

江西
社会科学研究文库



应物传神

——中国画写实传统研究

叶青 著

Y · W · C · S · Z · G · H · X · S · C · T · Y · J

江西人民出版社

RESEARCH LIBRARY OF SOCIAL SCIENCES IN JIANGXI

应物传神

——中国画写实传统研究

叶青 著

江西人民出版社

江苏工业学院图书馆
藏书章

图书在版编目(CIP)数据

应物传神:中国画写实传统研究/叶青著. —南昌:
江西人民出版社, 2004. 4

ISBN 7-210-02910-9

I. 应... II. 叶... III. 中国画 - 理论研究
IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 035311 号

应物传神

——中国画写实传统研究

叶青 著

江西人民出版社出版发行

江西科佳图书印务有限公司印刷 新华书店经销

2004 年 4 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷

开本: 850 毫米 × 1168 毫米 1/32 印张: 10.625

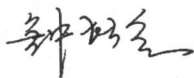
字数: 250 千 印数: 1-1500 册

ISBN 7-210-02910-9/J·60 定价: 19.00 元

江西人民出版社 地址: 南昌市新魏路 17 号
邮政编码: 330002 传真: 8511749 电话: 8511534(发行部)

E-mail: jxpph@163.net

(赣人版图书凡属印刷、装订错误, 请随时向承印厂调换)



繁荣社会科学，是建设有中国特色社会主义文化的重要组成部分。建设有中国特色社会主义文化的过程，也是社会科学研究在中国发展和繁荣的过程。积极发展哲学社会科学，对于坚持马克思主义在我国意识形态领域的指导地位，对于探索有中国特色社会主义的发展规律，增强我们认识世界、改造世界的能力，有着重要意义。马克思主义指导下的哲学社会科学研究，集中代表着先进文化的前进方向。

1 

社会科学的生命在于创造，在于创新，“若无新变，不能代雄”。新的世纪，新的千年，呼唤着社会科学的发展和繁荣，呼唤着社会科学研究的突破和创新。换言之，没有社会科学研究的突破和创新，也就没有社会科学真正的发展和繁荣。理论贵在创新，创新需要勇气，需要智慧，需要执着的追求和艰辛的探索；理论重在创新，创新需要有科学的精神、科学的态度和科学的方法；理论功在创新，只有创新的理论成果，才能探索规律、把握规律，才能启示实践、指导实践，才能认识世界、改造世界。坚持理论创新，是社会科学工作者的神圣职责和使命。

社会科学研究，必须坚持以马列主义、毛泽东思想、邓小平理论和“三个代表”的重要思想为指导，必须坚持理论联系实际、马克思主义学风，必须坚持“百花齐放，百家争鸣”的方针，必须坚持以我国改革开放和现代化建设的实际问题、以我们正在做的事情为中心，着眼于马克思主义理论的运用，着眼于对实际

问题的理论思考,着眼于新的实践和新的发展。新世纪的世界,新世纪的中国,新世纪的江西,许许多多的新情况、新变化、新问题,许许多多的政治、经济、社会课题,迫切需要我们去探索、去研究、去解答。社会科学工作者任重道远,大有可为。

江西向为“文章节义之乡”,素以“物华天宝,人杰地灵”著称。在历史的长河中,江西不但涌现出许多名扬中外的文学家、艺术家,而且涌现出不少影响古今的学问家、思想家。但是,我们不能沉湎于先哲的辉煌,而应该创造更加璀璨的未来。江西广大社会科学工作者一直在为此努力,并且取得了可喜的成绩。在世纪之交,江西省社会科学院、江西省社联大力实施“精品战略”,积极组织和扶持社会科学精品力作的撰述和出版,其实现形式是:推出“江西社会科学研究文库”工程,每年拿出一笔事业经费,资助出版10本理论上的厚重之作。这是我省社会科学界的一件大事、好事、实事,如此年复一年,坚持下去,必将蔚为大观。

21世纪,将是我国全面实现社会主义现代化,实现中华民族伟大复兴的世纪,也将是社会科学大发展、大繁荣的世纪。江西社会科学界的专家学者们,大家努力啊!

祝愿社会科学研究的精品力作不断问世。

目录

引言	关于写实主义绘画	1
第一章	中国画写实传统概述	12
第一节	中国画写实传统的基本特征	12
第二节	中国画的形式语言	19
第三节	早期写实性探索	40
第二章	传神:中国画写实传统的核心	45
第一节	传神写照:中国画写实传统的理论起点	46
第二节	“以形写神”的探索	55
第三章	“六法”:中国画写实理论纲要	66
第一节	“气韵生动”的内涵	67
第二节	“六法”中其余五法的含义	74
第三节	传神写照与气韵生动	83
第四章	中国画写实理论的展开	89
第一节	“六法”最初的阐释者	90
第二节	形神关系及骨法用笔	96
第三节	“意”的提出	103
第五章	中国画写实理论的新阐释	108
第一节	《笔法记》在写实理论中的地位	109
第二节	“真”和“物象之原”的提出	115

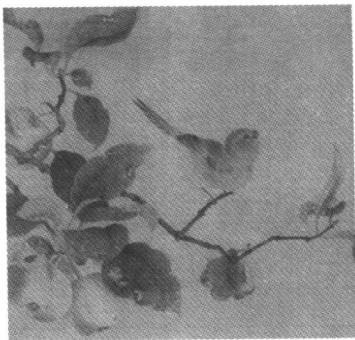
第三节	新的绘画语言的确立	120
第六章	中国画写实理论的完成	124
第一节	理:作为一个写实理论概念	124
第二节	审物:写实方法论之一	138
第三节	体物:写实方法论之二	153
第四节	求理:中国画写实精神的理论归宿	164
第七章	中国画图像的意义	171
第一节	从“通神”到“误识”	172
第二节	“以画为真”:通过绘画的诗意发现	183
第三节	“以真为画”:图式的价值	192
第八章	写实观念对中国画的影响	203
第一节	写实观念与人物画的盛衰	204
第二节	写生的花鸟画	222
第三节	写实:山水画勃兴的契机	236
第九章	中国画对写实传统的超越	255
第一节	逸格与中国画写实传统	256
第二节	尚意:士大夫的审美趋向	273
第三节	诗画融合:艺术空间的拓展	293
第四节	写实观念在新的艺术风尚中的延续	302
余 论	中国近代绘画变革与写实传统	311
主要参考书目		330

关于写实主义绘画

看过宋代花鸟画的人,大概都不会怀疑中国古代绘画中也曾有过逼真再现客观事物的努力。这些花鸟画的创作者们,不但对所描绘对象的观察十分仔细,而且在再现花鸟等生命个体的形体特征上也十分认真,它们神态生动逼真,形象一丝不苟,可谓形神兼备。就连生物个体上的自然瑕疵也不放过,对枝叶上的蛀斑和枯萎处都一一画出。无怪宗白华先生一再盛赞宋代花鸟作品乃“世界艺坛的空前杰创”,其“写生的精妙,为世界第一”。^①

其实,逼真再现事物的努力并不仅仅存在于花鸟绘画中。作为不同于西方“幻觉主义”的中国画的写实追求,在中国绘画

^① 分别见《中国艺术的写实精神》《论中西画法的渊源与基础》两文,均收入宗白华著《美学与意境》一书,人民出版社,1987。



宋 林椿 果熟来禽图
(北京 故宫博物院)



宋 海棠蛱蝶图 局部
(北京 故宫博物院)

史上也曾经为其他“画科”的成熟,起到过巨大的推动作用。只不过由于中国画写实手法的“特殊性”,又由于我们今天的观众生活在一个照相机早已不是什么新鲜玩艺儿的时代,对于在中国画史上曾弥漫于各个画科的以再现为目的的写实画风,我们已经失去了正确的辨别和读解能力了。

因此,要研究中国绘画中的写实精神,就应从分析中国绘画写实传统的“特殊性”入手。

其实,我们这里使用“特殊性”一词并不恰当,因为所谓“特殊”乃是相对于一般而言,而在世界范围内的人类艺术发展中,对于绘画的表现并没有所谓一般的、统一的模式。为了说明这一点,我们有必要先对以摹仿技术为要旨的西方写实主义绘画传统有一个基本的认识和客观的评价。

首先,从追求视觉逼真的角度来理解,“写实主义”这个术语本身就是一个相对有效

的概念。写实,并不能达到绝对意义上的视觉“真实”,绝对的“真实”是并不存在的。

德国插图画家路德维希·里希特在其自传中谈到自己年轻时曾与三位朋友同时面对一片自然景物写生,他们都坚持尽可能精确地复写他们所看到的东西,然而结果是画出了四幅完全不同的画,情调、色彩和轮廓等方面在每一幅画中都存在差异和变形。这一故事被艺术史家贡布里希在其名作《艺术与错觉》一书中作了生动地转述。^①即便是为我们所深深信赖的照相技术,也仍然是只在某种文化传统中才被视为逼真无误。有一个常被人们列举的例子:地球上尚存的某些未曾见过照相的人们第一次面对相片时,竟然认不出这是他们自己的照片!^②因此如下观点已经得到广泛的认同:

“写实主义”这个术语不是指绝对的“真实”概念,它不能说明不同时期、不同文化背景中的“真实”的历史特征和变化特征。……一个形象的现实主义应当被认为是与社会决定的法则体系有关而不是与一个一成不变的、一般的视觉经验有关。^③

其次,从世界范围内的艺术发展历史来看,以“幻觉主义”为代表的西方写实绘画艺术,只是人类绘画艺术表现形式的一种。那种以西方写实艺术的成就,遮蔽人类绘画艺术实践的丰富多样性的艺术史观念,已经受到普遍的质疑。

由于写实主义理论的深远影响,特别是在这一理论下艺术家们所取得的卓越的艺术成就,使得将人类绘画艺术的发展等

① 参见[英]贡布里希《艺术与错觉》(中译本),72页,浙江摄影出版社,1987。

② 参见[美]H·G·布洛克《美学新解》(中译本),73—74页,辽宁人民出版社,1987。

③ [英]布赖森《本质的复制》,载《美术译丛》1988年第3期。

同于再现技术的进步的观念成为很长一个时期广泛流行的看法。包括文艺复兴的艺术大师们在内的艺术史论家们,毫不犹豫地认为,摹仿与再现是艺术的基础,艺术家们追求对自然的再现描绘技法的完善过程,就是绘画走向完美的进化过程。

但是,随着 20 世纪以后新的艺术趣味在西方出现,艺术家们对写实艺术的赞誉大大冷淡下来,并对艺术史投以新的审视目光。此时,人们发现,在世界各地不同文化和不同环境中成长起来的艺术,具有巨大的差异。因此,20 世纪以来,西方艺术史家已经不再简单地以写实技术的进步概括艺术史的进程,转而更为客观地认为:

追求写实主义相对地说是一个近期出现的现象,它反映了文艺复兴和后期文艺复兴期间的世俗潮流。直到那个时候以前,大多数艺术家和观众并不要求视觉逼真而只要求图式的简单等同——要求创作出能够像代码一样被“解读”为人、物或景色的各种形式。^①

那些习惯于将文艺复兴时期的绘画成就的源头上溯到古希腊绘画艺术实践的艺术史家也认为:

在这个地球上,艺术家只在古希腊和欧洲文艺复兴这两个时期作出过系统的代代相赅的努力,使他们的图像逐渐逼近可见世界并达到了可以乱人眼目的真实程度。^②

① [美]加德纳《贡布里希:艺术为什么具有历史》,载《美术译丛》1988 年第 3 期。

② [英]贡布里希《通过艺术的视觉发现》,见《图像与眼睛》(中译本)第 1 页,浙江摄影出版社,1989。

虽然在古希腊时期,欧洲艺术家对绘画再现手法的探索尚处于初级阶段,其在透视学上的成绩,仅在所谓“远景短缩”阶段,而且并非独步天下,因而,将西方写实主义视为文艺复兴时期开始的艺术思潮的看法也许更符合艺术史的实际。但上述观点中有一个共同的认识,就是否定了以“幻觉主义”追求概括整部艺术发展史的传统观念,还世界艺术史以丰富多彩的本来面目。

了解了西方写实绘画在人类丰富的艺术探索实践中的位置以后,我们便可知道,先前使用的中国画写实传统的“特殊性”一词,原是一种不够准确的表述,只是为了使之与为我们所普遍接受的以透视、光影原理为手段,以试图重视瞬间的视觉真实为目的的写实努力相区别——这种努力,只在欧洲某些特定时期成为一种为其社会所公认的、普遍的、系统的追求。

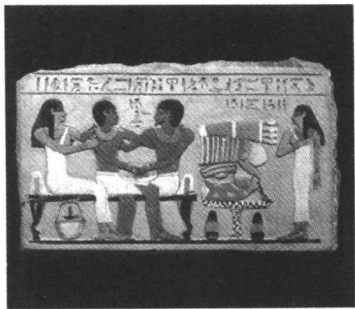
二

从绘画的基本功能来看,绘画应该首先是与所描绘的对象相关的视觉艺术。一幅画,应该像所画的那个人、那件物、那片风景……这种对待绘画的态度被西方艺术史家称为“自然的态度”。因此,“对于艺术家成就的评价在某种程度上似乎取决于艺术作品与自然的比较”。^①

从人类艺术发展史的宏观角度来看,这种艺术作品与自然之间的比较主要存在以下两个方面的关系,并由此形成两种不同的写实艺术传统:

一是绘画艺术品与所描绘事物的视觉表象之间的关系,艺

^① [奥]克里斯和库尔茨《关于艺术家形象的传说、神话和魔力》(中译本),53页,浙江美术学院出版社,1990。



古埃及 阿门哈特的石碑
(约公元前 2000 年)

术家通过忠实地再现特定光源及视角下对象事物的视觉表象,即逼近了自然事物的本来面目。从这种角度衍生出来的写实理论认为:绘画作品由于忠实地摹写了自然而值得称道。西方写实绘画的高度繁荣,正是这一理论的体现,随着幻觉主义和照相技术的出现,这一理论结出了丰硕的成果。

另一种关系存在于艺术品与其所对应的事物的视觉表象之下,在这里,艺术家不打算仅仅再现从一个固定的视角所“看到的”景象,而是要尽量表现他所“了解的”对象的本质特征。从这种观念出发所产生的理论认为:广袤的大千世界,万物均遵循着一定的规律、一定的节奏在运动、演化,绘画艺术家的任务和本领,就是要通过艺术作品,再现对象的内在规律和本质,从而构造出平行于现实世界的艺术世界。这一观念下最初的绘画具有概念性、象征性的特征。

从绘画艺术史发展的进程来看,上述两种写实观念,在不同的历史时期和不同的文化环

境中,表现出不同的绘画创作风貌;即使在同一文化体系的不同发展阶段,也可能体现出对两种艺术观念的不同的偏重。表现在具体的绘画创作中,上述两种艺术观念,出现相互融会的倾向,彼此间产生影响。于是,世界绘画史呈现出丰富的形态。

相对于再现事物视觉表象的理论而言,再现对象内在规律和本质特征的努力由来更为久远,其最初的概念甚至可以在人类最古老的绘画艺术传统中找到。这种努力源自绘画艺术赖以产生的原初动力。

正如英国艺术史家迈克尔·列维所指出的,从远古人类在洞穴中的绘画创作开始,“无论艺术表现的是生命活力,还是明确无误地旨在表现个人的永垂不朽,它都具有着一定的仪式作用”^①。带有神秘色彩和仪式作用的绘画是人类绘画艺术的起源。

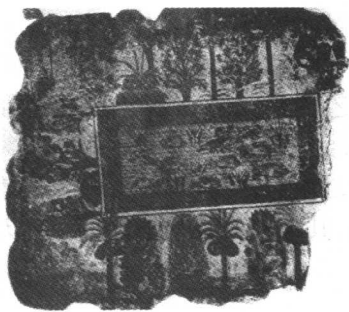
约 5000 年前尼罗河流域的古埃及绘画艺术传统中,最为显著的特色就是其对事物的描绘方式:

(古埃及画家)不是立足于艺术家在一个特定的时刻所能看到的东 西,而是立足于他所知道的为一个人或一个场面所具有的东西。他以自己学到的和知道的那些形状来构成自己的作品,非常近似于部落艺术家用他所能掌握的形状来构成自己的人物形象。^②

当古埃及艺术家准备描绘一个池塘和它的环境时,并没有首先选取一个固定的视角架起画板,而是毫不踌躇地径直把池塘画成俯瞰时的平面图形;对树木鱼禽,则画成从侧面观看时的

① [英]迈克尔·列维《西方艺术史》(中译本),第1页,江苏美术出版社,1987。

② [英]贡布里希《艺术发展史》(即《艺术的故事》)[The Story of Art]的中译本,下同),31页,天津人民美术出版社,1991。



古埃及 池塘
(伦敦 大英博物馆)



古埃及 树上的小鸟
(约公元前 1900 年)



战国 青铜器纹饰(示意图)

样子,而且基本忽视各种事物间的比例。这种不关心视觉上的真实,放弃描绘对象的视觉表象的做法,令习惯了透视技法的观众感到不可理解,但这种传统却在古埃及的绘画创作中稳定地延续了数千年。

作为表现绘画对象的一种努力,类似古埃及艺术家的创作观念在世界其他文化中也有着引人注目的相似表现。

在中国战国时期的青铜器上,对战车与战马的描绘就与前述古埃及人的作画方式有着惊人的一致:对战车的处理,采用了易于表现的侧面描绘的方式,而对于驾车的四匹战马来说,其画法就有些奇特,甚至有些滑稽:四匹马仿佛倒卧于地,而且背靠背,两匹马的蹄子朝下,另两匹马则蹄子朝上。

对于古埃及和古代中国的艺术家来说,采用自己的方式再现事物,是十分自然的,因为他们并不注重画出自己看到的情景,而只是想画出在这里有什么。

艺术表现形式的特点,总

是与当时社会所赋予艺术的功能相适应的,古埃及的艺术家之所以采用那样一种类似示意图的绘画方式,是因为当时绘画主要用于宗教的用途或祭祀的目的。在当时的社会观念中普遍相信的是,他们的艺术家或工匠所创造的事物不仅仅是一件图绘或工艺品,在这些作品与其所描绘的事物之间,存在着某种神秘的关系。因此,社会公认这样的绘画规则:要描绘一个事物,就必须将一切重要的东西都包括到画面中去。在这样的要求之下,艺术家们如果画一个人,就需要选择一种方式,使人体的每一部分都能清楚地描画出来。在这里,“透视”原理恰恰是不能采用的,因为如果根据透视,画面上人物身体的某些部分就必然出现“遮挡”或“缩短”现象,而对于古埃及人来说,这种现象是不能允许存在的。同样的情况也存在于中国古代绘画中。

在当时社会赋予绘画的这种功能和目的下,艺术家采用“图解式”的描绘方法无疑十分有效,可以令观者清楚地得到关于池塘或战车的概念,从而确定图画与其所画的事物之间的神秘的内在联系。

在具有神秘色彩的绘画观念占主导地位的时代,这种旨在表现事物本质的所谓“概念性的绘画”,在东西方艺术史上都长期占有重要的地位。这种对事物的描绘方式,甚至被认为对西方绘画传统有着直接的影响。一些学者认为,如果以古希腊绘画艺术作为西方写实艺术传统的直接源头,这一传统也正是从更早的以再现事物整体意念为目的的艺术传统中成长起来的。艺术史家贡布里希这样写道:

我们今天的艺术,不管是哪一所房屋或者是哪一张招贴画,跟大约五千年前尼罗河流域的艺术之间,却有一个直接的传统把它们联系起来。^①

① [英]贡布里希《艺术发展史》,28页,天津人民美术出版社,1991。



古希腊花瓶(梵蒂冈博物馆)

从现存的绘画遗迹中可知,大约在公元前六世纪开始,西方绘画表现出对于视觉经验的借鉴,艺术家开始信赖自己的眼睛看到的情景,并以之作为绘画的依据。这种情况,最终导致西方绘画对透视法的依赖。出现这种情况的原因,是社会对艺术家提出了新的要求:

只有当艺术家的目的主要不是告诉我们发生了“什么”,而是“怎样”发生的,这时候概念性的方法才变得易受攻击。换句话说,自然主义的兴起要以观赏者的预期和要求的改变为先决条件。公众要求艺术家在一块想象的舞台上把圣经事件再现得栩栩如生,好让它们如同亲眼所见