

歷代畫論經典導讀

(學術版)

馮曉林 著



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

WWW.NNUP.COM

东北师范大学出版社

历代画论经典导读

(学术版)

冯晓林 著



东北师范大学出版社
NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

历代画论经典导读 / 冯晓林著. — 长春: 东北师范大学出版社, 2018. 1

ISBN 978 - 7 - 5681 - 4078 - 2

I. ①历… II. ①冯… III. ①中国画—绘画理论
IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 017332 号

☐ 策划编辑: 何 云

☐ 责任编辑: 何 云 ☐ 封面设计: 卢双龙

☐ 责任校对: 于天娇 ☐ 责任印制: 张允豪

东北师范大学出版社出版发行

长春净月经济开发区金宝街 118 号 (邮政编码: 130117)

电话: 0431 - 84568138

传真: 0431 - 84691969

网址: <http://www.nenup.com>

电子函件: sdchs@mail.jl.cn

北京世纪鸿文制版技术有限公司制版

北京一鑫印务有限公司印装

2018 年 3 月第 1 版 2018 年 3 月第 1 次印刷

封面尺寸: 170mm × 253mm 印张: 30.125 字数: 559 千

定价: 86.80 元

本册导读

画论,往往是重要的甚至是标志性画家和绘画理论家在长期的艺术实践中总结出来的具有独创性的有关绘画的理论或论述,是重要的有影响力的学术著作,它标志着人们对绘画艺术的审美特点及表现手段的认识水平。而“论画”,仅仅是艺术家和理论家在实践中的一般性评论和阶段性艺术感悟感想,也可择要结集成册,但学术性一般,与“画论”明显有别。中国古代画论基本属于“论画”性质。

中国古代画论,就是中国古代绘画理论的简称。它和中国古代绘画一样,是中国古代社会,主要是封建社会上层建筑意识形态的一个组成部分,也可以说是中国古代美学思想的具体反映。这是一门专业性极强的学科理论,是独立的学科类型,同时又与其他学科,尤其与中国美术史、中国绘画史关系紧密。中国美术史、中国绘画史是对中国美术、绘画史实、画家、作品、流派、风格、现象等的记录和描述,其中包括对画论部分的简单介绍;而中国画论则侧重于对绘画理论的概括总结,虽然同样以美术史实为阐述背景,但中国画论是中国美术史、中国绘画史的专门化研究,是更为深入、更为具体的理论评价,它以特殊的审美视角和独特的理论方式为绘画实践提供别具特色的参照系。

中国的绘画理论,最早散见于先秦诸子的言论中,不成系统,而且往往是以“论画”说明某一伦理的或哲学的问题,但对后世影响很大。自东晋顾恺之开始,出现了专门的画家论画的著作,经历代发展,形成了自成系统的中国古代论画体系,著作宏富,体裁多样(包括画论、画评、画史、著录、题画诗等),门类丰富(包括人物、山水、花鸟等门类的理论),阐述精微,是有待于进一步整理和研究的古代艺术理论遗产。

我国古代有关绘画研究的著述是一笔丰厚的文化财富,我们必须有所了解。古代画学著述在历代史书的艺文志和经籍志里都有著录。此外,还可以在历代官修的和私家的目录书中得到补充。

要研究阅读古代画论,需要把历代书目所载的有关画论著作集在一起,删去其中的重复部分,整理出一份备自用的画学书目,不仅可供我们按图索骥地进行阅读时作为引导,还可以借此了解古人在这方面的研究情况,如美学思想的变迁、研究的盛衰、真伪的辨识、书名的异同、书籍的存佚等情况。可谓一纸在手、受益匪浅。

如果以为这个准备工作过于繁艰,还有一条捷径可通,就是利用已有的专门

书目,如《四库全书总目提要》的子部艺术类、《四部总录艺术编》和《书画书录解题》三种,这种方式为大家所常用。

画学专门目录的第一个编撰者余绍宋,在他所著的《书画书录解题》(1930年出版)一书中,共录画学和兼谈书画的历代论著 580 种,分为史传、作法、论述、品藻、题赞、著录、杂识、丛辑、伪托、散佚十类。另列未见一篇,附于十类之后。每一书目之下,注明时代、作者、卷数、版本,并评内容之得失。简明扼要,存一家之言。其后,又有吴璧疆著《书画书录解题补》,体例悉依余著。

丁福保、周云青编的《四部总录艺术篇》(1957 年出版)是又一部画学专门书目,所录画学和兼论书画以及补遗共约 560 种。又附录了日本人原田尾山编撰的《支那画学书解题》所录的 65 种(子目不计在内)。除去其中重复的部分,共约 600 种。录存的书数与余著约略相等,而所录清末、“五四”时期出版的诸书,可补余著之所缺。

但《艺术篇》不分类,编次错乱,其“补遗”和“附录”占全书的三分之二以上,头轻而脚重,可见纂辑仓促,准备不充分。但该书采集各家对一书的内容提要、作者简历、真伪考辨、得失品评等有关意见,一一集录在书目下面。引用的书籍亦相当广泛。此书不像《书画书录解题》那样,全部议论都出于作者一人之手,这有利于读者对一书的了解,省去许多翻检的麻烦。作为一部工具书来看,不失其参考价值。

古代画学书目,上述三书基本上做出了全面反映,画论的精义也尽在其中了。此外,还有一种类书集成,是古人在大量研究的基础上进行分类整理的文献,对于阅读研究很有帮助,比较权威的应是明代的《永乐大典》,可惜现在已经看不到了,现在能见到的是清代的《古今图书集成》,其中的《画部》文献是十分经典的。

画学思想不是孤立地产生于画家或理论家的头脑,而是在画家和理论家的实践、思考与广泛的社会联系中产生的反映。因此,文、史、哲等有关著述都应列入我们阅读的范围之内,而这又不是列出一个书目可以解决的问题。在研究过程中感到缺少什么就补读什么,是有效地充实自己的好办法。

读中国古代的画论,需要注意的核心问题是,我们一定要明白,中国古代的画论,虽然不能简单地、片面地认为它是“过时的”,但一定要知道,它毕竟是“过去那个时代”的审美、绘画活动遗留下来的学术(而非理论)形态,因而经常呈现出一种逻辑混乱、前后矛盾、此言非彼言的情况,对于当代绘画的创作实践并不具有直接的指导意义,而只有在条件相似的语境中才具有一定的借鉴意义。

所谓“过去那个时代”,就是中国古代的、漫长的中世纪中,以家庭为单位、以血缘关系为纽带而组织起来的宗法式的小农社会时期。中国古代画论就是“那个时代”绘画实践、审美实践中所形成的一种文本,是满足那个时代社会中的绘画实

践和审美价值取向及需求的一种文本形态。其核心问题是,它并不具有现代科学意义上的学科形态或体系的性质,而是“那个时代”中的绘画、实践经验的积累、归纳、描述和总结,甚至堆积,所有的论述都带有确定的经验所具有的固有色彩、性质、功能、作用等。

经验是相对于理性、理论而言的。经验的长处是其具有鲜活的丰富性、生动性和具体性,其局限则是具有先天的盲目性、僵化性、先验性和无普适针对性、试误性。经验不是理论,只是描述,是对实践活动的归纳、总结和概括记录,而理论是从命题开始的,是概念、范畴、分析、判断的逻辑体系。经验具有可能、可以上升到理论的思想资料,但绝对代替不了理论的设计和创新本能。经验是不能脱离实践活动的,实践是经验的标准,而理论在其自生发展的逻辑上是需要脱离实践的,是可以设计实践和创造实践活动的。理论要联系的是实际而不是实践。

经验形态学术的根本社会基础是小农社会。宗法式的农耕社会,不需要科学技术作为社会生产力基础,而是只需要靠天气、靠自然规律、靠经验总结来进行重复式的社会生产。因此,在某种程度上,经验一定是要排斥理性、排斥科学的。

具体到阅读中国古代画论来说,要注意的是:

1. 首先是古代画论的古代性,即为古代社会服务的职能问题,亦即社会功用。画论与政论不分,是宗法社会的核心价值观。宗法制的小农社会肯定是一个依靠行政权力集中支配的社会,是不会允许任何游离在社会共同职责范围以外的事物存在的。维护社会结构的稳定、持续,是宗法农耕社会意识形态的共同取向。画论论画,这也是首要的。

2. 古代画论作为古代绘画理论的思想资料,其语境具有杂糅性、分散性、个体性、具体性和随机(即时)性。文本本身即具有泛文化倾向。

3. 概念范畴的内涵具有模糊性、多义性、多相性、不确定性,而其外延还具有总结归纳性,因而具有应用上的广泛性和无限性(上升到哲学形而上学)等泛学术倾向,没有明确的学科(学术)界限。因其具有同源的文化价值观,因而相同的概念范畴在文论、书论、诗论、画论中通用,甚至与哲学、宗教、伦理、教化、医学、武术、生产技术等都相通用。范畴、概念之间不是由命题展开的分析、判断、推理的逻辑联系,因此没有普适性,只有具体针对性。

以文论与画论关系为例,画论的基本概念、范畴大多是从文论引申发展而来,属于学科的分支发展性质,这是因为:

(1) 文学活动及其评价、研究,比绘画活动及其研究在文人的圈里来得广泛。

(2) 文学的研究活动比绘画研究成熟,其建设中遇到的问题,如表述的概念、范畴、思想、价值观,比绘画更早地被提出来。

(3) 中国文论与中国画论,更主要的是在价值观上是一致的、同源的、相互认

同的,这是由中国的文化性质决定的。

因此,如“道”“法”“六法”“兴”“古意”“拙”等根本的审美价值核心概念在文论和画论中都有广泛的应用。(又如,人物品藏与人物画评同一等)

4. 话语表述及言说方式多描述、总结、类比(比象)、比喻,而少命题、分析、判断、推理,比喻中也多隐喻、身喻、类喻,“近取诸身”,“捉摸着说”。因而,话语文本具有直观领悟和内省体验的性质。

5. 从思维方式上体悟区分。

(1)辩证思维。具有朴素思辨和形而上学的特点。

(2)形象思维。重视意象,而缺少抽象思维。

(3)整体思维。物我同一,心物同一,主客同一。

(4)模型类推。直觉妙悟(顿悟)。统觉通感,试误折衷,取类比象、经验性与先验性相补充。

此外,从理论形态维度,还要注意画与画论的关系、画家与画论的关系、论家与画论的关系、画家与论家的关系等问题。

目 录

本册导读

先秦两汉画论精读	(1)
先秦两汉绘画与画论	(1)
《尚书》论画	(1)
《易经》论画	(3)
《诗经》论画	(6)
《礼记》论画	(8)
《周礼》论画	(10)
孔子论画	(15)
《墨子》论画	(17)
《孟子》论画	(18)
《老子》论画	(19)
《庄子》论画	(22)
《韩非子》论画	(23)
《左传》论画	(24)
《管子》论山水	(26)
董仲舒《春秋繁露》	(28)
刘安《淮南子》	(29)
魏晋六朝画论精读	(31)
六朝绘画与画论	(31)
曹植《画赞序》	(32)
何晏《景福殿赋》	(34)
陆机论画	(36)
王弼《周易略例》	(38)
王羲之论画	(42)
王廙《论画》	(46)
顾恺之论画	(47)
宗炳《画山水序》	(55)
王微《叙画》	(59)

谢赫《古画品录》	(61)
姚最《续画品》	(68)
刘昼《刘子》论画	(71)
萧绎《山水松石格》	(75)

唐五代画论精读

(78)

唐五代绘画与画论	(78)
裴孝源《贞观公私画史》	(79)
王维论画	(82)
杜甫《丹青引赠曹将军霸》	(87)
白居易论画	(89)
张九龄《题画山水幛》	(93)
张璪论画	(94)
符载《观张员外画松石序》	(96)
朱景玄《唐朝名画录》	(99)
张彦远《历代名画记》	(101)
荆浩论画	(123)

宋元画论精读

(128)

宋元绘画与画论	(128)
黄休复《益州名画录》	(130)
刘道醇《宋朝名画评》	(134)
郭熙郭思《林泉高致》	(141)
欧阳修论画	(151)
黄庭坚论画	(156)
苏轼论画	(158)
沈括《梦溪笔谈》	(172)
郭若虚《图画见闻志》	(176)
罗大经《鹤林玉露》	(179)
米芾论画	(184)
《宣和画谱》	(185)
董羽论画龙	(194)
韩拙《山水纯全集》	(197)
陈善《扞虱新语》	(202)
陈郁《藏一话腴》	(204)
刘学箕论画	(211)

陈造论画	(213)
邓椿《画继》	(216)
王若虚《滹南诗话》	(220)
倪瓒《云林论画》	(222)
黄公望《写山水诀》	(224)
赵孟頫《松雪论画》	(229)
汤垕《古今画鉴》	(231)
夏文彦《图绘宝鉴》	(236)
饶自然《绘宗十二忌》	(238)
王绎《写像秘诀》	(244)
钱选论画	(248)
明代画论精读	(251)
明代绘画与画论	(251)
唐寅论画	(251)
文征明论画	(253)
何良俊《四友斋画论》	(255)
顾凝远《画引》	(256)
谢肇淛《五杂俎》	(258)
汪砢玉《珊瑚网》	(261)
陶宗仪《辍耕录》	(268)
李开先《中麓画品》	(273)
莫是龙《画说》	(275)
屠隆《画笈》	(278)
王履《华山图序》	(281)
唐志契《绘事微言》	(284)
董其昌《画禅室随笔》	(287)
李日华《紫桃轩杂缀》	(295)
袁中道《爽籁亭记》	(298)
沈颢《画麈》	(300)
清代画论精读	(305)
清代绘画与画论	(305)
龚贤论画	(306)
石涛《苦瓜和尚画语录》	(316)
笪重光《画筌》	(322)

恽寿平《南田画跋》	(326)
王原祁《雨窗漫笔》	(329)
王昱《东庄论画》	(333)
孔衍栻《石村画诀》	(337)
唐岱《绘事发微》	(338)
张庚《浦山论画》	(344)
邹一桂《小山画谱》	(347)
布颜图《画学心法问答》	(350)
王概《青在堂画学浅说》	(352)
蒋骥《读画纪闻》	(363)
蒋和《学画杂论》	(365)
张式《画谭》	(367)
戴熙《习苦斋题画》	(368)
华翼纶《画说》	(372)
郑绩《梦幻居画学简明》	(374)
松年《颐园论画》	(379)
华琳《南宗抉秘》	(384)
戴以恒《醉苏斋画诀》	(389)
范玠《过云庐画论》	(391)
沈宗骞《芥舟学画编》	(394)
王学浩《山南论画》	(413)
钱杜《松壶画忆》	(417)
盛大士《溪山卧游录》	(422)
董棨《养素居画学钩深》	(423)
丁皋《写真秘诀》	(425)
附录:《退学轩问答八则》	(431)
方薰《山静居画论》	(436)
黄宾虹《画法要旨》	(441)
傅雷《观画答客问》	(452)

先秦两汉画论精读

先秦两汉绘画与画论

三代至秦汉绘画,从留世的岩画、彩陶、玉石雕、青铜器来看,几乎都体现出一种原始稚拙的古典美。

先秦两汉绘画重视实用,处于重形的阶段,辅助社会政治、礼教的作用为主要。绘画如文学一样担负起教化重任,“与六籍同功”。

绘画以实用为旨归,客观上决定表现手法趋于写实,重形象逼真。从审美出发,画家根据想象可以随意对人物进行艺术加工,夸张或变形,“将无项,女无肩”,完全违背人体解剖原理,却突出美女的窈窕、将军的威武。以实用为目的的绘画则不然,其形象描绘必须忠实于生活,观图思人,才能起到认识作用、教育作用。酷似逼真的最基本要求在于重形,着力刻画人和物的外在形状,使善恶两类形象活灵活现,起到“见贤思齐、见恶改过”的效果。先秦两汉绘画为儒家服务,必以肖物与否来定工拙。刘师培在《古今画学变迁论》中说:“是以古人之画与儒术相辅,所绘之图,咸视其肖物与否,以定工拙。”功利主义使画家在创作时一味追求肖物,重心向形的一端倾斜。幸存的先秦两汉画迹绝大多数是与当时重写实、重形轻神的创作思想相吻合的。

中国的绘画艺术有悠久的历史。在不断变化、发展的过程中,绘画理论也随着绘画创作的不断变化而发展。我国古代研究绘画理论的著作极为丰富,先秦两汉画论散见于先秦诸子百家言论之中,诸如庄子的“解衣般礴”、韩非子的“画犬马难、画鬼魅易”等可算是我国古代画论之始,以后刘安、曹植、陆机等人也都有论画的文字传世。

《尚书》论画

《尚书》相传为孔子整理、选编成一百篇,后经秦代焚书,损失很大。该书要旨:其一,在明仁君治民之道。春秋之世,圣王不作,暴君迭起,人民困于虐政,备受痛苦。为救危世,感化当世人君,史官作《书经》一书,希人主得尧、舜、禹、汤、文、武之道,使天下享尧、舜、禹、汤、文、武之治。因此,阐明仁君治民之道是《尚书》的第一要旨。其二,在明贤臣事君之道。周室东迁之后,人臣之事君,远不如往古,乱臣杀君之事屡见不鲜。史官作《周书》,记古贤臣事君之道,以使后世

取法。

【选读】

帝曰：臣作朕股肱耳目。予欲左右有民，汝翼。予欲宣力四方，汝为。予欲观古人之象，日、月、星辰、山、龙、华虫，作会；宗彝、藻、火、粉米、黼、黻，絺绣，以五采彰施于五色，作服。（《尚书·益稷》）

【注释】

象：衣服上的图象。

华虫：《礼记·月令》：“虫是鸟兽之总名也。”郑玄注《周礼·考工记》时说：“所谓华虫也，在衣，虫之毛、鳞有文采者。”孔颖达认为华虫就是雉。

会：通借字，马融、郑玄都作“绘”。郑玄说：“绘，读为纁，谓画也。”原指会合五采以绣。古代指彩绣，彩绘。（从糸，mì，与线丝有关，会声。本义：五彩绣品）同本义。也作“会”。绘，《尔雅·广训》：“杂彩曰绘。”《说文》：“绘，会五采绣也。《虞书》曰：山龙华虫作会。”《论语》曰：“绘事后素。”从糸，会声。后指用各种颜色，意即绘画。《论语·八佾》：“绘事后素。”《皇疏》：“绘，画也。画之成文，谓之绘也。”即画文。《文选·潘岳·射雉赋》：“身掇黼绘。”《注》“绘，画文也。”《诗·召南·何彼穠矣·序·笺》：“勒面绘纁。”《释文》：“绘，画文也。”

宗彝：宗庙彝器上有虎形，这里指虎。彝，古代宗庙祭祀用的青铜礼器。

黼：古代礼服上绣的黑白相间像斧形的花纹。《周礼·考工记·画绩》：“白与黑谓之黼。”

黻：古代礼服上绣的黑青相间像两个“己”字相背的花纹。

絺绣：谓细葛之有文绣者。《书·益稷》：“藻火粉米黼黻絺绣。”《传》：“葛之精者曰絺，五色备曰绣。”陈深《曹叔端见过索钱篇》：“词华烂絺绣，向学兹新畲。”絺：郑玄说：“絺读为黼。黼，紕也。”紕就是缝的意思。绣：《周礼·考工记·画绩》：“五采备谓之绣。”

五采：五种颜料。“须臾成五采。”清·姚鼐《登泰山记》亦作“五彩”。亦作“五綵”。指青、黄、赤、白、黑五种颜色。荀子《赋》：“五采备而成文。”《山海经·中山经》：“祈酒大牢祠，婴用圭璧十五，五彩惠之。”《史记·田单列传》：“田单及收城中得千餘牛，为绛缯衣，画以五綵龙文，束兵刃于其角，而灌脂束苇于尾，烧其端。”又，泛指多种颜色。

五色：指青、黄、赤、白、黑五色，古代以此五者为正色。《书·益稷》：“以五采彰施于五色，作服，汝明。”孙星衍疏：“五色，东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄，玄出于黑，故六者有黄无玄为五也。”

作服：做成五个等级的服装。郑玄说：“此十二章为五服，天子备有焉，公自山龙而下，侯伯自华虫而下，子男自藻火而下，卿大夫自粉米而下。”

【导读】

《尚书·益稷》记录舜和禹、皋陶的讨论并相互告诫的故事,禹告诫舜不要虐待,不要荒淫,舜则告诫众臣不要“面从”,自己有错一定要指出。又记录了讨论之后奏乐和舞蹈的盛况,以及舜与皋陶吟诗唱和的欢情。益和稷都是舜的大臣,篇首禹提到了益和稷的功劳,因以《益稷》名篇。本篇与《皋陶谟》文势相接,原是一篇。晚出《孔传》,分“帝曰来禹”,以下为《益稷》,破坏了原文的完整性,读者宜合观之。

这段文字里,涉及绘画的有几个范畴:作会(绘)、五采、五色、絺绣、会(绘)。

古代天子之服绘绣十二种图像。衣绘日、月、星辰、山、龙、华虫称上六章,裳绣宗彝、藻、火、粉米、黼、黻称下六章。《周礼·春官·司服》:“王之吉服,祀昊天上帝,则服大裘而冕。”汉郑玄《注》:“《书》曰:宗彝、藻、火、粉米、黼、黻希绣。此古天子冕服十二章。”孙诒让《正义》:“日也,月也,星也,山也,龙也,华虫也,六者画以作绘,施於衣也;宗彝也,藻也,火也,粉米也,黼也,黻也,此六者织以为绣,施之于裳也。”清代恽敬《十二章图说序》:“古者十二章之制始于轩辕,著于有虞,垂于夏殷,详于有周,盖二千有余年。”鲁迅《致国务院国徽拟图说明书》:“考诸载籍,源之古者,莫如龙,然已横受抵排,不容作绘,更思其次,则有十二章。”

“十二章”纹样的题材,是在漫长的原始生产和社会活动中形成的。人类在原始的社会生存斗争的漫长岁月里观察到日、月、星辰预示气象的变化,山能提供原始人以生活资源,弓和斧是劳动生产的工具,火改变了人类的生活方式,粉米是农业耕作的果实,虎、雉(长尾猴)、华虫(雉鸡)是原始人狩猎活动接触的对象,龙是中国许多原始氏族崇拜的图腾对象,黻纹是原始人对于宇宙对立统一规律认识的抽象。所以,在中国原始彩陶文化中,日纹、星纹、日月山组合纹、火纹、粮食纹、鸟纹、蟠龙纹、弓形纹、斧纹、水藻纹等早已出现。到了奴隶社会,由于奴隶主支配着物质生产的资料,同时也就支配着精神生产的资料。日、月、星辰、山、龙、华虫(雉鸡)、虎、雉(长尾猴)、藻、粉米、黼(斧)、黻(青黑相间的花纹)等题材被统治阶级用作象征统治权威的标志,是不足为奇的现象。

《易经》论画

《周易》亦称《易经》,简称《易》。“易”有变易(变、化)、简易(执简驭繁)、不易(相对永恒不变)三义。广义的《易》包括《易经》和《易传》。《易经》分为《上经》三十卦,《下经》三十四卦。由于《易经》成书很早,大约在西周时期,文字含义随时代演变,《易经》的内容在春秋战国时便已不易读懂,因此春秋战国时代的人(孔子为代表人物之一)撰写了《十翼》,又称为《易传》,以解读《易经》。《周易》

以高度抽象的六十四卦的形式表征普遍存在的对立统一关系中可能发生的各种各样的变化,并附以卦爻辞做简要说明。传说周文王演《周易》,其背景是周文王与商纣王之间的斗争。因周有周密、周遍、周流等意,是建立在“乾坤一元、阴阳相倚”基础上对事物运行规律加以论证和描述的文本。

【选读】

圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象。

子曰:“书不尽言,言不尽意。”然则圣人之意,其不可见乎?

子曰:“圣人立象以尽意。”(《易·系辞上》)

【导读】

立象尽意——“意象”一词是中国古代文论中的一个重要概念。古人以为意是内在的抽象的心意,象是外在的具体的物象,意源于内心并借助于象来表达,象其实是意的寄托物。换句话说,“意象”即“有形象的意义”和“有形象的意义”的统一。

后来王弼引申解之说:“意以象尽,象以言著。故言者以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象。”“意”是通过形象来表达的,“象”又是借助文字形状、线条等形式来明确的。言语的目的是以明白“象”。若已明确了“象”,则语言可以忘掉,如果得到了“意”,则“象”也可忘却,既要“象”又能超越于“象”的心领神会。

【选读】

古者包牺氏之王天下也,仰者观象于天,俯者观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象。(《易·系辞下》)

【导读】

这一段话中,涉及绘画的观念主要有两个:“观物取象”和“近取诸身”。

《易传》给予“象”的来源的重要说明是“观物取象”。在古代文献中,象是指物象,我们所描绘出来的形象;相是存在,包括形而上的看不见的物象,《易》说我们描述的看得见的有形“象”,是从“观物”而来的。

第一,“观物取象”说明了“象”是对于宇宙万物的再现。这种再现,不仅限于对外界物象的外表的模拟,而且更着重于表现万物内在的特性,表现宇宙的深奥微妙的道理。

第二,“象”的产生,既是一个认识过程,又是一个创造过程。“观”是对外界物象的直接观察、感受。“取”是在“观”的基础上的提炼、概括、创造。“观”和“取”都离不开“象”。

第三，“观物取象”的方式是仰观俯察。观物既不能局限于一个固定的角度，也不能局限于一个孤立的事物；既要“仰观”，又要“俯察”，既观于大，又观于小，既观于远，又观于近。只有这样，才能把握天地之道，万物之情。

伏羲氏抬头观天文，低头察地理，中间通人事。通过对天地人的三种观察，他悟出了“八卦”。有了八卦，才有了中国文明。

《系辞》认为《易经》起源于上古包牺时代的结绳记事：“上古结绳而治，后世圣人易之以书契。”这是说在后来的发展中，书契用于记事，取代了以往结绳记事的落后形式。而“卦”即“挂”，说的正是结绳记事。《说卦》：“卦者，挂也。悬索以示人。”《易纬》言：“卦者，挂也，言悬挂物象以示于人，故谓之卦。”这些都指出“八卦”的本源来自结绳记事。郑玄解释说，在绳索上，有大事打个大结，小事则打个小结。“事大，大结其绳。事小，小结其绳。”（唐孔颖达《周易正义》引郑玄）通常有八条绳索，因此称作“八索”或“八卦”。“八索，八卦也”（《周易正义》引马融）。

《易经》的形成在传说中经历的第一个阶段，就是伏羲时代，结绳记事而作八索、八卦，这是易的起源。这种八索记事的方法，又经历了“后世圣人易之以书契”，也就是说将八索上的绳结符号转变为书面符号，刻之于竹简或木简。

根据这样的传说，八卦的生成乃观天地之象、察鸟兽之迹，近取诸身，远取诸物的结果。“近取诸身，远取诸物”，可以说是易学的重要法则，它的含义是从自己的身体以及周围环境发生的异常变化来取象，进行或大或小的形势判断和结果预测。

“近取诸身”的“身”是一个多义字，大体而言，主要是身体、体验的意思，指自身、自己。《楚辞·九章·惜诵》：“吾谊先君而后身兮，羌众之所仇。”洪兴祖《补注》：“人臣之意，当先君而后己。”是指体验、实行。《孟子·尽心上》：“尧，舜性之也；汤，武身之也；五霸，假之也。”赵岐《注》：“身之，体之行仁，视之若身也。”引申为品德、才能。《墨子·非儒下》：“远施周偏，近以修身。”

程颐在《程氏遗书》中说“学者不必远述，近取诸身”，孙过庭论书也说过“书之为妙，近取诸身”，实际上要求学书者要注重自己内心的修养，以书法为形式，“达其性情”，表现出修养之美、心灵之美，这也正好符合儒家哲学立场。

“身”的重要性在于它揭示了人的主体性。一定要先有主体性，才能远取诸物。而远取诸物，要在一个字上用功，这个字就是“观”。《系辞上》说：“易与天地准，故能弥纶天地之道。仰以观于天文，俯以察于地理，是故知幽明之故。”伏羲氏俯仰而观，始作八卦，周文王进而将八卦重叠为六十四卦，无非都是教人借卦而观万象。由此，易的起源在于内观人生，外观宇宙，了解宇宙人生一切事理之本然。

【选读】

初九：贲其趾，舍车而徒。六二：贲其须。九三：贲如濡如，永贞吉。六四：贲如皤如，白马翰如，匪寇，婚媾。六五：贲于丘园，束帛戔戔，吝，终吉。上九：白贲，无咎。（《易·贲卦·六爻爻辞》）

【注解】

贲：贲卦《易经》六十四卦第二十二卦。《序卦》解释道：“贲者，饰也。”“贲”主要就是指一种自主的装扮、修饰活动。“山下有火，文相照也，夫山之体，层峰峻岭，峭嶮参差，直置其形，已如雕饰，复加火照，弥见文章，贲之象也。”（李鼎祚《周易集解》）作为文饰的“贲”，实际上是对人体美、服饰美、景观美的欣赏。

【导读】

车马仪仗的大扮饰，表现了一种欢快热烈、富丽绚烂的美。而最高层次的“文”还是文理。自然美和雕饰美、天地之文与人文是合一的，即其道相通。一切文饰都是空虚的道理，唯有重实质、有内涵的朴实面目，才是文饰的极致。贲卦展示“贲”的形势下各种变化的可能性。“贲”的意思是装饰得很好。主卦和客卦的中爻和上爻都相同，表明双方素质都不佳，态度都强硬；主卦下爻阳，客卦下爻阴，主方利用客方消极被动之机积极发展。主方应当避免冲突，把自己的不佳素质和强硬态度装饰得很好，表现出对客方的善意。

在美的创造过程中，一个十分重要的问题便是要充分认识阴柔美和阳刚美，认识二者的互补性。《贲·彖》说“贲”是“柔来而文刚”，“刚上而文柔”，阴柔美与阳刚美和谐一体，相得益彰。“刚柔交错，天文也；文明以止，人文也。观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”（《贲·彖》）天文之美、地文之美、人文之美，自变易之道这一美的本质是同一的。人文之美是天地之文运动感动审美主体的产物，是把审美情感和理性诉诸形式的美的创造。

《诗经》论画

《诗经》是中国最早的一部诗歌总集，先秦时期称《诗》，又称《诗三百》或《三百篇》，它收集了自西周初年至春秋中叶五百多年的三百零五篇诗歌。西汉时被尊为儒家经典，始称《诗经》，并沿用至今。音乐上分为风、雅、颂三部分。其中，“风”是地方民歌，有十五国风，共一百六十首；“雅”主要是朝廷乐歌，分大雅和小雅，共一百零五篇；“颂”主要是宗庙乐歌，有四十首。表现手法主要是赋、比、兴。“赋”就是铺陈（敷陈其事而直言之也），“比”就是比喻（以彼物比此物也），“兴”就是启发（先言他物以引起所咏之词也）。《诗经》思想和艺术价值最高的是民歌，“饥者歌其食，劳者歌其事”，《伐檀》《硕鼠》《氓》就是“风”的代表作。《诗经》