

新世纪高等院校艺术专业基础教材

中国水墨画

源流·审美·表现

寇元勋著

云南大学出版社



新世纪高等院校艺术专业基础教材

中国水墨画

源流·审美·表现

寇元勋 著

 云南大学出版社



作者简介

寇元勋,男,白族,1963 年生于云南剑川。1985 年毕业于云南艺术学院美术系(获学士学位)。1989 年结业于中国美术学院国画系。现任云南大学艺术与设计学院美术系副教授,硕士生导师,第一工作室主任,云南艺术学院客座教授,江苏省国画院特聘画家,《美术家》杂志编委。

一、作品参展、获奖

- 1990 年获首届“桃李杯”全国书画大赛一等奖
- 1992 年黄河画展
- 1992 年获首届加拿大枫叶奖国际水墨画大赛优秀奖
- 1993 年获首届“将军杯”全国书画大赛一等奖
- 1996 年获“民族百花”奖第三届中国各民族美术作品展银奖
- 1997 年中国艺术大展,当代中国画作品展
- 1997 年世界华人书画展
- 1997 年获首届欧洲中国艺术大赛优秀奖
- 1997 年首届北京国际扇面书画艺术展
- 1998 年纪念孔子诞辰 2550 周年全国美术作品展
- 1998 年'98 首届欧洲中国扇面书画艺术展
- 1999 年获“民族百花”奖第五届中国各民族美术作品展银奖
- 1999 年获'99 迎澳门回归中国画、摄影艺术展佳作奖
- 2000 年获第三届云南省文学艺术创作基金奖二等奖
- 2000 年全国书画家新作展
- 2001 年北京中国画研究院云南十五人邀请展
- 2001 年特邀参加第二届《中国画家》学术年展
- 2001 年被中国美协授予“民族杰出艺术家”称号
- 2002 年特邀参加山东省首届中国画双年展
- 2002 年获国家人事部“当代中国画杰出人才奖”
- 2002 年纪念延安文艺座谈会发表 60 周年全国美术作品展
- 2003 年当代中、日、韩水墨画联展
- 2003 年中央电视台成立 45 周年全国书画名家邀请展
- 2004 年获建国五十周年云南省美术作品展三等奖

中国 水墨画

源流·审美·表现

2004 年获第二届中国少数民族美术作品展纪念奖

2004 年云南大学艺术与设计学院美术作品赴美国加州圣巴拉蒂诺州立艺术博物馆展

2005 年“滇风”五人中国画展

2005 年《书画典藏》中国画学术邀请展

2005 年昆明、台北当代艺术家邀请展

2006 年当代中国画百家作品展

2006 年“艺业千秋”——中国当代书画家精品展

二、作品发表、介绍

作品和业绩曾在《美术》、《水墨》、《装饰》、《美术大观》、《中国书画报》、《美术报》、《书画艺术》、《中国画家》、《美术周刊》、《中国美术报》、《美术家》、《美术界》、《书画典藏》、《中国美术教育研究》、《东方美术馆》、《艺术名家》等专业性学术刊物发表或介绍。作品先后入编《当代扇面画集》、《当代画风》、《二十一世纪亚洲书画艺术博览》、《中国画杰出人才作品集》、《中国人物画百家》、《当代中国画百家作品集》等五十余部画集。

三、论文、专著、个展、收藏

《狂热的旋律——凡·高艺术浅识》载于《大理学院院刊》、

《现代意识与中国人物画》载于《美术界》、

《中国岩国的内容与形式》载于《中国美术教育》、

《清初遗民画家的绘画特点》载于《大理学院院刊》、

《齐白石绘画艺术》载于《大理文化》、

《关于现代意识与云南中国画的思考》载于《云南艺术学院学报》。

《寇元勋国画作品优选》辽宁美术出版社、

《中国当代翰墨名家研究——寇元勋》天津人民美术出版社。

曾先后在大理州博物馆(1990年)、美国中密西根大学艺术中心(1998年)、郑州美术馆(1999年)、云南民族博物馆(2004年)、东莞鸦片战争博物馆(2004年)举办个展。

作品曾被中国艺术研究院、中国美术学院、上海书画出版社、中央电视台书画院、香港东方艺术中心、欧洲中国画院等国内外艺术机构收藏。

序 言

元勋兄心血凝结而成的《中国水墨画源流·审美·表现》一书即将杀青付梓,承蒙他看得起,要我为他的大作写篇序言。

说起来,我与中国传统艺术多多少少还是有些因缘的。我在大学念的就是古典文献学,也因此接触到一些中国古代的画论、书论。像宋人郭熙、郭思父子的《林泉高致》、董其昌的《画禅室随笔》、石涛的《苦瓜和尚画语录》,还有近人黄宾虹先生的《古画微》、潘天寿先生的《中国绘画史》等等,我不但通读过,而且至今依然耳熟能详。这些画论不仅是有真知灼见、有亲身体味的经验之谈,而且是文情并茂、才思俱足的美文、妙文。在某种意义上说,我从对古典文献的考据转向中国传统艺术,特别是文人画的探究学习,一方面固然是自身的性情所致——我可能是个有一点文人情结的人;但另一方面,阅读中国古代书画及书画论著的经验,也对我的兴趣转移起到了一种推波助澜的作用。不仅如此,中国古代画论、书论的这种“点化之功”,还影响了我判断艺术的标准、审美趣味与生活格调。我现在做当代艺术批评,特别强调批评趣味与对作品的“把玩”,对那些生拉活扯舶来的所谓“显学”、“新学”厌恶之极。这种立场,就得益于中国传统艺术精神的熏染。

“水墨”一词,源于中国文化的审美意识,它的审美方式有自身的界定范畴,也有特定的用语表达方式,涵盖量必然精深博大,因为它代表了中国人由人类共通的原创性思维方式而生发出来的视觉审美系统与规范。中国人对于线条水墨的特殊感情和心悟,是由来久远的传统艺术思维事象。古典水墨画家很早就脱离了东西方绘画所共同走过的初级写生物象阶段,走上了一个较高层次的、以主观情感主宰客观事物的创作阶段。当西方古典画家正在追求照相式写实的语言系统时,中国水墨画家则早已经玩起了绘画性与心性。故当我们面对一个以多元文化为背景的所谓“后现代”社会时,许多有识之士认为:中国水墨画将执掌时代艺术之牛

耳，理由很简单，因为艺术的审美最终还要回到精神内涵。然而曾几何时，由于人们在思想上尚未认识到中国传统绘画理论的重要性，缺乏自觉的学术研究，加之外来艺术的影响和冲击，一些艺术家对中国画的前途、命运产生了极大的疑虑和困惑。经过一个时期对外来文化艺术的追逐、过滤后，人们才逐渐认识到传统艺术的不可替代性，同时产生出一种不约而同的回归感和认同感，并直接导致了近年来中国画艺术的勃兴。该书在这个大的时代背景下问世，必将为继承和发展祖国优秀的艺术传统起到添砖加瓦、推波助澜的作用。

水墨画是中国画艺术的核心，树大根深、枝繁叶茂，体系庞大、壁垒森严。千百年来，许多硕学明儒皓首穷经，尚仅能管中窥豹，得其皮毛。元勋兄这本书虽不以“空前绝后”名世，但其能别开生面地把中国水墨画的源流、审美、表现技法三者有机地融为一体，另外，还专列篇章详论水墨画的工具材料，笔墨色水的具体运用和学习水墨画的方法，再附作者近作；如此安排可以看出作者“诲人”、“传艺”的良苦用心，定能为学习中国水墨画的人们开启“方便法门”。读者只须一册在手即可以从史、论、技诸方面对中国水墨画有一个宏观的把握和微观的认识。这样一部水墨画教材，就其体例而言，在时下似无先例，或为创举。

该书中的“源流”部分，起自原始社会，迄于近代，既论叙画家，品评画迹，也述说绘画理论的发展，可谓客观深入。“审美”部分，主要是对历代经典性画论的阐释，采用以点带面的方法，撷要探微；立论明确，脉络清楚，并有自己的理解和体会。“表现”部分传授水墨画的基本语言和艺术处理方法，对诸如用笔用墨、经营布局等问题都给予了颇具匠心的阐释。最后一篇“水墨画的学习技法”，皆是“得其用心”的经验之谈。总之，全书以当代人的视角对传统水墨画究其源流，探其要领，以法阐理，以理释法；析义理于精微之蕴，辨字句于毫发之间，去伪存真、去粗取精，一一论述分明。

诚然，要编撰出这样一部有价值的专著，必须掌握丰富的史论资料，还要对浩瀚的文献进行系统的辨析整理。所以编撰者不能不具备敏锐的目光，不能不付出大量艰辛的劳动。



元勋兄长期在高校从事中国画教学,积累了丰富的教学经验。作为当今中国水墨画界的中坚人物,他不仅精于绘画,而且旁通书法篆刻,对画理、画论的研究感悟至深,理论与实践并重,其精神实在令人感佩。

记得美学家朱光潜先生说过:“不通一艺莫谈艺。”所以,我总是对那些有真才实学和真知灼见的艺术家的经验之谈情有独钟,而对那些从书本到书本、充斥着冬烘学究气的“大理论”敬而远之。依我之见,元勋兄的这本书,最大的特点就在于有自己的感悟与理解。通艺者说艺,有几分体会说几分话。没有大话、空话和套话,实实在在的,说问题清楚明晰。所谓文如其人就是了。该书条理明晰,持论精到,文笔简洁,图文并茂,能从科学性和学术性方面反映出水墨画研究的新水平。既能集优取长、兼容并蓄,归揽前人研究成果,又能以严肃认真、实事求是的治学态度提出自己的看法。因此,该书对于希望了解和学习中国水墨画的美术工作者、美术爱好者将大有裨益,对于从事中国传统文化艺术教育的同道们也不无参考价值。

近年来,我对中国传统艺术的兴趣与日俱增。在元勋兄的鼓励下,荒废多年的毛笔字也坚持每天写写,自觉心性越来越接近古代的文人情怀。去年,在杭州与浙江大学的沈语冰兄在黄宾虹纪念馆泡了两天,大饱眼福,还买了一套《黄宾虹全集》,并为此发愿:等把手头有关中国当代艺术的工作做完,一定回过头去重操“旧业”,写一本关于中国文人画的书。届时再重新拜读元勋兄的大作,一定启发良多。

拉杂写上这些,抛砖引玉,望元勋兄不吝笔墨,有以教我?

管郁达

丙戌年秋九月二十日于昆明翠湖边上

目 录

第一章 传统水墨画源流概述	1
第一节 水墨画的渺远之源	3
(一)水墨画择色的哲理依据	3
(二)远古图像纹饰中的民族绘画因素	5
(三)战国、西汉帛画中的水墨先绪	6
(四)个性的觉醒和“骨法用笔”	8
第二节 水墨画的产生	10
(一)山水意识和水墨画的滥觞	10
(二)王维和唐代水墨山水画家	11
(三)水墨人物画的先驱	13
(四)山水画南、北派的崛起	15
(五)写意花鸟画的肇始——“徐熙野逸”	17
第三节 在演进中完备的水墨画	18
(一)文人士大夫画的潜兴	18
(二)苏轼和宋代文人画家	20
(三)讲究笔墨韵味的“三家山水”和“米氏云山”	21
(四)以边角、特写接近生活的“南宋四家”	23
(五)大写意人物画与梁楷、法常	24
(六)白描与李公麟	26
第四节 文人士大夫水墨画的高峰	27
(一)从“神”转“逸”的元代文人写意画	27
(二)文人画的倡导者赵孟頫	28
(三)从高克恭到“元四家”	29
(四)君子画和墨花、墨禽	30
(五)低谷中的人物画	32
第五节 水墨画一统天下	32
(一)从院风中崛起的浙派	33
(二)文人画的中流砥柱——吴门画派	35
(三)写意花鸟画的演进和价值转换	36
(四)陈淳和徐渭的大写意花鸟画	37
(五)周之冕与勾花点叶派	38
(六)人物画的世俗化和变异现象	39
(七)董其昌及其“南北宗”说	40
第六节 传统文人画水墨写意风格	41
(一)“四王吴恽”的山水画	41
(二)遗民画家的山水画	43

目 录

(三)婉约的小写意花鸟画	45
(四)豪放的大写意花鸟画	46
(五)奇崛的“扬州八怪”	46
(六)海派与传统文人画转型	50
第七节 限制中拓展的近代水墨画	52
(一)传统文人画的演进	53
(二)中西融合的绘画实践	56
第二章 传统水墨画的审美精神	61
第一节 水墨画的哲理基础	63
(一)孔子“游于艺”的人生观	63
(二)庄子“解衣般礴”的审美理想	64
(三)黄庭坚画论中的禅理	66
第二节 水墨画精神的确立	69
(一)《淮南子》论画中的“君形说”	69
(二)顾恺之与“传神论”	71
(三)宗炳、王微论山水画传神	73
(四)谢赫“六法”论中的“气韵”	75
(五)荆浩《笔法记》中的“图真论”	78
第三节 水墨画审美品格	80
(一)姚最《续画品录》中的“心师造化”	80
(二)萧绛《山水松石格》中的“格高而思逸”	82
(三)张彦远论用笔与达意	84
(四)苏轼意胜于形的绘画美学观	87
(五)赵孟頫与“古意论”	88
(六)倪瓒及其“逸气说”	91
第四节 水墨画多元审美观	93
(一)董其昌的“南北宗论”	93
(二)徐渭“独抒性情”和“生动”、“生韵”的绘画观念	96
(三)“四王”守法、仿古的绘画观	97
(四)石涛“无法而法”的绘画美学观	99
第五节 近现代水墨画面面观	102
(一)近现代水墨画的历史背景	102
(二)变法革命派	106
(三)国粹派	108
(四)传统延续派	111
(五)中西调合派	115
(六)鲁迅的绘画美学观	120
(七)毛泽东的艺术思想	121

目 录

第三章 水墨画技法及语汇	125
第一节 关于造型	127
(一)意为先	127
(二)“形”之义	128
(三)线造型	129
(四)整体与局部	130
(五)夸张与变形	131
第二节 关于笔墨	132
(一)笔法	133
(二)墨法	133
(三)具象与抽象	134
(四)符号与肌理	135
第三节 关于构图	136
(一)框架与外轮廓	137
(二)宾与主	137
(三)开与合	137
(四)呼与应	138
(五)虚与实	138
(六)疏密与穿插	139
第四节 关于色彩	140
(一)墨色	140
(二)用色	141
第四章 水墨画的工具材料	143
第一节 主要工具材料	145
(一)笔	145
(二)墨	146
(三)纸	146
(四)砚	147
(五)颜料	147
第二节 辅助工具	147
(一)画碟	147
(二)笔洗	147
(三)画毡	147
第五章 笔、墨、色、水运用的基本方法	149
第一节 用笔方法	151
(一)提、按、顿、挫	151
(二)快与慢	151
(三)起与收	152

目 录

(四)中锋	152
(五)侧锋	152
(六)顺锋	152
(七)逆锋	152
(八)破锋	153
(九)皴	153
(十)擦	153
(十一)点	153
(十二)乱	153
第二节 用墨方法	154
(一)浓墨	154
(二)淡墨	155
(三)浓与淡	155
(四)干与湿	155
(五)破墨法	155
(六)积墨法	155
(七)泼墨法	156
(八)宿墨法	156
(九)没骨法	156
第三节 用色方法	157
(一)染	157
(二)渍	157
(三)点写	157
(四)重叠	157
(五)淡著色	158
第四节 用水方法	158
(一)泼水法	158
(二)渍水法	158
(三)铺水法	159
第六章 水墨画的学习方法	161
第一节 临摹	163
第二节 写生	165
第三节 创作	167
主要参考文献	170
后记	171
附：寇元勋水墨画作品选	

第一章

传统水墨画源流概述





第一节 水墨画的渺远之源

关于水墨画的定义,可以有两种解释:从水墨材料媒介的角度看,凡用水调墨绘制的(包括各种以笔绘制或非笔绘制,传统的或现代的)绘画作品,都可以称之为“水墨画”。而中国传统水墨画是特指以水为调合剂,以墨为主要颜料(或单用墨),以毛笔为主要工具,以线条为主要造型手段,画在宣纸(或绢帛)上的画种。它强调文化内涵和书法用笔,注意掌握水与墨结合后因水分的多少而产生浓淡不同的墨迹,笔头所含水分的多少所形成不同干湿的笔触,以及在运笔过程中由于速度的快慢,用力的大小在纸绢上出现的各种变化。水墨画虽然在单一的墨色中求变化,但其艺术语言的丰富性却是无穷的,欣赏者在“墨分五色”中可以感受到另一种色彩世界,产生更多的想象。下文中简称“水墨画”者,均指这种民族形式的“中国传统水墨画”。水墨画艺术的源头可以追溯到原始绘画和先秦美学。



《秋山晚翠图》五代后梁·关仝

(一) 水墨画择色的哲理依据

大千世界,色彩缤纷,为什么中国水墨画家只选择黑色(或以黑色为主)去表现万事万物?如果以西洋色彩学的眼光来考察,则很难得悉其中奥妙。中国文化之所以不同于外国文化,华夏绘画之所以不同于其他民族的绘画,正由于中华民族的哲学与其他民族对世界理解和认识的差异。中国传统绘画一向被认为是德、道、志、意的载体,其所表露的也就是中国人对现实世界的思考与追求。西方色彩语言表现为科学和外在感性

中国 水墨画

源流·审美·表现

的特点，而中国水墨画色彩语言却表现为神学和内省理性的特点。这种传统范式的形成，与儒、道、释的哲学思想密切相关。

儒学思想重礼的文化价值观，使其以社会人伦教化的观念来看待色彩。孔子在《论语》中提到色彩的地方都以“仁”为基本导向。他把红、黄、青、白、黑定为“正色”，斥责杂色“恶紫之夺朱”，认为紫色夺正不仁；“君子不以绀（微带红色的黑）取饰”；“白当正白、黑当正黑”，显示了鲜明的以社会道德规范来理解色的“正”与“邪”的理性色彩审美观。秦始皇统一天下，易服色与旗色为黑，原因是秦文公出猎时得黑龙。汉代儒生提倡黑白赤“三统说”，将前代各朝分别归属于三统之中。丞相张苍认为汉为水德（北为黑，属水），提议将汉代定为黑统。可见秦汉时代，对于色彩，全从象征意义去解释，因此，黑色便被赋予了超色感的象征意义，成为神权帝威的象征。

道家始祖老子的《道德经》首章中说“玄之又玄，众妙之门”。“玄”有三种解释：一是黑色，二是深奥，三是精神性的宇宙本体。在汉语中，玄黑常常连缀使用。在这里，老子将这一与色彩相关的词语看做是世界的根本。不仅是生出万物的本源，而且是包容万物的“总门”。所以，玄黑既是道的色征，也可谓是众色之主。它充满了神秘、无限、幽远、冥灵、深奥、缥缈等等。它包罗了众多的色彩印象，而不仅仅是单一的色感。老子《道德经》第12章中说：“五色令人目盲”，认为越是绚丽的颜色越令人眼花缭乱，不知所措，体现了明显的重单一色彩，轻繁复华丽的审美观念。老子在其哲学理论中，还不断地提到“素”（如“见素抱朴”），从绘画理论的角度看，素是白色，玄是黑色，白是黑的对立，是黑的凭借形式，离开了白，黑也就无法存在。所谓“黑从白现”也就是这个道理。

佛教自汉代传入中国后，经魏晋南北朝与玄学合流至隋唐逐步走上与儒学相融合的道路，成为与儒道并肩的中国社会的主要思想支柱。说



《水村图》元·赵孟頫

来也巧,黑白二色在佛经中也被赋予了宗教的灵光。佛经《俱舍论》将业果报应分为四种:恶所引起的果报叫做“黑”或“黑黑业”;善所引起的果报叫做“白”或“白白业”;业与报,善恶相混的名为“黑白业”;摆脱了善恶黑白的名为“不黑不白业”。尽管本土的哲理对黑白所赋予的内涵与印度佛教的有所不同,但都对这二色做了哲学的、伦理学的和神学的解释,并由此受到格外重视。

汉代人都善用阴阳观去解释天象人事,日为阳,月为阴;昼为白,属阳,夜为黑,属阴。阴阳运行而生出万象。照近代科学的解释,黑是白光被物体全部吸收产生的,白是物体反射全部白光产生的。从对比效果而言,它们的反差最明豁。所以,汉代人重黑白,虽不是从科学出发,却偶合了科学的精神。

在佛、道二家的经典中,“无”不是什么也没有的意思,而是反极归玄之意,既无所有乃无所不有。故而在水墨所到处,不论是线条或是晕化所产生的“面”,都是画家内在精神的显现。然而,在黑色未到的“空白”处,在那“无”的地方,同样神彩飞扬,意味深长,这便是“无为”所达到的无所不包的奇妙效果,即所谓“无为而无不为”。

所以,水墨画实为东方深奥哲学精神的体现。

(二) 远古图像纹饰中的民族绘画因素

作为水墨画主要手段的线条、墨色,它的源头可以追溯到史前时期的岩画和彩陶上的装饰图像。

岩画在内容上,有直接表现生产活动和社会生活的场景,也有崇拜和祭祀图像。从制作方法和风格来看,北方的岩画多采取敲凿、磨刻或线刻、浮雕等手法,刀法简洁明快,风格粗犷雄浑;而南方岩画大都是用红色颜料涂绘,色彩稳定沉着,样式朴拙神秘。无论南北岩画,皆以线条作为主要造型基础,大多形成阴面投影效果,在表现具体对象时,善于抓住物象的基本形态,富有稚拙夸张的特点。岩画大多刻画在避风向阳之处,石壁上的影像在光线的照射下若有若无,似冉冉升向苍天。从其所画内容和奇特诡秘的地理位置考察,岩画并非出于审美的需要,而是祭祀活

动和以自然崇拜为内容的原始宗教的产物。

彩陶纹饰既有写实性的图画如人物、禽鸟、鱼、蛙、鹿等，也有抽象的图案，如波浪纹、编织纹、锯齿纹、绳纹、涡纹以及把人面和鱼形结合在一起的“人面鱼纹”等。彩陶纹饰的意义首先在于它的实用功能，是为了激励先民树立起抵抗天灾与疾病的坚定信念，表达他们祈盼安定生活的美好愿望。但随着劳动实践和意识活动的复杂化，人们开始追求美感和装饰的目的，从较为写意的形象中演化出抽象的几何纹样，形式美感自此产生。彩陶纹饰的颜色主要有黑色、白色和红色，鲜明而单纯。线描流畅、劲健，充满节奏感。线条有明显的笔锋流露，可知当时已有类似毛笔的绘画工具。从使用的工具材料看，彩陶纹饰中已孕育了水墨画最基本的形式特征，并开创了水墨画笔墨的先绪。

商代、西周、春秋战国时期的绘画，应用范围主要是壁画、章服以及青铜器、玉器等器物的纹饰。这个时代已有了专门的画工。青铜器在造型和纹饰上都有严格的规范，制作它的动机和功用主要不是为了观赏，而是作为附属宗教礼仪的组成部分。其中的纹饰是适应奴隶主阶级“以神设教”的需要，表现了巫术的神秘、诡异的幻象。那些龙、凤、象、牛及种种变形的形象大都是人格化的神灵，它们神秘、庄严、雄奇而又凶狠、残酷，生动地体现了奴隶主统治的威严、力量和意志。直到春秋中晚期，青铜器的纹饰才出现了一幅画为一个纹样，有规律地排列的图画。题材也大多变为采桑、宴乐、田猎、弋射、陆战、舟船等，现实社会和人间趣味才开始得以表现。制作的动机和目的已经注意到观赏的需要，自觉的审美意识开始从原始宗教巫术观念中挣脱出来。

岩画、彩陶纹、青铜器纹饰似乎超越了习惯上所说的“绘画”范畴，然而，我们却从中可以看到水墨画与中华民族的自然观、宇宙观、世界观有着非常紧密的联系。

（三）战国、西汉帛画中的水墨先绪

不论在东方抑或西方，线描总是早期绘画用以构造形体的主要方法。只有用“线”界定形体的轮廓之后，才好敷上相应的色彩。到了文明时期，