



美术史论

丛刊
第二輯



美術史論

卷一
一

美术史论丛刊

第二辑

中国艺术研究院美术研究所

《美术史论》丛刊编辑部编

文化艺术出版社

一九八二年·北京

美术史论丛刊

第 二 辑

*

文化艺术出版社出版

新华书店北京发行所发行

北京纺织印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 9³/₈ 字数 243,000 插页 4

1982 年 7 月北京第一版 1982 年 7 月北京第一次印刷

书号: 8228·008 定价 1.30 元



麒麟

唐顺陵石雕



琴声（雕塑）

张得蒂（摄影 阎淑琴）

目 录

宋代画论中反映的文人审美观	葛 路 (1)
宗像清彦《荆浩〈笔法记〉研究》评介	吴甲丰 (15)
✓ 装饰性与生动性	谭树桐 (34)
——克孜尔壁画散记之二	
✓ 试谈“麒麟”及其艺术形象	王玉池 (43)
✓ 评顾闳中的《韩熙载夜宴图》	季寿荣 (53)
两宋人物画管窥	张 蕃 (65)
苏东坡作画与论画	徐书城 (83)
李嵩《服田图》考	刘兴珍 (105)
✓ 康熙“五彩耕织图纹瓶”年代考	李纪贤 (109)
郑板桥“怪”在哪里?	翟 墨 (116)
虚谷艺术风格简论	丁羲元 (130)
试谈我国原始时代的雕塑艺术	陈少丰 杨庚新 (135)
漫画溯古	温廷宽 (142)
古代漫画试论	黄远林 (146)
反帝的民间绘画	王树村 (162)
太平天国的美术	龚产兴 (176)

关于杨柳青年画的通信	王朝闻(193)
美术概论(二)	刘纲纪(196)

· 革命美术活动回忆 ·

木刻连环画《黄友根》创作纪实	杨 涵(219)
----------------------	----------

· 现代画家及作品 ·

吴冠中绘画的特色	陶咏白(228)
情真意切的画图	土 弓(239)
——介绍油画家张法根	
揭示人物心灵的美	崔开宏(248)
——读张得蒂雕塑新作	
执着的追求	郎绍君(253)
——读汲成的油画	

十九世纪二十年代至五十年代的

美国美术	[苏联]阿·契格达耶夫著 晨 朋译(261)
------------	------------------------

· 美术藏品介绍 ·

虚谷的《赤练竹石图》	戈 人(285)
貌丰骨劲 味厚神藏	名 月(287)
——刘墉书法作品介绍	

石板上栽花——无根(漫画)	黄远林(289)
---------------------	----------

镜中人：给社会主义抹黑，砸掉它！(漫画)	毕克官(290)
----------------------------	----------

图 版 目 次

希望(油画)	张法根 (封 面)
麒麟(唐顺陵石雕)	(封 二)
鲁迅故乡(油画)	吴冠中 (图版一)
墨竹(中国画)	清·郑板桥 (图版二)
番骑猎归图(中国画)	宋·佚名 (图版三)
防江望楼图(南京堂子街太平天国壁画)	(图版四)
枯木怪石图(中国画)	宋·苏东坡 (图版五)
鹿王本生(新疆克孜尔千佛洞38窟壁画)	(图版六)
陶人面(甘肃天水蔡家坪出土)	(图版七)
陶猪(黑龙江宁安莺歌岭出土)	(图版七)
赤练竹石图(中国画)	近代·虚谷 (图版八)
琴声(雕塑)	张得蒂 (封 三)
注视(油画)	汲 成 (封 底)

Main Contents

Scholars' Aesthetic Outlook Reflected in the	
Theories of Painting in Sung Dynasty	Ge-Lu
Notes on Munakata-kiyohiko's <i>Ching-Hao's</i>	
<i>Pi-Fa-Chi</i>	Wu Jia-Feng
Decorative Style and Vitality	
—a brieve Survey of the wall Paintings	
in Kezier Cave	Tan Shu-Tung
“Qilin” and its Forms in Art	Wang Yu-Chi
Su-Dong-Po's Paintings and His Theory	
of Painting	Xu Shu-Cheng
The Figure Paintings in Sung Dynasty	Zhang-Qiang
A Tentative Comment on China's Primitive	
Sculptures	Chen Shao-Feng Yang Geng-Xin
On Chinese Acient Cartoons	Wen ting-Kuan
Folk Paintings of Anti-Imperialism	Wang Shu-Cun
A Letter concering the Yangliuching New	
Year Pictures	Wang Chao-Wen
The Characteristics of Wu Guan-Zong's	
Painting	Tao Yong-Bai

宋代画论中反映的文人审美观

葛 路

兴起于宋代文人画，对于后世中国画的民族艺术的独特风貌的形成有很大的影响。中国历史上的一些杰出的画家，比如明代的徐青藤，清代的石涛、八大山人、扬州画派，以及近代和现代的吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿，他们在某些方面某种程度上，都和文人画有批判继承的关系。而且从今日的一些中国画家的艺术实践来看，依然存在着文人画的影响。我以为，文人画对于中国绘画有重要的贡献；中国一些画家的艺术成就与文人画的关系是有迹可察的客观事实。

任何艺术创作都离不开理论的指导，文人画的产生也是在一定的艺术审美观的支配下发展起来的。宋代文人画的出世，同当时文坛上有影响的欧阳修、苏轼、米芾、黄庭坚等人的艺术主张直接相关，因此，研究他们的艺术审美观，不仅是探本追源的问题，而且涉及到中国美学思想的一个重要组成部分。

概括宋代文人论画，我觉得有四个方面的理论比较集中地反映了文人的审美观。

一 重神韵，取其意气所到

优秀的绘画应该形似与神似统一。从创作角度看，我国古代

很早就出现了形神兼备的绘画；但从艺术审美评价方面看，对于形与神，何者为重，在不同的历史时期，看法并不一致。就文献记载，大体说，从春秋至汉，是重形似的，韩非子的“画犬马最难，画鬼魅最易”的观点，为人们所乐道，起权威性的支配作用。自从东晋顾恺之提出传神论之后，神似被重视起来了。南北朝至隋唐，是形神并重的时期。到了宋代，在宫廷画院中，仍然形神并重，而且形似超过了神似。可是在文人的心目里，神似（有时称作意）成为评画的首要标准，影响极大。这是我国古代绘画审美观中的一个大变化。

北宋中叶的文坛领袖欧阳修是最早推翻长期流行的韩非子的观点的。他在画跋中写道：“善言画者，多云：鬼神易为工。以为画以形似为难，鬼神不可见也。然至其阴威惨淡，变化超腾，而穷奇极怪，使人见辄惊绝，及徐而定视，则千状万态，笔简而意足，是不亦为难哉！”（《六一题跋》）稍晚于欧阳修的董道也不同意韩非子的观点。他在《广川画跋》中写道：“岂以人易知故难画，人难知故易画耶？狗马信易察，鬼神信难知，世有论理者，当知鬼神不异于人。”所谓鬼魅形象，不过是现实社会生活的艺术想象和模拟的产物，无能力描绘现实，也就无能力画好鬼神。即使是以现实为内容的画，欧阳修也认为，写形比写意容易。他论述到：“萧条淡泊，此难画之意，画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意近之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。”（《书画谱》）萧条淡泊是一种境界，在自然界有，在人们的精神状态中也有，这种境界，是要比“飞走迟速”的禽类难于表现。欧阳修的《秋声赋》，是将萧条淡泊的秋夜之景和作者的“趣远之心”绘声绘色地描写出来了。欧阳修的《盘车图诗》写道：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”明确地表示“画意不画形”的主张。不画形，意无从寄托；他只是强调画意而已。他感叹“忘形得意知者寡”。其实他的主张在当时就很为一些人所称赞，沈括曾引了这首诗并

说“真为识画也”。现在的美术理论研究者，在论轻视形似的问题时，总是从苏轼说起，殊不知开端的是欧阳修。

沈括认为：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指责其间形象位置，彩色瑕疵而已；至于奥理冥造者，罕见其人。”他援引谢赫评卫协的画“虽不该备形妙，而有气韵”，以此论证画贵神韵。

苏轼的重神似从他的《书鄱陵王主簿所画折枝二首》中鲜明地反映出来。这也是人们争论或误解的焦点。

论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定非知诗人。
诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。
如何此两幅，疏散含精匀。谁言一点红，解寄无边春。

瘦竹如幽人，幽花如处女。低昂枝上雀，摇荡花间雨。
双翎决将起，众叶纷自举。可怜采花蜂，渍蜜寄两股。
若人富天巧，春色入毫楮。悬知君能诗，寄声求妙语。

“论画以形似，见与儿童邻”，是说衡量画好坏只看形似如何，那是幼稚的见解。这句诗正如欧阳修的“古画画意不画形”一样，是强调神似，不能误解为不要形似。同样道理，如果诗人只能状物而不能言志抒情，也不成其为诗人。苏轼反对的是画画、作诗仅仅停留在形似上。他形容鄱陵王主簿画的花鸟：“低昂枝上雀，摇荡花间雨。双翎决将起，众叶纷自举。”花带宿雨，鸟欲展翅，这样生动的情景，如果舍去以形写神的能力，是无法表现的。

由于强调神似，观画的着眼点也就不同了。最充分流露苏轼欣赏神似的是这样一段画跋：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。”（《画继》）推崇文人画，贬低画工画，是不言而明的。这里要分析的是，苏轼用相千里马比喻看画要说明什么思想。在相马者来说，是否为千里马最重要的是观察是否

有神骏之气，至于皮毛玄黄在所不顾。因为玄黄、牝牡是一般人都能了解的，用不着相马名家。这种艺术审美观是宋代文人所共同具有的。陈去非（简斋）论画也提到“意足不求颜色似，前身相马九方臯。”

黄庭坚在欣赏李公麟的一幅富有浪漫主义色彩的绘画时，他体会道：“凡书画当观韵。往时李伯时为余作李广夺胡儿马，挟儿南驰，取胡儿弓引满，以拟追骑，箭锋所直，发之，人马皆应弦也。伯时笑曰：‘使俗子为之，当作中箭追骑矣。’余因此深悟画格。此与文章同一关纽，但难得人人神会耳。”（《题摹燕郭尚父图》）黄庭坚说的“凡书画当观韵”，同苏轼说的“如阅天下马，取其意气所到”，都是认为，表现神韵才是绘画的上品。

苏门四学士之一的晁补之对于形与神的关系作了这样的解释：“画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。”绘画要传对象的神，而神却离不开形；诗所描写的画外之意，仍需有如画的形象性。为神之故，不离乎形，神寓于形之中。晁补之也是重神似的，但他的见解无偏颇之处。

二 诗情画意与借物抒情

文学与绘画结合，汉代就有。那时的结合形式是文学配合绘画，如作象赞之类，或是绘画取材于文学作品，总之，虽是结合，各自保持了独立性。晋以后也是如此。顾恺之的一些画就是以文学作品为题材的，如《女史箴图》、《洛神赋图》以及嵇康的《轻车诗》等。到了唐代，此风不绝。郑谷有咏雪诗：“乱飘僧舍茶烟湿，密洒歌楼酒力微。江山晚来堪画处，渔人披得一蓑归。”段赞善取其诗意画画以赠郑谷。还有人以李益的诗句“回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜”作画。

诗与画结合，还有一种形式，就是人们说的画是无声诗，诗是有声画。这种结合，开始于唐代的王维，而从理论上宣扬提

倡，扩大其影响的是苏轼。王维的《偶然作六首》之一：

老来懒赋诗，唯有老相随。当世谬词客，前身应画师。
不能舍余习，偶被时人知。名字本皆是，此心还不知。

这首诗不过表明，王维是满意他自己诗人兼画家的身份，对于诗画的关系，没有表示什么看法。王维的一些描写自然景物的诗，确实是诗中有画境，如这样的诗句：

明月松间照，清泉石上流。

落花寂寂啼山鸟，杨柳青青渡水人。

苏轼说“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”所指的画是《兰田烟雨图》。苏轼对王维这幅画题诗道：

兰田白石出，玉川红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。

苏轼接着写道：“或曰非也，好事者补摩诘之遗。”（《书摩诘兰田烟雨图》）《兰田烟雨图》是否为王维所作，苏轼未能肯定。但王维的画中有诗，诗中有画的特点，经苏轼点醒之后，从此声名风靡古今，成为人们追求的一种艺术目标了，成为论诗画的一种准则了。

苏轼欣赏王维的诗中有画，画中有诗，也是他自己的诗画主张：“苏子作诗如见画”。

所谓诗中有画，即欧阳修说的“见诗如见画”。要求由文字语言刻画的艺术形象或境界，鲜明地浮现在纸面，如同可视的绘画那样。画中有诗则是指绘画中包含着诗意或诗的境界。诗情画意是抒发作者的思想感情。因此，在再现自然美的创作中就出现了借物抒情的艺术主张。这是绘画发展到了一定的历史阶段才产生的现象。从文学作品来看，早在西周、春秋时代，就运用了比兴的艺术手法，如《诗经》、《楚辞》。屈原以兰草比君子，颂

枯，意在颂人，是众所周知的。绘画上的借自然物以寓意抒情，至唐宋才开始，比起文学要晚得多了。就宋代的花鸟画而论，也不是个个画家都怀着借物抒情的目的，大多数画家的意图是为了再现自然美，画花花带笑，画鸟鸟如生。宫廷画院的花鸟画，大体说是这样。但是，某些花鸟题材，如兰竹、牡丹等，长期以来，已经在人们的心目中形成了特定的象征含意，这样的题材，不论何人选择入画，本身都带着寓意，画家和观者都心里了然。

从文人画家来说，借物抒情则是带有普遍性的特点。文同曾经向苏轼表露过他写竹的原因：“吾乃学道未至，意有所不适，而无以遣之，故一发于墨竹，是病也。今吾病良已，可若何。”他把写竹当作“学道未至”的遣兴活动。对文同深为了解、赏识的苏轼说：“然以予观之，与可之病亦未得为已也，独不容有不发乎？余将伺其发而掩取之。彼方以为病，而吾又利其病，是吾亦病也。”在我们看来，文同的“病”彻底好不了的原因，在于他是借写竹以抒发情感，情有所发，不是发之于诗，就是发之于画。据《图画见闻志》记载，文同赋竹诗有“虚心异众草，劲节逾凡木”的描写，他画竹是为了抒发这种君子之风的思想情感的。文同曾画过变形弯曲的纤竹，苏轼甚为赞赏，并记其始末：“纤竹生于陵阳守居之北崖，盖岐竹也。其一未脱箨（笋壳）为蝎所伤，其一困于嵌岩，是以为此状也。吾亡友文与可为陵阳守，见而异之，以墨图其形。”文同对于变态的纤竹感兴趣，取材作画，主要原因是这两株竹子的特殊遭遇及它们呈现出的姿态，跟文同的思想感情产生了共鸣，也就是通过画竹可以寄寓他坎坷的生平。苏轼说观画“且以想见亡友之风节，其屈而不挠者盖如此云”。

通过花草竹石等自然物寄寓思想情感，比起人物画，当然要曲折隐晦得多，但并非无迹可寻。苏轼画了一幅枯木竹石图，米芾就看出他的牢骚：“子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石皴亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”南宋的朱熹看了苏轼的枯木竹石图，也联想到苏轼的生平为人：“苏公此纸出于一时滑稽诙笑之

余，初不经意，而其傲风霆，阅古今之气，犹足以想见其人也。”从宋代宫廷绘画的审美观来看，认为画“松竹梅菊，……必见之幽闲”，或者“竹本以直为上，修篁高劲，架雪凌霜，始有取焉”，因此，《宣和画谱》在评论当代刘梦松“作纤曲之竹，不得其所矣”。这里我们可以看出，宫廷画家和文人画家都可以借物抒情，但由于审美观不同，所寓之意所抒之情也就相异了。诗情画意，借物抒情，这是再现自然美的绘画中重要之点，只不过，今人所抒之情与古人所抒之情不同而已。

三 平淡天真与狂怪奇险

从宋代开始，对于绘画艺术的形式美的追求，文人画家与专业画家显然有不同的意趣。这一分歧点首先反映在对号为“画圣”的吴道子的艺术评价上，其代表人物是苏轼和米芾。苏轼说：“道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃有余地，运斤成风，盖古今一人而已。”米芾认为吴道子的画是“集大成为格式”，“行笔磊落挥霍如莼菜条”。以上评论，将吴道子绘画基本上作了正确的概括。

既然承认吴道子是“古今一人”，那么在宋人的心目中是否无异议呢？不是的。苏轼和米芾只给吴道子以历史地位，而不是作为学习继承的楷模。苏轼将吴道子和王维的画作了一番比较：

“吾观画品中，莫如二子尊。道子实雄放，浩如海波翻，当其下手风雨快，笔所未到气已吞。……摩诘本诗老，佩芷袭芳荪，今观此壁画，亦如其诗清且敦。”最后结论是：“道子维妙，犹以画工论。摩诘得之象外，有如仙翮谢笼樊。吾于二子皆神骏，又于维也敛衽无间言。”这就是说，吴道子的画风虽然雄放如海涛翻浪，但仍属画工画。王维的画如同他的诗，得于象外，有清新敦厚的风格，令他完全佩服了。米芾则直截了当地说：“余乃取