



六朝 艺术

江苏美术出版社



六朝 艺术



六朝艺术

出版：江苏美术出版社

发行：江苏省新华书店

制版：深圳华新彩印制版有限公司

印刷：上海市美术印刷厂

装订：上海装订厂

开本：八八九×一一九四 十六开

印张：十五

版次：一九九六年十二月第一版第一次印刷

印数：〇〇〇一一一五四〇

书号：ISBN7—5344—0437—1 / J · 438

定价：二五八圆

目录

绪 论

林树中 马鸿增(1)

绘画篇

绘画艺术

马鸿增(4)

图 版

季札挂剑图漆画(7) 顾恺之女史箴图(8) 顾恺之列女仁智图(12) 顾恺之洛神赋图——故宫博物院藏(16) 顾恺之洛神赋图——辽宁省博物馆藏(20) 顾恺之洛神赋图局部——美国弗利尔博物馆藏(26) 顾恺之洛神赋图局部——台北故宫博物院藏(27) 陆探微洛神赋图局部——美国弗利尔博物馆藏(28) 佚名洛神赋图局部——英国不列颠博物馆藏(29) 顾恺之斲琴图(30) 萧绎职贡图(32) 隆安二年墓砖画——青龙·白虎·兽首人身怪兽·虎头戴人首蛇怪兽·噬蛇怪兽(36) 金王陈佚名陵砖画——羽人戏虎·日轮·月轮·狮子·武士·骑马武士·侍从(40) 竹林七贤与荣启期砖画(44) 宝山佚名陵砖画——竹林七贤·羽人戏龙·天人(46) 石刻经变故事图(49) 铁心桥南朝墓砖画——莲花忍冬·瓶莲莲花忍冬·兽首鸟身怪兽与金乌忍冬·人首鸟身怪兽与金乌忍冬·瓶莲双莲花忍冬(50) 戚家村南朝墓砖画——如意侍女·拈花侍女·托博山炉侍女·捧奁侍女·青龙·白虎·狮子·神兽·奔马·凤·凰·飞仙(52) 烈帝南朝墓砖画——骑马出行图·乘车出行图(56)

书 法 篇

书法艺术

萧 平(58)

图 版

谷朗碑(61) 天发神讖碑局部(63) 国山碑(64) 天玺元年文字砖(65) 张镇墓志(65) 王羲之平安·何如·奉桔三帖(66) 王羲之远宦帖(68) 王羲之姨母帖(69) 王羲之兰亭序——神龙本(70) 王羲之丧乱·二谢·得示三帖(72) 王羲之快雪时晴帖(74) 王羲之孔侍中帖(75) 王献之廿九日帖(76) 王献之鸭头丸帖(76) 王徽之新月帖(77) 王珣伯远帖(78) 王

兴之夫妇墓志(79) 谢鲲墓志(79) 杨阳神道阙(80) 颜谦妇刘氏墓志(81) 王闰之墓(81) 爨宝子碑(82) 安弘嵩书写经残卷(83) 爨龙颜碑(84) 元嘉十六年草字砖(86) 刘岱墓志铭(87) 王僧虔太子舍人帖(88) 王慈得柏酒帖(89) 瘞鹤铭——宋拓本(90) 瘞鹤铭——清拓本(92) 王慕韶墓志(93) 萧象墓志(94)

青瓷篇

青瓷艺术

宋伯胤(96)

图 版

釉下彩盘口壶(99) 盘口壶(100) 卣(100) 鹰首双耳盘口壶(101) 扁壶(101) 方扁壶(102) 扁壶(102) 印纹卣(103) 唾壶(103) 鸡首盘口壶(104) 六系盘口壶二件(105) 蛙饰尊(106) 龙把直流尊(106) 莲瓣纹盖罐(107) 覆莲纹唾罐(107) 刻花单把壶(108) 羊头壶(109) 黑釉鸡首壶(110) 龙把鸡首壶(111) 神兽尊(112) 莲花尊(113) 人物楼阁魂瓶(114) 永安三年魂瓶(115) 飞鸟百戏魂瓶(116) 楼台百戏魂瓶(117) 龟形水注(118) 蛙形水注(118) 蛙形水注(119) 褐斑小罐(119) 狮形水注(120) 鸟形盂(120) 熊形水滴(121) 虎子(121) 羊尊二件(122) 虎子(123) 陶索提梁虎子(123) 蛙形水注二件(124) 鸟形杯(125) 刻花盘(125) 褐斑莲瓣纹盏托(125) 托盏托盘(126) 盒(127) 三足洗(127) 双鸟盖四耳盂(128) 簋(128) 灶二件(129) 熏篮(130) 香熏(130) 褐斑香熏(131) 香熏(131) 熊灯(132) 灯(132) 鍬斗(133) 酱褐斑灯(133) 狮形烛台(134) 博山炉(135) 供台(135) 灯盏(136) 辟雍砚(136) 鸡笼二件(137) 鸡笼(138) 狗舍(138) 猪圈(138)

雕塑篇

陵墓石刻艺术

曹者祉(140)

图 版

宋武帝刘裕初宁陵石刻(143) 齐宣帝萧承之永安陵石刻(145) 齐武帝

萧赜景安陵石刻(147) 齐景帝萧道生修安陵石刻(149) 齐明帝萧鸾兴安陵石刻(151) 陵口石刻(152) 金王陈佚名齐陵石刻(153) 梁文帝萧顺之建陵石刻(154) 梁武帝萧衍修陵石刻(158) 梁简文帝萧纲庄陵石刻(159) 梁桂阳简王萧融墓石刻(160) 梁临川靖惠王萧宏墓石刻(162) 梁安成康王萧秀墓石刻(165) 梁鄱阳忠烈王萧恢墓石刻(168) 梁始兴忠武王萧憺墓石刻(170) 梁吴平忠侯萧景墓石刻(171) 梁南康简王萧绩墓石刻(173) 梁建安敏侯萧正立墓石刻(176) 梁新渝宽侯萧映墓石刻(177) 陈武帝陈霸先万安陵石刻(178) 陈文帝陈蒨永安陵石刻(179) 侯村南朝佚名墓石刻(182) 烂石垅南朝佚名墓石刻(184) 水经山南朝佚名墓石刻(185) 方旗庙南朝佚名墓石刻(186) 宋墅南朝佚名墓石刻(188)

俑的艺术

许忆先(189)

图 版

陶俑头(191) 陶女俑座灯盏(192) 青瓷女俑(193) 青瓷执笏男俑(194) 青瓷持书男俑(194) 青瓷男俑(195) 陶持盾武士俑(196) 陶男侍俑(197) 陶持盾武士俑(197) 陶女俑(198) 陶女俑二件(199) 陶男俑(200) 石女俑(200) 陶男俑(201) 陶高髻女俑(202) 陶女俑(203) 陶女侍俑(203) 青瓷骑兽俑(204) 陶牛车及陶俑群(205) 鸽(206) 陶马(206) 滑石猪(207) 金虎(207) 石穷奇(208) 陶犀牛(208) 陶牛车(209) 滑石牛(209)

佛教造像艺术

阮荣春(210)

图 版

红陶佛像(212) 佛像神兽镜(213) 鎏金菩萨立像(214) 金铜佛坐像(214) 永明造像碑(215) 金铜佛像(216) 维卫尊佛(217) 无量寿佛坐像(218) 胁侍菩萨(219) 释迦立像(220) 释迦立像(221) 观音立像龕(222) 释迦坐像(222) 释慧影造像(223)

绪论

林树中 马鸿增

六朝,是指相继建都于建康(今江苏南京)的东吴、东晋、宋、齐、梁、陈六个封建王朝,时为公元220年至589年。在此370年期间,中国除在东吴与东晋间的西晋有短暂的统一,基本上处于南北分裂、社会动荡的状态。六朝属于中国南方的王朝,其疆域大体为整个长江以南的广大地区,一度也曾扩展到中原部分。六朝艺术,由于文化上的连续性,实际上是包括了六朝和西晋这一历史时期的中国南方艺术。

六朝上承大统一的汉王朝,下启实现了新的大统一的隋朝,紧接着中国便进入了封建社会高度繁荣强盛的唐朝。六朝处在这样一个承上启下的历史转折阶段,在政治、经济、文化诸领域都发生了突破性的重大进展,体现出鲜明的时代特色。

六朝艺术以直面人生、张扬个性为宗旨,显示出神韵优雅、清秀飘逸、空灵精致的基本特征。这一特征,不仅体现在“画圣”顾恺之、“书圣”王羲之等艺术大师的作品中,而且渗透进几乎全部绘画、书法,以及石刻、青瓷、陶俑、佛像,乃至音乐、舞蹈等艺术门类中。这表明,在六朝的艺术氛围里,无论帝王将相、贵族文人、民间匠师,都接受了新的社会文化观念和审美情趣的熏陶;而他们的艺术实践,又使六朝的艺术特征更加丰满、鲜明、生动。

首先,六朝艺术,在于它深深扎根于江南优美的大自然和日益开发的社会经济。江南山清水秀,气候温和,物产丰盈,天人相宜。俗话说:“一方水土养一方人”,风光绮丽的南国自然环境,陶冶着江南人民的精神世界,使情感更加丰富、细腻、活泼、多采,并染上一种浪漫的色彩。正是在这方土地上,曾孕育出了灿烂的吴越文化和楚文化。

自汉末以来,中国北方由于连年战乱,大量人口不断南迁。劳动力的增加,促进了江南经济的开发。东晋时,又有大批北方的豪门大族和移民南下。此后的二百

余年间,北方移民与南方人民交流生产技术,共同辛勤劳动,使中国南部的社会经济迅速走向繁荣。农业和纺织业、陶瓷业、造纸业、造船业等大步发展,商业也随之兴旺,还开拓了海外贸易。江南经济的发展,为丰富社会文化生活奠定了坚实的物质基础,并为一部分有文化素养的士族提供了优裕的条件,使他们能在新的审美视野中去专门从事艺术创作。

第二,六朝艺术,在于它面向现实的社会生活,顺应了个性解放的时代趋势。延续四百年的汉王朝一旦崩溃,被奉为正统而享有独尊地位的儒家学说随之动摇,人们突破了长期遭受的思想禁锢,开拓多方位地思考现实的人生。意识形态空前活跃起来,出现了中国历史上自春秋战国“百家争鸣”以来的又一次思想大解放。具有重大影响的玄学迅速流行开来,道家思想复生,士族文人们借用老庄思想来批判僵死的儒家礼教和迂腐的谶纬迷信。鲍敬言公然提出“无君论”,范缜则大声疾呼“神灭论”。在这种新的时代大潮面前,人们崇尚“自然”、“无为”,注重理性思辨和真情实感,一反儒家传统的道德评价,转向推崇人的才情、气质、格调、风度等内在精神,一批名流更是放浪形骸,高谈玄理,饮酒任气,超然自得,形成了所谓的“魏晋风度”。

张扬个性解放的时代风尚,有力地激发了六朝艺术中的“怡情”因素。号称“晋代书画第一”的王廙,提倡“画乃吾自画,书乃吾自书”(《历代名画记》),鲜明地体现出对艺术的自觉意识。玄学派的“竹林七贤”,他们的狂放形象不仅频频出现于画家笔下,而且成为南朝帝王宫廷和陵墓壁画的核心内容。大胆颂扬爱情自由的《洛神赋图》,竟然登上了大雅之堂。田园诗、抒情诗的流行,山水画、花鸟画的独立,都无不透露出情感的魅力,显示着新时代的个性风采。

第三,六朝艺术,在于它体现了中外文化艺术的广泛交流和相互吸收。东吴已与中亚诸国乃至大秦(东罗

马)建立了经济贸易关系。东晋高僧法显远行中亚及印度、斯里兰卡、爪哇等 30 余国,更进一步扩大了文化交往。异域的哲学思想、宗教文化和各种艺术作品,开拓了六朝艺术家的视野,丰富了他们的见识。其中发生特别重大影响的,是佛教思想和佛教艺术。“佛法省欲去奢,恶杀非斗。当民生涂炭,天下扰乱,佛法诚对治之良药,安心之要术”(康僧会《法镜经序》)。故六朝统治者大力提倡和崇奉佛教,以利于稳固统治,广大底层人民也以佛教为对现实苦难的抗争或逃避的精神寄托。

佛教及其艺术的传入,不仅使六朝艺术中涌现出新的创作题材及表现形式,而且在消化吸收、逐渐中国化的进程中,极大地丰富了整个中华民族的艺术特色。例如,若说在青瓷“魂瓶”的造型上,出现四方位神、仙人与佛像、莲花共处一境,还只是反映了佛教的“苦”、“空”与老庄、玄学的“虚”、“无”,以及秦汉神仙方术思想的简单混合;那么,六朝“秀骨清像”的产生,则已是深及精神风貌的内在融合,标志着一种艺术特色的成熟。因此,它不仅是属于南方六朝,还强烈影响到往后北方的龙门、云冈乃至敦煌艺术。

第四,六朝艺术,在于它形成了系统的艺术理论,并以此来指导艺术实践。汉魏艺术的发展在呼唤理论,六朝思想的解放为理论的升华创造了条件,六朝艺术的实践为理论的出现提供了基础,于是出现了我国艺术理论的第一高峰。这种艺术理论的高峰指导下的艺术实践,在六朝时期受着战乱的限制,但一旦到了隋唐,社会稳定以后,就爆发出了艺术的辉煌。因此,可以说,六朝对隋唐文化艺术的影响,就像战国对秦汉文化艺术发展的影响一样巨大。

六朝时期,产生了一系列具有开拓性的文论、诗论、画论、书论,如陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》、顾恺之的《论画》、王微的《叙画》、王羲之的《笔势论》、庾肩吾的《书品》等等。在汉代,文学几乎是宫廷玩物,造型艺术尚无独立地位,而在六朝,从帝王权贵

到士族文人,都认识到文学艺术的自身意义,并注重其传之久远的不朽价值。人们不仅强调文艺的教化效能,“明劝戒,著升沉,千载寂寥,披图可鉴”(谢赫),还特别强调文艺的怡情功用,“望秋云,神飞扬,临春风,思浩荡”(王微),即便是书法,也重视“把笔抵锋,肇乎本性”(王羲之)。六朝艺术中人性、感情因素的强化,无疑是艺术审美史上的重大进步,它有力地推动了对艺术创作规律的探讨,促进了艺术批评的发展。如在造型艺术方面,产生了“以形写神”、“迁想妙得”为核心的“传神论”(顾恺之),以“气韵生动”、“骨法用笔”为核心的“六法论”(谢赫);在书法艺术方面,则提出“书之妙道,神采为上,形质次之,兼得者方可绍于古人”(王僧虔);在语言艺术方面,又倡导“得象忘言,得意忘象”(王弼)、“情之含风,犹形之包气”(刘勰)。如此等等的艺术理论,在总体上,突出地要求通过有限的、可穷尽的外在形象,传达出某种无限的、不可穷尽的内在精神——这正是六朝艺术理论的重要美学内涵。

在六朝艺术理论的导向下,艺术创造的主体的性、情、意、趣,与客体的形、神、气、韵,通过艺术表现的理、法、式、样,实现了高度有机的统一,从而为中华民族艺术理论体系确立起牢固的基本构架。这就使人们可以更深刻地理解:六朝艺术创作特别重视人的审美感受和艺术形式结构,绘画、雕塑等造型艺术是如此,抽象的书法也以妍媚流畅的草书、行书取代了严正凝重的篆书、隶书,将笔势、行气、神韵之美发挥到划时代的新水平。

六朝艺术的迅猛发展,是如此奇峰突起,又是如此多彩多姿,真令人眼花缭乱,美不胜收。以上,我们仅仅是就其总体特征,试作一些简略的提示,各艺术门类的具体成就,另有专文论及。总之,六朝艺术是特定的历史时代、地域环境、内外因素等综合造就的,它那神韵飞扬的风采,在辉煌的中华民族艺术史册上,洋溢着永恒的魅力,给世代代的鉴赏者以美的享受。

伯玉車

绘画篇



绘画艺术

马鸿增

步入六朝绘画艺术的殿堂,人们感到扑面而来的是一股迥异于秦汉的新鲜气息。从依附于神话经史到面向现实人生,从粗略稚朴到精美雅致,六朝时期正是一个分水岭。

六朝绘画的转折性意义主要表现在三方面。

其一,绘画题材内容的拓展。除去部分地因袭汉画中常见的历史故事之外,更多地扩大到人生的多个领域,出现了一批前所未有的人物肖像画、表现文学作品的绘画以及大量反映贵族生活、田舍生活、外族人物的风俗画。作为人物画背景的山水风景画,开始走上独立化的道路;作为图案装饰的花鸟虫兽画,也出现独立化的萌芽。此外,随着佛教的传入而兴起的佛教绘画,更是发展迅速,遍及数以千计的寺院之中。艺术表现对象的扩展,意味着艺术与人生的关系进一步密切,同时也意味着艺术创造者们审美认识的深化和表达能力的提高。

其二,出现了第一批彪炳于史册的画家。六朝士族文人享有多种特权,并有较高的素养和充裕的时间从事书画活动,促进了绘画水平长足发展。《历代名画记》记载六朝名画家102人,堪称巨匠者,东吴曹不兴被列为“八绝”之一;西晋时有“古画皆略,至协始精”之评的卫协,享“画圣”之誉;东晋顾恺之、刘宋陆探微、萧梁张僧繇以各自独创的画风被推为“六朝三杰”;其余如戴逵、史道硕、宗炳、王微、谢赫、萧绎等,均为一时高手。他们对后代绘画有着深远的影响。

其三,产生了第一批有深度的画论专著,奠定了中国绘画美学思想的基本构架。六朝之前,从未见画论专著,此时则论著迭出。顾恺之的《论画》、《魏晋胜流画赞》提出“以形写神”、“悟对通神”、“迁想妙得”等观点,开创了“传神论”美学体系。谢赫《古画品录》则提出“六法论”,以“气韵生动”为第一,强调表现人物内在的精神气质、神韵风度;其余五法分别为骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写,即分别对笔力、造型、设色、构图、临摹提出要求。六法成为后世绘画品评标准。

姚最《续画品录》中“心师造化”的观点也有新意。山水画论方面,宗炳《画山水序》、王微《叙画》是开创性专论,强调“畅神”、“澄怀观道”的功能,在观察自然、内心体悟、远近透视等方面均有论述。六朝画论对于绘画功能多样性的认识,对于精神内涵的强调和审美形式的探讨,都具有开创性意义。它既是创作实践的经验总结,又反过来指导创作实践。

以下我们结合传世的作品进行分析,从中品味六朝艺术观念和艺术特色。

东吴绘画历来只有记载而未见实物,可喜的是1984年在安徽省马鞍山市发掘的东吴右军师左大司马朱然墓出土了一批绘画漆器,使我们得以了解曹不兴时代民间画师的艺术水平。其中《季札挂剑图》一件,漆盘盘面中心绘春秋时期吴国公子季札恪守心许,挂剑于树祭祀亡友。人物刻画改变了汉代靠夸张动态表现故事情节的稚朴手法,神态描绘较为精致,悲痛、哀惋之情呼之欲出。山峦云气间有两人相对,似乎暗示二友生前交往。下部野兔嬉戏,增加环境气氛。值得注意的是线条运用增强了运动感和韵律感,山峦用没骨法,比历史记载早一二百年。中心画面外的两圈环形画面,分别描绘狩猎、童子摸鱼、水禽、荷花,带有很强的装饰性,也显出熟练的写生技巧。可见史载曹不兴画蝇孙权疑真的传说并不是虚言。

东晋顾恺之是我国画史上第一位有画迹流传至今的大师。顾博学多才,能诗善画,诙谐洒脱,颇具当时流行的名士风度。传世作品有《女史箴图》、《列女仁智图》、《斲琴图》和《洛神赋图》,虽然都是唐宋人的摹本,但仍不失为重要的研究依据。前两卷沿续了汉代配合经史“成教化、助人伦”的传统,分别根据西晋诗人张华《女史箴》、汉代刘向《列女传》而创作,宣扬封建社会妇女道德规范,选择历史人物为例进行形象化的说教。画中人物神情动态刻画入微,准确地表达出不同身分和性格。舍身挡熊的烈女、温和辞让的贤妃、不胜重负的武士、对镜

梳妆的姬妾,都具有“迹简意淡而雅正”的特点。线条细挺柔秀,舒展自然,确如古人所评“紧劲联绵,循环超忽”,“如春蚕吐丝”。

留有多种摹本的《洛神赋图》,代表了六朝时代的新思潮,它第一次直接反映了文学作品中的爱情题材,而且深入刻画了处于爱情感伤中的人物内心活动,思想内涵和艺术处理达到前所未有的高度。《洛神赋》是曹植所写人神恋爱难以实现的哀婉诗篇,继承了屈原浪漫主义传统,反映出要求恋爱自由和冲破传统礼法的理想。顾恺之发挥了丰富的想像力和创造力,分五个段落描绘了从人神相会到离别的种种场景,用鼓乐、飞鱼、云车、龙马等动态的形象将诗文视觉化。尤其是曹植与女神相遇的一段,女神出现在平静的水面上,神色忧伤,似去又来;曹植茫然遥视,传达出可望而不可及的惆怅情意。画家显然在努力实践着“以形写神”、“悟对通神”的理论,创造性地再现了原诗中的那些名句:“凌波微步,罗袜生尘”;“翩若惊鸿,婉若游龙”;“华容婀娜,令我忘餐”。这一作品表明,东晋人物故事画已经从单纯说明事件发展到能表现一定的感情气氛,体现出重视人生感情生活的时代风尚,并为此后情节性绘画的发展开辟了道路。

顾恺之的作品还使我们得以窥见东晋山水画的实际水平。由于老庄思想流行,重虚静,归山林,山水诗、田园诗、山水文学此时大量涌现,山水画也应运而生。顾恺之《论画》开头就说:“凡画,人最难,次山水,次狗马。”表明东晋已有山水画科。他的《画云台山记》其实就是一篇以山水为主体的道教故事画构思文稿,遗憾的是没有留下独立的山水画。不过作为顾恺之人物画背景的山水部分,却可供考察研究。《女史箴图》中“道罔隆而不杀”那一段,线描高山,山中有虎雄踞,白兔惊奔,野雉一飞一栖,天空日月高悬,左侧一猎人张弓欲射。虽然“人大于山”,不合比例,但这不过是早期的过渡形态。在稍后的《洛神赋图》中,山水、树木与人物关系的处理已前进了一步,古拙而带装饰意味,既烘托环境气氛和人物心理,

也起到分隔不同时空、统一全图氛围的作用。画中树木多种,并不是如唐代人所说的“如伸臂佈指”。到了南朝,出土有四川成都万佛寺遗址的经变故事浮雕,精雕细刻,数十个人物活动于山水、建筑物之间,视觉上趋于合理,再不是“人大于山,水不容泛”的幼稚状态。这些实物都具有纠正史书失误的意义。

南朝的卷轴画只遗存一件梁元帝萧绎绘制的《职贡图》(宋人摹本),真实地反映了当时各国人民友好交往,具有珍贵的史料价值。残存十二个人像,明显感受到各自不同的民族性格、情态与风土气质,其中波斯国、狼牙修国、倭国、胡密丹国使者形象尤为出色。笔法流畅,衣纹疏简,已不完全类似顾恺之画风。萧绎处于张僧繇“笔才一二,像已应焉”的画风占主流的时代,此画可作为参照。手法上受时代局限,一人配一段文字说明,带有图解意味,但开创了新的题材。唐代阎立本创作的唐太宗接见西藏使臣的《步辇图》,则是这类题材发展的新高度。

除上述四件卷轴画之外,近三十余年来陆续发现六朝墓室模印砖画,绘画性极强,在很大程度上弥补了传世绘画的不足,并可印证画史的记载。江苏南京、镇江、常州、武进先后发现多座东晋南朝墓,墓中砖画采取模印法凸起线条,小幅者一砖一画,大幅者由数十乃至数百块砖镶嵌而成。其中东晋砖画多承袭汉代画像石神兽怪异题材,如四方位神、兽首鸟身、兽首人身、吞蛇怪兽等。南朝砖画多为南齐作品,内容有武士出行、骑马鼓吹、羽人戏龙、羽人戏虎、飞天莲花等。以线条造型,生动夸张,运动的节律处理比汉画熟练、精致。值得注意的是道教意识的羽人与佛教意识的莲花共处,反映出社会观念的变化。羽人戏龙虎与鼓吹队列中那些道具、乐器以及人物动态,给研究六朝音乐、舞蹈提供了宝贵的形象资料。

发现于三座南朝帝陵中的《竹林七贤与荣启期》砖画特别重要。所谓竹林七贤,是活动于魏晋时期的七位“名士”:嵇康、阮籍、山涛、王戎、向秀、刘伶、阮咸。他们

不受传统观念和礼教的束缚,甚至“非汤武而薄周孔”,诗酒山林,放浪形骸,高谈玄理,追求精神超脱。荣启期则是春秋时期的一位隐士。史载七贤题材曾被六朝许多画家反复描绘,戴逵、顾恺之、史道硕、陆探微都画过;画荣启期的有顾、陆二人。这类题材竟然进入南朝帝王的墓室,取代了汉代常见的神仙世界、历代帝王、忠臣义士,这一事实充分表明社会思潮对人物评价标准已转为才情、风神、韵度、气质等内在精神,七贤正是当时寄托理想的典范。砖画中,一个个袒衣跣足,席地而坐,或静观,或长啸,或悠然酌饮,或依树沉思,或醉态朦胧,或抚琴挥弦。三幅砖画基本相似,说明有着共同的粉本。艺术表现相当成熟,人物精神动态的刻画比顾恺之似胜一筹。形象瘦削,是典型的“秀骨清像”,行笔绵密紧劲,有如锥刀,与画史所说陆探微的画风相合,因此出自陆氏

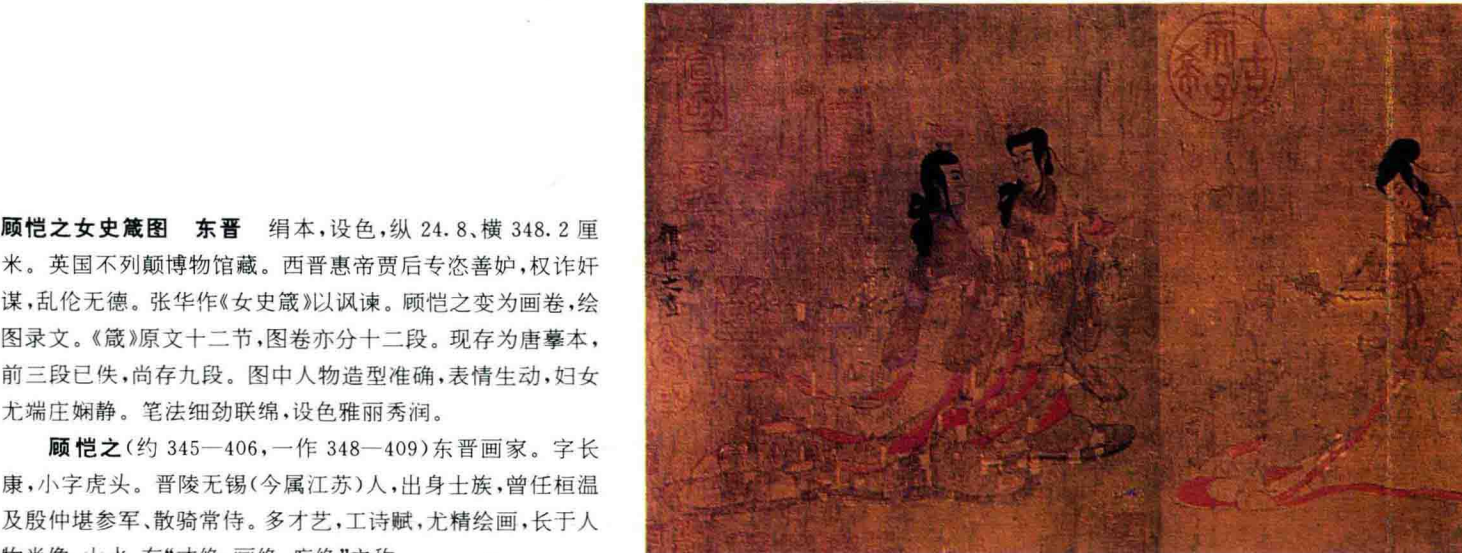
之手的可能性极大。

六朝绘画的特色由于当时南北交流而扩大到北部中国。虽然南北政权分裂,北方统治者却从内心承认南朝文化为华夏正统。北齐画家曹仲达创造的“曹衣出水”佛画式样,与陆探微创造的“秀骨清像”就颇有共同之处。南朝与北朝的石窟壁画、墓室壁画也有相似,尤其表现在对清秀、飘逸、婉雅的审美追求上。

毫不夸张地说,六朝绘画所确定的基本美学原则——以形写神、迁想妙得、气韵生动、骨法用笔、澄怀观道为核心的艺术观,已成为整个中华民族绘画艺术体系的牢固基石,具有里程碑的价值;六朝绘画中那些风度翩跹、神韵高雅的艺术形象,更作为一个时代的审美理想模式,具有不可代替的艺术魅力。



季札挂剑图漆画 三国·吴 1984年安徽马鞍山吴朱然墓出土。画绘于漆盘盘底,直径10.3厘米。安徽省文物考古研究所藏。季札挂剑,事见《史记·吴太伯世家》。画面为季札致祭徐君墓前,祭毕挂剑于墓侧树上,以赠徐君。季札身穿红袍,神情悲怆,身后从者表情荡然,显出不懂季札此举。东吴绘画历来不见实物,此幅漆画填补了中国绘画史上的缺环。



顾恺之《女史箴图》 东晋 绢本，设色，纵 24.8、横 348.2 厘米。英国不列颠博物馆藏。西晋惠帝贾后专恣善妒，权诈奸谋，乱伦无德。张华作《女史箴》以讽谏。顾恺之变为画卷，绘图录文。《箴》原文十二节，图卷亦分十二段。现存为唐摹本，前三段已佚，尚存九段。图中人物造型准确，表情生动，妇女尤端庄娴静。笔法细劲联绵，设色雅丽秀润。

顾恺之（约 345—406，一作 348—409）东晋画家。字长康，小字虎头。晋陵无锡（今属江苏）人，出身士族，曾任桓温及殷仲堪参军、散骑常侍。多才艺，工诗赋，尤精绘画，长于人物肖像、山水，有“才绝、画绝、痴绝”之称。





女史箴图局部 上图为《女史箴图》第一段，描绘“冯媛挡熊”的故事。汉元帝游虎圈而突遇黑熊，女官冯媛勇敢地挡熊而立，保护元帝。画面主要通过人物动态表现心理活动：冯女凛然直立，无所畏惧；其他女侍惊恐逃避，元帝也紧张得冠戴上扬；二卫士与黑熊对峙将斗。一个个人物刻画颇为传神。 下图右侧表现妇女应像梳妆打扮一样重视内心修养。正在对镜梳头的两个妇女姿态生动自然。左侧表现夫妻关系中应当“出其言善”，否则就会“同衾以疑”。图绘床帏间夫妻二人正在交谈，似乎丈夫产生疑惑，仓猝而起，足下的鞋子尚未穿好，这一细节富于戏剧性。画中器具用物描绘十分细致具体，具有文物资料价值。



女史箴图局部 全图最后两位人物是正在交谈的贵妇人，她们相互呼应，仪态万方，在优雅的表情和肃穆的气氛中，表现出对于《女史箴》的折服与信仰，从而完成古代所要求的“成教化，助人伦”的艺术功能。



女史箴图局部 此画为“专宠渎欢”的一个局部。原文为：“欢不可以渎，宠不可以专；专则生慢，爱极则迁；致盈必损，理有固然。美者自美，翻以取尤；冶容求好，君子所仇；结恩而绝，实此之由。”教育宫廷妇女不要专靠过分的冶容修饰来取悦于男子。画面上妇女正在快步前行，追赶男子，衣带飞扬。线条紧劲飘逸，恰如前人所说：“如春云浮空，流水行地”，“如春蚕吐丝”。在表情刻画上，似带几分愧色，这是和前面男子摇手相劝的情节相呼应的。