

历史的 象限

Quadrant of History

上海书画出版社

卢辅圣 | 著

汤哲明 | 导读

作为一种合目的性又合规律性的活动的艺术史，实际上是一个不断运动和变幻着的悖论。从主体的内心需要和创造才能出发，一切原型、规范都难以羁绊，而必须朝着茫茫荒原左冲右突，以至“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”；可是，从艺术客观性和历史客观性的角度看，人类的文化心理结构和艺术原型却以一种先验范疇的姿态，既在“集体无意识”中制约、规范着人们的创造行动，又在现实关系的“集体性剥夺”中丧失了创造力得以实现的前导机制，以至“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”。

中国艺术院校研修丛书

历史的 象限

Quadrant of History

上海书画出版社

卢辅圣 | 著

汤哲明 | 导读

责任编辑 黄 剑

技术编辑 钱勤毅

封面设计 潘志远

图书在版编目(CIP)数据

历史的象限 / 卢辅圣, 汤哲明著. —上海: 上海书画出版社, 2003. 12

(中国艺术院校研修丛书)

ISBN 7-80672-592-X

I. 历... II. ①卢... ②汤... III. 绘画史-对比研究-中国、西方国家 IV. J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第108950号

★中国艺术院校研修丛书

历史的象限 卢辅圣 汤哲明(导读) 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.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

经销: 各地新华书店

开本: 889 × 1194 1/24

印张: 6

印数: 0,001-5,000

版次: 2003年12月第1版 2003年12月第1次印刷

书号: ISBN 7-80672-592-X/J·529

定价: 20.00元

导 言

《历史的象限》是一篇奇文，是一种诞生在特殊的时代背景下旨在揭示绘画艺术发展规律的学说。在短短的六万余言里，作者通过对中西方绘画史的梳理和比较，依靠缜密的逻辑推理，建立起了一个庞大的理论体系，这就是在20世纪80年代颇为引人注目的关于绘画艺术发展的“球体说”。

《象限》一文的作者卢辅圣在写作这篇论文以前是一名从事创作的人物画家，在文章发表并引起较大反响后，他转而走上了理论研究的道路，成为国内该领域中的名家，此文其实也就是他的成名作。《象限》一文最为重要的特色，在我看来，并不仅仅在于提出了一个富有想像力的假说，更在于其中充满思辨色彩的逻辑推理。作者依靠缜密而整体的思维，联系起中西方艺术哲学和绘画艺术深邃而广阔的空间，并从中化约、归纳出推动绘画艺术从发生到消亡的动力，从而为当代绘画、当代中国画多元芜杂局面的由来提供了既独出己见而又富有深刻内涵的解释。换言之，作者在文中推导出的结论或许仍有待于实践的检验，但他的这一论证过程，非但以其敏锐而深邃的洞察力超越了爆发于20世纪80年代中期那场关于中国画前途大讨论中论辩双方的各执一辞、针锋相对，而且引发了人们在更高

的层次上展开了对中国画乃至绘画前途的理性思考。

要阐释作者创作《象限》的动机以及文中的内涵，就必须对20世纪80年代以来的中国绘画界、绘画理论界的状况有一个较为简要但不失全面的了解，因为正像作者在《象限》中所揭示的那样，任何一种绘画流派和艺术理论的出现，必有其胎息的语境，离开了这种语境，就难免会令人对之产生歪曲甚至是南辕北辙的理解。

20世纪80年代的中国绘画界一方面开始摆脱极左文艺路线的干扰，另一方面，则与西方现代绘画开始了自1949年后的新一轮接触。极左文艺路线在绘画界的体现，是严格的“政治先行”的内容和“为广大人民群众喜闻乐见”的写实主义表现形式。这些强制色彩很浓的规定，长期以来造成了艺术家很强的逆反情绪。与此同时，与西方现代主义绘画的接触使大量艺术家尤其是青年艺术家广泛接受形式主义绘画和表现主义绘画，开始冲击鼎定已久的官方艺术模式，著名的‘85新潮正是在这样的背景下产生的。当时，艺术理论界曾爆发过一场关于艺术的形式和内容的大规模争论，即以往深受苏联美术、美学影响的正统型画家坚持认为艺术内容决定艺术形式，而接受西欧美术、美学影响的前卫派画家则力主艺术形式未必受制于艺术内容。这场争论实质是国内艺术界希望打破定于一尊的文艺模式的真实写照。作者在本文中对一些问题如第五章中的“内形式”和“外形式”的阐述，也间接地反映了这样的时代背景。

上述是对20世纪80年代整个中国绘画界的简要叙述。在这样的时代氛围中，中国画也面临了新的问题。大约在80年代中期，南京的一位青年学者提出了一个令人震惊的“中国画穷途末路”的观点，一时间一石激起千层浪，中国画坛随之爆发了一场关于中国画继承与创新的大争论，其规模之大，牵涉面之广，几乎是前所未有的。自近代以来关于中国画前途的争论已发生过三次（包括此次），第一次是以康有为从写实主义的角度认为“中国画衰败已极”为核心引发的论辩；第二次是以建国后有人认为中

国画不适应时代的发展，“不能画大画”，因而“必然淘汰”为核心而引发的论辩；再就是这次规模空前的以“穷途末路”说为核心而引发的论辩。“穷途末路”说的主要依据是认为中国画是农业社会的产物，已不适应工业化的当代，这其实是从社会进化，或者说经济基础决定上层建筑的原理推导出的结果，与建国后认为中国画不适应新时代发展的提法有异曲同工之处。中国画“穷途末路”说的提出，离不开中国绘画界全面接触西方现代绘画的大背景，正是由于认识到西方现代绘画颠覆古典绘画而取得绘画艺术从形式到观念上新创的历史，才使得人们着重用“创新”的标准来重新衡量当时中国画的发展状况。（当然，建国后认为中国画“必然淘汰”的认识同样也是基于“创新”的标准，但当时“创新”两字的含义更多地是具有政治内容创新的含量，此次则更着重于艺术本身也即是艺术形式的创新。）当时的学院派中国画（建国后结合西方古典主义绘画的“新中国画”）以政治先行的主题人物画为重头，而社会上相对传统的中国画则仍保持着传统师徒授受的格局，因而，从“创新”（主要是形式创新）的角度来检视，学院派中国画仍恪守着“内容决定形式”的传统，而学院外中国画则仍维持着程式化的传统，故两者皆难满足当时提出的“发展现代中国画”的要求，“穷途末路”说的产生也正是基于这样的事实。

学院内以写实人物画为代表的“新中国画”传统由于受到形式主义、唯美主义艺术主张的猛烈冲击，更由于“左”的文艺思想退潮而急剧衰微，因而，当时与中国画“穷途末路”的激进主张针锋相对的主要是在学院之外的传统中国画的维护者，双方的争论焦点因此也就集中到了传统中国画的笔墨程式上。激进派积极地主张在舍弃传统中国画笔墨程式的前提下创新，因为这些程式的固定性已使创新的幼苗难以发芽；而传统派虽然并不反对创新，但却坚定地认为离开了笔墨程式已不成其为中国画，遑论创新。

作为一名致力于创作的画家，作者正是在这种情况下展开了对中国画

乃至绘画发展前途的思考。20世纪80年代是中国学术界百废待兴的时代，学术禁锢的打破使国内迅速出现了一股美学热。作者曾深入地研读过中外艺术哲学，尤其是黑格尔以还的西方现代美学，以此融会于他所熟谙的中西艺术史，经过严密的逻辑推理，在写作于1985年5月的《历史的象限》一文中提出了自己对于中国画乃至绘画前途独出己见的看法。

激进派与传统派各执一辞的争论使作者充分意识到了“中国画之所以成其为中国画”和“中国画创新”这两个命题纠合在一起的两难状态，也促使他对争论双方的逻辑起点进行反思。反思的结果便如《象限》的《引言》中所说：“上述中国画创新的两种抉择，实际上名异实同，即都把绘画发展规律的认识，建立在波浪式、螺旋式、台阶式等等进化论发展观念的基础上——一边是新，另一边必然是旧，这一头是前进，那一头必然是倒退，朝上走是真理，往下走必然是谬误，而且绘画的上升、前进运动是永恒的、绝对的，一代必然胜过一代。从而，规范论者站在传统的顺方向，坚信中国画的形式生命具有无限发展的前景；激进论者又站在传统的逆方向，断言中国画的形式生命濒临或已经衰亡。不同的立场导致了截然相反的结论，却又基于同一种认识方法，正说明这种认识方法具有不可避免的局限性。”这一结论，如同釜底抽薪，在出人意料的地方击中了论争双方的要害。由于争论双方的这一认识起点局限于长期以来较为封闭的国内学术界之认识论的影响，以至于将美术的发展视作为一个“前进运动是永恒的、绝对的，一代必然胜过一代”的简单的两分对立状态——事实上，对于艺术的发展国外美学界长期存在着两种不同的看法，一即是上述的进化论方法，另一个则是认为无限循环的相对主义方法。前者以斯宾塞、托马斯·门罗为代表，认为艺术的发展是呈累积式的，后人必然会超越前人；后者以康德为代表，认为艺术是天才的创造，是无法用累积，或者说用后人站在前人的肩膀上更进一步这样的概念来把握。而且相对主义的认识也并非国外学界的专利，中国古代的老庄思想同样也属于相对主义的范畴。

只是因为相对主义的认识在国内长期以来被认为是唯心主义的认识论而受到批判和禁锢,才使之一直为人们所淡忘。而在西方,当爱因斯坦相对论出现后,更搅动了思想界一场翻天覆地的变革,以往建立在牛顿经典物理学基础上的机械的形而上学受到了前所未有的挑战。这些新兴的思想成果随着改革开放涌入了中国思想界,激活了中国古代与之相类似的美学思想,冲击着人们头脑中的固有认识。作者正是在接受并消化了这些观念后,才一举击中了关于中国画前途的争论双方在立论上共同的薄弱之处,促使人们就此问题展开反思。

尽管相对主义的认识具有独特的价值,但在其深处毕竟隐藏着循环论证的泥潭。作者因此也对之抱有清晰的认识和敏感的警觉,他在文中提出的那个具有某种相对主义色彩的关于绘画发展的著名的“球体说”,之所以紧紧地与人生乃至人类纠葛在一起,或者说之所以将绘画、艺术的发展理解为与人生的周而复始相异态的同构,从某种意义上来说,或许正是为了避免那种“天与地卑,山与泽平”式的诡辩倾向。但也正是通过相对主义的视角,作者才将绘画的审美连接起了克罗齐式的“一切历史都是当代史”、伽达默尔式的“历史的成见”,将绘画史的发展接成了“不是占领面的扩大,而是立足点的转移”的一个(经线的)圆形,并使之与具有视觉欣赏力的高等生物的兴衰史的(纬线的)圆形一起,构成了一个化合了进化论和循环论的立体的球。

作者从化解关于中国画前途争论的起点出发,不期而遇地揭示出了中国画乃至绘画发展的某种规律。因而,在他论证和阐释的过程中,对于中西方绘画艺术从形式到内涵的比较也就成为了一个关键性的问题。

由于国内理论界长期奉行黑格尔美学及苏联美学,使艺术形式的自律一直受到政治先行的内容的压抑,因而在改革开放之初,随着西方现代哲学的进入,形式主义以及符号论美学立刻受到了国内艺术界的关注。作者在这样的时代背景之下,便开始从艺术形式及其审美的角度开始他对中西

方绘画史的比较。他拈出了中国绘画史在感性支配下的艺术形式的从无到有,从稚嫩到自在自为,最终由决定于内容翻转为决定内容的几个重要的转折点,或谓“历史的象限”,在为中国绘画史确定了形式发展坐标的基础上,又沟通了中西绘画发展史上的几个重要的转变关捩,以“年龄增大了一岁,说明生命减少了一年”,“先贤成了书,后人只好作注”,以及东西方神话中的吴刚斫树、西西弗斯滚石乃至古怪的敬器等一系列妙趣横生的比喻,非但有效地解释了绘画形式从产生到成熟甚至老化的历史,从根本上动摇了以往以“创新(有‘革命’的含义)”与“保守(有‘反动’的含义)”的简单的两分法对中国绘画史上的重要画家如董其昌、石涛等人的评判,并且根据西方绘画向极端化的抽象形式发展的事实,提出了一个绘画正趋于式微的论断。作者指出:在这样的趋势中,中国画的多元化发展只是绘画趋于式微这一大的历史象限中的一个极为特殊的无序阶段,因而,就整个绘画都面临举步维艰的前提下,孤立地谈“民族绘画”其实是没有多大的意义的。

有往必有返,有生必有灭,在沟通了中西方绘画以不同表现方式存在的种种关捩后,作者看似无奈地提出了绘画正在老去,正在走向式微的论断,但事实上,正如他在文中反复强调的,这是以求真为目的的认识论和求善为目的的伦理学在艺术世界给人带来的痛苦:求真的追求令人无法满足艺术形式固定不变的状况,但若再令之前行一步,绘画就将不再成为绘画;求善的追求既面对绘画这一人类所创造的瑰宝光芒难现的可悲局面,又面对着为保住这一瑰宝而无从满足人们求新的美好愿望的难题。西方绘画如此,中国画亦如此。作为一名画家,作者其实同样面对着这样的痛苦,为了摆脱这样的痛苦,也为了化解关于中国画前途论争者的针锋相对,更为了超越绘画艺术中认识论和伦理学的过度重负,作者提出了关于绘画艺术发展的“自洽论”。自洽论的核心在某种程度上接近于康德所说的纯粹美,它非但可令艺术家优游于超脱、自足的精神领地,而且也是消化、整

合绘画艺术中认识论力量和伦理学力量的化合剂。

绘画在今天所面临的困境,究竟是因为审美形式的枯竭所致,还是因为社会发展的脚步难以阻挡,或者是两者兼而有之,身处其中的当代人尚不能做出完全而确切的判断。《象限》的思维、论证过程虽然缜密,但仍属形而上学的推论和假想。绘画在今天的社会中终将何去何从,目前仍是一个未知。对此,我们也将拭目以待。虽然,《象限》的某些结论恐怕终我们一生也未必能得到确切的实证,但其中触手成春的种种富有启发意义的理性光芒,却仍能够引导着艺术创作者和研究者继续做深入的探索。

尽管在据说已定鼎于西方的后现代理论的催化下,国内理论界亦出现了所谓反思“宏大历史叙事”、“终极关怀”的倾向,但我却认为,对一种观点甚至一种学说的价值判断,关键并不取决于其立论大还是小,而在于其内涵的深厚与否(之所以说内涵的深厚与否而不以正确或者错误作为判断的标准,是因为古往今来恐怕并不存在一种理论具有超越时空意义上的对错之分)。言之成理者,《老子》、《封建论》虽区区几千言却可万世不移,反之,则汗牛充栋的资料堆砌亦不能传诸后世。文章不在长短,更不在立论的高低大小,“宏大历史叙事”固然有为体系而牺牲史实的好大喜功之弊,但零敲碎打之过度专业化、分散化的无形无序状态,不也是西方新史学所面临的现实危机?任何研究方法并无高下之分,只有方法运用者的水平才有优劣短长。从关注的问题及其涉及的范围来看,勿庸讳言,《历史的象限》属于“终极关怀”型的形而上思考,属于“宏大历史叙事”的范围,但作为产生在特殊时代具有综合性、代表性的一种高屋建瓴式的思想,作为一种具有创造性和整体性的认识体系,我相信,《象限》当有藏诸名山的价值。

目 录

引言	1
第一章 无关的同构	6
第二章 互不相知的呼应	14
第三章 繁复的同心圆	29
第四章 难以置信的交点	66
第五章 无穷的动力	83
第六章 变换方位的轮回	111
后记	119

引言

在我们周围，经常发生着许多难解之谜：人类的起源、生命的奥秘、梦的本质、弱智者的特异功能、亲朋间的超感官知觉、气功的神奇效应、审美的玄妙法门、太空中的不明飞行物……人们用种种理论、猜测、经验或想像去解这些谜，但所有的解，都仅仅在自作自为的意义上满足了一时之需，事过境迁，相应的解便随之流失，而为别的解或者无解和非解所替代。

作者通过《引言》对关于中国画前途争论者共同的立论前提的置疑，来引出他在下文提出的绘画史的发展乃是在进化、发展前提下做循环运动的观点。

这就是说，任何由人所创造、存在于特定的时空中的事物，它的发展乃至存在，其实在很大程度上是不以它的创造者——人的主观意志为转移的，而是为其自身所具备的规律以及特定时空条件所制约。就拿绘画来说，绘画是人所创造的东西，但在特定的时空中，比如在中国的魏晋和西方的中世纪，画家主要是创作宗教画而绝不可能画轻松活泼的卡通画，这就是所谓的特定的时空，或者说特定的社会环境的限制。当绘画作为客观存在的东西，其自身的规律往往会给在不同时空里接触绘画的人提出不同的要求，比如在写实性绘画尚未发展到顶峰的文艺复兴早期，

其实，即使在解题领域中，这类莫衷一是、随时而异的解谜现象依然存在，只不过解的稳定性较大、维持过程稍长而已。就拿绘画来说，照理应该没有什么谜，因为它本来便是人自己所缔造的东西。然而，某种事物一旦在人的主观努力中变为客观存在，就具备了自在的自体方式，而不再以人的主观意志为转移，目的自由与规律限制之间，由此平添了一层随时间增长而加厚的隔膜。这层隔膜，就是人们需要解的题，同时也是人们为之莫衷一是、随时而异的解所构成的难解之谜。

中国画创新是个弥久而常新的论题。似乎没有人反对创新，争论的焦点往往集中在如何创新上。激进论者认为传统的凝固性阻碍了当代绘画的发展，必须破而后立，因此提出了反传统的口号；规范论者认为民族传统是我们的“根”、“源”，惟独在继承中发展，才具有成功的可能性和永久的生命力。

尖锐对立而又无法沟通的两极性观点，正是解题者所面对的难解之谜。对人类行为这种特殊生命现象的理解与把握，是人类从具有意识的时刻起便始终为之努力的不懈主题。只有正确地回答了这个问题，才有望在较大程度上摆脱人自身及自身行为的盲目被动状态，而成为自身的主人。当人类越是具备实施主观意志的能力时，对自身行为的自觉，就越是

创造幻觉空间就成了对当时有才能的画家的富有挑战性的课题,而到了素描造型已非常成熟的文艺复兴后期,色彩就成了提香、鲁本斯等所面临的问题;又如只有在水墨山水画日趋成熟的唐末五代,“有笔有墨”才会作为一种技法课题被提出,而也只有在绘画的再现性不再作为惟一困扰画家的难题的宋代,苏东坡才会提出“作画以形似,见与儿童邻”的观点……绘画作为一种客观存在,在每一个不同历史时期会根据其本身的要求,向不同的画家提出诸如造型、色彩、书法用笔、表现性甚至抽象性等等不同的课题。不同时代接触绘画的画家所面对的课题是不同的,古代大师的理论不一定就是万世不移的圣典,今天画家所面对的问题也不应要求古人来负责。如果不明于此,就不免在抽象画盛行的时代,要去责问达·芬奇何以要提出绘画要像镜子那样反映现实的主张,就不免在画坛盛赞新创的时代会去非难向古人看齐的董其昌……不同时空的错位,使人有时难以体会前人的处境,也难以准确把握自身的定位,因之对特定时代绘画向他们所提出的问题,有时就难免要雾里看花,莫衷一是。

在研究绘画史本身演变的同时重视其审美的语境,是本文的一大特色。正是缘于此,作者才对中国画史上的名家如陈洪绶、董其昌、石涛等提出了独出己见的认识。上海书画出版社曾主办了董其昌、四王等多届国际学术研讨会,对重新认识古人起到了很大的反拨作用,国内也因此掀起了一股董其昌、四王热。这些国际学术研讨会的指导思想,便是与本文中的一些内容息息相关的。

这种革新与保守非此即彼的两分法体现了很长时期内人们对于艺术发展的一种认识，这种被作者称为“一边是新，另一边必然是旧，这一头是前进，那一头必然是倒退”的“直线型”的认识方法，是一种以“进化”为核心的方法论。这样的认识发展到极限，必然会导致视古代艺术为“低级”艺术，而今天的艺术为“高级”艺术，东方艺术是“低级”艺术，西方艺术是“高级”艺术这样荒谬的结论。进化的方法论，在一定的条件下是有效的，比如就绘画技术的成熟而言，从乔托到达·芬奇的人物画，从卫贤到范宽的山水画，都可以视作是一种绘

显得紧要。但是，由于功利目的、社会压力和逼仄浮滑的去取态度，使得这个问题的解答，总是在为数众多的人那里南辕北辙。上述中国画创新的两种抉择，实际上名异实同，即都把绘画发展规律的认识，建立在波浪式、螺旋式、台阶式等等进化论发展观念的基础上。这种基础理论规定了绘画单向发展的绝对模式——一边是新，另一边必然是旧，这一头是前进，那一头必然是倒退，朝上走是真理，往下走必然是谬误，而且绘画的上升、前进运动是永恒的、绝对的，一代必然胜过一代。从而，规范论者站在传统的顺方向，坚信中国画的形式生命具有无限发展的前景；激进论者又站在传统的逆方向，断言中国画的形式生命濒临或已经衰亡。不同的立场导致了截然相反的结论，却又基于同一种认识方法，正说明这种认识方法具有不可避免的局限性。

然则能否找到另外一种较能符合事实的基础理论呢？

思索从我们脚下开始。

画技法上的进步；而对审美而言，就很难用“进化”来区别不同的艺术作品和理论的高下，比如我们就不能说印象派比古典派更高级，因为印象派追求的是瞬间的色彩，而古典派追求的则是永恒的形体，这就和不能说哭比笑高级，或者说笑比哭高级的道理是一样的。但是，“一边是新，另一边必然是旧，这一头是前进，那一头必然是倒退”的“直线型”的认识方法，在相当时期内统辖着人们的思想，更兼这样的认识，如导言中所说，曾受到过特定环境的催化，故而在作者写作的年代，甚至在今天的一些人眼里，这都是一种勿须置疑的认识。需要说明的是，作者观照历史的方法，既不同于传统的进化论也即文中所说的直线型视点，也不同于传统循环论或者说传统相对主义，在笔者看来，是在一定程度上受到克罗齐相对主义历史观、伽达默尔解释学、尧斯接受美学等现代艺术哲学思潮影响，具有某种相对主义色彩的方法。作者在文中强调关于审美立足点变迁的一些具有思辨色彩的语句，如在第三章《繁复的同心圆》中所云：“经验的积累，使把握彼岸艺术真谛的直觉，在此岸被分化为感性和理性，人们不知不觉中在现实形态和理想形态的对立或折衷状态下开始了新的征途，不要说彼岸的渡口杳渺无踪，就是此岸的渡口，也早已湮灭难辨了。”就不啻令人想起克罗齐关于“一切历史都是当代史”、伽达默尔关于“历史的成见”和尧斯关于“期待视界”等等的论述。

第一章 无关的同构

- 里程碑
- 历史河流
- 三个蜕变层
- 人与画

以人生来类比绘画史的发展，是作者在运用相对主义方法的同时避免陷入循环论证的关键，人生的从无到有，再从有到无的过程，使得作者的论述不致成为“上帝能否制造一块他不能举起的石头”这样没有意义的诡辩。本章的另一目的，在于揭示中西方绘画遵循的一些普遍规律，并以此来反证中国绘画的某些发展规律。

绘画发展史和人类发展史存在着一种同构关系，这种说法，恐怕是不会有问题的。

那么，绘画史和人生是否同构呢？

人的生命进程无外乎三个里程碑。首先，是堕世，那第一次呼吸和第一声啼哭，就决定了作为一个人的绝对界限。性的发育成熟和世界观的形成，是第二个里程碑，此期具有一定的可塑性。第三个里程碑，则是更年期的出现，从此以后，大局已定，就翻越生命的峰巅，逐渐走向衰亡了。

人生从幼小到老成，绘画史由原始而进步，应该有其一致性；然而，对人生来说，死亡是一个绝对的界限，难道绘