

中国古代水墨画「造型观」研究

沈其旺 著



江苏大学出版社
JIANGSU UNIVERSITY PRESS



本书由教育部人文社会科学研究项目
“中国古代水墨画‘造型观’研究”（项目号：13YJA760042）资助出版

中国古代 水墨画“造型观”研究

沈其旺 著

A STUDY ON “SHAPE CREATION”
OF ANCIENT CHINESE INK AND WASH PAINTING

 江苏大学出版社
JIANGSU UNIVERSITY PRESS

镇 江

图书在版编目(CIP)数据

中国古代水墨画“造型观”研究 / 沈其旺著. — 镇江 : 江苏大学出版社, 2016.10
ISBN 978-7-5684-0238-5

I. ①中… II. ①沈… III. ①水墨画—国画技法—研究—中国—古代 IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 140157 号

中国古代水墨画“造型观”研究

Zhongguo Gudai Shuimohua Zaoxingguan Yanjiu

著 者/沈其旺

责任编辑/杨海濒

出版发行/江苏大学出版社

地 址/江苏省镇江市梦溪园巷 30 号(邮编: 212003)

电 话/0511-84446464(传真)

网 址/http://press. ujs. edu. cn

排 版/镇江华翔票证印务有限公司

印 刷/南京精艺印刷有限公司

开 本/718 mm×1 000mm 1/16

印 张/14.25

字 数/212 千字

版 次/2016 年 10 月第 1 版 2016 年 10 月第 1 次印刷

书 号/ISBN 978-7-5684-0238-5

定 价/58.00 元

如有印装质量问题请与本社营销部联系(电话:0511-84440882)

序

序

现在中国画界大体有这么两种倾向：要么画得太像，要么画得太不像。这两种做法各有好处：太像，显示出造型上的功夫了得；不像（即抽象和变形），视觉上给人一种新颖感。实际上，不管哪种画法，最终目的是要传达一种意境和思想。造型是必要的基础，艺术规律是始终要遵守的原则，有了这几条，怎么画都行。中国人不喜欢太像的东西，也不喜欢不像的东西。太像了反而不好，比如外国大片中那种过于真实的细节描写，血淋淋的场面，我们中国人看了不太舒服。中国人喜欢像京剧那样的场面，大花脸窦尔敦战长沙，红脸包公坐公堂，那气势，好看。包龙图一身正气，就要是铁面无私、魁梧高大的形象，然而真实的包拯未必那么英武。

其实中国的造型艺术，就是为了表达境界去造型的。

胞弟沈其旺的教育部人文社科课题《中国古代水墨画“造型观”研究》，也正是奔着“境界”这个主题而来的。该文主要围绕以下4个方面展开研究：一、大象无形的整体观；二、目识心记的体悟途径；三、以大观小的观照方式；四、不似之似的呈现方式。研究的重点则是紧紧抓住“目识心记”和“以大观小”两个核心概念，探究中国古代水墨画造型的意象形成、酝酿、创作等过程，重建区别于西方古典写实绘画的中国古典绘画的造型评价方式。其旺的研究思路是清晰而有条理的，材料充分且论证有力，学理逻辑性很强，由此得出的论点是有说服力的。

中国画的创作，不仅要精心研究古今中外的绘画理论，更要走出画斋，到自然中去写生，去收集素材，去体会理论、验证理论，才能画出新样式、新内

容。但是,中国画不同于西画的写生,前面我谈过,更多是去“现场组装”,这里就涉及许多技术问题。仅构图问题,就涉及和谐、对比、平衡、主宾、虚实、开合、穿插、纵横、形体、结构、空白、空间、呼应、黑白灰,等等。

不管谁说中国画,都不能绕开笔墨这个话题。我对笔墨的认识,是从理解音乐这个角度开始的。笔墨相当于音乐中的每个音符,既要有高低抑扬之分别,同时还要有质量,即音质。为什么有的人唱一首歌,虽然音准音调没唱错,但不好听,就是他的音质出了问题。音乐比较抽象,每个乐音的音质非常突出,不像画,还受形状和内容的影响。因此,把笔墨比作音符,就非常好理解。一个好的乐音,不管是管乐还是弦乐,音质要清晰、圆润、饱满、有力。笔墨也大体如此,做到这4条就是好笔墨,不要轻信有的书上所说的,好多是一些含混不清的说法,叫人无从理解。

中国水墨画的笔墨要具有极强的表现力,因为笔墨最终是为造型服务的。古人的笔墨确实好过现在的人,他们对笔的用法纯熟,一个古代读书人,从小到大都离不开毛笔,现代人没有这个条件。但古人用笔墨去造型是有缺陷的:首先,古人是以书法的方法画画的,这样,不利于毛笔特性的充分发挥,受到很大限制。你看古代山水画中,用笔几乎都是从上到下,从左到右,因为写汉字的顺序就是这样的。这样的结果,只能适应古人总结出来的“披麻皴、解索皴”等画法,对于表现复杂的山体结构不利,难怪传统山水画的山峰画法大同小异。其次,传统中国画都是在书斋的案子上画的,容易画得太实、太死,而且缺少方向变化。所以本人作画,多数在架子上画,这样做的好处是用笔灵活,不会下笔过于僵死,不会出现过多的顺笔(方向一致的笔触),更对表现结构、表现全局有好处。

另外,要想提高自己的绘画技术,还要学习外国人的研究成果。本人读过阿恩海姆的《艺术与视知觉》一书,该书主要是研究人的视觉问题,即人眼是如何看东西的,以格式塔心理学为理论基础。如果弄懂了人的眼睛是如何看东西的,喜欢看什么不喜欢看什么,那么,我们画画至少有了比较清晰的方向。

由于中国古代水墨画造型观涉及的时间跨度很大、对象庞杂,对其梳理、评价需要大量平行与纵向的比较,才能确定,难度较大。其旺在研究的过程

中,做了大量的资料搜集和分析工作,力图恢复纯正的中国古典艺术造型话语权,重建中国古典绘画独特的造型话语体系。

如今在西方主流话语霸权的学术背景下,对于中国古代水墨画造型观的研究,就是要厘清对古代水墨画造型认识的混乱,正确认识与西方古典写实绘画体系截然不同的中国古典绘画体系,消除当前学界借用西方强势写实话语的理论框架套说中国古典绘画的造型问题的误区,为深入认识中国古典绘画提供理论依据,重树中国美术独特价值的理想,开创中国学术的领地。就这一点而言,其旺的学术研究无疑是填补了中国美术史上的一项空白,有着重要的价值和意义。

权为序。

沈克

丙申初夏于杭州小和山

目 录

绪 论 001

第一章 “大象无形”之整体观念 010

第一节 中国古代水墨画之造型观 010

一、中国古代水墨画之本义溯源 010

二、笔墨与造型——“书画同源” 014

第二节 从“大象有形”到“大象无形” 017

一、“物象之源”与“大象有形” 017

二、“大音希声,大象无形” 020

三、得意忘形——“形外之意”与“象外之象” 024

第三节 “应物象形”——大象有形之造型观 028

一、“应物象形”与“真工实能” 028

二、大象有形之中国古代水墨画 030

第四节 “以形写神”——大象无形之造型观 037

一、“以形写神”与“迁想妙得” 037

二、大象无形之中国古代水墨画 040

中国古代水墨画「造型观」研究

第二章 “目识心记”之体悟途径 056

第一节 “目识心记”之微观把握 056

一、“目识心记”之本义溯源 056

二、中国古代水墨画的写生方式 060

第二节 中国古代水墨画之心象经验 067

一、从“游观”到“卧游” 067

二、从“图真论”到“搜尽奇峰打草稿” 075

三、“以形媚道”——道与中国古代水墨画关系 082

第三节 中国古代水墨画之视觉空间的平面再现 093

一、视觉真实与心理真实 094

二、“六法论” 098

三、“外师造化,中得心源” 101

第四节 中国古代水墨画之形制 102

一、手卷的形制 102

二、中堂的形制 105

三、册页的形制 107

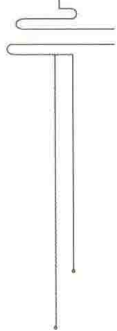
四、扇面的形制 108

五、屏风的形制 112

第三章 “以大观小”之观照方式 116

第一节 “以大观小”之宏观整合 116

一、“以大观小”之本义溯源 116



二、“以心观自然”与“虚实相生” 122

第二节 从“以小观大”到“以大观小” 126

一、“以小观大”之观照方式 126

二、“以大观小”之观照方式 130

第三节 中国古代水墨画空间图式之“以小观大” 139

一、水墨人物：“以小显大”的宋代风俗画 140

二、水墨花鸟：“一花一世界，一草一天堂”的道禅思想 144

三、水墨山水：“以小显大”的南宋小景山水画 149

第四节 中国古代水墨画空间图式之“以大观小” 155

一、水墨人物：北宋张择端的《清明上河图》 155

二、水墨花鸟：明代林良的《灌木集禽图》 159

三、水墨山水：元代黄公望的《富春山居图》 161

第四章 “不似之似”之呈现方式 165

第一节 中国古代水墨画气韵论——“不似之似” 165

一、“不似之似”之本义溯源 165

二、“气韵论”与“逸笔草草” 167

第二节 抽象与写意——“妙在似与不似之间” 171

一、“妙在似与不似之间” 171

二、文人画的滥觞与“庶免马首之络” 176

三、“萧散简远”的美学思想 179

第三节 中国古代水墨画之意境 182

一、意象结构 183

二、意境的象征性和暗示性 195

三、情景交融的结构方式 202

综 论 215

后 记 217

绪 论

中国古代水墨画,不仅历史悠久,而且在造型上跟西方绘画有着鲜明的区别。对其“造型观”进行研究,具有理论和实践两方面的价值。

当欣赏精彩的中国古代水墨画时,人们常常会产生疑惑,为何古人的画作与看到的世界区别如此之大?近代以来,多以“散点透视”“立体感”等西方话语来解释中国古代水墨画中的空间及造型问题,曲解了中国画所特有的艺术魅力。其实,古人与我们看到的景象完全一致,只是由于“造型观”的区别使得古代水墨画呈现别样的韵味。为此,有必要对古代水墨画的造型观念进行深入的探究和讨论。

近些年来,“笔墨”成了讨论中国画的热门话题,而对中国画的造型观念关注不多,笔墨的最终目的是为“造型”服务的。古代水墨画往往是通过“以大观小”“目识心记”“心斋”“坐忘”和“以心观物”等中国式的观察和体悟,再运用线条、墨色,通过钩皴点染、干湿浓淡等笔墨语言,表现客观物象的阴阳向背,并运用“留白”等艺术表现技巧营造虚实疏密的画面。“笔墨”与“造型”是相辅相成、紧密相连的整体。没有笔墨,造型就失去了载体;失去了造型,笔墨也就无所依托。笔墨与造型相辅相成,好的笔墨为造型增彩,好的造型又促进了笔墨的发挥,水墨画的意蕴在这两者的巧妙结合中产生。笔墨与造型是中国古代水墨画创作中最重要、最根本的一对关键词,也是最能体现其独特性的两个概念,它统摄着古代水墨画的创作表达。

古人在观“景”时会更注意“景象”。一切生命的存在与变化运动,都会由某些“景象”反映出来。因而,中国古代绘画从元代文人画兴起之后,人们就

更重视“画中之物”与“物”的各种关系。于是就有了“逸笔草草,以写胸中逸气”“胸无成竹”“笔墨当随时代”等主张。

在西方文化的强势之下,对景写生已经成为学院中国画教学中的重要组成部分,用毛笔画素描也成了中国画的新传统,将西方具象观察法用在意象造型的中国画上,既奇怪又勉强。这种“视网膜成像式”的观察、写生,造成了“非驴非马”的新中国画,意蕴顿失。早在清代恽寿平就曾说:“近人只求形似,愈似所以愈离。”从19世纪摄影术诞生后,对绘画产生巨大的冲击,加上受西方“绘画死亡”论影响,中国画传统创作理念发生了巨大转变。尽管如此,绘画回归仍然是大势,因为其实它从未走远。

中国绘画经过数千年的历史演变,业已形成自己独特的造型特点和笔墨技法,还有一套与之相对应的美术理论和教学模式。历史上传统的国画教学主要有师徒制和画院制两种,这两种教学模式对传统国画的发展起到了决定性的作用,但是这两种模式可谓各有利弊。

自古以来,师徒传承制就是人类知识和技艺传递的最重要的模式,传统中国画最早也是通过这种教育模式来进行教学的。闻人军曾对《考工记》中“知者创物,巧者述之,守之世,谓之工”这样诠释:“聪明、有创造才能的人创制器物,工巧的人加以传承,工匠世代遵循。”^①因此,早先的师徒传承制美术教育,主要集中在家族的内部,其父亲或者叔叔就是他们的老师,其居家场所就是教室,老师的画作和特制的粉本就是他们的教材。如南朝画家陆探微的两个儿子陆绥、陆弘子承父业;隋代著名画家阎立德和阎立本也是在父亲阎毗的培养下成名的;唐代李思训兄弟中有5个人都是当时有名的画家,其子李昭道因在青绿山水上也有出色造诣,和父合称“二李”;五代黄筌及其儿子黄居寀同为著名画家;清初有“四王”;当代有傅抱石父子衣钵相传……这种师徒传承制以传授绘画技法作为主要教育目的,是传统中国画教学中的初级形式。

师徒传承制的美术教育模式,为传统中国画培养了大批优秀的美术人才。因受传统儒家思想的熏陶,师徒间的关系稳定,便于彼此间感情的交流

① 闻人军:《〈考工记〉译注》,上海古籍出版社,2014年,第4页。

和技艺的传授。在学习技艺的同时,还能接受老师的世界观、价值观、艺术观的熏陶。师徒传承制的美术教育容易形成不同风格的美术流派和绘画创作理念,这在客观上促成了传统中国画的多元化发展。虽然师徒传承模式的美术教育存在许多的优点,但弊端也是显而易见的。

师徒传承制的美术教育,使古代中国美术的阶层观念非常明显,对美术教育及美术创作的创新非常不利。师徒传承制又因教育群体不同而分为:民间美术的教育和文人士大夫贵族的教育。个人的自主选择和社会实际需求会自动调节各行各业的从业者的分配,过分的行政干预,不仅不利于美术教育及美术创作的发展,反而会起到反作用。师徒传承制的美术教育,使传统中国画门派观念极强,思想和自身境界狭隘,不利于拓宽个人眼界,从而导致绘画技法创新缓慢,绘画风格一成不变。这种模式的教育,一旦传承关系断裂,易导致各种优秀的技法和技艺出现断裂、失传。在中国古代,从事美术、技艺教育的人在思想上趋于保守,师傅和徒弟的关系虽然看起来非常亲密,但也会存在“留一手”的现象,同行之间提防意识就更加明显。

师徒传承制的美术教育,不利于扩大教育规模,培养的学生虽精但人数少。尽管明清时期,中国画家人数众多,但占用了太多的教育资源,造成教育资源的浪费。在师徒制的学习模式下,临摹是学习中国传统绘画的主要途径和方法。随着明清之际制版技术的提高,象《芥子园画谱》《十竹斋画谱》等绘画书籍的出现,为临摹带来了更大的方便。但是如何取其精华、弃其糟粕、扬长避短,是摆在美术教育工中的严重问题。

古代画院教育模式是在师徒制的基础上产生的更高层次、更大规模、更加专业的皇家美术创作和教育机构,这是中国美术教育史上的一次飞跃。画院是皇室私人的美术教育机构,代表着上层文人士大夫的审美情趣和国家的美术发展层次,也是国家美术活动、学术交流和美术教育的中心。“画院”一词最早出现在张彦远的《历代名画记》卷九中:

开元十一年敕令写貌丽正殿诸学士,欲画像书赞于含象亭,以车驾东幸,遂停。……张燕公以画人手杂,图不甚精,乃奉追法明,令独貌诸学士。法明尤工写貌,图成进之,上称善,藏其本于画院。后数年,上更索此图,不知所

由,赖康子元先写得一本以进,上令却送画院,子元复自收之。^①

唐玄宗登位之初,便设立翰林院,招收画家为宫廷服务。画院的正式设立在五代十国时期,西蜀和南唐设立专业美术机构——画院。宋朝统一全国,集五代画院画家和中原画家,创办翰林图画院。其后,神宗创办熙宁画院、徽宗创办宣和画院、南宋时创办绍兴画院、宁宗创办嘉泰画院。在古代中国,画院在宋朝时期最为兴盛,其中尤以宋徽宗创办的宣和画院最负盛名。

宋徽宗对艺术尤为热爱,他参与并指导宣和画院建立了一系列的规章制度。其在画史上最突出的贡献在于创建了“画学”,后来“画学”被纳入科举制度之中,通过科举考试选拔有才能或有潜力的画家。在邓椿《画继》卷一中记载:

所试之题,如“野水无人渡”“孤舟尽日横”,自第二人以下多系空舟岸侧,或拳鹭于舷间,或栖鸦于蓬背。独魁则不然:画一舟人卧于舟尾,横一孤笛,其意味非无舟人,此无行人耳,且以见舟子之甚闲。^②

古代画院不仅仅对画家的技法和想象力有要求,还要求画家具备充足的人文修养,从而达到诗书画意的统一。画院制度在宋朝最为完善,画院在此期间也最为兴盛。文献记载:

太祖为治,左武右文,是后虽以兵弱屡受外侮,而文化则灿然可观。即以绘画言,历代帝室,奖励画道,优遇画工,莫宋若者。^③

古代画院确实培养了大批优秀的画家,对中国古代美术的发展做出了重要的贡献。历经两宋之后,画院盛极而衰,元、明两代,画院制度中断了,但有类似的职能机构取而代之,如元代的梵像提举司、明代的仁智殿、武英殿和文

① (唐)张彦远:《历代名画记》,孙祖白校注,《朵云》,1983年第5期。

② (宋)邓椿:《画继》,人民美术出版社,1983年,第4页。

③ 郑午昌:《中国画学全史》,上海古籍出版社,2001年,第251页。

华殿。至清朝,设立画院处和如意馆履行画院的职能,并聘请西方传教士任职,如郎世宁、艾启蒙等,他们将西方的“透视法”等绘画技法和观念引入了中国。此时,画院虽较为兴盛和发达,但仍未达到宋代的高度。

画院代表着中国古代美术教育最高机构,对美术教育的发展起到举足轻重的作用。但画院教育仍有众多的弊端:一、画院教育一味地摹古,缺乏创造性;二、画院的作品以皇室审美为主体,作品多为媚柔之作;三、画院之中排斥异己现象尤为严重,如宋代“徐黄异体”^①中的黄筌画风独霸画院百年,清朝西方绘画和西方画家受到本土画家的排斥。

总之,传统中国画的教育方式有其可取之处,但其局限之处也是非常的明显,尤其表现在造型的观念上。本书试图对中国古代水墨画的造型观进行梳理和归纳,用中国的观念和语言来解释中国古代绘画,并为当代中国画创作提供借鉴。

关于中国画的造型问题历代均有论述,其中有代表性的为:东晋的顾恺之早在1500多年前提出“以形写神”的观点;明代沈颢在《画麈》中说:“似而不似,不似而似”;王绂明确提出“不似之似”的造型观;近代的齐白石进一步概括为“不似为欺世,太似为媚俗,妙在似与不似之间”;黄宾虹说:“绝似物象者与绝不似物象者,皆欺世盗名之画,惟绝似又绝不似于物象者,此乃真画。”

关于绘画造型观察体悟的方式,历代亦有提及。六朝宗炳在《画山水序》里提出“夫以应目会心为理者,类之成巧,则目亦同应,心亦俱全。”^②这就是强调画家要以感悟的方式进行艺术创造。宋代的沈括在《梦溪笔谈》中提出“以大观小”的造型观。《宣和画谱》中又提出“目识心记”。之后的许多理论家也有类似说法,如元代王绎《写像秘诀》“彼方叫啸谈话之间,本真性情发现,我则静而求之,默识于心,闭目如在目前,放笔如在笔底”;清代邹一桂《小山画谱》“今以万物为师,以生机为运,见一花一萼,谛视而熟察之,以得其所以然,则韵致丰采自然生动,而造物在我矣”;清代郑绩《梦幻居画学简明》“学写山

^① 五代花鸟画的两大阵营,以西蜀黄筌为代表的一派,被称为“黄家富贵”,因为他们多描绘宫廷苑囿中的珍禽奇花,画法精细,以轻色渲染而成;而江南的徐熙所代表的一派,则多取材于水鸟野卉,画法多用墨笔,色彩极少,相对黄筌一派风格,这一派被称作“徐家野逸”。以上两种现象被称为“徐黄异体”。

^② 陈传席:《中国山水画史》,天津人民美术出版社,2001年,第26页。

石,必多游大山,搜寻生石,按形求法,触目会心,庶识古人立法不苟,更毋拘法失形……”这些艺术观念为我们进行研究的理论依据和思考的出发点。

近代以来,受西方美术教育观念的影响,以“焦点透视”式的对景写生置换了古典绘画的“目识心记”“以大观小”的传统。中国古典绘画的精髓在集体的迷失中丢弃干净,造成了对古典绘画认识的混乱。此后的理论家们围绕中西绘画的差异进行了很多的讨论。下面以中国古典绘画造型观中的核心概念“以大观小”为例,说明近现代理论家的讨论。

美学家宗白华在1936年即提出“中国绘画里一个顶触目的差别,就是画面上的空间表现”,1949年又对沈括的“以大观小”的观点进行了分析,指出中国古典绘画“避用透视法”,而是“折高折远自有妙理”。1935年邓以蛰在《以大观小》一文中也谈到宋人沈括的“以大观小”,他说:“意境之描摹将离于形而系诸‘生动’与‘神’之上矣。形者眼所限,生动与神则为心所限耳。心之所限,庶为无限。是生动与神亦可无限也。其为眼所限之形则将无所施于心之所限矣。心既无所限,乃为大;形有所限,斯为小。眼前自然,皆有其形,故自然为小也。以心观自然,故曰以大观小。”又说:“为眼前所限之一切形体如内外、远近、上下、凹凸皆不足为之障碍。所表出者只是笔墨间流露之神理耳。岂在掀屋角哉?”邓以蛰把以大观小看成是“以心观自然”,是深味传统画学哲理之精髓之言,对我们深刻认识古典绘画的造型观有着很大的启发意义。

新中国成立以来,西化的美术教育体系在中国得以贯彻,以科学的方式改造中国画,以素描的方式深入中国画的造型训练,对于中国画的造型认识愈来愈向西画靠拢,混淆了中西绘画的差异。1960年《中国画》上刊载的《谈国画构图的三远法》,荒唐地认为宋代郭熙的“三远法”“是一种透视现象”。及至现在,“散点透视”“动点透视”已经成为中国古典绘画空间问题权威而正统的理论,成为定论和常识,着实显得滑稽。2010年刘继潮在《游观——中国古典绘画空间本体诠释》一书中,对中国古代绘画的空间问题做了富有创建性的思考和研究,对沈括的“以大观小”进行了深入的探讨,批评了近现代以来许多学者以西方写实话语来解释中国传统绘画和对写意绘画的空间结构的不加辨析、生搬硬套的做法,遮蔽与扭曲了中国古典绘画的 principle、原传统,从而造成现当代美术理论对古典绘画长达一个多世纪的误读。

将中国古典绘画的“造型观”作为研究的目标,既是立足于从视觉文化的角度并结合绘画史展开探讨,又能把握中国古典绘画中造型的观念、特点与方法。

本书主要围绕以下4个方面展开研究:

一、中国古典绘画造型观的整体观:大象无形。“大象无形”是中国古典绘画造型观的总方针,以有限的形态来制约和引领无限意蕴的大法则。“象”的无形,是得意忘“形”,是存“意”,故中国古代水墨画特别讲究“神采为上”,“书画之妙,当以神会,难可以形器求也”,重神采讲神韵。在形外之意、象外之象中体现精妙,“笔外之意”中达到似与不似、不即不离。“无形”是对自然形的提炼、升华,是画家个人情思的表达。

二、中国古典绘画造型观的体悟途径:目识心记。“目识心记”的记载最早出现在《宣和画谱》中“命顾闳中夜及其第,窃窥之,目识心记,图绘以上之”^①。“目识心记”是画家调动全身的感官,通过大脑对事物不断地取舍选择,贮存在大脑中,从而形成对客观事物全面、稳定和清晰的认识;是画家观察、体悟、写生、创作的一个重要环节,又是画家多年的阅历、修养的集中体现。在中国传统绘画中“目识心记”发挥着重要的作用。

三、中国古典绘画造型观的观照方式:以大观小。宋代沈括在《梦溪笔谈》一书中有“山水之法,以大观小”的论述,邓以蛰解释说“以心观自然,故曰以大观小”,“以大观小”是画家创作中,整合视觉意象、视觉经验,创造性想象的心理过程。“以大观小”是宏观整合,“目识心记”是微观把握;“以大观小”是想象的绵延,“目识心记”是视觉经验的积淀。中国古代画家对物象之原的整体性、连续性的记忆与贮存,熔铸意象,故而中国古典绘画既有宏观之大势,又存微观之精微,独立于世界画坛而卓然不群。

四、中国古典绘画造型观的呈现方式:不似之似。绘画是造型艺术,创作前的任何酝酿与体悟最终都要落实在画面上,变成具体的造型。关于这一点历代均有讨论,如“有似而不似,不似而似之意”“乃神似,非形似也”“妙在似与不似之间”“不似之似为真似”等。中国古代画家在“游观”的过程中,在头

^① 《宣和画谱》,岳仁译注,湖南美术出版社,2005年,第18页。