

清初『四僧』绘画艺术比较研究

沈名杰一著

學人頽巾斲于死
大雪彌漫
車膠溢藉
茲

蘓生虛士寓空
僵仆之困
磨幾免馬頰
將
荷擔還山
臨岐呵凍
率塗
遂



中國紡織出版社有限公司



图书在版编目 (CIP) 数据

清初“四僧”绘画艺术比较研究 / 沈名杰著. — 北京:
中国纺织出版社有限公司, 2019.12 (2020.1 重印)

ISBN 978-7-5180-6906-4

I. ①清… II. ①沈… III. ①中国画—绘画研究—中国—清代 IV. ①J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 236616 号

策划编辑: 胡 姣 责任校对: 王花妮 责任印制: 王艳丽

中国纺织出版社有限公司出版发行

地址: 北京市朝阳区百子湾东里 A407 号楼 邮政编码: 100124

销售电话: 010—67004422 传真: 010—87155801

<http://www.c-textilep.com>

中国纺织出版社天猫旗舰店

官方微博 <http://weibo.com/2119887771>

北京玺诚印务有限公司印刷 各地新华书店经销

2019 年 12 月第 1 版 2020 年 1 月第 2 次印刷

开本: 889×1194 1/16 印张: 16.5

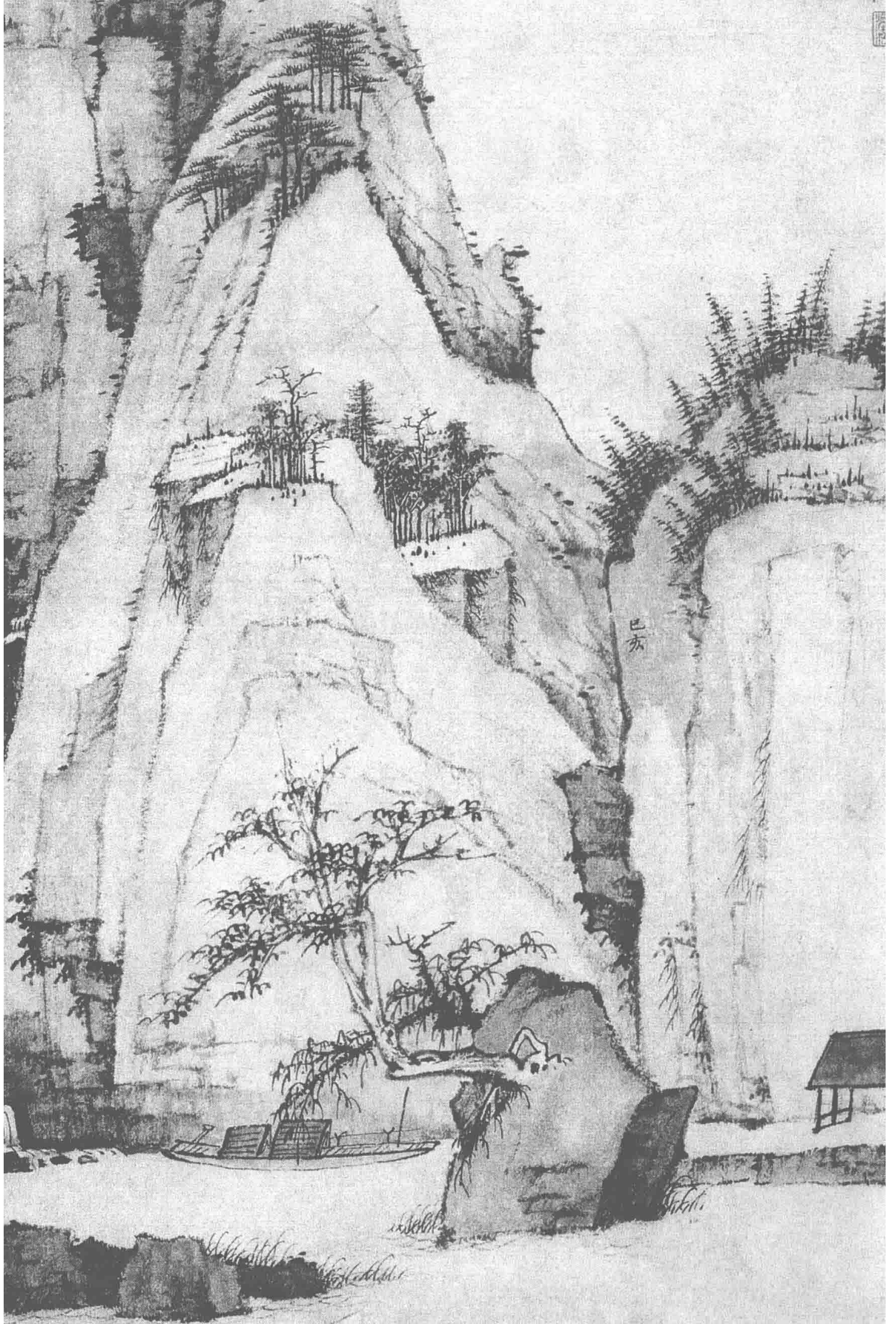
字数: 257 千字 定价: 68.00 元

凡购本书, 如有缺页、倒页、脱页, 由本社图书营销中心调换

本著作系湖南省哲学社会科学基金项目

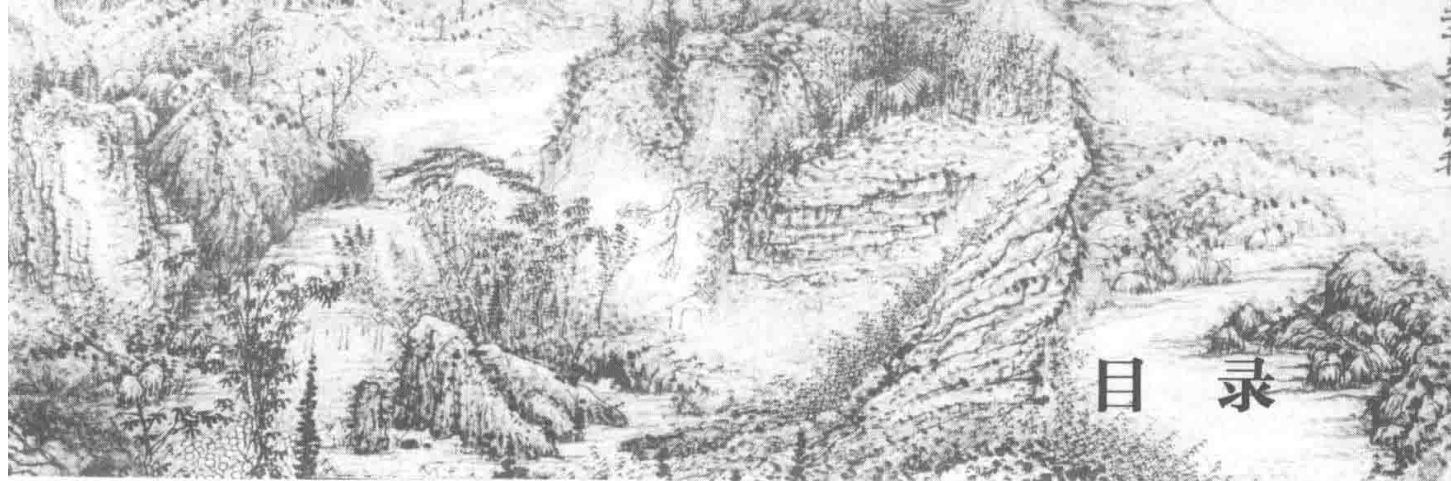
“时代精神视域中的清初‘四僧’绘画艺术比较研究”的研究成果

项目编号：15YBA217



巴东

石湖



目 录

第一章 清初“四僧”绘画艺术与谢赫“六法” 1

第一节 谢赫“六法” 2

一、气韵生动 2

二、骨法用笔 12

三、应物象形 21

四、随类赋彩 24

五、经营位置 27

六、传移模写 41

第二节 谢赫“六法”在清初“四僧”绘画艺术中的具体体现 48

一、气韵生动——生命灵动之美 48

二、骨法用笔——笔力劲健之美 51

三、应物象形——形态生动之美 54

四、随类赋彩——墨彩互衬之美 56

五、经营位置——构图奇巧之美 58

六、传移模写——继承创新之美 61

第二章 清初“四僧”绘画艺术中的“书法用笔”	65
一、书精画妙之历史回响	67
二、书画互利之现代认识	68
第一节 书画互渗	69
一、互渗之历程	69
二、互渗之历史实践	71
三、画中书境之基础	76
第二节 画法兼之书法——清初“四僧”绘画艺术中的书法意境美 ...	86
一、奇书奇画 奇峻怪伟	
——八大山人、髡残画中之书法变形美	87
二、意淡墨淡 大雅平淡	
——八大山人、髡残画中之书法意淡美	90
三、恃酒佯狂 傲岸不羁	
——八大山人、弘仁画中之书法冷峻美	95
四、气韵勃发 生机盎然	
——八大山人、石涛画中之书法气韵美	99
五、龙螭蛰启 伸盘复行	
——八大山人、髡残画中之书法线条美	104

六、书法布白 无画妙境	
——八大山人、石涛画中之书法空白美	117
七、超以象外 得其环中	
——八大山人、髡残画中之书法空灵美	122
八、俯仰低昂 妖娆多姿	
——八大山人、石涛画中之书法穿插、避让美	125
九、共时图卷 历时游览	
——八大山人画中之书法秩序美	127

第三节 书精画妙——清初“四僧”的书、画艺术之启示 129

一、从书法中借鉴笔法、墨法	130
二、平淡、朴实的书、画题材	131
三、对国画构图进行大胆创新	133

第三章 “一画”论与清初“四僧”绘画艺术“共性”的关系 ... 135

第一节 精辟、深刻的艺术理论——“一画”论

第二节 “一画”论与“四僧”绘画艺术的联系

一、“一画”论与石涛绘画艺术的联系	137
二、“一画”论与八大山人绘画艺术的联系	142

三、“一画”论与弘仁绘画艺术的联系	150
四、“一画”论与髡残绘画艺术的联系	154
第四章 清初“四僧”绘画艺术的不同“个性”及成因.....	159
第一节 “四僧”的绘画艺术“个性”分析	160
一、“师法自然，凝练恣肆”的石涛	160
二、“飘逸俊秀，雄奇隽永”的八大山人	163
三、“浑厚苍劲，平淡幽深”的髡残	171
四、“清新奇特，生动传神”的弘仁	183
第二节 “四僧”绘画艺术之独特“个性”的成因	186
一、“师法自然”的宗旨以及不同的身世经历	186
二、性格差异的影响	187
三、对画理、佛法、禅理的不同理解	188
第五章 清初“四僧”艺术之时代精神及其对教学改革的启示	189
第一节 清初“四僧”绘画艺术中改革创新之时代精神	190

一、当今时代精神的核心——改革创新	190
二、“四僧”绘画艺术之改革的创新的内在原因和特点	190
三、“四僧”绘画艺术的时代精神对于 当代水墨画发展的启示	191
第二节 清初“四僧”绘画艺术对于花鸟画课程教学改革实践的启示	193
一、创新——花鸟画艺术发展的必然趋势	193
二、当代花鸟画艺术发展所面临的机遇与 挑战以及花鸟画艺术创新的途径	193
三、“四僧”创新精神的启示和花鸟画课程 教学改革实践的具体措施	195
第六章 清初“四僧”绘画作品个性特色分析与鉴赏	219
一、八大山人作品《传絜写生（之一 西瓜）》分析与鉴赏 ...	220
二、八大山人作品《传絜写生（之二 芋）》分析与鉴赏 ...	221
三、八大山人作品《传絜写生（之三 石榴）》分析与鉴赏 ...	223
四、八大山人作品《传絜写生（之四 白菜）》分析与鉴赏 ...	226
五、八大山人作品《花卉图（之一 水仙）》分析与鉴赏 ...	229
六、八大山人作品《花卉图（之二 荷花）》分析与鉴赏 ...	230

七、八大山人作品《花卉图（之三 玉簪）》分析与鉴赏	… 233
八、八大山人作品《莲房翠羽图》分析与鉴赏	…………… 235
九、八大山人作品《葡萄大石图》分析与鉴赏	…………… 238
十、八大山人作品《柯石双禽图》分析与鉴赏	…………… 242
十一、石涛作品《野色》（册页之十二）分析与鉴赏	…………… 245
十二、髡残作品《苍山结茅图》分析与鉴赏	…………… 247
十三、弘仁作品《松壑清泉图轴》分析与鉴赏	…………… 249

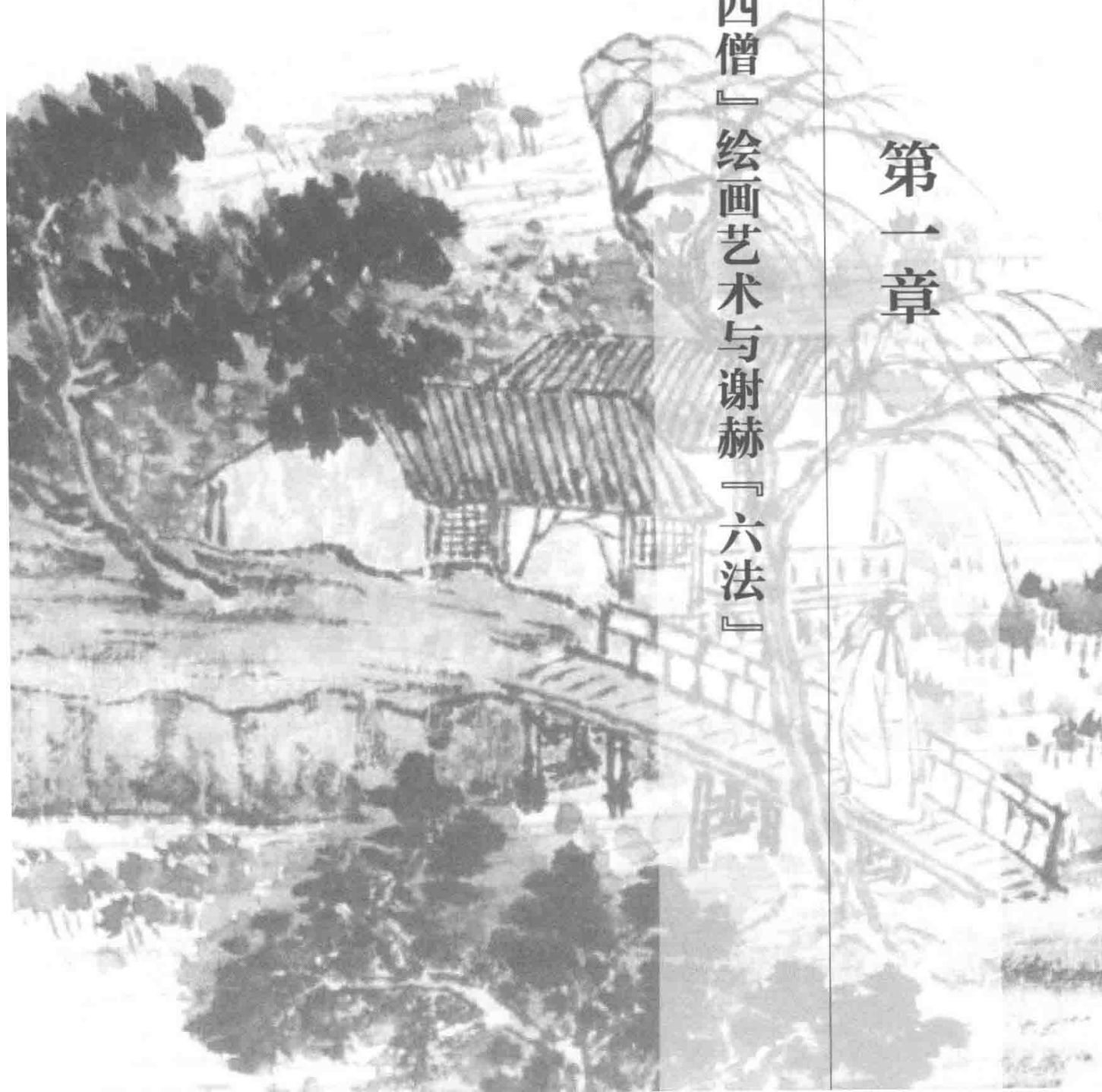
参考文献……………	252
-----------	------------

塞日斜

石道

第一章

清初『四僧』绘画艺术与谢赫『六法』



第一节 谢赫“六法”

“六法”作为中国古代绘画理论中的重要内容,最早见诸六朝时期南齐画家谢赫写的《古画品录》,钱钟书先生经过深入研究、考证,写出古文笔记体著作《管锥篇》,对于六法的原文进行了重新标点、注释。“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。”这是对唐代张彦远《历代名画记》中关于“六法”的句读所做的补充和纠正,同时也丰富了后世对于谢赫“六法”的阐释与解读。“六法”集中体现了一千多年以来,中国画坛对于中国画创作的基本要求,因此,从某种程度上来说,“六法”成了鉴赏中国画艺术作品的核心标准,对中国画的学习即对“六法”的研究。透彻理解和掌握“六法”的精要,成为画家进行中国画创作与研究的必学科目和必备基础。汉代以前的中国画艺术,还未形成固定的作品艺术鉴赏与评价标准,因此通常会使用政治标准来评价和衡量作品的水准和价值。自从谢赫“六法”创立之后,形成了相对统一、系统和固定的中国画品评标准。

在本节中,笔者将结合历代名家作品,尤其是具有革新精神的经典代表之作,对谢赫的“六法”进行深入、系统的梳理、研究和总结。

一、气韵生动

中国——东方泱泱大国,上下五千年辉煌史,创造了足以让整个人类社会敬佩的文明;中国画——中国辉煌史上的明珠,其发展历经千年,硕果累累;气韵——中国画的不竭生命力,不衰灵魂,千百年来,不断向后人昭示着中国画生生不息的根基。我们只有从其根基吸取营养,才能使新时代的中国画获得脱胎换骨的发展。

(一) 气韵与中国古代的哲学观念

中国古代哲学观念中将“气韵”与“生命力”联系在一起并非偶然,而是有其本质属性上的必然性。

宗白华曾揭开“气”的神秘面纱,阐释“气”即“生气远出”的生命。这一



论断深刻揭示了中国画艺术中所蕴藏的“气论”之内涵。梳理古代先贤的理论和见解，“气”的最初含义是指自然界中可以看到或者感受到的自然现象。例如，袅袅炊烟、云蒸雾绕、水汽弥漫等景象，或者生命体的呼吸吐纳之气；这些“气”的现象最终被善于概括、抽象的中国古人视为生命的象征，将气息看作生命体的活力体现。其中著名的例证和论述就是《管子·枢言》中所阐述的“有气则生，无气则死，生者以其气”。这样中国古人又从呼吸之气的概念的外延延伸为“人气”“血气”。哲学方面如此，中国古医学方面的论述也大同小异，《黄帝内经·素问·八正神明论》中则说：“血气者，人之神。”由此可见，我国古代的哲学和中医理论均将“血气”视为生命有机体的活力之源和生存之本。

在思想上，中国古人具有上述观念并非纯属偶然，在漫长的社会历史实践中，中国人总是以人去体会自然，人气通天气。《黄帝内经》指出：“真气者，所受与天；与谷气并而充身也。”因而认为，人气之精华，来自自然。中国古人又认为自然同样是一个类似于人这样一个有生命的有机体，“气”便是自然生命有机体的基础和本质。有力的例证便是《管子·水地》中的论述的“水者，地之血气”。

同时，中国古人也把“气”和人的“灵魂”紧密关联起来，从汉字的偏旁部首、字形结构也可以看出“气”和“灵魂”的密切联系。“魂”字是由“云”和“鬼”组成，“云”指的是“气”，“鬼”则指的是人死之后的状态，两个字合在一起就是指人死之后，灵魂会像气体一般离开人体，飘散而去。这是把精神的東西气化了，同时也是把气精神化了。古代的先贤们具有丰富的想象力，他们在“气”论的基础之上，领悟到生命体和自然界具有诸多本质的相同之处，同时他们也把“气”和“心”联系在一起进行探讨和研究。例如，《庄子·庚桑楚》篇论述道“欲静则平气”，《左传·昭公二十五年》载子大叔说“民有好、恶、喜、怒、哀、乐，生于六气”，进而把人的性格也气化。所谓阴气重的人，性格柔弱；阳气重的人，性格刚强。而《礼记·孔子闲居》中“气志不违”“气志如神”的说法又将气与志联系在一起。《黄帝内经》又有言论“圣人传精神，服天气而通神明”，这样一来，气便被完全精神化了。

自然物质世界的“气”被中国古人彻底“精神化”，这是“气论”的鲜明特征，体现了中国古人“重神”而“轻形”的生命观点。他们将“神”或者“道”看作宇宙、自然万物和人自身生命本体。气的精神化和神化，为气的观念进入审美创造了前提。

气生血，气生志；气化情感，气化意志，气化天地，而气、血、情、意、志、性、天、地在中国人心中就是生命，气化这一切，就是一切的生命化。简而言

之，自然和观念的生命之源，生命之根本表现是气，气即“生气远出”的生命。中国画就是持这种观点来理解和表现对象，以这种观点来理解艺术自身。因此，“气”的观点带给了中国画艺术“生命性”的特质，就像学中医的人必须深刻领会“气脉”的原理才能真正了解人体的基本运作原理一样，研究中国画艺术也必须深刻领悟“气韵”的内涵，才能真正了解中国画艺术的本质和要义。

“气”既是人生理层面的物质基础，也是心理层面的精神状态，两者合二为一，成为一种生命的力量。气毕竟不同于神，神是观念、感情、想象力等纯精神性的东西。但神一旦落实于气上，就不是观念性、纯理性的东西，而是具有一定形象意味、色彩意味，音响意味，味道意味等感性形成的神气，这就是艺术性的气，是中国画艺术的蓬勃生命力。

（二）气韵与中国古代的审美观念

当中国的先哲们在哲学的殿堂之中大谈“气”时，气的观念又由哲学引入了作画者自身人格修养美的审美领域，完成这一历史使命的是大思想家——孟子。孟子从中国画艺术的创作主体——作画者自身的修养出发讨论气的观念，提出“养气”说。他说：“‘敢问夫子恶乎长？’曰：‘我知言，我善养吾浩然之气。’‘敢问何谓浩然之气？’曰：‘难言也！其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道；无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之也，行有不慊于心，则馁矣。’”所谓养也，就是培养和发展人固有的善性，以同“道”“天”相合，成为一种无所畏惧的奋发精神状态。所谓“浩然之气”，是指经伦理道德观念彻底渗透，彻底融会的情感意志，是人之道德，自觉进入完全自由状态所发生的情感意志，它超出伦理学的范围。而进入审美，是一种个体人格精神美，它不属于外部世界，而属于个体自己，是主体的内在的人格美、“气”质美。

孟子同时又认为主体内在的人格修养美如道德表现一样，是有形的、可见的。孟子有言论曰：“君子所性，仁义礼智根于心，其生色也睟然。见于面，盎于背，施于四体，四体不言而喻。”通俗地说就是体现高尚道德的人格美，是通过可感的形态活动所表现的，是可以直观地通过人的感觉把握的。这种内在人格美和外在形象美相统一的观点和中国先哲们所奉行的人品与画品相统一的观点是如出一辙的。先哲们认为人的内在思想道德修养越高尚，那么他们外在的行为也就越高尚文雅。作为一名作画者，这种高尚的品格就会表现为高雅的作品格调，这样作画者的“浩然之气”便倾注于笔端，融入中国画的墨韵，作画者活跃的创造力则转化为中国画作品勃勃的生命力。对这一点阐述得比较精要而全面的是齐梁时代的钟嵘，用气来概括艺术家的气质、个性、情感和艺术风格。钟嵘论述道：“气之



动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。照烛三才，晖丽万有；灵祇侍之致飨，幽微藉之以昭告；动天地，感鬼神，莫近于诗。”钟嵘将气作为联系人心和自然的桥梁，气带来宇宙万物的运动变化，作用于人心而生情，情如气一样激荡并向外抒发而成艺术；情又如气一般可通天绝地，深微贯妙，表达情的艺术也就有了气那样神秘的力量。这种足可感动天地鬼神的艺术根源及感染力、深刻微妙的情绪性，都源于流淌于宣纸之上的“生动气韵”与充斥于画家胸中的“浩然正气”的神秘之伟力——勃勃而又生生不息的生命力。

“气”在中国画论的历史长河之中始终占有重要的位置，且被作为中国画的重要品评依据和美学理论。从魏晋时期开始，中国古代先贤就常常以“气”论作为标准来评论中国画作品。例如，谢赫在《古画品录》中评历代名人作品时，直接用“气”有六处：卫协，“颇得壮气”；张墨、荀勖，“风韵气候，极妙参神”；顾骏之，“神韵气力，不逮前贤”；夏瞻，“虽气力不足，而精彩有余”；晋明帝，“颇得神气”；丁光，“乏于生气”。由此可见“气”作为绘画艺术的审美标准的举足轻重的重要性。五代荆浩提出绘画六要说：“气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拨大要，凝想形物……”可见，他将“气”作为艺术作品的灵魂，将其放在了绘画美学原则的第一位。荆浩又在其《笔法记》中说：“画者，画也。度物象而取其真……若不知术，苟似，可也；图真，不可及也。曰：何以为似，何以为真……似者得其形遗其气。真者气质俱盛。凡气传于华，遗于象，象之死也。”换句话说，气就是真，就是生命。遗气就是艺术作品的死亡。他将气质俱盛的作品看成天成之妙的大作，列为一等。而元代的倪瓚也将中国绘画说成“聊抒胸中逸气耳”。

中国古代的画论浩如烟海，博大精深，对于“气”的论述非常全面，往往将“气”和“韵”二字连用，二者之间是互相依存、不可分割的关系，共同构成中国古代画论中耀眼的闪光点。

如果将“气”视为中国画艺术朝气蓬勃的生机与活力，那么“韵”就是中国画优雅高尚的诗意之美。

谢赫的“六法”将“气韵”提升为中国画论中的重要理论和品评标准，同时也将“韵”的含义阐释为人物的外貌体形的美——“体韵风姿之美”。谢赫《古画品录》和姚最《续画品》中均有“体韵遒举”“体韵精研”的说法。这一说法中的“体韵”指的是人物体态、外形所展示出的风采、韵致之美，即人体所蕴含的风度和气质之美。“韵味”在魏晋人物品藻活动中，正是指人体的风姿，诸如此类的说法在《世说新语》之中大量可见，在六朝的其他典籍之中也同样有此种情况。《晋

书·桓石秀记》中有“风韵秀彻”，《晋书·曹毗传》则有“弦韵淡泊”，《南史·孔珪传》有“风韵清疏”，《宋书·谢方明传》有“自然有雅韵”等，不胜枚举。在这些地方，“韵”大多指人物形象中所体现的高雅、清远的气度和情调。

随着先哲们对人物“体韵”这一概念的深入研究，“韵”——这一评价人物形象气度和情调的标准也就理所当然地与从人物品藻中借用而来的“气”一同进入了中国人物画的审美标准。

南北朝时期，随着佛教在全国各地广为流布，全国兴起了塑造佛像与绘制佛教庙宇壁画的热潮。佛教严格而苛刻的佛像绘制要求融合外来文化中新的绘像技法，为中国人物画的空前繁荣与发达创造了契机。谢赫所提及的“古画皆略，至协（卫协）始精”，正反映了这种情况。正当中国画艺术再一次生机勃勃地向前发展之时，谢赫提出了他的“六法”，“六法”以“气韵生动”为中心，以画中人物和气韵表现程度来定其艺术优劣。从此以后，姚最和唐代的张彦远等绘画理论家也纷纷以“气韵”为标准品评人物画。张彦远的名作《历代名画记》中提到“韵”的地方就有二十余处。山水画开始兴盛之后，理论家和画家又以“气韵”为依据来评价和赏析山水画。历史上这样做的“第一人”是五代的荆浩，他在《笔法记》中有“六要”的论述，“一曰气；二曰韵；三曰思；四曰景；五曰笔；六曰墨”。在这段论述之中，“气”和“韵”分开阐释，但是放在第一、第二的突出位置，足见“气韵”的重要性。这是对于山水画提出的针对性要求，文中的“松之气韵”与“张璪员外树石，气韵俱盛”等论述就是最有力的证明。荆浩另一贡献是将气韵向更具体的绘画语言落实。从中国绘画史的发展脉络来看，唐代之后的中国画坛基本上围绕这一理论进行发展，到了明代，这一理论发展得更加成熟，其中最具有代表性的例证就是董其昌用气韵作为评判依据，将中国画坛划分为“南宗”与“北宗”，并且推崇以韵见长的南宗，把王维视为“南宗之祖”，此时，重“韵”之风彻底地占据了中国画坛的统治地位。

回望中国画论的发展历程，并且结合“气韵”的核心要义来分析，我们不难发现“气韵”成为中国画的不竭生命力存在其历史的必然性。

“气”既包含了心理的精神内涵，也包含了生理的物质基础。以“气韵”状人，不仅包括神情、个性和情感，还包括人的体态、外貌和表情。《世说新语》中就有“容无韵”“体韵”等说法。谢赫的“气韵”标准是指人物画中，人物形象必须具有可感外形的人体的韵律美。当时的人物画，大约至南宋之前，大部分都是全身像，如战国时代的《人物龙凤帛画》，东晋顾恺之的《女史箴图》《洛神赋图》及大量壁画均是全身人物画，体态风姿的刻画十分重要，有的壁画特别是画像砖之