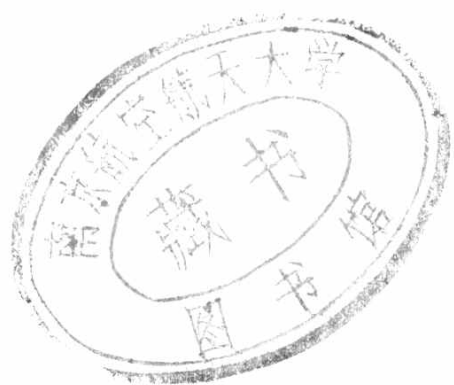


38

艺术学院



2007 年艺术学院发表学术论文统计表

序号	姓名	职称	单位	论文题目	刊物、会议名称	年、卷、期
1	马韵斐	讲师	音乐系	江南丝竹中胡琴定音现象的梳理与研究	艺术百家	2007.7
2	张艺	教授	美术系	毕业歌	第三届全国中国画展作品集	2007.7
3	张艺	教授	美术系	毕业歌之三	全国小幅工笔重彩作品展作品集	2007.12
4	王宗英	讲师	美术系	开放的时代个人的空间	2007 中国百家金陵画展论文集	2007.11
5	张其凤	教授	美术系	倡新说覆旧说当慎之又慎——就《宣和画谱》一文与韦宾先生商榷	美术观察	2007.4
6	陈云海	讲师	美术系	中国文化中的猫头鹰信仰	《寻根》杂志为《趣味考据》一书收录	2007
7	邱世鸿	副教授	美术系	理学与性灵	艺术百家	2007.5
8	邱世鸿	副教授	美术系	试论朱熹理学书论的二重性及其价值	美术与设计	2007.2
9	徐浩然	教授	新闻传播学系	个人品牌的五大法则	北大商业评论	2007.7
10	徐浩然	教授	新闻传播学系	电视栏目品牌化建设的路径分析	视听界	2007.8
11	徐浩然	教授	新闻传播学系	电视栏目的品牌化管理	电视研究	2007.7
12	徐浩然	教授	新闻传播学系	电视节目主持人评价指标体系设计	电视研究	2007.4
13	马道全	讲师	新闻传播学系	信息传播对社会危机的控制	当代传播	2007.6
14	马道全	讲师	新闻传播学系	新时期法制类电视节目社会功能分析	中国电视	2007.12
15	马道全	讲师	新闻传播学系	我国报纸报道大学生自杀事件失当及分析	新闻知识	2007.12
16	张春华	讲师	美术系	论欧洲色彩理论发展的关键时期	新美术	2007.1
17	陈启林	讲师	美术系	油画创作审美之维的自白（油画作品十六幅）	东方法治导刊——艺术百家	2007.8
18	陈启林	讲师	美术系	论油画色彩审美价值的提升	艺术百家	2007.8
19	肖平	教授	新闻传播学系	写作的解放：多元组合与构成的广义纪录片	中国电视	2007.4
20	肖平	教授	新闻传播学系	国外电视节目策划原理与观众细分	当代传播	2007.1
21	成乔明	讲师	美术系	艺术管理理论框架的构建	艺术百家	2007.1
22	成乔明	讲师	美术系	日治时期台湾绘画的反殖民主义运动	美术与设计	2007.1
23	成乔明	讲师	美术系	中国古代艺术市场探幽	民族艺术	2007.3

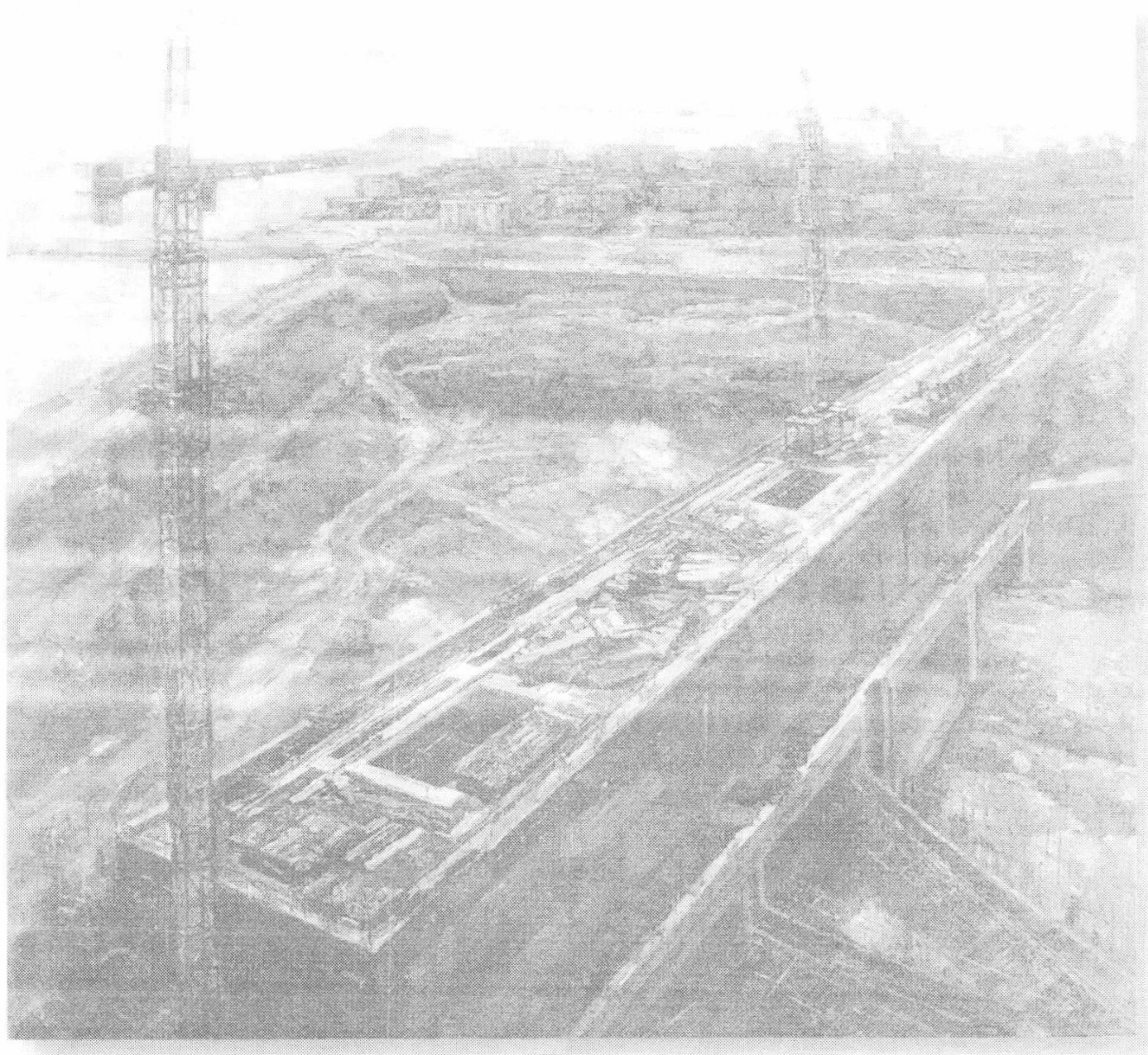
24	成乔明	讲师	美术系	艺术品市场疲软是江苏文化大省的“软肋”	东南文化	2007.2
25	罗良清	讲师	新闻传播学系	浅论主旋律电视剧的创作问题	“大众传媒与农村发展”全国研讨会	2007
26	罗良清	讲师	新闻传播学系	一样的舞台 别样的风采	中国电视	2007.8
27	罗良清	讲师	新闻传播学系	后现代影像的寓言	电视研究	2007.9
28	罗良清	讲师	新闻传播学系	经典重拍的新气象	电影文学	2007.5
29	罗良清	讲师	新闻传播学系	电视媒介与“三农”关系研究	现代视听	2007.12
30	屈雅红	教授	新闻传播学系	乞讨作家洪峰新著主题——拯救 洪峰要拯救谁？	南方日报	2007.9
31	屈雅红	教授	新闻传播学系	被动的女性：析电影《暖》中女主人公的“等待”行为	百花洲	2007.3
32	屈雅红	教授	新闻传播学系	解析影片《茉莉花开》的“生育”母题	南京师范大学文学院学报	2007.4
33	王才勇	教授	美术系	Die Konstruktion des wahren Bildes im chinesischen Kontext	Weltbild-Bildwelt	2007.1
34	王才勇	教授	美术系	东亚美术西渐考	美术研究	2007.3

全国中文核心期刊

《中国书画》(光盘版)入选期刊

《中国书画》(网络版)

艺术百家



2007 7

民族民间艺术研究

- 民族文化融合与元杂剧女性形象性格新旧质素交融审美特征的形成 / 李 斌 114
- 错综纷纭说《西厢》——论《西厢记》戏剧冲突的构成 / 韩 海 120
- 论明清传奇经典名作的艺术美学风格 / 程宗宇 123
- 论中国古代时事剧的兴起与发展 / 傅国祥 127
- 镇江戏剧老路 / 王 征 129
- 论张君秋京剧唱腔的创新 / 李 杰 131

音乐研究

- 从东皋问题看中日间类似音乐现象的互动研究 / 李元明 135
- 从《Godey 的女士手册》管窥维多利亚时期的西方女性音乐 / 朱文涛 139
- 论影响德彪西及印象乐派的音乐 / 傅 迪 144
- 贝多芬钢琴奏鸣曲中的减七和弦运用手法及其审美特征 / 冯 丹 147
- 从肖邦有关乐论中窥探其作品演奏 / 王 宁 151
- 论中国钢琴形制演变的文化内涵 / 王 宁 153

艺术教育研究

- 谈元塘美育思想与普通高校音乐教育 / 吕 斌 156
- 声乐教学法课程模块教学研究 / 李巧琳 159
- 艺术教育的人文本质 / 王宇强 163
- 对于演奏心理训练的几点看法 / 林卫华 166
- 练习·合作·实践——声乐钢琴伴奏分声部 / 关 颖 168
- 昆曲经典唱段之美与声乐教学实践研究 / 毛 敏 170
- 音乐审美教育与人的素质发展 / 李 杰 173
- 美术教育方法论 / 王 宁 175

艺术理论

- 略论文人画与瓷画之关系 / 王 宁 177
- 论技术与陶艺的形式 / 姜 华 180
- 论“陶艺”的内涵与外延 / 姜 华 182
- 论异域文化对宫崎骏动画创作的影响 / 洪 敏 184
- 在矛盾中将文艺复兴推向高峰——关于罗马画派和威尼斯画派的有关问题 / 王 宁 186
- 江南丝竹中胡琴定音现象的梳理与研究 / 王 宁 188
- 马勒音乐创作与中国唐诗的不解之缘 / 李 杰 190
- 当代公共图书馆服务品位提升探略 / 杨 帆 192
- 古典与现代的交响——散论文备的书法艺术 / 王 宁 195
- 生命的幻象: 文备水墨创作论 / 王 宁 198

书画研究

- 从新民乐《秋怨》看现代审美趋势 / 武 琳 201
- 论钱选之《八花图卷》 / 赵 杰 203
- 花鸟画创作之我见 / 姜 华 204
- 花鸟画是一首动听的乐曲 / 姜 华 205
- 工巧姿媚 意趣冲和——宋忠珣花鸟画艺术风格之我见 / 苏 强 207
- 摄影艺术的审美特性 / 姜 华 208
- 中小企业电子商务发展策略文化研究 / 姜 华 210
- 漫画艺术与中学美术教育 / 姜 华 212

江南丝竹中胡琴定音现象的梳理与研究

马韵斐

(南京航空航天大学 艺术学院,江苏 南京 210016)

摘 要:本文以具有实用性、史料性、学术性价值的《江南丝竹音乐大成》、《江南丝竹音乐》、《太仓江南丝竹十大曲》三本江南丝竹作品集作为考察对象,并结合多次、多层面的田野调查,对江南丝竹中胡琴定音现象进行较全面梳理,以期引发对江南丝竹中胡琴定音问题的思考。

关键词:胡琴;定音

中图分类号:J632.21

文献标识码:A

Study on the Accordatura of Huqin in the Traditional Music South of the Yangtze River MA Yun-fei

胡琴的定音,即确定胡琴空弦音高。校订的内容一般包括两项,一是对两根或若干根弦丝之间音程关系的校订;胡琴两弦一般为五度定弦,如江南丝竹中胡琴定音,但也有四度定弦,如潮州音乐运用的二弦;另一是对空弦绝对音高的校订。

一、江南丝竹中胡琴定音现象梳理

在诸多的古籍乐谱中,胡琴与很多乐器一样,几乎是没有任何定音记录的,江南丝竹谱集中也是这样。李民雄、乔建中等几位学者主编的《江南丝竹音乐大成》中,收集了 19 世纪末至 20 世纪上半叶的百首丝竹工尺谱,标有调名的有 65 首,却没有一首标明胡琴的定音;本书中简谱记录的传统江南丝竹乐谱近 300 首,当属当代对传统丝竹的重新记录和整理,其中,胡琴参与演奏的乐谱有 73 首,没有记明胡琴定音情况的 9 首,占有胡琴参与乐谱的 12%,乐曲胡琴定音模式多样,仅二胡一种胡琴,定音就有 8 种形式之多,其它各种胡琴也均有数种定音标准。改编乐谱 5 首,均有简谱式的调名记录,其中,两首乐曲无定音记录,1 首记有胡琴弦式,无定音记录,1 首有定音记录,1 首既有定音记录,也有弦式记录。当代创作乐谱

8 首,均有调名标记,没有乐器定音、弦式记录。再看甘博先生的《江南丝竹音乐》中整理的 200 多篇丝竹,均有公尺、简谱两种谱式的调名对照,但有胡琴定音标记的仅一首(是以简谱记录的),而其它乐曲,胡琴或无定音标记,或唯有弦式标记,经统计,记录了胡琴弦式的约有 28 首。张晓峰整理编配的《太仓江南丝竹十大曲》,每首乐曲中只作了调名标记,并未作胡琴的定音记载,但在书首的说明中,做了这样的注解:“本曲集中,除中胡定弦为 52=Ae1 外,其他乐器均按常规使用”。

通过三本书的定音现象统计,初步发现:

1. 19 世纪末至 20 世纪上半叶,江南丝竹多用公尺谱记录乐谱,多用公尺字来记录调名,如:上字调、尺字调、小工调、凡字调、六字调、五字调、乙字调等,但均无胡琴弦式、定音记载。

2. 20 世纪中叶左右,江南丝竹乐谱调名标记率大幅度提高,几乎达到 100%,乐谱开始重视对胡琴定音、弦式的记录,但记录方法不统一,主要集中在公尺谱和简谱两种谱式的调名的运用。如,《江南丝竹音乐大成》凡有定音记载之处,加入胡琴定音记录的只有一首,是以五线谱谱式记录的。

① 基金项目:本文为南京航空航天大学校级哲学社会科学基金课题“中国胡琴艺术研究”阶段性成果之一。2007 年 5 月 5 日,笔者跟随艺术系项阳、王小龙等一行采访了太仓丝竹馆钱俊昌、张桂林二位胡琴手、作曲家、江南丝竹乐曲整理改编者张晓峰先生,太仓市文化馆民乐专修班曹有龙先生,并有幸聆听了太仓丝竹馆小乐队演奏的《望月》、《六花欢喜》两首江南丝竹,以及胡琴手钱俊昌、张桂林即兴(加花)演奏的二胡分奏《慢三六》。

另外,作此篇论文过程中,笔者还先后采访了靖江德胜胡琴手兼江南丝竹胡琴手马立哲先生;对江南丝竹演奏与研究造诣深厚的“南京丝社”民乐班负责人、南京师范大学教授周季琴先生;甘肃、瞿安华前辈的学生,南京艺术学院二胡教授钱志和先生和其他一些民间艺人及专业作曲家。

3. 20 世纪下半叶以来,尤其改编的江南丝竹乐谱,除了调名标记以外,胡、绝大多数均有弦式同时作注解,形式如:二胡 52 = sol;《江南丝竹音乐》中调名运用了公尺字和简谱调名的对照记录,侧重弦式的记载琴与其他乐器一样,基本没有定音、弦式记录,如:《江南丝竹音乐大成》中改编的乐谱和《太仓江南丝竹十大曲》中的 10 首乐谱。

二、胡琴定音现象分析

随着时间的推移,定音现象不断发生着变化,原因是多方面的:

1. 笛子定律引发的问题

胡琴是江南丝竹的主奏乐器之一,与江南丝竹中笛子等大多数乐器一样,明清以来已普遍使用工尺谱记谱。江南丝竹的工尺谱,一般以“上”字为宫“do”,合奏中,以笛为定律乐器,并产生“笛上七调”,调名分别是“上字调、尺字调、小工调、凡字调、六字调、五字调、乙字调”。而对于调名,有以下几种理解方法:

之一:以小工调为基础调,翻调时,新调的“上”字,相当于小工调的某字,即为某调。

之二:演奏指法。从筒音、第一孔到第六孔,依次作“do”,分别产生乙字调、上字调、尺字调、小工调、凡字调、六字调、五字调。以近世民间常用的 D 调笛子为基础,就分别产生了乙字调 A 调、上字调 B 调、尺字调 C 调、小工调 D 调、凡字调 E 调、六字调 F 调、五字调 G 调。

由此可见,这里的调名,是指指法,又是七均,即七宫、七个调高,但其代表的调高,有一定的确定性,但又有太多的不确定性,如以 C 调笛子,根据指法规则,同样的指位会产生同样的工尺调名,但其调高已经比 D 调笛子上的七个调的同名调高低二度了。由于笛子是当时众多场合的定调律乐器,胡琴跟随笛音,笛调的变化,自然影响着胡琴的定音。

另一方面,笛子音准还受到诸多因素的影响。如笛子制作得标准与否、不同的气候等都会导致笛子音高变化,这也应该是早期胡琴定音不能固定、不能明确标记的另一个原因。

2. 传统胡琴弦式确定方式引发的问题

胡琴的弦式,可以理解为胡琴指法,其指法标示,在工尺谱中,鲜见这一方面的说明,但在当代简谱谱式中,却是常见,主要用胡琴空弦音在调式中的首调唱名来命名,如:二胡:有 15 弦、52 弦、63 弦、26 弦、37 弦和 41 弦等六种,最常用的是 15 弦、52 弦、63 弦三种弦式。

当代独奏胡琴的弦式,尤其 20 世纪末以后,随着胡琴定音基本为“d1a1”,加之调名确定后,弦式就可以知晓,调名与弦式之间具备了直接的对等关系。但在传统江南丝竹中胡琴弦式的选择自由性很大。情境之一:胡琴演奏者拿到乐曲之后,一般都要看乐曲的最低音^①。比如说《江南丝竹音乐大成》中载人的流行于上海市市区的乐曲《中花六板(一)》,二胡旋律的最低音,用首调唱名法来表示,是“do”,所以,演奏者就选用“15 弦”这样的弦式来演奏。其它乐器情况为:箫,筒音 1 = di。琵琶 5125 = A d e a。情境之二:有一首乐曲中,最低音是首调唱名法中的“fa”音,但只出现一次,而其次低音是首

调唱名法中的“sol”音,而且出现率较高,在这种情况下,胡琴手一般还用“52 弦”来演奏,而低音“fa”则用翻高八度的“fa”来代替。尤其在戏曲伴奏中,这种方法极为普及。情境之三:演奏者较熟悉或较喜好某一种或某几种弦式,所以根据自己的喜好来选择弦式。情境之五:考虑到乐曲的风格、技巧能够充分发挥等因素来确定弦式。

显然,早期的传统江南丝竹中,弦式选择的自由性,自然也影响了胡琴的定音,可见,早期不作胡琴定音的规定,与胡琴手确定弦式的方式也有很大的关系。

3. 当代胡琴定音问题

由于早期笛子定律、传统胡琴弦式确定方式等问题,使早期传统江南丝竹中并无胡琴定音标记,而至 20 世纪中叶左右,随着国际标准音高在我国的运用,以及音乐教育、创作、演奏等理念的变化,音乐工作者尤其音乐创作者、胡琴演奏者也开始重视胡琴调名、弦式、定音的固定与明确标示,于是在此之间,胡琴的定音与定音记录也经历了不断思考、不断改变的过程,直接表象是,此期间出现了调名、弦式、定音记录方式的多样化、繁杂化,再到 20 世纪末,尤其当代改编创作的江南丝竹,唯有调名记录,而不作定音的逐一标记,这样的定音现象的出现,并不是对传统的不确定性的回归,而是当前对胡琴定音固定模式的一种共识,《太仓江南丝竹十大曲》中的说明就很好地揭示了这样的现象根源:“本曲集中,除中胡定弦为 52 = A e1 外,其他乐器均按常规使用。”而这里所说的常规,就是指如前文所述当代胡琴固定化的定音格式。

三、胡琴定音的再认识

早期传统江南丝竹胡琴中定音、弦式、定调的关系,并不像当代独奏胡琴,定音是固定的,弦式与定调之间建立了简单、对等的关系,相反,其间包含了很多机动活跃的因素,它们是互为依托、互为条件、灵活多变的,有如下列流畅转动的三角图,关系在制约中显现灵活:



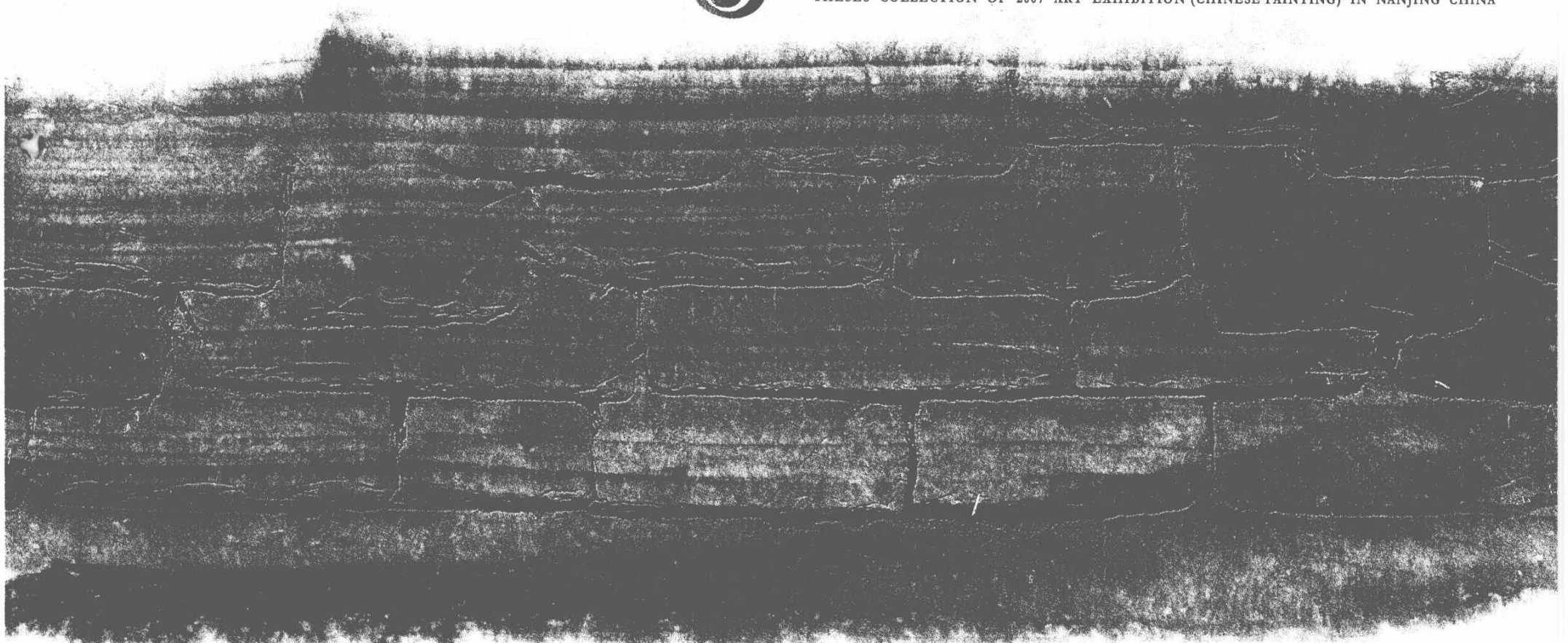
对于定音从灵活、多样化走向简单、固定化的现象,笔者以为,决不能以进化论的观点去看待这一问题,或许过去正因为留给了演奏者充分的定音选择的自由度,激发了民间艺人自由选择空弦音高、弦式的意识,创造和演绎了更多风格的乐曲,这不能不说是一件好事。正像采访的几位老艺人所强调的,从效果出发,找到表达的最佳音区、最佳(下转第 179 页)

① 在丝竹馆采访时,笔者问胡琴手:“请问你们准备演奏一首没有标明弦式的江南丝竹乐曲时,是如何确定用什么样的弦式来演奏的?”胡琴手张桂林说:“伴奏,根据嗓子定调,独奏就根据乐曲的最低音来定调。”答案与笔者 2006 年 8 月 11 日下午,采访了生卒于江南丝竹胡琴手与老先生的张桂林的胡琴手,马世进说:“丝竹合奏中,还要看乐队的配合,你高我低,你简我繁,这样才活。当然,各人的喜欢和熟悉是很重要的,同是一首丝竹乐,所用弦式就可能不同。”



2007·中国百家金陵画展(中国画)论文集

THESES COLLECTION OF 2007 ART EXHIBITION (CHINESE PAINTING) IN NANJING CHINA



凤凰出版传媒集团 ◆ 江苏美术出版社

2007年11月

开放的时代 个人的空间

——“2007·中国百家金陵画展(中国画)”中的都市女性题材

王宗英

[摘要] 都市女性题材是当今画坛和本次画展的一个重要题材,本文对这种现象出现的原因、表达的内涵、与前代同类题材的异同以及此类题材的前景等方面进行了深层剖析,以期对当今画坛提供参照。

[关键词] 都市女性题材 忧郁 仕女画

“2007·中国百家金陵画展(中国画)”似乎是人物画的天下,拔得金奖头筹的以人物画居多,入选的作品也以人物画居多,这也许是因为人物画与高扬现实主义的画展主题更为贴近。在这些人物画中,除了主题性绘画、少数民族题材、乡村题材之外,更多的是都市人物题材,都市人物题材中,又以都市女性题材居多。值得一提的是,这些表现都市女性的人物画作者,有不少是女性作者,体现了女性对自身生活状态的关注。

都市人物题材的增多,是一个现象,也是一个潮流,而且是一个无法阻挡的潮流。当下画坛画家的年龄结构,中青年画家是骨干,其中又以青年画家居多。这些青年画家多数生于都市,长于都市,都市是他们最熟悉的环境。另一方面,这些出生于上世纪70年代左右的画家,生活的历程几乎是一帆风顺的,他们没有苦难的人生经历,那些悲壮的英雄故事对于他们只是传说,让他们表现历史主题题材是勉为其难的。而一度盛行不衰的少数民族题材、乡村题材,又是舍近求远,关注自身生活状态、从身边取材,对他们来说无疑是最多快好省的。这是当下画坛,也是此次展览中都市人物题材较多的主要原因。

者只是如实地记录了一位都市女性的生活。作者笔墨语言娴熟,水墨效果极佳,两位女郎面部都用简练的墨线勾勒,一位盛装一位休闲装束,从衣着来看都是都市的女性,也许作者并不是特指哪位女性,因此了面部而只是从穿着上强调其都市女性份。人物表情落寞忧郁,似有心事,这种情似乎是都市女性题材的招牌。作品名为《行》,“踏莎行”是宋代的一个词牌名,传为寇准创制,取自唐代韩愈诗句“踏莎行草溪”。此词牌一经流传,影响颇广,著名词人苏轼、秦观、欧阳修都有经典传世之作,都是写离愁别恨为主,由此奠定了“踏莎行”词创作基调。由此推断,这幅作品应是描绘春怨的。

闺情春怨是当代都市女性题材的一要主题。中国当代人物画表现的人物状态有几种:苦情型,这种多见于乡村人物题老农和少数民族题材,满脸悲苦,让人同情;幸福型,这种类型也以乡村人物题材居多,歌颂新社会、新生活,常描绘欢快的妇女、儿童;悲壮型,这种以主题性人物题材为主,出人物的英雄气概;忧郁茫然型,这种是女性形象比较普遍的情绪状态,即使身处

淑真，文学中之人物如冯小青、林黛玉此类也……春秋之时，鲁、卫为文化最盛，卫之贵妇女，忧郁之性特甚，今见于《鄘》、《卫》之诗者，如《柏舟》、《绿衣》、《燕》、《日月》、《终风》、《泉水》、《载驰》、《竹竿》、《淇奥》之篇，盖无往而不充满涕泪。或则曰‘女怀忧’，或则曰‘我心则忧’，于是殷忧长愁，风气，吾国一般妇女之忧郁性，逐渐滋长，今日，盖有由矣。”^[1]的确，中国女性的历史充满了坎坷与不幸，在青史留名的女性记录中可以发现，中国女性的历史就是一部悲剧。处于此情境下的女性，其忧郁也是必然的。女性的忧郁事出有因，而如今，封建社会对女性的迫害已荡然无存，虽然女性的地位还未正与男性平等，但女性的处境毕竟与封建有了天壤之别，而且当下都市女性的地位更是更有优势的，那么这些都市女性何以有此忧郁？是否同于彼忧郁呢？应该说有同有异，相同的是各自对自身际遇的忧虑，不同的不同环境下的不同思考，以及由此引发的情感表现。

都市女性的身份也有好多种，都市“小资”女性、都市女大学生以及都市普通女性等，她们的忧郁也各有不同。都市小资女性的忧郁多少年不识愁滋味，为赋新词强说愁，这些都市女性衣食无忧，但精神是苍白的，她们的精神食粮局限于时尚杂志、流行小说、肥皂剧、好莱坞大片，偶尔的忧郁也是哀而不伤，怨而不怒，恰到好处，用当下的流行话讲是“郁闷”、“有点儿烦”，是无信仰的茫然和周期性的情绪波动。这种忧郁离深层的人生追问远而又远，“我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？”这种哲学问题不是她们思考的范畴。总

之，她们简单、时尚、“小资”，远离精神、远离信仰，甘当物质的奴隶，她们是迷茫的一代。都市女大学生的忧郁则多是出于对前途的茫然和不确定；都市普通女性的犹豫则多是出于对日常琐碎生活的厌倦。当然，她们的感情生活遭遇不顺时，她们会有共同的情绪反应，因此，闺情春怨的题材长盛不衰，其中也不乏对人生的深刻感悟。这次画展中的都市女性系列中，除了这些忧郁的女性，也不乏张扬青春活力、热情洋溢的都市女性，如赵胜琛的《淡淡的阳光》，彰显了女性的青春活力。

这些类型的女性，相信大家都不陌生，都或多或少能接触到，甚至是身在其中。都市女性题材的作者们应该也是如此，他们对这样的都市女性很熟悉，或者有些女画家与此类女性有某些共通之处，因此，描绘这样的女性形象，对他们来说是手到擒来。浏览这次画展中的都市女性形象，大部分有一个共同点，用极尽细腻写实的笔法描绘出人物的精致衣饰，把落寞的心情包裹在华丽的外表下，如张云帆的《远去的歌声》、任乘鎏的《春日暖阳》等。这些特殊的群体，能引起特殊的共鸣。像《同窗》，也许会让想起逝去的青春，那些迷茫的、青春飞扬的、略带忧伤的往日时光。

女性题材是历代美术中一个常见的题材，可以说，艺术对女性的关注从来没有停止过，从上古时期那些粗糙的、充满母性的图画，到中古、近古时期那些精致的、美丽的仕女画，再到近现代风格多样的世俗女性，都体现了女性题材在艺术中的活力。那么，从古到今，艺术中的女性有什么变化呢？那些上古的女性形象中女性特征突出，是人类生殖崇拜的产物，艺术语言比较粗糙，缺乏驾驭的能力；而中古时期

和近古时期的仕女画，曼妙、婉约、充满了女性的魅力，是封建礼教压抑下对女性美的渴望，她们多置身于封闭的环境中，美丽、高雅、忧郁，艺术语言非常高超，极尽精工细作之能事；近现代绘画中的女性则多置身于开放的环境中，就像此次画展中的女性，多置身于广场、公园、学校等开放的环境中，这体现了女性地位的变化。在艺术语言上更加多样化，写实的、写意的、传统的、现代的、粗犷的、精细的等等，不一而足。虽然手法多样，不乏创新，也不乏精彩之处，但有个共同点——对传统精华吸收不够，这是此次画展中都市女性题材的一个缺憾。有缺憾就有努力的方向，都市女性题材的作者多是年轻画家，传统功力不够也情有可原，然而他们还有时间、有潜力弥补这一不足。

这样的艺术，极易成为消费时代的快餐艺术。因为这种题材、这种风格，恬淡、清雅，与主题性人物画相比，缺乏震撼力，与乡村题材和少数民族题材的人物画相比，缺乏感染力。因此，作为单幅作品，此类绘画很难进入艺术史，但是作为一个群体，也许会被艺术史铭记。如果不加强艺术语言的锤炼，不挖掘深层的艺术内涵，这样的艺术很快就会被时间淘汰。当然，时代需要“骏马秋风塞北”的豪放艺术，也需要“杏花春雨江南”的情调艺术，只要都市女性题材不断追求艺术语言的完美和艺术内涵的探索，相信能成为画坛一道靓丽的风景。

注释：

[1] 江晓原《性张力下的中国人》，上海人民出版社，1995年12月版，第5页。

美术观察

ART OBSERVATION

中国艺术研究院主办 国家级艺术类核心期刊 总第 139 期

2007-4

 <http://msgc.chinajournal.net.cn>

柳冠中访谈

本期名家：赵亭人

烟台大学建筑系教师作品

海外中国当代艺术家状况

倡新说覆旧说当慎之又慎

YBA与“余震”展

地缘文化优势与“客京”现象



Geoculture Advantage and Phenomenon of Sojourn in Beijing

Interview: Liu Guanzhong

Famous Artist: Zhao Tingren

Teachers' Work—From The Department of Architecture in Yantai University

The Situation of Chinese Contemporary Artists Abroad

Calling for New Standpoint Superceding the Old One Should Be Done in a Circumspect and Considerate Way

YBA and The Exhibition of Aftershock

088 作品选登

090 新新学园

美术学 FINE ART RESEARCH 主持人 谷泉 董立军

理论

104 论丰子恺绘画与漫画和中国画之关系 徐型

106 关于豫北滑县神像画的思考 薄松年

史学

097 倡新说 覆旧说当慎之又慎——就《宣和画谱》一文与韦宾先生

商榷 张其凤

学院文萃

108 传统默写教学的价值 刘海青

109 中国油画：乡村视角的当代意义 孙丰

110 文人雅集题材绘画的历史展示 赵洪生

111 试论城市广场设计 许明

112 求新的选择 李文峰

113 试论产品体验与愉悦设计 赵伟军

114 自动绘画与建筑 李莎 矫苏平

115 图像中的知识青年形象 张玉春

116 粉彩花鸟画及其发展 李美珍

117 艺术设计与产业社会 周红

学人档案

118 业精于勤 马文宽

120 论摘

国际视野 INTERNATIONAL VIEWS 主持人 王红媛

国际论坛

121 他们不再年轻 他们不再震撼——YBA与余震展 邵亦杨

国际画廊

130 余震：英国当代艺术展1990—2006

134 国际艺讯

[编辑部主任] 陆军

[栏目主持] 杨斌 徐沛君 陆军 谷泉 董立军 王红媛

[网络版主持] 谷泉

[特邀栏目主持] 梁梅

[特邀审读] 王石

[版式制作] 冯涛

[编务] 郑俊美

[学术推广部主任] 谷泉

[社务办公室主任] 杨文静

[广告发行部主任] 杨文静（兼）

[法律顾问] 郭双义

[编辑] 美术观察编辑部

[出版] 美术观察杂志社

[地址] 北京朝阳区惠新北里甲一号

[邮编] 100029

[主编室电话·传真] 010-64926047 010-64891166转2420

[编辑部电话·传真] 010-64813419 010-64891166转2429

[学术推广部·广告发行部] 010-64925242

[电子邮箱] msgcbjb@x263.net

[北京市期刊登记证] 第2577号

[户名] 北京美术观察杂志社

[开户行] 广东发展银行亚运村支行

[账号] 137031516010016620

[广告经营许可证号] 京朝工商广字第0370号

[印刷] 北京雅昌彩色印刷有限公司

[国内总发行] 北京报刊发行局

[国外总发行] 中国国际图书贸易总公司（北京399信箱）

[国外发行代号] M1315

如发现印刷质量问题 请与北京雅昌彩色印刷有限公司联系退换

[联系电话] 010-80486788

[联系人] 陈诗汇

与我们脑海里绘画的名作相比，能够在时光中行走的美术学篇章却少之又少，不是说美术学家的人数少于美术家，而是美术学有许多天然的文字对手，在不够精彩的同时，读者完全可以选择文学、哲学或者历史。尤其是在今天，当各种传媒以一种侵害方式传递信息，人们对文字的阅读热情已经低之又低的时候，美术学对美术学家的要求就会更高。它到底有多高呢？大概就是“千淘万漉虽辛苦，吹尽狂沙始到金”。

倡新说 覆旧说 当慎之又慎

张其凤

——就《宣和画谱》一文
与韦宾先生商榷

摘要：一、论定《宣和画谱》名出金元，需同时具备两个条件：其书名确在金元时代出现；确证徽宗时不会出现该书名。韦文两个条件仅备其一，其说自然难立。二、韦文误以重神品、重法度为徽宗全部绘画思想，故而认为与强调“思致”、“诗画同一”的《宣和画谱》无关。殊不知“益兴画学”的两大举措同样是徽宗绘画思想的体现。而其措施一“如进士科，下题（以诗句命题，以能否深切诗意为评判标准）取士”便是其重“诗画同一”的铁证；其措施二选文人画家米芾、汉杰考核画学生艺能，就是重文人“思致”与绘画相通的最好说明。三、与《圣朝名画评》、《图画见闻志》、《益州名画录》相比，《宣和画谱》最具独创性，却反被韦文指责为抄袭前三部著作，韦文论点诚有令人不堪者。

关键词：《宣和画谱》 徽宗绘画思想

2006年第10期《美术观察》刊发了一篇题为《〈宣和画谱〉名出金元说——兼论〈宣和画谱〉与徽宗绘画思想无关》的文章，作者为中国艺术研究院博士后韦宾先生。韦先生该文，从其标题知其着力点分为两大部分：第一部分考证《宣和画谱》这一名字在金元时代才出现；第二部分是讲《宣和画谱》与徽宗绘画思想无关。前一观点，虽然新颖，但不出人之意外，后一观点却与古今中外绝大多数《宣和画谱》的研究文章观点相左，初读之下颇有些骇人听闻之感。对于韦文这两大论点，笔者有明显不同意见。另外，韦文为说明《宣和画谱》与宋徽宗绘画思想无关，将此“一代大著作”的学术水平贬得一无是处，尤其谬甚。今将反对理由分述如下：

一、《宣和画谱》未必名出金元

韦文是探讨国学的，因此，在入题之前，我们有必要了解一下韦宾先生国学的修养如何。在韦文第一部分“著录很晚”中有一段文献引自元数学家李冶（治）《敬斋古今黠》。但不知何故，《敬斋古今黠》到了韦先生笔下竟变成了《敬斋古今注》。本以为是编辑所误，但随手一翻，竟又发现明医学家王肯堂的《笔麈》被韦先生篡改为《笔尘》，不由哑然失笑，始知责任全在于治学不够严谨的韦先生。“黠”，音偷。1979年缩印本《辞海》释义有二：黄色；增益。1983年修订本《辞源》释义同，且有“黠益”、“黠纒”两词详解。对“黠纒”释曰：“黄绵。古之冕制，以黄绵大如丸，悬于冕之两旁，以示不听无益之言。汉书六五东方朔传答客难：‘水至清则无鱼，人至察则无徒，冕而前旒，所以蔽明；黠纒充耳，所以塞聪。’”据刘德权在1986年对此书断句整理后的前言中所云，知四库馆臣意见为“其以黠名者……治盖专精覃思，穿穴今古，以成是书，故有取于不外听之义”。由此可见，李冶在此所用为第一义。有此一字，文集之名，备显古雅。然韦先生错“黠”为“注”后，顿使黄金变瓦缶，可谓不伦不类至极；“笔麈”之“麈”，音驻，是“鹿”下一“主”。“尘”的繁体字与“麈”近似，是“鹿”下一“土”。此字在古代典籍中绝非生僻，只要认识，二字便极易区别。阅辩证思维超人却乏谈话对手的王肯堂《郁冈斋笔麈》自序不难理解“笔麈”之意，而“笔尘”当作何解？大概只有韦先生心知肚明了。而巧合的是韦先生此文主要意图之一就是考证一本古书之名，对古书之名随意篡改的韦先生撰文探讨古书之名真伪，颇给人一种黑色幽默之感。而博雅之士李冶、王肯堂二人如九泉之下有知，在得知自己苦心孤诣所得书名被韦先生如此“恶搞”后，更不知

作何感想?如果韦先生从事的工作,不以古籍作为基本研究对象,对他如此要求应属苛责,但我们在惊叹韦文纵横捭阖引经据典,动辄版本、校勘之学,行文皆作“之乎者也”深奥语句之际,不从这些基本功方面考察一下,反会被其吓懵,唯恐接受他那些大胆离谱的结论而不及。

在简单地考察韦先生国学方面的基本功后,我们再来看他立论过程中的漏洞。

韦先生此文,本应获取两个比较重要的结论,但因其对所发现材料未能深究,使这一应有的收获与其失之交臂,令人为之惋惜不已。这便是韦文因其对所引元初李冶《敬斋古今铎》卷六下面一段文字的学术含量未能深挖导致的一个遗憾。

《宣和画谱》载,李公麟作画,以立意为先,布置缘饰为次,盖深得杜甫作诗体制。甫作《茅屋为秋风所拔叹》,虽衣破屋漏,非所恤,而欲大庇天下寒士俱欢颜。公麟作《阳关图》,以别离惨恨为人之常情,而设钓者于水滨,忘形块坐,哀乐不关于其意,其他种种类此。

对李冶此段文字,韦文考证云:“对照今《宣和画谱》卷七李公麟传,则此书所记即今本《宣和画谱》无疑。按本传,李冶由金入元不久即卒,所以,他看到这《宣和画谱》很有可能在金国即有”。在李冶之前,没有一个人完整地提出过《宣和画谱》这一书名,而李却不仅完整而且准确、无误地提出了《宣和画谱》这个名称。因此他无疑是我们迄今为止所知准确提出这一书名的第一人,因此李冶去世的准确时间,对于确证《宣和画谱》是否吴文贵命名,对于确证《宣和画谱》书名出现的下限时间,就太重要了。因为韦宾不知道李冶卒于至元十六年(1279),故以“李冶由金入元不久即卒”一语含糊说之。李冶去世时间早于大德六年(1302)吴文贵哀辑准备刊印《宣和画谱》23年!而吴文贵刊本上王芝之序的时间为大德七年(1303),这就说明吴文贵刊本刊印时间最早不会早于此年。因此,李冶去世时间早于吴文贵刊本正式刊印接近24年。又因为李冶《敬斋古今铎》中语必定早于其去世时间——至元十六年(1279)。因此李冶能在《敬斋古今铎》中提到“《宣和画谱》”书名,并经韦宾先生考证即今本《宣和画谱》且其说有理,就证明在吴文贵哀辑、刊刻《宣和画谱》一书之前至少23年,《宣和画谱》书名早已存在。

由此我们可以得到两个十分肯定的结论:一是《宣和画谱》并非吴文贵命名,二是《宣和画谱》这一书名出现的时间下限为至元十六年(1279)。

也许这个不太具有轰动效应的成果在韦先生看来微不足道。因为他表现得似乎更有雄心壮志——以证明《宣和画谱》这一名称金元时期才出现为基础,极力贬低《宣和画谱》的学术成就,然后进而证明《宣和画谱》与徽宗绘画思想没有关系,最后推翻美术史论界以《宣和画谱》为基础论述徽宗绘画思想的大量学术成果,以制造轰动效应。

为此,他用了两个办法来证明《宣和画谱》这一名称是在金元时期才开始出现的。首先,他不遗余力地征引了大量由金入元文人的文献资料用来证明《宣和画谱》这一书名确实在金元时期已经存在;其次不惮其劳地验证“南宋文人著

作中罕见《宣和画谱》书名”这一早被学界公认的说法。然而笔者对韦先生这番出力不讨好的做法却感到十分困惑,因为即使这两个办法用得很巧妙,论证过程与结论完全被学界接受,也仍然无济于事。因为要证明《宣和画谱》这一名称是在金元时期才开始出现,就必须在证明了金元时期已经有了《宣和画谱》之名的同时,还要证明在宋徽宗时期《宣和画谱》原先没有名字或有名但并非此名,或者证明徽宗时期不可能有《宣和画谱》的冠名方式亦可。否则,所有的旁征博引都会给人一种只是炫耀自己的博学,而对所需要回答的问题却不愿面对或无法面对的感觉。

显然,在《美术观察》上发表了系列文章的韦宾先生,对其行文逻辑上的漏洞,拥有足够的敏感,因此在文章最后部分,不惜气力地企图补充证明《宣和画谱》当时只是宋徽宗御府收藏书画的账目,而且“这个帐目,本来并无《宣和画谱》之名”。〔1〕然而在这个需要必然性结论作为判断基石而不是做或然性判断的时候,虽然费尽气力但仍自感底气不足的韦先生最后只能得出一个或然性的判断——“《宣和画谱》原本可能是徽宗禁内御府(内库)收藏书画的账目(画目)”,〔2〕在此,我们知道,尽管韦先生多么需要“《宣和画谱》就是徽宗禁内御府(内库)收藏书画的账目(画目)”这样一个必然性的判断,但因为论据的不足,只好含含糊糊地用了“《宣和画谱》原本可能是徽宗禁内御府(内库)收藏书画的账目(画目)”这样一个或然性的判断。在这样一个悬悬乎的判断基石上,韦先生竟然未加任何论证就又推出了他急欲得到的结论——“这个帐目,本来并无《宣和画谱》之名”,因此,我们对韦先生的结论——《宣和画谱》名出金元说,当然不会同意。

那么《宣和画谱》之名有无可能在宋徽宗时代出现呢?完全有可能!

“宣和”二字与徽宗的关系并非只有年号这一时间性因素,而且两者之间还有一层更为紧密的关联。蔡絛《铁围山丛谈》一书中,有这样一段文字:

重和者,谓“和之又和”也。改号未几,会左丞范致虚言犯北朝年号。盖北先有重熙年号,时后主名禧,其国中因避“重熙”,凡称“重熙”则为“重和”,朝廷不乐。是年三月遽改重和二年为宣和元年。宣和改,上自以常所处殿名其年,然实欲掩前误也。

因为“宣和殿”是徽宗在宫廷里最为经常居住的一个宫殿,所以,时人在书籍冠名中均喜以“宣和殿”或“宣和”代称宋徽宗。

以“宣和”命名的与徽宗有关的书籍,在元末史学家根据原宋《国史》资料所修纂而成的《宋史》艺文志书目中就包含有以下几种:《宣和重修博古图录》、〔3〕《宣和殿记》、〔4〕《筠庄纵鹤宣和阁记》、〔5〕《宣和重修卤簿图记》、〔6〕《宣和编类河防书》、〔7〕《宣和奉使高丽图经》、〔8〕《宣和北苑贡茶录》、〔9〕《宣和彩选》。〔10〕由此可见,以“宣和”二字冠名与徽宗皇帝有关的书籍虽然不可绝对化,但也确属北宋当世比较常见的做法。而在邓椿的《画继》中,我们还知道,与宋徽宗有关的两大图画书籍在宋徽宗时代也莫不被冠以“宣

和”二字——《宣和睿览集》、《宣和睿览册》,〔11〕由此来看,画谱如被命名为《宣和画谱》并非是什么天方夜谭之事。因此,韦先生认为《宣和画谱》之名至金元时期才出现的说法实在经不起推敲,我们对此大可存疑。对于这样一个疑问很大的结论,匆忙示众,笔者窃以为韦先生所不取。

二、《宣和画谱》与宋徽宗的绘画思想不仅有关而且关系密切

多少年来,《宣和画谱》与宋徽宗的绘画思想密切相关,是美术史论界一个人所共知的常识,因此像韦先生“《宣和画谱》与徽宗绘画思想无关”这样一种与众极其不同的说法,无疑石破天惊。如果韦先生的说法成立,则意味着自元以来所有美术史论家据《宣和画谱》对宋徽宗画学思想所作的阐述都将被颠覆!这无疑是一件很有震撼力的学术事件。

那么,韦先生对这样一个石破天惊式的观点是如何展开其缜密论证的呢?

其最核心的论证就是其文章“三、《宣和画谱》与徽宗绘画主张不相配”这一部分。而在这一部分,他据以论证《宣和画谱》与宋徽宗绘画思想不相匹配的主要论据,就是邓椿《画继》中所载宋徽宗的绘画思想。

韦先生讲:

“至徽宗皇帝,专尚法度,乃以神、逸、妙、能为次。”

邓椿家世为宋廷重臣,其祖邓洵武,政和中知枢密院,与徽宗关系密切。邓椿所记,应更近于史实。邓椿这段话,透露了一个重要的信息,那就是,宋徽宗的绘画思想很明确,就是崇尚法度,推重神品。这两点,在《宣和画谱》中根本没有体现出来。〔12〕

我们说,邓椿《画继》中说宋徽宗讲崇尚法度,推重神品,也就是说以“神、逸、妙、能”为其绘画批评的标准,固然不错,在韦先生笔下这就是宋徽宗所有的绘画主张了。其实不然,邓椿的《画继》,对宋徽宗绘画思想的介绍,除了韦先生所引述的以外,还在多处涉及到了他的绘画思想,只是这些材料不像韦文引述的那条那么明显,尚需我们对其进一步分析才能把握其精神实质而已。我们不妨先看下面这条史料:

始建五岳观,大集天下名手,应诏者数百人,咸使图之,多不称旨。自此以后,益兴画学,教育众工,如进士科,下题取士,复立博士,考其艺能。〔13〕

为何应诏者“多不称旨”?我们在邓椿《画继》中所载录的另一条史料中可以得到一个有用的启示:

其后,宝篆宫成,绘事皆出画院,上时时临幸,少不如意,即加漫漶,别令命思。虽训督如此,而众史以人品之限,所作多泥绳墨,未脱平凡,殊乖圣王教育之意也。〔14〕

在这里,应诏者与画史们所以不能让徽宗满意的原因应该完全相同,那就是因为“以人品之限,所作多泥绳墨,未脱平凡”之故也。邓椿在这里所讲众画史的“人品”不是我们今天所讲属道德范畴的一个概念,而是学养不足以致于人的品位不高的意思。对此宋徽宗采取的因应措施就是“益兴画学,教育众工”与“复立博士,考其艺能”。

下面我们对宋徽宗所采取的这两大措施稍作进一步的解释:

我们先说“益兴画学,教育众工。”为教育画学生们所设的“画学”,其入门导向十分明确——强调“诗画同一”。这便是宋徽宗采取的以“诗句”命题,“如进士科,下题取士”的措施。而这一措施,乃徽宗时画学选拔人才最为后人称道的一大特色。不仅由考官出了诸如“踏花归来马蹄香”、“乱山藏古寺”、“竹锁桥边卖酒家”、“嫩绿枝头红一点红,动人春色不需多”、“野水无人渡,孤舟尽日横”、“蝴蝶梦中家万里,子规枝上月三更”、“六月杖藜来石路,午阴多处听潺湲”〔15〕等有趣的诗句画题,而且宋徽宗本人也亲自以诗句出过画题——“万年枝上太平雀”。〔16〕通过这一措施,确实起到了“戒凡近”,使画作深切诗意、使诗意巧妙地通过画面展示出来,从而使画作达到徽宗时画院“意高韵古”绘画标准的目的。

而由“复立博士,考其艺能”措施的具体实施,我们可以十分清楚地看到宋徽宗对文人“思致”能否与画作相通的高度重视。画学设立伊始,宋徽宗不是选取院体画家,而是选取米芾、宋子房(汉杰)一类具有“高世绝人之风”的文人画家作画学博士,替自己把关,“考其(画学生)艺能”。对此,宋徽宗肯定考虑得更多。因为画学生入学后,能否按照自己理想的状态发展,必然是徽宗特别予以关注的,因为这才是关系到办学的方向,关系到能否实现自己办学目的的根本问题。米芾不仅是书学博士,而且还是画学博士,并且他还是当时画坛上文人画创作主张最为激进最为彻底的文人画理论家,也是文人画云山墨戏派的创始人。米芾这样的人代自己把关的结果相信宋徽宗不会不考虑也不会想不清楚,既然如此选择,肯定是想借米芾之力,将自己的某些主张贯彻下去。而另一位画学博士宋子房(字汉杰),正是苏东坡据其绘画提出“士人画”这一概念的那位汉杰先生。东坡云“观士人画,如阅天下马,取其意气所到。乃若画工,往往只取鞭策、毛皮、槽枥、芻秣,无一点俊发,看数尺许便倦。汉杰真士人画也。”〔17〕东坡评价宋子房在前,徽宗援引子房在后。依徽宗之博学多闻与对绘事的热心程度,不可能不知道元佑党人苏轼对宋子房的评价,知道还要使用,可见徽宗的选择皆是深思熟虑所致。由最初所选的两位画学博士我们不难看出宋徽宗对文人画家的器重。他为什么会器重文人画家呢?这恐怕不是单单他,也是文人性情至足的一位大文人对同道的天然亲近感就可以解释的。其实其用意恰恰就在于想通过修养过人、奇思妙想骇人耳目的文人画家的“思致”、“诗意”这些高世绝人之风熏染有“人品之限”的众画史们,让他们摆脱“多泥绳墨,未脱平凡”这一创造力孱弱的局面。至此,徽宗的意图不难明了,即用具有奇思异想、学殖深厚的文人画家之“思致”帮助画学生解脱“平凡”之格调,摆脱他们只能泥于绳墨的局限。

行文至此,我们似乎不难发现宋徽宗所采取措施中蕴含的绘画思想与“始终在强调‘思致’与‘诗画同一’”〔18〕的《宣和画谱》绘画思想是完全一致的。

而这两条措施,实际上应该是我们判断宋徽宗画学思想最为重要的依据。因为,虽然韦宾先生所引邓椿之语“至徽宗皇帝,专尚法度,乃以神、逸、妙、能为次。”虽亦是重

要依据,但毕竟出于邓椿带有一定主观色彩的概括,而这两条措施,却完全是宋徽宗意志的体现。依此来看,在某种程度上,通过这两条措施把脉宋徽宗绘画思想,比邓椿概括的那句话也许还要可靠些。

然而,韦文在论述其“《宣和画谱》与徽宗画学思想无关”的观点时,提出的最重要的论点就是:

从创作论的角度来讲,《宣和画谱》与徽宗重法度的创作思想不合。也就是说,《宣和画谱》始终在强调“思致”与“诗画同一”,实际上也是一个问题,即文人的思致在绘画中的体现,这个恰与徽宗所关心的“法度”无关。〔19〕

至此,“《宣和画谱》与徽宗绘画思想没有关系”一说的错误可谓不攻自破。

而事实上,宋徽宗不仅重法度,同时又重“诗意”,正因为他具有这种辩证的艺术创作思维,在他直接关照下出现的“宣和体”才获得了徐建融先生所称誉的成就:

前文提到徽宗朝画学对画家的培养,注重文化学识的修养,并以古人诗句为试题,“观其能通画意与否”,从而在画院的创作中形成诗意追求的风气;而这里,通过对格物致知的严谨写实的要求和限制,则导致了画院创作细节真实的风气。二者互为表里,标志着以职业画工为基本创作力量的传统工笔画体的最高水平,通常称之为“宣和体”。〔20〕

其实,除此以外,还有不少事实表明《宣和画谱》与徽宗绘画思想之间不仅有关系,而且关系恰恰十分密切。如,我们在比较《历代名画记》、《圣朝名画评》(亦称《宋朝名画评》下同)、《图画见闻志》、《益州名画录》与《宣和画谱》异同后会发现,花鸟画家以及画鹤名家的传记总的来说要比其他四部绘画史名著篇幅要长,评价也高。为什么会出现这种情形?因为宋徽宗重视花鸟画创作,尤其偏爱画鹤,正因为花鸟与鹤是他的最爱,所以《宣和画谱》在收录名家画作、并在为这些画家作传时突出了这些画家的地位,成为徽宗绘画思想在《宣和画谱》上打下的另一个思想印记。而伊沛霞女士在其《宫廷收藏对宫廷绘画的影响:宋徽宗的个案研究》一文中,从一个域外学者独特的视角,为我们提供了有益的启示。她讲:

尽管有时学者把《宣和画谱》当作是1120年徽宗宫里所有绘画的详细清单,事实上它只是一个精选的目录。那些被徽宗和管理者评价低下的绘画并没有被列在上面,徽宗翰林图画院的一些画家如李唐、李安忠的作品也没有被收入在内。更有甚者,介绍每一类绘画的叙论中都会提起一些画家被排除在外的理由。换句话说,这个画谱列出了徽宗认为应该属于宫廷收藏的作品,略去了那些虽然被他继承却不为他所喜好或满意的作品。

他很欣赏11、12世纪的作品,《画谱》的收藏中有80%以上属于五代及宋的作品,其中59%属于宋。其次,宋朝作品中又特别偏爱花鸟画和山水画。《宣和画谱》中宋朝的花鸟画数目是唐朝的20倍,山水画数目是唐朝的4倍。

由此可知,《宣和画谱》这些个性化的特征,在伊沛霞

女士看来,都是宋徽宗对《宣和画谱》的撰写起了主导作用的结果。笔者认为,来自对《宣和画谱》本身的精细研究,使伊沛霞女士获得了比一般人更具权威性的认识,她对宋徽宗与《宣和画谱》中流露出的绘画趣味及其思想亲密关系的梳理,理应受到我们的尊重。

而耐人寻味的是,《宣和书谱》和《宣和画谱》,都没有收入宋徽宗的作品,这是一个在考察《宣和画谱》与徽宗关系时,我们尤其不能忽略的一个重要细节。因为无论是就宋徽宗书法上的水平还是绘画上的水平而言,抑或是就宋徽宗“天下一人”的政治地位来讲,这两部收入了与宋徽宗同时的蔡京、蔡卞、童贯,甚至比童贯地位还低得多的一些寺宦的著录书,无论如何,也应该收入宋徽宗!如果收了同时的他人而不收宋徽宗,无论是由蔡京做主还是寺宦或是其他当事人的什么人做主都不会有如此胆量,尤其《宣和画谱》常常以鄙夷的口气在叙论中强调什么人不该入谱,表示选取标准十分严格的同时,却不收宋徽宗,如是单纯出于臣下所为,当然会被视为大逆不道。在此,唯一能够解释得通的说法,应是宋徽宗授意的结果。否则,恐怕这两部著作,就会像邓椿的《画继》一样,在开篇定会先给徽宗独立专章,大肆吹捧才符合他们的行事逻辑。仅仅就此言之,《宣和画谱》就与徽宗有着绝对无法割裂的密切关系!

三、《宣和画谱》“为一代大著作”学术水平绝非如韦文贬低得那样一无是处

对《宣和画谱》的编纂水平仁者见仁智者见智,在绘画史论界无疑应是一件十分正常的事情,但像韦文将《宣和画谱》的学术水平贬低为:“写作纰缪百出,连抄袭都不严肃,其画学思想,并无过人之处,且与徽宗的绘画思想不同,只是体现了一个业余好事者的普通看法”〔21〕的说法,显然是意气用事,极端不负责任的做法。这样做,不仅严重地违背了事实真相,而且极易在浮躁日甚的学术界造成思想混乱,形成一股对《宣和画谱》一类重要绘画史著作,随意诛杀,任意贬低否定,暴殄天物的浮躁歪风。因兹体事大,不得不多费一点篇幅对其观点予以批驳。

《宣和画谱》,无疑有其不足。

至清,对《宣和画谱》不足提出批评意见的学者当以明王肯堂为典型代表。《宣和画谱》四库提要对此评价云:

王肯堂《笔麈》曰,《画谱》采荟诸家记录,或臣下撰述不出一手,故有自相矛盾者,如山水部称王士元兼有诸家之妙,而宫室部以皂隶目之之类。许道宁条称张文懿公深加叹赏,亦非徽宗御撰,盖亦未详绎序文。然所指抵牾之处,则固切中其失也。

无疑这种评论虽非全面评价,重在指疵,但语气显然来自一种学术探讨的平和、真诚心态,其意见亦确收“切中其失”之效。

今人阮璞先生大概是否定《宣和画谱》最为激烈的一位学术前辈。他在《宣和书、画两谱撰人为谁》一文中说:

《宣和书谱》、《宣和画谱》两书,在吾国书学、画学古籍中纰缪最多,其取去之滥,学识之陋,殊与其自以“宣