

中国画论

通要

王振德 编著



● 天津人民美术出版社

中国画论通要

王振德 编著

●天津人民美术出版社

津新登字005号

天津 人民美術出版社 出版发行

新华书店 天津发行所经销

天津美術印刷厂印刷

1992年 5月 第1版

1992年 5月 第1次印刷

开本: 787×1092 毫米 1/32 印张: 10.25 插页: 17 千字: 220 印数: 0001—4000

ISBN 7—5305—0247—6/J·0247

定价: 13.50元

引言

中国画论蓄丰蕴美,博大精深,是中华民族辉煌而珍贵的美学遗产,其间凝聚着历代画家丰富多采的创作经验和缜密审慎的艺术思考,闪烁着万古不熄的智慧光焰。从先秦诸子的只言片语到六朝文人成篇成本的奠基之作,从唐宋两代的巨制鸿篇到明清诸朝的妙论精解,源流长远,经久弥新,自成体系,美不胜收。作为一份极其恢宏深广的专门理论,其特征是显见而突出的:

首先在于中国画论举世罕见的丰富性。历代画论著述数量可观,浩如烟海,令人难以尽读。据现代郑昶《中国画学全史》的附录所述,仅清彭蕴璨《历代画史汇传》引证书目便达一千二百六十三种,其中包括专著近百种。清康熙年间编纂的《佩文斋书画谱》引用书目达一千八百四十四种,包括专著约七十种。如此浩繁宏富的典籍,确实是一个广袤开阔的天地,要进行涉猎研讨,不能不对其进行粗略的划分。余绍宋《书画书录解题》将书学和画学分为史传、作法、论述、品藻、题赞、著录、杂识、丛辑、伪托、散佚等十大类。温肇桐《画论要籍简介》则从内容和体裁的角度,将画学归纳为画理、画法、品评、画史、著录、诗词题跋、丛辑、书录书目等八大类。一般说,中国画论研究的对象应侧重在理法和品评,但又不能不涉及到画史、画录等问题,甚至还会广泛涉及到各个时代的社会思潮、学术思想、考古发现以及科学技术等许多领域。

其次在于中国画论深藏若虚的实践性。理论是对实践的总结和提炼,又对实践有巨大的指导作用。中国画论是历代画家长期从事绘画实践的产物。中国画论典籍的丰富性恰恰是中国画

家实践丰富性的反映。如果没有中国人物画的创作实践,便不可能产生中国人物画论。如果没有中国山水画和花鸟画的创作实践,也不可能产生山水画论和花鸟画论。不言而喻,学习中国画,而不学习中国画论,只能是盲目而肤浅的学习。反之,学习中国画论,但不参与中国画的艺术实践,那么所学的理论也只能是空泛玄虚的词句而已。一部中国绘画史表明,许多著名的画论家,往往是画坛高手或行家。而古今许多绘画大师,在理论上几乎都有精深高超的艺术见解。尽管理论比起生活或艺术实践来,不免显得枯燥费解,然而就其品格而言,却永远是高于实践的,所以产生杰出的画家虽不容易,但产生杰出的画论家似乎更难。因为画论家除了必要的理论修养外,还需要必要的绘画实践活动,这实际上承担着双重的抵达必需标准的负荷量,自然难上添难。

再次在于中国画论千变万化的思辩性。中国画论和中国文论、诗论、书论、乐论、舞论乃至医论、哲学理论一样,在整体把握的过程中,总是追寻对立概念的统一与和谐,充满了辩证法则和因素,如基本理论中理与法、形与神、意与境、经与权等,章法理论中的主与宾、虚与实、开与合、繁与简等,笔法理论中的顺与逆、重与轻、正与侧、疾与徐等,墨法理论中的浓与淡、干与湿、黑与白、巧与拙等,诸如此类辩证关系的提出和运用,表明我们祖先头脑的睿智和机变,他们在研讨绘画时不是教条的、僵硬的、片面的,总是活跃变通、统而观之的,充满了创造力量和进取精神。在中国画家看来,创作一幅作品犹如行军布阵,只有理法森严、运筹帷幄,行笔运腕时才能灵气滢漾,出神入化,传达出生命的活力和深切的审美感受。可知中国画论理法兼备,法其外而理其中,是一而二、二而一的东西,千变万化如神龙在天,迎之不见其首,随之不见其后,在上不瞰,在下不昧,灵妙无穷,虽放意力取亦难尽至。

与思辩性密切相通的是中国画论所具有的游移无定的意会性。它着重艺术实践中的直接体验,带有浓厚的经验特征,常常

跳跃过以概念元素的分解与综合为手段的抽象思维阶段，而直达对艺术三昧的领悟，所以除了一些系统性、逻辑性较强的专著之外，更多的是随感式、即兴式的语录形式和题识文字，或是艺术体验的结晶，或是作画过程中的联想，或是创作灵感的笔录，或是翰墨之余的遐思，多有确实真切的感受，绝少空洞乏味之辞。也许因为这种缘故，颇使一些缺乏绘画实践经验的人一时不易弄懂，特别是那些“可以意会”却“难以言传”的地方更是如此。加上相互类似的概念较多，如气韵、风韵、情韵、神韵、韵度、韵味、韵律、韵致等概念便是如此。其中有些概念的含义古今也存有不同的差异，有时表现得甚为微妙，因此不能强作古今类比，更不能硬性超越古人进行不适当的发挥，也不可将今天的理解勉强加到古人头上，这就要求我们坚持历史唯物主义的艺术观点，找到正确把握“意会性”尺度的钥匙。

最后还要强调中国画论经久不衰的独创性。中华民族是崇尚创造精神的民族，历代学者和艺术家无不强调“立一家之言”。他们总是充分运用前人的创造，又奋力以自己的创造为后人服务。中国绘画理论的历史始终是洋溢创造精神和创造活力的历史。历代画论家的共同特点在于他们不同程度地冲破前人理论束缚而提出自己的新鲜理论，独具灵心慧眼，独具胆识魂魄，使山高水长的民族绘画理论不断得以再生和更新，宛如生命之树常青不凋。这些画论家自身也象颗颗强烈爆发过的星斗，在艺术长空中留下了永为后人仰戴的光芒。从社会发展形态的角度分析，由于封建社会长期形成的闭合结构，中国宫廷、文人和民间绘画一直保持着舒缓而又迟续发展的态势，中国画论也随之经历了发展、变异、反复、飞跃、迂回等过程，形成了东方特有的神秘色彩与玄妙意味。中国画论正是在这种超常稳定的社会“生存周期”中得到了千百万次的铸锻和锤炼，终于达到了相当完美和灵妙的境地。虽然近现代以来，由于资本生产的激流和各种西方理论的涌入，中国画论受到空前冲击而发生了深刻变化，但作为

独具民族特色的美学理论在世界上仍然自标一帜。

对于中国画论的整理和研究,现代不乏可喜的成果。余绍宋《书画书录解题》一书,博稽精思,网罗群书,审慎周密,独具慧眼,是举世公认的研读画学的必学的必备之书。黄宾虹、邓实编辑的大型《美术丛书》,于安澜编选的《画论丛书》、《画史丛书》、《画品丛书》,沈子丞编选的《历代论画名著汇编》,广收博采,荟萃珍奇,堪称集美术文献精要之大成。俞剑华倾毕生精力,精勤奋勉,竭尽心智从事中国画论的收集、辑录、整理、校注和多方面的研究工作,著作等身,成就显赫,赢得了中外学术界的仰戴和颂扬。近年伍蠡甫、张安治、葛路、温肇桐、薛永年、郭因、林木等人出版了颇有见解的画论著述,周积寅、杨大年、赵怡元、许祖良等人对中国古代画论作了精心的辑要、注释或阐述,在美术界产生了广泛影响。但从中国画论自身的美学体系出发,对其不同的审美范畴和概念转换,加以合乎历史逻辑和艺术规律的分题疏解,系统论证,从而将中国画论的精髓和要点合盘托出,似乎尚属欠缺。笔者不揣冒昧,结合多年画论教学所得,试从这一方面略尽绵薄之力,横逸旁出,虽谈不到体大思精,用于课堂启蒙,或许“聊胜于无”。拙作内容来自读书作画、寻师访友、授课讲学、观赏偶得,倘有“一孔之见”,望能成为引玉之砖。书中对古今画论多有引用,意在取精用宏、具古为新、化述为作,力求客观评介古代画论要义,尽量减少主观臆断之弊。众所周知,规律总是在历史的时间序列中体现出来的,画论的逻辑体系产生于画史发展的必然过程之中,是已为陈迹的客观实在的审美意识形态,任何人也无法杜撰或更变。研究者的责任在于揭示画论本身固有的发展逻辑,深入说明并尽可能准确把握其中带有本质性的规律法则,以便建构中国画论学科的严谨而又科学的完整体系,这正是笔者编著拙作的初衷和希冀的方向。

拙作分章立论,先谈中国画的源流和功能,次谈中国画的基本特征及艺术表现(包括形神、气韵、取势、达理、境界、法度、笔

法、墨法、赋色、章法、特技、病忌、题画、钤印、装裱诸章),再谈中国画的风格、流派及通变规律,最后阐明诗书画的贯通、门类品第鉴藏及画家的主要修养。画家的修养自然会关系到作品的优劣和艺术功能的发挥,这便从逻辑关联上构成了必要的首尾章节上的照应。全书现分二十六章,基本概括了中国画论的要点。这种章目体系是在研讨《文心雕龙》、《历代名画记》和《石涛画语录》等著作之后创构的,以求加强民族传统理论的表述方式和论证特色。编著此书时,深感中国画论如“深山大泽,龙蛇藏焉”,其精湛丰富的底蕴是取之不尽、味之无极的,其中自然也有需要批判的诡秘先验之处。笔者时时感触到我们文明古国脉搏的律动,那些深邃的构成民族审美心理、审美意识的精灵在新的时代艺术中依然顽强地有形无形地存在着、活跃着,成为艺术的民族风格、时代风格和个人风格赖以形成和发展的基础。由于笔者目前繁杂任务缠身,倥偬之中,许多论点未能深入推敲。限于兼作教材,许多内容也不能进一步展开,故而每章述要部分掌握在二千至六千字左右,致使一些论点说到辄止。笔者学力所及,粗疏失当之处恐难避免,希冀专家学者和读者朋友不吝斧正,更希冀由此引起对中国画论更为深入广泛的切磋研讨。

目录

引言

一	源流章	1
二	功能章	11
三	形神章	22
四	气韵章	36
五	取势章	44
六	达理章	58
七	境界章	66
八	法度章	76
九	笔法章	88
十	墨法章	99
十一	赋色章	112
十二	章法章	129
十三	特技章	140
十四	病忌章	153
十五	题画章	167
十六	钤印章	176
十七	装裱章	184
十八	风格章	200
十九	流派章	213
二十	通变章	227
二十一	诗画章	241
二十二	书画章	251
二十三	门类章	263
二十四	品第章	273
二十五	鉴藏章	287

附图

- 1、西汉·长沙马王堆帛画(局部)
- 2、东晋顾恺之·洛神赋图卷(局部)
- 3、唐吴道子(传)送子天王图卷(局部)
- 4、唐韩干·照夜白图
- 5、唐韩滉·文苑图卷
- 6、五代荆浩(传)匡庐图
- 7、五代关同(传)关山行旅图
- 8、五代黄筌·写生珍禽图
- 9、五代董源·龙宿郊民图
- 10、宋巨然·秋山问道图
- 11、宋范宽·溪山行旅图
- 12、宋文同·墨竹图
- 13、宋苏轼·古木怪石图
- 14、宋郭熙·早春图
- 15、宋李公麟·维摩演教图卷(局部)
- 16、宋赵佶·芙蓉锦鸡图
- 17、宋李唐·万壑松风图
- 18、宋马远·梅石溪凫图
- 19、宋夏珪·梧竹溪堂图
- 20、宋梁楷·泼墨仙人图
- 21、元赵孟頫·鹊华秋色图

- 22、元陈琳·溪凫图
- 23、元李容瑾·汉苑图
- 24、元黄公望·丹崖玉树图
- 25、元吴镇·洞庭渔隐图
- 26、元倪瓒·容膝斋图
- 27、元王蒙·具区林屋图
- 28、元倪瓒·竹枝图
- 29、明林良·双鹰图
- 30、明沈周·庐山高图
- 31、明吴伟·高士图
- 32、明唐寅·孟蜀宫伎图
- 33、明徐渭·四季花卉图
- 34、清龚贤·茂林清泉图
- 35、清朱耷·乌石图
- 36、清石涛·搜尽奇峰图
- 37、清高其佩·高冈独立图
- 38、清袁江·骊山避暑图
- 39、清李鱓·风荷图
- 40、清郑燮·竹石图
- 41、清虚谷·秋林独步图
- 42、清赵之谦·松树图
- 43、清任颐·羲之爱鹅图
- 44、清吴昌硕·紫藤图
- 45、现代齐白石·农具图
- 46、现代黄宾虹·夜山图
- 47、现代徐悲鸿·六马图
- 48、现代张大千·山村图

— 源 流 章

— 、 述 要

对于绘画起源问题，历来聚讼纷纭，颇有异议。一般认为绘画是人类原始社会开始形成的重要标志，是以群居方式生活的先民进行交际活动的产物之一。据地质学者考察和研究，地球大致在几十亿年前（有人估计在十六亿年前）凝固而成。如果将地球分为太古代、元古代、中生代、近生代、新生代、近代六个演变发展的时期，那么距今约五亿年前的元古代后期，地球才产生了生命。直到新生代后期，约三、四百万年前，地球才出现了人类。1965年我国云南省元谋出土了距今一百七十万年前的古人类化石，同时发现了当时用火的痕迹。火的使用，开始了人类熟食阶段，优化了人体食物消化的过程，有利于脑体的全面发展，极大推动了人类文明的进程，即使最古老的绘画之一——岩洞绘画——如果没有火做光源，在昏暗的洞穴中绘制那样美妙的动物形态，当是不可思议的。因此，可以说人类在生存斗争和辛勤劳动中用火照亮了自己的文明进程，开拓出奇妙的审美境地。绘画只能是人类社会生活和人本身进化中的产物，它永远与人类的

物质生活和精神生活息息相关，不可分割。正惟如此，古人对绘画起源才充满了浓厚的情致，发表了种种奇谈妙论，现择要概括如下：

1、“受命应箴”说。认为绘画起源于神灵或天帝的恩赐，如《易·系辞》：“河出图，洛出书，圣人则之。”汉代孔安国注释中认为河图为八卦，洛书为九畴。《书·洪范》则云：“天乃锡禹洪范九畴”，后人解释为“天与禹洛书，神龟负图而出，列于背有数至九”。《水经·河水注》：“粤在伏羲，受龙马图于河，八卦是也”。秦以后的史书基本承袭了这种说法，如唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》：“古先圣王，受命应箴，则有龟字效灵，龙图呈宝”。《宋书·符瑞志》：“黄帝游洛水之上，见大鱼，鱼流于海，得图书焉。龙图出河，龟书出洛，赤文篆字”。总之，不论是《书》、《易》，还是后来的《水经》、《历代名画记》、《宋书》等等，都宣扬了神灵或天帝恩赐的唯心史观，从而使绘画变得神乎其神，由此亦可窥察到东方神秘主义的端倪。

2、“史皇作图”说。认为绘画源于个别天才人物的创造。战国时代秦相吕不韦组编的《吕氏春秋》指出“史皇作图”。高诱注“史皇即苍颉”。汉代许慎《说文解字·自序》：“黄帝之史苍颉，见鸟兽蹄迹之迹，知分理之可相别异也，初造书契”。汉刘安《淮南子》：“史皇产而能书”。注云：“史皇苍颉生而见鸟迹，知著书，故曰史皇，或颉皇”。此外，另有“有虞作绘”的记述，如《尚书·益稷》：“予（舜）欲观古人之象：日、月、星辰、山、龙、华虫作会；宗彝、藻、火、粉米、黼、黻絺绣，以五彩彰施于五色作服，汝明”。孔安国云：“会，五采也，以五采成此画也”。宋《宣和画谱》中所说“逮到有虞（舜），彰施五色而作绘”，即沿续了这一说法。还有“画始于嫫”的传说：“画嫫，舜妹也。画始于嫫，故曰画嫫”。

可知画始于天才人物所创造的英雄史观在秦汉颇为流行。这类将某种辉煌业绩简单地归功为一位天才人物，是人类童年时代神话传说中的重要内容之一，其思维尚受到个别的具体形象的制约，还没有达到对事物一般规律的高层次的逻辑把握。诸如燧人氏钻木取火、有巢氏构木为巢、伏羲氏结罟捕鱼、神农氏种五谷、尝百草等等，都与“史皇作图”、“有虞作绘”、“画始于螺”一样，统统被天才化了。山东省沂南汉画像石将苍颉画成四只眼睛，如《书·舜典》说苍颉“明四目，达四聪”，以广视听于四野八方，这与“黄帝四面”的传说何其相似乃尔。自然，在纠正天才论的英雄史观的同时，还须充分肯定杰出人物在历史上和文明史上的杰出功绩。

3、类形象物说。认为绘画源于对物象形态的摹仿。《尔雅》：“画，形也”。汉许慎《说文解字》：“画，畛也。象田畛畔所以画也”。魏张揖《广雅》：“画，类也”。汉刘熙《释名》：“画，挂也，以彩色挂物象也”。可知古人认为绘画是绘制物类形态、色彩，以区别不同种类，进行张挂观赏的艺术。唐张彦远《历代名画记》：“无以传其意，故有书。无以见其形，故有画，天地圣人之意也”。宋郭若虚《图画见闻志》：“象也者，像此者也”。即“拟诸其形容，象其物宜”，均表述了绘画源于自然或社会生活中实际物象的原理。

4、“书画同源”说。古人素来认为中国绘画与书法关系密切，两者同源产生而后又相辅相成地发展。先秦典籍多以河图、洛书并称。《历代名画记·叙画之源流》：“庖牺氏发于荍河中，典籍图画萌矣。轩辕氏得于温、洛中，史皇苍颉状焉。奎有芒角，下主辞章。颉有四目，仰观垂象。因俚鸟龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟。灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时

也，书画同体而未分，象制肇创而犹略”。这段论述为“书画同源”说奠定了基础，其后元代赵孟頫的题画诗：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通，若也有人能会此，须知书画本来同”。更为此说扩大了影响。《殷契》甲骨文字的体制间架，是书又是画，近人郑午昌认为“是可谓书画混合时代”，为“书画同体而未分”提供了事实依据。

5、“发于天然”说。《历代名画记·叙画之源流》认为绘画“发于天然，非繇述作”。宋《宣和画谱》认为画山川海岳、宫室房屋、鸟兽草木，也都因“有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神”，是“览物之有得”的生动体现。宋邓椿《画继》进一步认为“画者，文之极也。故古今之人，颇多著意”。即认为绘画是人类精神文明修养在一定条件下的天然流露，这与战国庄周《庄子·达生篇》提出的“以天合天”论是一脉相承的。

上述几种颇有代表性的说法，有的出于远古时代的“天神崇拜”或“英雄崇拜”，有的则接触到社会生活实践或书画发展的实际状况，虽没有从绘画本质上达到深刻准确的把握，却可以使我们了解古人对绘画源流认识的一般状况。

二、选粹

夫画者……发于天然，非繇^①述作。

古先圣王受命应策^②，则有龟字^③效灵，龙图^④呈宝。自巢、燧^⑤以来，皆有此瑞。迹暎^⑥乎瑶牒^⑦，事传乎金册^⑧。庖牺氏^⑨发于荁河中，典籍图画萌矣。轩辕氏^⑩得于温、洛中，史皇苍颉状焉。奎^⑪有芒角，下主辞章。颉^⑫有四目，仰观垂象。因俚鸟

龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟。灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略。无以传其意，故有书。无以见其形，故有画。天地圣人之意也。

按字学之部，其体有六：一古文，二奇字，三篆书，四佐书，五缪篆，六鸟书。在幡信上书端象鸟头者，则画之流也。颜光禄^⑬云：“图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”又周官教国子以六书^⑭，其三曰象形，则画之意也。是故知书画异名而同体也。洎乎有虞^⑮作绘，绘画明焉。既就彰施，仍深比象，于是礼乐大阐，教化繇兴，故能揖让而天下治，焕乎而词章备。《广雅》^⑯云：“画，类也”。《尔雅》^⑰云：“画，形也。”《说文》^⑱云“画，畛也。象田畛畔所以画也。”《释名》^⑲云：“画，挂也。以彩色挂物象也”。

唐·张彦远^⑳《历代名画记·叙画之源流》

《易》^㉑称圣人有以见天下之赜^㉒，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。又曰：“象也者，像此者也。”

宋·郭若虚^㉓《图画见闻志》卷一

上古之世，巢居穴处，未有宫室。后世有作，乃为宫室台榭户牖，以待风雨，人不复营巢窟以居。盖尝取易之大壮，故宫室有量，台门有制，而山节藻梲，虽文仲不得以滥也。画者取此而备之形容，岂徒为是台榭户牖之壮观者哉，虽一点一笔，必求诸绳矩，比他画为难工。

岳镇川灵，海涵地负，至于造化之神秀，阴阳之明晦，万里之远，可得之于咫尺间，其非胸中自有丘壑，发而见诸形容，未必知此。且自唐至本朝，以画山水得名者，类非画家者流，而多出於缙绅士大夫。

乾象天，天行健，故为马。坤象地，地任重而顺，故为牛。马与

牛者，畜兽也，而乾坤之大，取之以为象，若夫所以任重致远者，则复见取于易之随，于是画史所以状马牛而得名者为多。至虎豹鹿豕獐兔，则非驯习之者也，画者因取其原野荒寒，跳梁奔逸，不就羁勒之状，以寄笔间豪迈之气而已。若乃犬羊猫狸，又其近人之物，最为难工，花间竹外，舞裯绣幄，得其不为摇尾乞怜之态，故工至於此者，世难得其人。

五行之精，粹于天地之间。阴阳一嘘而敷荣，一吸而揪敛，则葩华秀茂，见于百卉众木者，不可胜计。其自形自色，虽造物未尝庸心，而粉饰大化，文明天下，亦所以观众目，协和气焉。……故诗人六义，多识于鸟兽草木之名，而律历四时，亦记其荣枯语默之候。所以绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉。故花之于牡丹芍药，禽之于鸾凤孔雀，必使之富贵。而松竹梅菊，鸥鹭雁鹭，必见之幽闲。至於鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疏风流，乔松古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神，遐想若登临览物之有得也。

宋《宣和画谱》^{②④}

画者，文之极也。故古今之人，颇多著意。张彦远所次历代画人，冠裳太半。唐则少陵^{②⑤}题咏，曲尽形容。昌黎^{②⑥}作记，不遗毫发。本朝文忠欧公^{②⑦}、三苏父子^{②⑧}、两晁兄弟^{②⑨}、山谷、后山、宛丘、淮海、月岩，以至漫仕、龙眠^{③⑩}，或评品精高，或挥染超拔。然则画者，岂独乞之云乎。难者以为自古文人，何止数公，有不能且不好者。将应之曰：其为人也多文，虽有不晓画者寡矣。其为人也无文，虽有晓画者寡矣。

宋·邓椿^{③①}《画继》卷九

自宓牺一画开天，世人方知文字之所祖。苍颉造字，本因音韵而肇文，所有象形、会意之分。象形者，画之鼻祖。先有字而后