

# 中西画论选解

黄复盛 著

●鲁迅美术学院选用教材



## 前 言

中国和西方的绘画理论都具有悠久的发展历程，都具有丰富、深刻的理论内容。进一步深入地研究中国和西方历代画论，系统准确地比较研究中国与西方历代画论，是发展现代中国绘画理论的重要基础之一，是发展现代中国绘画艺术的重要条件之一。

中国和西方历代绘画理论的内容极其丰富，数量至为浩繁，散存于难以计数的历代各类著述之中。近几十年来，经过我国美术史论学者的长期、艰辛的工作，先后撰写、出版了《美术丛书》、《画论丛刊》、《中国画论类编》、《画品丛书》、《中国画论辑要》、《西方画论辑要》等多种著述，对于中国和西方历代画论进行了大量的、出色的资料整理、学术研究工作，为今后的进一步美术理论研究工作，建立了重要的基础。

本书的写作思路之一是，选择具有代表性的、影响深广的，而且又是在中国当今美术创作和欣赏实践中经常涉及的中国和西方内容相关的画论加以解说、评述。每条画论注明详细出处，共计455条。每篇文稿围绕一个绘画理论观点进行阐述，共计50篇。初学绘画的人，可以通过阅读本书对于中国和西方历代画论有一个初步的了解，为进一步研究绘画理论提供一条线索，打下一个初步的基础。研究绘画理论的人，可以通过阅读本书从一个新的角度思考绘画理论问题，从一个新的角度进行中西画论的比较研究。

## 目 录

|                   |    |
|-------------------|----|
| 前言 .....          | 1  |
| 存形莫善于画 .....      | 1  |
| 气韵生动 .....        | 7  |
| 传神写照正在阿堵之中 .....  | 15 |
| 晤对通神 .....        | 20 |
| 阴察默识 亟运笔墨 .....   | 26 |
| 物各有神 .....        | 33 |
| 用童心观察领悟自然景物 ..... | 38 |
| 形具而神生 .....       | 42 |
| 神在形似之外 .....      | 48 |
| 师古人 .....         | 56 |
| 心师造化 .....        | 62 |
| 师古人与师造化 .....     | 67 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 外师造化中得心源 .....        | 74  |
| 日囊笔砚 .....            | 79  |
| 横看成岭侧成峰 远近高低各不同 ..... | 84  |
| 搜尽奇峰打草稿 .....         | 89  |
| 删剥大要 凝想形物 .....       | 94  |
| 迁想妙得 .....            | 99  |
| 胸有成竹 .....            | 105 |
| 胸无成竹 .....            | 111 |
| 画无定法 .....            | 116 |
| 我自用法 .....            | 122 |
| 作画须有胆 .....           | 129 |
| 神人假手——绘画创作中的灵感 .....  | 134 |
| 将所学用之于实践 .....        | 140 |

|                  |     |
|------------------|-----|
| 画家以简洁为上 .....    | 146 |
| 画有疏密二体 .....     | 152 |
| 精心之作与即兴之作 .....  | 158 |
| 用笔应该生动、轻松 .....  | 166 |
| 诗中有画 画中有诗 .....  | 172 |
| 诗画有别 .....       | 179 |
| 意存笔先 .....       | 185 |
| 笔出意外 .....       | 192 |
| 读万卷书 行万里路 .....  | 197 |
| 神闲意定 .....       | 203 |
| 画要明理 .....       | 208 |
| 用情笔墨之中 .....     | 214 |
| 绘画只属于高贵的智者 ..... | 219 |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 作画宜迂 .....         | 225 |
| 画家的苦恼 .....        | 231 |
| 画不求售 .....         | 237 |
| 售画有润格 .....        | 243 |
| 向大师学习要专一 .....     | 249 |
| 专摹一家不可与论画 .....    | 255 |
| 各善一节 .....         | 261 |
| 丹青妙极未易言尽 .....     | 266 |
| 败壁呈画 .....         | 272 |
| 作画与欣赏绘画的过程相反 ..... | 278 |
| 叹为观止的评论 .....      | 284 |
| 妙在似与不似之间 .....     | 291 |
| 结语 .....           | 299 |

## 存形莫善于画

绘画艺术的主要特征是什么？绘画作品的独特作用是什么？对于这些问题，历来有各种各样的说法，其中有“存形”说、“悦目”说、“寄兴”说、“教化”说、“表现”说……古代的论者往往习惯于各执一说，而现代的论者则普遍接受多种功能的观点。不过，有一点人们很早就普遍注意到了：“存形”——绘画能够并且擅长于描绘、保存、传播客观物象、主观意象，而绘画艺术的一切其他功能都是以这一艺术特征为基础的。

晋代文艺理论家陆机（261—303）写道：“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”<sup>①</sup>陆机的这段话把绘画作品与被当时人们高度推崇的《诗经》中的《雅》、《颂》相提并论，认为绘画可以描绘伟大的业绩，使之流芳久远。陆机认为，宣扬事物的本质、意义没有比语言更有成效的媒介；保存事物的形态、形象没有比绘画更妥善的形式。绘画形象与文章语言是形式各异、功能不同而作用并列的重要信息载体。

唐代著名绘画理论家张彦远在《历代名画记·卷一·叙画之源流》中写道：“……无以传其意，故有书；无以见其形，故有画……”<sup>②</sup>这段话强调了绘画作品在保存、传播事物形象方面的独

---

①《中国画论类编》，人民美术出版社，1986年，第13页。

②《历代名画记》，人民美术出版社，1983年，第1—2页。

特作用。

.....

意大利文艺复兴时期人文主义学者阿尔贝蒂（1404—1472）写道：“绘画具有神奇的力量，因为它不仅像谈到友谊时所说的那样，可以使不在的人出场，而且简直可以使死者在许多世纪之后复生，因此，当人们把他们辨认出来的时候，就非常高兴并且对艺术家十分钦佩。”<sup>①</sup> 绘画保存、传播千百万人们心目中神圣人物的形象，自然会被人们认为具有神奇的力量。

意大利文艺复兴时期伟大画家列奥纳多·达·芬奇（1452—1519）写道：“……在表现言词上，诗胜画；在表现事实上，画胜诗。事实与言词之间的关系，和画与诗之间的关系相同。由于事实归肉眼管辖，言词归耳朵管辖，因而这两种感官之间的关系也同样存在于各自的对象之间，所以我断定画胜过诗。只因画家不晓得替自己的艺术辩护，以致长久以来没有辩护士。绘画无言，它如实地表现自己，它的结果是实在的；而诗的结果是言词，并以言词热烈地自我颂扬。”<sup>②</sup>

不难看出，如果滤除这段争论言辞中难免带有的情绪色彩，其基本内容与上述陆机的观点是十分一致的。

达·芬奇又写道：“……肉眼能将所见物体的表面和外形最准确地传于心灵，从这些形状之中诞生了以甘美的谐调愉悦感官的和谐比例，如同合乎比例的和声给予听觉的快感一样。但音乐的和声比视觉的和谐低级，因为它旋生旋灭，来也快去也速。视

---

① 《西方画论辑要》，江苏美术出版社，1990年，第98页。

② 《芬奇论绘画》，人民美术出版社，1979年，第20页。

觉则不然，假如你将优美匀称的部分组成的人体美展示眼前，这些美不像音乐一样短促，不像它那样迅速消亡，正相反，画具有很大的永久性，可让你从从容容地欣赏、揣摩，无须像音乐一般不断再生，一遍遍地演奏。”“天生丽质的美，将随年月的消逝而迅即磨灭，除非有画家把它画下，方可保存永久……”<sup>①</sup>

文艺复兴时期德国最重要的画家之一丢勒（1471—1528）说过：“绘画艺术为宗教服务，以便反映基督的苦难和其它高尚的主题。而这是为了使人在逝去之后他的面貌能久存于世。”<sup>②</sup>

.....

值得注意的是，这些中国和西方古典画论所论述的不单是绘画本身的物质材料的永久性，而且是在与诗歌（语言）、音乐等其他艺术门类相比较的意义上，指出绘画形象不因时间推移而变化的性质，从而强调“存形莫善于画”的观点的。这就明显加深了这些论述的艺术理论意义。

许多人已经看到，由于近现代摄影技术、摄影艺术技巧的不断发展提高，自古以来一直由绘画单独承担的“存形”——描绘、保存、传播事物形象的艺术功能，有相当一部分已经由摄影艺术分担了。不过人们还应该看到，一百多年来，绘画艺术又在不断开拓新的创作领域。画家们的多方面创作成就表明，至今“存形”的艺术功能并没有，也不可能被摄影艺术完全取代。在突出画家艺术意趣、思想情感，表现人们多维想象、思考成果的绘画领域尤其如此。例如，在装饰造型、历史画、科幻画、写意

---

①《芬奇论绘画》，人民美术出版社，1979年，第25页。

②《美术译丛》，1983年第3期，第18页。

画、漫画、科技示意图等等作品中，绘画独特的“存形”功能、作用是摄影艺术无法代替的。

关于绘画艺术的属性、功能问题，随着社会历史的发展，人们已经讨论了几千年。今后随着人们的生活条件、思想认识的发展，对于绘画艺术的属性、功能问题还会出现一些新的看法。不过，有一点是历来大多数画论家都赞成的：描绘视觉形象，表现造型意趣是绘画的基本属性。艺术地描绘事物的视觉形象并且把这种形象保存下来，传播开去，是绘画的基本功能。而绘画艺术的一切其他功能，不管在特定的社会历史条件下，人们从自己的角度来看这些功能多么重要，都只能是通过创造绘画形象这个基本功能来实现的。

谈到“存形莫善于画”这个问题时，还有一点应该说明，在近现代艺术理论中经常使用的“艺术形象”这个概念中的“形象”，是从美术理论中的“形象”借用、发展而来的。艺术理论中借用美术理论中的“形象”表述各个艺术门类中的“形象”，这种做法不是偶然的。这种做法表明，人们已经普遍认为与音乐、文学作品中的“形象”相比较，美术作品中的“形象”更直观、更明确、更容易让人们切实地感知、欣赏，更具有艺术形象的一般特征。

当然，人们还应该看到，绘画作品中描绘的形象、雕塑作品中塑造的形象，以及人们关于美术作品形象的创作目的、欣赏要求，是随着社会历史的发展，随着相关文化因素的发展，随着审美观念的发展而不断发展变化的。

例如，在上古时期岩画中“太阳神”的形象与古希腊雕塑中太阳神阿波罗的形象相比，两者差异悬殊。以至于，如果经过

专家的详细解释，现代一般观众已经很难直观地看出两者描绘的  
同是“太阳神”的形象。

这个事例还表明，美术作品中“保存”的形象，与其说是某种客观物象，还不如说“保存”的是当时当地那个“艺术家”在那次创作过程中塑造出来的那个形象。对于塑造神的形象来说，观众认可的程度比形象的“客观性”重要得多——实际上，神的形象从来就不可能具有“客观性”，而只能具有“艺术家”表现出来的特定文化群体集体“主观性”。

例如，由于摄影技术、艺术的日益提高，古典绘画中的肖像画正在相当程度上被取代。人们已经不难想象，类似15—18世纪的肖像画高峰时期，以后很难再度出现了。正如现代电视剧正在更大的程度上取代传统戏剧一样，这是现代科学技术对于传统艺术有力影响的又一个例证。

.....

例如，在近现代的艺术理论名词中，“美术”这个名词，更强调绘画、雕塑、工艺作品中的“美”的因素和表现“美”的技巧，而不是强调作品形象本身的客观性。“造型艺术”这个名词，更强调艺术家在作品中对于形象的富有创意地塑造，而不是强调作品中的形象与其刻画对象的相似程度。

.....

这些事例表明，美术作品形象的艺术性质、美术家塑造形象的实际侧重点，都是在不断发展变化的，虽然人们往往需要经过较长的时间才能觉察到这种变化；虽然一般地说，古典绘画中描绘的形象还基本上没有脱离相应的客观物象，但是，人们经过广泛的比照、深入的思考就会认识到这种变化，就会逐步认识到这

种变化的来龙去脉。当今的画家，包括“写实”派的画家，也需要认识这种变化，研究这种变化，在创作中更加自觉地适应这种变化，更加富有成效地促进这种变化，促进造型艺术的健康发展、迅速提高。



《女史箴图》的这个局部，描绘的是一位宫中“女史”在梳妆。画中题辞写道，人们都知道修饰自己的容貌，而不知道修炼自己的性情。这件作品不但为后代保存了晋代宫中人物、器物形象，还表现了当时崇尚的女子行为规范。



《四使徒》是丢勒的油画代表作。画中描绘当时人们崇敬的基督四位使徒：（自左至右是）潜心阅读圣经的约翰，魁伟温和的马太，双目怒视的保罗，手捧福音书的马可。作品表达了画家要求伸张正义、谴责邪恶的社会思想。

## 气韵生动

绘画作品描绘客观物象特别是描绘人物形象，应该表现对象的内在精神、风采神韵。绘画作品应该具有内在的艺术生命力。绘画作品应该具有引人入胜的艺术风采、隽永的韵味。气韵生动是历来画家非常重视的、在创作中着力追求的一个重要的艺术课题，也是历来人们广泛认同的、在欣赏中普遍坚持的一项重要的艺术标准。

南齐时期（479—502）著名绘画理论家、画家谢赫在《古画品录序》中，提出了关于绘画创作、评论的基本法则——“六法”：“六法者何？一、气韵生动是也；二、骨法用笔是也；三、应物象形是也；四、随类赋彩是也；五、经营位置是也；六、传移模写是也。”<sup>①</sup>对于这“六法”，过去多数论者以为每一法中的四个字是一个完整的词组。现代学者钱仲书先生认为，每一法中的后两字是对于前两字的解释，应该重新断句标点为：“六法者何？一、气韵，生动是也；二、骨法，用笔是也；三、应物，象形是也；四、随类，赋彩是也；五、经营，位置是也；六、传移，模写是也。”<sup>②</sup>不少论者认为，这样理解更准确一些。

现代画论家周积寅先生写道：“关于气韵的含义，谢赫虽未作任何说明，但他在对许多画家的评论中就提到‘壮气’、‘神气’、‘生气’、‘气力’、‘神韵’、‘情韵’、‘体韵’、

---

① 《画品丛书》，上海人民美术出版社，1982年，第6页。

② 《管锥编》第4册，中华书局，1986年，第1353页。

‘韵雅’等，可知，谢赫是把气与韵作为一个内容的两个方面来看待的。五代荆浩《笔法记》中的“六要”，也是气、韵分举的。”<sup>①</sup>

为了论题集中便于读者理解，本文将主要引述中西古典画论中关于“气”——表现对象的内在精神、作品神采的论述，而关于“韵”——作品的风韵、韵味，只是附带提及。

谢赫在《古画品录序》中，把“气韵生动”列为“六法”之首，表明早在一千五百多年以前我国已经在理论上把“气韵生动”作为绘画创作、评论的首要艺术标准。

宋代大艺术理论家苏轼（1037—1101）在《跋宋汉杰画·又》一文中写道：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策、皮毛、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺便倦……”<sup>②</sup>这段话的意思是：欣赏有学识人士的绘画作品，如同观赏世间著名的马匹一样，应该注重精神气概。至于像那些格调匠气的人，往往只是注重马鞭辔带、毛皮色泽、圈槽梁柱、食用草料等等表面的、附带的东西，忽视神俊英发的气概，（一幅长卷画）看很短的一段就令人扫兴疲倦了……

前些年有的论者认为，这段话中的“画工”是指画画的工匠，进而认为苏东坡这段话中包含贬抑劳动人民及其绘画作品的意义。当然，主要以作者的社会职业、地位为根据论定绘画艺术品位的高低，这样的看法是片面的，是不可取的。不过，如果把这段话中的“乃若画工”理解为“至于像那些格调匠气的画画人”，那就不存在上述片面性了。因为即使在有相当文化知识的

① 《中国画论辑要》，江苏美术出版社，1985年，第208页。

② 《东坡题跋》卷之五，汲古阁本，第10页。

人士中，也有不少艺术气质平庸、专业修养不足的人，他们难免会画出刻板呆滞、匠气十足的画儿来。无论如何，苏东坡强调绘画作品的“意气”——风采神韵、内在艺术生命力，这种绘画理论观点是很有艺术意义的。

元代美术史论家、画家杨维禎在约成书于公元1370年的《图绘宝鉴序》中写道：“故论画之高下者，有传形，有传神。传神者气韵生动是也……写人真者即能传其精神。若此者，岂非气韵生动机夺造化者乎？”“故画品优劣，关于人品之高下，无论侯王贵戚，轩冕山林，道释女妇，苟有天质，超凡入圣，可冠当代而名后世矣。其不然者，或事模拟，虽入格谱，而自家所得于人传意领者则蔑矣。”<sup>1</sup>这段话不但强调绘画作品应该气韵生动，而且认为不论作画者的社会地位高低、职业如何，只要具备一定的人品，一定的艺术气质、修养，都可以取得卓著的成就。而那些热衷于模仿他人作品的人，虽然也可能达到某种水平，终究不可能取得独创性的成就。

清代著名画论家沈宗骥在成书于公元1781年的《芥舟学画编·卷二·山水·取势》中写道：“天下之物，本气之所积而成。即如山水，自重岗复岭，以至一木一石，无不有生气贯乎其间，是以繁而不乱，少而不枯。合之则统相联属，分之又各自成形。万物不一状，万变不一相。总之，统乎气以呈其活动之趣者，即是所谓势也。论六法者，首曰气韵生动，盖即指此。”<sup>2</sup>

从现代自然科学观点来看，论述宇宙的统一性，认为各种物

1) 《中国画论类编》上卷，人民美术出版社，1986年，第93页。

2) 《画论丛刊》上卷，人民美术出版社，1962年，第360页。

体是由“气”积聚而成的看法是很不够的了，而认为宇宙中的各种物体是由按照一定规律不断运动着的微粒子构成的看法更科学一些。不过，这段画论中关于一切物象都是处在有规律的运动变化之中的思想，处在相对独立而又相互联系之中的思想，各种物象都具有某种内在生命力的思想还是有道理的。早在二百多年以前能够有这些认识，已经是十分可贵的了。

当然，从感受对象的“气韵”与到表现对象的“气韵”还有很大的距离。古今画家的创作实践表明，表现对象的“气韵”是一种很奥妙，很微妙，很难掌握的艺术创作技巧。正如明代画家李日华（1565—1635）所说的：“韵者，生动之趣，可以神游意会，陡然得之，不可以驻思得也。”<sup>①</sup>

不过，这位明代画家接着又写道：“性者物自然之天，技艺之熟，照极而自呈，不容措意者也。”<sup>②</sup>他认为，只要作者领悟深刻，技艺精湛，作品还是可以达到气韵生动的境界的。

.....

古希腊哲学家苏格拉底（约公元前470—前399）认为：“绘画的任务——表现活生生的人的精神与他们最内在的东西。”<sup>③</sup>

古罗马作家普林尼（23—79）写道：“提曼德斯是唯一能在自己的作品上提供比画面更多东西的艺术家。他的了不起的构思能力和敏捷足以胜任而有余。”<sup>④</sup>

意大利佛罗伦萨学者彼特克拉（1304—1374）写道：“从事

---

①②《中国画论类编》上卷，人民美术出版社，1986年，第154页。

③《西方画论辑要》，江苏美术出版社，1990年，第24页。

④《西方艺术批评史》，海南人民出版社，1987年，第33页。

模仿的人应当小心翼翼地使其著作同他的范本相似，但不是完全一致。这种相似不应是一幅肖像画同其表现对象之间具有的那种相似，在上述场合，肖像画越像模特儿，艺术家就越受推崇。相反，它应当是一个儿子同其父亲之间具有的那种相似。在这种情况下，虽然两人各自的体貌时常很不一样，但是，在面部和眼睛里尤其能被人们感知到存在着某种影子和神韵，后者正如我们的画家称呼的那样，它们造成了一种相似，令我们看到儿子时就会想到父亲，哪怕测量各个部分时不会发现什么相同的地方。不过，其中隐藏的某种特质就具有这种力量。”<sup>①</sup>

意大利文艺复兴时期伟大雕刻家、画家米开朗基罗（1475—1564）写道：“绘画是音乐，是旋律，只有天才才能理解其复杂性。因为真正的绘画如此之少，只有不多的人在这个领域里有所创造。”<sup>②</sup>这段话中的“旋律”就是指绘画作品中的韵味、神韵，包括当今人们说的“造型节律”、“绘画神采”……

意大利画家、绘画理论家洛马卓（1538—1600）认为：“……据说，米开朗基罗一次教导他的学生马尔卡（画家，西耶纳人）：他一定要以金字塔形的，蛇形的和摆成一种、两种或三种姿态的形体作为自己的构图基础。在这条规则中（照我看）包含着艺术的全部秘密，因为一幅画所可能具有的最大的魅力和生命，就是表现运动，画家们把运动称为一幅画的精神……”<sup>③</sup>

法国伟大雕塑家罗丹（1840—1917）认为：“如果艺术家像

① 《美术译丛》，1986年第3期，第37页。

② 《西方画论辑要》，江苏美术出版社，1990年，第133页。

③ 《美的分析》，人民美术出版社，1984年，第3页。