1. **试论中国画的艺术特点。**

1、讲究“气韵生动”，不拘泥于物体外表的肖似，而多强调抒发作者的主观情趣。中国画讲求“以形写神”，追求一种“妙在似与不似之间”的感觉

2、讲究笔墨神韵，笔法要求：平、圆、留、重、变。墨法要求墨分五色，焦、浓、重、淡、清。

3、讲究“骨法用笔”，不讲究焦点透视，不强调环境对于物体的光色变化的影响

4、讲究空白的布置和物体的“气势”。

**不似之似** 似与不似之间，还可以表现为“语带双关”，清初画家梅翀《松芝图》中的松树，既像松树又像山，但又都不完全像。如果看作松树，则松枝是一边倒的；如果看作一座山，“松枝”则是山的脉络纹理，画家是用视觉的“语带双关”的形式，来表达寿比南山不老松的祝寿美意。

**舍形悦影** 就是从投影的启示来把握对象。比如陈淳《白阳集 墨牡丹诗序》中说：“甲午春日，戏作墨本数种。每种戏题绝句，以影索形，模糊到底耳。”他讲的就是通过形来找影子，再通过影子来把握形，要模糊地把握对象。

**程式化** 中国画的图像是程式化的，是对应物象的符号，不是如实描写。中国画程式的形成，一方面是对应物象的图式，另一方面是按照一定的程式来操作。

**奥理冥造** 大胆的想象与幻化。奥理冥造为北宋沈括所言，就是说要大胆的想象与幻化。所画内容在现实中并不存在。

**视觉转化** 中国画还讲究“仿佛有声”，即视觉的转化。齐白石的《蛙声十里出山泉》，通过画水里游来的蝌蚪，表现远处的蛙叫，用视觉形象表现听觉的感受。中国画不仅要表现画外意、象外意，还要表现视觉以外的其他感觉。

**拟人化** 中国画追求诗歌一样的比兴手段，重视儒家的比德思想。南宋画家陈居中的《四羊图》中，嬉戏玩耍的两只小羊活泼可爱，母羊慈爱地欣赏着两个孩子的玩耍，公羊则站在上面显现出比较严肃的样子。这幅画充满了亲子之爱，是在画感受，也是拟人化的。

**以书入画** 传统中国画与中国书法的关系也很密切。南宋画家马远的《水图》中，黄河的奔腾澎湃、长江的烟波浩渺，都是靠线条表现出来的。靠线条轻重、虚实、刚柔、组合，再稍微着墨就会把对象惟妙惟肖地表现出来。这跟毛笔关系密切。

**诗书画印结合** 一幅画其实已是一种综合艺术，形成了相关艺术的综合与互动。清代画家郑板桥的《衙斋图》，就通过与书法题跋的结合体现了作者的仁心。他在衙门中听到风吹竹子声，以为是老百姓的啼饥号寒，就通过画老竹子和小竹子的关系，将画作跟题跋结合，表现了亲民之官关心百姓疾苦的思想感情。

1. **试论神话与绘画的关系。**

中国是一个具有深厚文化底蕴的国家，同样也积淀了代代传承的中国神话，中国神话传说不仅有对艺术家的灵感的启迪引导，同样为艺术的创作提供了宝贵的艺术素材。同时，艺术作品的问世也会对几千年的中国神话起到别样的传承方式，由此可见，神话传说和艺术创作存在着紧密的联系。

中国的神话传说是不同于西方神话严密体系的零散体系，中国神话往往表现了古代人民对自然力的斗争和对理想的追求，其中绝大部分的神话具有极为鲜明的尚德精神，还有对人间美好爱情的向往，这些题材内容和各种神话人物对历代文学创作及各民族史诗的形成具有多方面的影响，特别是它丰富的想象和对自然事物形象化的方法，具有很强的思想性、艺术性和故事性，对后世作家的艺术虚构及浪漫主义创作方法的形成都有直接的渊源关系。同样，不少神话直接引发了作家和艺术家们的创作灵感，为他们提供了艺术创作素材。绘画创作的灵感很大部分来源于画家对生活的感悟，历史神话故事题材也能引发艺术创作的一大灵感。同时，艺术家们诸如此类的历史神话传说作品问世，也能更好的宣传我们中国深厚的文化底蕴和人文道德情操。

徐悲鸿的作品《愚公移山》，愚公移山是我们中国家喻户晓的励志神话故事。它宣扬的是一种不畏艰难，有恒心，有毅力的品格，通过这些神话传说，我们可以看到中华民族固有的英雄气概、崇高的理想、博大的智慧、美好的追求以及为真、善、美献身的精神。它作于1940年，正值中国人民抗日的危急时刻，画家意在以形象生动的艺术语言表达抗日民众的决心和毅力，鼓舞人民大众去争取最后的胜利。画家在处理这个故事时，着重以宏大的气势，震人心魄的力度来传达一个古老民族的决心与毅力。

1. **试论仰韶文化彩陶的特点**

1仰韶文化早期的彩陶，颜色多以红底黑彩或紫色为主.较为简朴.

2.中期则开始流行先以白色，红色涂料上色作为底色，然后再加以黑色，棕色，红色的纹饰。甚至还出现了白色的镶边设计。

3，陶器上的图形主要由人面，鱼,鹿，植物等远古时期人类常接触的动植物和抽象的几何形，如三角形，圆形为主.

4.除此之外，圆点，曲线，涡纹,弧线等点线类的装饰也被其大量采用。

5有一定数量的刻画符号出现在陶身，有可能是文字的雏形。

仰韶文化彩陶的装饰纹样内容比较丰富，有动物纹样、植物纹、人物纹、几何纹。属于动物纹的纹样有鱼纹、鹿纹、鸟纹、蛙纹、人面鱼纹、鸟鱼纹、蜥蜴纹等。几何纹分别有网纹、三角斜线纹、三角着线纹、弦纹、宽带纹、折线纹、个字纹、圆点纹、叶形圆圈纹、火焰纹等有十几种母体及演变的二、三十种纹样形式之多。

先民的图案绘制大量采用简单的几何形体，营造出了一种写实和抽象有机结合的一种古朴的艺术美感。其结实稳重的构图手法，用线刚直而又结合圆柔的面状的处理形式，高度体现了仰韶文化的发展水平，也代表了远古时期的华夏先民的艺术水平

这些彩陶器都直接地反映了原始先民的经济生活状况和信仰崇拜，间接地反映了人类原始、质朴的审美观。这些变化多样的动物纹和几何纹与当时的经济生活有着密切的联系。半坡彩陶器纹饰所呈现的艺术形象尽管简洁却寓意深刻，其纹饰象征含义丰富神秘、艺术表现耐人寻味、引人探微。

人面鱼纹盆上的鱼纹画法形象而又富于变化:鱼的生命体征具体，抽象，而又生动:鱼头虽然绘制的较为简单，却言简意赅的体现了其主要特征。鱼的身体上先民们则并没有通过绘制繁杂又量大的鱼鳞片，而是采用了抽象的斜方格来简明扼要的表现了鳞片的错综复杂，极富有节奏感。甚至具有一些现代艺术的表现形式。不得不令今人瞠目结舌,大为赞叹。

1. **试论秦始皇兵马俑的艺术特色。**

首先,是它的“传神”。这是中国艺术独立于世界艺术之林的一大特色。有的学者这样描述秦俑中一般战士俑的各种传神形象:“有的嘴努起,胡角翻卷,显得坚定而刚毅;有的立眉圆眼,眉间的肌肉拧成疙瘩,似有超人的大勇;有的浓眉大眼,阔口厚唇,性格憨厚淳朴;有的舒眉秀眼,头微低垂,性格文雅;有的侧耳凝神,机警聪敏;有的昂首静思,有的低首若有所思……”

其次,是秦俑的现实主义手法。经过博物馆人士对700个秦俑逐个详测,发现绝大部分形体比例都符合解剖学的原理,甚至连手指关节的长短、肌肉的厚薄、眼角眼皮的轮廓都合情合理,适宜合度。这说明当年的创作者是有高超的艺术修养和科学分析水平的。

第三,是色调明快,俑体的着色有几十个色调,红有大红、朱红、紫红等,绿有深绿、粉绿,蓝又有深蓝、孔雀蓝;另还有桔黄、杏黄、赭色、熟褐等等,配成一个总的鲜艳绚丽的基调。

秦俑的陶窑烧制技术也是高超的。有的学者用“视之色如青石,扣之声如磬玉”来形容它的精致和高雅。由于秦俑艺术价值之高超,国外的一些科学家甚至用下列语言来表达他对中国古代文明的钦佩:“没有中国的古代文明,就没有西方现代的科学技术的发展。”

1、兵马俑的塑造，基本上以现实生活为基础，手法细腻、明快。每个陶俑的装束、神态都不一样。人物的发式就有许多种，手势也各不相同，面部的表情更是各有差异。

从他们的装束、神情和手势就可以判断出是官还是兵，是步兵还是骑兵。总体而言，所有的秦俑面容中都流露出秦人独有的威严与从容，具有鲜明的个性和强烈的时代特征。

2、兵马俑雕塑采用绘塑结合的方式，虽然年代久远，但在刚刚发掘出来的时候还依稀可见人物面部和衣服上绘饰的色彩。在手法上注重传神，构图巧妙，技法灵活，既有真实性也富装饰性。

3、数以千计的陶俑、陶马都经过精心彩绘。陶俑的颜面及手、脚面颜色均为粉红色，表现出肌肉的质感。特别是面部的彩绘尤为精彩。白眼角，黑眼珠，甚至连眼睛的瞳孔也彩绘的活灵活现。

1. **试论长沙战国帛画的艺术特色。**

《人物龙凤帛画》 主要用线条描绘，造型简练明快，人物的嘴唇上点有红色，虽然线条显出早期绘画的稚拙，但从中可以看到中国传统绘画的独特风格——以线造型，在战国时代就已形成，在用笔和设色上已经积累了相当的经验。但这幅画对人物面部刻划还比较粗略，并带有一些装饰意味，显出早期绘画的稚气。

《人物御龙帛画》较前幅略晚，约相当于战国中晚期之交。其主题思想较前者明确，艺术表现技巧有较大的提高，人物神情刻划生动，线条匀细而挺劲，流利飞舞，较之前者丰富而有韵律感。设色也复杂起来了，在单线勾勒后，平涂与渲染并用，其中一些地方还加用了金、白粉，它也是迄今发现用这种画法作画的一件最早的作品。可以说，我国工笔重彩画在两千多年前已形成雏形，从中，可以看到当时绘画所达到的相当高超的水平，它为中国绘画艺术的发展奠定了基础。

第一件为1946年长沙东郊陈家大山木椁墓出土，绘一女子立于新月形物上，拱手、广袖、束腰、长裙拖地，脑后梳有发髻，头部勾画清晰，细眉明目、直视前方，姿态虔诚；人像之上画一巨大的凤鸟，昂首展翅，华尾上卷，双足前后迈开作奔跑状；在人像和凤鸟的左侧，竖绘一向上浮游的龙，体形较小而细长，身躯作“S”状扭摆，伸首升向天空。

第二件是1973年长沙子弹库木椁墓出土，画面正中为一有胡须的男子，侧身而立，手执缰绳，驭龙而行；龙头高昂，龙尾翘起，龙身平伏，略作舟形，其下有鱼，尾端有鹤；男子高冠长袍，手抚佩剑，顶有舆盖，一般被认为是墓主人的肖像，寓意死者在神异动物的引导下，飞升登遐。

1. **试论敦煌佛教艺术的形式与特点**

**（一）石窟建筑的中国特色**

早期的石窟形制上便已增添了中国木结构建筑的特色。隋唐以后的倒斗顶殿堂，正壁开龛，顶悬华盖，有的窟中设佛坛，前有踏步，后有背屏，四面围栏，佛坛四面画壶门及伎乐、动物装饰，四壁画联屏。佛窟在世俗化过程中进一步模仿宫殿形式，中国特色更为浓厚。

**（二）从印度飞天到中国飞仙**

进入敦煌后，遂渐与羽人相结合，五世纪末转化为飞仙，条丰脸型、长眉细眼、头顶圆髻、上身半裸、肩披大巾、头无圆光、风姿潇洒、云气流动，这就是敦煌式中国飞天。

唐代飞天，不长翅膀，不依托云彩，就靠一条长巾，展卷飞舞，便轻盈飘渺地翱翔太空。

**（三）菩萨的女性化**

敦煌早期洞窟多半如此。一方面符合佛经的说法：佛国世界的圣众“非男非女”，同时儒家的伦理道德观念认为赤身裸体有伤风化，不文明不道德，故有意不表现男女生理特征。隋代以后，明显地出现了女性菩萨，面相丰润而妩媚，唇上虽然有绿须，胸前亦无乳房，但温静娴雅、姿态婀娜。敦煌画师与中原一样，为了“取悦于众目”，菩萨像也女性化，世俗化了。

**（四）供养人画像是中国特有的肖像画**

十六国晚期洞窟里便出现有供养人画像群或通壁画像行列，这与儒家的祖先崇拜有关。汉代已有为祖先画像之风，佛教功德主画像便与此结合成为最初的施主列像。西魏已形成一家一族的画像，唐代则发展为家庙，充分表现了佛教石窟中中国封建宗法社会的特点。

**（五）大乘经变的王国**

经变，在佛教国家隋唐以前的佛教遗址中尚未发现过，这是中国画师以佛经为依据独创的。这些经变是抽象佛经的具像化，在具像化过程中又出现了中国式楼台亭阁、金碧辉煌的皇家宫苑和色调幽远的自然景色，在经变的艺术境界中，还蕴含着多层次的意境：宗教境界、政治境界、伦理道德境界等，充分体现了释、道、儒三家思想融合在一起的中国特色。

**（六）敦煌石窟艺术与信仰思想**

敦煌石窟艺术直接接受了西域佛教艺术的内容、技法和风格，主要颂扬佛陀生平事迹和前生善行，宣传累世修行积累功德，宣扬舍己为众生的牺牲精神，最后才能成佛。千年佛教信仰思想的变化，是受到儒家入世思想和现实思想影响的，是儒、佛思想结合的产物。

**（七）释道儒三家思想大融合**

敦煌艺术的开始时期，主要表现佛陀说法、释迦生平事迹。

北魏晚期，是佛教传入中国后与道家神仙思想相结合的反映。

隋唐以后，不是宣传佛教，而是宣扬儒家孝道思想。在许多净土变的深层境界中，多蕴含着儒家的伦理道德思想和政治境界。

**（八）中西石窟艺术交流的交汇点**

由于中原佛教艺术，特别是南朝艺术的西传，从题材内容、人物造型、线描、赋彩、立体晕染到意境创造，都出现了明显的中原风格，把敦煌石窟艺术中国化的进程推向高潮。

1. **试论唐代青绿山水的艺术特征**

唐朝青绿山水主要有3个特点：

1。青绿勾填技法的大量运用。山石树林有勾有皴，整个画面图案多填以青绿色为主的厚重色彩。

2。构图上，摆脱了魏晋时期作为人物画背景的“人大于山”的处理方式，而以山水为主，人物只作点景出现，从而收到了“远近山水，咫尺千里”的画面效果。

3。笔法精细，画面较为华丽工整。李思训作画多用大青绿着色，并用螺青苦绿皴染，所画山水，有用夹笔，以石绿添缀。

总而言之，唐代的青绿山水重视色彩的运用，整体色调明快，金碧辉煌却不艳丽俗气，符合盛唐气象下皇室以及大众的审美，而且线条富于变化，长短结合、疏密相间、粗细有致，骨法用笔自成一家，应物象形饱含诗意与气韵。除此之外，全景式的构图包罗万象，表现出缤纷景象的美感和山高路远的诗意，具有装饰性效果。唐代青绿山水完成了中国山水画的初步结构，使山水画不再仅作为人物的陪衬，而成为具有独树一帜风格的一科展现自然景物之美，且唐青绿山水画派对美的展示突破描摹现实的限制，形成独特的形式风格和艺术特色，具有较高的审美价值和美学意义。

李昭道的《明皇幸蜀图》的构图形式则是十分明显的。同样是全景式的封闭构图，画面内容十分饱满，峻山、峭壁、山道、河谷、云彩、林木、栈桥、人物、牲畜一一展现在画中，峰峦叠嶂，山路曲折，主峰位于画面中央，两侧矗立着群峰，山前近处两旁也各有一座桥和河，整体布局十分对称，且后方的山峦和前面的山道明显呈垂直和水平分布，画面十分稳定且规则。

从色彩来看，《江帆楼阁图》中多用石青、石绿皴染松林树木，树叶的颜色并不单一，有由浅入深的颜色晕染变化，山峦岸石则用赭石上色，岩石边缘和顶部着以石青石绿，增加层次感，再在松林之中点以朱砂楼阁，整体规整又富于变化。这种色彩上的对比与重彩的运用发展了展子虔小青绿设色的画风，使得画面更为华丽富贵，成为青绿山水之典范。正是由于用色浓丽，青绿山水画还具有装饰性效果，明快亮丽的色调极富美感，使人眼前一亮。

在皴法上，李思训开创了斧劈皴，这种“钩斫之法”，笔法遒劲，运笔顿挫曲折，多运用在对山石的刻画上，表现山石的纹路和明暗凹凸。《江帆楼阁图》中画者不仅用清晰的线条勾画出山石的外轮廓，对山石的脉络也以短小曲折的线条加以刻画，表现出山石的质感和立体感。对比前人的《游春图》中对山石的描绘，多以长线条简单勾以轮廓外形，即使表现纹路线条也柔和许多，而斧劈皴法表现下的山石则细致得多，山丘岩石边角更显凌厉，物体结构特征更为明显。其次，其线条和技法的运用是富于变化的。

1. **试论“元四家”绘画的艺术风格**

1、山水重于笔墨，讲求风格，但仍有一定的山水依据，通过山水抒发一定的理想，并提拔诗文加以阐述。 如倪瓒，其山水主要表现太湖一带的风光，意境清幽深远，荒寒萧索，景中多不画人，带有孤独寂寞的感情色彩。其笔墨松秀简淡，少有设色者，画中多长题，作楷书，力求朴素清雅。其画作《渔庄秋霁图》作三段平远式构图，以渴笔画山石树木，山石作折带皴间用披麻皴，景物不多而充满深秋的凄凉寂静的气氛；而《水竹居图》则是元、明文人画流行的书斋山水样式，画法严谨，水墨青绿设色，题诗楷法工整。

2、形式上重水墨或稍加淡色浅绛，形成不同的风貌。 如四家之首的黄公望的《富春山居图》，以水墨或浅绛色作画，淡墨于皴，苍润浑厚。以苍润精练的笔墨和优美动人的意境，描绘浙江富阳、桐庐一带的山窑水貌及富春江上的旖旎风光。

3、情调上多流于伤感、淡泊、孤寂，反应了动乱中无可奈何的情绪。 如画家吴镇喜作《渔父图》，以此抒发幽栖超脱、自明高雅的情怀，是其生活理想的追求和写照。王蒙借《青卞隐居图》寄托隐遁山林的理想和志趣。

4、 艺术功能上标榜”写胸中逸气“和”自娱“，不趋附社会审美爱好，题材多选梅、兰、竹、菊，以喻自我。用笔若草草不经意而情态生动，擅画墨竹石树；清秀雅致，绘画标榜自娱，这种逸笔逸气的论点对以后的文人画有深远的影响。 而”写胸中逸气“出自倪瓒《题自画墨竹》，侧重于作者主体方面，强调表达作者的主观情感。对于倪瓒等画家来说，是浪迹江湖在野文人人生观念和创作态度的自我表白。

在绘画风格上，黄公望崇尚自然，讲求写意。他注重师法造化，常常深入自然，细心观察自然界在风、雾、雨、雪、空气和阳光下的变化，捕捉四季不同的景色，探究深山幽壑古木泉流的灵性。他重视对景写生，强调对实际景物的观察以及生活中的真实感受，故其所画的山水有着很强的生机和活力。由于他的创作是来自于他对自然景物的切身感受，将淡泊宁和的情感与山水的气韵合一，因此达到了自然浑成的至美境域。他的画笔墨简远逸迈，风格苍劲高旷，气势雄秀。他创浅绛山水，画风雄秀、简逸、明快，对明清山水画影响甚大。

吴镇 其工诗文书法，绘画题材多为渔父、古木、竹石之类，善画山水、梅花。草书学巩光，山水师法董源、巨然而又独出机杼，以雄强笔法辅以丰富墨法，自有一种苍茫沉郁、古厚纯朴之气。

纵观倪瓒传世的书画作品，浓厚的佛学色彩是其显著表征之一。究其内在原因，这无疑与倪瓒深厚的佛学修养以及他与僧人密切交往的人生经历相关联。倪瓒晚年的山水画，受南宗禅"不二"理论的影响，呈现出空灵超迈、平淡质朴的总体风貌，他笔下的山水臻于"老境"，朴讷深厚，素雅天真。在倪瓒的画论中，他主张抒发主观感情，认为绘画应表现作者“胸中逸气”，不求形似

王蒙创造的“水晕墨章”，丰富了民族绘画的表现技法。他的独特风格，表现在“元气磅礴”、用笔熟练、“纵横离奇，莫辨端倪”。常用皴法，有解索皴和牛毛皴两种，其特征，一是好用蜷曲如蚯蚓的皴笔，以用笔揿变和“繁”著称；另一是用“淡墨钩石骨，纯以焦墨皴擦，使石中绝无余地，再加以破点，望之郁然深秀”。

1. **试述扬州八怪的艺术风格**

①他们在石涛以及另一些清初富于创新精神画家画风的影响下，发展了重视生活感受，强烈抒发心灵的阔笔写意画，尤其是花鸟写意画。因他们非统治者标榜的正宗，便慕之为怪。

②“八怪”中的文人画家和职业画家，既不满于现实，又在卖画于扬州路上殊途同归，相互影响，且受市民阶层喜新尚奇的推动，所以在艺术创作上具有下述特点：师造化、抒个性、用我法、专写意、重神似、端人品和博修养。

③这些职业化的文人画家和文人化的职业画家，作品尽管没有也不可能消除封建思想的影响，但在一定程度上挣脱了宫廷提倡的正宗保守艺术的羁绊，或多或少的摆脱了贵逸平和的“士气”与“书卷气”，形成反映时代变化的新风貌。

①第一类：丢官后到扬州卖画的文人，如郑燮，李鱓与李方膺。

a．具有关心人生，忠于皇帝又胸存块垒的思想感情。

b．选择“四君子”等题材，诗、书、画互相生发中，发泄牢骚，表现品格，寄托“用世之志”。

c．由于感情个性的驱使，他们画风已非温文尔雅，而是或清刚跌宕，或泼辣奔放，甚至不守规矩，有所谓“霸悍气”。

郑燮，字克柔，号板桥，并擅三绝，尤擅墨竹，经过了从“眼前之竹”到“胸中之竹”再到“手中之竹”的艺术化，诗情画意中歌颂了清风劲节，表达关心“民间疾苦声”的抱负。对于前人成法，他主张“学一半，撇一半”，“自探灵苗”，不泥古人，在诗、书、画上自成家数。代表作有《竹石图》、《衙斋竹图》、《兰竹图》等。

②第二类：一生布衣的文人画家，如金农、高翔和汪士慎。

a．他们一方面继承了抒个性、尚创造的文人画传统，另一方面从金石书法的古朴自然，似拙实巧中吸取营养。

b．作品虽时而流露不满现实的思想感情，但更多的寄托高洁的人品与不肯同流合污的情操。

金农，他的思想存在矛盾。既有“寄人篱下”，怀才不遇，又“以布衣雄世”。但他修养广博。作品造意新奇，构境别致，笔墨朴秀，巧拙互用；花鸟山水，意境隽永，有生活情趣；人物肖像，形象古朴稚拙，放笔写意，别开生面。代表作有《自画像》、《月华图》、《寄人篱下》等。

③第三类：文人修养的职业画家，如黄慎、罗聘和华嵒。

a．具有广博深厚的功力，注意适应民间欣赏习惯，又因扬州风气影响，也吸取文人画之长，讲求人品，兼擅三绝，放笔写意。

b．作品题材广泛，画法精熟，亦较“谐俗”。

黄慎

擅肖像、人物、山水、花鸟，来扬州后发展了大写意人物画。人物画多取材社会下层，立意有生活情趣，以狂草入画，作风粗豪奔放，气势贯通，别具一格。代表作有《渔妇图》、《携琴仕女图》、《花卉册》等。

1. **试论荆浩《笔法记》“六要”**

一曰“气”。作为“六要”中的第一要，“气”在中国画中与构思立意、章法布局是相辅相成的，可以理解为一幅中国画的气势、气脉、气质或者生命力。“气”是连贯的、通畅的，具有时间性与空间性，在空间内表现时间性被称为“气”，而“气”在画面中的生发则主要取决于作者自身所处的时代、生活、自我思想品格与才能气质的总和，这些因素朔造成为画家独特的笔黑语言从而达到“心随笔运”，这样才能表现一幅画的精神面貌。由此反映在作者的画面中，就形成了画面里的“气”，即是主观的修养发而为客观的表现，做到主客观的统一来达到“取象不惑”的目的。

二日“韵”。“韵"是且有节奉性的，有韵律的，像音乐一样在时间内且有一定的节奉性，也可解读为神韵，情韵，体韵，韵律，是一种自然流露的内在之美通过内在蕴含的气质表现外在的形象。在画面技法中可借助笔墨线条的交错跳动、色彩搭配的冷暖对比与位置的错落布置来实现画面之中的韵律，也就是“韵”。绘画主要为人物画，人物精神、性格、“风气韵度”的表现显得尤为重要，并要求画家做到自身的“气韵”，对象的“气韵”，画面的“气韵”三者统一。

三日“思”，作为荆浩的首创，“思”是在画面中并未直接表现出来的主观活动，是通过对所画形象进行理性构思或周密思考来达到明确的构思立意。“删拨大要，净想形物”包括对形象整体上的感受体验、研究概括、布局取舍、想象联想，以及在细节上的深度刻画，此也与《笔法记》后文“须去其繁章，采其大要”相呼应，通过“思”来表现画家自身所相表达的画面内容与直实情感，有利于画家绘画创作前期的铺热周全。

四日“景”。“景”在这里应释义为景物、景色、景观。“制度时因，搜创妙真”中，“制”可释为绘制、制作，而“度”可释为量度，“搜”与“创”为动词，“妙”为经思天地万性情，文理合仪，品物流笔:“直”为气质俱盛，形象目右强列的百实性，富右气质与美感，总之，这句话可意为通过所绘善物形象的自然环境 日间季节等自然因素，因时，因地的量度研究，从而搜寻，绘制、创作其形象。

五曰“笔”。“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动”，通常指勾、勒、皴、擦、点等笔法以及下笔轻重、疾徐、偏正、曲直等变化。由于毛笔“软锥”的特性，吊在笔法，被法上有法则规矩，但不受客观形质的束线 会生发出各种官右变化的线条笔触能够表现出所绘内容的空间 时间 节麦等特点，使得“笔”更加自由、生动、灵活、飞动传神。

六曰“墨”。“墨者，高低晕染，品物浅深，文采自然，似非因笔”，“墨”通常指烘、染、破、积、泼等墨法以及干、湿、浓、淡等变化。以上皆为用墨方面的技法，可根据画家所要描绘的形象变化自然且富有文采，而这些如果只是单纯依靠“笔”是无法达到的。

“笔墨”之间是相辅相成的，各自特点功能不同，主要在于二者作用的不同，画家的绘画风格不同，从而导致对“笔墨”的运用也不尽相同，比如倪瓒，沈周，弘仁重笔，吴镇，龚贤，李可染重墨。《笔法记》中的论述也体现出荆浩对“笔墨”的重视与追求。

1. **《洛神赋图》 时代背景、表现内容、艺术特色、整体评价**

**创作背景：**

魏晋南北朝在中国历史上是一段战乱频繁，复杂多变而又分裂的时期。政治的不稳定、时局的混乱动荡，虽带来了经济的普遍衰退，却反而前所未有的丰富了文化的内容和内涵。这是中国古代思想文化史一个自由解放、富于智慧和热情的时代。尤其人物画在这样的背景下也依托于文学创作产生了快速的发展。

**表现内容：**

第一段描绘了在平静的水面上，风姿绝世、含情脉脉的洛神衣带飘逸、动态从容，凌波而来。柳岸边，曹植身体微微前倾，目光灼灼地注视着前方水面上美丽的洛神。

第二段描绘了人神殊途，不得不含恨别离时的情景，曹植在众随从的扶持下，目送着洛神渐渐远去，眼神中倾诉着无尽的悲伤与无奈。洛神不停的回头望着岸上的曹植，眼神中流露出不舍与依恋。

最后一部分描绘了就驾启程。表现洛神离去后，曹植对她的深切追忆与思念。曹植乘轻舟溯流而上追赶云车，希望再次见到洛神的倩影。但是无奈人神相隔，早己寻觅不到洛神的踪影。

**艺术特色：**

综观整幅绘画，画者在忠实于原著故事的基础上，充分调动了自身的想象力与绘画本身的特性。文本输入的、交织在丰沛的自然界、人界和仙界中的信息，在绘画里输出为大量的意象，密集的形象，三界之间关联的展示，人神之间感情的传递；文本输入的视觉、听觉效果在绘画内通过颜色、技法、对空间的布置来达到；文本中虚幻的比拟落实为了绘画中真实的景物，俭省的文字在绘画中不得不面面俱到为真实存在的细节，如此一来更是大大加重了绘画中对山水自然的描摹。

**艺术评价：**

《洛神赋图》反映了中国绘画的两大进步：第一，连续性图故事的成熟，其中同一人物在画中反复出现；第二，风景画艺术的发展，画中的山河树木不再是孤立的静物，而是作为连续性故事的背景。画中的自然景象往往起到渲染和比喻的双重作用。

《洛神赋图》在布局上采用了连续多幅画面表现一个完整情节的手法，类似于当代的连环画，在构图上运用了卷轴的形式，便于阅览，完整且统一。

《洛神赋图》开创了中国传统绘画长卷的先河，被誉为“中国绘画始祖”。

**11． 《芙蓉锦鸡图》 时代背景、表现内容、艺术特色、整体评价**

**创作背景：**

宋代立国以后便设置翰林图画院，后蜀和南唐灭亡以后，很多画家集中到北宋的京师汴梁，北方一些有名的画家也来到汴京，所以北宋初年的画院有雄厚的实力。作为独立的画科，宋代的花鸟画无论在绘制技巧还是表现形式方面都已经达到高度的艺术水准。

赵佶在位期间是宋代画院的鼎盛时期，他广收文物书画，极一时之盛。他招用各方画家，授予职衔，并以科举形式命题作画，录用了不少有才华的画师。他善于运用自然物寓意儒家的道德观念，《芙蓉锦鸡图》就是一个典型。

**表现内容：**

此图是描绘金秋景色的花鸟画作。图中芙蓉盛开，随风轻轻颤动，蝴蝶翩跹，相互追逐嬉戏，引得落在枝上的锦鸡回首凝视，目不转睛。本幅右上宋徽宗赵佶以瘦金体题“秋劲拒霜盛，峨冠锦羽鸡。已知全五德，安逸胜凫鹥”，右下书款“宣和殿御制并书”，草押书“天下一人”。

鸡在中国向有“德禽”之称，文武兼备、仁勇俱存、信守专一的性格为世人所激赏，难怪才艺绝代的一代帝王也会留下“已知全五德，安逸胜凫鹥”的诗句，流露出对安逸高贵之品格的赞许，由此体现了中国花鸟画的人文寓意。

**艺术特色：**

《芙蓉锦鸡图》色彩方面比较艳丽，典雅而且不失高贵。描绘了一个由静到动的瞬间动态，造型上生动活泼，让人称赞不绝。主体本来是芙蓉、锦鸡、蝴蝶，但创作者却故意从左下角斜画出了几枝菊花，立马增添了许多趣味，既打破了原先秋天的静谧，又渲染出了金秋的浓郁气氛，还达到与芙蓉花相互参照的作用，使它在画面中不至于显得突兀。

在绘画风格上，把锦鸡的羽毛描绘的绚丽高贵，造型上张弛有度，用笔讲究不失分寸，充分体现出了锦鸡作为珍禽的华丽的特点。左下的秋菊花修长并且很有弹性，花和叶都精致细腻，与宽大舒展的芙蓉叶形成了强烈的对比，既丰富了全图的线条，又和谐了整幅画的艺术风格。

**整体评价：**

《芙蓉锦鸡图》诗、书、画都统一在整幅画面中，在构图上这是一种创新，这种“传统”是从宋徽宗开始兴起的。

《芙蓉锦鸡图》是宋徽宗的工笔花鸟画代表作品，构图精密，用笔细腻，设色层次分明，传达出画家的绘画精神。由于宋徽宗的特殊地位，这幅作品也具有一定的教化功能。

由于宋徽宗对于写实风机格的推崇，画院内外受到他的影响较大，花鸟画的写实风由此走向高潮。宋徽宗独创的诗画一体实现了趣味与形式的统一。