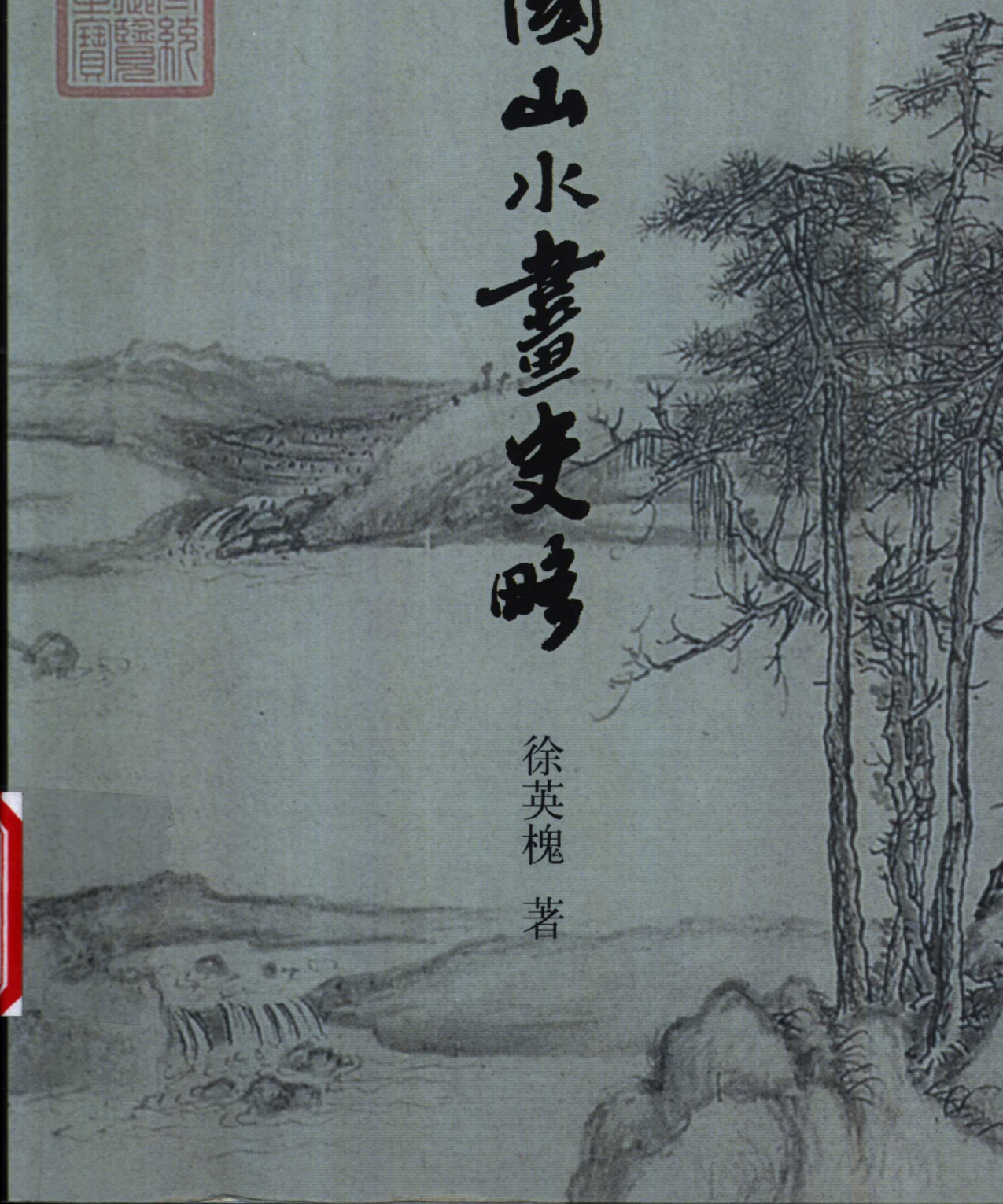
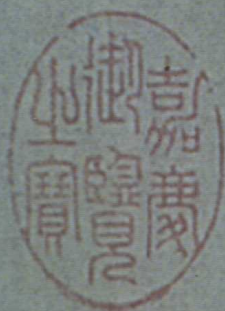


中國山水畫史略

徐英槐 著



徐英槐 著

中國山水畫史略

浙江大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国山水画史略/徐英槐著.-杭州:浙江大学出版社,2003.9

ISBN 7-308-03360-0

I.中… II.徐… III.山水画-绘画史-中国

IV.J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 050436 号

中国山水画史略

徐英槐 著

出版发行 浙江大学出版社

(杭州浙大路 38 号 邮编 310027)

(E-mail:zupress@mail.hz.zj.cn)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

责任编辑 何明春 张 磊

装帧设计 张 磊

制 版 杭州天一图文制作有限公司

印 刷 杭州长命印刷厂

开 本 787mm×1092mm 1/16

经 销 浙江省新华书店

印 张 21

字 数 380 千

版 印 次 2003 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-308-03360-0/J·053

定 价 38.00 元

前言

本人系山水画者,原无写书想法。数十年来的山水画创作,不免要翻阅一些古代画论或画史方面的著作。每有所阅,总是欣喜与感慨并存,盖因论述精博,读后对创作多有补益;亦因某些记载上的错误,或因作者的随意发挥而产生种种认识上的矛盾,使人困惑不解。因此,常有纠其谬误,使之清源正本的想法。

然而,所谓纠误,仅是一种良好的愿望。中国古代绘画论著文义精深且所及广博,欲纠正其不确之处,所涉范围更广。为此望而却步,犹豫两年之久,不敢动笔。

再读绘画论著,疑点愈积愈多,纠误的想法亦随着疑虑的增多而更觉迫切。于是阅读有关经、史之作及古代各种笔记,着手从事写作。从1995年起,至1998年仲夏,陆续完成对“日月山形图”、“大同殿画壁”、“黄筌与黄居寀”、“关于李成的功名”、“无李论”、“南北宗说”等共十余则疑点的澄清。同时,发现我国远古绘画,本已存在原始山水画及山水画的局部形态;并发现山水画从人物画的配景中脱离出来,独立成为一种新的画科,得益于道家学说的盛行,即“老庄炽盛,山水乃滋”。

纠误既成,时见文字所涉已涵盖中国山水画的不少内容。因此,索性“拓疆扩土”,自远古社会至清末,对山水画的发展、重要画家的绘画作风与艺术成就等,作全面阐述。此从1998年起至2001年冬,几经修改,方得告成,名为《中国山水画史略》。

本书力求证据确实,不置附会之词,故对某一问题的论定,所引书籍往往皆属同时期或相近时期人的著述。至于某些“无形”之学,如禅画之说,不作条陈,以免空泛而失史著的真实性的。

笔者限于学识,所述恐有挂一漏万之虞,或有错误,谨此抛砖引玉,以求正于读者。书稿承蒙俞建华同志拨冗赐教,藉此忱谢。

徐英槐

于杭州西溪听风堂

2002年6月12日

目 录

第一章 远古时代绘画——山水画之未名期/1

第一节 综 述/1

第二节 远古绘画中的山水画与山水画的局部形态/7

第三节 古籍记载中的远古山水画及山水画的局部形态/11

余 论/13

第二章 秦汉及魏西晋绘画——山水画之附庸期/14

第一节 综 述/14

第二节 秦大兴土木与楼阁画的产生/16

第三节 两汉及魏西晋时期的山水画/19

余 论/21

第三章 东晋山水画——由配景走向独立/22

第一节 时代背景/22

第二节 “老庄炽盛,山水乃滋”/24

第三节 东晋山水画的发祥地——会稽郡/26

第四节 从顾恺之的《画云台山记》看初创期的山水画/27

第四章 以“青绿”和“台阁”为特点的南朝及隋代山水画/31

第一节 综 述/31

第二节 宗炳《画山水序》与王微《叙画》/33

第三节 谢赫“六法”与《山水松石格》/36

第四节 山水、台阁画家及展子虔《游春图》/39

第五章 唐代山水画(618—907)/43

第一节 综 述/43

第二节 唐前期山水画与重要山水画家李思训、李昭道、吴道子/45

第三节 唐中期山水画与王维、张璪等重要山水画家/53

第四节 唐后期山水画与重要山水画家荆浩、张询/64

余 论/73

第六章 五代山水画(907—960)/75

第一节 综 述/75

第二节 五代山水画及关仝等山水画家/78

第三节 西蜀山水画与山水画家李升、黄筌/81

第四节 南唐山水画与董源、巨然等重要山水画家/88

余 论/108

第七章 北宋山水画(960—1127)/110

第一节 综 述/110

第二节 北宋山水画——中国山水画的高峰/112

第三节 李成/115

第四节 范宽/122

第五节 北宋前期重要山水画家郭忠恕、高克明、燕肃、燕文贵、许道宁、宋迪/127

第六节 北宋后期重要山水画家郭熙、王诜、赵令穰、王希孟/140

第七节 米芾、苏轼/154

第八节 宋徽宗赵佶/160

第九节 张择端的《清明上河图》/166

余 论/172

第八章 南宋山水画(1127—1279)/174

第一节 综 述/174

第二节 李唐、江参/176

第三节 刘松年、萧照/181

第四节 马远、夏珪/185

第五节 关于赵伯驹、赵伯驊的青绿山水,及米友仁的云山/192

第六节 朱锐、李嵩、阎次平、马麟、赵芾等山水画家/197

余 论/203

第九章 元代山水画(1271—1368)/204

第一节 综 述/204

第二节 元初三家——赵孟頫、钱选、高克恭/207

第三节 黄公望、吴镇/215

第四节 王蒙、倪瓒/227

第五节 其他重要山水画家赵雍、曹知白、唐棣、朱德润、盛懋/236

余 论/241

第十章 明代山水画(1368—1644)/243

第一节 综 述/243

第二节 前期重要山水画家徐贲、王履、陈汝言、王绂、倪端、李在、戴进、
吴伟/247

第三节 中期重要山水画家沈周、文徵明、唐寅、仇英/253

第四节 后期山水画,关于“南北宗说”及董其昌与华亭派/270

第五节 蓝瑛等明末山水画家/279

第六节 关于“文人画”/281

余 论/285

第十一章 清代山水画(1644—1911)/286

第一节 综 述/286

第二节 “四王、吴、恽”/289

第三节 弘仁、髡残、朱耷、石涛/301

第四节 笪重光《画筌》/313

第五节 新安画派、“金陵八家”及前期其他重要山水画家/317

第六节 后期山水画及主要山水画家/324

余 论/327

第一章 远古时代绘画

——山水画之未名期

第一节 综 述

(一)

中国绘画,是相伴于古代文明的进步而得到发展的,所以,它也同样经历着漫长的演进过程。中国历史有过旧石器时代、新石器时代、奴隶制社会与封建社会几个历史阶段。所谓旧石器时代,是一旷远而又漫长的历史阶段,经历远古人类由直立猿人——古人——新人的进化过程,亦称早期、中期、晚期古人类时代。1965年云南元谋县发现的“元谋猿人”(距今约170万年),和1964年陕西蓝田发现的“蓝田猿人”(距今约80—65万年),及北京周口店发现的“北京猿人”(距今69万年),为具代表性的早期远古人类。此外,湖北“郧阳猿人”、河南“南召猿人”、安徽“和县猿人”,及辽宁“金牛山猿人”等,亦属这一时期的古人类。这些早期直立猿人,在中华大地上与凶猛的剑齿虎、庞大的纳马象、犀牛、熊、豹、狼等野兽为伍,呼号搏击,追杀围捕,但有时也难免被猎物所猎,生活十分惨烈。在这一远古社会里,他们过的是“茹毛饮血”的生活,如有什么文化可言,打击石器就是这一时代的文化象征。

史家将距今20—4万年,称为旧石器时代的中期远古社会。这一时期,我国考古工作者先后发现有“大荔人”、“许家窑人”、“马坝人”、“长阳人”、“丁村人”等,分布于全国各地。此时,“人类经过了几十万年的劳动实践,积累了相当多的劳动经验,劳动工具的制作技术有了很大的改进”。他们的工具制造,由“北京猿人”时的直接打击制造石器的方法,进而采用交互打击和第二次加工来完成石器的制作。从此,人类开始摆脱直立猿人的本能性的行为,进入到有意识的劳动,从而开启了人类智慧的大门。

距今4—1万年,即旧石器时代的晚期,人类智能有了很大的进步。1963年,考古工作者在发掘山西朔县“峙峪人”(距今约2.9万年)遗址时,发现了钻

孔石片和石镞。钻孔石片属原始装饰品,石镞说明人类已经发明了弓箭。弓箭是手的延长,孔是连接点,它们的出现,证明远古人类的工具制作和猎取方式又有突破。

在旧石器时代后期遗址发掘中,“山顶洞人”(距今约1.8万年)遗址出土的物件更具吸引力。它们有磨制而成的骨针,有“绿色砂岩打制而成的巨大的敲砸器、石英、火石、燧石碎片”,及不少带孔的石珠、砾石、骨坠等一系列饰品。其中有些还被涂上朱色赤铁矿物。这些出土物件,显然说明当时人们完全送别了“茹毛饮血”的生食生活,也不再赤身露体,已具连缀兽皮为衣的能力。同时,出现了审美意识。涂有赤铁矿物的石珠,就是原始艺术的曙光。他们由最基本的果腹要求,开始追求精神享受。于是,人类社会缓步进入到一个新的历史阶段——新石器时代。

(二)

约距今1万年左右,远古社会进入到了新石器时代。新石器时代的重要标志,是石器由打制变为磨制,并且出现了陶器。这一时期的时段范围,约在距今1万年至公元前1700年左右。传说中的“三皇五帝”^①,及夏代前期与中期社会,应为新石器时代的晚期。

一进入新石器时代,人类如从长眠中醒来,一扫愚钝,灵智顿发。制陶、治玉、漆具等手工业亦随之而起。尤其令人难以理解的是,出土的大批坚硬无比的精美玉器,晶莹圆润,它在三五千年前是用何种工具加工出来的?新石器时代似是人类智慧突发期,一反旧石器时代滞缓的历史步伐,迅捷突进,掀起了我国远古社会第一次文化高潮。

新石器时代文化遗存分布很广,有河南的仰韶文化、山东龙山和大汶口文化、浙江河姆渡与良渚文化、三峡地区的大溪文化和江洋地区的曲家岭文化、甘肃的马家窑文化等等。它们星罗棋布遍及全国,但影响最广,最令人瞩目的,则是仰韶文化。

仰韶文化,因发现于河南渑池仰韶村的大量新石器时代文化遗存而得名。它的影响波及很广,以关中半坡、河南中西部及晋南地区为它的核心区域,所涉青海东部、甘肃、宁夏、内蒙古及河北等地。它的内容颇为广泛,包括居室、农业、手工业、氏族属性、墓葬等。史家将它们分为七个类型,即“关中、豫西、晋南地区的半坡类型;庙底沟类型;西王村类型;郑州、洛阳地区的大河村类型和王湾类型;豫北、冀南地区的后岗类型和大司空类型”。在大量出土

^① 《史记》集解引《世本》称:“并以伏羲、神农、黄帝为三皇;少昊、颛顼、高辛、唐、虞为五帝。”

文物中,以陶制品水平最高,不论是素壁或印纹陶,皆胎质细腻,器形规整,不少还涂有白色或浅红色的陶衣,制作工艺绝不逊于现代的陶制品。而更为突出的是彩陶,其色调之高雅,图纹之夺目,堪称中国绘画史上一绝。又有龙山文化中的黑陶,器壁最厚不过0.3厘米,最薄甚至不到0.1厘米。有“黑如漆,亮如镜,薄如纸,硬如瓷”的美誉,称“蛋壳陶”。它的影响亦很大,与仰韶文化并驾齐驱,成为北方新石器时代的两大文化系统。

长期以来,人们一直认为中华文明的源头是在黄河流域,其实并不尽然,长江流域也是源头之一。1973年,考古工作者在浙江余姚河姆渡发现了新石器时代文化遗址,其第四文化层距今7000余年,早于仰韶文化。从发掘出来的数千件实物看,先民们的生产、生活水平亦较黄河流域的部落群更为进步。这时,河姆渡的先民们不但已种植水稻,而且出现了榫卯结构的干栏式房屋,而“仰韶”早期民居,尚处半穴式的土坑结构。

河姆渡遗址还发掘出不少带刻花的陶器和象牙制品。如“双鸟朝阳”象牙刻件、“太阳纹”象牙刻件、刻花猪纹陶钵、鱼藻纹陶盆等,均具相当的造型能力。但比之于仰韶彩陶纹饰,不免有轩轻之别。艺术创造功在北方,南方较之则有所逊色。

浙江杭州良渚的新石器时期文化,以出土大量玉制件为特点。它的年代晚于河姆渡文化,而其刻画技艺则高于前者,似乎是对“河姆渡”的继承和发扬。

新石器时代,黄河流域以“仰韶”、“龙山”、“大汶口”等文化为一方;长江流域以“河姆渡”、“良渚”、“青莲冈”等文化为另一方,交相辉映,汇成灿烂的中国史前文化。它们是中华文化的源头,也是后来赖以发展的本体。

(三)

到新石器时代后期,农业经济相对发展,手工业也有了明确的分工,氏族公社制社会在生活资料稍有剩余的情况下,逐渐瓦解,最后以另一种社会形式结束长达百万年以上的石器时代,这就是夏王朝的出现。

夏代所处时代在公元前21世纪至公元前16世纪之间。《史记·夏本纪》称夏代自禹至桀共“十七君十四世”;《古本竹书纪年》称其“有王与无王,用岁四百七十一年”。夏的第一代君主是禹,禹死传位与益,然而益不得民心,于是,禹之子启“与友党攻益而夺之天下”(《韩非子·外储说右下》),开子袭父位之先例。从此,氏族公社制结束,中国社会由“公天下”变为“私天下”,并成为后来中国社会的定制。

夏代已具相对进步的农业经济,如这时已有历法,称夏历。孔子主张“行夏之时”(《论语·卫灵公》)。夏历,即今民间所称的农历,为便于农事,它以物

候定节气,说明此时已经掌握了农作的基本规律。在河南偃师二里头遗址发掘以前,不少历史学家对夏王朝的存在与否,还存在疑问。随着大量夏代遗物的出土,人们才确信无疑地承认夏王朝的存在。偃师二里头出土不少猪、鸡、牛、羊、狗等遗骨,及大批青铜制品。青铜器的生产工具有刀、钻、凿、斧、铤,武器有镞、戈、钺,礼器有爵、铃、鼎等。并且还发掘出了夏代大型宫殿建筑基址。“其台基完全由夯土构成,整体略呈正方形,坐北朝南,东西长约108米,南北宽约100米。”(汪受宽《青铜时代》)远古社会进入到夏代,农业、手工业都已经有了相当的发展,石器时代的痕迹逐渐消退,进入到了青铜时代。

彩陶在夏代悄然匿迹,陶器以素壁和印纹陶居多,铜器亦尚无纹饰,所以,有关绘画方面的情况突然中断。当然,既有灿烂的彩陶绘画,不可能在夏代没有绘画。在发掘二里头夏宫遗址时,考古工作者发现“残陶器上,有两条浅刻龙形纹,造型极为生动。而且在龙的眼眶内部涂有翠绿色颜料,浅刻线条内部涂有朱砂,是富于神秘色彩的艺术品。”(汪受宽《青铜时代》)可见夏代有绘画,只是因年代旷远,几经湮没,才致今天很难找到夏绘画的踪迹。

夏的最后一代君王桀,因荒淫无度,残杀成性,民愤极大。这时,夏东面的商部落首领汤,出兵伐夏。最终商汤灭夏,流桀于巢(今安徽寿县),中国历史上出现了第二个王朝——商朝。商“用岁四百六十九年”(《古本竹书纪年》)属奴隶制社会。它的最高统治者是国王,下属为大群贵族、僧侣。他们通过战争获得数以万计俘虏,连年战争,所获往往以数十万计。这些所获,就成了他们(国王和贵族)的私有财产。俘虏都得黥面,打上记号,被牵上集市交易,或被牵往祭场,作为牲口供祭,有的一次供祭者竟多达四百余人(王玉哲《中华远古史》)。他们亦被用于殉葬,如殷墟商王墓,仅1001号大墓就发现殉葬者达225人之多。当然亦有大批沦为奴隶,服役于各生产工地。然而,正是这中国历史上最残忍的王朝,却开创了中华民族两大光辉灿烂的文化——青铜器、甲骨文。并且出现了壁画、漆画及刻纹白陶等。

商代的青铜铸造十分发达,器型繁多,器具由夏代以生产工具、兵器为主,转而以铸造礼器(即彝器)为主。1938年出土于河南安阳武官村的商“司母戊大方鼎”,通高113厘米,横长110厘米,宽78厘米,重达875公斤。鼎外壁四周饰以饕餮纹,四柱脚均以虎形纹缀之,庄重而又威严,是商器中具代表性的器物。罗振玉《殷文存》录商青铜器爵、卣、尊、彝、鼎、觚、斚、匜、鬲、甗等七百余件,《中华远古史》粗计现面世的商青铜器约三千余件,数量惊人。

青铜是铅、铜或锡、铜的合金,若以最佳比例的搀和,便能得到最佳的流动效果,是浇铸工艺上的十分重要的创造。它在商代已普遍使用,且合金技术已达完善境界。加以艺术上的深稽博考,商青铜器于造型与纹饰亦皆达极致,

成为青铜时代中的青铜器的骄子。

现代考古发现的陶刻符号,约四十余字。但它们未有象形的意味,可能仅为分类,当作计数或计时的符号。至今所发现的具象形意味的中国最早文字,当属殷墟甲骨文。它发现于河南安阳小屯村,是刻在龟版与牛肩胛骨上的文字,用于对占卜的记述。自1928年首次的发掘,先后又发现山西洪赵县坊堆村、陕西岐山凤雏村等大批殷商甲骨文。统计有甲骨十万余片,单字和复合字约5000余字。至今,孙诒让识一百八十五字,罗振玉识五百七十一字,于省吾识三百字,王国维识十字,大多未识。文字是人类社会由野蛮步入文明的标志,商代就是中国远古社会进入文明时代的起点。

商代已经有了壁画。《尚书·五子之歌》云:“内作色荒,外作禽荒。甘酒嗜音,峻宇雕墙。”此所谓“峻宇雕墙”,分明是指商王宫已呈雕梁画栋,彩壁飞舞的景象。这一记载也被现代考古所证实。如汪受宽《青铜时代》记谓:“在(商)宫殿遗存中发现了建筑用的以大块白石雕刻的柱下装饰和刻花涂朱的大木板,说明了宫殿雕梁画栋的华丽景象。特别是一块绘有红色花纹和黑色圈点的白灰残墙皮的发现,将我国古代壁画的历史提前到商代。”因此说明,绘画由作坊开始进入宫殿,后有所谓宫廷绘画,当肇始于商王朝。

商代已经有了漆画。考古工作者在河北藁城台西村商城遗址发掘时,出土二十六块漆器残片,其中两块有彩绘,是商漆画物证。^①此外,在郑州商遗址发现釉陶和刻绘纹白陶^②。前者将瓷器产生于魏晋时代的看法推前一千余年;后者以其鼎、簋、豆、皿、觶、盃等器形,及饕餮纹、雷云纹等纹饰,成为商、周青铜器的滥觞。

今天看到的商代绘画,是大量青铜器的纹饰画和甲骨文中被简化了的仿生画。商代壁画仅留残迹,漆画也是难以辨认的余留,刻纹白陶则连碎片都是凤毛麟角,其固有的因岁月流逝而被湮没。或许有一天,随着考古的深入,犹如甲骨文的面世,商绘画也许会有惊人的发现。

(四)

在商后期,因王朝自身腐败与奴隶制的极端残酷,约在公元前1057年,周武王联合西南部落攻商,并在商奴隶倒戈的战争中,周灭了商,出现了周朝。周自立国到幽王死,“凡二百五十七年”^③称为西周。后因周室东迁洛阳,因此称为东周。东周又称春秋、战国。春秋自公元前770年至公元前476年;战国自公元前475年至公元前221年。

^{①②} 王玉哲《中华远古史》。

^③ 《史记·周本纪》集解引《汲冢纪年》。

武王克商后,颁布天下:土地归国有,并大封王室及克商有功之臣。从此,中国古代社会由奴隶制进入到了初期的封建社会。

而西周的所谓土地归国有,其实是土地归王者所有。如《诗·小雅·北山》曰:“溥天之下,莫非王土;率土之滨,莫非王臣。”王者可以将土地与民众作任意馈赠,如《子仲姜铸铭》云:“锡之邑二百又九十又九邑,与邶之民人都鄙。”所以,王者是天下的所有者。至春秋、战国时期,周中央政权衰落,诸侯各自为政,王者的“天下所有”,就分属各诸侯所有了。

商朝重“卜”,周朝重“祭”。周还因不同等级规定祭祀的范围,即天子祭天地、诸侯祭山川、庶民祭祖(当然王、诸侯亦祭祖)。所以,作为彝器的青铜器于周有增无减。周青铜器仿商,但无“出蓝之誉”,有一特别现象是大批周器出现了大批铭文。如“毛公鼎”铭文竟长达四百九十七字,所以,周青铜器除有文物、艺术价值外,又有文献价值。

周的绘画更有宫廷化的趋势,其作用为政教、礼教及为宫廷装饰服务。所谓为政教服务,如《孔子家语·观周》载曰:“周公相成王,抱之负斧戾南面以朝诸侯图焉。”又云:“孔子观乎明堂,睹四门墉有尧、舜与桀、纣之象,而各有善恶之状,兴废之诫焉。”这一绘画用于褒善贬恶的功能,后来被两汉及唐宫廷所沿用,因此也为唐之前的人物画的崇高地位奠定了基础。其为礼教服务,如载曰:“王者画日、月,象天明也。诸侯画交龙,一象其升朝,一象其下复也。”又云:“君,龙帷;大夫、画帷。”周本详乎礼仪,于服饰、器用、行止,节庆等都有等级之分。甚至何种等级限用何种颜色亦有分属。如《周礼·冬官考工记》载曰:“画绩之事杂五色……青与赤谓之文,赤与白谓之章,白与黑谓之黼,黑与青谓之黻,五彩备谓之绣……”此“文”、“章”、“黼”、“黻”、“绣”就是对颜色的规定以用于各种服饰。这是周绘画服务于礼教的现象之一,诸如此类的事十分普遍。

商的宫殿具有“峻宇雕墙”的景象,自然周的宫殿应更为气派。《尚书·梓材》有载谓:“若作室家,既勤垣墉,惟其涂墍茨。若作梓材,既勤朴斲,惟其涂丹雘。”这里所谓“惟其涂丹雘”,显然是指彩绘。翦伯赞先生的《先秦史》认为:“西周领主的宫殿,已经有了简单的雕刻与彩绘。”但若指王室的宫殿则非“简单的雕刻与彩绘”,而是雕梁画栋彩壁辉煌的景象了。周绘画全面服务于宫殿,使这原本来自民间作坊的东西,最后归于宫廷。中国绘画正是如此,在一段很长的时间里,成为中国绘画史的正统。

春秋、战国时期,青铜器继续大量生产,而且产地由黄河流域扩散到长江流域及江南广大地区。但器物不如商、周,造型务巧,纹饰繁缛,缺乏商、周器物庄重典雅的气象。春秋、战国时期的绘画受西周绘画影响,命题性创作成为

重要表现形式。以人物画为主,服务于政教、礼教及宗教。这时已经有了专职御用画家(应该说西周已经存在),如《庄子·外篇·田子方》记云:“宋元君将图画,众史皆至,受揖而立,舐笔和墨,在外者半。有一史后至者,僮僮然不趋,受揖不立,因之舍。公使人视之,则解衣盘礴,裸。君曰,可矣,是真图画者也。”这里所谓“众史皆至”的“史”,即“吏”,系御用小官。而西周对画者未有吏的称谓,与百工同,属御役之一,可见画者的地位已有提高,且更专业化。

在统治阶级高度重视而使画家地位日益提高的情况下,无疑绘画创作更趋繁荣,其表现亦更趋深入。因此,有关绘画的评论也接踵而至。《论语·八佾》载曰:“子夏问曰:‘巧笑倩兮,美目盼兮,素以为绚兮,何谓也?’子曰:‘绘事后素。’”在此,孔子以先有素地,然后上彩,因此才有素以为绚的效果,来回答子夏的提问。“绘事后素”后来成为中国画画法的金科玉律,被历代中国画家所遵循,至今未变。庄子认为画者“解衣盘礴”不作他顾,专心于一,此乃“真画者”;《韩非子》则以画“犬马最难”、“鬼魅最易”的“戏言”,对惯于胡编滥造的绘画作风作了生动的讽刺。这些言简意赅的画评,非有当时广泛而深入的创作现象,是难有如此精辟见解的。对此,1949年出土于长沙陈家大山楚墓的《龙凤人物图》,与1973年出土于长沙子弹库楚墓的《御龙图》,就是战国时期绘画相对发达的实证。

中国绘画经数千年服务于日用工艺,至西周,悄然作变,由图纹绘制趋向于主题性的创作。待至春秋、战国时期,以人物画为主的倾向基本确立。这一转变,是中国绘画史上的一次重要分野。即,此前主要为日用美术阶段,后则为主题性创作阶段。“宣物莫大于言,存形莫善于画。”^①以惩恶劝善的两汉画风从此兴起,于是,中国绘画史翻开了它的新一页。

第二节 远古绘画中的山水画与山水画的局部形态

自新石器时代至春秋战国时期,存在着不少形式种类的绘画,如彩陶绘画,青铜器纹饰画、漆画、宫殿装饰画、象形字等。那么,在此诸多的绘画中,是否存在着远古山水画或山水画的局部形态?应该说是存在的。具体表现在彩陶纹饰、象形文字、青铜器纹饰,及不少有关古籍记载上。当然,它们不如现代的山水画,那样形态显然,而是隐蔽或带有原始粗犷的特征。

^①《士衡论画》。

一、彩陶中的纹饰画

彩陶的纹饰画,有三种表现形式。一种是用直接写实手法,来表现各种事物,作为陶面的纹饰。如1978年出土于河南临汝阎村的《鹳鱼石斧陶缸》,它几乎是一幅具主题性的独幅创作,形象不作任何变形,采用写生手法;另一种是采用略加变形的手法,来反映客观事物,作为陶面的纹饰。如出土于青海大通孙家寨的《舞蹈纹彩陶盆》与出土于西安半坡的《人面、鱼纹陶盆》等,将表现对象作了形变,但能清楚辨认形象的特征。又有一种是用全然变形的手法,来反映客体,即以图案作为陶面的纹饰。这种纹饰画是彩陶绘画中的主体,庙底沟、马家窑、半山、马厂等彩陶绘画,均属这种表现方法。

图案是“写实”形变的产物,它具一定的现实依据。如马家窑彩陶中的旋纹(◎),是画者日有所见,对洮河水的旋涡的反映。^①可见山水画中的局部形象,已被先民们作为表现对象。马厂彩陶中的大量锯齿纹(ㄣ),它是初形山(ㄣ)的连接;彩陶中出现的大量波纹(≈),是对水形的模仿等。所以,尽管我们现在还很难找到,或很少见到新石器时代的山水画,但作为组成山水画的自然形态,它们早已成为先民们的视及范围,加以反映,作为史前绘画的组成部分。这是产生绘画的必然,因为,它们更直接,也更便于被人们所发现。

二、关于山东莒县出土的灰陶尊

“灰陶尊”,又称“日月山形图灰陶尊”,它于1961年出土于山东莒县陵阳河。器高60厘米,口径29.5厘米,属新石器时代大汶口文化,晚于仰韶文化。“日月山形图”并非彩画,是刻画,图为 (图一)。对这一图形的属性,颇有争议。古文字学家认为它是字,有的认为是“灵”字,但很少有说服力的解释;也有的认为是“旦”字,似乎比“灵”字有点说服力,因图之所作意为山上之日或山上之月。如果我们从书与画“其初一致”的原则去理解,说其为“灵”或“旦”字,也不无道理。但它是二者富有艺术趣味的组合,组合是画的基本特性,因此,它不是字,而是画。既是画,它又是什么样的画呢?对此,不妨直言其为山水画,是原始形态的山水画。这种山水画的功能,当然不在于欣赏,而在于祭祀,即祭祀中的祭祀图。对此,我们还可《尚书·尧典》中的记载作为资证:“分命羲仲,宅嵎夷,曰暘谷。寅宾出日,平秩东作。”如果将此文作白话翻译,则为:“尧命羲仲,去居住在东方极远的日出的地方,恭敬地迎接太阳的出来,依次安排好春耕事情。”山东古有东夷之称,所以这里所谓的“嵎夷”,无疑是指山东。“暘谷”,即太阳出来的地方。“寅宾出日”,意去迎接太阳的出来。由此可见,每

^① 翦伯赞:《先秦史》。



新石器时代 灰陶尊刻日月山形图 图一

逢春耕,这东夷之地还得举行一场迎春的仪式,祈求风调雨顺。所以,我们定“日月山形图”为祭祀图,并非无稽之谈,而是远古社会的意识形态的产物。同时,对此图的命名尚有商榷之处。愚以为图中之形并非月,而是云块的形。如此,则是山、云、日的组合,应命为《日出图》。不然,虽有其例,但非常例,不免有创作上的矛盾。《日出图》,虽然作品较为稚拙,但它是证明在新石器时代已存在山水画的极为可靠的实物证据。当然,它不是用作欣赏,而是用于祭祀。

三、青铜器的纹饰画

夏铜器初出时的器物质朴无华,尚不注意纹饰与器型的变化。当它进入商、周社会后,纹饰与器型均受到极大关注,又因铸造技术的快速提高,所以,青铜器的制造不论是数量或式样都有很大的发展。这时,各种器物:鼎、鬲、爵、簋、簠、豆、盃、壶、罍、彝、卣、尊、觚、觥、角、斚等,各呈体态,竞相辉映,成为该时期的文化象征。它起自夏,止于战国末,因此,史家将这近两千年的时期称为青铜时代。

商青铜器纹饰,其先属商刻纹白陶。刻纹白陶的器型有鼎、罍、豆、尊等,纹饰为夔纹、饕餮纹、雷云纹……人们将彩陶纹饰重作整理,又衍生新的纹饰,后来成为青铜器的饰物。所以,商刻纹白陶前承彩陶,后启青铜器,是两者的中介物。

商器纹饰主要有饕餮纹、雷云纹、夔纹、虎纹、回纹、方格纹、四方连缀纹等。又有不少以立体造型的面饰,如“四羊方尊”和“父乙觥”,造型极为生动,器物别具体态。商器纹饰可能存在着两种作用:一、以示警戒或威慑;二、美化器物。饕餮纹是较为突出的一种纹饰。《吕氏春秋》有言饕餮纹云:“周(商)鼎者饕餮,有首无身,食人未咽,害及其身,以言报更也。”所言即有警戒之意。商作祭祀,有供祭者多达四百余人,这些人的当场处死,其气氛已恐怖之极,而祭坛上又陈之以嗜杀成性的饕餮为纹饰的彝器,令场面更为恐怖,此则意在威慑。饕餮纹虽阴森恐怖,但庄严厚重,施之于器物,似乎没有任何纹饰能达到饕餮纹的完美、得体。所以,它不仅流行于商、周,而且至今仍是图案的最高标志。

商器纹饰对彩陶图纹有着一定的继承关系。如彩陶的旋纹为,见之于青铜器则旋纹为,无非形由圆变方。它们的相连,于彩陶面纹为,于青铜器面纹为。彩陶的波纹如,于青铜器如,基本一致等。器型亦如此,彩陶的鬲、豆、樽的形,于青铜器几乎没有两样。新的在对旧的提炼、开发中得以成长,是一切艺术创造的必要途径和最基本的发展规律。可见,青铜器