

中国绘画研究丛书

中国画形式美探究

本书结合中国画的散点透视、骨法用笔、计白当黑、墨分五色等特征，

探索了中国画形式的表面定型与内在张力、历史内涵与审美内涵。

陈振濂

著

上海书画出版社

中国绘画研究丛书

中国画形式美探究

陈振濂 著

上海书画出版社

中国画形式美探究

陈叔廉 著

★

上海书店出版社 出版发行 上海衡山路 237 号
邮政编码 200031

上海译文印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本：850×1156 1/32 印张 9 字数 18.5 千字

1991 年 8 月第 1 版 1991 年 6 月第 1 次印刷

印数：0,001—3,000

ISBN 7-80512-232-6/J·179 定价：4.20 元

《中国绘画研究丛书》出版说明

新时期文化艺术事业的振兴，使中国绘画理论思维呈现出前所未有的锐气和活力，正在形成具有鲜明时代特色的阐释成果。中国绘画研究丛书，就是在这样的背景下应运而生的。她将搜集严谨而富有创见的中国绘画理论研究专著，以基础理论为主，兼及对绘画史的新角度考察和宏观性研究。她将走向中国绘画理论思维的最深层、最前沿，及时反映当代艺术家、理论家思考的广度和深度。她将提倡不同学术观点、不同研究方法的并存和互补，对同一论题，只要各具价值，则出书不以一种为限。

上海书画出版社

DM79/17

中国绘画研究丛书弁言

卢甫圣

由于绘画史上的一个奇特文化现象“文人画”的参与，中国传统绘画理论有着十分庞大而丰富的蕴藏，无论卷帙之浩繁，还是阐释之精微，皆为其他民族的传统绘画理论所不及。千百年来，它们作为面对世界的独特看法，作为评判事物的本体标准，作为维系人与绘画之间不断嬗变着的微妙关系的坚定信念和有效手段，在历史的自然进程中，发乎创作，潜乎思悟，代复一代地砥砺着民族艺术精神，营造着传统人文气象。

然而，随着东西半球的拼合和西方现代艺术精神的映照，这个一直来充满着自信的自足领域，却遭到了来自异域的挑战。人们突然发现，在变化了的世界里，昔日的理想已经不切实际，历史的经验不再应付裕如。相异文化性状的交汇，作为既存的事实和继续扩大着的趋向，使得任何一个从事当代中国绘画艺术的人，都不复有可能用从前对待单性状的原则去处理问题。“游于艺”的价值态度，“技进乎道”的美学原则，“合内外，平物我”的思维方式……这个曾经具有旺盛生命力的文明系统，如今却在普泛化了的理性思辨和个性需求面前，显得日见遥远。注重思维的共时性和稳定性，往往不经过逻辑思辨过程就直接从前逻辑跃迁到超逻辑的传统思想方法，以

及用这种思想方法写成的大批典籍，对处身于工业文明的现代中国人来说，其隔膜程度甚至超过了理应更为陌生的西方文艺理论。尽管白话取代言言的历史因素不容忽视，但其底层原因，仍然基于翻译文化的推动。所谓传统与现代之争，其实不仅表现为对本体论意义上的历史进程的理解和把握，而且更多地表现为对社会学意义上的中西文化的贬褒和去取。我们非得承受两种文化的冲突，并且在这种冲突中，改造失去适应性的传统观念，创立符合新时代的价值系统。

问题的复杂性在于，冲突之中的文化更新，固然不可能乞灵于旧的经验模式，却也同时不可能借助或汇身于异域的经验事实来完成。西方文明的现代化，是其历史自然进程的一部分，是在其内部顺理成章地孕育成熟的；而中国文明的现代化，则意味着历史自然进程的阻断和改向，意味着外部世界的逼迫、感召与参照，因此从其生存依据上就拒斥着“全盘西化”的简单取向。既须是现代的，又须是中国的，这个艰难的二重组合，决定了我们自设同时又是被设的命运。中国画创新作为无可逃循的时代课题，更为集中地体现着这一点。由是而呈现为理论思维，诸如混杂、困惑、骚扰、偏激、矛盾等等源于两难选择的畸变效应，不仅难以避免，而且必将作为一个重要的时代特色，贯穿整个改革过程。与此同时，由于惯常的思想模式发生松弛塌方，人们的艺术精神在某种程度上得以自由解放，也便因之而获得了一个足以瞻前顾后、全面反思和重新定向的大好机会。

正是这样一种社会文化背景，给中国绘画研究注入了新的发展契机。反思和整理传统文化遗产，寻绎其真谛所在；揭示和弘扬民族艺术精神，评述其千秋功过；观照和参与绘画

创新活动,探索其发展趋向……凡此种种,吸引着越来越多的有志之士,激荡着彼伏此起的思想风云。上海书画出版社组织编辑的《中国绘画研究丛书》由此应运而生了。她将搜集严谨而富有创见的中国绘画理论研究专著,以基础理论为主,兼及对绘画史的新角度考察和宏观性研究。她将走向中国绘画理论思维的内源与前沿,及时反映当代艺术家、理论家思考的广度和深度。她将提倡不同学术观点、不同研究方法的并存和互补,对同一论题,只要各具价值,则出书不以一种为限。她将摒弃一切形式主义的外观性努力,而致力于内涵价值的把握,既不强求一致规格,也不预定出书种数,见适即收,逐年积累,以臻大观。或许这是为我们这个变革时代的特殊性所规定的明智选择。

当然,我们出版这套丛书的目的,不仅为了展示当代研究成果,扩大读者的学术眼界,也为了促成国内外学术界的不断创造。但愿由此形成的一代风范,将毋愧于我们的祖先和子孙。

题材人人看得见，内容意义经过努力
可以把握，而形式对大多数人是一秘密。

——歌 德

目 录

第一章	中国画的形式与内容——讨论的起点	1
	一. 形式概念的涵义	1
	二. 对形式、内容关系的辨正	16
第二章	形式构成中感情元与逻辑元的关系	34
	一. 艺术原则与创造法则的矛盾	36
	二. 主体与客体的矛盾	42
	三. 表现与再现的矛盾	51
	四. 创作过程的特殊性——“九朽一罢”与 随机应变	56
第三章	形式所包含的伦理观与社会观	65
	一. 认识论背景	65
	二. 题材表现	77
	三. 结构分析	84
第四章	形式语汇的历史内涵与审美内涵	95
	一. 散的“透视”——面面观与步步看	95
	二. 折枝与全景——自由选择与限于自然	102
	三. 计白当黑——空间的平面性	111
	四. 皴法美——符号诠释	119
	五. 骨法用笔——线条的独立性	127
	六. 色彩观——“墨分五色”	133

	七. 破墨与积墨——朦胧之象	142
第五章	形式的表面定型与内在张力	150
	一. 不变的表层与复杂多元的深层	150
	二. 形式流与外形式(时间)的催化	180
第六章	形式发展的特定历史导向——柔性美	193
	一. 观念检讨与文化检讨	194
	二. 本体考察	205
	三. 审美构成分析与原因分析	216
第七章	形式的把握与中国画临摹	225
	一. 临摹意识与形式为尚的思想前提	227
	二. 临摹的两种方式	244
	三. 三个层次的转换	255
	四. 临摹与形式构成的关系	268
后 记	273

第一章 中国画的形式与内容

——讨论的起点

一、形式概念的涵义

形式的存在简直是个谜。

一方面，我们对形式这一概念常常从构图方面加以理解——构图作为形式中最具特征的一端，总是率先映入我们眼帘并在脑子中留下深刻印象。但有时隐隐然也觉得似乎并非如此，点、线、面、方向、空间塑造、色彩、轮廓等等作为形式的构成元素，确实具有相当魅力；而中国画形式除了构图、点线、色彩之外还有着一些独特的内容。它的形式语汇相对于其它画种而言，有些地方出奇的简而有些地方又出奇的繁；在简与繁的处理过程中，中国画的一些深层内容就凸现出来了。

另一方面，我们对形式的理解又常常习惯于眼睛的直观生理效果。一眼尽收眼底的直观形式——这应该这就是中国画形式的基本内涵。但是并不，事实上中国画的形式有内外之分。表层的生理视觉意义上的形式只是一种外形式，而表层形式的构成——技术构成而非内容表达，这又是它的内形式。中国画形式的技术构成本身也是个颇有魅力的课题：它不仅作为外形式的附庸（手段、媒介、过程）而存在，自身还具有相当独立的审美性格。它的容量几乎可以与外形式的直观容

量平分秋色。

在视觉艺术中，恐怕没有比“形式”这个词更令人望而生畏了。困难的是在于形式是艺术存在的唯一证明，形式的确立意味着艺术本体的确立。而对形式的诸多看法又极易受到它的直观性格的影响，乃至以为只要眼睛所见即是形式。这一方面使形式内涵表面化（缺乏它的深层次），一方面又使形式内涵狭窄化（缺乏它的多侧面）。由此，对它的研究也变得日趋单薄起来。当我们在看一幅作品时，画面上的一切效果以及它背后的种种提示，是综合地作为一个整体结构而展现在眼前的。对它的分析应该沿着这个结构的多种层面与侧面立体地进行，而不是静态的单面地进行。但每当我们开始对这方面的文献进行认真考察时，却往往茫然失措。许多研究文献的分析立场是颇值得斟酌的。比如：最多的是用图解式来分析优秀作品中形式的构成元素，如点、线、体积等等。把范宽或李唐的某一作品从构图到笔墨逐段肢解，进行对比讲解，这种对比讲解之后所得出的结论，几乎与作品本身毫无关系。作品中的每一个技法系统只有存身于作品总的大体系中才产生魅力，一旦把它单独孤立出来，也许对分析者有意义，但与原作者的意图完全不相关碍。因此，这样的方法使读者看后，只会产生对分析者本人的仰慕，而不会产生对作品作者的仰慕，分析者反客为主，成了越俎代庖者。

又比如，把某一幅古代名画发表出来，并在画旁附上详细的创作过程说明，希望读者也沿着这个过程去仿效一遍，这是一种非常实用主义的分析。它也许暂时对某些急功近利者有立竿见影之效，但它却无法制止仿效过程中的盲目性。创作中的环境、条件、工具材料、人的素质、知识结构乃至最重要的

观念等等差异，可以把这种模仿的表面上体验变成依样画葫芦。这样又势必把审美活动——具体而言是对形式的把握——引向一个非常表面化的浅显立场，形式的表面理解代替了形式美的深层开掘。

再比如，在分析古代某些著名作品时，根据一般构成原理而总结出诸如金字塔三角形、S形、对角斜线等格式，以期将之作为万劫不复的形式法则。这是一种相当有益的方法，但它的缺点也显而易见：某些形式构成原理在不同的作品结构中运用的程度有不同，而每一幅杰作反映世界的立场、所取视角和场面乃至寓意的内容也完全不同，以之作为共同的抽象理论则可，以之作为对形式把握的基本手段，那它马上会面临着一系列极难逾越的问题：生活中的美丰富多彩，绘画也应丰富多彩，每位作者是否都依着这些原理去进行同一模式的思维？简单化与公式化的原理总结，与我们平日所看到的大千世界之间可以说是毫不相关的，如何看待这两端中间的大片空隙地带？要从绘画作品的那些往往是颇含深意的细节之中去寻找这种种原理，对于读者，尤其是大部分还未经过训练的读者，能轻而易举地寻找出来吗？

就象我们现在使用的许多教科书一样，它们说是为儿童们编写的，但在许多地方并非是根据儿童思维习惯的进程来精心设计的，它只是一种成年人对儿童思维心理的想当然的产物。有许多教科书，懂的人去看早已懂了，毋庸它再费心指点，不懂的人看它则还需要对这本教科书内容理解的方法上的指点。于是针对教科书所编写的方法上的第二轮教科书便应运而生了。

形式美研究的文献积累也处在这样的情况：对形式美进

行探讨,并试图去解释它的著作与文献,它们本应是读者手中有益的拐杖,而要理解它们却又需要其它文献的解释与帮助,它们也需要拐杖!于是,无休无止的循环研究使之呈现出一种浓郁的学究气氛,但却并没有把落脚点移向读者方面来。

强调形式自身作为一个系统的存在;强调它与其它元素之间的有机联系以及它的独特性;强调它自身系统内部各个结构元素之间的分合的有机性;强调它的历史内涵与观念内涵;甚至,还强调创作主体的人与描绘对象的社会自然在形式中的协调与互为消长……这些便是本书对中国画形式美探究的基本出发点。孤立的观察与分析,各种S形、斜角、三角形等构图原理的公式,乃至对原有创作过程亦步亦趋的追述等等,都不是我所热衷的课题;只有在将它们纳入一个规定的“链”中,使之在一连串逻辑过程中找到自身的位置时,它们在本书中才具有意义。

由是,我对“形式”一词所具有的艺术涵义的理解(它将成为本书写作时的侧重点),将沿着以下三个观点而展开:

一. 本体观

单纯的形式构图原理,如形状、线条、体积、明暗、质感、对比、节奏、统一、平衡乃至色彩等等的抽象法则,在中国画形式构成中都具有其不移的价值。但从生理的视觉立场上看,任何一个画种都离不开这些法则,因此它们只能作为一般绘画的形式原理而不足以说明中国画形式构成的特殊性。它们作为中国画形式的表层内容是无庸置疑的,但中国画还有更深层的内容,我们在这些形式构成的法则中还将着力探讨笔触的形态、衔接和渗化、笔触的方向以及它作为时间程序的连贯性。由于中国画形式在构成过程的特点和工具材料的特点,还

由于中国画的历史环境的特殊影响,对一个中国画家而言,这些视觉形式的相对深层内容有时比表层内容更为重要。比如,一个中国画家在初学阶段可以不从绘画起步而去学习书法,从书法的线条训练中掌握中国画用笔的基本法则,笔触的各种形态与效果,——请注意:不是直观的构图形式法则而是笔法。因此在中国画教学中,形状、体积、明暗等一般形式法则的重要性远远比不上笔触、运笔方向、衔接以及线条自身的完美性等等内容,而前者本来应该是通常意义上的形式构成的最主要内容。

由此而产生的对形式本体观念的两种差异,对我们认识中国画形式美构成具有极好的提示作用。从现象上看,中国画重笔墨训练而不重造型训练,重技法最基本元素的自我完美而不重元素在组合时的表面完整。不重当然不等于完全抛弃,但两者之间的不成比例却是任何一个画种所无法比拟的。在一幅中国画面前,一位儒雅老者可以为一根线条的如何浑厚有力啧啧称善而全然无视全幅作为一个整体结构的美妙以及这一线条在整个结构中作为有机组成部分的“配角”的地位。对线条(最基本的技法元素)如此特殊的关照与褒扬,使我们很容易想起西方美术史上一个著名的故事:当著名雕塑大师罗丹为巴尔扎克精心雕了一座立像时,他的学生对巴尔扎克雕像上的两只美妙无比的手赞不绝口,罗丹却毫不犹豫地把手这两只完美的手砸了。他有着极强的意识:一座雕像上的手是整体中的一个局部,它决不允许单独突出以造成不和谐。与形式欣赏中这种顽强的整体概念相比,则中国画中对线条的特殊垂青无疑是一种“一叶障目”式的欣赏。

当然,强调线条的重要性虽然根源于中国人的造型意识,

但与强调体积感的西方古典绘画相比，线的流动意识无疑要远胜于体积塑造。我们不妨把线条看作是一种相对运动的构成过程，而把面、体的塑造看作是相对静止的过程；或许还可以说：线条笔触是一个移动的时间序列，而面积体积塑造则是一个放置的空间序列。一般说来，上述形状、体积、明暗、质感乃至空间节奏，都属于空间序列的范畴而缺乏时间序列的鲜明特征。因而，中国画形式的强调自身独特性，也许在以线勾形开始就已显示出它的必要性；它的深层内容，是一般形式法则所无法包括的。罗丹强调手在整个雕像中的和谐，还只是从空间到空间，是追求空间序列的完整性和有机性；而中国画欣赏家那“一叶障目”式的抓住一点不及其余，则是在空间序列中突出强调时间元素的独立审美价值。这一过程并不只限于空间范畴。可以想象，如果中国画在欣赏时，是以局部的某一衣纹结构的强调来抵消人物整体形态面貌的总的把握的话，那么它是肯定要败在罗丹手下的。因为同属空间范畴，我们在两者之间立即就能作出判断：罗丹式的整体意识远胜于假设中的中国画局部意识。但是且慢，中国画的局部意识中渗进了一些其它元素，所以它的“一叶障目”与罗丹的整体意识缺乏可比性。

有趣的是，这种“一叶障目”式的审视立场丝毫不意味着中国画家的近视。在抓住某一线条津津品尝的同时，我们还看到另一种截然反向的品尝。作为中国古代最有见地的理论家，六朝的谢赫的最高欣赏标准：“气韵生动”，在历来中国画领域中发挥着无与伦比的作用；而这种气韵标准，却是典型的整体把握——与罗丹或整个古典西方绘画相比是超整体把握的标准。它与“一叶障目”式的局部审视构成了中国画形

式欣赏的两翼，使“友邦人士”和后辈儿孙们瞠目结舌：在这两个极端中走钢丝而且具有如许长的历史，这是一个何等的奇迹？！

这种种对比，不管是两种不同审视角度之比也好，审视角度性质不同之比也好，乃至中国画内部最宏观与最具体的审视矛盾也好，在以后各章我们都准备详细讨论。这里我们仅先从一个本体观的立场上对中国画的形式美特征作一泛泛的阐述。它的初步结论是：

静止的表层形式构图原理——它是任何绘画视觉都必须遵循的不二法规(中国画当然也被包括在内)；

动态的笔墨衔接断连所构成的“流”的推移过程——它是中国画所独有的形式元素。

二. 历史观

中国画形式的相对“抽”象性格以及由此而来的相对稳定，曾经为许多激进的评论家们所不齿，他们普遍认为这是中国画发展不可逾越的障碍。

我们探讨形式美的构成将会遇到同样的困难。当我们以文人画形式作为研究对象时，就会发现，从八大山人到吴昌硕是三百年，从黄公望到吴待秋是八百年，文人画的形式基本上没有什么变化，超稳定的审美观念导致了超稳定研究对象的产生；当我们把写意画形式作为一个完整的稳定对象来看待时，我们确实束手无策：对这样一个冥顽不化的研究对象，任何努力似乎都缺乏成功的可能性。

那么，范围扩大些如何？从彩陶纹饰、战国帛画开始直到晚近的水墨画，对象是否有了些须变化的痕迹？相对而言当然有。但我们纵观中国画形式发展历史，除了在材料上、社会