



泼墨重彩画山河

中国绘画

ZHONGGUOXUESHENG BIDU WENKU 中国学生必读文库

一 一片闲云任卷舒

——古代绘画

翩若惊鸿洛水神

● 一帆

《洛神赋图》是晋代画家顾恺之根据曹植的《洛神赋》所叙述的故事而创作的。

曹植的《洛神赋》讲述了在洛水遇见洛神的故事，言辞绮丽、陈情缠绵，具有极其强烈的浪漫色彩。传说是曹植企羡曹丕之妃甄氏终不可得遂有感而作，但也有学者以为这是后人的附会。

顾恺之巧妙地运用长卷的形式来展开故事的叙述。从画面的布局来看，顾恺之抓住了主要故事情节加以描绘，如开始的“惊艳”，中段的“陈情”，末段的“偕逝”。顾恺之并没有将故事描绘成像曹植原作那样回到无可奈何的现实，而是创造性地结束在男女主人公共赴仙界的画面上，使惆怅变成了欢愉，让故事更富神话色彩，可以说顾恺之的艺术再创造使《洛神赋》增添了光彩。

在构图上，顾恺之也别具匠心，充分利用长卷横向的优势来展开故事的叙述，男女主人公几次出现却不觉突兀。利用山石林木作为背景穿插使得这种不合实际的安排在画面上显得妥帖

自然。人物画的线条如“春蚕吐丝”，柔韧坚挺兼而有之。

从这幅画中我们可以看到人物画在当时已经十分成熟，但对山水的描绘和处理仍处于幼稚阶段，其中“人大于山”；“水不容泛”的现象还十分明显。不过，从今天的眼光来看，似乎这样的画法更富有神话色彩，具有装饰效果。

顾恺之是东晋时的名士，耽心翰墨，敷衍权贵，有画绝、才绝、痴绝和“痴黠各半”的品评。他是中国绘画史上伟大的人物画家。有关他的传说也颇多，比如：

①轻云蔽月。顾恺之欲为殷仲堪画像，殷因一只眼睛瞎了，生怕画出来形象不美，所以不肯画，但顾恺之还是说服了他。画时顾恺之仍然明确地画出殷的眼眸，再以飞白轻拂其上，并称之为“轻云蔽月”；于是眼的残疾变成了具有诗意的文饰。

②颊上三毫。顾恺之为裴楷画像，在他的脸颊上凭空添画了三根毛。别人不知其中缘由，顾恺之解释说，裴楷是个非常有见地的人，这么一画可以使观者更能领会这一点。看画的人听他一说，果然有同感。

③一丘一壑。顾恺之画谢幼舆，为了突出他清雅高逸的一面，干脆就把他画在丘壑里，使观者产生联想，从而循着画家的思路去理解谢幼舆的性格。

以上几个传说既说明了顾恺之画艺的高超，更主要的是，它们说明了顾恺之在构思上的别出心裁，非同一般。他善于利用一切绘画手段来塑造人物，通过具体形象揭示人物的性格特征和精神世界。这正是他“以形写神”理论的实例证明。

隋展子虔《游春图》

● 王心棋

《游春图》是我国现存著名画家作品中最古老的一件山水画卷，传为隋代展子虔所作。

展子虔，渤海（今山东阳信）人，一生经历了北齐、北周、隋三个朝代，曾为隋文帝所召，任朝散大夫、帐内都督等职，是隋代具有代表性的画家。展子虔擅长画楼阁、人马、山川。所作人物，描法甚细，以色晕染，神采如生，意度具足，被著名画理家汤屋定评为“唐画之祖”（《画鉴》）。所作马匹，形神毕肖，立马有走势，卧马则腹有腾骧起跃状，故唐代著名美术史论家张彦远在《历代名画记》中说：“展则车马为胜。”所作山水，触景留情，精妙绝伦，尤其是描绘山水的远近之势，有咫尺千里的意趣，蕴含着浓厚的诗意，诚如《宣和画谱》所称：“略与诗人同者也。”据史籍记载，展子虔还是一位有名的壁画作者。他辗转大江南北，足迹遍于四方，曾在洛阳和长安的光明寺、灵宝寺、云华寺、江都（扬州）的东安寺，以及浙西、四川等地作过壁画，留下了不少画迹，甚至于到了唐代尚有遗存。但由于历经水患兵火之灾，展子虔的作品散失严重，到了明代便难以见到了。所以，董其昌把《游春图》视为“世所罕见”之墨宝，詹景凤把《游春图》当作稀世之“奇宝”都不是没有原因的。这正说明《游春图》不仅有其本身的高度艺术成

就，而且对我国传统山水画的发展历史，具有补苴罅漏的珍贵价值。

《游春图》为大青绿着色绢本画卷，有宋徽宗赵佶题签。全图描绘达官士人在风和日丽、春色宜人的季节，到都城郊野“踏青”的游乐生活情景。画面右上半部分绘以大片山石树林，一条湖堤小径蜿蜒曲折地伸入山间幽谷，山下是“桃蹊李径花未残”，山上是“层青峻碧草树腾”，充满翠岫葱茏的浓郁春意。人们或策马纵游，或伫立观赏。所画四马，一为前导缓行，二为昂首疾步，三为扬蹄奔跑，四为垂头追逼，神态各异，虎虎有生气，为平远静穆的胜境增添了蓬勃生机，起到了以动写静，而倍增其幽静的良好艺术效果，不仅显示了画家画马的艺术功力，而且表现了画家构图、点景和立意的才华。隔水相应的是左下角的山林屋宇，在湖畔草地上，有两人伫立观望湖面的春漪轻浪，其闲情逸志，自若优雅。画面中段设以大片水色，由近及远，水天一片。在波光潋滟的湖面上，一艘华丽的游艇随波荡漾，中有三女子正纵目四野，陶醉于明丽的湖光山色，留连忘返。在用笔设色上，《游春图》以青绿勾填法描绘山川、人物、树石，并直接用青绿赭石涂染，不加皴斫，因而使画面达到了轻重有致，粗细自然，阴暗间出的艺术效果，显示出富丽堂皇的古拙美，对渲染画面气氛，深化画意，都起了恰到好处的作用。后人对《游春图》颇为赞赏，为其所作的诗跋有多种。其中元人有题诗云：“暖风吹浪生鱼鳞，画图仿佛西湖春。锦鞞诗人两相逐，碧山桃杏霞初匀。粉阶朱槛眼欲醉，垂杨浅试脩蛾颦。人间别自有蓬岛，仙源之说元非真。危桥凌空路欲转，飞流直下烟迷津。画船也有诗兴好，婵娟未必飞梁尘。两翁隔水俯晴绿，韶老似酒融芳晨。望中白云无变态，我欲乘风听松濂。落花出洞世岂知，瑶池池上春千载。”这对《游春图》画面内容和深刻含义的揭示，可以说是点睛之笔。

《游春图》是我国早期山水画处在演变阶段的一幅重要绘画作品。它在山水画形式格局方面的突破，对我国山水画趋向独立画科的发展，起了重大的推进作用。魏、晋、南北朝时期，传统绘画中的山水，是作为人物故事画的陪衬出现在画面的。那时的画家作画，都把人物屋宇画得很大，把山水树石点缀得很小，客观物体之间没有自然的比例关系，所以人物虽画得极其妙绝，山水则往往粗成而已，古人称之为“人大于山，水不容泛”。展子虔的《游春图》，在透视关系的处理上，已开始注意客观物体之间远近、高低、大小的一般关系和深度层次，把山水画发展成较为合乎比例关系的新格局。这件作品以自然景物为主，点景人物为辅，配以殿阁舟桥的崭新面貌，与隋代以前那种群峰之势“若钿饰犀栳”，流水之状“不容泛”，树石成“列植之状”，若伸臂布指”的山水之作相比较，当为一大进步。它的出现，标志着前代山水画的稚拙阶段已经结束，“青绿重彩，工细巧整”的较为完整的山水画创作逐渐开始。

展子虔是一位承前启后、继往开来的画家。他的山水画风格为唐代李思训、李昭道父子所宗，对后世影响颇大，而《游春图》历来被评家视为“开青绿山水之源”的重要作品，在山水画发展史上具有奠基的意义。

（《中国美术欣赏》，上海人民出版社）

唐阎立本《萧翼赚兰亭图》

——王羲之《兰亭序》流传的故事

● 长河

阎立本(?—673),雍州万年(今陕西临潼)人,高宗总章元年(668)官至右相,传世作品有《历代帝王图》和《步辇图》等。

《萧翼赚兰亭图》内容画的是王羲之《兰亭序》写成后流传的一则故事。据唐代何延之《兰亭记》所述,唐太宗喜临王羲之书法,各体真迹无所不备,惟独缺《兰亭序》真迹。《兰亭序》经王家世代传承,到了羲之十七世孙智永,将它传给了辨才和尚。此事被唐太宗知道了,于是召辨才入宫供养,热情招待。一次唐太宗与辨才闲谈中,问及《兰亭序》的下落,辨才对唐太宗说:“过去侍奉智永老师,虽曾见过《兰亭序》,但智永死后,历经变乱,现在已不知下落了。”唐太宗听罢,只好放辨才回越州。但太宗欲得《兰亭序》之心不死,又派人经再三探察,得知《兰亭序》仍在辨才手中。于是再招辨才入宫,重提《兰亭序》之事,如此三次,辨才始终坚持原来的说法。唐太宗实感无奈,这时臣下建议,派遣监察御史萧翼前往“智取”。萧翼奉命到了越州,装成一位潦倒的山东书生,有意接近辨才,相互饮酒唱和,与之成了好友。一次在赏读书画时,萧翼说自己家中有先世相传的“二王”墨迹,还展示出他携带的宫中收藏的“二王”书迹,与辨才讨论其中的真伪。辨才说:“老僧这里有智永和尚承传的王羲之《兰亭序》真迹。”萧

翼说：“《兰亭序》早已失传，人间哪还有真迹？”于是，辨才从房梁上取出《兰亭序》。萧翼看罢漫不经心地说：“这只是一件摹本而已。”这样，辨才把它连同萧翼携带的王羲之的墨迹一并放在几上。一天，趁着辨才外出，萧翼到辨才处轻易地取走了《兰亭序》。日后，萧翼到寺中拜别辨才，并出示太宗收取《兰亭序》的旨意。辨才一听，当场昏倒。

《萧翼赚兰亭图》描绘的就是这段故事。画题的“赚”字的意思是骗取。画面上共有五个人物。占画面主要位置的三人，坐在靠背椅上、左手持尘尾的老僧是辨才。辨才对面书生打扮、穿着黄衫的是萧翼，上方另一僧盘坐。画幅左侧，两个侍者正在煎茶。这里描绘的是辨才与萧翼正在交谈的场面。虽然画是无声的，但画家用人物形象的“肢体语言”表达人物性格特征。辨才长眉圆颅，一脸憨厚，后唇说话。他的左手掌心向上，应是人们和盘托出时的动作，告诉对方他有兰亭至宝。而萧翼“赚”的表情和动作如何呢？萧翼的双手藏在宽松的袖管里，“袖里乾坤”岂不是居心叵测，满腹机巧。上方僧人蹙眉静坐，一脸不悦，似乎洞察了萧翼的骗局。三人位置成品字形，左侧一人弯腰俯身，使之横向展开。人物造型与线条结组，显现高古的气氛。这幅画，人物形象传神，刻画入微，是一幅佳作。

此幅画无名款，承传、收藏的标签是阎立本画。也有人认为，画上辨才所坐的是有靠背的树根椅子，这种椅子到晚唐、五代以后才有，而五代顾德廉也作有《萧翼赚兰亭图》，据此推论，此图可能是顾德廉所作。

唐阎立本《步辇图》

● 李子侯

唐代画家阎立本的名作《步辇图》，是一幅最早反映我国古代汉、藏民族要求团结统一的历史画卷。它真实地纪录了一千三百多年前，汉、藏民族之间亲密交往的重要历史事件，那就是著名的文成公主和松赞干布的联姻。据记载：藏族吐蕃王赞普曾遣使至长安请婚，公元 640 年（贞观十四年），唐太宗李世民接受了联姻要求，答应把文成公主嫁给吐蕃松赞干布。松赞干布便派使者禄东赞到长安迎娶。《步辇图》所展示的画面，就是描绘唐太宗接见禄东赞的情景。

《步辇图》的右侧，唐太宗坐于辇上，宫女九人前后左右分列，有的抬辇、扶辇，有的持扇，有的打伞，各具姿态。画的左侧，有虬髯执笏者，当是朝中引班的礼官。其后拱手肃立者，是吐蕃使者禄东赞。最后一人当是朝中的翻译官。这两组人物中，主要是唐太宗和禄东赞。他们的身分和性格，被刻画得十分鲜明生动，从而有力地表现了作品所描绘的故事情节。唐太宗是历史上享有盛名的皇帝，是一位有建树的政治家，作者在画面上以赞美的笔调加以表现。画中的太宗安详自若，威严的神情中流露出对使者的喜爱和嘉许。

画家通过对服饰、举止，特别是容貌神情的描绘，生动地刻

画了藏族使者禄东赞的精神和气质。禄东赞脸颊丰满，高鼻，黑黑的络腮胡，体现了藏族人民矫健而粗犷的性格特征。特别是他那宽阔的额头上几条长长的皱纹，与他质朴的颜面组合在一起，表现了他的才智和丰富的经历。他举止谦恭，敬畏中显出精干，憨厚中显出忠诚。

《步辇图》的表现手法简练而明朗，舍弃了一切不必要的背景和道具，使人物更加突出。作者利用人物的服饰打扮、外貌特征，使每个人物的不同民族和不同身份，得到了恰如其分的表现，使人一目了然。

在这幅画上，唐太宗无疑是最主要的人物。他虽然置于画的右边，又被宫女簇拥围护，但作者利用巧妙的艺术手段，达到了预期的效果。在我国传统绘画中，画家为了突出众多人物中的主人公，常常把他画得比其他人物略大些。《步辇图》在采用同样手法的同时，利用宫女手执的两把大扇——两根画面上最长的线条，在唐太宗的头部上方“人”字形相交，把人们的视线引向了主角。而石绿色大扇与朱色大伞的强烈色彩对比，更增强了它的艺术效果。另外，宫女的彩条衣裙与唐太宗大块的单纯色的对比处理，画面左边三人的服饰中，禄东赞那粗粗细细，斑斓有致的长袍与其他两人的大块颜色的对比手法，都充分体现了作者的独特匠心。

《步辇图》是一幅工笔重彩画，以重彩刷染，脸部加晕，其效果单纯而明朗，但色不盖墨，线条的表现力，在这里仍明显可见。作者继承了前代优秀画家顾恺之、张僧繇的艺术成就。线条均匀挺拔，富有弹性。

《步辇图》的作者阎立本(?~673)，是初唐具有代表性的著名画家。他的父亲阎毗，是隋代著名工艺家和工程学家，善于营造宫殿，修筑长城。哥哥阎立德，也是著名画家。阎立本继承家

学，并努力从前人的艺术中学习和汲取营养，在人物画等方面获得了很高的成就。历史上称他“兼能书画，朝廷号为丹青神手”。阎立本是开一代画风的划时代人物，唐太宗时任工部尚书，官至右相。他的画多重大题材，除《步辇图》外，还有《历代帝王像》、《职贡图》、《凌烟阁功臣像》等。这里介绍的《步辇图》，较为充分地体现了阎立本的艺术风格和政治素养。

（《中国美术欣赏》，上海人民出版社）

送子天王

● 圣民

吴道子，这位被人们尊为“画圣”的唐代画家所画的佛像样式，成为当时和后世的一种标准和法式。

有‘天下名画第一’美称的《送子天王图》就是吴道子所作。画面分段描绘佛教创始人释迦牟尼降生，他的父亲净饭王和母亲摩耶夫人抱着他去朝拜大自在天神庙，诸神反而向他礼拜的故事。

这幅画的人物造型摆脱了以往千人一面的程式——即胡人容貌，而是从服饰、体貌到心绪、神情，都是汉族帝后的形象，图中武将的形象也与出土文物中所见的唐代武士俑的相貌一致。线条也自有特点，粗细方圆、轻重快慢、浓淡、干湿、顿挫、转折，多样变化而又和谐统一，即‘兰叶描’或称“莼菜描”。用这种洗炼、简洁的线描画出来的衣袍，有一种迎风飘举的态势。在这之前的佛教绘画所作人物衣纹紧紧地贴在肌体上，好像刚刚从水中出来一样。吴道子的线描正好与此形成鲜明的对比。

唐韩幹《牧马图》

●王心棋

《牧马图》是中唐时期画马名家韩幹的作品。唐代画家中善画马者众多，其中最著名的有曹霸、韦无忝和韩幹。韩幹所作的马图，从《宣和画谱》所著录的画题来看，就有四十七件，不仅为数宏富，而且影响较大，历来被人们视为振兴了自晋代史道硕以来以画马为专题的画风，并对后世画马各家产生了深远影响。韩幹因画马名高一时，故世人把他与同代的画牛大师戴嵩相提并论，有‘韩马戴牛’之誉。从《牧马图》可以看出，韩幹确实是名不虚传。

《牧马图》为小幅设色绢本画。图中绘有二马昂首四顾、并辔缓行；一马信手勒缰绳，骑马遥视，在朴素安详的神情之中包含着威武刚愎的气质。画面上的‘韩幹真迹’四字，传为宋徽宗赵佶所书。全图虽无一陪衬物，但通过对人物与马匹神情气色的渲染，象征着辽阔的原野风貌，充满着浓厚的生活气息，令人玩味不尽。特别是对马的刻画，《牧马图》一反前代画家那种平面描绘的呆板程式，从形体的需要出发，运用轻、重、起、伏、徐、疾等多种笔法，对于头颈、身躯、臀部、蹄腿等细部特征，以团块方法去概括，并施以大块黑白色彩，用笔的繁、简，涂墨的工、意，都达到了高度纯熟自如的意境。如一马的头偏向观者，聚精会神

地注视人们，因头的转动，颈肤上出现了几条皱纹；可是它的肥壮的臀部与后肢，却只用一根圆润遒劲的线条一勾而就。由于用笔劲挺，线条简明，色彩明丽，因而加强了马匹雄浑壮实、骠悍骏健的整体感，使其纵姿神态栩栩如生，具有不同凡俗的气势。画家运用了简练的概括与细腻的写实相结合的手法，把骏马形神俱妙地活现在人们的眼前，故使这幅画成为我国古代早期画马图中的代表作品。

杜甫《画马赞》曰：“韩幹画马，毫端有神。骅骝老大，腰褭清新。鱼目瘦脑，龙文长身。雪垂白肉，风蹙兰筋。逸态萧疏，高骧纵恣。四蹄雷霆，一日天地。”北宋诗人和书法家黄庭坚也称：“韩幹画肥马，立仗有辉光。”

韩幹画马所以有如此强烈的艺术魅力，因素是多方面的，其中一个主要原因是他画马不因循旧法，而注意写生。韩幹画马，虽“初师曹霸”，但“后自独擅”。被召为宫廷画师后，唐明皇叫他师法宫廷画马名家陈闳，可是他并不肯机械模仿，曾说：“臣自有师，陛下内厩之马，皆臣之师也。”他以马为“师”，注重对马的生活习性、神情和姿态作深入细致的观察，认真写生，因对高头大马看得多、画得多，遍写其骏，烂熟于心。同时，“韩幹凡作马，必考时、日、面、方位，然后定形、骨、毛、色。”（董道《广川画跋》）。因为韩幹对马有深切的感受，所以能得心应手，恰到好处地刻画出马的丰姿妙态来。这就是韩幹画马得以成功的重要诀窍，也是《牧马图》之所以成为古代畜兽画中希世名篇的重要原因。

韩幹画马因有落笔惊人的绝技而荣耀一时，颇得世人的赞赏，以至于在画坛、民间，流传着不少带有神话色彩的传说。如：传说有一次一鬼使上门向韩幹求马图，以为坐骑，韩幹遂画一马焚之，过了几天，竟见鬼使骑所画之马前来致谢；又说有一次韩幹所作的马图，因马脚上有一点墨缺，竟致使被画的马患了

脚病，等等。最为生动的，还是米芾《画史》中记述的一段故事：嘉祐（1056～1063）年间，有一贵官出巡江南，随身带有韩马一幅，行至采石矶，江面突然狂风大作，三日不止。这位贵官无法渡江，便到附近一庙宇祈祷。当夜，贵官得一梦，有一神告知，若留下韩马图，当可过江。第二天，贵官即献韩马图，风竟止，才过了江。这类故事，当属所谓“妙画通灵”的传说而已，不可为信。但是，只要抹去蒙在它表面的迷信色彩，那么，其中所包含着的人们对于韩幹及其马画无限推崇和褒赞的感情，便显而易见了。

韩幹是一位出身下层、家境贫困的画家。据唐人段成式《酉阳杂俎》载，韩幹少年时‘常为赏酒家送酒’，说明他曾做过酒店雇工。据说正因为这一职业，使他有接触著名的诗人兼画家王维。传说有一次韩幹到王家收取酒钱，适逢主人外出，他便在地上画人马图形，聊以消遣。王维归见，惊叹韩幹的绘画才能，决定以巨资推奖他专门学画。自此以后，韩幹攻习绘画十余年，终成大器，成为‘善写貌人物，尤工鞍马’的著名画家，以至被嗜好养马而又酷爱绘画艺术的唐玄宗召为“供奉”，成了宫廷画师。韩幹从一位贫民少年成为“古今独步”的画马大家，才华得以横溢于画坛，虽然与良好的机遇不无关系，但主要原因则在于他勤奋好学，刻苦攻习的精神。从这个意义上来说，《牧马图》不仅是我国古代畜兽画的范本，而且是画家本人呕心沥血、奋发自强精神的标志。

（《中国美术欣赏》，上海人民出版社）

鹦鹉前头不敢言

● 杨泓

“寂寂花时闭院门，美人相并立琼轩。含情欲说宫中事，鹦鹉前头不敢言。”晚唐诗人朱庆馀这首《宫词》，正道出了幽闭深宫的宫女们寂寞幽怨的心情。这些身体和心灵都遭到奴役的妇女，连相互谈心这点起码的自由也被剥夺了，甚至看到会学舌的鹦鹉也噤若寒蝉。她们忍受着悲惨命运的熬煎，默默地生活在高墙重垣之中，与世隔绝。“春往秋来不记年，唯向深宫望明月”。她们的愁苦，博得了诗人的同情，写出诗句代她们抒发心声；也有一些画师，在摹写她们的容貌时，同样地透露了这种情绪。陕西乾县的唐章怀太子李贤墓里，就发现有这样的壁画，特别传神的是前室西壁南侧的一幅。

那是一幅和墙壁等高的大幅彩色壁画，画面上有三位宫女。左侧站立的一位相当年轻，体态丰腴，水绿色的长裙垂曳地面，朱红色的“披帛”斜掩双肩再交会于胸前。她右手举起一支玉搔头刚想翘首搔痒，忽然看到一只毛羽漂亮的小鸟，不禁把目光追随过去。那小鸟短尾长喙，头上披拂着修长的冠毛，正舒展双翼，飞向碧空。少女目光凝视着，心儿向往着，似乎越过重重宫垣，飞到了她的故乡。只有这一刹那，宫廷生活的无聊和积怨，才能随着自由的飞鸟，化作美好的遐想。她是那样出神，以致连