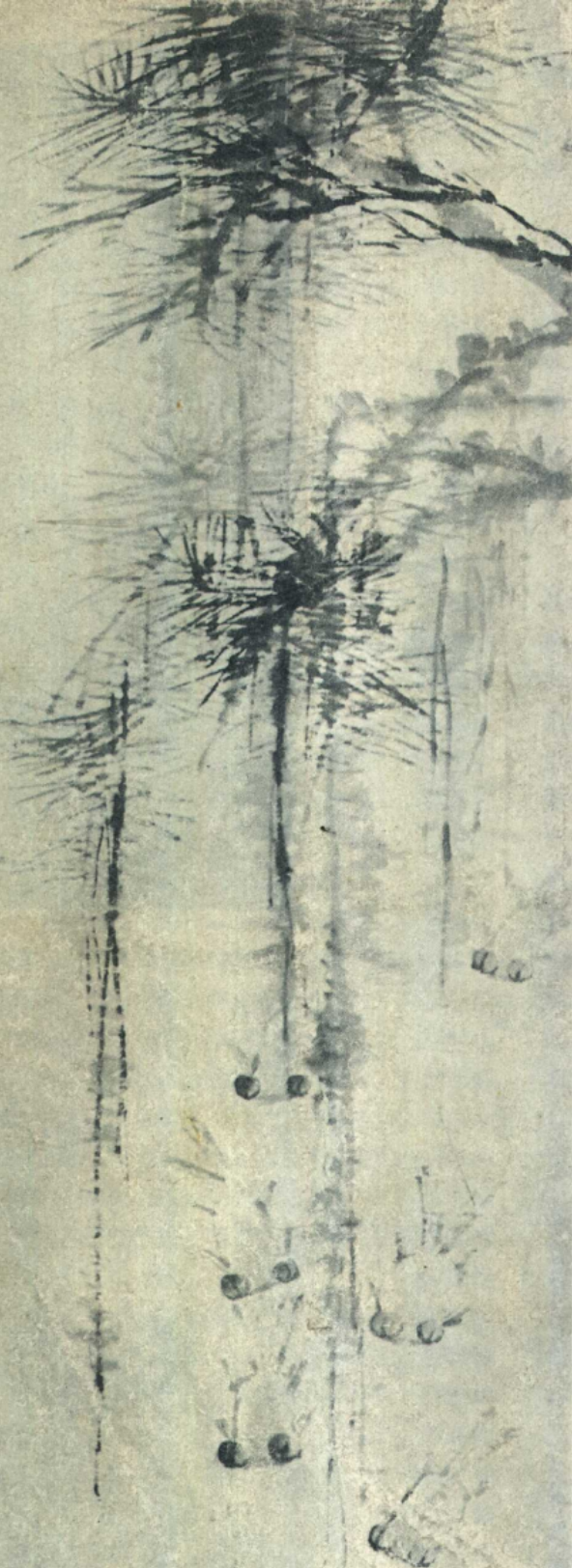


J212-51

310(9)

癸巳夏月
畫松
日錄



桑雲

上海書局出版
上海黃山路237號

上海中華印刷廠印刷 新華書店上海發行所發行

開本：787×1092 1/16 印張：7

1986年1月印刷 字數：260,000

刊號：408 定價：2.00元

微嫌常帶現傳是字款面即重慶大興寺之舊
 銘也從同澤碑上字指所刻石境而推之應係撰
 於十數年前之遺物也字之方筆理不致有疑然
 再考工部所刻碑文刻法與此碑刻法迥異多屬
 平畫下加斜刻而此碑刻法則與漢唐刻法同屬
 篆隸篆隸之刻法

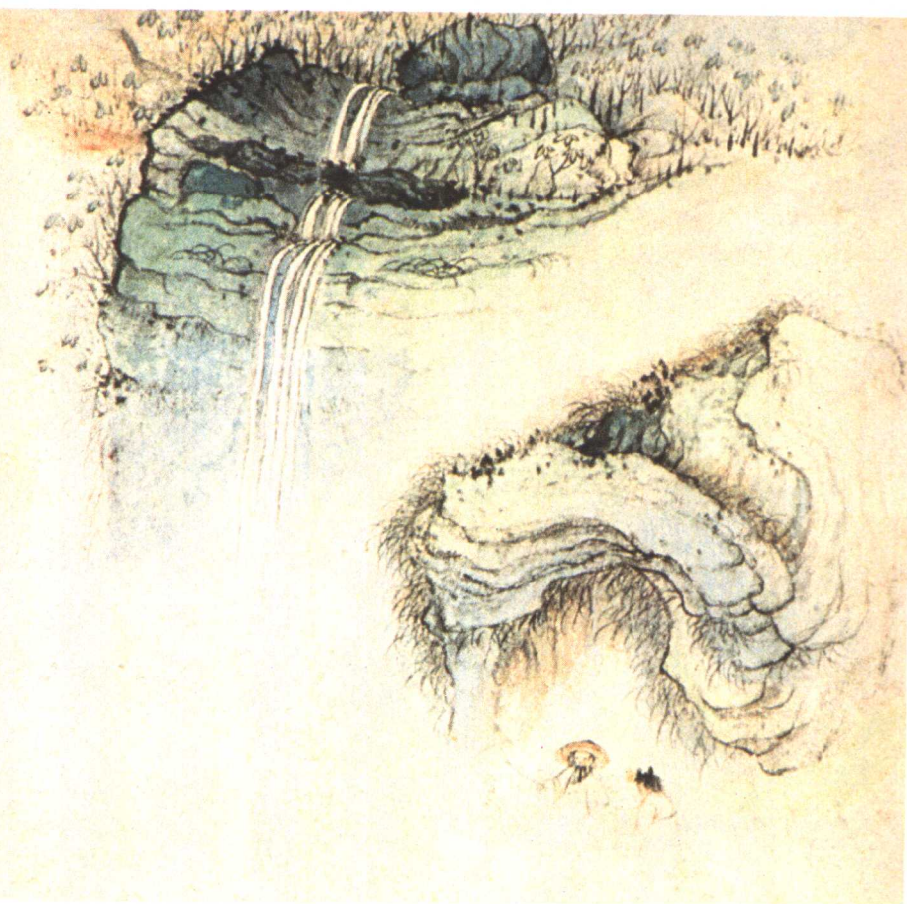


《黄山八胜图册》白龙潭

曉窗曉子以琴瑟
水氣忙把孤峰松
冷日無色寒開月
奇絕仙踪逢蓬
芳華絕艷有名字
月雲蓬蓬芳華
齊



《黄山八胜图册》莲花峰



丹井不知處藥竈尚生煙何年來石虎
臥聽鳴泉
尋藥爐丹井溪看鳴泉傍有山老西
石濤元時苦爪和尚



遊人若宿祥
臂寺先去湯
池一洗之百
劫塵根都
洗盡好登
峰頂細吟詩
釋賢題





浙江 《江山无尽图卷》之二



浙江 《江山无尽图卷》之四

浙江師進士人於精三十餘年其合其和不欲自名一
 長以與世通中文字皆積習而身於學時其力之而自
 致則不肯衣食之所所以樂自丘東南推為高人鉅德
 焉而不知者尊其德以去畫師相也師至者絕人與
 人交其初無所問性純乎其詩法深與故無主素野正
 筆畫法規摹雲度既晚更身雲林之席畫則兼安
 天授駿手欲度元人前矣余從師時最久見師
 自壯至老無間居利富一日展畫與畫不觀則與
 如負奇疾者而手山涉澤買險舉蹕而面所往半是
 獲鳥虫蛇之境常以凌巖而歸出畫而始歸家更
 環二無所避蓋性情而偏嗜者是難師亦不自知其將
 而臻是此強之畫情而人之見之皆以為江南之真山水也
 於師之胸下而不究其昔人云年壯時覺骨節為難受哉
 師畫益如是已此來為者來道元作瘠山不顯其數
 千里而習脈理今空曉然其樹石輪道特出心裁迥
 異世則如欲於若然天地外之運五丁力石削一筆非若若置
 之案案雖中其大真無與讓矣師詩畫擇人而授
 不可以勢奪賄求其其人而強委其馬師門不勝入也
 故南北好事家得其真者蓋此來為師得意作而信
 亦未全又以為看宋之人之行有當於大隱者之心而然
 而師之所看者世者言吏者有在不止一矣畫師之名法
 傳天壤已也 題 浙江大師山水應
 香來道元教 其來山第湯漫生漫若此補過蘇

清初僧人游江浙山水乃作此卷
 風景生動高士出元非宋也
 學生先生聲源耳障而益其
 斯人之謂歟 長沙長

石涛《黄山八胜图册》、浙江《江山
 无尽图卷》均由日本京都泉屋博古馆
 供稿



浙江 《江山无尽图卷》之一



浙江 《江山无尽图卷》之三



359173

浙江 《江山无尽图卷》之五



露溼脂痕薄 瓊簾傍晚開 莫嫌
 穩寂 冥黃蝶上階 來 潘曾壽句
 庚寅秋仲趙履真畫 朱慧芳題



露濕脂痕

趙履真

山茶小鳥
 同心富貴
 劉慧芳
 朱秀坤



不著華年不著宮 淡妝無色
 然香風輕暖 猶憶建銀河冰
 香彩雲珠玉最
 日三春三月劉慧芳作

同心富貴

曉夜東風
 何而細
 紅鸞雙
 雙鳥啼
 歡斗寒
 若爭春
 同心富貴
 福芳滋
 一九八三
 年春
 朱秀坤



畫於
 皖南
 黃山
 桃源
 賓館



普陀山梵音洞 刘士庸



春 欧阳龙

人物 王涛



黄山 张建中



竹 王立



葫芦 徐德森



秋丽图 闻尊天



第九集

一九八五年十二月

学术争鸣

- 历史的“象限” 卢辅圣 13

边缘探讨

- 两块未曾拼合的大陆 小蛮 奇谷 天游 43

画论研究

- 中国画题款的美学意蕴试探 徐建融 48
石涛“一画”试释 陈孝信 53
线节奏与中国画革新 刘 汉 54

画史研究

- “简之入微”的理想和“极妍尽态”的追求 孙 克 58
观蓬莱阁藏苏东坡题画碑随笔 范志民 64
新安画派的渊源 汪世清 67
在日本的黄山画派作品及其研究 [日]新藤武弘 72
浙江与云林 刘纲纪 98
浙江画中的装饰性因素试探 洪丕森 103
论弘仁《黄山图册》的归属 [美]高居翰 108
《黄山图册》作者考辨 徐邦达 125
关于浙江《黄山图册》之我见 石谷风 130

画家传记

- 金石书画三绝的来楚生 郑 重 137
忆来楚生 赵履真 145
艺苑寿星肖龙士 郝长恩 147
色彩绚丽的新乐章 拾 风 152

传统印刷

- 记朵云轩的重建与传统的木版水印技艺 余白墅 155

文房述林

湖笔的种类和特色 徐华铛 汤建驰 158

海外收藏

石涛《黄山八胜图册》 山溪道上 黄山道上 封二 白龙潭 莲花峰 1 虎头岩 汤池
2 炼丹台 文殊院 3 浙江《江山无尽图卷》 4 5 虚谷《金鱼》 封四

画苑掇英

来楚生作品: 春荣 一种倾城色 6 荷 荷花 池趣图 73 竹 葫芦 牛 74 松鼠
葡萄 75

新作选刊

露湿脂痕 赵履真 同心富贵 朱秀坤 山茶小鸟 刘慧芳 7 普陀山梵音洞 刘士庸
春 欧阳龙 人物 王涛 8 黄山 张建中 竹 王立 葫芦 徐德森 秋丽图 闻尊天
封三 黄山松 朱峰 马 郑月波 紫藤 孙默岑 76 池趣 王孟龙 岁寒三友 安
禾 77 秋庭小景 薛志耘 三秋图 王庆斌 双鸭 欧阳南荪 78 铁骨冰天 朱松发
虎 赵宗基 79 深谷流泉 郭公达 金鸡报晓图 朱修立 80 黄山烟云图 裴家同
空谷飞瀑 童乃寿 81 荷花 肖龙士 江峡云横 陈洞庭 82 蝴蝶鱼 梁占峰 黄
山飞流 秦书海 83 苏东坡 伍启中 84 清趣图 张浩 风雨千秋石上松 关山月 85
荔枝图 黄昌中 松贞鹤寿 吴桐森 86 万壑松涛 徐子鹤 87 峡分江合 黄笃
维 88

Flowery Cloud

No. 9, 1985

Academic Discussions

The "Quadrant" of History	Lu Fusheng	13
---------------------------------	------------	----

Frontier Inquiries

Two Pieces of Unassembled Continents	Xiao Man, Qi Gu, Tian You	43
--	---------------------------	----

Studies on Theories of Painting

On the Aesthetic Concept in Inscriptions of Chinese Painting	Xu Jianrong	48
Explanations of A Stroke of Shi Tao	Chen Xiaoxin	53
Line-Rhythm and Chinese Painting Reform	Liu Han	54

Studies on History of Painting

Ideal of "Profound Meaning with Simplified		
Lines" and Seeking of "Essential Likeness in Glorified Form"	Sun Ke	58
Notes on Su Tongpo's Inscription in Peng Lai Pavilion	Fan Zhimin	64
Source of Xin An Painting School	Wang Shiqing	67
Huang Shan Painting School's Works and Its		
Studies in Japan	(Japan) Shin Duo Bu Hiro	72
Jian Jiang and Ni Yunlin	Liu Gangji	98
On the Decorative Element in Paintings of Jian Jiang	Hong Pisen	103
On the Album of Scenes of Huang Shan Attribute		
to Hong Ren	(America) James Cahill	108
On Whom the Album of Scenes of Huang Shan Attribute to	Xu Bangda	125
My Views on the Album of Scenes of Huang Shan		
by Jian Jiang	Shi gu eng	130

Biographies of Painters

Lai Chusheng, Peerless in Calligraphy, Painting		
and Engraving	Zheng Zhong	137
In Memory of Lai Chusheng	Zhao Luzhen	145
Xiao Longshi, A God of Longevity in Art Circles	Hao Changen	147
New Colourful Movement	Shi Feng	152

Traditional Printing

Rebuilding of Duoyunxuan and Traditional		
Technique of Wood Block Printing	Yu Baishu	155

Stationery

The Kinds and Characteristics of Hu Zhou Writing		
Brush	Xu Huadang, Tang Jianshi	158

Works of Art

Shi Tao "The Album of Eight Scenes of Huang Shan"

A Path in Mountain		A Path in Huang Shan (Inside front cover)	
White Dragon Pool		Lotus Flower Peak	1
Tiger Head Rock		Hot Spring Pool	2
Making Pills of Immortality Altar		Manjusri Temple	3
Jian Jiang "The Scroll of Landscape: Mountains and Rivers are Unlimit"			4,5
Xu Gu Goldfish (Inside back cover)			
Works of Lai Chusheng			
Spring Blossom		Great Beauty	6
Lotus		Lotus	
Pool Liking	73	Bamboo	
Calabash		Buffalo	74
Squirrel and Grape	75		
Dewed Rouge	Zhao Luzhen	Peony	Zhu Xiukun
Camellia and Bird	Liu Huifang 7	Avalokitesvara Cave in Pu Tuo Mountain	Liu Shiyong
Spring	Ouyang Long	Figure	Wang Tao 8
Huang Shan	Zhang Jianzhong	Bamboo	Wang Li
Calabash	Xu Desen	Autumn Beauty	Wen Zuntian (Inside back cover)
Pine in Huang Shan	Zhu Feng	Horse	Zheng Yuebo
Chinese Wistaria	Sun Mocen 76	Pool Liking	Wang Menglong
Pine, Bamboo and Plum	An He 77	An Yard in Autumm	Xue Zhiyun
Late Autumn	Wang Qingbin	Two Ducks	Ouyang Nandi 78
Chilly	Zhu Songfa	Tiger	Zhao Zongji 79
Deep Valley and Flying Waterfall	Guo Gongda	Golden Cock Crying at Dawn	Zhu Xiuli 80
Cloud Over Huang Shan	Pei Jiatong	Flying Waterfall Over Profound Valley	Tong Naishou 81
Lotus	Xiao Longshi	Cloud Crossing Gorge	Chen Dongting 82
Butterfly Fish	Liang Zhanfeng	Flying Waterfall At Huang Shan	Qin Shuhai 83
Su Dongpo	Wu Qizhong 84	Elegant Taste	Chang Hao
Pine and Rock	Guan Shanyue 85	Lichi	Huang Changzhong
Pine and Crane	Wu Tongsen 86	Soughing of the Wind in the Pines	Xu Zihe 87
River Passing Gorge	Huang Duwei 88		

历史的“象限”

卢辅圣

中国画创新是个弥久而常新的论题。似乎没有人反对创新，争论的焦点往往集中在如何创新上。激进论者认为传统的凝固性阻碍了当代绘画的发展，必须破而后立，因此提出了反传统的口号；改良论者认为民族传统是我们的“根”、“源”，唯独在继承中发展，才具有成功的可能性和永久的生命力。

之所以造成尖锐对立而又无法解决的两种观点，我想，关键在于，对绘画发展规律的认识，建立在波浪式、螺旋式的直线型发展方式的基础上。这种基础理论规定了绘画单线条发展的绝对模式：一边是新，另一边必然是旧，这一头是前进，那一头必然是倒退，朝上走是真理，往下走必然是谬误，而且绘画的上升、前进运动是永恒的、绝对的，一代必然胜似一代。从而，改良论者站在传统的顺方向，坚信中国画的形式生命具有无限发展的前景，激进论者又站在传统的逆方向，断言中国画的形式生命濒临（或已经）衰亡。不同的立场导致了截然相反的结论，却又基于同一种认识方法，正说明这种认识方法具有不可避免的局限性。

然则能否找到另外一种较能符合客观实际的基础理论呢？

思索从我们脚下开始……

无关的同构

绘画发展史和人类发展史存在着一种同构关系，这说法，恐怕是不会有问题的。

那么，绘画史和人生是否同构呢？

人的生命进程无外乎三个里程碑。首先，是堕世，那第一下呼吸和第一声啼哭，就决定了作为一个人的绝对界限。独立行走，和初步使用语言，是第二个里程碑，此期具有一定的可塑性。第三个里程碑，则是性的发育成熟和世界观的形成，从此以后，大局已定，就翻越生命的峰巅，逐渐走向衰亡了。

人生从幼小到老成，绘画史由原始而进步，应该有其一致性；然而，对人生来说，死亡是一个绝对的界限，难道绘画也将有一天从地球上消失吗？这样的类比，人们的感情能允许吗？接下去的问题，当然也是根本性的问题，是理智，它，又将站在哪一边？

绘画几乎和人类一样古老，对于每一个后代人，无不纠葛着两条紊乱的历史河流——一条客观的绘画史，一条主观的绘画史，而且遍布着不可知和未知的沙漠。我们认识它，在很大程度上是依靠想象的。二千五百年前，古希腊

的毕达哥加斯及其学派，曾经把大地想象成球形；面对着巨大的空白，这种想象无疑是人类伸向未知领域的触角。

绘画起源是个永远解不开的谜。从仰韶彩陶到商周青铜器，也只能隐约见到一种共通性的东西，这就是蕴含在抽象图纹中的神秘或神圣的观念。倘能沿着那些图案化、韵律化、规范化的纹饰的形成过程追溯上去，每一种符号，都将象今天的全息摄影一样，释放出浓缩其中的全部储蓄。可惜，随着时代的再三变迁，本来就难以用概念喻说的“有意味的形式”，因其辗转仿制，日益沦为失去这种意味的形式，后人即便可以感知其一般形式美，也已经丧失了原有的生命。尽管我们能够推测，彩陶上螺旋形纹饰由鸟图腾变化而来，青铜器刀卯纹饰乃“祀与戎”的象征，毕竟只是局外人的一种热忱，谁能肯定这就是真正的本意？

如果说，上一阶段，绘画尚未取得独立的话，那么，长沙楚墓出土的几幅战国帛画，应该算是完整意义上的绘画作品了。换言之，作为一种视觉的“语言”，它们已经和我们使用同一种“白话”，而明显区别于商周以至史前的“文言”。这个历史断层就处在春秋战国。

在别的文明中，从一开始便是写实性的美术；中国从八千年前的新石器时代的磁山文化，直到西周，长达五千余年的漫长岁月中，写实图纹却非常稀少，可以想见导源于史前的观念美术的发达情形。西周德衰，青铜器从勃古期向开放期和新式期走下坡路，实际上就是“文言”的衰微。出土于湖北随县的曾乙侯乙墓的大量战国早期文物，则透露了“文”、“白”夹杂期的消息。图纹向愉悦性和具象化双向进展，显示着审美力的解放。不再是神对人的控制，而是人对神的征服，神从作为异己的对象和力量，下降为人的本质力量的直接延伸。生命的律动，成了这个全新时代的母题。在神话、历史、现实交织罗列的题材中，在不假修饰的夸张动作与稚拙的模拟手法中，在平面铺排和飞扬流动的画

面构成中，随处可见一种追求中的运动的美。这种美由汉代的空前大统一而达到极致。

从彩陶到青铜器，是由优美向崇高转化，伴随着青铜器的衰落，又由崇高走向优美。然而，前后两个优美有质的不同：前者好象一个婴孩的眼神，那是无知和无所畏惧的天真；后者好象一个少女的秋波，在天真无邪之中掺进了矜持和羞涩。观念美术虽然让位于写实美术，强大而悠久的历史惯性，却继续发放着余威，它所持有的本质，以貌似全然不同于原来的方式，生发着同一本质下的全然不同于原来的新形式。换句话说，“白话”也即写实美术的本质，是由“文言”亦即观念美术所决定的。当人们创作一幅画或感受一幅画时，着眼于绘画的形象而不是形象的绘画，绘画本身在创作和感受之外。这种绘画不是绘画性意义与绘画形式的直接转换，而是宗教性、政治性、伦理性意义，或者说，是文学性意义与绘画性形式的间接统一。象现存的辽阳营城子、河北望都等地的汉墓壁画，山东孝堂山、武梁祠画像石，四川成都凤凰山画像砖和长沙马王堆帛画，都具有很强的说明性，绘画形象本身的感染力尚未得到有意识的开拓。从春秋战国到东汉，绘画作者依然是工匠，世以侏儒媚优蓄之，他们亦以侏儒媚优自处。社会上层的思想家、政治家，对美术不屑一顾。孔子、庄子、墨子、韩非偶然提及绘画，用意都不在绘画本身；班固宁可在《艺文志》上大谈神仙术，对美术则只字不提。

第二个历史断层，在魏晋南北朝有了充分显示。这时期的画，从动的行为的描述，深入到静的精神的刻划，从对神、人、禽兽等动物形象的偏狭兴趣，拓展到山水、林木的广泛爱好。这时期的作者，忽然充实了大量的文士名人。于是绘画个性开始显露，同时涌现出一大批理论著作。顾恺之的传神论，宗炳、王微的山水画论，谢赫、姚最的绘画品评，几乎占领了每一个分水岭。尤其是“六法”的问世，竟成了中国画恪守不渝的“圣经”。

知识分子的介入，对中国绘画史起了扳道岔的作用。自从先秦理性主义精神提炼、光大了原始文化，儒和道作为相辅相成的两种代表学说，一直影响着中国两千年来思想和文化的发展。时下多将儒、道对立看待，其实，尽管历代后学扩大了彼此间的距离，但它们的相同处依然大大超过相异处。比如反映在美学上，强调情理结合以实现人生的和谐满足，强调内在生命意兴的抒发而不重视认识模拟，强调事物之间的渗透协调而不主张排斥对立，都非常一致。所谓道器并重与重道轻器的区别，主要在于虚实并行或以虚驭实的处世态度。儒和道仿佛同一根直尺上的不同刻度，一个是公分，一个是市寸，此的拓延就是彼的归宿，彼的压缩就是此的读标，共同铸成了中国人的文化心理结构。因此，非理性的迷狂，超人世的信念，宿命论的恐惧，悲剧性的崇高，都不会有其滋长的温床。魏晋南北朝深重的社会灾难，虽然使佛教在人们纷纷寻找精神防空洞的情况下乘虚而入，却很快就被修正为释迦其表、老庄其实的禅宗，便是一个明证。但是，社会动乱，经学崩溃，促使庄学滋兴，导致文人遁隐之风，吟咏笔性，雅好清淡，直到山水画成宗独立，则在根本意义上扭转了中国画的前进方向。叙事描状的假借阶段结束了，抒情写意的光彩开始焕发。《画山水序》和《叙画》，首次明确提出以绘画作为自娱和自我表现的手段。正是这个前提，保证了绘画的自觉，推动着讲究、研讨审美形式和形式规律的进程。

唐、宋、元，分别作为三个高峰，把魏晋的理想付诸实践。唐的雍容高华，宋的醇密轩朗，元的幽秀淡泊；唐的气度，宋的境界，元的情趣；唐风、宋法、元意……形形色色，沸沸扬扬，各领风骚，把魏晋开拓的版图中的优越地带，几乎全都建造起坚固难摧的城堡。剩下的荒漠，由明清的后贤们所争抢侧身，然而空间实在太小，土地实在太贫瘠，好容易找到一个插足的地方，偏狭衰颓之感便随之而来。当时摹古之风盛行，实

在是事出有因的。

于是，第三个断层出现了。

这是空前巨大、深广、激烈的历史地震。

惊人的同构！人与画。

可不是吗？上古三代：幼稚、纯洁、天真、美丽，不正是乳婴稚态吗？先秦两汉：浪漫、热烈、舒展、欢畅，不正是少气豪气吗？晋唐宋元：英伟、雍容、沉稳、干练，不正是青壮风度吗？至于明清和近代，则通达、滞重、苍辣、多思，更是老成筋骨，不已精神。原始艺术永远不可追摹；汉唐风采只堪临风摩挲；宋元峰岭危乎高哉；明清落照使人流连。历史制造了无数“象限”，给幸运的庸才以仙果，给不幸的天才以苦汁；历史也提供了无穷的可允度，给进程的加速或延缓，顺利和挫折，罩上了神秘的雾障。所有这一切，与一个人的生老病死、穷达浮沉又何其相似！

然而，且慢。这是事实吗？我们疏浚着的是客观的绘画史，还是主观的绘画史？

人有生与死的绝对界限，人类则未必。绘画有新与旧的天壤之别，绘画史则在各种可能性中向着未来行进，除非人类灭绝，谁能未卜先知？古希腊人对地球的想象，基于纯思辨的概念，后来被麦哲伦用震撼世界的航行作出肯定，乃属侥幸的巧合，假如他们认为最完美的形式是三角，岂不变得毫无意义？用人生与绘画史作类比，难免还有些根据不足。

互不相知的呼应

原始人类在洞壁和陶器上固定了一个形象，不是为了固定这形象的对应自然物，而是在这一自然物中发现了富有某种创生力的意义。绘画的真实动机，不管是否出于模仿，都并非为了把可见的东西重复一遍，而是为了把看不见的东西变为可以感觉的东西。再现为了表现，表现在于意义，意义的发现，表现为对象化感觉的心理意识功能的深化。外在意义