

笔墨为谁嘶鸣?马到自然成功!

——马年到来前说说中国鞍马画中的人文精神与祥瑞崇拜

□孙晓明

人马情深

从工具到祥瑞的艺术升华

马与人的缘分,始于实用,却远不止于实用。在生产力低下的远古时代,马的驯化无疑是革命性的进步。《周易》中“乾为马”,马被喻为天、为君、为刚健,其地位已然超然。从周穆王驾八骏西巡瑶池的神话,到秦始皇陵声势浩大的兵马俑军阵,马的身影始终与权力、梦想和永恒相伴。这种情感联结,在文学与艺术中发酵升华。汉武帝为求大宛汗血宝马不惜发动战争,写下“天马徕,从西极”的瑰丽诗篇;唐太宗将伴随自己征战沙场的六匹骏马刻石昭陵,留下“拳毛騧”“飒露紫”等旷世浮雕。马,成为雄才大略的延伸,是帝王功业的鲜活注脚。

而在民间,马同样是吉祥的化身。它是“马到成功”的祝愿,是“龙马精神”的写照,是生肖文化中热情奔放的象征。这种广泛的崇拜心理,为鞍马画的兴起奠定了深厚的社会文化基础。画家笔下的马,因而从来不是单纯的动物写生,它必然承载着时代的审美、主人的志趣乃至民族的集体心理。魏晋时期,顾恺之《洛神赋图》中车马仪仗的秀骨清像,折射出那个时代飘逸超脱的精神追求;而敦煌壁画中奔腾的天马,则融合了丝路文化交流的异域风情与佛教艺术的飞天幻想。马的形象,已然成为一种文化密码,等待着画家的解读与重塑。

盛唐气象

鞍马画的黄金时代与两种审美境界

唐代,一个襟怀如海、气吞寰宇的王朝,也为鞍马画艺术开辟了波澜壮阔的疆场。国家统一、国力鼎盛、丝路畅通,西域良驹源源东来,“既杂胡种,马乃益壮”。上至帝王,下至庶民,爱马、养马、赏马、戏马之风盛行。在此背景下,鞍马画终于脱离人物画的附庸,成为一个汇聚历史叙事、军事纪功、宫廷娱乐乃至田园风俗的独立画科。这是一个需要巨匠也诞生了巨匠的时代,画家的笔下,分化出两种截然不同却又相映成趣的审美境界。

一方面,是以韦偃、韩滉为代表的对野性生命的礼赞。他们仿佛将画案移到了旷野之中,目光追随着马群最自然本真的状态。韦偃的《牧放图》(现存北宋李公麟摹本),描绘了皇家苑囿放牧的浩大场景,一千二百余匹马,数百牧人,丘壑起伏,林木掩映。画中马匹或聚或散,或奔或饮,或嬉戏打滚,或交颈亲昵,姿态万千,毫无拘束。画家对马性的深刻理解,使画面充满蓬勃的野趣与生命的喧哗,这不仅是技艺的炫耀,更是对大自然生机活力的崇高颂歌。这种“在野”的精神,让艺术回归到生命的本源。

另一方面,是以曹霸、韩干、陈

即将到来的农历丙午年是马年。中国历代艺术家对马情有独钟,不惜笔墨为其传神写照。当我们在博物馆中驻足于那些泛黄的绢本、古朴的卷轴前,那画中的马似乎仍在嘶鸣,蹄声嘚嘚,踏响的不仅是历史的回音,更是一个民族对力量、速度、自由与忠诚的永恒向往。让我们循着这千年不绝的蹄声,走进鞍马画的艺术长廊,品味那笔墨间流淌的人文底蕴。



韩干《牧马图》,现藏台北故宫博物院。

为代表的宫廷审美典范。他们服务皇家贵胄,描绘的多是厩中名驹、春游仪仗。

尤其是韩干,这位由诗佛王维发掘、受玄宗皇帝青睐的天才画家,将宫廷鞍马画推向了“毫端有神”的化境。面对杜甫“干惟画肉不画骨”的批评,后世艺术史家多有辩驳。张彦远直言杜甫“岂知画者”,元代汤垕更指出:“唐人画马,虽多如曹霸、韩干之流,然俱以画肉得名。”关键在于,这种“画肉”并非肥钝无神,而是盛唐审美理想的直观体现。

玄宗爱大马,御厩蓄骏马四十万匹,西域进贡的“沛艾”大种马,骨力内蕴,膘肥体壮,静立时如山如岳,奔驰时如电如雷。韩干“以厩马为师”,正是忠实地于时代的标准。

他的《照夜白图》中,那匹玄宗坐骑,虽被拴于柱上,却昂首嘶鸣,鬃毛竖立,四蹄腾骧,充满挣脱束缚的爆发力。紧绷的线条与浑圆的形体对比,将龙的矫健与马的雄浑完美结合,所谓“龙媒”是也。这种充满张力、自信饱满的形象,正是“盛唐气象”在艺术上的最佳隐喻——它不追求枯瘦的野逸,而要展现充沛的、近乎炫目的、征服一切的生命力量。

韩干的艺术成就,值得单独凝视,因为他如同一把钥匙,能打开理解唐代鞍马画乃至中国画写实精神的大门。他的生平颇具传奇,少时家贫,曾为酒肆雇工,因在王维家送酒时于地上画人马而被王维赏识,资助其学画十余年,终成一代名家。

韩干存世作品虽稀,却件件是解读其艺术的密码。《牧马图》中,一白一黑二马并辔缓行,奚官虬髯戴幞头,神情从容。画面简练至极,无

任何背景,却通过马匹饱满的体型、光滑的皮毛、稳健的步伐,以及人物与马之间静谧和谐的关系,营造出宫廷厩苑的雍容气度。黑白二色马的对比,线条圆劲而富有弹性,将马的筋肉骨气表现得含蓄而充分。而《照夜白图》则是一幅动态的肖像,它捕捉的是刹那间的激昂。马的眼眸瞪视,鼻孔扩张,张开的嘴仿佛能听见嘶鸣,尤其是颈背鬃毛如火焰般竖起,与紧绷的缰绳形成对抗,将“照夜白”桀骜不驯、渴望自由的灵魂刻画得淋漓尽致。这种对“瞬间神情”的把握,远超单纯形似,进入了“传神”的领域。

宋元意趣 文人笔墨介入 与鞍马画的转型

宋朝建立后,带来文化上的深刻转型。重文轻武的国策,理学的兴起,文人阶层地位的提高,使得艺术审美从唐代的雄浑外放转向内省含蓄。鞍马画也随之蜕变,呈现出鲜明的文人意趣与时代印记。

北宋李公麟的出现,可谓划时代。这位博学雅士,将书法线条的抽象美感注入绘画,创立了“白描”这一独立画科。他的《五马图》,描绘西域进贡的五匹名马及各具神态的奚官。画面不施色彩,仅凭线条的浓淡、粗细、疾徐、虚实,便完美表现出马匹的骨骼肌肉、皮毛质感,乃至品种特征。凤头骢的俊朗、锦膊骢的健硕、好头赤的温驯,无不跃然纸上。

李公麟的白描洗尽铅华,却更显庄严素朴,这是一种高度提炼的文化格调,将鞍马画从宫廷富丽引向了

书斋清雅,标志着文人画家开始主导这一题材的审美话语权。

到了南宋,半壁江山,偏安一隅,鞍马画中多了几分家国哀思与历史沧桑。陈居中的《文姬归汉图》,描绘蔡文姬离别匈奴丈夫子女、回归汉地的复杂场景。画中的马匹不再是主角,而是烘托悲壮氛围的要素。塞外马匹的体型与中原迥异,画家细致的刻画,增添了故事的历史真实感。金代张瑀的《文姬归汉图》长卷,艺术成就更高。画家巧妙运用线条表现塞北风寒,人物衣袍、马匹鬃尾皆向后飘扬,风雪弥漫之感扑面而来。马队行进的艰难,衬托出人物内心的凄楚与决绝。此时的鞍马,已成为民族情感与历史叙事的重要承载符号。

元代,异族统治,文人画家多以笔墨寄托隐逸之思或复古之情。赵孟頫提倡“书画同源”“作画贵有古意”,其《秋郊饮马图》色彩古雅,构图疏朗,马匹造型有唐韵,但意境更显幽静闲适,已无唐人磅礴之气。任仁发的《二马图》则以肥瘦二马喻清官与贪官,充满讽喻意味,使鞍马画承载了明确的道德劝诫功能。宋元时期,鞍马画在技法上更趋精微,在内涵上则与文人情怀、历史思绪、道德寓言结合得更为紧密,拓展了其精神表达的维度。

流变融合 明清鞍马画的困境与新生

明清两代,中国绘画进入集大成与流派纷争的时期。就鞍马画而言,工笔重彩一路,虽仍有刘俊、张

穆等名家,但整体上创造性渐衰,多沿袭前代范式,气魄远不及唐,精微亦难追宋。造成这一局面的原因复杂。一方面,文人写意画的兴起成为主流,逸笔草草的水墨花鸟、山水更能抒发文人瞬间的心绪,需要严谨造型与复杂技法的工笔鞍马不再备受顶尖文人画家青睐。另一方面,社会审美趣味的变迁,以及马在战争中作用的相对下降(火器发展),也可能削弱了这一题材的现实感染力。

然而,一个有趣的变奏出现在清代宫廷。以郎世宁为代表的西洋传教士画家,带来了全新的视觉体系。他们将欧洲的焦点透视、明暗光影、解剖知识融入绘画,创作了如《乾隆皇帝大阅图》等作品。画中骏马结构精准,立体感强,毛发毕现,令人耳目一新。但这种融合最初是生硬的,中国观众往往觉得其画“虽工亦匠”,缺乏气韵。郎世宁的后期作品则开始尝试弱化阴影,加强线条,以适应东方审美。这种中西碰撞虽未在当时结出最完美的果实,却为后世中国画如何吸收外来养分提供了宝贵的历史经验。

与此同时,在水墨写意领域,马的形象找到了新的表达方式。明代张龙的《猎骑图》卷,笔法狂放,以泼墨写意手法表现马匹奔驰的动态,虽不求形似,但意气豪迈。清代晚期,海上画派巨擘任伯年,兼工带写,其笔下马匹用笔迅疾,墨色淋漓,形神潇洒,赋予了鞍马画新的水墨生机。这预示着,鞍马画的未来,未必在工笔的精致复刻,而在写意精神的全新阐发。

悲鸿嘶风

现代转型与民族精神的象征

历史的车轮驶入二十世纪,中华民族面临千年未有之大变局。在救亡图存、文化革新的浪潮中,徐悲鸿先生以笔为剑,为中国鞍马画开辟了一条震撼人心的新路。他早年留学欧洲,深研西方素描、油画,归国后矢志于中国画的改革。他提出“古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方画之可采入者融之”的主张。其笔下的马,正是这一主张最成功的实践。

徐悲鸿画马,融合了西方解剖学的精准与中国书法线条的写意。他往往以大笔泼墨画出马的头颈、躯干,以劲健的线条勾勒四肢、筋骨,墨色浓淡干湿变化丰富。他画的马,多为昂首天外、奋蹄疾驰的奔马,少有静立休憩之态。无论是“哀鸣思战斗,迥立向苍苍”的孤寂,还是“山河百战归民主,铲尽崎岖大道平”的激昂,他都将个人的情感、时代的呼声,乃至民族的命运,寄托于这奔腾的意象之中。他画马,不再是为宫廷纪功或文人寄趣,而是为苦难中的民族注入一种不屈不挠、勇往直前的精神力量。他的马,是“一洗万古凡马空”的现代诠释,将鞍马画从古典审美范畴,彻底推向了现代民族精神象征的高度,影响深远。