

时下的文博热正带动起大众对于中国传统书画的兴致。

中国传统书画何以区别西洋艺术？其中,气韵生动便是评判中国画颇为重要的指标,是中国古代画家追求的最高艺术境界。不容忽视的,还有中国画生态系统独一无二的特性——不仅与书画本体,还与其它艺术门类,甚至与山川自然结合起来。这也难怪,对于中国传统书画的赏鉴方式,通常被称为“读画”,如同品茶,需要耐下性子,方能得其三昧。

本期“艺术”版,聚焦怎样读懂中国传统书画。

——编者



▲▲范宽《溪山行旅图》李成《读碑窠石图》

中国书画艺术，是对传统文化生态系统的记录

陈履生

放眼中国文化史，很多文人除了吟诗作画之外,常常泛舟于湖上,或策杖于山间。他们在湖上、在山间干什么呢？可能是喝酒、品茗；可能是探求古迹、寻访友人；或者是吟咏抒怀,或者是欣赏书画等等。因此,他们把眼前所见的和艺术相关的内容与自然天地融为一体。古代文人的欣赏空间正是基于这样一种独特的空间关系，而展现出了中国书画生态系统中的独特性——不仅与书画本体,还与其它艺术门类,甚至和山川自然结合起来。中国书画生态系统除了本身所具有一般性的问题之外，还包括欣赏的空间,包括相关联的内容。这些相关联的内容如同我们看的泛舟湖上这样一种特殊的场景一样。舟上的文人相对而坐,不管对弈,还是作书写字,或是题跋等其他,都是中国文人与文化和艺术相关联的内容。而与此相关的“雅集图”的画面中所表达的意境，并不完全是为了表达文人自己的活动，而是要把这样一种活动中的相关联的内容传达给后人。作为一种特殊的记录，正好像王羲之记述永和九年的那场雅集一样,表达的是文人心中和艺术、和文人艺术方式相关联的独特内容。

范宽的《溪山行旅图》同样是文人面对的溪山——他的行旅对他的学问很重要,而作为一种生活方式,与他的生活质量也有紧密的关联。李成的《读碑窠石图》所反映的也是文人在野外寻访碑刻的场景,这就是文人的生活、兴趣或是爱好。这种关系实际上构成了中国古代文人系统中一个很重要的内容——读书、读万卷书;行路,行万里路——这种读书和行旅之间的结合,增长了见识,添加了生活的情趣。通过读书能知书达礼,通古达今;另一方面,行路是一种理想,是一种交流,也是一种广见识的重要的方式方法。

在文人的生活中，还有和琴棋书画相关的内容。历史上有很多有成就的书画家并不是

专业的,包括王羲之在内。我们也可以看到有很多宋代文人占据着中国书画史中的重要篇章,客观来说,他们也不是职业的书画家。因此,琴棋书画对于文人来说,作为一种业余爱好,他们能终其一生把玩这种艺术，把玩这种艺术人生中独特性的内容——怡情养性——一种非功利性的文人生活。因此,他们也以这样一种方式去交流,到溪山访友,不惜远足在那个交通十分不便的年代。

另外,还有酬酢。酬酢的一个重要的内容就是观赏、题跋。由于传统的中国书画处在一种私享的空间中,因此,不可能人人都能看到古人或当代名家的作品。所以,在寻访的过程中,还包括寻访一些古人的书画遗迹。如果家住在太仓,听说京口(镇江)有某个藏家收藏了书画,可能会专门去京口拜访。这种交友、酬酢既是一种学习方式，又是一种交友方式，维系了从魏晋以来,特别是唐以后文人艺术的发展。这就有了在中国古代绘画中这种司空见惯的文人行旅,由此可以了解到中国古代文人的种种表现方式对于文化积累之间的贡献。这样一种方式在千年文化传承中的继承与发展,对于当下的意义,实际上关系到生态的问题。而当这些当时的现实图景成为今天的历史时，我们仍然可以看出这一部分内容对于我们的意义。它们在中国文化中是中国书画艺术的独特性的内容，更重要的还有与传统文化之间的关系问题。

中国传统文化博大精深，牵扯到问题的很多方面,中药、哲学、工艺等等,有很多的关联性。在社会向前发展的过程中,今天非常容易忽略这种关联性。在这多样的关联性中,最为紧密的就是石窟和寺观的壁画,我们有敦煌、云岗、大同等著名的石窟寺，也有像山西运城永乐宫以及其他地区的一些道观壁画。虽然它们不在一般所论的以卷轴为中心的书画之中,但是,从

敦煌壁画开始,其绘画的技法,包括敦煌遗书中的书法，都为中国书画提供了最为直接的重要资料。因此,地上不可移动文物所反映的传统艺术的形式,以及审美的时尚,加上民间艺术,构成了整个寺观壁画艺术中最核心的内容。这种寺观壁画的艺术作为一种宗教的内容或者宗教的艺术,它的欣赏是通过观想、默念而起到所期望的意义。因此,它的群众基础是古代无数的信众到这里来参拜、祈祷、供奉,表现出他们与所供奉对象之间的信仰关系，以及所求的很多相关联的内容。在这样一种关联的内容中,中国书画与中国传统文化中很多内容关联特别紧密。正是基于中国书画发展过程中从汉唐以后文人画逐渐兴起所导引的以水墨为上的一种新的方式和潮流，人们时常忽视了整个汉唐艺术的深沉博大，以及多样性的表现方法这样一种过往的传统。

艺术的发展实际上正表现在生态系统中那些随着时代的变化而变化的部分。尽管汉唐以来的艺术发展出现了一些转变,水墨为上主导了元明清以后的发展,可是,我们依然会怀想汉唐艺术中曾经给我们文化基因中最重要营养,或者是最重要的一些组成。今天,我们在谈中国书画艺术的时候，有很多人仍然在临摹唐代的写经，也有人在写汉简,也有可能从石窟或寺观的壁画题记中找到自己所学的内容。不管怎么说,在中国古代的伟大创造和承传有序的发展之中,书画艺术到了宋元的成熟,以及形成民族风格中一些独特性的内容,都成为我们今天不能忽视的一种客观存在。我们必须要给它们以基本的尊重,在传承的过程中研究这些艺术发生、发展的经验,更重要的是,在今天对其再利用的过程中,依然要保留对它们尊敬的基本态度。

(作者为中国国家博物馆研究员、艺术评论家)

艺术

读懂气韵生动，就读懂了中国画的灵魂

劳继雄

早在南齐,谢赫对中国画已有六法之说,分别是(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)传模移写。其中气韵生动列为第一,其余均是达到这一目的手段。谢赫的六法代代相传成为万古不移的精论,是评判和指导中国画的准则,而气韵生动已成为中国画的灵魂，是画家们所追求的最高艺术境界。

明董其昌说过,画有六法,首推气韵生动,气韵不可学,当生而知之,但也有学得处,读万卷书,行万里路,生动地阐明中国画主观与客观之间的辩证关系,先天不足后天补。而文人画的出现,指导了中国画的走向,使中国画达到更完美的艺术境界。由此可见，一幅中国画除了笔墨的好坏之外，气韵生动也成了区别文人画还是工匠画的重要依据。

宋元之后，书画与琴棋一起成了文人士大夫修身养性、陶冶情操的高雅艺术

翻开中国绘画史，唐以前是没有文人画和工匠画之称，只有职业画家与非职业画家的区别。那时盛行壁画,画家也是画工,从敦煌壁画和出土的大量唐代壁画来看，画的艺术水准参差不齐,但大家都是为了同一目标互相接纳,互相补充。当时作画以人物为主，其目的是为了“成教化,助人伦”,用以规范人的道德品行。如晋顾恺之传世的“女史箴”图,就是告诫女士们如何做女人的行为准则。一部分为佛教题材,主要体现在敦煌壁画里。宣扬与人为善、舍己救人、前世修得、来世报应的因果关系,其中也有画的是供养人,形象栩栩如生。另外墓葬出土的大量壁画，则反映了墓主人生前的喜爱爱好和活动现场,刻画得非常生动。而景物比较简洁,往往人大于山,水不容泛。山水基本上是作为人物的背景,仅以线条勾勒山石树木,再敷色,中间少有皴笔和渲染,但已见山水画的端倪了。

五代是中国画脱胎换骨的突变时期,山水、花鸟、人物,已经分别出现于画坛之上,为宋代以后中国画的独立分科和迅猛发展奠定了基础。大致宋以前,其山水以全景为主,线条皴擦笔笔俱到。翎毛、走兽,刻画得生动精细,体现了质朴厚重的古典写实主义风貌，突出了画家对事物观察细致的能力与精准生动的写生技巧。

宋邓椿在《画继》有这样记载：“宣和殿前植荔枝,既结实,喜动天颜。偶孔雀在其下,亟召院众史令图之,各极其思,华彩烂然,但孔雀要升藤墩,先举右脚,上曰:‘未也’,众史愕然莫测。后数日再呼问之,不知所对,则降旨曰:‘孔

雀升高,必先举左’,众史骇服”。连皇上都对描绘之物观察得如此入微，可以想象当时蔚然而起的写实风尚了。

此时,除了在画上简单署上自己名款外,少为题记,有时甚至与观赏者捉起迷藏,把自己的名款写在树干或山石之间。如范宽《溪山行旅图》中“范宽”二字就写在画的右下角树荫下。郭熙《窠石平远图》在画幅左方中部用隶书小字写了“窠石平远,元丰戊午郭熙画”。梁师闵的《芦汀密雪图》,其“芦汀密雪臣梁师闵画”的署款就落在画幅后端中部。所有这些题跋都落在画中不起眼的地方,也是这一时期的独特形式。

中国文人画发端于宋而盛行于元之后。苏东坡是宋代大文豪,在诗、文、词、书、画等方面都取得了登峰造极的成就。他画墨竹时不是一节一节画上去,而是从地一直至顶,一杆到底。米芾问他“何不逐节分”？苏东坡说“竹生时,何尝逐节生”。他画的枯木竹石也是虬曲无端,奇奇怪怪,均可见他作画的理念不求形似,反对程式的束缚,主张画的神似,以寄托画家内心的情思。他曾说“观士人画,如阅天下马,取其意气所到,乃若画工,往往只取鞭策皮毛槽枥”。这就是文人画与工匠画的最大区别，苏东坡首先明确提出“士人画”的概念,这一概念为日后蓬勃发展的文人画奠定了理论基础。自此以后,书画与琴棋一起成了饱读四书五经的文人士大夫阶层及封官晋爵的新兴官僚群体修身养性、陶冶情操的高雅艺术,也是他们发泄情绪、展现才华的窗口。画面开始出现了不少诗题或长跋,所钐印章也名目繁多,除了名姓章外,另有别号章,斋名章、闲章等,使画面更加丰富多彩。由于这类画家大都出身优越,读过书,有相当的涵养,作画不以交易谋生为主要目的，用情感和意识来画画,往往更注重画的内涵,以此来表达特有的情趣，如陈衡恪所说:“不在画里考究艺术上功夫,必须在画外看出许多文人之感想”。

周臣的画为何卖不过唐寅？画面传递的深层内容与气息，唐寅远胜过周臣

文人画是中国画的一种，泛指中国封建社会中文人和士大夫所作之画。文人画疏于形似,强调神韵,重视文学、书法和意境的营造。文人画带有文人之情趣,流露出文人之思想,呈现出作者的文化底蕴。

唐寅是周臣的学生，他们之间的绘画风格有相似之处，但是唐寅的画在当时已远比周臣卖得高。有人问周臣，为何你的画卖不过学生，周臣说,只因他读的书比我多。可见周臣是明白

人,由于这一致命伤,尽管论笔墨功力,他们之间可以说不分上下,然而,笔墨的灵动性,画面传递的深层内容与气息,唐寅远胜过周臣,相对而言周臣的画就显得板滞多了。从传世画迹来看,周臣的画上都一般都只写一行字号姓名,我们称之为“穷款”。而唐寅画上洋洋洒洒大多都有诗题,这就是典型的中国文人画。

严格来说,周臣还不能算是工匠画,只因与唐寅相比才有如此落差。所谓工匠画,是指那些生活在底层的画工所作的画，他们一般没有机会读书或少读书,作画主要是用来谋生的手段。他们有一定的绘画基础,但往往笔墨粗糙低劣,他们游走于民间，作为另一类为大众服务的艺术群体,他们的存在也起到了互补的作用。当然也有个人或集体在作坊里专做名家假画的,北京故宫就有大量历代传世的这类画存放在库房里,被称之为“假大名”,有些水准较高的假画，甚至还有宫廷的收藏印记。

在民间工匠画中间也出现不少高手，他们出生低微,又缺乏文化底蕴,但通过自己不懈努力,突破匠气,独具一格,不亚于有些自命不凡的文人画家，明代画家仇英的成长过程就是最好的例证。

仇英字实父,号十洲,江苏太仓人,后移居苏州。出身寒门,幼年失学,初为漆工,在屋宇栋梁上作彩绘。后拜于周臣门下学画,他悠游沈周、唐寅、文徵明等大家之间受其熏陶,最难得的是能在当时大收藏家项元汴家里见识了大量的古代名作,并予以临摹创作。此仇英册页即是他摹仿的项子京所藏宋元名迹，有山水花鸟人物,每开都摹仿得十分精致,不仅形似,而且也画出了这些名迹的神韵,这是摹仿者很难达到的艺术境界,仇英做到了,从而使他的画艺突飞猛进。尤其是工笔人物、山水,精丽艳逸,独创一格,屹立在明代画坛之上,可以说无愧于古人。为此董其昌称其为“赵伯驹后身,即文(徵明)、沈(周)亦未尽其法”。他的作品传世较少,然而每件作品都精妙绝伦,也无愧于被列为明代四大家之一。

古人说:“而其论气韵生动,以为非师可传,多是轩冕才贤,岩穴上士,高雅之情之所寄也”“人品既已高矣,气韵不得不高,气韵既已高矣,生动不得不至,不尔,虽竭巧思,止同众工之事,虽曰画而非画”。宋代黄修复在《益州名画录》中提出四格:“逸、神、妙、能”。逸者纯属自然,神者形神兼备,妙者合乎法度,能者工整形象。他所谓的“格”即是风格,是符合宋代审美标准并为后世品画奠定了基础与发展方向。此前三皆为文人画的特色。工匠画着重了形体的精准,而把文人画最强调的气韵生动放在了次要位置。

(作者为书画鉴定家,本文节选自上海人民美术出版社于2019上海书展首发的新书《说画》,经出版方独家授权刊登)



▲宋徽宗《文会图》

馆藏画集之七》局部
▲仇英《仿天籟