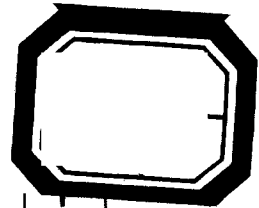


中国历代绘画图谱

鞍人
馬物





中国历代绘画图谱

鞍人
馬物

中国历代绘画图谱

上海人民美術出版社

策 划：周卫明
责任编辑：周卫明
装帧设计：陆全根
图版设计：周卫明
摄 影 者：丁国兴
技术编辑：殷小雷

中国历代绘画图谱 人物鞍马

策 划：周卫明

出 版

者：上海人民美术出版社

发 行

(上海长乐路六七二弄三三号 邮编 200040)

经 销 者：全国新华书店

印 刷 者：上海市美术印刷厂

一九九六年五月第一版第一次印刷

开本787×1092 1/16 印张：29

印数：00001—10000

ISBN 7-5322-1583-0/J·1491

定价：68.00元

总序

英国美学家贡布里希在《艺术与错觉》中曾这样评价中国的「标准绘画教材」《芥子园画谱》：「没有一种艺术传统像中国古代的艺术传统那样着力坚持对灵感的自发性的需要，但是，我们正是在那里发现了完全依赖习得的语汇的情况。」根据贡氏的观点，画家的灵感虽以生活为源，但在面对生活之前，如果没有学到一个「初始图式」，他就不能将生活中纷至沓来的印象分门别类地描绘下来；换言之，画家面对生活的灵感独抒，并不是「画他所看到的東西」，而是「看到他会画的東西」。这一观点，对于阐释《芥子园画谱》等画谱的流行，颇为中肯。但需要加以补充指出的是，中国画家对于「初始图式」的学习，并不是一般意义上的入门技法训练，如《怎样画树》、《怎样画鸟》之类的教科书中由编写者本人提供的图式；而是对于古人经典图式的传承，如《芥子园画谱》中所汇编的「范宽树法」、「郭熙树法」、「王维树法」等等。借用明代董其昌的说法，便是「先师古人，后师造化」、「集其（传统）大成，自出机杼」。所以，通过优秀的画谱，画家在学习「初始图式」的同时，不只是简单地学会了一套工匠的技法，而是能将古人、造化、灵感三者有机地统一起来，为最后完成个性的创造打下坚实的基础。无疑，限于主客观各方面的条件，尤其是受到制版印刷条件的限制，《芥子园画谱》尽管堪称为中国绘画史上最优秀的一部画谱，但它还是无法胜任这一需求的。例如，它对古人经典图式的收集数量有限，鉴定或理解有误，经过木版水印或石印更导致严重的失真。因此，历来对它的评价，是功过参半的。

有鉴于此，本社经过数十年的苦心经营，与海内外各大博物馆、收藏家、鉴

定家、史论家、画家和艺术院校建立了广泛而长久的联系，积累起丰富而可靠的资料，多为出诸历代煊赫大家且流传有绪的铭心绝品，大部分直接由原件拍摄而得；进而参考《芥子园画谱》等画谱之长，加以鉴别遴选，分门别类，编成这套《中国历代绘画图谱》；《中国历代绘画图谱》凡五卷，分别为《山水》两卷，《花鸟走兽》一卷，《人物鞍马》一卷，《梅兰竹菊》一卷。每卷之前缀以专文，概述该画科技法、流派演变的大要；图版最后附以「历代诗咏」和「历代画论」，「诗咏」可供创作题画时的参考，「画论」可用作图式的印证并加深对传统的理解；图例部分则视编辑体例的需要，或取全幅，或取局部，其作者率皆注以小传，人品与画品，实可相为映发。

当前，中国画正面临着西方文化的冲击，如何在坚持民族传统的基础上寻求中国画跨世纪发展的新途径，是摆在每一位中国画家和中国画爱好者面前的一个严峻课题。在此，我们谨以本书为历代画谱「集传统之大成」的努力划上一个句号，为中国画坛跨世纪人才「后师造化」、「自出机杼」的脱颖而出提供一个最佳选择的「初始图式」，作为对这一课题的答卷。

上海人民美术出版社《中国历代绘画图谱》编辑组

一九九五年十二月

中国人物鞍马画的发展及技法演变

作为「助教化，成人伦，测神变，穷幽微」的观念形态、礼教宣传的工具，人物画是中国绘画史上最早成熟的一个重要画科。迄今所能见到的战国楚墓帛画，已经相当娴熟地运用了线描的造型技法，长沙马王堆汉墓帛画，则进而敷施了浓丽的重彩，二者均为精微的写实，代表了早期人物画的成就。但汉画的基本倾向，并不在工细的描绘，而是粗放的写意，古拙、简略而富于雄深雅健的气势。刘安《淮南子》所论「君形」的观点及对「谨毛失貌」的批评，大量汉代墓室壁画遗存中的人物鞍马形象，均足以体认时代的精神对于绘画技法和风格形式范铸。这一形式，一直延伸到魏晋初期，如嘉峪关画像砖便是典型的例子。

不过，魏晋时代毕竟是礼教崩溃、价值观念重建的时代。被称作「魏晋风度」的人文觉醒，导致了一批文人士大夫的参与绘事，使本来作为工匠之事的雕虫小技，从此成为士大夫「独善其身」的修身养性之道。而所描绘的题材，也从以往的忠臣、烈士、孝子、侠客转向超于社会群体功利事业之外、不为礼法所拘的高人隐士，它并不具备戒恶扬善的宣传教育功能，却合于士大夫畅神适意的自娱需要。从而，在表现形式上，也更注重于精致、流利、潇洒的形式美感，与汉画的注重气势和古拙判然异趣。所以，后来谢赫认为「古（汉）画皆略，至（卫）协始精」。卫协的画迹虽湮灭无存，但他所开创的风气却由其学生顾恺之继承并发扬开去。顾氏兼擅画论，提倡「传神」，而传神的要旨，正在于忠实于对象的精细描绘，尤其是「写自颈以上，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」，所以又称「以形写神」，与汉画的遗形取神恰好形成反拨。顾氏的画迹，有后人摹写的《女史箴图卷》、《洛神赋图卷》等传世，形神兼备的形象描绘，可与其画论相为印证。而尤其值得注意的是其线描，紧劲联绵，循环超忽，一丝不苟，后世称为高古游丝描，是传统工笔人物画最基本的一种造型线描技法。

与顾恺之并称「六朝三大家」的陆探微和张僧繇，虽无画迹传世，但大体上也属于工细的画体，后人认为顾以神胜，陆以骨胜，张以肉胜。张僧繇的画法，并参用了西域佛教绘画的凹凸法，注重色彩的渲染，富于立体的感觉，与传统绘画的平涂赋彩法相异趣，加强了对象真实性的表现力。

佛教又称像教，即注重形象的宣传说教，源于西域，于魏晋礼教崩溃之际，东传中原，成为各阶层的精神信仰。因此之故，佛教绘画一时风行全国，大抵江南以寺院壁画为盛，西北以石窟壁画为胜，中原则寺院、石窟并臻胜场。今

天，由于自然和人为的破坏，江南和中原的佛教壁画都已灰飞烟灭，但西北地区则依然保存完好，如敦煌莫高窟壁画、新疆高昌和龟兹石窟壁画等，从中可以看出外来艺术对于民族艺术的滋养，在题材内容和技法形式两方面对传统人物画的发展进程投下了深远而广泛的重要影响。

隋唐人物画具有多方面的功能性质，既有利于政教宣传的，也有用于宗教宣传的；既有适应宫廷贵族玩赏需要的，也有适应隐逸文人自娱需要的。在技法形态方面，无论线描还是赋彩的形式，都更加丰富而且多样，极其空实明快而又辉煌灿烂；对于外来艺术的借鉴和设造，也最终趋于完成，从而奠定了民族传统绘画的基本格式。

这一时期的重要人物画家如群星璀璨，辉映百代。尤以「画圣」吴道子的道释作品，史称「吴家样」，成为当时、后世的一种标准法式，并被广泛地运用于非道释性质的人物画创作中。所谓「吴家样」的特点，具体表现在三个方面。首先，在于人物的造型完全摆脱了以往胡貌梵相的西域犍陀罗作风，而以社会现实生活中各阶层的真实人物为「模特儿」，外来形式最终完成了向民族形式的转换，从而给中国的信徒观众以更亲切的审美感受。其次，就其笔墨风格而论，其线描不同于顾恺之连绵超忽的游丝描，而是粗细、轻重、快慢、顿挫、转折多样变化而又和谐统一的「兰叶描」。用这种磊落挥霍的飞动笔势所描出的衣纹，有一种迎风飘举之势，与北齐曹仲达佛画衣纹紧贴肌体之上的西域画法形成鲜明对照，画史上并称「曹衣出水，吴带当风」。游丝描和兰叶描，是中国传统人物画两大基本的造型线描，后来的各种描法，如铁线描、琴弦描、蚂蝗描、折芦描等等，总称「十八描」，实际上都是在这两种线描的基础上衍变出来的。第三，为了加强线描的表现力，吴道子又相对地削弱了色彩的涂绘，轻晕薄染，史称「吴装」，在吴装的基础上进一步削弱色彩的表现，便成为「白描」的形式。传世摹本《送子天王图卷》，足以体现吴家样的这三个特点。

唐人崇尚武功，志在千里，故鞍马一科盛极一时，足以与汉代的石刻画像相媲美。但汉画鞍马，以古拙瘦骏的体内内涵雄深雅健的精神气韵，至唐代曹霸，犹以骨力见长。曹霸的学生韩幹活跃于开元盛世，受时代审美风尚的影响，写内厩御马，多膘圆体壮，骨肉兼济，以翘楚雄杰取胜，寓飞扬神骏于雍容沉静，开创了鞍马画的一代新风。当时鞍马画家甚众，杜甫诗称「画工如山貌不同」，而后世多推韩幹为模范，传世有《牧马图》、《照夜白图》等，以线描造型，功力不凡，形神兼备，龙媒无疑。

吴道子、韩幹之外，阎立本的《功臣帝王图》线描浑健强劲，赋色深厚沉着，浓于庙堂的气象。张萱、周昉的绮罗人物画丰肥浓丽，闲适而又贵艳。孙位的《高逸图》则上接魏晋名士图的遗规，下开宋代人物画平淡天真的风气，

从中可以窥见传统人物画由政教、宗教的宣传工具衍变成文人高致自我写照的些微信息。

从实物遗存来看，隋唐人物画的卷轴作品数量有限，而寺窟和墓室壁画则相当可观。如敦煌莫高窟的隋唐壁画，约占全部遗存的一半以上，构图饱满，形象优美，线描和赋色均十分精湛。懿德太子、永泰公主等墓壁画，虽与之题材有异，但气魄的恢宏都是一脉相承的，代表了传统人物画所达到的高度成就。

五代、两宋的人物画，据郭若虚《图画见闻志》论古今优劣，认为不及晋唐远甚。对此，应作两方面的理解。一方面，传统人物画的载体媒介，历汉、晋、唐均以壁画为主，而五代、尤其是两宋崇文抑武，政教和宗教相对衰微，用于宣传教育的道释人物壁画创作，无论数量还是质量都明显减煞，确实是「近不及古」。另一方面，由于卷轴画的运用日趋广泛，以及社会审美思潮的大跨度变迁，引起人物画题材、技法的选择和重构，相比于前代，毕竟还是开创出了一个前所未有的新格局，如风俗画和禅宗画，白描法和减笔法等，其贡献不容忽视，可以认为是「近异于古」，而相比于元、明、清，其成就更显得出类拔萃。

当时的人物画法，在开始时还较多地沿续了唐人传统。如南唐顾闳中、周文矩、王齐翰等，精致的线描，浓丽的敷色，与张萱、周昉一路的绮罗人物显得情亲意密，只是气格有所收敛，而以周文矩的「战笔」较有创意。西蜀的高文进、北宋的武宗元等长于道释壁画而兼作卷轴，则多以吴道子为格式，传世武氏《朝元仙仗图卷》、佚名《八十七神仙图卷》，应为壁画的稿本，兰叶描迎风飘举，不施丹青而光彩照人。至李公麟，进而把作为稿本小样的白描画法发展成为正式的创作技法，后人将他与吴道子相提并论。然吴笔豪放，不限长壁巨障，出奇无穷，李则痛自裁损，只于澄心纸上运奇布巧，未见其大手笔，众工之事遂成为文人高雅之事。传世李氏的画迹有多件，文静的线描，文静的形象，文静的意境，平淡而又天真，绝无唐画辉煌灿烂的神采飞扬。

北宋后期、南宋前期，以张择端、苏汉臣、李嵩等为代表的人物画家，以质朴的技法描绘市民的风俗生活，加强了传统人物画的现实性和世俗性，朴实无华而又平易近人，各有画迹存世。

禅画人物，五代时西蜀的贯休、石恪启之在先，南宋后期的梁楷、法常倡之在后，形象的怪诞，画法的奔放，直指本心，震聋发聩。贯休所作《十六罗汉图》，丰颐蹙额，深目大鼻，黝然若夷獠异类，但画法用精细的线描不依肌体而依构成的要求疏密组织而成，或出于后人的摹本。其真实的画法，或近于石恪的《二祖调心图》，头部五官用细笔勾勒，衣纹则粗犷奔肆，泼墨淋漓，一粗一细，以形成强烈而奇特的对比。至梁楷进一步发展了这一极端的写意画法，或纯用浓淡不同的水墨泼出印象，或仅用寥寥数笔的减笔勾勒形廓，或以细笔描五官、泼墨或减笔作衣纹，简练

到了极点，也豪放到了极点，成为传统人物画技法史上继顾恺之的游丝描、吴道子的兰叶描和李公麟的白描之后，又一个重大的创格，深刻地传达了禅宗电光石火般的精神思想境界。法常的画法比之梁楷稍为收敛，但通过写意的技法形态寄寓顿悟的思想境界，二者是完全一致的。禅画人物以其粗野的形象和画法，因过于怪诞夸张，不合文人士大夫文静的审美理想，入元后受到排斥；但东传扶桑，却深受日本禅林和武士阶层的欢迎，在日本画坛产生了广泛深远的影响。

除上述画家外，如李唐的历史故事画创用折芦描，马和之的《文士生活图》创用蚂蝗描，以及大量有名的、佚名的传世画迹中多种多样的技法，乃至从同时辽、金等少数民族政权的人物画作品中，都可以印证五代、两宋人物画「近异于古」的创造性贡献。

从总体上看，传统人物画的创作进入元代以后才真正走了下坡，其成就不仅无法与前代相比，也无法与同时代的山水、人物画并论。人物画的这种不景气状况，本身就是元代以后社会心态的一个折射，当时的画家，尤其是占据画坛主导地位的文人画家，多对人生抱一种疏远的冷漠态度，正如陈元甫所说：「方今画者，不欲画人事，非画者不识人事，乃疏于人事之故也。」

这种「疏于人事」的心态，不仅导致了元代人物画创作数量和质量急剧下降，同时也导致了题材和技法的再次转换。以题材而论，鞍马和高士成为两大基本的母题。我们知道，马，历来被作为士大夫人格精神的象征，而出身游牧民族的元朝上层贵族，对于马也有一种深厚的感情。因此，通过画马，既隐寓了异族统治下士大夫失意于时的苦衷，同时也迎合了统治者的审美趣味。至于高士图的创作，作为身处异族统治之下的士大夫恪守民族气节的自我写照，更是不言而喻的。以技法而论，则大体上可以分为古意派、禅风派和写真派三派。如钱选、何澄、赵孟頫、赵雍、任仁发、王振鹏、张渥等画家，以高士为主题的 historical 故事画，或用重彩法，或用白描法，无不以唐宋的传统为楷模，但简率萧散的笔墨形式，富于书法的抒写性，又具有鲜明的时代特色。这几家中，尤以赵孟頫的成就最为杰出，他以唐人线描的空实明快、赋色的辉煌灿烂，来变化宋人笔墨的典丽文静，从而形成一种生拙浑融、简率蕴藉的风貌，论者以为可与韩幹、李公麟相媲美。龚开、颜辉的道释人物画，则直承梁楷、法常的遗风，磊落昂藏，有峥嵘抑郁之气。王绎的人物肖像，参用相法，面对现实生活中的高士进行写生，不在于刻划对象表面的形貌，而在于通过对象叫啸谈话之间静而求之，默识于心的观照捕捉其「真性情」，在「画影图形」的写真传统中别开生面。

到了明代，伴随着市民阶层的壮大和市民文艺的勃兴，人物画创作多表现世俗的故事性题材，技法亦相应地侧重

于通俗化的形式。

早期浙派和宫廷派的画家，大都人物与山水兼擅，其山水多取法南宋院体，作风粗硬，影响到其人物的笔性，大体上也以粗硬为基调，尤以郭诩、吴伟、张路等为代表，阔略豪纵，猛气横发，有剑拔弩张之嫌。但郭、吴也有比较精细的画笔，如吴氏早年的作品，多细笔白描，绝无粗豪之气，倒有文弱之嫌。

明代中期画坛，以吴门画派的势力为最强。论人物画，则有唐寅、仇英和丁云鹏等，成就在浙派和宫廷派之上。唐、仇虽也取法南宋院体，但学刘松年而不学马夏，因此，画风秀润缜密，摒去粗硬，严谨而不失韵味，率意中透出工致，或用水墨淡写，或用工笔重彩，艺术氛围都是文静的，绝无浮躁霸悍之气，为雅俗所共赏。两人均以仕女擅长，水蛇腰，削肩膀，小眉小眼的造型，以及整体的娟秀气质，与前代、尤其是唐代的仕女画判然不同，成为明清仕女画的一种典型样式。丁云鹏早年多画高士，用笔设色文静细秀，晚年多画佛像，画法变为粗厚苍劲，略具装饰变形的意象，气息却十分高古。

后期人物画值得注意的有以曾鲸为创始人的波臣派，借鉴西方传教士携来的圣母像，将西洋讲究解剖结构的画法融会到传统的肖像画创作之中，勾勒不失笔法，晕染浓于凹凸明暗，论者评为「如镜取影，妙得精神」。吴彬、崔子忠、陈洪绶等，则以夸张变形的造型手法独标一格，尤以陈洪绶的成就最为杰出。其特点是长于形象的提炼和高度概括，大头小身体的怪诞形象，躯干伟岸，不合比例，将极度的痛苦积淀于平淡、高古、静穆的描绘之中，折射出为不合理的社会现实所扭曲、畸变的人格心理。论其传统的渊源，则于宋元工笔重彩、水墨写意的成就之外，同时又融会了民间美术的装饰意匠，吞吐沉着的线描，宁谧闲静的设色，既大俗，又大雅。

清代人物画，康熙之际，宫廷中以禹之鼎为代表的传统画派以工笔设色见长；以郎世宁等外来画家为代表的「中西合璧」画派，则以形象的逼真著称，是一种前所未有的风貌。其特点是运用西方油画的方法，以中国的工具、材料来作画，主要是为帝皇后妃作肖像，或为朝廷的各种政治或节庆活动作纪实画，具有人物或新闻摄影的意义。无疑，相比于传统的人物画，郎世宁等所擅长的西洋画法，更适合于这一类功能题材的表现，因此而深受统治者的青睐。但因「笔法全无，虽工亦匠」，不受士大夫的器重。确实，就艺术成就而论，郎世宁的中西合璧并不成功；但从中西艺术的交融而论，对于近现代中国画、尤其是人物画的发展，又提供了有益的借鉴。稍后，宫廷之外，以扬州画派为代表的传统人物画，则以水墨写意为尚，重要的画家如华岳的小写意人物，笔法松秀，格调逸易，意境清新；金农的肖像、蕃马、佛像，形象古拙，笔墨凝重，风格高古。至如黄慎的市井人物、罗聘的鬼趣图、闵贞的仕女画等等，则大

多笔墨狂纵，气息酸寒，无复大雅。

嘉道之际，画坛寂寥，人物画成就更微。较有影响的如改琦、费丹旭等的仕女画，造型近于唐寅、仇英，笔墨则借鉴华岳，清新隽雅是其所长，气格酸颓则是其所短，一时浅斟低唱，风靡士林。

逮于咸同以降，上海成为中国画的重镇，花鸟与人物并臻隆盛，尤其是任颐的人物画，更成为传统人物画史上的最后一座高峰。其传统的渊源，是通过师从任熊、任薰而以陈洪绶为根底，同时又专门学过铅笔素描，具有扎实的写生造型能力。中西贯通的绘画素养，使他开创了清新流畅、雅俗共赏的风格，作为中国画商品化的最佳选择，提供了传统绘画向近现代转轨的成功契机。他的创作，取材广泛，既有历史神话故事，又有现实生活中的风俗民情和肖像写真；笔墨生动，或工或写，或双勾或没骨，构图巧妙，色彩丰富，形象优美，寓意吉祥，成就之高，在当时是独一无二的。一部中国人物画史，历元、明、清衰微不振达六百年，因任颐的出现，终于为它画上了一个完美的句号。

徐建融

一九九六年春节于毗庐精舍

目 录

总 序

论中国人物鞍马画的发展及技法演变……………徐建融

一	战 国	人物夔凤帛画……………	一
二	东 晋	顾恺之(传)洛神赋图卷 部分……………	二
三	东 晋	顾恺之(传)列女仁智图卷……………	八
四	唐	阎立本 历代帝王图卷 (部分之一)司马炎……………	二一
	唐	阎立本 历代帝王图卷 (部分之二)陈文帝……………	二二
五	唐	阎立本 职贡图卷 局部……………	二三
六	唐	阎立本 萧翼赚兰亭图卷 局部……………	二九
七	唐	阎立本 步辇图卷 局部……………	三〇
八	唐	吴道(传) 送子天王图卷……………	三三
九	唐	吴道子(传) 八十七神仙图卷……………	三八
一〇	唐	敦煌石室发现观世音功德幢 局部……………	五二
一一	唐	梁令瓚 五星廿八宿神形图卷 局部……………	五五
一二	唐	张 萱 虢国夫人游春图卷 (宋摹本)……………	五九
一三	唐	张 萱 明皇合乐图册页……………	六六
一四	唐	卢梭伽 六尊者图卷 局部……………	六九
一五	唐	王 维(传) 伏生授经图卷 局部……………	七八
一六	唐	韩 幹 牧马图册页……………	七九
一七	唐	韩 幹 照夜白图册页……………	八〇
一八	唐	韩 幹(传) 神骏图卷……………	八一

一九	唐	韩 混(传)文苑图卷……………	八四
二〇	唐	韦 偃 双骑图 册页……………	八六
二一	唐	周 昉 挥扇仕女图卷……………	八七
二二	唐	周 昉(传)蛮夷执贡图 册页……………	九七
二三	唐	周 昉 簪花仕女图卷……………	九八
二四	唐	周 昉 听琴图卷 部分……………	一〇四
二五	唐	孙 位 高逸图卷 部分……………	一〇六
二六	唐	敦煌壁画舞乐图 局部……………	一〇九
二七	唐	佚名 游骑图卷 部分……………	一一〇
二八	唐	佚名 宫乐图轴 部分……………	一一四
二九	唐	佚名 百马图卷……………	一二〇
三〇	唐	佚名 仿展子虔人物图册页……………	一二八
三一	五代	李赞华 射骑图册页……………	一二九
三二	五代	贯 休 十六罗汉像轴 部分……………	一三一
三三	五代	胡 瓌 卓歇图卷 局部……………	一三六
三四	五代	赵 崧 八达春游图轴……………	一三七
三五	五代	丘文播 文会图轴……………	一三九
三六	五代	顾闳中 韩熙载夜宴图卷……………	一四一
三七	五代	周文矩 重屏会棋图卷……………	一四七
三八	五代	周文矩 玉步摇仕女图轴……………	一四九
三九	五代	石 恪 二祖调心图卷……………	一五〇
四〇	五代	佚名 大阿罗汉像轴 局部……………	一五二
四一	宋	孙知微 伏羲像轴……………	一五三
四二	宋	武宗元 朝元仙仗图卷 局部……………	一五四

四三	宋	祁序(传)	长堤归牧图轴	局部	一五六	六七	宋	马公显	药山李翱问答图轴	二〇七
四四	宋	李公麟	临韦偃牧放图卷	局部	一五七	六八	宋	马麟	静听松风图轴	二〇九
四五	宋	李公麟	维摩诘演教图卷		一五八	六九	宋	梁楷	八高僧故事图卷	二一〇
四六	宋	李公麟	维摩诘图轴		一六五	七〇	宋	梁楷	黄庭经神像图卷	二二三
四七	宋	李公麟	五马图卷		一六八	七一	宋	梁楷	六祖图轴(其一)	二二四
四八	宋	佚名	太妃上马图卷	局部	一六九		宋	梁楷	六祖图轴(其二)	二二五
四九	宋	晁补之	老子骑牛图轴		一七〇	七二	宋	梁楷	释迦出山图轴	二二六
五〇	宋	赵佶	听琴图轴	局部	一七二	七三	宋	梁楷	李太白图轴	二二八
五一	宋	李唐	炙艾图轴		一七五	七四	宋	梁楷	泼墨仙人图册页	二二九
五二	宋	李唐	采薇图卷	部分	一七七	七五	宋	梁楷(传)	十六应真图卷	二三〇
五三	宋	赵伯驹(传)	海神听讲图轴	局部	一八〇	七六	宋	宫素然	明妃出塞图卷	二三五
五四	宋	贾师古	大士像轴		一八一	七七	宋	牧溪	罗汉图轴	二四〇
五五	宋	刘松年	醉僧图轴		一八二	七八	宋	佚名	却坐图轴	二四二
五六	宋	刘松年	罗汉图轴		一八四	七九	宋	佚名	慈母庭训图轴	二四四
五七	宋	刘松年	卢仝煎茶图轴		一八七	八〇	宋	佚名	三醉图轴	二四五
五八	宋	刘松年	兰亭修禊图卷		一九〇	八一	宋	佚名	燃灯佛授记释迦文图卷	二四七
五九	宋	刘松年	天女献花图卷		一九四	八二	宋	佚名	罗汉图卷	二五〇
六〇	宋	佚名	维摩图轴		一九八	八三	宋	西金居士	十六罗汉图轴	二五二
六一	宋	佚名	历代帝后像	梁武帝萧衍	二〇一	八四	金	张瑛	文姬归汉图卷	二五六
六二	宋	佚名	历代帝后像	唐太宗李世民	二〇三	八五	元	钱选	紫桑翁图卷	二六二
六三	宋	佚名	历代帝后像	后唐庄宗李存勖	二〇三	八六	元	钱选	蹴鞠图卷	二六三
六四	宋	佚名	历代帝后像	宋太祖赵匡胤	二〇四	八七	元	刘贯道	消夏图卷	二六四
六五	宋	佚名	历代帝后像	宋太宗赵匡义	二〇五	八八	元	赵孟頫	秋郊饮马图卷	二六五
六六	宋	马远	秋江渔隐图轴		二〇六	八九	元	赵孟頫	斗茶图轴	二六六

九〇	元	赵孟頫	红衣天竺僧图卷	局部	二六九	一一四	明	李在	归去来兮图卷	临清流而赋诗	三〇八
九一	元	赵孟頫	浴马图卷		二七〇	一一五	明	马轼	归去来兮图卷	问征夫以前路	三〇九
九二	元	赵孟頫	调良图卷		二七三	一一六	明	商喜	关羽擒将图轴		三一二
九三	元	赵孟頫	人马图卷		二七五	一一七	明	刘俊(传)	寒山拾得图轴(其一)		三一五
九四	元	颜辉	拐仙图轴	局部	二七六		明	刘俊(传)	寒山拾得图轴(其二)		
九五	元	颜辉	虾蟆仙图轴	局部	二七七	一一八	明	郭翊	谢安游东山图轴	局部	三一七
九六	元	颜辉	水月观音图轴		二七八	一一九	明	杜堇	梅下横琴图轴	局部	三一八
九七	元	任仁发	二马图卷		二七九	一二〇	明	吴伟	武陵春图卷		三一九
九八	元	佚名	释迦图轴		二八〇	一二一	明	吴伟	铁笛图卷		三二〇
九九	元	佚名	普贤图轴		二八一	一二二	明	吴伟	洗兵图卷	部分	三二二
一〇〇	元	佚名	文殊图轴		二八二	一二三	明	吴伟	二仙图轴		三二四
一〇一	元	王振鹏	伯牙鼓琴图卷	部分	二八三	一二四	明	郑文林	群仙高会图轴		三二五
一〇二	元	赵雍	人马图卷		二八五	一二五	明	张路	吹箫女仙图轴		三二七
一〇三	元	赵雍	春郊游骑图轴	局部	二八六	一二六	明	张路	垂纶图轴	局部	三二八
一〇四	元	佚名	应真像轴		二八七	一二七	明	唐寅	李端端图轴	局部	三二九
一〇五	元	赵麟	人马图卷		二八八	一二八	明	唐寅	孟蜀官妓图轴	局部	三三〇
一〇六	元	赵麟	相马图轴	局部	二八九	一二九	明	唐寅	秋风纨扇仕女图轴	局部	三三一
一〇七	元	张渥	九歌图卷	部分	二九〇	一三〇	明	唐寅	仿唐人人物图轴	局部	三三二
一〇八	元	张渥	雪夜访戴图轴		二九三	一三一	明	仇英	倪高士小像卷	局部	三三三
一〇九	元	唐棣	霜浦归渔图轴	局部	二九五	一三二	明	仇英	桐阴清话图轴	局部	三三五
一一〇	元	王绎	杨竹西小像卷	局部	二九六	一三三	明	仇英	秋原猎骑图轴		三三六
一一一	元	卫九鼎	洛神图轴	局部	二九七	一三四	明	仇英	列女图卷	部分	三四一
一一二	元	永乐宫壁画	部分		二九八	一三五	明	丁云鹏	树下释迦图轴		三四五
一一三	元	佚名	射雁图轴	局部	三〇七	一三六	明	薛素素	吹箫仕女图轴	局部	三四七

一三七	明	佚名	沈周像轴	三四八
一三八	明	佚名	普贤菩萨像轴	三四九
一三九	明	朱约佶	屈原像轴 局部	三五〇
一四〇	明	佚名	罗汉图轴	三五一
一四一	明	佚名	罗汉图轴	三五六
一四二	明	曾鲸	葛一龙像卷 局部	三六二
一四三	明	陈洪绶	蕉林酌酒图轴 局部	三六三
一四四	明	陈洪绶	戏佛图轴 局部	三六四
一四五	明	陈洪绶	仕女图轴 局部	三六六
一四六	明	陈洪绶	笼鹅图轴 局部	三六七
一四七	明	陈洪绶	雅集图卷	三六八
一四八	清	张穆	古树名驹图轴 局部	三七〇
一四九	清	佚名	天王游行图轴	三七一
一五〇	清	焦秉贞	仕女图册(之一)	三七二
一五一	清	禹之鼎	王原祁艺菊图卷 局部	三七三
一五二	清	禹之鼎	王世禎放鹞图卷 局部	三七四
一五三	清	高其佩	指画钟馗图轴	三七五
一五四	清	华岳	人物图卷 部分	三七六
一五五	清	黄慎	景阳问寿图轴 局部	三七七
一五六	清	黄慎	仙子渔者图轴 局部	三七八
一五七	清	黄慎	观梅图轴	三七九
一五八	清	闵贞	虾蟆仙图轴 局部	三八〇
一五九	清	闵贞	巴慰祖像轴 局部	三八一
一六〇	清	罗聘	净名居士像轴	三八二

一六一	清	蒋莲	人物图册页	三八三
一六二	清	改琦	酴醾春去图轴 局部	三八四
一六三	清	费丹旭	姚燮纤绮图卷 局部	三八五
一六四	清	苏六朋	达摩图轴	三八八
一六五	清	苏长春	簪花仕女图轴 局部	三八九
一六六	清	刘彦冲	听阮图卷 局部	三九〇
一六七	清	任熊	瑶宫秋扇图轴	三九二
一六八	清	任熊	仿崔陈麻姑像轴	三九三
一六九	清	虚谷	无量寿佛图轴	三九四
一七〇	清	虚谷	葑山钓徒图轴	三九五
一七一	清	任颐	麻姑献寿图轴	三九六
一七二	清	任颐	钟进士像轴	三九七
一七三	清	任颐	苏武牧羊图轴	三九八
一七四	清	任颐	石农先生小像轴	三九九
一七五	清	任颐	群仙祝寿图(十二条屏)	四〇〇
一七六	清	毛奇龄	看竹图轴 局部	四〇四
一七七	清	倪田	昭君出塞图轴 局部	四〇五
历代人物画论选辑				四〇六
历代咏人物鞍马诗选				四二二
画家小传				四三六



一 战国 人物夔凤帛画

