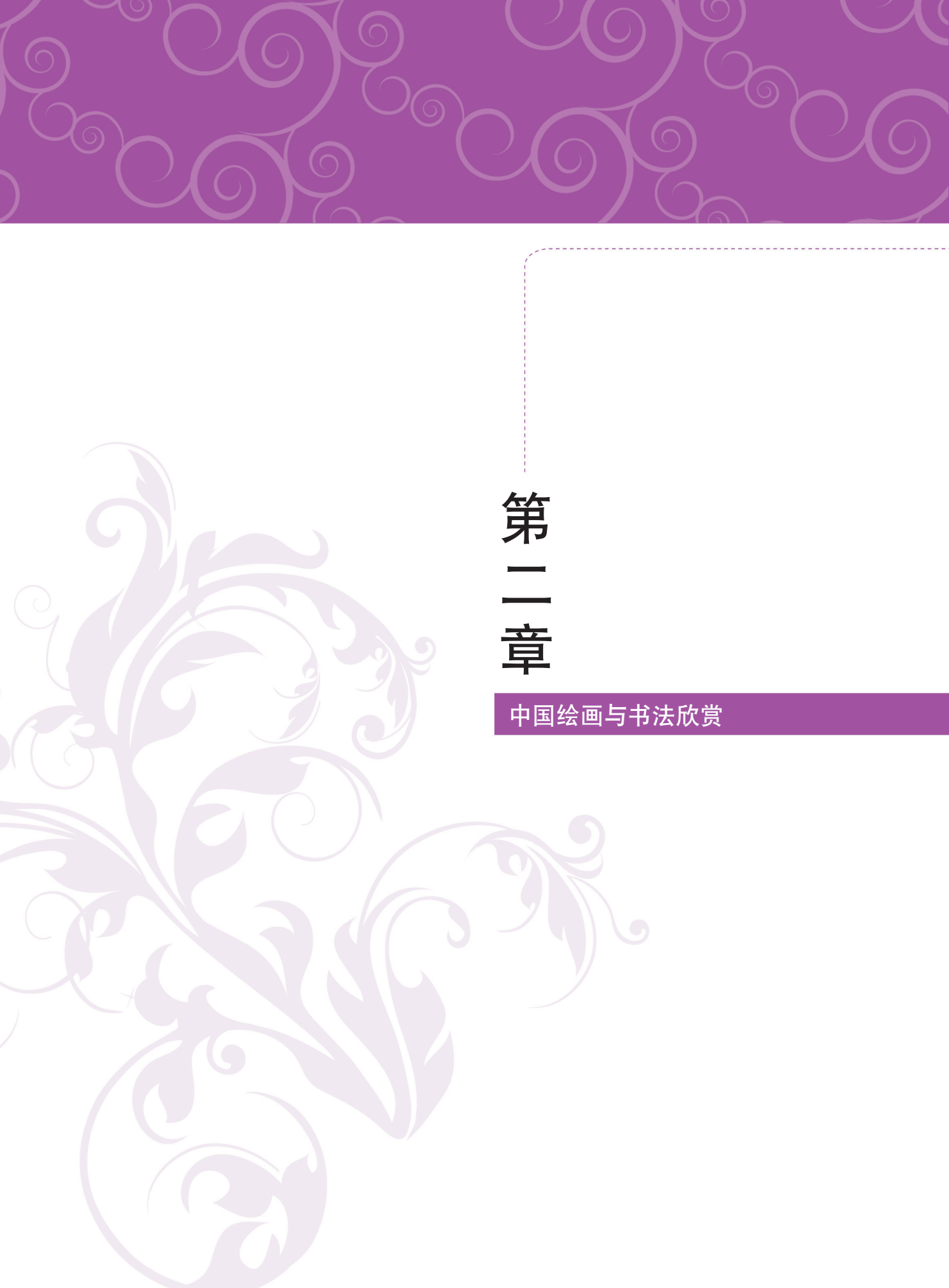




第二章

中国绘画与书法欣赏



学习要点及目标

- 通过本章学习,了解中国历代书画的特点及风格演变。
- 通过本章学习,深刻体会中国书画的审美特征。



本章导读

绘画是一门古老的艺术形式,它使用一定的物质材料工具,通过线条、明暗、色彩、构图等造型手段在平面上描绘或创造各种图像,并借助这种描绘表达画家的审美感受和思想意蕴。它的主要特征是平面上的可视性和空间性。但是,在二维平面空间上描绘三维空间的客观事物,是古代画家的一大难题,中外画家都在摸索和寻求解决这个难题的办法。

在悠久的历史长河中,勤劳智慧的中华民族在不断的实践中创造了不同于世界其他民族绘画的特殊形态,中国绘画在观察方式、表现内容、表现形式及所用材料工具等方面都自成体系,独具风貌。

其一,传统的中国绘画虽然在形象塑造上不拘于外形的肖似,并且画家赋予它们更多诸如夸张、变形、综合、取舍等抽象性表现因素,但始终没有超越具象和半抽象的底线,没有像某些西方现代绘画那样走向极端抽象化。

其二,画面的时空表现不同于西方古典绘画表现固定视域的视觉真实,而是通过观赏者的想象和联想去感受空间意象。例如:用不断移动视点的散点透视法组织画面并置不同时空的物象以表现时间上的变化;讲求虚实、疏密、开合、起伏、繁简、聚散等平面布局的构图;采用高、平、深三远法和计白当黑的处理方式等。

其三,宋、元以后的中国绘画,笔墨意趣成为独立于形象之外的审美对象。中国绘画在长期实践中总结出了各种描法和皴法。墨是横贯于笔线和色彩之间的桥梁,墨法和笔法相配合创造出无比丰富的表现方法,在宣纸上创造出的特殊韵味成为区别于西方古典绘画最鲜明的民族特色。

其四,中国画中的色彩表现向着主观意象化方向发展。工笔画使用纯度很高的色彩,产生强烈的装饰意趣;水墨写意则将色彩淡化,凝聚于不同的墨色中,结合宣纸的渗水功能和不同笔法,使熠熠生辉的墨色给人以色的想象和审美情趣上的感动。

其五,中国画家历来重视在绘画中表现自己的学识、修养、品格和情操,尤其是元代以后,逐渐形成诗、书、画、印为一体的独特形式风格。其中,诗、书、印不仅是画面形式不可或缺的部分,而且具有生发画意、直抒情怀的作用。

其实,任何理论上的概括都远不如艺术实践那么生动而丰富多彩。欲深刻领会中国绘画的深奥与独特风格,只有分门别类地欣赏和品味那些凝聚着时代精神的具体作品才是最通达和便捷的方式。

第一节 壁画欣赏



背景资料

中国绘画历史悠久，早期作品大都湮灭而不可见，只能根据文献描述推想其状况和形态。流传下来的早期卷轴画作品，也多为后人摹制，即便如此，唐以前的作品也是凤毛麟角。那么，欲了解中国早期绘画的形貌，最直接、最可靠的来源即是考古发掘的墓室壁画和现存石窟、寺庙中的壁画。

1. 《出行图》

北齐皇室姓高，定都邺城(今河北省邯郸地区)，其疆域大抵包括今山西、河北、山东、河南等省。太原在北齐为晋阳郡，是行政、军事要地。墓主娄睿是鲜卑人，他的姑母是北齐开国之君齐高祖高欢的皇后，乃皇室外戚，官至并州刺史，录尚书事，封始平县开国公(东安王)，死后谥号是恭武王。

《出行图》如图2-1所示，完成于北齐武平元年(570)，现存71幅，1982年在山西太原南郊晋祠王郭村出土，现收藏于山西省考古研究所。壁画布满墓道、甬道和墓室，共有200多平方米，保存较好。墓道两侧各绘三栏壁画，墓道东壁是出行队伍，西壁是归来队伍，皆反映墓主人生前的生活场景，虽然带有鲜卑族的特色，但是其画风受南朝影响也比较明显。



图2-1 《出行图》

从画面构图技巧来看，出行画面以三头奔犬为向导，继以鞍马游骑、载物驼群，其间穿插武装骑卫、胡奴、徒附……归来的画面亦为鞍马人物、驼队和马群，表现了收获累累、满载而归的情景。画面虽人物众多，却主次分明，相互穿插，密而不塞。作者利用遮挡藏露的



方法构图,使之既有时间序列感,又有浩繁场面的空间感。

从画面表现技巧看,人物及鞍马的造型准确而又生动自然。如《出行图》中,穿白袍者的坐骑枣红马,右腿前伸,左腿屈向后抬,胸部转向左侧,两耳迎向后听,眼光炯炯有神,似在窥探动向,听命待发。

从壁画制作技法上看,墓道壁画是将壁面用石灰抹平,而后用竹签之类的东西趁湿勾出轮廓,再用墨着色。娄睿墓壁画非常强调凹凸明暗的效果,如所画门官之鼻、颧、额等凸出部分皆用淡红晕染四周,所以很有立体感。在借鉴外来技法的同时,娄睿墓壁画用单线勾勒再填以重彩的中国绘画特点仍十分突出,线条遒劲圆转且用线准确。

从颜色使用上看,以朱、土黄、石绿、石青、赭、熟褐等为主,十分沉稳、厚重。早期汉代墓室壁画用色简率的作风已荡然无存,而是过渡为平涂与晕染相结合,特别是色阶过渡自然的晕染已成为普遍的着色法。色彩虽以矿物色为主,但仍是薄施浅染。对于晕染的重视和晕染的精微化,则是此墓室壁画区别于汉墓壁画的地方。与同时期的石窟壁画相比,娄睿墓壁画的色彩是素淡的,更接近东晋人物画的传统。

从墓主人显赫的社会地位和壁画精湛的技艺来看,有人说是出于北齐“画圣”杨子华之手,但根据尚不充分。如果说是当时的宫廷画工模仿杨子华的画法也许比较贴切。不管史论家们有着怎样见仁见智的看法,但是关于此壁画是迄今发现的、高水平的北齐绘画的观点是没有异议的。

2. 《萨埵那太子本生图》

《萨埵那太子本生图》如图2-2所示,见于敦煌莫高窟254窟南壁,是北魏壁画的代表作之一。该画纵165厘米、横172厘米,描绘了释迦牟尼的前身萨埵那太子舍身饲虎的故事,看过它的人无不被其飞腾动荡的气势所震撼。



图2-2 《萨埵那太子本生图》

从画面构图技巧来看,此图用了“异时同图”结构,即把不同时间、不同地点、不同人物的活动巧妙交织在一个画面上,打破了故事中的时空观念。“观虎”“刺颈”“跳崖”“饲虎”“报信”“哭尸”“收骨”“起塔”八个情节被安排得密而不乱,统一中又有变化。

从壁画制作技法上看,此图充分体现出中华民族博大精深的文化与西域外来文化的碰撞与融合。壁画的具体制作步骤是:先以土红在泥壁上起稿,勾出人物肢体面部的轮廓;赋彩时,人物以西域传来的明暗法晕染,以突出立体感;然后再用浓重的铁线描定型完成。我们常常会感到定型线与起稿线不吻合,出现影像重叠的现象,但这样能更显其深邃和繁复。此画在明暗法的基础上加强了中国线描的表现力,如画中景物和人物衣饰上的白线,细腻流畅,如春蚕吐丝,与用明暗法浓重的晕染色块形成一柔一刚的对比,极富韵致。

从画面表现技巧来看,画中人物比例修长,面部丰满,表现出优美的形态和立体感。此图以青、白、棕、黑等冷色调为主,显出幽冷沉重、阴森凄厉的气氛。由于时光的流逝,色彩发生了变化,灰暗浓重的色彩掩盖了造型线,原来人物形象的肉红色变成了紫灰色、棕灰色;原来并不突出的眼鼻现在黑白分明;原来沿轮廓线细心晕染的痕迹变成了一条条粗壮有力的线条。所有这些变化共同形成了一种特殊面貌,增加了画面的沧桑感。

《饲虎图》还有一个显著的特点,就是对极度痛苦表现的回避。被老虎啖食的场面一定是残忍恐怖的,但王子舍身饲虎时的面部表情却始终保持着安详和泰然,没有极度的痛苦;他的身体被饿虎啖食后,并未“血肉模糊、骨骼狼藉”,而是仍然保持着完整,好像毫发未损。这情景使笔者想到尸毗王割肉喂鸽时,虽然佛经上说他身上的肉即将被割殆尽,但他的躯体仍然完好无损。之所以不表现痛苦,是因为其文化渊源。儒家中庸之道的思想主张“乐而不淫,哀而不伤”,也就是说,无论高兴还是悲伤,都不能过度,要有节制,扭曲的形象不利于表现理想美。王子是一个不顾生命舍己救人的勇士,以牺牲自己的生命来换取饿虎的生命是他的快乐,平静安详地死去更能体现佛教中宣扬的“仁慈”。这种表现手法类似于古希腊艺术对“痛苦与绝望”的回避。



拓展知识

莫高窟简介

南北朝时期,中原本土政治混乱,战争频繁,百姓生活在困苦之中。由于佛教宣扬苦海轮回,当世忍辱,求得来世成佛,进入极乐世界,使佛教真正走入了苦难深重的民众心中,同时也成为统治者维护统治的有力工具。由于佛教盛行,加之建寺、开窟、造像、图壁等活动的进行,佛教美术得到了长足发展,繁荣兴盛,累世不衰。

位于甘肃省戈壁滩上的敦煌莫高窟壁画开创于前秦(4世纪),历经北魏、西魏、隋唐、五代、北宋、西夏、元,建造历史达千年之久,现存壁画达45 000多平方米。同时,各个朝代又有其不同的特色。例如,北魏时期的壁画具有敦煌早期壁画的风格特点:一是不太重视面部刻画,而强调姿态动作的传情,显得格外朴拙;二是避免真实的三维空间感,而以二维空间的平面感来取得装饰效果;三是题材以佛祖释迦牟尼前世故事即佛的本生故事最多,还有描绘佛祖一生经历的佛传和普通人出家成佛的因缘故事;四是线描粗壮有力,色彩多用红、白、蓝、绿等原色,显得沉厚而浓烈。

3. 《伎乐图》

《伎乐图》是唐代敦煌莫高窟112窟的壁画。与长期分裂、连绵战祸的南北朝相比,唐代是相对稳定、繁荣昌盛的统一王朝,与此相对应的是,在艺术领域内,从隋唐开始佛教壁画的题材和风格都发生了明显的变化。敦煌莫高窟112窟的唐代壁画《西方净土变》形象地反映了当时的社会文化氛围。正如李泽厚所说:“北魏的壁画是用对悲惨现实和苦痛牺牲的描述来求得心灵的喘息和神的恩宠……唐代刚好相反,是以对欢乐和幸福的幻想来取得心灵的满足和精神的安慰。”



图2-3 《伎乐图》(局部)

莫高窟112窟的形制虽不大,但其左壁的《西方净土变》所展现的视觉空间却是无限辽阔的。一走进洞窟,你就会被这热闹、动人、绚丽的彩色壁画所震撼,只想双足腾空,飞进这歌舞升平的天国,只想让自己的躯体和灵魂一并融入这画中。

壁画中的伎乐场面是唐代乐舞的一个生动的缩影,《伎乐图》的构成如图2-3所示。

从画面构图技巧来看,以左、右各三人为乐队,均席地而坐,神态悠闲雍容,落落大方。六位乐师或拨琵琶,或奏阮咸,或弹箜篌,或击钟鼓,或吹长笛,或吹排箫,似乎有婉转铿锵、荡人心脾的极乐之音,在西陲大漠中响起,传入人们耳中,又汨汨地如清溪般流入人们的心田。

从画面表现技巧来看,中央是一个舞伎,这是画面最为精彩之处。整幅画静中有动,动中寓静,节奏明快,人物与景物的安排错落有致,有一定的空间纵深感。只见她姿容秀丽,体态雍容,在洪亮的乐声中,跳起了“反弹琵琶”,舞姿婀娜,美轮美奂。

这千年艺术的灿烂遗影,任岁月剥去红装,伤痕累累,但仍保持着鲜活的生命力和华贵、绚丽之美。

乐师手指的屈伸、嘴唇的鼓吹、眼波的流盼,无不与真实的演奏情景相符合。线描流畅明快,一气呵成,天衣飞扬,满壁风动,颇有“吴带当风”之韵。这充分体现出唐代佛教绘画已形成独特的民族风格。色调以石绿、赭黄、铅白为主,既绚烂多彩,又典雅妩媚。栏杆、台阶界画工整,加强了乐舞场面的空间氛围。

我们不得不佩服民间画工驾驭大场面的能力,如此纷繁复杂的形状,如此瑰丽多变的色彩,竟能指挥若定,安排得有条不紊,真让人叹为观止。

4. 《朝元图》

山西永济永乐宫元代道教壁画是道教绘画发展到高水平的范例,作者是名不见经传的民间画工,但他们卓越的艺术成就在中国美术史上却占有极其重要的地位。永乐宫壁画透过宗教的面纱曲折地表现了现实人物的社会生活,对于人们全面认识传统绘画,以及在创作上借鉴古代艺术经验有着深远的影响。

三清殿又称无极殿,是永乐宫的主殿,供奉着道教最高神元始天尊、灵宝天尊和太上老君,合称为“三清”。《朝元图》如图2-4所示,就是三清殿内一幅有名的壁画。壁画高4.26米,全长94.68米,总面积为403.34平方米,代表了元代宗教壁画的最高水平。此图描绘的是六天帝、二帝后率领众神仙朝拜三清的场面,所绘神近三百位,祥云袅袅,仙袂飘飘,极富气势。

《朝元图》是以南极长生大帝、东极青华太乙救苦天尊、紫微北极大帝、勾陈星宫天皇大帝、太上昊天玉皇大帝、后土皇帝、东华上相木公青童道君、白玉龟台九灵太真金母元



君八位主神为中心，周围环绕着玄元十子、三十二帝君、北斗七星、二十八星宿、天地水三官、历代传经法师、十二元神及五岳、四渎、十太乙等神祇。主神身高达3米，周围的群神也在2米以上。其构图之恢宏、气势之雄大，可谓“妙绝动宫墙”。

从画面表现技巧来看，图中人物造型生动、神情面貌各异，人物众多，却无一雷同，且都能表现出鲜明的性格特征。帝君王母庄严肃穆；仙道儒贤多为峨冠博带，面容清俊；天王力士威猛彪悍；玉女秀丽端庄、面如满月、口若丹朱，观之可亲。显然，画家依据形形色色的世间形象虚构了画中这些神祇仙人，“每一个形象都是那样引人、那样富有韵味，像是一部历史人物的总汇，值得你反复探索和回味……近三百身群像男女老少，壮弱肥瘦，动静相参，疏密有致，在变化中达到统一，在多样性中取得和谐”。

从壁画制作技法上来看，此画以墨线为骨，采用色不压线的传统工笔重彩法画成。人物衣纹飞扬驰骋，每根墨线都是刚劲流畅，磊磊落落，一气呵成，有“力透墙背”之势；众仙家的须发画得细密、柔韧，根根拔肉而出，富有弹性，充分发挥了线条的表现力。此图设色厚重丰富、绚烂端庄，以青绿为主，兼施朱砂、朱膘、蛤白、石黄、赭石等矿物色；人物饰品和金属器皿采用沥粉堆金的方法，即先用白粉勾塑出凸起的线条，在线条限定的范围内施以金粉，这样既增强了对对象的质感，又可产生金碧辉煌的效果。



图2-4 《朝元图》(局部)

小贴士

永乐宫修建历史

金、元时期，随着道教得到统治者的利用和支持，道观的建设也具有一定规模。

据现存宫中碑文记载，永乐宫原是道教祖师吕洞宾故居，唐时建“吕公祠”，金末改祠为观，1231年毁于大火。全真教的披云真人宋德方在山西平阳玄都观校刻道经时，见永济永乐镇纯阳观残破，倡议扩建为宫。

1232年，元太宗敕令升观为宫，并派燕京都道录潘德冲任河东南、北两路道教提点，主持建造，经过了十来年，到元中统三年(1262)完成主体建筑，直至1294年才全部完工。

其各殿壁画完成时间大约在1325—1358年间。单从建筑时间也可推想出当年工程之浩大，描画之精微，使永乐宫成为全真教宣扬教义和其正统性的祖庭之一。中华人民共和国成立后，因修三门峡水库，就将其全部建筑连同壁画原样迁于芮城县城北龙泉村。

(资料来源：金维诺. 永乐宫壁画全集[M]. 天津：天津人民美术出版社，2007)



第二节 卷轴人物、风俗画欣赏



背景资料

在众多中国古代绘画遗存中,数量最多的便是卷轴画。所谓卷轴画,一般是指画在纸、绢上的作品。为便于收藏、保护,装裱成各种形制。我们将装裱成横长竖短、可边舒卷边欣赏者称为手卷;将装裱成竖长横短或方形、舒展后可供张挂者称为挂轴;将若干小幅作品装裱在一起者,分之称页,合之称册,或合称册页。以上这些形制统称为卷轴画。其中,手卷源于卷册式图书,东汉时期已出现,至南朝确立,盛行于唐,延续至宋、元;挂轴粗成于唐,完备于北宋,南宋后成为主要形式;册页的出现不晚于北宋,但元代尚不普遍,盛行于明、清。

以人物活动为主要表现对象的卷轴人物画,兴起并发展于魏晋南北朝时期,不仅扩大了题材内容,而且其画法风格由略趋精;隋唐五代可谓卷轴人物画发展的高峰期,随着题材多样、融合西域画法、应物象形能力的提高,心理刻画、细节描绘等表现能力的完备,形成了绚丽多姿的时代风格;两宋的卷轴人物画虽然不及唐代繁盛,但题材内容更加接近现实生活,技巧更加纯熟,个人风格更加突出;元以后卷轴人物画逐渐式微,明代中叶以后虽有所复兴,但终不能力挽衰落之势,直至晚清,人物画具有了更多的市井气。

1. 《女史箴图》

《女史箴图》,东晋,顾恺之(传);取材于西晋文学家张华规劝皇后贾氏的《女史箴》一文。“箴”为古代一种短而有韵的文体,常含规谏劝教之义。“女史”是古代女官名,掌管宫内皇后的各种礼制文书。此图被认为是最接近顾恺之原作风貌的唐代摹本,也是我国能见到的最早专业画家的作品之一。



图2-5 《女史箴图》(局部 《修容饰性》)

《女史箴图》全卷应有十二段,唐摹本尚存九段,绢本设色,25.5厘米×377.9厘米,现收藏于英国伦敦大英博物馆。

《修容饰性》这一段如图2-5所示,把“人咸知修其容,莫知饰其性”的抽象说教表现为贵族妇女正对镜梳妆的场面,她们的身姿仪态和服饰用具都洋溢着浓厚的生活气息。对镜者脸呈圆形,颇具“秀骨清相”的特征,端庄矜持、娴静肃穆;站立者身材修长,脸形趋瘦,左手绾发,右手持栉而梳。

《女史箴图》描绘的是古代贤德妇女,其事迹不同,时代、地域也不相同。全卷将众多故事一一表述,同时又能够重视风格的统一,