

名家名著系列

宋代绘画研究

十论

徐建融 著

上海大学出版社

名家名著系列

宋代绘画研究十论

Song Dai Hui Hua Yan Jiu Shi Lun

徐建融 著



上海大学出版社

· 上海 ·

图书在版编目(CIP)数据

宋代绘画研究十论/徐建融著. —上海: 上海大学出版社, 2008. 9

(名家名著系列)

ISBN 978-7-81118-130-2

I. 宋... II. 徐... III. 绘画史-研究-中国-宋代
IV. J209.244

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 111334 号

策 划 姚铁军 张天志

责任编辑 范维明

封面设计 柯国富

技术编辑 金 鑫 章 斐

名家名著系列

宋代绘画研究十论

徐建融 著

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路 99 号 邮政编码 200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线 66135110)

出版人: 姚铁军

*

南京展望文化发展有限公司排版

上海华业装潢印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本 890×1240 1/32 印张 8.25 字数 206 000

2008 年 8 月第 1 版 2008 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1~5100

ISBN 978-7-81118-130-2/J·135 定价: 18.80 元

绪 言

在绵延 5 000 年的中国绘画史上,唐宋是一个巅峰的时期,它所创造的辉煌成就,生动地体认了“艺术家是精神文明建设的工程师”和“美是造型艺术的最高法律”,足以标程百代,为后世所难以企及。然而,这样的结论,乃是基于“天下为公”、“见贤思齐”的价值观而得出的。进入明代隆庆、万历之后,伴随着个性的解放,个人中心取代了“天下为公”,“我用我法”颠覆了“见贤思齐”,对这一段画史的评价,便形成了完全不同的结论。简而言之,便是唐宋的绘画,在功能上强调社会教化,包括直接的“成教化,助人伦”和间接的“粉饰大化,文明天下”,而没有凸出自我的价值;在技法上强调客观的再现,而没有凸出主观的表现——所以,它是“落后”的,而不是“先进”的,只有“工艺”的价值,而没有“艺术”的价值。自然,隆万之后的明清绘画,体认了“天才的艺术家与疯子只有一步之遥”和“审丑才是真正的审美”,才是自我的、主观的、先进的艺术。对这样的观点,我在相当一段时期内都是深信不疑的,尤其在“文革”十年中,于明清绘画的沉潜,更引起心灵上的共鸣。可是,从 20 世纪 80 年代开始,由于各方面的际遇,包括客观的和主观的,开始引起我对这一似乎合乎科学的“进化论”的结论作出更深刻的反思和质疑。这便是我 20 多年来一直倡导的“晋唐宋元传统”论。



虽然,“明清传统”论是基于对“晋唐宋元传统”论的否定,但我所倡导的“晋唐宋元传统”论却并不是基于对“明清传统”论的否定,它的要义有三:

一、基于多元化的要求,明清传统固然有它的价值和意义,晋唐宋元传统同样有它的价值和意义,不能用一个传统否定另一个传统;

二、明清传统和晋唐宋元传统的价值和意义是平行而不平等的,明清传统对于中国画的可持续发展仅具特殊性,而晋唐宋元传统对于中国画的可持续发展却具有普遍性,不能把特殊性当作普遍性;

三、在晋唐宋元传统中,唐的人物画,宋的山水、花鸟画均达到了最高峰,而晋的人物画即将登上最高峰,元的山水、花鸟画开始从最高峰上走下坡,因此,晋唐宋元传统也可以简称为“唐宋传统”。

今天,中国画的唐宋传统正得到越来越多人的认可,重新回顾我20多年来在这方面所做的努力,也就别有一种欣慰之感。承蒙上海大学出版社和张天志先生的策划,邀我从历年所撰研究宋代绘画的论文中选出十篇,合为一集,我理所当然地表示十分的感激,并愿意作出积极的配合。

本书中所选的十篇论文,大都属于我早期的个案研究,它们明显有别于我在近10年间所撰倡导唐宋传统论文的一般研究。这个“蓦然回首”的发现使我自己也感到惊奇,似乎是一种巧合,怎么早年多做个案研究而近期多做一般研究?但细细想来,也恰好印证了人类认识论的一个基本规律。这就是从个别到一般,离开了对于个别的认识,一般的认识便成为空中楼阁;而不能上升到一般的认识,个别的认识便只能局限于头痛医头、脚痛医脚。

重新整理这十篇论文,发现其中的论述还有许多不尽周到之处,借

此结集出版的机会，略微作了少许非原则性的修订，至于原则性的问题，即使今天的认识已不同于当时，也一仍其旧。文后附以撰写年份，但编排的次序并不以撰写的先后，而是以所涉内容的先后为序。附以撰文的年份，是为了表明我对于宋画认识的与时而变；序以所涉内容的先后，是为了便于读者认识宋画的与时而变。

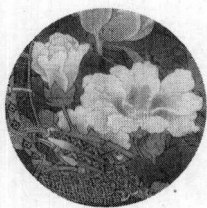
最后需要说明的是，在这几篇论文的撰写中和发表后，曾得到诸多老一辈书画家、学者的指教、肯定，包括谢稚柳先生、陈佩秋先生、王伯敏先生、陆俨少先生、唐云先生、王朝闻先生、徐邦达先生、刘九庵先生、启功先生、杨仁恺先生等。对他们，我永远地怀有感恩之心。

徐建融

2008年6月于长风堂

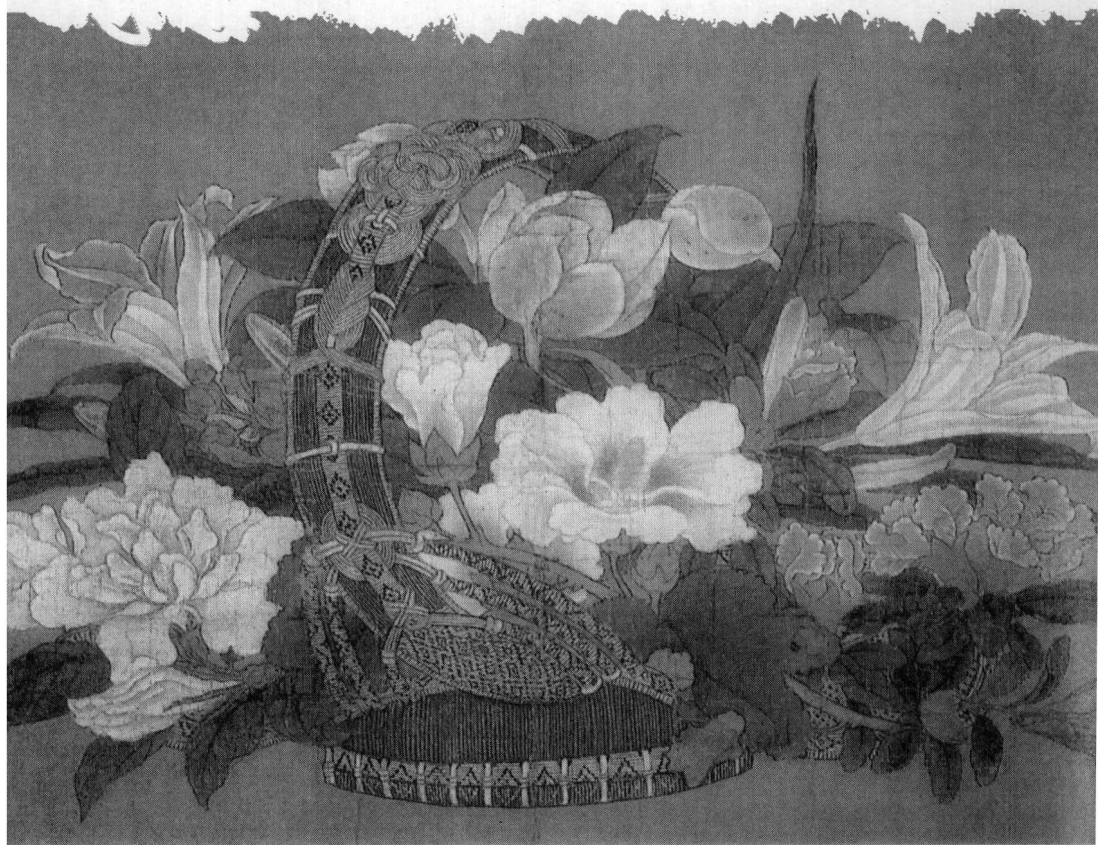
目 录

绪 言	1
1. 徐熙考	1
2. 董源传世画迹的真伪鉴定	21
3. 《益州名画录》考论	35
4. 赵昌和易元吉	47
5. 崔白艺术考论	83
6. 东坡画论研究	99
7. “西园雅集”与美术史学	129
附录一、吴李之异	164
附录二、《莲社图》卷考鉴	171
8. 向张择端学习	175
9. 赵令穰和赵伯驹	193
10. 法常考	237



1

徐熙考



徐熙，是五代北宋初与黄筌、黄居寀父子并称的花鸟画家，郭若虚《图画见闻志》卷一论“黄徐异体”云：

谚云：“黄家富贵，徐熙野逸。”不唯各言其志，盖亦耳目所习，得之于心，而应之于手也。何以明其然？黄筌与其子居寀，始并事蜀为待诏，筌后累迁如京副使，既归朝，筌领真命为官赞（或曰：筌到阙未久物故，今之遗迹，多是在蜀中日作，故往往有广政年号，官赞之命，亦恐传之误也）。居寀复以待诏录之，皆给事禁中，多写禁苑所有珍禽瑞鸟、奇花怪石。今传世桃花鹰鹘、纯白雉兔、金盆鹌鹑、孔雀龟鹤之类是也。又翎毛骨气尚丰满，而天水分色。徐熙江南处士，志节高迈、放达不羁，多状江湖所有汀花野竹、水鸟渊鱼，今传世凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也。又翎毛形骨轻秀，而天水通色（言多状者，缘人之称，聊分两家作用，亦在临时命意，大抵江南之艺，骨气多不及蜀人，而潇洒过之也）。二者犹春兰秋菊，各擅重名，下笔成珍，挥毫可范。复有居寀兄居宝，徐熙之孙曰崇嗣、崇矩，蜀有刁处士（名光，下一字犯太祖庙讳）、刘赞、滕昌祐、夏侯延祐、李怀衮，江南有唐希雅，希雅之孙曰中祚、曰宿，及解处中等，都下有李符、李吉之俦，及后来名手间出，



歧望徐生与二黄,犹山水之有正径也。

同书同卷论“古今优劣”又说:人物画“近不及古”,而山水、花鸟画“古不及近”,“徐暨二黄之踪,前不藉师资,后无复继踵,借使……边鸾、陈庶之伦再生,亦将何以措手于其间哉?”可见,徐熙和黄筌的花鸟画,迈绝了前代的成就,又开创了并世和后世的风气,是空前绝后的。但是,关于黄筌的生平行状,画史记载比较明确,而关于徐熙的身世,则语焉不明,致使后来的研究,发生了诸多的误解。早在二十年前,我致力于考证徐熙的身世,弄明了他的基本情况,并把研究的结论写入了《中国美术史》十二卷本和《宋代名画藻鉴》等著述,指出他是金陵(今江苏南京)人、徐温之孙,而徐崇嗣兄弟则为其子。但具体的考证,却并未撰成论文发表。现综合过去的研究和今天的新得,撰成此文,以就正于方家。

一、钟陵考

要弄明徐熙的身世,首先需要弄清他的籍贯。关于徐熙的籍贯,北宋的画史有三种说法。沈括《梦溪笔谈》卷十七“书画”称其为“江南”人,这是笼而统之的说法;刘道醇《圣朝名画评》卷三称其为“钟陵”人,郭若虚《图画见闻志》亦称其为“钟陵”人;而《宣和画谱》卷十七则称其为“金陵”人,但同书同卷又称徐熙之孙(应为子,后文另考)为“钟陵”人。“江南”是一个大的范围,可以撇开不论。而“金陵”又称建康、建业、江宁等,即今天江苏省的南京。“钟陵”,据《宣和画谱》,当为“金陵”的雅称,因为徐熙既为“金陵”人,则其“孙”当然也应为“金陵”人,而同书中却称其为“钟陵”人,可见在《宣和画谱》作者的心目中,“钟陵”、“金陵”,是一而二、二而一的。当然,不仅在北宋,就是在整个中国历史上,正式的建制,没有把“金陵”称作“钟陵”的,估计因为南京附近有钟山,而金陵又为五代时杨吴、南唐的都城,所以雅称之为“金陵”了。但问题是,今人据《中国地名大辞典》引《元和郡县制》,明确了唐元和(806—820)时置钟陵



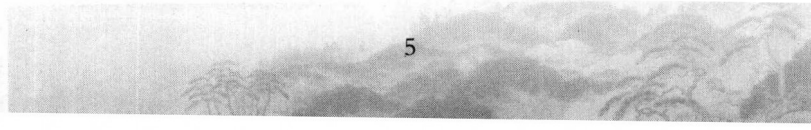
郡,在今江西南昌进贤县西北。尽管晚唐时便已撤置,后来一直没有恢复过,但北宋初年的画史,是否沿用了旧称来称谓徐熙的籍贯呢?就像我们今天用白下来指称南京、用武林来指称杭州一样?这当然也是有可能的。

这样,关于“钟陵”究竟为何地?便有了两种说法:一,今江苏南京说;二,今江西南昌说。

我的看法,应为江苏南京,而不是江西南昌。因为,某一部书的作者,称谓某地为某名,应该看作者本人是怎样认识的?而不是看地名辞典上是怎样规定的。比如说,今天上海中国画院的某一位画家,创作一件作品后曾题款“某某画于岳阳楼上”。这个“岳阳楼”是什么地方呢?根据地名志,当然是今天湖南洞庭湖畔的岳阳楼;然而,画家的本意,却并不是把“岳阳楼”认作是湖南的岳阳楼,而是认作上海岳阳路上的上海中国画院大楼。那么,研究者要确定此图的创作地点,究竟应该以地名志为据定为湖南呢,还是以作者的本意为据定为上海呢?同样,北宋的诸画史所说的“钟陵”究竟是什么地方?也不能单引《中国地名大辞典》为据,而更应该看一看该书作者的本意是什么。前引《宣和画谱》,把“金陵”同“钟陵”看作是一而二、二而一的同一地江苏南京,这不是孤例。

据刘道醇《圣朝名画评》,既称徐熙为“钟陵”人,同书卷一王霭条又称:“艺祖以区区江左,未归疆土,有意于吊伐,命霭微服往钟陵,写其谋臣宋齐丘、韩熙载、林仁肇等形状,如上意,受赏加等。”如果说,徐熙的籍贯“钟陵”,不能确定为南京还是南昌;那么,这里的“钟陵”正可以确定为南京,因为当时的宋齐丘、韩熙载、林仁肇等南唐大臣,正是活动在南京而不是南昌。可见,在刘道醇的心目中,“钟陵”、“金陵”也是一而二、二而一的。

又据郭若虚《图画见闻志》卷三称董源为“钟陵”人,卷四称巨然为





“钟陵”人,称徐熙为“钟陵”人,称艾宣为“钟陵”人,称蔡润为“钟陵”人。而同书卷六则称巨然为“吴僧”,说明在郭氏的心目中,“钟陵”即“吴”,“吴”即“钟陵”。又董羽条又记:“钟陵清凉寺有李中主八分题名,李箫远草书,羽画海水为三绝。”这里的“钟陵”是什么地方呢?当然是南京而不是南昌。证据不仅有《图画见闻志》卷二陶守立条称其画“建康清凉寺有海水”,更有刘道醇《五代名画补遗》陶守立条:“画山路早行及建康清凉寺浴堂门侧画水,南州识者,莫不钦叹。”刘道醇《圣朝名画评》董羽条:“建康有……清凉寺画海水,及有李煜八分题名、李肃远草书,时人目为三绝。”这里的“李煜”应为“李中主”(李璟)的误识,“李肃远”即为“李箫远”,而“建康”清凉寺正是“钟陵”清凉寺。南京清凉山上有清凉寺,而南昌则绝无什么清凉寺,这是历史的常识,甚至直到清初,遗民画家龚贤也寓居于清凉山的清凉寺。可见,在郭若虚的心目中,“钟陵”、“金陵”还是一而二、二而一的。

正因为北宋提到徐熙等画家籍贯为“钟陵”的三部画史中,都是把“钟陵”与“金陵”作为同地异名使用的,所以,不仅徐熙,在有的著述中作“钟陵”人,在有的著述中作“金陵”人,还有巨然,《图画见闻志》作“钟陵”人,《圣朝名画评》却作“江宁”人;艾宣,《图画见闻志》作“钟陵”人,《宣和画谱》却作“金陵”人。

这样,钟陵究竟为今天的何地?根据《中国地名大辞典》和《元和郡县制》应为江西南昌;而根据《图画见闻志》、《圣朝名画评》则应为江苏南京;具体落实到徐熙等的籍贯,当然以后者为准,不能以前者为准。

所以结论,徐熙、包括董源等画家的籍贯“钟陵”,并不是江西南昌,而是江苏南京。

二、身世考

关于徐熙的身世,《圣朝名画评》称其为“世仕伪唐,为江南名族”;

《图画见闻志》称其为“江南处士”，“世为江南仕族，熙识度闲放，以高雅自任”；《宣和画谱》称其为“江南显族，所尚高雅，寓兴闲放”；《梦溪笔谈》称其为“江南布衣”。综合这些材料，可知徐熙的祖上，一直是江南小朝廷的重臣，而他本人却无意仕进，所以成了一名“布衣”、“处士”。

但尽管他是“布衣”、“处士”的身份，可是因为“仕族”的关系，仍与南唐宫廷有着密切的关系。证据有四：其一，《图画见闻志》卷六“铺殿花”条：“江南徐熙辈有于双缣幅素上画丛艳叠石，傍出药苗，杂以禽鸟蜂蝉之妙，乃是供李主宫中挂设之具，谓之铺殿花。”其二，米芾《画史》记徐熙画多用“澄心堂纸”，“南唐画皆粗绢，徐熙绢或如布”。其三，《德隅斋画品》记徐熙《鹤竹图》为“南唐霸府之库物”，《圣朝名画评》也记“李煜集英殿盛有熙画”，可见徐熙的作品，多为南唐宫廷所收藏。而且他多用宫廷所用的粗绢作画，尤其是“澄心堂纸”，极其名贵，在当时是专供后主李煜御用的，存世数量极稀，北宋初年的一些重臣偶有获致，无不诗咏题跋，叹为绝品，而徐熙也能用之作画，如果没有与南唐宫廷非同一般的关系，无疑是不可能的。即如顾闳中、董源等南唐画院的大家，画史上也没有记载他们有幸能用“澄心堂纸”作画的。其四，《图画见闻志》“赏雪图”条记：

李中主保大五年，元日大雪，命太弟以下登楼展宴，咸命赋诗。令中人就私第赐李建勋继和，是时建勋方会中书舍人徐铉、勤政学士张义方于溪亭，即时和进。乃召建勋、铉、义方同入，夜艾方散。侍臣皆有兴咏，徐铉为前后序。仍集名手图画，曲尽一时之妙。真容高冲古主之，侍臣法部丝竹周文矩主之，楼阁官殿朱澄主之；雪竹寒林董源主之，池沼禽鱼徐崇嗣主之。图成，无非绝笔。

可知徐熙本人虽然没有做官，而他的儿子徐崇嗣却是供奉内廷的画师，并能参与最重大的宫廷绘事艺术活动，这除了崇嗣画艺的高超，与徐氏“世族”的身份当也不无关联。

徐熙的身世既是如此的显赫，那么，他究竟出于当时江南的哪一



“仕族”呢？查《南唐书》、《宋史》、《十国春秋》、新旧《五代史》等，得知晚唐至北宋初，江南先后为杨吴、南唐所据，而在这短时间内，徐姓的显族有三：

(1) 徐温，彭城人，为杨吴权臣，公元 909 年自领昇州（今南京）刺史，其子知询、知谔先后为金陵尹，遂为金陵人。

(2) 徐延休，会稽人，仕杨吴为江都少尹，遂为广陵人。

(3) 徐玠，彭城人，初仕杨吴，后仕南唐为右丞相。

三家中，尤以徐温、徐延休二家，历杨吴、南唐烈祖、中主、后主四朝，真正可称“世”仕江南。徐温为南唐烈祖李昇（徐知诰）的养父，温原拟自为“司马昭”，但他去世之后，义子知诰却先其亲子篡吴自立，并恢复李姓，是为南唐。徐温诸子中，除长子知训于 918 年为朱瑾所杀，本应为“司马炎”的次子知询对义兄的篡位持反对态度，其余三子知海、四子知谏、五子知证、六子知谔皆与义兄友善，故备极礼遇，为南唐的重臣。至知海之子徐游更供职清晖殿澄心堂，南唐的机密大事，皆由其参与决策。又，徐温诸子中，知谏品行雅循，尤好文墨，孙徐游亦以文学从事。至于延休二子铉、锴，虽亦仕南唐为文学从臣，但论权势，远不如徐温一族为“显”。且徐温后人籍金陵，延休后人籍广陵（今扬州），三家徐姓显族中，只有一家是“金陵”籍，所以可与“钟陵考”互证：“钟陵”即是“金陵”；而徐熙必是徐温一族的后人。具体而论，他应是徐温之孙，知谏辈之子，徐游的堂兄或堂弟。则徐熙名从“火”，徐游名从“水”，也应为堂房兄弟起名时不同的五行归属。

本应是自家的江山，却被李姓捷足先登，这可能是徐熙不满南唐政权而无意仕进、甘为“处士”的原因；李姓的江山毕竟由徐姓而来，这可能又是南唐优遇徐温后人，并供给徐熙御用名纸并大量度藏徐熙作品的原因。

进而，徐熙的后人徐崇嗣、崇矩、崇勋，北宋的画史多称为徐熙之



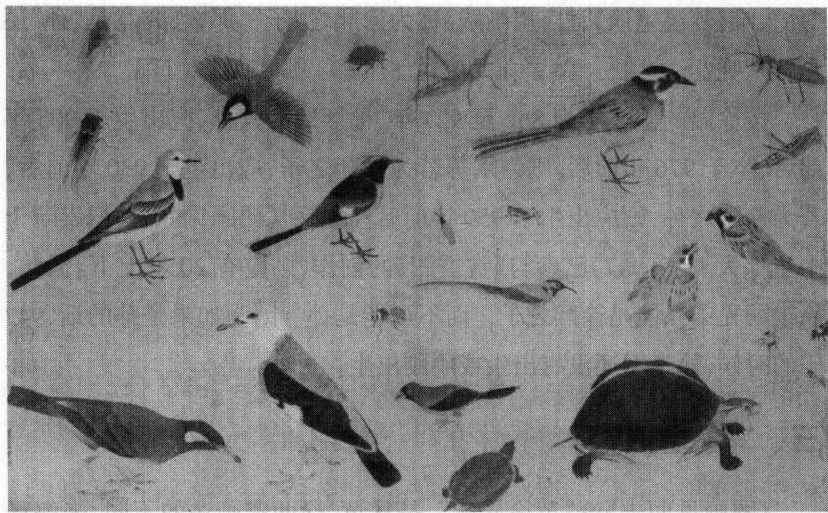
“孙”，唯《梦溪笔谈》、《广川画跋》称为徐熙之“子”。那么，究竟是“孙”还是“子”呢？

按徐温的生卒年为 862 至 927 年，徐熙既为其孙，应出生于 905 年前后，卒于 976 年前后。则崇嗣等若为徐熙之子，应出生于 930 年前后，若为徐熙之孙，则应出生于 950 年前后。而前引《图画见闻志》记崇嗣于中主保大五年(947)已参与《赏雪图》的创作，则应有 20 岁上下。据此，徐崇嗣兄弟只能是徐熙之子，而不可能是孙。因为如果是孙的话，947 年的时候，徐崇嗣还没有出生或刚刚出生。

三、“落墨法”考

《图画见闻志》论“黄徐异体”，是从黄、徐两家画法的不同，来解释之所以不同的原因：黄家父子是供奉的画师，所以多写禁苑的奇花珍禽以邀睿赏，徐熙是放达江湖的处士，所以多写水鸟闲草以自寓其志。但这种画法的不同，究竟又不同在什么地方呢？郭若虚并未加以具体的解释，因为当时两家的画迹都有传世，人们很容易加以比照，所以郭氏是就其看得见的“然”解释其看不见的“所以然”。但今天，二黄的画迹虽仍有传世，徐熙的画迹却久已湮灭了，所以，仅就其“所以然”，我们可以认识二黄的“然”，却无法获知徐熙的“然”。据郭氏的这一段论述所透露的信息，我们只能约略地知道，二黄的画法赋色艳丽，而徐熙则色彩清淡；二黄画水景时“天水分色”，富于装饰性，而徐熙则“天水通色”，不太讲究背景的装饰处理。

《梦溪笔谈》讲到诸黄的画花，“妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生”；而“徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已”。也就是，诸黄是先用淡而细的墨线勾出形象的轮廓，然后再以轻色三矾九染出形象的体面。这从传世黄筌《写生珍禽图》、黄居寀《山鹧棘雀图》可以得到证实，即后世所谓的“勾勒填彩”法，它与晋唐以来人物画的



五代 黄筌 《写生珍禽图》卷

技法相同,但弱化了人物画的线条表现法,而细腻化了人物画的色彩表现法。不过,所谓“用笔极新细”也不可一概而论,有些对象,像山石、树干等,不是以色彩艳丽胜的,形廓的勾线也可以很粗重,这从《山鹧棘雀图》可以得到证实;只有以色彩艳丽胜的对象,如花卉、禽鸟等等,勾勒形廓时才用淡而细的线条。至于徐熙的画法,这里只是强调了他的用墨而不重色,却没有讲到他的具体画法,究竟是如何处理形廓和体面的关系。

此外还有《圣朝名画评》论诸黄“不过薄其彩绘以取形似”、“熙独不然,必先以其墨定其枝叶蕊萼等,而后傅之以色”。这样的叙说,同样是不够明确的,它只是告诉我们,诸黄的画法侧重于用色,徐熙则侧重于用墨。这个色肯定是指体面,而不是指轮廓,那么,这个墨究竟是指体面呢?还是指轮廓呢?按正常的阅读来理解,刘道醇论诸黄既然是直接讲体面的处理,那么,论徐熙“先以墨定”、“后傅之以色”当然也应该是指体面的处理。也就是说,诸黄画花先用墨线勾轮廓,但刘省略了没有讲,因为在这方面与徐熙并不相异,其与徐熙的相异在