

■ 尚可 著



国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科

南京艺术学院美术学学科

教学·科研·创作研究丛书

艺术与思想

——
绘画理、法漫议

四川出版集团 四川美术出版社



教学·科研·创作

■ 尚可 著

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科南京艺术学院美术学科教学、科研、创作研究丛书

艺术与思想

——
绘画理、法漫议

四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集

/ 尚可著. —成都: 四川美术出版社, 2006.2

ISBN 7-5410-2828-2

I. 南… II. 尚… III. ①中国画—作品综合集—

中国—现代②油画—作品综合集—中国—现代

IV. J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 004490 号

南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集

责任编辑: 陈时全

特约编辑: 张友宪

封面设计: 谢燕淞

技术设计: 祁箭峰

责任校对: 培 贵

出版发行: 四川出版集团

四川美术出版社(三洞桥街 12 号)

邮政编码: 610031

印 刷: 南京文博印刷厂

开 本: 889mm × 1230mm 1/32

印 张: 5

图 片: 63 幅

版 次: 2006 年 6 月 第 1 版

印 次: 2006 年 6 月 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5410-2828-2/J.2040

定 价: 68 元

■ 著作权所有·违者必究 举报电话: (028)86636481

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: (025)84515233 地址: 南京六合区晓营村



尚可 1963 年生，南京艺术学院美术学院博士、教授、硕士生导师

前言

南京艺术学院美术学学科是国内首批美术学博士学位授权点、国家重点学科培育建设点及江苏省优秀重点学科。

自建校以来,本学科曾经聚集了刘海粟、张大千、黄宾虹、潘玉良、陈之佛、朱屺瞻、吕凤子、丰子恺、俞剑华、关良、潘天寿、郑午昌、倪怡德、傅雷、谢海燕、颜文樑、吕斯百、蒋兆和、常书鸿、刘汝醴、陈大羽等一大批杰出的美术家、美术教育家和艺术理论家在这里任教。

在近一个世纪的办学历程中,本学科秉承“闳约深美”的教育理念,在积极倡导创新精神与务实学风的同时,始终注重将理论与创作研究交融贯通;将科研与教学实际紧密结合,形成了“兼容并包”和“不息变动”的学术风气,在教学、科研与创作方面具有比较深厚的历史积淀和鲜明的综合性特色。

经过几代南艺人的不懈努力,自上个世纪90年代至今,本学科已经发展成中国画、油画、版画、壁画、书法、雕塑、美术史论和造型基础等系部齐全、专业型与综合型美术人才培养并重的教学、科研实体。

本学科历来重视学科建设,坚持“正学风、促交流、推骨干、创品牌、严管理、出人才”的治学方略,在师资建设、学术研究、教学管理和人才培养等方面都取得了显著的成绩。本学科绘画与美术学专业在国内同类型院校教学、科研领域具有一定的优势和比较广泛的影响力。

本系列丛书旨在检阅本学科各专业教师在教学、科研与创作研究方面的综合性成果,并藉此体现理论与创作研究相结合的学术指向和科研特色,从而促进本学科各专业教学、科研与创作研究的对外交流以及自身的不断发展。

南京艺术学院美术学院院长

2005年7月于黄瓜园

周希斗

目 录

沉迷于哲思中的独特建构	1
——论中国画传统品评标准的理论渊源	
论变色	10
艺术与思想	19
——绘画理、法漫议	
“标准”的解读	26
论以意造型	35
边界的拓展	48
表象的背后	53
线与线描	63
中国画的色彩及其表现力的探讨	67
“破坏”即创造	77
“师古”的意义和应持的方式	84
“工”中求“写”	91
立意的着眼点	100
独具心眼	109
——由米芾的个性谈他的绘画思想	
寻求新和谐	117
作品的难度	131
“画什么”与“怎么画”	137
说画谈“味”	142
心手相应 妙造自然	147

沉迷于哲思中的独特建构

——论中国画传统品评标准的理论渊源

中国古代哲学对宇宙及生命本体的观照和理性思辩，在古代不同学科领域中的影响和指导作用是潜移默化的。它左右了人们的思维模式，规定了认识客观世界的层次、基本方向和方法，同时也决定着中国传统艺术的发展和美学思想的特色。在绘画领域，古代哲学对中国绘画的影响不仅体现在画法的层面，更在于思想、观念的画理层面。数千年来的中国画家，在哲理的玄辩、冥思中，悟道、论画、创作，并确立了作为画家努力方向的品评标准。这些具有民族特色的绘画品评标准，属于画理的层面，它必然依乎于道，所谓道，即中国传统哲学思想的集中体现，它以其特有的概念去表达宇宙间万事万物的运动、变化和发展的一般规律。“道者，万物之所以成也。”“道者，万物之所以然也。”（《韩非子·解老篇》）因此，对中国传统绘画品评标准“之所以成”的追问，离不开对古代哲学问题的思考，即对本源性问题的探寻。

以老庄为首的道家哲学，是天地自然之道。老庄崇尚天道无为，而不主张人道有为，“无为”所提倡的是排斥人道的自然天成。正如《临川集·老子》所言：“本者，出之自然，故不假乎人之力而万物以生。”大圭不雕的自然

状态，是对“自然”的具体表述。

庄子把天地、自然归之为“大美”，认为“大美无言”，其大美、至美的精神实质是一种自然美。那种顺乎自然，尤得天工神助的质朴、天真不仅是至美的体现，而且反映了本性之真。追求自然美的思想对人们的影响是普遍，在中国人的传统观念中，不假雕饰而体现的自然作风是人们努力尊奉的原则。李贽《读律肤说》中谓：“盖声色之来，发于情性，由乎自然”。龚自珍言：“万事之波澜，文章自然好”。张怀瓘《书断》中有：“文者祖父，字者子孙，得之自然”。这些言论都旨在任自然，达到“天然去雕饰”的自然而然的要求。

道家之道，是中国古代画家艺术思想的基础或出发点。唐张彦远把绘画品评标准分为“五等”，即“自然、神、妙、精、谨细”等，视“自然”为绘画的最高艺术要求，这不仅反映了道家的“自然”观体合于画家的理想，也表明了道家思想的深入渗透。中国画所体现的“自然”之品格，一方面，是画家主观情感的自然流露，另一方面，所创之作须摆脱雕饰造作的匠气，在自然、酣畅的表现中，随机生发，善于灵变，趣味天真质朴，妙造自然之美。追求自然的品格是要求画家在创作过程中，从一笔一墨的抒写到胸中之意的完美表达，都应是在心闲意适，自自然然的状态下进行，而非支支节节地刻意雕凿，即使投注大量的心力，其结果仍然体现为自然的气象，即所谓“既雕既琢，复归于朴。”倘若沉迷于谨细的刻划，易于落入造作的匠气，与“自然”是相背的，所以不为画家所倡，只能属于“五等”之末。张彦远谓：“夫画特忌形貌彩章，历

历具足，甚谨甚细，而外露巧密。”“精之为病也，而成谨细。”过份地谨细，是画之病。

神的品格也被历代许多画论家或画家作为绘画的至高标准。《易传》从哲学的范畴论及了神，其意主要为思维的自由活动，不受时空框限。“无思也，无为也，寂然不动，感而遂通天下之故。”寂然凝虑，思接千载，明了事理。神的另一释义为变化不测，如“穷神知化”、“精义入神。”概而言之，就是感知世界，不囿于客观自然，思维自由，深谙变化。反映在绘画表现上，如果不知变化，一味地摹拟自然，则何神之有？《淮南子》中有：“以神为主，形从而利。”“神贵于形也，故神制则形从。”充分表明了形神的主从关系。

不惟道家，玄学及佛学也都是重神轻形，即重心轻物，佛学禅宗世界观的核心是强调“心”的作用和地位，肯定个性心灵感受的唯一实在性。禅宗主张“吾心是佛”，“凡所见色，即是见心，”以心为佛，则时空观念、形色观念便可以不尽合于自然规律，这种排斥科学实证的方法与思维，对文人画家艺术追求的影响是深远的，可以说，禅的理论为文人画家提供了以心感物的思想，而当画家以道的心去观照世界时，其眼睛乃至心灵是玄化的，在这种超然于物外的思想支配下，客观的真实便居于次要的地位，而写神便成为古代文人画的理想所求。魏晋六朝时，因玄学兴起与佛学的发展，使传统哲学中关于形神关系的探讨得到进一步的发展。从学理渊源的角度上分析，古代画家之所以多以神为首要品评标准，无疑是以古代哲学为其思想的依托。

重心轻物的理论对中国画家的影响，是使中国画家在认识论和方法论上，远离了现实的形似法则，而有了讲求意象的思想和表现方法，强调主观心性的发挥，作画乃为写意传神。写神也就是重心物的融合，因为，神并非对自然物象的表面直取所能获得，而需画家主观思想的介入，所以，从这个意义上讲，所谓物之神，其实是人赋予物的精神因素。通过对客观自然形的描绘，去表现画家的深层认识，揭示物象的本质特征。东晋顾恺之最早提出“传神写照”的观点，其后不论唐张怀瓘的“三品说”，还是宋徽宗所立的“四品”或赵孟頫的“二品”，都以神为首要。历代画家认为：“以形似之外求其画”，要求“脱略形似”达到“遗貌取神”。中国画论中所谓：“迁想妙得”的理论，也就是要求在对客观事物深刻真切地认识与感受的基础上，不受客观局限，通过联想或想象及艺术表现，达到为物传神的目的。

在古代画家立神品之前，南齐谢赫在其绘画品评专著——《古画品录》中，是以“气韵生动”为“六法”之首，“气韵”指的是神韵、气度，气韵生动是要求把客观对象的精神生动地表现出来，使作品更具艺术的魅力。其实，气韵与以上所述的传神是相同意义的两种表达。

对“气”的阐发始见于先秦时期，《管子》所论之“气”，即为“道”，气之表面特征为流动不居，是客观自然的生机所在。气韵之说最早是用于表述不守世俗礼法绳墨的一种高风绝尘的风韵与境界。在盛极一时的玄学“游心物外”思想的影响下，人们不仅外求自然之美，还内求精神自由美，所谓人之气韵，是指其内在的精神风貌。神与气

韵的提出是对人的精神境界这一层面的重视，“气韵生动”的论画标准，就是这一美学思想所导引的历史产物。形、神、气三者的区别分别为：形是生命存在的外在形式，神则是人独有的思辩想象的外显或表现，气是指形体赖以存在的生气或生机，形因有神与气而生动，神与气韵藉形去体现。谢赫的“气韵生动”这一美的品格，是对此前顾恺之所谓“传神写照”美学思想的新阐述，对以后各代的美学理论和绘画实践都产生了极大的指导作用。

中国绘画史上，除了以神、气韵与自然为上品外，唐·朱景玄和宋·黄休复又另立“逸”为高格。

“逸”本是出自形容人的，如有：“逸民者，节行超逸也，”（何晏《集解》）所谓“逸民”是具有超脱世俗的人，对逸的运用还有指言论玄远的“辩逸”，行为放松的“迹逸”，情感外露的“情逸”，总之，逸是对人之言行以本质的把握。古代哲学所谈高逸、超逸，其意指超脱尘世的精神境界和人生态度。以孔孟为首的儒家之道尽管主要是属于人伦之道，但对于绘画上的“逸”之品格的形成也有着积极的影响。孔子的儒家哲学，极重“修身”的“内养”，“修身”所求的最高境界是“悟道”，绘画作为修身的一种手段，自然是古代文人在依乎德礼基础上的陶冶性情，其品格的超脱、高妙，便是在这种精神氛围下的体现。事实上，我国古代画家从来就不以自然科学的态度、方法去理解和表现万事万物，建立在独有哲学基础上的中国画学，使其与西方绘画拉开了距离。

中国画家变人之逸格为画之逸品，表现为超脱客观对象的自由描绘，写出胸中逸气，体现不凡的神韵。张怀

瑾以：“不拘常法”作为逸的特征，这就是不屑于客观真实，达到“自然”的作画要求。黄休复在《益州名画录》中对逸格的具体解释为：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故之曰逸格尔。”从这段文字来理解，不难看出，逸品是那种不着力形似，笔墨精简而意趣俱足的作品。自朱景玄之后，人们对逸品的重视，是由于文人画的兴起，画家在创作中，鄙历历俱足的刻划，追求自由超脱的意趣。

至清代，黄钺仿唐·司空表圣《诗品》体例而订《二十四画品》，分别为：“气韵、神妙、高古、苍润、沉雄、冲和、澹远、朴拙、超脱、奇辟、纵横、淋漓、荒寒、清旷、性灵、圆浑、幽邃、明净、健拔、简洁、精谨、隽爽、空灵、韶秀，”。潘曾莹的《红雪山房画品》也依此而定绘画之“十二品”。不论是《二十四画品》还是“十二品”，其中的主要评定标准仍不无例外地落在气韵、神韵上，这一方面可看出它们在历代画家心目中占有重要位置，另一方面足见不同品评的承传关系。而二篇著述中所定“冲和、澹远、荒寒、明净、空灵”或“古淡、清丽、闲远、冷僻、疏爽”等品目则有别于前人，不管其分类是否科学，但从这些品目中，可以看出画家在思想上的变化，以及在艺术追求上的新倾向。

魏晋以降，佛教禅学对中国文人士大夫的影响不光表现为人们对佛法的虔诚信仰，而且体现在思想上，对世界的认识的变化上。禅追求的是对现实、人生的超脱，进入没有纷扰而宁静、淡泊的精神境界，淡化人生的痛苦，

达到心理平衡的极致，以精神的闲适、宁泊为理想。不食人间烟火的疏寒冲融，正是文人画的基本品格。禅学认为物质世界无非是由地、水、火、风四大要素聚合产生的，而这四大要素的本性变化无常，缘生缘灭，是空幻不实

现代节奏

230cm × 190cm

2004 年作





的，它们都是依借人的“识”而起的精神作用。可见“实”无常态，“空”则生灵气。中国文人画家，深修禅学精神，因此，他们的创作，以禅理为依托，以禅境为绘画要求。文人画家的绘画品格：幽、清、淡、远、空、灵，皆极尽禅境之妙。历史上，自唐王维一变勾斫之法为水墨渲淡以来，画家无不通禅，以禅论画者众，画理与禅理相联系。

中国古代思想家都大谈其道，画家的创作则成为悟道的结果。“喜怒哀乐不入于胸次”（《庄子》），而荒山野寺或古道西风所透出的空寂、古澹品格，反倒成为画家心仪的气象，说明了中国文人画试图超脱现实人生，而趋于“道”的意味。荀子的“虚壹而静”观点本是论心理状态的，认为“坐于室而见四海，处于今而论久远。”只有在这种状态下，才能做到心斋的虚、静、明，这一观点也体现了中国文化求内省的特点，这在画家那里转化为不事张扬的古澹、虚灵的艺术品格追求。

总而言之，中国传统绘画建构了独特的品评体系，而其仰仗的中国古代哲学思想深奥而宏富，两者的关联非本文有限的篇幅所能详及。从历史的角度上看，绘画的品评标准呈动态变化的特征，绘画发展到现代，人们还在探寻相应的标准去评定这个时代的作品，然而，发展中国传统绘画这一优秀的民族艺术，人们在确立新的品评标准时，仍应着眼于本土文化的大背景。

论 变 色

街上,在行走不息的人群中,总有那么多女人脸涂抹着鲜鲜的唇膏、重重的眼影,或浅浅的腮红,为的是使她(们)更惹眼,图的是一个美丽的容颜。在舞厅,变幻的五彩灯疯狂似地闪,把幽幽暗暗的空间,变成了多彩世界,伴着强节奏的乐声,你会感到整个身心的摇曳,迷醉于这样的时空。在这里,随着多彩灯光的投射,你和她(他)的颜色变化着,周围环境的颜色变化着,如此的变化,渲染了气氛。在传统戏曲舞台上,各种人物一律按一定谱式和色彩画着花脸,把原本一张张模样还挺不错的小脸变成了大图案,目的是突出人物的性格特征,体现出对不同人物的褒贬。总而言之,变色作为一种现象普遍存在着,人们懂得变色的妙用,并在自觉与不自觉中,为达到一定目的而改变着人或物的固有色,使其产生一定的心理或视觉效果。在绘画创作中,画家面对客观物象,不仅可以变形,同样也可以变色,使画面更具情境、意趣,或给观赏者的内心以更强烈的视觉感受。观古今中外历代画作,不乏变色的奇思妙构,在品味之时,人们并不会因其对自然真实的色彩的改变而不可思议,相反,那变色后的效果往往会令人耳目一新,对画中色彩处理的匠心独运而击节称道。

我国古代画论中称：“设色妙者无定法，合色妙者无定方”。（清·方薰语）这“合色”指的是颜色的搭配、调合，要求可以无一成不变的规矩，认为“执板不易，便是死色矣。”（清·郑绩语）由此可见，我国古代画家便知道了设色要活用，随机应变，自成妙理。

—

中国画的工具材料，表现技法及审美要求决定了作中国画不可能是以色貌色，而可以作变色处理。中国文人画家作画，重视墨色的运用，墨在画面着色上起着主要作用，古代画家认为“墨分五色”，强调浓淡层次的墨在画面表现上的奇妙性，而真正的“五彩”只是作为一种调剂、点醒或补充。以墨为主的艺术观，反映在画面上的是对自然形、色的处理必然是写意的，重表现的，色彩纷呈的大千世界代之以墨之层次的挥写或渲染去取得，这种对色彩的高度概括，其本身即是一种变色处理。中国画的颜料分石色和植物提炼色，其相对稳定性很强，着色时，表现的不是在对自然色相的还原上，而是根据画面的要求而灵活运用，加上墨的混合作用，变色、变调的幅度较大，它不象西画讲求色彩的冷暖变化和明暗转折，而是求色彩量块的对比或调和。中国画的色彩变化，不是在使用时的调合上，而是着重在颜色性质的严格选择、权衡、比较上，在于对色的纯度、色相变化的微差方面的注意上，正因这些传统观念的制约，中国画的色彩体现的是装饰性的效果，这里所谓的“装饰性”指的是中国画的上色不受光色和环境色的影响，而是改变了自然色相，独立地发挥色彩的作