

曹玉林 著

Zhongguohua xinshang

中国画欣赏

咬定青山不放松
立根原在破岩中
千磨万击还坚劲
任尔东西南北风

曹玉林
壬午年夏月
曹玉林画



四川出版集团
四川美术出版社

曹玉林 著

Zhongguohua xinshang

中国画欣赏

咬定青山不放松，
立根原在破岩中。
千磨万击还坚劲，
任尔东西南北风。

曹玉林画



四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目(C I P)数据

中国画欣赏 / 曹玉林著. -- 成都 : 四川美术出版社, 2012. 7

ISBN 978-7-5410-5043-5

I. ①中… II. ①曹… III. ①中国画—绘画评论
IV. ①J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 155379 号

中国画欣赏 曹玉林 著

ZHONG GUO HUA XIN SHANG

出品人 马晓峰

责任编辑 林涛

责任校对 舒秀琰

装帧设计 纪念

出版发行 四川出版集团 四川美术出版社
(成都市三洞桥路 12 号)

邮政编码 610031

印刷 安徽省地质印刷厂

成品尺寸 170mm×240mm

印张 17

版次 2012 年 9 月第 1 版

印次 2012 年 9 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978-7-5410-5043-5

定价 48.00 元

著作权所有, 违者必究

引言 言传“不可言传”之事

西方有学者认为,在这个世界上,确实有不可表达之事,对此人应该保持沉默。在中国也有类似的说法,如庄子即言:“世之所贵者书也,书不过语,语有贵也。语之所贵者意也,意有所随;意之所随者,不可言传也。”而作为一门视知觉艺术的中国画,由于有所“随”之“意”,故而便属于这种“不可言传”者。

具体来说,中国画的“不可言传”,起码有以下几点理由:

一、艺术欣赏是一种精神活动,带有很大的主观性。这种主观性是因人而异的,或者说这种主观性反映在不同欣赏者的身上是不相同的。所谓“仁者见仁,智者见智”,便是这种主观差异性的生动概括。

二、艺术欣赏是感性的,既不可量化,也很难确指,其欣赏过程中的种种微妙之处具有很大的模糊性。而语言和文字,尤其是文字的表述则是理性的,清晰的,其确切的语义和表述的逻辑与艺术欣赏过程中的感性和微妙是不对称的。

三、人的审美取向是动态的,而影响人的审美取向的文化语境,包括时代背景、社会风尚、文化环境、物质条件等等也是动态的。对于动态的审美,作静态的表述,难免会出现偏差和谬误。所谓“一切规定皆是否定”,即传递出此中的消息。

以上是所有艺术欣赏活动从本质上说皆“不可言传”的共同原因,或换言之,以上理由适用于一切艺术欣赏活动,而对于中国画的欣赏来说,则除了以上所述,还有着自己的特殊原因。这些特殊原因包括有:

一、中国画植根于中国传统的民族文化土壤,受儒道思想尤其是道家思想的甚深影响,故而传统的中国画不论在画学理念上还是在创作方法上,皆有着浓厚的玄学色彩。尽管时至今日,这种玄学色彩已有所淡化,但并未完全改变,而这种玄学色彩无疑妨碍了一般大众对中国画的欣赏和理解。

二、传统的中国画,尤其是传统中国画的主流文人画,乃中国古代知识分子“游于艺”和“逍遥游”的奇异产物,有着疏离大众的贵族化倾向。中国画在内容蕴含上强调诗意化追求,在语言形式上强调书法性原则。这种诗意化追求和书法性原则既提升了中国画的文化内涵和艺术品格,又给中国画的欣赏制造了障碍,增加了难度。

三、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,中国画也不例外。程式化是一柄双刃剑。它既是中国画的特点,也是中国画的局限。对于中国画的创作者来说,程式化是帮助其迅速进入艺术本体的渡河津梁;而对于中国画的欣赏者来说,程式化却是阻碍其正确观赏的迷障。

以上六点,即为中国画欣赏“不可言传”的主要理由(除了这六点,还有一些其他理由,但主要是这六点),然而尽管如此,笔者却仍然决定要撰写这部书稿,“言传”此“不可言传”之事,是基于这样两方面原因:

其一、随着时代的进步,社会的发展,原本作为“衣冠贵胄、逸士高人”(1)之专利品的中国画,正日趋从原来的精英艺术演变为大众艺术,成为广大人民群众日常文化生活和艺术消费中的一部分。在这种情况下,如何尽可能地扫除中国画欣赏中的障碍,做一点艺术审美方面的普及工作,使得广大普通群众也能在欣赏中国画的过程中获得审美愉悦,陶冶心灵情操,升华精神品格,便成了目前必须要解决的当务之机。

其二、由于艺术审美与艺术创造有着相互影响的密切关系,故而如何看待中国画作品不但对于一般普通的欣赏者而言,有一个逐步了解和学习的过程,而且对于很多中国画创作者而言,也有一个正确认识的过程。因为事实上,在当下画坛确

有不少画家在这方面有所欠缺。他们或割断历史,在“语言创新”的掩饰下,背离了中国画的种姓原则和艺术本质;或迷信成法,在“继承传统”的口号下,摭拾前人的牙慧,陷入了程式法则的泥潭和技术至上的黑洞。凡此种种,无疑也需要通过对中国画的正确欣赏和品读来予以解决。

正是由于以上这两方面的原因,所以笔者不揣浅陋,毅然将讲述中国画的欣赏之道,这一言传“不可言传”之事付诸了实施。不过,在正式讲述之前,有几点要先期予以说明:首先,中国画欣赏,有时又被称为“鉴赏”。“鉴”者,辨真伪也;“赏”者,别优劣也。而笔者以下所述则仅限于“赏”,不涉及到“鉴”。其次,对中国画的欣赏有不同的层面,概言之,有从一般艺术欣赏角度出发的“观赏”和从研究角度出发的“品读”之分。前者立足于美学,后者立足于画学,而笔者所论则是对此二者的整合。再次,一般人对中国画的欣赏与画家对中国画的欣赏是有区别的。前者的目的是为了获得审美愉悦,而后者的目的则除了审美之外,更为了获得创作上的借鉴。笔者所论主要偏重于前者,但有时也不免会涉及到后者。最后,由于从历史发展的角度来看,中国画有过去时、现在时和未来时之分。“过去时”已经发生,“现在时”正在发生,“未来时”尚未发生。尚未发生之事无法预卜,故而本书所论只限于传统的中国画和当代的中国画,而对于未来的中国画则不作任何形式的揣度和评说。

注释:

(1)张彦远《历代名画记》:“自古善画者,莫匪衣冠贵胄,逸士高人,振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之所能为也”。

题 记

任何人都只能在自己有限的艺术认知能力范围内欣赏中国画，这种欣赏既受到被欣赏作品艺术含量的局限，又受到我们自身欣赏水平的制约，同时还自觉不自觉地受到各种社会性因素的影响，故而从严格意义上讲，我们只能说我认为这幅作品如何如何，但却不能说这幅作品就是如何如何。不过尽管如此，我们仍然可以通过自己的不断努力，加强自身的艺术认知能力，来提高自己对中国画的欣赏水平。

目 录

引言

言传“不可言传”之事	1
------------------	---

第一章 中国画概论

第一节: 中国画起源回溯	2
第二节: 中国画历史检索	4
第三节: 中国画概念辨析	13
第四节: 从与西方绘画的对比中看中国画	18
一、媒介材质方面的区别	18
二、语言形式方面的区别	19
三、艺术趣味方面的区别	20

第二章 中国画的分类

第一节: 从表现内容上分类	26
第二节: 从语言形式上分类	27
第三节: 从艺术品格上分类	33
第四节: 从价值取向上分类	36
第五节: 当代中国画的分类	40
第六节: 其他方面的分类	44

第三章 中国画的三大特点

第一节: 中国画发展进程中的程式化倾向	50
---------------------------	----

一、科目设置方面的程式化倾向	50
二、语言形式方面的程式化倾向	51
三、章法构图方面的程式化倾向	51
四、造型状物方面的程式化倾向	52
第二节: 中国画表现形式中的意象化原则	53
一、意象与物象、心象、具象、抽象的多边关系	54
二、意与形和意与法	55
第三节: 中国画本体性格中的二元化逻辑	59
第四章 中国画的五大要素	
第一节: 从谢赫的“六法”谈起	66
第二节: 笔墨在中国画中的特殊地位	68
一、笔法的表现力及其形式美感	69
二、墨法的表现力及其形式美感	71
三、笔与墨的关系及笔墨因素对中国画欣赏的影响	76
第三节: 中国画的造型原则	78
第四节: 中国画的色彩观	83
第五节: 中国画的构图原理	87
第六节: 作为中国画第一要义的气韵	93
一、气韵释义	93
二、气韵与形态	96
三、气韵与笔墨	99
四、气韵与意境	103
第七节: 五大要素之间的关系及当代中国画诸要素的嬗变	106
第五章 欣赏的准备和条件	
第一节: 相关知识方面的准备	118
一、表现形式方面的知识	118
二、艺术特点方面的知识	119
三、画史和画论方面的知识	120
第二节: 综合学养方面的准备	122
一、书法方面的修养	123
二、文学方面的修养	125

三、其他方面的修养	126
第三节:审美眼光的训练与艺术认知能力的提高	129
第四节:其他方面的条件	136

第六章 欣赏的标准和方法

第一节:感性观赏与理性品读	142
第二节:精神研判与形态分析	146
一、传统中国画精神研判	147
二、现代中国画精神研判	151
三、传统中国画形态分析	157
四、现代中国画形态分析	162
五、精神与形态之关系	166
第三节:美学标准与画学原则	170
一、艺术欣赏美学方面的一般标准	171
二、中国画欣赏画学方面的特殊原则	174

第七章 影响中国画欣赏的三大因素

第一节:艺术美的多样性与中国画欣赏	180
一、均衡和谐的中和之美与达其极致的极则之美	182
二、淡雅婉约的阴柔之美与雄强博大的阳刚之美	183
三、独辟蹊径的变异之美与恪守法度的稳定之美	186
四、服务于教化的意义之美与立足于怡情的形态之美	188
五、浅显流畅的悦目之美与艰深内敛的耐读之美	191
六、传统的程式化的语言符号之美与现代的个性化的图像技法之美	195
第二节:人的主观差异性与中国画欣赏	198
一、欣赏的模糊性与人的差异性	200
二、先天的差异性与后天的差异性	201
三、人的社会差异性与美感差异性	202
第三节:时代文化语境与中国画欣赏	205
一、文化语境影响的普遍性和复杂性	205
二、主流文化的审美取向及其话语权	207

第八章 不同画科的不同特点和不同问题

第一节:山水画的特点和欣赏山水画需注意的问题	214
------------------------------	-----

一、山水画有常理而无常形,首先要有气象	214
二、山水画符号化的表现形式	217
三、山水画中的现代景物	221
第二节:人物画的特点和欣赏人物画需注意的问题	223
一、人物画既有常理又有常形,关键在于精神	223
二、现实主义题材和主题性创作	227
三、人物画的变形问题	230
第三节:花鸟画的特点和欣赏花鸟画需注意的问题	233
一、花鸟形态有别,要求不一,高下取决格调	233
二、花鸟画的人格寓意	237
第九章 欣赏中国画的常见误区	
第一节:关于工笔画的欣赏误区	244
一、满足于浅层次的视觉美感	244
二、对工笔画的偏见和歧视	245
第二节:关于写意画的欣赏误区	245
一、意与形关系上的误区	246
二、写与画关系上的误区	246
三、放与收关系上的误区	247
第三节:关于“雅”和“俗”	248
一、尚雅鄙俗先要分清真伪	248
二、雅与俗的传统含意及所谓“行画”问题	249
三、雅与俗的动态关系	250
第四节:关于风格	250
一、风格是艺术个性,不是花样	251
二、风格是艺术追求,不是模式	252
三、风格是艺术品质,不是标签	252
第五节:关于继承、创新和转型	253
一、继承与创新是不可分割的	254
二、转型的必要性、原则性和可允度	256
后记	259

第一章 中国画概论

在讨论中国画欣赏之前,需要对我们所欣赏的主体,世界绘画艺术中的奇葩——中国画有一个粗略的了解,如中国画的起源,中国画的历史,中国画的_{概念或者说}什么是中国画,中国画的内涵和外延是什么,如何确定中国画与非中国画之间的界线,以及中国画与西方绘画之间的主要区别有哪些等等。若对于这些不甚了了,甚至一无所知,则很难理解中国画的特殊的艺术本质,难免会张冠李戴,郢书燕说,陷入不应有的欣赏误区。因此,在正式讨论之前,对这些关涉到中国画文化种姓和美学特征的重要问题,作一番简单的回溯和检索,也许是不无裨益的。

第一节 中国画起源回溯

作为人类四大文明古国之一,中国画的起源很早。不过,必须说明的是,此处所谓的“中国画”,和我们今天所说的“中国画”不是同一概念,二者之间有着微妙的区别,即此处所谓的“中国画”,指的是广义上的,所有肇源于中国本土和华夏民族的“中国绘画”;而我们今天所说的“中国画”,则一般指的是狭义上的,有着特定内涵和外延的“中国画”。它们是一种大部相交但却并不完全重合的关系(前者外延较大,后者外延较小;前者内涵较为宽泛,后者内涵较为具体)。关于这种复杂关系,下文还将作进一步的论述。虽然从现存实物和历史文献角度看,春秋战国之前的绘画作品大多已湮灭不传,但借助于偶然的机缘,还是有一些蛛丝马迹从历史的缝隙中洒落了下来: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^①,黄河中游的陕西、河南、河北、山西一带发现的距今大约 8 千多年到 4 千多年不等的仰韶文化时期陶器上的纹饰,和夏、商、西周时期青铜器上的图案^②,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》中的所谓:“设色之工,谓之画”,《周礼》中所谓:“画绩之事,杂五色”等零星记载,皆可以证明中国绘画的历史,几乎与中华民族的历史一样的源远流长。

可是,如果从严格意义上说,以上所述的那些岩画和陶器、青铜器上的纹饰与图案,还不能算是真正的绘画作品。因为岩画虽然是原始社会中人类按照他们的认识水平和价值理想所创造出来的一种精神产品,具有绘画和雕刻的双重属性(岩画画面本身是平面的,只有两度空间,但若与其所凭借的石壁联系起来,又是立体的,具有三度空间),但他们在功能上多基于实用性的目的,或为传授知识,或为记事符号,或为驱鬼避邪,或为图腾崇拜,与自觉的艺术创造和艺术审美尚有较大的距离,只能算是绘画的胚胎。而陶器和青铜器上的纹饰、图案,则不是纯粹的绘画作品,只是陶器或青铜器上的附属之物,其主要功能也同样在于实用,而不在于欣赏。虽然这些纹饰和图案有着一定的美化和装饰作用,但其本身却并不能独立存在,将其称之为绘画不免有些牵强。另外,不论是岩画也罢,还是陶器上的纹饰和青铜器上的图案也罢,它们所描绘出来的形象都过于粗糙、简陋和稚嫩,虽然有着某种绘画的因子,但将其称之为绘画,还是多少有些欠妥,故而只能算是绘画的雏形。与岩画和陶器、青铜器上的纹饰、图案有所不同的是壁画。《夏书·五子之歌》记述大禹对后人的五种训诫,其中第二诫中有“峻宇雕墙”之说,“峻”者,高也;“雕”者,绘也。大禹认为住在高大的房屋中,绘饰墙壁,乃贪图享乐的表现,是亡国之兆。此外,《孔子家

语·观周》中也有这方面的记载：“孔子观乎明堂，睹门四墉，有尧、舜之容，桀、纣之像，而各有善恶之状，兴废之诫焉。”可见夏、商、西周时期，这种较为成熟的壁画确实是存在的。然而可惜的是，因年代久远，“兵火亟焚，江波屡斗”^③，这些壁画的“真容”，我们今天已无缘得睹（虽有殷墟出土的残片，但毕竟过于残破了），缺乏实物佐证，故而仍不能作为具有完全意义上的独立的绘画最初样本。

真正的具有独立意义且有实物存世的绘画，是上个世纪出土于湖南长沙春秋战国时期楚墓中的三幅帛画。这三幅帛画分别是：1942年出土于长沙子弹库一号墓中的《帛书图像》，1949年出土于长沙陈家大山一号墓中的《龙凤人物图》和1973年出土于长沙子弹库一号墓（与《帛书图像》同墓）中的《御龙人物图》。这三幅帛画，是迄今为止我们所能见到的最早的独幅绘画作品（帛画产生的历史虽然比岩画、陶器上的纹饰和青铜器上的图案等晚得多，但却是最古老的独立的绘画作品），行笔流畅，形象准确，技法成熟，主次分明，惟线描的表现力稍嫌板滞，显然代表着当时绘画的最高水平。这三幅帛画的发现，不仅表明了早在2000多年前中国画所特有的基本形态已大体确立，而且也确凿地证实了所谓完全意义上的中国画，或曰严格意义上的中国画，最迟在春秋战国已正式诞生。另外，与此相对应的是，在一些



顾恺之 洛神赋图(局部)

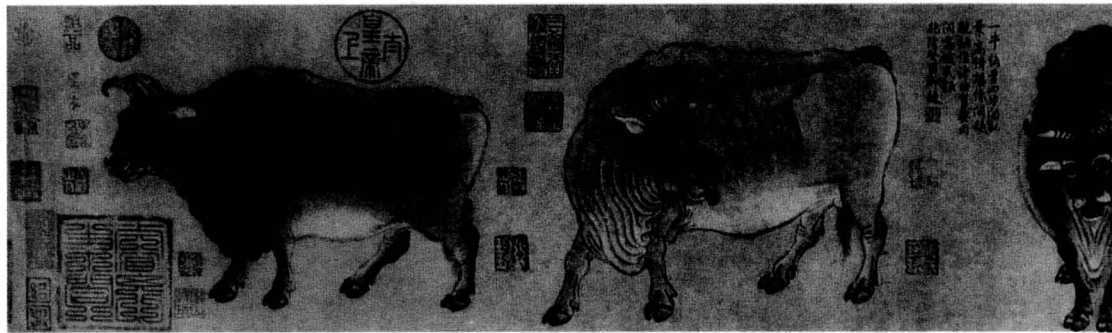
重要的文章典籍中也开始频繁地出现有关于绘画的记载或评说,这其中最著名者有孔子的“绘事后素”^④,庄子的“解衣般礴”^⑤,和韩非子的所谓“画鬼魅易,画犬马难”^⑥等等。而所有这一切,无疑都意味着中国画发展的大幕已徐徐拉开,即将演绎它那既波澜壮阔,又风情万种的生命历程。

当然,需要指出的是,由于史料的匮乏(包括实物的稀缺和文献的语焉不详),要想对中国画的起源进行精确的而不是粗略的,明晰的而不是含糊的描述是困难的,故而本节所谈,只不过是根据现在资料择其大端所作的一种梳理和推测,内中难免夹杂着若干舛误,对此,也许只有等待今后考古工作中新的发现,才有可能拨云见日,得出正确的结论。

第二节 中国画历史检索

自春秋战国时期,中国画如初生婴儿呱呱坠地之后,便按照其自身的逻辑向前发展。秦汉时期,是中国画的初始阶段。在这一阶段,中国画主要以壁画和帛画两种形式进行双向演进^⑦。其壁画色彩金碧斑斓,气度壮美恢宏,这一点似可从咸阳秦宫遗址出土的壁画残片中一窥其端倪。其帛画则延续和发展了春秋战国时期帛画繁缛烂漫,雄浑朴茂的画风:色彩浓丽,线条畅挺,形象夸张,想象丰富,凡举禽鸟、奔鹿、彩帛、祥云、人物等无所不有,皆神采飞扬,活灵活现,显示出当时绘画者的造型能力和艺术水平,已达到了相当的高度,这其中尤以上个世纪七十年代长沙马王堆一号汉墓出土的帛画最为典型。另外,这种制作于绢帛上的绘画(也有制作于木板上者),不像壁画那样不能移动,故而可以用来馈赠或买卖,因此又可视为此后卷轴画之发露和滥觞。

从某种意义上说,春秋战国之前的绘画(包括岩画、陶器上的纹饰和青铜器上



韩晃 五牛图

的图案),是观念性的绘画,也就是说绘画者的目的往往并不在绘画的本身,而在于绘画之外的或宗教、或政治、或伦理的意义。而秦汉时期的绘画,则已明显地有了较多的写实性,虽然这些绘画中形象的感染力尚未得到有意识地开拓,中国画所特有的形态体格和精神性文化内涵尚未完全彰显,但与此前的那些观念性绘画相比,已有了本质的区别。

秦汉之后,是魏晋南北朝时期。魏晋南北朝时期,是中国画发展历史上第一个最重要的时期。当时的黄巾起义、诸侯割据、三国鼎立等连年战争,使得百业凋敝,赤地千里,“白骨露于野,千里无鸡鸣”的惨绝人寰景象随处可见。然而哲学与艺术的发展,每每与社会政局成反比,社会动乱、兴亡交替所造成的政治上的失控,反而有可能为哲学和艺术的发展提供极为难得的可乘之机。魏晋南北朝时期即是如此。当时老庄盛行,玄学勃兴。老庄哲学和魏晋玄学,虽有着消极、颓废、逃避现实的末世色彩,但却陶冶情操,净化品格,不失为哺育艺术发展的精神乳汁。故而不论是“竹林七贤”的诗文也罢,还是“兰亭雅集”的书品也罢;不论是宗炳的“卧游”之画也罢,还是刘伶的“酒德”之颂也罢,皆为当时苦闷中知识分子心灵流变的艺术化产物,折射出淡化功利性的政治观念而强化艺术性的精神享乐和个性自由的价值取向。正是在这种社会思潮的催化和鼓荡之下,中国画迅速地脱离了襁褓期,开始从草创走向成熟。

作为这种从草创走向成熟的主要标志,是一方面当时绘画的表现题材有了较大拓展,不但出现了有着较多内容的“晋尚故实”的人物画,而且也开始出现了“凡所游履,皆图之于室”^⑧的山水画;而另一方面在绘画的形式手段上,更是有了质的突破。作为这种突破的理论总结,是顾恺之的“形神论”和谢赫的“六法说”,前者为中国画形态学坚实的理论基础,后者为中国画本体化进程的纲领性文件,二者皆在中国画发展的历史上具有里程碑的意义。此外,在绘画的价值学方面,这一时期有



曹植的“画存乎鉴者”论^⑨和宗炳的“畅神”说^⑩,也进一步确立了中国画既可为教化人伦服务,又能愉悦精神身心的二元取向,为此后文人画正式登上历史舞台,作了必要的铺垫。唯一不足的是,因年代久远,这一时期的画迹存世很少,故而说中国画发展的高潮已经到来,尚缺乏充分的证据。

魏晋南北朝之后,是隋唐时代。隋唐时代的绘画,承接魏晋南北朝时绘画的发展轨迹,不论在内容题材方面,还是在形式手段方面皆取得了令人瞩目的成就。这其中最突出的有两点:其一是当时的人物画空前繁荣,在艺术造诣上达到了令后人高山仰止,难以企及的水平,不但涌现出一批如阎立本、吴道子、张萱、周昉这样的赫赫大家,而且还出现了如“游丝描”、“铁线描”、“吴带当风”、“曹衣出水”、“密体”、“疏体”^⑪等技法程式和风格流派,显示出中国画的发展正在从“画什么”向“怎么画”发生位移。其二是山水画和花鸟画开始独立成科,逐渐从人物画的附庸和陪衬地位



徐熙 雪竹图

中解放出来。中国画的山水、人物、花鸟三足鼎立,齐头并进的格局正在逐步形成。这其中由隋代画家展子虔所创作的《游春图》(史论界对该画作者有争议),被认为是目前存世最早的山水画独立作品,同时该画也是大青绿山水的开山之作,其后初唐的“大小李将军”(李思训、李昭道)承其衣钵,而中唐诗人王维则用水墨渲染作山水(史论界对此亦有不同看法),由此而拉开了后来被称之为“山水画南北分宗”^⑫的序幕。而在花鸟画方面也出现了边鸾、曹霸、韩干、韩晁等一批重量级的人物,争奇斗艳,各领风骚。

唐季之后是五代。五代,包括五代稍后的宋初时间很短,且王朝更迭,动乱不已,但对于中国画的发展来说,却出现了新的机运和新的气象。这种新的机运和新