



Dajiang Zhi Men

主编 王明明

大匠之门

5

——寻根

明代宫廷院体与浙派绘画
黄宗贤——

——国粹

魏晋南北朝的禁碑与立碑
刘涛——

——己见

纸上济苍生
民初北京的古物流失与画家经营
张涛——

——大家

钱松喦革命圣地画创作试探
以《红岩》《遵义》为例
万新华——

——印相

丁敬篆刻艺术研究的两个问题
方小壮——

——文房

沪上访印泥
仇春霞——





大匠之门

5

王明明 主编



广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

大匠之门. 5 / 王明明主编. —南宁: 广西美术出版社,
2015.6
ISBN 978-7-5494-1328-7

I. ①大… II. ①王 III. ①中国画—绘画理论—研究 IV.
①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第116970号

大匠之门 5

DAJIANG ZHI MEN 5

主 编 王明明
出 版 人 蓝小星
终 审 姚震西
策 划 北京画院
责任编辑 杨 勇 廖 行
责任校对 房 紫
审 读 陈小英
图文制作 段 瑶 龚 源
装帧设计 未 央
出版发行 广西美术出版社
地 址 广西南宁市望园路9号
邮 编 530022
印 刷 北京雅昌艺术印刷有限公司
开 本 787 mm × 1092 mm 1/16
印 张 15.5
版 次 2015年7月第1版
印 次 2015年7月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5494-1328-7/J · 2339
定 价 58.00元

■ 著作权所有·违者必究

目次

开卷有义

寻根

明代官庭院体与浙派绘画 〇一二
黄宗贤——

国粹

魏晋南北朝的禁碑与立碑 〇五二
刘涛——

黄易的访碑与交友活动 〇六六
叶玉——

如是问道

己见

纸上济苍生
民初北京的古物流失与画家经营 〇八二
张涛——

争鸣

谁才是当代艺术史合适的写作者？ 〇九二
林子——

藏族美术创作题材和大众媒体 〇九四
赵昆——

笔墨宗门

画派

时代经典
新金陵画派再认识 一〇〇
马鸿增——

新金陵画派孕育期的图像学分析 一二二
蒋文博——

巨擘

独立书斋嘤晚风
徐渭的个性人格与人生经历 一二八
范胜利——

承上启下

大家

钱松喈入党申请三十载 一三六
马明宸——

钱松喈革命圣地画创作试探
以《红岩》《遵义》为例 一三八
万新华——

风月文荟

诗文

癸卯日记（四） 一五四
齐白石——

书痕印相

书痕

北京画院藏《小石山房印谱》 一六〇
张楠——

印相

丁敬篆刻艺术研究的两个问题 一六八
方小壮——

秦封泥的发现及其研究 一七八
王辉——

格物致知

文房

沪上访印泥 一八四
仇春霞——

造境

花之经（气象篇节编） 二〇〇
黄岳渊 黄德邻——

花花世界（中国花经节编） 二一〇
陈俊愉 程绪珂——

富贵神仙品（中国花经节编） 二二八
陈俊愉 程绪珂——



大匠之门

5

王明明 主编



广西美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

大匠之门. 5 / 王明明主编. —南宁: 广西美术出版社,
2015.6
ISBN 978-7-5494-1328-7

I. ①大… II. ①王 III. ①中国画—绘画理论—研究 IV.
①J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第116970号

大匠之门 5

DAJIANG ZHI MEN 5

主 编 王明明
出 版 人 蓝小星
终 审 姚震西
策 划 北京画院
责任编辑 杨 勇 廖 行
责任校对 房 紫
审 读 陈小英
图文制作 段 瑶 龚 源
装帧设计 未 央
出版发行 广西美术出版社
地 址 广西南宁市望园路9号
邮 编 530022
印 刷 北京雅昌艺术印刷有限公司
开 本 787 mm × 1092 mm 1/16
印 张 15.5
版 次 2015年7月第1版
印 次 2015年7月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5494-1328-7/J · 2339
定 价 58.00元

大匠之门

顾问

[按姓氏笔画排序]

靳尚谊 方 闻 王伯敏
林树中 李树声 李铸晋 邵大箴
金维诺 韩玉涛 李松涛 傅 申

编委

[按姓氏笔画排序]

万青力 牛克诚 王中秀 王耀庭
白文源 朱良志 朱京生 安远远
巫 鸿 李伟铭 李 松
李维琨 李福顺 李 磊 何传馨
余 辉 陈同乐 陈伟安 陈 浩

陈履生 林 木 尚 辉 罗世平
周积寅 单国霖 胡 勃 顾 森
徐 改 徐建融 凌利中 唐 辉
诸 迪 盛建武 董宝厚 程大利
舒士俊 曾 君 薛永年 魏 峻

主 编

王明明

副主编

袁 武 雷 波 杜军山 吴洪亮

执行主编

怀 一

编 辑

吕 晓 姚震西 乐祥海
马明宸 仇春霞 赵琰哲

编 务

郑智威 薛 良 张 楠 王亚楠
张 蕾 陈 倩 刘 渴 李 琼
黄 戈

《大匠之门》编辑部

北京朝阳区朝阳公园南路12号北京画院
100026

网址: WWW.BJAA.COM.CN

TEL: 010-65002617

邮箱: dajiangzhimen2013@163.com

因编辑时间有限,未能联系到的图文作者请与
《大匠之门》编辑部联系,以便寄赠样书并付稿酬。



卷首语

谈修养

艺术创作是一个复杂的“系统工程”，在欣赏一幅作品时，感动人的并非仅仅是外在的画面形式，触动我们心弦的往往是作品所传递出来的思想与精神，是一种隐藏在作品背后的力量。这个力量是画家修养的视觉转换。

修养，道家讲是修身养性。语出唐代吕岩《忆江南》词：“学道客，修养莫迟迟，光景斯须如梦里。”儒家多指按照其学说的要求培养完善的人格、高尚的品质和正确的待人处世态度，求取学识品德之充实完美，使言行合乎规矩。我们现在所说的修养，是经历学习、消化、吸收、融入后的人的综合素质的外在呈现。前面的过程是修行，以此对内心思想和外在行为改造，而修养是经过修行后表现出来的一种状态，是知识、技能、思想等方面所达到的水平。

画如其人，画即其人，修养即面貌和气质。现在的艺术教学往往忽视修养或素质教育，只着力于技法，似乎掌握了技术就解决了创作过程中的大问题。这其实是极大的误区，是非常狭隘的，这种模式培养出来的只是徒有技术而无精神的绘画匠人，而非艺术家，因为在画史当中没有一位画家单靠绘画技术而能名垂千古。在艺术大范畴里面，技法是相对较小的一个部分。当然，并不是说技法不重要，再深邃的思想最终也是要通过技法表现出来的，只是有一个相对主次的问题。

在中国画传统当中，有一个重要的品评作品的标准和美术原则——“六法论”，其首要为“气韵生动”，是指作品当中显示出的精神、气质、情味和韵致，是一种“生命”状态。画论中出现类似概念，开始是用以衡量画中人物形象的，后来渐渐扩大到品评人物画之外的作品，乃至提升为对绘画精神层面的评价。这已不是谢赫的原意，而是后代艺术家、理论家根据自己的体验、认识对“气韵生动”的具体运用和新的发展。气韵与传神在说明作品的精神特质这一根本点上是一致的，但传神一词多指作品所传达的内在神采情性，而气韵则更多的指作品所传达的气质，是内在情性的外在化。能

够表现出物、我为一的生动气韵，至今也是绘画和整个造型艺术的最高目标之一。

毫无疑问，这里所谈的气韵已远不是技术层面的问题了，说的是作品的精神气质，根子上讲是画家的精神气质，即修养。董其昌《画旨》谓：“气韵不可学，此生而知之，自然天授。”气质、面貌当然不可学，也学不了，它只属于画家自己。但董其昌只强调了“生而知之”和“天授”，先天是条件，而后天的学习对修养的提升更是必不可少的，所有大艺术家在艺术的程途中无不是付出过巨大心血的。

“六法”中，除“气韵生动”之外，“骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移默写”等几法，表面看似是谈技术的问题，深而究之则不然，对绘画而言，技术与修养已然密不可分，没有精神的技术，必然是死的，是没有生命力的，用这样的技术“组装”出来的作品，必然是毫无生机可言。我们欣赏歌曲或戏剧，单字正腔圆是远远不够的，还要声情并茂才好。画画亦如此，画家应以修养、精神、人格作为技巧的依托，有无这种依托可视为士画和匠画的分水岭。

我们在创作的过程当中，总希望灵感经常显现，希望出现奇思妙想，希望进入一种良好的状态和境界，这更和画家的修养密不可分。绘画是一种精神产品，是画家思想情感和人格精神的沉淀和结晶，艺术修养的高低决定画家作品艺术水平或艺术价值的高低。作品艺术价值不高，观之必定索然寡味。而艺术价值高的作品，却能为观者带来审美的愉悦、情感的共鸣甚至思想的启迪和升华，是能超越时代、超越历史而影响后世的。相信任何有抱负的画家的终极目标是落在这里的。这种高层面的创作自然是来自画家的灵感和奇思妙想，背后要求有与之对应的修养作为保证。如果画家修养不高，其创作当然不可能启迪他人，更别说是使他们得到升华了。所以，与其期盼创作的灵感和构思，不如进一步学习、吸收，以加强、提升修养，这是在解决根子上的问题，艺术创作需要灵感，但绝对不能总是寄希望于那种虚幻的灵光闪现。偶然的生发，来自于长期的积累。有了修养的支撑，才会出现高层面创作的冲动和激情。

修养还决定着一个人的审美视野和眼光，这对画家来说至关重要。修行的程度决定突破的力量，站得高才能看得远。眼光不高，自然无法分辨高低优劣，自然无法吸收对自己最为有用的营养，进步与提升则无从谈起。同时，修养的高低还决定着画家自我审视的能力，修养高者，必能正确认识自我的优长与不足，并知道如何完善加强和改进提升。否则，会非常盲目，有时甚至会滋生一种膨胀、虚狂的心态，把自己禁锢在一个狭隘的空间里，停滞不前，没法进一步发展。

修养的内涵并非单指学问，呈现方式也不尽相同。黄宾虹之修养在于博学广取，融会贯通；齐白石之修养在于深悟人生，热爱生命；徐悲鸿之修养在于国际视野，勇于开拓……从他们身上，我们能得到有益的启迪。

王明明

甲午岁尾于潜心斋

目次

开卷有义

寻根

明代官庭院体与浙派绘画 〇一二
黄宗贤——

国粹

魏晋南北朝的禁碑与立碑 〇五二
刘涛——

黄易的访碑与交友活动 〇六六
叶玉——

如是问道

己见

纸上济苍生
民初北京的古物流失与画家经营 〇八二
张涛——

争鸣

谁才是当代艺术史合适的写作者？ 〇九二
林子——

藏族美术创作题材和大众媒体 〇九四
赵昆——

笔墨宗门

画派

时代经典
新金陵画派再认识 一〇〇
马鸿增——

新金陵画派孕育期的图像学分析 一二二
蒋文博——

巨擘

独立书斋嘤晚风
徐渭的个性人格与人生经历 一二八
范胜利——

承上启下

大家

钱松喈入党申请三十载 一三六
马明宸——

钱松喈革命圣地画创作试探
以《红岩》《遵义》为例 一三八
万新华——

风月文荟

诗文

癸卯日记（四） 一五四
齐白石——

书痕印相

书痕

北京画院藏《小石山房印谱》 一六〇
张楠——

印相

丁敬篆刻艺术研究的两个问题 一六八
方小壮——

秦封泥的发现及其研究 一七八
王辉——

格物致知

文房

沪上访印泥 一八四
仇春霞——

造境

花之经（气象篇节编） 二〇〇
黄岳渊 黄德邻——

花花世界（中国花经节编） 二一〇
陈俊愉 程绪珂——

富贵神仙品（中国花经节编） 二二八
陈俊愉 程绪珂——





大师之门

开卷有义

责任编辑·吕晓

寻根

明代宫廷院体与浙派绘画
黄宗贤

国粹

魏晋南北朝的墓碑与立碑
刘涛

黄易的访碑与交友活动
叶玉

（明）吴伟
东方朔偷桃图（局部）
绢本设色
纵134.6厘米
横87.6厘米
〔美〕马萨诸塞州美术馆藏

明代宫廷院体与浙派绘画

黄宗贤 一文

宫廷院体与浙派绘画是明代绘画史的重要组成部分。可以说在明嘉靖以前的一百多年时间里，院体和浙派绘画在画坛上占据着主导地位，出现了许多在画史上有独创性、有影响的画家，创作出不少有鲜明时代特征的作品。明代中期以后，随着文人画的复苏与兴盛，院体与浙派绘画逐渐衰落，特别是何良俊、董其昌等人站在文人画家的立场上提出“行利家论”和“南北宗论”以后，院体与浙派更是遭到猛烈的抨击和曲解，在画史上的地位和成就因此而得不到正确的评价和充分的肯定。数十年来，不少美术史家出于重新审视、全面认识中国绘画史的愿望，在明代宫廷院体与浙派绘画史料的挖掘整理、绘画风格的演变及其价值的研究等方面，都做了大量的工作。海外一些著名美术史家如日本的铃木敬、美国的高居翰和班宗华等，也先后撰写和出版了有关明代院体与浙派绘画研究的专著。这些著述中对一些史料的发掘考证和不少观点，对于深入研究明代院体与浙派绘画有重要的借鉴意义。改革开放以来，随着中外文化艺术交流的加强，国内的美术史学者有更多的机会亲眼观赏到大量流失于海外的院体与浙派绘画作品，并收集到许多以前国内鲜见的作品图片资料，为我们全面、客观地审视明代绘画提供了更为充分的依据。

关于明代前期宫廷绘画机构的称谓，尽管在美术史界仍还有“画院”的提法，但是大多数学者对这一概念内涵的理解，都有心照不宣的一致性，即明代宫廷“画院”是与宋代“画院”有密切关联，但又有很大区别的宫廷

绘画机构。在宫廷中以画奉职的画家，通常被称为院体画家，他们创作的作品也就被称为院体画。至于与宫廷绘画有千丝万缕联系的浙派，更是一个内涵繁杂且不断扩衍的称谓。

正如前文所述，明代的宫廷绘画管理模式虽因与统治者否定元制采用宋制的政治主张一致应运而生，但是与宋代不同的是，明代没有专门设立“翰林图画院”这样的机构，而是将征召入宫的画家分别安置于不同的机构之中。明初洪武年间（1368—1398），宫廷画家似乎并无一定隶属，有的安置于御用监，有的安置于文司院或营山所。从宣宗（1426—1435）朝始，宫廷绘画管理模式逐渐完善起来，入宫的画家一般被安置于仁智殿、武英殿等机构中顶差，由太监管辖，并授予锦衣卫都指挥、指挥、千户、百户、镇抚等武官职务，享受不同级别的待遇。关于宫廷画家的选拔程序，有关文字资料不多，根据有限的官方文献、画家用印及画家来源推测，宫廷征召画家，大概是首先由一位负责的官员推荐，然后再进京接受各种各样的考察，获准通过的候选人才可获得锦衣卫的任命。或许画家入宫之初，并无级别，而是进宫以后依据其绘画才能和表现被册封给予相应的头衔或决定是否升迁。那些特别优秀并能迎合皇帝艺术好尚和审美口味的，往往受到皇帝特别的宠遇，而赐予“金门画主”“日近清光”“净先修身”“画状元”等印章或各种封号。

从总体上看，明代宫廷画家的待遇和地位不能与宋代画院画家同日而语。但是，许多在元代异族统治下无望或不愿进入仕途的画家，入明以后，还是非常看重被统治者器重和为宫廷皇室服务的机会，甚至将进入宫廷作为追求的目标。所以，在

明代前期，宫廷中聚集了一批有相当艺术功力和学识修养的职业画家及文人画家。当然，画家对朝廷试图恢复在元代被中断了的画院制的愿望与措施的认同，是洪武后一百余年的宫廷绘画兴盛的重要原因。但是，也不能否认皇帝及皇亲国戚对书画的喜好和“画院”的热情，也是院体绘画得以发展的重要因素。有的皇帝，特别是宣宗朱瞻基、宪宗朱见深在绘画上都有较高的造诣。实际上，他们不仅主宰了由宦官支配的宫廷绘画活动，而且自己还创作了不少作品。从他们遗存的作品，如宣宗的《双犬图》（美国沙可乐博物馆藏）、《一笑图》（美国纳尔逊·艾金斯美术馆藏）来看，其才情似乎可与宋徽宗媲美。明代后期著名鉴赏家、画评家何良俊认为这些皇帝的画，在画坛上不一定是第一流的，但是在帝王画中却是一流的。

明代宫廷绘画继承了宋代院体特别是南宋院体传统，无论是人物、花鸟、山水及其他画科，画法和风格意蕴或多或少都有两宋院体画风的痕迹，这已为学术界所公认。这种现象的产生既与明初统治者在政治上否定元制、采用宋制的做法一致，也与朱元璋及明代前期其他几位皇帝的好尚和审美趣味有关。元蒙时期文人画那种冷寂、荒疏的格调，既不适合新生政权向上的气象，也与草莽出身叱咤风云的朱元璋的胃口不合。所以，明初一恢复“画院”，统治者就有意识地提倡宋代院体那种雄健宏阔、规整苍劲的画风，这在朱元璋题李嵩的《西湖图》中也明确表现出来。^①另外，也不能忽视艺术创作和审美活动中对立互补法则所起的作用。元代率意超逸的文人画风靡画坛，明代宫廷画家要建构适应新时代的绘画风尚，就必须超越或扬弃元代画坛的主流风尚。而超越的捷径，往往是隔代回归。宋代院体传统无疑为明代的宫廷画家们提供了建构新时尚的重要参照。这样，在元代被抑制了的院体画风，必然获得复苏的机会。

注：

①见《南宋画录》。