

“名画”的观念及其美学意义

——以《历代名画记》为核心

宁晓萌

内容提要 本文从《历代名画记》文本中抽取“名画”这一概念,辨析其与“画”的一般意义间的差别,指出“名画”才是《历代名画记》及大部分中国画史画论著作讨论的主题。由于“名画”概念本身并未在《历代名画记》乃至任何一部画史画论著作中得到论题化的讨论,其所涵盖之范围亦较为含混,所以本文力图透过《历代名画记》对“名画”观念的勾划与使用,来揭示出塑造此观念的各方面特质,并试图通过这些特质的梳理,使大家注意到这一未曾言明的“名画”观念实际地影响着人们对中国绘画作品的界定、评价、观赏,乃至画作自身形制的形成。

唐张彦远所著《历代名画记》可谓中国画研究史上开创典范之作。尽管此书并非最早的中国画史画论著作,其于体例上亦多有借鉴前人之处,然而这部书的出现却为画史画论之写作提供了一个较为完善的范本,自此之后的画史画论写作罕有脱出这部书所提供的框架和基本观念。

《历代名画记》全书结构总体而言可分作两部分,即由一到三卷构成的总论部分和由四至十卷构成的画人评传部分。对于这样的结构,研究者们历来多有关注,并给予了极高的评价。譬如余绍宋认为,此书“大体为两部分。卷一至卷三为一部分,盖通纪画学及不能分述于传记之事,卷四至卷十为一部分,则画人传也。作画史而不专为传记,识见已高人一等矣。其第一部分所叙述诸篇,与正史书志体例略同。……其第二部分画人小传,叙述亦有史法……余谓画史之有是书,犹之正史之有《史记》”^①。对他而言,张彦远此书意在以史汉传统的方式为画作正史,其前三卷与后七卷之间的关系,犹如正史书志与列传间的关系,从体例到记叙此书都具备史书之特征,而非仅仅是普通的书画杂记著录作品,故其称“是编为画史之祖,亦为画史中最良之书”^②。

宗白华带着一种与西方艺术史比较的视角,也对此书之结构给予了高度的评价。在他看来,“彦远的书名虽然是史,但是设有体系的论述。全书共十卷,自第四卷以下,是包括自轩辕

至唐会昌时的三百七十二个画家的小传和品评,这就是纯粹‘史’的部分;自卷一至卷三,却是十五篇专门论文……以结构论,我觉得也很像Winckelmann那部不朽的名著Geschichte der Kunst des Altertums,那部书也是分两部分,第一部分称为艺术之本质的研究,第二部分才是狭义的史,这便同是先有体系的论述,后有史了”^③。宗白华此论看重的是此书的体系性。或许在对史书写作的理解上他与余绍宋略不同,但值得注意的是,他于前三卷的体系性论述中看到了更接近艺术本质的研究,而非仅仅“通纪画学及不能分述于传记之事”。结合宗白华在同一篇文章中对谢赫《古画品录》和姚最《续画品》的评价,我们可以看到,他对此类著作中出现的“艺术批评”性的写作是极为关注的^④。故而在对张彦远贡献的评价上,他也刻意强调张彦远在“批评”方面的自信,为之整理了在“批评方法”上的四个方面贡献,即:“有标准”、“在理论上要求不矛盾”、“从笔迹论画”、“作时代划分的研究”,并指出此书中还有若干可作为模范的批评片段^⑤。宗白华的观点中带有很强的现代西方艺术理论以及康德美学的色彩,譬如对于“鉴赏”与“批评”作为美学研究方式的关注,乃至对于“模范”的关注。或许用更贴近中国画史传统的语言说,宗白华对此书的看法,是在画史之上格外看到了“品”的方面,认为张彦远的“品”较之前人更具系统性,且对后人而言树立了画史与画品结合的典范。

阮璞在余绍宋观点的基础之上进一步强调了《历代名画记》“以史传之书而兼具品第、著录性质”。在他看来,“彦远是书凡十卷,前三卷为对绘画源流、事理、掌故之论述,后七卷为历代画家之小传,以此两大部分组成一部史传之书。余绍宋先生尝谓是书前三卷‘叙述诸篇,与正史书、志体例略同’,其意盖谓匪但后七卷诸家小传为史传体裁之书,即其前三卷之论述诸篇,亦莫不皆合于史传体裁也。此说诚具卓识,足可破彼误以前三卷为非史者之隘见。然窃意犹欲更进一步者,是书于史传性质与体例之外,实未尽脱前次流行品第、著录之余风。无论就是书全部结构而论,抑就彦远自言作意而论,是书实为一史传之书而兼具品第、著录性质者,未可因近代目录学家竟以是书划归史传类,致使是书相对独立、各成体系之品第与著录两部分为其所掩,而彦远当日用意精勤处,由此趋于晦昧也”^⑥。由是观之,《历代名画记》作为画史画论写作之典范,其关键不仅仅在于具体画家画作的记述评论,而更在于一种体例的创制,亦即如阮璞所言,“史传之书而兼具品第、著录性质”的体例。从当下的视角看,正是在史传与品第著录兼具的写作中,才恰恰适当地保存了中国画艺术作为历史、作为艺术作品及与这种艺术特质不可分割的特殊的鉴藏流传之传统的特质。就全书而言,史传、品第与著录实际是具体贯穿的,而其中,前三卷十五篇论述文字更近乎某种对于全书的系统性阐发。本文即试图通过对《历代名画记》前三卷各篇对“名画”观念的塑造,探讨此三卷诸篇合为总论的系统意义,并进而揭示“名画”的各方面特质。

一、“画”与“名画”

《历代名画记》前三卷主要由十五篇论述文字构成,即“叙画之源流”、“叙画之兴废”、“叙历代能画人名”、“论画六法”、“论画山水树石”(以上卷一)、“叙师资传授南北时代”、“论顾陆张吴用笔”、“论画体工用拓写”、“论名价品第”、“论鉴识收藏购求阅玩”(以上卷二)、“叙自古跋尾押署”、“叙古今公私印记”、“论装背裱轴”、“记两京外州寺观画壁”、“述古之秘画珍图”(以上卷三)。对此十五篇论述文字,研究者的意见众说纷纭。譬如自《四库全书总目提要》以来,众多研究者认为十五篇中“叙历代能画人名”与后七卷小传颇有重复之嫌,故有“重出说”、“脱简说”,而不少日本学者则以此书无序,乃提出将卷一“叙画之兴废”后半段自“彦远家代好

尚”至篇尾部分移置卷首作序^⑦。此外又有诸多学者细考篇内文字,指出文中多处曲窜与谬误^⑧。这些意见反映出,此三卷十五篇论述文字的布排,又或者说整部书的结构,多少有些异乎寻常,使得熟悉中国画史和各种典籍杂记的学者们面对这样的次序都产生了怀疑。然而尽管存在着诸多争议,此书之编排结构究竟如何毕竟至今并无定论。故本文并不打算依从任何一家之言论改变文本的结构,反而试图仅就现今能看到的文本原貌,去分析此十五篇论述间的关联。

余绍宋称前三卷“通纪画学及不能分述于传记之事”,这种表述把前三卷分作了对画学之总论和对其他无法于小传中记述之事的总结。观十五篇篇目可见,卷一的五篇(“叙画之源流”、“叙画之兴废”、“叙历代能画人名”、“论画六法”、“论画山水树石”)多少具有总论画学之意:“叙画之源流”通论“画”之大意、功用;“叙画之兴废”与“叙历代能画人名”则意在画史钩沉,并将自身写作置身于历史记述中,交代出此书写作之背景、主旨乃至意趣。余绍宋因而更以此书“深得史迁自序之遗”,且认为“叙历代能画人名”好似目录前于小传,“犹前人叙目之例”;“《四库》讥其繁复,疑其未及删削者,误也”^⑨。而“论画六法”与“论画山水树石”两篇,则为“总纪画法之文”^⑩。至于自“叙师资传授南北时代”起至“述古之秘画珍图”诸篇,则每每被余绍宋称为画史“所宜详者”、“不能不记”之事。亦即,对余氏而言,后十篇亦在总论之列,却不是因其系统性,而是就其不宜分述、且为画史不能不记之事而被置于总论之列。在这样的理解下,后十篇所论述之内容于画事而言似乎是相对零散的,很难统摄于一个主题之下,唯前五篇更具通论画学之意。后十篇所涉内容对于全书而言的总要性质很难显示出来,也易被当作画事中的小事、杂事或特例而放在一边。

事实上,如果考虑到篇名“历代名画记”而以“名画”之观念作为解读此书之关键,而不仅仅着眼于对“画”的概论,则我们可以获得一种新的视角,看到此十五篇实际是关乎一个统一的主题,即“名画”。

“名画”于中国古代绘画研究而言,是至为紧要却欠缺反省的概念。自古画史画论著述不乏以“名画”为题者,却鲜少真正考察“名画”之观念。事实上,历来人们并不特别区分“画”与“名画”的表述,不仅此二者不作区分,又有“图”、“绘画”、“图画”、“丹青”等一系列表述交替使用而不必特别注释,此外“名迹”、“名踪”、“古画”、“宝迹”等也时常与“名画”一词互为替代。在这诸多表述之中,“名画”一词往往与“法书”对称,成为指称书画作品的一组常规的称谓。张彦远既作《法书要录》又作《历代名画记》,亦是在二者对称的意义上使用了这种表述。

在《历代名画记》中,张彦远以“叙画之源流”通论“画”之缘起、“画”之词义、“画”之功用,尤以功用释画之大义。然而此段论述虽紧扣“画”论,联系全书内容看,此“画”却并非此书真正论述之“画”,而只是“画”之一般意义。故而此篇似乎更是作者不得不为之的点题之笔,近乎套话,而并非作者立意用功之作。如韦宾考察,“叙画之源流”内容多出于《法书要录》,且与《法书要录》中庾肩吾《书品论》、李嗣真《书后品》、徐浩《古迹记》、张怀瓘《书断序》中的段落多有重复,此外亦多引用《文选》、《汉书》、颜光禄语、《初学记》、《周礼》、《广雅》、《尔雅》、《说文》、《释名》、陆士衡语、曹植《画赞》、《论衡》^⑪。从文本内部看,此篇虽总论画之一般意义,而这种对画的解释却并非贯穿于后文之中,成为代表张彦远画论的核心意涵。事实上,从全书看,张彦远鲜少真正以功用讨论绘画,也很少在如此宽泛一般的意义上讨论绘画,他真正关注的,乃是“名画”。

自“叙画之兴废”,我们已经可以看到,同样是论画,而“画”的意义已经悄悄发生了变化。从标题即已可见,画既已兴,何言其废?从史实来看,一般意义的图画,既存鉴戒教化之功,则

即使是不以收集图画为娱乐的帝王亦不会轻言废弃图画,历史上也并未曾有过刻意要废弃图画的事件发生。细究文内之意则不难发现,画之废,在于大量珍贵画作的毁灭和遗失,即“名画”之废。事实上自秦汉以降,图画成为帝王御府收集鉴藏之物。而收集鉴藏则意味着并不是所有的图画都在考虑之列,必是出于名手之作,才值得重价收集、藏蓄阅玩。故而关于“画”的讨论,在此篇开端已然不再是对“画”之一般意义的考察,而是对“名画”及其鉴藏历史的追溯。正因此故,出现在此篇中对“画”的指称也渐渐由“图画”转为与“法书”对称的“名画”(譬如“重以桓玄,性贪好奇,天下法书名画,必使归己”^⑫),又有“名手”(“南齐高帝,科其尤精者,录古来名手,不以远近为次,但以优劣为差,自陆探微至范惟贤四十二人,为四十二等,二十七秩,三百四十八卷。听政之余,旦夕披玩”^⑬)、“名迹”(“彦远家代好尚,高祖河东公、曾祖魏国公相继,鸠集名迹”^⑭)以及“名踪”(“汧公博古多艺,穷精蓄奇,魏晋名踪,盈于篋笥”^⑮)之谓辅之。与“名画”的讨论相伴而生的,乃是对于“名手”的记述,或录其姓名,或记其品第,又或者以名手而论画之价格,由“名手之作”引起的围绕着“名画”的方方面面的讨论由此展开,漫布全书。

由此可见,对张彦远而言,其所真正关注的乃是已经置于题名中的“名画”,包括“名画”的历史,历代的“名画”和名手,历代所推崇的名手的风格及其延续和变迁,“名画”的价格、收藏、鉴赏、保存和流传等等。

最为独特的是十五篇中的最后两篇“记两京外州寺观画壁”和“述古之秘画珍图”。往往有学者将二者与后七卷小传中所记“名画”、“名手”故事合在一起来看,因为毕竟都是对具体画作的描述,然而此两篇独立于后七卷而被放置在第三卷末,却是耐人寻味的。此两篇的共同之处在于画壁和古画往往作者不详,尽管寺观画壁中有不少都能记述其传说中的作者,然而众所周知,当时的壁画创作多半是画家起稿而由工人布色完成的,仅有非常个别的壁画是画家亲作或由画家完成较多的部分。从这个意义上说,此两篇中所记述的图画,多多少少在张彦远本人眼中是不同于后七卷中的“名画”的,故而单列在第三卷的末尾。这也为我们考察“名画”的观念提供了可资对照的材料,即此两种画中有哪些因素是使得它们不能够被纳入“名画”的正常序列中去的。

二、“名画”作为“名手”之画

“名画”的观念与“名手”有着天然的不可割裂的联系。即如海德格尔在《艺术作品的本源》中所揭示的:“艺术家是作品的本源。作品是艺术家的本源。彼此不可或缺。但任何一方都不能全部包含另一方。”^⑯海德格尔式的悖谬论述为我们揭示出一个无可回避的问题,即当我们想要探究何谓“名画”时,似乎要通过“名画”的作者即画家来寻求答案,亦即“名画”之名得自于“名手”之名。而倘若因而去追究何谓“名手”,却复又返回到画家所曾画过的画方能解释其之所以得名的根源。故而“名画”与“名手”的关系原本即是在这样一种相互成就和规限的张力之中。

(一)画家作为画史写作之线索

相比于西方的现代艺术史和艺术理论,在中国绘画传统中,在画家与作品二者之间,画家占有更加重要的位置。一幅好的作品即使再完美,若不依托画家之名,或至少标榜类似于某画家作品,也很难成为世人眼中的“名画”。从《历代名画记》看,其对于佚名作品的评论最多地出现于“记两京外州寺观画壁”与“述古之秘画珍图”中。寺观画壁中不可辨识作者的画壁至多得一“佳”字,而多数看起来好的作品则被贴上了传为某位“名手”所作的标签,而“古之秘画珍

图”的价值则更多地画外,即以图画作为地图、人物写真、器物或宫苑图样等之写貌而看重这些图画,其关键在于“图样”的意义,并不从艺术价值方面要求必须为名手作画。故而此两部分所记述的作品似乎与后七卷小传中所述之“名画”有些差别,这些作品是否算作“名画”似乎有待讨论。从另一方面说,一幅作品若被贴上“名手”的标签,则即便其并非上佳之作,甚至根本只是仿品、伪作,亦仍然可跻身“名画”之列,为人所宝藏,成为有价值的东西。由此可知,对于什么画算作是“名画”,其作者为谁起到决定性作用的。也正因如此,中国画史之写作多半以画家为主线。譬如谢赫《古画品录》、姚最《续画品》以及早于张彦远的彦惊、李嗣真、裴孝源、窦蒙等所作之画评画录,皆以录画家名兼作品评的方式写作。画家是当时人们谈论“名画”的标准和线索。

基于这样的理解,一部画史画评著录的写作,并非凡是可见之画皆可为记述之对象,而是首要地以可以纳入写作范围的画家及其作品为考量。每一位画史的写作者因其对“名画”的不同理解而选择其所要记述之画家画事,并将之纳入到某种秩序之中。譬如谢赫,以“六法”之说置于《古画品录》开篇,以六法兼备者为最上,而不能兼备或于某方面较弱者依次论品罗列于后。自谢赫之后的诸多著录皆采用这一模式,而续写或补充谢赫所未能品评记述之后代名家及传世作品。与张彦远同代而略早些的朱景玄亦基本延续这种标准,认为“以人物居先,禽兽次之,山水次之,楼殿屋木次之”^⑩,盖因人物最难,倘若人物画能够极其妙绝,则其他画题亦非难事。故在《唐朝名画录》中,朱景玄依然以善画人物者为先、以兼通多种题材的画家为先,借张怀瓘“神”、“妙”、“能”三品定其等格,又以“逸”品列“格外不拘常法”者。

至张彦远,对于画家的理解和品评则出现了极大的变化。首先在卷一对画学的通论中,张彦远于六法之外又别撰“论画山水树石”一篇,盖因六法主要讨论人物画之画法,而不能兼及山水,而至有唐一代,特别是玄宗朝以来,画山水树石成为一时之好,吴道子、李思训、王维、张璪等名家辈出,对于此类画作的创作赏玩鉴藏成为一时所尚。故而在此种情形下,仅以六法论品“名画”已不适合,而需要更多的考量。由于张彦远距离朱景玄年代并不远,我们可以从两部著作对唐代“名画”和“名手”的记述和品评、排序中看到这种风尚的变化,甚至可以猜测,或许正是由于张彦远承继了张家自张延赏与李勉(汧公)以来寄怀山水、琴书相得之志趣,张家的收藏趣味更加转向“山水树石”,与擅画山水树石的画家亦多有往来,乃至有所提携,促成了这样一种好山水画之风气^⑪。如史睿所考察,“张家(即张彦远家族)及其周围的鉴藏群体的时代正处于画史的转折点上,新的山水树石画派的生成和发展强烈吸引着他们,同时张家通过他们的评论和品第参与并塑造了新画派,推进了新画派的提升”^⑫。这或许恰恰解释了为何在《历代名画记》中,对于吴道玄这一为时人推崇的人物画大家,张彦远并未过多着墨于其人物画,反而主要地记其山水画之创体。并且从画家的选择与排序看,张彦远不仅依序记述了世所称道之人物画家,亦以甚至更重的分量或或许还不是那么受人推崇的山水树石画家乃至花鸟画家作传。张彦远本人称其写作时选取画家的标准在于“何必六法俱全,但取一技可采(谓或人物、或屋宇、或山水、或鞍马、或鬼神、或花鸟,各有所长)”^⑬。事实上我们可以由《历代名画记》的记述看到,一方面它突破了依人物画标准和画家序列为准则的画史写作,另一方面,它也带有较为明显的侧重山水画的倾向性,即对画家的选择和评述皆侧重于山水树石画方面,而非对“但取一技可采”的画家皆同等视之。由此可见,不同于前人,张彦远对“名手”的认定有了更宽泛的范围和更具倾向性的趣味标准。

(二)“名手”的身份

然而,能够列入张彦远考量的画家亦非仅凭一技之长。对张彦远而言,“自古善画者,莫匪

衣冠贵胄,逸士高人,振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之所能为也”^②。于“叙师资传授南北时代”一篇又云:“若不知师资传授,则未可议乎画。”^③可知对他而言,作画一事,非俗流可成,总要是名流世家或至少是文人逸士所长。而谈论绘画,若不能于画中看出师资传授之来历,亦不具备评论的资格。这同时也带出另一层隐含的意思,即作画亦须有来历,须有师资传授,而不是简单任意的创作。这样一种主张或许并不完全符合画史之实情,毕竟当时绘画在很大程度上依然有赖于画工,而不是全由名流贵胄、文人逸士所作。黄苗子即透过唐代画史著作中所列画家姓名,推测其中如张爱儿等应为画工技匠的身份^④。

然而放在画史情境中看,张彦远的主张亦是不难理解的。作为终日纵情书画之人,他显然不满于世人对于画家身份的轻视。在此问题上,唐初大家阎立本之故事在画史中留下了深刻的印迹。阎立本,显庆中任将作大匠,代其亡兄为工部尚书,后任右相,赐爵博陵县男。阎立本以丹青之名而摄右相之职,这或许是他毕生成就所在,亦是其苦痛所在。两唐书并诸家画史杂记皆有载阎立本被太宗召至春苑池边作画之事,一句“画师阎立本”道出画家最尴尬的处境。阎由是告诫其子,“曰:‘吾少好读书,幸免墙面,缘染翰,颇及济流。唯以丹青见知,躬厮役之务,辱莫大焉!汝宜深诫,勿习此末伎。’立本为性所好,欲罢不能也”^⑤。张彦远借王献之论三国书家韦诞之故事,以为直呼画师一事非真,称:“阎令虽艺兼绘事,时已位列星郎。况太宗皇帝洽近侍,有拔貂之恩,接下臣亡撞郎之急,岂得直呼画师,不通官籍。至于驰名丹青,才多辅佐,以阎之才识,亦谓厚诬。浅薄之俗,轻艺嫉能,一至于此,良可于悒也。”^⑥然而,即使未曾直呼画师,以当朝主爵郎中之身份独“奔走流汗,俯伏池侧,手挥丹素,目瞻坐宾”^⑦之状,当时亦已令其愧赧难当。细考阎氏家族,亦是贵族世家,阎氏兄弟并非仅凭工巧画艺而居高位^⑧。然而由于擅长丹青,便使人连其身世及其他方面的才华都掩蔽了,这对于画人而言可谓椎心之痛。在此境况下,张彦远称“自古善画者,莫匪衣冠贵胄,逸士高人”,可以说是在为画人辩护,是在为善画者赢得一个受人尊重的名手画家的地位,使善画、爱画之人不再被看作工匠而加以轻贱。

另一方面,观《历代名画记》中所列画家,特别是唐代画家,亦的确多半是衣冠贵胄、逸士高人,而较少技工,这一现象也揭示出,此时不管是在张彦远个人的观念中,还是在中晚唐的文人社会背景中,脱离于画工、画师而又并未职业化的画人群体正在逐渐崭露头角。由于并没有特定的职业称呼来指称,我们可以从张彦远的表述中看到 he 往往使用“善画者”、“能画者”一类的称谓。一位“名手”或许能画或者善画,然而其身份却并不因此被固定在职业画家(画师、画工)的位置上,而只是在自己其他身份和才华之外别有丹青之擅。由此可见,张彦远所认定的“名手”更是就其在绘画方面的才华而言,并不因此而规限其身份和职业。

三、“名画”之形制

《唐朝名画录》与《历代名画记》虽然同为写作于唐代的画史画论著作,并且皆以“名画”为题,然而二者对于“名画”的理解和品评标准却相去甚远。在《唐朝名画录》中,朱景玄较少区分其所记述画迹的性质,比如他并不区分所记画作是画壁还是画障或屏风,是供人赏玩娱目的作品还是存鉴戒、教化、纪事、写真功用的图画或宫苑器物图样,他本人力求“寻其踪迹,不见者不录,见者必书”^⑨,力图实实在在地记录可见之“名画”,而避免前人空录人名而不见画作的窘况。故而对他而言,“名画”的意义在于对应到作品,而非仅镜花水月地空论画家的画风。然而这种情形在张彦远的《历代名画记》中却有了很大的变化。如果说对于朱景玄而言,具体的画

迹,甚至传说中曾经有过的画,皆可视作“名画”,那么对张彦远而言,“名画”的观念又有了更进一步的限定。

(一)“名画”与收藏

从“叙画之兴废”一篇我们已经可以看到,对于“名画”兴废的记述是嵌入在法书名画收藏的历史中的。在这段历史中,法书名画依图书之例,是收藏者重价求索、继而别造宫室藏蓄的。譬如“重以桓玄,性贪好奇,天下法书名画,必使归己”;又如“汉明雅好丹青,别开画室,又创立鸿都学以集奇艺,天下之艺云集”^②;再如“隋帝于东京观文殿后起二台,东曰妙楷台,藏自古法书,西曰宝迹台,收自古名画”^③。在这些描述背后透露出这样的信息,即,“名画”就其物性方面而言,是可以收藏的,亦即是可以移动的。这样的描述虽然粗浅,但是却在当时流行的绘画形制中划出了一道界限,即壁画与其他绘于缣帛纸素上的画作之间的分别。由“名画”兴废的记述可见,张彦远所述古人藏蓄之“名画”多为缣帛材质,比如“及董卓之乱,山阳西迁,图画缣帛,军人皆取为帷囊,所收而西七十余乘,遇雨道艰,半皆遗弃”^④;又因此材质之故,“名画”常常毁于焚烧,比如“魏、晋之代,固多藏蓄,胡寇入洛,一时焚烧”^⑤。与此相比,画壁亦是唐代及更早期绘画最为流行的形式,目前我们能够看到的关于唐代绘画的记载,多半都是壁画的形式。然而壁画的特质却在于它是难以移动的,只属于其所从属的宅第、宫室或庙宇,而少为私人藏蓄。当然也并非没有例外。比如张彦远曾记李约得萧子云壁书飞白“萧”字并送给张彦远叔祖张谔之事,称此壁书乃是“匡之以归洛阳”,后乃“致之修善里,构一亭,号‘萧斋’”^⑥。又比如,“记两京外州寺观画壁”一篇中,标题下小字记“会昌中多毁折,今亦俱载,亦有好事收得画壁在人家者”^⑦。继而在此篇中又详述:“会昌五年,武宗毁天下寺塔,两京各留三两所,故名画在寺壁者,唯存一二。当时有好事或揭取,陷于屋壁。已前所记者,存之盖寡。先是,宰相李德裕镇浙西,创立甘露寺,唯甘露不毁,取管内诸寺壁画,置于寺内”,并录寺内所置壁画及位置^⑧。由这些个例可知,在张彦远所处的时代,将壁画移至私宅或寺观加以保藏和观赏也成为一时佳话,亦即是说,在缣帛纸素之外,壁画也存在着成为收藏品的可能,虽然只是少数。

这种情形再度使得我们对张彦远将寺观壁画与画家小传分列的做法有所理解。对张彦远而言,列入御府或鉴藏大家收藏的那些画作,亦即以装背裱轴的形式保藏的那些画卷,是毋庸置疑的“名画”,可以直接放在以画家为序的记述中来写,而寺观壁画则较为复杂,或许有一些具备“名画”的特征,譬如有些作者明确的画,以及上述被移置的画壁等,但是多半壁画则被视为“画迹”,而非“名画”。这样一种分别或许是含糊的,即使张彦远本人大约也并没有一个清晰的概念来区分这些壁画与他心目中的“名画”。然而我们却可以从其文本中获得这样的印象,即,“名画”乃是“名手”之画,并且往往为御府或大家所收藏鉴玩并得以传世,相反,作者不详的画作、以画工为主要作者的画作、未曾得到收藏鉴玩的画作,则会由于渐渐消失于画史著录之视野而消湮,不会被纳入到“名画”的范畴之下。

(二)“名画”的形式:卷轴、屏风与画障

“名画”在画史记载中多以卷、轴为单位。譬如:“南齐高帝科其尤精者,录古来名手,不以远近为次,但以优劣为差,自陆探微至范惟贤四十二人为四十二等,二十七秩,三百四十八卷。听政之余,旦夕批玩。”^⑨又如:“元帝将降,乃聚名画法书及典籍二十四万卷,遣后阁舍人高善宝焚之……于谨等于煨烬之中,收其书画四千余轴,归于长安。”^⑩这一方面再度说明,张彦远时代人们心目中的“名画”以缣帛材质为主,另一方面,此时之“名画”亦以卷、轴为主要形制。由于此时卷轴画尚未真正兴起,在此所言之卷、轴,更应当从装背形式方面来理解。我们可以从张怀瓘《二王等书录》中看到这样的记载:“宋孝武又使徐爰治护,十纸为一卷,明帝科简旧

秘,并遣使三吴,鸠集散逸,诏虞龢、巢尚之、徐希秀、孙奉伯更加编次,咸以二丈为度。二王缣素书珊瑚轴二帙二十四卷,纸书金轴二帙二十四卷,又纸书玳瑁五帙五十卷,并金题玉躞织成带;又扇书二卷,又纸书飞白、章草二帙十五卷,并旃檀轴;又纸书戏字一帙十二卷,并书之冠冕也。”^⑧这段文字记述的是二王法书的收藏装背,我们可于其中看到这些卷帙乃是将所收集到的散佚的二王书迹装背在一起,譬如十纸为一卷,每卷又有固定的长度,十二卷为一帙。由此,亦不难理解张彦远在《论装背裱轴》篇中所描述之状况:“凡图书本是首尾完全著名之物,不在辄议割截改移之限,若要错综次第,或三纸五纸,三扇五扇,又上中下等相揉杂,本无论次者,必宜与好处为首,下者次之,中者最后。何以然?凡人观画,必锐于开卷,懈怠将半,次遇中品,不觉留连,以至卷终。”^⑨同样是将所收集的不同法书名画装背为一卷。而作为“好事者”,张彦远延虞龢旧例主张装背时须以佳者置卷首,下者次之,中者在最后,以合常人观画之习惯,使得观画过程愉快,而画卷亦少残损。由此两例我们可以看到,此时以“卷”或“轴”所论之名画法书,并非独立的作品,而是不同作品的编辑与收藏,甚至其中有一些只是残存的字迹或画迹的局部。一卷之中,所集作品内容和风格应该是不统一的,或即使接近,也是由收藏者甄选论次,将主题或风格接近的作品装在一起,而这些作品本身却应当是在不同的背景下、出于不同的创作意图而作的。

于这些古画卷轴之外,近代(隋唐)的“名画”仍有相当一部分是作为独立的画作呈现的,其形式主要为壁画、画障和屏风画。其中壁画依前所述乃是“名画”观念涵盖范围较模糊之处,暂不在本文考察之列,而画障和屏风则体现为有唐一代“名画”的主要形式。张彦远于《论名价品第》篇称:“董伯仁、展子虔、郑法士、杨子华、孙尚子、阎立本、吴道玄,屏风一片,值金二万,次者售一万五千。(自隋已前,多画屏风,未知有画障,故以屏风为准也。)”^⑩可知在壁画之外的画作初以屏风画为主,而至唐代,则画障较为流行。这种状况亦可以唐诗题咏来佐证。在唐诗中不乏咏屏风画的诗作,如袁恕己《咏屏风》、李白《观元丹丘坐巫山屏风》、白居易《题海图屏风》等,又有题咏画障的诗,如上官仪《咏画障》、张九龄《题画山水障》、梁锜《观王美人海图障子》、岑参《刘相公中书江山画障》、杜甫《奉先刘少府新画山水障歌》、《题李尊师松树障子歌》,而至中晚唐出现更多题屏风、画障诗,在此不一一列举。这些诗作的作者生活在自初唐直至晚唐五代,从此类诗篇数量看,则开天年间更盛于初唐,而中晚唐此类诗题更为普泛。这些咏屏风、画障诗作的存在,从侧面说明,此时屏风画与画障画是极为盛行的,我们由这些诗句中甚至还能了解到此类画作通常的主题、其展示的方式、摆设的位置,以及此类画作和观看这些画作的活动所反映的时人的精神生活。

与前述装背收藏的古画卷轴不同,屏风或画障往往更多是在展示画作,而不仅仅是私藏画作。故而屏风画与画障画从形制方面亦不同于前述卷轴,而往往是更接近于后来的立轴形制。画障画可以是独幅,亦可以是多幅障子,既可单独为一幅画,合起来又组成一个主题,屏风画则以多幅为主,譬如六扇、八扇、十二扇,偶尔也有独幅的插屏,又或者年久残损的屏风画自屏风上取下另装作画障画,可独幅亦可多幅。此外,屏风画一般自装入屏风,往往直至年久残损方取出修补更换,而画障画则可于观画时悬挂展示,装卸比较简单。譬如杜甫《题李尊师松树障子歌》中云:“老夫清晨梳白头,玄都道士来相访。握发呼儿延入户,手提新画青松障。”^⑪可知画障是易于携带、可随时展示的。这种便于携带和展示的特征或许也是唐代画障画渐渐盛行的原因。由于屏风和画障的物质特征,屏风画和画障画往往须是依据绢帛纸素尺幅的创作,而较少像前述卷轴一样,将收集的散佚法书名画装在一起。特别是多幅的屏风和画障,画家又须考虑组合的完整性,往往是同一主题的一系列作品,譬如薛稷创“屏风六扇鹤样”^⑫,张璪“八幅山

水障”^③，又如李颀《崔五丈图屏各赋一物得乌孙佩刀》亦可推测每扇屏风上画一物，皆与乌孙佩刀在同一系列，组成完整的屏风画。因此，屏风画与画障画往往能凸显出作者的创作意图，并要求着画面、主题和风格的内部统一。这与前所述集中装背于卷轴中的古画有着明显的不同。应该说，屏风画与画障画更具备艺术作品的完整性、独立性和自足性。并且由于屏风与画障作为器具往往摆设于特定的位置，譬如殿堂、私宅厅堂^④乃至枕席旁^⑤，亦即相比于寺观壁画，屏风与画障更多地摆置于较私人的空间，故而其除却器具日常的功用之外，更凸显为是为了赏画之人的观赏而作。从这个意义上说，屏风画与卷轴画，不仅从其物质形态上表现为便于装卸、携带、收藏，从其主题和风格上更具完整性和独立性，甚至在功用上，也凸显为非功利的鉴赏对象，非常接近于现代西方美学与艺术理论中对于艺术作品的描述。

(三)“名画”的观看赏鉴

供人观看，是所有图画的一般特质。然而在观看中，如何观看、为何观看，却也反过来为图画赋予了不同的特质。本文在第一部分已经讨论了一般意义的“画”与“名画”的区别。一般而言，人们通过观画而得教化、知善恶、存鉴戒。很多寺观壁画亦通过经变画来演绎佛经，使信众一睹地狱之苦、遥观极乐世界之福。在这样的观看经验中，观者看到的是画中所画之事、所含之理，而非非画本身之特质。而本文所论的“名画”之观看，则从形式到效果皆系于“画”之为“画”之特质。

首先，依前所论，如果“名画”的特质被描述为那些刻意收藏的画作，甚至是得到精心修补贴装的画作，则观看画作的人也相应的是那些“好事者”，即爱画之人及其友人。而对于爱画之人而言，其对于画的观看更在于对画自身的品鉴，以及对画作旨趣的欣赏感怀，用现代美学的语言说，正是那种不带功利计较的静观式的鉴赏。而真正爱画之人对于画的观看亦非简单地面对画作去看，而是视画如珍宝一般地去珍藏、观看、赏玩和吟咏，对他们而言，观画自有观画的形式，甚至在文人生活中这种观画的形式都渐渐演变为一种文房雅好。

其次，观画须识画、惜画。张彦远称：“有收藏而未能鉴识，鉴识而不善阅玩者，阅玩而不能装褫，装褫而殊亡诎次者，此皆好事者之病也。”^⑥对他而言，真正识画爱画之人，必于鉴识、阅玩、装褫、诎次诸方面须兼通。不论画作状况，拿来便看，不可谓观画，若富商贵胄凡画作一贯华丽装背，装点其居室宴饮，不可谓观画，若只重画作贵价，束之高阁，不时时展卷阅玩，更无关于观画。相反，“好事者”对于观画则会有各种细微的要求，甚至苛刻的条件。张彦远称“非好事者，不可妄传书画。近火烛不可观书画，向风日，正飡饮唾涕，不洗手，并不可观书画”^⑦，以及，“人家要置一平安床褥，拂拭舒展观之，大卷轴宜造一架，观则悬之。凡书画时时舒展，即免蠹湿”^⑧。懂得让画在好的状况下保存、展示，懂得鉴识诎次，让画在适合的秩序中、适合的环境中展示，这是观画基本的要求。

再次，观画亦是文人生活中的一种精神上的娱乐与寄托。张九龄《题画山水障》诗云“置陈北堂上，仿像南山前”^⑨，又云“对玩有佳趣，使我心渺绵”^⑩。这些诗句描画出当时日常的观画场景：将画障置于北堂上，观画之人便仿佛回到了终南山。在这样的赏玩之中，观画者获得的是如入林泉的佳趣，一时进入自己理想的山水之间。岑参《刘相公中书江山画障》云“富贵心独轻，山林兴弥浓。喧幽趣颇异，出处事不同。请君为苍生，未可追赤松”^⑪，亦是对由观画而生林泉之心的描述，末句则独出新意地劝诫观者莫因此而退隐，更从侧面反映出当时人们在观画时的可能心境。

由这些简要的描述可见，对于“名画”的观看是与“名画”自身的形式，与“名画”的收藏、装背、阅玩、品鉴^⑫系于一体的，“名画”的观念和形制恰恰是从这方方面面的细节中被具体地展

示出来的。而这也正是本文将“论画体工用拓写”、“论名价品第”、“论鉴识收藏购求阅玩”、“叙自古跋尾押署”、“叙古今公私印记”、“论装背裱轴”、“记两京外州寺观画壁”、“述古之秘画珍图”诸篇与具备明显通论画学特征的几篇视为一体的原因——张彦远正是在对“名画”各方面细节的讨论中,以前三卷的总论而勾勒出他对于“名画”的理解。对他而言,拓写、装背、鉴识收藏购求阅玩、跋尾押署、公私印记等等并非“名画”中可以轻视的细枝末节,而本文认为,正是所有这些环节构成了张彦远《历代名画记》中隐含的“名画”的观念。

结 语

在前面的讨论中,本文已经指出《历代名画记》与《唐朝名画录》写作年代接近,且皆采用“名画”为题,但二者对“名画”的理解有所不同。这种情形,一方面固然有可能只是个人见解上的差异,另一方面,从一种历史的视角看,也反映出“名画”观念的变迁。

美国学者乔迅(Jonathan Hay)注意到自晚唐至五代,相比于早前以画壁为主的绘画形式,绘于绢帛的画作越来越多,他据此分析:“可携带性(portability)是晚唐时期装饰形式变革中的一个主要因素。”在他看来,中晚唐的政治环境比较动荡,许多无法移动的壁画毁于灭佛和战争,相比较而言,那些易于收藏和携带的卷轴画则比较容易躲避这些灾难性的毁灭^③。这极有可能是促使唐代后期绘画形式转向以绢帛为主要材质的屏风画和画障画的原因之一。如果我们借乔迅的推测进一步展开,则亦有可能的是,在张彦远所处的时代,许多画壁已经损坏。从其对于“两京外州寺观画壁”的记述中我们也可以看到,他对于部分壁画的描述更像是传闻的记录,并且他本人也已指出当时壁画损坏和侥幸保存的状况。许多传说中著名壁画的坏灭,以及绘于绢帛的“名画”的保存,促使他在谈到“名画”时更多地倾向于后者,这也是一种可能的原因。然而无论是在何种因缘际会之下发生了这样的变化,我们能够看到的是,绘于绢帛材质,装制为卷、轴、屏风画或画障画形制的“名手”之作,相比于其他画迹,更加符合张彦远对于“名画”的描述。而前述史睿所考察的张家收藏趣味及其与山水画家交往的状况恰恰能够揭示出,作为当时本身即具影响力、且与其他鉴藏大家有着密切交游联系的鉴藏世家,张家不只是那个时代风尚的被动追随者,亦极有可能是推动者之一^④。这种推动不只表现在他们与山水画家的交往、对山水画作品的收购鉴藏方面,也表现在画史画论的写作和透过这种历史书写对“名画”认识所实际产生的影响上。从这个角度说,处于画史的变革中,张彦远的“名画”观念一方面那个时代的产物,亦有可能引导和改变人们对于“名画”的理解。

这样一种历史视角中的“名画”观念的考察,目的不在于使“名画”概念获得清晰、固定的界定,并使之用于其他文本的分析,而是在于,将目光投向这一历来被广泛使用却含义模糊的观念,揭示出在此观念中枝蔓丛生却又紧密勾联、成为一体的各个具体的环节,从“名画”形制的具体演变中揭示出在其自身变迁中的“名画”观念,以及“名画”观念与画作形制间相互的影响与促成。

①②⑨⑩ 余绍宋《书画书录解题》,江兴祐点校,西泠印社出版社2012年版,第6—8页,第6页,第7页,第7页。

③④⑤ 宗白华《张彦远及其〈历代名画记〉》,林同华整理,载《学术月刊》1994年第1期。

⑥ 阮璞《〈历代名画记〉以史传之书而兼具品第、著录性质》,《画学丛证》,上海书画出版社1998年版,第134—135页。

⑦ 参见罗世平《张彦远〈历代名画记〉的整理与研究》,载《朵云》第六十六集“《历代名画记》研究”,上海书画出版社2007年版。

⑧ 参见阮璞《〈历代名画记〉运用前人史料多有不实之处》、《〈历代名画记〉运用前人文献多有点窜曲解处》,《画

- 学丛证》第137—152页；毕斐《〈历代名画记〉版本源流考辨》，载《朵云》第六十六集“《历代名画记》研究”；韦宾《〈历代名画记〉文献考》，载《朵云》第六十六集“《历代名画记》研究”。
- ⑪ 韦宾《唐朝画论考释》，天津人民美术出版社2007年版，第76—77页。
- ⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟ 张彦远《历代名画记》，浙江出版联合集团、浙江人民美术出版社2015年版，第4页，第5页，第7页，第7页，第10页，第17页，第22页，第140—141页，第139页，第4页，第4页，第5—6页，第4页，第4页，第48页，第62页，第5页，第6页，第148页，第33页，第35页，第35页。
- ⑰ 海德格尔《艺术作品的本源》，孙周兴编译《依于本源而居——海德格尔艺术现象学文选》，中国美术学院出版社2010年版，第13页。
- ⑰⑳ 朱景玄《唐朝名画录》，于安澜编著、张自然校订《画品丛书》一，河南大学出版社2016年版，第87页，第87页。
- ⑳㉑ 参见史睿《唐代两京的书画鉴藏与士人交游——以张彦远家族为核心》（载《唐研究》第二十一卷，2015年）对张家及其周围鉴藏家与山水画家交游之考察。
- ⑲ 参见史睿《唐代两京的书画鉴藏与士人交游——以张彦远家族为核心》。
- ㉒ 黄苗子认为：“关于吴道子的弟子是美术的专业职工这一问题，我们只能根据他们的名字——‘王耐儿’、‘张爱儿’等不像文人士大夫（……），同时他们的作品往往只是一些寺庙的壁画和雕塑。”又：“例如王奴儿、刘杀鬼、刘乌贼（唐李斯真《续画品录》），王陀子、董奴子、陈净心、陈净眼（《唐朝名画录》），潘细衣、毛婆罗（《历代名画记》）等，我们有理由从名字上猜测他们都不会是文人士大夫画家。”（黄苗子《吴道子事辑》，《艺林一枝》，生活·读书·新知三联书店2011年版，第282—283页。）
- ㉓ 据《旧唐书》列传第二十七“阎立德”条（《旧唐书》，中华书局1975年版，第2680页）。
- ㉔ 阎立本与其兄阎立德及其父阎毗，传皆见于正史列传，在此谨引用一小段《隋书》中的记载即可知阎家身世之显赫：“阎毗，榆林盛乐人也。祖进，魏本郡太守。父庆，周上柱国、宁州总管。毗七岁，袭爵石保县公，邑千户。及长，仪貌矜严，颇好经史。受汉书于萧该，略通大旨。能篆书，工草隶，尤善画，为当时之妙。周武帝见而悦之，命尚清都公主。宣帝即位，拜仪同三司，授千牛左右。”（《隋书》，中华书局1973年版，第1594页。）
- ㉕ 张彦远《历代名画记》，第7—8页。对此事之更详细的记述又可见于《法书要录》卷三“崔备壁书飞白萧字记”、“李约壁书飞白萧字记”、“大父相国高平公萧斋记”三篇文章。其中，“大父相国高平公萧斋记”一文中记述了构建萧斋之细节：“君（李约）与字俱载舟还洛阳仁风里宅第，思所以尽其瞻玩，藏置之宜。谓箱棧临视不时，又有贼启动摇之变，遂建精室，陷列于垣，复本书之意，得遥睹之美。”（张彦远《法书要录》卷三，武良成、周旭点校，浙江出版联合集团、浙江人民美术出版社2012年版，第111—112页。）
- ㉖⑳㉑ 张怀瓘《二王等书录》，《法书要录》，第120页，第46页，第32页。
- ㉒ 参见孔寿山编著《唐朝题画诗注》，四川美术出版社1988年版，第117页。
- ㉓ 张彦远记述：“璪以宗党，常在予家，故予家多璪画。曾令画八幅山水障，在长安平原里，破墨未了，值朱泚乱，京城骚扰，璪亦登时逃去。家人见画在帧，仓忙掣落。此障最见张用思处。”又：“又有士人家有张松石障，士人云亡。兵部李员外约，好画成癖，知而购之，其家弱妻已练为衣裹矣。唯得两幅，双柏一石在焉，嗟惋久之，作《绘练记》述张画意极尽。”（张彦远《历代名画记》，第161页。）
- ㉔ 譬如杜甫句：“堂上不合生枫树，怪底江山起烟雾。”（孔寿山编著《唐朝题画诗注》，第111页。）
- ㉕ 譬如李白《巫山枕障》（孔寿山编著《唐朝题画诗注》，第92页）。
- ㉖⑳㉑ 孔寿山编著《唐朝题画诗注》，第52页，第53页，第103页。
- ㉒ 由于篇幅所限，本文暂不及讨论跋尾押署、公私印记的部分。
- ㉓ Jonathan Hay, “Tenth-Century Painting before Song Taizong’s Reign: A Macrohistorical View”, in Wu Hung (ed.), *Tenth-Century China and Beyond: Art and Visual Culture in a Multi-centered Age*, Chicago: The Center for the Art of East Asia, Department of Art History, University of Chicago and Art Media Resources, Inc., 2012, p. 287.

（作者单位 北京大学哲学系）

责任编辑 张颖