

中國傳統繪畫史綱

——画脉文心两征录

杜哲森 著



中國傳統繪畫史

——画脉文心两征录

杜哲森 著



中国传统绘画史纲：画脉文心两征录 / 杜哲森编。—

北京：人民美术出版社，2013.12

ISBN 978-7-102-06648-6

I. ①中… II. ①杜… III. ①中国画—绘画史—中国
IV. ①J212.092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 296724 号

中国传统绘画史纲

作 者：杜哲森

策 划：王 远

责任编辑：王 远 李 捷

封面设计：曹田泉

版式设计：曹田泉 王莉莉

责任印制：赵 丹

责任校对：马晓婷

出 版：人民美术出版社

地 址：北京北总布胡同 32 号

邮 编：100735

发行部电话：010-56692193

印 刷：影天印业有限公司

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 数：0001 - 4000

印 张：34.5

版 次：2015 年 1 月第 1 版

印 次：2015 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-102-06648-6

定 价：99.00 元

版权所有 侵权必究

(如有印装质量问题，影响阅读，请与承印厂联系调换。)

联系电话：0571-28972779)

目录

001 引论

005 第一章 秦汉寻迹与魏晋追踪

- 005 第一节 风华业已归追忆——秦汉绘画钩沉
- 013 第二节 还从旁系觅春踪——画像石、画像砖的艺术构成
- 022 第三节 正史展开之前的文心征信——士阶层略说
- 029 第四节 再论士之文化身份——魏晋风度的实质意义
- 036 第五节 在老庄及玄学的观照下——传统绘画的哲学渗透
- 042 第六节 痴黠各半说虎头——名士画家顾恺之
- 050 第七节 那山、那水、那情怀——宗炳与王微
- 059 第八节 丹青自此循章法——谢赫《古画品录》及六法

067 第二章 隋朝功过与盛唐气象

- 067 第一节 又见皇纲归一统——隋朝建立及文化举措
- 073 第二节 盛唐气象在绘画上的反映——唐代绘画的时代品格
- 081 第三节 艺技荣身也累身——阎立本
- 088 第四节 将军功记丹青谱——李思训与李昭道
- 096 第五节 天下能事毕于斯——吴道子其人其艺
- 103 第六节 意境还缘心境改——王维画风之演变
- 114 第七节 梳理丹青归专著——《历代名画记》的画学贡献

121 第三章 五代蓄势与两宋造极

- 121 第一节 乱世中的山林守望——荆浩与关仝
- 129 第二节 和风下的烟云供养——董源与巨然
- 138 第三节 富贵、野逸两争妍——花鸟画家黄筌与徐熙
- 147 第四节 尽揽人才入彀中——两宋画院的设置与业绩
- 155 第五节 输赢看取棋两盘——徽宗赵佶
- 163 第六节 唯有风流磨不尽——宗室绘画及驸马王诜
- 172 第七节 别有情怀寄丹青——士夫绘画与文同
- 178 第八节 世称宋画第一人——李公麟
- 186 第九节 河东河西老画师——郭熙
- 194 第十节 引领清风入画屏——花鸟画家易元吉与崔白
- 200 第十一节 一文一武两巨擘——李成与范宽
- 208 第十二节 听取蛙声一片——空前活跃的画理争鸣
- 216 第十三节 任是余晖也灿然——南宋院画及李唐与马远、夏珪

229 第四章 皇元一统与文心归向

- 229 第一节 见证天翻地覆时——元帝国的建立与文心归向
- 241 第二节 统领群伦自有人——赵孟頫
- 250 第三节 风雨过后萌新绿——元前期重要画家
- 262 第四节 精神家园的构建——元代绘画变革的驱动力
- 268 第五节 萧散宋法 以书入画——元画出新的切入点
- 277 第六节 青山依旧水还流——群星璀璨的山水画坛
- 289 第七节 放眼青山多妩媚——蔚成大观的董巨传派
- 297 第八节 壁立冲霄第一峰——黄公望
- 303 第九节 抗简孤洁守道心——吴镇
- 309 第十节 聊将逸气写荒寒——倪瓒
- 316 第十一节 几进几退几筹谋——王蒙
- 322 第十二节 留得清气满乾坤——花鸟画的变革与推进

333 第五章 明初复古与中后期集成

- 334 第一节 乍晴又阴雨后天——明画总说及宣宗朱瞻基
- 340 第二节 皇家有院进也难——戴进与吴伟
- 348 第三节 绝意仕宦守田园——沈周
- 357 第四节 道德可凭归自律——文徵明
- 366 第五节 砚破风流是悲酸——唐寅
- 377 第六节 积劫证果也从容——仇英
- 383 第七节 进退出处巧宦人——董其昌的再认识
- 394 第八节 破头颅 血迸苔花冷——徐渭
- 405 第九节 处末世 家国两糟心——陈洪绶

419 第六章 磐石压制下的清代画坛

- 420 第一节 独余残渚写钟山——浙江
- 426 第二节 一袈裟裹赤诚——髡残
- 433 第三节 恁般心印倩谁解——八大山人
- 445 第四节 棒喝难醒红尘梦——石涛
- 456 第五节 化解悲情归审美——龚贤与恽寿平
- 469 第六节 随波就势顺风船——四王略说
- 484 第七节 丹青真个属夕照——清代宫廷绘画
- 494 第八节 奇思妙想 总系文心画——扬州画派综述
- 512 第九节 称狂称怪 终归士子情——郑燮
- 521 第十节 行到水穷处 坐看云起时——清末绘画的再评说

535 结语

539 附录

引论

诗为心声，画为心迹，能知其心，方解其艺。对传统文化包括绘画在内的研究，自当如是。但“中国之民，明乎礼义而陋乎知人心”。自封建帝制建立后，在长达两千多年间，君权天授，皇天后土，牧民驭民，载舟覆舟，有迂回，有跌宕，有暗淡，也有辉煌，与之相应的绘画也走过了秦汉质朴，魏晋雅正，唐尚富丽，宋重品格，元后萧散宋法，再展新风，水墨为尚，避俗趋雅，逮至明清，则复古归宗，撷英集萃，完成了传统绘画在封建体制下的最后收官。这是仅就绘画的风格演变而言，而形成各个时期风格样式的诸多因素，譬如文心问题，就是一个很值得探讨的领域，因为那里有着更生动感人的故事。

秦汉时期，绘画以它独有的存形功能取得了“美大业之芳馨，教民心之反正”的文化定位，但从艺者多属听命差使的匠人，故被视为“猥役”，为士夫文人所不为。当封建体制遭遇到第一次“崩盘”解体，社会陷入动乱离析的魏晋南北朝时期，士阶层在追问生存的意义，寻求精神寄托过程中，通过诠释释老的哲学思辨，沟通道器，辩证有无，将形下的物之世界与形上的道之本原通贯起来，于是自然山水便被赋予了“以形媚道”的意义，这一认识上的突破，在人们获得极大的精神欣慰时，也为艺术审美开启了一个全新的领域，士人在游山赏水、静观玄览的同时，也开始用图绘的形式摹山范水，作为第二自然而神游其中。绘画就这样拓宽了题材，丰富了功能，并扩充了创作队伍，由原先的“存劝诫，助人伦”推及到了“穷神变，测幽微”。由于士人的加入，又逐渐成为画家个人怡情悦性和抒怀明志的手段。也正是有了这一变化和功能，才吸引了越来越多的士夫文人加入其中，先有隋唐士大夫空前热衷，后有宋代文人积极参与，文心问题便凸显出来了。到了宋元鼎革，士人沦为时代弃子，绘画更成为不少栖山隐水的落寞文人纾络时代苦闷的文化行为之一，其性质也由匠人的“猥役”提升到了文化精英的雅尚之习，甚至成为一些志士仁人安身立命的依据和人格操行的表征：钱选焚尽个人所撰写的经学著述而潜心于画，自称“不管六朝兴废事，一樽且向图画开”；吴镇则“饱则读书，饥则卖卜，画石室竹，饮梅花泉，一切富贵利达，屏而去之”，在落寞清贫中恪守着一颗抗简孤洁的道心；郑思肖更是以“头可得，

兰不可得”的孤耿，在“独行，独住，独坐，独卧，独吟，独醉，独往，独来”的人生大寂寞中与现实抗争到底。这些人的表现，不能看作仅仅是个别遗民的极端行为，它在相当意义上，反映出了在封建专制社会中，尤其是当时处于动荡不安的王朝换代之时，乃是不少文人的的人生选择，而潜心于艺，隐身于画，返观内照，独善其身则成为一些人的修为方式之一。

为此，文人介入绘画后，给绘画带来的影响是多方面的。他们基于个人的社会存在所形成的人生理念和品行操守，直接影响到了传统绘画的艺术观念和美学品格。“志于道，据于德，依于仁”是其“游于艺”的前提与根据。凭借这一点，使他们的创作具有了超功利的纯粹性，他们托身于画，旨在澄怀，意在明志，不求闻达，更无关涉利，越是成就卓著者，在这方面表现得愈为突出，他们以心灵的清澈捍卫着艺术的纯真，以人品的高洁支撑着画品的雅正，如钱选所讲的“无求于世，不以毁誉挠怀”。正是有识于此，张彦远才作出了“自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为”的断语。这方面首先由魏晋名士开启端绪，继之有宋元文人画家树典立范，元人做得尤为突出，他们承受着亡国之痛、辱君之悲，于落寞苦涩中精心地守护着精神上的一片净土，“宁可枝头抱香死，何曾吹落北风中”，“不要人夸好颜色，只流清气满乾坤”，一如笔下的霜菊之于肃秋，雪梅之于隆冬，元季文人也是在用微弱的个体生命向庞大的社会实体作着抗争。不要追问这种抗争的意义，一如不必追问陨星之撕破浓重夜幕的价值。这是没有意义的意义，超越价值的价值，正是这一颗颗燃烧着的炽热文心所发出的生命之光，使元代绘画能够争辉于唐风宋彩之前，将传统绘画推向了一个新的历史高度——一个令明清两代都难以企及的制高点，无论是在艺术造诣上，还是在道义担当和人格魅力上。

朱明王朝结束了蒙元统治，重建汉人政权，276年后，亡于满清，汉狄之间在封建体制发展过程中进行了最后一次较力与交接。明、清两个王朝虽属异族别姓，但延续的文脉则是同一的：朱元璋立国的旗号是“驱逐胡虏，恢复中华”；满清入主中原后，执行的是“以汉治汉，崇儒尊孔”，在政体与法制上并没有根本性的不同，如有的话，也不过体现在清朝政权较之朱明王朝在治民力度上更为严酷。钳舆论于一律，治民心于一统，是两个封建王朝共同的施政纲领。也正是基于此，明、清两朝在文化上都未能再创辉煌，不是不想再创辉煌，而是没有了再创辉煌的资质与能力。朱明帝国丧失了大汉之魄力，盛唐之襟怀及两宋之风采；满清一统也难以再造蒙元帝国所独有的既动荡又开放，既统控又宽松，既苦涩又活跃的社会环境。这直接影响到

了士阶层的心态，也决定了文化的走向。绘画亦是如此。

明清绘画走向衰微，已是学界的共识，但这并不表明明清画家们是集体的失忆与失聪，相反，他们较之画史上的先贤们在艺术上的投入态度毋宁说更为执著，也更为认真：沈周的终身不仕，潜心于艺；文徵明的道德自律，德艺兼修；风流如唐寅者也在人生的大霉气、大放浪中坚守着做人的底线和治艺的精谨。巧宦人董其昌更是极力为文人画张目，梳理传脉，建构新说，培养嫡系，树立典型。入清后，四僧开局，四王统军，“八怪”出新，以及海派发力。明清两代画家什么都明白，比先贤们聪明多了，可就是不能挽狂澜于既倒，拯败势之已颓，问题究竟出在了哪里呢？

这一局面的出现固然与画家所处的社会现实有关，但在“天下多故，名士少有完者”的魏晋乱世时，为什么文化非但没有沉寂，反而迸发出了巨大的能量，促成了“文化自觉”，而清代则是“万马齐喑”的一潭死水呢？而就统治者对绘画的态度来讲，除了明初朱元璋滥杀画家外，其他时期对绘画虽然谈不上大力扶植（如宋代那样），但也没有过多干涉，不像对文字那样敏感，动辄兴狱打压，画家们还是有发挥个人才智的空间，可最终还是业绩平平，未能再扬波瀾，看来将局面简单归咎于社会环境并不能完全说明问题，导致绘画衰微的势必还有着更为深层的其他原因窒息了艺术的生机与活力。

若从绘画本体来讲，是不是经过千余年的发展，能开拓的领域都已开拓，景区已尽被前人占领，后人已没有了出新的空间，只能周旋于前人业已征服下的峰峦中，再难出人头地了？但检索历史，情况并非如此。苏轼看到吴道子的超人画技，曾叹服道：“画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”可很快发现，在吴道子身边还有更优秀的王维在，而后来的绘画史也证明了在吴道子、王维之后，宋、元画家们又开拓出较之吴、王更为广阔的艺术世界，攀登上了更崔嵬的艺术之峰，见证着天下能事永远不会“毕”于某一个人或某一个时代。

然而明清画家们不论怎么努力，就是打不开新局面，求放则失之于粗野，求精则流之于甜熟，再难重现汉唐之气象，两宋之格局，及元人之神韵。尤其令明清画家难堪的是，不但不能得前人时代之风神，即使学某一个人的风格也难得其要领，如在倪瓚用清水淡墨营造出的简之不能再简的“三段式”的山水模式前，竟然一筹莫展，无论怎么揣摩，就是把握不住它的精髓，深感“无处着笔，觉矜才使气一辈，未免有惭德”，最后不得不承认“倪翁好处，全不可学”。

张璪讲“外师造化，中得心源”，造化恒在，干涸的只能是心源。而心

源为何会枯竭？或者说难以激活呢？这在当时是一个无解的难题，困扰了传统绘画数百年。

一部绘画史，说到底就是一个发强刚毅而又多灾多难的古老民族，在几经探索才建构起来的封建一统的体制下，以审美的方式对生存意义的继续追问与求答，期望能为凄惶的灵魂找到附丽与归宿——起码为人生苦旅找到一个遮挡风雨于一时的心灵驿亭。这在文人画的创作中尤为明显，举凡王维的孤寂，文同的劲爽，倪瓒的萧瑟，吴镇的沉郁，徐渭的狂放，老莲的奇崛，八大的冷逸，浙江的清刚……无不是根于个人的遭际与心境，理念与操守，以及气质与禀赋，亦即在每个人的笔墨中浸渍着各自的人生感受与信念追求。

“达则兼济天下，穷则独善其身”，这乃是士人的一种文化自觉与持守。但随着封建体制由鼎盛走向衰落，这一自觉与持守似乎也循着同样的轨迹趋于失措与迷茫。在元代表现为消极厌世，逃向无为，而明亡后，士阶层中虽然也不乏抗简孤洁之士，激昂愤慨之举，但更多的人则是选取了“识时务”的人生道路。笔墨丹青这一被历代文人标举的雅尚之习也由原初的德之糟粕、文之余事演变为资身之本和生存之道，甚至沦为依权傍势、寄人篱下的“文馆才情、游客伎俩”。

这种局面的出现是时代造成的，责任不在个人，甚至不能简单地归咎于政治实体，这是一种非人之意愿所能左右的格局与趋势，是封建帝制行将结束前在文化上的必然反应。为此，考察绘画发展史，也就是考察民族的心路历程。但历程曲折，欲详也难，仅从有限的画迹遗存中解读，显然是远远不够的。为此本书于画迹之外，更旁涉文心。而文心乃是一个十分复杂的问题，较之画迹的解读更难多了。如果将艺术创作比作浪花的话，那么文心就是产生、托举这浪花的大海，它是如此浩渺，如此幽邃，又如此充满了魅力，这里有说不尽的故事与传奇，也有理不清的万千头绪，不能奢谈明察，但也不能因为不能明察而放弃努力，知难为而为之，或许可以寻找到更有价值的历史记忆。治史作论亦属一个历险过程，入深水者得蛟龙，涉浅滩者得鱼虾。本书的写作仍属是浅滩上的寻找，读者如能于画迹之外更借助本书窥文心于一斑，在某种程度上，了解到画家的所思所想，所作所为，以及人生的顺逆穷达，情感上的悲欣酸苦，这样，对理解其创作或许能有一些帮助，进而对传统绘画，亦即民族文化有更深刻的认知。写作的初衷是如此，能否做到，当然只有读者说了算。但当今还会有人读这种书吗？这，还真的不知道，知道的只是它将像一只抛入大海的漂流瓶，带着祝愿，随着洋流，在潮起潮落中去寻找自己的彼岸和可能的接收者。

第一章 秦汉寻迹与魏晋追踪

封建伊始的秦汉帝国虽然是一种全新的社会体制，但它的立国根基却是历史文明的延续，是在先秦建构起来的价值观念、人生态度、道德规范的文明体系的基础上向前推进的。绘画也是如此。这时的士阶层虽尚少介入，但他们的身份与理念为其后来跻身绘画做好了充分的人文铺垫。到了魏晋时期，士人基于人生遭际所进行的精神求索，赋予了传统绘画以特有的哲学意涵和美学品格。可以想见同封建帝制初创期所具有的生命活力一样，绘画作为时代精神的折射，也必是无比新鲜靓丽的，可惜的是这种新鲜靓丽随着时间流逝，都湮灭在历史长河中了，使我们今天再难看到它的风彩，只能借助一些地下遗存推测其可能的面貌。^①

第一节 风华业已归追忆——秦汉绘画钩沉

去今两千二百三十又三年，即公元前 221 年，秦国经过百年经营谋略，至秦王嬴政时终于扫平群雄成就霸业，于长安城登基称帝，旋即废分封，置郡县，书同文，车同轨，行归伦，政一统，继而销兵器，筑长城，建阿房，事封禅，事犹未已，又听从李斯建议，焚经典，钳舆论，明法度，定律令。由此自恃豪横，坚信江山永固，帝祚无虞了，孰料竟二世而亡，泱泱帝国仅维持了 15 年。平民出身的汉王刘邦先是灭掉暴秦，继而击败项羽，立国称汉，以亡秦为鉴，建国初期去苛除暴，倡礼崇文，进而剪除隐患，权归宗室，文治武功，恩威并施，经几代人的努力，终于迎来了“文景之治”和武帝之业，将国威国势推向了鼎盛。但盛极转衰，治久生变，自元帝起，朝政便日显衰象，诸子争权，宦戚生乱，先有“巫蛊之祸”，后有王莽之篡，帝国大厦终于不支。但汉王朝的建立，毕竟是中央集权封建帝制的初创时期，有着顽强的自我修复能力，经得起颠簸，故刘秀起兵复国，又得中兴，再续汉祚二百年。但如

同前汉一样，后汉经过初期的复兴发展，随后也陷入了内乱自衰的泥潭。先是窦太后执政，继之是外戚与宦官的专权，在两次党锢之祸后，各地军阀趁机扩充势力，架空中央政府，献帝被曹操挟持，后被迫禅位，曹丕称帝。一个叱咤风云、雄视百代的超强帝国灭亡了。但大汉王朝延续国运长达四百年，是13个王朝中统治年代最久的一个，政治、经济、军事、文化等方面都显示出统一帝国的强势所在。

中央集权封建帝制的建立，是中华文明长河几经迂回激荡，整合汇流后的再度推进，在它的机体内混合着亢奋与活力，雄强与粗犷，它挟裹着一切，以自己的意志开拓进取。在这个过程中，文化既是它的时代精神的体现，也是它的驱动力，绘画也是如此。统治者要借助绘画的“存形”功能宣示自己的威信与功德，通过凝聚个体意志，统合为社会的共同信念，进而实现社会的整体价值。

正是有识于此，自汉武帝始在注重武功的同时，也没有忽视文治，建立“秘阁”，开皇家收藏之先例。明帝时又于宫廷内设“少府”，下设“黄门署长，画室署长”，画室内招有画工。画工的重要任务之一就是绘制经天纬地、表功彰德的壁画。首先有汉文帝在未央宫承明殿画屈轶草、进善旌、诽谤木、敢谏鼓及獬廌。继之汉武帝又诏令为古代圣贤、当世功勋画像，同时也画夏桀商纣等亡国之君，旨在劝诫。汉中后期，汉宣帝又选勋臣霍光、苏武、赵充国等11人图于麒麟阁以示表彰。至明帝时，又“别立画官，诏博洽之士班固、贾逵辈，取诸经史事，命尚方画工图画，谓之画赞”。（唐张彦远《历代名画记》卷三《述古之秘画珍图》）绘画已然成了重要的辅政手段，人们也将能被用这种形式予以旌表看作是最高嘉奖，王充曾写道：“宣帝之时，画图汉烈士，或不在于画上者，子孙耻之，何则？父祖不贤，故不画图也。”（《论衡·须颂篇》）唐代张彦远对这一举措的评论是：“以忠以孝，尽在于云台；有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤，留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。”（《历代名画记》卷一《叙画之源流》）但张彦远看到的也仅是汉代壁画的粉本，真正看到原作并留下观感文字的是东汉文坛才子王延寿。王延寿（140—165前后）从故里湖北漫游到山东曲阜，看到几经战乱，西京的名殿未央、建章等均已毁坏，惟此地恭王刘余建造的灵光殿历经三百多年依然“岿然独存”，不禁感慨万千，认为是“神明依凭支持以保汉室”，于是援笔写下了洋洋洒洒的千古美文《鲁灵光殿赋》，在长赋中对殿内壁画进行了详具描述：

图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各繆形。随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。上及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。（梁萧统《文选》第十一卷《宫殿鲁灵光殿赋》）

随后又有同属文坛高才的曹植（192—232），对绘画的教化功能，亦即辅政作用再行强调：

观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妬妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵，是知存乎鉴戒者图画也。（曹植《画赞序》）

“美大业之芳馨，教民心之反正”，绘画的这一功能已然成为社会的共识。而那时的人心也确属单纯质朴，在那些旨在劝诫的画作面前，真的能受到感动；对那些表彰功德的作品也确实很看重。于是上行下效，在汉代形成了由中央朝廷一直扩延到各地王府和地方官署的壁画绘制热潮。

分封于全国各地的王公们文化素质不一样，在壁画绘制的题材内容上也有区别，有的如鲁地恭王刘余在灵光殿上画的内容如王延寿所见，类似宫廷规范，也是禀承着惩恶扬善，重在教化的宗旨；而有的则是寻求刺激，图画淫逸，如戴王刘海阳“坐画屋为男女裸交接，置酒请诸父姊妹饮，令仰视画”（《后汉书·景十三王传》）。各州郡地方行署机构也仿效朝廷，利用壁画为当地历届官员画像记事，以明“清浊进退，所谓不隐过，不虚誉，甚得述事之实，后人是瞻，足以劝惧”（晋司马彪、梁刘昭注补《后汉书·郡国志一·河南尹·注补》）。总体上严肃正经，表彰功德，树立正面典型是官方绘画的主要内容，但从王延寿、曹植的文章中可以看出，其内容又不仅限于此，同时还有对奸佞淫邪等反面人物的鞭挞，时间也不仅限于当下，还包括已往，甚至远古。除人物外，还画有“杂物奇怪，山神海灵”，且能达到“千变万化”、“曲得其情”，这显然不是单纯的旨在褒贬的肖像绘画，其中还有着一定的情景描绘，而且水平不低，否则人们就不会获得如此这般的感动，甚至感化了，也不会将绘画提高到“与六籍同功，四时并运”的文化高度。

壁画的广泛绘制，功能的空前强调，标志着传统绘画已经逐渐摆脱工艺性质的附属性而走向独立了。作品不但能作为单独作品供人们欣赏，而且出现了一批留有姓名的职业画家，这些画家中甚至有了专擅某一题材的特长，

如有的善长画牛、马动物，有的善长画景物，如史载刘褒“曾画云汉图，人见之觉热，又画北风图，人见之觉凉”（魏孙畅之《述画记》）。在人物画上也具有了较强的写实能力，如毛延寿“画人形，丑好老少必得其真”，后因丑化宫女王嫱而被杀，演绎了一部昭君出塞的历史故事（事记《西京杂记》）。但所有这些绘画都已湮没于历史长河中了，那些感动了多少人的辉煌画作没有一件流传下来。今天只能凭借一些文字记载和封存于地下墓室中的残存壁画追忆其可能的面貌了。

由于没有作品传世，当时的绘画水平究竟如何，是否如文献记载的那样，还是个疑问。从文字记载来看，秦汉时期的绘画还是处于比较稚拙的起步阶段，刘安称“画者谨毛而失貌”（西汉刘安《淮南子·说林训》），“画西施之面，美而不可说（悦），规孟贲之目，大而不可畏：君形者亡焉”（《淮南子·说山训》）。表明在刻画人物的内在精神上还没有很强的能力，那时画家们着重解决的还是形似问题，亦即如何画得像。这从有关画的难易讨论上也可看出来。当齐王问画家，什么最难画时，画家回答是“犬马最难”，什么最容易时，“鬼魅最易”。原因是“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”（战国韩非《外储说左上》）。也就是说，越是人们熟悉的东西，越不好画，越画不好，因为谁都可以看出毛病来，蒙不了人的。就供职于皇宫中的画工来讲，最重要、也是最犯难的是如何把握住“形”，也就是如何画得准确。画得像，就是高手，否则，就难免被看低，这一标准一直延续到魏晋时期，“误墨成蝇”^②的典故就是一个例子。



辟车伍佰八人（局部）东汉 河北望都壁画墓



舞蹈 西汉 甘肃武威韩佐乡五壩山汉墓

所以会这样，这和当时的艺术观念有关，也同当时掌握的表现技法分不开。从现在可见到的某些墓室壁画的遗存中可以看到，秦汉时期状物描形的基本手段是勾勒填色，这种技法可以做到把握人物的形姿动态，但在刻画人物的精神气质上则有很大局限性，难以将统控、主宰着形的“神韵”（“君形者”）揭示出来。如何在形似的基础上，表现出美女的妩媚，武士的威猛，一个新的课题深深地困扰着画家。人们发现了问题，但一时却想不出解决的办法，原因也很简单，就是以线勒形的实际意义，或者说起到的作用，不过是确定所画事物在空间中的位置与轮廓，线条不过是界限的勒定，关系的说明，它很难表现出事物的复杂构成，诸如体量、质地、明晦、深浅等，至于人物的精神气质、性格禀赋想仅凭线条充分揭示出来，那就更困难了。

但这并没有影响人们对绘画的浓厚兴趣，甚至是某种敬畏之心。那时对大多数人来讲，看到画师竟然能将一个事物（主要是人物）准确地勾画出来就深感新奇与佩服了，至于能否揭示出神韵，尚无关大局。能够看明白画的是什么，告诉人们什么是善，什么是恶，区别出“好人”与“坏人”也就行了。那时的绘画，无论是对一般画家还是大多数欣赏者来说，最注重的是表现出一种情景，一种声势，一种气氛，即一种整体效果。对细节的推敲和奥蕴的揭示，以及迹画（笔触）本身的审美品性，还不是关注的重点，起码对大多数画工来讲是如此。这从一些墓室出土的壁画残存中即可看出来。如1972年发掘出土的内蒙古和林格尔东汉晚期的大型砖室壁画，在表现墓主生前仕宦生涯时，突出表现的是车马出行时的壮观场面，墓主乘三驾辎车居中，前



牧马 东汉 内蒙古和林格尔汉墓



宴乐 东汉 辽宁辽阳北园3号汉墓



宴乐（局部）



伏羲 西汉 河南洛阳卜千秋墓

有导车及文武官员兵士开路，后有钲、鼓、辇车、红缨桀戟和斧钺列队扈从，队列两翼有武官、甲士层层环卫，大队人马前呼后拥，迂回浩荡，场面十分宏大壮观，热烈的气氛中透着威严，充分显示出墓主人生前的显赫与威风。在技法上重点部分采用勾勒填色法，次要的则只勾不填，或是只填不勾，形象简约明快，笔触恣肆随意，给人以风驰电掣、一气呵成的视觉快感。同样的风格也体现在其他地区的墓室壁画中，如辽宁辽阳北园3号汉墓中的宴乐图，所画人物亦是写其意，不作精细描摹。这当不是画家有意为之，而是当时的艺术追求和表现能力本就如此，当时从事墓室壁画的画师多来自民间，艺术造诣和文化素养决定了他们在创作中难以于形似之外有更高的追求。“以形写神”、“迁想妙得”等艺术创作中的高端议题不是他们所能胜任的。但他们凭着自己艺术直觉的挥毫涂彩却无意中扣合着时代的脉搏，体现着秦汉时期的时代精神，这就是雄强自信、阔达通脱，豪放中透着刚毅，质朴中含着率真，这一点从霍去病墓前的石雕中也可把摸到，那些大气磅礴，浑然质朴的跃马与伏虎，蕴涵于其体内的能量与气魄恐怕只有汉代人才能够感受和捕捉得到，也只有他们才能找到并能够揭示出这种能量与体魄的再恰当不过的表现方式。这是绽放前的饱满，爆发前的蓄积，于浑然质朴中显示着生命的原创之美。

当然，这种风格上的稚拙与率意不过是艺术发展过程中的一个阶段，依其规律，终将走向精巧与严谨，越是技艺精湛的匠人越是更早地开始这方面的自觉追求，这既是艺术家的个人追求，也是艺术占有者的需要。所以在西汉出土的墓室壁画中，我们看到了代表秦汉绘画最高水平的几件作品，这就是1972年至1974年，于湖南长沙马王堆西汉墓室出土的西汉帛画。其中1

号墓出土的T型旌幡帛画更是旷世杰作，无论是其表现内容的丰富性，还是艺术技法的精湛上，都堪称代表了秦汉时期绘画所能达到的最高水平。作品内容涵盖了天上、人间与地下三个世界，将现实人生与灵异世界，情感寄托与灵魂归附，生死理念与天人关系，以及远古传说与图腾崇拜等等复杂诡秘以至今人也无法一一解读的人神世界全部巧妙有序地组织在一幅旌幡上，其内涵之丰富，寓意之幽微，时空跨度之宏大等都暂且不论，仅构图之讲究，刻画之精细，赋色之妍丽方面，也绝非一般民间画工所能为。墓主人是西汉长江丞相第一代软侯利仓之妻辛追夫人，恐怕正是有着这样尊贵的地位与身份，才能请到有如此精湛技艺和深厚学养的画家完成这一超度灵魂的重大任务与使命。

帛画面世后，就作品中的图像构成学术界进行了多方面的探讨，诸如墓主人身份的考证，画中的天、人、地三界的区分与关联，画中诸

多形象的图像学意义的历史钩沉与人文考证等等，但由于帛画涉及内容太广泛，仍有许多疑难以厘清。两千多年前人们的所思所想，有许多是今人难以揣测的，或者说是难以理解的。那时人们对远古文明可能有着更清晰的历史记忆，对头上的苍天与足下的厚土，也有着与我们迥然不同的认知与感受。

虽然先秦的哲学思辨，否定了宗教意义上的人格化的神的存在，但老子的自然天道观依旧确定了一种超人间的宇宙法则的存在，一种“顺之则昌，逆之则亡”的超验的天地精神派生，并主宰着现实世界中的生死循环、兴衰轮替。作为官方哲学的董仲舒学说，在此基础上更将人世间的伦理纲常与政治架构一并纳入了这一天经法则的体系之中，从而人们对“天”有了更强的



长沙马王堆1号汉墓帛画 西汉 绢本设色 纵205厘米 上横92厘米 下横47.7厘米 湖南省博物馆藏