

中國繪畫三千年

楊新 班宗華 聶崇正 高居翰 郎紹君 巫鴻



中國繪畫三千年



聯經出版事業公司

中國繪畫三千年

1999年元月初版

定價：新臺幣1500元

1999年8月初版第二刷

有著作權·翻印必究

Printed in Taiwan.

著者 楊新、
班宗華等

發行人 劉國瑞

出版者 聯經出版事業公司

責任編輯 鄭天凱

臺北市忠孝東路四段555號

校對者 陳龍貴

電話：23620308·27627429

發行所：台北縣汐止鎮大同路一段367號

發行電話：26418661

郵政劃撥帳戶第0100559-3號

郵撥電話：26418662

印刷者 中華商務聯合印刷

(香港)有限公司

行政院新聞局出版事業登記證局版臺業字第0130號

本書如有缺頁，破損，倒裝請寄回發行所更換。

ISBN 957-08-1884-0(精裝)

本書由美國耶魯大學出版社與北京外文出版社
共同授權台北聯經出版事業公司印行繁體字版

國家圖書館出版品預行編目資料

中國繪畫三千年 / 楊新、班宗華等著。

—初版。—臺北市：聯經，1999年

面；公分。參考書目：面。含索引

ISBN 957-08-1884-0(精裝)

[1999年8月初版第二刷]

I. 繪畫-中國-歷史

II. 繪畫-中國-作品集-評論

940.92

87016621

中國繪畫三千年

11/5 0/09



魏國夫人遊春圖(參閱圖版 72) 唐 張萱 宋摹本



楊 新

聶崇正

郎紹君

班宗華

高居翰

巫 鴻

中國歷代紀年表

舊石器時代 約 100 萬年—1 萬年前

新石器時代 約 1 萬年—4000 年前

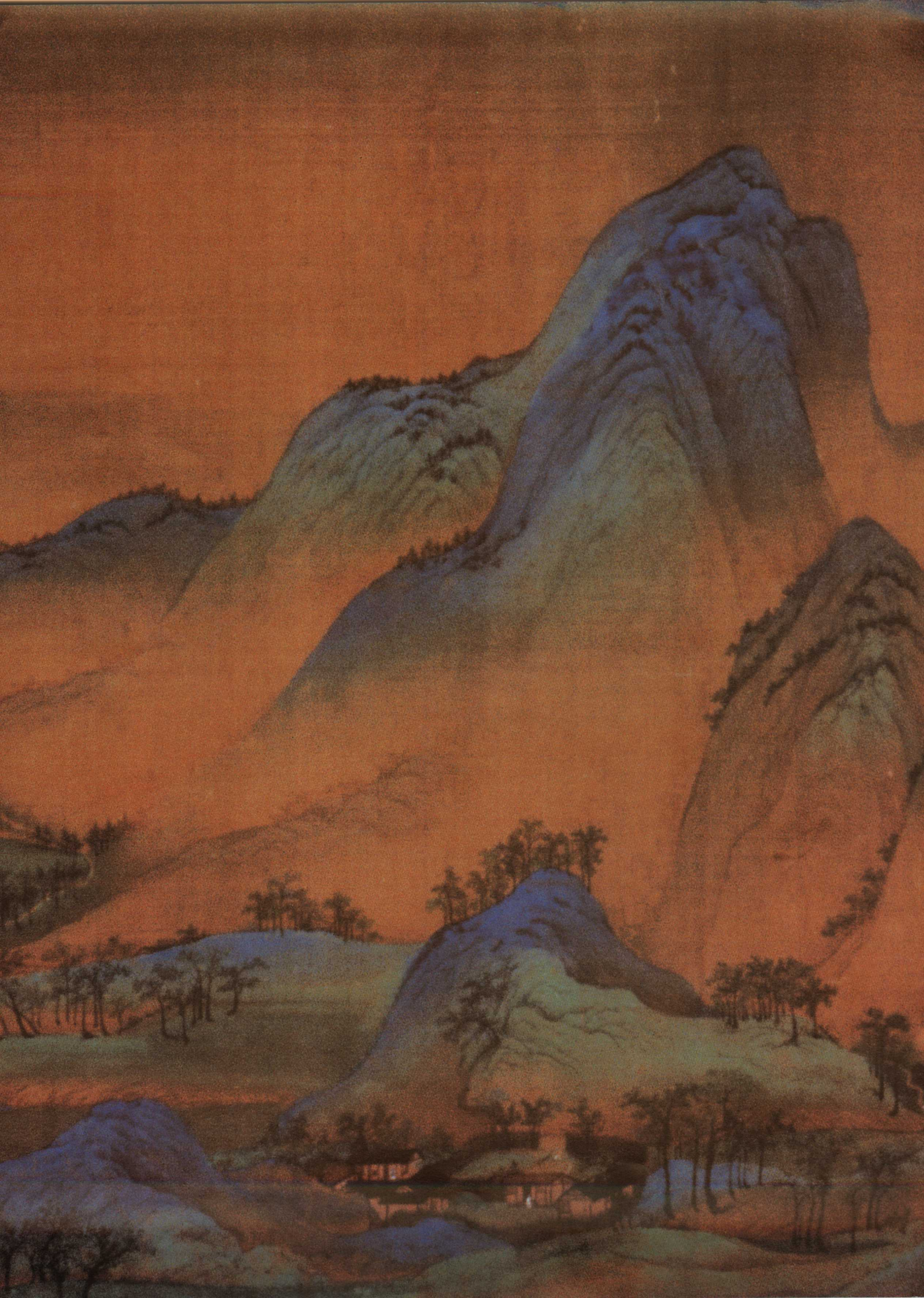
朝		代	西	元
		夏	約前22世紀末至約前21世紀初—約前17世紀初	
		商	約前 17 世紀初—約前 11 世紀	
周	西	周	約前 11 世紀—前 771 年	
		東	西元前 770—前 476 年	
	周	春秋	西元前 475—前 221 年	
		戰國	(東周於西元前 256 年滅亡)	
		秦	西元前 221—前 207 年	
漢	西漢		西元前 206 年—25 年 包括新朝(西元9—23年)和更始帝(西元23—25年)	
	東漢		西元 25—220 年	
三國	魏		西元 220—265 年	
	蜀		西元 221—263 年	
	吳		西元 222—280 年	
晉	西晉		西元 265—317 年	
	東晉		西元 317—420 年	
南北朝	南朝	宋	西元 421—479 年	
		齊	西元 479—502 年	
		梁	西元 502—557 年	
		陳	西元 557—589 年	
	北朝	北魏	西元 386—534 年	
		東魏	西元 534—550 年	
		西魏	西元 535—556 年	
		北齊	西元 550—577 年	
		北周	西元 557—581 年	
		隋	西元 581—618 年	
		唐	西元 618—907 年 周(武則天稱帝) 西元 684—705 年	
五代	後梁		西元 907—923 年	
	後唐		西元 923—936 年	
	後晉		西元 936—946 年	
	後漢		西元 947—950 年	
	後周		西元 951—960 年	
十國	蜀		西元 907—925 年	
	後蜀		西元 934—965 年	
	南平(荆南)		西元 907—925 年	
	楚		西元 927—956 年	
	吳		西元 902—937 年	
	南唐		西元 937—975 年	
	吳越		西元 907—978 年	
	閩		西元 907—946 年	
	南漢		西元 907—971 年	
	北漢		西元 951—979 年	
		遼	西元 907—1125 年	
宋	北宋		西元 960—1127 年	
	南宋		西元 1127—1279 年	
		金	西元 1115—1234 年	
		元	西元 1271—1368 年	
		明	西元 1368—1644 年	
		清	西元 1644—1911 年	

宋、元、明、清皇帝年表

皇帝名號*	在位時間	皇帝名號*	在位時間
宋		明	
北宋		太祖(朱元璋) 洪武	1368 - 1398 年
太祖(趙匡胤)	960 - 976 年	惠帝** 建文	1399 - 1402 年
太宗	976 - 997 年	成祖 永樂	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 正統	1436 - 1449 年
神宗	1068 - 1085 年	代宗 景泰	1450 - 1456 年
哲宗	1086 - 1100 年	英宗 天順	1457 - 1464 年
徽宗	1101 - 1125 年	憲宗 成化	1465 - 1487 年
欽宗	1126 - 1127 年	孝宗 弘治	1488 - 1505 年
		武宗 正德	1506 - 1521 年
南宋		世宗 嘉靖	1522 - 1566 年
高宗	1127 - 1162 年	穆宗 隆慶	1567 - 1572 年
孝宗	1163 - 1189 年	神宗 萬曆	1573 - 1620 年
光宗	1190 - 1194 年	光宗 泰昌	1620 年
寧宗	1195 - 1224 年	熹宗 天啓	1621 - 1627 年
理宗	1225 - 1264 年	思宗** 崇禎	1628 - 1644 年
度宗	1265 - 1274 年		
恭帝	1275 - 1276 年	清	
端宗	1276 - 1278 年	世祖 順治	1644 - 1661 年
帝昺	1278 - 1279 年	聖祖 康熙	1662 - 1722 年
		世宗 雍正	1723 - 1735 年
元		高宗 乾隆	1736 - 1795 年
世祖	1260 - 1294 年	仁宗 嘉慶	1796 - 1820 年
成宗	1295 - 1307 年	宣宗 道光	1821 - 1850 年
武宗	1308 - 1311 年	文宗 咸豐	1851 - 1861 年
仁宗	1312 - 1320 年	穆宗 同治	1862 - 1874 年
英宗	1321 - 1323 年	德宗 光緒	1875 - 1908 年
泰定帝**	1324 - 1328 年	溥儀** 宣統	1909 - 1911 年
天順帝	1328 年		
文宗	1328 - 1329 年		
明宗	1329 年		
文宗	1330 - 1332 年		
寧宗	1332 年		
順帝**	1333 - 1368 年		

* “帝號”或“廟號”，以習慣上常用者為據。

** 因無廟號，代之以帝名或謚號。



目次

中國歷代紀年表	xi
宋、元、明、清皇帝年表	xiii
中國畫鑑賞(一) 楊新	1
中國畫鑑賞(二) 高居翰	6
舊石器時代(約 100 萬年 - 1 萬年前)至唐代(西元 618 - 907 年) 巫鴻	15
五代(西元 907 - 960 年)至宋代(西元 960 - 1279 年) 班宗華	87
元代(西元 1271 - 1368 年) 高居翰	139
明代(西元 1368 - 1644 年) 楊新	197
清代(西元 1644 - 1911 年) 聶崇正	251
近代與現代(約二十世紀) 郎紹君	299
注釋	355
圖版索引	365
中國歷代畫家名錄	371
參考書目	385
作者簡介	389
索引	391

中國畫鑑賞(一)

中國故宮博物院副院長 楊 新

中國有句古話，叫作“他山之石，可以攻玉”，^[1]意思是比喻借用他人的長處以補自己的不足。在學術研究上，尤其需要交流學習，取長補短。這本《中國繪畫三千年》的編寫，採用了中、美兩國學者合作的形式，在不妨礙總體計畫要求下，分段寫作，以充分發揮各人的思想特長，在如何認識和述說中國繪畫的發展歷史上，即有借“他山之石”之意。作為文化學術交流，這是一次嘗試。

早在原始社會的新石器時代，中國繪畫就出現在陶器和房屋的地面上。^[2]經過漫長的歲月洗禮，到三千年前的春秋戰國時期，它的創作形式，基本上已穩定下來，工具主要用毛筆和墨，以線描方式造型。這一主要工具和造型方式，一直沿用到今天。一切中國繪畫的技術論述與美學思想，也與此有著密切關聯。

從新石器時代彩陶上的圖案花紋，到戰國(前 475—前 221 年)、西漢(前 206—25 年)的帛畫，可以看到中國繪畫的表現形式，由探索到定型的發展過程。而從戰國、西漢帛畫，到唐代(618—907 年)大型墓室壁畫、敦煌石窟壁畫等，可以看到中國繪畫表現形式基本定型後，在努力追求準確真實表現客觀物象的發展過程。韓非(約前 280—前 233 年)曾提出“畫鬼魅易，畫犬馬難”的命題，他說：“夫犬馬，人所知也，旦暮罄於前，不可類

之，故難。鬼魅，無形者，不罄於前，故易之也。”^[3]這反映出戰國時代人們以表現客觀物象的準確與否來評判繪畫作品。南齊(479—502 年)謝赫在總結繪畫“六法”時指出其三是“應物象形”，其四是“隨類賦彩”。^[4]明確繪畫創作應根據客觀物象來造型，根據物象的本色來設彩。至唐代的張彥遠也仍然堅持“象物必以形似”，^[5]並以此作為評判繪畫優劣的一個標準。

但是由於單線的造型和平塗的設色方法，本身就不可能達到純自然地表現客觀物象，即不能通過對陰影的描繪表現物象的立體感，以及對光線不同和物象之間的相互影響的色彩變化進行描繪。因此中國的美學理論家們，很早就意識到，繪畫既然不能純客觀地表現對象，也就不能以純客觀的標準去品評繪畫，從而提出了主客觀統一為繪畫的最高境界，如唐代張璪(約活躍於西元八世紀前半葉)提出“外師造化，中得心源”，^[6]即要求把客觀物象與心中的主觀感受統一起來進行描繪的要求。與此同時，還提出了“意”說。

所謂“意”，既是畫家在觀察對象時，只攝取其中一部分，而捨棄其中另一部分，如只取形而捨影，謂之“得意”；具體到著筆描繪時，畫家把所攝取的部分又作再一次的減損，或用象徵寓意手法，謂之“寫意”；觀者通過畫面描繪表現，而返回到客觀物

象的真實中去，需要進行再創作，謂之“會意”。懂得這三“意”，就能對中國繪畫進行欣賞。

這裡需補充說明的是，“寫意”與“寫意畫”是兩個不同的概念，前者指手法，後者指畫種。寫意畫是針對工筆畫而提出來的，是兩個相對應的概念。寫意畫固然需要使用寫意手法，寥寥數筆，就能把對象描繪得神形畢肖，工筆畫也同樣需要使用寫意手法，只是它的方法手段不同。例如中國畫在描繪月光下的景色，和燈光下的室內環境，就和描繪白天時所見毫無兩樣，從來不把畫面搞得昏昏暗暗，只是在天空中多了一個月亮和在室內多了一支蠟燭或其他燈具而已。例如五代（907-960年）顧闳中的《韓熙載夜宴圖》，就是通過描繪燃燒著的蠟燭來表現夜晚室內活動的。明代杜堇的《李白玩月圖》，只畫出一個圓月懸掛在樹枝間而表現夜景。從來沒有一個中國的批評家提出過他們的表現是不真實的，這就是一種“寫意”的手法，欣賞者通過蠟燭與圓月而產生與夜晚的聯想，是需要再創造才能產生真實感的，中國人都能懂得這種欣賞方法。又例如中國畫家在描繪建築物時，從來是採取平視或稍微俯視的角度去表現，而很少從仰視的角度去描繪。五代時畫家李成，在描繪山頂上的亭館樓塔時，曾經只畫屋檐的下部，而不畫上面的屋瓦，以表現視覺的真實。但是他的這種試驗，被學者沈括（1031-1095）批評為不懂得“以大觀小”的道理，並譏諷為“掀屋角”。⁽⁷⁾之後就再也無人作這樣的試驗了。中國人要求繪畫的真實，不是視覺的真實，也不是純客觀物象的真實，而是一種所謂本質的真實，也可以說是一種“歸類的真實”。例如對色彩的認識，它只觀察物體的本色，從不去表現它受環境光線影響下產生的色彩變化，所以“六法”論中叫做“隨類賦彩”。例如在永樂宮的《朝元圖》的壁畫中，無論是置於頭上、手臂上，還是置於各種不同顏色衣服上的珠子，一律都是白色的。如果有誰將這些不同位置的珠子畫成五顏六色，相反他會招致和李成一樣的批評。“歸類求真”也同樣體現在物體的造型上，例如描寫樹木，根據樹木的葉片不同的形狀，歸類出“針葉”、“點葉”、“夾葉”等多種，以表現松樹、柏樹、槐樹等的不同，其他如山石、衣紋亦如此，這就逐漸形成

了後來的多種不同的點法、皴法、描法。⁽⁸⁾

當中國繪畫特別是人物畫追求表現物象的真實性的技巧能力日見提高以後，它對人們的思想情緒的影響也日顯其力量，所謂“宣物莫大於言，存形莫善於畫”，⁽⁹⁾即基於繪畫發展的認識。秦、漢時代（前221-220年），人物畫被政府機構廣用作宣傳工具，以表彰忠臣烈士，批判亂臣賊子。謝赫則明確提出：“圖繪者，莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，披圖可鑑”。⁽¹⁰⁾唐代的士大夫們，則試圖把整個繪畫創作納入儒家的思想體系。張彥遠《歷代名畫記》開宗明義即說：“夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運。”六籍，即指儒家的六種經典著作：《詩》、《書》、《禮》、《樂》、《易》、《春秋》。這種對繪畫功用的倫理、道德的政治宣傳要求，在北宋官修的《宣和畫譜》一書中，更加得到強化，不但對人物畫要求如此，而且對山水、花鳥畫亦如此。

《宣和畫譜》將繪畫分類為十門，依次為：道釋、人物、宮室、番族、龍魚、畜獸、花鳥、墨竹、蔬果。從“序目”的論述中，我們可以清楚地看到，這個次序的先後排列，是按照宗教思想、儒家理論和國家政權進行綜合思考而精心安排的，並與其相聯繫而論述各門繪畫的存在價值與意義。如談到宮室畫，是因為它能表現“工拙奢儉”而“率見風俗”。了解風俗，目的是為了調劑政策，維護政權。山水畫的存在價值是因為能描繪“五嶽”、“四瀆”。《禮記·王制》中說：“天子祭天下名山大川，五嶽視三公，四瀆視諸侯。”原來奧妙於此。談到花鳥畫則說：“詩人取之，為此興諷喻，”這裡所說的“詩人”，是指《詩經》中的詩人。談到瓜果則說：“可饘之於籩豆，薦之於神明。”即瓜果本身可以作祭祀敬神用。總之，通篇論述離不開為神佛、聖賢和皇帝所用和服務。這可以說是在為山水、花鳥等繪畫的存在找尋立論的根據，但同時也要求山水、花鳥畫等的創作要為這些立論服務。

《宣和畫譜》的作者清楚地知道，這些鳥、獸、草、木、蟲、魚“不預乎人事”，但確實是一種需要，而要賦予它以倫理道德意義，必須要與人事發生聯繫，如是便借用詩歌“寓興”的辦法，即“繪事之妙，多寓興於此，與詩人相表裡。”將這些動、植物的自

然生態特徵，進行分類排比，一種一類，比擬一種人一種事。例如將牡丹、芍藥、孔雀等比擬成表現富貴；松、竹、梅、菊、鷗、鷺、雁、鶯，比喻高人逸士；梧桐、楊柳，象徵風流；喬松、古柏，象徵堅貞磊落，等等。用比擬、寓意和象徵的手法，賦予花鳥畫以人事意義，從而起到教化作用。到後來更借助於漢字的諧音以表現主題。如“一路(鷺鷥)榮華(芙蓉花)”，“喜(喜鵲)上眉梢(梅花枝)”，“玉(玉蘭花)堂富貴(牡丹)”等。許多吉祥語，一直沿用到今天。

然而在現實生活中，繪畫的作用，除了宣傳教化之外，它還有賞心悅目、美化生活的娛樂作用，無論是帝王將相，還是平民百姓，都離不開對繪畫的這一要求。北宋(960-1127年)時代文人繪畫興起，其與工匠繪畫的主要區別之一，是創作的目的不同，工匠主要是娛人，士大夫則是悅己。蘇軾(1036-1101)在《書朱象先畫後》中說：“松陵(今江蘇吳縣)人朱君象先，能文而不求舉，善畫而不求售，曰：文以達吾心，畫以適吾意。”^[11]又於《贈寫真何充秀才》詩中說：“問君何若寫我真，君言好之聊自適。”^[12]蘇軾所倡導的“自適”，即是把繪畫創作的功用目的，看成是一種求得自我快樂的表現。這對文人畫創作的形式演變，起到了很大的作用，直接導致了倪瓚(1301-1374)的出現，他說：“僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。”^[13]這一觀念至晚明時代的董其昌(1555-1636)成為極致，他明確地提出“以畫為樂”、“寄樂於畫”的口號。^[14]元(1271-1368年)、明(1368-1644年)、清(1644-1911年)時期，繪畫的“成教化，助人倫”的作用，則很少為士大夫們所提及了。

對繪畫社會功用觀念的改變，使古老傳統的工匠繪畫，朝向文人繪畫方向轉變，並最終為其所替代。宋以前的繪畫，以人物畫創作為主，用單純的線描勾勒造型，重視顏色的豐富多彩，追求表現物象的真實性，其發展的方向比較單純。蘇軾曾說：“君子之於學，百工之於技，自三代歷漢至唐而備矣。詩至於杜子美(杜甫，712-770)，文至於韓退之(韓愈，768-824)，書至於顏魯公(顏真卿，709-785)，畫至於吳道子，而古今之變，天下之能事畢矣。”^[15]可以這樣認為，作為古老繪畫傳統，吳道子是一個總結，是畫工繪畫創作的最高峰。

從唐代開始，山水畫和花鳥畫從牆壁和器物上走下來，成為在絹素上單幅創作的獨立畫科，至唐末五代而趨於成熟。山水畫的成熟，打破了古老的單純的線描勾勒表現形式；山水追求寧靜，或者蕭條淡泊的詩意，使繪畫中色彩逐漸減弱，以致走向純用水墨。這些均為文人畫的出現創造了條件。

士大夫們長於詩歌、文學和書法，這是畫工們難能具備的。為了有別於畫工的創作，他們總是從詩歌和書法的角度去要求繪畫創作。唐代司空圖(837-908)的《二十四詩品》，是一部影響很深遠的品評詩歌的著作，其中提出來的許多審美概念，都被運用到對繪畫的要求，如“雄渾”、“沖淡”、“高古”、“典雅”、“自然”、“含蓄”、“疏野”、“清奇”等等。為了說明這些令人難以理解的概念時，司空圖總是通過一幅幅對自然風景的描繪去說明，如用“玉壺買春，賞雨茅屋。座中佳士，左右修竹。白雲初晴，幽鳥相逐。眠琴綠蔭，上有飛瀑”來說明典雅。^[16]宋代詩人梅堯臣(1002-1060)的詩歌創作，追求“深遠古淡”，他在和歐陽修(1007-1072)討論詩歌時曾提出：“必能狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外，然後為至。”他解釋“言外之意”說：“作者得於心，覽者會以意，殆難指陳以言也。”^[17]這也同樣移於對繪畫提出要求。所以蘇軾才說：“論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定知非詩人。詩畫本一律，天工與清新。”^[18]他推崇王維(699-759)的繪畫，認為“摩詰(王維)得之於象外，有如仙翮謝樊籠”。^[19]提倡繪畫“得意忘形”，是水墨寫意畫出現的思想基礎。水墨寫意畫以少許的筆墨，表現高度洗煉簡括乃至誇張的造型，正是詩歌“言簡意賅”、“寫心會意”的美學表現。

直接把詩歌書寫在繪畫作品上，亦出現於北宋時代，它可能是受唐代詩人杜甫的影響。杜甫有許多觀賞繪畫或看畫家作畫的詩歌創作，有的標題直接寫作“題某某畫”，如《題李尊師松樹障子歌》、《題壁畫馬歌》等。^[20]但杜甫是否直接把詩題寫在壁畫或絹素畫上，是有待研究的問題。宋代詩人的題畫詩作，大大超過了唐人，有的可能是題在手卷後的尾紙上。直接把詩題在畫面當中現存最早的實例，是宋徽宗趙佶(1082-1135)的一些作品，如《芙蓉錦鷄圖》(波士頓博物館藏)等。一般認為這些作品是

宋徽宗時期畫院畫家的作品，那麼他所題的是別人的作品。而將自己的詩題寫在自己作品上現存最早實例是揚無咎（1087—1171）的《四梅花圖》（北京故宮博物院藏）。元代的文人畫家將自己詩作題於畫上已成為風氣，至明、清時代，幾乎無畫不題了。

中國的文字起源於象形。《歷代名畫記》在談到遠古文字、圖畫的起源與分野時說：“是時也，書、畫同體而未分，象制肇創而猶略，無以傳其意，故有書；無以見其形，故有畫。”從今天考古發掘出來的資料來看，繪畫的出現早於文字，而文字來源於繪畫卻符合事實。“書畫同源”是古人的一種普遍認識，這往往被作為中國繪畫與書法相結合的一種理論。但我們從作品的實際來考察分析，中國繪畫與書法相結合應包括兩個方面，一是書法與繪畫使用的是同一種工具——毛筆，當繪畫發展到把筆觸也作為畫面一個審美內容時，它吸收了書法的用筆方法；另是畫上出現題詩或題跋以後，不但要書寫漂亮，而且要求從內容到構圖佈局都成為繪畫的有機組成部分。

當中國繪畫還在單純的線描發展階段的時候，人們已經發現線條能表現出美感，故謝赫“六法”中提出“骨法用筆”的問題。他曾以“骨梗”、“動流”、“歷落”、“困弱”、“輕盈”等概念去評價各個畫家線條的優劣美醜。^[21] 唐代張彥遠更從比較顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道子的作品中，發現不同畫家的線條有不同風格特徵。當山水畫突破單一線描形式，而創造出多種多樣的皴法的時候，用筆的方法，以及筆跡表現出來的妍媸美醜，更加受到人們的重視。唐末五代時荆浩，從自己的創作心得出發，宋代初期的郭若虛，從品藻畫家作品的優劣出發，都提出了用筆與筆跡的好壞高低的問題。荆浩提出繪畫的用筆方法：“凡筆有四勢，謂筋、肉、骨、氣。”^[22] 這正是從書法的筆法理論中借鑑來的。東漢（25—220年）末年蔡邕（132—192）曾提出書法用筆有“九勢”。傳為衛夫人（衛鑠，272—349）的《筆陣圖》說到書法用筆：“善筆力者多骨，不善筆力者多肉；多骨微肉者謂之筋書，多肉微骨者謂之墨豬；多力豐筋者聖，無力無筋者病。”^[23] 當然，對於這些“筋”、“骨”、“肉”等概念，荆浩根據繪畫的特點作了自己的解釋：“筆絕而斷謂之筋，起伏成實謂之肉，生死剛正謂之

骨，迹畫不敗謂之氣。”儘管繪畫的用筆與書法有所不同，但在追求筆跡的美上，繪畫借鑑書法是明顯的。

自從文人畫興起之後，由於文人們本身擅長書法，這種借鑑書法用筆甚至直接運用書法筆法，結合得更加緊密。元代趙孟頫（1254—1322）曾自題《秀石疏林圖》（北京故宮博物院藏）說：“石如飛白木如籀，寫竹還應八法通；若也有人能會此，須知書畫本來同。”他的意思是要用飛白書的書法來畫石塊，用古篆書的書法來畫樹木，用隸書的書法來畫竹葉。稍後的柯九思（1290—1343）亦持同樣的看法，他認為：“（畫竹）寫竿用篆法，枝用草書法，寫葉用八分，或用魯公（顏真卿）撇筆法，木石用金釵股、屋漏痕之遺意”。^[24] “金釵股”、“屋漏痕”是對書法筆跡效果的一種比喻。這種書、畫用筆的結合是生硬的拼接，許多文人畫家並沒有採用這一辦法，而是把書法作為一種修煉，自然地流露於畫中。沈周（1427—1509）學習黃庭堅的書法，所以他的繪畫用筆雄渾勁健；文徵明（1470—1559）學王羲之的書法，故他的繪畫用筆清秀典雅；趙之謙（1821—1884）擅長魏碑體書法，其繪畫用筆豐厚圓潤；而吳昌碩（1884—1927）擅長石鼓文書法，其繪畫用筆則蒼勁凝澀，如此等等，正是書法的用筆不同，而使他們的作品有着不同的風格特色。

畫面上的題詩或題跋，是畫面內容的延伸和補充，但同時要求書寫漂亮和具有個性。宋、元時期的題詩，往往是先畫後寫，在畫面適當的空白處加題。明、清時期幾乎無畫不題，則在畫面構思佈局之時，就已經考慮到題詩的位置。“揚州八怪”的一些作品，題詩的部分與繪畫一起構成視覺效果。例如鄭燮（1693—1765）的《竹石圖》，將長篇的題跋和詩，用他的六分半書體題寫在山石上，造成一個灰面層次，像是山石的紋理皴法。李方膺（1695—1756）的《游魚圖》，游魚散落於畫面，用濃墨楷書從上而下題詩於畫邊一側，有如一根線條將散落的羣魚穿在一起，從視覺效果上給人以河岸或田埂的聯想。如果從這兩幅作品中將題詩和題跋抽掉，不但對內容有所影響，而且從視覺效果上，將會令人產生畫面不完整的感覺。

中國畫上之有印章，大約起始於收藏家鈐蓋印記。據《歷代

名畫記》記載，古代的畫是沒有印記的，始作俑者是唐太宗李世民(599-649)，於內府收藏繪畫上鈐“貞”、“觀”兩小字印。而作為畫家自己的印記，則從北宋時代才開始有。今存最早的實例，有郭熙(約十一世紀後半期)的《早春圖》(臺北故宮博物院藏)，其上有“郭熙筆”朱文大長方印押在他的簽名上。北宋時代，是偽造仿製名畫家作品很興盛的時代，畫家將印章蓋在自己的簽名上，是為了防止他人偽造，宋徽宗趙佶也有同樣的習慣。由此人們終於發現了在畫面上加蓋印章，另外增添了一種情趣和別樣的美，特別是文人畫興起後，畫家的印章逐漸多了起來，除了姓名章之外，還有字號、別號、齋號章和所謂閒章，明、清時代又有所謂引首章、壓角章等。文人畫家之所以特別喜歡印章是有其原因的，首先我認為，文人畫家的作品多為水墨或淡著色，印章蓋上後，鮮紅的印泥，有意無意中使畫面平添了幾分顏色效果。此外，閒章的文字內容，可以表達畫家的思想情操和志趣愛好，甚至某種立場觀點和政治態度。較早使用閒章的文人畫家有鄭思肖(1241-1318)、錢選(約1235-1299)、倪瓚(1301-1374)等。鄭氏的閒章是“求則不得，不求或與，老眼空闊，清風今古”，似乎是講自己所畫的蘭花，是不可以隨便給人的。錢氏是“翰墨遊戲”，表明自己繪畫是一種遊戲之作，用以自娛。倪氏是“自怡悅”，文字摘自南朝陶弘景(456-536)答梁武帝徵詔的詩：“山中何所有，嶺上多白雲，只可自怡悅，不堪摘贈君。”倪瓚借用其中“自怡悅”三字，表明自己的作品是供自己欣賞的，與

他“聊以自娛”的主張相一致。清代鄭燮的閒章最多，內容最豐富。“七品官耳”、“風塵俗吏”、“俗吏”，表明自己的官職小；“動而得謗，名亦隨之”，表明官場不順心；“吃飯穿衣”，說明自己做官賣畫，是為了解決溫飽問題；“恨不得填滿了普天饑債”，說明他關心天下疾苦的人民；“私心有所不盡鄙陋”，解剖自己還有私心未能脫俗。還有“灘夷長”、“十年縣令”等等。從這些閒章，我們可以大略看到他的人生和人生觀。^[25]

畫家的印章，多半都是他人刻印或鑄造的，但也有不少是自刻。率先自刻印章的是王冕(1287-1359)，他採用花乳石代替難刻的牙章、玉章和銅鑄章，開創了文人刻章的先河。接着是文彭(1498-1573)用凍石刻印，至清末的吳昌碩、現代的齊白石(1863-1957)，而成為一代刻印大師。

印章本身是一種獨立的藝術，它最後加盟到繪畫作品中來，使中國的繪畫成為一種詩、書、畫、印相結合的綜合藝術。這四項藝術的結合，有時可能體現的是一種集體創作，例如畫是畫家創作的，詩是另一人題寫的，詩也可用前人的詩句，印章又是一個人的刻的。有時則可能是由一人完成的，如吳昌碩、齊白石，既是畫家、詩人，又是書法家、篆刻家，一人而兼數種藝術技能，而且都要達到很高的成就，這是非常不容易的。這不只需要天才，而且需要勤奮，全身心投入，耗盡畢生精力。詩、書、畫、印的結合，應該說是中國數千年古老文化發展積澱而創造出來的成果。

1996年12月於北京

中國畫鑑賞(二)

美國加州柏克萊大學藝術史教授 高居翰

中國源遠流長的歷史及無與倫比的豐富文字記載都已為世人公認，中國的繪畫傳統也同樣博大精深。縱覽世界繪畫藝術史的諸類傳統，無論是在繪畫作品的數量和多樣性方面，在見諸於文字記載的著名藝術家的數量方面，或是在涉及繪畫的美學問題的複雜性方面，以及長期以來所出現的論述繪畫的典籍的深奧程度方面，只有中國可以與歐洲相比。

然而，一個第一次走進中國畫展而毫無準備的觀眾也許不會馬上就能認識到中國繪畫的豐富多彩，即使他是在一個擁有豐富藏品的大博物館裡。我依然記得一次在大都會藝術博物館觀畫的經歷：當我走出大型歐洲油畫作品展的展廳，邁入那裡的中國畫畫廊時，驀然地驚呆了：與歐洲油畫相比，眼前的中國畫作品突然間顯得那麼小，那麼平淡和深奧難懂，儘管我本人對中國畫知之甚多。

把中國畫稱為“鑑賞家的藝術”可能會造成誤導，但就總體而言，在表現意象方面中國畫確實不像典型的歐洲繪畫那樣直接有力。不過陌生的藝術一開始往往總是難於為人理解。思考這個問題使我想起一件事：一次，我陪同一位剛到美國不久的著名中國畫家和鑑賞家在華盛頓國立美術館的歐洲畫廊參觀，畫廊內陳列有從意大利文藝復興以前到畢卡索的畫作。我聽到

他抱怨說這些畫看起來差不多一個樣，且筆法變化不多。本書的目的在於將細心的讀者引入中國畫欣賞之門，使他們能夠鑑別作品的不同質量。畫作的質量對於隨便看看的觀眾來說也許並無明顯的差異，但卻是區分畫作優劣的標準。當自己學會辨別畫作的質量時，它們也就不再“看起來都很像”了。不過觀者也許需要稍微調整一下自己的期望和眼光，正如一個人剛從大音樂廳聽完貝多芬的交響樂出來，要去一間小屋聽莫札特的弦樂四重奏一樣。

即使已考慮到了不同傳統的表現手法，我們仍須承認，中國的繪畫極少運用引起錯覺的藝術手法，因而未能使觀眾在欣賞嵌在畫框裡的畫作時，就像透過窗戶看到窗外廣闊的空間一樣。中國畫並沒有試圖通過諸如焦點透視那樣的手法來吸引觀眾，也沒有像歐洲繪畫那樣通過受光面和背光面的明暗對比在平面上營造一種立體效果。對中國畫的欣賞主要是欣賞畫面的筆法結構，而沒有多少縱深感和開闊感。但我們也可以這樣來評價二十世紀大部分最優秀的西方繪畫。故而，更準確地說中國畫和西方現代繪畫所共有的、最能吸引觀眾視覺的應是平面與深度之間，具象與抽象之間的適當張力。如果說中國畫由於未能很好地運用透視幻覺的手法，而在十八、十九世紀的西方觀

眾眼裡顯得技巧欠佳的話，那麼今天在我們眼裡反而顯得非常“現代”了。

但這種欣賞方法也有不足之處：對於那些中國文化造詣較高的觀眾來說，僅僅把中國畫視同“現代”畫未免使它們流於平凡而忽略了其本來的內涵。他們或許會覺得，全面欣賞中國畫需要有豐富的專業知識和欣賞技巧。毋庸置疑，這是對的；但若要把需具備的所有知識及技巧都列舉出來，必然會令初入門者望而卻步。中國畫家無疑喜歡因循早期的繪畫風格，就像龐德和艾略特的詩歌或畢卡索的某些畫作模仿前人風格一樣，這對那些見多識廣，熟悉典故的賞畫者很有吸引力。中國畫家要求其觀眾具有淵博的文史知識，還要熟諳儒、道、佛教學說。我們這些論述中國繪畫的人，包括本書的六名作者，都盡己所能地去闡釋我們列舉的畫作的典故和出處。但這樣做有時就像解釋一句雙關語或一個笑話一樣——說著說著就變成了學術討論。挽救這種局面的辦法在於憑藉中國畫自身的豐富內容去吸引各種類型的觀眾，包括不熟悉繪畫的、直觀的以及純粹唯美的觀眾。這一層次的觀眾的反應絕不是無足輕重，也絕不僅僅是高深藝術的敲門磚而已。它可以像藝術所產生的任何東西一樣強烈且忠實於藝術家心靈最深處的創作意圖。我們這些專業人士已習慣於聽到那些沒有特殊中國文化背景的人們說接觸中國畫作品已經改變了他們的生活觀念。

關於中國繪畫的傳統問題，有一點很重要，那就是當某個中國畫家宣稱他師法古人時你不必太信以為真——這種宣稱只是為了使他們的創作在觀眾眼裡顯得名正言順而已。我們也不應該輕易地相信——連西方最好的批評家有時也犯這樣的錯誤，如宮布利希和近些時候的阿瑟·丹透認為——後期的中國繪畫基本上成了一種表演藝術，只是以不同手法表現既定的主題；畫與畫之間的不同就像是一首演奏方法不同的鋼琴曲一樣。事實是，“模仿”可以是非常自由的，有時甚至難以看出它與其範本之間的聯繫，而藝術家的創造力是絕不可以捨棄的。以晚明山水畫大家董其昌為例，如果人們只讀他的藝術見解很可能會誤認為他是個因循守舊的畫家，但事實上他和塞尚或畢卡

索一樣，能融會貫通和靈活自如地在學習傳統的藝術大師的作品基礎上，進行再創造。誠然，從另一方面看，學習和臨摹前輩大師的作品對於一個中國畫家早期的發展是必不可少的——有的畫家直至中年才走出這一模仿階段，建立自己的藝術流派。

中國繪畫並不借助於視覺幻象的藝術方法使其所描繪景象猶如隔窗相望的另一空間。這一點由畫家在作品的顯著位置上自題款識而得以強調。同時代及後世的文人亦在上面題跋，後世的收藏家則在上面鈐朱印。這些眾多的印章和題跋可能使一些對此現象不熟悉的觀畫者感到困惑不解，因為它們把人們的注意力吸引至畫的表面而不是其所表現的內容。中國人似乎可以不理會這些表面的標記而越過它們去欣賞圖畫本身，正如我們看戲時不去看舞臺的拱門及周圍的觀眾一樣。一個人可以很快適應任何一門藝術的特定欣賞習慣。對中國的鑑賞家而言，印章和題款實際上為他們鑑賞畫作提供了更深廣的視角。

畫家的自題或是一首詩，一段記敘畫作創作情形的文字，或者是二者兼有。它通常包括致受畫者的頌辭、日期，有時還說明“師法”了哪位前輩。文人畫家的題記廣徵博引，內容豐富；而職業畫家作品上的題款通常較短，有時只有畫家的印章及簽名。某些清雅的較長題款顯示出素養深厚的畫家在“詩、書、畫”方面的功力，三者俱佳，稱之為“三絕”，而這往往是文人畫家的特點。當一幅畫上有與作者同時代的人的題跋時，那麼，它很可能是在某人生日或某個喜慶的日子，由多人專門就某個預定的主題合作而成的。後來的賞畫者的題字往往裝裱於畫面以外，如立軸則裱在畫的上、下端；如是橫卷，則接在畫之後；此類題字，稱為“跋”。

印章是方形或經過雕刻的其他形狀，通常為軟質石料，上面刻有文字——使用者的名、號，或者是名言、警句之類的詞句，用篆字以陽文或陰文刻於磨平的一端。鈐蓋時用印章稍蘸印泥就可以印到畫面上。畫作上除作者名章以外尚有收藏印；通常博學的賞畫者可以通過辨認這些收藏印確定該畫的流傳過程。如果這些印章是屬於某些名家的（且是真實的——印