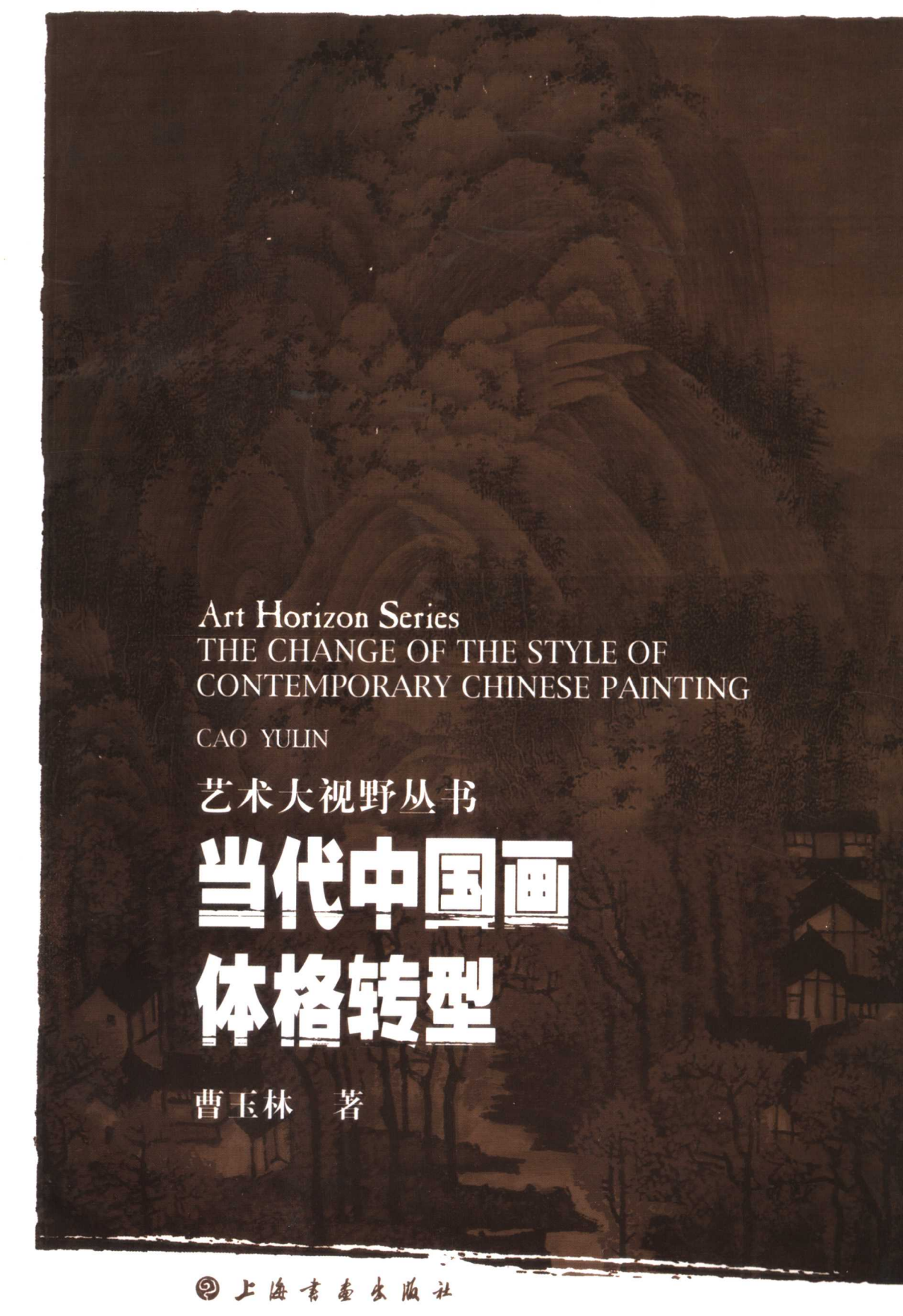




Art Horizon Series
THE CHANGE OF THE STYLE OF
CONTEMPORARY CHINESE PAINTING

CAO YULIN

艺术大视野丛书

当代中国画 体格转型

曹玉林 著

艺术大视野丛书

当代中国画 体格转型

曹玉林 著

◎ 上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代中国画体格转型/曹玉林著. —上海: 上海书画出版社, 2006.9

ISBN 7-80725-350-9

I. 当... II. 曹... III. 中国画—研究—中国—现代 IV. J292.48

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 108996 号

责任编辑	朱孔芬
技术编辑	钱勤毅
责任校对	柏 龙
封面设计	王 峥

当代中国画体格转型

曹玉林 著

● 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

制版: 文高文化发展有限公司

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

经销: 各地新华书店

开本: 787 × 1092 1/18

印张: 12.25

印数: 1—3500 册 字数: 280 千字

版次: 2006 年 9 月第 1 版 2006 年 9 月第 1 次印刷

书号: ISBN 7-80725-350-9/J · 333

定价: 35.00 元

艺术大视野丛书

当代中国画 体格转型

目 录

引言

历史的馈赠与现实的挑战

——从中国传统文化的程式化倾向谈起	1
-------------------------	---

第一章

传统中国画的文化生态与本体性格	7
-----------------------	---

第一节	“游于艺”与“逍遥游”的奇异产物	7
第二节	文人画与知识分子精神还乡	13
第三节	传统中国画体格检索	20

第二章

传统型体格的式微与现代型体格的草创	27
-------------------------	----

第一节	动荡不安的 20 世纪	27
第二节	乞灵外援与发掘内蕴	34
第三节	情境压力与本体化逻辑	44
第四节	传统体格的“穷途”与“出路”	53

第三章

当代中国画的四大矛盾 61

第一节 中国画的精英性质与大众化趋势的矛盾 62

一 “非閭閻鄙贱之所能为也”的中国画

二 当代社会的大众化趋势

三 走向边缘还是注入活力

第二节 中国画的传统观念与现代精神的矛盾 70

一 “重道轻器”的价值定位

二 超然淡泊的人生态度

三 重气韵轻色彩、重笔墨轻形似的创作原则

四 “天人合一”的思维方式

第三节 中国画的艺术趣味与视觉化取向的矛盾 79

一 中国画精神性的文化内涵

二 当代社会的视觉化取向

三 两难之境下的选择

第四节 中国画旧的语言体系与新的表现内容的矛盾 87

一 不可分割的整合关系

二 不相适应者与不能满足者

三 继承、改造与创新

第四章

影响当代中国画体格的四大因素 96

第一节 关于当代的文化语境 97

一 当代文化语境透析

二	当代文化语境与中国画体格演变	
第二节	关于现行的展览模式	105
一	展览的体制与机制	
二	标准和评委	
三	参展范式的形成、影响和得失	
第三节	关于当前的艺术市场	114
一	看得见的手与看不见的手	
二	符号价值与市场效应	
三	顺应与超越的张力	
第四节	关于现代的美术教育	123
一	师徒相授的传统模式	
二	学校教育的现代模式	
三	摇摆不定的磨合	

第五章

多元实践与多方探索	132
-----------------	-----

第一节	画坛的新格局与转型的新进展	132
一	从二元互补到多元并茂	
二	开放边界和回归宋元	
三	从理论反思到图式转换	
第二节	当代中国画主要体格类型分析	153
一	疏离与强化——现代工笔画与现代写意画	
二	解构与重构——实验水墨的历史宿命	
三	传承与变异——新文人画的角色定位	

第六章

中国画的种姓原则与民族艺术的现实地位	173
--------------------------	-----

第一节	“全球化”背景下的中国画	173
-----	--------------------	-----

第二节	需要厘清的几组关系	179
-----	-----------------	-----

一	“中国画”与“中国绘画”
---	--------------

二	总体上变动不居与阶段性相对稳定
---	-----------------

三	有限的“自由”与动态的“规矩”
---	-----------------

第三节	“转型”的原则性与可允度	191
-----	--------------------	-----

第七章

中国画未来前瞻	197
---------------	-----

第一节	国画热中的冷思考	198
-----	----------------	-----

第二节	追求与迷惘并存的期待	205
-----	------------------	-----

后 记	210
-----------	-----

历史的馈赠与现实的挑战

——从中国传统文化的程式化倾向谈起

解读中国传统文化的演化逻辑和构成密码，并从中寻绎出对当代艺术发展的价值意义无疑是困难的。这种困难不仅来自于中国传统文化的源远流长，博大精深，不论其内涵还是外延皆非世界上任何一种其他文化可比，也不仅来自于它的对应双方既非此即彼，又亦此亦彼，本根与现象既若即若离，又未即未离的思辨圆通，模糊多义；而是首先来自于中国传统文化与生俱来的程式化倾向，以及这种倾向与艺术发展之间正反互见的复杂关系。

从某种意义上理解，所谓“程式”，其实也就是形式，是成熟、稳定、反复运用的形式，因此，所谓“程式化”，也可理解为表现形式的条理化、系统化、规范化和稳定化。由于中国人特有的民族性格、生存环境和思维方式使然，中国的传统文化，尤其是传统文化中的文学艺术，大多走的是一条程式化的道路。如传统文学中的诗词不但讲究押韵、对仗、平仄，而且还将句式和字数都固定下来，要求创作者按章填写，否则便视为“野狐禅”，所以诗有格律，词有词谱，不可随心所欲。而在非韵文的作品中也有程式，如八股制艺中的破题、承题、起讲、入手、起股、中股、后股、束股，皆有严格的规定，分回标目的章回小说和极具形式美的楹联、骈文、律赋，也都必须遵循固定的套路。再如传统的戏曲虽然是一种包括文学、音乐、舞蹈、美术、服装设计、特技表演等在内的综合性艺术，然而不论其生、旦、净、丑的行当划分，还是唱腔、伴奏、脸谱、服饰、布景的类型化设计，以及各种不同含义的虚拟化动作，皆有程式

化的规定，并因这种规定的区别和变化，形成不同的流派。此外还有，如中国传统的音乐其曲牌都是程式化的，不同曲牌的旋律、唱法、音调、句式，有着不同的具体定式，唱词可以重新填写，但曲调的定式却是不能变的。至于中国传统艺术中的书法，更是将千差万别的书写形式梳理、规范为大篆、小篆、隶、楷、草、行六种不同的体例，后人习书，必须严格按照这六种不同形态的书体摹写，其程式化的规范程度，比起上述几种艺术形式更是有过之而无不及。

相对而言，中国传统文化艺术中的如此强烈的无处不在的程式化倾向，在西方文化艺术中是较为少见的。一般说来，西方艺术强调个性，在形式上较为自由，虽然西方艺术也有着自己的形式特点和本体规定，尤其在早期也有着某种明显的程式化倾向，如歌剧、舞蹈、建筑等皆有程式的存在，甚至还出现过格律较为严格的抒情诗体——十四行诗，但是，西方艺术的这种程式化倾向，由于重结果而不重过程，往往隐而不现，不论在涵盖的范围上还是在严格的程度上，皆不能与中国传统文化中的程式化倾向同日而语。之所以出现这种现象，究其原因乃在于作为四大文明古国之一的中国，历来等级森严，自儒家学说取得统治地位之后，崇尚法度、遵循体制、传承道统的思想，更是始终在学术界占据着优势，文化艺术中的强烈的程式化倾向，正是这种学术思想的体现和折射。作为中国传统文化艺术中的一朵奇葩，中国古代的绘画也同样有着强烈的程式化倾向。这其中不但山水、花鸟、人物的科目设置，重彩、水墨、浅绛的体格分立，勾绘、没骨、泼写的技法区别，卷轴、斗方、扇面的制式规定，皆不同程度地带有程式化的色彩，而且诸如各种皴法、点法、勾法、描法和三远法、拓墨法、雀爪法、火焰法、鹿角法、松针法、三绝、四全、五忌、六法、七候、八格、吴带当风、曹衣出水、春蚕吐丝、知白守黑等等，更是无不具有不容置疑的程式化性质。即以山水画中的皴法为例，便有披麻皴、牛毛皴、解索皴、乱麻皴、卷云皴、折带皴、大小斧劈皴、鬼面皴、马牙皴、刮铁皴、芝麻皴、雨点皴、拖泥带水皴等不下数十种。在这些皴法中，又可分为以披麻皴为代表的线状皴法和以斧劈皴为代表的面状皴法两大系列。前者多用中锋，特点是圆而柔，强调书写性；后者多用侧锋，特点是方而硬，强调绘画性，体现出不同的审美趣味，故而又形成了传统山水画衍流脉绪中的两大分野。

中国传统绘画的这种程式化倾向，至明清达到了极致。由清人王概所编的《芥子园画传》为这一程式化表现方法的集大成者。王概在这部系统化，规范化，百科全书式的《画传》中，不仅对山水、花鸟、人物等各画科皆分门别类地列出谱系，而且对这些物象的具体表现方法皆作了附有文字浅说的图例示范。如《树谱》中即有树法十八式、叶法三十三式、夹叶及着色勾藤法二十九式等，《人物屋宇谱》中即有点景人物六十四式、中号点景人物三十二式、极小点景人物二十式、写意人物七式等，不一而

足。《芥子园画传》卷帙浩繁，内容丰富，其概括之系统全面，总结之细致清晰，皆为此前所未见。它的问世，是传统中国画程式化成果的集中展示，标志着传统中国画的程式化发展已经高度成熟。

程式化，是传统中国画的特点，也是传统中国画的优点和局限。一方面传统中国画的发展不断地走向程式化和规范化，其极端的结果如梁启超之所谓“如果之极熟而至烂，如血之凝固而成瘀”^①，导致绘画本体的僵化，失去前行的动能与创造的活力，而另一方面由于传统中国画的本体在最大的程度上集中地体现在那些代代相传的程式中，若失去了程式，又无法显示绘画作为本体的存在。实际上，传统的中国画之所以叫做中国画，而不叫做西方绘画或者年画、版画、漆画等这些同样产生于中国本土和中国文化背景之中，也是由中国画家所创造的其他绘画，主要是由这些程式所体现出来的本体作为充分理由和现实保障的。因此，传统中国画的程式，既是传统中国画的体格，又是传统中国画文化种姓的一个不容忽视的重要方面。

中国画的这种本体化只有通过对程式的薪火相传，师资授受（直接师承和间接私淑），方可最终得以实现的特殊性，决定了其形式自律的进程有着一层浓厚的“宿命论”色彩。这种“宿命论”色彩意味着一位中国画的创作者，在他能对自己的创作做出主体性选择之前，实际上已经在某种程度上被事先规定了。因此，他的选择是极其有限的，或换言之，他的选择并非自由的，即其主体性自由往往要屈从于程式化的规则。检阅中国画的历史，我们可以发现，越到后期越是明显地呈现出客体化既定程式压倒主体化自由发挥的倾向。在经历了宋元时代大规模的图式建设高潮之后，中国画的各项程式法则都已经基本确立，明清时代的画家，无论是非职业化的文人画家还是职业化的宫廷画家和民间画工，都可以从容地取用前人留下的程式而无须再行创造。这种轻松享受程式津梁之便的幸运，固然使得当时的画家们在创作中轻车熟路，较少风险，更不会滑出中国画文化种姓和本体特质的轨道，然而却付出了消解画家的开拓进取精神和创新求变能力的代价。自清代中期以降至海上画派崛起之前的很长一段时期里，之所以画坛陈陈相因，萎靡淹滞，蹈袭成风，一蹶不振，不能说不与这种程式化的极端泛滥有着密切的关系。因此，若排除狭隘的先验论立场和单向度的偏激观念，我们不难发现，程式化对于中国画的本体发展而言，其实是一把利弊并存的双刃刀。它既使得后人能够通过借助于对前人经典图式的“传移模写”，少走弯路，较快地步入艺术殿堂，又像一道道无形的绳索，重重叠叠地封锁了中国画不断更新、变革的发展进程。

而问题的复杂和严峻还不仅于此。根据历史唯物主义的观点，影响绘画发展的不仅有绘画自身的方面原因，而且还有绘画之外的多方面因素。由于绘画不是存在于真空之中，而是置身、胎息于一定的社会情境之内，这种社会情境必然每时每刻都要对

绘画的发展产生或大或小，或强或弱，或直接或间接，或正面或负面的复杂影响。过分夸大这种影响固为不智，而忽视这种影响的存在，也同样是一种缺失。一般说来，这种社会学因素对于包括绘画在内的文学艺术的影响是不均衡的。这种不均衡具体表现在以下两个方面：一，由于信息交流和开放程度的不同，这种影响前期较小，后期较大，呈现出与历史发展同步增长的态势；二，在王朝更迭，观念鼎新的社会剧烈变动时期，影响相对较大，在政局平稳，观念保守的社会较为稳定时期，影响相对较小。当然，以上这两个特点是相对的，而非绝对的。事实表明，近现代的中国画正好处在以上两者相互交叉的关捩点上，这就使得这种情境的压力加倍地放大，迫切要求中国画的形态和体格必须作出某种重大的，甚至是带有根本性质的调整。

近现代中国画发展的史实，充分地证明了以上的观点。众所周知，自上个世纪初，伴随着政治风云的激荡，西方的文明涌入和新型经济力量的崛起，绵延两千多年的封建宗法社会终于土崩瓦解，作为反映这一时代变革的意识形态，以科举制度的消失和儒学文化的式微为契机，开始了艰难而又漫长的从传统型向现代型的转换。这种转换表现在中国画领域，是社会学立场与艺术学本位的对立，民族性传统与现代化追求的碰撞。当时康有为、陈独秀、鲁迅等先进知识分子的代表人物，皆对中国画的主流文人画有过激烈的批判，并大同小异地提出过以西方写实主义作为参照物来改造中国画的主张。然而实践证明，中国画自成体系，具有与西方绘画截然不同的艺术趣味和文化种姓，故而上述的简单化主张，只是在社会学的范畴里有着某种逻辑上的合理性，勉强能够得以成立；而在艺术学的范畴里则难免胶柱鼓瑟，方枘圆凿，缺乏令人信服的依据。但是，这样一来，却又无疑增加了转型的难度。一方面大凡一种受本体性局限的事物，其形式愈是完美，发展的余地便愈是狭窄；积累愈是丰厚，改变起来便愈是困难。由于传统的中国画走的是一条程式化的道路，不但其积累系统丰厚得无与伦比，而且其形式更是成熟、完美得无以复加，在这种情况下，昔日的优势，必然成为当下的劣势，过去的骄傲，只能变成今天的负担，使得这种体格转型一波三折，举步维艰。

而另一方面，中国过去的相对封闭和经济落后，也给这种转型带来了额外的困扰。人所共知，中国封建时代长期实行闭关锁国的政策，在这种政策的保护下，中国画的发展很少受到外部的冲击，即使有冲击，也往往很快就为中国画自身力量所消化，因此中国画过去的体格演化主要是以一种蜕变的形式，在自身的内部发现问题，解决问题，以求突破。然而自上个世纪开始，伴随着国门的打开，西方文化的涌入，西方艺术的成就难免以其新奇而炫目的光环，灼痛了国人的眼睛。很多中国画家在猝不及防的情况下，感到莫名的惊叹和由衷的惭愧。这种惊叹和惭愧，在经济落后的放大效应下，又导致了某些人文化心理上的自卑，从而形成了一种挥之不去的后殖民心态，要

求以精神性文化内涵为致力重点的中国画向以物质性视觉效果为致力重点的西方绘画靠拢。其结果，只能是造成了中国画的体格转型与抹杀中国画文化种姓的民族虚无主义纠缠在一起，使得这一原本就聚讼不止，复杂难辨的问题，变得越发扑朔迷离，难解难分。

实际上，对于当下的中国画创作而言，是一个进退维谷、腹背受敌的两难之境：即若固守中国画的文化种姓，势必很难完成中国画的体格转型；若强调中国画的体格转型，又无法保证中国画的文化种姓。这种鱼和熊掌难以兼得的无奈，意味着传统中国画的高贵文脉、雅逸精神和程式化的体格，对于今天的现代人来说，不仅是一份历史的馈赠，更是一种现实的挑战。而如何扎根传统、立足当代、面向未来，在现有的时空条件下，尽可能地做到既坚持中国画的文化种姓，又实现中国画的体格转型，乃当下每一位关心中国画命运，有志于中国画创作，以振兴中国画为己任的有识之士所必须秉承的神圣使命。

注释：

- ①梁启超《清代学术概论》

第一章

传统中国画的文化生态与本体性格

第一节

“游于艺”与“逍遥游”的奇异产物

作为一门艺术，中国的绘画起源很早。虽然从现存实物和历史文献角度看，春秋战国之前大多已湮灭不传，但借助于偶然的机缘，还是有一些蛛丝马迹从历史的夹缝中撒落了下来。如河北徐水、安徽道县、江西万年、广西桂林等地发现的距今大约一万年以前新石器时期的岩画，黄河中游的陕西、河南、河北、山西一带发现的距今大约 8000 多年到 4000 多年不等的仰韶文化时期陶器上的螺旋形纹饰，夏、商、西周时期青铜器上的刀卵形纹饰，和殷墟出土的壁画残片，以及《夏书·五子之歌》中所谓“峻宇雕墙”，《考工记》中所谓“绘画之事杂五色”等零星记载，皆可证明作为人类四大文明古国之一，中国绘画的历史，几乎与中华民族的历史一样源远流长。

然而作为一种特定的概念，“中国画”的称谓却出现得很迟。有可靠证据表明，早在春秋战国时期，具有独立意义的绘画已经出现，长沙楚墓中出土的帛画作品：《龙凤人物》和《驭龙人物》与《孔子家语》中关于孔子“明堂观画”的故事及《庄子》中关于“解衣般礴”的故事可以相互印证；而魏晋南北朝时期更是已经有了精深的画论，如顾恺之的《画云台山记》、宋炳的《画山水序》、王微的《叙画》、谢赫的《古画品



佚名 龙凤人物

录》等，皆堪称为中国绘画美学史上的经典之作；至于唐代、宋代和元代的绘画，则分别是中国绘画史上的三大高峰：唐人雍容高华的气度、宋人醇密轩朗的境界、元人淡泊雅逸的情趣，无疑代表着中国传统绘画艺术的最高成就。然而尽管如此，由于客观上的交通不便、通讯落后，和主观上的长期闭关锁国^①，中国的传统绘画在大多数时候都处于一种相对封闭的状态之下，主要以自身的力量在内部实现其本体的进展与观念的演化。因此，截止至晚明利玛窦来到中国之前，一直以“天朝大邦”自命的中国人，对西方绘画知之甚少^②，而作为以国度和民族文化畛域为界定标志的“中国画”称谓，自然也就无从谈起。

利玛窦来华之后，尤其是清初郎世宁等西方传教士以画师身份供职内廷，

曾一度给自给自足的中国绘画以某种形态学上的启示，然而这种启示波及的范围很小，主要局限于焦秉贞、冷枚等少数宫廷画家^③，不但未能形成气候，而且很快便被认为是“虽工亦匠，故不入画品”^④，所以直至清代的中后期，“中国画”的称谓仍未出现。

“中国画”概念的正式成立，大约是在上个世纪之初，即清末民初^⑤。其理由是，当时伴随着清王朝的解体和新的社会形态的建立，包括绘画在内的西方文化大量涌入，为了与这种突然到来的，显然具有不同精神内涵和表现形式的舶来品相抗衡，中国的传统绘画，急需要有一种简明易识的种姓名称来以示区别，于是，“中国画”，这一后来引起无数争议，至今仍然众说纷纭，见仁见智的特定概念，才终于在一片混乱和仓促之中应运而生。

很显然，“中国画”的称谓是约定俗成的，而非是事先设计的。虽然这一称谓因仅仅冠以国度名称作为画种之间的属差，显得不尽准确，然而它所涵盖的具体事物的本质属性和可适用对象，却是明晰的。这便是肇源于中国本土和中国传统文化之中的，以毛笔和宣纸、绢帛作为主要工具、材质，以笔墨作为主要造型手段，强调精神性文化内涵，致力于以形写神、以神写意或以意写形的绘画艺术。

与西方绘画相比，中国画不论在价值学方面还是在形态学方面，都有着自己鲜明

的特征。首先从价值学方面看，中国画虽然立足于人伦本位，是为人生的艺术，但却又是为艺术的艺术。在中国画发展的过程中长期受到儒家和道家思想的影响。儒家认为“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”^①孔子此处所说的“艺”，既是一种确指，即礼、乐、射、御、书、数；但也是一种泛指，即包括绘画在内的各种才能和技艺。孔子认为这些才能和技艺，是调剂身心，抒情达意的手段，而非致力以求的人生目标。这就为绘画规定了明确的价值定位。孔子的这一观点，是中国传统文化重“道”轻“器”的直接体现。纵观两千多年的中国绘画史，其主流几乎从未脱离过这一“游于艺”的范围和轨道。

“游于艺”，自然是小道了，与“道”、“德”、“仁”这些大道相比，无疑只能居于从属和陪衬的地位。因此，儒家对包括绘画在内的“艺”，采取的是一种既为之又慎之的态度，对“艺”这种“小道”可能给“大道”带来的干扰保持着高度的戒备。如《论语·子张》中，孔子的弟子子夏就曾明确指出：“虽小道，必有可观焉；致远恐泥，是以君子不为也。”儒家的这一立场，为后世大多数正统派画家所坚持，其极端者甚至恐“艺”碍“道”，竟弃管而不为^②。

但是，另一方面，儒家却又认为绘画有可资利用之处。据《孔子家语·观周》载：孔子观乎明堂，睹四门墉，有尧舜之容，桀纣之像，而各有善恶之状，兴废之诚焉。又有周公相成王，抱之，负斧扆，南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之，谓从者：“此周之所以盛也。夫明镜所以察形，往古者所以知今。”

孔子据此认为绘画有政治教化的功能。孔子的这一观点，与其“文以载道”的思想相一致。这种从理性主义和功利主义出发的艺术观，对后世绘画的发展产生了深远的影响，造成了以“明劝戒，著升沉”和“成教化，助人伦”^③为目的的偏重写实的一脉。儒家的这种对绘画既欣赏又警惕，既压制又利用的艺术观，对中国的传统绘画有着正反两方面的影响。其反面是过多地强调了道德和伦理，使得绘画依附于观念和文学，妨碍了绘画自身的图式建设和形式自律，其正面是密切了画家人品与画品的相互联系，促进画家品格和知识的综合修养，强化了绘画精神性的文化内涵。

除受儒家思想的影响外，传统的中国画也受到道家思想的影响，甚至可以说，道家的思想比儒家的思想对中国画的影响更大、更具体、也更深刻。在道家看来，人生天地间，最重要的是要有一种“逍遥游”的精神，不但在作画的态度上要“解衣般礴”^④，无拘无束；而且在作画的目的上也只是为了“进技于道”，“得养生焉”^⑤。当然，不论是老子还是庄子，他们直接论述绘画的文字都很少，然而，他们所倡导的那种不拘于形，不碍于物的自由超然精神，却是传统中国画最可宝贵的精神乳汁。在他们的这种精神的哺育下，既是佛门弟子又是道家信徒的宗炳，在《画山水序》中提出了著名的“畅神”说，认为绘画的意义在于“澄怀味象”的“卧游”^⑥；而与宗炳