学校的理想装备
电子图书·学校专集
校园网上的最佳资源
新世纪接班人素质培养
艺术素质培养：美术
BOOK
内部资料 非卖品

新世纪接班人素质培养

第一章　中国的绘画起源

中国最早的绘画

我国从新石器时代起，大约一万年前，最大的发明就是陶器，这是人类利用火的威力改变了物质的化学性质的一次重大创举。是一项划时代的发明创造。这是由于农业生产和生活转为定居后的需要，自然而然产生的。从艺术的角度和人民生活的关系来看，这显然是一次重大的发明，具有极其深远的意义。

彩陶

彩陶最早发现于河南省渑池县的仰韶村，所以产生“仰韶文化”之称。类似这种彩陶，在河南、陕西、山西、宁夏、河北、甘肃、内蒙、湖北、山东都有所发现。以河南、陕西、山西为中心。在彩陶艺术中，除了仰韶文化的重大成就外，还有甘肃彩陶和江苏青莲岗文化的彩陶。

由于仰韶文化经历的时间很长，大约有两千年之久（约公元前 5000—前 3000 年左右），所以有早晚几个类型之别。即分为北首岭、半坡、庙底沟和西王村等几个类型。其中以北首岭类型，是仰韶文化中年代最早的。

半坡类型以西发半坡早期为代表，以黑彩为主，也有红彩，多为宽带纹或三角、竖线和斜线所构成的图案；还有象形的人面纹、鱼纹、蛙纹、鸟纹和鹿纹等，一般画在盆钵里面。

庙底沟类型以河南陕县庙底沟下层为代表，以黑彩为主，兼用少量红彩，还有带白衣的彩陶，图案以圆点、钩叶、弧线、三角和曲线构成繁复连续带桂花纹为主。

西王村类型以山西芮城西王村中层为代表，与庙底沟相类似，彩陶较少见，用红彩或白彩绘成，花纹简单，只见圆点纹、条纹和斜纹等。一般视为仰韶文化的尾声。

仰韶文化中的彩陶艺术以半坡、庙底沟，特别是庙底沟时期最为兴盛。这一文化发源于黄河中游地区，逐渐扩大，波及鄂北、鲁西、陇东、冀南；远至内蒙、辽宁、江苏甚至新疆等地的彩陶发展。特别是甘肃彩陶，和仰韶彩陶有着深厚渊源，当中原彩陶已走向下坡，甘肃彩陶仍绽放异彩，一直延续到青铜时代。甘肃彩陶中最引人瞩目的马家窑、半山和马厂类型彩陶，称之为“马家窑文化”。马家窑的彩陶底色以橙黄为主，表面打磨得相当精细，常用黑色彩绘。图案一般多用线条平行、弯曲、交叉、同心圆、涡形的花纹变化，构成规整雅致，绚丽对称、流畅优美的时代特点。半山彩陶的纹饰，富丽堂皇，光彩夺目。常以黑红两色相间的线条，勾画出葫芦网格纹、流水纹、水波纹、起伏山川纹等，以一种花纹中套花纹的复杂手法，图案显得十分丰富美丽。这是彩陶发展兴盛阶段，是人们要求更高的图案装饰水平的结果。“马厂类型”彩陶制作略为粗糙，图案主要以直线构成，具有刚健庄重的特点，主要花纹为三角折线纹、雷纹和回纹。

新石器时代除了“仰韶文化”、“马家窑文化”外，还有江苏的“青莲岗文化”，这类彩陶多为泥质红陶，造型美观，器表光滑，常常在白衣或红衣上，用红、白、紫、褐、黑等几种颜色描绘多种花纹的图案，采用多种颜色，是区别于仰韶文化的一种特征。

纵观上面各地彩陶艺术发展情况，很清楚地看出其渊源于黄河中游中原地区的“仰韶文化”，随着时间与地区逐渐延伸扩大，彩陶图案以模仿生活写实形象发展到抽象的图案，这是对现实生活提炼的艺术升华。

中国最早的一幅绘画

中国最早的一幅绘画应该是 1978 年在河南临汝阎村发现的《鹳鱼石斧图》，这是仰韶时期的彩缸上的彩画。虽然是画在陶器上的装饰性绘画。但在构图意识、艺术风格、情节处理方面来看，却是一幅比较完整的独立作品。可以说作者在陶壁上表达了绘画的特征和技巧。从画幅上占去陶壁分之一地方，说明它可以脱离陶器的从属，自己独立存在。这幅画是用棕褐与白色绘制，线条简劲有力，在一把木杆石斧前面，一个长嘴鹳鸟叼着一条大鱼，形象单纯明确。虽然用线施色比较简单，但却表现了生动有力的写实画面，使人产生一种真实的古朴感。是一幅色彩和谐，富于意境和带有现代意识的作品。

除了《鹳鱼石斧图》外，如西安半坡出土的一件彩陶盆中画的人面纹，虽不如《鹳鱼石斧图》的绘画性那么独立完整，但也是仰韶文化绘画艺术的代表作之一，形象只是用墨线勾勒，但表现形象生动；头象清楚的颜面和发髻，口边含有一尾鱼，另一边画着鱼网；反映了当时的生活和愿望。此外，陕西的姜寨出土的一件彩陶盆中画着双鱼与蛙纹，用简练的笔触和概括的手法表现了生动的形象。还有青海大通孙家寨出土的“ 舞蹈纹彩陶盆 ”，在沿口一圈画着三组每组五人舞蹈的动态，手挽着手，虽然只用线条表现，但用笔流畅自然，神态生动逼真；每人面部有一斜线，大概是装着兽尾巴的化装舞蹈。显然，这属于一种原始的图腾舞蹈。另外还有甘肃秦安出土的鸟纹、鹿纹、鱼纹彩陶盆；河南库底沟出土的蛙纹；山西武坪出土彩陶蜥蜴纹等等。这些彩陶上的图象对研究当时的绘画都是很有价值的。

岩画

新石器时代在世界各地的“ 岩画艺术 ”，引起了考古学家和艺术家的瞩目。在我国境内也相继被发现，其中除了江苏连云港一处是确凿无疑属于新石器时期的作品外，其余大多数出自边疆的少数民族地区。

江苏连云港市西南九公里的锦屏山南麓的将军岩石画是 1981 年春才获悉的。由于锦屏山附近遍布十几处新石器时期的遗址，因而确定这批岩画也是同时期的产物：将军崖岩画是凿刻在长 22.1 米，高 15 米平整而光亮的黑岩上。主要的内容是人面、农作物、兽面及种种符号。在近十几个人面象中，有一些线条通到禾苗、谷穗等农作物上面。农作物图案有十一处，中间杂以一些计算的圆点符号，这些反映了我国古代人民当时对土地、农业的崇拜和依赖。

在我国的边疆，云南、广西、内蒙古、甘肃、新疆、黑龙江、西藏及四川、贵州等省份的很多地方，也有岩画被发现。有些岩画是用赤铁矿的红色画在山崖上，如云南的沧源、广西的明江、四川的宜宾；或是用刀刻画在岩石上的，如新疆的谷地、甘肃的黑山、内蒙古的狼山，其内容多是人物、禽畜、狩猎、舞蹈、战争以及不易解释的宗教仪式。这些形象大多是简单的三角形，面部没有五官，四肢的画法变化较多，大体上可以看出是走路还是站立的基本姿态。动物也不细致刻画身体和面部，主要通过角、尾、耳等各种特征部分表现其属性。

我国各地的岩画艺术，其特点和世界各地新石器时期的岩画相同，都是通过人类生活产生显示出社会发展进程。

从上面石器时代美术的产生情况看，我们可以得出这样一些认识：艺术是劳动的产物。它来自现实的社会生活，而又促进和改善了人们的生活。这

是旧石器时期的美术迹象中已经可以看得出来，新石器时期更多的美术活动就清楚说明了这点。这些原始的美术，从艺术性与现实重要性来说，最基本和主要的是工艺品，而最早创造的也是人们赖以生存与生活的工艺品。它最显著的特点，就是艺术性与实用性相结合，而且是以实用性为第一，艺术性源于实用。直到阶级社会的产生，这些为人类创造幸福的工匠才处于被奴役地位。艺术才有可能逐渐具有独立意义，甚至完全脱离现实的实用意义。

青铜时代

青铜时代，约是公元前 771 年的事。是从原始共产主义社会进入阶级社会的初期阶段。由于经济基础的变化，阶级的出现，人们的思想意识也随之而变化。在信仰上由原始拜物教、图腾主义变为崇拜祖宗、信仰鬼神、祭祀之风兴起，需要大量的礼器祭器。青铜器就是在这种情况下产生的。

商、周、春秋时代的青铜艺术，体现了我国古代劳动人民的无穷智慧和艺术创造潜力。已发现出土的河南郑州地区的青铜器为我国最早铜器。以安阳地区出土的较为丰富，如“ 司母戊 ”大方鼎，四周饰以蟠龙纹及饕餮纹，重达七百五十公斤。说明我国在公元前十四世纪的青铜铸造技术已达到相当水平。在西安、洛阳、新郑等地不断发现西周及春秋时代的大孟鼎、长甸簋、、立鹤方壶等，这些作品不仅形状精美，而且有丰富生动的纹饰，是这个时期的重要作品。

青铜器当时除了供奴隶主日常生活使用和装备军队的兵器外，为了祭祀也制作了大量礼器。这些青铜器形象端庄、厚实华丽、纹饰大方。纹饰有动物纹、波浪、三角、方格、菱形、夔龙、虺、象、风、鹤、蝉、云、连珠等等。春秋以后还出现写实手法纹饰，如单马、狩猎、乐舞、战斗等等。这些纹饰中也有写实和想象相结合，富于幻想的神秘图案。纹饰都是经过作者的概括、变形、组织，贴切地装饰在器物上。如表现猛虎，不论形态如何变化，虎的威武凶猛特征总是得到强烈的显示。

这个时代的美术，特别是青铜工艺，取得了辉煌的成就。青铜器上生动而富于变化的纹饰，表明了当时美术家的形象概括能力，比之原始社会的彩陶艺术表现力有了极大的提高。在美术家的想象力方面，也随着社会意识日渐丰富，得到了较大发展。由于这个时期没有发现绘画作品的遗存，光辉灿烂的青铜时代艺术，使我们从中寻求到民族美术在我国最初阶段的发展，也可以间接地帮助我们理解当时绘画表现能力。

帛画

帛画是战国时期的一种绘画。至今发现的只有三件：《龙凤人物图》、《御龙图》、《缯书四周的画像》。

龙凤人物帛画。1949 年发现于湖南长沙陈家大山的楚墓，是我国最早的绘画之一。

这幅画高 28 厘米，宽 20 厘米。画中表现一位妇女，侧面，细腰，向左站立，头后挽着一个垂髻，妇人的两手向前伸出，弯曲向上，作合掌状。妇人头上部左面，画有龙与凤鸟。这是一幅带有迷信色彩的风俗画，表现的是一个女巫为墓中死者祝福，画中的龙凤，表现龙凤引导死者升天。

《御龙图》，1923 年 5 月，湖南长沙楚墓出土。长方形，画的正中为一有胡须的男子，侧身直立，腰佩长剑，手执缰绳，驾驭着一条白龙。龙头高昂，龙尾翘起，龙身平伏。龙尾部站着一只鹭，圆目长喙，顶上有翰毛，昂首仰天。画幅左下角为鲤鱼。人、龙、鱼都朝向左方，表现了行动方向。帛

画的内容是乘龙升天。希望死者的灵魂得以升天。《御龙图》是以单线勾勒，平涂色彩，略施渲染，只有画中人物设色，其余地方基本白描。这种描绘方法，是迄今发现最早的一幅。

《缯书四周的画像》，出土于长沙东郊楚墓，画像采用线描涂彩，四角画有树林，分青、赤、白、黑四种，以象征四方和四时。每边绘有诡怪形象，最为突出的为三头神明。这是一种随葬的缯书，属于巫术东西，是为死者“镇邪”之用。

上述三幅帛画，性质相同，都以黑线勾划施彩。作者为民间画工。与旧中国漆器、陶器彩绘有同时代特色。

马王堆出土的五幅帛画和山东临沂金雀山汉墓出土的一幅帛画，填补了汉代绘画史上的空白。马王堆出土帛画内容有三方面：一、以灵魂升天为主题的帛画。二、以炫耀墓主生前生活为主题的帛画。三有关“养生修道”的气功强身图。值得注意的是，这些帛画密切关系到当时社会生活与社会风尚。山东金雀出土西汉帛画，是当时用作丧葬时的一种胜幡。

这些帛画用线挺劲，流畅，勾形肯定明确，以墨线为骨架，色彩有平涂的或渲染的。金雀山帛画，以淡墨线和朱砂线灵活运用，是我国“没骨”绘画的先驱。画中颜色多采用矿物质朱砂、黄丹、石绿、石青、白垩为颜料，虽历时两千多年，仍色泽鲜明。

马王堆和金雀山出土的帛画，其最大价值在于补充了汉代绘画的空白，并使我们比较全面了解汉代绘画创作情况。

瓦当与画像砖

瓦当具有秦代绘画造型的鲜明特点。陕西凤阳县秦蕲年吕遗址出土了各种动物瓦当，其中鹿的造型，简朴生动。西安出土的凤纹瓦当，当中刻有大凤、周围环绕四个小凤，别有风韵。另外有些瓦当刻有“延年”二字，下刻飞鸿形象。瓦当多以母鹿、虎、双虎、双麟、四兽、双獾、朱雀、三鹤、四雁、碧鸡等为内容，没有突出时代特色。

画像砖是一种秦代绘画特色鲜明的艺术形式。从秦都咸阳出土的画像空心砖，其中有龙凤纹和龙凤纹空心砖，砖面龙凤刻线流畅，造型极为洗炼，近似白描用笔，线条轻重粗细，运用自然。可见当时的民间艺人已具有相当写实能力。陕西出土的空心画像砖，砖面有侍卫，宴享，狩猎等画像。狩猎画像背景描写在山丘之间，猎手弯弓骑射，小鹿惊逃，形象刻画生动，富于生活情趣。砖面的制作采用几种印模连续印出几种画像，操作既简便又丰富，适宜于当时大规模生产。

画像石主要分布于山东、四川、河南。以山东的嘉祥武祠、肥城孝堂山的沂南画像石最为重要。这些画像石全部阳刻，细线铲底，富于装饰性味，题材广泛，内容丰富。反映了当时的实际生活：如车马出行、乐舞、战争、狩猎以及烹饪种种劳动情景。

河南地居黄河中游，画像石出土以南阳较为集中。内容除了表现歌舞、田猎及车骑出行外，还表现了不少神话传说。四川画像石，不少刻于岩墓上，别具特色，多刻历史故事与百戏，如“女蜗”、伏羲”、“子子问礼”、“荆轲刺秦王”等。画像粗放，简朴厚实。此外陕西、晋西的画像石，刻有五谷遍野、牛马成群、车马、耕牛、宴乐和歌舞场面。江苏画像石有表现家庭纺织劳动场面。

画像石和画像砖一样，几乎全国各地都有。说明这种艺术形式深为民间

画工所接受和推广。这个时期，画工们的想象力得到较大的发展。在艺术表现上，力求抓住大面貌，大气势。在人物方面，能塑造出各种不同的类型形象。阶级性和时代性也有了较明显的表现。

在西安秦始皇陵东侧出土的大批陶制武士俑，陶马，充分显示出当时从事这种艺术创作民间画工的艺术水平和惊人毅力！秦代的瓦当，画像砖和雕塑艺术取得空前的成就，是当时绘画水平提高的必然结果。

画像石与画像砖是汉代遗留下来的重要美术作品。它对研究汉代的建筑、雕刻、绘画都具有极大意义。

壁画和漆画

汉代陵墓壁画的内容，有的是表现死者生前显赫生活，有的是反映当时社会风尚；如庖厨、宴烹、妇女汲水、灶上操作、饲养牲畜、炉旁烤肉等等，有的描写历史故事，其中有《鸿门宴图》，秦末楚汉战斗历史事件。内容十分丰富。壁画在表现上，虽不如帛画细致，但在刻画人物精神状态方面，比画像石刻生动深入，由于壁画幅面较大，适宜于气势壮阔的抒写。

壁画的表现形式，有的用白描，也有没骨画法。但总的来说，多以墨线勾画，有粗有细，刚劲柔婉，用色多以平涂，略加渲染。辽阳的壁画中，出现过大笔涂刷的写意画法。画面色彩渐趋复杂，已使用到朱、黄、青、绿、紫、白、黑诸色。也有仅以朱、黑两色表现。这些都体现了我国早期绘画的多种尝试。

漆器工艺，两汉时期有了很大发展。汉代对漆画有“油画”之称，当时车屏上以漆画作为装饰的称之为“油车幵画车”。当时漆画应用很广，除车屏外，尚有油衣、油幕、油幔、油船，以至漆画棺材。汉代漆器至今已发现不少。长沙的马王堆、山东莱西县、江苏连云港、河北怀安县等地均有出土。这些漆画精美无比，色泽绚丽，光洁如新。

马王堆出土的两具大漆棺，棺壁画法潇洒生动，用线奔放，干净利落。棺上描绘的云气纹、气势豪放，云中有仙人怪物，仙人骑鹿，仙人乐舞，鼓瑟、操蛇、神豹、麒麟等。棺上的云气，象征天体，意味着死者随云气升入天堂。

魏、晋、南北朝绘画

画家辈出

魏晋南北朝，虽然是一个战乱动荡的时代，但晋代士族兴起，对当时的文化艺术的发展有了积极作用。士族们在政治、经济上都享有特权，有充分的时间从事艺术创作，所以当时的士族普遍积极参加书画活动。

这个时代的画家有曹丕兴、卫协、戴逵、顾恺之。其中以顾恺之的成就最为突出，影响最大。与南朝的陆探微、张僧繇被称为“六朝三杰”。顾恺之是一位早熟画家，二十余岁时作江宁瓦棺寺壁画，居然“光照一寺，施者填咽，俄而得百万钱”。他不但精于绘画，在理论方面也有贡献。他的作品有《谢安家》、《维摩诘像》、《芦山会图》、《水雁图》《仕女箴图》、《洛神赋图》等。其中以《仕女箴图》和《洛神赋图》为著名。在描绘人物方面，顾恺之提出：“以形写神”，他的画十分注重刻画人物内心活动表情动态的一致性与复杂性。所以张怀评他的画：“象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神，神妙无方，以顾为贵”。

顾恺之被誉为一代宗匠，影响极大，以致陆探微、张僧繇、阎立本、吴道子、周虷昉等大师无不临摹他的画迹。其深远影响直至后世。

南明绘画中，以陆探微、张僧繇等最为著名。陆探微在“骨法用笔”上有突出成就。以“笔迹颈利”见长，他的人物造型是“动与神会”，“秀骨清象”，使人观后懔懔若对神明。张僧繇的绘画“气骨奇伟”，作画时思若涌泉，取资天造，笔才一二，象已应焉。他的作品有《维摩诘象》、《行道天王图》、《吴主格虎图》、《咏梅图》等多种作品传世。张僧繇作画坚韧不懈，日夜挥毫，数十年如一日。他的传世画作对后人广为影响。

石窟壁画艺术

南北朝时期，连年战争。印度的各种佛派在中国宣传与战争残杀对立的“慈爱”、“超度”教义，深得朝野之心。统治阶级为了在战乱中得以喘息，便大力提倡佛教。当时，除了兴建寺院外，还开凿石窟，塑造佛像，绘制壁画，这样，佛教美术——壁画便发展起来。

新疆的吐鲁番、库车、拜城、甘肃的敦煌、天水、永靖以及酒泉、武威等地石窟都有壁画。特别是敦煌的莫高窟，规模宏大，是我国佛教绘画最大的宝库。这些壁画艺术，在中外美术史上都占有重要地位。但由于连年战争，寺院相继毁灭，壁画荡然无存，能保留下来的多为不易毁坏的石窟壁画艺术。

现在新疆天山以南的石窟，总数达六百多个，存有重要壁画的石窟有拜城的克孜尔千佛洞，库车的库木吐喇千佛洞和森木塞姆千佛洞等。

克孜尔千佛洞的壁画，约可分为三个时期：早期属汉魏朝，中期属于西晋南北朝时代，晚期属于隋唐时代。这三个时期壁画内容多以本生故事为主，也有大型连续性的佛传图。在表现手法上，带有汉魏时期古拙粗扩作风，以极粗的线条勾画轮廓，色彩单纯平涂，质朴厚实。库车的库木土喇千佛洞壁画，吐鲁番的伯孜克里克千佛洞壁画，在美术史上也应占有重要地位。但大部分遭帝国主义者破坏，盗运，所存无几。

敦煌莫高窟，在甘肃敦煌县东南的鸣沙山与三危之间。为中国西陲艺术文物大宝藏，是边陲民族文化的前驿。在表现手法与艺术风格上，有民族传统，也有外来影响。壁画在构图、色彩的处理与运用上，增强了善恶果报的气氛。壁画内容多为佛教故事，如太子本生：太子自愿牺牲自己生命来救活一只饿得快死的母老虎和七只小虎。此外还有“鹿王本生”等善恶果报的故事。

在佛与菩萨表现方面，常创造性的加上了转动飘举的锦带和乱坠散花，使形象显得庄重略带活泼，沉寂中产生流动，使人产生丰富多样的感觉。以浓重的色彩分层分面，以推晕方法加强立体感觉。

敦煌艺术既受印度笈多王朝佛教艺术影响，也与犍陀罗（巴基斯坦）的佛教艺术有关系。它的形成与发展，是吸收外来文化，以本民族文化为基础，经过数代画家长期融会、创造的成果。此后，隋、唐、五代、宋、元代的画工们对敦煌莫高窟壁画不断有新的绘制，反映了当代的现实生活和画家的表现形式。如唐代的唐王艺术形象、服饰，在莫高窟都有生动的绘制。在这些变化中，还可窥见当时贵族与劳动人民的种种生活动态和自然形态。

隋、唐的绘画

唐代人物画

隋文帝统一全国，结束了两晋南北朝三百多年来的战乱局面。在政治、经济方面作出了重大改革，很快地巩固了新王朝的统治。经济方面采用了北朝的均田制，大大促进了农业的恢复，因而文化艺术也得到了相应发展。

唐代是中国古代最令人向往的时代。是中国长期封建社会中光辉的时

代，在亚洲历史上起过巨大的作用。在所谓“盛唐”时期，中国美术也发展到繁荣昌盛阶段，在中国美术史上占有极为重要地位。当时不论文学、诗歌、音乐、舞蹈、雕塑、绘画、书法、工艺、建筑等都有了很大的发展。当时的文学家有韩愈、柳宗元；虞世南、颜真卿、柳公权、张旭、怀素等；画家方面突出的有阎立本、李思训、吴道子、王维、曹霸、韩干、张萱、周昉、边鸾等。至今有文献可查的隋唐画家就有四百人。上述这些都是“盛唐”时期赫赫有名，誉驰千秋的艺术家。

由于绘画的发达，作品的流通、收藏活动也空前活跃。据记载，象阎立本、吴道子所作的屏风，一片就值金二万。这些都促进了画家竞争、提高和发展。

展子虔是一位隋代绘画发展的关键人物。他的创作起到继往开来重大作用。他的画法继承了顾恺之的用笔，状如春蚕吐丝。他擅长画车马、善山水，他的山水创造了深远空间，被誉为“咫尺有千里之趣”。他在唐初人们评论中，地位和画品都很高，视为与阎立本齐名的一流画家，“唐画三祖”。展子虔的作品有《北齐后主幸晋阳图》、《长安车马人物图》、《弋猎图》等。现存作品有《游春图》，画中生动地描写各种人士在山中纵情游乐的神态，背景是阳光和煦，翠岫葱茏，春波荡漾。宋代大诗人黄庭坚看了他的画后，评以：“人间犹有展生笔，事物苍茫烟景寒，常恐花飞蝴蝶散，明窗一日百回看。”展子虔的技法，以细线勾描，没有皴笔，施以青绿，色彩明秀，人物用粉点染，山顶小树，以墨绿随圈涂出。他的技法，影响了敦煌莫高窟的画风和李思训一派。进入我国绘画“青绿重彩、工细巧整”的新阶段。

阎立本是唐代重要人物画家。开始师法于张僧繇，对张僧繇的画曾下苦功研究，他说过在张僧繇的作品之前，“留恋十日不能去”，可见他对张僧繇作品的崇敬。

唐太宗李世民非常重视绘画，用以作为巩固当时政权的工具。曾旨令阎立本绘制过《秦府十八学士图》、《凌烟阁功臣二十四人图》、《职贡图》、《历代帝王图》等，都具有强烈的政治意义和历史价值。特别是《历代帝王图》，表现了两汉至南北朝隋代的十三个帝王的肖像。阎立本对各位帝王所处时代、经历、个性作了精心细致的刻画。如汉光武帝、魏文帝、吴主、蜀主及晋武帝都画得“其貌堂堂”，“威武英明”，因为这些都是开国之君，在历史上有过功绩。至于对陈后主、隋炀帝，则把他们表现得萎靡不振，带有一定的批判之意，以为引起鉴戒和警惕。《步辇图》，生动描绘了唐太宗接见来使禄东赞的情景。反映了汉藏两族友好的历史，是一幅具有重大历史意义的作品。

阎立本的创作，将人物的内在心理活动刻画于人物动态中，追求静止中的内涵《历代帝王图》的深刻性就在于此。在表现技巧方面，线条浑健坚实，用色上善施朱砂、石绿，泼辣大胆，他的创作，代表盛唐绘画的高度水平。

吴道子，少年时贫穷孤苦，未到二十岁时，就学到一手好画，经常画些蜀道山水。以后流浪到繁华的东都洛阳，即所谓“浪迹东洛”。到洛阳后，专门从事寺院壁画制作，声望逐渐扬誉两京之外，后被唐玄宗召入宫廷任供奉，以后便结束了他的浪迹生活。

当时帝王巡游各地时总喜欢要画家随行，以便把帝王的行踪事迹记录下来，颇有点像当今的摄影记者。吴道子随玄宗巡游各地后，绘制了《金桥图》，

描绘唐玄宗骑着名驹“照夜白”经过金桥的情景。吴道子身为供奉，主要以绘画为帝王服务。如唐明皇，想观看蜀道嘉陵山水，便令吴道子前往写生，回京后，只凭记忆，一日之内完成了《嘉陵江三百余里风光图》，使明皇大为惊叹。

吴道子的作品很多。一生所作壁画，仅长安、洛阳寺院道观中便有三百余间。宫中存有肖像画达九十三件。其代表作有《地狱变相》、《送子天王图》。吴道子成功之处，是高度注意形体的整体性，善于把握“守其神，专其一”，他笔下的人物传神达到“窃眸欲语”境地。用笔简练也是他的特长。正如张彦远说：“笔才一二，象已应焉。”

吴道子的人物画，唐人称之为“吴家样”，即吴道子有鲜明个人独特风格。其用笔“早年行笔差细、中年行笔似莼菜条”，笔力“遒劲如铁划”，笔势圆转，衣服飘举，即所谓“吴带当风”。他的技法起到左右当时画坛作用，千余年来有“画圣”盛誉；民间画工尊为“祖师”。在我国绘画史上，占有极重要地位。

张萱是盛唐以后的画家。当时流行一种“绮罗人物”的画风，明显地表现人物曲眉丰颊，体态肥胖，反映了当时统治阶级的审美趣味。如张萱的《虢国夫人游春图》和《捣练图》，就是当时典型风范。《虢国夫人游春图》取材于生活，充分表现画中人物的“态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀”的特色。描绘工细，画面气脉相连，生意盎然。《捣练图》表现唐代妇女劳动情景，富于生活气息，是一幅别致的唐代风俗画。

画家周昉先学习张萱的画风，后来成就比张萱更为显著。他的作品最突出的仍是绮罗人物，仅宋徽宗所收藏的就达七十二幅。周昉根据当时实际生活，忠实反映了当时封建贵族生活。他的绮罗人物画，影响极广，特别引起上层人物的兴趣。现存的《簪花仕女图》皆属于“丰厚为体”的绮罗人物画。

周昉是八世纪下半期中国最有才华的画家。其艺术源于继承传统而吸收前辈画家之长。大书家米芾曾把他与顾恺之、陆探微、吴道子并称，可见他当时的地位之高和影响之大。

唐代人物画除了阎立本、吴道子、张萱、周昉等代表画家外，还有韩滉、李真、孙位、张素卿等。韩滉的《五牛图》，五条牛各具状貌，生动有致，赵孟頫为此画题跋称为“希世名笔”。李真的《真言五祖像》，画不落常套，能摆脱外来影响而有自己的创新，当时他的画法广为影响。张素卿是一位专事道教绘画画家，本人也为佛道门徒，因此他的道家绘画多有依据，画不落常套，笔纵洒落，设色奇古，被尊为“一代画手”。张素卿的绘画深受当时社会重视，后世的壁画家均尊他为“典范”，是道教人物画的一代先驱。

唐代的山水画

山水画在中国绘画史上占有极重要的地位。而且在东方绘画中成为颇有特色的艺术。山水画在唐代时才开始繁荣，不少画家各有不同风格的创造。产生了青绿勾斫、水墨淡染方法。在盛唐的充裕物质条件下，山水画家充分利用这些条件，发挥各自才能。当时李思训父子、王维、毕宏、郑虔、王默、王宰、卢鸿、项容等都是有名画家。大画家吴道子在山水画方面也有卓越的成就。

当时最有成就的为李思训，他作画多以“勾勒成山，用大青绿着色，并用螺青苦绿皴染，所画树叶，有用夹笔，以石青绿填缀”，在设色方面，“金碧辉映”成为他一家之法。他的画法渊源于展子虔。代表作有《江帆楼阁图》，

画面江天浩渺，风诉沂流，该画充分表明山水画技法到了李思训时，确已达到成熟阶段了。

王维既是诗人，又是画家，他的成就在于通过创作，把艺术中的诗与画融为一体。正如苏轼评论他的作品：“味摩诘之诗、诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”他的技法，笔墨婉丽，设色重深。他的真迹，唐代时多已流失，传世作品有《辋川图》、《王维雪溪图》、《江山雪霁图》等，均为后人所摹写。

郑虔擅长山水，其风格“山饶墨趣，树枝老硬”，在用墨方面颇用功夫，所以王墨的“拨墨”画也得益于他，郑虔对水墨画的发展起到了推动作用。传世作品有《峻岭溪桥图》、《杖引图》等。

王墨作画极善水墨性能，作画得心应手。他先后师承郑虔、项容。对他使用水墨作画影响极大。相传王墨作画，先饮醺酣之，即以泼墨，或挥或扫，或淡或浓，随其形象，为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化，图出云雾，染成风雨，宛若神巧，俯视不见其墨污之迹，可见其对水墨掌握之自如。

吴道子山水注重线描，不以设色绚烂为主。张彦远评价：“世人言山水者，称儒子头，道子脚”，认为山水画之变革由吴道子开始。

唐代的花鸟、鞍马和杂画

中国花鸟画，先应用在工艺美术的纹样方面，新石器时代的彩陶上就画有鸟、鱼、蛙以及花草图案，青铜时代的铜器也有花草、蝉、鱼、龙、凤的纹饰，楚墓出土的“缯书”，有树木图象，汉代壁画和画角石有花木鸟兽。但这些花鸟，只是花鸟画独立存在的萌芽状态。直至到了唐代，花鸟画才开始成为独立画种。唐初的薛稷为画鹤名家。天宝时期，有曹霸、陈阁、韩干的独立鞍马作品。冯绍正专画鹰鹘、鸡、雉等禽兽。韦鉴、韦偃擅龙、马；晚唐时有韩滉、戴嵩的画牛。此外还有孙位画水与松竹。这些都先后作为独立画种出现，而且达到相当精巧程度，对以后五代前蜀、后蜀的花鸟画有了较大影响。

天宝年间。韩干以马作为独立画幅公之于世。当时他画马的技巧相当高超，影响及至李公麟、赵孟頫等，认为韩干画的马“非凡，标志特出”，“足以为后人百代私淑”。在他所作的《照夜白》名马中，解剖结构都达到前人所未有的高度，所以马的神态动作极为生动自然，这和他深入观察，重视马匹写生有关。此外，传世的《牧马图》，生动地表现了骏马体态精神，达到了准确，简练，真实。牧人的形象，个性鲜明，气度威武。

曹霸作为一代画马大家，影响极大，后世画马，必师曹霸。韩干当年画马也为曹门弟子。

薛稷画鹤最为著名。他既能继承又重视创新。他笔下的鹤精妙生动，张彦远说他的“屏风六扇鹤样”，即为画鹤的“范本”。

韩偃是唐代画马名手，在唐人画马者众多的情况下，能突出画坛，也非容易。其弟子戴嵩以画牛著称于世，他画的水牛能得“穷其野性筋骨之妙”，传世作品有《斗牛图》。

花鸟、鞍马、杂画，能得以独立存在和发展是由于唐代政治稳定，经济、文化的繁盛，统治阶级对艺术要求逐渐繁多，才得以独立存在和发展，已是蔚然可观了。

第二章　西方的绘画

西方绘画的起源

意外的发现

19 世纪末，研究古代文化的西班牙学者桑图拉，为了勘察一个阿尔太米拉山洞的古代遗物，从 1975 年起，整整花了四年时间，竟一无所获。有一天，当他专心发掘地下的时候，在他身边的小女儿玛丽亚突然指着洞顶上惊喊：“ 牛、那里有牛。 ”果然，洞顶上和墙上画满了红色、黑色、黄色和暗红的野牛、野猪、野鹿等动物。这些画风格迥异，绘制年代不一。总共有 150 多个形象，是最近发现的，远在公元前 15000 年前的旧石器时代的大型壁画——《阿尔太米拉石窟壁画》。

另一批石窟壁画发现是在 1940 年，由法国南部蒙尼亚附近的几个小孩，为了找寻失落山洞的小狗，钻进一个迂回曲折，180 米长的山洞通道，发现洞壁、洞顶上画满了红色、黑色、黄色、红色的鹿、牛和奔跑的野马。这就是隐没了 12000 著名的《拉斯科洞窟壁画》。

以上两处石窟画的偶然发现，轰动了考古科学，轰动了世界。给人类提供了认识自己的重要依据。

史学家们认为，这些画不仅出于无目的“ 游戏 ”或是供“ 娱乐 ”的需要，更重要的是一种精神的寄托和愿望。如果这些画为了给人们欣赏的，何以不画在可以展览的宽阔场所呢？而画在偏辟隐秘的山洞通道里呢？这些山洞里没有发现过任何生活上或生产上的遗物。这说明当时人们绘制这些壁画是为了一个严肃的迷信目的，是一种祈求狩猎丰收的“ 仪式 ”需要。

洞窟壁画

这些洞窟壁画的形象上面，发现有许多是重重叠叠的；这就说明原始人们在每年一度的“ 仪式 ”中，在原来画过的地方又重新画上一些动物图象。看来，这些图象在原始人心目中，作为祈求丰收的对象。这就把人和社会生活，人类赖以生存的动物联系在一起。在法国的一个石洞里曾发现过一块鹿骨头，画上几只鹿在渡河，鱼儿在鹿腹下浮动。原始人之所以画鹿在渡河，就是因为鹿在陆地上奔跑如飞，难以捕获，只有在渡河时才易于猎捕，这幅图画显然表达了人们的愿望。

又如在阿尔太米拉山洞里，画着一头受伤的野牛，由于伤势沉重，四足卧地，难以站立起来，头部下垂，但怒视前方，出尽全力挣扎，表现得充满力量感。从整个野牛形象来看，表现得生动准确，富于野性，只有经常捕猎野牛的猎手，对野牛的习性有深刻敏锐体会，才有可能把野牛刻画得如此传神、逼真。从拉科斯洞中的动物画，幅面巨大，线条粗健，轮廓准确，飞驰神态鲜明有力，这些动物既是人们猎捕活动中凶猛对手，又是赖以生存的食物。既要擒获它们又要赞赏它们，希望自己具有比猎物更勇猛的力量，才能征服自然。

对自身有密切关系的事物，才去注意它，观察它，熟悉它，才有可能把它表现出来。洞窟壁画首先就是这样产生的，即绘画艺术的起源。

古代埃及艺术

古老的埃及金字塔正像中国万里长城一样，可以称得上为世界奇迹。这个建于公元前 2650 年，位于开罗附近基泽村旁的巨大建筑，是古王国时期第四王朝法老王库福的陵墓。高 146 米，底边各长 230 多米，耗费了 230 万块大石，最重的石块达两吨半，石块的雕凿，磨光和砌合工艺非常精细和严密。古代人类仅凭双手完成这样庞然大物，简直是不可思议的奇迹。现代人在这

样奇迹面前不能不产生不解之谜。在修建大金字塔时，在这茫茫沙漠之原上，从何处运来 230 万块巨石呢？重两吨半的巨石如何叠到 100 多米高度呢？找不到古代文献记录根据，也作不出科学上的可行性分析。尽管“ 历史之父 ”的古希腊史学家希罗多德曾记述他听到建筑金字塔的传说：当时法老王库福强迫全民轮流修建金字塔，驱使人们到河对面采运巨石，又如何用木架把巨石吊上去……。不管怎么样，可以肯定，修建庞大金字塔是由千百万奴隶通过残酷劳动，付出巨大牺牲建成的。至于假设外星人降临地球帮助完成人力所无法达到的奇迹的说法，作为探索者的推理心情是可以理解的。

金字塔屹立尼罗河温暖的沃土上，标志着只有埃及进步到了阶级社会，才可能动员庞大劳动力完成这项巨大工程，也说埃及这个强大帝国统治者们的精神象征。

“ 司芬克司 ”——人面狮身像，坐落在基泽的另一位卡夫利法老的金字塔旁边，这座高二十米的巨大石雕，它的面部本来是按照卡夫利法老容貌塑造的，这是一座法老的纪念像。由于伊斯兰教的入侵破坏和长期风雨腐蚀，鼻子已剥落，眉目已模糊，使这座雕像面部产生一种“ 笑容 ”，特别当日影西下，风沙弥漫，夜幕昏沉的时候，便产生一种朦胧神秘感，人们称这种情景为“ 司芬克司的笑容 ”。“ 司芬克司 ”雕像大小不一，许多都被保留下来了。它们象征着法老的化身，把最有权威的君主想象成为人兽合体，它的渊源是原始社会。各部落都以一种兽类作为本族的尊敬“ 图腾 ”，因此，以法老的面容结合在狮身上面，便象征着一种更大权威。虽然法老已逝去很久，但仍卧伏在茫茫大漠之上，虎视眈眈面对人民，喻意着法老仍然活着，象征着一种不朽的神权。

公元前两千年前米尔地区留下来的一把牛头琴，琴箱里画着与“ 人头牛身怪 ”互相拥抱的人物，还画着为宴会送酒送菜的狮子和狼，以及演奏音乐的熊、驴和鹿。当时画家的想象力和幽默感和现代童话插图差不多。这种绘画形式是古埃及绘画中煎所未有的。

在伊拉克博物馆中,保存着公元前 2300 年陕西省卡德王萨尔贡一世的青铜雕像，这位“ 世界四方之王 ”雕像塑造得粗狂而骠悍的气概，造型简练逼真，可以与世界任何雕刻杰作比美而绝不逊色。

公元前七世纪，在新巴比伦王国宫墙的著名浮雕《垂死的牝狮》，刻划了一头充满活力的勇猛狮子身中数箭后发出最后哀鸣的形象，体现了“ 困兽犹斗 ”的悲剧气氛。鲜明地表现当时为征战、骑射和狩猎而自豪的民族特征。

古希腊雕刻

埃及、西亚与希腊半岛三地隔海相望，因此，希腊必然受到埃及、西亚的文化影响，然而希腊地处欧洲，其文化又有自己的特性和发展渊源。

希腊雕刻在世界艺术史上占有极为重要的地位，其中最大的成就，就是希腊雕刻家对于人体美的发现。一位美术史学家曾说过：“ 希腊人学会了纯真地看待裸体，不论是在希腊人以前或以后，世界上没有一个民族是这样看待裸体的。 ”这话不错，当然，希腊人崇尚裸体是在特定历史条件下的产物。当时由于城邦或异族之间争斗频繁，公民必须负有保卫国家神圣责任。一个强健勇敢的体魄是公民必不可少的素质。要有爱国的精神，必然寓于健全体格之中，因此，斯巴达人对青年身体严格训练，成为后世永远的敬佩。

斯巴达人的迎神游行，可以裸体跳舞，在战斗和竞技时，是完全裸体的。这样才能表现出运动员的勇猛和力量，代表着一个强悍民族的精神。因此，

裸体在希腊人中是一种荣耀，崇尚，提倡的象征。如希腊雕刻名作《结胜利带者》是一位赤身裸体的运动员获奖（丝带）就只好绑在头上。

著名的《掷铁饼者》，是米隆的杰作，运动员的优胜纪念碑。在两千多年后的今天，仍作为体育运动最好的标志。米隆把掷铁饼者处于运动矛盾的高潮，铁饼即将抛出前瞬间，显得特别含蓄、生动和富于吸引力。这种即将感使观众心理产生紧张悬念，是后世艺术处理运动感的典范。

《拉奥孔》约于 1506 年左右出土，是希腊雕刻中最有代表性的不朽杰作，给后世产生巨大影响。文艺复兴期巨匠米开朗基罗深深受其启发，德国美学家莱辛还为它写了专著。这件富于故事性雕刻是这样传说的：“ 希腊人攻打特洛伊城屡遭失败，后受到神的指示，用‘ 木马计 ’将战士藏于木马之中，让特洛伊人拉入城中，夜深时战士从木马中出来，打开城门引军进城，取得最后胜利。 ”可是特洛伊祭司拉奥孔警告国人，不可引马入城。此事被雅典娜女神获悉，以“ 泄露天机 ”之罪，派遣巨蟒将拉奥孔父子三人缠死。《拉奥孔》表现了一种不可抗拒的神的威力和人的愤懑抗争。通过父子三人被巨蟒缠咬仍奋力搏斗情景，引起人们恐惧；被缠的小儿子窒息即将死去，大儿子未被咬伤，似乎能逃脱，从而引起人们畏惧矛盾心理。表现出一种悲剧性的力量。

一位专门管理“ 美 ”和“ 爱 ”的女神——阿美罗蒂，罗马人称她为维纳斯，在众多的美神雕像中，以《梅罗的维纳斯》为最著名。自从这座雕像出土以来，就产生一直不断的争论，主要是因为她的两条胳膊已经断落，到底原来的动作是怎么样的？经过反复争论和由雕塑家作出假设胳膊复原，也得不到完满结论和自然协调的神态。最后，还是以《断臂美神》给她命名，让人们以自己的想象去给维纳斯安上双臂更为自然。

《维纳斯》以半裸的人体展示于人世，她显得无比优美，健康和充满青春活力，但没有任何柔媚和肉感，沉静中坦荡、崇高而使人感到亲切。在人们面前是一座充满血液的完美人体和对生命自由的向往。

文艺复兴时期的巨匠

文艺复兴时期文化的伟大成果，直接地或间接地促进了世界民族先进的反封建文化的发展与胜利。对世界艺术文化史做了非常重要的贡献。

文艺复兴以来，美术在社会生活中占据了史无前例的地位。艺术创造已经成为文艺复兴时期人们的迫切需要，体现了他们饱满充沛的精力。在意大利一些先进城区，从当权集团到普通人的最广泛的社会阶层，对于美术有着热烈的向往。修建公共建筑物，树立纪念碑，装饰城市大厦，成为国家的重要事务，成为高级行政长官注意的目标。卓越的艺术品的诞生，成为重大的社会事件。文艺复兴时期出现了许多伟大天才列奥纳多、拉斐尔、米开朗哲罗被同代尊之为神。

文艺复兴时期的美术，是在封建制度向资本主义制度过渡时期的情况下诞生的。文艺复兴时期美术具有强烈的人文主义倾向，表现了豪迈的乐观主义，对于“ 人 ”的引以自豪的信心，人物形象的广泛人民性，不仅表现了资产阶级利益，同时也反映了整个社会发展的进步方面。文艺方复兴时期出现了像：乔托·凡·爱克、马萨乔、多纳太罗、波提切利、列奥纳多、拉斐尔、米开朗哲罗、提香、丢勒、古戎等这样一批时代巨人。他们创作中的思想和内容，其广泛性和深刻性是无与伦比的。受到当时高尚的竞赛精神所鼓舞的画家、雕刻家、建筑师们，力图使他们的作品达到登峰造极的完美境地。

波提切利（原名亚力山德罗·菲利柏比，1449—1510 年），意大利文艺复兴时期早期杰出画家。生于佛罗伦萨，早年在珠宝作坊中学艺，后跟弗拉、菲利普、利比学习绘画。波提切利同罗伦索·美第奇宫廷过往密切，在美第奇宫廷中同那种精致的贵族文化有过密切的接触，并接触到佛罗伦索新柏拉图主义思想以及古代神话和文学中的形象。这些，都是和形成波提切利独特的风格有着密切关系。

《春》和《维纳斯诞生》是波提切利的代表作。《春》这幅画起源于波里齐亚诺的一首诗。画中人物安排在瑰丽的森林风景之间，这个地方有近似金色的树林，果实和花朵蒙上了童话的色彩。中央描绘了维纳斯，右边是头戴花冠的花神，她穿上织有花朵纹样的衣衫，正在撒花。左边，是结成环舞的三美神，整个画面上渗透着幻想与轻愁。波提切利的笔下人物是轻灵的，没有什么分量，他善于利用所擅长的琢磨入微的节奏感，在穿着透明衣舞蹈着的三美神身上得到充分的体现，她们的形体，动作的线条以及服装褶纹贯串着精致的壮丽。《春》是一幅以异教的题材和美丽少女去赞颂人世的欢乐作品。作品中的人物形象具备了人性的特质。

《维纳斯诞生》虽然没有作空间感的处理，但是并没有予人平极的印象，线条成为波提切利最主要的表现手段，利用使形体具有运动感的琢磨入微的线条节奏，形成形体的体积感，造成深远的幻觉。运用海洋的浅绿色，风神的天蓝色衣服，维纳斯的金发，迎接维纳斯的山林水泽女神的暗红斗篷与白色的衣服的对比，足以证明波提切利是一位用色细腻典雅的色彩大师。

波提切利的《春》、《维纳斯诞生》中，洋溢着青春生命的肉体，美丽娇艳的鲜花，充满人性的形象。使人感到是可亲可切的普通人而不是神。这些，都是对宗教禁欲主义的一种挑战。维纳斯的形象被认为美术史上最优雅的裸体，她显得纤长而柔弱，一双耐人沉思的无邪稚气眼睛，好像一颗珍珠从贝壳中站立起来。波提切利生活在美第奇宫廷圈子里，有机会接触到人文主义者和诗人作家，他的画常常具有一种诗的抒情气质，反映了他的高度文化素养。

一位不顾宗教的禁律的大师，亲手解剖过三十多具尸体，常常彻夜在摇曳的烛光下，面对着切碎的尸体、内脏，探索生命构造的秘密……。这就是文艺复兴时代伟大绘画巨匠达·芬奇。具有研究艺术人体解剖科学的惊人勤奋精神。在他的笔记中曾自豪地写道：“ 即使你对这门学科有兴趣，你也可能会被那臭气弄得退避三舍，或许也会害怕在晚间摆弄这些被支解的剥皮尸……你可能缺乏耐心而不够勤奋，在这些方面我不曾被贪欲或懒散所阻碍，阻碍我的只是时间不够。 ”

在达·芬奇身上最突出的特征就是他对宇宙怀有无穷的疑问和不倦的求知精神。这是在千年的宗教封建迷信统治中追求解放的最重要品格。文艺复兴时期传记作家瓦萨利曾这样赞扬他：“ 上天有时将美丽、优雅、才能赋予一人之身，他之所为，无不超群绝寰，显出他的天才来自上苍而非人间之力，达·芬奇正是如此。他的优雅与伟美无与伦比，他的才智之高超致使一切难题无不应刃而解。 ”

达·芬奇的一生以绘画成就最为突出，作品众多，其中影响最大的有《岩间圣母》、《圣安娜与圣母子》、《最后的晚餐》和《蒙娜·丽莎》。

《最后的晚餐》，达·芬奇选定了在晚餐时基督说出：“ 你们中间有一个要出卖我了！ ”这一戏剧性的情节，使每个人从内心深处感到震惊，引起

每个门徒的不同性格反应出来的复杂心理变化，画家作出了深刻有力的揭示，在这方面，达·芬奇取得了划时代的成就。在构图和整体处理上，突破了前辈画家安德列·德尔·卡斯德尼奥和基尔兰达的把犹太和使徒分开，把他孤孤单单放在桌子另一边的做法，显然，达·芬奇的构图大大超过他的前辈。

《蒙娜·丽莎》，大约创作于 1505 年。这幅肖像在社会上出现时，就在同时代人之间得到热烈的推崇。它的声望，竟达到如此轰动的地步。《蒙娜·丽莎》肖像是在发展文艺复兴时代肖像艺术的道路上前进了具有决定意义的一步，是十五世纪许多属于这一类体裁重要作品所望尘莫及的。

蒙娜·丽莎坐在安乐椅上，与高山峻岭的山水相对照，显得形象特别壮丽，在型体的塑造上予人以完全可以触摸得到的感受和圆润概括的轮廓。引人入胜的是蒙娜·丽莎的面孔，她那非同寻常追随观众的一双充满智慧和毅力的目光。她的微笑的涵义，是一种不可捉摸而具有无限深广意境和极度丰满的印象，在精神上达到高度的充实。蒙娜·丽莎若隐若现微笑的形象贯彻着一种诗意，达·芬奇的高度概括水平，使蒙娜·丽莎达到文艺复兴时期人的完美形象。

文艺复兴时期，一位大师终身未娶，为艺术事业辛勤劳动了一生，一直到他八十九岁逝世时才停止劳动。这就是文艺复兴最伟大的艺术巨匠——米开朗琪罗。法国著名作家罗曼·罗兰曾用“神圣而痛苦的生涯”来形容米开朗棋罗的一生经历，并把他比作“文艺复兴时期崇高的山峰”。

米开朗琪罗于 1475 年 3 月 4 日生于嘉泼莱斯，卒于罗马。他父亲曾在嘉泼莱斯担任城堡长官之职。年青的米开朗琪罗由于嗜爱艺术，于 1488 年入基兰达约工作室学习绘画。1489 年又进入雕塑家贝尔托尔多·第乔日尼所主持的艺术学校学习。此后，雕塑家多纳太罗和画家乔托及马萨乔的创作给米开朗琪罗很大影响。由于与美第奇宫廷的贵族文化格格不入，转而研究湿壁画等传统艺术，在创作上探索自己的道路。

米开朗琪罗一生创作大量的壁画，显出他天赋的大气磅礴，使他在这一个时代的美术家之间显得十分突出。米开朗琪罗的创作道路，最最鲜明地体现了意大利文艺复兴时期美术的主要路线。事实不仅源于米开朗琪罗的天赋卓越，同时也导源于他的艺术宇宙观与创作方法的特色。人是意大利文艺复兴时期一切艺术家注意中心；也正在米开朗琪罗的美术里人文主义理想得到全面、鲜明的表达。人与战士，对米开朗琪罗来说是不可分割的概念。

米开朗琪罗于 1501 年回到佛罗伦萨后，毅然担负起用一块巨大的大理石制作“大卫”巨像的任务。然而，这块巨大的石头已被前一位承接雕像的雕刻家损坏到不堪收拾的地步。尽管这块石头给雕像带来了不少困难，可是米开朗琪罗仍然出色地完成任务。

米开朗琪罗和他的前辈不同，他塑造了在建立功勋前的大卫。刻画了一位青年漂亮的脸孔，充满愤怒，目光严厉地注视着敌人，用手握紧投石器。雕像人物形象具有排山倒海的性格，英勇行为的崇高感染力在《大卫》内容中占有压倒优势。体现了自由的人具有无穷威力。《大卫》完成后安放在城市自治大厦前面，象征着英勇保卫这个城市，公正地管理好这座城市的号召。

《摩西》，是米开朗琪罗再一次刻画了具有不可摧毁的威力的人的形象。是继《大卫》之后创作进展阶段中的艺术特征。表现摩西看见他的百姓离经叛道，准备摔碎法版。米开朗琪罗创造了惊心动魄的气氛达到了最高潮，令

人望而生畏的目光，极度夸张的粗壮体格，肌肉组织的紧张，这一切都是为了把意志达到高度集中。

《最后的审判》是米开朗琪罗根据圣经上说的：“世界末日来临时，基督要做一次最后的审判，以惩恶扬善”。米开朗琪罗画这幅画，目的就是自己对当时社会的裁判。比如他敬仰的人，如诗人但丁、碧特丽丝等，他们在画中正升向天堂。他痛恨的人，如身挂钥匙的代表罪恶的人则下堕入地狱。这幅约二百平方米的巨画，在绘制过程中就受到不少攻击中伤，认为画面全是裸体，视为“伤风败俗”。下令要米开朗琪罗修改，可是一一遭到拒绝，表现出艺术家坚持真理的大无畏精神。

此外，米开朗琪罗创作《垂死的奴隶》，体现了深刻的人文主义和人民力量和悲剧性的咏叹调子的融合，代表了伟大巨匠创作开辟一个新阶段。《辰》、《暮》、《昼》雕像中，艺术大师把它作为光明流逝和催人老死的象征。

米开朗琪罗的艺术不仅标志着文艺复兴时代的高潮，同时也标志着文艺复兴时代的收场。这位大师几乎长达七十五年的创作道路，包括一个充满翻天覆地的动荡的历史阶段，米开朗琪罗漫长的一生和他的丰富创作，说明他是一位为人类美好理想而斗争的战士！

拉斐尔，这是在文艺复兴时代最杰出、最伟大画家之一，尽管他短促的生命只活了三十七岁，但他的成就，应当在文艺复兴时代最伟大画家的行列中占一席地位。拉斐尔的名字已成为古典艺术的同义词，在他身后产生长达数世纪的影响和获得崇高的声誉。他虽然没有米开朗琪罗的雄伟强健的英雄气概，也没有达·芬奇那样经济宏富，博学深思。但他是一位绝顶聪明的人，特别善于吸收别人之所长。他生活在文艺复兴盛期的佛罗伦萨，受到佛罗伦萨的艺术气氛和新思想所渗透，他全神贯注地研究佛罗伦萨画家们的创作，尤其是达·芬奇和米开朗琪罗的创作，学习他们大气磅礴的风格。

拉斐尔二十余岁时，他艺术上的成就使他达到荣誉高峰，当时他已完成代表作《雅典学派》和《西斯廷圣母》。

《雅典学派》是教皇署名室中优秀的壁画，是拉斐尔最辉煌的作品。这幅构图是最雄辩的证明，标志着人文主义思想在文艺复兴时代美术中的胜利，标志着人文主义的思想与古希腊罗马古文化的密切联系。拉斐尔把古代思想家与学者们的集会，安排在拥有宽敞拱门跨距的宏伟列厅里。画中人物集中在壮丽的拱门基座附近和中央，人物之间，描绘了柏拉图与亚里斯多德。柏拉图指着天空，亚里斯多德伸手指向地面，这些手势说明了他们学说性质。柏拉图的左边，苏格拉底和听众聚谈着，另外有众多的聚听者。画面人物因人而异刻画得个性丰富，动作富于表现力，壁画造型结构上体现了可以作为《雅典学派》特征的普遍激情高涨的气氛，使整幅画具有一种强烈的纪念碑倾向。

《西斯廷圣母》属于卓著盛誉的世界美术作品之列。在文艺复兴时代的绘画里，这件作品可能是最深刻、最壮丽地体现了母爱的主题。对拉斐尔来说，这件作品也是独创一格地总结了、综合了他对最感兴趣的主题所进行的多年探索。拉斐尔匠心独运地利用了纪念性祭坛构图的有利条件，当参拜者进入教堂时，立即可以从教堂内部的远景里看到祭坛图上的场面。在塑造形象方面，拉斐尔说过：“我为了创造一个完美女性形象，不得不观察许多美丽的妇女，然后选出那最美丽的一个做我的模特儿”，“由于美的人太少了，

因此在创作时我不得不求助于我头脑中已形成的和我正在搜寻的理想的美的形象。”画中的圣母表现出典范的贤妻良母和温柔的母性；它们来自生活，又是经作者的人文主义的观念和古典审美情趣加以理想化了的形象。俄国诗人茹科夫斯基看了《西斯廷圣母》后这样说：“圣母那安定、纯洁、伟大乃至感情，但这种感情已经超越了人间界限，因此它是和平的，常在的。它已经不能打乱内心的平静了。”拉斐尔的《西斯廷圣母》中的圣母形象，显示出她具有一种新的重要品质：在精神上和观众建立了强烈的交流，使人感到亲切、靠近，这是圣母形象产生强大感染力所在。

西方现代绘画艺术的简介

表现主义

表现主义是二十世纪，1905 年至 1920 年以德国为中心发展起来的艺术运动。它的正式兴起是在 1905 年德累斯顿“桥社”组织结成以后。其代表人物有蒙克、凯尔希纳、海克尔、施米特、鲁特列夫，后来参加的有佩希施坦、诺尔德等人。

表现主义反对客观地再现现实和自然，追求自我和心灵的主观表现，反对机械文明，向往原始性，以最简单化、变形和强烈的色彩、线条和泼辣奔放笔触表达作者的感受、幻觉和激情，画面使人感到刺激和不安。在表现主义作品中是找不到严谨、深入、细腻、柔和、恬静的作风的。表现主义最早的代表人物有蒙克，他的代表作《呐喊》，表现了现代西方人内心极度孤独的痛苦，发自人类本能无法遏制的呐喊。蒙克一生受到多种疾病的折磨，病魔和死神缠扰着他的生命，画家在现实生活中充满种种矛盾和痛苦，他所感兴趣的性吸引、暴力和死亡的主题贯穿他一生之中。除了《呐喊》外，还有《病儿》，是表现他姐姐的病和死的痛苦。蒙克后期的风景和表现农民劳动的景象，使人感到仍然存在有健康、有力和乐观的性质，主题是鲜明的。

凯尔希纳也是表现主义的重要代表人物，他先在德累斯顿学习建筑，后来于 1903 年至 1904 年间在慕尼黑学习绘画,修拉是他第一位重要启蒙画家，以后受到蒙克影响。他重视研究学习丢勒、伦勃朗的素描表现方法。1904 年在慕尼黑一次展览会上看到凡·高、塞尚的作品，受到很大的影响，回到德累斯顿后与赫克尔、施米特组织“桥社”。他的最初作品《持日本伞的姑娘》是一幅受野兽派影响的油画。以后创作的《市场和红塔》、《街道》，以阔大的笔触、粗劲的线条和强烈的色块手法，同“桥社”其它成员的大多数绘画一样，以清晰风格表现了自己的独特性。

诺尔德是德国表现主义的第三位先驱。1906 年在德累斯顿举办展览，他的作品被“桥社”青年画家们誉为“颜色风暴”，因此被特邀加入该社。诺尔德十分喜爱民族民间艺术，对埃及和亚洲的民间艺术以及非洲面具有浓厚兴趣。欣赏它们的原始性，在创作中吸收它们的装饰美和节奏感。他认为“一切原始性的本质东西永远吸引住我的感觉”。他希望从人类初期和自然之初寻求“原始物质的神秘力量”，达到天人融合。他曾到过东亚，中国的壮丽风光和色彩令他心醉神驰，诺尔德的艺术不仅形象，而且色彩也是夸张寓意的。他对马奈德加的技巧，称为伟大，重要的，提供了明亮色彩美的画家。诺尔德的代表作有：《最后的晚餐》、《基督在孩子们中间》、《围着金牛犊的舞蹈》等。

野兽派

野兽派运动产生于 1907 年，它们不是一个什么组织，也没有发表过什么

宣言，主要是他们在绘画上的造型和色彩大胆打破了原来的绘画传统和常规，因而引起极大的反响。批评家沃塞尔用“野兽笼子”一词讥讽他们，也有人把他们说成“像一群野兽一样凶猛地包围着一件古典风格的作品”。此后，这群风格类似的画家便被称为野兽派。野兽派的主要代表人物有马蒂斯、弗拉芒克、德兰、马尔盖、勃拉克、莫迪里亚尼等。他们早在十九世纪末就对抗学院派美术，继承印象派后期的新视觉和技法，采取简单概括的变形夸张、线条质朴简练、以粗放的笔触并列地使用红、黄、青、绿的原色对比，大胆追求个性解放。这种激烈的心情表现是导源于凡·高的作品。但在绘画是独立于对象、依赖色彩和形状的一种造型秩序，却继承了塞尚的绘画观点。野兽派运动发展至 1908 年达到高峰,以后这些画家便分别转到立体派或其它画派的创作活动中，到了 1910 年便销声匿迹了。

马蒂斯，青年时期受业于莫罗，最初的创作模仿前辈画家画风，受到印象派影响，二十世纪初成为野兽派成员。早年生活贫苦，当过彩绘匠，作品受到民间装饰艺术和东方色彩版画的影响，创作特点是以强烈的色块组合为基础的平面装饰味和线条的极度简化，力求以自己的艺术从主观上给予人们欢乐的感觉。代表作有《画家的工作室》、《红色的房间》、《舞蹈》等。马蒂斯是一位争取和平运动积极战士，是法国知识分子的进步阶层。

莫迪利阿尼出生于意大利莱克亨的一个富裕家庭。他终身受疾病缠绕、吸毒、酗酒，使他处于气息奄奄境地，生命是短暂而悲惨的。他在巴黎着迷似从事绘画约十四年。他是二十世纪绘画中肖像大师之一。莫迪利阿尼除了画些名人肖像外，还画过不少无名之辈。他的那些全裸或半裸的女性创作，是他的艺术整体中最美丽、最富于感官之美的作品。他经常把人物置于色彩空间的窄深度之中。人物的轮廓线流畅而又准确，几乎觉察不出层次的皮肤色调，塑造了那些丰满而给人以美感的体。躯干往往被过分拉长，但没有怪诞变形感觉。那种田园诗般的沉静姿态中，所呈现的优美和谐，使人联想起文艺复兴时期斜倚的维纳斯。莫迪利阿尼代表作有《新郎和新娘》、《裸体》等。

立体主义

立体派是于 1907 年至 1908 年在巴黎产生的一种美术运动。与野兽派完全相反，它代表唯理的倾向。认为印象派、野兽派的绘画都是在模拟自然，基本上是表现性的艺术作品。立体派产生的根源是塞尚对自然的解释，自然是由球体、圆锥的圆筒组成的。另外，对当时被介绍到西欧的非洲黑人雕塑的原始形态的感受以及毕加索、勃拉克、德兰等人企图将自然和人还原为基本上几何的单纯形体的理论起了导源作用。

当马蒂斯观赏 1908 年秋季美术展览会展出的勃拉克作品《埃克斯的家》后称之为小立方体的集合，由此，批评家沃塞尔讥讽这类作品为立体派。立体派初期深受塞尚的自然形体概括化的理论影响。以后对自然解体加剧，传统的视觉透视的崩溃，视点移动，自由连接被解体的各个面，把绘画引向从视觉的真实到理智真实。最后，将写实要素引进画面，前期灰冷阴沉的色调变得明亮，并向并贴和绘画颜料中掺入沙子的质感等技法发展，形成写实的立体主义。立体派代表性画家有毕加索、勃拉克、埃尔班、格里、洛朗森、德劳内等。立体派运动从 1907 年起至 1914 年后就没落了，历时只有六年时间。

毕加索 1881 年生于马拉加，1973 年卒于蒙格温。1907 年创作第一幅立

体派绘画《亚威农的少女》，对巴黎艺术界产生强烈反响，并宣告立体派绘画的诞生。以后与勃拉克发展了立体派画风，为欧洲画坛所注目。毕加索的作品造诣很高，青年时期受过严格写实基础训练，早期作品接近古典风格。20 世纪初开始立体主义绘画创作，终生不停顿地追求艺术形式上的创新，对美术界产生极大影响。所以被誉为“ 毕加索的一生就是一部现代艺术史 ”。

毕加索年青时期曾加入西班牙内战的人民阵线一边。第二次世界大战时期从事反法西斯地下斗争。1950 年发表过三幅和平鸽，声援保卫世界和平运动。

勃拉克，早年深受普桑作品的引诱和对柯罗的热爱，同时注意印象主义和凡·高、修拉作品研究。1906 年受到马蒂斯作品风格影响，开始背离早期印象主义，转向野兽派色彩鲜艳的色调。1907 年画了几幅几何形风格化的作品，显示了对塞尚发生兴趣。这年秋天认识毕加索，看到《亚威农的少女》尽管开始接受不了，但仍深受毕加索的影响，自己竟然也画了类似风格的作品，《沐浴者》和《少女们》的创作宣告了他走出野兽派的范围，进入了塞尚圈子。1908 年勃拉克的作品遭到马蒂斯为评委的评委会拒绝，被说成“ 小方块块 ”。同年 11 月，勃拉克自己举办了一次个人展览，又被马蒂斯说成：“ 勃拉克使一切物体、风景、人物和房子，变成了几何图形和方块块。 ”此后，“ 立体主义 ”这个绰号便成了 20 世纪画中最重要的美术运动。

未来主义

未来派是二十世纪初产生于意大利的文学艺术的革新运动，发起人是诗人马里内蒂。1910 年在米兰发表了“ 未来派画家宣言 ”，代表人物有波菊尼、卡拉、卢索罗、巴拉、塞维里尼等。他们在批评传统艺术口号下，主张建设“ 未来的艺术 ”。提倡速力之美，赞美机械之动力和噪音，歌颂造成世界混乱和破坏的各种战争和恐怖，冒险、杀人以及无政府主义的行为。其核心人物曾狂热地鼓吹参加第一次世界大战。在表现技法上，继承分析阶段的立体派手法，肢解对象，但不像立体派那样静止，捕捉对象和环境的力量关系，企图把光和空间作为一体表现出来，并且主张用物理论来解释宇宙与力的关系。在表现形式上，喜欢用强烈的色彩、箭头斜线、锐角、螺旋形体。创作题材有舞蹈者、疾驰的马、汽车、火车、飞机等。未来派作品于 1912 年在巴黎、欧洲各地展出，引起很大的反响，至 1914 年以后便自行消亡。

达达主义

达达主义是从第一次世界大战到战后流行于瑞士、德国、法国的美术界和文艺界的反抗运动。它的名字来源于 DaDa（玩具马）。这个运动是第一次世界大战的精神产物，是否定传统、蔑视理性的不折不扣虚无主义，以对社会习俗恶魔般反抗和讽刺作为武器采取反合理的、反审美的、反道德的态度而著称。在绘画技法方面多为无意识行为，采用拼贴、摹拓等方法。达达主义在法国一直持续到 1922 年。代表人物有杜尚、曼·雷、皮卡比亚、休森贝克、豪斯曼、格罗思等。

超现实主义

超现实主义是以排斥理性的支配，表现非合理的，下意识的世界艺术革新运动，和抽象美术同为 20 世纪最重要的艺术思潮之一，是达达派的继续。1925 年在巴黎举办了首届超现实主义综合画展。1938 年巴黎国际超现实派画展是这个运动的峰巅。在技法方面，有拼贴画、摹拓法、印花釉法，写实性的有描绘法。以达利、玛格利特德尔沃米罗、克利为代表。特别是达利把绘

画看作是想象世界的自制的彩色照片。通过所谓超现实派的客体纯化物体的实用性使之作用于主观深处并转化为艺术品。米罗是西班牙加泰隆人，是超现实主义伟大天才之一，20 世纪绘画大师。开始模仿凡·高；后来很佩服毕加索；受日本版画影响。第二次世界大战后，米罗运用厚实颜料进行大量创作，大胆运用图案的造型、粗壮厚重笔触和强烈色彩。代表作有《拿着镜子的裸体》、《小丑狂欢节》、《构图》、《血红的太阳》、《裸》等。克利是 20 世纪变化最多、最难理解和才华横溢的人杰之一。他把绘画或者创作活动，看作不可思议的体验，在这个体验过程中，艺术家在得到启发的时刻，把内心的幻象和对外部世界的体验结合起来。克利和蒙德里安与康定斯基那样，在绘画中运用几何要素——点、线、面和体。他的代表作有《围绕着鱼》、《红气球》、《高尚的园丁》、《黄鸟风景》等。

抽象主义

几乎不再现自然的具体对象，而以色彩、线条、形状等抽象形式构成作品的美术总称为抽象派。它是 20 世纪美术中最重要主流之一。1932 年以非具体艺术作为总的共同目标结成“抽象创造派”，联结了当时绝大多数抽象画派的美术家，如法国的俄耳浦斯主义、俄罗斯的绝对主义和构成主义、荷兰的风格派、新造型主义、法国的纯粹主义、德国的鲍豪斯等。

抽象美术代表画家有蒙德里安、康定斯基、德劳内、杜尚、塔特林、奥赞凡等。

蒙德里安，荷兰画家，是抽象主义画派的创始人之一。认为艺术是完全脱离自然的外在形式，以表现抽象的精神为目的，追求人与神统一的绝对境界。他的表现形式以线条、几何形体画面的组合，色彩从灰、黑、白三色发展为纯粹的红、黄、蓝色。创作上否定思想内容，排斥备观形体再现，追求纯形式的美。代表作品有《红、蓝、黄、构图》、《场景 II）等。

康定斯基，俄罗斯画家。抽象主义画派创始人之一。出生于莫斯科，1909 年去德国慕尼黑学习绘画，长期在法国、德国从事美术活动，1910 年开始作纯抽象的绘画，主张“纯粹的艺术形式”，否定具体和有生活内容的绘画。在技法上以点、线、面的构成表现画家的感情和主观愿望。康定斯基的抽象绘画在欧洲美术界影响极大，是“包豪斯”的重要成员。代表作品有《第一号构图》、《第一交响乐》、《休息》等。

照像写实主义

照像写实主义，是 70 年代在美国最为流行的一种美术流派。它的主要特征是借助照相机，先把要表现的对象拍摄下来，然后以照片为依据，以最细致笔触，表现出照片般甚至超越照片的细腻、逼真感的人物或风景和其它物体，这个画派自命为“超级写实主义”或“照相现实主义”。其代表人物有恰克·克洛斯，他的作品《苏珊像》，为了更逼真地表现出对象的每一个细节、脸上的肌理、汗毛和毛线囊，画家使用比真人大十倍的画幅作画。然而，尽管画得十分细腻，但人物形象是缺乏生气的，只不过是自然主义的一种末流。在雕塑方面，超级现实主义表现得更为突出，他们用直接从真人身上翻制人体，然后涂上真人皮肤相同颜色，穿上真的服饰，配上真的道具，达到了真假难分的效果。杜安·汉森的《旅游者》便是一件有代表性的作品。

遮档艺术

1935 年出生于保加利亚的美国青年艺术家克里斯托，有一种包起物体的强烈兴趣，从自行车、妇女、摩天大楼，什么都想包档。1971 年至 1972 年，

他花了两年时间，拉起长达 1250 英尺，面积 20 万平方英尺的《山谷幕》，其间虽经过失败挫折，最后取得了戏剧般的辉煌成功。克里斯托的“非实用性”艺术很难归入那一个现代流派，但事实上也引起了某种反响。

上面所介绍的只是西方现代较有代表性的几种艺术流派。这些流派多得繁杂缭乱，如行动艺术、大地艺术、构成主义、新浪漫主义等等，本书由于编幅有限，无法一一介绍。现代派艺术在西方资本主义社会的评价也是不一致的。它们的产生和清史很快，自生自灭，就像走马灯一样。这里简介现代艺术一些流派的特征和代表性画家，目的是增加对它们的了解和某些借鉴。

第三章　绘画技法简介

素描

什么是素描呢？如果从狭义去理解，素描就是用单一颜色去作画，把画家对客观事物的礼性感受表现出来，这就统称为素描。如果从广义去理解，素描就是绘画上除掉色彩以外，剩下来的统统称之为素描。如画面结构和人物造型等都属于素描范畴。一位画家造型能力强不强，也就是说他的素描水平的高低。因此，素描应该理解为造型能力的锻炼。至于用单色去作画，仅仅是一种表现手段而已。素描不只是一种表现形式，主要方面还是它的内容和目的。人们评价那些素描大师的时候，不会只说伦勃朗的芦苇杆笔用得如何好、盎格尔的铅笔用得如何熟练。评价他们的素描成就，主要是他们表现“人”的个性特征和内在感情的深刻性，以及各种关系的正确性。

十九世纪法国画家安格尔曾经说过：“素描体现艺术的整体性。”“素描并不是单纯地再现轮廓，也不仅包含线条，它还表现由内在的形式到平面、到体型。有了这些，看一看，还剩下什么呢？四分之三的绘画内容都给素描包括了。假如要我在门上挂一块招牌，我就给写上‘素描学校’，而且我确信，会在这所学校里培养出许多画家”。“素描包蕴一切，除了色彩”。安格尔深刻道出了素描的重大意义。美术史上那些成就卓越的大师们，无不呕心沥血，穷其毕生精力去钻研素描。他们深知素描是绘画重要的工具，不充分掌握素描技巧，在绘画创作上要达到高水平是不可能的。素描和其它造型艺术一样，是通过艺术形象来反映客观事物，使思想形象化，因此被公认为一切造型艺术的基础。

中 国 画

中国画，是我国几千年来发展起来的，它代表中华民族的绘画艺术，在世界美术领域内自成一个独特的绘画体系。本书前面的“中国绘画的起源”一节已谈到其发展源流，这里不再赘述。中国画有自己一整套使用工具，用毛笔、墨、颜料在特制的宣纸和绢上作画。在形式上分为工笔画和意笔画两大类，各有特色，互相渗透。表现题材很广，有人物、山、水、花卉、翎毛、草虫等之分。在人物画方面，从晚周至汉、魏、六朝逐渐成熟。山水、花鸟等到了隋唐时，开始独立形成画科。到了五代、两宋，流派繁多，创作上出现了高度繁荣阶段，到了元代，水墨画非常盛行。明、清和近代，没有什么大的发展，大体承袭前人画法。中国画具有鲜明强烈的民族形式和风格。在表现方面，主要运用线条、墨色来描绘形体、质感。与文学、书法和篆刻相结合，融为一体，达到气韵生动的效果。中国画的装裱形式，也在世界绘画之林别具一格。

油画

油画是外来的画种，它经过一个漫长的发展过程，但真正形成完备的油

画艺术是十五世纪。中国早在东晋时期虽也产过油与颜料配合使用的技术，西方有些学者认为植物油调颜料技术是中国传往西方的，但中国油画没有发展，最后形成油画艺术还是在欧洲。

十四世纪的欧洲还未出现油画艺术，开始时采用蜡和动物胶调颜色作画，由于蜡要加火才能溶解作画，所以叫“炽热画法”，到了中世纪手工业的发展，绘画技术也有所改进，产生了“湿壁画”的技术。以后又发展到“坦泼拉”画法，这种画法称为胶彩画，蛋粉画法。直到十四世纪末十五世纪初，尼德兰画家凡·爱克兄弟在总结了前人的经验基础上，经过反复试验比较，发现亚麻油和核桃油是一种比较理想的调合剂。用这种油调色作画，干燥时间适中，干透后颜色牢固，色彩稳定，作画时易于衔接，这些优点都是前人所渴求的技术奥妙。这种新方法作为一种理想技术，很快就传遍世界各国。

水彩画

水彩画是绘画中最简便的一种画法。由于水彩画的设备比较简单，购买起来比较便宜，易于普及，所以中小学中的图画课多采用水彩画。许多画家开始学画时也是从水彩画入手的。由于工具轻便，户外写生容易携带。对于瞬间即逝的黄昏、晨雾、风雨烟云尤其适于表现。

水彩画是一种用水溶化颜色的透明色在纸上作画，它能够渗化，重叠形成物体，由于用笔蘸水色在纸上挥毫，长于潇洒自如，生动清新、爽快自然的特有风格。透明是水彩画的一大特点，可以用亮色盖在暗的色底上，由于它没有覆盖力，能不断增加色调的丰富性，同时亮部必须留出来，和用纸的白色作为亮部的色底，纸的底色起到色调的合成作用。

第四章　名画欣赏

《古帝王图》

历代帝王图像作为一种鉴戒执政者的宫廷壁画，属于极为重要的主题，为历代宫廷所重视。所谓“见善足以戒恶，见恶足以思贤”。从汉代以后，宫廷壁画及卷轴画的帝王图已成为委婉地向统治者规谏的政治性作品，臣僚们利用它来推行政见，帝王也利用它来美化自己，表现自己能接受历史经验，是取贤弃恶的明主。《古帝王国》从汉以来一直延续的题材，尽管各个时代表现都有所发展，但它的基本布局与构思都是有着较固定的格式，人物本态风度都有当时体现统治者的威仪的相近似的程式。

《古帝王国》刻画了十三个自古以来的帝王像。这些帝王的服饰、仪仗、起居、侍从等都表现着这一统治阶级的共同特征和气势。但在帝王各自的面貌与情态方面，则微妙地表现了这些不同时期，不同作为帝王的性格与特征。人物肖像图与情节性绘画不同，肖像画只能通过人物的外貌特征来表现内在本质和品格，以达到作者的创作意图。

画家首先描绘了前汉昭帝刘弗陵，他为帝期间，生产发展，政治稳定，是一个既能守成而又有所建树的帝王。史书评他为：“轻徭薄赋，与民休息。举贤良文学，间民所疾苦”的帝王。画家把刘弗陵相貌表现得文静丰颐，神态从容沉着，修养宽厚有识。而在表现汉光武帝时，则身材俊伟，美须眉秀，大口、隆准、日角，这些生理特征被画家用来刻画人物的胸府与情怀。这就是画家对利用农民起义取得政权的领袖人物的表达。蜀主刘备则紧锁眉头，眼神疑虑。吴主孙权则仪表温文多识。魏文帝曹丕目光敏锐逼人，双唇紧闭。这些都是画家利用人物瞬间表情勾画出人物一生的境遇、才能与品格。当然，也是画家对每一位帝王的评价。

《古帝王图》是我国唐代绘画杰作，目前流传的仅是后人临本。现藏美国波士顿博物馆。

《簪花仕女图》

以描写唐代官廷贵族仕女现实生活为主题的《簪花仕女图》，以它的高超造型艺术手法，生动的情节以及每个仕女的性格刻画起，观众面前展现了一幅绚丽多彩的画卷。

画面描写的是长安暮春季节，一群浓妆艳服的妇女在幽静而空旷的庭园里，过着嬉游的侈靡生活。她们那入时豪华的服饰，正如诗人元徵之当时所描写的：“近世妇人晕淡眉目，绾的头鬓，衣服修广之度及匹配色泽，尤剧怪艳……。”妇女们锦衣玉食之余，终日无所事是，以狗子、白鹤、蝴蝶为伍，用来无聊消遣，打发宫廷中寂寞生活岁月，画面上充满悠闲气息。

《簪花仕女图》高 46 厘米，长 180 厘米。左端开始是第一位婷婷而立的贵族妇女，体态丰硕，发髻高大，并插上牡丹花；髻前饰玉簪步摇，珍珠流苏，似在不停地摇晃。头上的髻发和短鬓，茸茸地分披在丰满的额前和耳边，显得那样青春年轻，犹如含苞待放，她那圆润的面庞，淡薄的红晕，瓜子形的画眉，小小的朱唇与面庞隐隐相称，侧身向后姿态，左手后收，左手执绋子前伸摆动，逗引着狗子嬉耍，整个体态十分生动，狗子朝着绋穗张嘴摇尾地跳跃，和主人起着呼应作用，显得十分自然。对面立着披白色纱衫另一位贵族仕女，她们之间的装束打扮大同小异，只是髻上扦花是红瓣花枝纱衫上深白色的菱形纹样，显得分外典雅富丽。她漫不经意地举起右手，似乎是在掀开衫领子取凉样子，左手伸出向着狗子，希望狗子转过头来给她表演一番。在右后方不远地方的执长柄扇侍女，她的打扮由于阶级身分之别，与贵族仕女迥然不同。侍女右前方，又是一位髻插荷花、身披白花格子纱的贵族女人，她右手略向上举，反掌拈着一枝红花，目光注视着花枝，凝视遐思，似在将花枝扦上发譬惹人注目的地方。从远处姗姗而来的是一位身材巧小，身着朱红披风，外套紫色纱罩妇女，她的神情凝重，妆扮更为华丽，双手内藏，神态悠然自得，最后是一位髻扦芍药花的贵族仕女，肩披浅紫色纱衫，朱色长裙紫绿色团花，图案与前面妇女迥然不同，她的上身往前微倾，右手提起帔子使之成为垂直，以迎接向她奔驰而来的狗子。丰硕健美中又添了几分窈窕婀娜之态，风姿别具，分外娇烧。画的中部伴以在走动展翅的白鹤，图卷右端安排一组玉兰景石，使得这幅画的构图异常生动而充实。

《簪花仕女图》作者周昉，是唐代最杰出的人像画家，具有高度的艺术技巧和概括能力，表现力精深博大，他的作品能真实反映唐代生活风貌，不论是从历史角度还是从艺术角度都具有重大价值和意义。

《虢国夫人游春图》

唐代王帝李隆基取得帝位后，在政治上的骄侈，在生活上嬖幸杨贵妃，从此不亲朝政，国家大事交由奸相、宦官掌握，杨家姐妹煊赫一时，炙手可热。当时的宰相的人选以老奸臣滑、贪婪无餍的李林甫、杨国忠之流代替敢于直言谏诤，勤于国事的韩休、张九龄等人。国家由鼎盛时期衰败下来，统治集团过着极度奢侈腐朽的生活。唐代画家张萱对朝政一切耳闻目睹，《虢国夫人游春图》就是这种情景的真实写照。

《虢国夫人游春图》以大宝年间虢国夫人游春为主题，一个中年太监浅黄色骏马前行，戴乌纱冠，衣着的驾凤团花，刺绣极为精微。紧接在从监之

后而来的是一位乘菊花青马的少女，乌黑的头发左右分开，梳成两个发髻，着胭脂红窄袖衫下衬红花白锦裙，动作栩栩如生。在少女左略后又一乘黑色骏马的中年从监随行。以上三骑是整个行列的前卫，马的蹄脚似在疾驰。虢国夫人姐妹并辔而行，都乘着雄健骅骝。虢国一骑在前进行列的右边，也正是全画的中心，双手握缰，她的脸庞非常丰润，是淡扫娥月不施脂粉的本来面目，表情凝重而有些蕴藉的意味。鬓发浓黑如漆，身着淡青窄袖上衣，下着胭脂描金花团裙。在虢国右面并骑而行的为虢国夫人。她的装束一如虢国，侧面迎向虢国，似有所语。虢国姐妹之后，横列为后卫三骑，居中的为年老待姆，神态矜持，小心谨慎；幼女态度安详。整幅画中人物丰姿绰约而又豪华耀眼。

张萱在服饰的描绘上颇下功夫，意在以服饰点明春光时节，人物穿的轻薄都丽春服，告诉人们正是风和日丽，春光明媚季节。作者在人物马匹的着色上，手法独到，虽是花团锦簇，却又层次井然，有变化而又调和。画面色彩衬托得鲜明夺目。马匹描绘尤具匠心，体态丰满而有骨有肉，结实生动。画面不设背景，利用虚实关系，在突出主题同时又给观者以想象余地。

张萱的《虢国夫人游春图》原作早已散失了，现存的极为精工的北宋摹本，足可以看出作者非凡才能和高超艺术修养以及极其敏锐的观察力。画幅不仅刻画了人物外部特征，内在的性格和情绪也得到很好的揭示，特别是虢国夫人的奢侈放荡生活表现得入微细腻。

张萱是唐代大画家，以画仕女驰誉天下，画风提炼简劲而流动，赋色艳丽而不俗。对我国绘画影响极为深远。

李公麟和《五马图》

宋代大画家李公麟，暮年时病倒在床上，由于他长期辛劳作画和患有风湿痛病，至使右手得了麻痹症，不能画画。但他躺卧病榻之余，左手仍然不停地在被子上点点划划，好像是在挥毫作画的样子。家里人看到这位垂暮老人的此情此景，实在不忍心让他动个不停。可是，李公麟却笑着说：“ 这个我早已习惯了，只要一时不让我动手，就觉得非常难受，反而感到不自在。作画犹如诗人赋诗，是在吟咏情性，抒发胸怀而已，可是世人往往为供玩好而求画。 ”由此可见，李公麟一生酷爱画画，作画已变成他的下意识劳动了。

李公麟是一位把艺术劳动视为比生命还重要的画家。善于画人物，尤其是画马。苏轼曾称赞他：“ 龙眠胸中有千驷，不惟画肉兼画骨。 ”《五马图》是他的重要代表作。画中五匹大马，由五人牵引，马的一举一动，极其细致生动地表现出骏马运动和性情的特征。每个牵马人的脸型、服饰、动态都有所不同。不仅反映了民族特点，也表现了不同性格特征和身份。如“ 凤头骢 ”的牵马人，身体魁伟，目光锐利，多须而鬈曲色浅，衣纹坚挺。第二个人高鼻子，戴皮帽，身材瘦削，有明显少数民族特征。第三个人半身和腿部裸露，一手执毛刷，浓须而目光深沉，体现了一个辛勤劳动者，地位低贱的养马人。第四和第五人大概是管马的小官吏，他们脸部的神气和动态适合自己身份。作为一位宋代画家，在《五马图》中对人物典型特征的刻画达到如此鲜明，从面部到体态特征都能十分明显区别，甚至在一定程度有所夸张强调身份和体态表情的贴切结合。对李公麟刻画人物的高度技巧，不得不令人为之惊叹。在近千年前，李公麟的刻画人物技巧是绝无仅有的，在同期西方绘画中也是罕见的。

李公麟的绘画在白描方面有了很突出的发展，创造了“ 扫去粉黛，淡毫

清墨”，“不施丹青而光彩动人”。李公麟的代表作，除《五马图》外，还有《临韦偃牧放图》、《兔胄图》、《维摩诘像》、《十六小马图》、《龙眠山庄图》等。都是我国古代绘画传世杰作。

《清明上河图》传说

关于《清明上河图》，在历史上曾有过这样一个传说：明朝时候有一位地位不高的官员，名叫莫怀古。他家中藏有三样宝贝：一是《清明上河图》，二是玉环“一捧雪”，三是一位名叫雪艳的美妾。不幸的是莫家有位匠工叫汤勤，出卖主人投靠奸相严嵩门下，为严嵩出谋划策把莫怀古的三宝夺过来。严嵩首先派人勒令莫怀古把《清明上河图》送上。莫怀古舍不得把画交出，但又怕得罪严嵩，最后只好请人摹画了一张复制品给严嵩送去，谁知此事被汤勤识破，告诉严嵩：“画中的麻雀这样小怎么能踏满两片瓦？张择端决不会这样大意，一定是个摹品。”严嵩听完大怒，以莫怀古“通倭”罪名投入监狱。幸好莫家有一位家人名叫莫成，长相与莫怀十分相像，愿意以自身替主人免于一死。莫怀古便带着《清明上河图》逃生。这样，《清明上河图》才得以保全下来。这个传说于清代由戏剧家李玉编成剧本，到处演出。故事虽属传说，但也说明《清明上河图》历来被视为珍宝。

《清明上河图》是我国绘画史上最著名的社会风俗画，长二五二五公分，在这幅不大的构图中，画了五百多个人物、二十多只船、二十多辆车、五十多头牛、马、驴等牲畜，农舍绿树，山水河流，真是应有尽有，一切都清晰自然，形象逼真。这说明画家张择端长期认真深入观察生活、具有高超的表现技巧。

画家通过清明节这一天，细致生动地描绘了北京城汴京（今开封市）百姓过节赶集的盛况。画一开始就表现人们四面八方向上河镇汇集，有乘轿的、坐车的、有赶着满载东西的毛驴的，熙熙攘攘，好不热闹。一条通向城门的街道上，有乘轿的妇女、加有棕毛盖的牛车和串车队。街道两旁，有各种各样的店铺、地摊和临时棚子，人们有着各自的生意，有造车轿的、卖吃的、卖药的、算命的、卖弓的、卖布匹的、卖水果的、理发的甚至代写字的，这是临近闹市的序幕，一切应有尽有，五花八门，三教九流。十字路口是商业闹区，挂着各种招牌的店铺：什么“上色沉檀楝香”、“王家罗锦疋帛铺”、“杨家应症”、“赵太丞家”……商店林立，热闹非常。再有十字路口转角又是另一番景象：有说书的、杂耍的。街上各种身份的人物特别丰富：官吏、绅士、商人、船夫……他们举止不一，各司其事。这些人物刻画得非常细致，神情丰富。

这幅尺寸不大的画卷，内容极为丰富，真令人目不暇接。它通过清明节真实地反映了北宋京城汴河一带人民的风俗生活情景和建筑地貌，使人看后有亲临其境的感觉，把人引到了北宋时代生活当中。它不仅是我国古代绘画艺术中最杰出的现实主义作品，同时，对研究我国历史学、社会学以及古代建筑者具有重要的价值。

《韩熙载夜宴图》

南朝后主李煜时期，国力衰败，北方后周的势力很大，严重威胁着南唐的安全，李煜非常恐慌。对后周一面屈辱求和，另一方面为了清除内患，对在南唐做官的北方人十分担心，怀疑猜忌。一些稍有权势的北方人往往遭到暗害毒死，弄得在南唐的北方人，感到人人自危。当时任史部侍郎的韩熙载也是北方人，是由于战乱逃到南唐的，同样受到李煜派人监视和怀疑。韩熙

载出身豪门望族，在官场上有多年阅历，善于应对官场上的风云变幻。不论在礼法典章制度，还是文笔才华方面，对李煜尚存使用价值，所以暂时未遭毒手。韩熙载也深知身处危境，熟悉封建社会中统治集团惯用的一套排除异己的办法。故而必须作出种种假象，在生活上采取疏狂自放，装疯卖傻，放纵无度，好歌伎、喜夜宴，以此避过周围政敌视注视。李煜虽早知韩熙载生活放荡无度，但仍不放心，对其经常宾客聚众、寻欢作乐详情不了解。为此，李煜专门派出顾闳中参加夜宴为由，接近韩熙载，窥探和默记他的言行举止，以便画下来，让李煜掌握他的种种表情，以定对策。

顾闳中用了半个月时间，把他对韩熙载的形象观察默记以及夜宴场面真实情景画了出来，画面人物众多，能把每个人的身份姓氏具体表现，以及复杂的厅堂陈设背景，一一记在心上，实属不易。在顾闳中神手妙笔之下，夜宴场面真实生动展现在李煜面前。果然，画中的韩熙载，身虽沉醉在享乐之中，但从他眉毛耸起处体现了复杂的表情，流露出忧郁寡欢的神态，又似在别有所思的惘然感觉。的确，韩熙载的矛盾复杂心理状况被顾闳中抓住了。不论画家当时所存什么目的，但对于观察生活的深刻性，揭示人物的心理状态的本领是卓越的。全画分为五段，分别画出韩熙载与宾客舞伎们听琴、观舞、调笑等情节，动态贴切生动，有的人在静听琵琶演奏，动态多样，有坐有立、有侧耳有倾身、有回眸有抱膝，但都统一在听乐上面，全面气氛非常统一。在技巧方面，运笔精练成熟，线条流畅而凝重，设色绚丽。充分显示出我国南唐时期高度写实能力和表现人物的个性特征以及心理状态水平。《韩熙载夜宴图》是我国早期现实主义的重要作品。

蒋兆和的《流民图》

一九五二年的春天，画家蒋兆和接到一封朋友从上海的来信。当画家拆开信封，读着读着，双手擅抖，目光激动，信上说：“……《流民图》已发现，并可寄来北京……”。这个突如其来的讯告，使画家真是欣喜若狂，当这幅经历过旧社会风风雨雨的《流民图》重新回到画家手中时，好像失散多年的儿子一旦回到母亲身边一样。画家摩挲着饱经沧桑，遍体鳞伤的画卷，不禁潸然泪下，这幅只剩下半幅的《流民图》是在上海某处地下室里清理垃圾时被发现的。

这幅有一百多个人物的巨幅历史画卷，是蒋兆和冒着生命危险，在国家民族生死存亡关头，在沦陷区花了两年时间，以大量表现人民的水深火热苦难生活的素材基础上画出来的，是一份中国人民的控诉书！画家怀着爱国之心，和苦难同胞共患难之情，饱饮民族仇恨，以愤怒的画笔描绘了一群又一群衣衫褴褛不堪，扶老携幼，饥饿疲惫的难民，到处流浪，流浪。他们不知来自何处，也不知走向何方。在日本侵略者铁蹄蹂躏下的祖国，一片哀鸿遍野，到处是血泪斑斑，这是我国广大人民悲惨生活的真实写照。是画家用血和泪写成的《流民图》。

一九四三个沦陷后的北京秋天，为了迷惑日本侵略者的耳目，《流民图》易名为《群像图》在北平太庙展出。当时整个古城为之震动，观众群情激愤。《流民图》展出不到半天，日本侵略者当局就以煽动罪勒令停展，日本宪兵警察冲进大殿把画扯了下来。此情此景，大大激励了中国人民爱国热情，甚至有一个伪警察避开了日本宪兵，悄悄向画家鞠躬，表示自己的敬意。《流民图》的展出虽然被查禁了，但它的照片复制品都在人民中间广为流传，悄悄地唤起民众反日情绪，日寇恐惧《流民图》是理所当然的。

一九四四年，《流民图》转移到上海，由上海的一个慈善募捐单位名义展出，当《流民图》展示在上海人民面前，无不为之激动，大大推动了募捐运动。这一下更遭到日寇忌恨。《流民图》在展出期间便遭敌特强行没收，自此以后，画作下落不明踪迹。

直到一九五二年。《流民图》才在上海地下室被发现，重见天日，失散了八年的珍品重新回到画家手中，经过重新装裱后，于一九五七年随同画家访问苏联。在莫斯科、列宁格勒展出时，引起了苏联文艺界极大轰动。蒋兆和被喻为“ 东方列宾 ”。

蒋兆和的绘画艺术，一反以往水墨画人物中表现文人士大夫超脱飘逸手法，探求与现实生活的谐调的语言，迈出了有胆有识的一步。他认为，生活对艺术家来说，不仅开拓视野，认识人生，升华情操之路。而目在艺术形式的探索和艺术语言的锤炼上， 也将给艺术以启迪。蒋兆和的作品，线条的苦涩节律，着墨悲苍韵致，《流泯图》中那慑人心魄的能幅揭置，所产生的巨大的艺术魅力，正是画家以生活作为艺术的厚土。

蒋兆和年轻时候，正像当时所有艺术青年一样，向往到法国留学，但由于种种原因，失去了机会，后来他回忆起米说：“ 如果能去法国留学，便不会像现在十年在这样画。不去也好，完全走自己的路。 ”

《血衣》

一九六二年在中国美术馆举办的《毛泽东在延安文艺座谈会上讲话》发表二十七周年大型美术展览会上，展出了王式廓这幅素描《血衣》，这幅表现中国伟大的土地革命运动的作品一经展出，立即震动了首都北京，震动了全国。在这幅伟大作品面前，观众络绎不绝，每个观众的心都受到惊心动魄的阶级斗争场面所震撼。

《血衣》的素描稿完成于 1959 年。画面选择了一次斗争地主大会，群众场面浩大，气势逼人，表现了伟大土地革命运动群众觉醒的力量，郁积了几十年的仇恨和苦水在倾泻。地主孤立于群众之中，这是对伟大土地革命的形象概括。

怒愤至极，悲痛欲绝，强烈扭动着身躯，双手抖开血衣的妇女，这是封建地主杀害农民的铁证。这位抖血衣的妇女的画面的中心，悲愤的高潮，地主罪恶的铁证，富于鼓动性和说服力。控诉地主的妇女形象带动了画的中心悲剧：为什么那位老大娘哭瞎了双眼？年青力壮的青年为何致残？可怜的孩子为何沿街乞讨……数不尽的悲愤矛头直指地主分子。

《血衣》十分成功地塑造了许多有血有肉、个性鲜明的形象。画中最为成功的中间的那组人物，最前面手持拐杖全身瘫痪的年青农民，他显然是用木车送来参加斗争会的，由年老母亲搀扶强坐起来，双目痛苦怒视眼前仇人。这一悲剧使人想到这位正当年青力壮的青年农民，他本该担负起抚养父母生活而劳动，而今反而由老母亲抚养和搀扶，这种情节的处理，大大地加强了悲剧气氛。那位瞎了双目、白发苍苍的老大娘，那样激动、悲愤、仇恨地控诉地主，人们不难想到她的亲人被地主残害死了，她至今无所依靠。那位蹲着手持字据，双手发抖的老农民，他是个老实忍让、一辈子受人欺凌、压榨的形象，他也是怀着深仇大恨。但他似乎暂时抑制住内心激愤，很快就要站起来向地主控诉一辈子郁积的仇恨！……《血衣》作者笔下的人物性格刻画得十分鲜明，使人能看出每个特殊的生活经历，同时他们又有着共同的命运的时代特征。不论是普通农民还是农会干部和军代表，都表现得性格特征贴

切，形象既多样又统一，十分丰富。

《血衣》的构图采用横幅拉展水平线，人物层层叠叠，无限壮阔，使人感到在中国大地上正开展一场波澜壮阔的土地革命，千百万农民起来对封建地主阶级进行摧毁性的斗争，地主分子被处理在左边下角被压倒地位。虽然在千万只眼睛仇恨的目光威逼下，但眯缝的眼睛，却充满敌意地瞟向群众，困兽犹斗，暗示着土改斗争的艰巨性。

王式廓在创作《血衣》时，是经过长期的酝酿的。首先长期的革命斗争生活经验对创作起到决定性作用。王式廓本人曾参加不止一次的土改运动，积累了这方面大量经验和感受。同时，画了大量农民形象速写。这里特别指出，王式廓是极端重视直接的生活感受，通过速写去获取丰富的视觉形象，他曾这样认为：“造型艺术是视觉艺术，它不能使人物说话和行动，而只能表现一个静止的瞬间。只能使观众由画画的情节、人物关系、表情联想事态的来龙去脉。”也就是说，作者的主题思想通过作品的艺术形象来体现的。在塑造形象方面，那众多形象中，个个都显得富于个性，真实可信，这些形象我们在他大量素描速写中可以找到原形。

《血衣》只是王式廓创作油画的素描稿，由于十年动乱使油画创作停顿下来。七十年代后期王式廓继续为油画《血衣》深入农村收集素材，由于过分劳累突然病逝，使得油画《血衣》无法问世，只留下大型素描《血衣》，但也足以列为我国历史画中不朽之作。

《开国大典》

董希文的大型历史油画《开国大典》作于一九五三年。以其宏大的构图，富于民族传统特色，真实地再现了中华人民共和国诞生这一震撼世界的伟大历史事件。

作者曾亲身参加过 1949 年 10 月 1 日新中国的开国大典，为了表现自己这一亲身感受和伟大历史事件，董希文经长时间酝酿构思，研究了大量中外绘画艺术，执意要在作品中体现东方的博大庄重气势，金碧辉煌的民族色彩，创作出独具一格的伟大民族艺术。

董希文不仅熟悉西方的油画艺术，为了获得民族艺术的精髓，早年曾长期深入敦煌石窟研究临摹古代壁画，所以董希文的油画自然地具有一种东方气质。在创作《开国大典》时，为了适应作品的特定历史内容，他力求运用西洋绘画的各种表现技法和民族绘画结合起来。从构图到色彩设计，从人物到场面，作品的气派很足于反映泱泱大国风度。作者处理构图手法大胆，把主要人物处理在不到一半幅的左侧，既要表现党和国家的领导人物，又要表现开国大典的人民群众场面。董希文的绘画艺术一贯主张大色块对比所产生的色彩感情。《开国大典》中的大色块处理，看来似乎简单，这些大红、碧蓝和金黄是有意安排的。董希文的高超色彩技巧把这些近乎原色的色素处理得很有个性。用金土黄表现白玉栏杆，显得古老而厚重，和碧兰的天空白云，崭新的大红地毯，廊柱等，既和谐又产生对比，产生了一种清新感觉，体现了古国新气象。画面的明暗处理，只画暗影不画投影，以达到整体的完整，画面不强调笔触，多以平敷，地毯使用沙和颜料绘制，使之产生茸厚感觉，十分真实。

董希文的造形艺术素描功底深厚，下笔做到稳、准、狠，笔触色彩一气呵成，十分自然。刻画人物非常传神，在《开国大典》所表现的党和国家领导人，既十分肖似又表现了一种欣欣向荣的风采。

《最后的审判》

有一天，米开朗琪罗在绘制《最后的审判》时，由于年事已高，动作不慎，从脚手架上摔了下来，腿部受了重伤，动弹不得。他勉强地爬回家去，这次事故使他深为沮丧。回家后，把自己关在家里准备等死。恰好，一位医生发现了，从窗口翻进去，把他的脚伤治好了。他又重新振作起来，以惊人的毅力于 1541 年圣诞节前夕完成了这幅杰作。

《最后的审判》是绘制在西斯庭礼拜堂的祭坛正面的墙壁上，画幅面积近 200 平方公尺，占满了整幅祭坛正面墙壁。

《最后的审判》画的是密密麻麻的人群——尘世——围着基督在令人头晕目眩的动乱中来回旋转动。画面上的基督不是爱之神，而是复仇之神。他曾经来拯救过尘世，尘世拒绝了他。他现在又来了，但这次是来审判尘世的。他在审判的时候没有怜悯，只有毫不容情的公正，令人敬畏的威严，至高无上的权力。圣母站在旁边，忧心忡忡，无可奈何，只得把眼光移开；基督挥着手臂，命令那群浑身发抖的人走向他们最后的因果报应地方——少数人上了天堂，绝大多数人下了地狱。这是天堂和地狱无休止的斗争。这是人类的历史。是人类无情命运的象征。

当人们看清了这个庞大构图之后就可以理解最初那种狂飚的感觉，这种初看是一团混乱，细看时却具有严格的规律的裸体。瓦萨里曾经这样确定米开朗琪罗这幅壁画的价值：“ 这个非常这人的意图，没有别的，而是在于不同的动态作出典范的、最匀称的人体结构，同时表达出热情的运动和安静的精神状态。不论在任何困难之下都用素描表达裸体，他指出执行艺术的主要任务的道路，这就是人体……米开朗琪罗抓紧了这个艺术原则，告诉同行的人如何达到完整地步。 ”上面这些原则是米开朗琪罗的创作所特有的。十六世纪中叶和后半叶的画家都从《最后的审判》上学习自由运用人体透视画法和人体素描知识。

正当米开朗琪罗的《最后的审判》近于竣工时，一位仇恨米开朗琪罗的意大利文学家亚列丁诺攻击这幅画说：“ 这幅画挂在旅馆澡堂里挺好，放在教堂可不适合。 ”并向教皇密告说：《最后的审判》伤风败俗，米开朗琪罗有“ 路德教派思想 ”，当时在意大利，路德教派可以被判死罪的。

年已七十余岁高龄的米开朗琪罗对恫吓、攻击、中伤和告密无所畏惧。当教皇派人要他修改画中的裸体，给裸体穿上衣服时，这些要求均遭到艺术家的一一拒绝！并让来人回去告诉教皇：“ 修改一幅画是小事，用不着他那么操心，还是让他老人家把国家修改得好些吧！ ”

教皇出于无奈，只好授命其他画家在《最后的审判》中的人体上添画了布条，把一些裸体局部遮盖起来。这就是后世所见到《最后的审判》的样子。

米开朗琪罗完成了《最后的审判》后，身体逐渐衰弱了，最后，在八十九岁那年，他停止了劳动。

临终时，他感到遗憾的不是生命的终止，而是劳动的结束。他对为他仟悔的萨尔维亚蒂红衣主教说：“ 在我刚刚对艺术有点入门的时候，我却要死了。我正打算创作我真正的作品哩！ ”

第五章　画坛趣闻

画圣——顾恺之

顾恺之是我国东晋时代的杰出画家。在人物肖像画方面成就特别突出。他的肖像画不仅仅是十分相像，而且能把人物的精神实质，个性特征揭示得

很深刻，表现得十分鲜明。是一般画家画的肖像只以形似为满足所不能比拟的。历史上对顾恺之、张僧繇和陆探微三人的评语：“ 张得其肉，陆得其形，顾得其神。 ”便可知他们对艺术的认识深度及表现技巧高低了。“ 张得其肉，”就是说张僧繇的肖像只能把一般人像画得表面很真实、“ 陆得其形 ”，就是陆探微的肖像能画得很像而已，对个性特征，精神实质是画不出来的。而“ 顾得其神 ”，就是说顾恺之的肖像画达到了“ 形神兼备 ”他不仅仅把人画得很像，而且把人的性格特征，精神实质和思想感情全部刻画出来了。这样的肖像画，当然比张、陆的画表现得准确、深刻。所以顾恺之的画历来被誉为神品。顾恺之被奉为画圣是有道理的。

顾恺之的肖像画历史上曾有过这样的传说：顾恺之曾经为谢鲲画过一幅肖像画，画得既肖似又传神，大家都十分满意。可是出人意料，他在肖像上又以奔放节劲的笔调添上几块嶙峋怪石。人们对这些乱石大为不解。顾恺之解释说：“ 你们有所不知，谢鲲平时最喜欢游山玩山，经常涉足山林谷壑之中，我把这样的人放在山壑乱石之中，不是更显得谢鲲的性格和爱好吗？ ”尽管东晋时候未曾提出过典型环境的密切关系，但顾恺之在这方面已经实践了。又有一次，他为一位名为裴楷的人画像，一连画了好几天，肖像画都显得平淡一般，没有多大特色之处，直到最后定稿时，顾恺之提起笔给颊上添上三根隐约可见的毫毛。顿时性格粗犷豪爽的裴楷神情活现地跃然纸上，人们对顾恺之的神来之笔不禁拍案叫绝。

韩干和《牧马图》

自古以来，画马的人不计其数，但真正能把马画好，画活，画出灵气来的，为数寥寥无几。能留下手迹的更是屈指可数。《牧马图》就是韩干画马的代表作。是当今留存下来的稀世之珍。

韩干是唐朝以画马著称的大画家。他的一生主要是画马，能把马画得形神兼备，气韵生动。他的马画得既壮硕，又有一股虎虎逼人之势。他的画代表了唐代绘画最高的成就。

韩干出身贫贱，少年时代就在一家酒肆做工。一次，韩干给王维府上送酒，正好王维有事外出，韩干等得无聊，就在地上随便画了些马的动态。王维回来后发现韩干画的马表现出非凡的绘画才能，此后推荐他去曹霸家学画。经过十余年艰苦学习，终于成为一位有名气的画家。唐玄宗年间，被召入宫封为“ 供奉 ”。此后专跟宫中画马名家陈闳学习画，但进展不太显著，后来韩干改变只临摹不写生的方法，经常到马厩里去，细心观察马的习性，对比找出马的性格特征，找出马的动作规律，并把各种各样的马记录在案。日子久了，人们对韩干经常进入马厩，甚至搬到马厩里和饲养人一起住感到奇怪。韩干回答说：“ 我学习画马，马厩里所有的马都是我的老师 ”。为了深入了解马的习性，他常痴呆地观察上几个时辰，把别的画家不了解的具体细节都弄得清清楚楚，并牢记心上。这样时间久了，马的各种体貌，奔跑雄姿，千变万化的动态，在作画的时候自然而然就活现在纸上。所以人们都称赞韩干笔下的马是能跑动的马。

曾经有过这样一个韩干画马的传说：一天，有一个饲养人牵了一匹前足受伤的高头大马，找兽医医治。这匹马的毛色骨相都与当地的马不一样，兽医说：“ 我从来没有见过这样雄健的马，简直和韩干画的马一样。 ”正好韩干路过这里，兽医便问韩干像不像他画的马。韩干细细看了一下，惊奇地说：

“真像我前大所画的那匹马啊！”后来，韩干回家再看看自己画的那匹，前足果然有一点黑缺、像受伤似的。这时才悟到，他画的马已经能通灵了。

这个传说虽属故事，但确实由于韩干的马画得生动而有灵气，主传为佳话。

张僧繇的画乱真和入神

张僧繇是南北朝梁代杰出画家，由于画艺高超，他的画以自然逼真为世人所推崇，人们把他誉为“画圣”。

有一次，金陵安乐寺请张僧繇为大殿的壁面画一幅四龙图，画了一个来月，四条龙差不多画好了，尤如四条真龙在云间游来游去生动异常。但当近看时，使人感到奇怪的是，这四条龙都是有眼无珠的，是不是画家忘记了点龙的眼珠呢？他说：“现在不能点睛，点睛龙就要飞跑了。”大家对张僧繇的话认为是吹牛，要求他给龙点上眼睛。张僧繇一气之下，便依次给龙画上眼珠，当画完第二条龙眼珠之后，天色陡然变暗，雷电交加，风雨大作，墙壁震动得摇摇欲坠，众僧慌忙逃走，顿时，已点睛的两条龙脱墙而起，腾空而去。过后，一切恢复平静，壁上的四条龙只剩下两条。此后，张僧繇的名声大震，许多寺院纷纷请他画龙。苏州华严寺的和尚慕名以重金请他为寺院大殿画一幅双龙图。龙画得气势逼人，栩栩如生；但每当雷电风雨之时，殿壁上那两条龙便翻腾欲起，和尚们为此非常担心，后悔当初不该请张僧繇画龙。无奈，只好又去请他把龙涂掉。张僧繇对和尚们说：你们众僧无须害怕，我自有计。说罢就动笔在龙的颈上加画了一把大锁。此后，纵使起雷大雨，壁上的两条龙也安稳无事。

又有一次，润州的光同寺大殿横梁上来了一些鸠鸽，夜宿时弄得到处都是粪便，连佛像也被沾污了。众僧非常厌烦，但又不想杀生。为此，只好请张僧繇在殿墙上画一只飞翔的鹞鹰，画得非常生动逼真，自此以后，鸠鸽、麻雀再也不敢停宿于大殿了。

古今中外，不少画家都有画得很逼真的技艺。当今西方有画得乱真的超写实主义，他们画的东西和实物没有什么两样，除非用手去触及时才发现是一张画。西欧就有过这样一幅画：在一面墙上画了一道门口，画得极其写实，使你无法分辨真假，不少观众想从这个门口走出去而被碰壁。又如西班牙著名画家委拉斯开兹给教皇莫诺森十世所画的全身肖像，一些首次看到肖像的侍从、宫女大哧了一跳，误以为教皇怎么突然来到自己眼前呢？

迷类乱真的例子是多得不胜枚举的。画家是不是一定要画出乱真的作品呢？这倒不一定，但写实能力是每个画家都应具备的。

米芾骗画

米芾是一位在书画方面造诣很高的艺术家，特别是他的狂草，真是写出了惊天地，泣鬼神的气势。但是从许多关于他的传说中，大家对他的为人却不怎么样欣佩，是是非非倒是不少。

有一次，有人拿了一张唐代大画家戴嵩的《牧牛图》真迹想卖给米芾。米芾接过画反反复复看了一下，喜色一露又皱起眉头，沉思了一下。对卖画的人说：“这样吧，你把画留下来，让我再仔细看一下，鉴别是不是赝品，两天后你来听回话。”卖画的是位老实人，便把画留给米芾。两天过后，卖画的人按时来找米芾，米芾装出不高兴的样子说：“你怎么拿伪造的画来骗人呢？这幅画不是戴嵩的真迹，你拿回去吧！”卖画的人听了米芾说他的画是赝品，很生气，骂米芾没有眼力，不识货！接着把画推开检视一番，当检

视到牛头时，突然冒起火来，向着米芾骂起来：“ 这不是我前天给你的那卷画。你弄错了！ ”米芾当即装疯卖傻，显得十分惊讶，说：“ 明明就是邓卷《牧牛图》嘛！怎么会弄错呢？ ”卖画人立即指着画上的牛眼睛说：“ 我那卷画上的牛眼睛里依稀可见牧童的影子，而你这卷画牛眼睛里已没有牧童的影子了，这不是我的画。你快把戴嵩的真迹还给我 !不然我就到衙门告发你。”米芾一下子面红耳赤，无奈，只好把戴嵩的原作退给人家。原来，米芾是一位高超的鉴赏家，那天一看到《牧牛图》便知道是幅价值连城的戴嵩真迹，一种占有欲望随之产生，便施展他那高超的仿古技艺，急急忙忙临摹了一幅《牧牛图》。谁知因一时疏忽，没有注意到戴嵩画的牛眼睛里有牧童影子，结果被当场揭穿，弄得狼狈不堪。

米芾是一位爱画如命的大收藏家，往往为了把人家的字画弄到手，不择手段，真是无所不为。有一次，米芾正好和一位中贵人一起乘船渡江。在船上，中贵人闲坐无聊，取出古玩字画玩昧消遣。米芾便走近观赏，正当中贵人翻出一卷晋代古书家王羲之的真迹时，他情不自禁地抓住中贵人的手，提出一定要用他收藏的一幅画和人家交换。中贵人也是一位有名收藏家。当然不会答应，这时米芾便装疯耍赖说：“ 你若不肯把这卷书法换给我，我就去死！ ”说着说着就往船边跑去要投河自杀，以示威胁。这位中贵人急忙指使差人把米芾拉住，怕惹出人命案来可不得了。无奈，只得对米芾说：“ 好！好！我和你换就是了！ ”中贵人自忖这次真是倒了大霉！一幅王羲之真迹被人用一幅画就骗走了！

米芾不光是爱画如命，对砚台也不例外。有一次他奉宋徽宗赵佶之命入宫，在御屏上书写《周官宦》。书写完毕后略施小计，便使得赵佶将米芾用过的砚台赐给他。

米芾的书画被人喻为圣品，艺术造诣极高。但他的为人，生活上除了狂放不羁外，常常以装疯卖傻，狡狯多诈，为了获取利己，无所不为，这种为人劣迹是世人所不取的。

三百里嘉陵　尽在心中

四川山水的奇雄，闻名天下。

唐玄宗非常向往四川风光，可是又因蜀道之难，不便亲自去游览，只好派遣当时最著名的画家吴道子和李思训前往写生画画。

李思训首先出发，游览了嘉陵沿岸旖旎风光，沿途大量写生。回长安时画稿盈来，再根据这些速写和草图，画出一幅幅完整的山水画。唐玄宗看了这批画，大为高兴。而吴道子后来游览了剑门、保宁、顺庆、合川和嘉陵江长江的汇合地重庆，历时数月，回到长安时，两手空空，沿途中一张速写草图也没有画。人们都为吴道子担心，担心他画不出嘉陵江山水风景向皇上交差。

时间一天天过去了，唐玄宗急于要看吴道子的嘉陵山水，便派人召吴道子入宫，并先要看看草图和画稿。吴道子回答说：“ 我没有什么草图、速写。 ”唐玄宗听了自然很不高兴，便问道：“ 你没有草图怎么作画呢？有什么作为根据呢？ ”吴道子说：“ 我心中有数，不会误事的，我会把嘉陵江两岸的锦绣河山，甚至一草一木毫无差误地描绘出来。因为嘉陵两岸的草草木木、山山石石全记在我心中了。 ”唐玄宗不以为然，怀疑吴道子可能在吹牛，立即命他在大同殿的壁上作画。吴道子毫无惧色，当即承诺，马上拿起画笔，开始勾勒白描，紧接着便落墨上色，一气呵成，先后不到一天功夫。大同殿的

壁上便出现一幅绝妙的《嘉陵江三百里旖旎风光图》。唐玄宗在画幅前面大为惊叹，赞口不绝。后来命人把李思训早先画了几个月才完成的《嘉陵景色》摆在一起，请朝中重臣、文武百官一起观赏，众臣赞叹各有神妙之处，真是李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆属神品。

古今中外的画家，作事的方式方法是多种多样的。有些画家是非常重视搜集创作素材，每到一个地方游览，必然要画大量速写草图，然后从素材中经过提炼，形象思维和选择出有价值的东西发展成为一幅创作。他们非常重视写生，从写生中捉摸表现现实生活的技法。现代画家大多采取这种方式。而且创作很慢，严格按照先画草图，然后再画正稿。李思训的创作方式就是这样。有些画家在游览中很少对景作画，重视静观默记，他们观察的过程就是进行形象思维过程，想象的过程，即是打腹稿过程，一旦构思成熟后，很快就绘制出来。这样默记画出来的东西，容易抓住主要特征，摒弃了那些可有可无的部分，作品容易简明扼要。吴道子就是属于后一种画家，他游览嘉陵江风景，虽然未动一笔，但他头脑中却无时不在“ 打腹稿 ”，在默写。吴道子做了大量画外功夫，所以制作时可以一挥而就。

形神兼备

唐肃宗宝应年间，有两位大名鼎鼎的画家，一位是周昉，另一位是韩干。周昉以画人物著称，曾画过《簪花仕女图》，表现了宫廷贵族妇女悠闲自得的生活栩栩如生。韩干以画马著称，他画的马不仅外形逼真，虎虎如生，给人以跃进之感。

当时的侍郎赵纵，是一位酷爱艺术的人，收藏了不少历代名家书画。他先后也请过周昉、韩干为自己画像，这两位当代大画家都以高超技巧，把赵纵画得十分肖似，观者无不赞叹不已。侍郎赵纵非常高兴，以重礼酬谢，把两幅画珍藏起来。

一天，正值秋高气爽，侍郎赵纵把他的家珍书画陈挂厅堂，逐幅观赏。正好，侍郎的老丈人郭子仪到他家，赵纵便和老丈人一起欣赏了那两幅画，郭子仪一看便爱不释手，竟将两幅画都带回家去，挂在厅堂壁上，早晚有空便随时欣赏。虽然郭子仪身为朝廷重将，公务繁重，但也是一位爱书识画的人。

有一次，郭子仪趁女儿赵纵夫人回家探亲时，一起观赏了的赵纵两幅画像，郭子仪问女儿：“ 这两幅画像哪一幅更像赵纵？ ”女儿不好意思地指着左边那幅说：“ 不是很明显吗，这幅像赵纵一些。 ”郭子仪听到女儿这一说，深感不解？为什么自己朝夕鉴赏，也没分出哪一幅更似自己的女婿，而女儿那么快就能分别出来。郭子仪便问女儿：“ 为何左边那幅更似赵纵呢？ ”女儿回答说：“ 右边幅虽然很像，但左边那幅不仅外貌相似，而且，赵郎那古板性情也画出来了。 ”郭子仪再仔细鉴别，果然自己长期看不到赵纵的性情品貌被女儿看到了。

从上面的事例，说明了一个很重要道理。凡是对事物的内在本质了解得越深透，对事物的外表现象判断就越准确。郭子仪的眼力不如女儿，是因为对女婿的品性气质了解不深，而女儿和赵纵是朝夕相处的夫妻，对自己丈夫的了解深刻入微，所以对赵郎画像相似程度一目了然。

评价文艺作品的价值高低，人物表现的深刻程度是一条重要尺度。所谓人物表现得深刻，就是要把人物的个性特征，内在思想感都能揭示出来，凡是人物表现得深刻的，可以成为千古不朽的典型。而那些只表现外表皮毛形

象的作品，只是过眼烟云。我国伟大经典著作中，如《水浒》、《聊斋志异》、《阿Q正传》等，其中不是许多人性特征鲜明人物一直活在我们脑子里吗？绘画中达·芬奇的《蒙娜·丽莎》、委拉斯开兹的《教皇英诺森十世》、罗丹的《老娼妪》、王式廓的《血衣》中的人物，令观者过目不忘，能长期铭刻在人们脑中，就是因为这些形象达到了“形神兼备”。

周昉和韩干同时为侍郎赵纵画像，在人物刻画方面，周昉方优于韩干。很显然，周昉是专攻人物画的，肖像画是他的特长。而韩干是画马的，研究了一辈子的马，对马的形象特征、习性了如指掌，笔下的马逼真如生，甚至把马画到通灵地步所以他的马代表了唐代绘画最高水平。如果请周昉、韩干同时画马，恐怕会轮到韩干优于周昉了。

裴旻舞剑与吴道子画像

吴道子是河南人。自从进京作为唐玄宗的“待诏”以后就多年未返故乡。一次因公差机会返回河南洛阳故乡，重游旧地，心情格外舒畅，特别是能会见一批书画界老朋友，其中有以舞剑闻名全国的裴旻将军。裴将军值此机会结识大画家吴道子也感到荣幸。

裴将军趁吴道子尚在洛阳之机，登门拜访吴道子，提出请吴道子为他最近去世的母亲到天宫寺去画一幅悼念性的壁画。吴道子自然不便推辞，答应届时和裴旻一起到天宫寺选择作画地方。但吴道子素知裴旻的剑舜神奇，驰名四海，希望能有机会观赏一次他的剑舞。吴道子说：“张旭师曾从公孙大娘骄健潇洒的舞姿中得到启发，以后他的草书笔法更加流畅多变，飘逸自如。我希望在作画之前能欣赏一次将军精彩剑舞，不知将军能否赏愿？”裴旻当即欣然同意，说：“道玄先生既不嫌我的薄技，届时当愿献丑就是。”

届时，天宫寺大殿前，裴旻将军身着战袍，手执祖传的青龙宝剑，神彩奕奕英姿勃勃，剑舞开始，但见寒光随剑闪闪，速如雷电，静若处女，动如脱兔，转若游龙，跃如猛虎，刚柔交织。一场极为精彩的剑舞弄得吴道子迅速跑回大殿，执笔作画，运笔激情，气韵生动，墨色丹青浑然一体，犹如裴将军的剑舞气势归一。不到半个时辰，《佛像图》便一气呵成。

吴道子的画，素以其气势浩瀚，用线如疾风雷电，刚劲中带萧逸，严谨中有豪放，他的绘画历来被视为神品。他的肖像画从不拘泥于对象，而要超脱于对象。在艺术处理上赋予画家的品格，以便形成鲜明的个性。

吴道子观舞剑，是艺术创作借助于自然现象的启发进行一种新的艺术再创造。有关的例子在古今中外艺术创作中是不乏其人的。如法国浪漫主义绘画大师德拉克洛瓦说过：“音乐常常赋予我一些伟大思想。”杰出画家潘天寿常以围棋的布局启发画面的构图，他下棋的目的在于从中反复领悟作画的构图真谛。他常说的：我落墨处黑，我着眼却在白。”所以他的构图奇雄、富有特色。又如著名京剧表演艺术家盖叫天从香炉中飘起的一缕青烟，启发他创造一种飘逸若仙的身段。又如宋代诗人潘大临在重阳佳节前，一天在家中闲卧，忽然听到风雨搅乱树木声音，引起他的诗兴，写下了诗句：“满城风雨近重阳”名句。又如贝多芬一天晚上在月光洒满的维也纳郊外散步。听到农舍传出一美丽失明少女弹奏他的作品，他闯进农舍，看到此情此景，触动了贝多芬的心灵，为这位少女演奏了一首委婉动人的即兴曲“月光”。

黄筌改画

唐朝开元年间，唐明皇出巡骊山，回宫后得了疟病，经过最有名的医生治疗，也没有治好，明皇非常焦急。一大夜里，明皇梦见两个鬼，一个大鬼

一个小鬼。小鬼长相丑怪，身着红服，赤着两只脚，因为偷了太真夫人的紫秀袋和皇帝的玉笛，慌慌张张绕着宫殿逃跑。大鬼头戴帽子，身着蓝衣，胳膊外露，一手抓住了小鬼，右手正在抠出他的眼睛想吃。这时，明皇询问大鬼：“你是何人？”大鬼答道：“下臣乃是钟馗，就是武举落榜的那个人，今身在阴间誓为陛下除妖斩孽。”

明皇一梦醒来，觉得疟病已愈，身体很快恢复健康。为此，便召画家吴道子上殿，请吴道子把钟馗捉鬼的梦境绘制成画。

吴道子当时已是名誉天下的大画家了，人均称为“画圣”。善于画人物、神佛、妖怪，曾为景云寺画过《地狱变相图》，非常逼真，虽不着鬼怪而阴森可怕。

吴道子按照明皇梦境，立即提起画笔很快便完成了一幅《钟馗捉鬼图》，钟馗身着蓝衣服，光着一只脚板，瞎着一只眼睛，腰间插着竹板，披头散发，左手捉着小鬼，右手第二指在剜着小鬼的眼睛，用笔遒劲有力。画完成后，明皇看了非常高兴，遂告天下，除夕时家家都贴上钟馗，以除鬼邪。

《钟馗捉鬼图》后来传到前蜀主王衍手中，王衍对吴道子这幅珍品非常喜欢。为了驱鬼，将这幅画挂在卧室中，每天得以观赏。有一天，王衍召黄筌到殿赏画，看着看着，王衍想到《钟馗捉鬼图》中的钟馗剜鬼眼用大拇指剜鬼眼睛不是更有力量吗？为此，请黄筌将钟馗右手第二指剜眼睛改为大拇指剜眼睛，以为这样一定更有气势。黄筌授命将画带回家准备修改，可是当面对吴道子《钟馗捉鬼图》一连看了几天，越看越觉得吴道子的钟馗画得强劲有力，无法下笔修改，只好另画一张以大拇指剜小鬼眼睛的钟馗和原来的《钟馗捉鬼图》一起呈给皇上。当王衍看到两幅画时，感到不解的问：“为何不改动原作，而要重画一幅呢？”黄筌答道：“吴道子所画的钟馗，全身的力量、气势、眼神、面容表情都落在第二指上，若改为大拇指剜眼睛，钟馗的气势光彩便为此失落，所以臣不敢妄加改动；臣重画的钟馗图，力量落在大拇指上。”王衍听罢，觉得甚有道理，大大地赞扬了黄筌的学识。

黄筌是五代的杰出画家，画风严谨，从不轻妄下笔，有丰富学人修养。从他改画的例子，说明他对绘画的全局整体性认识是相当深刻的。无论一幅画还是一个形象，和所有细部都必须服从在统一意向下面，稍有分散，整体的力量就受到削弱。如吴道子画的钟馗，全身一切动作，表情视线都落在“剜眼睛”这个情节上面，画得那么准确，那么统一协调，以致稍动丝毫也要削弱整个动作的气势。黄筌不敢改动钟馗的第二个手指，第二指和大拇指就差那么一点距离，但黄筌也能明察秋毫地判断这个感情上的位置不能改动。否则钟馗的动态气势就要崩溃。这一点就充分说明黄筌的眼力非凡。

苏 轼 评 画

宋代大画家李公麟不只是马画得十分出色，人物也画得十分精彩，不论个性特征，还是神态表情，都刻画得鲜明生动，他的五马图中五位看马人的表现技巧是达到相当高的人物画水平。他的另一幅表现赌徒的人物画《贤己图》，也是画得非常精妙的。群赌徒围着一个小盆掷“骰子”的情景，正中小盆里的五个骰子都已显出点数，只有一个骰子尚在盆中旋转未定。桌子旁几个赌徒神情紧张，若坐若站，其中一个神情特别紧张，俯身急待旋转的骰子现点，似乎全局胜败就在此一子了。整幅画充满着紧张气氛，人物表现惟妙惟肖。这是李公麟人物画杰作之一。

《贤己图》几经转手，最后为著名诗人黄山谷所藏。一天，黄山谷挚友，

著名诗人秦少游来到山谷家作客。闲聊之际，当谈到书、画问题时，黄山谷将自己收藏书画取出观赏，秦少游特别喜欢其中的《贤己图》。反复观看，为画中的生动人物形象所吸引。但又对画中有些人物神态感到不解，便问山谷：“山谷兄是书画鉴赏高手，我想请教画中的站立呼喊的那人在呼喊什么呢？”黄山谷虽善于鉴赏书画，但平常却很少注意到这种细节，当下两人反复捉摸站着那人的表情，作出种种假设，但始终都说不出个所以然。此时，恰巧苏轼来访，人还未坐下来，黄山谷便乘将画递给苏轼，请他解答。苏轼看了一下，不假思索就说：“这个问题不是很简单吗？那站着的是福建人，他在呼喊‘六’。”这一下把黄山谷、秦少游两人弄得更加糊涂。苏轼接着说：“这不是很清楚吗！你们好好看，盆中的五个骰子不是都现六了吗，站立的那个再喊出一个‘六’，不就是正好得个‘满堂红’吗！至于为什么那人张着嘴喊‘六’！因为天下语音喊六字都是合嘴的，只有福建口音是张开嘴的，所以我判断他是福建人。”黄山谷、秦少游听了苏轼这样一说，连连点头称赞苏轼的生活知识如此渊博，平常在生活中连这样枝节现象都不肯放过，不愧为当代“诗圣”。对李公麟的画品，更推崇备至，对生活观察得那么深入细致，表现得那么准确，实为绘画中所罕见的。

生活是文艺创作的依据和源泉，艺术作品的深刻性离不开作者对生活的体验深度。历代中外伟大的艺术作品，都毫不例外地深刻反映当时生活本质，和社会矛盾的内容。揭示当时人物精神世界。我国古典长篇小说《红楼梦》深刻地反映封建社会各种类型人物的精神世界和风土民俗。是一幅不朽的历史画卷。鲁迅先生的《阿Q正传》，把我国半殖民地半封建社会揭露得淋漓尽致。列宾的历史风俗画《礼拜行列》，通过各种各样人物：女地主、退伍军人、包税者、神甫、乞丐和巡礼者，在特定行动的精神状态、性格，揭示得极其深刻逼真，暴露了当时社会制度的丑恶面貌，列宾通过生活的逼真表现，卓绝的油画技巧刻画，使油画产生巨大感染力。这些，都是由于艺术家对生活深刻观察和研究的结果。至于那些忽视生活的“客里空”艺术作品，是经不起历史涤荡的。

《富春山居图》

《富春山居图》是元代大画家黄公望的代表作，历代收藏家都把它视为稀世之珍，相竞收藏。清代时传到吴洪裕手中，他把《富春山居图》和《智永法千字文真迹》视为平生最珍爱的两件书画。当吴洪裕晚年临终时，出于迷信心理，竟嘱咐他的儿子当着他的面，将这两件心爱书画焚化，以表示永远随他在一起。头一天，先焚《智永法千字文真迹》，倾刻之间，这件传世之珍在熊熊烈火中化为灰烬。第二天，当《富春山居图》开始焚化时，正好吴洪裕生命快到终止，目光已收，他儿子面临这种情景，不忍心眼看这幅稀世之珍就这样化为乌有，立即从火中抢救出画卷，但为时已晚，《富春山居图》已被烧成两截，剩下前后两段。但黄公望的真迹总算保存了下来。

黄公望创作《富春山居图》时，年纪已近八十岁了。这幅长卷高一尺多，长两丈余，画面十分复杂，很费经营。描写的是浙江富春江一带明媚清秀的山水景色。画中富春江两岸峰峦坡石、林木山村、平坡亭台、江面渔舟小桥、飞泉茂林，树态生动，雄秀苍莽，层次无穷，内容极为丰富，令人目不暇接，章法笔墨精巧得体，观者无不惊叹。据说黄公望创作《富春山居图》曾花费了七八年功夫。他一生游尽名山大川，长期身居深山丛林之间，观察树木的千姿百态，细看激流浪涛，甚至在风雨交加之际也外出观看体会，日出日落

的雄伟景观，四时的阴雾之气象对画家更是可贵的体会。

黄公望晚年定居富春江畔，虽年逾八旬，但由于对富春江的山水树木怀有深厚感情，还经常持杖出游，所到之处，只要发现秀美的山林树木、奇峰怪石，总要当场记录下来，绝不放过。画家一生，爱富春江，画富春江，对富春江有极为深切的体会，才能把富春江景色表现得出神入化的境地。令观者犹如置身于绮丽山光水色之中。

黄公望真迹《富春山居图》现存分为前后两段，前一段为浙江省博物馆收藏，展出时观众无不赞叹黄公望把富春江的清秀绮丽表现得那么真实亲切。后半段现存于台湾博物院。

画蛇添足的传说

楚国时候，有一家人祭礼祖宗以后，剩下一瓶酒，本来想把酒给帮办祭祀的人分享，可是因人多酒少，如若把一瓶酒均分给大家喝，每人最多只能喝上几滴。到底分给谁喝比较适合呢？正在为难之时，有一个人提出一个建议：“我想出一个办法，就是大家都画一条蛇，谁先画完，这瓶酒就给谁喝。”这个建议大家都表示同意可行。

一场画蛇比赛开始了，大家都在埋头作画，一阵子，地上先后出现了各种各样的蛇。其中有一位画得又快又好，瞬间功夫就把蛇画完了，而四周的人还画不到一半，按照这种情形，这瓶酒十拿九稳归他喝了。此时，这个人便得意洋洋地把酒拿在手中。但心中又灵机一动，便利用多余时间给蛇添脚，心想这样不是比别人画得更好看吗！于是又蹲下来给蛇添上脚，谁知这个时候别的人已把蛇画完了，伸手把酒瓶拿了过去，乐滋滋地喝了起来，边喝边说：“你画的不是蛇，蛇是没有脚的，这样画蛇不符合比赛规定！”这位本来先完成的，因为自己弄巧成拙，只好忍气服输。在场的人都认为“画蛇添足”是多余的。

另外还有一个类似的故事：宋代杰出画家孙知微接受成都寿宁院的邀请，为该院大殿画一幅《九耀图》。正当画完墨线轮廓后有急事外出，便对徒弟童仁益等嘱咐说：”画稿的墨线已勾好了，我外出期间，你们就动手着色，大胆往下画吧！”徒弟们得到师傅的信任，第一次独立工作，心中十分高兴。正准备着色时，突然发现画中水星菩萨的侍从重子手中的水晶瓶是空的，甚感惊怪，以为师傅急于外出把瓶中的插花忘掉画上，大家便七嘴八舌议论起来，最后商定给水晶瓶插上一枝粉红色的荷花，以为这次一定得到师傅的赞扬。

几天后，孙知微回到寿宁院大殿查看徒弟们的工作进展情况，当看到水晶瓶竟然冒出一枝红艳艳的荷花时，顿时心中就火起来，急忙找到童仁益等徒弟来问话：“谁让你们把荷花插上水晶瓶的？”众徒弟异口同声说：“给添上荷花不比空着的水晶瓶更好看吗？”孙知微被这群无知的门徒弄得啼笑皆非地说：“弟子们，有所不知！《道经》上记载，水星菩萨的水晶瓶，是他镇妖伏水之物，何能妄加荷花？添花的瓶子就不是神物了，这不是弄巧成拙吗？希望今后众位多多读书。”

以上所说的“画蛇添足”、“弄巧成拙”，都是比喻“多余”的意思。客观现实是什么就是什么，不能胡编乱造，更不能想当然地乱加乱添，这样便失去事物的客观真实性。艺术创作，贵在以最精练的语言表达最丰富的内涵、最准确的思想，一切多余的，可有可元的笔墨都要删去。

没有土的兰花

南宋末年的时候，有一位著名画家，他流传下来的名字为郑所南。是一位有强烈爱国心的画家。

郑所南所处时代正是异族元兵进犯大宋江山时候，烽火连年，民不聊生。他对大宋江山沦陷于异族，感到非常忧患，对异族元匈无比痛恨。曾写过爱国思想非常鲜明的诗篇：

纵使圣明过尧舜，毕竟不是真父母。

千语万语只一语，还我大宋旧疆土。

郑所南作为一位文人学士。虽然心怀强烈爱国之情，但是无可奈何，只以诗、书、画寄托自己爱国之情怀。他擅长画兰花，能把兰花画得清秀雅致，挺拔飘逸，观者无不赞叹不已。但在南宋灭亡之后，他为朋友们画了不少兰花，有求必应。不过那时他所画的兰花都一律不画土的，兰花的根儿是无所依靠的、悬空的。人们不知道他这样画兰花是何用意：“ 先生，你的兰花画得如此精妙，生气勃勃，可就是有点让人有明白，为什么总画很不画土，何以依靠呢？ ”郑所南听罢便回答说：“ 兰花早已无容身之地啊！土地被人家掠夺去了，你难道还不明白？ ”朋友们明白他的意思后，暗暗称道郑所南的爱国精神。他就是通过画大量无土兰花，让人们时刻不忘亡国之恨。

郑所南是一位不畏权势的硬汉子。他画的兰花早已驰名各地，求者门庭若市，他总是慷慨满足请求。有一次，一位县令听说他的兰花画得精妙，总想让自己也得到一幅，但又听说此人向民不向官，恐怕求他的画不容易，所以一直不敢向他索画。后来，县令听说他有三十亩田地，便派人威胁他说：“ 你如果不给县令太爷画一幅兰花，就得交赋税出劳役，如果肯为太爷画兰花就可以免掉！ ”谁知郑所南听后，大发雷霆，愤怒地说：“ 头可断，兰花不能给！ ”

宋朝灭亡后，郑所南决计不为元朝做事，隐居起来，自称三外野人，闭门画画作诗，寄托情怀，甘愿过着贫苦生活。平常每当坐下来的时候，必然面向南方，以示不忘大宋。每逢三伏或隆冬腊月之际，总要到野外放声大哭，向南跪拜：在街道上听到北方元人说话声音，便厌恶地以手捂耳快快走开。人们以为他性格怪僻，殊不知他那忧国忧民的痛苦心情。

我国历代以诗、书、画表现作者的政治倾向例子是不少的，除了郑所南的无土兰花外，如郑板桥书写的“ 难得糊涂 ”，就是他在任期间，目睹清代腐败没落现象，为官又不肯逢迎上司，在这种复杂矛盾心情下书写了“ 难得糊涂 ”抒发当时对现实的不满。暗示社会上的黑暗与腐朽。清代时还有庶吉士徐骏诗句：“ 明月有情还顾我，清风无意不留人 ”，造成骇人听闻的文字狱惨案，遭到雍正把他斩首。这些例子，都说明了文艺存在政治倾向性和作者的世界观的必然流露。

“ 胸有成竹 ”的启示

文与可画竹子，不用先打稿子，只需凝视画纸，稍事构想，便下笔如流，不多久便完成一幅千姿百态，亭亭玉立的竹子。观者无不为之惊叹他技巧高超，许多人都问他为何不用看竹子，草稿也不用起便能画出这样生动逼具的竹子？文与可答复观众说：“ 要画好竹子，必须先有成竹在胸中。要了解竹子开始生出来的时候，只是一寸那么长的萌芽，而后枝节和叶子都生出来了，一直长成十米那么高大的竹子。现在有些画竹子的人，只知道一节一节分开来画，一叶一叶来堆积，这样怎么能把竹子画好呢？应当做到举起笔来就已看见自己要画的竹子在画纸上活现起来，然后就一挥而就，竹子就画出来

了。”

文与可锻炼成能使竹子活现于纸上，可是经过了一番苦功才能做到的。他为了画好竹子，不管夏天正午，骄阳似火，薰风袭人。人们都躲进阁楼或树阴下摇扇乘凉，可是文与可却一个人钻进山坡上的茂密竹子里，全神贯注地观察千姿百态的竹子。往往一看就半天，留恋忘返，蚊子叮，毒虫咬也在所不顾，心中只有竹子。此外一切都忘乎所以，每每被晒得满脸通红，衣衫湿透也未顾及。有时候遇到狂风暴雨，雷电交加，他仍一步步在山上攀登不停。一定要观察在狂风暴雨中竹子的姿态，因为这是平常难以看见的景象，一一记在心中。

文与可就是这样一年到头，在风风雨雨中坚持观察各种竹子以及它们的百般变化，终于完全掌握了竹子的生态特性，运动规律，做到烂熟胸中。所以文与可画的竹子，不光是自然逼真，潇洒秀逸，还能把竹子的性格、表情画了出来，甚至观众说文与可的竹子好像会说话似的，亲切动人。真是达到了熟能生巧，出神入化的境地。

为此，他的一位好友晁补之为他概括了两句话：“与可画竹，胸有成竹”，这是非常中肯的，并道出了艺术创作上的一个重要问题——艺术需要想象，没有想象就没有艺术。只满足于逼真肖似不是艺术的目的，艺术要创造意象，有意象体现和传达作者的思想感情，用意象沟通艺术家和观众的情感，使人们产生一种新的，美好感情。但是，意象必须由逼真的具明去体现，想象必须基于具体的现象。苏联作家 A·托尔斯泰曾经这样说过：……应当时时运用想象，就是说，要学会看见你描写的东西，对你们想象的形象看见得越清楚，你们的作品的语言就越准确而且切实。”这段话说明了想象的意义。只有想象得到才能表现出来，想象得越具体就表现得越深入。

文与可的竹子，画得生动、自然和逼真，得力于“胸有成竹”——想象。

沈周对牛弹琴

明代杰出画家沈周，是一位多才多艺，长于文学，善画山水、花卉、鸟兽、鱼虫。他作画非常认真，绝不苟且。为人性情敦厚，待人诚实，所以求他作画题字的人很多，总是有求必应。当时有一位性情粗暴，学识浅薄的太守请沈周为他作画，沈周也没有回绝，而且很认真给他画了一幅《五马行春图》。画面充满春意，五马徐徐踏步，自然生动。观画者皆赞叹画出了诗情画意。画完成后，沈周亲自送给太守。谁知这位性情狂暴的太守开卷一看就暴跳如雷，指着沈周说：“你的胆子好大！”当时沈周被弄得莫明其妙，不知所措。只好默默地听太守说：“你怎么敢轻视本太守！身为太守，出游难道没有几个侍役随从吗！本太守不配有人服侍吗？”沈周听完后，才懂得这位太守处处都要显出他的官威高人一等，就是春游也要前呼后拥。沈周对太守的意见真感到哭笑不得。好好一幅《五马行春图》，如果按他的意思画上一批随从，原来的诗情画意就被破坏了。但沈周为人随和，不愿和这样修养浅薄的人争辩、解释，不就是等于对牛弹琴吗？只好把画带回家，尽量在空白的地方都加上侍役随从，好不热闹。画又给太守送去，这一回太守看后果然大为高兴，但仍感到有不足之处，说：“可惜画幅短了一些，不然，侍从还可多画一些，这样不是更热闹了吗？”

上面这个故事虽然很简单，但说明了艺术创作上的一个重要问题。艺术家进行创作活动，有自己统一整体的构思，这种构思是从一定主题内容出发的，画面的一切都是有机整体，不能随便听任某人恶好进行增减。现实中像

太守对待《五马行春图》的例子是不少的。特别是文革期间，画家们创作通常是所谓“三结合”来进行的，即是领导出题目，群众出生活，画家出技术。当时要创作一幅画可不是那么容易，草图要经过领导批准，然后征求群众意见，最后画家根据领导和群众意见修改制作，这样一来，就产生“三结合”的产品。然而艺术家原来的艺术构思就面目全非了。这样的产品怎么谈得上艺术品呢！

还有，过去的统治者非常注意利用艺术为自己服务，歌功颂德，美化自己，迷惑群众。把艺术视为一种工具。宫廷里画画的人只是一种工具，就是最杰出西班牙画家委拉斯开兹当年在王宫中和宫廷小丑一样，一生屈居人下，听凭国王驱遣指使。社会上画画的人称之为画工，尽管他们为人类创造了不巧的文化遗产，当时也只是社会最低层的劳动者。只有承受权贵阶级的驱使和奴役。

画鬼最容易

春秋战国时的齐王非常喜欢收藏书画。常常请一批画家进宫为他作画。有一次齐王请来了一位颇有名气的画家，在作画时，齐王提出一个问题：“天下什么东西最难画呢？请你说说。”画家回答说：“天下万事万物，最难画的是那些狗、马一类动物。”齐王接着又问：“你再说说，什么东西最容易画呢？”画家答道：“以我的经验，那些妖魔鬼怪最容易画。”齐王又问：“何以见得呢？”画家说：“狗、马一类畜牲是人类关系最密切的，常常伴在一起，人们对它的形态习性都是十分熟悉的，如果画得稍有差误，一下子便被发觉。所以画狗画马是绝对不能马虎的，一定对它们要认真观察，深刻认识。特别是运动中的狗、马尤其难画，不懂得它们运动规律是画不出的。所以画最常见的东西是十分困难的。而画鬼画怪就容易多了，因为妖魔鬼怪只是人们传说中存在，实际上谁也没有什么鬼怪。而且传说中的鬼怪也是千差万别的，从来没有一个鬼怪形象的标准，历代画家所画妖魔鬼怪都是臆造出来的。什么牛魔王啦，狐狸精啦，蜘蛛精等等。总之，随你怎么画都可以，像什么就是什么精，不会有观者指责的，因为在人们头脑中没有一个妖怪的模样作为根据，所以画起来就特别容易。”齐王听了这番道理，连连点头称是。

这个故事说明艺术创作上一个理论性问题。艺术创作必须从生活出发，生活是检验艺术的真伪依据，同时生活给予观众形象的视觉习惯，人们对生活中存在的一切，都形成一个固定模式，这就是脑里的一把尺子，碰着外部的东西时，总得用尺子量一量。画家画狗画马觉得格外困难，就是因为要受到观众脑子中尺子检验。如西方一些宗教画家，往往感到在空中飞天的圣童最难画，无法把他们画得生动自然，画不出飞的感觉，充其量就是在天空中走路而已。因为画家从来就没有见过空中的飞人，脑子里没有飞人的印象作为依据，怎么才能画出生动的飞人呢？

其实，画神画鬼也不能离开生活根据，神鬼只不过是生活现象的一种变形或引伸。我国古典作品《聊斋志异》中的鬼不都是披上画皮的人么！

学画心切 屈身为奴

古今中外，为了磨练技艺，学出一手好本领，往往寄人篱下，吞声受气，最后取得成功者，在艺术界不乏其人。下面有这样一个画家成功故事。

我国五代南唐时的著名花鸟画家钟隐，是一位富家子弟，为了学画，曾请过几位当地最有名的画家给他当老师。这样学了几年之后，几位老师的有

限本领钟隐都学到手了，老师告诉他要另找名师，这样才能不断提高画艺。

钟隐听说在某镇上有一位叫郭乾晖的画家，擅长画花鸟，尤以鹭鹮画得最为出色，一心想去投师。但又听说郭乾晖为人性情古怪，对画艺方面极为保守，他的作品不仅不肯轻易给别人看，平日作画也是躲藏起来不让观看，深怕别人学到了他的技法。钟隐考虑，要想向这样一个极端保守的人学画，真是难上加难，但是由于学画心切，还是要去碰碰运气。结果想出了用卖身为奴的办法去靠近这位怪僻画家。

钟隐每天为郭乾晖捧烟送茶，工作十分勤快，以取悦主人，以便从中窥看郭乾晖作画，学习他的技法。不料郭乾晖觉察钟隐的行为异常，为人举止不俗，断定是为了学画而来的。此事使他大为感动。一天，他把钟隐请来说：“相公为了学画，不怕有失身份，屈身为奴，老夫自问有愧。相分之意，老夫知道了，像你这样屈身好学的人，世间少有，老夫不才，愿破格收你为门生，祝你前程无量。”

此后，钟隐在郭乾晖热心教导下，授以自己全部花鸟技艺，钟隐的绘画技法日益成熟，最后成为一位著名花鸟画家。

上面这个例子，主要是说明一个人要学到本领，就必须克服任何艰难障碍，以一种坚韧不拔精神对待艺术事业才能取得成功。

著名画家徐悲鸿有一张正面老人裸体素描，画得非常精彩，上面记有这样一句话：“此乃余在巴黎最困苦之时也！”这是徐悲鸿当时在法国留学，有时经济非常困难，便以硬面包度日，但从不间断作画，在这种情况下，仍能画出这样好的素描。米勒是一位终身在困苦潦倒中度过的画家，他曾给朋友写信说：“我的燃料只够维持两三天了，也不知道有什么办法才能搞到一些，没有钱，他们是不会给我们柴火的……。”米勒活着时候画长期卖不出去，画家卢梭、杜比尼有时假托别人的名义暗中买下他的一点画，以周济他的穷闲。米勒买不起油画材料，所以画的油画尺寸都很小，只好更多地画素描。为了坚持自己的艺术理想，他不屈不挠地在寂苦中斗争了一生！

画 院 考 试

宋代画院有一次以“踏花归来马蹄香”为命题，由应试者画成一幅画，用以考核画家的水平和才能高低。榜首的吸收为宫廷画院画师。这次应考的画家都感到非常为难，怎样才能把马蹄香的香味画出来呢？花香是看不到摸不着啊！大家经过一番构思后，便开始作画。有的画了几片鲜艳花瓣沾在马蹄上；有的画些衣着华贵的达官贵人、太太小姐骑着马匹在花丛中经过；其中只有一位画家与众不同，他画了一匹奔走的骏马，后面紧跟着几只五颜六色的蝴蝶，使人感到犹如一股春风吹过画面，阵阵清香扑鼻而来，使人陶醉，令人神往。这幅画构思巧妙，虽然画面上没有出现花，香也是无表的，但通过蝴蝶追逐马蹄上留下余香这个可视形象，便含蓄地点出花香的存在。

宋徽宗赵佶亲自评审考卷时，当看到以蝴蝶追逐马蹄香这张画时，不禁拍案叫绝，认为这位画家比别人高出一筹，用巧妙含蓄的手法把《踏花归来马蹄香》主题充分表现出来了。应列为榜首，这位画家应选入画院。

宋徽宗赵佶喜爱绘画，本人也是擅长花鸟的名家。但为政腐败，民不聊生，不励精图治，把精力放在为宫廷画院搜罗绘画人才上面。每次画院考试，都亲自命题审卷，所以宋代画院能招纳到一批贤士，使画院兴盛一时。

又有一次画院考试，由宋徽宗亲自命题，题为《深山藏古寺》，这样的题目同样难着许多画家。既然古寺藏在深山中，又要在画面上体现出古寺。

场上应试画家无不在舍思冥想，大伤脑筋都找不到表现古寺的方法。其中有些画家虽然在埋头作画，但都是平平庸庸，不是在山间画上隐隐约约一座寺庙，就是在苍丛翠柏中露出一隅红墙。整个考场大体都是诸如此类手法。唯独其中有幅构思独特，画中看不到任何古寺，只画了一个和尚在山间一道泉水边挑水。当宋徽宗在审视画卷时，看到和尚挑水这幅画时，惊喜不已，认为是一幅构思高妙的佳作。画中虽然没有画出古寺，但通过和尚挑水这一情节，已充分说明古寺已在山中，宋徽宗不论自己画画或收藏画，非常注重意境，讲究诗情画意。从他对画院考试评审画卷要求，说明他是一位有很高艺术鉴赏力的皇帝。

艺术创作贵在含蓄，最忌流露。中国有一句谚语说：“ 金刚怒目，不如菩萨低眉。 ”所谓怒目，便是流露；所谓低眉，便是含蓄。凡看低头闭目的神像，所产生的印象往往特别深刻。绘画作品是表现思想感情的，与其尽量流露，不如稍有含蓄；与其把肚子里一切都说出来，不如留下大部分让欣赏者自己去领会。因为在欣赏者的头脑里所产生的印象和美感，含蓄的比流露的更加深刻。也就是说出来的越少，留着不说的越多，所引起的美感就越大越真切。上面《踏花归来马蹄香》和《深山藏古寺》为题的作的“ 蝴蝶追逐马蹄 ”和“ 和尚挑水 ”的两幅画，正说明艺术作品不宜流露过多，稍有含蓄为好。

死老虎活起来了

五代的时候，有个家境非常清贫的道士，名叫厉归真。平生就是喜欢喝酒，但穷得身无分文，只靠画些画换酒喝。

厉归真自幼酷爱绘画，善于画牛和虎，也兼画些禽鸟花卉。由于自小生长在农村，经常接触许多牛，对牛的形态习性有很深的了解，所以把牛画得非常生动逼真，深受人们称赞。可是牛只是乡村山野常见之物，一般权贵名门都不太愿意把牛的画挂在自己厅堂，把牛视为不雅，人们认为在厅堂里只有挂上一幅“ 老虎图 ”才显得府第威严大方。所以厉归真画的牛很少有人问津。除了在下等酒肆换杯酒暖暖身外便无出路。为了适应一些上层权贵雅士的需要，厉归真只好开始学画老虎。可是开始时画的老虎总不大像老虎，没有虎威虎气。画来画去反而有些像牛，因为他长期以来画牛画惯了，人们称他画的老虎叫做死老虎。厉归真为此事十分苦恼。

厉归真受了这样大的打击，反而激发他下狠心，一定要把死老虎画成活老虎。此后，每天一大早就备足干粮和笔墨纸砚，深入猛虎喜欢经常出没的荒山野岭，可是一连跑了好多天，连老虎影子也没有见到。后来山民告诉了，老虎习惯白天伏在密林中休息，只有晚上才出来捕食。这样，他便找了一棵较大的树，在上面搭了一个隐蔽的棚子，自己便在棚子里住了下来，等待每天太阳落山后，观察老虎出没情形，仔细地观察老虎的各种动态；坐的、伏的、蹲的、扑食小动物的种种动态和神貌，特别观察老虎发威时的威猛雄姿。把观察到的形象画成白描记录下来，这样经过了一段时间，积累了大批老虎的画稿，同时为画好老虎打下扎实的基础。为了更进一步结合老虎的运动姿态，专门向猎户买了一张虎皮，在画虎前便将虎皮披在自己身上，模仿老虎种种动作，在家里跳跳扑扑，仔细琢磨老虎神态特征，以便增强对老虎的想象力，做到画虎心中有数。厉归真经过一段艰苦的深入老虎生活后，画虎的技艺大有长进，画出来的老虎无不栩栩如生，有猛虎下山，有饿虎扑羊，有仰天长啸……昔日认为厉归真画的是死虎的人们，已转为刮目相待，大家都

争着要买他的老虎，真是门庭若市，应接不暇。

古语说：“不入虎穴，焉得虎子？”厉归真为了把死虎画活，不惧艰难和危险，深入荒山猛虎出没之丛林，获取老虎的第一手材料，这样才能把老虎画得超群出众。这个故事对我们今天的文艺创作仍然大有裨益。

戴嵩的牛和齐白石的蕉

这篇文章说起来也奇怪，怎么把戴嵩和齐白石扯在一起呢？他们又不是同代人。一位是唐代，一位是现代。下面分别说说他们各自的故事，就懂得他们的关系了。戴嵩是唐代画牛画得很出色的画家，由于他长期深入山村，观察牛的各种各样的动态和习性，因此他的牛画得特别生动逼真，并能穷其野性筋骨之妙。

戴嵩曾画过一幅非常有名的《斗牛图》，这幅画到了宋代时由四川一位姓杜的收藏家所得。一天，正好秋高气爽，姓杜的把平日不轻易示人的名家珍品从箱子里拿出来晾晒。正好有一位山村牧童经过晒画地方，看到那幅《斗牛图》时就大笑起来，弄得那位姓杜的莫名其妙，十分不高兴，便问牧童何以大笑？牧童指着画说：“老爷，牛打架我们看得多啦！但从未见过有这样翘起尾巴打的，牛打架是前头对顶，双角起劲向对方抄戳，用力在前部，尾巴总是死死夹在两腿中间，哪怕是大力士也拉不出来。这幅画上的牛打架正好相反，把尾巴竖得高高的，不是好笑吗？”姓杜的乡坤平常从不注意牛斗争动态，听了牧童说的很有道理，连连点头。

齐白石和梅兰芳是好朋友。梅兰芳画得一手精彩花卉，是跟齐白石学的。他们之间经常你来我往，友谊甚笃。梅兰芳爱好养花，家里种有各式各样的牵牛花，其中有一种牵牛花开得像碗那么大，特别好看，齐白石十分喜爱，经常爱画这株花。而且都是大写意，看上去似乎粗枝大叶，漫不经心，好像在玩弄笔墨趣味。有一次，一位同行画友看到齐白石的牵牛花，认为这位八十五岁的老人是没根据的乱涂一通，耍弄笔墨趣味。后来，齐白石专门和这位朋友到梅家欣赏这种大朵牵牛花，看到真花后，深感惭愧，觉得自己无知，对老人的严肃认真的创作态度深为欣佩。

又有一次，作家老舍选了一首苏曼殊的诗，请齐白石作一幅画，其中一句是：“芭蕉叶卷抱秋花。”老人因时间太久没有见过芭蕉叶卷的形状，而时值严冬，无植物可参考，只好画了芭蕉下半部就停下来，不敢在没有把握情况下画画，以免闹出笑话。

上面三则小故事，告诉我们一个道理：画家观察生活是十分重要的，视觉艺术就是艺术家把观察到的感受，画成艺术传达给观众，观众也以自己的视觉经验去接受艺术品，主客体双方都要在视觉上达到统一，这样才产生艺术上的共鸣。上面所说的《斗牛图》，作者戴嵩是一位能够深入生活，观察生活的画家，不然就画不出生动的《斗牛图》，就无法超过他的老师韩■。可是由于观察还不够彻底，到底不如牧童对牛的习性那么熟悉，结果在《斗牛图》中出了差误。想当然地把牛尾巴画成竖起来，完全违背客观事物的真实性。这位牧童一笑，笑出了真理。相反，齐白石对生活持严肃认真态度，观察生活不是不求甚解，而且要彻底了解。对芭蕉叶卷上还是卷下这样细节都那么认真，弄不清楚之前不要冒失地画，正像我国著名画家徐悲鸿所说：“不熟悉不画”的道理一样。白石老人的虾是脍炙人口的神品，把虾的千姿百态画得那么顺手自如，栩栩如生。这是任何想画虾的画家所不能企及的，因为白石老人养虾、看虾、画虾花了一辈子功夫，对虾的一切习性了如指掌。

所以才能画出这样比真虾还要灵动的虾。

女神维纳斯断臂之谜

早在一百六十多年，在米洛斯岛上出土了一座轰动世界的雕像，由于在米洛斯岛出土，艺术考古学家称它为米洛斯的阿芙罗黛蒂。雕像上作者名字亚历山大，根据推测，这座雕像大约完成于公元前三世纪至两世纪。

阿芙罗黛蒂由罗马人称为维纳斯，人们把美和爱通通交给她管理，所以称为美和爱之神。这座维纳斯出土时就没有双臂了；为此，一百多年来人们围绕着维纳斯断落的双臂进行推测和争论，到底她断了的两只胳膊原来是什么姿态呢？有的人说：一只手可能拿着一个金苹果。也许是扶着战神盾牌？还是拉着下身的披布？……总之，众说纷纭，看法不一。根据近年来的考证，肯定地认为，她的一只手正伸向站在她前面的“爱的使者”丘皮特。很长一段时间，不少雕刻家和艺术考古学家还提出了种种复原的方案，还有人制作了各种胳膊的模型，他们想给这位断臂的维纳斯安上两只胳臂，以为有了胳膊的女神一定完美得多，可是事与愿违，各种设想方案都经过试验，却没有一个是令人满意的。而原来的胳臂是个什么样子？谁也无法知道。最后，大家得出一致结论：就让她永远是断臂的维纳斯吧！由人们自己的想象给她安上两条胳臂，安上自己认为最美、最自然的胳臂。

艺术品是艺术家的总体感情通过一瞬间的形态、表情和动态统一的体现。这是一种复杂的形象思维过程，而这种思维的基础就是艺术家全面修养所决定的，是别人所不能代替的。为什么艺术家劳动总是个体的（就是集体创作也是由一个卓越的人在按照自己思想去指导整体完成的），历史上许多伟大艺术品都是由一个艺术家自己所完成的，这样，艺术品才能产生观念上，艺术风格上的区别。《断臂维纳斯》就是公元前三世纪，作者亚历山大安按照自己对当时的现实的认识，理解和艺术风尚去塑造的形象。在时隔两千余年后的今天的艺术家，试图按自己的想法去安上两条断臂，这样就不太符合客观规律了。还有《断臂维纳斯》长期以来给人的印象就是断臂，已经形成了一种牢固的视觉习惯，这种视觉习惯是不轻易为新的视觉所代替的。当然，如果在一百六十年前在米洛斯岛上由高明的雕塑家给刚出土的断臂维纳斯安一双胳臂，人们也就认为维纳斯理所当然就是这个样子。

这座断臂维纳斯雕像高达两米，是古希腊的一个杰作，是世界艺术品中的首席珍品。也许正因为她的断臂，才形成自己特殊风采，引起世人的注目。维纳斯是半裸的，披在两腿上的服装的漂亮襞褶，增加了整体的变化。同时也形成下部的沉重厚实感。女神的体形，有时候看起来是生动活泼的，有时候看起来则庄严安详。虽然形式完全是理想化了的，但女神的形体以她的非同寻常的生命力而震撼人心；在概括的体积感与轮廓中，包含着形体上琢磨入微的栩栩如生的肌肉组织；在大理石加工中所获得的不落窠臼的清新风格。

达·芬奇和老师

达·芬奇的父亲彼埃罗先生的职业是公证人。小达·芬奇对继承父业不感兴趣，而对科学、绘画像着了迷似的。彼埃罗先生考虑儿子未来职业时，觉得学科学嘛，儿子的记忆力是惊人的，但搞科学是件难于捉摸的事儿，容易流于异端邪说。而当个画家在佛罗伦萨倒是件荣耀的事，颇受人们尊敬，艺术家可以成为宫廷内侍，甚至接近教皇陛下……。

彼埃罗先生经过慎重考虑，便找达·芬奇谈了让他去跟佛罗伦萨享有盛

誉的大师维罗乔学习绘画，小达·芬奇非常高兴，同意了父亲的这一决定。

一天，彼埃罗先生带了一卷达·芬奇的素描拜访老朋友维罗乔。当大师维罗乔专心一意地细看了那些素描，被它们深深吸引住了。因为在他的很多学生当中，他还没看到有这样水平的素描。这个孩子的绘画落笔大胆，信心十足，对大自然的观察力敏锐。甚至成年人也很少能够这样正确描绘出马的多种多样的运动姿态。这样，大师决定吸收少年达·芬奇做自己的学生。

在佛罗伦萨的艺术家当中，维罗乔占着一个荣耀的位置。达·芬奇在大师的画室作为一名学生，为得到朝夕严格的教导感到无比荣幸。在画室里，时间以不可思议的速度飞逝着。达·芬奇贪婪地倾听老师教导，并且，竭力在自己的绘画中汲取它们，检验它们。加上以超人的勤奋学习精神，又善于思考，所以在绘画技巧上获得惊人的进步。

达·芬奇具有一个善于独特思考问题的脑子，经常毫无表情地苦思冥想。一次，维罗乔问达·芬奇：“你到底是在幻想什么呢？”达·芬奇回答老师：“我在想把画家和雕塑家的艺术和科学结合起来，在思考对自然的认识。”维罗乔微笑地说：“你真像个年长的学者啦。”达·芬奇接着进一步说：“我……我在思考关于科学的多样性……离开科学的艺术——就像失却了灵魂的身体……。我在思考，数学在很大程度上对于理解透视的法则，明暗的分配，色彩的作用，是必须的……我在思考，光学和力学也是必需的，不然的话，我们将像盲人在黑暗中行走……我也在想，弄懂这些科学，需要专业的，长时间的和聚神凝思的试验……”。

维罗乔听了学生这番话，暗暗地感到惊讶，一个不满二十岁的青年，竟然在思考着前人从未考虑过的艺术上的革新、进步的重大问题。此后，维罗乔越来越被这个非同寻常的青年人吸引住了。

伐龙白罗莎因为自己的寺院向维罗乔订制一幅《基督洗礼》的绘画。画家热切地投入工作，全画主要部分大体完成，只剩下二个天大使没有完成。维罗乔指着画面一个空白地方告诉达·芬奇：“你在这儿画上两个天使中的一个……我托付你这样制作，你将参加自己老师画幅的绘制，你满意吗？”达·芬奇大为震惊，对他来说，是无尚光荣啊！这意味着，老师把他当成一个几乎学成了的画家。老师把这样的任务交给学生还是闻所未闻的事啊！

达·芬奇怀着高兴、兴奋和紧张的心清夜以继日紧张地工作，在自己的心灵之中寻求他需要的形象而彻夜不眠。他决心不去模仿老师已经画好的天使。

达·芬奇日复一日尽心竭力地工作着，画布上留下的空白处，慢慢出现一个跪着的天使形象。他的目光富于幻想、严肃，看得出来，他明了正在发生的事件意义。长满卷发的头部，被一个薄薄的、晶莹的，像一片轻纱一样的光轮围绕着；衣褶美妙地，自然而然地垂落下来。同学们看到达·芬奇画的天使，禁不住惊叫起来：“哦，最神圣的天使呵！列奥纳多，你画的天使比老师画的还好呵！”这个时候，维罗乔来看了列奥纳多完成的天使后说：“……在你画了天使以后，我不配再称做画家，我只该去拿雕刻刀了！”

列奥纳多年满二十岁了，按照合同就要离开维罗乔画室并获得匠师称号独立工作，但匠师称号没有使他离开舍弃自己亲爱的老师，他决定留下来跟老师一起工作。

达·芬奇对修道院长的报复

《最后的晚餐》是应米兰大公斯福查的委托绘制的。达·芬奇的绘制工

作正进入关键阶段，全画就是差两个主要人物没有画好，一个是仁慈善良的基督；另一个是犹太的头，尚未找到背叛恩人，险恶贪婪的典型形象。达·芬奇为了画好《最后晚餐》，常常在拂晓时就来到教学，在手脚架上辛勤地画画，直到暮色使他不得不停笔为止，工作中废寝忘食。有时为了寻找适合的形象，常去闹市或罪犯聚集的地方东游西逛进行观察，有时则双手抱臂，终日凝视画幅，三日五日不动画笔。当时教堂里的一位副院长非常不满，暗中向大公告密，说达·芬奇整天东游西逛，很少画画。莫罗公爵接到关于达·芬奇的告密后，一天，公爵和达·芬奇一起去看绘制中的《最后的晚餐》。

他们悄无声息地来到修道院斋堂，用粗布遮盖着的墙上就是这幅未完成的伟大的画幅。公爵跟在达·芬奇后面登上脚手架，掀开了粗麻布。顿时，公爵呆住了，目不转睛地盯住眼前的画幅。在他前面的是一张画家画出来的桌子，但好像是斋堂直接的延伸。桌子后面是耶稣和十二门徒，他们在进最后一次晚餐。达·芬奇选择晚餐中最令人激动的一瞬间，耶稣对门徒说：“你们中间有人出卖了我。”画家的主要任务就是表现这句可怕的话在十二位门徒心灵中引起强烈反应，同时要刻画出截然不同的个性特征形象。

公爵虽然无法像一个艺术家那样评估壁画的全部意义和壁画的构图美，他不是一位鉴赏家，尽管如此，在《最后的晚餐》面前也为之震惊：“这是多么不可思议啊！”公爵不由自主地说道。“我现在明白了，为什么你那么长时间在墙壁上下功夫，而修道士们却唠唠叨叨在埋怨你。”

谈到修道院院长，达·芬奇说：“我现在画好的这些东西，他是不满意的，殿下。”

公爵注意地看了耶稣门徒的面孔，忽然笑了起来：“犹太！他的像貌简直和修道院院长一模一样，他不给你安静，妨碍你的工作，你便用这个办法非常巧妙地报复了他！让他永远留在这张壁画上吧！正好，他那样贪婪地把钱袋抓得紧紧的，舍不得花在自己修道院的孩子们身上，由于他的吝啬，教士们吃够了苦头。”

的确，达·芬奇是极端憎恨像修道院院长这样一门心思为了献媚讨好上级的卑鄙家伙。所以把修道院院长作为犹太形象永远留在《最后的晚餐》上面。

《最后的晚餐》是人类所有的绘画中最崇高的作品。这幅画在圣玛利亚修道院餐厅的正面墙上，前后画了数年之久。画家为了力求完美，画得很慢，一丝不苟，常常反复修改。

整幅画的构图处理“如同向水里扔了一块石头，激起轩然大波，在死一般的寂静中，耶稣的这句话，在晚餐上引起了最强烈的激动，一刹那间使晚餐处在一种绝对寂静之中，对耶稣的话特别冲动的是坐在他左手边的三个门徒。他们形成了不可分割的一组，被一个统一的意志和统一的动作支配着。年轻的菲力浦从座位上蹦起来，困惑不解地转向耶稣。老成的雅可夫，抑制忿怒，摊开双手，向后挪了挪身子。福马举起一只手，好像要急于弄清所发生的事情。位于耶稣另一方的几个人，则处于完全不同的精神状态中，他们离中心人物有一大段距离，动作要矜持很多。犹太分明急转身不安地抓住钱袋，慌张地看着耶稣；他阴暗、丑陋、粗俗的侧影，和委决不下地把头侧于肩际，沉静地把手置于桌上，美丽的脸庞被照得鲜明的雅安，成了强烈的对比。犹太和雅安之间伸过来彼得的头；他向雅安弯下身来，左手放在他的肩上，在他耳边悄悄地说着什么；在这同时，好像他的右手毅然握着佩剑，想

用它来保卫自己的师长。坐在彼得旁边的三个门徒都转向了同一方向。他们凝视着耶稣，向他询问变节者。在桌子对面的一端是余下的三个人物组合。马特费依双手伸向耶稣那组人方向，怒冲冲地转向年事已高的法捷依，好像要从那里得到对眼前事件进一步的解释。然而，后者困惑不解的手势表明，他也苦于不知底细。

在绘制中，达·芬奇充分利用科学原理和艺术高度结合，致使《最后的晚餐》在世界艺术殿堂中占有一席崇高的地位。

画得过分地像了！

西班牙杰出画家委拉斯开兹第二次前往意大利为皇室画像时，由于他是西班牙最优秀的肖像画家，已名扬四海。意大利教皇英诺森十世出重金请委拉斯开兹为其画像。

这时正值在意大利声誉显赫的大雕刻家贝尼尼刚为教皇完成一座塑像。委拉斯开兹为教皇画像如果不能超过贝尼尼的雕像，就难免遭到名誉扫地的悲惨后果。

一向自信心很强的委拉斯开兹接受了任务后，就深入观察探索英诺森十世的个性特征和习性，以及教皇与人的关系。等到对现实中的教皇有充分了解后，才开始肖像的绘制工作。委拉斯开兹深深懂得，如果不在表现深度上超过对手，是无法后来居上的。

众所周知，教皇英诺森十世的尊容奇丑无比，以贪婪残忍著称。委拉斯开兹抓住这些本质特征予以深刻表现：在教皇保养得很好的右手上，戴着一枚巨大的宝石戒指，左手捏着一纸敕令。微皱的眉弓底下，向右督视的眼睛相当严厉，暂时闭着的嘴巴好像随时斥责别人。使臣民看到这样的主子会感到不寒而栗，难于侍候。画面以深红、浅红、白色和金黄色去组成十分华贵高雅的调子，用笔凝重稳妥但又不失潇洒自然。这一切，不是任何画家可以企及的，观者无不为画家把教皇表现得如此惟妙惟肖惊叹不已！以致当时一位高贵的爵士称这幅肖相画是“罗马最好的一张画像。”批评一致认为：“所有其他的作品仿佛都是绘画，只有委拉斯开兹这张才是真实的！”当教皇本人观赏了这幅肖像后，很满意地把酬金交给画家时说：“画得过分地像了。”

委拉斯开兹是一位出身于市民的宫廷画家。当菲力蒲四世登上西班牙王位后，这位年青的国王是一位艺术爱好者。当时委拉斯开兹刚到首都马德里寻求出路。有一次偶然的机会得以亲见圣上，给国王留下良好印象。并接到一项为国王画像的任务。

委拉斯开兹为菲力蒲四世绘制了第一张肖像，国王感到非常满意，以致下令把他的其它画像全部从墙上取下来，并决定以后只让委拉斯开兹为他画像。并自此以后请委拉斯开兹进入宫中，提升为与宫廷小丑同等的地位。

不久，委拉斯开兹已成为西班牙首屈一指的肖像画家。一再接到创作任务，都是为国王、王后、玉子、公主、宫廷显贵和马德里名流画像。这段时间画家过着心满意足的生活。但他却未忘怀宫中那些供人取笑逗乐的滑稽戏小丑、畸形人、白痴和侏儒，画家在他们畸形怪状的身上看到了怜悯，在他们的丑陋中看到了美。只要有空闲时间便去画这些小人物，这些被命运之神笨拙的双手随便扔掉的碎土块，畸形的躯体，哀戚的面孔，被扑灭了希望的人。画家对他们寄予了深切的同情。

委拉斯开兹还以神话题材去描绘劳动者日常生活，从中表现了与宫廷贵族们完全不同的审美观。《酒神》画的便是一群休息的西班牙农民。《火神

的锻铁场》画的是一群性格豪放的铁匠。特别突出的是，画家去世前三年画的《纺纱女》不仅为世界美术史提供了第一个最美的劳动妇女形象，而且在整幅画的构思、布局和人物刻画、技巧表现都达到了当时的顶峰。

1658 年，画家曾试图改善他在宫中的地位，要求人们正式承认他有贵族血统。但经过国王咨询机构的调查，答复仍然是：“ 委拉斯开兹是个优秀的画家，但不幸仍是个平民。 ”最后在画家六十岁时（画家逝世的前一年），西班牙国王才赐给他西班牙贵族的称号。遗憾的是，帝王们能对天才赐予头衔，但他们却不能把无才给予有头衔的人。

蒙娜 · 丽莎终于笑了

《蒙娜 · 丽莎》是四百多年前，意大利杰出画家达 · 芬奇所创作的油画。它是世界艺术宝库中闪耀异彩的不朽之作，几百年来，最为脍炙人口。特别是《蒙娜 · 丽莎》的微笑，使肖像画产生强大的魁力和美妙的困惑。

一天，佛罗伦萨最富有的银行家佛朗切斯科 · 捷列 · 佐贡多和富有的岳父一起请求达 · 芬奇接受一项重要订货：“ 列奥纳多先生，我们想请您办一件很重大的事，我们想要一幅一个年轻女子的肖像，也就是说，我最亲爱妻子的肖像。 ”

佐贡多的岳父说：“ 这位女子就是我最宠爱的独生女儿，她是我晚年的快乐和慰藉。 ”

对于肖像完成后，银行家说了要付给一笔巨大的酬金。

列奥纳多欣然接受这项任务。但提出请求蒙娜 · 丽莎夫人到他的画室，这样工作起来方便些。

列奥纳多画室门前，盛装的轿夫把一辆装饰豪华的轿停了下来，从帘帷后面走出一个年轻妇女，陪伴前来的有骑着马的佐贡多先生和一些佣人。顿时，列奥纳多画室的门前热闹起来。

蒙娜 · 丽莎来到画室感到很不自在。预感到纹丝不动地坐着被人画像，是多么不好意思和寂寞，她脸上现出无可奈何和失望的表情。

这一切，列奥纳多早已料到，为了使蒙娜 · 丽莎坐得心悦，早已雇好乐师、丑角、杂耍艺人、歌手等，以便给她逗乐取笑。

列奥纳多正准备开始作画。他走近蒙娜 · 丽莎，注意看了她的手，她把一只手放在另一只手上，这两只手是多么美妙啊！为了表现一个不加装饰、富于生活自然美的女子，列奥纳多请夫人去掉手上和脖颈上的项链和指环等饰物。这样正是他想要描绘的那种理想女子：毫无修饰，情趣天然——绺绺卷发，散垂在裸露的颈上。

列奥纳多怀着无限激情，顽强地工作着。探索蒙娜 · 丽莎的内心世界，使他付出了巨大心血，至为重要的是，唤醒这个消沉，淡漠，被银行家府第里寂寞的日常生活和千篇一律，枯燥无味的日子弄得昏昏欲睡的女子。

看来，琴师、乐队、艺人、杂耍等都无法使蒙娜 · 丽莎得到满足。她常常现出一副烦闷的面容，忍不住地打呵欠。

有一次，列奥纳多问蒙娜 · 丽莎：“ 如果夫人感兴趣，我给你讲一个故事。 ”蒙娜 · 丽莎表示出感兴趣的样子。

故事是这样开始：“ 过去有那么一位穷人，他有四个儿子：三个很聪明，另一个不好也不坏。不幸这位父亲快要死了，临终前嘱咐四个孩子：‘ 我死后，你们就锁好小茅屋的门，到天涯海角去寻找自己的幸福吧。 ’父亲去世后，孩子们在出发到天涯海角前先约定，回到故乡树林中的空地上，在一棵

倒掉的树后面，叙说三年之中各人学会了什么本领。转眼三年过去了，四兄弟都按约定时间回到林中空地上。大哥先到，他学会了做木匠，便砍倒一棵树，把它雕成一个姑娘的像。接着，二哥回来了，他学会裁缝，决定给姑娘穿上美丽的衣服。三哥回来了，他是个珠宝匠，用金银首饰和贵重宝石把木头姑娘打扮起来。当四弟回来时，他既不会木匠、缝衣，也没有金银珠宝，但他学会了倾听，能倾听到大地、树林、鸟兽说些什么。他会唱神奇的歌儿，会和世界上一切东西交谈，还学会用自己的歌声使石头复活。于是，他对着木头姑娘用最动听的歌声给她注入了生命，她微笑了，呼吸起来了，活了。这时，他的三个哥哥都抢先向姑娘扑过去，要娶姑娘为妻，可是姑娘一一拒绝了；姑娘走向四弟说：‘你给了我灵魂，并教我热爱生活，这辈子你就作我的丈夫吧……。’”

故事讲完了。列奥纳多看到蒙娜·丽莎的脸明亮起来了，双目闪闪发出光彩，如梦初醒地深深吸了一口气，用手摸了摸脸庞，默默无言地走到位子上坐下，双手摆成平常那种姿势，嘴上带着幸福的微笑，画家唤醒了一座冷漠的塑像。但是幸福的微笑正慢慢地从她脸上消失，隐隐约约留在两个嘴角。她的脸上产生出一种神秘莫测的微笑，就像一个知晓神秘而又小心保守它，但又不能抑制住怡然自得心情的人。

列奥纳多面对蒙娜·丽莎这种神秘深邃、感情上抑扬不定，当你刚捉摸到却似乎又消失了的表情，既是幸福又内含着忧郁……。这是多么复杂而难以捕捉的形象啊！

但是，列奥纳多似其敏锐的观察，迅速的捕捉能力和高超的技巧，终于把蒙娜·丽莎含蓄、深沉和美好形象固定在画布上了。一个最伟大的艺术形象在世界上产生了。

来观赏《蒙娜·丽莎》画像的上层贵族、哲学家、艺术家等络绎不绝。这是爱好艺术的佛罗伦萨城的一件大事啊！

人们非常兴奋：

“列奥纳多先生有着什么样魔法，描画了这位栩栩如生的美人，一双水灵灵的眼睛！”

“她好像正在呼吸……”。

“几乎能触摸到这个美丽的脸庞上活生生的皮肤，似乎看得见颈子上皮肤下面的脉搏在跳动……。”

“她就要笑起来了……。”

“她的笑容多么奇妙！好似她在沉思什么，却又不愿说出这一切，列奥纳多为蒙娜·丽莎说出来了。

画家把风景画带进了肖像，给画面上产生空间感，正在蒸发着湿润空气。

列奥纳多尽管取得了巨大成功，但却变得郁郁寡欢。订货人蜂拥上门求订，但画家一一婉然谢绝！他要离开佛罗伦萨。

据说，列奥纳多也许深深爱上了银行家佐贡多的妻子——蒙娜·丽莎，所以把订货时问拖长了四年。可能是画家怀着深深的爱，才把《蒙娜·丽莎》画得如此神妙。

沉睡了百年的巨石活了

一块高 5.6 公尺的巨大大理石，静静地躺在佛罗伦萨已经整整一百年了。巨石经过长期风吹雨淋，烈日照射，上满是斑斑点点痕迹，下面长满了鲜苔，四周野草丛生，一片荒凉。这一切说明长期以来没有人过问过它。

远在十五世纪初，从很远地方把巨石运到佛罗伦萨，为了易于运输，石头已经被削成方形。石头准备用来雕刻一位巨人英雄像。其间有一位雕刻家曾经把石头雕过像，但没有成功，上面留下一道道失败痕迹，此后再也没有雕刻家敢于过问这块巨石了。

这块巨大石头属于当时毛绒行会所属的修建菲奥拉的圣玛利亚大教堂的“管理局”所有；曾经有过决定，计划把这块大理石交给著名雕刻家去制作，甚至要把它锯成几块，以便设法使用。最后，经过“管理局”的决定，这块被损坏过的大理石，终于交给米开朗琪罗去雕刻一座英雄立像，当时雕刻家仅仅二十九岁，他凭着自信和技巧去完成这座雕像。

按合同规定，雕像要在“大约两年”完成。米开朗琪罗于 1501 年 9 月 13 日开始工作。雕刻家面临着巨大的困难，雕像要避过已经被前人所破坏的部分。他巧妙地应付这个任务，充分利用现在的大理石，将不必要的地方去掉。所以，至今“大卫”的头上和背部还留有失败的雕刻家斧凿的痕迹。

米开朗琪罗雕刻的“大卫”在处理上与前人不同。如前人多那太罗把“大卫”处理得英雄化了，把他塑成一个裸体孩童。委罗基俄也把“大卫”表现成孩童，身穿铠甲，手中持着砍掉哥利亚之首的刀。他们两人都把大卫处理在战胜之后的场面。而米开朗琪罗则摆脱前人传统。他把“大卫”表现为年轻的巨人，处理在战斗之前，集中全部力量，并现出意志极端紧张的时刻。“大卫”暗示统治者们应该勇敢地保卫城市和管理城市，把它安放在佛基奥宫前面，这就充分说明它的重大社会意义。

米开朗琪罗把“大卫”表现成裸体美貌青年。裸体，是把形象英雄化的最有力的艺术手段。”“大卫”凭借右足，驻开左足地站着，很可能是以前雕刻有预定的站姿所凿成的双脚胚形。“大卫”的右手举到肩膀，握着甩石机弦，右手下垂，头向右肩猛回转。姿势自然自在，而且非常稳固。表现平静，身形动态表现出内心极端紧张。好像在集中视线目标，将以神速的行动给予巨大敌人以致命打击。“大卫”的壮硕筋肉，米开朗琪罗以精确的解剖知识把它表现出来。手的关节很大，大腿略长，表现 5.5 公尺高的不是普通人，而是巨人。“大卫”的脸部表情生气活跃，热情和意志那样集中使同代人为之震惊。

1504 年，“大卫”就告完成，安置“大卫”就成为国家的重大事情，为决定安置“大卫”的地位，专门组织了一个特别委员会，参加该会的有在佛罗伦萨的艺术大师：列奥纳多、波提切利、菲利比诺等。经过热烈争论后，最后决定“大卫”安放在佛基宫——佛罗伦萨共和国政府所在地。

这座雄伟的“大卫”雕像的安置成了佛罗伦萨的国民节日，而这位二十九岁的米开朗琪罗被称为当时最伟大的雕刻家。

伦勃朗的自画像

我们翻开世界美术史，你将发现没有任何一位画家象伦勃朗的一生画了那么多的自画像。从二十岁那满怀豪情的英俊大学生时代的自画像到临终前后的时刻，那张老态龙钟，满脸刻下艰辛印记的自画像。这些自画像记载了伦勃朗复杂的生命旅程。

伦勃朗是一位艺术天才，二十三岁时已初露头角，在阿姆斯特丹已是颇有名气的年青画家了。当时，被一位富有画商看中。不久，这位画商的一位亲戚莎斯基雅小姐便与伦勃朗结婚。婚后他们过着幸福美满的生活。这个阶段，伦勃朗画了一幅和妻子一起的肖像画。他坐在餐桌旁，莎斯基雅坐在他

腿上。他是一个热情、豪放、快乐、漂亮的汉子——明澈有神的眼睛，显得不算难看的蒜头鼻子，翘起的小胡子，富有表情的欢笑。他戴了一顶黑绒宽边帽子，上面插着两根上下晃动的白驼鸟羽毛。深红色外套的宽大袖子上绣着精致的花纹。腰间挂着一把长剑。右手举着盛满美酒的高脚杯子，正在向他年轻美貌的夫人祝酒。坐在他腿上的莎斯基雅，身穿浅蓝色长衣，外罩深色的丝绒背心，脸朝观众，她那细长的脖子上挂着昂贵的项链，金色的卷发上戴着珠宝首饰，她那漂亮动人的脸上出现又温顺又尴尬的微笑，对丈夫这般宠爱仿佛高兴的同时又感到不好意思，这种情景表现了一对富裕的，心满意足的，毫无拘束的年青夫妇。这是伦勃朗的鼎盛时期。

这位阿姆斯特丹有名的肖像画家，承接肖像画订货之多使他应接不暇，画幅的价格由画家自定，当时每年收入约一万二千荷兰盾（相当两万五千美元）。这位磨坊主的儿子，花钱既奢侈浪费又慷慨大方，每每入不敷支。

当时，阿姆斯特丹被认为是欧洲最有魅力的城市，不到几年，伦勃朗就被视为阿姆斯丹最有吸引力的人物。世人都崇拜他，拜倒在他的脚下。他的画干净利落、快速、有力技巧和娴熟。画中的许多人物似乎凭他画笔一抹，仿佛就有了生命。伦勃朗是速度最快，技巧最完全的画家。他的创造性劳动从不间断，他不停地制作出大量杰作，又显然是毫不费力地绘制出来的。

伦勃朗经过短短七八年鼎盛时期后，等待他的正是那些不幸过早成名的人所遇到的厄运。一六四二年，他受一群军官的委托，画一张巨大的集体肖像画。伦勃朗却一反常态，把这张肖像画成一幅具有戏剧性的风俗画，表现一群军人正在长官带领下出发夜巡。画面上明暗的变化加强了戏剧效果，可是有不少人物不得不隐没在层层的暗影中。结果引起雇主怒火大发，提出抗议，为什么伦勃郎不把他们排成一行，让人人都得到同样光度。而且有些人被画成侧面像，军官们抱怨，大家付的钱都是同样的，为什么画上的待遇不一样呢！伦勃朗只得说：“我是一个艺术家，不是调查人口的！”这个回答含意虽然高明，但对他的职业却十分不利。此后，委托他作画的人少了起来。现在，他可以经常自己创作，用不着迎合权贵富人的虚荣心作画。伦勃朗赢得了自己的自由，但生计也随之而丧失掉！

祸不单行，这一年，爱妻莎斯基雅去世了，给他留下一个儿子。虽然委托他画画的人并未完全断约，但境遇已日见衰落。财源枯竭，面临破产。他亲眼看着自己名声不断下降而被湮没无闻。在他有生之年，似乎已成为一个古代的、被人遗忘了的大艺术家。在晚年孤寂的日子里，有充分的时间通过自画像表达他对人世的态度。一六六九年伦勃朗临终前画了一张最后的自画像：披着一件旧衣服，眯着眼睛的伦勃朗，张开着嘴巴，似在哀哭，又似在冷笑，他在审视着人世间，脸上布满了一生中的抱负、斗争、梦想、成就、希望、失败、痛苦的印记。一切都在消逝了，无可奈何……。

伦勃朗一生画了大量自画像。正如美术史学家所说：“尽管伦勃朗没有留下自传，他的一些自画像已经向世界诉说了他一生的遭遇。”

以画换面包的画家

维米尔是十七世界荷兰伟大画家，以他的艺术成就，可以与哈尔斯和伦勃朗并列为荷兰三大绘画大师。可是这位大师死后整整两个世纪，曾经被人忘却了，他屈尊地被置于荷兰小画家之列。直到二十世纪以后，才得“破土而出”，他的作品身价百倍，人们比喻他为一只“沉睡了两个世纪又醒来的斯芬克斯”。随着时间的推移，画的价格和画家的地位还在扶摇直上。下面

有一个很能说明问题的故事。

1937 年夏季，一位名叫汉斯·凡·米吉伦的荷兰画家带着一幅画，访问了荷兰当时最负盛望的艺术史家、收藏家、鉴定家亚伯拉罕·布雷迪乌斯。声称他的一位德尔夫特名门之后的女友，在家里的旧城堡中发现一批画，准备卖掉，托他代为出售。衣布雷迪乌斯博士为之鉴定。博士经过认真严密的鉴别，以惊喜心情宣布这幅《基督与众门徒在以马忤斯》为维米尔所作！这一消息传开，欧洲为之轰动。鹿特丹市的博伊曼斯博物馆很快便以 286，000 美元的惊人商价买下了这幅画。此后，艺术评论界热烈地接二连三地评价了一阵，观者踵接不绝。但好景不长，原来米吉伦把他仿维米尔的风格和手法精心造假的赝品真相公布于众，弄得评论家们哗然失色，观众也为之愕然。由此可见，到了二十世纪，维米尔的声誉及作品的价格已高得惊人。同时，拍卖市场上也出现了不少仿造维米尔风格的赝品。弄得长期以来，艺术鉴家也难以确定维米尔的真迹确切数目。

维米尔一生创作不多，目前确定他的作品只有三十四幅。他的作品创作过程非常严格认真，一丝不苟，有的地方画得惊人的细致，以致把墙上的荷兰地图竟画得毫无差误。由此可见他绘画速度的缓慢，所以传世作品不多。

维米尔活着的时候没有售出过作品，因此家庭经济一直处于拮据状态。他子女众多，一日三餐也经常难以维持，有时候只好将自己的作品拿去面包店顶帐。有一次，一位法国艺术收藏家在荷兰旅行，并到德尔夫特拜访维米尔，想收购他的作品，但却扫兴而归，维米尔画室里一幅作品也没有，只好到画家指定的附近一间而包店里去，那里有一幅维米尔的画。

维米尔四十三岁便过早地辞世。留下给妻子的是一大群孩子和大笔债务；还有自己保存的三十多幅作品。画家死后，把其中两幅给了面包店老板，作为清偿长期赊欠的帐目。其中那幅有名的《画家》也作为清偿欠债给了岳母。

维米尔一生过着清贫的生活，致使他生性恬淡，安贫乐道，以画画作为生活全部寄托。他的创作，刻意表现平静生活，无意于情节上的引人入胜，而着力于从平凡、普通的生活场面中发掘诗意。他显然没有伦勃朗的深宏博大，也不像哈尔斯的豪放不羁，但却以质朴真挚的抒情打动人心。同时，在宁静的后面，似乎又透露出淡淡的哀愁。在色彩运用方面，大胆，独特而又巧妙，蓝色和黄色运用得非常和谐，形成了维米尔鲜明特色，给人以极其深刻的印象。在造型方面，简洁洗练，朴实凝重，以近似几何形大色块结构成画面的大框架，异常简洁有力。由于他具有精深厚实的功夫，所以他的作品不失简陋单调，反而给人一种浑然一体的感觉。维米尔是一位自成一格，并以卓异姿态跻身于世界古今绘画大师之林的一颗耀眼之星。