

张强主编
中国画学丛书

中国
人物

画学

THE THEORY
ON CHINESE TRADITIONAL
HUMAN FIGURE
PAINTING

张强著 河南美术出版社

人物



Handwritten text in a cursive script, possibly a signature or a set of initials, located in the lower left quadrant of the page. The text is written in dark ink on a light-colored background.



中国画学丛书 / 主编 张强

中国人物画学

张强 / 著

河南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国人物画学 / 张强著. — 郑州: 河南美术出版社,
2005.2 --

(中国画学丛书 / 张强主编)

ISBN 7-5401-1363-4

I. 中… II. 张… III. 中国画: 人物画 - 绘画史 中国
IV. J212.250.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 140397 号

中国人物画学

丛 书 名 中国画学丛书
编 著 张 强
责任编辑 尤汪洋
出版发行 河南美术出版社
地 址 郑州市经五路 66 号
电 话 (0371) 5727637
经 销 全国新华书店
印 刷 郑州美联印刷有限公司
开 本 787mm × 1092mm 1/16
印 张 12
字 数 192 千字
印 数 1—2000 册
版 次 2005 年 2 月第 1 版
印 次 2005 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 7-5401-1363-4/J · 1249 定 价: 25.00 元

無法可說
大經
法名僧



总序

中国绘画学——从概念指涉到学术逻辑

张强



(一)

将“中国绘画学”作为一个独立的概念提示出来，并且设置在一个相应的“学科”层面上，无疑是一件极为冒险的事情，这个举动曾经因为感觉到它的轻率，而被我多次搁置起来。本来的想法是，在私下默默建构，一旦成熟，自然脱胎而出。有这种想法倒不是出于所谓的“谦虚”，这的确是需要慎重而行的事情。

虽然，目前中国画的研究——无论从数量还是覆盖面上来看，与其他形式的视觉艺术相比，依旧占据了绝对的优势。但是，我们只要仔细甄别一下，也同时会发现这样的现象：更多的文字集中在“在世”的个体画家周围，这些通过有偿换来的华丽“形容辞藻”，在虚构性地出卖着中国绘画艺术自身的判断标准与价值原则。

(二)

另外的一些研究者所瞩目的也许是中国画自身历史与原理的探讨，但是，在整个20世纪90年代的思维深度，似乎并没有逾越80年代那种在激情与使命之下艰苦思考的结果。或者说，浮躁本身注定了是学术的天敌。那些来自商品经济社会的超级功利主义观，也将学术看作是猎取利润的手段，在职称评审以及学术明星的泡沫性期盼中诞生的任何文字，其价值可想而知。

体系作为一个学术思想诞生的逻辑归依，应当是一个正常与可能的标志，但是，如果陷入了“体系”而削足适履或无端膨胀的局势，无疑是滑稽的。而有些中国画学者，甚至采取“偷梁换柱”的手段，将过时的文学或艺术概论的框架，进行概念间的撤换与含义的互置，来达到“虚伪的建构”。它的荒谬体现在自身与建设对象没有了“关系”。

(三)

除了我们前面所陈设的，那些诸如此类制约中国画研究的社会性条件与自身障碍之外，在中国画发展的可以预示的前景中，创作对于边界发起的挑战所带来了逐渐模糊概念含义的情况，再度成为中国画“危机”的重要原因。这个“危机”主要体现在中国画理论应当如何开放，才能够应对这一切的发生。

我们当然可以将中国画自身的理论系统，看作是一个相对“独

立”的系统，在这里，学术有它自身的原则标准，有它相对稳定的对现象沉淀机制。它不应当为了每个“风吹草动”的征兆而“风声鹤唳”。学术也不是简单的现象评述与线索追踪，从某种意义上，它更应当着眼于那些恒定的“原理”破解之上。

然而，与那些纷纭的现象之间保持本能的距离，却并不意味着由此理论的建构就是与当代文化感觉之间发生“屏蔽”。理论的确是一种“形而上”的概念与原理的碰撞，但是，如果这种碰撞的结果与当代文化变得毫无关系的话，那么，这个时代的整体文化智慧也就与这个学科的构建基点相诀别。于是，中国绘画学的学科设想也就成为真正“虚茫的猜想”。

(四)

中国绘画学与其他学科相比，无疑极具有“自足性”。但是，这种特性也不能成为与其他学科拉开距离的借口。事实上，这也是一个非常“棘手”的问题，因为在中国画与中国画理论发展的历史上，中国画理论历来都是在其他学科知识的基础之上，所做出的“堆积性转化”。也就是说，正是因为有了其他——诸如哲学、宗教、文学、书法、篆刻等学科所进行的渗透性准备，也才有了中国画理论的“脱胎而出”。

面对中国画的基本人文背景的多向性与复杂性，并且在这种复杂的局势中，进一步寻找与甄别中国画与其他学科之间的真实关系，也就成为本能的警戒点了。

(五)

在“中国绘画学”的基本理论之下，我们还必须面对的是这样一个微妙的问题，那就是它与中国画实践，以及这些实践结果——作品所构成的现象之间，所存在的那些千丝万缕的联系。也就是说，由于中国画创作本身所具有的本能“经验”中所携带的微妙直觉感知，必定要通过那些更为微妙的反映方式，才能够达到它的当然体现，于是，这些条件又构成了当然的对应关系——在系统间相互累计的“经验”，也就自然地成为对于中国画某种层面的认识前提。因此，在中国画的认识过程中，如果没有这些具体的感受与微妙的体验的话，所把握的所谓理论，可能不过是概念的堆积而已。

这就是为什么我们将中国画论看作是一个大的系统，并且是活跃

一的与不息的流程。在这个充满了“艺术问题”的系统流程中，中国画论的时间性，不过是将不同的问题冲向不同沙滩的漩涡而已。“历史”这个概念，在这里也就是导致不同讨论情景所储备的条件罢了。

(六)

其实，中国画的基本原理，就是将所有的中国画的问题，所进行的一次还原而已——这是朝向元素方面的分解途径。与现实的任何生命物体的分解不同，这里没有化学物理的指标可供参照，也没有各色的试纸可以检测。这无疑是一次在哲学层面上的还原。

然而，这个“还原”的过程也充满了艰涩。这是因为我们一方面不可能从完全的视觉层面上，进行生硬的“套装”，另一方面也不能局限在所谓的“六法”、“六长六要”之上进行无谓的“含义”翻滚。而所谓的“文学概论”“艺术概论”条例所提供的参照系数，其实已非常有限了。

那么，理想的方式是什么呢？

无疑，将某些视觉的因素作为某些方面的检测模型，对于当代研究者是无法回避的。这不仅是一种“知识背景”的需要，同时，也是中国画发展中日趋显现的征兆。是将中国画“视觉化”的必然趋向。而另外门类的学术框架，却也能使中国画与当代学术思潮建立起当然的关联。固然，经典的中国画论中的范畴所进行的含义翻修，有时或许是一切工作的基础。

事情永远包含着这种双重性，而把握其中的分寸，有时候不仅仅是一种技巧，更有可能体现出学术智慧。

(七)

“中国绘画学”就包含着这么一个特定的疑团。

“美学”这个范畴本身是来自西方“逻格斯中心”系统之下，辨析表象与本质、快感与美感的艰苦的思维游戏。以这个标准来看待中国古代的美学体系与思想性，我们只能说它只是具备了所谓的“美学性”，而不是“主义”之下的有意识的建构。或者说只是概念挪用与含义匹配。因此，在这种状况之下，将“中国绘画美学”作为一个独立概念弹出的时候，必然要涉及许许多多的复杂概念与含义，在不同情境中的更为细致的分辨。

由是，将中国绘画美学看做是一个整体的系统，而后在不同的范

畴与范畴之间，进行含义匹配，以及在各个子系统之间建立起网络关系，也就成为当然的重点之所在。并且，这种网络之间的关系，是将中国绘画美学与其他哲学思想建立联系的可靠管道，同时，也是在思想与形式、概念与含义、范畴与系统、艺术感觉与理论框架之间，形成有机关系的重要标志之所在。

(八)

以不同的表现题材导致的体裁的不同，甚至于最终形成了不同的艺术门类，这就是原本中国绘画史上的所谓“分科”。

原始的“科别”来自一个最为原始的区别，这是面对不同对象所带来的本能的划分。在“中国绘画学”中，在中国画历史逐步发展的过程中，山水、人物、花鸟逐渐从最初的十三科甚至更多、更繁划分中被挤压出来，形成这样精练同时也是最具代表性的三个概念。

将“文人画”与“院体、民间、原始”从中国绘画学中进行着相互的肃离，其本能的动意，还是来自“形态学”上的划分。也就是说，我们对于“文人画”、“人物画”、“山水画”、“花鸟画”、“院体、民间、原始”绘画板块的捕捉，并不是出于对其概念进行一般性的设置，也非单纯来自历史过程的描述，而是在深层的基本理论上所进行的形态学上的框约。

于是，我们有了“中国文人画学”、“中国人物画学”、“中国花鸟画学”、“中国山水画学”、“中国院体、民间、原始绘画形态”的基本区别。而在“院体、民间、原始”之后，没有以“画学”来界定，也主要考虑到，作为来自“非主体”艺术形态的艺术，其“学科性”是非常单薄的。更为重要的是，这种完全“集体性”的艺术样式本身，并不具有相应的开放性。这是因为它的自闭性质所决定，如果一旦开放，也就意味着它要丧失掉本来的一切。

“画学”的含义在于，它应当具备可持续性的开放，即使是被“材料化”、“视觉化”、“形式化”地开放也无关紧要。同时，要具有观念的可转换性。另外，还要达到理性的概括与概念的设置。

我们认为这一切才是学科性的基本标志所在。

(九)

在有关中西绘画的比较问题上，我们把持了比较慎重的态度，原因

就是简单的特征的比附，无论如何是一件粗率的事情。而且对于西方绘画而言，首先要面临一个时段上的框定，这就是古典时期、印象时期、现代时期甚至于后现代时期——这么四个基本的时期，况且在其中，还要面临着千奇百怪的派别与面目风尚。

即使是我们知道在中西比较中，所指称的“西”就是“西方古典时期”的“拉斐尔派”——将写实的极致看做是理想的顶端，那么，它与中国绘画的“可比性”也是要受到质疑的。这是因为对于相近的事物，为了寻找其间的差异——以及辨识的特征，才采取本能的比较。而对于那些特征昭然——甚至价值体系迥异的事物，则比较的价值并不是很大。

于是，在中西绘画的比较过程中，以更为广阔的视野，去寻找与中国画本能特征相近的异质文化产物，其内在的艺术价值更为昭显。随手捡起的事例是：西方抽象表现主义与中国的写意绘画之间的关系，就是意味深长的。这种比较甚至也可能关联到中国艺术自身发展的思考。

在这种情况下，立足于形态学的比较可能是一个比较佳的切入角度。

(十)

“面向中国画的未来”，实际上就是要正视中国绘画所处的价值混沌状态，或者说是尚无法判断中的中国画创作的临界标准。但是，从已有到未有，是一个相互过渡的必然。今日的异端，明日的经典——虽然说这种状况在艺术史上几乎比比皆是，但这也并不意味着所有的叛逆，都具有意义和价值。将真正具有学术含量的实践从中考掘出来，这无疑是在“中国画的现代形态”所瞩目的重心之所在。

这就需要我们从中清理出一条鲜明的历史性的逻辑线索。

它的两端分别是已经沉淀下来的创新者与新锐的实践者。处于整合阶段的“创新作品”可以让我们感受到，当鲜活的激情逐渐减弱之后，它所达到的本质质量。而那些锐利先锋的、充溢着昂扬观念指向的作品，我们所关注的则是其对历史穿越的力度，以及这种穿越与其所选择的富于智慧的方式是否匹配，以及匹配过程中的巧妙和后续质量。

形式主义化的改良，在中国画的现代形态中是一支过渡的力量。它不仅是无法忽略的，同时也是走向现代形态的重要途径。

(十一)

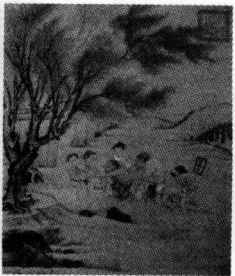
于是，在“中国绘画学”这个概念之下关联起的必然的学术逻辑，在如斯的情况下，也就当然地要包含这样的内容：

中国画学原理
中国画论体系
中国绘画美学
中国文人画学
中国山水画学
中国人物画学
中西绘画比较
国画现代形态
……

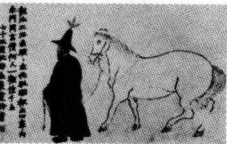
目 录



唐 阎立本
步辇图卷
绢本设色
38.5 × 129cm
北京故宫博物院藏



宋 李唐
村医图轴
绢本设色
68.8 × 58.7cm
台北故宫博物院藏



清 金农
牵马图轴
绢本设色
49 × 80.2cm
南京博物院藏

第一章 中国人物画学形态的认知与构建方法.....	(1)
第一节 中国人物画学的构建方法.....	(3)
(一) 视角的转换.....	(3)
(二) 方法论的确立.....	(4)
第二节 古典人物画理论形态的整合.....	(9)
第二章 人物画的文化心理规定与概念前提.....	(19)
第一节 汉字及词语语境中人的涵义.....	(21)
(一) 人的最基本涵义.....	(21)
(二) “人”字结构因素与人文涵义.....	(22)
(三) “人”字的直接引申涵义.....	(24)
(四) 汉字以及组织的词语情境结构中特定的人文分布.....	(25)
第二节 人在哲学情境中的自我文化感觉.....	(26)
(一) 哲学层面上对人感官功能的认知与结构解剖.....	(27)
(二) 作为人的存在层次与文化的价值层次.....	(30)
(三) 对于自然的认知与表述的局限.....	(32)
(四) 人格的锻造与对“人”的完美境界的向往.....	(34)
(五) 人与自然的关系以及人在自然情境中的状态.....	(35)
第三章 人物画的结构意识——骨相与面相.....	(41)
第一节 骨法的涵义.....	(45)
(一) 骨法的原理.....	(45)
(二) 骨法志.....	(47)
(三) 骨法的绘画学涵义.....	(47)
第二节 面相的涵义.....	(51)
第四章 人物画的认知方式——阴阳与形神.....	(61)
第一节 阴阳的涵义.....	(63)
(一) 古典哲学与文化情境中的阴阳涵义.....	(63)
(二) 人物画学中的阴阳.....	(66)
第二节 形神关系的反复辩证.....	(69)
(一) 哲学情境中的形神.....	(69)

(二) 人物画学中的形神.....	(71)
第五章 审美风格与美学化的表现方式.....	(79)
第一节 从功能到风格类型带来的审美涵义.....	(81)
(一) 有关人物画功能的分辨.....	(81)
(二) 有关人物画的对象与风格的类别判断.....	(83)
第二节 美学化的表现方式.....	(86)
(一) 人物画的线性美学.....	(87)
(二) 描法的美学内蕴.....	(90)
第六章 佛道儒文化中的人物画.....陈蔚 (95)	
第一节 佛教中的人物画形态.....	(97)
(一) 外来图式与中国人物画的关系.....	(97)
(二) 佛画种类.....	(98)
(三) 职业画工的制作.....	(101)
(四) 禅僧的绘画观.....	(102)
第二节 道教中的人物画形态.....	(104)
(一) 道教题材的发展.....	(104)
(二) 道教图式的建立.....	(105)
(三) 道教图式与民间人物画的联系.....	(109)
第三节 儒家中的人物画形态.....	(110)
(一) 儒家对于艺术社会功能性的要求.....	(110)
(二) 画论中拟人化比附倾向和儒家的“比德说”.....	(112)
第七章 集体意识下的人物图式.....徐振杰 (115)	
第一节 人体图式的形式与功能.....	(118)
第二节 岩画与器物上的人物图式.....	(121)
(一) 农业与人面岩画及器物上的人物图式.....	(121)
(二) 狩猎、游牧民族岩画的人物图式.....	(128)
(三) 图像与文字的巫力遗留.....	(129)
第三节 岩画与画像石.....	(131)
(一) 神怪题材与神仙题材.....	(131)
(二) 重要图式演变的清除出涵义.....	(134)
第四节 岩画与画像石中的世界观与题材 对后世人物画的影响.....	(135)



齐白石《人物画稿》(之二)

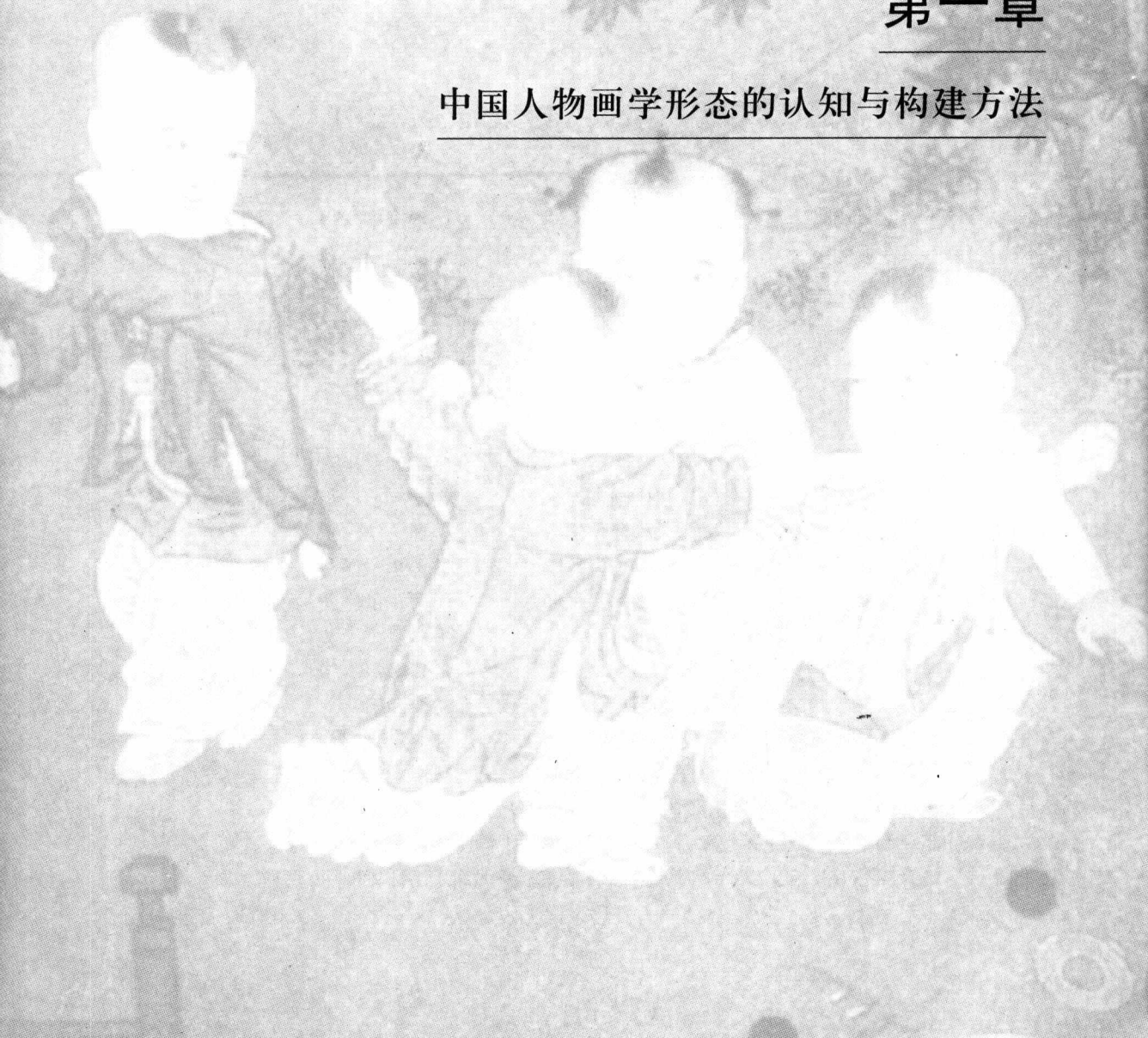


明 吴彬
达摩像
绢本设色
118 × 53.3cm
北京故宫博物院藏

第八章 科学文化形态下的人物画.....	徐振杰 (139)
第一节 郎士宁的意义.....	(141)
(一) 王朝与文人的社会机制.....	(141)
(二) 合笔画的意味.....	(150)
(三) 郎世宁等传教士的西法中国画与合笔画的意味.....	(154)
(四) 人马画图式的演变.....	(163)
(五) 中西绘画的离合.....	(166)
第二节 素描和水墨的调节.....	(171)
(一) 岭南画派的路线.....	(171)
(二) 素描和水墨的调节.....	(172)
总后记.....	(175)

第一章

中国人物画学形态的认知与构建方法



从某种意义上，对于古典人物画学体系的整合本身，就是对于当代人物画学构建的前提，甚至我们可以当作是构建的一部分。这是因为所有新的建设意识，必定反映在对于以往传统的最初观点之上，或者说对于古典理论系统的认识，已经成为贯通中国人物画学体系的必然步骤。

第一节 中国人物画学的构建方法

那么，面对已有的形态的显形性考掘与未知的形态的构建，不可避免地要涉及到这样的问题：

视角的转换，方法论的确立与体系的构成。

（一）视角的转换

中国人物画学——这个概念注定包含了如此的要求，首先，中国人物画在中国绘画史上所占据的位置是极其特殊的。由这个特殊视点引导我们看到如此的现象：宋代之前的恢弘与壮丽，元代之后的式微与衰弱。在理论形态上，魏晋南北朝的精深与确切，唐代的书画理论交错带来的表现性风潮。而之后的所有人物画理论，不过是沿袭的重复与玄虚的造作。

但是，如果我们遵循这样一个现成结论的话，那么，中国人物画学这个概念就必定是残缺的，甚至是很难成立的。在这种情况下，我们将显得束手无策——同时绘画史迹作为基本的明证，也在时刻提醒着我们，试图作出新的结论的不可能。

而导致所有这一切窘境的原因更多的是，我们被深深地陷入历史的泥沼之中，被现象的线性逻辑所捆绑。因此，要对中国人物画经典理论作出新的结论，并且在此基础上构建新的系统，那么，我们必定要调整好我们的视角，有了一个巧妙的角度，我们才会发现更多的奇异所在。

于是，我们将对于中国人物画理论的发展脉线，首先从人物画的实践中，剖离开来。也就是说将人物画理论看作是一个独立的系统。

在这个系统之中，它有着自己独立的内在逻辑的延续，有着完整的判断原则与标准，有着细致准确的感受表述术语与词汇，有着完全的自我致用的情境规定，有着明确的文化连接的指向……诸如此类，构成了中国人物画学的一个统系完整的、充满了内部差异的系统。

在中国人物画学之中，我们不可避免地要面对一个判断标准的转换，正如我们在上面所提示的那样，就人物画历史上自身作品的衰微，并不能



南朝 梁 萧绎（传）
职贡图卷 绢本设色
25cm × 198cm
中国历史博物馆藏