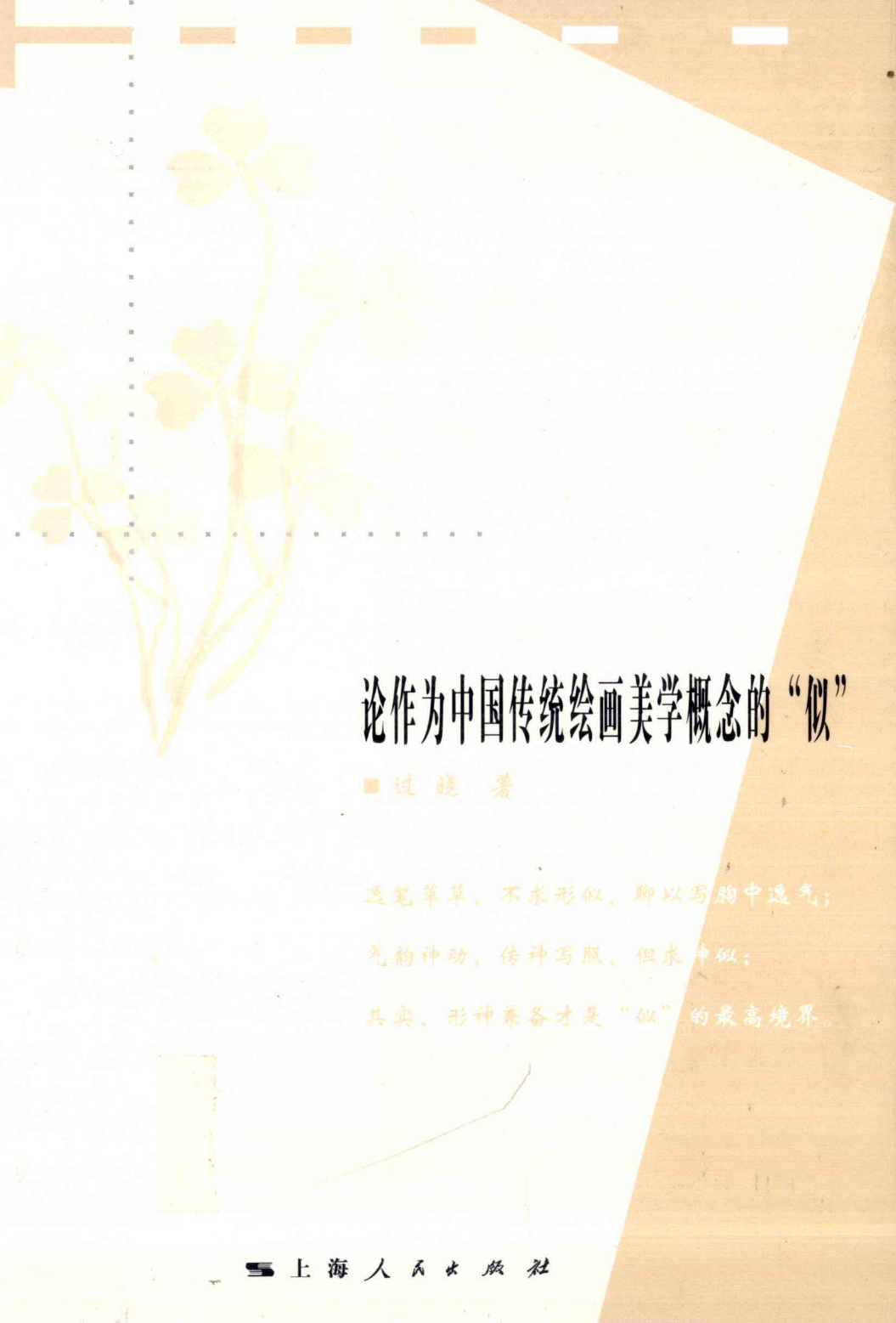




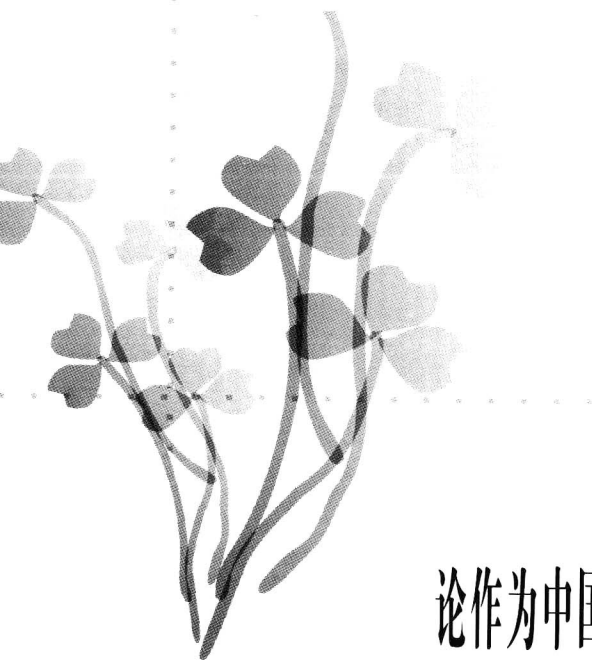
论作为中国传统绘画美学概念的“似”

■ 过晓 著

逸笔草草，不求形似，聊以写胸中逸气；

气韵神动，传神写照，但求神似；

其实，形神兼备才是“似”的最高境界。



论作为中国传统绘画美学概念的“似”

■ 过 晓 著

逸笔草草，不求形似，聊以写胸中逸气；

气韵神动，传神写照，但求神似；

其实，形神兼备才是“似”的最高境界。

图书在版编目(CIP)数据

论作为中国传统绘画美学概念的“似”/过晓著.
—上海:上海人民出版社,2010
ISBN 978-7-208-09286-0
I. ①论… II. ①过… III. ①中国画-艺术美学-研究 IV. ①J212.01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 072907 号

责任编辑 朱慧君

封面装帧 北戈设计工作室

论作为中国传统绘画美学概念的“似”

过 晓 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

江苏启东人民印刷有限公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 5 插页 4 字数 121,000

2011 年 5 月第 1 版 2011 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-09286-0/J·169

定价 16.00 元

序 言

刘承华

中国绘画中的“形似”与“神似”理论，是一个十分重要，也十分古老的话题。在古代画家中，这方面的论述可谓汗牛充栋，观点纷呈；现代学者对它的研究，更是形成一个颇为庞大的阵容，几乎是人人都可以对这个问题说上几句，表达自己的看法。面对这样的情势，这个课题似乎没有多大的研究空间，难以再出新意了。作者最初将这个选题作为博士论文的题目提交给我时，我也提出这个疑虑。但通过与她进一步讨论，了解了她的基本思路后，我认可了这个题目，但担心并未完全消除。后来，当我读完她陆陆续续发给我的初稿后，我的担心消除了，我认为这是一篇针对一个古老而又热点的问题而写出多个亮点的博士论文。后来，她又吸取各方面的意见，对论文做过多次修改，整个面貌又有了新的变化。现在论文即将出版，她要我写个序，我想，就讲一讲该书所具的特色和意义吧。

首先，作者不是简单地将“形似”、“神似”作为自己的研究对象，而是将其进一步分解，提取其中的“似”作为论述的中心内容。“似”能否作为一个美学概念，有人是有疑虑的。他们认为“似”是动词，不能作为概念；也有人提出，“形似”、“神似”才是一个完整的概念，去掉“形”、“神”后就成为一个空洞的东西了。其实不然，“似”虽为动词，但当它作为概念使用时，它就名词化了，就好像“模仿”、“表现”、“存在”之类动词在作概念时被名词化一样。至于去掉“形”、“神”而只取“似”，更是显示了作者的独特理路，因为她认为，“似”是一个元概念，由“似”才会产生诸如“传神”、“气韵”、“生动”等美学范畴，离开“似”，中国艺术的此类特质和中国美学的此类范畴都无从谈起。这样的思路，是比一般的谈论

“形似”、“神似”要来得深入,因此,它应该是对这个传统论题的一次推进和拓展。按照这一思路,该论文所研究的就主要不是“形”和“神”的问题,也不是“形似”、“神似”的问题,而是形、神之“似”的问题,是研究艺术与其表现对象之间相接近的程度和方法的问题。这个问题,在传统美学中还很少被关注,被讨论。因此,这应该是选题思路上的一个亮点。

其次,论文在立论上也不乏亮点,呈现新意。例如“形似”与“神似”之间的关系,一般情况都是不加思考地看作是对举关系,是互相对立且对等的两个概念。作者指出,这种看法是不能成立的,因为“神似”与“形似”在实际艺术创作中并不处于同一层面,不是并列概念。由于“神”是不能够离开“形”而存在,因而“神似”也就必然应该在“形似”的基础上才能出现。这实际上是两个不同级别的概念,它们之间应该是皮和毛的关系,而非对立、并列的关系。作者经过考察发现,把这两个概念理解为对立、并列关系是很晚(清末民初时)之事,古代并无这样的做法。她还指出,不能将古代的“神”、“传神”概念与后来的“神似”概念等同起来。这一区分,有助于我们对形似、神似问题取得更为贴合实际、更为接近历史的认识,有较高的学术价值。此外,也正因为我们对形似、神似有这样的误解,也就容易对历史上的形、神之说产生误解,其中之一就是将形似与神似截然对立,人为划分出单纯形似论者和单纯神似论者两个流派乃至两个历史阶段。作者通过对一系列代表性画家的考察分析,得出历史上实际存在着重形论、重神论和形神兼备论三种倾向,即使在重形论和重神论那里,它们也没有走向极端,形成“形似”与“神似”的截然对立;相反,他们总是或者在其他地方,或者在自己的创作中表现出相反的方面,重神论者往往也很重视形似,重形论者也常常以神的传达为最高宗旨。这一历史绞绕的解决,对于廓清形、神之“似”的内涵是有着重要意义的。

再次,围绕上述基本论点在具体论述的过程中,也时时能够发现其

中存在着亮点。例如,在涉及具体人的论述时,作者始终强调,一要全面把握其思想和主张,包括不同地方的论述以及在创作中的表现;二要把具体论述放到当时特定的语境中加以理解,避免断章取义。例如倪云林,我们都知道他主张“逸笔草草,不求形似”,但文章通过对其画作的分析,令人信服地指出他是理论超前,实践滞后;郑板桥,我们是把他看成重神论的代表人物,但作者也以令人信服的证据表明,他其实是很重视形似的。这样的例子很多,阅读中往往有令人耳目一新的感觉。即使是对大的历史走向的描述,也往往能够在细节中见出亮点。例如魏晋以后形神论的演变,她认为唐代以前是重形似,但在形似中又强调传神,在形似中实现传神,顾恺之的“以形写神”即为例证。到宋代,传神论渐渐成为主导,但在北宋,其传神主要还是传对象之神。再到明清之际,传神论进一步发展,其时所传之神已经是主体之神了。但作者反复强调,即便在此时,形似之维也并未在重神论者那里消失,而是构成他们理论的基础和前提。这样的论述,作者是通过欧阳修、沈括、苏轼、北宋院画以及徐渭、石涛、郑板桥等人的微观分析实现的,如对宋院画的既以形胜,又重色、光、态、韵,徐渭的既主“逸”,又重“工”等的论述即是。其中对苏轼的“论画以形似,见与儿童邻”这一极端贬抑形似之论,作者也是结合全诗及他诗进行解释,说明苏轼实际上并不轻视写形,分析也是令人信服的。总体说来,本文在论述上做到有血有肉,气脉通畅,使全文浑然成一体。

还有一点,我认为也是值得指出的。作者是学文学出身,还一直热心于诗文创作,并一直对书画有着浓厚的兴趣和广泛的涉猎,形成她在诗、书、画、乐方面的良好感觉,再加上她的直达性灵的优美文笔,使得该论文富有灵气,这是一般学术论文中较为缺乏并且忽略但实际上是十分重要的一个方面。研究艺术的论文如何在严谨的论证之中还能够透着鲜活的艺术感觉和灵动的个性风采,是一个值得探究的课题,本书在这方面也显示了它的特色。

当然,作为一篇学位论文和学术专著,本书也有它的不足之处。我认为比较重要的一个不足便是,作者选择“似”作为研究的对象,但对“似”本身的解剖和分析用力不够,仍然较多地停留在形似、神似之中。既以“似”为对象,就应该对其内涵、类型、表现形态和美学原则等方面进行论述,然后再讲形、神之“似”,基础就更为扎实,学理更为明晰,思路也就更顺畅了。此外,在论文的结构和行文方面,思路的清晰性和逻辑的严密性也还可再优化和加强。本书的作者是在六年前跟着我攻读艺术美学硕士学位的,接着又继续攻读中国传统艺术美学博士学位。六年来,她在理论思维的训练方面有了很大的进步,但仍有进一步提升的空间和必要。我相信,随着她在学术研究方面的不断积累,她的艺术美学道路会越走越宽广。

2010年12月12日

目 录

序 言 /001

引 言 /001

第一章 “传神”、“形似”与“似”的概念形成 /013

第一节 “形神”之争 /013

第二节 “形”与“神”:从人物品藻到艺术评价 /018

第三节 “似”之概念的确立

——兼论“神似”不应与“形似”对举 /024

第四节 以“似”为核心的几种态度 /034

第二章 “画无常工,以似为工” /048

第一节 概论 /048

第二节 “存形莫善于画” /054

第三节 顾恺之与谢赫的公案 /062

第四节 “真境逼而神境生” /077

第三章 “不似之似似之” /087

第一节 概论 /087

第二节 质疑和反思“形似”的两种理由 /100

第三节 若干个案分析 /111

第四节 “画不徒写形,正要形神在” /126

结 语 /133

主要参考文献 /138

后 记 /145

引言

在将“似”作为一个美学概念进行论述前，也许有必要对“似”的词性做些解释。在一般情况下，“似”是一个动词。但是，在人类语言中，广泛存在着动词或形容词以名词的方式出现的情况，语言学上称之为动词和形容词的“名物化”。所谓“名物化”，通俗的说法，就是“名词化”。动词或形容词的“名物化”，就是把某种动作或状态“概念化”。英语中这种现象极其普遍，汉语中也非常多见。例如，“飞鸟之飞”、“流水之流”，“之”后面的“飞”和“流”，就是动词名词化了。而“白马之白”、“绿叶之绿”，“之”后面的“白”和“绿”就是形容词名词化了。中国古代文论、诗论、画论中，“似”以各种方式出现，以名词化的方式出现也是十分常见的。石涛的名句“不似之似似之”，中间“之”后面的“似”，就发挥着名词的功能。

将名物化了的动词作为一个理论概念，最著名的例子，应该是德国现代哲学家海德格尔的“在”了。海德格尔哲学思想的核心概念便是“在”。在这里，“在”就是一个名词化了的动词。在词性的意义上，本文的“似”与之完全相同。

在中国古代美学史上，当人们要表达、说明、解释创作主体、文艺作品与客观对象的关系时，人们往往用“似”这一概念。创作主体应该以怎样的心态和姿态面对和观照客观物象，创作主体以笔墨描摹的人物、花鸟、山水，与客观现实中的人物、花鸟、山水，应是一种怎样的关系，这是“似”这个概念所具有的基本内涵。

创作主体、文艺作品与客观对象的关系，应该说是文艺创作中最基

论作为中国传统绘画美学概念的“似”

002

本的问题。因此,对“似”这一概念加以深入细致的研究,无疑是有价值的。

本论文中的“似”,表达的是创作主体、文艺作品与客观物象的关系,而创作主体、文艺作品与客观物象的关系,以多种多样的方式出现。从理论上说,这种关系的表现方式,有着无限的可能。如果忽略细微的表现方式,仅从大的方面来说,这种关系有两种在理论上对立的基本的形态。一种是通常所说的“形似”,一种是所谓的“传神”(进入现代,“传神”在许多场合被“神似”所取代,“神似”成为与“形似”对举的概念。关于这一问题,下文再详论)。所谓“形似”,从理论上说,是指创作主体力求最大限度地在外在形貌上忠实于客观物象,用笔墨描摹的物象则最大限度地在外在形貌上与客观物象“相似”。而所谓“传神”,则指创作主体更大程度上追求用笔墨表达某种神韵、某种意味、某种气势。“传神”作为创作主体、文艺作品与客观物象之关系的一种表现方式,当然也是“似”这一概念的题中应有之义。“传神”并不意味着彻底拒绝“形似”,而只是不将“形似”作为唯一甚至最高的美学标准。将“传神”作为主要的美学追求,意味着“形似”必须成为一种手段,意味着“形似”应该为“传神”服务,这样,在“传神”的追求中,“形似”便变得更为复杂微妙,同时,也使“似”这一概念的内涵变得更为丰富深邃。当然,在重“形似”和重“传神”这两种形态之外,还可在理论上分出“形神兼备”这第三种形态。“形似”、“传神”、“形神兼备”都是“似”的表现形态,因而也都是本论文的题中应有之义。

由于在中国古代美学史上,“似”往往与“形”和“神”连在一起。要辨析“似”,还得从“形”和“神”入手。

在中国文化史上,“形”和“神”作为一对评价标准,最初是用于品评人物的,由品评人物再发展到用于品评艺术创作。

所有的中国美学史著作,都会或详或略地说到东汉末年兴起的人物品藻之风。而从“形”、“神”两个方面对人物做出评价,则是人物品藻

的基本方式。东汉末年兴起的人物品藻之风,进入六朝时期则更盛。在品藻人物时,“形似”这一概念已出现。《世说新语》中已见“形似”说法的萌芽。至于“神似”这一概念,在人物品藻中没有出现过。即便在后来的文艺品评中,也很难见到“神似”这一概念。与“形似”相对的概念,长期是“传神”、“生韵”、“气韵生动”之类。

从品评人物到品评文艺,其间的过渡很自然。人物品藻的一套术语、概念,首先用于对人物画的品评,然后逐渐过渡到对所有绘画与诗文的品评。但是,把“形似”与“神似”对举,视“神似”为与“形似”相对应、相对立的范畴,却是很晚近的事。今天的人们,普遍认为“形似”与“神似”是双峰并峙、二水分流的关系,二者是完全对等的。其实仔细想来,这种观念是颇有问题的。“形似”这一概念早就出现。前面说过,《世说新语》中,在记载魏晋时期品藻人物时,已有“形似”之说的萌芽。“形似”这一概念很快就被用于品评山水画和山水诗的创作。

山水画和山水诗在魏晋南北朝时期兴起,这导致了“似”这一概念的最终确立。在先秦时期,绘画即有对山川的描绘,但很长时期,对山水的描绘都是作为人物的陪衬和背景。也就是说,在这时期,山水在画面上不具有独立的审美意义。在这方面,文学也有着同样的情形。诗文中对山川的描写,也很早就出现了,但那也不能视作是一种审美意义上的描绘。时间进入魏晋南北朝时期,情形才发生改变。魏晋南北朝是一个乱世。文人们身处乱世中,不管此时此刻是春风得意还是潦倒失意,内心里都有一种强烈的不安全感。这种心灵的焦虑不安,使得他们转身对山水有了一种审美意义上的发现。换句话说,当他们在社会现实中感到焦虑不安时,山水,便成了他们逃避现实、医治心灵创伤的所在。当他们发现了山水之美能给他们带来精神慰藉,当他们将面对山水时的各种审美感受通过诗、画的形式表现出来后,于是,便产生了真正审美意义上的山水诗和山水画。

以诗文或以画笔描绘山水成为一种风气,于是就有了相应的理论

问题出现。而“似”就是最基本的问题。在魏晋南北朝时期,“似”这一概念,已普遍地被用于绘画和文学作品的品评中。应该说,宗炳、沈约、钟嵘、刘勰这些人,都是极为睿智的,在理论上都是极富有创造性的。但他们并没有创造出一个“神似”概念来与“形似”对应。魏晋南北朝时期的创作家和理论家,没有创造出“神似”这一概念,后来也长期没有。即便是十分强调“生韵”、“传神”的欧阳修、苏东坡一类人,也没有提出“神似”这一概念。笔者以为,并不是从宗炳、沈约、刘勰到欧阳修、苏东坡这些人,不如后来提出了“神似”这一概念的人聪明机智和富于创造性。恰恰是因为他们比后来的人更聪慧、更懂得文艺创作的奥秘。“神似”如果作为一个独立的概念,当然没有问题。但如果将“神似”与“形似”对举,其实是不能成立的。“形似”与“神似”不能是两个对等的概念。如果认为“神似”可与“形似”对举,如果认为“神似”能够独立于“形似”而存在并与“形似”分庭抗礼,那其实是有所不妥的。

应该说,“似”是中国传统绘画美学史上最基本的概念之一,其他的许多理论问题,都由“似”这一概念所衍生,都关乎对“似”的理解,都牵涉到对“似”的态度。“传神”、“气韵”、“生动”这一类概念,其实都由“似”所派生,都是针对“似”而提出的问题,都表达着对“似”的认识、体悟。如果没有“似”这一问题,“传神写照”、“气韵生动”一类问题也无由产生。

如前所述,“似”所派生的问题,大体说来有三种。第一,偏重于对“形似”的强调,认为“形似”是绘画的本质特征,是绘画之所以为绘画的基本理由。这种观念,可称之为“重形论”。第二,偏重于对“传神”、“气韵”的强调,这姑且称之为“重神论”。第三,是在“似”与“神”之间不偏不倚,强调“形似”与“传神”都很重要;舍“形似”无由“传神”,不“传神”则“形似”亦成“死象”。这可称之为“形神兼备论”。

如果说,用“模仿”、“再现”来整体性地概括西方古典美学是偏颇的,那么,用“表现”和所谓“神似”来整体性地概括中国古典美学,也肯

定是有问题的。在中国古代美学史上,“神”、“韵”、“意”、“味”等概念被使用得极为频繁,强调此等价值者人数很多。后来的人们,将强调这类价值者,都称之为重“神似”者。强调“神”、“韵”、“意”、“味”,或者说,重“表现”,固然是中国古典美学的一种强大传统,但是,也并不是唯一的传统。即便在“神”、“韵”、“意”、“味”等理论最盛行最走红时,也仍有人执著地强调“形”,强调“形似”,强调“逼真”。所以,重“形似”、重“写实”,也是中国古典美学的并非没有力量的传统。

二

虽然重“传神”、重“气韵”在一定意义上是对重“形似”的反叛,但不能认为中国绘画一开始就是重“形似”的。绘画之“写实精神”、绘画之求“形似”,实际上是一个长期发展过程的结果,而并非中国人一开始有美术活动,就是“写实”、求“形似”的。大量的出土文物表明,原始时代的人们,其美术作品是高度“抽象”的。如果用后来的语言来概括,似乎也可以说原始艺术是非常重“神韵”的,是不求“形似”而追求“不似之似”的。对于原始艺术的“抽象”,学术界有着不同的看法。代表性的观点有两种。一种认为原始艺术的“抽象”,与后来中国绘画史上的“不似之似”和西方兴起的抽象主义绘画,不是一回事,不可将二者混为一谈。一种则认为原始艺术的“抽象”,正是后来中国绘画史上“不似之似”和西方抽象主义绘画的先声。两种观点当然很难一见高低。就中国美术史来说,不管春秋以前的“抽象”是怎么回事,它都提醒我们注意这样的问题:中国古代绘画史,其实走过一个“不似—似—不似”的过程。春秋以前是不求“形似”的;进入战国时代,“写实精神”开始在绘画领域占据主导地位;而当“传神”、“气韵”等观念兴起后,又有了不求“形似”、追求“离形得似”、“不似之似”的潮流。

自顾恺之提出“传神写照”、谢赫标榜“气韵生动”之后,“形似”便受

到质疑。但我们也应该看到,在中国美术史上,“形似”始终没有被彻底否定过。在古代论画文字中,“形似”作为一个纯粹的贬义词出现的情形是并不多见的。当“形似”是一种贬义时,往往是与“气韵”、“神”、“意”等比照的时候。换句话说,当一个画家只有“形似”而没有“气韵”、缺乏“神”、“意”时,“形似”会成为否定性的东西。而当“形似”单独出现时,一般还是一种肯定性的评价。在宋以前是如此,即便宋元以后,“气韵”、“神韵”等观念大为风行时,也是如此。

把“形”与“神”完全对立起来,认为非“不似”无由“传神”,这种观念肯定是偏颇的。“形似”与“传神”并不必然矛盾,“形似”到极致,也能产生“神韵”。宋代的工笔花鸟证明了这一点,清代的邹一桂、笪重光等人强调过这一点。当代学者中,也不乏肯定这一点者。同时,在“形似”长期成为绘画的基本标准后,对“形似”的反思和反动却也是十分合理的。人的精神是无限丰富复杂的。表现人类精神的艺术,理论上也有着无限的可能性。“形似”、“状物精微”,虽不必然与“传神”、“气韵生动”冲突,“形似”、“状物精微”虽然也可以“超凡脱俗”、表现“象外意味外味”,但毕竟人类的某些精神状态非突破“形似”则无由表现,毕竟人类的某些情感思绪非“不似之似”不能传达。所以,打破“形似”一统天下的局面,毫无疑问是十分必要的。

在唐五代时期,虽然形神兼备可算是基本的美学追求,但已出现重“神”而轻“形”的趋势,而且,把“形”与“神”对立起来、认为二者不相容的观点,也露出端倪。在“形”与“神”的关系上,宋代是一个特别有意味的时代。一方面,对“形似”的追求不但“死灰复燃”,而且可谓“变本加厉”、“登峰造极”。这当然是指宋代的院画。另一方面,对“形似”的反抗、否定,也以一种极端的方式,在实践和理论两方面表现出来。可以说,正是因为对“形似”的追求走向极端,才有了对“形似”的极端的反抗和否定。

在元代,反对“形似”的代表性人物,应推倪瓒(云林)了。“逸笔草

草,不求形似”;“聊以写胸中逸气”,成为中国美学史上不求“形似”的著名口号,成为明清文人画的理论支柱。在元代,有如此美学追求的画家,当然并非倪瓒一人。实际上,在元末,“不求形似”成了一种风气,倪瓒只不过是其代表性人物而已。明清两代,文人画形成高潮,“逸笔草草,不求形似”成为时尚,“聊写胸中逸气”成为画家创作的普遍动机。徐渭、石涛、郑燮,则成为这方面的理论和实践上的代表。

对“形似”的质疑与反思,应该自有其内在的理论根据。对“形似”之有限性的确认,对“形似”之可能性的怀疑,是导致对“形似”的质疑与反思的原因之一。再高明的画家,也不可能做到绝对忠实于自然,这一点,西方美学史上也有创作家和理论家予以指出。即便是再坚定地要忠实模仿自然者,即便是追求最大限度的“形似”者,也不可能不对对象有所选择、有所取舍,有所强化与淡化。在纯理论的意义,每一个画家都只能追求“不似之似”。既然如此,自觉地、主动地追求“不似之似”,就比被动地、不自觉地“不似”要好。自觉地、主动地追求“不似之似”,有可能达到“似之”的境界;而被动地、不自觉“不似”,也许就只能停留在“不似”的层面,而不能由“不似”上升到“似之”。

绘画之目的不是替物象传神,而是让物象传画家自身之“神”——这是导致对“形似”的质疑与反思的另一种原因。“传神”、“气韵生动”,本身有两种理念;由这两种理念,又产生两种不同的创作方式。“传神”、“气韵生动”的一种理念,也是早期理念,是指画家要努力为所描绘的对象“传神”,要尽可能地表现出对象自身的“气韵生动”。“传神”、“气韵生动”的另一种理念,也是在宋元时期才发展起来的,是指画家借助和利用对象“传”画家自身之“神”,是指画家尽可能把自身的“气韵生动”灌注到对象之中。理念有如此不同,方法当然也就会大异。从“传”物象之“神”,到“传”自身之“神”,这是一种重大的转变。宋代院画中那些具有叛逆性的画家,已然在一定程度上表现出这种倾向。徐复观在《中国艺术精神》中,论及“院画中的反抗精神”时,说以梁楷为代表的一

批画院画家(或有画院经历者),在顺应画院传统的同时,表现出明显的反画院精神。他们把自己的愤怒、抗争通过画笔表现出来。梁楷、马远、夏珪们,已在很大程度上将为物象“传神”,转变为为自身“传神”。因此,他们的作品的物象,已在形貌上与自然物象表现出不同程度的疏离,或者说,他们的作品,主观情感的表现已然在一定程度上压倒了自然物象的形态。既然作画只是传达自家“胸中逸气”,那当“形似”的要求与“胸中逸气”相冲突时,当“形似”成为“胸中逸气”的牢笼时,当然会毫不犹豫地放弃“形似”、粉碎“形似”。可以说,从“传”物象之“神”转变到“传”画家自身之“神”,是导致对“形似”的质疑和否定的重要原因。

在研究中国古代美学上的各种观念时,一定要避免以偏概全,一定不能只对一些只言片语做孤立的理解,一定要能够透过种种表面现象而看到事情的本质。在中国古代绘画史上,的确有些理论家和创作家,更多地强调了形似;也的确有些理论家和创作家,更多地强调了神韵。但是走向某种偏执,极端地否定形似,或极端地否定神韵者,却几乎没有。即便在某些时期,有这样的人物出现,也并没有产生持久而广泛的影响。我们应该看到的是,那些“重形论”的代表性人物,也往往留下了强调神韵的言论;同样,那些“重神论”的代表性人物,也不乏对形似的强调。实际上,从总体上来看,“形神兼备”,是中国绘画史上占主导地位的艺术追求;也是最基本的艺术评价尺度。可以说,这是中国古代美术史上的优良传统。正因为有着这种优良传统,才留下了那样多的“形神兼备”的美术作品。

三

尽管“神似”作为一个概念,是很晚近才出现的,但这一概念出现后,便被广泛运用,而且迅速成为与“形似”相对的一个美学概念。近百年来,“形似”与“神似”的关系,是中国美学史研究中的一个“经典话

题”。在绘画创作界和理论界,对这一问题的谈论则更常见。创作家热衷于用这一对概念来说明自己的创作体会,理论家也热衷于用这一对概念来解释种种艺术现象。在黄宾虹、齐白石等人关于绘画的言论中,“形似”与“神似”是常用词。而几乎所有较系统地研究中国古代美学史的著作,都不能回避“形似”与所谓“神似”的关系,都要以某种方式接触和谈论这一问题。民国时期,徐悲鸿、宗白华、邓以蛰等人就对“形”、“神”问题多有论述。徐悲鸿在《中国画改良之方法》、《世界艺术之没落与中国艺术之复兴》、《中国艺术的贡献及其趋向》、《论中国画》^①等一系列文章中,对“形似”做了十分突出的强调,对追求所谓“神似”的文人画多所否定。宗白华发表于《少年中国》第二卷第二期的《看了罗丹的雕塑之后》^②对徐悲鸿的艺术追求与艺术理论表示了赞赏,并对“真境逼而神境生”这一命题做了精辟的阐发。邓以蛰 1942 年发表于昆明《哲学评论》上的《画理探微》、《六法通论》^③等长文,对绘画之“体”、“形”、“意”、“理”做了十分富有学理的研究。台湾学者徐复观的《中国艺术精神》,1966 年出版于台湾。1987 年由春风文艺出版社出版了《中国艺术精神》的大陆版。徐著第三章《释气韵生动》,对“形”与“神”这一对概念由“玄学的推演及人伦鉴识的转换”,演变成绘画领域的评价标准,做了解说。虽然篇幅不长,但颇富启发性。叶朗的《中国美学史大纲》,1985 年 11 月由上海人民出版社出版。该书第九章论述“魏晋南北朝美学”时,对“以形写神”、“传神写照”这些命题都做了较深入的辨析。樊波的专著《中国书画美学史纲》,1998 年 7 月由吉林美术出版社出版,该书在多处都或直接或间接地论述了“形”与“神”的关系,时有精到之论。敏泽的长达 154 万字的《中国美学思想史》,2004 年 6 月由湖南教育出版社出版。该书第二十章《新的美学观念的诞生和形成》、第

① 均见《徐悲鸿文集》,上海画报出版社,2005 年版。

② 见宗白华《美学与意境》,人民出版社,1987 年 4 月版。

③ 见《邓以蛰全集》,安徽教育出版社,1998 年 4 月版。