

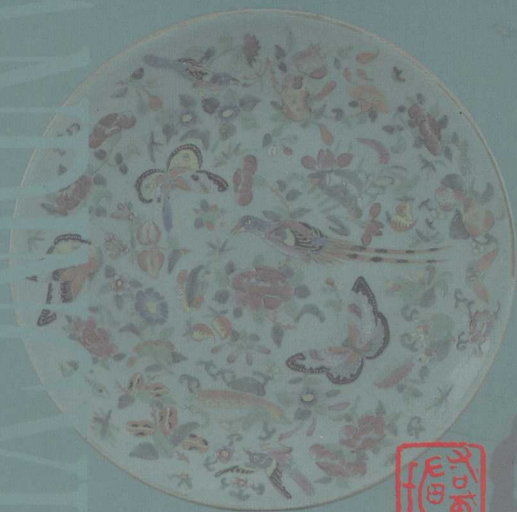
WENWU
YANJIU



文物

广东省文物鉴定站编

鉴定与研究



文物出版社



文物鉴定与研究

广东省文物鉴定站 编



文物出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

文物鉴定与研究 / 广东省文物鉴定站编. —北京: 文物出版社, 2002.10 (2005 重印)

ISBN 7-5010-1339-X

I. 文… II. 广… III. ①文物-鉴定-中国②文物-研究-中国

IV. K854.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 009076 号

文物鉴定与研究

广东省文物鉴定站 编

*

文物出版社出版发行

(北京五四大街 29 号)

[http: //www. wenwu. com](http://www.wenwu.com)

E-mail: web@wenwu.com

北京美通印刷有限公司印刷

新华书店经销

2002 年 10 月第一版 2005 年 7 月第二次印刷

787×1092mm 1/16 印张: 13.5

ISBN 7-5010-1339-X/K·588 定价: 50 元

序 言

广东省文物鉴定站成立于1997年1月，是在原广东省文物管理委员会办公室文物鉴定组的基础上建立的事业单位，定编16人。现有在职干部职工中，2人为硕士研究生（1人在读），8人为大专以上学历，副研究馆员3人，文博馆员4人，8人取得书画或陶瓷或玉器责任鉴定员资质。返聘鉴定人员4人，其中1人为研究馆员，3人为副研究馆员。建站之初，广东省文物鉴定站首任主任叶其峰研究员，即注重加强该鉴定站的学术研究，用“请进来走出去”的办法，请外地专家授课，派鉴定人员外出学习，促鉴定人员撰写鉴定研究文章，希冀建立一支政治素质好、业务水平高、一专多能的文物鉴定队伍。1999年，站里要求鉴定人员在完成日常工作之余，开展学术研究，积极撰写有关文物鉴定方面的研究文章，争取结集出版。

文物鉴定难，写文物鉴定研究文章更难。这是20世纪80年代初在文物博物馆界实行专业技术职称评定时，我在广东听到的一种声音。问其因，一曰平日所鉴定文物多为过手之物，可供研究的资料不易积累；二曰现阶段鉴定文物仍以目鉴为主，目鉴靠的是经验积累，经验往往又是易会意而难用言词表达者（如“神韵”即为一例），能将经验上升为理论较难。有志者事竟成。在叶其峰、单小英等鉴定专业人员的带动下，经过两年的努力，文物鉴定站的鉴定人员撰写了数十篇文章，站里从中挑选了18篇结集出版，定名为《文物鉴定与研究》。

本集文章的作者为老、中、青相结合，从年龄上来看，大至70多岁，小到20多岁；从从事文物鉴定工作经历看，有从建国前就开始学习文物鉴定的，有从20世纪80年代从事文物鉴定专职工作的，也有参加文物鉴定工作至今不足6年者。本集的研究文章涉及印玺、书画、陶瓷、杂项等种类，我不敢说篇文章水平都很高，我也不敢说每篇文章都能得到文物鉴定研究界的认同，但有一点是可以肯定，每一篇都是作者认真思考后的心血结晶，读者法眼，自有月旦。

我孤陋寡闻，常见全国各地的博物馆和考古（文物）研究所出版论文集，但文物鉴定站（组）出版论文集的似乎极少见，仅这一点而言，也就值得让大家高兴和赞扬。已

知者有限，未知者无限，在学术研究的道路上永无止境。值此文集出版付梓之际，祝愿见多识广学富五车的老一辈文物鉴定专家多作黄昏颂，期盼年富力强精力充沛的中青年文物鉴定人员持之以恒，在文物鉴定研究上德、技双全，不断进取。

也许是工作的需要，也许是一种缘分，在1989年我任广东省文物管理委员会办公室副主任的时候，组织上曾安排我分管过文物出境鉴定工作。1996年底，调至省文物考古研究所任职副所长。2001年4月上旬，组织上聘我为广东省文物鉴定站主任。上任伊始，本文集的主编、副主编及主要编者要我写几句，推辞不了，于是写了上面这些语句，权当为序。

黄道钦

2001年9月

目 录

序言	黄道钦(1)
画史述评	苏庚春(1)
关于林良研究的几个问题	李遇春(15)
居巢绘画艺术的渊源与特色	韦承红(31)
居廉的绘画	单小英(38)
任伯年绘画署款的两个问题 ——由《横云山民行乞图》谈起	林 锐(47)
陈献章其人其书	李遇春(52)
《陈献章南归诗翰》卷研究	何 锋(60)
是何意态奇且杰 ——论张穆书法	单小英(71)
浅析明末清初的广东释氏书法	李遇春(77)
战国氏名玺国别探析	叶其峰(84)
两汉魏晋的周边民族及方国官印	叶其峰(120)
从唐宋陶瓷装饰工艺谈当今仿古贗品的鉴定	谢海山(154)
一件珍罕的南宋吉州窑剪纸贴花瓷枕	许建林(164)
明代青花婴戏纹研究	许建林(166)
广彩瓷器研究	宋良璧(174)
瓷器装饰中戗金和描金的异同与鉴定	杨穗敏(185)
刘隐和南汉铸行钱币考略	王贵忱 王大文(191)
浅谈中国古代家具的文化内涵	潘鸣皋(198)

画 史 述 评

苏庚春

一 上古至隋代的绘画概况

中国的绘画，在世界绘画史上，自成领域。如果从新石器时代仰韶文化陶器上的纹饰说起，中国的绘画至少有五千多年的历史了。彩陶上可以看到的图画，计有人物、鱼、鸟等纹饰，可以说这是中国原始的绘画，不过，这些图画用来装饰器物，与后世的绘画相比，目的是有所不同的。

商、周的图画，可以在铜器的纹饰上和铭识中看到，比此前是进步了。彩陶上所绘的鱼、鸟、人，只是单独的形象，往往没有动作，也没有景物陪衬，据说保存下来的一件铜器的铭识中，画有一只野兽，关在栅栏里，上面绘两只眼睛，表示有人在那里看守着，还有一根柳条穿着三条鱼、四个人共扶一根旗杆等等图形。不仅画出生物的轮廓，进而画出有生命、有动作的动物了。

战国时代，铜器上的纹饰更进一步把许多单元合成一幅完整的画面。例如现存的“猎纹壶”肩部的行猎纹饰上，铸有猎人手执兵器与野兽搏斗，兽的凶猛、人的英勇都充分表现出来。另一件“猎纹钫”，在人兽搏斗之外还配上四马驾辕的车，这才算是一幅图画，因为其中有了内容，有了故事情节。

到了汉代，政府把忠臣、义士、孝子、节妇的事迹绘成图画，来宣扬政教，警戒臣民，客观上促进了绘画的发展。如汉宣帝甘露三年（公元前 51 年）画功臣十一人的像在麒麟阁，东汉明帝永平二年（公元 59 年）绘中兴名臣、列将二十八人的像在洛阳云台。其他如山东肥城县的孝堂山刻石、山东嘉祥县的武梁祠刻石，也都是把人像和故事画刻在石上保存。朝廷与民间都运用绘画来纪念人物与事功，人物画的发达，就可想而知了。这种人物画，大部分是像，力求形似写实，画人物所用的笔法也很简单，都是粗细一致的线条，后来顾恺之所用的“铁线描”、张僧繇“运笔如空际游丝”的笔法和吴道子“莼菜条”的描法等都以这种线条为基础。

东汉末年，献帝为避“董卓之乱”，带着七十余车书画西行，因途中遇雨，道路泥

泞难行，遂将大批书画遗弃。这是所知中国古代书画遭受的重大劫难之一。

在晋以后，画家的姓名与作品并传于后世。那时，顾恺之、张僧繇及陆探微世称六朝三大家，他们的技艺为人所知，并有少数作品遗存后世。其中顾恺之并留有画论，对我们了解当时的中国画有很大的帮助。

顾恺之是东晋时人，是画史上著名画家之一，谢安誉之为“苍生以来未之有”。他对人物画的造诣非常之深，对山水画也有相当研究。他所画的《女史箴图》，在射雉一段，后面就有大山，山的勾描，已粗具规模，只是没皴法，这虽是近乎配景地位，却是山水画创始期的例子。在他著的《画云台山记》一文里，把他所画云台山那张画的设计、布局、构图、位置说得非常详细，可以看出那是一张山水画，可惜原迹已失去。不过从这篇文章里我们可以看出人物画渐转为山水画的一些迹象，后世流行的那种山水画似乎已是呼之欲出了。

南北朝时期，中国又进入一个机陞不安的时代，人们厌恶战争，纷纷逃避现实，寻求解脱。佛教因而大盛，同时老庄思想形成的道教，也仿效佛教礼节，造观塑像。画家也以道释人物为绘画重要题材，像汉代那种以绘画直接协助宣扬政教的成分渐少，绘画为宗教服务的成分渐多。同时，士大夫自由玩赏已成了风气，中国绘画才有了独立的地位，成为一门艺术。而各家所作的画全是着色画，水墨画直到唐朝才出现。

自东晋至隋，这一段时间涌现的画家不少，画迹的流传也应该很多，但这些画迹，有的是寺观壁画或石窟壁画，不是遭兵燹残毁，便是因年久自然损坏，多已无存。绘在绢素上面的画迹，也遭书画之厄。梁元帝萧绎喜绘画，内府收藏甚多，因“侯景之乱”，宫中书画被焚数百函。战乱平息之后，元帝把所有的画载运江陵，而江陵又被西魏大将于谨攻陷，元帝在投降之前，先把所藏字画书籍二十余万卷放火焚烧，这是一次书画的大厄难。南朝继梁之后，就是陈。陈文帝好画，锐意收求八百余卷，在隋灭陈时，都入了隋朝宫内，隋文帝还造了“宝迹台”，藏古书名画。后来隋炀帝去扬州时，把这些图籍运上了船，途中船遭翻覆，船上所带的书画都淹没于水中损失了。唐以前的书画，因历代战火和人为的破坏，所存的已寥寥无几，传到今日的更是少之又少了。

隋代著名画家展子虔，是渤海（今山东阳信县）人。他的作品至今仅存一卷《游春图》。这幅画的技法特点是以细线勾描，没有皴笔，施以青绿，色彩浓丽。《游春图》的绘法，标志山水画进入一个青绿重彩、工整细巧的新阶段。展子虔的这种画法对唐代的李思训影响很大，明人张丑在《清河书画舫》中说：“展子虔，大李将军之师也。”

二 唐代的绘画

唐高祖李渊、太宗李世民，消灭了窦建德和王世充两个劲敌，统一中国之后，社会安定，中国历史进入了经济文化空前繁荣的时代。西域和东南亚各国无不仰慕中国文

化，派青年学生前来留学。长安国子监（就是国立大学）中有学生八千余人，其中很多都是外国人。当时中国与各邻国保持良好的关系，各国纷纷在长安派驻使节。其中日本使馆的馆员多达六七百人，规模极大。西域各地的贡品，常是数以万计的马匹、牛、骆驼及山羊。唐代的绘画中有一类叫“执贡图”，就是把外国使节的样貌和贡品实物都一一记录下来。此外这时画马、画牛的画家，都有很杰出的人才。

大体上来说，唐代的绘画可以分为三期。

初唐时期从唐高祖武德元年（618年）至玄宗开元元年（713年），在这差不多一百年间，六朝时代延续下来的人物画仍是画坛的主流。以绘画作政教的宣传工具，在唐代也未完全绝迹。高祖武德四年（621年）太宗建文学馆，曾叫阎立本画过十八学士图像。贞观十七年（643年）曾把功臣二十四人的像画在凌烟阁内，其后功臣屡有增添，凌烟阁内的功臣像先后绘过四次之多。这个时期最出名的人像画家就是阎立德、阎立本兄弟二人。

中唐时期是从玄宗开元元年（713年）到代宗大历元年（766年）。这个时期的绘画出现了众花齐放、百舸争流、自由发展的局面。除了传统的人物、道释等题材之外，最值得注意的就是山水画有了极大的进步，同时因为皇帝喜欢马，常命画家把心爱的骏马一一绘成图像，于是鞍马画也很发达。人物道释画家以吴道子为最著名，鞍马画家曹霸、韩干、韦偃名闻天下。山水画家则以李思庆和王维二人的造诣最深，对后世的影响很大。山水画的起源在唐以前，但山水画成为一个独立的绘画主题，则是在中唐时期。

李思训及子昭道，师承展子虔，再加以发展，创出青绿山水。画法上是先勾勒出山的形状，然后用青绿重色填色，兼用泥金描山脚，画法是繁琐细密之极。明代董其昌称这种画法为“钩斫之法”，特征是画面繁复华丽。

王维，字摩诘，山西太原祁县人。他是受了吴道子行笔纵放的影响，利用水墨渲染，以浓淡墨色画出的山水，近乎后世的写意画，使当时的人耳目一新。王维与李思训父子的画相比，一简一繁，一淡一浓，一疏一密，风格完全不同。后来董其昌提出中国山水画有南北二宗的说法。王维一派属于南宗，李思训一派列为北宗。王维还是位诗人，才华横溢，他善以简单的词语生动地描写山野、田园自然风光，使读者悠然神往。他的画也有这种气质，饶有诗意。这种文学与绘画的结合始自王维，所以董其昌说，王维的画是“文人画”。自此之后，中国的绘画就渐渐脱离了宗教色彩，而与诗词书法结下不解之缘。一直到现代都没有改变。如赞誉一个画家，常用“诗、书、画三绝”之类的词句，可见千余年王维始创的所谓文人画一直占据着中国画史上主要地位。至于在一幅画上题款、题诗、题跋甚至加盖图章以及日后画家以书法笔力作画等等的演变，似乎都是文人画的副产品，王维对后世的影响是极为之大的。

晚唐时期从唐代宗大历元年（766年）起至唐亡（907年）。这个时期著名画家计有

周昉、戴嵩、边鸾和刁光胤等。

周昉初学张萱，长于人物画，尤多绘贵妇人那种雍容华贵的面貌和体态，与唐以前画家所画妇女那种“清肌秀骨”的瘦削形貌不同，这大约是唐朝人以丰肌为美的缘故。周昉所画人物的面貌，从五代的周文矩，直到明代唐寅所作的人物画，都看得出是周昉遗留下来的风格。

戴嵩以画牛闻名。中国绘画中以牛为题材早在汉代已有。大概是因牛与人的生活关系密切，人类爱牛虽不及爱马之甚，但六畜之中，牛的地位仅次于马。唐代画牛的名家有三位，除戴嵩外尚有韩滉和戴峰。韩滉是戴嵩的老师，戴峰是戴嵩的弟弟。

晚唐时期的绘画，最可注意的就是花鸟画的兴起，中国绘画史上以题材而论，人物画发展最早，其次是山水，花鸟画居第三。花鸟图形用来作丝帛上的花纹和壁画上的装饰，自战国到汉唐都很普遍。但成为绘画的独立题材，是始于中唐而盛于晚唐。边鸾的“折枝”花卉，只画一枝花，无根无干，风格新颖，很受当时人的欢迎。他兼精翎毛，于是奠定了花鸟画的地位。刁光胤更将花鸟画发展到了完善的地步。唐末时，天下已乱，刁光胤到四川避难，把花鸟画也带进了四川。花鸟画因之得以发扬光大，占有画坛上的重要地位。直到今天，国画中主要的三个题材仍是人物、山水和花鸟。

三 五代十国的绘画

公元10世纪，正是我国五代十国之际，那是唐代大一统局面瓦解后随即而来的一个动荡战乱时期。中原一带，有后梁、后唐、后晋、后汉、后周五朝，称为五代，同时割据边地建国称王的，又有吴、楚、闽、吴越、前蜀、后蜀、南唐、南汉、北汉、南平等十国，合称为五代十国。虽然政局混乱，社会不安，但是，艺术的发展并未受到很大影响。以绘画而论，五代的后梁、后唐，十国的前蜀、后蜀、南唐，仍然是人才辈出。这一时期的绘画，道释、人物画没有多大的发展。那时高雅之士目睹政治之腐败，多隐居山林，因而与大自然密切接触。大者名山巨川，小者花草禽兽，凡是自然界的東西，都引起画家的注意，成为绘画的题材，因此山水画和花鸟画都大为发展。10世纪的画坛就出现了人物画、山水画、花鸟画三分天下的局面。

当时擅长人物画的画家，以南唐周文矩与顾闳中为最著，周文矩的画受唐代周昉的影响很大，所画仕女的面貌和周昉所画为同一风格，都是一派雍容华贵、丰肌团面的样子。不过在衣饰方面，与周昉略有不同。周昉画的衣纹“动简”，也就是线条简单有力但没有什么笔法上的变化。周文矩的描法有顿挫变化，线条有粗细松紧之分，也称“战笔”。提起顾闳中就联想到他那幅《韩熙载夜宴图》，那是历史上非常有名的一幅人物画。他的成名，不仅追求形似，尤注意于人物的神态、性格和内心感情的刻画。

10 世纪的水墨画有重要的发展。明代王世贞所著《艺苑卮言》中说：“山水至大小李一变也，荆、关、董、巨又一变也……”“大小李”就是李思训、昭道父子二人，他们把以前那种简单幼稚的山水画带入了新的境界，最主要的是开始用“皴法”。二李所发展的是“小斧劈”皴法。皴，就是以笔蘸墨在山或石的阴暗部分画上很多点或线，表现出山或石的立体形状。二李以前，画山水只勾出轮廓或石的阴暗部分，或用没骨法以颜色染出山形，山或石表面上凹凸不平的样子无法表现出来。二李发明了皴法，确是一项重要的进步。所谓小斧劈皴，就是所画出的皴笔像用斧头砍出的痕迹。到了五代，山石的皴法已很成熟了，所以说“荆、关、董、巨又一变也”。

“荆”是指荆浩，“关”是指关仝，这两位都是五代梁时期人。荆浩是河南沁水人，隐于太行山，关仝是陕西长安人。两人所见都是陕、洛雄伟的大山，这影响了他们的画风，形成气势磅礴的风格。董源是江西钟陵（南昌）人，巨然和尚是江苏江宁人，两人都是南唐的画家。南唐被宋所灭（915 年），两人随李后主降宋，他们归宋以后名气更大，所以有人把他俩列为北宋画家。

关仝是荆浩的入室弟子，巨然是董源的传人。董、巨多写江南山水。荆浩曾自称兼用墨笔，成一家之体。笔就是勾画轮廓，墨就是皴法。他用的皴法以披麻皴为主。关仝深得其法，两人所画山水，皴法紧密，有条不紊，颇具特色。到了董、巨二人，除所用的披麻皴已经十分成功之外，又在山水画上增添了许多前人所没有的画法。例如：大山上又作小山石为“礬头”，山下近水处作小坡石或碎石。在巛石上用笔点出许多墨点，似矮树丛草，不具枝叶，另有一种浑厚的意境。有人说，这种笔点是南宋画家“点苔”技法的起源。也有人说，宋代米芾父子用横点画成的所谓“米家云山”，实际也是由这种笔点发展而成。董、巨这些新画法，其实都是把江南真景巧妙地用笔画在绢素上。同时我们也看得出，董、巨在水墨方面学王维，在着色方面学李思训，所以后代画山水的人都认为董、巨之技已集山水画之大成，其画派一直到元明清三朝，都很受人崇奉。

10 世纪时，花鸟画的发展达到空前鼎盛时期。唐末僖宗时（874~888 年）黄巢起义，破了潼关攻入长安，僖宗奔蜀，花鸟画家滕昌佑随驾入蜀。到了昭宗天复年间（901~904 年）另一花鸟画大家刁光胤也到了成都。二人之中，刁光胤居蜀达三十余年，由他指导出来的花鸟画家较多，最有成就的是黄筌。黄筌因为在后蜀孟昶的宫廷中为皇帝作画，所见到的都是珍禽瑞兽、名花异草，他的作品大多是应诏而作，为这些动物和花草写生。他作画时先用淡墨勾轮廓，然后用重彩渲染。这种画法称为“双钩填彩”。宋代沈括《梦溪笔谈》说他的画“妙在傅色，用笔极精细，几不见墨迹，但以轻色染成”。他和儿子黄居寀都是名震画坛，世称“二黄”。现在北京故宫博物院保存的一幅《写生珍禽图》就是黄筌画给他儿子黄居寀作为画稿用的。

就当二黄在前后蜀为花鸟画奠定地位的同时，南唐传至李璟（943 年即位）和李煜

(961年即位)，花鸟画家出现了徐熙和唐希雅两名家。宋代刘道醇《圣朝名画评》中说：“江南（即南唐）绝笔，徐熙、唐希雅二人而已。”二人中徐更胜唐。徐熙画法是先用墨写出花卉的枝叶花萼，然后着色。着色则略施丹粉。就是说主要先用墨画出图形，然后以设色为辅，墨迹不为彩色所掩。画水墨画他常用浓墨粗笔，这与黄筌以色掩墨、工笔细描的画法不同。徐熙没有做朝廷的官，所以沈括叫他“江南布衣”。他浪迹江湖之间，把山野乡间所见的花鸟、草虫作为绘画主题，与黄筌专写宫廷中鸟兽花草，在风格上大不相同。所以宋代郭若虚曾说：“黄徐体异”，后人还有“黄家富贵，徐熙野逸”之称。黄用细笔务求形似，徐则不求形似但求传神而具有自然之趣。

四 宋代的绘画

宋代是历史上最以绘画艺术为重的朝代。北宋开国之初，就设有翰林图画院，院内设“待诏、祗候、艺学、画学正、学生、供奉”等官职，依照才艺，分授画师。宋太祖于965年灭后蜀，又于975年灭南唐，之后两朝画院精英都归降大宋，进了翰林图画院，一时人才济济，盛况空前。在政治上自宋太祖“杯酒释兵权”之后，宋朝实施重文轻武的政策。由于朝廷的提倡，绘画艺术空前发展，朝廷对画家的优待也是前所未有的。凡以画艺授官职的人，都列班待诏。两宋时代因而为中国绘画发展史上最重要的一个时期。

画院罗致天下画师，兼用公开考试的方式。考试时常以诗句为题，例如：“乱山藏古寺”、“野水无人渡，孤舟尽自横”之类。就试的画家，为了能够入选，当然尽力切题作画，画出的都是富有诗意的画。自汉、唐以来利用绘画辅佐推行政教的情形，到了两宋时代完全绝迹。中国画就此脱离了政教而完全与文学结合起来，这是一个重大变化。

宋代人物道释画大体说来都是继承唐代余绪，依然走的是吴道子的路子，到了公元11世纪末，才有了新的发展。在道释画方面，两宋的趋势是佛教画渐少，道教画渐多。这大概与当时道教比佛教更为流行有关。宋徽宗宣和年间，曾建“五岳观”、“宝真宫”等道教宫观。每当宫观落成时，都召集天下许多画家前来绘画，有时多至数百人，可惜人物画家中人才出众者较少，只在北宋初年五代后蜀有一个与众不同的画家，独树一帜，这位画家就是石恪。另北宋中叶末期，有一位摆脱了吴道子画风而自创一派的李公麟。

石恪性情古怪滑稽。他初从张南本学画人物，随后就专画诡谲人物画，并且借画讽刺别人。他完全不照传统的画法，只简单数笔把人物的神态画出，水墨淋漓、运笔放肆，画人物顷刻即成，世称“减笔画”。宋代郭若虚所著《图画见闻志》说他“笔墨纵逸，不专规矩”。《宣和画谱》说他，“好画古僻人物，诡形殊状，格雅高古，意态新

奇”。他的画直接影响南宋的梁楷和僧人法常，间接影响后世各朝代的减笔画家，如清初八大山人、清代扬州八家的几位，以及现代的齐白石等。石恪、梁楷的画，传到日本，对日本画坛的影响也很大。

李公麟是个研究传统人物画的大师。初学顾恺之、陆探微、张僧繇和吴道子，后来，他运用极其熟练的线条，用深浅墨色绘出人物、鞍马，不着粉黛丹青，世称为“白描画”，冠绝一时，开拓了人物画的新天地。

两宋时代，山水画的进步很显著。五代荆浩、关仝把唐代的山水画作进一步的发展。董源、巨然、李成、范宽“北宋四大家”对于山水画的画技，例如山石皴法、章法构图以及疏密位置、透视比例等方面大有改进。有人说，山水画到了北宋，已达到最高水准，而董、巨、李、范堪称中国画的百代宗师。此外米芾父子所创的“米氏云山”，善于用深浅不同的墨点画山水、云烟、树木，自成一派。但四大家及二米在系统上都属于王维水墨一派。到了南宋，出了几位出色的山水画家，例如李唐、刘松年等都是学李思训的青绿山水。所谓北派的山水大盛、王维水墨渲染一派渐衰微之时，后来又出了马远、夏珪两位大画家，融合青绿山水和王维水墨画法变成一种豪迈挥洒的新风格。但通常人们仍认为他们属于北宗系统。马、夏用大斧劈皴、横笔劈砍，独树一帜。所以明代王世贞的《艺苑卮言》里面说，“山水至大小李一变，荆、关、董、巨又一变，李成、范宽又一变，刘、李、马、夏又一变”，把两宋山水画的演变阶段说得挺透彻。

如果说，山水画在唐代结了果，那么花鸟画在唐代便是正在开花。北宋初期黄居寀的画法冠绝一时，画院中把它当作评画的标准。后来崔白入了画院，才把画院因袭黄家画法的风气打破。再后就是专以“写生”为主的一派，这一派以赵昌、易无吉为代表。宋徽宗本人也是个出色的花鸟画家。南宋时，没有特殊的花鸟派出现，大致上是循着北宋的途径继续向前发展的。

除人物、山水、花鸟之外，在绘画的主题方面又出现了一种新题材，那就是墨竹。据说墨竹最初是因有人在月夜用笔描纸窗上的竹影而起。北宋出了一位画墨竹的画家，就是文同（1018~1079年）。文同是个不折不扣的书生，出身于一个三世“儒了不仕”的家庭，对做官没有兴趣。虽在仁宗皇祐元年（1049年）登了进士第，朝廷派他做了几任官，后来还是上表辞职。他喜欢和苏轼等一班文人在一起吟诗作画。他的墨竹备受当时人和后世人的推崇和模仿。元代李衍所著《竹谱》中曾说，画墨竹“文湖州（即文同）……出，不异杲日升空，燭火俱熄，黄钟一振，瓦釜失声矣！”后世人都认为墨竹一派，以文同为初祖。不但如此，有了文同的墨竹，到了元代就出现了用水墨画梅、兰、竹、菊的风气，这四种植物多代表一种君子美德，这四种植物的画就叫做“四君子画”。直到今天，“四君子画”还很是流行的。文同在身后的八九百年间对画坛的影响不可谓不大也。

从另一方面看，中国的绘画在北宋与文学结合之后，到了文同画墨竹，把原已与文学结合的绘画更进一步推向文人画方面。元朝初年出现的“墨戏”画，实是士大夫、知识分子和文人遣兴之作，完全出自文人之手。南宋以后，文人更把诗、书、画结合在一起，画幅上题诗的风气就更加日益普遍了。后世绘画方面的这些变化，应当说是受到文同的影响。

五 元代的绘画

南宋末年，由于画院高高在上，全国画家莫不以画院风格为归依，陈陈相因，尤以山水学马元、夏珪的人，只学到大斧劈皴的粗犷笔法，有识的人认为南宋画院山水发展至此，已成流弊。这种情形，到了元代才有改变。

元代初年画家中，赵孟頫是最重要的一个人，声名、地位、书画、文词均足为一世宗主。他彻底摒绝南宋末期山水画的风格，主张人物学唐人，山水学北宋董、巨，号称复古，蔚为风气，对元代画家的影响极大。但元初时，杰出的画家不多，除赵孟頫之外，也只有高克恭等少数而已。

赵孟頫另一个重要贡献，就是他提出了“书画同源”的理论，主张把写字的笔法用到绘画上。“石如飞白木如籀，写竹方应八法通，若也有人来会此，方知书画本来同。”影响所及，元代的绘画几乎全入了文人之手。同时又出现了文人最喜爱的“墨戏”画。

元代的山水画，虽然是复古，但并不盲目地临摹古人。有人形容当时复古的原则是不一定求画面似古人，乃求神髓与古相合。这种态度本来就是绘画进步及自创新意的正确途径。所以元时在赵孟頫的复古旗帜下，人人都学董、巨，而结果多家风格均不相同。清朝人王原祁说：“元画至黄鹤山樵（王蒙）而一变……既入董、巨之室，化出本宗……与子久（黄公望）、雲林（倪瓚）、仲珪（吴镇）相伯仲，迹亦异而趣则同也。”方薰也曾说过：“一峰老人（黄公望）纯以北苑为宗，化身立法……”。明人沈周说：“吴仲珪（吴镇）得巨然笔意，而又能超出其蹊径……”。这都是说元季四大家虽然都是复古，学北宋董源、巨然，但仅个人的风格基本上相似，形式上则多异也。

元代蒙古人统治中国，疏于文治，对于绘画并不提倡，虽有御史局，但无两宋盛极一时的画院，对于文人和儒家更是压抑备至。当时曾把社会上的人分为十等，读书的人列为第九，所谓“九儒十丐”，地位仅高于乞丐。一般知识分子不屑于侍奉他族，不是出家为僧、为道，就是遁迹山林，态度消极。即使出任元朝官职的人，也一样心中有无限抑郁。在绘画上所表现的就是借笔墨以自鸣高雅。同时受了赵孟頫以书法入画的理论影响，先是写墨竹，继而写墨梅、墨兰及墨菊，所谓“四君子画”在元代就大盛特盛

起来。只画墨竹一门的，据近人统计就占元代画家总数的一半以上。这种“四君子画”全用水墨，而且可以用写字的方法来绘写，所以风气一开，凡是读书人无不趋之若鹜。当时对这种水墨“四君子画”，有所谓“墨戏”之作。士大夫舒胸中闷气或一时之兴的时候，就信笔写来，不求形似，不讲写生，也不论流派，完全任意自由运笔。倪瓒在一幅画竹中说：“余之竹，聊写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉。”还说有人认为他画的竹是麻，是芦，但他全不计较，也不与人强辩，硬说是竹。这几句话把“墨戏”的态度完全说明了。凡后世的“戏作”、“戏笔”之类的画，都是源于元代的“墨戏”。“墨戏”实是元代绘画上一个新产物，也是元代绘画上一个很特殊的题材。发展至此，元代画坛几乎全是“文人画”的天下。正因为绘画与文人的关系空前密切，所以在画上题诗、署名、盖印，述说作画的目的和将画赠给他人，以及他人见了一张精彩的画，题署跋语，发表意见，甚至于赞美作者画艺高超等前所罕有的习惯，都自元代开始。

元代以前绘画多用绢，元代则多用纸。用绢一定要用湿笔，用纸时不得不用干笔，因湿笔着纸即涸，极难成画。有了这种物质条件的限制，元季四大家都是用干笔擦皴或用浅绛渲染，再也没有元代以前那种“水晕墨章”的画法了。这种干笔画法，初创时给人简洁淡逸的印象，这使元代绘画有了与前人作品不同的特殊面貌。

元代绘画主流仍是山水，元季四大家都是山水画的大师。而山水画中水墨画的比例比以前为多。黄公望作水墨山水，皴笔极少，倪瓒作水墨山水，一不画人二不设色，笔简景清，有“惜墨如金”之称。二人均以简淡取胜。王蒙的风格恰好相反，山水先用淡墨染，再用浓墨皴，皴擦有时多至数十重，他的画是以繁复取胜，与黄、倪二人比较，一润一干、一繁一简，各有特色。吴镇也是位山水画家，虽然他的墨竹也极精妙，但世人多评论，他的墨竹被他的山水所掩。他作山水学董、巨，特别是仿巨然，可以乱真。现存题巨然款的画，有些便是他的手笔。

元代最衰微的是道释人物画。虽然也有几位比较有名的人物画家，例如刘贯道善画肖像画、卫九鼎画人物画等，但在画技风格上都是墨守前人规范，没有进步，也没有创出新意。值得注意的是赵孟頫画的人、马在元代可谓是名满天下，无人能望其项背。赵氏画马直追唐代曹霸、韩干，十分精妙。他曾经在所画的《人骑图》上自题：“吾自少年便爱画马，尔来得见韩干真迹之卷乃如得其意云。”可见赵氏画马仍是摹古，不是创新。其后元代画人、马的画家除赵孟頫的儿子赵雍、赵奕和孙子赵麟外，还有任仁发父子。

花鸟画盛于五代、两宋。元初继承南宋余绪花鸟画多是黄筌父亲和宋人赵昌的宗派，以用笔工细、色彩艳丽为主。例如钱舜举、赵孟坚、陈仲仁等都是元初花鸟画的佼佼者，稍后，王渊和边武以水墨画花鸟，并不敷彩，一时称为绝艺，与“四君子画”同

受一般文人的喜爱。在元代花鸟画坛上，水墨派显然与学黄筌、赵昌等专尚工丽的一派形成对垒的形势，但黄、赵派只是借其在两宋时独霸花鸟画坛势力的余威震慑元初的画坛，所以无人想另创新的途径。但终于因为“墨戏”、“四君子画”的崛起，到了元代末期，工丽派的花鸟画终告不敌，画水墨竹兰的画家在人数上远超过敷色工丽的画家，这种水墨花鸟传至明代就更见盛行了。

六 明代的绘画

明太祖统一中国，建立明朝。开国之后，继承宋制，恢复画院，不过，官职不同，规模也没有宣和、绍兴两画院那么大。据传明太祖本人也能绘画，所以大体来说，明初的皇帝确有意提倡绘画艺术。这是明代对绘画重视的一面。但在另一方面，明太祖治理国家异常专制苛严，大兴文字狱，轻信谗言，举凡诗文书画甚至元宵灯谜之中所用的字句，只要有人进言曲解，往往就将作者整死。绘画方面，洪武初年奉召为中书的赵原，竟然因为谈话时应对失旨而坐法。元代著名画家盛懋之侄盛著，是明太祖挑选的宫廷画家，担任内府供奉，奉旨画天界寺壁画时画了水母乘在龙背上，太祖认为有失大体，居然下令把盛著弃市。有了类似的几桩祸事，致使画家人人自危，这是明初压抑绘画艺术发展的一个方面。

在这种一面提倡一面压抑的情形下，明初的画坛出现了一种举笔惟谨、不敢创新的现象。元代末年画家那种自由放逸、各出心裁的作风大为收敛。凡作画，无不有所依据，不是学古人就是仿某家。目的就是怕自己所创的新意招来杀身之祸。这种不求有功但求无过的心理，导致明初画坛没有出色的画家，更没有新的画风出现。

明代中叶，由宣德年至弘治年（1426~1505年）共约八十年。宣宗、宪宗、孝宗三帝都工绘事，亲王之中，善画的人也多，画院因而大盛，其盛况仿佛宋代画院，画人在朝内为官的很多。虽然如此，画家作画仍完全投皇帝所好。这种风气成了一种无形的束缚，绘画之风虽然很盛，却没有什么进步，一直都是摹仿南宋画院刘、李、马、夏的画风。明世宗嘉靖朝至明神宗万历朝（1522~1620年），画院逐渐式微，画家的束缚也渐被打破。著名的画家都在画院之外，并且对画院那种盲目学习马、夏，流为剑拔弩张的狂野作风大肆攻击，文人画和自由创新的画风得以复兴。

嘉靖之前，山水画全是南宋末年画院的作风。到戴进出现，虽然其山水画仍沿袭马、夏规范，但略加变化，较马、夏的作品浑厚，一时遵从的人很多，蔚然成了画坛上的重要势力。戴进是浙江钱塘人，这一派就称为“浙派”。戴进是明宣宗宣德时入画院，后为谢环所谗，放归乡里，穷困而死。这一派的画家很多，以吴伟、张路、蓝瑛等为著。

明代的山水画，除了临摹南宋马、夏者外，另有临摹王维、荆、关、董、巨、李成、郭熙、二米及元初赵孟頫、元末王、黄、倪、吴画派，这一派的画家有周位、徐贲、王绂等。后来沈周、文征明名声大噪，因二人均为吴县（苏州）人，这一派的画家也以吴人居多，所以就称此派为“吴派”。吴派兴起后，以沈周、文征明为首，势力日益巩固，已足与浙派争衡。沈周本人自幼因家学关系，曾遍学唐宋上下近千年各大画家的精湛画技，特别对董源、巨然、李成有所研究。门下的弟子也都是当时的才人，其中以唐寅、文征明为最著名。正德、嘉靖间，吴派取代浙派而独盛。嘉靖以后直到清初，中国画坛上吴派作品几乎独执牛耳。回顾元末文人画在明初受画院中墨守南宋马、夏之影响，一度式微后，至晚明才又复兴。

明代山水画，除上述两派之外，另有“院派”，依南北宗来说，应算是北宗一派，依画家风格来分，则比较接近南宋李唐、刘松年。此派画家中有许多名家，如冷谦、周臣、唐寅、仇英都曾学过北宗画法，并且都擅长青绿金碧山水。这一派与浙派不同，作品较为细腻雅致，与吴派相比，则又趋于谨严工整而重法度，可以说是浙、吴两派之间的一派（仇英也是吴门四家之一）。

明代的人物画，同以往相比有了新的特点。当时在寺院绘壁画的多半是一般工匠，虽有少数名家之作，难与唐宋之壁画相比，而且画中加进了南宋画院及浙派的粗犷气质，尽失精丽本色。人物画中的道释和写真画渐被风俗画所代替，这种风俗故事画往往与山水画结合，以前的山水画中或完全没有人物，或有一二没有特殊意义的人物，明代有的画家常在山水中加入“盘车”、“雪夜访戴”等当时民俗及古人故事，使山水画带有实际生活的情趣。至于《诗意图》、《东山携妓》、《陶穀赠词》等画，则是没有山水为点景的人物故事画。这种爱写风俗故事的风气，实是明代人物画的特点，作者以仇英、陈洪绶最为著名。

明代在花鸟画方面，虽然大体上仍以摹仿黄、徐两派为主。但花鸟画所受的束缚似乎较少。所以摹仿古人之余，各家略能创出自己的新意。边文进、吕纪是学黄筌的工丽，徐渭、孙克弘都是学徐熙的野逸，但都多有自己的面貌，带着一种明代花鸟画独有的潇洒之风。其中最值得注意的就是大写意花鸟画，例如陈淳、徐渭的画，都是只写韵味不论形似，但生趣盎然，极见秀丽。有人说，近代中国画有创新的一派，实在就是师承徐渭这一派。例如清初的八大山人、石涛和尚以及扬州八家的作品，几乎都能画出与徐渭相同的风格。尤其是郑板桥对徐渭更加崇敬，他曾自称是“青藤门下走狗”。近人吴昌硕曾说过“青藤画中圣”。齐白石也有诗表示对徐渭的倾服：“青藤雪个（即八大山人）远凡胎，缶老（即吴昌硕）衰年别有才，我欲九原为走狗，三家门下转轮来。”

明代除了边文进、吕纪的临古派，陈淳、徐渭、林良等的写意派之外，花鸟画方面还有另一派，世称“勾花点叶派”，这一派的画法，是用双勾法画花，用没骨法写叶。