



中国书画函授大学
肇庆分校

陈书成著

中国画之美

陈书成

广东人民出版社

李泽厚主编
美学丛书

书城美·

中国画之美

中国社会科学出版社

责任编辑：黄德志 曲冠杰

责任校对：李小冰

封面无笔画：吴金狮

封面设计：鹿耀世

版式设计：李玲玲

中国画之美

Zhongguo Hua Zhi Mei

中国社会科学出版社 出版
发行

新华书店经销

太阳宫印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 4插页 6印张 140千字

1989年2月第1版 1989年2月第1次印刷

印数 1—5 200册

ISBN 7-5004-0386-0/B·68

定价：2.15元

美学丛书序

写完了《美学译文丛书序》后，再写这个丛书序，颇感踟蹰。老实说，真正近代形态的美学输进中国并没多久，研究力量和经验都单薄，对这门学科的掌握水平还不高，加上十来年的停顿和倒退，哪有可能出一套论丛呢？我不赞成凭空构造庞大体系，而具体的实证研究至今还很少人作……。

怎么办呢？也不能光出翻译书而没有写作成果。千里之行，始于足下。就在目前的状况下，先试着出一些著作吧。字数可多可少，范围尽量广泛，性质、题目、体裁不拘一格，中国外国咸宜，介绍、论说均可，或专题，或综合，或重资料，或谈观点，或理论评述，或文艺欣赏，或高头讲章，或论文汇集。水平不求多高，只要言之有物、实而不空就好。而文责自负，编者不问。只愿它们作为前驱先路，创榛辟莽，从各方面，通过各种方式，为我们中国的马克思主义的美学研究积砖累瓦，并从而为开创一条走向灿烂未来的广阔通道，为在美学领域里树立起脚踏实地的好学风，贡献出自己的力量。

是所望焉。谨序。

李泽厚 1980年12月于北京

超以象外，得其圓中。

——唐·司空圖

目 录

导 言.....	(1)
第一章 线与点的形象结构.....	(15)
一 尖锥“毛笔”和扁平“刷子”的差异	
——从中西绘画的不同工具谈起.....	(15)
二 “线点结构”和“块面组合”的本质区别	
——中西画法的美学差异.....	(21)
三 中国画的“半抽象”特质形成的历史轨迹.....	(30)
四 “抽象美”和“具象美”的矛盾性	
——艺术形象的审美心理实质.....	(38)
第二章 抽象美和程式化.....	(45)
一 中国画中的“程式化”因素和特点.....	(45)
二 “程式化”因素的美学价值及其起源.....	(50)
第三章 艺术比兴和审美情愫.....	(59)
一 中国画中的“比兴”形象.....	(59)
二 艺术和科学有本质区别.....	(63)
三 中国画中的“比兴”形象的历史演化.....	(68)
四 “比兴”形象和审美情愫.....	(75)

DN 03/03

第四章 中国绘画的社会历史根源	(87)
一 中国画中蕴含的独特的情感内容.....	(87)
二 中国画的特殊性质来源于特定的社会生活.....	(97)
三 正确认识中国封建社会是研讨中国 绘画的关键问题.....	(106)
附录编	(117)
• 山水画起源辨.....	(117)
• 唐人山水画新考.....	(130)
• 苏东坡作画与论画.....	(142)
• 马远、夏珪和南宋院体山水画.....	(158)
• 扬补之和《四梅花图》卷.....	(167)
• 徐渭其人其画.....	(176)
后记	(181)

导 言

从美学的角度分析研究中国绘画，这是一个饶有兴味然却是十分困难的课题，而过去又颇少有人涉猎。“中国画”（“中国绘画”）概念的外延，不仅包括过去历史上产生的中国画，亦包括未来的中国画；“中国画”概念的内涵，是指贯穿于我们中华民族的历史长河始终的一种精神活动的审美体现。因此，“中国画”的概念，本应是明确清楚的，毋庸争辩的。

然而，近年来出现了一些异议，使本来不成问题的问题无端平添了不少麻烦。例如个别同志对“中国画”的概念提出了质疑，说这个概念“不科学”；又有个别同志主张“中国画”这个概念应泛指“中国人所画之画”等等。这样一来，就连一些效仿西方画法（如油画）的作品都归入了“中国画”的范畴了；如果按照这种意见，我们就难以对“中国画”问题进行有效的研究和讨论了。因此这类见解显然是无法令人首肯的。

一般说来，“中国画”应是指在中国这块土地上，在一个稳定（相对）的社会历史（民族）生活环境中土生土长的一种绘画艺术——它源于远古，又扩展至未来；贯穿于整个历史长河中的各个不同历史时期的不同形态之中，又具有一种与其他民族艺术相

异的独特质素。它正象语言（及文字）一样，即使接受一些外来（民族）的影响或冲击，也不会失去它本身一以贯之的普遍特点——这是由历史的积淀所自然生成的一种民族（特殊）的基本精神（内容）和民族的特色（形式）。从这个角度来说，未来的中国画因为还不存在，无法卜算，故难以作为我们研究探讨的对象；而我们所能考虑的，也就只能是以往的“中国画”的历史情况了，这主要是指延绵了千百年之久的中国绘画（民族的）。因此，本书中所探讨的，也就是所谓“传统”的中国绘画。

其次，我们还需要进一步确定，在中国绘画发展的历史长河中，存在着种种不同的形态（也都有一致之处），但是否可以认为有一种在历史发展中占主流地位的形式能作为“中国画”的代表。这本来也是不太成问题的——过去我们一般提到中国画“传统”的概念时，不言而喻指的是所谓“文人画”（因为无论从数量上或质量上说，它在中国绘画史中占着一个绝对的优势地位）。但近年来也有人提出异议，认为把“文人画”看作“中国画”的典型形态是出于一种概念的混淆，因此他们说，“中国画”概念不能等同于“文人画”概念云云。这又是一个值得商讨的问题。如果说“中国画” = “文人画”，这当然失之简单化。但“文人画”是否能认为是中国绘画的历史发展中的主流，它能否作为代表“中国画”的典型形态，这就不是用一个简单的“等于”或“不等于”的数学符号所能说明得了的。历史是活的机体，历史的事物就须用历史的方法去分析，不能用加减法去解决。

中国绘画的历史，从表面上看来，各种纷然杂陈的不同绘画形式仿佛彼此各不相干又相互抵牾；但是，更深一层去分析，就可以看到这些历史现象之间的有机的历史联系——异中有同。这原是一棵活的生命之树，它的干、枝、茎、叶之间存在着活的联系；而且，从时间的程序方面来看，彼此之间还存在着世代相续

的历史继承关系。这只有用历史辩证法的眼光才能见到。

从历史发展的角度来看，原始绘画、汉唐壁画（宫殿、寺庙、墓室等），乃至后世蔚为大成的卷轴形式（早期为“屏”、“障”形式）的绘画，它们之间往往存在着历史发展的阶梯关系，而不是彼此间互不相干的各种并立的形式。在历史演化的过程中，后者往往是继承、发展了前者而成长起来的。因此相对地说，中国绘画史上占着历史主流地位的正是所谓的“文人画”（而所谓“院体画”，除了南宋时期一度繁荣，后来即一蹶不振），它积淀了中国绘画的基本精神和特色，成为中国绘画的传统的核心。（此问题可参见本书中有关的论述）。

二

“传统”的概念，可以有两种不完全相同的涵义：第一种，“传统”与“已往的历史事物”为同义词和等价物；但另有一种深层的涵义——它也应该指一种贯穿于今古之间的内在因素，甚至还包孕在未来之中。因此，艺术创新活动中提出“反传统”之说，在第一种涵义上的应用，也还是言之成理的——历史事物的发展也总是对自己的过去的不断否定，不断“扬弃”的过程。但如果换一个角度考虑，更深一层去分析的话，在历史的不断变化的表象之中，是否还存在着一些隐秘的、肉眼无法窥测到的稳定“不变”的因素呢？

现代自然科学告诉我们一个惊人而又确凿的事实：数十亿年来，我们地球上发生的变化，从极原始的单细胞生物进化为高度复杂的人类生命，尽管历经了千变万化，历尽了千辛万苦，其中却贯穿（流传）着一个不变的因素、一种统一今古的因素——那就是由一定的“氨基酸”构成的“蛋白质”。考古学告诉我们，

三十亿年前的氨基酸和今天的氨基酸并没有什么两样之处；由此看来，三十亿年之后的氨基酸，也不至于变成“氨基碱”。这些基元性的东西就象一副永恒的七巧板，搭出了一个万花筒似的大千世界。它既“变”，又“不变”。正因其“变”，才有了物种的演化，生命的进步；正因其“不变”，这个世界才能有一定的有条不紊的秩序，使特定事物能相对地守住它的本性不移，它们分门又别类，没有变成一堆杂乱无章而不可认识的垃圾。达尔文的伟大历史功绩，不仅在于昭示了事物的不断变化，更重要的是昭示了事物的进化是一条割不断的历史长链，其中必有一些贯穿今古的本质性因素——“变”中寓有“不变”的因素——“人”不仅是从猴子变来的，更重要的是人与猴子之间又有某种必然性的历史联系，尽管人与猴子已有了本质性的差别。

列宁曾经说过，马克思主义的伟大历史功绩，在于把达尔文的进化论推广到了人类的历史领域，明确指出了人类社会历史的变化也不是偶然的、随意的，而是有着一种与自然界不同的必然的、规律性的因素。艺术发展的历史也同样是如此，从古到今“一切皆流，一切皆变”，但“变”中仍寓有“不变”的因素。恐怕这才是艺术的“传统”概念的真正科学的涵义。

三

“文化”总有一定的民族性，任何一个民族都有自己独特的民族文化的历史，这是客观存在的事实，而不是承认不承认的问题；同样，作为一种文化形态的绘画艺术，也总会有一定的民族特色，这也是不以人的主观好恶为变更的客观事实。今天，我们要纠正过去被一些“左”的观念所扭曲了的艺术创作的“民族化”的概念，这并不等于必须抛弃“民族性”或甚至否认民族存

在的客观事实。但是，“文化”的概念外延很广，各种不同的形式和门类又各有其特点。对于某些文化形式，例如语言（及文字），如果有人倡议要取消我们自己的汉语（传统），而代之以俄语或英语，此人可能会被人视为疯子。然而，汉语中也从不排拒某些“外来语”的吸收和溶化（例如“吉普车”jeep，“雪茄烟”cigar等等）。当然，文学艺术的情况不能同语言等量齐观，这也许是因为语言是纯粹“全民”（民族）性而非“阶级”性的形式——任何一个对抗性的社会形态中，王公贵人和贩夫走卒、地主和农奴、亿万富翁同不名一文的乞儿，必然都是用着同一种毫无差别的语言。但是，文学艺术则大不一样，它在对抗性的社会形态中却具有一定的“阶级性”的因素，有时候，“阶级”的因素又往往盖过了“全民”的成分。苏东坡画的“枯木竹石”，宋代的佃农是欣赏不了的，恐怕这也是事实。尽管是如此，也并不能排除掉艺术（绘画）文化中还存在着民族（全民）性的因素；同样，在历史发展过程中也不可能因为阶级性的隔阂与阻扰而淹没其传统性（历史承续性）。这一点，它同语言（文字）的性质又是无异的。然而，当社会形态经历着急遽变革时，却容易导致人们对这些问题产生许多从理论到实践的困惑的。

二十世纪的中国发生了巨大的变化。新中国创建伊始，我们都记得，当时就有些同志由于某种理论见解而对中国的传统绘画持全盘否定的态度。而他们的逻辑也很简单：传统的绘画既然是产生于过往的封建社会，那末，理所当然地是一种含有剥削阶级的阶级性的“封建文化”，因此今天必须否弃之。不错，传统的绘画形式在过去的社会中流行的范围并不广泛，一般的劳动群众是无缘接受并欣赏的，这也是历史事实。正因如此，一俟劳动人民翻了身，新的社会秩序的确立，人们面对着这样一种“阶级性”比较明显的文化形式，当时的人们无论从情感上或理智上对

之产生了一种“逆反心理”，这也是很自然的事，从而连带地“殃及池鱼”——由于“阶级性”之累而使“民族性”和“传统性”都一并被“逆反”掉了。

但是，事实上任何一个时代要想完全“反”掉“传统”，那是绝对不可能的，那不过是一种空想。如果一个时代真的能做到完全不继承前代人的传统，那他只能退回到茹毛饮血的原始时代去；艺术活动也只能退回到原始社会的原始艺术去，重新再经历一遍千万年的历史发展过程，岂非荒唐！回顾我们建国之初的情况，民族绘画传统曾被一部分同志非议和排拒（这种情况现今也仍有），但事实上他们又并不是真正的“反传统”——不要这个“传统”，就只能要那个“传统”；不要自己的民族传统，也就只能要外民族的传统了。回顾以往三十多年来，苏俄的“契斯卡可夫（素描）体系”在中国的文化（美术）领域大行其是，独占鳌头，也就绝非偶然之事了。

时光荏苒，事过境迁。近年来人们慢慢又感觉并理会到过去单一地继承那个俄国传统有很大的问题，于是又萌“改朝换代”之心，但对自己的民族艺术传统的隔膜与偏见依然故我。这种情况下，有些同志转而向西方（西欧）的传统求援，从“古典派”、“学院派”又改换成了“现代派”。他们尽管自认为“反传统”，而事实上，“传统”缠住他们一刻也未放松过——这个“传统”，不过不是自己的民族传统，而只是从一个洋传统转换成另一个洋传统而已。

但是，当代也仍有一些有识之士提出，要去“重新发现”我们自己的民族传统。这不禁使人想起欧洲的“文艺复兴”运动，他们不也是“重新发现”了那个一度疏远和隔膜了的古典传统吗？我们的情况和西欧不完全一样，但自己的传统由于种种原因而被疏远，这一点却是同样的。而要消除对传统的这种疏远和隔

膜的唯一良方，则是去重新认识（发现）传统。我们只有对自己的传统有了一个较为正确的认识之后，才有可能对传统问题持一个比较正确的态度。

四

一个民族的文化传统，不能仅凭主观意愿决定要不要，更不是凭自己的情感上的好恶而奔取的。民族文化（传统），正象一个民族的语言或肤色一样，人们的主观意愿是无权抉择的。李泽厚同志说得好：“正因它是文化心理的现实存在，已经浸入无意识的深层，这便不是想扔掉就能扔掉，想保存就可保存的身外之物。从而歌颂它如何好，要求全面守住它，或指责它如何坏，主张彻底抛弃它，都没有多少意义。重要的是作清醒的自我意识（包括将无意识予以意识化）和历史的具体分析，以首先了解而后促进它的转化或革新”。^①他谈的是有关古代思想史的问题，然而是从社会文化心理的角度出发的。这对于作为一种文化心理形式的绘画传统来说，也有共通之处。对待民族绘画传统，我们过去也往往仅以“情感的价值判断来替代理性的历史描述”。^②这是解决不了问题的，我们缺少的正是清醒的理论分析和冷静的历史研究。

其实，这正是我们过去常挂在嘴上而现在却缄口不提的所谓“批判地继承”的问题。只是由于“教条主义”的肆虐，长时期以来许多正确的概念和命题被他们作了歪曲的理解和解释，遂使人们对之产生了“逆反心理”，因此对“批判继承”的概念也就

^① 李泽厚：《关于儒家与‘现代新儒家’》，《文汇报》，1986年1月28日，着重点为引者所加。

^② 同上。

“敬鬼神而远之”了。因此，这里不得不对这个“老生常谈”重新作一番阐释，特别是要对“批判”一词作一番“正名”的工作。

“批判”(Critique)原本是个学术概念，(它成为“胡批乱斗”的代词，是对马克思主义的严重歪曲)。马克思的巨著《资本论》的副标题即称为“政治经济学批判”。“批判”一词，西语中含有“评论”之义，即谓对以往的“思想材料”作一定的分析研究，从而汲取其中有用的成分，舍弃其无用的因素。这个概念，马克思也是从德国古典唯心主义哲学中袭用来的。

由此而言，所谓“批判”，实质上包含着科学研究的内容，亦即对一定的对象进行一种科学分析的活动。

不论是自然科学或社会科学，都必须对一定的研究对象进行科学的分析。所谓“分析”，也就是将一个研究对象的整体分解成各个部分或各种组成的因素和成分，并进行各别的研究，然后再加以综合的研究。但是，研究社会历史现象和研究自然界又有所不同。对于自然界的动植物的生理研究，可以用解剖刀将它切割开来，并用显微镜和化学分析的方法去作各个部分的分析研究；但是对于社会历史现象的分析研究就大不一样了，它需要用一种特殊的“解剖刀”和“化验工具”——即马克思所说的“抽象力”。马克思说过：“分析经济形式，既不能用显微镜，也不能用化学试剂。二者都必须用抽象力来代替。”^①这就是说，必须用我们的头脑进行抽象化的思维活动来“分割”一些社会历史现象并“化验”它。

艺术活动的现象也是不可能用机械或化学方法去分解的，它也只能在我们的思维头脑中用抽象的科学方法来分析其中的各种因素和成分。例如艺术作品中的精神性的“内容”和形象性的“形式”，在一件具体作品中的关系决不象捆在一起的两件东

^① 《资本论》第一版序言。《马克思恩格斯全集》第23卷，第8页。

西，它们是有机地合成为一个浑然整体，只有在我们的思维头脑的科学研究的抽象化活动中，才能“分解”为“内容”和“形式”这样两种因素的。

推而广之，艺术和社会物质生活的“反映”关系，两者之间也存在着千丝万缕极其复杂的社会历史的联系，也必须借助思维抽象力去作历史的和美学的分析研究。

由此言来，对待艺术活动的历史现象，我们必须进行如上述的科学分析研究——批判，才能进一步去分解出其中各种组成的成分和因素，并深入地弄清它们的美学性质和历史性质，从而才有可能区别其中哪些因素是随着时代的变迁而变化或消失的东西，哪些因素又是稳定坚固的“传统”。

总而言之，对待民族文化（绘画）传统问题的当务之急，就是去进行冷静又严谨、清醒而客观的科学研究，仅此而已。

五

要分析研究中国绘画传统的独特个性和特殊规律，就免不了要探讨一切绘画的共同历史规律。从这个角度来说，研究中国绘画而不去顾及西方绘画的历史情况，那是根本不可能的事情。因此，对中西绘画作比较研究，实质上正是探索两者的“异”中之“同”（普遍规律），以及“同”中之“异”（特殊规律）。不搞清楚共同规律，特殊规律也永远搞不清楚。反之亦然。

中西绘画的比较研究，应从两者的整体历史的角度去作比较，才能获得一些有益的知识，而如果只对零零散散的个别现象的比较，是很难获得良好效果的。从中西绘画的整个历史发展的概貌中去探索，我们将会发现，两者的差异之中是存在着某些共同性质的东西，或者说，正是一种共同性的普遍规律。拿西方的

现代艺术来说，从表象上看现代绘画仿佛是在二十世纪之初突然一下子蹦出来的。但事实上决非如此简单。事实上，现代艺术中的一些重要的审美因素，早在几个世纪之前就已经开始萌芽了。当代意大利著名的美术史家文杜里(L. Venturi)在他的《走向现代艺术的四步》(Four Steps toward Modern Art)一书中曾指出，西方的现代艺术是从历史的母胎中孕育生长出来的自然产物，它的历史渊源可上溯到十六世纪意大利的威尼斯画派，历经十七世纪的启蒙潮流，又延绵至十九世纪法国的“印象派”，都含有现代艺术的某些重要“元素”和“基因”。这些历史的要素经过了长时期的历史积淀，最后才产下了现代艺术的宁馨儿。^①因此，我们从艺术历史的表象上看，西方的现代艺术仿佛真是彻底的“反传统”的“叛逆”，但事实上它是有着深长的历史渊源的。

西方现代艺术所标榜的所谓“纯绘画”或“纯视象”(pure vision)的理论，是同他们津津乐道的所谓“艺术的自律性”(Autonomy of Art)的观点密切相关的。他们所说的“纯”，事实上不过是强调绘画或造型艺术的特殊性，强调它和其他艺术形式(如文学等)的区别而已。“自律”的概念，原本是个政治概念，是指国家或民族的独立主权，意谓它不是从属于别人的殖民地而已。西方现代绘画之所以强调“自律”的起因，正是由于过去长时期以来，绘画一直是作为文学(叙事)的附庸而存在的。因此“自律”的概念无疑是一个历史进步的概念。

文杜里指出，西方现代艺术的这种“自律性”的最早历史源头，可追溯到十六世纪意大利的威尼斯画派。威尼斯画派的创始人乔尔乔内(Giorgione 1477—1510)，是最早重视绘画中的自然风景描写的人。他的名作《雷雨》一画，文杜里称之为：“一幅带

^① 文杜里：《走向现代艺术的四步》，美国哥伦比亚大学出版社1962年英文版，第8页。