

古代名画赏析

郑奇 著



崇文出版社

古代名画赏析

郑奇 著

崇文出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

古代名画赏析 / 郑奇著. — 北京: 荣宝斋出版社,
2010.2

ISBN 978-7-5003-1127-0

I. ①古… II. ①郑… III. ①中国画—鉴赏—中国—
古代—文集 IV. ①J212.05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 158657 号

责任编辑: 孙志华 李 璟

审 读: 江金照

校 对: 王桂荷

责任印制: 孙 行 毕景滨

古代名画赏析

出版发行: 荣宝斋出版社

地 址: 北京市宣武区琉璃厂西街 19 号

邮 编: 100052

制版印刷: 北京三益印刷有限公司

开 本: 890 毫米 × 1240 毫米 1/32

印 张: 7

版 次: 2010 年 2 月第 1 版

印 次: 2010 年 2 月第 1 次印刷

印 数: 0001-3500

定 价: 50.00 元

序

徐湖平

中华民族悠久的历史为世界留下了无数宝贵财富，诸如中国书法、中国绘画、中国陶瓷、中国玉器、红木家具、文房四宝、铜器、钱币等等。但不是所有的中国人都认识自己民族的文化财富。不仅普通老百姓不知其然，即使专业人士，也只能懂得其中的一样或几样。加之近现代教育体制分文科、理工科两大阵营，理工科人士不了解中国传统文化艺术成为普遍现象。即使许多学习中文、中国哲学或工艺美术、舞台美术和西洋画的青年，也可能不懂中国传统艺术。这使得许多国宝、国粹离我们越来越远，越来越成为少数专家的专利而进入了象牙塔。

另一方面，社会物质经济高速发展，促使人类已经进入了精神经济时代，人们的精神需求越来越高。收藏热、鉴定热正在兴起。

传统文化与世俗生活的脱离，成为现代社会的一个突出矛盾。解决这一矛盾的办法之一应当是宣传与教育，让更多的人从常识开始，了解中国文化、中国艺术。

然而又一个矛盾出现了：真正研究中国文化、中国艺术的许多学者热衷于尖端性学术研究，很少参与普及性工作。而奋斗在普及性宣传教育第一线的工作者，有的人又不能深入堂奥，甚至其中少数人只能靠抄资料出书、出文章，一旦接触实际，就难免误人误己了。

我在南京博物院工作三十多年，一直主张知名专家写普及性文章，做传统文化的普及工作，这对弘扬民族传统文化是十分必要的。

本书作者郑奇是著名的美术史论家、画家，当代中青年学者中的佼佼者。他于1993年调入南京博物院，十年来，他以扎实的史论功底和深邃的审美眼光，经常深入库房研究古画原作，赏鉴水平也日见提升。

1998年，《江苏画刊》开设《博物馆藏》栏目，我让郑奇做专栏作者，每期介绍一幅古代名画。要求不仅具有专家的学术视野与视角，还要有一定

的普及性、知识性、可读性和趣味性。这对惯于引经据典长篇大论的郑先生也许是个新的天地。接受此任务之后，每篇文章动笔之先，他通常都是先去库房欣赏原作（这是许多美术史论家不具有的得天独厚的条件），找感觉，使自己激动起来（如同艺术创作一样），然后下笔一挥而就。因而写出的文章篇篇有真情实感，篇篇淋漓畅达，加之他本来具有的学术功底，因而基本做到了学术性与可读性相结合，理论与创作实践相结合。既不同于那些咬文嚼字的史料考据，更不同于那些一知半解、东抄西摘、隔靴搔痒之作，而是有血有肉、有情有味，或有独到的体会，或有精辟的见解，大多做到了深入浅出，无论专业或业余读者，读来都有可接受的东西，甚至令人兴味之至，拍案击节。

且从学术角度举几例以见一斑：

《如来最小弟，寂寥抱冬心》一文一开头总结“中国画家与佛教关系之密切，有四种类型”，不但观点新颖，而且阐述精辟，倘无对绘画史和佛教史两方面的深刻研究是断然总结不出来的。作者只用了一段文字概括，高屋建瓴，令人顿开心扉，留下难以磨灭的印象。

《狂·怪·苦·涩》一文开头云：“读徐渭的画，首先必须了解四点：第一，他是一位诗词歌赋、音乐戏曲、书法绘画、文艺理论，无所不通、无所不精、无所不开一代宗风的奇才、全才、大文豪。第二，他是一位胸怀大志、忧国忧民、驰骋疆场、奋勇杀敌的战士。第三，他是一位父母早亡、屡试不中、宦海沉浮、愤世嫉俗，乃至九度自杀、一朝入狱，于贫病交加中终老一生的不幸者。第四，他是一个神经濒临失常的狂怪之徒。”这样的总结不仅在美术史上是首次，而且将徐渭其人活生生展现，一气读来令人震撼，为下文欣赏徐渭作品的深层内涵作了极好的铺垫。全文感人肺腑，回肠荡气，看得出，作者读此画，写此文，其情感的冲动已不可自己，并把这种情感充分地抒写出来，传达给了读者。

《简论“四王”的艺术史地位》一文，对四王和四僧作了一个崭新角度的比较分析，得出一个公式：“天才+勤奋+富贵=四王；天才+刻苦+困窘

=四僧”，认为石涛“无法而法”“我自有我法”，“固然是天才的呐喊，但同样也是无可奈何的奋争，这本身也是无法而法”，因为他身居山林市井，无法像四王那样身居宫廷饱览古代名迹。由此，作者提出自己的观点，认为四王、四僧没有高低之分，只有阅历不同、风格不同而已。

《古人、造化与个性的熔铸》一文最后一句：“我论古书画藏品的价值高低判定有如下标准：1.时代远近；2.名气大小；3.破损程度；4.稀有程度；5.艺术价值。其中艺术价值又可包括典型性、代表性、资料性、审美性。”言简意赅，是作者多年鉴定的切身体会和经验总结，也完全可以写成长篇论文。《粗文精品》等文章，则又发挥了作者考证的能力，对史料进行梳理，有所发现，并纠正了前人的错误。《无款假冒郭熙，原是元人精品》一文则细致分析了元人与宋人笔法之异同，是作者鉴定字画的心得。

这些文章中最令人称道的还是赏析的深入和独到。这种深入和独到是由于作者真懂绘画，又真懂理论。诸如对陈老莲《吟梅图》和王原祁《乔柯修竹图》章法的分析，对唐寅《吹箫仕女图》和倪云林《丛篁古木图》笔法的分析，对《海青击鹄图》造型的分析，对不太知名的杜大绶《幽兰图》和程嘉燧《松石图》格调的分析，等等，都显示了作者锐利的目光，发前人所未发。我相信，这样的文章，对行内、行外、艺术家、理论家，都是有用的。

多年来，这样的文章已积累了几十篇，大多数都在《江苏画刊》发表过，个别发在其他杂志，也有的尚未发表过。后期的一部分文章由郑奇与学生赵启斌合作。是为序，特此说明。

目 录

醉人的田园牧歌

——读阎次平《四季牧牛图》·····1

上上之品出自然

——赏宋人《桃花鸳鸯图》·····6

黄公望及其《水阁清幽图》·····12

《松泉图》断想·····17

反者道之动 淡者浓之极

——读倪瓒及其《古木丛篁图》·····22

无款假冒郭熙 原是元人精品

——《雪溪晚渡图》辨析·····28

明人十二像册·····33

性宽笔厚论沈周

——兼评《溪山秋色图》·····40

古代仕女画的精绝之品

——唐寅《吹箫仕女图》赏析·····44

大写意画风的巨大嬗变

——陈淳《秋江清兴图》赏析·····49

“粗文”精品

——《雪山跨蹇图》考析·····55

漫从书法演画法

——读王铎《春晓观瀑图》·····63

高情逸趣大气象

——读谢时臣《春山对弈图》·····67

狂·怪·苦·涩

——徐渭《杂花图卷》赏析·····70

重读明代徐渭《杂花图卷》·····77

高古典雅论老莲

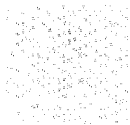
——《吟梅图》赏析·····81

蓝瑛的画格定位

——兼析《古树文禽图》·····88

袁尚统的《洞庭风浪图》·····92

古人、造化与个性的融铸	
——评董其昌及其《仿郭忠恕山水》·····	97
松、静、自然	
——程嘉燧《松石图》欣赏记·····	104
虽处幽林与穷谷 不以无人而不芳	
——明代杜大绶《幽兰图》赏析·····	109
海青击鹄图·····	116
赏石涛《狂壑晴岚图》·····	121
通天彻地山水屏·····	126
但将水木写精神	
——朱奎《水木清华图》赏析·····	133
但从天都歌翠微	
——浙江《天都峰图》赏析·····	136
髡残《烟云楼阁图》赏析·····	139
简论“四王”的艺术史地位	
——兼赏王时敏《夏山飞瀑图》·····	144
漫成归来赋 长忆《积雪图》·····	151
简淡厚重 空灵深远	
——读查士标《竹暗泉声图》·····	156
静生慧 净生辉	
——读龚贤《夏山过雨图》·····	161
静故了群动	
——读《千岩万壑图卷》·····	166
王原祁及其《乔柯修竹图》·····	172
如来最小弟 寂寥抱冬心	
——赏金农及其《玉壶春色图》·····	182
延续了八百年的创作构思	
——华岳《松泉图》的学术定位·····	189
漫议吾家板桥居士	
——兼赏《竹石图》·····	197
古代工笔山水的“最后”一幅杰作	
——袁耀《阿房宫图》赏析·····	202
任伯年及其《沙馥像》·····	208
撒手人寰留余辉	
——虚谷《枇杷图》赏析·····	214



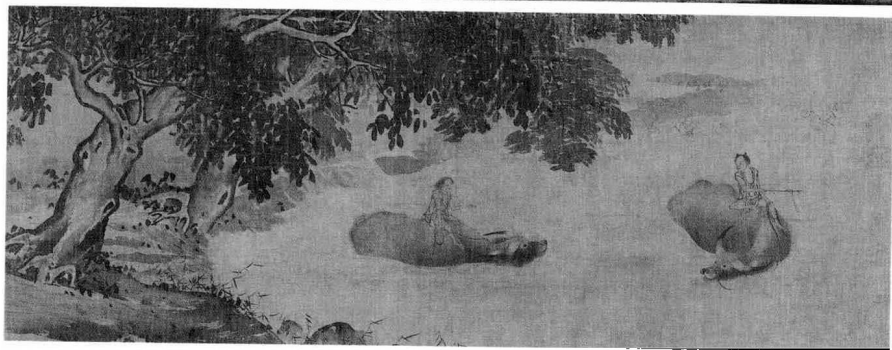
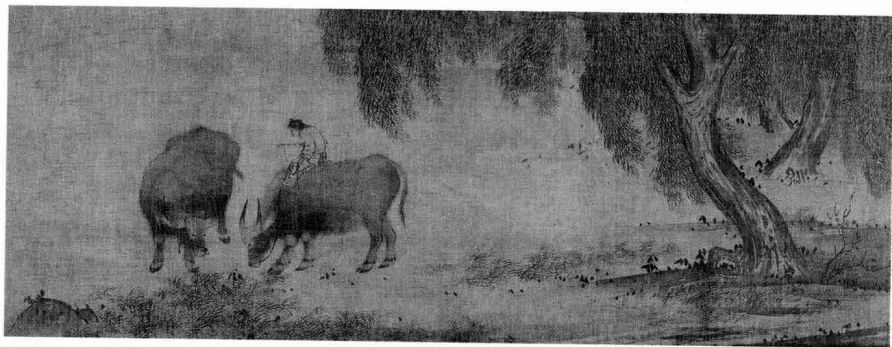
醉人的田园牧歌

——读阎次平《四季牧牛图》

中华民族是一个自给自足的农耕民族，中国文化的一切特征，归根结底，无不系结在农耕这一背景之上。中国地大物博，一年四季，风调雨顺，从而产生了天性喜爱和平的人文心理。万里长城的构筑，足见这个民族生性不爱进攻、掠夺，讨厌人家来掠夺，喜欢以防御作为保家卫国、处理民族矛盾的基本手法。而在自己的日常生活中，则崇尚那种与天地同参，与自然为伍，安宁无忧、自闲自适的田园牧歌式的理想生活。这种追求，导致中国文学史上产生了山水诗、田园诗，绘画史上则产生了作为中国画的山水画和作为山水画之补充的田园风俗画。

南宋阎次平的《四季牧牛图》是一幅典型的田园风俗画。

阎次平为北宋末年画家阎仲之子。南宋孝宗隆兴初年，进画图称旨，补将仕郎，任画院祗候。善画山水人物，尤工于画牛。画史记载他“仿佛李唐而迹不逮意”。李唐为南宋四大家之首，是一位具有堂堂正气的爱国画家。他于北宋沦陷、南宋偏安之际，画过许多复国题材的人物画，也画过大量山水和不少《牧牛图》。总的说来，李唐的画有一股刚正之气，无论内容或者笔调，现存画迹皆可以为证。李唐是由北宋入南宋的画家，心灵的伤口正在流血，亡国的痛楚记忆犹新。然而南宋的统治者满足于苟安江南，竭力将知识分子的思想导向麻痹、闲适，宫廷画院成为粉饰太平的机构。加之江南一隅确也是够迷人的，尽管偏安，毕竟歌舞升平。繁华的景象与民族爱好和平的深层心理有某种契合，统治者的苟安与文人逃避现实、崇尚自然的精神也有某种契合，因此出现了南宋特有的所谓“马一角”“夏半边”的世外桃源式的山水画。这些绘画，用李泽厚的话说，一是注重细节的忠实，二是注重诗意。它不同于六朝门阀士族的开拓进取型的政治性质的“退避”，而是一种“社会性的退避”，“一种满足于既得利益，希望长久保持和固定，从而将整个封建



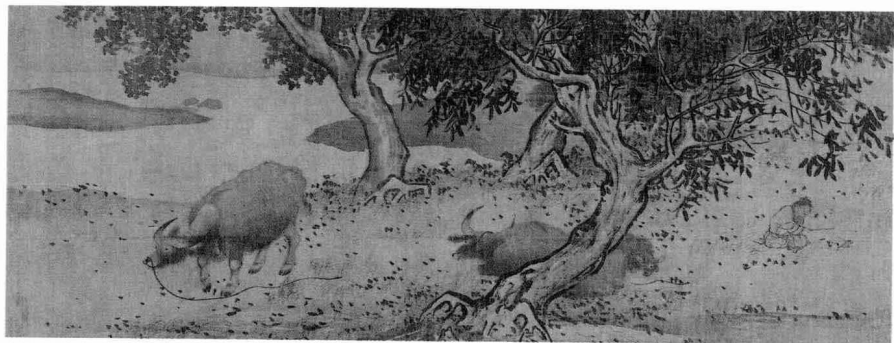
南宋 阎次平 四季牧牛图 绢本 35.5cm × 89cm (每幅)

农村理想化、牧歌化的生活、心情、思绪和观念”(《美的历程》)表现出来,这种观念具有更大的普遍性意义。阎次平的画“仿佛李唐而迹不逮意”,我想便在于阎次平的时代已失去了李唐的血气,转向了一种暗合民族深层心理的纯然的审美追求了。

因此,讨论美术史,我们也不能处处离不开政治背景。这里我们暂且从纯审美角度欣赏一下《四季牧牛图》,它的确是无比地醉人。如同上好的佳酿,令人闻香下马,饮之不感刺激,不知不觉中,已经舒舒服服地醉倒了。

《四季牧牛图》一共四幅,合裱为一卷。

第一幅为《春牧图》,一望无际的平原,牧草青青,柔嫩滋润,两头牛相对低头吃草,神情温顺而悠然,一牧童骑于牛背之上,左手执绳,右手握鞭,凝神静观牛吃草的神态,天朴而又纯真。三棵垂柳由远而近呈左右开合之势,和煦的春风吹动柳条轻轻地飘拂。牛用细笔画出,根根毫毛毕现。草用细线



(左上为春牧图、左下为夏牧图、右上为秋牧图、右下为冬牧图)

笔笔写来，流畅柔和。柳叶亦用较小的笔触片片撇出，茂密而秀润。渲染的整体把握恰到好处，使一切细笔细而不碎。牛的身姿一为侧面，一为正面，正面之牛透视感极强，充分显示了画家的写实能力。人物线条简练概括，见笔见神。柳树主干用较粗的线条，见质见体。从牛毛、人面、衣纹到青草、柳叶、树干……采用了由细到粗的各种笔法，自然过渡而又相互衬托，一切又都显得自自然然，使画面洋溢着惠风和畅、自由自在的舒适之感，具有一种说不出的吸引人的力量，使人一见而动情，再见而倾心，直醉倒于农家天朴自然的风光中，杂念全消，忘却今夕何夕矣。

第二幅《夏牧图》，两个牧童各骑一头牛过河，一前一后，互相呼应。河水清清，荡漾着涟漪。夏天燥热，水牛喜欢沐浴于水中，情节的选择十分典型。牛在水中的姿态又与《春牧图》中岸上的姿态形成鲜明的对照，以增强生动的情趣。岸边两棵阔叶树用大笔点叶，郁郁苍苍。水边小草用细线勾成，

姿态张扬舒展，虽小而生机勃勃。坡岸用大斧劈皴，水墨淋漓。画面既突现出夏景的浓烈与奔放，又于浓阴翠盖之下，池塘戏水之中，流露出夏日纳凉的美满与闲适，依然是农家的自足自适之情。

第三幅《秋牧图》，树木位于画面的中部，由中间向左右开散，树叶画得松散摇落，满地飘零，近景一棵大树的背后，“母子”二牛互相依偎，卧地休息，正在享受“天伦”之乐，大树的遮挡使此二牛半隐半现，更增添了闲憩的气氛。另一头公牛自由自在，在附近溜达。缰绳散开，牛完全解放。牧童正坐地戏玩蟾蜍，聚精会神，旁若无人。远处一泓清流，波平如镜，与近景堤岸上散落的木叶和秋风中飘动的野草形成虚虚实实的对比，全画充满天趣，轻松萧散。使得观者几欲走近，与画中众生共享这天籁之美。

第四幅《冬牧图》，河水冰封，大地雪盖，寒风吹动柳枝当空飞舞，两头牛并肩而走，牧童身着蓑衣，紧缩头颈，伏于牛背，活像一只刺猬，顶风冒雪归去。画面一派肃杀。画法上，坡岸用一长线横贯画幅左右，增强了画面的整体感，突出了寒荒的气氛。水面用淡墨染出冰光，坡岸亮出雪影，雪影之中用重墨画牛与人物，以水衬岸，以岸衬牛与人物，明暗交错，互相烘托，手法十分妙。两头牛和一个牧童，三者互相依偎，缩成一团，更增强了寒冷之感。左下斧劈皴坡石，既与右边水牛取得构图的均衡，同时也使一片空白的雪地增加了变化。图画还是那么美，画家的笔墨还是那么一丝不苟，无可挑剔，然而画面意境由醉人变成了动人，变成了感人，令人遐思万千，不胜感慨之至。啊！冰天雪地，四季的尾声，生命的强音，美则美矣，但不胜严寒。好在冬去便是春来，周而复始是自然的规律……

四幅画，春融怡、夏蓊郁、秋萧散、冬肃杀，前者醉人而后者感人，各种细节的真实生动，构成了总体的清新自然，观之令人流连忘返，寻味无尽。

中国画史上画牛的大家有作品传世者，唐有韩滉《五牛图》，北宋有祁序《江山放牧图》，南宋有李迪《风雨牧归图》和阎次平《四季牧牛图》。中国人是应该画好牛的，农耕民族，牛是人的得力助手，因而也是丰足的象征，何况田园牧歌的情趣更是美的理想境界。这样说来，古代画牛的作品真是太少

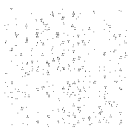
了。韩滉《五牛图》竭尽生动之致，但画的是五头牛的“肖像”，未将牛置于大自然之中去描写。祁序《江山放牧图》画十几头水牛，在众多牧童的照看下，在辽阔的草地吃草、饮水，因场面较大，牛显得不够突出，画面略显松散。李迪的《风雨牧归图》是无比精湛的杰作，幅面又较大，水平决不亚于阎次平。但李迪只存一幅画两头牛，怎比得上阎次平四幅画九头牛，竭尽春夏秋冬，寒来暑往，牝牡老幼，行走坐卧，各种生姿情态跃然纸上，它是一首完整的自然的赞歌，是牛的赞歌、农耕生活的赞歌。诚然，画家的主旨未必是在赞美劳动人民，它不过是封建的世俗的地主阶级的审美理想的一种寄托，但我们透过阶级的属性，还是看到了一种超越阶级的人性共同的美。

文化和艺术，本来就是人类众生的共同财富。

如此说来，李唐的堂堂正气固然值得我们敬仰和颂扬，而阎次平的超脱恐怕也不尽是一种粉饰，为什么不可以看成是看破世情、平等天下、和谐于自然的至善至美的精神境界呢？

2000年3月16日

（原载《江苏画刊》2000年第8期）



上上之品出自然

——赏宋人《桃花鸳鸯图》

一

唐代张彦远《历代名画记》提出绘画品评标准是：“失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也而成谨细。自然者为上品之上，神者为上品之中，妙者为上品之下，精者为中品之上，谨而细者为中品之中。”为使这段话一目了然，可列为下表：

一等品：自然之品——上上之品；

二等品：神品——上中之品；

三等品：妙品——上下之品；

四等品：精品——中上之品；

五等品：谨细之品——中中之品。

五等以下，即中下、下上、下中与下下之品，皆不入品鉴之列矣。

这一品评标准上承老庄哲学和魏晋玄学，下启宋元明清历代绘画鉴赏宗风，虽后来的标准乃至概念术语常常小有变化，而“自然”为上上之品，这一最高境界的品评标准基本未变。从这一角度看，宋代中国画占居了中国绘画史的一个峰巅，它如同商周青铜器、唐代诗歌、明清小说等一样，树立了前无古人、后无来者的艺术典范。

二

这里介绍一幅南宋佚名工笔花鸟画《桃花鸳鸯图》。此图绢本，纵105.3厘米，横49厘米。它曾为明代项氏天籁阁、蕉林梁相国先后收藏，近代曾入吴湖帆先生之手，新中国建国后为南博所征集、珍藏。吴湖帆对此画评价极



南宋 佚名 桃花鸳鸯图 绢本 105.3cm x 49cm

高，认为“恐世传徐、黄真迹不是过也”“崔白、赵昌而外殆无可及，洵古美术中无上神品也。据故宫贮藏宋人名迹之富，能如此精美绝伦，亦不数见耳”。并疑是清代高士奇《江村消夏录》记载过的黄居寀《桃花临陂图》被截割后的残本或临本。凡此种种，足见此画之无比珍贵！

画面上部，桃花数枝，从花心到花瓣、花托、树叶、树枝，阴阳向背、卷曲伸展，每一细部都表现得无比逼真、生动。哪怕是极小的花朵、花托，敷色都能做到从里到外、从明到暗、从冷色到暖色，渐次变化，微妙过渡。细细观赏，真如同活生生的桃花呈现眼前，似乎伸手可摘，而又不忍下手。画面下部，画一对鸳鸯停憩岸边，雌者曲颈向后梳理羽毛，雄者盱立向前，与雌者身姿前后并列而面目相对。鸳鸯的羽毛、嘴、眼、爪，以极为工细的线条画出，再敷以明丽的色彩，直至色彩湮没了线条，活生生的鸳鸯跃然绢素之上，光泽照人。画面右下方画水边草花，草为陈年野草，长长的隔年老叶虽已枯黄，而根部已露出黄绿色的新生嫩叶。花为新生野花，叶绿花白，皆以粉色敷染，颜色虽浓厚但色相沉着，既增添了画面的野趣生气，又起到了很好的衬托作用。画面章法上，野草向左上伸展，桃花向左下出枝，皆指向鸳鸯，使鸳鸯成为视觉中心。色彩上，对比最强烈、最丰富、最艳丽的是鸳鸯，其次是桃花，复次是野草杂花。整个画面洋溢着春天的气息，明丽而又宁静，妩媚而又雅致。

这幅画的线条勾勒在观赏者的眼中并不突出。但有无线条，线条的骨力如何，对画面的效果仍是关系重大的。有优良的骨法用笔垫底，线条之上再用颜色覆盖，画面形象会显得厚实、饱满、劲健。假如没有骨法用笔，直接以色彩敷染，形象便会显得柔弱飘薄。因此，中国工笔花鸟画中，哪怕最终以色彩湮没了线条，而最初的线条仍然为画家们高度重视。

宋代花鸟画主要有两种画法：一种是以墨线为主，见笔见墨，不敷色彩，或即使敷色，色彩仍居于次要地位，画面洋溢着一种潇洒野逸之气；另一种便是以骨线垫底，色彩覆盖其上，浓重而艳丽，表面几乎不见骨线。也就是说两种方法都离不开骨法用笔，不过是一隐一显罢了。早在五代时期的“黄

家富贵，徐熙野逸”，大致代表了这两种风格的成熟。宋徽宗宣和画院时期，这两种风格进一步发展，并一直延续至南宋画院，基本没有变化。当然，若论宋代绘画史，这一问题还有点复杂，诸如：山水、人物至南宋一变，花鸟画风却未变；徐熙画风本属在野文人画风，而北宋院体，尤其是宋徽宗本人照样吸收了他的画法；此外，两种主要画法之外，又有苏轼、文同墨竹，杨无咎墨梅等写意画法，当时习惯不列在花鸟范围内，今天则可视作宋代花鸟的又一画派；且记载中还有没骨画法等。

这里需要注意的是，《桃花鸳鸯图》将宋代野逸、富贵两种主要的画法融于一体了。水边野草以长线提劲双钩的率意为能事，敷色疏淡；桃树枝则以短线按劲双钩的顿挫、转折为特征，手法趋于工致；桃花则以十分精细的游丝线条勾描；鸳鸯则几乎是只见颜色不见线条，即线条完全被颜色覆盖了。同一幅画上，线条和色彩的强弱，有一个相反相成的节奏韵律。

色彩：强→弱

1.鸳鸯，2.桃花，3.桃枝，4.野草；

线条：强→弱

1.野草，2.桃枝，3.桃花，4.鸳鸯。

这种铺排既加强了主次对比，又与物象的生态特征完全吻合。例如：枯黄的野草，不以率意的墨线不足以表现其枯与野；桃枝倘不以顿挫有致的线条则不足以表现其疤疤节节和挺健伸展的姿态；桃花的用线倘不柔细，则不能显其娇媚；鸳鸯倘不以重色覆盖，则不能显其光彩。画法风格上，虽有野逸的笔法，但并不荒疏；整体富丽而又不媚俗，一种大雅静谧之气令人心荡神怡。无论从笔、从色、从形、从质、从神、从韵、从章法、从境界，处处天衣无缝，恰到好处。

三

值得注意的是，宋人花鸟，无论采用何种画法，都以骨法用笔为基础，