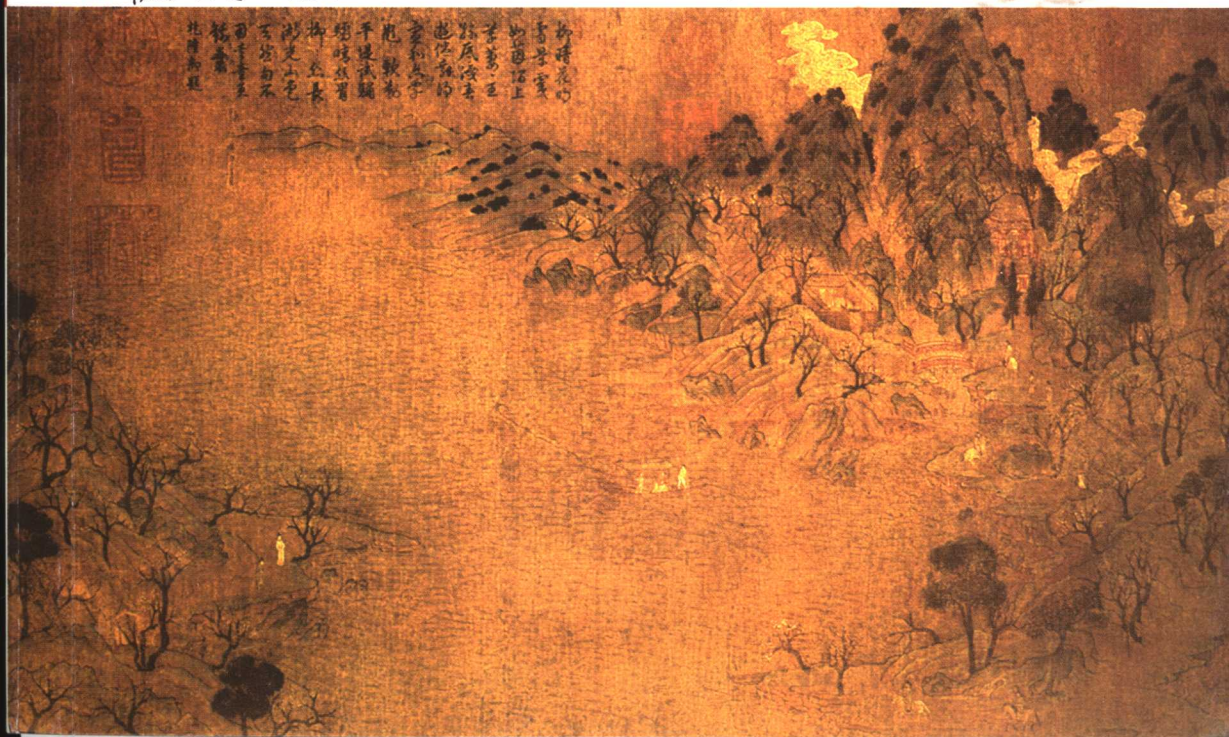


名作的中国绘画史

【江 宏 著】

復旦大學出版社



名作的中國繪畫史

江宏自書



復旦大學出版社



《名作的中国绘画史》 10 外反

图书在版编目(CIP)数据

名作的中国绘画史/江宏著. —上海:复旦大学出版社,2006.9
ISBN 7-309-05090-8

I. 名… II. 江… III. 绘画史-中国 IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 081920 号

名作的中国绘画史

江 宏 著

出版发行 复旦大学出版社 上海市国权路 579 号 邮编 200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65118853(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 陈麦青
装帧设计 孙 曙
总 编 辑 高若海
出 品 人 贺圣遂

印 刷 上海肖华印务有限公司
开 本 787×960 1/16
印 张 19.75 插页 2
字 数 348 千
版 次 2006 年 9 月第一版第一次印刷
印 数 1—5 100

书 号 ISBN 7-309-05090-8/J·88
定 价 35.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

责任编辑 陈麦青

封面装帧 孙 曙

目 录

第一章	龙形凤态	/ 1
第二章	大汉雄风	/ 9
第三章	传神阿堵	/ 19
第四章	气韵生动	/ 29
第五章	北朝风情	/ 39
第六章	构兹云岭	/ 49
第七章	吴带当风	/ 59
第八章	精彩纷呈	/ 69
第九章	徐黄异体	/ 81
第十章	乱世闲庭	/ 93
第十一章	外师造化(上)	/ 101
第十二章	外师造化(下)	/ 109
第十三章	行云流水	/ 121
第十四章	林泉高致	/ 131
第十五章	院墙内外	/ 141
第十六章	墨兴琳琅	/ 155
第十七章	简繁入微	/ 165

第十八章	借古开今	/ 173
第十九章	墨花墨禽	/ 183
第二十章	中得心源(上)	/ 193
第二十一章	中得心源(下)	/ 205
第二十二章	古道瘦马	/ 217
第二十三章	又见院体	/ 227
第二十四章	山水吴音	/ 237
第二十五章	神逸争胜	/ 251
第二十六章	人情时风	/ 261
第二十七章	老调重弹	/ 271
第二十八章	别开生面	/ 281
第二十九章	狂怪求趣	/ 293
第三十章	海纳百川	/ 303

第一章 龙形凤态

远古留下的事迹太少,而我们想知道的又太多。于是学者的探究就如解谜一样,在多少神秘的期待里找出令人信服的答案。

绘画是人类最早的艺术活动之一。说它源于生产成果的记录,或是对收获的期望;说它是精神的寄托,或是闲暇时的消遣、游戏,都有着很充分的理由,但对于祖先留下的实实在在的迹象,却只能够当成谜来作猜测了。

中国早期的绘画,有迹可寻的大都存于陶器上,再就是岩画,虽然颇具绘画因素,但与我们习以为常的毛笔在绢本、纸本、壁上的作品还有一定的差距,这差距便是时代的标识,便是源和流关系的标识。

1949年,长沙陈家大山楚墓出土了一幅完整的帛画,这可以说是中国绘画史的一件惊天动地的大事,它令所谓的“卷轴画”的源头,前移到了战国。1974年,长沙子弹库楚墓又出土了另一幅帛画。这两幅帛画,是迄今存世最早的“卷轴画”。

陈家大山楚墓出土的帛画,画的是妇女的侧面立像,左上方还有一龙一凤。画面并不复杂,复杂的是怎样理解画面,一下子引来了专家们的长篇大论,甚至撩起古史研究的巨擘郭沫若的兴趣。郭沫若认为画中的龙仅一足,应称作夔,是恶的象征,而凤则代表了善,画的意义为善恶的斗争,郭作诗云:“长沙帛画图,灵凤斗恶奴;善者何矫健,至今德不孤。”再看看图,凤大龙小,凤昂首阔步,龙蜷缩一隅;人在凤下,形象上站在凤的一边,似乎顺理成章地在道义上也站在凤的一边。郭沫若到底是名家巨眼,解释得头头是道。后来有人不同意此说,以古代青铜器图案的龙纹大都为侧面描写,画一足很正常,与夔不相干,图是龙凤引魂升天的意思。中国绘画史专家王伯敏则指出,龙本来是双足,出土时左侧已经残破,故未见,龙非夔,龙凤引道升天,可见之于屈原的诗文。所以这幅帛画,一度曾名为《人物夔凤图》,现唤作《龙凤人物图》,不想介入龙夔之争者,则称《妇女立像》。

公说婆说,也许都有理;孰是孰非,其实也无关紧要。我们所关注的,是画的本身——画的表现意识和表现手段,即当时的绘画审美层面和绘画技术层



战国帛画《龙凤人物图》

面上的问题。

绘画技术,包括造型、线条、色彩、构图诸方面因素,它是绘画审美的具体反映;而绘画审美达到何等层次,技术往往是先决条件。在中国绘画的草创期和上升期,每一次技术的进步,都会带动审美的变迁。

评论《龙凤人物图》,几乎无一例外地说到它造型的准确程度、表情的生动程度,至于究竟如何准确、如何生动,就语焉不详了。根据现有的资料,我们把这幅战国帛画定性为中国绘画写实的祖本,就是基于该图人物造型的准确程度和生动程度。

这程度是比较而来的。另外,此图的人物形象反映了当时楚国的时尚,如细腰、高髻等,也为写实反映时代的风貌,留存了最初的征状。

《龙凤人物图》的妇女造型、比例大体准确,且肃穆、虔诚的表情也准确无误。脸部的眉、眼、鼻、嘴、额、颊、下巴、颈项一应俱全,手部的描写虽不及脸部精确,但双手合十之态,与身体的微俯状,连缀成一个动作的整体,呼应关系明确,发、发髻和脸用黑白分割,线、块互映,自然而生动,衣服也用黑白分割,并绘有花纹图案,显得统一和谐。这些造型都靠线条来完成,仔细观察,便会发现线条之间的差异,画脸庞的线条较为光洁,对脸部皮肉骨相的质感把握很是到位,表现质感,是一种写实的光芒,中国绘画用线条作万试万灵的表现手段,在传达质的感觉方面,也许不如西方的写实绘画,但直通心灵的线条似乎可以以最简捷的线路,通达被描绘对象的本质处。中国绘画的神奇,是因为线条的神奇,而线条的神奇,则在于千变万化,得之于心,应之于手。初露头角的毛笔

线条,就已经在区分质感了,着实令人惊喜。《龙凤人物图》是个开端,无论精微还是粗疏,都是写实意识带动下的尝试,脸部描绘的精确,却显出手部描绘的生拙,手的描绘和脸大相径庭,草率得有些漫不经心,看来是力不从心。中国的人物画,历来重视脸部的表情,约六百年后的“传神写照,正在阿堵之中”理论,此图当是先期之声。衣服的线条就有些粗细的分别,运笔也相对放松,略见起伏的姿态,花纹图案,更是随手勾画,可吮咀出一些笔的意趣来。

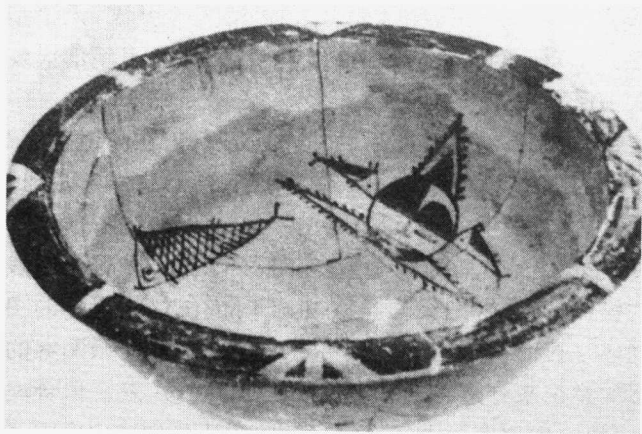
一龙一凤的描绘,尽管处处有生动的影子伴随,也尽管有同样出色的线条,可总摆脱不了图案的模式;又尽管妇女的立像,也不时闪出这样那样的图案痕迹,但它的写实倾向还是显而易见的。其最可贵的地方是在一派图案的世界中,以星星点点的写实意识来打造写实技巧,这技巧的稚嫩,是合情合理的,惟其稚嫩,才有奔向成熟老到的发展空间;惟其稚嫩,才让我们感到中国画的写实意识和技巧的滥觞。

于是,从《龙凤人物图》开始,在它的周围,收拾有关绘画的信息,再上溯去看更远更古的绘画,通过它们之间的关系、差别、变化,来勾勒远古绘画的概貌。

《龙凤人物图》,应是战国晚期的作品。彼时,灿烂的青铜文化正逐步衰弱,然而,青铜文化的影响,却无处不在。《龙凤人物图》作为绘画作品,显然与铸刻的青铜器不同,但绘画的造型,和青铜器上纹饰的造型,又显然可以享用同一技术资源,而当时的绘画,不可能绕过青铜文化去和新石器时代的彩陶画接轨,也不可能无依无傍地自由行事。因此,它惟一的技术资源,就是青铜纹饰的形象或者有具体自然形象的青铜器。青铜器的设计者,是造型的高手,是刻画的大师,当无疑问。所以,青铜器的设计者,作为画家的种子,在青铜器上开花结果,已经有了且善且美的辉煌成绩,这种子随着青铜器的隐退,在绢素绫帛上扎根,是顺理成章的事。《龙凤人物图》所呈现的青铜气息,正说明了绘画是从青铜器里脱胎而来的。

刚刚露头的写实绘画,出自成熟的青铜造型,其情形真是有点尴尬——一面是襁褓里的新生叫喊,一面却是老气横秋的装腔作势,新旧交替,总会有捉襟见肘的窘态,但写实绘画受惠于青铜造型,青铜造型正不遗余力地扶植写实绘画,应是不争的事实。

且不说龙凤两物的完全青铜造型格局,也不说龙凤和人物的空间关系处理的装饰性构思,单从妇女立像的侧面描写,就表明了写实绘画的第一步,还一应青铜造型的规范,甚至还在远古的造型形态上徘徊。远古的造型形态,曾极其出色地表现出我们祖先对自然形象特征的概括能力,这种概括能力集中



人面鱼纹彩绘陶画

在中国古文字正、侧面的表现形象上,这些古文字实在是绘画造型观念的一个缩影,以金文为例,如人,金文作,活脱脱一个人身的侧面形象;再如马,金文作,马的侧面形象逼真;如虎,金文作,侧面形象生动;

如象,金文作,侧面形象惟妙惟肖;鹿,金文作,侧面、正面均与鹿形象化;如牛,金文作,正面形象无可挑剔;如羊,金文作,正面、背面形象均无误。这些象形文字都是从绘画形象上简化、概括来的,它表达了我们祖先在造型上的智慧。正、侧面的表现形象基于写实性,人字尚能作正面,而马、象、虎要取正面就没法亮出特征来;同样,牛、羊要是考虑侧面的话,也是无从措手的。

中国文字的原始形态脱胎于图画,就是图的缩影,高度概括的形象。中国原始文字的演变和发展,是形象的概括不断简练和逐步摆脱形象特征的过程。然而,作为文字源头的图画正与之相反,它的演变和发展,却在不断地趋繁、趋复杂,不断地向形象特征的真实和细节的真实方面深入。

陕西省华县柳子镇遗址出土的鸟纹陶画,鸟的形象简括,或飞或栖的姿态,很见生动。河南省陕县庙底沟遗址出土的蟾蜍纹陶画,也是简括而生动的作品。前者画侧面,后者取俯视面,都抓住了形象的基本特征,表现手段单一的原始绘画,表现理念也极其单一,它几乎没有选择余地。形象的主要部件成为描绘的重点,如鸟和蟾蜍的头、身、尾、腿,不用考虑其他细枝末节,不用面面俱到,只要表达出了这些特征,则是画无不肖,像又无不生动了。

陕西省西安市半坡遗址出土的“人面鱼纹”陶画,正面人面左右分布匀称,鱼作三角形。这种几何形的形象,带有明显的图案装饰趣味,比前面的鸟和蟾蜍,用绘画发展的眼光来看,是一大进步。柳子镇的鸟、庙底沟的蟾蜍,未具图案意识,却完全依靠圆的基本形状,应该看作是几何形描绘的雏形。掌握了几

何形描象绘物的技巧,便踏入了原始绘画的另一个层次——具有较为规整模式的图案阶段。它代表了原始初民观念的统一。青海省大通县上孙家寨墓地出土的“舞蹈”陶画,牵手踏歌起舞的人群,排列整齐,形象划一,气氛热烈,颇具写实的舞蹈者,串联成行,构成图案,微微的曲线和似柳叶的斜纹,将三组舞蹈队列阻隔,使整个陶盆内壁的图案性更强。我们在这里看到了比较娴熟的描绘技巧,看到了绘画另一要素——构图的原始风貌,看到了居单纯描绘之上,运筹单纯描绘的画家智慧——匠心。

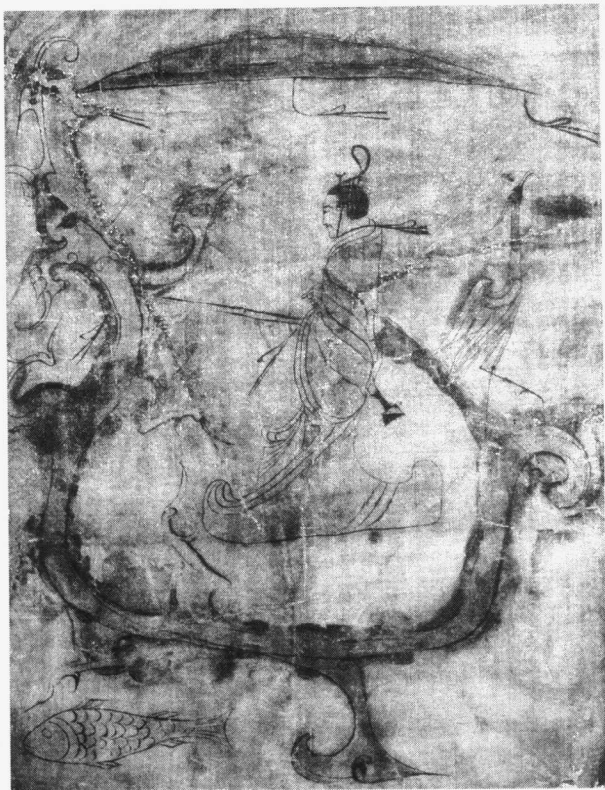
绘画走入图案,看上去似乎和写实的发展方向不符。殊不知,原始绘画的图案化,正是写实的酝酿阶段。它收拾了零星的小股写实,使之规范化,锤炼了形象的变异能力,重要的是:它通过图案,展现和传播了绘画审美,让绘画心安理得地进入社会生活。一个器皿,和此后的一座壁,一面绢,一张纸一样,成为画家挥洒的空间,小小的方寸之地,容纳了宇宙天人万物之象,其上的作品,便是一个个流动的画展。

最值得注意的是:新石器时代陶画的单线勾描形式,代代相承,始终不渝地坚持着。从陶画的线条来看,当时的绘画工具,一定是有笔尖、笔肚的锥形笔,和现在的毛笔如出一辙。1954年长沙左家公山战国墓出土的毛笔,已具成熟的书写绘画功能。此后二三千年,绘画的变迁不甚巨大,工具也不至于有太大的出入,毛笔在中国绘画舞台上的重要角色,自始至终没有改变,而中国绘画最基本、最重要的因素——线条,却成为发展的主导力量,它关注形象,畅达心灵,完善写实技巧,控制审美意识;它左右逢源,出神入化,功莫大焉。

原始陶画的线条率直、旷放,是后世写意画的源头;青铜纹饰的线条细密精致,一丝不苟,很有些工笔画的意思。它的技巧性,远高于陶画。通过刚才的前瞻,窥管蠡测地了解了原始绘画。现在再把目光移到战国帛画。《龙凤人物图》的青铜气息未脱,传递了绘画正从装饰图案里挣扎出来走向写实的信息。其意义重大,它宣告了绘画一个大时代的结束和另一个大时代的开始。

无独有偶,在《龙凤人物图》出土二十四年后,1973年,湖南省长沙市子弹库楚墓出土了同一类型的帛画,画的主人公是位男子,佩剑执缰御龙,被命名为《人物御龙图》,该图的男子,装束高贵,神情自若,风度不凡,有着显赫的身份。龙昂头翘尾,龙身自左向右,呈“U”型横贯画面,作行走飞腾的姿态;男子头上有舆盖,龙尾站立涉禽,左下角是一条鲤鱼,明明白白地表现了主人公御龙升天的主题。

《人物御龙图》和《龙凤人物图》相比,要成熟得多。《龙凤人物图》的妇人双手合十,是祈求升天,被动地指望龙凤的指引;而《人物御龙图》,则旨在驾



战国帛画《人物御龙图》

驭,主动地指挥龙腾升天,如果不是男女有别的话,《人物御龙图》立意要更进一步。《龙凤人物图》的妇人表情严肃,流于标准化;而《人物御龙图》男子的表情,颇堪把玩,画家在人物神采的生动上作了努力。《龙凤人物图》中,人和龙凤的关系生硬,有游离之嫌,而《人物御龙图》则人龙一体,人御龙的主从关系明确,在空间处理上,正在向写实靠近。《人物御龙图》用飘带的方向展示了乘风升腾的气氛,体现了画家的构思。另外,线条的老练程度和状物的精

确程度以及线条对写实的探索,都有了长进。

这些长进尽管很小,但一眼即能辨出,图画是给人看的,观众也是制约和制造审美的一个因素。战国时期人们习惯于“青铜审美”,楚国的漆器相当绚丽,也还依从“青铜审美”,而楚国青铜器的绚丽,又无疑在接纳着漆器的特色。两幅出土的帛画,楚风浓郁,是基于楚人的审美习惯,又与青铜纹饰若即若离,也是基于时代的审美习惯。然而,画家画着给人看的图画,如果一味服从、顺应观众的眼光,发展就无从说起;更重要的是服从、顺应发展的要求,用发展的眼光,去改变观众的眼光,用新的审美,去超越旧的审美。处于新、旧交替时代的画家,能触及新审美的、能大胆去表现新审美的,就会有不朽的贡献。早期的画家多未留下名字,而正是这些众多才气横溢、敢于创造的无名氏画家,推动了绘画发展的进程。两幅战国帛画的作者名已不存,但这丝毫没有影响它在中国绘画史上的不朽地位。

第二章 大汉雄风

形象的准确,是绘画的基本要求,要达到这个基本要求,有一段很长的路。

原始绘画,多为零星的形象。后来集零星为群像,是绘画能力的提高,也是服从于日益成熟的图案形制的需要。

绘画坚定不移地追求形象的准确,也即不断地在写实性上攀登,力图和眼见到的实际形象贴近。因此,绘画走出图案意识,用形象的真实去表现社会生活中的人与事,无疑是进入写实殿堂的敲门砖。

1957年出土的河南省洛阳市老城西北烧沟村61号汉墓的壁画,让人看到了中国绘画写实的曙光。

洛阳烧沟村61号汉墓室内的壁画很丰富,最引人注目的是长卷式的历史故事图。楣额上画的“二桃杀三士”的故事,和“赵氏孤儿”的故事相连;墓后室绘的是“鸿门宴”的故事。

画历史故事,其意义或为歌功颂德,或是劝善警世,都属于“成教化,助人伦”一类,这是早期人物画思想意境上的共同特点。当绘画沉浸在神话传说和升天幻想之中时,当绘画津津乐道于龙凤蛇龟和日月星辰时,绘画已经能够用形象以及形象的组合,来表达较复杂的想法,这些形象纵使出自日常所见,但构成的意境,却虚无缥缈。这意境令人崇敬,令人虔诚,却又有谁能触摸、能感受、能有无穷的回味呢?原始先民创作的《舞蹈图》(青海省大通县上孙家寨出土的彩陶)、《祭牛图》(云南省沧源县岩画)、《狩猎图》(内蒙古阴山西里地哈日山顶岩画)、《射羊图》(新疆皮山县桑株岩画),在中国绘画的源头里,已经出现了写实性的端倪。烧沟村61号汉墓的历史故事壁画,对中国绘画史来说,确如平地响雷,有些突兀,但并不是没有渊源,也不是没有与之衔接的痕迹。前章所述的西汉帛画,升天的幻想里,已注入了人情味;陕西省咸阳市秦都三号宫殿遗址出土的壁画《仪仗图》、《车骑人物图》,人马的威仪,象征皇权,也有人情的一面,这种车马形式,入汉后很是普遍。绘画以人为本的写实状况,正隐隐约约在闪光。

洛阳烧沟村61号汉墓壁画,是西汉晚期的作品,鲜明的表现手法,尤其是