

美术学研究

南京艺术学院美术学院

1



南京艺术学院
NANJING ART COLLEGE

东南大学出版社

美术学研究

Theory and History of Art

1

主 编：樊 波

副 主 编：顾丞峰

执行主编：丁亚雷

东南大学出版社

· 南京 ·

图书在版编目(CIP)数据

美术学研究. 第1辑/樊波主编. —南京: 东南大学出版社, 2011. 10

ISBN 978-7-5641-3040-4

I. ①美… II. ①樊… III. ①美术学—文集
IV. ①J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 210988 号

美术学研究(第1辑)

出版发行: 东南大学出版社
社 址: 南京四牌楼2号 邮编: 210096
出 版 人: 江建中
网 址: <http://www.seupress.com>
经 销: 全国各地新华书店
印 刷: 南京玉河印刷厂
开 本: 787mm×1092mm 1/16
印 张: 29.75
字 数: 583千字
版 次: 2011年10月第1版
印 次: 2011年10月第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-5641-3040-4
定 价: 85.00元

本社图书若有印装质量问题,请直接与读者服务部联系。电话(传真):025-83792328

卷首絮语

刘伟冬 樊 波

美术学是我院最重要的学科之一,它虽然是上世纪80年代才正式设立的,但溯其源流则可追至20世纪上半叶。这不能不提到人们熟知的大学者和画家陈师曾。他不仅影响和提携了大画家齐白石,而且还培养了美术史论的大学者俞剑华。新中国成立后,俞剑华先生一直执教于南京艺术学院。他一生著述宏富,影响巨大,垂教泽后,广大悉备,学风沿传,至今犹兴,从而为美术学学科的建设奠定了坚实的基础。现在我院美术学学科又迈上了一个新的历史台阶,2007年被评为国家重点学科培育建设点,2010年被评为江苏省重点学科,同年《中国美术史》课程被评为国家精品课程。这表明美术学乃为我院的重要学术品牌,它根深、枝繁、叶茂。这样的学科需要一个代表自己学术形象和品质的阵地。

基于这一考虑,我们决定出版《美术学研究》连续出版物。应当说,如今全国各类艺术类的刊物不胜枚举,像我院就有《美术与设计》、《艺术学研究》等刊物。相比之下,《美术学研究》就显得还很稚嫩,尽管它已然拥有深厚的学术积淀,如何从众多类似出版物中脱颖而出?如何办出自己的学术特色?我们经过多次酝酿、讨论,大体有如下几个方面的设想:

1. 为全国(包括国外)的美术史论学者提供一个展示自己最新研究成果的平台。学术乃天下之公器,我们需要最杰出的广大学者的支持和帮助,以保证它的优良的学术水准。

2. 着力发现和推动年轻的美术史论学者发表自己的力作,以显示他们的文心才识。我们注意到,近几年有不少出色的博士生、硕士生论文,角度新颖,论述精到,颇见深度,我们真诚地邀约你们,希望能为学术界注入新的学术血液和力量。

3. 既注重“史”的研究,也强调“论”的探讨。我们认为,美术“史”的研究已有长足的进步,但“论”的建树却略显薄弱。实际上,“论”的建树也会给“史”的研究带来新的眼界和新的思想生机。史论并重乃是本连续出版物的重要学术宗旨。

4. 既重视对古代美术的研究,同时也不忽视对当今美术现象的深度分析和考察。这包括对当下美术创作实践的理论阐发,又包括对当下美术学自身研究方法、发展状况的学术反思和总结。

5. 以学术为唯一准则,绝不发表滥竽充数、谋求实利的劣作。不发表弄虚作假的伪作,不发表套话连篇的“名作”,也不发表陈词滥调的庸作。

《美术学研究》将定期连续出版,希望美术史论界同道能关注它、扶持它,祝愿它有不竭的生命活力。

目 录

卷首絮语	刘伟冬 樊 波/001
1. 中国画学史上的无锡六大家	周积寅/001
2. 批评的距离	易 英/012
3. 古今比较视野中的绘画弊端批评	樊 波/017
4. 17 世纪宫廷画家顾见龙研究	朱万章/028
5. 汉地佛像衣着本土化进程中的几种新样式	费 泳/048
6. 汉代草书在汉字史上的地位	李洪智 高淑燕/069
7. 敦煌吐蕃时期阴嘉政窟《报恩变》研究	王中旭/079
8. 试析宋金中原北方地区砖室墓中《妇人启门》图像	易 晴/107
9. 杖藜行歌——中国古代山水人物画中“杖”的象征意义	周 睿/128
10. “复古”即“更新”——王时敏绘画考论	韩 刚/150
11. 北京故宫藏《清明上河图》的作者与风格	李万康/202
12. 龚贤“前半亩园”时期绘画鉴定依据	庞 鸥/216
13. 论“性命双修”内丹学与董其昌“南北宗论”之成因	商 勇/237
14. 黄君璧绘画思想研究	张曼华/263
15. 图式革新与趣味转变——以十七年江苏国画家笔下的建设主题为例	万新华/277
16. 德沃夏克对样式主义的历史阐释与时代寓意	丁亚雷/320
17. 西方现代艺术批评的界定	董虹霞/334

18. 壶、鞋、桥与神庙建筑——谈海德格尔的“物”论及其关于艺术作品
中的“物性”思想 郝文杰/342
19. 符号学于艺术史的意义与应用——谈米克·保尔与诺曼·布莱森的
《符号学与艺术史》 王志亮/349
20. 艺术材料美感及其效果的达成——以 1990 年后中国实验水墨部分
实践现象为例 徐润泽/359
21. 《元代笔工考》校补 朱友舟/387
22. 蜡炬微光——古代才媛的传奇及其书画表达方式之综述
..... 曹 清/404
23. 从过云楼到怡园：顾氏书画鉴藏及其艺文交往 陶大珉/422

中国画学史上的无锡六大家

周积寅

【摘要】 出生在无锡地区的顾恺之、倪云林、王绂、邹一桂、徐悲鸿、吴冠中，合称六大家，其绘画成就之卓绝，不仅影响太湖沿岸地区，更饮誉海内外，他们都是有高深修养的文人，在中国画学史上留下了不可磨灭的篇章。同时，六大家又是其各自时代一流的绘画理论家，他们的理论来自实践，有感而发，具有独到的建树，体现代表这一时代中国画理论研究的最高水平。我们应该好好研究他们的足迹：传统（不拒绝汲取外来艺术的营养）—生活—修养—创新，这就是他们所走的成功之路，也是古今中外一切有成就的画家所走的成功之路。

【关键词】 无锡六大家；顾恺之；倪云林；王绂；邹一桂；徐悲鸿；吴冠中；中国画；中国画学史；绘画理论

太湖，古称震泽、具区、笠泽、五湖。春秋时，吴越二国，以此为界，湖跨江浙两省，面积号称三万六千顷（2425平方公里），有岛屿48个，以西洞庭山为最大，湖水东溢为浏河、黄浦、吴淞诸水，分注长江。江苏、浙江的太湖沿岸地区，水清山秀，土地肥沃，物产富饶，人称洞天福地。自六朝起，便开始成为全国经济文化中心。历史上文人荟萃，名家辈出。如东吴曹不兴、东晋顾恺之、南朝陆探微、张僧繇，都生长在太湖沿岸。元明清以来，画家更是集中在江浙，特别是太湖沿岸地区，尤以苏州为中心，逐渐形成了江南地区知识分子集中的城市。元代有赵孟頫及黄、王、倪、吴四大家，明代有沈、文、唐、仇四大家及沈、文、董为代表的“吴派”（“吴门画派”及“松江画派”全称），清代有“四王、吴、恽”六大家及虞山派、娄东派、常州派。就无锡地区而论，它位于太湖北岸，历代画家人数虽不及苏州、松江之多，在画史上不见有什么画派，但出生在这个地区的东晋顾恺之、元代倪云林、明代王绂、清代邹一桂、现代徐悲鸿、当代吴冠中，合称六大家，其绘画成就之卓绝，不仅影响太湖沿岸地区，更饮誉海内外，他们都是有高深修养的文人，在中国画学史上留下了不可磨灭的篇章。

一、六大家的艺术贡献

顾恺之(346—407),字长康,小字虎头,江苏无锡人。先后为桓温、殷仲堪参军,官至散骑常侍。博学有才气,工诗赋,善书法,尤精绘画。有“才绝、画绝、痴绝”之称。其画师西晋画家卫协而别开生面。以人物、肖像、佛像为主,次山水、动物等。其笔法有很强的律动感,线条连绵不断,悠缓自然,细密精致而又蕴含力量,被称为“春蚕吐丝描”。所画仕女,从外形上看,形态修长、苗条、清瘦,脸型俊秀,开创了“秀骨清像”的画风。传世名作有《女史箴图》卷(大英博物馆藏,隋唐摹本,八国联军火烧圆明园时,被英军抢去)、《洛神赋图》卷(有两卷:一藏北京故宫博物院,一藏辽宁省博物馆)、《列女图》卷(故宫博物院藏,以上均为宋人摹本)。顾恺之与三国吴曹不兴(湖州人)、南朝宋陆探微(苏州人)、南朝梁张僧繇(苏州人),并称“六朝四大家”。他的画对当时及后世影响极大:陆探微师其法,历史上“顾陆”并称,属“密体”画风。此后如张僧繇,北齐杨子华,北周田僧亮,隋代画家孙尚子、郑法士、董伯仁、展子虔、杨契丹以及唐代的阎立本、吴道子、周昉等,都摹写过顾恺之的画迹,并私淑其法。唐代张彦远评为“意存笔先,画尽意在”(《历代名画记》)。张怀瓘《画断》评画:“张僧繇得其肉,陆探微得其骨,顾恺之得其神。”东晋谢安深重之,以为“有苍生以来,未之有也”。著有画论《论画》、《摹拓妙法》、《画云台山记》等。

倪瓒(1301—1374),字元镇,号云林,无锡梅里祇陀村人。家豪富,筑“云林堂”、“清闷阁”,收藏图书文玩,并为吟诗作画之所。初入佛教禅宗,后入道教全真教派。元末农民战争爆发,他“浪迹江湖”,漫游在太湖和松江一带水乡,达20年之久,或寄寓在朋友家,有时住在僧舍古庙中,还有几年在太湖边租了一间小房子,命名“蜗牛居”。这期间,他专心于艺术创作,使艺道大进。工诗、文、书、画,尤擅画水墨山水,偶作设色山水。其水墨山水师法董源,参用荆浩、关仝法,而自成一家。专写太湖一带景色,其构图多作平远风光,往往近景是平坡,上有杂树数株,茅屋一两间,一般不画人;中景是一片水,远景是低矮的山坡或低平的峦头,峦头上的余白代表天空;善用侧锋,用笔方折,创“折带皴”写山石,画树木则兼师法李成。以淡干笔皴擦,显得颇松秀;早年用焦墨点苔点,晚年极简淡,描绘清远秀丽的湖山,创造了天真幽淡的艺术风格。除水墨山水外,他也偶作设色山水。存世作品90余件。其中代表作有

《渔庄秋霁图》轴、《六君子图》轴、《汀树遥岑图》轴(以上上海博物馆藏),《梧竹秀石图》轴(故宫博物院藏),《容膝斋图》卷、《紫芝山房图》轴、《雨后空林图》轴(以上台北故宫博物院藏),《西林禅石图》轴(日本山本悌二郎藏)。明代董其昌将他与黄公望、吴镇、王蒙合称为“元四大家”。他们在中国水墨山水画的继承与发展中,是一次飞跃,作出了巨大的贡献,代表了元代山水画的高峰。他们皆宗师五代北宋诸家,尤其是董源、巨然,并不同程度地受到元初赵孟頫的影响,但各有所得,都创造了自己的面目。黄纯尧先生在《元四家的艺术》一文中对他们四人艺术风格作了比较:“黄公望趋于平淡天真,简远朴实;吴镇趋于苍茫沉郁,端庄厚重;王蒙趋于繁复密茂,郁秀幽深;倪瓒趋于寒荒萧瑟,飘逸安闲。以繁简论,王最繁,倪最简。黄吴两家相较,则黄趋于简,吴近于繁。以用笔论,黄、王、倪三家多干笔和细笔,吴镇多湿笔和粗笔。以用墨深浅论,倪最淡,黄次之,吴最浓,王次之。以构图而论,王、黄变化较多,倪吴两家变化较少。”

倪瓒与元四家其他三家,都生活在太湖沿岸地区,都是很好的朋友,或以诗画互赠,或在对方的画上题诗,或以合作山水为乐,他们相互推许,互相影响。一扫文人相轻的旧习,树立起文人相近的新风,这是非常可贵的。

倪瓒的山水画对明清山水画坛影响很大。明初王绂是倪的同乡后辈,时代相接,仿倪作品达到了形神俱似。明代中后期吴派三大家沈周、文徵明、董其昌等皆十分推崇倪画,并仿其作品,便形成了风气。到了清代如“四王、吴、恽”诸大家,都对倪的画法进行深入的研究与学习。尤其是娄东画派,无不在倪、黄二家中下功夫。

倪瓒之后,学倪瓒者何止百千,惟清代新安四家中之弘仁(浙江)“善仿云林,遂臻极境”,并能超出倪瓒风格之外,因为他有高尚的人品,他学习了云林的笔墨技法,用来写黄山的真景,故被视为清代的“倪瓒”。清代周亮工《读画录》说弘仁的画“江南人以有无定雅俗,如昔之重云林(倪瓒),然咸谓得浙江(弘仁)足当云林”。倪瓒的画,在明代中期即被世人奉为至宝,富贵人家以有云林画作为炫耀资本。明代孙克弘题云林画就提到过:“石田(沈周)云,云林墨戏,江东之家以有无为清浊。”实际上云林画已成为中国文人画家的典型和最高逸品的代名词。明末董其昌宗董源,又特爱好倪画,使竭力加以推崇:“倪迂画在胜国时可称逸品……吴仲圭大有神气,黄子久特妙风格,王叔明奄有前规,而三家皆有纵横习气,独云林古淡天真,米痴(芾)后一人而已。”此论,将倪云林古淡天真、无纵横习气,推为文人山水画的最高境界。

王绂(1362—1416),字孟端,后以字行,号友石生,江苏无锡人。洪武时生员,19岁因被人所累,发配到朔州(今山西大同市)的一个小小卫所里充当戍卒20年。永乐初以善书被荐,供事文渊阁,官中书舍人。晚年隐居九龙山(无锡惠山),自号九龙山人。一生为人正直,不怕权贵,不轻交友,人有善必称,有恶必斥。工诗书画,擅山水、墨竹,亦能人物。其山水画继承了元四家的传统,而对于吴镇、倪云林、王蒙三家,致力最深,吸取吴的水墨淋漓,王的层峦迭嶂,倪的古木茅亭,所学的风格不同,择善而从,不拘一格。又由于他经历丰富,从小生活在太湖之滨,后又跋涉万里,北经江淮,浮黄河,逾太行山,出雁门,过五台山,至山西大同,饱经塞上风霜;后又溯长江西上,自南而北,自东而西,所见奇峰怪石、高冈危峰、惊涛骇浪、崩岸险滩、磊磊落落、怪怪奇奇,熟览于胸中,丘壑内营,发而为画,因写真山真水,盖皆得其真美而层出不穷,所作无一雷同。他在外师造化注重写生的基础上,汲取前辈大家之长,融合变化,形成了自家苍郁清润的独特风格。《湖山书屋图》卷(辽宁省博物馆藏)写太湖一带景色,极得江南烟霭微茫之气。明代文徵明题云:“联六纸而成,修长三十尺,耕渔出没,村舍近远,云烟变灭,种种臻妙,非累月构思不可成,岂独今之所少哉!”(见《珊瑚图》卷12)《燕京八景》卷,艺术地再现了北京的风光。作者摄取了真景之精华,加以创造,保留八景的鲜明特点,辅助景物则从构图需要加以剪裁布置。全图墨色浓重,层次深远,气息醇厚,极能表现山河雄伟的气象。

王绂的山水画在明代就受到了相当的重视:王进《友石先生诗画序》称他:“善于绘事,长江远山,丛篁怪石,随意所适,无不妙绝。”李日华评他说:“山水用笔精到,超出幼文(徐贲)天游(陆广)之上而与叔明并驾。”(《六研斋二笔》)

明初,江浙太湖沿岸地区文人画代表作家有30余人,而成就突出者有赵原、马琬、王绂、杜琼、刘珏等人,而当以王绂为佼佼者。这些人正如元代的南宋院派在浙江保存实力一样,在太湖沿岸保存实力,以学元四家为多,在山水画史上,王绂等人是元明之际的转承人物,其后杜琼、刘珏直至沈、文的“吴门画派”,虽然是继承了王绂这一系统,但他们都是直接从元四家入手的,虽不是专门学他们的,但王绂等人都应是吴门画派的先驱。

王绂的墨竹,远追北宋文同、苏轼,近师元代赵孟頫、柯九思、李衍、顾安、管仲姬、倪云林、吴镇诸家,像山水一样,而呈现繁简多少,各体具备。其墨竹名声超过山水。他自跋《万竹秋声墨竹卷》说:“其韵度虽不能尽合古人绳墨,

然一种林野散逸之气，出自家意思者，似有可取。”明代何乔远《名山藏》至称他的墨竹为“国朝第一”。王世贞《弇州山人稿》也说：“孟端竹为国朝第一手。”明末清初徐沁《明画录》卷七说王绂“永乐间以墨竹名天下”，“评者谓能于遒劲中出姿媚，纵横外见洒落，盖由方寸间具有潇湘淇澳，故不觉流出种种臻妙耳。”学他墨竹的弟子甚多，最有名的是夏昶（仲昭），后来成为明代名满中外的画竹大家。存世作品有《隐居图》轴、《合作竹鹤双清图》轴（以上故宫博物院藏），《画观音书金刚经合璧卷》（辽宁省博物馆藏），《竹石图》轴（上海博物馆藏），《山亭文会图》轴、《凤城钱咏图》轴（以上台湾故宫博物院藏），《秋林隐庐图》轴（日本东京国立博物馆藏），《仿倪瓚竹梧草亭图》轴（美国普林斯顿大学美术馆）等 50 件左右。无锡博物馆仅藏一幅《枯木竹石图》轴，刘九庵、傅嘉年认为是“旧仿本”。著有《书画传习录》、《友石山房集》。

1961 年北京故宫博物院举办“中国历代十大画家纪念画展”，以纪念顾恺之、李思训、王洗、李公麟、米芾、米友仁、倪瓚、王绂、徐渭、朱耷的逢十逢五的诞辰和忌辰，在十大画家之中，无锡就有三人。今年，恰好是顾恺之 1665 年诞辰，倪瓚 710 年诞辰、王绂 595 年忌辰。

邹一桂（1686—1772），号小山，无锡人。雍正五年进士，官至内阁学士兼礼部侍郎。工诗画，擅工笔花卉，亦能山水。其父亲邹卿森与其从兄弟邹显吉（1636—？）、显臣、显文及邹显吉之子邹士随、士騄、士燮皆以绘画名于时。一桂画承家学，并融合恽寿平画法，在邹氏家族中独占鳌头，是继恽寿平之后的又一大家。他勤于写生，每年紫藤盛开，必于花下“研砚调色，为花传神”。其花卉“分枝布叶，条畅自如，设色明净，清古冶艳”。画花喜“用重粉点瓣，后以单色笼染，粉质凸出缣素上”，生动逼真。曾作《百花》卷，每种花赋绝句一首进呈，乾隆弘历也题绝句百首，因得一时之荣。后来又作一卷，录皇帝绝句于前，而书己作于后，藏于家。清蒋宝龄《墨林今话》评他“以清绝之笔，竞美艺林”。张庚《国朝画征录》卷下则认为他的花卉为“恽南后仅见也”。其子志伊，亦能画。存世作品有《水仙红梅图》轴（南京博物院藏）、《楚黔写生山水》册（十八开）、《白海棠图》页（以上上海博物馆藏）、《临杨补之梅竹》卷、《古干梅》轴、《藤花》轴、《秋山萧寺图》轴（以上台北故宫博物院藏）等百余件。著有《小山画谱》、《小山诗集》。

徐悲鸿（1895—1953），原名寿康。江苏宜兴屺亭桥人。父徐达章为当地知名画师。自幼受其熏陶，随其读书学画。1914 年进震旦大学习画并读法文。1917 年东渡日本倾囊购画；1919 年赴法国，师事画家达仰，1923 年入巴

黎国立美术学校。1927年回国后任南京中央大学艺术系教授、系主任。1933年曾携中国近代绘画作品赴法、德、比、意、英及苏联展览。旅游瑞士和意大利,饱览文艺复兴时的雕塑和名画。抗日战争开始后,回中央大学任教。屡在国内外举办个人画展,将卖画全部收入捐献祖国,救济灾民;并积极参加民主运动。1946年任北平艺专校长。1949年任中央美术学院院长、中国美术工作者协会主席。他是一位写实主义的绘画大师,将写实主义作为创作方法,运用到中国画、油画、素描写生创作之中。其中国画融合了中西技法,素描和油画又渗入了中国画的韵味,作品体现了高度的艺术技巧和浓厚的民族特色,是古为今用、洋为中用的典范。在中国画中,他画的马堪称一绝。中国唐代曹霸、韩幹、韦偃,宋代的李公麟,虽都以画马名垂一代,而徐悲鸿在如此高成就的面前,更有所发展,他吸收了西画光影明暗、透视解剖的表现方法,辅以变化有致的中国画笔墨,正是这种把中西画法糅合得天衣无缝的画法,创造了新的骏马的形象,成为画史上独树一帜的画马大家。他爱生如子,培养了大批的美术人才,20世纪中国美术所取得的新成就,是和他的巨大贡献分不开的。代表作品,油画有《田横五百士》、《奚我后》等,中国画有《九方皋》、《愚公移山》、《泰戈尔像》、《漓江春雨》、《奔马》、《晨曲》等。著有《徐悲鸿艺术文集》。

吴冠中(1919—2010),别名荼。江苏宜兴市闸口乡北渠村人。1919年毕业于重庆国立艺专,留校任教。1947年留学法国,在巴黎国立高级美术学院苏弗尔皮教授工作室进修油画。1950年回国,历任中国美术学院讲师,清华大学副教授,中央工艺美术学院教授、学术委员会副主任,中国美术家协会书记处书记、常务理事、顾问,第八、九、十届全国政协常委,中国文联荣誉委员,法兰西学士院艺术院通讯院士,香港中文大学荣誉文学博士。擅长油画、水彩画、水墨画。他通古今、融中西,坚定地走一条“外师造化、但求大中华神韵”的艺术之路。努力探索油画民族化及中国画现代化:在油画方面着力于意境,着力于民族欣赏习惯与西方现代形成的结合;中国画则在传统根基上大量引进了西方表现手法。他融会东西两方两种不同的文化和造型语言,在传统与现代、民族与世界之间架起一座桥梁,有力地推动了中国现代绘画的发展,取得了巨大的成功,给我们留下了丰富的艺术遗产。代表作品,水彩画有《五台山佛光唐塑》、《拉萨菜市》;油画有《长江三峡》、《鲁迅故乡》、《太湖鹅群》、《水田》、《崂山松石》;水墨画有《长城》、《交河故城》、《鼓浪屿》、《狮子林》、《黄土高原》、《荷花》等。他一生淡泊名利,生活简朴,把自己最好的画献

给了祖国和人民。多次向中国美术馆、上海美术馆、浙江美术馆、新加坡美术馆、香港艺术馆、故宫博物院捐赠画共计 360 余幅。

他留下的理论著述有《我读石涛画语录》、《内容决定形式?》、《风筝不断线》、《笔墨等于零》等。

2010 年 7 月 20 日,中共中央政治局常委李长春参观了在中国美术馆举办的“不负丹青——吴冠中纪念特展”并发表了《做德艺双馨、无愧于时代和人民艺术家》的重要讲话,说他“是中国当代美术界成就卓著、具有重要影响的艺术大师、是德艺双馨的人民艺术家”,“堪称文化艺术界学习的楷模”。

二、六大家的理论建树

顾恺之、倪瓒、王绂、邹一桂、徐悲鸿、吴冠中六大家,他们不仅是各自时代的独树一帜的一流的中国画家,他们在创作上所取得的卓越成就,体现代表了那一时代中国画的最高水平。而且都是艺术修养很高的文人,又是其各自时代一流的绘画理论家,他们的理论来自实践,有感而发,具有独到的建树,体现代表这一时代中国画理论研究的最高水平。

顾恺之的《论画》,提出了“迁想妙得”说,是谓在创作时,“迁”作者的思想,深入认识和选择客观世界而“妙得”,创造出艺术形象来,用现代的术语来说,就是“生活体验”与“艺术构思”。《摹拓妙法》提出了“以形写神”说,即以写形为手段,而达到写神之目的。南朝宋刘义庆《世说新语》记载了顾恺之“传神阿堵”说:“四体妍蚩,本无关于妙,传神写照,正在阿堵中。”阿堵,是东晋时吴地方语,意思是指“这个”,此处指眼睛。强调一幅作品的好坏,关键在对人物眼睛的刻画。《画云台山记》提出“山有面,而背向有影”,指出要表现山的明暗关系;“下为石碕,物景皆倒”,表示要画水中之倒影;“凡画人,坐时可七分”,谈的是画人物画的比例。顾恺之的三篇画论,是中国文人撰写最早的专篇画论。其“迁想妙得”、“以形写神”、“传神阿堵”诸说,成为中国画论之核心。

元代倪瓒虽无画论专著,他的绘画思想主要反映在他的著作《清闷阁全集》的两则画论中:一则是《跋画竹》,提出画竹的目的是“聊以写胸中逸气”;一则是《答张仲藻书》,提出“仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱”。“逸气”、“逸笔”、“不求形似”、“自娱”,揭示了文人画本质、特征和功能。

明代王绂《书画传习录》,针对当时画坛对倪瓒“不求形似”论产生误解,

首次作了阐释:“今人或寥寥数笔,自矜高简,或重床叠屋,一味颀颀,动曰不求形似,岂知古人所云不求形似者,不似之似也。彼繁简失宜者,岂可同年语哉。”“不似之似”的“似”,讲的是绘画是生活的反映,故必须要似,倪云林的山水,人们一看便知是描写太湖,但画中的太湖,已经过加工创作为艺术,决不等同于自然中的太湖,所以又说“不似”,文人画所谓“不求形似”,绝非以描写对象的形似为满足,而是为了更高层次的追求——神似——即画家感情的抒发,也就是倪云林所说的“写胸中逸气”。他说,他所画之竹,人家议论似也好,不似也好,是麻是芦叶也好,不去管它,只要把胸中逸气写出来,就是成功之作。这与后世西方兴起的印象派和表现主义艺术理论十分相近,但至少要比西方早几百年。

清代邹一桂《小山画谱》,是专门论述花卉画的理法著作。内容分上下两卷。上卷首论“八法四知”,为画法之总纲。次列举“各花分别”共一百余种,后论颜色取用;下卷摘录古人画说,参以己意;未附用纸绢画具及装潢藏画的方法。在花卉画理论中是一部比较完备之书。其重要观点有:

其一,所谓“八法”,指章法、笔法、墨法、设色法、点染法、烘晕法、树石法、苔衬法。这是脱胎于南齐谢赫论人物画的“六法”而加以发展而来,专为画花卉之用。谢赫“六法”,将“气韵生动”放在第一位,邹一桂认为“即以六法言,亦当以经营位置(章法)为第一”,“而气韵则画成后得之”,“气韵为第一者,乃赏鉴家言,非作家法也。”

其二,所谓“四知”,指“知天、知地、知人、知物”。是讲花卉画家必须学习自然,以“万物为师”,做到“造物在我”。

其三,在形神关系上,他认为“未有形不似而反得其神者”。“譬如画人耳目口鼻须眉,一一俱肖,则神气自出,未有形缺而神全者也”。这继承了顾恺之的形神论。与唐代张彦远所说“纵得形似而气韵不生”,元代倪云林“不求形似”文人画观点有别。

其四,关于雅俗,他批评了“以水墨为雅,以脂粉为俗”的观点,说“必其人胸中有书,故画来有书卷气,无论写意、工致,总不落俗”。只要“胸中有书”,“画固有浓脂艳粉而不伤于雅”,若胸中无书,即使“淡墨数笔而无解于俗”。他提出的“画忌六气”:俗气、匠气、火气、草气、闺阁气、蹴黑气,皆属于胸中无书而“落俗”。

其五,如何看待“西洋画”,他论道:“西洋人善勾股法,故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物、屋树皆有日、影。其所用颜色与笔与中华绝异,布影

由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦具醒法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”他叙述了西画的特点，指出了“用颜色与笔”与中国画不同，可以汲取其长处，实为难得之言。但他以中国画品评标准来衡量西洋画，说西洋画“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”，未免偏见。

《徐悲鸿艺术文集》由王震、徐伯阳编，收有1918年至1953年艺术文稿185篇，书信钞174通。关于中国画论稿有20余篇，其中《中国画改良之方法》一文提出了对待中国画传统态度是：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采者融之。”其意是说，古法中好的需要守护，流传至今将要绝灭的需要继承，不好的需要改革，不足的需要进一步完善，西方绘画可以采纳的则汲取之。这一思想高屋建瓴，全面深刻，影响甚广。

徐悲鸿对“写实主义”理论，有自己独到的体会。中国画如何改良？他认为“宜摒弃抄袭古人之恶习（非谓尽弃其法），按现世已发明之术”，“作物必须凭实写”，做到“惟妙惟肖”。（《中国画改良之方法》）他进一步说：

欲振中国之艺术，必须重倡吾国美术之古典主义，如尊宋人繁密平等，画材不专于山水；欲救目前之弊，必采欧洲之写实主义，如荷兰人之体物之精，法国库尔贝、米勒、勒班习，德国莱柏尔等构境之雅。（《美的解剖》）

又说：

吾个人对于中国目前艺术之颓败，觉非写实主义不可。吾中国他日新派之成立，必赖固有之古典主义，如画则尚意境，精钩勒等技。（《古今中外艺术论》）

这里所谓“古典主义”、“写实主义”，均是徐氏借用欧洲文艺理论之词，来说明中国画的问题。他所说的“吾国美术之古典主义”，即指我国古代画家所遵循的优秀绘画传统——“写真”、“以形写神”、“迁想妙得”、“外师造化，中得心源”、“搜尽奇峰打草稿”的写生与创造的精神，与欧洲绘画上的“写实主义”坚持写生，专“体物之精”、“构境之雅”的精神是一致的。中国绘画所达到的最

高境界也应该是相同的。但毕竟中西有别,徐说:

中国的画家无论是画中国画,还是西洋画,最好能掌握中国画的意境和概括能力,同时掌握西洋画的色彩和造型能力,而这两个画种的基本功,可以在一个画家身上并存,也可以在自己的作品中起作用,取长补短,时间长了,就可以形成自己的风格,走自己的路。

可见,中国画的意境和概括能力,西洋画的色彩和造型能力,皆各擅其长。徐悲鸿改良中国画所走的“写实主义”,既不赞同陈独秀全部采用“欧洲的写实主义”的做法,也不赞同康有为排斥文人画优秀传统,只采用以“六朝唐宋”院体画为正确的方法。而是在中国优秀绘画传统“写实主义”的基础上,采入“欧洲写实主义”的长处,融合而成徐氏“写实主义”。

吴冠中的画论无不针对时弊,有感而发。《我读〈石涛画语录〉》一书,“惟一目的是阐明画语录中画家石涛的创作意图和创作心态,尤其重视吻合现代造型规律的观点”。《内容决定形式?》,提出了尊重造型艺术自身规律的命题。《风筝不断线》,以形象比喻,论述具象与抽象、生活真实与艺术真实之间的辩证关系。1992年3月,他在香港《明报月刊》上发表了一篇短文《笔墨等于零》,1997年11月13日《中国文化报》转载此文,不久激起了关于笔墨问题的大论战:1999年《美术》第一期发表了张仃《守住中国画的底线》;1999年4月28日《光明日报》发表了关山月《否定了笔墨中国画等于零》;1999年《美术》第一期发表了邵洛羊《摒弃“笔墨”何异于泯灭“中国画”》等。这些文章是针对吴先生文章而发的。若孤立地从先生的文章题目看,会给人以误解,其实先生的笔墨批评是有前提的,文章一开头就明确指出“脱离了具体画面的孤立的笔墨”这样的一个前提,“其价值等于零”。他为了怕别人误解,其文章结尾又重复强调这两句。其目的是要求以永葆青春的笔墨,“长驻于为之服役的作品的演进中”,反映“新时代的风貌”。尚辉《卷首语》云:“从‘笔墨等于零’的立论,矫正对于传统的僵化理解,倡导在自我与时代的审美诉求中继承传统精神,寻求发展民族化的创新之路。”(《美术》2010年第9期)水天中《吴冠中和他的艺术》说:“他的艺术思想与艺术实践在同时代的中国画家中独树一帜,而具有广泛而深刻的影响。从20世纪80年代开始,他的艺术观和绘画创作不断在中国艺坛引发波澜,进而推动现代绘画观念的变化和发展。”(《美术》2010年第9期)