

院画或院体画的名称,有人认为始于宋朝南渡以后。其实,不但唐以来“翰林院诸色皆有”,即唐以前自殷周秦汉至六朝,院体画在宫廷中一直存在着,而且不断加以继承和发展。

# 画院源自殷周

周积寅

院画或院体画的名称,有人认为始于宋朝南渡以后。明郁逢庆《郁氏续书画题跋记》卷一云:“宋高宗南渡,萃天下精艺良工,画师亦与焉。院画之名盖始诸此。自时厥后,凡应奉待诏所作,总目为院画。”其实院体画或院画并不始于南宋,只是发展到南宋时代,院画的风格更加定型化、程式化,而且直接为明代画院所继承,因此明代学者往往认为院体画自南宋开始。南宋赵昇在《朝野类要》里说:“院体,唐以来翰林院诸色皆有,后遂效之,即学宫样之谓也。”赵昇的话,不但正确地探索了院体画的历史渊源,也阐明了院体画的性质,它是宫廷里流行的式样(宫样),而不是民间流传的式样,是专为封建统治贵族服务的。因此,不但唐以来“翰林

院诸色皆有”,即唐以前自殷周秦汉至六朝,在宫廷中一直存在着,而且不断加以继承和发展。

在阶级社会里,一切美术品的制作除了满足统治者生活上、政治上的需要外,还要求适合他们的美学理想和欣赏意趣。因此,从殷、周时代便已有大批的美术工匠,和其他生活产品的“众工”在一起,被宫廷奴役着,为统治者服务。虽然关于这样的文献记载很少,但是我们从出土的实物上,完全可以看出来。在石器时代的美术遗品中,可以看出当年的艺术创作完全不是为了有闲者的娱乐,也不是为了交换上的价值,而是为了人类生活必需,那些遗品忠实地记录了人类对于占有自然的热烈愿望和艰苦的历程,找不到剥削压迫的痕迹。可是殷、周时代的绝大部分艺

术品(主要是工艺品),开始与现实生活脱节,发展成为一种纯粹的、享乐的、宗教的东西,表现了东方“宫廷艺术”的特色,也就是成了所谓“贵族艺术”。

除此之外,统治者还利用美术作为向被奴役的劳动者说教的宣传工具,借以维护其阶级利益,巩固其统治政权。

到了周代统治者利用绘画来说教的范围,更加扩大,朝廷设官分掌,视为专业。旌旗服冕,屏展(屏风,画为斧形,置户牖间)寝门,明堂四墉(墙壁),莫不有画,借以宣传政教。

到了春秋战国时代,不但最高统治者的周天子罗致画工,设官分掌,而各诸侯王国也都拥有多数画工,我们看各国出土的实物,齐、鲁、郑、楚、卫、陈、虢等国,莫不有特殊的艺术风格,便可以想见。

宋国在战国末年已经是一个行将灭亡的弱国,它尚能有“众史”,其他强国更不待言。这种诸侯罗致画工,实际就是后来画院的嚆矢。到了秦代,虽然统治时间很短,但大兴土木、建筑宫殿、修造陵墓,不知动员了多少画工,从秦都咸阳故城出土的大量画有人物、车马、台榭、楼阁、树木以及图案纹样的壁画残块(多残损不堪),可做佐证。

随着封建统一大帝国的建立,两汉统治者就更加扩大了绘画为政治服务的使用范围。

东汉迁都洛阳,再建宫殿,还是以壁画为主要装饰。《文选》上有两篇很有名的《鲁灵光殿赋》及《景福殿赋》,对有关两殿壁画的内容,都做了详细记载。其次是画在学校里的壁画。在这个时代,不但宫殿、学校,即使贵族的住宅、卧房、坟墓都有壁画。这样多的壁画,虽然一部分是贵族大地主私属的画工所为,但宫廷的画工,一定不在少数。只是当时这些画工的地位很低,可能还没有从家奴的身份解放出来,因此文献上没有记载。我们从偃师出土的两个辟邪背上刻着“蔡氏蒿聚成奴作”的铭记,也可以间接说明这时美术家的身份,则没有从家奴中解放出来。

汉代宫廷设“少府”,下属有黄门署或尚方署是负责制造帝王所用器物的官署。其中绘画属帝王所用器物之内,故在宫中使用的一般画工,均属黄门署或尚方署所管,称之为黄门画者或尚方画工,管理官称署长,系“宦者”即太监担任。

文献上记载宫廷画工,而有确切姓名可考的当从西汉毛延寿等人开始。他是西汉元帝时黄门画者,我们从他所担任的具体工作就可以想到他的工作性质了。汉代的“黄门画者”、“尚方画工”,与后世的画院画家,在本质上是没有什么区别的。

封建统治阶级在宫廷设画官,是士大夫参加绘画活动后才开始的。统治阶级对待士大夫绘画工作者封官许爵,对非士大夫绘画工作者,奴役雇佣。士大夫参加绘画,最早见于史籍的为东汉刘褒、赵岐、张衡、蔡邕等人,他们都是封建社会的官僚,而非专业

画家。宫廷“别开画室”和“别立画官”,见于史籍的亦自东汉开始。

正因为汉明帝“雅好丹青”,故“别开画室”。汉代“画室”有二:其一指汉代近臣入朝暂住之室,壁有雕刻绘画。其二,汉代官署名。这里的“别开画室”显然不是“近臣朝暂住之室”,而是从无官署之画室,提升为与黄门署并列的画工作画之场所“画室署”,这一“别开”之“画室”,无疑成为其后宫廷设置画院之滥觞。

也正因为“汉明帝雅好图画”,随着画室署的级别提高,画工的地位也提高了,所谓“别立画官”,虽然没有说明具体官职,我想和士大夫画家的出现,自有一定的关系。到了东汉末,灵帝光和年间,见于著录的却有“刘旦、杨鲁并光和中画手,待诏尚方,画于洪都学”的记载(见唐·张彦远《历代名画记·后汉》卷四、三国吴·谢承《后汉书》),这“待诏尚方”,可以说是历史上最早的正式画家官职了,也是后来画院画家做待诏的最早记载。而“待诏”这个官衔一直被沿用到明代。

自此以后,随着“士大夫”画家队伍的扩大,见于史籍的画官也逐渐多起来。如南齐有待诏秘阁毛惠秀,南朝梁有直秘阁画事张僧繇,北齐有待诏词林馆萧放,这些官职的具体职掌与性质,都是完全相同的。至于见诸史籍而不明官职的宫廷画家,自两晋至隋,不下百余人。(见唐·张彦远《历代名画记·叙历代能画人名》卷四)“莫匪衣冠贵胄,逸士高人。”他们专为皇帝贵族享乐,宣传封建礼教,而进行创作,宗教题材和统治阶级的肖像,成了三国两晋南北朝时代院体画的主要内容。他们的作品,开始成为独立欣赏品而被最高统治者和豪强贵族间相互掠夺。

综上所述材料,自殷周至南北朝、隋,宫廷罗致画家,虽然不能算是正式画院的前身。但后来设立画院的目的和职掌,仍不外乎两方面:(一)为封建统治阶级进行政教宣传;(二)供封建统治阶级宫廷生活的点缀。这两个目的与任务,和殷周以来奴役雇佣的美术工匠的目的无本质区别。只是封建政权随着地主阶级知识分子画家队伍的扩大,在对待士大夫画家时,改变了奴役雇佣的方式,而代之封官许爵的手段。

## 于非闇和陈之佛

在20世纪上半叶,北京的于非闇(北于)和南京的陈之佛(南陈)两位巨匠级工笔花鸟画家,改变了中国工笔花鸟画长期衰微的局面。

于非闇是20世纪北方“京派”工笔花鸟画的杰出代表,对现代工笔花鸟画产生过重要影响。于非闇非常注意写生,他写了一本书,叫《京都养鸽记》说的是他长期养鸽子的心得,也正是因为此,他画的鸽子非常生动。他同时还深入研究中国画的色彩和材料,写了《中国画色彩的研究》。传统中国画的色彩,特别是石青、石绿、石黄、雄黄、雄青、朱砂、蛤粉等是天然的矿石原料,一千年都不变颜色。这些颜

色怎样使用,在当时已经失传,于非闇向民间的画工学习,将失去的传统又重新整理出来。

陈之佛的作品寓艳于雅,设色雅致、素净。他不仅是一位优秀的画家,也是一位杰出的教育家。1942年,吴冠中拿着吕凤子的介绍信找到沙坪坝陈之佛家,陈读信后面笑容,满口欢迎吴冠中留校。吴冠中撰文回忆:“陈时任中央大学的教授,属徐悲鸿的势力范围,徐派师生和林风眠系统的师生是格格不入的,而陈之佛却亲切真诚地对待我这个异派青年,我感到这位矮矮的老人确具学者风度,更怀慈母心肠。本不相识的陈之佛给我留下一个终生难忘的印象。”

本版责编 张晶晶

美术周刊·中国文化报

5

画院 传真

## 天津画院:何家英作品赴杭展出

3月28日,天津画院院长何家英40张工笔和写意画在杭州市恒庐美术馆展出,这是何家英近年来集中展示画作最多的一次展览。何家英工笔画早已蜚声画坛,其笔下人物,栩栩如生,造型端庄而不滞,色调浓郁而不膩,显露出当代写实绘画的庄重气象。

何家英说他最喜欢的还是以忧伤为核心的美,因为纯洁加忧伤是最感人的。

何家英对女模特没有选择标准,因为不管什么人都有美的意味和存在。人物绘画则应该建立在对人的理解上,将其优点升华,使之完善。他说:“比如《孤叶》里的女模特,她其实在做模特的过程中眼神已经发呆了,或许还带点神经质的表现,但这与我要捕捉的恰好吻合。我借用的是人物的外壳,对应的是我的心性,再用敏锐的眼光去判断,观照出今天女性对自身生存状态、生命价值的思考和表现,这样就能赋予外在形象某一种内涵,诞生出有境界的作品。”(维氏)

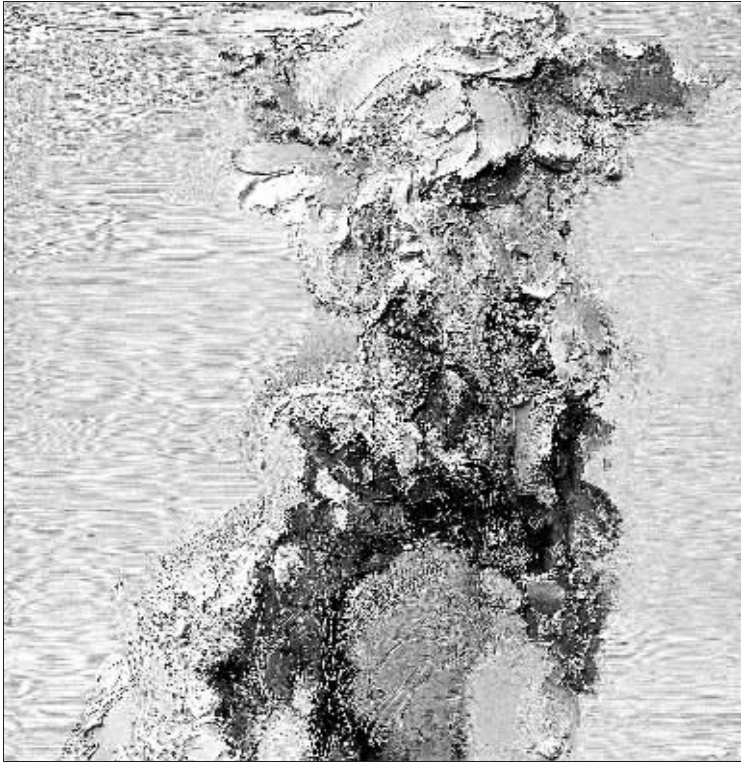


孤叶(国画) 何家英 天津画院

## 广西书画院:“神舟行”采风作品献礼共和国60周年

本报讯 为庆祝中华人民共和国成立60周年,“神舟行采风活动书画展”3月30日在广西博物馆开幕,共展出反映中国航天成就和西北大漠风情的书画作品100余幅。本次活动由广西壮族自

地进行了参观和采风,并和航天城的官兵举行书画联谊,向航天城赠送了数十幅书画作品。2008年9月25日21时10分,采风团在东风航天城现场观看了“神舟七号”胜利发射升空。采风团还在内蒙古额济纳旗的中蒙策克口岸、居延湖、怪树林、黑城、红城、四方城、土尔扈特王府以及嘉峪关、敦煌等地写生和采风,具有浓郁大漠风情的大西北风光风情使采风团获益颇丰。这次画展既是采风团书画家们向国庆60周年的献礼,也是漓江画派坚持深入生活的创作成果。(苏旅)



额济纳旗的彩云(油画) 刘南一 广西书画院

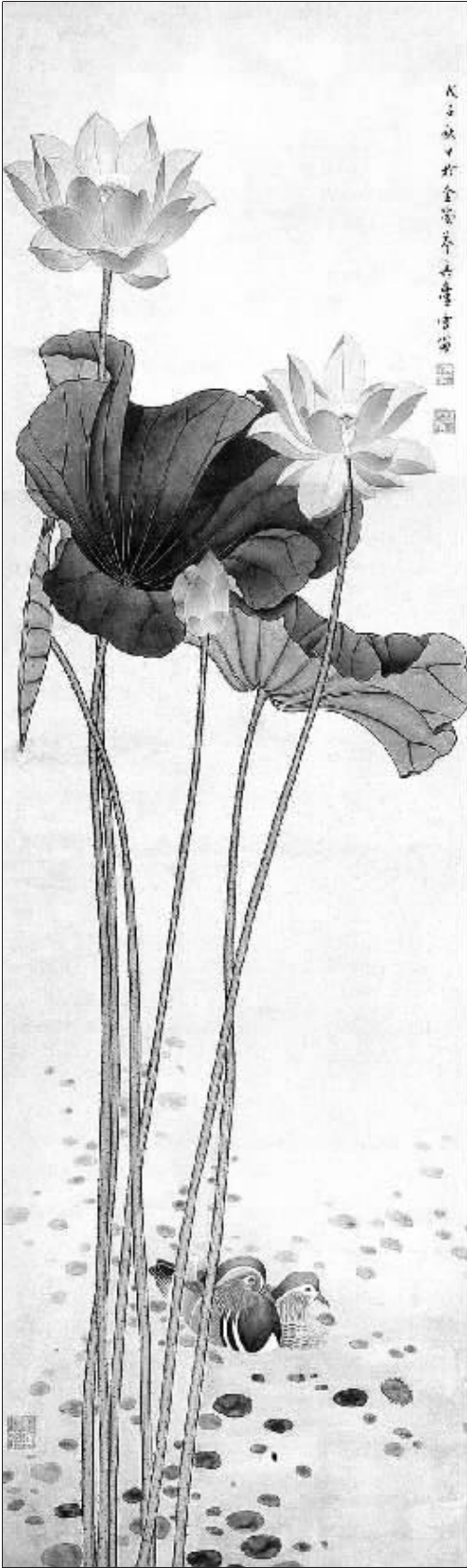


额济纳旗烁色(国画) 姚震西 广西书画院

经典 摘英



于非闇作品



陈之佛作品

佳作 快递



举头百丈泻寒泉(国画)

黄湘龄 深圳画院



壬午半白(国画)

曾宓 浙江画院