

中国画论研究

ZHONGGUOHUALUNYANJIU

伍 蠡 甫



文艺美学丛书

北京大学出版社



作者近影 一九八二年春

中国画论研究

北京大学出版社出版
(北京大学校内)

新华书店北京发行所发行
北京朝阳区新村印刷厂排版
北京印刷三厂印刷

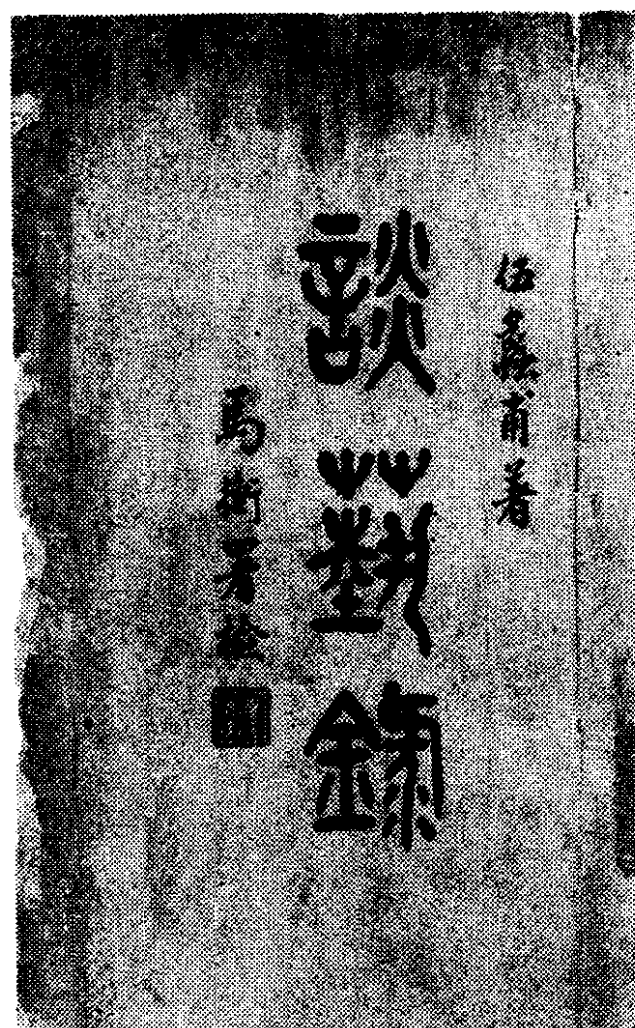
850×1168毫米 32开本 9.5印张 238千字

1983年7月第一版 1983年7月第一次印刷

印数1—40,000册

统一书号: 10209·31 定价: 1.10元

精装: 2.20元



作者旧作封面
一九四七年商务印书馆出版

墨池與影壁

唐段成式酉陽雜俎云龍陽山人於廳上掘地為池方丈餘深尺餘泥以厭火日汲水滿之候水不耗其再青墨硯生後見叩齒喪人乃微見墨水工就硯但見水色渾身耳怪三日塌以明一榻食頃澤出龍之舌松怪石人物屋木尤不備山中柳椅垂翅云郭然出新意令巧者不用泥掌僅以手搗泥於壁或凹或凸俱用不同其則以手隨其形跡筆成筆皆以壁加以援台人為之高低休戚成得之影壁其後多則有意大利奇奇見泥一則謂泥望汚法城之牆大而不為法泥泥平原即泥泥投之而其上有利於儒墨同景中也是三說者後清沈氏中其理蓋指林氏能及想家便使沈氏中其水之表義終成發成美耳主有漢意泥故泥陽之佳為此而美系三家之言以供大雅者之可也

作者山水畫
一九八二年



作者山水畫

一九八二年

序 言

伍鑫甫先生是中国美学界和画坛的老前辈。解放前，就已经有《谈艺录》等专著出版。解放后，于教学之余，不仅经常挥毫作画，而且覃研中西的美学和文艺理论。主编了《西方文论选》、《西方现代文论选》《西方古今文论精选》等书，撰写了《欧洲文论简史》和大量有关中西绘画及其理论的文章。而更重要的，是伍老萃心积力，对中国古代的绘画美学理论，作了持久而又深入的研究。虽然现已是八十以上的老翁，但精神矍铄，精力充沛。无论严寒酷暑，我去看他，都是孜孜矻矻，或者埋头看书写作，或者凝神静虑，涂绘丹青。正因为这样，他对中国古代的绘画和美学理论，可以说是了如指掌，如数家珍了。偶然看到当代的一幅佳作，他更是指指点点，特别兴奋。他常常对我说：“中国古代的绘画，具有极其深刻、极其丰富的美学思想，应当加以继承，加以发扬！”他不仅这样说，而且这样做。这本《中国画论研究》，就是他数十年来心血的结晶！

我对中国绘画和有关的美学理论，虽然平时也喜欢翻读和观赏，但既不能画，又未作过专门的研究，但是，我常常有一个想法，那就是一部好的著作之所以好，就好在它能有启蒙的作用，使不懂的人变得多少有一点懂，从而打开一些思路，增加一些知识。我读了伍老这部书，使我对于中国古代绘画美学思想发生了兴趣。因此，当伍老要我为他这一部专著写一篇序言的时候，我也就答应下来。

根据考古学和人类学的研究，绘画早于文字，音乐早于语言。因此，人类的艺术活动，源远流长；人类的审美意识，早在原始时代就已经萌芽了。中国是世界上文化古国之一，文学艺术，尤其发达。其中绘画，至今仍然挺拔独立，独树一帜，为其他国家所向往和爱慕。来华的外宾，很多都想买一两幅中国画。因此，研究中国绘画形成和发展的历史，研究中国绘画自成体系的美学理论，总结中国绘画民族性的特点及其卓越的贡献，从而促进社会主义时代中国绘画的提高与进一步的发展，应当说是当前中国绘画界和美学界的一个重要课题。解放以来，不少同志看到了这一点，也作了不少的努力，取得了一定的成果。但是，探本溯源，真正作出系统的研究的，毕竟还不多。伍老的这部著作，我个人认为至少在某些方面，填补了空白。他以数十年的时间，殚精竭虑，对中国绘画，特别是文人画，作出了他独出心裁的研究。他所取得的成就究竟如何，专家和广大读者都可讨论。这里，我仅仅谈一点个人的读后感。

首先，一个民族绘画的风格及其美学理论的形成，必非一朝一夕，而是积土成山、积木成林，在漫长的历史过程中逐渐发展起来的。这样，我们研究中国的画论，就应当有一个历史的观点，从历史的过程中来探讨它的起源、演变和发展。伍老这部著作的第一个特点，就在于它能对中国画论的历史发展过程，作出清晰的交代和介绍。中国画论中的一些基本范畴和概念，他都指出了它们的来龙去脉：起于何时，盛于何时，后来又有什么衍变。例如意境，这在中国绘画美学理论中，是一个最基本的而又最重要的美学范畴。伍老这部书，首先就是从意境谈起的。怎样来理解意境呢？他不是空洞地给意境下一个定义，而是从历史的发展过程中，来探讨意境这一个概念是怎样形成起来，并怎样在中国绘画美学理论中占据了重要地位的。他从东汉的王充谈到六朝的陆机、刘勰，说他们当时已经对意境的某些内容，提出了一些基本的看法。但“境”和“境界”一词，却是受了佛教的影响

而后产生出来的。到了唐代王昌龄的《诗格》一书，方才正式提出了“意境”一词。结合中国文学艺术的特点，以后历代都有关于意境的不同论述。例如苏东坡、郭熙、王夫之、袁枚、王世贞、石涛以至王国维等，都对意境或则作了新的补充，或则作了新的阐述。总结历史上有关意境的理论，伍老提出了他自己的看法，说：

具体说来，意境的根源是自然、现实，意境的组成因素是生活中的景物和情感，离不开物对心的刺激和心对物的感受，因此情景交融、情景结合，而有意境。

但是，意境不单纯是一种美学上的理论，更重要的，它是中国绘画创作实践经验的总结。因此，伍老又从中国绘画创作实践过程的历史发展，对意境作了如下的说明：

就山水画言，唐宋两代在自然形象面前一般地显得被动多于主动，形似重于神似，状物高于达意，也就是并不突出画中之“我”。这原是正常现象，因为山水画家从客观形象塑造艺术形象并借以抒写情思，须要一个锻炼的过程，其中大都首先注意和讲求艺术造形的技法，而源于客观的主观想象力，即通过艺术造形表现画家意境的本领，只能在反复的实践中培养出来。因此，如果说中国山水画史上，唐宋尚法，元尚意，明尚趣，那也不是完全没有道理的。

这里，作者以最能说明中国画意境特点的山水画为例，说明中国画是怎样从客观到主观，“以客观丰富主观，更以此主观为主导，统一主观与客观，谋求景、情的合一。”同时，它又怎样“从尚形逐渐过渡到尚意，进而主张意与形的统一，后者包含着创立意境、表达意境和表达的方式方法、意与法的关系这么几个方面或课题。”这样，中国绘画中意境的形成，是从客观到主观，从尚形到尚意，从景到情，然后又以主观、尚意、达情为主，把这几方面统一起来，形成画中完整的意境，也就很清楚了。

不仅对于意境，伍老作了历史的探索，其他如象气韵、线

条、笔法、骨法以至画竹、画马等各门专科，他都作了同样的历史的探索。正因为这样，所以我们对于中国画论中的一些基本概念和美学范畴，不仅有一个比较清楚的了解，而且增加了一些历史的知识。

其次，伍老学兼中西，他不仅对中国的画论作过精湛的研究，他对西方的画论也颇有研究。这样，就有利于中西对比，在对比的当中更显出中国画论自成体系的独特的特点和卓越的成就。这种比较研究的方法和观点，差不多贯串在全书的当中。例如线条，伍老就说：“从东方画系看，笔的基本任务是画线以勾取物象轮廓。”孔子提出“绘事后素”的讲法，已经是中国画论重视线条的滥觞了。但是，这并不等于说，西方就不讲究线条。早在柏拉图、亚里士多德时，已经有关于线条的说法。以后达·芬奇、W·贺加斯、席勒、R·弗莱、H·里德等，特别是W·布莱克，都对线条相当重视。不过，比较起来，西方画是以块面为主，而不是以线条为主。中国画，则从旧石器时代的洞窟壁画、仰韶文化的彩陶开始，就已经以线条为主了。对于西方画来说，即使用线条，也不过只是一种艺术媒介；但对于中国画来说，则“线条一方面是媒介，另方面又是艺术形象的主要组成部分，并且通过思想感情和线条属性与运用的双方契合，凝成了画家（特别是文人画家）的艺术风格。”正因为线条在中国画中占有这样重要的地位，所以画论中关于线条的理论，也就远远超过了西方。伍老特别举出了“一笔画”和“一画”的理论，来加以说明。他说：

从唐代所论的“一笔画”到清代石涛提出的“一画”说，“线条”的概念已远远超越艺术媒介的范围，一方面象征意境的发展和艺术构思的绵延，另方面连贯起艺术构思和运笔造形，汇成一种动力以及动力所含的趋向。所谓“线条”意味着“形而上”的“道”或表现途径，自始至终缀合意、笔、董理心、物，统一主观与客观，从而概括出艺术形象。简言之，国画线条具有创造艺术美的巨大功能。

这样，对于中国画来说，线条涉及到了最高原则的“道”，涉及到了艺术形象的创造以及艺术意境的表达。因此，中国画的艺术美，主要就表现在线条的运用和线条塑造形象的能力上，自然和西方不同了。

这种比较的观点，也是贯串于全书之中的。例如《漫谈“气韵、生动”与“骨法、用笔”》和《文人画风格初探》等文，就经常用中西对比的方法，来阐明中国画特殊的风格。

第三，伍老的这部书，敢于闯破“禁区”，提出自己独特的看法。董其昌这个人，在“我国绘画史上具有深远影响”，但因他“迷信古人、偏重形式、标榜门户以及家庭出身”，过去有人“几乎全部否定他的艺术和理论。”针对这种情况，伍老专门写了《董其昌论》，对董其昌的优点和缺点，都作了实事求是的分析和评论。例如董其昌把董源的一个山水画卷定名为《潇湘图》，伍老一方面批评了他“不先查考做过北苑副使的董源有否亲自到过湘江”，便妄为定名；但另一方面，对于董其昌的一段跋语：“昔人乃有以画为假山水而以山水为真画者，何颠倒见也？”伍老却作了如下的评语：

这里涉及艺术理论的一个重要课题。用今天的话说，董其昌把能动地反映现实区别于机械地反映现实，给真、假艺术划清界限，指责人们竟把前者称为“假山水”，后者称为“真画”，指出这样颠倒等于取消了艺术。这里，董其昌的批评和用语本身没有错。他还说过：“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。”这话也无可非议，它揭示了艺术形式的作用和魅力，那些缺少艺术实践，不解笔墨妙处的批评家，是不会懂得这个道理，也说不出这样的话来的。对于单抓主题不管表现手法的艺术批评，董其昌这段话可算当头一棒。

就这样，伍老实事求是地肯定了旁人所不敢肯定的董其昌的成绩。但就在肯定成绩的时候，他也没有忘记指出董其昌画论的局限，是在“师古人大大地超过了师造化”。

对于中国文人画的风格，如“简”、“雅”、“拙”、“淡”、“偶然”以及“纵恣”、“奇崛”等，过去也都是画论当中的“禁区”，很少人去作专门的研究，更很少人去作具体的分析。伍老却在《文人画艺术风格初探》一文中，既从历史上探讨了这些风格的源流衍变，又从中西的对比上说明中国画这些风格的特点，然后再以具体作家的具体作品为例，对这些风格进行了深入的分析。例如“简”，伍老就先从儒、道两家思想和文论的影响，以及南宗禅学的推波助澜，说明“我国古代关于礼、乐、诗、文的尚简观点，旨在善于观察、识别、抽取对象的最为本质的东西，并概括无遗。影响所及，绘画的表现形式和风格，也讲求要而简，切中肯綮，树立了减削迹象以增强意境表达的审美原则。”接着，他又以倪瓒等人作为例，说明了“简约、简率是文人画中较有代表性的，较能体现‘士气’的一种风格。”其他“雅”、“淡”、“拙”等等，伍老无不作了历史的具体的分析。这些分析，我个人认为都是发旁人之所未发，言旁人之所不敢言的，值得特别重视。

最后，由于伍老在马衡先生主持故宫博物院时，担任过该院的顾问，曾观赏院藏的大量名画，而在解放后又是上海图画院的画师，经常亲自作画，因此对画的甘苦，能有亲切的实际的体会。例如《中国山水画艺术》一文，当中谈到：“山水画之所贵就在于画家能从外在自然之‘有’，来写出画家内在之‘灵’。”谈到“丘壑内营”时，说：

古代山水画家走的是以心接物、借物写心的道路，当然不会机械地描摹实景。五代、北宋间，山水画艺术已经成熟，做到了师法造化，而有所突破，不为造化所困惑，能融化自然景物于胸中，方始落笔，以寄情遣兴，其中丘壑内营实为关键。

这谈的虽然是古人，但如没有亲身的实践，是难于体会到如此的深切的。尤其是《论国画线条和“一笔画”、“一画”》一文中，下面的一段话，简直有点象“夫子自道”：

意境的抒发过程，同时也是笔下线条的盘旋、往复、曲折、顿挫以及疏荡、绵密、聚散、交错的过程。线条的每一运动和动向，都紧扣着每刹那间心境的活动。」

桐城派写文章，讲究考据、义理、词章。这些，从表面的字句来看，并没有错；他们的错误，在于忽视了这些都是建立在创作和鉴赏的实践之上的。伍老的《中国画论研究》，我认为它的最大的一个特点，就在有创作和鉴赏的实践作基础，因此，不仅言之有物，而且言之有味。我的话对不对，还请同志们共同研究。

蒋孔阳

一九八二年三月

目 录



序言.....蒋孔阳

论中国绘画的意境.....(1)

漫谈“气韵、生动”与“骨法、用笔”...(22)

论国画线条和“一笔画”、“一画”...(40)

中国山水画艺术

兼谈自然美和艺术美.....(53)

中国画竹艺术.....(69)

中国画马艺术.....(95)

文人画艺术风格初探.....(109)

董其昌论.....(149)

读顾恺之《画云台山记》.....(176)

《苦瓜和尚〈画语录〉》札记.....(183)

试论画中有诗.....(194)

艺术形式美的一些问题.....(243)

再论艺术形式美.....(257)

附录：西方唯美主义的艺术批评...(270)

后记.....(291)

论中国绘画的意境



小 引

意境是中国绘画艺术的实践与理论以及中国文艺创作与批评方面一个重要的美学范畴,属于审美意识或美感的领域,是客观存在的审美对象对艺术家、文学家的思想、感情所唤起的能动反映。当一定的事物形象激发一定的艺术想象以进行艺术创作时,这便意味着艺术意境的产生及其体现的过程,或者说内容指导形式,形式为内容服务的过程。在我国文艺理论发展史上,意境作为概念很早就存在,而有关“意境”的论说,则出现较晚。例如东汉王充在《论衡·超奇篇》中提到内容与形式时先说:“有根株于下,有荣叶于上;有实核于内,有皮壳于外。”接着就突出内容的主导作用:“文墨辞说,士之荣叶皮壳也。实诚在胸臆,文墨著竹帛,外内表理,自相副称,意奋而笔纵,故文见而实露也。”这里“实诚”与“意奋”是指起决定性作用的思想意境。也就是说,在内容与形式的统一中,内容先于形式而又指挥形式。因此,“人之有文也,犹禽之有毛也。毛有五色,皆生于体;苟有文无实,是则五色之禽毛妄生也。”既肯定内容或思想意境是形式或表现技巧的服务对象,也批判“有文无实”的形式主义观点。西晋陆机说:“恒患意不称物,文不逮意”^①,指出立意、构思为文章的首要任务,也就是“谋篇之始”;所谓“辞程才以

^① 陆机《文赋·小引》。

效伎，意司契而为匠”，则阐明作家之所以能使众辞俱凑妙处，都是由于他本于意而有所取舍（据李善注）。从这里，演绎出“意匠”这个复合词，概括了意境与意境的表达，亦即意与法或审美意识与审美意识活动（美感表现）的全过程了。后来杜甫《丹青引》描写曹霸画马时的情景，是“意匠惨淡经营中”，那幅作品的艺术效果，是“斯须九重真龙出，一洗万古凡马空”，重点或关键俱在于意匠，即意与法或画意与画笔上。南北朝时，刘勰关于“情”和“采”的论说，进一步明确文章中意与笔的关系，以及笔是从属于意的：“昔诗人什篇，为情而造文，辞人赋颂，为文而造情。……为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥”。而“繁采寡情，味之必厌”^①，也批判了舍情求采的作品是缺少真味的。到了唐代，由于佛教的思想影响，开始有“境”或“境界”之语，例如“非言说妄想境界”，“入佛境界”，“尽佛境界”等。而道世所编纂的佛教经论中各类故实一书《法苑珠林·摄会篇》，更有“意境界”。唐代文论继续强调意的主导作用，但这并不等于说受佛学思想影响，也丝毫不带佛门的玄秘色彩。例如王昌龄的《诗格》举出诗有三境，“一曰物境”，“二曰情境”，“三曰意境”，后者“张之于意而思之于心，则得其真矣。”又如尊儒排佛的韩愈主张必须在思想感情非表达出来不可时方才落笔：“大凡物不得其平则鸣，草木之无声，风挠之鸣，水之无声，风荡之鸣，其跃也或激之，其趋也或梗之，其沸也或炙之。金石之声，或击之鸣。人之于言也亦然，有不得已者而后言。”^②倘若没有真实的情思，而勉强握笔，那必然是无病呻吟。也就在唐代，绘画理论中开始强调审美意识的主导作用，例如“挥纤毫之笔，则万类由心”^③以及“意存笔先，画尽意在。”^④这里的“心”和“意”，都是指美感而言，并且肯定它先于美感的表现而存在。到了宋

① 刘勰《文心雕龙·情采》。

② 韩愈《送孟东野序》。

③ 朱景玄《唐朝名画录·序》。

④ 张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》。

代，关于诗中有画，画中有诗的那场讨论，其主题就是关于通过艺术形象来表达情思，或者说，描绘形象以抒发意境；其中情思、意境是根本，凡属成功的诗、画创作都应如此。可见关于美感以现实为基础这一重要美学原则，前人也已见到，而且在王充以后一千三百多年，还有同样的观点。例如清代全祖望认为“即景即物，会心不远，脱口而出，或成名句，则非言门户者所能尽也。”^①意思是诗境本宽，非狭隘的宗派所能垄断，问题在于接触现实，丰富主观世界，充实美感。具体说来，意境的根源是自然、现实，意境的组成因素是生活中的景物和情感，离不开物对心的刺激和心对物的感受，因此情、景交融，情、景结合，而有意境。就诗而言，王夫之所论极是：“夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意所造。截分两概，则情不足兴，而景非其景。”^②这里的“景”是指诗人的情中之景，它本于心所融会的物。回溯苏轼所谓“诗中有画”和“画中有诗”，也是强调诗寓情于景、画借景写情，要皆以意、情为主。当时山水画家郭熙的《林泉高致》也有类似观点，如“诗是无形画，画是有形诗，……境界已熟，心手已应，方能纵横中度，左右逢源。”倘若不能从自然获取真实的情思，锻炼表达的技艺，心手相应又从何说起？可见创作的动力还在境界。总之，意境从现实中来，这条唯物主义审美原则毕竟是最根本的，因此袁枚的论说很可取，强调诗境和广泛的现实生活分不开，而境界的真实、亲切，有非书本的间接经验所可比拟：“诗境最宽。有学士大夫读书万卷，穷老尽气，而不能得其阃奥者。有妇人女子，材氓学浅，偶有一二句，虽李、杜二家必为低首者。此诗之所以为大也。”“我辈所以不如古人者，为其胸中书太多。”^③也就是诗的美感源于生活实践。至于清代原济（石涛）所谓的“尊受”，则强调画家须从现实中丰富

① 全祖望《宋诗纪事·序》，《鲒埼亭外集》卷26。

② 王夫之《薑斋诗话》。概，短木桩，一小段木。

③ 袁枚《随园诗话》。

美的感受：“夫受，画者必尊而守之，彊（强）而用之。”^①要求山水画家坚持以自然美来丰富艺术美，尤其是以美感为动力，来进行艺术构思，而关键则在意境的建立。近人王国维就前人所论，加以总结和提高。“沧浪（宋，严羽）所谓兴趣，阮亭（清，王士禛）所谓神韵，犹不过道其面目，不若鄙人拈出境界二字为探其本也。”“境非独谓景物也。喜怒哀乐亦人心中之境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。”“言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也，气质、神韵，末也。有境界，而二者随之矣。”^②王氏接着分论造境与写境以及有我之境与无我之境等，今天我们讲艺术创作的意境时，也还会碰到这类问题。

上面简单介绍我国文艺批评史上关于“意”和“意境”的若干重要论说，对于探讨我国画论中的意境，可能有些帮助。

中国画论发展史有一条主要线索，那就是从尚形逐渐过渡到尚意，进而主张意与形的统一，其中包含着创立意境、表达意境和表达的方式方法、意与法的关系这么几个方面或课题。在每一绘画作品中，这几方面有机地联系着，而意境则贯彻于创作的始终，本文想依次作些初步探讨。

形 与 意

我们在中国画论史上首先遇到的，是关于“形”或“形似”的问题，而不是在“形”背后发号施令的“意”。例如《韩非子》：“客有为齐王画者，问之画孰难，对曰：‘狗马最难’，孰最易，曰：‘鬼魅最易。狗马人所知也，旦暮罄于前，不可类之，

① 《苦瓜和尚〈画语录〉·尊受章第四》。

② 王国维《人间词话》。