

■ 屈健 著

在传统与 现代之间

屈健艺术文集

○ 西北大学出版社

在传统与现代之间 · 屈健艺术文集

From Traditional Art to Modern Art / Qu Jian's Essays on Art Creation

○ 屈 健 著

西北大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

在传统与现代之间：屈健艺术文集 / 屈健著. —西安：
西北大学出版社，2007.2

ISBN 978-7-5604-2264-0

I.在… II.屈… III.①中国画—艺术评论—中国—文集②艺术—教育—文集 IV.J212.05-53 J-4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 027150 号

在传统与现代之间 · 屈健艺术文集

出版发行	西北大学出版社	社 址	西安市太白北路 229 号
电 话	029-88302590	邮政编码	710069
经 销	新华书店经销	印 刷	陕西向阳印务有限公司
版 次	2007 年 2 月第 1 版	印 次	2007 年 2 月第 1 次印刷
开 本	787X1092mm 1/16	印 张	11.5
插 图	105 幅	印 数	1—1 200
书 号	ISBN 978-7-5604-2264-0	定 价	28.00 元

序

屈健将他的艺术文集和作品集取名为《在传统与现代之间》，当是他对艺术承传与创造关系的一种静虑深思。如若放在今天这个动则必言创新的艺术圈子里来看，很能表明他对艺术研究与创作审慎、虔诚的态度，的确是非常值得肯定的。

“传统”是一个大文化的概念，具有鲜明的整体性特点，各种文化艺术“传统”内容与形式之间的相互融通、相互影响构成了中国艺术的本质特征，也是中华文化艺术的基本精神之一。

中国传统文化艺术精神是当代艺术发展的前提，我们在对待传统的态度上不应该是沉重的、隔断的，而应是变通的、延续的。人类的现代文明只有植根于历史积淀的沃土中，才能够根深叶茂，才具备持久发展的动力。

事实上，在民族虚无主义已被多数有见识的学者所摒弃的今天，对于“传统”精义的发掘也正日渐为艺术理论研究者与创作者所重视，“传统”既是一个鲜活的、有生命的系统，也是一个不断建构、不断完善，不断发展的过程，人们在不同时代，从不同角度去观察、去探索它时，会得到不同的启示。

就中国绘画而言，“传统”就是历代先贤所沿传下来的极其丰富的画学史论、审美规范、表现程式和无数的珍品。一个民族的艺术历史愈是悠久，其“传统”的信息储量就愈大，它能提供给现代人们的启示层次也就愈丰富。文化的本质不是既成的事物而是流变的过程。一切“现代”意义的变革并非脱离历史的独立创造，而是继往开来，“去粗取精，去伪存真”，在吸收遗产的基础上加以创新的，因而可以这样说，创新是相对的，昨天的创新就是今天的“传统”，今天的创新又将是明天的“传统”。创新就是人们基于新的时代、新的观念得到传统的启示而创造新的“传统”内容。绘画史上每一个时代的画家和理论家们都在力求创新，

丰富“传统”。也正是每一时代艺术家的创造,构成了艺术史连绵不绝的滔滔长河。

在今天看来,艺术创新必须依据当下的文化语境,也就是对现实文化本体的自然存在和过程加以综合考量。而现实性的艺术世界的存在,并不是那么简单、绝对的,而应当是艺术品折射和透视的现实环境及社会形态、历史、美学的对话。

《在传统与现代之间》分为两个部分:文集以“中国绘画美学”、“美术史与美术家”、“艺术教育与文化”为基本结构,汇数十篇论文于一集;而艺术作品集则以“画境文心”和“墨韵诗情”为标题区分开工笔与写意进行展示。它们无疑都是构成屈健近年来艺术理论研究和创作成果的重要部分,在一定程度上说明了屈健的艺术研究视野和创作实力。

与大多数从事艺术理论研究和艺术创作研究的年轻学者或画家不同的是,屈健在艺术上的综合修养比较全面。因为他既具有中国画专业扎实的基本功,在中国画创作上已经取得了一系列的成绩。同时又具备良好的艺术史与艺术理论研究的能力,因此,我们从他的理论研究中看不到从书本到书本的生搬硬套,而是能够感知到他从艺术理论与创作实践的应用中发现新的视觉、提出新的见解。从他的艺术创作中看不到时下流行的浮躁与盲从,面对纷杂的现实而显得从容、镇静,他决心要徜徉在传统与现代之间,构架起一座桥梁,坚守住一份理想,这也正是他理论研究与创作的特色。

庄子曰“水之积也不厚,则其负大舟也无力”!当代艺术理论与艺术创作的研究既要面对日益开放的世界、要有追索中国传统艺术精神的自信,也要有对中国现代艺术发展的自省、对普遍情感和个性关系的把握,这需要很好的悟性。当然,屈健已具备了这样的素质。

是为序。

南京艺术学院美术学院教授
博士生导师

周积寅

2006年12月于金陵苦乐斋

目 录

中国绘画美学

- 3 / 图像、程式、笔墨——中国画意象生成的形式要素
- 10 / 论中国画的空间结构
- 18 / 水墨的色彩
- 22 / 论彩陶文化对中国绘画的影响
- 28 / “诗画一律”与中国画的诗境美
- 31 / 民族文化的继承与中国画的现代化
- 34 / 在传统与现代之间

美术史与美术家

- 39 / “长安画派”研究:现状、问题与方法
- 54 / 赵望云的艺术人生——艺高人贵 术巧成风
- 77 / 论石鲁早期绘画创作现实主义风格的两种模式
- 93 / 为黄土传情 为时代立传——刘文西绘画艺术三题
- 110 / 史前美术概说
- 133 / 魏晋南北朝至元代的江苏画家及绘画
- 149 / 明末清初文人花鸟画创作思潮中的个性解放意识

艺术教育与文化

- 157 / 论西部综合大学美术学科的定位与特色
- 166 / 关于新时期综合大学美术教育改革思路的思考
- 169 / 当代文化语境及其对青年一代审美认知的影响
- 176 / 全球化与中国人的“文化自觉”

 在传统与现代之间 · 中国绘画美学

from Traditional Art to Modern Art / The Aesthetics of Chinese Paintings

图像、程式、笔墨

——论中国画意象生成的形式要素

意象是文艺美学中极为重要的范畴。在以塑造独特的视觉审美对象为目标的中国画创作中显得尤其重要。三国魏时著名玄学家王弼发挥《庄子·外物》“得意而忘言”和《周易·系辞上》“书不尽言、言不尽意”的思想，对言、象、意三者的关系进行了精辟的发挥，提出“得意忘象”美学命题：

夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也。然则，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则忘象者乃得意者也，忘言者乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以尽意，而象可忘也；重画以尽情，而画可忘也。（《周易略例·明象》）

在这里可以明确看出，意象所包括“意”与“象”是两个有区别的概念。意为虚，指向无限。象为实，指向有限。从审美观照的特点来看，它总是表现为对有限物象和概念的超越，并使这种审美观照延伸到无限的宇宙、历史和人生。叶朗认为：“艺术是创造审美形象的。如果没有艺术的形式美，艺术内容就不可能得到表现，当

然就不可能有审美形象，不可能有艺术美。”^① 中国画作为中华民族传统文化的重要组成部分，是民族的心理结构和美学积淀的产物。写意性的绘画观，以神写形的创作方法、图像处理的某种抽象意味、规范的程式化表现手段和对笔墨象征性的高度重视，形成了中国画的独特风格。尤其是在中国画的意象生成过程中，作为形式因素的图像、程式、笔墨及其内在的诸多抽象情感的发挥至关重要。在三者间，图像是泛视觉的，是一切视觉艺术创造的基础和前提。中国画图像的例外之处在于其形成过程的某种超自然性。而程式、笔墨却大不相同。程式是中国画为实现艺术造型目的所惯用的符号化的方法，笔墨是使用这种方法后得到的总的效果——这种效果在一定程度上已超越了“象”的层面，上升为能传情达“意”的、把中国画感性形式充分、恰当、完善地表现为理性、抽象、甚至某种思辨意味的特殊手段。就传统中国画而言，图像、程式、笔墨是构筑中国画人文情态的重要依据。是中国画审美意象生成的最主要因素，被赋予了更多的象征意义和责任，成为中国画艺术重要的识别标志。而意象生成过程中图像、程式与笔墨的交融则体现了中国艺术对道的观照。《易》曰：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”绘画中意象的营构，图像、程式、笔墨的展现是一个相辅相成的“明道器”的统一。在这里，图像、程式、笔墨是技，意象是道。图像、程式、笔墨修炼是表达意象的前提，意象的准确传达又是图像、程式、笔墨运动的结果。中国绘画就是在这种非常微妙的把握中，达到“既雕而琢，复归于朴”，“绚烂之极归于平淡”的境界。中国古代哲学认为宇宙万物永恒地循环运动，周而复始，对立统一，中国绘画以黑白概括五彩缤纷的世界，认为黑与白为五色之极，是既相互对立又相互转化的。五色到了终极，就会转化到黑白的纯粹状态。^②甚至使笔墨的表现沾染了道德的色彩。

清代“扬州画派”画家郑板桥有两段脍炙人口的题画名句，也许能够帮助我们说明中国画意象生成的微妙过程：

江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、露气，皆浮动于疏竹密枝之间。
胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，

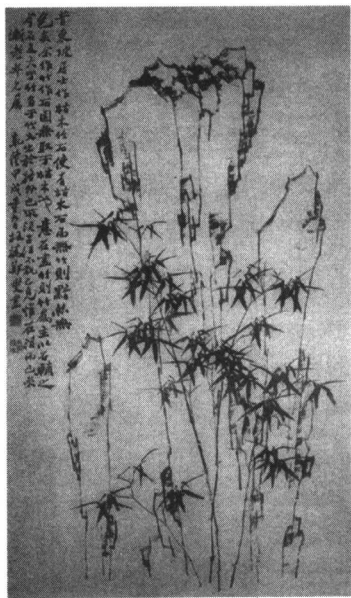
①叶朗：《中国美学史大纲》P193，上海人民出版社2003年版。

②赵权利：《墨法之道》，载《美术观察》2003.5。

落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画云乎哉！（郑燮《板桥题画》）

余家有茅屋二间，南面种竹，夏日新篁初放，绿阴照人，置一小榻其中，甚凉适也……于是一片竹影凌乱，起飞天然图画乎？凡吾画竹，无所师承，多得于纸窗粉壁日光月影中耳。（郑燮《板桥题画》）

《板桥题画》的确为我们描述了画家通往图像之路的心理过程——那就是，“艺术图像的本原性存在，并不依赖于人的意识而存在，在人们意识活动之前，世界作为一种不可剥夺的呈现始终“已经存在”，而所有的反省努力都在于找回这种与世界自然的联系，以便最后给予世界一个哲学地位。”^①“但艺术活动绝不是一厢情愿的脱离实事之物，沉溺于构造和形成自身无所依傍的形象。”^②对郑板桥来说，江馆清秋烟光日影中的竹园世界是现实提供给它的第一手图像资料，但这种图像并不是艺术，从直观图像的素材到形象再现再到艺术的表现，其中经历一个视知觉的接纳、归类、和视知觉经验整理的过程。因而，胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹。正如康德在《判断力批判》中所描述的那样，“在一个美的艺术作品上我们必须意识到，它是艺术而不是自然；但在它的形式中的合目的性却必须看起来像是摆脱了有意规则的一切强制，以至于它好像自然的一个产物。”^③从郑板桥的众多墨竹图中所表现出来的自然、天趣、不着痕迹的视觉效果来看，他的作品是具有极强艺术的真实感和相当艺术感染力的，其所绘或静或动、



郑燮 竹石图

① [法] 莫里斯·梅洛·庞蒂：《知觉现象学》前言，商务印书馆 2003 年版。

② 杨振宇：《通往图像的途中》，载《新美术》2003.1。

③ [德] 康德：《判断力批判》P153，邓晓芒译，人民出版社 2002 年版。

或枯或嫩不容丝毫置疑。换句话说,就是这些作品意象中所表现的图像、程式、笔墨各要素得到了高度的统一。使有限的“形”显现无限的“道”、显现宇宙无限的生机,达到了审美的自然,因而使人愉悦。或者也可以认为是由于长期的观察、积累,以及某种由经验得来的表现“墨竹”这一特殊个体的手段,即约定俗成的符号——程式的合自然性的结果。在中国画的发展中,技术的不断积累,审美心理的高度成熟,成就了传统绘画特有的形式语汇,就像人们日常生活使用语言那样,这种被称为“程式”的符号化的绘画语言,使中国画形式,甚至于构成中国画的精神文化审美特性获得了最大限度的自由。符号的本质意义在于一定时期人们对它的认同度和归属感。中国画家运用特有的符号化语言——程式构建心灵空间,使得这种视觉经验得以传承。对“墨竹”而言,所谓“介”字点或“个”字点的组合,正好恰当地表现出了江馆清秋所见所感。加之由于倏然间得到“灵感”或“神助”,虽“以真为师”,(白居易《白香山集》)“凡吾画竹,无所师承,多得于纸窗粉壁日光月影中耳”(郑燮《板桥题画》),然“得天之和”“但觉其形真而圆,神和而全,炳然俨然,如出于图之前而已耳”(白居易《白香山集》)然而,这种创造性必是在相当长的时间里,在挣脱某种束缚,在获得“心灵无限自由”的情形中产生。^①——这正暗合了中国艺术的精神,达到“天地与我并生,而万物与我为一”的“天人合一”的境界。在中国传统的审美文化中,自然作为审美的本源,被反复地强调。老子有言:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”人在与自然的和谐共处中感受到宇宙的圆满秩序。这不仅使中国人与自然之间建立起深厚的情感,而且使中国艺术最高的人格理想表现在与自然的冥合上,文人画家追求人与自然的和谐,视自然为生命的家园和心灵的归宿。高度强调在生活与自然中领悟本体意识的存在与张力。“绝圣弃智”、“绝巧弃利”,摈弃人为智巧的思想。使艺术境界与艺术语言的表现上显现出“大象无形”、“大音希声”、“大巧若拙”、“妙趣天成”的特色。流连于现实和超现实之间,沉浸于精神与理想的冥思。中华民族数千年文化的积淀,深沉浩大、饱经忧患,所造就的伟大的人格理想与和谐的伦理结构。使中国画在内在气质上能够以理节情,喜怒有度,去奢从简,以柔克刚。

中国画既有的形式语言的本质,事实上与变化着的宇宙万象始终保持着若即若

^① 冯绪民:《坐井观天》,载《新美术》2003.3。

离的关系。这种移情造景的方式，构建了一套特有的文化审美模式。在中国画历史上，宋元以前，除黑色外，其他颜色使用较为普遍，宋元以后，水墨技法更臻完备，墨色之光彩和神韵愈益受到重视。唐代张彦远在《历代名画记》中说：“草木敷荣，不待丹碌之彩，云雪飘扬，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而萃，是故运墨而五色具，谓之得意。”此后，五代荆浩、清唐岱分别在此基础上作了发挥，如唐岱提出“墨分六彩”之说。墨分五色六彩，分别代替自然色彩中的不同色阶，是中国画向主体发展的认知结果，因而观赏者会觉得非常正常。画面中大面积的空白，可以看作是画面有限实体的延续。人们并没有因为马远《寒江独钓》画面上只画船不画水而觉得有什么不可思议。中国画的寓意性在这里得以显现，可以说，在中国画意象的构成中，自然之像作为一个带有启发意义的图景，在作品形成的过程中往往被画家从理念上打碎、重组、被赋予某种符号化的功能。这一点在传统的山水画和花鸟画中表现得最为突出。例如：在文人画“梅、兰、竹、菊”四君子题材中，画家普遍倾向于以心灵的感应化解物的真实。因此，物往往成为代表着某种人格力量的借口，被符号化为简洁的、可供操作的某种程式化的语言，而至于物的真实性以及与之关联的阴晴雨露诸多自然的要素则变得并不重要。

中国画观照自然的独特方式，使得它所承载艺术的审美意象的要素，即它的图



吴昌硕 墨梅图



齐白石 蝌蚪荷影图



蔡贤 夏山雨过图

像、程式、笔墨、视觉经验与表现之间，常常表现为一种假定性，模糊的、隐蔽的、甚至具有某种启发的意味。当然，任何艺术都有“假定性”，“假定性”是艺术的共同属性。画幅的实质，就是生活的一种假设，艺术的真实都只能是假定的真实，中国画艺术是普遍或局部的、永恒或暂时的约定俗成的整体，人们靠这些东西的帮助，在画面上表现他们的生活，从而产生真实的幻觉。^①“假定性”指通过中国画艺术再现生活的方式里形象同反映的客体的不相符，“真实性”则指在观众中造成的效果。例如齐白石《蝌蚪荷影图》，虽然荷花倒影并非客观世界的真实反映，但观众却乐于接受它，因而，艺术比起社会生活来，无论在时间上或空间上也都只是局部的、片面的、幻象的。“假定性”是有局限的，它对艺术的真实性有双重意义，否定了“假定性”，也就意味着抽掉了艺术真实性的表现手法。依靠“假定性”又受到艺术真实反映社会生活的制约。由多种因素构成的中国画意象，不仅是一个可以直观的、生动的、具有真实感的生活图景在画幅上的显现，而且艺术诸形式要素要通过意象体现出来的艺术美来表现它的本质。

因而从本质上讲，所谓中国画意象的生成，正是建立在中国特殊哲学背景和民族文化心理结构基础上的一种独特的东方艺术美学。换句话说，来自于传统文化与哲学观念中的中庸之道、玄的心灵状态、天人合一、似与不似等观念早已超越中国画表现手段的表象层面，而潜入到中国画意象构成要素的深层——即所谓的“笔墨”中。龚半千说的好：“画以气韵为上，

^①屈健，杨斌：《论中国画空间结构》，载《西北大学学报》2001.4。

笔墨次之，丘壑又次之。笔墨相得则气韵生，笔墨无通则丘壑其奈何？……笔有笔法，墨有墨气。一笔得则俱得，一笔不是则满纸皆败絮……”（龚贤《自藏山水图轴》）董其昌亦说过：盖有笔无墨者，见落笔蹊径而少自然；有墨无笔者，去斧凿痕而多变态。（董其昌《画旨》）因此，审美对象是在不断生成，不断流变的方式中被主体的意识所悟得。于是，“即便是面对着同一自然对象也有无限多的变态的可能性。换言之，同一对象其实就是无限多的意识的综合产物，它的每一次呈现的形象，其实已经寓合着自己前面出现的影子，以及即将出现的预期的形象。因此，它总是在‘存在与虚无’之间。”^①由此可见传统中国画意象构成中所谓“笔墨”实为连接自然万象与画家心灵的一把钥匙。是成就画面气韵生动的最为关键的要素之一。“笔墨”从单纯的笔和墨的组合升华为表现情感的手段，使这种缺乏足够具体形象性的符号具有了诸如“温雅”、“淡静”、“浑厚”、“滋润”、“沉雄”、“苍茫”等审美属性。而成为集情感、想像、哲理于一体的统一体。为中国画最终意境美的形成创造了条件。需要明确的是，中国画意象的生成不是诸方面构成要素的镜面式的直接反映，只有当它们成为审美对象时，通过欣赏者积极的精神活动，才能获得它的美感功能，这种功能是能动的反映，更是个复杂的动态过程，它灵活多变、闪烁不定。这是中国画意象观念从低级到高级，从浅显到深入，从外表及内质，从实用转向真正艺术表现的过程。在这过程中产生层出不穷、变化多端的变化美感。它带有极大的主观性和表现性，追求凝练深刻的具有韵律的形式美的目的，是为了使在别有风姿的意象变化中来更好体现中国画的含蓄之美，感受中国画独特意象处理方式所引发的峰回路转的豁然开朗的内在美质。

陶渊明在《饮酒二十首》之四中写道：“采菊东篱下，悠然见南山；山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辩已忘言。”在中国画意象生成的过程中，图像、程式、笔墨等诸要素还只是艺术审美中的形式要素，是“言”、是“象”，艺术的形式要素只有恰当、准确、充分、完善地表达它所承载的内容的本质，使欣赏者不被形式本身所迷惑时，才真正地实现了自身的价值。

①司徒立：《关于当代素描的几个问题》，载《新美术》2003.1。

论中国画的空间结构

中国画是造型艺术，也是空间艺术。

时间与空间是物质运动的基本存在方式，也是人的视知觉经验的基本来源，不同的时空存在形式也意味着不同的信息，对于造型艺术来说，空间更是其不可缺少而且是基本的物化结构与依凭手段。因此，当我们面对一幅绘画作品时，我们的第一感觉就是它的空间特征。甚至可以说是绘画的本体存在。可以说，各种画风和多种表现形式与风格的产生，都是着眼于如何运用这种空间观而已。自然，在造型艺术中这也是我们为什么要从空间这个角度考察中国画的原因。对空间的把握与营造，总是作为最基础、最根本的起点而获得最先的优遇。也就是说，不同风格、流派的绘画首先是以各自的空间存在方式昭示和确立着自身的意义与价值的。

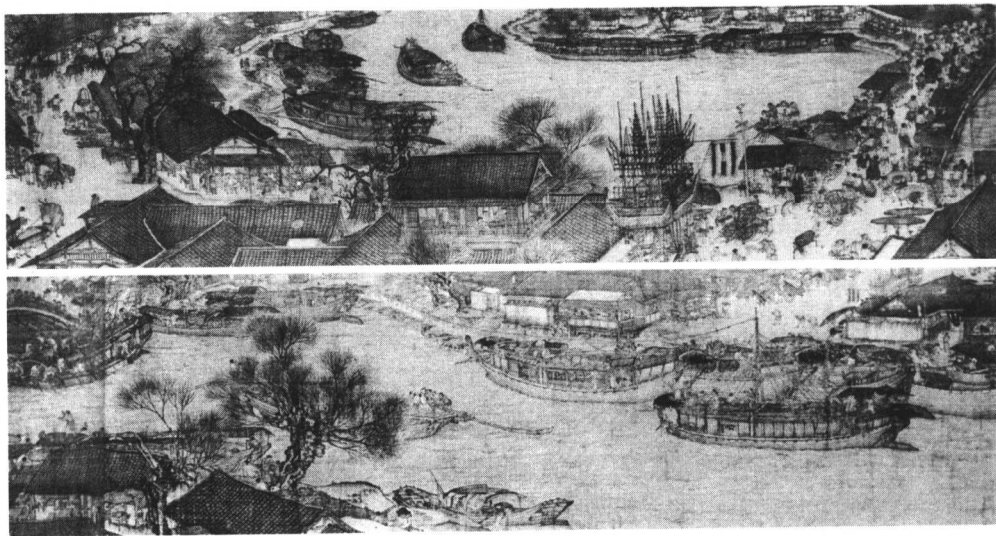
一、中国画艺术的空间层次

生活与行动于其中的空间，不是艺术的空间。所谓中国画空间，为论述方便，我们将它分为四个层次，即物理空间、模拟空间、结构空间、审美空间。在这里，物理空间指作品承载物空间占有的客观存在，即它的尺寸、形状、质地、颜色等客观属性，其空间的二维属性，是绝对的、不可变的，这个层次是显而易见的，它是艺术空间的外轮廓，是艺术空间与生活空间的分界线。“画者，界也”^①，即是说，所谓画就是“界”出与生活空间不同的另外一个空间。不同风格流派的绘画就有不同的界出方式，且不说西方传统油画以有深度立体感的画框与中国画以平面的装裱之间的巨大差异，仅中国画就有不同的界出方式，如条屏、横幅、镜心、扇面等诸

^①许慎：《说文》。



顾恺之 洛神赋图(部分)



张择端 清明上河图(局部)

多形式,但从大的方面讲都是平面的,都是为了与只有二维属性的墙面形成谐调融合的关系,又给自己划出一方天地。不像西方绘画那样似乎要在墙面上营造一座舞台或打开一扇窗户。当然,这不同的界出方式与其不同的艺术观念有关,相较而言,西方传统绘画更具体积性、瞬间整体性、而中国传统绘画则具平面性、含蓄性与视觉流动性。如在中国传统绘画中有相当一部分长卷作品,例如《洛神赋图》《清明上河图》《富春山居图》等这些长型空间很难在瞬间整体把握,需要以一定顺序逐