



“十三五”职业教育课程改革规划新教材
职业院校人文素质教育美术教材

美术

欣赏

MEISHU
M XINSHANG

主编	李培娜
副主编	徐晶
参编	王恒军
	杜江挺
	尹佳
	刘剑
	谷晓红
	王伟
	张铁君
	朱德明



图书在版编目 (CIP) 数据

美术欣赏 / 李培娜, 谷晓红, 朱德明主编. — 延吉 :
延边大学出版社, 2020. 5
ISBN 978-7-5688-9069-4

I. ①美… II. ①李… ②谷… ③朱… III. ①品鉴
IV. ①J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2020) 第 085732 号

美术欣赏

作者: 李培娜 谷晓红 朱德明

责任编辑: 李宝龙

封面设计: 书 联

出版发行: 延边大学出版社

社址: 吉林省延吉市公园路 977 号

邮编: 133002

网址: <http://www.ydcbs.com>

电话: 0433-2732435

传真: 0433-2732434

发行部电话: 0433-2732442

印刷: 广州桐鑫印刷有限公司

开本: 787×1092 毫米 1/16

印张: 11.25

字数: 260 千字

版次: 2020 年 5 月第 1 版

印次: 2020 年 5 月第 1 次

ISBN 978-7-5688-9069-4

定价: 38.00 元

前

言

随着当今科技高度发达、经济贸易日益繁荣、中西文化走向融合的大形势，国家实施了科教兴国战略，并在全国普及推行了素质教育，以传承中华民族的优秀品德，强化提高全民的综合素质。素质教育旨在陶冶情操，提高审美能力，帮助学生塑造健全的人格与个性，并引导学生学会欣赏美、创造美，通过促进审美思维的发展来激发他们对美好事物的追求。

由于美术是一种没有国界的艺术，是人类社会生活中共同和普遍的活动，所以“美术欣赏”被定位为美育和艺术教育中较具人文性的通识课程之一。通过对美术发展史全面系统地了解，明确不同时代各美术门类的特点，分析其成就和局限，提高艺术鉴赏能力，吸取前人美术作品中的有益成分，借鉴历史经验，创作出更有时代精神的新美术。它的目的是引导学生可以多视角、多层次地观察问题，使他们能对不同的思维模式保持高度的兴趣，从而增进他们对自己、社会、自然、科学及其相互关系的了解。

我们都懂得：全面发展的教育体制应该是德育、智育、体育、美育的全面发展。人类文明几千年的发展史中，从来没有离开过艺术，它与人类的生存发展伴随始终。而美育又被称审美教育或美感教育，也是情操教育和心灵教育。美育是人类认识世界、改造世界的重要手段，也是实现人类自身美化、完善人格塑造的重要途径。通过美术欣赏课的教学，可以引导学生在欣赏中了解美术文化，形成一定的人文素养，使学生明是非、知善恶、辨美丑，激发学生对美的追求，培养学生健康的审美情趣陶冶情操，提高学生对美的正确认识，学会欣赏美和创造美。

本书作者长期担任“美术欣赏”选修课的教学工作，随着学生对于美育重要性的认识，每学期选此课程的同学也越来越多，让人深深感受到当代学生提高自身艺术品位和欣赏水平的强烈愿望，由此作者精心整理成书，希望对那些渴望扩展美术知识的同学起到引导和帮助的作用。



本书作为职业技术学校 and 高等院校素质教育的特色教材，坚持科学发展观，严格按照国家教育部关于“加强国民素质教育”的要求，依照素质教育所涉及的各种问题和施教规律，根据中外美术教育进课堂的新形势，全面贯彻国家新近颁布并实施的素质教育法律法规及管理规定，注重加强中外美术文化与职业审美素质的教育培养。本书的出版，对普及国民素质教育、创建和谐社会，对帮助学生加强素质培养，提高潜在竞争力，毕业后能够顺利走上社会就业具有特殊意义。

本书大致分为三个板块，第一章至第五章为第一板块，分别介绍了中国古代陶瓷艺术、中国传统人物画、中国传统山水画、中国传统花鸟画以及现代绘画艺术的欣赏，内容配有插图，便于青年学生理解吸收；第六章至第八章为第二板块，这一板块主要介绍了古希腊到文艺复兴时期以及 17、18 世纪的欧洲绘画史；第九章是第三板块，详细介绍了西方现代绘画艺术。本书贴近学生兴趣，理论清晰，阐述简明精炼，具有亲切自然的大众化语言风格，内容丰富多彩，图文并茂，具有较强的可视性、可欣赏性和参考价值。

编写组

目 录

第一章 中国古代陶瓷艺术欣赏	1
第一节 概述	1
第二节 中国陶器及其代表作品欣赏	2
第三节 中国瓷器及其代表作品欣赏	14
第二章 中国传统人物画欣赏	23
第一节 概述	23
第二节 中国传统人物画欣赏	24
第三章 中国传统山水画欣赏	40
第一节 概述	40
第二节 中国传统山水画欣赏	41
第四章 中国传统花鸟画欣赏	64
第一节 概述	64
第二节 中国传统花鸟画欣赏	65
第五章 中国现代绘画艺术欣赏	83
第一节 概述	83
第二节 中国现代绘画艺术欣赏	84
第六章 从古希腊到西方文艺复兴时期绘画欣赏	100
第一节 概述	100
第二节 人性与神性完美结合的古希腊、罗马绘画	101
第三节 人性“复活”的文艺复兴时期绘画	105



第七章 17、18 世纪欧洲绘画	119
第一节 概述	119
第二节 17 世纪欧洲迷狂的巴洛克绘画	120
第三节 17 世纪欧洲淳朴的写实主义绘画	125
第四节 18 世纪欧洲艳情的罗可可绘画	129
第八章 18 世纪末至 19 世纪前半期欧洲绘画	136
第一节 概述	136
第二节 新古典主义绘画	136
第三节 浪漫主义绘画	140
第四节 现实主义绘画	144
第九章 西方现代绘画艺术欣赏	151
第一节 概述	151
第二节 西方现代艺术的主要流派及其代表作品欣赏	153
参考文献	171



第一章

中国古代陶瓷艺术欣赏

第一节 概述

众所周知，陶和瓷两大类的合称就是“陶瓷”，陶器和瓷器是两种不同的工艺制品，之所以将两者并称，主要是就其本质而言，都是人类利用矿物黏土或岩石等多种天然资源，经过选择制备，利用掺水配合之后的可塑性，再用捏塑或泥条盘筑或轮制等方法加工成型为所需要的样式，然后在特定的温度下，成功烧制的技术成果。我们通常把胎体没有致密烧结的粘土和瓷石制品，不论是有色还是白色，统称为陶器。相对来说，经过高温烧成、胎体烧结程度较为致密、釉色品质优良的粘土或瓷石制品称为“瓷器”。

陶器与瓷器的差异最根本的区别主要在以下三点：

第一，陶器和瓷器所用材料不同。

陶器是用可塑性较好的黏土成型的，这种原料是多种微细矿物的集合体，多呈粉状或土状，其矿物成分复杂，颗粒大小不一致，含铁量很高，还含有其他有机杂质，因而胎土往往会呈现灰白、黄、褐红、灰绿、灰黑甚至黑色等，胎体疏松，具有音哑（敲击声呈“扑扑”响）、不透明、吸水性和吸附性较强等特点。制陶的黏土一般在采集后稍经淘洗、沉淀即可应用。为改进陶器性能，也会在黏土中加入砂粒、稻谷壳等，在陶坯的干燥和烧制过程中，它们能降低坯体的变形和破裂概率，而砂子还较黏土更耐高温，故夹砂陶常做炊具。



瓷器是由瓷石、高岭土、石英石、莫来石等烧制而成，外表施有玻璃质釉或彩绘的物器。由于不是单一的矿物岩石，故其化学组成比较复杂，性质差异也稍大。从外观看，瓷土有白、米黄、青色之分，呈致密岩石状，含有构成瓷的各种成分，其共同的特点是三氧化二铝的含量高，三氧化二铁的含量低，透明度高，吸水性和吸附性很弱。瓷石采集后，须经春细、淘洗、去除杂质、沉淀后再制成砖状瓷土块，以此为胎骨，再成型作器。

第二，陶器和瓷器的烧制温度不同。由于二者所用材料不同，决定了两者烧造温度的差异。

陶器大多是经 $800^{\circ}\text{C} \sim 1000^{\circ}\text{C}$ 左右的高温烧成的。特别粗松的器物只需 600°C 左右的温度，超过这个极限，胎骨就会烧溶变形或者爆裂松塌。而烧结程度较好的“硬陶”其烧造温度也只在 1100°C 左右。

瓷器由于其胎骨中三氧化二铝的含量高，故其烧结温度一般在 1200°C 以上，烧成后质地坚硬结实，组织细密，用刀子都不能割削，叩之有清脆的金属声。

第三，陶器和瓷器器表施釉方式不同。釉是石灰釉经过高温烧制，施在素胎上的半透明的玻璃质。

陶器的器表有施釉和不施釉两种。早期的陶器一般不施釉，所以器物上的彩绘极易磨损剥落，脏了也不易洗涤。后来的民用陶器表面多施釉，称为“釉陶”，但只能施低温釉。

瓷器的器表施釉，釉和胎骨在高温中一次烧成，胎釉结合紧密牢固，釉层透明，瓷器表面有光泽，淡雅清澈，可以拭抹。瓷器的器表上也有施低温釉或彩绘的，但必须先将瓷器的胎骨在高温中素烧而成，方能施此装饰工艺。

中国素以陶瓷蜚声世界，有“陶瓷母邦”之誉。中国的陶瓷文化一直被视为足以体现中华民族文明成就和精神风采的重要方面。

早在欧洲掌握制瓷技术之前一千多年，中国已能制造出相当精美的瓷器。在中国，制陶技艺的产生可追溯到纪元前 4500 年至前 2500 年的时代，可以说，8000 年的中国陶瓷史代表着中国文明史，也代表着中国经济、文化、科学发展的历史。世界上恐怕没有哪一个国家像中国这样具有丰厚而优秀的陶瓷文化历史，并对世界文明进程产生过巨大的历史影响。

第二节 中国陶器及其代表作品欣赏

一、中国陶器的发展

陶器的出现，最晚在距今 9000 年前。古时人们制作陶器，便于谷物的贮存和饮用水的携运，对稳定人类的定居生活，提高生活的质量，促进社会生产力，都起了十分重要的作用。陶器的产生与农业经济的发展有着密切的联系，它是人

类最早的一项手工生产活动。马克思在谈到人类使用陶器一事时曾说它“在某种程度上控制了食物的来源，从而开始过定居生活。”

陶器的成功制作，不仅对当时人们的经济生活有巨大的作用，而且也为后来青铜器、铁器的出现创造了十分有利的条件。考古发掘的结果表明，早期铸铜遗址中发现的炼锅，有的是用陶制的缸、尊之类，有的是用带草泥条盘筑制成的器皿。这就是利用陶器的耐火性能，把它作为冶炼金属的工具。

从陶器造型和装饰来看，其实用和美观的原则得到了有机的结合。陶器中最常见的罐和盆，都是作为一种盛器，前者用于运水和储水，后者主要用于炊煮。但为了使这些盛器有尽量大的容积，不论陶罐还是陶盆，都是“鼓腹”，使得器具整体造型敦厚，比例匀称。同时，为了适应它们不同的使用要求，陶罐都是有肩、小口，有的还有较长的颈，这样便于运水和储水；而陶盆，无肩无颈、大口，这样便于炊煮、盛食。最有趣的是陶器中一种三足器的造型，完全是基于实用和美观的需要而进行的一项杰出的创造，从实用（如便于烧火）的目的考虑，三足器比两足器更稳定，从美观的角度考虑，三足器在造型上又比四足器更简洁、更刚健，具有一种独特的形式感和高度的审美功能。从陶器的装饰上来看，特别是在黄河流域的彩陶壶、罐上，其装饰纹样一般都在陶器的腹部及以上。在近底及其以下，则大多素面无纹。盆的装饰往往出现于内壁的上部及口唇，外壁常不加装饰。何以如此？这是由于古人的起居习惯是席地而坐，陶器通常放置于地面，人无论立、蹲、坐，往往是从俯视的角度去观察器物，因此如此设计。此外，陶器装饰纹样的构成和处理上，原始人已经成功地运用了诸如对称、连续、反复等形式美的法则。

现在的考古发掘证明，中国的陶器早在新石器时代初期就已经出现。原始陶器大体有红（彩）、灰、黑、白陶之分，其装饰之美集中体现于彩陶，造型之美突出表现于黑陶。

1. 彩陶

彩陶属于泥质红陶，是在质地细腻的器物上绘有红、黑、白等颜色图案的陶器。烧制前，先用赭石（红色）、铁或锰（黑色）和可能配入溶剂的瓷土（白色）等矿物质作色料，在磨光的干陶坯上面绘制各种装饰纹样（有时还在画纹样前，先在陶坯表面涂刷研磨极细的同色或异色黏土浆作“陶衣”，施加陶衣仅意在装饰，借以衬托彩绘的纹样），烧制后彩绘纹样经洗刷也不轻易脱落。除彩绘图案外，器表修饰还有剔刻、镂空、拍印花纹、附加堆纹等方法，它们是在焙烧前完成的。剔刻、镂空是为增加美感，而拍印花纹、附加堆纹还含有功能意义。以带纹的木拍或陶拍拍打器表，能使坯体更加致密，把细泥条粘附于器表做出简单的纹饰，既可加固器壁，又令器物不易滑脱，方便稳妥移动。

黄河流域是中国新石器时代中晚期彩陶最发达的地区，其上游分布着马家窑文化及齐家文化，中游分布着著名的仰韶文化，下游则有大汶口文化。长江流域的彩陶远不及黄河流域发达，其成就主要表现在屈家岭文化中。但在长江中下游其他地区的一些文化遗址中，也时有彩陶出土。仰韶文化的半坡类型、庙底沟类





型，马家窑文化的马家窑、半山、马厂类型，此外大汶口文化、齐家文化及长江流域的屈家岭文化，这些彩陶的造型与装饰非常丰富，各有特色。

例如，半坡类型因首次发现于西安半坡村而得名，遗址的时代约在公元前4800—前4300年，主要分布在关中地区。彩绘陶器多为施红陶衣的圜底的盆、提和小口尖底瓶等，造型规整、朴实厚重，彩绘以黑彩居多，纹样以宽带、三角、折纹等几何形为主，基本以直线构成，结构单纯，图案严整，笔触有力。除几何图案外，还有人面、鱼、鹿、鸟、羊、猪等形象最为引人注目。鱼纹有两类，一类写实，其时代较早；另一类相当抽象，以几何形构成，其时代较晚。晚期，还出现了两个以上鱼纹共用一头的装饰，更有人面衔鱼等奇特的复合纹样，这就是著名的人面鱼纹（见图1-1）。因为鱼纹被一再表现，故有专家指出，这反映的应是半坡人以鱼为祖先的观念，鱼可能是其图腾。在半坡等地的一些彩陶钵口沿黑宽带纹上，还发现有50多种符号，可能具有原始文字的性质，对探索中国文字的起源有重要的参考价值。



图1-1 人面鱼纹彩陶盆

庙底沟类型最早发现于河南陕县庙底沟村，遗址的时代约在公元前3900年，分布于陕晋豫三省交界地区。彩陶器形中曲腹平底碗、盆和甬具特色。彩绘纹样以几何形图案为主，如花瓣、钩叶、条、涡、圆点、方格等，并有少量蛙纹和鸟纹，图案变化更为多样。造型优美，装饰色彩鲜明，纹样常以曲线构成，形象秀丽，构图丰富多变，富有律动感。除少数兼用红彩外，多以红陶衣绘黑彩为主，兼有白陶衣绘黑红彩等，加强了色彩的对比效果。一些彩陶采用了雕塑与彩绘结合的方式，人头器口瓶（见图1-2）是其中著名的一件，其腹部的弧边三角形纹样被指认为蔷薇。

马家窑类型彩陶，特别注重彩绘装饰，图案精美，装饰的面积大，有的甚至通体装饰。彩陶花纹多以色浓如漆的黑彩绘画或黑红兼施，绘制于橙黄或红底上，题材丰富，行笔流畅，装饰繁满。纹样以几何型为主，花纹主要以弧线构成，并常常间以圆点，流畅而有节奏。许多作品以平行直线、弧线和波形线相间，图案赋予曲直的对比（见图1-3）。动物纹样为数不多，有些形象写实，如人面鱼身纹和团鱼纹。鸟纹等采取变形的处理，还出现了神化的动物纹样，如双足蛙、无头鸟、双头六足兽等。



图 1-2 彩陶人头器口瓶



图 1-3 同心圆波纹彩陶盆

半山类型最早发现于甘肃和政洮河西岸的二阶台地。其彩陶造型更加精美，最有特色的长颈或短颈或无颈而有折沿的小口宽肩大腹双耳罐、长颈壶等是常见的器型，腹部每每略呈扁圆形，稳重大方，形象丰满浑厚，颇有气势，是我国古代工艺史上最成功的造型之一。装饰题材主要有网纹、菱格纹、三角纹、水波纹、垂弧纹、旋涡纹、圆圈纹等。以黑色的锯齿纹和红色的带纹相结合是其特征，不少几何形纹样常出现于葫芦形器皿上（见图 1-4），构图则多采用二方连续。装饰严密紧凑，无论俯视、平视，图案均有不同的完美效果。作品装饰繁密，效果华丽，其黑彩、红彩相间交替，令装饰的变化更加丰富。黑彩虽然最多，但也大量运用以前少见的红彩。



图 1-4 葫芦形网纹彩陶长颈壶

马厂类型因首见于青海民和的马厂塬而得名。马厂型彩陶虽然在制作上略显粗糙，但随着社会的进步，在器型和纹饰方面，种类更加多样。马厂类型彩陶的器形以双耳或贯耳的壶和双耳瓮居多，并有双耳的罐盆、单耳杯和豆等。装饰以黑彩为主，也有黑红并用的。内填各种细小几何形的四大圈纹是流行的纹样，最





具特色的是形象似蛙形的神人纹（见图 1-5），蛙形的神人的头部装饰成流行的细小几何形的圈纹。蛙具有极强的繁殖能力，原始初民们对蛙的描绘反映着生殖崇拜的观念。



图 1-5 蛙形神人纹彩陶壶

马家窑文化彩陶在其陶器中所占比例最高，彩陶数量之众多、装饰之丰富均令新石器时代其他文化的彩陶无法比肩，至此中国彩陶艺术达到顶峰。1974—1978 年，在青海乐都的柳湾发掘了 1700 余座马家窑文化墓葬（彩陶多属于马厂类型），获得陶器愈万，其中，彩陶壶、罐达 8000 余件。而在其 564 号墓中，出土陶器达 91 件，其中，彩陶竟然有 86 件。柳湾彩陶常饰有内填图案的圆环，据统计，内填的图案竟多达 414 种。

原始彩陶的所有这些重要的成就，都向我们揭示了工艺设计的一个基本规律，即实用和美观的辩证统一。同时，也以它特有的自然、质朴的美的艺术形象，向我们展示了人类童年时期的审美观念。彩陶工艺所揭示的这些规律性的知识、艺术手法，经过以后的各种工艺美术继承、发扬，不断丰富，逐步形成了我国工艺美术的宝贵特色和优良传统。所以，原始社会的彩陶工艺，对于我国工艺美术的发展，具有非常重要的意义。

2. 黑陶

黑陶在仰韶文化庙底沟类型晚期就有发现。它是在强还原的窑炉里烧成的，烧成温度一般高于同时同地的红陶和灰陶。多数黑陶内外皆黑，少数则在灰陶或红陶外施加黑色陶衣，即所谓黑皮陶或黑衣陶。在新石器时代，含有黑陶的文化不少，较著名的有大溪文化、屈家岭文化、大汶口文化、龙山文化等。从艺术史的角度来看，则以龙山文化为代表。

龙山文化因 1928 年发现于山东章丘龙山镇城子崖而得名，时间约在公元前 2500—前 2000 年。继仰韶文化之后，龙山文化的黑陶更注重器物的造型之美。造型规整周正，胎壁厚薄均匀，显示出极高的工艺水平。黑陶虽也有带刻画、镂空装饰的，但大多素面，表面打磨精细，作品漆黑光亮，以劲挺的造型取胜。其

最具有代表性的是晚期的蛋壳黑陶，有“黑如漆、薄如纸”的美称。采用轮制生产的这种黑陶器，壁薄如蛋壳，表面黑亮如漆，造型颈长秀雅，十分优美，胎厚竟能不足1毫米，甚至只有0.2毫米，代表着原始陶器的造型和工艺成就。在山东胶县三里河出土的一只蛋壳黑陶高柄杯（见图1-6）高达20厘米，重量却不足40克。



图 1-6 蛋壳黑陶高柄杯

3. 白陶

白陶，就是指表里和胎质都呈白色的一种素胎陶器。它是用瓷土和高岭土为制陶原料，质地洁白细腻。烧成温度在1000℃左右。由于胎质中所含氧化铁比例极低，大约仅在1.6%左右，比一般黏土低了许多，因此烧成后表里和胎质都呈白色。

白陶出现于新石器时代中期，商代后期发展到顶峰，至西周逐渐衰落。最初基本上都是手制，以后也逐步采用泥条盘制和轮制法。器型种类主要有鬲、爵、甗（léi，古代一种盛酒器具，形状像壶）、壶、卣、觥（zhì，古时饮酒用的器具）、豆、钵等。其纹饰是用印模在做好的坯胎上捺印出来，开始只是出于防止器物变形，有加固陶坯的目的，故早期的印纹陶上多留有布纹、席纹和绳纹的痕迹，后来，随着技术的提高和人们审美能力的发展，逐渐使纹样趋于丰富、精美。其纹饰多与器形相协调，如曲折纹、云雷纹、回纹等较粗犷的纹样，多用于瓮、坛及较大的罐等。而小件的盂、钵等多饰以米字纹、方格纹等细密、秀美的纹样，结构严谨，且富有韵律感。

4. 灰陶

灰陶是一种灰色陶器，烧成温度一般在840~900℃左右，最高可达1100℃。烧制时，当坯体入窑以后，用还原焰焙烧，陶胎的铁氧化物还原为二价铁，使陶胎现出灰色。根据胎质的粗细及含砂与否，可分为泥质灰陶和夹砂灰陶。

灰陶在新石器时代早期裴李岗文化遗址中已经出现，龙山文化、屈家岭文化





后期等都以灰陶为主。到夏代（二里头文化早期）以泥质灰陶和夹砂灰陶为主。

春秋战国时代，砂质和泥质的灰陶数量最多，除去瓦当等建筑构件之外，有日用品和明器两类。因当时青铜容器、印纹硬陶、原始瓷器及木漆器使用较多，日用灰陶的器形已有减少，主要有盘、豆、孟等饮食器，盆、瓮、罐等盛储器，釜、甑、鬲等炊器等。器表多素面，容积往往增大，重在实用。在战国日用灰陶上，发现了不少刻画铭文，内容或为地名、或为作坊名号、或为匠师姓名，显示出由制作普及引来的商业竞争。这一时期专为随葬制作的灰陶明器较多，它们一般烧成温度较低，有鼎、鬲、罐、盒、尊、壶（见图 1-7）、簋、孟、盘、匱、豆等。不少器物明显摹仿青铜器，制作考究。精美的灰陶明器以彩绘陶为代表，它们的图案或是在磨光的器表直接绘制，或者先涂底色，然后绘出。彩绘颜料有红、黄、黑、白等色，偶尔还有金，题材有线纹、带条、三角、旋涡、水波、矩形、方连、云雷、柿蒂、龙凤、蟠离等，装饰面貌也常与青铜礼器相同或相近。战国秦汉时期是彩绘灰陶最风靡的阶段，此后彩绘灰陶的容器比例降低而雕塑性作品比例提高。



图 1-7 彩绘灰陶壶

秦汉时期的陶器数量很多，陶器中，泥质灰陶尤多。由于各地的原料和制作技术不同，故泥灰陶往往也有呈色和质地的区别。较好的器物烧成温度在 1000°C 左右，呈色均匀稳定，质地颇坚实。日用器物表面打磨光滑，素面者居多，以刚健的造型见长，不少器物以青铜器为典范。明器中的俑、动物和建筑模型则不仅再现了社会生活和思想观念，而且一些俑形神兼备，成为雕塑史上不朽的杰作。

这时的泥质灰陶明器中，有三种装饰引人注目，一为彩绘陶，此时它们的数量很多，尤其在北方明器中，占了很大的比例，其造型甚至装饰也在摹仿青铜礼器；还有一种是涂漆或着色的明器，它们应是模仿漆器；还有一种是被马王堆汉墓遣策记录的“锡涂陶”，它们为数不多，主要是上层人物的殉葬品，

器物一概摹仿青铜礼器。

5. 唐三彩

大约在汉武帝时代的关中地区，低温铅釉陶出现，此后在中国北方流行。低温铅釉陶釉层较厚，釉色以绿为多，也有黄、褐等色，呈色似金属氧化物，而以铅为助溶剂，烧成温度在 800°C 上下，虽多为容器造型，但大抵用于殉葬。出土时，它们的表面往往泛银白色，因而，被称为“银釉陶”。其实，这是长期埋藏使然，若令器物沾湿，还会重现釉的本色。有专家认为，唐三彩的工艺受到了这种低温铅釉陶的影响。

唐三彩是种低温的铅釉陶器，胎料多系白色瓷土。它们采用二次烧成法，即先烧胎，温度在 1150°C 左右，然后施釉再烧，温度约 900°C 。唐三彩的主要特点是釉面的彩色斑斓，釉中的铁、铜、锰、钴等金属元素使器表主要呈现出红绿白三色，釉面光亮，色彩鲜艳，成为陶器中的精品。釉中富含的铅不仅增加了釉面的光亮，还降低了釉料的熔融温度，从而形成了釉彩淋漓酣畅的独特效果。出窑以后，三彩就变成了很多的色彩，它有原色、有间色、有复色，人们能够看到的就是斑驳淋漓的多种彩色，同时，釉色有时也会与模印、刻画、堆贴、绘画相结合，这是唐三彩釉色的特点。

唐三彩的造型丰富多彩，一般可以分为动物、生活用具和人物三大类，而其中尤以动物居多。动物又以马和骆驼为多，这可能和当时的时代背景有关，马是人们重要的交通工具之一，战场上需要马，农民耕田需要马，骆驼是当时“丝绸之路”上的主要交通工具。人物一般以宫廷侍女较多。唐三彩基本是作为明器出现的，唐三彩当时能够迅速在中原地区发展和兴起的一个主要原因，就是由于奢侈日甚，厚葬成风。就已知的资料，长安、洛阳的唐三彩始于高宗，到玄宗开元时，臻于极盛。到开元末年，安史之乱后，玄宗禁厚葬，令明器“皆以素瓦为之”，致使三彩陶迅速衰败。

唐三彩繁盛的时代胡风盛行，作为那个时代的产物，它们与西方文明联系很多，这尤其体现在肥硕的西域马、中亚种的双峰驼、胡人俑的造型上。很多容器也显露着同西域艺术的亲缘，如胡瓶、双耳扁壶、把杯、脚杯、六叶形盘、立杯形等高足盘。因此，在唐代的陶瓷艺术里，唐三彩不仅是最华丽的一种，也是文化内涵最丰富的一种。

6. 宜兴紫砂

紫砂是一种细陶器，原料为江苏宜兴出产的一种紫砂矿，它含铁量高、可塑性高、质地细腻，颜色有红、紫、绿三种。器物通常不施釉，烧造须在氧化气氛中进行，理想的烧成温度是 $1090^{\circ}\text{C}\sim 1180^{\circ}\text{C}$ ，作品呈红褐或黄、绿、紫等色。

紫砂陶出现在北宋，但扬名要从明中期开始。制作紫砂的著名人物最早是明代正德、嘉靖年间的供春（又作龚春），他本是宜兴官僚仕的家童，曾随侍在金沙寺读书，见寺中一老僧制陶，便仿效其法，做成的器物“栗色暗暗如古金铁，敦庞周正。”因为风雅之士追捧，供春的作品和紫砂陶器声名鹊起。此后，紫砂





名工辈出，万历时，有董翰、赵梁、元畅、时朋、李茂林、略晚还有时大彬（时朋之子）、李仲芳（李茂林之子、时大彬弟子）、徐友泉（时大彬弟子）、陈仲美等。供春以后，时大彬声誉最高。清代制作紫砂器名家辈出，如明末清初的陈鸣远，雍乾时的邵玉亭、王南林，嘉道时的虔荣、陈鸿寿、邵大亨，晚清的邵友廷、黄玉麟等。其中，尤得行家赞赏的是陈鸣远、陈鸿寿和邵大亨。

紫砂壶的制作者虽“炫奇争胜，各有擅长”，但艺术追求大体趋同，最受推崇的器物往往不带装饰，而以凝练端庄、重典雅、尚简洁的造型取胜，特别讲究持握方便，简洁适用。名家作品引得“名公巨卿，高人墨士恒不惜重价购之”，甚至可“与金玉比值”。

二、代表性陶器作品欣赏

1. 舞蹈纹彩陶盆

《舞蹈纹彩陶盆》（见图 1-8），盆高 14.1 厘米、腹径 29 厘米、底径 10 厘米，属新石器时期马家窑文化（距今 5100~4700 年）。现藏于中国国家博物馆。1973 年在青海省大通县上孙家寨一座马家窑型墓葬中被发现。



图 1-8 舞蹈纹彩陶盆

这件陶盆的口腹径是 29 厘米，尺度符合科学的尺度和比例。原始陶器中的陶盆口径通常在 30~40 厘米之间，一般小于人的肩宽。这个设计深合科学原理：一般较大的器物在盛物或水时，相当沉重，若口径小于肩宽，则端持相对省力，故现在生活中盆的口径依然通常不大于人的肩宽。在人类智慧初开的年代，设计居然能够如此合宜，实在令人钦佩。

2. 鹳鱼石斧图彩陶缸

《鹳鱼石斧图彩陶缸》（见图 1-9），新石器时代仰韶文化类型，瓮棺葬具，略呈直筒形，敞口，平底，厚圆唇，高 47 厘米，宽 44 厘米，口径 32.7 厘米，底径 20.1 厘米，口沿下有四个对称的鹰嘴形泥突，底部正中穿一圆孔，1978 年出土于河南省临汝县阎村。现藏于中国国家博物馆。



图 1-9 鹤鱼石斧图彩陶缸

此彩绘夹砂红陶缸外表呈红色，缸外壁用白色平涂绘出鹤、鱼、石斧，以粗重结实黑线勾出鹤的眼睛、鱼身和石斧的结构，画约占缸体表面积的一半。

内容分为两部分：左绘有鹤鸟一只，通身洁白，体形椭圆，鹤身微微后仰，头颈高扬，长喙，圆眼，目光炯炯有神，六趾抓地，显得非常健美，口衔一条鱼，鱼似为白鲢，全身涂白，用黑线条清晰描绘出鱼身的轮廓，鱼眼则画得很小，身体僵直，鱼鳍低垂，毫无挣扎反抗之势，与白鹤在神态上形成强烈的反差。右绘一把石斧，斧头捆绑在竖立的木棒上端，斧头与柄相交处画着横线和圆点，表示两者是固定在一起的，斧柄下部画着交错斜线，可能是柄套，既防滑又美观，柄中部的黑叉，则可能是具有某种意义的符号。石斧上的孔眼、木把上的符号和紧缠的绳子，都用黑色线条真实地勾勒出来。

《鹤鱼石斧图彩陶缸》不但施彩，而且构图复杂，在题材选择与画面构思上都强调了图案自身的独立性。

对于鹤鱼石斧图上表现的鹤、鱼、斧形象的释读，多年来也颇有争论。结合考古学文化、古代神话传说以及商周青铜铭文进行考察，研究者一般认为此陶缸应该是氏族首领的葬具。该图记录了当时仰韶文化中以白鹤为氏族图腾的首领率领部族之众和以鱼为氏族图腾的部族进行了生死战争，并取得了胜利，整个陶缸装饰被认为是在纪念死者的功勋；有人又进一步认为这就是传说中黄帝与炎帝之战的史实，而石斧则是黄帝部落联盟中所有部落共有的族徽和统一的标志；也有人认为鸟形是鹭不是鹤，认为斧是表现权力的石钺；还有人认为全图是当时农耕渔猎生活的真实写照，不管鹤鱼石斧图的真实含义究竟如何，它都展示出了中华民族的高度文明，反映了人类绘画萌芽时期的艺术风格，呈现出华夏文化的光辉，体现了中国史前陶画艺术创作的成就。

3. 泗水尹家城白陶鬻

《泗水尹家城白陶鬻》（见图 1-10），高 29.2 厘米，属山东龙山文化，现收藏于山东大学博物馆。





图 1-10 泗水尹家城白陶鬻

此鬻出土于山东省泗水县尹家城遗址，夹砂白陶，方唇，看上去像鸟一样，斜直似鸟嘴冲天向上，称冲天流；犹如一只伸着长喙的鸟，正引吭高歌，粗短颈稍矮，器口上有盖，既可保温，又可防止灰尘杂物入内，在设计上较其他同类陶鬻更为合理。鬻绞索形，沿面有凹槽，底部三只丰满袋足稳定支撑，鬻下的一袋足相对较肥大，衍变成鸟身，另有凸弦纹三周，间有乳钉纹，有小横耳一对。

这件白陶鬻是山东龙山文化陶器的精品之作，是目前我国所有白陶鬻中历史最悠久、造型最美、最完整的一件，该器是由高岭土经将近 1200℃ 左右的高温烧制而成。胎壁较薄，质地却很坚硬，体现了制陶技术的又一新进步。

鬻以夹砂陶制作，鬻在新石器时代是东夷人创造的一种陶质炊具，后期演变为酒器，是中国酒器之祖。主要流行于黄河下游地区。始见于大汶口文化，盛行于山东龙山文化，延续至龙山文化晚期及河南偃师二里头文化至商代。当时的东夷族人是以太阳鸟为图腾，而太阳鸟有三目三足，把自己喜爱的鬻做成各种各样的禽鸟形象，有的似展翅欲飞的鸟，有的似仰首高歌的雄鸡，造型独特，姿态生动，充分体现了崇尚鸟的风俗，是很有地方特色的典型器物。

4. 三彩骆驼载乐俑

唐代的《三彩骆驼载乐俑》（见图 1-11），高 66.5 厘米，长 42 厘米，1957 年在陕西西安出土于唐右领军卫大将军鲜于庭海墓，现藏中国国家博物馆。

这件唐三彩，骆驼白色，体形高大，四腿直立，引颈昂首，神情悠闲。背上垫着菱格纹圆毡，驼架上铺搭一条条纹长毡垂于腹部两侧。驼背平台上有乐俑五人，头戴软巾，身穿圆领窄袖长衣，或坐或立于毡毯之上：前三者为胡人，后二者为汉人。正中间站立的胡俑，身着绿袍，右手抬起握拳，左臂挥袖起舞，张口似唱，合乐而舞。其他四人面向外而坐，皆持乐器伴奏。一人弹琵琶，一人吹觱篥，二人拍鼓，造型优美，神情专注，形象逼真。尤其是那几个胡人，高鼻深目，虬髯，生动传神。人的面、手部均未施釉，以彩绘开相刻画细部。白骆驼塑

形健硕，动态自然，施褐釉于鬃毛部渲染。作品题材新颖，风格独特，形体高大，典型代表了盛唐社会风俗及高超艺术成就。



图 1-11 三彩骆驼载乐俑

5. 半球壶

《半球壶》（见图 1-12），清代杨彭年制，陈曼生铭，高 7 厘米，口径 6.1 厘米，现藏于南京博物馆。



图 1-12 半球壶及其铭文和款识

此壶材质为紫砂，坯体坚硬细致，表面平滑明亮。壶状如馒头，溜肩以下，气贯其中；壶身圆滑如莼，底大若盘，极为稳重；盖钮拱起，与壶身的弧度一致；壶流与壶把所占空间大小相近，分别增加了壶的整体性和平衡感。壶腹镌刻行书铭文：“梅雪枝头活火煎，山中仙人乎仙。曼生。”文字与茶事相关，但又不是单纯说茶，意趣隽永。壶底钤“陈曼生制”篆书方印，壶盖内有“彭年”篆书阳文小印。壶形脱俗，诗、书、画、印俱全，充满文人雅趣。这把由制壶高手杨彭年制壶、陈曼生题刻铭文的紫砂茗壶，称得上是紫砂壶艺和翰墨结缘的代表作品，名工名士、珠联璧合。与一般民间制作不同，明代以来的紫砂壶大抵追求浓郁的书卷气，其匠师的文化修养也远远高出一般，所以特别受到文人的钟爱。





清代中叶嘉庆、道光年间的陈鸿寿和杨彭年，是中国第二代紫砂壶大师的领军人物。杨彭年字二泉，荆溪（今宜兴）人，一说浙江桐乡人。清代制陶工艺名家。活动于嘉庆、道光年间。他善于配泥，精于制紫砂茗壶，浑朴雅致，精巧玲珑，天然成趣。首创捏制壶嘴不用陶模和掇暗嘴之工艺，随意捏制，与壶形协调一致。陈鸿寿，字子恭，号曼生，浙江钱塘（今浙江杭州）人，清代著名的书画家、金石家、紫砂壶艺设计家。嗜茗饮，酷爱紫砂壶艺。在溧阳任知县时，与宜兴紫砂艺人杨彭年合作，主张制壶创新，由杨彭年制壶，陈鸿寿刻写诗画，这是紫砂壶上刻写的滥觞。嘉庆、道光年间制作的紫砂壶，壶把、壶底有“彭年”二字印，或“阿曼陀室”印的，都是由陈鸿寿设计、杨彭年制作的，后人称之为“曼生壶”。陈鸿寿虽不制壶，但以设计紫砂壶最为人称道。他是知名金石书画家，故其题刻使器物别具情趣，书卷气浓郁，曼生壶也因之名噪一时。这时的紫砂壶的制作技术虽不如明代中期精妙，但这种富于文人艺术的紫砂壶，尤为后世珍爱，对后世影响很大。陈鸿寿倡导“诗文书画，不必十分到家”，但必须要见“天趣”。他把这一艺术主张，付诸紫砂陶艺。形成壶界两大贡献。第一大贡献，是把诗文书画与紫砂壶陶艺结合起来，在壶上用竹刀题写诗文，雕刻绘画。第二大贡献，他与杨彭年合作，借取自然现象、生物形态、实用器物、古器文玩等外形，精心设计了十八种壶式，即：石桃，汲直、却月、横云、百衲、合欢、春胜、占春、饮虹、瓜形、葫芦、天鸡、合斗、圆珠、乳鼎、镜瓦、棋奁、方壶，诸多新奇款式的紫砂壶，称之为“曼生十八式”，为紫砂壶创新带来了勃勃生机。

第三节 中国瓷器及其代表作品欣赏

一、中国瓷器的发展

瓷器是我国古代的伟大发明之一。

根据现已发现的出土文物证明，早在公元前 16 世纪的商代中期，我国就已经出现了原始的青釉瓷器。这时的瓷器胎呈灰色，釉呈青色或青绿色，釉层厚薄不均，容易剥落，制作工艺比较粗糙，称为原始瓷器，是成熟瓷器出现前的产物。在黄河流域、长江中下游地区均有发现，遍及河南、河北、山东、陕西、甘肃、湖北、江西、江苏、安徽和北京等地，以江苏、浙江、江西、河南和皖南出土最多。

青瓷的产生，始于东汉。这时瓷器大都属青瓷系瓷器。有关研究认为，青瓷是从浙江开始的，浙江上虞区石浦发现的东汉窑址，出土多为青瓷，同时还有少量黑釉的瓷器。

在中国陶瓷史上，魏晋南北朝十分重要。此时，瓷器蓬勃发展，与生活建立了极密切的关系。瓷器进步主要表现在生产的普及和质量的提高上。

这一历史时期，北方长期遭受战火，瓷器业生产处于停顿状态，而南方则处于发展时期，制瓷工艺水平大大提高。当时的瓷窑主要集中在江浙一带。浙江上虞、余姚、绍兴一带的越窑，西晋时烧出的青瓷器在烧制水平上接近近代瓷器标准。北魏迁都洛阳后，其统治的中原地区在南方制瓷工艺的影响下，也成功地烧制出青瓷，并发明了白釉瓷器。从青瓷到白瓷是烧瓷技术上一大进步，人们学会控制胎釉中的含铁量，克服了铁的呈色干扰，从而产生了白瓷，这是瓷器制造工艺上的里程碑。白瓷出现，为后来的各种彩绘瓷器发展打下了基础。

虽然北朝也生产青瓷，但南北青瓷在造型、胎釉、纹饰方面均有所不同。南方烧窑燃料用松柴，北方用煤，松火力软而火焰长，烧制中窑内充满火焰，空气无进入余地，釉在熔融时，受到了还原作用。与此相反，煤火力强，火焰短，空气容易进入窑内，使其受到不同程度的自然氧化。所以南方青瓷呈色比较好，北方青瓷呈色就略逊一筹了。

唐代瓷器出现了以越窑为代表的青瓷和以邢窑为代表的白瓷两大系统，称为“南青北白”。青瓷以南方瓷器为代表，陆羽在《茶经》中提到南方有越州窑、鼎州窑、婺州窑、岳州窑、寿州窑和洪州窑六大青瓷窑。越窑集中在浙江上虞、余姚、宁波等地，所产青瓷胎质细腻，釉色光亮，代表当时的最高水平。越窑所产又称秘色瓷（见图 1-13），秘色瓷是越窑烧制的进贡御品，因普通老百姓不得使用，故有“秘色”之称。唐代诗人陆龟蒙在《秘色越器》诗中咏为“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”，但唐代秘色瓷始终是个谜。“秘色”应是一种青中泛湖绿的釉色，它是越窑青瓷中极为罕见的一种色调，这种色泽的烧造成功，取决于烧成后期窑炉内还原氧和烧成温度，只有控制还原氧和烧成温度，才能使胎、釉原料中的氧化铁还原为氧化亚铁，使瓷器呈青绿颜色，釉层才能滋润透明，且有玉的美感。寿州窑在淮南市田家庵区的上窑镇，始于六朝末年，初烧青瓷，后烧黄瓷。唐时以生产黄釉瓷器为主（见图 1-14），陆羽《茶经》曾写过：“寿州瓷黄，茶色紫。”而北方主要烧白瓷，唐代白瓷以邢窑为最著名。《茶经》中提到的邢窑瓷器以质白坚硬为特点。陆羽说：“邢磁类银，越磁类玉。”但唐末五代邢窑白瓷逐渐衰落了。晚唐开始盛行的是邢窑北面的定州窑。定州窑在今河北曲阳县涧磁村，因该地区唐宋时期属定州管辖，故名定窑。定窑原为民窑，北宋中后期开始烧造宫廷用瓷。



图 1-13 唐代越窑 秘色瓷盘





图 1-14 唐代寿州窑 瓷钵

宋代是我国瓷业发展史上一个繁荣时期，瓷业生产出现百花争艳的繁荣局面。宋代瓷器品类繁多，创立了多种优美的造型。尤其是在釉色的运用上，为陶瓷美学开辟了一个新的境界。我们现在看到的宋瓷釉的色彩、图案、花纹极美，是我国瓷器中的瑰宝。

宋代瓷窑有“官窑”和“民窑”之分。官窑产品专为宫廷烧制瓷器，不能流通。有的窑原为民窑，后在官府督办下专为宫廷烧制，所产也可称官窑。

这个时期，全国形成了有代表性的瓷窑体系。影响最大的是被后世称为五大名窑的官、哥、汝、定、钧窑。磁州窑是北方最大的民窑体系（见图 1-15）。



图 1-15 宋代磁州窑 白地黑花花卉纹罐

北宋官窑也称汴京官窑。相传北宋大观、政和年间，在汴京附近设立窑场，由官府直接经营，专烧宫廷用瓷器，即北宋官窑。

北宋官窑属青瓷系，器多仿古，主要有碗、瓶、洗等。胎体显厚，胎骨呈深灰、紫色或黑色，釉色有淡青、粉青、月白等，釉质莹润温雅，尤以釉面开大裂纹片著称。底有文钉烧痕，有“紫口铁足”的特征。哥窑相传是处州龙泉市疏田的章生一、章生二兄弟两人所造青窑，当时极负盛名，兄曰哥窑，弟曰生二窑。哥窑即后来的浙江龙泉青瓷，在南宋时继越窑之后大大发展起来，有过一段光辉时期，在瓷业史上有重要地位。汝窑所产青瓷，莹润入脂（见图 1-16）。定窑是继唐代的邢窑白瓷之后兴起的一大瓷窑体系，以烧白瓷为主，还兼烧黑釉、酱釉和绿釉器。所产白瓷胎质细腻，胎色洁白，釉面光莹，是白瓷中的上品。定窑的

瓷器工整素雅，北宋中期以后始有印花装饰，对南北瓷窑有较大影响，为瓷器中的珍品。钧窑在河南禹县钧台，窑址遍及县内各地，属北方青瓷系统。钧窑烧出的瓷器釉色青中带红，是用铜的氧化物作为着色剂，烧成铜红釉，灿如晚霞，为陶瓷工艺上一大创造。



图 1-16 宋代汝窑 青瓷碗

江西景德镇窑是宋代具有独特风格的瓷窑，所产的瓷器釉色介于青白之间，青中有白，白中带青，因此称为青白瓷。在宋朝真宗景德年间，真宗皇上因甚爱昌南产的瓷器，将自己的年号赐予昌南，从此“昌南”易名为“景德镇”。自宋代以来，景德镇一直是皇家陶瓷的御窑所在地。所以南宋以后的官窑瓷又称“昌南瓷”“景德瓷”。到了元代，忽必烈在此设浮梁磁局，除皇家专造外，还将战争中俘获的所有陶瓷业工匠均发配到景德镇居住，这个拥有得天独厚的高岭土资源的昌南古镇，正式成为中国官窑的集中地。白居易长诗《琵琶行》里两句：“商人重利轻别离，前月浮梁买茶去”中的“浮梁”就是当年江西的浮梁县，当时因盛产茶叶而闻名遐迩，而昌南只是隶属于浮梁县的一个镇。茶叶和瓷器这两个最具中国特色的传统元素都汇集在这一地区。江西景德镇也成为元、明、清制瓷业的中心。

元代制瓷工艺在我国陶瓷史上具有重要的地位。元代继承唐宋以来的成就，龙泉窑青瓷生产规模扩大、烧制技术提高，产品精美，超过了宋代的龙泉窑。

元代又成功烧制出青花、釉里红瓷器。元代“青花”瓷器是对白地蓝花瓷器的一种专称。“青花”是指应用钴料在瓷胎上绘画，然后上透明釉，在高温下一次烧成，呈现蓝色花纹的釉下彩瓷器。景德镇所产瓷器中青花瓷历史最久，产量最大（见图 1-17）。其制作瓷品工艺精美，色彩浓郁，具有明净素雅之感，与中国传统水墨画有异曲同工之妙。并以“白如玉，明如镜，薄如纸，声如磬”的独特风格蜚声海内外，使景德镇迎来了空前的繁荣，并赢得了瓷都的美称，其产品远销海内外。除青花瓷外，景德镇还烧制一种釉里红。釉里红是指以铜红料在胎上绘制纹饰后，罩以透明釉，在高温下一次烧制而成，使釉下呈红色花纹的瓷器。这也是景德镇瓷工的一大创造。从此，中国传统绘画与制瓷工艺结合得更紧密了。元代还成功烧制出多种颜色釉，为明清两代瓷器的更大繁荣奠定了基础。





图 1-17 元代 青花双龙纹四系扁壶

明清两代是瓷业发展的一个辉煌时期。明代瓷业产地遍及全国大部分省区，山西、河南、甘肃、江西、浙江、广东、广西、福建都有瓷器生产。但代表整个明清两代瓷业水平的是全国瓷业中心——景德镇，其青花瓷在明清两代仍成为主流。明代永乐、宣德年间所烧的青花瓷胎釉精细，以青色浓艳、造型多样和纹饰优美而负盛名，被认为是我国青花瓷的黄金时代。

明代彩瓷的兴起，是中国陶瓷史上的第一个里程碑。明代所谓的彩瓷，是指釉上彩、斗彩。釉上彩的技术在宋代已经开始运用，即在以烧成瓷器的釉面上用色彩描绘各种纹饰，再加温烧制，使彩料烧结在釉面上。明代在此技术基础上提高，又创造了别具一格的斗彩。斗彩的装饰由釉下的青花和釉上的彩色共同组成，“斗”可理解为釉下、釉上争芳斗艳。还有一种叫“素三彩”，以黑、黄、绿、紫、蓝为基调，不使用喜庆热烈的红色（见图 1-18）。到清康熙时代的五彩瓷器比明代的彩瓷色彩更鲜艳。雍正年间的斗彩改变明代单纯的釉下青花和釉上五彩相结合的工艺，成为釉上青花和釉上粉彩相结合，使图案更艳丽清逸了。



图 1-18 明代 素三彩海螭纹洗

此外，还有珐琅彩和粉彩。珐琅彩瓷器是在铜、玻璃、瓷料等胎上用进口的各种珐琅彩料描绘烧成的各种珐琅彩器，它是受到法国传入的画珐琅技艺的影响

而产生的。珐琅彩瓷为釉上彩，开始烧造于康熙年间，是瓷器中的新品种，雍正时得到迅速发展。珐琅彩瓷器多为碗、盘、壶、瓶（见图 1-19）、盒等小件器皿，瓷胎在景德镇烧成，运至北京后，由宫廷画师彩绘，在内务府造办处的“珐琅作”烘烧而最后完成。粉彩是受珐琅彩影响产生的釉上彩品种，长于渲染，能描绘物体阴阳凹凸的立体感，改变了绘制五彩所用的单线平涂方法。由于彩料中掺入了含铅、砷、硅的化合物，对彩料进行“粉化”，俗称“玻璃白”，使画面呈现深浅、浓淡色调，并增加了以黄金为着色剂的进口洋红，俗称胭脂红，代替了以铁为着色剂的红矾彩。胭脂红艳若桃花，较之传统红彩润泽明丽。因此粉彩与五彩相比，较为淡雅柔润，有“软彩”之称（五彩被称为“硬彩”）。



图 1-19 清代 珐琅彩西洋人物图双联瓶

到清代晚期，政府腐败，国运衰落，人民贫困，中国的陶瓷制造业日趋退化。

后来，我国各地相继成立了一些陶瓷研究机构，但产品除沿袭前代以外，就是简单照搬一些外国的设计，毫无发展可言，整个陶瓷工业也全面败落，直到 1949 年才又重新繁荣起来。

二、代表性瓷器作品欣赏

1. 青釉仰覆莲花尊

《青釉仰覆莲花尊》（见图 1-20），瓷器高 63.6 厘米，口径 19.4 厘米，足径 20.2 厘米，北朝北齐时代，1948 年出土于河北省景县封氏墓，现收藏于中国国家博物馆。





图 1-20 北朝 青釉仰覆莲花尊

该尊喇叭口，长束颈，溜肩、长圆形故腹、高圈足外撇。口沿下有桥形耳一对，颈、肩处有六个双环形并附盖。通体有纹饰十三层，盖纽下双重覆莲瓣，盖沿边上翘双重仰莲瓣。从口部到颈部的纹饰以弦纹分隔为四层，中间一层饰宝相花图案一周，下层压印团兽纹一周。腹部堆塑上覆下仰的莲花，上腹部覆莲分为三层，层层叠压，依次递长，其中第三层莲花瓣尖向外微卷，二、三层莲瓣间夹饰菩提叶，下腹双层仰莲瓣纹，莲瓣均丰满肥硕。尊足部也堆塑覆莲两层。北朝时期，佛教盛行，莲花尊的纹饰内容与佛教密切相关，宝相花、菩提叶、莲花等都是佛教装饰题材，反映了佛教艺术对北方陶瓷的影响。该尊器形硕大，庄严雄伟，做工精细，整体纹饰雕塑整齐细腻，上呼下应，釉色青绿温润，青中闪绿，装饰富丽，是北齐瓷器中屈指可数的重器之一，是研究北朝瓷器及其装饰工艺不可多得的重要实物资料。莲花尊这种器物主要用于陪葬，代表对逝者的一种精神寄托。

2. 白瓷穿带壶

唐代邢窑的《白瓷穿带壶》（见图 1-21），高 29.5 厘米，口径 7.3 厘米，足径 13.5 厘米，现收藏于上海博物馆。



图 1-21 白瓷穿带壶

此壶是邢窑白瓷的上乘之作，造型简洁、匀称、端庄。壶的口径线条变化使造型的气势得以向上伸张，圈足则把壶身托起，增加了腹下的虚空间，从而使壶形于稳定中见轻巧，壶身的四条“瓜棱”凹线，丰富了此壶整个形体的变化，而两侧对称的四个系耳，小巧玲珑，更加重了整体素雅大方的感觉，此壶除肩部两道细凹线巧妙地掩饰接痕外，别无装饰，有一种平和之美。这种坯体装饰方法也更适宜表现邢窑白瓷的材质之美。此壶制作规整，形制浑厚稳重，胎釉洁白细润，为唐代北方白瓷上品。

若想烧成白瓷，关键是降低胎、釉中铁的含量，须使之在1%以下，就是说，其胎釉的制备要比青瓷更复杂，技术要求更高。白瓷在北方制瓷业的生产历史并不悠久，这应当与当时占据统治地位的北方民族有关，那些民族早期都曾信奉萨满教，即使日后转而崇奉了佛教，萨满教的教义和礼仪仍深具影响。

3. 玫瑰紫釉海棠式花盆

宋代钧窑《玫瑰紫釉海棠式花盆》（见图1-22）花盆高14.7厘米，口径23.3~18.6厘米，足距8厘米。现藏于北京故宫博物院。



图 1-22 玫瑰紫釉海棠式花盆

此花盆通体呈海棠式，敞口，折沿，腹上阔下敛，平底，四云头足，盆底有5个圆孔。底面刻有“重华宫”“金昭玉翠用”八字楷书及“四”字。盆内壁施月白色釉，外壁施玫瑰紫色釉，釉层厚润，上有“蚯蚓走泥纹”（钧瓷釉面上常出现不规则的流动状的细线，称“蚯蚓走泥纹”这是钧瓷的一大特征）。

此花盆胎体厚重坚硬，造型美观实用，是典型的宫廷用器。其釉面莹润匀净，月白色幽柔典雅，玫瑰紫色绚美艳丽。钧窑的这种玫瑰紫或海棠红的釉色，是制瓷工艺史上的一大创造。

钧窑，北宋著名五大名瓷窑之一。窑址在今河南省禹州市的八卦洞。钧窑瓷器品种繁多，造型独特，以瑰丽异常的钧釉名闻天下。其成就在于釉中加入铜金属（铜红釉），利用铁、铜呈色的不同特点，经高温产生窑变，使釉色以蓝中带红、紫斑或纯天青、纯月白为主，兼有玫瑰紫、葡萄紫、海棠红、丁香紫（有时更似薰衣草紫）、靛青种种异色等，色彩斑斓，美如朝晖晚霞，被誉为“国之瑰宝”，在宋代就享有“黄金有价钧无价”“纵有家财万贯不如钧瓷一片”“钧瓷无对，窑变无双”“入窑一色，出窑万彩”等盛誉。



4. 青花团龙纹提梁壶

《青花团龙纹提梁壶》(见图 1-23), 明代宫廷御用瓷器, 通高 30 厘米, 口径 10.5 厘米, 足径 15.3 厘米, 收藏于故宫博物院。

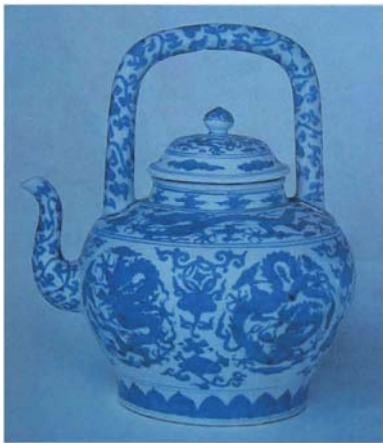


图 1-23 青花团龙纹提梁壶

此壶造型规整秀美、庄重大方。壶身为直口、短颈、丰肩、圆鼓腹，圈足，曲流，提梁柄。颈部内收明显。附于腹部的曲流壶嘴形状好似高昂的象鼻，流口略低于壶口并且前倾，便于使用。柄的设计为提梁，提梁的两端下接肩部，提梁接近拱形，便于提携和倒水。该提梁壶通体以白釉为地，上覆青花纹饰，白蓝相衬，色彩浓艳，图案富丽，莹润秀美。提梁和曲流满绘缠枝花卉纹，细密而不零乱。宝珠钮盖，钮上绘缠枝花叶，盖面有双云龙及朵云纹；盖沿绘朵云纹一周。颈部绘十字朵云纹一周，肩绘双云龙，行龙周围点缀几片朵云。鼓腹部主体纹饰是五组团龙纹，各组团龙纹之间装饰灵芝、方胜、古钱、宝珠、玉磬、银锭、犀牛角、珊瑚，意喻八宝呈祥。足上绘莲瓣纹一周。该壶体态硕大，胎厚重，造型醇厚饱满秀美，纹饰繁密，底釉光洁明澈，使用回青料，蓝中泛紫，色泽浓丽，格调古雅。花纹虽密，但繁而不乱，层次清晰。是明代隆庆年间青花瓷器中的珍品，代表了明中后期官窑青花的制作水平。



▶▶▶ 第二章

中国传统人物画欣赏

第一节 概述

中国是世界上最古老的文明国家之一，具有悠久而光辉灿烂的历史。中华文明始终保持着自己的个性，中国绘画也始终保持着自己的特色。把中国古代绘画与西方古典油画相比较，最突出的特点是中国画更重视画家的内在修养，认为画好中国画，更多的工夫不是用在练习绘画技巧，而是超出技巧之外的各方面认识。传统文人画出现之后，对自然事物的模仿画，便越来越少。苏轼说：“论画以形似，见与儿童邻”。欧阳修说：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”相对来说，西方古典油画比较重视绘画的形似。重视“形似”需要对技巧进行锻炼，重“意”需要的是画家的修养。所以，中国画史上很少达·芬奇“画蛋练功”之类的故事。也正因为如此，西方古典油画家基本都是专业艺术家，专职画家，而中国古代画家绝大多数是非职业画家。正是因为中国画家的非职业性质，使得中国画家的范围极广，画家群体非常庞大。一般来说只要具有文化修养，又想画画的人，就可以拿起笔来画，并不需要非常严格的技巧训练，再加上中国古代文人的书写工具和画画工具完全一样，都是毛笔，只要感情需要，任何文人都是可以进行绘画创作的。所以，中国画是人类历史上最发达的艺术种类。我们对中国绘画进行欣赏，由于材料非常多，艺术作品非常丰富，这使得绘画欣赏变得极为困难。



为了有条理地对中国画进行欣赏，我们只能分类。

对传统中国画最常用的分类方法，是根据题材把中国画大体分为三类：人物画、山水画和花鸟画。

第二节 中国传统人物画欣赏

中国人物画最早产生于什么时间，现在还无法确定，但是，中国人物画的基本特点最早在什么时期成熟，还是可以定论的。以现有的资料来看，战国时期，中国人物画的基本形态就已确定。代表作品是在湖南长沙陈家大山楚墓中发现的帛画，其中以《人物龙凤图》（见图 2-1）和《人物御龙图》（见图 2-2）保存最为完好，水平最高，最具有代表性。更重要的是，在这两幅画中，中国画的基本特点都表现了出来。



图 2-1 人物龙凤图



图 2-2 人物御龙图

《人物龙凤图》1949 年出土于长沙陈家大山 1 号楚墓。从绘画的内容来看，非常简单，共有四个形象，但是，每一个形象都具有一定的象征意味。中心偏下是一个女人的形象，这个形象代表的是墓主人。此人是一位中年妇女，表情严肃，发髻用丝线盘于脑后，上身衣袖宽大，并有精美图案，腰间系着宽宽的腰带，长袍下部也非常宽大，并在前后翘起，形成一个船型，有种向前行进的感觉。在墓主人的脚下，有一个月牙形状的形象，这使人联系到，传说中的招魂，这个月牙应为“招魂之舟”。在绘画的前方和上方有着一龙一凤，象征着墓主人在龙凤的引导下，升入理想的境界。

《人物御龙图》的内容和《人物龙凤图》极为相似，也是表现墓主人升天的

故事。只是在形象的安排上有一定的差别。这幅帛画 1973 年出土于长沙子弹库 1 号墓。绘画中有 5 个形象。最明显的是处于绘画中心位置的墓主人。此人为一中年男子，从穿戴上看，应为一官员。头上束发高冠，身穿长衣，衣袖宽大，腰配长剑，上方还有一华盖。男子所驾驭的船为龙头船，在龙的上面，有一仙鹤长鸣，下方有鲤鱼游动，并有祥云承托。表现的是墓主人驾驭着龙船，由鱼和祥云承托着，仙鹤引导着，飞升的场面。

从内容上看这两幅画，只是简单的丧葬故事。但是，从绘画的技巧方面看，这两幅画却表现出了，中国绘画特点的确立。主要表现在以下方面：

1. 从绘画手法上来看，这两幅帛画的主要手法是用线画成，特别是在《人物御龙图》中，墓主人除了头部有一些渲染外，身体全部是以线勾勒为主。鱼和仙鹤也以勾勒为主。《人物龙凤图》中的凤，更是以线的勾勒为主。这充分体现出早期中国画注重用线的特点。

2. 从绘画技法上来看，中国绘画的成熟，渲染是非常重要的部分。在这两幅绘画中，已经具有渲染的迹象。比如，女墓主人的衣服和《人物御龙图》中男主人的华盖，都有渲染的痕迹。

从以上两个方面可以看出，传统中国画的特点，在战国时期已经基本显现。但是，这种特点还不是非常成熟。而且，在这一时期，中国绘画基本依附于巫术或政治，绘画的主要功能是为巫术和政治服务，“明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”（《古画品录》，谢赫），有着明确的实用价值。但是，绘画属于文化，而文化就不仅仅满足于人的物质需求，更重要的是反映人的追求。而我国画家开始明确绘画对心灵的表现，是在魏晋南北朝时期，这是以东晋画家顾恺之提出“传神论”为标志。在美术史上把这一时期中国绘画的革命称为“艺术的自觉”。

代表魏晋时期人物画风格的传世作品，主要是顾恺之的三幅画——《洛神赋图》《女史箴图》和《列女仁智图》。其中，以《洛神赋图》（见图 2-3）最为精美。

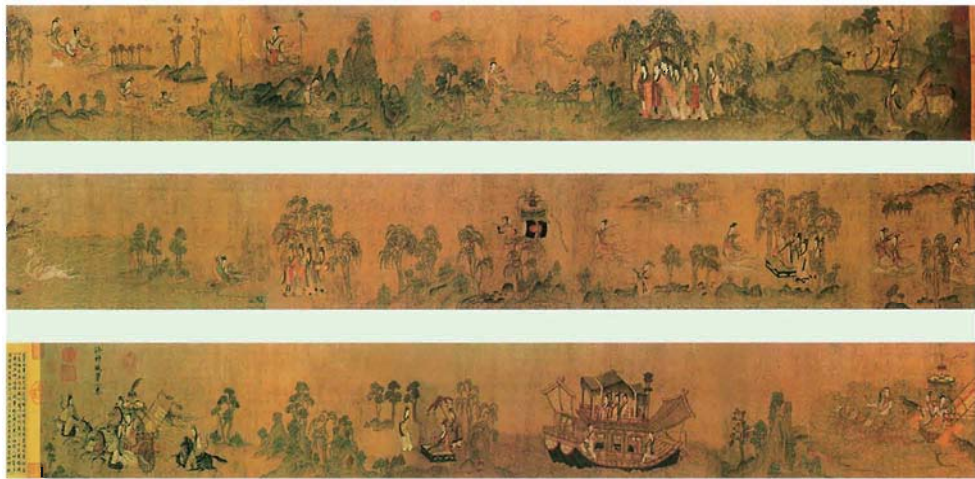


图 2-3 洛神赋图





顾恺之，字长康，小字虎头，晋陵无锡（今江苏无锡）人。多才多艺，有“才绝、画绝、痴绝”的三绝之称，在《世说新语》中有很多关于他的故事。《洛神赋图》是他根据三国时期著名文学家曹植的名篇《洛神赋》创作而成的。《洛神赋》是三国时期魏国著名文学家曹植写的浪漫主义名篇，讲的是曹植夜渡洛水时与美丽的洛水神女相遇而恋爱，却终因人神路隔而无奈分离的动人爱情故事。顾恺之根据曹植描写，进行了主观的加工，把发生的故事全部画到了同一幅画面中。画面的布置如连环画一样，哪一段讲什么故事，一目了然。《洛神赋图》把所有的故事，统一到同一个山水背景之中，逐次把故事展开。全图共分为六段：第一段，洛神初现。开头是经过长途的跋涉，停车喂马，而曹植在树下休息。突然河中出现洛神，曹植恍恍惚惚，站在岸边，表情凝滞，一双秋水望着远方碧波上的洛神，痴情向往，欲与之交流。第二段集中展示洛神的穿戴、动作，被风吹起的衣带，使踏波而来的洛神更显得超凡脱俗。第三段，描绘曹植对洛神的爱慕和同她的约会。洛神欲去还留，顾盼之间，流露出倾慕之情。第四段，描绘洛神被君王诚心所感动，洛神一再与曹植碰面，日久情深。第五段，描绘的是因人神殊途，最终洛神不得不驾着六龙云车，回首顾盼，含恨离开，在云端渐去的情景。第六段展示的是，洛神走后，留下此情难尽的曹植，终日徘徊在岸边，终不能再相见，最后依依不舍，乘车离去。在这幅画中，顾恺之还采用了被称作“春蚕吐丝”的线描，后人称这种技法为“高古游丝描”，为绘画技法十八描之一，对后世的中国画线条艺术产生很大影响（见图 2-4）。

魏晋南北朝时期，我国绘画作品多以人物画为主。从文字的记载方面来看，这一时期，比较负有盛名的画家有曹不兴、卫协、戴逵、宗炳、陆探微、谢赫、张僧繇、曹仲达、杨子华、刘杀鬼等。魏晋时期人物画的题材非常广泛，一部分是对秦汉时期人物画题材的继承，如神仙灵怪题材、将士军卒题材、娱乐宴游题材、农桑狩猎题材、社会风俗题材和历史故事题材等。还有一部分是魏晋南北朝时期出现的新题材，如：佛教故事题材、文人士大夫题材和仕女题材等。

中国人物画的发展在隋唐时期也是一个关键时期。在这一时期，画家一方面继承人物画的传统画法，另一方面加强模仿日常生活，把人物画推向了一个高峰。使得中国人物画在隋唐时期，得到很大发展。



图 2-4 洛神赋图（局部）

在隋唐的人物画家中，阎立本从多个方面超越了顾恺之，具有自己的特点，对后来的绘画影响非常大。《步辇图》（见图 2-5）是阎立本最重要的代表作品之一。



图 2-5 步辇图

阎立本，陕西长安人。初唐著名的画家。《步辇图》是阎立本流传至今的重要作品之一。



从构图的角度来看,《步辇图》中的人物可以分为两组,以画卷中轴线为界,左边三个男士依次排开(见图2-6)。走在最前面的是典礼官,负责带领大臣觐见皇帝。中间的就是使臣禄东赞,最后,可能是翻译官,也有人认为是禄东赞的侍从官,说法不一。阎立本对这三人的安排井然有序,背景没有任何装饰,突出了三人的形象。绘画的右侧是以唐太宗为中心的人物群(见图2-7)。唐太宗坐于中间,人物占图颇大,于此相比较,宫女显得比较的弱小,突出了唐太宗地位的崇高。



图 2-6 步辇图 (局部)



图 2-7 步辇图 (局部)

从整幅画看,《步辇图》的构图独具匠心。“《步辇图》在人物布置上采用了疏密对比的手法:以唐太宗为中心聚拢而成的侍女人群与吐蕃使者以及朝廷礼官和翻译,一侧密,一侧疏;一侧是错落有致,一侧是并列而立,形成了强烈而鲜明的对比。唐太宗虽然身置人群之中,但是他的形象仍旧十分突出。前面抬辇的侍女由于用力,使头颅自然地向右偏侧,从而给唐太宗的目光敞开一片疏朗的视野,与觐见的吐蕃使者构成了一种自然呼应的关系。”(《中国画艺术专史·人物卷》樊波著)

在唐朝流传下来的人物画中,构图与阎立本的《步辇图》比较相似的就是张萱的《虢国夫人游春图》(见图2-8),这幅画记录的是唐玄宗的外戚虢国夫人和秦国夫人带着孩子、乳母及侍从女官游春的故事。画面从右侧展开,在构图上,以右侧为疏(见图2-9),左侧为密,形成强烈的对比。用色也比较鲜艳。与《步辇图》相比较,《虢国夫人游春图》给人一种轻松愉快的感觉。《步辇图》和《虢国夫人游春图》是唐朝时期人物画中,记录人们日常生活的巅峰作品。



图 2-8 虢国夫人游春图 (局部)



图 2-9 虢国夫人游春图（局部）

但是，在对人们日常生活的记录中，还有一幅画要提到，那就是五代时期南唐画家顾闳中画的《韩熙载夜宴图》（见图 2-10），虽然从绘画的气势上不如唐代绘画，但是，在这幅画中更多的是生活中朴实的气息。



图 2-10 韩熙载夜宴图

在五代时期，中国进入到又一次的动乱时期，这一次的动乱与魏晋南北朝时期的乱世相比较，有过之而无不及。但是，偏安一隅的南唐相对比较稳定，中原地区有很多人都避难南唐，想在南唐一展自己的抱负，韩熙载就是其中的一位。但是，开始时韩熙载并未受到皇帝重视，随着北方统一，南唐感受到了亡国的压力，于是，皇帝李煜想重用韩熙载，但是，南唐亡国在即，韩熙载已知道自己无力回天，便自暴自弃。皇帝命令画家顾闳中到韩熙载家中，画他家夜宴的场景，用以规劝他，为朝廷效力。

画面共分为五段，每段以屏风隔开，自成故事，用连环画的方式，描绘了韩熙载的夜生活。第一段是听琵琶演奏。此段的人物非常多，七男五女，并且其中的人物都是确有其人的。这段主要表现，大家聚精会神听琵琶演奏。（见图 2-11）第二段是具体观看舞蹈，而且，韩熙载亲自击鼓助兴。第三段是中间休息。第四



段描绘韩熙载独自赏乐。韩熙载一人坐在椅子上，袒胸露腹，静听五位女伎吹奏，其中，还有一位男子打扮助兴。第五段是描绘韩熙载与朋友依依惜别的场景。



图 2-11 韩熙载夜宴图 (局部)

整幅画描绘以韩熙载的夜宴为主线，分段展开，充满了浓郁的生活气息，是描绘日常生活的代表作品。

五代之后，宋朝时期，中国人物画基本上就处于衰落阶段了，人物画的衰落，原因是多方面的。在这种环境中，宋朝的文人画风开始兴起，最能代表文人画风的人物是苏轼。如果说苏轼是宋代文人画的灵魂人物，那能够代表宋朝人物画变革的画家是李公麟。在李公麟传世的画作中，最能代表他绘画水平的是《五马图》(见图 2-12)。在该图中，人与马完全是用白描手法绘制而成的，渲染极少，只是在一些关键的部位，稍微进行了渲染，真可谓是扫去粉黛，洗尽铅华。在造型方面，李公麟也是达到了极致，对人物和马进行刻画都极为生动。马的首、足、胸和腿部都极为逼真，线条的勾勒丝丝入扣，线条与人物对象融为一体。但是，更重要的是，在《五马图》中，李公麟强调造型的同时，更重视对“意”进行表现，所以，一种文人的气息扑面而来，使人感受至深。



图 2-12 五马图 (局部)

当然，在宋朝的人物画中，文人画只是其中很小的一部分，占据主流地位的仍然是以院体为主的画风。比如，张择端的《清明上河图》（见图 2-13）。

张择端是山东诸城人，在宋徽宗时期进入翰林画院，所以，他的绘画作品中，带有明显的院体痕迹，他的画风趋向于质朴、平实的面貌。《清明上河图》就是他绘画风格最典型的代表。

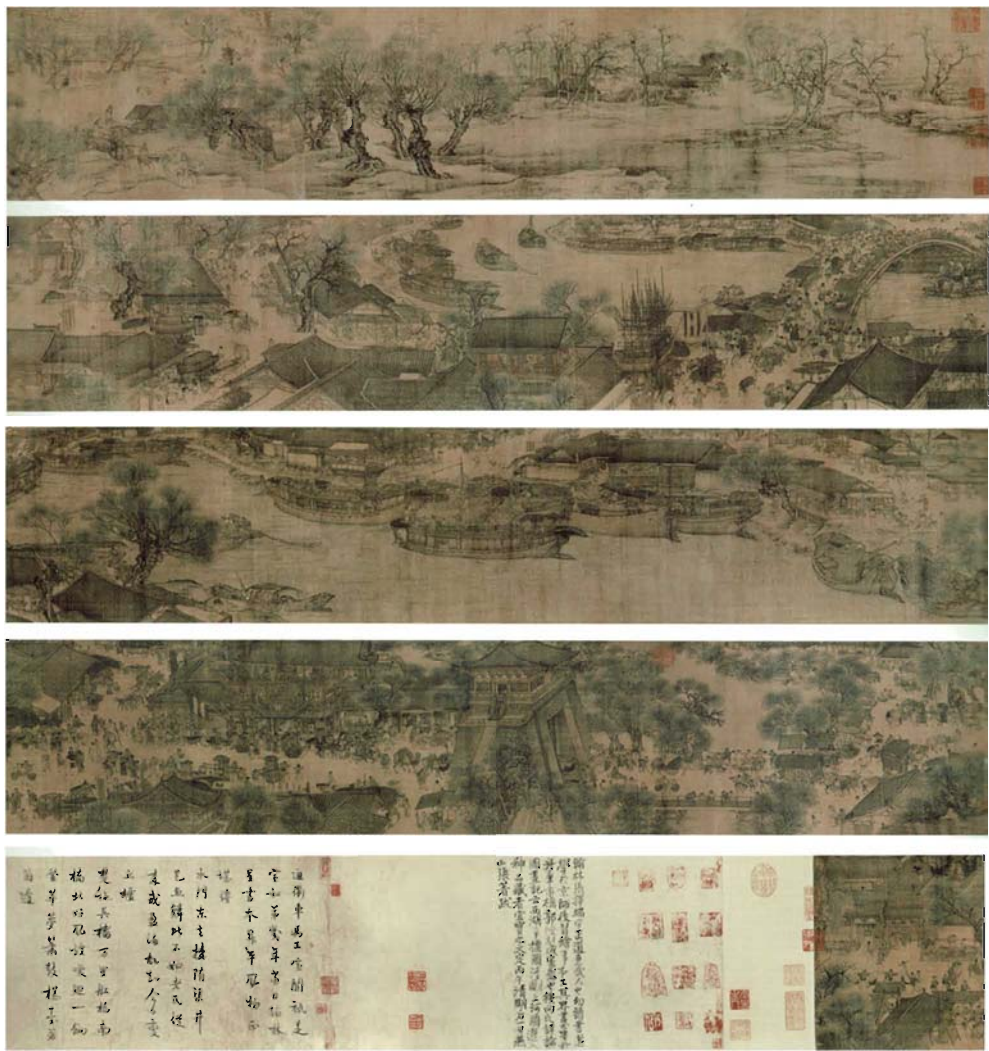


图 2-13 清明上河图（局部）

《清明上河图》所描绘的是北宋京城汴梁的市井生活，场面非常的宏大（见图 2-14），人物众多，但是，人的动态却很少雷同，根据人物的不同情况，人物动态极为丰富。明朝李东阳曾对此画进行描述说：“行者、坐者、授者、受者、问者、答者、呼者、应者、骑马驰者、负者、戴者、抱而携者、导而前呵者、执斧锯者、操畚鍤者、持杯罍者、袒而风者、困而睡者、倦而欠伸者、乘轿而褰帘以窥者，又有以板为舆、无轮箱而陆拽者，有牵重舟、溯急流、极力寸进、圜桥匝岸、驻足而旁观、皆若交欢助叫、百口而同声者。”（见图 2-15）也正是因为人





物众多，所有在人物之间的处理方面，聚散、穿插、遮蔽、呼应等等，都极具匠心。构图方面也别具一格，各种方法集中于一幅绘画中，远景、中景和近景交相辉映。从内容方面来看，《清明上河图》没有什么创新之处，基本上延续了唐五代时期的那种注重情节叙述的手法，从右到左，渐次将整个汴梁城内外的人物、景象描绘出来。所以说，《清明上河图》是传统中国人物画技法的集中展现。

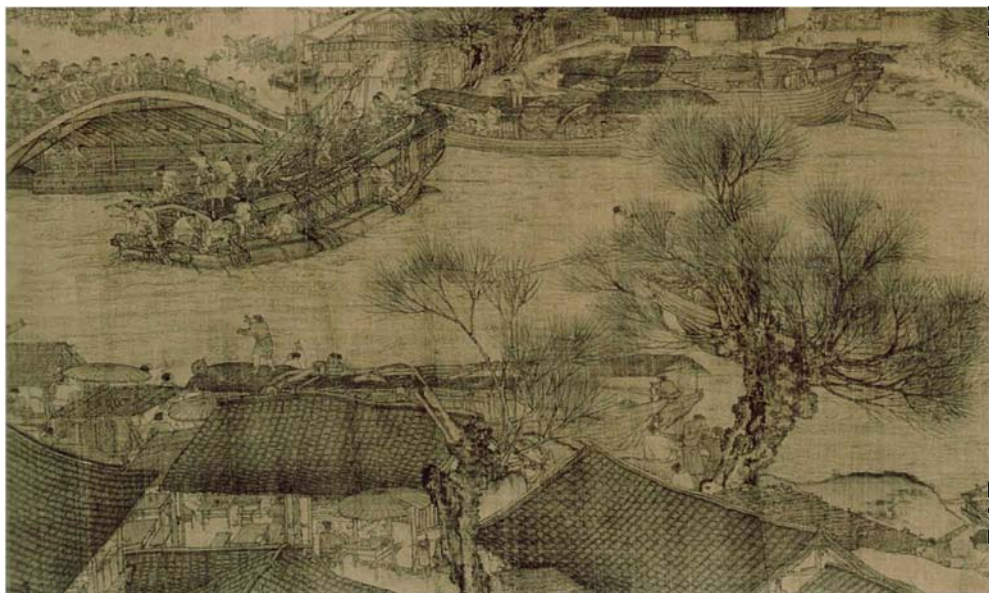


图 2-14 清明上河图（局部）

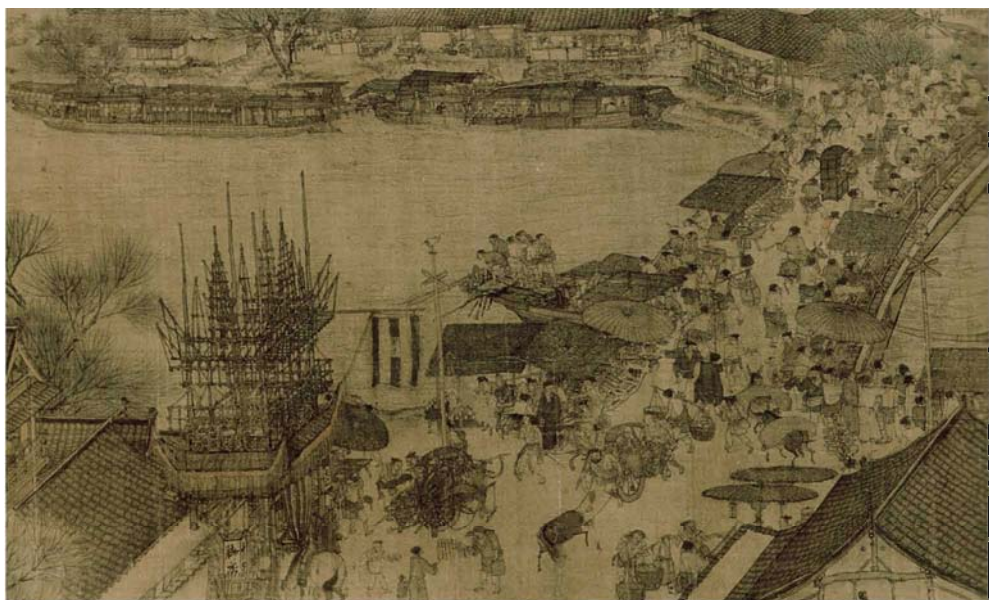


图 2-15 清明上河图（局部）

元朝时期是中国人物画发展的低潮时期，专职的人物画家非常少，并且，艺术水平普遍较低，具有艺术特色的艺术家较少，值得一提的是元初画家赵孟頫。

最能体现赵孟頫人物画“高古”境界的还是他在五十一岁时所画的《红衣罗汉》（见图 2-16）。这幅画构图非常简单，中间为罗汉，人物造型新颖，线条简练，与罗汉的红色衣袍融为一体，显得非常的厚重。罗汉坐在一片岩石之上，大树和岩石为背景。赵孟頫对山石和树木的画法，与宋朝时期的山水画，有着很大区别，显得笔调古拙，并富有逸趣。



图 2-16 红衣罗汉

在元朝的人物画中，除了赵孟頫提倡的人物画“贵有古意”之外，人物肖像画和壁画人物也有一定的发展，虽然艺术水平不能代表最高，但是，作为元朝人物画的特色，其价值还是不应忽视的。

肖像画在元朝得到了重视，这是一种很特殊的现象，虽然在别的朝代也出现了一些肖像画或肖像写真等方面的记载，但是，在元朝，从总体上来看，肖像画达到了一个高潮。元朝的肖像画画家中，名家辈出，有赵孟頫、赵雍、陈鉴、周郎这样的大师，也有潘桂、顾述、沈麟、杨说岩这样的名家。并且，在元朝，还出现了关于肖像画的理论作品，那就是王绎的《写像秘诀》，他从理论角度，对肖像画的创作方法进行了很好的总结。

在元朝的肖像画中，存世作品很多，水平比较高的，有收藏于美国波士顿艺术博物馆的赵雍画《天目高峰原妙禅师像》（见图 2-17），收藏于台北故宫博物院元朝佚名画家的《元世祖像》（见图 2-18）和《元世祖后像》（见图 2-19）等作品，这些都是元朝流传下来的肖像画中的经典作品。我们来看一下赵雍画的《天目高峰原妙禅师像》，这幅肖像画极为逼真，应该完全是以现实人物为依据而创作出来的，所以，即使在神情方面也极为真实。禅师眼光向上凝视，目光深邃，显得非常专注，好像透过尘世，看到了更为遥远的地方，给人以遐想。作者对这位禅师的刻画极为传神，鼻梁的起伏和唇线的勾勒显得结构分明而又富有质感。特别是禅师的两撇胡须，对表现禅师的精明、内敛方面可以说起到了画龙点睛的效果。





图 2-17 天目高峰原妙禅师像



图 2-18 元世祖像



图 2-19 元世祖后像