

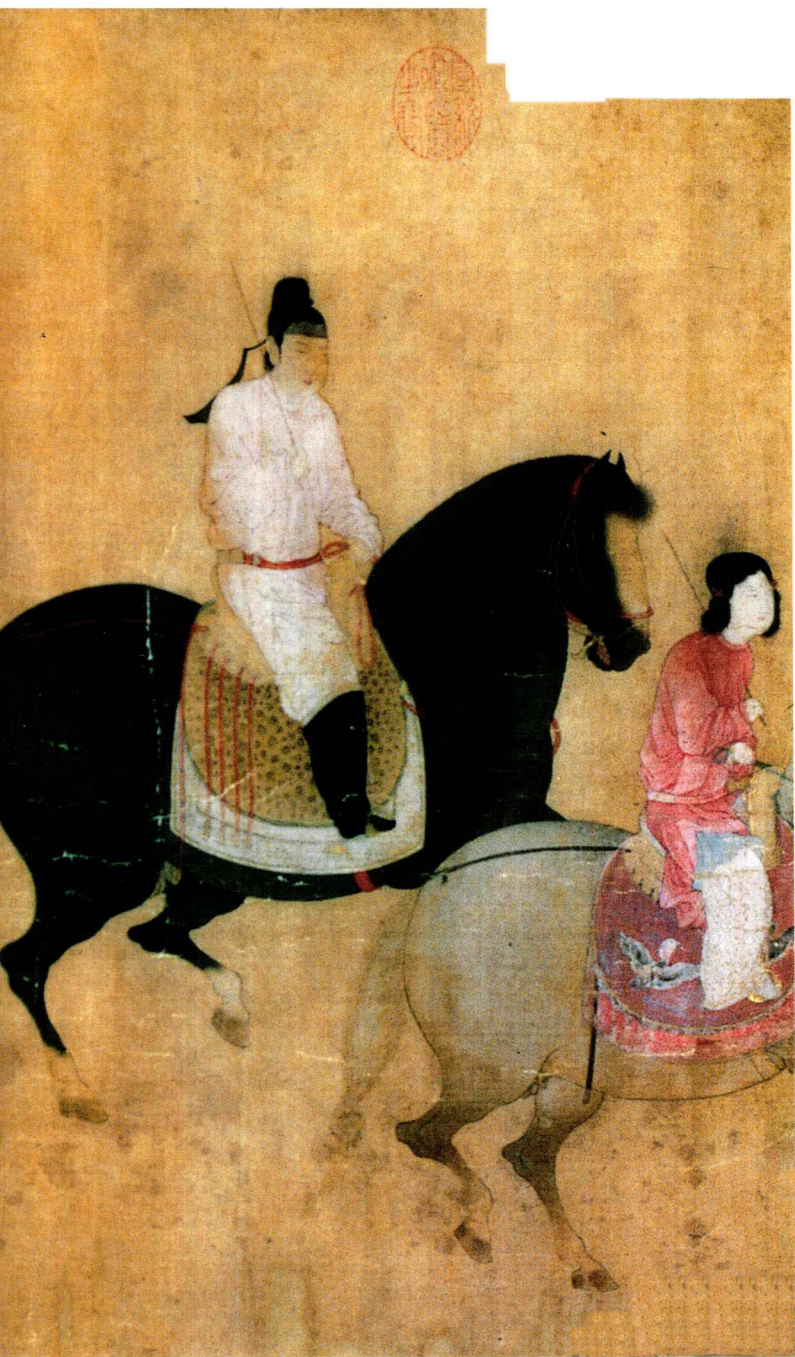
中國文化与文明 啓功題

中国绘画三千年

杨新 班宗华 聂崇正 高居翰 郎绍君 巫鸿



中国绘画三千年



班宗华
高居翰
巫 鸿

丛书名题字:

启功(中国书法家协会会长)

版面设计/蔡 荣

文字排版/中国外文出版社照排室

卷首画:

虢国夫人游春图(图 72)

唐 张萱 宋摹本

图书在版编目(CIP)数据

中国绘画三千年/杨新,(美)班宗华(Barnhart R. M.)著.
—北京:外文出版社;纽黑文:耶鲁大学出版社,1997(2014年
重印)(中国文化与文明)

ISBN 978-7-119-02081-5

I . 中… II . ①杨… ②班… III . 绘画史—中国 IV . J 209.2
中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 14588 号

版权所有,未经书面许可,本书任何章节、插图均不得以任何
形式翻印。

英文版同时出版

中国文化与文明丛书

中国绘画三千年

©外文出版社/耶鲁大学出版社 1997

©外文出版社(中文版) 1997

外文出版社

(中国北京百万庄大街 24 号)

邮政编码 100037

耶鲁大学出版社

(美国康涅狄格州纽黑文市)

P. O. Box 209040

联合出版

鸿博昊天科技有限公司印刷

1997 年(8 开)第 1 版 2014 年 7 月第三次印刷

ISBN 978-7-119-02081-5

定价:498.00 元(精)



外文出版社
北京
耶鲁大学出版社
纽黑文—伦敦

杨 新
聂崇正
郎绍君

中国国际出版集团暨耶鲁大学出版社谨此向给予
本套丛书经济赞助的机构和个人致以谢意：

亨利·鲁斯基金会

国家人文基金会

双方出版者向常媛女士致以特别感谢，她为本套丛
书的出版在欧亚地区，尤其是泰国，发起组织了“友人捐
助会”，其成员如下：

阿尔卑斯房地产公司总裁

洪凯平先生

盘谷银行

大城银行总裁

格里德·拉达纳叻先生

永丰国际(大众)有限公司

丘名庐先生

丘名标先生

丘南强先生

绿化辛加坡有限公司总经理

李金菊女士

在此，对曼谷摄政王饭店的帮助一并表示感谢。

《中国文化与文明丛书》介绍

本套丛书旨在向广大读者及专业人士详细介绍中国灿烂的文化，它的出版是中外学者和出版者们携手合作的结果。书中首次采用了许多鲜为人知的原始资料，向读者展示了学术界最新、最权威的研究成果。本套丛书同时推出英文版和中文版。

本套丛书由中国国际出版集团和美国耶鲁大学出版社共同编辑出版，在出版过程中得到了美中图书出版组织的大力支持。丛书的美方赞助机构是美国知识界协会。美中图书出版组织的詹姆士·派克先生担任了本套丛书的责任编辑。

丛书编纂协调会主席：

常 媛

美国耶鲁大学出版社编辑顾问委员会成员：

高居翰 加州柏克莱大学

高美庆 香港中文大学

乔纳森·斯宾塞 耶鲁大学

屈志仁 纽约大都会艺术博物馆

余国藩 芝加哥大学

特别顾问：罗伯特·艾尔斯华斯

中国国际出版集团编辑顾问委员会成员：

李学勤 中国社会科学院历史研究所所长

林戊荪 全国翻译高级职称评审委员会主任、中国翻译家协会副会长

杨 新 故宫博物院副院长

张岱年 北京大学教授

中国历代纪年表

旧石器时代 约100万年—1万年前

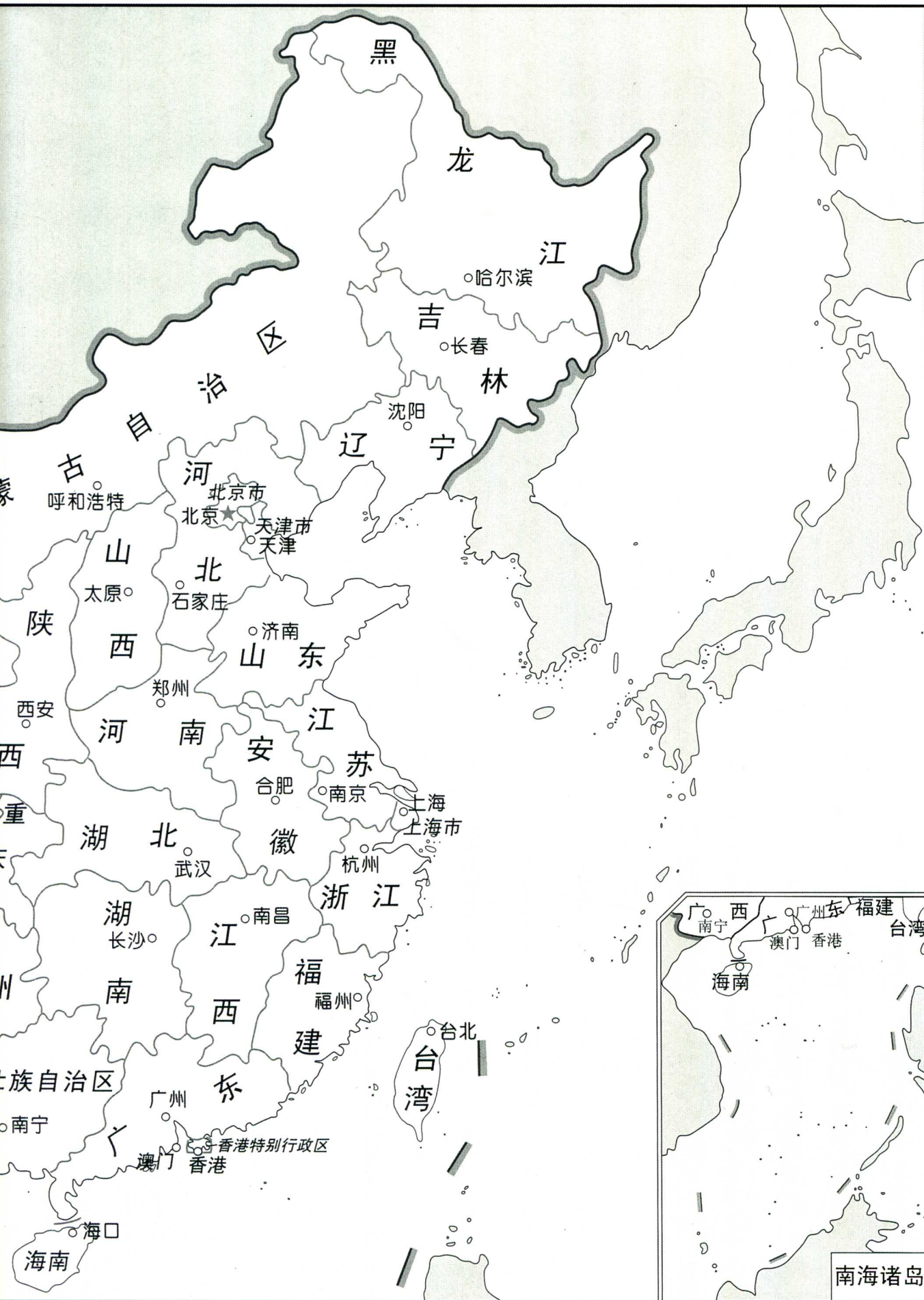
新石器时代 约1万年—4000年前

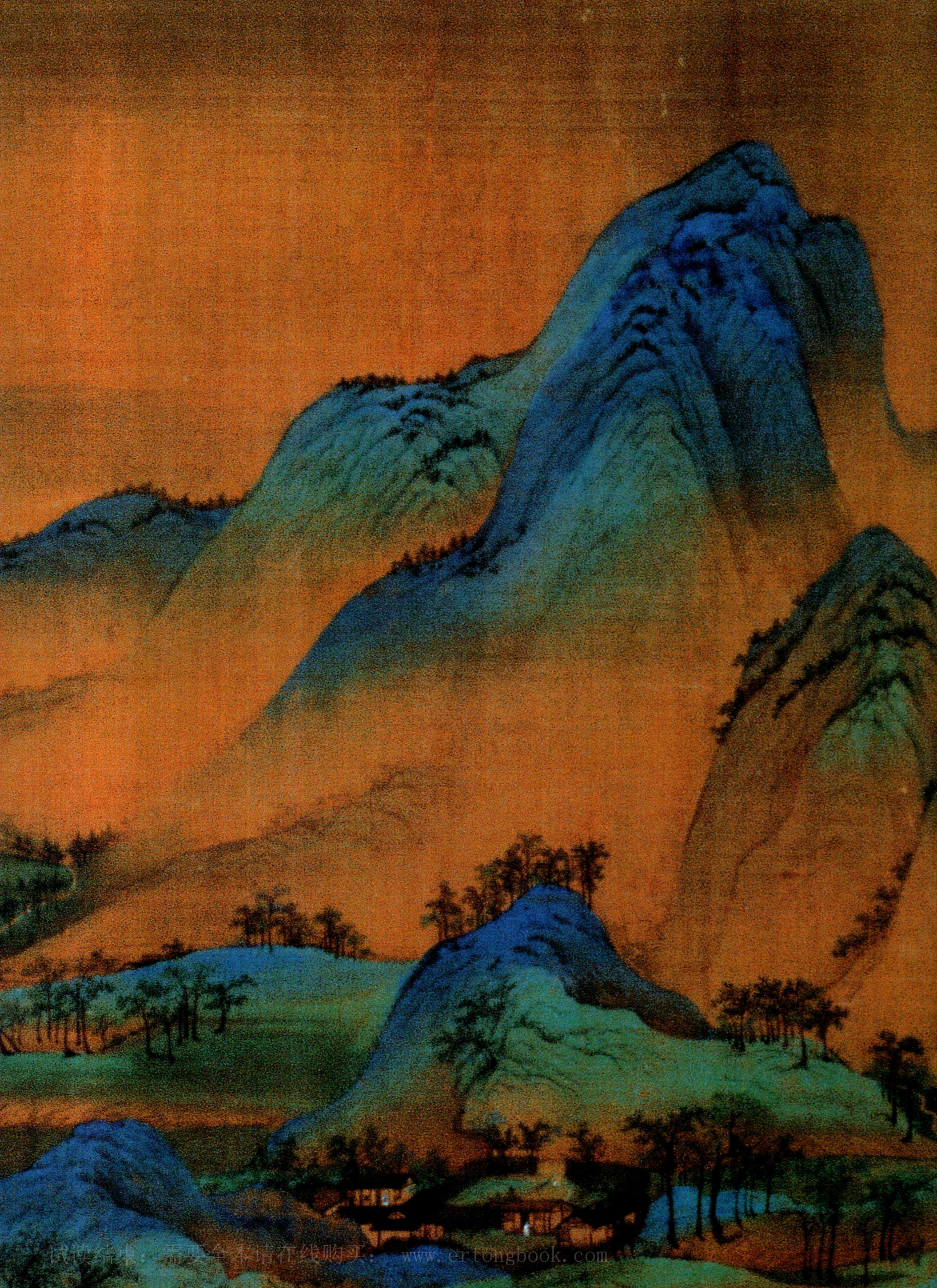
朝 代		公 元
夏		约前22世纪末至约前21世纪初—约前17世纪初
商		约前17世纪初—约前11世纪
周	西 周	约前11世纪—前771年
	东 周	公元前770—前476年
	春 秋 战 国	公元前475—前221年 (东周于公元前256年灭亡)
秦		公元前221—前207年
汉	西 汉	公元前206年—25年 包括新朝(公元9—23年)和更始帝(公元23—25年)
	东 汉	公元25—220年
三 国	魏 蜀 吴	公元220—265年 公元221—263年 公元222—280年
晋	西 晋	公元265—317年
	东 晋	公元317—420年
南 北 朝	南 朝	宋 齐 梁 陈 公元421—479年 公元479—502年 公元502—557年 公元557—589年
	北 朝	北魏 东魏 西魏 北齐 北周 公元386—534年 公元534—550年 公元535—556年 公元550—577年 公元557—581年
隋		公元581—618年
唐		公元618—907年 周(武则天称帝)公元684—705年
五 代	后梁 后唐 后晋 后汉 后周	公元907—923年 公元923—936年 公元936—946年 公元947—950年 公元951—960年
十 国	蜀 后蜀 南平(荆南) 楚 吴 南唐 吴越 闽 南汉 北汉	公元907—925年 公元934—965年 公元907—925年 公元927—956年 公元902—937年 公元937—975年 公元907—978年 公元907—946年 公元907—971年 公元951—979年
辽		公元907—1125年
宋	北宋 南宋	公元960—1127年 公元1127—1279年
金		公元1115—1234年
元		公元1271—1368年
明		公元1368—1644年
清		公元1644—1911年
中华民国		公元1912—1949年
中华人民共和国		公元1949年—

宋、元、明、清皇帝年表

皇帝名号*	在位时间	皇帝名号*	在位时间
宋		明	
北宋		太祖(朱元璋) 洪武	1368 - 1398年
太祖(赵匡胤)	960 - 976年	惠帝** 建文	1399 - 1402年
太宗	976 - 997年	成祖 永乐	1403 - 1424年
真宗	998 - 1022年	仁宗 洪熙	1425年
仁宗	1023 - 1063年	宣宗(朱瞻基) 宣德	1426 - 1435年
英宗	1064 - 1067年	英宗 正统	1436 - 1449年
神宗	1068 - 1085年	代宗 景泰	1450 - 1456年
哲宗	1086 - 1100年	英宗 天顺	1457 - 1464年
徽宗	1101 - 1125年	宪宗 成化	1465 - 1487年
钦宗	1126 - 1127年	孝宗 弘治	1488 - 1505年
南宋		武宗 正德	1506 - 1521年
高宗	1127 - 1162年	世宗 嘉靖	1522 - 1566年
孝宗	1163 - 1189年	穆宗 隆庆	1567 - 1572年
光宗	1190 - 1194年	神宗 万历	1573 - 1620年
宁宗	1195 - 1224年	光宗 泰昌	1620年
理宗	1225 - 1264年	熹宗 天启	1621 - 1627年
度宗	1265 - 1274年	思宗** 崇祯	1628 - 1644年
恭帝	1275 - 1276年	清	
端宗	1276 - 1278年	世祖 顺治	1644 - 1661年
帝昺	1278 - 1279年	圣祖 康熙	1662 - 1722年
元		世宗 雍正	1723 - 1735年
世祖	1260 - 1294年	高宗 乾隆	1736 - 1795年
成宗	1295 - 1307年	仁宗 嘉庆	1796 - 1820年
武宗	1308 - 1311年	宣宗 道光	1821 - 1850年
仁宗	1312 - 1320年	文宗 咸丰	1851 - 1861年
英宗	1321 - 1323年	穆宗 同治	1862 - 1874年
泰定帝**	1324 - 1328年	德宗 光绪	1875 - 1908年
天顺帝	1328年	溥仪** 宣统	1909 - 1911年
文宗	1328 - 1329年	* “帝号”或“庙号”，以习惯上常用者为据。	
明宗	1329年	** 因无庙号，代之以帝名或谥号。	
文宗	1330 - 1332年		
宁宗	1332年		
顺帝**	1333 - 1368年		







目 录

中国历代纪年表·····	X
宋、元、明、清皇帝年表·····	XI
中国政区图·····	XII
中国画鉴赏(一) 杨 新·····	1
中国画鉴赏(二) 高居翰·····	6
旧石器时代(约100万年—1万年前)至唐代(公元618—907年) 巫 鸿·····	15
五代(公元907—960年)至宋代(公元960—1279年) 班宗华·····	87
元代(公元1271—1368年) 高居翰·····	139
明代(公元1368—1644年) 杨 新·····	197
清代(公元1644—1911年) 聂崇正·····	251
近代与现代(二十世纪) 郎绍君·····	299
注释·····	355
图版目录·····	365
历代画家名录·····	371
参考书目·····	385
作者简介·····	389
致谢·····	390
索引·····	391

中国画鉴赏(一)

中国故宫博物院副院长 杨 新

中国有句古话,叫做“他山之石,可以攻玉”,^[1]意思是比喻借用他人的长处来补自己的不足。在学术研究上,尤其需要交流学习,取长补短。这本《中国绘画三千年》的编写,采用了中、美两国学者合作的形式,在不妨碍总体计划要求下,分段写作,以充分发挥各人的思想特长,在如何认识和述说中国绘画的发展历史上,即有借“他山之石”之意。作为文化学术交流,这是一次尝试。

早在原始社会的新石器时代,中国绘画就出现在陶器和房屋的地面上。^[2]经过漫长的岁月洗礼,到三千年前的春秋战国时期,它的创作形式,基本上被稳定下来,工具主要用毛笔和墨,以线描方式造型。这一主要工具和造型方式,一直沿用到今天。一切中国绘画的技术论述与美学思想,也与此有着密切关联。

从新石器时代彩陶上的图案花纹,到战国(前475 - 前221年)、西汉(前206 - 25年)的帛画,可以看到中国绘画的表现形式,由探索到定型的发展过程。而从战国、西汉帛画,到唐代(618 - 907年)大型墓室壁画、敦煌石窟壁画等,可以看到中国绘画表现形式基本定型后,在努力追求准确真实表现客观物象的发展过程。韩非(约前280 - 前233年)曾提出“画鬼魅易,画犬马难”的命题,他说:“夫犬马,人所知也,旦暮罄于前,不可类

之,故难。鬼魅,无形者,不罄于前,故易之也。”^[3]这反映出战国时代人们以表现客观物象的准确与否来评判绘画作品。南齐(479 - 502年)谢赫在总结绘画“六法”时指出其三是“应物象形”,其四是“随类赋彩”。^[4]明确绘画创作应根据客观物象来造型,根据物象的本色来设彩。至唐代的张彦远也仍然坚持“象物必以形似”,^[5]并以此作为评判绘画优劣的一个标准。

但是由于单线的造型和平涂的设色方法,本身就不可能达到纯自然地表现客观物象,即不能通过对阴影的描绘表现物象的立体感,以及对光线不同和物象之间的相互影响的色彩变化进行描绘。因此中国的美学理论家们,很早就意识到,绘画既然不能纯客观地表现对象,也就不能以纯客观的标准去品评绘画,从而提出了主客观统一为绘画的最高境界,如唐代张璪(约活跃于公元八世纪前半叶)提出“外师造化,中得心源”,^[6]即要求把客观物象与心中的主观感受统一起来进行描绘的要求。与此同时,还提出了“意”说。

所谓“意”,既是画家在观察对象时,只摄取其中一部分,而舍弃其中另一部分,如只取形而舍影,谓之“得意”;具体到着笔描绘时,画家把所摄取的部分又作再一次的减损,或用象征寓意手法,谓之“写意”;观者通过画面描绘表现,而返回到客观物

象的真实中去,需要进行再创作,谓之“会意”。懂得这三“意”,就能对中国绘画进行欣赏。

这里需补充说明的是,“写意”与“写意画”是两个不同的概念,前者指手法,后者指画种。写意画是针对工笔画而提出来的,是两个相对应的概念。写意画固然需要使用写意手法,寥寥数笔,就能把对象描绘得神形毕肖,工笔画也同样需要使用写意手法,只是它的方法手段不同。例如中国画在描绘月光下的景色,和灯光下的室内环境,就和描绘白天时所见毫无两样,从来不把画面搞得昏昏暗暗,只是在天空中多了一个月亮和在室内多了一支蜡烛或其它灯具而已。例如五代(907-960年)顾闳中的《韩熙载夜宴图》,就是通过描绘燃烧着的蜡烛来表现夜晚室内活动的。明代杜堉的《李白玩月图》,只画出一个圆月悬挂在树枝间而表现夜景。从来没有一个中国的批评家提出过他们的表现是不真实的,这就是一种“写意”的手法,欣赏者通过蜡烛与圆月而产生与夜晚的联想,是需要再创造才能产生真实感的,中国人都能懂得这种欣赏方法。又例如中国画家在描绘建筑物时,从来是采取平视或稍微俯视的角度去表现,而很少从仰视的角度去描绘。五代时画家李成,在描绘山顶上的亭馆楼塔时,曾经只画屋檐的下部,而不画上面的屋瓦,以表现视觉的真实。但是他的这种试验,被学者沈括(1031-1095)批评为不懂得“以大观小”的道理,并讥诮为“掀屋角”。^[7]之后就再也无人作这样的试验了。中国人要求绘画的真实,不是视觉的真实,也不是纯客观物象的真实,而是一种所谓本质的真实,也可以说是一种“归类的真实”。例如对色彩的认识,它只观察物体的本色,从不去表现它受环境光线影响下产生的色彩变化,所以“六法”论中叫做“随类赋彩”。例如在永乐宫的《朝元图》的壁画中,无论是置于头上、手臂上,还是置于各种不同颜色衣服上的珠子,一律都是白色的。如果有谁将这些不同位置的珠子画成五颜六色,相反他会招致和李成一样的批评。“归类求真”也同样体现在物体的造型上,例如描写树木,根据树木的叶片不同的形状,归类出“针叶”、“点叶”、“夹叶”等多种,以表现松树、柏树、槐树等的不同,其它如山石、衣纹亦如此,这就逐渐形成

了后来的多种不同的点法、皴法、描法。^[8]

当中国绘画特别是人物画追求表现物象的真实性的技巧能力日见提高以后,它对人们的思想情绪的影响也日显其力量,所谓“宣物莫大于言,存形莫善于画”,^[9]即基于绘画发展的认识。秦、汉时代(前221-220年),人物画被政府机构广泛用作宣传工具,以表彰忠臣烈士,批判乱臣贼子。谢赫则明确提出:“图绘者,莫不明劝戒,著升沉,千载寂寥,披图可鉴”。^[10]唐代的士大夫们,则试图把整个绘画创作纳入儒家的思想体系。张彦远《历代名画记》开宗明义即说:“夫画者,成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功,四时并运。”六籍,即指儒家的六种经典著作:《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》。这种对绘画功用的伦理、道德的政治宣传要求,在北宋官修的《宣和画谱》一书中,更加得到强化,不但对人物画要求如此,而且对山水、花鸟画亦如此。

《宣和画谱》将绘画分类为十门,依次为:道释、人物、宫室、番族、龙鱼、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果。从“序目”的论述中,我们可以清楚地看到,这个次序的先后排列,是按照宗教思想、儒家理论和国家政权进行综合思考而精心安排的,并与其相联系而论述各门绘画的存在价值与意义。如谈到宫室画,是因为它能表现“工拙奢俭”而“率见风俗”。了解风俗,目的是为了调剂政策,维护政权。山水画的存在价值是因为能描绘“五岳”、“四渎”。《礼记·王制》中说:“天子祭天下名山大川,五岳视三公,四渎视诸侯”。原来奥妙于此。谈到花鸟画则说:“诗人取之,为此兴讽喻”,这里所说的“诗人”,是指《诗经》中的诗人。谈到瓜果则说:“可羞之于笾豆,荐之于神明。”即瓜果本身可以作祭祀敬神用。总之,通篇论述离不开为神佛、圣贤和皇帝所用和服务。这可以说是在为山水、花鸟等绘画的存在找寻立论的根据,但同时也要求山水、花鸟画等的创作要为这些立论服务。

《宣和画谱》的作者清楚地知道,这些鸟、兽、草、木、虫、鱼“不预乎人事”,但确实是一种需要,而要赋予它以伦理道德意义,必须要与人事发生联系,如是便借用诗歌“寓兴”的办法,即“绘事之妙,多寓兴于此,与诗人相表里”。将这些动、植物的自

然生态特征,进行分类排比,一种一类,比拟一种人一种事。如将牡丹、芍药、孔雀等比拟成表现富贵;松、竹、梅、菊、鸥、鹭、雁、鹭,比喻高人逸士;梧桐、杨柳,象征风流;乔松、古柏,象征坚贞磊落等等。用比拟、寓意和象征的手法赋予花鸟画以人事意义,从而起到教化作用。到后来更借助于汉字的谐音以表现主题,如“一路(鹭鹭)荣华(芙蓉花)”、“喜(喜鹊)上眉梢(梅花枝)”、“玉(玉兰花)堂富贵(牡丹)”等。许多吉祥语,一直沿用到今天。

然而在现实生活中,绘画的作用,除了宣传教化之外,它还有赏心悦目、美化生活的娱乐作用,无论是帝王将相,还是平民百姓,都离不开对绘画的这一要求。北宋(960-1127年)时代文人绘画兴起,其与工匠绘画的主要区别之一,是创作的目的不同,工匠主要是娱人,士大夫则是悦己。苏轼(1036-1101)在《书朱象先画后》中说:“松陵(今江苏吴县)人朱君象先,能文而不求举,善画而不求售,曰:文以达吾心,画以适吾意。”^[11]又于《赠写真何充秀才》诗中说:“问君何若写我真,君言好之聊自适。”^[12]苏轼所倡导的“自适”,即是把绘画创作的功用目的,看成是一种求得自我快乐的表现。这对文人画创作的形式演变,起到了很大的作用,直接导致了倪瓒(1301-1374)的出现,他说:“仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳。”^[13]这一观念至晚明时代的董其昌(1555-1636)成为极致,他明确地提出“以画为乐”、“寄乐于画”的口号。^[14]元(1271-1368年)、明(1368-1644年)、清(1644-1911年)时期,绘画的“成教化,助人伦”的作用,则很少为士大夫们所提及了。

对绘画社会功用观念的改变,使古老传统的工匠绘画,朝向文人绘画方向转变,并最终为其所替代。宋以前的绘画,以人物画创作为主,用单纯的线描勾勒造型,重视颜色的丰富多彩,追求表现物象的真实性,其发展的方向比较单纯。苏轼曾说:“君子之于学,百工之于技,自三代历汉至唐而备矣。诗至于杜子美(杜甫,712-770),文至于韩退之(韩愈,768-824),书至于颜鲁公(颜真卿,709-785),画至于吴道子,而古今之变,天下之能事毕矣。”^[15]可以这样认为,作为古老绘画传统,吴道子是一个总结,是画工绘画创作的最高峰。

从唐代开始,山水画和花鸟画从墙壁和器物上走下来,成为在绢素上单幅创作的独立画科,至唐末五代而趋于成熟。山水画的成熟,打破了古老的单纯的线描勾勒表现形式;山水追求宁静,或者萧条淡泊的诗意,使绘画中色彩逐渐减弱,以至走向纯用水墨。这些均为文人画的出现创造了条件。

士大夫们长于诗歌、文学和书法,这是画工们难能具备的。为了有别于画工的创作,他们总是从诗歌和书法的角度去要求绘画创作。唐代司空图(837-908)的《二十四诗品》,是一部影响很深远的品评诗歌的著作,其中提出来的许多审美概念,都被运用到对绘画的要求,如“雄浑”、“冲淡”、“高古”、“典雅”、“自然”、“含蓄”、“疏野”、“清奇”等等。为了说明这些令人难以理解的概念时,司空图总是通过一幅幅对自然风景的描绘去说明,如用“玉壶买春,赏雨茅屋。坐中佳士,左右修竹。白云初晴,幽鸟相逐。眠琴绿荫,上有飞瀑”来说明典雅。^[16]宋代诗人梅尧臣(1002-1060)的诗歌创作,追求“深远古淡”,他在和欧阳修(1007-1072)讨论诗歌时曾提出:“必能状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外,然后为至。”他解释“言外之意”说:“作者得于心,览者会以意,殆难指陈以言也。”^[17]这也同样移于对绘画提出要求。所以苏轼才说:“论画以形似,见与儿童邻。赋诗必此诗,定知非诗人。诗画本一律,天工与清新。”^[18]他推崇王维(699-759)的绘画,认为“摩诘(王维)得之于象外,有如仙翻谢樊笼”。^[19]提倡绘画“得意忘形”,是水墨写意画出现的思想基础。水墨写意画以少许的笔墨,表现高度洗炼简括乃至夸张的造型,正是诗歌“言简意赅”、“写心会意”的美学表现。

直接把诗歌书写在绘画作品上,亦出现于北宋时代,它可能是受唐代诗人杜甫的影响。杜甫有许多观赏绘画或看画家作画的诗歌创作,有的标题直接写作“题某某画”,如《题李尊师松树障子歌》、《题壁画马歌》等。^[20]但杜甫是否直接把诗题写在壁画或绢素画上,是有待研究的问题。宋代诗人的题画诗作,大大超过了唐人,有的可能是题在手卷后的尾纸上。直接把诗题在画面当中现存最早的实例,是宋徽宗赵佶(1082-1135)的一些作品,如《芙蓉锦鸡图》(波士顿博物馆藏)等。一般认为这些作品是

宋徽宗时期画院画家的作品,那么他所题的是别人的作品。而将自己的诗题写在自己作品上现存最早实例是扬无咎(1087-1171)的《四梅花图》(北京故宫博物院藏)。元代的文人画家将自己诗作题于画上已成为风气,至明、清时代,几乎无画不题了。

中国的文字起源于象形。《历代名画记》在谈到远古文字、图画起源与分野时说:“是时也,书、画同体而未分,象制肇创而犹略,无以传其意,故有书;无以见其形,故有画。”从今天考古发掘出来的资料来看,绘画的出现早于文字,而文字来源于绘画却符合事实。“书画同源”是古人的一种普遍认识,这往往被作为中国绘画与书法相结合的一种理论。但从作品的实际来考察分析,中国绘画与书法相结合应包括两个方面,一是书法与绘画使用的是同一种工具——毛笔,当绘画发展到把笔触也作为画面一个审美内容时,它吸收了书法的用笔方法;另是画上出现题诗或题跋以后,不但要书写漂亮,而且要求从内容到构图布局都成为绘画的有机组成部分。

当中国绘画还在单纯的线描发展阶段的时候,人们已经发现线条能表现出美感,故谢赫“六法”中提出“骨法用笔”的问题。他曾以“骨梗”、“动流”、“历落”、“困弱”、“轻羸”等概念去评价各个画家线条的优劣美丑。^[21]唐代张彦远更从比较顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子的作品中,发现不同画家的线条有不同风格特征。当山水画突破单一线描形式,而创造出多种多样的皴法的时候,用笔的方法,以及笔迹表现出来的妍媸美丑,更加受到人们的重视。唐末五代时荆浩,从自己的创作心得出发,宋代初期的郭若虚,从品藻画家作品的优劣出发,都提出了用笔与笔迹的好坏高低的问题。荆浩提出绘画的用笔方法:“凡笔有四势,谓筋、肉、骨、气。”^[22]这正是从书法的笔法理论中借鉴来的。东汉(25-220年)末年蔡邕(132-192)曾提出书法用笔有“九势”。传为卫夫人(卫铄,272-349)的《笔阵图》说到书法用笔:“善笔者多骨,不善笔者多肉;多骨微肉者谓之筋书,多肉微骨者谓之墨猪;多力丰筋者圣,无力无筋者病。”^[23]当然,对于这些“筋”、“骨”、“肉”等概念,荆浩根据绘画的特点作了自己的解释:“笔绝而断谓之筋,起伏成实谓之肉,生死刚正谓之

骨,迹画不败谓之气”。尽管绘画的用笔与书法有所不同,但在追求笔迹的美上,绘画借鉴书法是明显的。

自从文人画兴起之后,由于文人们本身擅长书法,这种借鉴书法用笔甚至直接运用书法笔法,结合得更加紧密。元代赵孟頫(1254-1322)曾自题《秀石疏林图》(北京故宫博物院藏)说:“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。”他的意思是要用飞白书的书法来画石块,用古篆书的书法来画树木,用隶书的书法来画竹叶。稍后的柯九思(1290-1343)亦持同样的看法,他认为:“(画竹)写竿用篆法,枝用草书法,写叶用八分,或用鲁公(颜真卿)撇笔法,木石用金钗股、屋漏痕之遗意”。^[24]“金钗股”、“屋漏痕”是对书法笔迹效果的一种比喻。这种书、画用笔的结合是生硬的拼接,许多文人画家并没有采用这一办法,而是把书法作为一种修炼,自然地流露于画中。沈周(1427-1509)学习黄庭坚的书法,所以他的绘画用笔雄浑劲健;文征明(1470-1559)学王羲之书法,故他的绘画用笔清秀典雅;赵之谦(1821-1884)擅长魏碑体书法,其绘画用笔丰厚圆润;而吴昌硕(1884-1927)擅长石鼓文书法,其绘画用笔则苍劲凝涩,如此等等,正是书法的用笔不同,而使他们的作品有着不同的风格特色。

画面上的题诗或题跋,是画面内容的延伸和补充,但同时要求书写漂亮和具有个性。宋、元时期的题诗,往往是先画后写,在画面适当的空白处加题。明、清时期几乎无画不题,则在画面构思布局之时,就已经考虑到题诗的位置。“扬州八怪”的一些作品,题诗的部分于绘画一起构成视觉效果。例如郑燮(1693-1765)的《竹石图》,将长篇的题跋和诗,用他的六分半书体题写在山石上,造成一个灰面层次,像是山石的纹理皴法。李方膺(1695-1756)的《游鱼图》,游鱼散落于画面,用浓墨楷书从上而下题诗于画边一侧,有如一根线条将散落的群鱼穿在一起,从视觉效果上给人以河岸或田埂的联想。如果从这两幅作品中将题诗和题跋抽掉,不但对内容有所影响,而且从视觉效果上,将会令人产生画面不完整的感觉。

中国画上之有印章,大约起始于收藏家钤盖印记。据《历代

名画记》记载,古代的画是没有印记的,始作俑者是唐太宗李世民(599-649),于内府收藏绘画上钤“贞”、“观”两小字印。而作为画家自己的印记,则从北宋时代才开始有。今存最早的实例,有郭熙(约十一世纪后半期)的《早春图》(台北故宫博物院藏),其上有“郭熙笔”朱文大长方印押在他的签名上。北宋时代,是伪造仿制名画家作品很兴盛的时代,画家将印章盖在自己的签名上,是为了防止他人伪造,宋徽宗赵佶也有同样的习惯。由此人们终于发现了在画面上加盖印章,另外增添了一种情趣和别样的美,特别是文人画兴起后,画家的印章逐渐多了起来,除了姓名章之外,还有字号、别号、斋号章和所谓闲章,明、清时代又有所谓引首章、压角章等。文人画家之所以特别喜欢印章是有其原因的,首先我认为,文人画家的作品多为水墨或淡着色,印章盖上后,鲜红的印泥,有意无意中使画面平添了几分颜色效果。此外,闲章的文字内容,可以表达画家的思想情操和志趣爱好,甚至某种立场观点和政治态度。较早使用闲章的文人画家有郑思肖(1241-1318)、钱选(约1235-1299)、倪瓒(1301-1374)等。郑氏的闲章是“求则不得,不求或与,老眼空阔,清风今古”,似乎是讲自己所画的兰花,是不可以随便给人的。钱氏是“翰墨游戏”,表明自己绘画是一种游戏之作,用以自娱。倪氏是“自怡悦”,文字摘自南朝陶弘景(456-536)答梁武帝征诏的诗:“山中何所有,岭上多白云,只可自怡悦,不堪摘赠君。”倪瓒借用其中“自怡悦”三字,表明自己的作品是供自己欣赏的,与

他“聊以自娱”的主张相一致。清代郑燮的闲章最多,内容最丰富。“七品官耳”、“风尘俗吏”、“俗吏”,表明自己的官职小,“动而得谤,名亦随之”,表明官场不顺心。“吃饭穿衣”,说明自己做官卖画,是为了解决温饱问题。“恨不得填满了普天饥债”,说明他关心天下疾苦的人民。“私心有所不尽鄙陋”,解剖自己还有私心未能脱俗,以及“潍夷长”、“十年县令”等等。从这些闲章,我们可以大略看到他的人生和人生观。^[25]

画家的印章,多半都是他人刻印或铸造的,但也有不少是自刻。率先自刻印章的是王冕(1287-1359),他采用花乳石代替难刻的牙章、玉章和铜铸章,开创了文人刻章的先河。接着是文彭(1498-1573)用冻石刻印,至清末的吴昌硕、现代的齐白石(1863-1957),而成为一代刻印大师。

印章本身是一种独立的艺术,它最后加盟到绘画作品中来,使中国的绘画成为一种诗、书、画、印相结合的综合艺术。这四项艺术的结合,有时可能体现的是一种集体创作,例如画是画家创作的,诗是另一人题写的,诗也可用前人的诗句,印章又是一个人刻的。有时则可能是由一人完成的,如吴昌硕、齐白石,既是画家、诗人,又是书法家、篆刻家,一人而兼数种艺术技能,而且都要达到很高的成就,这是非常不容易的。这不只需要天才,而且需要勤奋,全身心投入,耗尽毕生精力。诗、书、画、印的结合,应该说是中国数千年古老文化发展积淀而创造出来的成果。

1996年12月于北京