

◆ 当代书画家随笔丛书

传统绘画画理随笔

● 傅京生著



笔墨论

传统绘画画理中的“中和美”

中国古人“圣贤心胸”变现出的观看方式

传统绘画中的点、线、面

谈天说地论理法

传统绘画画理范畴探论

求通取象

中国文联出版社

◆ 当代书画家随笔丛书

100215

传统绘画画理随笔

● 傅京生著

J20
2



- 笔墨论
- 传统绘画画理中的“中和美”
- 中国古人“圣贤心胸”变现出的观看方式
- 传统绘画中的点、线、绕
- 谈天说地论理法
- 传统绘画画理范畴探论
- 求通取象

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

传统绘画画理随笔/傅京生著. - 北京:中国文联出版社,2000.2
(当代书画家随笔丛书)

ISBN 7-5059-0188-5

I. 传… II. 傅… III. 散文-选集-中国-现代 IV. J1269.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 01382 号

书 名	当代书画家随笔丛书·传统绘画画理随笔
作 者	傅京生(主编/黄 君)
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
地 址	北京市农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	尹龙元
责任印制	胡元义
印 刷	北京振兴印刷厂
开 本	850×1168 1/32
字 数	80 千字
印 张	4
版 次	2000 年 4 月第 1 版第 1 次印刷
印 数	01—2000 册
书 号	ISBN7-5059-0188-5/I.62
定 价	9.60 元

《当代书画家随笔丛书》

总 序

我自 98 年开始组编《中国当代书法理论家著作丛书》，99 年秋友声书社在苏州举行雅集活动，我将最初出版的几种书带到会上，受到朋友们的特别关爱和好评。会上，朋友们除鼓励我继续将理论丛书编下去外，又极力怂恿我顺势组编一套《书画家随笔》。于是我回京后与出版部门作了联系和汇报，并在选题通过后，着手组稿——这便是读者眼前这套小丛书的缘起。

当代中国文化是非常值得关注的，因为它正处在重要的历史转型时期，许多重要的观念意识、文化信息在东西文化频繁的交流、撞击之下逐渐裂变和重新整合。书画家历来是文化的精英，他们的所作所为，所思所谈，无不与时代同呼吸共脉搏。改革开放以来，中国书画界不断有新的观念涌现，艺术思想在急剧的流动、变化之中，书画家随笔，记述的通常是书画家切身体验到的东西，就每一篇而言未必完善准

确,但都是特定背景下真实情感或思想的反映,我们从这些随笔中,更能准确把握当下书画艺术家和学者们的精神状态,把握书画艺术各种思潮,各类现象生成、发展、变化的依据。

在尚未得到读者广泛关注之前,我们不拟对书画家随笔作太具体的评述,我们所要指出的是,在中国文化正发生重大解组、重构的当下,文化人任何不失其职志的思考都有其实际的意义,我们希望书画家随笔作为当下艺术的一系列话语,汇入中华文化转型与重构的伟大洪流之中。

黄 君

2000年5月12日于京东漕源蛰居

序

形上谓之道,形下谓之器;道也无形而征之以象,器也有凭而据之以理。古人讲格物致知,就是倡导通过深究事物本末源流而明理。理明则意诚心正,从而昭德以通道。这便是中国人认识与把握世界的途径,亦是研艺治学的津梁。对中国传统绘画的研究,亦当如此。

中国画言形神,讲气韵,重笔墨,尚意境,多比兴,富寓意,师造化,法心源以及举六法,标四格等等,无不有其道理在。沈括之所以反对“掀层角”,是因为相信绘画乃是自有其“以大观小,折高折远”之妙理。张噪作画时呈现出“若流电激空,惊飚戾天,毫飞墨喷,摔掌如裂”这一“骇人”情状,乃是因为“当其有事,已知遗去机巧,意冥玄化,而物在灵府,不在耳目”。至于元季倪雲林标榜“逸笔草草,不求形似”,是因不如此便不能表现出“胸中逸气”,亦即不足以抒写出这位于乱世中浪迹江湖二十余年

的失意文人淤积于内心的抑郁与不平。总之,笔墨缘情,画为心迹,神超理得,艺道一体,正是如此观物,如此挥毫,如此寄托和如此规范,才铸就了传统绘画的历史辉煌和文化品格。一部中国绘画史,实质上就是一个古老的民族在漫长而多艰的历史征程上,对宇宙本源的追问,对生存意义的求证,对人生信念的恪守与捍卫。人言“考据者不足以论诗”,不深谙中国传统绘画奥理,只是在形似妍媸上较短长者不足以论画。

傅京生先生潜心于中国书画理论研究,呕心沥血二十余寒暑,在通览传统书画发展史的基础上,对大量典籍检索疏理,抉奥发微,撮其精萃,阐其要旨,举凡有关书画理论的最基本也是最重要的概念与范畴,风格与技法,群体与流派等都进行了深入的思考。现将部分研究心得结集成册,行文虽属随笔,但立论精警,引据翔实,故多有鞭辟入理之见,其切中要旨之言,即使对一些讨论已久的问题,诸如气韵、意境、笔墨等,亦能陈言务去,独出新解。由此可谓用志之专诚,着力之深入。

书是用心写的,故相信读者在品读之时亦当有会心处,特为短序以为荐。

杜哲森

2000年3月于中央美术学院

目 录

- 1 序
- 1 笔墨论
- 8 中国古人“圣贤心胸”变现出的观看方式
- 10 气化论
- 14 传统绘画画家“看”世界的几种方式
- 17 时间与空间
- 20 变相
——传统写意一派画家的造型手法之一
- 23 传统绘画画理中的“中和美”
- 26 论“气韵生动”
- 30 论“中得心源”
- 35 八大山人绘画中的线
- 37 艺尚盎然生机 术贵妙意独创
- 41 传统绘画中的点、线、面
- 45 造型·活脱·意境
- 50 传统绘画中的“势”

- 52 笔墨、气韵、常理与变则
- 56 隔与奇正
- 59 说“静”
- 61 中国画的“写心”传统
- 64 说“随形赋状”
——依据自然客体可能性的赋义
- 67 庄子思想对传统绘画的影响
- 71 蒙太奇与特写
- 75 在历史中成熟的大写意画
- 78 中国古代大写意形式构成略说
- 81 写物之生意的花鸟画
- 84 论花鸟画的寄、托、比、兴
- 87 花鸟画研究札记三则
- 92 咫尺重深：中国山水画成熟的标志
- 95 山水画的肖像性与兴象、意境之关系
- 102 从师造化到造化在手的三种境界
- 105 “扬州八怪”再评价
- 108 山水画中的南北宗问题刍议
- 112 “文人画”略述
- 115 文人画传统中两种互相对立的类型
- 119 传统绘画的本质
- 123 谈天说地论理法
- 127 古代画论笔墨论的类别
- 130 心与物及兴象
- 133 求通取象
——二度表现与形象换元略说
- 135 传统绘画中的神彩、风骨、美与形式及其
画理与技法
- 142 传统绘画画理范畴探论

笔 墨 论

传统的中国画理论发展到元代以后，笔墨成为核心议题。以至到了舍笔墨无由谈论绘画的地步。笔墨论在这一时期受到如此高度的尊重，不是由于唯美的形式主义因素。此期画论家们之所以对笔墨有如此大的热情，主要是因为随着传统绘学思想的发展，笔墨论已经具备形成开放的网络系统的客观条件。

这些客观条件，首先是传统绘学思想形神问题此时与认识论气化理论相结合，从而使传统中国画的笔墨理论与中华文化源远流长的道论思想相衔接，使笔墨具有了哲学本体论根源；其次是传统绘画的笔墨问题此时已与中国书法对人的生命意味的表现相通融，从而使绘画的笔墨表达与人的生命意志相通约；第三，此期工具材料的进步也为笔墨可以构成纯粹的审美趣味奠定了基础；第四，此期的笔墨表现已与传统中国画融诗书画印于一体

的事实在审美上构成了一种互补关系。

在传统画论中,有关“气化”的思想有一个很长的孕育、发展过程。南齐·谢赫六法中有“气韵生动”之说,唐·张彦远也有“书画皆意气成,非懦夫所能为”以及有“夫物象必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似皆本于立意而归乎用笔”之说,发展到五代后梁,荆浩在《笔法记》中提出了“度物象而取其真”的审美观念。此语中的“度物象”,特指画家作画前,对自然万物本真的深入观察、认识、分析、研究。所以,也可以说所谓“度物象”,是对自然本体之道的研究与考察。

在《笔法记》中,荆浩还认为:“写云林山水,须明物象之源。”在我们看来,这个“物象之源”,即是自然万物生成、发展、变化的内在根源”,也即是按一定自然节律运动的“气”的流行脉络。在《笔法记》中,还有一个重要的美学观念:“删拨大要,凝思形物。”这是指画家作画,要从呈示自然物象本质之真角度立意构思,从而达到“气质俱盛”的终极目的。可见在荆浩那里,“气”已成为自然之道的外显节奏轨迹了。换言之,“气”是自然物象发生、发展、变化的先在性具有动力意义的哲学本体。所以,可以说此期有关“气”的画理学说,已经超越了人的思想、观念、审美趣味化成的情绪对画面形神表象的影响,自觉与化生天地万物的那个形而上的“大道”相联系,并见之于造型表达了。

早在魏晋南北朝,少数天才画家,如顾恺之、宗炳、王微等对用笔用墨问题已有所论述。在唐代,阎立本、李思训、吴道子、张萱、卢鸿、王维、郑虔、张璪、王墨等人在创作实践上对笔墨的认识有着重要的建树。到了五代,荆浩在上述审美观念观照下,具体提出了笔有四势,即:“筋、肉、骨、气”之说。在这个基础上,北宋郭熙在用笔上提出“斡”、“擦”、“渲”、“刷”、“掣”、“擢”、“点”、“渍”、“分”、“衬”、“疏”,在用墨上提出“浓淡”、“焦润”、“宿”、“退”、“埃”诸说。元代以后,作为道体变现的造型传神理论借助此前形成的气化论再一次推动了传统绘画笔墨论的发展。

这种情况,首先反映在黄公望的绘画实践上。清人王原祁评黄公望的画说:“神与心会,心与气合,行乎不得不行,止乎不得止,绝无求奇求工之意,而工处奇处斐亹于笔墨之外。”(斐 fěi,有文彩;亹 wěi,《易经》:“成天下之亹亹”,强劲、高扬。)从此语中可以看出,王原祁所谓黄公望画中的“神”,已经指向了自然本体外显出的审美品格,而正是这“神”,与艺术家之“心”交汇、融合、同构以后,形成了与自然本体同律的画家心中的“气”。于是,我们可以看到,在黄公望的画作中,那“气”,定然已是超越了张彦远所谓的那种“意气,也并非局限于谢赫六法中的那与应物象形相关的“气韵生动”之气,而是“行乎不得不行,止乎不得止”的与中国古代源远流长的“道”实同名异且寄托于笔墨表现的“气”了——这实在是中国古代绘学观念的一大飞跃。

中国古代的“道论”观,先秦之时即已完成了相当博大精深的理论建构,中国人把它看作是宇宙生成、发展、变化的总根源,认为天下的“事事物物,都要按着“道”的运动规律生化变易。发展到汉代,“气”成为人与“道”同律的载体。王充《论衡》说:“人,物也,万物之中有智慧者也,其受命于天,禀气于元,与物无异。”并认为“天地合气,万物自生。”(《论衡·自然》)嗣后,发展到魏晋,在玄学有关本末、体用、有无的论辩中,“气”与“道”同体且从无到有的运动轨迹被初步认识。然而严格说来,这些理论成果,在魏晋乃至隋唐以前,虽也偶被天才画家朦胧中涉及并用以指导艺术实践,但这以“气”为表现形态的道本体在绘画实践中的行走路径,只有到了宋以后,才形成系统化建构的初步模型。

宋代以后,“格物致知”学说被广泛认同,以及,更为重要的是理学所建构的博大的人生论网络体系,为以笔墨为中心的绘学思想奠定了先决条件。理学所建构的那个博大的多维立体的人生论网络,有三个向度:第一从横向上看,宇宙自然本体依无极而太极而阴阳学说构成一完整的系统的网络框架;第二从纵向上看,政治制度、社会伦理道德规范依自然本体之道而存在;

第三在深刻度上,是包括人本身在内的凡天下万事万物都是“道之华”(道的现象)的变现。理学的这三个向度的核心是无极而极式转换。这意味着既强调矛盾是物质运动的永恒法则,又强调矛盾的整合。即意味着在道的原始要终律观照下的天下事事物物的矛盾状态,终会在不断还原中走向更高级的和谐与平衡。这足以说明,中国传统绘画的笔墨论,为什么会在元代以后最终会在“中和”观观照下,与书法艺术结合,成为传统画论的核心命题。

在中国传统绘画走向以笔墨为核心的过程中,中国书法在艺术上取得的成果起到了至关重要的作用。

清·朱和羹《临池心解》说:“作字以精、气、神为主。落笔处要有力量,横勒处要波折,转捩处要圆劲,直下处要提顿,挑趯处要挺拔,承接处要沉着,映带处要含蓄,结局处要回顾,操之纵之,六辔在手;解衣磅礴,色舞眉飞。”清·王澐《论书剩语》则说:“作字如人然,筋、骨、血、肉、精、神、气、脉,八者备而后可以为书。”从这两则摘引中,我们不难看出,书法技法美学范畴不仅会有助于画面美感形成,而且书法还要以赋予绘画造型的点划线条以生机,赋予绘画形象以动势和情感。

事实上,书法与传统绘画有一种内在的逻辑关联,古人早有体认。唐·张彦远《历代名画记卷二·论顾陆张吴用笔》载:“或问余以顾、陆、张、吴用笔如何?对曰:‘顾恺之之迹,紧劲联绵,循环超忽,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气也。昔张芝学崔瑗、杜度草书之法,因而变之,以成今草之体势,一笔而成,气脉通连,隔行不断。唯王子敬明其深旨,故行首之字往往继其前行,世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画,连绵不断,故知书画用笔同法。陆探微精利润媚,新奇妙绝,名高宋代,时无等论;张僧繇点、曳、斫、拂,依卫夫人《笔阵图》,一点一画,别是一巧,钩戟利剑森森然,又知书画用笔同矣。国朝吴道玄古今独步,前不见顾陆,后无来者,授笔法于张旭,此又知书

画用笔同矣。”南宋·赵希鹄《洞天清录·古画辨》也说：“画无笔迹，非谓其墨淡模糊而无分晓也，正如善书者藏笔锋，如锥画沙、印印泥耳。书之藏锋在乎执笔沉着痛快。人能知善书执笔之法，则知名画无笔迹之说。故古人如孙太古，今人如米元章，善书必能画，善画必能书，书画其实一事尔。”当然，这些都是中国古代书画相通论的早期观点。元代以后，文人画发展起来，绘画造型开始注重表达士人主观感受，缘物抒怀、托物明志的艺术功能也使得画家作画，不再斤斤计较于如实再现自然物象，而是赋予画面物象以主观情感特性。一般而言，此时画家们表现在画面中的物象，往往是经过主观情感渗透以后的具有表现属性的意象，所以这就不仅使画面图象容易具有抽象因素，而且还使得原先已内蕴于画面图象中的书写性因素得到了特别强烈的张扬。

中国书法在漫长的发展历程中，早已成为一种极具情感张力的艺术形式。作为一种抽象艺术形式，通过特有的执笔运腕之法，以特有的表达气韵，筋骨、境界、品格的造型方式，书法不仅在视觉形式美感上成为我们民族文化的一笔宝贵财富，而且在历代书法家的共同努力下，也早已成为中国文化、成为中国哲学、社会伦理乃至宗教信仰的可直觉性变现。宗白华先生曾说：“（中国书法）是以美为目标，为了实现美，不怕依据美的规律来改变字形，就像希腊的建筑，为了创造美的形象，也改变了石柱形不按照几何形学的线。”他还说：“中国古代商周铜器铭文里所表现章法的美，令人相信传说仓颉四目窥见了宇宙的神奇，获得自然界最深妙的形式秘密。”（《中国书法里的美学思想》）在这个意义上，可以说书法审美意识中的“骨法用笔”、“意在笔先”、“以气运腕”、“笔不到意到”乃至“锥划沙”、“屋漏痕”等笔法原则或是“干裂秋风”、“润含春雨”等审美意识，一旦渗透到绘画造型法则，便无疑使绘画表现手段向书写性倾斜时，将书法中的与文化、与哲学、与伦理道德及其与抽象形式美感相关的审美因素，

整合到表现手法的使笔用墨之中。此外,清·董肇还有一段脍炙人口的言论:“书成而学画,则变其体不易其法,盖画即是书之理,书即是画之法。如悬针垂露、奔雷坠石、鸿飞兽骇、鸾舞蛇惊、绝岸颓峰、临危据槁,种种奇异不测之法,书家无所不有,画家亦无所不有。然则画道得而可通于书,书道得而可通于画,殊途同归,书画无二。”(《养素居画学钩深》)这就进一步表明,中国古代画论中那些绝妙的论笔墨形式美的文字之所以常令我们拍案惊绝,原本是绘画的笔墨在通约于书法时,早已与中国古人心目中的那个形而上的无所不在的“道”与“理”通约同构了。

中国的纸本绘画与羊毫笔的应用,为中国画笔墨的发展起到了推波助澜的作用。唐以前,画家作画用的常是没有经过加工的生绢,唐中期以后,经过加工的“捶如银版”的熟绢被广泛应用,但无论是生绢还是熟绢,在受笔、受墨的敏度上,都无法和后来的生宣相比。自北宋文人画兴起后,画家开始在纸上用无心散卓笔作画,并追求苏轼所谓的那种无常形有常理的造型效果,这就无疑为笔墨技法的发展开辟了广阔的天地。

自元末以后,纸本水墨表现形式成为中国画主流,画家开始不遗余力追求笔法的神妙变化与墨色的丰富变化。如果说,在绢本绘画时代,画家们虽也注重对笔墨问题的研究,但那主要体现在以墨代色的“水晕墨章”式的墨戏画方面,并且画家们的主要的审美关注是形神、气韵与意境等问题,而进入纸本为主要画材时代,笔墨问题则成为主角,并以纵横互补、整体贯通的方式将形神、气韵、意境等问题纳入对笔墨问题的研究之中了。于是,也只有到了此时,张彦远所谓的“夫物象必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似皆本于立意而归乎用笔”,才最终能圆满地在绘画中得到验证并由此导致中国传统绘画的笔墨论在此时最终具有了独立的审美价值。

这种独立的审美价值的生成,一是缘于笔墨的阴阳聚散开

合能与宇宙自然本体同律且具有人的生命意味与情感抒发因素于其中,二是缘于笔墨在形式美构成上自有其不依画面物象而独立的审美趣味或曰审美价值。

石涛论笔墨说:“笔之运墨也以神,墨非蒙养不灵,笔非生活不神,能受蒙养之灵而不解生活之神,是有墨无笔也,能受生活之神而不受蒙养之灵,是有笔无墨也。”(《苦瓜和尚画语录》)此语中的“蒙养”,与画面墨色的干湿浓淡焦的变幻相关,强调的是对绘画用墨传统进行钻研学习;而所谓“生活”指向的则是笔法的生动活脱,其中的“生”,是《老子》“道生一”一语中的那个“道”的变现,“活”,则是“道”的发展变化的多样化。清·笪重光说:“笔中用墨者巧,墨中用笔者能,墨以笔为筋骨,笔以墨为精英;笔渴时墨焦而屑,墨晕时笔化而融。”如果将笪重光此语与上引石涛之语结合在一起考辨,我们不难发现,中国古代画家在明末清初,在对笔墨表现力的追求上,已经将其纳入了一个博大精深的哲学传统乃至文化传统中进行思考、研究与实证了。此时,画家们开始能够自觉地以笔墨技巧为核心,通过“气”的媒介,将传统绘学思想中的势骨、韵度、神采、境界、品格等审美元素汲摄于使笔运墨,并能将中国书法中那最能反映人的生命意志的筋法、骨法、肉法、血活之法融摄到绘画的笔墨造型之中了。

所以,可以说中国传统绘画的笔墨表现最终能够具有独立的审美价值,是超越了笔墨本身特有的审美属性之后又回归于笔墨表达等多方面的原因造成的。

至此,我们想说,笔墨问题,历来画论著述中都谈得最多,而传统的中国画的笔墨本身,确实有着丰富的、无以伦比的美。其用笔的轻重缓急、提按拖拽与戳拂扫,其用墨洇润燥枯、浓淡参破与华滋虚灵,互为交辉,互为掩映,能构成无声的多音部交响,引人神驰,令人神往,所以,可以毫不夸张地说,依托于中国画造型传神以达情的笔墨,是中国画的灵魂。

中国古人“圣贤心胸” 变现出的观看方式

中国古代绘画形态的独特性,与画家观察外物物象的独特方式关系十分的密切。这种独特观察外物的方式,与悠然久远的历史文化传统中的圣贤观有着特为密切的关联。

中国古代画家看物象,总是习惯上与人生感兴相联系。这不只仅仅是借物抒怀和简单缘物抒情。《孟子正义·离娄章句下》载:“徐子曰:‘仲尼亟称于水,曰‘水哉!’何取于水也?’孟子曰:‘原泉混混,不舍昼夜,盈科而后进,放乎四海。有本者如是,是之取尔。’”这是中国古代圣贤观物的方式。“圣贤”的方式,是一种榜样,是一种标准。它对中国古代画家的影响,便是导致了画家们逐渐习惯了以“比德”的方式观物。

这种“比德”,还不完全是以自我情感,自我观念、自我意志射入于物的方式进行的;它更主要的是要让自我立足在圣