



中国画批评

孙国良 李超峰/著



苏州大学出版社

中国 画 批 评

孙国良 李超峰 著

苏州大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国画批评 / 孙国良, 李超峰著. — 苏州: 苏州
大学出版社, 2015. 12
ISBN 978-7-5672-1250-3

I. ①中… II. ①孙… ②李… III. ①中国画—绘画
评论—中国 IV. ①J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 042913 号

书 名: 中国画批评
著 者: 孙国良 李超峰
责任编辑: 刘诗能

出版发行: 苏州大学出版社
社 址: 苏州市十梓街 1 号 邮编: 215006
网 址: <http://www.sudapress.com>
印 刷: 宜兴市盛世文化印刷有限公司
邮购热线: 0512-67480030
销售热线: 0512-65225020

开 本: 700 mm×1 000 mm 1/16 印张 11 字数 170 千
版 次: 2015 年 12 月第 1 版
印 次: 2015 年 12 月第 1 次印刷
书 号: ISBN 978-7-5672-1250-3
定 价: 36.00 元

凡购本社图书发现印装错误, 请与本社联系调换。服务热线: 0512-65225020

导 言

艺术批评这一术语来源于古希腊,是指批评家以一定的艺术欣赏为基础,从一定的观点和立场出发,依据一定的标准,运用一定的方法,对艺术家、艺术作品或艺术现象进行科学的描述、鉴别、阐释和评价,也称为艺术评论。

俞平伯在为《人间词话》所作的序言中指出:“作文艺批评,一在能体会,二在能超脱。必须身居局中,局中人知甘苦;又须身居局外,局外人自有公论。此书论诗人之素养,以为‘入乎其内,故能写之,出乎其外,故能观之’。吾于论文艺批评亦然。”艺术批评建立在批评家艺术欣赏的基础上,因而具有一定的主观性,批评家个人的兴趣、立场、文化修养、批评方法等因素都会影响其对批评对象的评价。然而,艺术欣赏是一种高度个体化和主观化的领略和享受过程,欣赏主体的个人倾向完全操控着其对欣赏对象的最终评价。所以面对同一欣赏对象,不同的欣赏者,能够得出完全不同甚至截然对立的结论。艺术批评不同于艺术欣赏,在于艺术批评更是一种理性思维的过程,艺术批评家有一套系统而且成熟的批评理论,包括批评方法、批评视野、批评思维、批评标准原则等,从而对批评对象展开客观理性的评价。这种评价虽然不可避免地受到主观倾向的影响,但这种影响应该控制在合理的尺度之内。因此,一个优秀的批评家能够合理地把握其主观情感在艺术批评过程中的涉入度,从而最大限度地对批评对象做出客观、公正、理性的评价。

中国绘画批评属于艺术批评的重要分支,也是美术批评的一个重要组成部分,是指批评家在绘画欣赏的基础上,通过理论分析,揭示绘画作品或绘画艺术现象的社会意义及美学价值,是艺术欣赏的理性化和系统化。在此过程中,批评者的学术素养发挥着至关重要的作用。因为优秀艺术批评家的艺术鉴赏力和理论生发力直接影响着人们对具体艺术作品、艺术家及艺术现象的价值认知,在一定程度上决定着艺术家及艺术作品的艺术地位,甚而引导着社会审美风尚及艺术家艺术创作的审美取向。

中国古代并无“美术批评”的称谓。“美术”一词作为古罗马拉丁文 art 的对应词,五四新文化运动之前就出现在一些学者的译著中,如蔡元培光绪二十九年(1903)翻译的德国科培尔的《哲学要领》一书(商务印书馆光绪二十九年出版)。虽然此处 art 不单指美术,但已包含美术概念,后来“美术”一词逐渐发展为专指绘画、雕塑、建筑、工艺、书法等造型艺术,和艺术成了隶属关系,因而中国绘画批评和美术批评又属于隶属关系。“批评”一词在中国古已有之,然而和现代语境中所谓的 criticism 一词在语义上不尽相同。“批”为手击、批示、评语之意。许慎《说文解字》:“手击也。”《左传·庄公十二年》:宋万“遇仇牧于门,批而杀之”。《唐书·李藩传》:“迁给事中,制敕有不便者,黄纸后批之。”“评”的意思则是评论、评定之意。《南史·钟嵘传》:“嵘品古今诗为评,言其优劣。”《后汉书·党锢列传·范滂》:“君为人臣,不惟忠国,而共造部党,自相褒举,评论朝廷。”“批评”一词则出现于明代。李贽在《寄答留都书》中说:“前与杨太史亦有批评,倘一一寄去,乃足见兄与彼相处之厚。”清代李渔《慎鸾交·心归》中有“你辩美恶,目光如镜,谁高下,早赐批评”之语。这些用语当然有对文艺作品进行比较分析,评判优劣之意,然而其内涵和今天的艺术批评相比较而言尚嫌狭隘。从 20 世纪 20 年代开始便有学者倡议将艺术批评改为艺术评论,以便更能体现 criticism 一词的含义,但批评一词已约定俗成,且“论”、“品”等含义已经包含其中,所以理论界通常以“批评”代替“评论”。

虽然中国古代没有“绘画批评”这一术语,然而依据一定的标准、运用一定的方法,对艺术家、艺术作品、艺术现象展开理论分析和价值判断的评论却异常丰富。中国绘画艺术批评滥觞于先秦两汉,兴起于魏晋南北朝,发展成熟于隋唐五代,宋元是其转捩期,及至明清达到鼎盛时期。在长达几千年的时间里,在大量的画论、书论、文论乃至别集、杂文、小说等文艺形式中散落着许多绘画批评言论。它们往往以评、品、断、议、赞、录、谱、序、跋、记、随笔等表述形式保存下来,成为研究中国绘画批评史的珍贵资料。中国古代绘画批评在长期的发展过程中形成了鲜明的特色,主要体现在以下几点:1) 某些最基本的审美标准和批评原则有着清晰的历史继承性。比如谢赫“六法”便成为中国绘画批评中“万古不移”的精

论。2) 中国绘画批评中渗透着强烈的文学、史学、哲学意识。例如要对“天人合一”这一中国绘画批评中重要的概念进行全面深入的把握,就需要批评家对中国的儒、道、佛等思想有一个较为透彻的理解。3) 中国绘画批评思维受到中国传统文化“混沌”观念的影响,注重直观感受和体悟,而一定程度上排斥理性分析和逻辑推理。如“韵”这一批评用语常用风韵、体韵、雅韵、韵味、韵致等来表述,很多时候其语义间的差异很难用语言来分析,而全赖主观的体悟和把握。4) 由于中国绘画批评在古代没有发展成专门的学科,也没有形成严密的理论体系,甚至所谓的艺术批评家也往往不以艺术批评为业,因而大量的批评言论散落于各类文献中,且古代中国绘画批评往往与史、论混杂在一块,若强行将其分开则有顾此失彼之病。因而本书编著过程中秉持史论不分家的原则,力图从整体和宏观上把握中国绘画发展的历史脉络。但这并不意味着绘画批评混同于绘画发展史,因为绘画发展史侧重于研究绘画创作的发展规律,虽然不可避免地涉及绘画批评,但其目的在于论证绘画创作的来龙去脉,这和绘画批评的目的是不一样的。

绘画批评有广义和狭义之分,通常而言,我们说的绘画批评的任务则是依据一定的批评理论对艺术家、绘画作品及艺术现象做出一定的价值判断。在这一过程中,批评观点形成的原因、影响,其在绘画批评实践中的运用,同一时期、不同时期艺术家、艺术作品、艺术现象之间的内在关系等都应该是在绘画批评重点关注的内容。

近代以来随着西学东渐,现代意义上的绘画批评学蹒跚起步,一直到当代,这一学科体系依旧在艰难地营构。20世纪80年代中期以来,美术批评迎来了一个蓬勃发展时期,各种批评理论如雨后春笋,层出不穷,在活跃当代中国绘画批评氛围、创造多元的批评话语、丰富当代中国绘画批评理论、推动中外文化交流中都扮演着积极的角色。但与此同时,由于片面追求轰动效应,忽视理论自身建设的不良倾向,使当代中国绘画批评界呈现一种浮躁的状态。怎样立足民族文化,借鉴西方现代批评理论,构建中国民族的、当代的绘画批评理论体系成为摆在眼前的重大课题。

温肇桐先生编过一本《中国绘画批评史略》,虽提纲挈领,但太过简略。李一先生编著的《中国美术批评史纲》一书,所涉内容虽较为丰富,

且理论体系严谨,但内容又略显宽泛。以绘画艺术为批评对象,紧扣画家和作品,突出重点,全方位、深入浅出地展开探讨的著作或教材,国内暂时还没有见到。

基于此,《中国画批评》一书,主要针对中国历史上各时期著名画家、传世名作、绘画思潮及其他绘画艺术现象,展开科学的鉴别、阐释和评价。本书的特点在于,以艺术史实为批评起点,以艺术鉴赏为批评的原动力,依托文化的、哲学的、美学的、艺术的批评视野,借助社会批评与历史批评、心理批评与形式批评、图像学批评与现象学批评等批评方法,探讨批评对象所呈现形态的缘由、特点、影响及价值所在,力求为大专院校书画专业学生从事专业学习,为研究者从事学术研究,为广大绘画爱好者和收藏人士认识鉴赏中国绘画艺术,提供一本有价值的教材或参考资料。

目 录

导 言 /001

第一章 先秦绘画批评 /001

第一节 史前绘画艺术批评 /001

第二节 先秦儒道思想对绘画的影响 /010

第二章 汉代绘画批评 /015

第一节 汉代的墓室壁画 /015

第二节 汉代绘画的发展 /018

第三节 文人画滥觞 /020

第三章 魏晋南北朝的绘画批评 /022

第一节 魏晋南北朝中国绘画艺术“自觉”的历史背景 /022

第二节 魏晋南北朝的山水画批评 /023

第三节 魏晋南北朝的人物画批评 /025

第四章 隋唐五代绘画批评 /036

第一节 隋唐五代绘画批评的时代背景 /036

第二节 隋唐五代人物画批评 /037

第三节 隋唐五代山水画批评 /047

第四节 隋唐五代花鸟画批评 /052

第五章 两宋绘画批评 /062

第一节 绘画艺术的转捩时代 /062

第二节 宋代人物画批评 /065

第三节 两宋山水画批评 /070

第四节 两宋花鸟画批评 /084

第六章 元代绘画批评 /095

第一节 元代绘画批评的历史背景 /095

第二节 元初绘画批评 /096

第三节 元代中后期绘画批评 /102

第七章 明清绘画批评 /114

第一节 明清绘画批评的时代背景 /114

第二节 明清山水画批评 /115

第三节 明清花鸟画批评 /126

第四节 明清人物画批评 /136

第八章 现代中国画批评 /140

第一节 现代中国画批评的时代背景 /140

第二节 现当代中国山水画简评 /145

第三节 现当代花鸟画简评 /152

第四节 现当代中国人物画简评 /157

后记 /165

第一章 先秦绘画批评

先秦在此指新石器时代到秦代以前的中国历史时期。在这样一个漫长的岁月里,虽然还没有出现独立意义上的绘画作品,但却是其孕育期和滥觞。中国绘画的诸多特点在新石器时代的原始美术中其实已经开始展现。春秋战国时期,思想界百家争鸣,尤其是儒道思想对中国画的发展产生了深远的影响。

第一节 史前绘画艺术批评

从某种程度上讲,自从第一件打磨石器诞生即标志着美术史的开端。如此说来,则美术史的肇源要追溯到二三百百万年前,但通常而言,学术界一般将新石器时代即 7000 年前的原始蛮荒时代作为美术史研究的起点。本书的论述也从这里展开,主要基于以下理由。

一、出现了大量刻意打磨、细心制作的石器

这些种类丰富、制作考究的石器不仅是出于生产劳动的使用需要,同时也寄托着我们祖先对这个世界的认识和思想情感。制作石器的过程不仅是一个智力提升的过程,同时也是我们祖先审美认知力和艺术创造力的萌芽过程。

二、新石器时代一个重要的标志是人类发明并熟练地利用陶器进行生产生活

陶器的发明在人类发展史上具有重要的意义,它是人类利用掌握的自然资源创造性地改造世界所取得的第一个成果。从此,人类的进化脚

步将其他生灵远远地抛在身后,并开始了向文明社会进发的历史征程。
陶器的发明对人类物质生活的作用不言而喻。



仰韶文化彩陶盆



屈家岭文化彩陶钵

陶器对美术发展的价值主要体现在,为原始人艺术才华的展示提供了前所未有的、富于表现力的平台。由于制作陶器的泥土质地松软,可塑型极强,所以无论是陶器的造型还是器具表面,都成为原始人纵情挥洒艺术才能的绝佳场地。所以我们发现在新石器时代,我国从北方黄河流域的仰韶文化、龙山文化、马家窑文化、大汶口文化等,到长江流域的河姆渡文化、良渚文化、马家浜文化、大溪文化、屈家岭文化,再到东北、内蒙古、新疆、宁夏、青海、台湾、广东等地的新石器时代文化遗址中都发现陶器在人们生产生活中扮演着非常重要的角色,并留下很多实物,其造型和纹饰

都达到了很高的艺术水准,千载以下,现代人依旧为之痴迷。



龙山文化黑陶艺术



河姆渡文化陶绘艺术

三、与农耕部落先民更重视定居生活的稳定感不同,渔猎游牧部落先民更热衷于野性和活力的张扬

表现在艺术形式上,农耕部落艺术更侧重于表现对象的秩序和节奏,总体呈现一种优美的取向,这在这些部落代表性的彩陶艺术中得到鲜明的体现。与此相对的渔猎游牧部落的生活由于其生产作业的特征,天生具有不稳定性 and 挑战性。这培养了渔猎游牧部族崇尚强者、崇拜力量的天性,所以其艺术形式往往是动态而充满野性和活力的。与农耕部落主要以彩陶的塑、绘来表达一种闲适的理想生活情趣不同,渔猎游牧部落更为发达的艺术形式是岩画。岩画是一种刻凿或画在岩石上的图像,曾一度被称为“画山石”、“岩壁画”、“石山画”、“岩刻”等。岩画表现的内容通常是人类渔牧狩猎的场景,是先民对其生产生活的忠实记录。岩画在我国分布广泛,但成就最高的还数内蒙古、甘肃、宁夏、贵州、黑龙江、吉林、辽宁、云南、贵州等渔猎游牧民族聚居地。岩画的时间跨度非常长,比如内蒙古阴山岩画最早始于新石器时代,最迟终于清代蒙古人的岩画。但我们认为真正能代表岩画艺术水准的还是新石器时代的作品,就像青铜器艺术的鼎盛时代只能是商周一样,每个时代代表性的艺术成就是不可复制的。岩画那生拙而又富于力量和动感

的形象,通过岩石刻画后形成特有的生涩凝滞而充满阳刚力量美的线条,得以恰到好处地表现渔猎游牧部落先民充满野性和激情的生活状态。我们今天看到这些作品,似乎仍然能感受得到先民们对生命伟力的顶礼和膜拜。



内蒙古阴山新石器时代岩画

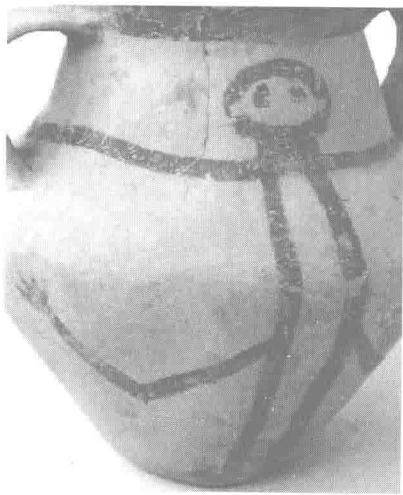
四、原始社会美术还处于一种笼统和混沌的状态,同一艺术形态内部不可能出现精细的门类划分

中国原始美术的产生与其他文明一样,在很大程度上是人类本性中对美的自发追求的产物,但其中蕴含的艺术因子却在各个方面为后世中国书画民族特质的形成种下了因缘。比如中国人从来不仅仅从艺术本体去探寻艺术的价值,而往往赋予艺术更多的文化附加意义。如在追溯书画起源时有两则广为人知的传说:一是仓颉造字。《淮南子·本经》中记载:“昔者仓颉作书,而天雨粟,鬼夜哭。”《说文解字序》中记载:“仓颉之初作书,盖依类象形,故谓之文;其后形声相益,即谓之字。”二是包牺氏作八卦。《周易》记载:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”对于这两则远古历史传说,中国历代学者总愿意将之看作中国书画产生的历史源头。现代以来很多学者纠结于典故的真实与否,其实这与历代学者之本意无异于南辕北辙。比如我们中华民族

共推黄帝为始祖,这更大的意义在于黄帝是一个凝聚民族向心力的文化图腾,黄帝本人及其事迹的真实与否其实并不重要。同样,“仓颉造字”、“包牺氏作八卦”的根本价值在于将书画艺术的产生附丽于华夏文化的先祖圣哲,使书画天生具备了高贵的血统和深厚的文化内涵。这为后代的书画摆脱众工贱役,上升为衣冠贵胄、逸人高士之事提供了理论依据。

五、中国史前美术一个重要的特征便是,后代中国书画艺术活动必备的工具,毛笔这时候已得到了广泛应用

1980年陕西临潼姜寨村发掘一座距今5000多年的墓葬,出土文物中有凹形石砚、研杵、染色物和陶制水杯等。从彩陶的纹饰可辨认出毛笔描绘的痕迹,证实了在五六千年前,已有了毛笔或类似毛笔的笔。



彩陶上图案的描绘很显然是利用毛笔来完成的

工具的特质往往在一定程度上规范着一门艺术很多方面的属性。中国毛笔柔软而富有弹性的笔锋无疑更擅长在二维空间里表现姿态万千、灵活多变的点和线条,而不适宜于去表现团块叠加的立体块面。极具表现力的线条经过历代书画家的丰富和发展,达到了无与伦比的艺术高度,

成为中国书画最为本质的特质之一。这一文化源头可以追溯到彩陶艺术和岩画艺术。而且值得注意的是,正是由于毛笔的运用,使中国书画艺术在新石器时代就得以各自寻找到了自我价值的皈依点。比如在距今4800多年的半坡仰韶文化彩陶艺术中我们可以清楚地看到,虽然都是以毛笔作为工具进行刻画描绘,但这一时期文字符号都是极为抽象的,表现为纯粹的抽象结构组合。而同一时期的陶器纹饰彩绘则显示出典型的写实意识。说明文字与绘画在表现旨趣上一开始便分道扬镳——文字注重对自然形态的抽象化提取,绘画则注重模拟再现自然,而这在很大程度上不得不归功于毛笔巨大的艺术表现力。

六、后世中国书画的诸多艺术现象的产生都可以将源头指向史前美术

工笔写实、水墨写意作为中国画的两大艺术风格类型在史前美术中已初现端倪。我们以5700多年前的甘肃临洮县马家窑文化为例,其马家窑类型的陶器以瓶为代表,器形优雅、纹饰精美。以流畅而生动的黑色线条为主,大多表现灵动多变的水流,其表现手法工整细丽、清秀规范,国内很多学者将之视为中国工笔画的源头不是没有道理的。同时在甘肃广河县半山村发现的马家窑文化半山型彩陶以罐为主,其绘画以红黑两彩绘



马家窑文化马家窑型彩陶

制而成,图案绚丽而精美,其继承了马家窑文化的水波纹,进而加以夸张成为大水波纹,表现手法比马家窑更为率意,更有意趣,显示出向写意画风过渡的特征。青海省湟水流域发现的马家窑文化的马厂类型彩陶有些图案是将红彩直接涂成底色,在底色上以黑色线条表现图案。其画法粗犷、大胆、豪放、雄浑,可以视作中国写意画的源头。



马家窑文化半山型彩陶



马家窑文化马厂型彩陶

七、中国书画核心艺术创作理念可以在史前美术中追根求源

比如艺术家从艺术意象的兴发到艺术品诞生这么一个创作过程不得不面临的一个重要问题便是怎样经营构置画面,按照怎样的理念和原则来安排处理所表现的对象和内容。无论是中国画家还是书法家,不解决这一问题,再美的艺术意象也只能停留在想象中。而这些法度和规矩从产生发展到成熟不可能一蹴而就,无疑经历了一个漫长的过程。我们发现在史前美术尤其是彩陶艺术中,这一切已然萌芽,甚至先民们在运用这些规律的时候已经相当的娴熟,这也是中国文明早熟的一个表现。点、线、面这些艺术构成的基本元素,在彩陶图案制作过程中通过先民们不断提炼与组合,产生了妙趣横生的视觉感受,更形成了“对称”、“平衡”、“变化”、“统一”、“齐整”、“重复”、“节奏”、“运动”、“阴阳”、“节奏”等艺术

创作规律。就艺术发生学来讲,它对中国传统书画的影响则是根本性的。



甘肃孙家寨舞蹈彩陶盆



仰韶文化彩陶盆

尤其值得注意的是,由于中国美术创作以线为主的表现特性,使彩陶图案制作过程中很难将器面全部覆盖,而往往留下了大片的空白,久而久之,空白部分反而衬托出着色部分,使得画面更具意想不到的趣味。这种一笔而备两意的艺术效果很可能启发了先民的辩证思维能力,也极可能引导着阴阳、虚实、奇正等艺术观念的产生。更重要的是对空白的关注成为后代中国艺术家乐此不疲的课题,并在此基础上形成了极富民族特色的“留白”观念。老子很早便提出“知其白,守其黑”的观念,后世艺术家