

■ 张强 主编  
中国画学丛书

国画  
现代

形态

A STUDY  
ON FORMS OF MODERN  
CHINESE PAINTING

张强 著 ■ 河南美术出版社

现代



中国画学丛书 / 主编 张强

# 国画现代形态

张强 / 著

河南美术出版社



## 图书在版编目(CIP)数据

国画现代形态 / 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 7-5401-1361-8

I. 国… II. 张… III. 中国画—研究—现代  
IV. J212-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 140392 号

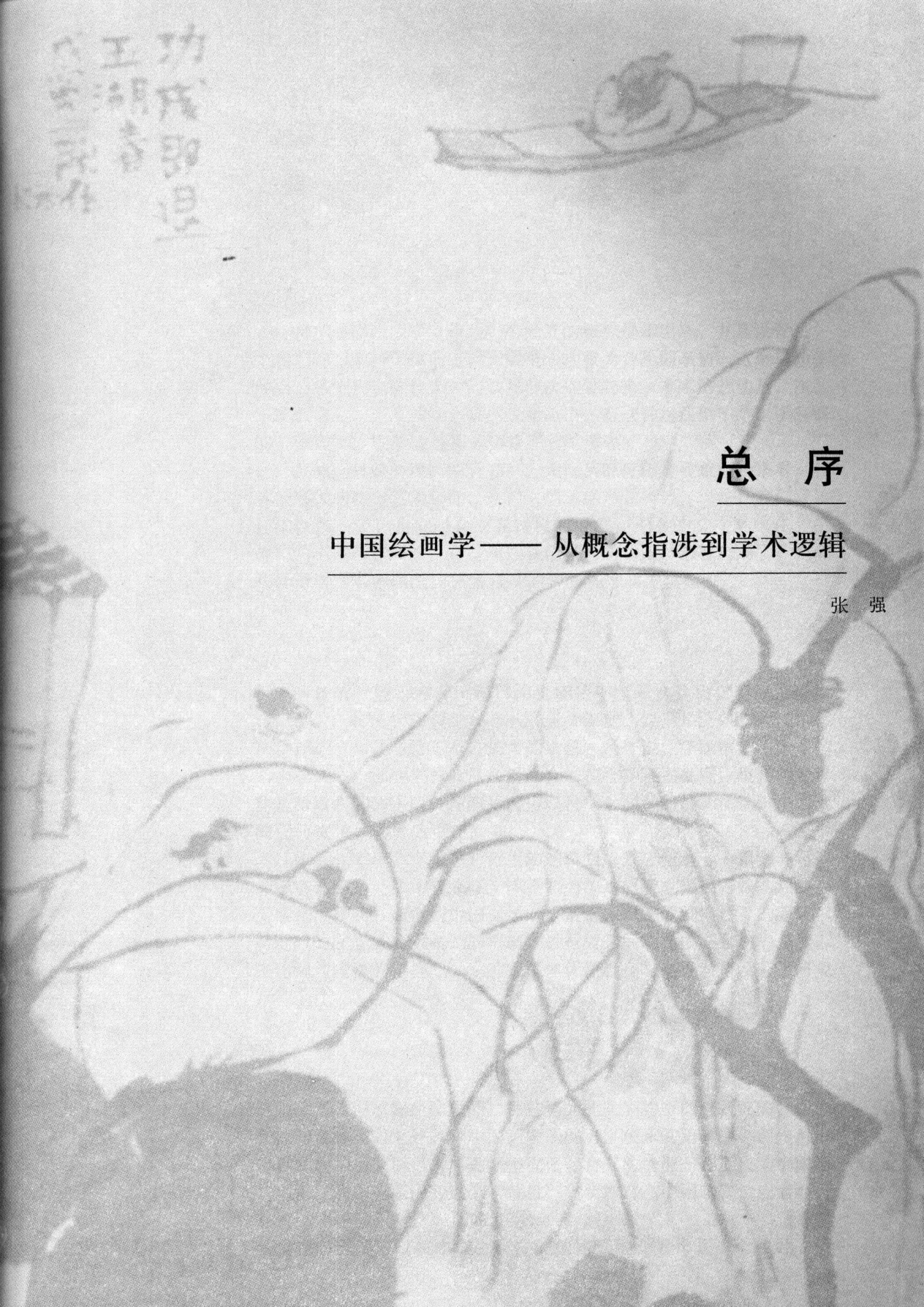
## 国画现代形态

---

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 14  
字 数 224 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 7-5401-1361-8/J · 1247 定 价: 25.00 元

The background of the page is a traditional Chinese ink wash painting. In the upper right, a small boat with a figure inside is depicted. The lower half of the page is dominated by large, expressive brushstrokes representing reeds or bamboo stalks, with some leaves visible on the left side.

# 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的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

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“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

中西绘画形态

国画现代形态

# 目 录

## 上 篇 概念与逻辑 (20 世纪 80 年代之前) ..... 1

### 第一章 现代中国画观念与形式的历史逻辑 ..... 7

#### 第一节 “中国画”概念的产出与西画的导入 ..... 9

#### 第二节 中国画的观念逻辑 ..... 12

#### 第三节 中国画的形式逻辑 ..... 18

### 第二章 现代思潮与艺术家概念 ..... 23

#### 第一节 现代思潮的涌入 ..... 25

#### 第二节 林风眠 ..... 28

## 中 篇 观念与变化 (20 世纪 80 年代) ..... 37

### 第三章 观念与形式 ..... 43

#### 第一节 观念先行与理论分辨 ..... 45

#### 第二节 一种观念与所对应的形态:谷文达 ..... 53

#### 第三节 语言·形式·观念:刘国松 ..... 55

#### 第四节 平面化的形式与观念:吴冠中 周韶华 ..... 61

### 第四章 文人画的新感觉 ..... 67

#### 第一节 讽喻与趣味 ..... 72

#### 第二节 遁世离俗 ..... 81

### 第五章 蛮荒与飘逸 ..... 95

#### 第一节 浑雄的意味 ..... 97

#### 第二节 缥缈的含义 ..... 107



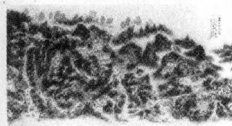
林风眠 双鹭(1956)



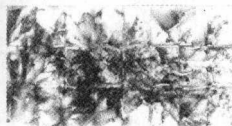
吴冠中 荷塘



朱新建 色空图



龙瑞 蜀山图



刘国松 雨窗青山影

## 下 篇 语言与文化 (20 世纪 90 年代)..... 115

### 第六章 延续与变化 ..... 121

第一节 形式与理念 ..... 123

第二节 形式的感觉 ..... 126

第三节 被包装的大师与大师的包装 ..... 128

### 第七章 水墨话语 ..... 131

第一节 表现·情绪·语言 ..... 133

第二节 肌理·样式·符号 ..... 142

第三节 形态·感觉·意象 ..... 148

### 第八章 彩墨与语言 ..... 155

第一节 工整的笔法与重重的罩彩 ..... 157

第二节 表现性重彩 ..... 161

第三节 彩·墨·水:浸淫与互渗 ..... 168

### 第九章 从抽象水墨形式到观念的提升 ..... 175

第一节 形象抽离 ..... 179

第二节 水墨图式 ..... 185

第三节 观念水墨 ..... 193

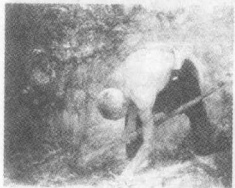
第四节 观念背景与理论设置 ..... 197

## 总后记(不惑之“获”:关于“中国绘画学”与我的五本书)

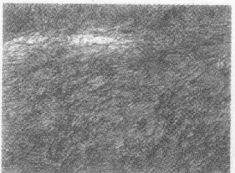
..... 207



王彦萍 人马图



何家英 劳作



胡又杰 抽象系列之二

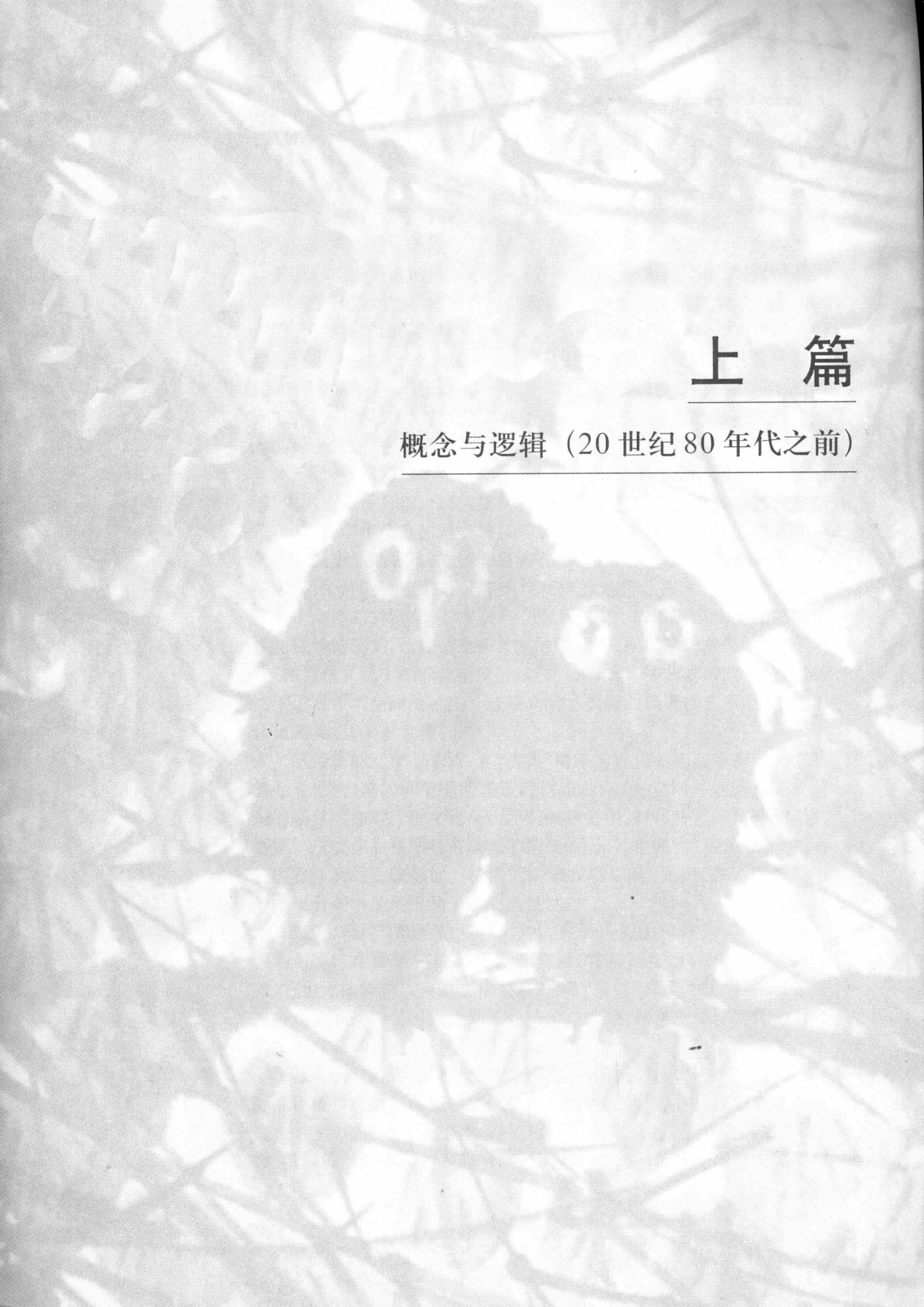


# 上 篇

---

概念与逻辑 (20 世纪 80 年代之前)

---





称之为“现代中国画”或者是“国画现代形态”,对于一般人看来或者是已经有了很大的区分。这是因为通常意义上的“现代”概念,是一个具有时间意义上的特定指称。按一般历史学家的说法,“近代”是指鸦片战争开始到中华民国成立,“现代”是中华民国到中华人民共和国成立,而“当代”则是指称中华人民共和国成立至今。另外一种广义的说法就是,将整个20世纪看做是“现代”时期。不过,这里的分期理由,是在“编年志”的层面上,将历史看做是客观的时间流程。但是,我们在此所要提示的是,“现代”对于我们的含义,更多地是一种文化观念的标志所在,它意味着与古典文化之间有了真正的分野。

不过,所谓的“现代中国画”的含义,更多地体现是现在在“文化空间”中的创造性开拓。这也是我们立足于一种学术标准带来的自然结论,与这种学术标准相对应的自然是“艺术标准”。二者之间的差异与区别也就当然地显示在,后者是在有关趣味、形式、技巧范畴内充足的演示,将个体的性情通过完善的技巧美妙地传达出来,而前者显然是立足于个体的、特定的艺术类种与显示方式,来体现当代文化的可能性与微妙的感觉,或者说是艺术的形式中,如何显现并反映这个“形式”在当代文化中的变化幅度。这样一来,从这种艺术形式本身出发,达到了对原本空间的扩充。这种充满了机智的创造性艺术品,被我们认定是具有“学术含量”。

从传统的意义上来讲,对“古典”精神与形式的忠实守护的意义是显而易见的,这甚至是不需要进行讨论的问题,它同时也当然需要苛刻的条件。如对传统文化全面而娴熟的把握,对传统艺术技巧的艰苦磨练。这类作品在顺延古典艺术精髓的同时,也在为“现代”的开拓者提供着悖反的心理坐标。精湛的古典技巧以其“完美”在不断地提示与醒悟着美学的理想和信念的永恒性。

然而,现代文化恰恰是以对传统完美理想的破碎为开端的,这是因为当传统在缔造完美的境界的时候,它离现实也越来越远了。同时,它也无法联结真实的文化关系。而这里的“真实文化关系”也正是来自现实文化感觉与理性判断的精确。于是,相对于传统文化的另外的价值判断体系也就应运而生。

当我们在具体到“现代中国画”或“中国画的现代形态”的时候,其标准也就自然得到体现。那就是在这些中国画作品中,技巧或者是语言,必定要依附于表述主体的文化或美学主题,在这个前提之下,选择、激发或催生不同的手段、技巧、语言。这是与传统中国画在完美的

技巧中载负个人有限的情感完全不同的价值体系。因此,“现代中国画”在此不仅仅是一个时间上的指称,而更多地具有文化空间的开拓意义。当然,我们将这个文化空间的概念标志的时间范围设置在 20 世纪的范畴之中。事实上,在 20 世纪初期,中国全面地接受西方的文化观念与文化思潮,也正是在此开始了对于艺术走向“现代”的试探。当然,也正是因为西方文化的全面进入,才使得这一切发生着全面而巨大的改变。

于是,这里便浮现出这样一个严峻的概念:是否西方思潮的涌入就意味着现代化的开端?不管我们对于西方的文明把持什么样的观点,西方文化的进入,至少也是中国文化现代化的“前提”所在。而当我们在讨论中,不能够面对这个现实的时候,那么,所有可能的结论也就失却了最基本的保障。

因此,这也就是我们为什么将“现代中国画”的范围放置在整体 20 世纪的缘故,也就是在这个时期,西方的文化开始了全面的侵入。无论是古典主义、印象主义、野兽派等相互间迥异的流派,都在占领着不同的文化区域与阵地。

但是,就“现代中国画”的研究范围来讲,毫无疑问,重心应当是在八九十年代,其原因在于,正是这个时期,中国画受到了西方文化与现代思潮的全面影响,同时这一时期的西方与现代思潮也是中国画遭遇的迄今最为强大的外部改变力量。于是,这个时段也就成为我们构架中国画“现代形态”的核心之所在。而且,我们对于“现代中国画”判断标准也是在这里得到树立的。同时,这里也是我们找寻有关中国画“现代性”的内在逻辑的起点。于是,在“中国画的现代形态”中,我们会当然地忽略那些被社会因素堆积的“大师”、“名家”,而将绘画中内在的创造性品格作为分析的当然对象,把文化空间的真实开拓者当做关注的中心。

“现代中国画”以中国画的底层逻辑为起点,去设置拓展的可能性。也就是说,我们在这个层面上所选择的典型例案,可能就是那些与传统意义上的中国画看起来已经面目全非的绘画作品。但是,它们在其内在的逻辑指向与悖反的依据上,依旧来源于中国画的历史指向。同时,现代中国画所包括的内容,也应当是多层次的,而且其中的分际跨度也是巨大的。不过我们最终的视野,还是放置在对于中国当代文化的最真切的提示之上。

中国画现代形态的前期划分,应当追溯到本世纪初期对于西方文

化与现代思潮的引进之上。但是,我们之所以讲 20 世纪的中国画史无法等同于我们本书意义上的“现代中国画史”,其原因在于,以“现代性”为主旨的关注方式,使得本书的撰写中,无法出现时间层面上的“均衡”对待。这种偏向取决于我们对于“现代”这个概念的限定。当然,对于 20 世纪初期西方思潮的关注,带有强烈的追认色彩,而来自八九十年代中国画被充分地“现代化”,正是这种追认的本源动力。