

近现代中国画意象美 传承与创新视野下的 郑军里绘画研究

陈健毛◎著

JINXIANDAI ZHONGGUOHUA YIXIANGMEI
CHUANCHENG YU CHUANGXIN SHIYE XIA DE
ZHENGJUNLI HUIHUA YANJIU

 江西高校出版社
JIANGXI UNIVERSITIES AND COLLEGES PRESS





陈健毛◎著

近现代中国画意象美 传承与创新视野下的 郑军里绘画研究

2017年度广西艺术学院学术著作出版资助项目《近现代中国画意象美传承与创新视野下的郑军里绘画研究》(项目编号:XSZZ201703)
2016年度广西艺术学院科研项目《郑军里绘画艺术的气脉、气象和气派研究》(项目编号:ZD201603)



江西高校出版社
JIANGXI UNIVERSITIES AND COLLEGES PRESS

图书在版编目(CIP)数据

近现代中国画意象美传承与创新视野下的郑军里绘画研究/陈健毛著. —南昌:江西高校出版社,2017.12

ISBN 978-7-5493-6622-4

I. ①近… II. ①陈… III. ①中国画—人物画—绘画评论—中国 IV. ①J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 311556 号

出版发行	江西高校出版社
社 址	江西省南昌市洪都北大道 96 号
总编室电话	(0791)88504319
销售电话	(0791)88592590
网 址	www.juacp.com
印 刷	江西教育印务实业有限公司
经 销	全国新华书店
开 本	787 × 1092mm 1/16
印 张	11
字 数	150 千字
版 次	2018 年 5 月第 1 版 2018 年 5 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5493-6622-4
定 价	58.00 元

赣版权登字-07-2017-1598

版权所有 侵权必究

图书若有印装问题,请随时向本社印制部(0791-88513257)退换

引

言

如何传承与创新中国画是当今中国画坛面临的首要问题。但关于如何去进行中国画的创新却莫衷一是。有些艺术家认为绘画表现形式上的标新立异就是创新，其实并非如此。任何艺术家的创新都是在具体的文化语境之中进行的。任何绘画表现形式背后都承载着族群的文化意识。中国画的创新不能偏离族群的文化意识。近些年来在中国画画坛上兴起的“漓江画派”在创新中国画方面进行了探索。“漓江画派”是“以传统为主导的写生型中国山水画家为主体，并兼有跨画种画家群体的地方画派”。“漓江画派促进会”组织开展了一系列的采风、写生、展览、研讨、出版、对外交流等活动，“漓江画派”无论是在创作上还是在理论探讨上都取得了显著的成就。“漓江画派”的优秀作品不断涌现，在全国的影响力也越来越大，成为一个显要画派的趋势日益明显。“漓江画派”在创作上硕果累累，蓬勃发展，但在理论研究上却比较欠缺。目前虽然有些理论研究成果，但与“漓江画派”创作的兴盛不相匹配，所以需要大力推进理论上的研究。目前，“漓江画派”的理论探讨向纵深发展，其中最核心的问题是“漓江画





派”能不能立足于中国美术史之中。这是由“漓江画派”形成的特殊性决定的。因为在中国美术史中，画派多是自然而然形成的，没有进行打造的先例。“漓江画派”要成为中国现当代画界重要的绘画流派，就不能缺少理论支持。古今中外，大师级画家或绘画流派的形成，必然离不开理论上的建树。“漓江画派”的倡导者潘琦非常重视这一问题，再三强调理论的重要性。他反复强调，打造、培养“漓江画派”的首要问题就是在理论上确立起来，对“漓江画派”的形成、发展和以后的趋势要在理论上进行全面阐述。目前理论研究上最不足的方面就是缺乏宏观性的视野和深度的解析。我们一定要将“漓江画派”放入中国美术史的历程中进行研究。中国美术史有其自身的发展规律，“漓江画派”只不过是国画历史这条大河中的浪花。中国绘画的艺术表现形式是不断演变的，但一以贯之的是中国绘画的美学精神。缺乏宏观性的把握和深度的解析，“漓江画派”就会缺少理论的支持和方向的指引而行之不远。我们将“漓江画派”的研究放入中国近现代美术史的发展中去进行探究，从而能够从中国美术史的发展规律中判断其发展趋势。我们要以宏观性的视野，将“漓江画派”的“以传统为主导的写生型中国山水画”置于中国千年美术史，尤其是近现代绘画的美学历程中进行审视：分析近现代“以传统为主导的写生型山水画”是如何形成的；众多的画家和绘画流派是如何进行“以传统为主导的写生型山水画”的实践创作和理论总结的；“漓江画派”的“写生即创作”又是如何在这一“写生型山水”的思潮中形成和发展的；“漓江画派”的艺术风格又如何能够独树一帜，开宗立派。我们通过探究“漓江画派”“写生即创作”理论的本质规律，建构“以传统为主导的写生型山水画”为核心的“漓江画派”的理论基础，确立“漓江画派”的艺术风格和审美品格，从而为“漓江画派”的早日培育成



功，为“漓江画派”能够成为中国绘画史上彪炳千秋的画派，为促进广西的旅游文化产业和“文化广西”战略贡献力量。这些问题比较庞杂，我们就把这些问题集中到“漓江画派”中国人物画的领军人物——郑军里的绘画艺术中进行探究。

郑军里是我国当代著名的水墨人物画画家，是“漓江画派”中国人物画的领军人物。他明确提出将意象作为绘画的审美品格。鉴于其艺术成就和艺术影响力，有必要将其放入中国画的历程，尤其是中国画的美学发展历程中进行研究，以响应当今建构中华民族文化体系的号召。中华民族艺术精神和美学追求具有很强的延续性和包容性，这在中国绘画艺术上得到了生动体现。“20 世纪中国艺术史的若干变革，并非是近百年突然发生，而是植根于 19 世纪，甚至 18 世纪，是中国社会、经济、观念、文化长期历史转型过程的派生物。”^① 我们将郑军里的中国人物画放入中国绘画美学历程，尤其是近现代中国画美学历程中进行探究，围绕郑军里中国人物画最核心的方面，即写意的表现形式和意象的审美追求来进行探究，探究郑军里如何充分利用文脉资源来成就自己的中国人物画艺术。意象是中国绘画非常重要的艺术精神和审美范畴。它是中国哲学思想在审美和艺术上的集中体现，有的学者甚至把意象作为中国绘画美学的本体。意象是中华民族绘画艺术精神的重要组成部分，我们只有继承和发扬意象这一中华民族艺术精神，才能创作出具有民族特色的艺术作品。“漓江画派”其实有着良好的文化资源和深厚的文化积淀。郑军里中国人物画恰在传承良好的文化资源和深厚的文化积淀并进行创新等方面进行了卓有成效的探索。

^① 万青力著：《江南蜕变——19 至 20 世纪初中国艺术史一瞥》，《美术研究》1998 年第 4 期，第 63 页。





我们将郑军里的中国人物画置于中国近现代绘画的美学历程中进行审视，分析郑军里中国人物画是如何在这一思潮中形成和发展的，郑军里中国人物画的美学品格和艺术风格又如何能够别具一格。所以我们有必要对郑军里中国人物画的文脉渊源进行研究，以此阐明郑军里中国人物画的精神内涵和艺术风格，进而为“传统型”“写生型”的“漓江画派”中国人物画指明一条可持续发展的道路。

郑军里中国人物画具有非常重要的研究价值，但目前研究郑军里绘画的人总体而言并不多，对他的绘画艺术进行深层挖掘和阐述的文献更少。郑军里的绘画对“漓江画派”中国人物画影响很大。从宏观上而言，传承中华民族绘画美学精神的郑军里能够将“漓江画派”中国人物画的众多风格统领起来，并引导“漓江画派”中国人物画朝着民族化、世界化的方向发展。所以，我们有必要对郑军里如何引导“漓江画派”中国人物画的发展进行研究。我们通过研究郑军里绘画艺术，将“漓江画派”中国人物画自身衍变的内在和发展规律寻找出来，这样我们也就可以对“漓江画派”中国人物画的发展趋势进行宏观性把握，对“漓江画派”画家的创作进行微观性引导。最为重要的是，对“漓江画派”中国人物画能否在画坛中崛起给出肯定的答案。



目
CONTENTS
录

第一章

近现代中国画意象的渊源流变 001

第一节 中国画意象的渊源与衍变 002

第二节 中国画意象的近现代历程 023

第三节 广西中国人物画意象的历程 050

第二章

郑军里中国人物画的意象美 066

第一节 意象美的精神传承 067

第二节 意象美的文化认同 077

第三节 意象美的当代情怀 081

第三章

郑军里绘画意象的艺术语言 089

第一节 传统绘画优美之笔墨 090

第二节 西方绘画准确之造型 100

第三节 肌理制作运用之自然 105

第四章

郑军里绘画意象的文化内涵 110

第一节 艺术意蕴的文化观照 111

第二节 写意精神的意象呈现 115

第三节 民族关怀的现实描述 120

第五章

郑军里绘画意象的艺术价值 128

第一节 “气派”是中国画意象之核 129

第二节 “写生”是中国画意象之魂 133

第三节 “笔墨”是中国画意象之脉 138

结语 149

参考文献 157

后记 165

第一章

近现代中国画意象的渊源流变

民族精神是一个民族宝贵的精神财富，也是一个民族继续发展的不竭动力。中华民族艺术精神是我们中华民族的精神财富和力量源泉。中华民族艺术精神和美学追求具有很强的延续性和包容性，这在中国画意象审美品格上得到了生动体现。意象作为中国画非常重要的艺术精神和审美范畴，是随着中国画的发展而发展的，在不同的历史阶段呈现出不同的绘画审美形态和艺术风格，尤其在近现代美术史上发生的衍变需要我们甄别，以利于我们更好地传承与创新。郑军里绘画艺术最内在的特征就是写意和意象，最直接的艺术渊源就是广西艺术学院的诸位绘画老师和中央美术学院的黄胄、叶浅予两位大师。郑军里的绘画就是在传承中国近现代绘画意象的审美品格和表现形式的基础上进行创新，来成就自己的绘画艺术的。他在传承与创新中国画意象审美品格的过程中也显示出近现代中国画意象审美品格衍变的内在脉络和发展轨迹。郑军里中国人物画中流露出中国文人写意画的意象形态，从明清诸家到海纳百川的吴昌硕，从吴昌硕到陈师曾，从陈师曾





到齐白石，从齐白石到徐悲鸿，从徐悲鸿到广西艺术学院的郑军里的诸位老师，另从徐悲鸿到中央美术学院教导过郑军里的黄胄、叶浅予等诸位大师，在这一系列的传承与创新之中，郑军里在近现代中国人物画的发展历程中不断进行探索和创新，不断将“漓江画派”中国人物画推向新的高峰。

第一节 中国画意象的渊源与衍变

意象作为中国画审美品格的核心范畴，离不开中国的哲学和美学思想。虽然在诗歌方面，意象和意境理论至唐已成熟，但在绘画领域谈“意象”“意境”则比较晚。意象作为中国画的审美范畴，其形成与发展是个漫长的过程。在唐之前，中国画主要是工笔人物画，画论对骨法、形神、气韵等多有谈及，但很少论及主体之“意”。在画论成熟的魏晋南北朝时期，顾恺之提出的“以形写神”，谢赫提出的“气韵生动”等理论，虽然涉及“象”的方面，但主要还是针对如何获取所描绘对象的“神”而言的，主体之“意”以及“意”与“象”的融合则很少论及。至中晚唐，随着文人画的兴起，主体之“意”不断彰显，正如张彦远在《历代名画记》中所言：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而似乎用笔。”至宋代，苏轼的艺术主张为“大抵写意，不求形似”，写意、意象逐渐成为中国画的关键词，宋、元文人画多尚“意”，“寄兴寓意”成为文人画家普遍的创作心理机制。“写意”即“寄兴”，“兴”便是书画家意气的勃发，兴起之时也就是“意”涌之时，“意”是感受事物而生的精神意绪，



“意兴”发之于书画便是气韵神采。所以，“意”既含有作者主体情感勃发之意，又含有万物对象生机情态之意，又有笔墨趣味变幻之意。“写意”之画不求形似，求“象外之象”，其审美追求和审美形态就是“意象”。“意象”时至今日仍是中国写意画审美品格的核心。

在文人写意画千年的发展历程中，其审美品格——“意象”也在不断地衍变，但万变不离其宗，此宗就是“意象”形成的根基——道家思想。时至今日仍是如此。道家思想的核心是“道”。“道”在道家思想中指的是世界万物的本体和根源。“道”作为天地万物之母，是化生天地万物的本体和源泉，其蕴含在天地万物之中，可以通过感性的、具体的、有限的形象表现出来，也就是通过“象”表现出来。老子说：“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。”（《老子》第二十一章）“道”看似恍惚虚幻，却并不是完全的虚空，其中包含“象”“物”“精”。反过来说，“象”“物”“精”是“道”的外在体现。所以，当人们无法把握住虚无、无限的本体的“道”的时候，可以通过感性、有限的外在的“象”“物”“精”来把握。因此，“象”就成了通向“道”的途径和媒介。

先秦时期，除了老子提出“象”这个范畴，《易传》中的“观物取象”和“立象以尽意”的理论也谈到了“象”。“观物取象”的思想来源于《易传·系辞》。《易传·系辞》中说：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，像其物宜，是故谓之象。”《易传·系辞》认为“象”是通过“圣人”运用某种图像来模拟天下万物的形象，使得图像与所模拟的物象非常接近，这一图像就被称为“象”。《易传·系辞》中说：“《易》者，象也。象也者，像也。”唐代孔颖达在《周易正义》中道：“《易》卦者，写万物之形象，故《易》者，象也。象也





者，像也。”孔颖达阐释得很清楚，《易经》中的“象”是“写万物之形象”，是“观物取象”的结果。《易传》不仅明确地指出“象”与万物形象的关系，而且还进一步指出“圣人”“观物取象”的原因所在。“圣人”之所以“观物取象”设置“卦象”，是为了“尽意”。《易传·系辞》说：“子曰：书不尽言，言不尽意。然则，圣人之意，其不可见乎？子曰：圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。”这段话先说“言不尽意”，“言”就是我们日常所说的用以沟通交流、表情达意的“语言”。但很多时候“语言”无法充分地表达我们复杂的意图和深邃的思想，尤其是“圣人之意”。那怎么办呢？“圣人立象以尽意”，即圣人通过形象来表达思想和意图。“圣人”之所以“立象以尽意”，不仅是因为“言不尽意”，还因为“立象以尽意”有这样的特点：“其称名也小，其取类也大，其旨远，其辞文，其言曲而中，其事肆而隐。”（《易传·系辞》）“意”即立象尽意，有以小喻大、以少喻多、个别表现一般、有限表现无限的特点。

“象”这一特征和功能在道家思想的另一位大家庄子所写的《庄子》一书中得到了充分阐释。《庄子》一方面传承了老子所说的道中有“象”的思想，另一方面发扬了《易传》中所说的“观物取象”和“立象以尽意”的思想，提出了立“象”以尽“道”的思想，不过，这个“象”不是形象本身，而是形象之外的境界。“道”作为宇宙和万物的本体，虚无缥缈，难以把握，那么如何去得到这个“道”呢？庄子认为可以通过“象”去把握。他在《庄子·外篇·天地》中说道：“黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望，还归，遗其玄珠。使知索之而不得，使离朱索之而不得，使吃诟索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：‘异哉！象罔乃可以得之乎？’”这个寓言中的



“玄珠”指的就是“道”，“知”指的是理性认知，“离朱”指的是视觉感知，“吃诟”指的是逻辑思辨，“象罔”指的是“象外之象”。这个故事寓言“玄珠”——“道”是无法通过视觉感知、理性认知和逻辑思辨去获得的，而只能通过“象外之象”去获得。庄子认为“道”蕴含在“象”之中，是看不见、摸不着的，要得“道”就要通过“象外之象”去获得。因此，人们要得“道”，不仅要通过实有的“象”，而且还要通过虚无的“象”——“象外之象”去获得。“象外之象”的虚象、虚境才是“道”的本质所在。也正因“象外之象”的虚无是“道”的本质所在，所以实有之“象”只不过是达到“道”的媒介而已。当达到“道”的境界时，实有之“象”就可以隐身而退。庄子通过“象”和“象外之象”生动地阐述了如何得“道”这一深奥的哲理。这为人们追求形而上的“道”指明了方向，也为中华民族审美心理和精神追求的形成奠定了基础。可见，庄子将如何得“道”向前推进了一步，他认为“道”中有“象”，而“道”是实和虚的统一，因此，要得“道”不仅要通过实的物象，还要通过虚的“象”——“象外之象”去获得。“象外之象”的虚象、虚境才是“道”的本体所在。“道”这一虚实结合的特征对中华民族的艺术精神和审美追求影响极深。“道”作为世界和宇宙的本体，是无形、无限的，但作为万物的生命源泉，又可以通过实有的、具体的、有限的物象体现出来。所以，当人们无法把握住“道”的时候，人们可以通过具体、有限的物象来把握无限、虚无的“道”。韩德林在《境生于象外》一书中说：“在元气论影响下，华夏美学崇尚以‘有’（艺术形式）趣‘无’（宇宙本体），不论是艺术创造还是艺术欣赏，均以表现或体悟超形迹的宇宙本体（元气、道），使精神进入与道合一的境界，作为艺术和审美的终





极追求。”^① 中华民族的审美思维总是从有限的、实有的形象出发，引向关于人生、生命、宇宙等无限、虚无的终极关怀。

魏晋南北朝时期，玄学家们进一步丰富和发展了老庄“道”的理论。王弼进一步发挥庄子“得意而忘言”的思想，提出了“得象忘言、得意忘象”的理论。他在《周易略例·明象》中说：“夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。”这段话指出，“言”只不过是说明“象”、“象”也只不过是说明“意”的媒介，所以人们一方面可以寻“言”以观“象”，寻“象”以观“意”，另一方面得“象”后可以忘“言”，得“意”后可以忘“象”。其实，玄学家王弼所说的“意”就是“道”。他提出的“象”只不过是得“道”的路径而已。虽然这个路径是得“道”必不可少的，但必须超越感性、具体、有限的“象”，进入“象外之象”这一虚无之境才能真正得“道”，甚至得“道”之后可以忘掉“象”。这表明玄学家们对形而上精神追求的推崇，而对形而下感性形象的轻视。哲学上的得“道”于“象”外的艺术精神和审美追求对画家的审美心理和精神追求产生了很大的影响，画家们把绘画当作悟道通神的重要途径和方式。宗炳在《画山水序》中提出：“圣人含道映物，贤者澄怀味像。至于山水，质有而趣灵……夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐。不亦几乎？”他指出圣人、贤者欣赏山水画是为了悟道通神，山水画只是圣人、贤者悟道通神的媒介和载体，画家和欣赏者可以通过山水画去达到悟道通神的最终目的。因此，山水画对于他们而

^① 韩德林著：《境生于象外》，生活·读书·新知三联书店，1995年版，第169页。



言，其实只不过是实现悟道的途径和载体而已。所以，山水画的形象并不是孤立的、局限的，欣赏者应突破实有之“象”去达到“道”的境界。

在受玄学思想影响的魏晋时期的画家们看来，宇宙间的万事万物都蕴含着“道”，所画的人物对象也是如此，所以绘画的关键就是把人物对象内在的“道”，即人物对象的生命气息和生命活力通过“意象”表现出来。魏晋南北朝“得意忘象”的文艺美学思想对绘画领域也产生了深远的影响。这一时期盛行人物品藻，绘画题材主要是人物。画界不仅涌现出了许多名传千古的画家，而且出现了比较系统的理论著作。东晋的著名画家顾恺之提出的“以形写神”和“悟对通神”正是“得意忘象”思想在绘画领域的体现。顾恺之认为画人物画要想传神，应着眼于表现人物精神的某个关键部位。《世说新语·巧艺》中讲了三个绘画故事，都是阐释顾恺之如何以形写神的，其一曰：“顾长康画人，或数年不点目睛。人问其故。顾曰：‘四体妍媸本无关于妙处，传神写照正在阿堵中。’”“阿堵”此处指眼珠。眼睛就是人的“神”之所在，“神”指的是一个人的精神气质和生活情调。魏晋时期的人物品藻要求超越人外在的形体，把握人内在的精神气质和生活情调。顾恺之同时认为，每个人的精神气质和生活情调不同，表现精神气质和生活情调的典型特征也应不同，所以画家只有抓住表现每个人的精神气质和生活情调的典型特征，才能达到传神的要求。另还有两个故事：“顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故。顾曰：‘裴楷俊朗有识具，正此是其识具。’看画者寻之，定觉益三毛如有神明，殊胜未安时。”“顾长康画谢幼舆在岩石里。人问其所以。顾曰：‘谢云，一丘一壑，自谓过之。此子宜置丘壑中。’”这三个故事说的都是画家把所画的对象放置于可以最好地表现出性格特征的环境之中。通常我





们认为“以形写神”是通过人的一般“形”体来传达人的“神”，可顾恺之并不认为人的一切“形”都跟“神”有关。绘画要表现的“神”是一个人的精神气质和生活情调。画家着重表现的是体现人物精神气质和生活情调的东西。画家在表现人物时要把人物形体中不能表现人物“神”的偶然的東西提出、淘汰掉，只留下可以表现“神”的东西。因此，画家要用审美的眼光发现和捕捉人物的“神”（精神气质和生活情调），并运用自己的绘画技巧加以表现。对于如何获得人物的“神”，画家要发挥艺术想象，即“迁想妙得”。“凡画，人最难，次山水，次狗马；台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。”“迁想”就是要发挥艺术想象，要想发现、捕捉、把握一个人的风神、神韵，光靠观察是不够的，还必须发挥艺术想象。把握住一个人的风神、神韵，就突破了有限的形体，而通向无限的“道”“气”，这就叫“妙得”。顾恺之所谓传神的“神”指的就是当时玄学家们津津乐道的心灵、神情、气质、禀赋、情操等。顾恺之认为绘画品评的标准不是看外在的形体形似与否，而是看能否通过形体将其内在的精神气质、思想情感传达出来。他认为绘画的目的是表现出对象的精神气质，绘画围绕这一目的展开即可，形似与否可放其次。“以形写神”要求把具有一定精神气质和生活情调的人放在相适应的环境中加以表现。这些对谢赫提出“六法”的思想显然是有影响的。南朝的谢赫在《古画品录》一书中提出的“六法”理论成了后世画界所遵循的标准和原则。谢赫将“气韵生动”置于绘画的“六法”之首。“气韵”中的“气”指的是人物的精神、气质、智慧和生命力，而人物的“气”并不是孤立存在的，是与生生不息的天地自然之“气”“道”相贯通的。画家在绘画对象中体会、领悟到宇宙的生机和活力，从而引发了他对生命、人生、宇宙等终极价值的思索和遐想，这一无穷思索和遐想使

