

中國畫論

张安治 著



上海人民美術出版社

18517/3
中国画与画论

张安治 著

上海人民美術出版社

中国画与画论

张安治 著

责任编辑 曹 齐

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行 宝山县东方红印刷厂印刷

开本 $850 \times 1156 \frac{1}{32}$ 印张 8.75 附图 8 页字数 19,000

1986 年 10 月第 1 版 1986 年 10 月第 1 次印刷

印数: 0,001—4,400

目 录

一 画史·画家·作品	(1)
论文人画	(2)
简述中国画的发展和特征	(33)
西汉帛画的艺术成就	(41)
工笔重彩画的渊源和发展	(49)
《韩熙载夜宴图》	(57)
《虢国夫人游春图》	(66)
箭未发而人已坠马——谈李公麟的艺术成就	(71)
《清明上河图》	(75)
刘松年及其绘画作品	(80)
宋代杰出的画家李唐	(89)
马远的杰作	(108)
精美动人的宋代小品画	(113)
宋代绘画欣赏	(117)
“吴门四家”简介	(124)
吕纪《荷塘鹰鹭图》	(130)
恽寿平《蓼汀鱼藻图》	(132)
谈“扬州画派”	(135)
任熊和他的《自画像》	(145)
任伯年《关河一望萧索》和《树阴观剑图》研究	(156)

任伯年作《风尘三侠》	(166)
简论吴昌硕的花卉作品	(168)
谈齐白石的花鸟画	(173)
齐白石的山水画	(177)
徐悲鸿的动物画	(183)
徐悲鸿画马	(186)
气势磅礴笔法雄健——谈潘天寿的作品	(189)
徐悲鸿与中国画	(192)
“书画同源”辨	(212)
二 画论	(219)
形与神	(220)
气韵生动	(235)
中国画的“远近法”	(251)
画论随笔	(257)
形神与其他	(261)
中国画的“变”	(264)
后记	(271)

图版目录

- | | |
|----------------|-----|
| ✓ 1 西汉帛画(局部) | |
| ✓ 2 溪山行旅图 | 范 宽 |
| ✓ 3 清明上河图(局部) | 张择端 |
| ✓ 4 临韦偃牧放图(局部) | 李公麟 |
| ✓ 5 九峰雪霁图 | 黄公望 |
| ✓ 6 渔庄秋霁图 | 倪 瓒 |
| ✓ 7 庐山高图 | 沈 周 |
| 8 榴实图 | 徐 渭 |
| ✓ 9 荷花小鸟图 | 朱 耷 |
| ✓ 10 山水清音图 | 石 涛 |
| 11 山水扇面 | 高 翔 |
| ✓ 12 梅花图 | 金 农 |
| ✓ 13 竹石图 | 郑 燮 |
| 14 关河一望萧索图 | 任 颐 |
| 15 墨荷图 | 吴昌硕 |
| ✓ 16 鹰 | 潘天寿 |

画史 画家 作品

(一)

论文人画

中国文人画不仅为中国画的一大流派,影响深远,兼及邻国;至二十世纪以来,更逐渐为世界艺坛所重视。在当前的中国画创作活动中,仍显示其生命力并必将有所发展;在中国美术史上应如何评价,也是值得研究的课题,所以从各个角度作一些探讨不为无益。

—

中国文人画的起源和发展,都和中国特定的历史条件有关。简略地说,约有三点:

1. 中国长期封建社会的文官,重能诗文,工书法;自隋代创立科举制度,以文取士,历代沿袭。因此官僚、文人这二者在中国历史上几乎浑然一体,难于分割,古称为“士大夫”。这庞大的士大夫阶层(当然也有极少数文人甘当隐士,而大量民间的文人正是官僚的后备军)是历朝封建统治的支柱,他们在一定条件下以画自娱或用以为封建统治服务是必然的,并在漫长岁月中逐渐形成一种风气和势力。

2. 由于中国的绘画和书法的主要工具(笔、墨、纸、绢等)相同;远古的画工,早已创造,发展了以线造形的技法。所以长于书法的文人,进入绘画创作的领域,有其有利的条件。在长期的、虽大多是业余的艺术实践中,文人(士大夫)的思想、感情,包括其

世界观、政治观及所谓“人品”、“风度”等，必然渗入其创作活动；在题材内容和技法要求上，也必然会有新的发展和演变，逐步形成典型的文人画和声势浩大的文人画派。

3. 文人士大夫能著书立说，历代有许多文人画家，或总结了优秀画工和他们自己的创作经验，或评论了一些杰出大师及其作品的艺术成就，或辑著了系统的史料，作出不可磨灭的贡献。但也同时宣扬了文人画家的创作思想，其中有精华也有糟粕；特别是轻视画工画的偏见，虽有利于文人画主宰画坛，也给它的发展带来了消极的、不良的后果。

这些历史条件为中国所特有，因而产生了这样的规模和影响深远的文人画派。但我们如果需要辨明一些历来有争论的问题，也只有对它的历史发展情况再作较全面的考察。

二

明代的莫是龙、董其昌以唐代的大诗人王维为南宗文人画之祖^①。至现代日本学者大村西崖在其著作《文人画之复兴》中，则以东晋的顾恺之和南北朝的谢赫、梁元帝（萧绎）为创始者。而在和大村西崖为友的陈衡恪所作的《中国文人画之研究》^②一文中，又含蓄地把文人画起始的时代提前，他的原文是“自汉时蔡邕、张衡辈皆以画名，……王廙、王羲之、献之一家则皆旗帜鲜明”。因为大村西崖又说过：“然则吾人之所谓文人画，非流派、样式之名，盖由作者之身分区别之者也。”也就是说：凡文人所画，就是“文人画”。所以陈衡恪的补充，和他的基本论点也并无矛盾。这一“定义”表面看来，简单明确，无可非议。可是事实并不是这样简单，并且从研究美术史的角度看，区别其是否文人画，对于其“流派”及“样式”的辨认（当然还有其内容和思想本质）都

不能忽视,仅看作者的身分远远不够。从历史文献记载看,的确在东汉后期就有几位文人官吏被称为“善画”或“工书画”。但考其实际,如陈衡恪提出的蔡邕,据张彦远的《历代名画记》,他也善于鼓琴,官职做到“左中郎将”、封“高阳乡侯”。汉灵帝曾诏命他画“赤城侯”五代将相(杨喜、杨震等)的肖像并作、写赞语,被当时称为“三美”。但他更主要的工作和贡献是“校书东观,刊正六经文字,书于太学石壁,天下模学,又创八分书体”。可以说他主要还是一位文史学家和书家,虽兼能作肖像画,其技法形式和画工的作品有多大差别还很难说。至于张衡官职也不低,更是中国历史上的一位杰出科学家,精于天文、历、算,作“浑天仪”和“地动仪”等,又是著名的《二京赋》的作者。关于绘画,只传说他曾用脚趾偷画过豕身人首的骇神^③,这可能是因为他精于为制作仪器绘图而产生的想象。而在汉桓帝时官至蜀郡太守的刘褒,据说他“曾画《云汉图》,人见之觉热;又画《北风图》,人见之觉凉”。这既有初期山水画的意味,比较近于文人画的范畴,陈衡恪却没有提到他。

被认为文人画“旗帜鲜明”的王廙、王羲之一家,王廙被誉为“过江后晋代书画第一”;晋元帝时官左卫将军,封武康侯,并曾作晋明帝的图画老师(此时帝王亦学画值得注意,至少进一步提高了画家的社会地位)。但王廙究竟画过些什么呢?据史载:武昌的昌乐寺造东,西二塔,都请他作画(这应当是宗教画);晋明帝“善画佛像”,可能正是他的传授;王廙还画过《孔子十弟子图》,并有自己写的“赞”;大意是为了教导和鼓励向他请教的侄儿王羲之;还谈到“画乃吾自画,书乃吾自书”。和“学画可以知师弟子行己之道”。从他所画的题材和所谈学画目的,都明显还是为政教服务,并没有超出前代画工们制作的范围;只有“画乃吾

自画，……”这两句，明显已受曹丕《典论·论文》、陆机《文赋》等重视作者个性表现的思想影响，对后世文人画的发展具有早期的启发作用。

比王廙、王羲之一家稍晚的顾恺之(345—406)，的确是中国绘画史上最值得注意的画家之一；他在创作和理论两方面都有很突出贡献。他也出身于大氏族家庭，做过“参军”和“散骑常侍”，实际是挂名专心作画；也富有文学修养，可以说是不折不扣的文人画家。但如仔细观察其作品和画论，虽已明显带有一些文人的气质和文学思想的内涵，可是主要还是继承了前代画工的优秀传统，其理论总结也是如此。

近年我们有幸看到长沙马王堆出土的西汉帛画和洛阳出土的两座西汉墓壁画。帛画上墓主侧身像和几个侍从的线描，十分精秀而形态生动，顾恺之的所谓“高古游丝描”难道不是由此而来！顾的画人重视“点睛”和“传神阿堵”的妙论千古艳称，可是当我们看到1957年出土的那座汉墓中的壁画《二桃杀三士》和《鸿门宴》中的人物刻画，在那些睁大的眼眶中，只用一笔不大的墨点表现瞳仁，但点得有高、有低，或偏左，或偏右；就十分生动地显示画中人目光专注何处。这些画工的创作要比顾恺之早约四百年。

再看顾恺之作品的题材内容，他在青年时代为建康的瓦棺寺画的壁画《维摩诘像》，也正是长期流行的宗教题材；传世的几幅长卷摹本，如《女史箴图卷》、《列女仁智图卷》，未离宣扬政教的主旨；历代文献所记也大多属于这两类。只有《洛神赋图卷》以一篇抒写恋情的文学名著表现为绘画，至少说明顾恺之对这一有浓厚抒情色彩的名著及其作者的倾倒并以自己的绘画艺术与之结合。这一种新倾向既与当时的文艺思潮有关，也表现了一定

程度的文人画家的思想特征。

过去也有不少美术史家把顾恺之推上“山水画创始人”的宝座。据文献记载他曾画有《庐山图》和《雪霁望五老峰图》；如确有此图，自应是山水画。从顾恺之的《画云台山记》也说明他既有这样的山水画的构思，必有一些创作实践。可惜遗迹无存，只能从《洛神赋图卷》和《女史箴图卷》的背景部分，看到局部的或作为陪衬的山、树、云、水的描绘。特别是《洛神赋图卷》，因既属想象和神话内容，为表现恍惚迷离的神秘气氛，作者可能故意把背景部分画得如在梦中，不求合理；所以这并不能代表顾恺之的山水画水平。并且我们在汉代的画像砖^④以及山西平陆出土东汉墓的壁画^⑤中，都已有早期山水画的特征，再加上关于刘褒作品的记载。以顾恺之为山水画的创始人并不恰当。但他有意识以山水为独立的创作题材，并在构思、构图及表现技法等方面，有所追求、提高，为中国山水画的发展开辟了道路则颇近事实。

试回顾这一段历程，东汉时代虽已有少数文人被称为画家，他们大多都不以画为专业，也很难说他们在绘画技法上有什么新的创造。顾恺之是一个新的里程碑，他已是一位以绘画作为终生主要事业的文人画家。他吸收并总结了历代画工的优秀创作经验，并使那种朴质、雄肆——有时未免粗犷的画工技法精纯化，也自然体现了一定程度的文人士大夫的思想、气质。在题材内容上，也有些新发展。但主要还是继承了画工的优秀传统，他的作品还不能称之为“文人画”。

至南北朝时期，文艺思想的发展更为蓬勃而系统化；如刘勰著有《文心雕龙》，钟嵘有《诗品》等，同时影响画论的成长。刘宋时就有宗炳和王微，隐居作画；宗炳著有《山水序》，谈到欣赏山水是“仁智之乐”；应重画理，求“神超理得”；创作山水画的目

的就是为了“畅神”；并对画中远近、大小的透视现象作了精辟的叙述。王微的《叙画》则提出山水画并不是画地图，应“求容势”，要能表现大自然的生动变化；“望秋云神飞扬，临春风思浩荡；……此画之情也”。他们的言论明显受魏晋文学思想重性情的影响，但把这种思潮直接和山水画的创作联系并加以发挥，对后世文人山水画的发展影响巨大，也可以说是从他们开始，树立了文人画理论的鲜明旗帜。只可惜没有遗迹传留，不知道他们作品的具体面貌。

比宗炳等稍晚的南齐谢赫，其《古画品录》继承《诗品》把作家分为上、中、下三等的办法而将魏晋以来的画家分为“六品”并加以品评；但在其“序”中提出“画有六法”，特别是把“气韵生动”排在首位，“骨法用笔”列第二，被后世十分重视；许多文人画家更以此为“文人画”的精髓，推崇备至。今天我们如仔细分析，问题有三：第一是从彩陶到汉代壁画纯属劳动者创作的图画中，何尝不是把表现人或动物的神气、动态、以线造形、重视笔法的爽健和节奏美作为创作的主要要求？不过他们没有条件把这些宝贵的技法经验写成理论文章。第二，在《古画品录》中，被谢赫列入“第一品”的五位画家，前四名是陆探微、曹不兴、卫协和张墨，虽画名显著，或也服务宫廷，但画史并未叙其出身或官职，应当都是画工中的杰出名手。第五名荀勖官至“济北侯、光禄大夫尚书令”（据《历代名画记》），却被附列在张墨的名下。可见谢赫不仅不轻视画工出身的画家，也不为大官僚文人画家捧场，而尊重其艺术标准。第三，在姚最的《续画品并序》中关于谢赫的记载：“右貌写人物，不俟对看；所须一览，便工操笔。点刷精研，意在切似。目想毫发，皆无遗失。至于气韵精灵，未穷生动之致；不副壮雅之怀。然中兴以后，象人不及。”从大致同时的姚最的客观评论，

谢赫是一位技巧卓越的肖像画家，但“气韵”和笔力这些“六法”中的最重要因素，他自己有所不足。把这三点联系起来，可以说明谢赫既不是象后世所推崇那一种“文人画家”，他的“六法”也不仅仅是所谓“文人画”的精髓。

从东汉到南北朝这一段历史时期，文人或官僚逐步增多地登上画坛。使封建文人的气质、思想和学识修养初步沁入绘画并在理论上有所阐述。他们当中虽不少人也能作壁画，但随着赏玩风气的盛行已较多作卷轴画；作品的风格自然趋向精秀；可是从画的题材到技法特色，主要还是继承了画工制作的传统，在理论上主要是总结了优秀画工的创作经验，所以从“文人画”的发展过程来看，这一历史时期还只能算萌芽阶段。

三

唐代可以说是“文人画”发展的时期。由于当时的历史条件，远较前代为多的官僚、文人成为著名的画家。其中有几位值得注意：首先是诗人王维。他官至“尚书右丞”，可谓大官僚；诗很清新，千古重视。亦能画，自称“宿世谬词客，前身应画师”。还能看到他的作品的宋代大诗人苏轼，即称誉他“诗中有画”，“画中有诗”，更在评论王维、吴道子画时认为“摩诘得之于象外，有如仙翮谢樊笼；吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言”。⑥东坡虽十分赞扬吴道子“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”的气势磅礴，却更推崇王维的象外之意，这说明王维的作品具有和东坡的审美观更吻合的文人气质。和王维生活的年代相差不远的张彦远则说他“工画山水，体涉今古。……清源寺壁上画辋川，笔力雄壮。……余曾见破墨山水，笔迹劲爽”。从这些较可信的记载说明：王维山水画的体格尚未固定；正如其他文献所述，他也能画

佛像以及“界画”，他画的山水松石，和吴道子的画风近似。至于那篇“夫画道之中，水墨为上。……”类似口诀似的文章，已早有定评，是后世的伪作。再看传世的《辋川图》石刻，虽从题材内容看，写山野庄园，较朴素自然，和李思训那一派的仙山楼阁有所不同，但一些技法特征，还带有隋唐一般山水画的烙印。由于缺少绘画真迹可供研究，自难于准确论断；从现有的资料看，在“文人画”的发展史上，王维占有相当重要的地位和影响自不待言；但如说“文人之画自王右丞始”，亦未为允当。

唐代的张璪，曾任“检校祠部员外郎”，工于树石山水，更以画松著名；能手执双笔，一时齐下，并兼用手在绢上涂摸作画，“势凌风雨”，极富浪漫色彩与豪放精神。特别是他有两句名言：“外师造化，中得心源。”成为后世画家的座右铭。看来他的画风和吴道子的风格也颇为接近（据说吴受命在“大同殿”作嘉陵江三百余里山水壁画一日而成）；这两句名言也有其渊源，使我们联想到东晋王虞的“画乃吾自画”和宗炳的“……则目亦同应，心亦俱会；应会感神，神超理得”。都已有重视表现自己的思想感情，或主观与客观相结合的精神。不过张璪的话说得更明确，更易于为人们所传诵。

还有一位郑虔因事迹较少，亦无遗迹流传，故较少为人注意。据《历代名画记》说：“曾任广文馆学士，工山水，曾进献诗篇及书、画”，玄宗亲题“郑虔三绝”。他诗、书、画兼长，实已具备文人画家较全面的修养。但从当时文人画发展的一般情况和记载的句法结构看，虽同时进呈，“诗篇”和“书、画”既属分列，“书”和“画”应当也是分别的作品，还没有可能如宋代米芾父子或其他更晚的文人画家的作品，在画面上有长篇题记或题诗，把诗、书、画结为一体。总之，唐代是中国文人画在更广泛的基础上的重要

发展阶段;同时优秀画工的地位也得到显著的提高(如来自民间的吴道子,任“内教博士”、“宁王友”,为宫廷所重视),画工和文人画家并能广泛交流,形成蓬勃的气象。但直至宋代,画工的创作和宫廷画派还是主流,文人画正在兴起。

历来有些评论家仅从绘画的题材或某些技法形式来区别是否“文人画”,如大村西崖以为文人画的特点有三:一是用线,舍弃阴影,二是水墨画,三是重气韵。实际这三者都不是文人画所专有。关于“气韵”前已谈及。至于“线描舍弃阴影”,正是自新石器时代的彩陶以来的中国画传统技法特色,即以其发展的极致——“白描”论,据《历代名画记》:西京宝应寺“多韩幹白画^⑦”。慈恩寺“大殿东廊以北第一院,郑虔、毕宏、王维等白画”。可见文人画家和来自民间的名手都长于这种形式。从传世的遗迹中我们还可以看到“敦煌白画”^⑧;更早的如“战国帛画”,“营城子汉墓”的《门卫》,也都是既不着色更不画阴影的线描。“水墨画”重视墨色和水份微妙变化,从墨线造形、加淡染,发展到泼墨淋漓,即以富有变化的墨笔点、抹造形,或与线结合运用,并以墨色代彩色,这正是从中国画工具的发展和特殊功能以及画家长期的实践而产生的自然结果(当然和作者审美观的要求也有一定的关系)。所以不仅文人画家喜爱这种技法形式,从五代以来,许多宫廷画师及民间高手也擅长水墨,并表现在各类题材领域。人物画如石恪、梁楷和元代的颜辉;山水画如马远、夏圭和明代的戴进、吴伟等;花鸟如南宋的法常、明代的林良、吕纪等,大多风格豪纵,的确和文人画所强调的“雅韵”有区别,但也是道地的、卓有成就的“水墨画”。也有人认为文人画的特点是“写意画”(或更强调为“大写意”),如以写意的“意”是指思想或意境,文人画确有其特色。可是一般说“写意画”只是和“工笔画”相对而言,如

唐寅就曾说过：“工画如楷书，写意如草圣，不过执笔转腕灵妙耳。”而唐寅自己就有工致的《孟蜀宫妓图》和较写意的《纨扇仕女图》^⑨；文征明既多水墨写意的山水画，也有工整清丽的“小青绿”。而风格豪放、笔法灵变的非文人画家的创作更比比皆是，无需列举。

从题材看，所谓“四君子”（梅、兰、竹、菊）、“岁寒三友”（松、竹、梅）等，虽为宋代以来文人画家所习用，并结合题句，赋予这一类题材以较丰富的意义，但并不能作为是否“文人画”的唯一标志。在唐代，以画松著名的张璪自属于文人；《历代名画记》还载有韦銓、韦偃叔侄都善画松石，并形容韦偃所作“咫尺千寻，骈柯攒影，烟霞翳薄，风雨飏飏；轮囷尽偃盖之形，宛转极盘龙之状”。可想见其伟壮生动之态。在他们名下都没有记载任何官职，应属画工之流，其成就似与张璪相差不远。再看画竹，《历代名画记》载：“萧悦，协律郎。工竹，一色有雅趣。”白居易并有《画竹歌·报萧悦赠画竹》，说明唐代的一位乐官同时也是画竹的专家。宋代的《图画见闻志》中有关的资料更多。如：“梁‘左千牛卫将军’刘彦齐善画竹，颇臻清致；有风折竹……等传世。”“阎世安，陈州宛丘人。以医术为助教，工画墨竹，名著当时；每于大卷、高壁，为不尽景，或为风势，甚有意趣。”可见松、竹题材，早已广泛流行，既表现多姿，并且从唐代开始，就在寺庙壁画中能占有独立的壁面。至于梅、兰、菊等，在晚唐以后精工富丽的宫廷花鸟画中并不少见，但以它们为独立的题材，作水墨抒情，宋代以来的文人画家作出了特有的贡献。

四

从五代的荆浩、关同到宋初的范宽，他们发展了山水画的皴