

陈振濂 著

品味经典

——陈振濂谈中国绘画史④



明清

浙江古籍出版社

陈振濂
著

品味经典

陈振濂谈中国绘画史（明清）

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. 明清 / 陈振濂著. — 杭州: 浙江古籍出版社, 2007.9

(品味经典)

ISBN 978-7-80715-282-8

I. 陈... II. 陈... III. 绘画史—中国—明清时代—文集
IV. J209.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第132859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

(明清) 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 978-7-80715-282-8/J·205

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“百名优秀青年艺术家”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
李流芳《长林丰草图》题诗本事	1
桃花扇中的一支名笔——杨文骢	3
简约的丘壑与繁密的技巧——卞文瑜《梅花书屋图》	5
《葛一龙像》的“凹凸法”——肖像画大师曾鲸有西洋画意识?	8
《仿倪瓚山水册》——自诩传人的恽道生	10
仅仅是浙派殿军么——蓝瑛《山水册》	12
沈颢——在画家与理论家两可之间	15
书家张瑞图偶涉丹青——《渊明涉园册》	17
遗民画家杨补——未必皆是“残山剩水”	19
变形与装饰——谈陈洪绶《荷花鸳鸯图》	21
明代人物画中兴之主——陈洪绶	24
书家余兴作画——倪元璐《松石图》的墨戏	26
超然尘外的陈元素墨兰——《兰石图》	28
《暮靄横看图》——世家子项圣谟不辱祖风	30
复社才子金俊明与《墨梅册》的隐隐侠气	32
哲学家的思辨与哲学式的绘画——方以智《树下骑驴图》	34
“万宝全书”——说万寿祺的“全”	36
深度的标志——关于王时敏的得失议论	38
《雅宜山斋图》——王时敏的摹古与“蚁观一世操觚客”	40
王鉴《梦境图》——兼谈王鉴与王时敏的“同”	42
书法家王铎的画家本色	44
萧云从的山水风格与木刻铁画	46
傅山《江深草阁图》以骨胜	48

秃笔点戳而有“润含春泽”之态——篆刻家程邃的山水画风	50
新安派大家与“非六法正派”——汪之瑞的简	52
诗坛祭酒画坛本色的吴伟业——《桃源图》	54
《古槎短荻图》——弘仁与倪云林比较谈	56
无所师承说髡残——《层岩叠壑图》的繁密	58
昼卧夜画的查士标	60
《鹤林烟雨图》——查士标、王石谷、笪重光之间的一段逸事	62
墨法大手笔龚贤	64
吴宏《寒泉疏树图》——有违于江南秀润之韵	66
邹喆的务实与《松林僧话图》的追求整体感	68
谢荪——名声不彰的技巧大家	70
《疏林图》与江西派——关于罗牧的“写”	72
守约固穷四十年的徐枋	74
重新审视自然与写生——古拗清瘦的梅癯山	76
笪重光《仿元人小景》——临摹王石谷的“墨戏”意识	78
从《瓶菊图》看八大山人的花鸟画宗师地位	80
空间切割与节奏伸延——八大山人《浴禽图》	83
“搜尽奇峰打草稿”——石涛的名画名言	85
石涛《山水清音图》随想	89
集成的画圣而非开拓的画圣——王石谷	91
吴历的诠释角度——《仿一峰山水》	93
《夏山雨霁图》——吴镇的一半与吴历自己的一半	95
重振花鸟画衰颓之风——恽南田的没骨画	97
优美的蛇形曲线——李寅《雪岭盘车图》	99
《白头三友图》——盛名之下其实难副的王武	101
从《花草蜂蝶图》看邹显吉一门风雅	103

王原祁进御之作《松溪山馆图》	105
为同时代人物造像的禹之鼎——《乔崇烈饷乌图》	108
供奉画家——关于宫廷画的两种区别兼及蒋廷锡《柳蝉图》	110
焦秉贞《仕女图》——西洋透视法的引进	112
《松鹤图》与“南蘋派”——关于沈铨对日本画的积极影响	114
画风多变取材丰富的华岳——《鸟鸣秋树图》	117
花卉画论的开山——邹一桂《小山画谱》与《白梅山茶图》	119
高其佩与指头画	121
“尚左”的高凤翰与“转世”以前的《牡丹竹石图》	123
金农《自画像》——肖像画史的研究及其他	125
金农《万玉图》——乾、嘉朴学考据风在绘画中的影响	128
黄瘦瓢的“破”与“乱”——《盆菊图》的书画联璧	130
《墨梅册》——汪士慎的“高古”	132
《风荷图》的粗豪——谈李鱣的阳刚之气	134
郑板桥“胸无成竹”	136
“波涛宦海几飘蓬”的李方膺	138
罗聘《冬心午睡图》杂谈	140
闵贞《蕉阴仕女图》——技巧与形象的冲突	142
预为终老计的心态——边寿民《芦雁图》拾零	144
《百骏图》——意大利人郎世宁的中国奇遇记	147
崔鐸《秋闺思妇图》欣赏	150
《梁园宴雪图》——兼谈袁江界画之工	152
清代画院中人的处境——袁耀《汉宫秋月图》	155
为乾隆修画籍的董邦达——一个守成的形象	158
金石家黄易的金石记游之作《岱岳访碑图》	160
奚冈《蕉林学书图》——西泠八家中的绘画相赠	162

改琦《玉鱼生像》——在写意人物画与宫廷画之间的复古意识	165
复归平面——费丹旭的鬻画与商品画	168
天才早夭的刘泳之——是任伯年的前身吗?	170
学董末流汤貽汾	172
技巧平平但切题合旨的戴熙《秋江晚色图》	174
市民画家任熊与市井题材的《画姚燮诗意册》	176
“全才”任伯年与《倚石弈棋图》的技巧全面	178
任伯年的花鸟中堂——富贵艳丽的市民格调	181
将军、禅僧、画家三位一体——虚谷《紫绶金章图》	183
画中取巧的结果——赵之谦《九重春色图》	185
“食金石力”与吴昌硕的《紫藤图》	187
附录：中国绘画年表（明清）	189

李流芳《长林丰草图》题诗本事

欲挂衣冠神武门，先寻水竹渭南村。却将旧斩楼兰剑，买得黄牛散子孙。 壬戌春日南还，抱疴闭门，偶作此图。

颇有长林丰草之致。怅然有感，而书此诗。尽管《长林丰草图》上有这样一首若隐若现的诗，但我们还是不愿把它当作一般的画题而已，似乎，在其间有一种“诗史”的蕴涵在。虽然一下子还弄不清楚这“史”的具体表现。

比如，“壬戌春日南还”一句，即有实指。壬戌为天启二年，而检《明史·李流芳传》：“天启初，会试北上，抵近郊闻警，赋诗而返。遂绝意进取。”这南还即应指“赋诗而还”的事。于是，“欲挂衣冠神武门”一句也就有了着落：会试不果，怏怏而归，当然是“欲挂衣冠”了。只不过这神武门之说大约是个约数，因为细玩本传，他并未进京，是“抵近郊闻警”即还的。大约，它代表龙庭九阙而已。

那么，“旧斩楼兰剑”应该指什么呢？李流芳并没有豪气任侠的传说。而从诗看，他却是有意在抒发一种慷慨激昂的凌云之气，虽然最后也仍然归于消沉寂然也罢。我忽然想到了他的篆刻。三寸铁笔，得非“旧斩楼兰剑”乎？或许，他空负报国之志，未能有机会效力疆场，马革裹尸而还，却将这一腔磊落不平的奇气，发为篆刻，折冲纵横，在石面上奔走呼叫？

这当然不是本事诗的方法。而且李流芳最终也依然是终老牖下而已。不过，从志在功名到抱疴闭门，李流芳的感慨一定不会少。他在篆刻界的名声固然不小，但他在诗、画方面的影响或许更有过之。比如，他的诗与当时同里娄坚、程嘉燧、唐时升并称“嘉定四友”，还有知县谢三宾为之刻《嘉定四先生集》，而自己的文集则称《檀园集》。又比如他的书法学苏东坡在当时也屡为诸老推许。篆刻则宗文彭，而与何震齐名，“万历间雪渔何震



◎ 李流芳

◎ 李流芳溪山高隐图





以印章著称，长衡戏为之，遂与方驾”，足证其是。至于绘画，更是其中的最杰出者。《无声诗史》的作者姜绍书游古杭，曾见他的作品：

（李流芳）写山水清标映发，墨沛淋漓，名士风流，宛然笔墨之外。曾于西湖法相寺之竹阁写山水四堵，尤为奇秀。

《长林丰草图》正属于这种“墨沛淋漓”的风格。这种淋漓，在元代已有吴仲圭导其先声。李流芳是否学吴，自然难于遽断，不过他注重润笔，烟气朦胧，却是众所周知的事实。《长林丰草图》着力点出一“丰”字，丰润之趣自不待言，而画面无论垂柳、坡面、茅舍、远岫，基本上不用干笔皴擦，是以知他不同于王蒙之繁密，亦不同于倪云林之枯淡也。虽然他久居嘉定，也属于松江派即华亭派的大格局，但我们看他的作品，却还是有自己的个性的。

年届五十却还是未得功名，偶有一试之心，却又天不逢时，李流芳也只有“怅然有感”了。《长林丰草图》虽是一般的山水点染，但有题诗足可为我们勾起一段往事，那么这茅舍中独坐的隐士，应该就是孤独的李流芳自己的形象——尽管他有诗友画友也无济于事：他的心情还是孤独的。

◎ 李流芳长林丰草图

桃花扇中的一支名笔——杨文骢

杨文骢与李流芳、程嘉燧、邵弥、卞文瑜还有王时敏、王鉴等合为“画中九友”。但诸人均均为吴门、华亭、嘉定等地的名士，只有杨文骢是例外。他是贵州人，流寓金陵而已。

流寓是流寓，但却并非凡夫俗子。杨文骢官至南明兵部侍郎。也许我们称他的字，大家会很熟悉：杨龙友。孔尚任的不朽名作《桃花扇》，写了权奸马士英、阮大铖，写了艺人柳敬亭、苏昆生，写了顶天立地的史可法，也写了催人泪下的李香君。李香君最后守身殉志，血洒扇箑，杨龙友感佩无已，遂以妙笔点染成桃花扇，铸就这千古传唱的《桃花扇》。即此一项，杨龙友的名声就要远远高于李流芳、程嘉燧等人。画坛中有几人能如杨龙友，妇孺皆知满城争唱？

而且据孔尚任自述，他自己正是因为杨龙友画扇，才有了写《桃花扇》的最初冲动。

《桃花扇本末》：

族兄方训公，崇祯末为南部曹，予舅翁秦光仪先生其姻娅也。避乱依之，羈栖三载，得弘光遗事甚悉。旋里后数数为予言之，证以诸家稗记，无弗同者。盖实录也。独香姬面血溅扇，杨龙友以画笔点之，此则龙友小史言于方训公者，虽不见诸别籍，其事则新奇可传，《桃花扇》一剧感此而作也，南朝兴亡，遂系之桃花扇底。

以此看来，杨龙友岂止是作画而已，若无他的点血为花，又何来孔尚任的创作灵感，更何来这千古不易的《桃花扇》？我们以杨龙友为明末画坛健将，戏剧家以他为明清之际



◎ 杨文骢雁荡八景图册（之一）



戏曲传奇的功臣，试想，有哪个画家以画笔为别的艺术种类作此大贡献？回过头来看他的《仙人村坞图》，想到是同一支点染桃花扇的神笔所为，真不禁思绪万千，难以自抑。

《仙人村坞图》作于崇祯十五年，应该是在画桃花扇之前。当时天下分崩离析，败局已定，杨龙友已知天意难回，故作画萧瑟，题诗也饶有一股出世的清凉之气。“仙人村坞锦为屏，鸡犬云中户自扃。烟火红尘俱不着，长斋绣佛礼黄庭。”向往烟火不到、红尘之外的仙家情趣，似乎在冥冥中暗示了什么。《仙人村坞图》自是好画，是学黄公望一路，但造型更取装饰排列，淡墨萧疏，真是不食人间烟火的情调。《无声诗史》以为有“元人遗意”，曾获董其昌品题；而《明画录》更称为是“有宋人之骨力去其结，有元人之风雅去其佻”。评价之高，几乎超出明末诸贤。大约是虑及他点染桃花扇，在戏剧界名声太大，不能让人误以为画坛对他忽视也，一笑。

杨龙友并非只是画画桃花扇而已，他自己也曾投身到明末清初的大动荡中去，在南明弘光年间起兵抗清，失败被杀，壮志未酬身先死，似乎也不愧对弱女子李香君。正因为有此壮烈结局，故而在民国年间特别是抗战时期，士人大倡《桃花扇》以激励民族气节，当时杨龙友也颇为人推崇；而且以他身怀壮志又雅擅丹青，更是一般文人心目中的理想形象。从这种背景再来看《仙人村坞图》，似乎又觉得它过于消沉，与慷慨赴难的结局不相吻合了。

◎ 杨文驄仙人村坞图

简约的丘壑与繁密的技巧——卞文瑜《梅花书屋图》

作《圆圆曲》的才子吴伟业，曾有过一首长歌《画中九友歌》，分咏李流芳、程嘉燧、卞文瑜、董其昌、杨文骢、邵弥、张学曾、王鉴、王时敏。但这九人未必是同时名流，其中或有居处一地而前后相接者。比如卞文瑜，就曾随董其昌学画。画风十分接近于董——苏州人不去上追沈石田、文徵明，却去旁骛松江一派，实在是颇有趣。

不过，在众多的华亭派风格之间，我们却发现了卞文瑜也有偶然的师法沈文的尝试。《梅花书屋图》除了空出上端不画远岫不满框满廓这一点有异于文、沈之外，其山石树屋的技巧，基本上出于吴门派。细密的皴擦、浑厚的渲染，毫无斧凿痕迹，而枯树数株，掩映有清润之趣。矫松、修竹、房舍、曲泉，其一种周密的布置安排，颇使人想起沈石田与文徵明的那种工细型山水画——而茅舍却以单线平勾，置于茂林累石之间，正是一种平面与厚实、立体的对比。山石以皴法的滋厚为主，而近景也作简笔；房舍以简笔为主，而环绕四周山石树木皆画得密沉黝黑，以见出繁中之简来。这种效果，并不是所有的文人画逸笔草草所能把握。特别是卞文瑜师从董其昌，而董其昌于黄公望、倪云林的简笔得心应手，倘若只单一地学董，未必能悟出繁密之道。这方面的积累，应该是文、沈一派较擅胜场。

当然，卞文瑜的繁密也有一个时代的规定。他



可以对一方坡石一片丛林皴染得十分到家以见厚实之意，但如着眼于章法，要他把山川树石布置得峰回路转曲径通幽，这又并非是他的专长——后者的繁密需要的不是一种笔法技巧的功底，而是一种丘壑经营的能力。师从董其昌对他来说也还是一个不可逾越的界限，以华亭派的“逸”来看卞文瑜，他所接受的也还只是江南平远小景。宋人的千丘万壑雄强浑穆他不会；元人的山川茂密如王蒙画风，他也未必会有；即使是沈石田，只要当时还未绝对提倡倪高士的枯寂，也还能画出《庐山高》那样的不朽名作来，但卞文瑜还是不行。前有董其昌的鼓吹倪氏画风在，他就只能屈从于这个界定。

因此，我们就看到了《图绘宝鉴续纂》对卞文瑜的批评：

卞文瑜号浮白，苏州人，善山水小景，颇佳，大者罕见。

“大者罕见”是卞文瑜自己的选择，但也是一种规定：让他去画长松大壑层峦叠嶂，显然是既少如此胸襟也难以寻得理想的形式技巧。而小景却是他的拿手好戏。繁密的皴染与繁密的丘壑经营，其间有联系也有区别，前者一般指向技巧，而后者却指向章法构图。卞文瑜擅长前者，未必等于他必定也同时擅长后者。

卞文瑜个性洒脱，飘忽行踪、居无定所。据说游历时只以香炉、茶碗自随，不近俗物。虽然我想这普通的衣食住行，雅人卞文瑜也未必能完全弃之不顾。但身处苏松江南富庶之地，又有如此温雅的文化环境，他的清高与超逸也有了一个生存的土壤：这种土壤并非是每个人都能有的。



◎ 卞文瑜的另一幅
梅花书屋图