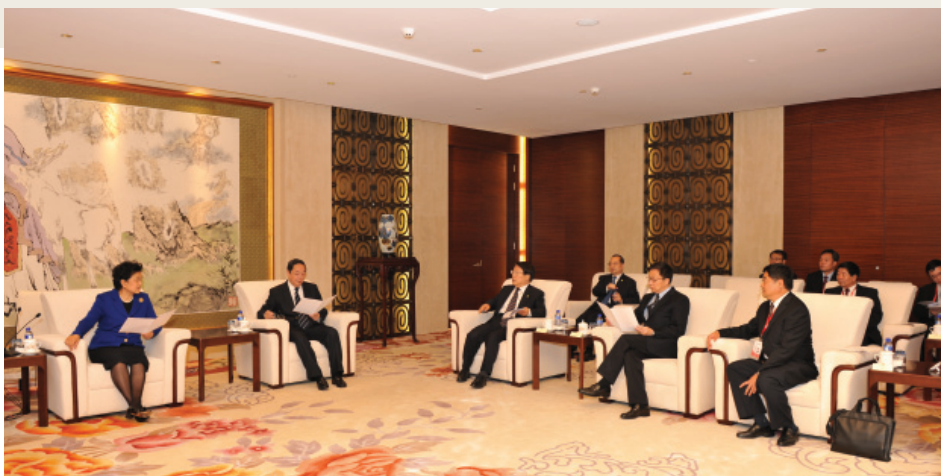


ICOM 2010年大会在上海 世博中心召开

ICOM 2010 held at Shanghai Expo Center

本刊报道

2010年11月7日，国际博物馆协会第22届大会暨第25届全体会议在上海世博中心隆重开幕。开幕仪式由国家文物局局长单霁翔主持，中共中央政治局委员、国务委员刘延东出席开幕式并讲话。中共中央政治局委员、上海市委书记俞正声出席开幕式。国际博协中国国家委员会主席张柏，国际博物馆协会总干事朱利安·安弗伦斯，国际博物馆协会主席亚力桑德拉·库敏斯，大会筹委会主任委员、文化部部长蔡武和上海市市长韩正先后致辞，对中外来宾表示热烈欢迎，向大会召开表示热烈祝贺。上海市委副书记殷一璀，市委常委、副市长屠光绍，市委常委、宣传部部长杨振武，市委常委、市委秘书长丁薛



祥等出席开幕式。

作为世界上唯一代表博物馆和博物馆专业人员的国际组织，国际博协是国际博物馆界最大和最有影响的组织，成立于1946年11月，拥有来自世界137个国家和地区的会员28000多名，在117个国家建立了国家委员会，下设31个国际专门委员会、18个附属国际组织以及5个地区性联盟，是名符其实的国际博物馆行业的权威性代表。国际博协致力于在世界范围内鼓励并支持各类博物馆的建立、发展及专业管



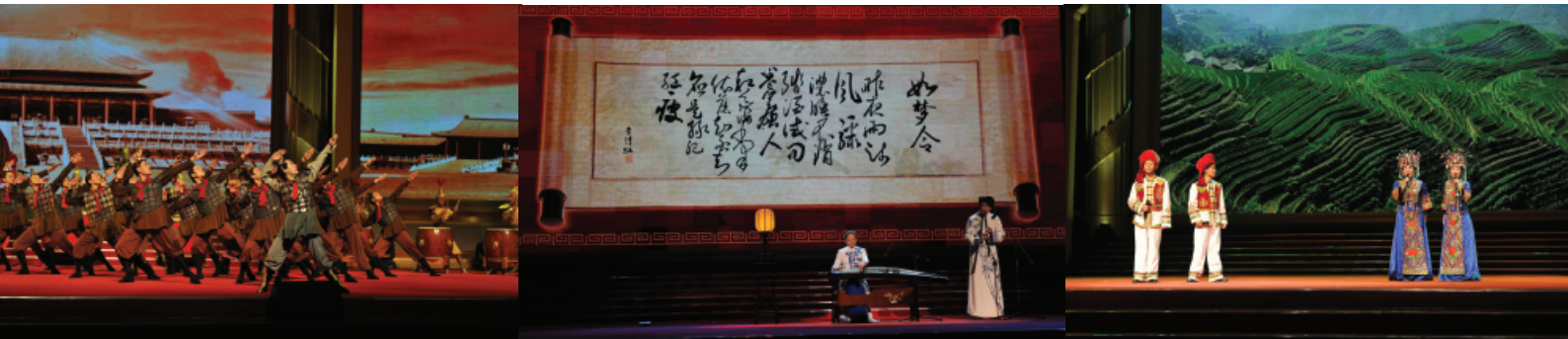


理，组织博物馆各领域的专业合作，宣传博物馆和博物馆事业，履行为国际社会服务的使命，规范博物馆的职业道德，《国际博物馆协会博物馆道德准则》是国际博物馆界普遍承认的参考文本。

国际博协每三年举行一次大会，其使命是为之后若干年国际博物馆界的发展确定专业标准，凝聚发展动力，为促进博物馆建立一种全面的价值体系和社会服务范式、强化其本质特征并确保其在全球化时代的发展与繁荣做出贡献。大会期间，代表将围绕当届大会的特定主题，对博物馆的作用进行深入讨论。大会因在业界具有最广泛的代表性，能为不同政治、经济、文化背景下的博物馆专业人员提供良好的业务交流平台，同时促进主办国博物馆事业的发展，因而受到博物馆业界、主办国家和社会公众的高度重视。

以往国际博协大会的举办国家主要集中在欧美，曾经举行过的 21 届大会中，有 15 届在欧洲，2 届在北美洲，2 届在南美洲，1 届在大洋洲，亚洲国家唯一一次举办国际博协大会是 2004 年在韩国首尔。

中国是国际博协成立时最早发表声明表示支持的 27 个国家之一。1983 年，中国恢复了与国际博协的联系并于同年建立中国国家委员会。之后，通过联合举办地区性或专门性学术会议、组织“国际博物馆日”纪念活动、出席国际博协大会以及合作出版等途径，中国与国际博协在不同层面上加强了业务联系与合作，从而推动了国际博物馆事业的发展和进步。1989 年 3 月，国际博协第 4 届亚太地区大会在北京举行，2002 年 10 月，国际博协第 7 届亚太地区大会在上海举办，都成为有重大影响的地区性会议。在上海会议上，通过了关于博物馆与非物质文





化遗产的《上海宪章》，是国际文化遗产界涉及博物馆与无形遗产的第一个专业指导性文件，在博物馆领域引起了强烈反响。

目前，国际博协 31 个国际专门委员会大多与我国博物馆界建立和保持了紧密的合作关系，不少中国代表在国际博协的各级机构中担任重要职务，直接参与国际博协重要事务的决策和管理。为更好地与国际博协接轨，2010 年 8 月 30 日，原“中国博物馆学会”正式更名为“中国博物馆协会”。

进入新世纪以来，随着社会经济的快速发展和综合国力的不断提高，我国的博物馆事业开始了新一轮高速发展。具有中国特色的类别多样化、举办主体多元化的博物馆体系已经初步形成。博物馆融入民众、服务社会的步伐明显加快，成为现代文化生活的重要组成部分和国民教育体系的特殊资源与阵地。日益发展的中国博物馆希望以更加积极的姿态融入国际博物馆界的总体格局，在充分借鉴国外同行先进理念和有益经验的基础上，不断丰富、发展与提高，为实现这一目标，承办 ICOM 大会无疑是一个良好平台。

在国家文物局、上海市人民政府的直接领导下，在有关各方的精心准备和努力下，2007 年，在维也纳举办的国际博物馆协会第 21 届代表大会上，确定第 22 届代表大会将于 2010 年在中国上海召开。同年 5 月，大会筹备委员会和执行委员会正式成立，筹备委员会由文化部、国家文物局和上海市政府的相关部门领导组成，文化部部长蔡武任主任委员；执行委员会由国家文物局，中国博物馆学会，上海市人民政府外事、财政、公安、交通、旅游、文物等相关管理部门负责人组成，上海市人民政府副市长屠光绍、国家文物局副局长宋新潮、中国博物馆学会理事长张柏任主任委员。2008 年 12 月 3 日，国际博协第 22 届大会框架协议在上海签署，标志着中国承办国际博协第 22 届大会工作的启动。

经审慎思考与反复讨论，第 22 届国际博协

大会的主题被确定为“博物馆致力于社会和谐”。“和谐”，是21世纪的关键词之一，它既是一个对全人类都具有重要意义的概念，也特别能体现东方文化的色彩。博物馆在政治和谐、社会和谐、文化和谐、自然和谐、环境和谐中扮演越来越积极的角色是业界的共同愿望。从国际博协大会的传统以及技术结构的角度看，“博物馆致力于社会和谐”这一主题在具有一定宏观性的同时，也有利于各国际委员会、地区组织、所属国际组织进一步深度开发适合自身特点的不同专题，围绕该主题的讨论也将是多元的、

全方位的，因此该主题建议在提出之后即得到了广泛的国际认同。

作为博物馆界的一次高规格盛会，本届博协大会在学术准备方面做了大量精心细致的准备，在以下几方面具有突出特点：

一是大会主旨报告人享有很高的社会声誉和地域、专业代表性。本次大会邀请了6位在国际文化领域具有很高声誉、同时具备精深学术造诣的主旨报告人。其中既有为非洲文化发展做出重要贡献的前国家首脑，又有从事全球跨文化交流对话的项目协调人，还有大学著名





教授、知名艺术评论家和文化展览策展人、知名博物馆馆长和文化遗产保护专家，包括欧洲、北美、南美、非洲各1名，东道国中国2名，比较充分地体现了地域、文化和学科的广泛代表性。

二是各国代表参会众多。统计数字表明，大会注册代表人数超出了前两届大会的1600人(韩国首尔)和2700人(奥地利维也纳)，达近3600人。这种积极参会的背景是综合的，既体现了中国的吸引力、上海的吸引力、世博会的吸引力，也体现了大会从主题选择到活动内容策划组织等方面的吸引力。

三是代表具有国际广泛性。注册的境外代表来自121个国家、地区和国际组织，这样广泛的国际代表性在国际博协大会的历史上也是值得称道的。

四是活动内容安排体现多样性。本次大会内容安排，除高质量完成国际博协大会惯例性活动，如特色鲜明的开幕式、大会主旨报告、文化遗产考察、博物馆展览会等内容之外，国际博协31个专业委员会中有30个安排了独具特色的专业研讨、学术交流活动，不少专业委员会还把研讨活动开到了上海与周边城市的博物馆，拉近了中外博物馆同行间的距离，使学术交流更有针对性。此外，本次大会还第一次努力开拓博物馆与社会其它领域沟通交流的新界面，如博物

馆与社会经济发展开放论坛、博物馆与志愿文化及志愿精神开放论坛等，都使大会更具多学科性、开放性和社会性。

11月8日，大会学术活动正式开始。国家文物局副局长宋新潮和俄罗斯文化部副部长布什金作简短致辞后，由澳大利亚加拉教授和韩国裴基同教授主持，6位主旨发言人向大会作主旨报告，分别为：卢尔德·阿里斯佩《记忆，尊敬和创新，哪个博物馆？》、陈燮君《“致力于社会和谐”的博物馆管理》、加布里艾拉·巴塔伊尼-德拉戈尼《欧洲，博物馆和跨文化行为》、奥奎·恩威佐《现代性和后殖民时代矛盾》、樊锦诗《对文化遗产保护与利用和昔日发展的探索》、马里前总统阿尔法·科纳雷《博物馆学日益丰富多彩》。

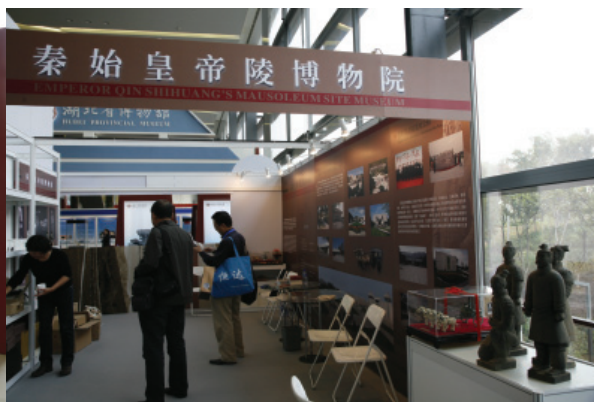
下午，ICOM 2010年大会博物馆展览会在世博中心开幕。此次展览会是一个集展示、交流、合作于一体的大型综合性行业盛会，全部181个展位于大会开幕前全被预定，共有国内外105家单位参展，集中展示了与博物馆的建设和运转密不可分的建筑规划、展示设计、展览工程、环境艺术工程，软件开发、网络多媒体，文物保护、传播、修复、安保、照明、温湿控制、标本制作等技术和设备，以及出版、纪念品、教育产业等。为期三天的展览将向国际文博界宣传和展示我国与世界文物博物馆事业的全新形象，以及为博物馆服务的最新技术和成就；同时，国际博物馆及相关企业也将通过这一平台向蓬勃发展的中国博物馆展示世界文博行业



发展的新动向、新思路、新技术和新成果。

8日下午起，各专业委员会开始召开专题会议，会议代表还将于8日、9日分批参观世博园中国国家馆、浦东主题馆、城市足迹馆与世博会博物馆，11月11日，分别前往青浦、乌镇、南通、苏州、杭州等地参观考察。大会将于11月12日在上海世博中心落下帷幕。

(摄影：盛黎明、孙建明、薛皓冰、朱琳)



丹青朗照唐宋元

Paintings of Tang, Song and Yuan Dynasties

撰文/陈燮君

丹青朗照唐宋元，千年星河不愁远。史事逸闻翩然舞，中日交流还夙愿。佛道神话画中游，山川意象色墨绚。文士情怀传经典，花鸟生趣竞舒卷。庚寅金秋，上海博物馆隆重推出“千年丹青——日本、中国唐宋元绘画珍品展”，迎来画坛注目、观众如潮，正逢中国世博之热，又遇国际博协盛会，观赏展览，参加研讨，互换新论，共叙感慨，可谓盛世盛典传盛情，千载千题有千言。

一 静观璀璨的唐宋元绘画星河

日本晁卿辞帝都，征帆一片绕蓬壶。
明月不归沉碧海，白云愁色满苍梧。

这首诗是中国伟大的诗人李白悼念日本遣唐使阿倍仲麻吕的名篇。阿倍仲麻吕的中国名字叫晁衡。他19岁入唐留学，精通汉学，尤其擅长诗文，因此与李白、王维等当时的大诗人交好。753年，阿倍仲麻吕回国，讹传他在途中遇难，李白闻之悲痛不已，便作了这首诗歌以为哀悼。在李白充满诚挚情感的诗句里，千年之后我们也能体会到他对晁衡如兄弟般的拳拳之情。作为与中国一衣带水的邻邦，日本的文化与艺术一直与中国有着千丝万缕的关联。从汉朝开始，中日之间的交流从未中断，中日人民之间的情谊也日益深厚，可以这样说，中国和日本的文化血脉始终是息息相连、融会贯通的。

“千年丹青——日本、中国唐宋元绘画珍品

展”正是这种源远流长的文化交流在今天的又一次亮点。展览由上海博物馆与东京国立博物馆联合主办，日本国文化厅、京都国立博物馆、奈良国立博物馆、大阪市立美术馆、大和文华馆、根津美术馆和故宫博物院、辽宁省博物馆等共同参与，共展出各馆珍藏六十六件（七十三幅）珍品。这些作品跨越了中国唐、五代、北宋、南宋、金、元六个时代，分为“史事逸闻”、“佛道神话”、“山川意象”、“文士情怀”、“花鸟生趣”等五个主题，全面展现了中国绘画从8世纪到14世纪在山水、人物、花鸟各个领域所取得的辉煌成就。

参展的作品异彩纷呈，各具特色，璨若星河，亮点频出。

大阪市立美术馆珍藏的传唐王维的《伏生授经图》是本次展览中仅有的两幅年代可以追溯到唐朝的作品之一。“伏生授经”是人物画里比较常见的母题，杜堇、崔子忠都有相同题材的作品传世。伏生原为秦博士，始皇焚书，伏生将《尚书》藏于壁中。汉文帝时遍求能治《尚书》者，伏生其时已九十余岁，老不能行，文帝于是遣晁错往受，伏生出遗书二十余篇教授之，即为今文《尚书》。“伏生授经”描绘的就是老迈的伏生传授经书的场景。王维在中国绘画史上的地位丝毫不亚于他在诗坛的地位，他是水墨山水画的创始者，率先在绘画中表现出文人趣味。尽管此幅《伏生授经图》是人物画，但是作者刻画人物并不局限于形态，在有迹可

寻的线条与色彩之下，是无尽的悠远情怀。

同样藏于大阪市立美术馆的北宋燕文贵的《江山楼观图》堪称本次展览最具份量的北宋山水画重器。燕文贵所创的山水画样式被称为“燕家景致”，作画时常自出机杼，落笔命意不因袭古人，所画景物清润秀雅，山水中常有宫观楼阁错落其中，雄伟之中得精微之趣。《江山楼观图》为燕氏传世名作，前段为江景，丘陵起伏，碎石散布，杂树迎风摇曳，远处江水浩瀚，气势开阔，意境十分深远，后段为山景，崇山叠嶂，峰峦逶迤，山间台榭楼观，景物繁密，笔法细致严谨，二者形成鲜明的对比，是典型的“燕家景致”。

上海博物馆收藏的无款《闸口盘车图》是展览中唯一一件五代时期的作品，也是唯一一幅详细描绘世俗生活的作品。图中河旁闸口的官营磨坊内，堂屋里安放着水磨，望亭置于两端，河上两艘篷船，运粮引渡，工人们磨面、罗面、扛粮、扬簸、净淘、挑水、引渡、赶车，官吏则查点、饮酒，画面上重楼叠阁，角连栱接，空间关系复杂而布置运筹井井有条。无论是建筑规模、器物和服饰，还是人物线描的质实感、山石勾勒的朴素厚重，都具有明显五代北宋的时代特征。从艺术史角度看是一件早期具有山水画以及界画特征的杰作，从科技史角度看其

描绘的水磨和罗面机的装置结构，系目前发现的最早也是最完整的机械图像资料，因此此画无论是对于研究当时的机械结构，还是对于探索当时的社会风情，或是对于寻求早期绘画的发展脉络，都极具意义。

辽宁省博物馆藏北宋张激的《莲社图》是最忠实地继承了李公麟白描风格的作品。具有文人画气息的白描风格由北宋李公麟开创，他与吴道子堪称中国人物画史上神逸并峙的两座高峰。《莲社图》的作者张激是李公麟的外甥，他的画风应该能最大程度地重现李公麟的风采。《莲社图》描绘的是东晋元兴年间，高僧惠远在庐山东林寺同18位贤士建白莲社专修净土法门，并与陆修静、陶渊明、谢灵运等名士往还的事迹，虽然表面上是佛教题材，核心却是文人风流倜傥、高山流水的情结，这也是李公麟画派一直秉承的精神内核。

东京国立博物馆所藏的宋梁楷的《李白行吟图》可能是历代无数描绘诗仙李白的画作中笔墨最少却最得神采的一幅。梁楷是一位能画出《八高僧图》那样神完气足、谨严精微的杰作的大画家，但他最让人津津乐道的还是其著名的减笔画法，《李白行吟图》就是这种画法表现的极致。图中的李白侧身而立，只用了几乎数得出的几根线条，略加粗细浓淡的变化就完



《闸口盘车图》



梁楷《八高僧图》(局部)

成了。而就是这寥寥数笔，充满了形式感，充满了让人想象的空间，试想，李白那谪仙人一般惊才绝艳的才情、飘然洒脱的气度在每个观者的心中都不尽相同，又如何能统一到一笔一画之下，唯有这样重神不重形的描绘，才能在最大程度上把握他的神采与精神。

二 探析隐藏的绘画史脉络

本次展览的展品汇聚了中日各大博物馆的珍藏，这些艺术品单独来看各具特色，而将其放在整个中国绘画史下观照，则又能反映隐藏于其中的绘画史的发展脉络。

就人物画来说，传王维的《伏生授经图》和传张僧繇的《五星二十八宿神形图》，都是双勾赋色的画法。前者的作者王维虽不以人物名世，但此画点画精到，意境悠远，确如日本美术史家大村西崖所说“仿佛有与辋川山水相接之感”。后者表现手法多样，既有唐画格调，又有魏晋遗风，就人物造型来说，有的面容清癯，

有南朝“秀骨清像”的痕迹，有的体貌丰肥，又是盛唐的手笔，可以说真实地反映了人物画风尚在其时转变的轨迹。北宋张激的《莲社图》则是李公麟白描人物的传派，描写细腻而富于文人秀雅的韵味。梁楷的《八高僧图》与《出山释迦图》是典型的南宋人物画面貌，人物造型丰腴而略带世俗的趣味，线条用尖笔，转折劲利作“折芦描”法。而梁楷的另几张作品《六祖截竹图》、《李白行吟图》则是完全不同的风格，与石恪的《二祖调心图》、牧溪的《布袋图》、因陀罗的《寒山拾得图》、颜辉的《寒山拾得图》一样，代表了唐五代开始出现至南宋末年逐渐兴起的禅宗人物画的风尚。禅宗画的兴起得益于禅宗的兴盛，禅宗画不重画而重禅，旨在以画寓禅，因画悟佛，因此不讲究形象的塑造，专意于意境的传达。这种画风在五代北宋初以石恪为代表，南宋末年为梁楷发扬，元代又得因陀罗、颜辉等人传承。张渥的《九歌图》与华祖立的《玄门十子图》代表了元代人物画的



(传)张僧繇《五星二十八宿神形图》

最高成就，前者流畅工整、秀丽宛转是典型的元代白描风格，而后者则忠实地接续了南宋人物画的余绪。

就山水画来说，《闸口盘车图》具有明显的晚唐五代的风格，其坚实质朴的类似于小斧劈的皴法以及柳叶的描绘方法还保存着浓重的唐代遗风，和后来的关仝、范宽有一定的联系。传李成、王晓的《读碑窠石图》与郭熙的《幽谷图》则反映了以李成、郭熙为代表的李郭画派的风貌。关、范、李、郭所开创的山水画风格是中国山水画史上的第一个高峰，前二者壮美，后二者秀美，为中国的山水画奠定了两个基本的美学范畴。燕文贵的《江山楼观图》在技巧上大致接近于范宽，也是以斧劈皴法为主，但是用笔更为尖峭劲利，布置也较为疏阔，因此在气象上显得更为清润一些，正是所谓的“燕家景致”。宋宗室赵令穰的《秋塘图》则完全不属于北宋全景山水的范畴，而是典型的小景山水，其画法直绍惠崇，笔墨湿润，多用渲染，取景不是崇山峻岭，而是特写式的湖山一角，这种构图方式在北宋末年逐渐流行，成为南宋马夏边角山水的滥觞。南宋四家马远之子马麟的《夕阳秋色图》就是南宋山水的样式。在中国山水画的发展中，米芾米友仁父子所创的风格独树一帜，被称为“米氏云山”，其独特的皴法被命名为“米点皴”。米芾的山水作品现已不可见，米友仁的《远岫晴云图》可谓这种风格



颜辉《寒山拾得图》

的代表，米氏山水的画法突破了以前主要用线条表现的传统方式，而以阔笔横点为主，善于描绘江南湿润迷蒙，烟云变幻的景色，是山水画史上著名的逸格。

就花鸟画来说，传张僧繇的《五星二十八宿神形图》虽然是人物画，但其中作为一些星宿背景的花鸟，其画法都是双勾赋色，并加以渲染，从中可以窥见盛唐时期花鸟的基本样式。



宋代的花鸟画有两种不同的风貌，一种如李迪的《雪树寒禽图》，其取景构图仿效山水画，视野开阔，景物繁复，可以称之为全景花鸟画；另一种如李迪的《红白芙蓉图》、传宋汝志的《雏雀图》以及无款的《虞美人图》，盈尺小幅，选取一两枝花卉，作特写式的描绘，为折枝花鸟。这也是因为不同的功能而形成的，前者多用于幅面较大的屏风，而后者多是团扇。尽管尺幅不一，但从技法上看，都是宋代画院富丽精微的风格。随着水墨山水画的兴起，元代也出现了设色淡雅甚至纯用水墨、以山水画技法所作的花鸟画，例如王渊的《竹石集禽图》和郭界的《枯槎幽篁图》。

展览汇聚珍品已属不易，更可贵的是这些珍贵的展品还串联起一条条艺术史的线索，这使得这个展览更具探析隐藏的绘画史脉络的意义。

三 日本、中国藏唐宋元绘画珍品展的历史穿透

“日本、中国藏唐宋元绘画珍品展”的历史穿透带有自己的鲜明特色。与上海博物馆举

办的其他重要古代书画展览相比，本次展览有着鲜明的特点。其一，本次展览的作品年代相对集中，绝大多数是宋元时代的作品，而这个时代是中国绘画史上流派最繁多，技法最丰富，高手叠起，名作纷出的辉煌时期，这个时期的绘画作品最能在整体上代表中国绘画的伟大成就。其二，本次展览的参展单位众多，中日共计11家博物馆、美术馆和文化机构，得以集中较大范围内的作品，使得作品在题材、流派上尽可能的丰富，以便全面展示这个时代的画坛面貌。其三，本次展览国外部分的展品全部来自日本，这反映出中日之间的文化交流轨迹。

“日本、中国藏唐宋元绘画珍品展”与晋唐宋元画论交相辉映，这使展览进一步显示它的历史穿透力。画论是实践的总结、智者的思考、画史的支点、文化的传承。画理出新、画论更新，基于实践之演变、画史之绵延。览读晋唐宋元画论，可谓妙语连珠，新论迭出，画论之“新”源于绘画实践之“变”，画论建树又促进了绘画实践之“变”。



李迪《红白芙蓉图》之一

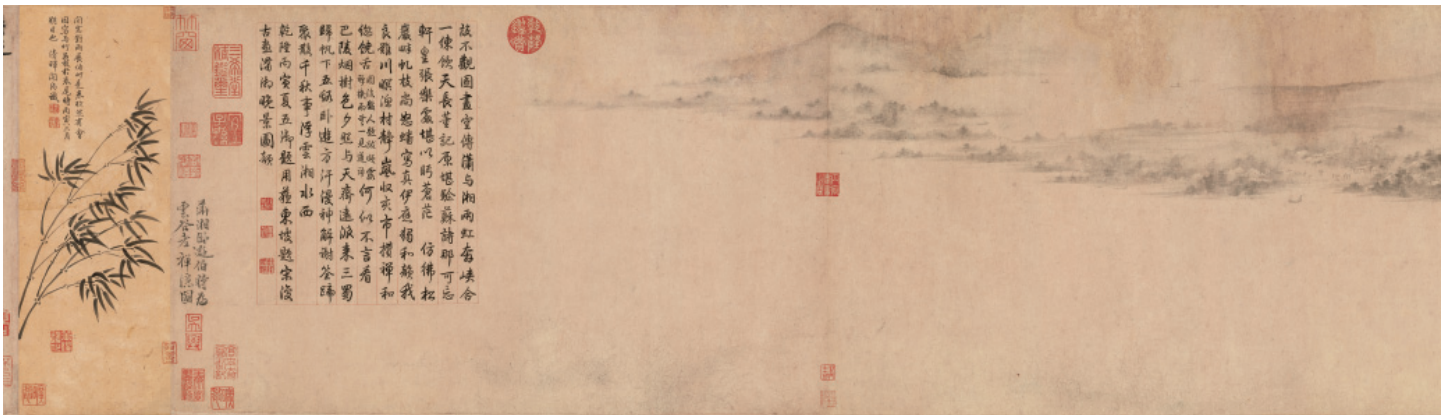
晋唐宋元，画史高走，画科分流，画家横空，画作传世，致使画论生命勃发，画理常叙常新，伴随着绘画实践厚积薄发的是画论的振聋发聩。检索晋唐宋元画论，洋洋洒洒，蔚为大观：一是“画只一法，传神而已”论，活动于北宋至南宋前半期的邓椿在《画继》卷九《论远》中说：“画之为用大矣！盈天地之间者，万物悉皆含毫运思，曲尽其态，而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虚深鄙众工，谓虽曰画而非画者，盖止能传其形不能传其神也。故画法以气韵生动为第一。”人物

皆有神，传形需传神，曲尽其态者，传神一法也。二是“诗画两融”论，北宋苏轼曾有论述：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。诗曰：‘蓝溪白石出，玉川红叶稀，山路元无雨，空翠湿人衣。’此摩诘之诗。或曰：‘非也，好事者以补摩诘之遗。’（《东坡题跋》下卷《书摩诘蓝田烟雨图》）诗中有画，画中有诗，诗画两融，交汇一体。三是“山有三远”论。北宋郭熙有传世名论：“山有三远：自山下而仰山巅谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲澹。明了者不短，细碎者不长，冲澹者不大。此三远也。”（《山川训》）高远、深远、平远，分别对应清明、重晦、有明有晦，其势其意有突兀、重叠、冲融而缥缈之别，三远人物则有明了而不短、细碎而不长、冲澹而不大之分。宋韩拙在此基础上又提出“三远”新论：“郭氏曰：山有三远：自山下而仰山上，背后有淡山者，谓之高远；自山前而窥山后者，谓之深远；自近山边低坦之山，谓之平远。愚又论三远者：有近岸广水，旷阔遥山者，谓之阔远；有烟雾溟漠，野水隔而仿佛不见者，谓之迷远；景物至绝，而微茫缥缈者，谓之幽远。”（《山水纯全集·论山》）阔远、迷远、幽远，韩拙的“三远”之论又有新的视角，在高远、深远、平远之上推陈出新，见其新高。四是“四格之义”论。宋黄休复在《益州名画录》中论述了“四格之义”：“一、逸格之义。画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故目之曰‘逸格’尔。二、神格之义。大凡画艺，应物象形。其天机迥高，思与神合；创意立体，妙合化权。非谓开厨已走，拔壁而飞。故目之曰‘神格’尔。三、妙格之义。画之于人，各有本性。笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类运斤于斫鼻。

自心付手，曲尽玄微。故目之曰‘妙格’尔。四、能格之义。画有性周动植，学侔天功。乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者。故目之曰‘能格’尔。”自李唐乾元初至宋乾德岁，黄休复取五十八人，品之四格，计逸格一人，神格二人，妙格上品七人，中品十人，下品十一人，能格上品十五人，中品五人，下品七人。逸格神格以人少不分品。书中先立品格界说，次列作家小传。对号入座者是否共识，暂且不论，其“四格之义”论则影响深远。五是“笔有四势”论。五代后梁荆浩在《笔法记》中提到“笔有四势”论：“凡笔有四势：谓筋、肉、骨、气。笔绝而断（韩拙《山水纯全集引》作“笔绝而不断谓之筋”，此处似脱“不”字）谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。故知墨大质者失其体，色微者败正气，筋死者无肉，迹断者无筋，苟媚者无骨。筋肉骨气，用笔之妙，四势支撑，气象万千。六是“六法”、“明六要而审六长”论。南齐谢赫在《古画品录》中有千古名言：“夫画品者，盖众画之优劣也。图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节。六法者何？一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传移模写是也。惟陆探微、卫协备该之矣。然迹有巧拙，艺无古今，谨依远近，随其品第，裁成序引。”谢赫的“六法”论首次完整地创设简明的绘画美学体系，气韵生动，六法之先，气韵兼备，清远通达；骨法用笔，显筋见力，一点一拂，动笔皆奇；应物象形，悉心感悟，把握形态，巧变锋出；随类赋彩，尊重对象，体察色变，出彩入神；精心经营，布局位置，置陈布势，巧设结构；传移模写，承传前人，共享积累，重视源流。唐张彦远在一部最早的中国绘画史专著《历代名画记》中作了进一步阐述，演化成“论画六法”：“昔谢赫云：‘画有六法。一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经

营位置，六曰传移模写’。自古画人，罕能兼之。彦远试论之曰：‘古之画或能移其形似，而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。……夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎其笔，故工画者多善书。’若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。……至于经营位置，则画之总要。自顾陆以降，画迹鲜存，难悉详之。唯观吴道玄之迹，可谓六法俱全，万象必尽，神人假手，穷极造化也。所以气韵雄壮，几不容于缣素；笔迹磊落，遂恣意于墙壁。其绘画又甚稠密，此神异也。至于传模移写，乃画家末事。然今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵，具其彩色，则失其笔法。岂曰画也？呜呼！今之人斯艺不至也！”五代后梁荆浩则在《笔法记》中提到“六要”论：“夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”所谓“气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拨大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕法，品物浅深，文彩自然，似非因笔。”六要之说，言简意赅。北宋大梁人刘道醇在《圣朝名画评·序》中把“明六要而审六长”作为识画之诀：“夫识画之诀，在乎明六要而审六长也。所谓六要者：气韵兼力，一也；格制俱老，二也；变异合理，三也；彩绘有泽，四也；去来自然，五也；师学舍短，六也。所谓六长者：粗卤求笔，一也；僻涩求才，二也；细巧求力，三也；狂怪求理，四也；无墨求染，五也；平画求长，六也。……且观之之法，先观其气象，后定其去就，次根其意，终求其理，此乃定画之钤键也。是故见短勿诋，返求其长；见工勿誉，返求其拙。”明六要而审六长，揣摩研味，则归于“神、妙、能”三品，“品第既得，是非长短，毁誉工拙，自然昭矣”。七是“书画同源”论。唐张彦远承袭前人说法，认为书画同源：“奎

有芒角，下主辞章；颡有四目，仰观垂象。因俪鸟龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略。无以传其意，故有书；无以见其形，故有画；天地圣人之意也。”（《历代名画论》）传其有书，见形有画，始于仓颉造字，书画同体未分。元朱德润在《存复斋集》中论及“书画同源”：“自庖牺氏仰观天文，俯察地理，因龙马负图以画八卦，象在亅中矣。故仓颉作书之义，与画体同而文异。象形而制字，事而画则字，书自画出，书画同源。元柯九思的“画竹当以书法为之”论和“踢枝当用行书法为之”论是“书画同源”论的另一论域。《稗史集传·柯九思传》中谈到柯九思的“画竹当以书法为之”论：“写竹竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”《岳雪楼书画录》中谈到柯九思的“踢枝当用行书法为之”论：“凡踢枝当用行书法为之，古人之能事者，惟文、苏二公，北方王子端得其法，今代高彦敬、王澐游、赵子昂其庶几。前辈已矣，独走也解其趣耳。”画中融汇篆法、草书法、八分法、鲁公撇笔法、折钗股、屋漏痕，踢枝当用行书法为之，以书融画，“书画同源”。南宋梁楷的《出山释迦图》描绘了虽已经历漫长而艰难的修行，但未能领悟真谛而毅然走出深山的释迦牟尼的形象。此画构图颇有新意，巧妙地利用释迦身后的峭壁使画成对角线构图。土坡、树枝，用笔粗犷，笔法独创。画家又以细腻写实的笔法描绘释迦牟尼消瘦的容颜，神情俱佳，淋漓尽致地刻划了释迦的内心世界。南宋李生的《潇湘卧游图》讲究笔势，格调高雅，刻划了潇湘周边的景色概貌，留驻了两岸日常的生活图卷。卷首、卷尾前景中芦苇、水波、扁舟、屋脊、人烟，卷末平沙上空落雁，均用白描手法，描写细致精到，与之形成对照的是树丛等景物用笔草草，充满逸气。画面整体巧妙地运用淡墨来表现山川，光影迷离，雾气茫茫，潇湘之景跃然画中。

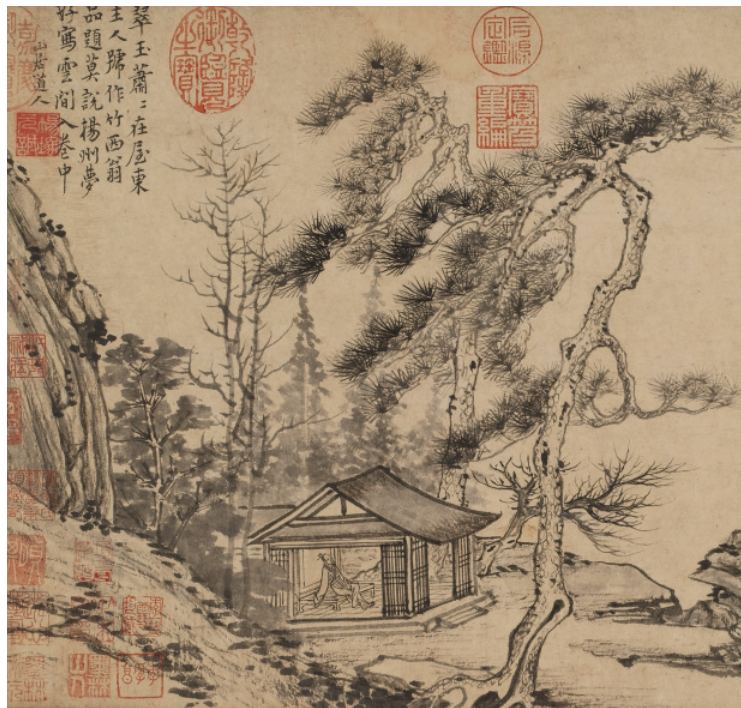


李生《瀟湘卧游图》

南宋玉涧的《洞庭秋月图》描绘了楼阁、圆月和树枝等，栩栩如生，在大片的留白处题诗一首：“四面平湖月满出，一阿螺髻镜中看，岳阳楼上听长笛，诉尽崎岖行路难。洞庭秋月。”月光如泻，笛声悠扬，画中有声，诗画辉映，足见玉涧是一位集诗、书、画三绝为一身的僧人。

晋唐宋元文人画的理论先导可谓一路铺垫，生生不息，时而亮丽，时而浩荡，有力地促进了文人画实践的生化绵延。传为中唐之人伪托梁元帝萧绎之名的《山水松石格》提出“格高而思逸”：“夫天地之名，造化为灵。设奇巧之体势，写山水之纵横。或格高而思逸，信笔妙而墨精。由是设粉壁，运神情，素屏连隅，山脉溅瀑，首尾相映，项腹相近。丈尺分寸，约有常程，树石云水，俱无正形。树有大小，丛贯孤平，扶疏曲直，耸拔凌亭。”格高而思逸，信笔妙而墨精，是其后文人画的重要守则。北宋著名文学家、唐宋八大家之一欧阳修的“萧条淡泊”、“闲和严静”的美学观点影响颇大，成为此后文人作画和鉴赏的最高标准。《欧阳文忠公文集》卷一百三十有《鉴画》云：“萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静趣玩之心难形，若乃高下响背，远近重复，此画工之艺耳，非精鉴者之事也。”萧条淡泊、闲和严静趣远之心，成为此后文人画所遵循的艺术心迹。此说起于宋朝文人，很快作为宋朝文人画论的共识。欧阳修的画论不多，但由于他在文坛的特殊地位，对宋代文人画产生了广泛而深刻的影响。《宋史·欧阳修传》云：“……超然独骛，众莫能及，故天下翕然师尊之。奖引后进，如恐不及，赏识之下，率为闻人。曾巩、王安石、苏洵、洵子轼、辙，布衣屏处，未为人知，修即游其声誉，谓必显于世。笃于朋友，生则振掖之，死则调护其家。”“唐宋八大家”，宋居六家，其中五家皆出于欧阳修门下，足以见其文化魅力与导引之力。而王安石、苏轼、苏辙等人论画，也与欧阳修此说一脉相承。王安石有诗云：

“欲寄荒寒无善画，赖传悲壮有能琴”，是说画、琴不宜激烈，以淡为妙。应寄托荒寒之情于画，欲寄荒寒，也就没有更强的画者。如求悲壮之音，琴就不宜了，更有能于琴的乐器。苏轼则主张“萧散简远”，这一审美原则首出对于书法、诗歌的议论，同时运用于绘画。他在《书黄子思诗集后》中说到：“予尝论书，以为钟、王之迹，萧散简远，妙在笔画之外，……至于诗亦然，……独韦应物、柳宗元发纤于简古，寄至味于澹泊，非余子所及也。唐末司空图崎岖兵乱之间，而诗文高雅，犹有承父之遗风。其诗论曰‘梅止于酸，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。’苏轼在这里提出的萧散简远、简古、澹泊，其美常在咸酸之外，与画论中的清新疏澹出于同理。《苏东坡集》前集卷十六《书焉陵王主簿折枝二首》之一：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神，何如此两幅，疏澹含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”苏轼认为，如果以形似论画，其见识如同儿童，士人画要清新、疏澹，疏澹中含有精匀，



张渥《竹西草堂图》

折枝上的一点红，却寓含无限春意。关于士人画，《东坡题跋》下卷《又跋汉杰画山》中说：“观士人画如阅天下马（千里马），取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策、皮毛、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。汉杰，真士人画也。”他认为，重“意气”与取“皮毛”是士人画与画工画的重要区别，士人画不求形似，而在于写其生气，传其神态。苏轼的萧散简远的画论有力地推动了文人画的发展，以至有的学者认为，在一定程度上可以说苏轼是文人画理论的实际奠基人，是文人画的重要倡导者。清王原祁在《雨窗漫笔》中也谈到：“云林纤尘不染，平易中有矜贵，简略中有精彩，又在章法笔墨之外，为四家第一逸品。”王原祁在《麓台题画稿》中显然意犹未尽，说到：“宋元诸家，各出机杼，惟（倪）高士一洗陈迹……空诸所有，为四家第一逸品。……于不用工力之中，为善用工力者所莫能及，故能独臻其妙耳。”晋唐宋元文人画的理论先导可谓贯穿始末，一路铺垫，促进实践，在文人画实践的生化绵延中可见理论之先行。元代的山水画是两种风格的并立，一种继承了

宋代山水画的风格，尤其以李成、郭熙的风格为主，例如李士行的《枯木竹石图》、朱德润的《秀野轩图》以及罗稚川的《雪江图》；另一种则是以元四家为代表的在意境上追求闲适优雅，在技巧上追溯董源巨然的文人画风，例如赵雍、张渥的《竹西草堂图》、王蒙的《青卞隐居图》、倪瓒的《渔庄秋霁图》，他们自出胸臆的描绘极大地丰富了山水画的技法，创造出许多独具个性的皴法，比如王蒙的牛毛皴与倪瓒的折带皴成为后世画家争相仿效的范本。元郭畀的《幽篁枯木图》为一个叫无闻师的僧人所画，画中在弓状树干之上，如钩爪般的枯枝向左方伸展，树干右边为一丛修竹。从画中能感受到画家娴熟的书法技巧和北宋以降文人墨竹的传统。

丹青朗照唐宋元，“千年丹青——日本、中国藏唐宋元绘画珍品展”是本大书，让观赏者尽情解读其中的文化艺术的内涵。当然，这一展览也提供了中日文化艺术交流的平台。同时，把全球的中国书画研究者吸引到了上海，又捧出了中国唐宋元书画探索的新的成果。可谓名画奇珍，展览瞩目，其乐融融，新论弥望。■



试论宋代山水画的典范意义

The paradigmatic significance of Song-Dynasty landscape paintings

撰文/陈佩秋、郑重

魏晋南北朝时期，中国处于分裂之中，人们生活动荡不安，在清议玄谈中，触发人性的自我觉醒，滋生着一种品评的风气，表现在文学中有钟嵘的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》等。在绘画方面则有谢赫的《古画品录》，为品评书画的优劣订了六条标准，对当时 27 位画家的作品裁定为“六品”。这就是人们常说的六法。

中国纸绢画起源很早，应该在商周时代就有了，但今天能看到的只有战国时期（约公元前 350 年）《龙凤人物图》帛画，到谢赫提出“六法”的理论（约公元 500 年）的 700 多年间存世的绘画，都还处于感性创作时期，留下来的绘画只能彰显绘画的历史价值和文物价值。谢赫“六法”理论的介入，使中国绘画由感性创作进入理性创作时期，中间经过隋唐，画家以“六法”为创作准则或艺术目标，历时 400 余年，到北宋（公元 960 年），逐渐在实践中取得前所未有的成就，使 10 世纪的绘画占尽了 中国绘画史上绝顶风采，具有典范意义。

谢赫的“六法”是：一、气韵生动，二、骨法用笔，三、应物象形，四、随类赋彩，五、经营位置，六、传移模写。谢赫还进一步提出“迹有巧拙，艺无古今”，无论古画或今画，只能以“六法”为标准论其优劣，没有标准也就没有是非。我们所要讨论的宋代山水画的典范意义，就是以谢赫的“六法”为标准来进行分析和品评，否则就会陷入“此亦是非”、“彼亦

是非”的混乱之中。

对谢赫的“六法”，史论家多以为“气韵生动”为第一要义，前后顺序不能变动。绘画中并不是任何一张画都可称之为艺术，能称得上是艺术的，首要的是气韵生动，这当然指的是艺术效果。画家要求得这样的效果，必须出色地完成其它五法，否则无法取得“气韵生动”的效果。唐代张彦远在《历代名画记》中，在论“形似”和“骨气”时，把骨法用笔放在首要的地位，他说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意，而归乎用笔。故工画者多善书。”他还说：“状石则务于雕透，如冰斲斧刃，绘树多刷脉镂叶”，在评论吴道子山水时则说：“纵似怪石崩滩，若可扞酌”，讲的就是骨法用笔。评论其它画家，也多用“重迭弥纶，有骨法”、“有天骨而少细美”、“骨趣甚奇”、“多有骨，佳画也”。五代荆浩在“四势”中提出山水画的筋、肉、骨、气，讲的也是骨法用笔。山水画脱离作为人物的背景的陪衬地位，独立发展走向成熟，就要求画家用独特的、有个性的表现方法，来表现山水的本质与形态。宋代画家在绘画理念及方法上创造性突破，迎来了山水画的 艺术顶峰。所以要讨论宋代山水画的典范意义，首先要着眼于“骨法用笔”。

史称宋初三家的关仝、李成、范宽，艺术风范迥异，宋人郭若虚目睹过三家的作品，在《图画见闻志·论三家山水》，以文学的语言描述道：

“夫气象萧疏，林木清旷，毫锋颖脱，营丘之制也。石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闲者，关氏之风也。峰峦浑厚，势壮雄强，枪单俱均，人物皆质者，范氏之作也。”郭若虚称他们为“百代标程”，即指出了其典范性。

宋初三家在不同之中也有着共同之处，即以角形线来画山石轮廓、树木干枝、屋宇、舟车及人物的衣纹。这种以笔的提按转折顿挫所形成的角形线，挺拔多变，有着极强的表现力，流风延绵，统治着两宋画坛，到了元代才以弧的圆形线代替角形线。

张彦远提出的状石“如冰澌斧刃”的线条特性，到宋代才得到完美的体现。关仝的真迹已不复得见，以李成的《晴峦萧寺图》、范宽的《溪山行旅图》，他们在处理山石峭壁时，用笔虽是中锋直下，但都带有角形的转折，从起笔到落笔，自成变化节奏，沉着，结实，而又松动。特别是范宽的《溪山行旅图》，所用带角形轮廓线从山脚到山顶，层层叠叠，把北方山石受剥蚀的纹理表现出来，即使在今天，我们攀登华山、太行山仍然可以看到这种自然景象。

中国绘画的线条发展到北宋初期以角形线的特性实现出来，到北宋中期趋于成熟，成为时代风貌。郭熙《早春图》、燕文贵《溪山楼观图》，继李范之先声，以角形线表现突兀直立的山势，即使如燕文贵横卷《江山楼观图》、许道宁《秋江渔艇图》、王诜《渔村小雪图》、王希孟《千里江山图》、赵佶《雪江归棹图》，写的平远景色，笔法、皴法虽千变万化，但均以角形线构成，而且更加丰富。即使李唐的《江山小景图》，虽以一笔横扫堤陀，但角形线在浓墨的边缘仍隐约可见。在宋初还不太有名气的董源，画的是江南山水，和北方的山水虽然不同，但在《溪岸图》中仍然可以看到角形线勾勒的山体树石。

宋人以角形线的张弛、顿挫、转折所张扬出来的力度，再现客观事物真实的质感，不只是在塑造山势表现出，而且无处不见奥妙的美感。

从赵幹的《江行初雪图》中，可以看出宋人在画树木、苔草时运用角形线，摸索出许多新的表现符号，弯弯曲曲的树干、树洞；竖直枝、蟹爪枝；夹叶、点叶。范宽《溪山行旅图》山角下的树丛，近景以线条勾出的各种不同形态夹叶，远树则用点子叶，表现了丛木郁郁葱葱的气氛。从李成到郭熙画树的老枝嫩枝都是用蟹爪枝，王诜《渔村小雪图》中的树洞用的是直角线，赵佶《雪江归棹图》寒柳下垂的枯枝，李唐《万壑松风图》黑乎乎的树丛，都以或明或暗、或深邃或清晰的角形线组织构成。用顿挫勾线画出来的树，都和山体相调和。

以角形线画水在宋人的绘画也最为突出。有杨皇后题字的马远《十二水图》，以笔的提按顿挫画出的网巾水，笔的轻微转动画出的浪尖，尤为形象生动。赵幹的《江行初雪图》在微波中行驶的小船所激起的网巾水与原来的网巾水交相重叠，画得甚为微妙。王希孟《千里江山图》为色彩所笼罩的网巾水，给人以朦胧之感，李唐《江山小景图》的网巾水由近及远，由大及小作连漪之状，也是从写实中得来。张择端《清明上河图》虽以直线表现水纹，所用的也是颤抖起伏带角的线条，而不是光滑的圆形线条。

宋代人物衣纹多以角形线勾之，爽利、简练，



马远《十二水图》中部分杨皇后题字

在收放之间很见功力，李公麟《五马图》人物；梁楷《六祖截竹图》、《李白行吟图》，都是很典型的作品。以此为典范来看马远《洞山渡水图》，就感到许多要讨论的地方。此图人物衣纹画的繁而乱，圆滑而无力，人物开面不是清朗传情，和马远《西园雅集》大异其趣。特别是图中杨皇后的题跋，和杨氏在马远《十二水图》题跋相比，两者差异更为明显。如“風”字左撇、右弯勾、虫下的横剔及一点的断连处；又如“水”字右边的“脚”的落笔行笔和提笔出“脚”，再如清字左下的“月”和“自”中的两横与右边一竖的距离之不同，如此这般。因之把《洞山渡水图》归属马远的笔下，似可讨论。

宋人创造的角形线是绘画生命力的表现，到了元代就逐渐消失，可能是画家不理解它的意义，再就是与在实践中不易掌握大有关系。

“六法”中的“应物象形”讲的是形似，“随类赋彩”讲的是着色要因对象，两者所追求的都在真实。但“随类赋彩”到唐代发生了突变，吴道子在《山水诀》中提“画道之中，以水墨

为上”，把水墨引入绘画，张彦远称赞他“运墨而五色具”，墨不仅代替了色彩，而且获得了五色所不能满足的情趣盎然和浑厚朴雅的特色。但此时的笔和墨尚不能达到和谐一致，荆浩则批评说吴道子的山水“有笔而无墨”，项容的山水“有墨而无笔”，他要把笔与墨统一起来，创造自己的风格。

笔和墨的统一和谐，到宋代才完成，而且达到了臻善致美的最高水平，演化出各自独立的面貌。关仝用墨“深造古淡，如诗中的渊明”；李成“用墨精微”，“如梦如幻”；范宽“以墨笼染”，董源类王维的“淡墨渲染”。王诜《渔村小雪图》卷，展现了“得破墨三昧”境界。他们用墨出神入化，创造了各种用墨方法，即如郭熙、郭思在《林泉高致》中概括出来的斡、皴、擦、渲、刷、粹、擢、点、引等，从今天所看到的宋代山水画中，许多笔就是墨，许多看来是墨，其中又是笔，笔与笔相呼应，墨与墨相浸润渗渍变化，笔迹浑成与墨的滋润，使宋代山水画取得天然浑成之美学价值。董其昌有言：“以蹊径之怪奇论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”虽然时隔千年，宋画的墨色仍然是透明的，是滋润的，是多彩的，层次是清晰的，无论是学习或鉴别都具有典范意义。

“经营位置”讲的是画的结构布局，“传移模写”不单纯是对本临摹，更重要的是讲对景写生。这两条相互依存。到了荆浩又有新的发展，他提出“景者制度时因，搜妙创真”，把两者统一起来，对构图有更为具体而且是更高的要求。“经营位置”中“经营”二字最为重要，但“经营”不是强写文章雕缀乖异，而是“制度时因”，合乎自然。抽象艺术和写实艺术图构的方法不同，前者破坏实际物象，在重新组织安排中求平衡，后者是保持物象完整求得客观条件平衡，后来的平衡是在以白当黑、疏密虚实的美学原则下求得的。

宋画的构图最为完整的还是范宽《溪山行旅图》，画面上部是粗笔浓墨的山峰，右边半山



马远《洞山渡水图》



梁楷《六祖截竹图》

缝悬挂着白色瀑布，途中巨石相阻，分作两股溅落深渊。这道飞泉在构图上极有意义，既增加了山的“高远”之势，又使沉重坚硬的山体包孕柔和的动感，下部为近景，精细地刻画巨石峦岗，潺潺溪水，矮林杂树，楼观隐现，一队行旅，沿着崎岖山路走来，雄伟大山和渺小人物形成对比；山路、溪水、树干、山涧溅出水珠云气等大大小小的留白，和黑沉的山体又形成了黑白对比。李成《晴峦萧寺图》同样画高耸的山势，寺宇、林木、流泉，但和《溪山行旅图》不同，迎面的溪水小桥，过桥拾阶而上，屋宇重叠，层层深入，几经曲折，进入寺内，寺塔的背后，山势峻峭，右侧虽有飞瀑，但在画面上处于次要地位，整体布局呈S形，表现了深远之势。

《江行初雪图》、《江山楼观图》、《渔村小雪图》、《千里江山图》及《雪江归棹图》都是横卷。画卷这一形式在谢赫《古画品录》中已经提出，足见其历史不短。卷子多画平远之景，在咫尺之中展千里之势，构图是奇幻多变。燕文贵《江山楼观图》卷，以沉重笔墨写千林百嶂，江流蜿蜒，把堤岸、林木、楼阁贯串成一体，他这奇特的取景结构，加之如钉头的皴笔，被称之为“燕家景”。《渔村小雪图》卷，以右为开端，以繁密之笔将画的重心渐向左移到画卷的中间，即以松动之笔，写浩渺的江面。《雪江归棹图》卷，开卷是茫茫寒江，一峰突兀于画卷的中心，然后向左右展开，断断续续的江岸，使画面向纵深演绎。宋人全景山水之气，当从这些卷子中看到。

宋人山水图式结构方式虽有各家各派的不同，但都是从真实中来，有着画家的切身体验和情感，是自然的，亲切的，生动的，准确的，有着生命活力。以“传移模写”来看宋人的宫殿、楼观、屋宇、村舍及舟车，可以“真实准确”四字来表述之。《溪岸图》中架构于水上的水榭，可作四面观，不只榭的门窗梁柱围栏画得准确，尤其榭下的柱子可以一根根地透视进去。《高士

图》的瓦屋，亦是依山悬空架在江水中，疏篱栏杆，屋顶的瓦楞都画得清晰可见。《晴峦萧寺图》临水而筑的平房，《早春图》建在山腰的楼阁，《溪山楼观图》依山临水的楼观，皆可作三面观，画得挺拔、准确。其他如《江行初雪图》、《渔村小雪图》张开的渔网，小船，船上席篷、渔人的蓑衣、水中的围栏，有着生活中的真实，刻画细腻，历历在目。在以上诸画作中，宫室、楼观、屋宇、车船虽然不占主要地位，但仍可表现画家的功力及一丝不苟的精神。

宋代以界画作殿宇楼阁，当推郭忠恕为第一。《宋史》记载他“童子及第，尤工篆籀……所图屋室重复之状，颇极精妙”。但他生命多遭波折，死于流放途中，尸骨无存。对他所画的界画，历代多有赞许，宋刘道醇《圣朝名画评》说他“为屋木楼观，一时之绝也。上折下算，一斜百随，咸取砖木诸匠本法，略不相背。”宋郭若虚《图画见闻志》评他“画楼阁多见四角，其斗拱逐铺作为之，不失绳墨。”宋李薦《德隅堂画品》说他所画楼阁“以毫计寸，以寸计尺，以尺计丈，增而倍之，以作大字，皆中规度，曾无少差”，《宣和画谱》记载御府所藏郭忠恕作品有34件之多，其中有《明皇避暑宫图》、《避暑宫殿图》、《山阴避暑宫图》。《避暑宫殿图》考证下来画的就是九成宫，是唐代帝王避暑胜地。就我们所见郭忠恕所绘《避暑宫图》：主峰迎面，折落有势，古木参天，苍壁插水，排云殿居高临下，宫室层层相叠，跨水架桥，长廊四起，栋宇胶曷，台榭参差，仰视则迢递百寻，下临则峥嵘千仞。《避暑宫图》描绘的情景和欧阳询《九成宫醴泉铭》所记述的极为契合。欧阳询在铭文中写的“冠山抗殿，绝壑为池”，表明避暑宫下部趁山洞建起，图上洞口清晰可见。避暑宫遗址还在，凿山而建的环境未变，图中那棵歪脖子松树及图中华表刻有莲花纹的底座亦在，说明《避暑宫图》是从写生中得来。

以《避暑宫图》为典范和《明皇避暑宫图》（日本大阪市立美术馆藏）相比较，则有许多可

讨论的地方。大阪市立美术馆也将《明皇避暑宫图》标明为“传”，断代为元人作品，这表明日本鉴定家真知灼见的鉴定水平及诚实的治学态度，令人敬佩，很值得我鉴定界学习。在此，我们只简略地说说一些想法。

《宣和画谱》所记《明皇避暑宫图》、《山阴避暑宫图》，应该是唐玄宗在骊山避暑的地方。

元王恽《秋涧先生大全集一百卷》记郭忠恕《明皇骊山避暑宫图》云：“宫馆随势作三层覆压，华清居上，方殿四围垂帘，宫人隐见帘隙，类望远而外窥者。中腰楼阁参差，冠山跨壑，半为宫柳蔽亏。其下水榭极峻，内人上下杂沓无数，疑供帐也。波间渔郎舫艇持网罟延伫者非一。驾自闲道乘腰輿拥仗将升榭而观渔乐者。少陵云：‘帘下宫人出，楼前御柳长。’忠恕意匠，正掇此两句为主题。”


明顾复《平生壮观》记郭忠恕《山阴避暑宫图》云：“宫殿四围垂帘，宫人隐见，远望而



郭忠恕《明皇避暑宫图》

窥外，中间楼阁参差，冠山跨壑，半为宫柳蔽亏，其下水榭极峻，内人无数，波间渔郎舫艇持网者甚多，大驾自腰道乘輿拥仗，而观于台榭之上。又谓之《明皇骊山宫》。”

这两段记述文字除了个别字句不同，其他则完全一样，说明王、顾看的可能是同一张画，如果是两张画，顾复不会把王恽记述《明皇骊山避暑宫图》的全文照抄地用来记述《山阴避暑宫图》。王、顾看的是同一张画，顾才有可能借用王的记述作为自己的著录。这样相互抄录的情况在古人著录中是常见的。从两段文字内容及行文方式，可以确定王、顾看的是同一张画。但还无法确定王恽看到的就是日本大阪市立美术馆藏的这张《明皇避暑宫图》。不过，古人对画的题名常常是有所改动的，因之也不能否定王恽看的不是这张画。王恽在记述文字的最后还这样写道：“然人物界画渗澹取次不甚精绝，恐亦后人临摹”，这几句是顾复《平生壮观》中所没有的。可见，在元代人们就对《明皇骊山避暑宫图》的真伪就提出了疑问。

郭忠恕的篆书尤为精妙，欧阳修《六一题跋》中称道“篆法自唐李冰阳后未臻于斯者”，从《避暑宫图》殿宇的线条上可以看他的篆书功力，深厚挺拔，笔笔到位，沉稳准确，宫室从山脚向山腰，层层推进，栉比鳞次，画得一点也不含糊，帘幔台阶，交待清楚，虽经一千多年，墨色仍然透明，毫无渗澹的迹象。《宣和画谱》评论说：“郭忠恕既出，视卫贤辈其余不足数。”卫贤且不足数，遑论他人。把《明皇避暑宫图》和《避暑宫图》相比较，临摹者不只功力相去甚远，可以说还没有弄懂郭忠恕的画法，算不上成功的临摹。再有，《明皇骊山避暑宫图》屋脊上画有“糖葫芦”似的顶刹，这样的建筑装饰，在宋代，无论宫殿还是佛寺大殿上都未出现，只在塔上有类似的塔刹构件。元代，藏传佛教传入，宫殿建筑上才出现“糖葫芦”，喻有宗教意义。《明皇避暑宫图》还题有“恕先”篆书款，笔意和郭的篆书相去甚远。 

一片石亦有深处

——从宋徽宗《祥龙石图》看中 国宋代文人的赏石文化

Profundity in a piece of rock: appreciating rocks by Song literati as seen from the work Auspicious Dragon Rock by Emperor Huizong

撰文/司徒元杰

清代画家恽寿平（1633-1690年）有云：一片石亦有深处。⁽¹⁾ 他以一个“深”字阐释了中国文化近千年的赏石美学观。⁽²⁾ “深”本身的字义已蕴含了极丰富却又艰涩的内容，用于描述抽象的赏石，更增添其奥妙隽永的内涵。

现存文献纪录说明了中国的赏石文化早于唐代已趋成熟，其中不少文章、诗歌以描写石为内容。⁽³⁾ 较为人熟悉的有白居易（772-846年）《太湖石记》，内容谈及宰相牛僧儒（779-847年）收藏的太湖石，其中有道：“古之世人，皆有所嗜。玄晏（皇甫谧）先生嗜书，嵇中散（嵇康）嗜琴，

靖节先生（陶渊明）嗜酒。今丞相奇章公（牛僧儒）嗜石。石无文无声，无臭无味，与三物不同，而公嗜之何也？适意而已。”并进一步解释：“撮要而言，则三山五岳，百洞千壑，颯缕簇缩，尽在其中。百仞一拳，千里一瞬，坐而得之。此其所以为公之适意之用也。”⁽⁴⁾ 所言“坐而得之”的“适意”与南朝宗炳（375-443年）“卧游山水”的概念遥相呼应。白居易又指出赏石可诱发对自然万物的联想：“有如此如凤，若踰若动，将翔将踊，如鬼如兽，若行若聚，将攫将斗者。”这种托物传神的描述又与“六法”中

(1) 恽寿平“题画赠无外师”句，恽格《南田画跋》59页，人民美术出版社，1987年。

(2) 赏石的定义非常广泛，名称亦很多，如奇石、怪石、灵石等等。本文讨论范围以庭园和文人书斋用作欣赏、把玩的天然赏石为重点。并不包括宝石和玉石一类以观赏色泽、质地为主的名贵石种。

(3) 例如王维《戏题盘石》、杜甫《石笋行》、戴叔伦《孤石》、李咸用《石版歌》、李德裕《平泉山居草木记》、《题罗浮石》、杜牧《题新定八松院小石》等。

(4) 白居易《太湖石记》，载陈从周编《园综》488-489页，同济大学出版社，2005年。牛僧儒嗜石和白居易关系见于《旧唐书·牛僧孺传》：“任淮南时，嘉木怪石，置之阶庭，馆宇清华，竹木幽邃。常与诗人白居易吟咏其间。”

之“迁想妙得”有异曲同工之处。白居易非常爱石，有载他先后罢官杭州、苏州时，竟带着“天竺石一”、“太湖石五”归里，并置于园中水池之上。⁽⁵⁾白居易的诗歌在世时已以浅白易懂而备受称颂，有“童子解吟长恨曲，胡儿能唱琵琶篇”之说。另一方面，他又深入研究了抽象奥妙的赏石，说明中国文人对体现美感的复杂性及微妙之处有深刻的感悟。

关于赏石的出土实物纪录，较早的例子可见于西安西郊中堡村唐墓出土的四合院式住宅模型，庭院中置有用来分隔空间的石峰一尊。⁽⁶⁾现藏陕西乾陵博物馆唐代懿德太子墓，石椁上有石刻线画“托盘戏鸟仕女”，两位仕女之间的地面刻有一块小型券石。又1955年河南洛阳出土的嵌螺田铜镜，镜上亦散布三枚山形石块。这些石块的形象均带有平面装饰的特点。⁽⁷⁾

更为具体的图像纪录见于传世的卷轴画中，如现存日本正仓院的唐代佚名的绢本画《树下仕女图》。⁽⁸⁾台北故宫藏有一卷传为唐阎立本(约601-673年)的《职贡图》亦可作参考，画中各族遣使持宝进贡，当中可见如人高度的柱石，亦有附于托盘的案头小石摆件。⁽⁹⁾

以赏石入画，存世可考又具名的作品，最早为唐代孙位(约9世纪末)《高逸图》(上海博物馆藏)。作品描绘晋代“竹林七贤”，其中山涛、王戎、刘伶之间各置石头一尊相隔，二石只用墨色皴染而成，与设色鲜明的人物对比强烈。石头的配置巧妙地交待了画中各独立人物既分且合的关系；发挥早期横卷作场景式的

叙事功能。另一件南唐卫贤(约10世纪中)的传世孤本《高士图》(故宫博物院藏)绘东汉隐士梁鸿、孟光夫妇“举案齐眉”的故事，图中屋舍外画了一尊柱石，形态近似园林的立峰。同是南唐人周文矩(约907-975年)所绘《文苑图》(故宫博物院藏)亦可见两座层片石块，平滑的石面成为文人坐靠和书写的台凳。这些早期的作品均显示了文人与赏石的特殊关系。这反映出赏石在唐、五代时期主要是用作陪衬叙事绘画之物，尚未成为独立的欣赏对象。

宋代的赏石文化在唐代基础之上发展蓬勃；不论是文献资料或是卷轴绘画均反映更深化的美学观。现存宋徽宗的《祥龙石图》(故宫博物院藏)是赏石绘画极具代表性的作品，亦是最早以单独石峰为主题的卷轴画作之一。⁽¹⁰⁾

宋徽宗作为皇帝，历史多视他为失败者，内政昏庸腐败，对外则懦弱无能，屡招外患，最终引致“靖康之难”断送了北宋王朝。然而，作为拥有至高权势的艺术爱好者和文化推动者，宋徽宗却是历史上最独特的人物。他大量搜集书画名迹，整理著录前代遗物，又“益兴画学，教育众工，如进士科下题取士，复立博士，考其艺能”。⁽¹¹⁾学生经过考核便可接受课程训练，除了专门的分科如山水、人物、鸟兽、花竹、屋木外，更授以书法及《尔雅》、《释名》等经文科目。⁽¹²⁾最后得以进入画院的学生则被授予官职如“艺学”、“待诏”等。宋徽宗又亲自主持宫廷画院，力倡刻画入微、写生传神和设色艳丽的绘画风格，画史誉之为“宣和体”。

(5) 白居易《池上篇并序》，载陈从周编《园综》40页。

(6) 《文物》1960年第3期。

(7) 插图见于丁文父《中国古代赏石》1-2页，三联书店，2002年。

(8) 插图见于杨新等《中国绘画三千年》76页，台北：经联出版社，1999年。

(9) 此画卷应为后人的仿作，画中的人物和草木的画法与现存可信的阎立本风格如《步辇图》相去甚远。

(10) 现藏于台北故宫的蔡肇(活跃于11世纪下半叶)《仁寿图轴》，亦是以一块通透奇峭的怪石为主体，形态极其夸张，犹如一片饱历风沙侵蚀的老树根。蔡肇初事王安石，又从苏轼游，俱有时名。

(11) 邓椿《画继》卷一，圣艺。于安澜编《画史丛书》第一册，人民美术出版社，1982年。

(12) 《宋史》卷一五七，《选举志》。

宋徽宗崇奉道教，自号“道君皇帝”，极重视天象征兆。他登位之初因听从方士之言，为了“皇嗣繁衍”便于京城东北隅的平地堆土造山，历时6年而建成皇家园林“艮岳”。从宋徽宗《艮岳记》及僧人祖秀的《华阳宫记》可知，艮岳占地十余里，建筑华丽堂皇，并遍置从全国搜集所得的奇花异石和珍禽异兽，规模俨如一所国家动植物园。⁽¹³⁾当时派遣了朱勔于苏州成立应奉局，并以专门的船队在江浙一带大量搜罗花石材料，号曰“花石纲”。⁽¹⁴⁾惟朱勔借“花石纲”骄横枉法，遂激发民变，史载的方腊起义正是以声讨朱勔为名。⁽¹⁵⁾艮岳于宣和四年（1122）完工，但未几金兵南下攻陷汴京，徽、钦二帝于靖康二年（1127）被掳，北宋灭亡，宋徽宗最后亦客死于五国城（今吉林省东北地区）。艮岳旋即遭到严重破坏，供置的石峰亦被掠夺一空，加上当时又有部分未及北运的“花石纲”被遗弃途中，艮岳遗石自始散落各地，辗转流传于后世的宫苑或民间园囿之中。“花石纲”亦成为后人评论宋徽宗玩物丧志亡国的话柄，清代乾隆皇帝虽然同样嗜石，亦有诗道：“宋家花石昔号纲，殃民耗物鉴贻后。”⁽¹⁶⁾

金代赵秉文（1159—1231年）有诗云：“宣和无限丹青手，好画当年花石纲。”⁽¹⁷⁾可知当时的花石纲是有绘图纪录。据载宋徽宗更发挥自己的画艺专才，把艮岳内的奇珍异宝、瑞应之物御制绘图：“诸福之物，可致之祥，奏无虚日，史不绝书……乃取其尤异者十五种，写之丹青，

亦目曰《宣和睿览册》。”⁽¹⁸⁾所绘物品数量不断增加“至累千册”，其中第三册载有“万岁之石”一项。

《祥龙石图》明显是和瑞应有关的一幅画作，亦与现今流传同是宋徽宗所作的《瑞鹤图》（辽宁省博物馆藏）、《五色鹦鹉图》（美国波士顿博物馆藏）的样式相若；都是由册改装裱成挂轴或横卷，均被认为属于《宣和睿览册》。三件作品同是于左侧先书题识后写诗文，题识较诗文略低，末行同署“御制画并书”及花押“天下一人”。《祥龙石图》的题识曰：“祥龙石者立于环碧池之南，芳洲桥之西，相对则胜瀛也。其势腾涌若虬龙出，为瑞应之状，意容巧态莫能具绝妙而言之也。乃亲绘缣素，聊以四韵纪之。”据《大宋宣和遗事》中蔡京所记宣和殿“后有沼曰‘环碧’”，可知画中所绘石峰并非是艮岳之物，而是置于大内的西北角后苑附近。⁽¹⁹⁾徽宗诗云：“彼美蜿蜒势若龙，挺然为瑞独称雄；云凝好色来相借，水润清辉更不同；常带暝烟疑振鬣，每乘雷雨恐凌空；故凭彩笔亲模写，融结功深未易穷。”文献所载最早提出“诗画本一律”的是苏轼，⁽²⁰⁾但宋徽宗则是历史上有迹可寻，首位融诗书画于一体的艺术家。⁽²¹⁾《祥龙石图》正是现存直接有题诗于画幅上的实物。

图中石峰占据了整幅画面的高度，底部则被切割于画幅的下缘而没有显示出石身的整体。此种不甚自然的构图处理，视觉上反而更凸显

(13) 宋徽宗《艮岳记》及祖秀《华阳宫记》载于张溟《艮岳记》。载陈从周编《园综》55-58页。

(14) “纲”原指宋代从江淮等处向京城输送粮食钱帛的船队运输线。见《宋史·食货志》。

(15) 《宋史·列传·朱勔》。

(16) 乾隆御制《文峰诗》，载于《日下旧闻考》卷十八“国朝宫室”。又现北京西苑白塔山上立有乾隆御笔“昆仑”的碣石，背面也刻有御题诗文：“摩挲艮岳峰头石，千古兴亡一览中”。

(17) 金赵秉文《题荔枝图诗》。载于风选注《古代画诗分类选编》262页，岭南美术出版社，1991年。

(18) 邓椿《画继》卷一，圣艺。于安澜编《画史丛书》第一册。

(19) 《新刊大宋宣和遗事》第一部分，元集，古典文学出版社，1955年。此记录之位置又可印证于南宋陈元靓《事林广记》中的“京阙之图”。

(20) 句出自苏轼《书鄢陵王主簿画折枝诗》。《东坡诗集注》，卷廿七。

(21) 高木森《宋画思想探微》48页，台北：台北市立美术馆，1944年。

了石峰孤拔挺立的形态。石峰以纤巧遒劲的线条勾勒，将石质岩 坚硬的观感表露无遗，陷穴和石面的鳞状肌理则用浓淡墨色烘染表现，通体黝黑。石体上的脊隆盘曲有致，与玲珑的窍穴虚实相辅，宛如宋徽宗所言“其势腾涌若虬龙”。宋徽宗以奇石寓祥龙瑞应，在南宋初刊行的中国第一部论石专著《云林石谱》中也有相似记录，“玛瑙石”条：“纹理奇怪，宣和间昭信县令获一石于村民，大如斗，其质甚白……中有黄龙作蜿蜒屈曲之状，归置内府。”⁽²²⁾石峰顶部的凹洞内栽有花卉一株，配置颇为奇特，而近“龙首”处有宋徽宗亲书“祥龙”。这种为石赐名，甚或是依御笔铭刻在石上的做法，亦见于良岳的众多石峰，其中也有涉及龙的名目：如“朝日升龙”、“翘首玉龙”、“乌龙”等。⁽²³⁾

北宋的赏石风气在上有好者下更甚焉的氛围里，宗室、朝臣、贵胄亦竞相造园蓄石。如“六贼”中的蔡京、童贯、王黼之第宅园林，其数量及奢华程度并不亚于皇亲的园林。⁽²⁴⁾据统计当时城内外的园林有名可查者十余座，不以名著者多达百余座。⁽²⁵⁾可见宋徽宗时期的汴京竞相造园之风甚盛，而所需的赏石素材亦必然甚为殷切。这些第宅园林大多建于汴京近郊一带，亦有筑于市内的城市园林。《宋史·包拯传》亦有载稍早于仁宗时，京城之南已见权贵占地滥造园榭：“中官势族筑园榭，侵惠民河，以故河塞不通，适京师大水，拯乃悉毁去。”⁽²⁶⁾张择端《清明上河图》（故宫博物院藏）近卷末药局后方围墙之内，便可发现有竹丛围绕着一座层片石峰，明显可见是园林的立石结构。

随着宋代的城镇经济和商业活动发达，赏

石亦逐渐与商品意识相融合。《云林石谱》有不少资料说明了赏石当时已具有一定的商业价值。如临安石条有载：一块高数尺“四面嵌空险怪，洞穴委曲……岩窦中尝有露珠凝滴”的奇石，可“估值五百余千”；玛瑙石条载：“有人物为兽云气之状”纹理的石块，“工人往往求售博易于市”。《云林石谱》中所罗列的不同产石地区，尝提及一些当地人不知赏石乃是奇货可居之物，如密石条所载：“售价颇廉，亦不甚珍，至有村人以此石叠为墙垣，有大如斗许者。顷因官中搜求，其价数十倍。”又如澧州石条记：“土人不知贵，士大夫多携归装缀假山。”反映了一块石头是否有价，是取决于士大夫、文人对其赋予“赏”的价值。

中国的赏石文化诚然与士大夫息息相关，宋代的蓄石、玩石、品石风气得以蓬勃发展，实与这时期积极推行的“重文轻武”政策有关；读书人可经历科举考试而进身士大夫阶层，取得较高的社会地位和生活待遇，甚至民间画工亦可透过画学的考评而跻身宫廷画院谋取官职。宋代自中央至地方的官员多由能书善画的文人出任，一时间文臣的数量陡增，致令出现冗员，他们又往往因政见不同而互相排挤，最终引发党争。部分遭逢挫折或有感时不与我的士大夫，便以悠游山林为韬光养晦之道，又或是寄情于书画文玩，赏石亦成为他们保持豁达人生的一种载体。苏轼（1037—1101年）与李公麟（约1049—1106年）便是其典型。

据《宣和画谱》所述，李公麟“仕宦居京师，十年不游权贵门。得休沐，遇佳时，则载酒出城，拉同志二三人，访名园荫林，坐石临

(22) 《云林石谱》为南宋杜绀撰于宋高宗绍兴三年（1133），书分三卷，记载赏石品种共116条。其中有不少关于宋徽宗征集奇石的记载，如“临安石”条记政和年间被宋徽宗“取归内府”；“林虑石”条：“峰峦秀拔，或如物状，石色甚碧，曾贡入内府。”载黄实虹、邓实编《美术丛书》第二册，1821页，江苏古籍出版社，1986年。

(23) 见祖秀《华阳宫记》。

(24) 周宝珠《宋代东京研究》455-456页，河南大学出版社，1999年。

(25) 周宝珠《宋代东京研究》452页。

(26) 《宋史·列传》，卷三百十六，第七十五。

水，翛然终日。……从仕三十年，未尝一日忘山林。”⁽²⁷⁾其后他自筑山庄退隐于龙眠山，苏轼、苏辙（1039-1112年）昆仲曾为之题赞。⁽²⁸⁾李公麟与苏轼志趣相投，曾合绘《翠石古木图》，苏辙有题画诗曰：“东坡（苏轼）自创苍苍石，留取长松待伯时（李公麟）。只有两人嫌未足，更收前世杜陵诗。”⁽²⁹⁾大概亦可反映两人对于赏石的兴趣及观点。

苏轼被誉为文人画的翘楚，领水墨写意技法之先，他也是赏石艺术的代表人物。《云林石谱》提及有关赏石的人物有苏轼、米芾、黄庭坚等，惟以苏轼最多，反映了他在两宋时期的重要地位及影响；如黄州石条便有载苏轼“得大小百余枚作怪石供以遗佛印，后甚为士大夫所采翫。”⁽³⁰⁾对苏轼而言，赏石与绘画是可互通感的艺术，他的《雪浪斋铭》有云：“予于中山后圃得黑石，白脉，如蜀孙位、孙知微所画石间奔流，尽水之变。”⁽³¹⁾苏轼唯一存世画作《古木怪石图卷》可进一步说明他对于画石以及赏石的艺术观。⁽³²⁾作品中描绘的树石不求逼真，画法极之草率奔放，只用水墨粗笔恣意挥就。怪石通体圆浑兼又棱角毕露，石面皴纹旋转涡动，配合枯树往右偃蹇盘曲的长势，予人一种奇诡却又内敛的自然律动。苏轼尝道“时

时出木石，荒怪轶象外”；⁽³³⁾可见绘画树石只是他表现“象”的手段，真正追求的是一种超乎“象外”的审美内涵。米芾（1051-1107年）又有云苏轼画“石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也”，⁽³⁴⁾更进而道出他以绘石抒情的精神内涵。苏轼独特的画石、赏石观念，与宫廷绘画的精工写实、设色妍丽和崇尚像物为主的取向可谓大相径庭。

然而，真正把赏石抽离于象征意义——对山岳、瑞应象物及作为品德、操守的联想——使之提升为独立的艺术欣赏对象的人物是米芾。有载他嗜石成癖，其“拜石为兄”之异行令他得“米癫”之称。⁽³⁵⁾米芾提出了“相石四法”的赏石品评准则，即瘦、秀、皴、透。⁽³⁶⁾历代对此四法虽有不同的表述和修订，但基本上不离形式美的范畴：即有关造型、纹理和空间结构。这种审美概念与现代美学理论用以分析艺术品之视觉元素有不谋而合之处。⁽³⁷⁾瘦、秀是关乎形态及轮廓，以造型修长及呈耸峙之势为佳。皴是石面的肌理，讲究褶皱起伏和脉络变化，具久历风霜的古朴感觉。透是以穿洞、窍穴来呈现，虚的洞穴或隐藏或通透，与实的石体相互消长，从而构成丰富的空间变化，予人深邃的意趣而回味无穷。当观者在凝神细味

(27) 《宣和画谱》卷七。于安澜编《画史丛书》第二册，75页。

(28) 有关李公麟的《山庄图》的研究可参陈韵如《山庄图作品解说》。载台北故宫博物院《大观》99页，台北：故宫博物院，2006年。

(29) 苏辙《子瞻与李公麟宣德共画翠石古木》诗。载于风选注《古代画诗分类选编》251页。

(30) 杜绀《云林石谱》卷下。

(31) 引丁文父《中国古代赏石》23页。

(32) 此画幅上并无苏轼的款印，惟拖尾有刘良佐和米芾的诗跋，二人为苏之好友，而据诗文内容判断，作品可信为苏轼真迹。参徐书城《宋代绘画史》144页，作品现藏于日本，其他资料不详。图片见载于傅熹年主编《中国美术全集·两宋绘画上编》51页，文物出版社，1988年。

(33) 苏轼《题文与可墨竹》诗。载于风选注《古代画诗分类选编》244页。

(34) 米芾《画史》。引丁文父《御苑赏石》263页，香港三联书店，2000年。

(35) 故事见于《宋史·本传》：“米元章守濡须（今安徽无为）日，闻有怪石在河墙，莫知其所自来，人以为异而不敢取。公命移至州治，为燕游之玩。石至，遵命设席拜于庭下曰：‘吾欲见石兄二十年矣！’”

(36) 明毛晋撰《海岳志林》，引丁文父《中国古代赏石》153页。

(37) 赫伯特·里德（1893-1968）（Herbert Read）1931年著的《艺术的意义》（The Meaning of Art）中提出分析艺术品可以将“作品中的物质成分加以分离，进而探讨它们各自和相互之间的关系。大致上，我们可以找出五种这样的成分：线条的韵律，造型的实体，空间，明暗和颜色”。赫伯特·里德《艺术的意义》（梁锦黎译本），62页，台北：远流出版公司，2006年。

一件赏石的时候，这些视觉元素便会悠然调和产生一种赏心悦目的感觉，这种愉悦感便是西方现代美学所指的美感。⁽³⁸⁾米芾相石四法所蕴藉的抽象美学概念，诚然具有超时代及恒久常新的意义。

北宋因朝廷上下对赏石的热爱，风气一时无二。南宋迁都临安（今杭州），皇帝、百官和士大夫暂得苟安，尚能过着闲逸的生活。这时期临安的造园叠石规模虽不及前朝汴京之盛，但数量仍然不少，包括皇家的大内御苑和南园等。不少公卿、士大夫则充分利用当地的湖光山色，特别是在西湖的周边建造优雅的园林。刘松年（活跃于约1174-1194年）《四景山水卷》（故宫博物院藏）描绘的正是这类建于湖畔的借景园林，其中夏、秋两景均画有赏石。夏景一幅在临湖的平台之上立有大小柱石各一，主人于厅堂内倚榻外望观赏立石与湖景，意态闲适。这种融合赏石与自然景观的配置方法，亦体现了南宋文人的赏石文化。

元、明两代继承前人的赏石文化遗产续有长足发展，尤其是有明一代的吴门地区，文人雅士更将造园和赏石的风气推至另一高峰。元代文人仍秉承嗜石的传统，如追崇复古的赵孟頫于家乡湖州建造莲庄，在鸥波亭前置立石两尊名为“垂云”、“沁雪”。他亦有《二赞二图诗卷》（故宫博物院藏）表达他对太湖石的欣赏。赵孟頫画石更是别开生面，结合了书法用笔为石写照，董其昌有评：“赵文敏（孟頫）尝为飞白石，又尝为卷云石，又为马牙钩石，此三种

足尽石之变。”⁽³⁹⁾书坛上与赵孟頫齐名的鲜于枢（1246-1301年）也是爱石之士，二人非常友好并共同倡导书风的托古改制。他晚年拾得一块奇石，形状如富春江的严子陵钓台因而命名为“小钓台”，并作诗志其事。此石其后被书画文学大家杨维禛（1296-1370年）及明吴门画派翘楚沈周（1427-1509年）收藏，为文人赏石经典雅事。⁽⁴⁰⁾园林史中被谈论最多的元代画家是倪瓚（1306-1354年），据说他曾参与设计苏州狮子林叠石，事迹常被引用以佐证画家与造园之关系。

中国赏石作为一种得之于天然的观赏艺术，容易使观者产生对山岳的联想达致“不知我之在丘壑，丘壑之在我也”的忘我境界。⁽⁴¹⁾而它的抽象性更提供了无限的联想空间，使不同欣赏者可以悟出不同的含意。陆游（1125-1210年）有云：“花如解语还多事，石不能言最可人。”正是赏石这种无声胜有声的审美特质，博得历代众多文人、书画家的青睐和颂赞。

西方艺术家、学者于20世纪初首次接触中国赏石后，便被其独特的精神内涵所吸引，对这来自大自然的“发现艺术”深表赞赏，他们在中国这古老观赏艺术与现代抽象雕塑之间觅得了共同沟通语言。⁽⁴²⁾Robert D. Mowry在他的研究文章中直接指出了中国赏石与西方抽象艺术“最终是欣赏它们的形状、颜色和肌理之美”。⁽⁴³⁾这种契合并非偶然，而是说明人类对于美感的体会，不论古今中外，均有其共通性。■

(38) 赫伯特·里德对美感有此定义：“人类很自然地就会对诉诸其感官的物体的形状、表面和实体产生一些反应。其中某些比例上的安排会为我们带来一种愉悦感……这种愉悦感便是美感。”赫伯特·里德《艺术的意义》29页。

(39) 董其昌《画禅室随笔》。引沈子承编《历代论画名著汇编》267页，文物出版社，1982年。

(40) 顾鸣塘《石趣》19页，学林出版社，2006年。

(41) 宋代李弥逊《五石序》，引丁文父，151页。

(42) 西方较早注意中国赏石的有 Paul Claudel (1868-1955) and Herbert Read (1893-1968). See Richard Rosenblum, “An Artist Collects” in Robert D. Mowry ed, *Worlds Within Worlds: the Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholars’ Rocks*, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museum, 1997), p.116.

(43) Robert D. Mowry, “Chinese Scholars’ Rocks: An Overview”, *ibid*, p.21.

漫议燕家景致

A study of the landscape paintings by Yan Wengui

撰文/薄松年

五代和宋代前期是山水画取得重大发展的阶段，出现了几个具有划时代地位的山水画大师，从而使唐代兴起的山水画走向成熟。北方的荆浩、关仝，江南的董源、巨然，宋初的李成、范宽都成为历史上声名显赫的画家。郭若虚《图画见闻志》中突出标榜宋初“三家山水”，即营丘李成、长安关仝、华原范宽，将其誉为“智妙入神，才高出类，三家鼎峙，百代标程”，“藏画者方之三家，犹诸子之于正经矣”。特别是李成，其影响几乎贯穿到北宋整个时代，朝野为之倾倒。但当时山水正处于发展时期，还有一些画家也作出过重要建树，如果忽略这些就不能正确或全面的认识这一时代的面貌和成就。其中有一位值得注意的画家就是被称为创立“燕家景致”的燕文贵。

燕文贵⁽¹⁾来自江南的吴兴（今湖州），地处太湖之滨，唐代时就是经济和文化相当发达的地区。五代属于吴越领地，那里的自然山水和五代发展起来的江南山水画派对他应有一定影响。他出身于军籍，根据刘道醇《圣朝名画评》的记载，是在太宗时期从水路来到都城开封的，因在天街卖画被当时翰林图画院的画家高益发现，惊叹其画艺的高超，并将他推荐给宋太宗，

当时高益正奉诏画大相国寺壁画，认为壁画中的树石“非文贵不能成也”，遂得以进入宫廷画院，太宗端拱中（988-989年）皇帝令画院画家画纨扇进奉，燕文贵的作品特别受到太宗的欣赏，宋郭若虚《图画见闻志》中又记载真宗时修建玉清昭应宫，燕文贵画山水被主事太监刘承圭发现，因而成为画院祇候。当时画院的山水画家还有高克明、王端、陈用志等人，他们之间结为画友。燕文贵声誉日高，成为画院画家追随的画家之一，因而一些名公巨卿也延请其作画，《图画见闻志》里记载仁宗时宰相吕夷简府第厅堂的屏风即出于燕文贵的手笔。吕夷简宋仁宗天圣七年（1029）自龙图阁直学士兼侍读，知开封府，守本官加平章事，集贤殿大学士。八月加昭文阁大学士，监修国史。此后十年是他政治生活中最活跃的时期，燕氏为其画屏风也应在此之际。从这些散碎的文献史料中可以对燕文贵的艺术活动时间做出大致估计：初到开封应在太宗太平兴国四年（979）吴越纳款之后，那时至少是二十出头的青年画师，经太宗、真宗、仁宗三朝，前后近五十年时光，至仁宗时该是须发皓然的老人了，因而南宋人题其画时呼为“老燕”。据此其出生年代应在五

(1) 燕文贵小传资料见刘道醇《圣朝名画评》、郭若虚《图画见闻志》（作燕贵）、邓椿《画继》（作燕文季）、夏文彦《图绘宝鉴》。周密《云烟过眼录》亦作燕文季。

代末年。⁽²⁾

刘道醇《圣朝名画评》记载燕氏是一位多能的画家。其人物画“自有佳处”，又擅画“舟船盘车”之类的界画。“尤精于山水，不师于古人，自成一家”，可知山水是燕文贵的长项，高益荐其入画院也是着眼于其山水画的成就。宋代人评价他的艺术为“不专师法，自立一家规范”。“不师于古人，自成一家，而景物万变，观者如真临焉”。“尤善其景，随目可爱。”因为其山水画独具一格，被画界称为“燕家景致”。这些成就又往往统一在他的作品中体现出来，谈“燕家景致”也应从这些方面着眼。

这从现存传为他的一些作品中可以见其仿佛。日本大阪市立美术馆藏之《江山楼观图卷》⁽³⁾因画上有“待诏□州筠□县主簿燕文贵□”小字款题，被认为是燕文贵的山水真迹。此画开卷是重峦叠嶂，山形既不是李成的卷云，也不像范宽的雄强奇伟，而是雄健中带有明秀之美，那连绵不断的重叠山势，山间隐现庄园，深处楼观隐然可见，山瀑直下，溪水潺潺，都体现着燕氏“景物万变”的艺术特色。只是圆浑的山头和传为关仝《溪山待渡图》却颇有几分相似，而画卷起首则大江横陈，明净平远，又有江南画的特色。燕文贵来自江南，长期供职于北方，画中融合南北是自然的事。特别是不可避免要受到当时名家如李成的影响，但并未亦步亦趋，而是建立自己面目。特别是在“善其景”，“景物万变”方面最为突出。燕文贵山水中值得重视的是细节的生动，水滨筑有亭榭，大江岸旁有船只停泊，橹棹可见，此时正处于风雨骤来气候，有人擎伞挑担向山庄疾奔，曲折的庄院墙内有厅堂屋舍，堂内置有桌凳和装饰书法的屏风。山间小路有戴斗笠的旅人骑驴冒雨蹒行，

将要走过板桥。树枝在风中斜倚摇摆，仿佛听到风雨之声……。此卷为纸本，当时画家多用绢，纸本稀少，但周密《云烟过眼录》中也著录收藏于南宋秘府中的燕文贵纸画山水小卷⁽⁴⁾，可知他不止一次用纸作画，也正因为是纸本，行笔用墨具有绢本的不同效果。

收藏于辽宁省博物馆的《茂林远树图卷》⁽⁵⁾原题为李成所画，其艺术技巧之高曾令倪雲林倾倒，评为“林木苍古，山石浑然，径岸萦回，自然趣多”。画卷表现了优美的山水景物，开卷是河谷，水边建有水阁凉榭，远处可见寺塔，此后渐渐转入群山，层峦叠嶂中隐现有楼观，林木葱茏泉水潺潺，人们可以寻幽探胜，享受林泉之乐，卷终出现一队行旅过桥，桥头酒旗飘扬，景物融南北于一体，这些情调和李成的山水面貌迥然不同，而是更具有鲜明的燕氏特色。值得注意的是此图是一件流传有绪的古画，南宋时收藏于向若冰之手，卷后有向氏在宁宗嘉定十二年（1219）的题跋：“曾祖母东平夫人，实中国文靖公之孙，枢使惠穆公之女也。右李营丘成所作《茂林远岫图》，曾祖母事先曾祖金紫时衮具中小曲屏，大父少卿靖康间南渡，与赵昌、徐熙花携以来，今皆保藏。敬书所自，以诏后世。……”跋文具体的讲明了此画的收藏情况，文中的中国文靖公是吕夷简，是仁宗时的宰相。他共有子4人，皆官居高位，枢使惠穆公是吕夷简次子吕公弼，仁宗时拜枢密副使，神宗时官至枢密使，逝世后赠太尉，谥惠穆。吕家在宋朝是两代宰相，声名显赫，值得关注的是此图本来在吕家，原是一个小曲屏上的屏风画，后来作为陪嫁转到向家，这就使我联想到郭若虚记载吕夷简宰相府中的屏风为燕文贵所绘，这种高层官员的府第装修或由政府

(2) 关于燕文贵的生卒年代，陈传席《中国山水画史》中作967-1044年，不知何据，如按此推算，他不可能加入高益画相国寺的活动。

(3) 《江山楼观图卷》纸本墨笔淡设色纵32、横161厘米，日本大阪市立美术馆藏。

(4) 周密《云烟过眼录》卷上。

(5) 《茂林远岫图卷》题名李成绢本墨笔，纵455、横1432厘米，辽宁省博物馆藏。

派画院画家绘制，或由官员延请著名画家执笔，当然不会止是一件厅堂屏风。很可能这件小曲屏山水是否也在其内？和吕家联姻的向家也是宰执门第，向敏中在太宗、真宗时均身居要职，其子孙亦历任官宦，特别是向敏中的重孙女被选入宫被神宗立为皇后，更提高了向氏的身价，其重孙向宗良、宗回亦位开府仪同三司，封郡王。向家藏书画极丰，著有《向氏图画记》，靖康之变向氏渡江，占籍吴兴。据周密《癸未杂识》载：“吴兴向氏，后族也。其家三世好古，多收入法书名画古物”，此画在宁宗时经向如冰题跋改装，传至宋末理宗时期，向家的书画多为权相贾似道占有，今此画上尚有贾氏收藏印⁽⁶⁾。嘉定十二年（1219）距燕文贵时代近二百年，其间从吕家到向家的转手，从曲屏到画卷的改装，靖康之变的转移，至少经过五六代人，北宋时期有些画家的作品多不题款，所以，此卷由燕文贵讹传为李成是完全可能的。

台北故宫博物院藏《溪山楼观图》为绢本立轴，上部在层层群山中一峰突起山间可见关隘寺观殿堂，布置栈道板桥，下部溪岸建有水阁房舍，界画工致，山峦用富有变化的弧形线勾出外廓，以短促的点线皴出山石层面肌理，唯笔墨显得单薄引起有些专家的质疑，甚至将之断代为15世纪的产物，此论尚不敢苟同，因为此画以章法而论是北宋全景式山水构图，从画法考察山石外勾内皴是北宋前期常见的技巧，山水与界画的结合，景物的丰富多变也符合燕家景致的特色。从画法及风格尚可与一些传世的宋画比较对照。但我认为此画构图上不甚自

然，有明显切割的痕迹，后世修裱补笔太多，伤害了原作的风貌，画中景色布置较为严谨，但补景人物较为逊色，画中的题款“翰林待诏燕文贵笔”显系后添。所以并不一定定为燕文贵的画笔，但应是属于燕氏画风的宋画。

属于燕氏画风的北宋画迹尚有屈鼎《夏山图卷》（原题为燕文贵）、《烟岚水殿图卷》、《溪风图卷》等。

燕文贵的山水画中都有优美的楼台建筑和人物活动，他以界画和人物见长，这些又特别发挥到他的风俗画卷中，见于记载的有《七夕夜市图》和《舶船渡海图》。

《七夕夜市图》今已不存，据文献记载此画描绘了北宋开封城内自安业界北头向东至潘楼竹木市一带七夕时夜晚繁荣景况，“状其浩穰之状，至为精备”。孟元老《东京梦华录》中有几处都谈到潘楼：“……潘楼街，街南曰鹰店，只下贩鹰鹞客，余皆真珠疋帛香药铺席，南边一巷谓之界身，并是金银采帛交易之所，屋宇雄壮，门面广阔。……以东街北曰潘楼酒店。……”。（东角楼街巷）“潘楼东去十字街，谓之土市子，又谓之竹竿市。（潘楼东街巷）这一带是开封城内的商业繁盛区，有众多的酒楼及金银布帛行业。七夕节日民俗最晚形成于汉代，唐宋时特别突出爱情和婚姻的文化内蕴，七夕节在开封有丰富的民俗内容，应时工艺品有泥塑磨喝乐，表现婴儿执莲花的形象，带有求子的祝愿。“七月七夕，潘楼街东宋门外瓦子、州西梁门外瓦子，北门外，南朱雀门外街及马行街内皆卖磨喝乐，乃小塑土偶耳。……”，《七夕夜市图》正反映

(6) 关于向氏书画收藏及流传情况，周密《癸未杂识》中有较具体的记载：“吴兴向氏，后族也。其家三世好古，多收入法书名画古物，当时诸公贵人，好尚者绝少，而向氏力事有余，故尤物多归之。其一名士彪者所蓄石刻数千种，后多归之吾家，其一名公明者，駿而诞，其母积镪数百万，他物称是，母死，专资饮博之费。名画千种，各有籍记，记收源流甚详，长城人刘瑄，字困道，多能而狡狴，初游吴毅夫兄弟间，后遂登贾师宪之门，闻其家多珍玩，因结交，首有重遗，向喜过望，大设席以宴之，所陈莫非奇品，酒酣，刘索观书画，则出画品两大箬示之，刘喜甚，因假之归。尽录其副，言之贾公，贾大喜，因遣刘诱以利禄。遂按图索骥凡百余品，皆六朝神品，遂酬以将仕郎一秩，公明捆载之以谢焉。后为嘉兴推官，以赃败而死。其家遂荡然无了余矣。然余至其家，杰阁五间，悉贮书画，虽装潢锦玩绮，亦日所未睹，未论画也。”

了这一富有民俗情趣的城市风貌，此画虽早已不存，但仅看记载就颇令人向往。

燕文贵画《舶船渡海图》一本，为富商高氏所收藏，此画中“人不盈尺，舟如叶，人如麦，而樯帆棹橹，指呼奋踊，尽得情状。至于风波浩荡，岛屿相望，蛟蜃杂出，咫尺千里，何其妙也。”（《圣朝名画评卷一·人物门能品》）生动具体画出了海上航运的景况。宋代海上运输商贸特别发达，由于指南针的运用大大方便了海运，商业手工业的繁荣又促进了对外商业交流，《舶船渡海图》应是在这一历史背景下产生的，特别受到了富商的珍爱。

这两幅画都没能流传下来，但表现城乡风俗和商业活动在当时已逐渐成为流行的题材。现存的一些同类题材的作品可以有助于我们对燕文贵风俗画艺术的了解。《江帆山市图》（台北故宫博物院藏）画成于12世纪初，属于燕文贵画风，在山水中表现江河航运和岸边码头的旅店酒肆及行旅客商活动。当时这种货物贩运和农村的商业交易正在兴起，其集市称为草市，

宋代画家叶仁遇就多状“江表市肆风俗”，曾画《维扬春市图》，“状其土俗浩繁，货殖相委，往来疾缓之态”。⁽⁷⁾南京博物院的《江天楼阁图》表现江海航行的场景，画中船舶航行刻画相当具体生动，可称的上“舟如叶，人如麦，而樯帆棹橹，指呼奋踊，尽得情状”。画中临崖楼阁很容易让观者想到山东的蓬莱阁，而当时登州正是北方重要海港，联系着和日本和高丽的商业贸易。这类绘画也应属于燕家景致的组成部分。至于表现城市景象的画家尚有真宗朝的高元亨擅画“京城市肆车马”，也画过“夜市”，而表现都城节日风俗的画卷遗存则有北宋末年出现的张择端《清明上河图》。

燕文贵的艺术活动主要是在10世纪末11世纪初年的开封，当时李成已经谢世，但“气象萧疏，烟林清旷”的李派山水有着极大的影响，和燕文贵时代相近的范宽以“峰峦浑厚，势壮雄强”的关洛山水享名于时，在开封受到欣赏山水画家中的还有南唐亡国后到开封的巨然，所画江南画中也融入北方的特色。燕文贵是因




燕文贵《江山楼观图》

(7) 刘道醇《圣朝名画评》卷一“人物门、叶仁遇”。

绘制相国寺壁画得以夤缘高益而被荐入宫的。那时山水画家在画院中还不占主要地位，主要画家高益、高文进等都是宗教或人物画家，但宗教壁画中的山水背景描绘已日益发展，至仁宗时上层社会对山水的欣赏逐渐兴起，屏风帐幕都以山水装饰，连寺庙中都出现了纯粹山水的壁画。画院中的山水画家开始占有重要比重，与燕文贵结为画友的高克明、陈永智、王端皆以画山水见长，燕文贵的传人屈鼎也是仁宗朝的画院祇候。至神宗时郭熙则作为画院的首席画家，成为翰林图画院中的主力。这50余年中宫廷绘画有着明显的发展和变化，而燕文贵正是处于此发展变化之中。

更应该强调的是燕氏作品中反映着宋代前期的时代社会特色。从晚唐以来中国社会在发生变化，商业和手工业有了长足的进步，城市经济趋向繁荣，城市的格局也打破了古代坊市分立的局面，市民阶层的壮大使城市生活丰富多彩，从而绘画中世俗成分大大突现，燕文贵的山水画没有李成那样高雅，也不像范宽那样

静穆，画面上没有萧索超然的萧条淡泊之情，也非远离市廛的荒山僻野，而是带有明显的世俗气。着力图绘可供人游赏的山水景物。他别出机杼，着力挖掘自然山水中的幽情美趣，表现可望可及可游可居之佳处。时人评其画为“清雅秀媚”、“布置精工”、“细碎清润可爱”，邓椿家曾收藏其所作四时景：“花村晓月、平江晚雨、竹林暮霭、松溪残雪”，也显示着“幽情美趣”的特色⁽⁸⁾。其后郭熙在《林泉高致》中强调山水画的种种功能，已在燕氏的画卷中隐约可见。如从风俗画角度衡量，他的出现又是《清明上河图》的先导。

值得思考的是曾享名一时的燕家景致，到北宋末年似乎处于式微状态。宣和画谱山水门著录北宋宫廷的收藏，有和燕氏同时供役画院的高克明、陈永智的作品，但却没有一件燕文贵的画作，仅有其传人屈鼎的一幅《夏景图》而已，其他文献对燕氏的记载也绝少，这是否与燕家景致中的“世俗气”有关，或是由于他本人出身于“江海微贱”而受到影响？！



(8) 邓椿《画继》卷六。

读唐画识“六法”

“Six Principles” as seen in Tang paintings

撰文/徐建融

以谢赫的“六法”论而言，他的立论依据，是对前代（秦汉）、尤其是当时（魏晋）画作的品鉴，本是一个批评的标准，但同时又成为当时、后世（唐宋）创作的标准。这里所指前代、当时、后世的中国画，主要是人物画，至于宋以后兴盛的山水、花鸟画，还不可能成为谢氏立论的依据，而宋、元的某些人物画，如《朝元仙仗图》、永乐宫三清殿壁画《朝元图》等，则依然遵循着“六法”的标准。所以，本文试以唐代的人物画为研读对象，上则涉及魏晋南北朝，下则涉及宋元的某些作品，以此为依据，来认识作为供给如莫高窟的画工等所遵循的创作标准，“六法”的本义究竟是什么？如果把谢氏“六法”的本义比作是鱼，也就是说，我们必须结网而渔，并把网撒到谢赫所捞出鱼来的那个江海中。

但20世纪流行的研究方法却不是结网而渔，而是缘木求鱼。也就是说，专家们并不是结了网，并把网撒到谢赫所捞出鱼来的那个江海中去捕捉“六法”本义之鱼，而是爬到了哲学、佛学、文学的树上去采摘“六法”本义之鱼。最典型的便是文史界的大学者钱锺书先生，他在《管锥编》中依严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》将“六法”断句为“六法者何？一气韵，生动是也；二骨法，用笔是也；三应物，象形是也；四随类，赋彩是也；五经营，位置是也；六传移，模写是也。”而认为自唐张彦远以来的四字一句为“破句失读”。又旁引了文史佛哲的

许多例证，来阐释气韵、生动、骨法等之义。按此句读，什么是六法呢？第一是气韵，什么是气韵呢？就是生动；第二是骨法，什么是骨法呢？就是用笔；第三是应物，什么是应物呢？就是象形；第四是随类，什么是随类呢？就是赋彩；第五是经营，什么是经营呢？就是位置；第六是传移，什么是传移呢？就是模写。按此逻辑，则精神焕发句逗为精神，焕发是也，什么是精神呢？就是焕发；刻苦用功句逗为刻苦，用功是也，什么是刻苦呢？就是用功；实事求是句逗为实事，求是是也，什么是实事呢？就是求是；按图施工句逗为按图，施工是也，什么是按图呢？就是施工；整顿秩序句逗为整顿，秩序是也，什么是整顿呢？就是秩序；跳高跳远句逗为跳高，跳远是也，什么是跳高呢？就是跳远。

另一种流行的研究方法就是以宋元尤其是明清以来的山水包括花鸟画为依据，虽然也是结网而渔，但不是把网撒在晋唐画的江海中，而是撒在明清画的池沼中，虽然捞了鱼上来，但这个鱼显然不是那个鱼。

回到谢赫所捞上“六法”之鱼的江海即唐画中，包括前此的魏晋人物画和后世宋元的某些人物画中。我们知道，这批画的作者，大多数是卑微的画工，他们不可能去读高深的文史佛哲典籍，而“六法”肯定是他们看得懂的，所以也是能遵循的，因为谢赫本来就是根据他

们的创作而不是根据文史佛哲的典籍总结出“六法”并用以指导他们的创作的。他们也不可能像明清的文人画家那样强调个性的创新、自我的表现，以画为乐，供养烟云，而是以画为役，艰苦地进行奉献社会、聊济口腹的工作的。至于顾恺之、阎立本、吴道子、孙位乃至李公麟等大家高手，包括满腹诗书的士大夫画家，只要是从事人物画创作的，除梁楷等少数人，基本上也都是遵循着共同的标准即“六法”。

从这些绘画的实物遗存可知，“六法”的核心是应物象形，即“存形莫善于画”，这是绘画之所以为绘画而不为诗文、书法的本质所在。而其前提，则是“传移模写”，这是当时工程性创作的第一道工序。至于经营位置，可以视作群体的应物象形，骨法用笔和随类赋彩，则是塑造形象的两个主要手段，前者施于轮廓的塑造，后者施于体面的塑造。

什么是“传移模写”呢？就是任何创作，都要有一个粉本草图，然后按图施工。这些粉本草图，有些是不知什么人留下来的规定，如莫高窟的壁画等，便由佛教的“造像量度经”所规定，什么地方画什么内容？什么内容画什么人物、构图？什么人物应怎样造像？有些是前代遗存下来而经不断改进了的经典图式，如《列女图》、《帝王图》、《高士图》、《竹林七贤图》等；有些则由画家本人九朽一罢所创制，如《虢国夫人游春图》之类就有可能是由张萱本人创制草图而后完成创作的。而任何画家的创作，都必须按图施工，这个图即粉本，一般是画在麻纸上的白描又称白画，取手卷形式，便于随身携带。具体的方法有二，一

种是把草图小样放大到大幅面如墙壁上去，是为传移，转移是也。一种是取与草图小样同大的绢素覆在上面进行勾摹，模写是也。我们看到，今天莫高窟的唐代《西方净土变》壁画有三十几堵，还有《东方净土变》、《弥勒净土变》、《维摩诘变》等，也各有十几二十堵，每堵的幅面大小悬殊，有的十几平方米，有的三四平方米，但基本构图、主要人物完全一样，这就是传移式的按图施工。元永乐宫三清殿壁画《朝元图》之于宋武宗元《朝元仙仗图》的关系也属传移。而如阎立本《历代帝王图》、孙位《高逸图》，包括顾恺之的《列女仁智图》等等，参考莫高窟《维摩诘变》中的帝王图，南朝的《竹林七贤与荣启期画像砖》，北魏司马金龙墓木板漆画《列女图》，则可能是根据相同的小样所作的模写形式，而不是谁抄了谁的问题。这样，根据钱钟书的断句：传移，模写是也。怎么把小样放大到墙壁上去呢？就是把墙壁覆在小样上勾描。这样的解释，在文史佛哲中可以显得学问高深，在唐画的创作实践中是完全不能成立的。

由于小样大多是手卷的形式，人物一行展开，而实际的创作幅面不一定是横长的，很可能是纵高的。这就涉及到“经营位置”，就是对画面的位置即构图作重新思考经营。《朝元仙仗图》白描是一行的队列，而永乐宫壁画如果



孙位《高逸图》（局部）

也作一行排列，一是人物会变得非常高大，二是壁面的横向容不下这么多人物，所以必须作重新的安排，变成上下三四层人物。宋画《白莲社图》有多本，或为手卷，或为立轴，则以同一小样为依据，可见即使是摹写，也必须对人物的上下、前后位置作重新布置。此外，莫高窟的《西方净土变》壁画，主要构图、人物是一样的，但次要人物的安排也应视壁面的实际情况作调整，尤其是广庭上的舞蹈，或作单人舞，或作双人舞，或作胡旋舞，或作反弹琵琶，庶使画面更丰富多彩。

接下来就要谈到“应物象形”，由于小样草图对人物形象的刻画不一定十分深刻生动，而是类型化的，这就需要画家在创作时对应了现实生活中的不同人物，使相应的人物在图画中更加形神兼备、物我交融。对应了生活中的真实人物即“应物”，来塑造图画中的人物形象即“象形”。如吴道子画佛教壁画，具体的人物刻画，不是照搬佛典中提供的胡貌梵相图式类型，而是以中华威仪入画，并变曹衣出水为吴带当风；韩幹、周 等所画佛教中的菩萨、观音，则如宫娃等等。试比较孙位的《高逸图》与南朝的几块画像砖，对人物形象的刻画，无疑更真实生动。所以即使按图施工，生活仍是艺术的源泉。离开了生活的源泉，绘画的创作便失去了艺术性。“应物象形”就是塑造真实的艺术形象，它来源于真实的生活对象，但艺术的真实决不是生活真实的复制，而是比生活真实更典型化，这个典型化的要求不可能按照粉本的类型化而实现，必须按照“应物”来实现。当然有两种不同于真实对象的真实形象，一种如唐画或达芬奇的《蒙娜丽莎》，比生活真实更美，真实的生活中找不到这样美的真实对象；一种如黄慎、罗聘的人物画或毕加索的《阿威农少女》，不如生活真实美甚至更丑，真实的生活中找不到这样丑的真实对象。唐画的“应物象形”则是以美为最高造型法律的。

由于这个人物形象，它的轮廓，主要是用

线条来塑造的，所以就强调“骨法用笔”。虽然任何画家都知道用线条来塑造形象，但这个形象的艺术性高不高，不仅取决于它是否形神兼备、物我交融，更牵涉到用来塑造形象的线条是不是劲健有力，这就是“骨法”。配合了形象高低起伏的真实刻画，顿挫轻重、转折快慢地来用笔行线，这样劲健有力的用笔就是有骨法的用笔，就是有精神的线条，线条有精神了，人物形象才真正有了精神，有了高超的艺术性。所以，即使把绢素蒙在粉本上勾摹同一个人物形象而不以生活真实为参考来修正形象，两个画家，线描的功力不同，一个是有骨法的用笔，一个是无骨法的用笔，所完成的作品，效果大不相同。当然，这个“骨法用笔”不可能离开“应物象形”而施展，而必须配合并服务于形象的塑造，形象有阴阳明暗、起伏转折，线描有轻重疾徐、粗细婉转，如量体裁衣一般。吴道子的莼菜条，挥霍磊落，气势雄放；莫高窟的人物线描，那种长线条的风华，空实明快而雍容，配合了形象的塑造，达到出神入化的效果，当年大千先生叹为观止，并从中汲取了不少营养。而从五代以后，人物画近不及古，不是不及在形象塑造的真实周密方面，正是不及在线描的骨法方面。周文矩的线描被称作“战笔”，一颤一曲的，为人所艳称。其实，这正是因为画家拉不出劲健有力的长线条了，所以而作的藏拙处理。又如李公麟的细而文静的线描，邓椿以之与吴道子相比，认为唯于纸上“运奇布巧”而“不见大手笔”，原因是“非不能也，乃不为也”，“恐其或近众工之事”。其实，恰恰是“非不为也，乃不能也”。即以李公麟的天才，也不复有唐人骨法用笔的功力了。尽管他在“应物象形”方面可能做得比唐人更好，但论总体的成就还是“近不及古”。

勾好线描之后要上色彩。因为当时水墨画还没有盛行，绘画被称作“丹青”，刘勰《文心雕龙》甚至认为绘画就是用色彩来造型的。我们又知道，当时的工程性创作是有分工的。高手起稿，因为根据小样进行实际创作，对位置

的经营也好，对人物形象的刻画也好，骨法的用笔也好，非高手莫办。学徒众工则负责上色，如王维画好后指挥工人布色，吴道子画好后即离去，由学生自行上色，这就涉及到“随类赋彩”。晋唐时的粉本小样上，包括莫高窟藏经洞发现的唐画粉本上，有些在形象的不同部位做有色彩的分类标记，如肌肉用“白”，衣服用“六（绿）”，裙子用“工（红）”等等，有些则没有。则王维指挥工人布色，当是口头分类，对工人们说明肌肉用白色，衣服用绿色，裙子用红色等等。而吴道子画成墨稿后离去，由学生自行布色，则学生们手中的小样应该是有色彩分类的文字标记的。所以，“随类赋彩”就是依照（随）粉本小样上的色彩分类标记来平涂彩色。所谓“赋”，就是平涂的意思。因为尽管当时有天竺传来的凹凸法，特别适合于人物肉体的立体表现，但中国是衣冠文明的国度，人物画中的形象都是宽袍大袖，肉体露出只是极少部分。而衣服的颜色就是布料的颜色，布料的颜色则一定是平匀的，红布就是一样的红，绿布就是一样的绿。用红布做成的衣服，穿在人物身上，由于光照等等的原因，可能红得不一样，但这样的色彩感觉是不真实的，真实的是，这件红衣服，不管哪一部位，从哪一角度观察，它一定是一样的红。所以，当时的人物画之用色，理所当然以平涂为法。正因为此，所以相比于需要有变化的用笔，它可以由水平低的众工、学徒来承担。至于最终平涂出来的色彩效果可能不平匀，那是因为任何人工的平涂都不可能做到平匀的原因，而并非主观上追求色彩的浓淡变化。近代学者从西方色彩学的认识来解释“随类赋彩”，提出什么类色、相色的观点，不仅今天的画家莫名其妙，唐代的那些画工，一定更不知所云。

若干个画家，根据同一件粉本小样进行“传移模写”的创作，怎样来判定作品的水平高下呢？第一是“经营位置”是否恰当，第二是“应物象形”是否典型，第三也是最重要的是“骨法用笔”是否生动有力并能配合到形象真实的

刻画，至于“随类赋彩”则是最次要的因素了。

当画家以某一件粉本小样为依据来进行创作，成功地完成了“传移模写”、“经营位置”、“应物象形”、“骨法用笔”、“随类赋彩”，这件作品也就达到了“气韵生动”。否则，就称不上“气韵生动”。所以，“气韵”与“生动”完全是两个概念，不能互为诠释的。它，是从画而来的结果，而不是从文史佛哲而来并加于画的一个先导的概念。因为至少，这样的概念，是唐时的绝大多数画家，尤其是像莫高窟中那些甚至连初等文化教育也没有受过的画工不能明白也不需要明白的。至于它与文史佛哲中的气韵概念相通，这是另一回事。就像爱国主义，可以由种好庄稼来体认，也可以由英勇杀敌、保卫家国来体认，但要想阐释英勇杀敌中的爱国主义，不可能撇开英勇杀敌而从种好庄稼中去寻绎。包括前文谈到的“骨法用笔”，学者每以明清文人画为据，认为是倡导中国画的书法用笔，唐代人物画线描之所以精彩，是因为用书法写出来的缘故。这无异是以对池沼中鱼的认识来诠释江海中的鱼。因为如莫高窟的画工，唐代绝大多数人物画家，文化程度很低，不要说书法，有些甚至还是文盲。即如吴道子，少年时从贺知章学书，不成，去而学画，可知他的书法很差，但绘画的线描很精彩，尽管这精湛的绘画线描与高手书家精湛的书法用笔在理法上相通，但吴本人绝不是因为擅长了书法并用它来作画才画出这样精湛的线描，也不是以不擅长的书法来作画而画出了这样精湛的线描。

俗话说，“当局者迷，旁观者清”，所谓“不识庐山真面目，只缘身在此山中”。所以，以文史佛哲为依据来认识“六法”也未尝全无意义。但俗语又说，“隔行如隔山”，所谓“不入虎穴，焉得虎子”。所以，以晋唐人物画为依据来认识“六法”尤显重要。一言以蔽之，要想知道江海中的鱼是什么样子，必须到江海中去撒网捕捉，爬到树上去采摘固然不行，到池沼中去撒网捕捉同样不妥。■

“米氏云山”的创造与后世 “米点山水”

The innovation of misty mountain by Mi Fu and the later Mi-spots landscape painting

撰文/孙世昌

我至今还记得，2005年末在上海博物馆举办的《书画经典——故宫博物院与上海博物馆中国古代书画藏品展》上，细读米友仁《潇湘奇观图卷》时所获得的直观感受。当时我突出的感到这卷画的意趣、绘画样式、笔墨符号都很独特，有一种不同寻常的魅力，放在宋画群里一眼就能发现它的存在。尤其是云雾、峰峦、烟树的组合所显示出来的生命精神气息，画得很精彩，韵味令人留恋不忍离去。这使我感悟到，“米氏云山”正是倡导脱略形似而重意趣表达的文人写意所找到的适当的山水语言形式。大约这就是董其昌所说的“唐人画法，至宋乃畅，至米家又变耳”。并把“米氏云山”视为南宗画的重要表现形式的原因。但我品味良久，还是感到“米氏云山”虽为文人山水画的新形式，与宋人画的墨竹、墨梅一样，仍然潜藏着“华实相称”、“理气一体”，讲究写意造境的宋画品格。这样的“米氏云山”与我见过的后世学米的“米点山水”相比，似乎少了些什么，又多了些什么。

刘勰《文心雕龙》时序篇说：“文变染乎世情，兴废系乎时序。”文如此，书画亦然。任何一种富于创造性的绘画风格样式的创造完成，都离不开社会文化风气和审美思想倾向，以及创作主体的学识修养等主客观条件的制约。关于“米氏云山”赖以滋生的土壤，诸如北宋中期江南经济发展超过北方，江南士子进入北宋权力中心的人数亦超过北方，江南文化抬头，以及由此而带来的审美思想由北及南的转向，文人画思潮的形成等，学界多有论述，此不多述。从“风格即人”来看，我觉得“米氏云山”更是米氏父子的生命形式，是摆脱北宋山水已有模式束缚的新创造。

首先，“米氏云山”的创造与米氏父子的品性是一致的。北宋中期士大夫已产生“立异求胜”“耻与人同”的士风。从米芾立异拔俗、好奇的品性来看，他是此风气中人。黄庭坚说：“米黻元章在扬州，游戏翰墨，声名籍甚。其冠带衣襦，多不用世法，起居语默略以意行，人往往谓之狂生。然观其诗句合处殊不狂，斯人盖既不偶

于俗，故以此无叮咛之行，以惊俗尔。”⁽¹⁾程俱《题米元章墓》也说：“芾风神散朗，姿度环玮，音吐鸿畅，谈辩风生，东西晋人也。其为文词与立言命物，皆自我作故，不蹈袭前人一言”。⁽²⁾这两位同代人所述米芾品性行为特征，与他在绘画上的一些惊俗之论是一致的，正是这些使他成为北宋后期艺术新思维的代表人物，而“米氏云山”正是这种艺术新思维的产物。

从绘画史来看，中国山水画于五代时期，已经出现了南北不同画风的代表性画家。北宋山水画的主流是荆浩以来的北方画风，郭若虚《图画见闻志》论三家山水曰：“画山水唯营丘李成、长安关仝，华原范宽，智妙入神，才高出类。三家鼎峙，百代标程。”这三家都是继承荆浩北方山水画传统的山水画大家。其后的翟院深、燕文贵、许道宁诸家，神宗朝的郭熙，乃至徽宗朝的院体画家李唐等，多是承续“三家山水”的佼佼者。这些画家的成就在米芾眼里是“山水古今相师，少有出尘格”，因此多有微辞。例如他说李成山水“多巧，少真意”，说关仝山水“关仝粗山，工关河之势，峰峦少秀气”，画树“有枝无干”，说他自己画山水“无一笔李成、关仝俗气”。在“三家山水”里他比较看好范宽山水，认为“本朝无人能出其右”，但又说“晚年用墨太多，土石不分”。就连三家所宗的荆浩山水也是“未见卓然惊人者”。与此相反，米芾却对董源、巨然的江南山水画情有独钟。其实董、巨一派的江南山水，在北宋虽然有延续，但不是主流，也未产生有成就的大家，其影响并未展开。北宋中期，随着江南经济超过北方，在江南文化抬头和审美思想转向的形势下，绘画上开始重新解读与评价董源、巨然的江南山水画，开潮流之先的代表人物一是沈括，一是米芾。钱塘人沈括比米

芾早生二十年，他在《梦溪笔谈》里谈董源巨然说：“（董源）尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔……大体源与巨然画笔，皆宜远观，其用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。”沈括已经关注到董、巨江南山水不同于北派山水的审美特征和笔墨表现的写意特色。米芾对董、巨山水更加推崇。《画史》说：“董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上。近世神品，格高无与比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真；岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意；溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”“巨然山水……岚气清润，布景得天真多”，“平淡奇绝”。可见米芾很看重董、巨江南山水“平淡天真”“率多真意”的审美品格，“岚气郁苍”“岚气清润”“一片江南也”的画境、情韵。在北派山水占主流的格局之下，他却认为董源山水“近世神品，格高无与比也”，可见评价之高，推崇之至。沈括和米芾对董、巨江南山水画派的解读和评价，对奠定董、巨江南山水画派在中国绘画史上的地位，起到了关键的作用，同时也揭示了“米氏云山”的渊源所自。从米友仁流传的作品整体面貌来看，既不同于北方山水画派，又与一般的江南山水画有区别，但与江南山水画的内在联系是明显的，正是基于此，学界把“米氏云山”看成是江南山水画的继承与发展，是在江南山水画格局基础上的创新样式。

米芾对南北山水画的品评，不仅仅是对南北山水画不同的审美认识问题，更值得关注的是这其中渗透着强烈的文人画意识。他把讲究“格法”，有较强绘画功力的画家、画工画视为“尘格”而加以贬斥。严格区分“士夫画”与画家、画工画的文化身份，本来就是北宋文人画思潮的重要命题。米友仁虽然在

(1) 黄庭坚《豫章黄先生文集》卷二十五，《书赠俞清老》，引自陈高华《宋辽金画家史料》。

(2) 程俱《北山小集》卷十六《题米元章墓》，引自陈高华《宋辽金画家史料》。

言行上较其父要含蓄的多，但他的文人画意识与其父是一脉相承的。如其《云山得意图卷》自跋：“世人知余善画，意欲得之，鲜有晓余所以为画者，非具顶门上慧眼者，不足以识，不可以古今画家者流画求之。”⁽³⁾又曾多次在题跋上言明自己的画“非古今画家者流也”。在《潇湘奇观图卷》自跋说：“余生平熟潇湘奇观，每于登临佳处，辄复写真趣成长卷以悦目，不俟驱使为之，此岂悦他人物者乎。”⁽⁴⁾可见米友仁非常重视文人画的身份和“悦目”以自娱功能，其文人画意识较其父有过之而无不及。

米氏祖籍太原，后迁襄阳，但米氏父子入仕为官多在江南地区，熟悉、热爱江南自然山川。赵希鹄《洞天清禄集》说：“米南宫多游江湖间，每卜居，必择山水明秀处。其初本不能作画，后以目所见日渐模仿之，遂得天真。”过润州，爱其江山，遂定居，并于城东建海岳庵。米友仁题画云：“夜雨欲霁，晓烟既泮，则其状类此，余盖戏为潇湘写千变万化不可名神奇之趣。”“昔陶隐居诗云：‘山中何所有，岭上多白云，但可自怡悦，不能持赠君。’余深爱此诗，屡用其韵跋与人袖卷。”⁽⁵⁾由这些记述可以看出，米氏父子是由江南山川养育，并富有云山之心、白云之情的画家，这是“米氏云山”创造的基础，所谓“钟山川之秀而复其秀于山川者也。”⁽⁶⁾又米友仁《云山得意图卷》自跋云：“老境于世海中一毛发事，泊然无着染。每于净室僧趺，忘怀万虑，与碧虚同其流。荡焚生事，折腰为米，大非得已。”⁽⁷⁾由这段话可以看出“米氏云山”的创造，隐含着深层的隐逸情怀。

具备米氏父子那样的审美思想，又有江南

山川之助和云山之心，白云之情，可以转化成多种风格样式的江南山水画，并不一定是“米氏云山”。“米氏云山”的创造是个实践结果，所以还必须寻找到与米氏相适应的创作意识、表现方法和笔墨技巧，我看这可以归之于米芾的“游戏翰墨”和米友仁的“戏墨”，以及技法上重墨色的横笔点、大浑点笔法和多遍渲染法。在宋代文人眼里，墨色天然去雕饰而近于道，以墨色作画可以去俗，回归本真。所以，以水墨代丹青画墨竹、墨梅，是文人画主要形式，“米氏云山”以墨代色亦然。黄庭坚《东坡居士墨戏赋》认为墨戏是“盖道人之所易，而画工之所难”，把墨戏看成是与文人画“寓意寄兴”本色相应而回归本真的艺术通道。元代以后是文人画占主流，重视“米氏云山”而产生影响，实与这种文人画观念和“米氏云山”的写意性直接相关。如上所述，“米氏云山”作为一种绘画样式的创造，是米氏父子的生命行为和生命形式。

米芾《画史》云：“因信笔作之，多烟云掩映，树石不取细，意似便已。”这大约是“米氏云山”最初的面貌。米芾作为书家早已成名，但作画是很晚的事。《画史》自言：“李公麟病右手三年，余始画。”以此来算，李公麟右手麻痹是在哲宗元符三年（1100），当时米芾50岁，他作画应在54岁左右，距他去世只有4年。“米氏云山”由米芾创造也只能是草创。米友仁绘画早于其父，据邓椿《画继》：“元章当置画学之处，召为博士，便殿赐对，因上友仁《楚山清晓图》。”北宋徽宗朝设置书画学是在崇宁三年（1104），米芾被召入京任书画学博士应在此后。米友仁画《楚山清晓图》得到徽宗赞赏，已小有名气，

(3) 吴升《大观录》卷十四。

(4) 米友仁《潇湘奇观图卷》后跋文。

(5) 米友仁《潇湘奇观图卷》自跋，见吴升《大观录》卷十四。

(6) 邓宇志跋米友仁《潇湘奇观图卷》，引自吴升《大观录》卷十四。

(7) 吴升《大观录》卷十四。

而米芾此时顶多刚刚画画。先有画名的儿子，参与“米氏云山”的创造，应在情理之中。《画继》所述：“（米友仁）天机超越，不事绳墨，其所作山水，点滴烟云，草草而成，而不失天真，其风气肖乃翁也。”看来米友仁的习性、画风与其父是相近的。米芾作画在当时就不多，《画继》说：“然公字札流传四方，独于丹青，诚为罕见。”后世学“米氏云山”的大多是学米友仁。可见“米氏云山”作为文人画的新样式，至少它的完善者是米友仁。目前米芾没有一件可靠的山水作品传世，只有一些文字表述，而文字表述绘画有模糊性。依据绘画的可视性特征，我们研究“米氏云山”只能把文献与作品结合起来。

在国内外博物馆、美术馆收藏的几幅米友仁作品里，以故宫博物院收藏的《潇湘奇观图卷》画得最精彩，体现的宋画品格较为突出，卷后有米友仁自跋，学界普遍认为是可信作品。

此卷布局取平远之势，右边虚起左边实收，横向展开的形势显然继承的是五代以来江南山水画的体制格局。主体云山烟树左右伸展，形象简约，结构完整，是典型的潇湘境界而非具体景物的写照，意在象而不在谨细之形的刻画，实乃“一片云山悬之意表”的“胸中丘壑”的表现。云烟所占面积很大，并与峰峦的虚实、起伏相映成趣，颇有无拘无束流荡不定之趣，其动势、节奏舒展自然，画得有形有势有表情。这在米友仁流传的几件作品里，此卷云烟画得最具神韵，有经营之极若不经营之妙。其画法是勾染结合，或勾或染或留白，交互为用。以随意婉转的淡墨线勾云头或前边的云层，多为芝草形、弧形、流水形。用线疏简自如而流动，强化了云烟动态之美。延勾线有晕染，暗部渲染面积较大，云烟的前后、虚实、厚薄、动静变化，

空间形态的韵致，都处理得很微妙、精到，富于生动的生命气息。这在宋画里也是不多见的，可见米友仁画云烟的意匠经营之妙。

峰峦呈底边极长的三角形，与云烟相纠结，云烟的缭绕使峰峦或虚或实或隐或显，空间景象湿润、迷蒙，意趣真切而不为斩刻之形。其画法是用没骨法以淡墨泼画峰峦起伏之影像，然后用破墨法趁其未干用稍重墨色横笔打点，积点成片，依峰峦前后、起伏而打在结构转折之处。在此基础上又部分用积墨法，以浓墨、焦墨点提。主要以墨色的焦、浓、重、淡拉开峰峦前后层次。为突出峰峦整体和与云烟的虚实对比，又多次以淡墨烘染，隐去横点峰峦的笔痕，使之在似有若无之间，突出墨像和整幅画墨气的沉稳、浑沦、融洽。

树丛布置于坡岗、河畔间，三五成组，连组成片，树的高低、正斜、浓淡错落有致，“妙在树株向背取态，与山势相映。”⁽⁸⁾ 树的干枝不用双勾，以墨笔直接画出。树叶以横笔墨点出，浓淡随意，视前后层次而定，亦用破墨法加重墨色以示远近。点后同样以烘染隐去刻露的笔痕，画树重在取态势，而不是斩刻之形，强调与峰峦相呼应，取其浑融一体。近处坡岗有大的起伏结构，但不显结构线，以不同墨色大浑点点出层次，以示草木葱茏之象。左下角近坡略带披麻皴结构，几株杂树、杉树略带笔痕，起到与远山拉开距离的作用。

此卷的画法，的确改变了五代北宋以来山水画以线造型的常规常法，“以墨运点，积点成文，呼吸浓淡，进退厚薄。”⁽⁹⁾ 以淡墨点、浓墨点、焦墨点和破墨法、积墨法、泼墨法来丰富墨的层次，增加墨的厚度，又以多次烘染隐去笔痕，使各部分浑融一体。有笔墨而不专意在笔墨，横笔打点的笔墨符号融洽于绘画空

(8) 李日华《六研斋随笔》。

(9) 王原祁《雨窗漫笔》。

间境象的生命气氛之中。董其昌说米友仁的绘画“以云物为胜”，是符合实际的，这也是我说此卷有宋画品质的原因。以此卷以墨为兴趣，以墨为象造境来理解米友仁“戏墨”也是符合作品实际的。卷后自跋的纪年为“绍兴□□孟春”，两字现已漫漶，《大观录》注录为“绍兴乙卯”（1135年），应是米友仁50岁成熟时期的作品。

日本大阪市立美术馆收藏的米友仁《远岫晴云图》，本幅有“元晖戏作”款，上部诗塘自题纪年是“绍兴甲寅”（1134年），比《潇湘奇

观图卷》早画一年，为方幅。两幅画法大体相近而略有差异。《潇湘奇观图卷》画的是“晨晴晦雨间”，强调的是空濛、浑沦、湿润的特征。而《远岫晴云图》则画的是晴峦烟云，强调的是夜雨晨霁后的明洁、清旷、润泽。意趣的不同决定画法的差异，然而两件作品“以云物为胜”的特点是一致的。《远岫晴云图》近处坡岸的树丛画法与《潇湘奇观图卷》相似，只是形态较明晰，树下叠石见笔，略见皴纹，这是晴日观树石的感觉。中部的云烟横穿画面，隔断烟树，并淡入树丛之中。勾云的线纹更为简练，笔致

松动。远山不用横点，而用放纵的笔调泼画，墨色浓淡相间，以墨色分向背，亦是晴峦之意。上部天的留白与下部溪流的留白相呼应，使整幅显得明快，这正是晴峦云动的意趣。

这两幅画都蕴含米友仁所说：“山气最佳处，卷舒晴雨云”⁽¹⁰⁾的绘画意趣，同属于“以云物为胜”的创作思路。云山是一尘不染的自由之乡，也是米氏的精神故乡，因此画面上都显现着适兴寄意的主观情怀。这种把自然山川的真实体悟经过主观意趣提升的写意性，正是“米氏云山”的时代



米友仁《远岫晴云图》

(10) 米友仁跋自作《潇湘奇观图卷》，吴升《大观录》卷十四。

特征和表现特色。两幅画都重视墨法的表现力，破墨法、积墨法、泼墨法交替运用，使浓墨、淡墨、焦墨有机结合，丰富了山水画的表現力，有“笔墨温碎，点染浑成”的特点。以此显示了“米氏云山”在山水画墨法上的成就和贡献。

自从“米氏云山”为米氏父子创造完成后，尽管在意趣、绘画样式、笔墨符号上十分独特，受到文人的青睐，但在宋代绘画界的影响并未展开，未见有学米成名者。元代是文人画占主流的时代，江南成了书画创作的重心。终元一代也只有高克恭、郭畀、方从义等几家学米。在托古以创新的绘画思路，元代山水画主要接受的是董源、巨然与李成、郭熙两大传统资源。而且在表现上突出的是笔的书写性韵致，多用干淡之笔见意趣，这是元代的时代特征。所以，以“墨趣”、湿笔见长的“米氏云山”绘画样式，面临转化和被解散而纳入以董、巨为基本框架中的命运。这其中关键性的画家是高克恭。因为他在元代初期是与赵孟頫并驾齐驱的画坛重镇，赵孟頫对他评价也很高。据高克恭好友邓文原为他写的行状说：“画山水，初学米氏父子，后乃用李成、董源、巨然法，造诣精绝。”⁽¹¹⁾ 故宫博物院收藏的高克恭《秋山暮霭图》残卷，有邓文原题跋，应是他早期学“米氏云山”的作品。画得较拘谨，有刻画和修饰的痕迹，失去小米自然随意的笔调，但仍然未脱小米云山的格局。台北故宫博物院收藏的高克恭《云横秀岭图》上部李衍题云：“予谓彦敬画山水，秀润有余，而颇乏笔力，常欲此告知。宦游南北，不得会面者今已十年矣。此轴树老石苍，明丽洒落，古所谓有笔有墨者，使人心降气下，绝无可议者……”李衍对高克恭学米画“秀润有余，颇乏笔力”的议论，代表了元初画坛对高克恭早期学“米氏云山”的基

本看法。直到高克恭画《云横秀岭图》这类将“米氏云山”与董、巨、李相结合，突出线的表现力的作品，才获得元人的首肯。也可以说《云横秀岭图》这类作品已完成“元格”的创造。虽然还保持着青山白云的意趣，但画幅的基本架构已变，改变了“米氏云山”横向展开，山势连绵的格局，以及云雾、峰峦、烟树绸缪一体的平远之境象。全图纵向伸展，峰峦高纵，主峰堂堂，白云飘荡于高峰与坡岸烟树之间，景象分明，隔溪有近景坡岸树木，形象皆清晰可见，显然吸收了北方山水画派全景式的章法布局和纵向取势的特点。近景的坡岸与高纵峰峦，皆以墨线勾骨后皴擦，是董、巨披麻皴的结构形式。横穿画面的白云勾染结合，保持米法，但不如小米疏简松活。近景与中景的树木枝干以墨笔直画，以横点、介子点树形，多少还保留了米氏树法。峰峦结构清晰，延结构线有墨笔横点点苔提神。朱德润题高房山《山水》云：“高侯画学，简淡处似米元晖，丛密处似僧巨然，天真烂漫处似董北苑，后人鲜能备其法者。”由《云横秀岭图》来看，其实就是把李成、董源、巨然、米友仁的完整图式解散，而用董、巨、小米笔墨符号，按照预想的图式重新组合，有的董、巨成分多一点，有的米家成分多一点，这就是后世冠以的“高房山法”，也就是王原祁所说的：“传董、米衣钵，而自成一家，而又在董、米之外。”⁽¹²⁾“高房山法”为后世开了一条学米新路。

元代的另一位学米名家是方从义，他是位很有个性的画家，能在“元四家”之外别树一帜。方从义学米受高房山影响，台北故宫博物院藏《山阴云雪图》轴，就是“仿高尚书”的作品。主峰高纵，大的结构清晰，白云渲染多遍，略用线勾，似米非米，似高非高，笔致松

(11) 邓文原《巴西文集》，引自陈高华《宋辽金画家史料》。


(12) 王原祁《雨窗漫笔》。

而放，墨气较小米厚重。这件作品已经透露出方从义用笔疏放，重视墨趣的个人风采，如其自述学米“予时时滥漫写之”。上海博物馆收藏方从义《白云深处图》小卷，可谓其学米“滥漫写之”的作品。方从义晚年延米友仁“戏墨”趣味，发展出一路更为脱略形似，纵笔放浪的作品。如台北故宫博物院藏《高高亭图》轴，是方从义“醉后纵笔写之”的典型兴之所至之作。比之他学米学高更具简逸、潇洒的个性风采。景物极为简略，笔墨纵逸，饱含激情，墨气淋漓，直写胸臆，有荒率情调而不狂，属于方从义“超乎丹青畦畛之外”的写意精品，显示出方从义“墨戏”的创作态度和浓郁的水墨情缘。在崇尚笔的书写性的元代，方从义这类作品属于不入时人眼的另类，因此影响并未展开。

明代沈周是方从义的知音，他对方从义极富水墨情缘的作品评价很高，“服膺不置”。如沈周跋方从义《云林钟秀图卷》所说：“方壶子先生所作，用米氏之法，将化而入神矣。观之正不知何为笔何为墨，必也心与天游者，始可诣此。”⁽¹³⁾ 故宫博物院藏《西山雨观图卷》和上海博物馆藏《仿米云山图卷》，就是沈周学“米氏云山”而突出水墨情缘的典型作品。这两幅作品还保持着作者对云山的真实体验和自然山川的一些生命气息。但在画法上已不同于米友仁的墨色中含笔致，而是以笔致带出墨色。景象疏简，笔法粗拙，气味醇厚，在云山意趣中凸现笔墨韵味。从方从义到沈周，学“米氏云山”已出现绘画境、象逐渐弱化，而强化水墨情素和笔墨韵味的趋势。

后世学“米氏云山”的绘画，到明末董其昌产生了质的变化，“米点山水”业已形成。董其昌画学是在他的“南北宗论”基础上铺开的，临古、仿古是主线，走的是集古之路。他

曾遍临各家，终以董、巨、元四家为主。虽然他说过“画家以古人为师，已是上乘，进而当以天地为师”，但从绘画实践看，他的画作缺乏自然山川的真实体验，绘画造型、造境能力弱而书法功底强，因此在绘画中突出笔墨是他的必然选择。他开启了运用古人笔墨程式构筑、组织画面的创作模式，凸现笔墨程式的作用和笔墨独立审美价值，而绘画造型、造境则退避三舍。这体现了他“一直超入如来地”的南宗法门和贬斥“为物者役”的理念。董其昌把二米纳入南宗框架，他学米、学高，实践的是他的创作模式。董其昌推崇二米，因米氏绘画“游戏翰墨”的精神和“信笔作之”“草草而成”“不取细，意似便已”的做法，符合他不取工细而“寓乐于画”的观念。但他学米氏是有所保留的，如其所述：“余雅不学米，恐流入率意”，“兹一戏仿之，尤不敢失董、巨意”。⁽¹⁴⁾ 现在看到的董其昌学米、学高的绘画作品，大体不出他的南宗理念和他的创作模式。董其昌完成了“米点山水”的建构，实践了由“米氏云山”到“米点山水”的转化。清代学米、学高，特别是以“四王”为代表的画坛主流，大多延续董其昌南宗理念和创作模式。

综上所述，“米氏云山”的创造，是北宋中期以来社会文化、审美思想演变的产物，后世“米点山水”的形成也是各阶段社会文化、审美思想演变的结果。由宋代的“米氏云山”到后世的“米点山水”，体现了中国绘画由重视绘画意趣、意象、意境的创造，到重视笔墨趣味和笔墨独立审美价值的变化，实际上是由绘画样式到笔墨样式的转换。其进程是渐变式的，到明末董其昌才真正形成“米点山水”笔墨样式。可以说后世“米点山水”的形成过程，就是对“米氏云山”解散而又重新构建的过程。

(13) 引自吴升《大观录》卷十八。

(14) 董其昌《画禅室随笔》。

(传) 马远《风雨山水图》研究

The study of Landscape in Wind and Rain attributed to Ma Yuan

撰文/板仓圣哲

一 关于《风雨山水图》(静嘉堂文库美术馆藏)

从画面右方倾泻而下的骤雨，打在树叶上，沙沙作响，也将水面吹起波浪，远处的山腰消失在迷蒙的空气中。前景左下方有一人物撑着伞，急忙走向停泊在岸边的小船。由于被伞遮住，看不见他的表情，但是可以从前倾的姿势感受到他正在迎着强风前进。前景的树丛中，有着绿色以及茶色的阔叶树，从中长出笔直的柏树，以及弯曲的松树。在树丛的左后方可以看到楼阁的屋顶。小船停靠的岸边，呈现出倒U字形的歪曲形状，船的上方，也就是在突出的崖壁处，可以看见用颜料描绘的草，正在随风飘扬，楼阁上方还可以看见两片飞舞的叶子，更加增添了临场感。

山水画的内容在于表现出一年中的某个时节，一天的某段时间中，光线与空气、空间状态等等，随着时间的推移所产生的变化，山水画的发展在五代、北宋达到顶点。从图像来说，以风雨为主题的作品，应该是最有趣的观察对象。根据记载，北宋初期华北系山水画家李成(919~967)曾经描绘了“风雨四时山水图”(北宋郭若虚《图画见闻志》卷3)，可以知道画家将四季不同的风雨，加以主题化的尝试。在本件《风雨山水图》中，以树木的大小来表示前景与后景主山之间的距离，并且透过水墨与着

色的浓淡对比，来加强两者之间的距离感。这样的表现方式，显示了作者试图描绘出风雨的形态，并意图表现出因骤雨而造成前、后景之间的距离感，比起实际上看起来更具遥远的视觉感受。另外，以勾勒描绘的飞舞树叶，在《溪山赏秋图》(波士顿美术馆藏)、《远水扬帆图》(台北故宫博物院藏)等南宋的小品画作中，也可以看到。

从皴法表现来看，前景处薄薄地敷上赭色，其上重叠复杂的浓墨短皴，来表现岩石的立体感。这样的表现方式令人联想起继承了李唐阎次平的风格和手法。对于从突出的岩壁垂下的草的描绘，在传李唐的《坐石看云图》(台北故宫博物院藏)中也可以找到⁽¹⁾。此外，后景的主山中，可以看见以中间墨色描绘的细长皴，以此为中心，巧妙地交织了斜下方向的皴线，以及横向短皴。并且，随着远山距离的变化，更远处的山从墨色转变为蓝色。这种有意识地表现出墨色浓淡，并且使用各种不同方向的皴法来造成前、后景对比的手法，在马远派的《观瀑图团扇》(《名贤宝绘册》大阪市立美术馆藏)、以及传马远的《雕台望云图》(波士顿美术馆藏)中也可以看见⁽²⁾。

这件作品的画家传称马远，是南宋的代表画家。他是河中(山西省永济县)人，字钦山。

(1) 拙稿《南宋·(传)李唐“坐石看云图册页”(台北故宫博物院)の史的位置》，《美术史论丛》22号，2006年。

(2) 拙稿《观瀑图(名贤宝绘册)》解说，《南宋绘画——才情雅致の世界》展图录，根津美术馆，2004年。

马氏一族在两宋交替期的宫廷画院中人才辈出，而马远是其中核心。马氏以佛画为家业，马远的曾祖父马贲活跃于宣和画院中，祖父马兴祖是绍兴年间的画院待诏，叔父马公显、父马世荣、兄马逵、子马麟，共跨越五个世代侍奉于画院中。马远本身，乃是光宗朝（1189 ~ 1194）和宁宗朝的画院待诏。马远所确立的风格，有着一看之下就能够区分出来的明确性。由于景物安排在画面的一边，呈现出单纯的对角线构图，而被称作“马一角”。画中人物的衣纹线如钉头鼠尾，描绘白色衣服时，则沿着轮廓线加上白色线条。岩石的皴法则继承了李唐所创的斧劈皴。



马麟《夕阳山水图》

松树的形态乃是具有特色的“车轮松”，被评为“有如屈铁”，这成为马远的“注册商标”。马远风格的明确性，对后世的鉴赏者而言十分容易了解，也因此成为具有代表性的时代风格，但从另一个角度来看，这也是造成真假混淆，让马远自身变得不明确的原因之一。

《风雨山

水图》中没有找到落款，根据江户时代狩野安信（1614 ~ 1685）的鉴定书，这件作品乃是所谓的“古渡画”，即自古即传入日本的画作，并被鉴定为马远真迹（马远正笔）。在《真美大观》11卷（日本真美协会，1905年）以及《国华》234号（《传马远笔山水图》，1909年）中曾经被介绍过，其后在1933年被指定为重要美术品，1942年被指定为国宝（旧），第二次世界大战后，于1956年重新被指定为国宝（新）。但是，这件作品并不被当成是马远的真迹，而被认为是马远流派中的优秀作品，也有人提出这件作品的年代可能较晚，也就是元、明时代的说法。从1999到2000年间，这件作品经过了修理，因而变得更容易观察⁽³⁾，重新检讨这件作品的话，可以发现其纤细的描写，以及对于细部的巧妙表现手法，即使是冠上原本传称的南宋代表的宫廷画家——马远的名字，也不奇怪。因此，这件作品应该可以看成是马远派的高手所作。不过，从远山的轮廓上残留着墨线，并在其内侧采取块面的处理方式来看，与马麟《夕阳山水图》（根津美术馆藏）、《秉烛夜游图》（台北故宫博物院藏）等作品有共通之处⁽⁴⁾。在一个画面中，使用各式各样的皴法，来造成对比效果的手法，在马远次世代的作品中，也经常可以找到。从这一点来看，《风雨山水图》可说是较接近于马远之子，也就是理宗朝（1224 ~ 1264）的代表性宫廷画家马麟世代的作品。

二 斧劈皴的起源 从风土到造型

南宋时代，所谓“马一角”、“夏半边”的“边角之景”对角线构图成为主流，这种构图倾向于将描绘的景观省略，而流行暗示性的表现。实际上，南宋的绘画作品中，有相当数量符合

(3) 本图的修理报告参考以下文献。小林优子《国宝伝马远笔“风雨山水图”の修理を終えて》，《伝えられた名宝・美の継承》展图录，静嘉堂文库美术馆，2001年；《静嘉堂鉴赏·支那画部》国华社，1921年；《中国絵画》，静嘉堂文库，1986年；《静嘉堂宝鉴》，静嘉堂文库美术馆，1992年；《静嘉堂宋元図鑑》，静嘉堂文库美术馆，2002年；《笔墨の美水墨画：静嘉堂の水墨画名品选》，静嘉堂文库美术馆，2009年。

(4) 拙稿《马麟“夕阳山水图”（根津美术馆）の成立と変容》，《美术史论丛》20号，2004年。

楷画中可以看到显著的革新性。从这一点来看,《风雨山水图》可说是南宋院体山水画中,有意识地继承北宋巨幅山水画的作品。勾勒线描的阔叶树描写之系统来源已经得到证明,而从这件作品来看,可以知道在野画家范宽的表现,透过画院画家燕文贵所继承,并且传承到李唐、马远等南宋时代的宫廷画家。(6)

从再现性与表现性的均衡的观点来探讨的话,使用笔触来强调表现性的斧劈皴占有很重要的地位。五代、北宋是水墨山水画的全盛期,为了描绘南北不同的风土而产生出各式各样的皴法。其中,斧劈皴并非直接从风土中产生的,而是从范宽的雨点皴中发展出来的,斧劈皴出现于北宋末期,并且流行于南宋时代(7)。关于斧劈皴较早的记录,可见于北宋韩拙《山水纯全集·论石》中,曾提到了相当于小斧劈皴的“斫(礫)皴”。从北宋的《万壑松风图》(台北故宫博物院,1124年)与南宋的《山水图》双幅(高桐院藏)中,可以看到李唐画家生涯的开展。《万壑松风图》中,前景的斧劈皴较后景的斧劈皴更长,而后景虽然是主山,却表现出岩石般的触感。相对于此,高桐院的《山水图》中前景的岩石采用短皴,后景的主山为了强调笔触效果,而采用大胆的侧笔,而《风雨山水图》的皴法表现,较接近于高桐院《山水图》。诞生于华北,而孕育于江南的斧劈皴,再经由马远、夏珪等南宋宫廷画家加以发展,为了强调表现性,而从小斧劈皴往大斧劈皴变化。

到了元代,马远的风格由丁野夫以及孙君泽等画家所继承,随着明代画院的复活,再度被

宫廷画家所使用。此时,由马远定型化的构图以及笔触效果被更加强调。明代以后盛行制作具仿古意识的画册中,斧劈皴被当成是南宋时代所确立的造型语汇,然而从以文人画为主流的绘画史观来看,斧劈皴的意义不过在此而已。

三 日本的接受——《风雨山水图》与斧劈皴

根据《风雨山水图》所附属的狩野安信(1614~1685)的鉴定书,可以确定其为江户时代初期以前传入日本的作品,而在更早之前的流传则不清楚。

这件作品在室町时代就已经传入日本的证据,可以在相阿弥(?~1525)的《庐山观瀑图》(出光美术馆藏)中看到,相阿弥乃是担任足利将军家的同朋职务。相阿弥是艺阿弥的儿子,在文明十七年(1485)其父去世后,即继承父亲的职务而以同朋的身分活跃于将军家,并从足利义政(1436~1490)去世的延德二年(1490)正月以后,开始正式经营他的画业。本件作品与和其父艺阿弥的《观瀑僧图》(根津美术馆藏),都是阿弥派楷体山水画中重要的例子。画面左下方有款记“真相”,并捺有“鉴岳”的朱文方印,上方有彦龙周兴(1458~1491)题:

衡恒泰华镇乾坤 别有他山庐山尊
瀑布峰前松数树 扫残太白旧巢痕

半陶子周兴

本图的制作时期可以断定在彦龙卒年的1491年以前,在现存相阿弥的作品中,被放置在最早期的位置(8)。不只是基本的构图,前、后景的对比,前景中弯曲的汀渚表现,一艘停

(6) 具有巨幅形式的(传)米友仁《山水图》双幅(克利夫兰美术馆藏)是显示夏珪画风的巨幅山水画作,画上捺有“善阿”印,是所谓的“古渡画”。其中的右幅,前景的前方有阔叶树,后方有针叶树,后景的山顶上可看到点描,前景中的皴法可看见短线浓墨的表现,后景则是淡墨长皴,可以确认这件作品也继承了《风雨山水图》的手法。见拙稿《山水画·伝米友仁笔》解说,《南宋绘画——才情雅致的世界》展图录。

(7) 李霖灿《山水画皴法·苔点之研究》,台北故宫博物院,1976年;倪再沁《李唐及其山水画之研究》,文史哲出版社,1991年。

(8) 田中一松《室町时代における観瀑図の系谱—惟肖得巖賛の李白観瀑図を中心にして》《国华》786号,1957年;卫藤骏《观瀑图》,《日本美术绘画全集6·相阿弥·祥启》,集英社,1979年;山冈泰造《观瀑图》,入矢义高·岛田修二郎编《禅林画赞—中世水墨画を読む》,毎日新闻社,1987年;岛尾新《日本の美术第338号·水墨画—能阿弥から狩野派へ》,至文堂,1994年;志贺太郎《庐山观瀑图》解说,《室町将军家の至宝を探る》展图录,德川美术馆,2008年。

泊的船，岩石的形态、后景中垂直向下与斜向皴线、水平短皴的组合，都与《风雨山水图》一致，可以清楚知道相阿弥以本图作为典据。更进一步比较二者的话，《庐山观瀑图》的前景中出现了两位高士，观者随着他们的视线望向中、后景的云间瀑布以及村屋。瀑布经常成为诗歌吟咏对象的庐山的象征。根据赞诗，村屋相当于李白的旧居。《庐山观瀑图》与《风雨山水图》的不同之处在于前者并非以风雨为主题，而是藉由透过前、后景之间的云烟所看见的村屋，以及隔着瀑布，来塑造自然的远近表现。然而，瀑布的水流宽度突然变窄，显得不自然，比较后景主山山顶生长的松树，村屋明显画得太小。房屋和剪影般的树丛描写令人联想起相阿弥的牧溪风作品《月夜山水图》（私人收藏），而透过云烟来看见的瀑布表现，也让人想起芸州浅野家旧藏的（传）夏珪《瀑布图》（出光美术馆藏）。因此，不如说这类不自然的大小比例、混入不同的造型语汇的目的，在于画家试图将鉴赏者的视线引导至画面的深处。

乍看之下，确实可以将《庐山观瀑图》归类为夏珪风格的作品，如果考虑到向来皆把这件作品放在“夏珪风格观瀑图”系统中来加以理解的话，我们可以认为，作为这件作品典据的《风雨山水图》，已经出现在15世纪后半京都室町将军家的周边，并且同样被当成足以显示南宋画院代表性画家——夏珪的风格来加以理解和接受的。虽然马远、夏珪不仅在中国，在日本也经常被混淆，现存夏珪作品中也有类似《观瀑图》（台北故宫博物院藏）等，接近马远画风的作品。比马远年代稍晚的夏珪，应该从早期的阶段，即开始模仿马远的作品。因此，鉴赏界将马远和夏珪混同的现象，可以说在较早的阶段就开始出现了。

从宫廷画家来主导画坛的这一点来看，南宋时代可以看成是中国绘画史中的特殊时期，这段时期所形成的画风，很难将其当成是所谓的“古典”，而成为后代的典范。相对于此，中世以后的日本绘画却屡屡将南宋画当成“古典”，并成为后代的典范。就这一点而言，比起中国画坛，斧劈皴在日本画坛中所占的地位更加重要。从狩野派的楷体山水中对于斧劈皴的使用，到比较江户时代狩野荣川院典信（1730～1790）《山水图》（静冈县立美术馆藏）和近代狩野芳崖（1828～1888）的《溪山幽趣图》（东京国立博物馆藏），都可以看到通过江户时代一直到近代，一贯以来对于笔触效果的兴趣。

昭和5年（1930），为了在意大利罗马举办日本美术展⁽⁹⁾，“国民画家”川合玉堂（1873～1957）制作了一件《奔湍图》屏风（大仓集古馆，1929年），乍看之下，马上让人联想起圆山应举的《保津川图》屏风（私人收藏），然而在作品中也可以找到从他的老师桥本雅邦继承而来的狩野派风格的线描。但是作为这件作品的典据，应该要注意南宋时代的《瀑布图》（智积院藏），这件作品中也使用了斧劈皴。比较二者的话，川合玉堂在《奔湍图》的构图中再加上了湍急的水流表现。这一类以南宋画为典据的做法，不只在玉堂的作品中可见，在横山大观（1868～1958）的《潇湘八景图》（大仓集古馆，1927年）中也可以找到⁽¹⁰⁾，这不仅是显示了近代日本画如何将南宋画加以吸收融合的问题，从近代日本画家对海外所展示的日本画的形象中，可以看到以南宋画为典据，来制作并陈列屏风作品的例子，从这一点来看，其意义应该在于——近代日本画家有意展现出作为东亚绘画之日本画，在绘画史上的系统来源。■

(9) 草薙奈津子《罗马开催日本美术展について》及び小泉淳一《横山大観の〈ローマ开催日本美術展覧会の辞草稿〉をめぐって》，《大仓集古馆の名宝》展図録，大仓集古馆，2007年。

(10) 拙稿《横山大観の中の中国》，《“没后50年横山大観—新たな伝説へ”展図録》朝日新闻社，2008年。

《潇湘卧游图卷》与赵孟頫 绘画艺术

Landscape in Xiaoxiang and master Zhang Mengfu's art of Painting

撰文/宫崎法子

东京博物馆现藏的《潇湘卧游图卷》是日本所藏中国画之中的精品(图1)。它在清代末期由宫殿传到民间,传到日本后成为日本著名的收藏家菊池惺堂(1867-1935)的藏品。菊池惺堂在收藏此画同时还藏有苏轼的《黄州寒

食帖》。关东大地震(1923年9月1日)之际,他曾将这两幅名品从地震引起的火灾中挽救出来⁽¹⁾。这个故事,尤其在台湾书画爱好者之间很有名。第二次世界大战之后《潇湘卧游图卷》归东京国立博物馆所藏至今。

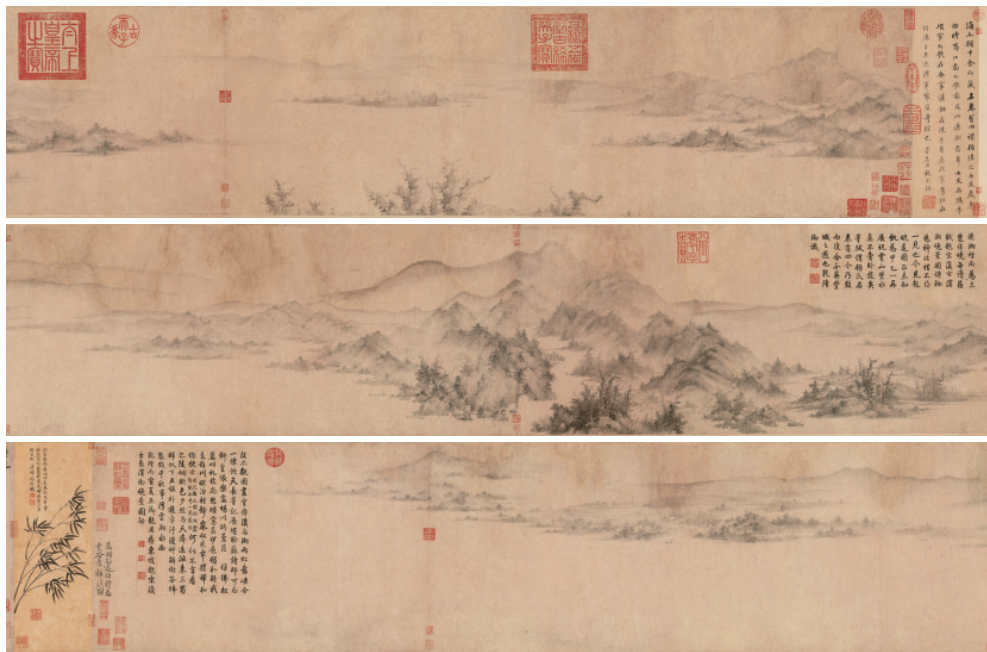


图1《潇湘卧游图卷》

此画的前隔水上写有董其昌的题跋：“海上顾中舍所藏名卷有四，谓顾恺之女史箴，李伯时蜀江图、九歌图及潇湘图耳。女史箴在樵李项家，九歌在余家，潇湘在陈子有参政家、蜀江在信阳王里近将军家，皆奇踪也”(图2)。由此可见在董其昌的时代此画曾被看成是李公麟的作品。与此相吻，此画卷的末尾有“潇湘卧游伯时为云谷老禅隐图”一款(图3)。然而，从书

(1)《潇湘卧游图》内藤湖南跋文：“此卷癸亥九月大震时，幸免祝融之灾，实赖菊池惺堂挺身救出诸烟焰中云语在东坡黄州寒食诗卷跋。甲子四月内藤虎。”亦参照鹤田武良《原田悟朗氏闻书·大正-昭和初期における中国画コレクションの成立》，载《中国明清名画展——天津市立艺术博物馆秘藏》，神戸市立博物馆，1992年。

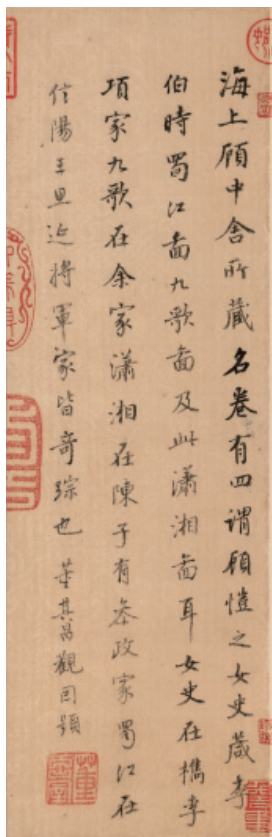


图2《潇湘卧游图卷》董其昌
隔水上的题识

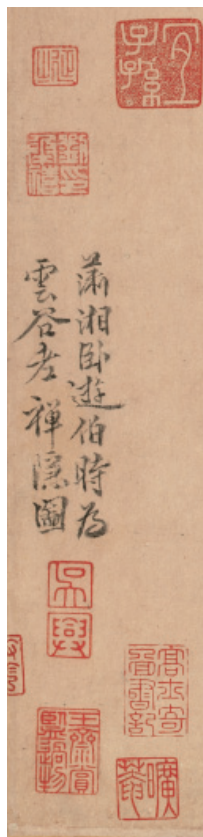


图3《潇湘卧游图卷》
李公麟伪款局部

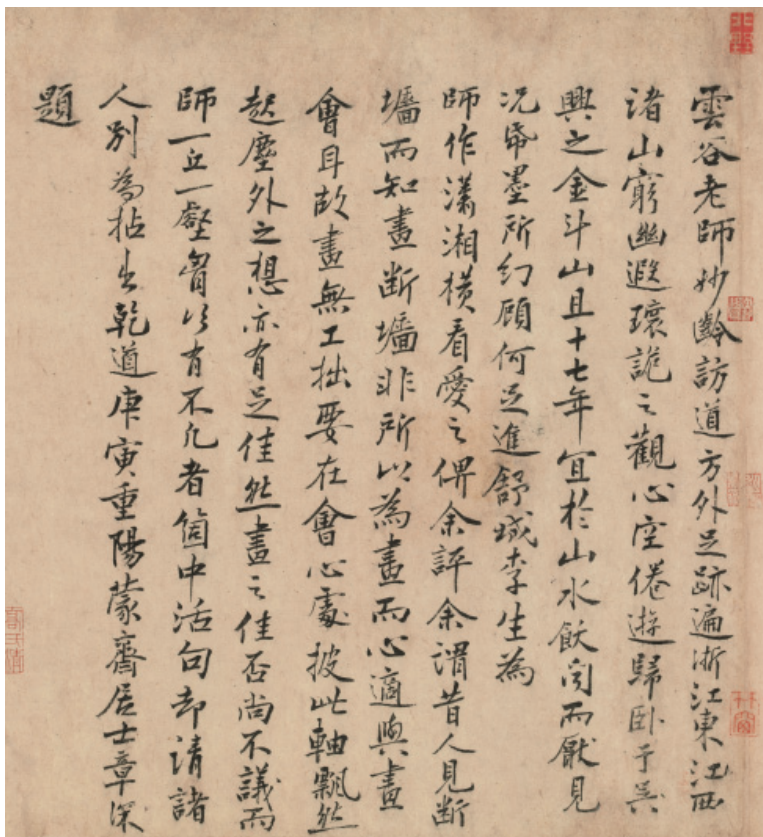


图4《潇湘卧游图卷》章深跋文

体墨色来看无疑是伪款。

清乾隆皇帝将董其昌所举的海上顾氏的四名卷都拿到手之后，高兴地在各卷卷末画上自己的四君子。图上还有乾隆写的“气吞云梦”的引首。但是，张子宁先生曾指出，此引首已被调换⁽²⁾。

当作品的作者不明时，以著名画家之名字来代称是很常见的事。然而这幅画被看成李公麟手笔的根据源于乾道庚寅重阳（1170）的章深所写的跋文（图4）。跋文中在言及此画由来时道“舒城李生为师作”⁽³⁾。作为北宋文人画家代表的李公麟就是舒城人。说到舒城姓李的画

家，首先就会想到李公麟。而且使用淡墨细笔的特点也很像李公麟的白描风格中所有的那种白色的印象。大概出于此种原因后世常将此画看成李公麟之作品。然而，因为李公麟只活到1106年，他不可能在1170年的前几年画这幅作品。还有转年的葛郛所写的跋文（图5），为此画的由来提供了新的线索：“云谷师行脚卅年几遍山河大地，……犹以不到潇湘为恨，每遇名笔使之图写。间为好事取去，亦复不靳。此轴最后所作，予素不识画。……”⁽⁴⁾。文中说到“予素不识画师”。如果作者是李公麟的话，不会有此说法。

(2) 根据他在日本看到这幅画的时候的口头指教。乾隆的笔法已有问题，而且在本幅与前后隔水所铃骑缝印有问题，本幅上的部分都是写的。

(3) 《潇湘卧游图》章深跋文：“云谷老师妙龄访道方外，足迹遍浙江东西诸山，……心空倦游归卧于吴兴之金斗山且十七年。宜于山水饫阅而厌见，况昏墨所幻，顾何足进。舒城李生为师作潇湘横看爱之。俾余评，……”，乾道六年九月九日。

(4) 《潇湘卧游图》葛郛跋文：“云谷师行脚卅年几遍山河大地，心空及第犹以不到潇湘为恨，每遇名笔使之图写。间为好事取去，亦复不靳。此轴最后所作，予素不识画师，求跋语莫知所赞也……”，乾道七年中秋。现在的跋文的顺序有错。按纪年现第1葛郛跋文及第2跋张贵谔跋文应该接在葛郛跋文的末尾。

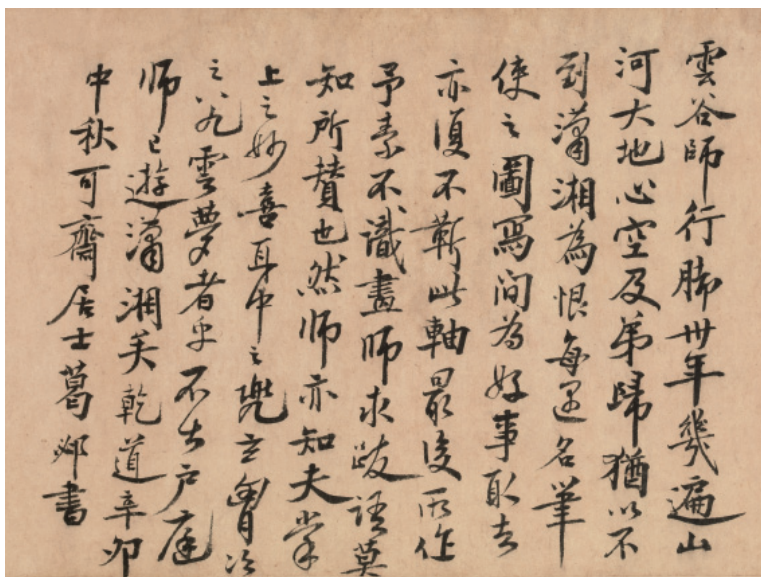


图5《瀟湘卧游图卷》葛邲跋文

关于此画跋文的著者以及此画的风格在宋代山水绘画史上的位置，铃木敬教授已有详论⁽⁵⁾ 还有其他学者的考察。本文一方面继承这些传统，一方面对此作品及它与后世吴兴地域画家尤其与赵孟頫之间的关系发表一些新的己见。

1. 实景山水图与文人

本人以前曾以此画为例在一篇论文中谈及宋代文人的交流活动之中的实景山水画的重要性⁽⁶⁾。文中还提到瀟湘是宋代文人士人最仰慕的地方。这种憧憬使北宋末期以后的“瀟湘八景”大为流行。此画的跋文“犹以不到瀟湘为恨”即反映了当时人对瀟湘地方之特别的憧憬。

当时，除了宋迪、米芾、米友仁等的很少例子以外，文人本人描绘山水画可谓很少见。但是，如前所说，实景山水画在文人之间的社交上扮演了很重要的角色。以这种“实景山水图”为中心的文人之间的交流，从当时所选编的《声画集》也可以看出来。《声画集》是孙绍远（传未详，即是在野的读书人）所选编的古今题画诗文集，有南宋淳熙丁未 1187 年的自序。其中所有的题

诗都是按画的主题来分类的。其第三卷“州郡之山川”之中的诗都是为实景山水图所题。比如《三湘图》及《雁荡山》等。苏轼对宋迪笔《瀟湘晚景图》的题诗也收录在此。其中有些例子证明了文人使用画工制作的实景山水图作为文人之间的赠品。比如，张文昌接到友人从杭州给他寄来《郡楼登望画图》后写了题为《答白杭州郡楼登望画图见寄》一诗：“画得江城登望处，寄来今日到长安，乍惊物色从诗出，更想工人下手

难，将展画堂偏觉好，每来朝客尽求看，见君向此闲吟意，肯恨当时作外官”。显然，这幅画工所作《杭州郡楼登望画图》很受在都的官僚所欢迎。在《卧游图》十多年之后出现的《声画集》之中，除了“山水”以外还建有“州郡之山川”之项目。这就说明当时文人之间实景图之流行。此项目之中采录的题诗与山水项目之中的诗对比之下，更能显示出诗人对画中的山川的亲切的感情。由此可见，实景山水图与当时文人之间的交流有密切的关系。为了满足这种需要，当时肯定有不少很活跃的职业山水画家。

《瀟湘卧游图卷》也在类似的情况下产生的。如前所介绍的葛邲的跋文，此画是吴兴的云谷让职业画师描绘的作品。云谷在“行脚卅年”“遍浙江东江西诸山”后于吴兴西郊金斗山隐居十七年⁽⁷⁾，虽然过去游历过不少地方，却为没去过瀟湘觉得可惜。因此每次遇到画师中的高手都要讨一幅《瀟湘图》。这体现出云谷继承六朝宗炳的‘卧游’传统。除了此画以外，看来还有其他几位画师也为云谷画过《瀟湘图》⁽⁸⁾。

(5) 铃木敬《瀟湘卧游图卷について》上、下《东洋文化研究所纪要》59・79，东京大学东洋文化研究所，1973、1979年。

(6) 宫崎法子《南宋时代における实景山水图》，载《世界美术大全集・东洋编6・南宋・金》，小学馆，2000年。

(7) 参照注3、4。

(8) 参照注4“每遇名笔使之图写。间为好事取去，亦复不斲。此轴最后所作”。

他显然看上了最后剩下的这幅，并邀周围的人士写题跋。1170年秋和1171年秋所写的九跋与图合在一起装裱后留传至今⁽⁹⁾。云谷居士的这种做法很类似以实景图为中心的文人雅集。对云谷居士和欣赏此画的人士来说，重要的是潇湘这个主题，而不是画家。故在谈到画家时只称“李生”。李生的身份可能跟《声画集》所载杭州登望图的画工没有很大的差别。

(传)李嵩《西湖图卷》(上海博物馆藏,图6)也属类似的例子(详细的考察请参照本人既刊论文⁽¹⁰⁾)。本来属于《西湖图卷》的元代文人跋文,现在被接在明代末期的摹本上。摹本的标题改为《西湖草堂图卷》(故宫博物院藏)。据此题跋,《西湖图》是元人莫昌购买的作品。莫昌,字维贤,吴兴人,寓居杭州。《西湖图》上有他的藏印。当时类似以西湖这样的名胜为主题的绘画,很受一般人的欢迎。所以当时的职业画家肯定画了不少这类作品。

2.《潇湘卧游图卷》与吴兴的关联

《卧游图卷》的九位跋文著者之中,葛郟、葛郟(1154年进士)和葛郟(1169年进士)是

三兄弟。他们出生于吴兴连续五世代登科的名家。其中葛郟后来曾做宁宗朝的大臣。但写跋文的时候,他才考上进士之后不久。另一位跋文著者张贵某谟为浙江南部处州(丽水)人。他与葛郟同年考中进士。云谷以及其余五位跋文著者的纪录都已失传。根据跋文,云谷在此之前十七年之间一直隐居在吴兴西郊金斗山。因此其他跋文著者有可能跟吴兴有地缘。由于此画是最后剩下的一幅《潇湘图》⁽¹¹⁾,出身于舒城的此画作者李生当时也很可能在吴兴一带活动。虽然此画在1171年之后的去向不好把握,这幅使云谷禅师爱不释手的作品可能有很相当一段时间没有离开吴兴。在卷尾的李公麟伪款之下有“吴”“兴”朱文连印。虽然看起来不像古印,但它们意味着后来有吴兴人藏过此画。自云谷至明末的顾从义(1523-1588),此画很可能流传于江南一带。说起“吴”“兴”的图章,值得一提的是莫士安用过“吴兴”的朱文印⁽¹²⁾。莫士安(字维恭)是元末吴兴的文人⁽¹³⁾,很可能是《西湖图卷》收藏者莫昌(字维贤)的堂兄弟。莫昌购买的《西湖图卷》在描写上有与《卧



图6《西湖图卷》(上海博物馆藏)

(9) 但是,现在的跋文有错简。按纪年现在的第1纸上的第1葛郟跋和第2跋张贵谟跋应该接着现第4跋文的末尾。

(10) 宫崎法子《上海博物馆藏〈西湖图卷〉と北京故宫博物院藏〈西湖草堂图卷〉について》,载《实践女子大学美学美术史学科纪要》16,2001年。

(11) 参照注4。

(12) 《晋唐以来书画家鉴藏家款印谱》第一册,P.279,(台北):故宫中央博物院共同理事会,1964年。按着同书同页的“莫昌”之项,莫昌用过“吴兴莫氏”印。

(13) 根据《明诗综》(卷13):“莫士安,名伋以字行,更字维恭,归安人,洪武初为府学教授,还知黄岗县事,入为国子助教。”莫昌,字维贤,也同时代的吴兴人,看来同一排行的堂兄弟。

游图卷》相似的地方。此图亦只用淡墨和短小的细笔来描写小景物和人物。云谷和莫昌这两位相隔一百多年的吴兴人，对相似画风的实景山水图的爱藏赞赏也很值得注目。

吴兴（湖州）是古来文人萃集之地。由于它离南宋的首都临安不远，从南宋到元代，此地可谓文化上很兴旺的地方。就是这样一个文化土壤产生了元代初期的赵孟頫和钱选。从这些新登场的画家的山水图上也能看到《卧游图卷》中的那种淡淡的墨法和不断重复的短而纤细的线条。比如钱选的《浮玉山居图卷》（上海博物馆藏）的墨色和笔法就有这些特色。另外，我想指出赵孟頫的山水画艺术与上面谈到的《卧游图卷》有很近似的成分。

3. 《潇湘卧游图》与赵孟頫的山水画

赵孟頫的山水画里有几个画法跟《潇湘卧游图卷》的画法很相似。首先值得注意的是纤细的点景人物。《鹊华秋色图卷》、《水村图卷》以及其它许多赵孟頫山水图之中，都可看到不少人物，比如在小舟上捕鱼或在水边上抬网的渔夫，以及在做农活或走路的老百姓的微小的身影。这些山水画之中出现的渔夫和平民微小的身姿可能被看为五代、北宋山水画对赵孟頫的影响。但赵孟頫点景人物的风格与其说是继承五代、北宋的传统，不如说更接近《卧游图卷》中的点景人物的特点。

另外，赵孟頫的《重江叠嶂图卷》中所描绘的树木的风格也与《卧游图》卷头所描绘的树木



图7《潇湘卧游图卷》局部

很相似。两者都用淡墨来表达一团团茂密的树叶。它们都以淡墨里跳跃出来的线描来表现树枝（图7）。虽然在用笔和墨色上有些区别，比如说《卧游图》多用快速的侧笔来产生赵孟頫的笔法中没有的特殊效果，而且总的来看《叠嶂图卷》的墨色比较浓，但是从它们在表达树叶的渲染法，以及树枝上的表现还是很难找到与此更相似的例子，李郭派的灌木画法有可能与此有类似之处。确实赵孟頫的《叠嶂图卷》带有浓厚的李郭派的影响。前面谈及的树木画法可以说是从李郭派灌木风格中演变来的。然而李郭派的作品之中并未找到这类用向上窜出来的墨线来表现从远处看到的树木。所以，与李郭派作品相比，还是《卧游图》卷首中的树木更接近赵孟頫此画的风格。此外《叠嶂图卷》与《卧游图卷》在描写上也有类似的表现。按一般的看法，《重江叠嶂图卷》画面上方之拖长的远山部分画法是李郭派的特征（图8）。《卧游图卷》也画有同样的远山，而且远山在此画中很显眼（图9）。主山后边远山的一部分的墨色浓度不大自然。从后来补上的一块不同的纸张来



图8《潇湘卧游图卷》树木描写局部



图9《潇湘卧游图卷》远山局部

推断，这部分显然是后代的补笔（图10）。除了此处补笔以外，有的日本学者甚至认为所有的《卧游图卷》的远山部分是后人添补的⁽¹⁴⁾。其论点是这样的远山表现不同于其它以淡墨描绘出来的雾中水乡之景。然而假如除去全部的远山，此画的整体构图就会过于脆弱。从树木的表现和侧笔的笔法以及此处远山的描画来看，此画的作者作为职业画家可能学过李郭派山水画或曾受其影响。可以说李郭派的影响在宋代的职业山水画家中还比较普遍。此画由于具有北宋山水画那种宏伟风格而受到高度评价。这种风格也很可能源于此画作者所拥有的李郭派的基础。

然而李郭派常描绘华北的风景，而《卧游图卷》却以一些李郭派的手法来描绘江南水乡之景。其绵延成行的远山产生一种水平方向的连续性，从而构成画卷全体的大框架。这样的构图，与以浮在水面上的许多岛屿一般平缓的山丘而所构成的一般江南山水画卷的典型有显著差异。（如上所言及日本学者之见解的出处也在于此）。

在《卧游图卷》中可以看到，在赵孟頫的《重江叠嶂图卷》之前，就已有画家用李郭派的画法和构成来描绘江南水乡之景。赵孟頫的《重江叠嶂图卷》也有同样的特点，他用李郭派的画法来描绘江南水乡情景。这可能是他的尝试和创造。然而，因为在赵孟頫以前的《卧游图卷》上就己能看到同类的尝试，有可能赵孟頫在画《重江叠嶂图卷》表现江南的景色时曾见过《潇湘卧游图》一类的作品。因此赵孟頫可能参照既存作品的画法为来完成它自己的作品。

这种由南宋初期吴兴地区所产生的《潇湘卧游图》对元代初期的赵孟頫之山水画影响的假说很值得进一步考察。

遗憾的是，至今还没有找到赵孟頫曾观赏过《卧游图卷》的线索。现存的作品上没有早期的鉴藏印。连上面已提到的“吴”“兴”朱文连珠印也不太像宋、元的印章。不过这个印章成为此画后来与吴兴结缘的证据。无论如何，就算没有直接的影响，吴兴周围的职业山水画家也很可能继承诸如《卧游图卷》之类的画法。赵孟頫很可能曾看到这些山水画。众所周知，为确立文人山水画赵孟頫扮演过非常重要的角色。在研究他的作品时，除了有名画家的影响之外，我认为很有必要考虑到当时他周围的职业画家的山水作品所曾产生的重大影响。希望这一见解会有助于将来的研究。■



图10《潇湘卧游图卷》补笔局部

(14) 救仁郷秀明《〈潇湘卧游图卷〉小考：董源の山水画との关系について》，《美术史论丛》6，1990年。

布袋图在宋代出现的文化意涵与价值

The cultural connotation and values of the theme “Monk Budai” in Song paintings

撰文/林素幸



图1

魏晋南北朝以来，弥勒佛（梵语 Maitreya，意译为慈氏。或未来佛。）是最受中国人崇拜的神祇之一。中国早期弥勒信仰的艺术造型深受印度和中亚的影响（图1）。⁽¹⁾ 不同于中国唐代以前的弥勒造像大多带有异国风味，在宋代开始出现的布袋和尚（弥勒佛的化身）形象可以说是中国本土的产物，而此造型元素可以说是溯源自于中国传统道教与佛教之义理。⁽²⁾ 布袋和尚又称为“笑佛”，不论是以绘画或雕像的形式来呈现，其圆滚滚的大肚子与开口大笑现在已成为全球普遍认同的弥勒佛造型（图2），是中国佛教艺术中最受欢迎的主题之一。

在本文中，我将讨论布袋和尚在宋代出现的文化意义，并将试图探讨以下几个问题：为何布袋和尚形象在宋代以后取代了早期弥勒菩萨传统严谨的造型？为何其受到禅宗的欢迎？布袋和尚的象征符号与价值是什么？

一 宋代以前中国的弥勒信仰

从魏晋南北朝开始，弥勒信仰⁽³⁾ 已经在中国的佛教扮演一个重要的角色。4-6 世纪无数弥勒雕像被塑造出来，而且有关弥勒菩萨的经典也

(1) Yu-min Lee, *The Maitreya Cult and Its Art in Early China*, Diss. The Ohio State University, 1983, p.5.

(2) Hugo Munster berg, *Chinese Buddhist Bronzes* (New York: Hacker Art Books, Inc, 1988) ,p.130.

(3) 学者李玉珉博士已对弥勒信仰有相当多的著作，如其 1983 年的博士论文 Yu-min Lee, *The Maitreya cult and its art in early China*. Ph.D. Thesis. Columbus: The Ohio State University;《隋唐之弥勒信仰与图像》，《艺术学》第 1 期（1987 年 3 月），91-117 页；《敦煌初唐的弥勒经变》，《佛学研究中心学报》第 5 期（2000.07），203-230 页；《北魏的造像》，《故宫文物月刊》2:10=22（1985.01），100-105 页；李玉珉《河北早期的佛教造像——十六国和北魏时期》，《故宫学术集刊》Vol. 11: 4（1994），1-80 页。因为笔者本文的重点是宋代出现的布袋弥勒，因此仅在此对其研究稍做整理以为布袋弥勒信仰发展梳理出一脉络。



图2

相继被译成中文。当时的中国正是一个兵荒马乱、南北分裂的时代。依据《佛说弥勒下生经》的说法，“弥勒佛”在佛法经历一段长期衰退的末法时期之后，将会再降生到世上，所以又被称为“未来佛”，这样的信仰对中国佛教发展产生了重大影响，特别是对净土宗。⁽⁴⁾ 弥勒佛是佛教的救世主，会拯救信众。

北魏文成帝时出自凉州的沙门统昙曜将“皇帝即如来”的北朝佛教传统思想具体造型化。昙曜不但把文成帝以“当今如来”般的雕成像，还将稍早的四位帝王造像连同文成帝一起供奉在大同云冈最早的石窟中（第16至20号）。“昙曜五窟”可以说就是“皇帝即当今弥勒”这个意图明确的图像记录。这五窟佛像的造型是根据北魏五帝的形象所雕塑，其艺术风格明显有受西域（图3）和汉化（图4）的双重影响。

在高僧鸠摩罗什入华（401年）之前，在中国佛教史上扮演重要地位的僧人有二，除了上述在华北阐发佛法的道安外，另一位则是在江南活动的支遁（314-366年）。佛教在此时的江南由东晋传承下来，随着众多汉

译佛典和诸学派的成立，佛教文化与艺术在江南有着不同特色的发展。不同于北方中原文化倾向于儒家和伦理建构等的理论，中国南方自春秋战国时代的楚文化以来，在文化上则倾向于道家，更重义理、尚玄谈。

支遁精通《庄子》，常以《庄子》的思想为媒介，作为理解佛教“空”思想的阶梯，对江南的清谈或玄学式的贵族佛教有相当贡献。⁽⁵⁾ 他常与诸名士交游，其弘扬佛教的对象主要是在江南的贵族社会。道安有识于此，曾说：

经流泰土，有自来矣。随天竺沙门所持来经，遇而便出。于十二部，《毗什罗》（《方等》）部最多。以斯邦人《老》、《庄》教行，与《方等》经兼忘相似，故因风易行也。⁽⁶⁾

受南方文化“玄风”的影响，佛教在内地表现出“不滞文句、直指根本”的义解特色。⁽⁷⁾ 道生曾言：

自经典东流，译人重阻，多守滞文，鲜见圆义。若忘筌取鱼，始可语言道矣。于是校阅真俗，研思因果，乃言善不受报，



图3



图4

(4) Lee, Maitreya, pp. 2, 83.

(5) 田茂雄，52页。

(6) 僧佑《出三藏记集》，卷5，《鼻奈耶序》，《大正藏》2145。

(7) 顾伟康，34页。

顿悟成佛。⁽⁸⁾

在这种气氛中活动的南朝宋文学家谢灵运(385-433年),其一生对佛教有着深刻的因缘,特别是他所著的《与诸道人辩宗论》(收录于《广弘明集》卷18),拥护大师道生(355-434年)所持的“顿悟”义,企图弭平当时顿、渐悟的争端,得到很高的评价。

道生最大的特色是不拘成说,开动脑筋,以老庄的语言,玄学的思路,和自己的践履,去体证佛法大义。他要求信众不只在纸面文字上接受佛教,而是以自身的实践以发展佛教、建设佛教。他的论述充分反映了富有实践理性精神的中国人对佛法务实入世之态度和要求。⁽⁹⁾

到了隋唐,西方净土信仰逐渐盛行,但弥勒净土并没有被人们完全遗忘。日本学者水野清一等就曾指出,唐朝龙门石窟中阿弥陀佛像(Amitabha,西方极乐世界之佛)的数目急增,高达120尊,而弥勒像只有11尊。⁽¹⁰⁾据学者李玉珉的研究,弥勒信仰的人口在隋唐虽然骤减,且此信仰的根本经典在魏晋南北朝时均已译出,隋唐新译的弥勒经典不多,只有义净(635-713年)的《弥勒下生成佛经》等,但是,隋唐时期有关弥勒经典的论述却相当丰富。使弥勒信仰在隋唐时还能保持一席之地原因,除了天台宗高僧的弘化,和法相宗诸僧的鼓吹外,在上位者如武则天的支持与提倡,更是推动的主要动力之一。

唐、宋交替时期的五代十国相当短暂且混乱。南唐与蜀国当时因为相对安定等因素,成了流亡艺术家和其赞助人的庇护地。

自后梁太祖开平元年(907)到宋太宗太平兴国三年(978),此时佛教文化以杭州为中心,

把之前向来一直以北地长安、洛阳为中心的佛教,开始转向南地开展,给宋、元佛教的转换奠定了基础。因为唐武宗的废佛事件,五代时以禅宗的发展最盛,此时,除了得到蜀王信任且受赐镇国大师的禅师贯休(832-912年)外,禅僧清凉文益(885-958年)也应南唐王之请住金陵清凉寺开立法眼宗。⁽¹¹⁾

宋代佛教信仰已经没有唐朝那样的狂热。宋太宗是宋代几个崇佛皇帝之一。在他统治期间,不但完成大批佛典的翻译,而且将北宋都城开封建立为新的佛教中心,助成后来佛教,尤其是禅宗的发展。高僧赞宁(919-1001年)就在太宗在位时为其服务,并奉命完成《宋高僧传》与《鹞岭圣贤录》等书。⁽¹²⁾

宋太宗热心佛教,不但影响他自己的家庭及宋朝廷的风气,也影响了后来宋皇室的佛教政策。如太宗之女荆国大长公主与佛教关系亦深,而其夫婿李遵勖(988-1038年)则是北宋有名的佛教外护;李遵勖于宋仁宗赵祯时编有《天圣广灯录》,记禅宗大德参悟对机之语,为宋代有名的禅家五灯之一。另外,宋太宗殁后,宋真宗即位,除了奉行太宗末年的黄老政治,无所作为外,还常延请高僧在其住宅沁园设“禅会”以谈禅论道。皇亲国戚对佛教的支持,对北宋京城禅宗盛行有推波助澜之功。⁽¹³⁾

到了宋徽宗时,道教曾经盛极一时,宋徽宗奉祀老子,曾听信道士所言,在开封东北角修建万岁山,后改名为艮岳。丁酉(1117年)四月,道院上章册徽宗为教主道君皇帝,徽宗并以自己为天帝长子“长生大帝君”(神霄玉清王)。

南宋在光宗、宁宗二帝时,理学来势汹汹,理学因为是在汉唐儒学的基础上发展起来的,

(8) 慧皎《高僧传》,卷7,《道生传》,《大正藏》2059。

(9) 鎌田茂雄,56-57、68页;顾伟康,42-44页。

(10) 水野清一、长广敏雄《龙门石窟の研究》50页,京都市:同朋舍,昭和五十五年(1980);李玉珉《隋唐之弥勒信仰与图象》,91页。

(11) 鎌田茂雄,214-215页。

(12) 黄启江《宋太宗与佛教》,《故宫学术季刊》第12卷第2期,107-112页。

(13) 黄启江,同上注,122-123页。

所以也称为“新儒学”，又称为“道学”或“宋学”，简言之就是儒、道、禅的综合体。与南宋初期的思想界比较，此时已经排除了儒家（尤其是经儒）的独占性，吸收了道家太极、阴阳、五行之说，同时把禅家的静坐、明心、见性作为修持的方法。⁽¹⁴⁾周敦颐（1017-1073年）是宋代理学的开山之祖。到了南宋朱熹（1130-1200年）时，理学更以集大成的姿态臻于成熟。朱熹与其它北宋理学家一样，对佛、道之学十分留心，在集诸儒之大成并充份汲取佛、道哲理的基础上，对理学展开了系统的、创造性的总结，从而成为宋代理学的集大成者。⁽¹⁵⁾

嘉定十七年（1224），宋宁宗去世，理宗赵昀即位。道教在北宋徽宗“靖康之乱”后曾消沉，但到了南宋理宗赵昀时又再次得势。宋理宗本人笃信道教，曾经御制“道统十三赞”，并命宫廷画家马麟（活动于1195-1264年）画十三幅道君像，如伏羲（图5）等。理宗崇尚的道教比较偏重道家思想的自然观，与宋徽宗所崇尚的道教有别。⁽¹⁶⁾

综上所述，宋代是个儒、道、禅三教均有发展的朝代。儒、道、释的整合对宫廷画家来说是赋予新礼教规范和格法，同时也给他们新的想象力。因北宋太宗皇室对佛教的支持，禅宗盛极一时。唐末五代兴起的禅宗五宗（即法眼宗、曹洞宗、沩仰宗、临济宗、云门宗），北宋中叶，以临济、云门二宗最为强盛；到了南宋时期云门宗逐渐衰微，由曹洞宗所取代，于是临济、曹洞遂成为禅宗的主干。临济宗自临济义

玄（？-867年）开创以来，一直强劲发展着，次第传兴化存奖（830-888年）、汾阳善昭（947-1024年）、石霜楚圆（986-1039年）等禅匠。石霜之后两弟子为黄龙慧南（1002-1069年）和杨岐方会（992-1049年），他们各自举扬宗风，形成派系，即为黄龙派和杨岐派；此

二宗与前述五家合称为禅宗的“五家七宗”。⁽¹⁷⁾

在禅宗的“五家七宗”中，从北宋临济宗的汾阳善昭以来，就主张利用参就祖师“公案”为得悟法门，在禅门中开启了“公案禅”的传统。汾阳善昭还提倡“颂古”⁽¹⁸⁾的写作，“颂古”是所作的评论都用韵语写成，可以阐发其中的奥义；此种重视文字功夫的禅风，在宋代不但相当迎合士大夫的口味，而且很快在禅门中蔚为风潮，尤其是被号称临济正脉的杨岐派禅僧所接收。北宋末年的杨岐派名僧圆悟克勤（1063-1135年），将其一生参就公案语录的心得集结为《碧岩录》，以“公案”和“颂古”为其主要的内容，将重视文字的禅风推到极致。虽然克勤本身一再强调“禅不在文句语言中”，也反对时人记忆公案，但是克勤评唱公案颂古的作法，的确对后来的禅宗产生不小的影响。⁽¹⁹⁾



图5

(14) 高木森《理学时代的艺术奇葩》，《故宫文物月刊》第5卷第10期（1988），31页。

(15) 李寅生《论宋元时期的中日文化交流及相互影响》13-14页，巴蜀书社，2006年。

(16) 王耀庭《从“芳春雨霁”到“静听松风”——试说国立故宫博物院藏马麟绘画的宫廷背景》，《故宫学术季刊》第14卷第1期，39-60页；高木森《理学时代的艺术奇葩》，38-40页；李寅生《论宋元时期的中日文化交流及相互影响》，13-15页。

(17) 道原著，张华释译《景德传灯录》414页；鎌田茂雄，225页。

(18) 在禅宗《景德传灯录》中有分正宗门、对机门、拈古门、颂古门和偈颂门五门叙述。“拈古”即是先举过去禅宗的某则公案，然后加以画龙点睛的评论用来启悟学人。请参见道原，同前引，415页。

(19) 严雅美《泼墨仙人图研究——兼论宋元禅宗绘画》，台北市：法鼓文化，2000年，174页；高毓婷《圆悟克勤禅学思想》，《中华佛学学报》第3期（1999），338-339页。

从北宋临济宗的汾阳善昭作的“颂古”，到了南宋杨岐派大慧宗杲（1089—1163年）倡行“看话禅”，⁽²⁰⁾禅宗“不立文字”的传统，也渐渐转向公开走上“文字禅”的道路。⁽²¹⁾

在宋元禅僧的语录中，有三种专门收录画赞的文类，其为“真赞”（包括“自述真赞”）、“佛祖赞”（或是赞佛祖）及“赞禅会图”（或祖会图）。其中“真赞”及“自述真赞”的起源最早，普遍见于各宗的禅僧语录之中；而题有“真赞”或“自述真赞”的绘画，都是禅宗祖师像、顶相与禅师像等肖像作品。“佛祖赞”则以南宋初年的《大慧宗杲禅师语录》为最早，此后几乎所有杨岐派禅僧的语录，都收录此类画赞，在其它宗派禅僧的语录中却极为少见。

题有“佛祖赞”的绘画都是一些佛教及禅

宗人物画，包括佛菩萨、维摩居士、禅宗诸祖、诸散圣⁽²²⁾以及诸禅师肖像等，如《草衣文殊》、《鱼篮（观音）》、《（达摩）渡芦》、《出山释迦》（图6）、《寒山拾得》（图7）、《布袋和尚》（图8）等。⁽²³⁾意即南宋以后，随着禅宗和杨岐派禅僧“佛祖赞”的盛行，开始出现了大量与禅宗教义密切相关的弥勒布袋像。

我们发现了一个有趣的现象，如前文所提到的，弥勒信仰在魏晋南北朝及隋唐时期在净土宗扮演了一个重要的角色，然而，佛教经过在中土的中国化发展和社会思想的演变，背着布袋的弥勒佛在北宋时转身变为禅宗所受欢迎的人物，而不再属于净土宗，其风格、图像及意义与南北朝或唐朝时简朴庄严的古典形象（图9）也已经完全不同。⁽²⁴⁾

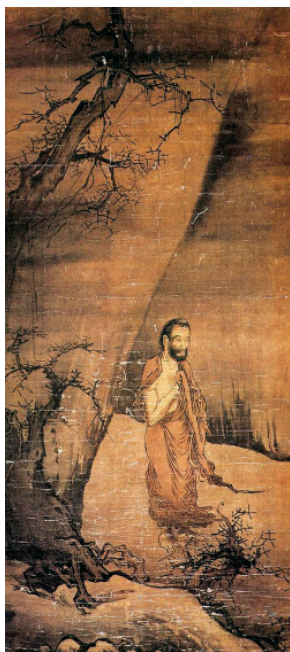


图6



图7



图8



图9

(20) 严雅美《试论宋元禅宗绘画》，《中华佛学研究》第4期（2000年3月），231-232页；杜继文、魏道儒《中国禅宗通史》431-42页，江苏古籍出版社，1993年。

(21) 道原著，张华释译《景德传灯录》，415页；鎌田茂雄，215-216、225页。

(22) 所谓“散圣”，在禅宗里意指特定性格的人物。如在《宋高僧传》中言：“禅宗有著述者，以其发言先觉，排普化为散圣科目中，言非员也矣。”故禅宗所谓的“散圣”其定义有：（一）需要“发言先觉”，即能言人之所不能言，语出惊人；（二）是“非正员”，即不在正宗传法祖师法脉之中的人。请参考严雅美《泼墨仙人图研究——兼论宋元禅宗绘画》，38-40页。

(23) 严雅美《试论宋元禅宗绘画》，《中华佛学研究》第4期（2000年3月），210-211页。

(24) Ch'en, p. 405; Munster berg, p.33.

二 布袋和尚与禅宗

(一) 禅宗的本质

汉朝时期佛学在中国的主流有三，一是安士高所传的小乘禅法，二是支娄迦讖的般若学，和竺法护译的大乘经典。鸠摩罗什、佛陀跋陀罗等佛教翻译家在此时已经开始将如何进行禅定修行的佛教经典引入中国，他们可以被视为中国禅宗的先驱，而安士高则为佛教传入初期最有声望之译者，而真正的禅宗建立者，则是菩提达摩（Bodhidharma，？-528年）。

菩提达摩约470年左右入华。达摩在中土所传的禅法为“二入四行”，由其弟子昙林抄录下来。“二入”简单说就是“理入”和“行入”，而“四行”即“报怨行”、“随缘行”、“无所求行”、“称法行”。⁽²⁵⁾达摩时代虽然尚未发展到“不立文字”从而以废弃经典来显示机锋的阶段，但已经通过对经典的抉择和解释，而有明确的流露。达摩曾对其弟子慧可（487-593年）说：“我观汉地，唯有此经，仁者依行，自得度世。”达摩传授给慧可的经典是求那跋陀（394-468年）在宋元嘉二十年（443）已译出且在中土南方流行的四卷本《楞伽阿跋多罗宝经》。达摩弘传的四卷《楞伽经》明显地比513年译出的十卷《楞伽经》更圆熟，且用语更中国味，而非如后者充满生硬的印度味。再者，求那跋陀所译的《楞伽经》明显地重视自觉圣智的“如来藏说”；“如来藏说”简洁明快，立竿见影，颇符合中国人心。所以，在达摩选择四卷本《楞伽经》的背后，诚如学者顾伟康所言：乃是“印度佛学选择了南中国文化；中国文化选择了玄学化的佛学”。⁽²⁶⁾

不像佛教其他的宗派必须经由颂经、念佛

或建寺来达到开悟，禅宗强调的是禅定冥想。六祖释慧能（638-713年）曾指出：“若欲修行，在家亦得，不必在寺”。⁽²⁷⁾《宋高僧传》卷八《唐韶州今南华寺慧能传》有言：

偶闻鄮肆间诵《金刚般若经》，能凝神属垣，迟迟不去，

问曰：“谁边受学此经？”曰：“从蕪州黄梅冯茂山忍禅师劝持此法，云即得见性成佛也。”能闻是说。若渴夫之饮寒浆也，忙归，备所须刘奉亲老。咸亨中，往韶阳，遇刘志略。略有姑无尽藏，恒读《涅槃经》。能听之，即为尼辨析中义。怪能不识文字，乃曰：“诸佛理论，若取文字，非佛意也。”尼深叹服，号为行者。

有劝于宝林古寺修道，自谓已曰：“本誓求师，而贪住寺取乎道也，何异却行归舍乎？”明日遂行，至乐昌县西石窟，依附智远禅师，侍座谈玄。远曰：“行者迨非凡常之见龙，吾不知，吾不知之甚矣！”劝往蕪春五祖所印证去，“吾终于下风请教也。”未几造焉，忍师覩能气貌不扬，试之曰：“汝从何至？”对曰：“岭表来参礼，唯求作佛。”忍曰：“岭南人无佛性。”能曰：“人有南北，佛性无南北。”⁽²⁸⁾

由此可见，禅宗的本质是“不立文字、直指人心、见性成佛”。由于受到南方文化“玄风”的影响，佛教的发展在南朝时就已经表现了“不滞文句、直指根本”的义解特色。⁽²⁹⁾而南朝时高僧道生在江南地方所主张的“顿悟说”，对后世的禅宗有相当大的影响，特别是禅宗“直指心性”的“顿悟”。南宋宁宗朝的画院待诏梁楷（活动于13世纪初期），其所绘的《祖师

(25) 相关数据请参考顾伟康，49-51页。

(26) 顾伟康，56-57页。

(27) 范文澜《唐代佛教》73页，重庆出版社，2008年。

(28) (宋)赞宁撰，范祥雍点校《宋高僧传》(上)173页，中华书局，1987年。

(29) 顾伟康，34页。

破经图》(图10),就是“不立文字、直指心性”训诫的一个范例。

禅宗强调借“心印传法”来达到开悟,所以可以由各种不同的禅法来达成,例如:艺术、箭术、茶道、园艺和对话等。⁽³⁰⁾门徒对老师提出问题,禅师从不直接回答;而是以一种反常的、怪异的,甚至无意义的方式回答,因为他们认为“无上菩提,须得言下,识自本心”。⁽³¹⁾这种询答的训练在禅宗里称为“公案学”,是种禅修方式,也是禅宗特有的独门方式。⁽³²⁾

(二) 布袋和尚生平

依据宋初释赞宁所撰述的《宋高僧传》,布袋和尚是中国五代后梁时一位名叫契此(字义上为“与此一致”)的僧人,其人形裁肥胖,蹙额皱眉,大腹便便,歿于10世纪初。因为契此将他所有随身物品都放入肩上拐杖的布袋中,因而

时人称之为长汀子布袋和尚。他是浙江省奉化人,云游四方,被称为游方僧人,乞讨所得部分入口,其余一概放入随身之布袋。当他经过酒肆,被施于酒肉,来者不拒。他还以神异著称,虽在雪天之下露宿,却能雪不沾身。他还能预测天候,时人看他的穿着,就知道天候将有什么变化。《宋高僧传》卷21中有《唐明州奉化县契此传》,其文曰:

释契此者,不详氏族,或云四明人也。形

裁腴脰,蹙额蹙腹,言语无恒,寝卧随处。常以杖荷布囊入鄞肆,见物则乞,至于醢酱鱼菹,纒接入口,分少许入囊,号为长汀子布袋师也。曾于雪中卧,而身上无雪,人以此奇之。有偈云:“弥勒真弥勒,时人皆不识”等句。人言慈氏垂迹也。

又于大桥上立,或问:“和尚在此何为?”曰:“我在此觅人。”常就人乞啜,其店则物售。袋囊中皆百一供身具也。示人吉凶,必现相表兆。元阳,即曳高齿木屐,市桥上竖膝而眠。水潦,则系湿草屣。人以此验知。以天复中终于奉川,乡邑共埋之。后有他州见此公,亦荷布袋行。江浙之间多图画其像焉。⁽³³⁾

其后又有成书于1004年的《景德传灯录》,在《宋高僧传》的基础上加入了一些其他典故。根据《景德传灯录》所记载,布袋和尚曾与弟子白鹿和尚有段公案的对话:

师放下布袋叉手而立。

白鹿和尚问:“如何是布袋?”师便放下布袋。

又问:“如何是布袋下事?”师负之而去。

先保福和尚问:“如何是佛法大意?”师放下布袋,叉手。

保福曰:“为只如此,为更有向上事?”

师负之而去。

生命的绝对自由及不可预测性,在这里化成了一般的词汇。

在《景德传灯录》中提到:因为契此在圆寂前曾说了“弥勒真弥勒,分身千百亿,时时示时人,时人自不识”,后人因此认为契此(布袋和尚)为弥勒佛的化身。其文如下:

梁贞明二年(916年)丙子三月,师将



图10

(30) Conrad Hyers, *The Laughing Buddha: Zen and the Comic Spirit* (Wolfeboro: Longwood Publishing Group, Inc., 1989), p.14.

(31) R. H. Blyth, *Zen in English Literature and Oriental Classics* (Tokyo: The Hokuseido Press, 1942), p.416.

(32) Hyers, p. 14.

(33) (宋)赞宁撰,范祥雍点校《高僧传》(下)552-553页,中华书局,1987年。

示灭，于岳林寺东廊下，端坐盘石，而说偈曰：弥勒真弥勒，分身千百亿；时时示时人，时人自不识。偈毕，安然而化。其后，他州有人见师亦负布袋而行，于是四众竞图其像。⁽³⁴⁾

此后的诸布袋传，多半是循着《景德传灯录》的记载再有所增删。这些传记中，较为重要的有《佛祖统纪》、《佛祖历代通载》、《释氏稽古略》、《神僧传》等书中的布袋传，以及《定应大师布袋和尚传》、《布袋和尚后序》、《重刻弥勒传略记》与《布袋和尚传》等。传记的字数和细节，有随着年代的推移愈形冗长的趋势。后世有关布袋和尚的传说细节和典故，大致成形于《佛祖统纪》，并完备于元代的《定应大师布袋和尚传》。⁽³⁵⁾

从《宋高僧传》中，我们可以看出在五代末北宋初时的契此只是众高僧之一，到了《景德传灯录》，《契此传》在禅宗灯录的出现，代表着布袋此散圣已被禅宗所吸收。⁽³⁶⁾他兼具佛、道、释混合的民间信仰成份。民间信仰常常因为本身“扩散”、“普化”的特质，使其宗教形貌一方面与民众的生活形成相当紧密的关联（如预测天气、招财进宝），另一方面也没有原来宗教所形成或要求的制度化仪轨。

三 布袋和尚在宋代出现的文化意涵与价值

布袋和尚经常被视为一个非常吉利或幸运之神，迄今，他还被认为是商业之神，因为大家都相信他的布袋装满了各式各样的物品，永不匮乏。他的主要特征是有一个圆滚滚的肚子和笑口常开的表情，这也是他经常被称为笑佛的原因。

布袋和尚形象完全颠覆以前的传统；他的造型不但不会使人感到敬畏和恐惧，反而相当亲切和具幽默感。依照学者 Conrad Hyers 的说法：

“宗教形式中有关的欢乐元素，经常是归属于某些少数和较低阶的类群，‘开怀大笑’则似乎与生活中每一苦难的来源紧紧相连。”⁽³⁷⁾因此，大肚造型的欢乐形象其概念是远离传统世人印象中“正统”佛像该具有的造型。如果，大笑与幽默在佛教（或宗教）里是被当成不恰当的象征，那么为何这些元素会和布袋弥勒连结在一起呢？

（一）早期“正统”的布袋和尚形象

布袋和尚传统欢乐的造型可以用南宋画家梁楷在13世纪早期所画的《布袋和尚》（见图8）和传牧溪（活动于13世纪初）的《抚腹布袋图》（传简翁居敬赞）（图11）作为代表，在这些画作中，我们都可看到布袋和尚张口大笑成U形的嘴。之后出现的布袋弥勒图像，无论是拓印或绘画，禅画家通常都只是简单的几笔勾勒出物象的重点，其余部分则只是示意（而非工笔的）模糊的带过。观者必须经由他自己的心来完成完整的图像，我想，这与了解禅师示意性的对话是相同的方式。类似的造型亦可见于寒山与拾得的绘画（见图7）。

但是，当我们将梁楷和传牧溪的作品与稍早北宋画家崔白（活跃于11世纪）于大约1070年所作的《布袋图》（图12）作比较时，我们可以发现，崔白图



图11



图12

(34) 道原著，张华释译《景德传灯录》，20页。

(35) 相关请参考严雅美《泼墨仙人图研究——兼论宋元禅宗绘画》，12-15页。

(36) 严雅美《泼墨仙人图研究——兼论宋元禅宗绘画》，15-16页。

(37) Hyers, pp. 15-16.

中的布袋和尚不但没有后来常见的招牌笑容，反而是表现了难以理解的狰狞与不悦，但此形象其实是更接近传记里所形容的“形裁臃臃，蹙额蹙腹”。崔白这张作品的另一个重要特征是：在布袋和尚头的后方有一个巨大的光环。不论是难以理解的狰狞或是严肃的面目，还是巨大的光环，这些元素都是早期古典或正统佛教艺术所具备的特质；这些特质在北宋末期或南宋以后的作品，皆不复见。⁽³⁸⁾ 这些改变，特别是光环的消失，指出了在中国艺术发展中，宗教艺术在宋代以后渐少理想化的概念、更加世俗化的现象。

(二) 对正统的挑战与追求精神的自由

布袋和尚的图像则出现于稍后的北宋初，盛行于南宋。笔者认为，弥勒布袋的怪异形象，如吃鱼吃肉、肥胖邈邈、具神奇能力和论公案等谜样，绝不是突然出现的，而是有着孕育它出现的一定环境，以及促使它发展的先驱人物。

饮酒是僧侣的五戒之一，天竺僧尤禁甚严。⁽³⁹⁾ 但禅宗废弃戒律多有酒僧，如《五代诗话》载诗僧可朋，自称醉髡，做诗千余篇，号《玉垒集》。从梁武帝行持素食，坚持戒律生活的修行来检视布袋和尚的“至于醯醢鱼菹，缠皆入口”，我们可以知道布袋和尚荤酒不拒的行为，是与正统佛教的形象和戒律完全背道而驰的。但此之前，唐代禅僧寒山所作的诗，就已谈到了这种荤酒不拒的行为。他常劝人及时行乐，是求欢乐之实，而非求死后之名：

有酒相招饮，有肉相呼吃。黄泉前后人，少壮需努力。

玉带暂时华，金钗非久饰。张翁与郑婆，一去无消息。

浩浩万河水，东流长不息。悠悠不见清，人人寿有极。

苟欲垂白云，曷由生羽翼。唯当鬓发时，行住须努力。⁽⁴⁰⁾

日本近代文学家吉川幸次郎(1904-1980年)曾称赞寒山的诗：“寒山诗境所表现的是一种人类心灵所能达到的彻底自由的解放。”⁽⁴¹⁾ 此时在国清寺厨房里打扫干活的苦行僧除了寒山外，还有拾得，拾得也有诗说：“我见出家人，总爱吃酒肉。”⁽⁴²⁾ 此二人整天聚在一起窃窃私语，发笑不已。时人因此称他们“风狂子”。一头乱发、裂口痴笑，手持扫帚的两个疯和尚是寒山与拾得给人最熟悉与经典的形象。

寒山常在树间石上写诗，其目的是让人容易看见，以教导民众，这是他一生的意念，也是儒家传统的淑世精神，而这精神可以说是继承自《诗经》以来的实用主义传统。⁽⁴³⁾ 宋代的“新儒学”(理学)也多少受到寒山的影响，北宋理学家邵雍(1011-1077年)所著的《击壤集》就是一例。⁽⁴⁴⁾ 前文曾述，在南宋光宗、宁宗二帝时，理学来势汹汹。理学是儒、道、禅的综合体，其吸收了道家太极、阴阳、五行等之学说，同时把禅家的静坐、明心、见性作为修持的方法。布袋和尚在寒山的基础上，不但承接了其“至于醯醢鱼菹，缠皆入口”等挑战戒律的自由精神，其随遇而安、随处寝卧的意象，及嘲谑癫痴的性格也和寒山狂僧的形象相似，强调不受束缚的自在形象。但是，除了这些浓厚的禅宗气味外，布袋和

(38) Richard Edwards, "Pu-tai Maitreya and a reintroduction to Hang Zhou's Fei-lai-feng," *Ars Orientalis* 14 (1984), p.12.

(39) 范文澜, 72页。

(40) 李鲜熙《寒山其人及其诗研究》134-135页, 东吴大学中国文学研究所博士论文, 1992年; Burton Watson, *Cold Mountain: 100 Poems by the Tang Poet Han-shan* (London: Jonathan Cape Ltd, 1970), p.26.

(41) 赵滋蕃编《寒山在东方和西方文学界的地位》, 录于《寒山的时代精神》7页, 台北: 这一代出版社, 1970年。

(42) 范文澜, 72页。

(43) 李鲜熙, 181页。

(44) 赵滋蕃编《寒山的时代精神》5页。

尚也和寒山一样，还混入了道教等神通之特质。

（三）具有道教仙人的神通力

根据《宋高僧传》，契此和尚不但能“曾于雪中卧，而身上无雪。人以此奇之”，还具有“常就人乞啜，其店则物售。”之神奇能力。此已与佛教的教义相差甚远，而和道教接近。

布袋和尚并非具有神通力的第一僧人，前文曾述，在“格义”时代的禅法可以说是一种吐纳和神通的禅法；在当时来到中国的西域僧人佛图澄，就曾以其不可思议的神通能力说服鲜卑国国君。佛图澄之后，与寒山、拾得两位狂人同时居住在国清寺的丰干禅师，也同样具有某些神奇之力，《景德传灯录》中如此描述他：

天台丰干禅师者，不知何许人也。居天台山国清寺。剪发齐眉，衣布裘。人或问佛理，止答“随时”二字。尝诵唱道歌，乘虎入松门，众僧惊畏。⁽⁴⁵⁾

传五代后蜀画家石恪（生卒年不详）笔下的《二祖调心图》（图13），画中那与虎共眠的僧人，具备和丰干禅师一样的神通能力，而其形象却又布袋和尚相似，翩然飘逸，宛如道教仙人一般。“不死”与“神通”为道教的基本概念，东汉张道陵（张天师，34-156年）创始五斗

米道之后，皆尊崇黄帝、老子与庄周为神仙之祖，认为其具有“长生不老”及“呼风唤雨”等能力。⁽⁴⁶⁾道教是多神宗教，信奉的神仙很多，其中“神”和“仙”的系统，也是在发展中逐渐扩充而成的。但道教徒对“真人”和“仙人”则最为崇敬，因为，他们认为“仙真”是得道而有神通的人，是他们的老师和榜样。道教徒修炼的目的，就是要使自己也能成为仙人。道教所崇奉的真人和仙人很多，如中国民间传说的八仙就是其中之一。“仙真”所具备的虚构特质是一种超脱尘世、有神通变化和长生不死之人。⁽⁴⁷⁾

石恪画中僧人的形象（秃顶、头颅周围留下一撮短发、宽袍披身，嘴角向下）与北宋传崔白的作品（形裁腴腴，蹙额蹙腹）相去不远，纵使此等作品并非真迹，只是传移模写之作，但却仍可一窥五代末、北宋初“写实精神”的遗韵。僧人酣睡在老虎上，呈现出道教仙人所具有的不凡能力。道家认为“自适其适”（《庄子·大宗师篇·骈拇篇》），自己营造自乐自足的生活，才是真实的生活态度与方法。脱离世俗的烦恼和拘束，过着自然娴静的生活。与此接近的还有默庵《四睡图》（图14），两画所散发出的气韵，正可以归于无为的道家人生态度。

（四）“二元对立”的集大成

南宋是中国绘画史上事端特多的时代，当时各画派（保守派、复古派和怪诞派）的大师们都以不同的风格创作着。诚如高木森教授所形容的：“开阔的胸襟，旷淡的情怀，宁谧的心志乃是南



图13

(45) 道原著、张华释译《景德传灯录》，392页。

(46) 劳思光《中国哲学史》19页，台北：三民书局，1981年；李养正《道教概况》22-23、259-260页，中华书局，1980年。

(47) 李养正，244、259页。

宋文化最幽美的部分。”南宋在经过一段混乱时期之后，宫廷画家在南方发展出了一种新的抒情趣味，和不同于北宋时期的极简风格（图15），所有构成的成份都是为了达到某种特定效果而存在，减一分则太瘦，增一分则太肥，浓纤合度，恰到好处。不同于宫廷画家所追求的技巧风格和情绪净化，此时的文人画家或禅画家所追求的却是形状相似之外的艺术。

南宋时，《布袋和尚》放荡不羁的形象与“逸品”风格，成了禅宗画家们最喜爱表达的题材之一。学者岛田修二郎曾指出：逸品画风的兴起，应该是在中唐之初。⁽⁴⁸⁾所谓的逸品画风，是从“应物象形”及“骨法用笔”之法的前提中脱逸而出。所谓的“逸”，是“与正道相对而脱逸的非常之道，故是例外的允许，因而这是与常法相对，且不受其拘泥之束的奇法，换言之，即是令人耳目一新之谓。”⁽⁴⁹⁾在《唐朝名画录》、《封氏见闻录》

等著录中，不论是对王墨（即《宣和画谱》之王洽）的泼墨山水，或是顾

氏着色画的记述，论者对于这种狂癫的制作态度，放纵又奇拔的制作过程，以及在制作后所展现出的意外效果，再再表示惊叹。所谓逸品画风的基本性格，据岛田教授所言，在绘画史上的意义，就是“踏出了违背传统的表现之法”。⁽⁵⁰⁾而有趣的是，此种违背传统的表现之法“逸”，不但出现在中国绘画史的表现技法上，也突显在同时代的寒山与拾得等禅僧身上。

晚唐朱景玄在其《唐朝名画录》首在神、妙、能三品之外，再立上逸品的名目。到了五代、宋初，随着禅宗的发展，逸品画风达到了完全的胜利，原本置于神、妙、能三品之下的逸品，在此时后来居上。北宋初黄休复《益州名画录》（1006年成书），对于逸格有如下说法：

画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。

到了北宋，逸品可以说是居于四品之首。南宋初邓椿在论“逸格”时曾做了如下的记述：

画之逸格，至孙位极矣，后人往往益为狂肆，石恪孙太古犹知可也，然未免乎



图14



图15

(48) 岛田修二郎著，林保尧译，《逸品画风》251页，《艺术学》第5期，1991年3月。

(49) 岛田修二郎，250、255页。

(50) 岛田修二郎，252-253页。

龗鄙，至贯休云子辈，则又无所忌惮者也，意欲高而未尝不卑，实斯人之徒欤。

石恪之画，常被评为刚峭、豪放的其中原因，是其具有筋力的粗笔。在衣纹描写上所使用的“粗笔”，正是逸品画风的核心。⁽⁵¹⁾逸品画家的出身地、活动地点与禅宗绘画的兴盛地，有相当密切的地缘关系。中唐时兴起的逸品画家，绝大部分皆是浙江出身。如王墨虽然画史记载为“不知何许人”，但是其早年习画的台州，就位于浙江省；而其去世的润州，则在今江苏南部。因此可知其主要活动地点是江浙一带。又如《唐朝名画录》与王墨一列为逸品的张志和则是出身金华的浙江人。迄于五代时期，逸品的流行地点遍布南北各地，其中又以蜀地的逸品风格最为引人注目。如贯休、石恪与孙知微等逸品人物画家。

布袋弥勒会有如此异于正统佛教的造型与神异能力，应该是与长期以来流传于中国南方的玄学思想，及北宋时浙江地区已经开始的净禅合一有关。当我们去比较传统儒学与玄学就可以发现，布袋弥勒与竹林七贤的出现都是当时社会苦难与分裂的一种反射。在魏晋那个危弱的时代，中国文人士大夫因为对国家的希望破灭，乃转向拥抱老庄思想。他们逃避现实的政治和人事的纷争，颂赞虚无与无为，沉迷于诗词、醇酒，和玄学的淡泊与无为。在那个动荡的年代，竹林七贤这些文人不羁的行为是与传统儒家士大夫追求服务于官僚体系的理想是有很大的区别，而这种现象正是“二元对立”的反应。

新儒学在宋朝得到空前的复兴，“理学”在思想界十分活跃，南宋末年理宗时还一度成为官方哲学。南宋宫廷所追求的极简风格、工笔精致的描法和抒情趣味，也成了偏安江南的政府所喜爱的标准形象。但无论如何这些都掩饰


不了宋朝政府的积弱不振与持续来自北方的威胁。作为有理想的儒家知识分子，于此时仅能以抱持仙人般“冷然的幽默”面对世间，以求内在自我世界的实践。布袋和尚在五代末的出现与南宋的盛行，顺理成章地成为那个时代文化不安症的一帖良药。布袋和尚所具备的逸品风格、粗放笔法和超然彻底的自我解放，正是这“二元对立”下集大成的精华之一。

在融合性思想的氛围下，原本高深难懂的禅宗教义和民间信仰逐渐结合，这虽然使宋代宗教更加的世俗化与本土化，但也导致禅宗逐渐丧失了原始佛教中的纯粹性。

结论

有别于传统弥勒形象的特征，布袋弥勒是一个突破传统、充满喜乐造型的产物，更而有之，不像其它源于印度的传统造像，布袋和尚造型完全是源自属于传统道教与汉化后的佛教。

弥勒佛于魏晋南北朝传入中国时仍属净土宗，由于佛教在中国南方长期受到楚文化、道家和玄学等影响，到南朝大师道生时已发展出和原始禅宗不同的“顿悟”说，而此“顿悟成佛说”到中唐时则与绘画等发展一起达到了“逸”的境界。

布袋和尚在宋代的出现，反映了当时政治文化上极端现象的存在，也呈现了当时人们对现实问题的态度。布袋弥勒的形象会让我们感到如此亲近，套用美国学者 Watts 曾说的话：“我们喜爱这些（禅宗）圣人，因为在他们身上，我们首次见到一种不是遥不可及的超人，而是彻头彻尾人间的世的圣贤！”⁽⁵²⁾今天，布袋弥勒已成为世界各地广受欢迎的佛像之一；他那仙人般的气质、若即若离的处事态度、勇于挑战正统的现代精神，都仍让 21 世纪的人们心生向往。

(51) 岛田修二郎，258-259 页。

(52) 赵滋蕃编，16-17 页。

宋元绘画在高丽王朝的传播与交流

The spread and exchange of Song-and-Yuan paintings in Koryo Dynasty

撰文/金宝敬、黄戈

宋元绘画在中国美术史上具有里程碑的意义，这不仅因为它们视觉图像方面成为艺术经典，在文化史领域亦占有重要地位。尽管宋元两朝绘画在审美趣味、画学理念、表现技巧、品评标准等方面形成对峙的两极，但在跨越宋元区间呈现出的互争、互补、互融的态势共同构筑了符合汉民族文化心理的中国画形态，奠定了明清绘画的整体格局和基本轮廓，直至影响现代人对中国画的理解，因而后世常把此一阶段的绘画以宋元并称。对宋元绘画的学术研究历来是中国美术史的重点课题，但研究视角往往局限在其内部的生成和流变，以及画家画作的考辨，少有人关注宋元绘画对外交流的意义和价值，而其文化传播的张力早已成为汉文化输出的重要组成，即今日时髦用语“软实力”的显现。朝鲜半岛历朝与汉文化交融颇深，王氏高丽王朝恰与宋元两朝大致同期，因而高丽直接接受、吸纳宋元绘画精髓而构筑朝鲜民族绘画的价值体系，确立了其后李氏朝鲜王朝五百年画风的走向。本文通过梳理两国相关史料，力图勾画高丽与宋元间绘画交流的概貌，反思艺术作为民族文化沟通媒介的特殊作用。

一 高丽王朝美术发展的历史背景

9世纪初，新罗的衰落形成地方割据，泰

封国将军王建于918年驱逐国王弓裔建高丽国，定年号为天授。933年王建遣使入后唐朝觐，得封为高丽国王。得到中原王朝册封的王建获得了正统的名义，得以名正言顺地取代新罗统一半岛。936年，王建统一后三国，开始了王氏高丽对朝鲜半岛的统治。⁽¹⁾

高丽合并三国之后，在统一的国家体制下进一步发展经济和文化。就在这个时期出产了著名的高丽瓷器和各种优质的绸缎、麻布、金银细工品、工艺品等。

宋、辽、金时期，诸国并立，相互征伐，都期盼高丽作为政治、军事上的盟友牵制对方。高丽在“事大主义”的原则下奉行独立务实的外交政策，在强国缝隙中维护本国利益。高丽先后沦为辽、金藩属国，宋丽邦交时断时续，但基本上宋丽之间保持长期的良好外交关系。特别是宋丽在政治、军事缺乏有效合作的同时，双方交往以经济、文化为主要内容。

至蒙古兴起时，高丽处于武臣专权时期，国内矛盾不断，王权衰微，国力凋敝。在元朝战争和和亲两种战略的攻势下，高丽最终成为其臣属国。

随着元朝势力被新兴的明朝推翻，高丽获得了摆脱蒙古统治的历史性机遇。恭愍王(1330-1374年)统治时期(1351-1374在位)，王氏高丽开始实行反元亲明的外交政策，夺

(1) 杨军、张乃和《东亚史》207-208页，长春出版社，2006年。

回曾经被元朝直接控制的地区，进行加强中央集权的改革。由于权门势族的反对，恭愍王改革失败，被弑身亡。此后，高丽政局动荡，1392年，李成桂发动兵变，自立为王，高丽王朝覆灭。

朝鲜半岛自高丽时期开始，就是东亚各国中政治体制、风俗文化等各方面与中国最为相似的地区。总体来看，高丽美术的发展大体可分为3个时期：早期（918年—10世纪末），主要继承新罗和唐代，为新罗—唐朝风格时期；中期（11—13世纪初），尊崇、学习宋朝，为宋朝风格时期；晚期（13世纪初—1392年）处于元朝统治下，除了接受汉文化还受到藏传佛教美术的影响，为元朝风格时期。⁽²⁾高丽绘画风格的演进与宋元国家间政治、经济、文化的格局转换十分紧密，但并不保持一致，其中牵涉复杂的各种因素。

这里需要指出的是目前高丽绘画的早期作品几乎已佚，而韩国国内流传下来的绘画大部分是13世纪以后的作品，即高丽后期的一些残片，以及流传到日本的一些书籍版画。我们只能通过中、朝、韩等地史料辑录加以分析、推断，而高丽绘画真实面貌还有待考古新发现。

二 宋丽绘画的交流

目前学界一般把朝鲜半岛真正意义上的国家形态定为其三国时代，即高句丽、百济、新罗。⁽³⁾它们在政治、经济、文化等诸方面广泛引入中国文化，并与本民族文化相融合，促进作为单一民族——朝鲜族文化的形成。可见，从朝鲜民族文化的发端就有深刻的汉文化烙印。唐代以后，朝鲜半岛已成为汉文化

圈的核心地区之一，所以汉文化在思想、文化、艺术方面对高丽的影响是直接而深远的。

宋朝的建立使得中国经济文化得到前所未有的大发展，但边疆少数民族的强大迫使宋朝统治者改变隋唐时期“天下一统”的儒家观念，“由于知道‘中国’不等于‘天下’，面对异邦的存在，赵宋王朝就得在想方设法抵抗异族的侵略之外，凸显自身国家的合法性轮廓，张扬自身文化的合理性意义。”⁽⁴⁾随着从北宋到南宋与高丽封贡关系的弱化，宋朝政权以文化艺术等柔化的手段实现“服则舍之，不黷以武”⁽⁵⁾的对外政策。尽管这是宋朝政权迫于无奈的现实选择，但却极大促进思想、宗教、文化、艺术等“软实力”作为外交策略的应用空间，其中绘画的交流和传播便是重要的部分。

与宋朝相对的高丽王朝始终把吸收汉文化作为其民族文化变革、发展的思想、物质资源，甚至以“中华化”为标准时时关注中国各种变迁，敏锐的加以吸收、引进新的文化风尚。同时又按照本土文化的发展特点以及风俗习惯进行改造、创新，使之形成新的民族文化。这一特点是朝鲜民族一贯的历史传统，而在高丽建国初期就已表现出来。如923年（高丽太祖六年，后唐庄宗同光元年），高丽使节尹质自后唐携归五百罗汉像来，并在海州崇山寺收藏。对此，朝鲜《三国遗事》载：

后唐同光元年癸未，本朝（高丽）太祖即位六年，入朝使尹质所将五百罗汉像（携归）。今在北崇山神光寺。⁽⁶⁾

正是长期中国“华夷”观念影响与自身的文化发展，朝鲜民族尽管屡遭外来强敌的侵扰，还是逐步形成文化自信的自觉心态，视自己为

(2) 朱伯雄《世界美术史·古代中国、印度、日本》（第三卷）498页，山东美术出版社2006年。

(3) 杨军、张乃和《东亚史》101页，长春出版社，2006年。

(4) 葛兆光《理学诞生前夜的中国》，《中国史研究》，2001年。

(5) （元）脱脱等《宋史·卷485·外国一·夏国上》13982页，中华书局，1977年。

(6) 《朝》《三国遗事》卷4，塔像，“前后所将舍利”条。（韩）民音出版社，2002年。

文明国家而把文化低于自己的周边民族视为“夷狄”。这一观念在高丽时期已十分突出。例如自11世纪，即辽代中期起，王氏高丽与辽朝迫于形势已经确立起制度化的封贡关系，所以在高丽方面向辽朝贡时也带动双方艺术交流，如高丽使臣文公仁（？-1137年）到辽国送过礼百铜、螺钿器、书画屏扇等。但高丽内心对坚持游牧文化的契丹民族非常鄙视，甚至称其是“禽兽之国，……慎勿效焉”⁽⁷⁾，反而高丽政权对与其有着相同礼乐文明的北宋十分向往，曾50次遣使向北宋朝贡。⁽⁸⁾北宋也曾一度萌发“联丽制辽”的想法，希望与高丽一起南北夹击辽国。⁽⁹⁾北宋也曾先后28次遣使高丽，⁽¹⁰⁾两国一直保持友好关系。这是促进高丽与北宋绘画间的频繁交流的重要外部因素。

另外，北宋、南宋与高丽之间的海路贸易一直非常发达，几乎每年都有中国商人前往朝鲜半岛，这为宋丽之间绘画的交流提供便利。⁽¹¹⁾尤其在高丽文宗（1046-1083年在位）与北宋神宗（1067-1085年在位）年间，以及高丽的睿宗（1105-1122年在位）与北宋徽宗（1100-1125年在位）年间两国的绘画交流最为活跃。

北宋和高丽之间的外交关系起始于公元965年宋太祖在位时期，高丽光宗正式派使臣朝贡。自此大量北宋书画、佛经、彩色原料通过正式渠道流入高丽，正是在这种朝贡与下赐过程中，两国间绘画交流关系达到极为密切和

深远的程度。高丽也仿照宋朝翰林图画院建立了图画院培养专业画家，设立专门的官员管理，这对高丽绘画的发展有很重要的意义。⁽¹²⁾除此之外，很多高丽王公士大夫和僧侣都喜欢绘画、欣赏、收藏。而高丽崇礼佛事，僧侣具有很高的社会地位和文化修养，出现许多专门从事绘画的僧侣。而高丽王朝享受来自北宋的文化恩惠主要集中在王室、贵族、大臣、僧侣等少数特权阶级，所以高丽上层的审美趣味和习画风尚与北宋颇为相像，高丽绘画也具有贵族雅趣的特点。⁽¹³⁾

由此中国的绘画作品以及美术论著在宋代大量传入高丽，如郭若虚的《图画见闻志》，郭熙、郭思的《林泉高致》等画论，还有宋徽宗所赐的绘画、法帖、诏书等珍奇异物，高丽设置专门机构如天章阁、清燕阁、普文阁等加以收藏，只是后来大都遗失了。

有关两国交流的史实在中国史籍中多有记载，如宋代郭若虚《图画见闻志》六卷高丽条：

皇朝（北宋）之盛，遐荒九译来庭者相属于路。惟高丽国敦尚文雅，渐染华风，至于技巧之精，他国罕比，固有丹青之妙。尽管仍持有天朝上国意识，但对于高丽的绘画水平郭若虚还是抱有肯定、赞赏的态度，亦说明两国绘画审美意趣方面在当时是一致的。

钱忠懿（钱俶）家有著色山水四卷，

(7) (朝)郑麟趾《高丽史·卷二·世家第二·太祖二》，“太祖二十六年夏四月”，(韩)东亚大学古典研究所，太学社，1982年；《高丽史·一百三十七卷·目录二卷》(云南大学图书馆藏明景泰二年朝鲜活字本)，四库全书存目丛书编纂委员会，《四库全书存目丛书·史部：载记类·一五九》史156-66，齐鲁出版社，1996年。

(8) 杨昭全、何彤梅《中国-朝鲜-韩国关系史》(上) 232-238页，高等教育出版社，2001年。

(9) 北宋神宗时，制定了联丽制辽的政策，高丽受到最惠国家待遇。(韩)金渭显《高丽时代对外关系史研究》176-180页，首尔：景仁文化社，2004年。

(10) 杨昭全、何彤梅《中国-朝鲜-韩国关系史》(上) 232-238页。

(11) 据载北宋商人来往高丽共87次，南宋来往31次，其中受宋廷特遣商人来往最为频繁。(韩)金渭显《高丽时代对外关系史研究》258页。

(12) 根据《破闲集》，高丽睿宗代（1106-1122年）已有画局，即画院机构。《破闲集》一志社1994转引自(韩)孙希延《南宋画风对朝鲜半岛绘画的影响》，中国美术学院博士论文，2007年9月。

(13) (韩)孙希延《南宋画风对朝鲜半岛绘画的影响》48-49、96页，中国美术学院博士论文，2007年。

长安临潼李虞曹家有本国（指高丽）八老图二卷，及曾于杨褒虞曹家见细布上画行道天王像皆有风格。

此句表明不少高丽名画已为当时宋朝民间收藏，可见宋丽绘画交流的双向性及高丽绘画在宋朝得到充分的认可和珍视。

熙宁甲寅岁，遣使金良鑑入贡，访求中国图画，锐意购求，稍精者十无一二，然犹费三百余缗。丙辰冬复遣使崔思训入贡，因将带画工数人，奏请摹写相国寺⁽¹⁴⁾壁画归国，诏许之，于是尽摹之持归。其模画人颇有精于工法者。

郭若虚书中记录高丽两次入贡访求中国画迹，不惜财力、人力求赐、访购、摹写大量图画归国，其中既有对宋文化的仰慕、崇敬之心，也掺杂复杂的政治、外交、经济等因素。《宋史》中亦有对高丽曾于1074年（高丽文宗二十八年，宋神宗熙宁七年）遣使金良鑑赴宋引进画师的记载：（高丽）遣其臣金良鑑来言，……又表求医药、画塑之工以教国人，（宋帝）诏罗拯募愿行者。⁽¹⁵⁾此事与郭熙、郭思的《林泉高致·画记》中“又作秋景烟岚二赐高丽”⁽¹⁶⁾的记载相吻合，很可能就是将郭熙的作品赠予高丽。自此宋丽画工、艺人往来络绎不绝。高丽王朝有意识的吸收、利用两宋的宗教、文化、艺术来维护国家统治，全方位引进宋朝文化作为国家策略开化民智、巩固王权，借此周旋于宋、辽、金等强邻之间。苏轼给宋哲宗的《论

高丽进奉状》里提到：“（高丽）使者所至，图画山川，购买书籍。”⁽¹⁷⁾反之，中国使节访高丽中也不乏善画者。例如，元丰六年（1083）使臣宋球到高丽来，私自考察高丽的山川形式和风俗好尚并作《图记》，又如宣和六年（1124）徐兢到高丽画《宣和奉使高丽图经》敬献宋徽宗。此书还记载了宋代徐兢⁽¹⁸⁾出使高丽时在兴王寺见到高丽画工摹写的宋画：“（兴王寺）两壁有画。王颙（高丽肃宗）尝语崇宁（宋徽宗年号）遣使告（宋）神宗皇帝，模（摹）得相国寺本，国人得以瞻仰，上感皇恩，故至今宝惜也。”⁽¹⁹⁾总体看，宋丽绘画交流主要是建立在下赐和朝贡等政治内容和官方活动过程中，同时我们也不可忽视两国间通过商人交易、文人情谊形成的绘画交往。

彼使人每至中国，或用折叠扇为私觐物，其扇用鸦青纸为之。上画本国豪贵，杂以妇人、鞍马，或临水为金沙滩，暨莲荷花木水禽之类，点缀精巧。……⁽²⁰⁾

有关折扇由高丽或日本传入中原学界早有探讨，而宋代传入的“高丽扇”以携带方便、画面精美深受宋人的喜爱，特别成为文人、官僚间流传的雅物，也开启后世文人扇画的滥觞。除了上述郭若虚《图画见闻志》所载，南宋邓椿《画继》中也详细介绍“高丽松扇”的形质、做工，赞誉其“精致非中国可及”。后介绍高丽扇画的内容、特点：

……所画多作士女乘车跨马，踏青拾

(14) 相国寺为宋都汴梁（今河南开封）著名佛刹，殿宇宏伟，像设庄严，壁间多名家画迹，宋郭若虚《图画见闻志》录有该寺所存之名家画迹。

(15)（元）脱脱等《宋史·卷487·外国三·高丽》。

(16)（宋）郭熙、郭思《林泉高致·画记》，潘运告主编《宋人画论》48页，湖南美术出版社，2000年。

(17) 苏轼《论高丽进奉状》，苏轼、孔凡礼点校《苏轼文集·卷三十·奏议》（全六册）847页，中华书局，1986年。

(18) 徐兢（1091-1153年），字明叔，善书画，奉宋徽宗命1123年（宋徽宗宣和五年，高丽仁宗元年）作随员出使高丽。回国后将高丽所见所闻书以文字，绘之以图而成《宣和奉使高丽图经》，为后世研究高丽史最为珍贵的原始资料。引自杨昭全《中国-朝鲜·韩国文化交流史》3卷712-720页，昆仑出版社，2004年。

(19)（宋）徐兢《宣和奉使高丽图经·卷17·城内外》，商务印书馆（1937年）四十卷，据知不足斋丛书本排印。

(20)（宋）郭若虚《图画见闻志·卷6·高丽国》，徐娟主编《中国历代书画艺术论著丛编》（一）461页，中国大百科全书出版社，1997年。（宋）郭若虚、俞剑华注释《图画见闻志·卷6·高丽国》，江苏美术出版社，2007年。

翠之状。又有以金银屑饰地面，及作云汉、星月、人物，粗有形似，以其来远，磨擦故也。其所染青绿奇甚，与中国不同，专以空青、海绿为之。近年所作尤为精巧。⁽²¹⁾

上述借郭若虚《图画见闻志》中“高丽”条目阐发宋丽绘画交流的概貌，而高丽时代最有代表性的画家是睿宗朝（1105—1122年在位）和仁宗朝（1122—1146年在位）期间的李宁，在《高丽史》中有详细记载其生平经历：

李宁，全州人，以画知名。仁宗朝随枢密使李资德入宋。宋徽宗命翰林待诏王可训、陈德之、田宗仁、赵守宗等从（李）宁学画，且敕（李）宁画本国礼成江图，既进，徽宗嗟赏曰：“比来高丽画工随使至者多矣，惟（李）宁为妙手”。赐酒食绵绮绫绢。⁽²²⁾

李宁于1124年（高丽仁宗二年，宋徽宗宣和六年）随使赴宋，交流画艺。擅长书画的宋徽宗请李宁作画，李宁因创作《高丽礼成江图》而深受宋徽宗之赞赏。宋徽宗遂令王可训等中国的画院画家向李宁学画。

北宋时李宁的作品已经流传于民间交易，以致若干年后，一名宋商将李宁的一幅画转卖给高丽王室，高丽仁宗竟以为该画为宋画，遂召李宁赏鉴得知原来此画系李宁所作：

宋商献图画，（高丽）仁宗以为中华奇品，悦之，召（李）宁夸示。宁曰：“是臣笔也”。仁宗不信，（李）宁取图拆妆背，果有姓名，王益爱幸。⁽²³⁾

此事充分印证宋丽间绘画品评标准和审美取向都是以北宋绘画价值体系为衡量尺度，而

高丽王廷也以中华文化的深刻接受者和传播者为荣耀，视汉文化为先进文化而有助提升本国的文化地位。这在李宁后人所得到的恩宠中有所显露：

及毅宗时（1146—1170年在位）内阁绘事悉主之，子光弼亦以画见宠于明宗（1170—1197年在位）。王命交臣赋《潇湘八景》，仍写为图。王精于图画，尤工山水，与光弼、高惟访等。绘画物像终日忘倦，军国事慢，不加意近臣，希旨凡奏事以简为尚。光弼子以西征功补队正，正言崔基厚议曰：“此子年甫二十，在西征方十岁矣，岂有十岁童子能从军者”坚执不署，王召基厚责曰：“尔独不念光弼荣吾国耶，微光弼三国图画殆绝矣。”基厚乃署之。⁽²⁴⁾

这从另一个侧面体现宋代文化在精神层面上影响周边国家、民族的巨大效能，使我们必须重视文化辐射力的潜在作用。李宁作品有《礼成江图》和《天寿寺南门图》，但未流传下来，只能从宋徽宗的评价中推测李宁大致是北宋宫廷画风的格制。

除了李宁、李光弼外，贡奉明宗的高惟访，毅宗时有名的肖像画家李琪、朴子云等等高丽画家均有史籍载录。可以想见，高丽时代的画家如果没有王室支持的话，不可能有这样大的发展。在这方面，高丽王室类似于宋徽宗对艺术的偏好，这种风气一直影响后来的李氏朝鲜时代。而有数位高丽帝王自己本身亦是画家。

随着与宋朝的交流，高丽时期绘画题材比前代空前丰富，诸如人物、肖像、山水、翎毛、

(21) (宋) 邓椿《画继·卷十·杂说·论近》，(宋) 邓椿、(元) 庄肃、黄苗子点校《〈画继〉〈画继补遗〉》126页，人民美术出版社，1963年。

(22) (朝) 郑麟趾《高丽史·卷一二·列传第三五·方技·李宁》，《高丽史·一百三十七卷·目录二卷》(云南大学图书馆藏明景泰二年朝鲜活字本)，四库全书存目丛书编纂委员会，《四库全书存目丛书·史部·载记类·一六二》史162-189，齐鲁出版社，1996年。

(23) (朝) 郑麟趾《高丽史·卷一二·列传第三五·方技·李宁》，《高丽史·一百三十七卷·目录二卷》(云南大学图书馆藏明景泰二年朝鲜活字本)，四库全书存目丛书编纂委员会，《四库全书存目丛书·史部·载记类·一六二》史162-190。

(24) (朝) 郑麟趾《高丽史·卷一二·列传第三五·方技·李宁》，《高丽史·一百三十七卷·目录二卷》(云南大学图书馆藏明景泰二年朝鲜活字本)，四库全书存目丛书编纂委员会，《四库全书存目丛书·史部·载记类·一六二》史162-190。

花鸟、宫中楼阁、墨竹、墨梅、墨兰、还有纪事性的“耆老会”⁽²⁵⁾图等等画题均有所涉猎。这一时期人物画成就是描绘诸王、功臣以及士大夫为主要题材的肖像画，尤其供奉肖像画的真殿兴盛一时。

高丽早期的山水画也充分反映宋丽绘画交流的活跃。现存的山水画遗迹最有参考价值的是《御制秘藏经》版画，它们是了解高丽初期山水画风格的重要佐证。据《宋史》载，《御制秘藏经》为淳化二年宋廷所赐高丽，⁽²⁶⁾这批秘藏经内容由讲佛理的原文和描绘说教修养的菩提道场的版画构成。高丽发行的秘藏经三十卷本的一部分现在在日本京都南禅寺，而另一部分在韩国首尔诚庵古书博物馆。与这些版画相似的北宋秘藏经卷一三残卷在20世纪60年代被发现，现收藏在美国哈佛大学福格美术馆。⁽²⁷⁾通过比对、研究，北宋的秘藏经卷一三残卷和高丽秘藏经卷有力的证明了10世纪和11世纪前后的高丽和北宋的山水画风格的渊源关系。⁽²⁸⁾

北宋灭亡以后，南宋与高丽外交趋于冷淡，加上1279年南宋被元灭亡后，朝鲜半岛与中原内陆的海上贸易基本结束，因此两国间曾经紧密的文化交流式微甚至中断，发端于江南地区的南宗画不能立即流传到高丽，造成高丽接受文人画风滞后现象。

三 元丽绘画的交流

高丽在受到元朝战争与和亲的两种战略制约下，最终成为其臣属国。特别是元朝公主下

嫁高丽王、高丽世子入侍元廷等政治制度，因而双方往来频繁，很多高丽王室成员长期在元廷居住，而随行的高丽使团成员中不乏文人，他们获得与元代文人深入交流的机会。

元丽之间尽管语言不通，但都通行汉字。高丽立国学、开科举、以儒取士的国策甚至早于元朝，曾引元使赵良弼的称羨。⁽²⁹⁾高丽王室在政治上被迫依附元朝，但在文化上却表现出自主与自信，汉文化在元丽之间成为交流的媒介。元丽的绘画交流从13世纪开始到14世纪都存在，甚至可以推测在元代初期的时候反而更多高丽作品输入元朝宫廷。例如高丽高宗十九年（1232）已经开始给元朝进贡各种丝绸、金银酒器、画扇等。忠烈王三十年（1304）高丽又将《金刚山图》奉献元朝。

如前所述，高丽绘画的兴盛与高丽王直接参与和大力支持分不开，善于丹青最有名的高丽王有：明宗（1170-1197年在位），他善画山水，跟李光弼、高惟访在一起作画；忠宣王（1308-1313年在位）在燕京修建了万卷堂，特命名儒李齐贤与元朝的赵孟頫和朱德润交流；高丽末的恭愍王（1351-1374年在位）本人就是出色的画家，经历酷似宋徽宗。

遗憾的是，明宗、李光弼、高惟访的画风已不可考。

元丽两国绘画交流最活跃时期是高丽忠宣王（1275-1325年）在元当沈阳王的时期。忠宣王构筑万卷堂贮藏大量中国古籍书画，招徕著名文人，赋诗唱和。忠宣王曾下令召高丽名儒李齐贤（1287-1367年）到元朝燕京，参与

(25) 韩国著名美术史学者安辉浚认为：“耆老会”是70岁以上的元老、士大夫构成的官僚聚会。韩国青年美术史学者宋意暎认为：耆老会、耆英会是60岁以上的退休士大夫的聚会。按照参加人数可称“五老会”“九老会”。高丽文献上经常可见耆老会、耆英会记载。“耆老会图”后成为高丽、朝鲜王朝传统画题。引自（韩）宋意暎《朝鲜后期“雅会图”研究》36页，首尔：梨花女子大学博士论文，2005年。

(26)（元）脱脱等《宋史·卷487·外国三·高丽》14040。

(27) 徐小蛮、王福康《中国古代插图史》41页，上海古籍出版社，2007年。

(28)（韩）安辉浚《韩国绘画史》59页，首尔：一志社，1987年。

(29)（朝）郑麟趾《高丽史·卷一二二·列传第三五·方技·李宁》，《高丽史·一百三十七卷·目录二卷》（云南大学图书馆藏明景泰二年朝鲜活字本），四库全书存目丛书编纂委员会，《四库全书存目丛书·史部：载记类·一六二》史159-551。

构建万卷堂，因此李齐贤有机会与元代文化名流赵孟頫、姚燧、阎复、元明善等密切往来。

此事发生在1314年（高丽忠肃王元年，元仁宗延祐元年），高丽著名“诗书画三绝”的李齐贤，应在元大都的高丽忠宣王之召赴元。时忠宣王“留燕邸，构万卷堂，书史自娱，因曰（元）京师文学之士皆天下之选，吾府中未有其人，是吾羞也。召（李）齐贤至（元）都。时，姚燧、阎复、元明善、赵孟頫等，咸游王门，召（李）齐贤相从，学益进，（姚）燧等称叹不置。”⁽³⁰⁾

姚燧、阎复、元明善、赵孟頫等皆为元之著名文人，尤其是赵孟頫更以书法、绘画著称于时。李齐贤与这些文人广为结交，尤其与赵孟頫友谊深厚。元朝这些文人也十分赞赏李之才学。张养浩曾写诗称赞李之文学才能，其中有诗曰“三韩文物盛当年，刮目青云又此贤。”

1319年，时年33岁的李齐贤陪忠宣王游江南，“忠宣王之降香江南也。（李）齐贤与权汉功从之。”⁽³¹⁾李在江浙结交了不少元朝文士。期间元朝画家陈鉴如给李齐贤画像，这幅作品现存韩国国立中央博物馆。它已成为元代肖像画研究的重要史料，也是元丽绘画交流的见证。

此外，元廷画家朱德润也将《燕山晓雪图》赠给李齐贤。李齐贤和朱德润还曾一同评赏绘画，认为日本铁关的山水有僧气，王公俨的《草花图》乏士风，月山任仁发画的马乏骨力，只有李衍和赵孟頫没有丹青习气，因而高妙，而道士张严辅的画过于精工等等。⁽³²⁾李齐贤返国时，带回一批珍贵的宋元绘画和赵孟頫书法，由此朝鲜半岛引入不同的元画风格：一路是继

承北宋李成郭熙的画风，如朱德润等人作品；另一路是文人画发展的关键人物赵孟頫的作品，这在高丽末期到整个李朝成为最普遍效仿的风格之一。通过申叔舟《保闲斋集》里安平大君收藏的书画著录，忠宣王时很多宋元作品流入高丽，并一直保存到朝鲜初期。

元丽绘画的交流另一重要人物就是恭愍王。与宋徽宗一样，恭愍王（1351-1374年在位）政治上无能，但又都擅长绘画和书法，其成就也与宋徽宗相当，后人评其“恭愍，如宋徽宗，百技俱能”。⁽³³⁾恭愍王未即位前的11-21岁（1341-1351年），十年间赴元入朝宿卫，在燕京滞留。1349年（忠定王元年，元顺帝至正九年），与元朝鲁国公主成婚。1351年（忠定王三年，元顺帝至正十一年）12月，始自元返国，即王位。恭愍王自元返国时，公主带来各种中国制作的什物、碗、书画等，这些物品一直传到16世纪上半期，成为高丽国家绘画收藏的另一重要来源。⁽³⁴⁾元鲁国公主病逝后，恭愍王十分悲痛，亲绘其像悬于壁上，此亦成为高丽肖像名作。

除了鲁国公主，他曾为廉悌臣和其他大臣们画肖像以及自画像。他还对禅宗画有兴趣，曾作《达摩折苇渡江图》、《童子普贤六牙自像图》、《释迦出山像》等。但此仅见于文献记载。

恭愍王绘画才能十分全面，人物、山水俱佳。现存韩国的《天山大猎图》据说是他的手笔，可惜只有残片。传恭愍王的作品《狩猎图》已分成三张残片，估计是从原来大作品里剪下的部分。作品破损严重，笔墨不清，只可见胡服

(30) (朝) 郑麟趾《高丽史·卷一二·列传三五·方技·李宁》，《高丽史·一百三十七卷·目录二卷》（云南大学图书馆藏明景泰二年朝鲜活字本），四库全书存目丛书编纂委员会，《四库全书存目丛书·史部：载记类·一六二》史161-713。

(31) (朝) 郑麟趾《高丽史·卷一二·列传三五·方技·李宁》，《高丽史·一百三十七卷·目录二卷》（云南大学图书馆藏明景泰二年朝鲜活字本），四库全书存目丛书编纂委员会，《四库全书存目丛书·史部：载记类·一六二》史161-714。

(32) (韩) 安辉浚《韩国绘画史》61页，首尔：一志社，1987年。

(33) (韩) 成大中《青城集》，(韩) 金保京《高丽恭愍王文人意识和文学研究》，梨花女子大学博士论文，2002年。

(34) (朝) 金安老（1481-1537年）《龙泉谈寂记》记“今时所传妙绘宝轴多其时出来云”。(韩) 民族文化推进院《大东野乘》第三册，首尔：韩国古典翻译院出版社，1971年。

骑士，近于李齐贤《骑马渡江图》。从残破的着色绢画上仍可见到细腻生动的形象和高超的艺术技巧，具有明显的北宗画风痕迹。

元丽紧密的政治关联和经贸往来使得一度在南宋冷落的绘画交流再次活跃。受元代文人画的影响，高丽文人画家和禅僧喜欢以墨竹、墨梅、墨兰等四君子画题创作，初具文人画特征，这也是前所未见的。尤其高丽的墨竹画明显受到北宋苏轼和文同、元代赵孟頫的影响。

高丽佛画也曾在元代传到中国。1332年（高丽肃王复位元年，元文宗至顺三年）4月，高丽国王遣使金永煦赴元，进献佛画。⁽³⁵⁾如多幅泥金彩色观音图，以唐宋水月观音为摹本，慧虚的《杨柳观音图》为其代表。元汤垕的《古今画鉴》和夏文彦《图绘宝鉴》评“高丽画观音像甚工，其源出唐尉迟乙僧笔意，流而至于纤丽”⁽³⁶⁾，可以看出当时元人对高丽佛教绘画的高度评价，甚至在中国也得到订货。

结语


高丽与宋元之间的绘画没有因为地缘政治的复杂变化而减弱，尽管有南宋时期宋丽间的低潮，但总的看依然保持中国绘画对朝鲜半岛输出态势的格局。这一方面与中朝历史关系的大背景紧密相关，另一方面得益于高丽与宋元间的文化策略与需求。

宋代政治军事上的衰弱使得其必须暂时放下隋唐时期建立“天下一体”的中心观念，不得不与周边国家订立盟约、平衡利益，对等的发展贸易和文化交流，保持友好的对外关系。文化输出对于宋代统治者来说是服夷四方的柔性策略和权宜选择，这有助于宋作为汉文化圈的中心地位和主导作用。宋代绘画所达到的艺

术高度必然会作为文化交流的重要内容。

高丽夹于宋、辽、金等国间，奉行“事大主义”的独特外交思想与强邻周旋，维护自己的利益。而高丽文化上“旧慕唐风，文物礼乐，悉尊其制”，宋丽间文化具有天然的认同感。高丽推崇汉文化，即是寻求自我文化的提升和依托。尽管高丽国小势弱，但在文化上俨然成为汉文化圈最发达的区域，因而对其他周边民族保持文化优越的心态，即后来李朝的“小中华”、“小天朝”意识。所以说学习宋画并达到宋人认可的程度是高丽文化心态的必然选择，而高丽王对宋画偏好必然导致了上行下效。

元朝时期，作为文化创造主体的汉族文人与以汉文化自居的高丽王廷同在元朝统治者的高压情势下，双方共有的文化根底增进了两国文人间的亲近感和对等交流关系。元代文人野逸的心境和寄情娱性的表达方式——书画被高丽宫廷作为艺术时尚和追慕对象加以吸收消化，而北宋时的敬慕之心却淡化，民族艺术的独立、自觉意识从高丽末期开始涌动。

综上所述，宋元绘画对高丽王朝的传播与交流具有开放性、双向性、包容性的基本特征，而宋元期间所建构的中国画基本形态和审美意趣随着汉文化圈的张力不断展开，所以宋元时期东亚绘画的区域发展呈现出统一而多样的整体趋向。众所周知，宋元绘画有两大审美取向：宫廷与文人、写实与写意、富贵与野逸，在此观念引导下形成的两类画风，即院体画与文人画都成为高丽宫廷引入、吸收的对象，并且高丽画家对中国画的南北分宗并没有出现如中国内部的相互排斥和对立现象，反而是与朝鲜民族的艺术观念、审美习俗相熔铸，努力探索具有朝鲜特色的绘画风格。

(35) (朝) 郑麟趾《高丽史·卷一二二·列传第三五·方技·李宁》，《高丽史·一百三十七卷·目录二卷》（云南大学图书馆藏明景泰二年朝鲜活字本），四库全书存目丛书编纂委员会，《四库全书存目丛书·史部：载记类·一六二》史 159-732。

(36) (元) 汤垕《古今画鉴》，黄宾虹、邓实编《美术丛书》（二）（影印民国二十五年铅印本），1380页，江苏古籍出版社，1986年；(元) 夏文彦《图绘宝鉴·卷五·外国》，徐娟主编《中国历代书画艺术论著丛编》（一）547页，中国大百科全书出版社，1997年。

王维《写济南伏生像》 真迹之再认识

A second discussion on Wang Wei's work Fu Sheng Expounding the Classic

撰文/丁羲元

王维是盛唐时代的大诗人，画坛巨匠，离我们竟有一千二百年之遥，但他的艺术却深入人心，日夕与共。他有诗云：“夙世谬词客，前身应画师。不肯舍余习，偶被世人知。”他是颇为自许的。确实，像王维那样诗、画、音乐贯通，三位一体的艺术家在中国历史上也是千载稀有的。

《王维写济南伏生像》（即《伏生授经图》）绢本，现藏于日本大阪市美术馆。

一、《济南伏生图》为王维传世真迹。首先该卷之题似应予重定为《写济南伏生像》卷，重在写伏生像，与“伏生授经”仍有侧重之不同，可予细辨。且卷上本有宋高宗题名，明确写着“王维写济南伏生”。

该卷出版物大多皆注明为“传王维”，我以为甚不确切。所谓“传”，应指未有确切的来历，或作者不可靠，而又不能得以确认其真伪，是之谓用一“传”字。

但王维《济南伏生像》却是著录详备，流传有绪，无论思想和艺术方面均有极高历史价值的杰作，而是王维真迹，因此不应用“传”字，值得再认识。

二、王维《写济南伏生像》为一小横卷，画前隔水黄绫上有宋高宗题签，“王维写济南

伏生”，字已斑驳不清，一“写”字已似有若无了。高宗的题字由卷上南宋内府“绍兴”诸藏印，以及卷后吴哲、吴说于绍兴三年（1133）“癸丑年获观于开府郡王斋阁”得以确认。

高宗题签其根据来源自极可靠。因为王维此像，在《宣和画谱》上（卷十）宣和御府所藏王维名画目录中，有明确注录，为“写济南伏生像一”，宋高宗所题的正是这一本。

而且，在画的右上部绢上钤有“宣和中秘”朱文圆顶长印。这一印并非宋徽宗或其内府所用印，我另已有文辨析。“宣和中秘”一印在《中国书画家印鉴款识》（上海博物馆编，下册1342页）中置于宋徽宗赵佶及其内府用印，是有误的。“宣和中秘”并不在著名的“宣和七玺”之列。（参见《国宝鉴读》167页，上海人民美术出版社，2005年）“宣和中秘”乃历经靖康之难后，宋室南迁，重新收集珍藏北宋内府名画所用的玺印。印文之意，为宣和宫中秘藏名迹之谓。

据我所知，钤有“宣和中秘”的名画还有：王诜《烟江叠嶂图》、李公麟《临韦偃牧放图》、赵佶《柳鸭芦雁图》、易元吉《猴猫图》、郭熙《枯木平远图》等，连王维此卷共六卷。

此六卷中，王维、王诜、郭熙三卷均见于

《宣和画谱》注录，李公麟、易元吉以及赵佶三卷都有宋徽宗亲为题签用印或亲作。由此可见，钤有《宣和中秘》的以上名画皆为唐宋巨迹，为宣和宫中珍秘旧藏，历劫而重现，极为珍稀了。

此后该卷至元末明初为胡惟庸等人收藏，明初胡惟庸党因谋反罪被明太祖下狱镇压，抄家之书画均钤有“典礼纪察司印”之半印。其实真正的半印是王维此卷，画右下部横钤“司印”，且“纪察”二字的左边亦现于图上，成了真的“半印”（其他书画所钤大多只有“司印”二字，只是原印的三分之一）。

凡是钤有明太祖洪武内府“司印”之书画，皆为中国书画史上的赫赫名迹，（我有另文《典礼纪察司印考》，详为述说，且著录有“司印”传世至今的名迹仍有九十余件，可参考《国宝鉴读》第三卷内）。

明清之际《王维写济南伏生像》卷著录更多，画中有明代黄琳（六印）清初孙承泽、梁清标、宋荦等印，至民国完颜景贤收藏印。1925年（日本昭和元年）阿部房次郎经由内藤湖南等介绍从完颜景贤处购得携入日本，从此成为“阿部珍藏”而名动东瀛，此后于1942年由大阪市美术馆收藏至今。

如此传承不绝的千载名作，鉴藏历历，确为传于人间的王维真迹。所以，用一“传”字，模糊朦胧，是甚不切切的。

三、王维《济南伏生像》在艺术上臻于极高的造诣，是王维艺术精神和美学思想的生动体现。

王维的《济南伏生像》，《宣和画谱》著录时前有一个“写”字，宋高宗在画前题签上也有一“写”字，这一个字丘壑无限，令人深味。

本来伏生并非唐朝当代人，王维“写”他的“像”，全然是艺术再创作，全凭王维敏锐的诗感和深刻的历史洞察力和切身宦海生涯、政治动荡的感受来触发灵感进入创作。

伏生是秦汉之际齐国人，原来是秦博士，因秦始皇焚书坑儒，他将古《尚书》等藏于壁中，连人带书均得以幸免。至汉兴，他破壁取书，重操旧业，在齐鲁讲授古《尚书》，成为当时之“绝学”传世。汉文帝派人去向他求学，故《尚书》得以传诸后代。

“伏生者，济南人也。故为秦博士。孝文帝时，欲求能治《尚书》者，天下无有。乃闻伏生能治，欲召之，是时伏生年九十余，老，不能行，于是乃召太常使掌故鼂错往受之。秦时焚书，伏生壁藏之。其后兵大起，流亡。汉定，伏生求其书，亡数十篇，独得二十九篇，即以教于齐鲁之间。学者由是颇能言《尚书》，诸山东大师无不涉《尚书》以教矣。”（司马迁《史记》卷121，《儒林外传》第61）。一读《史记》，对此不能不肃然起敬，伏生的形象会久久萦于脑际。王维出于何种原因要“写”伏生像，且不推考，显然王维为伏生的精神所感动是不言而喻的。

画中一派空灵，只画一长者“箕股而坐，凭几伸卷”（明都穆《寓意编》），只画人物，绘其精粹，绝无旁杂。一斑白老叟，坐于草团之上，须发皆白，著头巾，半裸肩胸，穿白布带衣裤，披半透纱巾，头肩略左倾，而双臂凭于小几上，作前伸之势，右手持一绢卷，而左手作指点书卷之状。

如此写像，一望而知为伏生，绝不作他人想。再看写伏生，隆额方颐，双目炯炯，古神灿然，耳鼻细写，全为寿者相。双目前视，对人如欲作谈道论字之姿，卷上如传来指点授经之声。

伏生的双臂前伸，似有夸张，但形体却并不觉得不准确，毋宁更得神采。如果站起来，伏生一定是高达伟岸，虽年届九旬，也不能掩其壮采。但画中却取一“伏”几授经的姿态。

王维在“写”人物的神情姿态上，极注意细节的描写和真实。试举几例，如一，因身

体左倾，双手前伸，右肩上的衣带已松松滑下。又如，因着急讲经，右手持的经卷已滑下拖到地，而左手仍指指点点。这原因今人或已不解，见于古书记载，伏生是齐国济南人，而前去学问的晁错，是颍川人，伏生的老山东济南土语晁错听不懂，所以伏生急于费心讲解。其实有时是伏生叫出女儿来帮着“翻译”，晁错自己读卷，也只能会其二三。这也就是为何从司马迁直到《宣和画谱》要特别注明“济南人”、“济南伏生”之故吧。这样的细节被王维抓住了，所以写得活龙活现。三如，伏生盘坐于草团之上，因用力，左腿也赤裸伸出来，更增人物姿态的生动性，全是一片活笔。

王维在构思构图上，也一任驰骋诗感和想象，置人物于画中部，显得如山峰似崇高，如磐石般坚实，在造型上仿佛得之。而于时空上，取暑夏伏天，故伏生裸半身而披纱巾，赤足盘坐于室内，一片寂静中，但闻伏生言语，人语草舍，地接齐鲁，似传来林间夏日的鸟鸣蝉唱，

全然是一片欢悦歌颂的调子。

王维在画中着意“写”一个“伏”字：历经浩劫，而获新生，其一也。老而蛰居，伏几端坐，其二也。时届伏夏，衣纱巾裸身手足，其三也。王维之诗思，写人物实于内蕴入于三分也。

说起伏生，再补上文之意。伏生，据史籍云，“名胜”，又云“字子贱”，都引人遐思。（参见《史记索隐》、《汉纪》等）伏生因“伏”而“胜”，据说秦始皇，既焚书，先后有七百人诸生儒者到秦拜为郎。于是在骊山陵谷中向阳处，密植种瓜，到瓜熟，令儒者去瓜田就视讲论，遂暗“为伏机”，填土，皆压之，“终乃无声”（卫宏《诏定古文尚书序》）。显然，伏生在焚书前已先期逃避，潜伏济南，终于逃过浩劫。《尚书》也因伏生之功而传于后世，所以司马迁予以崇高之评价，称“言《尚书》自济南伏生”，真一何伟耶。

画中在艺术上，笔墨上，王维极为注重方圆、刚柔之和谐及对比。大的构图，虚实相生，



王维《伏生授经图》

极为单纯, 整一。及观细部, 人物写像, 用柔笔, 满面和悦带笑, 指爪灵动, 手指手腕, 似觉血脉流通, 是柔, 但身躯伟岸, 腰板硬朗, 目光有神, 是刚, 因此柔中带刚。衣巾书卷, 纷披舒展, 又是柔笔, 而写八足小几, 勾勒深具空间质感, 是刚笔, 一方顽石古砚, 毛笔, 又是刚笔, 如此刚柔相生互济, 已入于道, 充满诗情哲理了。小几是方, 草团是圆, 书卷几笔勾写, 甚为疏简, 而草团层层结体勾写, 又是繁密相映, 甚至透过所披衣衫画出草团之编织细部, 显得有隐有现, 露藏分明。至于手书写卷有展有合, 画中手持的一卷全为展开, 而草团左右还画有未展开和满装于绢筒中的书卷, 显得错综有致, 处处照应。一切配景皆圆转, 而人物方拙可见也。全卷一无布景, 一以留白, 虚实空灵, 人物又似枯而腴润, 高古灵动, 有百世兀傲之气, 历劫不磨之慨。无论从思想至艺术, 都是王维那样伟大的艺术家传世的千古杰作。在一千二百年后, 犹能见此伟迹, 如伏生传授《尚书》一般, 是人间之幸, 是中华文明精神不可泯灭的象征和见证。

四、《写济南伏生像》极生动地体现了王维的艺术精神和美学理想, 是中国画史上超一流的人物肖像杰作。对王维艺术应作重新全方位的审视和再认识。


王维在盛唐时代不但是与李白、杜甫那样彪炳诗史天才的诗人, 同时还是最负盛名的山水画家, 被誉为“水墨画之祖”。在《宣和画谱》所分十门中, 王维是分类于“山水门”(卷十)中, 可见其在山水画史之地位。但王维于人物画也很杰出, 《宣和画谱》在注录王维126件内府收藏中, 特别注录了他的“写济南伏生像一”、“写孟浩然真一”。画的是“孟浩然马上的吟诗”, 可惜《写孟浩然真》已不传。而可喜“写伏生像”犹存。孟浩然是盛唐与王维齐名的大诗人, 时称“王孟”。李白有《赠孟浩然》诗, 传送千古: “吾爱孟夫子, 风流天下闻。红颜弃轩冕, 白首卧松云。……”王

维能为孟浩然写真画像, 可见他于人物肖像画的修养和艺术造诣, 非同凡响。从《写济南伏生像》可以得到反证和印证。

但王维在中国绘画史和美术史上引起热烈研讨的人物画, 却并非是《写济南伏生像》和《写孟浩然真》, 而是另一件名作《袁安卧雪图》。袁安为东汉汝阳人, 冬值大雪, 高愈丈尺, 积雪掩埋, 屋为之倾塌, 袁安僵卧屋中, 后为洛阳令除雪破门而发现, 袁安犹存活, 后世称赞袁安为“汝南高士”。王维因画《袁安卧雪图》, 图中画了“雪中芭蕉”, 来赞颂袁安的精神崇高, 如同芭蕉在冬日深雪中叶焦根枯心不死。因此由于王维诗意的想象, “雪中芭蕉”成了中国美学千载探讨的话题。

王维的《写济南伏生像》与写有“雪中芭蕉”的《袁安卧雪图》在内在精神上是一脉贯通的。王维赞美的是历劫不磨, 其志弥坚, 传输中国文化传统的文人精神。正是伏生和袁安那样的精神和智慧, 唤起了王维的共鸣。伏生和袁安都是智者, 济南伏生充满了智慧, 他身为秦博士, 却有胆魄避过大劫, 得以重生, 年过九十, 还传授《尚书》, 这种坚韧不拔, 充满生命力, 正是他的取胜之道。汝南高士袁安, 处于大雪压屋的险危之境, 不畏生死, 他说大雪人皆受困, 不能求救于人。宁可僵卧, 绝处逢生。王维看重和感受感动的是如此人文精神。

由此观之, 我们有充分的理由, 从艺术、思想, 从著录鉴藏, 足以内证外证, 《写济南伏生像》正是王维真迹。

王维《写济南伏生像》, 无论从中国艺术史还是西方艺术史来认识, 都是超绝时代之伟迹。在公元8世纪中叶, 西方绘画还处于一片沉寂之中, 中国的人物肖像画已臻于如此超妙的境地, 不能不令人赞叹。即使从中国绘画人物造像的角度来看, 此作也是不可企及的某种典范。王维绘画所达到的高度与当时作为泱泱大国盛唐气象是相为表里的。

元《无款十六应真图卷》年代考

A textual study dating Sixteen Arhats

撰文/王小红

杭州市西泠印社藏有一件元代《无款十六应真图卷》，系纸本、墨笔，纵30厘米，横960厘米。是卷绘十六个高僧，或坐弄流泉，或屏息趺坐，或降虎逗犬，或论经问禅，或听风观月，各人物神态、举止和服饰刻画入微，姿态各异，栩栩如生。人物衣纹线条顿挫有力。树石用笔极为放纵，笔法简练，颇有梁楷遗风。钤鉴藏印卷首下角有“萧怡图书”朱文方印、“晚知书画真有益”白文方印（陆恢、香港画商收藏家朱省斋均有此印）、卷尾左下钤“张瀚之印”朱文方印。

上世纪60年代西泠印社得《十六应真图》，关于卷的创作年代，有元代说（《中国古代书画图目》，文物出版社）、明代说（《西泠印社藏品集》2003年西泠印社出版社）。1987年国家鉴定委员会七人小组（谢稚柳、启功、徐邦达、杨仁恺、刘九庵、傅熹年、谢辰生等），将其年代定为元代。笔者试图通过该画卷中的人物、动物的形象、山水树石、名家题跋等四个方面，来论定它所产生的确切年代应为南宋。

一 背景

应真，也就是佛教中的罗汉，又称阿罗汉、应供、不生等。十六应真均是释迦牟尼的弟子，佛经上说他们受佛嘱咐，不入涅槃，常住世间，受世人供养而为众生作福田。罗汉因为具有与凡人同样的情感个性，相比法相庄严的佛与菩萨更让人感到亲切，所以自古以来就是艺术家钟爱的创作题材之一。《宣和画谱》卷二载梁张僧繇有十六罗汉像一幅；唐卢楞伽好作十六罗汉像，同书记载他有这类作品多种，王维也有十六罗汉图48幅入载。五代时期，这类题材更为普遍，而以前蜀贯休为最知名。随着罗汉信仰的蓬勃

发展，九、十世纪时，又出现了十八罗汉和五百罗汉。北宋李公麟，元代钱选，明代丁云鹏、仇英、吴彬，清代丁观鹏都有较多类似题材的绘画作品传世。使得我国佛教艺术的内容更加丰富，系统更为完备。

佛教自汉代东传以来，唐代勃兴而分为南北二宗，唐末五代以后南宗又得到迅速发展，至宋代已形成五家七宗，达到鼎盛的局面。禅宗以“不立文字”的悟解方法，认为人人都有佛性，注重人的自我觉悟和自我解脱，摈弃外在教条及偶像崇拜，不拘泥于经论，敢于蔑视权威，甚至出现呵佛骂祖的反叛精神，其“直指人心，见性成佛”的宗旨，在社会上颇有影响，许多人都拜倒在禅宗门下。宋太祖鉴于五代军阀割据、连年混战、民不聊生的局面，实行政治基本国策，社会虽然较稳定，但还存在着许多的问题，如藩镇、外患等。又随着因行政改革造成的官吏过度膨胀，苟且偷安，士风萎靡。此时期广泛流传的禅宗轻易浸透了当时文人士大夫的心灵，使他们不知不觉地受到了禅宗的影响，自然而然地创作了在禅寺或与禅师来往中富有禅趣的诗歌、绘画作品。所以，宋代文人和唐末五代文人同样乐于接受禅宗的人生哲学和思维方式。

文人士大夫与禅僧的交往或禅寺生活，使他们产生亦俗亦僧的欲求，改变人生观念和思维方式。他们通过对禅理禅意的兴趣，想摆脱矛盾和痛苦，从禅中得到安慰。他们自然而然地受到了禅宗人性观的影响，这在他们的绘画、诗文中有所反映。

“靖康之难”后赵构立国临安（今杭州），偏隅江南，以长江天堑与金兵对峙，其国策基本沿袭北宋，政治、经济、文化仍然得到稳固发展。此时盛极一时的禅宗甚至已经影响到宫廷，南宋孝宗皇帝晚年仰慕达摩之

学，问禅灵隐、净慈禅僧，宁宗杨皇后也在禅宗画上题字做诗，一时朝廷上下谈禅成风。禅僧们的机锋语言，记载祖师大德显赫业绩及独特言行的公案、禅法灯录等被大量整理。表现禅宗高僧题材的绘画也流行于画坛，同时也必然渗透于宫廷画院的创作活动之中，如描写面目各异的群像十六罗汉，是这时期的画家乐于表现的题材。

二 梁楷与牧溪

梁楷生卒不详，祖籍山东，宋室南渡后流寓钱塘（今杭州）。曾为画院待诏，师贾师古但又远超老师，据说当时画院中人见到梁楷的作品，没有不佩服的。可见梁楷在南宋画院时就有很高的声望了。梁楷继承前人已取得的成就，并加以灵活运用。他深入体察所画人物的精神特征，以简练的笔墨表现出人物的音容笑貌，准确地抓取事物的本质特征，充分地传达出了画家的感情，从而把写意画推入一个新的高度，使时人耳目一新。梁楷的作品传世稀有，据谢稚柳先生编《梁楷全集》其可考的真迹大约有20件。其中13件在日本、美国2件、台北1件、大陆4件。有《道君像图》（或称《黄庭经神像图》翁万戈藏）、《八高僧故事图》（上海博物馆藏）、《雪栈行骑图》、《秋柳双鸦图》（故宫博物院藏）、《泼墨仙人图》（台北故宫博物院藏）、《泽畔行吟图》（美国大都会博物馆藏）、《雪禽图》（美国福格美术馆藏）、《雪山猎骑图》、《李白行吟图》、《祖师截竹图》（日本东京国立博物馆藏）、《水禽图》、《寒山拾得图》（日本热海美术馆藏）、《出山释迦图》、《雪景山水图》（日本日野原宣藏）、《秋芦飞鹭图》（日本山内健二藏）、《祖师破经图》（日本三井高遂藏）、《布袋图》（日本香雪美术馆藏）、《夏景山水图》（日本山梨久远寺藏）、《秋景山水图》、《冬景山水图》（日本京都金地院藏）。

梁楷笔底的道释人物画，翁万戈先生从“梁楷”落款入手，将这些作品分为早中晚三个时期：早期《道君像图》、《出山释迦图》、《八高僧故事图》；中期《雪山猎骑图》、《雪景山水图》、《雪栈行骑图》、《泽畔行吟图》、《雪禽图》、《秋柳双鸦图》、《水禽图》、《秋芦飞鹭图》；晚期《李白行吟图》、《祖师截竹图》、《祖

师破经图》、《布袋图》、《寒山拾得图》、《泼墨仙人图》。这三个时期的作风与题材，其变化是明显的：早期是人物、山水，由工笔到较为粗简的树石；中期已鲜见工笔，其山水及疏柳寒鸦等荒凉之感自然地走向简笔；晚期则充分发挥了简笔与泼墨的技法，题材则全是道释方面的人物，而李白是个例外，在他的心目中李白是诗仙，画中仅李白一人，几乎没有旁的背景作衬托，显然已了无人间尘世痕迹。这些道释人物画具有一个共同的特征：头部用笔较工致，以浓墨写目鼻鬓发，淡墨点出顶、眉、颊、耳，衣纹线条以浓淡墨，描法曲折简硬，最后则以浓墨画出敝履。景物除个别松、竹、蕉叶，多数则逸笔草草，笔致变化多端。

另一个禅画高手是牧溪，国内关于他的研究为数很少。相关的研究有徐建融编著的《法常禅画艺术》、黎兰女士的《牧溪绘画研究》等。牧溪（约1207—1291年），即僧法常，俗姓李，蜀人（四川人）。年轻时曾中举，南宋灭后，牧溪流落杭州，削发为僧，一度栖身于杭州附近的临安长庆寺。牧溪在杭州禅林习画时，逢日本僧人圣一前来研习佛法，两人同门从师，相结为友。善画龙虎、猿鹤、禽鸟、山水、树石、人物。圣一归国前，牧溪以《观音图》、《松猿图》、《竹鹤图》相赠。然而，圣一实际收藏了牧溪的大部分作品，并全部携回日本。周阅女士曾撰文《潇湘八景在东瀛》，说牧溪的《潇湘八景图》中，现在仍有4幅分别收藏于东京的富山纪念馆、根津美术馆、京都国立博物院和出光美术馆，另4幅惜已失传。

牧溪的作品虽不如梁楷简练，但所绘大多为佛教禅宗题材，而且形象刻画与写情传神兼备，如《观音图》、《猿猴图》等，落墨不多，却神形俱得。他的画大多流传于日本佛寺，深受日本僧俗欢迎。日本古籍《松斋梅谱》中称其：“皆随笔点墨而成，意思简当，不费装缀。”中国《画继补遗·卷上》载：“僧法常，自号牧溪。善作龙虎、人物、芦雁、杂画，枯淡山野，诚非雅玩，仅可僧房道舍，以助清幽耳。”其画笔墨淋漓，颇具禅意。其《远浦归帆图》真迹藏于京都国立博物馆。其《松猿图》对日本禅画尤有影响，甚至被评为“日本画道的大恩人”。

三 《十六应真图》人物形象、衣纹线条特征

西泠印社藏《无款十六应真图》所绘内容为十六个罗汉，在山水林泉之间谈经论禅，是一卷典型的禅画。绘画采用白描手法，整个长卷中共出现24个人物。作者分别以树石将人物分为9组：

第一组人物三人，在竹林掩映的幽静环境中，二罗汉坐于平坦的石床上，向左侧身，回眸一旁侍候小童，小童正手捧西瓜举刀欲切。

第二组人物有二，以山溪为隔，一罗汉脱履盘坐巨石之上，右向回首，与策杖而立者互致问候。

第三组人物二，以山石芭蕉为界，一罗汉手捧经书坐于树根制成的圈椅上，笑容满面，慈眉善目，倾身面对身披兽皮面目狰狞的侍者。

第四组人物三人，以太湖石芭蕉分隔，一罗汉拽杖引犬向前，一罗汉抚杖坐于石床，小童抱犬侍立一边。

第五组人物四人，三株松树分隔，三罗汉坐于山石上读经，一旁小童侍候。

第六组人物二人，山石分隔，一罗汉拽杖看天，一罗汉牵驮经白虎，向右回眸。

第七组人物二人，二株松树分隔，一罗汉坐棍匣木椅上，手持尘尾，轻松自在，小童蹲于地上，手持花瓶捡梅枝插花。

第八组人物三人，棕榈树山石隔出，罗汉睁目合掌，作临流参禅状。透过松树，一官吏拢袖窥视罗汉参禅。

第九组人物三人，一罗汉持杖坐于石矶，微垂首，中间一罗汉坐石上，右手举钟于头顶，旁有官吏站在齐腰深的波涛中，双手持瓶面向高僧。

此图卷虽然画的是佛教题材，实际上已有着明显的世俗化倾向。图中所画罗汉已不同于早期如五代贯休笔下怪异的西域特征，更接近现实的世俗生活。图中对十六罗汉及富生活情趣的描写，淡化了宗教气氛，他们似尘世人脱胎而来，具有写实生活的效果，充满了人世间亲和开朗，流露出世俗的欢乐。

图中应是盛夏，僧者的袈裟衣领普遍开得较低，脚上有登木履的、有穿露趾草鞋的。衣纹线条以兰叶描为主，间以折芦描，顿挫有力。画中人物随着

身份的高低、年岁的不同，情绪的自然流露，禅宗内涵的深厚意蕴，在作者的笔下均有所表现，梁楷、牧溪的笔墨特点在此可以找到相通之处。

《无款十六应真图》中所绘人物，其用笔在工、粗之间，以淡墨勾勒人物衣纹线条，浓墨写目鼻鬓发，复以淡墨点出顶、眉、颊、耳，衣纹线条描法有折芦描、兰叶描等多种技法并用，敝履以浓墨画出。人物形象生动传神，充满禅意的笔致使整幅长卷弥漫着一股空灵、无为的禅宗气息。与梁楷的禅宗释道人物画形象颇为一致。佛教在传播的进程中至宋代进入鼎盛局面，亦即逐渐步入世俗化的倾向。图中罗汉神态各异，有的面目如同常人，也有的蹙眉撮嘴俨然奇异之人。从中可以观照作者试图通过图中各人物形象，以寄托宋代文人向往亦僧亦俗的生活理想。类似如此世俗化的罗汉形象，我们还可以在（传）宋直翁《药山李翱问道图》（美国大都会博物馆藏，《宋画全集第六卷·第四册》46）、李确《丰干布袋图》、（传）门无吴《达摩图》（日本妙心寺藏）中找到相似之处。

四 童子发髻、犬、龙等动物形象的特征

《无款十六应真图》中童子形象出现过四次，第一组人物中切瓜童子；第四组人物中抱犬童子；第五组人物中持书卷童子；第七组人物中持瓶童子。四童子的发髻都是双丫形，这是宋代童子的典型发髻。参见马远《西园雅集图》（美国纳尔逊·阿特金斯艺术博物馆藏，《宋画全集·第六卷第五册13》）中童子发髻。

再看第四组中有三人，以太湖石与芭蕉分隔，一高僧拽杖引犬向前，一高僧抚杖坐于石床，小童子抱犬侍立一边。童子怀抱狮子犬，与（传）宋毛益《萱草游狗图》（日本大和文华馆藏）中犬的形象不无二致。《无款十六应真图》图卷近尾处，画水流急湍，浪花中出现一龙。龙作为佛的护法，自唐代开始出现。图中龙的脸部双目威严，鹿角、猪鼻、鹰爪、蛇身、须眉、肘毛均为针刺形，整条龙显得气势磅礴，苍劲有力。符合宋代龙的特征。查历代龙图案的特点与演变，仅从龙爪的变化可知唐代龙基本上是三爪，

宋代为四爪，明清时期则流行五爪。诸多实例在同时期的瓷器、玉器、丝质品上都可见。《无款十六应真图》中龙的形象特征与宋代陈容《五龙图》（美国纳尔逊·阿特金斯艺术博物馆藏）中所绘龙形特征基本相符。

五 山石、水波、树木、竹子的技法特征

《无款十六应真图》图中画树石的笔法变幻多姿，有放纵恣肆的简笔泼墨、也有规矩工谨的工笔，如画山石、松树，以简笔勾勒大致轮廓，复以泼墨渲染。其构图、笔墨与（传）宋胡直夫《夏景山水图》（日本颍川美术馆藏）极为相仿。山石皴法、苔点与（传）赵佶《冬景山水图》（日本金地院藏）相似。而水波浪花与宋佚名《道子墨宝·搜山图》（今藏美国克利夫兰艺术博物馆）接近。

竹的画法，似乎取法文同。文同画竹，胸有成竹，已是美谈。他所创的墨竹技法，独具一格，在当时就已然成为大家。不仅为古代画竹名家所趋尚，而且成为传统绘画创作遵循的规范。图中墨竹的竹叶作“介个分”，枝叶多用浓墨，新枝嫩叶渍以淡墨，撇叶锋长而毫芒不露，叶尾拖笔布白。

六 卷后题跋

《无款十六应真图卷》卷后有翁嵩年、张宗祥、黄胄和徐邦达题跋。翁嵩年跋：

张恭懿公成嘉靖乙未进士，而官至冢宰，以争江陵夺情归里，屡赐存问其大节不可夺，立朝之风采可见矣。著作甚富，而留心于绘事，山水在马远夏圭之间，人物则师李龙眠、吴道子，神物宛肖，笔墨潇洒，乃知前辈游艺之学如此甚精也。张氏与余家世为姻娅，而鸿宝妹婿能收拾其先世遗迹使后人宝而传之是不可以不书。戊寅九月二十日，后学翁嵩年谨识于西湖之玛瑙山庄。

张宗祥跋：

张瀚钱塘人，明嘉靖进士，万历元年中南京工部与擢升吏部尚书，五年心非张居正夺情，吏科给事中王道成、御使谢思启迎居正旨劾之，勒致仕掌铨五年，人颇评其公正。画极少，此

十六应真卷人物树石用笔均极放纵。萝轩评其似李龙眠，特就其白描□之耳。此为浙先哲之宝遗墨，欣睹为快。一九六十年小雪后记。海宁张宗祥时年七十九。

黄胄跋：

庚申梅雨时节在西泠印社见此并借观数日，应是宋元气息风格。张氏子孙误为乃祖遗作。张氏如有此功力，当推明季人物画首座，或是其珍藏之宋人稿本也。黄胄题于西子湖畔。

徐邦达跋：

此图实为梁风子僧牧溪气格，胄君之语深得吾心，不复多赘也。辛酉初夏重观于武林客舍题之。邦达。

结论

关于张瀚，《中国美术家人名词典》记：张瀚（1510 - 1593年），字子文，明仁和（今杭州）人。嘉靖十四年（1535）进士，官至吏部尚书。谥恭懿。工诗文，书法王献之、智永，最喜为人书。少善山水，绝似吴镇，晚尽弃之。

翁嵩年（1647 - 1728年），字康怡，号萝轩，钱塘（今杭州）人。康熙二十七年（1688）进士，仕为广东提学。以枯笔作林峦峰岫，气质古雅疏拙，画家习气，毫发不能犯其笔端。曾得青玉版十三行，旋进之内府。卒年八十二。著天香书屋稿、白云山房集、友石居集。浙江通志、杭郡诗辑补、国朝画徵录、图绘宝鉴续纂、桐阴论画、画传编韵。

以上四则题跋，黄胄的跋已然纠正了翁嵩年与张宗祥的误判，将曾收藏过此图的张瀚误会成该图卷的作者了。而徐邦达则显然更为高明，在三人题跋后一语道破天机：此图实为梁风子僧牧溪气格。

但为何国家文物鉴定委员会在1987年全国巡回鉴定中，仍然把西泠印社收藏的《无款十六应真图》时代定为元代呢？或许当时国内可资参照的梁楷、牧溪等南宋禅画并不多见，徐邦达先生也可能仅凭印象得出该图卷颇有梁楷牧溪的风格，具体并无所指。

综上所述，笔者以为《无款十六应真图卷》乃是南宋遗物无疑。■

元代山水画画法转捩与笔墨本体的建立

The transition of landscape painting techniques in the Yuan Dynasty and establishing the principles of using brushes and ink

撰文/张桐

元代是一个特殊的历史阶段，少数民族政权的建立，文人受到前所未有的歧视和排斥，文人们“治国平天下”的理想化为了梦幻泡影，仕途难达，生命无常又一次降临到他们身上。在此种境况中，文人们的社会地位和生命尊严受到严重挤压，许多文人只好将情志转移到诗书画中，以期通过此种途径，来确证自我存在的意义和生命价值。

诗不能尽则书，书不能尽则画。元代文人以诗书之长介入绘事，不经意间改变了中国画审美取向，使中国画发展出现了拐点，从此开始主导着中国美术史的发展方向。对比而言，西方绘画的发展走向一直以来都是由宫廷画家和专业画家来主导。美术史上的重大创获也都有由他们来推动，这和中国画坛元代以后由文人来书写历史有着太多的不同。

文人介入绘事，使得元代绘画成为中国绘画观念与手法发生重要转变的分水岭和关口，至此，中国画发展流向被彻底改变，特别是在山水画方面表现尤为突出。中国山水画自隋唐发展至南宋，完成了从有勾无皴到勾皴相辅的

演变，以及从丹青向水墨的嬗变，山水画的丘壑表现与境界营造已达到至高至善。宋代山水画中色彩的式微与皴法的丰富，为元代山水画家进行表现语汇的转换奠定了基础。谈及元代山水画，我们无法绕开对中国画有“删诗书，订礼乐”之功的赵孟頫，就是在他的倡导和直接推动下，元代绘画朝着文人画方向改弦更张、变法图强，才有了后来的“元四家”，进而对明清乃至今日产生久远而重大的影响。

赵孟頫在绘画上提倡画贵“古意”谓“画无古意虽工无益”，同时他也强调“引书入画”的重要性，他在题画诗中曾云：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通；若也有人能会此，方知书画本来同。”赵孟頫在建立文人画新统绪上，就是从“古意”与“八法”为切入点开始着手梳理和整合传统经典的。一方面，他将宋代画院在过分追求形似过程中忽视和丢弃的传统古法中有益于笔墨表现的元素进行提炼和归纳，并努力构建出文人写意山水画的一般程式和法式，确定绘画程序和法则，把文人画从“墨戏”中提升到“有法可依”的法度框架内，并制定新的专业要求。一方面，

他将书法机制引入到画法中，用书法的形式资源推动中国山水画进入新的历史发展进程，使中国画彻底成为适合文人欣赏和操作的藝術形式。赵孟頫顺应中国绘画的发展规律，以高瞻远瞩的文化眼光，将中国山水画中的各式树法和皴法归纳为符号形态后使其成为可拆解的点画结构，再去和文字书写的点画结构相匹配，并以书法之笔法通而贯之，使中国山水画各种法式成为书法化了的符号法式，书法笔法和构成原则成为了可为画法应用的组成部分，书法与画法从同源回归到了同法。可以说，书法的引入为元代的山水画增添了许多耐人品味的形式意味。如此一来，中国山水画树法皴法的点画结构与书法文字的点画结构在笔法的统一下，寻找到了书法与绘画的契合之处，书法向画法的转化终于成为了可能。书法形式资源为元代绘画的发展提供了新的能量，开始向以书法为内核的笔墨语言迁跃。此后带有明确书写意味的“写意画”成了中国绘画的代名词。

书法是以点画结构为主要表现形式的造型艺术。它的点画构成在“喻物取象”“因象及理”“心感物应”的陶溶过程，把日月星辰、山川草木、万物品类之意象都转换和凝聚在书法的笔法、点画、结字、章法构成中，最终以“点画有象”成为形式美要素。此外，书法的内在法度和外在形态的完善比绘画成熟为早，书法的点画本身就成为了“有意味的形式”，如顺应其本性用之于绘画是完全可行的。实际上，就是以书法为基础的构成原则，确立了文人写意绘画的文化品性。我们再从书法的笔法空间运动形式上来说，“平动”、“提按”、“使转”三种笔法中。“平动”是在上下提按之间写出粗细均匀的笔画，它包涵了籀篆二种书体。“提按”是强调上下起伏顿挫运动，一笔之中就有粗细变化，它包涵了隶楷二种书体。“使转”是突出毛笔锥面左右运动中的绞拧和绞转，它包涵了行草二种书体。到唐代为止，毛笔的空间运动形式上的三种变化潜能基本被发掘完毕，而非常巧合的是，随着“平动”、“提按”“使转”三种空间运动形式能量释放的终结，书

体演化到唐楷后，就偃旗息鼓了。毛笔的空间运动形式和自然意象就这样被六种书体以最具形式美的点画结构承载下来，成为后代书人研习的课题和法度。另外，中国绘画所用工具和中国书法所用工具基本相同，其笔法要求无论从空间运动形式上还是在审美意味上，都无法绕开书法的限制，适应它，就会为绘画增添许多审美内涵，违背它，就会降低绘画的审美意味。有元一代，“引书入画”从自发到自觉，书法成为了建立文人写意画笔墨大厦的基础，也为元代山水画发展寻找到了“新大陆”。

在以赵孟頫为主要代表的文人画家们的提倡下，“引书入画”成为了文人画家的文化共识，并以此为原则对唐宋绘画进行了适合书法用笔的全面梳理和总结。

在山水画方面，赵孟頫以书法构成原则，把董源、巨然水墨疏淡、笔法萧散一格的山水画作为基调，将隋唐以来的山水画进行全面整饬，凡是可为书法用笔所点化的传统法式，都被他加以利用，不适合书法用笔的那部分便被他剔除在文人画表现语汇之外，他甚至把青绿山水也改制为文人画的格局，纳入到了文人山水画的视野中。

由于书法机制的引入，元代山水画必须在造型与结构上进行调整，以适合书法法度和趣味的要求。从山水画造型手段与结构方式上看，宋代以前的山水画基本上是“勾填法”。是先勾出物象外轮廓，然后依轮廓皴擦出明暗层次和体积。此种画法和工笔画作画程序和方式差不多，它更强调物象的轮廓线，着意刻画物象的质感和明暗层次。但是由于书法机制的引入，它要求强调用笔过程和一次性就确定物象的结构线，突显用笔本身的语言力量。这就使得画家画物象时必须象写书法一样，由内在结构向外在结构推衍而成，物象结构线停止处便是物象的轮廓线，而不再像宋以前那样，先勾轮廓线再填充皴擦和其他物形。如此一来，书法就把一直限制笔墨语言发挥的外轮廓线消解了，山水画中的物形由原来的

外在轮廓生成，变为由内在结构生成，在用笔上也不再分结构线和轮廓线，结构线可以凌替轮廓线，而轮廓线却难以替代结构线。内在结构线和外在轮廓线在有些地方是重合的，表面形态上看也很相似，但其内在性质却是有区别的。经过此一番的调整，书法用笔才可以在画面物象内在结构中来去无碍，画家也可在楮纸上任意挥毫泼洒，画面生成过程比最终完成目的更为重要，不必仰仗整体物形，点画间已有了审美深意。到了此番境地，中国山水画也由宋以前透过自然看笔墨，变为元以后透过笔墨看自然。随着元代中国



倪瓒《渔庄秋雾图》

山水画审美内容的拓展，绘画的难度也增加了。因为，从此它便受制于书法这一更难掌控的艺术门类，画家的书法水准会直接影响他的绘画水平，这一点到了画家的晚年表现的更为明显。

我们通过“元四家”的山水画作品，就会感受到书法用笔的全面渗透和山水画造型结构上的变化。

黄公望以书法中锋用笔画“披麻皴”，笔法中正不偏，刚健浑厚，内在结构的用笔和外在轮廓的笔法没有了区别，内在的皴法和结构成为表现的重点，外轮廓线消弭在内在结构当中，不再成为物形的界定。

吴镇山水用笔在随意中见骨力，以皴代染，染中见笔，网蕴满纸，内在皴法和外在轮廓笔法一如融会。

倪瓒山水画中侧互用，侧不忘正，随浓随淡，全靠笔中有墨，一次性生成，书法特性得到彰显，特别在树法中更显书法本色。

王蒙山水承赵孟頫亲传，皴法从黄公望“披麻皴”中一变而为“牛毛”、“解索”，作品集元代山水之大法，法度谨严而又变化多端，在他的笔下文人山水画格局已完全确立，成为文人山水画法度之正脉。

统观“元四家”山水画，我们会发现，元代山水画已不像宋以前那样先勾山形轮廓再填充皴法与明暗，而是从局部生成整体，从小结构扩展为大结构，书法机制在绘画中起到了造型手法与笔墨效应的双重作用。

应当引起我们注意的是，元代书法机制引入绘画是伴随着生纸作为绘画媒材的大量应用而产生的。生纸的吸水特性，使用笔的确定性和用墨的渗化性得到全面显现，进一步激发出书法为内核的笔墨效果，为文人画追求笔墨趣味作了媒材上的铺垫。

书法笔法的引入，书写性的强调，势必要减弱形似与丘壑的刻画，为“逸笔草草”留有余地。因而，元代山水画开始从写实向写意、从描绘向书写、从工笔向减笔转化，最终从宋

以前的工笔性描绘中脱蜕出写意性绘画，构成了中国画工笔与写意两大画法和两大表现方式，完成了中国画两大表现语汇的最终构建。

文人介入绘事，会将自身先天秉持的国学、诗书、书学、印学等文化能量渗透在绘画的每个环节中，提升绘画的文化深度和品味，提高绘画表现语言的审美意义，以至明代诗、书、画、印构成了文人写意绘画的四大要素。而文人们隐、逸、闲、雅的情怀更得以悠游笔墨之间，绘画成了文人参禅悟道的文化载体。

书法引入绘画，会使用笔的抑扬顿挫，用墨的干湿浓淡化合成千变万化的笔墨表现，笔墨将成为促进元代中国画发展演化的核心。在此种情形下，本属业余自娱性的随意挥洒开始有了专业与法度的要求，本属墨戏之流的票友行为开始参与构建中国绘画的笔墨本体，这种从业余到专业，从墨戏到本体的转换，“引书入画”在某种程度上起了基础作用。

元代山水画书法机制的引入，写意画法的运用，促进了中国画笔墨本体的建立，而笔墨本体一旦建立，就不再是一般性墨戏，而是有了相对严谨的文化逻辑，成为一个完善的表现语言体系。元代以书法为内核或基础的笔墨本体构建，就是在文人画代表人物的倡导下，又有一大批有此共识的跟随者的践行下完成的，笔墨使得绘画本身成为画家创作的对象，而表现对象却成了绘画的载体。

中国绘画的发展规律和笔墨本体的建立，是不以人的意志为转移的，它的局部在较短时期会受到某种“他律”因素影响，而长远来看，终究会回归“自律”，并在“自律”中完成中国画的时代发展。我们之所以强调这一点，是想说明，当今中国画创作应按着它的发展规律并抓住笔墨本体去创作和创新，而不能随意地以某种简单的样式和风格去代替中国画的创作和创新。

百余年来，我们在中国画的“中西融合”“借鉴西法”中最先把书法这个中国画笔墨内核废弃，然后又把传统经典抛弃，仅以西方的造型手法和美术理论来指导中国画创作，最终导致中国画“国将不国”失去其笔墨内涵。我们以元代山水画“引书入画”为梳理课题，就是期望当下的中国画创作“各就各位”，尽快回到按中国画发展规律去发展中国的正确道路上，让书法回到中国画中，让中国经典传统成为我们的出发点，一点一滴的去恢复我们的笔墨家园，从美术发展史的角度和眼光去推动中国画的当代发展。■



王蒙《青卞隐居图》

《写生珍禽图》的考证及“徐黄”风格辨

A textual study on Rare Birds Drawn from Life: comparing Xu Xi's style to Huang Quan's

撰文/周高宇

故宫博物院藏《写生珍禽图》(图1)是五代画家黄筌留在中国大陆的唯一一件公认比较可靠的作品。该卷长70.8、高41.5厘米,绢本著色,上绘飞禽10羽9种,龟2只,天牛、蝉、蜂、蟋蟀、蚂蚱等草虫12只。形象准确生动,笔法工细,色调柔丽协调,可看出写生功力之深。构图无一定章法,鸟虫互不呼应,画左下方署小字一行“付子居宝习”,当为传子黄居宝习画课稿。它虽然在构图上平铺直叙,而在线条和著色等方面和完成后的绘画作品没有什么两样,与我们平常所见到的古人壁画粉本如北宋武宗元的白描《朝元仙仗图》,以及现代一些画家的线描稿本,均有着较大的差别。其相对来说,应该算是比较完整的一件作品。

关于黄筌《写生珍禽图》中所绘动物的考证,就笔者所见,关于草虫部分基本上大家都无疑义,龟类好像还没有人给出确切的答案,对于翎毛部

分的考证,经常是解释错误的多,并且答案也给的不完整,只给出其中几种鸟的名称。现在笔者把图中所有的鸟类再重新完整地诠释一下,以俟同好指正。兹按画面从左到右从上到下把禽类考释如下(图2)。从实物图和画图的对照来看,我们可以发现黄筌的绘画有以下几个特点:1.状物精准;2.刻画入微;3.形神兼备。在宋代刘道醇著的《圣朝名画评》中,他把黄筌列入花竹翎毛门中的神品。神、妙、能、逸四品的划分,带有明显的文人画见地。综合历代的解释,神品当指画艺功力卓绝,出神入化而形神兼备。因此,从这种对照中,大家不仅可以体会黄筌的卓越画艺,也可意会古代画评的真正涵义。

关于这些鸟类的大小、颜色、形状、食性、栖息地等,在这就不一一介绍了,大家可参考一些鸟类图鉴。所列这九种鸟中,有以下五种鸟的

分布是遍及全国的:白(候鸟)、灰椋鸟(候鸟)、大山雀(留鸟)、北红尾鹀(候鸟)、(树)麻雀(留鸟),有三种鸟的分布是在中国的黄河以南地区,白头鹎(留鸟)、白腰文鸟(留鸟)、丝光椋鸟(留鸟),只有蓝喉太阳鸟(留鸟),其分布范围相对小一点,分布在中国的中南及西南部,但是它是所有太阳鸟类中分布范围最广泛的。这恰恰是此画作者黄筌在其所在蜀地可以碰到的。此鸟从一个侧面某种程度上可以证明这幅画是黄筌所画的真实性,为什么呢?因为这种鸟类的主食是花蜜,离开原产地



图1《写生珍禽图》(故宫博物院藏)



图2 禽类考释图

1. 白鹡鸰 2. 灰椋鸟 3. 大山雀（因画面只有背面飞翔之态，故只能认定其为山雀科之一种，以分布最广的大山雀充之。） 4. 北红尾鸲 5. 丝光椋鸟 6. （树）麻雀（画面为一大一小之引雏雀图） 7. 蓝喉太阳鸟 8. 白腰文鸟（实则认定另一种斑文鸟亦可，因鸟的翅膀颜色极深，相较之下以前者优。） 9. 白头鹎

几乎不能成活。这些鸟基本上为常见鸟类，这幅《写生珍禽图》的“珍”字，并非指的是所画鸟类的品种有多珍贵，应该另有所指。在《宣和画谱》中黄筌条下所列其作品名称中，可以查到北宋内府藏有相似的一件作品，其名称为《写生杂禽图》，仅仅一字之差，不知和这件《写生珍禽图》是否为同一物，值得探讨。

北宋郭若虚在《图画见闻志》第一卷“论黄徐体异”中提出：“谚云‘黄家富贵，徐熙野逸’，不惟各言其志，盖亦耳目所习，得之于心而应于手也。”黄筌、黄居寀父子长期给事禁中，“多写禁籞所有珍禽瑞鸟，奇花怪石。今传世桃花鹰鹞、

纯白雉兔、金盆鸚鹄、孔雀龟鹤之类是也。”认为“黄家富贵”是由其志向、生活环境及写生内容决定的。事实是不是真的如郭所述？在《宣和画谱》黄筌条中记载：“筌资诸家之善而兼有之。花竹师滕昌祐，鸟雀师刁光（胤），山水师李升，鹤师薛稷，龙师孙遇，然其所学笔意豪贍，脱去格律，过诸公为多。……凡山水野草，幽禽异兽，溪岸江岛，钓艇古槎，莫不精绝。”从这段文字我们可以明白，黄筌所学广博而精绝，其写生内容的范围，恐怕非郭若虚笔下所描绘的这么狭窄。

我们再从黄筌条下所记载的黄筌作品来看，也可看出一个端倪。《宣和画谱》共著录了黄筌的

作品共三百四十九件，中间不仅仅有花鸟的作品，还有许多人物山水作品。在其所录花鸟的作品里面，小部分的画中有郭所提诸物外，其大部非“富贵”二字所能包容，从中列举几件作品如下：

《入菟黄莺图》、《荷花鹭鸶图》、《芙蓉鸂鶒图》、《梨花鸂鶒图》、《秋塘鸂鶒图》、《萱草野雉图》、《笋竹野鸡图》、《霜林鸡雁图》、《湖滩烟鹭图》、《药苗双雀图》、《笋竹鸂鶒图》、《雪竹双禽图》、《寒鹭图》、《雪竹山鹑图》、《雪景宿禽图》、《柘竹鹑子图》、《鹑子鸂鶒图》、《蜂蝶花禽图》、《逐雀猫图》、《竹石绣纓图》、《鸂鶒伯劳图》、《山茶鸂鶒图》、《老鹤图》、《雀鸣图》、《鸂鶒图》、《雕狐图》、《秋陂跃兔图》、《水墨湖滩凤竹图》、《螻蛄戏猫图》等等。

从上面所列画名中，可以看出黄筌写生范围极广，并且所绘极有生活的情趣，并非一味写笼中鸟，园中兽。譬如《入菟黄莺图》，此图一品画名，必知是初夏时节情景，菟菜此时生长正旺，而黄莺（即黄鹂）作为一种夏候鸟也不失时机地出没田园之间。这种情景，在古老的《诗经》中就有过描述。另外如《鹑子鸂鶒图》、《逐雀猫图》、《鸂鶒伯劳图》、《螻蛄戏猫图》、《雕狐图》等，一望文字而知必为

生活情趣十足的绘画。至于像《荷花鹭鸶图》、《秋塘鸂鶒图》、《萱草野雉图》、《霜林鸡雁图》、《湖滩烟鹭图》、《秋陂跃兔图》、《水墨湖滩凤竹图》等，则可知野逸并非一定是徐熙的专长。

我们再来看看有著录存世的传为黄筌之作品（见表1），暂且不考虑这些绘画的真贋问题。就其所画内容来看，郭若虚所列的珍禽异兽实是所剩不多，只有《竹鹤图》、《竹林鸂鶒图》这两张画名在其所举范围。另外的一些花鸟作品如台北故宫博物院所藏的《长春竹雀图》、《茶梅鸂鶒图》，耶鲁大学美术馆所藏的《柳塘聚禽图卷》、大英博物馆所藏的《枯木水禽图》等，实际上描写的俱是自然野逸之景。

再来看看“黄家富贵，徐熙野逸”的另一家徐熙在《图画见闻志》中的描述：徐熙“江南处士，志节高迈，放达不羁。多状江湖所有汀花野竹、水鸟渊鱼，今传世凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也”。认为“徐熙野逸”也是由其志向、生活环境及写生内容决定的。然而同在《图画见闻志》卷六《近事·铺殿花》一条记载如下：“江南徐熙辈有于双缣素上画丛艳叠石，傍出

表 1

时代	作者	作品名称	形式	质地	墨色	尺寸（厘米）	收藏地
五代后蜀	(传)黄筌	写生珍禽图	卷	绢	设色	41.5 × 70.8	故宫博物院
		柳塘聚禽图	图卷	绢	著色	22.6 ×	耶鲁大学美术馆
		花鸟图	图卷	绢	著色	未详	美国纳尔逊·艾京斯美术馆
		肃雍和鸣图	图卷	绢	著色	47.7 × 24.2	Museo d'Arte Cinese di Parma
		枯木水禽图	图卷	绢	著色	140.0 × 118.4	大英博物馆
		梨花山鹑图	图卷	纸	著色	90.9 × 30.8	普林斯顿大学艺术博物馆
		花鸟图	册页	绢	著色	21.5 × 22.5	出光美术馆
		竹鹤图	图卷	绢	著色	155.3 × 91.9	大阪市立美术馆
		勘书图	轴	绢	浅设色	118.1 × 55.5	台北故宫博物院
		长春竹雀图	轴	绢	著色	98.3 × 61.6	台北故宫博物院
		竹梅寒雀图	轴	绢	设色	43.8 × 62.9	台北故宫博物院
		竹林鸂鶒图	轴	绢	设色	157.6 × 83.4	台北故宫博物院
		茶梅鸂鶒图	卷	绢	设色	46.4 × 307	台北故宫博物院

药苗，杂以禽鸟蜂蝶之妙，乃是供李主宫中挂设之具，谓之铺殿花；次曰装堂花。意在位置端庄，骈罗整肃，多不取生意自然之态，故观者往往不甚采鉴。”由此段话可见，徐熙也有供御的时候，并且画的并非是其野逸一路的东西。这种铺殿花形式的徐熙绘画现在还有实物，这就是台北故宫博物院所藏的《玉堂富贵图》（图3）。此图描写的是春天百花争艳之景。画图正中牡丹傍湖石盛开，姿态各异。下有一五彩锦鸡从石间露出半个身子。画图上则布满了怒放的玉兰、梨花、杏花，枝间点缀两只红嘴相思鸟。湖石下方则有一丛盛开的石竹。整个画面以石青打底，设色浓艳厚重。如果不标明是徐熙的作品，大家肯定会把它归类到黄筌名下。

在《宣和画谱》徐熙条下共著录了徐熙的作品 249 件，全部为花鸟画。大多题材与黄筌所画几乎是相同的，如湖石、牡丹、鸚鵡、药苗、鷓鴣、桃花、山鷓、雪竹、鹭鸶、蜂蝶、猫、鹰、鷓等等。有些题材是徐熙特有的，如水族、园蔬等等。其中装堂花一类风格的还画了不少，如：《装堂桃花图》、《装堂海棠图》、《装堂踟躕花图》、《装堂折枝花图》等。

表 2

时代	作者	作品名称	形式	质地	墨色	尺寸（厘米）	收藏地
五代南唐	(传)徐熙	草虫图	图卷	绢	著色	39.5 ×	耶鲁大学美术馆
		蓼塘鸳鸯图	图卷	绢	著色	181.6 × 76.9	弗利尔美术馆
		白牡丹图	册页	绢	著色	24.1 × 23.5	美国纳尔逊·艾京斯美术馆
		夜鹤守梅图额装	图卷	绢	著色	162.4 × 87.3	弗利尔美术馆
		蝶戏长春图	图卷	绢	著色	39.8 ×	圣路易斯艺术博物馆
		花卉图团扇	团扇	绢	著色	27.0 × 27.3	香港艺术馆虚白斋
		雏鸽药苗图	图卷	绢	著色	48.0 × 54.3	大阪市立美术馆
		莲池水禽图（对幅）	图卷	绢	著色	126.2 × 73.2	藤田美术馆
		花卉草虫图	图卷	绢	著色	35.5 ×	福冈市美术馆
		玉堂富贵图	轴	绢	著色	112.5 × 38.3	台北故宫博物院
		芙蓉图	轴	绢	设色	75.8 × 62.2	台北故宫博物院
		花卉草虫	图卷	绢	设色	27.2 × 255.1	台北故宫博物院

由著录的存世的传为徐熙的作品（见表 2）可见，徐熙著录的存世作品与黄筌的相较，数量相当，均为著色或设色绢本作品，甚至连题材都有相似性。因此，光是从其耳目所习之环境与写生的内容来判定“黄家富贵，徐熙野逸”两家的风格，是值得商讨的。

笔者认为，从两家的绘画方式来论证“黄家富贵，徐熙野逸”这两种绘画风格，也许可以找到正确的答案。

黄筌的绘画方式，在沈括的《梦溪笔谈》中有这么一段记载：“诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生。”从其技法上来说，用清淡之墨准确勾勒出所要描绘对象的轮廓后，再因类赋彩。其色不掩墨，墨亦不掩色。在视觉



图3《玉堂富贵图》
（台北故宫博物院所藏）

上给人以色彩鲜明，富丽堂皇的气象。这也应了郭若虚在《图画见闻志》中所载的其“翎毛骨气尚丰满”的描述。验之于传于今的《写生珍禽图》里所绘的禽虫，沈括的记载是可靠的。

考黄筌花鸟画的师承，《宣和画谱》记其“花竹师滕昌，鸟雀师刁光胤”，滕刁两位画家的简介如下：

滕昌祐，字胜华，生卒不详。吴郡人，唐末随僖宗入蜀。曾与黄筌等同事蜀主。工画花鸟蝉蝶蔬果，无师指授，于居舍间，栽花卉以观植物之荣悴，心记手写，久而得其形似于笔端。其画傅彩鲜丽，若见光泽，宛有生意。又用笔点簇而成蝉蝶草虫，谓之“点画”。后世赵昌，受其影响最深。复又擅书法。

刁光胤，生卒不详，唐末五代画家。长安人。天福间避乱入蜀。擅画竹石、飞禽、猫兔，尤长花鸟。画风工细精致，设色浓丽。黄筌出其门下。

上面两段话中可见，黄筌的两位师父都是擅长赋色，并且色彩鲜浓。黄筌正是得了他们的衣钵，才有自己花鸟这一路擅长赋色称为富贵的风格。

徐熙的绘画方式，在《宣和画谱》中有载：“且今之画花者，往往以色晕淡而成，独熙落墨以写其枝叶蕊萼，然后傅色，故骨气风神，为古今之绝笔。”在《图画见闻志》中又载：“徐铉云：‘（徐熙）落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。’又熙自撰‘翠微堂记’云：‘落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。’”在沈括的《梦溪笔谈》中载：“徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已。神气迥生，别有生动之意。”从技法上来说，大概用粗笔重墨近于写意的笔法生动地勾勒出物形，然后布色。傅彩只是辅助笔墨，这也应了《图画见闻志》中所载其“翎毛形骨贵轻秀”的描述。这种画法，颇近于唐代画圣吴道子的绘画方式，也极适合用来表现野逸一路的风格。

北宋米芾所撰《画史》，记录了米芾所收藏及闻见的晋唐五代与宋朝的作品，也记录了他和他所交游的当时文人们的一些论画见解与创作风格。

是一部表述当时文人绘画美学思想的重要著作。在此著作中，米芾多次记载了他对徐黄两家作品的评价和自己的价值取舍，兹摘录几条论述如下：

滕昌祐、边鸾、徐熙、徐崇嗣花皆如生。黄筌惟莲差胜，虽富艳皆俗。

李、王山水，唐希雅、黄筌之伦。翎毛小笔，人收甚众，好事家必五、七本。不足深论。

凡收画，必先收唐希雅、徐熙等雪图，……

坦然明白易辨者，顾、陆、吴、周昉的人物画，滕、边、徐、唐、祝的花、竹、禽鸟，……

黄筌画不足收，易摹。徐熙画不可摹。

苏子美黄筌《鹞鸽图》，只苏州有三十本，更无少异。今院中作屏风，尽用筌格，稍旧退出，更无辨处。

上面所摘几条论述中明显米芾尊徐贬黄。究其原因，实是当时的文人士大夫对画院众工之事的轻视，表达了刚刚萌芽的文人绘画的价值取向。画工写形，文人写意，在米芾看来，形众人皆可摹，不足为奇，而人意则难摹了。黄筌和徐熙在笔墨技法上无心的差异，到了米芾这等有有心人手里，高低境界自然不同了。不过，米芾的另一条记载，对于我们探讨“徐黄体异”上，或许会有些帮助。

古画，至唐初皆生绢。至吴生、周、韩幹，后来皆以热汤半熟，入粉，槌如银板，故作人物精彩入笔。今人收唐画，必以绢辨。见文粗，便云不是唐，非也。张僧画、阎令画，世所存者皆生绢。南唐画皆粗绢，徐熙绢或如布。

米芾所见南唐画都用粗绢，徐熙用的绢有些像麻布一样。在这样的材料上，是适合徐熙那一路有些写意的粗笔野逸风格的。反过来看黄筌，其花鸟师承滕昌、刁光胤，两位都是唐末五代从长安避乱入蜀的画家，其绘画材料，恐怕早已随吴生、周、韩这样的人物画家一样，使用加工过的半熟的适合细笔（工笔）的绢了。这样的绘画材料，对于黄家富贵风格的形成，应该是起到一定作用的。■

南宋山水画笔墨及图式的一些渊源

The origin of painting techniques and compositions of Song landscape paintings

撰文/汤哲明

说到南宋山水画，当推李刘马夏的笔墨图式为其代表，而以李刘及萧照细谨的小斧劈皴为南宋早期山水代表，马远、夏圭粗犷的大斧劈为中后期的代表。一般认为，在南宋山水画从早期向中后期的发展过程中，李唐《清溪渔隐》的出现，起到了关键性的转折作用。换言之，这亦是北宋与南宋初期山水画风由工整细腻向此后苍劲犷逸的转捩。

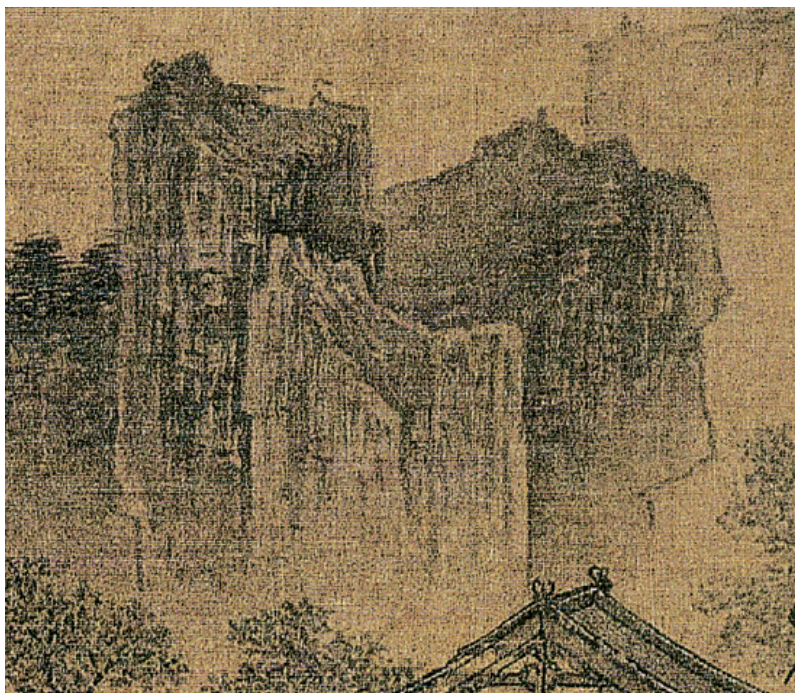
首先要说明是，南宋初期山水画的代表作风其实形成于北宋末年。这是因为李唐山水的代表画风早在北宋末年已然成形，有明确款署作于宣和年间的《万壑松风》便是铁证。李唐的另几件名迹，如《江山小景》、《长夏江寺》，尤其是《晋文公复国》，虽可能画于南渡后，但却多与《万壑松风》画风相近，而师从李唐的萧照，南宋早期的刘松年，画风也都有与《万壑松风》相近处，这都说明了南宋早期山水与北宋的亲密关系——与其说早期南宋山水是受到了北宋的影响，不如说这是北宋晚期山

水画风的整体南渡。

由《万壑松风》所引发的两宋山水画断代歧义，并不值得小题大做。因为即使撇开李唐所有的存世画迹不论，完全进入南宋时代从事山水画创作的萧照与刘松年，其作品亦足代表南宋早期山水画的风貌，即使这种风格在北宋末期已然形成。本文所以会对这一话题多费笔墨，目的是要借此说明南宋山水与北宋更深一层的联系。这一联系，体现在南宋山水对北宋的继承上，我认为是全方位的，并非仅仅表现诸如南宋人对北宋末期小斧劈笔法的继承。事实上，成熟于北宋末年的李唐画风以及以《四景山水》为代表的刘松年画风，包括后起的马夏画风，与盛行于北宋中期的李郭派画风，都有着极为亲密的血缘关系。这种关系，并非体现在皴法，而主要是体现在山石造型的结构上。

李郭派传统自北宋中期以后成为山水画坛的主流乃是不争的事实，虽然神宗以后，郭熙画风光不再，⁽¹⁾然而即使是宋徽宗本人所画山水，

(1) 邓椿《画继》卷九“杂说”：“先君侍郎作提举官，仍遣中使监修比背画壁，皆院人所作翎毛花竹及家庆图之类。一日，先君就视之，见背工以旧绢山水揩拭几案，取观，乃郭熙笔也。问其所自，则云‘不知’。又问中使，乃云：‘此出内藏库退材所也。昔神宗好熙笔，一殿专背熙作。上即位后，易求古图，退入库中者不止此耳。’先君云：‘幸奏知，若只得此退画足矣。’明日，有旨尽赐，且命與至第中。故第中屋壁无非郭画。诚千载之会也。”



A 刘松年《四景山水图》(局部)



B 王诜《渔村小雪图》(局部)

图1 试比较二图的结构,可知刘松年同样在造型上延续着李成画派的法则,只是易圆转为方直。

却仍是取法于李郭,况且其时还活跃着李成派的健将王诜。是时虽然神宗以后的皇家画院倡导过李思训派的著色山水,并且青绿山水也呈复兴趋势,但李郭画派仍是无与匹敌的画坛主力。靖康以后,李郭画派作为北方画家南渡中主力的地位,也不喻自明,虽然北宋末年复起的青绿山水画风在南宋早期亦成相当气候(图1)。

以往人们认为南渡画家中最为重要的山水画家李唐主要袭取的是范宽的传统,我不能完全赞同。李唐在纪念碑式构图和表现山石林木的重量感方面,固然大有承传范宽的因素(李氏弟子萧照的一路密体山水,笔法也确有源自范宽者),然而,实际上无论是李唐还是刘松年,包括后起的马夏,其山石林木的造型主要

还是渊源于李郭派的图式。

笔者尝试对李郭派的这种造型图式作了概括化的提炼(图2、3)。这种造型,事实上在北宋早期甚至更早一些的五代画如卫贤的《高士图》中,以及被挂在荆浩名下的《匡庐图》、关仝名下的《秋山晚翠》中,都已被广泛运用(尤其是《秋山晚翠》,甚至可以被视作是李郭派画派的作品),即使在范宽的名作《溪山行旅图》



A 郭熙石法图解



B 王诜石法图解



C 小斧劈图解



D 大斧劈图解

图2

中(图4),类似的造型结构也偶有出现(然《宣和画谱》中称范宽也曾学过李成),只是在李郭画派中,此种图式被运用得更为广泛,并且强化了其形态优美的弧线型(图5)。

至于李唐,虽然他的劈斫笔法似乎被认为源自范宽,但他的山石造型结构其实却祖述李郭派,通过图式对比可以一目了然。而即使他的小斧劈皴笔,由于较细密、短小、黑重,从直观上近似范宽,但我仍一直疑心这与李郭派画风存在着更为直接的渊源关系。

事实上,李郭派的山石用笔,亦大量运用侧笔劈斫之法,只是用墨较淡(亦有称其拖泥带水皴者),往往在中锋复勾轮廓后被逐渐隐没。从诸如郭熙《幽谷图》(上海博物馆藏)、王诜名作《渔村小雪》(故宫博物院)中,可以清晰地看出被广泛运用的这种劈斫笔法,而早在五代卫贤的《高士图》中,同样可以清晰地见到大量的劈斫用笔。

所以,李唐的《万壑松风》,从某种意义上来说可谓是简逸和方硬化了的郭熙、王诜。由于笔法的熟练,使李唐师学李郭的用笔变得更为简逸。这正如崔白《双喜图》中坡石对早期李郭派如《窠石读碑》、《寒林骑驴》中石法的反复皴染进行了写意式的概括,《万壑松风》开始弃用李郭派中大量的复勾线条和阔笔中锋轮廓,从



A 《早春图》(局部反转)



B 《渔村小雪》(局部)



C 《四景山水》(局部反转)



D 《清溪渔隐》(局部)

图3

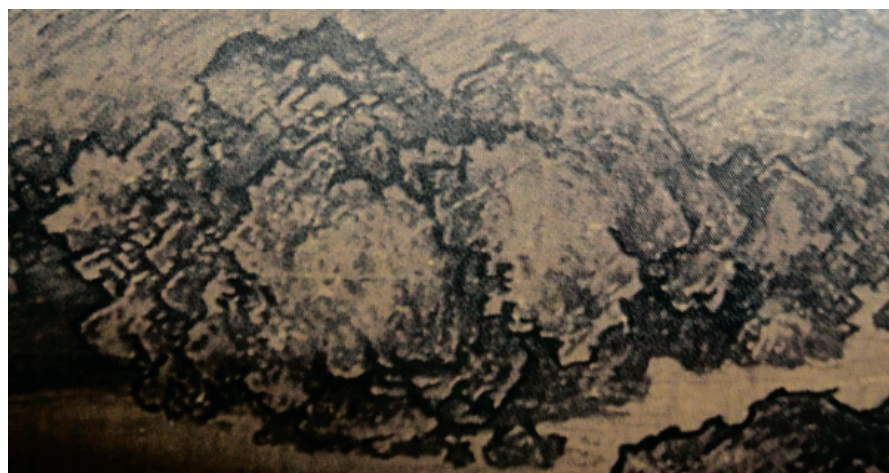


图4《溪山行旅》(局部)



A 王诜《渔村小雪图》(局部)



B 夏圭《湖山清晓图》(局部)

图5 试比较图A与B的结构,可知夏圭同样延续着李成画派的造型法则。只是易圆转为方直。

而突出了劈斫笔法而趋于方硬。由于笔法简逸，层次较少，为取得深厚的质量感，《万壑松风》等图的单层用墨越发趋于深重，从而接近了范宽画用墨深重的感觉。当然这也并不完全排除李唐受到范宽影响的因素，李唐弟子萧照等的一类雪景画，无论是直皴的斧劈用笔还是画山头林木的“癞痢”状，确也曾取法自范宽者，但李唐的《万壑松风》等主要是从李郭派脱化而出的。

如前所述，李郭派无处不在的这类山石结构，其实在一些五代画及北宋早期山水画中就被广泛运用，因而我一直疑心其源自更早的荆浩（其实早在中唐壁画中就有此种造型的雏形，见图6），只是《匡庐》、《秋山晚翠》等图的作者归属问题难以真正解决，故推论其源自荆浩，仍缺乏实据。但可以肯定的是，此种图式或者说山石结构，绝非李郭派的专利，只是在李郭派中被运用得更为广泛，并且以其优美的弧形，成为一种特色。如《高士图》虽同样用此结构，但并不突出山石的弧形，造型较方硬，从而与李郭王诜的优美的弧形造型存在着一定差距。

通过对李成、范宽以及李唐、刘松年以及马远、夏圭，甚至包括大量南宋佚名山水画山



图6 唐神龙二年（706）章怀太子墓壁画《马球图》（局部）

石造型的分解，可以充分证明，南宋山水画坛除了朱锐等比较忠实地承传李郭传统的画家，以李刘马夏为代表的水墨苍劲派的山水画创格，在造型上主要是变李郭派之圆转为方直，而在用笔上，则是强其方硬而遗其圆润。除了上文所引诸图，传世大量南宋佚名山水扇页，如《秋江渔艇图页》（台北故宫博物院藏，图7）、《江浦秋亭图页》（美国波士顿美术博物馆藏，图8）等，都是南渡后山水画由李郭派向李唐包括马夏派过渡的活化石。《秋江渔艇图页》画的是西湖一带景色，树法及远山全然取法李郭，但近岸坡石则肆意劈斫，近于李唐的画法，而《江浦秋亭图页》中中景隔水一带坡石，也正是由李郭石法向李唐石法过渡的明证，又如（传）马麟《漳冷梅馨图页》（朵云轩藏，图9）中的巨石，更是向人们阐述李郭山水的卷云石法如何过渡为南宋山水的劈斫法的说明书。

李刘马夏的山石结构，皆源自李郭派，尤其是李唐与刘松年，直接北宋末年山水画传统，而真正开南宋画一代最具代表性山水画风的，乃是晚一些的马夏。换言之，自马夏画风出现，南宋山水画才真正得以与北宋拉开了距离。主要体现在笔墨的苍劲放逸，近于泼墨。其转折如前所述，一直被认为是源自李唐的《清溪渔隐》，然而一直令人疑惑的是：《清溪渔隐》中这种近乎泼写的放逸墨法又祖述者谁？（图10、11）

通过对史料的梳理及传世作品的比对，我开始相信马夏这种近乎泼写的水墨笔法，其实是源自中唐甚至更早的江南泼墨画传统。这一推断，也许会被认为过于大胆，但这仍是有一些根据的。

假定《清溪渔隐》确系李唐晚年真笔，假定其后的马夏画风全然受其启导，那么《清溪渔隐》中水墨苍劲的笔法是否全然是李唐个人的独创？

我们且将《清溪渔隐》以及马远、夏圭山水画代表风格与其他一些南宋代表画格，如梁楷《泼墨仙人》、法常《猿》、《鹤》等进行比较，



图7 《秋江渔艇图页》

很显然,其中存在着清晰的通约性。此种以刷掠、劈斫乃至涂抹的犷逸强悍的笔墨技法,也显然就是整个南宋绘画成熟时期——包括山水、花鸟、人物画法中存在的一种共同特性,同时这也成为明代浙派的先声。

尽管史传南宋一代山水画风是由李唐推动,但我们却没有足够的理由认为法常与梁楷的花鸟、人物新风也都由李唐开创,更何况法常的画风乃是循着画院之外的另一种禅画传统而来。李唐包括南宋的众多的粗笔山水画风,与梁楷、法常的粗笔人物画、花鸟画包括山水画之间,就其内在理路而言,难道真的不存在任何联系?

要梳理南宋山水画与南宋逸格水墨之间的关系,自唐末至南宋像潜流一般未曾停息的逸格水墨以及禅宗画,就自然而然地浮出了水面。笔者曾在《国画之江南》一书中尝试阐述过中唐直至南宋的这段水墨画发展史,为说明上述的问题,这里且简略地概括其要。

考《历代名画记》、《唐朝名画录》、《笔法记》、《益州名画录》、《圣朝名画》、《图画见闻志》以及《画继》等一系列文献,可以发现其中有意无意间被屡屡提及的江南泼墨山水画。有关



图8 佚名《江浦秋亭图页》(局部)



图9 传马麟《漳冷梅馨图页》(局部)

这一问题,笔者进行了一定的研究,梳理了其先后关系,当时曾蒙何惠鉴先生首肯,这里且简括如下:至中唐,泼墨山水画在江南已成气候,这路被荆浩称为“有墨而无笔”、“去斧凿痕而多变态”的水墨画法在南方当时的代表人物,乃是与吴道子约略同时期的项容,项容影响并培养了学生王墨及后人项信、项洙等。此种水墨画在以江浙为中心的整个江南地区,得到了蓬勃的发展,先后涌现出张、顾况、张

志和、孙位、贯休等一批知名于世，擅长以放逸的水墨泼写松石山水的画家，而随着唐时江南画家的踊跃北上，此种水墨画法渐渐在长安崭露头角。中唐以后，擅长此道的画家并不在少数，其中既有像王墨那样喜以手抹脚蹙的，也有像张 那样“以掌摸色”、“以手摸绢素”、“摔掌如裂”的，亦有像韦偃那样“山以墨斡，水以手擦”，用简逸的笔墨巧写对象的，还有像张志和那样借乐舞起，信笔直取的……而张 以“以掌摸色”、“以手摸绢素”、“摔掌如裂”的用之墨法结合北方重骨线的新型松石画格的形成，开始令众多画家心降气服，遂开笔墨兼济的水墨画新风，并深刻地启导了后起的荆浩，《笔法记》中对中唐以后众多山水画家的评价可资证明。

安史之乱前后，大批画家涌入四川，其中多数画家是由当时政治文化中心长安入川的，但也有从江南经长江逆流而上者。在入川画家中，有许多擅长水墨新技法的画家，韦偃、张 、孙位、贯休等名家，都先后来到川中，尤以孙位与贯休对四川画坛产生了深刻的影响。

川中佛教兴盛，广建寺庙，道释人物画兴盛异常，延续了盛唐气象，擅长水墨画的孙位、贯休等都创作过道释画，被当时称为逸格的水墨画新风，由此也转向了人物画坛，催生出赵云子、孙知微、石恪等一批逸格道释人物画家。日本至今藏石恪《二祖调心图》，虽未必真迹无疑，但石恪等擅长此道却有史可据，黄休复、

郭若虚、邓椿等对此皆言之凿凿。且当时逸格人物画亦非四川独有，业已蔓延至关陕一带，据邓椿的记载，类似于石恪及后来梁楷的人物画如《二祖调心》、《泼墨仙人》等图的技法在当时的西部地区业已有迹可寻：

甘风子，关右人，阳狂垢污，恃酒好骂。落泊于廛市间，酒酣耳热大叫索纸，以细笔作人物头面，动以十数，然后入笔如草书法以就全体，顷刻而成，妙合自然。多画列仙之流，题诗其后，传观既毕，往往毁裂而去。好事者藏匿，仅存一二，豪富求之，唾骂不与。或经年不落一笔，故流传于世者极少。一日，忽别素与游者，归则熏沐题颂，掷笔而逝。⁽²⁾

此种逸格水墨画的另一条传播路线，是通过士大夫与禅林的联系。这种联系，其实早在唐末五代业已开始，士林与禅门，时时表现出他们在绘画审美上的共同性。从五代大愚禅师索荆浩画水墨松石的诗歌，到苏轼、黄庭坚与禅僧的交游，再到华光和尚笔法的扬元咎乃至徐禹功，两宋至元日盛的墨梅画派在禅僧和文人的前赴后继下，共同开创而成⁽³⁾，逸格水墨画从此不独盛于逸格道释人物，亦始进入花卉竹石的领域。

欧阳炯赞禅月大师贯休诗云：“高握节腕当空掷，毫端任狂逸；逡巡便是两三躯，不似画工虚费日”⁽⁴⁾的《十八罗汉》，后来苏轼亦欣然感悟，曾一一题赞，从中我们不难管窥其

(2) 《画继》卷五“道人衲子”。

(3) 扬无咎师仲仁（华光）长老及仲仁所画为士林所重，见释仲仁《华光梅谱》：“及其（指仲仁）临老，纵心笔墨，愈作愈高，于时宗为六人，补之亦在其列。当时名公巨卿诗词褒美不下数千首。而公平日所作一千二百余本，临终独留《披风带露》二枝与山谷。”仲仁与黄山谷过从极密，除了他的临终赠画，黄庭坚亦曾致书乞画云：“余方此忧患，无以自娱，愿师为我作两枝见寄，令我时得展玩，洗去烦恼，幸甚”（见《山谷别集》卷八），足见仲仁常常赠画于黄。此外，吴大素《松斋梅谱》卷十四曾概括地梳理过自南宋至元的二百多年墨梅画派的发展史，从中可以管见南宋士僧共同开创的墨梅画系一步步融入宋元文人画的过程：“以墨写梅，自宋华光仲仁始，继而逃禅、徐君禹功，功又得逃禅之面授。……及逃禅之终，禹功年二十八岁矣。继有僧定者，花工而枝粗。刘君梦良者，花虽未工而意已到。女中有鲍夫人能守师法。江西毕公济，江右谭季箫，韵如鲍夫人，远胜梦良者矣。而刘有名江湖间，徐谭皆罕闻。此子固赵公之论，予得其夏田子手书，子固与其子友兰皆工此花。若赵魏公子昂独绍华光韵度，盖超出三百年之上。夫人管君亦善此艺。迩来山阴王冕元章特以此笔买田筑室矣。”

(4) 欧阳炯《禅月大师应梦罗汉歌》，载黄休复《益州名画录》。

于禅画的心灵契合。赵希鹄《洞天清录集》“米氏画”条曾记米芾卜居江南作山水画时所运用的一种稀奇古怪的水墨画技法，不知是否与米氏最为服膺的富有禅意的苏轼墨戏存在着联系：

米南宫多游江浙，每卜居，必择山水明秀处。其初本不能作画，后以目所见，日渐摹仿，遂得天趣。其作墨戏，不专用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，皆可为画。

这样的技法，也不免令人联想起唐代王墨手抹脚蹙的逸格水墨，而更令人诧异的是，画师文同的法常所擅长的水墨技法，竟与之如此相近：

僧法常，……多用蔗查草结，又皆随笔点墨而成，意思简当，不费妆缀。⁽⁵⁾

明代与承南宋余绪的吴伟，其作画方式竟亦与之何其相似：

吴小仙饮友人家，酒边作画，戏将莲房濡墨，印纸上数处，主人莫测其意，运思少顷，纵笔挥洒，成《捕蟹图》一幅，最是神妙。⁽⁶⁾

前已述及，晚唐五代，通过张、孙位和贯休等人的前赴后继，中唐盛行于江南的逸格水墨进入了蜀中，并由以往独兴于山水画坛开始转向人物画。此种技法，到了南宋几乎同时在梁楷、法常的人物、山水、花鸟及动物画中重现，它既可能是重新由同属于南宋版图的四川传来，也有可能是江南所固有的逸格传统在两宋时的转世轮回。总之，南宋以杭州为中心的江南地区盛行起了与唐代江南逸格水墨一脉相承的人物、山水与花鸟画风。甚至在更远一些的北宋时期，这种风气亦未曾间断。这正如户田禎所论：

……牧谿画风，究竟是他（指牧谿）在故乡四川所学到的呢？还是在他主要的活动场所浙江一带学到的？这是一个饶有



图10 郭熙《窠石平远图》（局部）



图11 李唐《万壑松风图》（局部）

(5) 吴大素《松斋梅谱》卷十四。

(6) 周晖《金陵琐事》卷四。

意味的问题。对这一问题，现在还无法做出确切的回答。但是，正如五代禅月大师的后半生是在四川度过的一样，可以认为，以长江为纽带，四川和浙江两地即使在绘画界也向来有着极其密切的交流。而且，如前述《松斋梅谱》的评语所表明的，牧谿在某些方面接受了五代、宋初江南一带所流行画的“逸”格风；而这一思潮的流风余韵不正残存于浙江一带？⁽⁷⁾


由此可见，米芾所运用的与法常乃至吴伟相近的水墨技法，虽然未必一定与至南宋大兴的禅画有直接的关系，但却非常可能与“残存于浙江一带”的唐代逸格水墨的“流风余韵”⁽⁸⁾存在密切的关系——米芾晚年居于镇江，而善“手抹脚蹙”作画的王墨恰于300年前活动于此地直至去世，另一位与王墨有着师生关系的顾况是时前后亦在不远处的南京任著作郎，并于不久后迁居扬州⁽⁹⁾——也许正是这种关系，既成就了米芾屡屡称颂江南画的动因，也在相当程度上启导了著名的米氏云山。

以《清溪渔隐图》为代表的李唐的创格，与米芾独擅的那种水墨技法，在形成上或许同一机杼。既然身居江南的米芾很有可能受到了“残存于浙江一带”的唐代逸格水墨“流风余韵”的影响，那么南渡后居于江南的李唐，怎就不能受“残存于浙江一带”的唐代逸格水墨“流风余韵”的影响（当然，他受与浙江联系密切的蜀地禅画影响的可能也是存在的）？擅长逸格泼墨的贯休和尚面谒钱王、居于灵隐的往事，不正是泼墨法行于杭州一带的明证？与李唐同属南宋并同居杭州的梁楷、法常，复起的不正是婺州贯休乃至东越孙位等存留在浙江的逸格

水墨？同兴于杭州的南宋院体乃至明初浙派，不正是孕育自这一古已有之的江南逸格水墨的发生带上？

日人户田禎称：法常“复活”了“唐朝后期的泼墨画”。⁽¹⁰⁾然而，事实上由孙位、石恪、贯休而至南宋梁楷的粗笔人物画，同样也是唐朝逸格泼墨画的转世轮回——长江一条，联系起了四川与江南一西一东两个相隔万里的地区，也联系起有万水千山之隔的两地自五代直至南宋长期不为人瞩目的绘事互动。总之，这条大江，沟通了四川与江南这两个逸格泼墨新旧根据地之间自中唐、五代直至南宋一直奔涌不息的水墨画暗流。

南渡后居于杭州的李唐，自然是不可能超脱于这一潜移默化的地域影响之外的，他的《清溪渔隐图》，非但令我们遥想起天台项容画的“有墨无笔”和夏文彦对其另一种“笔法枯硬而少温润，然挺特绝”的山水画特征的描述，而且直接启导了在宋明两代盛极一时的马夏山水画传统。当然，退一万步讲，即使《清溪渔隐》并非李唐真笔，即使马夏画风并非源自李唐，马夏山水画中间接受中唐泼墨传统的影响，同样也显而易见。

综上所述，笔者做出如下结论：南宋山水画最具代表性或者说风格最为强烈的马夏派山水画风，其山石造型上承北宋主流画风——李郭派的余绪，中以李唐为关键的承前启后者；其水墨苍劲的墨法，虽可能亦以李唐为中转，但从根本上而言，是间接受到了兴盛于中唐的江南逸格水墨的影响，换言之，假定《清溪渔隐》为李唐真笔无疑，那么开启了马夏之风的此图亦乞灵于江南逸格水墨传统。

(7) 《牧谿序说》，载徐建融《法常禅画艺术》，上海人民美术出版社，1989年。

(8) 如前所述，唐人所画，多存寺院，至孙位入蜀尚如此。其画迹，或为玄览禅师之辈加印矣，然其所遗者，自当不在少数。唐宋时文人与禅僧交往密切，于江南寺院中多见逸格水墨的遗迹，亦在常理之中。

(9) 参见第三章第二节注65 皇甫湜《华阳集序》。

(10) 《牧谿序说》，载徐建融《法常禅画艺术》，上海人民美术出版社，1989年。

南宋绘画对日本禅宗绘画的影响及其价值

The influence of Southern Song painting upon Japanese Zen painting and its values

撰文/方玲琅

一 南宋禅宗题材绘画的兴起

1. 禅宗文化对于绘画的影响

佛教是两汉之间由印度传入中国的，那么随之而来的佛教文化与中国本土的传统文化逐渐糅合，相得益彰。就绘画而言，在佛教传入之前，我国的书画艺术就已经达到了极高的成就，具有独特的民族风格。在佛教传入后，随着佛教艺术的影响，中国书画艺术遂发生了根本的变化，仿佛获得了一种新的生命力，催生出新的艺术之花。特别是后来形成的禅宗对中国书画的发展起了重大作用。

禅宗与中国画有着不解之缘。纵观中国古代书画的历史，以禅宗为题材的作品占据了很大的份量。中国书画艺术之所以受佛教影响而得到发展，两个主要原因是：一，佛教僧人中就有一大批能书善画者，许多禅宗弟子在习禅之余兼修书画，并以禅入画，禅意盎然妙不可言，并且以此来弘扬禅宗理念，用书画艺术的传播作为扩大自身影响的方法和途径；二，有很多书画家信仰佛教，他们乐于绘制禅宗题材作品或是借禅宗题材来丰富自己的创作内容。隋唐之后，中国书画之中处处流露出禅机佛意，佛教教理与禅趣被大量融入其中。

提到禅宗与中国画，首先要提到唐代王维，他所开创的文人画以佛理禅趣入画，把画意与禅心结合起来，成为一种自己的行会组织。从事壁画、漆画、瓷画、年画标志的，如文人画派与院体画派，南宗画派与北禅意画，这种禅意画至宋蔚为大宗，称之为墨戏，到了明代则称画禅。如果从画风和禅风的角度看，王维之禅意画主要是受禅学南宗的影响。而王维开创的这种富有佛理禅趣的文人绘画，对后世中国绘画发展的影响是深远的。

纵观宋、元之后的画坛，其兴衰起落之与禅学发展密切相关，禅学兴，则画坛盛；禅学衰，则画坛落，足见禅学对绘画影响之大。

2. 宋元时代中国禅宗题材绘画的发展

随着唐宋时期以来佛教绘画的兴盛，许多画家绘制了大量以佛教禅宗为题材的作品。北宋时期的名画家高益、高文进，王道真、李用和、李象坤等创作了大量佛教壁画，场面热烈而富有生活气息。王霭、王仁寿二人更专工佛道人物画，受到当朝皇帝的垂青。传为石恪的作品《二祖调心图》即取材禅宗祖师调心师禅时的景象。李公麟也取材佛教，作《维摩演教图》、《罗汉图》等。南宋刘松年也尝作《罗汉图》，梁楷作



(传) 石恪《二祖调心图》之一

《六祖图》、《布袋和尚图》等。元代赵孟頫作《红衣天竺僧卷》，刘贯道作《罗汉图》等。除了这些闻名于世的画家绘制了大量佛教禅宗题材绘画，民间画工或画僧也多有专长道释画者，如南宋淳熙时，江南有金大受、周季常、林庭珪、陆信忠等，专画佛、菩萨、罗汉等。五代始见之罗汉图到宋代时则变得风靡一世，不用以供奉礼拜，而视为雅赏珍藏之品，这也说明佛教禅宗题材的绘画开始变得普及和世俗化。这些都源于禅宗在宋元时期的流行，使得禅宗题材成为当时绘画的重要内容。

二 流传日本的南宋绘画

1138年，宋室南迁临安。南宋和日本的文化、经济交流日渐加强。中国禅宗的东传，正值宋代，日本禅宗的创立并兴盛，也已在镰仓及此之后，所以从这时开始（即中国的宋、元、明），中国传统文化在日本的传播就主要是依赖中日两国禅僧的交流了。以院画和禅宗绘画为主体的南宋绘画正是藉于此，开始大量流传日本，继唐朝绘画以后，再次给日本绘画以重大影响，尤其是对日本的禅宗绘画产生了深远的影响。

而对日本禅宗绘画产生影响的南宋绘画，主要包括了直接以禅宗题材或禅宗人物为描绘对象的道释卷轴画，以及受禅宗思想影响的画家绘制的禅意画，再者是相当一部分院体画家所绘制的其他题材的水墨画作品。

1. 出口日本的“宁波佛画”

随着唐宋时期佛教绘画的全盛和寺院供奉罗汉的盛行，宋代道释绘画、壁画之外，卷轴已流行。有的佛画，到处可挂，被称为“行轴”。画工之中颇有专长道释绘画者，他们自有一套师传的格式，画作大都用笔严谨，设色精致，金碧灿然。南宋淳熙时期尤为突出，明州（今浙江宁波）便形成了制作佛教绘画的众多作坊，这些绘画大都应寺院之需而作，其中很大一部分流向日本，这些画作被称作“宁波佛画”。

南宋明州的绘画作坊数量庞大，多根据前代粉本进行创作，大多标明地点和作者。日本的寺院和博物馆至今藏有数量不少南宋时期明州所制作的佛教绘画，其中有金大受、周季常、林庭珪、陆信忠等。

2. 流传日本的院体画和禅意画

在日本，宋元画的传来及对它的接受，早

在镰仓时代就已开始。今已不堪明了它究竟是从何年传到日本的，只能从若干史料中寻觅蛛丝马迹。确切的史料，首推镰仓圆觉寺的《佛日庵公物目录》。它以1320年的目录为基准，1363年改定，作为宋元流传日本的最早藏品目录而引为珍贵。据是书记载，北条时宗开创的圆觉寺塔头——佛日庵中，早在14世纪初就收藏有数十幅宋元画，范围涉及顶相、道释、花鸟、山水等，其中包括牧溪的猿、李迪的虎、宋徽宗的龙虎等。此外，从当时禅僧的语录、诗文中可以推定：在建仁、南禅、建长等主要禅寺中，对宋元画也有相当多的收藏。镰仓末期的《吃茶往来》中记录道：在茶会的装饰中使用了思恭的释迦、牧溪的观音等宋元画。室町初期，由《禅林小歌》、《看闻御记》中可知：宴席、官邸的室内装饰中都使用了大量的宋元画。以后，又有《荫凉轩日录》、《御物御画目录》、《君台观左右帐记》等，如实显示出足利将军家族自义满以来收集宋元画大量名品的状况。据记载，义政时代府库中的宋元画更多。

这里值得一提的是南宋时的著名画僧牧溪，他的绘画继承了石恪、梁楷的画法而有所发展。其作品有很多流传在日本，他的画风极具禅意色彩，在日本产生了重大影响，甚至被评为“画道的大恩人”。牧溪是南宋高僧无准禅师的“法嗣”，他和当时日本派来中国学佛法的“圣一国师”是同门。圣一在宋理宗淳元年（1241）回国时带去的牧溪的《观音图》、《猿图》、《鹤图》等，至今仍珍藏在东京大德寺，被称为国宝。另外南宋著名画僧玉涧的作品也流传日本较多且影响广泛。

以上记载显示出宋元绘画作品流传日本的情况，其中不乏南宋著名画家的院体以及禅意画作品，这些作品如此受到日本的接受和推崇，势必会对日本的禅宗绘画造成影响。

三 对日本禅宗绘画的影响及其价值

禅宗自中国传入日本以来，日本美术吸收了以南宋为主的宋元美术而富有禅宗色彩，

日本的禅宗绘画随之兴起、发展起来。这里所指日本禅宗绘画，其表现内容包括了以禅宗人物和故事为题材的道释人物画，还有与禅僧的生活密切相关水墨山水画和水墨花鸟画等题材。

1. 南宋绘画对日本禅宗绘画的影响

中国的禅宗在镰仓初期由明庵荣西传到日本，以后逐渐日本化，至镰仓中期产生纯粹的日本禅宗。禅宗本身的绘画和装点禅林生活的绘画，在当时的中国多与水墨画的形式相联系。因而在日本，禅宗绘画也成为培育水墨画的温



牧溪《布袋和尚图》

床，以至室町时代水墨画达到全盛。

与禅宗教义密切联系的绘画，是被称为“顶相”的禅僧肖像画。传入日本的南宋的道释卷轴画直接影响了日本顶相绘画的发展。顶相是师父向弟子传法的凭证，因此要求极其写实，能够真实表现出师父的相貌举止。东福寺的嘉熙二年（1238）赞《无准师范像》，是圣一国师从中国受教后带回日本的，集中反映了宋画细致的写实面貌。最初的顶相全是中国禅僧肖像，日本禅僧辈出后，渐渐出现日本禅僧像，即日本顶相。早期的日本顶相似乎依赖传统绘佛师绘制，如京都正传寺的文永二年（1265）自赞、长嘉（长贺）的《元庵普宁顶像》，是中国画家留下的遗墨，极其珍贵。文永八年自赞的《大觉禅师像》虽为淡彩，却是采用水墨画的手法，特别是其线描具有南宋画真传的锐劲，因此有宋画之说。如果认为它绘制于日本，那么将是最接近当时宋画的作品。与此相对，建武元年（1334）自赞的京都大德寺《大灯国师像》施以浓彩，其线条也稳重，堪称和风顶相。随着顶相等禅宗绘画的大量需求，出现了附属于禅寺的画家。兴国寺《法灯国师像》（1315）的作者觉惠、妙智院《梦窗疏石像》（14世纪中期）的作者无等周位，就是这种禅宗画家。

与禅宗有关的佛画中，十六罗汉图、十王图、白衣观音像等也由中国传来，日本则大量仿作。由此，日本的绘佛师学习到了宋画的山水树石画法，奠定了接受水墨画的基础。

日本禅宗绘画大的范畴中，有道释、水墨山水、水墨花鸟等，它们不直接表现禅宗内容，却与禅僧的生活密切相关。根据1320年的《佛日庵公物目录》记载，可知当时日本禅宗寺院中收藏着大量来自宋元的这种绘画。这些绘画对日本禅宗绘画中水墨化的发展起到重要影响。

另从13世纪末绘卷物上的“画中画”看，水墨障壁画已在实际生活中出现。在道释画中，由大觉禅师赞的山梨向岳寺《达摩像》，虽为着色画，但其线条和岩石的画法已经基本上倾向

于水墨画。经过1290年南浦绍明赞《布袋图》，至14世纪便活跃着一批擅长水墨道释画的禅僧画家，如默庵灵渊、可翁仁贺等。

山水画方面，在13世纪初已有《海东上人送别图》传来。花鸟画有栗棘庵的白云惠晓赞《梅图》，它或为13世纪后期从中国传来的舶来物，或为日本最早的水墨画。14世纪初，水墨画成为禅僧的业余爱好。思堪的《平沙落雁图》（里见家）、愚溪右慧的《山水图》、铁舟德济的《水墨兰》、良全的《白鹭图》（浅野家），就体现了水墨山水和花鸟画的发生、成熟过程。

日本室町时代的绘画在宋元画尤其是南宋画样式的影响下，勃兴了以水墨画为中心的新绘画样式。这种新的绘画样式被称为“汉画”，即主要指仅运用墨的浓淡和笔势的水墨画，有时也包括略加淡彩甚至施以浓彩的着色画。汉画开辟有顶相、道释、山水、花鸟等画科，这些都是禅宗绘画所表现的内容。

流传日本的南宋绘画首先对日本佛画、绘卷物产生影响，如：教王护国寺的《十二天图》屏风（1191，托磨胜贺笔）中有水墨画的笔法；《一遍上人绘卷》（1299，圆伊笔）中有宋画的笔法和俯瞰式构图法。另外，《天狗草纸》、《东征传绘卷》等镰仓时代绘卷物画面中出现有宋元风格的水墨障屏画，可以称为“绘中画”。联系到该时代特有的表现形式具有的一种共同性，可以认为：镰仓时代在现实生活中已经确实存在着汉画样式的障屏画。因而，汉画的花鸟山水，不仅出现在禅寺，而且还描绘在社寺邸宅的隔扇、屏风、杉木门上了。

14世纪后半期即日本南北朝时期，是汉画的勃兴期，大量涌现道释画、顶相画等禅宗画，以及墨梅、墨竹等禅宗花鸟画，杰作甚多，尤其是出现可翁、默庵这样优良的道释画家。所谓道释画，在中国本意为道教和佛教题材的绘画，而在日本范围变窄，主要表现道教神仙或以达摩为首的禅宗祖师，以及布袋、蚬子、寒山、拾得等禅宗人物。简言之，日本的道释画



因陀罗《寒山拾得图》

实际上是以禅宗为核心的宗教佛画。水墨画与这种道释画相适应，多为中国南宋画家梁楷那种追求简洁明快的“减笔画”。日本早期的道释画家几乎全是这类样式。这个时期活跃的著名道释画家可翁、默庵受到南宋画家梁楷、牧溪的影响很大，他们的水墨画达到了较高的水平，另外还有良全、愚溪等著名画家。托磨派是佛绘师集团，镰仓中期以来以描绘宋风佛画而独树一帜，中期的长贺、末期的荣贺在佛画贺罗汉画上描绘新样，显示出古典佛画的转换。明兆就是在这种动向中脱颖而出，并作为专业画家主导了新潮流，继承明兆的画家有一之、灵彩、赤脚子等，形成所谓明兆派。同期在顶相、一品画中得名的画家还有很多，也包括一些著名的画僧，如无等周位、龙湫周泽、仲安梵师、铁舟德济、玉腕梵芳等等。

自15世纪初出现了周文领导的诗画轴山水画的时期，受南宋院体绘画的影响较深，15世纪后半期的东山时代水墨画达到极盛并波及后世，水墨画在禅寺中尤其兴盛。周文的弟子雪舟完成独立样式，集水墨画之大成，成为日本画圣。狩野正信开辟狩野派，与雪舟活跃于同期。于是各派画家展开丰富多彩的画风，真正形成室町时代水墨画的高潮。

禅宗绘画始终作为日本绘画发展的主流，

深受南宋绘画的影响，从而不断丰富和成熟起来，使日本的画坛开创了丰富多彩的新局面。

2. 南宋绘画对日本绘画发展的重要价值

南宋绘画对日本绘画发展的重要价值，可以说主要表现在对日本禅宗绘画和水墨画的兴起和发展上起到的重大影响作用。

日本佛教题材的禅宗绘画，人物画科方面包括顶相、道释等，无疑受到传入日本的南宋的道释卷轴画影响较深，如在日本流传最多的“宁波佛画”，造成的影响范围最广。

在禅宗绘画中的山水、花鸟等画科中，日本人也特别喜好南宋绘画，而在中国比较受到重视的北宋山水画及后来的文人画，在镰仓至室町时代都没有传入日本，可见日本是有选择性的吸收中国绘画。南宋绘画中简略而又层次丰富的水墨效果，深得日本人的喜爱。当时日本还没有水墨画，仍保留着唐代青绿山水重设色的传统，那么当充满光影变化的南宋水墨画开始出现在日本人面前时，一定对他们造成了极大的视觉震撼。日本画家学习南宋绘画，但是加入了日本式的趣味，也就是重视平面性与装饰性，逐渐形成了本国的绘画风格特色，可见南宋绘画对日本水墨画的发展产生了很大的影响。对于日本美术史的发展来说，南宋绘画的传入是具有十分重要的价值和意义的。

参考文献

- 王伯敏：《中国绘画通史》，生活·读书·新知三联书店，2000年。
- 郑午昌：《中国画学全史》，上海书画出版社，1985年。
- 张曼涛主编《中日佛教关系研究》，台北：大成文化出版社，1978年。
- 杨曾文：《日本佛教史》，人民出版社，2008年。
- 陈荣富：《浙江佛教史》，华夏出版社，2001年。
- 杨曾文：《宋元禅宗史》，中国社会科学出版社，2006年。
- 刘晓路：《日本美术史纲》，上海古籍出版社，2003年。
- 刘晓路：《日本绘画百图》，人民美术出版社，1987年。
- 浙江大学中国古代书画研究中心编《宋画全集》第七卷，浙江大学出版社，2008年。

潇湘八景对日本绘画的影响

The influence of Eight Views at Xiaoxiang upon Japanese paintings

撰文/金靖之

此次上海博物馆与日本东京国立博物馆联合举办“千年丹青：日本中国藏唐宋元绘画珍品”展，有幸使流传到日本的中国绘画 39 件 46 幅重返故里，一展风采。这些传到日本的中国绘画几百年来受到日本民众的爱戴，同时在形式上也大有改观。虽然它们因日本人的爱好和需要所变，但对日本绘画史产生了巨大的影响。本论以流传到日本的《潇湘八景图》为例，探讨中国宋元绘画对日本室町时代及其以后的日本画坛所起到的深远影响。

一 中国的潇湘八景

据沈括（1029-1093 年）在《梦溪笔谈》中的记载，北宋中期的度支员外郎宋迪曾画《平沙雁落》、《远浦帆归》、《山市晴岚》、《江天暮雪》、《洞庭秋月》、《潇湘夜雨》、《烟寺晚钟》、《渔村夕照》等八景，这是我国最早的潇湘八景图。宋迪的潇湘八景虽早已佚传，但对此岛田修二郎在《宋迪和潇湘八景》一文中做了详尽的探讨，他认为宋迪是最早将潇水和湘江一带的风景分成八个景观来描绘的画家，但这八个主题并非宋迪所命，而是后人所为⁽¹⁾。在此尤其值得注意的是，宋迪并非画院的职业画家，他的“八景”仅仅是士大夫的风雅之作，随后又增添了文学色彩，使其成了“无声的诗”。

现存最早的潇湘八景要数南宋王洪（1131-1162 年）的《潇湘八景图卷》（普林斯

顿大学美术馆藏）。而本次展览中描写潇湘一代风光的作品有：李生的《潇湘卧游图卷》（东京国立博物馆藏，图 1）、牧溪的潇湘八景图之一《远浦归帆》（京都国立博物馆藏）、玉涧的潇湘八景图之一《洞庭秋月》（日本文化厅藏）和张远的《潇湘八景图卷》（上海博物馆藏，图 2）。

南宋李生的《潇湘卧游图卷》，从卷后的题跋中可知，是卷为舒城李生为云谷老师所作，云谷老师年轻时云游四方，晚年隐居在吴兴的金斗山中。终因未曾到过潇湘而感到遗憾，每每遇见善画者便邀其画下潇湘一带的风景，却又常被好事之人索取，最后身边仅存此卷。由此可见，是卷当时曾被云谷老师周围的禅僧和居士所观赏。此卷纸本墨笔，概观了潇湘山川景色，沿袭了以董源为代表的江南山水风格，江面上雾气茫茫，两岸山势平稳连绵，整个图卷的构图呈 X 型，巧妙地利用水墨的浓淡来表现两岸委婉起伏的山峦，江面上不时有渔船驶过，岸边人们正在忙碌，树丛中、山腰间农家的屋脊隐约可见，呈现出一派美丽的渔村风光。是图虽描写的是潇湘风光，但并非潇湘八景，只有远山中隐约可见的寺院，岸边空旷处的落雁和卷尾的芦苇仿佛在唆使人们的联想。相比之下，元代张远的《潇湘八景图卷》则是以八景的形式描绘了潇湘风光：以《山市晴岚》开头，《江天暮雪》结尾，中间依次为《渔村夕照》、《平沙雁落》、《远浦帆归》、《烟寺晚钟》、《潇

(1) 岛田修二郎《宋迪和潇湘八景》，《南画鉴赏》第十至十四期，1941 年。《岛田修二郎著作集中国绘画史研究》，中央公论美术出版社，1993 年。

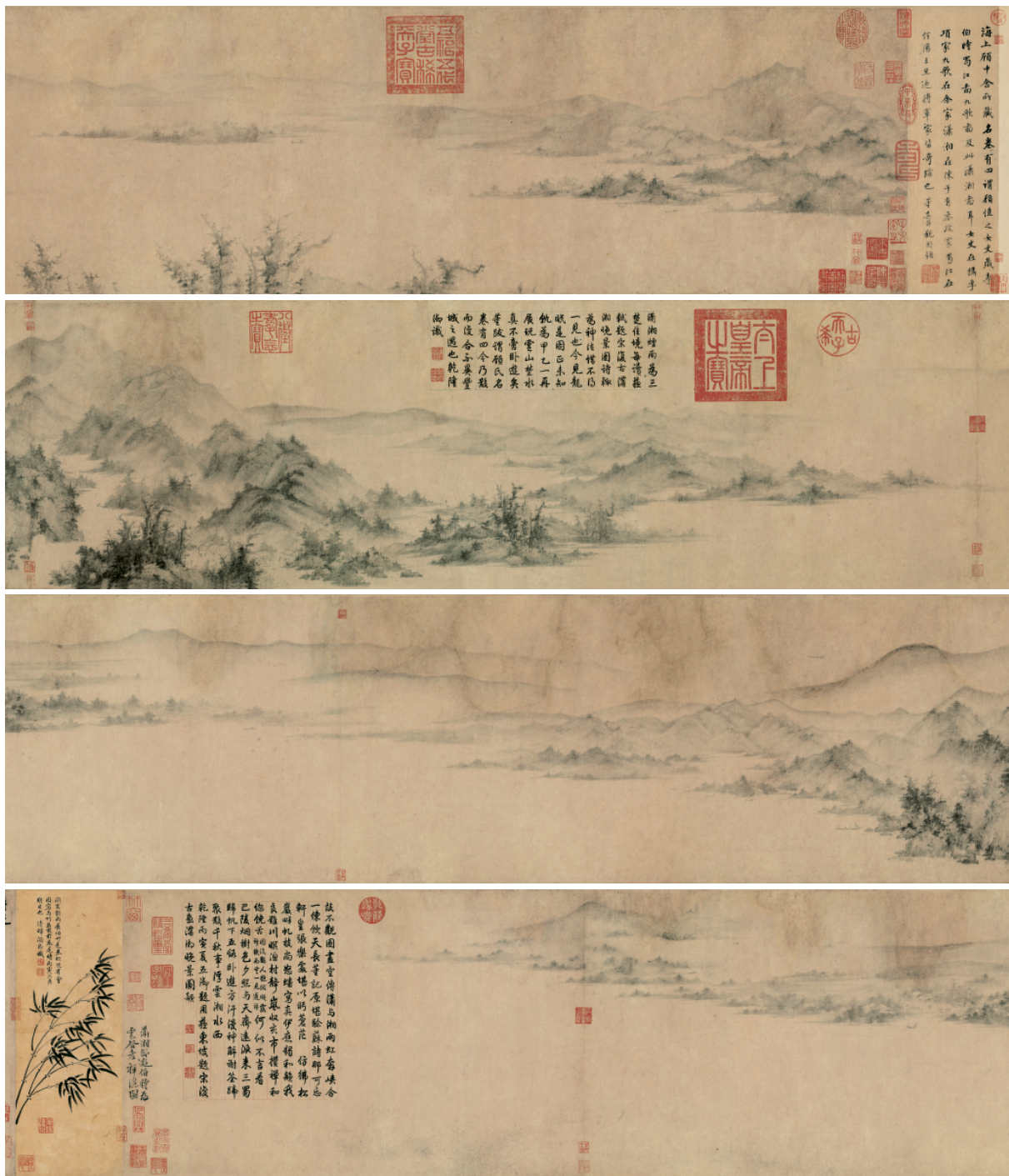


图1 李生《潇湘卧游图卷》

湘夜雨》、《洞庭秋月》，卷后有明代金弘训的《潇湘八景图序》，是现存最早的连续、完整的潇湘八景图卷。此卷绢本设色，取马夏笔法，在绘画风格和形式上都与《潇湘卧游图卷》不同，但这正说明了从宋代以后“潇湘风光”得到了各派画家的青睐。南宋迁都之后画家更多地将目光转向了江南的平远山水，绘画的风格渐渐

地从李郭派的那种笼罩在澄净透明空气中的壮观险峻之山水，转变成以董源为代表的雾气朦胧之江南风光，而《潇湘图》的出现正是这种绘画形式转变的标志。

潇湘八景是诗与画结合的产物，这在前文已经提及，它的出现是北宋后期文人风情的一种体现。换言之，北宋后期以来画家将视野从

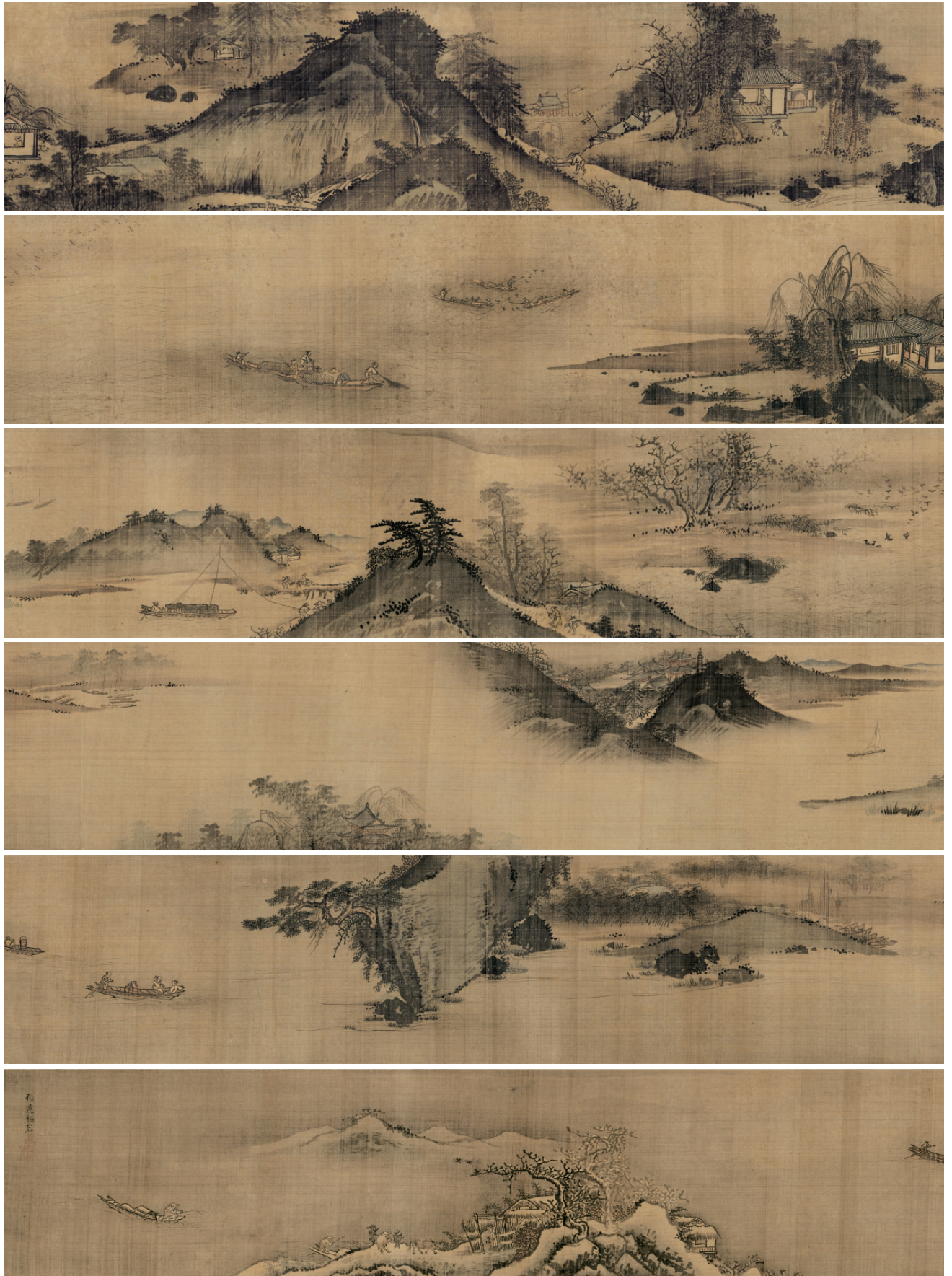


图2 张远《潇湘八景图卷》

北方转向了南方，对潇湘风景的描绘正是南北画风交替、转换的标志，而恰恰也是在此阶段，文人对绘画的兴趣日益高涨，把诗歌融入绘画中，在《潇湘图》的基础上创造出了《潇湘八景图》，故《潇湘图》和《潇湘八景图》严格说来是有区别的。而本次展览中，僧人牧溪和玉涧的《潇湘八景图》并不是当时画坛的主流，《图绘宝鉴》中对牧溪有以下的评价：

僧法常号牧溪，喜画龙、虎、猿、鹤、芦雁、山水、树石、人物，皆随笔点墨而成，意思简当，不费妆饰，但粗恶无古法，诚非雅玩。（《图绘宝鉴》卷四）

可见当时对牧溪的评价并不高，然而

牧溪对日本绘画却有着极其深远的影响。他的《潇湘八景图》卷传到日本后被室町时代（1338-1573年）幕府的第三代将军足利义满（1358-1408年）截断后裱装成图轴，用于装饰座敷（和式客厅）。上有足利义满的收藏印“道友”，有此印的现存作品还有《平沙落雁图》（出光美术馆藏，图3）、《远浦归帆图》（京都国立博物馆藏，图4）、《烟寺晚钟图》（畠山纪念馆藏）、《渔村夕照图》四幅（根津美术馆藏，图5）。牧溪的《潇湘八景图》纸本墨画，巧妙地利用水墨的浓淡和留白，描绘出潇湘流域那雾气蒙蒙的渔村景观。画面中几乎没有线描，而是利用水墨的渗透，组织出各种不同大小、浓



图3 牧溪《平沙落雁图》



图4 牧溪《远浦归帆图》



图5 牧溪《渔村夕照图》

淡的面来表现景物前后关系。茫茫的水滩上几行大雁在低空飞翔，还有几只正栖息在对面的芦苇丛中，《平沙落雁图》中大片地运用留白来表现空旷的水景。而《渔村夕照图》则利用水墨的浓淡来表现远山的前后，描绘了夕阳下的渔村风光。两道夕阳透过湿润的大气映照在河滩上，小船上人们收起渔网，慢慢驶向岸边。《远浦帆归图》中渔船乘风而进，岸边树枝迎风而动，似乎能够听到树叶的沙沙声。《烟寺晚钟图》的画面中央，寺院隐约在树丛中，宁静中仿佛可以听到寺院的钟声。

与牧溪相比，玉润的《潇湘八景图》更为

简洁豪放，运用泼墨，使画面中浓淡对比为强烈。玉润是南宋的僧人，法名若芳，字仲石，号玉润。为了便于在品茗会上观赏，玉润的《潇湘八景》卷也同样被截成了8段重新裱装成图轴。现存的有《远浦帆归图》（德川美术馆藏，图6）、《山市晴峦（岚）图》（出光美术馆藏，图7）、《洞庭秋月图》（日本文化厅藏，图8）。各幅均有自跋，“远浦帆归”无边刹境入毫端，帆落秋江隐暮岚，残照未收渔火动，老翁闲自说江南。”画面右下方用粗犷简洁的笔触勾勒出傍晚秋风中的小树和山石；小舟上对话的人物；树丛中隐约可见的屋脊；以及岸边的渔网和远处的高塔，



图6 玉润《远浦帆归图》



图7 玉润《山市晴峦（岚）图》



图8 玉润《洞庭秋月图》

构图略显漫散。“山市晴岚”雨拖云脚敛长沙，隐隐残虹带晚霞，最好市桥官柳外，酒旗摇曳客思家”。画面笔势粗放，山间的屋脊、山道上的人物和河中的小桥用浓墨勾勒，几处大胆的泼墨形成了对角线的构图，又与用淡墨渲染出的远山形成了鲜明的对比，寥寥数笔生动地描绘出小城傍晚的安逸和繁荣。洞庭秋月“四面平湖月满山，一阿螺髻镜中看，岳阳楼上听长笛，诉尽崎岖行路难”。右下方的楼阁、树木和左上方的圆月遥遥相对，画面中有大片的留白。在现存的三幅中，此件最显平淡与寂静。

综合上述现存的《潇湘八景图》中各景的景物特征，各主题中大致有以下几组特定的景物（参见表1），可见《潇湘八景图》与《潇湘图》不同，它们的景物具有共同的特征，而且诗歌对这些特定景物的形成起了一定的作用。值得注意的是，对日本水墨画形成产生影响的是《潇湘八景图》。确切地说牧溪和玉涧的《潇湘八景图》占到了很大的比重。

铃木敬在《潇湘八景与牧溪和玉涧》一文中分析了中国绘画从北方山水向江南山水转移的过程，同时也指出了牧溪和玉涧绘画艺术的特殊位置。⁽²⁾在绘画创作上他们完全不同于职

表1

主题	景物
平沙落雁	落雁；芦苇
远浦帆归	帆船（倒影）；远望的人物；风
山市晴岚	城门；村落；酒旗；谈笑中的人物
江天暮雪	雪山；戴斗笠、披蓑衣的人物
洞庭秋月	明月；月光；月影；小船；赏月
潇湘夜雨	雨；竹林；停泊在岸边的渔船；披蓑衣的人物
烟寺晚钟	寺院（塔）；山门；云烟；倾听钟声的人物（僧侣）
渔村夕照	渔船；晒网（网干）；夕阳；撒网的渔夫

业画师，他们是自由的，当然与士大夫阶层的风情雅趣，忧情伤感又有一定的距离。他们的绘画在样式和形式上可以不拘小节，自由发挥。但他们又是孤独的，不被承认的。正如《图绘宝鉴》中对牧溪的评价，显而易见在当时他并未被接受。而恰恰是这一部分在中国绘画史长河中被遗忘了的作品，传到了日本作为中国绘画的经典，对日本绘画史产生了巨大的影响。

二 日本的潇湘八景

南宋以来，临济宗、曹洞宗等禅宗已较完整的传入日本。到了元代，禅僧间的交流日趋频繁，同时以当时的庆元府、泉州、广州为据点的两国贸易也有了一定的规模。随着两国间各方面交流的加深，最新的中国文化艺术也传到了日本，并受到了极大的青睐，其中的许多作品被珍藏至今。本次展览的日方策划东京国立博物馆名誉馆员湊信幸指出：这批流传到日本的宋元画大致可分为：南宋宫廷画师的作品、南宋和元代禅林的作品和宁波一带地方职业画师的佛教绘画作品等。众所周知在中国绘画史的漫漫长河中，这些作品并不是主流，但正是这些绘画作品将中国的水墨画带到了日本，对

日本室町时代水墨画的形成起了巨大的作用。室町幕府的第三代将军足利义满将收藏唐物（中国的各种物品）看作是权利和财富的象征，直到的第八代将军足利义政（1436-1490年）为止，室町幕府中一直设有为将军整理、鉴定、裱装、修理唐物，并负责装潢设计将军书院（客厅）的“同朋众”。其中能阿弥（1397-1471年）和其孙相阿弥（?-1525年）便是他们的代表。同朋众所整理

(2) 铃木敬《潇湘八景与牧溪和玉涧》，《古美术》第二期，三彩社，1963年。

撰写的《御物御画目录》中，在“纸横”（横幅）一览中就有“八景牧溪”、“八景玉润”的记载。

相阿弥曾在京都大仙院⁽³⁾方丈室的袄（隔扇）上绘制了潇湘八景（京都大仙院藏，图9）⁽⁴⁾，这是相阿弥对牧溪《潇湘八景图》研究和学习的结果。另外，室町幕府的御用绘师狩野元信（1476-1559年）所作的《潇湘八景图》（四幅）

在笔法上继承了相阿弥的风格（京都东海庵藏，图10），用笔柔软丰润，与相阿弥的八景图相比较为简洁，图中将八个主题分四组表现，即“山市晴岚、远浦归帆”、“远（烟）寺晚钟、渔村夕照”、“洞庭秋月、平沙落雁”、“潇湘夜雨、江天暮雪”。画中对景物的组合、描写更趋稳定和完整。渡边明义在《潇湘八景图》一文中指出：

这一时期日本的潇湘八景沿袭了牧溪和玉润的绘画风格，旨在表现和传承中国水墨画中的空间表现。⁽⁵⁾但这是一个极具局限性的课题，因为日本的画家从未见过潇湘地区的风景，仅凭几幅画作又怎能悟到一脉相承的中国山水画的真谛。所以潇湘八景在传到日本之后注定要朝着另一个方向发展。以



图9 相阿弥《潇湘八景图》（部分）



图10 狩野元信《潇湘八景图》

(3) 京都的大仙院是日本临济宗的总寺院大德寺的第七十六代主持大圣国师（古岳宗巨）于1509年所建，院中有室町时代最为著名的庭院和方丈建筑。

(4) 小川裕充《大仙圆方丈袄绘考（上、中、下）——方丈袄绘的全体计划和在东洋壁画史中的地位》，《国华》第一千一百二十—二十二期，1989年。在此论中小川裕充详尽分析了相阿弥潇湘八景图的制作背景和布局。

(5) 渡边明义《潇湘八景图》，《日本的美术》第一百二十四期，至文堂，1976年。

上是日本绘画融入潇湘八景的第一个阶段，主要以笔法和山水的表现方法为主。

潇湘八景在传到日本之后，在形式上有了质的变化，中国的潇湘八景大都为画卷，而日本的潇湘八景常常与日本人的生活相结合以画轴、隔扇、屏风居多。由于表现形式的改变，在同一个画面中常常需要描绘多个主题，那么对各个景物的表现自然也就向着简洁的方向发展了。日本人更多的是借助于诗歌来了解潇湘这个中国名胜，前文已提及中国的潇湘八景与文人和诗歌有着相当的关联，这恰巧使日本人能够更好的理解潇湘八景的主题思想，也有助于日本绘画对潇湘八景的融入。对此，铃木广之做了详尽的分析⁽⁶⁾，这是一种从“汉”到“和”的演变，对日本画家而言，潇湘是一个遥远未知的地方，从很大程度上他们只能用想象来表达，而文学作品对他们有相当的帮助。他们把绘画和文学结合，将潇湘八景中的各个景物简化归类，使它们成为一种符号。换言之，绘画受到了诗歌的影响，其结果是日本绘画中潇湘八景的各个景物更趋于符号化，凭借着这些符号，人们马上就能联想的潇湘八景的每个主题。在此必须指出的是，日本早在平安时代（794-1185年）就开始盛行“名所绘”，就是将和歌中所吟的某一个名胜在屏风或隔扇上表现

出来，而观赏者无需知道歌词马上就能辨认画上名胜。这是一种极其高尚文雅的仪式，流行在日本的宫廷和贵族中。正是由于这种古老而高雅的日本本土文化的存在，使潇湘八景更加容易，也更加深入地融入到了日本文化之中。这是日本绘画融入潇湘八景的第二个阶段——中国《潇湘八景图》与日本传统文学的结合，这样的结合在室町时代已经成型。至此，日本有了不同于中国而别具“和风”的潇湘八景。

日本的江户时代（1603-1867年）持续了近三百年的和平和繁荣，中国的明清绘画思想不断传入日本，新兴的画派层出不穷，争相斗艳。潇湘八景这个早已和式化了的的中国山水画主题，同样备受画家们的青睐。

以池大雅（1723-1776年）为代表的日本文人画便是江户时代活跃在京都画坛上一枝幽香芬芳的兰花。日本文人画家是通过《芥子园画传》、《佩文斋书画谱》等中国明清时代的画谱和画论来了解中国的绘画和思想后形成的新兴画派。池大雅留下了诸多描绘潇湘的作品，其中《潇湘胜概图》屏风（个人收藏，图11）是大雅40岁之后的代表作之一，作品纸本设色，采用了点画法来表现空间前后，使画面充满动感和韵律，描绘出潇湘一带渔村宁静祥和的风光。屏风的第一扇和第二扇下方洒在河面上的



图11 池大雅《潇湘胜概图屏风》

(6) 铃木广之《潇湘八景的受容和再生产——以十五世纪绘画中的场景为中心》，《美术研究》第三百五十八号，东京国立文化财研究所，1993年。

夕阳，仿佛令人联想起牧溪的《渔村夕照图》，除此以外无法再找到中国绘画的影子。但凭借着画中远方开来的帆船、渔船、落雁、江中吹笛的人物等特定的景物，人们立刻就会想到画的主题是中国的潇湘。

此外，池大雅又在描绘日本各地的名胜作品中加入了体现潇湘八景的景物，如：大雅在他 27 岁时所画的《陆奥奇胜图卷》（九州国立博物馆藏，图 12）中加入了落雁、渔村、归帆等代表潇湘八景的符号。此卷是大雅 1793 年游历了富士、日光，最后到达位于日本宫城县的名胜松岛，被那里的美景所动，第二年为未到过松岛的友人所画。

大雅在他的另一幅作品《儿岛湾真景图》（细见美术馆藏，图 13）中大胆添加了归帆、两个汉风人物手指大雁、撒网打鱼的渔船、芦苇等代表潇湘八景的符号。此图与《潇湘胜概图屏风》画风相似，是同一时期的作品，描绘的是日本和歌山县儿岛湾一带的风光⁽⁷⁾。大雅在描绘日本的风光时有意地加入了潇湘八景的景物符号，这是他对中国文化的憧憬。大雅的好友桑山玉州（1746-1799 年）撰写的回顾大雅画业的《绘事鄙言》中写道：“和与汉的山水同处一个天地之间，又怎会有险峻和平坦的差异，无论身处何地都应该描绘那里的真景。”（原文为日语，笔者译）对大雅而言，中国和日本的山水都是天地间的造化，他把日本的风光比作他向往和憧憬的圣地——中国，而被和式化了的潇湘八景，就是当时日本人眼中的中国。

必须指出，江户时代画家所融入的潇湘八景是一个早已被和式化了的主题，它已不同于牧溪和玉涧带到日本时的潇湘八景，这是对它的第三次融入，与笔法和绘画的形式几乎已经没有关系，已成为一种象征——既代表中国，也是高雅和风流的代名词。

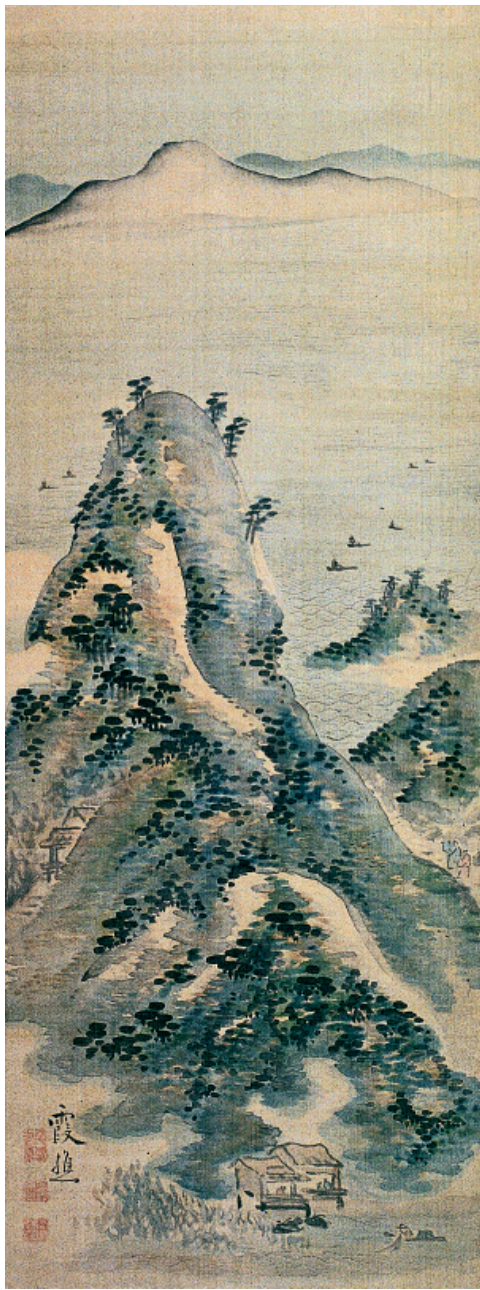


图13 池大雅《儿岛湾真景图》



图12 池大雅《陆奥奇胜图卷》

(7) 拙稿《关于池大雅的山水图对中国绘画理念的融入》，《哲学会志》第二十九期，2005 年。

与池大雅同期活跃在江户（东京）的日本浮世绘师铃木春信（1725-1770年）又以另一种方式将潇湘八景的符号融入到了他的作品之中。《坐铺八景》是春信为江户时代的诸侯大久保甚四郎（忠舒）定做的浮世绘版画。与其他的浮世绘不同，第一版的《坐铺八景》并不是出售的商品，而是大久保为了赠送与他在江户座（聚在一起创作通俗、诙谐的和歌的俱乐部）友人而特意订购的限量版浮世绘⁽⁸⁾。作品描绘了江户（东京）各阶层女性的日常生活场景，并巧妙地用当时流行的狂歌（一种通俗易懂的和歌）中所吟的景物来替换潇湘八景的景物符号。例如《镜台秋月》（芝加哥美术馆藏，图14）是《洞庭秋月》的变形，狂歌中将梳妆台上的圆镜比作了明月，画中侍女正在为女主人梳妆，窗外一片寂静，只有象征秋意的芒草在轻轻地飘动，屋中的屏风上巧妙地落下了“巨川”的款和铃，“巨川”是大久保吟歌时的笔名。作品除《镜台秋月》以外，还有《扇的晴岚（山市晴岚）》、《台

子夜雨（潇湘夜雨）》、《琴路落雁（平沙落雁）》、《行灯夕照（渔村夕照）》、《手拭挂归帆（远浦归帆）》、《時計晚钟（烟寺晚钟）》、《涂桶暮雪（江天暮雪）》等共8张，装在一个特制的包装袋中（图15），袋上书有“风流绘合，座铺八景，城西山人巨川”。在春信的时代，浮世绘师通常已经在作品上落款，而此作中却落下了大久保的



图14 铃木春信《镜台秋月》

笔名，这既表现了大久保风流倜傥的一面，也显示了诸侯与绘师社会地位悬殊的一面。正因为此作流传于上流社会，故而作品融入进潇湘八景的要素。

以上是江户时代的两个截然不同画派融入潇湘八景景物符号的实例，他们各求所需，潇湘八景早已没了本来面目，它被再一次和式化，虽然依旧代表的是中国，但早已不是中国人眼里的中国了。

潇湘八景传到日本的200多年间，虽已面目全非但却渗透到了日本的各个阶层，从广义的角度看，依然代表着中国或中国风情，它也是高雅风流的代名词。这也正是日本文化的一个特征，它不断地筛选和吸收中国的文化元素，将其融入到本土文化中，使其生根发芽，浇灌出一个似曾中国的日本式“中国文化”。从这个意义上而言，潇湘八景是中日文化交融的一个极其典型的例子，也是本次展览中最为灿烂的作品之一。■

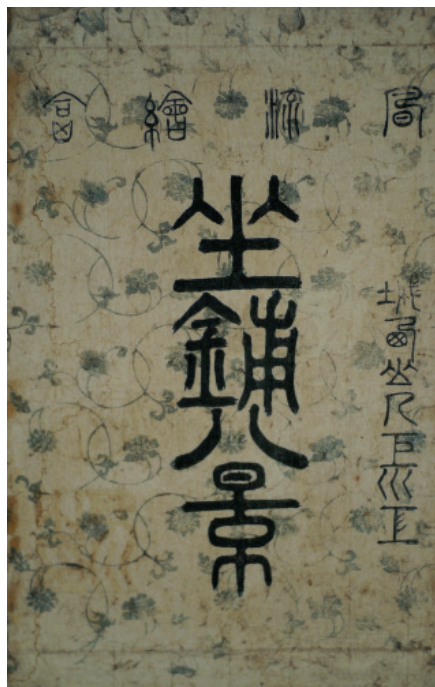


图15 铃木春信《坐铺八景》

(8) 小林忠《青春的画家铃木春信》，《青春的浮世绘师铃木春信》，千叶市美术馆，山口县立萩美术馆浦上纪念馆展览图录，2002年。

罗稚川考

A textual study on Luo Zhichuan's life

撰文/孙丹妍

罗稚川是元代传承北宋李郭画风的重要画家之一，然而由于画史资料匮乏，作品罕有流传，他不像当时秉承同一风格的唐棣、朱德润以及曹知白那样为人熟知。事实上，从现有的作品来看，罗稚川有些地方比他们更加忠实地继承了李郭以及北宋其他山水画的风格，有些地方则又反映出独特的时代风尚。本文对罗稚川的生平与画迹的爬梳与分析，亦是对李郭画风在元季承传、演变轨迹的丰富与充实。

一 罗稚川的生平与交游

罗稚川为江西人，这从许多同时代人的关于他的诗文中可以知道。江西是元代人口最稠密的地区之一，也是教化兴盛，文人辈出的地方，虞集、揭傒斯、傅若金、吴澄等都是江西籍的文坛名公，他们的诗文中大多留有罗稚川的记载，根据这些记载，我们可以就罗稚川的家世、生平、交游、画艺等方面加以考证。

1. 罗稚川的生卒

罗稚川的生卒年皆不可确知，大约可以推断活动在元代早期。元人纳延（亦称迺贤）的《金台集》⁽¹⁾中有《罗稚川山水十韵为甬东应可立题》诗，其中末尾两句为：“千古沧州意，

含情忆稚川”，纳延生卒不详，其文集《金台集》有数跋，最早为至正乙酉（1345年），则或者其时罗氏已下世。又元范梈《题稚川芦雁图》⁽²⁾中有“不见罗生心惘然，图画河朔尽流传”之句，揣摩诗意，也有怀想之情，范梈卒于天历三年（1330），则或者罗稚川的卒年下限又可以推至此。又据元末明初人林弼题罗氏《秋浦捕鱼图》中有“谁其画此老稚川”⁽³⁾之句，推想罗氏享年应较长，若按得年六七十岁算，大约出生于南宋末年1260—1270年间。

2. 罗稚川的家世

罗稚川的家世情况不详，其友人赵文的赠诗有“渝川有二罗，画得天地之英奇，大罗诗名撼湖海，小罗天机勃郁不得已而水墨之”⁽⁴⁾的句子，罗稚川应是其中的“小罗”，“大罗”可能是他的兄长。此“大罗”究竟为谁，并无确切的史料，从赵文的诗中可知，二罗皆能画，且大罗还长于诗。翻检同时代元人文集，宋末元初著名诗人何梦桂有《罗济川诗集序》，是为“年少能诗”的罗济川的诗集作的序言⁽⁵⁾，何梦桂生于1228年（一说1229年），被他称为年少的罗济川若生年与罗稚川同为1260—1270左右亦有可能。另，元人傅若金有题《罗济川

(1) 元纳贤《金台集》卷一。

(2) 元范梈《范德机诗集》卷六。

(3) 明林弼《林登州集》卷三。

(4) 元赵文《青山集》卷七，《罗稚川善画作此赠之》。

(5) 《潜斋集》卷六《罗济川诗集序》：“罗君济川年少能诗，其思清，其语俊，似其人。”

百雁图》诗⁽⁶⁾，傅氏也是江西人，生于1303，卒于1342年，与何梦桂所说的罗济川相识并非不可能，如果这两人认识的罗济川是同一人，他既能诗又能画，或者可能就是赵文诗中的“大罗”，也就是罗稚川的兄长。

罗氏兄长的情况虽然甚为模糊，但他儿子能传其画学却记载得很清楚。明胡奎《题罗小川山水图奉和者山真人诗韵》⁽⁷⁾中有“稚川父子有家法”之句，可证罗小川为罗稚川子。罗小川的画为当时名贤所重，收藏其画的者山真人是道教正一派第四十三代天师张宇初，洪武时受敕总领天下道教事。罗小川的另一件作品《青山白云图》为倪仲权所有，倪氏为四明处士，与乌本良、乌斯道兄弟、纳延、刘仁本、丁鹤年、马易之、边鲁等时贤交好，其人“雅志读书，家藏万卷”⁽⁸⁾，想来也喜好书画，他家中“履斋”两字的斋名即是著名书法家周伯温所书，罗小川的《青山白云图》后也有许多人为倪氏作的题跋，其题句流传至今的尚有诗人纳延与著名的剧作家高则诚⁽⁹⁾。而在虞集的《道园学古录》第三卷中，似乎又有罗稚川另一个儿子的消息，他在一首题为《题董生画》的诗中说“川翁家学子能传”，同一卷又有《罗若川画松》诗写道：“暮春多雨昼冥冥，罗生画松当素屏”，如此罗若川或者亦是罗稚川之子，而其二子皆能传其画学。

3. 罗稚川的生平

由于资料匮乏，罗稚川的生平轨迹几乎无从知晓，不过从一些提及其人其画的诗文中或

可推知，他活动的范围不大，似乎就是在其家乡临川一带。

《中国古代画家辞典》（浙江人民出版社，1999年）中的“罗稚川”条下写“（罗稚川）南宋时为镇守四川成都将领。虞集有诗记其早年生涯：忆昔侍郎镇成都，将佐盈庭宾客趋；锦官城外笳鼓发，驷马桥边高盖车。”这段描述显然是错误的，是对虞集诗歌的误读。虞集此诗录于《道园学古录》卷二十八，名为《空山歌》⁽¹⁰⁾，全诗颇长，《辞典》引以为据的是其中的第五至第八句，若从头读来应是：“高空之山聂公宅，稚川作图才数尺。秋天薄云千仞表，春雨乔林百年物。忆昔侍郎镇成都，将佐盈庭宾客趋。锦官城外笳鼓发，驷马桥边高盖车。……”很显然，此诗并非叙述罗稚川生平，而是一首题画诗，所题之画是由罗稚川为居于高空山的聂氏所作。查明初王直《抑庵文集后集》卷五有《高空山遗诗记》，记载了此图的由来：“建昌城外有三山，高空其一也，山势雄拔秀整，上出霄汉，而下临城中，一郡之望在焉，宋工部侍郎聂公子述世居之，侍郎曾孙铕字积道，隐居行义，不求闻达，自号高空山翁，郡人称之无异词，盖亦以为一郡之望也，当时画者罗稚川为作图，名公巨人如虞文靖，揭文安辈歌咏之，于是翁与兹山皆名闻于天下。……”由此可知，罗稚川为自号高空山翁的聂铕画了一幅图，不妨可称之为“高空山图”，此图以聂氏世居之地为主题，可能有些类似于明代常见的斋号图。这位隐居的聂铕家

(6) 元傅若金《傅与砺诗集》卷六。

(7) 明胡奎《斗南老人集》卷四。

(8) 元刘仁本《羽庭集》卷六《履斋记》。

(9) 元纳延《金台集》卷一《题罗小川青山白云图为四明倪仲权赋》；《式古堂书画汇考》卷十九《高则诚寄倪仲权诗并识卷》。

(10) 《空山歌》：高空之山聂公宅，稚川作图才数尺，秋天薄云千仞表，春雨乔林百年物，忆昔侍郎镇成都，将佐盈庭宾客趋，锦官城外笳鼓发，驷马桥边高盖车，先庐旧在小东郭，丞相祠堂同寂寞，严公同访杜陵家，退之亦到淮西漠，峨眉嵯峨久不归，江水娱人秋日晖，坐看蓬菜变桑海，自古南城天下稀，公子亲迎陈氏馆，我初至抚犹弱冠，看君挥翰甚风流，岂想重逢鬓毛换，君言中间一再来，数见先公胸次开，莺花风雨必求友，水竹园林持酒杯，嗟予晚岁始能退，宁有文章惊海内，平生不受简书畏，故家高致君应口，图中山色积翠浓，虽欲舍子将焉从，蜀人相如口能赋，行倚山木歌高空。

世显赫，他的曾祖父名聂子述，是南宋著名的大臣，不仅做过工部、吏部侍郎等文官，还曾担任节制地方军事的四川制置使。至此已经很清楚，所谓“忆昔侍郎镇成都，将佐盈庭宾客趋”指的并非罗稚川，而是请他作画之人的曾祖聂子述。高空山位于建昌，建昌属江西，距离临川不远，罗稚川既有画名，聂铢与之又有同乡之谊，便请他作画。聂氏为当地望族，同为江西籍人的虞集、揭傒斯当然乐于为之题咏，何况聂家不止世代簪缨，也颇事风雅，著名的《宋拓郁孤台法帖》就是由聂子述汇刻的。

4. 罗稚川的交游

从现有的资料上来看，罗稚川的友朋大多是江西籍人，或曾在江西生活过，与罗相知相交也多是因为其画艺。

元明时为罗稚川作品题过诗或在诗文中提到过罗氏的人有赵文、虞集、揭傒斯、傅若金、刘洗、丁复、陈旅、胡助、纳延、刘仁本、舒頔、范梈、陈旌、杨荣、刘嵩、王直等，不乏其时文坛、艺坛的佼佼者，他们写的绝大多数是题画诗，其中一部分并非直接写予画家，而是为藏家所题，因此，他们不一定都与罗稚川相识，有些或是慕名，或是神交。

其中赵文或许是与罗稚川关系较好，尽管在他的《青山集》中只有一首关于罗稚川的诗，但这首《罗稚川善画作此赠之》是现存诗文中两首直接赠予罗稚川本人的之一，并且在这首篇幅不算很长的诗中我们可以获得很多罗稚川的信息，全文如下：

吾观天地间，一一皆是画与诗。

渝川有二罗，画得天地之英奇。

大罗诗名撼湖海，小罗天机勃郁不得已而水墨之。

摇毫造化已破碎，洒墨元气为淋漓。

嗟余老眼得一见，以手扪摸心然疑。
问君自古画有几，君今此画师者谁。
君言我以眼为手，天地万物皆吾师。
吾能得其意与理，貌取色相特其皮。
画成正未知似否，人人有眼谁可欺。
譬之禅宗要透脱，恋恋祖师宁非痴。
作诗点出未来眼，一扫徐熙与郭熙。

除了罗稚川的籍贯以及“二罗”的信息，从其中一段作者与罗稚川的对话，还记录下了罗氏的艺术观点，这点详见下文。赵文（1239-1315年），字仪可，号青山，江西庐陵人，宋亡后居故里，后为东湖书院（南昌）山长，选授南雄文学，有《青山集》八卷传世，是宋末元初的著名文人。赵文称罗稚川为“小罗”而自谓“老眼”，应比罗氏年长，而诗句当中充满赞赏与推崇的语气，也是出自长者的口气，比较赵文的生年与前文推测的罗氏大概的生年，应该是符合的。

舒頔的《索画》是另一首直接写给罗稚川的诗，全诗如下：

西江好山水，画者至今传，高古关潼氏⁽¹¹⁾，清奇罗稚川。

流水疏林外，夕阳芳草边，何时茅屋底，松树起云烟。

诗如题，是向画家索画。舒頔（1304-1377年），字道原，号贞素，安徽绩溪人，淹通诸史，善于篆隶，至元中为池阳教谕，调京口丹徒教官，升台州路学正。入明不出，结庐贞素斋训课子孙，有《贞素斋集》传世。

另一位与罗稚川有直接交往之人的信息出现在虞集的一首《题董生画》⁽¹²⁾中，诗如下：

李公昔守清江上，翰墨交游有稚川。

每从远海风雨至，共对小山松桂眠。

拨镫何处得古法，临池忽欲无千年。

(11) 原文为“潼”。

(12) 虞集《道园遗稿》卷三。

嗟哉李氏孙尚幼，川翁家学子能传。

由诗中可知，此“李公”曾为官江西，与罗稚川是翰墨之交，情谊非浅，经常切磋论艺，自己也精通书画，并且虞集对他们两人都比较熟悉，不仅记录了他们的交游，甚至还关注到了他们艺术传承的问题。综合这些因素，此当是官至集贤侍读学士、中奉大夫的李侗。李侗，字士弘，号圆峤、一作 峤，河东太原人，大德间任临江路总管⁽¹³⁾。江西清江在元时称临江，故诗中有“李公昔守清江上”之句。李侗好学博洽，文章政治之余留意书画，尤以好书知名，赵孟頫说他“无帖不临”⁽¹⁴⁾，特别长于临摹王羲之的书法，并将他的书房题名为“拟晋斋”；他善画墨竹⁽¹⁵⁾，山水则“远师董元近学马远而意匠经营精入能品”⁽¹⁶⁾；他亦博有收藏，虞集在《题河东李集贤侗诗后》中有“千丈沙堤春雨涨，满缸书画晚峰晴”之句，而据《式古堂书画汇考》记载，李侗家藏有《陆柬之书陆机文赋卷》以及许道宁、董羽、关仝、郭熙、王诜等大家的画作，其中陆柬之所书的《文赋卷》现藏台北故宫博物院，书后有李侗大德五年和九年两跋，是他唯一的传世墨迹，书法果然颇得晋人的风韵。据虞集的诗，李侗与罗稚川的交往是在他“守清江”，也就是大德年间任临江路总管的时候，又据李在陆柬之《文赋卷》后大德九年跋署书于“寿春郡斋”，寿春即今安徽寿春，李侗已不在江西，而他在至大年间出任泉州路总管⁽¹⁷⁾，此后，直至大约在1330年左右去世⁽¹⁸⁾，李侗的行踪史料记载不明，

因此，他与罗稚川交往密切的时期大约是大德九年之前，约1297-1305年之间，大至是罗稚川30岁左右。根据两人的年龄与在艺坛的声望，李侗应该长罗稚川一辈，两人是亦师亦友的关系，李侗崇尚传统、追摹古法的艺术观点与实践不会不对年轻的罗稚川产生影响，而他家里收藏的古代大师的画作，尤其是关仝、郭熙、王诜等北宋山水画名家的作品也一定使罗稚川受益匪浅，他忠实地继承北宋李郭派山水画风格，虽然并不能肯定是因为观摩了李侗的收藏，但它们对他的影响却显而易见。

赵文、舒頔、李侗，罗稚川的这三名好友俱非等闲，他们不仅是元代初期受人尊重的文坛元老和翘楚，并且都有实在的朝廷官职，尤其是李侗，他担任的临江路总管，从三品，品秩同于临江路达鲁花赤，是辖区内除达鲁花赤外的最高长官，是汉人所能做到的极高官职。罗稚川与这些友人的交往无疑对他的艺术生涯有很大的帮助，他们对其绘画作品的推崇产生了很大的社会影响，由此，甚至罗稚川儿子的画作都能得到不少名流的收藏或题识。譬如藏有罗稚川作品的除了前文提及的聂铎，还有临川罗益谦藏有《溪居图》，揭傒斯为之题；彭宜远藏有《山水楼阁图》、宣差铁仲坚藏有《烟村图》，著名学者刘诜为之题；应可立藏有《山水》，纳延为之题。另外，特别值得一题的是揭傒斯文集中记载的罗稚川两件作品的收藏者。其一是《秋江晚景图》⁽¹⁹⁾，收藏者是“欧阳龙南”，龙南为江西地名，欧阳龙南即祖籍

(13) 《江西通志》。

(14) 明赵琦美编《赵氏铁网珊瑚》卷六，《李士弘临右军帖》。

(15) 元袁桷《清容居士集》，《李士弘枯木风竹图》、《题李士弘墨竹》、《题李士弘学士画明复斋风竹》。

(16) 明郑真《荜阳外史集》卷二十三，《雪斋图诗序》。

(17) 《福建通志》。

(18) 明郑真《荜阳外史集》卷二十三《雪斋图诗序》中有：“圆峤既没五十余年……”，文章末署：“时洪武十八年（1385）”，推得李侗大约卒于1330年左右。

(19) 元《揭傒斯全集》，李梦生标校，上海古籍出版社，1985年。《题欧阳龙南所藏罗稚川秋江晚景图》。



罗稚川《雪汀游禽图》

江西的欧阳玄。欧阳玄(1273-1357年)字原功，号圭斋，祖籍江西，欧阳修族裔，延 年进士，为官 40 余年，六入翰林，两为祭酒，三拜承旨，总裁修撰辽、金、元史，以史学诗文书名天下，凡宗庙朝廷文册制诰多出其手，海内名山大川，释老之宫，王公贵人墓隧之碑，以得玄文辞为荣，被誉为元代“鸿笔”。据揭傒斯所记，欧阳玄还藏有《双龙图》、董元的《出蛰图》以及宋好古的《竹》⁽²⁰⁾，看来他也颇留心艺事。其二是《秋芦群雁图》⁽²¹⁾，此图是被“集贤赵待制”作为礼物赠予“黎使君”的。这位黎使

君身份十分特殊，是安南人，姓黎名崱，字景高，号东山，因战事降元，侨居中国 50 余年，被元廷封为金归化路宣抚司事。何以知晓此“黎使君”就是黎崱呢？揭傒斯的题诗中写道：“临川画手罗稚川，落笔欲轻赵大年。集贤先生得笔迹，飞入郎官湖水天。郎官湖水西江上，大别南楼岌相向。……”诗中提到了“郎官湖”与“大别南楼”，而黎崱侨居中国时候的居住地就是汉阳府城南大别山麓著名的郎官湖畔的“凤栖别墅”，黎崱在此生活期间写下了著名的《安南志略》，并且为替郎官湖命名的李白修建

(20) 元《揭傒斯全集》，《题欧阳龙南所藏双龙图》、《欧阳藏董元出蛰图》、《二月朔日雪中题欧阳少监所藏宋好古画竹》，欧阳少监即欧阳玄，欧阳玄曾任国子监丞。

(21) 元《揭傒斯全集》，《题集贤赵待制赠黎使君罗稚川所画秋芦群雁图》。

了祠堂，皇庆元年，黎北上觐见仁宗，并借此机会遍请名公文人为他这两件平生得意之举作诗题词，虞集、曹伯启、程文海、范梈等人都为之吟咏，其中为其《安南志略》作序的正是赠予他罗稚川《秋芦群雁图》的集贤赵待制——赵焯。黎崱在元初上层文人圈中颇受敬重与推崇，一来是因为他特殊的身份，二来也是因为他深慕中华文化，在诗文、史学方面都有很深的造诣，罗稚川的画作被作为赠予他的礼物可以看作是文人间常见的酬唱，不过，如果站在中国文人赠予安南文人礼物的角度来看，可以说罗稚川的画风代表了中国这一阶层文人当时在山水画上较为普遍的审美趣味。

二 罗稚川流传至今的画迹及其传承

1. 罗稚川的画风及其现存画迹

罗稚川流传至今的作品共有三幅，都流散海外。其一是藏于日本东京国立博物馆的《雪汀游禽图》；其二是藏于美国大都会博物馆的《古木寒鸦图》；其三是藏于美国克里夫兰美术馆的《溪桥策杖图》。其中，《雪汀游禽图》左下方钤有“罗氏稚川”白文方印。《溪桥策杖图》是团扇，《古木寒鸦图》为立轴，《雪汀游禽图》形制怪异，根据日本古代有将大幅立轴割成数幅小画以迎合其较小室内空间的做法，它可能是一张大画中的一部分。就现存的作品来看，罗稚川的画风统一而明确，三张作品都是绢本，淡设色，几乎纯是水墨，雪景，萧瑟的景物，荒寒的氛围，以及寒林、寒鸦等典型的元素都是典型的北宋李成、郭熙的风格的延续。

元季李郭画风的重新兴起，普遍的说法是因为赵孟頫的提倡——他复古的艺术理念以及从北方带回的一批古代画作所起的作用。而如

果作者在上文对于罗稚川生年的推论没有大的出入，那么他应该与赵孟頫年岁相仿。如此看来，李郭的风格在南宋至元初并未出现断层，尽管在宫廷中失去了主流的地位，但在民间仍有流传，至少像罗稚川那样的画家能够有机会接触并且学习这种传统。

除了有可能从其友人李侗的收藏中得到一些启发，罗稚川具体从哪里或者谁那里学习了李郭的传统，现在不得而知，不过我们可以从当时人的描述中一窥端倪，胡助说“稚川山水足幽奇，点缀分明似郭熙”⁽²²⁾；林弼说“坡陀树石绰有荆关风度”⁽²³⁾；陈琏说“郭熙后有罗稚川，妙画往往人争传”⁽²⁴⁾，看来他主要取法的北宋大家，尤其是郭熙。不过还是画家自己的话最能说明问题，上文赵文赠予罗的诗中，赵文嗟叹罗稚川的画艺，问他“君今画此师者谁”，罗稚川的回答是：“我以眼为手，天地万物皆吾师，吾能得其意与理，貌取色相特其皮”，取法自然，师从万物，这看似是从古至今所有画家都可以用的陈词滥调，却透露出罗稚川正是严格奉行北宋重视写生的绘画传统。写生，是北宋山水画，尤其是李郭画派的重要特性，与以元四家为代表的典型元代画风相比，李郭画派那丰富多样、极少类同的树石形象，取景造境的写实手法，必然要通过写生才能达到。与元代其他几个以李郭画风著称的画家如唐棣、朱德润以及曹知白相比，罗稚川的风格与唐较为接近，而朱德润与曹知白虽然大部分时候都在使用典型李郭风格的造型与笔法，但在前者的笔下，娴熟的技巧已经显得十分程式化，因而失去了真实景象的生拙感；而后者的作品，如果瞥开技巧，从精神内涵以及审美情趣的角度来看，无疑与新兴的文人画风更加契合。罗

(22) 元胡助《纯白斋类稿》卷十四，《罗稚川山水》。

(23) 明林弼《林登州集》卷二十三，《题罗稚川画》。

(24) 《明诗综》卷十九，陈琏《罗稚川山水歌为孙伯贞斧赋》。

稚川的三幅现存作品充分证明了作者取法北宋以写生为基础的绘画风格。枯树是李郭画派中最常见的元素,《古木寒鸦图》与《雪汀游禽图》的主体都是枯树,它们的姿态各不相同,主干的走势,枝干之间的穿插,结疤与裂纹生长、小枝桠的分布与交错,都透露出强烈的现实感,使人感到这样的形象必定有真实的依据,而不是凭空臆想所能得。配合了这样的形象,罗稚川用以描绘枯树的笔墨也显得严谨而整饬,尤其是《古木寒鸦图》,笔墨的运用完全为了突显寒冬之中的枯树老、硬、虬劲的特色,这两株树木所呈现出的厚重质实与繁复精微兼而有之的北宋气息非常浓郁,甚至在唐棣的作品中也很少见。有趣的是,这幅作品左上方远景处的一排远树,迷蒙模糊,颇有赵大年、惠崇的意趣,只是他们画中常见的是春树生烟,罗氏笔下的树则笼罩在雪雾中。难怪揭傒斯题罗画会有“落笔欲轻赵大年”之句⁽²⁵⁾,而清人吴其贞说他“小景宗惠崇”⁽²⁶⁾,似乎也并非无稽之谈。看来即使是北宋传统,罗稚川也是兼取并收。《雪汀游禽图》的墨色较淡,用笔也比较轻松,几株树木的形态并不繁复,却在平淡之中显得真实。相比之下,《溪桥策杖图》中的那几棵遍生藤蔓的松树则显得程式化得多,尤其是那些树顶的出枝以及迎风飘扬的藤蔓,用笔飞动跳脱,使用人联想到朱德润的笔调,非常娴熟而有程式化的倾向。若就此而论,这3幅作品的成画先后,作者的浅见,很有可能是《古木寒鸦图》最早,《雪汀游禽图》居中,而《溪桥策杖图》最后。

罗稚川似乎很喜欢在山水中加入芦雁、寒鸦等禽鸟,仔细读他的画会不时有惊喜的发现。《古木寒鸦图》的近景色处有两只栖息的锦鸡,枯树的高枝上落着五六只乌鸦,中景的坡岸上

有群鸦觅食,昏暗的天空中有鸦群飞过。《雪汀游禽图》也在前景、中景、远景处都点缀有禽鸟。这似乎与他师法的北宋画家有所不同,不论是李成、郭熙还是追随他们的王诜,山水中都很少有这样的飞禽出现,这个不同正说明了同一个传统的宋元山水画家之间的一个巨大的差异,这也是他们之间的时代差异。北宋山水画家的取景都是大山大水,像郭熙的《早春图》、王诜的《烟江叠嶂图》,往往视野极其开阔,有崇山大川尽收眼底之势,禽鸟之属太过渺小无法全都画出。反观罗稚川的作品,描写了寒鸟群鸦,固然衬托出荒寒萧瑟的氛围,但取景却都不大,都是以几棵大树作为主体,山石坡陀只是衬景,远山也是淡淡几抹,这样的景色,仿佛只是北宋画家作品中的一个局部,或是一个特写,细腻精致或可相当,气势磅礴就远远不及了。这或许是经过了南宋时代的洗礼而不可避免的风格趋向。

关于山石的描写,罗稚川也与唐棣比较接近,不过从《古木寒鸦图》来看,其造型没有郭熙那种“石如云动”的浑圆感,而显得比较坚硬,用笔亦不像唐棣、朱德润那些典型的元代李郭风格的追随者那样流露出一种跳脱的躁动感,较为质实,确如有些人评论的有“荆关风致”。

罗稚川的绘画一望可知具有明显的李郭特色,但作为生活在元初的画家,其作品中不可避免地夹杂了一些南宋绘画的风气,反映出时代的烙印。《古木寒鸦图》与《溪桥策杖图》近景处的山石描写,连皴带染,从那种水墨淋漓的感觉中似乎能嗅到马、夏的气息。《溪桥策杖图》中的远山,沿着轮廓线的渲染方式也是南宋山水中常见的手法。而那小桥上的两个人物,虽然很小,但其劲挺的衣纹也仿佛有些

(25) 元《揭傒斯全集》,《题集贤赵待制赠黎使君罗稚川所画秋芦群雁图》。

(26) 清吴其贞《书画记》。

许马远的意味。这些正好印证了林弼对罗稚川的评价，说其“坡陀树石绰有荆关风致，而山峦人物间类马远”⁽²⁷⁾。

2. 罗稚川的传人

继承罗稚川画艺的除了他的儿子，明确有记载的是一名叫刘宗海的画师。可能与罗稚川之子罗若川相识的傅若金在其文集中有《刘宗海山水歌》⁽²⁸⁾诗：“吾郡山水邑，材艺皆绝伦。昔时稚川善游戏，妙墨往往追前人。后之作者非一士，刘生妙年下笔新。意营惨淡窃元气，功接虚无通鬼神。”可知刘宗海与罗稚川同里，而傅若金以其两人为后先，似乎有授受传承的意思。又刘嵩有《赠画师刘宗海》诗⁽²⁹⁾，将刘宗海的师承交代的很清楚，“寇盗余五年，山林一憔悴，刘君最英发，笔墨有生气。……拔足自（踰）尘，师门本罗氏。……”江西籍而师从罗氏，除罗稚川应该没有别人了。刘宗海的绘画在当时也颇有影响，其时士大夫经常有诗文相赠，其中又与虞集相知甚深，虞集曾为他写叙一首，刘宗海请刘嵩为此叙作跋。虞集的叙在文集中失传，但刘嵩的跋文却流传下来⁽³⁰⁾：“右邵庵虞先生赠画师刘宗海叙一首，距今且十有一年矣。前年江西乱，宗海由渝川避地西昌，间馆徒步，尺寸之贲不能有，然无几微怨恨色，独时时追诵往时士大夫所赠诗文以释。一日谓余曰：汉受知虞先生甚深，尝辱序余画，今墨本虽不存，而文辞之识于心者幸未忘也。子盍为我书之，又将以示无忘于后之人焉。……”从“汉受知虞先生甚深”一句又可推知，刘宗海或名汉，宗海为其字，既被称为画师，可见

他完全以绘画为职业，元末江西兵乱，他流落西昌（位于四川），生计艰难，但“虽流离颠沛中笔墨更进不少废”⁽³¹⁾，依然为人作画，这既是艺术的不懈追求，亦是现实的生计，他为有钱的同乡刘永之⁽³²⁾所作的《清江春雨》和《碧嶂秋岚》二图就是在西昌城画的，刘永之为此还作赋相赠，诗中说他“得意往往图樵渔”，擅长的题材与罗稚川一样，可见也是继承了他的李郭风格。

罗稚川在元代山水画史上算不上引人注目，说到李郭画风在元季的传承，人们首先想到的是唐棣、朱德润与曹知白，唐棣、朱德润的官僚身份、曹知白在文人画家中的地位，无形中使他们在当时与后世都享有很大声望与影响，而罗稚川这样一名没有官职、介于文人与画师之间的画家尽管在当时“丹青夸绝代”、“画图河朔尽流传”、“妙画往往人争传”，时过境迁，不免逐渐淡出人们的视野。然而事实上，作为生活在元早期的画家，他的活动时期比唐棣、朱德润等知名的李郭传派画家要早数十年，从他的画作中我们可以看到遥远的北宋山水画、尤其是李郭画派的传统如何得到继承，而从他在当时获得的声誉与推崇，我们又可以看到这些传统从未断绝，当与罗稚川同时代而地位比他高、影响力比他大的赵孟頫身体力行地重新推行这种风格时，它立刻又迎来了一个繁荣的时期。罗稚川可以说是个默默的先驱，希望本文所作关于他生平与绘画的些微梳理能为浩瀚的画史补上小小的一环。■

(27) 明林弼《林登州集》卷二十三，《题罗稚川画》。

(28) 元傅若金《傅与砺诗集》卷三。

(29) 元明间人刘嵩《槎翁诗集》卷二。

(30) 刘楚《跋书邵庵虞先生赠画师刘宗海叙后》，刘楚即刘嵩，嵩初名楚。《全元文》卷一七三零，凤凰出版社，2004年。

(31) 《明诗综》卷十九，陈璉《罗稚川山水歌为孙伯贞斧赋》。

(32) 刘永之，字仲修，清江（今江西）人，工书画，诸体皆能。家富于赀，赙贷施数郡，独泊然布素，日静处一室以书籍翰墨自娱。出《东里集》、《临江府志》。

倪瓒《怪石丛篁图轴》 款署小考

A textual study on the signature on Jagged Rockery and Bamboo by Ni Zan

撰文/李兰

在画史上被后人尊为“元四家”之一的倪瓒，因其作画追求“逸笔草草，不求形似”的萧疏意境，形成了“简中寓繁”的独特画风，对明清文人水墨画影响颇大，在中国美术史上具有不可取代的历史地位。倪瓒生平史事在流传过程中多有矛盾和疑问之处，有待进一步研究与考证。

上海博物馆藏倪瓒《怪石丛篁图轴》，图绘空亭幽谷，意境深远。笔致率逸，墨色浓淡相宜。作者自题“天妃庙里曾游处，怪石藁篁漫雨苔。今日江湖重回首，卜居南岭白云隈。岁庚子（1360年）十一月廿日，解后云冈道师于长洲邑东之衍庆院，以此纸命写竹石并赋诗，而纸笔皆不佳，漫尔作此，愧不能工。道师悯世忧国，以道术（德）为己任，汨汨城邑之中不以为苦，不肯自逸（超）于风埃之表也，故未句讽之云。邾玄暎，幼霞子。”⁽¹⁾自题记述了此图是倪瓒60岁时，应云冈道师之请，赋诗

并作画。书法结字扁方，用笔瘦硬，撇笔细劲，面貌独特。而款署“邾玄暎，幼霞子”则令人疑惑。

《中国历代人名大辞典》中有记述：“倪瓒（1301-1374年）元明间常州无锡人，字元镇，号云林居士，又有荆蛮民、幻霞子、曲全叟、朱阳馆主等号。”⁽²⁾《清閟阁全集》载：“（倪瓒）署名曰东海倪瓒或曰懒瓒。变姓名曰奚玄朗，字曰元镇或曰玄暎。”⁽³⁾《怪石丛篁图轴》署款“幼霞子”，与《辞典》所载号“幻霞子”不同。而款署“邾玄暎”，更是将姓氏“倪”写成了“邾”。本文将对是图款署略作探讨。

一 款署“邾玄暎”小考

倪氏祖先源于春秋时期山东境内的小邾国。《辞海》载：“邾，古国名。亦作‘倪’、‘兒’。亦称小邾、小邾娄。曹姓。开国君主是邾文公之子友（一说名肥），在今山东滕县东。一说在今山东枣庄市西北。战国时灭于楚。”⁽⁴⁾倪搏九

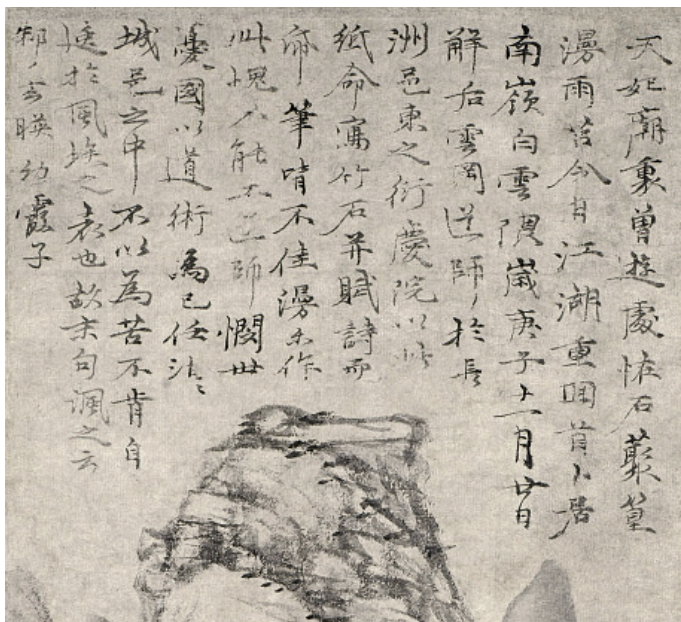
(1) 《清閟阁全集·卷八》录入正文，唯独画家款署未录。《清閟阁全集》，《四库全书》电子版。其中三字略有不同，两字在括号中标出，末尾句“云”字缺失。

(2) 张揖之等主编《中国历代人名大辞典》1922页，上海古籍出版社，1999年。

(3) 《云林遗事》，《清閟阁全集》。

在《倪氏源流考》一文中，对倪氏的起源发展有简明的论述：“倪氏出于小邾，小邾出于邾，邾为周武王封颛顼帝裔挾之封地。至春秋，邾仪父有功于周，进爵称子，为邾武子。复封其次子友于邾，又号小邾，均为子爵。子孙以国为氏，后以邾、邾为楚所灭，均去其邑，邾氏氏兒，邾氏氏朱，其地同属昌虑县，在今山东滕县境内之一部分地。”⁽⁵⁾

小邾国是春秋战国时期的一个小国，《春秋释例》对小邾国历史有较详细记载。清高士奇《春秋地名考略》综合各家之说记载“小邾国于邾：谱云小邾邾侠之后也。夷父颜有功于周，其子友别封为附庸居邾，世本邾颜居邾，肥徒邾。宋忠曰，邾颜别封小子肥于邾为小邾子；孔颖达曰，世本言肥杜谱言友，当是一人。庄五年，邾黎来来朝，始见于杜注，附庸国也。黎来名谱云，友之曾孙传曰名未王命也。杜注未受爵命为诸侯。其后数从齐桓以尊周室，王命以为小邾子。庄十五年，宋齐邾伐邾。僖七年小邾子来朝，杜注曰，黎来始得王命而来朝也，邾之别封故曰小邾，此小邾始封之略也。自后屡与会盟，皆称小邾。公羊谓之小邾娄，然亦时称邾。……杜注，东海昌虑县北有邾城，臣谨按今滕县东六里有邾城，在南梁水东昌虑城，见邾地监。”⁽⁶⁾可见，“邾”本是邾国国君邾颜之子的封邑，后来逐渐发展成为一个新兴的小邦国，称为小邾国。它既是邾国的附庸，同时也是鲁国的附庸。时人亦称其为小邾娄、邾国，或倪国。⁽⁷⁾正如《刘氏春秋传》所载：“邾者何小邾也？小邾则何为谓之邾？未成国谓之



邾，既成国谓之小邾。”⁽⁸⁾

小邾国在战国时被楚宣王所灭。小邾灭国后，子民一部分人以“邾”为姓，去邑而为“兒”姓，后改姓“倪”氏。小邾国位于今天山东滕县附近。《太平寰宇记》记载：“滕县北一百九十四里，旧十八乡，今四乡，古小邾之国。汉为蕃昌虑二县，地属鲁国，应劭注曰蕃县，即小邾国也，为鲁附庸邑，有邾国濫邑，故城在今县东南即汉之昌虑县，隋开皇六年于此置滕城是也。”⁽⁹⁾时至今日，当地倪姓、朱姓家族子孙繁衍，世世代代，人丁兴旺。此外另有一部分倪氏家族迁徙，分布在全国多个省市。

倪瓚为元代无锡州倪氏带经堂一宗，一世祖宽，为汉内史令。其家族历经迁徙，后定居江南梅里之祇陀村（今江苏无锡市锡山区梅村镇）。⁽¹⁰⁾因此，倪瓚署款“邾玄暎”，当

(4) 《辞海》(1979年版缩印本) 452页，上海辞书出版社，1980年。

(5) 倪搏九《倪氏源流考》，沈映冬《倪雲林隱迹記》，香港文淵閣學術資料供應中心印行，2000年。

(6) 清高士奇撰《春秋地名考略》，《欽定四庫全書》電子版。

(7) 《春秋集傳纂例》：“……（邾公羊作倪）”，《欽定四庫全書》電子版。

(8) 《欽定四庫全書》電子版。

(9) 宋樂史撰《太平寰宇記》，《欽定四庫全書》電子版。

(10) 參見沈映冬《倪雲林隱迹記》，香港文淵閣學術資料供應中心印行，2000年。

是为了纪念倪氏始祖，因此署款以小邾国的国姓“邾”为姓，表达了其对祖先的敬仰之情。

二 “幼霞子”与“幻霞子”之辨

1. “幼霞子”之号小考：

《中国历代人名大辞典》载，倪瓒号幻霞子。《中国书画》记载：“倪瓒（1301—1374年）原名 。字元镇，号云林、幼霞等，无锡人。”⁽¹¹⁾《徐邦达集五》载：“倪瓒（1301—1374年），字元镇，又字幼霞，号云林。”⁽¹²⁾郑拙庐在《倪瓒》一书中说：“怪石丛篁图轴，这一幅系倪瓒60岁时所画，构图别致，山石用笔较繁。款署幻霞子，但幻字为后人添笔成幼字，这是错的。现藏上海文物保管委员会。”⁽¹³⁾那么，《怪石丛篁图轴》署款“幼霞子”，是否如郑拙庐所说的添笔，倪瓒是否有“幼霞子”之号呢？

据历史文献记载，倪瓒既有号“幼霞子”的说法，又有号“幻霞子”的记载。据《清閟阁全集》记载：

《题画卷》“无锡王容溪先生尝赋如梦令云：林上一溪春水，林下数峰岚翠。中有隐居人，茅屋数间而已。无事，无事，石上坐看云起。高房山（高克恭）尝绘之为图，贞居（张雨）诗云：歌此芙蓉窈窕章，山阴茅宇日凄凉。不是笔端天与巧，落割云山与侍郎。今亡已夫，余戏用其意为图赠仲冕，辛亥春倪瓒。”《题画卷·附王梧溪跋》“予谢病将还乡塾，道谒梁侍郎顾先生祠，就宿宝云禅舍。是夕王仲冕相与论心久之而去。明日过仲冕，见先友倪幼霞（倪瓒）画，且获观王容溪张贞居二公诗词。适仲冕徵赋菘村，亦为长短句一

阕，衰惫之余，一时清兴殊洒然也。檐竿数株松子，邨边一湾菘米。鸥外迥闻鸡，望望云山烟水。多此，多此，酒进玉盘双鲤。梧溪老人王逢时年六十有五。”

同时，《清閟阁全集》还转载了陈继儒《妮古录》的说法：

……倪元镇所居名蜗牛庐，焦光亦有蜗牛庐，俗呼黄犊庐。杜绾号云林，黄长睿亦号云林子，倪云林又尝号倪幻霞（倪瓒）。倪云林又尝自号沧浪漫士又号净明庵主。⁽¹⁴⁾

可见，《清閟阁全集》为后人编辑而成，对于古文献照搬照录，未加分析整理，因此出现了“倪幼霞”和“倪幻霞”两个名号并存的情况，而未作进一步诠释。

《清閟阁全集》中所记载的梧溪老人王逢，是倪瓒的生前交友。王逢（1319—1388年）元明间常州府江阴人，字原吉。元至正中，作《河清颂》，台臣荐之，称疾辞。避乱于淞之青龙江，再迁上海乌泥泾，筑草堂以居，自号最闲园丁。辞张士诚征辟，而为之划策，使降元以拒朱氏。明洪武十五年以文学录用，有司敦迫上道，坚卧不起。自称席帽山人。诗多怀古伤今，于张氏之亡，颇多感慨。有《梧溪诗集》七卷。⁽¹⁵⁾（上海博物馆藏《元杨维桢等人游仙词册》，第十八开至第二十二开有王逢诗文，署款：“至正壬寅（1362年）春……席帽山人王逢。”钤有“席帽山人”朱文起首印、“王逢之印”白文印、“梧溪王逢”、“王原吉氏”白文印。）跋文记载了王逢于1383年谢病归乡的途中，在王仲冕家见到先友倪瓒赠予仲冕的画作。此图作于1371年，画家时年71岁。

(11) 杨仁恺主编《中国书画》321页，上海古籍出版社，1990年。

(12) 徐邦达《徐邦达集五》390页，故宫博物院编，紫禁城出版社，2006年。

(13) 郑拙庐《倪瓒》24页，人民美术出版社，1982年。

(14) 《清閟阁全集》。

(15) 张振之等主编《中国历代人名大辞典》125页。

高克恭曾以王容溪诗意作画，张雨对此赋诗，而此图则是倪瓒借用张雨的诗意作画。倪瓒与张雨（贞居）为忘年交，显示了倪瓒晚年过着漂泊不定的生活，回忆先友，情谊不绝。明代赵琦美《赵氏铁网珊瑚》将此图定名为《倪云林仿高房山山水》，并对倪瓒自题及王逢跋文著录。

欲谈王逢与倪瓒的友情，就要谈到张经，他是当时苏州文人圈核心人物之一，是文人雅集的组织者。倪瓒与苏州官吏张经相交甚密，在《清閟阁集》中，两人相酬答的诗文多达十余首。王逢亦是张经家的座上客。倪瓒与王逢有可能是在张经组织的雅集上相识。张经，字德常，嗜学好古，能诗善文，更喜结交。张士诚入据苏州后，被举荐为官，有政声。张经的宅名为“良常草堂”，倪瓒称张经为良常山人、良常先生。倪瓒频繁往来草堂，与草堂主人结下了深厚的友谊。良常草堂建成后，倪瓒将珍藏的赵孟頫书法卷赠予张经，并作“良常草堂”疏。由《清閟阁全集》可知，倪瓒与张经一家祖孙三代，即其父张监（字天民），弟张纬（字德机）、子张以中，皆有诗文往来。张经喜好书画，草堂藏品颇丰。与张经往来的书画家除了倪瓒外，还有曹知白、朱德润、王渊、郑元佑等等，彼此相交甚厚，以书画诗文相赠。张经升迁之日，苏州文士云集祝贺。其中不乏倪瓒的知友，王逢就是其中之一。⁽¹⁶⁾

王逢曾作《寄倪元镇》，记载了他与倪瓒的一次交游活动。“笠泽雨晴烟雾除，放船适逢倪隐居。黄河泰华意气若，金薤琳琅书画如。露浮箬叶熟春酒，水落桃花炊鳊鱼。莫嫌忘形礼法外，难得合并忧患除。”⁽¹⁷⁾在雨过天晴的太湖之上，王逢放舟游玩，恰逢倪瓒，



(16) 参见李晓娟《倪瓒生平交游研究——元末明初社会个案考察》。

(17) 元王逢撰《梧溪集》，《钦定四库全书》集部五。

两位志同道合的朋友在风景如画的湖光山色中徜徉，煮酒炊鱼，放浪形骸，一时将世间的烦恼与忧愁抛到九霄云外。两人真挚的友谊在诗文中流露出来。

与王逢一样称倪瓒为“倪幼霞”的还有倪瓒的知交徐贲。徐贲在《题倪云林竹六首·其一》中称：“不见高人倪幼霞，流传遗墨尚清华。凤毛零落湘江水，春雨新稍整复斜。”⁽¹⁸⁾《御定历代题画诗类》、《石渠宝笈》载《元倪瓒春雨新篁图一轴》对此诗皆有记载。徐贲（1335—1393年）元明间苏州府长洲人，字幼文，号北郭生。工诗善画。为十才子之一，与高启、杨基、张羽合称吴中四杰。元末为张士诚掾属。张氏亡，谪临濠。洪武二年放归。后授给事中，改御史，巡按广东。官至河南左布政使。以征洮岷军过境，犒劳不时，下狱死。有《北郭集》⁽¹⁹⁾。徐贲亦好绘画，上海博物馆藏清顾麟士作《仿徐幼文山水轴》。

徐达左是元末文人雅集的另一位组织者。清陈则《明诗纪事》载：“元季吴中好客者，称昆山顾仲瑛（顾瑛），无锡倪云林（倪瓒），吴县徐良夫（徐达左），鼎峙三百里间，海内贤士大夫，闻风景附，一时高人胜流、佚民遗老、迁客寓公、缁衣黄冠，与于斯文者，靡不望三家以归”。徐达左，字良夫，号耕渔，出生于苏州府吴县光福的一个地方缙绅家庭。徐贲与居士徐达左相往来，而倪瓒也是徐达左家的常客。倪瓒晚年“弃田宅”离开故土，过着漂泊不定的生活。在倪瓒落魄的晚年中，徐达左居处是他经常往来之所。徐达左为人热情好客，他所建筑的耕渔轩、遂幽轩和聚贤楼都是文士聚会的场所。来这里的名士身

份各异，文士有如张雨、倪瓒、朱泽民、周砥、高启、陈惟寅、张羽、虞堪、徐贲、谢应芳、郑元佑、王逢、杨基、杨维桢等，官员如周伯琦、苏大年、张翥等，方外释道衍、释万金、释夷简、诗可继。徐达左把友人对耕渔轩的题咏汇编成为《耕渔轩文集》。⁽²⁰⁾

徐贲对倪瓒的深厚友情，详见于他的诗文中，如《题倪云林竹六首》。⁽²¹⁾其一：“忆君我有泪淋漓，正似湘江雨后枝。记得秋声夜同听，消闲馆里对床时。”每当回忆起倪云林，我就泪眼婆娑，如同湘江雨后的竹枝。还记得当年在消闲馆同室而居，静听秋夜天籁之声，此情此景还历历在目。诗文以第一人称描写了徐贲与倪瓒的浓浓情谊。其二：“江乡处处忆陪游，见写湘云数叶秋。今日仙魂乘鹤去，犹存遗墨动人愁。”诗文描写了徐贲睹物思人的情愫：图画江乡景色，令人回忆起与倪云林同游的情景。今日倪氏驾鹤西去，只剩下图画中秋天的数叶竹枝，凄凉萧索的景象发人忧思。其三：“春江谁唱竹枝歌，春雨潇潇傍竹多。欲借淇园一竿玉，桃花矶下钓寒波。”其四：“出海琅 翠色新，娟娟春雨洗芳尘。梦回影落虚窗月，却怪毫端写未真。”其五：“倚窗画寂自焚香，十日春阴不下堂。几度吟成微醉后，兴来拈笔写修篁。”诗文描绘了倪瓒隐居的生活状态，以及借画抒情寄兴的诗画人生。

此外，清葛万里《别号录》明确地提出倪瓒号“幼霞”的观点：“倪瓒元镇，景迂、幼霞。”清王原祁《钦定佩文斋书画谱》著录：“《明姚绶画卷》细竹一派，赵鸥波倪幼霞俱擅其妙……”；“《鲜于困学草书一卷》……后有虞

(18) 明徐贲撰《北郭集》，《钦定四库全书》集部五。

(19) 《中国历代人名大辞典》1931页。

(20) 参见李晓娟《倪瓒生平交游研究——元末明初社会个案考察》。

(21) 明徐贲撰《北郭集》，《钦定四库全书》集部五。台北故宫博物院藏倪瓒《春雨新篁图轴》，由五人分别题写徐贲《题倪云林竹六首》诗中的五首于画面。

邵庵柯丹丘张贞居倪幼霞和篇，每人六首绝句皆精绝可爱。”清倪涛《六艺之一录》对《鲜于困学草书一卷》亦有记载。⁽²²⁾

倪瓒的长兄倪昭奎是当时道教头面人物，曾担任过学道书院山长，后得授“文光真人”的封号，在家乡筹建了玄文馆。倪瓒幼孤，由其长兄倪昭奎教育成人。倪瓒在青年时代对道教可谓耳濡目染，道教思想必然影响到他生活中的方方面面。这种影响也体现在倪瓒的自号之中，例如倪瓒自号“萧闲仙卿”、“懒道人”等。那么，倪瓒号“幼霞”也或是受到了道教思想的影响。顾瑛《草堂雅集》载《次韵刘宪副春日湖上有感五首》云：“湖水西边旧是家，春风绕屋种梅花。传闻故老谈遗事，爱教仙人服幼霞。鹤老离巢松化石，鸾孤照水竹穿沙。只今重到经行处，憔悴萧萧两鬓华。”郑元佑《侨吴集》对此诗亦有记载。

“服气餐霞”是道教中修道的方术之一。嵇康《养生论》：“呼吸吐纳，服气养身。”服气，原为中国古代的一种呼吸养生方法，同吐纳相似。道教素重服气法，认为人与物都禀一元之气而生成长养，故最尊贵者莫过于人之气，气全则生存，去疾以安形，然后能延年享寿。⁽²³⁾朝霞，指早晨日光照映的云彩，为六气之一。《楚辞》屈原《远游》：“餐六气而饮沆瀣兮，溯正阳而含朝霞。”⁽²⁴⁾而餐霞致霞，则是指服食、采摘自然界云霞。《真诰》卷二：“日者霞之实，霞者日之精。君唯闻服日实之法，未见知餐霞

之精也。夫餐霞之经甚秘，致霞之道甚易，此谓体生玉光霞映上清之法也。”⁽²⁵⁾同时，“服气餐霞”还有一定的方法。《抱朴子内篇·释滞》云：“夫行炁当以生炁之时，勿以死炁之时。故曰仙人服六炁（气），此之谓也。”⁽²⁶⁾道教中，有“餐津服气，毕成正仙”的说法。认为服气食津是成真证道的基本方法。……服气者，五行之正气也。……常餐津服气，功行满毕，飞升金阙也，往返于虚无者也，故言。⁽²⁷⁾因此，“爱教仙人服幼霞”，则是说，喜好效仿仙人餐霞服气的养生方法，以求延年益寿，成仙得道。⁽²⁸⁾此外《侨吴集》还载有“《送嵇洞玄鍊师云游》……幼霞玉笙霄……”，“《赵子期尚书小瀛洲》粉署煌煌闪幼霞。道山宫阙宰衡家”等诗篇。⁽²⁹⁾可见，“幼霞子”之号，是倪瓒深受道教思想影响的反映。

2. “幻霞子”之号探微：

据史书记载，较早称倪瓒为“幻霞”的有《元音遗响》：“（胡布）《题倪云林画》（为刘二绍赋）昔在松陵识幻霞，仙风雅度玉无暇。”此书不知何人辑录，为仅存者。⁽³⁰⁾

第一个明确提出倪瓒号“倪幻霞”的是陈继儒《妮古录》：“倪元镇所居名蜗牛庐，焦光亦有蜗牛庐，俗呼黄犊庐。杜绾号云林，黄长睿亦号云林子，倪云林又尝号倪幻霞。”⁽³¹⁾后经《清閼阁全集》转载。

此后的文献著录，多受陈继儒《妮古录》的影响，称倪瓒为“幻霞子”。如明代汪珂玉

(22) 《四库全书》电子版。

(23) 闵智亭、李养正主编《道教大辞典》667页，1994年6月。

(24) 《道教大辞典》899页。

(25) 《道教大辞典》996页。

(26) 《道教大辞典》308页。

(27) 《道教大辞典》997页。

(28) 幼，有幽微、美好的含意。教，通“效”，有相仿之意。

(29) 《钦定四库全书》电子版。

(30) 参见《钦定四库全书》电子版。

(31) 陈继儒《妮古录》，见卢辅圣主编《中国书画全书·第三册》1057页，上海书画出版社，1999年。

《珊瑚网》转录《妮古录》：“倪元镇生平不画人物，唯龙门僧一幅有之。亦罕用图书，惟‘荆蛮民’一印者，其画遂名荆蛮民。杜绶号云林，黄长睿亦号云林子，元镇又尝号倪幻霞，又号沧浪漫士又号净名庵主。”并且著录三幅署款“幻霞子”的画作：1.《过狮子兰若》款署：“幻霞子倪瓚。”2.《松江山色图》署：“幻霞子延陵倪瓚。”3.《林亭晚岫》署：“幻霞子”。


到了清代，文献记载中多称倪瓚为“倪幻霞”，如《式古堂书画汇考》、《御定历代题画诗类》、《御选宋金元明四朝诗·御选元诗》、《林蕙堂全集》、《六艺之一录》、《元诗选》等。例如清初卞永誉《式古堂书画汇考》直接转录明代汪珂玉《珊瑚网》的记载，并将倪瓚画作冠名为“倪幻霞”作。如《倪幻霞云松图并题》、《倪幻霞春林远岫图并题》、“《倪幻霞良常草堂图并题》等。值得一提的是，卞永誉在记载《倪瓚仿高房山山水》跋文时，却将王逢原文中的“倪幼霞”直接改写成“倪幻霞”，并将“王仲冕”错写成“王仲晃”：“《倪东海仿高房山山水并题》……余谢病将还小陇，谒梁侍郎顾先生祠就宿宝云禅舍，是夕王仲晃相与论心久之而去。明日过晃，见先友倪幻霞所画且获观王容溪张贞居二公诗词……梧溪老人王逢时年六十有五。”

综上所述，倪瓚号“幻霞子”，较早见于陈继儒《妮古录》，经《珊瑚网》转录，到了清代得到普遍认可。而《清閟阁全集》、《六艺之一录》对“倪幻霞”和“倪幼霞”名号的记载则兼而有之。由于笔者手头资料所限，关于倪瓚“幻霞子”之号，还有待于进一步考证。

结语

倪瓚自署“邾玄暎”，是为了纪念倪氏的始祖“小邾国”，因此以国姓“邾”为姓，显

示了倪瓚对祖先的祭拜和敬仰。倪瓚在其作品中曾用“邾”、“兒”⁽³²⁾ 姓的写法，应和“邾玄暎”一样，是纪念祖先的一种方式。此外，《春秋左传注疏》曰：“东海昌虑县东北有邾城。臣浩：按后书郡国志注引此作昌虑县所治城东北有邾城，邾小邾国也。”⁽³³⁾ 可见，“东海”当是地方的一个代称，因此倪瓚在书画中常用的“东海倪瓚”署款，也应有纪念祖先从山东滕县和昌虑县附近发源之意。

倪瓚，号“幼霞子”有据可考，当为其号之一。倪瓚生前交友王逢、徐贲等人，在诗文中皆称其为“倪幼霞”，因此款署“幼霞子”当为倪瓚可信的名号之一。 

参考书目

- 元 王逢撰《梧溪集》。
- 明 徐贲撰《北郭集》。
- 《春秋地名考略》。
- 卢辅圣主编《中国书画全书》，上海书画出版社，1999年。
- 沈映冬《倪云林隐迹记》，香港文渊阁学术资料供应中心印行，2000年。
- 李晓娟《倪瓚生平交游研究——元末明初社会个案考察》。
- 郑拙庐《倪瓚》，人民美术出版社，1982年。
- 杨仁恺主编《中国书画》，上海古籍出版社，1990年5月。
- 徐邦达《徐邦达集》，故宫博物院编，紫禁城出版社，2006年。
- 张揖之、沈起炜、刘德重主编《中国历代人名大辞典》，上海古籍出版社，1999年。
- 罗竹风主编《汉语大词典》，汉语大词典出版社。
- 闵智亭、李养正主编《道教大辞典》，中国道教协会苏州道教协会，1994年。
- 《故宫书画图录》，（台北）国立故宫博物院，1989年。

(32) 如台北故宫博物院所藏《水竹居图轴》和《江干秋树图轴》倪瓚的用印“兒元镇氏”。参见台北故宫博物院藏画图录。

(33) 《钦定四库全书》电子版。

从郭畀《枯槎幽篁图》卷 看枯木竹石之传统

The painting heritage of “withered trees, bamboo, and rockery” as seen from Guo Bi’s work *Withered Tree and Tranquil Bamboo*

撰文/陈洁

郭畀所作《枯槎幽篁图》卷（日本京都国立博物馆藏），和历史上多数枯木竹石图一样，画面简洁而富书卷气，中间取枯木树干一截，扭曲而上，伸向苍穹，一枝桠向画面左侧伸展，有一种虽枯不倒，不屈不挠的意念象征。画面右侧，几丛新竹从树干下方向上伸展。虽限于手卷的高度，竹枝只是向上露出一小段，却枝叶茂盛，和枯木形成对比，显示出勃勃生机。画面纯用墨笔，线条带有明显的书法特征。浓墨取型，淡墨皴染，再以细笔在枝干上钩皴，画出枝干枯瘦的感觉。整个画面给人的印象是：随性而为，一任天然。整个画面从布置到用笔来看，都没有行家所有的技法，只是文人的娱

情之作，是典型的文人画作。画卷上款署“郭天锡为无闻师作”。钤“郭畀天锡”白文印记。前有署名宋克的引首“青云直上”，又有无名氏的题诗“此意尽可续，葛陂与天津。新篁拂寒绿，槎牙摧精灵”。卷后有清代翁方纲的大段题跋。画卷上还有项元汴、李日华、李肇亨、费念慈等人的鉴藏印记。

此作对木石没有进行细心描摹，对构图也未做精心安排，这种脱离形似的作品，却在当时得到文人圈的赞誉。元代文人作画有不求形似的现象，而在枯木竹石题材上表现尤为突出的。不但一般的文人画家对这种题材的作品有这样脱形的描绘，即使一些精于绘画的文人在



郭畀《枯槎幽篁图》

绘制枯木竹石题材时，也多写意不写形。

吴镇《枯木竹石图》中坚石一块，后立枯木，新篁丛生，并不讲究构图疏密与形象的真实，石、竹、树好像堆积在一起，石上用墨笔侧峰横抹，枯木和竹叶看似随心所欲，画面水墨淋漓，枯木和背景氛围的渲染也是粗头乱服的形态，不作细节处理。整个画面看去笔势老辣纵横，墨气深沉氤氲。只在用笔上多了一种变化，线条



吴镇《枯木竹石图》（局部）



倪瓒《梧竹秀石图》

如草书一般，迅即飞扬，表达出另一种笔意。同为元四家的倪瓒之《梧竹秀石图》，不似他的山水画用笔尖利，图像孤寂空灵。整幅画也用阔笔浓墨，笔墨中多含水分，连皴带染画出兀立的秀石。同样不讲究形体的准确，多书法用笔，用篆法表现挺立的树干和青竹，中间带出枯渴淹润的飞白，看似随意的点染成树叶，再以劲挺的笔画写出竹叶，用笔松动灵逸，纵情挥洒。

在这些枯木竹石题材画作中都拥有这样的特征：不拘泥于形的准确，只为了表现作者的思想、情感，注重个性的挥发，重意而不重形，同时在用笔中展示书法的用笔技巧。作品所关注的是笔墨的精妙而不是形象的真实，追求抒情性、书法性，展现独有的文人气质。这样的创作形式在当时成为一

种风尚。探究其原因，其一，和元代文人所处的社会地位有关，当时的文人常常以书画来寄托志向，所作融入个人的情感和思想。而更重要的原因，与枯木竹石题材形成的传统有关。

李成：枯木竹石的渊源

枯木竹石题材最早应该从山水画演变而来，但既别于山水画，又别于花鸟画，也不同于一般树石画。自以描写树石的特别气质，形成枯淡萧瑟，寂静幽远的独特意境，从而抒发心中的情感。从绘画风格样式和内容来看，枯木竹石题材应脱胎于李成一派的平远寒林古木窠石一类画作。

首先，李成可谓寒林绘画的第一人，宋人王辟之在《澠水燕谈录》中写到：“李成画平远寒林，前人所未尝为。”《南田画跋》中云“董文敏云，唐以前无寒林，自李营邱、郭河阳始画其法”。而据《宣和画谱》记载宋内府收藏有李成的《寒林图》、《奇石寒林图》、《巨石寒林图》、《平远窠石图》、《大寒林图》、《小寒林图》等作品。其二，李成的寒林图和文人枯木竹石在意境的表达上是相近的。其《平远寒林图》对寒

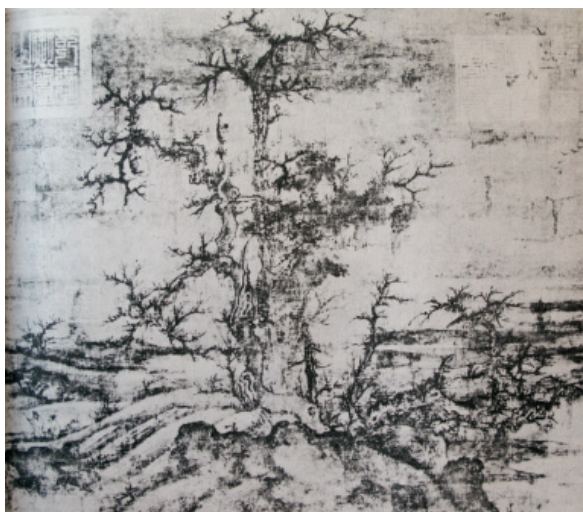


李成王晓《读碑窠石图》（局部）

冷环境中古木窠石的细致描写，扭曲的枝干和坚实兀立的窠石，枯瘦苍凉，体现出岁月的痕迹，给人以萧瑟、清旷的感觉，感触到世间岁月的转换、万物的变化和生命的不屈，乃至天荒地老。让观者体会到胸怀的广阔，气度的潇洒。王辟之曾评价：“气韵潇洒，烟林清旷，笔势颖脱，墨法精绝，高妙入神，古今一人，真画家百世师也。”再者，李成对树石的描绘有其独到之处。韩拙的《山水纯全集》叙述到：“至于寒林者，止务森耸，重深分布而杂，宜作枯梢老背，槎当用浅墨画，以相类之木伴和为之。故得幽韵而气清也。此咸熙李成深得其妙用者也。”虞集的《道园学古录》中他所题李成《枯木图》云：“老龙出海苍髯须，营丘古木天下无。”都可以看出李成树石画法对后世的影响。还有，从构图形式上来看，李成擅长平远画法，郭熙在《林泉高致》中对深远、高远和平远做了说明，平远画法主要是在于前景的描写，不同于全景性质的山水画，并不注重画面的高下和纵深，通过对画面上前景树石的细致精微的刻画，淡化远景，来突出主体。而后世的枯木竹石画只是更加简洁，去掉了远景背景，从起到的效果来看是一致的。最后，通过李成一派的画作，也可以看到其中的渊源。李成的《读碑窠石图》以水墨作平远景色，深秋时节，眼前几株树叶已落枝干虬曲的古树，旁边坡石环绕，树下树立着一块古碑，一人带着斗笠，骑骡读碑，边上一童子侍立，远处稍作丘石。主要表达的眼前树石、人、碑，古树的苍劲，古碑的沉寂，远方迷茫无尽，萧瑟清旷，意境悠远。安岐评此图：“位置奇逸，气韵深厚。”而郭熙《窠石平远图》构图一样是平远，画古木窠石，画面简洁，只用淡笔略画远山，笔墨重心都在表现盘曲的古树和巨大的窠石，郭熙画学李成，可谓一脉相承，他的绘画风格同样可以看成是李成风格的延续。宋人《小寒林图》只画平野上的几株枯木，树梢用蟹爪，构图简洁，用墨简淡。也是李、郭一派的风骨。



郭熙《窠石平远图》（局部）



宋人《小寒林图》（局部）

虽然当时枯木竹石还没有成为独立的文人题材，从李成的寒林平远绘画形式来看，注重对树石气质的描写，来反映幽怨深长意境，已经有了后世枯木竹石题材绘画的雏形，也可以说后来的枯木竹石类绘画应该都是从这些绘画中慢慢转化而来的。

苏轼：枯木竹石形式的确立

枯木竹石题材画重意不重形的现象，成为真正带有文人意味，为文人画家所倡导的主题，并形成以后文人化枯木竹石传统，其作用主要来自于北宋文坛大家苏轼。苏轼的理论和创作使文人性质的枯木竹石脱离了一般的树石绘画，拥有了以抒发个人情感，注重传达思想、胸臆为目的的独立形式。

苏轼曾作《枯木怪石图》画面绘坡上一块大石，形状像蜗牛，石纹如螺壳，旁边一棵扭曲的枯树，枝杈像鹿角一样向天伸张，而石头的边沿，冒出几株新竹。后面没有任何背景，所有注意力都集中在枯木与怪石之上。从技巧的角度来看，描写和构图上都较为粗拙，并不在意对象的真实性，但画面却从看似古怪中，给人带来遐想。苏轼作为当时的文坛领袖，对绘画也有领时代新风之为，绘画不只是讲究造型，而是要将个人的情感、意思、趣味放到画里面，注重的是个人的学养才情。苏轼有自题诗道：“枯肠得酒芒角出，肺肝搓牙生竹石。森然欲作不可留，写向君家雪色壁。”可见，他在绘画中融入了情感、思想，所以自然会用诗人比兴的想法去解释，将石头看成多变的沉重时世，将枯木看成是个人意志的表现，虽然不能笔直生长，被扭曲、被打击，但依然倔强的向上伸展，充分展示其无畏与不屈。他的朋友米芾也对他的画作这样说：“子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石

皴亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”而他的学生黄庭坚《题子瞻枯木》诗中也写到：“胸中元自有丘壑，故作老木蟠风霜。”米芾是苏轼的朋友，对苏轼的经历、抱负，为人处世应当比较了解，所以直指作品的表现可以看到苏轼内心的波澜。而黄庭坚是苏轼的学生，对老师的言行更加理解，他所说的丘壑自然是指苏轼心中的“丘壑”。

从苏轼的绘画思想看，他并非追求脱形，而是要求在有形的基础上展示神韵，又不拘泥于形似。但苏轼没想到的是，因为他在文坛的地位和他所倡导的文思入画、不求形似的文人画主张，苏轼的这幅绘画成为后世文人画的经典。苏轼的这一次实践可以说给后来的文人树立了一个标杆，给出了一个思维定式，后世文人一旦使用枯木竹石这个题材，自然而然的顺应着苏轼的思想和实践，而哪怕没有什么绘画技巧的文人，想要寄情与画，也可以借用这样的格式来创作，从这个意义上可以说苏轼创立了这个传统。

在苏轼文人画意味的枯木竹石格式的继承与发展中发挥关键作用的是金朝著名文人王庭筠，苏轼在其《枯木怪石图》中没有明确讲出自己创作时的思绪想法，王庭筠在自己的作品却说的很明白了。

王庭筠，字子端，自号黄华老人，是金朝著名的文人，官至翰林修撰。金朝的文化与北宋的文化有着千丝万缕的联系，苏轼、米芾的文人画风没有在南宋盛行，却在北方得到延续，王庭筠为米芾的外甥，思想也受舅舅的影响，其绘画思想继承了苏轼、米芾的文人画思想，又得以进一步发挥。作画不追形似，讲求神韵，淡化绘画性，在意



苏轼《古木怪石图》(局部)



王庭筠《幽竹枯槎图》(局部)

笔墨趣味。将绘画看作自己才思、修养、品德的延续，寄情于画，寄情于书。他的思想同样在一幅枯木竹石题材的画里，表达得清清楚楚。《幽竹枯槎图》中部画一枯树槎，枯槎上有藤蔓缠绕，枯树旁边是几株修竹，清雅、劲健，画面简洁，韵味无穷。用飞白勾画出枝干干枯的感觉，浓墨涂抹藤蔓枯叶，竹叶用书法笔意撇除。可以说王庭筠的这幅《幽竹枯槎图》和苏轼的《枯木怪石图》是一脉相承的，不同的是，可能苏轼还是不自觉的体现，而王庭筠是有意为之，用枯木修竹表示高古清旷，清雅脱俗。画尾的自题交待得清清楚楚：“黄华山真隐，一行涉世，便觉俗态可憎，时拈笔作幽竹枯槎，以自料理耳。”这幅画是给自己看的，表达胸臆，像与不像并不在考虑范围。

至此枯木竹石题材在文坛巨匠级人物苏轼、王庭筠等人的创作投入中，渐渐拥有了独立的标识，形成这个传统的意蕴内含。

赵孟頫：枯木竹石形式的规范

苏轼的理论与实践为枯木竹石奠定了意蕴内涵，这与苏轼的文学艺术修养是一脉相承的，但是他脱形的画面，虽有书法作为后台支撑，但在客观上还是为平庸之辈窜入其中留下了门缝。即后来一些画家，以“不求形似”为标榜，制作一些缺少内涵，随意涂抹的作品。如何做到不求形似，又能体现文人的价值。元代绘画

大师赵孟頫以书画同源理论在枯木竹石题材上的实践，对此进行了书法性的规范。

如果说苏轼是从诗（文学）的角度对枯木竹石这一独特样式填注了丰赡的意蕴内含，并且形成了枯木竹石传统的思想，那么在这一传统的基础上将其落到实处，并在技法上实施规范的则是赵孟頫。他提出书画同源理论，明确表示要用书法笔意入画，作品的绘画性和书法性相结合，对枯木竹石题材的创作进行了完善。也就是文人的特质如何在画中体现，是通过书法性的用笔来完成的。通过这样的规范使得这个题材的绘画更好地体现文人的内涵和素养。赵孟頫《秀石疏林图》画面中间土坡上画石两块，石后数株枯木，石边石前的缝隙中几棵新竹破土而出。画面简淡，树竹挺拔向上，枝桠舒展，不似苏轼的《古木怪石图》一般苍劲，沉厚，而显得松秀，清逸。赵孟頫绘画技艺高超，画面上树石虽似随性所为，用笔简单，刻画得并不仔细，而简单之中自有生意。在块石的画法上使用书法中的飞白，而画枯木的枝干笔势凝蓄沉着，就像篆籀书体用笔。几片竹叶，是用隶书法撇除，带有明显的书法性和抒情性。其画后自题：“石如飞白木如籀，写竹还与八分通。”在他的《古木竹石图》中同样表现出他的这一主张，以飞白法简单的勾勒出石的外形，极少的皴擦，状如卷云。用篆法直写出苍劲的枯木枝干槎桠，率意自然，旁边的修竹用八分撇除，



赵孟頫《秀石疏林图》

用笔沉稳有力。较前一幅，此幅的书法用笔更加明显直白，但在画面的表现上却不生硬，写石用的飞白和画枯木用的篆书渴笔写出来的线条，正好描绘出石头的皱漏和枯木的瘦硬枯干的感觉，可以看成是书法用笔在绘画上使用时体现出自然天成的韵味，体现作者深厚的功力。

虽然赵孟頫是打算以自然的用笔描绘天然，达到不似之似的效果。以书法性用笔对创作枯木竹石题材作品时如何来体现文人意味进行规范。但是以书入画，也为许多缺少绘画造型功底的文人，打开了可以率意为之，又有据可依的方便之门。

枯木竹石传统

经过苏轼和王庭筠的文人画理论和实践，再加上赵孟頫书画同源思想书法笔意入画的创作规范，枯木竹石题材已形成其特有的传统。

首先，在绘画的内容上主要是枯木、墨竹、奇石一类，不同于山水，也不是花鸟画。山水过于繁复，一般文人不容易掌握，花鸟容易趋俗，枯木竹石简易、清雅。第二，不重形似而重意蕴，绘画的目的不在于再现，而是通过画面表达思想与情感，善用比兴。再次，通过书法用笔来强调书写性，所以要拥有较高的书法水平。还具有文学性，体现作者的胸襟、才识，所以为文人喜爱。第四在对这类绘画作品的品评上，同样也不以形似论高低，而注重表现学养，对书法用笔的意趣。如赞美柯九思的《枯木竹石》就用了“潇洒幽篁不受尘，年千枯木篆书文”。这些要素决定适合的创作对象要有较高的学识修养和良好的书法功底的文人。

郭畀的这幅《枯槎幽篁图》正是集合这些要素，可以看成枯木竹石传统中的典型作品。

郭畀，字天锡。镇江人，生于至元十七年（1280），卒于至元元年（1335）。郭畀出生于书香门第，他的父亲曾是书院山长，做过儒学教授等职，所以受家学熏染，才思敏捷，拥有学养，擅长书法，喜爱绘画。其文采和书画才能在他

年轻的时候，就已经名声在外了。曾经满怀志向，想要大展宏图，却未能得到统治者的重视，累试未举。郭畀也曾经希望利用其所在的人文圈子，通过举荐进入仕途，同样没有成功。观其一生只担任过书院山长、儒学教授，行省掾史等职务。郭畀无法实现自己的抱负，只能钟情于书画之间，将情感融于书画创作。他和倪瓒、吴镇这样的高手不同，倪瓒、吴镇以他们的绘画功底完全可以绘出形态逼真的作品。而郭畀所拥有的文化修养和书法功底，为他的创作提供了帮助，所以他的绘画会受到当时文人的赞赏。俞希鲁甚至在郭畀的文集序中将他的书画和吴兴赵公子昂，渔阳鲜于公伯机，蓟丘李公仲宾，房山高公彦敬，曹南商公德符等人相提并论。正是因为郭畀对枯木竹石传统的传承，所以他这幅为后代文人和收藏家所珍视。

通过郭畀等元代文人的枯木竹石题材绘画，还可以看到这个传统在元代得到了延续和发扬。而赵孟頫的高明之处在于更进一步对文人画理论在枯木竹石实践上进行了规范，将苏轼的意蕴在笔墨上得到落实，使这个传统从意识到形式上进行了完善。同时也可以看到赵孟頫作为元代文人领袖、绘画大师，对整个元代绘画的影响。

枯木竹石的传统一直被保持至今，以后的文人画家接触这个绘画题材，也都秉承着这样的传统。从明代王绂、杨文骢，到清代的弘仁、罗牧等等，这一传统在他们的枯木竹石绘画中得到体现。

参考书目

- 陈高华编著《元代画家史料》，杭州出版社，2004年。
 邓乔彬《宋代绘画研究》，河南大学出版社，2006年。
 陈金溪编《北宋四大家》，伟文图书出版社有限公司，1977年。
 邵琦著《中国画文脉》，上海书画出版社，2005年。
 徐建融编著《宋元水墨花鸟》，山东美术出版社，2004年。
 周良霄、顾菊英著《元代史》，上海人民出版社，1993年。
 《中国书画全书（一）》，上海书画出版社，1993年。
 《中国历代画家大观·宋元》，上海人民美术出版社，1998年。

湖山佳处 美景胜游

——赏南宋无款《西湖图》卷

Appreciation of the anonymous painting scroll West Lake

撰文/吴耀珉

南宋无款《西湖图》卷，纸本水墨，纵 27、横 80.7 厘米，藏上海博物馆。此图描写南宋都城临安风光。画卷展开，但见烟云明没，山色依稀，气势旷远，在一片湿润淋漓的雾霭下面，西湖边上的宝塔、桥垣、扁舟、楼亭，还有环湖的群峦，慢慢显出轮廓。画家采用了全景画法，似著身空中，俯瞰而下，巧妙地将个别景致略加调整，以求更合于构图韵致，使保、雷峰两塔遥遥相对，诸名胜奇景尽收眼底。画幅正中央，是群山环抱的外湖，亦是经意留出的空白。湖上风吹涟漪，浪遏飞舟，虚实相映，处理精到。近景湖滨上，用坚挺的界画笔法勾出楼阁屋宇，自左向右一字排开，形断势连。它的作用是挽住湖水，使其显出回旋之势；同时，实写近景，是为全画空间层次定调妙笔。湖的左

边，在散点叠染绘出的树丛之上，雷峰塔脱颖而出，塔下楼宇遍布，行笔纤细沉着。湖的右边，跨过断桥白堤，是孤山景色。此处笔调略虚，树丛皆以湿笔积染而成，浓重郁茂，得其生气。从孤山隔湖右望，画家以凝练之笔，纵横运转，写出层层亭阁。其后，山林掩映，笔法为破墨点染，浓淡相宜，并渐与湿笔抹出的远山融汇为一。

画幅远景的处理别具匠心十分精彩。屋楼亭阁，只简笔表其形；竹林峰峦，亦淡墨略出其意；中留空白，实为烟云之路。所以笔墨无几，而气韵万千。及至湖水彼岸，那苏堤春晓景点之上，画家只略写五桥，随即深入远景刻画。用笔长驱直入，挥洒自如，于经意不经意之间，以看似杂乱之枯笔画出峦上远树，再以俊逸湿



《西湖图》卷

笔染出迷濛的远山，将天高湖远、云锁雾罩的感觉表达得淋漓尽致。

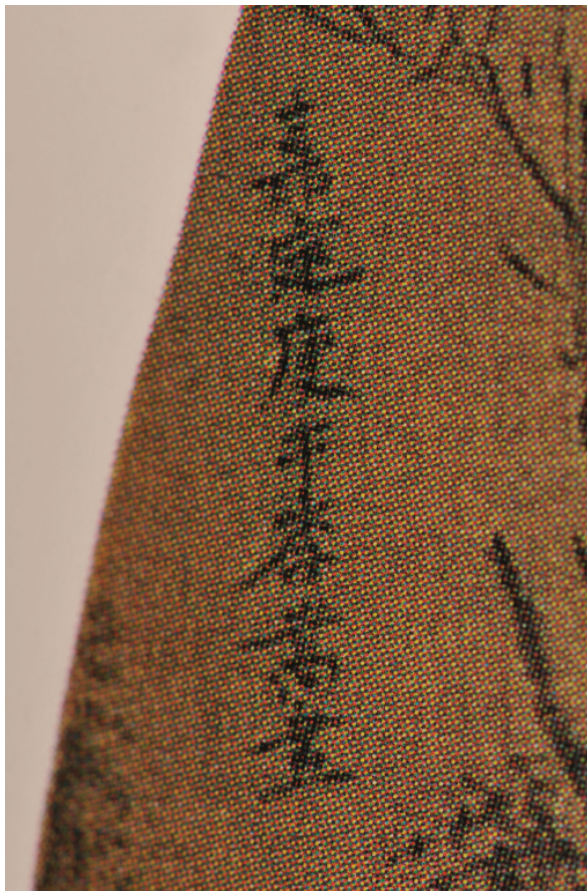
纵观全图，山色与笔墨同行，湖光与灵气俱化。这里有板实的楼台、宝塔，有沉郁的峰峦、丛树，还有空灵的烟波、云气，种种因素合于一起，结体自然，巧契天机，使人有如临其境，不觉悠然神往，这种高度写实又极富变化的绘画作品，正是南宋画院大师的艺术本色（图1）。

画幅尾部有一极小款识：“李嵩”。李嵩（生卒年不详），浙江杭州人，李从训养子，历宋光、宁、理三朝画院待诏，工画人物、山水、道释，尤长界画。此画款识，颇有争议，它与台北故宫收藏的名作《市担婴戏图》页中有年款“嘉定庚午（1210年）李嵩画”作比较，笔性有很大差异，《市担婴戏图》款识用笔尖而细，《西湖图》款识用笔工而实（图2）。故有人认为：《西湖图》中的“李嵩”款识为后添款，当属南宋无款。本馆亦定名此画为“南宋无款《西湖

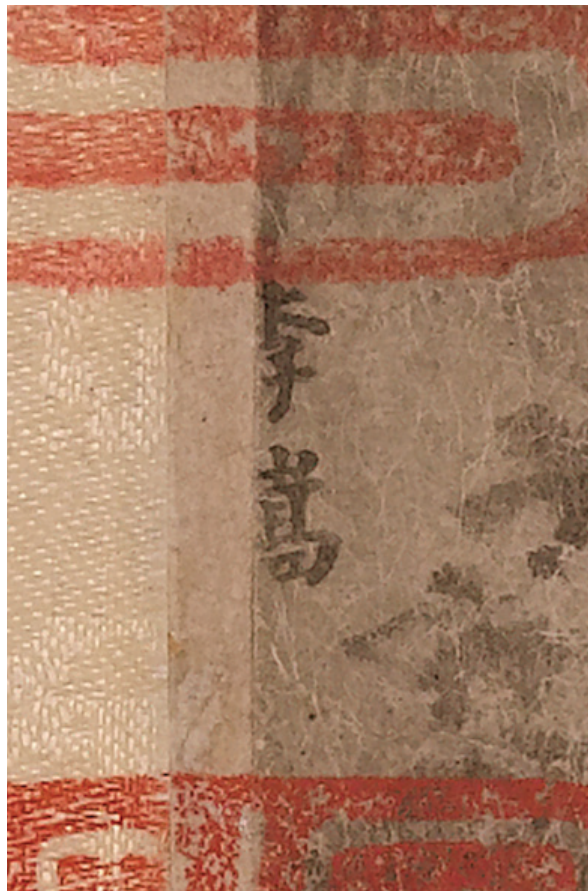
图》卷”。画幅右角钤“仇远”白文方印。仇远（1261-1327年后），字仁近，一字仁父，号山村民，杭州钱塘人，工诗文。画幅左右两角各钤“两山”半截不同朱文印，从“两山”半截印的文字风格和印泥色泽来判断应为元人印章，可能是李思衍的钤印。李思衍（元），字昌翁，又字克昌，号两山，饶州馀干人，工诗。画幅还钤有谢淞洲收藏印“淞洲”、“希之”等朱文印〔谢淞洲（清），字沧湄，号林村，江苏长洲人，工书画。〕；画幅上部和骑缝处还有十一个不同大小及形状的乾隆印：“古稀天子”、“乾隆御览之宝”、“石渠宝笈”、“石渠定鉴”、“太上皇帝”、“中心止水静”、“三希堂精鉴玺”等朱文印，“乾隆鉴赏”、“宝笈重编”、“寿”、“宜子孙”等白文印。

画幅引首为沈周所书：“湖山佳处”，款识：“石田”。钤：“启南”、“白石翁”、“煮石亭”等印。边角钤有：“莱臣心赏”、“于腾之印”。

引首与画幅之间隔水有清高宗弘历题诗：



《市担婴戏图》款识



《西湖图》款识

“境即图中图更披，湖山印证契神姿，六年寤寐遐不谓，一勺清冷宛若斯，每惬崇情将妙理，宁闕急管与繁丝，祕珍近远如何答，塔是雷峰好在时。丁丑二月题于西湖行宫御笔。”铃：“乾隆宸翰”、“水月两徵明”等朱文印。

画幅与跋之间隔水有八方印：“八徵耄念之宝”、“于腾私印”、“飞卿珍玩”、“青笠绿蓑斋藏”、“林邨隐居”、“臣庞元济恭藏”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”、“虚斋审定”等。它们分别为乾隆、于腾、谢淞洲和庞莱臣之收藏印。

画卷后跋有两题：1. “江山湖山春最秀，江水湖水春最清，买舟南游作胜览，此行绝似登蓬瀛。秀水吴潘。”铃：“醯鸡瓮里天”朱文印。2. “锦缆牙樯作胜游，天涯好景落扁舟。吟看一路晓山碧，卧听满江春水流。诗酒有壇寻李杜，乾坤何处访曹刘。人生得意须行乐，花待萧萧两鬓秋。嘉禾金礼。”跋尾有三方收藏印：“庞莱臣珍赏印”、“石父”、“受私印”等。


引首前隔水及题跋后隔水还有四方庞莱臣收藏印：“得修”、“吴兴庞氏珍藏”、“虚斋墨缘”、“得修主人珍藏图书”等。

南宋时期的西湖，今日已难遥望，所幸有《武林旧事》、《梦粱录》等书为我们作了详尽的记载。据周密（1232-1298年，字公谨，号草窗、蘋洲、弁阳老人。济南人，后徙吴兴。理宗时，曾为临安府幕属。工诗画）的《武林旧事·湖山胜概》记载，西湖及其周边山林，按地理位置，大致有南山路、方家峪、小麦岭、大麦岭、西湖三堤路、孤山路、北山路、葛岭路、北新路口、小石板巷口、石狮子路、西溪路、三天竺等，有园、楼、堂、观、院、寺、庵、宫、祠、洞、岭、泉、井、溪、涧、堤、桥、亭、馆等不同的人文与自然景致，其中人文景观以园圃、寺院最多，自然景观则山水林木各擅胜场。

吴自牧的《梦粱录》为我们详细铺陈了西湖及其环湖之孤山、苏堤六桥、集芳园、丰豫门、望湖亭等的湖景、堤桥、楼阁、园圃之景：“湖山之景，四时无穷，虽有画工，莫能摹写。

如映波桥侧竹水院，润松茂盛，密荫清漪，秀可人意。西林桥即里湖内，俱是贵官园圃，凉堂画阁，高台危榭，花木奇秀，灿然可观。有集芳御园，理宗赐与贾秋壑为第宅家庙。……西林桥外孤山路，有琳宫者二，曰四圣延祥观，曰西太乙宫，御圃在观侧。……钱塘玉壶、丰豫渔庄、清波聚景、长桥庆乐、大佛、雷峰塔下小湖斋宫、甘园、南山、南屏，皆台榭亭阁，花木奇石，影映湖山。兼之贵宅宦舍，列亭馆于水堤；梵刹琳宫，布殿阁于湖山，周围胜景，言之难尽。东坡诗云：‘若把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜’，正谓是也。”……再云：“近者画家称湖山四时景色最奇者有十：曰苏堤春晓、曲院荷风、平湖秋月、断桥残雪、柳岸闻莺、花港观鱼、雷峰夕照、两峰插云、南屏晚钟、三潭印月，春则花柳争妍，夏则荷榴竞放，秋则桂子飘香，冬则梅花破玉、瑞雪飞瑶。四时之景不同，而赏心乐事者亦无穷矣。”

西湖经过南宋近一个半世纪的苦心经营，自然美中融进了建筑和园林艺术之美。丽质渐现，声名日盛。观者从《西湖图》卷中，可看到当年西湖的华美景象。这一片空濛清幽的山色，这一湖涟漪轻扬的波光，正是表达了南宋画家心中永远的挚爱，也是艺术灵感之源。我们能想像，画家常与西湖为伴，常在环湖风景佳处游览、作画，因而能尽情尽兴地为我们描绘着一幅近千年之前的西湖风光。从那烟波淡岚、空灵静谧的画面中，我们能体味到西湖四时更替的岁月流淌；从那细腻清润、劲挺秀拔的笔墨中，我们能体悟出画家对于西湖的虔诚及浓郁的诗情画意。

《西湖图》卷中的西湖，不惟只有风景的靓丽，精妙严谨的笔墨，交织着画家对于西湖的终身托付，那份静默无语、温润充盈的情思，都漫溢在画幅之中，让观者从中可以呼吸到西湖的气息，把脉到西湖内在生命之韵的律动，感受到画家眼底心中那种清丽秀媚、曼妙风姿的西湖意象。

书苑猎真

General introduction to some books

撰文/丁辑

《两宋物质文化引论》

徐飏著 江苏美术出版社 2007年7月第一版

文化是人类创造的，是人在历史发展过程中创立和积累起来的，是人类进步的表现。文化也反映了人类发展的轨迹，是人在特定生活环境中凝聚而成的，可以看到历史的痕迹。文化是社会历史现象，分为有形的物质文化和无形的精神文化，是历史发展的沉淀。正如梁启超先生曾说过的：“文化者，人类心能所开释出来之有价值的共业也。”

物质是人类赖以生存的基础，人的需要演变了物质的功能，功能的演变促进了不断创造，不断创造的同时

演绎了文化，新的需求是文化发展的动力。也就是说，一定的社会生活环境催生了一定的物质文化，物质文化是伴随着人类社会的发展而发展的。有形的物质文化能满足人们的生活需求，是人类为了满足自己生活的需要而创造的。无形的精神文化能满足人们的境界追求，是人类为了满足精神追求的需要而提炼的。

自960年赵匡胤代周建宋，迨及1279年赵昺蹈海殉国，两宋王朝，上承汉唐，下启明清，处在一个划时代的坐标点上，是封建社会由成熟走向解体、由繁荣走向衰败的转型时期。社会发展处于一个相对稳定而进步的阶段，经济关系发生着缓慢而深刻的变化，社会生产稳步

发展走向繁荣，人民生活丰富又多彩。在此背景下孕育的宋代文化，继承、消化、融合了前代，形成、表现、发扬了自我，奠基了后世，基本完成了北宋开国后“以文化成天下”的基本国策。“两宋期内的物质文明和精神文明所达到的高度，在中国整个封建社会历史时期内，可以说是空前绝后的。”（邓广铭语）

本书是“以器物 and 成器活动为中心的研究”。作者以物品的设计更新为主旨，“试图从设计史的角度寻求整理和研究考古发现物的有效方法”。首先考察了官府和民间手工业发展的基本状况，前者概述了物品范围、生产目的、物料来源、人力资源、生产组织和设计群体的状况；探索了“样”的来源及设计管理模式。后者则分述了乡村手工业、城市手工业和镇市手工业的实际；探索了“乡土传统与功能主义”、“城市生活与样式主义”、“商业性与使用主义”，三个民间设计的方向。其次诠释了北宋工艺法令中所包含的思想原则及相关观念，分析了其对北宋工艺和工艺美学的发展演变所可能发生的影响。再次是结合历史的变迁、社会的背景和文人的作用，从设计批评、古代器物研究和装饰的意义的角度，对宋人的古代器物传统作了一个总体的梳理。最后以茶碾和砚台为例，进行了个案化的设计更新分析。

本书所谓的“物质文化”，是一个广义的、宽泛的概念，或者说是一个基础的概念，因为涉及的主要是消费观念、设计理念等概念性的问题，似乎显得稍微抽象了些。但如果从研



究方法和探索理论的角度来看，不仅是打破了物质文化传统研究的窠臼束缚，而且是开拓了人们对物质文化研究的新视野，是一部理论结合实际且拓展思路的书。研究方法，看似独辟蹊径，实质切合实际，切合使用实际，从实用角度切入，适应当今社会发展。思维方式，看似略显多头，实质高瞻远瞩，高瞻透视细节，从理念探究理论，符合人类思维发展。探索理论，看似有些古怪，实质深入细致，深入探索细节，从微观入手寻绎，开拓探索新的途径。

《汉代乐舞百戏艺术研究（修订版）》

萧亢达著 文物出版社 2010年1月第一版

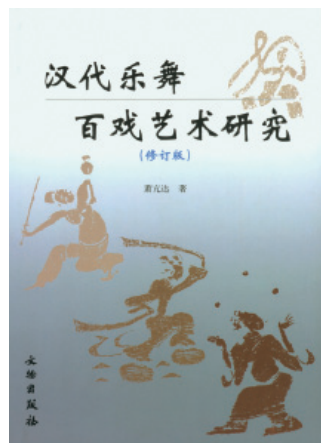
劳动创造了人，劳动也孕育了乐舞，劳动更演化推进了乐舞。乐舞是人体本能的反映，是人类用以表达和交流情感的一种方式。作为一种人类社会现象，是人类社会发展到一定历史阶段的产物。不仅丰富了人们的生活，而且交流了人们的情感，也是人的生命组成部分。

1973年秋，青海大通县上孙家寨的一座马家窑类型的墓葬中，出土了一件距今五千余年内壁绘有舞蹈纹的彩陶盆，引人注目。“主题纹饰舞蹈纹，五人一组，手拉手，面向一致，头侧各有一斜道，似为发辫，摆向划一，每组外侧两人的一臂画为两道，似反映空着的两臂舞蹈动作较大而频繁之意”（青海省文物管理处考古队：《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，载《文物》1978年第3期48-49页）。“简练的几笔，就能抓住原始舞蹈的特点，特别是能抓住舞蹈时的那种韵律，在静止的画面，通过整齐的动态，表现出人物正在有节奏地跳跃”（金维诺：《舞蹈纹陶盆与原始舞乐》，载《文物》1978年第3期50-52页）。这是目前所见最早的中国古代乐舞形象，正如（周）卜商撰（宋）朱熹《诗序》中所谓：“情动于中而行于言。言之不足故嗟叹之。嗟叹之不足故永歌之。永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也”，为探索中国早期的乐舞提供了宝贵资料。

汉代初年的休养生息，使社会生产快速提高，农工商业逐渐繁荣，人民生活相对安定。随着开疆拓边设郡的展开，不仅巩固了封建统治，也加强了边郡与内地的联系；张骞出使西域开通的丝绸之路，不仅沟通了民族交往，也加强了各民族间的文化融合。

汉朝的乐舞百戏艺术，直接承继于前代秦朝；不仅融合少数民族乐舞，而且吸收异域各国艺术；形成了快速发展的繁荣时期，是中国古代乐舞艺术的高峰。汉武帝时，仿周朝做法，设立官方乐府。不仅广集民间诗歌乐舞，而且改编创作新的乐舞。不仅网罗民间能人，汇集各地才干；而且兼收并蓄西域、北狄、南夷等各民族乐舞；内容丰富多样，雅俗同台共赏，有民间百姓歌舞，也有宫廷贵族音乐；使得汉朝的乐舞达到了空前繁盛的境地。传世的著名乐舞有长袖细腰舞人的“长袖舞”、有鸿门宴上项庄“剑舞”等，可谓繁花似锦。传世的著名舞伎有善为翘袖折腰之舞的高祖宠妃戚夫人；有善蹀步行能为掌上舞的武帝后赵飞燕，可谓人才济济。传世的外来乐器有琵琶、胡笳、羌笛等，可谓琳琅满目。

伴随着田野考古工作的不断深入发展，有关乐舞百戏的文物资料的发现日益丰富。本书是作者在1991年的版本上修订而成，重点是对出土乐器实物、乐舞图像、百戏奇伎等，从文史和考古的角度进行考证和探究。作者以翔实的文献资料为依据，引经据典考证细致；以丰富的文物资料为实证，实物的说服力充分。或为叙述汉代乐舞百戏的演变，更为证实汉代乐舞百戏的盛况。首先，铺垫了汉代乐舞的基本概况，包括乐舞管理机构、雅乐和俗乐、汉乐四品、俗乐乐人的社会身份等。其次，罗列了“文物资料所见汉代乐器”，包括“中原乐器及



其演奏艺术”和“汉代中外各族乐器的交流及少数民族乐器”。对每一质类的乐器，都有一定程度的考证。再次，从文献资料和出土文物入手，探索了汉代的演唱艺术、舞蹈艺术和百戏艺术。并且对每一种百戏的图像都作了深入系统的探究。最后也不忘对乐舞百戏的演出场地、舞台美术以及乐队做出交代。综观全篇，始终有各民族间互相交流的部分，体现了汉代社会民族大融合的基本状况。不仅反映了汉文化对周边地区的影响，也证明了汉文化圈在周边地区的地位。

《明代版刻图典》

赵前编著 文物出版社 2008年10月第一版
元末明初的战乱，破坏了社会稳定，影响了社会生产。朱明王朝建立初始，采取了一系列措施，解放了社会生产力，恢复了经济的发展。与民休息的政策，稳定了社会秩序，恢复了农业生产；重教兴学的思想，促进了文化教育事业的蓬勃大发展；书籍税收的免除，刺激了刻书事业，发展了出版事业；匠役制度的改变，激发了手工业工匠们的生产积极性；宋元刻书的成就，奠定了明朝刻书、出版事业的基础。

明代刻书机构之多、刻书地域之广、刻书数量之多、刻书技术之高、刻书家之普及、刻书影响之大，可谓辉煌一时，任何前代不可相比。就刻书机构来说，有内府刻书、官府刻书、藩府刻书、私人刻书、坊肆刻书等等；就刻书地域来说，从中央到地方，遍及大江南北，以苏、浙、闽、皖等地为中心；就刻书技术来说，除传统雕版印刷术外，活字套版风行，发明了饅版和拱花技术；就刻书影响来说，不仅影响着当时也影响着未来，不仅影响着中国也影响着世界。

明代版刻超越前人的最

大特点，是题材内容的广泛实际、书籍插图的增多精湛和印刷技术的提升创新。这既是一个从内容到形式再到表现手段的过程；也是一个从内在思想意识到外观物质表现的过程。题材内容的广泛切实，表现在除了传统的儒道释经籍外，还出现了戏曲小说、医学科技、工艺技巧、天文地理、舆图冕服、造船术及西方的科学论著等，从讲经说道，到社会生活，再到日常娱乐，无所不包。使书籍由官僚文人士夫的独享，扩展为普通民众的日常生活所需。书籍插图的增多精湛，表现在几乎所有品类的书籍中都有插图。插图能将文字的深刻含义借助生动的画面表达出来，不仅简化了人们对文化知识的理解，也拓展了人们思维的灵活，引发人们的阅读兴趣；同时借助图像的特殊功能起到传播文化、教化百姓、丰富生活的作用。印刷技术的提升创新，表现在书籍插图的精多的技术支撑上，不仅活字印刷技术得到发展普及，而且发明了饅版和拱花技艺，从而将整个明代的雕版印刷技术推向了极致。最具代表性的乃是胡正言套印的《十竹斋画谱》和拱花印制的《十竹斋笺谱》，被誉为“群书之冠”。

全书分两部分。“明代刻书概述”部分，讲述了“明刻本发展的社会背景及主要原因”、包括“明朝政府刻书”、“明代藩府刻书”、“明代私人刻书”、“明代坊肆刻书”在内的刻书机构的情况，以及代表明代刻印水平的“明代的版画”、“明代的套版印刷技术”，另外还有“活字印本述略”、“明代刻书的版式特点”、“明代书籍的装帧形式”等概况。既是了解明代版刻情况的导引，也是掌握明代版本特点的指南。对于如何学习明代版刻，具有指导作用；对于鉴赏明代版刻，具有可操作性之功。虽没有条分缕析的探究，多了些平铺直叙的介绍；但分门别类、概述无遗，也可谓做得面面俱到了。“图版”部分，展示了“内府刻本”、“官府刻本”、“藩府刻本”、“私人刻本”、“书坊刻本”、“活字本”、“版画套印本”的书影。“《图典》集明代古籍书



影于一帙，一书各自著录其版刻时代、地点及类别，前有综论概说，条分缕析、梳理有序。读文知版本源流得失，观图识书籍形状风貌。《图典》之刊行为书籍领域添一异彩。信为有裨实用之作，不失为研究和收藏古籍者之津逮宝筏，亦将为保护古籍起到推波助澜之功效”（丁瑜《序》语）。

《千年邢窑》

千年邢窑编辑委员会编 赵庆钢 张志忠
主编 文物出版社 2007年10月第一版

中国陶瓷史上，曾经有一个“邢窑之谜”。为什么“邢窑”会成为“谜”？这是因为：唐宋文献上记载有邢窑的存在，且描述细致；墓葬出土物中有唐代邢窑白瓷，数量也颇丰。但是，窑址却一直找不到，使得文献记载与出土实物，得不到切实有效的佐证，故而留下了“千古之谜”。

对邢窑的关注和研究，开始于20世纪20年代。20世纪20年代前，仅停留在文献之间的转抄，很少分析评论；20世纪20年代起，中外学者开始关注邢窑，均有尝试性研究；20世纪50年代时，陈万里冯先铭曾亲临内丘，未能发现窑址。直到20世纪80年代以后，邢窑遗址才在临城和内丘境内相继被找到，从此在国内外掀起了一股研究邢窑的热潮，揭开了邢窑的神秘面纱。“如果说临城窑址的发现‘初步揭开了邢窑之谜’；那么可以进一步说内丘窑址的发现正式揭开了‘邢窑的庐山真面目’”（杨文山、武素敏：《20世纪中外学者对邢窑的研究》，《邢台学院学报》，2003年第4期）。

据最新考古资料证明：邢窑是一个庞大的窑区，窑址主要散布在临城、内丘、邢台境内的数百平方公里的范围内。邢窑创烧于北朝晚期的北齐时期，经过隋朝至初唐的发展，到盛唐时期已经达到了鼎盛阶段，衰落于唐末五代时期，金元之际部分地区仍有烧造残存。前后历时大约六百年。窑址的出土物证明，邢窑烧造的白瓷是由青瓷进化而来的，经历了由粗到

细、由兴到衰的过程。在烧制白瓷的同时，还兼烧青瓷、黑瓷、黄褐瓷、酱色釉瓷、点彩釉瓷和三彩釉陶等多个品种。

邢窑白瓷从瓷质上说，有三个品种，即粗白瓷、细白瓷和透影白瓷。粗白瓷居多，细白瓷较少，透影白瓷目前所见为数最少。烧制细白瓷的唐代邢窑，常被称为狭义的邢窑，也即20世纪80年代之前所研究的主要对象；而研究其发生、发展及衰败的过程，以及其所烧制的各种产品的邢窑，被称为广义的邢窑。邢窑窑址的发现，不仅拓展了人们认识邢窑的思路，而且也使研究者们对邢窑的了解逐步全面且深入。邢窑白瓷的烧成，具有划时代的意义。不仅是形成了白瓷的生产

中心，同时也结束了青瓷独尊的局面；不仅形成了中国陶瓷史上的“南青北白”的格局，而且标志着我国古代陶瓷已发展到一个新的高度。

卷首的“邢窑综述”，概述了从20世纪80年代前到21世纪初，文物考古的多次调查和三次发掘所取得的成果，包括出土器物与品种、工艺特点与烧造方法、器物的造型特征与装饰艺术等，为邢窑研究的开展提供了新的实物资料和思路。“图版”由“北朝至隋”、“唐至五代”、“宋至金元”以及“残器、瓷片、窑具、模具”等部分组成，所展示的是一个完整的邢窑烧制历程。不仅仅是白釉，还包括青釉、黄釉、酱釉、黑釉、白釉、橄榄绿釉、三彩、铁红釉及窑变等。不仅仅是素面，还包括刻划、模印、贴塑、点彩等，有一个从多釉色到单一釉色的发展过程。不仅仅是生活用瓷，还包括宗教用器、文房用具、动物玩具、建筑用瓷，以及窑具、陶模等。“附录”部分由国外藏品、文献记载、大事记、参考资料目录组成，为研究欣赏者提供了丰富而坚实的背景支撑。■



别具一格的钱氏宗祠砖雕门楼

The unique brick carving on the gatehouse of the ancestral hall of the Qians

撰文 / 马幼炯

走进闸北公园，在园区中部临湖处，绿树掩映间有一幢白墙灰瓦建筑，它历经风霜雨雪、岁月坎坷保存完好至今，这幢建筑就是闸北区文物保护单位，有着近百年历史的钱氏宗祠。

钱氏宗祠，又称春晖堂，民国时期（1918年左右）由钱秀龙（祥发）、钱秀三（永清）、钱秀涛三兄弟共同出资建造。据钱氏族谱所载，其家族属吴越钱氏广德小宗庆系第32代，奉五代十国时期吴越国王钱 为先祖。钱氏兄弟祖辈大约在明末清初移居现海宁路、山西北路一带务农、做工，此处旧名称钱家宅，后来因为公共租界向北扩张筑路，家族靠出售土地、建房出租逐渐富裕起来（图1）。

钱氏宗祠建筑属典型江南传统民居建筑，坐北朝南，砖混结构一层，平面布置为前后二



图1 钱氏宗祠

埭，两天井，东侧2幢为附房，四周青砖龙墙。第一埭东西两侧置高敞马头墙，通高8.9米，建筑面积约470

平方米，总占地面积约760平方米。南端山墙中间宗祠正门为一座砖雕门楼，是整幢建筑中最为醒目、最具特色的部分。门楼为四脚落地式，砖石结构，面宽3.3、进深1.3、通高5.2米，硬山屋顶，正脊两端向上翘起。门楼正面、背面大额枋（通景）、小额枋、方框置有8幅砖雕，人物造型栩栩如生，花卉图案形象逼真，浮雕、镂雕、圆雕、半圆雕等手法并用，整体上精美细致，空灵巧妙，秀丽典雅，呈现明显的江南砖雕装饰风格（图2）。

钱氏宗祠砖雕重新发现于2008年初，当时闸北公园作为上海老公园进行改造，在对钱氏宗祠建筑维护粉刷时，施工人员对门楼正面最外面的白色石灰层更换中，不经意间露出里面的青砖，再小心翼翼地敲掉石灰层，竟隐约可见青砖上有图案，原本平淡无奇的门楼一下子引起了关注。经过40多天的“慢工细活”，石灰层下近半个世纪的一幅幅砖雕“真容”重现。



图2 钱氏宗祠门楼正面

钱氏砖雕门楼砖雕所反映的内容，有别于一般砖雕通常有的人物、山水、花鸟、走兽、吉祥题材、图案。钱氏宗祠门楼8幅砖雕8个故事，皆为讲述吴越国历史事件和颂扬吴越国王钱镠功绩，内容出于史籍，有据可循。据钱氏后人讲述，钱氏三兄弟修建宗祠时，要将这些历史故事运用于砖雕之上，一是光宗耀祖，二是感涕先祖保佑家族兴旺。钱氏宗祠8幅砖雕按位置分别是“金书铁卷”、“钱镠从军”、“计走黄巢”、“保境安民”、“征讨董昌”、“平刘汉宏”、“衣锦还乡”、“纳土归宋”。

“金书铁卷”图：门楼正面通景。画面中有人物11人，有持杖老人9人，书童2人。画面中间一老人居中，二老人手持“金书铁卷”弯腰观看，两边各有三位老人，个个面带笑容，呈现喜悦之情。画面布局合理，人物雕刻惟妙惟肖，神态自然，动态各异。唐乾宁三年（896），钱镠出兵平叛威胜节度使、陇西郡王董昌，累战俱捷，董昌被捉，在解押途中投水自尽，叛军遂平。唐乾宁四年（897），钱镠再平叛安仁义、田頔等，唐昭宗皇帝赐钱镠“金书铁卷”，可免“钱镠九死，子孙三死”，表彰其功绩（图3）。

“钱镠从军”图：门楼正面左侧方框。画面中有人物4人，钱镠牵马与三位同伴狩猎，二位同伴手持钢叉坐地休息，一位同伴的钢叉上缚着野兔。砖雕画面布置错落有致，富有距离感、层次感，人物雕刻精致细腻、特征鲜明。唐咸通十三年（872），浙西镇遏使王郢叛乱。为加强地方武装，各地招募乡兵。钱镠应募从军，当时石鉴镇将董昌见其武艺高强，封为属下偏将。钱镠屡立战功，前后身升为石境镇兵马使、杭州八都兵马使和杭州刺史（图4）。

“计走黄巢”图：门楼正面右侧方框。钱镠设疑兵计退黄巢20万大军。画面中有人物4个，骑马者钱镠，手持弓、箭，身后跟随2个军卒，还有水井边涉水的老妇人。画面构图均匀，疏密有致，砖雕人物动、静结合。唐广明元年七月（880），黄巢20万大军从安徽进犯浙江，石

鉴镇将董昌派偏将钱镠率20骑侦察，与黄巢军先锋部队遭遇交战。为延迟黄巢大军的进犯，钱镠遂嘱咐正在水井边涉水的老妇人（卖茶老嫗）言：“后有问者，告曰：‘临安兵屯八百里矣’”，即前面有伏兵。黄巢大军听闻后不知虚实，绕道而行，没有进犯临安（图5）。

“纳土归宋”图：门楼正面小额枋。画面中有人物7人，吴越国王钱弘俶（钱镠之孙）手持吴越国版图长卷和献册，率手捧朝笏的大臣前往京城，前有2人分别手执“请入觐书”和灯笼、礼品领路，后面2位吴越大臣弯腰行礼



图3 门楼正面大额枋（通景）“金书铁卷”图



图4 门楼正面左侧方框“钱镠从军”图



图5 门楼正面右侧方框“计走黄巢”图

恭送；城门前宋朝大臣抱拳作揖恭迎。画面布局合理，疏密有致，雕刻人物神情各异，造型逼真。宋朝建立后，吴越国王钱弘俶于宋开宝八年（975）率兵助宋统一南方。宋兴国三年（978）吴越国王钱弘 两次奏表归顺大宋，吴越国所属十三州、八十六县、五十五万零七百余户、十一万五千兵尽归宋朝（图6）。

“保境安民”图：门楼背面通景。画面有11人。钱缪持扇正中安坐，左右近者为持杖老者，其后右侧站立4位吴越国大臣，左侧站立1吴越国大臣，3人为地方乡绅，正在一起商讨治国方略。通景画面布局疏密有致，雕刻人物神形兼备，静态的人物富有动态。后梁开平元年（907），钱缪接受后梁册封，立吴越王国，定都钱塘（杭州），年号天佑、天宝。钱缪在位二十多年，制定、贯彻“保境安民”国策，使吴越国经济得以发展。钱缪在位期间，筑海塘，置龙山、浙江两闸，在太湖流域兴修水利，先后三次扩建杭州城。钱缪晚年敬礼文士，使吴越文化有所发展。吴越国钱氏政权，三世五王，基本都按“保境安民”的政策治国，形成“富

甲东南”、“百姓百年不见兵革”的局面，最终钱缪孙吴越王钱弘俶归顺宋朝（图7）。

“征讨董昌”图：门楼背面右侧方框。画面有人物4人，钱缪身着铠甲，骑马持枪正在追击前面的董昌，旁边各有2个持旗的兵卒，一个作溃逃状，一个作追赶状。整幅画面布局合理，群山之中融合于动感十足的人物，战斗场景跃然画境中。唐乾宁二年（895），陇西郡王、威胜节度使董昌见唐朝后期各地诸侯割据，自封皇帝。钱缪劝阻不听，遂具表朝廷，受命讨伐。唐乾宁二年（895）至乾宁三年（896），钱缪出兵征讨，累战俱捷，董昌被捉。唐朝表彰钱缪平叛有功，先后授其检校太尉兼中书令，镇海、镇东军节度使。至此，钱缪通过多年征讨，实际控制了浙东、浙西地区（钱塘江以南称为浙东；钱塘江以北称为浙西，包括今苏州、上海、松江等苏南地区），为吴越国的创立奠定了基础（图8）。

“战刘汉宏”图：门楼背面左侧方框。画面有人物4人，钱缪身着战袍铠甲，骑马持枪与刘汉宏交战，旁边有2个持旗的兵卒，摇旗



图6 门楼正面小额枋“纳土归宋”图



图7 门楼背面大额枋（通景）“保境安民”图

呐喊。整幅画面布局井然，人物关系彼此照应，雕刻人物神情自然，交战场面栩栩如生。唐中和二年（882），黄巢起义军攻占长安后，唐僖宗亡命蜀中，天下大乱。义胜军节度使刘汉宏趁乱攻击杭州刺史董昌，被钱镠击破。中和三年（883），刘汉宏率军屯于黄岭，再次进攻董昌，钱镠率军从富阳出击，屡败刘汉宏所部。唐光启二年（886），钱镠率诸将攻击刘汉宏，刘兵败逃至台州，被台州守将杜雄生擒献于董昌。钱镠因有战功，被朝廷授予杭州军州事、兼杭州管内都指挥使，检校工部尚书（图9）。

“衣锦还乡”图：门楼背面小额枋。画面有14人，整个画面以骑马、身着官袍的钱镠为中心，紧挨两旁1军卒牵马、1军卒持盖罗，后面有2位大臣迎送，前面8人组成出行仪仗队：其中6人手持木棍、乌鞘鞭、金瓜、尾枪、乌扇等仪仗，2人鸣锣开道；城前1官员作揖迎接钱镠荣归故里。此幅小额枋画面的人物是整个门楼中最多的，布局疏密得当，远景、近景错落有致，雕刻人物神态自然、栩栩如生，显现出喜气、欢乐的氛围。钱镠自平叛董昌后，功绩显赫，朝廷进爵越王，画像凌波阁，“拜镠镇海、镇东军节度使、加检校太尉、中书令，赐铁券，恕九死”。钱镠成为实际上的浙东、浙西地区的统治者。唐光化年间，朝廷先后敕封钱镠家乡“石镜乡为广义乡、临水里为勋贵里”，所居宅邸为“衣锦城”，石鉴山为“衣锦山”，大官山为“功臣山”。唐天复二年（901），钱镠50岁时首次荣归故里。以后钱镠



图8 门楼背面右侧浮雕“征讨董昌”图



图9 门楼背面左侧方框“战刘汉宏”图

每次回家乡游“衣锦城”，都要宴请乡亲故里，并用锦缎覆盖山林（图10）。

随着时代的变迁，如钱氏宗祠砖雕门楼这样的古迹，在上海已甚少，能完好保存至今，隐于繁华都市中心，更是十分难得。其反映的砖雕题材和雕刻技艺，别有一番意味，也可以算得上罕见。■



图10 门楼背面小额枋“衣锦还乡”图

《上海文博论丛》2010年(总第31-34期) 目录索引

主题与专栏

文博笔会

马承源先生的中国青铜器研究……………李朝远 31/17

丹青朗照唐宋元……………陈燮君 34/12

特别报道

泰西来风——明末中西科学技术文化交融的使者利玛窦
……………本刊报道 31/06

绘者自语——乌菲齐博物馆珍品选……………本刊报道 31/12

百年之梦……………陈燮君 32/08

“致力于社会和谐”的博物馆管理……………陈燮君 33/06

辉煌冬宫……………未央 33/14

化身众相——印度教中的毗湿奴与湿婆……………刘婕 33/20

ICOM 2010年大会在上海世博中心召开……………本刊报道 34/06

专题论坛

张渥的《九歌图》与神话形象……………陈池瑜 33/26

一部以史为鉴的画册——浅论金古良《无双谱》……………薄松年 33/38

诗意画韵——读中国古代的诗赋图画……………陈滢 33/42

试论宋代山水画的典范意义……………陈佩秋、郑重 34/22

一片石亦有深处……………司徒元杰 34/27

漫议燕家景致……………薄松年 34/33

读唐画识“六法”……………徐建融 34/38

“米氏云山”的创造与后世“米点山水”……………孙世昌 34/42

(传)马远《风雨山水图》研究……………板仓圣哲 34/49

《潇湘卧游图卷》与赵孟頫绘画艺术……………宫崎法子 34/54

布袋图在宋代出现的文化意涵与价值……………林素幸 34/60

宋元绘画在高丽王朝的传播与交流……………金宝敬、黄戈 34/72

王维《写济南伏生像》真迹之再认识……………丁羲元 34/80

元《无款十六应真图卷》年代考……………王小红 34/84

元代山水画画法转捩与笔墨本体的建立……………张桐 34/88

《写生珍禽图》的考证及“徐黄”风格辨……………周高宇 34/92

南宋山水画笔墨及图式的一些渊源……………汤哲明 34/97

南宋绘画对日本禅宗绘画的影响及其价值……………方玲琅 34/105

潇湘八景对日本绘画的影响……………金靖之 34/110

罗稚川考……………孙丹妍 34/120

倪瓒《怪石丛篁图轴》款署小考……………李兰 34/128

从郭昇《枯槎幽篁图》卷看枯木竹石题材之传统……………陈洁 34/135

新闻与发现

现场传真

刘行明兵部左侍郎张任家族墓调查清理纪实……………何继英 31/26

湖南出土的战国秦汉玻璃璧……………傅举有 32/27

清地方环保政令《奉宪永行严禁碑》……………江汉洪 32/39

文物新视野

古代提琴、胡琴形制之辨……………徐晓霞 31/32

无纪年吉林光绪银币开铸始末……………钱屿 31/35

敏求藏珍：收藏家与珍本图书……………余彦焱 31/43

曾侯乙墓竹简书法艺术特征浅析……………陈松长 吴振红 32/16

越窑青瓷的兴衰初探……………董忠耿 32/21

“雅初”、“印龕”、“观复斋”——有关蒋汝莘的一些印鉴和字画藏书
……………唐友波 33/54

太原出土春秋吴国铜器及相关问题……………李夏廷 33/58

精品鉴赏

- 浅析河南古代虎形雕塑艺术……………王蔚波 31/50
- 玉鱼刍议……………张青筠 32/42
- 甘青彩陶的一束绚丽奇葩……………奚吉平 孙维昌 32/44
- 浅论新巴比伦王朝的伊什塔尔门以及釉面砖浮雕……………沈蔚 33/64
- 湖山佳处 美景胜游——赏南宋无款《西湖图》卷… 吴耀珉 34/141

探索与分析

文博论坛

- 讲解员学者化……………刘启芳 31/62
- 上海市历史博物馆馆藏老照片的保护与利用……………裘争平 31/65
- 从多媒体技术的运用看博物馆教育的新发展……………陈 晴 32/51
- 博物馆讲解如何“因人施讲”……………贾雪虹 32/58
- 法租界西区“花园洋房”……………张曦 33/72

书籍评论

- 书苑猎真……………丁 辑 31/72
- 书苑猎真……………丁 辑 32/62
- 《上海明墓》评介……………张童心 王 斌 32/66
- 雅俗共赏岭南二居……………李春霞 32/70
- 书苑猎真……………丁 辑 33/68
- 书苑猎真……………丁 辑 34/144

海上人文

申城史地

- 利玛窦时代的上海地区天主教……………陈 凌 31/78
- 谢稚柳系年录（三）……………郑 重 31/85
- 谢稚柳系年录（四）……………郑 重 32/72
- 浅谈银器中的上海城市历史记忆……………胡宝芳 32/77

- 谢稚柳系年录（五）……………郑 重 33/81

上海博览

- 城市记忆之“卢家湾与法租界”……………劳尚海 31/89
- 记忆山山湾……………丁永坤 32/85
- 人称“小罗马”的天主堂……………梅国强 32/88
- 永安里的秘密……………何 璞 32/90
- 广富林小史……………于慎忠 33/89
- 别具一格的钱氏宗祠砖雕门楼……………马幼炯 34/148

滴水片石

- 百年前的幻想——陆士谔小说《新中国》浅论……………黄玉亭 32/81
- 经典文献的珍藏……………马建萍 33/87

资讯链接

- 纺织博物馆举办少儿“中国结”竞技活动……………王寅璐 31/95
- 徐汇区召开2009年度文博工作总结表彰会议……………徐 文 31/95
- 三普办领导莅临徐汇区检查指导工作……………丁永坤 31/96
- 《故居记忆——上海宋庆龄寓所大事记》出版……………宋 居 31/96
- 平安世博 有你有我……………王 辉 31/97
- 《百年多伦路》出版……………虹 伟 31/97
- 第四届“陈云与当代中国”研讨会在遵义举行……………房 中 32/93
- 国家文物局局长单霁翔参观崇明学宫……………冯锡单 32/93
- 国际博协在上海世博会……………国际博物馆协会 32/94
- 青浦举办“百年梦圆——预言家陆士谔特展”……………王 辉 32/94
- “上海百年风云”文物史料展开幕……………建 伟 32/95
- 嘉定举办“胡厥文同志生平事迹展览”……………剑 颖 32/96
- 宋楚瑜参观瞻仰孙中山故居……………李 超 32/96
- 共青团上海市委召开“纪念上海社会主义青年团成立90周年座谈会”
……………王爱民 33/96
- 《陈云纪念邮册》、《陈云在临江》画册首发……………李 冰 33/96

鉴真·空海

鉴真（688-763），俗姓淳于，广陵江阳（今江苏扬州）人。自幼深受笃信佛教的父亲的影响，少年时出家，先后从律宗高僧道岸、弘景受菩萨戒和具足戒。鉴真既受到名师的熏陶，又遍访洛阳、长安两京寺院，究学三藏，精研戒律，对佛学已经有了精深的造诣。此后，他长期在江淮一带致力于传法授戒，拥有极高声望。所以，当日本圣武天皇为在本国整顿佛门纲纪，认真推行授戒制度时，日本学问僧荣睿、普照所想到的首先就是当时扬州大明寺的鉴真大师。

从743年第一次渡海开始，鉴真用了整整11年时间，历经五次失败，最终于753年第六次东渡时才得以成功。而为了这个成功，鉴真曾艰苦行程数千里，足迹遍及江苏、安徽、浙江、江西、广东、广西诸省，饱受颠沛流离之苦，虽双目失明，仍无所畏惧，置个人安危得失于度外。

754年4月，鉴真在日本奈良东大寺大佛殿前设置戒坛，为以日本圣武天皇为首的僧俗授戒。在鉴真的努力下，从训练、教育到受戒得度的一套完整的僧侣授戒制度，终于在日本得以建立，日本佛教终于能够独立传戒。鉴真不仅佛学造诣精深，而且学识渊博，具有多方面的才艺，在建筑、艺术、医学等方面都做出了卓越贡献。此后日本天皇又将已故新田部亲王的旧宅赠与鉴真。759年，一座纯唐式的庄严寺院——唐招提寺落成，掀开了日本佛教史中崭新的一页。

空海（774-835），俗姓佐伯，幼名真鱼，出生于日本赞岐国（今日本香川县）的地方望族。15岁时到京城跟随担任东宫学士的舅父阿足大刀学习儒家经典，18岁通过明经科的考试，进入当时的中央最高学府——大学学习。就在他前途似锦的时候，他为深邃的佛法所吸引，于是弃儒向佛，彻底改变了人生的方向。798年，空海从大安寺僧勤操受戒。他以坚韧的毅力和过人的天资，对佛教经典进行了孜孜不倦的探索，显示出不同凡响的特质。在研习密教典籍的过程中，空海遇到了许多难题，于是决心到唐朝学习。

804年，空海随第十六次遣唐使团来到唐朝。在历访诸寺、广交朋友之后，他投入了长安青龙寺密教高僧惠果门下，并最终获得了惠果的衣钵嫡传。806年，空海携带大量佛教经典、佛菩萨图像、曼荼罗、密教祖师画像、法器、舍利及诗文字帖回国。之后，空海开创了真言宗，先后在高雄山寺、东寺、高野山金刚峰寺建立了真言宗道场。

如果说鉴真为表推向了高潮，那合日本国情，自宗事业鼎盛

日本确立受戒制度，将日本国内对唐代文化和佛教的热么空海的出现则是日本僧人在融合唐代文化的同时，结主创建宗派的里程碑。835年，62岁的空海怀着对真言欣慰圆寂。921年，醍醐天皇追谥他为“弘法大师”。



弘法大师彩绘木雕坐像

室町-桃山时代（16-17世纪）

高83.5厘米

日本和歌山县金刚峰寺藏

弘法大师空海像因曾安置在金刚峰寺南面之万日堂，故称“万日大师”。庆长三年（1598）三月万日堂毁于火灾。明治二十三年（1890）起，此万日大师像供奉于金刚峰寺千手院观音堂。

此像左手持念珠，右手执金刚杵，面部侧向左面，结跏趺坐姿，与弘法大师高徒真如所绘图像相同，是弘法大师最典型的造型。造像由多块木材叠合雕刻而成，眼睛采用镶嵌水晶的玉眼技法。时间一长，水晶眼球破裂，本体受损。平成十一年（1999）募款进行了修复。

鉴真和尚彩绘木雕坐像

江户时代享保十八年（1733）造

高 78.2 厘米

日本奈良东大寺藏

此像双眼微睁，手结禅定印，结跏趺坐姿，为仿奈良唐招提寺的干漆鉴真造像而作。鉴真圆寂时，弟子们为他塑造了夹纻干漆像，用简洁的手法留下了鉴真大师珍贵的影像，是为日本最早的真人塑像，被列为国宝。依真人塑像而造的这座木雕像栩栩如生地再现了鉴真大师风貌。

台座内侧有“本院开山鉴真过海大师真像中享保十八年丑岁二月造作焉中戒坛院第三兴隆惠光长老代中纲维比丘明道志之”墨书铭文，可知造于享保十八年二月，是为了纪念戒坛院的重建而制作的。



诸尊佛龕木雕像

唐代（618—907）

高 23.1 厘米

日本和歌山县金刚峰寺藏

诸尊佛龕木雕像，曾经存放在高野山御影堂中，传说是空海带去日本的，俗称“枕本尊”。此佛龕被保存在铜制宝函中，宝函底部有日本文明十八年（1486）记款铭文。

佛龕用一整段白檀木先中分前后部，前半部分再一分为二，构成中央和左右一大两小共三个佛龕，再以合页相连。关闭时的外形呈八角柱形（顶部拱形）。这种便携式佛龕，起源于印度，盛行于唐代。

各龕的主尊均为坐像，包括菩萨、罗汉和供养人群。主龕的口沿周围镶嵌了镂空木雕，现仅存下部方格中的树神和风神，以及其上的一对狮子和金刚力士还未脱落。左右两龕下部的诸神、狮子、香炉、进贡者以及上部已脱落的天女，都是整料雕琢的。

在有限的空间中雕琢出的诸像体态饱满，动作自然，排列繁密有序又不显拥挤。如此精湛的技艺令人惊叹，毫无疑问为7世纪后期同类作品中的杰作。

