

探 古 今 书 道 画 理 推 诸 派 名 家 新 秀

Calligraphy and painting
research

主编：许华新

江西美术出版社

書畫研究

7



書畫

7

探古今書道画理
推諸派名家新秀

研究

calligraphy
and painting
research

江西美術出版社

主編：許華新

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：江西豫章律师事务所，晏辉律师

图书在版编目(CIP)数据

书画研究. 7 / 许华新主编. — 南昌 : 江西美术出版社, 2012.10

ISBN 978-7-5480-1640-3

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232769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	张旭光
	邬 建	赵 秦	韦 宾
	马 刚	陈忠康	贾廷峰
	朱成安	熊 曦	贾云娣
	陈 骥	叶康宁	刘祥莲
	王 维	袁学军	石慎之
	杜凤海	葛 涛	

(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 波 陈 东
特约编辑	孙祺臻 裴文庆 朱铁力
装帧设计	陈 海 李金亮
出 品	汉方文化



[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	16
字 数	120千字
版 次	2012年10月第1版
印 次	2012年10月第1次印刷
印 数	1—8000册
书 号	ISBN 978-7-5480-1640-3
定 价	58元

赣版权登字-06-2012-707

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人加盟。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	水之道：中国当代水墨艺术突破的方向	夏可君 / 006
● 经典解读	《画品》简注（下）	韦 宾 / 012
● 创作前沿	张 卫 / 015 贾宝锋 / 019	
● 艺道探微	【习作】 孙 勇 / 023 杜文斐 / 027 王安怡 / 029 【小品】 邹尚辉 / 031	
● 艺坛点击	高继文 / 033 张学聪 / 039 孔 玲 / 043 张平子 / 047 李怡辰 / 051	
● 水墨探索	谭 孜 / 054	
● 书画教育	“一画者”“万象之根”	满维起 / 058
● 历代画学文献略讲	宋元画学文献略讲（上）	韦 宾 / 070
● 题画诗文	题画诗写作（连载）——押韵选字费点神 / 076 杜甫秋兴八首 / 085 【题画诗园地】 黄德潜题画语录 / 088	
● 书画精英	盘俐敏 / 091 何 俊 / 093 张 淼 / 097 詹黎明 / 101	
● 书画鉴藏	【收藏论坛】 买画买成“神经病” / 104 【推荐】 王 维 / 105 耿志晶 / 109 李开能 / 111 田泰勤 / 113 孟 哲 / 115	
● 展览专题	2012年度《书画研究》学术提名展 / 118 【润格】 《书画研究》画家润格表 / 249	
● 主持人新作	刘墨 韦宾 赵秦 刘祥莲 师界弘 贾云娣 王维 葛涛 孙玉霞 / 252	

〔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，而且也应该是对它的形态、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。

水之道：中国当代水墨艺术突破的方向

文/夏可君 Calligraphy and painting forum

在中国当代艺术中，水墨之为问题、作为症候，或将变得越来越明晰。因为通过水墨，我们可以更好地理解当代中国艺术转换的困难！

（一）水墨也许可以更好地回应当代中国艺术的三个问题。

1. 中国当代艺术特质中什么样的文化价值，可以被世界所接受？这里，水墨也许可以作为我们反省当代世界文化危机的一个方向。因为水墨语言与精神是西方艺术所没有的，如果能够把水墨语言活化，势必给世界带来一种新的艺术表现与感受。

2. 中国当代艺术与中国文化传统应该有着什么样的内在关系？不只是能回到传统，还需要有创造性的转化，才能够面对当下中国社会的意义危机。水墨的发生本身就是回应当时的社会问题，思考水墨的最初发生以及水墨在这个时代的再次发生，也许可以重新打开当代社会文化的大门。

3. 中国当代艺术可以给出一个具有共通感的艺术语言，在艺术家个体风格独立的同时还具有某种中国的独特语言呈现，而水墨语言也许可以激发这种可能性。

源于中国文化的水墨艺术，无疑可以最好地回应这三个问题，不是说水墨是唯一的方式，而是具有某种优先性。

（二）一直以来对水墨的认识，是把水墨看做一种材质，但水墨仅仅是一种材质吗？

一方面，现代主义艺术是让材质本身呈现自身的表现力，因此水墨之为材质有着自身的独特性，而且与西方相比，尤其具有民族性与文化独特性。所谓民族性，是20世纪与西方民族国家对比的说法，也是水墨有着不同于西方油画及其相关材质的特性的说法；另一方面，有些人在把水墨当做材质时，仅仅限于是与西方油画相区别的某种材质而已，只是把这种材质特性的特性带入艺术的创作就好，却很少有人思考这种材质的精神性到底在哪里？以及如何去思考水墨材质如何具有一个自身独立完整的精神世界的特质。

（三）我们认为水墨之为材质，恰好就是一种独特的材质，并不仅仅是众多材质中的一种而已！——无疑，这是一个很强的论点！

1. 我们认为那种把水墨仅仅当做材质的人，要么过于从材质角度来看待水墨了；要么过于从普遍性出发，视油画与水墨，如同雕塑与建筑，都仅仅是材质与艺术门类而已，材质仅仅是精神性的某种体现而已。

2. 在我们看来：中国文化选择水墨材质不仅仅是一种绘画材料，一种画种而已，而是在自觉选择水墨之时，带来了一个中国人的精神世界，而且这个精神世界是具有普遍性的。与材质本身内在相关，却不同于其它材质。水墨及其材质的自然性，是一种超越了艺术的制作性且与自然性内在相关的材质。这在艺术材质中是最为独特的，而这一点，可能一直没有充分展开。

（四）水墨的发展，或许可能有着如下的三重可能性：

1. “以笔墨的方式做水墨”，这是保持水墨的传统，水墨的水法、墨法与笔法的内在联系。

2. “以水墨的方式做非水墨”，这是扩展水墨的领域，比如向着设计等等方向延伸。

3. “以非水墨的方式做水墨”，这主要是以西方油画的块面塑造与力量感，以及当代的各种影像技术来产生水墨效果，大量的实验水墨以及抽象水墨作品都是如此。

显然，更为困难的是第一种方式，即以笔墨的方式做水墨，并不随意增加水墨的特性，并不以西方的材质以及相关的制作方式，人为加强水墨的表现力，而是在尊重笔墨的前提下，重新激

发水墨的可能性。

二

因为水墨艺术或者水墨绘画与传统相关，当下的艺术家一直在接纳西方现代性艺术的理念，当然，也正是因为如此，中国当代水墨绘画，既是混杂不堪，也是机会丛生。所以有必要简单理清当前水墨的几种形态：

（一）传统水墨的余绪，这是继承齐白石传统画法极为具有传统程式化倾向的水墨。在民间与美协还在泛滥，并且构成礼品水墨的核心部分，比如范曾的水墨作品；尽管与传统有着延续关系，但如何回到更为深入的传统，还有待更为彻底地重新发现传统。

（二）中国学院派的水墨，参照了西方现代主义，试图在水墨技法上有些突破。但并没有充分展现出现代观念的自觉与创新，这是东西方现存技术与视觉感的结合。比如在水墨中加入素描与写实的塑造感（徐悲鸿及其写实主义训练与学派），或者带入明暗法（李可染及其当代的学生们），但都是现存地结合，并没有根本创新；尽管在教学实践上有着可取之处。

（三）表现主义水墨，这主要是把西方的表现性以及现代的个体情绪带入中国的写意传统，是写意与表现的视觉图像上的结合，对水墨绘画语言有所改变，比如李津、刘庆和等人的创作，但有着程式化的危险。

（四）1985新潮以来的实验水墨，最大的问题是，大多数艺术家主要是以西方现代主义或者后现代主义的理念，在制作水墨。其中出现了几种类型：尤其是抽象水墨，即以西方抽象的方式，借用中国水墨材质，达到一种新的抽象感受，以至于被称之为中国极多主义。比如李华生等人的作品。这个方向的问题也在于，仅仅是西方极简主义的中国化，是否带来了一种面对抽象的新态度还是一个问题？我们试图提出抽象自然主义，也试图把抽象与水墨的自然精神结合起来。

（五）更为富有制作性的水墨，则是与上面的实验水墨相关，即机械制作与劳作的水墨，以及图像与影像化、装置化的水墨。这些方式表面上扩展了水墨的表现力，以及水墨场景的丰富性，但是如此制作化的水墨，如何与水墨的自然性相关？或者仅仅是一种视觉效果的水墨，如何还叫做水墨呢？

正是在扩展表现力的西方视觉冲击力诱惑下，其实大多数艺术家并没有尊重水墨的品性，也没有从传统内转换出来，因此无法建立与自身历史的关系。而这是我们重新讨论水墨的出发点，即如何面对传统水墨的发生以及所遇到的问题，施行创造性的转化。

三

既然现代主义开始于对材质本身的表现，在这里，我们主要从“水性”出发来展开讨论。从水性出发，具有如



李可染 水墨胜处色无功



黄宾虹 写朱竹垞诗意图(局部)

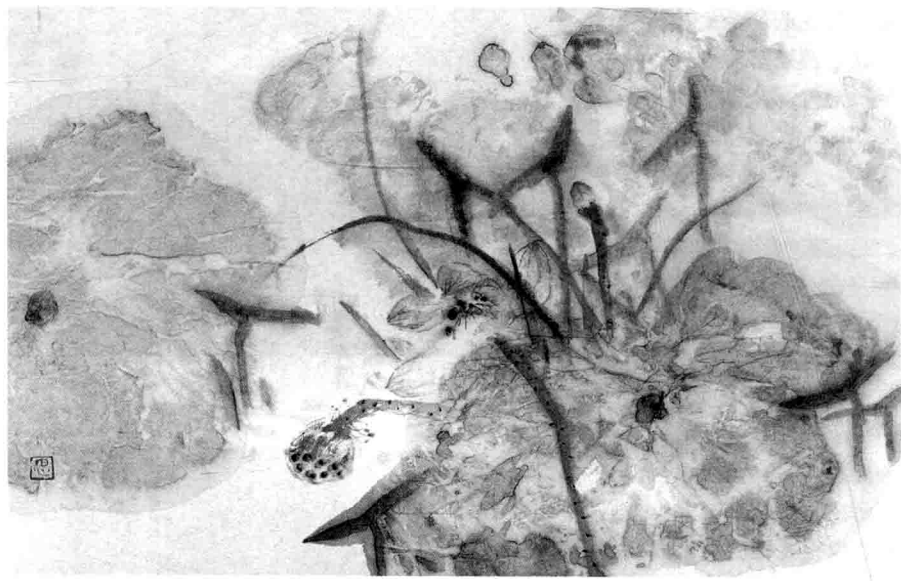
下几个理由：

（一）传统水墨艺术开始于对水的独特使用，能够把水这种自然物作为艺术媒材使用，这是绝无仅有的。水性的形而上学特性以及内在的潜能，还有待重新解释与开发。

（二）现代水墨，不再是传统水墨所言的“笔墨”，而是“水墨”，这个称呼的改变，恰好突出的是水性，因此有待于展开讨论。

（三）现代艺术，如同格林伯格所言，开始于对自身材质的自觉表现，不再是传统的再现。因此，传统水墨语言还是有着中国式再现的限制，需要从材质本身，比如水性、纸性或者墨性上施行自觉的、独立出来的转化。而水性在其他材质的特性上具有优先性，因为水性在这个时代具有最为鲜明的观念革新；即自然性，低碳，以及生活品性的审美塑造的可能性，当然这并非否定其他材质特性的重要性，这也是我们今后要一个个详细展开的论题。

（四）黄宾虹晚期除了强化传统的“笔法”与“墨法”之外，已经开始提出了



周恩聪 荷花图 镜心 46.5cm × 70.5cm

“水法”，这在他的学生们那里有所实验。最为展现这个水法的画家是1990年代衰年变法的刘知白。刘知白在墨法之中继承传统的泼墨法，尤其是徐渭的水法，在大泼墨与泼墨兼用中，带有抽象性的墨像，让水性得到了最为酣畅淋漓的表现，重新激活了水性与自然之间的内在关系。

从水性出发，我们可以展开如下的讨论：一是传统水墨语言的水性如何起作用的？二是当代水墨的水性面对了什么样的问题？新水墨不面对问题如何可能创新？三是水性如何具有独一的普遍性，可以与西方艺术展开深入对话。

四

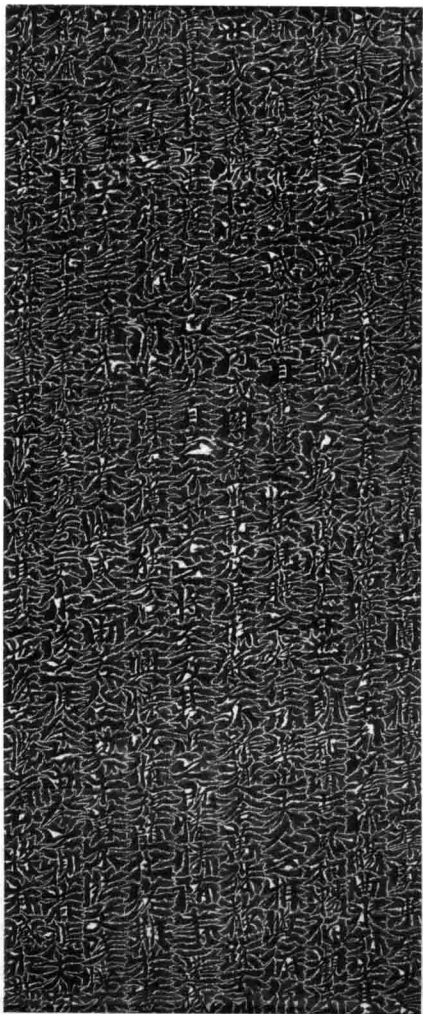
水性，在传统水墨艺术中起着什么样的作用？

（一）“水”作为艺术材质的历史机会，五代画家荆浩在《笔法记》中说：“夫随类赋彩，自古有能，如水晕墨章，兴吾唐代。”在一个以金碧青绿为主的时代，水与墨的相遇，几乎成为一个不可能的奇迹。当然在艺术史上，一般认为是王维开启了水墨山水画，这与王维独特的经历相关，他母亲信佛，他妻子早逝后他素食玄服，以及给禅宗祖师六祖写祭文，这都表明他与佛教以及禅宗有着密切联系。

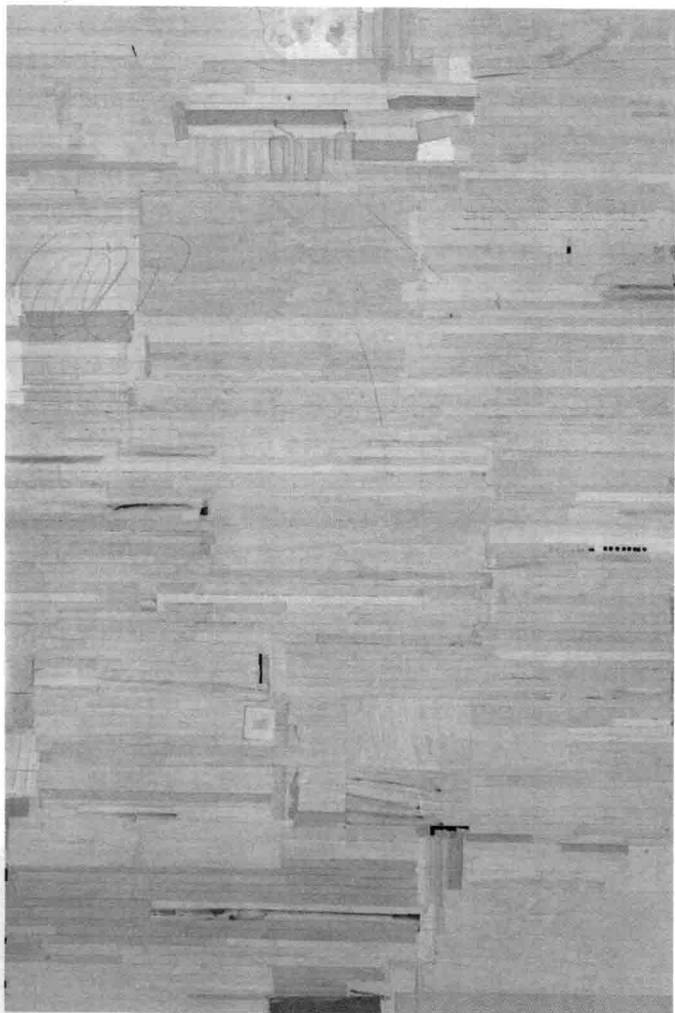
历史的机遇选择了王维，而“空即是色色即是空”的心性观，无疑要回避繁盛的颜色体系。走向最为简朴最为质朴的现存品，王维也许是最早的现存品的使用者或者发明者了。但是又不可能是佛教的出世观，而是回到自然（不是人类化），从最少的、剩余化的自然材质出发。因为道家的水之道，其卑微的谦和性，以柔克刚，以及随处余让的特点，导致了禅宗与道家自然性上的结合。素淡的美学特质变得明确起来，随处可见的水，成为了艺术材质。

（二）水性与绘画技术的关系。水作为顺便的现存品的出现，还是与中国文化、笔墨纸砚的文化氛围相关，因为笔墨的书法书写在唐代已经以水作为调节物了。为了解决水墨本身的色彩问题，利用水作为材质，又必须具有独特的、表现自身的丰富性，而不是死墨。那么，水与墨的彼此相破，就带来了墨粉无色的水墨颜色体系，而这主要取决于水的比例，并且带来美妙的水晕或者墨晕。干湿浓淡都是以水之多少来产生墨色差异，一旦水墨颜色独立出来，画面上的偶发性，都借助于水性来激发的。水性，尤为具有当代性，因为这是与偶发性（contingency）相关的。

（三）水性作为画面基本的构图布局；水性的重要性，还体现为水性的流动性。水之为水，在于其流动、渗透，既带来偶发性，也带来了生动、渗染，而且与气韵的美学追求相关。水与气，作为元素性的相遇，在保持素朴的同时，最为微妙地激活了画面的生动！这



怀素自叙帖 365cm × 147cm 2012年



山中日日试新泉（三联画）180cm × 120cm 2006年

也形成了中国文化独特的画面布局与观看特性，对此，我们还没有深入展开。

（四）水性生发中国艺术的精神境界与佛教的空、色观，道家的自然朴素或者素淡观相通。水性成为素墨的内在根性，最后要得到的是平淡，飘逸，超然的空灵境界。而水之白，水之无色，以及水的淡味或者无味，可以启发最为淡雅的艺术追求。

（五）水性对日常生活的渗透最为重要。与前面几个要素相关，水性启发了我们与自然一直保持着这内在关联、内在呼吸感，因此，传统艺术一直离不开自然。无论是生活环境还是参照的对象，都是与自然密切相关，与自然交换着能量！水，是自然、自然山水中最为基本的要素，与生命的滋养和呼吸调节相关，也是与生活的审美陶冶相关。

五

当代水墨却面对着很多问题，但是无法直接继承传统水墨艺术：

（一）水墨艺术，因为其进入日常生活，容易操作，而且越来越程式化，成为一种简单上手的工艺、一般的活动，失去了自我更新的欲求，无法转换。当代水墨如何面对程式化，以及创作的随意性，作为交换的商品，成为转化的障碍。而且水性的其他可能性或者潜能根本没有怎么开掘。

（二）因为西方艺术，尤其是当代艺术的观念如此强大与直接，对于柔弱的水墨艺术来说，水墨艺术似乎太弱了，所以，会以西方的力量感作为参照，以各种方式加强水墨的体量。而对水墨之为柔弱的品性有所忽视，当然，水墨也需要接纳西方油画的油性以及西方追求表现力的视觉语言，因为这些语言也与西方的意志力，以及西方扩展的精神相关。要进入现代性的中国文化，不可能不对这个强力意志的艺术有所吸纳。关

键是如何转换的问题，我们看到实验水墨的各种转换方式，还是过于西方化，对水墨的水性尤为有所忽视。西方反而是一个不断增加水性的过程，从油性到丙烯，以及从存在哲学到生成哲学的转换。水性的流动生变也成为主导，但中国当代艺术却对此流动性视而不见、还是某种奇怪的欲求的颠倒。

（三）更为困难的是，中国当代艺术，尤其是水墨艺术，不具有精神性！尤其我们处于一个都市生活时代，传统水墨或者笔墨与自然的联系已经丧失，如何以水性重建一个自然化的生活，成为问题。

六

水性的生命原理：一方面，水性暗示了自身的无色无味的无性，如果不从这个“无性”出发，水墨就无法重新开始；另一方面，水性之为水性，确实有着自身的特性，尽管并非本质属性，而是有着生变性，有着自身的“自然性”。要结合“无性”与“生变性”，“无性”与“新的自然性”，才有着水墨新的机会；重新发现一种新的虚无性，重新让水性保持生变。

（一）水墨的虚无性，在历史的发生与中国智慧上如何？

1. 水墨艺术选择水，乃是因为在晚唐，受到佛教影响——色即是空，空即是色，双重的空无化；水之无色无味就是回应这个双重要求，水破墨，让墨之黑色减到最低；水破纸，纸之白色因为水之无色，余留了纸绢之余白。因此，选择水，乃是要做到双重的虚无性：让材质余化到最少，让材质一直有着空白的暗示。

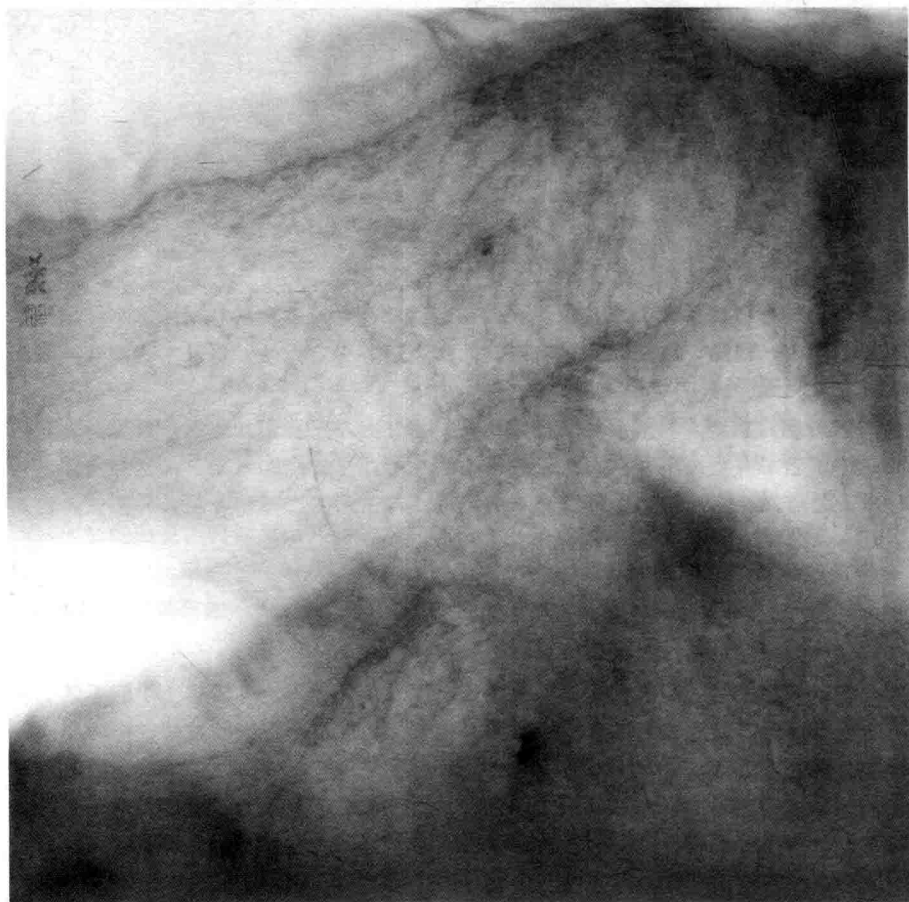
2. 水，最好地体现了中国智慧：在变化无常之中，在无定型之中，却需要被赋予最为生动而细微的节律，而且让此节律保持变化，无形而有形，仅仅是柔顺

的中介。超越生与死，这是东方的“水性”，不同于巴什拉所言的西方的水性的句法（在生命-死亡-水性三者之间结合的句法），中国文化的水感的句法一直保持在有形与无形之间，具体表现为：水纹的波动节律与流散的余韵之间的张力。

（二）水性的生命原理：

1. 生命在水中出生，在母亲腹部的羊水滋养中，我们的生命被孕育，生命感受到水的震荡，生命即在水的震荡之中生长，如同在摇篮里生长，水之轻微的震荡或波动就是与肉身融合的最初的摇篮曲，对此天然之歌的记忆与重复，是我们身体皮肤一般的铭文。对此水纹的书写，就是一次次的水纹之颂，激发了水墨最初的情性，那细密的纹理就是此心绪的隐秘记录，就是进入了水的物质性想象之中，这也是宋代马远等人水法为何如此富有诗意的缘故，就如同法国哲人巴什拉在《水与梦》一书中所言。

2. 一旦一个文化选择水墨，尤其是“水”作为材质，坚持以水墨的方式来做水墨，就是从单纯的水与墨、纸与笔的材质出发进行创作，从一开始就进入了自然性的具体感之中，水异常具体，尽管其无常形，一开始就在自我限制，一开始就面对变化无常而需要艺术家赋予其个体独一的形式，如同水总是需要被置放在某个容器空间之中，才可能被吸收。从有限之物出发，绘画选择了水墨，就是肯定水性、与墨性的材质性，仅仅是其物性，而并没有外在性的观念的附加。而且还要以此面



许华新 山野晨曦 68cm × 68cm 2010年

对无常的变化，这就必须重新赋予水以足够的柔韧性。

（三）水性的句法：

1. 水性的水墨艺术，在句法上，有着多样性，尤其与宣纸的结合后。在“水法”上体现为：流畅性、可塑性或伸缩性、渗透性。与“墨法”结合就带来了、细微的层次感、罩染性与渗染性。与“笔法”结合，则需要逆反而行之，面对水的“润-滑-畅”，则需要“枯-滞-涩”，形成细微变化的笔痕张力。如果水性减少，比如黄宾虹晚年以焦墨宿墨的涂写；如果水增加，就是积水法（如同许华新最近的新水墨），如果水与中国其他艺术材质融合，比如与玉质感相关（也是许华新的玉质感和空寒之气）。

2. 如同格林伯格在《论现代绘画》中所言，现代主义绘画开始于自身的材质确认、平面的恢复及其抽象性，既然水墨是从水与墨的关系出发，那么，水墨的材质性如何？这个问题是传统几乎无需讨论的，犹如从王维开始突出水墨画，受到佛教的禅宗以及道家精神的影响，水性的形而上品格以及平淡的精神已经隐含其间了。但是，进入现代性的水墨，如何重新赋予水性以新的经验？以水墨的方式做水墨，就不是以西方面对材质的方式来处置水墨（这就必须悬置众多以西方油画艺术以及大量制作的方式来做水墨的手法），这必须对水墨之水性有着独特的经验，并且赋予其新的带有抽象感的形式。考验一个当代水墨画家的尺度就在于：你是否对水性或者墨性的材质有着自身独特的体会（水之“味道”），是否对水性在平面上的重新展现有着自己独特的方式（水平之“道理”，平面本身的褶皱化），是否可以在画面上展开新的富有张力的形式（水之“势道”，水纹展开的姿势）。

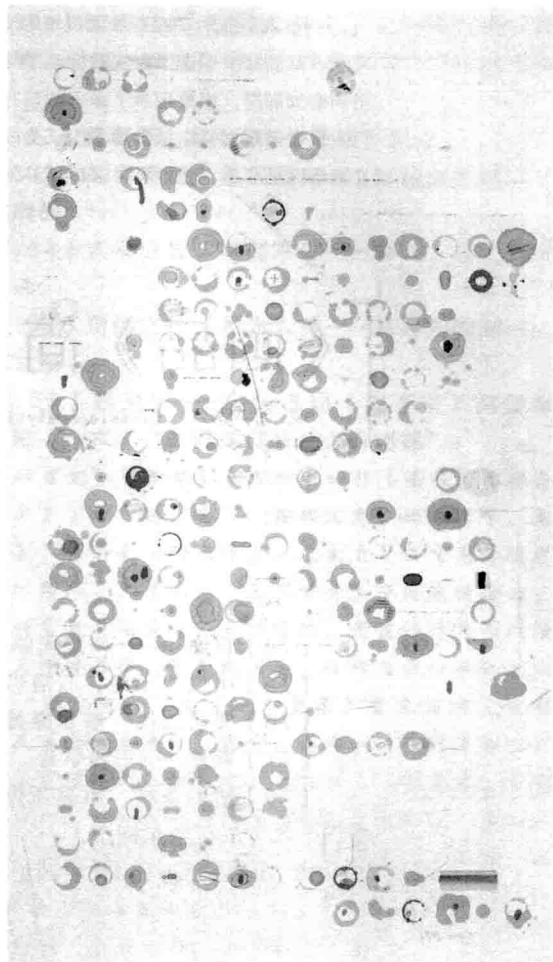
3. 这体现为对水性之自然景色以及各种自然状态的表现。首先是水的流动性，水之流动是不定型的，不能以界画手法来画。水之流动本身就是不规则的。其次，水之流动性有着形式，水纹与水波就是水之最为基本的形态。再次，水之为元素性，也有着其他元素的律动，比如大地的震动，风气的卷动，因此，画面上有着受到风吹气的浪头，还有着山峦一般的起伏。最后，水的元素性在情态上是柔和与柔软的，是与生命柔和轻快的情态相应的情调或形式。

4. 更为重要的是，如何在水性之中增加新的元素性？比如加入光感。这是水墨艺术新的方向，即结合气感与光感，而且带来一种新的虚薄（inframince）的厚度？比如梁铨的水墨拼贴，带来一种新的虚薄的褶皱，这些可能性还有待于展开。

七

当我们重新面对水性，乃是如何面对自然性的问题。自然的自然性如何得到表现？如何获得新的形式？既然水性是最为具有伸缩性、流动性，以及可塑性的，那么，如何让这个不断变形的活化的活力有着新的形式？这需要我们重新发现一种新的面对水性的态度，以此态度面对艺术本身，而且是具有形而上本性的水性：

（一）水性之为水性，是某种自然性的体现，因此，把水



四十年老茶之二 183cm × 100cm 2006年

与其他自然性联系，这是回到水性本身品性的开始。水的形式性在于：水的水纹、水波、水的流动性，水的渗透性，这些特性如何得到充分表现。

（二）水性的柔弱特性，水性的平淡，如何面对一个强力表现的现代性？如何接纳、转换，乃至于化解力量与欲望？这需要水性重新体现余让的态度。

（三）水性的重新品味，这是与个体生命经验相关，以及如何让水性与纸性、墨性重新相遇，并且带来一种新的艺术品味。这种品味，会带来新的品评的美学思考。恢复传统的品评语汇，进行新的转换。比如水性的转化会体现出一种什么样的水晕、水韵或水调？当然，这可能是经过抽象化的水晕！因为现代性既是回到材质本身的特性，也是具有某种抽象性，以便摆脱文化图示的相对性，这也为当代水墨与传统水墨区分提供了标准。但是又不能简单再次以西方抽象语言来塑造水墨的品性，而是必须重新塑造水墨的品性。

【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。

《画品》简注（下）

文/韦 宾^[1] Classic analysis

【74】夏瞻——一作夏侯瞻，东晋画家。

【75】虽气力不足，而精彩有余——所画人物神气表现不足，但手法精妙过人。

【76】擅名远代，事非虚美（矣）——在晋代有名气，并非徒有虚名。

【77】戴逵——东晋学者、画家、雕塑家。

【78】情韵连绵，风趣巧拔——《文心雕龙·诠赋》：“彦伯梗概，情韵不匮。”《淮海集》卷三十八《五百罗汉图记》：“笔画虽不甚精绝，而情韵风趣，各有所得。”

又“连绵”，《历代名画记》卷二《论顾陆张吴用笔》：

或问余以顾陆张吴用笔如何，对曰：顾恺之之迹，紧劲连绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。昔张芝学崔瑗杜度草书之法，因而变之，以成今草，书之体势一笔而成，气脉通连，隔行不断，唯王子敬明其深旨，故行首之字，往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。

又“风趣”，《文心雕龙·体性》：“故辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气。”

【79】善图贤圣，百工所范——善于绘画圣贤之像，（作品常）为画工们所师法的范本。

【80】荀卫已后，实为领袖——荀勖、卫协之后，实为画坛领袖。

【81】及乎子颢，能继其美（善）——及至其子戴颢，能继承家法。

【82】江僧宝——《历代名画记》卷七梁朝部分：

江僧宝（中品下）谢赫云：斟酌袁陆，亲渐朱蓝，用笔骨鲠，甚有师法。象人外无所长，在第三品戴逵下吴暕上。（《临轩图》、《御像职贡图》、《小儿戏鹅图》，并有陈朝年号传于代。）

按，若彦远所载无误，则江僧宝可能知名于梁，而尚存于陈也。按梁：502-557；陈：557-589，则其南齐可能性较小。江僧宝可能活到陈代，谢赫依然记载，可见并不回避当代画家，而独不记载张僧繇，何也？

【83】斟酌袁陆，亲渐朱蓝——袁指袁倩，陆应指“陆探微”。按《画品》顾宝先“全法陆家，事之宗禀。方之袁倩，可谓小巫。”陈传席注谓陆为陆探微，则此处亦应是陆探微，而不是陆绥。

【84】用笔骨梗，甚有师法——用笔有骨力，画法有渊源。

【85】像人之外，非其所长也——“像人”应作“象人”，谓肖像人物画。

【86】吴暕——《历代名画记》卷六刘宋朝：“吴暕（下品），谢云：体法雅媚，制置才巧，擅美当年，有声京洛，在第二品江僧宝下。”又《历代名画记·叙师资传授南北时代》：“张则师于吴暕，吴暕师于江僧宝……（已上宋）”，张彦远本以江僧宝为梁时之人，复又以宋时之吴暕师

[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。

江僧宝，至少在时间上有问题。

【87】体法雅媚，制置才巧——《佩文韵府》卷一百六之一“体法”：

《唐书》裴休传，休能文章，书楷道媚有体法。帝尝曰，休真儒者。《书断》，蔡邕工书绝世，尤得八分之精微，体法百变，穷灵尽妙，独步今古。《法书要录》，陆学士柬之受于虞秘监，虞秘监受于永禅师，皆有体法。

按，体法在此作名词，实自书论中来。

又《佩文韵府》卷六十三之一“制置”：

《名画记》，宋吴璵，体法雅媚，制置才巧。擅美当年，有声京洛。又南齐刘瑱，用意绵密，画体简细，笔力困弱，制置单省。《崇文书目》，盛度为盐铁判官，奉诏编祖宗朝沿革制置三卷。《甲申杂记》，陈缜云，尝与元丰官勅局，初画尚书省图，凡三进，皆不称旨。其后御笔亲制置一图出，元丰尚书省是也。

《荀子》卷十《议兵篇》：“孝成王临武君曰，善，请问王者之兵设何道何行而可”注：“设谓制置，道谓论说。”

【88】擅美当年，有声京洛——陈传席：（吴璵）擅美于当年，在京洛一带享有很高声誉。按吴璵既是南朝宋人，不知何故在京洛一带享有声誉？值得研究。按当时北方画家南迁，乃是常事。

【89】张则——刘宋画家。

【90】意思横逸，动笔新奇——陈传席：思想情致纵横奔放，下笔即新而奇。

【91】师心独见，鄙于综采——陈传席：自出心意，不拘泥成法而独具见识，不屑于综合杂凑众人的成果以为己有。

【92】变巧不竭，若环之无端——变化巧妙，无穷无尽。

【93】景多触目——所画之景令人印象深刻。

【94】谢题徐落云，此二人后，不得预焉——此句不可解。

【95】陆杲——萧梁时人，官至特进扬州大中正，大通四年（公元532年）卒。《梁书》有传。

【96】体致不凡，跨迈流俗——画面风致不同于流俗。

【97】时有合作，往往出人——往往有佳作，出乎众人之上。

【98】点画之间，动流恢复——陈传席：点画之间，（具有一定的节奏感，）像中律的乐管一样可以振动灰管。

【99】传于后者，殆不盈握——去世后留于后人的作品非常少。

【100】桂枝一芳，足懣（征）本性——然而仅这些极少的遗作，也足以反映他的水平。

【101】流液之素，难効其功——（大概陆杲多在纸上作画，所以）那些在绢上的作品，难以达到他那种效果。

【102】遽道愍、章继伯——皆南齐画家。

【103】并善寺壁，兼长画扇——皆擅佛教壁画，兼长画扇面。

【104】人马分数，毫厘不失——画人、马，比例十分准确。

【105】别体之妙，亦为入神——其另外的画法，水平也很高。

【106】顾宝先——中华书局《南齐书》列传第十三校勘（一六）“时陆探微顾彦先皆能画”：

“顾彦先”《御览》九百四十四引《梁书》（按当作《齐书》）作“顾宝先”。按顾宝先，顾琛次子。见《宋书》、《南史·顾琛传》。《南史》云宝先大明中为尚书水部郎。又《南史·王昙首传》子僧虔附传云：“吴郡顾宝先卓越多奇，自以技能，僧虔乃作飞白以示之。”盖僧虔善书，宝先能书画，故作飞白以示之也。或又作“顾宝光。”见《法书要录》卷五窦泉《述书赋》注及《历代名画记》卷一、卷六。《历代名画记》云：“宋有陆探微、顾宝光。”又云，“顾宝光，吴郡人。善书画，大明中为尚书水部郎。”是宝先、宝光实一人也。疑此当依《御览》引作“顾宝先”。或作“顾宝光”者，殆光与先形近致伪耳。若顾彦先，名荣，乃晋初人，陆机有《代顾彦先赠妇诗》，见《文选》，不得与陆探微同时也。

【107】全法陆家，事事（之）宗禀——完全师法陆探微。

【108】方之袁蒨，可谓小巫——但水平与（学陆探微的）袁蒨相比，差之甚远。

【109】王微——刘宋学者、画家，著《叙画》等。

【110】史道硕——东晋画家。

【111】（五代晋时）——后人所加语。

【112】并师荀卫，各体善能——（王微、史道硕）学习荀勖和卫协，涉及多种题材。

【113】然王得其细，史传其真——王微画得较细致，史道硕则能抓住事物本质。

【114】细而论之，景玄为劣——若仔细区分，则王微的水平低一些。

【115】刘頔——按为刘瑱之误也。《南史》列传二十九：

（刘）瑱字士温，绘弟也。少有行业，文藻、篆隶、丹青并为当世所称。时有荥阳毛惠远善画马，瑱善画妇人，并为当世第一。瑱妹为齐东阳王妃，伉俪甚笃。王为齐明帝所诛，妃追伤遂成痼疾，医所不疗。有陈郡殷蒨善写人面，与真不别，瑱令蒨画王形像，并图

王平生所宠姬共照镜状，如欲偶寝。瑱乃密使媼奶示妃，妃视画仍唾之，因骂云“故宜其早死”。于是恩情即歇，病亦除差。此姬亦被废苦，因即以此画焚之。瑱仕齐，历尚书吏部郎，义兴太守。先绘卒。

【116】用意绵密，画体纤（简）细——画面构思纷繁复杂，画法细致。

【117】而笔迹困弱，形制单省——并且画中笔线纤细无力，物象单调少变化。

【118】其于所长，妇人为最——以画妇女见长。

【119】但纤细过度，翻更失真——但因过度重视细节在笔线纤细无力，反而因繁琐而失去事物的本质。

【120】然观察详审，甚得恣（姿）态——然而观察地很深入仔细，很能抓住妇女的美姿。

【121】晋明帝——司马绍。《晋书》帝纪第六司马绍纪：

帝聪明有机断，尤精物理。于时兵凶岁饥，死疫过半，虚弊既甚，事极艰虞。属王敦挟震主之威，将移神器。帝崎岖遵养，以弱制强，潜谋独断，廓清大猷。改授荆、湘等四州，以分上流之势，拔乱反正，强本弱枝。虽享国日浅，而规模弘远矣。

【122】师王廙（厉）——王廙字世将，瑯邪临沂人，画为晋明帝之师，书为王羲之之师。

【123】虽略于形色，颇得神气——不注重表面的形式，颇能画出对象的神态。

【124】笔迹超越，亦有奇观——运笔不受拘束，也有精彩之处。

【125】刘绍祖——陈传席：南朝宋代画家。《历代名画记》：“胤祖弟绍祖，官至晋太康太守。谢（赫）云：“善于传写，不闲构思。鸿敛卷佚，近将兼两（辆），宜有草创，综于众本。笔迹调快，劲滑有馀。然伤于师工，乏其士体。其于模写，特为精密。”和《古画品录》所刊有异。又“刘胤祖”条，引“谢云：蝉雀特尽微妙，笔迹超越，爽俊不凡。”又谓“在第三品晋明帝下。”现查：《古画品录》晋明帝下不是刘胤祖，而是刘绍祖。他处亦不见刘胤祖之名。故疑今所见诸本《古画品录》，皆刊落了刘胤祖一条。

【126】善于传写，不闲其思——按传写，传移模写，或者复制是也。“不闲”即“不间”，谓不停止也。谓专思于传写，未尝停息。

【127】至于雀鼠，笔迹历落，往往出群——陈传席：此三句出现在此处，颇不类，致使前后字义不联。疑焉刊误，或由已佚之“刘胤祖”条中窜入。历落：即超越：与众不同（《历代名画记》刘胤祖条即引作：“笔迹超越。”）《晋书·桓彝传》：“茂伦（桓彝字）嵒崎历落。”至于雀鼠，笔迹超越，往往出群。（此三句正和《历代名画记》中多次评到刘胤祖相同。）

【128】时人为之语，号曰移画。然述而不作，非画所先——陈传席：移画：即前所谓之传写。这种移画，相当于复制。述而不作：语出《论语·述而》：

“子曰：述而不作，信而好古，窃比于我老彭。”此处谓复述他人而不创作。先：首要之事。《礼记·学记》：“故古之王者，建国君民，教学为先。”此句谓：当时人为此事议论，说这是“移画”。然而只复述他人而不创作，不是画道中的首要事情。

韦宾按：可能正是这段有脱错的文字，使人误以“传移模写”就是“述而不作”，即单纯的临摹复制。其实“传移模写”的涵义应更广。

【129】宋炳——即宗炳。按《历代名画记》宗炳传所著录其作品，亦以人物为主，并不以山水见长。《画品》所说亦并非仅限于人物画。

【130】炳明于六法，迄无适善——《历代名画记》卷六宗炳传：

谢赫云，炳于六法，亡所遗善，然含毫命素，必有损益，迹非准的，意可师効，在第六品刘绍祖下，毛惠远上。彦远曰，既云必有损益，又云非准的，既云六法亡所遗善，又云可师効，谢赫之评，固不足采也。

谢赫的评语在张彦远看来是矛盾的。谢赫在前面应是转述了画诀的内容，这个画诀是与以六法评宗炳有关的，而后面则是他自己的看法。

【131】而含毫命素，必有损益——总是画不准确。

【132】迹非准的，意足师放（仿）——虽然画不像，但其立意却值得学习。

【133】丁光——南齐画家。

【134】虽擅名蝉雀，而笔迹轻羸——虽以画蝉雀知名，但笔迹羸弱无力。

【135】非不精谨，乏于生气——画地很细致，但没有生气。

《画品》似是谢赫为萧梁秘阁所存之画进行等级区分时所作的说明。所涉画并不包含北方的，也大体是近代的，而不是自古及今的。《历代名画记》卷一《叙画之兴废》：

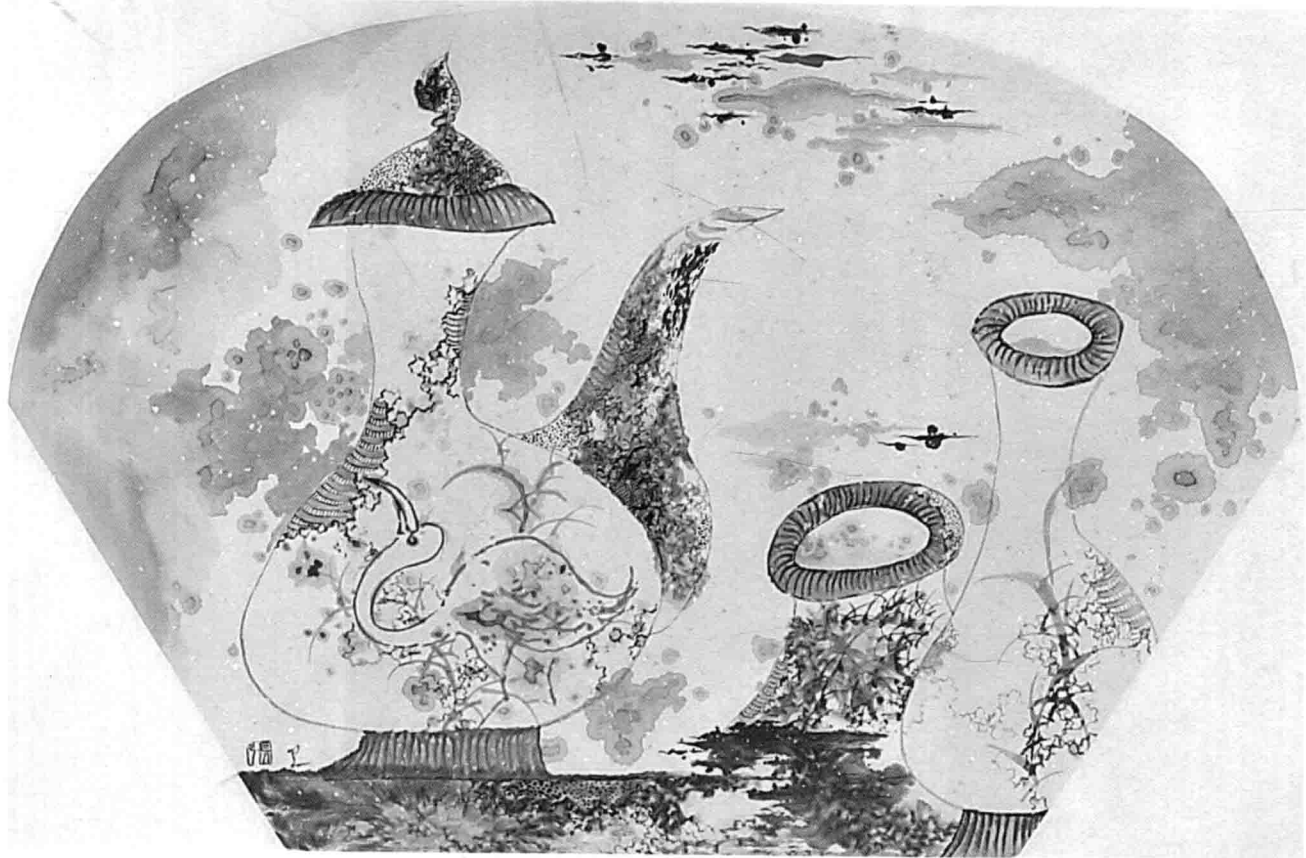
元帝雅有才艺，自善丹青，古之珍奇，充物内府。侯景之乱，太子纲数梦秦皇，更欲焚天下书。既而内府图画数百函，果为景所焚也。及景之平，所有画皆载入江陵，为西魏将于谨所陷。元帝将降，乃聚名画法书，及典籍二十四万卷，遣后舍人高善宝焚之，帝欲投火俱焚，宫嫔牵衣得免。吴越宝剑，并将斫柱令折，乃叹曰，萧世诚遂至于此，儒雅之道，今夜穷矣。于谨等于煨烬之中收其书画四千余轴，归于长安。

梁元帝江城被破自杀，烧毁画书无计，则萧梁秘阁似应藏很多画（齐、陈也应相似），其范围也不止《画品》所计的，为何谢赫仅记此二十几位呢？

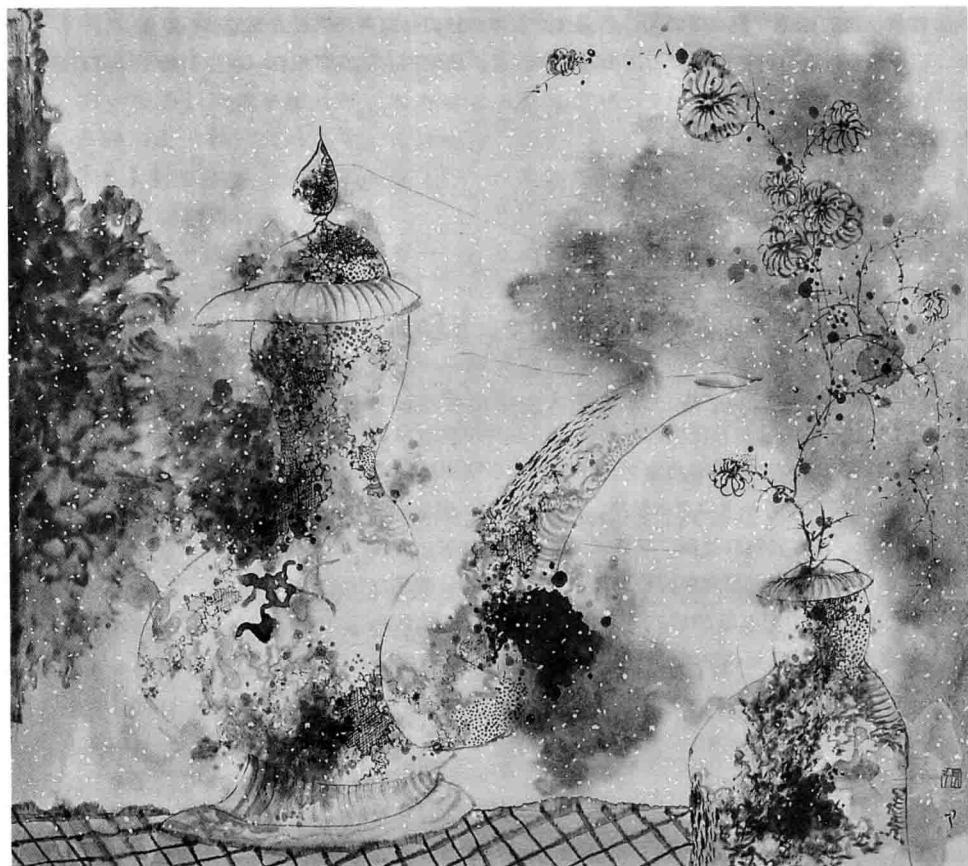
【主持人按语】当代中国书画何去何从，她们能否与天壤而同久、共三光而永存？我们共同关注当今艺坛的前沿群体。他们是中国书画的风向标，视野开阔，底蕴深厚，不拘泥于某家某派，但坚守着严肃的创作态度，延续传统又关怀生活，使他们能不断开拓中国画的领域，展现其无限的生命力。



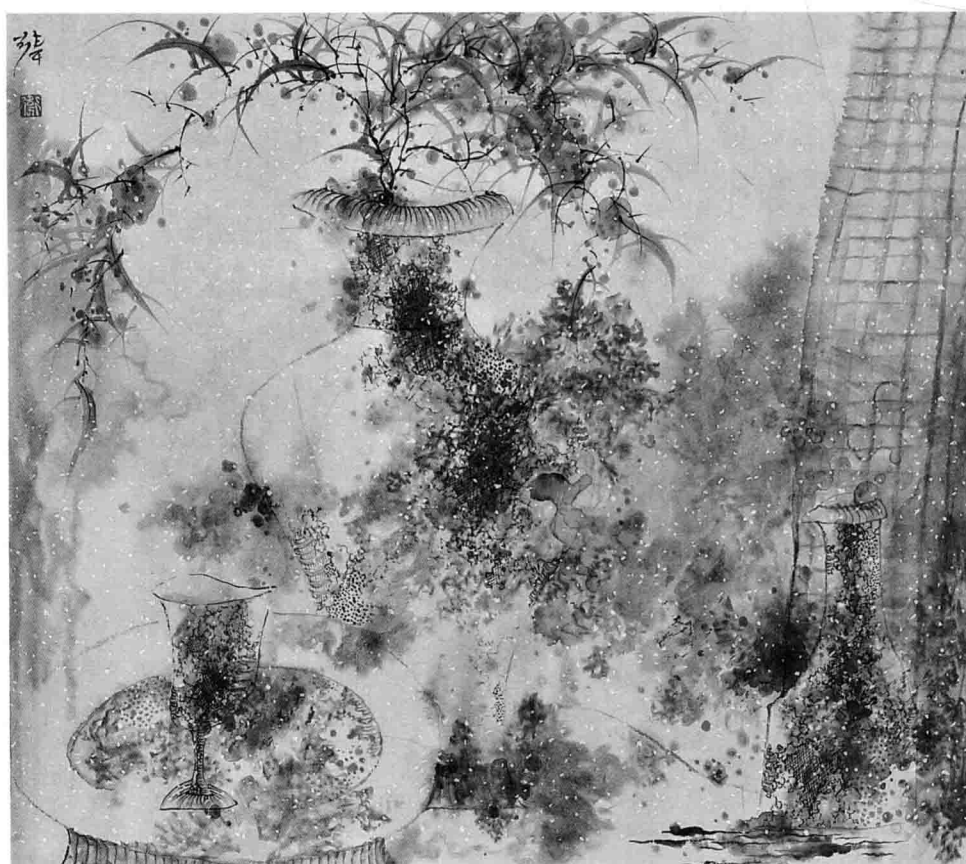
张卫 1971年11月生于江苏海安，1994年毕业于南通师范学院美术系，2002年结业于南京艺术学院美术学院中国画研究生班，2008年毕业于苏州大学艺术学院，获硕士学位。现为中国美术家协会会员、江苏省青联委员、江苏省国画院特聘画家、南通市政协委员、南通书法国画研究院院长助理、二级美术师。被评为当代中国画坛60杰、中国画坛70后20杰、江苏省优秀青年国画家。2010年被评为当代30位最具学术价值与市场潜力的（人物）画家。



扇面 52cm × 45cm 2012年



花之一 52cm × 52cm 2012年



花之二 52cm × 52cm 2012年