

元明清绘画研究

十论

徐建融/著

/“近世”与“古意”：赵孟頫研究

/唐寅研究

/徐渭与中国画史的隆、万之变

/董其昌与传统画学的转捩

/“扬州八怪”批判

名家
专题
精讲

论

元明清绘画研究

十论

徐建融/著

名家专题精讲

／“近世”与“古意”：赵孟頫研究

／唐寅研究

／徐渭与中国画史的隆、万之变

／董其昌与传统画学的转捩

／“扬州八怪”批判

图书在版编目(CIP)数据

元明清绘画研究十论/徐建融著. —上海:复旦大学出版社,
2004. 12

(名家专题精讲. 第4辑)

ISBN 7-309-04235-2

I. 元… II. 徐… III. ①绘画-研究-中国-元代
②绘画-研究-中国-明清时代 IV. J209.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 108559 号

元明清绘画研究十论

徐建融 著

出版发行 复旦大学出版社

上海市国权路 579 号 邮编 200433

86-21-65118853(发行部) 86-21-65109143(邮购)

fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 陈麦青

装帧设计 陈萍

总编辑 高若海

出品人 贺圣遂

印 刷 浙江临安市曙光印务有限公司

开 本 890 × 1240 1/32

印 张 11 插页 2

字 数 283 千

版 次 2004 年 12 月第一版第一次印刷

印 数 1—6 000

书 号 ISBN 7-309-04235-2/J · 66

定 价 19.00 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

绪 言

收在本书中的十组论文，均撰写并刊发于1980—1990年代，按研究的时间顺序，先后为元画考辨、董其昌、扬州八怪、石涛、四王、赵孟頫、钱选、唐寅、徐渭和海派。在本书中，则按画史的顺序重新排列，以便于对元明清画史嬗递的系统认识。需要说明的是，在收入本书之前，我又对这些论文作了不同程度的修订，除了错舛文字的订正，还包括对一些重要观点的展开和深化，尤其是董其昌、徐渭两文，因为所研究的对象是传统画学转换的关键性人物，所以用了三年的时间，几乎是重起炉灶。

我对中国画史的研究，在1970年代时完全醉心于明清的文人写意画，而对唐宋的画家画（包括画工画和文人正规画）不屑一顾。对传统画学如此这般的认识，当然不是当时还年轻的我个人的创见，而是三百多年来由于种种原因而形成的一个普遍的共识，其中包括文人士大夫的偏见，还有1950年代后极“左”文艺政策的干扰，合成为以文人写意画为高雅的艺术、表现的艺术、“先进”的艺术、创新的艺术、人民性、民主性的艺术，而以画家画为低俗的艺术、再现的艺术、“落后”的艺术、保守的艺术、封建性的艺术。虽然，当时也接触到谢稚柳、陈佩秋先生的观点，认为中国画在晋走上了高峰，唐宋达到了最高峰，元则开始了下坡路，但它仍处在高峰的位置上；至明清，则

进入了式微的时期,相比于唐宋的辉煌,尽管不乏个别的天才独创,在总体上却是“水流花谢,春事都休”了。然而,对这样的观点,我在很长的一段时间里不能深刻地理解,自然也不能接受。直到1980年代中期,经过对画史的全面梳理、比较,才领悟到谢、陈两位先生观点的普遍真理性。从此之后,我便致力于重新厘定中国画史不同优秀传统的普遍性和特殊性,致力于弘扬、推介唐宋的画家画(包括画工画和文人正规画)传统。

由于明清画“先进”、唐宋画“落后”的观点久矣乎已经约定俗成、根深蒂固,要想推出唐宋画同样“先进”,而且它的“先进”性更具普遍的意义和价值,而明清画的“先进”性仅具特殊的意义和价值这样的观点,其难度之大、阻力之大,显而易见。因此,在策略上,我便把第一步的工作重点放到了重新评价明清画、包括明清画所从由来的元画的研究上,分析它们的优长和不足,包括能保证它们的优长得以充分表现而不足不致泛滥成灾的时间、地点、条件和对象。这些文章陆续刊发之后,曾引起广泛的认同。接着,从1998年开始,我便进入了第二步的工作,正式打出了以唐宋为中心的“晋唐宋元”旗帜。这便是由上海画报社陆续出版的中国画传统研究系列白皮书:《中国画的可持续发展》(2000年)、《中国画先进文化方向》(2001年)、《中国画晋唐宋元传统》(2002年,与陈佩秋先生合作)、《中国画经典之树长青》(2004年)。此外,还有上海画报社的对谢稚柳先生《水墨画》的插图导读(2002年)、上海书画社的《传统的兴衰》(2003年,孙丹妍导读)和对张大千先生《画说》的插图导读(2004年)。

现在,承蒙复旦大学出版社“名家专题精讲”丛书编辑的雅意,希望我能把关于元明清绘画研究的论文结集出版。我想,这既是使我对元明清传统的研究得以集中表述的一个机会,更是对我几十年中国画史研究生涯的一个总结。自然,我应该表示十分的感谢。读者诸君如有兴趣,最好能把本书与上述“晋唐宋元”系列书参照起来看,则对我关于中国画传统的研究和观点,可以有一个全面的认识并提出批评。当然,这是我得陇望蜀的奢求了。

2004年中秋于海上长风堂中

目 录

绪言	1
1 《江山秋色图》卷与钱选的山水画派	1
2 “近世”与“古意” ——赵孟頫研究	49
3 元代两画家考辨	75
王渊考辨	76
边鲁考辨	82
4 唐寅研究	91
5 徐渭与中国画史的隆、万之变	123
6 董其昌与传统画学的转捩	175
7 石涛“不似之似”说考量	249
8 “四王”艺术综论	265
9 “扬州八怪”批判	307
10 “海上画派”的由来	335

《江山秋色图》卷 与钱选的水画派

一、《江山秋色图》卷考辨

《江山秋色图》卷，绢本，大青绿设色，纵 55.6 厘米，横 324 厘米。此图无款印，曾藏明内府，据朱标题跋，谓洪武八年(1375)装裱此图时题名为“赵千里江山图”，并谓：“观斯画景，则有前合后仰，动静盘桓，盖为既秋之景，兼肃气带红叶黄花，壮千里之美景，其为画师者若赵千里安得而易耶？”清初归梁清标所有，后入乾隆内府贮重华宫，《石渠宝笈》定为“赵伯驹江山秋色图一卷”。今藏故宫博物院。至 1981 年，上海人民美术出版社出版的徐邦达编《中国绘画史图录》图 84 影印，定为宋人佚名之作，并认为：

前合后仰，
动静盘桓，盖为
既秋之景，兼肃
气带红叶黄花，
壮千里之美景。

全境山水，岭岫重复，丛林回环，中间散见楼观、屋宇，行人如蚁，备极精工。用笔尖细而不纤佻，设色浓丽而不庸俗。无款印。定是北宋高手佳作。旧明人题为南宋赵伯驹画。按伯驹画虽未见真本，但以其弟赵伯骕画《万松金阙图》和元·钱选、明·仇英几种仿赵山水画来作旁证，似乎形式有所不同。伯驹画大致应是工中带拙，介于画工与文人画之间的一种风格；此图则精细工丽，全属北宋院体，不能与之合流，故难从旧称。

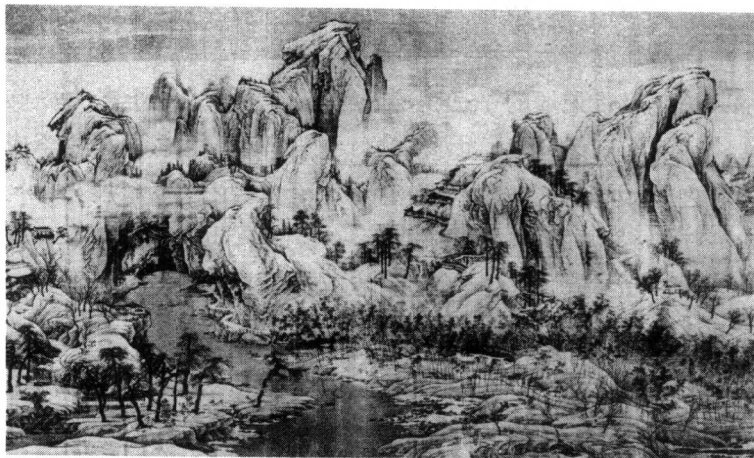
后来《中国美术全集》等影印此图，均定为北宋画院高手之作，而把它从赵伯驹的名下划了出去。

对朱标和徐邦达先生两家之说，有若干问题需要加以辨正，并因徐先生提出以钱选仿赵山水画作为旁证赵伯驹画风的依据，又有必要对钱选的山水画派与唐、宋青

绿山水画史的关系加以系统的讨论和梳理。至于明仇英的青绿山水,因时代相隔久远,不在本文的考辨范围。

首先,朱标称此图“盖为既秋之景,兼肃气带红叶黄花”,嗣后《石渠宝笈》干脆命名为《江山秋色图》并沿用至今,徐邦达《图录》已不能确指其秋景红叶黄花何在,但于此未加辨正。其实,这一“秋色”的画题是并不确的。此卷确有“肃气”,但并非“既秋之景”的物象描绘中所散发出来的,而是绢地泛黄变暗的自然包浆所致,为一般古代绢本书画所常见,即通常所说的“古色古香”,或称“旧气”。而此图的旧气,尤与经久不褪的青绿重色相映照,从而呈现出一种萧瑟的意味,颇近似于秋色的感觉;至于“红叶黄花”,则遍览全卷而不得,所见的倒是桃花(或梅花)与山茶间植,葱翠的松竹相掩映,一派春意盎然,江水染蓝靛色,正所谓“春来江水绿如蓝”,应为春景无疑。以下便更名为《江山春色图》。

桃花与山茶间植,葱翠的松竹相掩映,一派春意盎然,江水染蓝靛色,正所谓“春来江水绿如蓝”,应为春景无疑。



南宋·赵伯驹《江山秋色图》(局部)

山入深
溪
“外
新
晚
秋”
寄
西
隔
不
以
疑
此
同
不
静
是
或
恐
冰
山
之
山
勢
金
色
紅
花
點
點
綠
竹
蒼
蒼
天
色
清
淡
水
色
明
淨
下
下
或
疑
金
色
或
疑
水
色

徐邦达先生称此图为“全境山水”，这是以此图“定是北宋高手佳作”而非南宋赵伯驹之作的伏笔。

以全境、边角作为北宋、南宋的分野，只能是相对的而不能是绝对的。

宋人山水的基本原则是“外师造化”，所以，不同画家描绘不同地域的山水风光，虽同为全境山水，其意境因与地质地貌的地理学概念相关而大有径庭，不可一概而论。

其次，徐邦达先生称此图为“全境山水”，这是以此图“定是北宋高手佳作”而非南宋赵伯驹之作的伏笔，有必要稍作具体的分析。北宋山水多全境，南宋山水多边角，时代的分野判然，这是毫无疑问的。但有公例就有例外，如北宋赵令穰的《湖庄清夏图》卷，便已有边角的倾向，而南宋夏圭的《溪山清远图》卷、赵芾的《江山万里图》卷，更非全境山水莫属。所以，以全境、边角作为北宋、南宋的分野，只能是相对的而不能是绝对的。更有一批画家如李唐、包括赵伯驹等，由北宋初入南宋，并早在北宋时就已有相当的成就，则进入南宋以后，未必会一下子改变原有的习惯和作风，这同样是没有疑问的。

试来分析北宋的全境山水，大约有三种作风，一种是董源的江南画派，写江苏南京一带的风光，一种是李成的齐鲁画派，写山东、中原一带的风光，另一种是范宽的关陕画派，写终南、太华一带的风光。江苏南京和山东中原，平畴千里，极目无垠，所以反映在艺术表现上多为横向展开的平远之境；终南、太华为黄土高原，山势雄伟，无法作极目无垠的平远观照，所以，在艺术表现上多为纵向铺陈的高远之境。因此，当时王诜评李、范之画，以“李成之笔，近视如千里之远，范宽之笔，远望之不离座外”^①。其实，董源之画，洲诸掩映，一片江南，也是“近视如千里之远”的，只是华东丘陵地带，在横向展开方面不如齐鲁平原和中原风光那样的邈渺无垠而已。宋人山水的基本原则是“外师造化”，所以，不同画家描绘不同地域的山水风光，虽同为全境山水，其意境因与地质地貌的地理学概念相关而大有径庭，不可一概而论。诚如郭熙《林泉高

致》所说：

嵩山多好谿，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰。天台、武夷、庐霍、雁荡、峨峨、巫峡、天坛、王屋、林虑、武当，皆天下名山巨镇，天地宝藏所出，先圣窟宅所隐，奇崛神秀，莫可穷其要妙。欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中。

同书中又列论观察、描绘自然的方法，“远望之以取其势，近看之以取其质”，“山形步步移”，“山形面面看”，乃至四时之景、阴晴朝暮，各有不同的变态，最终形诸笔墨，乃能“看此图令人生此意，如真在此山中”，“看此画令人起此心，如将真即其处”。我们虽然不能据之以“案城域，辨方州，标镇阜，划浸流”^②，但地理地貌的特征，还是判然可辨的。例如，看郭熙的作品，我们虽不能确指其所描绘的是中原何处具体的风光，但决不会认作江南风光。

关于南宋的边角山水，论者每有“残山剩水”之说，认为画家们有感于中原沦陷、江山半壁而作此。这一观点，早从元代起便相沿不改，至明代郁逢庆《郁氏书画题跋》引陆完诗：“中原殷富百不写，良工岂是无心者；恐将长物触君怀，恰宜剩水残山也。”更成为定论。其实，这仅仅是后人的联想和比附，在南宋的画家，未必真是这样的想法。那么，边角之景又是缘何而来的呢？原来，南宋的山水，虽然取象布景与北宋有异，但基于“外师造化”的写实立场，其实是并无不同的。边角之景的成因，无非是由“远观之以取其势”转向“近观之以取其质”的观照立场的变异所致。而之所以南宋的画家不用远观法而用近观

边角之景的成因，无非是由“远观之以取其势”转向“近观之以取其质”的观照立场的变异所致。

法,主要是因为他们生活在西湖边上,四面群山环抱,如居于盆底,无法像江苏南京或齐鲁、中原一带那样于平畴千里极目无垠。这样,如果隔湖望山,则如刘松年的《四景山水图》卷,尚有平远之致,但推远的进深不大,横向的展幅更有限;如果返身回首,则如李唐的《清溪渔隐图》卷,成为上不见巅、下不见地的更为典型的边角图式。

看《江山春色图》,“令人生此意而起此心的”,又是“真在”何山中呢?

那么,看《江山春色图》,“令人生此意而起此心的”,又是“真在”何山中呢?此图虽为全境风光,但试与可以明确肯定为北宋作品的全境山水,如燕文贵的《江山楼观图》卷、郭熙的《树色平远图》卷、王诜的《渔村小雪图》卷、《烟江叠嶂图》卷、赵佶的《雪江归棹图》卷、王希孟的《千里江山图》卷等等相比较,在构图上明显地显得密塞窘迫,虽不能说是“远望之不离座外”,而绝无王希孟等诸图的“近视之如有千里之远”。特别是天空在画面上所占的比例,王希孟等诸图极其高旷,正是齐鲁、中原一带的印象;而《江山春色图》则明显压低,正是西湖边上所见的景观。它所给予观者的感受,并不是远望千里之外的景物,而似乎就是沿着西湖边走边看身边的景物,尤与今天双峰插云经南高峰、九溪十八涧、六和塔至玉皇山一带所见的景观十分接近。尤其值得注意的是,一、图中所描绘的山峦,有一种瘦而方的峭峰,如马远《踏歌图》中所见,可以肯定是钱塘景观,而不可能见之于中原;二、图中所描绘的花树,以松树、丛篁、桃花、山茶为主,也多为钱塘景观,在中原较少见到,至于桃花、山茶间植,更是西湖一带的风光,为中原所无;三、起首一段,山峦上有一塔,体型雄伟,俯瞰江流、平野,极似六和塔的写照^③;四、近景平

它所给予观者的感受,并不是远望千里之外的景物,而似乎就是沿着西湖边走边看身边的景物。

坡、浅水,既不能推远如王希孟《千里江山图》,又无有山峰耸起破除平板如王诜《渔村小雪图》,更说明是环绕西湖所见身边景物的景观再现。凡此种种,都是王希孟等北宋山水画中所看不到的,足以说明此图不是北宋高手描绘中原风光,而是南宋画家描绘西湖环山风光。

第三,徐邦达先生认为,此图“用笔尖细而不纤佻,设色浓丽而不庸俗”,而“伯驹画应是工中带拙,介于画工与文人画之间的一种风格;此图则精细工丽,全属北宋院体”。按董其昌《画禅室随笔》云:

李昭道一派,传为赵伯驹、伯骕,精工之极,又有士气。后人仿之者,得其工不能得其雅,若元之丁野夫、钱舜举是已。盖五百年而有仇实父,在昔文太史亟相推服,太史于此一家画,不能不逊仇氏。

所谓“精工而有士气”,便成了二赵画区别于唐代的二李及元明的钱仇,以及南北宋之际其他画院众工青绿山水的一个重要特点。而据曹勋《径山续画罗汉记》,记二赵“论画写人物动植”:

画家类能具其相貌,但吾辈胸次,自应有一种风规,俾神气馥然,韵味清远,不为物态所拘,便有佳处。况吾所存,无媚于世而能合于众情者,要在悟此④。

大概也可以用作“精工而有士气”的旁证。但需要指出的是,所谓“精工而有士气”,乃是一个统一的概念。对于青绿山水的发展来说,“精工”而后有“士气”,“士气”依赖于“精工”,所以“精工”者,即“士气”之表象;“士气”者,亦即“精工”之内涵。这一特征,乃是相对于唐人的精而

“精工”而后有“士气”。“士气”依赖于“精工”,所以“精工”者,即“士气”之表象;“士气”者,亦即“精工”之内涵。

不工，元人的工而不精而言的，具体留待后文另作分析。而从今天的眼光，撇开五百年后“精工”而“士气”不逮的仇英不论，唐人、宋代画院众工、元代钱选精而不工或工而不精的古拙表现，其“士气”未必不及二赵，只是因为精而不工或工而不精，所以，在董其昌的眼里，便被认为“士气”有所不足了。徐先生既认为此图“用笔尖细”、“设色浓丽”，实际上便是“精工”，又认为其“不纤佻”、“不庸俗”，实际上便是“士气”。但他又把“精工”误解为“工”，把“士气”误解为“拙”，也就是把“士气”与“精工”的统一关系割裂了开来，认为“精工”即“精细工丽”者为无“士气”而“全属北宋院体”，有“士气”者应不是“精工”即“精细工丽”，而应是“工中带拙”，这就令人大惑而不解了。试设想，钱选的青绿山水正是“工中带拙”，又为什么仅言“得其工”而不言“得其精工”呢？可见“精工”与“士气”实在是一而二、二而一的，“得其工”而不得其精，结果就不能“得其雅(士气)”；反之，有其精而无其工如唐人，同样也不可能有“士气”的表现。大量佚名的宋人青绿山水小品，也多为“工中带拙”的形态，为什么董其昌也认为它们并不属于“精工而有士气”呢？所谓伯驹画“工中带拙”，完全是徐先生个人的一种臆测，不见任何文献的记载。臆测当然并非绝对地行不通，但必须有一定的依据，必须符合绘画技法演变的客观规律。所谓“工”，主要指作画的态度、技法，应该是认真的，且能达到心手的密切相应。所谓“拙”，主要指技法的表现，或者是不成熟的稚拙，或者是由熟而生的所谓“生拙”。

把“精工”误解为“工”，把“士气”误解为“拙”，也就是把“士气”与“精工”的统一关系割裂了开来。

所谓“工”，主要指作画的态度、技法，应该是认真的，且能达到心手的密切相应。所谓“拙”，主要指技法的表现，或者是不成熟的稚拙，或者是由熟而生的所谓“生拙”。

发展；又由二赵而钱选，则是从成熟的“精工”向“熟后生”的生拙的发展。二李的贡献在于开创之功，论具体的画法，则未免稚拙、不成熟，至后世又被视为古拙；二赵的贡献，如果没有由不成熟向成熟的发展，而仅仅如当时一般佚名画家的作品那样，局限于唐人古拙的形态，能被当时、后世津津乐道吗？这样，对于赵伯驹莫须有的“工中带拙”，便只有第二种解释，即他在青绿山水画的技法表现方面，在到达了圆熟的阶段之后，重新转向生拙，即所谓返璞归真。但要完成这两次转变，一个很重要的条件，就是画家必须享有大年，所谓“渐老渐熟，复归平淡”，或可称之为“人书俱老”。然而，据庄肃《画继补遗》卷上，赵伯驹“享寿不永，……故其遗迹于世绝少”。庄氏与其“曾孙学士，交游颇稔”，所言当属可信。而据周必大《赵伯驹神道碑》，伯驹生于北宋宣和五年（1123），卒于淳熙九年（1182），享年 59 岁，而未言“享寿不永”。如据曹勋《松隐文集》卷三十乾道癸巳（1173）所撰《径山续画罗汉记》，称赵伯驹“下世已数年”，假设其卒于 1170 年前后，又据赵伯驹推其生于 1120 年前后，则赵伯驹可能连 50 岁也未活到。以这样的年龄，要想画出“工中带拙”的青绿山水，显然是不可能的。总之，无论从画史发展的角度，还是画家变法的角度，对赵伯驹特色的认定，都不可能是“工中带拙”，而只能以董其昌所说的“精工而有士气”为准，也就是徐先生所说的“用笔尖细而不纤佻，设色浓丽而不庸俗”，亦即“精细工丽”。

徐先生之所以认为此图为“北宋高手佳作”，“全属北宋院体”，也许是基于与王希孟《千里江山图》的比较。从

由二李而二赵，正是从不成熟的稚拙向成熟的“精工”的发展；又由二赵而钱选，则是从成熟的“精工”向“熟后生”的生拙的发展。

对赵伯驹特色的认定，都不可能是“工中带拙”，而只能以董其昌所说的“精工而有士气”为准，也就是徐先生所说的“用笔尖细而不纤佻，设色浓丽而不庸俗”，亦即“精细工丽”。

要想截然划分北宋末期与南宋初期的时代风格,我以为是颇有困难的。

时代风格的角度,二图确乎颇有相近之处,体认了共通的时代背景和审美风尚。但是,从笼统的角度,要想截然划分北宋末期与南宋初期的时代风格,我以为是颇有困难的。认为它是“北宋高手佳作”固然无妨,认为它是“南宋初期高手佳作”又有何不可呢?而从细节的角度,则此图恰恰不是“北宋高手佳作”,而是“南宋初期高手佳作”。南、北宋的山水风格,如取景的高旷、开阔与逼仄、迫塞之别,取象的中原风光与钱塘景物之别等等,已如前文所述。论具体的画法,则王图更为精工严谨,一丝不苟,反映了院体的特点;此图则精工中透出率易,严谨中不无放逸,如落笔顾大体,然后添加树木,所以,山坡的轮廓线每有穿过树干的,显示了由王图向赵伯驹《万松金阙图》更为率易的画风过渡的迹象,绝非画院众工所能措手。又如山石的勾皴,王图以卷云皴兼披麻皴,此图则还参用了横刮的小斧劈皴,更为南宋初期的画法无疑。

第四,徐邦达先生认为,“伯驹画虽未见真本,但以其弟赵伯驹画《万松金阙图》和元钱选、明仇英几种仿赵山水来作旁证,似乎形式有所不同”。这一观点,也是值得商榷的。相近的或互有师承关系的画派,有些可以互为旁证,有些则旁证价值较小,有些甚至完全不能旁证。如郭熙、王诜可以旁证李成,二米旁证董巨价值已较小,李唐后期的山水离开了他的《万壑松风》、《江山小景》等中前期作品,几乎完全不能旁证范宽。那么,赵伯驹、钱选、仇英对于赵伯驹的画风,又有多大的旁证价值呢?据赵孟頫跋《万松金阙图》,称其“清润雅丽,自成一家,亦近世之奇也”。我们知道,赵孟頫对“近世”画体持反对的