

中国历代名家技法集萃

花鸟卷·畜兽法

上



中国历代名家技法集萃

花鸟卷 畜兽法

上

顾震岩 选编

江苏工业学院图书馆
藏书章



编辑委员会

顾问 王伯敏

主编 吴宪生 王经春

编委 (以姓氏笔画为序)

王经春 丘 挺

吴宪生 张伟平

林海钟 顾震岩

董文运 韩 璐

策 划 王经春 吴宪生

责任编辑 杨文军 李 艺

封面设计 袁由敏

作品摄影 范 厉

图书在版编目 (CIP) 数据

中国历代名家技法集萃. 花鸟卷. 畜兽法. 上 / 吴宪生,
王经春主编; 顾震岩选编. - 济南: 山东美术出版社, 2001.1
ISBN 7-5330-1375-1

I. 中… II. ①王… ②顾… III. ①中国画-技法
(美术) ②花鸟画-技法(美术) IV. J212.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2000) 第21493号

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南市经九路胜利大街39号(邮编: 250001)

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

规格开本: 787×1092毫米 小8开 15印张 4插页

版 次: 2001年1月第1版 2001年1月第1次印刷

印 数: 1-2000

定 价: 160.00元

序

· 王 伯 敏 ·

法尽理无尽，理尽法又生。

画法原无限，至关天地情。

——半唐斋论画诗

千百年来，中国画的独特表现，赢得了东方以至世界画坛的称美。

中国画历史悠久，有着民族文化的深厚内涵。它那巧拔的艺术表现，是中国历代无数画家在久长岁月的艺术实践中所取得的成果。杰出的画家，在艺术上巧夺天工，他们之所以创造出令人激赏的艺术形式，在于他们“焚膏油以继晷，恒兀兀以穷年”。中国人民的勤劳，也往往体现在这些艺术家的身上。

中国画的造型，讲求“遗貌取神”，提出“以不似之似似之”为准则。这是中国画的美学要求，也是中国画家的表现特征。优秀的中国画，它所以使人感到神妙，以至激动不已，并非玄虚，而是实实在在。不是吗？一卷风俗画，如《清明上河图》那样，居然让几世纪后的观众俨然置身于那个时代的市井中，甚至可以听到市井中的叫卖声或车马声；一幅牧放图，如李公麟临韦偃的《牧放图》那样，似一曲富有韵律的交响乐在演奏，使人对牧放生活产生强烈的感受。中国画的表现，可以“咫尺千里”，可以“驱山走海”。就是说，中国画家竟有突破时空在画面上的局限的本领。早在北魏时，现存敦煌莫高窟的壁画如《九色鹿王本生》，就已经作出了回答，又如宋画《千里江山》或《长江万里图》等等，无不有这种神奇的表现。中国画，无论画千军万马，或千花万蕊，以至是一山一水，一花一草，它既用奔放练达的笔调，也用细如游丝的笔致，都能同样作出充分的表达。中国画有极其丰富的艺术技巧，能适应并驾驭各种复杂对象的描写。历代富有聪明才智的画家，他们以“无法生有法”、“有法贯众法”，给后人留下了一份非常宝贵的文化遗产。

“法”，“藏用于人”，是画家从生活中所汲取，即师客观的森罗万象及其变化，故云：画法的创造，“至关天地情”。

绘画既有法，画家必须守法、用法，但是，不可“刻舟求剑”，不可“胶柱鼓瑟”。“法”要用得活，更不可被“法所束缚”，所以说，画家在某种情况下，不妨“无法无天”。然而，话又得说回来，就规律而论，先得有“法”，然后言“无法”，或求“法外之法”。这是画法的科学辩证法，谁也违背不得。

画法，不是固定不变，随着时代的发展，必须变法，要有新的创造发明。新法的产生，是时代前进的必然趋势。中国的画史告诉我们，“丹青先于水墨”，所以当水墨画法在那个时代出现，相对地说，它便是那个时代的新法。

有新法，必有古法。古法，有的要淘汰，有的还有用。所以对传统方法，不能尽弃。我们不能从“零”开始，对传统应该有所继承，有所扬弃。所谓“继往开来”，说明历史割不断，否则，我们没必要读历史。历史遗留的，有精华，有糟粕，剔除糟粕，不在话下。这部《中国历代名家技法集萃》的问世，就是本着这个精神来选编的。

《中国历代名家技法集萃》，分人物、花鸟、山水三大部分。对各类技法的特征做了剖析研究，并选名家杰作为例，其中不乏稀世精品。《集萃》图解深入浅出，图例以全图与局部相结合，而以局部为主。编者这样处理，意在使作品的表现方法及其表现特点，更容易显见于细部中。《集萃》的主编吴宪生、王经春都有着丰富的绘画实践与编辑、教学经验，他们的六位合作者均为中国美术学院国画专业教学第一线的骨干。这部《集萃》不只给读者以浏览，还给读者提供了一流的学习临本。《集萃》既有欣赏价值，也有重要的实用价值。

这部《集萃》，共分16册，由山东美术出版社出版，全部彩色精印。我们为书林将推出一套好书而喜悦，也为美术界在绘画技法研究方面完成此一基础工程，感到分外的高兴。小序未及一一，这犹如好戏开台在即，报幕者何须在台前多发言。

1998年木樨开候于杭州南山，时丹桂清香满书舍。

目 录

序

中国畜兽画源流述略及其研究·····	1
马·····	5
洛神赋图卷·····	5
牧马图·····	7
百马图卷·····	8
牧马图册·····	11
照夜白图卷·····	13
神骏图·····	15
双骑图册·····	17
调马图卷·····	18
射骑图·····	19
卓歇图卷·····	20
番骑图卷·····	21
番骑猎归图·····	22
五马图卷·····	23
临韦偃牧放图卷·····	26
虢国夫人游春图·····	31
文姬归汉图·····	34
骏骨图·····	34
浴马图卷·····	35
三世人马图卷·····	39
古木散马图卷·····	43
秋郊饮马图·····	44
骏马图·····	46
出圉图卷·····	49
二马图卷·····	52
饲马图·····	55
柳阴双骏图·····	56
五马图·····	57
所向无空阔·····	58
蕃马图·····	59
游骑春郊图·····	60
三马图·····	61
人物图册之四·····	62
牧马图·····	63
寒林牧马·····	64

群马图	65
千里驹	66
无题	67
牛	68
五星二十八宿神形图	68
五牛图卷	70
乳牛图册	76
逸牛图册	77
乳牛图	78
风雨归牧图	79
归牧图	81
秋野牧牛图	83
平畴呼犊	85
柳塘放牧图	87
牧牛图	88
柳溪归牧图	89
写生册	90
老子骑牛图	91
翠雨一犁烟	92
山水花鸟图册	93
紫气东来	94
夏塘水牛图	95
印度牛	96
归牧图	97
骆驼	98
番骑图卷	98
盘车图	99
漠帐驼惊雁	100
天山积雪图	101
羊	102
羊	102
枯树五羊图册	103
蛮夷执贡图	104
四羊图	105
二羊图	107
三羊开泰	109
山羊图	110
羊	111
选编说明	112
后记	113

中国畜兽画源流述略及其研究

顾 震 岩

中国畜兽画的起源很早，在新石器时代的彩陶上就已经有了鹿的图案。另外，还有像原始岩画以及兽面纹罍等。在殷商时期的青铜器中，也有像龙虎尊、三羊尊等动物器型，在内蒙古昭乌达盟宁城南山出土的西周晚期的骨雕上，线刻描绘了狩猎、车马的题材。从1973年长沙子弹库楚墓中出土的战国人物驭龙帛画以及辽阳汉墓壁画中的出行图中可以证实，在汉代以前运用墨线勾勒动物造型的能力已经达到了相当熟练的程度。但是，尽管如此，畜兽画科到了唐代以后才真正确立起来。从承传至今的畜兽作品来看，其发展情况大致是这样的：唐代和两宋时期可以说是畜兽画发展的鼎盛时代，元代以后由于写实画风的日趋衰落，畜兽画也逐渐走向了式微，而这种情形到了近代才有所改变。

一

春秋时，伯乐曾为秦穆公相千里马，并对他说了这样一段话，以表达其相马的经验：“若息之所观天机也，得其精而忘其粗，在其内而忘其外；见其所见，不见其所不见；视其所视，而遗其所不视，若息之相者，乃有贵乎马者也。”（《列子》卷第八）在古代，马是作战和交通的主要工具，它和人们的生活有着密切的联系，在人类的历史中扮演着十分重要的角色。人们喜爱马的矫健骏杰以及奔腾勇往的特性，魏晋的支遁时有爱马之誉，其“常养数匹马，或言道人畜马不韵，支曰：‘贫道重其神骏’”（《世说新语》言语第二）。这种情感反映出了当时人们对骏马美感的启发和欣赏。唐太宗爱马，是因为骏马在其打江山时南征北战，驰骋沙场，当时最有名的莫过于唐太宗亲冒矢石，与群雄逐鹿中原时骑乘的“六骏”。贞观十年十一月太宗命令以大画家阎立本画的图形为底本，将这些著名的骏马“刊石镌真形”^①。

若论马画系统的繁荣，当首推唐代。在唐代，宫廷养马蔚然成风，唐太宗和唐玄宗都特别喜欢马。据历史记载，当时在皇帝的马厩内所养的名马有40多万匹。同时，还有专门机构和官员来饲养和管理这些马匹，并且让许多画家为这些名马画像，韩幹是当时招入宫廷为名马写真的一代大家。他的老师曹霸也是一位画马高手，所谓“先帝天马玉花骢，画工如山貌不同”。可惜我们今天已看不到他的画马作品传世，有关曹霸，我们只能从唐代诗人杜甫的诗篇《丹青引赠曹将军霸》中了解到一些他的身世和他画马的成就^②。

韩幹的作品，我们今天还能看到的有《牧马图》和《照夜白》两件。《牧马图》（绢本设色，纵27.5cm，横34.1cm）画黑白二匹高头大马并辔而行，一马偃骑着黑马。此外并未画其他任何背景，黑白二匹大马的轮廓均以细劲的线条勾勒而出，头颈、身躯、臀部、蹄腿各部位的特征都表现得十分真实而生动，马的神态刻画得非常神骏、雄健而又驯服。“照夜白”是唐玄宗的一匹爱马的名字，韩幹在《照夜白》（纸本设色，纵30.8cm，横33.5cm）这幅画中，只用了不多的笔墨，就传神地画出了这匹骏马。它那硕大的身躯，运动着的四蹄，加强了骏马昂首嘶鸣的气势。在马身上，韩幹很少用笔渲染，绝大部分以劲挺、修长的弧线条空勾而成，给人一种栩栩欲动的感觉。所画的虽是一匹拴在马厩内的宝马，但它昂首嘶鸣、难以控制的样子，依然使人感到是万里可行的。我们从史料的一些记载中得知，韩幹对马的生动描绘是有赖于绘画作品直接取材于唐朝内厩里的名马，而不是以古代帝王坐骑的传统画像作为蓝本，韩幹本人对这一点也颇为自诩。

二

韩滉和戴嵩是唐代有名的画牛圣手。在古代，牛被当做伟大力量的标记，诸侯会盟，往往要举行“执牛耳”的礼仪。牛在我国的宗教、习俗和艺术领域里，占有重要的地位，所以在美术史上出现许多画牛名家是很自然的事。

在德宗时代担任过宰相的韩滉，是唐代中期的政治家和画家。为了维护国家统一，他参加过平定藩镇叛乱的斗争，提出奖励农业生产和“营田积粟，且耕且战”的主张。“安史之乱”中韩滉历经艰辛，流亡生活使他的绘画作品更贴近田园风俗。张彦远的《历代名画记》说他画“牛羊最佳”，其传世的《五牛图卷》（纸本设色，纵20.8cm，横139.8cm）代表了唐代画牛的最高水平。此图用粗壮的笔调描写了五牛各不相同的特点，有步者、仰天长啸者、纵而鸣者、顾而舐者、翘首而立者。特别是末尾那头翘首而立的牛，牛嘴上被罩着金笼头，这使我想起六朝时期的一则故事：公元492年时，陶弘景退隐句曲山，梁武帝欲请其出任宰相，而他内心并不愿意，就画了幅《二牛图》上呈。画中的一头牛正在自由自在地吃草，而另一头牛却因被罩起了金笼头而愠气。梁武帝一见，知其用意，也就不勉强让他出仕了，然仍派人赴山

中向他咨询朝廷大事，时称“山中宰相”。韩滉画《五牛图卷》可能和陶弘景画《二牛图》有相同的寓意。《五牛图卷》的表现技法主要是画法写实，笔墨简练，不仅正侧背向都能取得准确造型，而且松动的笔调，对牛身上筋骨肌肤的不同感觉都有充分的表现。为了增强牛的体积感，采用色彩的虚实晕染，可以说是非常成功的，这种以粗笔线描的方法在唐代以后的画牛作品中很少见到了。

曾向韩幹学画的戴嵩，由于他对牛这一题材的专一研究，使他画的牛与韩幹画的马在当时并称“韩马戴牛”。戴嵩画牛注重观察研究牛的种种神情动态和生活习性，《唐朝名画录》记载戴嵩画牛能“穷其野性筋骨之妙”。他的弟弟戴峰也是一位画牛高手，在其传世的《逸牛图》中着重表现了水牛在山野、田间活动时奔跑、纵跳、互相嬉斗时的形象，从中可以感受到他的画很注重其“野性”的一面。以墨线勾勒轮廓，最后再用墨色渲染是戴氏兄弟画牛的主要表现手法。几百年以后宋人画水牛也基本上沿袭模仿了这种画法。所以，我们称戴嵩兄弟为画水牛的开山祖是当之无愧的。

五代画马主要承袭了唐人余绪，后梁驸马都尉赵岩以其华贵的画风最为出众。今藏上海博物馆的《调马图卷》（绢本设色，纵29.5cm，横49.4cm）是赵岩的传世名作。此图大马作白地黑花，高颈昂首，体态纵恣。马颈、肩背及腿部黑色，腹部及足踝留白，在腹部白地上晕以黑花，三、四黑簇聚缀成花斑，生动有趣。大马轮廓用墨线勾勒，行笔劲若铁线，墨色晕染极其精微，堪称上乘之作。元代赵孟頫在大德五年的一跋中指出：“赵岩所作此图，深得曹韩笔法。”这是一针见血的。

辽代早期的契丹画家胡瓌、胡虔父子和由辽入后唐的东丹王李赞华，他们的作品展现了契丹民族的游猎生活。辽是契丹人在中国北方建立的政权，辽代立国之初，颇重绘画，图绘之事屡见于史籍。辽太祖之子东丹王耶律倍，善畜兽画，后因皇族内部政治斗争失败，投奔后唐，改名为李赞华，其作品著录于《宣和画谱》。《射猎图》可说是李赞华惟一的一幅传世作品。此图画一匹装饰华丽的骏马前，站立着一个契丹贵族模样的年青人，图中画的是一种被称作乌珠穆沁的马，即现在我们通常所说的蒙古马，其身躯低矮，长胴短脚，然不失其劲健。《五代名画补遗》中说耶律倍画马“骨法劲快，不良不驽，自得穷荒步骤之态”。另一位专门描写北方草原游牧民族生活的著名画家胡瓌，他与耶律倍一样，描写的题材几乎全是出猎、牧马、射雕等，特别对马的骨骼、体状表现格外富于精神，这从传世的《卓歇图》、《蕃马图》等作品中可见一斑^③。

辽代契丹贵族重狩猎，甚至各种政治事务也离不开这种活动。他们春天用海东青（鹞）在湖泊击捕鹅雁，时称“春水”；秋天于山林射鹿郊猎，俗称“秋山”。在传世古画中有

《秋林群鹿图轴》和《丹枫呦鹿图轴》二图，画秋天桦木林中的鹿群，如契丹人“秋山”活动时所见之景色。从画风上看，画树还有唐人“刷脉镂叶”的遗法。宋董道《广川画跋》中谈到过一幅画，说“秘阁有李赞华画鹿，角直而歧出，若斜藤相扶而生，长三倍其身，觳触斗立、群角森立，故画录号千角鹿，其实则角上而横出者众也”。《图画见闻志》载仁宗庆历时，辽兴宗曾以五幅缣画《千角鹿图》献宋，可以肯定《秋林群鹿图轴》和《丹枫呦鹿图轴》这两幅鹿画应是辽代契丹人的作品^④。看画面上枫林掩映，色泽鲜明；群鹿体态生动，凹凸有阴影烘托的效果。其画风之古朴，用笔之工细，赋色之艳丽，和唐宋畜兽画风显然不同，是古代畜兽画中的一朵奇葩。

三

两宋朝廷的一大特点是重文轻武，画院建立，画学大兴，是中国绘画史上的一段黄金时期。畜兽画科在这一时期也有空前的发展。

北宋人画马的传世作品以李公麟的《五马图卷》和摹张萱的《虢国夫人游春图》为最，并分别代表了白描和工笔设色两种画法的最高水平。李公麟的突出贡献是将白描作为一个独立的画种确立起来，在画马的作品中注入简澹蕴藉的文人气质，发展了唐代韦偃、韩幹崇尚质朴的画马传统，在北宋画坛异军突起。李公麟对唐代画马艺术的继承和演化主要表现在他的《临韦偃牧放图卷》上，他的独创精神则凝集在白描作品《五马图卷》中。

《临韦偃牧放图卷》（绢本设色，纵46.2cm，横429.8cm）描写原野牧马的情形，几百个牧马人驱策着一千多匹战马，在山坡沙碛之间，浩浩荡荡，雄伟壮观。画中群马顾盼俯仰，吃草饮水，奔腾蹄走，树木参差，十分恰当。白描《五马图卷》注重墨线勾勒，用于勾马的线条，在画出马形的同时还将马的体感及质感都表现得惟妙惟肖，线条自身的形态美感和风格也表现得淋漓尽致。在作品中，作者强烈的意识被抑制，代之以线条对客观对象的超逸表现，以追求线条自身的风格为目的，线条在唱着它独自的歌。

北宋人（旧题宋徽宗）摹张萱的《虢国夫人游春图》，在极其细密的宫绢之上，彩绘着连辔并辔的八骑人马。作者在马匹的描绘上继承了唐人细笔勾勒、层层敷彩的方法，把马的丰韵体态表达得有骨有肉，突出了宫厩御马骏发的神情。其中对马的色彩处理极具神彩，它不是去平涂而是多次敷彩，顺应马的筋骨和结构进行色调处理，色淡而不薄、浓而不腻，画出的马使人如闻蹄声，生机勃勃。

北宋畜兽画中崔白的《双喜图》应该大书特书。此图是继“黄家富贵”勾勒填彩画法后出现的新画风，不仅技法上

有大笔挥洒陂陀的创新,而且描写自然谐和的意境高远。秋高气爽,榭叶枯杈,植草被风吹拂,发出各种声音。野兔的描述更是惊心,机警的神情活灵活现。李霖粲先生在他的《中国美术史稿》中对《双喜图》有一段很精彩的表述,不妨逐录下来,他说:“这是他的传世名作,画一段山林深处鸟兔巧值的神来之笔,君从何处看,得此无人天趣神态?两只山喜鹊警翔在空中,对一只不速之客的野兔在破口大骂,因为他倏而闯入领土,警醒了他俩双宿双飞的好梦。兔子则一幅好整以暇的态度,仰望着惊慌失措的山鹊,对他们的紧张窘态嗤之以鼻,意思是说,这又何必如此紧张,我只不过是偶然路过而已!一警骇,一从容,应照对比,煞是有趣!”

南宋高宗立国不久,就在临安建立了皇家画院。南宋画院画家,其画艺的授受颇近乎工艺者的情况,大多是师徒授受,父子相传。由于南宋宫廷对绘画的需求是多方面、多层次的,因此,每一宫廷画家大都兼工数门,畜兽画的表现手法也相对多样化些。从总体上来说,南宋畜兽画延续了北宋以来工笔写实的画法,但是更趋精致、简洁。在南宋畜兽画作品中,有颇多画水牛的佳作,这可能与生活的江南地区普遍使用水牛作为生产工具相关。这种地域性的差异在画风上所产生的变化则是显而易见的。

南宋初年的大画家李唐是河阳人,北宋徽宗时已入画院,北宋亡后,辗转流亡到临安,经人举荐,进入南宋画院为待诏。他是一位山水画大师,在北宋时所画全景山水气势磅礴,南渡后画风有所转变,同时兼工画水牛,传世作品有《乳牛图》。著名花鸟画家李迪也善画牛,他的《风雨归牧图》画风雨骤起时两个牧童伏在牛背上顶风冒雨、仓皇归去的情景,画风和李唐十分接近。

在传世宋画中还有一些南宋人画的猫、犬、羊、猿等小画作。如李迪的《猎犬图》、陈居中的《四羊图》、无款题的《猿猴摘果图》、《猿鹭图》等,其中《四羊图》画山羊抵斗闪避之状,《猿鹭图》画一猿在树上捉弄雏鹭时的惊喜之形,这些作品都表现生动而饶有情趣,富有生活气息。

法常是一位擅长水墨的僧人画家。法常是四川人,在杭州为僧,画风受梁楷影响,用笔粗豪爽利,也善简笔,有时用蔗渣泼墨作画,形神兼备。《猿图》画高踞斜穿画面的老松上的子母猿,笔法简放,形态生动,这种简笔的画法后人称其为“禅画”,在日本享有盛誉。而他传世的大部分精心之作迄今也都流传在日本。

龚开,宋末时曾做过小官,宋亡不仕,以卖画自给。他的畜兽画作品以《骏骨图》最著名。《图绘宝鉴》说他“画山水师二米,画人马师曹霸,描法甚粗,尤喜作墨鬼钟馗等画,怪怪奇奇,自出一家”。然考其《骏骨图》笔法近似唐人韩幹

《五牛图卷》之粗笔描法,这在古代画马作品中是别具一格的。

四

古代绘画中,畜兽画是很流行的题材,唐宋时名家辈出,有许多杰作为后代所师承。然而令人费解的是,元代蒙古统治者尽管是以骑兵的强悍神速、所向披靡建立起了庞大的帝国,但是现存元代宫廷或官制的绘画作品中,却很少有此类题材的画作传世,倒是一些文人画家如赵孟頫、任仁发等有许多画马佳作著称于世,而且他们所画的马都不是像辽代画家们所表现的短足毛蹄的“蒙古马”。在“崇唐”、“师古”的旗帜下,元代文人画家所追求的仍是汉唐历史上强悍的骏马形象。

赵孟頫是继李公麟之后又一位画马大家。当时人称赞他说:“世人但解李龙眠,那知已出曹韩上。”从现在所能见到的赵氏画马作品来看,其画马主要有二体,传世作品中《浴马图》、《秋郊饮马图》学唐人,《调良图》、《人马图》学李公麟。前者用笔仔细柔和,敷色艳丽沉厚,重设色,近唐人风格;后者墨笔白描,略加淡色,近似李公麟《五马图卷》的风格。另外现藏美国福瑞尔美术馆(Freer Gallery of Art Washington D.C. U.S.A.)的元代赵孟頫的《二羊图》值得我们重视,此画的右半部分以旋转形的章法,以羊头的方向为主线形成一个大圆形,在这个大圆形的左右两边,一以渴笔写山羊,一用湿墨晕笔写绵羊。在绵羊左边有一段题跋耐人寻味:“余尝画马、未尝画羊,因仲信求画,遂戏为写生,虽不能逼近古人,颇于气韵有得。”从题跋中道出了赵孟頫复古的见解,而且说到了“戏为写生”,从画面效果来看主要是笔墨趣味占了上风。由此可以确定明代人以笔墨趣味见长的写意画风,其源头就来自赵孟頫。

任仁发画马曾得到元仁宗的赏识,其画马作品传世尚多,代表作品有《出圉图》和《二马图》。《二马图》画肥瘦二马,肥者饱满圆健,瘦者形销骨立,分别用圆润和枯涩的笔法表示,颇能得其神气,风格近唐人,然敷色较唐人浓丽沉厚。另外,像任仁发的儿子任贤佐和赵孟頫的儿子赵雍、孙子赵麟都能画马,然水平明显不如先人了。元代还有一些其他畜兽画的作品传世,如钱选的《桃枝松鼠图》、颜辉的《猿图》等,都是一代名作。

五

古代畜兽画自唐代成为独立科目以来,经宋、元,走过了它最辉煌的时代,以后随着写实风格绘画的日趋衰落,畜兽画科也逐渐萎缩了。然而自明代中叶西洋绘画开始传入中

国，素描、透视、明暗等法则的运用，使明清两代畜兽画发生了一些微妙的变化。这种变化在今天看来是很不理想的；但是，这种不理想的变化，经过几百年来融合吸收，给本世纪初的中国畜兽画带来了生机。从岭南画派的高剑父、高奇峰，到曾经留法学习西画的徐悲鸿，他们都克服了明代以来画家在畜兽画中失去的中国绘画所特有的笔墨情趣，避免了结合的僵硬，开创了一个新的局面。

我们知道在明清两代畜兽画已经开始走下坡路了。由于水墨文人画风的兴起，这种在宣纸上以水墨情趣作为主要追求的艺术形式，对畜兽画这一画科来说是一种约束。我们不难看出在明清两代长达五百年间成就卓著的畜兽画家很少。虽然在后来也有像郎世宁等一些畜兽画家，然而，他们在技法上对中国传统笔墨的理解显然是十分稚气的，而把西洋绘画中结构、光影等的融入也是不成熟的，虽然在某种意义上说这是一种创造，但是这种创造没有生命力。以画马为例，他们在马的毛色形体处理上所犯的错误恰好与中国传统艺术理想相悖。宋代沈括《梦溪笔谈》（卷十七）中的一段话很能说明这个问题，他说：“画牛虎皆画毛，惟马不画。予尝以问画工，工言：‘马毛细，不可画。’予难之曰：‘鼠毛更细，何故却画？’工不能对。大凡画马，其大不过盈尺，此乃以大为小，所以毛细而不可画；鼠乃如其大，自当画毛。然牛、虎亦是以大为小，理亦不应见毛，但牛、虎深毛，马浅毛，理须有别，故名辈为小牛、小虎，虽画毛，但略拂拭而已。若务详密，翻成冗长；约略拂拭，自有神观，迥然生动，难可与俗人论也。若画马如牛、虎之大者，理当画毛，盖见小马无毛，遂亦不摹，此庸人袭迹，非可与论理也。”宋人作画常合“理”，画“法”紧跟画“理”，“理”、“法”是合一的。因此，我们在学习借鉴明清这段历史时期的畜兽画技法时要注意去其糟粕。

在明清两代有些小动物画得颇具特色，如明代孙隆的《花鸟草虫图卷》中的鼠瓜部分描绘得精彩纷呈，洒金纸上以没骨法写田园景物，田鼠在其间窃食，动作灵活，形态生动。明末清初的八大山人在他的《安晚册》中画过一幅《鼠瓜图》，一只目光炯炯的长尾耗子，高踞硕大的矮冬瓜上，因画面简洁，大冬瓜和小老鼠的大小对比，一动一静，生动至极。

最后，我想简要地谈谈瑞兽画。

在中国古代，动物题材的绘画很大程度上受到人们的宗教信仰的驱使和影响，当艺术家在描绘那些现实生活中的动物题材时，始终不会忘记展开理想的翅膀去创造一些像龙、麒麟、玄武、辟邪等这样深入人心的瑞兽形象，可以说这是中华民族古代文明的产物，也是美好理想的结晶，其为广大人民所喜闻乐见，也给中华民族文化增添了无穷的光彩。

我在畜兽画中特增瑞兽一章的另一个原因，还在于瑞兽画独特的表现手法。由于瑞兽形象的创造性和独特性，所

以在艺术表现手法上也相当特别。像明代个性画家陈洪绶的《龟蛇图》（纸本水墨，纵112.4cm，横45.9cm）就是一个很好的例证。此图是陈洪绶的早年作品，其构图简洁明了，线条劲细规矩。龟蛇的鳞甲富于装饰美，龟甲的“花边”上有巽（风）、乾（天）及坤（地）三卦，甲背上有坎（水）、兑（泽）及离（火）三小卦，而腹部有两小卦——震（雷）及艮（山），背上在众星之间，九天魁罡右手举火杖，疾疾奔走，其后有大火焰直冲。此图画的一个特别之处在于表现龟蛇部分时是用水或略加矾的水在轮廓内刷了几遍，使其可以在画线条时不晕化且能部分罩染，和画背景的生宣纸在粗笔渲染云雾时所得到的无边无际的烟润效果形成对比。对于玄武的形象，《楚辞·远游》：“召玄武而奔属。”《文选》注：“龟与蛇交，曰玄武。”在东汉时期就有玄武的刻像，之后历代还有不少玄武的壁画。陈洪绶的《龟蛇图》显然是受这些民间玄武图像的启发和影响，这一点不容怀疑，而用笔和墨色的变化显然是有特点的。这使我想起了宋代的画龙圣手陈容，他的《云龙图》画得活灵活现，他的泼墨云雾，也是浑若自然，与陈洪绶的《龟蛇图》确有同工之妙！

南宋士大夫画家陈容是一位画墨龙的高手，在当时颇负盛名。他常喜欢酒后乘兴作画，用泼墨法画云水怪石，以此衬托矫健遒劲，隐现出沒的群龙。他用墨沉厚，笔势雄健老辣，颇具实体感和神秘气氛。后人曾用“云蒸雨飞，天垂海立，腾骧夭矫，幽怪潜见”来形容他的作品。

此外，唐代宗教画中的一些动物瑞兽形象也是非常有个性的，由于年代久远，色彩斑驳，似乎别有一番美意。当然，到底感受如何，还请读者从绘画作品中自己品尝个中滋味吧，我这里就不赘述了。

注 释：

① 《册府元龟》卷42，第12页。

② 《杜甫全集》卷五《丹青引赠曹将军霸》：“将军魏武之子孙，于今为庶为清门。英雄割据虽已矣，文采风流犹尚存。学书初学卫夫人，但恨无过王右军。丹青不知老将至，富贵于我如浮云。开元之中常引见，承恩数上南薰殿。凌烟功臣少颜色，将军下笔开生面。良相头上进贤冠，猛将腰间大羽箭。褒公鄂公毛发动，英姿飒爽来酣战。先帝天马玉花骢，画工如山貌不同。是日牵来赤墀下，迥立闾阖生长风。诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。斯须九重真龙出，一洗万古凡马空。玉花却在御榻上，榻上庭前屹相向。至尊含笑催赐金，圉人太仆皆惆怅。弟子韩幹早入室，亦能画马穷殊相。幹惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧！将军画善盖有神，必逢佳士亦写真。即今飘泊干戈际，屡貌寻常行路人。途穷反遭俗眼白，世上未有如公贫。但看古来盛名下，终日坎壈缠其身。”

③ 参见《中国画研究》3（陈兆复《论契丹的绘画》）。

④ 参见李霖粲《中国美术史稿》第195页。

马



洛神赋图卷（局部·宋摹本） 东晋·顾恺之 绢本

顾恺之（346—407），字长康，小字虎头，晋陵无锡（今江苏无锡）人，东晋时杰出的大画家。顾恺之博学有才，精工诗赋，善书法，尤善绘画。画师卫协，别开生面。笔法如春蚕吐丝，皆出自然，运思精微。虽寄迹翰墨，但其神气飘然在烟霄之上，不可以图画间求。

《洛神赋图卷》是现存顾恺之几件摹本中值得我们注意和研究的。此图卷取材于魏晋时曹植的著名诗篇《洛神赋》，它在以塑造人物形象为主的同时，对鞍马和瑞兽的刻画也是入木三分。马的线条舒缓自然，且有连绵不断、非常匀和的特点。历史上称颂顾恺之的用笔“紧劲连绵”、“春云浮空、流水行地”，这从这些马匹的描绘中可见一斑。在施色手法上，鞍马的主调以墨线为主，施以色彩，“敷色以浓色微加点缀，不求晕饰”。这种施色方式受汉代壁画的影响，具有鲜明的中国古风，虽有较浓装饰趣味，但却体现了中国传统绘画在用色方面进一步的发展和逐渐趋向成熟。



洛神赋图卷（局部·宋摹本） 东晋·顾恺之 绢本



牧马图（局部） 唐·无款 绢本



百马图卷（局部） 唐·无款 绢本



百马图卷（局部） 唐·无款 绢本

此图共画马九十多匹于一手卷上，马匹姿态各异，生动活泼：有的在河中饮水，有的在岸上疾奔，有的被拴在马桩上，有的牧人正为其刷洗……体现出浓厚的生活情趣，也反映出唐朝人对于马匹的喜爱及高超的写实能力。此图马匹双勾后，有的用淡墨晕染，再罩赭色；有的直接以赭色或白粉晕染。染色时色彩要薄，薄则透明；色感要厚，厚则凝重。同时特别要注意马匹的体积感。

