

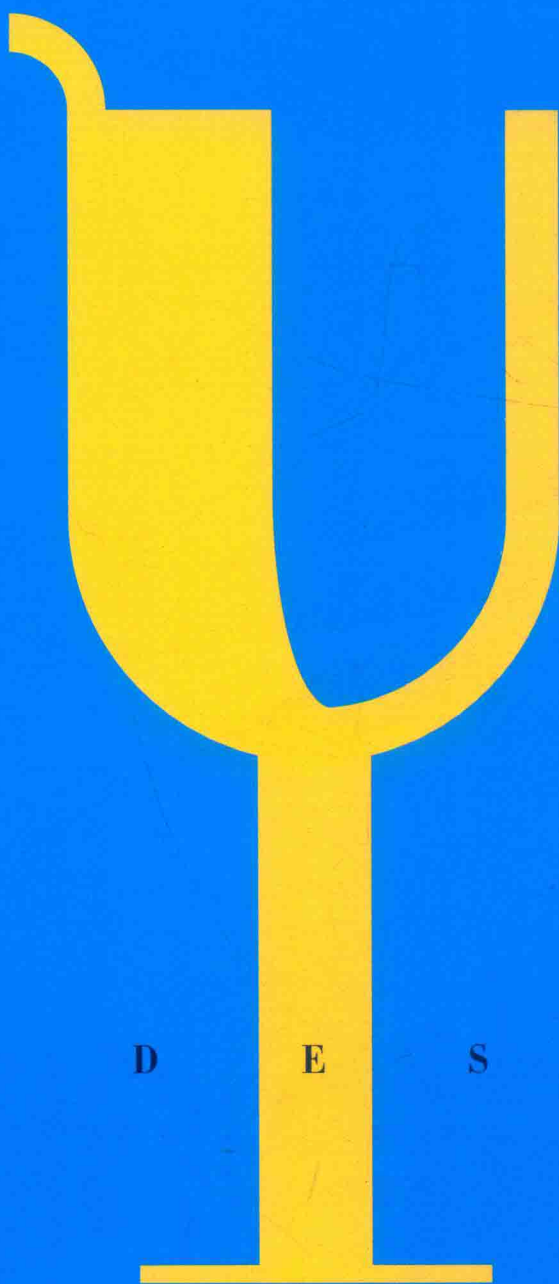
# 艺术与设计赏析

第三版



高等院校艺术学门类  
“十四五”规划教材

主编 ■ 薛保华



A R T D E S I G N

非外借

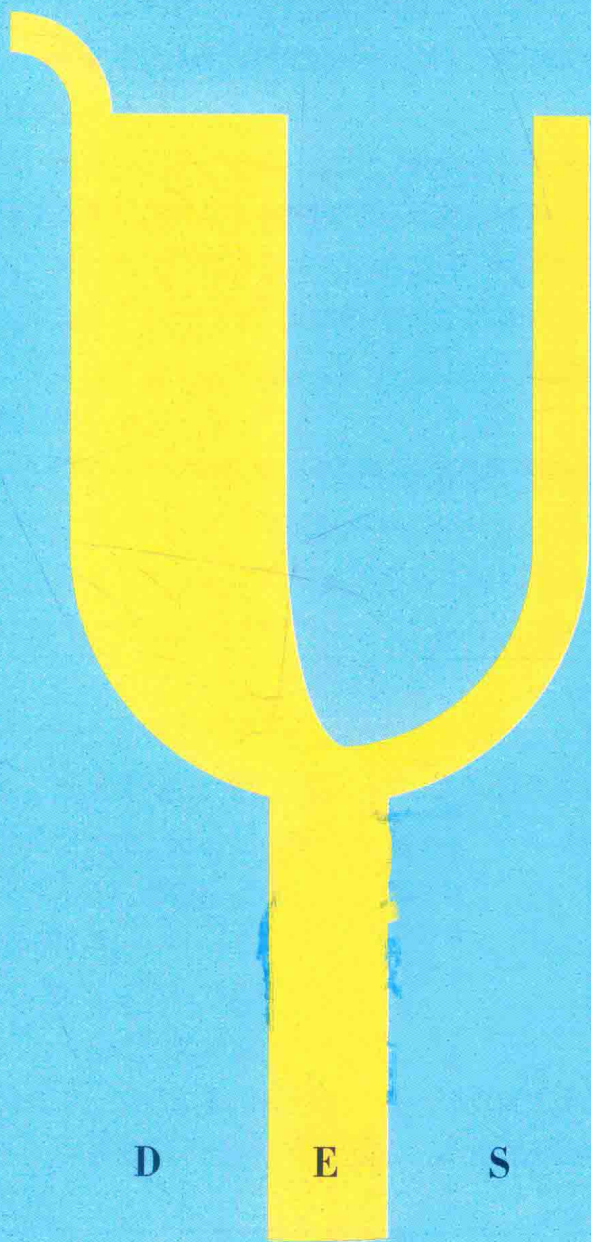
# 艺术与设计赏析

第三版



高等院校艺术学门类  
“十四五”规划教材

主 编 薛保华  
副主编 陈 晶 孙 琳 郑丽伟 曾 勇  
师玉洁 甘兴义 谷 燕 闫占军



A R T D E S I G N



华中科技大学出版社

<http://www.hustp.com>

中国·武汉

## 内 容 简 介

本书共五章，第一章为绘画赏析，第二章为雕塑赏析，第三章为建筑赏析，第四章为现代设计赏析，第五章为摄影赏析。本书既有相关理论知识，又有相关实践知识。全书讲解深入浅出，图文并茂，通俗易懂。本书不仅能开阔学生的专业视野，提高学生的审美能力，而且有助于提升学生的创造力和想象力，培养健康高尚的审美趣味和情操。

本书相关资源可扫描下面二维码获取。



《艺术与设计赏析（第三版）》二维码（提取码为bg7a）

### 图书在版编目（CIP）数据

艺术与设计赏析 / 薛保华主编. —3版. —武汉: 华中科技大学出版社, 2019.8  
高等院校艺术学门类“十四五”规划教材  
ISBN 978-7-5680-5645-8

I. ①艺… II. ①薛… III. ①艺术-设计-鉴赏-高等学校-教材 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 185956 号

### 艺术与设计赏析（第三版）

Yishu yu Sheji Shangxi (Disan Ban)

薛保华 主编

策划编辑：彭中军

责任编辑：彭中军

封面设计：优 优

责任监印：朱 玢

出版发行：华中科技大学出版社（中国·武汉）

电话：（027）81321913

武汉市东湖新技术开发区华工科技园

邮编：430223

录 排：华中科技大学惠友文印中心

印 刷：武汉科源印刷设计有限公司

开 本：880 mm × 1230 mm 1/16

印 张：8

字 数：242千字

版 次：2019年8月第3版第1次印刷

定 价：49.00元



本书若有印装质量问题，请向出版社营销中心调换  
全国免费服务热线：400-6679-118 竭诚为您服务  
版权所有 侵权必究

无论是对美术创作还是设计实践而言，艺术修养和审美趣味的高低都是具有决定意义的，因此，对艺术专业的学生而言，具备较高的审美能力和艺术修养是十分重要的。对大量优秀艺术作品的欣赏、评析是提高美学修养与审美水平的有效和必要的途径。这对学生的艺术设计实践及未来的职业生涯具有潜移默化的深远影响。

“艺术与设计赏析”课程通过介绍大量一流的大师作品，不仅旨在开阔学生的专业视野、提高学生的审美能力，而且有助于提升学生的创造力和想象力，培养健康高尚的审美趣味和情操。

本书分为五章，分别从绘画、雕塑、建筑、现代设计和摄影五个主要的视觉艺术门类进行介绍，阐述了不同艺术门类的审美特征，并对中外优秀代表作品进行赏析。目前，大量已有的艺术欣赏类书籍较多关注传统美术门类（如传统中国画、油画等），而艺术设计作为新兴学科，其在艺术教育中的重要的作用和重要地位不言而喻，因此本书对建筑设计、视觉传达设计、动漫设计、产品设计、服装设计作品的赏析均有涉及，教师可根据实际教学情况选择。

在漫长的艺术发展史中，优秀的艺术作品灿若繁星，限于篇幅，更是考虑教学的实际需求，选取了其中最具有时代特征和风格特征的代表作品，评析了作品的文化背景、艺术特征、风格样式、艺术观念及传达媒介和手段，并试图通过这些作品的代表性和辐射力，使读者在有限的篇幅中对艺术与设计多样又多变的面貌有一个较为直观的感受。

当然，艺术欣赏能力和审美修养的提高绝不是在课堂上一蹴而就的，课堂上应当以引导、熏陶为主，充分调动学生学习的参与性、积极性和主动性；同时，还要尽可能让课堂教学与参观博物馆、美术馆，以及参与美术、设计作品展览等活动结合起来，使欣赏教学能够从书本中、课堂中走出来、活起来，最大限度地激发学生对美的热爱和对美的体验及创作欲望。

本书可供高等院校艺术设计专业作为教材使用，对从事设计的工作者及普通读者学习、了解美术和现代设计也有所裨益。

在本书编写过程中，编者参考了其他学者的一些研究论著及图片，谨此向这些作者表示衷心的感谢。本书的编写得到了湖北美术学院、武汉商学院等高校各位同行的支持，在此深表谢意！

编者

2019年8月

# 目录

## Contents

<b>第一章 绘画赏析</b> .....	1
第一节 绘画艺术概述 .....	2
第二节 绘画名作赏析 .....	6
<b>第二章 雕塑赏析</b> .....	35
第一节 雕塑艺术概述 .....	36
第二节 雕塑名作赏析 .....	38
<b>第三章 建筑赏析</b> .....	59
第一节 建筑艺术概述 .....	60
第二节 建筑名作赏析 .....	63
<b>第四章 现代设计赏析</b> .....	83
第一节 现代设计艺术概述 .....	84
第二节 现代设计名作赏析 .....	88
<b>第五章 摄影赏析</b> .....	107
第一节 摄影艺术概述 .....	108
第二节 摄影名作赏析 .....	112
<b>参考文献</b> .....	123



Yishu yu Sheji Shangxi

第一章  
绘画赏析



## 第一节 绘画艺术概述

绘画是造型艺术中最主要的一种艺术形式。它是一门运用线条、色彩和形体等艺术语言,通过构图、造型和设色等艺术手段,在二维空间(即平面)里塑造静态视觉形象的艺术。绘画的种类极其繁多:从使用的材料、工具和技法来划分,可分为中国画、油画、版画、水彩画、水粉画、粉笔画、丙烯画、壁画、漆画等;从题材内容来划分,又可分为肖像画、风景画、风俗画、景物画、历史画、宗教画、动物画等。

绘画是一门源远流长的古老艺术,迄今发现的最早的作品是15000年前旧石器时代晚期产生的洞窟壁画,画在西班牙阿尔塔米拉和法国拉斯科的岩洞石壁上。此后,绘画逐渐成为人们广泛运用的一种艺术表现形式。绘画在早期受人青睐,在很大程度上是由于它具有相对自由、便捷的表现形式,单幅绘画可以一览全貌,得到完整的审美感受,同时它还具有极强的模仿能力。绘画运用透视、色彩、光影等方式能够表现事物的纵深和各个侧面,形成视觉上的立体感和逼真的效果。所以,绘画的表现领域十分广泛,它可以由创作主体根据自己的经验描绘出取材于社会和自然的一切可视形象,以及从现实生活的体验中衍生出来的幻想的视觉形象。从远古的石器时代一直到近代照相术发明之前,绘画是用直观手段记录和反映现实的主要手段。

绘画大致分为两大体系,即以中国画为代表的东方体系和以油画为代表的西方体系。这两大体系从表现形式到文化背景都大相径庭。它们虽然同为绘画艺术,都具有绘画的基本特征,但表现方式却大不相同。下面采用对比论述的方式,从中国画和油画的不同角度分析绘画的主要特征和表现形式。

### 一、平面的空间表现



图 1-1 《四使徒》丢勒

绘画作为最典型和最基础的空间艺术形式,它的特点被集中体现在空间艺术的总体特点上,造型性、视觉直观性、静态性等特点在绘画上都有显著的体现。但绘画的平面性,尤其是在平面上进行各种空间表现的特性,是绘画艺术不同于其他空间艺术的、最为突出的艺术特征。

绘画是一种平面造型艺术。从空间特性的角度出发,绘画是具象空间或立体物象的平面表现。也就是说,绘画通过透视、色彩、明暗等手段,在平面上产生现实空间的幻象(见图1-1)。

绘画使用的物质材料都不占据深度空间,比如颜料、墨汁,薄薄地涂抹在平面载体上,其厚度几乎可以忽略,即使是使用颗粒较粗的颜料在平面上厚厚地堆积起来,那种“立体厚度”也只是材质本身的肌理质感,与绘画形象的空间纵深感没有关系。绘画形象如

果表现出了三维空间的视觉效果，那都是画家运用各种透视方法表现出实际空间在画面上的变形，都是视觉产生的一种幻象。尽管绘画不像建筑、雕塑、工艺美术和工业设计等其他美术门类那样创造可触摸的三维空间形象，但是在平面的二维空间，画家利用透视、色彩、明暗关系等各种表现手法使平面形象具有立体感。在中国绘画艺术中，运用虚实、疏密、布局、章法，运笔轻重徐疾，用墨干湿浓淡，还可表现出更加自由的“俯仰天地间”的心理空间，这也正是绘画艺术的无限魅力所在。

西方艺术家在探索二维平面的三维表现上可谓不遗余力，形成了十分发达的透视学。14世纪初，发端于意大利的文艺复兴运动迅速席卷整个欧洲。绘画上逐渐摆脱中世纪强调精神象征性的、平板的、程式化的风格，转而追求实现文艺复兴的理念——绘画艺术作为一个窗口，通过它，自然就有可能得以再现。文艺复兴时期的艺术家阿尔伯蒂在他的《绘画论》中说到：“画家的任务是用线条、色彩在版面或墙面上描绘从一定距离和位置所见到的物体外观，使之显现出极为相似的三维空间和物体的形状。”并主张：“图画就如一扇透明的窗户，我们透过窗，可以看到世界的一部分。”有着这样明确的理念，西方艺术家经过不懈的科学实证，总结出人们视错觉的规律，那就是自然界的物体离开观察者的视点越远，就会显得越小，最终会消失于一点。达·芬奇对绘画的准确再现性进行了大量的理论研究，并身体力行，在他的传世名作《最后的晚餐》中，达·芬奇精准而巧妙地运用了焦点透视的知识，将所有的直角变线都集中到处于中心位置的主人公耶稣的头部，既实现了强烈的空间纵深感，又强调和突出了主人公，成为了恰当运用透视规律的经典之作。

在东方绘画体系中，空间与平面的关系呈现出完全不同的表现。我们想了解东方艺术，必须首先了解东方文化对绘画中空间的认识和表现。美国当代学者劳丽·斯切内特·亚当斯认为，东方艺术在平面上产生距离幻觉的是“大气透视法”的透视体系，不是缩减比例，而是降低清晰度。她认为，在中国绘画中很普遍地采用了这一方法，近处的景物枝叶清晰，但远处的山峰和景物就渐渐模糊，消失在雾气中了。也就是中国画诀中所说的“远树无枝，远水无波”。在宋元以来的许多山水画中，都可以看到这种空间处理方法。但实际上，对中国绘画并不能用这种单一的视觉空间来解读，心理空间在审美过程中发挥着更为主导的作用。王微在其《叙画》中强调：“以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明。”王微将千变万化的“太虚之体”统一于“一管之笔”，强调以有限的笔墨去表现山水之中那无限的境界。这正是西方客观再现的透视法所无法达到的。因此，与西方空间营造迥然不同的是中国画避开了透视法所创造的视觉三度空间，而更多地是运用虚和实的微妙变化来达到一种富于神韵的心理空间。追求或渺远广阔，或苍莽高峻的空间趣味。

其实中国早在西方透视法发现一千年前，就已发现了透视的规律，宗炳在他的《画山水序》中说：“今张缣素以远映，则闾之形可围于方寸之内，竖划三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥。”“去之稍阔，则其见弥小。”然而中国山水画却并未循透视法而发展，中国艺术家自觉地放弃了对三维空间的表现，而采取了一种与西方艺术不同的另一种空间表现，所谓“折高折远自有妙理”（沈括语），追求俯仰天地间的境界，使人“可行、可望、可游、可居”。

西方艺术家以一种科学实证式的严谨态度进行创作，力求掌握并不断发展透视学、解剖学，以使自己的绘画更真实，尽力在二维平面上描绘出三度空间的幻象；而中国艺术的空间态度是“纵身大化，与物推移”，故此，“在画境中不易寻得作家的立场，一片荒凉，似是无人自足的意境，然而中国作家的人格个性反因此完全融化潜隐在全画的意境里，尤表现在笔墨点线的姿态意趣里面。”（宗白华《论中西画法的渊源与基础》）于是便形成了一个物我浑化的灵境。

相比而言，中国的绘画是更为纯粹的平面艺术，具有平面装饰性，不全以视觉幻象令人称奇，而以幽深的意境引发人们更为自由的空间想象和空间感受。中西绘画在空间意识上大异其趣，正是两种不同的文化传

统、审美心理在艺术上的外化。

## 二、绘画的形式语言

绘画的形式语言,就是点、面、形、色、肌理、明暗等多种视觉形式要素及它们在画面上的组织效果。绘画的形式语言主要表现为线条(笔触)、色彩和构图等。

### 1. 线条

自然界并不存在几何学概念上的线条,我们只是以线条的形式来观察、表现世界。绘画中的线条是一种想象性的抽取。画家使用线条的方式实际上就是他的书写方式,就是笔法。作为手绘的创造,线条和笔触能够表现物象,也可以表达情感和显示个人风格。

线条作为艺术家的落笔之迹,所透露出来的信息和表现力是无穷无尽的。这一点落实在笔法上,贯穿于作画过程的始终。

有观点认为,中西绘画的区别在于中国画以线造型,西画以面造型,这种说法并不准确。实际上无论东方还是西方,绘画艺术都是从以线造型开始的,例如西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画中描绘的大量动物形象都运用了线条来勾勒轮廓;还有希腊瓶画,也是全部以线造型。德国版画家丢勒和法国新古典主义大师安格尔笔下的线条已运用得娴熟自如,十分生动了。安格尔曾说:“线条,这就是素描,这就是一切。”

但是中国画中的线条与西画中的线条有着明显的差别。在西方绘画中线条主要是描绘性的,严格服从于造型的要求,它是根据对象的表面形体随之而动的笔迹,依附于形体的体面变化而自然形成。在传统的西方绘画中并不十分强调线条的独立审美价值。而在中国绘画中,线条不仅是描绘形象的主要手段,而且强调把线条作为一种独立的审美元素,追求线条本身的韵味(见图1-2)。明代汪珂玉《珊瑚网》中记载的“描法古今一十八等”,分出了高古游丝描、行云流水描、钉头鼠尾描、铁线描、折芦描、柳叶描等后人所称“十八描”,可见中国绘画中线条的重要性及其表现的丰富性。中国绘画史上许多大画家,都是线条表现的大师,



图 1-2 《朝元图》

有的自创一格,使自己的线条表现独具魅力,甚至形成影响一个时代的风格。东晋画家顾恺之的线条被人誉为“春蚕吐丝”,还有唐代画家吴道子和北齐的曹仲达(一说曹不兴),因为“吴之笔其势圆转而衣服飘举,曹之笔其体稠叠而衣服紧窄”,被后人誉为“吴带当风,曹衣出水”。

在油画中,笔的运动轨迹更多地表现为笔触,笔触在油画中的表现力类似于线条在中国画中的地位,不仅是造型的手段,而且具有独立的审美价值。西方绘画从提香开始就有意识地呈现笔触效果。鲁本斯甚至认为,笔触是否有表现力,是衡量一名画家是否算得上大画家的标志。当然笔触是平滑细腻还是狂放不羁,是不露痕迹还是酣畅淋漓,这基于画家情感表达的需要,它折射出画家或平静或激烈,或忧郁或炽烈的心灵之光。凡·高遒劲奔放的笔触是显著的例子。在表现主义绘画中,笔触更是伴随着艺术家的情感迸发出强烈的表现力。

### 2. 色彩

色彩在画面中造成了多种关系。这些关系包括:色相对比、色度

对比、冷暖对比、明暗对比、色域对比、补色对比等。在绘画中，色彩是绘画作品至关重要的视觉传达语言。

在古典主义的绘画传统中，重素描、轻色彩的观念比较风行。法国17世纪古典主义画家普桑就认为绘画中的色彩只是吸引眼睛的诱饵。甚至后来有些以色彩见长的艺术家也保有这种观念，如野兽派画家马蒂斯就这样说过：“素描是属于心灵的，色彩是属于感官的，那么，你必须首先画素描，培养心灵并能够把色彩导入心灵的轨道。”即便如此，西方油画色彩表现仍然取得了辉煌的成就，比如威尼斯画派就十分擅长表现色彩，其巨匠提香用色绚丽生动，被誉为“金色的提香”。

西方绘画越到现代，色彩的地位越高，19世纪是个转折点。从英国康斯太勃、透纳和法国的德拉克洛瓦开始，色彩由古典的深重晦暗转向明亮鲜丽。到印象派画家手里，色彩发生了根本性革命，色彩的审美价值被独立出来，置于画面的主导地位。印象派的色调来源于人们对色彩本质在认识上的进步，画家试图表现自然光线下物体色彩的变化，想要表现出光的变化在视觉上的回应。在与光的关系上，绘画不像雕塑那样依赖外光，而是用色彩直接把光线表现在画面上，仿佛光从画布中透射出来，这在鲁本斯的黑影强光中已有表现。但是欧洲古典绘画以室内标准光为基础，光的运用还没有从质的意义上反映为色彩，主要依靠明暗对比建立色彩关系，逐渐发展成一种暗褐色调，从而建立起一种基于固有色观念的色彩规范。这一传统直至被印象画派打破。莫奈的12幅组画《卢昂大教堂》，表现了不同时间中阳光的变化所引起的景物的色彩变化。每一幅画都流动着在空气和阳光中变幻莫测的色彩。印象主义之后的现当代艺术流派在色彩的运用上显得更为自由和主观，完全打破了固有色的观念，在蒙克、恩索尔、苏丁等西方现代主义画家笔下，看到物体的固有色已被全然背弃，色彩成了艺术家宣泄自己主观情感的载体。在色彩的主观性这一点上，西方的现当代艺术与中国绘画色彩有相近之处。但它们不是靠工笔重彩式的精勾细描来实现，而是运用写意画般的笔触，去表现光色的颤动与变幻。

中国绘画也很重视色彩，在谢赫“六法”中特别提出“随类赋彩”，作为绘画的一项基本原则。从中国设色工笔画中可以看到，色彩的运用兼有客观和主观的双重性，既有一定的生活依据，又根据画面的需要进行主观性、装饰性的改造，而且色彩的明度和纯度的变化很小，大面积的平涂，增强了平面装饰性。

但与油画最为不同的是中国画对“墨”的运用。自唐代出现水墨画，墨开始摆脱勾线的单纯作用，拥有了独立的审美价值，在水墨画中已取代了色彩的地位，五代荆浩《笔法记》提到“夫随类赋彩，自古有能，如水晕墨章，兴我唐代”，的确，唐代出现了张、王维、王墨等一大批水墨画家，奠定了水、墨的审美趣味，自张彦远提出墨具五色的认识后，从理论上根本改变了墨的地位。此后，墨色地位崇高，在后来的画论和实践中多有表现。“画以墨为主，以色为辅。”（盛大士《溪山卧游录》）用色只是“补笔墨之不足，显笔墨之妙处。”（王原祁《雨窗漫笔》）必须“色不碍墨”。（王昱《东庄论画》）如果“墨晕既足，设色亦可，不设色亦可。”（张庚《国朝画征续录》）这些意见足见中国古代绘画对墨与色彩别有看法。绘画是色彩的音乐，中国绘画不似油画的流光溢彩，尤其是水墨画，洗净铅华，虚灵如梦，但都具有各自的审美意趣。

### 3. 构图

绘画的构图，就是对物象在画面中的位置和空间关系进行安排，在整体上形成一个具有表现力的结构。

构图透露出艺术家的艺术观念，对艺术家实现自己的艺术效果有着重要的作用。在巴洛克绘画中，可以看到，画家打破古典主义的稳定构图，有着强烈的动势，符合巴洛克艺术雄厚壮丽的美学追求。最为典型的是鲁本斯的《劫夺吕西普斯的女儿》（见图1-3），大幅度旋转运动的构图带来了旋风般的动感，表现了巴洛克艺术磅礴的气势。而在古典主义画家大卫的名作《贺拉斯兄弟的宣誓》中，英雄气概含蓄地包含在稳定

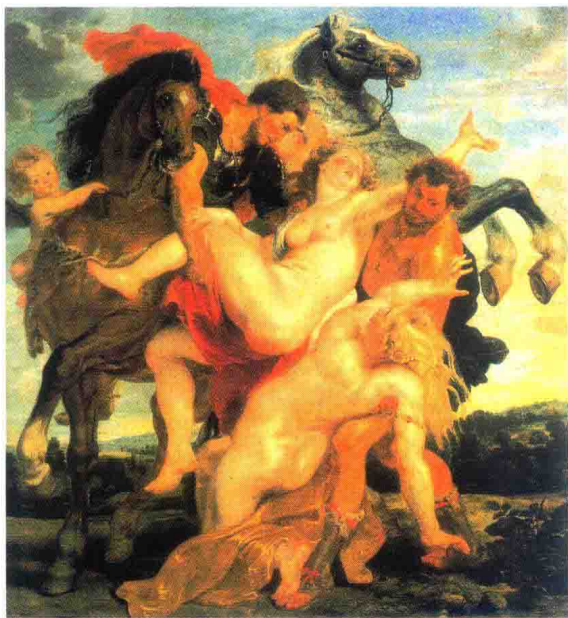


图 1-3 《劫夺吕西普斯的女儿》 鲁本斯

的构图中,背景用三个罗马式拱门将画面分为对称的三部分,人物分为三组均衡地分列其中,老贺拉斯挺立画面中心,左方三兄弟英姿勃勃伸臂宣誓,右方为沉浸在悲恸中的母亲和妹妹,构图的和谐稳定契合古典主义要求的理性、庄严,正如同温克尔曼说的“高贵的单纯,静穆的伟大”。

构图,不仅仅是物象的布置,实际上是一种综合的结构安排,包括各种力的关系、造型和色彩的强弱、虚实、节奏等视觉关系等。所以构图不是一个兀自存在的命题,它必须建立在线条、色彩、造型等其他形式语言的基础上。但是它就像一个指挥一样,将不同的元素安排到恰到好处的位置上,让作品呈现出美好的视觉效果和心理感受。

## 第二节 绘画名作赏析

### 一、中国绘画名作赏析



图 1-4 《人物龙凤帛画》

#### 《人物龙凤帛画》 战国

《人物龙凤帛画》(见图 1-4)是我国现存最早的独幅绘画作品,出土于湖南长沙陈家大山一座战国楚墓中。

帛画呈长方形,绘于深褐色绢帛上,画中主体人物是一位侧立的贵族妇女,身着绣有云纹的广袖长袍,裙摆曳地展开,高髻细腰,雍容富贵,双手合掌,作祈祷之状。妇女站在一弯月形物之上,表示立于龙船之上。妇人神态庄重虔敬,处于静态;在其上方,画有飞腾的一夔一凤,动静对比,生动而庄重。凤鸟为楚国艺术的典型形象,昂首展翅,激越飞扬,表现得强健有力,凤的前方是一只蜿蜒向上升腾的夔,是传说中的一种独爪龙。在原始社会和商周时代,龙凤都是导引灵魂升天的灵物,这在屈原的楚辞中早有反映,所以这幅《人物龙

凤帛画》的主题应是表现墓主人祈求在龙凤援引下飞升仙界。

这幅帛画画风较为古拙，但线条优美流畅，人物比例准确，布局精妙，想象丰富，表现了楚艺术奇谲浪漫的独特风格。

### 《洛神赋图》 东晋 顾恺之

顾恺之是中国东晋时代的著名画家。顾恺之不仅擅画闻名，而且工诗赋，善书法，被时人称为“才绝、画绝、痴绝”。

《洛神赋》是汉魏文学家曹植的名篇，顾恺之则依据这凄美的爱情故事绘制出这幅6米长的《洛神赋图》（见图1-5和图1-6），为顾恺之的传世精品。画中曹植初见洛神时的惊喜、分别时的留恋惆怅都表现得十分传神；洛水女神衣袂飘然、凌波微步、若即若离、楚楚动人，极为出色地描绘出了赋中形容洛神之曼妙：“其形也，翩若惊鸿，婉若游龙。荣曜秋菊，华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出绿波……”尤其是将洛神欲去还留、回首顾盼的愁惘情态表现得十分动人。可以说，《洛神赋图》是顾恺之提出的“迁想妙得”、“以形写神”等重要绘画理论观点的精妙体现。

### 《游春图》 隋 展子虔

《游春图》（见图1-7）是我国现存最早的卷轴山水画，传为隋代画家展子虔的作品。展子虔是北齐至隋之间的一位大画家。据载，其画笔调工整，法度严谨，对隋唐绘画的发展起着重大作用。《游春图》是画家唯一传世之作。

《游春图》描绘了草长莺飞的阳春季节，人们在山林间踏青游赏的情景。图卷以自然山水为主，人物殿阁点缀其间。构图采用俯瞰的视角遥望景物，山峦叠翠、烟波浩渺，游人或骑马山间、或荡舟湖面，一派春意盎然、怡然自得的景象。

画面以青绿着色，渲染和煦明媚的春天之景，为青绿山水滥觞。《游春图》已然超越了六朝前山水画那种“水不溶泛，人大于山”的草创阶段，形成了“丈山、尺树、寸马、分人”的合理比例。它的出现标志着中国山水画渐趋成熟，已发展成为独立的画科。

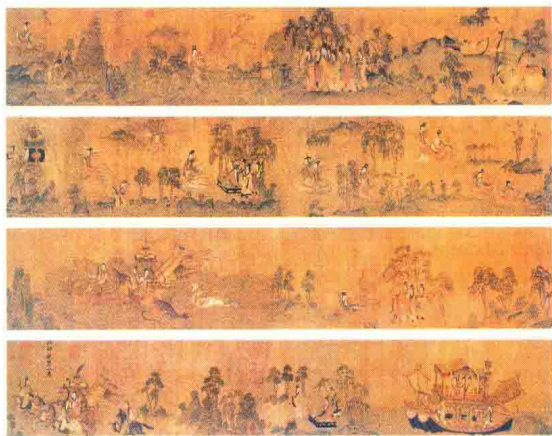


图 1-5 《洛神赋图》



图 1-6 《洛神赋图》（局部）



图 1-7 《游春图》

## 《步辇图》 唐 阎立本

阎立本是初唐最著名的画家之一，曾官至右丞相。阎立本的绘画多以政治历史事件以及王公贵族为题材，《步辇图》（见图 1-8）就是这样一件表现汉藏友好的历史绘画，作品以贞观十五年（公元 641 年）吐蕃首领松赞干布与文成公主联姻的历史事件为题材，描绘了唐太宗接见前来迎娶文成公主的吐蕃使臣禄东赞的情景。

这幅画构图上很明显将人物分成两组：图卷右侧是在宫女簇拥下坐在步辇中的唐太宗；左侧依次为典礼官、禄东赞、翻译者。画中的唐太宗淡定自若，目光深邃，既有尊贵威严的不凡气度，又显平易亲和之态，充分展露出盛唐一代明君的风范与威仪。其醒目的魁梧身材体现了早期人物绘画“主大从小，尊大卑小”的创作原则。典礼官持重有礼，禄东赞的诚挚谦恭、不卑不亢，翻译官谨小慎微、诚惶诚恐。各种表情刻画得生动传神，又非常符合人物的身份特征。

作品设色典雅绚丽，线条流畅圆劲，构图节奏鲜明。为唐代绘画的代表性作品，具有珍贵的历史和艺术价值。



图 1-8 《步辇图》

## 《簪花仕女图》 唐 周昉

周昉是唐代最著名的仕女人物画家之一，其绘画多表现宫廷生活的闲情逸致，仕女形象容貌端庄、圆润丽、柔软温腻，深受时人青睐，被誉为“周家样”。

《簪花仕女图》（见图 1-9 和图 1-10）为唐代仕女图画的典型风格，代表了唐代现实主义绘画风格。整幅画面的构图采取平铺列绘的方式，描绘几位贵族女子在花园中戏犬、闲步、赏花、扑蝶的情形。画中四嫔妃和两侍女，主大从小。人物描绘工丽细腻，线条流畅圆润，敷色层次清晰，表现出薄纱透体的高妙境界。

尤其是雍容华贵的仪表之下，深宫妙龄女子闲散落寞的愁绪更令人心生怜惜。《簪花仕女图》之命名，得于画中仕女头上一朵硕大盛艳的牡丹。娇娆旖旎的花瓣，有着花冠的气派，却不失妩媚，禀承着唐人的别情厚爱，却是“绿艳闲且静，红衣浅复深。花心愁欲断，春色岂知心。”（王维《红牡丹》）

## 《韩熙载夜宴图》 五代 顾闳中

《韩熙载夜宴图》（见图 1-11）是五代顾闳中描绘韩熙载家宴的一幅长卷。韩熙载原是一位北方贵族，因战乱南逃，被南唐朝廷留用。为表明自己毫无政治野心，免被猜忌，韩熙载不问时事，纵情声色。史载李

后主“乃命阎中夜至其第窃窥之，目识心记，图绘以上之，故世有夜宴图。”



图 1-9 《簪花仕女图》



图 1-10 《簪花仕女图》(局部)



图 1-11 《韩熙载夜宴图》(局部)

由于这幅画兼具了情报功能，《韩熙载夜宴图》具有极强的写实性，顾闳中细微的观察，逼真的描绘将韩熙载奢华的家宴情景描绘得一览无余，并对主人公韩熙载放荡不羁而又郁郁寡欢的复杂内心，表现得十分传神。《韩熙载夜宴图》随着情节的进展分成五个段落，分别为“听乐”、“观舞”、“歇息”、“清吹”、“散宴”。这五个部分不露痕迹地连成一个节奏起伏的整体，但通过屏风巧妙分隔，又使不同场景具有独立

性,随着画面的展开,呈现出一种时间的延续,将一个南唐贵族彻夜笙歌的全部过程娓娓道来。

《韩熙载夜宴图》十分真实而生动地展开了一幅南唐上层社会的风俗画面,具有极高的历史价值和艺术价值。

### 《写生珍禽图》 五代 黄荃

五代时期的花鸟绘画更趋成熟,已出现以黄荃、徐熙为代表的不同风格和审美趣味,史称“黄家富贵、徐熙野逸”。黄荃作为后蜀宫廷画师,长期生活于宫苑之中,其绘画多以宫廷奇珍异卉为题材,创没骨画法,淡墨勾勒,用笔极精细,几不见墨色,后以重彩渲染,十分工致富丽。黄荃具有高超的写真技巧,据说曾画六鹤,“精彩体态,更愈于生”,竟引来真鹤。

《写生珍禽图》(见图 1-12)是黄荃传世的重要作品,左下角有付子居宝四字,可见是给他次子黄居宝的一幅示范画稿。画卷上精致入微地画了 24 只小动物,鸟羽的华美、龟壳的坚硬、蝉翼的透明……无不清晰逼人,昆虫、鸟雀和乌龟等不同动物造型都非常准确,栩栩如生、呼之欲出。黄荃精湛的写实技巧和细腻富贵的皇家气派为后来的宫廷画家所仰慕,开一派花鸟绘画新风,“黄家富贵”指的则是黄荃和他的儿子黄居、黄居宝父子三人所代表的画风。



图 1-12 《写生珍禽图》



图 1-13 《溪山行旅图》

### 《溪山行旅图》 北宋 范宽

《溪山行旅图》(见图 1-13)是北宋画家范宽的代表作。米芾曾评论范宽的绘画:“范宽山水丛丛如恒岱,远山多正面,折落有势。山顶好作密林,水际作突兀大石,溪山深虚,水若有声。物象之幽雅,品固在李成上,本朝自无人出其右。”这段话与《溪山行旅图》实在是非常吻合。

这幅山水描绘的是关中之景,首先给人的强烈审美感觉就是整个画面的磅礴雄伟之势,巍峨耸立的山峰如同咫尺眼前,气势逼人,十分传神地表现出秦陇山川浑厚峻拔之景象。山顶有密林,山间一线飞瀑,飞流直下,仿佛能让人听到山谷中水声回响。山脚下巨石纵横,蜿蜒山路上缓缓行进着一支商旅队伍,马铃悠扬、泉水潺潺,在雄健壮阔的群山之中,这一路人马就像跳跃的音符为画面平添一份灵动的生趣。范宽的作品,图大幅宽,山势逼人,山石嶙峋,草木华兹。用笔着重骨法,笔墨的酣畅厚重且层次丰富。“范宽之画,远望不离座外”,正是赞叹他的画体现了北方山川的雄峻浩莽,重山仿佛扑面而来,使人犹如身临其境一般的风格。历代评论家对此画称赞备至,对后世影响极深远。

### 《清明上河图》 北宋 张择端

《清明上河图》（见图 1-14）是一幅具有重要历史价值的风俗长卷，是反映 12 世纪中国城市生活面貌的极为珍贵的资料。

画家用精致的工笔细致生动地描绘出汴京城内及近郊，社会各阶层尤其是平民的生活景象。《清明上河图》以长卷形式，将繁杂的景物纳入统一而富于变化的画面中，汴河两岸、虹桥上下，真是车水马龙，店铺鳞次栉比，行人摩肩接踵，一片繁荣景象。画面场面巨大、结构严整；尽管内容极为丰富繁杂，却处理的主体突出、繁而不乱、有条不紊；细节一丝不苟，处处引人入胜，表现出画家高度的艺术概括力。它是北宋风俗画中最具有代表性的一幅。

### 《芙蓉锦鸡图》 北宋 赵佶

宋徽宗赵佶是北宋著名的书画家。这位皇帝在书画艺术上的天赋与成就显然高于他的政治才能，虽然政治上昏庸无能，但他的书与画均有很高成就。其书首创“瘦金书”体；其画尤好花鸟，充满盎然富贵之气，自成一派。

《芙蓉锦鸡图》（见图 1-15）被认为是宋徽宗的传世作品，赵佶主张绘画中注重诗意的含蕴回味和观察事物的精细入微以及写实表现的微妙传神，这些观点在这幅画作中得以完整的诠释。此图笔法工细，设色典雅。芙蓉枝叶繁茂，锦鸡飞临于疏落的芙蓉花枝梢上，转颈回顾，翘首望着一对流连彩蝶翩翩舞飞，一派生机盎然的景象。

画中花卉枝叶和锦鸡造型准确，务求精微，其锦鸡落处，芙蓉摇曳下坠，逼真地表现了锦鸡压于枝头的真实景况。全图用笔精娴熟练，所用双钩设色，线条细劲、细致入微，色彩晕染层次清晰，浓淡相宜。

赵佶还以清瘦劲健的瘦金体自题：“秋劲拒霜盛，峨冠锦羽鸡，已知全五德，安逸胜尧”，与画面互为辉映，相得益彰，于典雅丽中传达出雍容堂皇的贵胄之气，为北宋院体画的代表。

### 《采薇图》 南宋 李唐

《采薇图》（见图 1-16）描绘的是殷商贵族伯夷、叔齐在商亡后不愿投降周朝，“不食周粟”，在首阳山采野菜充饥，最后饿死山中的故事。画面上伯夷、叔齐对坐于山野之中，一副文人形象，憔悴羸弱却不失儒雅，采野菜用的小锄、竹筐放在地上，叔齐侧面而坐身体微微前倾，一手扶地一手比划着，神情激昂地在诉说着什么；正中的伯夷双手抱膝而坐，面带忧愤，神情专注地静听叔齐的谈话。画中古藤老松，繁茂苍莽，很好地烘托出环境的荒僻，也更加表现出人物的艰难处

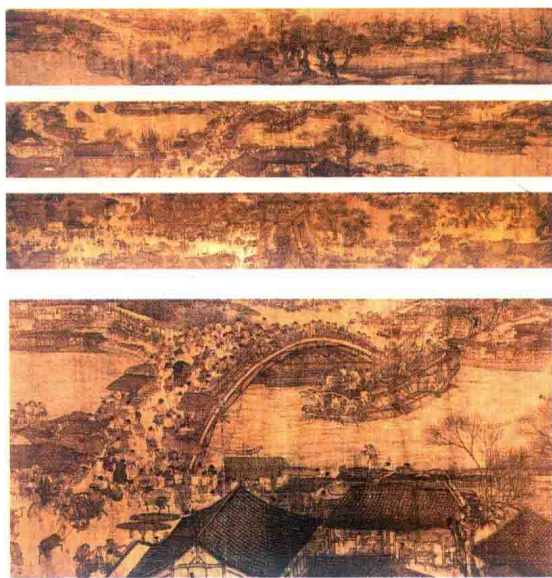


图 1-14 《清明上河图》



图 1-15 《芙蓉锦鸡图》

境和坚定的意志。二人形容清瘦，须发蓬松，但神情刚毅坦荡。令我们感到他们虽置身于山林草木之中，但仍在关怀着世事，并为之抑郁孤愤。



图 1-16 《采薇图》

后人对这个故事看法不一，或认为二人高风亮节，或认为二人愚忠迂腐，而李唐在当时南宋与金国对峙的时候，画这个历史故事来表彰保持气节的人，谴责投降变节的行为，其“借古讽今”之意是显而易见的。

### 《踏歌图》 南宋 马远

南宋画家马远出身绘画世家，他的曾祖父马贲、祖父、伯父、父亲都是画院画家，再加上他的兄长、他自己及他的儿子，被称为“一门五代皆画手”。

《踏歌图》（见图 1-17）是马远的代表作，画面用笔苍劲而简略，大斧劈皴极其干净利索，表现雨后天晴的山郊村野，几个老农带几分醉意在田埂上踏歌而行，具有简洁、明快、清旷的特点。远处山峰奇峭，宫阙隐现，近处田垅溪桥，巨石踞于左角，疏柳翠竹，虽无花草的点缀，却表现出明媚的春山环境。画上几位老农，或踏歌而舞，或和节呼应，或呼朋引伴，或酒醉蹒跚。四个人动态不一，却动态和谐、憨态可掬。垌道左面的两个孩子给画面添加了一股童趣，画面笼罩在一片欢愉、清新的氛围中，形象地表达了画中题诗“丰年人乐业，垌上踏歌行”的诗意。

《踏歌行》中景的高峰不再是顶天立地，却显得奇异峻峭，烟雾蒙蒙的树林中掩映着飞檐，山峰侧立一旁，画面留出大量空白。这种创新的边角构图在马远以及另一位和他齐名的画家夏圭的画中得到充分、成熟的体现，他们善于以局部特写来构图，常画山之一角，水之一涯，形成一种清空的图式，所以他们被并称为“马一角、夏半边”。



图 1-17 《踏歌图》

《踏歌图》在马远以及另一位和他齐名的画家夏圭的画中得到充分、成熟的体现，他们善于以局部特写来构图，常画山之一角，水之一涯，形成一种清空的图式，所以他们被并称为“马一角、夏半边”。

### 《鹤华秋色图》 元 赵孟頫

赵孟頫诗、书、画、印俱精，尤以书法与绘画的造诣很高，绘画兼擅人物、山水、花鸟、鞍马，墨韵高古，提出绘画要有古意，力倡以书法入画，书画博采晋、唐、北宋诸家之长，以气韵生动取胜。《鹤华秋色图》是其代表作之一。

《鹤华秋色图》（见图 1-18）描绘了济南郊外鹊山和华不注山一带的秋天景色，画面中长汀层叠，渔舟出没，林木掩映。平原之上鹊、华两山遥遥相对，右边的华不注山，孤峰突起、秀泽峻峭；左边的鹊山，则峰峦浑圆、青崖翠发，两山相映成趣。