

陈振濂 著

品味经典

陈振濂谈中国绘画史 ②

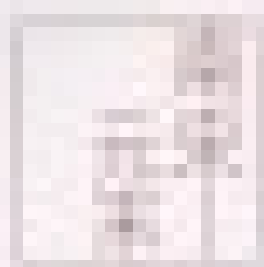
南宋—
元末



浙江古籍出版社

和
平
時
日
記

一九四四年四月



陈振濂 著

品味经典

陈振濂谈中国绘画史（南宋—元末）

浙江古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

陈振濂谈中国绘画史.南宋~元末/陈振濂著. —杭州: 浙江古籍出版社, 2007.9

(品味经典)

ISBN 978-7-80715-280-4

I.陈... II.陈... III.绘画史—中国—南宋~元代—文集 IV.J209.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第132857号

选题策划 朱艳萍
责任编辑 朱艳萍
 张海钢
装帧设计 刘 炜

品味经典——陈振濂谈中国绘画史

(南宋~元末) 陈振濂 著

浙江古籍出版社出版发行

(杭州市体育场路347号 邮编310006)

经 销 全国新华书店
印 刷 浙江新华印刷技术有限公司
开 本 787×1092 1/16
印 张 13.5
版 次 2007年9月第1版
印 次 2007年9月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-80715-280-4/J·203
定 价 38.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换

陈振濂简介

陈振濂，号颐斋，原籍浙江鄞县。1956年2月26日生于上海，1981年毕业于中国美术学院。现任中国美术学院教授、博士生导师，浙江大学艺术学院院长、博士生导师，浙江大学中国艺术研究所所长和书画文物鉴定研究中心主任，中国书法家协会理事、学术委员，西泠印社副社长兼秘书长，中国书法理论家协会主席，浙江省书法家协会副主席。陈振濂同时以创作、理论、教育三方面的开创性成果享誉当代。1992年在日本举办“陈振濂书法绘画篆刻展览”，迄今为止已举办过个展5次。出版有《陈振濂书画篆刻集》及展览图录两种。专攻书画篆刻理论研究，目前已出版学术专著32种，内容涉及古典诗歌、中国画、书法、篆刻等各个方面，并旁涉日本书法绘画。在书法创作方面倡导“学院派”书法创作模式，强调书法创作的构思、主题、形式与技巧的综合性，为书法艺术从古典向当代的转型提供了一种崭新的专业思考与实践成果，并以此成果荣获中国文联“百名优秀青年文艺家”称号（1999）。在书法理论方面倡导“书法学”学科研究，主编《书法学》学术专著，为书法理论的体系化、规范化、专业化提出了完整的学科构想，此成果已荣获“文化部第一届优秀艺术科学成果奖”（1999）。在书法教育方面，创立了“陈振濂书法教学法”，有史以来第一次以书法教育学成果获国家级大奖（1988）和霍英东教学基金奖（1989）。有大学教材著述5种行世，并主编“大学书法教材集成”15种。在文艺评论方面，获“中国当代文艺评论奖”（2001）。

自序

ZIXU

浙江古籍出版社有意推扬中国传统的书画篆刻艺术,拟将我的一部160万字旧稿分册配图出版,分书法、国画、篆刻而起名为“品味经典——陈振濂谈中国书法史”“品味经典——陈振濂谈中国绘画史”“品味经典——陈振濂谈中国篆刻史”,各成2—4个分册,总计合为10个分册。这样的出版思路,正符合当下图书市场的需求规律:一方面,在“读图时代”,我们希望能看到的是图文并茂、形象生动、装帧考究的精品图书。中国书画篆刻本身就是直观的艺术视觉图像,在“读图时代”,它正有广阔的用武之地。但“图”即视觉形象要被“读”而不是被肤浅地一览而过,当然还有待于文字(思想)的展开。基于此,这图文版的“品味经典”系列,也就有了存在并良性发展的极好理由与生长空间。另一方面,在过去习惯于厚重的经典图书出版意识的对比下,今天的出版业界更倾向于化整为零,以便于携带便于翻阅的系列的单册形式来抓住读者,而尽量不再取“砖头”式的厚重的大部头书籍形式,从而顺应当今读书不再只是“正襟危坐”的方式而是寻求灵活自由、轻松有趣的阅读境界的时代走向。这套“品味经典”系列丛书的策划与统筹,应该放置在这样一个“与时俱进”的社会文化背景中来定位。

关于这套“品味经典”系列,在旧稿将近160万字中,我尝试以“经典作品”为主线,对自古至今的近900件书画篆刻作品进行逐一梳理。从“经典作品”中带出书画家人物以及书画篆刻的视觉形式变迁、表现手法变迁、社会文化观念变迁乃至艺术观念变迁:由点及面,由作品核心伸向文化外延。记得当年中华书局傅璇琮、许逸民两位学长在约稿时,曾特别提出:要在对每件经典作品的解读过程中凸显出学术札记与文化随笔的魅力,但又要是严肃的学理推断而不是不负责任的“戏说”,这才是中华书局这样的顶级出版社所需要

的书稿。而我在接受任务后，竭尽全力把握住这些要求，从当时《中国书画篆刻品鉴》出版后的社会反馈来看，大致上是达到了当初傅、许二位学长的期望的。不但如此，由于长期从事书画篆刻史研究，还有机会把一些研究心得、思考成果等融入写作之中。记得在完成全稿后，傅璇琮先生问我最大的收获是什么，我说也许在我这个“当局者迷”的立场说，我最感收获的，是在许多文章中提出了一些新的学术疑点与学术问题——许多问题只是被发现、被提出，限于体例，我们自己也许无法回答与解释，但它却会引出后来者的关注与再研究。从这个意义上说，这部书稿在很多场合下，都更表现为是一部学术问题（课题）集。它为后续的研究，规划出广袤的施展空间，开辟出许多过去我们不太注意的研究通道。众所周知，在学术研究中，提出问题有时比解决问题更难能可贵，因为它没有事先的既定目标，要善于从一般中发现独特、从平常中见出异常。我自己在撰稿过程中，时时会体验到一种“发现”的乐趣，其原因即在于这个“问题”意识。从这部旧稿中提出的许多书法史、国画史与篆刻史中的新疑点、新课题，始终贯穿于这十几年我自己的学术生涯，近年来许多新的研究成果的产生，恐怕都是得力于当年的提出问题的契机。

有问题、有思考，就会有学术的未来。在这套“品味经典”系列中，还有许多学术问题尚未有机缘获得解答与求得结论。于是，我也许还有一个意外的期望：“品味经典”是把书越做越薄，从大部头硬精装千页大书分解成10册软精装图文版。但正因为薄了，方便阅读了，文中提出的问题更易受到学界关注了，也许在学术上反而能越做越厚——与“养在深闺无人识”相比，现在的受众更多，从各个新角度来研究、思考、解答问题的机缘当然也越多。这对于学术而言，只有好处而无任何坏处。

这或许也是在时隔十几年后再来重编这部文稿的意义所在吧？

2006年5月于中国美术学院 颐斋

目 录

MULU

自序	1
院画题款说李迪——《鸡雏图》	1
壁画式的技巧与构图——陈居中《文姬归汉图》	3
从《四羊图》的完美绝伦谈到叠文款印	6
宋代内宫故事画《折槛图》	8
从全景走向折枝——闲谈《蜡嘴桐子图》	11
从《枯荷鹡鸰图》看南宋画院之盛	13
《水图卷》与地道的绘画世家马远	16
马远的传世名作《踏歌图》	18
《华灯侍宴图》——马远风格的例外	21
《梅石溪凫图》与马一角——是审美探求还是政治隐喻？	23
从马麟《静听松风图》谈到题书用印	25
《层叠冰绡图》——马麟的冷艳与杨妹子题诗	27
夏珪《烟岫林居图》——简率·湿笔·点苔	29
《遥岑烟霭图》——以诗为画题与词坛结社分题咏物的风气	31
梁楷《布袋和尚图》的禅境	33
醉人醉画——《泼墨仙人图》	35
梁楷笔下的李白形象	37
《秋柳飞鸦图》——关于梁楷“减笔”的内涵规定	39
佛像题材与水墨形式——梁楷《释迦出山图》	41
《货郎图》兼及李嵩的风俗画题材	43
奇怪的李嵩《花篮图》——绘画史上的意外	46
专画西湖的陈清波——《湖山春晓图》	48
回归写实与走向小品化——《红蓼水禽图》	51

《出水芙蓉图》的铺排艳丽	54
弃线取墨的赵芾——《江山万里图》的现代意味	56
地道的连环画——牟益《捣衣图》	59
陈容的绝技——墨龙·手指画·醉笔·长跋	61
从牧溪的绘画才能看《观音图》的宗教意蕴	63
个人与冥冥的对话——孤独的牧溪《鹤图》	66
禅与水墨的迷人组合——牧溪《猿图》	68
工笔画中的“墨分五色”——宋人《百花图》	70
《墨水仙卷》——关于赵孟坚的名士飘逸	72
赵孟坚《岁寒三友图》——一“清”字足以概之	74
《中山出游图》兼及龚开的奇迂之气	76
《骏骨图》与畸人龚开的深刻寓意	78
题材的象征意义——谈郑思肖画兰	80
北朝的士大夫王庭筠——《幽竹枯槎图》	82
难得一见的金代人物画《文姬归汉图》	84
绘画向石刻学习——赵霖《六骏图》	87
从元代宫廷画家谈到刘贯道的《消夏图》	90
南宋院画的殿军——孙君泽《荷亭消夏图》	92
禅·水墨·李铁拐——颜辉与梁楷比较谈	94
后起的颜辉在水墨画上的表现规定	96
《浮玉山居图》——钱选复古与盆景样式	98
钱选《幽居图》——遗民画家画大青绿山水	101
《桃枝松鼠图》赏析	103
官拜一品的画家何澄——《归去来兮图》	105
李衍《四清图》——早期士大夫墨竹画的模式	108
《双松图》——技巧上的精到与构图上的突兀感	110

画竹专家李衍的写实立场——《双勾竹图》	112
从米点中抽绎出什么——高克恭《春山晴雨图》谈赏	115
《云横秀岭图》——高克恭的“返古”	117
《墨竹坡石图》——意象之竹与具象之竹	119
《人马图》——对古典模式的“清玩”	121
赵孟頫的独特性——《鹊华秋色图》	123
赵孟頫《红衣罗汉图》——精心构划的西域风味	126
《浴马图》——赵孟頫的细密功夫	128
墨戏与写生的完美统一——《二羊图》	131
《秀石疏林图》——一种观念的完整崛起	134
《松溪钓艇图》——看赵雍的线条心态	136
贵公子赵雍“挟弹游骑”	138
“窈窕吴娘”——谈赵雍的《采菱图》	140
集贤待制与院画工匠——赵雍的形象	142
《出圉图》——谈任仁发之奇	144
任仁发《二马图》——以写生作寓意画	146
绘画世家说陈琳	148
王振鹏《金明池龙舟图》杂说	150
曹知白“玩世之余”	152
树木写生而已——曹知白《寒林图》随想	154
仕途恭谨与放情丘壑——唐棣其人其画	156
缅怀宋风的唐棣《霜浦归渔图》	158
一个很难界定的画家——朱德润	161
一代大师与千古名作——黄公望《富春山居图卷》	163
人·自然·画——黄公望《九峰雪霁图》的三位一体	166
《丹崖玉树图》——典型的黄大痴形象	168

梅妻与山妻——吴镇的遗憾及其他	171
吴仲圭——文人画家的典型而不是文人画的典型	173
谈谈吴镇的墨竹与《竹谱》	175
寻找线条载体——为什么吴镇画中有那么多的渔父题材?	177
全面与精到的技巧——盛懋的《秋江待渡图》	179
与“逸笔草草”作对比的盛懋	181
盛懋《溪山清夏图》的写实意蕴	183
《安处斋图》与倪瓒的隐逸	186
倪瓒的《竹枝图卷》与“聊以写胸中逸气”	188
绝妙的折带皴——《渔庄秋霁图》	190
从《怪石丛篁图》谈倪瓒的字号众多	192
《紫芝山房图》——关于倪云林与释道的交往	194
倪云林的老来心态——《虞山林壑图》	196
山水画家眼中的花鸟画——《梧竹秀石图》	198
大师的老耄失意之作——倪云林《春山图》	200
附录：中国绘画年表（南宋—元末）	203

院画题款说李迪——《鸡雏图》

南宋
元末

刘松年作画题款于石纹，曾经使我们大为感叹：题款史的发展到这位大名家手中是否会出现不幸的夭折？若不然，前此的林椿、扬补之、米友仁皆已题款如仪，何以刘松年如此拘谨狭隘？

但到了李迪，我们又感到了某种安慰。《雪树寒禽图》《鹰窥雉图》《鸡雏图》等均有小字款，倘以李迪长寿、横贯自宣和以来直到南渡高宗、孝宗、光宗各朝的艺术生涯来看，他的题款的风气，应该与刘松年也与林椿平行。这样看来，南渡初由米友仁推广起来的题款风气，还是有相当功绩，而我们也正是以此沾尽恩惠。比如对李迪，我们本来无法得悉他的生卒。至于生平，除了知道他待诏画院之外也没有更多的内容。但现在却可以根据他本人的题款来推断大概：最早的年款是淳熙丁未，最晚的年款是庆元丁巳，相差十年，以庆元丁巳推之，再据《图绘宝鉴》记载他“宣和莅职画院”，于是我们才知道他长寿至九十有余。这就是题款所带来的便利。

不过，当时的题款似乎还是十分细微小气。比如李迪的题款即很小，与画不成比例，而且内容也一样，简单而缺乏文采，如下式：

淳熙丁未岁，李迪画。

庆元丙辰岁，李迪画。

庆元丁巳岁，李迪画。

以之与米友仁的“元晖墨戏”相比，实在令人失望。我想这可能是基于如下原因：一是当时画院中人不太注重，仅以画为主，题款只是附带记人标年而已。因此小而简单，体现出一种实用的痕迹。二是画院中人不如士大夫，翰墨雅逸，既有满腹诗书又有一笔书法，题款不敢过大，怕笔法太弱有损画面，佛头着粪，反为不美。同时也腹笥甚俭，没有什么妙句华辞。三是作画时一般也无逸兴横飞之意趣，工细的作画三矾九染，待到画完了，作题款是恭恭敬敬的完成式。不像文人墨戏，点染本属写意，有挥洒之乐，而画完后就余



◎ 李迪题款



◎ 李迪鸡雏图

墨信手数行，几乎是与画不分彼此的同一节奏，因此较易统一在墨戏的立场上而不致相去太远。

无论是北宋的崔白、郭熙，还是南宋的李唐、林椿，类皆如此，李迪自然也不例外。但从书法的水平看，《鸡雏图》题款所体现出的用笔与间架，却有相当的法度，是一种地道的小楷精工顿挫悠扬的感觉。院画家题款在书法上水平往往较低，如林椿的笔迹还相当幼稚，非比米友仁与宋徽宗赵佶本身是书家，在题款时既有笔精墨妙也有谋篇布局；相对而言，李迪的书法水平算是相当可以了。

《鸡雏图》似是画院中的写生之作。绢本画小鸡两只，羽毛梳理丝丝入扣，而羽翼的层次相叠也颇见细腻之巧。其中所表现出的技巧意识，是相当专业化并且是十分耐心的。或谓他的作画如此精细悠闲，从中引申出一个忘却靖康之耻的政治含义来，似乎在牵强中也不无共鸣，见《松雨轩集》：

历事三朝老画师，一花半羽擅当时。职联清署金装带，酒赐黄金玉当卮。南渡君臣忘雪耻，西湖歌舞愿春迟。谁怜汴水多秋色，山鸟呼风鼯鼠肥。

壁画式的技巧与构图——陈居中《文姬归汉图》

南宋
元末

南宋偏安江左，画院之设本为歌舞升平，比如《钱塘县旧志》就指出：“宋南渡后粉饰太平，画院有待诏、祗候、甲库……一时人物最盛。”在最初，我们发现过李唐画《采薇图》，以为他是借伯夷叔齐不食周粟的故事来针砭时事。到了宋宁宗时，却又有一个陈居中专画人物番马奚官以及放牧出猎的北方民族场面，实在是令人诧异。

但令人费解的是：这种浓郁的民族色彩题材，却没有人从中引申出微言大义——陈居中画的名目就很说明问题：《落日照大旗图》《苏李泣别图》《番马图》《胡笳十八拍图》《较猎图》《羌胡剪马图》《蛮王入贡图》……几乎都是少数民族的题材。但还是引不起人们的关注热情。我想一则是光宗以及宁宗数朝之后，复国已成泡影，偷安苟且已成风气。特别是开禧北伐又是如此结局，自然缺少进取的热情。因此对陈居中的番马画，既不会从正面去提示种种伦理上的命题如《胡笳十八拍图》《苏李泣别图》《文姬归汉图》中的民族气节的问题，也不会从反面去想亡国之耻。世风奢靡，无力自振，而陈居中本人也未必在作画时有多少民族意识上的考虑，他主要的也还是立足于技巧、形式等纯艺术的目的。比如，夏文彦《图绘宝鉴》谓陈居中画“可亚黄宗道”，而《宝绘录》载柯九思跋陈居中《羌胡剪马图》更称：“评者比之黄宗道，吾恐宗道未易方驾也。”黄宗道是北宋宣和年间画院待诏，据《图绘宝鉴》谓，是“工画人物，番马师胡瓌、东丹王，世论胡画马得肉、东丹得骨，宗道二法俱备，画上写‘京师黄宗道’”。元朝人以陈居中比黄宗道，不管是“亚”之或是“胜”之，毕竟是多从技巧上入手，而不是从政治含义上着眼的。

《文姬归汉图》画东汉蔡邕之女蔡文姬战乱迭遭不幸，被匈奴掳去八载又被曹操赎回的故事。画面取大场面作平面构图，左贤王与蔡文姬是主角，位于最高，顾盼有恋恋不舍之概，而董贤则端坐位于其下，饶有汉使泱泱风度。二小童分别为文姬儿女，依依牵母亲而不忍离去，旁边的乳母、侍女、



武卫，以及远涉归国的驼队马匹行囊人物，甚至是两个位于董贤之后的持节使者，都刻画得十分精细周详——《文姬归汉图》还专门选择了一些难度很大的内容，如几匹马前后正对观众。这种画马不画侧

魏 太 祖 像



◎ 曹操

蔡 邕 伯 像



◎ 蔡邕

面而取正面的画法，对造型来说是个很棘手的问题，因此一般画家总是避忌绕开，选择易出效果的侧面，陈居中竟不避大忌，实在又是一个令人诧异的现象。

《文姬归汉图》的画风也有特殊所在：偌大的画面上竟不多用线条以见其骨，而是细晕慢染，以块面的前后层次作为技法语汇的基调。这种画法在古代人物画中十分少见，无论是顾恺之、吴道子还是周昉、张萱都不如此，相反，魏晋以来的一些壁画倒时见相近格调。陈居中是否得力于壁画的启示我们缺少依据，但他在技巧上的自出新意，却是有目共睹的。更何况，这种自出新意还有助于加强边陲塞外的异样情调呢。

从《四羊图》的完美绝伦谈到叠文款印

《四羊图》是一幅会让人留下深刻印象的作品，大约在院画中还很少看到如此生动活泼的场面。我们刚接触到李迪的鸡雏与鹰雉，那还是一种较为固定的形象。但现在，无论是凝视回首、蹦蹦跨越还是抵角相顶的羊，竟是如此可爱而且憨态可掬。一疏三密，黑白间灰，无论从量的关系还是从神的呼揖或是从形的变化等各种构图写生的理由上看，陈居中此画都堪称是神来之笔。

这是一种清旷之气的飘散，是自然情趣的弥漫。土坡高低、奇树盘曲、棘荆丛生、环境的简正是一种清旷；不以繁复取胜但爽爽有致。特别是大片空白的出现，显然是出于气氛上的考虑。四羊一顾三聚，抵角逗戏，则是一种自然的意趣——很少有画家会选择如此难于把握的形态。大抵作静态易，



◎ 陈居中四羊图