

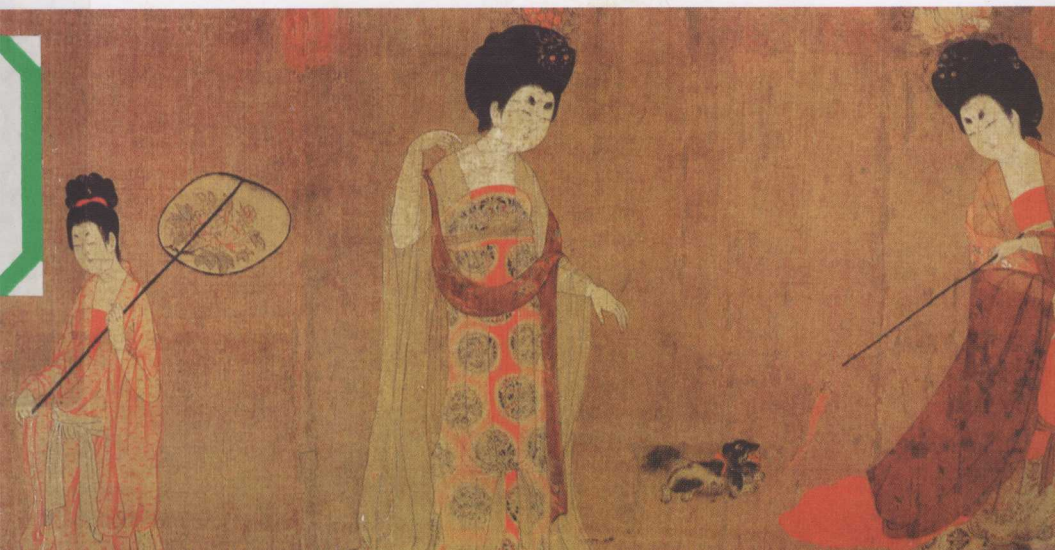
王学仲



谈艺录

王学仲
著

山东画报出版社



王学仲



谈艺录

王学仲 著

山东画报出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

王学仲谈艺录 / 王学仲著. — 济南: 山东画报出版社,
2009.4

ISBN 978-7-80713-769-6

I. 王… II. 王… III. ①美术—文集②汉字—书法—文集 IV. J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 211081 号

策 划 吴 兵

责任编辑 吴 兵 郭珊珊

装帧设计 王 钧

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479、82098476 (传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东新华印刷厂临沂厂

规 格 148 × 210 毫米

6.5 印张 55 幅图 100 千字

版 次 2009 年 4 月第 1 版

印 次 2009 年 4 月第 1 次印刷

印 数 1-6000

定 价 19.60 元

如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换。

目 录

中国画体论	1
中国的油漆画	23
汉画像的气象	26
六朝山水画与山水诗	30
中国的六法与印度的六要	34
王维的比例透视观	37
“富贵”与“野逸”	39
论文人画	46
题与不题之辨	65
日本浮世绘和中国年画	69
国画的“写”与“做”	81
刘熙载的书画美学观	84
论粗笔画	87
特技画法	94

儒、释、道书家三风辨	97
汉朱书处墓砖	124
书圣王羲之	129
碑、帖、经书分三派论	134
轶宋踵唐论赵书	156
尚古尊帖的元人书法	167
龟园书论	188

中国画体论

对于各种不同画风的区分,中外绘画史上所用名称不尽相同。外国绘画主要是用艺术上的主义(如古典主义、浪漫主义等等)加以区分,而中国,则是用“体”、“样”、“宗”等加以区分。但不管中国还是外国,都有用“派”区分的,而且以“派”命名的还占大多数。

我国以“体”命名画风者,首推宋朝的郭若虚,其《图画见闻志》中有“论徐黄异体”说,并辨明两家画风之不同处在于“黄家富贵,徐熙野逸”。我国从五代始即出现“院体”。以“样”区分的有唐“吴(道子)家样”和北齐曹仲达的“曹家样”。以“宗”为区分的,有以王维为代表的“南宗”,有以李思训为代表的“北宗”。以姓氏区分的,有五代至宋代的荆、关、董、巨、米派,清代的“四王”,近代的“吴派”和“齐派”。至于以地方为派别的,那就更多了,如苏州一带的“吴门画派”,常州一带的“毗陵画派”,上海一带的“松江画派”,江苏的“吴派”,浙江的“浙派”,安徽



明 唐寅《陶谷赠词图》

的“新安画派”、“黄山画派”，江西的“江西画派”，太仓的“娄东派”，近代上海的“海派”，广东的“岭南画派”……还有以所画对象来区分的，如唐代萧悦、北宋文同等几位画竹名家，被称为“湖州竹派”。以时代与名家区分的，则有曹不兴、顾恺之、陆探微、张僧繇合称的“六朝四家”，以李唐、刘松年、马远、夏圭合称的“南宋山水四大家”，以黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇合称的“元代四大家”，或以赵孟頫、高克恭、黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒合称的“元六家”，以沈周、文徵明、唐寅、仇英合称的“明四家”，以龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪合称的“金陵八家”，以王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平合称的“清六家”，以汪士慎、黄慎、金农、高翔、李鱓、郑燮、李方膺、罗聘合称的“扬州八家”，以董邦达、高翔、高凤翰、李世倬、张鹏翀、李师中、王延格、陈嘉乐、张士英、柴慎合称的“画中十哲”。

中国的画史，习惯以派、家、姓名、时代等来表述，自然就缺少了体系性，而呈纷繁凌乱之现象，显得眉目不清，以派乱体，以家乱系。我一直在考虑如何把历史上多如乱麻的派系，运用科学的逻辑方法，理出一个更为明确而清晰的轮廓，为此下了数十年的功夫，进行了一次再思考、重归纳、再整理、删繁就简的过程，希望进一步阐明更为符合中国画史本来的存在与事实。

现仍以中国画的原有体系与派别，以及原有的画体为类归，把中国画分为三体，即文人画体、作家画体、宫廷院画体，分别论述如下。

文人画体

要认识文人画，必须对历史上有文人画气息的画家及理论家加以界定。文人画界定于明代，而历史上对于文人画倾向性的认识，早已有所表述，论到文人画家气质的如：

宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半，有一史后至者，僮僮然不趋，受揖不立，因之舍，公使人观之，则解衣般礴，裸。君曰：“可矣，是真画者矣。”（《庄子·田子方》）

峰岫烧巖，圣贤暎于绝代，万趣融其神思，余复何为哉，畅神而已。神之所畅，孰有先焉。（南朝·刘宋·宗炳《画山水序》）

以上所说，都带有文人画家的雏形，即是说，文人作画，需先养其气质，畅其神思，不斤斤于所画的细节如何。

其次论到神韵的如：

南齐谢赫首先提出了“六法”，“六法”的第一条即是“气韵生动”。唐代张彦远将其推广，说：“今之画，纵得形似而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。”

可见，神韵是文人画追求的最高点。

再次，把画作为文学诗词的品位加以欣赏。如宋代苏轼说：“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”

把绘画进一步拉到文学品位高度的，还有宋代的邓椿，他在

《画继》中说：“画者文之极也，故古今文人，颇多着意，张彦远所次历代画人，冠裳大半，唐则少陵题咏，曲尽形容；昌黎作记，不遗毫发。本朝文忠欧公、三苏父子、两晁兄弟、山谷、后山、宛丘、淮海、月岩，以至漫仕、龙眠，或品评精商，或挥染超拔，然则，画者岂独艺之云乎，难者以为自古文人，何止数公，有不能且不好者，将应之曰，其为人也无文，虽有晓画者，寡矣。”这说明，古代文人画，必须有士大夫文人的品评或参与认可，方能称为文人画。无有这些，文人画很难具有文学的品位，即使具有，也是极少极少的。

第四，把画品提到人品的高度。汉代的扬雄，即有此论述：“言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。”

扬雄最早提出了人品与画品的观念。到清代的邹一桂，亦以人品为鉴别书画优劣之依据：“古之工画者，非名公巨卿，即高人逸士，未有品不高而能画者。”清代张庚认为，古代画的“士夫气”，亦即是品格。

至于苏轼所说，“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗”，是把书画与诗词的关系，又进一步提高到互为融会的高度。后之论画者，无不承袭此说。

现在，我们就可基本上归纳出我国历史上的评论家对文人画家所界定的内容，即：具有高尚的道德人品，身为士大夫以文人身份参与绘画，融诗、文、书、画为一体。亦即陈衡恪所提出的文人画家四要素：第一人品，第二学问，第三才情，第四思想。

以上仅是从理论上论证了文人画形成的因素。从宋代苏东坡的“士夫画”，发展为具体的文人画，到姚茫父与陈衡恪的具体界

定与阐发，可谓文人画的体旨已经具备，而文人画家的人选，也在董其昌的《画禅室随笔》中初步列出。他说：“文人之画自王右丞始，其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传，吾朝文、沈又遥接衣钵。”

当然，作为明代论家的董其昌，只能将画家罗列到明代，若按照他的天然逻辑，那么清代就应当是四王、吴、恽了。董其昌的画论，仍沿习以山水画为正统的规范，而忽略了人物、花鸟及其他杂画的画家，如宋代画人物的梁楷与牧溪，画竹的文同，画梅的晁无咎、赵孟坚，画兰的郑思肖等。

若以文人画的高品格言之，文采风流冠世而能符合文人画首选之人物，应推苏轼与米芾。他们是真正诗、文、书、画兼通，并且最具有封建时期士大夫之文人品格。

中国画发展到元代，是其成熟时期，画家更趋向于个性及写意。因为出了一个四家之首的黄公望和不食人间烟火的倪云林，文人画的写意风得到进一步发展。除董其昌所列的四家之外，尚应有高克恭、僧人溥光等人。

元代对文人画的认识，除承士夫气等旧说外，更注意将书法渗透入画法，甚至强调书法与绘画同法，进一步强调了画的书法气息。如赵孟頫提出：“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。”自赵孟頫强调以书入画，他的外孙王蒙深明此旨，在山水中杂以篆隶奇文。以后的文人画家亦多在画论中大同小异地强调文人画之与书法的重要性。

元代文人画除强调个性之外，在作画时还强调一个“写”字。

如元代绘画理论家汤垕说：“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰，何哉？盖花之至清，画者当以意写之，不在形似耳。”

明代文人画家，除文、沈、陈继儒之外，更重要的应该是花鸟画家徐青藤与陈道复二人。徐青藤可谓是文艺上的兼通者，不仅能文能诗词，还长于写剧本。他的画，墨光水气，纯然重写重意，为近代粗笔文人画开宗启门，不像明代的山水画家，多以临古为能事，个性日渐泯灭，浙派和吴派便乘机而兴起。

董其昌在《画禅室随笔》中，推重文人画，自然也自视为明代当然的文人画家。明代的流派日多，互为诋毁，但真正出色的文人画家并不多见。

元代所形成的以“士夫气”及“写法”为标榜的文人画，到清代四王，又成为因袭的框架。画家无不以临摹元四家为高尚，这样真正的文人画就不在四王手中，而跑到了“四僧”、“八怪”的怀抱。清初“四僧”重新揭举个性，不守元四家的绳墨，其中画山水的石涛、石谿，实在是清代画家的中坚，其他如梅清、龚贤，也不为时习所囿，各呈自己的灵性，另辟山水之天地。

清末民初的文人画家，若以文人的人品及艺兼诗、书众长的人物，要推上海的吴昌硕，北京的陈师曾、王梦白。陈师曾与姚茫父在创作之外，又皆着意于文人画理论上的总结，并丰富了唐前文人画的空白，以为“汉时蔡邕、张衡皆以画名”，又举六朝山水家“如宗炳、王微者，以山水露头角”，表示其思想与人格，自然是应居六朝山水画家之列的文人画家。

由于时移世易，现代的文人画，自潘天寿以后，极难于论证。潘天寿为南方一大宗师，其画虽有较多的羁悍之气，但与并世之



明 徐渭《墨葡萄图》

中国画家衡量，诗、文、书、画、印，少有能与他相匹的，因此，具有陈衡恪涵义的近代文人画家，不能不说，到潘天寿已告一终结。

现代人究竟承认不承认文人画这一概念，或行将对其变异为何种式样，不得而知。因为西方文化的猛烈冲击，画种的变化纷呈，前景是十分难以预料的。

当前的文人画，以中青年所标志的变形、减笔为特色，笔墨游戏性质的探求多，潜心于文人画多种修养者少。文人画究竟会发生何种新的变异，我们将拭目以察。

作家画体

作家画一词，少见於历代画论中，是于明代陈洪绶《自题抚周长史画》的随意题跋中摘出的。陈洪绶在这里确实为中国画界定出古今存在的一大画体——作家体：

故画者有入神家，有作家，有匠家，吾惟不离手作家。

看来，陈洪绶把自己定位为“作家”是颇为自负的。他无意中为中国画提出了一个存在于世的大“画体”，与董其昌在《画禅室随笔》中提出的文人画体，具有同等重要的意义。

这一画体的提出很有规范性。那么，何谓“作家体”呢？在题跋中，陈洪绶也有所阐述：

古人祖述之法，无不严谨，即如倪老数笔，都有部署法律，小、大李将军，营邱、白驹诸公，虽千门万户，千山万水，都有韵致，人自不死心观之学之耳……老莲愿名流学古人，博览宋画仅至于元，愿作家法宋人乞带唐人，果深心此道，得其正脉，将诸大家辨其此笔出某人，此意出某人，高曾不观，贯串如到，然后落笔，便能横行天下也。

从他的这一段论述中，不难明白，陈老莲自诩的作家体，便是更强调法古人的笔法和意境，也就是使中国画更加出规入矩，不离古人的古法。他和董其昌同样都鄙薄马远、夏圭，但所鄙薄的视角不同，说穿了，即是董反对马、夏缺少文人士夫气息，陈反对的是缺少古代画作的作家气息，而作家的法度，即包含着古画家严格的“法”与“意”。看问题的角度不同，所枚举的最高画体也有不同，但这无妨于他们为中国的画史、画派、画体所作的理论建树，确是明以前的画论所未能看到和提出的。陈洪绶留传下来的画论不多，但可与董其昌的文人画论具有同等重要之价值，他们都从宏观上廓清了当时繁琐而不着边际的议论，但却未能实质性的从认识上找到当时中国画的主体与宾体。

依照“作家画”的定义，寻找历史上有成就的作家画家是不难的。如古人物画家曹不兴、顾恺之、陆探微、吴道子、卢棱迦、周昉、顾闳中、李公麟、周文矩、赵孟頫、柯九思、朱德润、丁云鹏、崔子忠、赵左、唐寅、谢时臣、钱舜举、周臣、林良、吕纪、仇英。至清代，若以文人画标准衡量，四王之中的王翬，临摹南北宗无不擅长，一味仿古，可算是清代最理想的作家体代表

人物。

从上面的论证中，不难看出，文人画是尊人品、尚学问的画体，而作家画是尊古人、尚法度的画体。作家画的尚古，不是一般的古，而是愈古愈高，称为高古。这种崇古创作倾向，弥满了元、明、清几个时代，使“作家画”的理论体系长时间占了上风，并占据主要地位。到了清代人的作品，无不在画面题上仿某古人，以摹某某古人笔法为高尚。因此，在“作家体”者眼中，并不一般地鄙薄北宗，而是针对其逸出古法之人。像浙派的蓝瑛，就遭到不少非议，而蓝瑛曾是陈洪绶的老师，陈洪绶的补景山石树木，都是取法于蓝瑛的，所以陈洪绶绝不会去反对老师，把蓝瑛和戴进列入“作家画体”中，自然也是顺理成章之事。

陈洪绶的作家体论，极大地影响着清代临摹风气之盛行，作家画体的作者几乎无不以标榜善摹古人为最高，而轻视自我作古的创作者为野狐。这种风气，一直笼罩着几个时代的画坛，可见作家画实占中国画史上最主导之地位。进入民国时代的溥心畲、张大千、吴待秋、吴静汀，也是以善于临写古人、艺擅多家而闻名于世的。

作家画之强调古人法度的，在清代，王石谷最具代表性。他能泛临各家，兼擅南北二宗，对于青绿画临摹研究就花了六十年的功夫，所以王时敏赞扬他“集古人之长，尽趋笔端”。他的仿古临摹功夫，使人几不能辨其伪，周亮工亦在《读画录》中称赞说：“仿临宋元，无微不肖，吴下人多倩其作，装潢为伪，以愚好古者，虽老于鉴别，亦不知为近人笔。”以此看来，他实难当文人画之雅称，但他又非属院体画。他在晚年一度晋京主持清帝《南巡图》的



清 王翬《南巡图》

创作，而深得玄烨的赏识，不久即归家，潜心作画，成为“虞山派”的首领。

作家画之与社会，因其取悦众目，雅俗皆能接受，所以在每个历史时期，都能立于不败之地；又因其重视技法性，近代的艺术学院亦便于采纳，施行于教学。因此，作家画的时代含意虽各有理解之不同，但在重法度这一点上，便于为习画者所示范，不似文人画之玄妙难通，如姚华在《中国文人画之研究》的序文中所说，“言不必宫商，而丘山皆韵，义不必比兴，而草木成吟，可谓墨池于是益封，艺府斯焉拓境，至使工师避席，文人祖述”，那样使人难以捉摸。作家画则视之可以理解，临之则见法门，这是“作家画”之能历久不衰的关键。

即如近代作家画家的代表“萧山三任”，任熊、任薰、任颐，