

名家专题精讲

元明清绘画研究十论

徐建融 著

目 录

绪言	1
1 《江山秋色图》卷与钱选的山水画派	1
2 “近世”与“古意” ——赵孟頫研究	49
3 元代两画家考辨	75
王渊考辨	76
边鲁考辨	82
4 唐寅研究	91
5 徐渭与中国画史的隆、万之变	123
6 董其昌与传统画学的转捩	175
7 石涛“不似之似”说考量	249
8 “四王”艺术综论	265
9 “扬州八怪”批判	307
10 “海上画派”的由来	335

绪 言

收在本书中的十组论文,均撰写并刊发于1980—1990年代,按研究的时间顺序,先后为元画考辨、董其昌、扬州八怪、石涛、四王、赵孟頫、钱选、唐寅、徐渭和海派。在本书中,则按画史的顺序重新排列,以便于对元明清画史嬗递的系统认识。需要说明的是,在收入本书之前,我又对这些论文作了不同程度的修订,除了错舛文字的订正,还包括对一些重要观点的展开和深化,尤其是董其昌、徐渭两文,因为所研究的对象是传统画学转捩的关键性人物,所以用了三年的时间,几乎是重起炉灶。

我对中国画史的研究,在1970年代时完全醉心于明清的文人写意画,而对唐宋的画家画(包括画工画和文人正规画)不屑一顾。对传统画学如此这般的认识,当然不是当时还年轻的我个人的创见,而是三百多年来由于种种原因而形成的一个普遍的共识,其中包括文人士大夫的偏见,还有1950年代后极“左”文艺政策的干扰,合成为以文人写意画为高雅的艺术、表现的艺术、“先进”的艺术、创新的艺术、人民性、民主性的艺术,而以画家画为低俗的艺术、再现的艺术、“落后”的艺术、保守的艺术、封建性的艺术。虽然,当时也接触到谢稚柳、陈佩秋先生的观点,认为中国画在晋走上了高峰,唐宋达到了最高峰,元则开始了下坡路,但它仍处在高峰的位置上;至明清,则

进入了式微的时期,相比于唐宋的辉煌,尽管不乏个别的天才独创,在总体上却是“水流花谢,春事都休”了。然而,对这样的观点,我在很长的一段时间里不能深刻地理解,自然也不能接受。直到 1980 年代中期,经过对画史的全面梳理、比较,才领悟到谢、陈两位先生观点的普遍真理性。从此之后,我便致力于重新厘定中国画史不同优秀传统文化的普遍性和特殊性,致力于弘扬、推介唐宋的画家画(包括画工画和文人正规画)传统。

由于明清画“先进”、唐宋画“落后”的观点久矣乎已经约定俗成、根深蒂固,要想推出唐宋画同样“先进”,而且它的“先进”性更具普遍的意义和价值,而明清画的“先进”性仅具特殊的意义和价值这样的观点,其难度之大、阻力之大,显而易见。因此,在策略上,我便把第一步的工作重点放到了重新评价明清画、包括明清画所从由来的元画的研究上,分析它们的优长和不足,包括能保证它们的优长得以充分表现而不足不致泛滥成灾的时间、地点、条件和对象。这些文章陆续刊发之后,曾引起广泛的认同。接着,从 1998 年开始,我便进入了第二步的工作,正式打出了以唐宋为中心的“晋唐宋元”旗帜。这便是由上海画报社陆续出版的中国画传统研究系列白皮书:《中国画的可持续发展》(2000 年)、《中国画先进文化方向》(2001 年)、《中国画晋唐宋元传统》(2002 年,与陈佩秋先生合作)、《中国画经典之树长青》(2004 年)。此外,还有上海画报社的对谢稚柳先生《水墨画》的插图导读(2002 年)、上海书画社的《传统的兴衰》(2003 年,孙丹妍导读)和对张大千先生《画说》的插图导读(2004 年)。

现在,承蒙复旦大学出版社“名家专题精讲”丛书编辑的雅意,希望我能把关于元明清绘画研究的论文结集出版。我想,这既是使我对元明清传统的研究得以集中表述的一个机会,更是对我几十年中国画史研究生涯的一个总结。自然,我应该表示十分的感谢。读者诸君如有兴趣,最好能把本书与上述“晋唐宋元”系列书参照起来看,则对我关于中国画传统的研究和观点,可以有一个全面的认识并提出批评。当然,这是我得陇望蜀的奢求了。

2004 年中秋于海上长风堂中

《江山秋色图》卷 与钱选的水画派



一、《江山秋色图》卷考辨

《江山秋色图》卷,绢本,大青绿设色,纵 55.6 厘米,横 324 厘米。此图无款印,曾藏明内府,据朱标题跋,谓洪武八年(1375)装裱此图时题名为“赵千里江山图”,并谓:“观斯画景,则有前合后仰,动静盘桓,盖为既秋之景,兼肃气带红叶黄花,壮千里之美景,其为画师者若赵千里安得而易耶?”清初归梁清标所有,后入乾隆内府贮重华宫,《石渠宝笈》定为“赵伯驹江山秋色图一卷”。今藏故宫博物院。至 1981 年,上海人民美术出版社出版的徐邦达编《中国绘画史图录》图 84 影印,定为宋人佚名之作,并认为:

前合后仰,
动静盘桓,盖为
既秋之景,兼肃
气带红叶黄花,
壮千里之美景。

全境山水,岭岫重复,丛林回环,中间散见楼观、屋宇,行人如蚁,备极精工。用笔尖细而不纤佻,设色浓丽而不庸俗。无款印。定是北宋高手佳作。旧明人题为南宋赵伯驹画。按伯驹画虽未见真本,但以其弟赵伯骕画《万松金阙图》和元·钱选、明·仇英几种仿赵山水画来作旁证,似乎形式有所不同。伯驹画大致应是工中带拙,介于画工与文人画之间的一种风格;此图则精细工丽,全属北宋院体,不能与之合流,故难从旧称。

后来《中国美术全集》等影印此图,均定为北宋画院高手之作,而把它从赵伯驹的名下划了出去。

对朱标和徐邦达先生两家之说,有若干问题需要加以辨正,并因徐先生提出以钱选仿赵山水画作为旁证赵伯驹画风的依据,又有必要对钱选的山水画派与唐、宋青

绿山水画史的关系加以系统的讨论和梳理。至于明仇英的青绿山水,因时代相隔久远,不在本文的考辨范围。

首先,朱标称此图“盖为既秋之景,兼肃气带红叶黄花”,嗣后《石渠宝笈》干脆命名为《江山秋色图》并沿用至今,徐邦达《图录》已不能确指其秋景红叶黄花何在,但于此未加辨正。其实,这一“秋色”的画题是并不确的。此卷确有“肃气”,但并非“既秋之景”的物象描绘中所散发出来的,而是绢地泛黄变暗的自然包浆所致,为一般古代绢本书画所常见,即通常所说的“古色古香”,或称“旧气”。而此图的旧气,尤与经久不褪的青绿重色相映照,从而呈现出一种萧瑟的意味,颇近似于秋色的感觉;至于“红叶黄花”,则遍览全卷而不得,所见的倒是桃花(或梅花)与山茶间植,葱翠的松竹相掩映,一派春意盎然,江水染蓝靛色,正所谓“春来江水绿如蓝”,所以,应为春景无疑。以下便更名为《江山春色图》。

桃花与山茶间植,葱翠的松竹相掩映,一派春意盎然,江水染蓝靛色,正所谓“春来江水绿如蓝”,应为春景无疑。



南宋·赵伯驹《江山秋色图》(局部)

徐邦达先生称此图为“全境山水”,这是以此图“定是北宋高手佳作”而非南宋赵伯驹之作的伏笔。

以全境、边角作为北宋、南宋的分野,只能是相对的而不能是绝对的。

宋人山水的基本原则是“外师造化”,所以,不同画家描绘不同地域的山水风光,虽同为全境山水,其意境因与地质地貌的地理学概念相关而大有径庭,不可一概而论。

其次,徐邦达先生称此图为“全境山水”,这是以此图“定是北宋高手佳作”而非南宋赵伯驹之作的伏笔,有必要稍作具体的分析。北宋山水多全境,南宋山水多边角,时代的分野判然,这是毫无疑问的。但有公例就有例外,如北宋赵令穰的《湖庄清夏图》卷,便已有边角的倾向,而南宋夏圭的《溪山清远图》卷、赵芾的《江山万里图》卷,更非全境山水莫属。所以,以全境、边角作为北宋、南宋的分野,只能是相对的而不能是绝对的。更有一批画家如李唐、包括赵伯驹等,由北宋初入南宋,并早在北宋时就已有相当的成就,则进入南宋以后,未必会一下子改变原有的习惯和作风,这同样是没有疑问的。

试来分析北宋的全境山水,大约有三种作风,一种是董源的江南画派,写江苏南京一带的风光,一种是李成的齐鲁画派,写山东、中原一带的风光,另一种是范宽的关陕画派,写终南、太华一带的风光。江苏南京和山东中原,平畴千里,极目无垠,所以反映在艺术表现上多为横向展开的平远之境,终南、太华为黄土高原,山势雄伟,无法作极目无垠的平远观照,所以,在艺术表现上多为纵向铺陈的高远之境。因此,当时王诜评李、范之画,以“李成之笔,近视如千里之远,范宽之笔,远望之不离座外”^①。其实,董源之画,洲诸掩映,一片江南,也是“近视如千里之远”的,只是华东丘陵地带,在横向展开方面不如齐鲁平原和中原风光那样的邈渺无垠而已。宋人山水的基本原则是“外师造化”,所以,不同画家描绘不同地域的山水风光,虽同为全境山水,其意境因与地质地貌的地理学概念相关而大有径庭,不可一概而论。诚如郭熙《林泉高

致》所说：

嵩山多好谿，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰。天台、武夷、庐霍、雁荡、峨嵋、巫峡、天坛、王屋、林虑、武当，皆天下名山巨镇，天地宝藏所出，先圣窟宅所隐，奇崛神秀，莫可穷其要妙。欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中。

同书中又列论观察、描绘自然的方法，“远望之以取其势，近看之以取其质”，“山形步步移”，“山形面面看”，乃至四时之景、阴晴朝暮，各有不同的变态，最终形诸笔墨，乃能“看此图令人生此意，如真在此山中”，“看此画令人起此心，如将真即其处”。我们虽然不能据之以“案城域，辨方州，标镇阜，划浸流”^②，但地理地貌的特征，还是判然可辨的。例如，看郭熙的作品，我们虽不能确指其所描绘的是中原何处具体的风光，但决不会认作江南风光。

关于南宋的边角山水，论者每有“残山剩水”之说，认为是画家们有感于中原沦陷、江山半壁而作此。这一观点，早从元代起便相沿不改，至明代郁逢庆《郁氏书画题跋》引陆完诗：“中原殷富百不写，良工岂是无心者，恐将长物触君怀，恰宜剩水残山也。”更成为定论。其实，这仅仅是后人的联想和比附，在南宋的画家，未必真是这样的想法。那么，边角之景又是缘何而来的呢？原来，南宋的山水，虽然取象布景与北宋有异，但基于“外师造化”的写实立场，其实是并无不同的。边角之景的成因，无非是由“远观之以取其势”转向“近观之以取其质”的观照立场的变异所致。而之所以南宋的画家不用远观法而用近观

边角之景的成因，无非是由“远观之以取其势”转向“近观之以取其质”的观照立场的变异所致。

法 ,主要是因为他们生活在西湖边上 ,四面群山环抱 ,如居于盆底 ,无法像江苏南京或齐鲁、中原一带那样于平畴千里极目无垠。这样 ,如果隔湖望山 ,则如刘松年的《四景山水图》卷 ,尚有平远之致 ,但推远的进深不大 ,横向的展幅更有限 ;如果返身回首 ,则如李唐的《清溪渔隐图》卷 ,成为上不见巅、下不见地的更为典型的边角图式。

看《江山春色图》,“令人生此意而起此心的”,又是“真在”何山中呢?

那么 ,看《江山春色图》,“令人生此意而起此心的”,又是“真在”何山中呢?此图虽为全境风光 ,但试与可以明确肯定为北宋作品的全境山水 ,如燕文贵的《江山楼观图》卷、郭熙的《树色平远图》卷、王诜的《渔村小雪图》卷、《烟江叠嶂图》卷、赵佶的《雪江归棹图》卷、王希孟的《千里江山图》卷等等相比较 ,在构图上明显地显得密塞窘迫 ,虽不能说是“远望之不离座外”,而绝无王希孟等诸图的“近视之如有千里之远”。特别是天空在画面上所占的比例 ,王希孟等诸图极其高旷 ,正是齐鲁、中原一带的印象 ;而《江山春色图》则明显压低 ,正是西湖边上所见的景观。它所给予观者的感受 ,并不是远望千里之外的景物 ,而似乎就是沿着西湖边走边看身边的景物 ,尤与今天双峰插云经南高峰、九溪十八涧、六和塔至玉皇山一带所见的景观十分接近。尤其值得注意的是 ,一、图中所描绘的山峦 ,有一种瘦而方的峭峰 ,如马远《踏歌图》中所见 ,可以肯定是钱塘景观 ,而不可能见之于中原 ;二、图中所描绘的花树 ,以松树、丛篁、桃花、山茶为主 ,也多为钱塘景观 ,在中原较少见到 ,至于桃花、山茶间植 ,更是西湖一带的风光 ,为中原所无 ;三、起首一段 ,山峦上有一塔 ,体型雄伟 ,俯瞰江流、平野 ,极似六和塔的写照^③ ;四、近景平

它所给予观者的感受 ,并不是远望千里之外的景物 ,而似乎就是沿着西湖边走边看身边的景物。

坡、浅水,既不能推远如王希孟《千里江山图》,又无有山峰耸起破除平板如王诜《渔村小雪图》,更说明是环绕西湖所见身边景物的景观再现。凡此种种,都是王希孟等北宋山水画中所看不到的,足以说明此图不是北宋高手描绘中原风光,而是南宋画家描绘西湖环山风光。

第三,徐邦达先生认为,此图“用笔尖细而不纤佻,设色浓丽而不庸俗”,而“伯驹画应是工中带拙,介于画工与文人画之间的一种风格;此图则精细工丽,全属北宋院体”。按董其昌《画禅室随笔》云:

李昭道一派,传为赵伯驹、伯骕,精工之极,又有士气。后人仿之者,得其工不能得其雅,若元之丁野夫、钱舜举是已。盖五百年而有仇实父,在昔文太史亟相推服,太史于此一家画,不能不逊仇氏。

所谓“精工而有士气”,便成了二赵画区别于唐代的二李及元明的钱仇,以及南北宋之际其他画院众工青绿山水的一个重要特点。而据曹勋《艮山续画罗汉记》,记二赵“论画写人物动植”:

画家类能具其相貌,但吾辈胸次,自应有一种风规,俾神气翛然,韵味清远,不为物态所拘,便有佳处。况吾所存,无媚于世而能合于众情者,要在悟此^④。

大概也可以用作“精工而有士气”的旁证。但需要指出的是,所谓“精工而有士气”,乃是一个统一的概念。对于青绿山水的发展来说,“精工”而后有“士气”,“士气”依赖于“精工”,所以“精工”者,即“士气”之表象;“士气”者,亦即“精工”之内涵。这一特征,乃是相对于唐人的精而

“精工”而后有“士气”。“士气”依赖于“精工”,所以“精工”者,即“士气”之表象;“士气”者,亦即“精工”之内涵。

不工,元人的工而不精而言的,具体留待后文另作分析。而从今天的眼光,撇开五百年后“精工”而“士气”不逮的仇英不论,唐人、宋代画院众工、元代钱选精而不工或工而不精的古拙表现,其“士气”未必不及二赵,只是因为精而不工或工而不精,所以,在董其昌的眼里,便被认为“士气”有所不足了。徐先生既认为此图“用笔尖细”、“设色浓丽”,实际上便是“精工”,又认为其“不纤佻”、“不庸俗”,实际上便是“士气”。但他又把“精工”误解为“工”,把“士气”误解为“拙”,也就是把“士气”与“精工”的统一关系割裂了开来,认为“精工”即“精细工丽”者为无“士气”而“全属北宋院体”,有“士气”者应不是“精工”即“精细工丽”,而应是“工中带拙”,这就令人大惑而不解了。试设想,钱选的青绿山水正是“工中带拙”,又为什么仅言“得其工”而不言“得其精工”呢?可见“精工”与“士气”实在是一而二、二而一的,“得其工”而不得其精,结果就不能“得其雅(士气)”;反之,有其精而无其工如唐人,同样也不可能有“士气”的表现。大量佚名的宋人青绿山水小品,也多为“工中带拙”的形态,为什么董其昌也认为它们并不属于“精工而有士气”呢?所谓伯驹画“工中带拙”,完全是徐先生个人的一种臆测,不见任何文献的记载。臆测当然并非绝对地行不通,但必须有一定的依据,必须符合绘画技法演变的客观规律。所谓“工”,主要指作画的态度、技法,应该是认真的,且能达到心手的密切相应。所谓“拙”,主要指技法的表现,或者是不成熟的稚拙,或者是由熟而生的所谓“生拙”。

把“精工”误解为“工”,把“士气”误解为“拙”,也就是把“士气”与“精工”的统一关系割裂了开来。

所谓“工”,主要指作画的态度、技法,应该是认真的,且能达到心手的密切相应。所谓“拙”,主要指技法的表现,或者是不成熟的稚拙,或者是由熟而生的所谓“生拙”。

发展 ;又由二赵而钱选 ,则是从成熟的“精工”向“熟后生”的生拙的发展。二李的贡献在于开创之功 ,论具体的画法 ,则未免稚拙、不成熟 ,至后世又被视为古拙 ;二赵的贡献 ,如果没有由不成熟向成熟的发展 ,而仅仅如当时一般佚名画家的作品那样 ,局限于唐人古拙的形态 ,能被当时、后世津津乐道吗 ? 这样 ,对于赵伯驹莫须有的“工中带拙” ,便只有第二种解释 ,即他在青绿山水画的技法表现方面 ,在到达了圆熟的阶段之后 ,重新转向生拙 ,即所谓返璞归真。但要完成这两次转变 ,一个很重要的条件 ,就是画家必须享有大年 ,所谓“渐老渐熟 ,复归平淡” ,或可称之为“人书俱老” 。然而 ,据庄肃《画继补遗》卷上 ,赵伯驹“享寿不永 ,……故其遗迹于世绝少” 。庄氏与其“曾孙学士 ,交游颇稔” ,所言当属可信。而据周必大《赵伯驹神道碑》 ,伯驹生于北宋宣和五年(1123) ,卒于淳熙九年(1182) ,享年 59 岁 ,而未言“享寿不永” 。如据曹勋《松隐文集》卷三十乾道癸巳(1173)所撰《径山续画罗汉记》 ,称赵伯驹“下世已数年” ,假设其卒于 1170 年前后 ,又据赵伯驹推其生于 1120 年前后 ,则赵伯驹可能连 50 岁也未活到。以这样的年龄 ,要想画出“工中带拙”的青绿山水 ,显然是不可能的。总之 ,无论从画史发展的角度 ,还是画家变法的角度 ,对赵伯驹特色的认定 ,都不可能是“工中带拙” ,而只能以董其昌所说的“精工而有士气”为准 ,也就是徐先生所说的“用笔尖细而不纤佻 ,设色浓丽而不庸俗” ,亦即“精细工丽”。

徐先生之所以认为此图为“北宋高手佳作” ,“全属北宋院体” ,也许是基于与王希孟《千里江山图》的比较。从

由二李而二赵 ,正是从不成熟的稚拙向成熟的“精工”的发展 ;又由二赵而钱选 ,则是从成熟的“精工”向“熟后生”的生拙的发展。

对赵伯驹特色的认定 ,都不可能是“工中带拙” ,而只能以董其昌所说的“精工而有士气”为准 ,也就是徐先生所说的“用笔尖细而不纤佻 ,设色浓丽而不庸俗” ,亦即“精细工丽”。

要想截然划分北宋末期与南宋初期的时代风格,我以为是颇有困难的。

时代风格的角度,二图确乎颇有相近之处,体认了共通的时代背景和审美风尚。但是,从笼统的角度,要想截然划分北宋末期与南宋初期的时代风格,我以为是颇有困难的。认为它是“北宋高手佳作”固然无妨,认为它是“南宋初期高手佳作”又有何不可呢?而从细节的角度,则此图恰恰不是“北宋高手佳作”,而是“南宋初期高手佳作”。南、北宋的山水风格,如取景的高旷、开阔与逼仄、迫塞之别,取象的中原风光与钱塘景物之别等等,已如前文所述。论具体的画法,则王图更为精工严谨,一丝不苟,反映了院体的特点;此图则精工中透出率易,严谨中不无放逸,如落笔顾大体,然后添加树木,所以,山坡的轮廓线每有穿过树干的,显示了由王图向赵伯驹《万松金阙图》更为率易的画风过渡的迹象,绝非画院众工所能措手。又如山石的勾皴,王图以卷云皴兼披麻皴,此图则还参用了横刮的小斧劈皴,更为南宋初期的画法无疑。

第四,徐邦达先生认为,“伯驹画虽未见真本,但以其弟赵伯驹画《万松金阙图》和元钱选、明仇英几种仿赵山水来作旁证,似乎形式有所不同”。这一观点,也是值得商榷的。相近的或互有师承关系的画派,有些可以互为旁证,有些则旁证价值较小,有些甚至完全不能旁证。如郭熙、王诜可以旁证李成,二米旁证董巨价值已较小,李唐后期的山水离开了他的《万壑松风》、《江山小景》等中前期作品,几乎完全不能旁证范宽。那么,赵伯驹、钱选、仇英对于赵伯驹的画风,又有多大的旁证价值呢?据赵孟頫跋《万松金阙图》,称其“清润雅丽,自成一家,亦近世之奇也”。我们知道,赵孟頫对“近世”画体持反对的

态度,尤其是精工细丽的一路,更被认为是“古意既亏,百病横生”。赵伯驹的作风,既以“精工”著称,当然不合赵孟頫的审美要求。但他又称赵伯驹“清润雅丽,自成一派,亦近世之奇”,可见历来以二赵并称,仅在于二人均以青绿山水擅长而已,论具体的画法、风格,其实伯驹、伯驹,是有所区别的,不可混为一谈。伯驹虽为“近世”画体,但已不同于伯驹而“自成一派”,所以说他“亦近世之奇”。可见,要想用伯驹的画风来“旁证”伯驹的“形式”,是绝对不可能得出正确的结论来的。钱选的画风,与二赵的差别更大,所以说“得其工不能得其雅”,用以“旁证”“精工而有士气”的《江山春色图》,固然“不能与之合流”,用以“旁证”稍加率易放逸而不失“精工而有士气”的《万松金阙图》,难道是可能合流的吗?那么,我们是否可以用这一“旁证”来否认《万松金阙图》的作者是赵伯驹呢?至于仇英,作为师承关系的“旁证”,意义更微乎其微,传世有仇英的界画多种,用以“旁证”张择端的《清明上河图》,简直离题万里。

要想用伯驹的画风来“旁证”伯驹的“形式”,是绝对不可能得出正确的结论来的。

以上从时代风格的演变和个性风格的传承方面,论证了徐邦达先生对《江山春色图》非赵伯驹之笔而是“北宋高手佳作”这一鉴定结论的不可靠性。而在目前的条件下,我认为虽不可能确定是赵伯驹的真迹,但还是沿用旧题,把它作为南宋赵伯驹一派的传世画迹较为妥当,至少,它作为南宋绘画应是绝无可疑的。

《江山春色图》作为南宋绘画应是绝无可疑的。

在这里,实际上也牵涉到书画鉴定的方法问题。鉴定的主要依据,是作品的笔墨风格,是否与作者的个性风格相符合,相符合的为真,不相符合的为伪;其次则为时

代风格、地域风格等等。主要依据之外,是出现在画面上的辅助依据如物象、题跋、印章等等,均属于旁证材料,不赘述。就主要依据的运用而言,又是靠鉴定家的目鉴,目鉴的水平高下,基于大量实物的比较经验。如对某一家个性风格的认识,看过了他大量的作品,有优的,有劣的,有早期的,有后期的,有这一种画法的,有那一种画法的,积累了经验,确立了样板,今后见到该家的作品,便能明察真伪了。时代、地域风格的目鉴,与此相类。然而,当着所面对的鉴定对象,对于它的作者,我们从来没有丝毫的经验,如赵伯驹的作品,除待鉴的《江山春色图》外没有一件确定无疑的真迹可以作为比较的样板,那么,对此图的鉴定,就不能单纯依靠经验所能解决了。这时,就需要运用对于绘画史发展和技法演变的一般规律性认识,而且,这一认识不是从所谓“美术史家”的角度所取得的,而是应该从传统型画家的角度来取得的,才可能得出相对正确的结论来。没有从画家的角度所取得的对于绘画史发展和技法演变一般规律的认识,对于类似赵伯驹《江山春色图》这样的“孤本”作品,难免在鉴定时走眼失误,不仅个性风格的鉴定会失误,而且对时代、地域风格的鉴定也会弄错。毋庸置疑,徐邦达先生对于古书画的鉴定,积累有丰富的经验,这使他在有样板可据的作家、作品鉴定方面能见微知著,其结论相应地具有较大的权威性。但由于他在绘画的实践方面水平一般,所作笔墨松懈,结构涣散,格调不高,没有进入到对于画道的登堂入室境界,而只能视作客串或票友,真所谓“善鉴者不画,善画者不鉴”,有其相当大的局限性。因此,当他对于没有样板可

没有从画家的角度所取得的对于绘画史发展和技法演变一般规律的认识,对于类似赵伯驹《江山春色图》这样的“孤本”作品,难免在鉴定时走眼失误。