

主编◎邵洛羊
副主编◎王克文 徐建融

中國名畫鑒賞辭典

新編本

上冊

ZHONGGUO
MINGHUA
JIANSHANG
CIDIAN

上海辞书出版社

中國名畫家全集



中國名畫鑒賞辭典

新編本

上冊

ZHONGGUO
MINGHUA &
HANSIANG
CIDIAN

上海辞书出版社

主 编 邵洛羊

副 主 编 王克文 徐建融

编 委 (以姓氏笔画为序)

王克文

张晓敏

邵洛羊

祝振玉

徐建融

唐克敏

康 萍

责任编辑 康 萍

装帧设计 姜 明

汪 溪

封面设计 樊 琳

封面题签 刘海粟

附原《中国名画鉴赏辞典》编委会名单：

顾 问 （以姓氏笔画为序，下同）

王伯敏 王朝闻 方 闻 刘海粟 李铸晋 杨仁恺 张安治
饶宗颐 徐邦达 唐 云 阎丽川 谢稚柳 程十发

主 编 伍蠡甫

副 主 编 邵洛羊

编 委 丁羲元 王克文 卢辅圣 伍蠡甫 杨 新 严庆龙 吴景泽
陈 炳 邵洛羊 林树中 周积寅 宗 典 郑 为 单国霖
单国强 承名世 徐建融 温肇桐 富 华

责任编辑 陈 炳

例言

一、本辞典是知识性与观赏性相结合的一部工具书，其主要对象为美术专业工作者和中国画爱好者。

二、本辞典共收历代名画佳作五百八十余幅（部分为局部图），鉴赏文章基本上是一图一文，有的数图合为一文。

三、本辞典画家的排列，以朝代先后为序；同一朝代者，大致以生年先后为序，生年相同或生年无考者，以卒年前后为序，生卒年均无考者，则参酌相关情况而列；跨代者，则视其主要活动情形而列，一般归入下一朝代，个别也照顾史上惯例编次。

四、本辞典释文综合鉴定与欣赏，包括作品的形式、质地、尺寸、历代著录、现藏何处，并分析作品主题和艺术特征，除介绍历代有关的鉴定和评论，尚包含撰稿者的个人审美观点。

五、本辞典不收在世画家和他的作品。

六、本辞典对于传为真迹或学术界有争议的名作，在释文开头以『传』字标明。

七、本辞典对流传海外或藏于私家的佳作，也予择要介绍，以飨读者，私家藏品或藏处不详的，一般不标明藏处。

八、本辞典附有画家传略。

中国画缔造了和谐美

——为《中国名画鉴赏辞典》(新编本)道白

《中国名画鉴赏辞典》1993年11月出版,甚受各界人士关注,重印了五次。2001年7月15日,上海辞书出版社决定重新编撰这本鉴赏辞典,岁月匆匆,驹光逝去已十年有余。

溯忆1987年间,我主持笔政的《中国美术辞典》告竣,将付剞劂,复旦大学教授、上海中国画院画师伍蠡甫先生召我,说他早想编纂一部鉴赏性的中国画工具书,希望和我合编。伍老乃中国书画界前辈,画坛泰斗,我应允了。两人一起立纲、布目、定员、选画、聘贤,组织编委会,并请两位中青年王克文、徐建融佐助,还特邀南京的林木中、周积寅、黄廷海先生来沪参加编务,到1991年编竣。惜寿登九二的伍蠡甫教授高年卧病,弥留时还频频嘱咐,“一定要编好,要保证高质量”。伍老在1992年10月14日去世。1993年11月《鉴典》出版,他老人家已不及见了。

“教化可以美风俗”。古人铸鼎象物,目的是为了“使民知神奸”。唐人张彦远在《历代名画记》中讲到绘画的社会功能:“夫画者,成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功,四时并运。”我们编纂《鉴典》,不仅仅为了阅览玩赏,还希冀起到“揆古察今”的作用。

纵观世界古文明的发展历程,远古祖先大都聚居于大河流域的沿岸。人总得饮水洗涤呀!中华大地有两条纵横千里的大水流——黄河与长江,华夏民族的祖祖辈辈,依藉生存。这一河一江,处于北温带东西走向,土地肥沃,宜于平和定居的农耕生涯,平日素食为主,自食其力,养成了平和、坚毅、包容、勤奋的民族性格,凝成了仁厚宽和的国风民情,体现在人本文化上有一颗仁心,一副善相,显示于中国书画艺术的内涵和体貌上,有深沉厚实的和谐美。

“和谐”——是中华文化从来强调的道德精神和社会理想。孔子力主“礼治平和”、“和为贵”的社会秩序,就是在诸侯争霸的春秋时期也期望以“大顺治天下”,用“和谐”来排除争端。

中国传统的民族艺术中国画,展循到元代,融成诗、书、画、题、印和装裱于一统,更显示出和谐美的魅力。

往昔,伍蠡甫教授撰文《中国画遗产再认识》,置为这部工具书的代序,

写得文渊理哲，语高旨深，是篇可诵千秋的佳文，在重新编撰中我们只写这篇道白，申述目的要求和意愿。

《中国名画鉴赏辞典》(新编本)是一本知识性和审美性相结合的中国画工具书，故画作要选得精美，文章要写得出色，力求相辅相成，撰文不是图解式的文篇。

以“调整、充实、提高”为新编原则。尊重原有图文，保存原书辉煌，改进错误、欠妥和不足之处。尚有若干修订中的细则，可参阅例言。

新编后入选的中国画有五百八十余幅，增添了近十多年来若干故世画家，增收了流传海外的中国画珍品。原有的黑白图片有相当部分换置为彩色图片。一图一文，偶有数图合为一文者。

《中国名画鉴赏辞典》(新编本)拟开上海辞书出版社之艺术鉴赏辞典系列之风气，求与该社著名的《唐诗鉴赏辞典》等文学鉴赏辞典配套相埒。

二十多年来，我坚主“中国画应该姓中”，“中国画之美就美在笔墨”。这次担纲《中国名画鉴赏辞典》(新编本)再造之责，我希望经过图现文析，得以进一步讲透中国画的“笔墨”精神。恽南田在《瓯香馆画跋》中有精言：“笔墨本无情，不可使运笔墨者无情；作画在摄情，不可使鉴画者不生情。”从事编务者能“摄情”，读者披阅时能“生情”，两者之间的通道，在乎对“笔墨”的理解。编者能阐明道透，阅者能心领神会。

愿这部满含和谐美的中国画鉴赏集册进入万户千家。

邵洛羊

2005年5月1日

时年八十九岁

中国画遗产再认识

(原《中国名画鉴赏辞典》序)

“鉴赏”是一个复合辞,对这部辞典来说,它包含鉴定名画真伪和欣赏名画艺术两层意思,二者相互关联,不宜截然分开。如果忽视一幅作品的艺术价值,只考察它所用的材料,纸、绢、色、墨,属于什么年代,作者或他人所书题跋、所用印章是真是假,那么这样的鉴定未必可靠,因为不仅一幅名迹会有许多摹本,而且画商或裱画师傅为了牟利,经过装池的移植手法,可以使假画上有真题、真印以及相反情况。因此鉴定能力须以欣赏能力为前提,“赏”是“鉴”的基础。尤其是今天的欣赏不应全盘搬用前代标准,只能批判地介绍历代有关评论,以便重新认识中国名画时有所参考与借鉴。此项工作是这部辞典的中心任务,具体说来,触及到以下几方面的问题。(一)作品的艺术形式乃是一座桥梁,通往作品内涵和作家内心世界。(二)中国绘画艺术形式的创造的基本特征:“以形写神”、“形具神生”之“神”,紧密联系着画家的气质、个性以及生平、际遇等。(三)中国绘画发展史上三个主要画科(人物、花卉、山水)意味着各自的艺术形式的发展,也就是不断地追求艺术形式之“新”、之“美”。(四)上述过程意味着主体精神发扬与艺术形式创新二者统一的过程,而中国文人画史实为二者高度统一的产物。(五)中国文人画艺术形式的特征,集中表现在吸收书法审美观点,创造出有笔、有墨、有情、有我、有境的线条之美。(六)儒、道、释、禅、玄影响中国画家的主体精神发扬与艺术形式创造。本书以所收作品为例,试图阐明哲学思潮和绘画美学的关联,从而提高欣赏水平。

如果能在一定程度上对这些复杂的问题加以解释,那么这部辞典将会产生较好的效果。

(一)

我国从南齐开始,直到明、清,有过不少关于历代名画的记载、评品,其形式多样,详略不等,例如谢赫《古画品录》、张彦远《历代名画记》、朱景玄《唐朝名画录》、刘道醇《五代名画补遗》、《圣朝(宋朝)名画评》、米芾《画史》、董道《广川画跋》、苏轼《东坡题跋》、黄庭坚《山谷题跋》、詹景凤《东图玄览》、吴修《青霞

馆论画绝句》等,以及大量的名画著录;还有宋徽宗时所编的《宣和画谱》,清康熙时王原祁总纂的《佩文斋画谱》,如此等等,不胜枚举。它们除了鉴定作品真伪,还反映士大夫阶层和王室贵胄的审美观点、欣赏水平。由于古代印刷术有局限,不可能摄印原画,以供对照,这些评论和著录都停留在文字上,缺乏具象与直观的效果。至于古人所称许的某些作品,其主题思想、艺术境界对于今天的一般读者、特别是中青年一代,大都格格不入,难以接受。因此关于这笔民族文化遗产的再认识的问题,辞典的编委、专家经过认真讨论,观点逐渐一致,那就是石涛所说的一番道理:“夫画,天下变通之大法也。……有法必有化。……我于古何师而不化?……我之为我,自有我在。”画不能无法,然而舍化则无以用法;不住地化法,方显法之伟大;历代名家、名画之存在,皆由于不断革新传统之法,以表现画中之我和我之创造。现代西方美学家贡布利希指出:“有成就的画家,无一不对既有图式(程式)作斗争。”与石涛所见相同。可以说在化法中见出个性,乃是一根主线,它贯串着绘画艺术的发展,世界各国的和中国的画史都不例外。对国画来说,它开始出现于仰韶彩陶,中间经历了商周青铜器纹饰、战国帛画、两汉画石画砖,以迄魏晋绘画,而魏晋以前这许多无名作者已在艺术美的追求中,既找到法,也表现了我,从而开创了中国绘画事业,他们的作品不愧为我国早期的名画。因为我国的考古发掘始于20世纪,在此以前的《考古图》、《博古图录》、《西清古鉴》、《金石索》等虽收入商周与汉代的部分作品,却不可能涉及其他。辞典为了探寻国画本源,从这些无名之作中选出精品,列于卷首,填补了一大空白。

我们抓住这条主线,就不难看到中国画史的规律:革新艺术传统和革新艺术形式分不开,名家的功绩与名画的造诣又和艺术形式美的创造分不开。国画历史悠久,各门画科陆续建立,题材多样,然而长期闭固、保守的封建意识将画家的思想情感局限在若干类型,就作品的主题内容而言,大都是量的增加,而少质的变革,跳不出封建文化的樊笼。但是不少名家的技法创造却赋予艺术形式美以相对独立性,正是这种独立性,使中国绘画艺术之“新”和“美”得以摆脱陈旧的思想感情,而被继承、发展,直到今天。这里不禁联想到西方另一美学家贝伦逊在《文艺复兴绘画史》中所说:艺术具有说明性,也具有装饰性。前者寓于作品内容,为社会历史所制约,它是有限度的;后者托诸作品形式,超越时间

空间而感染观众,它是无限度的。我国历代名画又何尝例外,它今天正是以其装饰、美化而又常新的艺术形式与手法,吸引了国内外广大观众,而且还架起一座桥梁,使中国绘画不断更新发展。举例来说,唐代《明皇幸蜀图》所描写的故事——安禄山造反,李隆基逃到四川,已不能引起我们的兴趣,但作者在刻画蜀道艰险、明皇过桥而马惊时,其艺术手法十分生动,今天还很有感染力。元代王蒙《青卞隐居图》不再可能以其主题来说服我们,但是王蒙描绘山岚浮动、林木郁葱的笔墨技巧,却仍能给予我们以艺术美的享受。像古人这样的艺术处理,今天的国画也还可以借鉴,因此辞典有必要点出并解释当时的艺术形式、艺术手法之所以是“美”而且“新”,提供读者欣赏。

对观者来说,欣赏一幅画须经过以下的层次:外层——工具材料,如笔墨、颜色、纸、绢、墙壁、岩石等;中层——作品的表现手法和作品的主题内容;里层——作品的情思意境、画家的精神境界。以上是一个由表及里的过程。一般观众大都满足于认识中层的主题内容,至于把握中层的艺术形式,特别是作者的艺术手法、功力、技巧及其创新、发展,以及进入里层,领会画家内心的审美感受如何通过中层的形式创造,而外化于画面,从而获得美的欣赏——所有这些,就须要具备一定的文化艺术修养。不妨说中国名画欣赏之难,就难在懂得怎样的艺术形式才算又新又美,尽管那里层是老的一套。当然啰,鉴定名画也须同样地攻下这个难关。

(二)

下面想谈艺术形式的本质是什么,艺术形式有哪些特征。

早在战国时代,《荀子·天论》“形具而神生”就已预示里层之“神”须通过外层之“形”来表现,明确了“形”的性质、地位。西晋陆机《文赋》:“每自属文……恒患意不称物,文不逮意。”道出作家的顾虑,在于文笔不能达意,也就是形、神尚未统一,不能沟通中层、里层。东晋顾恺之《魏晋胜流画赞》:“凡生人无有手揖、眼视而前无所对者;以形写神而空其实对,荃生之用乖,传神之趋失矣。”意思是人在作揖和观物时,各有一定的对象,只有抓住对象以帮助描绘“手揖”、

“眼视”的形态,方能通过画面的手、眼,传达人物对象的神情。顾恺之通过人物画的“以形写神”来补充荀况的神生于形说。

在西方,古代希腊也已经有了形式依存于内容的观点。德谟克利特(前460—前370)指出:“那些偶像的穿戴装饰,都很华丽,但是可惜,它们没有心。”批评了未能反映内容的形式。克色诺芬(前430—前355)写道:“一座雕像应该是通过形式,表现心理活动。”要求两者的统一。他们都指出对内容的从属性是形式的本质。

此外,中西美学也很早就看到另一方面,即形式具有相对独立性。先谈谈西方。文艺复兴时期法国怀疑论者蒙田(1533—1562)强调:“谁也不能使我相信……主题的权利决不为形式的权利所侵犯。”为形式争取较多的自由。威尼斯艺术批评家波希尼提出:“画家使自己的形式摆脱外表现象的拘束,就是为了谋求形象生动的艺术。”四百年后的今天,意大利温图利在他名著《艺术批评史》中称赞波希尼之说,认为“自有艺术形式的定义以来,这也许是最好的一个”。因为“画中的形式毋宁说是损坏自然形式,以达到发现一个新形式的目的”。正因为艺术形式本身有其独立自主的一面,画家对形式美的敏感远远超过一般人。马提斯在比萨观看乔托(1267—1337)的壁画《耶稣圣迹图》时,十分坦率地说:“我并不关心基督的事迹,而是立刻沉溺在线条、组织和色彩所传达的感情之中。”乔托的这些艺术形式、而非乔托的绘画主题,吸引着四百年后的马提斯。这就难怪乎意大利美学家克罗齐作出这样的论断:“我们总有一天会懂得,所谓内容是由形式构成的,是被装满了的形式。……审美实际在于形式,也只在于形式”,而当代法国批评家波司德莱弗会宣称“艺术家是形式的创造者”了。这些观点虽然带有片面性,但也不限于西方。我国近代美学家例如王国维就提出过十分接近马提斯、克罗齐的看法。他也许是我国第一个运用“形式”这一西方美学名词,来阐说战国以来的形神论,并且提出第二形式与绘画欣赏:“绘画中之布署属于第一形式,而使笔使墨则属于第二形式。凡以笔墨见赏于吾人者,实赏其第二形式也。”第一形式“布置”或谢赫“六法”之五“经营位置”,属于欣赏过程的中间层次、画面结构,第二形式“笔墨”或“六法”之二“骨法用笔”,属于中间层次、完成结构所必须的艺术处理。王国维和马提斯、克罗齐一样,透过形式,敲开画家内心世界之门,深入里层的奥秘。而翻转来说,便是画家创作之由内而外、从里层到外层,这一程序也不容颠倒,否则就无法完成绘画创作了。

我国书法美学和绘画美学先后揭示由内而外的艺术创作过程。东晋卫夫人(铄)《笔阵图》:“意后笔前者败,意前笔后者胜。”唐张彦远从丰富的绘画遗产中总结出八个大字:“意

存笔先，画尽意在。”值得注意的是，这“意”非同一般，它代表每位书家、画家的精神、气质与生平、际遇所融会而成的审美观念，含有鲜明的个性，影响着他的构思、造形、抒情一系列环节，形成各自的艺术风格，使书中有我、画中有我。晋王羲之的叔父王虞，工草隶、飞白，兼擅六法，曾说：“画乃吾自画，书乃吾自书。”乍听起来，这简直是废话，因为我的作品当然出于我手，何必唠叨？其实不然，“吾自”二字可不简单，既点明作为笔墨主宰的意，更要求意必须自我创造，而非因袭他人，也就是说既主宰形式，更创新形式。大约过了十二个世纪，清初的石涛四十三岁时（乙丑，1685）给苍公禅师作泼墨山水卷，放笔挥扫，线、点、面、块错综交织，像惊电奔云般地落在纸上，题云：“万点恶墨，恼杀米颠（米芾），几丝柔痕，笑倒北苑（董源）”，却又如“仙子临风，肤骨毕现灵气”，这是因为“从窠臼中死绝心眼”，才能够将董、米一军，跟古法决裂，尽管粗犷，却自有一番灵气。

（三）

如前所说，中国绘画史是传统与变革的辩证发展史，而从观者角度看，主要是如何欣赏历代人物、花鸟、山水画科的艺术形式之“新”和“美”。下面试略述各科的梗概。

人物画：早期注意人的形体，后来转向人的衣纹处理，导致了人物画家对线条的形式美的创造。这里有其客观原因。在古代，雕像和画像并未严格分工，东晋戴逵“画古人、山水极妙”，“又善铸佛像及雕刻，曾造无量寿木像，高丈六，并菩萨；”他曾“潜坐帷中”，听取群众褒贬，“辄加详研，积思三年，刻像乃成”。他的次子戴颙，“巧思亦逵之流”，当时瓦棺寺铸丈六金像，“像成而恨面瘦，工人不能理，乃迎颙问之，颙曰：‘非面瘦，乃臂胛肥。’于是减臂胛，像乃相称，时人服其精思”。戴氏父子雕刻人像，注意形体的结构和各部分的比例，并力求准确，由此可以想见其人物画将衣纹从属于身体，这一画风是相当写实的。然而我国由于封建礼教的束缚，人的特别是女性的裸体形象难登“大雅”之堂。尽管佛教东来，但印度的裸体雕刻与绘画艺术不能不受我国“中和”美学的抵制。由东晋至南朝，人物画家，包括吸收天竺（古印度）技法画“凹凸花”的张僧繇在内，已是画而不塑，只从层层衣衫掩蔽中揣测对象的形体，实际上所见集中于面部、特别是眼睛，而非对象的整体。因此顾恺之之有所谓“点睛”和“传神写照，正在阿堵中”。（“阿堵”为晋代俗语，意思是“这个”，这里指目睛。）于是人物画家除了紧抓“阿堵”外，便毋视人体形状，片面地在衣纹处理上上下功夫，而各

显所长。在西方也有类似顾氏的话,如达·芬奇所说“眼睛是灵魂的窗口”。然而人体解剖学和裸体写生始终是西方人物画的重要课题,画家们并不在衣纹上争奇斗胜。我国则相反,衣纹的艺术处理足以标志人物画不同的流派与风格。较早的典型有“曹衣出水”和“吴带当风”:意思是前者线条稠密、重叠,而衣服紧窄,如北齐的曹仲达或三国吴的曹不兴;后者线条圆转,而衣服(带)飘举,如唐吴道子或南朝宋的吴暕。但是伴随着画家艺术思维的发展,在衣纹处理上创造了多样的形式美,例如继顾恺之《女史箴》游丝描之恬静,唐阎立本《帝王图》铁线描之凝重,韩滉《文苑图》战笔之动势,周昉《挥扇仕女》方折之挺劲,南宋马和之《后赤壁赋》马蝗描(亦称柳叶描)之委婉,梁楷《布袋和尚》之折芦而兼飞白,以及《泼墨仙人》之结合线、面、涂抹,取得了生动活泼的立体感。如此等等,各以独特形式自成一家,而名于世。至于我国人物画传神之妙,不妨看看顾恺之《女史箴》第五段:夫妻面对面地坐在床上,而敬爱之情溢于眉际;顾闳中《韩熙载夜宴图》中主人公虽在寻欢作乐,而未忘忧患,面对乐妓献艺而心里未必高兴。这一切都通过人物面容的描绘手法表现出来。

花鸟画:唐代勾勒与填色兼施,墨线与彩面融合。五代发展为运笔与用墨的统一。后蜀黄筌勾勒精细,若无笔踪,而后傅彩轻淡,因为客观物象本身原无线条,只有色彩,所以黄筌的艺术形式接近现实,当时称为“写生”。但他还善于“以墨染竹,不施彩绘,而洒然为真”,也就是用墨代色,以产生艺术效果。南唐徐熙则“落墨为格,杂彩副之”,他所撰《翠微堂记》更指出:“落笔之际,未尝以傅色晕淡细碎为功。”换句话说,五代花鸟画家开创了线条所表现的笔力和墨染所产生的色感,并以二者结合为花鸟画艺术造形的最高格调。宋初徐崇嗣(徐熙之孙)废弃勾勒、线条,专尚设色,号为“没骨花”,来了一大转折,但没有形成气候。元明以来基本上沿袭前规,斟酌于线条劲秀刚柔、赋彩浓郁淡雅之间,各擅其长。唯有北宋文同、苏轼、扬无咎、赵孟坚、郑思肖等之竹、梅、兰,宋末元初温日观之葡萄,以及元张中、王渊,明初林良等,都在水墨上用功夫。到了明代中期,更有陈淳的“浅色淡墨之痕俱化”,徐渭的“无法中有法,乱而不乱”之泼墨、飞白大写意。清末民初,吴俊卿(昌硕)熔铸篆籀、飞白、泼墨、泼色于一炉,乃艺术形式的一大创造,影响及于当代,而唐宋以来多样的艺术处理和技法却很少流传了。因此本书所收那几幅宋代佚名的《豆花蜻蜓》、《鹌鹑》、《海棠蛱蝶》、《罌粟花》,对今天来说,就成为讲求形似与色彩的罕见珍品了。

山水画:其艺术形式的变革、创新,集中表现在色调和山(树)的处理。就色调而言,青绿金碧创于隋唐;“水晕墨章,兴乎唐代”,遂有破墨、泼墨之妙;五代两宋以水墨为主;元代出现浅绛;明清则水墨、浅绛远远多于青绿。这三种色调或三种画体都不是客观色彩的直

接反映,却支配了中国山水画,然而比起西方水彩、油画风景,真的“随类赋彩”而变化多端,就显得相当贫困了。关于山树处理,则在笔墨造线的基础上,发展为勾、斫、皴、擦、渲、刷、摔、擢等笔法,它们既各有专责,更相互运化,大大增强表现力,把对象的轮廓、面、块、体以及阴阳向背、曲折层次都描写到了,从而提取整体形象,这可以说是中国山水画的独特形式。试综合前后二者,举些例子:展子虔青绿山水《游春图》、李思训青绿山水《江帆楼阁》,皆勾而无皴;赵孟頫小青绿而兼浅绛《鹊华秋色》,将披麻皴化入解索皴;巨然水墨《秋山问道》,披麻皴细而且长;郭熙水墨《早春》,卷云皴里含有鬼面皴;李唐水墨《万壑松风》,斧劈皴而多斫伐之迹;夏圭水墨《溪山清远》,斧劈皴而拖泥带水:它们分别呈现了明快、幽远、宁静、郁勃、峻拔、纵逸等不同的气氛,对观者的情感唤起不同的反应。

(四)

说到这里,不禁要问:画家们创造和运用这么多艺术形式,究竟和他们的主观世界有何关系?回答是:艺术形式反映着一定的气质与个性。克罗齐有一段话:“如果不是由于想象的帮助,自然将无一物是美的;有了想象,也就是按照我们的气质、性情,同一对象可能有时候富于意味,有时候索然无味,而这意味有时这样,有时那样,令人悲痛或令人喜悦,感到崇高可敬或荒谬可笑。”这话也许片面、主观,却有所启发。塞尚于1905年1月23日、1904年5月6日的信中提到“画家的气质和艺术观,决定他对自然的看法”;并且说:“我们既不太细致,也不太诚实,又不太顺从大自然。可是,我们或多或少是自己的模特儿的主人,尤其是自己的表现方式的主人。”塞尚指出画家之“我”主宰着他的艺术形式,而这“我”也正包含克罗齐所说的气质与想象。回顾中国各个画科那些丰富多彩的艺术形式与艺术手法,无论为某家所创或被某家继承,都是离不开他的性情、气质与相应的思维、想象。张彦远云:“顾(恺之)陆(探微)……笔迹周密……张(僧繇)吴(道子)……笔不周而意周……若知画有疏密二体,方可议乎画。”董其昌说:“宋人院体皆用圆皴,北苑(董源)独稍纵,故为一小变。倪云林、黄子久、王叔明皆从北苑起祖,故皆有侧笔,云林其尤著也。”用笔之疏密或圆浑,纵或侧,乃不同的艺术形式。它们被创造出来的时候,既反映一定的审美意识,它们为后代沿用,也由于一定的取舍准则,这里面关系到时代风尚,更取决于个人好恶,因此和画家的气质、性情、个性分不开。而且,气质并不是孤立的、定型的,它接受后天学养的

培育,此所以我国的画家生活时常和文学、书学、音乐的陶冶分不开。诗与乐活泼并深化画家的精神世界;书学、书法落实到画家的艺术形式,助长笔墨的运用,发挥线条的功能。精神世界与艺术形式密切合作,更好地寓情感于形式,做到了画中有情,画中有我。不妨举两个例子。苏轼《潇湘竹石》,能从笔墨中见到意境,不仅如同写诗一般,而且奏出象外之音。徐渭《赠龙翁夫子山水》,以飞白、狂草的气势,一笔扫出高空的危石,衬托出老师凛然不可犯的崇高品格。

学养的有无或多少,影响着绘画风格,形成了中国画史两大阵营:文人之画和作家之画,分别隶属于戾家、逸体和作家、院体。前者讲求意境,有文人的书卷气,后者侧重技法,未免作家气息。就山水画而言,明代詹景凤以王维和李思训为逸体和作家之祖,莫是龙、董其昌更以王、李为“南北二宗”之祖,提出了“北宗微矣”之说。现代以来,评论界对二宗的说法颇多争论,如果考诸画史、画迹,则詹、董所见亦不无是处。我们试将作为院体的刘松年《四时山水》和远接逸体源流的倪瓒《六君子图》相比较,不难发现刻画矜持和草草任意之别,领略到尚法和尚意的不同风格。关于北宗之作,这部辞典所收不多,这并非选择有偏,而是决定于“北宗微矣”这一客观存在。至于人物画、花鸟画的发展趋势,则是工整细致逐渐让位给奔放洒脱,也可以说“北宗微矣”了。换言之,在这一大笔中国名画遗产中,文人、戾家之作占据了重要的位置。

(五)

为了把握文人画这个主流,欣赏者有必要深入理解文人画的艺术形式,领会文人画家如何以笔墨造形、抒情,体现画中之我;尤其要具体地、形象地认识这样几点:在文人画中,线条的功能大于设色,特别是线通过运动和动势而产生的线形之无限变化,足以反映生命节奏,折射画家的内心世界。

首先,不妨对照色彩与线条在西画和国画中所占的地位。20世纪以前,西画一直强调色彩。德国哲学家、美学家黑格尔(1770—1831)写道:“只有依靠色彩的差异和浓淡,才能真正描绘出物体的远近和形状,也才能称为真正的绘画。”“正是色彩和设色的艺术,使那个以色作画的人成为一位画家。”然而在黑格尔之前,却有英国诗人、画家布莱克(1757—1827)持不同意见,他的《绘画作品展览目录·前言》中有这么一番话:“丢了轮廓线的艺

术……也丢了一切性格……表现若不以性格作为本质或主力,表现便不能存在;丧失了坚毅明确的轮廓线,性格和表现也都不能存在。”而法国浪漫主义画家德拉克洛瓦(1798—1863)的《日记》则有所补充:“在自然本身,原无轮廓和笔触。”从这里我们不难看出画家的经验比美学家的理论更切合实际情况:基本上抒发画家个性的,是线条而非色彩。而西画到了现代才开始走上这条道路。由于尊我、尚意的主体精神占领画坛,再加上东方艺术的影响,塞尚、高庚、凡·高和马提斯诸大家遂以极大兴趣,探索线条运行与心灵跳动的同一,用线统摄面、块,以直抒胸臆。

其次,回顾我国画论,唐代建立了意先于笔、讲求笔法、意笔统一的创作法则,五代开始兼重墨法,荆浩强调“心随笔运”的同时,批评“李将军(思训)……大亏墨彩……吴道子亦恨无墨”,主张笔墨互济,才能造形抒情,“而取其真”。北宋兼擅书画的苏轼、文同、米芾更在实践与理论上糅合书学、画学,以书法的线条艺术丰富绘画的表现功能。结果是画面的线条形状,通过行笔之迅缓、萦回、交织与落墨之浅深、干湿、焦润,以及双方之掩映生发,赋予了画面空间的节奏感,既体现生命的运动与动势,也反映画家主体精神的活动过程,更描写出画家的感情与个性。换句话说,有笔有墨有情有我的线条,乃中国绘画高度凝练的艺术形式,它能为西画的写实线条所不能为,并把以形写意的中国画推向更高阶段。如斯功绩,应该说属于戾家,而非行家。到了明代,董其昌兼事书画,却放松了师法造化,所画山水丘壑雷同,无甚可观,但是他得力于书法之行笔倜傥、用墨清润,所以画中的线条表现了十分生动的笔致与墨韵,从而保持了他在山水画史上的地位。

此外,以书入画,不仅提高后者的线条功能,还影响后者的风格。米芾的行草如“风樯阵马,沉着痛快”,这股精神使他冲破勾廓加皴的旧形式而大胆创新,水墨横点层层积叠,可以为山为树;其子友仁的《潇湘奇观》则索性取消勾树身、皴树皮的古法,而以水墨没骨涂抹渲染,把树画得同样有力、有势。对此新而且美的形式,我们倒也不可轻轻放过!

(六)

然而,观赏名画毕竟不能停留在形式的新、美,还须探寻这新、美的源泉,这就进入艺术创作的里层、画家精神世界,或艺术审美的主体。我们不妨引用宋郭若虚的话:画者“出于灵府也。……本自心源,想成形迹,迹与心合”,“发之于情思,契之于襟格”。他看到了造形和心理素质的关系。至于古代画家的“灵府”、“心源”,都与当时社会的思想意识紧密相