

探 古 今 书 道 画 理 推 诸 派 名 家 新 秀

Calligraphy and painting
research 江西美术出版社

書畫研究

5



書畫

研究

5

探古今書道畫理
推諸派名家新秀

calligraphy
and painting
research

江西美術出版社

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可,不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。
本书法律顾问:江西中戈律师事务所

图书在版编目(CIP)数据

书画研究.5/许华新主编.——南昌:江西美术出版社,2012.3

ISBN 978-7-5480-1114-9

I. ①书… II. ①许… III. ①书画艺术—艺术评论—中国 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第044019号

学术顾问	贾又福	杨悦浦	李魁正
	杜大恺	吴悦石	洪惠镇
	陈传席	范 扬	于文江
编 委	刘 墨	张 渝	西 沐
	鄂 建	赵 秦	韦 宾
	朱成安	熊 曦	贾云娣
	陈 骥	叶康宁	刘祥莲
	张旭光	陈忠康	贾廷峰
	王 维	袁学军	石慎之
	杜凤海		

(排名不分先后)

出品人	陈 政
主 编	许华新
副 主 编	界 弘
责任编辑	陈 东
特约编辑	孙祺臻 裴文庆 郭媛媛
	朱铁力
装帧设计	陈 海 李金亮
出 品	豫方文化

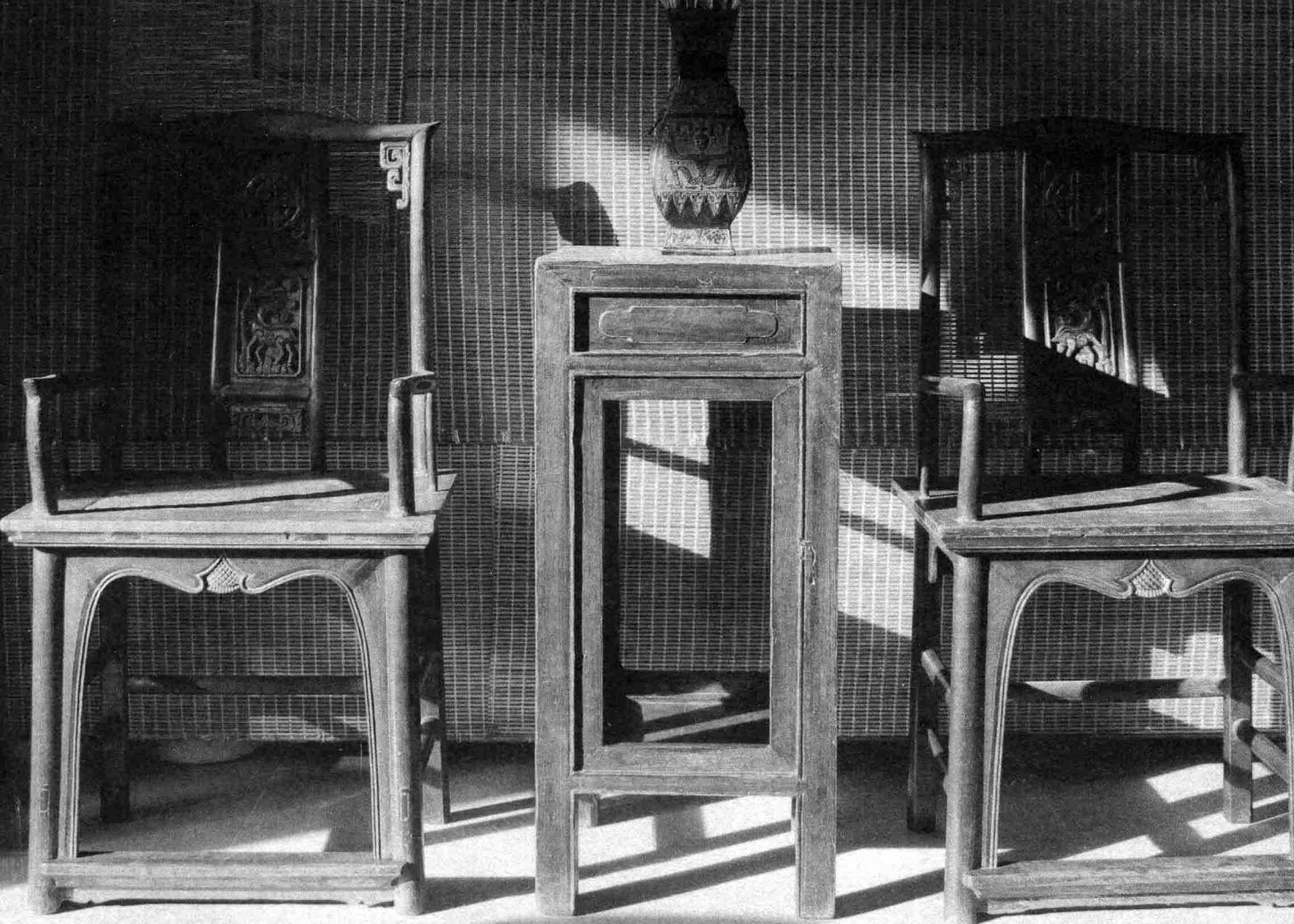


[Han Fang Culture]

出版发行	江西美术出版社
地 址	南昌市子安路66号
邮 编	330025
经 销	全国新华书店
印 刷	北京市雅迪彩色印刷有限公司
开 本	889 × 1194 1/16
印 张	12
字 数	120千字
版 次	2012年3月第1版
印 次	2012年3月第1次印刷
印 数	1—8000册
书 号	ISBN 978-7-5480-1114-9
定 价	58元

卷首语

本书致力于中国书画的传统梳理，关注当下中国书画的创作、教学和发展动态，研究、探索中国书画的发展方向。诚邀有志于中国书画的理论、创作、教学研究与探索的广大同仁加盟。书画市场已成为影响当代书画发展的重要因素，本书致力于对当下书画市场进行调研，并期望与有眼光的收藏界人士和机构合作，以期端正收藏心态，引导良好的市场走向，并推介有实力的艺术家。



● 书画论坛	正统风尚中的诗性之光——从浙江看中国绘画的写意精神	张 渝 / 006
● 经典解读	王蒙·自然·文人画 《画品》简注(上)	赵 秦 / 009 韦 宾 / 014
● 书画档案	中国历代文人画代表人物及贡献 线,生命的符号——关于中国绘画形式语言的札记	梁 山 / 020 杨悦浦 / 022
● 创作前沿	杨随震 赵国经 王美芳 心寄绢素 意留笔痕——赵国经、王美芳写意人物画品读 青绿山水复兴可待	/ 028 刻 一 / 036 洪惠镇 / 044
● 艺道探微	【写生】 桂兆海 颜士恒 【习作】 梅婉婷	/ 051 / 053 / 055
● 艺坛点击	刘继红 冷 冰 刘天鹏 孙克明 段朝林 赵经武	/ 057 / 060 / 064 / 068 / 072 / 075
● 水墨探索	王跃奎 黄德潜 黄志林 张富军	/ 077 / 080 / 083 / 086
● 书画教育	关于工笔画创作的几个问题 ——韩振刚研究生工作室教学实录	王一村 / 090
● 别集论画	述画赋(下) ——明清别集论画文字精选之四	韦 宾 / 100
● 题画诗文	记住平仄有窍门(二) 沈周题画诗选 【题画诗园地】 赖勇军题画诗选	洪惠镇 / 108 朱成安 / 114 赖勇军 / 116
● 书画精英	李长贵 邓世华 边保华 王焕波 李卫东 周 永 时全兴 徐康林 贾 俊 徐卫国 谭长德	/ 118 / 120 / 124 / 126 / 130 / 134 / 137 / 140 / 142 / 143 / 146
● 书画鉴藏	【收藏论坛】 要money,还是要尊严? ——致某些中国画家的一封公开信 【推荐】 侯 钧 高玉国 祝华婧 曲 鸥 罗 灿 刘 阔	贾廷峰 / 148 / 152 / 156 / 158 / 160 / 164 / 168
● 展览专题	墨·道·情——艺术生命精神探索展 心游空境——当代中国山水画家六人邀请展	/ 172 / 183
● 书画资讯	【润格】 《书画研究》画家润格表	/ 184
● 主持人新作	刘墨 韦宾 赵秦 邬建 师界弘 贾云娣 刘祥莲 王维	/ 186

【主持人按语】也许到目前为止，创作界仍然对从事理论研究的人抱一种偏见，认为他们因为不会画画而去搞理论，同时，他们也会把所有从事研究的人——无论是哲学还是历史，抑或是诗学——都称为“搞理论的”。

这当然是一种“偏见”，而所以有如此的“偏见”，不仅和绘画界轻视理论研究或综合修养有关，也和理论研究的不尽如人意有关。

在20世纪和21世纪，美术理论或艺术史研究无疑已经成为人文学科中非常重要的一门“学科”，美术理论研究者的视野越来越开阔，历史学、社会学、人类学、宗教学、哲学甚至自然科学都被不同程度地运用到美术史与美术理论的研究中来，而那些历史学家、文学史家、哲学家也越来越多地在自己的研究中使用视觉形象，美术（或图像）成为一个以视觉形象为中心的各种学术方法与兴趣的交汇点，一些著名的研究者如潘诺夫斯基、贡布里希等人也成为20世纪人文学科中重要的代表人物。

不过，由于20世纪以来中国学术界的特殊情况，传统崩溃、新学输入以及西方术语与意识形态的双重介入，使得纯正的学术研究与学术的“宣传功能”（或其他功能）时常搅扰在一起，而从事这方面的清理工作，显然尚需时日。

关于如何从事美术史研究，或者如何让理论发挥它的意义，都不是几句话甚至几个人能说清楚的问题，但是有一点我确实坚信，对美术的理论性研究不仅是对一位艺术家或一件作品的深层解读与重构，而且也应该是对艺术的形态、意义和技术各个层面的追寻。它不仅加深我们的感性认识，也加深我们的理性认识。

“开卷有益”，我们欢迎有思想、有内涵尤其是有学术质量的文章发表在我们的丛书上。

正统风尚中的诗性之光

——从浙江看中国绘画的写意精神

文/张 渝 Calligraphy and painting forum

在一个崇尚正统的时代，浙江显得有些落寞，即使“江南人谓得浙江是当倪高士”，也依旧难改浙江落寞的形象，这倒不完全是因为这样的说法仅仅是“江南人谓”，在我看来，更主要的一个原因是，相比于“四王”所代表的正统画风在当时以及之后的影响力来说，浙江是落寞的。无论是从当时的认知，还是当下的认领来看，浙江都不是主流艺术家，他只是画坛之内一棵孤独而又少有果实的树。在他的时代以及稍后，尽管有一个新安画派，但这个非主流画派并不能改变他的孤独处境。因此，他静静地立在那里，不为证明，只为生长。于是，一种真正的艺术精神，也就是我所谓的诗性之光，静谧而又孤冷地射了过来，冷光之中，所谓写意有了精神。

一、写意、精神、写意精神

在谈论浙江的写意精神之前，我首要谈论的是何为写意、何为精神、何为写意精神。

作为具体动作，“写”的意义比较明了，毋庸多言。需要解释的是“意”。意的释义很多，与其相关的词也很多，但我最关心的是以下两个意思：一、心愿；二、万物流露出来的情态。书写心愿，情态也就成了“写意”这一概念最基本的内涵。那么，写意为何非要有精神呢？这是因为，“写意”必须具备活力、生气，也就是说，写意所写之心愿，情态必基于生命之鲜活，否则，所谓写意，便不是写“生”，而是写“死”。

也正是在这里，我们看到，所谓精神，首要的就是活力、生气，其次才是意识、宗旨之谓。作为艺术家，其所写之意，其写意之精神或许不尽相同，但万川映月，九九归一，最终还是回到了“诗言志”这一美学基座。从这个基座上，我们看浙江的写意精神，很容易出现两种解释：一种是形而下的，即浙江的创作带有明显的意识形态的针对性。这样的解释很容易和时髦的反清话题联系起来，而且稍晚于他的八大山人的创作似乎也能证明这一解释。这样的言说，不能说没有道理，但是，在我看来，有关中国艺术精神，尤其是庄子一路的艺术精神的强调，才是浙江艺术或说浙江写意的关键所在。那么，浙江的写意精神究竟是什么？静知。关于此，徐复观先生在其《中国艺术精神》一书中写道：“所谓静知是在没有被任何欲望扰动的精神状态下所发生的孤立性的知觉。……因为是在静的精神

状态下知物，所以知物而不为物所扰动。……（其所以能不为物所扰动的情形）一是不把物安放在时空的关系中去加以处理。……二是没有自己的利害好恶的成见，加在物的身上。”由此说开，浙江寂静的艺术境界，与时空关系（明末清初）不大，与个人的伦理价值判断（明灭清立）也关系不大，真正重要的是其审美认知——虚静。

二、虚静——浙江的过活物件

在中国文学史上，晚明小品放出了异样光彩。李贽曾说：“各人各自有过活物件，以酒为乐者，以酒为生，如吾是也；以色为乐者，以色为命，如吾是也。乃至种种，或以博弈，或以妻子，或以功业，或以文章，或以富贵，随其一件，皆可度日。”因为这样各自的“过活物件”，在正统的“四王”之外，浙江的绘画发出了自己的诗性之光。

浙江的绘画并不是中国绘画的技术集大成，也不是中国绘画技术的高峰，而且，终其一生的创作，无论大构，还是小件，都带有明显的小品文特点——于一毫端，现宝王刹；坐微尘里，转大法轮。但浙江的绘画却是中国艺术精神在虚静一维的极致。如此成就的取得正在于浙江写出了自己的艺术之意——虚静。

可是，浙江的意为什么是虚静？除了个人的审美偏好，我们必须看到，明代中叶以后，禅悦之风甚盛。当时士大夫每日“清课”是：“焚香，煮茗、习静、寻僧、奉佛、参禅、说法、作佛等……”而“佛书、道书、陶、白、苏、文集、李贽《焚》、《藏书》……”则是文人“清供”。从“清课”到“清供”的风尚势必影响了有诗人情结的浙江，这一点，从浙江的《画偈》和《偈外诗》集中可以明了。

在浙江那里，“清”已不仅仅是艺术原则，而是生活方式。曾有学者指出：“在《世说新语》中，仅与‘清’相配的概念就有二十多个。”然而，这二十多个概念中，与“清”



清 弘仁 幽亭秀木图轴 68cm × 50.4cm

最近的字或说审美概念是清幽、清远、清虚、清冷、清寂、清新、清奇、清静等。从南宋的幽玄到赵松雪的清远，从赵松雪的清远到倪云林的清疏，从倪云林的清疏到浙江的清寂，我们可以很清晰地看到，浙江艺术风格的外在理路以及他在这一理路内的独特贡献。但是，倘若没有晚明小品文兴盛的文化背景，浙江的艺术很可能是另一种样式，比如成为四王艺术体系中的一员。浙江的独特就在于他没有如此，而是另开一枝。

清寂之中，浙江的作品尽管很少大品，但不可遏止的生命精神还是“写”了出来。这样的“写”就是创新。相对于浙江的创新，“四王”绘画不是没有高度、厚度，而是太过“教科书”化。多年以前，叶圣陶的《关于小品文》一文，就把与“小品文”相对立的“教科书”类文章对人的影响归纳为两类：“第一，引起厌倦；第二，无论讲的什么，总使人有一种毫不亲切的感觉，仿佛是生活以外的事情。”这样的文章“无非人生经验的公式化跟化石化；把人的感情赶到露不得嘴脸的角落里去，只是板起一副似乎理智的面孔”。

三、风骨——浙江的精神标高



清 弘仁 雨余柳色图 84.4cm × 45.3cm

由于虚静的持守，渐江成了中国绘画史上最具风骨意味的画家之一。这样说，不是因为渐江的笔法多为勾折，其图式又多为高奇，而是说作品的内在气息。这种内在气息用刘勰谈论风骨的话说，就是“结言端直，则文骨成焉。若丰藻能赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力”。在中国绘画史上，作品具备风骨意味的艺术家，渐江之前有倪瓒，渐江之后有朱耷。论及对后人的影响，倪、朱二人都比渐江大。这样说，不是指渐江的艺术成就不高，而是说，他已经在虚静的审美维度上走入极致，在这一点上，几乎无人可以超越渐江深入骨髓的清冷。然而，物极必反。已入极致的清冷之境也在一定程度上限制了渐江。某种程度上说，清冷之境既成就了渐江，也影响了渐江在艺术的丰富性上作出更多的探索。

那么，渐江蕴于虚静之中的清冷又是因何而来？除了

前文所言小品文的兴盛所带来的客观文化的时尚外，也与他的艺术取材关系很大。

我们知道，中国绘画史上，渐江之前，几乎无人能画出黄山神韵。这是因为交通以及信息传达的制约，使得黄山一地在渐江之前一直处于待开垦的境遇。这种待开垦的境遇为渐江开辟新的艺术气象以及形成新的语言风格奠定了基础。

陈传席在其所著《弘仁》一书中，也曾写道：“南方画家画来画去，画的都是江浙一带的山水，师法的对象差不多，面貌相差也不会太大。很多画家一辈子也只在江浙之地游览，很少看到大山，更未见过黄山。

黄山虽自古有之，然自明末普门和尚开辟之后，才为游人带来方便。在此之前，游尚不便，更无法去画。元代著名画家唐棣就在黄山地区的休宁县任县尹，他常常‘更上歙州看山水’，却无法上黄山。

“弘仁是第一个画黄山成功的画家，他如果不进黄山，仍然画那些草木覆盖下的江南土石山，他只能用披麻皴加点子，实际上他各个时代画的江南风景，仍无太大新意。黄山石质多，大小石相间，草木少，松树伸于石壁之间，他用原来的传统方法便无法去表现。他要画出黄山的实际，只好根据黄山的实际去创造一套新法。其实新法也就在黄山中，从来无人画黄山成功，他画黄山成功，其画面貌无疑便新了。”

在找到新的素材与语言后，渐江风标高举。但是，在其风标高举中，我们必须看到渐江艺术的另一层审美意味——隐秀。而且，也正是由于隐秀的存在，渐江艺术的丰富性有了极大提高，否则，渐江不会是今日之渐江。

何为“隐秀”？

其实，“隐秀”与“风骨”一样，都是中国艺术史上的基本概念。如果说，“风骨”更多地体现在“汉唐气象”中，那么，“隐秀”则更多地出现在元、明、清的艺术创作中。我们常说的滋味、韵味、神韵等都属于“隐秀”的美学范畴。渐江作品的可贵在于，其作品横跨风骨与隐秀两大美学范畴。但是，由于戛戛独造，渐江之后，即使有一个新安画派，但该派中的画家没有能够超越渐江。因此，若以艺术成就论，所谓新安画派的历史贡献，始于渐江，并终于渐江。

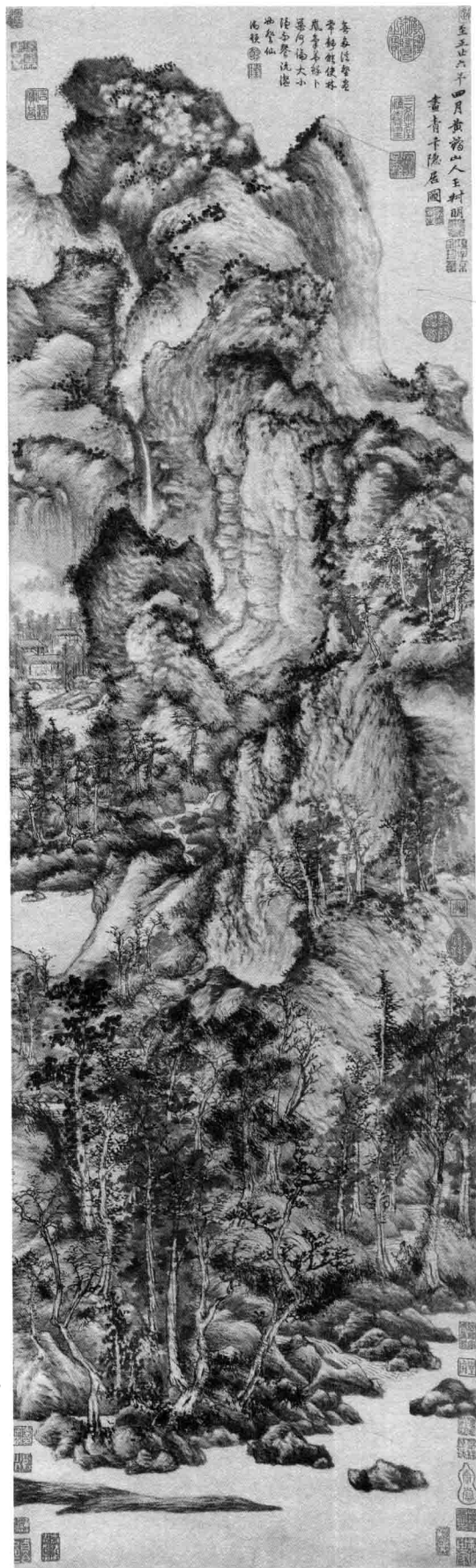
近年兴起的生活美学强调生活就是艺术，艺术就是生活，这与晚明心学讲求的“百姓日用是道”如出一辙。渐江的成功在于，从自己的“日用”即他所见的黄山开始自己的艺术之路亦即道。从渐江的创作，我们可以看出，中国艺术写意精神的开始之处在于艺术家的当下生活以及生活之中的心愿。渐江个人心愿及其眼中的黄山所流露出来的情态，就是艺术家所需写的精神。它不在别处，只在脚下。我们探讨中国绘画的写意精神，探讨新安画派的当下意义，或许会有很多心得，但万物归一，还是王良的那句话：日用是道。

〔主持人按语〕没有伟大传统的支撑，艺术实践往往流于浅薄和轻浮。对以中华文化为主体的东方艺术发展过程来说尤其如此。中国书画实践的创造与发展必须建立在对优秀传统文化经典的研究与继承之上，这是中国人独特的文化性格和游戏规则，也是包含了深刻的东方哲学原理的继承发展观。中国画传统浩如烟海，我们愿在这个小小的栏目里与广大读者共同对其中最为精华的一些经典作品和重要理论进行赏析和解读，感受古代大师先哲的历史穿透力，逐步树立高级的是非感、优劣观，这有利于我们自己的书画创作和理论思考。

〔王蒙·自然·文人画〕 文/赵秦 Classic analysis

前时拍卖市场上一幅王蒙款《稚川移居图》，以4.025亿元人民币成交，轰动一时，引起人们对元画尤其是王蒙的兴趣。王蒙是“元四家”中年龄较小而且生活到明代的画家（卒于洪武十八年，生年不详，有说与倪瓒同年生），他是具有跨时代意义的艺术大师。“元四家”无一例外都以描绘隐逸生活为主要题材，黄公望、倪瓒只画隐士或向往之地，鲜少画人物点缀，反之，王蒙则对人物在山水场景中的生活游居状况津津乐道。然而与其他几位专注于高隐绝俗的境界不同，王蒙其实把最大的精力倾注在画面本身的苦心经营和笔墨技巧的锤炼上，因而从技术层面上说，后世的同行们能从他那里获得极多的营养。作为超凡脱俗的文人画极则，有一个倪瓒或八大山人作为百代标杆就够了，而作为手艺活的绘画，几乎没有一个山水画家不从王蒙作品里或多或少地学习手工技巧。

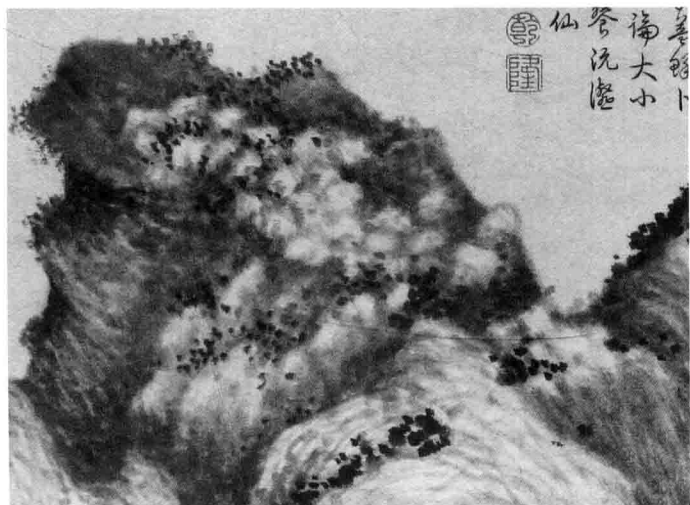
王蒙编织的山水人居幻境比起祖师巨然，或是身边的倪瓒，都显得温情、世俗得多，不难判视出他那热爱生活、乐观进取的处世态度，还有专注投入而求新多变的心理性格。王蒙的画富含炫技色彩，因为山水画发展到他的时代，仅靠稚拙的用笔表现树石已经远远不够了，艺术承载了越来越多的东西，比如自心的内省和观照。特殊的政治文化背景下，还要体现出知识分子的艺术观、人生观，以及笔墨本身，这时笔墨开始拥有自己的生命脉搏，不再完全依附具体物象。更为关键者，还不能丢掉宋人达到过的高峰，即对自然的研究。负累越多就越有挑战性，艺术发展的游戏规则如同竞技运动一样追求更高更难。王蒙却显得应付裕如，细细看看《青卞隐居图》【图1】（注：图要很大），所谓“卞山”在今浙江吴兴县境内，亦称弁山。元人正在超越五代、北宋注重刻画客观现实的传统，而更多地将注意力转移到内心主观感受和对大自然的综合印象，故实境与所绘的有较大差异。画幅并不大，可包含了惊人的丰富内容。古人画大画是出于内容的需要，不得已而大之，故小幅而有江山无限、波澜壮阔之感，而今人则多为大而为，讲求“展厅效果”，在一个巨大的框内填充，如果内容、思想贫乏，势必造成大而



【图1】元 王蒙 青卞隐居图 140cm x 42.2cm



【图2】青卞隐居图 局部



【图3】青卞隐居图 局部

无当，视之反觉其小。

在技法的创造上，拧、刷、跳、蹭等圆活不拘的用笔，是前人所不敢有的，但这一切又都没有破坏符合视知觉心理的美学规律，这说明“创造”不必以“破坏”为前提，创造本身包含了发展和继承，在高层次的美学原则统摄之下，我们仍拥有多么巨大的创造空间！

四家中，倪、黄尚虚无，吴、王尚指实，王蒙画画，尤其不厌其烦，娓娓道来。综观全图，对立统一无处不在，比如：画家往往在极清润浑厚的淡墨上施以极重的枯墨，蓬松苍郁，既概括出自然景物的特征和画家的主观感受，又增添了画面构成的复杂关系，也就增添了感染力【图2】。某一棵树的叶是圆的、大的、淡的、润的，那么压在上面另一棵树的枝就是条的、细的、浓的、苍的，树干是直的，下面土的皴笔必然是曲的，是所谓“解索皴”。矾头是白的，衬托它的山体定然是黑的【图3】。一段山体是整的，旁一段就必是碎的。这是对比

的例子。再看呼应，画面最下端的平滩，起着承受全画面重量的作用，有无限大一样，再在中部又设一平岸与之呼应，便互不孤立，否则下端平滩就几成画外无关之物了。岸边的碎坡也与顶上的矾头遥相呼应、锁紧画面，否则都将是孤立的符号。还有反复出现的半月兜弧形状，都起到统领画面的作用。这种弓状兜弧在宋元传统中十分常见，目的是有弹性地支撑画面，使之更富张力。等等等等，画面就是依靠这样或那样的对比手段来形成旋律和节奏，最终服从整体的需要。

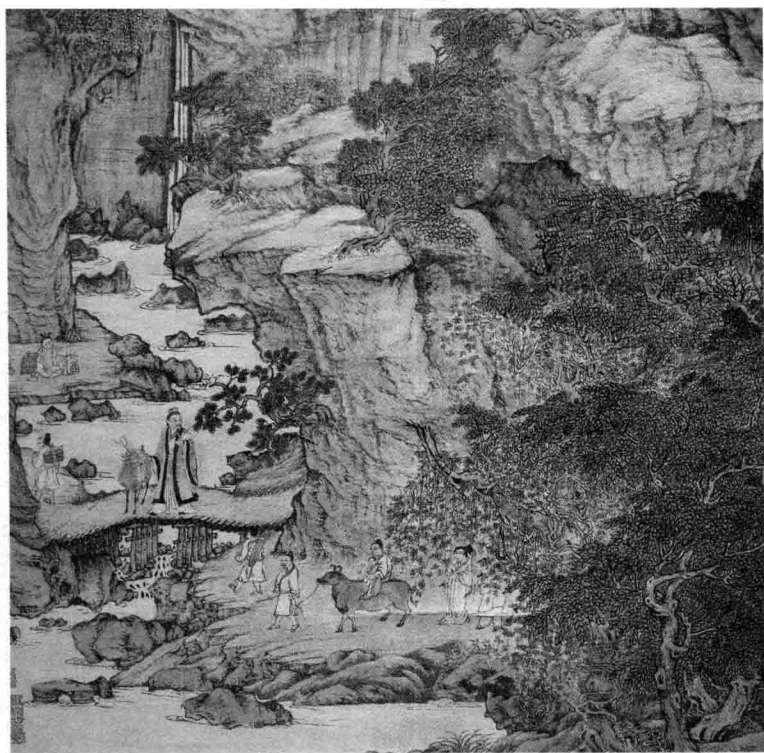
当然，对比手法的运用不是机械的，制造出矛盾还要会化解，这样画面才既有“好戏”看，又不会闹得不得安宁，而王蒙在统一即“和”的功夫上也十分高明，在浓密散乱的墨块中常有白线（或树干）穿过，这是在统领周围的各类元素，不致其真的散漫无绪。两个山头，一个用短笔浓墨皴，一个用长笔淡墨皴，对比完全不一样，但再都加以相同的苔点，二者有了共同点，就“和”了。

在画面下半部的那片树林，是不可复造、最为精妙之处，其使用的笔墨语汇之多难以列数，这是为了表达风入树间，杂然作响的特殊感受，统一它们靠的就是精确的心理感受和视觉算计，黑白的间架穿插，温润淡墨的统染，焦枯重墨的铺陈，最终给人以丰富难言又浑融无迹之感，可谓增减一笔皆不能为，哪怕一个小亮眼，一左一右两株倚斜的树像个大括号，把散乱之物归拢，统一有序。【图4】（注：图要很大）一幅好的作品，是一系列精妙复杂关系的有机组合，有表面关系，有内在关系，即所谓“机”，大师的名作和仿作赝品的最大区别就在于此。从构成到笔墨，王蒙手上似乎有很多很多绝活，艰难而看似从容地完成属于他的也属于那个时代的创造。

再看故宫藏《葛稚川移居图》，是王蒙现存作品中最具自然元素的一幅，那些各具个性的大石块和巨崖【图5】（注：图要很大），长势独特的树木，有明显的写生来源，已非“师法董巨”所能涵括，如一定要寻找源流，不如说更多是来自荆浩关仝，而荆关的精髓就是师法自然，师法自然的结果就是不拘一法，这是



【图4】青下隐居图 局部



【图5】元 王蒙 葛稚川移居图 局部

简单明白的逻辑。倪瓒的所谓“折带皴”【图6】直接就是写生的产物，黄公望画【图7】的名称则多有指实，几乎就是写生作品，只不过加入更多的主观组织和笔墨抽象，吴镇的松、桧、钓艇，无不来于自然。这些元画所陈列出的景象可不像是坐在书斋中能编造出来的，这些东西反映出，作为“文人画”最高级形态的“元四家”的主要特征之一，就是转向内心的同时不丢弃对自然物象的探索，并从中摸索总结出一套或多套语言技巧，这是高级文人画的必备条件之一。独特的语言系统只能产生于自然生活，而不是古人文本。我们可以问自己，你是只想把已有的技法程式掌握得更加流畅娴熟，还是另有创立新的游戏法则的意图。这虽然决定于个人的天分，却不妨碍我们的野心。明清二三流文人画恰恰看不到这一点，丢弃自然而苦学四家的技术程序，当然不会产生超越四家的大师。董其昌无疑算是文人画的大家了，他的作品却没有一点自然物象的具体特征，他的辩解是“一超直入如来地”，但是，他的成功不是因为他绕开了自然，而是他的个性学养顺应并代表了那个僵化、幻灭、扭曲、空虚的政治文化风尚，而追随董的人就没这么幸运了。



【图6】元 倪瓒 渔庄秋霁图 局部



【图7】元 黄公望 天池石壁图 57.2cm × 139.3cm



【图8】元 王蒙 稚川移居图 120cm × 54cm

历史地看，“元四家”的创造力是惊人的、空前的，虽然总是说他们多源于董巨的画法，平心而论在面貌和技巧上他们都超越董巨很远的距离了。黄公望的线条和倪瓒的图式与皴法，恐非董巨所能梦见，只是，从观察效果看，他们独特的历史创新高度被无数追随的后人淹没削平了很多，即对后世的巨大影响却在一定视角上抵消自身的个别性，这又恐非“元四家”所梦见。今天，我们回望文人画的历程，看看顶级范例，应该明白，最高级的文人画不是对五代北宋自然写实的反动和抛弃，不是仅仅继承古人的笔墨范式，也不是一味内省自我梦呓，而是，上述统统都要有！

顺便多句一嘴，那幅拍卖过4亿的《稚川移居图》【图8】，从艺术水准看，我一点也不相信那会是王蒙的作品。

《画品》简注（上）

文/韦 宾 Classic analysis

原文：

古画品录【1】南齐谢赫撰【2】

夫画品者，盖众画之优劣也。【3】图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。【4】虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节。【5】六法者何，【6】一，气韵生动是也；【7】二，骨法用笔是也；【8】三，应物象形是也；【9】四，随类赋彩是也；【10】五，经营位置是也；【11】六，传移模写是也。【12】唯陆探微、卫协备该之矣。【13】然迹有巧拙，艺无古今。谨依远近，随其品第，裁成序引。【14】故此所述，不广其源，但传出自神仙，莫之闻见也。【15】

第一品（五人）

陆探微（事五代宋明帝吴人）【16】

穷理尽性，【17】事绝言象。【18】包前孕后，古今独立。【19】非复激扬，所能称赞，【20】但价重之极乎。上上品之外，无他寄言，故屈标第一等。【21】

曹不兴【22】（五代吴时事孙权吴兴人）【23】

不兴之迹，殆莫复传，【24】唯秘阁之内，一龙而已。【25】观其风骨，名岂虚成。【26】

卫协【27】（五代晋时）【28】

古画之略，至协始精。【29】六法之中，迨为兼善。【30】虽不说备形妙，颇得壮气。【31】凌（陵）跨群雄，旷代绝笔。【32】

张墨、【33】荀勗【34】

风范气候，极妙参神。但取精灵，遗其骨法。【35】若拘以体物，则未见精粹。【36】若取之象外，方厌高腴，可谓微妙也。【37】

第二品（三人）

顾骏之【38】

神韵气力，不逮前贤。【39】精微谨细，有过往哲。【40】始变古则今，赋彩制形，皆创新意。【41】若包牺始更卦体，史籀初改书法。【42】尝（常）结构层楼，以为画所。【43】风雨炎奥（燠）之时，故不操笔，天和气爽之日，方乃染毫。【44】登楼去梯，妻子罕见。【45】画蝉雀，骏之始也。宋大明中，天下莫敢竞矣。【46】

陆绥【47】

【1】陕西师范大学中央高校基本科研业务费专项资金项目《画学文献通论》（项目编号：10SZYB03）阶段成果。

体韵遒举，风彩飘然，【48】一点一拂，动笔皆奇。传世盖少，所谓希见卷轴，故为宝也。【49】

袁蓓【50】

比方陆氏，最为高逸。【51】象人之妙，亚美前贤。【52】但志守师法，更无新意。【53】虽和璧微玷，岂贬十城之价也。

第三品（九人）

姚昙度【54】

画有逸方，巧变锋出。【55】魑魅神鬼，皆能绝妙。【56】同流真为（奇正咸宜），雅郑兼善。【57】莫不俊拔，出人意表。【58】天挺生知，非学所及。【59】虽纤微长短，往往失之，而舆阜之中，莫与为匹。【60】岂直栋梁萧艾，可搪揆巧璠者哉。

【61】

顾恺之【62】（五代晋时晋陵无锡人字长康小字虎头）【63】

格（除）体精微，笔无妄下。【64】但迹不逮意，声过其实。【65】

毛惠远【66】

画体周贍，无适弗该。【67】出入穷奇，纵横逸笔。【68】力遒韵雅，超迈绝伦。【69】其挥霍必也极妙。【70】至于定质块然，未尽其善。【71】神鬼及马，泥滞于体，【72】颇有拙也。【73】

夏侯瞻【74】

虽气力不足，而精彩有余。【75】擅名远代，事非虚美（矣）。【76】



东晋 顾恺之 女史箴图 243cm × 3482cm（局部一）

戴逵【77】

情韵连绵，风趣巧拔。【78】善图贤圣，百工所范。【79】荀卫已后，实为领袖。【80】及乎子颢，能继其美。【81】

江僧宝【82】

斟酌袁陆，亲渐朱蓝。【83】用笔骨梗，甚有师法。【84】像人之外，非其所长也。【85】

吴暕【86】

体法雅媚，制置才巧。【87】擅美当年，有声京洛。【88】

张则【89】

意思横逸，动笔新奇。【90】师心独见，鄙于综采。【91】变巧不竭，若环之无端，【92】景多触目。【93】谢题徐落云，此二人后，不得预焉。【94】

陆杲【95】

体致不凡，跨迈流俗，【96】时有合作，往往出人。【97】点画之间，动流恢复。【98】传于后者，殆不盈握。【99】桂枝一芳，足愧（征）本性。【100】流液之素，难效其功。【101】

第四品（五人）

邁道敏、章继伯【102】

并善寺壁，兼长画扇。【103】人马分数，毫厘不失。【104】别体之妙，亦为入神。【105】

顾宝光【106】

全法陆家，事事（之）宗禀。【107】方之袁蓓，可谓小巫。【108】

王微、【109】史道硕【110】（五代晋时）【111】

并师荀卫，各体善能。【112】然王得其细，史传其真。【113】细而论之，景玄为劣。【114】



东晋 顾恺之 女史箴图 243cm × 3482cm (局部二)

第五品 (三人)

刘頠【115】

用意绵密，画体纤（简）细。【116】而笔迹困弱，形制单省。【117】其于所长，妇人为最。【118】但纤细过度，翻更失真。【119】然观察详审，甚得恣（姿）态。【120】

晋明帝【121】（讳绍元帝长子师王厉）【122】虽略于形色，颇得神气。【123】笔迹超越，亦有奇观。【124】

刘绍祖【125】

善于传写，不闲其思。【126】至于雀鼠，笔迹历落，往往出群，【127】时人为之语，号曰移画。然述而不作，非画所先。【128】

第六品 (二人)

宋炳【129】

炳明于六法，迄无适善。【130】而含毫命素，必有损益。【131】迹非准的，意足师放（仿）。【132】

丁光【133】

虽擅名蝉雀，而笔迹轻羸，【134】非不精谨，乏于生气。【135】

（明万历十八年王世贞刻本）为底本，并与影印文渊阁四库全书本对照，凡文中小字标出者为四库本的不同内容，大体来看，两种版本各有优劣。从《历代名画记》引谢赫文看，现存《古画品录》（《画品》）的版本还是不错的。《历代名画记》辑录《画品》画家29人，而今本《画品》只有27人。其中顾骏之、景秀条有问题。今本《画品》无刘胤祖传。但按《历代名画记》卷六引：

刘胤祖（下品），官至尚书吏部郎。谢云：蝉雀特尽微妙，笔迹超越，爽俊不凡，在第三品晋明帝下。

按彦远所引，晋明帝下有刘胤祖、绍祖兄弟。今本《画品》则无胤祖。按彦远所引，则《画品》“至于雀鼠……”以下内容，实为评刘胤祖语。

另外，毛惠远传。张彦远引与《画品》本文颇有出入。张云“泥滞于时”，夹注复谓“泥滞于时”，则张彦远所见版本原应如此。

关于《画品》系从《历代名画记》中辑出之说，从两书内容对照来看，不大可能。谢赫《画品》极可能依附姚最《续画品》流传下来。

注：

【1】古画品录——刘纲纪：谢赫的《画品》，宋代开始称之为《古画品录》，后来即成了通行的名称。但从历代著录、《历代名画记》及谢赫著作的内容考察起

说明

本文所用《古画品录》（《画品》）以王氏画苑本