

Masterpieces of Ancient Chinese Paintings

千年丹青

细读中日藏唐宋元绘画珍品

Paintings from the Tang to Yuan Dynasty in
Japanese and Chinese Collections

上海博物馆 编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

千年丹青

细读中日藏唐宋元绘画珍品

上海博物馆编



北京大学出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

千年丹青: 细读中日藏唐宋元绘画珍品 / 上海博物馆编. —北京: 北京大学出版社, 2010.10
(细读丛书)

ISBN 978-7-301-17857-7

I. ①千… II. ①上… III. ①中国画-作品集-中国-唐代 ②中国画-作品集-中国-宋代 ③中国画-作品集-中国-元代 IV.J222.4

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第192199号

书 名: 千年丹青——细读中日藏唐宋元绘画珍品

著作责任者: 上海博物馆编

主 编: 陈燮君

策 划: 郭青生 陈曾路

译文 审校: 陈曾路

统 筹: 高秀芹

责任 编辑: 梁 勇

特邀 编辑: 邱慧蕾 吕维敏

美术 设计: 马云洁

标准书号: ISBN 978-7-301-17857-7/J · 0338

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电子邮箱: pw@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672

编辑部 62750883 出版部 62754962

印 刷 者: 北京中科印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

787毫米×1092毫米 16开本 20.25印张 473千字

2010年10月第1版 2010年10月第1次印刷

定 价: 69.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010—62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn



丹青朗照唐宋元	陈燮君	001
再现经典绘画的华彩	单国霖	011
宋元绘画在日本的融入及与东亚的关系	湊 信幸	037
早期中国画在日本——一个“他者”之见	高居翰	051
唐代绘画的艺术成就及其典范性	金维诺	077
梁令瓚《五星二十八宿神形图》	单国强	083
传唐王维画《伏生授经图》的画里画外	王耀庭	093
地志学研究与《闸口盘车图卷》	余 辉	123
一去百斜：复制、变化，及中国界画研究中的若干基本问题	谢柏柯	131
《读碑窠石图》——绘画主题的嬗变	史明理	151
米友仁《远岫晴云图》	石 慢	159
从马麟《夕阳秋色图》谈南宋的宫苑山水画	石守谦	167
溪山无尽——上海博物馆藏《溪山图卷》	包华石	177

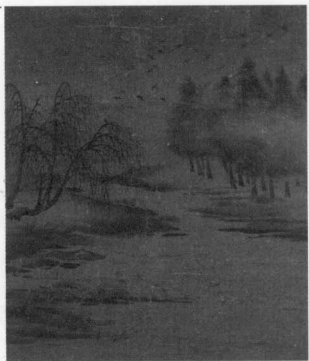
目 录



《三高游赏》与《右军书扇》	肖燕翼	195
破解《二祖调心图轴》之谜	余辉	205
禅会与南宋的视像：梁楷的《八高僧图》	胡素馨	209
《十王图》札记	李维琨	219
地狱的官府风貌	雷德侯	229
李迪《雪中归牧图》主题之再商榷	郑文倩	245
宫素然《明妃出塞图卷》考略	余辉	257
入山始得真面目——孙君泽《雪景山水图》及一些相关作品	班宗华	263
从江西到日本：元代隐逸画家罗稚川及其《雪江图》	马啸鸿	275
“锦带功曹”为何褪色——王渊《竹石集禽图》及元代竹石翎毛画风与时风之关系	汪悦进	289
附录		314
后记		317

丹青朗照唐宋元

陈燮君



丹青朗照唐宋元，千年星河不愁远。
史事逸闻翩然舞，中日交流还夙愿。
佛道神话画中游，山川意象色墨绚。
文士情怀传经典，花鸟生趣竞舒卷。

庚寅金秋，上海博物馆隆重推出“千年丹青——日本中国藏唐宋元绘画珍品展”，迎来画坛注目、观众如潮，正逢中国世博之热，又遇国际博协盛会，观赏展览，参加研讨，互换新论，共叙感慨，可谓盛世盛典传盛情，千载千题有千言。

一、静观璀璨的唐宋元绘画星河

日本晁卿辞帝都，征帆一片绕蓬壶。
明月不归沉碧海，白云愁色满苍梧。

这首诗是中国伟大的诗人李白悼念日本遣唐使阿倍仲麻吕的名篇。阿倍仲麻吕的中国名字叫晁衡。他19岁入唐留学，精通汉学，尤其擅长诗文，因此与王维、李白等当时的大诗人交好。753年，阿倍仲麻吕回国，讹传他在途中遇难，李白闻之悲痛不已，便作了这首诗以为哀悼。在李白充满诚挚情感的诗句里，千年之后我们也能体会到他对晁衡如兄弟般的拳拳之情。作为与中国一衣带水的邻邦，日本的文化与艺术一直与中国有着千丝万缕的关联。从汉朝开始，中日之间的交流从未中断，中日人民之间的情谊也日益深厚，可以说，中国和日本的文化血脉始终是息息相连、融会贯通的。

“千年丹青——日本中国藏唐宋元绘画珍品展”正是这种源远流长的文化交流在今天的又一亮点。展览由上海博物馆与东京国立博物馆联合主办，日本国文化厅、京都国立博物馆、奈良国立博物馆、大阪市立美术馆、大和文华馆、根津美术馆和故宫博物院、辽宁省博物馆等共同参与，共展出各馆珍藏六十六件、七十三幅珍品。这些作品跨越了中国唐、五代、北宋、南宋、金、元六个时代，分为“史事逸闻”、“佛道神话”、“山川意象”、“文士情怀”、“花鸟生趣”这五个主题，全面展现了中国绘画从8世纪到14世纪在山水、人物、花鸟各个领域所取得的辉煌成就。

参展的作品异彩纷呈，各具特色，璨若星河，亮点频出。

大阪市立美术馆珍藏的传唐王维的《伏生授经图》是本次展览中仅有的两幅年代可以追溯到唐朝的作品之一。“伏生授经”是人物画里比较常见的母题，杜堇、崔子忠都有相同题材的作品传世。伏生原为秦博士，始皇焚书，伏生将《尚书》藏于壁中。汉文帝时遍求能治《尚书》者，伏生其时已九十余岁，老不能行，文帝于是遣晁错往受，伏生出遗书二十余篇教授之，即为今文《尚书》。“伏生授经”描绘的就是老迈的伏生传授经书的场景。王维在中国绘画史上的地位丝毫不亚于他在诗坛的地位，他是水墨山水画的创始者，率先在绘画中表现出文人趣味。尽管此幅《伏生授经图》是人物画，但是作者刻画人物并不局限于形态，在有迹可寻的线条与色彩之下，是无尽的悠远情怀。

同样藏于大阪市立美术馆的北宋燕文贵的《江山楼观图》堪称本次展览最具份量的北宋山水画重器。燕文贵所创的山水画样式被称为“燕家景致”，作画时常自出机杼，落笔命意不因袭古人，所画景物清润秀雅，山水中常有宫观楼阁错落其中，雄伟之中得精微之趣。《江山楼观图》传为燕氏名作，前段为江景，丘陵起伏，碎石散布，杂树迎风摇曳，远处江水浩瀚，气势开阔，意境十分深远，后段为山景，崇山叠嶂，峰峦逶迤，山间台榭楼观，景物繁密，笔法细致严谨，二者形成鲜明的对比，是典型的“燕家景致”。

上海博物馆收藏的无款《闸口盘车图》是展览中惟一张五代时期的作品，也是惟一幅详细描绘世俗生活的作品。图中主要描绘的是河旁闸口一个官营磨面作坊，堂屋里安放着水磨，望亭置于两端，河上两艘篷船，运粮引渡，工人们磨面、罗面、扛粮、扬簸、净淘、挑水、引渡、赶车，官吏则查点、饮酒，画面上重楼叠阁，角连栱接，空间关系复杂而布置运筹井井有条。无论是建筑规模、器物和服饰，还是人物线描的质实感、山石勾勒的朴素厚重，都具有明显五代至北宋的时代特征。从艺术史角度看是一张早期具有山水画以及界画特征的杰作，从科技史角度看其描绘的水磨和罗面机的装置结构，系目前发现的最早也是最完整的机械图像资料，因此此画无论是对于研究当时的机械结构，还是对于探索当时的社会风情，或是对于寻求早期绘画的发展脉络，都极具意义。

辽宁省博物馆藏北宋张激的《莲社图》是最忠实地继承了李公麟白描风格的作品。具有文人画气息的白描风格由北宋李公麟开创，他与吴道子堪称中国人物画史上神逸并峙的两座高峰。《莲社图》的作者张激是李公麟的外甥，他的画风应该能最大程度地重现李公麟的风采。《莲社图》描绘的是东晋元兴年间，高僧惠远在庐山东林寺同18位贤士建白莲社专修净土法门，并与陆修静、陶渊明、谢灵运等名士往还的事迹，虽然表面上是佛教题材，核心却是文人风流倜傥、高山流水的情结，这也是李公麟画派一直秉承的精神内核。

东京国立博物馆所藏的宋梁楷的《李白行吟图》可能是历代无数描绘诗仙李白的画作中笔墨最少却最得神采的一幅。梁楷是一位能画出《八高僧图》那样神完气足、谨严精微的杰作的大画家，但他最让人津津乐道的还是其著名的减笔画法，《李白行吟图》就是这种画法表现的极致。图中的李白侧身而立，只用了几乎数得出的几根线条，略加粗细浓淡的变化就完成了。而就是这寥寥数笔，充满了形式感，充满了让人想象的空间，试想，李白那谪仙人一般惊才绝艳的才情，飘然洒脱的气度在每个观者的心中都不尽相同，又如何能统一到一笔一画之下，惟有这样重神不重形的描绘，才能在最大程度上把握他的神采与精神。

二、探析隐藏的绘画史脉络

本次展览的展品汇聚了中日几大博物馆的珍藏，这些艺术品单独来看各具特色，而将其放在整个中国绘画史下观照，则又能反映隐藏于其中的绘画史的发展脉络。

就人物画来说，传王维的《伏生授经图》和传张僧繇的《五星二十八宿神形图》，都是双勾赋色的画法。前者的作者王维虽不以人物名世，但此画点画精到，意境悠远，确如日本美术史家大村西崖所说“仿佛有与辋川山水相接之感”。后者表现手法多样，既有唐画格调，又有魏晋遗风，就

人物造型来说，有的面容清癯，有南朝“秀骨清像”的痕迹，有的体貌丰肥，又是盛唐的手笔，可以说真实地反映了人物画风尚在其时转变的轨迹。北宋张激的《白莲社图》则是李公麟白描人物的传派，描写细腻而富于文人秀雅的韵味。梁楷的《八高僧图》与《出山释迦图》是典型的南宋人物画面貌，人物造型丰腴而略带世俗的趣味，线条用尖笔，转折劲利作“折芦描”法。而梁楷的另几张作品《六祖截竹图》、《李白行吟图》则是完全不同的风格，与石恪的《二祖调心图》、牧溪的《布袋图》、因陀罗的《寒山拾得图》、传颜辉的《寒山拾得图》【图0.1】一样，代表了唐五代开始出现至南宋末年逐渐兴起的禅宗人物画的风尚。禅宗画的兴起得益于禅宗的兴盛，禅宗画不重画而重禅，旨在以画寓禅，因画悟佛，因此不讲究形象的塑造，专意于意境的传达。这种画风在早期以石恪为代表，南宋末年为梁楷发扬，元代又得因陀罗、颜辉等人传承。张渥的《九歌图》与华祖立的《玄门十子图》代表了元代人物画的最高成就，前者流畅工整、秀丽婉转，是典型的元代白描风格，而后者则忠实地接续了南宋人物画的余绪。

就山水画来说，《闸口盘车图》具有明显的晚唐五代的风格，其坚实质朴的类似于小斧劈的皴法以及柳叶的描绘方法还保存着浓重的唐代遗风，和后来的关仝、范宽有一定的联系。传李成、王晓的《读碑窠石图》与郭熙的《幽谷图》则反映了以李成、郭熙为代表的李郭画派的风貌。关、范、李、郭所开创的山水画风格是中国山水画史上的第一个高峰，关、范壮美，而李、郭秀美，为中国的山水画奠定了两个基本的美学范畴。传为燕文贵的《江山楼观图》在技巧上大致接近于范宽，也是以斧劈皴法为主，但是用笔更为尖峭劲利，布置也较为疏阔，因此在气象上显得更为清润一些，正是所谓的“燕家景致”。宋宗室赵令穰的《秋塘图》【图0.2】则完全不属于北宋全景山水的范畴，而是典型的小景山水，其画法直绍惠崇，笔墨湿润，多用渲染，取景不是崇山峻岭，而是特写式的湖山一角，这种构图方式在北宋末年逐渐流行，成为南宋马夏边角山水的滥觞。南宋四家马远之子马麟的《夕阳秋色图》就是南宋山水的样式。在中国山水画的发展中，米芾米友仁父子所创的风格独树一帜，被称为“米氏云山”，其独特的皴法被命名为“米点皴”。米芾的山水作品现已不可见，米友仁的《远岫晴云图》可谓这种风格的代表，米氏山水的画法突破了以前主要用线条表现的传统方式，而以阔笔横点为主，善于描绘江南湿润迷蒙，烟云变幻的景色，是山水画史上著名的逸格。

就花鸟画来说，传张僧繇的《五星二十八宿神形图》虽然是人物画，但其中作为一些星宿背景的花鸟，其画法都是双勾赋色，并加以渲染，从中可以窥见盛唐时期花鸟的基本样式。宋代的花鸟画有两种不同的风貌，一种如李迪的《雪树寒禽图》，其取景构图仿效山水画，视野开阔，景物繁复，可以称之为全景花鸟画；另一种如李迪的《红白芙蓉图》、传宋汝志的《雏雀图》以及无款的《虞美人图》，盈尺小幅，选取一两枝花卉，作特写式的描绘，为折枝花鸟。这也是因为不同的功能而形成的，前者多用于幅面较大的屏风，而后者多是团扇。尽管尺幅不一，但从技法上看，都是宋代画院富丽精微的风格。随着水墨山水画的兴起，元代也出现了设色淡雅甚至纯用水墨、以山水画技法所作的花鸟画，例如王渊的《竹石集禽图》和郭昉的《枯槎幽篁图》。

展览汇聚珍品已属不易，更可贵的是这些珍贵的展品还串联起一条条艺术史的线索，这使这个展览更具探析隐藏的绘画史脉络的意义。

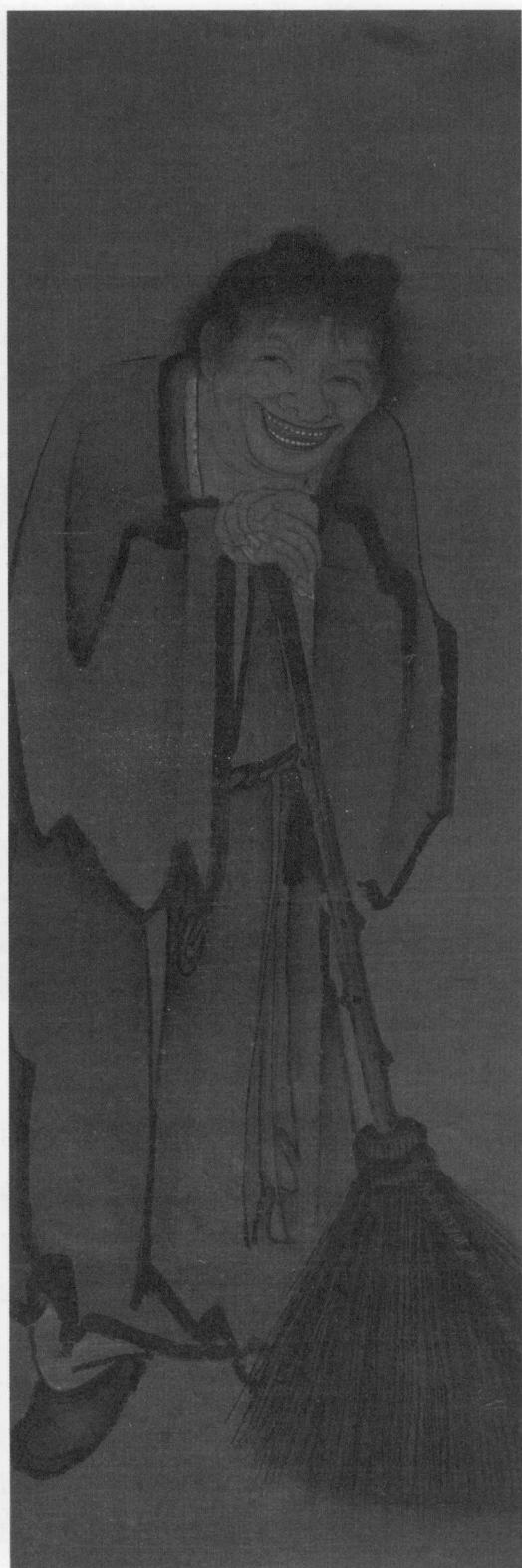
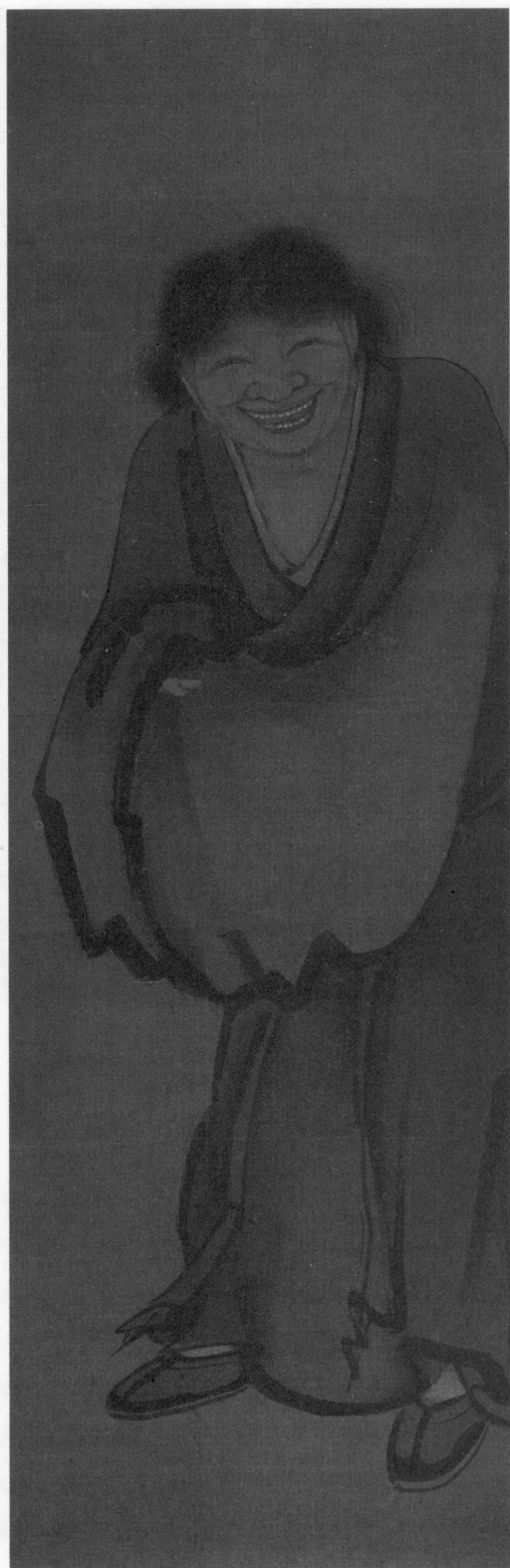


图0.1 元 (传) 颜辉 《寒山拾得图轴》 (日) 东京国立博物馆藏



图0.2 北宋 赵令穰《秋塘图轴》（日）大和文华馆藏

三、日本、中国藏唐宋元绘画珍品展的历史穿透

“日本中国藏唐宋元绘画珍品展”的历史穿透带有自己的鲜明特色。与上海博物馆举办的其他重要古代书画展览诸如“晋唐宋元书画国宝展”、“中日书法珍品展”、“书画经典——故宫博物院上海博物馆中国古代书画藏品展”、“世貌风情——古代人物画展”等相比，本次展览有着鲜明的特点。其一，本次展览的作品年代相对集中，绝大多数是宋元时代的作品，而这个时代是中国绘画史上流派最繁多，技法最丰富，高手迭起，名作纷出的辉煌时期，这个时期的绘画作品最能在整体上代表中国绘画的伟大成就。其二，本次展览的参展单位众多，中日博物馆、美术馆和文化机构，集中较大范围内的藏品，使得作品在题材、流派上尽可能的丰富，以便全面展示这个时代的画坛面貌。其三，本次展览国外部分的展品全部来自日本，这反映出中日之间的文化交流轨迹，当然这也是一个值得深入研究的课题。

“日本中国藏唐宋元绘画珍品展”与晋唐宋元画论交相辉映，这使展览进一步显示它的历史穿透力。画论是实践的总结、智者的思考、画史的支点、文化的传承。画理出新、画论更新，基于实践之演变、画史之绵延。览读晋唐宋元画论，可谓妙语连珠，新论迭出，画论之“新”源于绘画实践之“变”，画论建树又促进了绘画实践之“变”。晋唐宋元，画史高走，画科分流，画家横空，画作传世，致使画论生命勃发，画理常叙常新，伴随着绘画实践厚积薄发的是画论的振聋发聩。检索晋唐宋元画论，洋洋洒洒，蔚为大观：一是“画只一法，传神而已”论。活动于北宋至南宋前半期的邓椿在《画继》卷九《论远》中说：“画之为用大矣！盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态，而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虚深鄙众工，谓虽曰画而非画者，盖止能传其形，不能传其神也。故画法以气韵生动为第一。”人物皆有神，传形需传神，曲尽其态者，传神一法也。二是“诗画两融”论。北宋苏轼曾有论述：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。诗曰：‘蓝溪白石出，玉川红叶稀，山路元无雨，空翠湿人衣。’此摩诘之诗。或曰：非也，好事者以补摩诘之遗。”（《东坡题跋》下卷《书摩诘蓝田烟雨图》）诗中有画，画中有诗，诗画两融，交汇一体。三是“山有三远”论。北宋郭熙有传世名论：“山有三远：自山下而仰山颠谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲澹。明了者不短，细碎者不长，冲澹者不大。此三远也。”（《林泉高致·山川训》）高远、深远、平远，分别对应清明、重晦、有明有晦，其势其意有突兀、重叠、冲融而缥缈之别，三远人物则有明了而不短、细碎而不长、冲澹而不大之分。宋韩拙在此基础上又提出“三远”新论：“郭氏曰：山有三远：自山下而仰山上，背后有淡山者，谓之高远；自山前而窥山后者，谓之深远；自近山边低坦之山，谓之平远。愚又论三远者：有近岸广水，旷阔遥山者，谓之阔远；有烟雾溟漠，野水隔而仿佛不见者，谓之迷远；景物至绝，而微茫缥缈者，谓之幽远。”（《山水纯全集·论山》）阔远、迷远、幽远，韩拙的“三远”之论又有新的视角，在高远、深远、平远之上推陈出新，见其新高。四是“四格之义”论。宋黄休复在《益州名画录》中论述了“四格之义”：一、逸格之义。“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故目之曰‘逸格’尔。”二、神格之义。“大凡画艺，应物象形。其天机迥高，思与神合；创意立体，妙合化权。非谓开厨已走，拔壁而飞。故目之曰‘神格’尔。”三、妙格之义。“画之于人，各有本性。笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类运斤于斫鼻。自心付手，曲尽玄微。故目之曰‘妙格’尔。”四、能格之义。“画有性周动植，学侔天功。乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者。故目之曰‘能格’尔。”自李唐乾元初至宋乾德岁，黄休复取五十八人，品之四格，计逸格一人，神格二人，妙格上品七人，中品十人，下品十一人，能格上品十五人，中品五人，下品七人。逸格神格以人少不分品。书中先立品格界说，次列作家小传。对号入座者是否共识，暂且不论，其“四格之义”论则影响深远。五是“笔有四势”论。五代后梁荆浩在《笔法记》中提到“笔有四势”论：“凡笔有四势：谓筋、肉、骨、气。笔绝而断（韩拙《山水纯全集

引》作“笔绝而不断谓之筋”，此处似脱“不字”）谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。故知墨大质者失其体，色微者败正气，筋死者无肉，迹断者无筋，苟媚者无骨。”筋肉骨气，用笔之妙，四势支撑，气象万千。六是“六法”、“明六要而审六长”论。南齐谢赫在《古画品录》中有千古名言：“夫画品者，盖众画之优劣也。图绘者，莫不明劝诫，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节。六法者何？一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传移模写是也。惟陆探微、卫协备该之矣。然迹有巧拙，艺无古今，谨依远近，随其品第，裁成序引。”谢赫的“六法”论首次完整地创设简明的绘画美学体系，气韵生动，六法之先，气韵兼备，清远通达；骨法用笔，显筋见力，一点一拂，动笔皆奇；应物象形，悉心感悟，把握形态，巧变锋出；随类赋彩，尊重对象，体察色变，出彩入神；精心经营，布局位置，置陈布势，巧设结构；传移模写，承传前人，共享积累，重视源流。唐张彦远在一部最早的中国绘画史专著《历代名画记》中作了进一步阐述，演化成“论画六法”：“昔谢赫云：‘画有六法。一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写’。自古画人，罕能兼之。彦远试论之曰：古之画或能移其形似，而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。……夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎其笔，故工画者多善书。……若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。……至于经营位置，则画之总要。自顾陆以降，画迹鲜存，难悉详之。惟观吴道玄之迹，可谓六法俱全，万象必尽，神人假手，穷极造化也。所以气韵雄壮，几不容于缣素；笔迹磊落，遂恣意于墙壁。其绘画又甚稠密，此神异也。至于传模移写，乃画家末事。然今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵，具其彩色，则失其笔法。岂曰画也？呜呼！今之人斯艺不至也！”五代后梁荆浩则在《笔法记》中提到“六要”论：“夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”所谓“气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拨大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕法，品物浅深，文彩自然，似非因笔。”六要之说，言简意赅。北宋刘道醇在《圣朝名画评·序》中把“明六要而审六长”作为识画之诀：“夫识画之诀，在乎明六要而审六长也。所谓六要者：气韵兼力，一也；格制俱老，二也；变异合理，三也；彩绘有泽，四也；去来自然，五也；师学舍短，六也。所谓六长者：粗卤求笔，一也；僻涩求才，二也；细巧求力，三也；狂怪求理，四也；无墨求染，五也；平画求长，六也。……且观之之法，先观其气象，后定其去就，次根其意，终求其理，此乃定画之钤键也。是故见短勿诋，返求其长；见工勿誉，返求其拙。”明六要而审六长，揣摩研味，则归于“神、妙、能”三品，“品第既得，是非长短，毁誉工拙，自昭然矣。”七是“书画同源”论。唐张彦远承袭前人说法，认为书画同源：“奎有芒角，下主辞章；颉有四目，仰观垂象。因俚鸟龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略。无以传其意，故有书；无以见其形，故有画；天地圣人之意也。”（《历代名画记》）传其有书，见形有画，始于仓颉造字，书画同体未

分。元朱德润在《存复斋集》中论及“书画同源”：“自庖牺氏仰观天文，俯察地理，因龙马负图以画八卦，象在亓中矣。故仓颉作书之义，与画体同而文异。”象形而制字，事而画则字，书自画出，书画同源。元柯九思的“画竹当以书法为之”论和“踢枝当用行书法为之”论是“书画同源”论的另一论域。《稗史集传·柯九思传》中谈到柯九思的“画竹当以书法为之”论：“写竹竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”《岳雪楼书画录》中谈到柯九思的“踢枝当用行书法为之”论：“凡踢枝当用行书法为之，古人之能事者，惟文、苏二公，北方王子端得其法，今代高彦敬、王澐游、赵子昂其庶几。前辈已矣，独走也解其趣耳。”画中融汇篆法、草书法、八分法、鲁公撇笔法、折钗股、屋漏痕，踢枝当用行书法为之，以书融画，“书画同源”。南宋梁楷的《出山释迦图》描绘了虽已经历漫长而艰难的修行，但未能领悟真谛而毅然走出深山的释迦牟尼的形象。此画构图颇有新意，巧妙地利用释迦身后的峭壁使画成对角线构图。土坡、树枝，用笔粗犷，笔法独创。画家又以细腻写实的笔法描绘释迦牟尼消瘦的容颜，神情俱佳，淋漓尽致地刻画了释迦的内心世界。南宋李生的《潇湘卧游图》讲究笔势，格调高雅，刻画了潇湘周边的景色概貌，留驻了两岸日常的生活图卷。卷首、卷尾前景中芦苇、水波、扁舟、屋脊、人烟，卷末平沙上空落雁，均用白描手法，描写细致精到，与之形成对照的是树丛等景物用笔草草，充满逸气。画面整体巧妙地运用淡墨来表现山川，光影迷离，雾气茫茫，潇湘之景跃然画中。南宋玉润的《洞庭秋月图》描绘了楼阁、圆月和树枝等，栩栩如生，在大片的留白处题诗一首：“四面平湖月满出，一阿螺髻镜中看，岳阳楼上听长笛，诉尽崎岖行路难。洞庭秋月。”月光如泻，笛声悠扬，画中有声，诗画辉映，足见玉润是一位集诗、书、画三绝为一身的僧人。

晋唐宋元文人画的理论先导可谓一路铺垫，生生不息，时而亮丽，时而浩荡，有力地促进了文人画实践的生化绵延。传为中唐之人伪托梁元帝萧绎之名的《山水松石格》提出“格高而思逸”：“夫天地之名，造化为灵。设奇巧之体势，写山水之纵横。或格高而思逸，信笔妙而墨精。由是设粉壁，运神情，素屏连隅，山脉溅瀑，首尾相映，项腹相近。丈尺分寸，约有常程，树石云水，俱无正形。树有大小，丛贯孤平，扶疏曲直，耸拔凌亭。”格高而思逸，信笔妙而墨精，是其后文人画的重要守则。北宋著名文学家、唐宋八大家之一欧阳修的“萧条淡泊”、“闲和严静”的美学观点影响颇大，成为此后文人作画和鉴画的最高标准。《欧阳文忠公文集》卷一百三十有《鉴画》云：“萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静趣玩之心难形，若乃高下响背，远近重复，此画工之艺耳，非精鉴者之事也。”萧条淡泊、闲和严静趣玩之心，成为此后文人画所遵循的艺术心迹。此说起于宋朝文人，很快作为宋朝文人画论的共识。欧阳修的画论不多，但由于他在文坛的特殊地位，对宋代文人画产生了广泛而深刻的影响。《宋史·欧阳修传》云：“……超然独骛，众莫能及，故天下翕然师尊之。奖引后进，如恐不及，赏识之下，率为闻人。曾巩、王安石、苏洵、洵子轼、辙，布衣屏处，未为人知，修即游其声誉，谓必显于世。笃于朋友，生则振掖之，死则调护其家。”“唐宋八大家”，宋居六家，其中五家皆出于欧阳修门下，足以见其文化魅力与导引之力。而王安石、苏轼、苏辙等人论画，也与欧阳修此说一脉相承。王安石有诗云：“欲寄荒寒无善画，赖传悲壮有能琴”，是说画、琴不宜激烈，以淡

为妙。应寄托荒寒之情于画，欲寄荒寒，也就没有更强的画者。如求悲壮之音，琴就不宜了，更有能于琴的乐器。苏轼则主张“萧散简远”，这一审美原则首出对于书法、诗歌的议论，同时运用于绘画。他在《书黄子思诗集后》中说到：“予尝论书，以为钟、王之迹，萧散简远，妙在笔画之外，……至于诗亦然，……独韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于澹泊，非余子所及也。唐末司空图崎岖兵乱之间，而诗文高雅，犹有承父之遗风。其诗论曰‘梅止于酸，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。’苏轼在这里提出的萧散简远、简古、澹泊，其美常在咸酸之外，与画论中的清新疏澹出于同理。《苏东坡集》前集卷十六《书焉陵王主簿折枝二首》之一：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神，何如此两幅，疏澹含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”苏轼认为，如果以形似论画，其见识如同儿童，士人画要清新、疏澹，疏澹中含有精匀，折枝上的一点红，却寓含无限春意。关于士人画，《东坡题跋》下卷《又跋汉杰画山》中说：“观士人画如阅天下马(千里马)，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策、皮毛，槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。汉杰，真士人画也。”他认为，重“意气”与取“皮毛”是士人画与画工画的重要区别，士人画不求形似，而在于写其生气，传其神态。苏轼的萧散简远的画论有力地推动了文人画的发展，以至有的学者认为，在一定程度上可以说苏轼是文人画理论的实际奠基人，是文人画的重要倡导者。清王原祁在《雨窗漫笔》中也谈到：“云林纤尘不染，平易中有矜贵，简略中有精彩，又在章法笔墨之外，为四家第一逸品。”王原祁在《麓台题画稿》中显然意犹未尽，说到“宋元诸家，各出机杼，惟(倪)高士一洗陈迹，空诸所有，为逸品中第一。……于不用工力之中，为善用工力者所莫能及，故能独臻其妙耳。”晋唐宋元文人画的理论先导可谓贯穿始末，一路铺垫，促进实践，在文人画实践的生化绵延中可见理论之先行。元代的山水画是两种风格的并立，一种继承了宋代山水画的风格，尤其以李成、郭熙的风格为主，例如李士行的《枯木竹石图》、朱德润的《秀野轩图》以及罗稚川的《雪江图》；另一种则是以元四家为代表的在意境上追求闲适优雅，在技巧上追溯董源巨然的文人画风，例如赵雍、张渥的《竹西草堂图》、王蒙的《青卞隐居图》、倪瓒的《渔庄秋霁图》，他们自出胸臆的描绘极大地丰富了山水画的技法，创造出许多独具个性的皴法，比如王蒙的牛毛皴与倪瓒的折带皴成为后世画家争相仿效的范本。元郭畀的《幽篁枯木图》为一个叫无闻师的僧人所画，画中有弓状树干之上，如钩爪般的枯枝向左方伸展，树干右边为一丛修竹。从画中能感受到画家娴熟的书法技巧和北宋以降文人墨竹的传统。

丹青朗照唐宋元，“千年丹青——日本、中国藏唐宋元绘画珍品展”是大本大书，让观赏者尽情解读其中的文化艺术的内涵。当然，这一展览也提供了中日文化艺术交流的平台。同时，把全球的中国书画研究者吸引到了上海，又捧出了中国唐宋元书画探索的新的成果。可谓名画奇珍，展览瞩目，其乐融融，新论弥望。

再现经典绘画的华彩

单
国
霖

