

义务教育

三年制  
四年制

初级中学美术 第二册 (实验本)

教师教学用书

jiao shi jiao

xue yong shu

人民教育出版社美术室

编著

美术



人民教育出版社



# 目

# 录

- 1 第一课 在祖国画廊中漫步
- 16 第二课 清新、爽快的画面, 丰富、有趣的技法
- 25 第三课 风景画
- 32 第四课 活泼 俏丽的童装和学生装
- 36 第五课 认识、理解、表现——培养造型能力的途径
- 37 第六课 民间社火脸谱
- 44 第七课 黑板报——宣传、教育的一种好形式

## 读者注意

1. 爱护公共图书切勿任意卷折和涂写。损坏或遗失照章赔偿。
2. 请在借书期限前送还以便他人阅读请赐予合作。





## 第一课 在祖国画廊中漫步

### 一、单元教学目的

通过本单元欣赏课的学习,使学生对我国古代绘画有一个基本了解,知道壁画与卷轴画的不同,他们的各自特点是什么。在欣赏作品的同时,了解作品产生的时代背景和历史背景。

### 二、单元教学知识

#### 1、敦煌石窟壁画简介

敦煌石窟是莫高窟、西千佛洞、榆林窟的总称。西千佛洞距敦煌 37 公里,党河北岸,窟群遗迹绵亘 1550 米,现仅存 16 窟。榆林窟又名万佛峡,在西安县南 75 公里的榆林河两岸,现东崖存 30 窟,西崖存 11 窟。莫高窟又称千佛洞,位于敦煌鸣沙山东麓,洞窟面对三危山,开凿在南北长约 1600 米的崖壁上,洞窟鳞次栉比,密若蜂房,中部尤为集中,上下多达五列。自公元四世纪开窟以来,历经 166 余年,虽因历史变迁,人为破坏和风沙的侵蚀,莫高窟至今仍存已编号洞窟 492 个,壁画 45000 余平方米,彩塑 2000 余身,是敦煌石窟主要遗存集中地。所以,敦煌石窟一般也特指莫高窟。它是世界上保存最好和石窟数量最多的佛教艺术宝库。

敦煌是汉武帝建立的河西四郡之一,地处东西交通冲要的边陲重镇。张骞出西域之后,在发自长安达于西海的丝绸之路上,敦煌是著名的丝绸贸易市场。随着中西经济文化的交流,创始于印度的佛教传入中国,经敦煌入中原。两晋时代,敦煌已有佛教活动。在石窟未出现之前,敦煌佛教已初具规模。

据武则天圣历元年(公元 698 年)《李君修佛龕碑》记载,公元 366 年(符秦建元二年,晋废帝太和元年)一名叫乐僔的游方和尚,走到敦煌城东南 25 公里的三危山下,四周是无际的沙漠,一片死寂,时间已近傍晚,尚无投宿之地。此时,眼前突然出现了奇观,发出灿烂金光,在和尚的幻觉中,好似有千万个佛在金光中显现。乐僔和尚认为这是圣地,马上顶礼膜拜,并发誓在这里造窟。此后他到处化缘,募集了许多钱,雇请工匠开凿石窟。第一个石窟出现之后,随着圣地的传开,虔诚的佛教信徒便纷纷来此瞻礼朝拜。后来又有个叫法良的和尚,从内地来到这里朝拜“圣地”,并在乐僔开的窟旁开凿了一个窟。这两位和尚是莫高窟的最早的修建者。随着佛教的发展,石窟的开凿渐多起来。敦煌石窟形成的根本原因是十六国时代,敦煌成为兵家必争之地。由于连年战争,人们苦难深重,在“出门无所见,白骨蔽原野”(魏·五桠《七哀诗》)的时代,人们在因果报应、轮回转世、天堂地狱等宗教神学影响下,“上庶竞造寺庙,相竞出家”,以求得精神上的慰藉,敦煌石窟就是这样一股潮流的产物。洞窟的塑像和壁画,除对世俗人进行宣传外,还供僧侣观像之用。修禅需要观像,观各种佛像和佛的种种事迹。通过禅观的方法“深入禅定”,以求闭目见佛,在头脑中出现一个幻想的“佛国世界”。

敦煌石窟经十六国、北魏、西魏、北周、隋至唐代的连续开凿,已经成为洞窟千所规模宏大的佛教圣地,后又经五代、宋、西夏、元等朝代不断修建,共开凿了一千多个洞窟。据唐宗子陇西李氏《再修功德记碑》所述莫高窟的外观“斯操矗立、雕檐化出,巍峨不让于龙宫,悬阁重轩,绕万口于日际,其功大矣,笔何宣哉!”莫高窟在崖壁上凿出一个个石窟之后,为了把它们连缀起来,又修建了窟檐和廊道并彩绘装饰,使壁面上的木结构建筑与石窟巧妙地结合又相互连接在一起,构成“悬阁重轩,绕万口于日际”,“巍峨不让于龙宫”的美妙景观。其崖前,在唐代尚有一条大河,名“大泉”,河水可以映出窟廊倒影。洞窟内部则是幡幢帷幔,画绣精绝,壁画彩塑金碧辉煌,佛前油灯长明不熄,香烟缭绕或明或暗,空中荡着宗教的音乐,充满宗教的神秘。善男信女通过曲廊,于各窟礼拜,那是何等庄重的宗教盛景。

敦煌石窟艺术,以其规模之大,营建时间之长,内容之多,艺术之精,堪称世界之最,成为人类稀有的文化宝藏和精神财富。但是,在 20 世纪初期,由于旧中国政府的腐败,敦煌石窟艺术和文物曾遭到英、法、俄、日、美等国的所谓的“考古学家”、“美术史家”及商人的疯狂盗劫与破坏,许多文物被盗运出国。中华人民共和国成立后,敦煌石窟才得到妥善地保护和认真地研究。



莫高窟现今存留下的完好洞窟,虽然不及盛时半数,但若将壁画按其自身高度连接起来,可以形成一个长达30公里的大画廊,参观时如在每平方米画前停留一分钟须耗时750小时,即每天24小时不停地参观,须要31天方可看完。

敦煌壁画,大体可分为:经变、故事画、尊像、供养人像、图案装饰五大类。

**经变画** 一切以佛经为依据的绘画,都可以称为经变或变相。“经”,指佛经。“变”,即“变相”或称“变现”,是形象化的意思。“经变”,这里是指按一部经绘成的一幅巨型图画。经变画是我国佛教艺术的独创形式,亦是莫高窟壁画的主体。其始于隋,盛于唐,五代以后承其余绪。由于佛教经典很多,莫高窟经变题材也很多。如西方净土变、东方药师变、弥勒变、法华经变、维摩经变、天请问经变、金刚经变、报恩经变、华严经变、本行经变、降魔变、涅槃变、金光明经变、楞伽经变、陀罗尼经变等等达24种1005幅之多。唐代前期的各种经变画,形式多样,形象生动,主题突出,色彩灿烂,境界寥阔,意境深远,含蓄地反映了强大繁荣“人情欣欣然”的时代精神。唐代晚期的经变画则出现公式化。

**故事画** 指以佛经为依据的独立连环画。现存不同内容的故事画54种161幅,大体可分为三类。

其一是佛传故事,描写神化了的释迦牟尼的生平事迹。其早期多为片断画面,如四相、八相、或者仅画乘象入胎,夜半逾城。北周时期才出现完整的佛传故事画。

其二是本生故事,指描写释迦牟尼的前世或若干世的善行。如九色鹿舍己救人,萨埵饲虎等20余种。

其三是因缘故事,描写佛陀度化众生的连环画。其主要有释迦从第被迫出家,五百强盗成佛,黎耆弥七子娶妇,波斯匿王丑女变美,恒迦达偷衣犯王法等10余种,都是很富有生活情趣的故事画。

**尊像** 亦称佛像画,指描绘佛教崇拜的各种神像。如佛像:释迦牟尼佛、三世佛、三身佛、十方诸佛、贤劫千佛等。又如菩萨像:观音、大势至、文殊、普贤、弥勒、地藏等等。还有天龙八部:天王、龙王、药王、乾闥婆(飞天)、阿修罗(非天)、紧那罗(乐天)、迦楼罗(金翅鸟王)、摩口候逻迦(大蟒神)等。尊像大半画在塑绘结合的说法图里,现有各种佛像12208身和说法图933铺。

**供养人画像** 供养人是出资修造洞窟的佛教信徒。他(她)们请画师把自己的像画在墙壁上,表示该窟的佛、菩萨是他们所供养的,是他们的功德,所以供养人也就是“窟主”或“功德主”。他们是现实世界中有名有姓的真实人物。供养人画像十分丰富,各代都有。画像大小不一,小的只有寸许,大的高达丈余。供养人的身份,上至至高无上的皇帝、王公贵族、高官显贵,下至庶民百姓,甚至身份低下的奴婢、妓女,无所不有,还有许多少数民族人物形象,如匈奴人、鲜卑人、突厥人、吐蕃人、回鹘人、党项人、蒙古人等。供养人画像构成一部真实而生动的封建社会人物画廊。由于供养人身旁有题记,标明他们的职衔、身份、姓名,因此亦是研究封建社会阶级关系、社会生活和历代服饰的珍贵形象资料。

晚唐时期的“出行图”是供养人画像的新形式,继张议潮夫妇出行图之后,还有张淮深夫妇出行图、曹议全与回鹘公主出行图,及榆林窟的慕容归盈夫妇出行图等。《张议潮统军出行图》描写了吹鼓、营伎、箴节、仪仗、张议潮过桥、奴婢、子弟兵、狩猎、驮运等场面。《张议潮夫人宋氏出行图》描写了百戏、舞乐、行李车马、肩舆、乐队、宋氏乘骑、奴婢、狩猎、诞马、酒驮等内容,反映了封建贵族的豪华奢靡。《回鹘公主出行图》描写了回鹘风习和马上乐队,人物众多、场面宏伟、主题鲜明,色彩浓丽醇厚,是敦煌晚期壁画中的杰出作品,对我们研究历史具有珍贵的价值。

**装饰图案** 石窟的窟顶(藻井、天井、人字帟)、龛座(龛楣、莲座)、背光(身光、顶光)、服饰和经变的边框等,都是由装饰图案组成的。仅藻井一项就有478种,为我们今日提供了非常多的传统图案样式。

敦煌壁画继承了现实主义与浪漫主义相结合的理论 and 创作的方法,形成了线描造型、夸张变形、想象组合、散点透视、装饰构图、随色象类、以形写神等系统的表现技法,创造了单幅画,组画,连环画,屏风画,“胡粉涂壁、紫青界之”,“法其形貌、置其官爵姓名”,“左图右史”等表现形式。在此基础上又接纳了传自西域的外来佛教题材,以佛经为依据,以现实生活为素材,经过“万类中心”的营构过程,创造了神、人结合的形象和宗教幻想境界,敦煌壁画在中原传统的壁画技法基础上,吸收并融化外来(龟兹、印度、阿富



汗等壁画)的艺术营养,创造出具有中国气派、本土色彩的和各民族不同风格的佛教壁画。

敦煌壁画既是我们中华民族值得骄傲的文化宝库,也是世界人类文化的珍贵财富。

### 洞窟一角

(西魏 285 窟 西南角)

敦煌石窟融建筑、壁画、雕塑为一体,石窟本身为建筑,窟内四壁与窟顶皆为壁画覆盖,佛龕内除有彩塑佛象也画有壁画。我们从此窟的一角可见一斑。此窟为覆斗顶禅窟,宽 6.4 米,进深 6.3 米,高 4.3 米,南北两壁下部各凿四个禅室,西壁开三龕,窟内正中有一方坛。此窟北壁有西魏大统四年一五年(公元 538 年—539 年)的墨书题记,是莫高窟早期唯一有明确纪年的洞窟。我们的祖先于一千多年前在石山上便开凿如此宏伟的洞窟,真是令人感动。我们从精美的彩塑和色彩斑斓的壁画中可以感受到一个富有神秘感的艺术世界。敦煌真是令人神往的艺术宝库,是我们中华民族的骄傲。

### 九色鹿本生局部·国王与九色鹿

(北魏 257 窟 西壁中层 全图纵 96 厘米 横 385 厘米)

《九色鹿本生》是连环故事画,写一个人在林中打猎,误坠恒河,九色鹿从水中将其救出,溺水者长跪感谢救命之恩,鹿说:不用谢我,只要你向人们说出我在此就是了。溺水者向鹿保证不露其行止。摩因光王的王后,夜梦九色鹿,欲得其皮作褥,得其角为饰,国王悬赏以求鹿。溺水者见到布告,为了得利,便背信告密,引国王捕杀九色鹿。鹿见国王慷慨陈词,诉说溺水者忘恩负义。国王很受感动,下令以后任何人不得去再杀九色鹿。溺水者落得满身生癞,口发恶臭,王后也“恚盛心碎而死”。

壁画表现这一寓言故事共选取八个情节,从南北两端开始,分别向中间发展的构图形式,在画面中部国王与鹿相遇的高潮中结束。这给观者留下无限回味和想象的余地。

课本中的《国王与九色鹿》是《九色鹿》本生故事画的局部,描绘九色鹿在国王大兵团包围困中,向国王慷慨陈词,斥责溺水人。国王骑马俯首倾听。此图把鹿处理成“挺然直立”,充分表现了九色鹿理直气壮的气概,反映了画家对善良勇敢的九色鹿的同情和喜爱。

敦煌早期的这类故事画的主人公多属国王、王子及其家属,造型朴拙,颇有汉画遗风,但衣冠服饰与菩萨、飞天无异,头后均有圆光,世俗人物也步入了佛国世界。画面象征性的山水和宫阙,仅仅说明人物活动的环境,表现出象征性的空间感。形象造型采用夸张变形手法。例如国王坐骑脖颈弯曲如钩,鼻尖而腹瘦,腿部细长,表现了马的步履轻捷,飒爽风姿。

北魏壁画画稿极简略,多以土红减笔描法,在泥壁上起稿,勾出人物头面肢体轮廓,然后赋彩,最后描一次浓墨线或棕色线定形完成。赋彩是塑造形象的重要环节,凭着有弹性的毛笔,蘸着颜色,顺着物象肌肉运动的规律纵情涂抹。色彩、笔力、感情浑然一体,使一草一木、一笔一划“见其生气”,使得早期壁画造型富有内在的生命力,是与赋彩有密切关系的。该画赋彩是土红涂底,色种较少,形成了单纯、明快、浑厚、朴实的暖色调,追求平面的装饰美。画稿完成后,按物像所需的审美规律一次施布。该画色彩的主次、轻重、浓淡、强弱配合恰当,具有统一稳定的效果。

### 北披局·狩猎

(西魏 249 窟 窟顶北披)

这是 249 窟北披局部,描绘山林间人们狩猎的场面。前面一猎人跃马山间,返身回眸,张弓搭箭,身前一猛虎飞身前扑。猎人和马用厚重色彩填涂,造型概括简练;猛虎用生动有力的土红线白描而成。后面又有一猎人跨马疾驰,手举标枪,追逐奔腾的一群黄羊,使狩猎场面更为广阔,气势更加磅礴。

### 驯马

(北周 290 窟 中心柱西龕下 纵 28 厘米 横 50 厘米)

这是一幅供养人画像。驯马的胡人高鼻深目,戴白毡帽,穿裤褶,一手持缰,一手扬鞭正在教训着一



匹赭红马;马低头歪脖,提起一条前腿,后腿往后退缩,又怕又犟的神情活灵活现。马的造型采用夸张手法,将其处理成头细、项粗、腰壮、腿短、蹄大,有失常态,但却塑造了一匹桀骜不驯的骏马。寥寥数笔,再现如此生动的驯马图画,反映出画家对生活体察入微和高超的艺术造诣。

这一时期的壁画,有起稿线、定形线,还有提神线,有时起稿线、定形线和提神线并不完全吻合而自然错开,形成不规则的复线,使形象与墙壁之间有一种若有若无的中间影迹,使形象厚重丰满而含蓄,给人以特殊的审美情趣。这幅驯马壁画,除具有上述特点外,用线尚有随意性的生动感,很象写意画。

### 张议潮统军出行图

《张议潮统军出行图》是莫高窟第156窟南壁下层的一幅高130厘米、长830厘米,描绘供养人生活,反映现实的历史题材的巨作。

唐朝天宝十四载(公元755年),吐蕃王朝趁唐王朝调西域、河西驻军平定中原“安史之乱”之机,进入河西,统治达67年之久。敦煌人张议潮率领河西各族人民推翻了吐蕃统治,收复了河西十一州。唐王朝敕封张议潮为河西节度使。

此窟为张议潮的侄儿张淮深于咸通五年(公元864年前后)所建。为纪念张议潮的功绩,在窟内南、北壁绘制了两幅相同大小的《张议潮统军出行图》和夫人《宋国河内郡夫人出行图》。两幅统称《张议潮夫妇出行图》。

《张议潮统军出行图》是由百余人马组成的气势宏大的画面,前面是仪仗,中间是张议潮及其卫士,后面是随行的驼马驮运队与猎骑。

课本中的图是《张议潮统军出行图》的局部——仪仗部分,前有鼓角各四人分列左右骑马上为先导,马匹向前,鼓角手身体扭向队列,击鼓吹号角,巧妙地将观众视线导向其后的队伍;两面大旗领持槊(丈八长矛为槊)武士骑四对分列左右,他们戴盔,穿甲冑,腰挎箭囊,威武雄壮;随后是文官仗骑五对,齐整庄严,左右分列,戴幞头,穿红袍,腰束革带;文骑之间为随军营伎,乐工12人均戴缣花帽,团花袍,腰系革带,著白裤、白靴,其中二人背大鼓,二人击鼓,其余奏琵琶、横笛、箏(bì毕)箏(lì栗)、拍板、箜篌、腰鼓、笙、竖笛;舞伎8人排成两行,一行戴幞头,一行束双髻,均着华丽的缺胯衫、白裤、白靴,挥长袖而对舞,舞者前二人骑马持牌相对横于道上,似在指挥舞乐。

舞乐之后为持旌旗者,三对分左右骑马上,这可能是唐制中节度使出行仪仗中的“六纛”。他们戴毡帽,穿团花缺胯衫,旌旗飘扬,烘托出队列的行进感,后有持旗、小幡(代表唐代将军标志“牙旗”)各一对,中间二人持“旗节”(是节度使最高权力的象征)骑马上,一骑在后,又三骑分开横列,是“衙前兵马使”和“银刀官”。步行其后的卫士四对分列左右,各持一长棒。张议潮是画中的中心人物,形体较大,戴幞头,穿大红袍,腰系革带,手持鞭骑白马。三人为前导,正小心牵张议潮的马过桥。张议潮身后跟随子弟兵骑队。

最后是驼马驮运队与猎骑,戴不同的毡帽,穿圆领缺胯衫的各族人骑马驰骋在广阔的原野,表现出胜利的喜悦。

全画人物构图疏密有致,有条不紊。人物身份明确,马的造型生动,马匹红、白、赭、褐相间,变化统一,其多样的动态与飘扬的旌旗,烘托出威武向前行进的气势,突出了统军的骑兵阵容和壮观的场面,真实地再现出唐代节度使出行的盛况,是一幅珍贵的历史画。

### 观无量寿经变局部·舞乐

(吐蕃时代 122窟 南壁东侧 纵106厘米 横168厘米)

《观无量寿经变》是场面宏大的壁画。画中重楼高阁,人物众多,结构宏伟,殿前以主佛为中心,左右观音及千姿百态的众佛,空中祥云缭绕,佛前平台有舞乐。本图是其局部——舞乐场面。乐队只有六人,左面三人演奏箏、横笛、拍板,右面三人演奏箜篌、阮咸、琵琶,相对坐在平台上,手的动作准确优美。中间一舞伎,束高髻,戴宝冠,著羽裤,腰束带,披长巾,反握琵琶吸提右腿,翘起拇趾,一边手弹琵琶,一边应着拍节而舞,长巾随着舞姿旋转变。其舞姿称为“反弹琵琶”,造型优美,线描精练,色调柔和,是吐蕃时期(中唐)的杰作。



琵琶是西域传来的乐器,莫高窟北凉时期壁画“天宫伎乐”中已出现。作为舞者的舞具在唐代壁画里见得最多。弹的方式各种各样,有横抱的,有竖抱的,有倒持的,也有反弹的。此图是莫高窟反弹琵琶而舞的所有造型中最优美的,既反映了唐代现实生活中舞乐者精湛的技巧,又反映了画家造型技巧的高超。由于现代舞剧《丝路花雨》受其舞姿启示,剧中出现优美的反弹琵琶舞,而使该造型形象广为大众所知并喜爱。

#### 舞乐局部·吹奏者

(吐蕃时代 榆林 25 窟 南壁)

这幅画与上幅舞乐不同,它是榆林 25 窟《观无量寿经变》的局部。这组舞乐以海螺、笙、笛、曲项琵琶、竖笛、横笛、排箫、拍板、腰鼓组成的乐队。八名乐手两边相对坐于平台地毯上。中间舞者一人,肩上挂着两头粗中间细的红色腰鼓,裸上身,颈带项圈,赤脚,带手镯,伸展双臂撒开手指,吸提左腿作击鼓腾跳之姿,其手指、脚趾的动作刻画细腻,长巾随着急促有力的动作,回转流动。奏乐者聚精会神,姿态自然,手指操乐器的动作准确、写实、优美,他们的长巾随音乐的演奏而微微曲动,更使舞乐相互呼应,课本中的图,选取舞乐场面的半边,乐者手中的乐器为海螺、笛、竖笛和曲项琵琶。

画面色彩以石绿、石青、朱、赭、白、黑色块构成明快艳丽的色调。线描洗练流畅,具有吴带当风的特点。

#### 夜半逾城

(初唐 375 窟 西壁龕南侧上 纵 70 厘米 横 56 厘米)

《夜半逾城》是一幅佛传故事画。描绘悉达多太子(悉达多是佛教创始人,族姓乔答摩。相传是迦毗罗卫国净饭王的太子,得道成了释迦牟尼佛)19 岁时,有感于人世生、老、病、死各种苦恼,为了寻求解脱诸苦的方法,决定舍弃王族生活,于一日夜间乘马逾越迦毗罗卫城到深山修道。悉达多骑马上,驭者车匿持扇随行马后,四个灵巧活泼的天人托着马足飞奔腾空而去。空中飞天一迎面散花,一追逐护卫。

该画为初唐时期作品,承袭周隋时代敦煌艺术传统,在朱赭底色上画佛像。画中形象色彩由于年久而颜色变质。变色后所呈现的青、黑、白色在淡赭底色衬托下,色调清丽,使得形象更加概括、浑厚、奔放,而别具特色。

悉达多太子是画面中的主要形象,画家采用将其置于画面中间部位,骑奔马,形体大于随行与飞天,而鲜明突出。飞天形象与悉达多太子相呼应,其位置的安排使得构图饱满,造成祥和欢庆的气氛。飞天体态婀娜,飞舞飘浮,灵活生动。

“飞天”是佛教八部众天神之一“乾闥婆”,亦称“香音神”,居住在景色明媚的宝山之中,不食酒肉,采百花香露,散漫天雨花,放百花之香,当鼓乐齐鸣,佛说法的时刻,他们出现于天空,飞舞散花。敦煌壁画中的飞天形象,是我国古代艺术中的杰出创造,以飞扬的彩带,浮动飘舞的身姿,激发观者的想象,表现出自由飞行飘动的感觉,是极优美的艺术形象。其远远胜于西方表现神的飞行,尚要在身上画出翅膀的手法,体现出中国古代艺术家的智慧与才能。这幅初唐画的飞天,两肩飞出的飘带尚离身体不远,是逐步向长曳飘扬的形式发展的飞天形象。

#### 西夏王供养像

(409 窟 东壁南侧 纵 260 厘米 横 164 厘米)

这是一幅供养人像。此像题名已漫漶。专家根据人像服饰和画中主仆关系推断,可能是西夏王。画家将主人处理得形体高大,奴仆形体较小,使得主体形像醒目而突出。西夏王手持香炉,神态安详端庄,似在缓步向前进,足下铺着淡褐色卷草纹地毯。其身前有一与其衣冠服饰相似的小形供养人,似系其子。身后八名侍从拘谨谦恭地鱼贯尾随。

敦煌壁画中类似这样的供养人像很多,上至帝王,官宦、权臣,下至平民百姓,甚至妓女。因此,供养人像为我们了解历代社会诸方面,提供了直观的珍贵的形象资料。



## 2. 永乐宫壁画

永乐宫是道教北宗——全真教的一处著名宫观,建成于公元13——14世纪,原址在山西永济县永乐镇的黄河岸边,名《大纯阳万寿宫》,通称《永乐宫》,现已成为这一历史遗迹的定名。

道教的八仙之一吕洞宾,是永乐人。唐代末年,人们在它的诞生地建立一座纪念他的祠堂,名为“吕公祠”,金朝末年,易祠为观。元代初年,因新道教受元太祖宠信,升观为宫,并重新修建,绘制壁画,该工程前后长达110余年。

永乐宫建筑宏伟,包括宫门、龙虎殿(亦称无极门)、三清殿(亦称无极殿)、纯阳殿(亦称混成殿、吕祖殿)、重阳殿(亦称七真殿),其均有精美的道教壁画,是我国寺庙壁画的杰作,在我国美术史上占有重要位置,也是东方14世纪宗教绘画的重要作品。

无极门两壁画神像各一,身高约3米,身后有侍从数人。

三清殿是永乐宫主殿,其中供奉道教始祖元始天尊,即老子。按道教的说法“三清,指三清天、三清境,是道教神仙所居的最高仙境,居于三清天、三清境的三位尊神是:居于清微天玉清境的元始天尊(亦称天宝君),居于禹余天上清境的灵宝天尊(亦称太上道君),居于大赤天太清境的道德天尊(亦称太上老君)。这三位天神简称“三清”。又有“一气化三清”之说,谓“三清”皆为元始天尊化身。

正因如此,《三清殿》壁画内容是《朝元图》,即诸神朝拜道教始祖元始天尊的图象。画面高4.26米,全长94.68米,壁画总面积为403.34平方米,以东西两壁为主。据明代《重修诸神牌位碑记》中说“壁绘天神像三百六十”,实际为286个。这众多神像,最高者有2.85米,最低者有1.90米,其中以2.50米左右的画像占绝大多数。

《朝元图》就其总体安排按对称美的仪仗形式,前墙画青龙及白虎星君为先锋,龕背面画32天帝君为后卫;东墙画两位帝君及一位圣母,领导群神为左翼;西墙也画两位帝君及一位圣母,领导群神为右翼;中间神龕的左右侧壁各画帝君一位作为领班,旁有近侍。八个帝、后成为画面的主像,其旁配有各神祇,有如仙曹、玉女、香官、使者、天丁、力士,以至雷公雨师、南斗六阙、北斗七星、八卦神君、十二生肖神君、二十星宿等等,由帝、后统领,分三至四层安排,构成气势磅礴的朝拜仪仗行列。在这近三百个神像的庞大的人物画面中,虽有坐立俯仰不同的姿态,以及喜怒哀乐相异的表情,但总是以随自己的领班,共同围绕“三清”为中心,表达了所谓“三清如北辰,居其所而群神拱之”的气派。而且足底“祥云”缭绕,背后“瑞气”浮腾,使当年的道教信徒身临其境,恍如有所谓“金阙仙宫”、“玄都圣境”的感觉。

画家将众多神像处理得秩序井然,神情性格各异,无雷同之感。帝、后庄严肃穆,玉女温文秀雅,武士须眉飞动,真人高雅深沉。其它人物,有的和颜悦色,有的安静淡泊,有的怒目圆睁,有的意兴奋发。他们或对话,或倾听,或左顾右盼,或伫立沉思。这一数百人的巨画,既庄严、伟大又不呆板,成为非常壮观而多样统一的整体,体现了作者高超的技艺和高深的艺术修养。

《朝元图》的艺术风格既有唐代雍容博大的气概,又有宋代清新秀丽的风采。该画采用传统的重彩勾填法,以墨线为骨,色彩以石青、石绿为主,辅以黄、赭、朱、金等色,重点部位用“沥粉贴金”,使画面淳朴浑厚、富丽堂皇,具有装饰性。衣纹处理极见功力,既表现了整体的运动感,又能表现出或整肃,或飘扬,或简练,或精微,并以线的疏密繁简的组织关系衬托出形象的空间关系与主次。数尺长的衣纹一气呵成,毫无衔接痕迹,线条圆浑、流畅遒劲,衣纹严谨,衣带飞舞飘逸,有如满墙飞动,充分地展示了线条的韵律美感。

《朝元图》虽然画的是“神仙世界”,实际上却是将中国周、秦、汉、唐历代的朝廷仪仗集中地反映在壁画上。因此,这幅人物画,成为研究中国古代朝仪、服饰、器物的珍贵的形象资料。

这样一幅伟大的杰作,出自民间画工的手笔。根据神龕上的原始题记:三清殿的壁画有一半是由洛阳马君祥长男马七待诏(注:待诏原是宋代画院对画家们所加的官衔,自元以后逐渐成为听候官差的民间优秀画家的统称)领导的十一位杰出的民间艺人的集体创作。另一半因缺乏原始题记作者姓名不详。



纯阳殿本名混成殿,因专祀吕纯阳,故通称纯阳殿。其内四周布满壁画,高3.50米,全长55.19米,面积193.165平米。东、西、北三壁,画有《纯阳帝君神游显化之图》,表现吕洞宾从诞生起,一直到赴考、得道成仙、离家、普度众生、游戏红尘等连环故事画,共计52回并有原始题记介绍内容。每回之间以山川树林云气相隔相连,总体看似规模气魄宏大的山水图画。其间人物与《朝元图》不同,高者34厘米,低者仅有10厘米,但形象却栩栩如生。该画反映出当时的社会生活的许多方面。东壁作者为张遵礼、田新、曹德敏三人,西壁为李弘宜、王培、王椿、张秀实、卫德五人所绘。纯阳殿内尚有一巨画《钟离权度洞宾图》,描绘钟离权说服吕洞宾入道的情景,是一幅极为成功的描绘人物心理活动的壁画。

重阳殿画有王重阳画传49幅。

纯阳殿和重阳殿二套连环画,画的虽然是宗教题材,却也反映了当时社会的部分面貌。

因永乐宫地处黄河三门峡水库建成的淹区,为了保护这一古迹,1959年将其建筑连同壁画迁至距永乐镇22公里的新址——芮城县北五里龙泉村附近的风景区。1961年国务院通令将其列为国家文化重点保护单位之一。

诸神(《朝元图》局部)

这是《朝元图》西部诸天神众。他们有如上朝的文武百官,手持笏板。笏板为古代大臣朝见帝王时,手执的狭长的板子,用玉、象牙或竹制成,上面可记事。朝拜道教始祖元始天尊内容的严肃性决定诸神的动态不可能有太大的变化。因此,极容易雷同而呆板。但是,作者在统一中求变化,前排似文官的天神,脸部有正有侧,方向不一,其中红衣天神扭身回眸顾盼,蓝衣天神在检查笏板,其动态十分生动。众多人物神态于庄重中又有所不同,有的安祥,有的焦躁,有的若有所思。作者更注意每个人的性格的刻画,有的外向显露,有的内向含蓄,真人翩翩欲仙,天将威武凶悍。每个人的胡须各有特点,有长须,有短须,有虬须,有翘须。尤其眼睛的处理,更是相异而入微,又皆与人物性格身份一致。文官服装、武官甲冑,大同中有变化,皆不相同。他们头上戴的有太古冠、缙巾冠、通天冠、却敌冠、进贤冠等等。从其可见画家对现实生活的观察细致入微与表现技巧的高超。

玉女(《朝元图》局部)

这幅玉女像是西壁帝君身旁的手托灵芝的侍女。其脸部造型有唐代宫廷仕女丰腴俊美的特点,身着华丽盛装,发髻高纂,满头珠翠,额前两侧黑发微曲,面部洁白细腻,耳畔一缕数根鬓发细软如丝。玉女脸面四周色彩斑斓繁杂,更烘托得面部形象鲜明。服饰的华丽和神态的温文秀雅,使得亭亭玉立的玉女形象与天丁及其它众神的形象形成明显的对比。

天丁(《朝元图》局部)

这是《朝元图》东壁局部——天丁。四个天丁挺胸垤肚,膀阔腰圆,虽然服装基本相同,画家却以四种色相区分,性格相貌又以雍容、威武、清秀、凶悍相别。他们四人手持同样的斧钺,以一个斜搭靠肩,三个手握直立,使之统一中有变化,又不失之紊乱。其四人脸的方向各异,肤色也加以区别,有的深重面如重枣,有的浅淡面色白净。黄衣天丁扭头面向绿衣天丁,身体微斜,两人似在悄声对话。褐衣天丁侧身而立,也似在与蓝衣天丁悄声述说,致使正面而立的蓝衣天丁身子向其倾斜靠近倾听。其四人动态的微妙变化,在朝拜行列中合于情理,又自然和谐,恰到好处。

### 3. 艺术成就辉煌的卷轴画图例简介

马王堆一号汉墓帛画——引魂升天图

1972年3月我国考古工作者对长沙马王堆一号汉墓进行了科学发掘,从中发现大量文物,引起国内外的轰动。其中有一件覆盖棺槨的“T”形奇幻瑰丽的铭旌帛画(铭旌属仪仗用物,亦作明旌。《周礼》注:“铭,明旌也。杂帛为物,……以死者为不可别,故以其旗识之”。其作用除识别死者外,还有招魂、导引灵魂升天诸种观念意义。),又称“非衣”(呈“T”形如同一件短袖长衣,故名)。其可以悬挂,全画分上、中、下三段。

上段绘天界。正中的人首蛇身形象,是上天的主宰神女娲。右上角画一扶桑树,树上是太阳,里面



画有站立着的金鸟,是太阳神。树枝间还有八个小太阳。神话传说古时有十个太阳,轮番照射,相替栖于桑树间。这里为什么画九个太阳,研究者说法不一。其中一种说法是:古代认为人死了,到了冥间,有如漫漫长夜。既然有一个太阳白天出来的时候,九个太阳在夜间休息,这里所绘可能是晚间的九个太阳。一个太阳已经站立在扶桑树巅,准备去换班,而白天已经值日的一个太阳则尚未归来。也有人认为八个小红球代表星星。左上角画月亮,有蟾蜍和玉兔,一个女子正在乘龙飞入。有人认为这女人是嫦娥;也有人认为是乘龙擎月的月神;还有人认为这是升天的墓主人形象。中部下方画阙(即天门),两个守门人相对交谈,阙顶有神豹守卫。

中段绘人间。华盖下,画一老贵妇人拄杖蹒跚缓步,后面三女婢随行,前有二奴跪迎。此老妇是墓主人。此铭旌正是为她“引魂升天”的。再下面有交蟠穿壁的双龙。壁下悬挂着彩帛帷帐,帐下垂着玉璜。帷帐下歇息着一对人首鸟身的动物。帷帐下边是室内,摆着饮食器物,中有一大食案,并有六人相对而坐,一人伫立。有人认为这是祭祀的场面,表示家人正在祈求死者灵魂升天。

下段绘一裸体巨人,可能是地神,立于交互的两条鱼背上,双手托着象征大地的白色扁平物,再外边各有一大龟,龟背上站有猫头鹰,取其夜间双眼圆睁守卫死者灵魂之意。

这是一幅引魂升天的神话世界。画家用工笔重彩的画法表现了充满着“原始的活力,狂放的意绪,无羁的想象”的浪漫主义色彩,具有活泼、生命力和雄健风格。其画是汉代社会朝气蓬勃,热烈追求人世欢乐的现实的曲折反映。

### 洛神赋图

(东晋 顾恺之 绢本 纵 27 厘米 横 572 厘米)

《洛神赋图》卷,取材于三国曹植著名的《洛神赋》,原赋以第一人称手法,描写诗人在洛水边与洛水之神的邂逅,以寄托其对不能相结合的情人的伤怀与思念。顾恺之采用长卷的形式使曹植与洛神反复出现,以一幅连续的画面展示了故事的全过程,再现了这一文学史上的名篇。

课本中的图是此长卷的局部(中间部分),即曹植坐于河边会见洛神,洛神出现后又离去的情景。美丽的洛神梳着高高的云鬓,衣服被风吹起,迈着轻盈的步履,回首反顾曹植,似欲去还留,欲行还止。其形体动态优美,情思深切。曹植神态怅然,万般无奈。画中山石树木画法古朴典雅,富有装饰性。其线描精细,如春蚕吐丝,笔迹周密,坚劲连绵,造型准确,皆出自然。

《洛神赋图》原作已经不见,存在有摹本四卷,此卷为宋人摹本,其中有一摹本藏于美国佛里尔美术馆。

作者顾恺之(约公元 345 年——406 年,一说为 348 年——409 年)。东晋画家。字长庚。晋陵无锡(今属江苏)人。曾为桓温及殷仲堪参军,义熙初任通直散骑常侍。其博学多才,精诗赋、书法,尤精绘画,善谐谑,时人有“才绝、画绝、痴绝”之称。兴宁中在建康瓦棺寺壁作《维摩诘像》,容貌清羸,神态妄言,轰动一时。尤善点睛,曾说“四体妍蚩,本无关于妙处;传神写照,正在阿堵(即“这个”,指眼珠)之中”。传世作品还有《女史箴图》,并有画论三篇传世。其“迁想妙得”、“以形写神”等论点,对我国传统绘画的发展有很大影响。他是我国第一位有作品可考的著名专业大画家。

### 步辇图

(唐 阎立本 绢本 纵 38.5 厘米 横 129.6 厘米 藏故宫博物院)

贞观 14 年(公元 640 年)十月,吐蕃(西藏)赞普松赞干布派遣使臣禄东赞到长安请婚。唐太宗接见使者,并将文成公主许给松赞干布为妻。同年,阎立本创作该画,描绘的正是当朝的这一历史事件——太宗接见禄东赞的情景。因此,它成为真实记录并反映了汉藏民族友好的历史画卷,而且具有重大的历史意义。

画的右边,唐太宗坐在由六位宫女抬扶着的“步辇”上,另有三位宫女撑伞持扇。画的左边,画有三人,中间的是穿少数民族服装的禄东赞,红衣虬髯手持笏板者是朝中的典礼官,白衣者可能是翻译官。

该画成功地刻画了不同人物在这个场合中的不同动作与神情。唐太宗神态庄重自若,眼睛平视,眉



宇舒朗,髭须飘然,整个形象威武英俊。画家不仅画出了唐太宗的外形特征,也表现了这位开国君主的气质与风度。禄东赞身着小团花藏服,拱手肃立,前额宽阔,皱纹很深,不仅表现了远道而来风尘仆仆,也表现出藏族的相貌特征。他表情严肃、诚恳、沉重,既表现出他对唐太宗的崇敬,又刻划出自我意识到肩负使命的重要。典礼官神态平和,沉着老练。翻译官则因年青和地位低微而显得拘谨惶恐。宫女们的表情好似与此事无关。

这是一幅画在绢地上的工笔重彩画,细劲流畅的线条,恰到好处地表现了绸缎衣服的质感,浓丽的设色也进一步起到突出庄重气氛的作用。

画家阎立本(?—673年),京兆万年(今陕西临潼)人。卒于唐高宗咸亨四年。他与其父阎毗,兄阎立德皆擅绘画、工艺和建筑,且有政治才干。其兄在太宗时曾官至工部尚书,进封为公。高宗显庆初,兄死,阎立本代为工部尚书,总章元年(公元668年)升为右相。他是一位以丹青驰誉的唐代宰相。其人物、山水、车马、台阁无所不能,所画题材广泛,尤擅肖像画和政治题材的历史画。曾画《秦府十八学士》、《凌烟阁功臣二十四人图》、《王右军真图》等。传世作品还有《历代帝王图卷》,此画一半收藏在故宫博物院,一半收藏美国波士顿美术馆。史有“丹青神化”、“冠绝古今”之誉。

#### 五牛图

(唐 韩滉纸本 纵20.8厘米 横139.8厘米 藏故宫博物院)

《五牛图》是我国现存最早的一幅纸本中国画。画家将五头牛画在一张窄长的白麻纸上。五牛姿态各异,状貌不一,或翘首前仰,或回顾舐舌,或缓步跂行,或静立嘶鸣。头后有一丛荆棘的牛,许多人认为是在吃草,但观其动态似在以荆棘蹭痒,口中尚在咀嚼反刍食物。其余四牛皆无背景,是为了突出表现牛的倔犟又温顺的性格及厚重、沉稳、行动迟缓的特征。画家既表现了牛的共性,也表现了牛的个性,有的活泼好动,有的沉静温顺,有的嘶鸣喧闹,有的胆怯乖僻,有的倔犟猛烈。其画法采用粗壮雄健而富有变化的线条,表现牛的骨骼和筋肉,只在牛头生角处及牛尾用轻轻笔法画出根根细毛,又用赭、黄、黑、白等表现五牛不同毛色,根据牛体的凹凸渲染深浅不同的颜色,使牛具有很强的立体感。牛眼加以夸张,重点刻划,使其格外传神,达到形神兼备的艺术境界,给人以强烈的艺术感染力。因此,元代大画家赵孟頫在题跋中称“五牛图神气磊落,稀世名笔也”。

作者韩滉(公元723年—787年),字太冲。长安人。唐德宗贞元初任右丞相,封“晋国公”。他做地方官时,曾组织百姓“沼水养鱼”,并与老农“共商墾田肥料”的工作。他既是政治家又是画家,擅画人物及农村风俗景物,写牛、羊、驴等走兽,神态生动。据《宣和画谱》记载,韩滉画迹有《丰稔图》、《田家风俗图》等36件,《五牛图》为仅存的传世作品。

#### 照夜白图

(唐 韩干 纸本 纵30.8厘米 横33.5厘米 藏美国大都会博物馆)

“照夜白”是唐玄宗李隆基坐骑的名字。画家着重刻划了白马的神骏与桀骜不驯的性格。图中的“照夜白”系在一根粗木桩上,鬃毛竖起,怒目圆睁,脖项高挺,昂首嘶鸣,四蹄腾骧,肌肉紧张,似欲挣脱缰绳而奋力抗争。画家以洗炼的笔墨将一匹桀骜不驯的骏马活脱脱地再现于纸上,大有脱画而出之势。画面极简,仅以夸张的黑粗木桩与白马,造成黑与白,动与静的对比,突出马的腾跃动势。那由于马的四蹄飞腾而拉紧了的缰绳非常合于生活的现实,艺术上也更加强化了马欲挣脱束缚的矛盾,使画面更加紧张,马的性格也愈加鲜明。

作者韩干(?—780年)。京兆蓝田人。盛唐著名画家。少年时家境清寒,曾在长安酒肆作雇工,一日,到王维家收酒钱,等候时在地上画人马玩耍,被王维赏识,资助其学画,他通过刻苦学习终于成为著名画家。擅画人物、肖像、花竹,尤以画马而著称。唐玄宗时供奉内廷。他仔细观察研究“内厩之马”,对宫内的马极为熟悉,能将马的各种姿态与性格描绘得生动传神。传世作品尚有《牧马图》。

#### 捣练图

(唐 张萱 绢本 纵37厘米 横147厘米 藏美国波士顿美术馆)

图中描绘唐代妇女加工白练的劳动情景。画面人物分为三组,右起第一组捣练,第二组理线和缝纫,



第三组烫熨。第一组四个妇女,似在边劳动边交谈,三人持杵捣练,一人回身挽袖扭头,似与他们应答,其弯腰的动态使之与第二组相联系起来;理线与缝纫妇女相对而坐,互相呼应,地上铺有地毯使二人联系为一组;左边第三组有两个妇女把白练抻直,一人用熨斗烫平,前边有一少女用手扶持白练,似相助和学习,白练下有一小女孩在好奇地观看和穿过玩耍,他们身后有一少女在煽火负责烧熨斗,她的位置安排在缝纫与抻练妇女之间,起过渡联接的作用。画家以生动的形象将观者引进充满生活气息的劳动情景之中。

画中劳动妇女各司其职动态不一。画家将他们劳动时的动态及微小细节都予以生动地表现,且重视不同人物的神情和性格刻画。例如,持杵捣练者的动态,使我们似乎感到劳动的节奏和仿佛从画中传出的捣练之声。熨平一组两个抻直白练的妇女眼看白练用力后抻的动态逼真生动,熨烫的妇女显得成熟与工作的细心。白练下的小女孩活泼天真,又由于其在白练下的穿过玩耍增加了活跃的生活气息,打破了劳动的呆板气氛。煽火的少女厌倦单调的劳动和扭头避开烟火的熏烤等动态、神情都刻画得极为贴切而生动。人物造型具有典型的唐代妇女的雍容丰厚的美。该画传为宋朝徽宗皇帝赵佶的摹本,现藏于美国波士顿美术馆。

作者张萱,唐代画家,生卒不详,京兆(长安)人,开元间为史馆画直。擅长人物画,尤工仕女、婴儿、鞍马,名冠当时,与周昉不相上下。其所画妇女一变汉魏以来“烈女”、“孝女”的传统,转向表现现实生活。张萱的另一幅传世杰作为“虢国夫人游春图”。

#### 簪花仕女图

(唐 周昉 绢本 纵46厘米 横180厘米 藏辽宁省博物馆)

《簪花仕女图》是一长卷,课本图为节选的局部。卷中描绘一群身着华丽服装的贵妇,在庭院中闲步、赏花。右边是一位身披紫纱的贵妇,右手轻拢纱衫,以左手所执的拂尘回身转首逗弄扑跳的一只小狗。接着是课本中的妇人像,肩披白色轻纱,身着红地上印有大团图案的罗裙,右手用纤细的手指挑起纱衫,左手从纱袖中伸出,似招呼身边的小狗,使之与前边戏犬妇人呼应。其身后尚有观花、看蝶的贵妇以及侍女数人。课本图中所绘贵妇,体态丰腴,肌肤白嫩,浓发高纂,纱衣透体,打扮艳丽,雍容华贵。画家用细腻的笔法、工整浓丽的设色,将其表现得充分入微,尤以绮罗的质感更令人叫绝。这是一幅典型的唐代丰肥型美女图,画的虽是仕女,但由于周昉能够真实地描绘出封建贵族妇女生活,必然反映出这些妇女思想的空寂与无所事事的懒散神情。

作者周昉,唐代画家。生卒不详。字仲朗,又字景玄。长安人。出身官宦之家,是中唐的重要人物画家。《宣和画谱》称他“多见贵而美者”、“善画贵游人物”,且作“浓丽丰肥之态”。他的另一幅传世杰作《纨扇仕女图》表现久居禁宫的宫女们的生活与思想情绪。他还善画肖像画,据记载其肖像传神,生动入微,善于观察和表现人物复杂的性格。周昉是八世纪下半期最有才华的画家,其画风影响后世很大,甚至及于东方各国。

#### 匡庐图

(五代 荆浩 绢本 纵185.8厘米 横106.8厘米 藏台北故宫博物院)

画家以全景式构图,表现山峦重叠的庐山景色。主峰高耸于画面最上部,雄伟峭峻,既有飘然升腾之势又有浑厚沉重的力度感,使观者第一眼就感到山的气势宏大夺人。主峰下面层峦起伏,曲径盘绕;前景翠树岩坡,山脚一片开阔。画面的构图,给观者安排了“可游之路”,沿着山径盘旋观赏山景各处,只见山间瀑布湍急,曲径掩映,悬崖陡峭,林木丛生,屋宇数处,桥跨山崖。景中岚气缭绕,使画面物象虚实相间,若隐若现,构成气势雄厚、景色壮观的大气磅礴的全景山水图画。全画以水墨画出,皴染结合,不施色而色感具在。

从这幅画中可见我国山水画至五代时期已走向成熟,此时的西方绘画,风景仅作为人物画背景,而我国画家已发现自然美,并如此成熟地予以表现,使山水画成为独立画科,早于西方近千年。

作者荆浩(生卒不详)生活在唐末至五代后梁之间。字浩然。沁水(今属山西)人;一作河内(今河南沁阳)人。他通经史,能诗文,工画佛像,尤擅山水。唐末隐居太行山洪谷,号洪谷子。常携带笔墨写生



于山中,观察体会大自然之神形,创制了水晕墨章的表现技法。山水全景构图和皴法技巧也始创于荆浩。米芾赞其“云中山顶,四面峻厚”。其画格苍浑庄严,气局笔势十分雄峻宏伟,被视为北方山水画派之祖,并著有《笔法记》,总结了山水画经验。

### 韩熙载夜宴图

(五代 顾闳中 绢本 纵 28.4 厘米 横 335.5 厘米 藏故宫博物院)

韩熙载是南唐大臣,很有才干,不拘礼法,好声色,家里蓄养了许多歌舞伎,常邀集宾客来夜饮。他原是北方豪族,初有恢复中原大志,未得重用。后因李后主猜疑北方人,他更加放意杯洒,沉缅声色。李后主想了解他的情况,就派画家顾闳中夜至他家中窥探。顾闳中回来后,通过目识心记画了一张画向后主交差。这便是传至今日的《韩熙载夜宴图》,成为中国美术史上一幅杰作和中华民族的国宝。

该画是一幅长卷,分为五段,即通过“听乐”、“观舞”、“歇息”、“清吹”和“散宴”五个场面,反映夜宴的全过程。韩熙载在每段中反复出现,每段间以屏风相隔,使前后连续又各自独立,表现在时间序列中展开的事件,画中主要形象皆是当时与韩熙载要好的真实人物,有些人物在画中亦随韩反复出现。该画不仅生动形象地将韩熙载的性格与郁闷的心情刻划得淋漓尽致,更将夜宴的各个场面表现得逼真入微,各种人物的身体动态、性格与心理刻划得细致贴切,使这幅夜宴图成为情节绘画的丰碑。由于此画,亦使顾闳中名垂画史。

课本中仅仅节选该卷“清吹”一段的局部。“清吹”表现韩熙载与客人们经过听琵琶演奏,观看跳六么舞并歇息之后,再与客人听五位伎女吹奏。五人并排而坐,又都是吹横竖短笛,动态极易雷同。画家以高超的艺术处理能力,使五人虽相聚又稍有疏密之变化,虽然并排而坐却是五种优美身姿。吹奏者的神情与手指的准确按音,使观者仿佛听到乐声合旋缭绕。

这是一幅工笔重彩画,衣纹线描组织优美,笔法功力极高,设色艳丽且清雅,构图巧妙,整体场面宏大,人物众多,细部一丝不苟,不仅显示出画家入微的观察力、形象记忆力,也显示高超的组织画面的能力。由于该画的写实性,使其还具有极高的史料价值。

作者顾闳中(公元十世纪),江南人,南唐画院待诏。关于其生平未见史料,但仅此一画使其名垂史册。

### 文苑图

(五代 周文矩 绢本 纵 30.4 厘米 横 58.5 厘米 藏故宫博物院)

此图描绘四文士相聚吟诵、运思觅句之状。图右一人就石舒纸,右手支颐,握管向上,左手轻托卷纸,昂头沉思,似有所悟,似正觅句构想,石前有童子躬身研墨侍候。图正中苍松盘屈,一人笼袖依松而立,凝目运思,好似忘记周围一切。图左有二人并坐石上,共展一卷文章,似在研讨,寻觅修改词句,着黑衣者,双手抻卷头,正在凝思,灰衣者手持卷本,回首仰天瞻望,若有所思。画幅五人姿态各异,布局错落而和谐统一。画家将四个文人的神态集中于作文写诗的运思构想这一点上,使之沉浸在特定的情境之中,非常精微而生动地刻划出文人的气质、风度和运思觅句的神态。

该画为工笔,用色淡雅沉着,与表现文人雅士的内容相融。“战笔”线描坚凝多曲,力透纸背,疏密组织,极见功力,曲折的线条恰到好处地表现文人宽松袍服与衣料柔软的质感。

该画左上角有宋徽宗赵佶题识“韩滉文苑图”及“天下一人”押字,故历来被误认为是韩滉之作。据今人考证,此图乃是五代周文矩《琉璃堂人物图》的局部,已被史界认同。《琉璃堂人物图》现藏美国大都会博物馆。

作者周文矩(公元十世纪),建康(今南京)句容人,南唐画院翰林待诏。其善画人物,尤擅仕女,多以宫廷贵族生活为题材。画风纤细,多用曲折颤动的“战笔”表现衣纹。传世作品还有《明皇会棋图》、《重屏会棋图》、《宫中图》等。



### 溪山雨意图

(元 黄公望 纸本 纵 29.6 厘米 横 106.5 厘米)

这是一横幅山水图卷。课本图节选其局部。画面中景是一片开阔的水面，近景是一条沿着水边的路，两旁杂树巨石，从靠近水面的树石处理上看，有的只见树梢，可以感到这是一条坡岸上的路。水面的尽头有沙滩、树丛和重叠起伏的山峦，山间浓云缭绕，最远的山已被密云遮挡微露山尖。画面上未画雨滴，却表现出了雨意和细雨湿山的意境。由此可见画家对生活感受之深与表现技巧的高超。《溪山雨意图》卷，传世临本甚多，唯有此卷才是原作。

作者黄公望(公元 1269 年—1354 年)，字子久。平江常熟(今属江苏)人。通音律，能作曲，到 50 岁左右才专心从事山水画创作。黄公望久居江南，其山水画来自生活素材的积累，居富春江时，外出带纸笔作速写模记。他在《写山水诀》中提到“皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当之以模写记之，分外有发生之意”。他的这种用功勤奋，使他居常熟能探阅虞山朝暮之变幻，四时阴霁之气运，得于心而形于笔。故所画千丘万壑愈出愈奇，重峦叠嶂越深越妙。黄公望的山水有两种风格，一作浅绛色，山头多矾石，笔势雄伟，一作水墨，皴纹较少，笔意简远逸迈。其画对后世影响很大，人们将其与王蒙、倪瓒、吴镇合称“元四家”。

### 水竹居图

(元 倪瓒 纸本 纵 48 厘米 横 28 厘米)

该画是倪瓒最早年的作品。近景为水面缓坡，杂树丛生于坡上，沿坡进去，有一块平地，草屋建于其中，屋后翠竹丛丛，右侧水面深远至中景，岸边坡起，杉木成林，林后为起伏不大的山峦。其山与异峰突起岩石裸露之山迥然不同，具有江南特点，可能是太湖一带景色。构图近于平视取景，画面上部二分之一是大片天空，给人以风和日丽、宁静舒朗之感和幽深清远的意境。题目为《水竹居图》，确实表现出是一个令人神往的清静的居所。前景五株树，画家以五种画法表现出不同的树种及其优美树姿，通过墨色深浅和施色表现前后空间，坡上皴出草皮及岩石的不同质感，体现了画家观察生活入微与感受的深刻。

作者倪瓒(公元 1306 年—1374 年)，元代书画家。字元镇，号云林子、幻霞子及许多别号。常州无锡人。家豪富，自幼饱览经史，青年时过着读书作画的安逸生活。自建园林，筑“云林堂”、“清闷阁”，收藏图书文物，并作为吟诗作画之所。他初信佛教，后入“全真教”。元末，农民义军风起，他卖田产疏家财，浪迹太湖，“扁舟箬笠，往来震泽、三泖间，独不罹患”。他习画勤奋，从自题画作中的“郊行及城游，物物归画笥”可见一斑。倪瓒擅画水墨山水，创“折带皴”写山石，多取材于太湖一代景色，疏林坡岸、浅水遥岑，意境清远萧疏，自谓“逸笔草草，不求形似”。“聊写胸中逸气”。其画“简中寓繁”、“天真幽淡，似嫩实苍”，对明清文人水墨山水画影响颇大。史家将其与黄公望、吴镇、王蒙合称为“元四家”。

### 孟蜀宫伎图

(明 唐寅 绢本 纵 124.7 厘米 横 63.6 厘米 藏故宫博物院)

这是一幅仕女画，取材于西蜀后主孟昶的宫廷生活。描绘四个宫伎相对而立，在一起交谈的情景。画中题诗“莲花冠子道人衣，日侍君主宴紫微，花柳不知人已去，年年斗绿与争绯”，旨在揭露讥讽蜀主的腐朽生活，表达作者对宫伎们的同情。画中四女子虽为宫伎，但其举止活泼并非浮浪，且具有温文尔雅的娴淑女风。她们身着华丽盛装，头饰珠翠，近处一女背向，着淡黄色长褂，与其相对者着花青长褂，二者形成明显对比，相互衬托；图左侧宫伎，朱色长褂，黄裙，深色碎花披肩，图右低头宫伎绿褂，黄裙，二者形成映衬对比的照应关系。四人的衣服色彩，红、黄、蓝、绿对比艳丽而不俗，由于减弱其色彩的纯度而显得雅致，这是画家设色配置的高明之处。仕女们的面部按当世风尚造型，瓜子脸型，柳眉凤眼樱唇，“三白”设色，此法虽然为仕女画的程式渲染方法，却很符合宫伎身份的面容化装。



作者唐寅(公元1470年——1523年),明代画家。字伯虎,又字子畏,号六如居士等,苏州人。是一位多才多艺的早熟画家,工笔、写意皆精,山水、花鸟、人物都有卓然成就。其一生饱受世态炎凉的滋味,29岁时乡试中“解元”,后因会试时累受科场案被革黜。此后靠卖书画诗文为生,曾有诗云“不炼金丹不坐禅,不为商贾不耕田,起来就写青山卖,不使人间造孽钱”。其画继承院体画法,并有所创造,独成秀丽、缜密的艺术风格。史家将其与沈周、文征明、仇英合称“明四家”。

#### 吹箫引凤图

(明 仇英)

“吹箫引凤”是一悠美的传说。春秋时代,秦穆公有女弄玉酷爱音乐擅吹笙,秦穆公为她建凤凰楼和凤凰台,供弄玉吹笙赏月。时有华山之主箫史擅吹箫,弄玉梦其为已知音,而求之。秦穆公派人将箫史请来为婿。一日,箫史于凤凰台上吹箫,天空中出现赤龙和彩凤,二人为摆脱尘俗,分别乘龙和彩凤成仙而去。后人用吹箫作为结婚的典故,唐人李瑞有诗句:“日暮吹箫杨柳陌,路人遥指凤凰楼”。

画家以“吹箫引凤”的故事为题材所作的人物、楼阁(界画)与山水相结合的工笔重彩画。近处奇松倚斜,周围山峦密布,其间建有迴廊、亭阁、高台。在这如仙似幻的环境中,卫侍守护,宫女奔忙侍候,平台上的箫声引来空中凤凰盘旋飞至。画面中云气飘渺,烘托出神话气氛。该画设色艳丽而浓重、大片重颜色布在画面四周,中间虽然布满建筑均为轻色而不堵塞。白色高台与云气相连,增加高崇之势。人物小而色彩艳丽仍很明显。建筑物一丝不苟,结构严谨,浓艳的石青色瓦顶更使居所显得豪华。作者将现实生活中的景物加以想象构成,间接反映了帝王别墅的豪华与生活的奢侈。

作者仇英(约公元1502年——1552年),字实父,号十洲。江苏太仓人,久居苏州。漆工出身,有志于丹青,画家周臣异而教之。其习画十分刻苦,以至临摹可以乱真。后以卖画为生。擅画人物,尤长仕女,工笔重彩、写意皆能。是“明四家”之一。

#### 芦雁图

(清 八大山人)

深秋,长途南行的大雁,落在河塘陡峭的坡岸上作为暂歇的栖所。早落的大雁,有一只已经蜷缩身躯入睡,两只屈颈昂头迎接落后的伙伴,天空中,扑打着翅膀正在下落的大雁,脖颈长伸,急切地鸣叫着欲落入同伴的栖处。画中的芦塘岸边只画一隅坡石,留有大片空寂的塘面与天空,两枝折芦低垂,即给人以深秋萧瑟的寒意。幽邃荒寂的芦塘,由于雁的到来增添了生机,传出阵阵雁鸣之声,打破原有的空旷沉寂,使画面既富有悲凉的诗意,又具有抗争的生命活力。

画家以深厚的笔墨功力,寥寥数笔即传达出物象的形神。折芦如同草书,圆转苍劲。飞雁笔笔墨色浑厚,笔力含蓄,柔和自然,显露出画家严格的造型功底。此画,雁眼虽然保持八大“白眼向人”的特点,但无霸气,具有浑朴酣畅又明朗秀健的神韵。

作者八大山人(公元1626年——1705年),名朱耷,是明朝宁王朱权的后裔。明亡后,他逃入山中,隐匿三年,23岁时落发为僧,号八大山人,别号很多。一生对明朝覆没之痛,隐之于心,故题画将“八大”二字与“山人”二字紧联一起,即类“哭”之也似“笑”之,以寄托其隐痛之苦。他从不为清朝权贵作画,贫民求画无不应酬。他画中的鱼、鸟,常作“白眼向人”状,显得倔强,是画家自身性格的写照。郑燮题他的画道“横涂竖抹千千幅,墨点无多泪点多”。可见其用画作为抒写自己情感的重要手段。其画笔情恣纵,不拘成法,功力深厚,风格独特。对后世的绘画艺术影响极大,在中国美术史上占有崇高的地位。

#### 石竹图

(清 石涛 纸本)

我国古代文人欣赏自然美时,将松、竹、梅、菊、荷、兰等植物的自然属性与人类的意志、品格等社会属性相联系,赋予它们以积极的社会意义,成为中国画家喜爱表现的题材。竹的虚心劲节,石的坚硬



顽强,石竹搭配一起,使所画题材具有了社会意义。画家们喜画石、竹,还在于所画之物最能发挥毛笔的性能,体现中国画画家的笔墨功力,便于通过笔情墨趣抒发画家的情感,使画面具有艺术的感染力。

这幅《石竹图》笔法恣肆,淋漓洒脱,三根竹枝二浓一淡,高低错落,富有变化。苔点斑斑的太湖石居前,遮掩住两根竹枝的下部,石上重墨兰草,破淡墨竹枝长线的呆板,竹根处一丛重墨兰草使淡墨的竹杆虚朦远后。太湖石高低大小成为一体,内外轮廓勾线取形,淡墨稍事加皴,石纹起伏俱现。重墨点苔形成墨点的节奏,与竹叶的节奏上下呼应,构成优美的笔墨韵律。《石竹图》总体用墨极为成功,浓淡干湿浑然一体,形成层次丰富的色阶。该画,石竹布局重心在画面右侧,竹枝向左侧倾斜,石亦然。石尖处留有大片空白。画面左上角竹梢处题字钤印章两方,左下角钤印两方,四方红印上下呼应。题字与重墨竹梢之叶取得联系,其势,顺着竹叶走向与石相接,至小石,至画面左下角,构成气的回旋,使构图取得平衡稳定的完美。

作者石涛(公元1640年——1707年),本姓朱,名若极。明宗室靖江王朱赞仪的十世孙。出家为僧后,法名元济(或作原济),号石涛、清湘老人、苦瓜和尚、大涤子、瞎尊者等。他才华横溢,山水、花鸟、人物无所不精。其画笔意恣纵、淋漓洒脱、沉郁豪放,亦秀逸闲静。郑板桥曾说:“石涛画法,千变万化,离奇苍古而又能细秀妥贴,比之八大山人殆有过之无不及”。他善于观察生活,作画大胆创新,是清初极富创造精神的画家。提出“搜尽奇峰打草稿”,并著有《苦瓜和尚画语录》,是一部成就极高的理论巨著,对后世影响极大。

#### 牡丹图

(晚清 虚谷 纸本 纵242.5厘米 横120.5厘米)

画中黄、白、红、青四色牡丹,由下而上密密丛生于石旁,显得生机勃勃富贵大度,对牡丹这花中之王的神韵,表现得淋漓尽致。画中之石,笔墨不多,只以淡赭花青大片渲染,与牡丹花的浓墨繁多的叶片、艳丽的花瓣形成简与繁的对比,使各自的特点更加明显。画面下部画有重墨双勾的马兰花。马兰花是其他画家很少表现的题材。画家将最常见的马兰花叶画得劲挺多姿,胜似幽兰,可见画家对这与当时人们生活相关的马兰的注意。将其安排在牡丹与石的下部,又起到掩映衬托的作用。

作者虚谷(公元1824年——1896年),本性朱,名虚白,安徽歙县人。曾任清廷将官,暗助过太平军后出家用虚谷名。诗、书、画皆有造诣。他对构图、设色及笔墨技巧的形式美极尽探索。喜用枯笔焦墨,多用侧锋、逆锋作画,在侧逆中求方正,使作品表面稚拙,实则奇峭隽雅,成为晚清画坛上最有个性风格的画家。吴昌硕赞他“十指参成香色味,一拳打破去来今”。由于其画用笔含蓄,造型质朴,不在表面上取悦于人,故有评者谓其“画有内美”,是晚清画苑中第一家。







马王堆一号汉墓帛画

