶之类，与汉代的礼教绘画一脉相承，都是为统治者的教化服务。

在艺术风格上，阎立本上承魏晋六朝，颇有古意。传世作品有《步辇图》、《历代帝王图》等。《步辇图》描绘贞观年间，吐蕃（今西藏）赞普松赞干布派使者到长安见唐太宗，迎娶文成公主的故事，图卷形象地记载了汉藏两族和同一家的重大政治事件。画面上，唐太宗雍容威严而又温和，使者风尘仆仆而又彬



步辇图



历代帝王

彬有礼，线描浑厚刚劲，着色厚重扎实。不同人物的身份地位和性格特点，阎立本通过体形大小、服饰、容貌、神情的区别，给予鲜明得体的处理。《历代帝王图》（卷）则分段描绘两汉至隋代的 13 位帝王像，凡是开国创业的英明君主，都重在表现他们的貌宇堂堂，而凡是丧权辱国的昏庸君主，都重在表现他们的萎靡不振，其政治鉴戒的意图非常清楚。

吴道子（约 685 ~ 758），出身低下，从小浪迹天涯，作画为生，渐渐闯出了名气。后来唐玄宗李隆基慕名召见，于是吴道子留在了宫廷中，成为与阎立本一样的御用画师。

吴道子一生，主要从事宗教绘画的创作，作品很多，仅在长安和洛阳所画的寺观壁画，就达到 300 余堵，在推动外来佛教绘画的民族化、确立传统绘画的民族形式方面，做出了杰出的贡献。后世把他与顾恺之、陆探微、张僧繇并称“画家四祖”。更有人以他为“画圣”，以表示他千古独步的至尊地位。

吴道子的佛教绘画的确拥有至尊无上的地位，无论是在当时，还是在后世，吴道子的佛教绘画都被认为是一种标准和法

式，史称“吴家样”。所谓“吴家样”，主要有3个特点。

首先是指人物形象，完全摆脱了西域和印度人等外来人种的相貌，而代之以唐代社会现实生活中各阶层的真实人物为模特儿，从而给中国的观者以更亲切的感受。

其次，吴道子的笔墨以少胜多、以简驭繁，与前朝顾恺之精细而紧密的游丝描相反，吴道子的线条是粗细、轻重、快慢多样变化而又和谐统一，与汉画的作风相近。用这种潇洒飞动的笔势所画出的衣纹，有一种迎风飘举之势。而在吴道子之前，佛教绘画以北朝的曹仲达为标准样式，所作人物衣纹流线紧贴身体，好像刚刚从水中爬起来一样。吴道子的线描，正好与之形成鲜明对比，在绘画史上，有“曹衣出水，吴带当风”的说法。

第三，为了突出线描的表现力，吴道子又相对地减弱了色彩的运用，仅以清淡的色彩轻晕薄染，画史上称为“吴装”。在“吴装”的基础上进一步淡化色彩，便成为“白描”。到了宋代，画家李公麟把白描发展成了一种正式的创作形式。

“吴家样”特点鲜明，成就有目共睹，所以学习的人非常多，不但被用在佛教绘画中，也被广泛地运用于佛教题材之外的人物画创作之中。

吴道子流传至今的作品有《送子天王图》（卷），虽然是宋代的摹本，但较好地保存了吴道子的画风特点。图中人物形象与服饰，多为唐代上层贵族的写照，笔势流畅，色彩简淡，宽袍大袖，随风飞扬，确显“吴带当风”的神采。

富丽堂皇的宫廷绘画

唐朝的佛教绘画主要是“经变画”。所谓“经变画”，就是把佛经的文字内容用绘画形象很直观地表达出来，主要描绘佛经所记载的佛国天堂净土的景象。

与魏晋南北朝的佛教绘画不同，唐朝的经变画不反映苦难的主题，而是表现光明，反映国富民强、欣欣向荣的时代精神。各