



历代中国画论通解

CHINESE PAINTING

◎ 了庐 凌利中 著

SH

上海画报出版社

历代中国画论通解

CHINESE PAINTING

◎ 了庐 凌利中 著



图书在版编目(CIP)数据

历代中国画论通解 / 了庐, 凌利忠著. —上海: 上海画报出版社, 2006

ISBN 7-80685-542-4

I. 历... II. ①了... ②凌... III. 中国画—艺术评论—中国 IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第007981号

策 划: 邓 明

责任编辑: 赵寒成

美术编辑: 王建军

技术编辑: 鲍 屹

李 荀

历代中国画论通解

了 庐 凌利中 著

上海画报出版社出版

(上海长乐路672弄33号)

全国新华书店发行

上海锦佳装璜印刷发展公司印刷

开本: 640×960 1/16 印张: 9.5 印数: 0001-3100

2006年3月第1版第1次印刷

ISBN 7-80685-542-4/J.543

定价: 28.00元



了庐和凌利中

文字整理：阮彬彬
图片摄影：薛皓冰

艺术手记

1. 冠以国名的中国画是一种特别强调中华民族文化精神的东方绘画，它要求绘画中的文化涵义大于绘画本身的意义，注重作品气息，故六法中以“气韵生动”为第一。
2. 文人画是中国古代文明在绘画中的综合体现。
3. 中国传统的人文精神和文化精神，无论是儒家的“温、良、恭、俭、让”，道家的“柔弱胜刚强”，佛家的“忍”，其主流和最高境界都是“化阳刚为阴柔”。也就是含蓄之中又复归于一种平和的自然状态。它不仅是中华民族形象的象征，也是国名“中”词的文化含义所在。
4. “化阳刚为阴柔”其具体表现为“沉着遒劲、圆转自如、不燥不淫、腴润如玉、起伏有序、纵横如一”。它体现在中国画艺术中，就是对用笔、用墨与把握气势三个方面的法度要求。所以“化阳刚为阴柔”又为董其昌的南北宗论中崇南贬北的审美倾向提出了一个更为具体的审美标准。
5. 在文化性大于绘画性的传统中国画艺术中，以笔墨为主要表现形式的笔墨形态，它具有独立的审美价值。故人们习惯地称之为“笔性”。
6. 构成文人画的三大要素：健康高雅的文化意韵；聊写胸中逸气的创作心态；化阳刚为阴柔的笔墨形态。

四韵诗《世纪叙怀》

探本寻源索画理，
闭门思过慕先贤。
立论三五十年废，
辛苦文章不值钱。
不是求田问舍客，
只为六法贯中天。
野僧食粥已知味，
一枕气韵足高眠。

2001年元旦于卧龙寺

序

《历代中国画论通解》中诸多论述与文章都是画家了庐从对当代中国画日益失落的文化精神和笔墨法度上批评性思考，继而探本寻源地深入到对中国画理论上建设性思考的又一成果。

中国画理论诚如了庐所言：“由于历史的原因，其自身严重地存在着不甚系统的历史性缺陷。尤其反映在以笔墨为主要表现形式的艺术行为上，缺乏概括性和具有指导意义的立论。故而对今天学习和研究诸多传世作品带来了认识和审美上的距离和困难，导致了当今在中国画理论上的混乱和误导，也制约了其自身的发展。

正确的理论来自实践。理论的正确与否又必须受实践的验证。在中国画艺术中，应从艺术家创作作品的高下雅俗、鉴定和收藏家对作品在审美认识上的把握上的正确与否来得以验证。了庐以自己艺术实践积累的经验，又参以师辈与前人的智慧和教训，经过长期的深思熟虑，首先从文艺创作的理论结构：艺术家创作的美学思想、创作的思维方式、创作的心态、创作的创造精神与创作的具体行为这五大要素上对历代有影响的画论以予别类分述。然后又将艺术家散记于作品题跋和笔记中的艺术行为和感受以予高度的概括，提出了具有指导意义的主论，以弥补中国画理论在这一方面的重大缺陷。他在原先提出“化阳刚为阴柔”的审美理论后，至今又更具体的提出“沉着遒劲、圆转自如，

不燥不淫、腴润如玉，起伏有序、纵横如一”的行为细则。也就是含蓄之中复归于一种平和的自然状态。它不仅体现在中国人文精神方面有着普遍意义，同样，体现在中国画艺术中对审视和把握用笔、用墨及作品气势三个方面有着确切的法度含义。为梳理和完善中国画理论体系起了建设性的作用，也为最终确立文人画的理论框架奠定了基础。

建设和健全中国画理论有助于当代中国画的健康发展，有助于对当前在中国画理论界出现的从概念到概念、从抽象到抽象那种恶性循环的文字游戏的拨乱反正。建设和健全中国画理论也是一件宏扬民族文化的历史性大事。了庐清醒地意识到：“中华民族是一个伟大的民族，它自有一定的底蕴和潜力，民族的复兴是必然的，只是一个时间问题而已。”所以，以积极的态度建设和完善好包括中国画在内的各类民族文化艺术的理论也是一件具有深远战略意义的政治性大事。正确的理论来源于实践。所以，希望更多优秀的中国艺术家们以予积极的参与。

了庐有一首四韵诗，其中二韵曰“立论三五十年废，辛苦文章不值钱。不是求田问舍客，只为六法贯中天。”由此可见其不以个人得失为患，为中国画艺术潜心求知求真的奉献精神。今天他又将这些原本为青年学者凌利中所需的解读稿变为一人而为大家，相信后人也是不会忘怀他的。

钟银兰

注：钟银兰，系国家书画鉴定专家、上海博物馆研究员。

中國美術學院

中国·310002 杭州市南山路 218 号 电话:0571-7079585 传真:0571-7070039

了庐先生鉴:

大文拜读,先生对中国意见解明确,
对传统精神深有了悟,且建立在实践经验
之上,至为难得。先生作品常有新见,十
分钦佩欣赏。望有机会晤谈为幸。

因我院校舍全面改建工程颇浩大,
整日忙于事务,无奈之。即即顿
首致礼!

潘公凯
2000.3.30.

注:潘公凯,原为中国美术学院院长,现为中央美术学院院长。

目 录

艺术手记 /1

四韵诗 /2

序 / 钟银兰 /3

潘公凯致了庐信 /5

历代画论篇

历代画论十八则 /8

气息篇

气息三十二则 /44

笔性篇

笔性十四则 /92

论文篇

气韵生动与骨法用笔 /113

气息、笔性与养生 /116

画品新论 /119

南北宗论（节录） /122

振作民族精神，弘扬民族文化 /126

中国画理论上的历史性缺陷 /129

前辈中国画理论家留下的误导 /133

附录

钟银兰先生评《文人画史新论》 /140

钟银兰先生评《对前辈中国画家的评论》 /142

后记 /144

了庐艺术简介 /145



历代画论篇

历代画论篇

祖国悠久的文明史给我们带来了光荣，但同时也给今天人们对许多优秀的历史文化遗产在认识上带来了距离和困难，影响了我们对它“古为今用”的正确把握。尤其在传统中国艺术中，那些以文人墨客为主体的中国文人画艺术家，他们为了追求“气韵生动”的高雅意境更显得曲高和寡。它在理论上的抽象不仅影响了今天人们对它的认识和鉴赏，同时传承难传也制约其自身的发展。所以对一些有着重要意义的画论从文艺创作在理论结构的艺术家的创作的美学思想、创造的思维方式、创作的心态、创作的具体艺术行为与创作的创造精神这五大要素上予以确切的阐述就显得十分必要。我作为一个后学的继承者，深刻地认识到这不只是时代的需要，也是在民族复兴中为弘扬民族文化的需要和一种历史发展责任。所以以自己实践认识为基础，以时有序为之作一些力所能及的别类分述。

1 《传神论》东晋 顾恺之

神是指物质生命中智慧和力量高度集中到临界状态的象征，传是达到感染于人的目的。

词义：艺术家在表现对象时，要善于抓住对象最本质的东西以吸引人们的注意力，达到让人互为感应的目的。由是对文艺创作提出了一个高于形象之外的文化与精神要求。黄宾虹先生提出“夺造化神韵”就是这种思想最强烈的体现。

实例：可参阅明代八大山人写生创作的《鱼、鸭、八哥、鹌鹑》等作品。

2 《迁想妙得》论 东晋 顾恺之

迁是指移、妙是指精巧而不可思议。

词义：是指一种不为表现的客观物象所拘。在艺术家创作情感的遐想下一种灵活的

创作思维，以期达到令人意想不到的境界。

实例：在传统的中国画中，“散点透视”就是运用这种思维方式的典范。元代黄公望《富春山居图卷》就是一件艺术家采取跨时空创作思维的优秀作品。

3 《六法要论——气韵生动》南齐 谢赫

气韵在一般文艺作品中泛指风骨，韵是指高雅的文化意趣，其中风又是指艺术家的精神气质反映在作品中的气息，骨是形象地指与此相应的一种主要表现形式。

词义：是指作品中弥漫着一种不同凡俗的高雅之气，为冠以国名的“中国画”一开始就提出了一种特殊的文化要求。

实例：可参阅《气息篇》。

《六法要论——骨法用笔》

词义：在中国画艺术中是指以笔墨为主要的表现形式的笔墨形态是艺术家创作思想的反映，它具有独立的审美价值，故又称之谓“笔性”。

实例：可参阅《笔性篇》。

提示：谢赫的“六法”论使无序的中国绘画现象提出了一个在文化意义上追求高雅意韵的创作原则，奠定了其文化性大于绘画性的绘画特性。

4 《外师造化，中得心源》论 唐代 张璪

造化是指大自然的客观世界，心源是艺术家创作意想的主观世界。

词义：是指艺术家在表现客观对象时，运用迁想妙得的创作思维的创作过程。

实例：在传统中国画史中，从五代董源作品中的“点簇法”到巨然作品中的“披麻皴”，

就是一个为表现江南丘陵山水逐渐演变完善的一个典型形式。

5 《诗中有画，画中有诗》论 宋代 苏轼《论王维诗画》

诗是指一种相对抽象和精炼的语言艺术，画是指相对具象的视觉艺术。

词义：画中有诗，不仅是对中国画艺术家要求具有诗情一样的美学思想，它是中国“文人画”的思想基础。而且也是一种在创作思维上要求具有诗一样的抽象意识，以期达到“在似与不似之间”的艺术效果。

实例：在传统的中国画史中，北宋米芾、米友仁父子在表现雨景山水中创造的“米家点”就是一个成功的表现了“山色空濛雨亦奇”诗情美的典范。

6 《士人画》论 宋代 苏轼

士是指文人墨客为主体的知识分子。

词义：是指一种文化性大于绘画性的绘画形式，故董其昌又称之为“文人画”。它是中国古代文明在绘画中的综合体现。他也充分地体现谢赫在“六法”论中以“气韵生动”为第一的精神要求，从而使“文人画”成为人类绘画史上的一颗灿烂的明珠。

实例：可参阅《文人画史新论》一书中附录作品。

7 《墨戏》宋代 米芾

戏在此是指一种随意性的创作态度。

词义：是对长期以来以“院体绘画”为主体的写实主义画风提出了一个更为情感化的创作要求，为中国画创作注入了活泼泼的生命力，从而更接近艺术的真谛。它是当

时“士人画”思想的又一具体反映。艺术家创作思想的进一步解放，从而促使了元代“文人画”的迅速崛起和发展，成为中国画史上的艺术颠峰。

实例：可参阅宋代苏轼《枯木竹石图》。

8 《画分四品》论 宋代 黄休复

品在此是指文艺作品中对审美意趣高下的评定，它更具体的体现了在传统中国画中文化性大于绘画性的特殊含义。

词义：逸品，是为出世性天才型艺术家，作品崇尚意境。如近代黄宾虹先生晚年的作品。

神品，是为入世性学者型艺术家，作品注重品位。如现代关良、张大壮及陆俨少先生的作品。

妙品，是为入世性才情型画家，作品追求灵气。如现代唐云先生的作品。

能品，是为入世性技能型画家，作品讲究趣味。如现代江寒汀先生的作品。

实例：元代元王蒙《青卞隐居图》董其昌题为天下第一，可见为神品之极。

9 《书画同源》论 元代 赵孟頫

词义：曾宓先生说得好：世界上任何民族，其文字起源最早所见都是象形文字，但如今大都已演化为字母，只有汉民族等文字至今仍保持着象形的形式，又说：世界上任何民族，其绘画从岩画所见都是以线为主要表现形式，但如今大都受光学影响已演化为色块为主要表现形式。同样也只有汉民族等绘画依然保持着以线为主要的表现形式。由此可见中国书法和绘画之间的历史渊源和其在创作上的必然关系。所以，它要求中国画在创作中要充分体现和发挥书法的用笔功能，达到以书入画的目的。以书入画也是传统中国画中文化特性的一个重要体现。

实例:可参阅明代徐渭、清代赵之谦及蒲华、吴昌硕等分别是以草书、北魏碑学和行书、石鼓书法入画的代表,近代齐白石先生更是善于以正草篆隶各体书法入画而成为超越前人的一代高手。

10 《聊写胸中逸气》论 元代 倪瓒

聊是随意,写是在对笔墨法度把握到游心自如的娴熟的表现,逸是闲情雅趣。

词义:是指文人画家在宣泄和表现自己闲情雅趣的艺术活动时所持有的一种平和、自然的创作心态。保持好一种良好的创作的心态也是艺术家最终把握和发挥好自己艺术才华的关键。

实例:可参阅元代倪瓒作品。

11 《法度》论 佚名

法是为前人创作实践所共识的正确艺术行为,度是根据不同创作思想和对象要求,对艺术行为进行恰如其分地把握。

词义:艺术家在创作的过程中,一定要根据不同对象的精神要求,借鉴和运用前人在文化意韵上笔性相应的优秀笔墨行为,以期达到尽可完美的艺术效果。其中艺术家学养和见识的高下,对笔性的审美认识和把握又有着不同层次的区别。

实例:明代董其昌就是一位集前人大成而融合贯通,作品力求神似,最终成为承前启后的一代大家。

12 《写意与写生》论 佚名

写是指艺术家对笔墨法度的把握达到了游心自如的娴熟境界;意是指艺术家主观的思想

感情:生是指被表现的客观对象中的精神生命。

词义:苏轼说:“学画以形似,见于儿童邻”,艺术创作不是一种工匠式的刻意描绘与制作,而是黄宾虹先生说的“要夺造化神韵”。也就是艺术家要善于发现和抓住对象中最能激发自己情感而引以共鸣的精神本质,以达到寓意于物的创作愿望。

实例:可参阅明代徐渭在《墨葡萄》中所题“笔底明珠无卖处,闲抛闲扔野藤中”即是一个典型的范例。

13《南北宗——崇南贬北》论 明代 董其昌

董其昌在《画旨》一文中说:南宗是指自王维始,以渲淡为主要表现手法的一脉艺术流派,北宗是指自李思训始,以勾斫为主要表现手法的一脉艺术流派。

词义:南宗较之北宗而言,是一种“化阳刚为阴柔”的艺术,也就是“含蓄之中又复归于一种平和的自然状态。”董其昌“崇南贬北”的审美倾向对遏制当时以浙派为代表的画家心态日益浮躁、作品日见刻露张扬的画坛时弊起了积极的反拨作用,从而以良好的艺术状态影响了以后八大、石涛、四王、吴、恽等文人画家再度崛起。

实例:明代董其昌作品的形象就一种典型的“含蓄之中又复归于一种平和的自然状态”。

14《读万卷书,行万里路,胸中自有丘壑》论 明代 董其昌

丘壑在此指客观物象经艺术家学养演化后的心境。

词义:艺术家的先天不足可通过以后自己的勤奋学习和广泛阅历来得以补救。这种积渐悟为顿悟的治学过程正是中国文人画家变化气质的成功之诀。

实例:可参阅近代黄宾虹先生:从先生早期作品中可以看出其原先绘画的造型能力不强,