

■张蔓华 著



■国家重点学科建设培育点

■江苏省重点学科

南京艺术学院美术学院
教学·科研·创作系列丛书

芜蔓集

东南大学出版社



1471222

南京艺术学院美术学院
教学·科研·创作系列丛书

国家重点学科建设培育点江苏省重点学科南京艺术学院美术学院学科教学、科研、创作研究丛书

芡蔓集

■ 张曼华 著

SSS1131

图书在版编目(CIP)数据

芡蔓集/张曼华著. —南京:东南大学出版社,2011.12
(南京艺术学院美术学院“教学·科研·创作”系列丛书)
ISBN 978-7-5641-3114-2

I. ①芡… II. ①张… III. ①中国画-绘画理论-
中国-古代-文集 IV. ①J212-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 245984 号

芡蔓集

著 者: 张曼华
出版发行: 东南大学出版社
出 版 人: 江建中
社 址: 南京四牌楼 2 号 邮编 210096
电 话: (025)83793330 (025)83362442(传真)
网 址: <http://www.seupress.com>
经 销: 全国各地新华书店
印 刷: 南京玉河印刷厂
开 本: 880 mm×1 230 mm 1/32
印 张: 114.50
字 数: 3080 千字
版 次: 2011 年 12 月第 1 版 2011 年 12 月第 1 次印刷
书 号: ISBN 978-7-5641-3114-2
定 价: 988.00 元(共 19 册)

本社图书若有印装质量问题,请直接向读者服务部联系。
电话(传真): 025-83792328



张曼华,女,江苏扬州人。南京艺术学院美术学博士,东南大学艺术学博士后。
南京艺术学院美术学院副教授、硕士生导师。著有《中国画论研究·雅俗论》
《中国画论研究·奇正论》等。

序 言

在 20 世纪的中国美术史上,刘海粟是一位伟大的先驱、画家、教育家。他的教育思想以及所倡导的学术风气,一直是我院发展中最宝贵的驱动力和精神财富。正因如此,在近百年的历史中,我院涌现出了一大批杰出的画家、美术教育家以及理论家,他们的成就和品格同样也已成为我们后来者珍贵的学术遗产。当新世纪来临之际,南艺美术系升级更名为美术学院,学院的发展迎来了新的契机。首任院长决定为在校老师们的教学、科研、创作成果出一套系列丛书。作为百年老校,为在校老师们出这样的系列丛书尚属首次。百年的沧桑,百年的文化积淀,其中最为关键的自然是百年文脉的传承,而我们的这套丛书则无疑可视为此百年文脉得以长盛不衰的实物佐证。

最初参与这套丛书出版的老师,有建国初期成长起来的美术界公认的中坚力量,而今队伍中已有不少青年才俊,这是颇感欣慰的事。我想,这既昭示着作为国家重点学科建设培育点的美术学科在教学、科研、创作上正不断地发展壮大起来,显然其本身也是美术学院的百年文脉在“兼容并包”、“不息变动”中薪火相传的一个有力见证。当这套丛书增至 100 本,甚至 200 本的时候,它将愈发体现出我们文脉的生命价值!相信这其中必将有新的大家、名师脱颖而出。

南京艺术学院即将迎来百年华诞,愿我们的丛书能够跨越百年,将这条文脉更为清晰地延续下去。

是为序。

南京艺术学院美术学院院长 张友宪

2010 年 10 月 31 日于二乾书屋

目 录

中国画论选读	1
杨法和他的艺术	26
李鱣审美“气味”论	40
扬州八怪绘画思想中的雅俗观	54
远隔重洋的世纪神交	
——荷兰画派与扬州八怪	104
道家思想对中国山水画的影响	114
关于花鸟画独立成科断代问题的几点疑问	
——与刘星先生商榷	118
雅俗合流之后	
——中国画中雅俗共赏审美标准的提出及其当代境遇	130
刻意个性化也是一种“媚俗”	
——浅议影响艺术质量的四种现象	141
中国画论中的雅俗观研究	149
中国画的写“影”传意论	162
融合与冲突	
——试析近现代写意花鸟画的审美趣尚	176

石涛绘画思想中的去俗论·····	193
徐悲鸿倡真求实的艺术观·····	205
技进乎道	
——黄君璧绘画思想研究·····	219
真正意义上的革新者	
——试论林风眠对传统文人画程式的解构·····	236
小景点出林塘幽	
——明·卞文瑜山水画风管窥·····	250
《颜裴仙书画集》序·····	258
俞剑华的文人画研究·····	269
后 记·····	277

中国画论选读

荆浩《笔法记》评析

荆浩是五代伟大的山水画大师,他的山水画开创了北方山水画风,标志着中国山水画的成熟。荆浩在创作山水画的同时也进行着绘画理论著述,《笔法记》在其长期的绘画实践中诞生,对山水画的创作具有切实的指导作用。全文以对话的文体,借用石鼓岩间一老者的口气系统地阐述了他的绘画理论。本文节选《笔法记》中画论要点诠释评析。

原文:

因惊其(指前文所述之古松群)异,遍而赏之。明日携笔复就写之,凡数万本,方如其真。

释文:

由于非常惊讶于这些古松的奇异形态,一一细赏。第二天,带了笔具又来到此处对景写生,画了数万株之后,才画出了松树的形质。

评析:

这段文字说明了画家应以客观存在的现实景物作为绘画直接描绘的对象,强调了师法自然的重要性。对这里的“真”,荆浩又在下文作了进一步的阐述。

原文：

叟曰：“少年好学，终可成也。夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”

曰：“画者华也，但贵似得真，岂此挠矣！”

叟曰：“不然，画者画也。度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也。图真不可及也。”

曰：“何以为似，何以为真？”

叟曰：“似者得其形遗其气，真者气质俱盛。凡气传于华，遗于象，象之死也。”

谢曰：“故知书画者，名贤之所学也。耕生知其非本，玩笔取与，终无所成。惭惠受要，定画不能。”

叟曰：“嗜欲者，生之贼也。名贤纵乐琴书，图画代去杂欲。子既亲善，但期始终所学，勿为进退。图画之要，与子备言。气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拨大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”

释文：

老人道：“你年少好学，一定可以有所成就的。绘画有六个要素：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”

我说：“绘画是表现物象形貌的，贵在形似，只要做到了形似，也就得到了物象的‘真’，怎么会有你说的那么复杂呢？”

老人说：“不是这样。绘画是为了表现物象的形貌，但同时也要根据对象刻画出其精神实质。所以，对于物象既要刻画其外在形态，同时也要表现其内在的精神实质。而不可只表现物象外在形貌而忽视了内在的精神气质。如果不懂这个道理，可以勉强画得‘似’对象，却无法达到‘图真’的境界。”

我又问道：“那么什么样算是‘似’？什么样算是‘真’呢？”

老人道：“所谓‘似’，只得到物象的形貌而缺乏其神气；所谓‘真’，精神气质表现得都很充分。凡物象的精神气质须通过形象传达，若形象没有神气，便如同死物了。”

我向老者谢道：“现在才知道书画是大有学问的事，鄙人原不懂得其根本的道理，虽也摆弄笔墨，终究无所成就。既然领会了要领，作画时一定遵循。”

老人又道：“欲望是人生的祸害。名贤都喜好音乐书画，以其代去杂欲。你既然喜爱绘画，希望能有始有终地坚持下去，不能犹疑不定。现将图画大要与你详述。所谓气，是要求画家在作画之先胸有成竹，作画之时意到笔随，一气呵成，笔无凝滞；所谓韵，是说在形象的塑造上要隐去矫揉造作不自然的笔墨痕迹，在创作方法上也不能备取庸俗的绘画法则；所谓思，要求对表现对象加以概括，删其繁冗，求其主要，更须聚精会神的思考以恰如其分地表现物象；所谓景，是指绘画创作应根据对象不同的环境、条件、时间等的变化而变化，画家还须搜探其间妙景进行创作；所谓笔，是说用笔应讲求法度，但又不能为法束缚，须入乎法中，出乎法外，自由变通，亦不能处处为形质所约束，这样笔致才能灵动而富于变化；所谓墨，是用以显现物象体积、浓淡、远近的，用墨应华滋淹润，墨彩自然而不见用笔痕迹。”

评析：

作者道出了山水画的创作原则“六要”——气、韵、思、景、笔、墨。这是荆浩专门为山水画的创作制定的六条标准，显然是谢赫“六法”的继承和发展。谢赫所处的南北朝时代，道释人物画兴盛，山水画方处于萌芽时期，因此“六法”对于山水画而言并不十分切合。到了唐末五代初年，道释人物画已渐趋衰弱，山水画逐渐取代了其主体地位，此时，荆浩总结了山水画的创作经验，提出“六要”。“六要”是“六法”的发展，它保留了“六法”的精神，定出了山水画创作原则，对绘画创作的指导意义并不在“六法”之下。与“六法”相比较，其一，“六法”中有“彩”无“墨”，“六要”中有“墨”无“彩”，这是因为在唐以前的绘画

中多为勾勒填色，墨无浓淡变化，至王维始用水墨渲染，从此水墨渐兴，代替了以往色彩的重要地位，人们对色彩的研究便大不如前了。其二，“六要”中删去了“传移摹写”，是由于谢赫处于人物画时代，崇尚临摹，而荆浩所处的时期，山水画的发展尚未成熟，前代也没有留下大量的可供摹写的作品，所以仍有赖于画家的进一步写生与创造。另外，对于“六要”中的各个要点，荆浩都作了较为详细的阐述，因而较“六法”显得更为生动、详尽，既包含了绘画艺术的一般要求，也涉及山水画的构思和构图，以及用笔用墨的技法问题。

另外，文中还谈到了“似”和“真”。荆浩这里所说的“真”和唐代著名大诗人白居易“以真为师”的“真”，有着不同的内涵。白氏强调了师法自然的重要性，是说画家应以现实景物作为绘画直接反映的对象。而荆浩所说的“真”是相对于“得其形，遗其气”的“似”而言，意思是说高明的画家不能满足于只得到所绘对象的外在形似而没有刻画出其精神气质，应该以“气质俱盛”——“真”，即神形兼备作为追求的目标，第一次在山水画中强调了绘画反映现实时传神的重要性。

原文：

复曰：“神、妙、奇、巧。神者亡有所为，任运成象。妙者，思经天地，万类性情，文理合仪，品物流笔。奇者，荡迹不测，与真景或乖异，致其理偏，得此者，亦为有笔无思。巧者，雕缀小媚，假合大经。强写文章，增邈气象，此谓实不足而华有余。

凡笔有四势，谓：筋、肉、骨、气。笔绝而（此处疑少一‘不’字）断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。故知墨大质者失其体，色微者败正气，筋死者无肉，迹断者无筋，苟媚者无骨。

夫病有二：一曰无形，二曰有形。有形病者：花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类也。是如此之病，不（联系上下文意，此‘不’字应改为‘尚’）可改图。无形病者：气韵俱泯，物象

全乖，笔墨虽行，类同死物。以斯格拙，不可删修。”

释文：

（老人）又道：“关于神、妙、奇、巧四者，所谓神，是说所画似于不经意间而作，极其自然地塑造出艺术形象；所谓妙，是说作画之先深思熟虑，各种各样的品性特征都能恰到好处地表现，且又合乎笔墨法则；所谓奇，即所画十分奇特，由于作了大胆的夸张和剪裁，所以看上去与真景好象不一样了，但如果对描绘对象没有作全面的理解，即使画面奇特，也易产生‘有笔无思’的毛病；所谓巧，虽然看起来是小伎俩，但也得合乎法则，若作不自然的堆砌，虽增添了一些气象，实质上还是华而不实，徒有其表。

用笔有四势，即筋、肉、骨、气。凡笔断意连的谓之筋；起伏圆浑的谓之肉；用笔挺劲有力，谨严而不偏颇，且关系到作品“生死”的谓之骨；整幅画面的完美和谐谓之气。所以，用墨板涩就会失去整个画体，用色微弱会使正气衰败，而筋笔死板则显不出肉来，笔迹意断，画中便无筋笔可言，若一味追求外表的华彩，就会失去骨笔。

在绘画创作中有两种毛病：其一是无形的，其二是有形的。有形之病，如花木的生长不合时节，屋小人大，或树高于山，桥没有架于岸边，这些都是从表面就可以辨别的一类毛病，还是可修改的。至于无形之病，气韵全无，物象反常，虽有笔墨，却如同死物，如此拙劣的格调，就无从删修了。”

评析：

中国画品评风气，在魏晋时已开其端，到南北朝大盛。东晋·顾恺之的《论画》当推为绘画品评最早的文献。南齐·谢赫《古画品录》则是中国第一部绘画品评专著，他在此书中以“六法”为准则，将从三国到萧、梁的二十七位重要画家的艺术分为六品，并一一作了评价。到了唐·朱景玄在《唐朝名画录》中才第一次提出了“神、妙、能、逸”四品。张彦远在《历代名画记》中列自然、神、妙、精、谨细五品。在《笔法记》中，荆浩就山水画提出了“神、妙、奇、巧”四方面品评标准，

他将“神”解释为“亡有所为，任运成象”，强调创作时的毫不造作，自然而然的状态，相当于朱景玄所说的“逸”品和张彦远所谓的“自然”品；荆浩将“妙”释为“思经天地，万类性情，文理合仪，品物流笔”，经过如此精密思考而表现在画面上的无懈可击的作品，可相当于朱氏的“能”品和张氏的“精”品；至于“奇”、“巧”二品，荆浩中肯地指出了追求此二种格调较易出现的问题。文中虽未明确分等，但其优劣次第使人明辨。

关于用笔用墨的问题，荆浩提出了笔有“筋、肉、骨、气”四势，是对山水画中表现技巧的要求，在他看来，画家只有具备各方面的表现技巧才能作出墨色交融的“神”品之画。他还一针见血地将绘画中的毛病分为“有形”与“无形”两种，强调了一般人没能注意到的“无形”之病比“有形”之病更可怕，“类同死物”，无法修正。

综而观之，荆浩《笔法记》所表现出来的美学思想自成体系，不但对山水画，而且对中国画其他画种都有着普遍的指导意义：提出了一系列山水画中的重要因素——“六要”法则；关于“图真”以及“似”与“真”的关系；山水画的“神、妙、能、巧”的品评标准；用笔用墨的“筋、肉、骨、气”四势；“有形”病与“无形”病等等。荆浩还在文中强调了“子既好写云林山水，须明物象之源”。是说要带着疑问去师法造化，努力寻找万物之间不同的精神特质，这样创作出来的作品才能气韵生动。然而，在不厌其烦地强调了绘画的法则、用笔的技巧、品评的标准之后作者却以“可忘笔墨，而有真景”作为结语，不由引起人们的深思，对绘画的规矩法则的遵循固然重要，但游乎于规矩法则之外，忘却笔墨才算是中国画创作的最高境界。

（发表于《中国书画报》2001年11月8日第90期、
11月12日第91期）

苏轼《传神记》选读

原文：

传神之难在目，顾虎头云：“传神写照，都在阿堵中”。其次在颧颊，吾尝于灯下顾自见颊影，使人就壁模之，不作眉目，见者皆失笑。知其为吾也，目与颧颊似，余无不似者，眉与鼻口，可以增减取似也。传神与相一道，欲得其人之天，法当与众中阴察之，今乃使人具衣冠坐，注视一物，彼敛容自持，岂复见其天乎。凡人意思各有所在，或在眉目，或在鼻口。虎头云：“颊上加三毛，觉精采殊胜”，则此人意思，盖在须颊间也。优孟学孙叔敖，抵掌谈笑，至使人谓死者复生，此岂举体皆是，亦得其意思所在而已。使画者悟此理，则人人可以为顾、陆。吾尝见僧维真画曾鲁公初不甚似，一日往见公，归而喜甚曰：“吾得之矣。”乃于眉后加三纹，隐约可见，作俯首仰视眉扬而额蹙者，遂大似。

释文：

传神最难之处在于眼睛，顾恺之说：“传神写照，关键在于眼睛。”第二重要的是颧颊，我曾在灯下观察过自己面颊的影子，并令人就着墙壁将其轮廓描摹下来，没有刻画眉毛、眼睛，但见到的人无不失笑，知道那就是我啊。眼睛与颧颊如果与所描绘的人物相像了，其余就没有不像之处了，眉、鼻、嘴等都可以或增或减以求相似。传神与状貌是一个道理，要得到所写人物的天然神态，应当在众人间暗中观察他，如果现在让一人衣冠整齐而坐，目光盯在一处，那人肯定正襟危坐，目无表情，又怎能见到他真实自然的一面呢？但凡人的神气都各自在其特定的部位，有的人在眉目之间，有的人则在鼻口之处。顾恺之（给裴楷画像时）说：“在他的面颊上增画三道纹，顿时觉得神采奕奕。”那么，裴楷的神气所在大概就在须颊之间了吧。春秋时期的优

孟学孙叔敖，着其衣冠，模仿其神态，击掌谈笑，以致人们以为孙氏死而复生，这难道是优孟的整个身体都和孙叔敖一样的原因吗？其实是模仿出他的神韵气质而已。倘使画家们都能领悟这个道理，那么人人就都可以成为顾恺之、陆探微这样的大画家了。我曾见到过北宋僧人维真画大臣曾鲁公，一开始画的不是特别像，一日又前去见他，回来时高兴地说：“我知道传神的关键所在了。”只在其眉后添了三道细纹，隐约若现，画中人物俯首仰视，眉毛飞扬而鼻梁微蹙，画面立时变得非常生动形象了。

评析：

苏轼(1037—1101)，字子瞻，号东坡居士。四川眉山人，宋仁宗嘉祐二年(1057)进士，官至翰林学士，礼部尚书。他知识渊博，天资极高，不仅被推为北宋文坛领袖人物，还被后世尊崇为“唐宋八大家”之一，且精通书画，在绘画理论方面作出了卓越的贡献。

这段文字叙述了在人物画中如何捕捉对象神态的几个要点。首先，在顾恺之所倡传神关键在于眼睛的基础上，苏轼根据亲身实践提出了传神的第二重要部位在于颧颊之间；其二，他说明了需悄悄地观察所绘对象的举止神态，才能表现出人物自然生动的情态；其三，以生动形象的例子说明每个人都有个最能体现其精神面貌的特定部位，这也是传神的要义。苏轼有诗云：“论画以形似，见与儿童邻。”是说绘画作品的品评不应以形似与否作为主要标准，他的《传神记》生动形象地阐述了传神要法，是对顾恺之以形写神观点的阐释和发展。

(发表于《中国书画报》2002年1月7日第2期)

常形与常理

——苏轼《净因院画记》选读

原文：

余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨。与可之于竹石枯木，真可谓得其理者矣。如是而生，如是而死，如是而拳拳瘠瘳，如是而条达遂茂。根茎节叶，牙角脉缕，千变万化，未始相袭而各当其处，合于天造，厌于人意，盖达士之所寓也欤？

释文：

对于绘画创作，我认为人物、禽鸟、宫室、器用等都具有常形，至于山石、竹木、水波、烟云等虽无常形，却有常理。“有常形”之物出了毛病，人们很容易看出来，“无常形而有常理”之物表现得不恰当，即使通晓绘画的人也常常难以发现。正因为此，一些欺世盗名的人，常常以画无常形之物换取名声。虽然这样，所绘对象的外形不恰当，仅仅是局部有问题，而不能认为整幅画都有毛病。若常理把握不恰当的画则皆为废品。世间的画师，也许能在外形上画得十分逼真，而其内在之理表现得恰当与否，只有高人逸士才能辨识。文同画竹石枯木，真正是抓住了其本质特征，洞察竹木生、死、曲、瘦，及根、茎、节、叶的生长规律，千变万化，未曾有雷同之处，各自处于适当的位置，合乎自然，满足于人意，这就是明达之士在画中所要表现的内在规律啊！

评析：

苏轼首先将描绘对象分为两大类。一类是有常形之物，指的是外形比较稳定的绘画创作对象，它们既有常形，也具备常理；另一类是无常形之物，或因本身无定形（如水波烟云），或虽有定形，但在自然条件的作用下，形貌时时发生变化（如山石竹木），它们虽无常形，却有常理。可见，常理是所有事物都具有的内在本质特征，有常形、无常形之物均有常理。苏轼强调画家不但要掌握常形，并且必须掌握常理。他反对只追求事物表象摹写的相似，而要求反映出事物内在的规律和本质特征。因此，对于常理的把握，难度更大，也更为重要。

这段画论实际上体现的是苏轼的传神思想。常形与常理正是形与神的关系。相对于常形而言，常理更加难以获得，常理之病也更难以识别。所以，学画之人不能仅仅满足于形似，更应洞察表现对象的内在本质，做到理寓形中，以形显理。而鉴藏者也应应对物象的内在规律作透彻研究，以提高鉴赏水平。无疑，这段画论对当今绘画创作和鉴赏都有着重要的指导意义。

（发表于《中国书画报》2002年9月9日第72期）

松年论“气”

——《颐园论画》选读

原文：

天地以气造物无心而成形体，人之作画亦如天地以气造物，人则由学力而来，非到纯粹以精，不能如造物之无心而成形体也。以笔墨运气力，以气力驱笔墨，以笔墨生精彩。曾见文登石，每有天生画本，无奇不备，是天地临抚人之画稿耶？抑天地教人以学画耶？细思此