

中國名畫鑒賞辭典

珍 藏 版

下

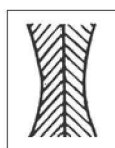
徐建融 主編

上海科學出版社

中國名畫鑒賞辭典

珍 藏 版

下



徐建融 主編

上海辭書出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国名画鉴赏辞典：珍藏版 / 徐建融主编. —上海：
上海辞书出版社，2024
ISBN 978-7-5326-6014-8

I. ①中… II. ①徐… III. ①中国画—鉴赏—中国
IV. ①J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2022)第 231582 号

封面题签 刘海粟

中国名画鉴赏辞典(珍藏版)


徐建融 主编

责任编辑 祝云赛

装帧设计 姜明

责任印制 楼微雯

出版发行 上海世纪出版集团

 上海辞书出版社® (www.cishu.com.cn)

地址 上海市闵行区号景路 159 弄 B 座(邮政编码：201101)

印刷 上海雅昌艺术印刷有限公司

开本 880 毫米×635 毫米 1/8

印张 124

字数 1 456 000

版次 2024 年 4 月第 1 版 2024 年 4 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978-7-5326-6014-8/J·882

定价 1280.00 元

本书如有质量问题,请与承印厂联系。电话: 021-68798999

原《中国名画鉴赏辞典》编委会

顾问 (以姓氏笔画为序,下同)

王伯敏 王朝闻 方 闻 刘海粟 李铸晋 杨仁恺 张安治
饶宗颐 徐邦达 唐 云 阎丽川 谢稚柳 程十髮

主 编 伍鑫甫
副主编 邵洛羊

编 委 丁羲元 王克文 卢辅圣 伍鑫甫 杨 新 严庆龙 吴景泽
陈 炳 邵洛羊 林树中 周积寅 宗 典 郑 为 单国霖
单国强 承名世 徐建融 温肇桐 富 华

责任编辑 陈 炳

原《中国名画鉴赏辞典(新编本)》编委会

主 编 邵洛羊
副主编 王克文 徐建融

编 委 王克文 张晓敏 邵洛羊 祝振玉 徐建融 唐克敏 康 萍

责任编辑 康 萍

中国名画鉴赏辞典(珍藏版)编委会

主 编 徐建融

编 委 刘小明 孙阿琛 祝云赛 陈 崎 徐建融

责任编辑 祝云赛

中国名画鉴赏辞典（珍藏版）领衔撰稿

（以姓氏笔画为序，下同）

王伯敏 王朝闻 伍蠡甫 李铸晋 杨仁恺 张安治 邵洛羊 林树中
金维诺 郑 为 承名世 夏玉琛 钱君匋 唐 云 阎丽川 谢稚柳

撰稿人

丁 涛
丁羲元
卫 嘉
马 琳
马鸿增
王 颀
王克文
王伯敏
王朝闻
王鲁豫
王璜生
韦 佶
车鹏飞
孔寿山
卢辅圣
朱泽荣
朱恒蔚
伍蠡甫
刘 森
刘兴珍
刘道广
江 宏

阮荣春
孙丹妍
孙阿琛
李万才
李有光
李纪贤
李铸晋
李福顺
李德仁
杨 新
杨仁恺
杨丹霞
杨臣彬
邱孟瑜
邹 凌
汪 洋
沈 立
张 雷
张 蔷
张安治
张春记
陈 炳

陈 翔
陈传席
陈兆复
陈修范
邵洛羊
茅新龙
林树中
金维诺
周积寅
郑 为
郑 威
单国强
单国霖
宗 典
郎绍君
承名世
赵寒成
胡光华
胡建君
钟银兰
施南池
姜松荣

洪再新
敖 英
聂崇正
夏玉琛
钱君匋
钱定一
徐建融
凌利中
唐 云
黄廷海
黄渭渔
萧 平
阎丽川
梁仁佐
董彦明
舒士俊
谢稚柳
薛 翔
穆益勤

前言

徐建融

2023年国庆节于长风堂中

《中国名画鉴赏辞典》的编撰启动于1986年，由伍蠡甫先生任主编，邵洛羊先生任副主编，我任编委之一。当时的我，还是一个初出茅庐的小青年。早在1975年前后，《辞海》的编撰重新启动，由上海中国画院的伍蠡甫、孙祖白、邵洛羊等先生承担美术学科的主要工作，我一度为他们做过查检资料的帮手，给他们留下了很深的印象：“一个农村的孩子，怎么对书画古籍这么熟悉？”1984年我从浙江美术学院（今中国美院）中国美术史研究生班毕业之后，他们对我更青眼有加。加上当年我正参与王朝闻先生总主编的《中国美术史》十二卷本的编撰，同全国美术史论界的老、中、青辈多有接触，所以便被伍、邵二老破格特邀为编委。

鉴赏的图目，基本上都是伍、邵二老拟定的；我的工作，主要是负责组稿。只是到了截稿日，不少图目没人撰文，才由我临时补写，使原定的计划得以齐全地完成。嗣后的审稿，则是二老之外，加上宗典、王克文、陈炳和我一共六人集中在出版社的那幢洋房中进行的。各人分工审阅，小问题自行解决，若有较大的问题则集体讨论，最后由伍老决定：小改动、大改动、重写。小改动的文稿，最后的署名原作者在前，改写者在后；大改动则改写者在前，原作者在后；重写则不署原作者，只署改写者。而改写者一律不署本名，别署笔名。六位审稿者中，承担改稿的除伍、邵二老外，主要便是陈炳和我。凡伍老改稿的笔名，一定用“甫正”，而邵老、陈炳和我改稿的笔名，则用“马鸣”“冷屈生”“屈生”“范中”“余力”等不一。

整个编撰，历时数年，至1993年，《中国名画鉴赏辞典》正式出版，在社会上引起广泛好评。尤其是编撰阵容的强大，几乎囊括了80年代中国美术史论

界老、中、青三代所有的专家。这在中国画的鉴赏史上，不仅是空前的，更是绝后的！老辈专家如王朝闻、谢稚柳、王伯敏这样的人物，在美术史上的地位高山仰止；中年辈专家如杨新、周积寅、单国霖这样的人物，是今天星凤般的耆宿；青年辈专家如王鲁豫、车鹏飞、阮荣春这样的人物，也大多功成名就成为“老专家”……长江后浪推前浪是不争的事实，但《中国名画鉴赏辞典》撰稿人的这份名单，其中绝大多数名字，不仅不会被拍在沙滩上，而且将作为一个个中流砥柱永远留存在美术史的长河中。但由于主客观条件的限制，不足之处还是存在的，最主要的欠缺有五：

一、图版印制上的缺陷，不仅不能为《辞典》增色，反而极大地减彩。这固然是当时的印刷科技水平所限，更是因为选图的来源所限。我们的选图，最好的来源是台北版的《故宫名画三百种》和人民美术版的《宋人画册》，更多的则是如上海人民美术版的《中国绘画史图录》等。

二、对“画（绘画）”的定义不够清晰，所收图目既有“绘”的，也有模刻的（如画像砖、石和木刻版画等）；而对于“绘”画，只收传统风格的，不收外来风格的（如近代的油画、水彩画等）。

三、所收“名画”，有些只是一般之作，够不上“名画”的标准；更有个别后来被鉴定为赝品者。

四、所收作品的资料信息，如质地、尺寸、皮藏等，有的有，有的没有；有的齐全，有的不全。三、四两个缺陷，也是因为选图来源的欠缺所致。

五、有些鉴赏文，尤其是中青辈的鉴赏文，即使经过了修改，在“鉴赏”的立场、观点、文采等各方面还是有所欠缺的，往往显得太过平铺直叙。

2001年启动了“新编本”的工作，由邵洛羊先生任主编，王克文先生和我任副主编。我提出了几个基本的观点：

一、选目的范围控制在“绘画”尤其是“中国画”的范畴之内，除唐以前的酌收壁画、木板漆画、彩陶绘画之外，石刻画像、木刻版画包括油画等等概不收入；

二、尽量收录“名画”，即真正在画史、画坛上有影响力的作品，而不收或少收一般的作品，特别是对于大名家，更要收他的代表作；

三、所收作品，赏析的文字不妨由撰稿者自由发挥，但对它的资料信息则必须做到详实，包括时代、作者、质地形式、尺幅大小、皮藏场所等等，都需要有明确的标示，不能缺失；但对于壁画，由于所鉴赏的往往只是整壁中的某一局部，可以不标尺幅；

四、所收作品，尽量选择公家所藏，但对于有些名作，包括古代的《朝元仙仗图》及（尤其是）现代的不名家之作，不妨是私家藏品；而古代直到近代，仅限于《朝元仙仗图》一件；现代的，则限于公家所藏不如私家藏品来得精的情况下，才弃公从私。

五、删除被公认为赝品的条目。

当时，这些观点得到编委的一致赞同。但讲起来容易，做起来却非常难。所以，2006年“新编本”出版，除了第一、第五两点之外，其余的三点，依然留下了诸多遗憾。附带需要指出的是，这期间还更新、增补了一些鉴赏文，主要由我的一批学生如张春记、孙丹妍、胡建君等撰写，我以为文采不在初版的某些作者之下。

承蒙读者对文化自信的坚持和对传统经典的厚

爱，及于本书，“新编本”很快售罄，并对出版社提出再版的要求。出版方出于对传统的敬畏，也出于对读者的负责，以及对辞书科学性的自觉要求，决定不是简单的再版，而是根据辞书所应有的严格要求进行重编，并把这一工作交给了我。

接到这一任务，顿使我的生活负荷了极大的压力，硬着头皮，与编辑部的同仁们苦干了数年，值此孔子诞辰，国庆将临，总算大功告成。虽然即使自己也不能完全满意，但前述的几点要求却基本可以达标了。

这次重编，重大的改动有五：

一、补充了资料的信息，务使每一件作品不再有一点缺失；

二、对近现代部分，根据我国《著作权法》的规定删除、调整了若干入选的画家和作品，并把一般的作品易为真正可称得上“名画”的作品，把藏处不明或私家所藏的作品尽可能易为公家所藏的名品；

三、对现代部分的鉴赏文字，有讲得不尽到处，或作了增补删减，或全部删去重新组织撰写；

四、对现代部分原先所收的一般画家、一般作品连图带文全部删去，而原先未收的重要画家、重要作品，则作了必要的补充。

五、图版全部为彩色精印，并尽量展示全图。

上述这五大改动，一至四部分主要是由我带领孙阿琛同学完成的；第五部分则完成是由辞书出版社文艺室的编辑们、尤其是责任编辑祝云赛完成的。当然，每一点的改进完善，更要归功于我们这个时代：只有在今天，我们才有可能获得如此详尽的中国名画的资料信息和高清图片。

“文章千古事，得失寸心知。”写诗作文尚且如

此，辞典的编写之艰难困苦、劳心瘁力，就更难与局外人道了。一部辞典，牵扯了我近四十年的精力。“谁知盘中餐，粒粒皆辛苦？”虽然，它还够不上一席“美餐”“大餐”，但我以为，至少在编撰阵容的强大方面，通过读此书，不仅可以认识中国历代的名画，更可以认识20世纪下半叶以来中国美术史论界的菁英。它是无法超越的。至于其他方面，如“名画”的选定（尤其是明清以后）、鉴赏的文采、彩印的精度等，即使还有待提升，仍希望它能为广大读者提供有益的滋养。如果您从中获得了一点欣慰、愉悦，那归功于前贤、诸撰稿人包括编辑的劳动；而感到有什么不足，则是因为我的工作还没有做好。

谢谢大家。

总目录

- 2 例言
- 3 中国画遗产再认识(原《中国名画鉴赏辞典》序)
- 11 中国画缔造了和谐美 为《中国名画鉴赏辞典》(新编本)道白
- 13 图文目录
- 1 正文
- 954 图文笔画索引
- 961 画家笔画索引

例言

- 一、 本辞典是知识性与观赏性相结合的一部工具书，其主要对象为美术专业工作者和中国画爱好者。
- 二、 本辞典共收历代中国画名作共五百二十余幅（部分为局部图），绝大部分鉴赏文章为一图一文，有的数图合为一文。
- 三、 本辞典画家的排列，以朝代先后为序；同一朝代者，大致以生年先后为序，生年相同或生年无考者，以卒年先后为序，生卒年均无考者，则参酌相关情况而列；跨代者，则视其主要活动情形而列，一般归入下一朝代，个别也照顾史上惯例编次。画家传略分别附于所收作品前。
- 四、 本辞典释文综合鉴定与欣赏，包括作品的形式、质地、尺寸、历代著录、现藏何处，并分析作品主题和艺术特征，除介绍历代有关的鉴定和评论，尚包含撰稿者的个人审美观点。作品尺寸以厘米为单位，数字精确到小数点后一位。
- 五、 本辞典不收在世画家及其作品。
- 六、 本辞典对于传为真迹或学术界有争议的名作，以“传”字标明。
- 七、 本辞典对流传海外或藏于私家的佳作，也予择要介绍，以飨读者。私家藏品或藏处不详的，一般不标明藏处。
- 八、 本辞典附有图文笔画索引和画家笔画索引。

中国画遗产再认识

（原《中国名画鉴赏辞典》序）

伍蠡甫

1989年8月

“鉴赏”是一个复合辞，对这部辞典来说，它包含鉴定名画真伪和欣赏名画艺术两层意思，二者相互关联，不宜截然分开。如果忽视一幅作品的艺术价值，只考察它所用的材料，纸、绢、色、墨属于什么年代，作者或他人所书题跋、所用印章是真还是假，那么这样的鉴定未必可靠，因为不仅一幅名迹会有许多摹本，而且画商或裱画师傅为了牟利，经过装池的移植手法，可以使假画上有真题、真印以及相反情况，因此鉴定能力须以欣赏能力为前提，“赏”是“鉴”的基础。尤其是今天的欣赏不应全盘搬用前代标准，只能批判地介绍历代有关评论，以便重新认识中国名画时有所参考与借鉴。此项工作是这部辞典的中心任务，具体说来，触及以下几方面的问题。

（一）作品的艺术形式乃是一座桥梁，通往作品内涵和作家内心世界。

（二）中国绘画艺术形式的创造的基本特征：“以形写神”“形具神生”之“神”，紧密联系着画家的气质、个性以及生平、际遇等。

（三）中国绘画发展史上三个主要画科（人物、花卉、山水）意味着各自的艺术形式的发展，也就是不断地追求艺术形式之“新”、之“美”。

（四）上述过程意味着主体精神发扬与艺术形式创新二者统一的过程，而中国文人画史实为二者高度统一的产物。

（五）中国文人画艺术形式的特征，集中表现在吸收书法审美观点，创造出有笔、有墨、有情、有我、有境的线条之美。

（六）儒、道、释、禅、玄影响中国画家的主体精神发扬与艺术形式创造。本书以所收作品为例，试图阐明哲学思潮和绘画美学的关联，从而提高欣

赏水平。

如果能在一定程度上对这些复杂的问题加以解释,那么这部辞典将会产生较好的效果。

一

我国从南齐开始,直到明、清,有过不少关于历代名画的记载、评品,其形式多样,详略不等,例如谢赫《古画品录》、张彦远《历代名画记》、朱景玄《唐朝名画录》、刘道醇《五代名画补遗》《圣朝(宋朝)名画评》、米芾《画史》、董道《广川画跋》、苏轼《东坡题跋》、黄庭坚《山谷题跋》、詹景凤《东图玄览》、吴修《青霞馆论画绝句》等,以及大量的名画著录;还有宋徽宗时所编的《宣和画谱》,清康熙时王原祁总纂的《佩文斋画谱》,如此等等,不胜枚举。它们除了鉴定作品真伪,还反映士大夫阶层和王室贵胄的审美观点、欣赏水平。由于古代印刷术有局限,不可能摄印原画,以供对照,这些评论和著录都停留在文字上,缺乏具象与直观的效果。至于古人所称许的某些作品,其主题思想、艺术境界对于今天的一般读者、特别是中青年一代,大都格格不入,难以接受。因此关于这笔文化遗产的再认识的问题,辞典的编委、专家经过认真讨论,观点逐渐一致,那就是石涛所说的一番道理:“夫画,天下变通之大法也……有法必有化……我于古何师而不化?”“我之为我,自有我在。”画不能无法,然而舍化则无以用法;不住地化法,方显法之伟大;历代名家、名画之存在,皆由于不断革新传统之法,以表现画中之我和我之创造。现代西方美学家贡布利希指出:“有成就的画家,无一不对既有

图式(程式)作斗争。”与石涛所见相同。可以说在化法中见出个性,乃是一根主线,它贯串着绘画艺术的发展,世界各国的和中国的画史都不例外。对国画来说,它开始出现于仰韶彩陶,中间经历了商周青铜器纹饰、战国帛画、两汉画石画砖,以迄魏晋绘画,而魏晋以前这许多无名作者已在艺术美的追求中,既找到法,也表现了我,从而开创了中国绘画事业,他们的作品不愧为我国早期的名画。因为我国的考古发掘始于20世纪,在此以前的《考古图》《博古图录》《西清古鉴》《金石索》等虽收入商周与汉代的部分作品,却不可能涉及其他。辞典为了探寻国画本源,从这些无名之作中选出精品,列于卷首,填补了一大空白。

我们抓住这条主线,就不难看到中国画史的规律:革新艺术传统和革新艺术形式分不开,名家的功绩与名画的造诣又和艺术形式美的创造分不开。国画历史悠久,各门画科陆续建立,题材多样,然而长期闭固、保守的封建意识将画家的思想情感局限在若干类型,就作品的主题内容而言,大都是量的增加,而少质的变革,跳不出封建文化的樊笼。但是不少名家的技法创造却赋予艺术形式美以相对独立性,正是这种独立性,使中国绘画艺术之“新”和“美”得以摆脱陈旧的思想感情,而被继承、发展,直到今天。这里不禁联想到西方另一美学家贝伦逊在《文艺复兴绘画史》中所说:艺术具有说明性,也具有装饰性。前者寓于作品内容,为社会历史所制约,它是有限度的;后者托诸作品形式,超越时间空间而感染观众,它是无限度的。我国历代名画又何尝例外,它今天正是以其装饰、美化而又常新的艺术形式与手法,吸引了国内外广大观众,而且还架起一座桥梁,使中国绘画不断更新发展。举例来说,

唐代《明皇幸蜀图》所描写的故事——安禄山造反，李隆基逃到四川，已不能引起我们的兴趣，但作者在刻画蜀道艰险、明皇过桥而马惊时，其艺术手法十分生动，今天还很有感染力。元代王蒙《青卞隐居图》不再可能以其主题来说服我们，但是王蒙描绘山岚浮动、林木郁葱的笔墨技巧，却仍能给予我们以艺术美的享受。像古人这样的艺术处理，今天的国画也还可以借鉴，因此辞典有必要点出并解释当时的艺术形式、艺术手法之所以是“美”而且“新”，以供读者欣赏。

对观者来说，欣赏一幅画须经过以下的层次：
外层——工具材料，如笔墨、颜色、纸、绢、墙壁、岩石等；
中层——作品的表现手法和作品的主题内容；
里层——作品的情思意境、画家的精神境界。
以上是一个由表及里的过程。一般观众大都满足于认识中层的主题内容，至于把握中层的艺术形式，特别是作者的艺术手法、功力、技巧及其创新、发展，以及进入里层，领会画家内心的审美感受如何通过中层的形式创造，而外化于画面，从而获得美的欣赏——所有这些，就须具备一定的文化艺术修养。不妨说中国名画欣赏之难，就难在懂得怎样的艺术形式才算又新又美，尽管那里层是老的一套。当然啰，鉴定名画也须同样地攻下这个难关。

二

下面想谈艺术形式的本质是什么，艺术形式有哪些特征。

早在战国时代，《荀子·天论》“形具而神生”就已预示里层之“神”须通过外层之“形”来表现，明确了“形”的性质、地位。西晋陆机《文赋》：“每自属

文……恒患意不称物，文不逮意。”道出作家的顾虑，在于文笔不能达意，也就是形、神尚未统一，不能沟通中层、里层。东晋顾恺之《魏晋胜流画赞》：“凡生人无有手揖、眼视而前无所对者；以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趋失矣。”意思是人在作揖和观物时，各有一定的对象，只有抓住对象以帮助描绘“手揖”“眼视”的形态，方能通过画面的手、眼，传达人物对象的神情。顾恺之通过人物画的“以形写神”来补充荀况的神生于形说。

在西方，古代希腊也已经有了形式依存于内容的观点。德谟克利特（约前460—约前370）指出：“那些偶像的穿戴装饰，都很华丽，但是可惜，它们没有心。”批评了未能反映内容的形式。色诺芬（约前430—约前355）记述了苏格拉底的论断：“一座雕像应该是通过形式，表现心理活动。”要求两者的统一。他们都指出对内容的从属性是形式的本质。

此外，中西美学也很早就看到另一方面，即形式具有相对独立性。先谈谈西方，文艺复兴时期法国怀疑论者蒙田（1533—1592）强调：“谁也不能使我相信……主题的权利决不为形式的权利所侵犯。”为形式争取较多的自由。威尼斯艺术批评家波希尼提出：“画家使自己的形式摆脱外表现象的拘束，就是为了谋求形象生动的艺术。”四百年后，意大利温图利（1885—1961）在他的名著《艺术批评史》中称赞波希尼之说，认为“自有艺术形式的定义以来，这也许是最好的一个”。因为“画中的形式毋宁说是损坏自然形式，以达到发现一个新形式的目的”。正因为艺术形式本身有其独立自主的一面，画家对形式美的敏感远远超过一般人。马蒂斯在比萨观看乔托（1267—1337）的壁画《耶稣圣迹图》时，十分坦率地说：“我并不关心基督的事迹，而是立刻沉溺在线

条、组织和色彩所传达的感情之中。”乔托的这些艺术形式、而非乔托的绘画主题，吸引着四百年后的马蒂斯。这就毋怪乎意大利美学家克罗齐作出这样的论断——“我们总有一天会懂得，所谓内容是由形式构成的，是被装满了的形式……审美实际在于形式，也只在于形式”，而当代法国批评家波司德莱弗会宣称“艺术家是形式的创造者”了。这些观点虽然带有片面性，但也不限于西方，我国近代美学家例如王国维就提出过十分接近马蒂斯、克罗齐的看法。他也许是我国第一个运用“形式”这一西方美学名词来阐说战国以来的形神论的，并且提出第二形式与绘画欣赏有关：“绘画中之布置属于第一形式，而使笔使墨则属于第二形式。凡以笔墨见赏于吾人者，实赏其第二形式也。”第一形式“布置”或谢赫“六法”之五“经营位置”，属于欣赏过程的中间层次、画面结构，第二形式“笔墨”或“六法”之二“骨法用笔”，属于中间层次、完成结构所必需的艺术处理。王国维和马蒂斯、克罗齐一样，透过形式，敲开画家内心世界之门，深入里层的奥秘。而翻转来说，便是画家创作之由内而外、从里层到外层，这一程序也不容颠倒，否则就无法完成绘画创作了。

我国书法美学和绘画美学先后揭示内而外的艺术创作过程。东晋卫夫人（铄）《笔阵图》：“意后笔前者败，意前笔后者胜。”唐张彦远从丰富的绘画遗产中总结出八个大字：“意存笔先，画尽意在。”值得注意的是，这“意”非同一般，它代表每位书家、画家的精神、气质与生平、际遇所融会而成的审美观念，含有鲜明的个性，影响着他的构思、造型、抒情一系列环节，形成各自的艺术风格，使书中有我、画中有我。晋王羲之的叔父王廙，工草隶、飞白，兼擅六法，曾说：“画乃吾自画，书乃吾自书。”乍听起来，

这简直是废话，因为我的作品当然出于我手，何必唠叨？其实不然，“吾自”二字可不简单，既点明作为笔墨主宰的意，更要求意必须自我创造，而非因袭他人，也就是说既主宰形式，更创新形式。大约过了十二个世纪，清初的石涛四十三岁时（乙丑，1685）给苍公禅师作泼墨山水卷，放笔挥扫，线、点、面、块错综交织，像惊电奔云般地落在纸上，题云“万点恶墨，恼杀米颠（米芾），几丝柔痕，笑倒北苑（董源）”，却又如“仙子临风，肤骨毕现灵气”，这是因为“从窠臼中死绝心眼”，才能够将董、米一军，跟古法决裂，尽管粗犷，却自有一番灵气。

三

如前所说，中国绘画史是传统与变革的辩证发展史，而从观者角度看，主要是如何欣赏历代人物、花鸟、山水画科的艺术形式之“新”和“美”。下面试略述各科的梗概。

人物画：早期注意人的形体，后来转向人的衣纹处理，导致了人物画家对线条的形式美的创造。这里有其客观原因。在古代，雕像和画像并未严格分工，东晋戴逵“画古人、山水极妙”，“又善铸佛像及雕刻，曾造无量寿木像，高丈六，并菩萨”，他曾“潜坐帷中”，听取群众褒贬，“辄加详研，积思三年，刻像乃成”。他的次子戴颙，“巧思亦逵之流”，当时瓦官寺铸丈六金像，“像成而恨面瘦，工人不能理，乃迎颙问之，颙曰：‘非面瘦，乃臂胛肥。’于是减臂胛，像乃相称，时人服其精思”。戴氏父子雕刻人像，注意形体的结构和各部分的比例，并力求准确，由此可以想见其人物画将衣纹从属于身体，这一画风是相当写实的。然而我国由于封建礼教的束缚，人的

特别是女性的裸体形象难登“大雅”之堂。尽管佛教东来，但印度的裸体雕刻与绘画艺术不能不受我国“中和”美学的抵制。由东晋至南朝，人物画家，包括吸收天竺（古印度）技法画“凹凸花”的张僧繇在内，已是画而不塑，只从层层衣衫掩蔽中揣测对象的形体，实际上所见集中于面部、特别是眼睛，而非对象的整体。因此顾恺之有所谓“点目睛”和“传神写照，正在阿堵中”之说。（“阿堵”为晋代俗语，意思是“这个”，这里指目睛。）于是人物画家除了紧抓“阿堵”外，便毋视人体形状，片面地在衣纹处理上大下功夫，而各显所长。在西方也有类似顾氏的话，如达·芬奇所说“眼睛是灵魂的窗口”。然而人体解剖学和裸体写生始终是西方人物画的重要课题，画家们并不在衣纹上争奇斗胜。我国则相反，衣纹的艺术处理足以标志人物画不同的流派与风格。较早的典型有“曹衣出水”和“吴带当风”：意思是前者线条稠密、重叠，而衣服紧窄，如北齐的曹仲达或三国吴的曹不兴；后者线条圆转，而衣服（带）飘举，如唐吴道子或南朝宋的吴暕。但是伴随着画家艺术思维的发展，在衣纹处理上创造了多样的形式美，例如晋顾恺之《女史箴》游丝描之恬静，唐阎立本《帝王图》铁线描之凝重，韩滉《文苑图》战笔之动势，周昉《挥扇仕女》方折之挺劲，南宋马和之《后赤壁赋》马蝗描（亦称柳叶描）之委婉，梁楷《布袋和尚》之折芦而兼飞白，以及《泼墨仙人》之结合线、面、涂抹，取得了生动活泼的立体感。如此等等，各以独特形式自成一家，而名于世。至于我国人物画传神之妙，不妨看看顾恺之《女史箴》第五段：夫妻面对面地坐在床上，而敬爱之情溢于眉际。顾闳中《韩熙载夜宴图》中主人公虽在寻欢作乐，而未忘忧患，面对乐妓献艺而心里未必高兴。这一切都通

过人物面容的描绘手法表现出来。

花鸟画：唐代勾勒与填色兼施，墨线与彩面融合。五代发展为运笔与用墨的统一。后蜀黄筌勾勒精细，若无笔踪，而后傅彩轻淡，因为客观物象本身原无线条，只有色彩，所以黄筌的艺术形式接近现实，当时称为“写生”，但他还善于“以墨染竹，不施彩绘，而洒然为真”，也就是用墨代色，以产生艺术效果。南唐徐熙则“落墨为格，杂彩副之”，他所撰《翠微堂记》更指出：“落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。”换句话说，五代花鸟画家开创了线条所表现的笔力和墨染所产生的色感，并以二者结合为花鸟画艺术造型的最高格调。宋初徐崇嗣（徐熙之孙）废弃勾勒、线条，专尚设色，号为“没骨花”，来了一大转折，但没有形成气候。元明以来基本上沿袭前规，斟酌于线条劲秀刚柔、赋彩浓郁淡雅之间，各擅其长。唯有北宋文同、苏轼、扬无咎、赵孟坚、郑思肖等之竹、梅、兰，宋末元初温日观之葡萄，以及元张中、王渊，明初林良等，都在水墨上用功夫。到了明代中期，更有陈淳的“浅色淡墨之痕俱化”，徐渭的“无法中有法，乱而不乱”之泼墨、飞白大写意。清末民初，吴俊卿（昌硕）熔铸篆籀、飞白、泼墨、泼色于一炉，乃艺术形式的一大创造，影响及于当代，而唐宋以来多样的艺术处理和技法却很少流传了。因此本书所收那几幅宋代佚名的《豆花蜻蜓》《鹌鹑》《海棠蛱蝶》《罌粟花》，对今天来说，就成为讲求形似与色彩的罕见珍品了。

山水画：其艺术形式的变革、创新，集中表现在色调和山（树）的处理。就色调而言，青绿山水创于隋唐；“水墨晕章，兴乎唐代”，遂有破墨、泼墨之妙；五代两宋以水墨为主；元代出现浅绛；明清则水墨、浅绛远远多于青绿。这三种色调或三种画体都

不是客观色彩的直接反映，却支配了中国山水画，然而比起西方水彩、油画风景，真的“随类赋彩”而变化多端，就显得相当贫困了。关于山树处理，则在笔墨造线的基础上，发展为勾、斫、皴、擦、渲、刷、擢等笔法，它们既各有专责，更相互运化，大大增强表现力，把对象的轮廓、面、块、体以及阴阳向背、曲折层次都描写到了，从而提取整体形象，这可以说是中国山水画的独特形式。试综合前后二者，举些例子：展子虔青绿山水《游春图》、李思训青绿山水《江帆楼阁》，皆勾而无皴；赵孟頫小青绿而兼浅绛《鹊华秋色》，将披麻皴化入解索皴；巨然水墨《秋山问道》，披麻皴细而且长；郭熙水墨《早春》，卷云皴里含有鬼面皴；李唐水墨《万壑松风》，斧劈皴而多斫伐之迹；夏圭水墨《溪山清远》，斧劈皴而拖泥带水。它们分别呈现了明快、幽远、宁静、郁勃、峻拔、纵逸等不同的气氛，对观者的情感唤起不同的反应。

四

说到这里，不禁要问：画家们创造和运用这么多艺术形式，究竟和他们的主观世界有何关系？回答是：艺术形式反映着一定的气质与个性。克罗齐有一段话：“如果不是由于想象的帮助，自然将无一物是美的；有了想象，也就是按照我们的气质、性情，同一对象可能有时候富于意味，有时候索然无味，而这意味有时这样，有时那样，令人悲痛或令人喜悦，感到崇高可敬或荒谬可笑。”这话也许片面、主观，却有所启发。塞尚于1905年1月23日、1904年5月6日的信中提到“画家的气质和艺术观，决定他对自然的看法”；并且说：“我们既不太细致，也不太

诚实，又不太顺从大自然。可是，我们或多或少是自己的模特儿的主人，尤其是自己的表现方式的主人。”塞尚指出画家之“我”主宰着他的艺术形式，而这“我”也正包含克罗齐所说的气质与想象。回顾中国各个画科那些丰富多彩的艺术形式与艺术手法，无论为某家所创或被某家继承，都是离不开他的性情、气质与相应的思维、想象。张彦远云：“顾（恺之）陆（探微）……笔迹周密……张（僧繇）吴（道子）……笔不周而意周……若知画有疏密二体，方可议乎画。”董其昌说：“宋人院体皆用圆皴，北苑（董源）独稍纵，故为一小变。倪雲林、黄子久、王叔明皆从北苑起祖，故皆有侧笔，雲林其尤著也。”用笔之疏密或圆浑，纵或侧，乃不同的艺术形式。它们被创造出来的时候，即反映一定的审美意识，它们为后代沿用，也由于一定的取舍准则，这里面关系到时代风尚，更取决于个人好恶，因此和画家的气质、性情、个性分不开。而且，气质并不是孤立的、定型的，它接受后天学养的培育，此所以我国的画家生活时常和文学、书学、音乐的陶冶分不开。诗与乐活泼并深化画家的精神世界；书学、书法落实到画家的艺术形式，助长笔墨的运用，发挥线条的功能。精神世界与艺术形式密切合作，更好地寓情感于形式，做到了画中有情，画中有我。不妨举两个例子。苏轼《潇湘竹石》，能从笔墨中见到意境，不仅如同写诗一般，而且奏出象外之音。徐渭《赠龙翁夫子山水》，以飞白、狂草的气势，一笔扫出高空的危石，衬托出老师凛然不可犯的崇高品格。

学养的有无或多少，影响着绘画风格，形成了中国画史两大阵营：文人之画和作家之画，分别隶属于戾家、逸体和作家、院体。前者讲求意境，有文人的书卷气，后者侧重技法，未免作家气息。就山

水画而言，明代詹景凤以王维和李思训为逸体和作家之祖，莫是龙、董其昌更以王、李为“南北二宗”之祖，提出了“北宗微矣”之说。现代以来，评论界对二宗的说法颇多争论，如果考诸画史、画迹，则詹、董所见亦不无是处。我们试将作为院体的刘松年《四时山水》和远接逸体源流的倪瓒《六君子图》相比较，不难发现刻画矜持和草草任意之别，领略到尚法和尚意的不同风格。关于北宗之作，这部辞典所收不多，这并非选择有偏，而是决定于“北宗微矣”这一客观存在。至于人物画、花鸟画的发展趋势，则是工整细致逐渐让位给奔放洒脱，也可以说“北宗微矣”了。换而言之，在这一大笔中国名画遗产中，文人、戾家之作占据了重要的位置。

五

为了把握文人画这个主流，欣赏者有必要深入理解文人画的艺术形式，领会文人画家如何以笔墨造型、抒情，体现画中之我，尤其要具体地、形象地认识这样几点：在文人画中，线条的功能大于设色，特别是线通过运动和动势而产生的线形之无限变化，足以反映生命节奏，折射画家的内心世界。

首先，不妨对照色彩与线条在西画和国画中所占的地位。20世纪以前，西画一直强调色彩，德国哲学家、美学家黑格尔（1770—1831）写道：“只有依靠色彩的差异和浓淡，才真正描绘出物体的远近和形状，也才能称为真正的绘画。”“正是色彩和设色的艺术，使那个以色作画的人成为一位画家。”然而在黑格尔之前，却有英国诗人、画家布莱克（1757—1827）持不同意见，他的《绘画作品展览目录·前言》中有这么一番话：“丢了轮廓线的艺

术……也丢了一切性格……表现若不以性格作为本质或主力，表现便不能存在；丧失了坚稳明确的轮廓线，性格和表现也都不能存在。”而法国浪漫主义画家德拉克洛瓦（1798—1863）的《日记》则有所补充：“在自然本身，原无轮廓和笔触。”从这里我们不难看出画家的经验比美学家的理论更切合实际情况：基本上抒发画家个性的，是线条而非色彩。而西画到了现代才开始走上这条道路。由于尊我、尚意的主体精神占领画坛，再加上东方艺术的影响，塞尚、高庚、凡·高和马蒂斯诸大家遂以极大兴趣，探索线条运行与心灵跳动的同一，用线统摄面、块，以直抒胸臆。

其次，回顾我国画论，唐代建立了意先于笔、讲求笔法、意笔统一的创作法则，五代开始兼重墨法，荆浩强调“心随笔运”的同时，批评“李将军（思训）……大亏墨彩……吴道子亦恨无墨”，主张笔墨互济，才能造型抒情，“而取其真”。北宋兼擅书画的苏轼、文同、米芾更在实践与理论上糅合书学、画学，以书法的线条艺术丰富绘画的表现功能。结果是画面的线条形状，通过行笔之迅缓、萦回、交织与落墨之浅深、干湿、焦润，以及双方之掩映生发，赋予了画面空间的节奏感，既体现生命的运动与动势，也反映画家主体精神的活动过程，更描写出画家的感情与个性。换句话说，有笔有墨有情有我的线条，乃中国绘画高度凝练的艺术形式，它能为西画的写实线条所不能为，并把以形写意的中国画推向更高阶段。如斯功绩，应该说属于戾家，而非行家，到了明代，董其昌兼事书画，却放松了师法造化，所画山水丘壑雷同，无甚可观，但是他得力于书法之行笔倜傥、用墨清润，所以画中的线条表现了十分生动的笔致与墨韵，从而保持了他在山水画史