

探 古 今 书 道 画 理 推 诸 派 名 家 新 秀

Calligraphy and painting

research 主编/许华新

江西美术出版社

書畫研究

6



書畫

6

探古今書道畫理
推諸派名家新秀

研究

calligraphy
and painting
research

江西美術出版社

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。
本书法律顾问：江西豫章律师事务所 晏辉律师

图书在版编目(CIP)数据

书画研究, 6 / 许华新主编. — 南昌 : 江西美术出版社, 2012.7
ISBN 978-7-5480-1315-0
I. ①书… II. ①许… III. ①书画艺术-艺术评论-中国 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第135126号

学术顾问 贾又福 杨悦浦 李魁正
杜大恺 吴悦石 洪惠镇
陈传席 范 扬 于文江
编 委 刘 墨 张 渝 张旭光
邬 建 赵 秦 韦 宾
马 刚 陈忠康 贾廷峰
朱成安 熊 曦 贾云娣
陈 骥 叶康宁 刘祥莲
王 维 袁学军 石慎之
杜凤海 葛 涛
(排名不分先后)

出品人 陈 政
主 编 许华新
副主编 界 弘
责任编辑 陈 波 陈 东
特约编辑 孙祺臻 裴文庆 郭媛媛
朱铁力
装帧设计 陈 海 李金亮



出版发行 江西美术出版社
地 址 南昌市子安路66号
邮 编 330025
经 销 全国新华书店
印 刷 北京市雅迪彩色印刷有限公司
开 本 889 × 1194 1/16
印 张 11
字 数 120千字
版 次 2012年7月第1版
印 次 2012年7月第1次印刷
印 数 1—8000册
书 号 ISBN 978-7-5480-1315-0
定 价 58元

赣版权登字-06-2012-370
版权所有，侵权必究

卷首语

本书致力于中国书画的传统梳理，关注当下中国书画的创作、教学和发展动态，研究、探索中国书画的发展方向。诚邀有志于中国书画的理论、创作、教学研究与探索的广大同人加盟。书画市场已成为影响当代书画发展的重要因素，本书致力于对当下书画市场进行调研，并期望与有眼光的收藏界人士和机构合作，以期端正收藏心态，引导良好的市场走向，并推介有实力的艺术家。

漢方美術館

● 书画论坛	中国山水画意境的一种解读	蔡禹僧/ 006
	画不惊人死不休——读李伯安《走出巴彥喀拉》	李慧国/ 008
● 经典解读	《画品》简注(中)	韦 宾/ 011
● 书画档案	线, 生命的符号(之二) ——关于中国绘画形式语言的札记	杨悦浦/ 015
● 创作前沿	彭西春	/ 019
	邓 枫	/ 025
● 艺道探微	【写生】 田 肃	/ 027
	钟彩君	/ 030
	柴博森	/ 035
	【小品】 赵锦龙	/ 039
	刘天鹏	/ 043
	任俊涛	/ 047
	【习作】 何长春	/ 051
	陈广生	/ 053
	赵 修	/ 056
● 艺坛点击	董开文	/ 058
	李南辰	/ 062
	刘继红	/ 066
	李班超	/ 069
	张 淼	/ 073
	王一村	/ 077
● 水墨探索	孟 鸣	/ 079
	朱 零	/ 083
	葛 涛	/ 084
	叶其嘉	/ 088
● 书画教育	纵浪大化之山水画写生	王丛、王昱、刘丁丁、杨海玉/ 092
● 历代画学文献略讲	隋唐五代画学文献略讲	韦 宾/ 102
● 题画诗文	题画诗写作(连载)——先严后觉学古风	洪惠镇/ 107
	唐寅题画诗选	唐 寅/ 112
	【题画诗园地】 钓溪阁题画诗手稿	刻 一/ 114
● 书画精英	王京军	/ 116
	晁岱双	/ 120
	梁亚力	/ 124
	卢云亭	/ 126
	王世利	/ 129
	杨良波	/ 132
	刘志强	/ 134
	于仁祝	/ 136
● 书画鉴藏	【收藏论坛】 怎样的画廊才是好画廊?	赵孝萱/ 138
	【推荐】 崔 虹	/ 139
	王 华	/ 142
	游世友	/ 145
	庄乾梅	/ 149
	何海阔	/ 153
	樊贵敏	/ 157
	陈长清	/ 161
	丁 谦	/ 162
	刘晓阳	/ 164
	【润格】 《书画研究》画家润格表	/ 166
● 书画资讯	江山如玉 2012许华新水墨作品巡展·北京站展览在京隆重开幕	/ 168
● 主持人新作	刘墨 韦宾 赵秦 邬建 师界弘 贾云娣 刘祥莲 王维	/ 170

〔主持人按语〕也许到目前为止，创作界仍然对从事理论研究的人抱一种偏见，认为他们因为不会画画而去搞理论，同时，他们也会把所有从事研究的人——无论是哲学还是历史，抑或是诗学——都称为“搞理论的”。

这当然是一种“偏见”，而所以有如此的“偏见”，不仅和绘画界轻视理论研究或综合修养有关，也和理论研究的不尽如人意有关。

在20世纪和21世纪，美术理论或艺术史研究无疑已经成为人文学科中非常重要的一门“学科”，美术理论研究者的视野越来越开阔，历史学、社会学、人类学、宗教学、哲学甚至自然科学都被不同程度地运用到美术史与美术理论的研究中来，而那些历史学家、文学史家、哲学家也越来越地在自己的研究中使用视觉形象，美术（或图像）成为一个以视觉形象为中心的各种学术方法与兴趣的交汇点，一些著名的研究者如潘诺夫斯基、贡布里希等人也成为20世纪人文学科中重要的代表人物。

不过，由于20世纪以来中国学术界的特殊情况，传统崩溃、新学输入以及西方术语与意识形态的双重介入，使得纯正的学术研究与学术的“宣传功能”（或其他功能）时常搅扰在一起，而从事这方面的清理工作，显然尚需时日。

关于如何从事美术史研究，或者如何让理论发挥它的意义，都不是几句话甚至几个人能说清楚的问题，但是有一点我确实坚信，对美术的理论性研究不仅是对一位艺术家或一件作品的深层解读与重构，而且也应该是对它的形态、意义和技术各个层面的追寻。它不仅加深我们的感性认识，也加深我们的理性认识。

“开卷有益”，我们欢迎有思想、有内涵尤其是有学术质量的文章发表在我们的丛书上。

中国山水画意境的一种解读

文/蔡禹僧 Calligraphy and painting forum

追溯有机自然主义哲学生存论理想的痕迹，可以从中国古代遗存下来的山水画中得窥一斑。中国山水画不是纯粹外在的山水，而是隐者心灵外化的山水——山水就成为表达心灵相状的风景，即山水画“象”乃是觉者的心象。中国古典时代隐士的生活状态也就成为抽象的“天人合一”观念形象化地显示出来的生动形象了。我们从古代山水画中大致地综合出隐士的生活场景：隐士的房屋一般建在深山中，茅屋背后往往挂着喧腾的瀑布，茅屋前的小径经过小溪上的木桥到达湖边的小船，小船用来作隐士垂钓的工具；另一条小径通往山的深处，直达云雾缭绕的山巅，此小径是隐士采药或访问另外隐士的道路。最后，透过隐士居住的茅屋的窗棂可隐约见到他阅读的书籍。不要小看这些平常的生活场景，我们说它鲜明地显示了人与天沟通的五种途径——此正好对应着天的五种意义。

1) 隐士的茅屋对应的是人与自然之天和命运之天的沟通。命运就是对自然的顺应，古典时代的隐士所建的茅屋尽可能地在不破坏自然世界的前提下安居就是对天命的顺应，为了使心灵宁静而跟随自己内心的吩咐，茅屋的材料是石头、木材、茅草，这些材料在深山中随处可见，将此材料组织起来成为一个秩序性的茅屋结构，用来御寒和遮风挡雨，既融合了自然又顺应了天命。

2) 小径的三种走向分别对应着(反映着)人通向自然之天、人格神之天、道德之天。首先通向湖泊小径连接着小船，反映了人与自然之天的沟通。隐士并不是传说中的神仙，他的生存依赖于大自然的赐予，他的垂钓固然悠闲，但也有满足生活需要的目的，一条肥美的鱼固然是审美的对象，但如果湖泊中有足够多的鱼，那么偶然钓上一条吃掉就不能视为对自然的破坏。从此我们看出，古典时代隐士与一般宗教禁欲主义的不同，或者说道家(中国古典时代的隐士的生存哲学很大程度上反映了道家思想)的有机自然主义哲学区别于其他禁欲主义宗教的特点在于——不把自然欲望的存在看作是通达幽深精神境界的障碍，既然人类因自然欲望而延续，那么思考如何实现对欲望的顺应就是理性哲学应该解决、而不是回避的问题，如此说来，理性适当地限制欲望的泛滥当然是必要的，但如果哲学宣称以消灭欲望为目的，则它也就是非理性的。其次，山间小径的两个分支分别反映了人与人格神之天和道德之天的沟通。隐士的基本生存解决之后，他便渴望更高的境界，这种在心灵中发生的事情的直观显现是隐士向云雾缭绕的山峰迈进，他拄着拐杖向高深处行走，边沉思边欣赏风景，不知不觉中到达了山峰的高处，他放眼四望，仿佛将宇宙历史看在眼里，他看到的自然世界的由远及近乃是宇宙历史从古到今的



宋 燕肃 春山图 45.3cm × 115.2cm

形象化，他从大自然中仿佛看到了主宰者，没有此主宰者那么隐士自身的存在便不能获得解释，大自然的主宰即是人格神之天。此小径的另一个分支便是访问朋友的道路。隐士对道德的领悟固然可以表达在诗歌与散文中，而在行为中的表达除了在独处时的沉思默想，还要在与他人交往中体现，他虽然可能不善于市井中的接人待物，但善于以淳朴的形式与心灵相通的隐士朋友交往，他要把他的道德领悟在与朋友的交谈中，并通过倾听隐士朋友的谈话更加深刻自己对宇宙道德的领悟。

3) 茅屋的书籍对应着义理之天。宇宙理法固然存在于宏观世界的秩序如四季的轮回、星辰有节奏的运转以及微观世界如原子、分子结构的秩序运动之中，但如果我们不满足于对理法之天的直观理解，就必须深入到古圣先哲对宇宙理性的精微认识成果——他们遗存于世的诗歌与论说文章中。书籍在隐士茅屋中的存在表明，隐士非如农夫那样仅仅作生物历史人物而存在，而且作为文明历史人物而存在，隐士以书籍将自己与文明历史联结起来，他不是孤立的存在者，而是与古代已逝的灵魂沟通的灵魂存在者，并通过与古圣先贤的心灵沟通使自己更深入地与宇宙理法沟通。

虽然我们可以将隐士生存环境的诸存在物看作隐士心灵通达“天”的道具，但需要明确，每一“道具”都并非孤立地存在，正像一幅山水画的各个组成部分是有机统一体，各“道具”所蕴含的“天”意也是一个有机整体，各部分是相互连通的，比如隐士在垂钓中遥望山巅会联想到那至高无上的人格神之天，而隐士登高远望“看到”人格神之天的同时也看到了自然之天，并通过沉思山峦显示的秩序(如动植物的秩序)理解道德之天；而他在与朋友交往中、在表达他的道德领悟的同时也自然涉及自己对人格神之天和自然之天的领悟。当他在茅屋中居住多年，从深山中的自然界周而复始的变化中领悟自己作为天下的一分子的渺小和伟大。渺小者，自己不能逃避于时光之外，随着四季轮回，自己渐渐老去而面对死亡——命数之天在对死亡的沉思中浮现——自己将化为尘土与大地万物没有差别地同一；伟大者，自己对天的统一性领悟是其他存在者(动植物)所没有的，人类心灵与“天心”之“一”性领悟使心灵油然而生自豪感，此种自豪感使心灵对创造心灵者的超越者(人格神之天)更加敬畏。

摘自《宇宙历史哲学》

画不惊人死不休

——读李伯安《走出巴彦喀拉》

文/李慧国 Calligraphy and painting forum

李伯安，1944年出生于河南洛阳，当代人物画家。生前为河南人民出版社、河南美术出版社美术编辑，1998年5月2日在创作巨幅藏族题材人物画《走出巴彦喀拉》的过程中倒在了他为之呕心沥血十余年的长卷面前，悄悄地离开了这个他热爱着的世界。

知道李伯安和他的人物画巨作《走出巴彦喀拉》也是七八年前的事了，但是一直没能完整地看过他作品的全貌（虽然这是一幅没有被完成的作品）。从网络上面和印刷品上面所看到的也是零零散散的一些局部，墨色完全没有了十分的浑厚，笔触也失去了老道的粗狂。今天有缘在陕西省美术博物馆看到了渴望已久的这一宏幅巨制，并参加了“对话李伯安——学术座谈会”，确实在内心激起了无边的波澜，令人静静地驻足在他的画前，惊叹、震撼、感慨、沉思良久……

在近代中国画的历程上，如果把徐悲鸿、蒋兆和等看为新中国第一代人物画家，把周思聪、石鲁、黄胄等看为第二代，那么刘文西、李伯安等一批画家当为新中国第三代人物画家了（虽然李伯安略显得年轻了一点）。之所以这么说，那是因为我实在不能再将独立孕育了《走出巴彦喀拉》这样一件伟大的里程碑（虽然这个词在当下被用得泛滥）意义的人物画作品的李伯安放在一个什么第四代或者第五代画家的行列当中了。他和他的作品在现当代中国美术史上实在是太过于厚重了，就像一部用血泪写就的史诗，在这样一个浮躁的年代，人们已经没有了能力去细细品读。我想曹雪芹的《石头记》在他所离去的那个年代之初大概也面临着如此的尴尬罢。用心来读李伯安及其作品《走出巴彦喀拉》，你就会发现在中国人物画史上他和他的作品不敢说是绝后，也至少说是空前了。他为了了一幅画作耗费了自己十年的光阴，就像当年的苏联巡回展览画派大师列宾创作《沙布洛什人答苏丹王的信》一样，不同的是，李伯安博上了自己的生命。他用史诗般的巨幅长卷和狂肆泼辣的笔墨记录了藏民族乃至整个黄河流域或者华夏民族进而扩大到整个人类的苦难艰辛和纯真灵魂，以笔代刀将民族性格当中的那份质朴豪放、顽强刚毅深深地镌刻在了巴彦喀拉山顶的那块玛尼石上。只是在当下这个艺术语境之中，我们更习惯于把目光投向黄宾虹，投向徐悲鸿，投向吴冠中，投向陈丹青，从而忘却了许许多多。

回想中国美术史进入到近现代以来，山水画这一主流从宋元奔来经历了高潮跌宕的盛世，穿过明清吴门画派、四王精心营建的沃野平原奔流到黄宾虹这样一位王者的脚下就开始变为涓涓细流，失去了往日的喧嚣和霸气，安静地流向远方了。花鸟画这一庞大的团簇从唐开到宋，经历了由春到夏的繁华与怒放，一直盛开到徐渭、八大、板桥的深秋，到吴昌硕、齐白石的苑囿里已经慢慢凋谢，花落水流，叶落归根了。而唯有人物画这样一个庞大的家族从魏晋兴盛，走过唐的闹市，宋元的山野，跨过明清的小桥流水，来到任伯年这里还保持了旺盛的生命力，以昂扬的斗志继续前行。徐悲鸿、林风眠、潘玉良、张大千、蒋兆和、关良、张仃、李斛、卢沉、周思聪、黄胄、石鲁、刘文西、刘大为、吴长江、王赞……他们并没有停下脚步回首张望或望洋兴叹，而是不断思索，代代薪火相传。虽然走得也有些坎坷，但保持了很好的势头和顽强的斗志，在不断的推陈出新。一路走来，一路思考，一路探索，一路摸爬滚打。李伯安就是这样一位勇敢的开拓者，并且用惊人的才华和短暂的生命为现当代

中国人物画一路开疆扩土、孕育奇葩。

在近现代人物画的发展历程中，各时代的画家将立足点放在了不同的题材和形式上。徐悲鸿是用西方绘画的焦点透视法则和由光影明暗造成的体积表现塑造了中国传统的励志神话；林风眠是用西方印象主义的色彩理论和表现主义的构成原理重新勾勒了新文化之后的仕女佳人；潘玉良是用西方抽象表现的思维演绎了自己眼里的芸芸众生相；张大千是挖掘传统笔墨再次描绘泥墙上的千年佛音；蒋兆和是用现实主义的利刃刻画出黑暗时代人们内心深处的痛与难；周思聪是用浪漫主义的情怀讴歌了一个时代的伟大与可爱；黄胄是用童真的眼光审视一片欢乐的民族净土；石鲁是用革命者的热情表现他心中的现实世界；刘文西是以赤子情怀赞颂着黄土汉子的伟岸与阳刚；李伯安是以朝圣者的执著向世人诉说着民族之魂的真善美。正如张渝研究员在座谈会上提到的：“从建国以后徐、蒋二人到李伯安，人物画创作经历了一个从审美——审丑——审苦的过程”。

我想，李伯安之所以选择藏民题材，选择西部，这是与华夏文化的寻根情结有关的。几乎无一例外，所有的中国人物画家不论是神话、历史、宗教、仕女、现代人物、民族题材，最终总会在自己的题材里去挖掘、去寻找主导或影响整个民族、国家血脉相承、生生不息的那股精神或因素的。徐悲鸿讴歌了坚韧，林风眠阐释了静谧，潘玉良表现了博爱，张大千诠释了慈悲，蒋兆和批判了丑陋，周思聪歌唱了团结，黄胄描绘了欢乐，石鲁塑造了崇高，刘文西反映了淳朴，李伯安刻画了苦难与坚韧。正是这份原始的苦难与坚韧挺起了中华民族的脊梁，使我们能够沿着黄河代代走来。而李伯安为了寻找这份民族性格也几乎耗费了他毕生的血泪，舍弃了名利，舍弃了家人，舍弃了生命。

西部，是华夏版图上两大河流黄河、长江的源头，也是华夏文明的起源之地。这片广袤的大地上有过太多的沧桑和神秘、倔强和叛逆、狂野和征服。所以从上个世纪30年代开始，大批的艺术家开始逆大河而上，放眼西部，千里跋涉来到这样一个陌生而蛮荒的高原探求民族精神的本原。实际上从19世纪末，西方人在探求人类文明起源的征程中就已经开始将脚步踏进了中国西部这片神秘而蕴含无限精神的土地。他们有些以文化科考为名，有些以掠取财富为实大批前来，斯坦因、伯希和等一批批探险家的脚步声敲开了中国西部沉睡千年的惺忪睡眼。刘天琪博士在研讨会上也提出自上个世纪初伴随西方探险家对中国西部文化遗迹的挖掘而开始的西部文化被国人关注的现象是一个重大的课题。那么，我想这一重大课题确实在20世纪对文学、音乐、美术、戏剧等各个文化领域产生了振聋发聩的作用。回想上个世纪文学上的西部文学热潮，赵树理、贾平凹、阿来、陈忠实、韩少功、路遥等这些名字将永远被载入现当代文学史中。音乐和戏剧也是刮起了一

阵又一轮的西部热潮，《黄河大合唱》、《丝路花雨》等经典作品几乎成了一个时代的坐标。美术就自不待言了，从张大千敦煌之行开始，到抗战鲁艺，从常书鸿、吕斯百到石鲁、刘文西、黄胄，从陈丹青、艾轩、罗中立、李伯安到刘大为、吴长江……西部成就了一位又一位的艺术家。那么，在当下的艺术语境之下，西部这一重大课题在美术界乃至艺术界、文化界又该如何继续深入地挖掘，如何虔诚地修行呢？我想这是一个值得我们每一位艺术从业者认真思考的问题了。

当然，李伯安选取了西部、藏族这样一个题材来进行挖掘刻画是付出了巨大代价的。1959年，15岁的李伯安初中毕业进入郑州艺术专科学校学习，但他并不像陈丹青等其他第三代中国画家一样完全是学院出身，两年后艺专停办，李伯安于街道小学教学之余在《洛阳日报》美术编辑李自强的点拨之下自学成才。1971年，李伯安第一次走进河南辉县太行山农村写生。到1979年，十年间李伯安的足迹走遍了偌大一个太行山，像荆浩隐居于洪谷一样，以满腔热忱钟情于笔下的绘画世界。荆浩在洪谷的荒野中悟到了笔法的精妙，李伯安在太行山的农村乡野里找到了适合自己的笔墨语言。上个世纪80年代，历经筚路蓝缕的李伯安开始在画坛上崭露头角。《压酸菜》、《打山楂》、《姥姥们》、《家门口》、《高庄集市》、《西河大鼓》、《沧桑》等，大放异彩。其代表作《太行人》是幅用大块黑白对比构成的水墨写意画，用笔大胆泼辣，简洁劲健，虚实处理独具匠心，形象朴素，个性突出。作品以其特殊的风貌，不同凡响的处理，获得了全国第七届美展铜奖，为李伯安这一时期的创作作了精彩的总结。^[1]从1988年开始到他生命的结束，整整十年里他拖着病体数次孤身走入甘南、青海、西藏，在青藏高原上寻找、感受和体悟“藏魂”之所在。寒来暑往，他就像一个虔诚的苦行僧一般苦苦求索，数易其稿最终绘制出十段高1.88米、总长121.5米，刻画有266个真人大小般人物形象的宏幅巨制——《走出巴彥喀拉》。最后，他也倒在了自己的作品前，正如黄天奇先生所言成了这幅作品那第267个身影，永远留在了自己的作品之中。

人物画巨作《走出巴彥喀拉》，采用的是水墨大写意的形式。继承了中国画艺术中的线描传统，以中锋用笔为主，兼辅侧峰、逆峰行之，以刚劲有力而墨色饱满浓重的短线条首尾相连，为厚重若麻绳的粗重长线勾勒出人物的头发、衣纹、腰带，马匹的轮廓、经幡、长号、玛尼石堆。正如美术史家那啸声先生所评价的：“这种线条犹如刀刻一般，造成一种惊心动魄的视觉冲击”。人物的面部和衣服及牛、犬的皮毛部分用大笔散峰、逆峰狂扫，然后大块积墨，以浓淡干湿分出层次，这种大胆而准确到位的笔墨表现非水墨功力极其深厚者不能表现。为了达到一种充分的写意表现，画家大胆夸张人物造型，不惜使一些人物夸张变形。大小不等的人物比例，前后穿插扭曲的凌

乱组合，高低错落的人物布置，时而逼真细微时而模糊一片的局部刻画，氤氲不分的浓墨、焦墨竞相叠加，虚无缥缈的云烟山峦轻描淡写，在百米长卷上交相辉映、相得益彰，奏起了一首雄壮悲怆的交响曲。

画面人物众多，但又景深很浅，像把摄像机镜头推得很近拍摄的电影胶片一样，采用了传统的中国画移步换景的散点透视法则，依次描绘了圣山之灵、开光大典、朝圣、哈达、玛尼堆、劳作、歇息、藏戏、赛马、天路等十个主题。在人物的摆列和位置的经营上借鉴了北宋武宗元的《朝元仙杖图》和芮城永乐宫壁画的形式。特别是第二部分“开光大典”，人物众多，场面宏大，画家重点描绘前排人物的衣纹飘带和后排人物手中的经幡法杖，前后人物高低错落穿插，有些甚至仅露出半个脸颊做交代。但通过干笔和枯笔笔锋的反复皴擦，人物饱经风霜的脸颊都非常传神、气韵自生。

单个人物形象的塑造，画家借鉴了西方雕塑的范式。用焦点透视的方法加强其体量，注重人物各部位结构的交代和体势的表现，用强烈的黑白对比加强光影，增强人物形象的厚重感。笔法和墨法的精妙结合，使得画面产生丰富的黑白灰层次。画家还借用了德国珂勒惠支版画中画面的关键部分处理成虚的大黑白对比，形成强烈反差，造成一种视觉上的遐想，大有不似之似的妙处。

另外，画面中除了笔墨黑白、浓淡、干湿的对比以外，还特别注重人物形象的对比。李伯安早年在画太行山题材的人物画作品时就选择了自己特别钟情的老人和中年男子的形象来进行描绘。因为，只有这些人物的脸庞上才能表现出对生活的沧桑感触和岁月的悲壮痛诉。在《走出巴颜喀拉》中也是一样，作者反复描绘的还是中年男子和老人的形象，但是每隔一段距离他总是会巧妙地穿插点缀几个细皮嫩肉的小孩抑或是怀中婴儿的稚嫩脸蛋儿。历史的沧桑、岁月的无情和生命的娇嫩、美好的希望形成鲜明的对比，从而引发人们在画中的思考和细细揣摩、感悟。

从这些嬉笑怒骂、憨厚坚定、沧桑淳朴的面庞前走过，从如此酣畅淋漓、潇洒狂放、恣意挥洒的笔墨中走出来，我们不难发现，李伯安是醉心在他的画笔之下的。正如李杰博士在座谈会上讲的：“我们不要认为李伯安是一个沉重、苦难的苦行僧，从他的画中我们看到他其实是一个快乐的画家，比我们任何一个画着画的人都要快乐”。其实李伯安的这份快乐、这份陶醉是源自于他对藏族生活的深刻体悟和深深敬畏。也只有像鲁滨逊一样敢于守住孤独和寂寞在自己的荒岛上艰难地求索、苦苦地追寻，他才有可能在自己的领地内成为一位王者，路遥如是，陈子庄如是、凡·高如是，李伯安亦如是。

也许，在我们这个浮华的年代和没有宗教信仰的背景之下，人们最为缺失的就是敬畏罢，艺术家尤显得如此。戏曲表演艺术家何桑女士在座谈会上说她作为一名画界外行，她在李伯安的作品面前最大的感触就是敬畏。我

想当今画坛没有几个画家能够敬畏于自己所描绘的题材和内容了，那些所有的被称为“作品”的东西都是速成的拷贝、虚构、无痛呻吟、隔靴搔痒。我想敬畏首先源自于对真实的真实感受、深切体悟，进而达到一种内心的震撼，在内心树立起崇高，然后才可能真正地被现实所打动，敬畏地拜倒在现实的脚下，虔诚地跪拜，执著地去反映自己的感受并传达给他人。也只有这样，艺术家和受众之间才能通过作品产生出最为强烈的情感共鸣。让观众震撼、敬畏于画家的作品。邢啸声先生在座谈会上说道：“一个艺术家，你给予了观众多少，观众就会给予你多少”，我想大概就是这个道理吧。

美术评论家郎绍君先生曾这样评价过李伯安和他的作品：“如果说，20世纪水墨人物画以徐悲鸿、蒋兆和（《流民图》）、周思聪（《矿工图》）为代表的话，那么，中国人物画在相对沉寂一个时期之后，李伯安《走出巴颜喀拉》的出现，把写实水墨人物又重新推到了一个新的高度……《走出巴颜喀拉》是20世纪水墨人物画的一个大写的句号，它的经验和启示，又必将迈出世纪的门槛”。李伯安的确是因《走出巴颜喀拉》而蜚声中外画坛的，但他又绝不是为了扬名天下而用十年的时间和自己的生命去创作这样一幅画的。他正如当年的曹雪芹和路遥，用生命诠释着什么叫做对艺术的“虔诚”。他不图名利、不求闻达，默默耕耘在自己心中的巴颜喀拉。他想沿着母亲河一路从巴颜喀拉画到入海口，用自己手中的画笔镌刻出中华民族生生不息、代代相传的民族之魂，他想让每一位中国人都深刻地认识到自己民族文化的精神内涵，他大概还想到了上个世纪20年代伟大的蔡元培先生提出的那句口号“以美育代宗教”，想让国人对生活、对历史、对文化心存敬畏、心存感激。当然，他也许什么也没想到，就是静静地在做自己喜欢的事儿。那么，现在他走了，他已经离开我们有13个年头了。留下的一一是不是该我们想点什么了……

在行文的最后，突然，又想起了六世达赖仓央嘉措的那首小诗：

你见，或者不见我
我就在那里
不悲，不喜
你念，或者不念我
情就在那里
不来，不去
你爱，或者不爱我
爱就在那里
不增，不减
……

注：

[1]摘自黄天奇《名人传记》

【主持人按语】没有伟大传统的支撑，艺术实践往往流于浅薄和轻浮。对以中华文化为主体的东方艺术发展过程来说尤其如此。中国书画实践的创造与发展必须建立在对优秀传统文化经典的研究与继承之上，这是中国人独特的文化性格和游戏规则，也是包含了深刻的东方哲学原理的继承发展观。中国画传统浩如烟海，我们愿在这个小小的栏目里与广大读者共同对其中最为精华的一些经典作品和重要理论进行赏析和解读，感受古代大师先哲的历史穿透力，逐步树立高级的是非感、优劣观，最终有利于我们自己的书画创作和理论思考。

《画品》简注（中）

文/韦 宾 Classic analysis

【22】曹不兴——三国吴画家。

【23】五代吴时事孙权吴兴人——此为后人所加语。

【24】不兴之迹，殆莫复传——曹不兴的画迹，大多不再传世。

【25】唯秘阁之内，一龙而已——陈传席：秘阁：古代皇宫中藏图书之所。亦称秘馆、秘府。此言谓：（不兴的画）仅于秘阁之内，收藏“一龙”而已。（《历代名画记》作“一龙头而已”。）

【26】观其风骨，名岂虚成——“观其风骨”指画风，而不是人物（龙）相貌。

【27】卫协——魏晋时著名画家。

【28】五代晋时——此为后人所加语。

【29】古画之畧，至协始精——陈传席：之：《历代名画记》、《佩文斋书画谱》均作皆。义较胜，可从。此言：古代绘画皆很粗略，简要，至卫协始精妙（按此‘精’，当指气韵而言。如指形体，则和下文‘不该备形妙’相违背）（汉代画像石砖之粗略可证）。

宾按：至协始精，大约指在协之前，画风以汉代气韵生动为特点，而不重细节刻画，即如帛画亦如此，但至卫协始有此改变。然此仅一说，亦未必合于史实。又可解读为“古画之道，至协始精。”按《康熙字典》卷十九“略”：

又《广韵》，用功少者皆曰略。《书·禹贡》，岷夷既略，传，用功少曰略。木华《海赋》，群山既略。又《博雅》，要也。《庄子·知北游》，将为汝言其崖略。《淮南子·本经训》，其言略而循理，注，略，约要也。……又道也。《左传》定四年，吾子欲复文武之略，而不正其德，将如之何。注，略，道也。

“之略”或指“之道”。如此，则意义大变。

【30】六法之中，迨为兼善——《康熙字典》卷十五“殆”：

又近也，《诗·小雅》，无小人殆，笺言，无与小人近。又始也，《诗·豳风》，殆及公子同归，毛传，殆，始也。又将也，几也。《易·系辞》，颜氏之子，其殆庶几乎。《礼·檀弓》，殆不可伐。

【31】虽不说备形妙，颇得壮气——虽然不能准确画出对象，但颇得壮气。

【32】凌（陵）跨群雄，旷代绝笔——超出了众多画家，为世所仅有的佳作。

[1]陕西师范大学中央高校基本科研业务费专项资金项目《画学文献通论》（项目编号：10SZYB03）阶段成果。

【33】张墨——西晋著名画家。

【34】荀勖——魏晋时政治家、学者、书画家。见《晋书》卷三十九。

【35】风范气候，极妙参神。但取精灵，遗其骨法——对人物风神状貌的描绘，达到极高境界。只关注对人物神态的描绘，不太注意外在形象的刻画。

【36】若拘以体物，则未见精粹——“体物”当解作“体察物理”。

【37】若取之象外，方厌高腴，可谓微妙也——《佩文韵府》卷七十七之二“微妙”：

《晋书》王湛传，济尝诣湛，见床头有《周易》，问曰，叔父何用此为。湛曰，体中不佳时脱复看耳。济请言之，湛因剖析玄理，微妙有奇趣，皆济所未闻也。《北史》信都芳传，丞相仓曹祖瑒谓芳曰，律管吹灰，术甚微妙，绝来既久，吾思所不至，卿试思之。《老子》，古之善为士者，微妙玄通，深不可识。孟浩然《贻湛法师》诗，导以微妙法，结为清净因。苏轼《听僧昭素琴》诗，不知微妙声，究竟从何出。

《文选注》卷十七《文赋》“曲有微情。”注：“《说文》曰，微，妙也。”卷四十《答魏太子笺》“发言抗论，穷理尽微。”注：“孔安国《尚书》传曰，微，妙也。”按，“微”动词，“妙”名词。

【38】顾骏之——刘宋画家。

【39】神韵气力，不逮前贤——神韵气力，不及前贤。

【40】精微谨细，有过往哲——比以前画家画得更精细。

【41】始变古则今，赋彩制形，皆创新意——始变通古法，追随时代，无论赋色还是制形，都有新意。

【42】若包牺始更卦体，史籀初改书法——就象包牺变更卦体，史籀初改书法那样（谓极具开创性）。

【43】尝（常）结构层楼，以为画所——曾经建造层楼，用作画室。

【44】风雨炎奥（燠）之时，故不操笔，天和气爽之日，方乃染毫——四库本作“炎燠”，当是。

【45】登楼去梯，妻子罕见——登楼就把梯子去掉，老婆孩子很少见到他。

【46】画蝉雀，骏之始也。宋大明中，天下莫敢竞矣——《历代名画记·叙师资传授南北时代》：“顾骏之师于张墨”。《历代名画记》卷六顾宝光、顾骏之、顾景秀均列有专条。然按《画品》，则谢氏评语实为顾骏之，张彦远引为顾景秀，则当顾景秀与顾骏之实为一人也。而前又分列顾骏之为中品，又列顾景秀为下品，其误不在谢赫，而在张彦远。又卷六另立“顾宝

先”条者，则实为三人，而同一时期是也。又有顾彦先，名荣，字彦先，吴晋时吴人也。见《晋书》列传三十八。

【47】陆绥——陆探微之子。

【48】体韵遒举，风彩飘然——《佩文韵府》卷七十二之一“体韵”：

《晋书》王坦之传，人之体韵，犹器之方圆，方圆不可错用，体韵岂可易处。《北史》宋弁传，弁使齐司徒萧子良、秘书丞王融等皆称美之，以为志气謇謇，不逮李彪，而体韵和雅，举止闲遂过之。任昉《封建安王诏》，体韵淹穆，神寓凝正。

《续画品》“刘璞”：“体韵精研，亚于其父。”《晋书》列传六十五鸠摩罗什传：

沙门慧叡才识高明，常随罗什传写，罗什每为慧睿论西方辞体，商略同异，云：“天竺国俗甚重文制，其官商体韵，以入管弦为善。凡觐国王，必有赞德，经中偈颂，皆其式也。”

又“遒举”，《晋书》列传第六十二文苑传序：“独彼陈王，思风遒举，备乎典奥，悬诸日月。”

又“风彩”，《佩文韵府》卷四十之一“风采”：

《汉书》霍光传，初辅幼主，政自己出，天下想闻风采。《吴志》诸葛瑾传，瑾与权谈说谏喻，未尝切愕，微见风彩，粗陈指归，如有未合，则舍而及他，徐复托事造端，以物类相求，于是权意往往而释。《晋书》景帝纪，雅有风彩，沉毅多大略。《南史》刘秀之传，秀之野率无风采，而心力坚正。

《文选注》卷六《魏都赋》：“极风采之异观”注：“《淮南子》曰，齐俗者，所以一群生之短修，明九夷之风采，高诱曰，风，俗也，采，事也。”

《文选注》卷四十《奏弹王源》“风闻东海王源嫁女与富阳满氏”注：“贾逵《国语》注曰：风，采也，采听商旅之言也。”《康熙字典》卷九“彩”：

《说文》，文章也，从彡，采声。《广韵》，光彩。《集韵》，通作采。

又“飘然”，《六臣注文选》卷十八《啸赋》：“心涤荡而无累，志离俗而飘然”注：“飘然，高远貌。”

【49】希见卷轴，故为宝也——传世的作品太少，所以很珍贵。

【50】袁倩——《历代名画记》卷六袁倩（中品上）：

谢云：北面陆氏，最为高足，象人之妙，亚美前修，但守师法，不出新意，其于妇人，特为古拙，在第二品陆绥下，姚昙度上。（《徐令麻纸豫章王像》、

《张畅等像》、《王抗棋图》、《会献图》、《正声伎图》、《御临轩图》、《朝臣十二人图》、《吴楚夜踏歌图》、《豫章王宴宾图》、《天女白画》、《东晋高僧白画》、《二龙图》、《貌三人像》不题名字，并冠武弁，有太清年月并行于世。又《维摩诘变》一卷，百有余事，运思高妙，六法备呈。置位无差，若神灵感会，精光指顾，得瞻仰威容，前使顾陆知惭，后得张阎骇叹。又有《苍梧图》传于前代也。）

按，太清为南梁年号，为公元547—549年。南梁立国为502年，其时已距立国45年左右。若《南史》所引刘瑱事如实，殷倩或即为袁倩，则刘死于中兴二年即502年之前，若以袁25岁成名，准上可知太清时袁倩已约70岁，且当以梁之四十五年，当为梁人是也。然则袁倩或在梁代，亦可知也。

【51】比方陆氏，最为高逸——学习陆探微，是陆探微最好的学生。

【52】象人之妙，亚美前贤——画肖像的能力，比前人差一点。

【53】但志守师法，更无新意——仅仅能志守老师之法，并无新意。

【54】姚昙度——南齐画家。

【55】画有逸方，巧变锋出——“方”疑是“才”之讹。又《康熙字典》卷三十一“锋”：

《说文》，兵端也，本作鋒，省作锋。《释名》，刀其末曰锋，言若锋刺之毒利也。又《前汉》东方朔传，变诈锋起。《荀子·王制篇》，尝试之说锋起，注，如锋刃齐起而难犯。

【56】口魁神鬼，皆能绝妙——陈传席：口魁：口不知何字。《历代名画记》引作：魑魅，可从。《全齐文》作魑魅。魑魅：精怪也。此言：画精怪鬼神之类，皆能达到绝妙水平。

【57】同流真为（奇正咸宜），雅郑兼善——四库本作“奇正咸宜”，义较胜。

【58】莫不俊拔，出人意表——陈传席：莫不俊逸，超拔，出人意想之外。

【59】天挺生知，非学所及——《康熙字典》卷十一“挺”：

《说文》，拔也。《广韵》，挺出也。《吴语》，挺铍搯铍。《前汉》师丹传，挺力田，注，特拔异，力田之人，优宠之也。《晋书》宣帝纪，论以天挺之资，应期受命。

【60】輿阜之中，莫与为匹——《六臣注文选》卷三十八《为萧扬州作荐士表》“借听輿阜”注：“輿阜，贱士也。”《康熙字典》卷三十“輿”：

又輿人，贱官。

《康熙字典》卷二十“阜”：

《博雅》，阜，隶臣也。《并篇》，贱人也。

【61】岂直栋梁萧艾，可搪揆玕璫者哉——栋梁，动词。“萧艾”，《六臣注文选》卷五十四《辨命论》“萧艾与芝兰共尽。”注：“萧艾，臭草也，芝兰，香草也。”《佩文韵府》卷九十三之一“萧艾质”：

韩维《治圃》诗，遂令萧艾质，唐突兰蕙姿。

又《六臣注文选》卷四十《到大司马记室笺》“维此鱼目，唐突玕璫”注：

善曰，鱼目似珠，玕璫，鲁玉也。《雒书》曰，秦失金镜，鱼目入珠。《韩诗外传》曰，白骨类象，鱼目似珠。《左氏传》曰，季平子卒，阳虎将以玕璫敛。孔融《汝颖优劣论》，陈群曰，颇有芜菁，唐突人参也。铤曰，鱼目，似珠自喻也；玕璫，美玉也，喻高祖。唐突，犹抵触。

【62】顾恺之——东晋著名画家。

【63】（五代晋时晋陵无锡人字长康小字虎头）——后人所加语。

【64】格（除）体精微，笔无妄下——徐复观：张彦远的《历代名画记》则作“深体”。按“除”字无义。“格体”“骨体”作名词用，皆是就作品中所表现者而言，与下文之“迹不逮意”相矛盾。“深体”的“深”字作副词用；“体”字作动词用，在四句中于文义为顺。而张彦远之时代亦较早，故其应作“深体”无疑。

【65】但迹不逮意，声过其实——谓顾恺之造型能力不够，名声过大。

【66】毛惠远——《南齐书》列传二十九刘绘“中兴二年，卒。年四十五。绘撰《能书人名》，自云善飞白，言论之际，颇好矜知。弟瑱，字士温。好文章，饮酒奢逸，不吝财物。荥阳毛惠远善画马，瑱善画妇人，世并为第一。官至吏部郎。先绘卒。”《南史》列传二十九“（刘）瑱字士温，绘弟也。少有行业，文藻、篆隶、丹青并为当世所称。时有荥阳毛惠远善画马，瑱善画妇人，并为当世第一。”

《南齐书》列传二十八王融传“永明末，世祖欲北伐，使毛惠秀画《汉武北伐图》。”

《南齐书》列传三十四：“先是，（泰始）四年，荥阳毛惠素为少府卿，吏才强而治事清刻。敕市铜官碧青一千二百斤供御画，用钱六十万。有谗惠素纳利者，世祖怒，敕尚书评贾，贵二十八万余，有司奏之，伏诛。死后家徒四壁，上甚悔恨。”

《南史》列传第六“毛修之字敬文，荥阳阳武

人也。祖武生、伯父璩并益州刺史。父璿，梁、秦二州刺史。……孙惠素，仕齐为少府卿。性至孝，母服除后，更修母所住处床帐屏帷，每月朔十五向帷悲泣，傍人为之感伤，终身如此。惠素吏才强济，而临事清刻，敕市铜官碧青一千二百斤供御画，用钱六十五万。有谗惠素纳利，武帝怒，敕尚书评价，贵二十八万余，有司奏，伏诛。死后家徒四壁，武帝后知无罪，甚悔恨之。”

《南史》列传第十一王融传“永明末，武帝欲北侵，使毛惠秀画《汉武北伐图》，融因此上疏，开张北侵之议。图成，上置琅邪城射堂壁上，游幸辄观焉。九年，芳林园禊宴，使融为《曲水诗序》，当时称之。”

按上知，毛惠素系毛修之孙。按《南史》，毛修之并未有两孙。且查《南齐书》并《南史》，并无惠远、惠秀为兄弟之说，彦远云本之于萧子显《南齐书》，不知何据。又不知惠远、秀、素是否同为一入。然上言永明末者，或在九年（490年）左右，又言“四年”（当指永明四年）惠远死，又言末年命画北伐图，当为二人。然二人之兄弟关系，不知所出。或今本《南齐书》已无。

按“中兴”年号有二，其一为南齐501-502年间，其二为北魏531-532年间，此当为502年刘绘卒，即梁建国之年。而刘瑱则当逝于南齐。故毛惠远与刘瑱并擅名于南齐也。

【67】画体周赡，无适弗该——绘画手法周密详赡，没有漏洞。

【68】出入穷奇，纵横逸笔——穷，动词，奇，名词。穷奇，穷尽其奇也。逸笔，谓用笔无拘束。

【69】力遒韵雅，超迈绝伦——《康熙字典》卷二十三“绝”：《史记·天官书》，绝汉抵营室，注索隐曰，绝，度也。《荀子·劝学篇》，假舟楫者，非能水也，而绝江河。注，绝，过也。

《康熙字典》卷二“伦”：常也。《书·洪范》，彝伦攸叙。又类也。《礼·曲礼》，傥人必于其伦。……又等也。《前汉》甘延寿传，投石超距，绝于等伦。

【70】其挥霍必也极妙——《文选注》卷十七《文赋》：“纷纭挥霍，形难为状。”注：“挥霍，疾貌。”《六臣注文选》卷二《西京赋》“跳丸剑之挥霍，走索上而相逢”注：

综曰，……挥霍，谓丸剑之形也。……铎曰……挥霍，铃剑上下貌。

按，挥霍，挥笔貌。

【71】至于定质块然，未尽其善——谓形象过于呆板，不很完美。

【72】神鬼及马，泥滞于体（射）——泥滞于体，与“定质块然”及下“颇有拙也”呼应，谓过于拘泥于神鬼马的形象。

【73】颇有拙也——很有些笨拙。

线，生命的符号（之二）

——关于中国绘画形式语言的札记

文/杨悦浦 Painting archives

概 说（之二）

线与生命

认识“线是有生命的”这一点对艺术创造很重要，当一个艺术家开始把握线和运用线，线在他的艺术创造中就开始了自己生命的发掘历程。一个使用线的画家画一条线，从一开始到创作的终结，线从稚嫩走向成熟，从无意识的画线到有意识地塑造形象，那么，线自身就是一个经过了生长的历程。也就可以说，线在人的生命的贯入中，它具有了自己的生命价值。

正因为与人的生命历程有关，线的自身发展必然会受到各种影响。

原始社会早期女性审美对线的影响

前面说了，线，诞生于生命的行为。

空间时光物种万类，最重要的是生命，生生不息的生命现象，统罩了一切。线的出现，源于和伴随着生命现象，那么“线与生命”就是一个重要的研究课题。

人是通过自己的视觉，动作，思维活动来认识线和运用线的。那么我们也应当认识一下在人类早期使用线的生命主体。

线产生于原始人之手，原始人最初就有分工，男子外出狩猎，女子做驻地之事，如把猎物制成食物。进入很长一个时期的母系氏族社会，女性做的“内务”更多，有了时间和条件从事与审美有关的事情，如在陶器表面从无意识到有意识绘制图案，以及制作衣物、饰物，等等。可以说原始社会应当有很长一段时期是以女性的审美为主体，线在那一时期是女性化的。

古代生殖崇拜，主要是以女性的角度来实现的，原始“维纳斯”都是女儿身。在母系氏族的社会里，女人承担着生存繁衍的重大责任。在古代的岩画中有生殖器官和两性性行为的画面，即使我们在今天看，并没有感觉到不正常的因素，因为在原始人那里，人类的生存繁衍是第一位的，性的存在和性的行为是正常的事情，古代各种形态的艺术作品必然有确定性的反映。正像在约3000年前的中国古代诗歌中有大量的爱情诗句，连最讲礼教的孔夫子都说“诗三百，思无邪”，这个道理是一样的。在新石器时代在陶器上所描绘的图案，如女人舞蹈纹、花纹，都有很浓重的女性特征，美好、喜悦、温柔、家庭式的。而这一切都是与生命直接相联系的。

父系氏族社会之后线有了阳刚之气

社会的发展过程是生命质量不断提高的过程。

进入父系氏族社会，社会各方面都发达起来，人类征战也多了起来，图腾崇拜远远超过了彩陶制作时的那种精神力量。到奴隶制社会建立，艺术有了质的变化，青铜饕餮纹就是代表，审美张扬出阳刚气质。青铜纹饰的线的语言形态之一，融入了技术含量，线的外在表现也和社会工艺技术紧密结合，比起几千年前的刻、画，进入铸造镶嵌就更为复杂。这种技术的运用，虽然进入了细致化，但反而有一股刚烈雄强之霸气。



彩陶图案在生殖崇拜的背景下赋予想象力

线的“生命征”

线的“生命”当然是其发展的过程中得到的证明。说它的“生命征”不过是借喻一个名词，线的“生命征”，不具动植物那样生与死的“血肉之躯”，而是有它自身诞生、生长、发展、成熟，相应地有了它自己的“生命”历程。

产生，与人的使用，是个无尽的过程。线从它诞生的那天起到现在仍然在使用，而且是大量地使用。原始人类有很多创造在社会发达之后就废弃了，如“钻木取火”，发明石斧，凿穴而居，穿戴兽皮等等。唯有线条的发现，并以此创造了艺术，继续光照后代，线自诞生以来随着人类文明的发展，成为艺术中唯一留在我们身边的“宠儿”。

生存与人的创造是互相紧密地连接在一起的。线不会单独存在，是附着在艺术作品中，只要创作不断，线的发展无限。

生动与人的感情分不开。线有自己的生命“表情”，人们企求线的生动性，就是其重要的表现。但是线的表现又是艺术家的感情的表现。

发展与人类艺术创新共存。既然说到线生命，也不必疑惑线的消亡，只要人类艺术发展不止，线就会与艺术家“共命运”。

线与色

说到线，不妨讨论一下与色的密切关系。

使用线早于使用色

远古人类使用线，远在使用色彩之前。

人的视觉认知是有阶段性的，从幼年到老年会有很

大的不同，男性与女性对色彩的敏感也有不同，特别是对颜色从感觉到认知会有很大的变异。对人类对颜色和色彩的认知整体发展历史来说也是如此。

牛克诚在《色彩的中国绘画》中说：“中国色彩绘画史开始时间可以上溯到新石器时代。用各种颜色的勾线和平涂而著称的彩陶纹样，是先民们对于色彩的最初的尝试。”（该书第2页）他指出了人类使用色彩最早的时间和使用状况，这个判断是有道理的。而线的使用比这个时期要早得多，在彩陶上使用熟练的线条，也有很长时间了。

用线描画的岩画、洞穴壁画，都是上万年以前的事情。

到彩陶文化时期，线进入了与色并用的时期。

认识色比认识线要复杂得多

人对世间颜料、颜色、色彩的分辨，必然是随着社会文明的发达而进展。早期人类视觉大致认知黑白比较容易，对色彩的认知就需要视觉积累，所以，早期的原始人壁画，以黑线描绘为主，到彩陶时期渐渐对色彩有了认知，对颜料的使用经验丰富了一些，这中间已经经历了数千年了。况且，在社会生产力不发达的时期，颜料的发现和制造是个很大的问题，人类只能使用自然形态的颜料，到能够制造颜料的时候，颜料附着在介质上的黏合物也是个问题。所以，认识色和使用色，都必须随着社会的进步而发展。而对线的认识和使用就相对简单。

不能说新石器时代先民们对色彩没有“感觉”，但可以说没有“认识”。认识，应是人们思维发展的结果，能够主动应用颜料，又是认识的前提。彩陶文化时期在彩陶上使用的颜色是相当有限的，基本上是用黑色，而且是用来画线条，7000年前的大河村遗址发现的彩陶在白底陶衣上，多以红黑、红棕绘制。史料记载，约在16000—30000年前，在山西峙峪文化遗址发现有扁圆形石墨饰物，已出现磨制钻孔技术，可以想见，一定也会用天然石墨画东西。到仰韶文化使用红、棕色绘制陶器时，中间经过了13000多年的过渡。可见对色彩的认识是要经历多么长时间的砥砺。

所谓“彩陶”，并不是用多种颜料画成的陶器，因为有物理变化与化学反应的缘故，黄土陶器烧制出来本身就变成了土棕色，是陶器的“底色”，经历数千年的深土埋藏，挖掘出来后所见到的是“多种色彩”的效果，是称呼“彩陶”的原因之一。此外又有黑陶的发掘，称呼上也有所区别。

在仰韶文化时期在庙底沟遗址阎村出土了距今约7000年的“鹳鱼石斧图缸”，陶缸腹部的画面高37厘米宽44厘米，是迄今发现的面积较大时间较早的原始绘画。全画由鹳鱼和带柄石斧组成，底色浅橙（实为陶罐壁色），石斧的轮廓均用黑色勾线，而鹳并没有用



画的是生命，线条也有生命力