

美术丛刊



028517

美术丛刊 第十三期要目

十九世纪后期印象派介绍……平 野
我们要研究美好的自然……刘志华
色彩的作用……吴树文译
心灵的艺术……任满鑫
匠心独运的高更艺术……杨学船
塞尚的一幅静物画分析
……姚 琮译 张隆基校

画 页

塞尚画二十三幅

凡·高画三十一幅

高更画二十九幅

上海人民美术出版社编辑出版

上海长乐路672弄83号

上海市美术印刷厂印刷

新华书店上海发行所发行

开本：1/24 印张：4 插页：8

1980年11月第1版

185006

美术丛刊

12

一九八〇年十一月

上海人民美術出版社



中国的画马艺术……………伍蠡甫(4)

浅谈南阳汉画像石中的

动物形象……………吕品(30)

敦煌艺术中的动物形象……………张道一(42)

漫谈水彩速写……………潘鹤(65)

读日本画家卓吾的水彩画……………施立华(67)

漫谈云南古代青铜动物

造型艺术……………李昆声 高钟炎(68)

谈谈商标的动物形象……………王凤仪 刘一秀(80)

关于动物陶瓷雕塑……………周国桢(88)

木雕初探……………滕文金(92)

话动物 画动物……………徐昌明(105)

画 页

照夜白……………(唐)韩 幹(12)

好赤头……………(宋)李公麟(13)

百马图卷(局部)二十一幅……………

……………(唐·传)佚 名(14—29)

南阳汉画像石中的动物形象图例……………(33—41)

《敦煌艺术中的动物形象》

插图二十五幅……………张道一(42—48)

兔(陶瓷)……………周国桢(49)

狐(陶瓷)·····	尹一鹏(49)
狮(石刻)·····	阿 达(50)
犀牛(陶瓷)·····	周国桢(51)
载物骆驼画像砖(唐)·····	(77)
石辟邪(东汉)·····	(78)
马踏飞燕(东汉)·····	(79)
外国商标图案三十二幅·····	(80—87)
骆 驼·····	周国桢(91)
《木雕初探》插图九幅·····	滕文金(92—95)
象和女孩·····	滕文金(97)
弃儿归来·····	滕文金(97)
猫头鹰(石刻)·····	阿 达(98)
羊·····	周国桢(98)
野 猪·····	周国桢(99)
猫头鹰·····	周国桢(99)
马·····	吴天保(99)
动物画二十三幅·····	韩美林(100—101)
动物剪纸十六幅·····	朱维熊(102—103)
动物图案十一幅·····	徐昌明(104—105)
世界洞窟动物壁画选二十二幅·····	(108—109)
来源于大自然(动物照片十六幅)·····	(110—111)
河南汉画像砖·····	封 底

鹰·····	韩美林(52)
鱼·····	韩美林(52)
动物图案三幅(斑马、狮、犀牛)·····	徐昌明(53)
花和少女(水彩)·····	蒋铁峰(54)
江边(水彩)·····	阳太阳(55)
青岛(水彩)·····	宋守宏(56)
雨后(水彩)·····	宋守宏(57)
夜来香(水彩)·····	沈绍伦(58)
初晴(水彩)·····	卓 吾(59)
黄山(水彩)·····	卓 吾(60)
雨(水彩)·····	陈巨洪(61)
晨(水彩)·····	张开先(62)
威尼斯之晨(水彩速写)·····	潘 鹤(63)
归帆泊岸(水彩速写)·····	潘 鹤(64)
《漫谈水彩速写》插图三幅·····	潘 鹤(65)
云南古代青铜动物雕塑选十三幅·····	(68—73)
彩绘木独角兽(汉)·····	(74)
陶骆驼(唐)·····	(74)
铜羊灯(汉)·····	(75)
铜 牛(明)·····	(75)
三彩狮(唐)·····	(76)
彩绘木猴(汉)·····	(76)

中国的画马艺术

伍 鑫 甫

我国画马艺术具有悠久历史和丰富遗产。本文试就如何画马、为何画马、画马理论和技法等问题，谈点个人体会，不当之处望读者指教。

在我国，马的形象最早见于甲骨文，一般都状其侧面，发展下去有青铜器上的狩猎图，马的形象被结合在比较复杂的图案中。从著名的四耳猎盂可以看到：一车系四马，两马足向上，两马足向下；也有一车系两马，一马足向上，一马足向下；御者立车上，或持矛，或张弓，与车旁野兽格斗。这样结构，意味着画者居中，向左、向右、向上、向下看时所得的马形。汉代画石上的马，开始向着反映现实的造型艺术跨了一步，例如山东登封县少室石阙和山东临淄县文庙的画石，都有《马戏图》。前者马在奔跑，马上一人两臂高举，另二人身体腾空，一人双手攀骑者之手，一人紧握马尾，跟着马跑。后者一马驾车在跑，一人腾空，手握马首鬃毛，车中坐一人，车后一人举足欲登。两图形象生动，而又逼真。甲骨文先书后契，铜器图纹先画后刻，再加镶嵌，画石先画后刻或模印，它们以不同方式取得画的形象，可以说是我国画马艺术的滥觞，而且都出于劳动人民之手。到了汉代开始有专业的动物画家，东晋葛洪托名刘歆所作的《西京杂记》说，陈敞、刘白、龚宽都“工为牛马飞鸟”。至于画马专科，则始于六朝，不过，在这之前曾有一段传说。唐朱景玄《唐朝名画录》称“古之画马有《八骏图》（西周的穆王曾有八匹骏马），后立本（阎立本，唐初画家）模写之，多见筋骨，皆擅一时，足为希世之珍。”宋郭若虚《图画见闻志》也提到此图，说是“逸状奇形，实亦龙之类也。”用今天的话说，它歪曲形象，带有神话性，比起汉画石的马，反而缺乏现实主义精神。

说到画马专家，首推南齐毛惠远，见于著录的作品有《白马图》、《骑马变势

图》，他写过专著《装马谱》，此书宋代还在。其次应推隋代展子虔，宋董道《广川画跋》说他“作立马有走势，其为卧马则腹有骀骧起跃势”。试看传为展子虔所作的《游春图》（故宫博物院藏），坡岸逶迤，两人骑马向北，两人骑马向东，马的尺寸虽小，形象却很生动有神，并能写出其运动趋势，证实了董氏的评语。

唐代画马艺术比隋代更发展，这有其客观原因。唐王朝为了开拓疆土，巩固国防，须重视骑兵力量，加强马政，开辟了岐、豳、宁、泾等牧马区，设太仆寺，专管马的选种、牧放、调养、教练。明皇开元初有马二十四万匹，开元十三年（公元七二五）增至四十五万匹。天宝十年（七五四）据陇右牧使报告，仅这一牧区有马三十二万五千七百匹，偌多的马都是唐王朝的保卫者。明皇“御厩”的马，一部分由西域、大宛进贡，称为“木槽马”，他尤爱大马，著名的有玉花骢、照夜白等。他还喜欢看马舞，宋张表臣《珊瑚诗话》说，开元中教马舞四百蹄（一百匹马），身披文绣，佩戴珠玉、和鸾（悬铃）、金勒，在巨榻上舞蹈，但见星光灿烂，红里带白。以上一些事例，说明国防和政治上的需要以及帝王的好尚，促进了画马一科的发展。而杜甫《高都护骢马行》“此马临阵久无敌，与人一心成大功”，道出此中关键。首先，就唐代宗室说，汉王、宁王、江都王、岐王等都善画马，宋左圭辑《百川学海》，所收河东先生《龙城录》记载：宁王在华萼楼壁上画《六马滚尘图》，明皇见了，最爱图中的玉面花骢，认为“风鬃雾鬣（liè，颈上长毛）信伟如也”。江都王画马可能成名较早，所以杜甫《韦讽录事宅观曹将军（霸）画马图》开头就说：“国初以来画鞍马，神妙独数江都王。”但造诣较深的，毕竟还是曹霸、韩幹、韦偃等专业画家。曹霸取材广泛，有《木槽马》、《内厩调马》、《老骥》、《逸骑》、《羸骑》等图。杜甫《丹青引赠曹将军霸》，描写他画御马玉花骢的情况：玉花骢站在庭前，曹霸当场写生，聚精会神，一挥而就，但画中之马却又不在于庭前，而登上了御榻，来一个“榻上庭前屹相向”，也就是“画”马与真马竞赛，看谁个更多“迴立”“生风”的雄姿。也可以说，曹霸是在画明皇爱看的马舞节目，无怪乎“至尊”要“含笑催赐金”了。此外，杜甫《韦讽录事宅观曹将军画马图》，关于曹霸画九马的描叙，值得

进一步分析。诗中说到曹霸以前曾画过先帝(玄宗、明皇)的照夜白,如今又在这幅图中画“昔日”太宗的拳毛騧和“近时”代宗赐给郭子仪的狮子花;至于其它七马则没有名称。从创作方法或构思方式说,只有狮子花和其它七马(或其中一部分)可能同《丹青引》所述画玉花骢一样,是对实写生的,其余的则根据平时观察、记忆表象、以至想象(如太宗的拳毛騧不会活到曹霸的时代)。然而曹霸却有本领通过写生、记忆、想象等渠道以及它们的相互作用,来组织画面,使全图突出“九马争神骏”这一主题,塑造了马的典型性格——“顾视清高气深稳”。曹霸就是这样丰富并发展了画马专科。

曹霸的弟子韩幹,虽有所师承,但更着重实际观察,《广川画跋》说,“韩幹凡作马,必考时、日、面、方位,然后定形、骨、毛色。”韩幹还对明皇说:“陛下内厩之马,皆臣之师也。”他画过内厩的玉花骢,照夜白、三花马,以及《明皇试马图》、《宁王调马打毬图》、《奚官(养马的东胡人)习马图》、《圉人(养马的汉人)调马图》、《凿马图》、《战马图》、《马性图》、《内厩图》等,题材很广,都从生活中来。他写过专著《杂色骏骑录》,和毛惠远的《装马谱》一样,宋以后就失传了。苏轼有《韩幹马十四匹》七言古诗,大意是:有二马并排跑,八只马蹄好象聚拢在一处;还有二马也在跑,马颈微弯,颈上长鬃向后扫,和尾相平;更有一匹跑时失足,前膝抵地,后蹄双举,另一马见了闪过一旁,扯着脖子长鸣;一个年老多须的牧人在马上回顾后面跟着的八匹马,它们一边渡河,一边吸着细细的、一股股的水,如闻其声;这八匹马中,前面的已登岸,犹如鹤群飞出丛林,后面的正要涉水,又象鹤群低头啄食;最后一匹可算马中之龙,不嘶也不动,却摇尾生风。从诗人生动而又细致的描写,可以领会这是多么丰富多采的一幅画面!苏轼还在《韩幹画马赞》中说到画家笔下的水中二马:前者回顾后者,好象以鼻端通话,而后者却不理会,只顾低头饮水。明詹景凤《东图玄览》卷三,载韩幹《十六马图》中有相斗、交抱、洗浴、渡水、饮水种种姿态;牧者三人刚从水中洗马完毕,重新上岸,其中年长的已跨上马背,手中持杖准备赶马前行。前人这些记叙告诉我们,韩幹画马

不仅造型丰富，避免雷同，而且能暗示对象的运动及其趋势，使画面生动，做到寓时间于空间，是难能可贵的。杜甫《丹青引》中说“弟子韩幹早入室，亦能画马穷殊相”，似乎只欣赏形象各别，还未能从差异之中（或者说彼此呼应）见出群马运动是有一个总的趋势的。此外，不少批评家还提到韩幹画“涉水马”有独到之处。《唐朝名画录》说韩幹“写渥洼之状，若在水中，移褰衰之形，出于图上，故居神品，宜矣”。（注）元代汤屋《画鉴》说：曾见幹所画赤身黑鬃马，“四蹄破碎，如行水中”。关于这一点，《艺苑掇英》一九七八年第三期发表的传为韩幹所画《神骏图》，那披发童子所骑的马，正踏着水波向支遁跑来，这可以作为朱、汤二氏论说的佐证。最后，不妨看看韩幹的《照夜白》的影本。那绷紧的缰绳，衬托出马和柱（或自由和束缚）之间的矛盾，而四蹄蹦跳、颈项高昂、鬃毛竖起、张口怒目等等，更增强了腾骧跃起的动势。缰绳在画面上虽是细节，而对照夜白来说，却是自由的障碍，是斗争对象，韩幹抓住这点，宋代诗人梅尧臣也看到这点，因此曾写道：“幹马精神在缰勒”，真是一句内行话了。这画中之马还体现了另外两对矛盾：一是烈马固须系牢在柱上，但能为主子冲锋陷阵，一往无前，却还靠这烈性；二是马的性子虽烈，毕竟协于天子之尊，愿供驱驰。因此，在画马为了画人这一原则以及形象思维的运用上，韩幹具有很深的造诣，无怪乎张彦远《历代名画记》特别提到“时主好艺，韩君间生，遂命悉图其骏”了。另一方面，唐、宋两代对韩幹的评价却存在分歧。例如杜甫《丹青引》认为：“幹惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧”，也就是有肉无骨，未免损及雄姿。张彦远《历代名画记》卷九则说：“杜甫岂知画者，徒以幹马肥大，遂有画肉之诮”。苏轼《书韩幹〈牧马图〉》更加以补充：“众工舐笔和朱铅，先生曹霸弟子韩。厩马多肉尻（kāo 脊骨末端，在臀部）腩（shuǐ 臀部）圆，肉中画骨夸尤难”，却道出了“肉中见骨”是须要高度的艺术构思和艺术手法的，同时肯定了韩幹的艺术。这个肉、骨或肥、瘦的问题，到了清代张穆讲得更清楚了（见下文）。

曹、韩之后，更有韦偃。他的特征是把马画在大自然背景中，以足够的空间来丰富它们的动态。《唐朝名画录》说，他画的马“或腾、或倚、或屹（hé 咬）、或饮、

或惊、或止、或走、或起、或翘、或跂(qí 踮起脚尖)。其小者或头一点，或尾一抹。”(点、抹，皆笔法)至于背景，则“山以墨斡(明唐志契《绘事微言》：‘斡者，以淡墨重叠六七次加而深厚者也。’)，水以手擦，曲尽其妙，宛然如真。”也就是多样造型和多样技法相结合。现存宋李公麟(伯时)《临韦偃《牧马图》》长卷(故宫博物院藏)，虽为模本，还可看出原作的艺术构思、经营位置。作为背景的御苑，是一个广漠平原，由近及远坡陀起伏，形成自然的节奏，就在这样的环境中安排了巨大场景：一百多个牧官、牧人牧放上千匹马，展示了奔跑、相逐、腾骧、滚尘、饮水、觅食以至嬉戏种种动态，形象多样却又互相照应；再加上从左而右，全卷布局由密而疏，由聚而散，构图上也有节奏感。并且马的数量几乎难以计算，这一点更反映出从数量去求质量——唐代马政的一个重要原则。

到了北宋，国防松弛，马政也就不如唐代，苏轼《三马记》(即《题李公麟《三马图卷》》)讲到：“元祐初(约一〇八六)西域贡马首高八尺，龙颅而凤膺，虎脊而豹章，出东华门，入天驷监(御厰)，振鬃长鸣，万马皆暗，父老纵观，以为未始见也。然而上方恭默思道，八骏在廷，未尝一顾。其后圉人起居不以其时，马有毙者，上亦不问。”风尚所趋，使鞍马一科在宋代无甚发展。徽宗赵佶，提倡画学，虽曾画过人马一小轴(见明詹景凤《东图玄览》卷二)，但他的主要题材是珍禽花石。画家中只有李公麟于人物、山水外，兼工画马，史称足以“颉颃曹、韩”。他在舒城(安徽中部偏南)时，爱看千百成群的野马，熟悉马的生活和动作，求其“自得之性”；后入都，去内厰观马，一去便是一整天，画过贡马好赤头。黄庭坚《次韵子瞻咏《好赤头图》》说：“李侯画骨亦画肉，下笔生马如破竹。”这势如破竹的笔墨，正说明伯时把马看够了，创作的热情一发难收。宋罗大经《鹤林玉露》把这两句诗加以引伸，认为“生”字下得极妙，因为画家先有“全马”，笔下才“生”出马来，这也确是事实。现存李公麟《五马图卷》的第四匹，也题名“好赤头”，形体解剖正确，线条遒劲有力，落笔较重处表现了肌肉的结实，加上身躯、四肢的有机组合，确是写出了“迥立生风”的雄姿。圉人袒胸、露臂、赤脚，右手牵马，左手拿着马刷，缰

绳上端收紧，下端盘了两圈，握在掌中，掌外还留了一些——是洗马人劳动结束后的情景，他面部还露出吃力的样子。这马呢，则鬃、尾都梳得整齐，额上的毛发左右分开，腹部到臀部，经过伯时的一番轻淡渲染，显得干干净净——俨然是匹浴后之马。画家通过围人和马的艺术处理，取得典型塑造的成功，使观者看到一匹洗净之马被牵回厩去的真实情景。画家对“牵”的形象也刻意求工——缰绳收紧，马的鼻孔、双唇都呈敛缩之状，做到了细节的真实。

元代画马，有赵孟頫（松雪、子昂）、龚开、任仁发等。赵孟頫画马，在当时占有重要地位，自来论者较多，这里只提一下他和以前（特指唐代）的差距。詹景凤《东图玄览》卷一曾说：有个古画贩子把唐代无款的画马图“题为松雪，不知画入松雪，便涉精巧，无唐人浑古意致，此最宜辨也”。所谓“精巧”与“浑古”是指画马艺术的不同风格（其实可以包括其它画科），今天还有参考价值。不过赵孟頫也留下一些可取的经验，例如：“马前足不过眉，后足与肩相对；水墨远观意，着色辨精神；走马看传神，举动看体势。”（《涵芬楼秘笈》第四集《赵氏家法笔记》）也就是说：在运动过程中，马的各个部分都有一定的位置或限制，逾此便会出现某些“逞奇入怪”的形状；在设色方面，如果脱离笔墨，也会损害线条的功能，因为线条是表达马的精神的基本媒介。我们今天画马，还要不要讲究这些呢？恐怕也是值得研究的问题。此外，赵的画马，题材比较广泛，詹景凤没有抹煞这一点，特别提到“子昂风中马”（同上书）。至于龚开和任月山则强调画马是为了画人，是别有寄托的。龚开，字圣予，宋亡不仕，生活穷困，家中连几案都缺，叫儿子龚浚伏于榻上，把纸铺在儿子背上，便画起马来。曾作《瘦马图》，题上七言绝句：“一从云雾降天关，空尽先朝十二闲（闲，马厩。《周礼》：‘天子十有二闲，马六种。’）；今日有谁怜骏骨？夕阳沙岸影如山。”当时画家倪瓒（云林）还为此图题诗，有这么四句：“淮阳老人气忠义，短褐雪髯当宋季，国亡身在忆南朝，画思诗情无不至。”龚开还作《高马小儿图》，因此倪瓒上一首诗又说“‘高马小儿’传意匠”。明李日华则更点明：“《高马小儿图》亦出意表，盖圣予抱历落忠义之气，父子陷胡，触目皆异

类，特作此诙谐之技，以宕胸中耳。”换句话说龚开既画之“瘦”，又画马之“高”和人之“小”，借此表示亡国之痛：马“瘦”固然不堪与敌一战，而有了战马却无战士，又如同“高马”之对“小儿”了。可见画家的艺术构思相当深刻，他并不止于形似，而是因形寄意，抒发爱国主义精神。任仁发，号月山，在元官都水庸田副使，著水利书十卷，曾奉召画《渥洼天马图》。现存的《二骏图》（故宫博物院藏）：一马颈高昂、首微俯，行时缰绳拖在地上；一马很瘦，垂颈、低头，缰回搭颈上，背骨隐约可见。有长题一段，以马的肥、瘦对比，讽刺赃官，颂扬清官。月山的立场和圣予显然不同，要在异族统治下好好当差，他讲究水利，正说明这一点，而画马也就反映了他的政治思想。同为“瘦”马，在圣予是老骥伏枥，感慨系之，在月山则比喻清廉，必须损己奉“公”，哪怕瘦些，也不在乎。

综观元代画马的创作意图（包括以南宋末代王孙而做元朝大官的赵孟頫），都还值得进一步分析。我们如果读一下当时诗人萨天锡《题画马图》七古（诗中未列画家姓名），“入为君王驾鼓车，出为将军靖边野。将军与尔同死生，要令四海无战争，千秋万古歌太平”，便不难懂得这是代表画马艺术的官方美学，反映元王朝巩固政权的要求，能够满足这要求的当然不是龚开，而是任仁发，至于歌颂“太平”的，则为赵孟頫了。

在明代，山水花鸟画续继发展，鞍马一科几乎无人问津，徐沁《明画录》论叙畜兽一门时就说：“明以后以此（鞍马）入微（精微）者益少。”而唯独开国皇帝朱元璋却在了一幅画马图上大书特书：“朕起布衣，十有九年，方今统一天下。……每思历代创业之君未尝不赖马之成功，然虽有良骑，无智勇之将，又何用也。今天下已定，岂不居安虑危，思得多马牧于郊野，有益于后世子孙，使有防边、御患、备虑……”（阮元《石渠随笔》卷二，《粤雅堂丛书》二编第十五集），大有抢救这一画科，恢复唐代盛况的意思，其政治目的又是何等鲜明！

康熙、乾隆间，对外用兵，战马、良马又成了皇帝所爱的画题。清代画马，先后有张穆和钱沅（fēng 字南园）；此外还来了外国名画家，意大利人郎世宁于康熙

五十四年来中国传天主教，能作花卉、畜兽，尤工画马，供奉内廷，经历了康、雍、乾三朝，备受“恩宠”。现存《百骏图》长卷（故宫博物院藏），以林木、平原、远山为背景，马的动作多样，色彩也很热闹，虽刻意求工，却止于形似，而透视准确，突出阴阳向背，罕见线条轮廓，与赵孟頫所谓“着色辨精神”背道而驰，基本上还是西洋画。至于张穆（号铁桥），自己养了两匹好马，起名“铜龙”和“鸡冠赤”，平时观察它们的生活，熟悉了饮食时的状态、喜怒时的表情，认为肥处可以见骨，瘦处可以见肉，关键在于找到筋骨之“力”表现在身体的某些部位。他对前人所论骨、肉问题，是从马“力”出发寻求解答的。他还指出：骑者从马鞍的颤动，可以觉察到马走动时左前足和左后足先起，右前足和右后足后起，并且是交替而起的；马跑时只有蹄尖的寸许部分触地；为了认识马的整个体形、结构，更须细察骨节的尺寸，加以掌握，不能差错，等等。这些经验对于画马艺术还是有益的。张穆不但画马富于生意，而且“写骏驥以喻人之品性”，朱彝尊曾写诗相赠，特别赞美这一点。清中叶以后，钱沅多画奔马，造型相当准确，而且善写鬃、尾离披之状，以增强动势。他兼擅隶书，所以画马很有笔法。

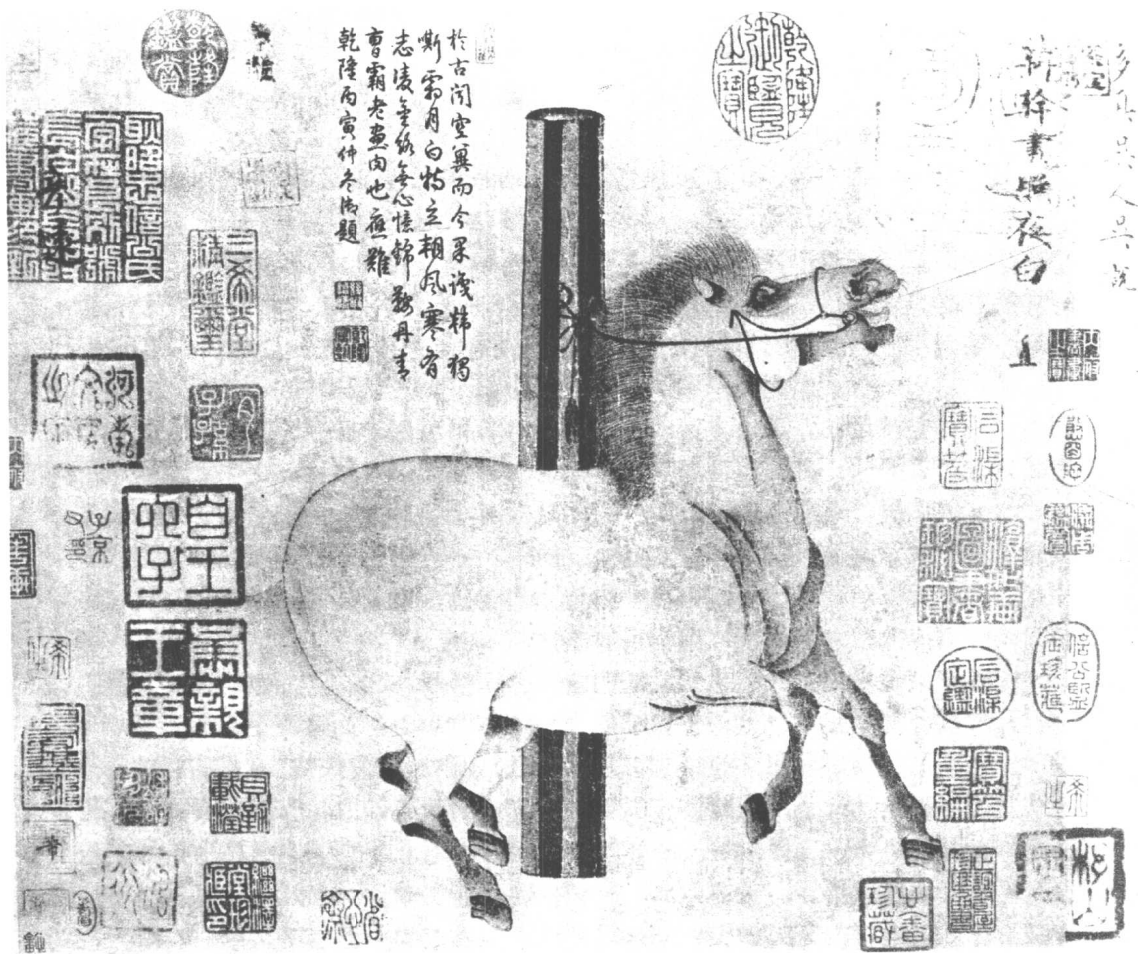
综观我国画马史上代有名家，他们首重实际观察，从各个方面熟悉马的生活，“得马之性”，能精确地描绘对象在动静之中的种种形态；而造诣更高的画家则不以形似为满足，要求写出马的精神，以达到寓情于物，抒发感情、意境的目的——画马是为了画人。同时，十分讲究笔墨，以洗炼的线条勾取轮廓时，贵能掌握骨肉相依、骨为主体的规律，使马的体魄、英姿尽收笔底。在艺术风格上，尽量避免行笔草草，率意涂抹，破坏体形，貌似生动，而实乖谬。当然古代画马也不能十全十美，但是我们今天如果要使这门艺术表现真正的中国气派，发挥优良传统，那末上述的部分史料和评论，还是能够有所帮助的吧！

（注）《史记·乐书》：“尝得神马渥洼（wā）水中。”渥洼，水名，汉武帝时有神马从水中出。

“骀（yǎo）衰（niǎo）”，骏马名，金喙赤色。意思是：韩幹善画良马和出水马。

一九六六年稿

一九七九年四月、十月修改

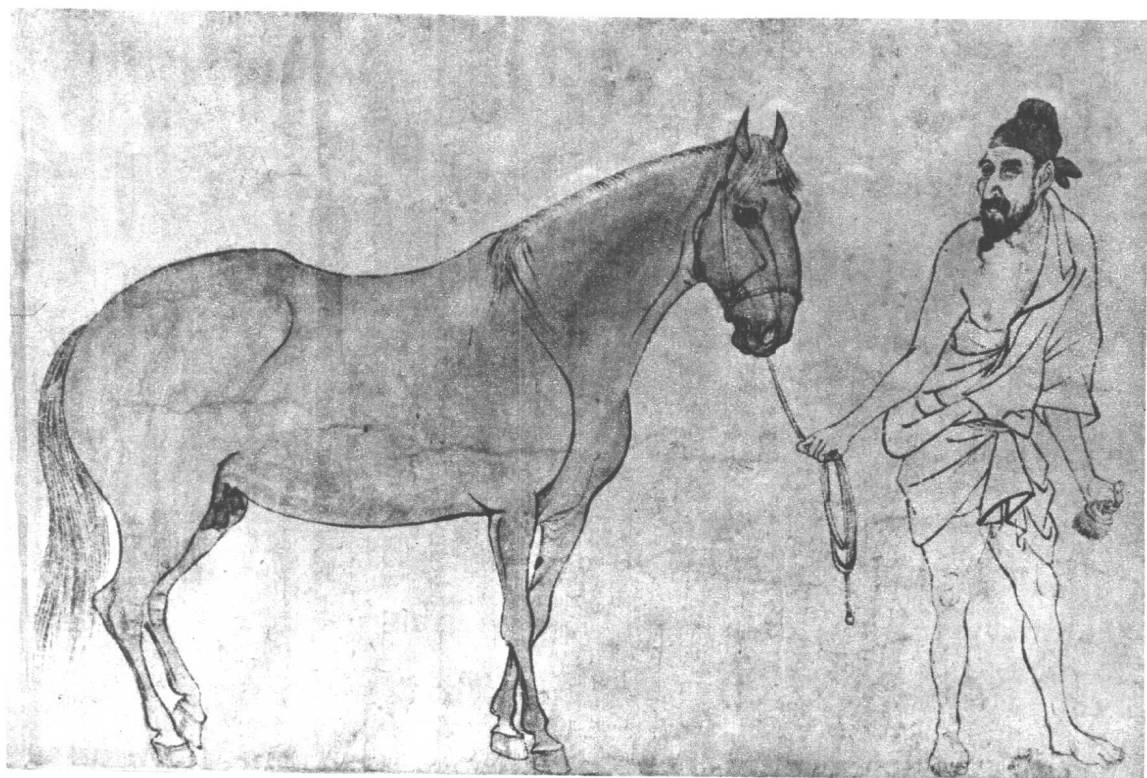


照夜白

(唐)韩 幹

好赤头

(宋)李公麟





百马图卷(局部)二十一幅

(唐·传)佚名

