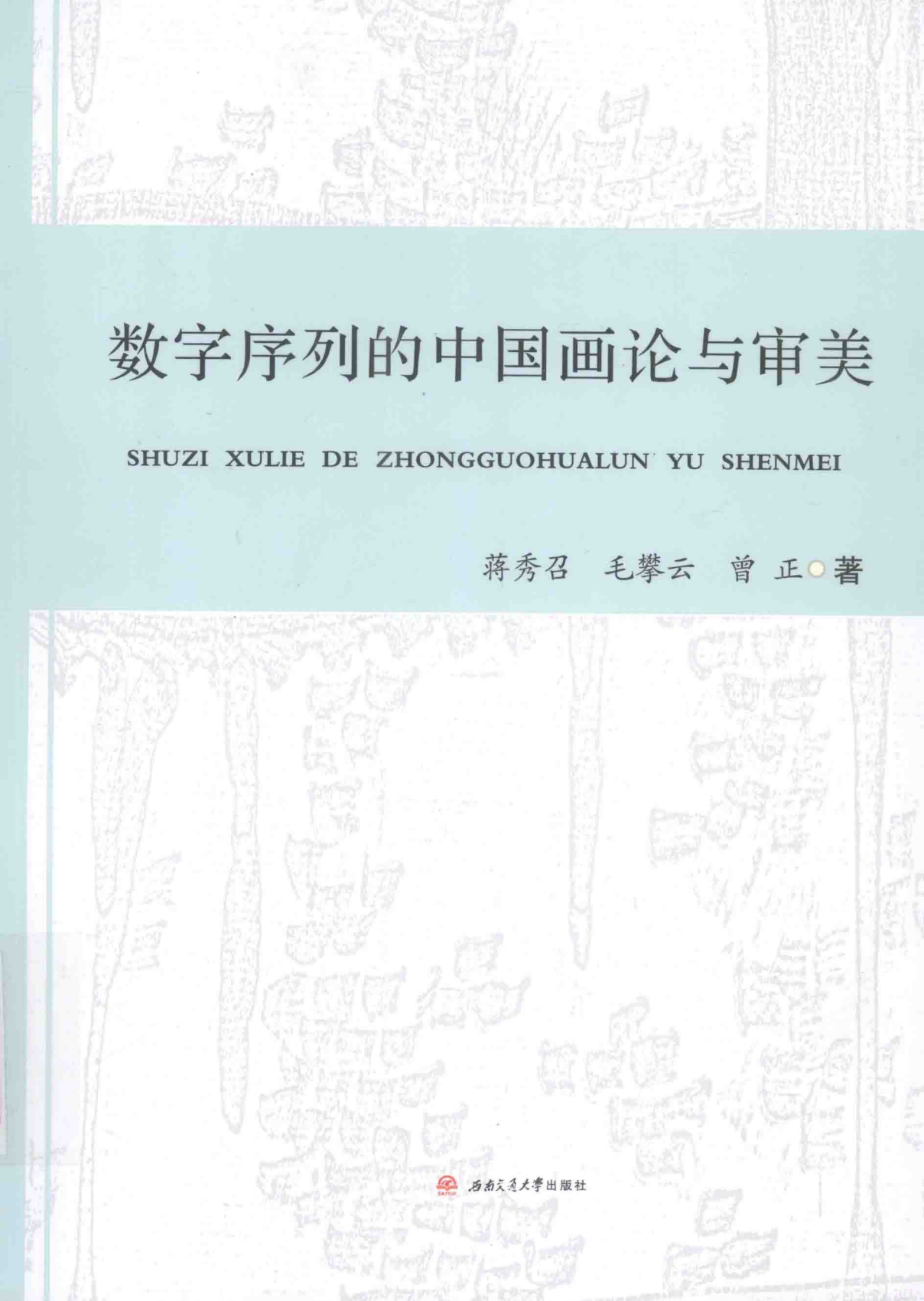




数字序列的中国画论与审美

SHUZI XULIE DE ZHONGGUOHUALUN YU SHENMEI

蒋秀召 毛攀云 曾正●著



西南交通大学出版社

数字序列的中国画论与审美

SHUZI XULIE DE ZHONGGUOHUALUN YU SHENMEI

蒋秀召 毛攀云 曾正〇著



西南交通大学出版社
· 成 都 ·

图书在版编目 (C I P) 数据

数字序列的中国画论与审美 / 蒋秀召, 毛攀云, 曾正著. —成都: 西南交通大学出版社, 2016.7
ISBN 978-7-5643-4801-4

I. ①数… II. ①蒋… ②毛… ③曾… III. ①中国画—绘画理论 IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 162242 号

数字序列的中国画论与审美

蒋秀召
毛攀云
曾正

著

责任编辑 郭发仔

特邀编辑 李秀梅

封面设计 蒋秀召 何东琳设计工作室

印张 12 字数 139 千

成品尺寸 170 mm × 230 mm

版本 2016 年 7 月第 1 版

印次 2016 年 7 月第 1 次

印刷 成都蓉军广告印务有限责任公司

书号: ISBN 978-7-5643-4801-4

出版 发行 西南交通大学出版社

网址 <http://www.xnjdcbs.com>

地址 四川省成都市二环路北一段 111 号
西南交通大学创新大厦 21 楼

邮政编码 610031

发行部电话 028-87600564 028-87600533

定价: 52.00 元

图书如有印装质量问题 本社负责退换
版权所有 盗版必究 举报电话: 028-87600562



前言

在近几年的美术教学中，学生对中国画理论的热情并不很高，而且欣赏中国画的能力很不够，问其原因，大多的回答是看不懂。为什么会看不懂呢？以地方本科院校的学生为例，即便是美术学专业学生也并没有很好的中国画鉴赏能力，原因何在？主要因为缺乏中国画论知识，中国画的发展历史包括了中国画创作的历史与理论的历史，二者本来是不能分开的。当下，由于学科的细化，很多学习中国画创作的人并不学习中国画论。为什么不学？一方面是认识不够，认为画画的就没有必要学习画论，这种看法当然是不对的，似乎没有必要花时间来原因。另一方面是中国画论太丰富、太难懂造成了学生学习上的畏难情绪，这是有一定的原因的，现在的大学生受网络的影响太深，放在网络上的时间多，连写字的机会都少了很多，大多数人喜欢看有图片的书，少有静下心来阅读的状态。

可是，要想欣赏或者画好中国画，一定要了解一定的画论知识，于是在教学与创作研究的过程中，有一个新的情况出现了。平常最熟悉的中国画论（其中大部分又属于最为重要的）都与数字相联系，数字不容易让人忘记，往往在演讲的时候把要讲的内容概括为一、二、三……，这样能让听众有深刻的印象。于是就有了按照数字序列的方法将部分有代表性的中国画论进行建构的《数字序列的中国画论与审美》。

中国画的审美是一个大的题目，大多画论谈审美或者与审美有关。中国画的

审美思想来自儒、道、禅三个方面。一方面是儒家告诉人们“穷则独善其身，达则兼济天下”的人生理想，影响到画家具有强烈的社会责任感和政治道德感。另一方面是道家朴素、空虚的审美价值观，“大象无形，大音希声”“五色令人目盲”，这种审美价值观对山水画、花鸟画影响巨大。第三方面是禅宗以教人“放下”为代表的思想，人生存在不如意，产生很大的压力，所以适当的时候需要“放下”。古代很多著名的大画家还有一个禅家的身份，在他们的作品中常常能感受到一种天然的笔墨气息，看透凡尘的洒脱气质。

在笔者长期的中国画理论研究与中国画创作的过程中，发现以中国画论中的审美范畴为研究的切入点，或许可以由点带面逐渐有所收获。于是最先完成了一篇《“润”在中国画中的美学意蕴分析》发表于《湖南人文科技学院学报》2013年第5期，通过查考历代画论，理顺这一美学标准的发展过程，从而得出中国画重润的重要原因与中国文化重道德修养的传统相关，也符合文人欣赏的要求。接着，笔者从美学的角度解读“润”其实就是一种墨色美。“润”与“气韵”有着天然的联系，表现气韵之生动，不能缺了“润”的因素。当“润”作为绘画品第时，其实与逸品是同一属性的美学标准，只是两者的研究程度不同而已。

之后，陆续对其他审美范畴进行查考研究，并且与当下中国画的审美品评相联系，提出自己的见解。这一部分的内容是研究数字序列的中国画论的直接成果，是对前者的深入研究。通过对中国古代名画的一次次阅读、临摹，在研究中国画论的基础上，形成了一些新的理论上的见解，中国画的创作就是自己理论见解的一种表现形式。经过近几年的“耕耘”，逐渐形成了自己系列的作品，这些作品大致以乡土为主题，用现代的构图与用色创建一种属于自己的审美样式。

蒋秀召

2016年6月20日



目 录

001 第一章 数字序列的中国画论体系建构

001 “一”字画论

005 “二”字画论

007 “三”字画论

022 “四”字画论

033 “五”字画论

034 “六”字画论

042 第二章 中国画审美范畴研究

042 生

056 奇

063 可居、可游

075 润

081 四格

089 **第三章 中国画名作审美品读**

093 山水画

122 人物画

139 花鸟画

160 **第四章 新乡情主题系列作品**

160 审美新乡情作品

162 梯田题材系列作品

167 **附录：作者中国画作品欣赏**

178 **参考文献**

184 **后 记**



第一章 数字序列的中国画论体系建构

第一节 “一”字画论

一、一画论

石涛在《苦瓜和尚画语录》中提出的“一画论”，是中国画理论中一个影响极大的论述。什么是“一画”？对“一画”的解读，大致有这样几种：



石涛《淮阳洁秋图》



（一）从绘画艺术的角度解读

从绘画艺术角度解读“一画论”一般有以下三种观点：第一，将“一画”看成是绘画中的线，认为这与中国画以线造型的基本特征相一致，坚持这一看法的以周汝昌为代表。

第二，认为石涛的“一画”是绘画的基本法则，是绘画的技法问题，持这一观点的有叶朗、苏东天等。

第三，认为“一画”指在绘画创作中的主体的自我意识、自我感受、自我情感的表达，持这一观点的有吴冠中、周来祥等。

（二）从哲学的层面来解读

一些理论家认为石涛的“一画”相当于道家的思想中的道，如束景南认为“一画”说的是绘画中的心、道、法、物四者之间的关系；温肇桐、林同华等认为“一画”既有宇宙起源、艺术起源的因素，也有主体创造的因素。

石涛以画家的身份提出“一画论”，其表达的意思是绘画的表现方法与手段应该是没有问题的，但是他又深受禅宗思想的影响，有一定的哲学意蕴也是合理的。

石涛“一画章第一”原文：

太古无法，太朴不散。太朴一散，而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根。见用于神，藏用于人，而世人不知，所以一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也……未能深入其理，曲得其态，终未得一画之洪规也。行远登高，悉起肤寸。此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳。人能以一画具体而微，意明笔透……用无不神，而法无不贯也；理无不入，而态无不尽也。信手一挥，山川人物，鸟兽草木，池榭楼台，取形用势，



写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不见其画之成，画不违其心之用，盖自太朴散而一画之法立矣，一画之法立而万物著矣。我故曰：吾道一以贯之。夫一画，含万物于中。

笔与墨会，是为絪縕，絪縕不分，是为混沌。辟混沌者，合一画而谁耶？

且夫山水之大，广土千里，结云万重，罗峰列嶂。以一管窥之，即飞仙恐不能周旋也；以一画测之，则可参天地之化育也。

一画者，字画先有之根本也；字画者，一画后天之经权也。能知经权而忘一画之本者，是由子孙而失其宗支也。^①

二、传神论

顾恺之提出传神论，“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。此以巧历，不能差其品也。”其中的“迁想妙得”就是讲把画家的思想情感融入描画的对象之中，让描画的对象表现出画家的主观感受，就是要传神，如顾恺之有“又欲写殷仲堪，仲堪素有目疾，固辞。长康曰：‘明府无病，若明点瞳子，飞白拂上，便如轻云蔽日。’画人物，数年不点睛。人问其故，答曰：四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。”这就是顾恺之强调传神的例子。可见，在一开始，传神就被顾恺之放到了绘画的基本要求之中。后世的绘画都十分讲究传神的表现，而不再是只注重对象的简单再现。“画成之后，使人看出是某物，更重要的是在某物上体现出画家的情怀、意识、修养，即看到“画家自己”。故‘传神’妙在似与不似之间”。

顾恺之的“传神论”对中国人物画的发展起到精神引领的作用，当近代以来有了与西方人物画的对比的时候，要回答为什么中国画

^① 乔念祖.《石涛话语录》与现代绘画艺术研究[M]. 北京：人民美术出版社，2007.



是这样的？最佳的、最简短的答案就是“中国人物画讲究传神，以传神作为艺术表现的最高追求”。



顾恺之《洛神赋》(局部)

顾恺之《论画》原文：

凡将摹者，皆当先寻此要，而后次以即事。凡吾所造诸画素幅，皆广二尺三寸，其素丝邪者不可用，久而还正则仪容失。以素摹素当正，掩二素任其自正而下镇，使莫动。其正笔在前，运而眼向前视者，则新画近我矣。可常使眼临笔，止隔纸素一重，则所摹之本远我耳，则一摹蹉积蹉弥小矣。可令新迹掩本迹，而防其近内，防内若轻物，宜利其笔重，宜陈其迹，各以全其想譬。如画山迹利则想动，伤其所以巖；用笔或好婉，则于折楞不隼。或多曲取，则于婉者增折不兼之累，难以言悉，轮扁而已矣。

写自颈已上，宁迟而不隼，不使远而有失。其于诸像，则像各异迹，皆令新迹弥旧。本若长短刚软，深浅广狭，与点睛之节上下大小浓薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。竹木土可令墨彩色轻，而松竹叶重也。凡胶清及彩色，不可进素之上下也。若良画黄满素者，宁画开际耳。犹于幅之两边各不至三分，人有长短，今既定远者，近以瞩其时，则不可改易阔促错置高下也。凡生人亡有手揖眼视，而前亡所对者，以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趋失矣。



空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟对之通神也。^①

第二节 “二”字画论

一、二宗论

董其昌在《画禅室随笔》中提出的绘画二宗论，将绘画分为南派和北派两种风格流派。总体上讲，南派符合文人的审美标准，温文尔雅。他明确主张崇南抑北的观点，对其后的中国画发展影响巨大。

二宗论在今天已经失去了原来的意义，但是对理解其后很长时间的中国画发展历史很有帮助，尤其在研究文人画相关问题时，可以作为重要的关联内容进行深入分析研究。

董其昌《画禅室随笔》原文：

禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子著色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马、夏辈；南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法，其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家，亦如六祖之后，有马驹、云门、临济子孙之盛，而北宗微矣。要之，摩诘所谓云峰石迹，迥出天机；笔意纵横，参乎造化者。东坡赞吴道子、王维画，亦云：“吾于维也，无间然。”知言哉。^②

上面文字的大意是：

佛教禅宗有南宗与北宗之分，这是从唐朝才开始分的；绘画的

① 郑午昌. 中国画学全史[M]. 上海：上海古籍出版社，2008：15-16.

② 周积寅. 中国画论辑要[M]. 南京：江苏美术出版社，2005：7-28.



南、北二宗，也是唐朝时候分的，只不过不是按画家是否出南北来分的。北宗绘画的李思训父子致力于山水画的画法研究，流传到宋朝时，为赵幹、赵伯驹等继承，一直到马远、夏圭这一辈人。南宗绘画则是由王维首先使用渲淡画法，变更了以往的钩斫画法。南宗流传承至张璪、米芾父子，直至元朝四大家，就好像佛教北宗六祖之后有马驹、云门、临济，儿孙都是很盛的，但北宗却衰微了。总结王维的画的特点，云峰石迹处略无滞意，迥然如天机泄露，笔意纵横，仿佛从造化处参悟过来的。苏轼曾经夸赞吴道子、王维的画，也曾说道：“我于王维的画里找不出一丝缺憾。”



董其昌《秋兴八景》之一



第三节 “三”字画论

一、三远法

北宋郭熙在《林泉高致》中提出的“三远法”，是中国山水画实践的一次重要的总结，主要解决了中国画的观察方法，是中国山水画经营位置的关键法则。如果说传神论造就了人物画重神不重形的中国人物画的基本格局，那么三远法就是山水画面貌的基本格式。

三远法解决了客观之景与主观之景画作上景物的冲突，使得客观之景能够按照主观的愿望来呈现，使得中国山水画的构图方式变得随心，形式变化万千。

郭熙“三远法”原文：

(一)《林泉高致》郭思 序

《语》曰：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”谓礼、乐、射、御、书、数。书，画之流也。《易》之《山坟》《气坟》《形坟》，出于三气。山如山，气如气，形如形，皆画之椎轮。黄帝制衣裳有章数或绘，皆画之本也。故舜十二章，山、龙、华虫，曰：“观古人象。”《尔雅》曰：“画，象也。”言象之所以为画尔。《易》卦说观象系辞谓此。《语》：“绘事后素。”《周礼》：“绘画之事后素功。”画之本甚大且远。自古说伏羲画八卦，读为今汝画之画。画文训为止，不知画八卦为何等义。故画当为画，但今画出于后世，其实止用画字尔。又今之古文篆籀禽鱼，皆有象形之体，即象形画之法也。思邈角时，侍先子游泉石，每落笔，必曰：“画山水有法，岂得草草？”思闻一说，旋即笔记。今收拾纂集，殆数十百条，不敢失坠，用贻同好。噫！先子少从道家之学，吐故纳新，本游方外，家世无



郭熙《幽谷图》



画学，盖天性得之，遂游艺于此以成名。然于潜德懿行，孝友仁施为深。则游焉息焉。此志子孙当晓之也。

（二）山水训

君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常亲也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身，出处节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖埒素黄绮同芳哉！《白驹》之诗，《紫芝》之咏，皆不得已而长往者也。然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝，今得妙手郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目，此岂不快人意，实获我心哉！此世之所以贵夫画山水之本意也。不此之主而轻心临之，岂不芜杂神观，溷浊清风也哉！画山水有体，铺舒为宏图而无馀，消缩为小景而不少。看山水亦有体，以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低。

山水，大物也，人之看者，须远而观之，方见得一障山川之形势气象。若仕女人物，小小之笔，即掌中几上，一展便见，一览便尽。此皆画之法也。

世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品。但可行、可望不如可居、可游之为得。何者？观今山川，地占数百里，可游可居之处，十无三四，而必取可居、可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷之。此之谓不失其本意。

画亦有相法，李成子孙昌盛，其山脚地面皆浑厚阔大，上秀而下丰，合有后之相也，非特谓相兼，理当如此故也。



人之学画，无异学书，今取钟、王、虞、柳，久必入其仿佛。至於大人达士，不局於一家，必兼收并览，广议博考，以使我自成一家，然后为得。今齐、鲁之士惟摹营丘，关陕之士惟摹范宽。一己之学，犹为蹈袭，况齐鲁关陕，幅员数千里，州州县县，人人作之哉？专门之学，自古为病，正谓出于一律，而不肯听者，不可罪不听之人，迨由陈迹。人之耳目，喜新厌故，天下之同情也。故予以为大人达士不局於一家者，此也。

柳子厚善论为文，余以为不止于文，万事有诀，尽当如是，况于画乎！何以言之？凡一景之画，不以大小多少，必须注精以一之，不精则神不专，必神与俱成之，神不与俱成则精不明；必严重以肃之，不严则思不深；必恪勤以周之，不恪则景不完。故积惰气而强之者，其迹软懦而不决，此不注精之病也；积昏气而汨之者，其状黯猥而不爽，此神不与俱成之弊也。以轻心挑之者，其形脱略而不圆，此不严重之弊也；以慢心忽之者，其体疏率而不齐，此不恪勤之弊也。故不决则失分解法，不爽则失潇洒法，不圆则失体裁法，不齐则失紧慢法，此最作者之大病也，然可与明者道。

思平昔见先子作一二图，有一时委下不顾，动经一二十日不向，再三体之，是意不欲。意不欲者，岂非所谓惰气者乎？又每乘兴得意而作，则万事俱忘。及事汨志挠，外物有一，则亦委而不顾。委而不顾者，岂非所谓昏气者乎？凡落笔之日，必明窗净几，焚香左右，精笔妙墨，盥手涤砚，如见大宾，必神闲意定，然后为之，岂非所谓不敢以轻心挑之者乎？已营之又彻之，已增之又润之，一之可矣，又再之，再之可矣，又复之。每一图必重复终始，如戒严敌然后毕，此岂非所谓不敢以慢心忽之者乎？所谓天下之事，不论大小，例须如此，而后有成。先子向思每丁宁委曲论及于此，岂非教思终身奉之以为进修之道耶？

学画花者，以一株花置深坑中，临其上而瞰之，则花之四面得