



中国美术学院名师典存

王伯敏美术文集



阎 安 编

中国美术学院出版社

中国美术学院名师典存

王伯敏美术文集

阎安 编



中国美术学院出版社

编委会主任：许 江 钱晓芳

编委会成员：宋建明 胡钟华 王 赞 孙旭东 刘 正 姜玉峰 杭 间
高士明 尉晓榕 杨参军 杨奇瑞 龙 翔 吴海燕 王 澍
范景中 曹意强 杨桦林

责任编辑：孙丽英

执行编辑：谭贞寅

封面设计：李 文

装帧设计：李振鹏

责任校对：杨轩飞

责任印制：毛 翠

图书在版编目（C I P）数据

王伯敏美术文集 / 阎安编. — 杭州：中国美术学院出版社，2018.3

（中国美术学院名师典存）

ISBN 978-7-5503-1661-4

I. ①王… II. ①阎… III. ①美术—文集 IV.
①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第053897号

中国美术学院名师典存 王伯敏美术文集

阎 安 编

出 品 人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网 址：<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

印 刷：杭州恒力通印务有限公司

版 次：2018年4月第1版

印 次：2018年4月第1次印刷

印 张：18.5

开 本：710mm×1000mm 1 / 16

字 数：250千

图 数：102幅

印 数：0001—1000

书 号：ISBN 978-7-5503-1661-4

定 价：98.00元

序 / 国美人格

国美校训箴言：行健、居敬、会通、履远。何谓居敬？“往圣采经典，先师垂教范。”一代代的先师行以垂范、言以规箴，跬成名校的学脉。这个传承不怠的学脉中，既见名师大家的文心使命、绝学精品，又涵他们的人格品类、气质神韵。美院伴山水名湖，守江南文山，一批批艺者聚合于此，成就名校事业，将个人的志节功业化在学院的大业之中，可谓不世出的缘分。此缘在湖山，在人气，在世代风华、人文跬积，让后辈总怀拳拳敬心。

国美建校将近九秩。回顾九十年，仿佛中华艺术教育的缩影，代代先师名家的身影叠映在历史的天际之上，伴青山肃穆、平湖风流，凝成西湖艺苑的人格范型。

国美先师的人格范型首在孤山远志。八十八年前，国立艺术院借西湖罗苑，于湖山清明中创建。蔡元培先生乘周末之暇，来杭举办建院仪典，发表演讲《学院为研究学术而设》。从此，一代年轻精英会聚平湖，追蹑蔡先生的艺教理想，学术研究与国民美育成艺院圭臬。林风眠先生身负重托，面对一片贫弱的环境，将美育视为一种精神信仰的运动，践行中西融合的实验与理想。孤山虽清冷，却包孕着国立艺术院的青春激情。罗苑旁莅苏白二公祠，二公祠所依傍的后山，荒天古木，空谷回声。北宋名士林和靖先生梅林归鹤，就在此处。多少年后，一代禁烟名将林则徐罢官经此，祭扫同姓先贤，出私资修葺墓陵。杭州最后一任知府林启兴学有功，逝后杭城人在此建“林社”之筑。一脉林姓的史秩在林山中隐没，当年的林风眠先生于晨昏漫步、春秋眺望中，胸襟可曾洒落名士风流的逸习？但那湖山蕴含的高情远

致，一次又一次地催剥国美先贤的学术肝肠与使命担当，却是可以揣想与追怀的。

国美先师的人格范型的第二特性是清波悲情。去年，我们为“世纪风眠”画展绘制《湖山清明》，遥想初建艺术院的一代名师立身湖畔的景象。但这些载入史册的名师的命运，似乎都充满蹉跎，历尽坎坷。也正是这些传奇式的蹉跎，造就了先师们跌宕起伏的形象。一代名师吴大羽先生以其激情和卓识，在20世纪30年代的学生中负有盛名。在抗战的困难环境中，吴冠中先生曾代表学生们致以激情书信，诚心恳望先生回校教学。吴大羽先生既是画家，又是诗者。20世纪40年代后期，先生曾写下令人难忘的《别情》：

我以一日之长来到你的面前
敢贪着天功妄自居先
此来只为向大家输所敬诚
不许有一点错过落到你我中间

诗写得如一尊朴玉，刚直坚忍，掷地有声。诗中漾着一种绝然，也沁着一份无奈。从这里我们可以读到知识分子凝血沁心的坦诚。正是这样一位赤诚耿介的艺者，在后来的日子里，屡受坎坷。但也正是这份赤诚，这份坎坷，造就了上海石库门一方天井中的宠辱皆忘与韵致灿然，造就了20世纪中国绘画史上不可多得的抽象精品。曾有人以先生的遭遇自比，却全然无知于这悲情中的品节肝胆、诚心照人。

潘天寿先生亦是著名的诗者。他的诗沉郁雄强，识鉴高远。他最后的五绝，写于“文革”中的1969年，时在回海宁老家被批斗返杭的途中。诗写于一张灰色的香烟纸上，据说从地上拾来。“莫嫌笼窄狭，心如天地宽。是非在罗织，自古有沉冤。”这是一个真正的诗者的控诉，字字血、声声怨。但中国诗人又始终心胸方正，襟怀容让，将痛切转向伤逝。接着他回望群山深处的饮水家园，在千山万山闪没的同时，悲心中的诗人仿佛一次远游，正

去看望四十年未见的朋友。此行之后，潘老再无诗作与画作，直至离开人世。如此的悲情，却又深埋着某种冥冥的天佑。潘先生诗中提到的四十年如若神箴。四十年后，杭州市的人民在他的墓陵上建造了诗亭，海峡两岸百余位诗人同声咏读他的诗篇。正是从这里，悲情成了一种人格的尺度，让我们丈量出天地之心的苍然与艺者的坚强。

国美先师的人格范型的第三特征是湖风洒逸。这是一种诗性的品格。伴湖山既久，每日柳浪闻莺道上行走，湖光烟波相映，使人玩赏流连、感绪万千。当年一本《艺术摇篮》中，将孤山岁月写得最具诗意的正是朱金楼先生的《孤山忆旧》。朱先生才华横溢，仿《西湖梦寻》笔意，将20世纪50年代的外西湖写得干净洒脱，直若西湖盛景：“春雪初霁，驱车白堤上，在断桥遥望孤山，银妆素裹，风姿绰约，倒影映入里湖，清静如雪莲……”“与西湖朝夕相处于天光云影、晨曦落日之中，乃觉晴湖、雨湖、夜湖、朝湖、暮湖、春湖、秋湖……俱是胜境。”

论画风洒逸，肖峰先生自是典型范例。肖峰先生早年“红小鬼”，后入美院习画，20世纪50年代留苏，“文革”深受冲击，可谓九死一生。但却从来乐观，始终溢满激情，美院重大节庆，总希望听他昂扬激荡的声音。他的油画以色彩名世，晚年多画大江风帆，既写往昔怀想，又发烟波江上的诗意。舒传曦也是20世纪50年代留欧的名家，当年碗口大小的木版插图，竟有十数人好刻，且表情逼真，神采生动。“文革”前的线面素描，引领学院教育变革。晚年完全转入中国画。他的风竹逸气飘洒，横锋错金，最是典型的士风通脱。他的青松白梅，罩着郁郁冷雾，松针梅朵都发自烟云中，愈见高情远致。

年前去看望韩黎坤先生。长期以来，韩先生体格健硕，性情爽朗，是最令我们亲近的人。此次相见，韩先生虽有些清瘦，却依然精神矍铄，从中国的甲骨文字到江南水印木版，从教学改革到东方版画的博士培养，思绪汪洋，机锋勃发，并随机拿出百余张文字刻版、书票印章。看着他醉心于中国文化的世界，真让人感受到质直庄重的人格之美。

国美的先师，有血有情；国美的人格，有范有型。他们的著述和艺术是中华文艺的瑰宝，他们的人格品节更是国美学脉的精神底色。值此学院八十八年米寿之际，我们准备用三到五年的时间，编辑出版三套系列丛书，一套是《学脉文丛》，收集国美校史上各位先师名家的相关文献、精彩佳作；一套是《艺苑问史》，收集学院重要历史事件、系科发展历程等的相关文献及专题著作；另一套是《名师典存》，辑录包括今天仍在工作岗位上有全国影响的名家名师的主要文论，充分展示“擘精技同艺，放怀诗与想”的会通传统，呈现国美艺术东方学的传承跬积和时代高度。

吴大羽先生生前曾说：怀同样心愿者，无别离。国美的先师，我们或心仪或相识，但作为学脉传承，整体人格，我们息息相通，永无别离。

许 江

2016年4月9日初稿

2016年4月19日二稿

目 录

画的源流——画山画水到“山水画”	001
随物婉转 与心徘徊——评中国山水画的空間处理	011
中国山水画“七观法” 诤言	024
中国画在布局与用色上的特点	036
中国山水画的“六远”	041
中国山水画的“迷远”法——兼答美国风景画家问	047
中国山水画的“水法”	055
“咫尺千里”的审美意蕴——释有限与无限	060
宗炳的《画山水序》	074
中国山水画的发展与道、释思想的关系	079
李白、杜甫论画诗散记·论山水画诗	096
莫高窟壁画山水探渊	123
莫高窟壁画山水四探	139
榆林窟25窟壁画山水	167
克孜尔石窟壁画山水	172
读《溪山清远图》	184
元代文人画的兴起及其特点	188
十日一水画富春——元代画家黄公望	193
倪瓒山水画的空疏美	199
吴门画家的道、释观	206

黄山画派及其传统风貌	218
充实与简约——黄宾虹的审美体验	227
略论黄宾虹的山水画	235
黄宾虹的山水画法	241
黄宾虹的用墨与用水	248
黑墨团中天地宽——论黄宾虹晚年的变法	254
半唐斋论画诗二十二首	265
山水画学引	271
写《莫高窟图卷》得四绝句	274
敦煌行兼颂画工	275
读杜甫《题壁上韦偃画马歌》	276
题杜甫论画诗	276
读李唐画	277
读宋人青绿山水	277
访南宋画院故址	278
读高房山画	279
济南鹊华之行兼评赵孟頫《鹊华秋色图》	279
德清行	279
仲圭水墨引	280
题吴门画	281
徐渭诞生465周年绍兴举行盛会赋四章题画	282
浙江大师逝世320周年兼咏新安画派	283
题宾师蜀山图卷寄陈叔通先生	283
黄宾虹诞辰120周年——浙江省举行纪念会赋此以记胜	284
半唐斋六绝句答友人问	285
书画乐	286

画的源流

——画山画水到“山水画”

中国绘画分科，有一说，即所谓“山水打头”，意示“山水画为第一科”。

中国人向来将描绘自然景物，称之为“山水”，概括明确而又恰当。先贤早有言，说“山水，尽四方高下之所有”。山水之间有云、烟、竹、树；有屋舍、桥梁、舟、车，又有四时不同气候的变化。可贵者，山水之间，有人的存在。人是自然界的主宰者，人有灵性，人有智慧和一双巧妙的手，人在生活中，斗天斗地并想方设法改造自然界的地理环境。诗人早已说过，有了人“山会笑、水能歌”，山水与人相融，因而使“云间丘壑万千情”，所以画里的云山，诚如郭河阳所云：“远胜奇峰之耸翠也”。

中国画画山水，并非一开始便有。却是从画山、画水，逐步过渡到画“山水画”。这个发展，不只是在绘画技艺上的进步，而是关系着人们对自然美认识的加深。在史前相当久长的一段时间，我们的先人只在某些

画山画水到“山水画”

中国绘画分科，有一说，即所谓“山水打头”，意示“山水画为第一科”。

中国人，向来将描绘自然景物称之为“山水”，概括明确而又恰当。先贤早有言，说“山水，尽四方高下之所有”。山水之间，有云、烟、竹、树；有屋舍、桥梁、舟、车，又有四时不同气候的变化。可贵者，山水之间，有人的存在。人是自然界的主宰者，人有灵性，人有智慧和一双巧妙的手，人在生活中，斗天、斗地，想方设法改造自然界的地理环境。诗人早已说过，有了人，“山会笑，水能歌”，山水与人相融，因而使“云间丘壑万千情”，所以画里的云山，诚如郭河阳所云：“远胜奇峰之耸翠也”。

中国画画山水，并非一开始便有，却是从画山、画水，逐步过渡到画“山水画”。这个发展，不只在绘画技艺上的进步，而是关系着人们对自然美认识的加深。在史前相当久长的一

2019-10-10

《画的源流——画山画水到“山水画”》手稿

平面画山形与水波，新石器时代便如此。内蒙古出土的一件彩陶罐上，画有三角形的山岳纹。广西宁明一处岩画，画人们群舞，几条曲折线条明显地表现出宽广的山体。又如新疆库鲁克山的岩



牧马图 摹本 新疆库鲁克山岩画

画，画牧马的场面，还画出两株大树，构成有似“风景”的景色。此外，不少汉代的画像砖上，刻画出山岳形状。有一件郑州出土的画像砖，其上一人拉弓射鸟，其间便有山岳形的刻画。又有一件《捕鱼图》，更显出对自然景物描绘的别有意趣。不过这些作品，只能说是一种画山、画水的状态，还不能用来说明这是一种“山水画”。在秦汉及先秦的时期，文献上提到一些“名山图”，如杜预注《左传》说，“禹之世”，有“图画山川奇异”，以及晋代戴勃画“九州之名山”等，其上“方寸之内，画以四渎五岳列国之图”，并“标名山胜地之名”，用于人们对地理位置的识别。这与后来用于艺术欣赏的山水图画不一样。然而不可否认，在这期间人们对于山川自然，在思想意识上已进入人文审美的阶段。《庄子》记述孔子在回答颜渊所问，就提到“山林欬、皋壤欬，使我欣欣然而乐欬”。当时还有“仁者乐山、智者乐水”之说。据此可知，我国“山水画”在历史上的形成，诚为“思想先行”。这都是完全合乎逻辑的一种发展。总而言之，长长的历史时期，先人的画山、画水给后来山水画的创造与发展，提供形象思维，并为此奠定了扎实的基础。

到了东晋，我国“山水画”形成。到了南北朝，“山水画”之称也明确，我们只要读一读南朝宋宗炳的《画山水序》即可明了。

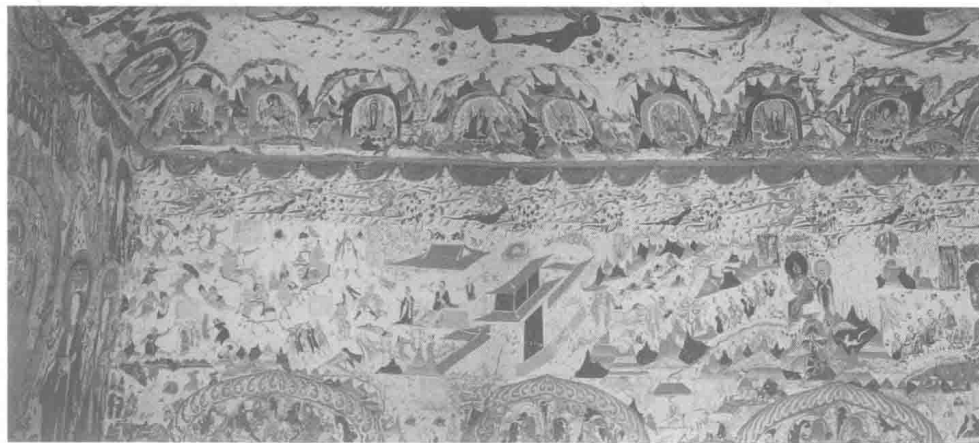
宗炳在“序”中提到，古圣贤必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游，他们称之为“仁智之乐”，他们面对山水，“应会感神”而又“神超理得”。南朝之时的士大夫，已经有“披图幽对”的风气。他们还“拂觞鸣



顾恺之 洛神赋图 局部 绢本设色 27.1cm×572.8cm 故宫博物院藏

琴”，使审美的兴感，提升到一种“万趣融其神思”的境界。至于山水画的创作，今见顾恺之的《女史箴图》其中的一段山，以及他的《洛神赋图》的山水配景。尽管是唐人的摹本，多少可以意味到魏晋时对描山图水的大概。姚最《续画品录》中记载萧贲“尝画团扇，上为山川”，竟能表现出“咫尺之内而瞻万里之遥，方寸之中乃辨千寻之峻”。也能使我们领会到山水画发展至隋唐时期的影子。

在敦煌石窟的壁画中，我们可以充分地看到东、西魏及北周的山水画。尽管这些作品还不是独立的山水画，只是一幅主题画的配景，不过，在这些作品中，出现了不少局部完整的山水画。如莫高窟285窟西魏壁画《得眼林》的多处局部是完整的山水；又如莫高窟303窟隋代壁画，竟出现“长



得眼林 北魏 莫高窟第 285 窟南壁

卷”式的独立山水，描绘茂密的山林，山上有走兽，也有人做健身练功，或作采果子状。画面高30厘米，若把四壁长度连缀起来，即成1345厘米的“长卷山水”，比北宋王希孟的长卷《千里江山图》还长153.5厘米，可谓我国中古时代现存山水画中最长的一幅。榆林窟52窟，一幅唐代壁画《弥勒变》上部的配景山水，画工对山坡、山峦、近树、远树都做精心处理，尤其设色的明快，无异于一幅简洁的“水彩风景画”。

卷轴山水画遗迹见之者颇多，现在隋唐的山水画名作，国内各大博物馆都有珍藏。隋代展子虔的《游春图》藏于故宫博物院，绢本设色，生动地描写许多士人在山水中纵情游乐的神态，巧妙地表现出阳光和煦的春天，翠岫葱茏，春波荡漾，山川的美丽和辽阔都得到充分地抒写。画中的山川境界，使观赏者可以展开无穷的纵目余地。展子虔画山水的这种表现，对唐代李思训一脉产生较大影响。就山水画的发展而言，它在远近结构上，结束了魏晋南北朝时，“人大于山”的稚拙阶段，从而进入“青绿重彩、工细巧整”的新阶段。



展子虔 游春图 绢本设色 43cm×80.5cm 故宫博物院藏

到了唐代，李思训父子的青绿山水影响深远。从隋代展子虔的这种山水为开端，可谓“全景山水”，得平远、深远、高远综合处理之能事，达到

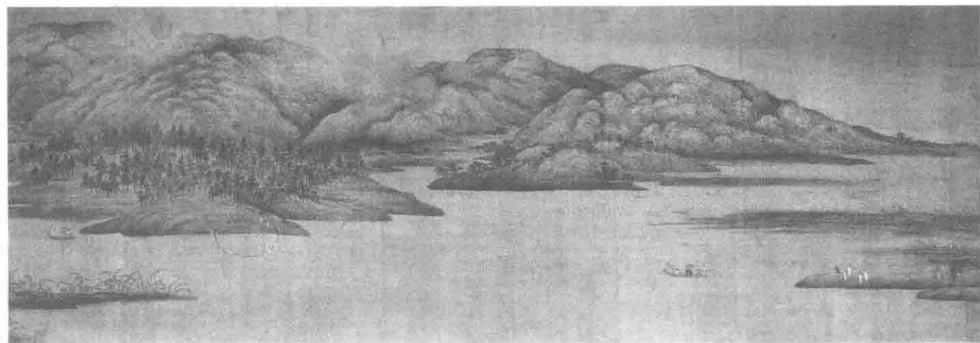


李思训 江帆楼阁图 绢本设色
101.9cm×54.7cm 台北“故宫博物院”藏

“铺抒为宏图而无余，消缩为小景而不少”，且能启及“山川之形势气象”，以至画一山能得数十百山的意态。就山水画的发展进程而论，隋代成熟，至唐代巩固开拓。在唐代，画史上推李思训为北派山水；王维、郑虔为南派山水。北派青绿巧整，南派水墨苍劲，自此为山水画的发展奠定了基础，在中古文化史上放射出灿烂的光辉。

到了10世纪的北宋及12世纪的南宋，将近300年间，山水画又有了蓬勃发展。在传统的基础上，创造出了更多的绘画风格，并巩固了山水画在文化史上的地位。这个时期，五代、两宋，山水画的代表画家，有如五代的荆、关；两宋的董、巨、李、范、郭；又如二米

以及南宋的刘、李、马、夏……各逞其长，各具风采。荆浩的云中山顶，四面峻厚，后人叹服。董源画江南山水，平淡天真。他的《夏山图》《潇湘图》，无论构思构图，以至用墨、用水都达到这一历史时期的艺术顶峰。范



董源 潇湘图 绢本设色 50cm×141.4cm 故宫博物院藏

宽决意到大自然中对景造意，强调“写山真骨”，竟使关陕之士，多摹其画。他画的山顶，好作密林，成为独特的风格。北宋11世纪的郭熙，他除了在山水画创作上取得成就外，在画学理论上也多有创见。他在处理透视时，提出平远、深远、高远的“三远论”。这与稍后韩拙提出的阔远、悠远、迷远的“后三远论”，成为我国画山水的六种较有系统、较完备的“远近法”。日本美术理论家远藤光一评其“在画学史上为东方人所独创，据此处理透视，成为东方民族独特的山水画”。

至11世纪，“二米”（米芾、米元晖）出，评者以为唐人的山水画法“至宋乃畅”。这个“畅”字无疑地体现在“二米又一变”。且看米元晖的《潇湘奇观》，他那水墨画法的尽情倾注，竟产生对一个时代的画法影响。再就是在山水画意境的造作与布局上，南宋夏圭的《长江万里图》，正像北宋王希孟的《千里江山图》长卷那样，巧妙而自然地突破了空间透视的局限。它那“置陈布势”，凸现出一种表现“江山无尽”的特色，成为东方艺术的专有。在山水画的透视处理上，中国人确实聪明得很，既能“以大观小”又能“以小观大”。在画面的表现上，对自然客观的山体可以“推远看”也可以“拉近看”。在搜尽奇峰打草稿时，不论是用笔画下来或者做“应目会心”，均灵活机动。画家的“步步看”“面面观”使本来看不清楚的景物，被画得一清二楚。数丈外的树木被画出片片叶子，里许外的游客，画出了双目与鬓眉，甚至房舍的一片片瓦片也被清楚地表现出来。若面对西湖，作画者站在保俶塔时会看不见六和塔，站在六和塔看不见西溪与灵隐，在灵隐看不见白堤与苏堤，然而中国画画家有办法将这些景点自然地尽收于一幅画中，却又不是鸟瞰式那样的透视。他可以用平远、深远、迷远来处理，使之和谐地统一在画面上。这使我国传统的全景山水的表现力为世界上独有。

在画“全景”之外，如南宋的马远、夏圭，有时取景色的局部，如画花之折枝，被时人目为“一角”“半边”之景，得“不全之全”的妙处，也不失为一种绘画的丰富创造。

山水画的进展，愈到后来，似乎后劲愈大。打个比方说，宋代山水是“开发土地”，朝气蓬勃，至元明时期，则是在开发的大范围内“平整土地”，建造起可观的宏伟建筑。

元代有赵松雪，有王、黄、倪、吴四家，他们都执牛耳于江南。黄公望精心描绘的《富春山居图》，写富春江两岸景色，至今令人怀念。这卷名画，分别藏于浙江、台湾两地。现在，两地人民积极置办画展，使藏于两地的两段“山居图”合璧。多年前，我曾沿着《富春山居图》所画的山山水水，巡视过一周。除了找来各种不同的印刷品来拼接，还曾带领外国留学生，在江边对照画迹来研讨。我们在江边、山里步行之外，包括舟车，来往百数十里。



黄公望 富春山居图 局部 纸本水墨 31.8cm×51.4cm 台北“故宫博物院”藏

元四家中的王蒙，一度曾隐居余杭星桥乡的黄鹤山。芒鞋竹杖之外，又卧青山、望白云，所以他在四十岁以后的作品，多数是生活在黄鹤山的感受。他那感受，有属人生和社会世情的感受，也有对山川在特定的自然环境和季节变化的自然感受。由此可知，历史上的文人山水画，其所表现，并非只是流于形式，更非空虚玄妙，而是倾注着文人画家自己无穷的神思。当然，局限于历史时间的社会状况，文人的厌世、消极，以至颓废的人生观，有的也会在山水画中有所流露。

山水画自元代以来，有三种新的情况出现。一、在审美意趣上，强调“山水自娱”，并一再强调“山水寄情”；二、在画法上，倾向于墨的运用，提倡“以素为贵”；三、在艺术表现上，讲求流派，重视师承和家传。

这个现象延续至近古。后至明四家，尤其吴门的文徵明与沈石田，他们的画学思想，绘画风采，代表着近古一代文人画的作为。如文徵明，远师郭熙、李唐，近追松雪与黄鹤，能做“师心自诣”，重于“神会意解”，不在一笔一墨之肖。沈周号石田，有文学修养，一生没有做官，是吴门派的代表画家，也是文人画的代表画家。他的纸本淡设色的《夜坐图》作于弘治五年（1492），时沈石田66岁。卷上有长题，是这位画家当时对人生、对自然的种种感受的自白，充分表露了这一时期文人生活的意趣。在历史发展上，明清山水的格式，还未免有几分程式化之嫌。然而明末清初，“二石”、弘仁辈之作，一时崭露头角于大江南北，令人耳目一新，清初的石涛认为“夫画者，从心于心者也”，他要求所画，不能只在形象上“求似”，而要



石涛 淮阳沽秋之图 纸本设色 89.3cm×57.1cm
南京博物院藏

从笔墨之外“求真”。这位画僧曾口口声声地说“吾道一以贯之”。在绘画的实际操作上，他要求“搜尽奇峰打草稿”。石涛半生云游，因得饱游名山大川，为其创作山水画打下了充实的生活基础。他先后游黄山、华岳、匡庐、金陵等地，也曾北上京师，晚年定居扬州。王原祁推石涛“大江以南为第一”。在山水画的发展史上，他是一位举足轻重的画家。

在山水画的发展上，清代四王的影响不能说不大，但他们被不少人目之为“守