

工笔重彩

人物画研究

宫建华 著

文物出版社

工笔重彩人物画研究

宫建华 著

文物出版社

责任印制：张道奇 张 丽

责任编辑：许海意

封面设计：康立新

图书在版编目(CIP)数据

工笔重彩人物画研究 / 宫建华著. —北京：文物出版社，
2010.5

ISBN 978-7-5010-2773-6

I.工… II.宫… III.工笔重彩—人物画—技法(美术)—
研究 IV.J212.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第070107号

工笔重彩人物画研究

宫建华 著

*

文物出版社出版发行
北京市东直门内北小街2号楼

<http://www.wenwu.com>

E-mail: web@wenwu.com

北京燕泰美术制版印刷有限责任公司制版印刷

新华书店经销

787 × 1092 1/16 印张：10

2010年5月第1版 2010年5月第1次印刷

ISBN 978-7-5010-2773-6 定价：36.00元

序 言

我很高兴地看到，我的学生宫建华将于今年出版《工笔重彩人物研究》一书。中国工笔重彩画教学多年来一直缺少一册相关的教科书，我感到十分欣慰的是，这本著述正好填补了这一空白。关于工笔重彩画的技法、颜料、画材以及创作的论文也不算少，但像宫建华这样从工笔重彩画创作理念、形式意志（包括构图、色彩等）、艺术语言、技法与画材等全面而系统地写成专著，更便于集中地了解中国工笔重彩画的历史演变和发展进程，无论是对初学者还是研究者均多有裨益。

中国画有两大支：一为工笔重彩，一为文人水墨。而工笔重彩画是中国画的原发形态，从西周帛画算起，它有3000年的历史；文人水墨画是在唐代中晚期才开始出现的，仅有1000多年的历史。工笔重彩画，古称“丹青”，至唐代称“重彩”，“工笔”一词至清代才出现。“工笔重彩”的名称是1949年后才作为中国画中色彩一脉的普遍称谓，由工笔重彩画现代元老潘桀兹与当时中央美术学院江丰院长共同拟定的。工笔重彩画在唐代是画坛主流，最为辉煌灿烂；至宋代，与文人水墨画是并驾齐驱；元代以后，文人水墨画才成为画坛主流，工笔重彩画处于边缘和支流，这段历史不过七八百年。

汉晋时，工笔重彩画主要以公众艺术的形式——宗教壁画和墓室壁画——存在和传承着。敦煌壁画、元代永乐宫道教壁画、明代法海寺佛教壁画（明代宫廷画家所绘）以及清代壁画（包括寺庙道观的幡画、唐卡），都是与大众紧密联系的公众艺术。我们今天正是公众艺术的时代，作为古代公众艺术的工笔重彩在现代发展壮大，是顺理成章之事。“只有盛世才有工笔重彩画”，此话十分精辟。时代呼唤时代的艺术。20世纪初，中国画开始走出书斋和皇宫，包括工笔重彩画和文人水墨画。1949年起，中国画以展览会、公共建筑壁画等形式走向社会，成为真正意义上的公众艺术。工笔重彩画更以绚丽丰富的色彩，关注社会、关注自然、关注人性的题材以及“天人合一”的传统人文精神，受到大众的普遍欢迎，冷寂了七八百年之后，又有走向了画坛主流。尤其近30年来，工笔重彩画更以氤氲深厚的文化积淀和吐故纳新的全新姿态，汇入了改革开放的洪流。工笔重彩画吸引着众多的青年画家和学子们，工笔重彩画家队伍迅速壮大。在美术专业院校选修工笔重彩画课程和愿终生从事这一专业的学生人数猛增，而且工笔重彩画佳作频传。当此形势，一册系统的工笔重彩画教材的编著，正是当务之急。

一个画种如能传承久远，除了应有源头之外，还应当有自己的完整体系。中国工笔重彩画作为古老的传统文化艺术，传承了3000年，源头自不必说了；它的体系早

在六朝时期即已成熟。谢赫明确地提出了“六法”论。“六法”提出的时候，水墨画尚未出现，只有工笔重彩画，所以“六法”论就是工笔重彩画的实践总结，或称为体系。我们今天重新研究“六法”，发现它就是工笔重彩艺术表现的六要素，与我们现在教学的课程设置极为相似。

下面我试做一比较：

一、“气韵生动”，是指画家创作理念与整体画面的艺术技术的处理紧密地结合在一起，是“形而上”与“形而下”之间的重要原则。相当于现代学院的创作课和小品画训练。

二、“骨法用笔”，即以线的造型为审美准则，确立了工笔重彩画装饰意味的特点。

三、“应物象形”，以研究和体验现实生活中各类物象来塑造艺术形象，即造型学。

四、“随类赋彩”，即色彩学。此“类”字带有画家主观意图与艺术想象之意，并非现实中的自然的色彩。

五、“经营位置”，即构图学。

六、“传移摹写”，即临摹课。通过临摹古代经典作品使学生深刻了解和认识传统工笔重彩画的艺术内涵和艺术表现手段。

谢赫的“六法”论，不只是工笔重彩画家视为经典的绘画理论，同样也为文人画家、水墨画家所认可，可见其是整个中国画绘画的经典法则。虽然现代中国画教学已经有近百年历史，但长期以来，中国画专业学的是西方的造型学、构图学、色彩学等，这也是符合“以西润中”的原则。不吸收外来的营养，自己也很难进步。汉唐时代随着西方佛教的传入，中国画家从西方的艺术中吸收了很多营养，这也是我们的好传统。但在近代，由于种种原因，我们对自己传统的绘画理论和法则缺乏深入的研究和探讨。尤其是我们现在缺少中国画构图学、中国画色彩学、中国画材料学的系统研究。

20年前，宫建华曾到中央美术学院我的工作室学习，后一直从事工笔重彩画的研究和教学工作。2005年她再赴央美访学，在创作实践的同时，又对该专业以传统“六法”为基础，做了有益的、系统的、全面的、综合的陈述和探究。我赞赏她的努力，希望在未来的岁月里看到她更多的著述和画作问世。

中央美术学院 蒋采苹

2009年1月

前言

引起我写这本小书的动机，原本有点偶然。自己从事工笔重彩人物画的创作和教学多年，一直没有一份可教、可学、可读、可研究的教科书，给学生（尤其是研究生）们上课，往往是碰到什么讲什么，随意性很强，且大多只讲技法，缺少理论上的系统性。自知不足，徒唤奈何。

一夕，作画方毕，忽思读书。取书信手一翻，竟是苏轼文章《前赤壁赋》。读至“惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭”，顿觉如有所悟。以前，对唐代画家张璪的“外师造化，中得心源”总感不得要义，而此时，却仿佛被东坡居士一语点化。及至尽阅全文，又至再、至三，终于似乎懂了点苏轼的意思：把生命放在宇宙中去思考，每一个生命竟是如此的脆弱，把生命放进历史中去思考，每一个生命竟是如此短暂。这，不正是一个画家要表现的人文心态么？！

于是我想，应该留下点东西，哪怕是微不足道的也好。便将读书笔记及部分讲备课备忘录找了出来，做了一番整理，开始动笔。等到写下最后一个句号，终于长出了一口气：做了一件自己想做的事之后，心情竟是格外地舒展。

本书的撰写，没有采用“以史为纲”和“以志立传”的模式，而是以“重彩人物画”为轴心向外辐射，兼及美学、哲学、文学，并由艺术而技术，由发现美而创造美，所涉及的每一个领域，都没作深层次的探究，点到即止。

本书的读法：已有绘画基础和对绘画历史概况有所了解的同学（如艺术类本科生及硕士生），可以根据自己的兴趣和需要，选读任何一章。因为本书各章结合在一起，虽是一个整体，但各章都有其独立性。

如做教学使用，则第三章必须先读。如课时不够分配，因第三、第六两章可读性较强，第十一章叙述多于分析，都宜于自读。其他各章则宜做较为仔细的讲解。除第八章和第十章外，本书的写作方式，颇适宜供师生讨论之用。讨论时，讲授者可自由补充事实或增加论证过程。凡是能帮助学生对于工笔重彩人物画有全方位了解的任何努力，都是作者所期望的事。

块面的涂抹，凹凸的晕染可以刻画具体可感的客观物象的“真”，纷披的点画、氤氲的水墨则直指抽象迷离的客观物象的“善”与“美”——与中国古典哲学相关的、与宇宙同调的和谐意识。

画家是为了让自己和更多的人享受美，才有存在的价值。

作者

2009年夏日

目 录

序言

前言

一 工笔重彩人物画发展小史 (1)

- (一) 原始彩陶绘画 (1)
- (二) 春秋战国工笔重彩人物画 (4)
- (三) 汉代工笔重彩人物画 (6)
- (四) 三国两晋南北朝工笔重彩人物画 (15)
- (五) 隋唐工笔重彩人物画 (25)
- (六) 五代工笔重彩人物画 (34)
- (七) 宋代工笔重彩人物画 (37)
- (八) 辽金工笔重彩人物画 (44)
- (九) 元代工笔重彩人物画 (47)
- (十) 明清工笔重彩人物画 (53)
- (十一) 近代以来的工笔重彩人物画 (62)

附：改革开放以来历届工笔画展览小辑 (73)

二 工笔重彩人物画的表现形式 (76)

- (一) 重彩画笔与色的运用 (76)
- (二) “圆厚有力”的“气韵”渲染 (77)
- (三) 淡敷色体人物画 (78)
- (四) “重着色”的敷色体人物画 (79)
- (五) 以色夺线的“没骨” (81)
- (六) “没骨”今相 (83)

三 工笔重彩人物画的文学观照 (84)

- (一) 工笔重彩的“取形”与“离形” (84)
- (二) 工笔重彩的文学解读 (85)
- (三) 工笔重彩画的审美范畴 (86)
- (四) 绘画艺术和文学艺术的共生性 (88)
- (五) 绘画艺术和文学艺术的融通性 (89)

四 佛教文化与工笔重彩人物画的发展 (91)

- (一) 佛教的传入及造像样式 (91)
- (二) 敦煌壁画 (93)
- (三) 古代新疆及其他地区佛教壁画 (101)
- (四) 绘制方法与形象风貌 (103)

五 工笔重彩画表现形式的装饰美 (106)

- (一) 构图形式美 (106)
- (二) 造型非写实美 (107)
- (三) 整体气韵美 (109)
- (四) 线条韵律美 (111)
- (五) 构图意境美 (112)

六 工笔重彩画的微观剖析 (114)

- (一) 工笔重彩之“工” (114)
- (二) 工笔重彩之“重” (115)
- (三) 工笔重彩之“彩” (117)
- (四) 工笔重彩之“意” (119)

七 工笔重彩的色彩运用 (122)

- (一) 对传统色彩观的审视 (122)
- (二) 中国绘画色彩系统比较 (123)
- (三) 传统工笔人物画的色彩规律 (125)
- (四) 民间绘画用色的借鉴 (126)
- (五) 突破旧律、谋求创新 (128)

八 工笔重彩画颜料概述 (130)

- (一) 矿物系颜料的分类及特点 (130)
- (二) 植物系颜料的分类及特点 (131)
- (三) 土系颜料的分类及特点 (133)
- (四) 有机颜料和无机颜料 (133)
- (五) 干扰色和人造颜料 (134)

九 传统绘画中颜料的使用与发展	(136)
(一) 隋唐之前绘画中颜料的嬗变	(136)
(二) 隋唐重彩画的颜料使用	(137)
(三) 南宋以后工笔重彩人物画的颜料使用	(139)
十 “重色”的调制方法	(141)
(一) 漂胶与颜色的保存	(141)
(二) 水干色的调制	(141)
(三) 蛤粉的调制	(141)
(四) 干扰色的使用	(143)
(五) 金属泥的调制	(143)
(六) 焙烧方法	(144)
(七) 揭箔、贴箔、烧箔的方法	(145)
(八) 胶与矾的使用	(146)
十一 工笔重彩绘画的工具和材料	(148)
(一) 笔	(148)
(二) 墨	(149)
(三) 纸	(149)
(四) 砚	(150)
后 记	(151)



工笔重彩人物画发展小史

在我国辉煌灿烂的文化艺术史上,工笔重彩人物画占有着十分重要的地位,她是中国绘画的一个重要组成部分。工笔重彩人物画在其形成、发展、成熟、变革的衍生过程中,日渐形成了一套完全有别于西方的包括绘画观念、审美取向及表现手法在内的独立自足的艺术体系。她是中国画发端最早且成熟最早的画种。其间名家辈出,流派纷呈,孕育了以顾恺之、吴道子等一批标程百代、影响至深的大师。她以工整、细谨为特征,以优美流畅的线条为造型手段,崇尚色彩厚重富丽的表现,在作品中较多使用天然矿物色及金属色,注重艺术技巧与严谨的制作过程,或流利华美、富贵雍容,或优雅精致、别具韵味,形成了自身特有的美学品格。她秉承着中华民族特有的文化气质,屹立于世界文化艺术之林,至今仍闪烁着夺目的光辉。

(一) 原始彩陶绘画

可以说,“工笔重彩”是中国绘画最初的面貌构成了。

从现代美术学的视角审视,陶器纹饰与成熟的绘画作品有一定差距,多类属于工艺美术范畴,但陶器纹饰却与史前重彩人物画有着极为密切的亲缘关系。随着中国考古事业的发展,近百年来,在遍布全国各地新石器时代遗址的发掘中,出土了大量陶器遗物,这些陶器可分为素面陶器、印纹陶器、彩绘陶器等几种类型。新石器时代彩陶纹饰,色彩绚丽,纹饰丰富多样,是我们考察史前工笔重彩画技法和工具形态的重要对象。

彩陶是以经由淘洗除去杂质的细腻黄土为原料,用手工捏制或泥条盘筑成型,坯体干后再以矿物质颜料彩绘,而后入窑烧制而成的。新石器时代仰韶文化的陶窑,温度可以达到近1000℃,这样可以使色彩长久的保存,千余年后依然鲜艳如新。

基于对实物的观察,可以推断原始艺术家已经使用了类



图1 舞蹈人纹盆



图2 鸛鱼石斧图

似毛笔的绘画工具来绘制精美的线条与色彩。见于新石器时期彩陶上的典型纹饰，如仰韶文化的《人面鱼纹盆》，马家窑文化的《舞蹈人纹盆》（图1）及作为中国现存史前幅面最大的画作《鸛鱼石斧图》，画面一般规整而富有韵律，具有的浓郁的装饰性质，以流畅挺劲的墨线造型，施以鲜艳的重彩装饰，直接表现上古先民的现实生活，反映了先民们朴素的审美观，可以说是工笔重彩画的雏形。

从现存大量的彩陶纹饰看，其样式大体分为两类：一

为纯粹的抽象形式，一为造型趋于自由的具象绘画形式。前者以仰韶文化庙底沟类型为例，后者以仰韶文化的鱼纹为例。这些鱼纹有单体有合体，头部多为规整的三角形、近似三角形、卵形、近似卵形等，体态平直，鳍尾俱全，连鱼的牙齿都有表现，颇为生动。这在宝鸡北首岭、秦安大地湾、西安半坡、临潼姜寨等遗址出土彩陶中都有大量例证。半坡类型的线条多直线，形象略显僵硬。在甘肃王家阴尘出土的彩陶鱼纹，则体态自由，灵活活泼，并突出面部表情和强调主要运动部位，更具绘画性特征。出土于河南临汝阎村仰韶文化庙底沟类型的彩陶缸《鸛鱼石斧图》（图2），一只长喙鸛鸟，口衔垂死大鱼，画面右侧是一把石斧。表现鱼鸟相争的相似陶绘发现多件，故而考古学者认为鱼和鸟是两个相互敌对部族的图腾，这幅葬具陶缸上的图画是对一位部族首领生前功勋的歌颂。可见，原始人已经能够熟练运用绘画手段描绘较为复杂的情节与深层的意义内涵，这是绘画作为形式语言相当成熟的标志。

人物形象表现，彩陶纹饰中最著名的是仰韶文化神秘的“人面纹”（图3）。半坡遗址与姜寨遗址的彩陶钵上，有许多在内壁绘有两两相对的人面与鱼或渔网的纹饰，被名为“人面鱼纹盆”、“人面网纹盆”。人面为正面表现，不见四肢躯体，直鼻横目，头上戴有三角形尖帽子，通常嘴的左右各衔有

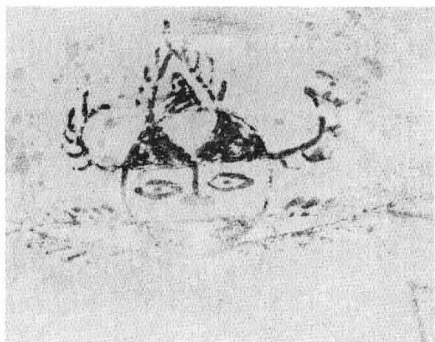


图3 人面鱼纹

一尾鱼，帽两边也各插有一尾鱼，显得很诡异。据考古学家解释，这是一位巫师的形象，口衔鱼、帽簪鱼，是在进行捕鱼前的丰产巫术。像马家窑“长了小尾巴”的舞蹈人物纹一样，所描绘的都不是平常的人，而是与原始宗教相关联的形象。在这个时期，原始人制造生产工具改善生

存环境，演绎巫法满足心理需求，普通“人”的价值尚没有得到关注，个人和自然都还没有作为审美对象进入艺术表现的范畴。

从上述彩陶纹饰看，其绘制手法可分为线条描画（包括点）、色块平涂、线描色块相结合三种类型，这是史前中国绘画的基本技法。其中线描和色块相结合的方法又有两种：一种是线条与色块分立，各自表现物象不同的部位，如人面鱼纹彩陶盆之人面和鱼纹，人面双眼、头饰细须、鱼头等以线描画，人面额、腮、鱼背以色块平涂；另一种是线条与色块结合，即后世所谓勾填法，如《鹳鱼石斧图》中，鹳鸟、鱼、石斧均以白色平涂，石斧、鱼又以黑线勾出轮廓。另外，其鹳鸟喙部刻划细线，分出形状，斧柄下端刻划网纹图样，这是绘画结合了刻划方法，但较为少见。几何纹饰绘制手法与人物、动物纹饰情况基本相同。

彩陶纹饰的色彩运用，也体现了原始绘画的色彩观。在属于仰韶文化的临潼姜寨遗址就发现颜料研磨器一组。褐红彩主要成色剂是铁，黑彩的着色元素是锰，白色含有少量的铁，原料应为瓷土或高岭土。陶器素胎一般有红色（包括紫红色、赭红色、橙黄色）、灰色（包括灰黑色）、黑色、白色几种类型。彩陶的制作方法是直接在磨光的陶坯素胎上施以彩绘，或先在素胎工涂陶衣，再彩绘，然后入窑烧制。陶衣以白色居多，也有红色和黑色。彩绘则以褐红、黑两种颜色为主，从而形成白与黑、白与红、黑与红、黑与白等基本色彩配置方式。由此可见，史前绘画用色以正色为主，次用间色。红、黑、白三色的重复选择与配置使用，对比鲜明，单纯朴素，史前人类将健康的生命力和欢悦的感情赋予这些色彩，使之融为一体，并催生了后来青、黄、赤、白、黑五色（配合五行）观念的形成。

总之，在王朝（夏商）建立之前的中国史前社会里，以彩陶为代表的绘画，从造型把握、色彩运用及线条表现、意义内涵等方面，都具备了工

笔绘画的雏形。

(二) 春秋战国工笔重彩人物画

仰韶文化之后，龙山文化的社会形态已经有明显的阶级划分，由等级划分而产生礼制，渐渐衍生出国家的模型。到了夏、商、西周，分等级、别贵贱的“礼乐制度”得到充分发展，同时宗教权威与国家政权紧密结合，所以这一时期的造型艺术主要服务于礼制与宗教，其代表为青铜器。青铜器上的纹饰是认识这时期绘画艺术的主要来源。我们看到这时候艺术的主题是动物和神鬼，人的形象较为少见，即使有也不能处于主要位置，不作为艺术表现的中心。这是艺术尚未将注意力转移至现实生活的原因。

春秋战国，是中国历史上一个动荡纷争、“礼崩乐坏”的时期，旧的体制崩坏瓦解，新的秩序萌生建立，现实中“无日不战”，制度枷锁打破，思想文化界呈现出“百家争鸣”的新面貌。主流艺术转而以错金镂彩之美为新兴的割据者们装点排场，内容表现由“天上走向人间”，回到了现实。殉葬的陋习被普遍质疑与扬弃，表现出对人的重视。这样，人物画便真正发展了。今日可见的春秋战国文物已能反映时代艺术概貌，典籍文献于绘事也时见描述。我们系统地探究中国工笔人物画也自此开始。

保存至今的战国绘画作品主要是帛画。在纸张没有出现、普及前，除去绘诸墙壁，就是画在丝织物上，是为帛画。《人物龙凤图》、《人物御龙图》两幅帛画都发现于湖南长沙的战国墓中。

《人物龙凤图》(图4)，1949年于湖南长沙陈家大山墓盗掘出土。画一侧面贵族妇女，体着深衣，细腰而下摆褒博，她左向而立，头后挽髻，两手合掌做祈祷状。妇人的上方和前方，分别画有一龙一凤。凤首上昂，展翅飞奔，华尾翻卷。龙身蜿蜒，向上飞升。表现主题应是龙凤引导死者灵

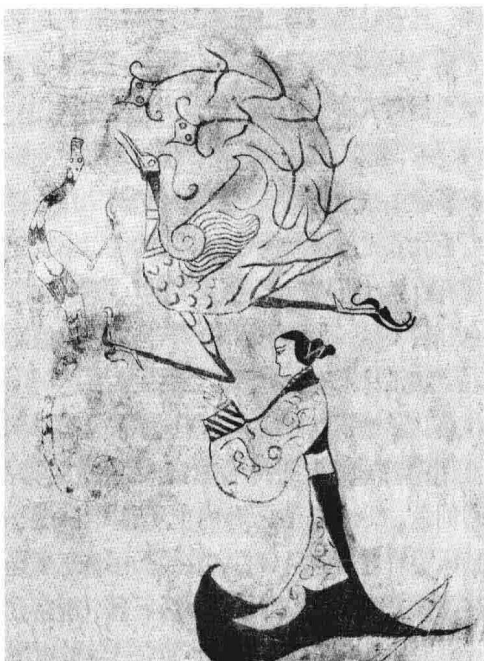


图4 人物龙凤图

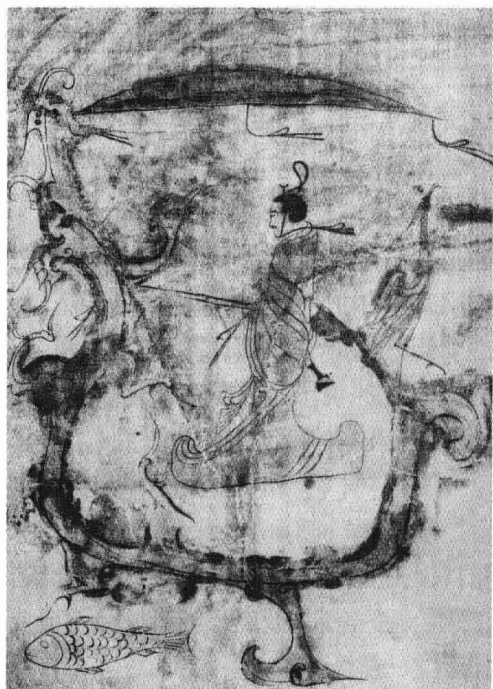


图5 人物御龙图

魂升仙。《人物御龙图》(图5) 1973年发掘于长沙子弹库墓葬,帛画平置于棺内盖板上,上缘裹有一条细竹条,竹条当中系有悬挂用的棕色丝绳,可以推知此物为丧葬仪式中“旌幡”类物品。画的正中一有胡须的男子,侧身直立,腰佩长剑,手执缰绳,驾驭着一条巨龙。龙头高昂,龙尾翘起,略呈舟形。龙尾站着一只鹭,圆目长喙,昂首向天。人头上为舆盖,三条飘带随风拂动。画幅左下角画鲤鱼,示意行进于天河中。画幅中舆盖

飘带、衣着飘带和龙颈所系缰绳飘带拂动方向一致,都是由左向右,表现了风吹的动势。此幅图像,除鹭首向右上方外,其余人、龙、鱼都朝向左方,表现了行进的方向。龙为“神兽”,在古代神话中,乘龙升天主题的不在少数。帛画所绘是死者灵魂御龙飞升上天的幻想场景。

两画中人物,都是墓主的写实肖像图,它们为了解战国人物画的发展,提供了直观的形象。二图皆用毛笔画成,都体现了中国画以线造型的特征,线条流畅而有力。在勾勒墨线的基础上,平涂色彩,而且在御龙图男主人身上,可见渲染技法的使用。造型写实,比例准确,体现了画工的精细认真以及较高的技巧。从线条、色彩、造型三方面看,人物画规模具备,而且达到了相当水平。

子弹库楚墓还发掘有缣书插图像,已流传国外。余者有见于漆器上的漆画、青铜器上的镶嵌、针刻画等人物表现,就不赘述了。

文献记载孔子曾观赏到周代明堂中的壁画,画有尧舜等贤君,桀纣等暴君,以警示后人。屈原在著名的诗篇《天问》中,描写楚国的家庙中画有从五帝时代到战国的历史人物及故事,辅以山灵海怪、天象星辰,极富气势。画师敬君为齐王服务,因出门日久思念妻子,便在墙上画了她的肖

像，被齐王看见，强行以百万钱买走了妻子。这个结局悲惨的故事从另一方面说明了当时画家传移模写的功夫。值得注意的是《庄子》里的一个故事，讲宋元君召集画工绘画：

众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，儻儻然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣盘礴，裸。

君曰：“可以，是真画者也。”

这则寓言说明艺术家的创作需进入完全自由的状态，脱离外物的干扰，制度的桎梏，身心畅达，方能进入真正的艺术境界。后世将“解衣盘礴”作为绘画创作的代名词，典出于此。在当时来说，这真是极为前卫的意识，而要理论能真正付诸实践，就要等到文化阶层的参与绘画，至少到东汉的末期了。

（三）汉代工笔重彩人物画

两汉时期是中国封建王朝的鼎盛时代，国势强盛，经济发达，文化艺术欣欣向荣。富庶的生活促进了对绘画的需求，政府又会借助绘画宣扬威信，巩固统治，工笔人物画创作因之一度繁荣。

壁画是卷轴画出现之前中国绘画的主要表现形式。直到北宋，著名的画家几乎都画过壁画，题材有道释人物、山水、花卉、禽鸟、走兽等，可谓无所不包。汉代从皇家到贵族官僚的府邸以及庙宇、学堂的建筑壁面都进行绘画装饰。“富者土木被文锦”，是当时藻饰彩绘官室屋宇的社会风习的反映。汉代皇宫中的壁画，见于文献记载的不少。《汉官典职》：“明光殿省中，皆以胡粉涂壁，紫青界之，画古烈士。”宣帝时在麒麟阁墙壁上图绘霍光、张安世、苏武等功臣像，影响颇大。东汉明帝时，在南宫云台四壁上画中兴二十八将像。这是奖励功臣的手段。灵帝时亦曾于鸿都门学中图画孔子及七十二弟子像，以激励学者。西汉末年不仅宫殿绘有壁画，贵族府邸内也有不少壁画。鲁恭王刘余的灵光殿内图画，“图画天地，品类群生。杂物奇怪，山海神灵。载写其状，托之丹青……贤愚成败，靡不毕载。恶以诫世，善以示后”，包括有天地、山神、海灵、古代帝王、忠臣孝子、烈士贞女等形象。广川王刘去的殿门上绘有短衣大绔长剑的荆轲像。两汉州郡地方政府也利用壁画图绘地方官吏事迹，来表彰属吏和进行政治宣传。也有用壁画伸张正义的事例，东汉时延笃遭受党锢之祸而死，乡里人士便将他的形象画在屈原庙内，以示景仰。

宫室壁画大都随着建筑的倾毁而消失了，考察汉代人物画的主要实物来源，是帛画和墓室壁画。

汉代崇尚厚葬。地主官僚的坟墓，地面上往往堆有高大的封土堆，并有石兽、石阙及石碑等建筑。地下墓室，有石构的，也有砖砌的，壁上绘有彩画，或装以石刻画像或砖刻画像。同时以不少贵重的物品如玉器、铜器、陶器等作为殉葬。这种奢侈铺张的风气，王符在《潜夫论·浮侈篇》中指出，当时几乎是“东至乐浪，西至敦煌，万里之域，竞相效之”。现在出土的壁画、帛画、画像砖、画像石等，正是在这样的社会风气中产生的。

1. 帛画

20世纪70年代，先后于长沙马王堆一、三号汉墓出土的五幅帛画，山东临沂金雀山九号汉墓出土的一幅帛画，填补了汉代绘画史上的空缺。西汉的这些帛画，是为了适应当时殉葬制度而制作的，内容可分为三类：一是以灵魂升天为题意的帛画，即马王堆一、三号墓中覆盖在内棺上的两幅“T”形帛画和山东金雀山出土的帛画；二是以夸耀墓主生前生活为主题的帛画，如马王堆三号墓中挂于棺室东西两壁的两幅帛画；三是有关“养生之道”的气功强身图，即马王堆三号墓藏于东边箱内的帛画。这里介绍前两者。

(1) 以灵魂升天为题意的帛画

长沙马王堆轪侯家族墓葬出土的两幅“T”形帛画，又名非衣，长度超过2米，顶端有竹竿丝带，可供悬挂。帛画下缘和两角中部，缀有20厘米的青色形状缘带。整个画面从下到上，画有地下、人间、天上的三段式景物。它把现实生活与想象中世界交织在一起，具有浓重的幻想色彩。这类帛画，在当时有一定的格式，只不过由于死者的性别、身份和某些生活方式上的不同，在画面上作了一些具体的不同的处理，其主题均是“引魂升天”。因此，如天上、人间、地下这三大部分，中间的双龙穿壁，天上的日、月、升龙，地下的地祇（地神）托地等，不但内容相同，就连格式都一样。

非衣所画的人间部分，描绘死者生前肖像。马王堆一号墓非衣（图6）的墓主为长沙侯利苍的妻子，穿锦衣，拄杖立于大厅，前有两仆人捧案跪迎，后面跟随三侍女。在这部分的下面，绘多人对座宴饮，是家人为死者举行祭奠活动，祝愿死者灵魂升天，在情节上推进与天上场景有机结合。三号墓非衣的人间部分，墓主人则换为利仓之子，高冠红袍，仗剑徐行，后随侍从。

非衣的天上境界是作品最精彩的部分，体现着全画的升仙主题。“T”的上部横幅画面左右是象征天的日和月。日中有金乌，下承龙和扶桑九日；



图6 马王堆一号墓“T”形帛画