

THE MASTERPIECES CHINESE PAINTINGS

名家点评大师佳作 中国画

主編 王伯敏
副主編 洪再新

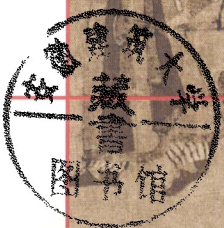


山東美術出版社

THE MASTERS REVIEWING THE MASTERPIECES
TRADITIONAL CHINESE PAINTINGS
名家点评大师佳作

中国画

主编 王伯敏
副主编 洪再新



山东美术出版社

名家点评大师佳作——中国画

主 编 王伯敏
副主编 洪再新

山东美术出版社出版发行 深圳华新彩印制版有限公司印刷

1998年12月第1版 1998年12月第1次印刷 印数：1-2000

889×1194毫米 10开本 印张29.5 定价：320.00元

ISBN 7-5330-1249-6/J·1248

王伯敏

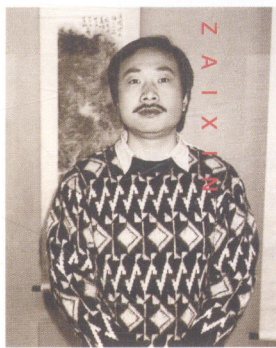


王伯敏，浙江台州人，1924年生。1947年毕业于上海美专。著名美术史论家、画家。现为中国美术学院教授，美术学博士生导师，杭州画院名誉院长。

王伯敏著述宏富，有《中国绘画史》、《中国版画史》、《中国美术通史》、《中国少数民族美术史》、《中国绘画通史》及《中国版画通史》等六部美术专史的编著出版。其他还有《中国民间美术》、《中国画构图》、《山水画纵横谈》、《唐画诗中看》及《古肖形印臆释》等三十多种著作问世。有的编著填补了我国以至东方美术史研究的空白，有的著作在国外被翻译，出版外文本，饮誉中外。1992年国务院表彰王伯敏“为发展我国文化艺术事业作出了突出贡献”，获得国家奖励的殊荣。其传略载于国际名人录。是二十世纪下半叶中国美术史学科研究的杰出“带头人”。

王伯敏善画山水，精于竹石，写江南云山，尤见其趣。善松烟宿墨，擅长用水，儒雅飘逸，神韵天成，自成一格。作品经常在国内外展出，誉为“学者妙造”。王伯敏善诗，有《柏闽诗选》、《山水纪游》等出版，颇得时人所重。

洪再新



洪再新，又名再辛。浙江杭州人，1957年生。杭州大学历史系毕业。1985年至1996年间，先后在中国美术学院获美术史硕士、博士学位。现任中国美术学院美术史论系副教授。曾参加八卷本《中国美术通史》编写。又曾任大型美术史专著《中国少数民族美术史》副主编，并撰蒙古族、满族、朝鲜族、保安族、锡伯族、达斡尔族、东乡族、土族等民族美术史。出版多种著作和译著，有如《中国画概论》、《山川悠远——中国山水画艺术》及《海外中国画研究文选》等。最近为全国高等美术学校的教材建设，正在编写《中国美术史》。

序

王伯敏

如果从有了宇宙及人类在地球上的出现起算,我们世界的文化史,它所占的时间,仅仅是一瞬间。一位人类学的专家,曾把150亿万年前宇宙的形成到今天比作一年。则我国七千年光辉的文化历程,只在这一年十二个月最后一天二十四小时的最后十多秒钟。就在这“十多秒钟”的瞬间,我们的画家,以一管软毫,创造了无比丰富又无比多彩的精神财富。它取万里方圆见之于藤肤,使万趣融之于神思。何况在历史上,我们这些绘画艺术,又具有强烈的民族风采与独特的民间式样。在东方以至世界,呈现出夺目的光彩,能教人不欣赏?

我们是多民族的国家,早在两千多年前,就有遗迹表明,我们的绘画在各民族之间有了交流。在历史上,我们的绘画,在国与国之间,民族与民族之间,产生相互的影响。艺术可以交流,也可以各取其长,但不是什么“接轨”。在这本集子里,凝聚着画家们的各种神思,以至在审美实践中所获得的慧悟,而且体现着华夏千百年来多元文化的内涵。

也就是在这本集子里,应该理解画家的如何尊重人在客观现实中的作用与价值,即使他们不是直接描绘人,便是画松石与兰竹,也体现人们对于品德高尚的要求;在艺术的表现上,画家们大胆地突破了时空在画面上的局限,对形象的塑造,竟以“不似之似”的手法而达到神似的巧变。中国画不受视觉的局限,可以画华岳千寻,写长江万里;以至别出新裁地只画一花一鸟,但又画千花万蕊。有的作品,似乎是黑墨一团,然而在“黑墨团中”求得“天地宽”;有的作品重构成,画面竟得纵横自如;有的画,千点万点,而是没天没地的点,却又是“点到山头气韵来”。如此等等,诚是中国画家在这“十多秒钟”的岁月中,不负光阴,兢兢业业,并以敬业精神,拓宽了艺术世界。

我们的美术史论家、画家与美术出版家,之所以一再编选并出版名画集,也就由于有着上述那样的一些原委与要求。当然,这还包含着对当代绘画发展的关心。这个关心,重要之点,即在于不希望有些画家的努力,竟从“零”开始。

不妨去延请,昨天或前天以及今天的贤达,让他们把讲过的真实的话,对这些名画作出公允的评说。评说:是无私的赞美,是尽情的呐喊,也包含着善意的批判。评说:显示着对中华民族文化内涵的理解,维系着艺术闪光与社会波澜的谐和关系。——新石器到青铜器,从岩画到卷轴,更有那不少画家的响亮名字,都成为历史的骄傲。然而,这许多名画,它们所要驻足的,从古代到今天,还在于艺术有着它的生命,而且永葆着青春。

这部画集,我们在山东美术出版社的支持下,编选出126幅作品。始自汉代至现代,好画不厌其看,所以在编选过程中,不怕出版的重复。当然,我们也选取了一些不常见的名作。对于每幅图画,各有专论,概述其要。所以我的小序,何必赘言一一。至于艺术美给人以分享,最好还是让每一幅名画自己说话,因为在我们的审美兴感中,已经体会到“无声胜有声”。画是无声诗,有时它会生发出“声音”,甚至是“香味”。孙克弘曾有言,“墨点桂花粒粒香”,但愿如此。

1997年春于杭州南山

目 录

名作与传统	1
软侯妻墓帛画	5
洛神赋图	7
仪卫出行	13
游春图	16
步辇图	19
江帆楼阁图	22
挥扇仕女图	24
高逸图	27
六屏风花鸟图	31
匡庐图	33
夏山图	36
万壑松风图	39
写生珍禽图	41
雪竹图	42
韩熙载夜宴图	44
溪山行旅图	48
写生蛱蝶图	50
寒雀图	52
早春图	55
临韦偃牧放图	58
墨竹图	60
芙蓉锦鸡图	62
千里江山图	65
清明上河图	68
幽竹枯槎图	72
文姬归汉图	74
万壑松风图	76
潇湘奇观图	78
踏歌图	82
梧竹溪堂图	84

四景山水图	86
四梅花图	88
岁寒三友图	90
松猿图	92
泼墨仙人图	94
浮玉山居图	96
鹊华秋色图	98
墨竹图	101
新篁图	102
归庄图	104
云横秀岭图	106
富春山居图	108
渔父图	112
渔庄秋霁图	114
丹山瀛海图	116
竹桃锦鸡图	118
墨梅图	120
杨竹西小像	122
华山图	124
洞天问道图	126
长江万里图	128
琴高乘鲤图	132
秋林聚禽图	134
桂菊山禽图	136
山溪客话图	138
石湖图	139
孟蜀宫妓图	142
人物故事图	144
山茶水仙图	147
墨葡萄图	149
青弁图	150

山居闲眺图	152
松岳高秋图	154
漉酒图	156
何天章行乐图	158
瘦马图	160
山水图	163
山水屏	165
溪山图	167
云山图	169
湖天春色图	172
设色花卉册	175
松竹白头图	176
荷花翠鸟图	178
柏鹿图	180
黄海松石图	182
双鹰图	184
苍翠凌天图	186
余杭看山图	189
木叶丹黄图	191
华山毛女洞图	193
冷香图	195
丛竹图	198
古木晓烟图	200
雪景竹石图	202
丁敬像	204
野雉	207
海屋沾筹图	208
江濞山光图	210
湖庄高士图	212
少康像	214
松菊锦鸡图	216
饭石山农像	218
蔬果花卉册	219

太白醉酒图	222
五福图	224
松鹤延年图	226
葫芦图	228
鹤寿图	229
秋色秋声	231
翠峰溪桥图	234
九歌图——湘夫人	237
松鹰图	238
秋鹭	240
九方皋	241
流民图	244
莲花沟卿云	246
古木幽鹭	248
池塘鸳鸯	250
鹭翔图	252
红梅	253
山村图	254
水声松色图	257
会稽山居	259
谢眺青山李白楼	260
夏山飞瀑	262
铁瓮城图	263
新雨后	265
赤岩映碧流	268
山虚楼静图	270
漓江览胜图	272
青绿山水图	274
山村秋色	276
山茶寒鹊	278
闲院桃花	280
竹雀图	282

名作与传统

亦 鉴

没人天生就能欣赏艺术品。这是一个后天的学习过程。中国历史上留下了无数的绘画作品,假如把它们放在第一次接触这类艺术的读者面前,肯定让人摸不着头脑。这时就需要有人出来做个向导,告诉读者哪些是历史上的名作,以及它们为什么有名的原因。本书的编纂,目的正在于此,是为广大的艺术爱好者提供类似导游图一样的工具,引导人们在中国艺术的园地中探奇寻胜。

欣赏名作的途径很多,但最简捷的方法是把它放到传统之中,这样就很容易了解它的实际价值。因为伟大的绘画传统孕育了这些不朽之作,使它们随着岁月的流逝而愈显其迷人魅力。

中国绘画传统的伟大,在于它以独特的方式揭示了深刻的人性,这使得它成为世界艺术史的重要组成部分之一。中华民族是人类历史上创造灿烂文明的先驱,其人文思想,在视觉形式上有充分的体现。就绘画而言,西汉马王堆帛画上那种人神杂陈的萨满巫术信仰,很快就被魏晋时期觉醒的人性所替代。画家和批评家以空前的理性精神,确定了评判视觉形象优劣的标准。南齐谢赫提出的“六法”原则,之所以被后人称为“万古不易”之法,完全就在于它对绘画精神性的提倡和重视。这是魏晋哲人反思人的自身价值的直接产物,因为“气韵”作为人物精神面貌的显现,它在以人物画为主要创作题材的时代,必然成为品评鉴赏的第一法则。

魏晋南北朝时代的人,出现在士大夫画家的笔下,形成了“秀骨清相”的风格样式。天才艺术家顾恺之是这类样式的奠基者。他在塑造人物形象上,达到了“形神兼备”的胜境。相传他画人物,数年不点睛,人问其故,他就说:“四体妍蚩,本无关于妙处。传神写照,正在阿堵之中。”阿堵指的正是眼睛,说明这扇心灵的窗户在画面里有何等重要的位置。他首创《维摩诘像》,“有清羸示病之容,隐几忘言之状”,工夫全在点睛上,曾为寺院赢得巨大的声誉。这种创作观念最后变成了艺术家的传说,象“画龙点

睛”的故事,其寓意早已超出了绘画本身。

虽然顾恺之时代的真迹存世极少,但在一些早期的摹本上,象《洛神赋图》之类,古代质朴的人物画精神却依稀可见。如果循着谢赫“六法”的原则来欣赏,颇能体会其表现方法的独特性。精神状态即“气韵”,在中国画家那里,是通过“骨法、应物、随类、经营、传移”这几个方面来刻画的,这在造型艺术史上,堪称东方一绝。

“气韵”是作品最后达到的审美印象,而形象的表现过程,先要从“骨法”入手。原来古时候画人的认识依据是相术,而造型的技巧主要靠毛笔勾画的墨线,因此,以线条描绘人物形象,就成了中国绘画的出发点。谢赫以“用笔”释“骨法”,强调了中国的这一传统特征。顾画用笔紧劲连绵,如春蚕吐丝,有着内犀的骨力,体现了高古的意趣。后来中国画风格的演变,不管题材内容如何不同,其“用笔”的变化,始终是问题的关键所在。因为它与画家的个人气质、文化涵养和艺术趣味直接相关,决定了画面形象的“生死刚正”。至于其他的造型原则,无不服务于它,最后创造出“生动”的活力,象顾恺之在《洛神赋图》中展示的那种境界。

继顾恺之以后在人物画坛上异军突起的是唐代的吴道子。他受张旭狂草的启示,创造了“吴带当风”的新笔法,用以表现盛唐时期恢宏壮观的现实生活气氛。尽管他一生所作三百多处壁画都已荡然无存,但他在宗教人物题材中营造的世俗生活场景,却曾给人们留下过极其难忘的印象。就其在中国画传统中的影响而言,他的疏体用笔,发展了前代古质的笔法,使线条的表现力更强。这在形象塑造上有“八面如塑”的立体效果,使水墨的变化也更加丰富。吴道子画“乱石崩滩”的墨色效果,激发了中、晚唐画家在泼墨山水画上的大胆创新。

说到山水画,中国艺术的面貌就更为鲜明。它清晰地映现了中国人对待自然的复杂而又深刻的认识过程。顾恺之时代的山水树木,都如装饰点缀,处于

平面的状态之中。山水的“生动”在晚唐至五代时期，真正成一气候。这里有技术的因素在起作用，如晚唐画家对泼墨形式的运用，开启五代荆浩创作“有笔有墨”新画法的先河；而另一个更关键的因素是人的自我认识发生了重大转折。唐末五代的乱世使得士大夫们隐退山林，他们在看待自然景物上找到了自我的对应物。荆浩《笔法记》记叙他投射在各种形态的松树上的主观印象：“成林者，爽气重荣；不能者，抱节自屈。”所以，他提出的“气、韵、思、景、笔、墨”六要，是要通过山水树石来塑造中国文人的精神世界。这些山水树石是自然的组成部分，又是按照特定笔、墨程式描绘出来的，所以画家心中的理想与眼中所见的大千世界，正好互相映发，彼此配对。值得注意的是，此时的“气、韵”已不局限在人物形象的“生动”与否；而是扩而大之，将天地宇宙的神奇变幻，全都包容在画家的胸中。这是人的精神外化的结果。其影响之大，可以从荆浩以后画坛上山水代人物而起蔚为大观的局面得到说明。

北宋的山水画重视人与自然的合谐，好山水应可观、可游、可行、可居。不论描绘南方或者北方的景物，山水画家总是创造出接近自然的美好形象。这种接近的概念是荆浩“思、景”关系的产物。从画法上讲，用笔的表现力由早先的勾勒发展出了不同的皴法，使南北各地的自然地貌有更具体的体现。范宽画山石用细密的短皴，有坚硬的质感。而董源画南方土石坡岚，用细长的皴笔同样给人江南山色的印象。取景的角度也不同，有所谓“平远”、“高远”、“深远”的方法；另外鸟瞰式的构图采用得也很多，形成当时常见的全景山水，气势很壮观。然而，当我们走近每一幅北宋的山水画时，又会感到它所漾溢着的人类理性的力量。象郭熙《早春图》中的主峰客峰的呼应关系，显示了他在画论中所说的秩序等级的观念。这是他的社会理想在自然山水中的反映，具有一定的象征性。回到“格物知致”的宋代理学精神的氛围中，我们看《清明上河图》上的万般景象，就很能够体会其再现生活的慧眼所在。画家张择端对汴梁城郊生活的熟悉，向我们展示了一幅不朽的历史风俗场景。他深刻的观察与概括能力，使其表现的内容比地方史志和《东京梦华录》等书，更为直观和精确。

随着山水、花鸟画的日益繁盛，统治阶级中的帝王皇后们也从中确立起皇家的审美规范。宋徽宗赵

佶和南宋的几代君王，都为院体画风的定型起了决定性的作用。象南宋马远、夏珪的山水和两宋工笔重彩花鸟，足以代表其最突出的成就。诗意化的抒情漫游，高雅的自然情趣的体现，成了中国古典绘画中辉煌的艺术典范。

元代由蒙古人统治的近百年历史，带给中国画坛一个多元文化的局面。朝野之间的文化差距和不同趣味，客观上促进了江南文人对绘画的全新认识。掾书入画和画贵有古意等等主张，由赵孟頫等人大力提倡和实践，把画家的主观意兴放到了头等重要的地位。元人汤垕提出：“观画之法，先观气韵，次观笔意，骨法、位置、傅染，然后形似，此六法也。若观山水、墨竹、梅兰、枯木、奇石、墨花、墨禽等，游戏翰墨、高人胜士、寄兴写意者，慎不可以形似求之。先观天真，次观笔意，相对亡笔墨之迹，方为得之。”

从汤垕的话可以知道，元人的绘画观赏标准，越来越集中在少数文化精英的创作活动上，其要求是更专注于个人精神意趣的抒发和表达。这种革命性的转折，支配了此后数百年中国画创作的发展方向。其起因可上溯到北宋苏轼等人的思想，但真正形成画坛的主流，则是靠元末的四大家。黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙的风格，在明清文人画家心目中，享有崇高的地位。例如倪瓒在《渔庄秋霁图》上树立的样板，就被明代大书画家董其昌一再称道，书法家孙克弘在绫纸上的题跋更有代表性，称“云林山水，江南人家以有无为清浊。”他疏简的山水画风格，是他狷洁性格的投射；作画不画人物，反映出他对世事的疏远。然而他的五株或六株枯树，正是文人们讴歌的五大夫、六君子形象的化身。他鼓吹“逸笔草草”、“写胸中逸气”，实际上是经过千锤百炼之后达到的平淡天真的境界，是他内心世界的真实写照。在古代批评中区分出的“神、妙、能、逸”四品中，倪瓒成了“逸品”的最佳范例。

如果把明清绘画局限在文人画一端，显然是不全面的。但是这一时期文人画的发展，却出现了丰富的变化。明清之际最波澜壮阔，演出了十七世纪世界艺术史上可歌可泣的一幕幕活剧。从董其昌到清初的正统派、个性派以及其他画派，中国画在其形式和内容两个方面，都经历了新的突破。其后，在十九世纪中叶出现了金石书画热潮，给日渐衰微的中国画带去了新的生机。欣赏文人画的艺术成就，只要扣住

那些主要的思想观念和命题,就能够得其要领。对此,本书在具体作品的赏析中分别有所介绍,相信会有助我们对文人画传统的理解。

二十世纪的中国画坛是离我们欣赏者时间最近的。有时我们可能就是一些伟大作品的目击者,甚至是参与者。在这种时候,更加需要有一种清醒的头脑,去领会中国绘画传统的不朽价值。我们认为,山水大家黄宾虹对历代绘画分出“文人画、名家画、大家画”三个层次,是从传统内部找到了一个体认名画魅力的新视角。“如大家画者,识见既高,品诣尤至……上下千年,纵横万里,一代之中,曾不数人。”由此着眼,才能得到高明的认识。

当然,今天的观画者在欣赏中国画名作时,特别需要开放的眼光,因为中国过去对绘画的认识,也不是完全封闭自足的。在佛教传入东土之时,希腊印度艺术的东渐曾经在中国留下表现明暗深浅的“凹凸法”。明清之际,来华的欧洲传教士把西洋油画、铜板画带到中国,部分地影响了当时的画坛,象福建画家曾鲸的肖像烘染法,把面部的五官结构以受光的几个面来表现,丰富了传统写神手法。康熙、乾隆宫廷画家中有直接师学西洋传教士的油画画法的,并有象郎士宁这类意大利画家创造的中西合璧画风。十九世纪末,西学的冲击波在中国画坛接连不断,成难以抵挡之势。“改良中国画”成了新文化运动的组成部分。处在这样的历史条件下,我们看到了上面所提黄宾虹对中国画再认识的卓越见解。

外来影响的好处主要有两方面,一是容易看出中国画与外国画的特性。十九世纪以来,大量中国画流失海外,展出在一些世界艺术博物馆中,它们与其他国家的绘画放在一起,总能给人深刻的印象。因为它的画幅装裱形式,绘画的材料质地,笔墨色彩的表现方式,以及中国传统绘画的题材内容和精神旨趣,都构成了非常鲜明的民族艺术风格。这种个性我们从六朝到近现代的中国名画品评之中已经能切实地认识到了。清代,宫廷的花鸟画家邹一桂在《小山画谱》中特别强调了两者的差异。他说:“西洋人善勾股法,故其绘画于阴阳远近,不差锱黍。所画人物屋

树,皆有日影。其所用颜色与笔,与中华绝异。布影由阔而狭,以三角量之。画宫室于墙壁,令人几欲走进。学者能参用一二,亦具醒法。但笔法全无,虽工亦匠,故不入画品。”对邹一桂来说,要在中国画传统中放进油画的观念,实在是很难接受的。当文人画的品评标准没有一条能够用来对应西洋画时,他便将后者排除在讨论范围之外。明末来华的传教士利马窦在其《中国札记》中也因为不解中国画的妙处,只以油画的明暗光影来下评判,结论当然也是排它的。

和外国艺术比较的另一好处是体会人类视觉创造活动的共性。看过希腊的瓶画、希腊化时代至罗马拜占庭时代的镶嵌画,再看文艺复兴以来欧洲的各种风格流派的杰出作品,我们回到中国古典绘画,就会深刻地意识到,中国画的格调境界堪称一流,其品质体现在人类最高的艺术成就之中,代表了古今中外艺术家们共同追求的美好理想。尽管许多共识的出现有前后之分,彼此的表达方式也各不相同,但它们是一致而百虑,殊途而同归的。正因为这样,黄宾虹才特别重视“中西学术交通。”在他看来,凡是达到化境的艺术,就必然体现出人类精神方面的一致性。交流与比较的目的,全在于认识人类艺术创造的伟大价值,从而更深刻地认识人自己。当我们在前面提到董其昌的艺术成就时,还只是单线条地将其纳入文人的传统。如果结合他的扛鼎之作《青弁图》进行中西艺术比较,就会大开眼界。该画现藏美国,经常展出于欧美各大博物馆,是世界上极负盛誉的经典画作。这件里程碑式的巨迹被当代大鉴赏家徐邦达推许为中国画的最高峰,海外中国画遗珍之冠;而欧美学者则认为,董其昌在这幅名作中以地道的笔墨形式结构开创的绘画新境界,和十九世纪末西方现代艺术之父塞尚的结构观念异曲同工。从这个典型可以说明,随着整个人类艺术研究水准的提高,中国画名作的欣赏就会和欣赏世界艺术宝库中的许多精品一样,真正融会贯通。当我们上升到这一高度来读解中国的绘画传统时,我们眼前的这些名作,不就更加能引人入胜了吗?

软侯妻墓帛画

Painting on Silk, Unearthed in the Tomb of the Duchess of Dai

该帛画呈“T”形，出土于长沙马王堆一号汉墓。出土时，画面向下，覆盖于内棺之上，下角缀有麻质绦带。专家考证，此画为软侯夫人丧具，作用类乎铭旌。它是我国已知最早的工笔重彩作品，并且运用了线条写实与瑰丽想象结合为一的方法，体现了西汉初楚文化的流风余韵。

宗白华曾以“清水芙蓉”和“镂金错彩”概括两种不同的美。如果说战国《人物驭龙》帛画体现了“清水芙蓉”之美，那么，此图则展现了“镂金错彩”之丽。作者显然依旧重视线条的作用，先以淡墨起稿，赋色后再勾墨线，不过却在以线造型的基础上充分发挥了色彩的表现力。画中使用的颜色，单纯而丰富，对比强烈，鲜艳夺目。以大面积的土红为主调，嵌以光彩照人的硃砂、青黛、藤黄与白粉，既注意大片平涂与局部渲染的结合，又精于色块安排中的装饰意匠；所造成的神奇瑰丽的色彩效果，既适应了帛画内容的需要，又具备了工笔重彩画中写实形象与装饰色彩、装饰纹样相结合的特点，可以视为工笔重彩绘画的早期代表。

这幅作品的另一特点，同其它早期中国绘画一样，也把现实生活的描绘与非现实世界的神奇想象的表现结合为一，神奇诡异，充满浪漫主义色彩。全画最上部分，描写神话中的天界景象，其间可见一系列上古神话中的神异和景观：居中而坐者是人首蛇身的人类始祖女娲。其左画扶桑、九日、金乌；其右画弯月、蟾蜍、玉兔与奔月的嫦娥。女娲之下是人身兽首的神异，驾兽悬铎，祥云缭绕，瑞鹤翱翔。最下是标志天国入口的双阙，其上各伏一豹，其下有对坐的司阍，或谓“大司命”与“少司命”。这是一个瑰奇而又邈远的神话世界。

软侯妻墓帛画 Painting on Silk. Unearthed in The tomb of the Duchess of Dai

西汉 佚名 绢本设色

纵205厘米 上横92厘米 下横47.7厘米

湖南省博物馆藏





软侯妻墓帛画(局部)

画的中间部分，以朱兰交缠的二龙穿璧图案分为上下两段，主要描绘与死者有关的现实生活。上段画墓主人软侯夫人离别人间升往天国的一瞬。她侧身拄杖而行，老态龙钟，衣饰华美。后有侍女陪伴，前有仙吏跪迎。在她头顶的上方，有一华盖，其上有形似双凤相向而卧，其下有形似鸛鸞的巨禽悬浮，似乎象征着她死亡来临之日也即升入天国之时。下段主要画鼎壶之属与祭飨人物，大概是意在交代死者钟鸣鼎食的尊贵身份。伏有羽人的玉璧流苏与悬磬，把祭飨者与墓主人分割在上下两界，显然已入天远隔。左右“鸛龟曳衡”的形象，加强了死亡的气氛。帛画最下部分，画地下大海的景象，海中有双鯢盘绕，尾部各立怪兽，论者以为是打鬼的“方相氏”。双鯢之上蹲立一赤裸巨人，据说是海神“禺强”，他正以双手擎托大地。这又是神话中的世界了。

值得注意的是，在这人神交混、异禽怪兽并生的艺术世界之中，人禽的描写，均以现实生活为依据，作风写实，形象生动。画家尤擅以细劲而流畅的“高古游丝描”为人物写照传神。所画软侯夫人不仅佝身弓背步履纤徐之态栩栩如生，而且寥寥数笔勾线的面相也与出土的干尸大相仿佛。至于各种神异形象，则以现实生活的观察为依据，按照神话传说的描述，进行充满夸张、变异、想象的视觉创造，在不乏装饰意匠的奇诡中，强调了动势的表现。

这幅作品，为了在一幅画中表现以墓主人为中心而包括上下、四方和古往今来的丰富内容，在时空的处理上异常自由，总体上丝毫不受现实特定时空的约束，而是以中心轴对称的装饰布局，分段落地描写天地人，既打破时间流程，又省略环境描绘，在空白的背景上进行平面化的二度空间的描绘，即使交代人物关系，也不表现空间的纵深。上述时空处理上的创意，也孕育了中国工笔重彩绘画的基本面貌，而对其产生了长远的影响。

(薛永年)

洛神赋图 卷

Ode to Luo Goddess Scroll

顾恺之(公元347—407年),字长康,小字虎头。江苏无锡人。博学而有才气,与南朝陆探微、张僧繇,在画史上被推为“六朝三杰”。

《洛神赋图》是顾恺之根据三国曹植《洛神赋》而作的人物画长卷。本图虽为宋摹本,但在一定程度上仍保留了顾恺之艺术的若干特点。结构精妙,设色古雅,洋溢着诗一般的情调。

画卷分三部分,曲折细致地描绘了曹植与洛神的爱情故事。起首处为一带松冈,疏柳临风,时“日既西倾,车殆马烦”,于是驾车者解下马鞍,喂食于藿皋、芒田。曹植一行静立水滨,惊看洛神之出现。“其形也,翩若惊鸿,婉若游龙。荣曜秋菊,华茂春松……远而望之,皎若太阳升朝霞;迫而察之,灼若芙蕖出绿波。”画中所表现之洛神:“云髻高耸,衣裙飘飞,持羽扇翔于碧波之间。”此时,冈峦静穆,流水潺潺,山间松菊肃立,水际芙蓉盛开。洛神身后,远山依约,旭日初升,又有双雁展翅,飞龙在天,是一段奇伟瑰丽的人神相会之景。继而是洛神在云海碧波间遨游之景:“忽焉纵体,以遨以嬉。左倚采旄,右荫桂旗。”“从南湘之二妃,携汉滨之游女”,“或戏清流,或翔神渚”。真是行踪飘忽,畅其所欲。以上一段为“惊艳”。

第二段为“陈情”:曹植向洛神倾诉爱慕之情,洛神为其情所感。前段中奇伟的飞动之势,此处转为浅吟低唱。云际风神屏翳收风,水上水神川后静波,雷神冯夷击鼓助兴,女娲翩飞清歌……接着是洛神含情脉脉地辞去:江流又转,六龙云车逐渐远去,鲸鲵绕车迎送,车后白色怪兽护卫。

第三段“偕逝”,《洛神赋图》一反曹植原赋结尾哀婉凄清的情调,而转换成欢快乐章。画面上他们共乘楼船渡过洛水,红烛高烧,结成良缘,最后在侍臣护卫下乘车归去。手持洛神的羽扇,曹植在眷恋地回望洛水……

《洛神赋图》的艺术结构富于诗意与抒情气

氛,跌宕多姿,深具节奏感和音乐美。人物安排疏密得宜,顾盼生动,在不同时空中自然地交替、重叠、变换,而以山峦、溪流、林木为背景首尾承接,极其巧妙地推进着情节的发展。这种中国特有的艺术手卷是表现中国人独有的审美情趣和空间意识的杰出形式。中国画对空间不是简单地加以分割,而是匠心独运地加以延伸和转换。《洛神赋图》即是这种处理手法的代表作品之一。

此图人物造型,体现了顾恺之“以形写神”、“传神写照”妙在“阿堵”的艺术思想。画中曹植是雍容深沉的贵公子形象,洛神则飘逸灵秀,形成鲜明对照。其他如风神、水神等神话人物,以及曹植的侍臣及马夫都各具特性。在细节描写上也极具匠心,如洛神出现时手持红羽扇,在楼船上已转到曹植手上,至终卷时曹植在车中仍持扇回眸,深情怀想着一切。这一细节,是极富诗意的妙笔,也是一条重要线索,使长卷首尾呼应,气脉贯通。

山川景物的描绘,展现出流动的空间美。景物因人而设,奇丽天成,化“景语”为“情语”。山峦空勾无皴,设以石绿;脚岸泥金,或施赭石;绿柳扶疏,勾以夹叶,再填深绿;松树空勾干,无鳞,叶散如扇,勾出稀疏松针。由于画面的需要,采取了“人大于山”的画法。保留了早期山水画的特点,饶有古意。

图中人物采用工笔重彩画法,衣纹用“高古游丝描”,如“春云浮空,流水行地,皆出自然”。(元汤垕《画鉴》)张彦远所称早期山水画“水不容泛”的缺点,在此图中已有解决,如后卷部分水已载起大舟,并有汹涌之势。楼船用界画笔意,工致精当。

顾恺之的人物画风对后世影响很大,唐代的绮罗人物画以及唐末孙位《高逸图》等,都可见其影响。

此图无款,姓名见跋中,前卷有“松雪斋图书印”,后隔水押缝有“群玉中秘”玺,后余幅有“明昌御览”一玺。前隔水乾隆辛酉小春御题诗,下有“几暇临



洛神赋图 卷 Ode to Luo Goddess Scroll
 东晋 顾恺之(传) 绢本设色
 纵27.1厘米 横572.8厘米
 故宫博物院藏



池”、“稽古右文之玺”两玺。引首御题“妙入毫颠”的大写，上有“乾隆宸翰”一玺。又卷内“明昌”、“御府宝绘”两印及后幅赵孟頫书《洛神赋》、李衍、虞集、沈度、吴宽等人跋均伪。《洛神赋图》传世其他摹本亦有数种。辽宁博物馆一卷，根据画意，分段书曹植原

赋，惜已有残缺；美国弗利尔艺术博物馆亦有一卷，画风近故宫本；还有现藏台湾的大册页中，有一开洛神图，仅描绘宓妃乘六龙云车场画。本卷为宋摹本，用笔已趋精密与圆熟，《石渠宝笈初编》卷三十六曾有著录。

(张长虹)



洛神赋图(局部)