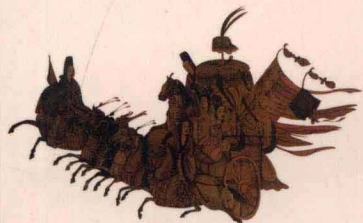


千年藏珍

中国历代书画名作珍藏集



主编 李而亮 刘大伟

西泠印社 出版社

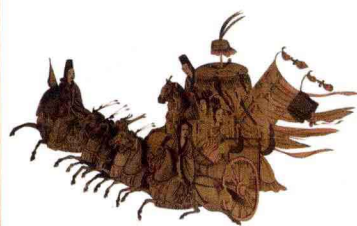


中国共产党诞辰
九十周年献礼

ZHONGGUO GONGCHANDANG
DANCHEN JIUSHI ZHOUNIAN XIANLI

千年藏珍

中国历代书画名作珍藏集



主编：李而亮 刘大伟

西泠印社出版社

中国源远流长的历史及无与伦比的丰富文字记载都已为世人公认，中国的绘画传统也同样博大精深。纵览世界绘画艺术史的诸类传统，无论是在绘画作品的数量和多样性方面，在见诸于文字记载的著名艺术家的数量方面，或是在涉及绘画的美学问题的复杂性方面，以及长期以来所出现的论述绘画的典籍的深奥程度方面，只有中国可以与欧洲相比。

把中国画称为“鉴赏家的艺术”可能会造成误导，但就总体而言，在表现意象方面中国画确实不像典型的欧洲绘画那样直接有力。不过陌生的艺术一开始往往总是难于为人理解。思考这个问题使我想起一件事：一次，我陪同一位刚到美国不久的著名中国画家和鉴赏家在华盛顿国立美术馆的欧洲画廊参观，画廊内陈列有从意大利文艺复兴以前到毕加索的画作。我听到他抱怨说这些画看起来差不多一个样，且笔法变化不多。本书的目的在于将细心的读者引入中国画欣赏之门，使他们能够鉴别作品的不同质量。画作的质量对于随便看看的观众来说也许并无明显的差异，但却是区分画作优劣的标准。当自己学会辨别画作的质量时，它们也就不再“看起来都很像”了。不过观者也许需要稍微调整一下自己的期望和眼光，正如一个人刚从大音乐厅听完贝多芬的交响乐出来，要去一间小屋听莫扎特的弦乐四重奏一样。

即使已考虑到了不同传统的表现手法，我们仍须承认，中国的绘画极少运用引起错觉的艺术手法，因而未能使观众在欣赏嵌在画框里的画作时，就像透过窗户看到窗外广阔的空间一样。中国画并没有试图通过诸如焦点透视那样的手法来吸引观众，也没有像欧洲绘画那样通过受光面和背光面的明暗对比在平面上营造一种立体效果。对中国画的欣赏主要是欣赏画面的笔法结构，而没有多少纵深感和开阔感。但我们也可以这样来评价二十世纪大部分最优秀的西方绘画。故而，更准确地说中国画和西方现代绘画所共有的、最能吸引观众视觉的应是平面与深度之间，具象与抽象之间的适当张力。如果说中国画由于未能很好地运用透视幻觉的手法而在十八、十九世纪的西方观众眼里显得技巧欠佳的话，那么今天在我们眼里反而显得非常“现代”了。

但这种欣赏方法也有不足之处：对于那些中国文化造诣较高的观众来说，仅仅把中国画视同“现代”画未免使它们流于平凡而忽略了其本来的内涵。他们或许会觉得，全面欣赏中国画需要有丰富的专业知识和

欣赏技巧。毋庸置疑，这是对的；但若要把需具备的所有知识及技巧都列举出来必然会令初入门者望而却步。中国画家无疑喜欢因循早期的绘画风格，就像庞德和艾略特的诗歌或毕加索的某些画作模仿前人风格一样，这对那些见多识广，熟悉典故的赏画者很有吸引力。中国画家要求其观众具有渊博的文史知识，还要熟谙儒、道、佛教学说。我们这些论述中国绘画的人，包括本书的六名作者，都尽己所能地去阐释我们列举的画作的典故和出处。但这样做有时就像解释一句双关语或一个笑话一样——说着说着就变成了学术讨论。挽救这种局面的办法在于凭借中国画自身的丰富内容去吸引各种类型的观众，包括不熟悉绘画的、直观的以及纯粹唯美的观众。这一层次的观众的反应绝不是无足轻重，也绝不仅仅是高深艺术的敲门砖而已。它可以像艺术所产生的任何东西一样强烈且忠实于艺术家心灵最深处的创作意图。我们这些专业人士已习惯于听到那些没有特殊中国文化背景的人们说接触中国画作品已经改变了他们的生活观念。

关于中国绘画的传统问题，有一点很重要，那就是当某个中国画家宣称他师法古人时你不必太信以为真——这种宣称只是为了使他们的创作在观众眼里显得名正言顺而已。我们也不应该轻易地相信——连西方最好的批评家有时也犯这样的错误，如贡布里希和近些时候的阿瑟·丹透认为——后期的中国绘画基本上成了一种表演艺术，只是以不同手法表现既定的主题；画与画之间的不同就像是一支演奏方法不同的钢琴曲一样。事实是，“模仿”可以是非常自由的，有时甚至难以看出它与其范本之间的联系，而艺术家的创造力是绝不可以舍弃的。以晚明山水画家董其昌为例，如果人们只读他的艺术见解很可能会误认为他是个因循守旧的画家，但事实上他和塞尚或毕加索一样，能融会贯通和灵活自如地在学习传统的艺术大师的作品的基础上，进行再创造。诚然，从另一方面看，学习和临摹前辈大师的作品对于一个中国画家早期的发展是必不可少的——有的画家直至中年才走出这一模仿阶段，建立自己的艺术流派。

中国绘画并不借助于视觉幻象的艺术方法使其所描绘景象犹如隔窗相望的另一空间。这一点由画家在作品的显著位置上自题款识而得以强调。同时代及后世文人亦在上面题跋，后世的收藏家则在上面钤朱印。这些众多的印章和题跋可能使一些对此现象不熟悉的观画者感到困惑不解，因为它们把人们的注意力吸引至画的表面而不是其所表现的内容。中国人似乎可以不理睬这些表面的标记而越过它们去欣赏图画本身，正如我们看戏时不去看舞台的拱门及周围的观众一样。一个人可以很快适应任何一门艺术的特定欣赏习惯。对中国的鉴赏家而言，印章和题款实际上为他们鉴赏画作提供了更深广的视角。

画家的自题或是一首诗，一段记叙画作创作情形的文字，或者是二者兼有。它通常包括致受画者的颂辞、日期，有时还说明“师法”了哪位前辈。文人画家的题记广征博引，内容丰富；而职业画家作品上的题款通常较短，有时只有画家的印章及签名。某些清雅的较长题款显示出素养深厚的画家在“诗、书、画”方面的功力，三者俱佳，称之为“三绝”，而这往往是文人画家的特点。当一幅画上有与作者同时代的人的题跋时，那末，它很可能是在某人生日或某个喜庆的日子，由多人专门就某个预定的主题合作而成的。后来的赏画者的题字往往装裱于画面以外，如立轴则裱在画的上、下端；如是横卷，则接在画之后；此类题字，称为“跋”。

印章是方形或经过雕刻的其他形状，通常为软质石料，上面刻有文字——使用者的名、号，或者是名言、

警句之类的词句，用篆字以阳文或阴文刻于磨平的一端。铃盖时用印章稍蘸印泥就可以印到画面上了。画作上除作者名章以外尚有收藏印；通常博学的赏画者可以通过辨认这些收藏印确定该画的流传过程。如果这些印章是属于某些名家的（且是真实的——印章也被大量伪造），则画作的价值会相应地提高。在古画和名画上，印章常常会占去画中应有的空间。具有高品位的收藏家总是使用小型印章，并把印章在画的一角；而某些妄自尊大的收藏者和皇帝则用大得出奇的印章，加盖在所有可容得下印章的地方。对于鉴赏家而言，画上的这些诗、名款、作者题款及印章使得充分欣赏一副中国画成为一个非常丰富而复杂的文化研究过程，远不似欣赏一副图画或只欣赏画家的技巧那么简单。

因为写赏析和理论文章的中国传统评论家本身就是文人，所以可以断定他们大概全都精于书法。我们应该认识到以下三点：他们偏爱文人画；他们强调书画共有的笔墨及其它共同特征（他们喜欢说“书画同源”，这其实是种误导）；看不起“形似”和那些既非先天的才能，又非儒家式的修身养性，而是只凭后天苦修而来的技巧。西方的专业人士经常有意或无意地重复这些文人式的偏见，没有认识到这种观点与我们的较为公允地评价宋代及其后的职业画家和画院画家的成就是不相容的——这种成就恰恰归功于中国文人不屑一顾的绘画技巧以及惊人的表现技能。今天，中外专家正努力纠正这一反常现象以求对不同类型的中国画作出更公允的评判，不论那些画是专业或业余的、技巧娴熟或粗糙的、或只是信手涂鸦。

那些以画画为职业并以此谋生的职业画家与那些素养深厚、把画画当作闲暇活动而不以此营利，将画作随意送给友人的业余画家（文人画家）之间的区别，是中国人讨论绘画的根本，即使欲以掩饰，它依然反映了其时的社会经济现实——不管我们企图使之变得模糊还是对其视而不见，它都不会消失。近年来，学者对中国画的这一方面做了很多研究，有兴趣的读者可在李铸晋的论文集《艺术家和赞助人》（1991年出版），《画家的实践》（1994年出版）里找到其中一部分。古代被称为文人的有学问的中国人都学习过儒家经典，期待（至少试图）通过科举入仕为官，以使自身及家人荣华富贵。但现实往往使这种理想难于实现：或因科举落第，或因不愿为异族政权（如元朝蒙古族政权）效劳，尤其是在中国封建社会后期，教育更为普及，合乎做官条件的文人大量过剩，而官职短缺。此种情形之下的文人如果没有殷实的家财和地产，就不得不寻求其他谋生之道，诸如教书、职业作家、郎中、占卜先生、文牍及画家等等。他们中的那些成为画家的人就这样走出了传统的业余——专业的模式，并不得不将自己塑造成新的社会角色。

相比之下，职业画家即那些年轻时就作此选择或不得不作此选择的、没有受过任何传统教育或不热衷于做官的人，成功的机会则更为有限。他们受的是学徒训练，较典型的是在某些本地大师的画室内学艺，直至他们凭着自己的成就出人头地，彻底改善其社会地位，他们就被称为“画工”，与漆器工匠或木匠没什么不同。如果他们在当地异常出名且受推崇，就有可能被当地的官员或大臣举荐入宫并进入画院，画院就是这样由各地选来的画家们组成的。得不到宫廷职位的画家则在有钱势的城市名流中寻求惠顾，受命作画，或在画室里预制应景喜庆作品出售，以满足特殊场合之需或只是作为装饰品悬挂。

文人的另一种偏见是反对实用主义。正因为他们自己一般只有为官的才干，而没有受过行政管理的专业训

练，遂将他们认为纯粹是超越实用主义的艺术，置于至高无上的地位。他们的画作的主题远不如那些有才能的职业画家的丰富。主要有墨竹、墨兰、墨梅、老树，以及其他花卉。表现这些题材的技巧要求相对简单，而且对那些因为练习书法而掌握了笔、墨用法的文人来说较容易掌握。这些题材均有不同的象征意义，尤其代表了文人雅士的美德：竹代表正真、质朴和“虚怀若谷”；生于幽谷、散发出淡淡清香的兰花代表谦虚，有时指怀才不遇的文人和官员；松树及其他常青树代表自强不息等等。于是，这类题材的画作成为文人友朋间互相赠送的理想小礼物，它们往往透露出收受礼物者的景况。在当时错综复杂的社会环境中，绘画作品作为礼物，用以接受或回报恩惠，或讨好上司，这多多少少不符合文人所标榜的绘画创作是高尚和无私的宗旨。

除了竹梅花卉，文人画家还喜欢画各种山水，这同样不需要画家进行长期的技巧训练。因为是文人所画，山水作品倾向“纯净”，没有叙事主题或突出的点景人物或动物。这样的人物和房屋在山水画中极为常见。在观赏这些山水画时，观者希望了解如何欣赏笔法，即画家藉以表现自己个性和修养的独特“笔触”；有关前辈大师风格的深奥微妙的典故，意在向人显示画家和赏画者的上流社会身份，因为平民老百姓没有机会接触古画；构图的创新程度——这使一些画家如元朝的倪瓒和晚明的董其昌等的作品摆脱了单调和纯粹的模仿，否则人们也许会说这些画大多是画滥了的景物（如一副有水、有树、有远山的山水画）。

然而，此类文人山水画是后来出现的一种特殊现象。早期的中国山水画是一种截然不同的艺术，其创作前提和条件也迥然相异。在早期的绘画传统中，山水本身就是画作的主题，而不仅仅作为人物活动的环境、场所，或宗教画的背景。其兴起于公元九世纪前后，并成为独立的画种。一般认为，它在五代及宋代时，即十至十三世纪，发展至顶峰。当时，尽管在道释画、风俗人物画和花鸟禽兽画方面各有专长的艺术家和技艺全面的画工仍继续进行高水平的创作，山水画却异军突起，并从此在画坛独领风骚，激起了收藏家的热情，吸引了大多数当时最有名的画家投入精力去创作。五代至北宋时期，相继出现的名家大师开创了气势恢宏的山水画派，到了南宋逐渐演变成宁静的田园景致，这种画风的转变在宫廷画院的创作中表现得尤为突出。这些内容，在本书论述该时期的有关章节中已有阐述。

有些学者在撰写中国早期山水画史时，乐于将其“起源”纳入某种宗教（主要是佛教与道教）和哲学体系，认为画中的山脉，从最深层意义上理解，代表的是圣山。也有的学者采取一种更为理智、更忠实于现存材料的观点，认为中国早期山水意象的起源和涵义都是多样的。早期绘画艺术中的树木、岩石代表室外环境；后来，结构更为紧凑的山水背景，在以叙事、历史和传奇故事为题材的绘画中发展起来。在这些山水画中，可称为儒教伦理或世俗的场景。至少是与道释的题材一样俯拾皆是。事实上，山水意象在中国画中从始至终都含有多种多样的意义，只要作适当的变化和补充，包括在画上题字，注明所描绘的自然意象被放置于某一特定场合的特殊用意。如果对中国山水风景代表意义的性质与起源一概而论，则未免失之偏颇，并限制其在实际艺术作品中的应用。

中国画的基本画具有毛笔，墨，颜料以及纸或绢。中国的墨为坚硬的块状物，是将煤烟和胶状物混合后，压入模子制成的。煤烟来自燃烧的油料或木材，尤以松木为多。必须经过提炼去除杂质后，才能得到精细的炭

末。墨块蘸少量水在砚台上研磨，形成墨汁，即可用来书写绘画。砚台是经过特别挑选、雕刻成形的石块，也可用陶砚。颜料由矿粉和胶状植物液汁制成，呈锥形，固定在竹管做的笔杆一端。外层毛较柔软，用来吸墨水、颜料；中心部分稍硬，使笔尖更有弹性。绘画和书法所用各类纸张的原料为种类不同的纤维（并非西方传闻中的大米），这此纤维大都有坚韧、有光泽，并能长久保存，不致褪色。若将书画卷起来保存，不使其暴露于空气、尘埃之下，则效果更佳。作画用的绢，色调为淡黄或象牙白色，类似今天的生丝。如果长久暴露在外，颜色会变暗，常常导致图像难以辨认。不论纸或绢，通常都在表面涂一层明矾胶，使其表面吸水力下降，以免墨水渗入过多，向四方滲渗而使笔画模糊。中国画的绘画工具和材料的特性，是令笔法富于变化的重要因素。毛笔的笔头能够存住墨水，可以一笔画得很长，不会间断，而且由于笔尖精致且拿笔时笔杆与桌面接近垂直，线的粗细能保持一致。不过也可以把一条线画得粗细不一，笔下压则粗，上提则细。变换笔与纸的角度，改变蘸墨、运笔、下笔及提笔方式，能产生无穷无尽的笔画变化。简单一笔可以是一片竹叶，也可以表现一段竹节。在大师笔下，寥寥数笔随意勾画，一只小鸟，或一棵古树即跃然纸上。特别是近期，画家与欣赏者更注重画家的手法和作品的处理方法，而较少注意画的内容，因而焦墨画法与湿墨画法的区别变得举足轻重。焦墨画法是用笔轻蘸砚台上半干的墨，轻轻落笔于纸上（由于纸表面的特殊质地，所以通常用纸作画）造成炭笔或铅笔画的效果。湿墨画法是用画笔饱蘸墨汁，以特殊手法运笔，使得纸上留下的笔画、笔痕能遮盖住。矾过的绢更适合制作画面精致、色彩鲜艳的图画，因为矿物质颜料在绢面上附着力强，不致因反复展开卷起而剥落。因此学院派杰作和专业画工的绘画多画在绢上，文人画大师则多用纸作画。

从现存最早的绘画作品中可以看出，中国绘画原始的基本风格，是先用细线勾勒出轮廓，后着色；既强调外形勾画，又强调内部填色。这种外线内色的形式，一直持续至唐朝。唐以后其地位逐渐下降，成为一种保守的，有时是仿古的风格。而创新的绘画风格大多向其它方向发展。从大约十世纪开始，画家们发展了一系列皴笔技法，用以表现物质表面的纹理和质感。在山水画中，皴法用来描绘画中大量各不相同的山石、泥土等地貌。在鸟兽画中，画家们不厌其烦地用工笔画法描绘鸟的每一根羽毛和兽的毛皮，不均匀的用笔造成阴影，使画面产生立体感。

与技法上的发展密不可分的，是随之而来的风格上的改变。彩色画开始转向水墨画，或以墨为主，并渲染冷暖淡彩的绘画。这里，中国评论家们再次建立一套理论宣扬水墨画优于设色画，犹如他们宣扬粗简、天然的画风优于技巧完善的画风一样。他们的理论倾向于道德说教：由于设色画意在悦目，以色彩来增强作品的吸引力，因而是俗艳浮华的；水墨画则揭示了所描绘事物内部结构，而不仅仅是表象，如此等等。都是些囿于固有成见的论调，并没有对具体作品进行实际的观察与品评。与此同时，画家们则一如既往地根据自己所要表达的意图选择合适的风格。我们可以假定，他们创作时几乎没有考虑那些冠冕堂皇的理论，如什么绘画中的光与影代表宇宙间的阴阳，简笔画风直接体现“禅”的处世方式等等。尽管如此，当他们被问及自己作品所表现的意义时，也许会重复上述理论。

从文字记载和现存的、多为残缺不全的实例中我们知道，早期的绘画艺术多为在墙壁、屏风上所作的大型

图画。我们所熟悉的挂轴和手卷，在数世纪前才出现，同时出现的还有册页和尺寸较小、形状特殊的扇面。早期的屏风如古画中所绘，多为横宽的长方形，垂直立于地面，一面有画。而由一排相连的折叠屏风，则可以组成一幅连续的图画。日本的折叠屏风即由此而来。折叠屏风画起源于中国；折扇则相反，日本先有，直到十五世纪才出现于中国画坛。

挂轴是为了挂在墙上，供人一目了然地欣赏。并可以长期悬挂，作为室内装饰或应景吉祥的象征。手卷则在需要观赏时才打开，赏毕即重新卷起，有如一本书，打开读过后即合上。手卷为横幅长卷，通常在几片绢或画纸上分别书写绘画后，将其装裱于一长卷上，合成完整作品。欣赏时将画轴放在桌上，展至一肩宽，左手拿住未打开部分，右手不断拉出，并随看随卷。这样，书画作品即在人的目光下向右移动，但是，不管如何移动，欣赏者只能看到两手之间这一部分。这显然十分适于书写长文，因为古代中国字竖写，且由右向左读。也许正因为这一点，手卷才得以兴起。在绘画方面，手卷特别适于绘附释文的画，画图中与文字交替出现；适用于叙事画，其图景可随画卷的展开依次出现在欣赏者面前；也适用于全景山水画，可令观者经历一次假想的连续不断的旅行。

这种卷轴形式迫使画家采用某种特殊的空间处理方法，如画面不断移动的视点。因为很显然任何单一的视点无法贯穿整个画卷。由于人们展开手卷，看到画家按顺序排列的全部画面需要一段时间，所以时间顺序能够与空间延展巧妙结合，这是西方嵌在画框中的绘画所不能企及的。因为一幅画卷上的各个画面出现于不同的时间，所以观赏中国画手卷常被比作欣赏乐曲或看电影；但是不论听音乐还是看电影——至少在能够改变其本性的技术出现前——听者和观者都不能随心所欲地暂停、加速、放慢，或前进、后退，因此更恰当的比喻也许是像读一首长诗。长幅手卷为在博物馆展出带来了麻烦，因为手卷原有欣赏方式不易模仿，所以常常整幅展开，或展开到画框所能容纳的程度。同样的问题在出版时也会出现，若将整幅作品缩成窄条印在一页上，每一部分只有邮票大小，显然是下策；而只能取其局部，以使人们能看清每个细节及笔法，这只是无奈中的最好选择。因为手卷作品大多包括一系列情节，因此可以从中抽取某一段，以部分代表整体。

中国画论家把画家和绘画按照风格分为不同流派，使其可以对号入座。优秀的鉴赏家以其准确可靠的判断，能辨别出一幅画属于以前某位杰出画家的风格，或宣布画的作者师从某位画家。一个流派的产生始于一位主要画家的艺术探求。经过早年的临摹并学习他人画法，然后加以创新变化，向一个不同的方向发展他的艺术，从而自成一家，创立自己的画派。而他的追随者们大体上忠实于他的风格，或有所发展。离流派创始的年代越远，这一派风格愈趋于拘泥生硬，愈失之自然。因为一代代的继承者是在模仿已知形式，而非描绘自然景物。这种模式在早期的大师及其流派中表现得十分典型，并在一定程度上也适用于后来的艺术家及其流派。然而，在总体上宋以后的画家和画论家更注重风格与笔法的个性，这主要是对文人画渐占主导地位的一种响应。这种文人画的主导影响甚至涉及到对非文人画家作品的评论。

中国画论家的另一种分类法是按地域划分派别，这是同一时代的横向分类，而非按时间顺序的纵向分类。有些派别具体到某一城市，如明朝的吴（苏州）派，清初的金陵派。其它则按区域分，如清初的徽派，没有固

定的城市，影响范围甚至超出了安徽省界。明代浙派的地理位置更难界定，它是以其创始人戴进的家乡命名的，但其它属于浙派的艺术家的确来自各地。要把这种定义错误、毫无意义的分类弃置一旁并非难事，但它同中国人订立的大多数程式体系一样，是根据绘画风格和艺术史现象而定的，如能正确地理解，将会有助于我们对浩如烟海、品类繁多的绘画作品加以整理和研究。中国画论家对画家的各种排列组合津津乐道，如金陵八家，新安（安徽）四家，扬州八怪等等。要挑毛病是很容易的，如被放在一起的几位画家彼此并不都认识，或并非都来自扬州，而且不同的画论家所列名单不同。这其实是为帮助记忆而归纳的，记住了这个名单，就能记住哪些是活跃在十七世纪中叶的南京，或十八世纪扬州的最主要的画家。既然如此，它们就是有用的，只要人们不把中国绘画史中的“派”误解为欧洲绘画史中的“School”——其指的是画家们自动组成的团体，并以一致的美学观点和艺术风格为基础。

以上所论及的许多问题，以及各个时期的绘画、流派、画集和作品将会在本书以下章节中予以更具体详细的讨论。但从以上的讨论中已经看到中国传统的研究绘画的方法与带有国外学术特点的研究中国绘画方法的区别。近年来随着中外学者有更多机会相互交流学习，这种区别已经缩小，而且今后无疑将更加缩小。但是，尽管如此，总有人会坚持某一种方法，并认为它是“最好的”或“正确的”（很像董其昌能定出画山水画的“正确”或“正统”的方法）。这是些永远谈不完的问题，而对这些问题有不同看法是十分正常，也非常有益的，我们不应强求这些学术方法达到高度一致。

《宣和画谱》将绘画分类为十门，依次为：道释、人物、宫室、番族、龙鱼、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果。从“序目”的论述中，我们可以清楚地看到，这个次序的先后排列，是按照宗教思想、儒家理论和国家政权进行综合思考而精心安排的，并与其相联系而论述各门绘画的存在价值与意义。如谈到宫室画，是因为它能表现“工拙奢俭”而“率见风俗”。了解风俗，目的是为了调剂政策，维护政权。山水画的存在价值是因为能描绘“五岳”、“四渎”。《礼记·王制》中说：“天子祭天下名山大川，五岳视三公，四渎视诸侯”。原来奥妙于此。谈到花鸟画则说：“诗人取之，为此兴讽喻”，这里所说的“诗人”，是指《诗经》中的诗人。谈到瓜果则说：“可羞之于笾豆，荐之于神明”。即瓜果本身可以作祭祀敬神用。总之，通篇论述离不开为神佛、圣贤和皇帝所用和服务。这可以说是在为山水、花鸟等绘画的存在找寻立论的根据，但同时也要山水、花鸟画等的创作要为这些立论服务。

《宣和画谱》的作者清楚地知道，这些鸟、兽、草、木、虫、鱼“不预乎人事”，但确实是一种需要，而要赋予它以伦理道德意义，必须要与人事发生联系，如是便借用诗歌“寓兴”的办法，即“绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里”。将这些动、植物的自然生态特征，进行分类排比，一种一类，比拟一种人一种事。如将牡丹、芍药、孔雀等比拟成表现富贵；松、竹、梅、菊、鸥、鹭、雁、鹭，比喻高人逸士；梧桐、杨柳，象征风流；乔松、古柏，象征坚贞磊落等等。用比拟、寓象和象征的手法赋予花鸟画以人事意义，从而起到教化作用。到后来更借助于汉字的谐音以表现主题。如“一路（鹭鸶）荣华（芙蓉花）”，“喜（喜鹊）上眉梢（梅花枝）”，“玉（玉兰花）堂富贵（牡丹）”等。许多吉祥语，一直沿用到今天。

然而在现实生活中，绘画的作用，除了宣传教化之外，它还有赏心悦目、美化生活的娱乐作用，无论是帝王将相，还是平民百姓，都离不开对绘画的这一要求。北宋（960—1127年）时代文人绘画兴起，其与工匠绘画的主要区别之一，是创作的目的不同，工匠主要是娱人，士大夫则是悦己。苏轼（1036—1101年）在《书朱象先画后》中说：“松陵（今江苏吴县）人朱君象先，能文而不求举，善画而不求售，曰：文以达吾心，画以适吾意。”又于《赠写真何充秀才》诗中说：“问君何若写我真，君言好之卿自适”。苏轼所倡导的“自适”，即是把绘画创作的功用目的，看成是一种求得自我快乐的表现。这对文人画创作的形式演变，起到了很大的作用，直接导致了倪瓒（1301—1374年）的出现，他说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”这一观念至晚明时代的董其昌（1555—1636年）成为极致，他明确地提出“以画为乐”、“寄乐于画”的口号。元（1271—1368年）、明（1368—1644年）、清（1644—1911年）时期，绘画的“成教化，助人伦”的作用，则很少为士大夫们所提及了。

对绘画社会功用观念的改变，使古老传统的工匠绘画，朝向文人绘画方向转变，并最终为其所替代。宋以前的绘画，以人物画创作为主，用单纯的线描勾勒造型，重视颜色的丰富多彩，追求表现物象的真实性，其发展的方向比较单纯。苏轼曾说：“君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。诗至于杜子美（杜甫，712—770年），文至于韩退之（韩愈，768—824年），书至于颜鲁公（颜真卿，709—785年），画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”可以这样认为，作为古老绘画传统，吴道子是一个总结，是画工绘画创作的最高峰。

从唐代开始，山水画和花鸟画从墙壁和器物上走下来，成为在绢素上单幅创作的独立画科，至唐末五代而趋于成熟。山水画的成熟，打破了古老的单纯的线描勾勒表现形式；山水追求宁静，或者萧条淡泊的诗意，使绘画中色彩逐渐渐弱，以致走向纯用水墨。这些均为文人画的出现创造了条件。

士大夫们长于诗歌、文学和书法，这是画工们难能具备的。为了有别于画工的创作，他们总是从诗歌和书法的角度去要求绘画创作。唐代司空图（837—908年）的《二十四诗品》，是一部影响很深远的品评诗歌的著作，其中提出来的许多审美概念，都被运用到对绘画的要求，如“雄浑”、“冲淡”、“高古”、“典雅”、“自然”、“含蓄”、“疏野”、“清奇”等等。为了说明这些令人难以理解的概念时，司空图总是通过一幅幅对自然风景的描绘去说明，如用“玉壶买春，赏雨茅屋。坐中佳士，左右修竹。白云初晴，幽鸟相逐。眠琴绿荫，上有飞瀑”来说明典雅。宋代诗人梅尧臣（1002—1060年）的诗歌创作，追求“深远古淡”，他在和欧阳修（1007—1072年）讨论诗歌时曾提出：“必能状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，然后为至。”他解释“言外之意”说：“作者得于心，览者会以意，殆难指陈以言也。”这也同样移于对绘画提出要求。所以苏轼才说：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新。”他推崇王维（699—759年）的绘画，认为“摩诘（王维）得之于象外，有如仙翩谢樊笼”。提倡绘画“得意忘形”，是水墨写意画出现的思想基础。水墨写意画以少许的笔墨，表现高度洗炼简括乃至夸张的造型，正是诗歌“言简意赅”、“写心会意”的美学表现。

直接把诗歌书写在绘画作品上，亦出现于北宋时代，它可能是受唐代诗人杜甫的影响。杜甫有许多观赏绘画或看画家作画的诗歌创作，有的标题直接写作“题某某画”，如《题李尊师松树障子歌》、《题壁画马歌》等。但杜甫是否直接把诗题写在壁画或绢素画上，是有待研究的问题。宋代诗人的题画诗作，大大超过了唐人，有的可能是题在手卷后的尾纸上。直接把诗题在画面当中现存最早的实例，是宋徽宗赵佶（1082—1135年）的一些作品，如《芙蓉锦鸡图》（波士顿博物馆藏）等。一般认为这些作品是宋徽宗时期画院画家的作品，那么他所题的是别人的作品。而将自己的诗题写在自己作品上现存最早实例是扬无咎（1087—1171年）的《四梅花图》（北京故宫博物馆藏）。元代的文人画家将自己诗作题于画上已成为风气，至明、清时代，几乎无画不题了。

中国的文字起源于象形。《历代名画记》在谈到远古文字、图画的起源与分野时说：“是时也，书、画同体而未分，象制肇创而犹略，无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”从今天考古发掘出来的资料来看，绘画的出现早于文字，而文字来源于绘画却符合事实。“书画同源”是古人的一种普遍认识，这往往被作为中国绘画与书法相结合应包括两个方面，一是书法与绘画使用的是同一种工具——毛笔，当绘画发展到把笔触也作为画面一个审美内容时，它吸收了书法的用笔方法；另是画上出现题诗或题跋以后，不但要书写漂亮，而且要求从内容到构图布局都成为绘画的有机组成部分。

当中国绘画还在单纯的线描发展阶段的时候，人们已经发现线条能表现出美感，故谢赫“六法”中提出“骨法用笔”的问题。他曾以“骨梗”、“动流”、“历落”、“困弱”、“轻羸”等概念去评价各个画家线条的优劣美丑。唐代张彦远更从比较顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子的作品中，发现不同画家的线条有不同风格特征。当山水画突破单一线描形式，而创造出多种多样的皴法的时候，用笔的方法，以及笔迹表现出来的妍媸美丑，更加受到人们的重视。唐末五代时荆浩，从自己的创作心得出发，宋代初期的郭若虚，从品藻画家作品的优劣出发，都提出了用笔与笔迹的好坏高低的问题。荆浩提出绘画的用笔方法：“凡笔有四势，谓筋、肉、骨、气。”这正是从书法的笔法理论中借鉴来的。东汉（25—220年）末年蔡邕（132—192年）曾提出书法用笔有“九势”。传为卫夫人（卫铄，272—349年）的《笔阵图》说到书法用笔：“善笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病。”当然，对于这些“筋”、“骨”、“肉”等概念，荆浩根据绘画的特点作了自己的解释：“笔绝而断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之顾，迹画不败谓之气”。尽管绘画的用笔与书法有所不同，但在追求笔迹的美上，绘画借鉴书法是明显的。

自从文人画兴起之后，由于文人们本身擅长书法，这种借鉴书法用笔甚至直接运用书法笔法，结合得更加紧密。元代赵孟頫（1254—1322年）曾自题《秀石疏林图》（北京故宫博物院藏）说：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通；若也有人能会此，须知书画本来同。”他的意思是要用飞白书的书法来画石块，用篆书的书法来画树木，用隶书的书法来画竹叶。稍后的柯九思（1290—年1343）亦持同样的看法，他认为：“（画竹）写竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公（颜真卿）撇笔法，木石用金钗股、屋漏痕之遗意”。

“金钗股”、“屋漏痕”是对书法笔迹效果的一种比喻。这种书、画用笔的结合是生硬的拼接，许多文人画家并没有采用这一办法，而是把书法作为一种修炼，自然地流露于画中。沈周（1427—1509年）学习黄庭坚的书

法，所以他的绘画用笔雄浑劲健；文征明（1470—1559年）学王羲之书法，故他的绘画用笔清秀典雅；赵之谦（1821—1884年）擅长魏碑体书法，其绘画用笔丰厚圆润；而吴昌硕（1884—1927年）擅长石鼓文书法，其绘画用笔则苍劲凝涩，如此等等，正是书法的用笔不同，而使他们的作品有着不同的风格特色。

清末民初中国画坛呈萧条景象。海派著名画家虚谷、胡公寿、任伯年等在十九世纪末已经逝世。蒲华、钱慧安活到辛亥革命那一年。唯有吴昌硕正处在创造力最旺盛的时期。北京的画家大多守着清代“四王”的衣钵，或谨承古训，没有大的突破。另一方面，各地接受了社会革命洗礼和西方美术影响的艺术家的艺术家，开始办新学校，倡言“美术革命”，对古代绘画重新加以评定，并揭开了一场旷日持久的关于革新与保守论争的序幕。

1949年，中国开始了一个新的历史时期，除台湾、香港、澳门外，国家又统一了。西方的封锁和中国的独立政策，使文化艺术进入一种与外界相对隔离的状态，唯一能开放的窗口，是苏联与东欧。在美术方面，延安革命传统（从属于中国共产党的政治路线和组织上的领导，形式大众化等）、学自苏联的社会主义现实主义、徐悲鸿学派的写实主义，合成为一种新的、正统的模式。自由交易的艺术市场迅速消失，私立美术学校、同人刊物不复存在，画家由政府统一管理和支配，成为国家公职人员。在“为工农兵服务，为政治服务”、“古为今用，洋为中用”的方针指导下，他们经常下乡下厂下部队，体验生活，改造思想。美术院校和附设在师范大学内的艺术系科有很大发展，一些在前半个世纪就活跃或成名的画家更臻成熟，一批新人登上画坛。通俗的、正面歌颂的、适宜宣传教育的题材、样式和方法，由于政治和意识形态的需要而得到权威性的肯定认可；表现个性心理经验、探索独特艺术形式、批评现实不合理性的作品受到压抑和限制。“文革”期间，虚无主义狂热像瘟疫般席卷中国大地，除了政治宣传绘画，其他艺术探索均处于休克状态，许多老画家受到迫害，中国艺术和文化历经了一场空前的浩劫。

“文革”结束，中国实行改革开放政策，西方文化大量涌入，一个新的历史时期开始了。在新时期里，出现了几位大器晚成的老画家，中年和青年艺术家开始改变旧的思维方式，重新思考传统和现代、东方和西方。水墨画的现代转化问题，再次成为人们关注的焦点。

新时期名声大震的自齐白石、潘天寿、张大千、林风眠、徐悲鸿、刘海粟、高剑父兄弟等以后，有李可染、李苦禅、陆俨少、吴冠中、石鲁等。

本书为纪念中国共产党成立90周年，自东晋、隋唐到近现代画坛跨越千年的艺术传承。特选90位为中国书画艺术发展作出杰出贡献的艺术大师，精作汇集，以致盛世，展望未来！

谨祝我们伟大的祖国繁荣昌盛，文化艺术取得更大发展！

湛 一

二〇一一年七月一日

目录

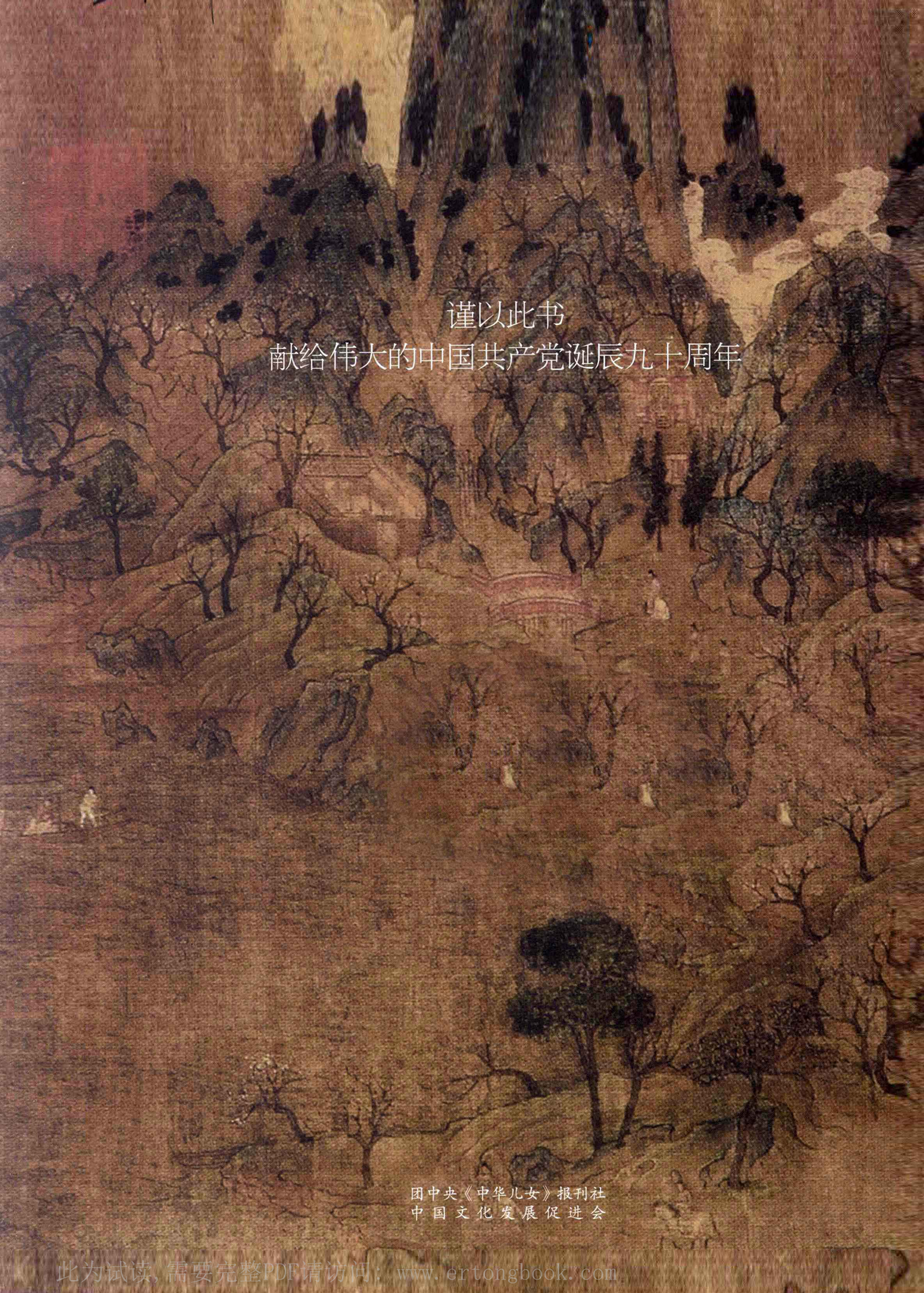
Contents

东晋·顾恺之 洛神赋图(部分)	2	宋·范宽 雪山图	45
东晋·顾恺之 洛神赋图卷(部分之一) ...	4	宋·文同 墨竹图	46
东晋·顾恺之 洛神赋图卷(部分之二)	5	宋·郭熙 幽谷图	47
东晋·王羲之 兰亭序	6	宋·郭熙 早春图	48
东晋·王羲之 寒切贴	8	宋·郭熙 巢石平远图轴	49
东晋·王献之 中秋贴	9	宋·苏轼 黄州寒食诗	50
隋·展子虔 游春图	10	宋·苏轼 尺牘(一)	52
唐·阎立本 步辇图卷	12	宋·苏轼 尺牘(二)	53
唐·李思训 江帆楼阁图	14	宋·黄庭坚 诸上座帖	54
唐·李昭道 明皇幸蜀图	15	宋·黄庭坚 尺牘	55
唐·吴道子 宝积宾伽罗佛像	16	宋·黄庭坚 寒山子庞居士诗	56
唐·韩滉 五牛图卷	17	宋·李公麟 礼佛图卷	58
唐·周昉 簪花仕女图卷	18	宋·米芾 春山瑞松图	60
唐·颜真卿 祭侄文稿	20	宋·米芾 识诗	61
五代·荆浩 庐山图	22	宋·米芾 清和贴	62
五代·黄筌 写生珍禽图	23	宋·米芾 蜀素贴	63
五代·黄筌 雪竹文禽图	24	宋·米友仁 潇湘奇观图卷(局部)	64
五代·徐熙 雪竹图	25	宋·张择端 清明上河图	66
五代·顾闳中 韩熙载夜宴图	26	宋·赵佶 瑞鹤图(局部)	68
五代·董源 溪岸图轴	28	宋·赵佶 听琴图	69
五代·董源 寒林重汀图	29	宋·赵佶 腊梅山禽图	70
五代·董源 龙宿郊民图轴	30	宋·李唐 万壑松风图	71
五代·董源 潇湘图卷(局部)	31	宋·李唐 松湖钓隐图	72
五代·董源 夏景山口待渡图卷(局部)	32	宋·刘松年 罗汉图	73
五代·巨然 秋山问道图	34	宋·刘松年 四景山水图卷	74
五代·巨然 万壑松风图轴	35	宋·刘松年 双松幽居	76
五代·巨然 层岩丛树图	36	宋·马远 寒香诗思图	77
五代·巨然 雪山图	37	宋·马远 松下闲吟图	78
五代·巨然 萧翼赚兰亭图	38	宋·马远 踏歌图	79
宋·李成 窠石读碑图	39	宋·夏圭 溪山清远图卷(局部)	80
宋·李成 寒林平野图	40	宋·夏圭 观瀑图	81
宋·李成 群峰霁雪图	41	宋·夏圭 烟岫林居图	82
宋·李成 晴峦萧寺图	42	宋·梁楷 芙蓉水鸟图	83
宋·范宽 雪景寒林图轴	43	宋·梁楷 泼墨仙人图	84
宋·范宽 溪山行旅图	44	宋·梁楷 释迦出山图	85

元·钱选 山居图	86	明·唐寅 古木幽篁	125
元·钱选 浮玉山居图卷	88	明·唐寅 王蜀宫妓图	126
元·高克恭 云横秀岭图	89	明·唐寅 草堂话旧	127
元·高克恭 春山晴雨图	90	明·文徵明 二湘图	128
元·赵孟頫 管道昇合作 鸥波亭图	91	明·文徵明 双柯竹石图	129
元·赵孟頫 鹊华秋色图	92	明·文徵明 松石高士图	130
元·赵孟頫 人骑图	94	明·吕纪 玉堂锦鸡图	131
元·赵孟頫 红衣西域僧图卷	95	明·吕纪 雪梅集禽图	132
元·黄公望 水阁清幽图	96	明·吕纪 狮头鹅	133
元·黄公望 富春山居图(剩山图卷)	97	明·仇英 人物故事图册(之一)	134
元·黄公望 富春山居图	98	明·仇英 桃源仙境图	135
元·黄公望 天池石壁图	100	明·仇英 桐阴昼静	136
元·黄公望 丹崖玉树图	101	明·仇英 云溪仙馆	137
元·黄公望 九峰雪霁	102	明·陈淳 墨花钓艇图卷	138
元·吴镇 渔父图	103	明·陈淳 墨笔花卉	140
元·吴镇 双桧平远图	104	明·陈淳 竹石菊花图	141
元·吴镇 松泉	105	明·徐渭 草书	142
元·吴镇 墨竹册	106	明·徐渭 墨葡萄图	143
元·吴镇 渔父图	108	明·徐渭 石榴	144
元·倪瓒 江岸望山	109	明·董其昌 秋兴八景图册(之一)	145
元·倪瓒 竹石乔柯	110	明·董其昌 仿梅道人山水	146
元·倪瓒 虞山林壑	111	明·董其昌 绝壁过云图	147
元·倪瓒 渔庄秋霁	112	明·董其昌 葑泾访古图	148
元·王蒙 秋山草堂	113	明·董其昌 设色山水图卷(局部)	149
元·王蒙 青卞隐居图	114	明·蓝瑛 仿董巨山水	150
元·王蒙 稚川移居图	115	明·蓝瑛 桃源春霁图	151
明·戴进 洞天问道图	116	明·蓝瑛 松壑高秋	152
明·戴进 达摩六代祖师像卷(局部)	117	明·蓝瑛 溪山行旅图	153
明·戴进 溪堂诗思图轴	118	明·陈洪绶 蕉林酌酒图	154
明·沈周 庐山高图	119	明·陈洪绶 荷花鸳鸯	155
明·沈周 魏园雅集	120	清·弘仁 松壑清泉图	156
明·沈周 虎丘送客图	121	清·弘仁 陶庵图轴	157
明·林良 芦雁图	122	清·弘仁 松溪石壁图	158
明·林良 鹰雁图	123	清·髡残 层岩叠壑图	159
明·唐寅 山路松声图	124	清·髡残 苍翠凌天	160

清·龚贤 高岗茅屋图.....	161	清·郑板桥 竹石图.....	201
清·龚贤 茂林清泉.....	162	清·郑板桥 竹石幽兰.....	202
清·朱耷 松下双栖图.....	163	清·虚谷 观湖图.....	203
清·朱耷 书法.....	164	清·虚谷 日长山静图.....	204
清·朱耷 雁石图.....	165	清·虚谷 松鹤延年图.....	205
清·朱耷 鸳鸯图.....	166	清·赵之谦 古柏图轴.....	206
清·朱耷 山水.....	167	清·任伯年 帘影看梅.....	207
清·王时敏 南山积翠图.....	168	清·任伯年 华祝三多图.....	208
清·王时敏 仿子久浮峦暖翠图.....	169	清·吴昌硕 杏花春雨江南.....	209
清·王时敏 仿子久山水.....	170	清·吴昌硕 水墨花卉四屏.....	210
清·王鉴 仿黄子久山水.....	171	清·吴昌硕 芝石苍松图.....	212
清·王鉴 仿子久浮岚暖翠图.....	172	清·吴昌硕 富贵神仙.....	213
清·王翬 仿巨然浮烟远岫图.....	173	清·吴昌硕 山桃.....	214
清·王翬 仿李营丘秋山读书图.....	174	齐白石 归帆图.....	215
清·王原祁 浮峦暖翠图.....	175	齐白石 松鹰图.....	216
清·王原祁 山中早春.....	176	齐白石 贝叶草虫.....	217
清·王原祁 仿大痴白石青溪.....	177	齐白石 虾.....	218
清·吴历 仿王蒙山水.....	178	齐白石 柳牛图.....	219
清·吴历 寿山图.....	179	齐白石 荷花蜻蜓.....	220
清·吴历 兴福庵感旧图卷.....	180	齐白石 事事清白.....	221
清·恽寿平 菊花.....	182	齐白石 春山图.....	222
清·恽寿平 晴川揽胜.....	183	齐白石 玉兰公鸡.....	223
清·石涛 古木垂阴.....	184	齐白石 老当益壮.....	224
清·石涛 淮扬洁秋图.....	185	齐白石 高冠图.....	225
清·石涛 细雨虬松.....	186	黄宾虹 云归草堂.....	226
清·石涛 巢湖图.....	187	黄宾虹 云山隐居图.....	227
清·袁江 蓬莱仙岛.....	188	黄宾虹 碧水丹霞图.....	228
清·袁江 骊山避暑图.....	189	黄宾虹 天台道中.....	229
清·袁江 沉香亭图.....	190	黄宾虹 黄山纪游.....	230
清·袁江 天香书屋.....	191	于右任 书法.....	231
清·袁耀 盘车图.....	192	于右任 对联.....	232
清·袁耀 绿野堂图.....	193	高剑父 圆月挂枝头.....	233
清·华岳 金谷园图.....	194	高剑父 城外泊舟.....	234
清·华岳 麻姑图.....	195	高奇峰 梧桐栖凤图.....	235
清·华岳 山雀爱梅.....	196	高奇峰 孔雀嬉禽.....	236
清·金农 月华图轴.....	197	弘一 书法.....	237
清·金农 钟馗图轴.....	198	弘一 对联.....	238
清·金农 冷香图轴.....	199	郭沫若 书法.....	239
清·郑板桥 竹石兰花图.....	200	郭沫若 草书.....	240

徐悲鸿 松柏双鹤图	241	林风眠 仕女	284
徐悲鸿 奔马	242	林风眠 归雁图	285
徐悲鸿 松下高士图	243	傅抱石 山水	286
徐悲鸿 双骏图	244	傅抱石 芙蓉国里尽朝晖	287
徐悲鸿 郊原牧马图	245	傅抱石 观瀑图	288
徐悲鸿 梅花	246	傅抱石 白岳黄山而逸民	289
徐悲鸿 奔马图	247	傅抱石 观沧海	290
陈之佛 和平之春	248	傅抱石 苦瓜诗意图	291
陈之佛 双安图	249	傅抱石 · 关山月 江山如此多娇	292
陈之佛 双鸽图轴	250	傅抱石 屈原图	293
刘海粟 黄山松	251	傅抱石 苏武牧羊图	294
刘海粟 荷花鸳鸯	252	傅抱石 鉴古	295
刘海粟 泼墨黄山狮子林	253	李可染 井冈山	296
刘海粟 红梅	254	李可染 万山红遍	297
刘海粟 泼彩黄山巨幀	255	李可染 革命圣地韶山	298
刘海粟 黄山西海奇观	256	陆俨少 井岗山	299
刘海粟 泼墨黄山	257	陆俨少 峡江泛舟	300
刘海粟 泼彩黄山第一峰	258	陆俨少 峡江图	301
刘海粟 松柏	259	陆俨少 丰收	302
刘海粟 泼彩黄山美景	260	陆俨少 日出天开	303
刘海粟 红梅迎春	262	谢稚柳 松风行吟图	304
刘海粟 黄山云海	264	谢稚柳 荷塘清趣图	305
潘天寿 露气	266	谢稚柳 江村雪霁图	306
潘天寿 春塘水暖图	267	谢稚柳 雪山尺牘图	307
潘天寿 雄视	268	启功 行书	308
林散之 草书	269	启功 书法	309
林散之 草书	270	启功 书法	310
张大千 青绿山水	271	石鲁 高原放牧	311
张大千 荷花	272	石鲁 黄河春秋	312
张大千 华阳仙馆图	273	石鲁 转战陕北	313
张大千 拂水飘烟出洞庭	274	吴冠中 幽谷鸣泉	314
张大千 重彩观音大士宝像	275	吴冠中 榕树	315
张大千 仿宋人山寺图	276	黄胄 欢腾的草原	316
张大千 芙蓉花	277	黄胄 日夜想念毛主席	318
张大千 水殿风来暗香满	278	黄胄 办好食堂	319
张大千 仿唐六如仕女图	280	黄胄 洪荒风雪	320
沙孟海 行书	281	入编作者简介	321
沙孟海 行书	282		
林风眠 鹭鸶	283		



谨以此书
献给伟大的中国共产党诞辰九十周年

团中央《中华儿女》报刊社
中国文化发展促进会