

全国普通高等学校美术基础教材

中国书画

徐建融 邵捷 著



上海人民美術出版社

全国普通高等学校美术基础教材

中国书画

徐建融 邵捷 著

上海人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国书画 / 徐建融, 邵捷编著. — 上海: 上海人民美术出版社, 2007.5

全国普通高等学校美术基础教材

ISBN 978-7-5322-5062-2

I. 中… II. ①徐…②邵… III. ①汉字—书法—高等学校—教材②中国画—技法(美术)—高等学校—教材
IV. J292.1 J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 043131 号

全国普通高等学校美术基础教材

中国书画

著 者 徐建融 邵捷

主 编 李新

责任编辑 哈思阳

装帧设计 清 远 思 阳

技术编辑 陆尧春

出版发行 上海人民美术出版社
(上海长乐路 672 弄 33 号)

印 刷 上海丽佳制版印刷有限公司

开 本 889 × 1194 1/16 8 印张

版 次 2007 年 5 月第 1 版

印 次 2007 年 5 月第 1 次

印 数 0001—4250

书 号 ISBN 978-7-5322-5062-2

定 价 32.00 元

目 录

绪 言	1
-----------	---

第一章 一画辟混沌

——上古的书画

一、概述	5
二、上古的书法	5
三、上古的玺印	9
四、上古的绘画	10
思考题	13

第二章 人的觉醒和文的自觉

——魏晋南北朝的书画

一、概述	14
二、魏晋南北朝的书法	14
三、魏晋南北朝的绘画	18
思考题	22

第三章 辉煌灿烂的庙堂气象

——隋唐的书画

一、概述	23
二、隋唐的书法	23
三、隋唐的绘画	27
思考题	33

第四章 粉饰大化、文明天下

——五代两宋的书画

一、概述	34
二、五代两宋的书法	34
三、五代两宋的人物画	38
四、五代两宋的山水画	41
五、五代两宋的花鸟画	47
六、辽金的绘画	51
思考题	52

第五章 写胸中逸气

——元代的书画

一、概述	53
二、元代的书法	53
三、元代的人物画	55
四、元代的山水画	56
五、元代的花鸟画	60
思考题	63

第六章 笔精墨妙

——明清的书画

一、概述	64
二、明代的书法	65
三、清代的书法	69
四、明清的篆刻	75
五、明代的绘画	76
六、清代的绘画	82
思考题	90

第七章 多元纷呈

——20 世纪的书画

一、概述	91
二、20 世纪的书法	91
三、20 世纪的篆刻	92
四、20 世纪的绘画	93
五、20 世纪的“现代”书风、印风和画风	97
思考题	98

绘画欣赏	99
------------	----

书法欣赏	119
------------	-----

后 记	124
-----------	-----

绪 言

书画，是中国传统文化的瑰宝，世界艺术之林的奇葩。在五千年持续不断、与时俱进的发展演化中，涌现出大批名作和名家，形成了多姿多彩的笔墨风格，体现了鲜明独特的民族精神，代表着先进文化的前进方向，是人类文明的珍贵遗产。传承并弘扬优秀的书画传统，在今天，依然是社会精神文明建设的一个重大课题。

人类文化创造的历史，大体上经历了由原始而古典、由现代而后现代的进程。中国书画的历史也不例外。从主流的方向来分析，从原始社会到汉代的上古书画，可以归之于原始期。晋唐宋元的书画，可以归之于古典期，但宋代的书法，一度呈现出现代期的倾向，而元代的绘画，则处于由古典期向现代期过渡的形态，相当于西方艺术史上的印象派。明代前期的书画，又向古典期回归，但相比于晋唐两宋，已大为逊色；而从中后期以降，直到清代，中国书画正式进入了现代期的阶段，如中外的学者都把董其昌、“四王”的书画，类比亚方现代艺术中以塞尚为代表的构成主义，而把徐渭、“四僧”、“扬州八怪”的书画类比亚方现代艺术中以凡·高为代表的表现主义。20世纪的书画，民国期间形成了多元化的格局：传统的，包括古典传统的和现代传统的；中西融合的，包括与西方古典写实主义相融合的；与西方现代诸流派相融合的；帖学的；碑学的；争奇斗胜，各擅胜场。从1949年中华人民共和国的成立直到“文化大革命”结束，又回到古典风格的道路上，1980年代后的改革开放，中国书画在“走向世界、接轨国际”的口号下，则揭开了后现代期的序幕。

原始、古典、现代、后现代，不仅仅只是艺术历史的分期，同时更是艺术风格的分类。因此，某一时期的风格，

作为非主流的形态，往往与另一时期的主流形态同时并存。

原始期书画的文化背景，是原始文化的混沌蒙昧性质。从原始社会到汉代的数千年漫长岁月中，先是巫术，然后又是巫教和礼教，相继统领了上古中国的一切文化创造，包括书画也决无例外。因此，这一时期的书画，并不具备自身的独立地位，它们不是以艺术的身份服务于巫术和礼教，而本身就是巫术和礼教的一种仪式和手段。从而，它们也并不具备自身的创作法则和评价标准，而是以巫术和礼教的标准为标准。同时，它们的创作者——书工、画工和绣工，也没有自身的独立地位，所以，上古的书画史，只能是一部“无名的书画史”。尽管当时的书画作品，在今天看来具有很高的艺术性，神秘、古拙、富于艺术的想象力和气势，但在当时，它们并不是被作为艺术品而创作出来的，它们的这种艺术性，也决不是当时的“书画家”们根据书画自身的标准自觉地创造出来的，而是根据巫术和礼教的标准不自觉地制作出来的。所以，赵壹的《非草书》认为，书法的准则是“弘道兴世”的政治，“兴至德之和，宏大伦之玄”，如果致力于艺术性的研究，便是“志小忽大”的邪途。而陆机论画，也认为“比雅颂之述作，美大业之馨香”；张彦远更明白地定义为“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运”。

上古的书画，从混沌的团体而未分，到分道而扬镳，但实际上仍处于蒙昧的状态。以书而论，从陶器刻符、甲骨文辞到青铜的款识、简牍帛书、碑刻摩崖，从刻划符号、甲骨文到钟鼎文、小篆、隶书、章草；以画而论，从彩陶、岩画到青铜纹饰、帛画、壁画、画像砖、画像石，从象征

的图案到写实的形象,从精细的描绘到粗犷的作风,证明它们还没有找到各自的明确方向,包括创作的媒介载体和表现的技法形式,一切都处于萌芽的状态,处于探索之中。

虽然,作为艺术,上古的书画是“不确定”的,但作为巫术和礼教,它们又是异常明确的。这便是沟通天人关系、和谐社会秩序。一系列“有意味的形式”,尽管今天的我们难以尽数地予以准确地解读,但在当时的文化背景下,却是“人人看得懂”的,从而极大地教育并鼓舞了先民们文明创造的动力。

古典期的书画,虽然仍以服务于社会作为基本的功能,但其自身的价值和地位也同时获得自觉的确认和长足的发展,其自身的创作法则和评价标准也陆续地建立起来并细化开去。不仅确定了以碑版、墙壁、纸绢作为基本的媒介载体,并通过书法的八法包括笔法、字法、章法以及楷书对于书体演变的完成,绘画的六法包括气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写的严格训练,通过名家、名作的示范,使之能尽善尽美地完成而向全社会的教化作用。无论配合了宗教和政教宣传的书法和人物画的创作也好,配合了“君亲之心两隆”的“林泉高致”的山水画,配合了“粉饰大化,文明天下”的花鸟画的创作也好,无不标程百代,毕天下之能事,以自觉的高度完美的艺术性,推动了人与社会的和谐、人与自然的和谐。其内容和形式,“可与知者道,亦可与俗人言”,不仅为当时的社会各阶层所看得懂,也为千百年之后的我们所看得懂。

艺术性的“文的自觉”,与艺术家的“人的觉醒”是

同时互为因果地展开的。虽然,古典期的书画创作,仍由大批无名的工匠所承担,但引领风气的主体,却是一批赫赫的名家。“二王”、“欧虞褚薛”、“颜柳”、“苏黄米蔡”、“画家四祖”、“南北二宗”、黄筌、徐熙、关仝、李成、范宽、李公麟、赵佶、“刘李马夏”、赵孟頫、“元四家”,由传承前人的成果而来,又成为广大书工、画工的传承对象,遂使“无名的书画史”成为“有名的书画史”。又因为这些名家的个性创造,都是提炼于共性,同时又推广于共性,如吴道子的“吴装”画风也好,其“西方净土变相”的壁画也好,均非绝去依傍的原创,而是早在初唐的李寿、李贤墓壁画和敦煌莫高窟的壁画中便已有着大量的先例;嗣后的画家,又以“吴为集大成”而群起效之,包括宋代的李公麟,其白描的创格也是对吴的传承。所以,“有名的书画史”,在古典期又表现为“共名的书画史”——赫赫的名家也好,普通的书画家也好,无名的书工画工也好,在题材内容、技法形式,甚至形象图式、经营章法诸方向,都是“述而不作”、“见贤思齐”。个性来自共性,共性大于个性,书则二王、欧褚、颜柳,人物则吴道子、李公麟,山水则李成、范宽、董源、院体,花鸟则徐熙、黄筌。这就说明,古典期的书画,在配合社会教化的前提下,在艺术性和主体性的方面,以经典的创造为宗旨。经典的作家、经典的作品,都是由严密的法则而来,使虚的标准变为形象的样板。他们和它们具有优秀性,这种优秀性表现为真善美的内容与形式的和谐统一;具有永恒性,即千百年后的今天和明天,依然不失其文化创造的价值和意义;具有普遍性,不仅为当时、后世最广大的阶层所看得懂,而且适合于

当时、后世最广大的书画家加以仿效、传承。

现代期的书画，书画家的自我表现意识大于服务社会的意识，摆脱了教化的功利羁绊，书画成为书画家个人的纯粹艺术，或用于排遣寂寥，或用于发泄愤懑，“无法而法”、“我用我法”、“出人头地”的个性独创意识大于“述而不作”、“见贤思齐”、“传移模写”的共性传承意识。配合了自我独特的情性、独创的图式，尤其是独创的笔墨风格，只可有一，不可有二。在古典期的书画创作，不仅吴道子与唐代的大批道释名家，郭熙、王诜与李成，黄筌与画院的大批花鸟画家，共性大于个性，就是南北二宗的王维和李思训，黄徐异体的黄筌与徐熙，在后世的鉴赏活动中也常常把他们的作品张冠李戴。然而，现代期的书画创作，即使同为正统派的王鉴与王时敏、王翬与王原祁，同为“扬州八怪”的郑燮和李方膺、金农和汪士慎，人们也决不会把他们的作品混沆起来。因此，“有名的书画史”，便从“共名的书画史”演变成为“异名的书画史”。

由于强调自我表现而不是服务社会，所以，现代期的书画，往往是“只可与知者道，不可与俗人言”的。最广大的社会阶层也许看不懂他们的作品，但一二知己、高人雅致，即所谓“大雅之堂”，这个正是它们知音的对象。

由于强调“无法而法”、“我用我法”，而不是“述而不作”、“见贤思齐”，所以“书之本法”也好，“画之本法”也好，都在此一时期被大规模地解构、颠覆，而与此同时，“书外功夫”、“画外功夫”则被大规模地引入书画的创作。这书画之外的功夫，包括书画家的道德文章、身世遭际、气节操守，相比于作为书画共性要求的本法，更具有不可重复的个性色彩。书以书传、画以画传，从此让位于书以

人传、画以人传。现代期的书画家，作为“人”的故事性明显丰富多彩而且生动感人于古典期的书画家，这就充分证明，现代期的书画，在自我表现的前提下，在艺术性和主体性的方面，以个性的创新为宗旨。创新的艺术家的，创新的作品，都是由独特的个性而来，使虚的禀性、品操、学养变为形象的表现。他们和它们具有优秀性，这种优秀性表现为艺术美对于生活美、形式对于内容的冲突和悖离，具有永恒性，即千百年后的今天和明天，亦不失其文化创造的价值和意义；具有特殊性，不仅在当时、后世“只可与知者道，不可与俗人言”，而且不适合于当时、后世最广大的书画家加以仿效、传承，小四王、后四王也好，“家家石涛，人人昌硕”也好，不仅不可能造就书画的繁荣，反面会造成书画的“荒谬绝伦”。

后现代期的书画，作为调侃、搞笑的娱乐化艺术，追求时尚的原则，而不在于自我表现还是服务社会，“我用我法”还是“述而不作”，它需要不断地实验，不断地制造新闻的轰动效应，从“否定传统，创造自我”到“否定昨天的我，创造明天的我”。遂使“异名的书画史”成为“变名的书画史”——即同一个书画家，他的风格不是确定的，而是不断变幻的，今天拼贴，明天装置，后天又行为……这就说明，后现代的书画，在新闻效应的前提下，所谓艺术性和主体性，都以时尚的制造为宗旨。混淆了艺术与非艺术、艺术家与非艺术家的界限，他们和它们具有优秀性，这种优秀性表现为调侃和搞笑、经纪和策划的成功，具有流行性，“只要曾经拥有，何必天长地久”，具有普遍性，尽管它们“不可与知者道，不可与俗人言”，但却适合最广大的各阶层的参与，“人人都是艺术家”。

最后，需要讲一讲“书画同源”的问题。

早在原始社会的时候，书法和绘画都是从模拟真实的对象起源的，大汶口文化的彩陶刻符“日月山”既像文字，又像图画；仰韶文化的彩陶鱼纹，既像图画，又像文字。“象形”固然是图画创造的基本要求，同时也是书法文字创造的最重要准则。这是“书画同源”的第一层涵义。

书画从原始阶段“同体而未分”的混沌状态分道扬镳之后，书法越来越符号化而远离了形象的真实性和真实性，绘画则越来越形象化而接近了形象的真实性和真实性，但两者的功能相同，都是配合了礼教的宣传，画是用形象来为“书”（礼教的文献）作诠释，书则是用文字来为礼教的思想作记录；两者的工具材料相同，都是使用毛笔、纸绢，因此，在技法上自然也就有许多相通之处。所以，张彦远论“书画用笔同法”，这里的“同法”，主要指理法上的相同，而不是具体技法形态上的相同。如张氏论“书画用笔同法”的典型例证，顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子，其实都不擅长书法，吴道子更是从贺知章、张旭“学书不成，去而学画”。在晋唐、两宋的书画史上，除个别的情况，主流的书家往往不长于绘画，主流的画家也往往不长于书法。但论用笔理法的抑扬顿挫、生动节奏，书画确实是相同并相通的。这是“书画同源”的第二层涵义。

元代以后，文人画家成为画坛的主要力量，因为文人大多擅书，所以他们也把书法的技法带入到绘画之中，当时主要局限于枯木竹石等简单的题材。进入明清则扩展到

人物、山水、花鸟的所有画科，“画法即是书法”，遂使“整体把握，逐步深入”、笔墨为形象作“量体裁衣”的绘画性绘画，演变成“局部完成，合成整体”，形象为笔墨作“削足适履”的书法性绘画。遂使书法的造诣，成为造就并评价一位画家成就的最重要标准，优秀的书家虽然不一定兼为优秀的画家，但主流的优秀画家，必然同时兼为优秀的书家。这是“书画同源”的第三层涵义。

在书法全面进入绘画之际，书法本身却并不受画法的影响。但从清初以降，文人画家们又把画法引入到书法，使书法的笔法、墨法、字法、章法都有了更多的随意，丰富了书法艺术的表现力，成为“画学书法”。这是“书画同源”的第四层涵义。

与此同时，一幅绘画的创作，长篇的书法题款、题跋成为它不可或缺的一个重要内容；而一件书法的创作，也可不以一张白纸为媒材，而以一幅绘画为媒材，写在它的空白处，使书法与绘画合于一局。这是“书画同源”的第五层涵义。

进入后现代，一件作为绘画的“现代水墨”、“实验水墨”，可以用书法文字作为“形象”；一件作为书法的“现代书法”、“流行书法”，也可以通过解构汉字，使之成为“形象”化的符号或“抽象”性的绘画。这是“书画同源”的第六层涵义。

通过自第三至第六层的涵义，书法逐步消解了“画之本法”，而画法也逐步消解了“书之本法”。

第一章 一画辟混沌 ——上古的书画

一、概述

中国传统书画的发展历史，可以一直追溯到远古的原始社会，历经夏、商、周、战国、秦而至汉，可以一并归结为上古时期。在这一时期，尽管书画的技法形式，从不成熟而渐趋成熟，从不完备而渐趋完备，其媒介载体，也没有确定的材料，但它的功能目的，始终是作为巫术的道具或礼教的工具，服务于“成教化，助人伦，穷神变，测幽微”的人类群体精神生活之需求。

艺术的“艺”字，在篆文中写作，土上有木，旁有一人合掌跪拜。土上有木是神社，神祖的象征，所以，上古的艺术活动，实际上是一种巫术的或礼教的祭祀仪式。据《尚书》：“归，格于艺祖，用特。”也就是用牛作牺牲，在神社中进行“艺祖”的活动，从而取得某种君权神授的权势。中国最早的一部字典《说文解字》中，没有“势”字，而以“艺”通假“势”；后世历代的开国皇帝，均称为“艺祖”，道理正在于此。

美术的“美”字，在篆文中写作，也就是一个正面的人，头戴羊角面具，正在跳巫术的舞蹈。所以，上古的美术活动，实际上还是一种巫术的或礼教的祭祀仪式。

关于书法、玺印、绘画的肇端，在文献的记载中有多种传说，无不附会神灵；而今天所能见到的上古书法、玺印、绘画作品，更染有鲜明的巫术、礼教色彩。凡此种种，都足以证明上古书画通天神，诠释礼制的目的，是人类精神生活中不可或缺的教化形式。

二、上古的书法

中国书法的基本对象是汉字，尽管汉字的书写并不一定都是书法，但没有汉字，就谈不上书法。关于汉字的起源，在学术界有多种观点，撇开“结绳记事”、“契木为文”的文献记载不论，迄今所发现的原始陶器上的刻画符号，有数十种之多，不少学者认为，这是中国最早的原始文字。但从严格的意义上，这种观点并不能成立。因为，文字的主要功能，不仅仅在于简单的记事或交流思想，更在于通过相对固定的结构符号形态，并组合成为一定的文句，来较为完整地记载一定的事件或表述一定的思想。



彩陶刻符

原始陶器上的刻画符号，既不具备相对固定的结构形态，又没有组合成为一定的文句。因此，尽管它们具有简单的记事、表意的涵义，却还不能被看作是文字或所谓的原始文字。

真正的中国文字——汉字，应该是从殷商时代的甲骨文开始的，嗣后迭经周、

战国的大篆，直到秦始皇统一六国，“书同文字”之前，当时各地的文字，虽然还没有取得绝对固定的结构符号形态，但至少已有了相对固定的结构符号形态，这就是象形、指事、会意、形声、假借、转注的“六书”。至于秦的小篆、汉的隶书，其结构符号形态更趋固定，与魏晋以后沿用至今的汉字已相去无几。至此，上古的书法，伴随着汉字形态构造的日趋定型化而获得了长足的进展。

甲骨文首

次发现于1899

年河南安阳市

郊的小屯村，

它们大都是刻

在牛骨或龟甲

上，用作巫教

祭祀活动的祈

祷之辞。在少

数甲骨上还发

现有漏刻的朱

书或墨书痕

迹，说明当时

已经使用了毛

笔一类的书写

工具；其中有

些是以单刀刻

画，不易圆转，



甲骨文

以方折形态为特征。刀有锐、钝之异，骨有细硬、疏松之别，因此，所刻出的笔画有粗有细，粗者深厚雄壮，而细者瘦硬挺拔。从结体上来看，错综变化、大小不一，但均衡、对称、稳定之格局已定；从章法上来看，错落疏朗，严整端庄，显露出古朴而又烂漫天真的情趣。有的甲骨笔道宽肥，起刀和停刀处多显刀锋，可以看出受同时期钟鼎文的影响，并非单刀鐫刻所能奏效。

钟鼎文又称金文、篆文，因铸刻在青铜器上而得名，

一般又称钟鼎款识。所谓款识，大体上有四种说法，第一种说法以刻为款，以铸为识；第二种说法以阴文凹入者为款，以阳文凸出者为识；第三种说法以刻在器外的为款，刻在器内的为识；第四种说法以花纹图案为款，以篆刻文字为识。不管哪一种说法，钟鼎文的洋洋大观是中国书法史上的第一个高峰时期则是众所公认的。

钟鼎文的内容，大都记载了礼教活动中的重要事件，而书法风格或敦穆凝重、或妩媚灵动，而雄浑朴茂则是它们共通的艺术特点。代表作品有大盂鼎、利簋、小克鼎、散氏盘、毛公鼎、史墙盘、虢季子白盘等铭文。

记载东周秦国初年贵族阶层祭祀、游猎活动的石鼓文，文字剥落致残，似隐石花之

中，虽模糊难辨，而众星错落，如有蛟龙游动。字体雄浑浑厚、朴茂自然，用笔的起笔和收笔均藏锋，圆融而深劲。结体伸长伸短，方整丰厚，平整中有擒纵，稳实处求错落。上接仓颉造字之嗣，下开书同文字之风。

甲骨、钟鼎和石鼓文，均属于大篆的体系，其结构虽有相对的法则却没有统一的规范。秦始皇扫平六国，在文化上的一项重大贡献，便是命令“书同文字”，由李斯以三代、战国的秦系文字为基础，废除了大量区域性的异体字，创造了全国通用、整齐简明的统一文字，这就是小篆。小篆的创立，不仅使汉字有了固定的结体法则，从书法艺术的角度来看，更具有线条圆润、粗细均匀的特点，结体取长方的纵厚，相对于大篆的拙重浑厚，更显得轻灵秀。

由李斯书写的《峿山刻石》，用笔圆转，结构匀称，点画粗细均衡，工整严谨而不失于刻板，圆润婉通而不失于轻滑。《琅琊台刻石》虽然磨损较重，但古厚之气宛然在目。这两件刻石，都是秦始皇作为炫耀自己的丰功伟绩与天地共长久的记载。

在上古书法艺术中，近几十年陆续出土的大量书迹特别引人注目。因为甲骨、钟鼎、石鼓、刻石之类，大都经过了鐫刻，难以窥见书写过程中具体的用笔特点；而书迹则是直接用毛笔蘸了朱，写在玉石、竹简、木牍或帛布上书写而成的，所以，用笔的轻重快慢、转折提拔，可以看得十分清晰。此外，通常认为隶书是汉代所创造的书体，但从出土的书迹来看，早在秦代，已有隶书的实际使用。代表作品有春秋时期的《侯马盟书》、云梦睡虎地的



毛公鼎铭文



雷鼎铭文



散氏盘铭文



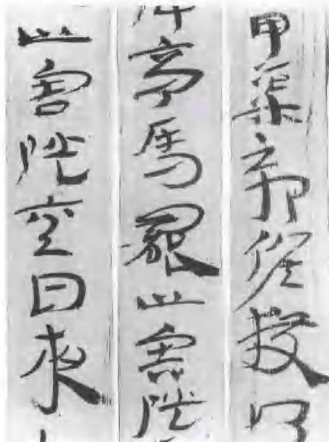
虢季子白盘铭文（局部）



石鼓文（局部）



李斯 琅琊台刻石



居延汉简

秦简、西汉马王堆墓的帛书、居延汉简等。

汉代书法艺术的最大贡献，在于隶书的定型化，从根本上改变了小篆以前汉字结构的“六书”法则。这一过程，文字学家们称之为“隶变”，其书写特征，在于波、磔笔画。不过，早期的西汉隶书，波、磔并不明显，直到东汉

以后，波、磔的幅度加大，才成为典型的隶书体。所谓波，后来楷书中变为撇；所谓磔，后来楷书中变为捺或勾挑。此外，隶书中的横、竖、折、点等笔画，则大体上已与楷书相去不远，凡此种种，都为魏晋书法书体演变的完成奠定了必要的基础。

汉隶的主要遗存，除上面提到过的书简之外，尤以汉碑最具代表性。因为，汉朝的文治武功彪炳一世，辉映千古，为了使它能垂之不朽，所以盛行树碑之风。传世汉碑，共有数百种之多。以功能性而论，大多是用於祭祀或纪功，充分反映了礼教天人合一的观念；从风格形式上加以分类，则大体上可以分为四种：

属于茂密雄浑一路的如《郃阳碑》，体方笔重，深厚雍容，气派宏大，没有明显的波、磔笔画，纯以拙重取胜。而如《西狭颂》，则于雄浑中稍见秀逸飞动，笔道的粗细有较大的变化，波、磔的翻挑也明显而活泼。给人的总体



衡方碑（局部）

感觉是结字高古，笔力道稳、庄严浑穆、天骨开张，有博大的气象。《衡方碑》的碑额用阳文，用笔圆浑而有波发之意，碑文则用阴文，结体于方整中有意识地强调了疏密。聚散、避就，而不是四平八稳，所以，雄强中又见奇险之势。

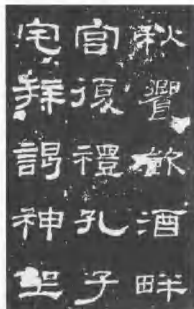
属于方整劲挺一路的如《张迁碑》，多用棱角森严挺拔的方笔，斩钉截铁，痛快淋漓，同时又有含而不发的波挑笔画，于方整中见变化，其结构则



张迁碑（局部）



曹全碑（局部）



史晨碑（局部）

四角撑满，重心偏低，骨力内涵，神完气足。《鲜于璜碑》足以与《张迁碑》相媲美，字形方硬而稳重，笔画丰厚饱满，波法平整，形态的变化比《张迁碑》更为丰富，有时重心高举，下方散开；有时重心低伏，呈敦厚状；或左倾，或右斜，或扁横，或纵长，极其生动有致。

属于法度森严一类的作品最多，历来公认为汉隶的典范。如《曹全碑》的典雅华滋，字体呈扁形，中宫收紧，波挑柔软舒展，着力轻盈秀媚，有如一位匀称丰腴、婀娜多姿、体态窈窕的少女，论者或以为是汉隶中的《兰亭序》。《礼器碑》的风格也是法度森严而俊秀的，清新、雅静中呈现出一种端庄之美。用笔细而挺健，铁画银勾，方圆兼备，挺拔的线条中内涵着凝重和朴厚，其波挑的坡度很大，捺脚很重，与细劲的横画、竖画形成鲜明的

对比。所以，法度森严中又含有奇、险、峻的特点。此外如《史晨碑》、《韩仁铭》、《华山碑》、《张景碑》、《孔宙碑》、《乙瑛碑》、《朝侯小子残石》、《熹平石经》、《上尊号碑》、《王舍人碑》等等，无不左规右矩，端庄恢宏，作为礼教书法的典范，有时给人以法度森严过分的感受，浓于庙堂的气象。所以，有人称之为汉隶中的“馆阁体”，后世学者如果不加注意，便难免徒得其优美之形，而失却其内涵之神。

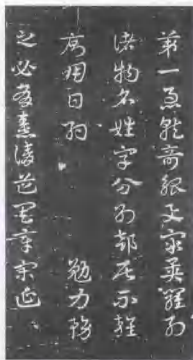
属于舒展峭拔一路的作品有《石门颂》摩崖石刻，其

内容是颂扬杨孟文等开凿石门通道的功绩。书法有雄厚奔放之气，结体、用笔无不豁达开张，中锋用笔如长枪大戟，圆洞舒展。因书丹于摩崖，笔随崖走，一泻千里，绝去雕琢的痕迹，而有自然天成之妙。有些笔道拉得很长，与汉简的作风完全一致。由此可以想见作者书写时的激情和宽博的胸襟气度，令人有惊心动魄之感。所以，后人认为学习此碑，胆怯者不敢学，力弱者也不敢学；又说它无庙堂的森肃之象，而多山林的不羁之气。《三老讳字忌日记》活泼烂漫，饶有风趣，既有奔放之美，又有古朴之致，左偃右伏，奇纵恣肆。《张山子碑》结体虽近于法度森严的一路，但却不求工稳，法度森严中透露出受拘束的天真烂漫。有些字写得歪歪扭扭，或头重脚轻，或左正右斜，或上紧下宽，无不各具姿态，再加上刀法爽利，字口如斩钉截铁，更显得峭拔多姿。

章草是一种快速书写的隶书体，所以又称“隶草”，主要用于战争中传递情报的军事文书，前文介绍的居延汉简中，我们实际上已经可以窥见章草的端倪。后来到汉元帝时，由黄门令史游加以规范化，传世有他所写的《急就章》一篇，后人取其末字命名为章草，以区别于嗣后出现的今草。从史游《急就章》可见，所谓章草，其体势仍沿用隶书的法式，横画上挑，左右波磔分明。但其笔画萦带处，往往有细如游丝、圆如转圈的牵连，这是隶书中所没有的。而字字独立，则又区别于后世的今草。



石门颂（局部）



史游 急就章（局部）

陈思游外，当时还有杜度、张芝及稍后的张芝、索靖等，均为草书的名家，各有刻帖流传后世。

三、上古的玺印

印章是依附于书法而又具有相对独立性的一种传统艺术形式。它也是以文字作为表现的对象，而以刀代笔，以石作纸，尤与金石碑版相近，不妨看作是袖珍的碑版。在玺印篆刻史上，习惯于将战国、秦汉的印章称为玺印，明清以后的印章称为篆刻，这是公认的两个高峰；而魏晋、唐宋、元代的印章，则处于玺印已衰、篆刻未兴的低谷。

玺印一般分为官印和私印两类。从具体的用途来分别，则有表征帝王、官宦权力的帝王印、职官印，作为私人信物的姓名印，用于殉葬的殉葬印，采用吉利语入印佩戴以辟不祥的吉语印，以图形入印的肖形印等等。

古玺印的印材多为坚硬的铜玉，因此，其制作的方法多用铸造法，但也有凿刻法的。铸造法是先刻以模具，然后浇铸而成；凿刻法则使用刀、锤等物凿刻成印。两者因制作方法上的不同，所以成印以后的效果亦大不相同，前者工稳，后者雄肆。



下国取水

战国的玺印，在古玺印中形式最为丰富多样，艺术水平极高，相比于嗣后的汉印，所体现的是一种无序之美、变化之美。从形制上来看，有巨玺，也有小玺，大小极其悬殊；有方形的，有圆形的，有方中套圆、圆中套方的，有长方形的，有菱形的，有曲尺形的，有三角形的，有鸡心形的，有月牙形的，有三角形三连的，有方、圆、三角形三连的……印面的构成，有字与字之间不分格的，有作“田”字分格的，有作“回”字分格的，即使“田”字分格，其中的“十”字或虚或实，或断或连，不拘一格。



高唐

由于战国的文字未曾统一，因此，反映在当时的玺印篆书中，也给人以奇特之感，它既不同于甲骨、钟鼎，也不同于秦的小篆；进而通过结合印面形制及结构布局的需要所作的合字处理，也就是通过左右或上下的避让、借用、

省略等方式，使左右或上下两字合为一字，虽为一字但事实上仍是二字，使人有新奇之感。

秦统一六国后书同文字，玺印的艺术处理也渐趋规范。其特点是形制以方形为多，也有长方形即半通印、圆形等，几乎摒弃不规则形，亦罕有巨印。其篆刻的特点是方中寓圆，白文凿刻，吉语印也偶有铸造的。四字方印多用“田”字格，长方形半通印则多用“日”字格，是当时通用的格式。



康泰男家系



建威校尉

汉代玺印直承秦制，而臻于规范美、齐整美

的大成，与战国玺印成为鲜明的对照。不仅篆书文字更加规范、齐整，印面形制也一律倾向于方形；偶有长方形半通印，而摒弃各种不规则形。在外部形制上，并创造出多面印，套印即子母印，带扣印等多种样式。其印面篆刻，除白文印、朱文印外还别开朱白文相间印的处理方法。

代表汉印最高艺术成就的有三种：

第一种是铸造的白文方印，以高度的规范、齐整著称，文字或二字，或四字，或六字，每一字占据相同大小的地位，匀停方整的布局，也有五字印，则将印面作六等分，前四字各占一分，末字则占二分，同样是匀停方整的布局。又因各字笔画的繁简不同，在匀停方整之中，呈现出自然的疏密虚实、粗细强弱的变化。

第二种是凿刻的白文方印，基本上沿承第一种的处理方法，但由于凿刻的率意，而使匀停方整之中透出奇肆不羁、跌宕险峻的特点。如果说，战国玺印所表现的是无序之美、变化之美，铸造白文汉印所表现的是规范之美、齐整之美，那么，凿刻白文汉印所表现的美，不妨认为是规范中的变化，齐整中的无序。

第三种是肖形印，也就是以各种人物、动物的图像入印，类似于袖珍的石刻画像，寓气势于古拙，极其生动活泼。肖形印中，还有一类图形与文字相结合的表现形式，也颇有别致。

四、上古的绘画

今天所能看到的中国最古老的绘画，是距今约四千——八千年的仰韶彩陶，其分布地区在黄河中上游一带。画在陶器上的图案纹样，有蛇纹、人首蛇身纹、人形纹、人面鱼纹、鱼纹、蛙纹、鸱纹、鸟纹、鸟啄鱼纹及各种抽象的几何构成。目前的研究可以明确，这些纹样的出现，并不仅仅只是为了装饰器物的美化需要，更含有严重的巫术目的，尤与生殖崇拜的交感巫术密切相关，如蛇、鱼、蛙、鸟等，均为上古生殖崇拜的隐喻意象。嗣后青铜艺术及其装饰纹样的渊源，正与彩陶一脉相沿。

彩陶纹饰的描绘或用线条勾勒，或用块面涂抹，大多形象稚拙，富于装饰性而寓有神秘的象征意味。如典型的半坡人面鱼纹，滚圆的人面，头发挽成三角形的高髻，两



彩陶 人面鱼纹

眼眯合，以倒置的丁字作鼻子，两个对尖的三角形作口，口中衔鱼，双耳也连着两条小鱼，研究者认为与图腾崇拜相关。

但也有部分作品的形象比较写实，如半坡鱼纹的描绘，突出了对象的头、嘴和眼，而对身、鳍、尾则作简化的处理。

马家窑的舞蹈纹彩陶器，在内壁腹部和口沿的两组带纹之间，描绘三列相同的舞蹈场面。每组五人，手拉着手，面向左侧。头饰下垂，下体的尾饰（也有人认为是男性的生殖器官）左斜，围着一盆清水翩翩起舞，大有“发扬蹈厉”之意。

河南临汝出土的鹳鱼石斧陶缸，上绘一只圆眸、长喙、两腿直撑的白色水鸟，嘴衔一条大鱼，鹳鱼的前方是一把装有木柄的石斧。论者以为石斧具有作为圣物的灵



彩陶 舞蹈纹

性，而鹳鸟衔鱼则表示男女的配偶联姻。所以此缸，此图，具有生殖崇拜、祈求子孙繁衍的仪式意义。

原始岩画的历史不限于上古，可以一直下延到近现代边远地区一些原始部落的创作。从北方的内蒙古到南疆的广西、云南，从东面的江苏连云港到西陲的新疆，几乎都有岩画遗存的发现。基本的作风、南方的岩画大多是用红色画出来的，而西北的岩画则大多是刻划磨凿而成。这主要可能是因为南方的岩面，树阴浓密，所以用红色涂绘，在视觉感受上更为鲜明；而西北的岩面植被稀少，所以用刻凿的方法并不会影响它的视觉效果。

岩画的内容，以狩猎图、舞蹈图最为多见，也有不少神秘图案。相比于彩陶，大多场面浩大，声势非凡，更加浑然地表现了原始先民的巫术观念。如新疆岩画的生殖舞蹈图，一大批男男女女如痴如醉的交媾舞蹈，并特别夸大了男子的性器和女子的臀部，尽情地宣泄原始人祈求



岩画 双胎纹



岩画 祭神舞蹈图

部落人丁兴旺的愿望。

广西岩画中的祭祀舞蹈图，一千三百多个大大小小的人物布满岩壁，间以巨兽、铜鼓、环首刀，使冰冷的岩壁，积淀并喷射出先民们强烈的宇宙生命意识和“无穷往昔的无穷精神”。论者以为，这是原始部落每年祭祀河神盛典的真实写照。

三代的绘画，仅见于文献记载，实物大都湮灭无存。相传孔子参观周的明堂，见到壁画“尧舜之容，桀纣之像”，“各有善恶之状”。说明当时的绘画已经从作为器物装饰的束缚中解放出来，而取得了更具独立意义的载体形式。但作为礼教宣传工具的性质，不仅没有改变，反而有所加强，更加明确。直到汉代，在统治者的宫殿中，无不绘有大规模的壁画，从太古到尧舜，再到三代兴亡，凡神话中或历史上国君的贤愚、政事的成败、臣子的忠奸，以及现实生活中的功臣、烈士、贞女、孝子，都被用来进行“恶以诫世，善以示后”的形象宣传教育。礼教的色彩十分浓郁。但这些作品，同样仅见于文献记载，而其实物，则伴随着地面建筑的倾圮早已灰飞烟灭了。

所以，目前的情况下，我们只能通过青铜器纹饰对三代的绘画取得一个粗略的认识。如饕餮纹、凤纹、夔纹、龙纹等，是青铜纹饰的主要图像，它们大多是由彩陶的人面鱼纹、蛇纹、鸟纹、鱼纹一脉相承而来，具有巫术——巫教的涵义，而变天真稚拙为狞厉雄深。

在三代、战国、秦汉的礼教观念中，是生死一体化，视死如视生的，因此，在墓葬的礼仪中，大量的绘画作品被埋入地下，继续为死人提供精神上的服务。千百年后，考古工作的进步使这些作品得以重见天日，同时，也就为我们完整地认识这一时期绘画的观念形态和风格技法，提供了形象的直观资料。

出土于湖南长沙的战国帛画《龙凤仕女图》和《人物御龙图》，都是描绘灵魂升天的主题。前图的妇女形象，是“楚王好细腰，宫中多饿死”的真实写照；后图的男子形象，则是《楚辞》中危冠长袍的主人装束。二图均以线描造型，精细绵密，水平极高，相比于彩陶的生拙，已不可同日而语，标志着中国传统绘画风格技法的逐步成熟，而开后世“密体”及游丝描之先声。

两汉的墓室壁画，包括帛画、画像砖、画像石，是上古绘画遗存中更为珍贵的一笔财富，迄今已发掘的不下数十余处。著名的作品有长沙马王堆、山东金雀山帛画多幅，尤以马王堆一号墓出土的“T”形帛画最为典型而且精美；河南、河北、辽宁、内蒙古、甘肃的多处壁画；山东、河南、江苏、陕西、四川的多处画像砖、画像石。其题材内容，大体上可以分为四类：

第一类是神话传说和鬼神世界的人物故事，如伏羲女娲、东王公、西王母、青龙白虎、朱雀玄武、日月星象、神灵怪异等等，神仙思想极为浓郁。

第二类是历史传说故事，如明主昏



帛画 龙凤仕女图



帛画 人物御龙图



汉代姜皇后图



壁画 二桃杀三士

君，忠臣奸侯，孝子烈女，荆轲刺秦王，二桃杀三士等等，礼教的色彩极为鲜明。



壁画 乐舞百戏图

第三类是现实世界的生活场面，多描绘墓主人生前的功绩德行及豪华的生活排场，如宴饮游猎、乐舞百戏、车马仪仗等等，同样浓于礼教的色彩，但更加具体而微。

第四类是镇邪升仙的场面，描绘墓主人灵魂升天，以及伴随着灵魂升天所必须的种种摊戏打鬼等巫术活动，作为沟通天人世界的中介环节，同样散发着浓郁的神仙思想。

综观这四类汉画题材，礼教与神仙思想相辅并行，天上与人间同构同构的一体化观念，尤其是汉人一往无前，以天下为己任的事功精神，获得了淋漓尽致形象展现，真可以“比雅颂之述作，美大业之芳馨”，而与“宣物莫大于言”的六籍经典，具有同等的教化之功。

在艺术作风上，则一变战国帛画精细写实的风格，而倾向于追求整体势态、不求细节模拟的粗线条。大效果，以气势与古拙的完美统一，创造出雄深雅健的美学典范。当时人对于绘画的要求，集中反映在刘安《淮南子》中所提出的“君形”和“谨毛失貌”这两个观点中：“画西施之面，美而不可悦；规孟贲之目，大而不可畏；君形者亡焉”、“寻常之外，画者谨毛而失貌。”“面”和“目”，也就是对象的外在面貌，“君形者”，则是对象的内在精神；“毛”，就是对象的细节，“貌”，则是对象的整体。很显然，刘安反对表面形象的细节刻画，而要求从整体上去把握对象的内在精神。这一段话，不仅是汉代绘画与战国绘画的分界，更是汉代绘画与魏晋绘画的分界。反映在具体的作品中，如内蒙古和林格尔的东汉墓壁画，人物形象的描绘，圆浑充盈如气球，四肢的动作飞扬开张，而五官细节则一笔带过；洛阳烧沟、八里台、卜千秋等西汉墓壁画，以及辽宁营城子的东汉墓壁画，人物的描绘均以粗笔重墨勾勒而成，简略而又奔放，离披错落之间，愈显气势的咄咄逼人，水平之高超，足以穷神极态，而开后世“疏体”及兰叶描之先声。

思考题

- 1、上古书画的媒质载体有哪些？举例说明。
- 2、上古书法的书体有哪几种？
- 3、汉碑的功能性质是什么？风格形式上可以分为哪几类？
- 4、分析、比较战国和汉代几幅帛画的题材内容和艺术作风。
- 5、汉代绘画的基本艺术作风是什么？试从文献和实物两方面举例说明。