

中国画：学问与研究

Traditional Chinese painting:
learning and research

◎ 范达明 著

皆因習俗見同而拘固好
學深思心知其意上古三代
易經春秋西有法之大自然而
不言法唐初失其法閻家
吳但是其
維郭虔
意而得悟
拘守其法
罕見多明
文徵明
假託偽本
五代言六法北宋
失之元人真蹟
此非書法詩
四洲民族畫王



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

中国画：学问与研究

Traditional Chinese painting:
learning and research

◎ 范达明 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画：学问与研究 / 范达明著. —杭州：浙江大学出版社，2014. 11

ISBN 978-7-308-13996-0

I. ①中… II. ①范… III. ①中国画—绘画评论—中国—现代 IV. ①J212. 052

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第248636号

中国画：学问与研究

范达明 著

责任编辑 傅百荣

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路148号 邮政编码310007)

(网址：<http://www.zjupress.com>)

排 版 浙江时代出版服务有限公司

印 刷 杭州杭新印务有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 32

字 数 664千

版 次 2014年11月第1版 2014年11月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-13996-0

定 价 78.00元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部联系方式：(0571) 88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

“美术评论与研究书系”

编辑说明

由浙江省美术评论研究会主持推出的“美术评论与研究书系”，是以个人文集或专题文集方式反映当代中国暨浙江美术学界学人理论成果的学术书系。新时期以来，浙江作为文化大省在美术领域取得的成就，不仅表现在不同画种、不同风格的创作实践上，也表现在与创作实践不可分割的评论与研究的理论实践上。它们是这一领域老中青几代学人继往开来、持续不息的学术思考与实践的结果。书系将依据相关评论与研究成果在发掘、积累达到一定成熟程度后汇编结集，以单个文本逐一推出，旨在使本书系成为美术学人学术成果的展示窗口与交流平台。

本书系的编辑出版，得到浙江大学出版社的重视与支持，得到有关方面及相关学人或家属的积极参与和帮助，得到作者同编者的默契与配合，特在此鸣谢。

编 者

2011年1月

谨以此书献给我的父亲母亲

中国画：学问与研究之路（自序）

一定意义上说，本书是笔者2006年版《中国画：浙派传统与创新》的续编。自那以来，仿佛时间过得很快，一晃，居然8年多过去了，我年龄也从60跃到了68岁。生命如果不是已到了人生的最后阶段，总归是到了它的晚年，这一不争的事实无可回避。如果真要冤枉过自己一生，那么，对我而言，与生命或人生争夺时间的冲刺阶段，现已开始了。

评论家不像画家那样可通过开个展的方式来阶段性展示他新的艺术成果，达到及时跟社会和同好切磋交流的目的；与其他方式相比，汇总历年写就或发表的理论文章，结集出版成书，或许就是最直截了当也是唯一合适的选择了；此前出了的书已属过往，而既已临到了冲刺阶段，那么，力求赶在自己68周岁（2014年12月初）前夕推出这本新著，作为内在动机与动力，也在情理之中了。

本书辑入了笔者2006年至今近9年内所写中国画相关文章68篇（刚好等于自己现年岁数），加上早期遗留的两篇，凡70篇（含自己动笔整理的4篇重要研讨会座谈纪要）；而此前的《中国画：浙派传统与创新》收入了我1992至2005年14年里所写中国画方面文章30篇。换言之，1992至2014年近23年里，笔者自门外而“走进中国画”，逐步深入学习中国画这门已有上千年的大学问，在逐渐深化对中国画理论研究的进程中，为应征各种研究课题与学术会议，累计写下的大小理论文章包括会议现场发言等，刚好100篇（如果算上两书的自序与后记，则是104篇）。本书与前一书相比，无论在文章数量上（在相对较短时期里）的成倍率增长，还是在研究领域有向深度与广度的推进，确实令自己原先未敢预期，想起这一点来也真有些让人吃惊——诚然，这是得以自我欣喜与欣慰的，但笔者更期望这将能激励自己来日在此领域再有持续的奋力进取，力求有所新成果，如果老天确实看中了我而让我能保持健康的体质，以胜此任而做下去的话。

借着写本篇“自序”的机会，我像在前一书“自序”里那样，对本书较重要文章里体现笔者对中国画学问有所探索亦有所发现，即属多少有一些个人见地与观点的东西做个提示，权当给予有阅读兴趣的读者与中国画界朋友们的一个导读，以便于其进入阅读语境。

1. 有关中国工笔画历史地位与基本概念的论述:

(1-1) 若从历史的渊源来考察,能够比较工整、细微乃至精确地描绘客观对象,其实也就是中国传统绘画所固有的基本特色。无论是至今中国有实物可考的最早绘画——战国帛画《人物龙凤》以及稍后的长沙马王堆1号汉墓帛画,还是到清代王翬主持创作的12卷绢本历史长卷《康熙南巡图》,都是用笔与造型工整的绘画,或都可归于我们今天观念中的工笔画。换言之,中国画所表现出的这种工笔画的存在方式……正是中国绘画的传统与正宗,它远远要早于意笔(写意)画方式的存在;它与意笔(写意)画的并列或并存的关系,只不过是今天所存在的一种状态,在初始的意义上并不存在。

(1-2) 文人画毕竟是文人的画,文人的意笔画再兴盛也终究不可能全然替代传统画人的作画方式与作画习惯;而现实生活本身,无论是宫廷还是民间,也依然非常需要那种细微描绘历史与生活的场景、逼真写真地描绘人物的肖像等等的画作,而这些需要也就奠定了中国工笔画即使在文人意笔画最为鼎盛的时代也不会消亡的社会历史根基。

(1-3) 工笔画,并不因为它一笔一墨都显得工工整整,来龙去脉也交代得清清楚楚,似乎就不可能带什么书卷气、文人气等等最为中国书画传统所珍视的作为其灵魂的东西。实际上恰恰相反,你只要深入到画作具体笔墨的起落与构成的状态中,你就能体会到,那些最为中国画传统所珍视的东西,在工笔画中也同样存在;具体地说,中国的传统书法,尤其是楷书书法的用笔规则或法式(例如“永字八法”等等)不但在工笔画中依然存在,而且正是中国工笔画用笔的基础。(以上《中国工笔画的特色及其他》)

2. 有关中国画的“意”与“形”及其关系的论述:

(2-4) 绘画(包括中国画)既是以平面空间为存在方式的艺术,又是以人的视觉感知为途径的艺术,其最基本的特征就是造型(或写形)。在这里,具体的造型或写形之形(或形象、形态)总是基本的、本体的,属显性的东西,又是起点的东西;而意(或思维、意识)则是由形(或形象、形态)所内涵的东西,属隐性的东西,又是归宿的东西。前者是人凭借视觉感官可以从外在画面直接感知的;后者则需要一定的专业水准的条件下,从前者的感性经验上升到带一定理性认知的层面才可获取,它是作画者或赏画者从对画面具体造型或写形之形的感性认识上升到形象思维之思维层面的一种觉悟、参悟。(《中国画的“意”与“形”》)

3. 有关顾恺之画论“以形写神”的本质、所含“三对”、“三神”概念及其关系的论述:

(3-5) 顾恺之“以形写神”论的本质正是“形神一体论”。对于绘画来说,形就是基础,就是本体,传神固然是绘画的最高品第,却必须建立在形与形似乃至形的逼真的基础上。形越准越逼真,画面的造型形象才越生动,形象的神与神采才越可

彰显。彰显就是传，它不是离开画面的形象而彰显，而是直接从其形本身而彰显，从形的逼真中传达出来，因为神就潜藏在画面的形之中，就潜藏在它的逼真的形象中。……传神不是别的，正是写形的最高阶段，“写形即写神”的道理正在于此。一切离开写形的传神，一切“空其实对”的画面形象的传神，都是不可思议的。

（3-6）在对中国古代绘画大师顾恺之“以形写神”绘画观的解读中，吕凤子、潘天寿等前辈大师无疑是优秀的，他们在新时期以前已经解决的问题或达到的理论成果至今没人超越。吕凤子的神“生于形而与形具存”、潘天寿的“写形即写神”等观念是精辟的，是与顾恺之“以形写神”的绘画观一脉相承的，因为他们都认同了顾恺之的“以形写神”论，他们的解读也都揭示了顾恺之“以形写神”论的真正本质。

（3-7）尽管顾恺之画论作为中国最早独立成篇的画论远在1600多年以前就已产生，但其画论的根本，仍然没有离开对现实总体的唯物主义的观照态度。它证明了中国传统绘画与理论同世界传统绘画与理论一样，占据第一位的仍然是对外部现实保持的那种从物到心、从形到神的写实主义艺术精神。这是中国传统艺术及其理论的最值得骄傲与珍视的部分，其优秀品质应该为今天当代中国艺术与理论的实践者所继承与发扬光大。（以上《新时期顾恺之画论研究得失考辨》）

（3-8）在中国画画论里，最早强调这种“如实”或“如实性”的，就在东晋顾恺之的画论里。……顾恺之不仅提出了“写神”、“传神”与“通神”的“三神”概念，也提出了与之对应的“所对”、“实对”与“悟对”的“三对”概念。在顾恺之看来，“三神”是建立在“三对”的基础之上并受“三对”制约的：亡其“所对”则亡有“写神”；空其“实对”则趋失“传神”；唯有经过对“所对”的“实对”才能达到“悟对”，也唯有有了“悟对”才有所谓“通神”。然而，以往的一些论家，往往把顾恺之“以形写神”的绘画观，简单地解读为“传神论”，这不仅显得片面与偏颇，也背离了顾恺之画论原本注重“实对”的现实主义。（《中国画的“意象”与“以象取意”》）

4. 有关中国画画论与画学的概念及其关系的论述：

（4-9）画论是中国画家（文人画是文人）对绘画创作的认识，包括相对感性的认识与相对理性的认识，它是画家或文人的“画语录”，也是画家或文人的绘画理论，包括创作思想（创作观、创作构思、创作心得）、创作技法（笔墨技法、构图技巧、题款、题诗、用色、用印等方法技法），表现为画家或文人主体的创作实践的经验性文字形态。它与非画家的绘画史论家的理论还是有别的。画学，是对于中国画这门民族绘画艺术的理论研究，包括对于画家画论的研究，是一门学科。不能说画家的画论不是绘画理论，否则就不该名曰“画论”了；但是总体上说，画论要作为画学来看待，则其表述须是经学理化、系统化了的。笔者的看法是：画学涵盖了画论，又超越画论，或者说是画论的最高阶段、形而上阶段，它是对绘画理论的体系化建构，或者就是一种绘画理论的体系。（《黄宾虹画学与十二对关键词》）

5. 有关中国的传统绘画及其画论的历史价值与世界意义的论述：

(5-10)从东晋顾恺之提出的“以形写神”绘画观，到南齐谢赫的作为作画方法或品评标准的“六法”论，再到唐代张璪的“外师造化，中得心源”的绘画美学原则，它表明，从公元4世纪、5世纪到8世纪，中国画坛的画学先哲们在距今最早大约1600年之前，至晚也是1200年之前，就已经能站在相当科学的或者说基本的唯物史观立场上，依托对以往长期的艺术史实践与发展的考察，在此间的四百年中，总结出了相对系统的对于绘画创作实践与批评实践行之有效的指导思想与艺术理论。中国的传统绘画及其画论，就其最优秀的部分而言，在人类文化史上从来就不落后于域外的国家与民族，同样是处于领先地位的。

(5-11)传统中国画从绘画观及方法论或批评观到绘画美学原则，其最优秀的部分都是深刻地体现着人类对于艺术的基本的现实主义精神的。无论是“以形写神”还是“外师造化，中得心源”，这些我们传统中国画的绘画观或绘画美学原则，其实在西方传统绘画及其画论里也是同样存在并有着相互贯通的内涵。在更高的一个观念层次上，或者就中西绘画两者都概无例外地属于“绘画”这个大的范畴来说，中西绘画的互相“沟通”与“互渐”同样是必然的，然而这种“沟通”与“互渐”仍然是建立在两者自身独立性的存在即“距离”的存在的基础上的，它决不是互相消灭对方本身。这也是“距离”与“沟通”的辩证关系的另一个方面的意义。（以上《中国画：历史的命运与当代的发展》）

6. 有关周昌谷作为“意笔人物画”画论建树者与重要理论家之贡献的论述：

(6-12)周昌谷对于浙派人物画的贡献，不仅是在绘画创作实绩上，还表现在他切实建构画派技法理论体系的努力中，以往学界对这一点的发掘与重视似很不够。实际上，在周先生英年早逝因而并不太长的艺术生涯中，他在某种意义上又是以一种画论研究者的形象出现在现代中国画画坛上的，周昌谷无疑应视为浙派人物画主要或基本构成之“意笔人物画”画论的建树者，是“意笔人物画”方面的重要理论家。这是他对现代中国画理论的重要学术贡献，从美术史意义上说，当是很了不起的成就。具体地说，1978年的《谈意笔技法在现代国画人物画上的实践和探索》使他成为“意笔”、“意笔人物画”概念及其技法理论的确立者；1981年的《国画色彩的对比与调和》使他成为意笔重彩人物画技法理论的开拓者；1983年的遗著《笔墨创新有否标准——意笔人物画技法杂谈》更使他成为“意笔人物画”笔墨创新机制与标准的建立者。（《周昌谷与意笔人物画理论》）

7. 有关“醒”对于山水画进入“化境”并最终完成作品的关键性作用的论述：

(7-13)黄宾虹在论述“一幅山水画的制作”时，曾归纳其过程为“勾勒”、“点染”、“皴和浑”、“醒”、“收拾补充”的“五个步骤”。“醒”对于作品进入“化境”并最终完成作品，是有其关键性作用的——照黄老的话来说，它能“突出或拓大全幅及部分物象的主要精神所在”；换言之，它是决定一幅作品能否显现其精神活力的

问题。可以说，正是“醒”，让一幅沉睡的作品苏醒而“活”了起来。因此，笔者认为，“醒”是山水画作品能够进入“化境”的关键，或者说，它是山水画作品进入“化境”的转折点，作品最终之“气韵生动”的效果也正是借此达到的。（《楼柏安新山水画的“三境界”》）

8. 有关成功处理好山水画的三方面关系的论述：

（8-14）正确与成功处理好山水画有关笔墨与意境、写形与布局、写生与创作等三方面的关系问题，不仅是艺术的创作方法论，本身就是艺术家的艺术观问题。这里所列的三组关系中，笔墨、写形、写生大致属手段、工夫的问题，可归于“技”的问题或方法的问题；而意境、布局、创作更多应属目标、体格的问题，可归于“道”的问题或观念的问题。后者对于前者有更大的统摄作用。（《笔精墨练 境高意远》）

9. 有关中国画的“意”以及花鸟画对“意”和时代精神的表达力的论述：

（9-15）中国画跟西洋画相比，在“外师造化”的同时，相对更强调画家主观或主体意识的东西，即“中得心源”的东西，“意”或思想的东西。这个也是中国画区别于西方绘画的一个特点。（《思想内涵是体现艺术作品意义的重要标志》）

（9-16）中国画通常被认为是属于意象造型的艺术。所谓意象之“意”，主要并不是在“意笔”与“工笔”之区别意义上的“意”，即主要不是指画家对外部世界对象在造型与结构表现上相对达到怎样并非工整程度的“意”，而是指画家赋予其作品图像所具有的寓意或象征含义，这种寓意或象征含义尤其在中国画的花鸟画中有突出的表达力。（《一本中国画学科的通典》）

（9-17）画家在创作时如果有意识、有思想，明确自己是借创作的题材来表达心中的情感、意识和思想，那么创作出的作品一定是有精神的、有内涵的，也会是传神的。比如画牡丹，如果画家想表现的是一种富贵气息，那么就一定会着重选择体现其富贵气息的方面来表现。中国画家经常是先有一种观念，然后再找适合表现这种观念的题材进行创作。所以中国画是意象造型，意在前面，意在笔先，也就是所谓“中得心源”。这个“中得心源”的东西，就是“所指”——画面不仅仅是笔墨造型，还有笔墨造型所包含的想法与意念。当然，“所指”的前提，必有“能指”，就如同“中得心源”是以“外师造化”为前提，或者“意”的存在与体现是以“象”为前提一样。我们看画，先看到的还是“象”，“意”是包含在“象”之中，并且是在我们看“象”的过程中逐渐体悟到的。“象”与“意”的关系，换句话说，也就是“形”与“神”的关系。它们同“外师造化，中得心源”都有对应的地方，因为本质上这些范畴或概念关系就是一个东西。

（9-18）花鸟画的题材千年不变，你很难说明代的牡丹与今日的牡丹有何样的不同，或者清代的喜鹊与今日的喜鹊有怎样的区别，但经过画家手笔创作出的具体作品，本身也会被赋予时代性和历史感。怎样来表现当代花鸟画的时代性？我觉得主要依赖于画家的精神状态。画家本人是身处于特定时代的，画面的时代精

神实际上是画家身上折射的时代精神的反映。(以上《图式革命、题材开拓及“花鸟寄情”》)

10. 有关中国画的多元化发展以及传统中国画与“现代水墨”、“现代彩墨”关系的论述:

(10-19) 通常认为, 中国画在世界绘画艺术领域是多元并存的独特一元。实际上, 今日的中国画本身就呈现为一种多元化发展的态势: 国粹或纯粹保守传统的, 传统出新的, 纳洋兴中的等等, 就是这样三种主要的发展状态。其中传统出新的也称为借古开今的(代表者如潘天寿、陆俨少等), 纳洋兴中的也称为中西融合的(代表者如徐悲鸿、林风眠等)。

(10-20) “现代水墨”可以也应该成为中国画(即传统中国画)当代发展的包容性一元。虽然这样来看, 或许一时会为一些传统观念很强的中国画家所不容, 但是只要我们从一开始就仍然有这样的被包容意识, 我们就可能在自己的现代性追求与探索中不完全脱离我们传统精神的母胎(或者叫底线), 这会在现阶段不仅不使自己成为传统中国画的对立面, 反而还会使我们自己的努力进取成为传统中国画现代发展的一个推手。这么做在策略上就获得了两全其美。(以上《现代水墨: 中国画当代发展的包容性一元》)

(10-21) 处在今天绘画多元并存的总态势下, 虽然我相信中西绘画之间的距离, 就如同中国北京与法国巴黎的距离, 应该说依旧是不会改变的, 然而“中西融合”的绘画观念却可以也应当是现代绘画之多元中的一元。当然, 我并不因此而认为——具体像彩墨画这样的绘画, 就是所谓介于中西绘画之间的一种第三类绘画。彩墨画, 应归属到现代中国画的大家庭内: 传统中国画、现代水墨, 乃至现代彩墨, 它们每者都应当是现代中国画的包容性一元。(《彩墨田园》)

11. 有关题材本身价值的大小以及“画什么”与“怎么画”关系的论述:

(11-22) 题材本身还是有其价值的大小的: 所谓“宏大叙事”题材、“重大历史题材”等等, 以及所谓“趋小的描绘”或“小品”的说法, 就都是针对于作品题材价值之不同所做的辨析。这里关键的问题在于, 已然是好的、重大的题材, 是否真正能诉诸好的或高超的艺术表现手段与方法而得到优质的表现——如果没有这一点, 那么再宏大再重大的题材, 其构成作品的最后价值也可能不高或很低, 甚至“等于零”。因此“画什么”与“怎么画”虽属不同性质的两个问题, 却都需要妥当加以解决。显然, 在“画什么”上先就题材选择而获得较高的价值意义不但很有必要, 甚至可能是一个事半功倍的有效途径, 聪明的画家于此何乐而不为呢?(《别开生面 酣畅淋漓》)

12. 有关对“形式语言”说法的否认以及笔墨的精神性从何而来的论述:

(12-23) 我不赞同“形式语言”这四字, 尽管现在美术界几乎很多人都被传染到了“形式语言”这样的不伦不类的说法。我自己只赞同说“语言形式”这四字(指

语言下一级的元素)。为什么?因为凡是语言,就不是只有形式,或者说,仅仅是形式的东西还不能构成语言。什么东西一旦成为语言,就一定能生成感性的与理性的认识性,能被流通、能被人所识别:耳听音,眼看形,心识义,三者缺一不可。“义”有“能指”与“所指”的不同层面;离开了“义”、离开了“能指”与“所指”的语言,亦即排除了内容或内涵意义的语言是不可思议的。

(12-24)脱离了具体画面的孤立的笔墨,其价值等于零。我完全赞同这样的表述。就是说,笔墨必须跟画面联系起来,你的笔墨必须跟画面的造型是有关联的,是首先为造型、为“以形写神”服务的;如果不是这样,你再好的笔墨也发挥不出它的功效,它的价值也就降低到了零。

(12-25)题材的选择,包括画面的构成,这里面要讲到章法、布局等,这些都是由画家赋予其作品的;如果没有这些东西,即使你对笔墨的物质性工具掌握得再好,对其精神性的表达终究是无济于事的。

(12-26)中国画的笔墨的精神性还是跟它特定的使用工具——它的笔墨纸砚等媒介材料的物质性有关;当然更重要的还决定于作画的人,决定于画家——决定于他作为画家是否是个高明的画家或大画家。一个大画家,无论他是用“大笔大墨”还是其他形态的笔墨,必然会构成很伟大的作品,而伟大的作品必有其精神性或精神内涵;或者换言之,笔墨的精神性在哪里?它不在别处,就蕴藉于大画家通过其笔墨所完成的作品里。(以上《关于潘公凯艺术展与笔墨的精神性》)

13. 有关通过强化乃至单用某一种墨法来寻找创作风格突破口以及可能的弊端的论述:

(13-27)无论是吴山明的宿墨人物,还是崔振宽的焦墨山水,都通过强化乃至单用某一种墨法(而且是有相对难度的笔墨法则),来寻找自己创作风格的突破口。通过这些独特的探索,他们的创作都取得了可喜的成就,画面效果令人印象深刻。(《千裂秋风 润含春雨》)

(13-28)“宿墨水法”画法的长处,是能够充分体现中国水墨艺术在宣纸上展现的韵味的生动性,以及笔墨构成的协调性;纸上带宿墨的水渍干后会留下仿佛带有深色外轮廓边缘线之灰色墨痕,是蘸有水墨的毛笔触及纸素留下较多水分的笔触后自然形成,是无法用毛笔直接绘制出来的,它自然有那种天成之美。其实“宿墨水法”画法已不是单纯的“线”描,有时候还可以多少展开为“面”的铺染,是一种可较为自由收放的笔墨语言。

(13-29)“宿墨水法”画法也有其不足之处,尤其在人物画的作品中:第一,在画面笔墨韵味往往很足的情况下,笔墨本身的存在凸显得较为明显,容易造成对画面造型形象总体感觉的遮蔽或削弱;第二,由于画面如此笔墨的定位,必须是在宿墨溶于较大水量之中的过程中形成,致使墨色在总体上呈现大致相同的灰色调子,往往会减弱画面形象原本可能需要有的墨色的鲜明程度以及墨色与纸素的黑白对

比程度——这也可以说是在采用此种画法的同时如何来配合使用浓墨或让浓墨有适当表现空间的问题；第三，“宿墨水法”画法的每一笔的定夺，几乎都需画家——加以有意识的考虑与经营，也就容易对画家原本胸有成竹、通盘考虑后的直抒胸臆的发挥起到某种停滞、遏制的阻碍作用。（以上《1978年以来的浙江中国画》）

（13-30）作品是融笔法、墨法、水法的不同生态、比例关系所化生的组合，是“五笔七墨”各显神通，综合发挥。显然，单纯的一种墨法或一种笔法，无法构成作品的“化境”。譬如，若单用宿墨，将导致无趣，因为宿墨必然构成画面总体一片灰调子墨色，如果其中不能够在恰到好处地方施以浓墨或是焦墨，那就如同人昏昏睡去而无清醒之时，此时，浓墨或焦墨在这其中将能起到“点醒”作用。（《楼柏安新山水画的“三境界”》）

14. 有关书法只有在不具备实用性工具性的时代条件下才提升了其精神品格与艺术价值以及关于书法的底线的论述：

（14-31）正因为在日常生活当中，书法从某种意义上说已经不是一种实用工具了，所以反过来，书法作为一门艺术，它的审美方面的特点才真正体现出来了，它的本体要求才更强烈了。换言之，书法只有在不具备了过去那样的实用性、工具性的时代条件下，才提升了它的精神品格的价值、它的艺术价值。

（14-32）书法是以书写的汉字的外在的造型、审美形态来体现艺术价值的，而不仅仅用汉字本身来表达字义，即当事者的思想。这就是书法的底线，就是“书法是书法”的存在基础。（以上《书法家到底应该是什么家？》）

15. 有关中国画的前途与命运的论述：

（15-33）中国画在今后的前途与命运究竟如何？我认为，不管是在传统中国画法度内还是法度外的开拓与创新，都不会改变中国画作为中国本土绘画的本位地位与传统地位的存在；只要“世界一体化”或“全球化”的风潮并不影响民族主权国家的独立政体形式的存在，在今天中国认可的文化的多元化价值标准的新的时代条件下，同样不会妨碍在文化领域普遍掀起的那种回归传统的新潮流，因此中国画（即传统中国画），将伴随着中国政治、经济以及文化日益现代化发展的大方向，似乎是在反向的意义上仍将得到极大的重视与保护，从而继续得到发展与繁荣；其中，尤其是作为传统中国画正宗的“正规画”的工笔画——到中国明清以来一度被文人画取代了的作为画家画的工笔画——还会有一个比意笔画更加繁荣的新的的发展高潮的到来。（《1978年以来的浙江中国画》）

（15-34）“迹有巧拙，艺无古今”——谢赫在1500年前就已经把艺术发展的秘密向我们和盘托出，他的话说得如此到位、如此有见地，后人无法超越，也无须超越。如果传统中国画曾经在上一个千年创造并自立于了世界民族艺术之林而为世人所瞩目，那么在进入21世纪的今天，在当代，它的存在、它的发展、它的繁荣与它的走向世界，更是毫无疑问的。（《中国画：历史的命运与当代的发展》）

16. 关于书画艺术的两个要义及其作为被压缩了外部时空的艺术所具有的特色 的论述：

（16-35）作为视觉艺术的书画艺术，其造型方式无不是以平面为载体的。这是书画艺术的第一要义。书画艺术的又一要义是其平面空间的有限性。……任何艺术作品或艺术表达方式要想摆脱这一点，企图表现外部世界那种全方位、纯客观的本来状态，是全然做不到的。艺术，不管其何宗何派，它同造化与外部世界永远存在某种根本的质的不同。

（16-36）书画艺术作为平面载体的造型艺术，从载体构成或方法论上说本质上是一种被压缩了外部时空的艺术。书画艺术家的伟大，就在于他仅仅在此压缩了的二维平面里就能来经营其整个艺术世界，在其中尽情发挥其全部的造型技能与技巧，如此的有限度的二维平面空间在其笔下不仅不见其局限性与有限性，反而是因势利导，最大程度地转化为一种优势并形成其特色。（以上《纸上的舞蹈：草人的书法与书道》）

上述16个方面（含36段文字）大致是本书主要的学术着眼点或关注点，均为摘自书中某篇文章的原话（话尾已注出篇名），它们并不是笔者事前考虑周全了以后列出的，而是在眼下编校与回看书全部文字过程中，发现其中实际已涉猎的相关问题后再做出的梳理与摘引。如果还想占有篇幅，或还有一些带观点性质的文章段落可以选辑在这里。这些论述表达的观点与看法，涉及了当前中国美术界或中国画界，特别是美术理论评论界实际面对的一些学术问题或敏感话题，本书或许就是因了这些学术思想而带来了它自身的价值与现实意义。

任何个人的学术观点（如果不是照搬教科书而来的话）当然都属一家之见。如果因此能够与有关学人在一些观点上获得共识，或者哪怕是构成交锋，应该都是一桩有幸的、快乐的事吧。

2014年9月12日起稿，9月18日补充
9月19日浙江省美术评论研究会26周年纪念日初稿
2014年9月29日修订完稿

目 录

中国画：学问与研究之路（自序）

第一辑 中国画概论

中国工笔画的特色及其他..... 3

关于“南北”与“对话”以及“攘外必先安内”（南北关系）（3）

作为中国传统绘画正宗的中国工笔画：从审美特色

到载体材料（工笔与意笔的关系）（4）

中国工笔画的用笔特色：一切毛笔画都是“书法用笔”（工笔与书法的关系）（6）

中国工笔画的造型特色：以线写形（线与形的关系，再及书与画的关系）（8）

中国工笔画的线、形、色三元素与三种内部关系（10）

（1）线与形的关系

（2）色与线的关系

（3）色与形的关系

中国工笔画存在的底线与法度（12）

结语（12）

中国画的“意”与“形”

——兼析欧阳修“古画画意不画形”.....14

中国画的“意”与“以象取意”.....16

从“以形写神”向“以象取意”的转化（16）

能指之意：中国画图像作为艺术语言以象取意的一般意义（18）

所指之意：中国画图像作为艺术语言以象取意的象征意义（20）

以文取意：中国画“四全”之题款与钤印的意义（22）

现代水墨：中国画当代发展的包容性一元.....22

画家都有主张，中国画的特征制约中国画家的主张.....25

第二辑 画论与画学

一本中国画学科的通典

——读《中国画百事通》.....29

新时期顾恺之画论研究得失考辨

——关于“以形写神”原典的不同解读及其他31

一、顾恺之画论研究与中国美术史论著作的出版基本同步(32)

1. 新时期出版的一般论及顾恺之画论的美术史论等著作
2. 新时期出版的全面论及顾恺之画论的美术史论或原典注释著作
3. 新时期出版的论及顾恺之画论的美术辞书

二、顾恺之画论研究涉及的几个问题(35)

1. 原典本身的问题
2. 问题带来的问题
3. 聚焦关注的问题

三、顾恺之“以形写神”原典的两种不同解读与得失比较(39)

1. 俞剑华先生的解读
2. 陈传席先生的解读
3. 两种不同解读的得失比较

四、顾恺之“以形写神”原典的语境与本义(41)

- (1) 第一句“凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者”
- (2) 第二句“以形写神而空其实对”
- (3) 第三、四句“茎生之用乖, 传神之趋失矣”
- (4) 第五、六、七句“空其实对则大失, 对而不正则小失, 不可不察也”
- (5) 第八、九句“一象之明昧, 不若悟对之通神也”

五、顾恺之“以形写神”论的本质是“形神一体论”(44)

六、顾恺之的“以形写神”论不能简单地归结为“传神论”(47)

- (1) 原典的删节
- (2) 矛盾的说明
- (3) 解释的偏颇

七、以“传神论”来解读与研究顾恺之画论的恶果(49)

绘画本质及“以形写神”原典的“三神”与“三对”51

绘画本质或本质特征就是“图形”(51)

顾恺之“以形写神”原典的“三神”与“三对”(52)

1. “三神”的概念
2. “三对”的概念
3. “三对”的相互关系

从“言以足志, 文以足言”来看“以形写神”(54)

黄宾虹画学与十二对关键词55

画论、画学以及“黄宾虹画学”(55)

黄宾虹画学十二对关键词及其划分 (57)

黄宾虹画学十二对关键词解析 (58)

一、艺术美 (59)

1. 浑厚与华滋

2. 外美与内美

3. 自然与剪裁

二、作品美 (65)

4. 形似与神似 (貌似与真似)

5. 实易与虚难 (实与虚)

6. 神韵与情趣 (神气与天趣)

三、笔墨美 (69)

7. 笔简与意繁 (工)

8. 笔苍与墨润 (苍与润)

9. 刚柔与圆曲

四、艺术家 (73)

10. 起转与放收

11. 善因与善变 (因与变)

12. 妙理与苦功 (理与功)

“吾笔吾墨”：黄宾虹画学核心价值之本 (78)

周昌谷与意笔人物画理论.....79

一、意笔人物画“意笔”概念的前世与渊源 (79)

1. 黄宾虹与潘天寿画论中的“笔”与“意”

2. 李震坚画论中的“笔”与“意”

3. 方增先画论中的“笔”与“意”

二、周昌谷与意笔人物画技法理论体系的建构 (84)

1. 周昌谷：“意笔”、“意笔人物画”概念及其技法理论的确立者

2. 周昌谷：“意笔人物画”笔墨创新机制与标准的建立者

3. 周昌谷：意笔重彩人物画技法理论的开拓者

(1) 明确指出“发展中国意笔人物画色彩的正确道路”

(2) 力求使“色彩的艺术规律”与“民族传统的基础”达到有机的统一

(3) 在色彩的调和与对比的规律中，主要是掌握对比的规律

(4) 常见的对比 (常态对比规律) 与非常见的对比 (反常态的对比规律)

(5) 色彩对比只有相对的艺术规律；利用空白，构成墨色和空白的色彩对比

(6) “七种对比”或“八种较佳色彩对比”：对比规律需要灵活运用，不能刻板死搬

(7) 色彩调和在人物画上的特殊性