

EDUCATION

艺 术 素 质 教 育 丛 书

中国 画 鉴 赏

主编 郑工 欧阳启名

远 古 — 隋 唐



九洲图书出版社
天津人民美术出版社

新世纪教育知行书系

J222
8-1

J222
8-1

艺 术 素 质 教 育 丛 书

中国 画 鉴 赏

主编 郑工 欧阳启名

远古—隋唐



九州图书出版社
天津人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画鉴赏 / 郑工、欧阳启名主编. — 北京: 九洲图书出版社, 1999.5
(艺术素质教育丛书)

ISBN 7-80114-294-2

I. 中…… II. ①郑…②欧… III. 中国画 - 鉴赏 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 06199 号

主编: 郑工 欧阳启名

责任编辑: 王杰

出版发行: 九洲图书出版社 天津人民美术出版社

经销: 新华书店

制版: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

印刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

开本: 210 × 285 毫米 16 开 350 千字

印张: 48

版次: 1999 年 3 月第 1 版 1999 年 3 月第 1 次印刷

书号: ISBN 7-80114-294-2/J·16

定价: 980 元(全六册)



导论

1. 中国绘画的缘起

《广雅》曰：画，类也；《尔雅》曰：画，形也；《考工记》曰：设色之工谓之画。《说文解字》曰：画，𦉰也，象田𦉰畔，所以画也。综其所述，绘画以字义初解，不外有二，一是以线条出图形，二是以彩色挂物象。转到实例上，最早的绘画无非刻画和涂绘，出图现形。以目前的考古发现而论，中国的史前绘画并没有出现十分写实的图像，只有简略的符号化的表达方式以及富有规律的装饰纹样。学术界一般不将装饰纹归入绘画的范畴，但什么样的图绘才是画？中国绘画缘起于何？

我们可将一个相对独立又具备特定内涵的图像，称之为画。但是绘画产生的年代至今无法估算，因为绘画的行为及其简单而成果形式又极不易保存。应该说有了人类就有了艺术有了绘画。中国史前期的绘画遗迹也不少，在生活环境殊异，交通不便的状态下，各个原始部落的绘画样式各有特点又趋向一致。我们应该注意它们的共同点，即在相同的社会结构和生产水平之外，对绘画而言，最直接的是“有灵”的观念及由描而绘产生的观看方式。正是在万物有灵的思想驱动下，史前人掀开艺术史的辉煌篇章。时至今日，我们对“生动”的造型要求也源于这个思想。在史前人的眼中，每一个具体的形物都有一个相应的神灵。灵在则神在，灵走则神亡。物与物之间的生死对抗，实质上是灵与灵之间的对抗。人类要生存，要抗拒威胁，征服它类，就要先在精神上取得胜利。自然万物在人类的眼中出现了灵与物的分离与统一。史前人追求造型生动时，或许亦有借助形式的媒介表现美的预想意图，中国远古时的彩陶艺术充分说明了这一点。

古史曰，绘画之始，因之轩辕之臣史皇。史皇为文吏，可绘画的产生早在文字之前。其孰先孰后并无争论的必要，但说明绘画和文字有着密切的血缘关系。中国的绘画史只能追溯至彩陶和岩画，在这之前是否还有一个阶段尚不明白。若将彩陶和岩画的图像形态和原始图画象形文字相比较，我们就可看出它们之间的前后发展关系。岩画与彩陶的图像既是形象的又是符号化的，单体形象的简化使之成为一种语言的要素，并逐渐程式化规则化，以便组合配置发展。新石器时代人的社会交往面不断扩大，思维活跃，图像占据的虚幻空间被不断挤压被不断抽绎，最终变成一堆意义明确的叙述材料，形成一个象征性的符号系统。彩陶中象征与装饰的因素比较突出，岩画中象征与叙事的成分比较多，如广西左江的花山岩画中人物多以正面或正侧面的方式出现，形态与金文的人字和人字偏旁结体相似，那都是最简明易解的形象符号。“象形”与“会意”是中国古代书画的共同特征。彩陶中的图形也一样如此，半坡文化中的“人面鱼纹”和河南临汝出土的“鹳鸟鱼斧图”都有很强的象征意义。画画的作用有很多，有外在的视觉调适作用，有社会性内在含义的引导作用。在书与画的相接相换中，社会性的内涵起主要作用。所谓“著升沉，明劝戒”，“穷神变，测幽微，与六籍同功”。早期图像的象征性内容即使在装饰性很强的器皿纹样中照样存在，它们都有母题。装饰中的母题也是象征的，只不过在某种视觉需求下被忽略或被误读。如仰韶文化彩陶中的“波浪纹”、“螺旋纹”及“蛙纹”、“鸟纹”的变体。单纯抽象的几何符号必然有一个文化的沉积过程，文字紧接在这种近乎单纯的图像之后产生。原始文字就是图画象形文字，是图解式绘画进一步抽象的结果，如陶文、甲骨文、金文等。晚唐张彦远在《历代名画记》中说：“书画同体而未分，象制肇创而犹略，无一传其意，故有书；无以见其形，故有画。”书画同源，久成定说。在文字未出现之前，绘画是表象的又是示意的，担负着不堪重负的社会职能。随着文化的推进，需要示意的事物不断增加，某种常用的图形被不断复制，细节不断丧失，形式简化而寓意凸现。新石器时代的岩画最能说明这个问题。只有在文字产生之后，绘画才获得解放，才能高扬起审美的旗帜。

严格而论，岩画和陶绘都不存在一个固定的视阈，没有明确的“画面”限定。但是，构图意识毫无疑问地出现了。如果我们注意到彩陶纹饰的整体经营与构思，那么“画面”也出来了。

2. 中国绘画的基本类型

何谓“中国画”？这个概念很难界定。学术界曾引发过什么画姓“国”，什么画不姓“国”的大



讨论,但没有结果。中国画的提法是在十九世纪末至二十世纪初出现的,相对当时外来的西方绘画而言,泛指中国的传统绘画体系。中国画与西洋画的区别有几大方面,如工具材料等作画媒介的差异,表现风格样式的差异,最重要的是审美观念上的差异,也可归结为文化的差异。

二十世纪初新文化运动的中心议题,就是在中西文化冲突中如何看待中国的传统文化,美术界自然集中在“中国画”的讨论上。对中国画的认识首先落实在表现形式,即笔墨系统,以此构成中国画的核心内容,以此包容中国绘画的历史。中国画的形成有着很长的一个历史过程,内容很多,分类的方法也很多,也存在着基本的分类标准。本文试以五大模块归之:一是工具材料模块,如重彩画、水墨画等;二是风格样式模块,如工笔画、写意画等;三是题材内容模块,如山水画、花鸟画、人物画等;四是装潢形式模块,如手卷、挂轴、册页、横批、扇面等;五是底质材料模块,如岩画、陶绘、画像石、画像砖、版画、绢画等。

中国画的分类早已有之。画种的划分无非揭示绘画某一方面的特征,不是内容的就是形式的。在内容上,因题材自身的重要与否也构成画种地位的高低;在形式上,因风格样式不同也构成相应的审美趣味变化,形成高下之论。魏晋六朝,已有“人物、山水、狗马、台榭”等分类之说;唐代张彦远的《历代名画记》明确划分人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟六科;宋代《宣和画谱》将绘画分成十门,依次为:道释、人物、番族、龙鱼、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果;其序列以宗教为先,第次人伦社会,后及花鸟草虫。此种分类法都以人为重,画之山水与花鸟都因人之寄兴而立,与人事发生关系。“文以达吾心,画以适吾意”(苏轼《书朱象先画后》)。这种分类观念主要依据传统的儒学思想。中国的道家思想支持着另一种分类法,即画的形式与风格标准。道家注重个体的感性经验和自身的性灵修养,必然也关注到作画过程中运笔行墨的种种内心体验。笔墨在纸或绢上的形式变化也导致各种特殊的审美意趣,产生种种笔法、墨法和染色法,让人玩味不已。相同的题材因画家不同的表现手法而推出新的风格新的感受,这促使中国的批评家们建立起一套相应的理论,提出一系列概念来区分画的品类并评其高下。如水墨画和设色画之分,就包含着预设的理论评判:设色俗艳浮华,意在悦目,故品位就低;水墨抛离物象,直取内部结构,故品位就高。

3. 中国绘画发展的历史脉络

如何把握中国绘画发展的历史脉络?各人有各人的方法。若以绘画表现媒体的殊异划分系列,再看其历史发展的状况,或许会得到一个较为清晰的认识。

中国绘画无非依赖三大类型的媒介物,一是器皿表面;二是壁面;三是纸、绢等相对独立的平面物体。前两者具有依附性,与其所装饰的物体不可分离,因而在自身的表现性特征之外还具有装饰性特征。早期的绘画主要在前两者的范围内;第三类型的绘画比较迟出现,具有较强的独立性。它可以移动,画面的主题立意与构图方式不因张挂的地点和环境变化而对观赏效果有太大的损害。因此,它易于收藏,易于携带,以卷轴的形式出现,故称之为“卷轴画”,而前两种绘画则被称为“非卷轴画”。

(一) 非卷轴画系列

新石器时代早期,黄河流域文化遗址中的陶器应用了两种不同的装饰手法,一是在器表上有意识地保留工具印痕,使之形成有规律的组织状态,如点纹、线纹、绳纹、篦纹、剔刺纹、编织纹等;另一种是彩绘,初用赤铁矿粉在口沿处加一宽边,后又有条状或块状的红、黄色。这两种基本的绘画方法一直延续至今,后来许多技法都是在这个基础上演变的。彩陶艺术的高峰出现在新石器时代中期,其代表是黄河中上游的仰韶文化和马家窑文化类型。器表的图纹装饰变化丰富,绘制精美,同一个装饰母题被发展成无数个构思巧妙的图案。随着历史的发展,不同地区的陶绘表现出地区性的风格差异,反映出不同的生活习俗和宗教观念。彩陶和彩绘陶器有别,彩陶先绘后烧,即在磨光或施加陶衣的器表上彩描绘,然后烧制;彩绘陶器是先烧后加彩绘。彩陶多见图案装饰,也有相对独立的图绘形象。无论何者,研究者总以为与远古先民的图腾崇拜现象有关。画中的主题形象以兽类或山川自然景物为



主，人物亦有，但不多见。

紧接彩陶之后的是青铜器纹饰。夏、商、周三代的青铜器纹饰有很强的时代特征，独立的图像几乎不见，有的也属于雕塑的范畴。在器物的表面刻绘成纹，且具画面的应自春秋始。春秋后期，青铜器纹饰直接表现贵族社会生活，其手法有三：一是用尖利刀具在薄铜胎上划出图像，再以点线刻出灰调，使画面增添层次变化，此称针刻画；二是减底平刻，在凸起的形象上辅以线刻；三是在器表上刻出阴文图像后，再以异色金属镶嵌，代表作是四川成都出土的战国早期的《宴乐采桑狩猎交战纹》铜壶。此壶的画面十分优美，有抒情的采桑场面，有攻城夺地的战斗，有百兽率舞的神话世界。众多的人物和复杂的环境描写，在壶上都以简单的剪影方式出现。画面前后空间仍以上下位置区分示意。构图中显露出的空间意识很重要，平面中如何表达时空位置的变换，说明的问题远不止绘画自身。河南洛阳东周墓出土的一面青铜镜，用错金银的手法表现骑士搏虎，画面中马是半侧面的，自如地表现出纵深的透视。

战国时期的漆绘主要也是图案装饰，主体部分有时出现主题性的画面，画风与绢帛上的绘画十分一致。如湖北隋县的曾侯乙墓，其内棺漆画，线描设色，有浓重的装饰风。还有同墓出土的木盒漆画《乐舞图》，笔法较有变化。长沙颜家岭出土的战国漆奁，绘一《狩猎图》，有奔鹿和争食之鸟。漆绘形象多简略夸张，生动却不写实。

汉代陶瓷器上的绘画也值得注意。汉以后，器皿装饰绘画主要就集中在瓷器，基本上属于工艺范畴，图像多借用沿袭，无甚成就。

器表装饰性绘画发生的历史很早，且历代均有各种形式不断出现，它早发展早成熟。论装饰性，最显著的是马家窑时期的彩陶和殷商时期的青铜器纹饰。论绘画性，则是春秋战国时期最富有创造性。绘画首先从生活实用的领域开始，尔后进入单纯审美的领域，这是规律。

石器时代的岩画就是壁画。从某种意义上说，壁画是最早出现的绘画。中国南北方的岩画有着较大的风格差异，表现的内容也不尽相同。如内蒙古的阴山岩画，题材多为动物、狩猎，亦有放牧、战争、舞蹈、天体神灵等。制作手法除了磨刻外，多系击斫，即用深浅不同的斫点，连接成“线”或“面”。阴山岩画中有不少奇特的人面纹和太阳纹，可能是太阳神的形象符号。在初民的绘画中经常出现的神灵形象，往往由人与自然万物综合而成。甘肃北部的祁连山、黑山和青海、新疆一带也有许多岩画，以动物为主，风格大同小异。南方以云南的沧源岩画和广西的花山岩画为代表，题材以人物为主，动物次之，较多地反映原始部落的生活习俗，制作上多绘少刻，用色常见赭红或黑，时间距今二千五百年至三千五百年，比北方略晚。

史前期已有描绘在建筑物壁面上的画，美术考古提供商代以前的壁画残片主要是一些彩绘图案纹饰。最早见之文献记载的建筑壁画，为《孔子家语》所记：周朝公卿祠堂有壁画，画有“尧、舜之容，桀、纣之像，而各有善恶之状”，另有“周公相成王”的故事画等。汉代王逸注屈原的《天问》序中，言及“楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮谲诡，及古圣贤，怪物行事”。我们从文字中可知这些壁画的题材内容，但对技法风格却一无所得。现存最早的壁画实物是秦都咸阳一号和三号宫殿出土的几百块残片，有人物、车骑、楼阁、嘉禾等，线条挺拔，意气飞扬，吉光片羽，可见水平。

战国以来的壁画有三种形式，一是直接在墙体涂绘；一是在挂墙的丝麻织物上或织或绣或画的图像；一是以雕代画，如画像石、画像砖。两汉的壁画承袭了这三种形式并迅速地发展。文献上多有记载，如武帝画天地太一诸鬼神于“甘泉宫”，宣帝甘露三年画入觐之单于于“麒麟阁”，东汉时，“云台”壁画有中兴二十八将，“鸿都门学”画孔子及七十二弟子像。宫庙寺观的壁画难以保存，有一些祠堂保存着画像石，如山东的武氏祠的画像石及孝堂山石刻，但绝大多数的壁画保存在墓室。汉代时兴厚葬之风，营造壁画墓或画像石、画像砖墓的风气在西汉中晚期开始流行，东汉大盛。西汉壁画墓



沿袭战国以来灵魂升天的主题，手法上先涂白粉后勾线，再傅以朱、赭、浅紫、石绿诸色，线条富于变化，实例可参见洛阳的“卜千秋墓”。从新莽到东汉时期，墓室壁画的题材大变，升天内容为墓主生前的生活场景与官场威仪所取代。东汉壁画墓最重要的作品发现于山东的梁山、河北的望都、内蒙古的和林格尔等地，绘画水平最高的是河北望都的一号墓。东汉墓室壁画最典型题材是“车马出行”、“乐舞百戏”等，墓主夫妇的形象也时常出现，祥瑞题材取代了神怪内容，历史题材、忠臣孝子、列女节妇，比比皆是。画面形象富有动感，规模一般都很大。东汉的画像石、画像砖墓的发展状况和题材衍变与壁画墓相似，至今已发掘出近百座汉画像石墓，集中在山东、江苏和安徽两省的北部，河南南阳和湖北北部，陕西北部，山西西北部和四川地区。画像砖、画像石在制作时，先绘后雕，最后再加彩或用墨线勾勒。山东沂南的画像石墓最有代表性。甚至可言，两汉绘画的成就就在壁画。

三国、魏晋南北朝的绘画复杂多变，壁画显示出多种面目，地方性的特征明显。宗教题材的比重愈来愈大，壁画迅速转移到寺观禅窟，宫殿和墓室的壁画规模渐居其次，但还出现不少优秀的作品。如山西太原北齐的娄睿墓壁画，江苏南朝帝王墓葬中的镶嵌砖画《竹林七贤和荣启期》。魏晋六朝宗教绘画活动繁盛，许多著名的画家都参与创作，如江左画人曹不兴、顾恺之、陆探微，北齐的曹仲达，梁朝的张僧繇等人。石窟寺壁画是当时重要的内容，从新疆的克孜尔石窟寺到甘肃的敦煌莫高窟、永靖炳灵寺石窟、天水麦积山石窟等，保存的佛教壁画极为丰富，题材主要是佛说法图、本生、佛传、因缘故事、伎乐天等。壁画用色鲜艳浓丽，但年久色变，原先烘染的笔触都变成粗犷的暗色线。魏晋的佛教壁画多以连环画的形式展开长卷本生故事和佛传故事，至隋代以后转向大型的经变题材。隋唐的经变图篇幅都很大，早期一壁一幅，内容丰富，构图严谨。画以佛和菩萨为主，左右对称，细节多变，对歌舞伎乐的描写尤其生动。在隋唐壁画中数量最多最为辉煌灿烂的是反映西方极乐世界的净土变。

唐代的宫殿壁画又标志着一个新的发展时期。贞观十七年（643），阎立本应诏在“凌烟阁”壁上为二十四位功臣画像，像上由李世民作赞，褚遂良题图。唐代的大型墓葬都有壁画，有彩绘，也有石刻线画，最多最精的作品集中在初唐至开元、天宝之世，以李寿墓和章怀太子、懿德太子、永泰公主三墓为代表。李寿墓的壁画在题材和手法上存在较多的前代遗风，后三者墓则基本相同，线条屈铁盘丝，绘与雕都臻于极致。

宋以后，壁画迅速衰落，墓室壁画特别明显，寺观壁画还有所发展，但成就远不如前代，偶有精品问世，如元代山西永乐宫壁画，明代北京法海寺壁画等。

（二）卷轴画系列

东汉末，“汉明（帝）雅好丹青，别开画室，又已创立鸿都学以集奇艺，天下之艺云集。及董卓之乱，山阳西迁，图画缣帛，军人皆取为帷囊，所收而西七十余乘”（张彦远《历代名画记》）。魏晋前的秘阁、画室、鸿都学收集图书，书多竹木简，图多壁画。董卓收集汉室宝藏、图画缣帛者，应是可移动的。其装裱张挂的形式不明，估计为画在缣帛挂在墙壁。魏晋时，人们常在屏风上作画题字，以为风流雅事，取之而存，只好为“卷”。画为缣帛，夹轴而卷而藏而挂，“卷轴画”的概念应已成立。梁中书侍郎虞龢著《论书表》（《津逮秘书》第六集卷二），述及书法的装裱卷轴，并言轴之材料不同，品鉴的等级也不相同，如玉、珊瑚、黄金、旃檀、髹漆为轴，相符于书的品第，画亦然。中国画的装裱形式与创作、鉴赏、收藏有很大的关系。“有收藏而未能鉴识，鉴识而不善阅玩者，玩阅而不能装裱，装裱而殊亡铨次者，此皆好事之病也。”（张彦远《历代名画记》）魏晋士人、贵族皆尚品鉴，精收藏，皇室还设有博士和专门鉴别书画的官员，卷轴画的出现当然和这种品鉴收藏的风气相关，也自然衔接前代文人竹木书简的卷装形式，成为中国书画的一大特色。

将“卷轴画”作为一个系列作品的分类概念提出，显然已经泛化了。它不一定专指卷轴之画，而是相别于器表之绘、图壁之绘言之，指绘于纸、绢或其他轻便易携的图绘作品，包括后来出现的册页、



扇面、横披等等。

魏晋六朝，中国的文学艺术进入到一个新的发展时期，中国绘画也自觉独立，尤其以卷轴画的出现为标志。六朝士族多擅文艺，兼通书画，使绘画脱离早先对建筑壁画及器物表面的依附关系，装饰性渐少，主题性渐强。绘画以题材内容为准进行分科，也分品第高下，如“人最佳、次山水、次狗马。台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也”（顾恺之《论画》）。“迁想妙得”，是从理论上对绘画提出要求，注重画家对对象的精神交流。人物有神，易于沟通；自然有灵，便于往来；而人工造物，则次为一等。六朝的画论除了继续强调绘画的社会功用之外，还提出绘画的审美标准，如“以形写神”、“气韵生动”等等。在中国绘画史上，六朝是一个转折点，品格为之一变，由俗入雅。绘画开始以挂轴与长卷这两种主要的形式进入文人士大夫的生活领域，它符合文人士族的文化眼光，符合他们的思维方式与观看方式，又促进了线条艺术的进一步成熟。南朝人谢赫称“古画皆略，至协始精”（谢赫《画品》），“协”指西晋画家卫协。卫协的画已无传本，但我们可从后世传摹的顾恺之几幅作品中，领略那春蚕吐丝般的线条所传达的韵律之美。魏晋时的绘画追求“骨气”与“神思”，表现出一种共通的理想气质。

隋唐五代，可见画家原作传世。这一时期，绘画全面发展，进入兴盛时期。文人学士更多更直接参与绘事，借助绘画表情达意，“动笔形似，画外有情”。宫廷聘任画师，如初唐阎立本兄弟，被朝廷号为“丹青神化”。唐代的绘画，注重人物的现实品格和具体神态，备得人情世态。画坛中人最重吴道子，推崇他的笔法，以致流传出“吴家样”的线描方式。评论说他“早年行笔差细，中年行笔磊落，挥霍如莼菜条。人物有八面生意活动”（《画鉴》）。笔线作为中国绘画最主要的表现形式，继六朝之后在唐代已成为普遍的审美内容。笔墨形式转化成审美内容，始自谢赫，成于唐朝。言其始，因之“骨法用笔”的提出；言其成，因之“吴家样”、“周家样”的流行。唐代绘画的线条很有表现力，善于用线的画家比比皆是，也出现了水墨意笔，对绘画又形成新的认识。唐代画家多是通才，不仅擅于传神写照，亦通道释人物、山水、骑射、花鸟草虫等，而且也有各精一门的专才。唐代的人物鞍马极具创造性，五代的仕女画特别丰富，精细艳丽。山水画从人物故事画中分离出来，花鸟画也逐步形成独立的画科。山水画和花鸟画的发展都离不开人情世故，如“求仙访道”的山水立意，“乡土田园”的花鸟构思都是画家创作的直接动机。看唐代的画风，人物、山水、花鸟三科都有工细明丽和简洁疏淡的两种倾向，且年代愈晚，尚意尚简之风愈盛，这与佛教禅理渐入人心相关。

五代绘画成就最大的是山水画。明代王世贞言：“山水至大小李一变也，荆、关、董、巨又一变也。”（《艺苑卮言》）。五代荆浩隐居于太行山洪谷，与山川为伍，曾写松树“凡数万本”，提出“度物象形而取其真”的理论，著有《笔法记》，言“六要”，即气、韵、思、景、笔、墨。实践上，他以墨补前人笔之不足。关仝则“笔愈简气愈壮，景愈少而意愈足”，求古淡诗意，被称之“关家山水”。花鸟则黄筌与徐熙相分，人称“黄家富贵、徐家野逸”。

宋代结束了战乱，绘画又呈现新的气象。宋画很为世人所重，真本渐多。宫廷中设立“翰林图画院”，成为全国大规模的创作中心，既出作品又培养人材。宋初画院，各地画家或应募或征召而入，西蜀画家所占比例偏重。画院至宋徽宗时，将“画学”正式纳入科举，分佛道、人物、山水、鸟兽、花竹、屋木六科，以古诗句作题。考取者，仍以不同身份分“士流”或“杂流”。进入画院的画家授以不同职称，有画学正、艺学、待诏、祇候、供奉、画学生等名目。宋代卷轴画中山水的成就相当辉煌。无论是北宋的“全景山水”还是“山水小景”，四时朝暮，阴晴雨雪，都寻求以不同的笔法表现不同的山石树木，故史称“宋人格法”。山水画的理论以郭熙的《林泉高致》为代表。北宋初的山水大家为李成、范宽和荆浩，“三家鼎峙，百代标程”，在中国绘画史上具有划时代的意义。两宋期间，人物、山水、花鸟都有着南北方的风格差异。山水有北方的荆、关画风，南方的董、巨画风；花鸟沿袭五代的黄、徐两家，一方面“格物致知”，“与花传神”，写生敷色，以长卷或册页或纨扇的形式出现。人



物画在宫廷中出现一批写真名家，专画皇帝“御容”，属传统一路，擅丹青粉饰。北宋的人物故事画和风俗画也得到高度发展，或取材历史，或取材近事，或取材神仙佛道，题材极为广泛，南宋时开始泼墨写意人物，趣味一变。

宋之苏轼明确提出“士人画”这一概念，并引援唐之王维的画作解，称画中诗，追求“萧散简淡”的诗境，主张即兴创作，取意气而不拘于外形。文人士大夫的画主要以山水、花鸟为题，特别擅画花鸟，以梅、兰、竹、菊为题，画枯木瘦石，将对象高度人格化。

南宋的山水画风又不同于北宋，李唐为开创者，以大斧劈皴表现坚硬峻峭的山石、出现凌厉的气势。其后，马远、夏圭更大胆地对构图进行剪裁，强调诗意之境，形式上更为单纯，境界以隐以含，以空灵出神入化。但笔法上都是恣意的率情的尽性的。

元代宫廷取消画院制度，文人下九流。许多失意文人取向文艺。赵孟頫虽然出仕元朝，亦只能以书画来排遣心中的抑郁，却无意间完成了一项文化使命，即变刻划为萧散，变墨戏为神妙，在保持文人心境与意趣的同时，强调绘画性、技能性。元代绘画的主流为文人所操纵，画法严谨了，技艺加强了，必然就进入更为宽阔的表现领域，适应更多的题材，特别是山水画，几乎成为文人画的一种隐语。元代的文人画强调“古意”，既出于民族意识，也出于某种现实感，表现出一种人生观。卷轴画越来越普及，山水画蔚为大观，花鸟画别具一格，而人物画渐衰。

元代人物画的衰落正因为文人画家对人生抱着一种冷漠的态度，“疏于人事”，避开现实，只将鞍马和高士作为人物画的两大主题。山水画中，一样实行主题的转换和技法的转换，由行旅图转向隐居图，由写实转向写意。画名多“山居”、“逃居”、“高隐”、“渔隐”之类，表现逸士高人与山水神遇而迹化。“耽于山水”，“坐卧林泉”。元代山水四大家——黄公望、吴镇、倪瓒和王蒙，成为后世文人画家的榜样，其笔法格调一直为后人所宗，即“写胸中之丘壑”，“写胸中之逸气耳”。元代文人画风也进入花鸟画领域，工笔设色已呈式微之势。如王冕墨梅，王渊舍色用墨，张中写生写意，开明代文人花鸟之先河。

明代初期，以宫廷绘画的再度发展为先，直取南宋院体，画家多来自浙江、福建。花鸟画以边景昭、林良、吕纪三家立派。边景昭双钩填彩，严谨规整；林良点染水墨，飞动豪放；吕纪兼工带写。三家体貌不同，法度一样严谨。山水人物则以戴进为首，人称“浙派”。浙派指一批浙江籍的画家，承接南宋院体作风，淡荡清空，豪放奇绝。戴进入画院时间不长，影响却很大，院内外的许多画家与他同宗一派，有李在、吴伟、张路、蒋嵩等人。宫廷和浙派画家几乎都是职业画工，在元代文人画主流之后能再造声势，实为难能。南宋院体画风在明初的流行应该有一个特殊的社会背景，不仅是画院体制重建，不仅刘、李、马、夏的刚劲作风为时人所尚，符合大众一种抑制后畅快的心情，其实也是被明代初年整体文化所鼓动。元代文人画的传统一度失落，至明中期随“吴门画派”又崛起画坛。“吴派”以沈周、文徵明、唐寅、仇英为代表，称为“明四家”。吴派绘画并不单纯为文人画，它也有职业绘画的因素掺合其中，所以它又不完全是元代文人画的复兴，它是行家（职业画家）画和利家（文人画家）画相互交渗产生的现象。

明后期的“华亭派”则不同。董其昌在理论和实践上都力图对“文人画”进行清理，以禅之南北宗论套解绘画，尤其对山水画的发展作出历史评判。董其昌将中国古代山水画分成“南北”两大系统，各有源流之说，且又定其品位。如北宗画家以唐代李思训、李昭道开山，至南宋有赵伯驹、赵伯骕、刘松年、李唐、马远、夏圭等；南宗画家以王维为祖师，后接张璪、荆浩、关仝、董源、巨然、米芾、米友仁及“元四家”。北派以职业画家构成主体，南派以文人画家构成主体，“北成于渐、南成于悟”。画法上，北派钩斫刻划，南派渲染晕淡。董其昌以董源、巨然及“元四家”为宗，以传统不变的笔墨结构求诸山水。

这种注重传统笔墨结构的风习沿至清初“四王”，即王时敏、王鉴、王翥、王原祁，另加吴历、恽



寿平，史家称其为“正统派”，又叫“清初六家”。此六人都力倡“仿古”，宗元人笔法，讲求与前人在笔墨心迹上神遇相通。王时敏和王鉴都是董其昌的朋友，泛学“元四家”，寄情翰墨。绘画实实在在成为一种语言被使用，他们规范着文人画的笔墨“文法”。与“四王”同时的还有“四僧”，即弘仁、髡残、原济、朱耷。“四僧”的画有着很深厚的笔墨传统，只是作为明末遗民，心境无法平静且个性又极为倔强，故能冲出藩篱，任性情而随自然。四僧的画并没有什么内在的一致性，像弘仁，笔法学倪瓒，开“新安画派”；髡残继承黄公望、王蒙一路；朱耷从林良、徐渭中脱胎，悲怆冷峻；原济“借古开今”，淋漓洒脱。史家称他们为“野逸派”，与清中期的“扬州八怪”一样视为“革新”的画家。

“扬州八怪”出现于乾隆年间。因“八怪”为谁，说法不一，故人们又以“扬州画派”目之。比较接近的说法，指金农、李鱓、郑燮、李方膺、汪士慎、黄慎、高翔、罗聘等，也有的将华嵒、高凤翰、闵贞、边寿民等列入。“扬州八怪”是当时扬州画坛极为活跃极为出色的画家，他们以画谋生却不同于一般的职业画家。他们通文擅书，多是文人出身，只因失意落魄或无心科举或自读诗书，性格一样孤傲不羁，藉画写心写意。扬州诸家画中题材多见人物、花鸟，注重书法笔意，清新狂放，构图经常别具一格。清代嘉道年间，画坛沉寂了一段，至晚清，“海派”兴起，为中国古代绘画奏响最后的乐章。“海派”绘画与“扬州画派”有着相似之处，即都与商品经济有关，但不同的是，扬州画风显示出传统文人笔墨的世俗化，而海派画风揭示着中西文化的一种特殊交合状态。

西方绘画在清代中期直接进入宫廷，影响中国画坛。特别是1715年，意大利传教士郎世宁来华，任宫廷御用画师，直接尝试用中国的绘画工具画出西方风格的写实（即用明暗造型）绘画。誉之者称“中西合璧”，贬之者曰“虽工亦匠”。与郎世宁先后在清廷供职的西方画家还有艾启蒙、王致诚、安德义等，他们融合中西画法的努力并不成功。即使有皇家宫廷的认可，也伴随着一批追随者（主要是宫廷的职业画家），但很难得到中国文人的首肯，仍被中国的主流文化所排斥。这种现象只有在鸦片战争之后，西方文化再次强行进入，引起中国文化内部机制的变化，中国的文化人才开始调整自己，以正视的眼光看待西方，中国绘画才终于重新考虑旧有的语言方式能否适应新时代的问题。

二十世纪初的“五四”新文化运动，掀开中西文化在冲突中调和的新纪元。整整一个二十世纪，中国绘画都面临着如何走出传统的文人笔墨圈子，如何蜕变，如何实现语言方式的转型。二十世纪的中国也出现几位绘画的天才，他们努力的最终结果还是没有脱离中国画基本工具材料的限制，甚而也没有摆脱中国画传统装裱方式的限制。他们还是走折中的路子，或曰：“中体西用”。与他们同行的不乏坚守国粹者或全盘西化者，他们的努力也有成就，共同构成中国现代绘画的多元格局。有人提出现代国画四大家，即齐白石、黄宾虹、徐悲鸿、林风眠。若分析此四人在现代绘画理论与实践上所作出的贡献，必然认为这一说法很有见地。前两者是立足传统，面向生活求新求变，后两者也立足传统，转向西方又面对生活，寻找新的眼光，建立新的图式。

4. 中国绘画的品评标准

中国绘画的批评建立在“品”字上。品，意为反复咀嚼，回味，调动各种感觉因素介入欣赏与鉴别的活动。中国画的品评基础是人，作为社会的人和作为个体的人。站在社会人的立场，必然顾及作品的题材内容及社会功能；站在个体人的立场，则注意作品的形式结构所唤起的内心体验。在魏晋之前，中国绘画的批评重在前者，在魏晋之后，中国绘画的批评重在后者，并发展成特有的审美方式。

中国绘画最早最完整的品评标准是六朝谢赫提出的“六法论”。六法包括创作与欣赏活动的六个方面，即气韵生动——画面最终的“生动”要求及欣赏中的第一要义；骨法用笔——形象的造型基础及欣赏中对画面“质”的介入；应物象形——创作中的“实对”写生和欣赏中对形象认识的写实要求；随类赋彩——色彩的象征与类别意义及欣赏中对色彩认识的要求；经营位置——构图取势和视觉力场的平衡；传移模写——对传统的学习继承方式及对名作摹写流传的方法。六法既可用于品评作品，又可用于指导绘画实践。尽管“六法”直接针对当时人物画的创作与欣赏活动而言，在魏晋注重人伦品



鉴的时代风习中产生，但人的立场，尤其是作为个体感性存在着的人都具有共通性，因此丝毫不妨碍“六法”成为中国绘画创作与欣赏的第一大法。

中国人对绘画的品评实际上是对人的品评，即观气品质。《庄子·田子方》里有一则“解衣般礴”的故事，说有一画家，一次与众人一起应召入宫作画，见他人表演则旁立不语，一会便独自返回。王公遣人察之，知其于室内“解衣般礴”，准备作画。公叹曰：此是真画者。一个“真画者”道出古人对绘画的认识，即重在以心入画，以画体道。要做到这点，必得以“静”取之。唯有“静”，才能“黜聪明，绝智慧，心游万象之间”，与对象神会而气和。中国画品鉴中最关键最难以解说的是“神”、“气”、“意”三大概念，它们都是形而上的，依靠观者的经验与联想生发的。由感而悟，说玄也玄，但也都有一个相应的形式依托。如神，与形相依；气，与笔相依；意，是在全图结构的基础上相托而生。神、气、意是一个层次，即先取其易见易为者，后就其玄思绝妙。故魏晋人品画，以三三九品分高下，无非是“能、妙、神”三者。能者，即能画会画，懂得传移模写，学会经营布局，用笔上色，描绘物形；妙者，即画的功夫达到一个较为完美的阶段，能自如地恰到好处地表现对象；神者，即让观者透过物象体会到一种内在的神韵和意境。三者三层标准，高低自明。所以，能者写形，妙者体势，神者得韵而生气。品鉴的最终落实状态还是在“气”上。无气无以言其他。就是唐代朱景玄推出“逸品”之说，也没有离开这总体框架。（参见朱景玄《唐朝名画录》）

朱景玄定“逸品”时，原意指在常法之外的僧人绘画，单列一类。逸，强调画者以人品入画，逸之者，指内心之气萧闲和散，除去功名势利，淡泊自然。入宋后，文人画兴起，逸品逸格的位置提高。黄休复著《益州名画录》，列逸、神、妙、能四格，将逸置于最高品位。宋代山水画大盛，笔墨益为画家所重。五代荆浩在《笔法记》中提出“六要”，即气、韵、思、景、笔、墨。气韵两说沿袭谢赫“六法”，后四者重在笔墨。宋代刘道醇在《圣朝名画评》自序中也提出“六要”，再加“六长”。其“六要”为：“气韵兼力，一也；格制俱老，二也；变异合理，三也；彩绘有泽，四也；去来自然，五也；师学舍短，六也。”其“六长”者：“粗卤求笔，一也；僻涩求才，二也；细巧求力，三也；狂怪求理，四也；无墨求染，五也；平画求长，六也。”如果说荆浩仅仅将笔墨的形式趣味首先提出，列入品评的标准中，那么刘道醇则进一步将它的要求具体化，系统化，理论化。刘道醇是中国绘画形式批评的第一个集成者。对中国绘画而言，笔墨不是“形式”而是审美的一项重要内容，或者说，形式即为内容。笔墨自身具有独立的审美意义，它不再如谢赫所言，用笔应走“骨法”。谢赫说的用笔还是停留在形式的范围。刘道醇说“六要”，第一“气韵兼力”，以“力”出笔，后五者，都有“笔墨”的内容。“六长”者，几乎条条论笔、论墨的运用，论何以险处求生，出奇制胜，品味笔墨变化妙处。唐代人物画的高度发展，出现了多种“描法”；宋代山水画的发展，出现了许多“皴法”，都是笔墨内容。韩拙的《山水纯全集》中“论石”一章多处提到笔墨问题，又在“论用笔墨格法气韵之病”一章，提出“画有八格”，将山水画的形式语言格式化。所以，欣赏与品鉴中国画，必然要了解笔墨的格式问题，中国画的“气韵”也落实在笔墨上。元代以后，各种画谱、画诀大量问世，批评理论基本定型，以“六法三品”最为突出。至明末清初，地方画派纷起，亦是笔墨趣味的差异所致。故各种画史、画论、画评著作多持一家之见，在品评标准上无甚建树，还因门户之见，相互攻讦。个人的趣味代替了通行的标准，审美观念与人生观念都开始发生变化，传统的品评标准开始失落。

5. 中国绘画的鉴定与收藏

中国画的鉴定主要是为了收藏，收藏必须经过鉴定。鉴定可说是“辨真识伪”。真伪的鉴别涉及两方面，一是画的自身状况，二是与画有关的他涉问题。

鉴定“真”画，难。它需要有证伪的功夫。历史上“伪”画甚多，唐以前，摹仿古人之作，是一种公开的学习与收藏名作的手段；宋之后，仿古造假成了商贾画人谋利的手段，故有“贋本”称之。清人钱泳在《履园画论》中言：“作伪书画者，自古有之，如唐之程修山伪王右军，宋之米元章伪褚



河南，不过以此游戏，未必以此射利也。国初苏州专诸巷，有钦姑者，父子兄弟，俱善作伪画，近来所传之宋元人如宋徽宗、周文矩、李公麟、郭忠恕、董源、李成、郭熙、徐崇嗣……诸家，小条短幅、巨册长卷，大半皆出其手，世谓之钦家款。……就余所见，若沈氏双生子老宏、老启、吴廷之、郑老会之流，有真迹一经其眼，数日后必有一幅，字则双钩廓填，画则模仿酷肖，虽专门书画者，一时难能，以此获巨利，而愚弄人”。可见，明清之际，一些商业经济发达的地区，名画造假的风气也盛，且多有据点，如“苏州片”、“河南造”、“开封货”、“长沙货”、北京的“后门造”等等。从画本身入手鉴定真伪，必先清楚历史上造假的几种常见手法。

(一) 利用历史著录虚造。魏晋以来，名家作品已有著录。见之著录的作品至今多不存世，著录文献却得以保留，有画名，有的还记有内容、款识、题跋等，但无画作。有人就利用这点虚造伪作，用旧纸旧绢，或仿著录或靠想像，一一成之。因此，若仅从文献上考证，则易上当受骗。

(二) 新画染旧。这类伪作用纸用绢也是新的，只好作旧处理，如纸本染作鼠灰，绢本染成麦黄等。作旧的方法很多，但不会过多地破坏画相。在装裱方式上很注意作品的时代特征，印章也考究，不易出错。故鉴定时需对染色作假有一定的知识与感性经验方可。

(三) 改头换面。画是真画，年代无误，但作者无名或名气不大，故改而求其厚利。改动的方法，或添上或裁剪改题同时代名人的款识。这时，必须注意历代画家题识落款的特点，如宋代无款多于有款，小款多于长款，元代恰恰相反。明中期，极少数作品也不落款，清康熙以后，几乎无画不题。另外，还得注意名家的题款习惯，以别真伪。若原画被剪裁，画身受损，所补款识，墨色也不一致，总有破绽。

(四) 一分为二。有的人有一古画，为谋利则将原画与题跋分开，以原画配新跋，以原题配新画，再重新装裱造假。因中国画的题跋与原画已构成一个整体，故半真半假，让人半信半疑，此是一种；另一种将旧画剥离出两层，由裱画高手将宣纸揭开两层，画都一样，但上层清晰，下层墨色较淡。因都是全真之画，极易骗人。只是二层面的画，表面往往有浮毛。

(五) 代笔或摹写。历史上的名画，有一部分是后人摹写传世的，有的是作者请他人代笔作画，由本人书题落款。这些虽是伪作，应与前面四种区别对待，并作具体分析。摹写往往指后人对前人的真迹直接钩绘，一丝不苟，极近原作。若是今人摹写，无甚价值，若是同时代人或年代与他相近的人摹写，则有一定的历史文化价值。代笔比摹写更胜一筹。因代笔者一定与作者同时，且经作者同意，有的是友人同行，有的是学生弟子。

另外，与画有关的其他鉴定内容主要有收藏印章及题跋的考订，流传著录与原画的参校查证，识别画上的题识落款方式，绘画的用纸用绢等情况。绘画的题材内容及笔法、章法特征是查证真迹极重要的依据，但模糊度较高。人物衣冠制度、环境道具等还相对客观些，笔法也具有客观性，但也极易出错。因为笔法靠目鉴，靠经验的积累。中国人学画，是从临摹入手，先学的就是笔法。作伪者也会在笔法、章法上下大功夫，几欲乱真。可笔法又是最不易学会，它与个人的性情、修养、爱好、趣味密切相关。且描摹的笔法，练习中的笔法，易刻板呆滞、放纵处则自显个性。从笔法、章法上入手鉴定，实则把握画家的风格，知真方能鉴伪。这需要鉴定者有着丰富的文史知识、大量的读画经验和实际的作画经历，不然，无异于“纸上谈兵”。

郑 工

一九九九年一月五日 北京

新世纪教育知行书系

《艺术素质教育丛书》编辑出版委员会

特邀顾问 王光英 程思远 铁木尔·达瓦买提 吴阶平 雷洁琼 马文瑞

顾 问 (按姓氏笔划为序)

丁 渝	马少波	马承源	云希正	王朝闻	王世襄	王家树
邓福星	史树青	刘九庵	汤 池	李学勤	李辉柄	孙 机
孙轶青	朱家溍	任继愈	启 功	季羨林	张瑞龄	张岱年
杨向奎	杨伯达	杨永善	杜迺松	罗哲文	金维诺	钟敬文
耿宝昌	黄锡全	董德义	冀淑英	戴志强		

主 任 宋本文 柳 斌 欧阳中石

副 主 任 伍 杰 杜大宁 吴 可 康 鑫 杜 克

总 主 编 柳 斌 欧阳中石

副总主编 王文湛 李连宁 陈德珍 郭福昌 顾明远 阎立钦 刘守安

张 鸣 郑 工 康 鑫 方建文 张万兴

秘 书 长 潘国彦 刘东瑞 封 辛

总 策 划 王 杰 康 鑫 高长梅

委 员 (按姓氏笔划为序)

丁祖贻	于炳文	万 捷	方建文	王 杰	王家才	王玉冰
王 珺	王志润	王怀科	牛爱民	邓新华	龙 德	付 平
白昆荣	朱 谦	刘守安	刘建平	刘子瑞	刘殿昭	刘东瑞
刘思扬	刘雪杉	刘仲迪	刘向兵	刘铁成	任万明	伍 杰
李啸尘	李明君	李文娟	李祝九	李连宁	李云江	许南方
许 云	连凌云	孙轶青	宋本文	宋长琨	杜 克	杜大宁
张广生	张 鸣	张万兴	张桂云	张建仓	张启福	吴 可
吴会明	苏银琥	杨德山	杨忠诚	杨滢珺	陈德珍	陈 青
郑 工	姜继为	武宝瑞	周 宏	柳 斌	欧阳中石	欧阳启名
欧阳慧	赵秀芝	封 辛	郭德军	高长梅	徐丽华	贾寅淮
格日乐图	康 鑫	梁羽龙	章叶青	章云科	黄 维	阎立钦
阎松林	谢学政	谢敬仁	程淑华	蓝荃彬	解 煜	廖秉权
潘国彦						

特约编委（按姓氏笔划为序）

- | | |
|-----|-------------------|
| 马振海 | 河南省教委副主任 |
| 王文才 | 江西省教委副主任 |
| 王可植 | 四川省教委主任 |
| 王建设 | 宁波市教委副主任 |
| 王豫生 | 福建省教委副主任 |
| 田洪波 | 河北省人大常委、教科文卫委员会主任 |
| 江海燕 | 广东省教育厅厅长 |
| 许云昭 | 湖南省政府省长助理、教委主任 |
| 李闻玺 | 天津市教育局局长 |
| 李喜平 | 辽宁省教委主任 |
| 杨炳炎 | 厦门市教委副主任 |
| 杨贵珠 | 贵州省教委副主任 |
| 余风盛 | 湖北省教委主任 |
| 张茵 | 吉林省教委副主任 |
| 张民生 | 上海市教委副主任 |
| 陈显青 | 青岛市教委主任 |
| 周德藩 | 江苏省教委副主任 |
| 孟凡杰 | 黑龙江省教委副主任 |
| 贺桂梅 | 陕西省教委副主任 |
| 贾聚林 | 大连市教委主任 |
| 高荣 | 青海省教委主任 |
| 高远良 | 烟台市教委主任 |
| 海淞 | 云南省原教委主任 |
| 黄泽南 | 汨罗市教委主任 |
| 黄新茂 | 浙江省教委副主任 |
| 曹福成 | 山西省教委主任 |
| 符鸿合 | 海南省教育厅厅长 |
| 韩保来 | 河北省石家庄市教委副主任 |
| 腾昭庆 | 山东省教委主任 |

《中国画鉴赏》编委会

主 编

郑 工 欧阳启名

编 撰 者

(以姓氏笔划为序)

云雪梅	付 平	刘海青	江水沐	吴宇华
陈建军	杨 萍	郑 工	郑 雷	赵亭人
席志新	谭 红	韩德明	裔 萼	

策 划

王 杰 康 鑫 梁羽龙

坚持三个面向
培养四有新人

为『新世纪教育知行书系』题

一九九八年七月柳斌



丹青入化
可居

