

from
to READING
REASONING

由解读到重构

—— 中外绘画融合论研究

尚可 著

▲▲ 辽宁美术出版社

READING

ASONING

由解读到重构

——中外绘画融合论研究

尚可 著

辽宁美术出版社

月上

《寒

图书在版编目 (CIP) 数据

由解读到重构: 中外绘画融合论研究/尚可著. —沈阳:
辽宁美术出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5314-3863-2

I. 由… II. 尚… III. 中国画—研究 IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第121600号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳美程在线印刷有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/32

印 张: 8.25

字 数: 200千字

印 数: 1-3000册

出版时间: 2007年8月第1版

印刷时间: 2007年8月第1次印刷

责任编辑: 光 辉

版式设计: 陈亚建

技术编辑: 鲁 浪 徐 杰 霍 磊

封面设计: 沈 兰

责任校对: 张亚迪

书 号: ISBN 978-7-5314-3863-2

定 价: 38.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnpgc.com.cn

尚可

南京艺术学院教授、博士、硕导、中国美术家协会会员、被评为江苏省高校“中青年学术带头人”。

作品获第九届全国美术作品展铜奖,第十届全国美术作品展银奖,第三届中国工笔画大展银奖,当代中国工笔画展优秀奖,国土情全国中国画展二等奖,首届全国民族风情中国画大展二等奖、首届枫叶奖国际水墨展金奖、中国图书奖等。主要参展有全国中国人物画展、中国艺术大展、第四届中国工笔画展,中国风情水墨画展(特邀)、微观与精致——工笔重彩艺术展(特邀),水墨动向——全国中国画名家提名展,全国中国画名家邀请展、当代国画名家邀请展、60 视线中国画邀请展等。

撰写、发表论文数十篇,出版有《走向多元》、《艺术与思想——绘画理、法漫议》、《尚可作品集》、《当代名家工笔人物精品·尚可》、《尚可线描精品》等多种专著及个人专集。



摘 要

“中西古今之争”是中国文化近现代的焦点问题。“中外绘画融合论研究”便是对近现代中国画关于中外融合理论与实践的全方位考辨与梳理,论述中外绘画融合论产生的深阔历史背景,在阐明不同融合理论与文化思想基础以及相应的实践探索的基础上,对这些理论所存在的问题进行系统的理清,剖析中外绘画融合实践与传统思想观念的碰撞而出现的诸多矛盾,力求重新整合中外绘画融合的理论建构,追索融合什么与怎么融合等实质性的课题。

在中国画的发展史上,近现代无疑是中国画发生激变的时期,与这种激变相伴而生的是中外绘画融合的激烈纷争,对中国画中外融合这一热点问题作历史性的聚焦,系统而深入地研究,不仅助于人们对已有融合理论的明辨,使本研究具有理论上的学术价值,而且也或可助益于中国画画家在实践上的再探索。

目 录

引 言	001
第一章 融合论兴起的历史搜索	005
第二章 融合论产生的内在条件与对外观照	016
第一节 西画东来之风潮	017
第二节 变革主体的形成	022
第三节 融合经验的参照	029
第三章 中外绘画融合的理论建构	036
第一节 古人论中外绘画	037
第二节 和而不同的融合理论	044
第三节 融合论的理论思想基础	068
一、从“适者生存”到“全盘西化”	069
二、求真——西学的诱惑	074
三、中西体用之争	081
第四章 重新解读与问题理清	087

第一节 由比较到辨析	088
一、中西绘画美学思想比较	088
二、自律与他律的矛盾	101
三、传统精神的失落	107
第二节 由误读到解读	112
一、价值判断的片面性	113
二、审美取向的差异性	121
第五章 理论的导入与对实践的批评	132
第一节 理论与实践的互动	133
第二节 个案观察	137
第三节 对融合实践的评析	173
第六章 融合论的系统整合与发展定位	182
第一节 融合目的的理性思辨	183
第二节 观念的确认与选择	192
第三节 审美理想的推论	197
第四节 融合方法的探寻	205
第五节 融合什么的追问	211
一、着眼自身的发展观	211
二、明辨融合切入点	215
三、相合而融	229
第六节 中国画多极变动现象的论辩与对融合实践者的角色期待	236
参考文献	244
后记	248
彩图部分	250

引言

开放的艺术语境使广泛的对话交流成为可能。在人类所生活的地球村，人们既可以共享阳光，艺术上的相互参照和彼此影响也不可避免，人类在艺术上的创造无疑是可以相互借鉴的资源。而倘若我们进一步考察，人们诉诸借鉴外来艺术的动因，其实包含了或因本体艺术已高度发达而难以为继的隐忧，或因民族艺术逐渐式微而急于摆脱的焦虑。需凭借它力以求变化，这是艺术的有幸，还是艺术发展的悲哀？客观地说，这种艺术变化的互动既让人兴奋又令人不安，一方面，站在艺术发展的立场上，吸收或借鉴外来艺术使人们欣喜地发现了艺术创造的新空间；另一方面，在外来艺术的冲击下，人们又不无担忧民族艺术的何去何从。在借鉴问题上，是取大同小异还是取小异大同的态度，甚至是抱着民族绘画宿命论的观点，人们面临着不同的观念选择或难免陷入实践的困惑。

尽管如此，世界上的不同民族都没有停止向外观照和借鉴的动态，只不过程度不同或努力方向各异而已，因此，艺术上的对外借鉴可谓世界性的课题。在中国，随着近代封建社会的逐渐

解体，中外绘画融合的理论纷争和变革实践就一刻也没有畏缩不前。在中国画的发展史上，近现代是中国画发生激变的时期，这种激变与中外绘画融合的变革之举相关联，并由此推动了中国画的现代进程。关于中外绘画融合的理论与实践，我们已有了丰富的历史遗存，它们为探讨中外绘画融合论提供了必要的前提和基础。

对中国画家而言，绘画主要分为两大体系，一是本土的中国画；另一个是西画，这是两个在画理与实践上存在很大差异的绘画，中外绘画的融合实际上主要表现为中国画家对西画的借鉴与吸收。之所以称“中外”而非“中西”，一方面是因为西方绘画是相对于中国画而言的外来艺术；另一方面，从已有的理论和实践来看，中国画的借鉴和融合的着眼点并非只局限于西画，外来的一切艺术，只要对中国画发展有利，无疑都可以成为中国画家实践上的观照和理论上研讨的对象。中国画家对于向外借鉴有不同的指称，清·邹一桂称为“参用”。近现代以来，有说中西互补，有谓中西结合，有说中西调和，也有谓中西混交，等等，虽然语言表述不一，但是因主旨的一致，故本书以融合为题通论。“融”具化解之意，借鉴外来绘画首先是对其的消化或研究，要求对中外绘画有融会贯通的能力，近现代的一代宗师大多可谓中外绘画融会贯通的典范，倘若缺乏对中外绘画的深入理解，则以西化中停留于浅层次的构想。“融”另有调和之意，林风眠即把借鉴西画视为一种调和，借鉴是为了助益于中国画的发展，在彼此的调和中进行新的创造。“融”还有流通之意，中外美术的互动交流为发展民族艺术提供了契机，这是主张借鉴外来绘画的基本要求。所谓“融合”，顾名思义是两者的相融而合，通过对外来绘画的引进、吸收、为己所用一变为新的存在样态。融合的语言表达是对前人理论精神的概括，也契合借鉴

外来美术的美好愿望。

研究中外绘画融合论,对历史的考辨或对已有理论的阐述固然必要,而对这些理论和实践的整体文化审视和批评,将是确立新的发展观,重构融合体系的入口。中西绘画理、法的矛盾,融合思想与中国传统艺术精神的矛盾,融合理论与实践可行性的矛盾,等等,构成了历史上理论纷争不止的内容,围绕这些矛盾问题而纷争的理论既包含相对合理的一面,又存在其偏谬的一面,因此,它们不仅有积极的引导,也有因理论的偏颇而带来的不利影响,有序地清理和对分歧的化解才能使中外绘画融合良性发展。

理论研究的着眼点应以问题意识对一些艺术常理与变数进行不懈的追问和破解,本研究对中外绘画融合论所存在问题的认识或评析,一方面是出于相应融合实践的反思;另一方面则是依乎常理而作出的价值判断。人们可以超越传统,艺术的发展可以多极变动,但终究都不能逃脱常理的制约。人们无法超时空地预知未来,中外绘画融合的文化定位与体系重构只能是一种基于已有的经验和艺术常理的推论。“适者生存”的思维逻辑,扬长避短的价值观,和而不同的绘画融合发展基点等,既成为我们修正已有融合论的参照,又是贯穿融合理论建构的重要线索。中外绘画融合论最为实质性的问题当是怎么融合和融合什么,取长补短意识虽催生了多样的对外择取着眼点和对内变通的融合样式,但历史上所存在的失误是不容回避的事实。理论研究的目的是不能停留于以理论理本身,而要给予实践以指导的意义,这就要求以发展本体艺术为出发点,提出合目的性的融合方法和探索取向。

概括而言,由对融合论的解读与问题理清到重新整合,是本研究的基本立论框架,其可具体表述为:(一)依循论从史出的

考辨方法,从根本上廓清融合论初兴与发展脉络。(二)对已有理论进行归纳与综合类比,不仅旨在明辨各家之论的差异,更在力图阐释一些理论在引领了绘画探索方向殊途的同时其所产生的误导,为融合论的重构与定位确立立论的思辨基础。(三)绘画的理、法是相互联系的,因此,比较、分析那些迥然异趣的融合实践,应是全面把握融合论的重要内容。从与画理相对应的画法研究中,求证理论的可操作性,并由对已有艺术探索得失的分析,为人们提供一个理性观察的视角或经验的参照。

(四)从某种意义上讲,绘画的多元发展状态也即意味着已有评判标准的失衡,中国画还要不断发展,中外绘画的融合也必将以更稳健的态势延续,对于中外融合的绘画的评判,虽然不能建构所谓唯一的标准体系或融合模式,但是确立我们的审美理想和对融合发展的推论,无疑是非常实际的课题,围绕中外绘画融合的终极关怀是本研究的精神指向。

第一章

融合论兴起的历史搜索

中外绘画的融合，其基本前提是中外美术的交相互动，也就是说，没有外来美术的交流和促动，则何谈融合意识的滋生。中国美术史上，外来美术流入中国，当应远追至秦始皇时代，骞霄国画人烈裔来朝，首开域外绘画来我中华的历史。至汉代，社会安定，经济的强盛带来了封建帝国的扩张意识，开辟了通往东西诸国的道路，文化交流趋于频繁，域外佛教绘画随之涌来。明清之际是历史上中外美术交流的又一活跃时期，主要表现为一方面西方天主教士带来了欧西绘画，让国人了解了这一与中华绝异的绘画样式。另一方面，一些中土画家东渡日本，带去了中国画的绘画理法。自明万历初年至高宗乾隆末，西洋画在中国的宫廷尤有影响，受到关注，但总体而言并未得到中国画家的赏识。直到近代，西方绘画才被大规模地引入，并逐渐掀起了学习西画、借鉴西画的浪潮，近代以来的中外美术交流可谓出现了史无前例的热闹景观。

在近代之前，国人关于中外绘画的关系，重在相互比较之论辩上，虽然参照外来绘画的画家代不乏人，但由于整体倾向上

的排拒心理，因而在古代中国画论中，较少论及中外绘画融合的问题，融合理论的真正勃兴和推展是近代以来的事。研究中外绘画融合这一理论的初兴，对一些必要的历史线索的理性追溯，无疑是明晰其发端的重要依据。而对这种历史线索的探寻，需从两个方面去展开：一是社会变革的大背景；二是中国画发展到近现代所处的文化境遇。

在中国的历史上，当鸦片战争的惊天炮火在中国大地上划破那沉寂的历史时空之时，雄踞世界东方的这一古老国度，从此便迈上了不堪回首的半殖民地半封建的屈辱之路，西方列强的坚船利炮不仅打开了中国长久封闭的国门，而且其主权与地位也受到了严重威胁，在一次次割地赔款的屈辱中，“天朝上国”的民族自信日渐衰落，维系数千年的封建社会政治体制、社会结构也在西方文明和其近代工业大潮的冲击下，面临着不可逆转的动摇。毋庸置疑，鸦片战争之后，中国的封建社会如最后的夕阳，接之而来的将是一个新的时代：一个新的政治时代、一个新的文化时代。

对于封建的中国而言，通过鸦片战争，与所面对的侵略者的无情较量，在疆土日削的现实面前，深刻地意识到了西方列强的强大经济实力和先进的科学技术。在灾难的阵痛中，国人被迫为民族的处境与前途而忧虑，继而省醒到中国必须寻求变革。这种变革除了制器造物方面的考虑，还表现为对封建社会政治体制的不满上。西方文明的冲击，使人们认识到“西洋立国，有本有末。其本在朝廷政教，其末在商贾、造船、制器相辅以益其强，又末中之一节也”^①，认为西方国家强盛的根源在于

① 《福建按察使郭嵩焘条议海防事宜》 见《中国近代史资料丛刊·洋务运动》（一）第142页

“君民上下同心，一力以求，所以自立”^①。光绪十九年（1893），王韬、薛福成、郑观应等持洋务观点的人曾提出了在中国实行“君民共立”（即君主立宪）的政治设想。虽然这种思想引来了封建卫道士的抗议，提出“专以用来变复，破坏中国数千年相承之法治”，但变革已是大势所趋。

甲午之战，国人尤其深刻地意识到：“知微之士，乃冥心孤往，探索其由，始有见于强国之道，不在坚甲利兵，而实以修政立教为本原。”^②民主意识的觉醒使旧有的封建体制受到前所未有的怀疑，康有为也曾写道：“吾国行专制政体，一君与大臣数人共治其国，国安得不弱？”^③梁启超谓：“三代以后，君权日益尊，民权日益衰，为中国致弱之根源。”^④严复则运用近代西方民主观念，对封建专制的本质进行了批评，只有实行君主立宪，兴我民权，才能救中国。

谭嗣同在其《仁学》中更是痛陈“三纲五伦”之祸国殃民，因这些思想观念的束缚，使臣民“不唯关其口，使不敢昌言，乃并锢其心，使不敢涉想”。封建社会的顽疾是积重之弊，长久形成的奴性思想束缚了臣民的言行，“古人之非，既不能明，即古人之是，亦不知其所以是。记诵词章既已误，训诂注疏又甚拘。江河日下，以至于今日之经义八股，则适足以破坏人才”。^⑤不辨是非，不求进取，即使对待学术也是抱残守缺。因此，阻碍中国进步不仅在封建政治方面，还在于学术上，中国文人的中庸思想限制着人们对新创造的渴求，以不变应万变的的思想贻误了人们

① 郭嵩焘《玉池老人自叙》养知书屋本

② 《立宪记闻·中国立宪之起源》

③ 康有为《戊戌奏稿》

④ 梁启超《西学书目表后序》 见《饮冰室合集·文集之一》第128页

⑤ 《严复集》第一册

的求变意识,可以说在文化领域的改革也是谋求国强的关键。由于一些有识之士在社会危局日益深重下的觉醒,使他们能起而敢言,对封建旧学进行猛烈的抨击,认为不改变人们的思想观念必会“锢智慧”,“坏心术”。

迫于中国社会的危局,展开被动应变虽属迫不得已,但其结果是加速了人们对封建社会政治、文化的清醒认识和封建社会的解体,正如有人所言:“若使地球未辟,泰西不来,虽后此千年率由不变可也。天如大地勿通,强敌环逼,士知诗文而不通中外,故锢聪塞明而才不足用。”^①可见这种应变的历史必然性与当时中国社会的现状相关联。

中国的变革思路当然是要向西方学习,其初主要是从“师长技”着眼,在举办近代军工业、交通运输、制造业等方面掀起了效法西方的“自强运动”,这在19世纪六七十年代逐渐发展为一股洋务思潮。随着西方自然科学文化的涌入,使中国的传统文化遇到了前所未有的挑战,人们所考虑的已不光是制器造物或政治危机方面,江河日下的文化衰败和严重危机突出地显示出来,这种衰败的最直接表现是在近代中西文化交会冲突的过程中,西学对中国社会各文化领域的影响不断扩大,而中国传统文化在交锋中的日见萎缩和不振,以及社会各阶层对传统文化完善无忧的信念产生了动摇。在洋务派看来,“降及今日,泰西诸国以其器数之学,勃兴海外,履咳埏若门庭,御风如霆指臂,环大地九万里罔不通使互市,虽以尧舜当之,终不能闭关独治。”^②认识到闭关治国终不可取,因为较之西洋,不仅船炮等

① 汤志钧编《康有为政论集》上册

② 薛福成《筹洋刍议·变法》见《中国近代史资料丛刊 戊戌变法》(一)

制造技术的落后,而且其“算学、重学、视学、光学、化学等,皆得格物至理,與地书备列百国山川阨塞风土物产,多中人所不及”。^①

由于西方文明的冲击,国人在惊梦中的觉醒,不仅极大地撼动了封建社会的根基,使近代中国社会产生了剧烈震荡,而且在这场社会与文化的大变局中,中国的传统绘画也开始了其异常艰难的改革之路。

传统文化的衰落自然也体现在中国传统绘画上,中国画在其发展历史上的衰落当然并非始自近代,明清以来,虽然中国画有所发展,也出现了一些求变的大家,但明代的董其昌、清代的“四王”等这些绘画历史上具有影响的画家,力倡仿古、模古、师古的言论与绘画实践,使近代的中国画坛在整体倾向上一路走向因袭、守旧而式微,他们当对此负有一定的历史责任。如果说明清的中国画在历史上已渐趋颓势,那么在近代这种衰败尤甚。在一片师古声中,绘画的萎靡柔弱之气发展到令人担忧的程度。康有为面对中国画每况愈下的状况,在其1917年为《万木草堂藏画目》的序言中,慨叹道:“中国画学至国朝而衰弊极矣,岂止衰弊,至今群邑无闻画人者。其遗余二三名宿,摹写四王、二石之



图1-1 董其昌 《仿古山水图》

^① 冯桂芬《制洋器议》、《采西学议》, 见《校邠庐抗议》广仁堂校刊本1897年

糟粕，枯笔如草，味同嚼蜡，岂复能传后，以与今欧美、日本竞胜哉？”一味地守旧而不图其变，躺在前人成果面前的惰性思想和对传统的盲目崇拜，是使“中国近世之画衰败极矣”的根本原因，难怪乎吕澂也惊呼：“我国美术之弊，盖莫甚于今日。”^①

明清之际，从绘画的主流来分析，其所描绘的内容则落在笔墨本身，绘画的手段成为了绘画的目的。中国画的传统由注重客体表现到偏向主体抒怀再到对绘画本体的演绎，虽在西方绘画中同样有着如此的变化脉络，但中国绘画的本体研究仅是以陈陈相因的程式化为标志的，虽然这一时期也有徐渭、陈洪绶、四僧画家、龚贤、扬州八怪及清末海上画派的出现，主张革新或倡扬个性，但从历史的主流与画家的主要势力构成而言，保守派的影响和位置更占风流，其中董其昌对后世的影响最显，他们所做的既非对客体的研究，从而寻求变化，也非在此之前文人画家所讲求的有感而发，而是把主要精力放在对前人的临、摹、仿、拟的功夫上，以董其昌为代表的主导思想是所谓“画家当以古人为师，已自上乘”。视得古人之法为最高标准，导致的自然是摹古之风的盛行并心安理得。对各种笔法、墨法、皴法等表现技法的重复，并成为公式化，使得前人对客体的创造变成了绘画表现的经典“符号”，这种对传统的解读与归纳并“符号”化的功夫从绘画发展的角度来看，很难说是一种进步，而可谓一种停滞。当一种艺术样式变成程式化的东西以后，昭示的是其艺术生命力的终止，在形式雷同外壳的笼罩下，是精神的贫弱，体现的是一种惰性的创作态度。

在意境上，重复的是前人的浅吟低唱，在形式上是不思变

①吕澂《美术革命》载《新青年》1919年第6卷第1号。