



图说中国绘画史

[美] 高居翰 (James Cahill) 著 李渝 译

Chinese Painting
A Pictorial History

生活·讀書·新知 三联书店

我推荐大家来读这一本图文并茂的中国绘画史，因为高居翰博士是这方面的专家。他以一个外国朋友的身份，用客观的眼光来欣赏中国的名画。不仅使读者有观感一新的喜悦，同时对我们的研究方法等都会有很好的启发。李渝女士的译文既完美且流利，真是相得益彰。

——李霖灿 前台北故宫博物院副院长

高居翰先生的著作可能是中国美术方面最全面、精彩而又能普及大众的一本好书。

——《泰晤士报文学副刊》(Times Literary Supplement)

中国绘画史以高居翰先生的精彩文章配上山水、人物、花鸟、畜兽、宗教绘画多幅，至少能祛除西方人对中国画的两项偏见：一是以为所有中国画都体现同一美学观，看起来都相像；二是以为中国的美学标准神秘、玄奥，异乎西方人的思想情感，因为不得其门而入。

——《纽约先驱论坛》(New York Herald Tribune)

阅读高居翰先生之著作的一大乐趣是它能巧妙地融合普遍性与特异性。一方面，作者明确地指出自汉到清，历史社会的变迁和哲学思想的进步如何影响各个时代的画风及个人的笔调；另一方面，他又面向一般的读者有效传达了他个人的见解，进而提高读者的鉴赏力。

——《纽约先驱论坛》(New York Herald Tribune)

想象把藏于普拉多、卢浮宫以及伦敦大英博物馆的最杰出的画作全部摆在你眼前！同样的，这便是你翻阅此著作的感觉。高居翰博士文笔精简有力，对艺术和艺术以外的历史人文均有广博的知识和精简的观点。经由此书，中国绘画展现了令人惊喜的面貌，倍增欣赏世界美术的乐趣。

——《国家杂志》(The Nation)

高居翰先生兼顾了对个别画家、画作的分析以及相关时代的介绍。许多情况下，他集中在描述，这些文采生动的句子总能导出重要的论点，道出读者无法自见之处。

——《亚洲研究杂志》(The Journal of Asian Studies)

ISBN 978-7-108-04785-4



定价：88.00元



图说中国绘画史

[美] 高居翰 (James Cahill) 著 李渝 译

Chinese Painting
A Pictorial History

生活·讀書·新知 三联书店

Simplified Chinese Copyright © 2014 by SDX Joint Publishing Company.
All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

图说中国绘画史 / (美) 高居翰著; 李渝译. — 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2014.4
ISBN 978-7-108-04785-4

I. ①图… II. ①高… ②李… III. ①绘画史—中国
IV. ①J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 273584 号

责任编辑 杨 乐 苏昆瑜

装帧设计 蔡立国

责任印制 卢 岳

出版发行 生活·读书·新知 三联书店
(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

制 作 北京金舵手世纪图文有限公司

版 次 2014 年 4 月北京第 1 版
2014 年 4 月北京第 1 次印刷

开 本 730 毫米 × 1040 毫米 1/16 印张 17

字 数 90 千字 图 99 幅

印 数 00,001—10,000 册

定 价 88.00 元

(印装查询: 01064002715; 邮购查询: 01084010542)

致新读者

重读这本写在半个世纪以前，1960年出版的《图说中国绘画史》，经验颇为奇特，我好像在读一本别人的著作，而此人我不是从未谋面，就是好久没想起他了。他是一个比现在的我更好的作者，可他也有一些稀奇古怪的想法，其中一些在今天的我看来，似乎是执迷了点。我很高兴能回顾一下当时书写的情况，谈谈有关的几件事。

首先讲讲一个年轻又无名的我是怎么起笔的故事——那时我正忙于写博士论文，所以还是个研究生。当时最著名也是最好的美术书籍出版家艾尔伯特·史基拉（Albert Skira）决定出一套新的亚洲绘画丛书，请当时同样著名的喜龙仁（Oswald Sirén）写中国绘画部分。但是那时喜龙仁刚出版七大册中国绘画史，签有一纸若干年内不可撰写另一本中国绘画史的合约。他自己没法做这事，又不情愿把这个机会让给博学的同侪们——他恨他们，他们也恨他——就跟史基拉说，何不问问这青年美国作者James Cahill？于是我在华盛顿弗瑞尔美术馆（Freer Gallery）工作的一天，大人物艾尔伯特·史基拉光临，走进当时正在写阿拉伯绘画卷的瑞查·艾廷浩森（Richard Ettinghausen）的办公室。瑞查把我叫进去，介绍我，我马上就跟史氏说该由谁写，名单从我老师罗樾（Max Lehre）开始。史氏打断我：“就要你写。”我一听，差点没掉穿进地板里去，这真是太意外了。

当时史基拉因以极具创意的方式出版各种漂亮的美术书籍而在业界享有盛名：他书中所有的图片都跟文字同步编排，而不是聚放在文末，同时还附有大量的局部细节图片，张张笔线清晰，又全是

彩色的。他熟识欧洲绘画，有时自己选择画作，然后雇请别人连图成章撰写叙文。对叙文他是不太在乎的，别人写的部分他既然认为无关紧要，也就把书都算成了他自己的著作。但是对中国绘画他一无所知，于是这回只好全靠我。写中国卷的时候，每隔两星期他来纽约处理业务，我就从华盛顿特区过去，跟他磨一个晚上，把选好的图片拿给他看，征求同意。我带他去拜访纽约地区的两位著名收藏家，王季迁和翁万戈先生。史基拉觉得两位的姓氏颇为有趣，很喜欢念在口中，老是问我：“你说的是王先生还是翁先生？”可是，对我的画作选择他开始抱怨起来。记得一次他跟我说：“石头和树，Cahill先生，石头和树，你拿来的就是石头和树，我的读者要看的是人、房子，还有故事。”我得跟他解释为什么最好的中国画是山水画，而山水画大半都是石与树，间或有些空处，有些屋舍和人物等。整个晚上我们往往就这样度过，先去酒吧，再去吃饭。此时史氏的酗酒问题已经很严重，一晚下来越发语无伦次，等到我们走进顶级饭店如“四季”时，他可能已经没法吃饭了。

无论如何，我们完成了这本书，1960年出版，而且即刻获得普遍好评。人们最常说的是，“书读起来好像读小说一样”，有些美术史学者也许会认为这评语是侮辱，可我那时，以及现在，都觉得是赞美；它使用了一种现在被认为是不太荣誉的“叙事艺术史”（narrative art history）的写法，却使书读起来轻松又愉快。

图、文同步进行，允许了一种好像坐在教室里上旧时幻灯片课一样的写法，观者一边看幻灯影像一边听我解说，这种写法在美术书籍中并不常见，我相信用在这里是颇具功效的，也就是说，我使用了图画与叙文之间的新的紧密关系，推进了一种视觉或图说美术史（visual art history）的早期样式，这种图说美术以后我不但加以提倡，而且屡屡尝试。在我旨在处理俗世绘画的近作《致用和怡情的图画》中，对此一论点我可是执行得特别热心；我坚持书里所有插图，包括细节图片，都得用彩色印制，而且所有图片从头到尾都

得与文字同步编排。这本书的中译本也即将由三联书店出版。

我对《图说中国绘画史》里的画作选择有一些评语；如果今天选，会有不同的选法：

页 39：高克明《溪山雪霁》（局部），及页 81，传宋徽宗《竹石双禽》。此二图我今天怀疑都非真迹，而是张大千伪作：我不能完全确定此事，但如果今日选图，会撤换为其他作品。

页 74：佚名《猿马图》。我仍相信这是一幅重要的古画，但似乎始终无人注意，也许我会把用于它的篇幅移至别用。

有几位人士认为马麟的画作选用得太多了，甚至比父亲马远还多。说得没错，今日若写，将有调整。那时我方“发现”马麟，觉得该为他身为著名画家之子之不易而申诉。

页 151：陆治山水。此轴颇缺兴味，今日不会再用。

页 174：前为孔达收藏（Victoria Contag）的董其昌《秋山图》，我仍相信是真迹，而且是画家的重要作品，可是今天我会用另一幅更有力的替换它。

我也该谈谈书中图片是如何地得来不易。我与史基拉最喜欢的摄影师亨瑞·伯维尔（Henry Beville）先去日本，再去台湾——这是我们能踏上中国大陆之前——伯维尔带了大批设备，每幅画用 8×10 英寸的爱克达康（Ektacrome）透明片拍摄，这种胶片可以让他不断校对色调，直到正确为止。这么拍摄自然困难重重——我们得入侵私人住家、寺庙、美术馆等等，给人人带来麻烦，例如把保险丝烧断等。

可以特别讲一下页 212 的石涛《庐山观瀑图》是怎么拍摄的。一位比我年轻的同事乔迅（Jonathan Hay）有回指责我没把此轴最上边的题跋复制出来，我不得不告诉他，就是拍成这种幅面都是多么的不容易。住友收藏《庐山观瀑图》我们是在住友先生和夫人坐落于东京郊外大矶的雅致屋舍中拍摄的。了不起的收藏家住友宽一那时已经去世了，夫人保藏着画作。我们在一间最大的房间里，把一扇门斜靠在墙前，把画挂垂在扇门上，再将照相机安置在对面的钢琴

上，这样我们就可用最远的距离以斜角拍摄（住友夫人不让我们把画拿到室外或者别的房间去）。所以我们画是拍到了，但是没法拍到题跋。

正脉山水画派的仰慕者一定注意到此书没有选用王翬画作，那是因为我提供的每一幅王翬的画都被史基拉否决了，他觉得王翬画得太无趣，无须收入书中。

史基拉稿费付得很大方，或者那时我是这么想的；到后来我才明白书稿是贱卖了。史基拉付一个作者稿费时，是一次性买断，从不给予版税或任何其他酬报。然而此书一再重版，所以几十年下来，我见它一版又一版地出现，书夹上始终写着“才华洋溢的青年美国专家”。它有多种外文译本发行，其中中译至少有两种。

使用在此的中译本是我的学生，知名台湾作家李渝翻译的，谢谢她让我用她的译本再度上场。我其他著作的中译出版前，老朋友洪再新常帮我做监督和修正的工作，在此也要谢谢他。

就这样，新一代的中文读者要读到半个世纪以前一位年轻作者的书写了，他们将自行作出它在学术上和写作上的价值评定，我切盼能听到也读到反响。

高居翰

2013年6月

致中文读者

——原著者序

一个西方人来给中国读者写一本有关中国艺术的书，比如你正在看到的这本《图说中国绘画史》，似乎是件不太寻常的事。它把我放在和艺术家兼作家蒋彝一样的地位上。在《哑行者游记十二种》的第一集：《湖区画记》（*Silent Traveller*）里，蒋彝用中国人的眼光来看英国浪漫诗人的故乡，给英国读者和观众提出了一个新的看法。如果中国读者发现眼前此书也颇有兴味，甚或觉得它言之有理，那么这里的情况就和发生在蒋彝书上的情况完全一样了：通过一双西方人的眼，来看中国画。西方学者无论怎样努力去研读中国古籍新典，去和中国鉴赏家谈话，以求彻底了解中国人看画的方法，终究都是些外人。但是，外人的观点或许也可以有些价值的。

此书自二十年前以英文，和法文、德文译本问世以来，相当成功。它再版了好几次，而且无数学生以及其他人士都拿它当做一本中国绘画概论使用着。现在来简单谈谈它的写作过程，可能也蛮有意思。1958年，当著名美术书籍出版家，瑞士人史基拉（Albert Skira）决定印制一套亚洲艺术丛书，以编入他当时已获盛名的欧洲艺术丛书时，他找到了瑞典学者喜龙仁（Oswald Sirén）来写中国部分。那时喜龙仁才出版了一本中国绘画简论〔他的《中国绘画——主要画家与原则》（*Chinese Painting, Leading Masters and Principles*）的第七册，1956—1958年写成〕，他与出版商签订的合同使他不能再写另一本类似的书。我曾经做过喜龙仁的研究助手，和他工作过短短一段时间。他就把我推荐给史基拉。于是一个籍籍

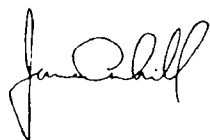
无名的研究生（那时我正在攻读博士学位），在突然之间，竟被授予了这样一种机会和挑战，去完成一本精简、创新，却又可读的著作，同时又有权选择一百张精彩的图片。

这样的尝试在当时正逢时际。20世纪初期的几位首要汉学家——翟理斯（Herbert Giles），亚瑟·威利（Arthur Waley）诸人——都曾写过有关中国绘画的书；但是他们虽然都是优秀的学者，在艺术史方面却不太在行——艺术史在当时无论如何也都还处于起步的状态。第二次世界大战和战后混乱时期为美国带来一批来自艺术史发源地德国的学者，其中有几位专攻中国艺术史，但是他们缺乏汉学方面的精湛知识。于是在40年代和50年代初期，中国艺术史界就划分出壁垒对峙的两派，汉学家和艺术史学家。两方都互不信任，都不太了解对方的研究法。但是几年以后，越来越多的学者慢慢能够把西方艺术史的治学方法和中文典籍的阅读能力综合起来，这种对垒状态也就化解了。罗樾（Max Loehr）是第一位能够这样做的人，他或许也是中国绘画方面最重要的一位学者。罗樾曾经在北京生活、学习多年。1951年他前去密歇根大学执教。在我做研究生的时日，能够成为他的弟子，实在是一大荣耀；能够求教于下面几位先生，也是我很感荣幸的事：旅美首席传统中国美术鉴赏家，王季迁先生；日本当代最优秀的中国绘画史学家，岛田修二郎先生；欧洲著名专家，喜龙仁先生以及当时的华盛顿弗瑞尔美术馆馆长文礼先生（Archibald Wenley）。在形成我自己的中国绘画观方面，这些人都给了我不少影响。《图说中国绘画史》一书的撰写正赋予我一个机会，可以向普通观众介绍这些人和我自己的想法。这观众广大的程度，是以前作者从来不曾享有过的。这本书使我们在中国绘画方面由集体努力而达到的新观念明朗化。它的出现正是时候。

《图说中国绘画史》成功的另一个原因，是因为许多收藏在50年代都开始公诸于世。在美国，主要的美术馆和私人收藏开始成形；在日本，各类收藏的出版工作也有所改进，并且对一些例如像我这样前去日本学习的学者公开；此外，也许是最为重要的一个原因，

是中国绘画独一无二的傲世收藏——台北故宫博物院，首次向学者开放了。1959年，我同一位摄影师前来台湾（史基拉出旅费）选择、拍摄此书图片。在台湾的几个月，我获得了极大的特权，在王季迁先生和李霖灿先生的陪同下，习阅了故宫的收藏。由两位先生的导引，我们为此书挑选了很多名作，其中很多幅还是首次印制呢。

此后，中国绘画研究扩充到了惊人的地步。在中国、日本、美国和欧洲出现了无数卓越的学者。他们的努力使我们现在对中国绘画的了解达到了比以前远为深刻的水准。如果我是今天来写这本书，我一定会写得不一樣，而且图片的选择和讨论都会不同。今天我们关心的，是如何分析中国画的种种意象和定规的意义，分析它的界定方式。我们也尝试把以上事宜和思想史、社会史、经济史的种种因素联系起来。这种做法，在我当时写这本书的时候，是可望而不可及的（现在重读此书，我发现即便早在1958至1959年动笔时，我已经在尝试寻找一些新方法，想把绘画风格和画家的生活与时代勾连在一起。我当时能这样做，现在仍感到很欣慰）。除了极少的一部分以外，我的著作从来没有狭窄地局限在风格的讨论上（这一点，一些书评家已经指出来）。某些中国画论观点在这里也处理得太简单，何况我对很多事的想法也都改变了。但是，这里不是要改正我的错误，变更我的方法，或者修订我的选择的地方；这新出版的中文本是我的学生李渝的精彩译作，很忠实地根据了我的原文。《图说中国绘画史》纵然有些缺点，我仍旧希望能够持续它的功效，向非专业性读者介绍中国绘画的种种成就和论题。最后，我要对前面我所提到的拓荒学者们表示衷心的感谢，我从他们那儿实在受益匪浅；这本书的每一页都回响着他们的精辟见解。



1982年4月
加州，伯克利

就画论画

——译者序

中国有一部辉煌的绘画史。早在5世纪就出现了线条明确优雅的《女史箴图》；10世纪就有结构严谨完美的《溪山行旅》；12世纪就有试验画家狂禅；13世纪就有表现主义者在《鹊华秋色》、《富春山居》里现身。在画论的发展上，6世纪就提出个人性灵与写实技巧并重的法则；9世纪就有体系完备的评传；11世纪已经建立自然主义的山水论。而13世纪文人画派成熟，更开创了世界美术史上卓越自成一系的创作观。这些事一件接着一件发生时，西方还处于宗教画时期，等待着数百年后文艺复兴的到来。

然而文艺复兴一旦启动以后，当西方绘画研究快步迈进成精密的人文科学，在艺术观念比较进步的地方，它的现代、当代部分尤其被普遍地了解和接受的时候，为什么中国绘画史在它今天的原生地，仍旧跨不出古董学的范畴，大致还是传统人士的兴趣，没有提升成现代而前沿的知识呢？

随战乱而生的贫穷和知识低落是美学在现代、当代中国不能发达的原因——70年代经济好转以前，中国美术史在台湾基本是不存在的——然而关键并不在此；中国人处理绘画史，虽然在一些方面也很努力，但方法保守，不切题，应有的效果并没有达到，这才是最重要的原因。

研习绘画，传统中文作者常使用一种方法，就是把它当作文学、哲学或历史等的一部分来讨论，在绘画里寻找人生价值、人伦关系。旧的有儒家秩序，新的有社会主义道德观，都不让绘画独立。于是

在宋画中谈天人合一，在文人画中论老庄思想，在黄公望画中看到做人的道理，或是在八大、徐渭画中找到革命志士。直到书后附印了恍惚的黑白图片，才令读者明白，这里讨论的原来是绘画呢！这是以画来解释其他现象，而非由其他现象来衬托画的出现。

不把绘画看成具有独特体系的知识，不把画家看成具有独创精神的艺术家；不让绘画独立存在，自然绘画也就和文、史、哲混淆起来，失去了它应有的地位，湮没了它独发的光彩。

如果有人回到图画上来，注意力却又常放在考证方面，许多时间用在追究生平事迹、诗文、题跋、真伪、收藏上。澄清这些问题对历史背景悠长而又复杂的中国绘画，的确是不可不做的第一件事。然而善于鉴赏的学者们大部分就到此为止，并不继续前行，进入图画里。例如，50年代和70年代以来中国大陆出版了很多画家评传，资料方面的汇编可以说是到了严谨而彻底的地步，但是一谈到作品，若不是硬套上意识形态论，就是草草了事，几段带过，很不能进入绘画的视觉语系里。这种研习法不是美中不足，而是迫切地需要改进。一个创作者既然在画史上留名，他最关心的，必定是拿起笔来，怎样把一切宣言——无论是政治、经济、社会、道德，还是文学、哲学的——诉之于眼前一片景象的问题。然而大量中文著作都偏重于背景；资料的汇编完全超过了视觉语言解释法的推陈。爱画的人不免要问，或者也有什么人，可以直截了当地告诉我们，为什么一幅画有单纯的好坏、动人不动人的区别？

终于有些人也看到了画，注意起画中的布局、动势、笔法、色调来了。可惜的是，在分析这些绘画因素时，除了极少数外，中文作者对传统的眷爱往往又超过了实证精神。从南北朝画论家提出气韵、神气、性灵、意境、笔墨等主题后，有一套术语在中国画论里树立了无上的权威。例如“气韵生动”、“意境高妙”、“笔墨精微”这一类四字成语，已经变成品评包括当代在内的各种画家的不可少的词句：很多文章看起来都一样，不一样的只是画家的姓名而已。

美术词汇的出现，有它特定的时代背景。在人神共处，山灵并行，绘画初发的古代，提出这样一种词汇，正是应时的前卫创举。但是如果顾恺之说神与形，我们也说，“取古人之神，而不泥古人之形”，只添加修补几个字面，这是等于不说。1400年下来，若是只重复一样的话，使人愈发清楚的，不是这些主题在各个时代的不同内容，而是中国学者的缺乏敏感和惰性。

绘画发展到现代，当氤氲的山林，缥缈的神明都退出城市以外，当工商业的快速节奏和结构再不能使人作文人——士大夫以后，看画便须有一双不同的眼睛。解释绘画便须有一套切时的词汇，才能有效地剖析现象，追出敏锐的真形。

古人的神、形、气韵、意境等等，从当下的观点来看是些什么？后来人“取”了哪些，“泥”了哪些？为什么有这样的取舍？在取舍之时，因特定的环境产生了什么困难？怎样在实际的画法上迎接困难？这些都是很有兴味的问题，继续问下去，不难在绘画史中也展开挑战性的局面，像西方一样，把一部沉寂的历史提升成热烈的“知性的追寻”（intellectual pursuit）。无奈大部分中文作者都偏爱博古考古，鉴赏人生，不喜欢这样追，或者追得这样紧；在这方面意会神领，点到即可是比较好的。千万年辉煌成就，也常落得镜花水月，无从捉摸。

这些情况的存在，莫非主要都出在中国人的一个习惯上：论画不看画；什么都照顾到了，偏偏撇开了作品。翻译高居翰先生原著，《图说中国绘画史》的第一个目的也就在此——弥补中文在解释视觉语言方面的不足。

《图说中国绘画史》从第一章由线条进入主题以后，全文叙述无不以作品为轴心，绝不离开画面空谈问题。假如讨论转到了别的题目上，总不忘记再回到画里来。它把风格接续的作品串联成一线，一幅幅逐步而进，先把读者导引到画的世界。看画的时候，主要使用了西方的科学实证法，就画论画，挑出具体的片段，支持美学观

念的解说；同时也不忘适应中国人的习惯，努力学习中国人看画的方法，辨认作品中由个性和生平带来的“人”的分量。两种观点融合为一，在画和看画者之间开始了对话。

实在的例子，具体的词汇，渐进的叙述，专业的语法，是这对话的组成元素，它认清了美术史工作者的作用，要在绘画和观众之间做一个带路人；把个人的感受缓慢而秩序地转变成能和大多数人交流的知识；使读者不觉障碍，顺利地与作者一同进入历史的轨道。

这历史，不是思想史、考证史、文化史、经济史或其他……而是彻底的美术里的风格发展史。我们常以为谈到画法、技巧就是谈到风格了，其实时代背景、绘画及画史知识、个性、主题、内容、形式……全数搅入创作的过程，经过复杂的酝酿经营，最后出现在眼前的那一独特而完整的景象，才是风格——换言之，即一套独特的视觉语言，展现了创作者的整体存在。与绘画关系最为密切的风格是西方美术史研究的主题，却是今日中文作者最陌生的一个范畴。就培养出敏感的风格意识来说，《图说中国绘画史》能够简明地指引出一个方向——这是翻译此书的第二个目的。

因为处理风格手法上的一致，《图说中国绘画史》虽然为一般读者而写，却能和高居翰先生自1976年以后连续出版的，比较专门性的中国后期绘画史贯穿成一个体系。在中文以外的中国绘画史研究界，这一个体系目前大概要算是最有秩序、最切题，也是最有实效和趣味的。它的优点之一，在于结合了西方与中国研习法的好处，在社会、个人、创作的多层次的齿轮关系之间，以作品为基点，放下了恰当的比重。近年，高先生也开始考虑到社会经济发展史加在画家身上的影响力，使这一体系更为丰富而有力。资本主义制度下的西方学者常忽略社会经济史加诸创作的影响力，这一点，倒是应该向擅长处理这方面问题的中国作者学习的。

不断学习，不断修正改进，从扎实的研究中不断寻找有力的观念，陈展出架构严谨的论点，严守着学者的风范，这是高先生最令

人尊敬的治学态度，也是以一个外国人的身份来研究中国美术史，却能在产量和质量两方面都在中国学者之上的主因。

然而中国绘画的原乡在中国。社会财富的增加，知识的提升，思想的逐渐开放，使严肃的绘画史研究终于也能在台湾出现；而“文革”后大陆在美术研究和出版方面也衔接了50年代的局面，重现盛况。这是生机齐发的时光。若是能在点滴累积起来的成绩上，吸取多方面的长处，归纳出有效的研习法，从固有的局范跨到新的疆域里去，中国绘画的原生地上，可以由原乡人培植出巨硕的林木；最优秀的中国绘画史应该由中国人来完成。

学习美术史的我本是在西洋绘画中游荡的，只不过因为生长在五六十年代的台北，从来不知道怎样看中国画。偶尔翻到一些有关的书籍，不过加深了成见，愈发把它看成是鸦片、麻将、裹小脚、玩戏子等的世界的一部分。直到有一天，故宫博物院在外双溪开放，两张图画：范宽的《溪山行旅》和赵幹的《江行初雪》像电炬一样照来，才使我成为回家的浪子。在台湾长大的世代也许都能与我共同分享这种经验吧；翻译这本书的目的或者也就能更容易地说明了。

高居翰老师是我在美国加大研习中国绘画的指导老师，他教我排除成见，放宽胸襟，耐心地去看法，使我重归本就属于自己的伟大的传统。《图说中国绘画史》译本的出版，只能略表我对他的敬意和谢意。

李渝

1983年除夕



目 录

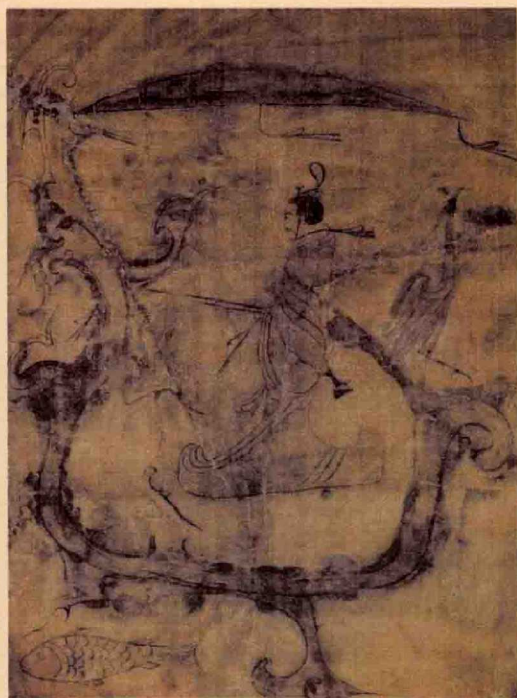
致新读者	1
致中文读者——原著者序 高居翰	5
就画论画——译者序 李 渝	9
一 早期人物画：汉、六朝及唐（2～9世纪）	1
二 早期山水：六朝至宋初（4～11世纪）	19
三 宋代山水：中期（11～12世纪）	33
四 五代及宋人物（10～13世纪）	45
五 山水人物及庭园人物（4～13世纪）	57
六 宋代的花鸟与畜兽（10～13世纪）	71
七 南宋院派山水：马远、夏珪、马麟（12～13世纪）	85
八 宋代文人画及禅画（11～13世纪）	97
九 元初画家：钱选、赵孟頫、高克恭（13世纪末～14世纪）	111
十 元末画家：四大家及盛懋（14世纪）	123
十一 明初画院及浙派：边文进、戴进、吴伟（15世纪）	135
十二 吴派：沈周、文徵明及其追随者（15～16世纪）	143

十三	周臣、唐寅及仇英（16世纪）	157
十四	董其昌及明末绘画（16～17世纪）	173
十五	清初绘画：正传大家（17～18世纪初）	187
十六	清初绘画：独创主义者（17～18世纪初）	197
十七	十八世纪：扬州八怪及其他画家（18世纪初）	215
	年表、画家小传	226
	图序	235
	索引	241
	参考书目	248
	新版译者后记	251

汉、六朝及唐

一 早期人物画





现存最早的帛画 湖南长沙出土

公元100年左右，中国第一部字典《说文》的作者写道：“画，界也。”他接着阐述：“画的形状就是象征了手拿一笔，画下四界的模样。”^[1]也就是说，“描绘”四界的意思。16个世纪以后，伟大的独创主义画家石涛以“一画”作为其画论的开场白。他说：“一画者，众有之本，万象之根。”^[2]我们在不违背他的原意下，也许可以这样解释这句话：线条是一切的开始。

由始至终，用毛笔画成的线条一直都是中国绘画的要素。欧洲绘画也是以线条开始的，但是人们的兴趣后来从勾勒轮廓的线条转移到轮廓内的事物中去，把注意力放到光影、体积、柔化轮廓，或者使轮廓模棱的种种表现法上，从而削弱了线条的重要性。中国绘画走的是一条不同的路。中国画家从不像西欧画家那样，努力想要把物体重现得和原来一模一样，表现色彩、质感、体积等具体形态。中国画家特别强调线条，把线条当作主要的描绘（descriptive）和表现（expressive）工具。某种风格上的运动如果有摧毁单一线条完整性的趋向，或者要把线条纳入到面积的处理中去，通常就会被认为是从主流分离的异端。

现存最早的中国画是湖南长沙出土的两张帛画，在公元前3世纪左右完成。画上使用了工整的墨线。墨线勾出的部分染入匀整的颜色。这种画法已经代表了在以后几个世纪一直都是基本而正统的技巧，甚至代表了一部分基本而正统的画风（Style）。帛上画的是人类、鬼怪、动植物的象征性形象。各个形象以其大要的轮廓独立放在（不与其他事物发生关系的）中性的背景上。这种古老的画法和一种更为古老的思维方式之间有一些关联。在这种思维方式里，“象”被看作是世上各种现象、物体、形态的抽象形象。它们独立存在而且概念化。中国文字在最早的“象形”阶段就是一种形象；有人认为《易经》中的八卦代表了另一种形象，它们取自实体宇宙的种种形状。而画家所创造的形式又是另一种。这些形象构成图画时，它们独立并列，并不相互融合在一起，形象与形象之间，形象周围，都是空白的；空间除了把各

注释

[1]：“四方上下，

所以画之”

[2]：《画语录》

个形象分隔开来之外，本身并不存在。

现藏波士顿美术馆（Museum of Fine Arts, Boston）的一块砖像出土于汉代的墓葬【图1】。画中人物仍旧单独站在散漫的空白中；但是画家已经找出两种统一画面的方法：经由象征性的动作，所有人物好像共同摇晃在一阵韵律中；经由眼神的交流，一种相互的觉察意识把人物连贯在一起。就是这样一张不重要的画——当然不能代表汉代绘画的最高成就——也已经开始超越某种真正观念艺术的局限。虽然画家绝对不是去实景写生（中国画家很少这样做），此画却显示了观察以后的效果。画中人物不止是象征或典型而已，他们是自觉自足的个人。他们也不是宇宙人生剧里的次要演员，因为不管画的题目是什么（到目前为止，还没有人能看出来题目是什么），很明显的，它绝对不是宗教画。按照汉代文籍记录，当时最伟大的绘画是俗世画。儒家思想在汉代已经主宰了国家和社会；儒家代表中国思想中理性而人文的一面。它的影响力一直延伸到绘画：持儒家思想的人认为，训诫性的主题图画能在社会中起卫道的功用，它们可以锻炼人的精神面，提升人的心智。重要历史人物的画像、历史文献以及经典著作的插图都是最受人敬重的。

波士顿汉砖像作者虽然还没有了解到中国毛笔的充分潜力——毛笔可能是人类所发明的最具变化，最富感性的描绘工具——但是他却指出，画家已在尝试一种特有而熟练的笔法。忽粗忽细的线条不但使图画看来活泼生动，而且也勾勒出轮廓主筋的重点，强化了动势。汉代艺术的表现目的似乎就是表现这种动势。在整个中国绘画史中，笔法一直是主要的品评标准之一。书法在汉代和汉后兴起，终于深深影响到绘画，但这是以后的事；我们现在来看波士顿砖像的舒缓笔法，与书法相同的地方仅在于简略而已。汉代以后几个世纪中，用在比较接近成品的绘画里的标准线条，一直是最早的那种不带任何书法味的工整细匀的线条。

第三世纪汉帝国分裂，紧接而来的是长时期群雄割据的局面，



【图1】
汉砖画（2或3世纪）
设色 高19.36厘米
波士顿美术馆

一直到第6世纪，还没有任何一个邦国能够征服群雄，进而统一全中国。由于中国第一篇画论在这时写成，我们也就知道了很多活动于魏晋南北朝时期的画家姓名，也知道了一些当时人对他们的看法。唯一留下作品的南北朝画家就是生于公元345年左右的顾恺之。他不但以画名，而且他的怪诞言行也广为人知。同时代的人赞美他：“（恺之）有三绝：才绝、画绝、痴绝。”^{〔3〕}

译注

〔3〕《晋书·顾恺之传》

他的画却一点也显不出有什么怪异的地方；最多不过有些诙谐而已。在传顾恺之作品中，最早最好的是现藏伦敦大英博物馆的《女史箴图》【图2】。此图以第4世纪（晋惠帝）宫廷女官为劝诫宫内仕女而作的《女史箴》文为画题，属于早期儒家所偏爱的训诫性绘画的范畴。手卷分为九段，每段前置箴文段落，例如“欢不可以渎，宠不可以专；专实生慢，爱极则迁”。在这里的一段画中，皇帝用身姿婉拒了一位秀雅的女子，好像要使她明白箴言的苦心用意似的。长飘带从她衣身里颤曳而出，像是被风吹动着，又像是被某种快速的运动激舞着。这是汉画中快速流动的线条在南北朝的回响，使画面产生一种生气感。画家在描绘动作方面比较熟练以后，也就无须再依赖这一类的技巧；一整块体积已可以用动势处理得合情合理。

《女史箴图》是一张手卷。这种绘画格式是为了便利一段段展开画面观赏而设计的。这样每次至多只能看两英尺左右。材料和技巧都是早期绘画经常使用的：工整的墨线，设色，绢地。在正统中国绘画风格中，色彩经常渲染得平整而均匀；颜色几乎从来没有像西方那样，用来模拟形状，或者描绘光线落在平面上的效果。《女史箴图》有好几个特征，指出了它可能是由顾恺之去世以后几个世纪的人画的。其中之一是，有些段落使用了凹凸法。但是从构图和线条上来看，它可能忠实地摹仿了某幅顾恺之，或者其他南北朝画家的作品。

在佛教和佛像输入中国的同时，赋予绘画形式以可塑性



【图2】

(传)顾恺之(约345—409)

女史箴图 卷(局部)

绢本设色 高24.7厘米

台北故宫博物院

(plasticity) 的幻觉凹凸法 (illusionistic shading) 也随之进入中国。第一个优秀地使用幻觉凹凸法的大师是6世纪初期画家张僧繇, 他的主要作品是佛寺壁画。所用画法遥接地中海地区的后期古典艺术, 是从印度北部和中亚细亚的沙漠绿洲城市传进中国的, 中国人原来并不熟悉, 所以张僧繇的画在当时一定很令人注目, 恐怕还有一点惊世骇俗呢; 他违反了常规, 足证中国人能够容忍新发明新试验, 完全不像某些西方的荒诞说法所认为的, 中国人在艺术上是如何地反动。虽然凹凸法在中国绘画中从来没有自一个简单的初步阶段向前迈进过, 却一直传到了唐代, 甚至偶然也出现在更后的时代。

张僧繇另一项可能源自西方的新画法, 是表现了一种比较具有肉体感的典型人物。一位9世纪作者^[4]评论早期人物画特征时, 说顾恺之捕捉到的是人物的神情, 陆探微是骨, 而张僧繇是肉^[5]。相传张僧繇所作《五星二十八宿真形图》【图3】是一张著名的作品, 不但展现了凹凸法, 人物的肉体感也有所加强。虽然这幅摹本完成的时代可能要迟至11或12世纪, 倒可能是根据某幅张僧繇原作画的。和传顾恺之作《女史箴图》类似, 也是一系列由文字逐段分隔的图像。在这里, 篆文记述了有关神宿的事, 并教导人们如何崇拜这些神宿。人物布置在空白的绢地上, 这点和《女史箴图》也相近。但是虽然两幅都是摹本, 它们却揭示了绘画观的改变; 在《五星二十八宿真形图》里, 一种崭新的, 庄重而冷静的态度代替了顾恺之的谐趣。线条比较柔驯, 早期的童稚趣味 (Naïveté) 已经消失。

画家把镇星, 也就是土星, 画成一位瘦骨嶙峋的老人, 盘腿坐在牛背上。老人的黑皮肤、大鼻、凸出的额头和汗毛, 都是中国画家在描绘印度圣神和其他西洋人时, 常用的典型。在稍后的阿拉伯画中, 也常能看到这类典型。我们不禁怀疑, 有种族优越感的中国人是不是认为, 既然长得这般化外模样, 也就没有别的选择, 只好权充圣灵了, 因为他们显然不适合文明社会。如果和文艺复兴时期

译注

[4] 张彦远

[5] “象人之妙, 张得
其肉, 陆得其骨,
顾得其神”



【图3】

(传)张僧繇(6世纪初)
(11至12世纪间仿本?)

五星二十八宿真形图
卷(局部) 绢本设色
大阪市立美术馆

欧洲画家致力于半科学性的解剖学相比，这种着重表现肌肤和肌肤底下骨架的画法未免太原始，但是毫无疑问，它代表了写实主义在当时的胜利。

政治分裂局面在公元589年结束，隋代统一了中国。但是到了6世纪末战乱又起，618年隋亡，取而代之的是持续了近三百年的唐代。唐代初期和盛期一百五十年间，中国的国力达到了极峰，生活各方面一片繁荣景象；南征北伐使中国疆域扩充到西域，外贸鼎盛，而早在汉代就已从印度输入中国的佛教也在此时达到了空前绝后的盛况。最伟大的中国诗歌在唐代写成。最伟大的宗教人物、俗世人物和肖像画也是在这时画成的，至少中国批评家这样告诉了我们，我们也只能这样接受他们的评断，因为现存唐画非常少，甚至可靠的摹本唐画也不多，我们实在无法提出什么自己的见解。

如果把现藏日本大阪市立美术馆的《伏生授经图》放在传为张僧繇的《五星二十八宿真形图》旁边，唐代人物画的成就便可略见端倪。《伏生授经图》【图4】画于6世纪末。笔法表现出一种新的灵活性；拘谨的古拙线条变得舒缓，不像我们在《五星二十八宿真形图》中看到的那种持续不断缺少变化的线条。这里线条的回转比较少，轮廓简化了，轮廓内的主筋勾描也减少了。短捷的线条描绘了伏生手臂干枯的皮肤、下陷的胸膛以及颈上的皱纹。表现性的线条则用在眉毛和面颊上。这些线条如果出现在顾恺之和张僧繇的画中，就会显得武断而唐突了。一位唐代批评家看出顾恺之和以后的画家在风格上的不同：他说顾的线条“紧劲联绵，循环起忽”^{〔6〕}。

伏生曾为秦博士，汉初重修经秦始皇焚书坑儒政策而大受毁损的古籍。伏生参与治《尚书》的工作。他取出藏在家壁内的《尚书》，将余生奉献于经文的整理，而完成了今文《尚书》。在这里，他被画成正在教授的模样。他一手拿着经文，另一手指着经文上某段难解的地方，脸上慈祥的笑容透露了内心的欣慰：学生掌握了教义，真理不会再遗失了。在表现儒家对学术的热爱，和学者以自己独特的见解来保存过

译注

〔6〕张彦远《历代名

画记》



【图4】

无款（9世纪？）

（传）王维（约701？—761）

伏生授经图 卷（局部）

绢本设色

大阪市立美术馆（原为阿部氏藏）

去知识的狂热上，中国绘画里，再没有比这画得更好的例子了。

自11世纪以后，这张伏生像就被认为是唐代伟大的诗人画家王维的作品。王维在推动水墨山水的发展上要比人物画更著名。《伏生授经图》虽然并非水墨画，颜色却极为收敛，只有一些红色，轻点在描绘肌体的轮廓线上，也点在其他一些稍加水染的地方。中唐以后画家更少依赖颜色，更注重线条的描绘性和表现性力量。唐代最伟大的画家吴道子（他的作品没有一件留传下来，甚至连可靠的摹本也没有）只使用浅色，或者根本就不着色。然而比较保守的宫廷画家还是继续使用着工笔重色。他们之中的两位，张萱和周昉，擅长宫廷仕女。两人创作时间都是第8世纪，张萱属8世纪前半期，周昉属8世纪后半期。

张萱的作品至少有两张摹本保存下来。最著名的是《捣练图》【图5】手卷，为12世纪早期宋徽宗所摹。画家把宫廷妇女的起居生活加以理想化，使它引发出一种肃静的气氛。两位妇女面对面展开一匹帛布，另一人用盛着火红烧炭的铁熨斗在上面熨烫着。一名年轻女子扶着帛布的另一边；小到无法插手帮忙的一个女孩在帛布底下嬉戏。全局笼罩在一片静穆之中，同时某种动势却已经合理地传达在熨衣女子和最左边拉帛女子想要维持平衡的身姿上。帛布下女孩更为不稳定的身姿又重复了这种动势。这种在动与静之间，平衡体与不平衡体之间相互作用着的优美关系，是仅依靠挥扫线条而使画面生动化的南北朝画家所无法企及的。

唐朝画家像唐朝雕刻家一样，专心致力于体积（volume）和动态的表现。此外他们又喜欢处理把一小群人物安置在画面空间中的特殊构图。关于后者，张萱的解决方法简单却令人满意：四位主要人物安放在一个想象的菱形四角上。这种平面构局在画面上建立了充分的深度，也就不再需要其他的布置。同样的方法重复出现在第二幅摹张萱作品中【图6】，这幅摹本完成时期可能和第一幅同时，也就是11或12世纪时。描绘的是虢国夫人和杨贵妃的另两名姊妹与



【图5】（仿）张萱（8世纪） 徽宗（12世纪初）摹 捣练图 卷（局部） 绢本设色 高36.8厘米 波士顿美术馆



【图6】（仿）张萱（传）李公麟（12世纪）摹 虢国夫人出游图 卷（局部） 绢本设色 高33.6厘米 台北故宫博物院

侍从们骑马出游的景象。除了构图以外，这两张画有很多地方类似：服装、服装的图案花式，都是白底蓝绿细花或红底金花；妇女的脸和发型；小女孩——出现在两张画中，或许是同一人吧。

传（attributed）8世纪末宫廷画大师周昉的作品也不见得比传张萱作品更接近唐代原迹。但就是作为摹本，也反映了两位画家不同的个性。它们的题材是一样的：宫廷妇女的闲逸嬉游生活。现藏弗瑞尔美术馆（Freer Gallery）的一小幅传周昉作品里【图7】，两名仕女正在玩一种类似西洋双陆棋的游戏，另一名仕女靠在女僮的肩上旁观，她们的脸上没有表情，这是中国人物画里，出身高贵者的特点；但是这里的脸和传张萱作品中的不一样。这种脸后的心里隐藏着深思，这当然不就等于是某种高深的知性，或者就代表了某种个人的独特性格；而比较接近一种可以从斜看的眼中，更可以从身姿上觉察出来的意识：略略偏斜的头，保持着某种特别姿态的手。在两位玩棋人之间，在她们和旁观的朋友之间，我们开始留意到，某种心理上的意义已经建立了；那位被同伴靠着的女孩的神态也透露了这种意识。她出神的眼看向画面之外，几乎凝注在画外观者的身上，然而又收敛回来——所有这些都表现在简略的几笔中。

我们在这里说，画家敏感地捕捉到了人物之间亲密的关系，并不等于就是赞扬他提早具备了心理肖像画（psychological portrait）的高度技巧。这幅画除了描叙各参与人在这种特殊景象内扮演的各种身份之外，什么也没告诉我们。比较起来，更像是画中人物在某个生活片刻里所表现的特质的提炼。除此以外，没有其他言外之意。画就是画面上我们看到的；没有寓言，也没有附加于其上，与题旨无关的东西——例如幽默、戏剧性、激情、感伤——这些在西洋人像画中是十分常见的。用这样一种疏离的态度来描绘日常生活，使我们想起了维米尔（Vermeer）或夏尔丹（Chardin）；但是和他们比较起来，周昉并不在描绘光影、空间等的技巧上着意，却关心气氛的体现。或者说，他所关心的并不是有限的气氛，而是某种更深沉



【图7】

(传)周昉(8世纪)

内人双陆图 轴(局部)

绢本设色 高31.75厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

而不明确的东西：一种经常在中国早期文学艺术中出现的，强烈地感觉到时光悠忽无常的本质。这在以后又再现于佛教的禅宗里，但是禅宗还以为这是他们首创的呢。

我们到此一直讨论着唐代的俗世画。其实唐代遗作大部分都是佛画，保存在中国西北部甘肃省西部敦煌附近的千佛洞内。从中国经由中亚细亚前往印度的取经路程中，作为佛教最西重镇的敦煌，是外国艺术风格进入中国的第一站。它和主要艺术家群聚的中原文化中心地区也有密切联系。敦煌大部分的画和最好的画都保存在窟洞内，画在洞壁上。但是洞内也发现很多可以自由搬动的帛画或纸画。因为气候干燥，这些画都保存得很好。

亚瑟·威利（Arthur Waley）曾经把现存大英博物馆的著名佛像【图8】暂时鉴定为正坐在菩提树下做第一次经文讲授的佛祖释迦牟尼，但是大家惯常称为阿弥陀佛像。不管画的到底是否为佛祖，人物手势指出了他正专心讲授着经文呢。他的两边站着在佛祖和人类之间作媒介的菩萨，还站着众僧侣门徒。一位女供养人跪坐在画的左下角。男供养人像原本在右角，如今已经剥落。此画看来属8世纪末，却可能是根据某幅7世纪图样所作。毫无疑问，原本一定更为细腻；复制本线条在某种程度上的僵化，以及一些表现相对笨拙的段落——特别是手部——使我们警觉到，它并没有准确地反映当时最进步的一种画风。某些特点的处理——例如菩萨的脸和身姿，露在衣服外面的古铜色肌肉，尤其是鼻、颊、眼睑和下巴的白色高光部分——似乎源自中亚细亚佛教艺术。此画色彩特别鲜美，最艳丽的色调集中在佛祖穿的一件镶绿边的鲜红袈裟上，还有浓丽的宝蓝色头发。虽然这幅画只不过稍稍反映了一部分唐代伟大的佛教艺术传统，它仍算是一幅信心坚定，观念宏伟，使人感动的作品。



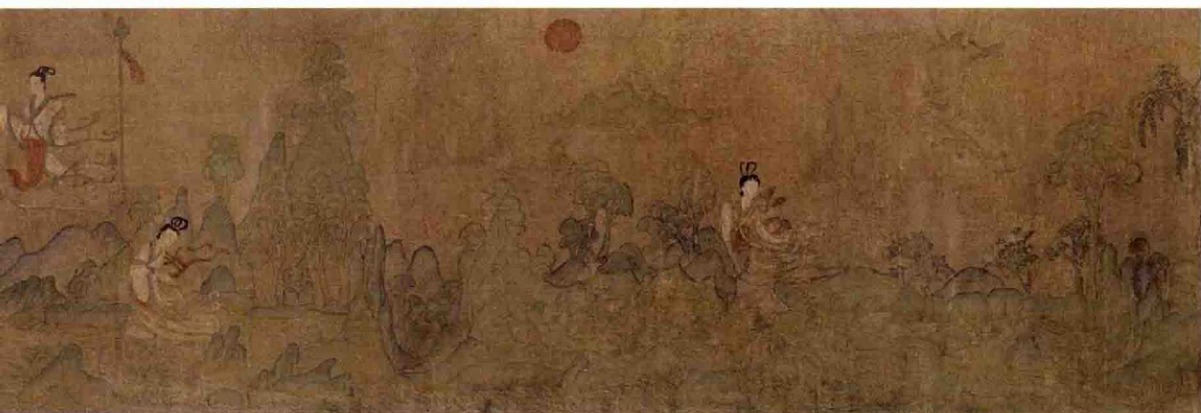
【图8】敦煌绢画（8世纪？） 净土变相图 轴 设色 137×101厘米 伦敦大英博物馆



六朝至宋初

二 早期山水





在前一章讨论所涵盖的整个时期——从汉到唐，人物画在中国绘画里占据了主要地位，这和步入现代时期以前（pre-modern）发生在西方美术史的情形一样。但是到了第9世纪，艺术家开始把对人的兴趣转移到自然上；这种转移在11世纪大功告成，从此以后便不再回转过来。后来证明了，在整个中国绘画传统中，最独特最辉煌的成就正是山水画。

人物画活跃在儒家社会里，山水画的兴起则受道家观点和思想所激发。寻觅自然之美，“与自然合一”，最早流行在南北朝时期一批道家诗人和画家之间。他们深思人的情绪如何对自然声光反应，有所启发以后而诉之于艺术创作。这样就使原始自然带给早期道家的负面性诱惑——从人类社会中脱身出来——添加了一层正面价值。早期画家曾经把山水用作人物画的附属背景；第4、5世纪，山水画开始独立存在。

六朝画家宗炳（375—443）在一篇深奥的短文《画山水序》中说，当他年迈足衰而无法再攀山越岳时，他就把记忆中的景致画在壁上，凝视之中，旧日游踪似乎又历历出现在眼前。他的山水论肯定：如果图画在观者心中能够引起当他面对实景时同样的情绪，图画就有取代实景的力量。宗炳认为自然的形式不但包含了外在世界的实质（physical substance），也包含了“趣灵”^{〔1〕}。使仁、智、贤者感动的，正是后面这种品质，而非其外在形象。当艺术家感动得想把他的感觉转形成绘画时——如果以宗炳所说的“旨微于言象之外者，可心取于书策之内”为指导原则——那么众眼就能和他共赏，众心就能和他共鸣。这是早期中国山水画的根本观念。宋代作者赞美山水能够使人感到“身如其境”，就是这个观念在后代的回响。

宗炳时代的山水画没有一幅流传下来。但是当时的特征和风格是什么，从传顾恺之作《洛神图》【图9】的摹本中，我们可以找到一些线索。复印在此的细节部分所描绘的是曹植《洛神赋》最后一

〔1〕

〔1〕“山水要有幽深灵”



【图9】

(传) 顾恺之

(12或13世纪仿本)

洛神图 卷(局部)

高24.13厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

节赋文，表现了诗人与洛神分别，失恋以后，郁郁独坐在岸旁的景象。山水成分——小山、岩石、树丛——仍旧保持了物象的特征；单独看时，它们并置在画面上，好像舞台布景一样，彼此之间没有任何比例、空间位置的关联，只用来分隔故事情节，或者把情节的中心人物拱围出来。人物大小不成比例，可能是因为画家关心的主要还是故事吧。这样的山水也许并不比宗炳在写《画山水序》时，胸中出现的山水更原始。我们很难想象，这样一种山水究竟能不能引发出像赋文所提到的那种情绪反应，至少在现代观众的眼中，画

家的技巧、摹写和想象力都不足以表现宗炳文中所描写的万物有灵世界——在那样的世界里，所有江河、山石都秉赋着精神实质，使人类心往神迷；更不能召引出道家所说的那种能够把宇宙融为一体的、伟大而普及的韵律感。此重任便有待后世来完成。但是熟悉这种画法的人，可以用直觉来了解它，这是对这种画法陌生的人所作不到的。因此，在早期热爱自然者的眼里，香菇似的树、圆缓的山丘，在童稚的表现法中，必定变幻成了茂密的树林、矗立的山脉吧。

摹第8世纪某作品的《明皇幸蜀图》【图10】，虽然仍保存了一些残余的古风，却吸引人得多。此图所描绘的故事发生在公元756年；唐明皇被叛军赶出京城以后，众人越过高山崇岭一路跋涉到蜀地（现今四川省）。峭拔的岩嶂，畸突绝壁的山径，石面上幽深的裂罅，所有画面景象都想要体现局面的困厄。然而艳丽的色彩软化了画面：颜色这样欢快，花树这样迷人地交织着，实在叫人看不出景致里到底有什么真正险恶的地方。在这里，古老而正统的工笔重彩技巧达到了高峰，一片富丽堂皇，满足了唐代对华美质面（surfaces）的热爱。但是当这种技巧使用在山水中时，画家却发现自己被迫非得使用某些古怪的成规不可，而在表现高度、距离、体积和表面质感的时候，严重地受到了牵制，被局限在一个没有阴影，极端明确的世界里，岩石断裂得干净利落，云层轮廓明确，林木株株独立。自然处理得不自然地整洁，在不自然的明确中被观视着。

这样清楚而准确的气氛似乎暗示着我们，物质世界是可以用人智力来分析的。唐代人物画里的，对人文主义理想的坚定信仰，甚至也反映在山水画里。但是这种信仰没有持续多久。迫使明皇流亡至蜀的叛乱（安史之乱）虽然没有成功，却使这一中国历史上的最灿烂的朝代衰败下来，曾经洋溢在唐画中的安全感也同时告终。继起的画家开始把注意力从人间事物转移出来，因为人世的缺陷如今已明显到使人再也无法珍惜原来的信仰了。对寻求绝对价值的人来说，大自然就是在它最令人敬畏，最深不可测的层次——10世纪



【图10】无款（仿8世纪构图之11世纪作品？）明皇幸蜀图 轴（局部）绢本设色 台北故宫博物院

和11世纪的山水画家比唐代前人更深刻地意识到了这一层次——终究证明了还是比较值得探索的。

到了8世纪末,《明皇幸蜀图》所展现的浓丽的“青绿山水”已经有一点过时了;比较进步的画家开始实验笔法宽疏的好处,用以取代工笔,并且尝试少用色,甚至完全不用色。后世批评家把好几种创新画法归功于著名的诗人画家王维(701?—761),这种归誉可能并不恰当。新法之一就是“破墨”,把比较浓的墨加在画面某些重点上,“打破”了水墨画常犯的单调毛病;另一种新法则皴笔的使用。两种技巧对以后纯水墨画(Ink monochrome)的发展都很重要。另有一些画家尝试着比较极端的新法。我们读到一位8世纪画家把绢摊在地上,随意把墨汁泼洒上去,再在随机而成的效果上加添几笔,成为一幅山水。另一位画家使用一支用秃了的破笔。还有一位画家把头发扎成辫子,蘸上墨汁画画。最怪诞的莫过于那位创作时,脸朝一方,笔朝另一方,随音乐挥舞的画家了。这些画家大多在酒醉状态下作画,精神恍惚之中,只略微考虑到美学问题。今日的“行动画家”在宣称他们的风格可以在东方找到先例时,这种东方影响可能比他们能辨认出来的要多。沉湎于这类怪诞作风的人,大部分都是次要画家。然而他们的非正统技巧属于“逸品”范畴,对后世影响很大。他们打破了传统画风的权威性。

唐以后的五代(906—960)是另一个政治纷乱的时期;中国再一次演变成群雄割据,小朝代更迭频仍的局面。在这短暂的关键时刻,几个一直持续到宋代的山水派别纷纷创立了。一些伟大的五代山水画家的生平事迹,我们并不清楚;如果我们期望他们能有几幅真迹出现在人间,恐怕是个妄想。从仅存的几幅摹本、仿本中区别出他们各自不同的风格,也是一件需要继续努力的工作。对于生活在9世纪末10世纪初的两位五代早期画家,荆浩和关仝,我们就更不清楚了。他们的显著成就是创立了一种更为雄浑的山水风格,在山石上表现出一种新的坚实感。以后在同一世

纪内，董源及其学生巨然在中国南方开创了另一个重要的山水画派，描写江南的独特景色。几幅可能是他们画的，或者是他们的追随者画的山水把他们的风格展现得很清楚。这一画派的典型构图是圆头山脉绵延起伏的水景（river landscape），用一种疏缓的笔调画成，使用了大量细点和皴笔来柔化形式，以产生丰富的地质层次感（earthy texture）。

五代和宋初山水画家追求的是画面的统一。朝向此目标迈进的第一步，是减少颜色的重要性或者完全不用色。由于早期山水如同花毯似的斑斓效果有打碎构局的倾向，对笔触的新强调就可以使画面统一起来。而最重要的是，他们发展出一套新技法，可以使画面产生连续而又一致的空间：例如使用若隐若现的云烟；视觉上有真实感的，能逐渐引人进入深处的退路；用浅墨表现远景，以示朦胧之象。一张山水画不再只是各种不同形象的集合，而是完整境界的体现。

有中国最伟大的山水画家之誉的李成，在五代和宋之间，生活在中国北方。他擅画冬景，也许是因为冬景的某些肃穆气氛与他本人性格很相配吧。但是这种长处也和他的画法有关：冬日的黑白色调正适合表现水墨。冬景中，光秃的树干，参差交错的枯枝，正是展现他优秀笔力的最理想的工具。当时人认为李成是个超人，和自然共享神妙的创造力。他在绘画上的影响非常深厚，北宋山水的壮丽，中国绘画本身的卓越成就，可以归功于李成的地方恐怕要比任何其他画家都来得多。现存中国山水画中，最优秀的作品出自范宽、许道宁、郭熙等人之手，而这些人皆称李成为师。

传为李成的作品今天看来似乎都是后代次要画家画的，但是其中也有少数几幅保存了他那惊人创造力的几许痕迹。可能完成于李成后1世纪的《晴峦萧寺》【图11】就是一例。山峦静穆，枯树兀立在稀薄的山岚里。黑树干清晰地矗立在前景，向后退去时，则渐淡成影而消失。曾为唐及唐前山水基本特质的温暖颜色和迷人的细节，



【图11】（传）李成（916—967）（12世纪仿本？）晴峦萧寺 轴（局部） 绢本设色 堪萨斯纳尔逊美术馆

在此都被牺牲，以便成就一种新的庄严气氛。唐代山水画家把自然界的各种要素加以清楚的分析、描写，再聚合成山水图画的表现法，再也无法满足宋代艺术家，他们如今想以直觉的方法来了解物质世界。他们把视觉印象转化成非常连贯的形式，以体现他们自己对潜在于自然外貌下的、连贯的、秩序的坚定信仰。同一种信仰也曾启发宋代哲学家，使他们建立了宋儒宇宙观内庞大而井井有条的结构。

由李成，我们进入宋朝（960—1279），也是中国绘画成熟的时代。宋前半期京城设在开封，是为北宋；1127年迁都杭州，此后是为南宋。宋建基约一百五十年后，帝国再度统一，并且达到相当巩固的地步。极具独创性的有力画家接二连三地创作了许多为后世崇拜、模仿、叹为观止的杰作。这些人的作品存留到今天的并不多，然而就是以这仅有的几幅，也足以使我们相信，中国鉴赏家对他们的无上赞美的确是言有所据的。在他们的作品中，自然与艺术取得了完美的平衡。他们使用奇异的技巧，以达到恰当的绘画效果，但是他们从不纯以奇技感人；一种古典的自制力掌握了整个表现，不容流于滥情。艺术家好像生平第一次接触到了自然，以惊叹而敬畏的心情来回应自然。他们视界之清新，了解之深厚，是后世无可比拟的。

此时期所产生的最伟大的不朽名著，是画上署有范宽之款的一幅巨型山水【图12、13】。范宽是11世纪初大师，他以模拟李成为始，但是据说后来突然觉悟到：“前人之法未尝不近取诸物，吾与其师于物者，未若师诸心也，吾与其师于物者，未若师诸心。”^[2]于是改变画法，建立了一己之风。宋代批评家称誉他和李成一样具有近乎宇宙创造力般的神奇禀赋，也就是说，他的作品具有同一种我们觉得在自然界中无所不在，恰当而又和谐的秩序感。大自然从来不会创造出矫揉造作，形态错误的树石。批评家认为，身为血肉之躯的普通人也许会画出那样恶劣的东西，但是一个真正伟大的艺术家却永不可能，因为他的创作源泉来自一种自生自发的力量。这正是

译注

[2] 《宣和画谱》



【图12】

范宽（11世纪初）

溪山行旅图（局部）



【图13】
范宽（11世纪初）
溪山行旅图 轴
绢本设色 155×74.3厘米
台北故宫博物院

人类无法干扰的自然本身的力量。

范宽仅存作品《溪山行旅图》充分满足了以上这种赞美所引起的期待。布局雄伟、简单、肃穆，不炫耀雕虫小技，也没有任何其他矫揉做作的痕迹。它展现的境界是如此咄咄逼人，以至于，主观或客观，写实或不写实，这些问题都不重要起来。画中的世界似乎既不忠实地反映物质宇宙，也不以人的了解来统御宇宙，而具有自身绝对的存在。一块巨嶂主宰着全景，幅度被丘顶的邈小树丛和建筑衬托得雄浑无比。从郁黯神秘的峡壁，冲流下一条白线似的瀑布。雾从山脚翻卷上来，飘过山谷，隐约了山底，使陡壁看来格外高矗。笔触在细节部分越发显出其卓越的品质；线条，特别是勾勒树石峥嵘轮廓的部分，充斥了如电的力量。叶丛的形态由分别画出的树叶聚合而成。虽然画家消耗了无穷精力，成果却看不出什么斧剉之痕。石块和削壁以“雨点皴”定型，无数淡墨小点叠落在岩面上，造成近于真实的层面效果。以上这些新画法，以及在石块上累加灌木丛的主题，后来经常被“仿范宽”的山水画家们摹拟；这些技巧和主题以其最不矫揉的纯朴姿态出现在这里。画面几无人迹，只有两个邈小的人物正赶着骡队，一座桥，和半隐在树林后的寺庙，其余就是未经触及的大自然了。



三 宋代山水

中
期





【图14】郭熙（11世纪）早春图 1072年 轴 绢本设色 158×108厘米 台北故宫博物院

从11世纪进入12世纪初期的南宋，是中国绘画史上事端特多的时期。为了了解这些事情，我们需要探究一下当时各画派、各大师们的活动情况：保守派和创新派、复古派和怪诞派（eccentrics）、院画家和业余画家，各人都在以不同的风格创作着，繁复得令人称奇。

插图

（11）《早春图》

生活在这段时期的郭熙是发扬李成山水传统的首要画家。郭熙不只在绘画上超人一等，他还写了一篇中国最重要的山水理论^[1]。他在这篇论文中，陈述了自己的画法和信仰。就像六个世纪以前的宗炳一样，郭熙认为山水画的价值在于能使观者身如其境。他说，一个真正喜爱山水的人，也许困于现实情况而不能使梦想成真，遨游于山林泉间；但是他可以神游于图画中。能够画出这种山水的人，本身一定要和山水建立亲和的关系，观察山水在阴阳四时，昼夜晨昏间的变化。敏感而有技巧的画家要捕捉到所有现象。“看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。”

郭熙的落款杰作《早春图》【图14】，画于公元1072年，是现存唯一能在雄伟气势上与范宽的《溪山行旅图》并驾齐驱的作品。但是它的雄伟是另一种不同的雄伟，是世界处于不断变化中的骚动景象，而非对自然之永恒秩序加以肯定。土石的形式有意过分膨胀到圆肿的地步，它们相互融凝渗透，好像是辽阔的有机体的一部分。强烈的不安定感激荡着画面。一种忽粗忽细的线条紧张地颤抖着；似乎有一片不自然的光从底层泛起，映亮了石块；阴影在某个层面上神秘地折闪着；这些现象愈发使画面不稳定起来。而最不稳定的，是壁岩好像经历了万古的侵蚀似的，一律都从底部切开了。有些地方看来好像是画家在最后一分钟改变了原定计划。例如他把最右边，原本应该作为楼阁基地的坚稳的陆面，变成了危峻的悬谷，向下方开出一角隐蔽的世界，乍隐乍现。郭熙性情内可能有什么成分使他厌恶稳定吧。

近似幻象的地方如此之多；然而当我们更接近画面一步，探索画中被萦纡的陆地和岩石所拱围出来的各个空间单元时——例如画面左边，坐落于风化了的河谷之上的景观；右边烟雾中的寺庙；左

右下角，停泊着舟艇的水岸——我们发现某种程度的写实主义已经超过了前面提到的任何一张作品。郭熙把气氛透视法带入完美的境地。这种透视法使用逐渐淡化的颜色来描绘逐渐远去的景物，暗示了一种气氛正介入看画人和景物之间，以制造幻觉上的空间和距离感。烟岚在局部隐微了树顶。就像在范宽的《溪山行旅》中一样，郭熙用荫蔽山脚的方法增加了山的高度。繁复的细节并没有削减构局的连贯性，这正是此画的绝妙处之一。虽然每棵蜘蛛般的秃树都各具形态，它们重复出现之后，却成为一种打通全局的主题，同时也把庞大体积所造成的压迫感舒缓下来。

在其他传郭熙作品中，弗瑞尔美术馆的《溪山秋霁》【图15】与《早春图》同出一手，在风格上最为一致。虽然弗瑞尔手卷比较小，气氛也安静得多，两者却很相似。《溪山秋霁》回应了《林泉高致》的要求，邀请观画者在想象中和漫游于画中的高士共享山水之妙。在这里的一段，我们看见一位学者模样的人正走向一间乡村酒栈。既然这是一张想使人“可以游”的画，空间感也就必不可少。就像在《早春图》中一样，郭熙利用高耸在前景的松、岩，作为开景导路（Repoussir），创造了渺旷的空间。悬崖和山脊画得比较柔和，轮廓由淡笔勾成，或者完全不勾。岩石表面的质地使人联想起碎裂的土地。这种技法很适合此画比较小的幅面，但是并不适合构图必须紧密的大幅山水。

从弗瑞尔手卷来看，曾为北宋画院重要画家的郭熙，可能努力想推介一种和人比较亲近的新画法。这种画法在以后两个世纪主宰了山水画；可是更早以前就存在前例了，特别是在手卷之中，手卷要人近看的形式和作用就曾鼓励画家接近主题。这种近距离画法（close-up presentation），早在以前两幅图卷中就可以看到：一幅是传10世纪画家赵幹所作的《江行初雪》，另一幅则是标题类似的《溪山雪霁》【图16】，上有不太著名的画家高克明1035年的落款。我们展开《溪山雪霁》图，在想象中，进入沿河而行的旅程。我们经过



【图15】

(传) 郭熙 (11世纪)

溪山秋霁 卷 (局部)

绢本设色 高26厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

隐士的草堂、艇中的渔子、竹丛、高拔的松林。接近卷尾的一段最富诗意：一位孤寂的渔人正通过树林，沿着河岸，向家的路上跋涉着。他身上亮起一点颜色，有效地衬托出冬日的灰暗。气氛透视法在这里使用得很好。薄雾掩绕着近处的树，模糊了更远的林。一条退径（recession）在视觉上合理地沿着陆地迤迤而去，在渔人身后展开一片深远的空间。画家把这些技巧使用得很成功，使作品超越了它的时代。在其他方面也有超时代的成就，例如，他使用了浅墨宽笔来描绘受到了严重侵蚀的河岸。这种画法和李唐在一个世纪以后所使用的“斧劈皴”很相像。

李唐是北宋画院继郭熙以后的主要画家。在北宋最后数十年奉职宋徽宗于京都开封。以后北宋受金人威胁，迁都江南，李唐也随之移居新都杭州。那时他已经七十多岁，迁居以后不到十年便去世了；但是他竭力重整新画院，以至于，在整个南宋期间（1127—1279），没有一个画家不在某方面追随着他。李唐自己属于范宽传统，跟范宽这位大师一样，喜欢画饱经风蚀、灌木丛生于顶的绝岩峻岭和阴郁的峡谷。他画巨幅山水，其中至少有一幅保存了下来，就是现藏台北故宫博物院，完成于1124年的《万壑松风图》。但是这种本来很适合北宋画家雄浑境界的大幅山水，却不大适合表现此时已成风尚的，一种和山水比较亲和的绘画精神。李唐在小幅挂轴和册页上很有成就，其影响所及，至少和他的大幅构图一样，达到了同等的高度。

虽然有人把扇页《奇峰万木》【图17】鉴定为一位更早的画家的作品（台北故宫列为北宋燕文贵作），其实我们可以完全按照风格而把它重鉴为李唐之作。画里的树显然就是李唐的树。勾勒岩石和描绘岩石层面的笔法，又正是李唐独有的“斧劈皴”的一种变形。这种“斧劈皴”源自范宽的“雨点皴”，但是李唐使用了较宽的卧笔，代替了范宽整洁的墨点。因为最后的质面效果很像一段用斧斫下的木柴，所以有了这样一个奇怪的名称，在这幅小画里，我们不容易



【图16】高克明（11世纪初）溪山雪霁 1035年 卷（局部）绢本设色 高42厘米 纽约顾洛阜氏藏

看出这种皴法的运用；在前面提到的1124年大幅山水《万壑松风图》中，却看得比较清楚，也比较矫作。除了1124年山水以外，另有一段李唐手卷，在主题和风格上，也有几节和这幅扇页非常接近。但是这种段落在李唐其他画中都不占重要地位。李唐利用了基本上是大幅作品中的一个局部，作为另一幅画的整个主题，这样的做法却是很重要的；现在画家的眼界从一个壮观而无所不容的境界，从重峦叠嶂、森林、河流、建筑、道路——图画本身就是一个完整的世界——缩看到自然的一角。观点比较集中以后，直接感便培养出来了。我们不再揣想自己漫游于景色中，偶然停下脚步，观赏局部细景。相反的，我们一眼就获取了这雾中奇峰的整个幽冷气象，这可能是现存中国山水中，最早一幅没有泉流、瀑布、动物、人踪的画。没有任何东西来打破它绝对的寂静。画家把山、树、雾作为连贯的形象而安排、描绘着，大量简化画面，完成了范宽曾经使用复杂艰难的形式和构想所达到的一致性。

在郭熙和高克明的作品中，我们已经留意到的空间感，在这里更加强了。加强的方法，一是缩小画面，一是采用一种由李唐独创，后来经常被南宋山水画家所使用的典型构图，即通常以斜角线分割画面，前景元素先建立某种高度，再压缩到画面构局的另一半。李唐在左上角保留了几座山峰；但是到了他追随者的手中，就连这几座山峰也被省略了。和比较早的山水相比，实体感在这种景象里要少得多，弥漫的云烟越发削减了实感；现在云烟不再局限在悬崖的底部，或者用来掩遮难以转折的地方了，云雾在山峰之间无边无际地飘流着，超越了图画的界线，飘溢出画外。这是世界某个远僻的角落，定格在我们的眼前。它把幻想遥引出画面，因此暗指了画面以外的整个世界。和早期的壮观景象相比，它并不亚于一种微观世界（microcosm）。它的空茫感不像以前一样，要依赖高山峻岭和幽壑深谷来展现，却是靠了空间感而勾引出来。岩、林之间的渺渺空白，在画面上和表现作用上，都和形体本身一样重要。这种空白以



【图17】

可能为李唐（1066—1150）

误鉴为燕文贵（10至11世纪）

奇峰万木 册页

绢本设色 24.7×26厘米

台北故宫博物院

及诸峰在这空白中的罗列关系，都是用直觉来构想的；布局不按理性原则，更不按几何程式而定，而这几何程式正是西方线条透视法的基础。于是在另一种风格中，中国山水画家再一次成功地表达了道、儒二家世界观中的有机宇宙。

这段时期的主要发展路线、重要画派、大家，以及画院的活动，我们都了解到某种程度了；但是，就像常有的情况，也还有另一批画家站在这基本上规划得十分整齐的道路以外，他们或以个人一己之力而尝试，或承接现在已沦为次要而地域性的传统作风。他们的作品如果没有书以画者的姓名，鉴定就是个难题。像《江帆楼市图》卷【图18】正是这一类作品，我们没办法把它归纳到任何熟悉的类型里去。看来它是一张11或12世纪作品。如果是12世纪，那么它肯定就代表了一种“拟古风格”（retardataire）。左边巨嶂有一些方面显示了范宽风貌，右边的平远河谷和圆形远山又似取自董源。然而如果和图中一些画得精细无比，有风俗画性质的段落相比，山水部分其实并不重要。一艘货帆靠近了河岸，岸边早就停泊着另外三艘船了。船客的衣服晒在桅杆的绳索上。临河村落住满了活泼生动的民众：两位旅人在客栈里用食，一位老人正在责打跪在他面前的仆人，一个男孩赶着骡子，一位高士正从画面上方的河丘走向寺庙。一列驼队和赶驼人占据了右边的山径，只看见他们简略的身影。《江帆楼市图》可能描绘了某个特殊地点，也许背后有个什么故事，但是这些问题就像它的完成日期和作者一样，都还有待解答。



【图18】

无款（11或12世纪）

江帆楼市图 卷（局部）

纸本设色 高28.5厘米

台北故宫博物院



四 五代及宋人物





【图19】

周文矩传派（10世纪）

宫乐图 轴

绢本设色 48.5×70厘米

台北故宫博物院

唐、宋交替时期短暂而混乱，是为五代。当这五个短暂的朝代在黄河流域此起彼落的同时，南方比较稳定的两个政权，后蜀和南唐，成为流亡艺术家及其赞助人的庇护地。南唐定都南京，控制了江南大部分地区，从961年持续到975年，后亡于宋。李煜是南唐著名的诗人皇帝。他宣称自己是唐代宗室，认为南唐朝廷是唐的正传。李煜宫廷中的主要格调典雅而唯美，在皇室赞助下进行创作的画家们多少也反映了这种风味。李煜画院中的人物画家追随了唐代传统，模仿张萱和周昉的宫景图画特别流行。他们把贵族的闲逸生活描绘得细腻无比，完全配合了这脆弱的偏安之地的文化趣味。

周文矩是南唐最著名的人物画家，画风摹仿周昉。但是一部编于12世纪的画目^[1]在比较二人时，认为周文矩“纤丽过之”。既无落款也不知属何人之笔的《宫乐图》【图19】表现了周文矩最喜爱的题材。画家就算不是周文矩，这幅画似乎也要比那些被鉴定为周文矩的作品更像其时代或者其画派的作品。在这里，四位妇人正在吹箫弹箏，玩笛弄瑟。一名侍从在旁击板配乐，组成了合奏团。另外五人用瓷碗饮着酒；她们都微醺了；最左边的一位已经要侍从搀扶着。她身后的妃后戴着一顶精致华丽的凤冠，手持一把圆扇；只有这位妃后正襟危坐，保持着尊严。毫无疑问的，这些人物都仿自周昉，然而唐代的丰腴感多少已在他们身上消失。早期风格中的修长曲线，已被锋锐的圭角所代替。线条本身也在这儿那儿轻微地折动着。但是如果把这些风格上的细节放在一边不谈，我们可能就要相信（此画似乎也正有这个意思），自周昉以后，没有什么大事发生过。色彩依旧鲜艳，女士们也丰美如旧。艺术家和他的模特儿都摆出了同样一种宁静而自信的模样，好像唐代从不曾灭亡过。李煜幻想自己持续了一个久已遗失的光辉传统，在这一点上，南唐院画家们恐怕真为李煜尽了不少力。

在此纷乱时期，位于今日四川省更偏西的蜀国保有和南唐类似的地位。某些曾经奉职过唐宋画院的艺术家们逃到了蜀京成都，一个比南唐画派更为进步的画派逐渐成长繁荣。从史籍记载中，我们知道“逸品”和水墨画在此时兴起。有两小幅后蜀画家石恪的画现藏日本。虽然它们实际画成的日期要远迟于五代，却可能根据石恪作品而作。关于“逸品”的粗犷线条如何使用在人物画上，它们也给我们提供了不少线索。

既然这些画的题目都和禅宗有关，我们也就不得不在此暂停一下，先来谈谈这一独特的宗派究竟是什么。禅宗在第6世纪由达摩（Bodhidharma）从印度传入中国的半神话性故事，我们都已经知道了，但是这并不阻碍我们适当地把禅宗视为一种中国特产。几个世纪以前，中国大部分人民皈依了佛教，现在佛教皈依了中国。禅宗在第7和第8世纪逐渐演变成熟。这一过程要归功于道家思想的辅助，也要归功于一系列中国思想家的努力，而不能归功于任何外来思想。毫无疑问的，这是为什么禅宗能够深深透入唐、五代和宋代学术生活的一个原因。这也是为什么当佛教在中国衰弱下来的时候，唯有禅宗仍能保持潜力的原因。禅宗否定佛教正宗的大部分繁文缛节——例如宗教仪式、佛祠、佛像、经典等的价值，认为这些其实都是达到个人顿悟的阻碍，禅宗排拒这些，宁取直接的突击以达目的；推理会使人偏离目标，直觉却能不断导近目标，直到某种震荡（甚至是身体上的）完成最后的突破。

粗犷的笔法和水墨画作为新的画法，和禅宗同时兴起。这两种活动的亲密关系经常被人过分强调的原因可能也在此。其实水墨画中的禅并不比禅里的禅更多禅；禅画家是使用了这些新画法，然而儒家文人画家、道家隐士画家以及其广博思想我们并不十分清楚的山水大师们，也都使用这些画法（文人画家甚至使用得更早）。我们实在没有理由以为石恪本人就是位禅师；他也画道家题材，正统佛教题材，还有俗世题材。



【图20】（传）石恪（10世纪）二祖调心图 纸本墨画 东京正法寺

传石恪作《二祖调心图》【图20】处理的倒的确是禅宗人物。二祖舒服地靠在老虎背上，头搁在耸起的双肩间。他是在打坐呢，还是在睡觉？我们并不清楚；老虎却无论如何是睡着了。画家使用的不是普通毛笔，而是稻草或是竹篾之类做成的画具，用来描绘人物的衣袍和虎毛。这样一幅画给我们的经验是准动态性的。我们看到这些粗糙的线条时，同时也能感觉到画家手中强劲的动势。他的笔偶然停搁下来，大块墨渍便浸留在画面上；笔行走快速，笔毛分裂开去时，便迤揅出一条条墨线。人脸和虎面使用了比较传统的笔法。这种画法符合了记载在文志中的石恪的风格。在顽强地抗拒双钩填彩正统技法上，它属于逸品传统。它的洒脱趣味很适合禅宗的要求。而禅画以后的发展，主要也依靠了逸品风格持续不断的演变。

与此同时，正统佛教宗派继续赞助着传统佛像的制作。虽然它们的教义在宋代学术主流中，除了影响新儒派思潮外，并不占重要地位，但是仍维持了一批追随者，而且有足够力量触生了一批好坏不等的绘画作品。保存到今天的一些佛画，尤其是日本佛寺内的丰富收藏，代表了各种不同的水平。这些画大部分都未落款；画家都不出名，他们究竟是谁，对购画者也并不十分重要。这些买者要的是一幅可以膜拜的一幅画，而非美感的享受。于是也就没有人鼓励画家去创造什么个人风格了。他们喜欢摹拟旧模式，或者使用当时只要是被认为正统的任何画法。他们当时受到正派肖像观念的限制，而且还要以技巧和说服力来描绘佛教题材，赋予图画种种必须的面目，不管这些面目是什么：惨烈、慈悲、苦修或尊贵。

这幅华美的早期佛像画的是孔雀明王【图21】，是京都仁和寺的宝藏之一。孔雀明王就像佛教之中其他奥秘的尊圣一样，外表虽然威严，心地却很慈悲：他吞食使人类心智沉沦的罪恶思想和激情，用他的孔雀之身来消化毒蛇、虫蛊和植物。他头两侧的两张脸露出了凶狠的表情，正中的脸却一片漠然。这幅画可能是北宋作品，其精美之处没有一幅现存佛像可以比得上。虽然原先覆盖在画面上的金丝图案几乎完全剥落了，明亮的矿物质颜色却仍旧保存得很好。孔雀漂亮的扇形尾巴环绕着佛尊，好像第二圈光环。所有这些视觉上的富丽很可能沦为琐碎的装潢趣味，但是优美的线描和圣像在静穆之中所显露的力量，却把它提升成绝妙的佳构。

有两幅佛画很多地方很类似，一幅是8世纪敦煌佛像，另一幅是现存台北故宫博物院，主题与前者相同或者密切有关的12世纪长卷【图22】^[2]。二画的相似证明了正统佛画风格的持续。后者有一题跋，指出该画是1180年的作品，作者被鉴认为是除此画以外鲜为人知的张胜温。他在中国西南部，即今云南省一带作画。这是一幅纸本佛像，使用了绝顶细腻纤微的色调。线条的完美，面容的工

译注

[2] 《梵像卷》



【图21】无款（11世纪）孔雀明王 轴（局部） 绢本设色 京都仁和寺



【图22】张胜温（12世纪）梵像 1173—1176年 长卷（局部）纸本设色 高30.5厘米 台北故宫博物院

整，使它在技巧和感性两方面都远远超过了无名氏所作的敦煌绢本佛像。但是张胜温的潜力显然是在这些方面，而非在独创精神上。或者，他如果在创作上真有什么天赋，大约也没有人鼓励他往这方面发展吧。构图下角四位守护天王看来就像从唐代佛像艺术转借过来，没有加以变化。本尊和菩萨一样，是唐画的直属后裔。我们在这里看到的是一个缓慢而自然的演变过程的终点产品，当时其他宋代画家着意使用的复古主义，在这里并不存在。在某种程度上，它也有时代性的地方：面孔柔和了，衣服上出现了工细的彩结和飘带，这些饰物我们在宋代雕刻上也可以看到。但是五个世纪以来只有这样微小的改变，说明了这种艺术的落后。大部分宋代佛教画的确不过如此而已。



【图23】

无款

禅师无准像 1238年

卷（局部） 绢本设色

京都东福寺

这一类佛画和禅宗毫无关系；还有一些图画描绘了禅宗名师如何焚烧佛像，或者如何把经文撕碎的故事，生动地展现了禅宗对宗教肖像和经典的态度。所有能够流传至后代的东西一定要从一个人直接传给另一个人，以心传心。过去大师们的言行和趣闻透露了他们的见识，这些逸闻都有保存为记录的价值。禅像画也是为了同样的理由而作；宗师和弟子之间的关系很密切，在弟子完成受悟，离开寺院以后，宗师的肖像可以唤起两人昔日相处的回忆。好几幅这类写真由留学中国的日本僧侣带回了日本，珍藏在佛寺中。

其中最好的一幅大概也是中国现存最好的一张肖像，是《禅宗无准大师像》【图23】，不知由谁所作；无准自己在上题款并书年代1238年。我们根据此一标题，知道了它是为日僧一谷而作的临别赠品。一谷回国以后，创建了京都的东福寺，此画现今还保存在此寺中。无准在画中正襟危坐，穿着色彩鲜艳的衣袍。然而他的脸吸引了我们的注意力：慈祥的面容，双目圆睁，眼角的纹路和微笑透露着幽默感。渲染浅淡，沿着肌肤的轮廓染上了一些红晕，使肖像看来惊人的自然。宋代肖像画可能在写实方面走得更远，但是还没有一幅比此画更为先进的作品留存下来。

同一时期，画院的人物画家们正专心于俗世主题：历史故事、神话故事、古籍插图。偶然也画类型画（genre），这是南宋特别普及的题材。李嵩擅长描绘严谨的建筑，在中国这叫做“界画”。他有时也把界画的精密技术用在人物上，画出像《市担婴戏》【图24】这样展示了惊人的描绘技巧的作品。这是一张圆扇页，只有十英寸高，上书画家名和完成年代1210年。除此以外，还有三个蝇头小字：“五百件”，骄傲地宣告了画家能在货担上画出这样多的物件来。这幅画的优点不止是线描细致而已；孩童淘气的眼神，还有不胜其扰的母亲耐心表情，都透露了画家对个性的掌握。婴儿用手抓向玩具仍不忘吮奶的局部，也体现了他对小节的仔细观察。这些地方处理得如此生动而精妙，使图画成为一幅远不止是展现技巧的佳作。



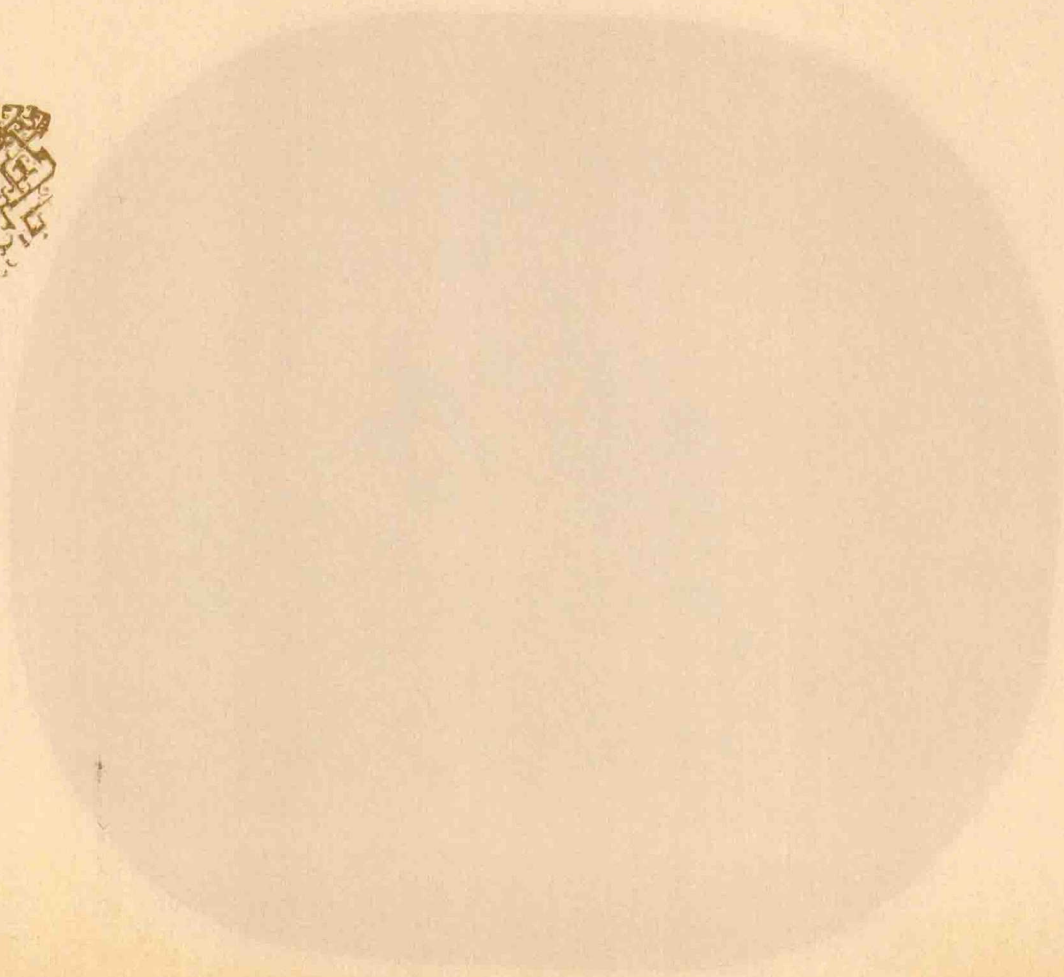
【图24】

李嵩 (1166—1243)

市担耍戏 1210年 册页

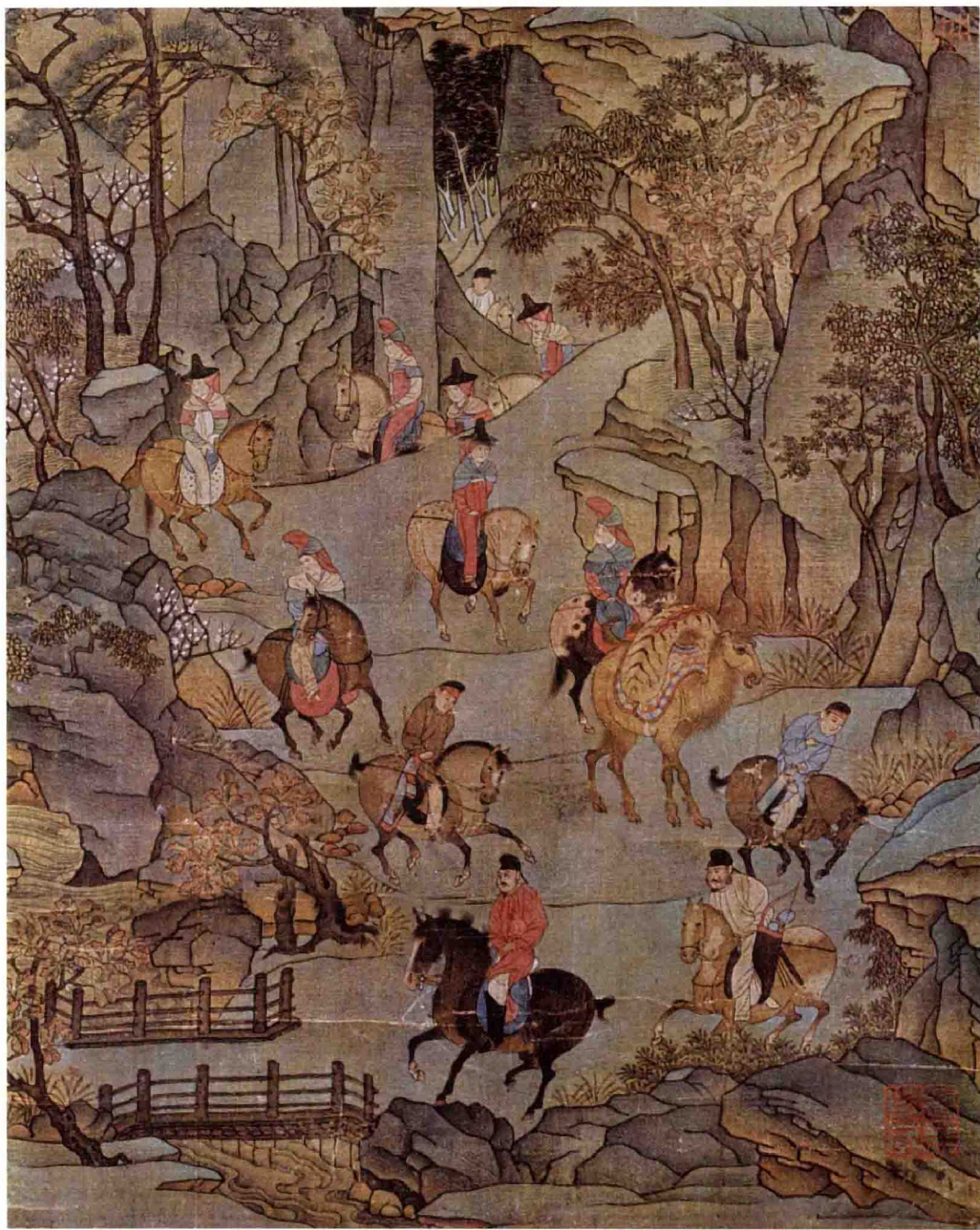
绢本设色 25.7×27.4厘米

台北故宫博物院



五 山水人物及庭园人物



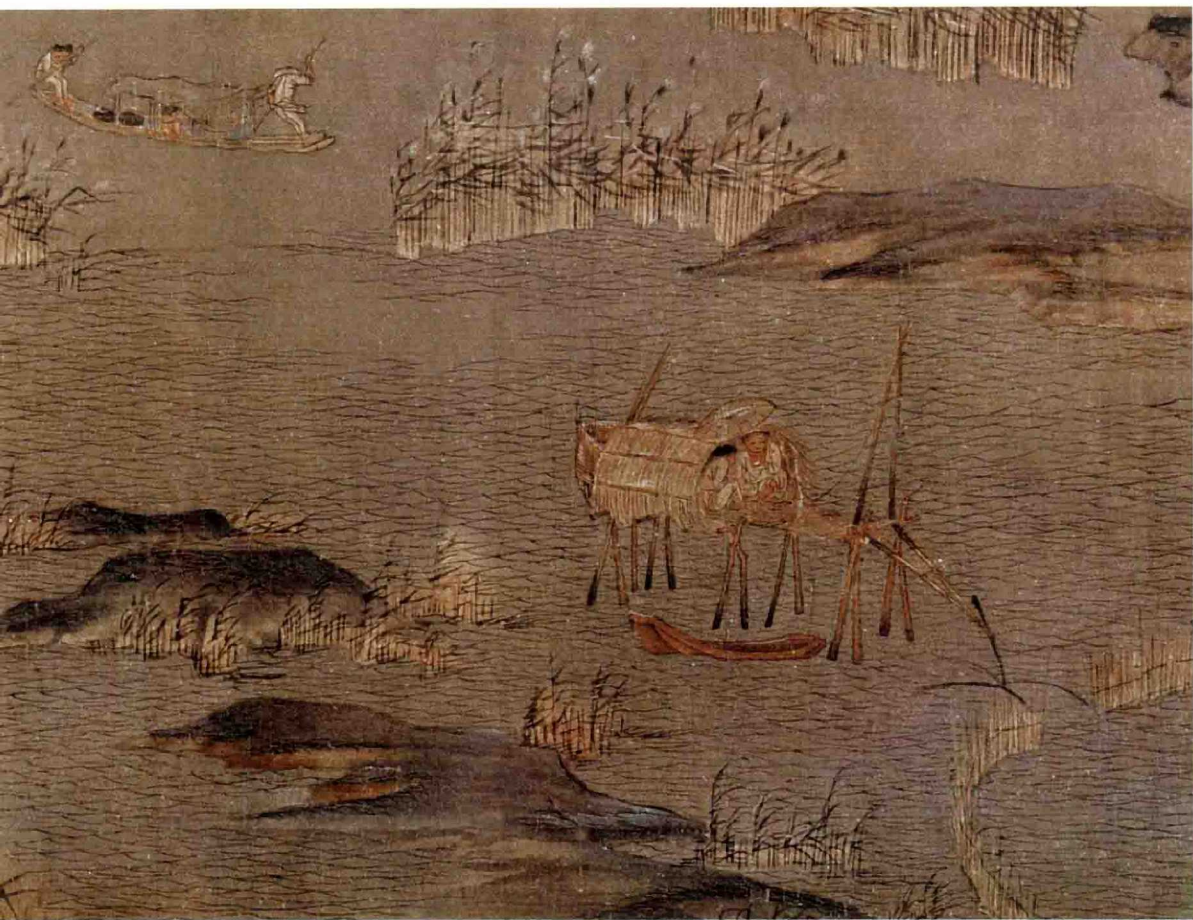


【图25】无款（仿8世纪构图之11世纪作品？）明皇幸蜀图 轴（局部）绢本设色 台北故宫博物院

在中国，人与自然之间不断变化着的对话一直是诗人和画家所关心的主题，这和在别的国家所发生的情况是一样的。进行这种对话的时候，人用幻想去改变其周遭的环境，而环境也改变着他。早在周代（公元前1046—前256年），《诗经》的许多无名作者就已经提出，人与非人世界之间有许多共通的感觉。他们介绍了自然界中的植物、动物及其他形象，以此为开场白，来阐述万物共享类同情感的观点。画家追随诗人们设下的典范，把人和自然简单地并列在一起，以唤起共鸣和联想。传顾恺之作《洛神赋》图卷中，山石树木的形象分别摆在人物形象的旁边，人物则各居其位。这些山水并没有建立起令人信服的感觉，却营造出一种结构气氛，与画中人物的情绪相互应和。虽然我们今天只能和这些图形浅浅地互通一些思绪，却仍旧可以觉察到这种情景交织的情况。

我们禁不住要这样以为，一直到了第8世纪，我们在前面谈论唐画时所提到的《明皇幸蜀图》【图25】的画家是否还在使用着同一种画法，故意把拱围主要人物的山岩画得突兀无比，以配合那位流亡皇帝的悲愤心情？但是这种画法看来不过是他的标准画石法而已，无论是在什么情况之下都可以使用的。绚烂的景致，树木萌发着鲜绿的叶子，缀开着花，倒像是一幅欢乐的出游图。山水在这里具有半独立的地位，画家并不要它解说图画里的故事，或者与故事性取得和谐。山水，和山水所框围出来的人物，至少具有同等的吸引力，但是它同时也为人物的活动摆下了布景。峰间峻谷、林间空地，画家小心安排布置着，好让众角色能够以最有秩序的方式入场、表演、出场。一队人马拥塞在右下角的狭径上，刚要踏入岸边一块空地。领头的正是皇帝本人——他那王公贵人的模样，还有鬃毛扎成三束的坐骑，泄露了他的身份。四位朝臣、七名宫廷妇女组成了扈从队。他正骑临一座木桥，木桥把这部分画面引接向下一部分画面。

五代及宋期间，关于如何在山水画中建立连贯的空间这一问题，因为新画法的出现，获得了不少解决的方法，为“空间小单元”（space-



【图26】

(传) 赵幹 (10世纪)
江行初雪图 卷 (局部)
绢本设色 高26厘米
台北故宫博物院

cell)的构造法打开新路。所谓“平远”构局,就是在平旷的陆地或河水上展现无际的视野。这种构局法曾在李成、董源等10世纪大师们的手下达到极致。传赵幹作《江行初雪图》【图26】有效地使用了这种平远构局。赵幹曾和董源一同奉职于南京画院。《江行初雪图》自12世纪起,就被鉴认是赵幹的作品,记载在徽宗时的《宣和画谱》中。画谱作者曾经这样品评赵幹河景的共鸣力量:“虽在朝市风埃间,一见便如江上,令人褰裳欲涉而问舟浦溆间也。”八个世纪以后,此画仍旧保持了同样的感染力。一展开手卷,我们便乘行在一片萧瑟黯淡的河水上,徘徊于边角锐利的河洲间。我们感染了茅舍和舟内渔人的辛寒生活。二渔人蜷缩在高跷支撑着的捕鱼台上,只有一块草席遮挡风雨。风拂过水面,弯折了芦花。远方空茫的河面掠过一叶平舟,两名舟子撑着篙,舟中坐着服饰鲜丽的过客。片片白粉轻撒在绢面,下雪了。丛丛芦草、河洲、艇舟,一切都由明净的线条衬落在墨染上。一种疏离感愈发增加了全景的孤寂气氛,同时也强调了各个单元在画面中疏疏落落,却是细腻无比的经营位置。

这种如何把形式安置于画面的绝技,还有把空间安排在形式之间和形式四周时,所使用的准确比例感,都是唐画的优秀传统。它们也出现在另一幅同时期左右完成的大画《八达游春图》【图27】中,也令我们肃然起敬。为了使一组人马能够以最明确的姿态出现在画中,画家尽量减化布景。回栏切出庭院的边界。两棵大树,一块奇石,还有一截棕榈矗立在因回廊转折而造成的圭角旁。七位显达骑在马上,围绕着正挥起鞭子的第八位——是皇帝吧?线条从头到尾明快得惊人。色彩绚丽无比。这样古旧,这样大的一幅画,如今居然能保存得这样好,大概也是一种令人难以置信的运气。但是画风无一处不吻合惯常加给它的10世纪鉴定日期应有的风格。鉴属作者赵昂除了是画家外,也是梁驸马都尉,一位重要的收藏家和赞助人。就像以后的收藏家兼画家一样,在创作上,他也喜欢仿古,一位12世纪画史家说他在闲暇的时候,喜欢模仿古代大师。我们在



【图27】（传）赵昉（10世纪）八达游春图 轴（上下两端截短） 绢本设色 宽102厘米 台北故宫博物院



【图28】无款（12世纪？）折槛图 卷（上下两端截短） 绢本设色 宽102厘米 台北故宫博物院

这儿看到的也许就是这样一幅画。无论如何，画出《八达游春图》的双手，的确赋有足以使赵昂得其盛名的典雅古风。

画《折槛图》【图28】的无名氏可能是12世纪某位院画家。他为这出历史剧布下了更复杂的阵局。这是一个深具教诲性的故事，主要人物是汉成帝（刘骘）、忠臣朱云以及反面人物张禹（成帝的老师）。朱云对奸臣张禹深恶痛绝，不顾廷礼，要求成帝斩张禹。成帝没料到朱云会提出这样的要求，大怒之中反下令要将朱云斩首。朱云攀栏力辩，要求皇帝按照以前曾发生在另一位忠臣身上的先例，将他就地处刑。皇帝为朱云的意志所动，同时也因为辛庆忌（左将军）在旁免冠求赦，终于也就豁免了朱云的死罪，并令折槛保留原状，以为戒念。

画家让没有生命的对象也参与了戏剧的演出，以响应四位主要人物的激昂情绪。高松的枝干围衬出右边以皇帝为中心的一组人物。两块被水侵蚀得凹凸多孔的庭园大石分立在两组人物的身后，加强了人物所显露的意志感。辛庆忌独自站在众人之前；张禹畏缩在皇帝的身后。就像在唐代构局中常见的，画家主要利用了人物的姿态和他们在画面中的相互关系来表达个性。他的技术很高明，我们即便不知道故事内容是什么，也能猜出大概情况；瞬间感毫无疑问地制造了紧张气氛。画面把故事完全说清楚了；线描集生动与准确为一，这些品质都使它成为最优秀的中国人物画之一。

在风格上与其相近，在绚丽色彩和工细线描上与其齐驱的，是一幅现存美国大都会美术馆，一向被称为《贡马》【图29】的名画。然而《贡马》事实上可能是另一幅《明皇幸蜀图》。画中有一位骑马人没有出现在复印于此的一段，有人认为他就是明皇。假如这种说法正确，坐骑空空的白马也许就正影射了缺席的杨贵妃吧。她在旅程的前一时段已经被明皇处死了，于是景物的阴郁感就有了新意义。几个世纪过去以后，服饰上原本浓丽的蓝、绿、大红和浅红色都已柔和下来，马饰上的金丝线条也已剥落而黯淡了。但是在深沉的绢



【图29】

无款（13世纪？）

贡马（明皇幸蜀图？）

卷（局部）

绢本设色

纽约大都会美术馆

地上，众色依旧光彩地闪烁着。白马上方的崖面染着金粉，使这一部分画面产生了奇异的亮光：好像经过黑暗的山水时，人与马群放射出神秘的光辉。

在这些早期绘画里，人或在自然中像过客一样漫行，或在最令人敬畏，最令人神志恍惚的景色中，追寻着个人的目的。他们即便屈服于环境的严苛和敌意，例如赵幹长卷中的渔人，也总能保持着某种自给自足的精神面貌。自然在他们的身外，也在他们的控制力以外。像《洛神图》卷里的诗人，坐在岸旁忧思他个人的悲剧，只在不知不觉中受到了周围环境的影响。没有名款的《柳荫高士》【图30】里的人物，遭遇的情形也一样。这位人物可能是4世纪诗人陶渊明。陶氏辞官归隐田园，是后人眼中的理想文人隐士。他坐在一块豹皮毯上，形态闲逸，头垂在两肩之间，前面地上放着一碗已经喝了好一阵子的酒，还有一卷白纸，不久就要写上盘旋在他胸际的诗文了。容颜冥想着，眼睛眯索着，正是沉思的表情。弯曲的柳树在上景圈围出人物，更加强了内省的气氛。柳树在中国象征柔婉妩丽（松竹则代表坚韧），在这里，它反映了诗人微醺时的唯美心境。然而使用了各种自然物象来评议画中人物的，仍是画家；人物自己并没有要把景物这样安排在那儿。

12、13世纪绘画，特别是在当时的画院中，产生了一种面对自然的新态度。一种近乎西方浪漫主义的态度开始明显化。西方曾经以为这就是最典型的中国画了。它们常描绘高士坐在山中的平台上，凝视着垂瀑，或者望向神秘的空茫。这类景象都是时代和新观念下的产物。12世纪末的画院山水画家马远创立了这种典型，后来被很多人模仿。现存最好的一幅是马远之子马麟所作的大幅立轴《静听松风》【图31】。

南北朝时代的画论曾经这样认为，情绪受感于自然而诉之于创作的经验，可以丰富艺术作品的表现内容。现在这种经验感受本身变成了艺术主题。画家把它当做一种被人努力追求的、颇具修养的



【图30】

无款（11世纪？）

柳荫高士 轴

绢本设色

台北故宫博物院



【图31】

马麟（约活跃于13世纪中期）

静听松风 1246年 轴（上下两端截短）

绢本设色 宽110.5厘米

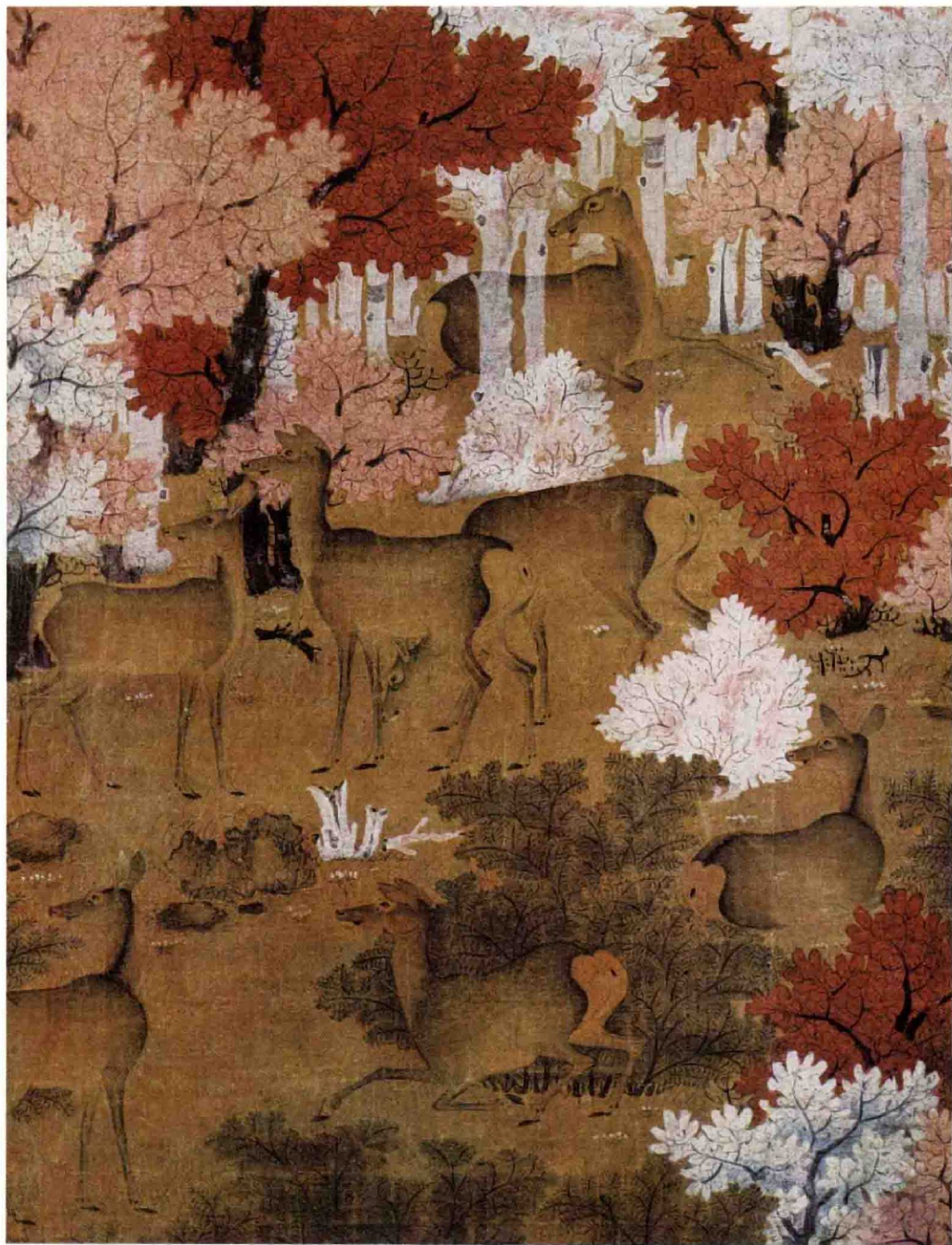
台北故宫博物院

消遣而展现着。这幅画里的唯美文人太自觉了，自觉到不能享受前幅画中那位微醺诗人的真正舒逸。他僵硬地坐在那儿，保持了倾听的姿态，斜眼瞧着身旁的侍童。线条优美的崖石、溪流和远山，完美无缺的松树，都是他的心中之景；在画中，他不但被自然本身包围着，也被他自己投射于自然的情绪包围。人与世界之间的古老对话，如今两边都由人类一人支配了，于是成为一种独白。



六 宋代的花鸟与畜兽





【图32】无款（10世纪）丹枫呦鹿 轴（局部）绢本设色 台北故宫博物院

中国画评家通常将绘画分为三大类：我们前面已经讨论过的人物和山水，以及包括了花卉、其他植物、鸟类、虫类和动物的第三类。画评家从来没有认真对待过这第三类绘画，总把它们看成是雕虫小技。但是它们并没有因此而变得比较不流行，唐、宋画家家中，这类画家人数多得令人称奇。我们在史籍上读到很多唐代花鸟专家的姓名，但是几乎完全不知道他们是怎样作画的。这些唐代花鸟如今只能在描绘户外景色的佛教画或俗世画里看到，存在于装饰性的局部段落中。盛开的花树，多叶的丛林、小花，散布在很多敦煌壁画上，以及诸如《明皇幸蜀图》这类画作的人物之间。它们丰富了画面，填充布景空白处，而且经常透露出季节性。它们描绘工整，株株树木各具形态，这样的画法使我们推测：装饰美和准确性必定是唐代花鸟、畜兽画的两项目标吧。

这两种品质在台北故宫博物院所藏一对花鸟名画里表现得最是明确。这两幅挂轴可能原属于同一张大屏风，描绘了秋日枫林里的鹿群【图32】。某种唐代风格毫无疑问地保留在这里，但是保留了多少？保留了哪一些特征？却很难说。因为没有一幅能够与之比拟的唐画流传下来。事实上，就是在整个中国绘画里，也没有和它们接近的作品。有人认为它或许是一幅第10和11世纪控制中国北部、蒙古和东北部的辽代契丹人的作品，这种说法倒颇具说服力。庆陵出土的11世纪辽墓壁画，主题与这两幅作品很接近，技巧却粗劣得多，似乎代表了同一种风格的衰弱。所以台北故宫将这两幅画鉴定为10世纪是很合理的。但是无论我们怎样看，画风中都有一些非中原性的地方；秋林簇叶交织而成的装饰性图案，特别具有自然主义风味的鹿群，都使我们想起近东绘画。动物身上使用了相当重的凹凸法，在不掩盖线条的巧妙和敏感之下，加强了线条的可塑性（plasticity）。

只要早期中国画家愿意，他们就有足够的天才给我们画出一种印象：画家完全不介入主题。他能够把动物画得完全浸融在它



【图33】

无款（10世纪？）

（传）韩幹（8世纪）

猿马图 轴

绢本设色 宽48.3厘米

台北故宫博物院

们各自为主的活动里，而不感觉到有人在旁注视它们的模样。在我们的时代，隐藏照相机，或者用远镜头拍摄动物时，可以表现出一种我们完全不熟悉的，远离了人世间的感觉，和这类画的效果是很相近的。台北故宫另一幅鲜为人知的作品《猿马图》【图33】透露了一种神秘气氛，部分是因这种孤离的特质，部分是因题材本身的暧昧成分：如果猿群之间有什么关联，这种关联是什么？二猿悬挂在树顶，另一猿盘踞在石上。它们和前景那两匹不知小跑向何处的马又有什么关联？假如这幅画具有什么象征意义，这些含义如今已被遗忘，而画家自己也不想把它说清楚，只是以一种认为当然的态度把这奇异的景象陈展出来。画家并没有把猿猴画成滑稽的动物，马群的高贵气质也并非矫装。这幅被鉴认为是第8世纪画家韩幹的作品，但是完成年代似乎应该更迟。也许应该是五代或宋初作品，大致和《丹枫呦鹿》同时，然而铁定属于另一种没有渗入外来影响的纯中国传统。树、石比动物更能提供我们探知年代的线索；我们在其他仿摹10世纪绘画的作品中，看到同一类型的画法。画家沿着轮廓线加以淡染，仅以此来制造凹凸感。他又在树干上使用弯曲的线条，以创造圆柱的形状。石面还没有出现皴笔；用在这里的渲染法之中，必定有些部分就是李成、郭熙使用在他们的“岚石”上的技巧吧，画评家曾对这样的技法赞不绝口呢。

北宋最伟大的花鸟画家崔白是具有独立发展倾向的优秀院画家。崔白先用碳笔在绢布上打下粉稿，再直接加上墨笔，这种画法当时惊骇了不少人；他可以不靠尺规而画出又长又直的线条，创造力无穷无尽【图34】。此幅巨画可能是他唯一现存作品，上书作者名款和完成年代1061年，它体现了宋画论家所赞扬的，技巧与天然的合一，给崔白的盛名立下了明证。崔白技巧的卓越程度可以和同时代人郭熙并称。在这里，他用细腻的线条和渲染来画风中的枯叶、折苇和弯竹，用荒疏的干笔来画树，用粗笔来画河岸。10世纪大师们高不可测的感觉已经松懈下来，如今画家对出现在自己画中的生命有了



【图34】

崔白 (1004—1088)

双喜图 1061年

轴 (上端截短)

绢本设色

宽103.5厘米

台北故宫博物院



同情和了解。两只山鹊向一只兔子啾唧着，兔子感到迷惑了，这些活动都在瞬间被画家捕捉到。一片暗淡的墨染代表了冬日萧索的天空，所有形体像似无意地衬置在上面，使全画共享了北宋山水杰作中的那一片天然。

然而花鸟画的发展和山水画类似，自11世纪以后，也追随了一条不同的道路。重视准确性和严谨构图取代了以上这种似乎是即兴式的创作法。宋徽宗（在位期1101—1125年）是导致趣味改变的关键人物。徽宗本人也是一位卓越的花鸟画家，在他的赞助和直接控制下，画院罗致了许多当代首席画家，画院地位也提升到举足轻重的地步。这种地位一直持续到宋亡。徽宗对忠实地描绘实物很热心；在他手下工作的画家如果有一丝一毫背离了准确性，就会受到他的谴责。徽宗统治初期，画院曾有一条戒律：“盖一时所尚，专以形似，苟有自得，不免放逸，则谓不合法度，或无师承。”^[1]在这种要求的压力下，画家很可能会变成最糟糕的学院主义者，但是他们没有。把自然画得好像照片一样忠实绝不是徽宗时代画院风格的真髓；自然不会把它的创造力局限在这样优美典雅的线条中，也不会把创造力安排在这样的秀美而永恒的构局中。相反地，这里出现的自然清澈而透明，一种理想的完美达到了。种种玲珑剔透的现象都紧紧源自自然，但是画家用这样绝对的信心来安排它们，以至于使它们产生了本身独立存在的价值。画家说，画在那儿的，就是一只鸽子，就是一枝梅花，没有人敢怀疑他。

例如《梅竹聚禽》【图35】里的醉人景象，如果我们以它自己想表现的来接受它，就会发现，相比之下，甚至连崔白的杰作都显得有些呆板而勉强了。《梅竹聚禽》可能出自徽宗画院某人之手，也可能是现存唯一的大型院画作品。它的细节画得精密无比。我们在徽宗画派的其他册页作品里也能见到同样的技巧。同样一种秩序感和明确度行走于整个画面。虽然纠缠着的竹丛、梅枝和高拔的荆棘本是会造成杂乱印象的，然而它们在这里却交织成一幅百鸟镂花屏风。

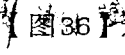
译注

[1] 邓椿《画继》

（右页）【图35】
无款（12世纪早期？）
梅竹聚禽 轴（局部）
编本设色
台北故宫博物院



构图很稳定，不像崔白。群鸟之间也没有什么关联；它们独自栖息在枝上，各居其位。每个独立元素在视觉上都非常真实，真实感的底下深藏着精密而耐心的观察——艺术家知道竹是怎么抽枝生叶的，他也了解鸽子的细长羽毛和鹤鹑的尖锐羽毛是不一样的。但是，最后还是崔白的画比较能够满足徽宗《宣和画谱》中所列举的花鸟画的目的。《宣和画谱》的作者说，与自然界的花鸟禽畜建立关系的是人的观念和情绪。例如鸥鹭雁鹭能唤起悠闲的感觉，鹿群能挑起悲秋意念，诸如此类。这些画题“展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神，遐想若登临览物之有得也”。这段话和我们前面曾引证过的郭熙的山水理论是很相近的，两者都代表了中国的正统绘画观。

鉴定出于徽宗之手的作品，现存的有好几打。大部分都题有他那著名的难以辨认的画押；除了非常少的几幅画以外，其余明显地都是仿作，而且没有一幅完全没有问题。有三四幅问题比较少，其中最好的一幅短卷描绘了两只花雀，栖息在斜伸出岸石的竹枝上。一鸟侧身，一鸟转头前看。图36 这是徽宗和他的画院画家们最喜欢表现的鸟姿。同样的安排也出现在他们的其他作品中——例如，《梅竹聚禽》中的一对伯劳。这两幅画在风格上也很近似：竹枝在画面上像扇骨般展开，上面栖歇着优美的鸟群；几笔勾勒和墨染构成岸石，石面不加任何皴笔。不管这两幅作品的年代或作者为何，它们之间的关系可能准确地反映了画家皇帝与其画院之间的关系。徽宗手卷是对职业画家的构图的简化，减少了技巧的表现，以适应敏感而又颇具能力的业余画家。

徽宗的去世，京都的南迁杭州，中国极端的衰败，这些变化似乎都没有瓦解画院画家。在徽宗子孙的统治下，他们持续下去，以永恒的观鸟者特殊的冷静态度，以同样的谨慎和典雅，来表现他们的小题材。他们和同时代的南宋画院山水画家一起，飘离了不完美的物质世界，进入理想境域，把北宋绘画牢建在现实中的基础抛弃



【图36】徽宗（1082—1135）竹石双禽 卷（局部） 绢本设色 高31厘米 纽约顾洛阜氏藏

在身后，有时甚至也远离了徽宗一派颇具说服力的对现实的模拟。他们的情绪比较柔缓，目标也比较谦虚；我们现在所看到他们的作品大致都是册页，这是他们最喜欢使用的形式。

日本菅原氏所藏的一幅秀丽的《茉莉》【图37】，虽然一向被认为是11世纪早期花卉画家的作品，其实在风格和趣味上完全属于南宋，而且可能出自某位12世纪院派画家之手。传所作画家赵昌是位保守派，喜欢使用一种比较写实的谨慎风格；他把自己的作品叫做“写生”。宋代作者记载他清晨在庭园中散步，手里拿着要画的花；因此我们也就不难了解他的名字为何与《茉莉》这样的画连在一起了。花叶在空中巧妙地卷折着，花朵和花叶酌量交叠在细枝上，风格如



【图37】无款（12世纪）误鉴为赵昌 茉莉 册页 绢本设色 24.7×28厘米 鎌仓菅原氏藏

此具有信心，乍看之下，可真像一幅直接写自生物的素描呢。只有再看以后，我们才感觉到它理想化的程度。斜分的构局和12世纪山水册页近似，同时也暗示了作品的完成时期。

和两个世纪以前南唐李煜的画院一样，南宋画院奉职在一个永远忧惧着北方入侵的不安定的朝廷下。在这种时期创作的画家们，也许感到有肯定和平与安定的必要。在皇家妇女生活着的幽僻庭院，在孩童嬉玩着的花园，也在文人学士们隐居着的，被画家打点得像似公园某角的处所，有一线阳光平静地挡除了所有来自北方的野蛮冷风。



【图38】（传）毛益（12世纪）戏猫图 册页 绢本设色 25×26.3厘米 大阪大和文化馆

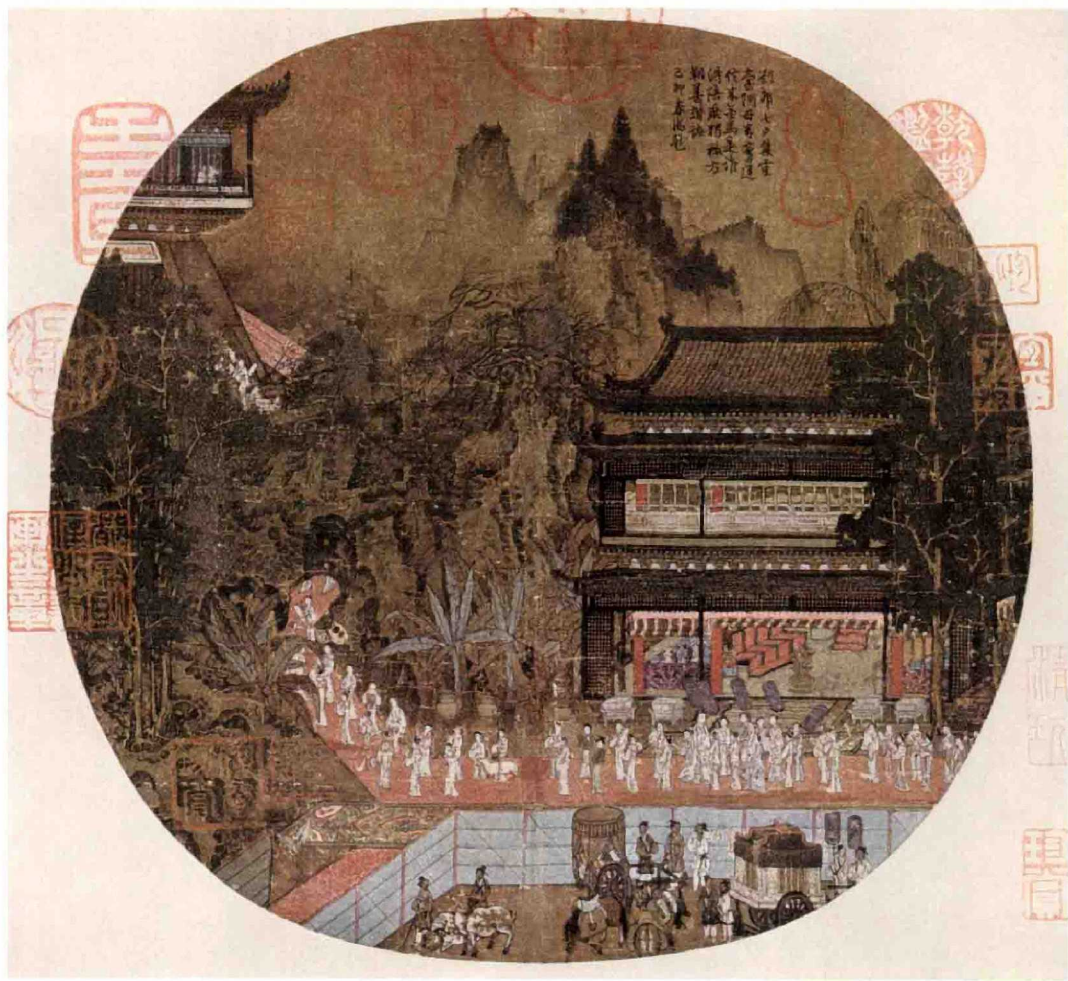
这种宁静气氛弥漫在两幅鉴定为12世纪院派画家毛益的作品中。一幅画的是母猪和小猪，另一幅是母猫和小猫【图38】，背景都是庭园。肥胖挺立的母猫就好似畜界里的唐朝宫廷妇女；同样一种贵族们深信不移的安全感也表现在它的姿态和沉着的眼神中。两只小猫在旁边打滚。前景另有一只猫，橘色的毛衬托在泛黄的绢地上，身影几乎不见了。它仰头看着一对蝴蝶，蝴蝶则翩翩飞舞在蜀葵之侧。



七 南宋院派山水

马远、夏珪、马麟





【图39】

无款（12世纪末）

误鉴为赵伯驹

汉宫图 册页

绢本设色 宽24.4厘米

台北故宫博物院

宋代经过一段混乱时期，终于在1138年重新建都于杭州。朝廷来到崭新的环境，即被称为江南的富沃丘壑地带。画院置身在文化名城杭州的魅力下，受感于它迷人的景色，尽情享受西湖两岸的诗情画意，一种新的抒情趣味便灌输进画院风格中。北方崎岖的山岭，风蚀的平原，现在已很不适合这种比较温和的情绪了；在金人统治下的北方，仍有一些画家继续使用着郭熙、范宽的画法，但是这种画法已经成为次要的地域性传统。李唐的风格被证明更能适应重新安置的画院倾向，大部分山水画家都采用了它。这种风格在以后持续不断地朝向恬淡而亲切的方向演变，形成南宋院画山水的基础。

少数画家继承了传统画法。其中一部分以古体为风格。北宋末年，复古趣味在文人收藏家中兴起，激发了当时仿唐和仿唐以前作品的风气。宋太祖后裔赵伯驹采用了唐代的青绿山水。传其所作的许多画中，有一幅题名为《汉宫图》【图39】。这幅画没有名款，把它鉴属为赵伯驹所画也很有问题。山水部分完全没有用到青绿法，而其他很多细节，例如人物、拗曲的梅树、蓝色的远山，也都指出此画完成日期要在赵伯驹早已去世以后的12世纪末到13世纪初之间。构局的复古气味和主题的性质，是有人把它鉴为出自擅长宫景的赵伯驹之手的原因。它描绘的是传说牛郎织女相会的七夕黄昏之景。也许是为了参加游行或赛会吧，仆人迁着牛车聚集在画的前景。后妃和侍从们离开灯火通明的宫殿，经过由太湖石叠成的天然隧道，走向画面左上方的高塔。最后一线天光即将消失。她们登上高阁，前去参加今晚举行的传统赏月节目。

“马夏”派山水是西方人眼中最熟悉的中国山水，画派以两位创建人马远、夏珪之名而为名。马、夏和无数追随者创作了极具吸引力的作品，结果他们不但在本土获得盛名，即便在外国，几个世纪以来，他们的作品也深受大家的喜爱。出自“马夏”追随者的数千幅画，还有马、夏亲笔制作的几件珍品，被旅客和商人带到

了外国。先由他们带到韩国和日本——仿品又再被摹仿，竟成为整个一派山水画的模本——以后又带到欧洲和美国。在欧美变成中国绘画的正统标准形象。但是大部分中国批评家反而对马、夏画派采取保留态度，整个来说，宁取前一时期的北宋山水和后一时期的元代山水。

马、夏活动于12世纪末和13世纪初二十五年间；两人都被列为李唐的追随者，虽然他们似乎都没有做过李唐的学生；李唐去世时两人都还是小孩，也可能都还没出世呢。马远出身绘画世家，他的父亲、祖父和曾祖父都曾奉职于画院。在马远手中成熟的风格可能大部分得自一种家传风格，曾经在家族成员之间演变着。虽然李唐的影响不断在马远作品中出现，马远的典型风格却离这位大师远得很。复印在此的两幅册页使用了李唐画派的对角斜线。山石的描绘法也完全取自李唐风格。但是很多其他地方都变更了。题材比较接近观画人，视野也比较收敛。在《奇峰万木》中，李唐展现了一种冷静而高超的雾中山景，它是空旷而庄严的视野的一个切片，然而在马远的笔下，自然却驯服而理想化了，除了最令人满意的一面以外，其他都被摒除。一位高士在一幅构图中，踽踽独行于山径上。在另一幅画中，和他相似的人物斜靠着山石，凝望溪旁正饮着水的双鹿，陷入了沉思。他们的姿态表现了北宋山水中稀邈的人物所觉察不到的安全感，那些北宋山水里的人物，似乎震慑在环境的雄伟神秘之中。

《山径春行图》【图40】书有马远名，主题和其子马麟的另一幅大画相同（见图31）：尽情享受自然。一位高士和僮仆独行在溪边的小径上。他停下脚来，抬头远看飞憩在风中柳枝上的一对黄鹂。画面右上角有两句诗：触袖野花多自舞，避人幽鸟不成啼。这是情绪的净化，所有构成部分都为达到某种特定效果而服务，没有一样东西是多余的。郭熙或其他早期山水画家作品中的那些丰富而有趣味的细节都消失了。然而大量削减不必要的成分以后，最终效果并不



【图40】

马远（约活跃于1190—1230）

山径春行图 册页

绢本设色 27.3×43厘米

台北故宫博物院

令人感到冷峻，反而诗意得很。像唐代诗人和日本俳句诗人一样，马远使用了最简练的方法，依赖了由形象所引起的，情绪上的联想，和包围形象的，那片空茫所挑起的言外之意，把他的主题笼罩在一片感性的声光中。

派瑞氏（Dean Perry）收藏册页【图41】没有名款，但是原属一对册页。另一张册页上则清楚署有马远之名。画家在此使用了他最典型的，当时人称之为“马一角”的构图。在细腻的渲染之中，他在轮廓鲜明的前景山石的后边，展现了朦胧的树影，以为中景的起界。从树边推向远处，是无尽的一片渺茫。观者的视野自然就落入这渺茫之中，从物质世界进入一个没有实质的境域；人们总是喜欢把空间和精神世界联想在一起，这种偏好也就使观画经验染上了一层神秘感。

夏珪更进一步简化构图，减少实体，几乎完全不描绘表面质地，用更多的雾朦胧了他的画面。线条削减到最疏少的程度，而且大部分只用来勾勒渲染面的边缘轮廓。但是这寥寥数笔竟是这样有效，把整个构图都带入了焦点。它们配合了南宋画家超越于他人之上的渐次渲染（graded washes）妙法，在画面空白之处稳定地建立了实体的地位。在构造方面，这些画家没有给观者留下任何疑惑，甚至为观者提供了如何把一片虚渺看得充实起来的方法。既然夏珪把他每一种题材都表现得明确无比，他也就以自己的语法符合了画院的戒规。

现存夏珪作品大部分都是小幅山水。大量削减布局 and 形式以后，我们一瞥之间便能尽收景致于眼底。再看三看，只是补足和加深了我们初看的印象。虽然一般手卷都需要比较长的时间来慢慢观赏，夏珪的手卷却产生了和他小幅作品一样的，在一刹那间展现一切的印象。它把我们的视线带进带出，从实物引至虚渺，又引回实物。每一构成部分都以其本身简明而纯净的视觉形象存在着。在这里，令人遐思的晚雾中矗立着一块巨石的段落，出自《溪山清远》【图42】，一



【图41】

马远

山水人物图 册页

绢本设色 24.7×26厘米

克利夫兰派瑞氏藏



【图42】夏珪（约活跃于1190—1230）溪山清远 卷（局部） 纸本墨画 高46.3厘米 台北故宫博物院

张可能是马夏画派最卓越的杰作。因为它画在纸本而非绢地上，我们才能欣赏到笔法的精练：坡石使用了侧斜的干笔，叶丛以秃笔聚成。描绘危桥、孤客的线条坚稳却不僵硬。然而最令中国人赞美的，是夏珪在用墨上的精妙，他能够掌握从最浓郁的深墨到最细腻的淡墨，并且在使用这种绝技时，能在训练有素之外又收敛无比。认为马远及其他南宋院画家的作品过于甜腻的后代批评家们，对夏珪则有好感（在多少是道德性的中国人的眼中），宁取他较为冷峻的画法，和他较为简洁朴素的表现态度。

马、夏画派诸大师之中，受到最不公平待遇的，是马远之子马麟。在他开始创作时，已有四代名师在前夺去了他的光彩。故事是这样的，他父亲急着要马麟在画院中升达重要地位，有时竟把“马麟”的款署在自己的作品上，期望提高儿子的名望。也许这样的事

的确有过，但是马远几乎完全帮不了儿子建立他自己的信心。从现存马麟作品看来，其实马麟独建一己地位的能力并不差。除了绝妙的《静听松风》以外（见图31），很多收藏家都收有他的落款小幅作品。其中之一，《秉烛夜游》【图43】，在所有表现短诗气氛的南宋创作中，是最秀雅细致的一幅作品。黄昏降临庭院，一位显贵坐在亭阁的入口处，等待夜宴的来客。仆从侍随在外，准备点上花径两旁的烛台。在传达这一瞬间的感受上，颜色用得特别有效：一轮淡月挂在薄暮的黯澹天空；蓝色的山脉；屋檐空隙处透出郁黄的灯光；苍绿的树正开着淡紫色的花。标题引自唐人李白的诗。在当时，这



【图43】马麟（约活跃于13世纪中期）秉烛夜游 册页 绢本设色 24.7×25厘米 台北故宫博物院

一种题意必定很适合这即将灭亡的最后几年中，宋代杭州朝廷的气氛吧。这首诗说，既然生命这样短暂，我们不妨点上烛火，也好尽享夜的时光。

中国或西方作家鉴赏马麟时，差不多都根据以上这类正统作品来决定，而且通常把他贬为马远的无声无息的仿家。但是马麟画中的一些成分泄露了他的真形。作为一个画家，他的个性要比批评家认识到的复杂得多。例如《静听松风》表现了某种紧张和不安定，这种感觉是和院画山水的自满相敌对的。而人物的矫揉造作也叫人怀疑画家是否故意这样安排，好像他有意在这幅作品中，把某些马夏山水的特性从大家惯于接受的局限上推前一步似的——这些局限包括使用细腻的线条和渲染，理想化自然形态，人与自然在画中情感交融——因此也就把这类山水画带向极致，也带向终结。各方面都证明这样的画再也画不下去了，以后也再没有人能以同样的信心来成功地表现。

中国画的前途建立在画院以外，但是马麟另一幅小品正确地预报了它的方向。《芳春雨霁》【图44】描绘了树林、竹丛、荆棘荒杂的溪岸，展现了画家比较具有吸引力的一面。雾在水面上飘浮，在树林间弥漫。石丛中，斜撑出一株新芽正冒的古梅。春天万木齐发，在此被表现成一种难以驾驭的力量，画家并不努力去美化它。溪岸的另一边，一株裂开的树兀立着，好似死亡和枯灭的僵硬标志；这是所有典型马、夏作品都要尽力回避的。我们从正统马、夏画派的欢美花园突然被带回到荒乱的现实世界。马、夏画派其他大部分作风都保留在这里——石是马远的石，树是由画《秉烛夜游》同一双手画出的树。但是它的构图却违叛了画院准则，转向一种完全超乎画院狭窄趣味以外的激动情绪。于是当风格和风格的表现作用两者之间不再有任何固定的关系时，《芳春雨霁》预卜了元以及元以后诸代绘画的发展路线。



【图44】

马麟

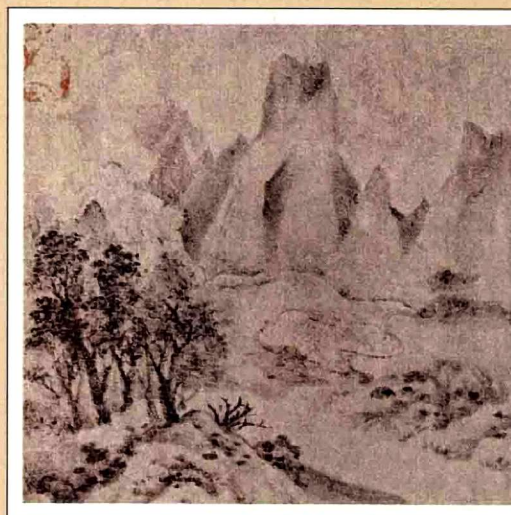
芳春雨霁 册页

绢本设色 27.3×42厘米

台北故宫博物院



八
宋代文人画及禅画



興田定

九夕前

自新昌

舟事赴

初冬居

寶山

作

...



我们在前面提到的传统画论认为，描绘某特定实物或景色的绘画应该在观者心中勾起与他看到实物真景时同样的思想和感受。一直到11世纪后半叶，这个理论都还没有受到认真的挑战。然而在同一时期，有些关心绘画的人士也开始意识到，在解释几个世纪以来，某些慢慢开始流行的非正统风格和技巧的特殊表现力量时，这样的理论已不适用了。按照传统一贯相信的说法，如果绘画不能在合理的程度上忠实地表现自然形体，就不能引起观画者任何强烈的反应，因为这些画显然不能使他“应目会心”。但是另有些看法激烈地偏离了这种视觉忠实论，引起不容我们否认的震荡，是有一种新理论已经应运而起了。

几位卓越的士大夫文人形成了小圈子，促生了新理论。小圈子的中心人物是优秀的诗人、散文家、政治家、书画家苏轼，以苏东坡之名更为人知。他和他的朋友都属于士大夫阶层，于是也就致力于官务、古籍的研习、写作，还有其他被认为是适合文人追求的事物。他们有空闲的时候就画画、辩论，写一些有关绘画的文章，建立了以后被称为“文人画”的宗派。

文人画家所持的绘画理论反映了他们的儒家背景。在儒家著作中，诗、书、画早就被认为是寄情寓兴的工具，是用来传达性情的。在书法中，这种任务由抽象方式，例如线条和形式的表现作用，笔法的兴味和特性来完成。衍生自“逸品”的怪异新风格也利用同样的方法来表现，也就替绘画开启了一种类似的寄情寓兴的功能。文人画家认为，作品的品质反映了画家本人的品质；表现内容来自画家的心灵，画家或观画人对被描绘的物形有什么看法或感觉，并不一定和表现内容本身有什么关系。图画的价值并不在于它画得像什么自然界的物体。作为原始材料的自然形状一定要转型成艺术语言。转型的方式，以及由毛笔画出的特殊线条和形式，都透露了画家一部分自己，透露了他正在创作时的情绪。因此苏轼说：“论画以形似，见与儿童邻。”

这些对西方艺术理论来说都是早熟的观念。西方迟至19世纪才出现这类想法。就以他们自己的时代来说,这些文人画家的作品也和他们的理论一样卓越。他们通常只用水墨,而且经常有意使用看起来很业余性的技巧。他们把形式加以显著地变形:有时候精神上很复古,有时童稚而朴拙的风味可以回溯到远古时期,那时候,绘画上的种种问题都还不能解决;有时候又以瞬间的即兴来作画。他们为自己和朋友创作,以画相赠,断然拒绝买画的要求。趣味与他们不同的相反势力,和盛行于欧洲的,反对后期印象主义的势力非常相像:苏东坡的话就曾激恼了一位南宋画家王若虚(1174—1243),王曾愤慨地说:“所贵于画者为其似耳,画而不似则如勿画。”^[1]

注释

[1] 王若虚《南唐书》

假如在九个世纪以后,当我们和这批早期文人画家在某些理想上感到戚戚相同时,我们自然就渴望看到他们令人激赏的作品;可惜只有几幅留传下来。然而即使我们只能看到一些他们的忠实追随者的作品,我们也实在应该感到满足。就是这样的画也不多。当时领导人之一,米芾(1051—1107)的可靠作品没有留存下来,其子米友仁的几幅倒仍在世间。在米友仁的画中,我们也许可以找到一些了解米芾成就的线索。米芾是一位博古家兼收藏家;他熟悉古代风格,于是也就把若干古风糅合在自己的画法中。中国批评家追索米芾的画法,把他上接到10世纪大师董源,和唐代的“泼墨”画家王默(或王洽)。在泼墨技巧中,随意溅扫墨水而造成偶然性的轮廓形状,决定了部分山水成分的形体。在米友仁的山水里,虽然形体都是用笔画成的,但是渗有大量水分的墨,和看起来很任性的山林外观,似乎都隐约地和这种泼墨技巧有关。在他的作品之中,最奇怪的一幅是复印在这里的大阪阿部氏旧藏【图45】。这幅作品画着有奇异坡影的山脉和飘流着的云雾。轮廓模糊的地方是日后损蚀和修描造成的结果,但是其他保存得比较好的米友仁的作品也同样有这种朦胧的特点,这恐怕是米氏风格的本质之一。疏落有致的墨点和



【图45】米友仁（1074—1153）云山图 轴 纸本墨画 25×29厘米 大阪市立美术馆（原为阿部氏藏）

后世摹仿者所使用的标准“米家风格”形成强烈的对比。后者用的是点派主义者（pointillist）东一丛西一丛的墨点，一团团堆出他们山水的形式罢了。

这段时期的另一位主要文人画家是李公麟（1049—1106）。虽然有不少作品都被鉴认为是他画的，但是李公麟多少仍是一位问题人物。他作品中的主要成分是复古主义；他摹仿唐人，最独特的画法则是被称为“白描”的细线墨描，可能源自吴道子人物。这幅出



【图46】（传）梵隆（12世纪）罗汉图 轴（局部） 纸本墨画 高30.5厘米 华盛顿弗瑞尔美术馆

自12世纪禅师，李公麟追随者，梵隆之手的罗汉手卷是李公麟派最优秀的一幅作品【图46】。罗汉是佛祖释迦的门徒，常被画成老隐士的模样，放在山水背景中，比如这里的一段。他背倚一株松树，独自站在林中，宽大的衣袍在空中飞舞。前来两只幼鹿，口中衔含着奉献的花。就像我们在《静听松风》中看到的，弯曲的树干在这里也框围出人的心境，并且与之共鸣。但是也像前幅构图中的诗人一样，罗汉自己保持了内省的姿态。山水是由比较不固定的笔触组成，和细腻而流畅的人物线条相反。某些山水段落使用了半干的笔触，以产生一种近似炭笔素描的丰富质感。这种时而粗犷，时而疏简的笔触创造的趣味，正和院派以为标准的稳定和优雅完全相反。

苏东坡的画作则可能一幅也没有留传下来。他最喜欢画的题材是竹与枯木，于是竹与枯木自然也就成为其追随者们最喜欢的题材了。由米芾甥王庭筠所画的短手卷综合了这两种画题，是这一类型（genre）现存最好的代表作【图47】。一株爬满菟丝的老干，几丛竹枝伴依在旁，组成了图画平凡的主题。由于这类画的内涵大量依赖水墨、毛笔和纸本的性质，画面形象也就退居次要地位。事实上，题材本身不带多少兴味或美感反而更好。既然不把普通题材加以理想化，这种画的知性性质有时便也不免失之于严峻，这是它们偶尔会犯的毛病，但是由于繁复的表面层次感，却使全图幸免于难。干墨湿墨的对比产生了多变的质理（texture）。笔触变化多端：破笔、拖笔用来描绘粗糙的树皮；一团团墨斑用来画菟丝；一种由墨色不均的笔画出的，带有深浅层次的笔触用来表现小树枝，还有其他各种笔法。

紧接画后裱在同一卷上，有画家和其他人士的题跋。对中国人来说，阅读题跋也是观画经验的一部分，因为它们说出了以前的鉴赏家是怎么欣赏评价这幅画的。这里的很多题跋之中，14世纪画论家汤垕写的特别有启发性，值得我们将其部分录于其下：



【图47】王庭筠（1156—1202）幽竹枯槎 卷（局部）纸本墨画 高38厘米 京都藤井友邻馆

士夫游戏于画，往往象随笔化，景发兴新，……金黄华王先生，……

文章字画之余，留心墨戏，……此幽竹枯槎图，迹简意古，……

夫一时寄兴之具，百世而下，见其断缣遗楮，使人景慕而爱尚，可谓能事者矣。东楚汤垕，手不忍置，赞曰：

胸次磊落兮，下笔有神，

书画同致兮，罄露天真。

维兹古木兮，相友修筠，

信手幻化兮，咄嗟逡巡。

一时之寓兮，百世之珍，

卷舒怀想兮，如见其人。

这正是画论家认为的，文人画家对一幅画的适当反应：我们并不觉得“如在其身”或者“如历其境”；但是我们感到好像和画家面对面地相遇了。画的真正题目并非竹枝或山水，而是艺术家的心灵。

和苏东坡的圈子来往的还有几位身兼业余画家的禅僧。他们的作品没有流传下来。下一个世代，禅宗画家的作品存留于世的也不多——被鉴认为梵隆的手卷是个单一例外。但是随着禅宗东传日本，禅画家在宋末和元初的门徒却有无数作品流传到了日本。13世纪禅画派环绕了杭州附近山区的几个寺院活动，特别以六通寺为中心。六通寺的住持是禅宗大师无准的弟子牧溪。无准本人画像现今保存在日本东福寺（见图23）。牧溪同时也是最优秀的禅画家。中国人从来没有对他加以应有的注意和尊敬。现存出自其手的，或者鉴定为其所画的作品，大部分都保存在日本。在日本，他倒是被尊为不朽的画杰。

虽然鉴定为牧溪的作品现存日本颇多，可靠的却只有几幅而已。在问题较多的几幅作品中，《潇湘八景》【图48】册里的山水画得特别好，看来至少是牧溪同时代，或是牧溪宗派的作品。它们追随了



【图46】（传）牧溪（活跃于13世纪中期）山水（潇湘八景之一）卷（局部）纸本墨画 高33厘米 东京根津美术馆

米友仁传统，使用湿笔和解溶了的形体。其中之一的渔景图和前面米友仁小幅山水之间的关联尤其明显。禅画家表现了一种比较强烈的快速劲力。他们使用简单的渲染，用草秆制造出宽而潦草的笔触，线描削减到最少程度：几丛枝干，数片屋顶，舟中停憩着三两渔人。此画高妙的地方在于它能以这样简单的技法创造出视觉上令人信服的光影感、雾和空间感。我们在米友仁山水中感到的疏离于自然的感觉，并没有在这里出现。业余画家的表现主义者的要求，在这里和传统中国绘画观取得了和谐；此画不但是一张动人的纯粹水墨画，也可以被视为一种外在世界的意象（image）来看——一种简化了的，印象主义式的，然而却咄咄逼人的意象。

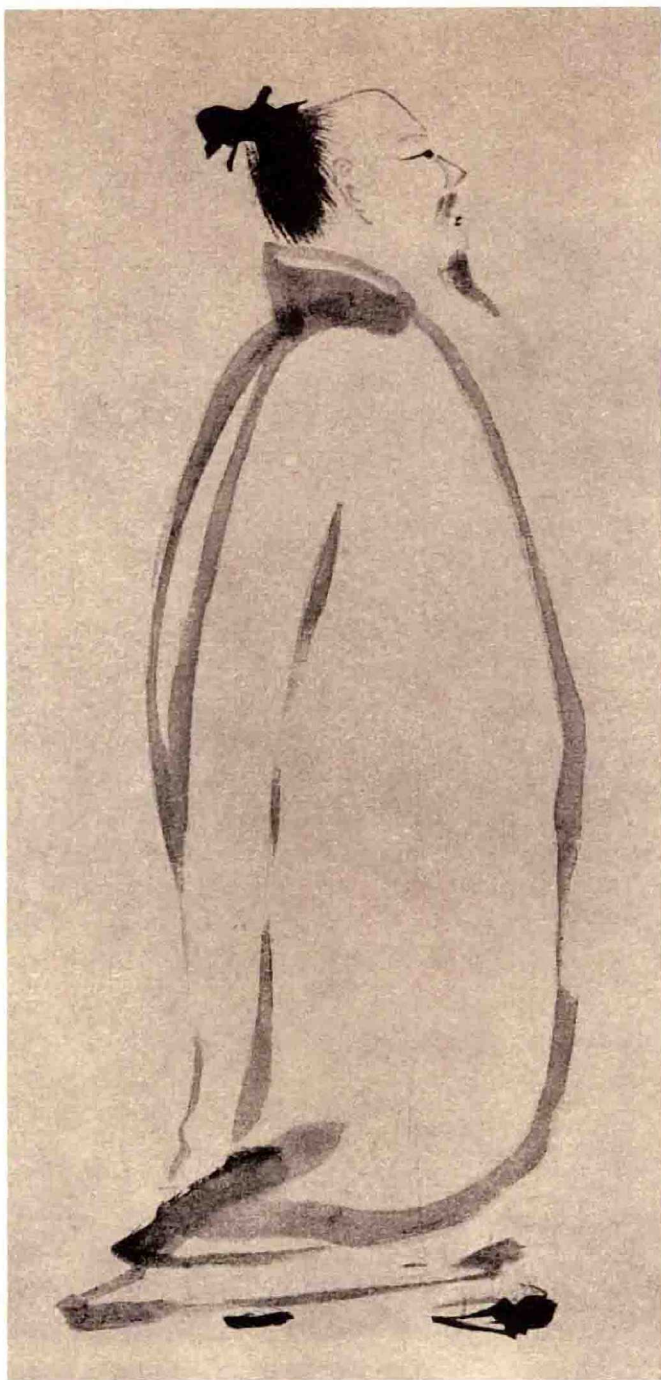
同样的观点也可以用在王庭筠的作品上，因此我们也就不想区分禅宗和文人画之间有什么不同了。其实这两者之间是否能做一有效的区别，是否不应该被看成是同一种业余画家，可能都是问题。它们在风格上有重叠的地方，如果我们一定要区分它们，也许可以以其基本态度的不同而加以划别。儒家文人比较知性的手法相对于禅僧的直觉手法：禅画家了解，在自然界乍看似乎纷杂的万象底下，隐藏着唯一的真理。他们这种认识，就和禅宗哲学一样，用直接的途径传达给了我们。把它们转化成一般讨论中的知性观念，期望听者再把这些观念转化成类似本能的冲动，这样的过程是无法表达这种认识的。禅画家通常只关键性地点出他的题目，其他部分则保持暧昧。他们使用暗示而更甚于描述的手法，由看画的人自己完成形象。这就像皈依禅宗的人依靠直觉，逐步拼组出宗师的晦言隐意是一样的道理。

牧溪的杰作，也是我们可以比较有信心地鉴定为其所画的作品，是现今保存在京都最大的佛寺大德寺的一幅三连画【图49】。三连都不是潇洒的“墨戏”，而是精思熟虑的构图。左右两幅描绘着一只鹤和几只猴子的作品可能原属一对，而中央的观音像可能是一幅单独的作品，但是今天三幅竟合而成为一组，实在是有幸的事；三幅并列，和谐之至。它们同时也指出了两种通常是被认为距离遥远的世界——人世与超世、动物与圣明世界——之间的关联。观音以白衣仕女的形象出现在这里，合目静坐。母猴紧抱着小猴，直看着我们，眼光坦白清明得一如禅宗的偈句。众猴栖憩的树枝以萧疏的笔触画成，墨色澹淡，好像王庭筠的笔法，没有雕巧之痕，题材也不炫耀外烁之美。

六通寺此时也是从画院逃遁出来的梁楷的避难所。梁楷离开画院并不是因为事业不成功；其实他曾被授以画院待诏之衔，赐金带。据说他不受金带，把它挂在墙上而出隐——我们不清楚他这样做是因为在艺术创作上感到不满意，还是因为他有反叛常规的天性。梁



【图49】牧溪 猿 轴（局部） 绢本墨画 京都大德寺



【图50】

梁楷（12世纪）

李白行吟图 轴（上端截短）

纸本墨画 宽30.7厘米

东京文化财保护委员会

楷的老师是李公麟的追随者，梁楷自己可能在早期使用过李的“白描”，以后他在人物画上发展出有名的“减笔”，这种豪放之作可能画于他和牧溪，以及和其他禅画家交往的时期。但是因为当时绝不只是禅画家才使用这种粗犷简略的笔调，因此这里看到的风格也可能是他自己发展出来的。

在梁楷的《李白行吟图》【图50】中，诗人昂首高歌。十数笔画出头，十数笔勾勒出衣袍和脚部。线条乍看简单，却巧妙地捕捉到了诗人的兴意。衣袍的长线条属于业余风格的非描绘性笔法；它们自由潇洒的风味和衣质毫无关系，但是却使整个人物增加了动态效果；外形宁静，内心却充满了活力。梁楷像牧溪一样，应答了两种难以协调的标准：画院要画家在视觉上可信地描写主题，适当地表现主题的特性的标准，和业余画家相信图画的重要性与形式不可分离，而且笔触必须有独立意义的标准。



九元初画家

钱选、赵孟頫、高克恭





【图51】局部

12世纪末，偏安江南的宋朝与北邻鞑靼人的金朝达成了某种不稳定的和平。但是在13世纪初，北方出现了更强劲的挑战。先由伟大的成吉思汗，再由其子窝阔台、孙忽必烈所领导的蒙古族，此时已开始了一连串的征战，这些征战使他们在历史上赢得了幅员最广大的帝国之名。1234年蒙古灭金；1276年陷杭州，三年后宋灭亡。蒙古人建立王朝，统治全中国，忽必烈汗称帝，建都于今日之北京，是为元朝。

在朝代更迭的动荡年代，习惯上在朝廷或地方任职的儒家士大夫文人都小心翼翼地隐居起来。甚至在恢复和平以后，为了对宋表示忠贞，或为了其他实际原因，大部分仍都拒绝在异族统治下就任官职。一种由“隐士”组成的士大夫次社会（scholarly sub-society）开始成形，集中在旧都杭州和长江之间一带的狭小地区。他们形成小集团，致力于他们深爱的文人活动：互相来往，写诗、练字、画画。在这些士大夫之间，自南宋初期以后一直处于某种蛰伏状态中的文人画终于又恢复了生机。

元初画家不如宋初，没有承接到什么健康的传统。画院衰败了，它的画风基本上也随之而亡。禅画家虽然仍旧活跃，但是分散得太稀广太独立，无法形成一个画派，也没有主要画家来继承梁楷和牧溪。院画和禅画两派都被士大夫画家拒绝了：画院风格过分炫耀（可以和西方19世纪末和20世纪的排拒浪漫价值比较），而禅画在他们眼中也缺乏纪律，笔法粗犷得过分。摆在他们前面有两条路，两条通常展开在对刚过去的时期和当下时期都不满意的画家之前的路：复古主义与革新——复兴古老的传统，创造崭新的风格。就像他们的北宋前人一样，元初士大夫画家选择了综合两者的做法。

文人画运动由杭州之北的吴兴开始；先驱者是钱选及其学生赵孟頫。钱选是拒绝奉职蒙古朝廷的退隐人士之一。赵孟頫比钱选小二十岁左右。1286年，赵孟頫在画业刚开始的时候，曾经前去北京，成为忽必烈的一名朝臣。钱选没有去，把时间花在诗、书、饮酒上。



【图51】

钱选（约1239—约1300）

可能仿自韩幹

贵妃上马图 卷（局部）

纸本设色 高29.5厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

他画人物、花鸟和山水，经常回溯前南宋（pre-Southern Sung）风格。他的人物大部分根据唐朝法格，又在其中渗入了复古格调的鼻祖李公麟的影响。在他的画里，一种曾经呼吸过温暖的生活和人的情感的风格，在经过数个世纪和无数鉴赏家们的尊崇以后，今日呈现出冷静的、古典主义的气质。这幅短卷《贵妃上马图》【图51】，



是一个佳例。它可能摹自一幅8世纪画马专家韩幹的作品；但是在宫廷为明皇本人作画的韩幹恐怕会比钱选使用更多的感情来表现这种题材吧——皇帝最心爱的两件东西，美妇和龙驹，现在同时出现在一张画里了。

这一种冷静，正是钱选绘画的本质：漠然、挑剔讲究、敏感，乍

看之下几乎毫无吸引力。在山水方面，他复兴了赵伯驹的青绿山水。赵自己也曾把青绿山水当作一种基于唐代大师们的复古主义风格来使用过。艺术基于艺术再基于艺术：当风格的每一个层次都具备了背后的参考资料以后，作品就越发远离了原来的创作冲动，以及与自然直接接触的经验，对艺术家和观众两者来说，都开始要求一种比较复杂深奥的美学知识，一种对风格演变史的认识和关心。文人画家的复古主义并不一厢情愿地崇拜早期绘画；它只是在风格上借用典故；它把模仿早期绘画当做一种风格上的借喻，利用它与古画的关联来挑起思古幽情。今天我们已经很熟悉这种唤起其他意义的借喻法：斯特拉文斯基演奏柴可夫斯基或者巴洛克乐曲；艾略特（T.S.Eliot）转入斯宾塞体（Spenserian）语言；毕加索参考原始的或海伦尼克（Hellenic）^[1]风格作画，这些都是相似的例子。

钱选在表现他的青绿风格的时候，使用了古老的题材。其作品之一描绘了草书大家王羲之在湖边亭内观鹅戏水的景象【图52】。王在观鹅的时候，发觉在书法上，鹅颈优雅蜿蜒的线条值得模仿。这样的主题符合了文人画家的信仰：自然向艺术家提供形式，艺术家自由加以利用，以实现个人表现目的。树石的描绘，装饰性的浓色的使用，整个设计的平整，都参考了唐代绘画；但是这些特征，以及全画的童稚趣味，也向我们表示了，古朴的钱选正是亨利·卢梭（Henri Rousseau）的一位中国堂兄弟呢。他也许不及卢梭繁复，却比卢梭更细腻更精微。

钱选至少在另一幅山水中，又尝试复兴和重新解释另一种早期风格，即10世纪大师董源的风格。然而他的尝试并没有成功；这幅画试验性质过多，怪诞有余，成就不足。钱选的学生赵孟頫在1295年的名画《鹊华秋色》【图53】里，用类似的方法加以试验，效果却比较成功。赵孟頫自己宣称“予刻意学唐人，殆欲尽去宋人笔墨”^[2]，夸言他的画“吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故为佳”^[3]。他明显取自董源的地方包括了抖动的皴笔，邈小的人物，和“平

注释

[1] 早期希腊艺术，公元

前四百年至公元前

400年

[2] 见其《鹊华秋色》

[3] 见其《鹊华秋色》



【图52】

钱选

羲之观鹅图 卷（局部）

纸本设色 高23厘米

纽约大都会美术馆



【图53】

赵孟頫 (1254—1322)

鹊华秋色 1295年 卷(局部)

纸本设色 高28.3厘米

台北故宫博物院

远”构图。在更为细腻的层次上，这幅画也与董源有关：平淡天真的景致。一片沼地上，鹊山如馒头小丘般矗立着。全画展现了素朴主义者（primitivist）对尺寸比例的有意忽略，以及对外炼美的排斥；甚至在马远画派中，常具超逸美的柳树，在这里也被去除了魅力。赵孟頫排拒浪漫主义的程度比钱选的冷峻退隐有过之而无不及，他把全画带入几近荒秃的肃穆中。他有意牺牲宋画曾经达到的成就；渲染不见了，空间感不多，也没有气氛。既然地平线上的空白处在构图中没有多大作用，画家就在上面题下了长长的一段话，叙述这张画是在什么情况下完成的。后世收藏人士又加上一大堆印款题跋。



如果放在一张典型南宋山水上，这些东西可能是会破坏画面的，但是在这里，却很符合此画的“文人”特性。

在元大都和赵孟頫交往的高官中，位至刑部尚书的高克恭是元代最老的一位主要山水画家，比他年轻的同代人都很尊敬他。他的作品流传下来的很少，大部分都保存在台北故宫博物院中。其中一幅题为《青山白云》【图54】的短卷虽然没有署款，只是简单地被标以“元人”作品，但是如果按照它的风格来看，却可以归类到那一小批高克恭作品中。像钱选和赵孟頫的山水一样，它是一种试验之下的产品，一种把各种古代风格和绝对的独创性糅合在一起，既可



【图54】

可能为高克恭（1248—1310）

青山白云 卷（局部）

绢本设色 高49厘米

台北故宫博物院

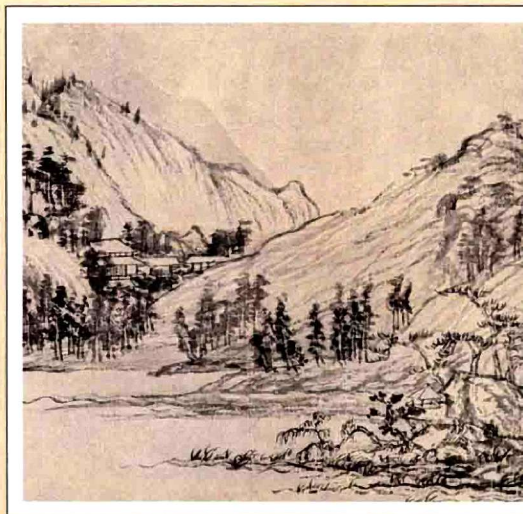
满足古拙趣味，又可满足当时的表现需要的画法。朦胧的树丛、幼稚的村落，直接引自北宋晚期画家赵令穰的河谷。而山岭的描绘，以及在山岭之间飘流的、轮廓明确的云层的古拙画法，则遥遥取自董源和米芾。据记载，高克恭曾经模仿过他们。但是此画之所以有力是因为它用崭新的手法来处理旧材料。山脉排列得平衡而均匀，和宋画标准很不一样。形体奇怪地重复着，令人感到不舒服；蜿蜒的地势咄咄逼人。这些都是艺术家自己的表现主义新画法，响应了某些内在的创作冲动。中国画论家描述“心中之山”，是画家在无意之中，神秘地构想着它，再以创作方式，“无意”地表现在纸、绢上。出现在这里的，的确都是这些心中的山水。

钱选、赵孟頫、高克恭，以及他们的同代人，在中国画史上开创了一个新纪元。他们为了完成这一任务，在画风上肇发了一种革命。这种革命部分具有破坏性，包括抛弃陈旧而非同类的画法。他们宁愿牺牲前两个世纪的许多成就，而把与传统的关联追溯到更远的北宋和北宋以前。他们创造了卓越的，却也短暂的新画法，但是在针对元代文人画家面临的问题时，并没有提出最后的解决之道。这些问题是：当画家被业余风格局限着时，那么怎样才能达到五代和宋初绘画所表现的画面的统一和“端正”的外貌，这些正是他们所羡慕的品质；以及如何赋技巧以力量和自信，同时又不在画完时露出专业的痕迹；如何赋予平凡题材以新鲜感和趣味。这些问题都留给了元代后半叶的画家们去解决，留给了以后称为“四大家”的画家，和他们的朋友与追随者们，去把“文人画”带到成熟的境地。



十元末画家

四大家及盛懋





【图55】

吴镇（1280—1354）

渔父图 1342年 卷（局部）

纸本墨画 高31厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

成吉思汗去世以后，蒙古人统治中国的效力急速衰弱下来。元朝最后一位皇帝（顺帝）在1333年继承王位时还是小孩。这是一段日益混乱的历史时期。饥荒、通货膨胀、叛乱四起，整个社会道德沦丧。退出官职和公众生活的有识之士，人数达到空前。他们保持半隐居状态，等待局势重建和平。

这些人中的一位便是比大多数隐士都更具有才华的吴镇。吴镇出身贫寒，天性孤峭，先以卖卜为生，画名渐广以后，就以书画赠友，以交换礼物的方式来维持生活——一种文人画家并不反对的维生法。吴镇画竹石山水，经常在画上作诗以为题跋。他描绘的是家乡的景色，即遍布着网状的河流与沟渠，山峦平广的视线只偶然被馒头小山所打断的滋润的江南。他的风格就像他的题材一样，不装腔作态，有一种恬澹的风味。在偶然的乖僻和些许的怪诞中，透露着小小的欢趣。

他最为人知的作品是《渔父图》【图55】手卷。这是环绕同一简单主题的一组变调：舟中渔父。这里的“渔父”和赵幹画中的渔父可不是一类。后者捕鱼是为了生活，前者则是业余渔人，是士大夫在享受闲暇生活。他们在舟中沉睡、赞赏风景、吟诵，却很少打鱼。其中一人坐在画卷的中央部分，眼观前面三座坡面略陷的山峰，陶醉在怀想里。山坡后面，形状相近的丘陵似海浪般起伏着。简单的形式重复着，有如高克恭的山水（见图54）。在高氏画中，它带来略为不安的效果，在吴镇的画里，它却使意识得到安宁。然而因为山谷排列得井井有条，所以产生了一种奇异的吸引力，也就是一种中国人所推崇的同中有异。观画人随着孤独渔人的视线望去，发现自己的视线竟也被那山峦吸引住了。

吴镇的风格虽然澹静温和，在他有生之年，却不是一位广为人接受的画家。有一个故事（可能是伪造的）说他的太太抱怨大家都去造访另一位住在附近的画家盛懋了，带去了不少礼物换画，来求吴镇作品的却很少。吴镇回答道，且看二十年后吧，情况会不一样



【图56】

盛懋（约活跃于1310—1361）

江枫秋艇

盛懋友卫九鼎题跋年代为1361年

纸本设色 高25厘米

台北故宫博物院

的。果然，他的声名日渐兴隆，盛懋日渐下降。盛懋的职业画家身份要比文人画家身份为重。盛懋虽然追随赵孟頫，却保留了南宋山水的一些技巧和比较亲切的气氛：在盛懋的《江枫秋艇》【图56】里，双舟共泊，舟客正在闲谈。岸旁树石笔法比较洒脱，颜彩绚丽。甚至就算概括性地来看，盛懋也与吴镇显然不同；不管我们对这些不同点有什么评价，在我们想要了解中国人的品评标准时，它们却可以使我们洞悉一些中国评论绘画的方式。使中国批评家们远置吴镇于盛懋之上的，正是这些不同处。他们认为，两者相比时，盛懋紧密交织的线条表明画家缺乏均衡而舒逸的个性。吴镇的率略风格虽然看起来比较不专志，终究是更令人赞赏的。一位14世纪的作家说这种画风：幽深而远漠，给人一种闲逸而舒适的感觉。

但是元代大师之中，影响后世山水最巨的是黄公望。中国画论家对黄公望的赞美是一致的。乍看之下，我们不易找出他受到好评的原因，反倒觉得他不过平平而已。他像吴镇一样，爱画恬澹平凡的景色。大部分北宋山水画家都不愿使画中各个构成部分分别具有本身的兴味。南宋画家却相反，把每个细节都画得引人无比。这两种画法，元代画家都没有使用的冲动。在题材和风格上，一种“平淡”的外观才是美德。而他们的目标，是在这种平淡之中，表现出一种动人的，细腻之中令人兴奋的个人品质——“平淡有致”，正如吴镇所说。在这一点上，没有一个画家能够超越黄公望。他的风格澹泊而收敛。在中国人眼中，是理想文人气质的完美体现。

在技巧上，他继承并且推展了宋代文人画家用过的，一种在主要观点上与正统山水风格异离的画法。使用正统风格的强韧而绵延的工笔和明确渲染的画家，需要在未动笔前，把布局透彻地计划好。运笔时，也不能存有一丝迟疑；这种技巧不容变动，也不容事后悔改。相反地，黄公望用逐渐叠积的过程来筑造他的山水。他开始时先用淡墨，渐次加上较黑较干的笔触，再回视全画，再三略略修动某些形式：加强某圈轮廓；在山坡添加一些皴笔；河岸添加一些树

丛。笔触也是以同样方式渐次累积而成：先以淡湿的笔画底，再用干笔笼罩一遍，达到了文人画家所追寻的品质。在不炫耀技巧之下，显露着劲拔和个性。

黄公望的精心杰作是他晚年所画的《富春山居图》【图57】长卷，这是一幅曾经在中国最具影响力的画，以后又被无数画家临仿过。就像吴镇的手卷一样，它表现了画家最熟悉的景色，也就是杭州以西，富春一带的山川。朴实平淡的山峦、峡谷，散落着村居亭台的河岸。用来画树干、枯枝与蜿蜒而去的河谷的线条微微抖动着，产生了轻度的不安定感。各处散置了点染重墨以为醒目的树丛。没有陈腔滥调，也不矫揉造作。画上黄公望自己的题跋记载了创作此画时的一段趣事。他趁灵感充沛之时，寸力不费地一气呵成全稿。以后在情绪对时，再添加其他。等到他确定这幅画完成的时候，已经过去了三年多。此画本身的特性也多少透露了这最终决定的随意性质，它没有宋代院画所表露的那种必然而又尽善尽美的模样。最后的成品看起来也许更像由连续的一组——而非单一的——构思来完成的画稿。这些决定构图的想法里，一部分可能是很任性的。在整个绘画过程的各个连续阶段，画家作出这些决定，反映了他在那一瞬间的意态。然而，在也许有点似是而非的情况下，居然达到了“正确”而一致的秩序感，也就是中国人所说的“理”。这正是黄公望在他的山水论^[1]中所指明的，绘画的极致目标。

译注

[1] 《写山水诀》，公元

1340年所写

黄公望的年轻朋友倪瓒被大部分中国画论家认可为与公望几乎同一等级，尽管他是一个范围较窄的画家。倪瓒的父亲和曾祖父都是富商，他自己却致力于学术上和美学上的嗜好。倪瓒年轻的时候曾用家产购置了不少珍贵书籍、古董和书画。元朝最后的几年，他尽散家财，弃家出游。这样做，后来证明了是很实际的；在其他富有地主遭到灾难时，弃家却使倪瓒幸免于祸，安享比较宁静的晚年。他泛舟漫行在湖泖之间，偶然也和朋友共游，但是终究总是孑然一身。他渴望逃离人类社会——除非是他自己慎加选择，由“绝俗”



【图57】

黄公望 (1269—1354)

富春山居图 1350年 卷(局部)

纸本墨画 高33厘米

台北故宫博物院

者所组成的社会——倪瓒又有几近怪诞的洁癖（永远在清洗自己）。在这些特性后面，存在了他萧淡画风的本质。他的画经常空无人迹：通常有一座空亭，暗示了或曾有位隐士造访过。但是就是这一点人踪，在某些构图中也都被排除了，例如下面谈到的这幅画【图58】。

此画和《富春山居图》一样，由干湿浓淡不等的线条层层叠积而成。但是倪瓒的笔法更为收敛而稳定，透露了更为平静的心境。在整个中国绘画中，倪瓒作品最可贵的地方是一种“澹泊”或“萧疏”的特质，这是中国批评家所用的最高赞美词。我们可能不易明白为什么“澹泊”是一种值得追求的品质。但是我们如果不了解这点，就永远不能了解倪瓒。他的创作兴趣显然绝不在物理世界的“万象”。他的大部分山水都追随了一种简单的固定构局。这种构局从他早期演变出来以后，就不曾倦于使用：前景一块河岸，疏叠着几棵枯木；一片河水流向远方；远方是低平的峦头。下景和上景中的两块地面都很坦率，没有不同的视点要求观者去适应。最后成果则是一幅几乎分裂成两半的构图，由于不处理气氛，全局又笼罩在一致的墨色中，这种构局就摧毁了任何真正的空间感。这样的安排，部分是精心制作的，是显示一种业余主义；文人画家不喜欢掌握可以纠正这类“错误”的技巧，我们在这幅画里看到的就是这种倾向带来的结果。对文人画家来说，就像苏东坡的老师欧阳修所称的，想处理空间、高度、距离的策略都属于“画工之艺”，“非精鉴之事也”。无论如何，一位作品主要是由无数相同景物构成的画家，他所关心的，一定不是山水的实物实景。倪瓒也画竹子，却不是为了表示他对这种植物有什么偏好；有人指责他的竹子“以为麻，为芦”^{〔2〕}。他回答说，他画竹的唯一目的不过是“聊以寓胸中逸气耳”。根据记载，某次有人指出这样的竹根本不像真竹（画是倪瓒前一夜在醉中完成的），他笑着又说：“全不似处不容易到耳。”^{〔3〕}在我们20世纪初期，当摹仿论被固守到令人吃惊的地步，并且还被认为是画家的正当练习时，倪瓒这种半真半假的玩笑话可能是很中肯的。

图58

倪瓒《空林远岫图》

（故宫博物院藏）



【图58】

倪瓒 (1306或1301—1374)

虞山林壑 1371年 轴

纸本墨画 95×36厘米

纽约大都会美术馆



【图59】

王蒙 (1308或1301—1385)

具区林屋 轴

纸本设色 68.5×42.5厘米

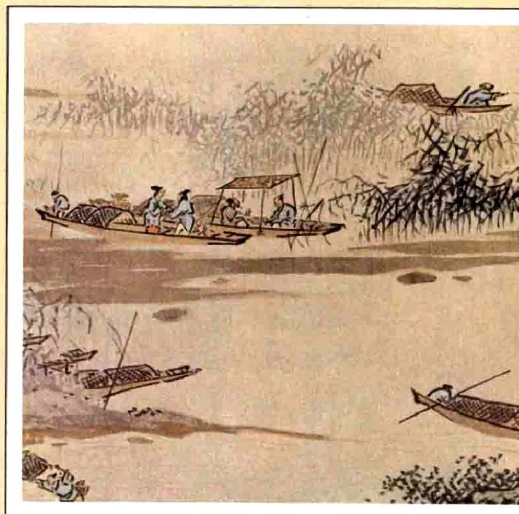
台北故宫博物院

与冷寂的倪瓒正相反的是王蒙，赵孟頫的甥儿，元四大家中最年轻的一位，和其他三人相比，王蒙比较关心空间、体积和表面质感；但是他注意的是表现这些事物的内在本质，更胜于重现外在世界形体。为了表现的目的，他或使用空间，或拒用空间；或塑造形式，或扭曲形式。像大部分其他元代画家一样，他宣称自己出自北宋和北宋以前的山水画家。中国批评家分析他的画风，在某些繁满的构图里和茸苔的皴法上，找到了与董源的关联；在蠕动的耸岩峻嶂中，找到了与郭熙的关联。不熟悉中国画的现代西方观者，恐怕会想起恩斯特（Max Ernst）或其他一些超现实主义者的画。《具区林屋》【图59】所表现的当然是一种内在的意境。画中，无法穿透的大块石形造成了陡嶂，唯有数条狭窄的岩缝打破了这密封局面。溪水从岩缝中流出。略为下陷的小块地区耸聚着一些树林，几座屋居。一小方天窗在画面的最右上角。乍见远处水波，我们这才明白，地平线原来更在高处。这既不是北宋山水的崇伟景观，又不是南宋山水局限的视界；这里没有固定的焦点，画的四边又绝对无法包容画内酝酿出来的力量。一块块鲜红色、黄色、绿色，散布在画面各处，增加了有力的不安定感。在这里，设色带来的效果就像无色增加了倪瓒水墨画的沉静感一样有效。可是我们在细看图中细节部分时，又很惊奇地发现，原来画树木、房舍、人物的简朴而天真的画法，正是王蒙用在其他比较收敛的作品上同样的画法。



十一 明初画院及浙派

边文进、戴进、吴伟



元季效忠亡宋的民族主义者都隐居在江南。他们包括了元四大家和大部分其他重要元画家。江南在元季一直与蒙古朝廷保持了一段距离，并且在元初数年间时时爆发着反元情绪。元末叛乱丛起，果然发自江南的一次革命终于推翻了元朝。革命领导人朱元璋本是和尚，1364年在江南自立为王。四年以后，他的军队成功地把蒙古人赶出了北京城，于是登基中原，建立了明朝。

明初几位皇帝努力想在朝廷中恢复曾遭元人忽略的一些中国传统，如重建类似翰林画院的制度，征召主要画家，赐以官衔，为了皇帝的享乐或是为了装饰宫殿而赞助他们创作。这些宫廷画家作为一个集体，有时被称为“明画院”，虽然明朝并没有设立像宋代那种可以堂然称之为画院的组织。有好几位明代皇帝自己是业余画家，明宣宗最为突出（在位期1426—1435）。他以非常正统的画风创制了一些美妙的花鸟、畜兽。宣宗一方面为画家，一方面又是艺术赞助人，因此也就将自己的趣味加诸属下画家的身上，他显然把自己幻想成一位宋徽宗再世；但是无论是他自己，还是受他奖励辅助的画家，他们的成就都不能与卓越的徽宗及其画院相比。

明宫廷画家的好处和弱点都在边文进的作品里充分表现出来。边文进在15世纪初期曾在两位皇帝之下奉职。他的《三友百禽图》【图60】属于一种为贺年而作的特殊绘画类型。“岁寒三友”指的是冬日长青的松、竹，和最后一次融雪前，当大部分其他植物都在冬眠的状态，那时却盛开着的梅花。在边文进的这幅画里，“三友”给多姿多彩的鸟群提供了休憩的地方。这样的鸟群在自然中是见不到的，但是却很适合这类画的象征与装饰意图。画家显然在摹仿11、12世纪诸大师，但是只部分捕捉到了他们的精确；前人对主题的深厚感情和秩序井然的构图，却都已失去。它的性质可以使它与诸如《梅竹聚禽》（见图35）一类画作比较。对照之下，《三友百禽图》难免相形见绌。然而它还吸引人，多少也还达到了明代在这一类型绘画上所能达到的水平。

院画派使用早已失去活力的风格，常常把这些风格所能画出的极



【图60】 边文进（活跃于15世纪初） 三友百禽图 1413年 轴（局部） 绢本设色 台北故宫博物院

品当作典范来模仿，这是院派画家的不幸遭遇；由于文人阶层对他们的保守画风不屑一顾，在明宫廷画家身上，这种命运也就更加恶化起来。作为职业画家，他们局限在一种相当低劣的社会地位上。因为朝廷赞助者的喜好左右着他们，他们就不得不因袭成规，于是也就受到了文人的责难。也许是不得不逃离这种令人难以忍受的局面吧，就像非得逃离经常构人入罪的宫廷阴谋一样，明代最优秀的画家之一戴进就在奉职宣宗数年后，弃职而去。他回到出生地杭州附近，试以职业画家为生，却不成功，终因穷困而死。当戴进的重要性受到肯定，而他的风格也不断被人摹仿之后，他终于被迫认成某种山水画派的创始人，即以其祖籍浙江为名的浙派。马、夏传统自南宋以来，变成了次要的地域性画派，而在浙江继续存在着。戴进复兴的正是此一画派。

现存戴进作品在画风上包括了一系列从取自马远的谨慎而彻底的摹仿风格，到流畅得多的其他种种画法。台北故宫藏《春游晚归》【图61】属于他比较保守的一面（如果鉴定可信），而这可能代表了他在朝廷奉职时期，特为皇帝所作的精致作品。温雅自信的笔触，令人陶醉的题目，必定满足了当时的口味。这种口味同时也曾使青花瓷器和剔红填彩漆器在明初建立地位。戴进使用细腻的渲染，把中景笼罩在一片晚雾中，这种处理手法深得马远真髓；但是在这中景之上，却有一峦头攒簇的远山，把在典型南宋绘画中，留给朦胧而又引人遐思的那段空间占据了。明画家的美学训练比较松懈，禁不住精致感的诱惑，在画面上散布了许多叙述性的繁琐枝节：归人敲着门扉，一个仆人执灯匆忙前来开门，农人跋涉返家，妇人在岸旁赶鹅，佛庙亭阁孤立远处。

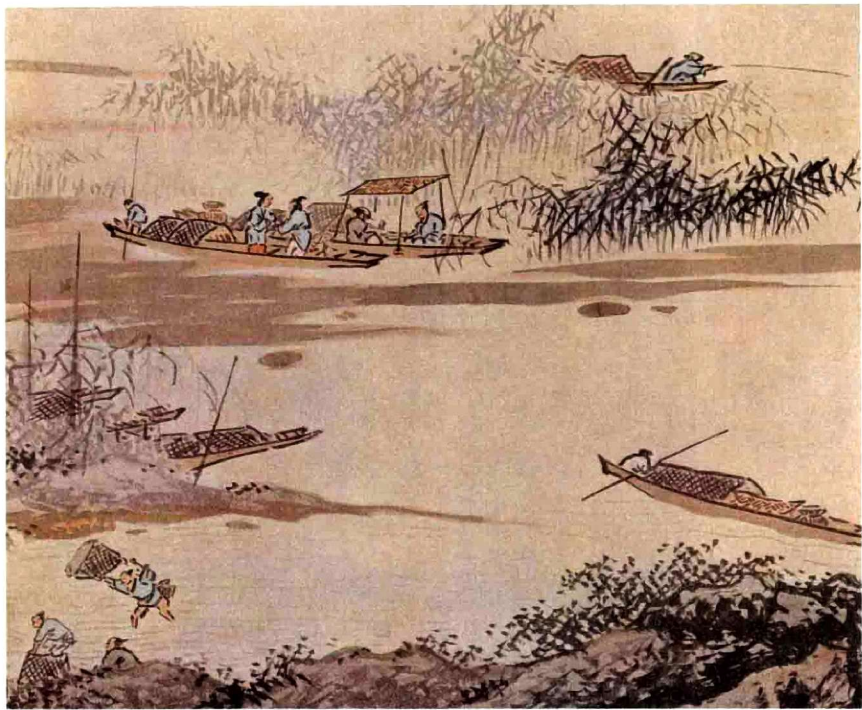
戴进非画院性的有力风格展现在题有其名款的《渔人图》【图62】手卷中。这可能是他晚年发展出来的画法，也可能不过是表现了他一种不受拘束的风格，能够随心所欲地运笔。就这种风格来说，他受惠于吴镇的地方要比受惠于南宋院画的地方为多。速写式的艇舟和舟中人物用粗笔快写而成，使我们想起吴镇的《渔父图》（见图55）。但是在描绘树丛、芦苇、岩石和水洲时，戴进使用了简洁的手法，其紧劲程度要超过吴镇这位文人画家的宁静趣味所能忍受的。戴进技巧卓越，傲气当然，在描叙性上（descriptive）展现了熟练的功夫，捕捉到了人物的千姿百态，在纠缠的芦苇和泥地上又呈现出一片耀目的天然。

戴进的首名追随者吴伟，虽然性情恣直豪放，又从来不听批评，却成功地奉职于两朝皇廷之下。他的好酒（据说有一次醉中被诏）和他的狂放画风使他可以列入上自晚唐泼墨醉师，下至明清之际的徐渭、朱耷的这一脉传统中。吴伟像戴进一样，使用了几种显然不同的画法。最常作的，一种是炫耀的大幅纸本或绢本山水人物，另一种则紧密追随戴进在《渔人图》卷中所表现的画法【图63】，笔



【图61】

(传)戴进 (1388—1462)
春游晚归 轴
绢本设色 167.6×83厘米
台北故宫博物院



【图62】戴进 渔人图 卷（局部） 纸本设色 高46厘米 华盛顿弗瑞尔美术馆

触却比戴进更粗犷，线条更豪放，显然是使用了一种秃笔画成。背景以印象派画法处理，淡赭石色和淡靛青色浸染在片片墨点上，产生了层次感和明亮度，正是批评家评赞吴伟“泼墨如云”的好例。

渔人身上洋溢着世俗的幽默感。在中国和在欧洲一样，这种幽默感很适用于表现日常生活题材。然而曾在最伟大的渔人画，赵幹的《江行初雪图》（见图26）中展现出来的那种同情渔人艰辛现实生活的动人情感，却在后世遗失了。他们聚集在苇草丛中的舟篷里，饮酒欢谈，赤身的童子在旁嬉戏，妇女们忙着饭食。一名在河滨农舍里消暑的高士正倚着楼窗，闲逸地观看着这一幅渔乐图呢。

舟和舟子的画法再一次使我们想起吴镇。但是如果有人用想象把它们移植到一张吴镇的画中，他就会明白，这一批爱热闹且姿态夸张的人物不会在吴镇的画中感到舒服的。他们需要吴伟山水的华丽技艺来引发他们活跃的生命力。就像常常发生在职业画家从业余



【图63】吴伟（1459—1508）渔乐图 卷（局部）纸本设色 高27.3厘米 伯克利景元斋藏

画家那儿（或者业余画家从职业画家那儿）借取画风时的情况，眼看两者之间的分歧似乎就要消除了，然而气氛和手法的不同终究还是要比相似处更重要。

一直到16世纪，浙派都是明代画坛一支活跃的势力，但是因为它的追随者在两种方向上或此或彼地摇摆不定，16世纪以后，浙派开始衰落。很多二流画家急着要使作品看来比实际更惊人，便笨拙地把潮流带向紧张、过分强烈和矫揉主义的极端，这些毛病其实已经隐藏在戴进自己的某些作品里。晚明批评家责备浙派，主要都是针对这批人的过失。但是他们的批评豁免了戴进，有时也豁免吴伟。一小部分比较敏感而有能力的画家努力从事比较收敛的文人风格。然而他们沉湎在文人画风里的程度，使他们完全被文人画派吸收而隐没了。在失去活力，甚至失去大部分特色以后，我们在回顾之时，可以当作南宋院画终曲的浙派，也就告一段落。





沈周、文徵明及其追隨者

十二 吳派



【图64】

沈周（1427—1509）

策杖图 轴

纸本墨画 158×72厘米

台北故宫博物院

明代第一个世纪过去了，文人画派没有任何显著的新发展。紧接元末四大家的一代产生了几位有能力的画家，但是他们大部分都满足于摹仿前人，和集前人之大成。文人画派继续活跃着，局限在江南一带，特别是在苏州附近。苏州这时已成为士大夫文化的中心。15世纪末、16世纪初，一小批画家终于重新把文人传统建立成中国绘画中的主力。这些画家生活在苏州附近的吴县，因此也就被称为吴派。他们大部分出身世家，受过严格的儒家教育，浸融了洋溢于明代中期社会里的安全感和优越感。他们之中很少人展现出像无数元代画家所具有的那种反社会倾向，或者好似明末和清初的独创主义画家们所表现的那种热烈的突破精神。稳健与平衡才是他们绘画的主要调子，由创始人沈周奠定了下来。

沈周出生苏州望族。他在成长过程中，从两种经验里获得了不少好处：与亲朋之间大量的学者、诗人、画家为友，以及受到良好的教育。此外，他自己也同时具备了学者和画家两方面的才分，对于能够拿到手的，或者可以看到的书籍和绘画又有学习的热情。他有好几位老师。从摹仿他所仰慕的前人画风中，也学会了一些技法。他一生不断地“仿”宋元各大师，这一点他是自己明说了的。但他绝不是一个折中主义者；他的作品以他自己独特的技巧和风味来画成，革新了旧风格。

把沈周仿倪瓒的作品《策杖图》【图64】和倪瓒的山水拿来做一比较，我们可以清楚地看到这类“仿作”中的独创成分。这是个很有用的例子，可以帮助我们了解常被人误解的中国画家的“仿古”训练究竟是什么。沈周保存了倪瓒的基本体式：河岸兀立着枯树，远处叠卧了几座山峰。唯一被沈周加进画面的树下老人是这样的安详而无心，恐怕就是倪瓒——一个从不在山水中画人物的人——也不会在意这种打扰吧。倪瓒大部分的技巧都保存在这里，例如点在坡石上的疏落的苔点，这是倪瓒的特征之一。在勾勒坡石面和其他实体轮廓的皴笔方面，沈周以抖动的长线条代替了倪瓒柔和而挺直



【图65】沈周 十四夜月图 卷 纸本设色 30.5×134.6厘米 波士顿美术馆

的宽线条。这种线条看似松懈，却充满了柔韧的张力；因此早期画风中的闲逸感也就不存在了。但是两者构图上的不同却是最有意义的地方。沈周从这位元代大师那儿取得了大部分素材，却建造出崭新的局面，结构紧密，规模庞大，有力地透露出山势的骚动和冲劲。中央最高一棵树的树顶有意留成秃枝，直入河口。河口把上景坡岸均分成两半。这样一种几近轴柱对开的构造法，这样一种令人感到不安的平衡，是非正统的，甚至就其时代来说，也是大胆的。沈周除了为表现性而强调了倪瓒的二分实体的山水结构法以外，还强烈地倾斜了地平线，而且把好像无以支撑的最巨硕的山石安排在上景。此外沈周又引进了另一种怪异的画法：不画水平线，甚至不画河岸线，于是每个硕重的形体便都好像威胁着要向一边滑去似的。

但是在精神上，沈周并不像郭熙或王蒙那样热情而骚动；在《策杖图》的复杂结构和对形式的操纵后面，我们感觉到了一种严经训练的知性，就像我们在塞尚的画中看到的一样。沈周大部分作品都要比《策杖图》温和闲逸，透露了他成熟风格中最大的影响力——吴镇风格。吴镇融合童稚和抒情为一体的特别画法，以及他出众的苍厚线条，都表现在《十四夜月图》【图65】卷中。沈周六十多岁时完成了这幅画，它描绘画家和三位朋友坐在简陋的屋棚下欢聚酣饮。屋棚的一边敞开着，他们也就能同时赏月。河岸分明。岸



——

1 金宗浩《Portofolio of Chinese Painting (Yuan to China Periods)》, Boston Museum of Fine Arts, Boston, 1961, p. 34

的对面，在以浅墨染成的无垠空间里，恍惚现出水天一片。一轮圆月挂在左上角，好像苍淡的圆盘，普照人间。树丛茅舍在一片清冷的色调中缄默着。就像在西方一样，秋天在中国也常能引发遐思，挑起感伤；沈周写在画上的诗，叙述了这月夜的秋思：

少年漫见中秋月，视与常时不分别；老年珍重不易看，
每把深杯恋佳节。老人能得几中秋，信是流光不可留。^[1]

在沈周众多的学生中，最重要的一位是比他小四十多岁的文徵明。文徵明在苏州生长，受教育，曾去北京做过翰林院待诏，修《元史》。但是他不久就上疏辞官，回归南方故乡，把漫长的余生全数奉献在文学、书、画的创作上。他在这三方面的成就都和他的高洁个性一样有名。像沈周一样，他也学习模仿古代大师，并且使用各种不同的风格来创作。台北故宫藏《古木寒泉》【图66】是文徵明七十九岁时作的，最能表现他最有力量的一种画法。在这种画法中，我们看到书法家文徵明如何冲击着画家文徵明。

在展现卓越的书法技巧上，当毛笔快速而流畅地行走在纸面上，交织成松柏纷密的场面时，为了制造劲力，文徵明牺牲了柔细感。松柏两相纠缠，占满大部分高狭的画面。好像王蒙一样，文徵明在



【图66】

文徵明 (1470—1559)

古木寒泉 1549年 轴

绢本设色 193.6 × 59厘米

台北故宫博物院

画中竭力限制空间；树丛局限在岩壁下面又浅又平的空间里，完全废除了远近层次，被打平成一片骚动着的纸面图案，愈发远离了空间辽阔的宋画所能推想的程度。

展现在我们眼前的是粗犷而冷峻的景象，沉郁的色调更加重了这种感觉。它已超过一般文人画家不喜欢取悦于目，或者不轻易表现情感的倾向。就以大部分他最典型的作品来说，文徵明是一个比沈周肃穆的人。他的坚韧品德受人景仰：高洁、磊落、坚持原则，都由画中的常青树所象征。但是虽然他对松柏题材的喜爱和个人品格有关，如果我们以为他喜欢画这些题材的原因就是为了它们的象征价值的话，那就错了。中国画中，象征主义的地位常被人过分强调；其实画家关心的是绘画，而不是可以推理出什么含义来的象征意象。他们要表现的是绘画语言或个人思想，而不是去做一些形而上学的，或道德性的笼统声明。画家选画某个主题，只不过因为这主题与他自己的性情，或是他某个时刻的情绪相协调罢了。例如一位元代画家就曾说，他生气时常画竹，高兴时常画兰。因为竹子尖拔的叶子挺立如矛锋，容许表现怒气。而兰叶的活泼秀雅很适合表现洋洋的喜气。他所说明的，正是经由形式而达到表现目的的绘画作用。因为竹子本身并不带什么怒的联想，兰叶自己也没有什么喜的含意。文徵明偏好冬景；他自己常画，也偏爱前人的冬景作品。在他自己的《关山积雪图》上，他这样题道：“古之高人逸士，往往喜弄笔，作山水以自娱，然多写雪景者，盖欲假此以寄其孤高拔俗之意耳。”即使画家因为题材的标准象征意义而使用它，这种选择仍旧和画家表现自己个性的理想不相违背。因为选择本身就反映了画家的性情和情绪。

经由沈周和文徵明这样具有独创精神而又多产的画家作为领导。吴派迅速地发展开来，直到大批主要苏州文人学士都网罗在它之下。可以算做沈、文的朋友和弟子的人中，最著名的是陆治和陈淳。两人都过着出世的生活，专心研习儒学古籍，在诗、书、画上都很有

成就。他们以业余态度工作，获得了理想文人——士大夫认为适当的成就。但是对西方人来说，艺术中的业余态度和“墨戏”这一类词汇带有浅薄涉猎却不精熟的意味。我们可能会奇怪，那么为何有这样多的业余画家达到了中国绘画的主要地位，同时又掩盖了除了同时代少部分职业画家以外的其他所有画家呢？事实上，他们的嗜好绝非儿戏或偶然的消遣而已。他们所追求的绘画要具有如诗的敏感，对过去的风格要像鉴赏家一样熟悉，而非仅有刻意训练出来的巧技而已。他们的诗、书、画活动交相作用，涵括面深广：书法家的训练帮助他们掌握画家所需要的笔法和图案感，诗的想象力又为他们提供了合适的主题。

陆治作品中的诗意特别强烈，例如这里的《春江图》【图67】所示。这是一张倪瓒格的变体，变得更富抒情意味。陆治虽然增添了山峦、林木、建筑，使景物繁复起来，又解放了水墨，把吴派人士所喜爱的浅赭石和浅靛色添染在墨笔上，他想捕捉的，却仍旧是倪瓒画中简净、肃远的气氛。他的笔触疏闲，墨色清淡。峦坡温和地涨浮着，一层层逐渐堆叠出缓慢的节奏感来。他用焦墨把一部分轮廓主筋再勾勒一遍，使结构产生实感。但是在文人画山水中，经常最后用来提携画面气韵的丛丛墨点，在这里，却都被省略了去。因为这是春天：河水涌涨着融雪，树木正萌发出稀疏的新叶。一人静坐在面向小路的茅舍中，沉醉在悄然里。四周无声无息，他在凝想中寂然了。陆治用绘画语言说出他的理想，这个理想也被很多传统诗人画家所共享：一种人的意识静如止水似的存在。情绪净化了，冲动被提升了，一切超越了“尘世”。

他的《浔阳秋色》【图68】短卷描绘的是唐代诗人白居易的《琵琶行》。虽然有些地方仍旧遥引自倪瓒，另一些地方又显示了和文徵明的师从关系，他在这里使用的却是比较个人的画法。公元816年白居易写成《琵琶行》叙事诗。当时白居易正在南方做小官（江州司马）。诗人叙述某夜向朋友辞别，泊舟于江边，忽然从隔舟传来琵琶



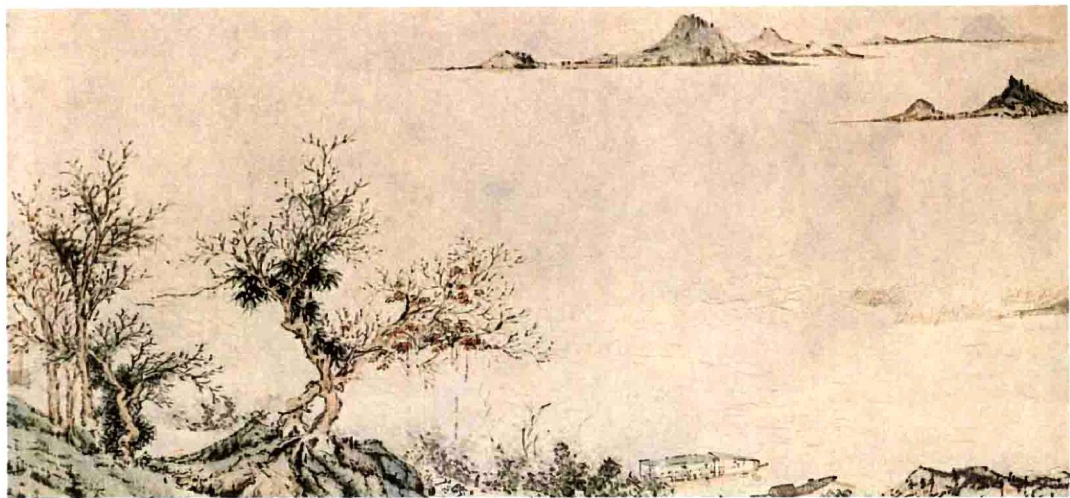
【图67】

陆治 (1496—1576)

春江图 1535年 卷(局部)

绢本设色 高35.5厘米

台北故宫博物院



【图68】 陆治 浔阳秋色 1554年 卷（局部） 纸本设色 高22.2厘米 华盛顿弗瑞尔美术馆



【图69】 陈淳（1483—1544）云山图 1535年 卷（局部） 高30.5厘米 华盛顿弗瑞尔美术馆

声，原来是一位曾经闻名于京城的老官妓，正拨弹着伤心的曲调呢。白居易侧耳倾听，想到自己长期流放，远离京城故友，心情也就变得和这弹曲人一样地悲痛。陆治的目的是要在画中表达诗中的那一段哀怨之气，而不是要一一描叙出诗的细节来。诗中的确提到画中的红枫和芦草，但是叙述性细节，例如舟和人物，都画得非常小，以至于乍看之下，我们几乎要忽略了他们的存在。河水无际，波澜微泛。河上漂浮着绿洲，酝酿出空寂而伤感的气氛，和白居易的主题很配合。笔触之细腻精美在明画中是少见的。

大部分吴派画家的风格，在某些形式上，多少都保留了传统上对线条的强调，偶然才尝试其他多种完全不用线条的画法。只有陈淳一人采用了米芾和米友仁山水风格，作为一己风格的基点。他的《云山图》【图69】手卷卓越地展现了他在这种画法方面的熟练技巧。米家山水在这时已经算不得什么惊人了：它的新奇随时间而消失后，如今已经成为一种古典的画法。就像陈淳表现在这里的，虽然看起来仍很自然，却已经有一点形式化了。米友仁形状神秘的山和雾已经完全不见。而使用在此的陈淳的创作法是：用印象主义式的湿润笔调，来处理岭脉、树丛，在笔触中夹带一些个人小特色。例如画云的几处线条带有尾钩。还有使墨与颜色相互作用，把冷暖两种色调丰富地渗用在淡墨渲染里。

我们在此举出文嘉一幅精致册页，作为吴派山水的最后一个样本。文嘉是文徵明的儿子，也是他二十多位画家子孙中最具兴味的一位（另一位是他的侄子文伯仁）。册页题为《写杜甫诗意》【图70】，而杜甫的诗正写在图画上方的题跋页上：“蓝水远从千涧落，玉山高并两峰寒。”文嘉根据这两句诗，画出梦似的景象。雨水洗刷过的怪石，泉水从岩壁冲下来，汇入翻滚的海洋。扁平的形体，抖动的轮廓线，增强了景致的世外感。苍淡的颜色酝酿出的是同一种效果。唯一几处亮点在童稚般的树上。图画表面看来一片天真，其实隐藏着高度的复杂性。这种特性可以满足中国文人画家的美学理想。他们最讨厌聪明过

度和“甜熟”。我们只要看看文嘉的构图，就能明白它离真正的单纯是有多远了。就像复印在本章开始时的沈周山水一样，文嘉避免使用一向是中国绘画构图标准的、不对称的对角分切法。他把形式分配在一条想象中的中轴的两边，把整个图面分切为二。这种构造法可以在北宋山水，例如郭熙的作品，以及某些元画中找到前例。然而它还是偏离了常格。非常不连贯的视角（angle of view）和欹斜在画面左右两半的地平线则更为奇突。同一种设计，也就是用中央山岭二分画面，地平线置于不同线上的构图，以后由清代大师王原祁发展到了新的境界。

像以上这样地展现独创力，在吴派后期追随者之中是相当少见的。相反地，形式化的逐渐增长和创造精神的消失，标志了吴派的衰落。情绪性内容的膨胀，在大师们的作品中，我们也许可以当作诗意来欣赏，在次等追随者手里，却变成单调沉闷的东西。然而当明画面对着颇为嚣张的后期浙派人士，和一部分过于怪诞的独创主义画家的时候，作为一种安定局面的力量，作为一种强烈的，诉之于理性的要求，吴派持续了下来。如果我们忍不住要追随潮流，也把这些明代中期画家看作只不过是一批兴味普通的保守人士罢了，而把注意力转放在后代比较刺激的试验派画家身上，那么我们倒不妨在此稍停一下，设法来了解了解，为什么中国批评家宁取沈周、文徵明，和他们画派的经过严格训练的风格，而少取由“狂狷”大师如徐渭者（我们会在后边讨论到）所使用的豪放风格。近代西方很喜欢艺术表现神经质和畸变，屈服于煽情主义气质，中国画家偶然也有这种倾向，但是绝不像西方这样经常。中国文人的安静而又细腻的趣味，就算只不过是用来矫正这种倾向而已，它也大大推动了上面这种选择。



【图70】

文嘉（1501—1583）

写杜甫诗意 册页

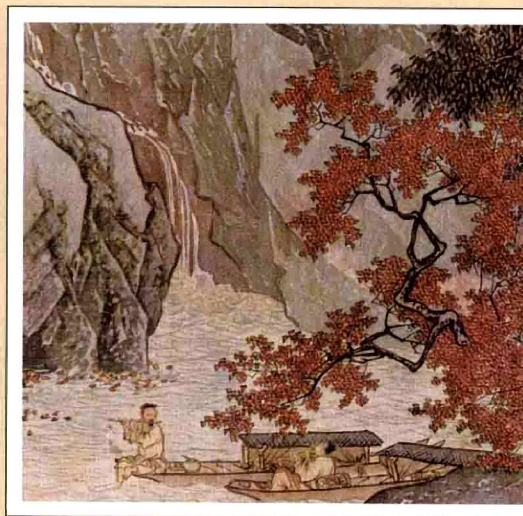
（上端题跋部分未复印在此）

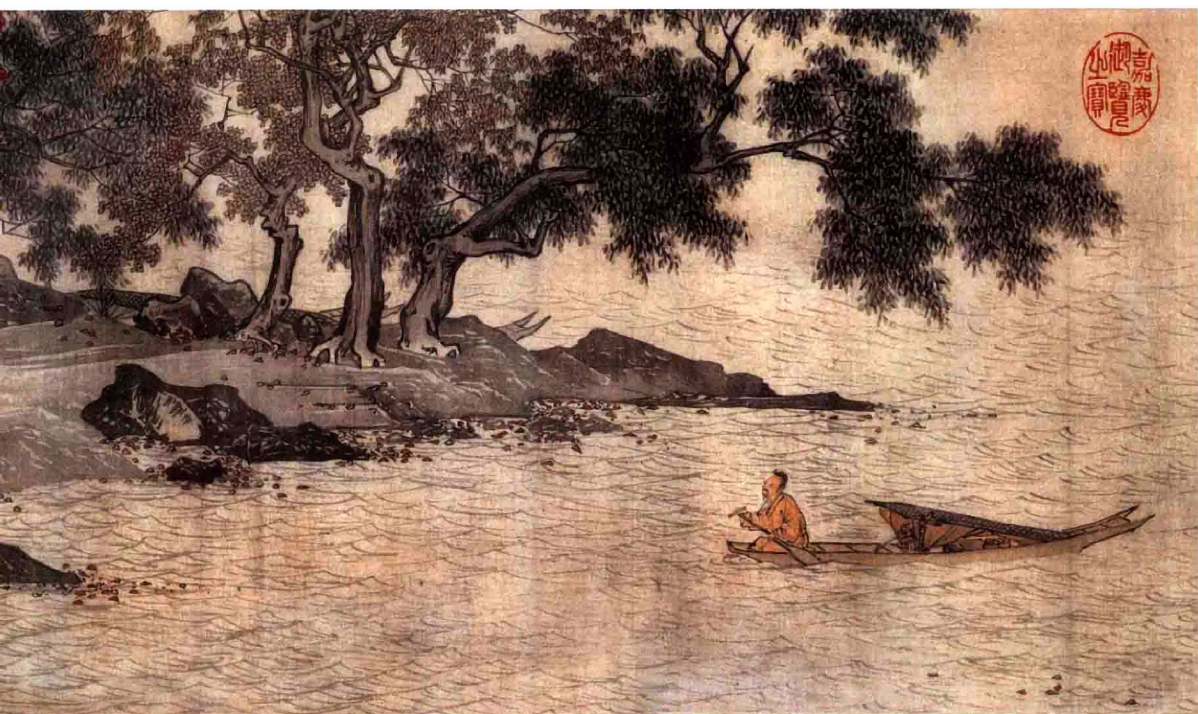
纸本设色 宽35.5厘米

台北故宫博物院



十三 周臣、唐寅及仇英





【图72】局部

16世纪初期，当职业画家和业余画家走向这样分歧的方向时，一个才分极高的三人小组在两派之间建立了地位，并且开始想要调解两派的不同。这种做法似乎注定是要失败的，但是事实上，他们却成功极了；在六七位明代最伟大的画家之中，他们占了两位。但是他们的胜利是个人的，是个人才性的开花；他们画的那种画，要求一种在当时职业画家群中少见的卓越表现感，也要求一种在业余画家群中难得的技巧。因此，虽然有几个平庸的画家还能算是他们的追随者，我们却实在不能说，他们形成了什么画派。像“折中派”或“新院画派”一类的字汇也曾用在他们身上，但是都不能涵盖他们的特性。他们也不能以其工作地点为名，因为他们的工作地就是当时正达顶峰状态的吴派的工作地苏州，或称吴县。但是因为他们三人在风格上相似，彼此之间又来往密切，因此把他们合为一组来讨论是最为恰当不过的。

周臣可能是三人中最年长的一位。据记载，他也是唐寅和仇英二人的老师。周臣生在苏州，曾与一位现已佚名的画师学习。那些只欣赏文人阶层画风的批评家们对他并不加以注意。他和唐寅的关系也许使他接触到唐寅经常与之往来的文徵明圈子，也可能使他获得一些我们可以具体地在他的作品中感觉到的“文人”气味。然而他风格的主要根源却是李唐。李唐山水风格在宋以后受到了奇怪的排拒。文人画家宣称他们仰赖北宋和北宋以前各大家，特别是董源和巨然；浙派画家则追随南宋院画，特别是马夏风格。如果有些画家想把这两种风格中间的沟壑填接起来，那么回到这宋画的转型时期倒是很合逻辑的（也许逻辑到连他们都没想到），在这个时期，北宋的严峻已经缓和下来，而南宋的浪漫还没发展到高峰——正是李唐的时代。

现存弗瑞尔美术馆的《草堂梦仙图》【图71】卷上有“唐寅”的名款，但是我们有充足的理由怀疑它的真伪性，进而重新把它鉴定为周臣之作。它在风格上和周臣几幅其他作品十分相近。在山石的



【图71】

可能为周臣（约1450—1535）

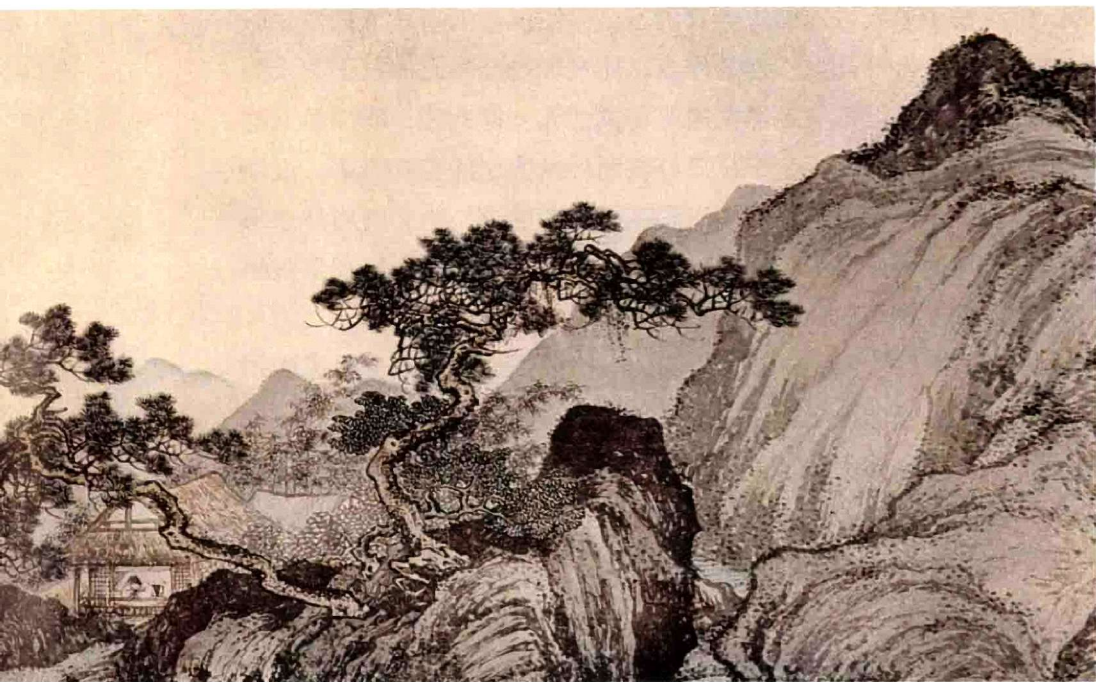
草堂梦仙图 卷（局部）

纸本设色 高28.3厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

造型上，皴法上，在松林的描绘上，还有在整个构图上，它和李唐相似的地方都明显之至。其他特点则可能源自周臣自己的画法，虽然这些特点在唐寅的作品中也能找到：例如，特别喜欢在岩石上强调色调的对比，表现对比强烈，但也很任意的光影。笔法显示了精良的描绘技能，又有一种在宋代以后（post-Sung）绘画中少有的，自矫揉主义中解放的自由。

画题和白居易的一首诗有关，此诗描叙某人由修道而达长生之境。从山顶茅舍敞开的窗，我们看见周臣画中的高士靠窗睡着了。手卷缓缓开展以后，他又出现在自己的梦中，超于俗世的躯体之上，飘飞在永生的境域里。描绘得十分清晰的岩嶺和精密的细节构成了



足以令人信服的现实世界。我们从这样的现世进入虚茫之境。远峰隐现，环聚成虚渺的崖谷。崖谷之上，邈小的人影飘悬在空中。还没有人能像周臣这样有效地使用过手卷形式呢。

我们也许会奇怪，如此有想象力，有能力的画家的作品，为什么要加上假款，算作他人的作品呢？原因是，周臣的学生唐寅要有名得多。甚至有人说，当唐寅的作品供不应求时，他就会邀请周臣一同来画。如果这件事是真的，那么唐寅原本就已不太好的名声就又加上一项污点了。唐寅起步很优秀：乡试两次都是榜首，第一次只不过十五岁。苏州文人社会很喜欢和他交往，并且支持他。二十八岁时，他怀抱希望赴京应试，以求官职，又得了第一名；但

是一位纨绔子弟友人贿赂主考官的家僮偷得试题的事被人揭发；唐寅被迁涉在这件丑闻里，连累作废。他发现自己从此被拒于文人的科举仕途之外，但是又不像文徵明和其他人一样有钱，能以私人财力维持高雅的退隐生活，于是只好在两种情况之间苟存下来。没钱时就卖画，今天在苏州娱乐场所和茶楼忘掉酸苦，明天则用禅想来超越它。在这种生涯中，他始终和文徵明保持着友情。德高望重的文徵明常劝唐寅改邪归正，却毫无效果。

在艺术上，他也居于两者之间。一部分作品完全以文人风格和趣味画成；另一部分又追随了周臣源自李唐的职业画家风格。后者佳例之一，是现存台北故宫博物院的手卷《溪山渔隐》【图72】。接近卷中央，颇富诗意的一段里，有二渔人各自休憩在自己的舟中，一人把脚拖曳在水里，吹弄着笛子，另一人击板伴奏。红叶纷纷落在水波上，飘散在石丛之间。笛声、水声在想象中潺湲交叠合奏着，酝酿出秋日的伤感气氛。色调特别和谐美妙，透露了不同于当时流行在文人画家之间的色调感。文人画家大都把颜色当作一种装饰品来使用，按照标准法格，作为水墨的不必要的陪衬。在这里，靛青和赭石的渲染却协助岩石建立了实感。左侧的一块大石画得特别有效果：表面质地线条由短截的墨笔构成。这种笔法源自李唐的“斧劈皴”，而且也像李唐一样和半干的“擦笔”同时使用。在重量和实体感上，这些石块要比在其他明画里见到的更有实量感。一般明画既不注意质面的自然层次（natural textures），也不注意覆盖在这些层次底下的物体的柔韧性。使用复杂详尽，往往又不安定的手法来塑造层次，是唐寅最喜欢用的画法；在模仿者的手中，这种画法变得矫揉造作，在唐寅自己某些作品中，也有卖弄的倾向，但是程度比较轻：例如瀑布右侧的悬崖填满了毫无描绘作用的淡墨笔划，只是在运笔的角度和间隔节奏上，重复下面的水纹而已。其他各处线条则流畅而优雅。一位明季评论家认为，唐寅的笔法比李唐“更精”，但是我们可以把这种论点看成是反映了某时期的偏见，在这一



【图72】

唐寅（1470—1523）

溪山渔隐 卷（局部）

唐寅友王宠题跋年代为1523年

绢本设色 高29.2厘米

台北故宫博物院

时期，笔法本身的价值更受到敬重，于是唐寅的线条也就被认为比宋代大师更文雅，更显著了。

唐寅小幅山水《函关雪霁》【图73】根据李唐画格而构图。冬天刚来不久，也许是第一次雪霁，因为叶子仍挂在树梢；黄昏初降，重负的牛车蹒跚走向一日的终程。一路上隐见村落。像郭熙的《早春图》里一样，唐寅使用了细腻的渲染，表现出山域有几处云雾迷漫的景象，然而模糊处仅此而已；全景明锐无比，好像穿透了冬天寒冷却清亮的空气看过去。对角构造向远方叠落，建立了画家意属的深远效果，取代了气氛性透视法。作为明画，此图看来特别具有空间感。唐寅想要恢复北宋山水中的紧密结构和坚实的形式，在某种程度上有了好成绩。他的尝试也许有意针对着吴派文人画家比较平板、松虚的构图而发。

这类作品和唐寅其他一些“文人”画风作品在当时必定受到不少苏州有心之士的仰慕。他们买唐寅的画，后代鉴赏家也重视它们。但是最使唐寅受到大众欢迎的，却是他的美人图。这种画我们今天看起来不免觉得乏味，但是中国画论家对它们大为赞赏。他们隐约提到唐寅和苏州艺伎的亲密关系，认为他画仕女画得这么好，可能就是因为这种关系存在的缘故。周臣的另一位学生仇英画的仕女也广受欢迎。这两名青年画家共同建立了——可能并不是有意的——一种“工业”，这样说它也许比把它叫作画派更为合适。它是由一批善于画装饰画、书籍插图、春宫这一类的雇佣画家组成的，显然都仿唐寅、仇英的风格。他们的仿制品中，有很大一部分加上了大师们的“印款”，现在仍到处流传着。仇英特别受到这类伪品的损害；事实上，任何人想要了解、评价仇英，第一件工作就是要肃清这历年累积下来，数目庞大的赝品和不重要的追随者的作品，还有错鉴为其所作的乏味画院派产品。这一大堆平庸货混淆了他的名声，使人以为他是个多产而无想象力的画家。这团疑云直到最近才消散。仇英绝对不止如此而已；如果我们看到他的真品——其中为人所知



【图73】

唐寅

函关雪霁 轴

绢本设色 70×37.5厘米

台北故宫博物院

的很少——就会发现他在感性和技巧两方面都有成就；创新能力也达到了相当高的程度，虽然最末这一点并不是他的主力所在。

仇英使用的风格大部分都多多少少取自于唐宋。例如他的宫廷仕女图景就基于由钱选、周文矩而上溯至唐代大师张萱和周昉的这条遥长传统。现存几幅仇英作品中，《汉宫春晓》【图74】大概是最好的一幅。复印在此的一段里，一位宫廷画家正在替皇后或某位妃子画像。众宫女像彩鸟一样群聚在周围，两名宦官站在室外守卫着。这正是仇英最为人知的一种作品；我们常看到如下列这种有关他生平的标准记载：“英之画秀雅织丽，毫素之工，侔于叶玉，凡唐宋名笔无不临摹，皆有稿本，其规仿之迹，自能夺真。尤工仕女，神采生动，虽周昉复起，未能过也。”^{〔1〕}看到这最后一句，我们的景仰之意也许要打断一下；仇英的人物姿态不及周昉的自然，面容也缺乏周昉的个性，但是他们的确细腻柔雅，如玉雕一般，受欢迎的原因是显而易见的。这类画在明末被翻制成木刻仿本以后，深深地影响了日本江戸时期的通俗艺术：浮世绘。

注释

〔1〕《图说中国绘画史》

仇英也以古法来画青绿山水，明显地取自唐人，其实更依赖钱选延引自青绿山水的变形。波士顿美术馆（Boston Museum of Fine Arts）和堪萨斯的纳尔逊美术馆（Nelson Gallery）都藏有很好的例子。他对过去风格的偏好，还有他大部分作品中的古典主义精神，毫无疑问的，都是他和士大夫，尤其像文徵明为主的文人圈，以及和项元汴这类收藏家密切来往的结果。这样他就能看到很多前人绘画，以为复古主义作品的模型；这样的画都在私人收藏手中，现代时期以前的中国从来没听说过什么公共博物院。士大夫画家赞赏他，常在他画上题下许多美言。士大夫画家自己作品援引自古风的地方不及仇英明显，部分是因为他们缺乏复制的技巧，不能表达得像仇英一样准确，当然也部分因为他们比较想表现个人独创风格；然而他们在仇英笔下看到了一种和自己类似的表达方法。因此虽然仇英把整个才能放在绘画上面——也就是说，他不是个学者、诗人兼



【图74】

仇英（约1501—约1551）

汉宫春晓 卷（局部）

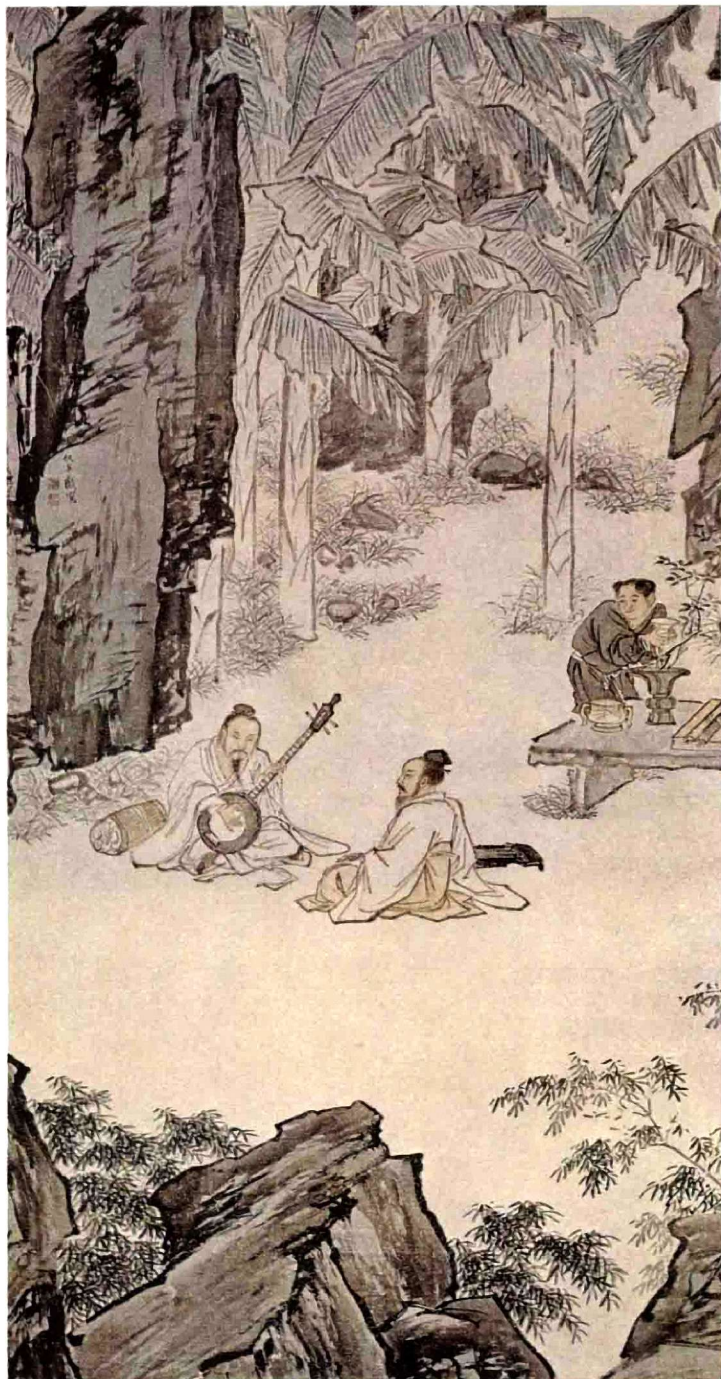
绢本设色 高30.5厘米

台北故宫博物院

书法家——他却行走于士大夫之间，显然也想在自己某些作品中适应他们的美学标准，好像周臣和唐寅曾经做过的。如果这样的解释不至于太简便太狭窄，我们或者说，这三位画家的繁复风格正反映了苏州社会阶层的多元性质。

在仇英的多元风格中，接近“文人”这一种的，有三件大幅人物山水（figure in landscape）。这是原称四季图中的三幅，另一幅已遗失。《蕉荫结夏》【图75】表现的是夏景，与同组的另一幅现存台北故宫。画中两位高士坐在阴凉的地上，蕉叶和硕石遮消了暑热。一人在拨弄月琴，另一人则侧耳倾听；近处一名童仆正把花插进铜器花瓶里。画家强调了最具叙述性（narrative）的地方：由青绿主调而产生的阴凉感，以及拉高前景石块，挡于观者之前，以将人物完整地框围起来。画家摆明他的文人态度，甚至在画上写下了“仇英戏写”，正是业余画家惯持的一种潇洒美学态度，往往不承认严肃的绘画目的。但是这种态度在职业画家群中则很少见。然而无论仇英如何假装他的闲逸风姿，他惯用的典雅形式和卓越笔法却丝毫不差；而且无论他如何快速流畅地使用线条，也从不让它变得像浙派作品中常见的那样粗糙疏忽。《蕉荫结夏》幅面这样大，全图又表现得这样具有信心，真是一位伟大画家的杰作。而仇英的确是这样的画家。

仇英的卓越品质这样明显，难怪他会成为文人画评家的棘手人物。比较起来，唐寅不是一个问题，无论如何放任，他仍旧是某一类型的学者名士。但是在面对一个没有什么重要性的“画匠”——职业画家的贬称——此外又不知谦虚地常在画中炫耀其技巧之熟练，若不违反文人批评原则（即画的品质反映人的品质的原则），那么应如何来评价呢？从另一方面来说，要找到贬低仇英作品的理论基础也是很难的。加在他身上的罪名之一是过于精密——一位同时代的画评家说他“不免画蛇添足”。这句话也许有人可以用来批评仇英的杰作之一，现藏弗瑞尔美术馆的一幅手卷《仿李唐山水》【图76】。这幅画布满了各种叙述性细节，鲜丽色点使用得很小心，线条准确，



【图75】

仇英

蕉荫结夏（四季图之一）轴

（上下两端截短）

纸本设色 宽99厘米

台北故宫博物院



【图 76】

仇英

仿李唐山水 卷（局部）

高 25.4 厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

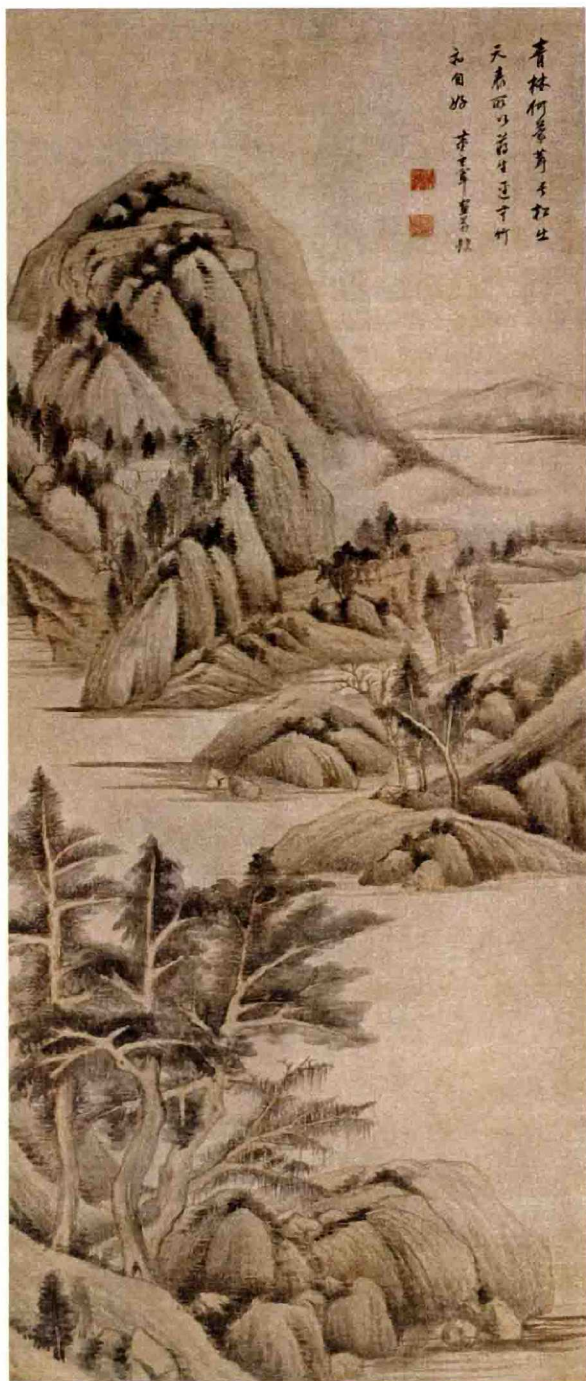
使全画几乎沦入繁琐的地步；没有几个宋代以后的画家在处理这种局面的时候，不致落入学院主义。但是在仇英活妙的笔下，画面从头到尾表现了高度的趣味性，甚至令人看得兴奋起来。例如复印在此，围拢在崖壁中的这一段河谷一般，每个片段都表现了仙境似的理想美景。

把活泼的新生命灌输到保守而陈旧的风格和技巧中，在这样晚的历史时刻里实现，并不是件容易的事。周臣、唐寅、仇英可能是最后三位成功地完成了任务的画家。在数十年内，他们使职业绘画恢复了一些自宋以来就一直缺乏的品质，其中最显著的就是技巧和趣味两方面的陶练，这种陶练可以制止笔法炫耀和态度浮夸那类毛病的出现，同时也能恢复对准确性和明晰感的尊敬，这两点曾是宋代院画的特质。但是种种改革的生命都很短暂，几乎在改革者未亡以前，改革本身就先亡了。即使如此，他们在其他方面的影响仍旧深远而有益；陈洪绶之受惠于仇英，石涛之于唐寅，并不因为目前还没有被认可就不存在。在文人画受到主题贫乏的威胁而将面临绝境时，他们引发了对绘画内容的新兴趣，无论这内容是叙述性的（narrative），还是描写性的（descriptive），于是也就帮忙抵制了主题极端狭义的倾向。对真正具有独创力的大师们来说，重复使用一组狭窄的主题也许是可以的，甚至是必要的，他们借此更能自由地从个人的立场来探索形式。然而对大师们的那些缺乏想象力的追随者来说，这样做，只能叫他们的作品看起来越发千篇一律，单调无比了。更重要的是，这三位卓越的画家又以身证明了一项以后几个世纪在中国经常被怀疑和否定的真理：技巧和才能并非水火不容，乏味沉闷也不一定是手艺谨慎的必然后果。



十四 董其昌及明末绘画





【图77】

董其昌 (1555—1636)

秋山图 轴

绢本设色 142×60厘米

旧金山亚洲美术馆

晚明绘画潮流或画派的错综繁复是此时期种种吸引人的特象之一，在这点上，和现代西方的情况很相近。它又是一个不休地辩论绘画原则，不休地辩论画理的形成和如何使用过去画风，以便评价、归类过去历史的时期；在这一点上，晚明和现代西方也是很类似的。画家自己受到这种知性活动的影响，经常在不加入争辩的情况下，按照他们的信仰和喜好创作，或者在某种程度上，按照他们工作的地点，分属于各个不同的宗派。同一时期，最有兴味的画家仍旧保持了独立身份。他们的独立程度恐怕要比自元以来很多画家想要达到的都要多，因此他们可以被恰当地归划为独创主义画家。

董其昌的巨大身影则笼罩着整个时期的发展。身居高职，又是当时首要学者、书法家，身为画论权威的董其昌具备了无比的自信，更不要说自傲了。他出版了大量有关绘画的文字，重申、阐明了文人画大义。除此以外，他又在很多画上写下无数题跋，做出许多武断的品评和鉴定。这些文字无论是好是坏，一直到今天都还保存着若干分量。其中一部分今日看来仍是很有洞察力的。另一部分我们也许会感到太专断了——例如，他认为复印在前面第86页的圆扇页应该是赵伯驹的作品。但是这幅扇页无论是画法还是其他方面，都似乎和赵氏无关，有些地方甚至还能提出相反的论证。董其昌也整理绘画风格，把古代大师按照他有名的“南北宗”系统加以分类。“南北宗”论过分复杂，争论性又大，我们在此无法处理；我们只能暂时这样解释，虽然“南北宗”论并非有意划分疆界，它却歌颂了文人画传统，贬低了院画派和职业画家，特别是浙派。简单地说，他想要把整个历史和绘画史带入一种使他自己感到满意，并且也能说服他同时代人的秩序世界。他做得非常成功，自他以后，在中国写成的有关绘画的文字都强烈地受到了他的影响。

在他自己的画里，他也把自然纳入同一种系统中；他以早期画家的视野来观察、分析、比较自然，从他们那里借来一些他喜欢的东西，但是最后他总是按照自己的原则来重组这些视觉材料。他

的态度固然很知性，但是如果我们因此就认为他的画纯粹是他理论的客观表征，那就错了。萦绕画家董其昌的是视觉形式，而非观念。他的画有意不和谐，我们也许看了不舒服，但是我们不能否认这些不协调所产生的力量，也不能认为（好像很多西方学者曾经认为的）他风格怪异是由于功力不够的缘故。

旧金山亚洲美术馆收藏的一幅《秋山图》【图77】是他最好的作品之一，使用了典型的倪瓒山水结拼法（见图58）。沈周在他的仿倪瓒作品中（见图64）虽然保留了大部分倪瓒的技法，却创造了一幅十分不同的构图。董其昌不像沈周，他保留了倪瓒的基本构图，却使用完全不同的技法。如果我们追寻这种风格的来源，可以在高克恭（见图54）的《青山白云》中找到先例。奇异的、滑溜溜的形式，重复相叠的山脉，鼓胀的圆形丘陵，都可以在高氏画中找到前例。但是我们立刻就能看出来，董其昌的构图比较雄伟而不安定，实体倾斜在模棱两可的均衡状态中。沉郁的色调，树丛有意画得枯乏，两者都不能对消除景致的荒凉感有什么帮助。董其昌避免风俗轶事性（anecdotal）内容的程度和倪瓒一样一丝不苟，从山水中排除人物的程度几乎一样坚持。如果我们和文人画理论家一样，相信绘画反映画家个人，我们就会觉得董其昌可能是位具有高度原则性的严肃的人。

在同一个时期，有些画家继续使用了沈周和吴派比较温和而抒情的风格。其中包括了孙克弘。他是董其昌同时代人，也是董的朋友，和董其昌同住在苏州的华亭，因而常被人和董一起划归为华亭派。孙克弘是一位学者、收藏家、古董家。绘画在他生命中占的地位不及在董其昌生命中占的重要。他的手卷《消闲清课》展出了二十景，再一次显示了在绘画中诗性感受弥补技巧的不足可以达到何种地步。孙克弘虽然缺乏主要独创主义大师们大胆探索的性格，却分享了当时的实验精神，发展出一种个人风格，令人想起了把线刻和淡染结合起来的套色木版水印。在《月上》【图78】这幅画里，



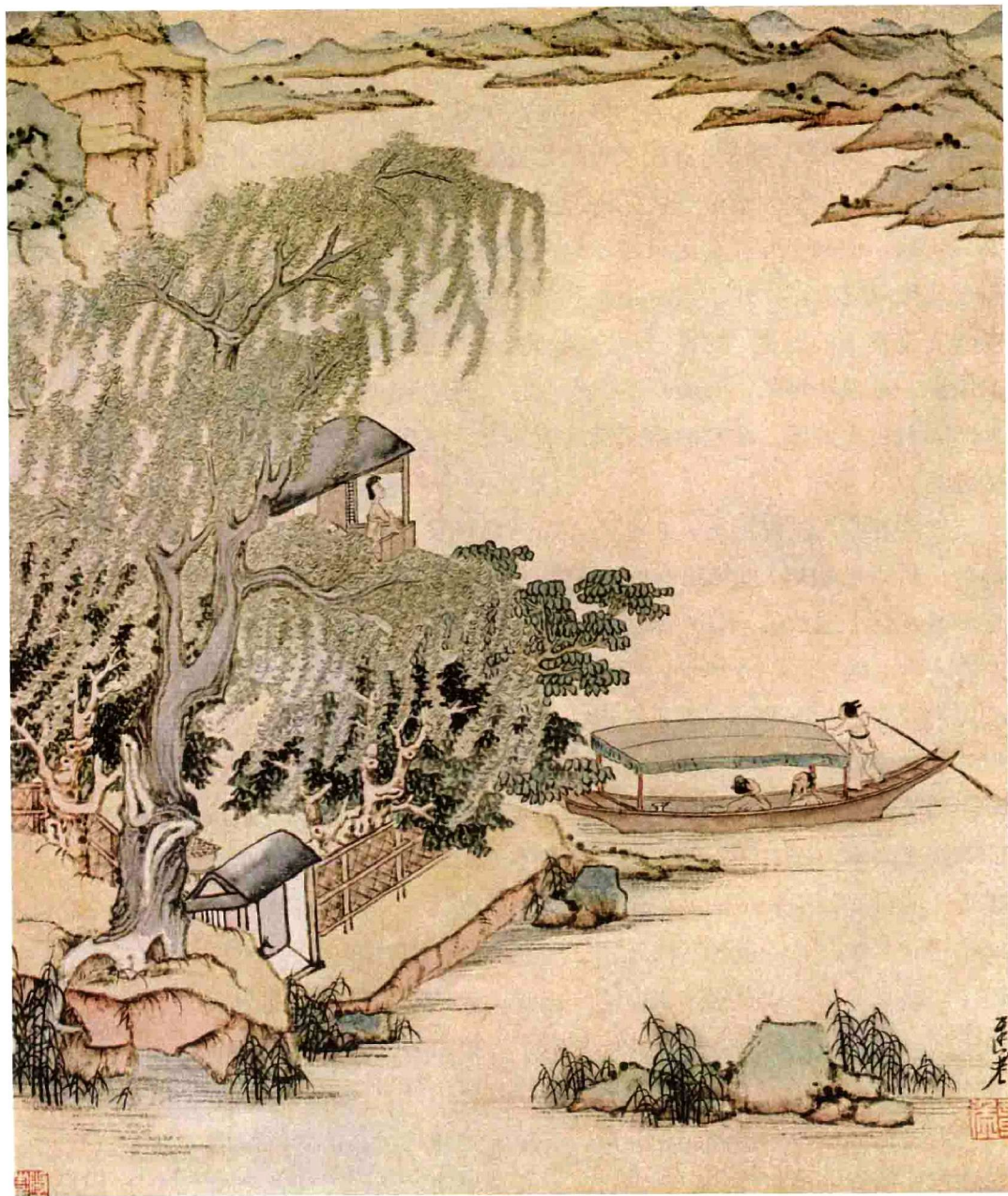
【图 78】

孙克弘 (1533—1611)
消闲清课·月上 卷 (局部)
纸本设色 高 28 厘米
台北故宫博物院

新月的凉光洒在梧桐干上，也落在石块上。虽然没有明显地画出月光，隐约之中却暗示得极好。构图不俗，线条也很自然——坐在窗内的高士其实并不在看月亮，他望向了另一方，但是画家全不为这种事操心。虽然此画的风格和主题都明显地受到沈周的影响，整个看来，却意外的新鲜而独到。

有一些晚明画家在不同程度上卷入了16世纪末、17世纪初使中央行政衰弱下来的党争，还有更多的画家受到明末叛乱的影响。晚明绘画中某种内向的倾向，以及在风格上我们能感觉到的转向远古理想的癖好，都和元画的某些特征类似，表现了无法诉之于现实的逃世欲望。例如，陈洪绶的作品绝不会使人想到他是个容易涉及仕宦的人，然而他的确曾卷入政治，虽然这也许并非出其所愿。陈洪绶生在浙江，很小的时候就开始了画业，发展出相当成熟的技巧，以及在某种怪诞画法上源自远古的奇特风格。他的声名传到了京城，崇祯皇帝曾下诏接见。陈洪绶虽然没有做过宫廷画家，在1640年左右倒也做了一阵子小官。1642年陈洪绶被任命为国子监生，以后又被任命为内廷供奉，但他没有接受。这可能是当时学者如董其昌辈对“院画家”的一致谴责，影响了他的决定吧。他在满清入关以后的行踪不详，而且有些记载相互矛盾；某段记载说他在1645年南京陷落时曾经入狱。作为征服者的清人在当时大体上还算宽容合理，因为陈的赫赫画名而释放了他。陈避乱山中，剃发为僧，以后重归故乡，1652年在故乡诸暨去世。

和陈同时代，有复古主义倾向的画家们，大都爱高谈唐和唐以前的风格，但是我们在他们作品中看到的，只不过是某些宋元大师们的标准模式罢了。陈洪绶却是当时几乎唯一能实实在在地学习宋以前（pre-Sung）绘画的人，学习后的成果在他的作品中表现得很清楚。这里的山水册页中，造型简单的远峰、构图和轮廓分明的青绿山石，都取自唐代山水。然而这种遥引自远古的复古趣味并不代表陈洪绶作品的特质。如果我们用普通常识来了解衍生（derivative）这一词



【图79】 陈洪绶（1598—1652） 泛舟图 册页 纸本设色 33×27厘米 华盛顿弗瑞尔美术馆

汇的意义，我们就会发现，陈洪绶的特质绝不仅仅只是某种衍生而已。他把形式和空间做戏剧性的变形，描绘方法怪诞，线条奇特，创造了一种完全独到而个人的风格。他画中蕴含的情感和风格一样复杂，而且距离早期绘画直截了当的叙述方法也很遥远。这幅小画里【图79】，伤感的女士登楼凭栏远眺，使我们想起了很多唐诗的动人主题。但是主题在这里只是作为一种曾经忘却了的底线，以挑引起某种感觉而已，并非直接用来表达一种情绪。它并不，也不想，唤起完全真实的感觉。这样一种迂回的表现手法，对现代西方的我们来说，是很熟悉的。好像一些现代法国作曲家细腻而又半玩笑性地调弄着古典音乐，在它似甜又苦的情趣上，和陈洪绶这类画是很相近的。

陈洪绶的人物画最著名。它们大部分都是写真、历史人物，或佛像。其中描绘第4世纪诗人陶渊明长诗《归去来兮辞》的长卷表现得特别好【图80】。陶渊明可能也是复印在第67页的佚名宋画的主体人物。他好饮、爱音乐、爱菊花；《归去来兮》卷一展开，我们便见陶渊明正欢享着这三种乐趣呢：他坐在一块大石上，嗅闻着一束心爱的菊花，古琴在身旁，前面石桌上有酒。就人物服饰来说，陈回到了顾恺之的时代（第4世纪），即衣褶是用连绵不断的、修长的弯线来表现，而衣服下的躯体却隐藏不见的时代。石块画法非常接近《明皇幸蜀图》中唐朝的画法。近似的程度——甚至在线条特别扭转时，和“钉头鼠尾”的运用上——表明，当时陈洪绶必定知道《明皇幸蜀图》或者极为类似的一幅画。此外在匀整的工笔和淡色上加以凹凸法，这一点也接近早期风格。但是整个效果仍旧是个人而怪异的；重叠线条造成的显著节奏感是陈洪绶自己的。使他的其他人物作品显得非常怪诞的变形，在这里也隐约可见。陈洪绶假装要重新捕捉一种对他的时代而言，没有被滥用的原始而纯稚的风格，故意把笨拙感带到夸张的地步。反而似是而非地达到了极其精致的水平。



【图80】

陈洪绶

归去来兮 卷（局部）

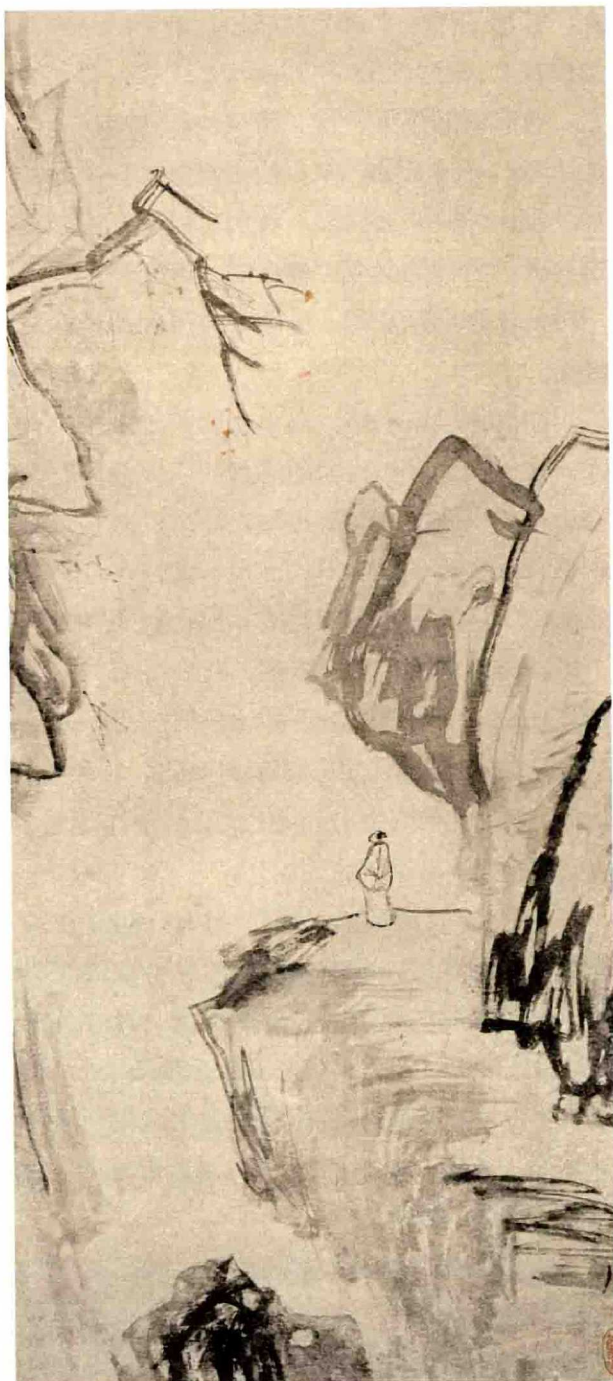
绢本设色 高30厘米

夏威夷美术学院



【图81】徐渭（1521—1593）竹 卷（局部） 纸本墨画 高32.5厘米 华盛顿弗瑞尔美术馆

我们特别把时代相差七八十年的两幅作品【图81、82】并放在这里，作为阐述明画的最后一个例子；张风的画其实完成于清初。两幅画都使用了大胆狂放的笔法，这种笔法可以一直追溯到唐宋画家粗犷的“逸品”风格；两幅画中，毛笔的运用都是表现主义性的（expressionist），而非绘形性的（representational），有些笔触甚至毫无描绘（descriptive）作用。虽然这些共通的绘画性质都很重要，但是两幅画的表现特点显然都非由这些性质来决定；同样使用书法性的疏犷笔法，以达到非常不同的目的，才是两幅画的表现特



【图82】

张风 (? —1662)
秋山红叶 1660年
轴 (上端截短)
纸本设色 宽45厘米
大阪大和文化馆

点。徐渭的竹似乎是毛笔怒扫在纸上的结果，速度快捷到完全无法加以控制，好像画家在亢奋状态之中，急于表现胸中翻涌上来的力量，没有时间思考一样。张风的画在笔法上虽然也一样专横，却表达了温和而诗意的气氛。他的线条比较疏逸，流动得比较缓慢；徐渭的则比较紧张而猛烈。我们可以随意考虑这些不同处，也可以否定有考虑它们的必要。然而对中国画评家来说，这些不同处只能用一种方法来解释它们：画家各自不同的个性决定了画家各自不同的风格。

徐渭和唐寅一样，从小就聪颖过人，十岁时就表现了不凡的文才。他曾加入野心勃勃的总督胡宗宪的幕府，骤升快速。然而胡宗宪后来卷入政案，又遭弹劾，徐渭也随着一落千丈，徐渭深恐胡案牵累，假装疯狂。他平日行径本就怪诞，这样一装疯，没有人不相信他，于是逃过了牢狱之灾。但是后来因为打死了妻子，仍旧被逮下狱。其后在狱中自杀未遂，得到了朋友（张元汴）的营救，才被释放出来。徐渭在京城逗留一段时间后，就回去浙江故乡，在故乡贫病交加。他纵欲，以卖书卖画度日，对乡人不屑一顾，粗鲁地对待他们。我们在他的生平记载中看到这样的句子：“人多以是怪恨之。”^[1]徐渭七十三岁时终因穷困而死。

有关张风身世的记载要少得多，部分是因为他的名气从来没有高到徐渭的程度，此外他的生活也不像徐渭那样多彩多姿，于是也就不值得为其编年表了。他做小官一直做到明亡，但是和其他明末知识分子一样，明亡以后为了避免奉职满清，便归隐而至潦倒的地步。高官名士对张风以礼相待，为的是想求得片纸山水或人物。“与人处浑浑不露主角”，“性幽僻”^[2]，“以己意为之，颇有自得之乐”^[3]，古代作家这样记载他。

我们现在胸中既有这些画家的事迹和后人对他们的看法，眼前又放着他们的作品，于是便可回到个性与画风两者之间的关系这一问题上，如果这种关系的确存在着。在徐渭的竹中，有多少暴烈表

译注

[1] 袁牧书《龙吟诗

史》卷二

[2] 冯宝山《诗画录》

[3] 张风《张风画

卷之六

现来自徐渭本身古怪而神经质的本性？而张风《秋山红叶》的舒逸气氛又有多少来自画家本身平和的个性？一点关系也没有，某些固守现代西方美学论的人会这样说。他们认为画家从不需要亲身经历他们作品里所包含的感觉。事实上，画家和他的作品多少都是不相关的。然而中国画评家的论点正好与此相反。他们相信，一个人如果不是为了表现若干他的自我，就不可能动笔画画。他们把画家的生平传记和作品并列眼前，花不了多少时间就能看出，杀了自己太太的人画了哪幅画，而一个自安自足受众人欢迎的人又画了哪幅画。



十五 清初绘画

正传大家



随着明朝的灭亡和清朝的建立，中国绘画进入了第三阶段。持续到11世纪的第一阶段主要属于专业传统，它由不同的宗派组成，但是在风格和态度上保持了某种程度的统一性，个人从这主流分离而出的情况比较不重要。南宋时期，中国绘画的第二阶段，由苏东坡与其同好奠定基础的文人画肇始，两种重要的绘画运动长时间在此时期对立而并进着，标志了士大夫——业余画家不断而稳定的兴起，和职业画家的衰弱。这种竞赛到了17世纪告一段落；职业画派停滞不前，缺乏理想和冲劲，当时批评家对他们几乎不屑一顾，今天也不值得我们花更多的注意力。与此同时，文人画传统则分裂成无数派别，从17世纪开始，它本身也产生了正统派与独创主义者之间，模仿和创新之间的对立情况。中国绘画的多元性也就得以持续下来。

清初画家的艺术倾向和他们对满清统治的态度之间，似乎有一种十分笼统的关联：我们下一章会谈到的，被称作“独创主义者”（Individualists）的画家之中，有很多人都退隐到释、道寺庙中，出家做僧侣。一般说来，“正统”（Orthodox）画家退隐的冲动比较弱，他们或在家中静享尊贵的避居生活，或者在几十年过去后，也就开始接受了新政权授予的官位。后者例子很多。这些人中做画家的大部分都是董其昌的追随者。董其昌本身虽然绝不是一个保守画家，但是因为他在选择风格方面这样具有权威性，在理论方面这样武断，在鉴定方面这样专横，以至于一个新的正统在他手下建立起来。这个正统只允许某些笔法、某些构图、某些态度存在，而严禁其他。对西方观众来说，董其昌以后的追随者看起来似乎千篇一律。然而中国鉴赏家对自己绘画传统中的细腻处比较敏感，他们可以辨认，赞赏（举一个并非不典型的例子）一张王时敏追随董其昌模仿王蒙、董源之意的作品。

此时正统画派的领导人物是被称为“四王”中的二王，王时敏和王鉴。王时敏出身书画显贵世家，少时曾是董其昌的学生。明末任太常的职位。明亡后归隐，余生则致力于与文人艺士交流书画，和教授学生的事物上。他常购买和借阅心爱画家的作品，加以学习

模仿，增长他自己在技术和主题两方面的认识。他追随董其昌，推崇元季大师，尤其敬重黄公望。黄公望逐步擦叠，笔上加笔，层层渲染的画法，以及选择澹淡的题材，对酷爱安静的清初正统画家来说，都特别具有风味。王时敏的特点，以及与他有关的人士和追随者的风格特点，都源自黄公望或其他早期画家：筋纹皴染交织，石面棱层繁复，墨笔干湿融洽；还有一种当产量超过灵感时，就有落入单调危险的技巧上的统一。他们避免用稳定、连续的线条，以及简单的质面（surface）；轮廓线条经常被大量形态各异的点所打断，不规则的墨染和皴笔也使质面粗糙起来。

这幅王时敏仿赵孟頫的山水选自一本“仿古”册页【图83】。自沈周以来，这种能够展现画家全部技能的册页就一直是文人画家喜欢使用的形式。画里“赵孟頫”的成分并不容易看出来；古拙的云、浓重的绿色，还有绞扭着的构局；这些特征所参照的，显然都是由赵孟頫重新再制作的一张唐或五代的山水样貌。这里没有空间感或气氛，形体没有实质，大自然也不显得壮观，全画没有一处能算是有技巧。然而当我们发现用反面性词语来描写这种画是最容易不过的时候，这件事本身就是很重要的。其实这种风格大部分都是长时期去芜存菁以后的结果，其中画家不允许的，或者发觉趣味不合的——所有醒目而讨好的成分，轻而易举的效果以及容易察觉的花招，所有灵巧的、取悦眼睛的、要人留下印象的，要使画面在一眼之下就叫人起敬或喜欢的任何企图——都毫不留情地被剔除了。这并不是说，画中所有的平板和不自然都是有意的。但是对于像王时敏这样的业余画家来说，在使用幻觉性画法来表现立体空间和立体形式的时候，他在这一趋向上可以走到何等地步，或者，如果他愿意使用比较绘形性（representational）的线条，那么在这方面又可走到哪一步，这一类问题不但无法回答，而且也实在是毫无关联的。因为他的绘画显然不想以这些画法来达到目的。它们的好处不像坏处那么容易挑出来，那么容易说明；对原先就不喜欢他们的人来说，



【图83】王时敏（1592—1680）

仿赵孟頫山水 1670年 册页

纸本设色 27×37厘米

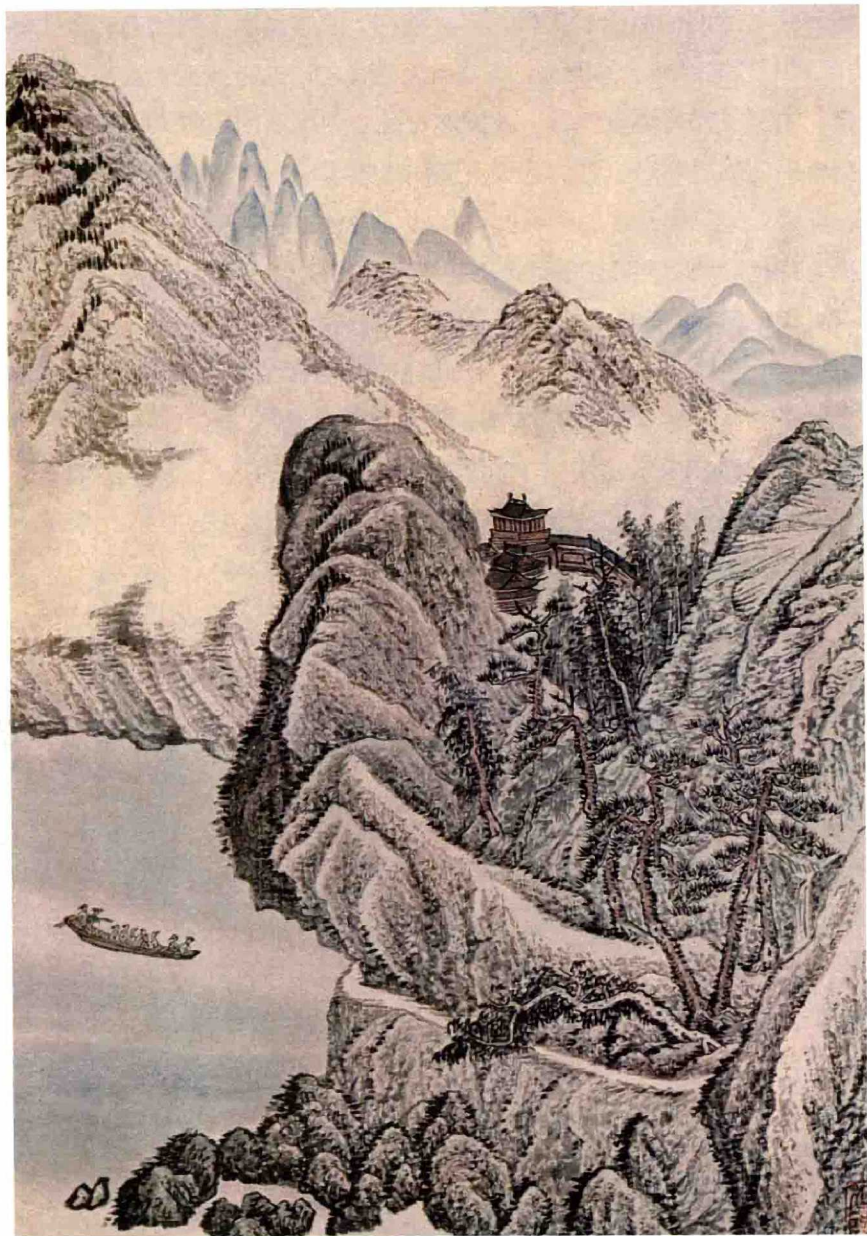
华盛顿弗瑞尔美术馆

任何赞美他们的质面层次如何丰富细密，或者画面气韵如何和谐生动（回到中国的标准）的赞语，都是毫无意义的。这种画派看起来不可能在中国以外的地方流行。就算非常关心中国画的日本人，也不能完全看出它的道理来。它的构图不简明也不大胆，缺乏率直的气派，在表现性上又不够明朗。种种使得某些异国艺术吸引西方人的注意，而我们有时就误以为是艺术优点的品质，他们画中一项也没有。

和王时敏同时代的王鉴，作品之间经常相似到如果不具有一对利眼就无法区分它们的地步。比较具有独创性的风格出现在下一代，也就是四王之中年较轻的王翬和王原祁，以及吴历和恽寿平的手中。吴、恽二人常和四王一同被称为清初六大正统画家。其中王翬最为著名，作品数量庞大，但是独创力有限。他开始时是一个很有天赋的折中主义者，中年平平而已，最后则以出产大量单调作品告终，似乎对风格既不去探索也没有什么感觉。因此他的画良莠不等。吴历的作品数量虽然比较少，品质也不平均，但是大体上要比王翬的有趣味。吴、王二人年纪几乎相同，两人都曾做过王时敏的学生。

吴历的生平对西方学者特别具有吸引力，因为他在五十岁时，皈依了天主教，加入了耶稣会。中文记载说他曾经访问过西洋国家，事实上他从未旅行到中国南方的澳门岛外一步，他在葡萄牙属殖民地的澳门接受了好几年的宗教训练。回到大陆以后，曾以教士身份行教上海和嘉定，偶尔继续画画，主要精力则放在行使教职上。皈依天主教对吴历绘画上的影响，大概只是使产量减少而已；他的画并没有显出任何西洋影响的痕迹。

就像同时代的其他大师一样，吴历经常“仿古”。这里的一幅【图84】是从一本指明向宋元大家致敬的册页中选出来的，展现了吴历最具独创性的一面。这是幅干冷而知性的作品，如果用中国人自己的话，是画得“惜墨如金”。其中有些形式全属画家自创：丛峦远峰显著地翻扭着。大块山脉由小块膨胀的形式组成。山脉的顶端或两侧经常奇怪地尖突起来，又个别向相反的方向冲刺，因此使结构



【图84】

吴历 (1632—1718)

山水 册页

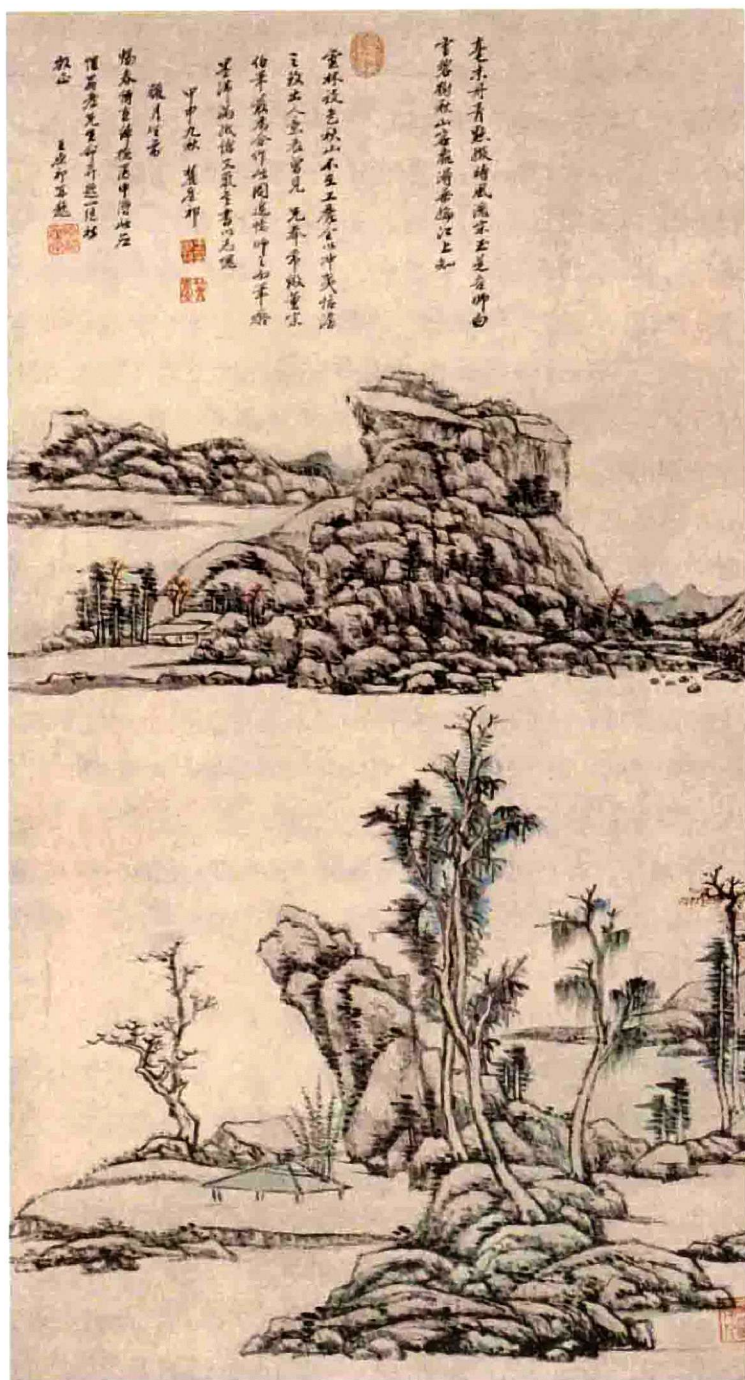
纸本设色 37×26.7厘米

台北故宫博物院

整体产生了紧张感。同样的结构法可以在董其昌的作品中找到前例。一排排的“点”不断重现在岩缝和树干的两侧，使以上形体的表面变得葱葱葱葱。这种特点取自王时敏。王翬也喜欢这么画，只是常常画得过分。在这幅吴历作品中，它倒没有减损构局的明确感。

这一批画家中最年轻的，可能也是最有创造力的，是王时敏的孙子王原祁。王原祁曾受学于祖父，后任高职，掌管康熙皇帝（1662—1722年在位）的御藏书画。虽然他从来不是一个真正的宫廷画家——他的官职却比宫廷画家高得多——在他生命中的后几十年，他主宰了画院。王原祁使文人画传统中的主要力量之一不朽：以新方式来使用旧形式和旧技巧，以及利用前人的发现和几个世纪以来的演进，以达到个人表现目的。这一种传统主义在内容上奇特地包含了儒家思想。在西方，保守诗人或散文家应用英语文字本身的丰富词汇，利用它原有的意象和词、句法，来达成他自己的表现目的和新内容，这样的情况也许可以用来和中国的传统主义比较。王原祁作品的基本材料是正统的：在淡而湿的底层笔墨上扫过干笔。形体由线条渐次堆成。砌小以成巨，全景以局部渲染而融连成一片。他把墨渗入淡靛青和赭石色，造成细腻和谐的色调，虽然在界定形式的时候很有效果，却也不出正统文人画范畴。但是他的结构使“正统”这类词汇变得毫无意义起来，因为它们其实是中国画中最具想象力、最大胆的构图。

复印在此的《仿倪瓚山水》【图85】，上有两条题款，其中之一说：画家自己曾见过王时敏仿董其昌的一幅山水，于是追忆而成此图。然而在一切之后，那最极致的来源当然是倪瓚。也就是说，如果我们继续追溯下去，找出来的风格根源应该是倪瓚。一幅画担负了这样多层风格来源，似乎已不给创作留下余地，然而事实上它却崭新无比。王原祁虽然在积小以成形的方面和董其昌与吴历接近，但是内聚力并不一样。在这幅画里，中央高嶂由块状碎石堆成巨砾，矗立在柱形坪台的中央。岸旁倾斜的大石和低得荒谬的亭子更是奇



【图85】

王原祁（1642—1715）

仿倪瓒山水 1704年 轴

纸本设色 95.2×50.4厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

特。然而除了文人画家一向对笔触的重视以外，王原祁关心的还有全图的构局——虚、实的交割拱伏，土、石的推挽拒迎，线、体的重叠转映。像沈周在《策杖图》（见图64）里一样，他用倪瓒结构作为一种起点，加以复杂的离差和变形，使全图包含了倪瓒原有的一些倾向——颠欹的地平面，好似由前景弯树“支撑”着压缀在上景的峰峻——也包含了王原祁自己的方法，例如中央偏斜的复杂安排，还有左右两边水平面不对称到怪异地步的布局。

让·皮埃尔·杜博斯（Jean Pierre Dubosc）是第一位真正了解“正统”画派的许多特质的西方学者，他曾把王原祁比作塞尚。这种比较不但有启发性，而且很合理。像塞尚一样，王也常常反对别人说他的画根植于自然，建议他的学生不妨多看看真景到底是什么样子；抽象问题才是他真正致力的，而非绘形性问题，这一点也近于塞尚——用他自己的话来说，就是“虚实相生”^[1]，如何在新空间内建立新构造，以知性重整外在世界。他对描写性颜色（他在使用冷暖两种色调上也近于塞尚），对勾画一树一石，或者在表现气候、季节、光影的效果上都不感兴趣，只略作敷衍而已。在探讨王原祁或其他许多文人画家时，了解到这一点是很重要的；面对着这样的作品，当我们用大家可以接受的方法，继续讨论中国画家所说的对自然的深刻洞察时，其实就几乎是跟认识到塞尚的主要目的在于表现苹果的真髓是一样的。

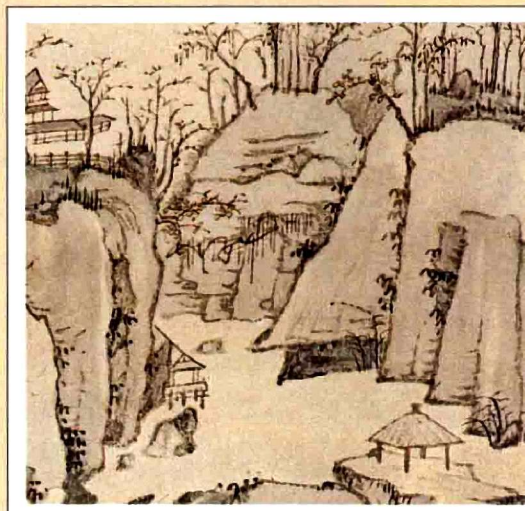
〔注释〕

〔1〕《雨夜漫笔》



独创主义者

十六 清初绘画



在历史上的艰难时期，从俗世退隐出来，在中国并不算是走进象牙塔式的逃避主义；在某些情况下，例如经常发生在改朝换代，特别当新统治者是异族的时候，这样做，并不被认为是逃避国民责任，反倒被看做是一种体现道德理想的行为。进一步的抵抗既然毫无作用，与新政权妥协又未免可厌，不合作就变成了唯一的出路。这种情况在过去历史中层出不穷，最近的则是由元初士大夫设下的例子。现在到了清朝，许多有学之士都放弃了俗世，不是肉身退入佛寺道观，就是在心理上遁入一种奇异的隐秘世界。由于中国传统常能容忍怪癖行为，他们在这种世界中，也就可以不必负什么社会和政治责任。

对决心皈依宗教的人来说，他们的决定经常是多种因素混合而造成的结果。这些因素部分是实际的，部分是一时兴起的，都和宗教没有什么真正关系。有人为僧以后，却不削发。很多“隐士”也不真就是厌恶人世的人；他们断绝俗世往往只是形式而已，而且常又是短暂的。他们大部分仍旧是俗世知识分子圈的一份子。又名石谿的髡残倒是例外。他似乎对他的同代人没有什么好感。他在明亡后落发为僧，其实就暗示了一种比较强烈的精神动机，或许也表示了他更渴望过孤独生活。他有一幅作品画了一位僧人坐在树上，用不信任的眼光向下望着。画上的亲笔题款坦白地说出了他的心意：“世界婆娑，安居是它，问我来甚，不说云何，处上视下，身处高柯，栖息无虑，适（乃）在鸟巢。人说我险，我说你魔。”^{〔1〕}

髡残的山水在某些地方显露了董其昌的影响，但是其中基于直接观察自然的地方比源自此时期正统大师们的地方要多。他有些作品描绘的显然是他曾经住过的处所。从山水在第4、5世纪首次兴起开始，继之以第10世纪的伟大发展，在其间，政治混乱时期曾导致文人遁入了山林；此后，画家再度与自然做亲密的接触，也就引发了新的风格。以后这种情况反复出现的原因并不这样清楚，而且也绝不是由单纯的因果关系造成的。元季山水画的特点之一，是在题材上从宋末书院的理想境界，回归普通的现实景物。另一特点，则是画家依照文人画的

译注

〔1〕 戴醇及姚文复印
在：Oswald Siren,
Chinese Painting:
Leading Masters
and Principles New
York & London,
vol. VI, pl. 378



【图86】髡残（1612—约1692）报恩寺 1664年 轴（局部）纸本设色 京都住友氏藏

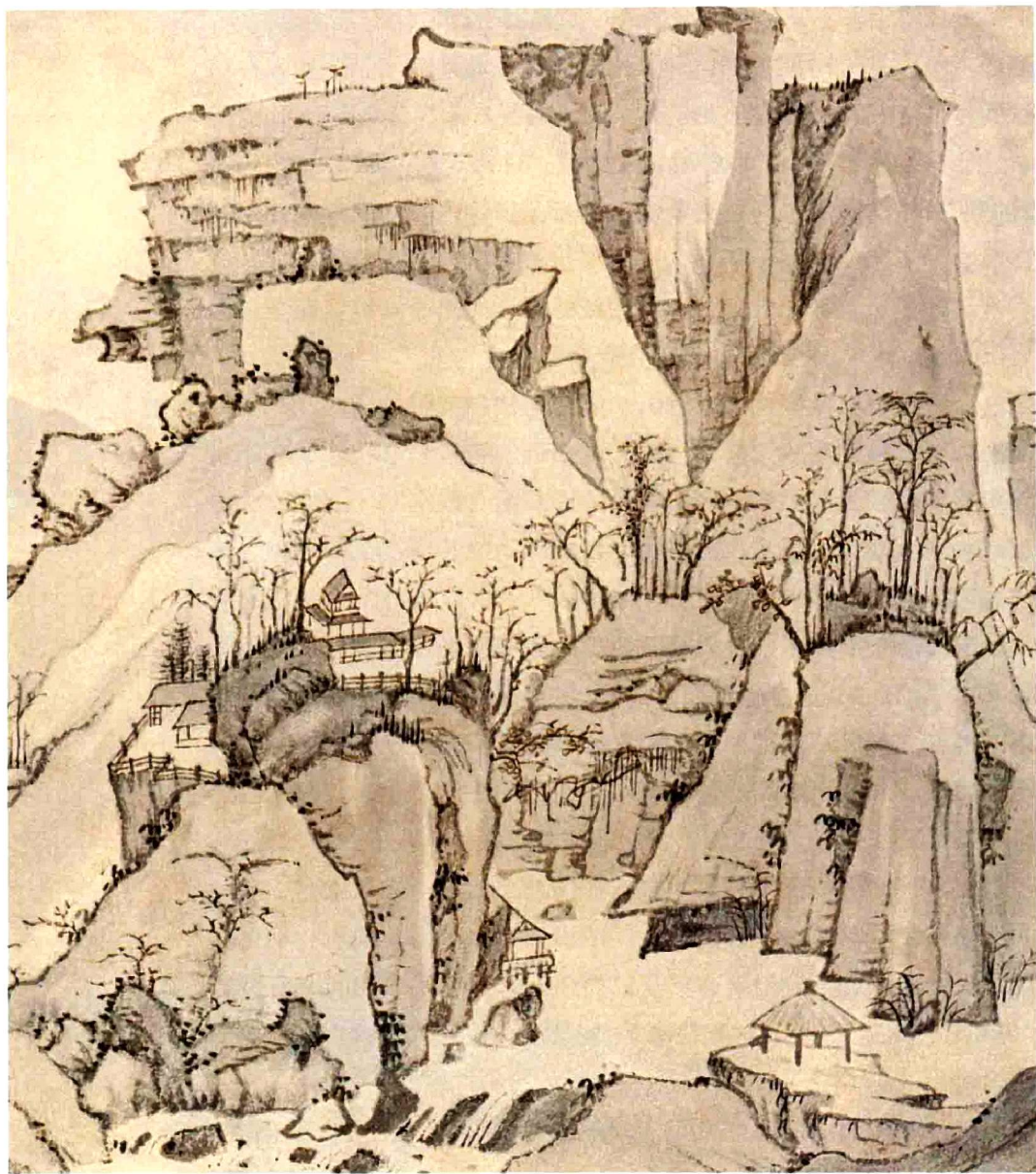
新理想，对题材发展出一种保持距离的态度。到了清初，情况更形复杂。王时敏和一些人从明代大师们那里继承了以前人的艺术为依据，使用一系列定型题材和构局的传统。其他人，例如王原祁，则致力于用知性的方式来控制形式。同一时期，独创主义者一方面展现了完全偏离自然的变形观念；另一方面却又回归自然，重新思考早期山水论所持的，画家的心智与外在世界做直接接触的观点。

此幅髡残最著名的作品以坐落在长江畔，南京附近的报恩寺为题【图86】。1664年画这幅画时，髡残正住在寺里。他在创作中透

露了对这些古物古景的喜爱。他并没有把自己的思想强加入画里；琐碎的干笔表现了随意而又有点纷乱的景象，正像实景一样。峭壁和断崖都富有土层的坚实感，形式并不怪诞，各方面尺度都很合理。层层岚烟涌下山坡，翻卷在寺庙的四周，和其余景色一同在落照中泛起红色的光辉。处理得最好的是远岫的色彩。在这里，髡残放弃了所有明显的重线条，改用荒疏的湿笔，捕捉到了岚光霁烟的短暂印象。

髡残的风格具体表现了中国评论家所说的“草木华滋”或“苍深”的品质。与它相反的最好例子，是另一位画僧弘仁作品所表现的“疏萧”感。弘仁的《溪山无尽》【图87】画于1661年，比髡残的“报恩寺”早三年。弘仁生在偏西于江南主要文化中心的安徽，是兴盛于清初的安徽画派的泰斗。批评家和弘仁自己在题跋中都明确提到了倪瓒的影响；但是他成熟风格中的倪瓒成分非常少。他把倪瓒风体变形到如此不可辨的地步，我们也就只能说，两者仅在趣味上相似罢了。弘仁和这位元季大师在简疏方面类近，这种气质在他某些最突出的作品中，和他一些手卷的段落中，例如复印在此的一节，表现得最好。他描绘危峰峻嶂的时候，使用了拖曳的长线条，表现山面上重叠的坡坳。线条上再用淡墨渲染。有时或用极浅的颜色，添加一些疏落的枯树干草，一些玩具似的屋舍，岸边一座孤亭。山水最后便像一纸用细铁丝和玻璃建成的结构，纤弱而不具实质。然而它透逸出寂静的气氛，像是从稀薄明亮的空气中看过去的一座敏感的抽象山景。但是无论弘仁如何对山水成分加以剧烈的削减和形式化，那真实的山水世界却正隐卧在后，丝毫没有因拟古主义和对笔法的贯注而受到侵蚀。于是弘仁也就以其怪异的手法，表现了另外一种回归自然。

同时住在南京，又可能是髡残的朋友，龚贤，是另一位卓越的独创主义画家【图88】。他被认为是金陵派的领导，但是事实上金陵派并不是一个真正的画派。龚贤常和南京的诗人、画家小圈子来往。他



【图87】弘仁（1610—1663或1664）溪山无尽 1661年 卷（局部）纸本设色 高28.5厘米 京都住友氏藏

们都是在政治上不同意当权派的人。如龚贤一样，他们都怀念亡明。但是龚贤大部分时间都独自一人生活，住在城外一间茅舍里，种植他的“半亩园”。一位朋友形容他“性孤僻，与人落落难合”。作为画家，他也是孤子一人。他曾说自己的画“前无古人，后无来者”^[2]。就像所有中国画家一样，龚贤也宣称自己师法古人，例如他曾提到自己学习米友仁达四十年之久——但是和其他独创主义者一样，他后来选择了一条独立走上艺术新领域的路。他的绘画世界完全是他自己的，以他个人的绘画语言而存在着。

译注

[2] 秦祖永《松阴论画》

这种语言相当单纯，只有统一的造句法和有限的词汇，几个重复出现而不倦的基本元素，一些尺度相近的笔触和形状。这些元素逐步累积成较大的形式，再由较大的形式组合成全图。或聚或散的墨点表现了苍秀的草木，但是主要目的却是使石面产生律动感。无数短笔或层层皴叠，以现石形；或融成一片，以发林木之华。有时部分形体像是消蚀了，只以某种质体的朦胧形态存在着。在弘仁大量削减景物，加以秩序安排时，龚贤这里则模糊了景物的轮廓和显眼的地方，把自然界种种形状和现象之间的不同处减少到统一得出奇的程度。同样出奇的是他画中落在石上的光影，画家曾说自己的墨法要比笔法高明。在这里，从最浓厚的深墨，到浅如白纸的淡染，各个层次都控制得很细腻。他喜欢在白纸上留下一丝丝空白，暗示光线断断续续落在岩地上的效果。浓重的烟岚随山谷飘流，不见村落，更空无人迹。视野是这样苍郁而孤寂，远离了宋代画家所谓的“山可行可居”（郭熙《林泉高致》）的意境。没有人急着想进入龚贤的画境。

这三位画家的作品放在我们眼前，也许我们就可很清楚地看到，在独创主义画家拒绝接受成规定型，坚持亲身去了解造化的时候，他们绝对没有走向“写实”风格；在某种意义上，他们的画是画家的心灵和外在世界交相作用以后的产物，而主要决定因素则是前者。如果画家的性情很怪异，他的画的确也会变得很怪异。但是中国绘



【图88】龚贤（1618—1689）山水 卷（局部）纸本墨画 高26.5厘米 堪萨斯纳尔逊艺廊

画从来没有变成一种发展充分的非具象（non-objective）艺术，无论曾走到离它多么近的地方。这也许是因为中国人认为，绘画的表现价值不但在于笔墨和形式的非具象品质，也在于画家如何把视觉外象转化成艺术的这一过程上。绘画形象如果完全与自然断绝关系，就会失却它大部分的意义。同样的情形也适用在书法上。以比较狂放的风格写出来的字体可能完全无法辨认，但是无论离得多远，它总是和原来字体保有若干程度的关联。

把上面这种情况体现得最好的例子，是朱耷和他的画。朱耷生于1625年，自号八大山人，本为明宗室。明亡时，二十岁的朱耷出家为僧。自此以后，他的生平记载就不清楚了，因为种种资料来源不是彼此不相符合，就是在事情发生先后上有若干出入。他的脑子

可能受过极大的刺激，所以经常忽而疯癫，忽而沉郁。他曾在门上书一哑字，从此以后便不和人讲话。他爱笑、爱哭、爱作怪状、纵饮、爱书画。与他同时代的人记录他：“襟怀浩落，慷慨啸歌。”他大部分作品都在醉中完成。这一位没有受过现代心理学训练的作者惊于八大竟能在这种情况下创作如此有力的作品，便又叹道：“其醉可及也，其癫不可及也！”（直译）^[3]

译注

[3]（清）陈鼎、原英

文引自Oswald《八

山人传》

以上有关八大疯癫和纵饮的记载，使我们想起了徐渭，二人画风的确也有类似的地方，暗示了八大某些风格源自这一位后来疯癫了的明画家。但是徐渭借狂妄奔放的笔法表现了他的精神恍惚状态，朱耷的典型作品却透露了一种抑郁感。这种抑郁感正符合了我们所知道的朱耷的个性。对朱耷来说，绘画是一种与人交流的工具。这种工具用在他手中时，充满了表现力量，但是真正顺当流畅的时候并不多。他运腕缓慢，笔又时常奇怪地扭动着，在线条转向时，这种扭动最为明显。无论造成的印象是如何的松弛或笨拙，我们应该了解，这都是故意的；中国画中再没有比朱耷更具劲力的线条了。随着墨色深浅的不同，同一条线中出现了层次各别的色调，墨团有时很湿，水渍就在纸上化开，模糊了墨团的边缘，另有些地方的笔触却又很干疏。笔墨的千变万化创造出连贯而独特的品质，使朱耷的作品不同于其他画家——当然赝品也就无法混淆视听了。他的画风是严经训练后的产品，但是他所依据的，是与生俱来而又神秘的规律，和普通画诀没有什么关系。

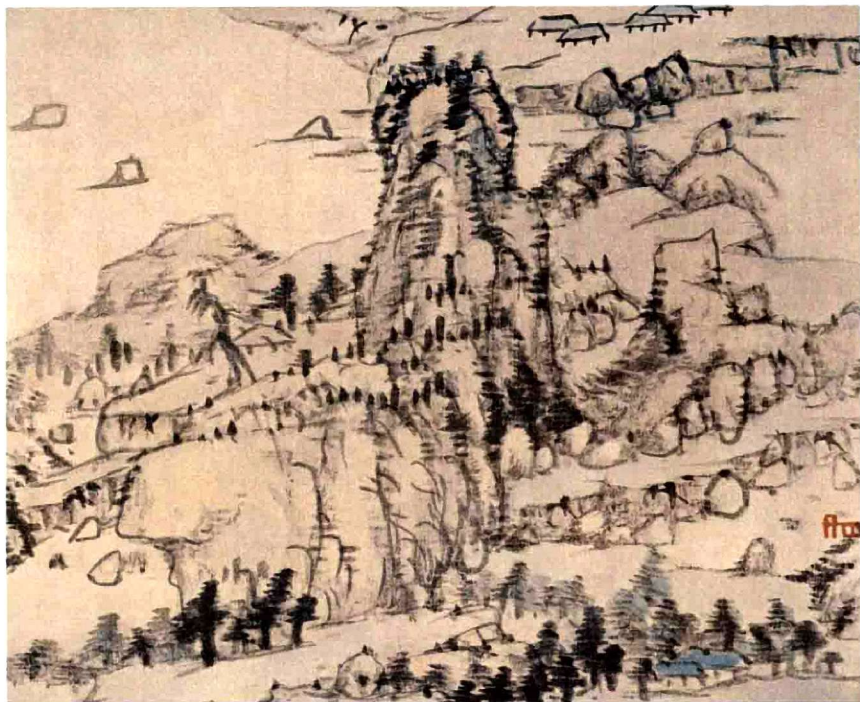
他的画似乎常带特殊的含义；如果有人想用言语来解释它们，恐怕要一无所获，但是艺术家毕竟也不会去这样做。单脚独立在斜石上的怪鸟常常出现在他画面中【图89】，是对画家本人具有某种特殊意义的象征吗？或者，它们不过是画家屡开不倦的个人性的玩笑？他的鸟和其他鱼禽往往又有方形或菱形的眼睛。这种种现象如果带有任何重要性，对我们也一样深不可测。有时他似乎把人性也加入了这些形象中：一只乌鸦，一条鱼，怒目而视，栩栩跃于纸上，



【图89】朱耷（1624或1626—约1705）双鸟 册页 纸本墨画 32×26.5厘米 京都住友氏藏

毛茸茸的小鸟——例如出现在这里的——似乎就比我们在动物界看到的小鸟更有自信。

他在山水画里把这种怪诞趣味带入了更复杂的构局。夏威夷美术学院（Honolulu Academy of Arts）藏山水册页【图90】是他少有的设色作品之一。一条单线、一弯弧钩，重复出现在画中。这种线条和显眼的横、直墨点——横点也用来表现小树的叶，直点表现小



【图90】朱耷 山水 册页 绢本设色 23×28厘米 夏威夷美术学院

树的枝干——提供了非凡的画面的一致。点点浓墨点缀各处，有意除去深度感，于是将整个构图拉近图面，在形式上也就和近来西方艺术的主要倾向有类同的地方。然而它保留了更多一层意义，因为它仍旧保存了山水的形象，描绘了怪石倾斜，中央高峰主掌全图的局势。

京都相国寺藏的一张山水轴【图91】很特别，构图比较疏旷，更具即兴意味。各处都有改变原计划的痕迹，暧昧的段落像是无心中画成似的。纵然这些段落给人一种冷峻而内敛的感觉，朱耷的山水却从来不像是以理性严加控制而画成的，好像王原祁那样。朱耷的山水比较受创作进行之时的瞬间与直觉的构想所定局。山岩蜿蜒起伏的走势并不是每个地方都能用逻辑来了解，一笔一墨也不都是



【图91】
朱耷
山水 轴
纸本墨画
158×47厘米
京都相国寺

有明确的作用和重要性。但是全景洋溢着生机，还有一种浑厚感，使人不由得想起朱耷很崇敬的宋代山水大家们。

登峰造极的独创主义大师中，视野最宽广，技巧最高妙的画家是原济，又名石涛。像朱耷一样，石涛也是明宗室，1644年也出家为僧。晚年以前大部分时间逗留在扬州及其附近一带，但是不曾久住过什么地方。他经常旅行、访友、攀登各处名山。他追随了郭熙的箴言，从造化中吸取敏锐的直觉印象，但是同时也“知夫乾旋坤转之义”^[4]。在了解绘画艺术方面，他很少依赖已存风格；他可能是最具独创性的后期画家。他曾写下自己的信念，在某种程度上，其他独创主义画家也同意这一信念：“今问南北宗，我宗耶？一时捧腹曰，我自用法。”^[5]

译注

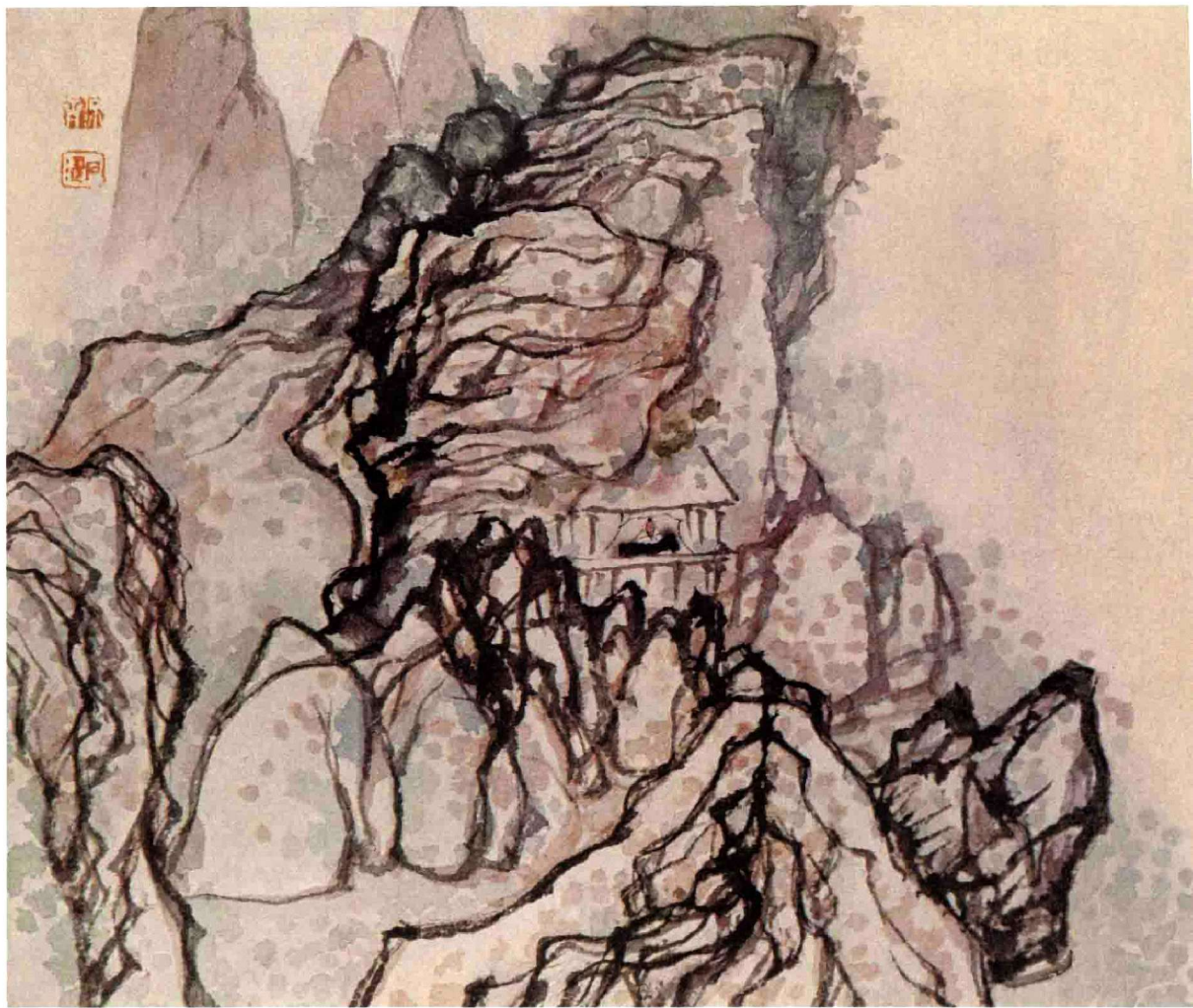
[4] 《石涛《画语录》

[5] 《石涛《大涤子题画诗跋》

诗跋》

我们在本书开始时，曾经提到石涛说“一画”乃是“众有之本，万象之根”。他的山水论《画语录》的第一章阐明了这一论题，再一次建立了宋朝画论家曾经认识到的，自然与艺术创作之间的神秘关联。他从视觉世界的千变万化中，抽炼出一种有限而秩序的形式系统。研究石涛和其理论的孔达（Victoria Contag）把这种系统看成是儒家思想中的“第二层现实”。画家细细咀嚼他的见闻，觉察到同中之异、离中之合的关系。石涛常常描绘特殊景象，这些景象必定是根据他游历山水时画下的草图和记忆而画成的；但是他完全融会贯通了他的经验，于是画下了一山，也就变成了众山。

这一幅王季迁收藏的绝妙山水册页【图92】，描绘一人独坐在崖隙内的小屋中。但是勾勒石壁的线条翻扭盘延得这样强烈，使全画看来绝不像是在描绘什么固定的景色而已。再三重复勾勒的轮廓线条也透露了画家不愿受到这种限制的意愿。他要展现给我们的是，既能塑造又能摧毁土石的力量，绝不是仅仅止于描绘土石而已。我们神会画家运腕转笔时的韵律，这样我们自己也就加入了令人起敬的创造行动。像朱耷的山水册一样，书法性线条



【图92】

石涛 (1641—约1718)

山水 册页

纸本设色 24×28厘米

纽约王季迁氏藏



【图93】

石涛

桃源图 卷（局部）

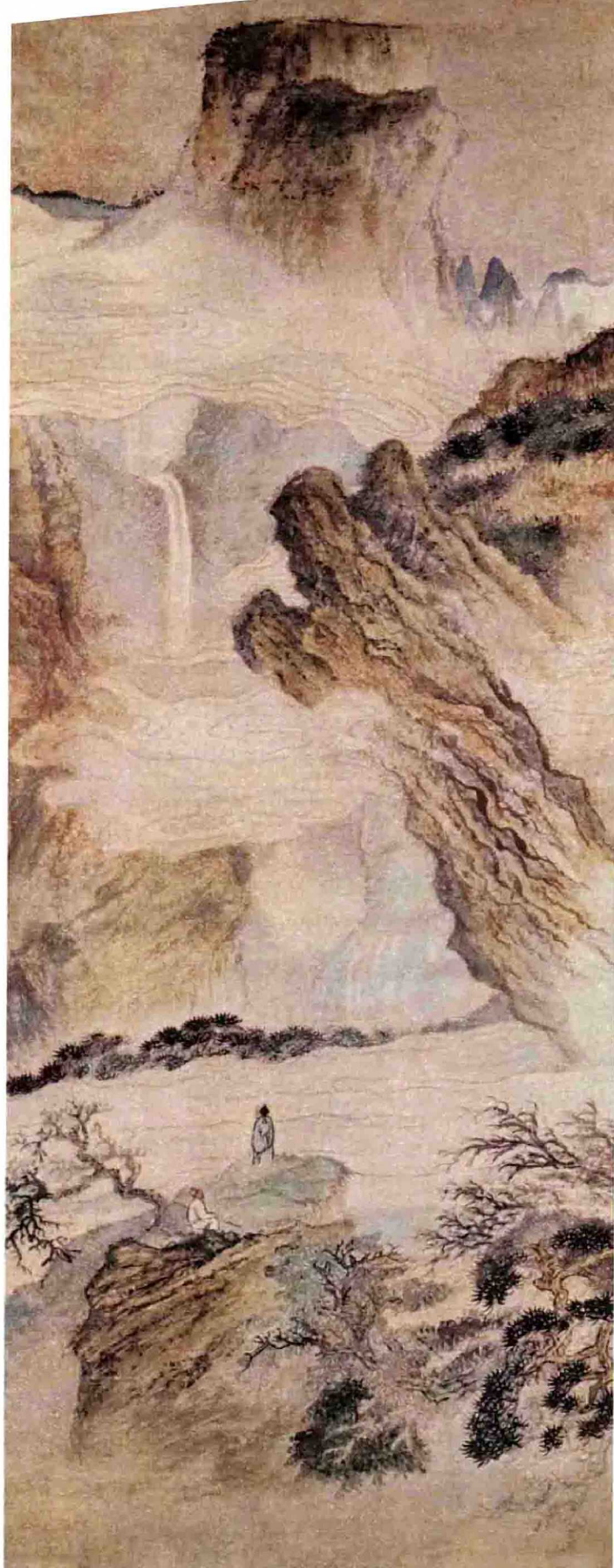
纸本设色 高25厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

和点的并用（石涛引入了颜色和水墨混用的新法。在这里他使用了浅赭石色和浅青色），除了使质面产生跃动的效果外，又将画面拉近观画人，制造了最直接的冲击力。石涛的册页比朱耷更具造化力量：勾勒山壁轮廓和主筋的线条像似一张自具生命的网，又像生物体内的血管脉络，渗穿了种种形状。

以陶渊明的《桃花源记》为题材的短卷【图93】，达到了几乎同样强烈的视觉效果，它的强烈程度只被添加在画中的文学内涵冲淡了一点而已。它描绘的是一名渔人的故事。某日此渔人在桃树林中顺流寻源，发现了一座隐秘的村落，村人原来都因避秦而来，隐住在此地已经好几个世纪了。渔人归去以后，上报这一世外桃源，官府于是下令搜寻；但是再也无法找到它的去向。在石涛的画中，我们看到渔舟停泊在源头，村中长老正在欢迎带着桨的渔人。土石峥嵘，上面浸染着深靛青色，叠落着色点。巨岩分隔画面，把想象的理想世界从俗世隔开。村野、人物、林木，洋溢着简朴的童趣趣味。这里显然不存在着旧格成规，也没有预定而现成的笔法。提倡“无法即有法”的石涛，使技巧配合了他的表现需要，甚至在同一画面，也避免使用完全一致的画法。但是他并没有因此就牺牲了统一画面的基本法则，所以，依然能成功地把局面连贯起来。

石涛的杰作《庐山观瀑图》【图94】达到了高度的雄伟感和普遍性。这是一幅巨型绢本山水，画家在题款中很恰当地提到郭熙：石涛的确在一刹那间捕捉了主客之间不稳定的平衡感，这是六个世纪以前，北宋山水曾经获得的最高成就之一。《庐山观瀑图》当然不是某一实景的翻版，但是如果画家不预先根据长久累积下来对现实的掌握，归纳出一种对光、雾、山脉的特性和构造的透彻了解，他就不可能达到这种水平。站在画底突岩上的那位人物也许就是永不疲倦的攀山者石涛自己吧。还有一位耐心的友人在旁伴候着。景观是一片寂然。他不上眺瀑水，却下望山岚。山岚飘过，濛卷了所有视界，只余下松林的顶层，还继续在他脚边流连。远岫渺茫。一峰翻



【图94】

石涛

庐山观瀑图 轴

(上端题跋部分未复印在此)

绢本设色 宽62厘米

京都住友氏藏

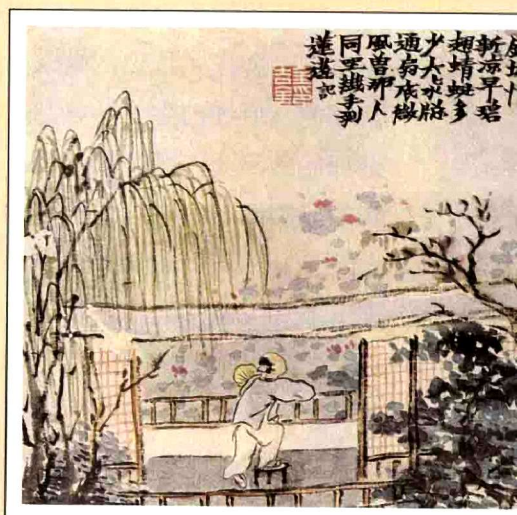
向一峰，另一峰更迢遥。在一片云雾之上群峰累累迤逦向远方。悬瀑从陡壁刷下，冲过一层又一层断谷。形体和空间交相融蚀，烟霞流涨。在崖底高士的冥想中，现实世界和精神世界在这不可抗拒的境域里，似乎融成了一体。

清初独创主义者在这类作品中，把山水画带到了另一顶点。虽然他们由个人的组织归纳法而创造出来的感官世界有时变形到在图画和实景之间只保有一线关联而已，他们却比以前以及同时代的士大夫画家们更从自然中取材。他们笔法卓越而非正统，但是除朱耷以外，很少像其他文人画家一样，使笔法呈现独立的表现功用。他们对现实的了解和其画风一样独特。和宋人一样，他们并不完全依赖绘画以外的哲学或宗教体系来创作。像画家是不是佛僧或儒家，这一类问题，例如前者如髡残，后者可能如龚贤，或者诸如朱耷和石涛所代表的，个性和画风合一的种种复杂问题，都和他们画作的品质没有多大关系。山水画本身就是超于形上的一种声明，它们不但自给自足，而且动人心弦。



十七 十八世纪

扬州八怪及其他画家



在17世纪末和18世纪初之间，王原祁曾经这样写道：“广陵白下，其恶习与浙派无异，有志笔墨者切须戒之。”^{〔1〕}

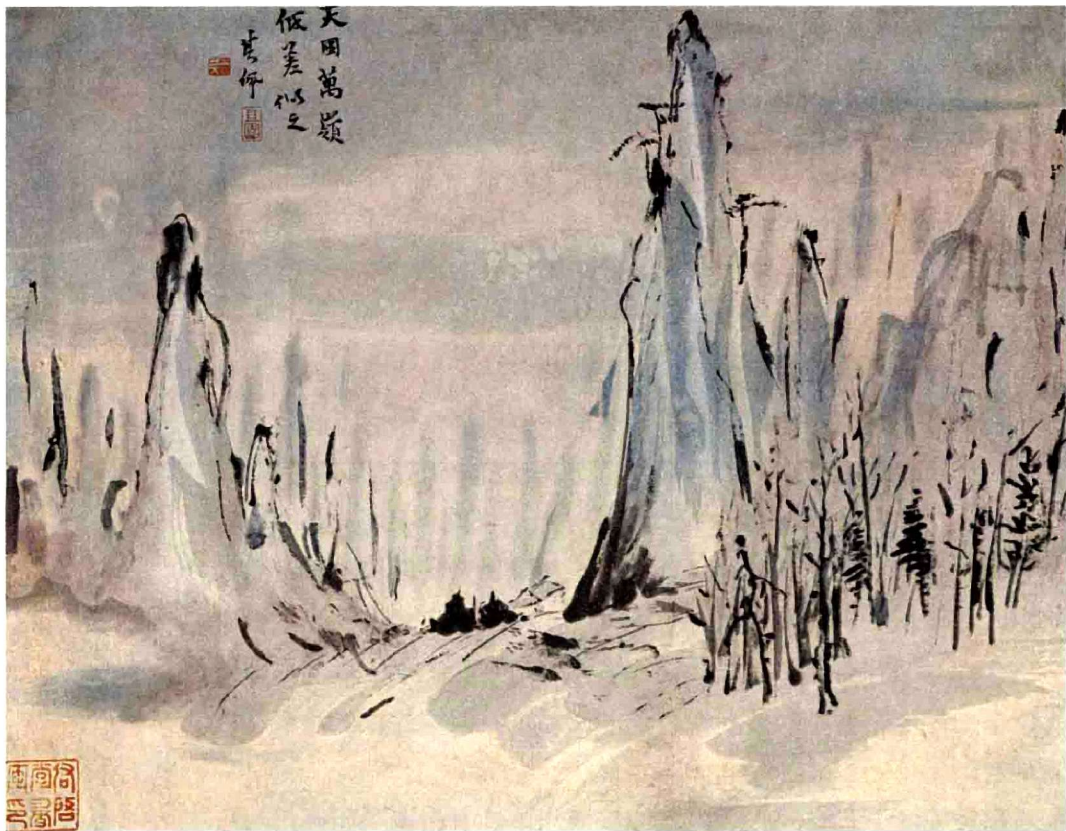
译注

〔1〕《尚友录》

这是传统的守护人——以他所有的创作力——对渐受欢迎的非正统绘画所作的抗议。南京的龚贤，扬州的石涛，还有我们在前面谈到的其他独创主义画家，这些人虽然并没有建立真正的画派，但是都能画出令人诚服的例子；仰慕他们的人大多接纳了他们拒绝受制于成规旧习的态度，他们的画风也有某些部分被接受。正统画家自然也有追随者，但是多少都是些早已充满摹仿气息的盲从者，一无所成。王原祁的警告没有引起注意，18世纪最强大的潮流是独创主义。但是独创主义的性质也受到一个现实因素的影响。这个因素就是，现在它不但被承认，而且大大流行起来了。18世纪怪诞画家（eccentrics）的胆量，简直就是马戏团团员想要驯服狮子的胆量。

这种新形势是怎样影响到绘画，我们可以在高其佩的身上看到实例。高其佩本是满洲人，八岁就能画，以后位居朝廷要职。他的保守风格在当时朝廷内很受赞扬。除了使用传统笔墨外，他又发展出一种具有高度技巧的手指画。不但运用手指尖和手掌边来创造宽条纹，来渲染和上色，又把一个指甲留得特别长，把它像笔一样撕开，于是也就能用它来画各种线条。这个方法并不新，但是仍旧能使画面产生新奇感。而且高其佩的技巧高明，想象力活泼，因此问他要指画的人也就多起来。他后来完全放弃了毛笔，也放弃了以毛笔画出的比较严谨的风格，把所有创作精力都放在了指画上。据说他甚至雇用助手来上色，以便大量生产。

既然这样大量生产，他的指画会良莠不等，也就不足为奇了。他太多作品看起来粗犷的成分要比精密为多，有一些甚至令人感到不快。像很多其他后期画家一样，他最擅长册页。在册页中，他的想象力得到了完全的自由发挥；图页一张接续一张，保持了主题和构局的繁复性。阿姆斯特丹亚洲美术馆（Museum of Asiatic Art, Amsterdam）藏山水册【图95】，有好几页的视觉效果颇令人惊奇，独创性非常高。



【图95】高其佩（1672—1734）山水 册页 纸本设色 27×33厘米 阿姆斯特丹亚洲美术馆

这里的一页描绘了陡岩峻岭、枯林耸立的险景，笼罩在一层朦胧的夕照中。最高峰的峰脚下，也许本应是幽谷的，却有一间屋舍，兀立在寂静无人的所在。指画的技巧在潦草的线条和缕缕擦染中显得很明确——但是无论指甲如何灵巧，总无法产生如毛笔一样稳定而持续的线条。中国画评家把高其佩的风格和吴伟的相比。虽然他们比的是指画，在山水风格上，两人的确也有类似的地方（见图63）：两人都把粗疏的线条和不均匀的渲染综合起来使用，再填上挥洒的颜色。中国画论家就曾指出高其佩的作品中流连着浙派的影响。

非正统画家如今被这样广泛地接受以后，独立发展的画家也就不怕会——或者也就没有希望——震惊他们同时代的人了。怪诞的高其佩时为业余画家，时为职业画家，他在很多作品中，尽力想惊骇观者，给观者留下不可磨灭的印象，甚至不惜沦为“庸俗”。然而他的笔法（或者比较恰当地说，指法）无论如何狂放，其实都不带有什么真正表现主义者的热情。怪诞画家之中比较值得称赞的是高凤翰。但是高凤翰的狂放似乎也常是矫装出来的。他像高其佩一样，在某些作品中看来是一个保守派，却以另一种比较自由而即兴的风格出名，特别是在他的右臂因严重风湿而麻痹以后，改用左手画的那种。这在大阪阿部氏旧藏册页中表现得是最好的。我们在此复印了此册的第一页【图96】。这是一幅由快速舞动旋转的线条、墨染和冷色组成的构图。牡丹花瓣的轮廓线条重复出现在岩石的轮廓上，花蕊从点染中探出头来。高凤翰在石块上用渐次渲染法带出一些实感。又在石面书以长款，故意否定了它的实感。最终全图便更像书法展示，而不太像一幅真正的图画了。但是这种画法在这里表现得很出色。

高凤翰既不是扬州人，也不住在扬州，有时却被人和扬州八怪连在一起，偶而也被算作八怪之一。所谓扬州八怪，其中有三人可以恰当地归入其中：金农、华岩和罗聘，其余五人要次一等。八人都曾在扬州居住，时常在富商家中聚会。这些商人或由盐业，或由其他买卖致富。他们如今争相成为艺术的赞助人，为名士、诗人、画家提供奢华的娱乐活动。这一类聚会建立了扬州文化的特殊格调，在这些聚会里，有钱人向天才们致敬，以后也向怪诞之士致敬。

18世纪中叶最主要的画家是金农。他在早期完全没有显露出什么艺术才能。我们从记载中知道，他五十岁以后画艺才引起人注意。在金农身上，我们再一次看到一种科学方法无法解说的混合风格，它是由一种并非矫装出来的业余性生涩技巧，和有意的笨拙所构成的。苏东坡曾说：“非能之为工，乃不能不为之工也。”^{〔2〕}同一种



【图96】高凤翰（1683—1748或1749）牡丹 1734年 册页 纸本设色 28.5×42.5厘米 大阪市立美术馆（原为阿部氏藏）

似是而非的看法也曾用在文人画派的理论中。一位明代画论家甚至把它推论到反对培练技巧的地步，因为他认为，拙趣是内在的，一旦失去了，就再也捕捉不回来。金农珍惜他的业余画风，不让任何技巧上的纯熟来破坏它。他以自己的作品为傲，同时代的人对他的作品也有同样的看法。

这里一幅金农册页【图97】选自旧金山亚洲美术馆（Asian Art Museum, S.F.）的收藏，上面画家自己的诗以其特具金石镌刻风味的书法写成。诗的内容回到如何欣赏自然这一前人的主题。一位青年在水廊凭栏远眺荷塘，一只脚歇息在矮凳上。人物姿态朴拙，但是除了一种简单的舒逸情趣以外，它们并没有透露任何个性和气氛。奇特的构图小部分是由表现主义的变形所造成的，主要却是不顾传



【图97】

金农 (1687—1763)

观荷图 册页

纸本设色 28×24厘米

旧金山亚洲美术馆

(原为翁兴庆氏藏)

统构图局法的结果。金农在其他作品中，把形式打平，再按照一组特殊的比例观念来安置它们——不用说，这组比例法也是他独家制作的。他的特异笔触在人物身上表现得最好，以颤抖的线条画建筑物时，运用得也一样卓越。任何人要怀疑他线条不稳定可能是因为年纪太大的缘故，在看到画上写得那么稳健的题款后，都会消除怀疑。全画从头到尾，尤其是在繁茂的景致和丰富秀丽的颜色上（垂柳、其他种种树木、华滋的河岸、池塘），都带给我们一种闲暇舒逸的感觉，就像金农画里的人物。好像他要表现的，除了某个夏日的温湿气氛以外，就再也没有其他了。画家以这样平静的自信表现此事，我们也就把它当作某种要点而接受了。

扬州大师们中，最富变化、技巧最好的画家是华岳。他的花鸟、畜兽当时即已获得盛誉；山水画受到的注意则比较少。同一时代的批评家说他的画“过疏”。今天他最好的山水作品，特别是那些册页，可以当作小幅精品来欣赏。它们虽然和南宋绘画在风格上不同，并且对自然和绘画两者都采取了一种不像南宋绘画那么严肃的态度，而用另一种轻松与谐趣的手法来处理日常主题，它们却重新捕捉到了南宋绘画的某些抒情本质。这种暗示着画家对他的题目并不完全在乎的轻松手法，是把这类画从感伤主义之中拯救出来的主因。复印在此的册页【图98】就是一个很好的例子。它勾起了秋意，挑起得十分精细，恰好不落甜腻。漫步着的高士在岸边停下了脚步，隔水悠望远峰。他的立姿暗示了人物正沉湎在冥想中。从最高的树上飘下几片红叶，使伤怀的景色平添几分细腻。干笔温和而不软弱，构图倾斜而仍能保持平衡，两者都无意显示强烈的反传统意识。17世纪独创主义者构想强烈、有时甚至几近肃穆的视界，在这里已经被另一种比较温和纤柔的精神，比较没有野心的创作态度所取代。画家似乎没有要把他个人的世界观公之于世的冲动，也不想把它按照什么宏伟的构图来加以再现，以作为个人某种性情的告白。他只是在陶醉于自然与人世间的小小事物时，获得了安静而又有点遥远



【图90】

华岳 (1682—1765)

秋景 1729年 册页

纸本设色 23×16厘米

华盛顿弗瑞尔美术馆

的满足感。

18世纪最后二十五年刚开始时，“八怪”中的七位都已去世了。仅存的罗聘是中国绘画史上最后一个重要画派的孤独硕将。他曾是金农的学生。和金农交往七年以后，金农也去世了。我们很难想象，罗聘从画风绝对业余性的金农那儿，学到了什么正规绘画技巧。我们可以假设，他吸取到的，或许是金农的独特趣味，还有令金农获得盛名的几点特质吧。罗聘自己则变成扬州最受欢迎的画家之一，这部分是由于他被认为是金农艺术上的嫡传，另外也源自他自己某种怪异行为：他画鬼，而且宣称他的鬼都是亲眼看到的。但这又是装怪而已；画家能看到鬼，或者在山岩林木中探测到精神本质的时代早已过去，今天如果能把现实世界超越到任何令人信服的地步，再也不是那么容易了。

1798年冬，离罗聘去世前不到一年的某日，画家在偶然的际会，重遇九年不见的老友易安，便绘了一幅《易安像》【图99】以为纪念。我们就以此像来结束对中国绘画的讨论。这是好友的画像，同时也是唐代诗人孟浩然的画像。画中人物手持一枝梅花，使我们想起孟的爱梅。罗聘写在画上的诗提到孟的同代人，唐代最伟大的诗人李白的一首诗。诗中谈到自己曾在林中漫步寻句，后来决定将这一句诗留赠给友人孟浩然，因为孟氏是世界上最能了解并且运用这句诗的人。通过这一比拟，罗聘暗喻了他和易安之间友谊的深隽。画中老人独自站在一块满是凹坑的怪石前，微倾着头，有意以优美的模样深嗅着梅香。细腻的脸庞透露出一种厌倦俗世的伤感，以至于脸都变得怪诞起来了。但这并不是漫画或讽刺画，它的特殊趣味来自和华岳的秋景一样细腻的谐趣性。它是一种有意无意的嘲弄，只为了表示，曾经被严肃展现过的，并且隐约地要求人相信的种种情绪，现在都再不能用同样的手法来处理了，无论在现实生活中，我们是如何确实地感受到这些情绪。但是尽管如此，或者也正是因为这种情况的存在，人物的情感却出奇地令我们感动。罗聘使用大



【图99】

罗聘（1733—1799）

易安像 1798年 轴

（上下两端截短）

纸本设色 宽44厘米

伯克利景元斋藏

量源自陈洪绶的画法（见179页），陈正是喜欢把古风加以半戏谑化而成一己之风的人。全画整个的表现性格和它的题款因此也就依赖一种非常复杂的语言来说明。这种语言在过去与现在之间，在一个最敏感的个人和他可能强烈意识到的文化传统之间，来回作用着。

易安之像隐含的意义太多了，使我们不断想追索出更多的意义来。我们一方面看出了这点，同时也猜想着，罗聘是不是意识到，他正站在一个漫长的演进过程的终点，像他的人物一样正稍稍有些悲伤地思索着过去呢？此画总结了整个演进过程中，最后一个阶段的种种成就，但同时也展现了曾经渗透中国绘画核心的各种似是而非的论点和矛盾，例如：跃升为某种特殊技巧的笨拙画法，借拟古风（archaism）以造型的独创个性，迂回在暗喻中的直接感受，假装诙谐的严肃观点等。进一步关心这类正反二因素的交互作用，以及在每一层风格借鉴上，再加上另一层借鉴的做法，都使画家更远离了曾经可以直截了当地处理世界的画法。自宗炳凝视挂在室内壁上的山水，重忆少年游的时刻以来，十三个世纪已经过去了。自赵昌手持枝花，将它“化”为画以来，也已有八个世纪。后期中国绘画史中，很大程度上证明，从作为艺术泉源的大自然中退出，并不意味着这种艺术的死亡；但是这种退出如果深入到某种程度，当简单的美学价值彻底地被如此复杂细腻的内容取代以后，要想保持艺术的高准，就有赖于一批比罗聘以后的画家更敏感、更富有创造力的画家的出现。此后的中国绘画史，虽然并不总像罗聘画中所表现的那样明确，更不易有那样感人的力量，但是它始终保持了一种对传统的反思。

年表、画家小传

汉（公元前206—公元220）	
→【图1】汉砖画	
三国、晋、南北朝（220—589）	
顾恺之	<p>（约345—409）字长康，小字虎头，汉族，晋陵无锡（今江苏无锡）人。精于人像、佛像、禽兽、山水等，时人称之为三绝：画绝、文绝、痴绝。顾恺之作画，意在传神，其“迁想妙得”“以形写神”等论点，为中国传统绘画的发展奠定了基础。</p> <p>→【图2】《女史箴图》</p> <p>→【图9】《洛神图》</p>
张僧繇	<p>（6世纪初）南朝梁，吴（今江苏苏州）中人。天监（502—519）中为武陵王国侍郎，直秘阁，知画事。历右军将军，吴兴太守。擅道释人物，绘凹凸法，应物传神。</p> <p>→【图3】《五星二十八宿真形图》</p>
隋、唐（589—907）	
→【图8】敦煌绢画（8世纪）《净土变相图》	
李昭道	<p>（8世纪）字希俊，甘肃天水人。唐朝宗室，彭国公李思训之子，曾为太原府仓曹、直集贤院，官至太子中舍人。擅长青绿山水，世称小李将军。兼善鸟兽、楼台、人物，画风巧赡精致，虽“豆人寸马”，也画得须眉毕现。</p> <p>→【图10、25】《明皇幸蜀图》</p>
王维	<p>（701？—761）字摩诘，河东蒲州（今山西运城）人。唐代诗人、画家。作品以山水诗最为后世称道，擅画破墨山水及松石。北宋苏轼称他“诗中有画，画中有诗”，明董其昌推崇其为“南宗”之祖。</p> <p>→【图4】《伏生授经图》</p>
张萱	<p>（8世纪）京兆（今西安）人。开元（713—741）任史馆画直。擅人物，好画贵公子、妇人、婴儿，其宫苑鞍马，皆称第一。</p> <p>→【图5】《捣练图》</p> <p>→【图6】《虢国夫人出游图》</p>
周昉	<p>（公元8世纪-9世纪初）字仲朗，一字景玄，京兆（今陕西西安）人。擅画肖像、佛像，其画风为“衣裳简劲，彩色柔丽，以丰厚为体”。</p> <p>→【图7】《内人双陆图》</p>
五代十国（907—960）	
→【图32】《丹枫呦鹿》	
赵鼎	<p>（卒于923年）五代后梁画家，本名霖，字秋蟾，陈州（今河南淮阳）人。太祖朱晃朝（907—912）驸马都尉。末帝朱瑱朝（913—923）为户部尚书租庸使。擅绘事，富收藏。唐末乱世，不惜重金收集名画。平时纵览收藏名画，耳濡目染画艺日进，所画人马格韵超绝，为世称道。</p> <p>→【图27】《八达游春图》</p>

周文矩	<p>(10世纪)建康句容(今江苏句容)人。南唐后主李煜时任翰林待诏。能画人物、车马、山水,但以人物(特别是仕女)最为著名。</p> <p>→【图19】《宫乐图》</p>
赵幹	<p>(10世纪)江南人,一说江宁(今江苏南京)人。擅画山水,南唐后主时为画院学生。传世《江行初雪图》是现存五代图画中没有争议的少数作品之一,可作为断代标志。</p> <p>→【图26】《江行初雪图》</p> <p>→【图33】《猿马图》</p>
石恪	<p>(10世纪)字子专,成都郫县(今四川成都)人。长于人物画,大多描绘故事画或道释人物,“笔墨纵逸,不专规矩”,可谓是写意戏笔画的开山鼻祖。</p> <p>→【图20】《二祖调心图》</p>
北宋(960—1126)	
	<p>→【图21】《孔雀明王》</p> <p>→【图30】《柳荫高士》</p> <p>→【图35】《梅竹聚禽》</p>
李成	<p>(919—967)字咸熙,系出李唐宗室,唐末五代之际祖父避难迁至山东营丘,遂为营丘人。擅画北方山水,影响深广。</p> <p>→【图11】《晴峦萧寺》</p>
高克明	<p>(11世纪初)绛州(今山西新绛)人。宋真宗大中祥符(1008—1016)时入翰林图画院,仁宗即位(1023)迁至待诏。画作以山水为主,亦能人物、花鸟、界画等,在当时享有盛名,可惜南宋时真迹已少有流传。</p> <p>→【图16】《溪山雪霁》</p>
范宽	<p>(11世纪初)华原(今陕西耀县)人。主要活动于北宋前期,仁宗天圣(1023—1031)尚在。喜画山水,初学李成,后卜居终南、太华深山,潜心观察自然,与山传神,自成一家。</p> <p>→【图12、13】《溪山行旅图》</p>
郭熙	<p>(11世纪初)河阳温县(今河南温县)人。约卒于元祐二年(1087)至元符三年(1100)之间。神宗(1068—1085)时为画院艺学、待诏,长于画山水寒林。子郭思将其创作心得整理成《林泉高致》一书。《早春图》被公认为郭熙的代表作。</p> <p>→【图14】《早春图》</p> <p>→【图15】《溪山秋霁》</p>
崔白	<p>(1004—1088)字子西,濠梁(今安徽凤阳)人。神宗熙宁(1068—1077)初为画院艺学,元丰(1078—1085)时为画院待诏,长于花鸟画,工写相济、自然活泼,改变了宋初翰林图画院尊崇的黄筌父子的笔法程式。</p> <p>→【图34】《双喜图》</p>

徽宗	<p>(1082—1135) 宋徽宗赵佶雅好书画, 在他的倡导下, 翰林图画院得到很大发展, 广收名作, 编纂《宣和画谱》, 为画史保存了很多珍贵资料。他本人也是一个颇有成就的画家。</p> <p>→【图36】《竹石双禽》</p>
米友仁	<p>(1074—1153) 字元晖, 米芾长子, 父子二人有大、小米之称。官至工部侍郎、敷文阁直学士, 南渡后以书画受到高宗优待。他继承和发展了米芾“米点山水”的画法, 特别用以表现江南景致, “点滴烟云, 草草而成, 而不失天真”。</p> <p>→【图45】《云山图》</p>
南宋 (1126—1279)	
	<p>→【图18】《江帆楼阁图》</p> <p>→【图23】《神师无涯像》</p> <p>→【图28】《折槛图》</p> <p>→【图29】《贡马》(《明皇幸蜀图》?)</p> <p>→【图37】《茉莉》</p>
赵伯驹	<p>(?—1173) 字千里, 宋朝宗室, 南渡后流落南方, 仕至浙东兵马铃辖, 长于着色山水和人物, 画艺在当时享有盛名。</p> <p>→【图39】《汉宫图》</p>
李唐	<p>(1066—1150) 字晞古, 河阳三城(今河南孟州)人。宋徽宗时已入画院, 北宋灭亡后南渡, 建炎间(1127—1130)仍入画院为待诏, 阶成忠郎(正九品)。</p> <p>→【图17】《雪峰万木》</p>
毛益	<p>(12世纪) 昆山(今属江苏)人, 一作沛(今江苏沛县)人。孝宗乾道(1165—1173)间画院待诏, 工画翎毛、花竹, 尤能渲染, 似欲飞鸣。</p> <p>→【图38】《戏蕉图》</p>
梵隆	<p>(12世纪) 高宗朝僧人, 字茂宗, 号无住。吴兴(今浙江吴兴)人。长于佛像、人物, 师李公麟。</p> <p>→【图46】《罗汉图》</p>
梁楷	<p>(12世纪) 祖籍东平(今山东东平)人。生卒年不详。南宋宁宗嘉泰(1201—1204)时为画院待诏。兼长山水、人物。他善于以简洁的笔墨、写意的手法, 表达人物的音容笑貌以及性格特征, 笔减意赅, 独具风格。</p> <p>→【图50】《李白行吟图》</p>
张胜温	<p>(12世纪) 擅画人物、佛像, 主要活动于南宋孝宗(1163—1189)年间, 画史无详考。</p> <p>→【图22】《梵像》</p>
王庭筠	<p>(1156—1202) 金代文学家、书画家。字子端, 号黄华山主、黄华老人、黄华老子, 别号雪溪。河东(今山西永济)人, 一作熊岳(今辽宁盖平)人, 米芾之甥。金大定十六年(1176)进士, 历官州县, 仕至翰林修撰。</p> <p>→【图47】《幽竹枯槎》</p>

李嵩	<p>(1166—1243) 钱塘(今浙江杭州)人。宋光宗、宁宗、理宗三朝画院待诏,时人尊之为“三朝老画师”。工画人物道释,尤长于界画。用笔细致,精丽严谨,以反映风俗民情的作品居多。</p> <p>→【图24】《市担婴戏》</p>
马远	<p>(约活跃于1190—1230)河中(今山西永济)人。南宋光宗(1190—1194)、宁宗(1195—1224)两朝画院待诏。他继承家学,以山水最为出色,善于边角构图,多留空白,以部分表现整体的意境。</p> <p>→【图40】《山径春行图》</p> <p>→【图41】《山水人物图》</p>
夏珪	<p>(约活跃于1190—1230)字禹玉,钱塘(今浙江杭州)人。宁宗(1195—1224)、理宗(1225—1264)朝任画院,阶训武郎(正八品)。与马远齐名,亦善于利用画面上的空白来表现江山的辽阔深远,为南宋院画风格的代表。</p> <p>→【图42】《溪山清远》</p>
马麟	<p>(约活跃于13世纪中期)马远子,迟至理宗(1225—1264)朝已在画院。风格与马远接近。</p> <p>→【图31】《静听松风》</p> <p>→【图43】《秉烛夜游》</p> <p>→【图44】《芳春雨霁》</p>
牧溪	<p>(活跃于13世纪中期)俗姓李,佛名法常,号牧溪,四川人。善作龙虎、人物、芦雁、杂画,随笔点墨,枯淡清幽。</p> <p>→【图48】《山水》(潇湘八景之一)</p> <p>→【图49】《猿》</p>
元(1279—1368)	
高克恭	<p>(1248—1310)字彦敬,号房山道人。大都(今北京)房山人,生于山西大同,祖先为中亚回教移民,辅佐蒙古政权,在元代应属色目人。自幼接受中国古籍经典教育,官至刑部尚书和大名路总管(均为正三品),亦曾和赵孟頫一样,在江浙行省任职,住过杭州,与文人画家有密切交游。善画山水、墨竹。</p> <p>→【图54】《青山白云》</p>
赵孟頫	<p>(1254—1322)字子昂,号松雪道人。湖州(今浙江吴兴)人。出身宋朝皇族,在杭州太学接受完整的儒家教育,后来在宋朝担任一名小官。宋室灭亡后,辞官返回故乡吴兴,致力文史书画的研究。1286年应忽必烈之邀入京,出任新朝,至翰林学士承旨(从一品),但仕途并不得意,1295年返回吴兴,浸淫于诗文书画,崇尚晋唐古意,一生成就颇高。</p> <p>→【图53】《荷华秋色》</p>
钱选	<p>(约1239—约1300)字舜举,号玉潭,湖州(今属浙江)人。与赵孟頫是同乡、朋友,活动差不多同时。南宋景定(1260—1264)间乡贡进士,宋亡后居于江苏太湖湖滨的吴兴。画风取法唐人精丽的运笔和北宋文人清雅的艺术格调,崇尚古意。</p> <p>→【图51】《贵妃上马图》</p> <p>→【图52】《羲之观鹅图》</p>

黄公望	<p>(1269—1354) 本姓陆, 江苏常熟人, 后过继永嘉府(今浙江温州市)平阳县黄氏为义子, 字子久, 号一峰、大痴道人。自幼聪颖, 但仕途不顺, 1314年因张闰案受牵连治罪, 出狱后辞官返乡, 永不入仕, 像吴镇一样以占卜为生, 研习全真教义理。擅画山水, 师法董源, 得赵孟頫指授, 著有《写山水诀》。</p> <p>→【图57】《富春山居图》</p>
吴镇	<p>(1280—1354) 字仲圭, 号梅花道人、梅沙弥。浙江嘉兴人。早年在村塾教书, 虽然受过良好的教育, 但是一生不求功名, 潜心钻研性命之学, 以卖卜为生, 后改以卖画过活, 贫困度日。擅画山水、墨竹, 喜作渔父图, 有清旷野逸之趣。</p> <p>→【图55】《渔父图》</p>
盛懋	<p>(约活跃于1310—1361) 字子昭。父洪, 临安(今杭州)人, 寓魏塘, 业画。懋承家学, 擅画人物、山水、花鸟。画山石多用披麻皴或解索皴, 笔法精整, 设色明丽。</p> <p>→【图56】《江枫秋艇》</p>
倪瓒	<p>(1306或1301—1374) 初名珽, 字泰宇, 后字元镇, 号云林子、荆蛮民、幻霞子等。生于江苏无锡的大户人家, 青年时继承大笔家产, 在宅中建了一座图书馆清閼阁, 博学好古, 广收善本、字画、古物。1340年至1354年散尽家财, 浪迹太湖一带。擅画山水、墨竹, 以侧锋干笔作皴, 名为折带皴, 幽秀旷逸, 笔简意远。</p> <p>→【图58】《虞山林壑》</p>
王蒙	<p>(1308或1301—1385) 字叔明, 号黄鹤山樵。赵孟頫外孙。湖州(今浙江吴兴)人。1340年代在元朝任职, 红巾军称兵后退隐到杭州北方的黄鹤山避乱, 明朝建立后任山东泰安知州。1379年因宰相胡惟庸案牵连下狱, 病死狱中, 山水画受赵孟頫影响, 师法董源、巨然, 集诸家之长自创风格, 喜用解索皴。</p> <p>→【图59】《具区林屋》</p>
明(1368—1644)	
边景昭	<p>(活跃于15世纪初) 字文进, 明代宫廷花鸟画家。福建延平府沙县(今福建沙县)人, 永乐年间(1403—1424)任武英殿待诏, 至宣德时(1426—1435)仍供奉内廷。后为翰林待诏, 常陪宣宗朱瞻基作画。作品继承南宋“院体”工笔重彩的传统, 工整清丽, 笔法细谨。</p> <p>→【图60】《三友百禽图》</p>
戴进	<p>(1388—1462) 字文进, 号静庵、玉泉山人。钱塘(今浙江杭州)人, 可能跟随地方画家学过画。宣德间(1426—1435)以画供奉内廷, 是京城中受到尊重且有影响力的画家, 卒于杭州, 被推崇为浙派的创始人。</p> <p>→【图61】《春游晚归》</p> <p>→【图62】《渔人图》</p>

沈周	<p>(1427—1509) 字启南，号石田，长洲（今江苏吴县）人。家底殷实，不应科举，专事诗文、书画，是明代中期文吴门画派的开创者。初学画时临摹诸家画风，中年独宗黄公望，晚年则醉心吴镇，出古人而自成面目。</p> <p>→【图64】《策杖图》</p> <p>→【图65】《十四夜月图》</p>
吴伟	<p>(1459—1508) 字士英、次翁，号小仙、鲁夫，江夏（今湖北武汉）人，父早亡，17岁时前往南京寻求成为画家的机会，后被延揽至北京成为画院待诏，孝宗时授锦衣卫百户及赐“画状元”的图章，时往返于南北之间，个性潇洒恣意，因饮酒过量而死。</p> <p>→【图63】《渔乐图》</p>
周臣	<p>(约1450—1535) 字舜卿，号东村，吴县（今江苏苏州）人，生年不详。擅长画人物和山水，画法严整工细，融合“院体画”与“文人画”，是苏州画坛两位著名画家唐寅和仇英的老师。</p> <p>→【图71】《草堂梦仙图》</p>
唐寅	<p>(1470—1523) 字伯虎，一字子畏，号六如居士等，苏州府吴中人士。据传他玩世不恭而又才气横溢，因牵连考场舞弊案而绝意科举，在苏州以卖画为生，作品广受欢迎。</p> <p>→【图72】《溪山渔隐》</p> <p>→【图73】《函关雪霁》</p>
文徵明	<p>(1470—1559) 原名壁，字徵明。42岁起以字行，更字徵仲，号衡山居士。长洲（今江苏吴县）人，出自书香门第，为当地贵绅。1523年经地方知府推荐，在京城谋得职位，曾官翰林待诏，1526年归隐苏州。画学于沈周，其诗意且富于文人氣息的特质给当时的苏州画坛以深刻影响。</p> <p>→【图66】《古木寒泉》</p>
陈淳	<p>(1483—1544) 字道复，后以字行，更字复甫，号白阳，又号白阳山人。苏州人，是文徵明圈内一员，为御史大夫之子，受过良好教育，但从未步入仕途，可能大多以书画为生。沈周可能为他的老师。早年仿元代画家，中年时斟酌于米芾、米友仁及高克恭之间，亦与南京非正统派画家往来密切，与徐渭并称为“青藤白阳”。</p> <p>→【图69】《云山图》</p>
陆治	<p>(1496—1576) 字叔平，号包山子，出身苏州乡绅之家，在地方上以行为端正而闻名，书法学自祝允明，绘画师法文徵明，尤以山水著称。</p> <p>→【图67】《春江图》</p> <p>→【图68】《浔阳秋色》</p>
文嘉	<p>(1501—1583) 字休承，号文水，文徵明仲子。自幼浸淫书画，熟悉家中收藏，精鉴赏，画风以精致见长。</p> <p>→【图70】《写杜甫诗意》</p>

仇英	<p>(约1501—约1551)字实父,号十洲,出身江苏太仓的贫寒人家,年轻时迁往苏州成为一名画匠的学徒。周臣注意到他的天分,收他为徒,也把他介绍给了苏州的文人圈。到1530年代,仇英已成为功成名就、令人景仰的画家。擅画人物,尤长仕女。</p> <p>→【图74】《汉宫春晓》</p> <p>→【图75】《蕉荫结夏》</p> <p>→【图76】《仿李唐山水》</p>
徐渭	<p>(1521—1593)绍兴府山阴(今浙江绍兴)人。初字文清,后改字文长,号天池山人。天资聪颖,但七次乡试均告落地。自1540年代起潜心学画,亦创作戏曲。1557年担任胡宗宪幕僚,后精神失常,晚年潦倒。笔墨放逸淋漓,癫狂中自有章法。</p> <p>→【图81】《竹卷》</p>
孙克弘	<p>(1533—1611)字允执,号雪居,华亭(今属上海松江)人。其父孙承恩,乃华亭显赫的士大夫,官拜礼部尚书,喜丹青。孙克弘并非职业画家,多次任职,官至汉阳知府,闲暇时以书画自娱。</p> <p>→【图78】《清闲清课·月上》</p>
董其昌	<p>(1555—1636)字玄宰,号思白、香光居士。华亭(今上海松江)人,出身寒微,但却是年轻有为的学子。经人引介,进入松江地区的文绅圈子,得以观摩收藏并学习艺术史知识。1570至1580年代,已大体形成自己的艺术观念及创作风格。1589年因文章出众得中进士,遴选而入翰林院,1593年任太子的讲官之一,官至南京礼部尚书。在险恶的政治时局中,董其昌深谙为官的“进退”之道,数度辞拒官职,退隐故里,潜心于艺术鉴赏与收藏,其画及画论对明末清初画坛影响甚大。</p> <p>→【图77】《秋山图》</p>
陈洪绶	<p>(1598—1652)字章侯,号老莲。浙江诸暨人。年少时受过良好教育,10岁起随蓝瑛习画,1615年左右成为刘宗周的入室弟子,1618年参加县试考取生员,后乡试不中,以卖画和版画插图为生。1639年寓居北京,1642年入国子监,得以观摩内府收藏,但辞拒宫廷画家之职。1643年返回浙江,继续以绘画为生,明亡后自号老迟、悔迟。一生以画见长,尤工人物画,与顺天崔子忠齐名,号称“南陈北崔”,人谓“明三百年无此笔墨”。</p> <p>→【图79】《泛舟图》</p> <p>→【图80】《归去来兮》</p>
张风	<p>(?—1662)一作颿,字大风,号昇州道士,上元(今南京)人,自称上元老人。张庚称为笔墨中之散仙。</p> <p>→【图82】《秋山红叶》</p>
清(1644—1911)	
王时敏	<p>(1592—1680)初名赞虞,字逊之,号烟客,江苏太仓人。崇祯初以荫官太常寺卿。擅山水,专师黄公望,重笔法,开创“娄东派”。</p> <p>→【图83】《仿赵孟頫山水》</p>

弘仁	<p>(1610—1663或1664)字渐江,号梅花古衲。生于安徽南部的歙县。熟读四书五经,曾在地方科举考试中获地诸生,但从未步入仕途。明亡后远避福建,在武夷山剃度为僧。1651年转回家乡,先后居住在歙县和黄山的几处僧院,直至去世。擅画山水,初学宋人,晚法萧云从、倪瓒,笔法清刚简逸,意趣高洁俊雅。尤好绘黄山松石,为“新安画派”创始人。</p> <p>→【图87】《溪山无尽》</p>
髡残	<p>(约1612—约1692)本姓刘,出家为僧后名髡残,号石谿、石道人,与石涛合称“二石”。好游名山大川,后寓南京。擅画山水,师法王蒙。</p> <p>→【图86】《报恩寺》</p>
龚贤	<p>(1618—1689)字半千、半亩,号野遗,江苏昆山人,流寓金陵(今南京市),早年曾参加复社活动,明末战乱时外出漂泊流离,入清隐居不出,直到1651年才重返俗世,往来于南京、扬州之间。</p> <p>→【图88】《山水》</p>
朱耷	<p>(1624或1626—1705)号八大山人、个山、雪个等,江西南昌人。明宁王朱权后裔。明亡后削发为僧,后改信道教。擅书画,以水墨写意为宗,形象夸张奇特,笔墨凝炼隽永。</p> <p>→【图89】《双鸟》</p> <p>→【图90】《山水》</p> <p>→【图91】《山水》</p>
吴历	<p>(1632—1718)字渔山,号墨井道人、桃溪居士,常熟(今属江苏)人。少时学诗于钱谦益,学画于王翬、王时敏。入天主教,继至澳门进耶稣会,前后在嘉定、上海等处传教三十年。</p> <p>→【图84】《山水》</p>
高凤翰	<p>(1638—1748或1749)又名翰,字西园,号南村,山东胶州人。雍正初,以诸生荐得官,为歙县县丞,署绩溪知县,罢归。画山水花鸟俱工。</p> <p>→【图96】《牡丹》</p>
王原祁	<p>(1642—1715)字茂京,号麓台、石师道人,江苏太仓人,王时敏孙。康熙九年(1670)进士,官至户部侍郎,人称王司农。以画供奉内廷,奉旨与孙岳颁、宋骏业等编纂《佩文斋书画谱》。擅画山水,继承家法,学元四家,以黄公望为宗,喜用干笔焦墨,层层皴擦,被尊为院画正统。</p> <p>→【图85】《仿倪瓒山水》</p>
石涛	<p>(1641—约1718)法名原济,本姓朱,名若极,字石涛,又号苦瓜和尚、大涤子、清湘陈人等。明靖江王后裔,出生于桂林,幼年遭变后出家为僧,半世云游,以卖画为业。1660年至1680年定居安徽南部,1680年至1687年住南京附近,1687年移居扬州直至去世,其间1690年至1692年在北京居住了三年。与当时各地的主要画派都有渊源,吸取诸法又别具才情,主张“我用我法”,自成一格。</p> <p>→【图92】《山水》</p> <p>→【图93】《桃源图》</p> <p>→【图94】《庐山图》</p>

高其佩	<p>(1672—1734) 字韦之, 号且园、南村、书且道人。铁岭(今属辽宁)人。工诗善画, 尤善指画。</p> <p>→【图95】《山水》</p>
华岳	<p>(1682—1765) 字德嵩, 更字秋岳, 号新罗山人、东园生、布衣生、白沙道人、离垢居士等, 老年自喻“飘蓬者”, 福建上杭白砂里人, 后寓杭州。工画人物、山水、花鸟, 草虫, 脱去时习, 力追古法, 写动物尤佳。善书, 能诗, 时称“三绝”, 为清代杰出绘画大家, 扬州画派的代表人物之一。</p> <p>→【图98】《秋景》</p>
金农	<p>(1687—1763) 字寿门、司农、吉金, 号冬心先生、稽留山民、曲江外史、昔耶居士等, 仁和(今浙江杭州)人, 布衣终身。好游历, 卒无所遇而归。晚寓扬州, 卖书画自给。嗜奇好学, 工于诗文书法, 诗文古奥奇特, 并精于鉴别。书法创扁笔书体, 兼有楷、隶体势, 时称“漆书”。53岁后才工画。其画造型奇古, 善用淡墨干笔作花卉小品, 尤工画梅。</p> <p>→【图97】《观荷图》</p>
罗聘	<p>(1733—1799) 字遯夫, 号两峰, 别号花之寺僧、金牛山人、衣运道人、蓼州渔父, 汉族, 祖籍安徽歙县呈坎(现属徽州区), 其先辈迁居江苏甘泉(今扬州)。“扬州八怪”中最年轻者。</p> <p>→【图99】《易安像》</p>

图 序

- 5 汉砖画(2或3世纪)
设色 高19.36厘米
波士顿美术馆
- 7 (传)顾恺之(约345—409)
女史箴图 卷(局部)
绢本设色 高24.7厘米
台北故宫博物院
- 9 (传)张僧繇(6世纪初)
(11至12世纪间仿本?)
五星二十八宿真形图
卷(局部) 绢本设色
大阪市立美术馆
- 11 无款(9世纪?)
(传)王维(701?—761)
伏生授经图 卷(局部)
绢本设色
大阪市立美术馆(原为阿部氏藏)
- 13 (仿)张萱(8世纪)
徽宗(12世纪初)摹
捣练图 卷(局部)
绢本设色 高36.8厘米
波士顿美术馆
- 13 (仿)张萱
(传)李公麟(12世纪)摹
虢国夫人出游图
卷(局部)
绢本设色 高33.6厘米
台北故宫博物院
- 15 (传)周昉(8世纪)
内人双陆图 轴(局部)
绢本设色 高31.75厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 17 敦煌绢画(8世纪?)
净土变相图 轴
设色 137×101厘米
伦敦大英博物馆
- 22 (传)顾恺之
(12或13世纪仿本)
洛神图 卷(局部)
高24.13厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 24 无款
(仿8世纪构图之11世纪作品?)
明皇幸蜀图 轴(局部)
绢本设色
台北故宫博物院
- 27 (传)李成(916—967)
(12世纪仿本?)
晴峦萧寺 轴(局部)
绢本设色
堪萨斯纳尔逊美术馆
- 29 范宽(11世纪初)
溪山行旅图(局部)
- 30 范宽(11世纪初)
溪山行旅图 轴
绢本设色 155×74.3厘米
台北故宫博物院
- 34 郭熙(11世纪)
早春图 1072年 轴
绢本设色 158×108厘米
台北故宫博物院
- 37 (传)郭熙(11世纪)
溪山秋霁 卷(局部)
绢本设色 高26厘米

- 华盛顿弗瑞尔美术馆
39 高克明(11世纪初)
溪山雪霁 1035年 卷(局部)
绢本设色 高42厘米
纽约顾洛阜氏藏
- 41 可能为李唐(1066—1150)
误鉴为燕文贵(10至11世纪)
奇峰万木 册页
绢本设色 24.7×26厘米
台北故宫博物院
- 43 无款(11或12世纪)
江帆楼市图 卷(局部)
纸本设色 高28.5厘米
台北故宫博物院
- 46 周文矩传派(10世纪)
宫乐图 轴
绢本设色 48.5×70厘米
台北故宫博物院
- 49 (传)石恪(10世纪)
二祖调心图
纸本墨画
东京正法寺
- 51 无款(11世纪)
孔雀明王 轴(局部)
绢本设色
京都仁和寺
- 52 张胜温(12世纪)
梵像 1173—1176年
长卷(局部)
纸本设色 高30.5厘米
台北故宫博物院
- 53 无款
禅师无准像 1238年
卷(局部) 绢本设色
京都东福寺
- 55 李嵩(1166—1243)
市担婴戏 1210年 册页
- 绢本设色 25.7×27.4厘米
台北故宫博物院
- 58 无款
(仿8世纪构图之11世纪作品?)
明皇幸蜀图
轴(局部) 绢本设色
台北故宫博物院
- 60 (传)赵幹(10世纪)
江行初雪图 卷(局部)
绢本设色 高26厘米
台北故宫博物院
- 62 (传)赵鼎(10世纪)
八达春游 轴(上下两端截短)
绢本设色 宽102厘米
台北故宫博物院
- 63 无款(12世纪?)
折槛图 卷(上下两端截短)
绢本设色 宽102厘米
台北故宫博物院
- 65 无款(13世纪?)
贡马(明皇幸蜀图?) 卷(局部)
绢本设色
纽约大都会美术馆
- 67 无款(11世纪?)
柳荫高士 轴
绢本设色
台北故宫博物院
- 68 马麟(约活跃于13世纪中期)
静听松风 1246年
轴(上下两端截短)
绢本设色 宽110.5厘米
台北故宫博物院
- 72 无款(10世纪)
丹枫呦鹿 轴(局部) 绢本设色
台北故宫博物院
- 74 无款(10世纪?)
(传)韩幹(8世纪)

- 猿马图 轴
绢本设色 宽48.3厘米
台北故宫博物院
- 76 崔白(1004—1088)
双喜图 1061年 轴(上端截短)
绢本设色 宽103.5厘米
台北故宫博物院
- 79 无款(12世纪早期?)
梅竹聚禽 轴(局部)
绢本设色
台北故宫博物院
- 81 徽宗(1082—1135)
竹石双禽 卷(局部)
绢本设色 高31厘米
纽约顾洛阜氏藏
- 82 无款(12世纪) 误鉴为赵昌
茉莉 册页
绢本设色 24.7×28厘米
镰仓菅原氏藏
- 83 (传)毛益(12世纪)
戏猫图 册页
绢本设色 25×26.3厘米
大阪大和文化馆
- 86 无款(12世纪末)
误鉴为赵伯驹
汉宫图 册页
绢本设色 宽24.4厘米
台北故宫博物院
- 89 马远(约活跃于1190—1230)
山径春行图 册页
绢本设色 27.3×43厘米
台北故宫博物院
- 91 马远
山水人物图 册页
绢本设色 24.7×26厘米
克利夫兰派瑞氏藏
- 92 夏珪(约活跃于1190—1230)
溪山清远 卷(局部)
纸本墨画 高46.3厘米
台北故宫博物院
- 93 马麟(约活跃于13世纪中期)
秉烛夜游 册页
绢本设色 24.7×25厘米
台北故宫博物院
- 95 马麟
芳春雨霁 册页
绢本设色 27.3×42厘米
台北故宫博物院
- 101 米友仁(1074—1153)
云山图 轴
纸本墨画 25×29厘米
大阪市立美术馆(原为阿部氏藏)
- 102 (传)梵隆(12世纪)
罗汉图 轴(局部)
纸本墨画 高30.5厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 103 王庭筠(1156—1202)
幽竹枯槎 卷(局部)
纸本墨画 高38厘米
京都藤井友邻馆
- 105 (传)牧溪(活跃于13世纪中期)
山水(潇湘八景之一) 卷(局部)
纸本墨画 高33厘米
东京根津美术馆
- 107 牧溪
猿 轴(局部)
绢本墨画
京都大佛寺
- 108 梁楷(12世纪)
李白行吟图 轴(上端截短)
纸本墨画 宽30.7厘米
东京文化财保护委员会
- 114 钱选(约1239—约1300)
可能仿自韩幹

- 贵妃上马图 卷(局部)
纸本设色 高29.5厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 117 钱选
羲之观鹅图 卷(局部)
纸本设色 高23厘米
纽约大都会美术馆
- 118 赵孟頫(1254—1322)
鹊华秋色 1295年 卷(局部)
纸本设色 高28.3厘米
台北故宫博物院
- 120 可能为高克恭(1248—1310)
青山白云 卷(局部)
绢本设色 高49厘米
台北故宫博物院
- 124 吴镇(1290—1354)
渔父图 1342年 卷(局部)
纸本墨画 高31厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 126 盛懋(约活跃于1310—1361)
江枫秋艇
盛懋友卫九鼎题跋年代为1361年
纸本设色 高25厘米
台北故宫博物院
- 129 黄公望(1269—1354)
富春山居图 1350年 卷(局部)
纸本墨画 高33厘米
台北故宫博物院
- 131 倪瓒(1306或1301—1374)
虞山林壑 1371年 轴
纸本墨画 95×36厘米
纽约大都会美术馆
- 132 王蒙(1308或1301—1385)
具区林屋 轴
纸本设色 68.5×42.5厘米
台北故宫博物院
- 137 边文进(活跃于15世纪初)
三友百禽图 1413年 轴(局部)
绢本设色
台北故宫博物院
- 139 (传)戴进(1388—1462)
春游晚归 轴
绢本设色 167.6×83厘米
台北故宫博物院
- 140 戴进
渔人图 卷(局部)
纸本设色 高46厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 141 吴伟(1459—1508)
渔乐图 卷(局部)
纸本设色 高27.3厘米
伯克利景元斋藏
- 144 沈周(1427—1509)
策杖图 轴
纸本墨画 158×72厘米
台北故宫博物院
- 146 沈周
十四夜月图 卷
纸本设色 30.5×134.6厘米
波士顿美术馆
- 148 文徵明(1470—1559)
古木寒泉 1549年 轴
绢本设色 193.6×59厘米
台北故宫博物院
- 151 陆治(1496—1576)
春江图 1535年 卷(局部)
绢本设色 高35.5厘米
台北故宫博物院
- 152 陆治
浔阳秋色 1554年 卷(局部)
纸本设色 高22.2厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 152 陈淳(1483—1544)
云山图 1535年 卷(局部)

- 高30.5厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 155 文嘉(1501—1583)
写杜甫诗意 册页
(上端题跋部分未复印在此)
纸本设色 宽35.5厘米
台北故宫博物院
- 160 可能为周臣(约1450—1535)
草堂梦仙图 卷(局部)
纸本设色 高28.3厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 163 唐寅(1470—1523)
溪山渔隐 卷(局部)
唐寅友王宠题跋年代为1523年
绢本设色 高29.2厘米
台北故宫博物院
- 165 唐寅
函关雪霁 轴
绢本设色 70×37.5厘米
台北故宫博物院
- 167 仇英(约1510—约1551)
汉宫春晓 卷(局部)
绢本设色 高30.5厘米
台北故宫博物院
- 169 仇英
蕉荫结夏(四季图之一) 轴
(上下两端截短)
纸本设色 宽99厘米
台北故宫博物院
- 170 仇英
仿李唐山水 卷(局部)
高25.4厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 174 董其昌(1555—1636)
秋山图 轴
绢本设色 142×60厘米
旧金山亚洲美术馆
- 177 孙克弘(1533—1611)
消闲清课·月上 卷(局部)
纸本设色 高28厘米
台北故宫博物院
- 179 陈洪绶(1598—1652)
泛舟图 册页
纸本设色 33×27厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 181 陈洪绶
归去来兮 卷(局部)
绢本设色 高30厘米
夏威夷美术学院
- 182 徐渭(1521—1593)
竹卷(局部)
纸本墨画 高32.5厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 183 张风(?—1662)
秋山红叶 1660年 轴(上端截短)
纸本设色 宽45厘米
大阪大和文化馆
- 190 王时敏(1592—1680)
仿赵孟頫山水 1670年 册页
纸本设色 27×37厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 192 吴历(1632—1718)
山水 册页
纸本设色 37×26.7厘米
台北故宫博物院
- 194 王原祁(1642—1715)
仿倪瓲山水 1704年 轴
纸本设色 95.2×50.4厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 199 髡残(1612—约1692)
报恩寺 1664年 轴(局部)
纸本设色
京都住友氏藏
- 201 弘仁(1610—1663或1664)

- 溪山无尽 1661年 卷(局部)
纸本设色 高28.5厘米
京都住友氏藏
- 203 龚贤(1618—1689)
山水 卷(局部)
纸本墨画 高26.5厘米
堪萨斯纳尔逊艺廊
- 205 朱耷(1624或1626—1705)
双鸟 册页
纸本墨画 32×26.5厘米
京都住友氏藏
- 206 朱耷
山水 册页
绢本设色 23×28厘米
夏威夷美术学院
- 207 朱耷
山水 轴
纸本墨画 158×47厘米
京都相国寺
- 209 石涛(1641—约1718)
山水 册页
纸本设色 24×28厘米
纽约王季迁氏藏
- 210 石涛
桃源图 卷(局部)
纸本设色 高25厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 212 石涛
庐山观瀑图 轴
(上端题跋部分未复印在此)
绢本设色 宽62厘米
京都住友氏藏
- 217 高其佩(1672—1734)
山水 册页
纸本设色 27×33厘米
阿姆斯特丹亚洲美术馆
- 219 高凤翰(1683—1748或1749)
牡丹 1734年 册页
纸本设色 28.5×42.5厘米
大阪市立美术馆(原为阿部氏藏)
- 220 金农(1687—1763)
观荷图 册页
纸本设色 28×24厘米
旧金山亚洲美术馆
(原为翁兴庆氏藏)
- 222 华嵒(1682—1765)
秋景 1729年 册页
纸本设色 23×16厘米
华盛顿弗瑞尔美术馆
- 224 罗聘(1733—1799)
易安像 1798年 轴
(上下两端截短)
纸本设色 宽44厘米
伯克利景元斋藏

索引

A

- 阿拉伯画 8
阿弥陀佛 16
阿姆斯特丹亚洲美术馆 216, 217
艾略特 (Eliot, Thomas Stearns, 1888—1965) 116
安徽 200, 227, 233, 234
安徽画派 200
澳门 191, 233

B

- 八达春游 61, 62, 64
八大山人 203, 204, 233, 252
巴洛克乐曲 (Baroque music) 116
白描 101, 109
白居易 150, 153, 160
报恩寺 199, 200, 233
北京 2, 113, 136, 147, 229, 231, 232, 233, 254
北宋 26, 28, 36, 38, 50, 75, 78, 80, 87, 88, 113, 121, 127, 133, 154, 159, 164, 211, 226, 227, 228, 229
北宋画院 36, 38
北宋山水 26, 78, 88, 127, 133, 154, 164, 211
毕加索 (Picasso, Pablo Ruiz, 1881 ~ 1973) 116
壁画 8, 73
边文进 135, 136, 137
秉烛夜游 93, 94, 229
波士顿美术馆 4, 166

C

- 擦笔 162
草堂梦仙图 159, 160, 231
策杖图 144, 145, 146, 195, 231
柴可夫斯基 (Tchaikowsky, Peter, 1840—1893) 116
禅画 48, 49, 97, 104, 105, 106, 109, 113
禅宗 16, 48, 49, 54, 104, 106
长沙 (湖南省内) 3
超现实主义 133
陈洪绶 171, 178, 179, 180, 181, 225, 232
陈淳 149, 152, 153, 231
成都 48, 227
成帝 (刘骃) 64
成吉思汗 113, 125
春江图 150, 151, 231
春游晚归 138, 139, 230
崔白 75, 76, 78, 80, 227
皴法 38, 133, 160

D

- 达摩 (禅宗祖师) 48
鞑靼人 113
大阪大和文化馆 83, 183
大阪市立美术馆 9, 10, 11, 101, 219
戴进 135, 137, 138, 139, 140, 141, 230
捣练图 12, 13, 226
道观 198
道家 21, 23, 48, 241
地中海地区的后期古典艺术 8

点派主义者 (pointillist) 101

雕刻 12, 52

东京根津美术馆 105

董源 26, 42, 61, 100, 116, 118, 121, 133, 159, 188, 230

董其昌 3, 173, 174, 175, 176, 178, 188, 189, 193, 198, 226, 232

独创主义画家 3, 145, 154, 175, 200, 202, 208, 216

杜甫 153, 155, 231

杜柏斯克 (Jean Pierre Dubosc)

敦煌千佛洞

E

恩斯特 (Ernst, Max, 1891—1976) 133

二祖调心图 48, 227

F

泛舟图 179, 232

范宽 9, 26, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 40, 42, 87, 227

梵隆 102, 104, 228

芳春雨霁 94, 95, 229

仿李唐山水 168, 170, 232

仿倪瓒山水 193, 194, 233

仿赵孟頫山水 190, 232

焚书 10

佛教 6, 10, 16, 48, 50, 52, 73

佛寺 8, 50, 54, 106, 198

佛画 16, 50, 54

佛教画 52, 73

佛像画 50

佛祖 (释迦牟尼) 16

伏生 10, 12, 226

伏生授经图 10, 11, 12, 226

斧劈皴 38, 162

富春山 5

富春山居图 128, 129, 130, 230

G

甘肃 16, 226

高凤翰 218, 219, 233, 240, 242

高克恭 111, 119, 120, 121, 125, 176, 229, 231, 238

高克明 3, 36, 39, 40, 227, 242

高其佩 216, 217, 218, 234

官乐图 46, 47, 227, 236

龚贤 200, 202, 203, 213, 216, 233

古木寒泉 147, 148, 231

顾恺之 7, 6, 7, 8, 10, 21, 22, 59, 180, 226

怪诞派 35

关仝 25

关山积雪图 149

观音 106

观荷图 220, 234

归去来兮 180, 181, 232

贵妃上马图 114, 229

郭熙 26, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 75, 80, 87, 88, 133, 146, 154, 164, 202, 208, 211, 227

虢国夫人出游图 13, 226

H

海伦尼克风格 (或译希腊风格. Hellenic style)

函关雪霁 164, 165, 231

韩幹 74, 75, 114, 115

韩国 88

汉代 4, 10

汉宫春晓 166, 167, 232

汉宫图 86, 87, 228

杭州 28, 38, 80, 87, 94, 104, 113, 128, 137, 229, 230, 234

弘仁 200, 201, 202, 233

后期印象主义 100

后主(李煜) 227

忽必烈 113, 229, 242

胡宗宪 184, 232, 242

花鸟画 75, 78, 80, 227, 230

华岳 234

华盛顿弗瑞尔美术馆 1, 2, 15, 22, 37, 102, 114, 124, 140, 152, 160, 170, 179, 182, 190, 194, 210, 222

画山水序 21, 22

画语录 3, 208

画院 36, 38, 42, 47, 48, 54, 61, 66, 78, 80, 82, 87, 88, 90, 92, 94, 106, 109, 113, 135, 136, 138, 164, 193, 227, 228, 229, 231

黄公望 6, 127, 128, 129, 189, 230, 231, 232, 233

黄河(流域) 47

徽宗 3, 12, 13, 38, 61, 78, 80, 81, 136, 228

绘画 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 3, 4, 6, 8, 12, 21, 26, 28, 35, 38, 50, 66, 73, 75, 80, 88, 94, 99, 100, 105, 115, 116, 121, 127, 128, 130, 136, 138, 145, 146, 149, 150, 154, 160, 166, 168, 171, 175, 176, 178, 180, 182, 188, 189, 191, 202, 203, 204, 208, 213, 216, 221, 223, 225

J

菅原氏(镰仓) 81, 82

江南 26, 38, 47, 87, 113, 125, 136, 145, 200, 227, 228

江帆楼市 42, 43, 228

江枫秋艇 126, 127, 230

江户时代(日本, 1615—1867)

江行初雪图 61, 140, 227

焦荫结夏 232

界画 54, 227, 229

金农 218, 219, 220, 221, 223, 234

金人(见鞑靼人) 38, 87

晋惠帝 6, 243

京都大德寺 107

京都东福寺 53

京都相国寺 206, 207

荆浩 25

静听松风 66, 68, 93, 94, 102, 229

旧金山亚洲美术馆 174, 176, 219, 220

巨然 26, 159, 230

具区林屋 132, 133, 230

K

开封 28, 38

堪萨斯纳尔逊美术馆 27

康熙皇帝 193

孔达(Contag, Victoria) 3, 208

孔雀明王 50

髡残(见石溪) 198, 199, 200, 213

L

浪漫主义 66, 118

李白 93, 223

李成 26, 28, 35, 61, 75

李嵩 54, 55, 229

李唐 38, 40, 87, 88, 159, 160, 162, 164, 168, 227, 228

李煜(南唐诗人皇帝) 47, 82, 227

李白行吟图 108, 109, 228

李公麟 13, 101, 102, 109, 114, 228

理学(新儒学) 204

梁楷 106, 108, 109, 113, 228

辽代 73

林泉高致 35, 36, 202, 227

刘骥 64

柳荫高士 66, 67, 227

六大正统画家 191

六通寺(杭州) 104, 106

卢梭(Rousseau, Henri, 1844—1910) 116

庐山图 211, 212, 233

陆治 3, 149, 150, 151, 152, 153, 231

陆探微 8

伦敦大英博物馆 6, 17

罗汉 102

罗聘 218, 223, 224, 225, 234

罗汉图 102, 228

洛神图 21, 22, 66, 226

M

马麟 3, 66, 68, 85, 88, 92, 93, 94, 95, 229

马远 3, 66, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 118, 138, 229

马夏画派 92

满洲人(满清) 216

毛益 83, 228

美国 1, 4, 2, 3, 9, 64, 88, 251, 252

蒙古 73, 113, 125, 136, 229

孟浩然 223

米芾 100, 103, 121, 153, 228, 231

米家风格 101

米友仁 100, 101, 105, 153, 202, 228, 231

明代 136, 137, 141, 145, 154, 159, 199, 219, 230, 231

明皇 23, 25, 59, 64, 73, 115, 180

明皇幸蜀图 23, 25, 59, 64, 73, 180

茉莉 81, 82, 228

牡丹 218, 219, 233

牧溪 104, 106, 109, 113

N

南京 47, 61, 178, 199, 200, 216, 227, 231, 232, 233

南唐 47, 48, 82, 227

南北朝 6, 12, 21, 66, 226

南北宗 175, 208

南宋 28, 35, 38, 54, 81, 87, 90, 92, 93, 100, 113, 114, 127, 137, 138, 141, 159, 188, 221

南宋画院 80, 82

南宋山水 40, 119, 127, 133

内人双陆图 15, 226

倪瓒 128, 130, 133, 145, 146, 150, 176, 193, 195, 200

纽约大都会美术馆 65, 117, 131

纽约顾洛阜氏藏 39, 81

女史箴图 5, 6, 7, 8, 226, 244

O

欧阳修 130

欧洲 1, 2, 3, 8, 88, 100, 140

欧洲绘画 2, 3

P

俳句(日本诗) 90

派瑞(Dean Perry) 90, 91

琵琶行 150

平远构图 61

破墨 25, 226

菩萨 16, 52

Q

奇峰万木 38, 41, 88, 228

契丹人 73

钱选 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 166, 229

青绿山水 25, 87, 116, 166, 226

青山白云 119, 120, 176, 229

清代 154, 234

晴峦萧寺 26, 27, 227

庆陵 73

秋景 222, 223, 234

秋山红叶 183, 185, 232

仇英 157, 159, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 231, 232

鹊山 118

鹤华秋色 5, 116, 118, 229

R

人物画 1, 8, 10, 12, 14, 21, 23, 47, 48, 54, 64, 109, 180, 227, 232

日本 3, 2, 3, 10, 48, 50, 54, 81, 88, 90, 104, 166, 191

儒家 5, 4, 6, 10, 21, 48, 99, 106, 113, 145, 193, 208, 213, 229

S

塞尚 (Cézanne, Paul, 1839—1906) 146, 195

三友百禽图 136, 137, 230

山径春行图 88, 89, 229

山水 (潇湘八景) 2, 4, 5, 12, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 31, 35, 36, 38, 40, 42, 57, 59, 66, 78, 80, 82, 87, 88, 91, 94, 101, 102, 104, 105, 114, 116, 119, 121, 125, 127, 128, 130, 133, 138, 140, 145, 146, 149, 150, 153, 154, 159, 164, 166, 168, 176, 178, 184, 189, 193, 198, 199, 200, 205, 206, 208, 211, 213, 216, 217, 221, 229, 230, 251

山水画 2, 4, 21, 23, 25, 26, 28, 31, 35, 36, 40, 42, 59, 66, 78, 80, 87, 88, 94, 104, 119, 127, 133, 137, 198, 205, 213, 221, 230, 251

山水人物 57, 91, 138, 229

尚书 10, 119, 226, 229, 232

沈周 143, 144, 145, 146, 147, 149, 154, 176, 178, 189, 195, 231

盛懋 123, 125, 126, 127, 230

诗 1, 6, 10, 21, 22, 25, 38, 47, 59, 66, 69, 87, 88, 90, 93, 94, 99, 100, 102, 109, 113, 125, 145, 147, 149, 150, 153, 154, 155, 160, 162, 166, 176, 180, 184, 193, 200, 208, 218, 219, 223, 226, 229, 231, 233, 234

诗经 59

石恪 48, 49, 227

石涛 (原济) 3, 171, 208, 209, 211, 212, 213, 216, 233

始皇 10

市担婴戏 54, 55, 229

书法 4, 99, 116, 147, 150, 168, 175, 182, 203, 208, 218, 231, 234

蜀 (即今四川) 23, 24, 25, 47, 48, 58, 59, 64, 65, 73, 83, 180, 226, 228

双喜图 76, 227

水墨画 12, 25, 48, 105

顺帝 125

说文 3

斯特拉文斯基 (Straznsky, Igor, 1882—1971) 166

四川 (旧名蜀) 23, 48, 227, 229

四王 188, 191

宋代 21, 25, 28, 33, 48, 50, 52, 54, 71, 81, 87, 94, 97, 127, 128, 136, 164, 171, 202, 208

苏东坡 99, 100, 103, 104, 130, 188, 218

苏州 145, 147, 149, 159, 161, 162, 164, 176, 226, 231, 23

苏东坡 (即苏轼) 2

俗世画 4, 16, 73

素朴主义 (primitivism) 118

隋代 10

孙克弘 176, 177, 232

T

台北故宫博物院 3, 7, 13, 24, 30, 34, 38, 41, 43, 46, 52, 55, 58, 60, 62, 63, 67, 68, 72, 73, 74, 76, 79, 86, 89, 92, 93, 95, 118, 119, 120, 129, 132, 137, 139, 144, 148, 151, 155, 162, 163, 165, 167, 169, 177, 192, 252

汤屋 103, 104

唐代 8, 10, 12, 14, 16, 23, 25, 28, 47, 52, 64, 73, 87, 90, 100, 116, 150, 166, 178, 223, 226

唐寅 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 171, 231
 桃花源记 211
 桃源图 210, 233
 陶渊明(或陶潜) 66, 180, 211
 天主教 191, 233
 图绘宝鉴 47

W

万壑松风 38
 王鉴 188, 191, 233
 王默(或王洽) 100
 王冕 4, 191, 193
 王蒙 132, 133, 146, 147, 188, 230, 233
 王若虚 100
 王时敏 188, 189, 190, 191, 193, 199, 233
 王庭筠 103, 106, 228
 王维 11, 12, 25, 226
 王羲之 116, 229
 王羲之观鹅图 229
 王原祁 154, 191, 193, 194, 195, 199, 206, 216, 233
 维米尔(Vermeer, Jan, 1632—75) 14
 威利(Waley, Arthur) 16
 文伯仁 153
 文嘉 153, 154, 155, 231
 文人画 5, 6, 48, 97, 99, 100, 101, 104, 106, 113, 116, 121, 125, 127, 128, 130, 138, 141, 145, 149, 150, 153, 159, 162, 164, 168, 171, 175, 176, 188, 189, 193, 195, 198, 213, 219, 229, 231
 文学 5, 6, 16, 147, 211, 228, 252, 254
 文艺复兴艺术
 文徵明 143, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 159, 162, 166, 231
 翁兴庆 220
 窝阔台 113

无款 11, 24, 43, 51, 53, 58, 63, 65, 67, 72, 74, 79, 82, 86
 无淮 53, 54, 104, 228
 吴派 145, 149, 150, 153, 154, 159, 164, 176
 吴伟 135, 138, 140, 141, 217, 231
 吴县 145, 159, 231
 吴兴 113, 226, 228, 229, 230
 吴镇 124, 125, 127, 128, 138, 140, 146, 230, 231, 252
 吴道子 12, 101
 吴历 191, 192, 193, 233
 五代 25, 26, 45, 47, 48, 59, 75, 121, 189, 226, 227
 五星二十八宿真形图 8, 9, 10, 226

X

西湖 87
 溪山清远 90, 92, 229
 溪山行旅图 29, 30, 31, 35
 溪山雪霁 3, 36, 39, 227
 溪山渔隐 162, 163, 231
 戏猫图 83, 228
 夏尔丹(Chardin, Jean Baptiste Siméon, 1699—1779) 14
 夏珪 87, 90, 92, 229
 夏威夷美术学院 181, 205, 206
 项元汴 166
 消闲清课·月上 177, 232
 潇湘八景 104, 105, 229
 写杜甫诗意 153, 155, 231
 写生 4, 81
 辛庆忌 64
 行动画家 25
 徐渭 6, 138, 154, 182, 184, 185, 204, 231, 232
 许道宁 26
 畜兽画 73

宣和画谱 28, 61, 80, 228

宣宗 136, 137, 230

学术 4, 10, 48, 50, 128

浔阳秋色 150, 152, 231

Y

燕文贵 38, 41

扬州 208, 215, 216, 218, 221, 223, 233, 234

扬州八怪 215, 218, 234

杨贵妃 12, 64

耶稣会 191, 233

一谷(创建京都东福寺) 54

一画 3, 4, 26, 137, 208, 211

易经 3

易安 223, 225

易安像 223, 224, 234

逸品 25, 48, 49, 99, 182

印度 8, 10, 16, 48

幽竹枯槎 103, 104, 228

渔父图 124, 125, 138, 230

渔乐图 140, 141, 231

渔人图 138, 140, 230

虞山林壑图 131

雨点皴 31, 38

元代 88, 119, 121, 127, 133, 145, 146, 149, 229, 231, 254

猿马图 3, 74, 75, 227

云山图 101, 152, 153, 228, 231

恽寿平 191

Z

早春图 34, 35, 36, 164, 227

张风 182, 183, 184, 185, 232

张萱 12, 13, 14, 47, 166, 226

张禹 64

张僧繇 8, 9, 10, 226

张胜温 50, 52, 228

赵昌 81, 82, 225

赵幹 9, 36, 61, 66, 125, 60, 140, 227

赵鼎 62

赵伯驹 86, 87, 116, 175, 228

赵孟頫 111, 113, 116, 118, 119, 121, 127, 133, 189, 190, 229, 230, 232

折槛图 63, 64, 228

浙派 135, 137, 141, 154, 159, 168, 175, 216, 217, 230

镇星(即土星) 8

正传大家 187

指画(手指画) 216, 217, 234

中亚细亚佛教艺术 16

周臣 157, 159, 160, 161, 162, 164, 168, 171, 231, 232

周代 59

周昉 12, 14, 15, 47, 166, 226

周文矩 46, 47, 166, 227

朱奎 138, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 213, 233

朱云 64

朱元璋 136

诸暨 178, 232

竹 3, 38, 49, 66, 75, 78, 79, 80, 94, 103, 104, 125, 130, 136, 149, 182, 184, 227, 228, 229, 230, 232

竹石双禽 81, 228

砖画 5, 226

宗炳 21, 22, 23, 35, 225

参考书目

中国绘画总论

- JAMES F. CAHILL, *Chinese Painting, 11th-14th centuries*, Crown Publishers, New York 1960.
- VICTORIA CONTAG, *The unique characteristics of Chinese landscape pictures*, in Archives of the Chinese Art Society of America, v. VI, 1952, pp. 45-63.
- JEAN-PIERRE DUBOSC, *A new approach to Chinese Painting*, in Oriental Art, n.s., v. III, 1950, pp. 50-57.
- SHERMAN E. LEE, *Chinese Landscape Painting*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland 1954. (New edition in preparation.)
- ALAN PRIEST, *Aspects of Chinese Painting*, Macmillan, New York 1954.
- SHŪJIRŌ SHIMADA and YONEZAWA YOSHIHO, *Painting of Sung and Yuan Dynasties*, Mayuyama Ryūsenshō, Tokyo 1952.
- LAURENCE SICKMAN and ALEXANDER SOPER, *The Art and Architecture of China*, Penguin Books, London and Baltimore 1956.
- OSVALD SIRÉN, *Chinese Painting, Leading Masters and Principles*, Lund Humphries, London 1956-1958.
- PETER C. SWANN, *Chinese Painting*, Editions Pierre Tisné, Paris 1958. (English and French editions.)
- ARTHUR WALEY, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, Charles Scribner's Son, New York 1923.
- YONEZAWA YOSHIHO, *Painting in the Ming Dynasty*, Mayuyama Ryūsenshō, Tokyo 1956.

有关画家个人和专题的研究

- BIJUTSU KENKYUSHO, Tokyo, *Liang K'ai*, Benridō, Kyoto 1957. (Japanese text with English résumé)
- JAMES F. CAHILL, *Ch'ien Hsuan and his figure paintings*, in Archives of the Chinese Art Society of America, v. XII, 1958, pp. 11-29.
- JAMES F. CAHILL, *Confucian elements in the theory of painting*, in Arthur Wright, ed., *The Confucian Persuasion*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1960.
- HELEN BURWELL CHAPIN, *A long roll of Buddhist images in the Palace Museum*, in Journal of the Indian Society of Oriental Art, v. IV 1936, pp. 1-24, 116-125 ; v. VI, 1938 pp. 26-67.

(Concerns the handscroll painted by Chang Sheng-wen .)

VICTORIA CONTAG, *Die beiden Steine*, Hermann Klemm, Brunswick c. 1950. (Concerns the painters K'unts'an and Tao-chi.)

VICTORIA CONTAG, *Die sechs berühmten Maler der Ch'ing Dynastie*, E.A. Seeman, Leipzig c. 1940. (Concerns the Four Wangs, Yün Shou-p'ing and Wu Li.)

RICHARD EDWARDS, *The landscape art of Li T'ang*, in Archives of the Chinese Art Society of America, v. XII, 1958, p. 48-60.

RICHARD EDWARDS and TSENG HSIEN-CHI, *Shen Chou at the Boston Museum*, in Archives of the Chinese Art Society of America, v. VIII, 1954, pp. 31-46.

WEN FONG, *A letter from Shih-t'ao to Pa-ta-shan-jen and the problem of Shih-t'ao's chronology*, in Archives of the Chinese Art Society of America, v. XIII, 1959, pp. 22-53.

JAN FONTEIN, *Een album van Kao Ch'i-p'ei*, Bulletin of the Rijksmuseum, Amsterdam 1956, No. 3, pp. 67-71.

HERBERT FRANKE, *Dschau Mong-fu, das Leben eines chinesischen Staatsmannes, Gelehrten und Kunstlers unter der Mongolenherrschaft*, in Sinica, v. XV, 1940, pp.25-48.

HERBERT FRANKE, *Zur Biographie des Pa-ta shanjen*, in Asiatica, Festschrift Friedrich Weller, Otto Harrassowitz, Leipzig 1954, pp. 119-130.

ASCHWIN LIPPE, *Kung Hsien and the Nanking School*, in Oriental Art, n.s.v. II, 1956, p. 21-29; v. IV, pp. 159-170.

MAX LOEHR, *A landscape attributed to Wen Chengming*, in Artibus Asiae, v. XXII, no. 1/2, 1959, pp. 143-152.

BENJAMIN ROWLAND, *The problem of Hui-tsung*, in Archives of the Chinese Art Society of America, v. V, 1941, pp. 5-22.

SHŪJIRŌ SHIMADA, *Concerning the "i-p'in" style of painting* (transl. by James Cahill) , in Oriental Art.

OSVALD SIRÉN, *Shih-t'ao, painter, Poet and theoretician*, in Ostasiatiska Samlingarna, Bulletin n° 21, Stockholm 1949, pp. 31-62.

ALEXANDER SUPER, *Early Chinese landscape painting*, in The Art Bulletin, v. XXIII, 1941, pp. 141-164.

ALEXANDER SOPER, *Life-motin and the sense of space in early Chinese representational art*, in The Art Bulletin, v. XXX, 1948, pp. 167-186.

WERNER SPEISER, *T'ang Yin*, in Ostasiatische Zeitschrift, II. Jahrg., Heft 1/2, 1935, pp. 1-21 ; Heft 3/4, pp. 96-117.

Sir AUREL STEIN, *The Thousand Buddhas*, B. Quaritch, Ltd., London 1921.

MICHAEL SULLIVAN, *On the origin of landscape representation in Chinese art*, in Archives of the Chinese Art Society of America, v. VII, 1953, pp. 54-65.

MICHAEL SULLIVAN, *Pictorial art and the attitude toward nature in ancient China*, in The Art

Bulletin, March 1954, pp. 1-19.

TSENG YU-HO, *Notes on T'ang Yin*, in *Oriental Art*, n.s. v. II, 1956, pp. 103-108.

TSENG YU-HO, *A report on Ch'en Hung-shou*, in *Archives of the Chinese Art Society of America*, v. XIII, 1959, pp. 75-88.

TSENG YU-HO, *The "seven junipers" of Wen Chengming*, in *Archives of the Chinese Art Society of America*, v. VIII, 1954, pp. 22-30.

ARTHUR WALEY, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*, The British Museum, London 1931.

ARCHIBALD GIBSON WENLEY, *"Clearing autumn skies over mountains and valleys" attributed to Kuo Hsi*, in *Archives of the Chinese Art Society of America*, v. X, 1956, pp. 30-41.

NELSON WU, *The toleration of eccentrics*, in *Art News*, May, 1957, pp. 27-29, 52-54.

新版译者后记

1967年左右，我成为高居翰老师的学生。那时加大艺术史系在校院总图书馆内，老师在顶楼有一间办公室和连接的一间研究室，我们七八个中国绘画史主修生就在四壁都是他的藏书的研究室上课。

来自台湾的我没有艺术史基础，从台大外文系毕业的英文也很拙涩，学院专业训练更是不足，例如我的美国和华裔同学们编写注释、书目毫无问题——台湾的大学教育至今仍不看重这些事——我却要样样重头学起。初开始时真有些紧张。但是很快我就发现了课堂上大伙把中国画家名念得稀奇古怪，山水画一律称为“landscapes”，只有我发音正确，背得出典雅的个别画名，这才松了口气。

老师教大学部学生十分严肃，可是给我们上课却完全不一样。想必因为我们是他的首届研究生，特别宠护，又因当时正值自由开放的60年代，伯克利校区尤以造反有理出名的缘故，于是上课时我们难得遵守纪律，七嘴八舌随时打断别人，总要为画作真伪、论点同异等吵个不休，谁也不听谁的。老师坐在长桌的那头，有时拿着烟斗，并不维持秩序，只是笑眯眯地看着，等我们吵完再说。对他以后提出的什么评语或见解，我们不顾辈分也一样胡乱攻伐，这时老师就会涨红了脸，提高了声调为自己申诉，却制服不了我们。这样上课甚是具有民主精神和活泼有趣，师生之间滋生了一种纯真亲切又长久的友谊。

往往在期末的某天，老师会用整堂课的时间，像学生一样，也

选一个与本学期主题有关的题目作一次口头报告。这每一回的口述示范总让我看得、听得出神，在半个世纪以后的此刻仍然清楚地记得那时的感动。

老师治中国画史每每提出奇想异论，为传统画学所意外，特别是在处理17世纪以后的画史时，例如倾爱吴彬、提升张宏、推崇明末变形主义，认为躁郁症（而非民族意识）是成就八大山人风格的主因，以及近日专致于通俗“美人画”等，而且无论是上课还是著述，重点都放在画作上，强调作品本身作为视觉艺术的价值和读者的阅画经验，倡示一种或可称之为“图析法”或“目鉴”的视觉性研习法（visual approach）。西方用这种方式来研究美术史并不稀奇，喜欢追究题跋、印款、画论，以及偏重政治、社会、哲学思想等的传统中国画学，尤其在半个世纪以前，却甚是稀奇，而且亟待勘探和使用。

“图析法”推进了异于传统中国画学的一种接近历史的方式和美学经验，不再把绘画当作保守的考据、鉴赏项目，却为它们抚去时间的封尘，成为焕然一新的艺术品，也不再把画家当作政治、社会、文化的反映或案例，却让他们重生为具有创作精神的艺术家。画家和作品被给予了应有的身份和价值，不再只是古人、古画、古董学，反都各自栩栩生动起来，焕发出了可以与我们共通的在时、在地精神。居翰老师大学主修东方语言，日文流利，中国文学受教于专攻诗学的陈世骧老师。他曾涉及创作，写过剧本，对文字的感觉和表达能力在史学家中少有。于是精美的图像与精妙的语言并肩同进，在中国画学界老师打开的新天地，其宏博精深奇异璀璨，至今仍无人能及。

巨擘地位在欧美学界不必赘述，在华人中国画学界，老师在台湾享有盛名，和台湾的渊源从1955年台北故宫博物院还在复建时期，作博士论文题目元画家吴镇研究第一次来到时就开始了。20世纪50年代末60年代初，他多次带领美国弗瑞尔美术馆摄影队至故宫藏画暂放地，位于台中的台糖公司库房摄制图片，故宫第一批精美图档

的建立，一大部分要归之于老师的协助。

中国大陆的认可来得迟缓而不易。80年代中国开放，高居翰著作中译简体本开始在大陆出现，这一生对其孜孜奉献的中国绘画史的原乡却排斥了他。“图析法”被贬为对中国文化无知，后期绘画受到西洋影响的论点尤其受到驳斥，画学界有人称他是一个对中国“什么也不懂的外国/外人”，犯了“帝国主义倾向”、“西方中心主义思想”的错误，进而谴责他与中国站在对立面，“不尊敬中国”。老师曾以《视觉、词语、全球化：对中国画学研究的一些察识》和《反应与回顾：尊敬中国》^[1] 响应这些意识形态强烈的批评。随着中译著述持续出现，误解和非难毕竟逐渐化解。2009年三联书店出版了他的厘定中国传统绘画版图的四大册著作^[2]，如果说是一夕之间局面改观也不为过——这里得向三联书店致敬——让他欣慰的到底是赢得了不但是中国画学界，也有一般中国读者的崇敬。

高龄87岁的老师近年来把精神都放在整理他的网络数据库和制作影音口述上，包括了编修平生的上课讲义、演讲稿、未发表手稿、笔记、信件等等，这工程颇为繁浩，其中完成的部分已逐步公布在网络上。他希望有生之年能集众力建立一个大规模的网络图片数据库，每个喜爱中国画的人都能使用。种种这些不懈的勤劳指向一个不变的目标，就是《致用与娱情的图画》的结语里说的，“用视觉的幅度，让我们对质理是如此广袤又富于变化的华夏文明生活，能有更深切更开阔的了解”。

《图说中国绘画史》繁体字版本（1983）原名《中国绘画史》，老师添加“图说”（pictorial）二字为三联简体版新书名，再次提醒画作与读画的重要。初译此书时，有大陆人士去信老师，要求老师终止我的工作，理由是“台湾人中文不行”。台湾人中文行不行，从第一天起就是不用解说的。此书是老师最早的著作，行走在字里图间的简净、敏捷、明快，以后多少都转成了深厚渊博，这一种新手的清纯气质始终为老师所钟爱，以至于在各种巨著中译本问世后，

对它依旧念念，嘱咐重版。三联杨乐女士负责很多繁琐的编辑事务，谨致谢。

做老师学生时，正值港、台留学生保钓运动进行炽烈，身为学运成员的我很多时间都用去了外务，好好坐在研究室里念书的时候并不多。年少轻狂，如果不是老师的超量容忍、谅解和支持，博士学位是会索性不管的。毕业后转阵文学，仍不离人文界，时间越是过去，经验越是累积，教训得的越是多，越明白老师治学是如何的专志、勤勉、严谨、贯彻，是怎样持续地在教导、督促、警惕着我，借《图说中国绘画史》的出版，由衷地再说一次谢谢。

李渝

2013.11.30

附注：

- 1 高居翰网站：<http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/cahill-lectures-and-papers-CLP-176-2005>: "Visual, Verbal, and Global: Some Observations on Chinese Painting Studies" - "Responses & Reminiscences no. 73 : Respecting China"
- 2 Hills beyond a River - Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368, Weatherhill, 1976; 《隔江山色：元代绘画，1279—1368》，生活·读书·新知三联书店，北京，2009。
Parting at the Shore—Chinese Painting of the Early and Middle Ming, 1368-1580, Weatherhill, 1978; 《江岸送别：明代初期和中期绘画，1368-1580》，生活·读书·新知三联书店，北京，2009。
Distant Mountains - Chinese Painting Of The Late Ming Dynasty, 1570-1644, 1982; 《山外山：晚明绘画，1570—1644》，生活·读书·新知三联书店，北京，2009。
Compelling Images—Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting, 1980; 《气势撼人：17世纪中国绘画中的自然与风格》，生活·读书·新知三联书店，北京，2009。