

峡谷  
张安治

# 张安治美术文集

7

人民美术出版社  
学术丛书



7

人民美術出版社

學 苑 叢 書

# 张安治美术文集

张安治 著  
张 晨 编

人 民 美 術 出 版 社

# 张安治美术文集

张安治 著  
张 晨 编

责编 陈履生  
设计 陈履生  
印制 丁宝秀  
出版 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

印刷 顺义彩桥印刷厂  
发行 新华书店北京发行所  
1999 年 12 月第一版第一次印刷  
ISBN7-102-01934-3/J·1653  
定价 35 元

**图书在版编目(CIP)数据**

张安治美术文集/张安治著；张晨编。—北京：人民  
美术出版社，1998.8

ISBN 7-102-01934-3

I. 张… II. ①张… ②张… III. 艺术史-中国-文集

IV. J120.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1998)第 09059 号

张安治，字汝进，1911—1990，江苏扬州人。1928年入南京中央大学艺术科，学画于徐悲鸿、吕凤子，选习诗词于汪东、吴梅诸教授。1936年赴桂林，助徐悲鸿先生筹建“桂林美术学院”。后因“七·七事变”学院停办，任广西省艺术师资训练班教师、省立艺术馆美术部主任。1944年赴重庆，任中国美术学院副研究员，1946年被派往英国伦敦大学科塔艺术研究院研修，并在伦敦等十数城市讲学和举行展览。1950年回国，任教于北京师范大学、北京艺术学院、中央美术学院，博士生导师。1982年应聘任美国纽约市立大学艺术系客座教授。八十年代又重游桂林、南京，并在上述城市及北京、广州举办个人书画展览。

著有《中国绘画史纲要》、《墨海精神——中国画论纵横谈》及诗词集《漓江吟》等。



張安魯  
1911 — 1990

# 目 录

序 .....	薛永年
中国绘画的审美特点 .....	6
中国画的特色及其前途——中国画理论的研究导言 .....	11
论民族美术 .....	17
中国工艺美术的传统 .....	21
简述中国画的发展和特征 .....	28
中国原始社会至汉代绘画泛论 .....	36
工笔重彩画的渊源和发展 .....	53
论文人画 .....	61
谈“扬州画派” .....	91
“书画同源”辨 .....	101
中国画的“远近法” .....	107
画论随笔 .....	112
西汉帛画的艺术成就 .....	119
顾恺之 .....	127
《步辇图》 .....	146
《韩熙载夜宴图》 .....	148
《虢国夫人游春图》 .....	157
宋代绘画欣赏 .....	162

精美动人的宋代小品画·····	169
宋代杰出画家李唐·····	173
刘松年及其绘画作品·····	191
郭熙·····	199
李公麟·····	222
李公麟《维摩演教图》·····	234
箭未发而人已坠马——谈李公麟的艺术成就·····	238
马远、夏圭·····	242
马远的杰作·····	259
《清明上河图》·····	264
《清明上河图》研究·····	269
吕纪《荷塘鹰鹭图》·····	298
“吴门四家”简介·····	300
文徵明·····	306
恽寿平《蓼汀鱼藻图》·····	321
伯克莱“扬州画派”之展·····	324
任熊和他的《自画像》·····	329
任伯年《关河一望萧索》和《树阴观剑图》研究·····	339
任伯年作《风尘三侠》·····	349
简论吴昌硕的花卉作品·····	351
漫谈虚谷·····	356
理与法·····	359
矛盾统一·····	372
创造与继承·····	385

张安治年表····· 赵力忠 整理  
 几点说明····· 张 晨



## 序

薛永年

在 20 世纪的美术发展中，画家而兼美术史论学者的现象，所在多有，举凡有志振兴的画家，无不独立思考，积极著述。这是因为，科学民主精神的传扬，中西文化的激荡，既鞭策着对画史传统的重新思考，又呼唤着中国美术的再度辉煌。不批判地审视传统，引申出应有的结论，便不足以明确前进的方向。

然而由于际遇与性格的不同，有些画家学者一旦形成明确的认识，便几乎倾其全力投入革故鼎新的美术运动中去，像奔腾大河，吞吐时代风云而掀起巨浪狂澜，以涤荡假恶丑的陈趋。有些画家学者则不断拓展加深已有的认识，使之深入到画史的阐述中去，如万斛源泉，在阐古论今中喷涌着无尽生机，培育着真善美的新风。我的老师张安治先生大略属于后一种。他待人接物，廉和儒雅而大节无亏，治学游艺，广大精微而得其纲要。1936 年他执教中央大学艺术系之初便书写条幅勉励诸生：“培养真善美的灵魂，以实现真善美的社会。”实际上，他一生的创作教学与研究活动，也无不以此格言为主旨。

他早年毕业于中央大学艺术系，在素描、油画、水彩上，师从徐悲鸿，在中国画上从学于吕凤子、汪采白，美学与诗词则分别受教于宗白华、汪东与吴梅。作为徐悲鸿的高足，张安治先生毕生坚持为人生的艺术方向，积极反映时代心声，笃力师法造物，力排因袭模仿。25 岁的油画《群力》、26 岁的油画《后羿射日》和 30 岁的中国画《石工》，早已显示出卓尔不群的人物画创作才能。

46岁之际由中国美协举办的《张安治、吴冠中江南写生画展》，更在山水画创作上发生了广泛影响。值得注意的是，他始终保持了艺术实践与史论研究的并行不悖，在画史画论的著述上，同样取得了丰硕而独到的成果，成为毕生笔耕不辍著作等身的学者画家。

张先生对中国画史论的研究，始于四十年代之初对中国画特色的前途的思考。他在《中国画理论的研究导言》中指出：“我们要想中国画复兴，除掉在思想上要灌输以现代的灵魂以外，也必须采取西方的科学方法，检讨本身的精华与缺陷，建立有系统的客观的新中国画理论，作为进取的指针。”为此，他主张“采取现代的观点，比较合理的归纳方法和批判的态度来研究已往的中国画理论”。如众所知，以往的中国画论与彼时的绘画实践紧密地联系在一起，要使用归纳的方法又不忽略必要的历史联系，就不能不研究画史，所以自五六十年代以来他便由宏观的画论探讨转入了具体的画史研究，终于在晚年推出了集其大成的绘画通史论著《中国画发展史纲要》和画论著作《墨海精神——中国画论纵横谈》。关于张先生的画论研究，我已有专文评述，这里集中谈谈他的中国美术史研究。

张先生对中国美术史的研究，既与同辈专家不无相同相近之处，又发挥了自己的优势。在他同辈的美术史著者中，少数人接受了西方现代的美术史教育，引进了适用于美术史研究的科学方法，但不会作画，不从事美术创作，缺少实践经验。多数人出身画家，不乏创作经验，尤多传统学养，也力图在画史研究中运用科学方法，但没有条件接受西方现代的美术史教育。张安治先生不但在绘画创作实践上，学兼中西，而且在被徐悲鸿派往英国研究期间，曾在伦敦大学的科塔尔艺术研究所(COURTAULD INSTITUTE OF ART)研习美术史，了解了西方现代研究美术史的方法，又在美学上得益于宗白华的教导，因而具备了以现代科学

方法充分重视中国画审美特色地研究中国画史的综合条件。五十年代以来，他在画论画史研究上的相辅相成，他以归纳法从个案研究深谙古今之变的途径，使他对中国画史的研究形成了自己的特点。

第一个特点可称为风格与意蕴并重的综合性。他挣脱了只关注传记或文献记载的某些传统画史的局限，把具有第一手资料意义的作品当做了画史研究的首要对象，对作品的把握又紧紧抓住了美术史研究的关键——风格，给予呈现风格特征的形象、结构、笔墨、色彩以前所少有的剖析。他又不是形式主义地对待风格，而是非常自觉地去探究风格背后的精神意蕴，为此，他不仅详辨题材，而且精研立意，并努力阐发与历史情境息息相关的独特意蕴。《虢国夫人游春图》一文已透露出这一趋向，至《任熊和他的自画像》与《任伯年〈关河一望萧索〉和〈树荫观刀图〉研究》，则已把风格学的研究与图像学的研究融汇为一。

第二个特点是深入而浅出的鉴赏性。张先生对画史的研究，也使用社会学的方法，并力图以历史唯物主义为指针，为的是清楚阐明绘画发展演变的社会根源和历史动力，但决不让美术史的研究成为一般社会历史发展简单论据。他十分重视美术作为视觉文化的审美特征，非常自觉地把古近美术作品的评述当成沟通作者命意抒情与观者会心有得的凭借，既审慎而有分寸地指出往昔作品的历史局限，又为不同时空的作者和观者实现对话架设了桥梁。值得注意的是，他对作品的赏析评介细腻深入，却避免了阻碍想象，行文遣词生动贴切，又充满了引人的趣味。这一方面得益于文学美学修养的深厚，另一方面更与他有意识地向一般读者实施美育的主旨密切相关。《宋代绘画欣赏》、《精美动人的宋代小品画》以及评析齐白石、徐悲鸿的诸文最为明显。

第三个特点是借古鉴今的现实性。张先生作为振兴民族绘画

的志士和徐悲鸿学派的中坚，他对中国画史的研究从选题到持论一直与美术创作的现状紧密联系在一起，总是以今观古，以现实提供的真理性认识去回顾古代遗产的成败得失，又总是借古鉴今，在史论结合中系统地总结有关的历史经验，发挥其有益于当前美术创作与美术运动的作用。在相当一些中国画家有意摆脱而尚未完全摆脱因袭模仿抽象空泛的积习时，他着重研究宋画的精于体物，引申出有益的启示。当着改革开放的春风，为重新检视中国画被简单否定的传统提供了可能，但迷洋崇外者却重蹈全盘西化的复辙之际，他又发表了《论文人画》，系统全面地阐述了文人画的历史发展和优劣得失，在中西美术的比较和艺术承变的联系上，既论述了文人画中符合艺术本质和体现了民族文化特色的一些方面，又指出了其历史的局限和不良的影响，廓清了纯以写实观念片面地对待丰富传统的蔽障，为有批判有分析地吸取艺术遗产中被忽略的营养提供了启示。

第四个特点是超越前人的突破性。晚年的张先生，通过多年来以画家个案和名作个案为主的致广尽精的研究，已深刻地把握了中国绘画在自律和他律的互动中发展演变的法则，开始厚积而薄发地充分运用神话、传记、出土文物、文学诗词和公私秘藏，针对原始绘画和清代绘画中的一些重要问题，突破前人的陈说，提出了精辟的创见。如果说，他的《书画同源辨》澄清了千年的误说，他结合岩画对原始艺术的探讨破译了先民彼时的审美意识的特点，那么，他对扬州八怪和海派名家的透辟阐释，则在文人与职业画家的融合、社会变迁与审美意识的联系上，最早冲破了清中期以后中国画衰敝以极的旧说之囿，为国内外同行重新评价18、19世纪的中国绘画起到了开其先路的作用。从推动中国美术史学术自身的发展而来，这一点弥足珍贵。

虽然张安治先生一直在美术创作和史论研究上齐头并进，但

自从我有幸识荆，他已被历史推上以主要精力治史的位置。记得第一次幸遇张先生是在1973年，我因为向《文物》月刊送稿子从长春回到北京，顺便至故宫博物院探望师友。当时他已被吴仲超院长请去和金维诺先生一起主持艺术史陈列的策划与筹备，五年之后他又被金先生从国画系请来担任美术史系首届研究生的导师，我则在张先生指导下研读书画史。在其后的从学与请益中，我对老师研究中国美术史的特点和建树有了上述粗浅的了解，同时深感他作为一个心胸宽广谆谆善诱的师表，也十分重视引导学生向长于史实考证或别有所长的专家学习，因此，我和我的同学才有可能不拘一格地成长。老师仙逝已经八年，在他的美术文集出版之际，敬抒所感如上，权当序言，以志缅怀之忱。

(1998年10月)

## 中国绘画的审美特点<sup>①</sup>

中国画的起源和发展，至少有五、六千年的历史。由于中华民族文化发展的具体条件，绘画艺术和中国哲学、文学及其他姊妹艺术（如书法、工艺美术、园林建筑等等）的相互影响，使它具有鲜明的民族特色。从美学观点看，和西洋画既有相通之处，又有它自己独特的创造和贡献。

早在4世纪的画家顾恺之，就在理论上提出要“以形写神”（Spirit），接着5世纪的谢赫，以“气韵生动”列为绘画“六法”的第一位，都说明中国画家在很早就明确认识绘画艺术的主要要求不在于模仿自然，而应着重表现对象的“神”，这在人物就是指其精神、个性，在动物、花树等是指其形态的特点和动人的意趣，在山水风景就是一种美的境界和季节气候和变化特征。所以要求画家对描绘的对象先进行深入的视察与全面的理解；如10世纪的山水画家荆浩说自己画松，“凡数万本，方如其真”。数万本虽未免夸大，但说明在极充分的观察研究之后，才能把握对象的精神本质，在创作时才能有充分的自由和深刻的表现。

到11世纪后期，许多文人画家在艺坛崭露头角；13世纪以后，文人画派成为主流。他们更加突出个性的表现，并以为绘画可以“不求形似”，实际是要超出一般表面的形似，追求所谓“不似之似”，也就是要表现与画家的感情性格相一致的事物的内在特

---

<sup>①</sup> 本文为《中国画发展史纲要》一书前言，该书由外文出版社出版。

征。文人画家不仅把诗、书、画结为一体，互相衬托，相得益彰，更强调主观和客观的结合，要求情景交融，所以十分重视“立意”构思。11世纪长于画竹的画家文同提出创作时要“成竹在胸”。北宋画院选拔人才时的试题多用唐人诗句：如“踏花归去马蹄香”，有一位应试者画了几只蝴蝶追随马后，以突出香味，而不画花。“野水无人渡，孤舟尽日横”。一般都画一空船停泊渡口，唯有一位画家画一船夫躺在船上吹笛；既显示了无人过渡，更静中有动，而愈显其静，并使画面充满诗意。

画家的构思、构图，常要求含蓄而又鲜明地表现内容并突出主体；一般除与主题、情节有关的必要点缀物或陪衬外，大多不画背景，不要任何多余的东西，在画面留有较多的空白。这些大小面积不同、形状不同的空白本身，既形成一种节奏变化，又给读画者的想象留有自由驰骋的余地。山水画的构图更不是简单的对景写生，或只从一定的时间、一定的视点来描绘对象。画家通过长期对大自然的丰富感受，打破时间和空间的限制，从表现自己对自然的理解和情感来组织画面。常假定立足于高空，能由近及远看到更多的美景。在长卷的形式中，假定的观点或高或低，忽远忽近，画家和读画者都好象在空中自由翱翔。11世纪的评论家沈括以为这种表现方式的哲学根据是“以大观小”，即从全宇宙的角度来观察局部的景物，不同季节的花卉也可以画在一幅上。而在花、鸟、虫、鱼这一类题材，作者又通过一枝、一叶的娇美，一虫、一鸟的活跃动态，以体现大自然的蓬勃生机，则可以称为“以小观大”。如果从现代“透视学”的法则来看这些画，或许有人认为“不合理”或“不真实”，不过“透视学”的“理”只是在一定条件下的科学规律；如实的写生只是在一定范围内视觉感受的“真”；而在艺术和美学的领域，又自有其逻辑思维的“理”和感情上、意念上的“真”和“美”；这也可以说是一种不合常理的

“理”，超越一般视觉感受的“真”。

用笔的技巧是形成中国画特色的一个重要因素。它和中国毛笔这种有效的工具——富有弹性，笔端尖而有锋，有利于线描和各种变化——的笔法有关；中国书法和绘画使用同样工具、有长期亲密的关系也是一个特殊的条件。中国画的以线造形，便于摆脱琐细的光影的描绘；不同特点的线并可以加强对象特征、质感的表现。线的疏密、繁简、直曲、刚柔等变化，可以产生丰富的韵律节奏，更能够体现作者的感情、性格，形成作品的独特风貌，可以说是“一箭多雕”。

不仅线是这样，中国写意花鸟画的“点笔”或山水画中点、线结合的“皴笔”乃至大片涂绘，都要讲究笔法；要求有连贯的气势，综合看是浑然一体，分析看笔笔有力。在紧密结合造形的需要并富有节奏感的笔法之中，墨的浓淡、干湿也起着重要的作用。中国墨用纯细的桐油烟或松烟精制而成，在画面浓墨显得厚重深沉，淡墨有透明感；浓淡的层次丰富，带有光泽而含蓄；对于表现物象的质感、空间感，特别是雨雾中的山林，饱含水份的花叶等，都有极好的效果，能表现微妙的变化。所以画家常以墨代色，或强调“墨有五色”。完全用墨画的作品称为“水墨画”，和完全用线的“白描”并驾齐驱，成为许多中国画家喜爱采用并取得卓越成就的富有民族风格的绘画形式。

色彩的运用，中国画与西画也有很大的不同。从欧洲文艺复兴到印象派流行这一段时期的西方蓬勃画坛，画家大多根据一定的光源，来描绘对象的丰富色彩变化，倾向于感性世界的直接表现。而中国画家较多重视色彩在绘画上的作用：一是为了加强表现对象的特性，如用深红和浅红来画红花，用淡赭来染秋山，是理性与感性的结合。另一方面为了加强作品所要求的情调、气氛，有时大胆用富丽的对比色，追求装饰效果，形成“工笔重彩”（包



括“青绿山水”)这种形式。中西绘画对色彩的运用各有所长,各有特色:西画表现光影真实而生动,尤其是印象派的佳作,以色彩写阳光变化发挥到极致,简直是光的交响乐!而中国画或完全舍弃色彩,成为线或水墨的抒情独奏;或以墨笔为主,色彩为辅助;或墨、色合奏(如近代吴昌硕、齐白石等大师的花卉画,常以彩色画花,墨笔作叶,有时一笔之中兼有墨与彩色)。至于“工笔重彩”,正象中国音乐合奏中用锣、鼓、拍板等乐器,音色鲜明强烈,造成壮丽的气氛,形成独特的和谐。

中国画的题材内容,大至长江万里,小至一虫一花,至于人物故事、鬼神、动物、楼阁、舟车,无所不包。形式也颇为多样。在时代的长河中,不断演变或此起彼落,但发展从未中断。更常在吸收外来因素之后,民族形式得到进一步发展,使民族传统愈加丰富。如创建于4世纪的敦煌莫高窟壁画,曾受过印度甘达拉艺术不少影响,但却把印度的艺术溶入本土艺术的血液里,甚至反作用于印度艺术:在5世纪至7世纪,中国这个历史阶段的绘画特点在印度的阿间塔洞窟的壁画上也隐约可见。中国画既是中华民族文化的一个组成部分,也是世界美术的一大流派,一千多年来,在亚洲的许多国家中有显著的影响。至16世纪后期,意大利传教士利玛窦(P. Mattaeus Rici)来华后,逐渐和西欧的绘画有所接触,但范围不广,影响不大。直到20世纪初期,由于中国封建统治的腐败落后,形成向西方和日本学习的热潮,绘画方面也不例外。同时不少西方学者和画家也对中国艺术渐感兴趣,由于接触的增加和研究的逐步深入,对中国画的了解和爱好有了很大的提高。

自本世纪五十年代以来,国家进行了有计划的考古发掘,发现了很多极有价值的古代美术遗迹,大大丰富了中国美术史的内容,开拓了我们的眼界,使过去仅凭一些文献资料所作的论断需