

中國
研究

1

zhongguohua yanjiu

中国画研究

第一期

《中国画研究》编辑委员会编 人民美术出版社出版

1981

中国 画 研 究

1

中 国 画 研 究 院 编

人 民 美 术 出 版 社 出 版

(北 京 北 总 布 胡 同 32 号)

北 京 顺 义 燕 华 营 印 刷 厂 印 刷

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

•
一 九 八 一 年 十 一 月 第 一 版

一 九 八 一 年 十 一 月 第 一 次 印 刷

书 号: 8027·8035 定 价: 1.00 元

中国画研究 (第一期)

1981年11月出版

画家论画

- 师古人之心 叶 浅 予 1
略论中国山水画的创新问题 陆 俨 少 17
谈谈花鸟画的发展问题 孙 其 峰 31

画论研究

- 中国画论初探 邓 白 38
风格·创新·形式美 汤 麟 62

理论探讨

- 论“意境” 万 青 力 71
介乎抽象与具象之间 徐 书 城 90

思想往来

- 为创造社会主义文艺复兴而奋斗 江 丰 117

美术史研究

- 论中国文人画 张 安 治 124
文人画资料选辑 陈 亚 平 159
谈唐代绘画的时代精神 闾 丽 川 163
宋代画院画家政治地位和待遇 令 狐 彪 172

旧说重温

- 中国诗与中国画 钱 钟 书 186
文人画的价值 陈 衡 恪 205
-

少数民族美术研究

- (一) 古代少数民族的岩画 陈 兆 复 211
(二) 北方草原民族的铜牌艺术 陈 兆 复 227
-

作品评论

- 湖北十个人的画 陈 方 既 243
-

短 论

- (之一) 中西绘画要拉开距离 潘 公 凯 251
(之二) 龙凤·借喻 赵 宁 安 263
(之三) 人·山水·山水画 徐 义 生 269
(之四) 再谈诗画相济 陈 肃 273
(之五) 学艺杂感 陈 肃 275
(之六) 画史趣闻 (二则) 温 廷 宽
-

- 院 讯 (六则) 277
-

- 编后告读者 281
-

师 古 人 之 心

叶 浅 予

1979年夏，因患结肠肿瘤动了手术。手术后，遵医嘱二年内要做三次化疗，所以自1979年秋至1981年春，住医院三次，每次两个月，吃药打针之外，允许画点小画，还有大量时间可以用来读书写笔记。读的书离不开本行，写的笔记自然而然涉及当前画坛现象。现在从中理出几条线索，写成此文，题曰《师古人之心》，一以探讨艺术传统的精华，二以表述自己的观点。因为是随笔性质，理说得不透，观点难免矛盾，好在是有感而发，并非空谈，也许有助于中国画的推陈出新。

以 形 写 神

张大千教学生画山水的方法之一是替学生改画。学生把自己所创之稿请教老师，老师看后，一面指点，一面动手改画。改画，并非在布局或造型上大加改动，大家知道落了墨的宣纸是动不得大手术的。张老师蘸墨挥毫，这里皴几笔，那里染一片，或以淡墨分层次，或以浓墨醒主象，这一皴一染、一分、一醒，往往使一幅平铺

直叙、缺少生气的画，变得脉络贯通，神采焕发，活了。此时学生如梦中醒来，顿开茅塞，经过几次小手术，逐渐体会到如何炼形提神，对六法论的“气韵生动”有了比较具体的感受。

顾恺之云：“传神写照，正在阿堵之中，”阿堵就是眼睛。人的神气贯注在眼睛，现代人说眼睛是心灵活动的窗户，东晋距今一千五百年，顾恺之早就懂得这个道理。宋代邓椿说：“曲尽其态，而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。”强调传神是写像的最高原则。这是古来一脉相传的画理。

神是依附于形的，通过形似，才能传神；做不到形似，便达不到神似，这是尽人皆知的事实。由于历史的发展，本来正常的形神关系，有时会颠倒过来。有些论者认为形神既密不可分，只要神似，形似即在其中，这是可以理解的。然而有人提出“传神可以遗形”的说法，来肯定走了形的画，岂非把形神割裂开来、孤立起来了么？另一些人则认为神是不可捉摸的东西，是主观想像，不是客观存在，即使有神，不过是形的一种反映，所以主张：“只要形似，神似即在其中。”传神是否可以遗形或写形是否即是传神，只在理论上兜圈子，解决不了实际问题。

传神遗形论者有力的论据是苏东坡的论画诗。诗云：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定知非诗人。”他认为以形似取画，是幼稚的。下二句论诗的话以之论画，便是“作画必此画，定知非画人。”斤斤于形似的人，一定是不懂画的人。

苏的朋友晁以道发觉东坡的诗有片面性，马上和了一首：“画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。”作了补充。金朝人王若虚也出来为苏东坡辩解，他说：“论妙于形似之外，而非遗其形似；不窘其题，而要不失其题，如是而已耳。世之人不本其实，无得于心，而借此以为高。”批评那些不求形似的人借东坡的诗来

抬高自己。

究竟东坡论画偏呢，还是世人自欺呢？就诗论诗，无疑有片面性。晁以道的补充和王若虚的辩解能否纠正东坡的偏见呢？能，也不能。历史上对东坡的论画诗从来都是仁者见仁、智者见智，各执其偏，得不到结论。

记得五十年代初期，学习文艺为工农兵服务的方针时，国画界批过苏东坡这首诗，认为他嘲笑形似，为文人画护短。顺便还批了倪云林的“逸笔草草，不求形似，聊以自娱。”而在稍后一个时期，在双百方针的指导下，认为东坡此诗，针对当时重理性轻感觉的院体画，有感而发，有其历史意义，不可否定。既然如此，那么，在苏东坡心目中，形神兼备或以形写神的道理，是不言而喻的，以东坡的修养和智慧，可以毋庸置疑。可是也要警惕否定文人画的论客，把一切夸张变形都贬为自欺欺人，难道不是一种偏见吗？

我说东坡的诗有片面性，因为它掩护了重神轻形的论客。大家知道中国画的笔墨技法是为造型写景服务的，尽管它自身具有形式美的特征，但不能脱离内容而独立自存。山水画的各种皴法，花鸟画的各种点染法，人物画的各种描法，如果离开了它们所表现的具体形象，就不能成画。可是今天有些人片面强调笔墨技法的独立性和形式美，一味追求笔墨情趣，真有点“逸笔草草，不求形似，聊以自娱”了。

提到“自娱”，和现在有些人主张的“自我表现”有些相通。因为是自娱，作画的目的就是为表现自我，用不着考虑别人的反应，形似与否不必计较，神似与否，自己心中有数，那就和看画的人没有共同语言了。我们现在有些思潮虽然有些反常，究竟还不至于荒唐到如此地步。可也不能不指出形神关系的确存在片面性。比如：以形写神还是以神写形，差别很大；如实描写还是如意描写，差别也

大；练笔中练形还是练形中练笔，孰先孰后？形神兼备，是神在形内还是神在形外？这些问题都是当前存在的，是中国画创作和教学中的根本问题，必须弄清楚。

形神统一是中国画美学传统的精华，历代画论都把这个问题摆在首要地位加以阐述，品评画家的成就也以此为准绳。由于对神韵的解释，各家互有出入，甚至出现互相对立的矛盾现象，这和各个历史时期社会和文化思潮的变迁有关。要解决上述形神关系的问题，必须和当时的社会风尚和其他文艺思潮联系起来加以探讨。比如今天，我们正处在一个变革时期，我们在长期闭关之后，一旦敞开大门，世界上各种思潮蜂涌而来，国家生活的各个方面都受到冲击，敏感的文艺领域，震动更大，所论“自我表现”正是这种思潮的具体反映。中国画家在过去十余年中受到四人帮的诬陷和迫害，一旦挣开枷锁，必然要求舒展手脚，解放思想，形神统一的状态，难免要受到冲击而发生摇摆，“取神遗形”和“聊以自娱”之说和“自我表现”一碰头，自然合拍。我们对之，不应该少见多怪，更不应该惊惶失措而大加讨伐。最好还是让它和群众接触，让群众有个比较，到底谁正谁歪，由群众自己做出判断而定取舍。“自我表现”思潮是唯心主义美学思想指导下的产物，群众不容易接受，即使是有较高修养的欣赏者也要费大劲才能理解其具体内容。此类作品，往往在形式上作过精心经营，具有形式美感的魅力，但由于内容贫乏，很难赢得持久的欣赏。

张大千为学生改画，寥寥几笔，化平庸为精彩，使学生顿开茅塞，懂得依形取神的方法，这是什么缘故？仔细一想，关键在于：“以形写神”到底怎么写法。老师对学生千言万语讲“形神兼备”或“以形写神”的道理，不及他一动笔而心领神会。由此可知，“以形写神”的理论，说说容易，实践起来却是相当复杂的。我们需

要理论，但更需要实践。因为实践是检验理论的唯一标准。

不 似 之 似

对艺术造型的要求，齐白石主张“妙在似与不似之间”，他认为“太似为媚俗，不似为欺世”。他还告诉我们怎样做到“似与不似之间”，他的原话说：“善写意者专言其神，工写生者只重其形，要写生而复写意，写意而后复写生，自能形神俱见。”这是实践家的经验总结，最有说服力。由此可知齐白石的主张和“形神兼备”或“形神统一”的历史传统是一脉相承的。在这个基础上，齐老又提出“不似之似”的理论，可以理解为“具有神似特征的形似”，也可以理解为：“形似之极，妙在神似。”这是从形神关系这个角度来理解“似与不似”，重要的是应该从“生活现象”和艺术形象”之间的关系来理解：这“不似”是指艺术形象，“似”是指生活现象。着重说明艺术真实和生活真实的关系。艺术真实来源于生活真实，而高于生活真实，要求艺术家在表现生活时强调“不似之似”，也就是高于生活的“似”。

中央美术学院国画系在一次理论教研组的会议上，有一位山水画教师说：我赞成“不似之似”，可是到底怎样做到“似与不似之间”，心里没有底。他环顾左右，似乎要别人回答他的问题，谁也没吭声。看来，在这个实践问题上，人人都有自己的经验和认识，可就是说不出来，即使说得出来，既怕说错，也怕不能服人。当然也有人不同意有所谓“不似之似”，他们是齐白石所说的“工写生者只重其形”的唯形论者。

实践经验表明，经常出现形超于神或神超于形的现象，不易做到二者平衡。于是历史上“唯形论”或“唯神论”的主张应运而生，

并交替出现。从画家的实践经验来看，要二者绝对平衡是做不到的。要么形重于神，要么神重于形。

“似与不似之间”的妙处，不是要我们在二者之间持折中态度。要么像，要么不像，怎么可以处在中间状态？齐白石说得很清楚，“太似为媚俗，不似为欺世”，目的还在于“似”，不过这个“似”不是表面现象的形似，而是集中概括于精神状态的神似。

为了把问题说清楚，不妨拿齐白石画的蜜蜂作例子，蜂的头脚身躯画得很清楚，用浑圆一片淡墨表示翅膀的振动，使你感觉到这只蜜蜂果真停在空中，既形似，又神似。又比如他画的虾，虾的精确形状，有弹力的透明体，在水中浮游的动态，把形、质、动三个造型要素完满地表现出来，达到了形神交融的完满境界。他为了使你对形态获得更深刻的印象，把一只小小的虾画成几倍大，并不使你感到生疏和突然，这就是艺术形象胜过生活现象的具体范例。

我画舞蹈形象，首要任务是把握动势的特征，所以能把握动势的特征，来源于理解舞蹈动作的规律，没有理解，就无从把握。所以这个动势特征是形和神互为表里的统一体，这个统一体不可能分割为百分之几的形或百分之几的神。我的舞蹈形象，有时动中取静，有时静中取动，静和动都是形，也都是神，有时形超乎神，有时神超乎形，这中间不可能有绝对的平衡。由此可知，不能用机械唯物论的观点对待形神关系，只能用审美的辩证观点来对待它。

因为审美观点在形神关系上起主导作用，当艺术思潮发生变动时，形神关系的波动幅度就会增大，于是“形似为先”论和“取神遗形”论会相互交替出现。而绘画史的发展规律，往往先重形似，后重神似，愈到后来，神似愈占优势。中外都是如此。以“不似之似”而论，果然以“似”为目的，但这个“似”是在强调“不似”的基础上获得的，假使我们片面地朝着“不似，或“神似”这个方向走下去，

那么,就有可能把“神”或“神韵”“气韵”这类概念理解为虚无缥缈、不可捉摸的东西,难怪那位山水画教师对“不似之似”既赞成,又怀疑。对此,我倾向于那些大胆泼辣、不顾一切的闯将,先闯一闯“不似”,尝一尝梨儿的滋味,到底是甜是酸,心里有个底。

除了上述强调审美的神似,还涉及笔墨技巧的提炼取舍。要达到审美的神似,必须通过笔墨技巧的准确与精练。齐白石愈到老年,笔墨愈精,传神愈妙,愈脱离壮年时期刻意求形似的境界。他的所谓不似,也许指他老年到达的笔精墨妙的化境。1964年我在琉璃厂买到三幅他画的草虫小品,其中二幅,笔墨极简,神气极真,信笔写来,呼之欲出。辛酉一幅画的是马蜂,题云:

“即辛酉四月十三日之虫,足之长短最似者并存之。凡画虫,工而不似乃荒谬匠家之作,不工而似,名手作也。子如移孙须知。白石稿。”

五年后丙寅一幅,画了一只黑壳虫,北京土名“屎克郎”,题云:

“丙寅三月,余居京师鬼门关侧院内得此虫,画之殊有生气,远胜画家死本也。白石记。”

据题识,可知是给儿孙示范的画稿。子如是白石长子,师其父亦善画草虫。题识所云“不工而能似,名手作也”,可作“不似之似”的注解。

近几年的报刊电视,常常介绍儿童画,国际上也经常举行儿童画比赛,很有几个得奖者,黄永玉的儿子“黑蛮”幼年时的画就得过国际奖。桂林有位画家的儿子名叫“阿细”,能画各种姿态的猫,人民画报曾辟专栏介绍他的作品,洋溢着可爱的稚气,正好符合“似与不似之间”的“不似之似”。要一个成熟的画家达到这种境界,恐怕很难,不过,也不是完全做不到。关良的京剧人物,具有这种天

真的稚气，他不是没有“形似”的造型能力，而是不愿以“形似”媚俗，他的审美情趣，促使他运用稚拙的夸张笔墨，创造别具匠心的朴素形象。这也许可以叫做关良式的“不似之似”吧。

保定的韩羽和南京的马得，都是和关良有共同兴趣的画家，他们的人物造型，比关良更夸张，变形更奇，可见同样题材在不同画家的笔下，有不同的反应。在读者心目中，他们都是力求在神似上标新立异的能手，可并不排除形似。他们所用的夸张变形手法，已接近漫画。我们知道漫画人物是丑化了的被否定的人物，我们又知道上述几位画家都是热爱京戏的京戏迷，岂能把所爱的人物故意丑化呢。这种夸张变形当然为了美化和强化他们所喜爱的人物。可能有人不习惯这种美化的夸张变形，那么，“不似之似”的造型理论，他们是不能接受的。

迁想妙得

1978年，在中国画创作组的展览会上，我画了两幅画，一幅“舞红绸”，一幅“荷花舞”。红绸舞是北京解放初期相当红火的一个节目，象征中国人民获得解放的豪迈精神，以前试画过，不理想，搁下了。这次画，因为受过十年浩劫的创伤，有第二次解放的切身感慨，气壮意豪，特别带劲。

“荷花舞”的构思比较复杂。这年夏天我在北海公园对荷池写生，一边画，一边听广播，广播台忽然报告我国第一个艺术团首次在纽约演出，其中有荷花舞这个节目，脑子里突然出现纽约大都会剧场的情景：华灯四射，荷萼满台，仙姑们悠游自得地在光亮透明的舞台上漂浮；脑子的想像又转到眼前荷香满池的实景，舞台上的仙姑们忽然跳到一片片荷叶上，站着、蹲着、坐着，做出各种亮

相，好像自己也跳进了荷池，坐在荷叶上欣赏梦中幻景。画成之后，写了一段题记：

“北海盛夏，荷香满园，忽神驰纽约，我国艺术团正上演荷花灯之舞，于是浮想联翩，乃成斯图。”

这个题材，以前画过多次，都是从舞台形象得到启发，转而想象荷池的幻景。1978年这幅，由荷池联想到舞台，又从舞台回到荷池，构思过程有所不同。

画家作画，总是触景生情，有所感，有所思，而后形之于笔墨。这一过程，顾恺之称之曰“迁想妙得”。他说：“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。”所谓“迁想”，可以理解为现在的“形象思维”，所论“妙得”，就是经过思维，凝成所要表现的艺术形象。顾恺之认为台榭楼阁是人造的器物，只凭双眼判断，就能画好，而人物、山水、狗马等活着的有生命的东西，必须反复观察、思考、凝神。构想，才能塑造出生动而完美的艺术形象。我们作画，一般都是选择自己熟悉的题材，便于得心应手，发挥尽致。如果违反这个规律，勉强承当“主题先行”的创作任务，总是吃力不讨好。

形象思维对于画家，不像诗人、乐人那样不易捉摸，但也不是一目了然即可成画的。古代人物画家写像的故事，对我们很有启发。顾恺之为裴楷写像，“颊上加三毛，观者觉神明殊胜”。可见未加三毛之前，裴楷的形象已经相当肖似，加上三毛之后，才觉得更加精采，这说明顾对裴的认识，到此才算达到深化的程度。

荆浩在洪谷山中“写松万本，方得其真”，是古代山水画家在大自然中提炼典型形象的典型例子。花鸟画家在大自然中发掘独具慧眼的审美对象，也是不简单的。潘天寿以“野趣”为题，画雁荡草花，他说：“荒山乱石间，几枝乱草，数朵闲花，即是吾辈无上粉本。”

郭味蕖在晨风中站在荷池前面，看中了几枝挺拔的蒲草，作为主象，以彩荷作陪衬，题曰“银汉欲曙”，记录他的审美情趣。如果不是审美的高手，怎么会对几朵闲花和几枝蒲草发生兴趣呢。

顾恺之“传神阿堵”之说，至今为画家所信守。他的“迁想妙得”形象思维说，应用更为广泛，成为一切创作构思的普遍原则。为什么远在东晋时期我们祖先就能发现这样一条形象思维原理呢？

最近读牟世金的《文学艺术民族特色的探索》一书，为我解答了这个问题。牟的探索指出，早在三世纪，陆机的《文赋》就接触到形象思维的基本特点，概括为：“笼天地于形内，挫万物于笔端”。其后刘勰的《文心雕龙》进一步阐述“情以物迁，辞以情发”和“神与物游”的构思方法。顾恺之的“迁想妙得”，是和汉魏六朝的文论相呼应的。

到了唐代，张璪概括为“外师造化、中得心源”八个字，给“迁想妙得”作了明确的注解，成为一千多年来最有权威的、具有辩证唯物意义的文艺观。

顾恺之给画家指出创作构思的正确方法，也把形象思维教给了艺术欣赏者。

1962年我带学生去陕西乾县临摹永泰公主墓的壁画。墓室东壁画了十几个比真人还高的宫女：论年龄、分长幼，论体姿、分肥瘦，论容颜、似有情，论仪态、若矜持，不是一幅公式化的宫女群像，而是有个性有内含的耐人寻味的艺术杰作，若不是画工中的高手，决不可能达到如此引人入胜的水平。我在画下神思目想，赞叹不已，吟成七古一首：

公主长眠宫女在，壁上着意塑粉黛；

口角眉尖似有情，是喜是忧费疑猜。

长安人家掌上珠，一入宫门去无来；
赢得诗人多少墨，写向深宫幽处哀。
画工自具生花笔，不学文章别有才；
妙得容颜刻芳华，曲尽风姿写仪态。
寂寂回廊婷婷立，寞寞寝宫悄悄待；
巧手到此工已毕，且留余思动尔哀。

诗成之后，学生问我：“画工奉命画壁，不过服从主人旨意，能发挥如此动人的想象力吗？”我说：主人出了题目，文章是要画工做的，在制作过程中，就得由画工的构思塑造形象。假使是一个低手，这十几位宫女一定画成从一个模子里铸出来的，我们也就没有兴趣来临摹。这位画工所塑造的生动形象，尽管是凭空想像出来的，总离不开他脑子里闪现过的各种女性原型，其中可能有他的妻子女儿，或竟是他曾在宫中亲眼见过的宫女；她们的模样，肯定会显示在他的构思之中。这些模样落到他的笔端，必然会流露画工所寄于她们的感情。所谓“得其形者，意溢于形”，这是形象思维的规律。

同学又问：“画工是否也倾注着你所想象的画外之意呢？”

我说：那倒未必。我以为，根据“口角眉尖似含情”的消息，就有可能引起人们对她们的命运产生种种猜想。你若读过唐人的闺怨诗，不难想像被禁锢在深宫里的“长安人家掌上珠”是什么滋味。快乐吗？苦恼吗？都有可能，所以我说“妙手到此工已毕”。假使还有什么想法，就得根据欣赏者的生活逻辑去回答了。至于我，面对这些服饰华丽而身不自主的古代女性，真有点怜惜之意。

学生的生活经历不及我丰富，书也不及我读的多，听了我的话，似信非信。后来却发现他们改变了原先临画不读画的习惯，时时停笔凝神，似乎在探寻笔墨以外的东西。

“迁想妙得”提高了画家的创作构思，也教育了广大艺术欣赏者，可惜，也被一些别有用心者的政治阴谋家所利用。四人帮统治后期，演出过一场批黑画的丑剧，北京首创，全国仿效，首当其冲的是中国画家。主其事者仿照清朝的文字狱故技，在中国画家头上横加政治罪名，想把中国画批臭，把中国画家打翻在地，好让她们另组人马，为她们篡权窃国的阴谋服务。她们使用的武器是所谓“影射”。有人画了三只猛虎，说是虎字加三撇成“彪”，是影射林彪；有人画了一只猫头鹰，一眼张着，一眼闭着，说是影射政府领导开一眼闭一眼，是非不分；有人画了八朵开败的荷花，说是攻击八个样板戏；有一位山水画家，惯于用浓黑积墨，说他影射中国一片黑暗。想不到顾恺之的“迁想妙得”，竟被政治阴谋家歪曲利用，造成灾难，是一次严重事故，但愿历史不会重演。

在探讨“迁想妙得”的美学遗产时，提一下批黑画的历史插曲，是有益的教训。这个教训使我们懂得，我们对文艺和政治的关系，如果缺乏正确的理解，或理解得不深刻，就可能被政治阴谋家曲解和利用，使自己遭到灾难。我相信历史是不会重演的。

以大观小

沈括在他的《梦溪笔谈》里，指出李成“仰画屋角”违反了山水画“以大观小”之法。他说山水画家看山水如看假山盆景，踞高临下，看得全，看得宽。他的原话是：

“李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以为‘自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱角’，此论非也。”

“大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见，兼不应见其谿谷