



青少年艺术修养

美术艺术欣赏

邵清河 © 编著

Art
Appreciation



京华出版社

青少年艺术修养

美术艺术欣赏

邵清河 © 编著

Art Appreciation



京华出版社



目 录

中国画欣赏	1
中国画的特点	1
一、线条的表现	1
二、笔墨抒写	3
三、水墨的交响	4
四、诗情画意	5
五、笔墨纸砚与诗书画印	6
气韵生动的人物画	10
一、晋唐人物画	11
二、五代两宋人物画	24
三、元明清及近代人物画	33
天人合一的山水世界	38
一、隋唐山水画	39
二、五代两宋山水画	43
三、元明清及近代山水画	56
机趣活泼的花鸟画	72
一、宫廷花鸟画	72
二、梅兰竹菊	75
三、大写意花鸟画	82
中国民间美术	88
民族艺术之源	89
象征吉祥如意的年画	91
自然天趣的民间玩具	93
原始思维延伸的剪纸艺术	94
中国新兴版画	96
“当革命时,版画之用最广”	96
“是好的大众的艺术”	98



中国 画

ZHONGGUOHUAXINSHANG

欣赏

中国画的特点

一、线条的表现

和西洋油画追求立体块面不同的是中国画偏于平面与线条。西洋油画源于对希腊雕刻的模仿最终走向立体、块面、空间、比例、整体与和谐的审美，而中国画源于对彩陶与青铜器上的龙凤纹样的继承，最终发展为以线条、气势、节奏、传神以及韵致为追求的审美。中国画审美气质的形成无疑源于中国画对事物线条化的表现。

原始彩陶构成了一个线与形的多彩世界。不管它是装饰美的追求，或是神灵图腾的表现，在那形形色色的陶体上，我们的先祖通过黑白线条的律动和几何纹样的交织记录着他们的生活，表现着他们的情感。这种没有经过先秦哲学理性过滤的情感，趋于热情、奔放、质朴、醇厚，更便于点线的直接抒写而痛快酣畅。彩陶文化给人带来一种强烈的亲和力，温暖亲切，生动活泼，质朴而有趣。简洁中蕴含丰富，秩序中富有变化，特别是那些由粗粗细细，长长短短，曲曲直直的线条构成的生动画面和陶器的轮廓形体，完美和谐，巧夺天工。

不论从原始的西方洞穴壁画，还是中国的彩陶纹样，都可以看出人类早期的绘画都是源于线条的。线条对于绘画而言就像鼓相对于音乐一样，成为最直接、最单

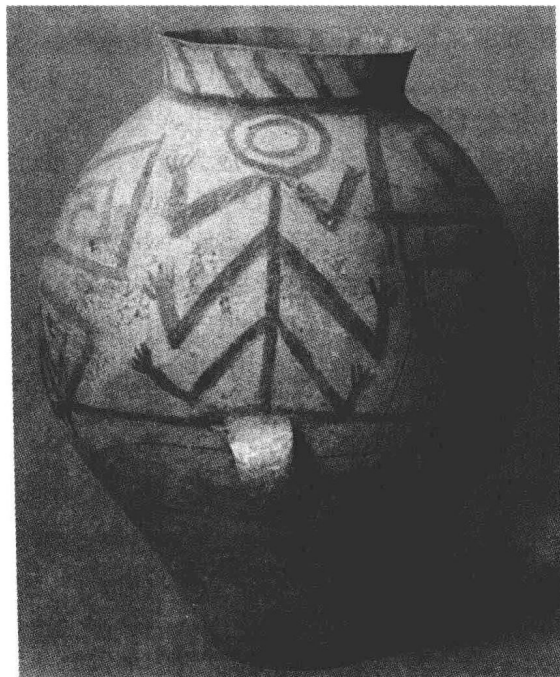
纯有力的表现手段。只是随着时代的发展，中西方地域的不同（希腊海岛的风和日丽，蔚海蓝天；中国的四季分明，崇山峻岭）以及文化背景（古希腊的神话，中国的巫术文化）的差异，使西方的艺术关注人体美而走向立体雕刻，注重内部结构的整体和谐；使东方的艺术关注自然山川的虎豹龙凤而走向绘画，注重外轮廓的线条节奏。



西班牙阿尔塔米拉原始壁画



鹤鱼石斧图彩陶缸



彩陶双耳壶

代表奴隶社会最高艺术的青铜器，内含巫术与崇祖文化的神秘色彩，狰狞厉烈，象征权力。青铜器的纹样虽源于原始图腾和彩陶图案，但它却不是彩陶那般平易亲切，而以超世间的神秘威吓性动物形象，体现早期宗法制社会统治者的威严、力量和意志。除了兽面饕餮纹以外，就是大量的虎豹龙凤形象。在威吓之余又通过想象编造出“祲祥”的标记，虎豹以显威，龙凤而呈祥。由此，绘画世界就有了很多的龙飞凤舞。

龙凤虎豹的威猛生动之势，非线条而无以表现。后来秦汉的墓室壁画与帛画继承了这一观念，发展了线条的表现力，使整个汉画，画像石，画像砖，呈现出了一片龙飞凤舞的景象。充满着线条的动势与张力，大气磅礴，特别是对于曲线的运用使物象产生了一种强大的力感和动感。汉画记物述事，写人描器，呈现出中国画的早期风格，为魏晋人物山水画的发展奠定基础。

在中国山水画的勾、皴、点、染四种技法中，线条的表现一直走在其他技法的前面，而不可或缺。就是在现代，画面的表现缺了点染之类的因素，依然可以成立。但如果缺了线条的表现，总是少了些神采韵致和那产生在线条结构组织中的独特美韵而不是味。中国画这一线条化的表现特征在人物画上尤为明显，也极为重要。

魏晋时代文人士大夫对绘画的参与，产生了第一批有名有姓的画家，使中国绘画的形式初步确立，带来了中国画的第一个全盛期。东晋顾恺之的声名鹊起，那春蚕吐丝般的“高



古游丝描”带来了中国人物画的春天，它为中国人物画罩上了一层独特的儒雅与韵致，展现出东方绘画的特点，而那些所谓“曹衣出水”、“吴带当风”式的“曹（仲达）家样”、“张（僧繇）家样”、“吴（道子）家样”的接踵沓至，大概就成为“十八描”的前兆。

“十八描”是历代画家对人物画根据线条特征所作的梳理总结。它极大地体现出中国画线条表现的丰富性。每一种描法都是在人物形象特征上提炼出来的经典形式，而凝结着物象的神韵。中国画这一线条化的特点不仅在人物画上得到具体的体现，也在山水画、花鸟画、以及民间年画中都有着突出的地位；不仅在工笔画中占主导地位，还在写意画中发挥它的作用；另一方面中国的其他艺术也突现出线形特征，像中国古建筑的轮廓长廊，民族音乐的旋律线条等等，这大概是因为中国的艺术都与中国的书法有着千丝万缕的联系之故吧！

二、笔墨抒写

说书画同源已是老生常谈。中国书法是纯粹线条意义的艺术，中国文字象形会意，从一开始就是对物像作着抽象绘画式的表现。像〇〇〇人之类的文字与其说是文字，不如说它更像是幅抽象绘画，中国的象形文字正是通过线条对事物形象进行高度提炼以后的结果。文字符号发展成为书法艺术，经过了一个由描画形象到抒写性灵的过程，“描”是对外部形象的模拟，而“写”则是对内在情感的抒发。中国绘画与中国书法均以毛笔为工具，以线条表现为特征的共同基础，使得中国画的笔墨表现学习书法而从注重形的描画走向注重意的抒写。

抒情写意是中国画的基调，文人情感趣味的抒发必然要借助于笔墨的抒写。书法性用笔，提按顿挫，一波三折使得画面的点线富有音乐的节奏与韵致，从而充分传达着绘画者的心灵迹象，使中国画的笔墨本身就具有一定的审美价值。在无往不复，无垂不露而又气韵活泼的笔致中，轻重缓急，点挑拂掠，渗透着力感、量感，展现着柔和、刚毅。或潇洒飘逸，轻柔优美如春风杨柳；或沉着坚毅，峻拔秀峭如巍然青松；或激荡雄浑，披头盖脸如骇浪惊涛，“笔迹者界也，流美者人也”。笔墨的性情正是人物内在精神气质的反映，或是温润中和，或是流畅飘逸，或是豪放旷达，或是质朴优雅，或是超然拔俗……无不是通过笔墨所传递出来的人格品质与审美趣味。

现代人对中国画很难欣赏的原因，一方面因为现代人普遍缺乏传统的文学情境而对含蓄的中国画意领悟不到；另一方面，长期的欣赏形似，以像与不像来衡量绘画的观念，与中国画“遗貌取神”“妙在似与不似之间”的形神观念很难沟通；除此而外，大概就是对中国画的载道之文——“笔墨”，这种独特的表现方式难以理解。

苏东坡言：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新。”说出了以形似欣赏绘画的识见与儿童一般。唐末张操提出“外师造化而中得心源”，就说明绘画是借自然以表现内心精神情感的，到元代倪雲林



则就说得直接了：“吾画逸草草不求形似，聊写胸中逸气耳！”元以后的中国画这种书法性写意用笔，特别注重笔致本身的气韵节奏。一笔下去有笔有墨，见形见情，而更多的则是以气使笔，聊写胸中逸气。像金农梅花的枝干，哪里有树枝的真实形状？简直就是由着笔情笔性的线条罢了。这样的笔墨是作者性灵的抒写，也是心灵节奏与物形节奏的契合。笔墨的情味与绘画的意境是融为一体的，我们如果不能欣赏中国画笔墨的意味，自然很难与作品取得共鸣。

在中国画的题款中常见有人写××人写，而不是××人画之类的落款。可知中国画家十分重视绘画的书法性和抒写感，特别是后来的大写意画家，八大山人、金农、任伯年、吴昌硕、齐白石等人，其绘画的成就无不得益于其书法的功底。他们首先是书法家，他们作画如作书，物形随笔形。抒写的节奏感觉与点线的组织结构常常决定着物象的形体结构，以求得形式的和谐。而书法的风格也常决定着绘画的风格，像吴昌硕是金石篆书大家，其绘画用笔亦如其写石鼓文，雄强有力，铁骨铮铮，金石灿灿，大气而浑厚，有扛鼎之力。他就这样气势磅礴的将大写意花鸟画推向最高峰。这些都是中国画书法用笔的结果。

三、水墨的交响

中国画在制作粗细上有工笔与写意之分；在设色上又有青绿、浅绛、淡彩、重彩与金碧之分；亦有不设色的白描与水墨之分。其实中国画都是抒诗情而写胸臆的。所谓的工笔与写意之分，只不过是细笔写意与粗笔写意的分别罢了。中国画的设色古妍雅丽，水墨又扑朔迷离，亦真亦幻。既有优秀的设色传统又具备丰富的水墨经验，尤其以水墨为重，即便以色彩为主的工笔重彩的花鸟人物画与青绿金碧的山水画，也都是意的创立。王维开创的“破墨山水”，就是把墨加水分破成浓淡不同的层次，运用渲染法，以水墨来表现山峦的阴阳与远近。王维作画尤喜水墨，他善画雪景的原因大概有一部分是由于他对水墨表现的擅长和独特兴趣。不仅如此，王维在《山水论》中也明确提出了“夫画道之中，水墨为上……”的观念。五代大画家荆浩曾说：“水晕墨章，兴吾唐代”。王维在这支水晕墨章的交响曲中，大约还只是初露风韵的前奏，而到王洽、张操、项容等人手中已经手泼发舞，很快把水墨的表现推到“元气淋漓障犹湿”（杜甫句）的新境界。

到五代北宋，荆浩、关仝、董源、巨然又继承并开辟出了有笔有墨，有真有幻，水墨交融，无限丰富的水墨山水画高峰，水墨的全面兴起很快替代了以李思训，李昭道以勾勒填色的青绿金碧风格，成为画坛主流，而水墨的表现更适合于山水画的皴擦点染，因此在这一时期山水画一下子便跃上了画坛主流。随着米芾、苏东坡等人对文人画的提倡，以及他们自身竹石墨戏实践的推波助澜，继之而来的就是南宋梁楷的泼墨大写。水与墨在宣纸上的挥洒特别能够抒写作者的性情。浓浓淡淡的水墨韵致也特别宜于表现文人所追求的那种幽微玄奥之境。董其昌说“画家之妙，全在烟云变灭中”，李日华云：“绘事必以微茫渗淡为妙境……”

文人画家对水墨表现的欣赏，使得中国画水墨的应用一路繁荣昌盛下去，到清



代的八大、石涛，近现代的黄宾虹、傅抱石、张大千、李可染等大师们，更是在墨海中立定精神，水墨里开创新境。使得水墨的表现辉辉煌煌，“水墨画”几乎一度成为中国画的代名词。

中国的文人艺术家长期在“五色乱人目，五音乱人耳”之类道家思想的浸润下，对“玄之又玄，众妙之门”的玄色（黑青色）情有独钟。在单纯的水墨表现里寄托着无限丰富的情致与幽思。在“色即是空，空即是色”的禅宗玄理中，逐渐放弃了五彩缤纷而追求明净空朦，单纯澄澈。然而对墨的应用并没有使中国画走向简单，唐代张彦远在《历代名画记》中说：“夫阴阳陶蒸，万物错布，玄化亡言，神工独运。草木敷荣，不待丹绿之采；云雪飘扬，不待铅粉而白；山不待空青而翠，凤不待五色而粹。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”

中国画家正是在长期的实践操作中运用单纯的水墨就能产生五色俱备造化幽微的效果。干、湿、浓、淡、焦而墨分五色，再加上泼墨、破墨、积墨、宿墨、渍墨等诸多墨法的应用，使画面的水墨效果产生无限丰富的墨色层次。从而构成水墨交响的华彩乐章。这一水墨的交响就成为中国画的又一特征。

四、诗情画意

在中国，实用装饰美术与民间美术走在文人绘画前面。在古代社会的文官制度下，文以载道，文的地位一直高于书画。孔子云：“本乎道，依于仁，据于德，而游于艺。”道德仁义是排在六艺之前的。而六艺之中书画也居末位，只是被当作工匠技艺而已。然而随着魏晋六朝时代文人士大夫对书画创作的参与，书画一下子就被提升到艺术与精神的高度，而且与文学建立了密切的联系，而中国古典文学中的诗词歌赋更成为传统书画家的必修课。中国绘画虽然也有宫廷绘画、民间绘画、文人绘画的区别，但基本还是以文人绘画为主的（即就是宫廷画院的画家也大都文人），且文人画取得的成就也最高，影响也最大，形式与理论体系也最完备。文人对绘画的参与，使中国画以文学为基础成为了一种必然。

中国画在技法表现上以书法为基础，在意境表现则把文学作为基础。傅抱石就曾这样理解文人画：文，就是要有文心，要有很好的诗文修养。人，就是要有高尚的人格人品。画，就是要具备高超的绘画技术。三者共同构成了文人画，缺一不可。在这里诗文的修养是放在第一位的，不是文人何谈文人画的创作呢？东晋顾恺之的《洛神赋》图就是根据曹植的文学作品《洛神赋》而创作的。如果顾恺之没有深厚的文学修养是很难领悟曹植的文心而创作出美目盼兮，巧笑倩兮的洛神形象。以文学作品与文学意境而创作顾恺之的仅仅是个开始。

中国画家与其说是画家，不如说更像诗人，起码是具备了诗人的灵性，拥有诗人的才情，和诗人对自然万物独特的幽思感悟的。苏东坡说王维：“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”对王维而言，诗情即是画意，画意也即诗情。所谓的诗中有画，无非是说画的境界深邃含蓄而富有诗的情趣。诗与画虽然表现方式不同，其追求的趣味境界却是一致的。在以苏东坡为首的一些北宋文人的提



倡下，诗与画的关系愈来愈密切。人们常把诗称为“有声画”，而把画称为“无声诗”；或是把诗称为“无形画”，把画又叫做“有形诗”。黄山谷《次韵子瞻，子由题〈憩寂图〉》有句：“李侯（李公麟）有句不肯吐，淡墨写作无声诗。”周孚《题所画梅竹》句：“东坡戏作有声画，叹息何人为赏音。”可见此种说法的盛行，以致宋末画家杨公远把自己的诗集都命名为《野趣有声画》。

中国画十分追求诗意化情境的表现。在一花一草，一山一水中都凝结着浓浓的诗情。文质彬彬的儒雅文人，在绘画中构建着充满诗情画意的东方韵致与人生格调，从中勾勒出他们诗一般的生活，即是宋代的宫廷画院也在赵佶的提倡下十分重视画家的诗文修养。应诏的画家不仅以诗句命题作画以为考，就是进了画院也要作专门的吟诗作文训练，以充盈画的意趣。李唐就是在一次以“竹锁桥边卖酒家”为题的考试中进入画院的。别的画家都画竹林小桥边有一酒家，唯李唐画小桥竹林而未画酒家，只在竹林掩映处飘出一酒旗，突现出诗中锁字的诗意，而表现出过人的才情。他们经常出题的句子有“深山藏古寺”，“万绿丛中一点红”，“野渡无人舟自横”等有画意的诗句。老舍就曾给齐白石出了一句“十里蛙声出山泉”而考他。作为造型艺术的绘画是很难表现声音的，不料我们的白石老人却智慧过人，他大笔泼墨画出山石堤岸，又细笔漫描出淙淙泉水，在泉水中点上五六只蝌蚪，使人顿时联想到十里之外的一片蛙声，真不愧大师。

中国画与诗在内在意境上是完全契合的，同时也在外在形式上结合为一体。宋代以前画上很少题诗，最多只写作画者名姓与时间罢了。从徽宗赵佶开始就在画上题诗了，到元明清则更盛，鲜见有国画不题诗加款的，诗、书、画、印这“四绝”最终构成了文人画的形式。诗题一方面点明画意，因为有诗而更值得玩味其中的意趣，所谓言有尽而意无穷，使人有诗一般的遐想与回味，另一方面，诗题跋款又成为画面形式美的有机构成部分，均衡、调整着画面的点线构成，优美的书法也会给画面增色不少，就这样诗情与画意的紧密结合使中国画散发着独特的东方韵味。

五、笔墨纸砚与诗书画印

中国绘画工具的主体是被称为文房四宝的笔墨纸砚。

毛笔是最具有中国民族特色的书写工具。史有“蒙恬造笔”之说，蒙恬是秦朝大将军，有次率军伐楚，南下行至中山地区发现此处的山兔毛较好，于是就用以制笔，毛笔就产生了。其实在蒙恬之前中国就应该有毛笔了，像岩画与彩陶纹样就有毛笔的痕迹。蒙恬只是在以前的基础上加以改造而已。在先秦时毛笔有多种名称如“不律”、“聿”、“弗”等。秦统一天下，统一文字，统一度量衡之后则统称为毛笔。

随着产地的盛衰，毛笔主要以安徽宣州的“宣笔”和浙江湖州的“湖笔”著称。按其制作原料的区别可分为硬毫、软毫与兼毫。硬毫笔主要是以性能较硬的狼毫（黄鼠狼）、鼠须、猪毛之类做成，其笔性坚硬挺直，富有弹性。软毫笔主要以羊毫、鸡毫、兔毫之类较柔软的动物毛做成，吸水量大，但弹性略弱于狼毫笔。兼



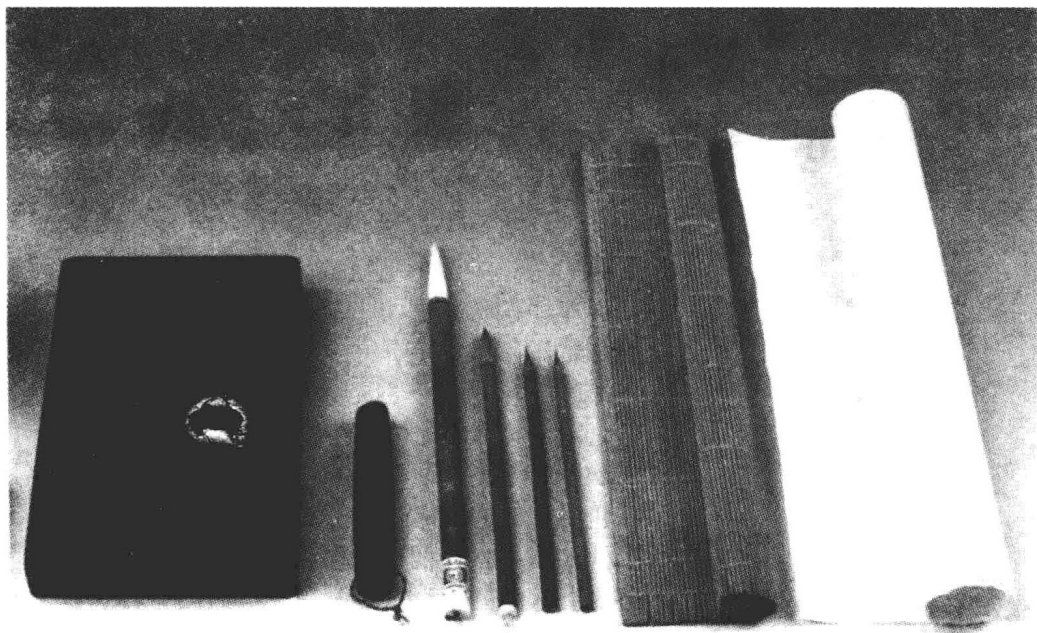
齐白石《十里蛙声出山泉》

毫笔是以羊毫和不同比例的硬毫合制，像紫毫与羊毫合制的七紫三羊之类，其性能柔中有刚，软硬适中。

圆、健、尖、齐是挑选毛笔之“四要”，圆是毫锋饱满圆润，健是富有弹性，尖是笔见水后锋毫尖锐，齐是笔锋铺开整齐一律。相对于西洋的平板方笔，中国的毛笔被称为锤形笔。相对于硬笔（钢笔，圆珠笔之类），毛常被称为软笔。正是有这样的锤形软毛笔，才有中国书法与绘画线条的优美表现，才更适于心灵情感的流露。书画家们捻一管之笔而拟太虚之体，在提按顿挫中抒情写意。

墨有松烟、油烟之别。松烟取材于年久松树，其色泽肥腻，性质沉重，墨品色黑体轻，宜书不宜画；油烟取自油桐子，墨品色紫体重，宜书宜画。历史上产墨的地方较多，而尤以徽墨为盛，且文人学士也常参与制墨。在墨汁中，曹素功，一得阁，胡开文，李廷圭都是很不错的墨汁。特别是李廷圭制墨，有煤烟子、珍珠等十三种原料。从松枝作的煤烟子到墨需要整整一年时间。南唐后主李煜尤喜李廷圭之墨，据说在其被俘之后只带了歙砚与李墨。李廷圭之墨的珍贵程度，当时流传一句话：“黄金易得李墨难寻。”现代人为了方便而常用墨汁，不再磨墨，因而也就少了那份乾坤运转的安闲之乐。但也有用墨讲究挑剔的书画家还依然金钩玉盏地墨海研锭，既酝酿着心情又构思着胸臆。

造纸术是中国四大发明之一，而其中尤以宣纸的制造举世著称，文房四宝中的纸就是指宣纸，因其主要产于宣州故有此名，宣纸并不同于一般以木材或草皮为原料制成的普通机制纸，而是以青檀树皮为原料而制成的书画专用纸。宣纸分为生宣，熟宣和兼宣。生宣吸水性好，有渗化作用，发墨性能好，常被用于泼墨写意的创作。熟宣是被胶矾处理过的宣纸，也称矾宣，不渗水，常用作工笔画的精细细染，但其韧性不及生宣，且不易长期保存，所以生宣愈旧愈好，熟宣越新越佳。兼宣是半生半熟之宣，水墨的渗化效果自然不及生宣。常常根据绘画要求而选相应的纸。



笔墨纸砚

在产地上宣纸以安徽的徽宣，四川的川宣，温州的净皮为主。从用料与薄厚上有单宣、夹宣、净皮、棉料、蝉衣、云母之类，亦有按个人的要求特选专制的，可谓洋洋大观，品类繁多。中国画在用宣纸以前基本上是在锦、帛、绢上作画。宋以后随着造纸术的进步，才大量的在纸上画画，纸的保存年代长于绢帛，因此，有“纸一千，绢五百”之说。中国宣纸使中国画便于辗转携带，而充满书卷气息。

砚用于磨墨，因其质地坚实，历时久远还物形如故的原因，文人墨客于四宝之中尤喜藏砚。如今砚虽不多用于磨墨，却不失其收藏与观赏的价值。再加上砚石本身的形质雕工所内含的文化意味，常使其越实用而越精神。文房四宝发展到今天其本身就带有中国文化的象征性，而被精神化，砚石则常常凝结着精神文化而流传千古。

著名的四大名砚，端砚产于广东省肇庆市羚羊峡斧柯山，因肇庆唐时属端州，故名端砚。由于其石质珍稀，品行优良而身价高贵。歙砚产于江西婺源县龙尾山，唐时属歙州故而得名，石色黝黑，略泛青碧，坚润劲健，易发墨。洮砚，产于甘肃省岷县洮河沿岸，此地原属古洮州，因而名洮砚，因其石处于深水之底取材不易，固被人视为无价之宝，石质细密晶莹，石纹如丝。澄泥砚以泥制作，多产于山西新绛，河南灵宝，山东柘沟镇等一些北方河水沿岸，原料取沉积黏土，过滤后而制，质地坚硬细密。

诗书画印原本都是各自独立的艺术，然而随着文人画的提倡，中国画就出现了诗书画印融为一体的独特形式。画家既是诗人，又是书法家，还是篆刻家了。诗书



能供兒戲此翁乖
 打倒休扶快起來
 頭上齊眉紗帽黑
 雖無肝膽有官階
 白石三十一歲
 癸巳年
 九十三歲白石



齐白石《不倒翁》

画印被称为中国画的“四绝”。在画上题诗，使画意与诗情相得益彰，也使得有限的画面产生无尽的诗意而使人回味。像齐白石作《不倒翁》若没有“能供儿戏此翁乖，打倒休扶快起来。头上齐眉纱帽黑，虽无肝胆有官阶”的题诗，也不过是画了一个普通的玩物罢了，但一加上诗的点题，就使画面陡加深意。所谓诗以言志，齐白石通过画对其深恶痛绝的官场进行了一次嬉笑怒骂式的讽刺与鞭挞。诗与画的结合巧妙而有趣，在中国画艺术上我们处处可以发现这样的作品。

洋洋洒洒的书法长题、短记使中国画的题款艺术成为一门学问。在诗书画印四绝中，除画以外其他诗、书、印三者都直接与题款有关。题款就是在绘画作品上书写文字，“题”就是题写和画有关的诗文，“款”就是作者的署名。大段文字叫“长款”；仅题姓名的叫“穷款”；只题姓名、年月、地点的称“单款”，又叫“下款”；另题馈赠者姓名、字号、原因的称“上款”，上下两款合称“双款”。也有一幅画“多款”者，有作者自题与他人补题等等。中国画的题款艺术不同于西洋油画的签名，其中包含有含蓄的诗意，优美的书法，并有精心别致的钤印。款识印记，除了在内容上关乎所咏，记事述物，留姓存名外，在形式上还成为中国画构图章法上不可分割的一部分，调形理气，均衡画面。一方面书法的字体韵味要求与画之风格相得益彰，寻求和谐。另一方面在字型的大小多少，横题竖题，成方成圆，或疏或密，居中居边，以及齐排还是散落等方面都有诸多讲究，然后再结合朱砂红印的作用，或均衡重心，或调整疏密，或把握开合，或呼应黑白，或强调结构。并因不同的画意追求与画家的个人处理形成不同的艺术风格。像吴昌硕多长款竖题于画边，潘天寿则大小散落于画中。郑板桥，却于竹枝石缝之间落墨行文……这一切都构成了一个多姿多彩的艺术世界。

篆刻从官身职鉴的官家印章，在文人的手中逐渐地发展成一门艺术。从铸到刻，从官到私，呈现出了另一个丰富多彩的艺术世界。印章有“名章”、“闲章”之分，刻法有“阴刻”、“阳刻”之别。阳刻为朱文印，阴刻为白文印。名章，即以姓名字号为主，闲章则言志抒情，记事述物为主，内容宽泛。除此而外还有以年月、生肖等为主的图形印。这些各式各样的朱砂大印，有方有圆，或整或残，以其

篆刻从官身职鉴的官家印章，在文人的手中逐渐地发展成一门艺术。从铸到刻，从官到私，呈现出了另一个丰富多彩的艺术世界。印章有“名章”、“闲章”之分，刻法有“阴刻”、“阳刻”之别。阳刻为朱文印，阴刻为白文印。名章，即以姓名字号为主，闲章则言志抒情，记事述物为主，内容宽泛。除此而外还有以年月、生肖等为主的图形印。这些各式各样的朱砂大印，有方有圆，或整或残，以其



大小不同的式样根据画面内容与构图形式的需要，或引首，或压角，丰富均衡着画面，成为中国画艺术一个重要的组成部分。

中国画的诗书画印组合形式，在诗文、画艺、书法、篆刻等方面全方位地展现着艺术家的心灵，在世界艺林清韵独秀。

气韵生动的人物画

万物之灵的人类，拿起画笔首先关注的就是自身，从原始岩画中的投矛狩猎，彩陶器皿中的人面鱼纹，到秦汉壁画的歌功颂德、立影存形。中国人物画一直走在山水画和花鸟画的前面，发展到魏晋南北朝时已走向成熟，出现了中国画史上第一批著名画家。有历史记载的第一位画家是三国时期吴国的曹不兴，他擅画之名被当时人列入吴国“八绝”之一。传说他画屏风时落墨为蝇，致使孙权误以为真欲用手拂去的故事。尽管是传说，但是足以说明他具备的绘画写实能力和当时绘画的成熟程度。魏晋时代是中国书画艺术的滥觞期，大批文人对书画艺术的参与，使中国画从地位卑微的匠人之技（注重实用祭祀），提升到品位高雅的文人之道（注重独立欣赏性与文化内涵），出现了大批杰出的画家。同时也出现了一批有成就的理论家，建立了最早的绘画理论与品评标准。其中南齐谢赫提出的“六法论”为历代画家的创作指明了方向，并影响至今。“六法论”也成为欣赏与品评中国画特别是人物画的重要参考，不妨稍作小叙：

谢赫“六法论”：（1）气韵生动；（2）骨法用笔；（3）应物象形；（4）随类赋彩；（5）经营位置；（6）传移模写。

谢赫提出的“气韵生动”是中国人物画的最高审美标准，与顾恺之提出的“传神论”有异曲同工之妙，都是说明人物画要传神写照，追求形神兼备，尤其要注重人物的神采韵致和把握画面的生动气息。气韵生动是画面刹那间的整体感觉，是一种让人在开卷屏息第一感觉下整体印象产生的美感，是一种非具体细节但又可以感知得到的那种只可意会无法言传的审美感受。气韵生动是六法的核心，是审美的要求，也是创造的目的。其他五法都是以实现气韵生动为旨归的。“骨法用笔”说出了中国画书法性用笔与强调线条结构的特点，此点与气韵生动的实现有密切的关系；“应物象形”是说要根据不同的物像抓其特征写其形貌；“随类赋彩”说的是设色问题，即根据不同的类别赋予其相应的色彩；应物象形与随类赋彩都说明了当时绘画的写生与写实性；“经营位置”就是安排画面，即我们现在所说的构图，在书法上则就是章法；“传移模写”就是临摹，说出了学习绘画的方法。

正是在这样的理论指导下，历代大家圣手通过不断的努力，创作了不计其数的优秀作品。而且随着唐代朱景玄、宋代黄休复等文人对绘画“三品”、“四格”等品评理论的提出、完善到定型，从而就建立了一套完整的批评理论。画之品格发展到今天基本上不离“四品”，即逸品、神品、妙品（精品）、能品。逸品“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模”。神品“应物象形，其



天机迥高，思与神合。创意立体，妙合化权，非谓开厨已走，拔壁而飞”。妙品“笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类斤于斫鼻，自心付手，曲尽玄微”。能品则“画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者也”。

就让我们在“六法”“四品”的帮助下进入气韵生动充满东方韵致的人物画世界。

一、晋唐人物画

（一）顾恺之与《洛神赋图》

对中国工笔人物画的欣赏还得从东晋顾恺之说起，顾恺之在我国画史上的地位，如黑夜中一颗璀璨的明星至今光彩灿烂，是阐述早期中国画躲也躲不过的大师。

顾恺之，字长康，小字虎头，世人多称他为顾虎头。无锡人，出生名门。小时候聪颖有才气，博览群书，擅长文学，工诗赋，多艺能，美书法，尤妙绘画。顾恺之性格率真，通脱，好矜夸，工谐谑，并带有痴呆的意趣。时人谓恺之有“三绝”，即才绝、画绝、痴绝。

顾恺之博学、聪颖擅长文辞，他的《四时诗》曰：

春水满四泽；

夏云多奇峰；

秋月扬明辉；

冬岭秀孤松。

从简练的诗句中我们可以领略他的文辞才情。而他从会稽山回到荆州后，人问其会稽山川之状。他说：“千岩竞秀，万壑争流；草木葱茏其上，若云兴霞蔚。”可谓脱口成章，充分显现了他的“才绝”。

顾恺之“痴绝”，可分为“好谐谑”、“率真通脱”、“痴黠”、“好矜夸”四项。恺之与大将军桓温交好，桓温死后，恺之拜桓温墓赋诗：“山崩溟海竭，鱼鸟将何依？”人问恺之：“卿凭重桓公乃尔，哭状其可见乎？”恺之答：“声如震雷破山，泪如倾河注海。”其语言十分谐谑夸张。因为顾恺之说话处世诙谐幽默，故时人多喜欢他，愿与之相处。

据《世说新语》记载，桓温之子桓玄与恺之同在殷仲堪家共作“了语”（就是“完了的语句”）。恺之说：“火烧平原无遗燎。”桓玄说：“白布缠棺树旒旒。”仲堪说：“投鱼深渊放飞鸟。”然后又共作“危语”，桓玄先说：“矛头渐米剑头炊。”仲堪说：“百岁老翁攀枯枝。”恺之说：“盲人骑瞎马，临深池。”仲堪眇目，惊曰：“此太逼人。”故而结束了游戏。《世说新语》还记载，顾恺之吃甘蔗，先食其尾。人问其故，云：“渐至佳境。”从其语言上可见其性格的率真通脱。

恺之将一橱画暂交给桓玄保管，里面全是自己所珍视的绝妙之品，故而用封条题封。结果桓玄拆掉封条将画全部取走，又给他封好，归还给他。恺之见封题完好如初，而画却不复存在，就说：“妙画通灵，变化而去，如人之登仙。”桓玄性



贪，欲使天下的书法名画尽归己有。显然桓玄取画自是出于其贪婪本性，并非出于对恺之的戏弄玩耍。如果恺之要寻根问底，必然会得罪桓玄，事成僵局，甚至落个杀身之祸，不如顺势装呆为好。这正是恺之的聪明慧黠之处。再加之恺之平常就好诙谐夸张，桓玄自不起疑。

桓玄知道恺之常常相信小术，就拿一柳叶欺骗他说：“此蝉所翳叶也，取以自蔽，人不见己。”结果恺之大喜，引以自蔽，桓玄假装看不见恺之还旁若无人的在一旁小便，恺之更加相信此叶可以隐身，非常珍惜，视其为宝，足见恺之之痴。

然而，顾恺之更让我们关注的是他的“画绝”。当时瓦棺寺初建成，僧众设会，请朝贤士大夫来寺中鸣钟打鼓，以弘扬佛寺的声名，并注疏捐款。当时士大夫捐款只有超过十万者，轮到恺之时，他直打注百万。恺之向来贫困无钱，大家以为他又在说狂话。后来寺里人请勾疏兑现，顾长康让寺里备一白壁，遂闭户往来寺中一月有余，在寺中画维摩诘佛像一尊，画完后在准备点睛之前他告诉寺僧：“第一日观画之人，请施舍十万钱；第二日可施舍五万钱；第三日可任意施钱。”到开户那日光照一室，施者填咽，观者如睹，俄尔得百万钱。从这一故事中所描写的盛况，可知恺之当时画技之高，画名之盛。

《洛神赋图》是顾恺之根据陈思王曹植所作的文学作品《洛神赋》所绘。曹植才华惊人，是曹操次子，十岁能文章，援笔立成。每见其父，有所问难时，总是对答如流，极得其父欢爱。其兄曹丕向来忌他的才学，当上皇帝后想加害曹植，令其在七步之内做诗一首，就在众人拔刀相逼之下曹植应声成章：“煮豆燃豆其，豆在釜中泣；本是同根生，相煎何太急？”其情真意切，发自肺腑。曹子建凭就着自己的才情幸免遇害。谢灵运曾说，天下文才共一石，曹子建独占八斗，他自己占一斗，其余一斗为天下人分之，“才高八斗”便由此而出。尽管如此，曹植在曹丕称帝后一贬再贬，最终惆怅郁闷而病死，年仅41岁。

曹植在年轻的时候，就爱慕甄逸的女儿，但没有成功，极为失望。袁绍破邺以后，娶甄逸之女给他第二子熙为妻，后来曹操破袁绍，曹丕见她姿貌绝伦，抢



顾恺之《洛神赋图》局部



先纳为夫人，称帝后继立为后，称甄后。后来魏文帝（曹丕）宠郭后，甄氏被郭后谗言致死。黄初三年，曹植入京师朝见时甄后已死。曹丕将甄后爱用的玉枕给曹植观看，曹植不觉流泪，曹丕就将玉枕赠给曹植。曹植在归途中，适过洛水，百感交集，追想宋玉所说的神女故事，就作叙事赋一篇，名为《感甄赋》，借以抒写他心中哀感幻艳，辗转思慕的情绪，后来晋明帝看见这赋改为了《洛神赋》。

顾恺之以《洛神赋》为基础，采用连环画插图的横卷式构图。将洛神赋中的情景分段画出。开头描写曹植和侍从来到洛水边：“日既西倾，车殆马烦，尔乃税驾乎衡皋，秣驷乎芝田”，正是曹植一行，车马劳顿地“从京城，归东藩，背伊阙，越轘辕，经通谷，陵景山”到达洛川时的情景。侍从们歇马于山坡下，一匹马就地打滚，疏散筋骨，此时曹植在侍从们簇拥下，来到洛水边上，他神情抑郁，若有所思，面对洛水波涛，似视非视，处在神情恍惚的状态之中。这时，微波荡漾的水面上洛神出现了，她梳着高高的云髻，微风掀动她的裙裾，衣带飘逸，体态窈窕，玉颜光润。她正慢挪微步，与曹植顾盼传情，其身姿婀娜，貌美如仙：“其形也，翩若惊鸿，婉如游龙。荣曜秋菊，华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月，飘遥兮若流风之调雪，远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蓉出绿波。秣纤得中，修短合度。肩若削成，腰如束素。延颈秀项，皓质呈露，芳泽无加，铅华弗御。云髻峨峨，修眉连娟。丹唇外朗，皓齿内鲜，明眸善睐，靥辅承权。瑰姿艳逸，仪静体娴，柔情绰态，媚于语言，奇服旷世，骨像应图。披罗衣之璀璨兮，珥瑶碧之华裾。戴金翠之手饰，缀明珠以耀躯。践远游之文履，曳雾縠之轻裙。微幽兰之芳蔼兮，步踟蹰于山隅。”顾恺之以绘画的手段将曹植笔下洛神的美貌神韵直观地呈现在我们面前。毕竟文字的叙述带有很强的抽象性，给人留有大量的想象空间，而绘画的表现则是一个整体直观的视觉感受。用几根简练的线与色去表现充满动感，引人无限联想的美姿丽质，有着很大的局限与难度，然而顾恺之对洛神的塑造却是成功的，其技巧高明令人赞叹。洛神就这样出场了。

图中以后的几段，按赋中曹植所叙述的情节发展。曹植与洛神反复出现，或嬉于岸畔，或游于水际，人神欢娱，若即若离。时而洛神“竦轻躯以鹤立，若将飞而未翔”，时而“体迅飞凫，飘忽若神”，时而“凌波微步，罗袜生尘”，时而“若绕若还，转盼流精”，“含辞未吐时气若幽兰，以傲以嬉中令人忘餐”。然而这毕竟是一场清秋大梦，良辰美景、佳人良会终难永久。“恨人神之道殊兮，怨盛年之莫当，抗罗袂以掩涕兮，泪流襟之浪浪。悼良会之永绝兮，哀一逝而异乡。”洛神最终还是驾着六条龙拉着的云车消失在云端。洛神于车中仍回首后方，依依不忍离去。曹植御舟追赶，溯而未及。子建“思绵绵而增慕，夜耿耿而不寐”，于洛水岸边秉烛而坐，以期洛神的再现。“虽沾繁霜而至曙”，一夜的等候而终无所获，只好无奈而惆怅地驾车而去。一个感伤哀艳的爱情故事，令人无限感惜。读此文，观此画，常令人良久无语。

从初见洛神的兴奋到人神永绝的哀愁，整幅画笼罩在充满神话色彩的梦幻气氛中。恰如其分地渲染了文学作品的意境。顾恺之以春蚕吐丝般的高古游丝描勾写人



物舟车，山水云龙，流畅而飘逸，繁密而有秩序。人物情态顾盼生姿，脉脉含情，对洛神的描绘更是飘飘如仙，华美异常。设色华贵典雅，浓丽明艳，朱砂石绿在绢色的统一和谐丰富，水色与石色的交相应用使画面既显得浑厚，又显得轻灵透明。图中马骝矫健，龙兽腾飞，水云交织，树木贮立，衣带飞扬。树木云水带有极强的形式感和装饰性，更增添了画面亦真亦幻的神秘美感。通幅画气韵生动，神采飞扬，既是顾恺之的一幅佳作，也是魏晋时代的一幅代表作。《洛神赋图》与曹植的原赋在中国文化艺术宝库中可谓是双美联璧。

（二）阎立本的《步辇图》与《历代帝王像》

大唐中央集权制在李家父子的刀光剑影中，势不可挡地替下了隋王朝的统治，开创了大唐基业，建立了全世界最强盛的帝国。中国人物画也随着顾恺之、陆探微、张僧繇、郑法士等人的发展完善，到唐代时进入了全盛时期。以初唐阎立本，盛唐吴道子、曹霸，演绎着大唐盛世的唐风、唐韵。



阎立本《步辇图》

《步辇图》描绘的是贞观十五年，唐太宗李世民接见松赞干布派来迎娶文成公主的吐蕃使臣禄东赞的场面。画面右边端坐在步辇上的是唐太宗，他被数名宫女簇拥着，其中一人撑华盖，二人持扇，其余人抬着步辇。画面左边贮立着三个人，中间一位便是吐蕃使节禄东赞，他正被前面一位身着红袍的典礼官引见给唐太宗，后面一位身穿白衣者，是内侍或翻译员之类的人物。画中唐太宗气宇轩昂，沉稳练达，眉宇舒朗，目光睿智，仪容端庄饱满，充分地展现了这位具有远见卓识的封建帝王所拥有的自信与威严。阎立本把帝王之尊的李世民画得比其他人物体形大一倍，既是加强王家气势的政治需要，也是深入刻画不同人物精神面貌的需要。这种象征与概念化的表现手法使人物主次、尊卑一目了然。唐太宗冠冕堂皇，众人簇拥，宫女们顾盼生姿，鲜明生动，使坐在步辇上的太宗皇帝威仪之外又增添了一份从容与大度，亲和与友好，显出泱泱大国之风范。相比之下，身穿联珠纹红色花袍