

江苏高校优势学科建设工程资助项目

美术学研究

6



南京艺术学院美术学院
东南大学出版社

江苏高校优势学科建设工程资助项目

美术学研究

Theory and History of Art

6

主 编：樊 波

执行主编：张曼华 戴 丹

东南大学出版社

· 南京 ·

图书在版编目(CIP)数据

美术学研究. 第6辑/樊波主编. —南京: 东南大学出版社, 2018. 3

ISBN 978-7-5641-7657-0

I. ①美… II. ①樊… III. ①美术学—文集
IV. ①J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 037623 号

美术学研究(第6辑)

出版发行: 东南大学出版社
社 址: 南京四牌楼2号 邮编: 210096
出 版 人: 江建中
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: 700mm×1000mm 1/16
印 张: 30
字 数: 572千字
版 次: 2018年3月第1版
印 次: 2018年3月第1次印刷
书 号: ISBN 978-7-5641-7657-0
定 价: 108.00元

本社图书若有印装质量问题,请直接与营销部联系。电话:025-83791830

序 言

刘伟冬 樊 波

新的《美术学研究》又要出版了,任何学术建设贵在坚持,若无坚持,万事无成。学术坚持更须信念为据,若无信念,坚持将无坚无持也。所谓信念就是一种认定,就学术而言,就是一种人文认定,认定这种坚持,这种学术的人文坚持对于推进人类文化和文明及艺术发展有所助益和贡献。

本辑所刊文章有一项主要内容,就是中国画论。中国画论的研究乃南艺美术学对于中国绘画理论的一个突出贡献。这不能不提到这一学科的奠基者俞剑华先生。俞先生对中国画论基本材料的收集、整理、编校和阐发为后来中国画论的研究奠定了坚实基础。俞先生以传统画论为思想前提,在 20 世纪三四十年代以及后来所发表的一系列著述文章,至今看来依然具有很高的学术价值和思想涵量。继俞先生之后,周积寅先生及其众多弟子继承了俞先生的治学理念和治学方法,并有所开拓和发展,以至有的学者认为,在中国美术理论界、亦在南艺有一个“俞剑华学派”。学派当然不是自封的,而是通过一代代学者相继相推建构起来的。其实学术流派的成立与艺术流派的产生相似,并非拘于一种格式,大体有三种情况:一是为某人所创而沿传下来,并发扬光大;二是为某一地域(或组织机构)长期积淀自然而成;三是由大体相同或接近的学术理念、学术方法、学术风格自觉建构而成。这是本科教学艺术原理所讲述的一般道理,本无可争议,至今成一话题相讼,令人疑怪也。俞先生本为山东人氏,他的学生来自全国各地,但由共同的学术理念、学术追求而凝聚为一体,几乎一个世纪相承而来,脉络不断,薪火日旺,但愿未来的学术成就能与学派的学术标准互相匹配。

在中国绘画史论史上,谢赫和姚最以及唐代的朱景玄和宋代的刘道醇就

是一派,张彦远、郭若虚和邓椿也是一派,宗炳、王微、宋代郭熙和韩拙以及明代的王履同样是一派,可谓派派相生,史论并重,最后在“俞剑华学派”这里再度汇集起来,终成洋洋大观也。信乎?不信乎?走你的路,让别人评吧!本辑除了中国画论之外,还有中外美术史的相关内容,感谢业界学者同道的赐稿。此外要提一下,有几篇年轻学子的文章也忝列其间,以求学界关注,因为他们是学术和新的学派建构的希望和传人。

特为序!

2017年12月

目 录

一、中国画论

1. 中国画论中之“奇”美 周积寅/001
2. 明清画论三题 张曼华/009
3. 中国古典画论的现代转型和当下思考 王璜生/023
4. 思想是笔墨之灵魂——“长安画派”的“笔墨”观及其价值 屈 健/036
5. 《魏晋胜流画赞》辩误 刘 星/042
6. 从寄意到寄身——元代文人独特的隐逸心理与绘画比德的深化
..... 徐东树/048
7. 消费、土地、诗意及其他问题 陈见东/055
8. 《绘宗十二忌》刍议 黄 戈/080
9. 文征明绘画思想的传承 王宗英 南 寅/087
10. 笪重光《书筏》《画筌》中的书画融通观 刘佳妮/106
11. 中国绘画格调的人格内涵与审美旨归 毛文睿/115

二、中国美术史

12. 《嵩山草堂图》的文化符号——以王翬创作主题为中心 朱万章/125
13. 中国传统宗教绘画中粉本的应用 苏金成/139
14. 查士标绘画对元人山水的内在拓展 任军伟/147
15. 传统文人画创作行为模式的形成与影响 刘亚璋/167
16. 光与影——浅析伪作在中国书画史上的影响 李 蓁/187

17. 探析墓葬图像中“寝”的象征——以宋辽金元墓室壁画中的《侍寝图》
为中心 易 晴/204
18. 隋唐西方净土信仰的兴盛及阿弥陀佛五十菩萨像的“重现”
..... 王 治/216
19. 论中国传统山水画中方位意识的历史源流 王小柠/229
20. 山水衬景人物的审美意趣 卢 珊/237
21. 新伤痕影像:中国当代摄影的第二次情感书写 海 杰/249
22. 图像景观与理论转向——中国当代消费艺术的图像逻辑批评
..... 郝青松/260
23. 量度的意义——由《造像量度经》看我国传统造型艺术的规则及
其他 李 琦/271

三、外国美术史

24. 西方现代金属雕塑概述 谭 勋/278
25. 性别,妇女与艺术史 向在荣/298
26. 自然的剧场——欧洲风景与制图学的传统及其装饰 郭 亮/304
27. 弗朗切斯科·萨尔维亚蒂与他的赞助人 黄小茵/326
28. 让往昔复活——关于哈斯克爾的“经验主义”的再认识 元文平/339
29. 和谐与度——文艺复兴比例观念的基础 茅丽佳/346
30. 另一种观看之道——对现代女性自拍像的反思 曹昆萍/363
31. 文艺复兴时期威尼斯画派艺术特征研究 蒋瞳瞳/371
32. 克里姆特的绘画风格特征 杨 芮/390
33. 大卫·帕斯基的东方水情缘 薛 翔/404
34. 提香《埋葬基督》 肯尼斯·克拉克 著 高 薪 译/407
35. 库尔贝 周 瑜 译/412
36. 《描绘的艺术:17世纪的荷兰艺术》导论
..... 斯韦特兰娜·阿尔珀斯 著 王晓丹 译/427
37. 17世纪荷兰艺术中的视觉几何结构
..... 马丁·坎普 著 倪敏玲 译/443
38. 老普林尼的遗赠 麦克翰 著 王 栩 译/462
39. 无词的音乐和抽象艺术 林恩·贾姆维尔 著 王方芳 译/467

中国画论中之“奇”美

周积寅

奇就是特殊、罕见、异乎寻常、区别于一般的意思。它属于美学研究的范围。奇的东西可能是美的，也可能是丑的。中国画论中论奇处颇多，主要指的是艺术美，认真地予以探讨，对提高今天中国画创作水平，是有现实意义的。

（一）奇是中国画的一种美

最早在中国画论中提出奇的，当推东晋大画家顾恺之，他在《论画》中说：“服章与众物既甚奇”、“有奇骨而兼美好”、“骨趣甚奇”、“隽骨天奇”，在一篇文章里就连用了四个奇字，可见他对奇的注意。所谓“有奇骨而兼美好”，指的是创造了与众不同的美的骨格形象。

五代荆浩《笔法记》解释说：“奇者，荡迹不测，或与真景乖异。”这里所说的，是经过画家的艺术加工，既源于真景，又不同于真景，而是比真景更集中概括、更奇更美了。荆浩把它与神、妙、巧三者并列，构成了中国画美学不可缺少的审美标准。许多画论里往往把奇与这三者联用，即神奇、奇妙、奇巧，都是形容艺术美所达到的一种奇异的境界。

明画家李士达论画云：“‘山水有五美：苍也、逸也、奇也、圆也、韵也；山水有五恶：嫩也、板也、刻也、生也、痴也。’可谓深得画理。”（姜绍书《无声诗史》卷四）十分明确地把奇看成是中国山水画（也泛指中国画）的一种美。

以奇为美的美学思想，在中国古典文艺理论中都是相通的。南朝梁·刘勰《文心雕龙》：“总其归涂，数穷八体：……七曰新奇……”唐·司空图“二十四诗品”之一为“清奇”品；清·郭麟《词品》列有“奇”品；清·黄钊“二十四画品”仿司空图《诗品》体例而作，正式把“奇辟”品写入绘画美学评品的专著之中。新奇、清奇、奇丽、奇辟等，说法稍异，却无一不是论述艺术美的。

（二）奇品是中国画家创造了前所未有的艺术美

中国画论在评品画史上杰出画家如阎立本、李昭道、吴道子、黄筌、文同、苏轼、夏圭等人的作品，称之“奇物”、“异迹”、“奇笔”、“奇作”、“奇品”等，讲的是一个意思，即赞扬画家创造了前所未有的艺术美。如：

北宋画家文同,擅长水墨写生。他在窗前栽培了许多青竹,每天细心观察,研究竹叶和竹枝的每一个季节,每一种天气里形态的变化,时间久了,他就是闭上眼睛也能把竹叶和它的枝干在心里细致地描绘出来。所以他的每幅作品都逼真动人而富有生气。他的好友晁补之作诗称赞他道:“与可画竹时,胸中有成竹。”在文同之前,画竹全用浓墨,而他画竹叶创深墨为面,淡墨为背之法,把画竹艺术向前推进了一大步。学他的人很多,有“湖州竹派”之称。

同时代的苏轼,画竹受文同影响,但他有自己的创造。有一次,兴致来时,以朱笔画竹,有人问他竹子的颜色并非朱色,为什么要用朱色画?他说,竹色非墨色,为什么可以用墨色画呢?既然可以用墨色画竹,为什么不可以用朱色画竹呢?九方皋相马,专在马之神骏,自然不在牝牡骊黄之间。宋·米芾《画史》还记载了苏轼作墨竹从地一直起至顶,米芾问,何不逐节分?他说:“竹生时何尝逐节生?”其目的,在于写意,这与他“论画以形似,见与儿童邻”,主张表现对象的神似而不拘泥于对象的形似为满足的精神相一致。

文同、苏轼的这些创造和见地,正是他们新奇可贵之处。

古代及宋元时代,“自立门户”的画家极多,他们自成一家法,显示出各自的奇来。因此,论奇的也就多了。到了明清时代,由于师古风气盛行,许多画家懒于创新,提倡平淡,力求无奇,因此,画家也竟为平庸,不敢出奇运巧以自异,而鉴赏家也重视平淡无奇的作品,稍有一点新奇之意,便被斥为邪派、野狐禅。于是陈陈相因,就成了习尚。当然,也有独立出众的画家,打破平庸,独标新奇,如陈白阳、徐青藤、八大、石涛、扬州八怪等。他们的画,不同于流俗,因之,受到平庸而自命为正统画派的攻击。在清宫里,不收藏扬州八怪的画,就是一个有力的佐证。石涛说:

老友以此索奇山奇水,余何敢异乎古人。以形作画,以画写形,理在画中。以形写画,情在形外。至于情在形外,则无乎非情也;无乎非情也,无乎非法也。(《大涤子题画诗跋》)

石涛的画,在“四王”(王时敏、王鉴、王翥、王原祁)画风盛行时代,与“人人子久,家家一峰”的画相比,确乎是奇了,使得当时处于领袖地位的王原祁不得不叹服他的画“大江以南为第一”。

奇品体现在构思、形象、气韵、笔墨、情趣、风格诸方面。

1. 奇思

元·汤垕《画鉴》说刘泾“作枯木有奇思”。刘泾乃北宋名画家，他的画虽已经不见，但“奇思”，却是每个画家努力以求的。它要求在立意、构思、构图上与众不同，所谓“匠心独运”。以肖像画创作为例，顾恺之给殷仲堪画像，殷素有目疾，顾给他点睛后，飞白拂上，使如轻云蔽月；五代时，李克用眇一目，画家为了避免触着他的缺陷，就巧妙地画他闭了一目在试看箭杆的形状，使这一瞎眼掩饰过去了；清帝旻宁（道光）的叔父也有一目疾，画家费晓楼给他画成《挑耳图》，头面稍侧，身体稍欹，皱眉闭眼，作忍痛状，也就把这个毛病全捂住了。这些奇思之作，历来传为佳话。白石老人名画《蛙声十里出山泉》，是著名作家老舍作诗句，特请画家画的，就题目本身就很有画意，如何运用绘画语言来表现呢？画家并没有马上动笔，而是根据生活经验的积累，经过长时期的苦心经营，才创造了这样生动的可视的典型瞬间的典型形象。画面并没有出现青蛙，只是寥寥数笔写出了数只栩栩如生的蝌蚪，从山涧急湍中顺流而下，却使观众随蝌蚪通过想象和联想而隐约地听到十里以外喧闹的蛙声，具有意到笔不到的妙处。如果画家没有对生活的无限激情，独特的艺术构思，是绝不可能达到如此引人入胜的艺术境界的。

2. 奇形

中国画论中论述的“奇形异貌”、“奇花怪石”、“形状奇绝”、“鬼神奇怪”等，都是指形象的奇。

唐代大画家吴道子于寺观之中，画了 300 余间成千上万的变相人物，其奇踪异状，无一雷同者，显示出画家天才的想象力与超人的艺术水平。他在长安景云寺画地狱变相时，使杀猪宰羊捕鱼者见而惧罪，辄有改业，足以说明画中的强烈感染力量！

《宣和画谱》说，五代画家贯休画“（罗汉）状貌古野，殊不类世间所传，丰颐蹙额，深目大鼻，或巨颡槁项，黝然若夷獠异类，见者莫不骇瞩。自谓得之梦中，疑其托是以神之，殆立意绝俗耳，而终能用此传世”。从传世的 16 帧罗汉像看来，人物怪骇突兀，宛如战斗时神经紧张的一种变形，这种画实际上已经离开佛教画的尊严，只不过是借此发挥作者奔放不羁的性格而创造的一种异乎凡人而又有人间玩世意味的理想化的奇特形象而已。

清末画家任伯年所画的《女娲炼石》，未按通常笔墨处理对象的规则，而有意识地把女娲本来是柔软的衣裙画得像磐石一样的坚硬，却将女娲炼石补天的精神气质表现出来了。

但绝不能离开作品的主题和对象的神态特征去任意夸张变形。沈宗骞《芥舟学画编》指出:“今人之奇者,专于状貌之间,或反其常道,或异其常形,而曰我能为人所不敢为也。不知此特狂怪者耳,乌可谓之奇哉?”

清画家王昱认为奇者,“不在有形处,而在无形处。”(《东庄论画》)中国画常留空白,虽无形,却有形。这空白在画面上所起的作用,一方面它是形象的组成部分,另一方面又和画面的形式美大有关系。一幅画上,只画一条游鱼,并没有画水,但人们感到它是在水中游,如果把游鱼换成一只飞鸟,又使人们感到它是在空中飞。南唐画家顾闳中《韩熙载夜宴图》,画家只画有简单的几片画屏和必要的道具,并不像西洋画一样去描绘灯光和暗影,却给读者一种室内夜宴的感觉。这正是清笪重光所云:“虚实相生,无画处皆成妙境。”(《画筌》)

3. 奇气

清·方薰说:“书画贵有奇气。”(《山静居画论》)王昱说:“奇者,不在位置,而在气韵之间。”(《东庄论画》)

中国文人画特别注重画家情感的抒发,即缘物寄情,在画面上使人感到的就是这种奇气。米芾《画史》云:“子瞻(苏轼)作枯木枝干,虬屈无端,石皴硬亦怪怪奇奇无端,如其胸中盘郁也。”从现存的《古木怪石图》卷(故宫博物院藏)看,画的是一棵被风霜打尽了叶子的枯树,树枝被一块“丑石”压住,甚至被压歪了树干,但枯树的主枝却扭着劲地往上长着,反映了画家罢官之后积压在胸中的“盘郁之气”。其后,元代画家倪云林提倡的“写胸中逸气”,清代画家郑板桥所说的“舒其沉闷之气”、“倔强不驯之气”,莫不表现画家处于不同时代不同遭遇所流露出来的特定的思想情绪。清代扬州八怪之一李方膺题画梅诗云:“不逢摧折不离奇。”赞扬的是梅花,其实是他的自我写照。他在山东兰山县任县令时,曾因开垦扰民事反抗总督,下狱。出狱后,先后任安徽潜山、合肥知县,以不善逢迎,获“罪”罢官。他画梅称“李公为自家写生”,刻印曰“梅花手段”。画竹特爱画狂风中之竹。这些,都是顽强地表现了他几经摧折而不屈服的清高品格和斗争精神。

4. 笔墨奇

在中国画论中,形容笔墨之奇的有新奇、精奇、奇怪、奇峭等,指的均是笔墨上的精妙。明·董其昌说:“以境之奇怪论,则画不如山水,以笔墨之精妙论,则山水决不如画。”(《画旨》)这里,非常强调了笔墨的重要,所谓“山水决不如画”,是因为画有人工之剪裁,可以用精妙的笔墨技巧尽善尽美地描写

出来。

但如果把笔墨强调到不适当的程度,也会像汤垕《画鉴》所批评的那样:“笔墨贪奇,多造林壑之恶境。”

5. 趣奇

沈宗骞说:“古人之奇……有趣奇。”(《芥舟学画编》)趣,有生趣、意趣、神趣、灵趣、情趣、兴趣、趣味,也就是我们平常所说的味道。趣奇,就是一种特别的味道。戴熙《习苦斋题画》云:“画令人惊,不如令人喜,令人喜,不如令人思。”古代的许多名作,为什么能够流传至今,就是因为它具有永久的艺术魅力,使人“愈看愈奇”(汤垕《画鉴》),百看不厌,发人深思。《图画见闻志》记载了这样一个故事:唐代大画家阎立本初到荆州时,第一天看了张僧繇的画迹,并未领会且说“定虚得名耳”。第二天又去看了说:“犹是近代佳手。”第三天再去看了,才真正发现了这幅画的高妙,说:“天下无虚士。”于是,坐卧观之,留宿其下十多天舍不得离开。足以说明,他的画是非常耐人寻味的。张僧繇,萧梁时人,与顾恺之、陆探微、吴道子并称古代四大画家或画家四祖。他画画吸收了印度的晕染法,不用勾勒,以重色青绿朱粉,染阴阳光暗而成没骨法,开创了中国画的新局面。相传他在南京一乘寺,用天竺法,以朱及青绿画装饰性的图案,“远望眼晕如凹凸”,产生如浮雕那样的立体效果,使观者感到非常新奇,而称这个寺为凹凸寺。由此略知,阎立本对他艺术的如此推崇、迷恋,是不足为怪的。

6. 格奇

沈宗骞还说,古人之奇,除了“笔奇”、“趣奇”之外,尚有“格奇”。(《芥舟学画编》)

“格奇”是讲艺术风格的奇特。画家在创作中所表现出来的艺术特色和创作个性,称为艺术风格。晋·王廙云:“画乃吾自画,书乃吾自书。”就是说,书画艺术必须有个性,有特点,要有画家自己的面目,别具一格,自成一家。如扬州八怪,是一种倾向主观热情,强调个性描写的派系,但他们的画都不同,如金农的古质、郑燮的挺崛、黄慎的狂犷、汪士慎的秀俊、李鱣的奔放、高翔的清逸、高凤翰的奇致、罗聘的冷僻等,呈现出不同的风格美。俞剑华先生所著《中国美术家人名辞典》,收有古今美术家三万余人的小传,而真正在人们心目中留下极其深刻印象的美术家也不过数百人,他们均以自己奇特的艺术风格,为人类创造了不朽的艺术品,而屹立于世界艺术之林。

(三) 平中求奇是中国画艺术形式美的重要法则

中国画创作,反对四平八稳,要求平中寓奇,或“纳险绝于平正”,把平与

奇,险绝与平正结合起来,平正而不平板,险绝而不失常态。

方薰说得好,一幅画“气格要奇,笔法须正。气格笔法皆正,则易入平板。气格笔法皆奇,则易入险恶。前人所以有狂怪求理、鲁莽求笔之谓。”又说,“图意奇奥,当以平正之笔达之;图意平淡,当以别趣设之。所谓化腐臭为神奇矣。”(《山静居画论》)精辟地论述了奇与正(平)的辩证关系。

古诗云:“万绿丛中一点红。”确是很美的,这里从色彩关系上巧妙地处理了奇正的关系,只有“万绿丛”,显得有点平正,加上“一点红”,对比之中,便打破了平正的局面,变得奇绝起来;但如果离开了平正的“万绿丛”,就难以见得“一点红”之奇绝,只有平中见奇,奇正相生,才是真正的奇,也才是真正的美。

明画家李日华认为“绘事不必求奇,不必循格,要在胸中实有吐出便是矣。”(《六研斋二笔》)无须执意去求奇,只要胸中实有吐出,表现天真、淳朴、自然之美,奇也就在其中了。

五代南唐画家董源,擅画水墨或淡着色的山水,用状如麻皮的皴笔表现山峦;上有矾头(山顶石块)苔点,多画丛树繁密,丘陵起伏,云雾显晦和溪桥渔浦,汀渚掩映的江南景色。宋·米芾《画史》评为“平淡天真多,唐无此品”。清·沈宗骥《芥舟学画编》曰:“董北苑空前绝后,其笔岂不奇崛?然独喜大江以南,山泽川原,委蛇绵密光景。且如米元章、倪云林、方方壶诸人,其所传之迹,皆不过平淡之景,而其清和宕逸之趣,缥缈灵变之机,后人纵竭心力以拟之,鲜有合者,则诸人之所得臻于此者,乃是真正之奇也。”

郑板桥的六分半书,确实很奇,但无论怎么奇,它仍是从八分隶书以及行楷草篆中变化而来,是合乎情理的,因此,邵松年说它是“奇而不诡于正”(《古缘萃录》)。他的画与他那奇怪的六分半书相结合,显得奇趣横生。

(四) 奇来源于生活

奇存在于人类社会生活之中,因此,凡是有成就的画家,绝非脱离生活而凭空创造出奇画来的。唐代有个出奇的画家叫张璪,画史上说他画松石山水,当代擅价,惟松树独出古今,能用笔法,尝以手握双管,一时齐下,一作生枝,一作枯枝,随意纵横,应手间出,气傲烟霞。当时画坛名家毕宏一见大为惊叹,问其所授,他回答说:“外师造化,中得心源。”他的画和《绘境》一书皆已失传,惟独这两句通过张彦远《历代名画记》传了下来。“造化”,就是大自然,就是生活,是存在,是第一性的。“心源”是意识,是第二性的。外师造化,就是向生活学习,从中掌握大量的原始材料。“中得心源”就是进行艺术构思、艺术创作的过程。千百年来,这两句名言,在艺术创作领域,影响极其深远。

唐代画家韩幹，为什么画马笔端有神，就是因为马的形象都是从生活中来的。他画马时，唐明皇要他看御府所藏画马，他说：“陛下厩马万匹，皆臣之师。”其存世作品《照夜白》，得肥壮雄骏之状，四蹄腾骧，昂首嘶鸣，生气勃勃。

五代画家荆浩，隐居在太行山，他经常深入到大自然中去进行观察、体验，看到千姿百态的古松，“因惊奇异，遍而赏之”。画松“凡数万本，方如其真”（《笔法记》）。他和他的学生关仝，创造了北方山水画派，表现北方山水，作云中山顶，能画出峻厚雄伟的气势。

北宋画家范宽，初学李成，又学荆浩，开始由于脱离生活，跳不出前人圈子而苦恼一时，后来，他找到了问题的症结，感到“与其师古人，不若师诸造化”，便移居终南山、太华山，对景造意，终于创作出独具一格的山水画来。

南宋画家米友仁题画云：“予平生熟潇湘奇观，每于登临佳处，辄复写其真趣。”

元代画家黄公望长时间居住在富春江，领略江山钓滩之概，袖携纸笔，凡遇景物，随即记录写生，终于“经营七年而成”，创作了《富春山居图》卷，成为他一生的代表作。明·李日华说：“此大痴之笔，所以沉郁变化，几争造化神奇。”（《六研斋笔记》）

明初画家王履，擅画山水，取法马远、夏圭，洪武十六年游华山，见大自然奇秀之景，深感绘画不应局限古人陈法，须师造化，自出意匠，乃作《华山图册》，自序云：“吾师心，心师目，目师华山。”把“外师造化，中得心源”的关系说得简明易懂。

生活中所见到的，并非处处皆奇，因此，石涛提倡要“搜尽奇峰打草稿”。所谓“奇峰”，即泛指生活中最美的、最感人的典型瞬间形象，这样的形象，必须长期深入到生活中去观察体验，千方百计地去搜寻、捕捉才能获得。明画家董其昌《画旨》云：“每朝看云气变幻，绝近画中山。山行时见奇树，须四面取之，有左看不入画而右看入画者，前后亦尔，看得熟，自然传神。”李方膺题《墨梅》诗说：“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝。”赏心的两三枝正是从千万朵中取舍而来。而“两三枝”却胜过了“千万朵”，真是“谁言一点红，解寄无边春”（苏轼语）。无怪乎清诗人袁枚赞美李方膺“画梅绝奇”了。

（五）由奇联想到当前中国画创作中的一些问题

当前，有些中国画作者，不刻苦学习传统，不肯深入生活，关起门来，玩弄笔墨游戏，缺乏艺术生命，平平无奇；有的想走捷径，以猎奇来掩盖艺术基本功之不足；也有的用西方的一套，企图取代中国画的发展，名曰创新求奇，实

则狂怪无理。诸如此类,就像沈宗骞所说的那样:“因奇以求奇,奇未必得,而牛鬼蛇神之状必呈。”(《芥舟学画编》)

作家刘心武曾在《读书》杂志上发表文章说,前些时听一位老作家指出:近年来有些青年作者的创作脱离生活,一味追求所谓新、奇、怪,即盲目模仿西方现代文学的某些技法,走了斜路。他认为小说技巧是随一个时代的生活方式而不断丰富变化的,新、奇、怪实际上是一种正常的现象。新、奇、怪并不可怕,随着时代的发展,小说创作总要在技巧上不断突破、不断创新。只要是顺理成章的新,水到渠成的奇,瓜熟蒂落的怪,不但都可成立,而且必然会对读者产生新的吸引力和新的愉悦感。我们要反对的是形式主义的玩弄技巧,反对那种盲目照搬的“新”,囫圇吞枣的“奇”,装腔作势的“怪”。刘文谈的是小说创作,我觉得对中国画创作也是可借鉴的。

作者单位:南京艺术学院

明清画论三题

张曼华

高濂^{〔1〕}《燕闲清赏笺》^{〔2〕}论“天趣”、“人趣”、“物趣”

高濂认为古人的所谓“六法”、“三病”、“六要”、“六长”，乃为“初学之入门诀”，“以之论画，而画斯下矣”。^{〔3〕}他还提出明人画“以意趣为宗”，“意趣”又细分为“天趣”、“人趣”、“物趣”，旨在强调绘画创作中形与神二者不可分的道理：

余所论画以天趣、人趣、物趣取之。天趣者神是也，人趣者生是也，物趣者形似是也。夫神在形似之外，而形在神气之中。形不生动，其失则板；生外形似，其失则疏。故求神似于形似之外，取生意于形似之中。生神取自远望，为天趣也；形似得于近观，人趣也。故图画张挂，以远望之：山川徒具峻削而无烟峦之润，林树徒作层叠

〔1〕 高濂，字深甫，号瑞南道人，又号湖上桃花渔。明代著名戏曲家、藏书家、养生家，屠隆称其“博学宏通，鉴裁玄朗”。生卒年不详，约生活在嘉靖至万历年间。曾于鸿胪寺任官，后退隐故乡杭州，优游度日。著有《遵生八笺》、《雅尚斋诗草》、《芳芷楼词》；戏曲《玉簪记》、《节孝记》等。

〔2〕 高濂《遵生八笺》为养生学著作。凡十九卷，按内容分为八类，每类一笺，包括清修妙论、四时调摄、起居安乐、延年却病、饮饌服食、燕闲清赏、灵秘丹药和尘外遐举等八个方面，故名八笺。《四库总目》：卷一卷二曰清修妙论笺，皆养身格言，其宗旨多出于二氏。卷三至卷六曰四时调摄笺，皆按时修养之诀。卷七卷八曰起居安乐笺，皆宝物器用可资颐养者。卷九卷十曰延年却病笺，皆服气导引诸术。卷十一至十三曰饮饌服食笺，皆食品名目，附以服饵诸物。卷十四至十六曰燕闲清赏笺，皆论赏鉴清玩之事，附以种花卉法。其中，《燕闲清赏笺》三卷之主旨一如高氏所云：“闲可以养性，可以悦心，可以怡生安寿。”所论含古鉴赏、宝玩、铜器、玉器、瓷器、藏书、碑帖、漆器、书画、笔墨纸砚、文房器具、香、琴、瓶花、四时花纪、花竹五谱，不仅有历代名品之著录，更有品评鉴赏、辨别真伪、使用收藏、种植养护等细节。而于铜器、瓷器、图书、法帖、古砚等物论辩及评，颇多新见；以赏鉴清玩为养生之道，亦别出心裁。《燕闲清赏笺·论画》，参见俞剑华：《中国古代画论类编》，人民美术出版社，1997年，第121—124页。

〔3〕 《中国古代画论类编》，第121页。

而无摇动之风,人物徒肖尸居壁立而无语言、顾盼、步履、转折之容,花鸟徒具羽毛、文采、颜色锦簇而无若飞、若鸣、若香、若湿之想,皆谓之无神。四者无可指摘,玩之俨然形具,此谓得物趣也。能以人趣中求其神气生意运动,则天趣始得具足。

“物趣”,是指对所描绘物像的形态细致入微的观察与表现,栩栩如生;“人趣”,形神兼备,得其生意;“天趣”,是在“物趣”、“人趣”的基础上,脱略形似,超然物外,气韵盎然,宛若天成。

他列举唐宋绘画称唐人能得“天趣”,而宋时院画兴盛,以得“物趣”为尚:

然唐人之画,庄重律严,不求工巧而自多妙处,思所不及。后人画之,刻意工巧,而物趣悉到,殊乏唐人天趣混成。余自唐人画中赏其神具画前,故画成神足。而宋则工于求似,故画足神微。宋人物趣迥迈于唐,而唐之天趣则远过于宋也。今之评画者,以宋人为院画不以重,独尚元画,以宋巧太过而神不足也。然而宋人之画,亦非后人可造堂室,而元人之画,敢为并驾驰驱。

明清时人崇尚文人画,对宋人“物趣”并不看重,独推元画。高濂则认为宋画与元画“并驾驰驱”,不分高下。他并未将“天趣”、“人趣”、“物趣”截然划分为三个等级,而是认为此三趣可以相互包融,在一幅画中同时实现。

画家必须“求神似于形似之外”,但“天趣”是并非可以撇开“物趣”而形成的。“不求物趣,以得天趣为高”,这是士气画所追求的最高审美标准,也是文人画家的至高追求。但高濂明确对那种借口追求“天趣”,实则只求表现所谓“士气”,完全撇开“物趣”的画风深表不满,提出反对意见:

今之论画,必曰士气。所谓士气者乃士林中能作隶家画品,全用神气生动为法,不求物趣,以得天趣为高。观其曰写不曰描者,欲脱画工院气故尔。此等谓之寄兴取玩一世则可,若云善画,何以比方前代而为后世宝藏。若赵松雪、王叔明、黄子久、钱舜举辈,此真士气画也,而四君可能浅近效否?是果无宋人家法,而泛然为一代之雄哉?例此可以知画矣。