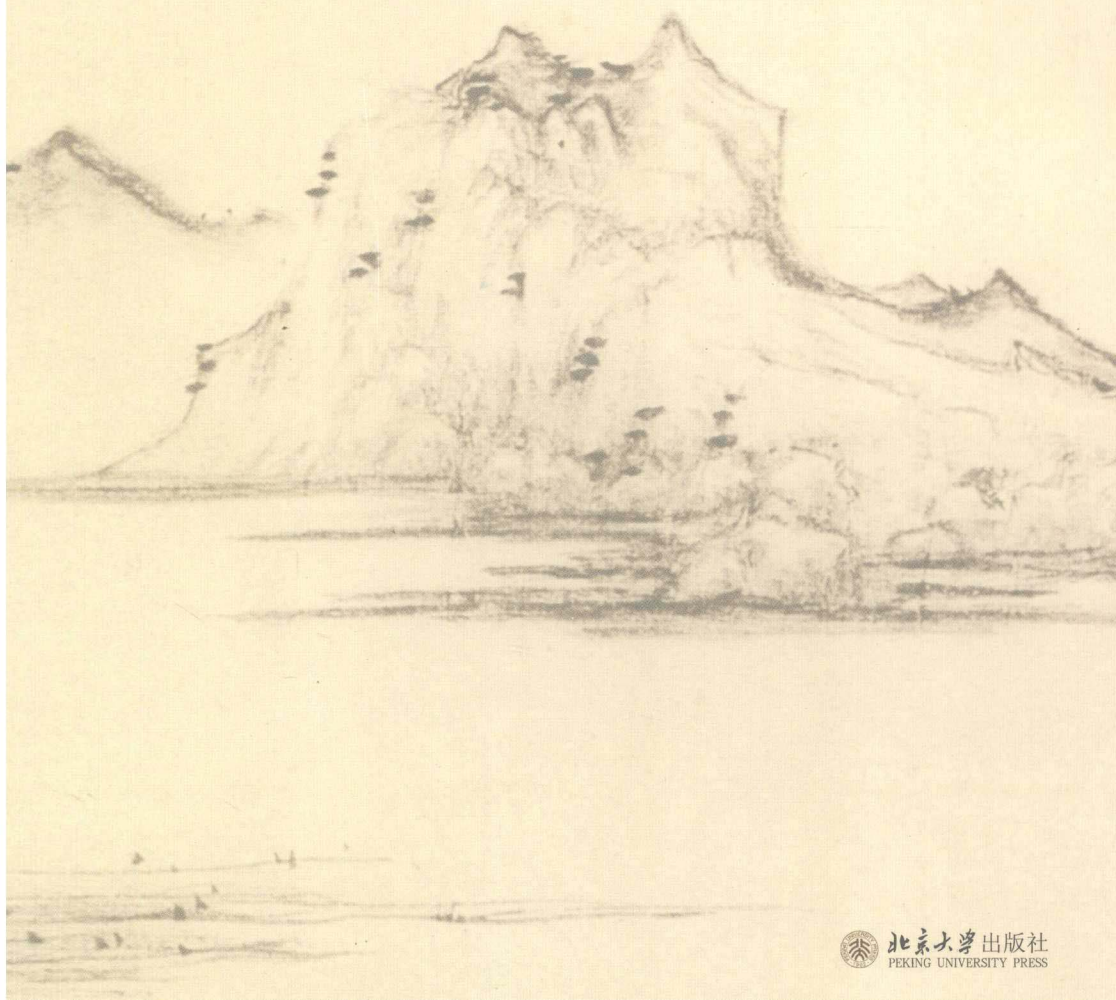


北京大学中国画法研究院 雅芳文存

中国画美学探骊

彭修银 刘建蓉 / 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北京大学中国画法研究院 雅芳文存

中国画美学探骊

彭修银 刘建蓉 / 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国画美学探骊 / 彭修银, 刘建蓉著. — 北京: 北京大学出版社, 2012.5

(北京大学中国画法研究院·众芳文存)

ISBN 978-7-301-20671-3

I. ①中… II. ①彭… ②刘… III. ①中国画—艺术美学—研究 IV. ①J212.01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 102031 号

书 名: 中国画美学探骊

著作责任者: 彭修银 刘建蓉 著

责任编辑: 梁 勇

标准书号: ISBN 978-7-301-20671-3/J·0441

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电子信箱: pw@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883
出版部 62754962

印 刷 者: 北京楠萍印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

720 毫米 × 1020 毫米 16 开本 17 印张 242 千字

2012 年 5 月第 1 版 2012 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 59.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究。举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

目 录

题于书首	范 曾
绪 论	001
第一章 绘画的艺术特征与审美本质: 再现与表现、 写实与写意、移情与抽象	009
第一节 再现与表现	009
第二节 中西表现美学及其影响下的绘画	020
第三节 文人画写意美学的历史发展	023
第四节 文人画之现实主义美学传统	044
第五节 移情与抽象	057
第二章 从视觉王国到精神王国: 绘画的色彩美	069
第一节 西方绘画中的色彩	070
第二节 中国画缺失的色彩系统	081
第三章 从“画绘之事”到生命节奏: 绘画的线条美	089
第一节 绘画的线条美	089
第二节 中国画完美的线条系统	096
第四章 中国绘画“意境”论	105
第一节 中国绘画意境论的发展过程	105
第二节 中国绘画意境的构成	123

目 录

第五章 中国绘画“形神论”	127
第一节 以形写神,象人之美	128
第二节 以形写形,以色貌色	132
第三节 写意传神,不求形似	137
第四节 “形神论”与中国画体	141
第六章 中国绘画“气韵论”	145
第一节 两种“气韵”论	145
第二节 “气韵”语义的转换与理论形态的丧失	155
第三节 “气韵”与“笔墨”	157
第四节 “气韵”在不同画体中的表现	162
第七章 中国绘画“虚静论”	165
第一节 绘画虚静论的来源	165
第二节 绘画虚静论的发展	167
第三节 绘画虚静论的内涵	176
第四节 虚静与迷狂	178
第五节 “虚静”和“距离”	179
第八章 中国画体系统化的尝试	183
第一节 以体标体	184
第二节 以家划体	186
第三节 以宗列体	190

第四节 中国画家系统	196
第五节 对中国画体系系统化的尝试	207
第九章 中国文人画的美学特征	215
第一节 以诗为魂,画的诗化	215
第二节 以写为法,画的书化	218
第三节 水墨为上,重在表现	219
第四节 借物写心,发之情思	226
第十章 中国作家画的美学特征	229
第一节 书法用笔,遗貌取神	230
第二节 质朴凝重,沉雄无华	236
第三节 师法古人,求其古趣	239
第四节 笔墨兼妙,追求全美	245
第十一章 中国宫廷院体画的美学特征	247
第一节 格物象真,形似意生	248
第二节 体格高雅,彩绘清润	252
第三节 精妙之笔,清刚之气	256
第四节 装饰造境,富贵之美	261
后 记	263

绪 论

中国画这个概念很难界定，更难界定得十分准确。到目前为止，我们还没看到哪一部辞典或哪一部著作对中国画的范围及其基本涵义解释清楚。既然，我们是研究中国绘画艺术的，那么，就不能不对中国画这一概念及其命名作出必要的解答。

从词源学的意义上“绘”和“画”各为一义，《论语》中孔子所云“绘事后素”和《考工记》的“画绩（绘）之事”，“绘”是指涂颜色，“画”是勾线。将二者合而为一，就构成了中国绘画的两个基本特征——勾线与设色。由于唐以前绘画主要是以色彩为主，故将中国绘画称为丹青，“吾国古代绘画，多五彩兼施；然以丹青为主色，故称丹青”。^①自唐宋以后，我国绘画偏向于水墨的发展，故又将中国绘画称作水墨画。所以在中国古代，丹青和水墨就成中国绘画的代名词。

本来中国绘画在其独立自存的文化系统中，按照自身发展逻辑不断地向前推进，谁也没有对它的名称提出异议，对其内涵和外延进行界定。只是到了20世纪初，由于西方文化的强烈冲击，使中国传统文化处于守势，一些学者和艺术家才自觉或不自觉地萌发出一种强烈的民族自尊心，便以保存中国国粹为己任，提出“国学”“国文”“国乐”“国剧”“国画”等概念以区别西洋文化。

^① 《潘天寿美术文集》，人民美术出版社，1983年，第27页。

当中国学者和艺术家把“中国画”作为与“西洋画”相对的主体时，深感中国画如果按照传统的视觉样式和文化模式发展下去，就很难被西方所承认，于是艺术家们便对中国绘画进行不断的“西化”改造，将西方绘画观念艺术手法融入中国传统材料和表现形式中去。特别是进入20世纪80年代以后，西方艺术观念的强行进入，西方绘画表现形式、艺术手法的大量移植以及技术材料的不断扩展，无论在理论上还是绘画创作上都给中国画的纯粹性和存在方式带来了不少问题，从而也引发出什么是“中国画”，“中国画”与“国画”、“国画”与“水墨画”等概念的界定和讨论。

在围绕着什么是中国画这一概念的讨论中，首先碰到的问题是，“中国画”到底是指中国绘画的某个画种概念，还是指包括中国传统绘画的各个画种综合的整体概念，乃至指世界绘画系统中的属性概念。事实上，这三种情况，在我们今天的理论著作中都同时存在。把中国画作为某个画种概念，主要是指将中国画等同于传统水墨画或文人画，这是从材料工具的角度来界定的；把中国画作为中国传统绘画的整体概念，它包括中国传统的宫廷院画、文人画、作家画等，它与西洋画相对，“国画之名……之所由立，本系别于洋画而言”（同光语）；把中国画作为一个属性概念，它不仅包括中国传统绘画，而且还包括中国人画的油画、版画、水彩画等，正像有的画家所说的“中国人画的画都是中国画”，它是作为世界绘画系统中的一个属概念，具有国别性，它不仅与西方的法国、英国、德国等国家绘画相并列，而且与东方日本、印度等国家绘画相并列。

为澄清人们对“中国画”概念的理解和使用上混乱，理论家们试图通过“中国画”、“国画”、“水墨画”、“文人画”等概念的叠合关系，以“概念全息律”对它们进行界定和区分。以至于确立“中国画”的外延和内涵。如蔡星仪认为“中国画”、“国画”、“文人画”虽然在一定的范围内是叠合的，但“中国画不全等于国画，更不全等于文人画。用不等式来表示，应该是：中国画>国画>文人画”。这种“不等式”主要表现在，中国画“是指称区别于西洋画等外来画种的中华民族固有的传统绘画，包括我国古代的帛画、漆画、各

种壁画（石窟、墓室、寺庙等壁画）、宫廷院画（院体画）、文人画以及各种民间绘画等”。国画“主要指称卷轴形式的文人画和院体画”。^①所谓文人画自然只是国画中的一个品种。蔡星仪对中国画、国画、文人画范围的界定应该说符合中国画历史的实际的。但问题是，这种界定是否能让人们在众多的绘画作品中，清楚地分辨出哪些是中国画，哪些是属于国画，哪些又是属于文人画。我们不妨举一个有趣的例子，在一个大仓库里存放着乔托的《圣母与圣婴》、波提切利的《维纳斯的诞生》、达·芬奇的《蒙娜丽莎》、提香的《菲罗拉》、马奈的《草地上的午餐》、莫奈的《森林中的午餐》、凡·高的《向日葵》、马蒂斯的《舞蹈》、毕加索的《格尔尼卡》、顾恺之的《洛神赋图》、展子虔的《游春图》、吴道子的《天王送子图》、周昉的《簪花仕女图》、文同的《墨竹图》、苏轼的《枯木竹石图》、张择端的《清明上河图》、齐白石的《墨虾图》等各种中外绘画作品，让一个稍微懂得一点艺术的人去把中国画取出来，这个人可能会毫不犹豫地将顾恺之的《洛神赋图》、展子虔的《游春图》、吴道子的《天王送子图》、周昉的《簪花仕女图》、文同的《墨竹图》、苏轼的《枯木竹石图》、张择端的《清明上河图》、齐白石的《墨虾图》挑选出来，如果让这个人把国画、文人画取出来，那么这个人可能会茫然无措。这就是说，当这个人不知道中国画、国画、文人画这些概念时，他倒能十分清楚使用“中国画”这个名称，如果把中国画、国画、文人画这些概念明确地告诉他，反而使他对中国画一词更加模糊。由此可见，概念的全息性反而造成了概念的模糊性和多层次性，从而也难于确定概念含义的绝对边界。

另外，还有一些理论家试图透过中西绘画艺术的外在形态来把握其中国画游离不定的内在本质，尽可能划定和澄清中国画的边界和涵义。有的还直接从中国绘画的表现内容、中国绘画的存在形式，给中国画下定义，以确立中国画的内涵和外延。

从中西绘画的比较中来确定中国画的本质，这方面的论述很多，最有代

① 蔡星仪：《文人画的传统和中国画的创新》，见《美术史论》1986年第4期。

表性的一种看法是认为中国绘画是写意的，西方绘画是写实的。如林风眠在《东西艺术之前途》一文中写道：“西方艺术是模仿自然为中心，结果倾向于写实的一方面。东方艺术，是以描写想象为主，结果倾向于写意一方面。”^①与这种看法基本相同的还有丰子恺、凌文渊。丰子恺在《中国画的特色》一文中写道：“中国画是注重神气的，西洋画是注重描实形的。”^②凌文渊说：“中国画偏于主观的、精神的、艺术的，西洋画偏于客观的、形式的、科学的。”^③

从中国绘画的表现内容来确立中国画的本质特征，最具代表性的是我国著名美学家宗白华。他说：

中国绘画里所表现的最深心灵究竟是什么？答曰，他既不是以世界为有限的圆满的现实而崇拜模仿，也不是向一无尽的世界作无尽的追求，烦闷苦恼，彷徨不安。它所表现的精神是一种“深沉静默地与这无限的自然，无限的太空浑然融化，体合为一”。它所启示的境界是静的，因为顺着自然法则运行的宇宙是虽动而静的。它所描写的对象，山川、人物、花鸟、虫鱼，都充满着生命的动——气韵生动。但因为自然是顺法则的（老、庄所谓道），画家是默契自然的，所以画幅中潜存着一层深深的静寂。就是尺幅里的花鸟、虫鱼，也都像是沉落遗忘于宇宙悠渺的太空中，意境旷邈幽深。至于山水画如倪云林的一丘一壑，简之又简，譬如为道，损之又损，所得着的是一片空明中金刚不灭的精萃。它表现着无限的静寂，也同时表示着是自然最深最后的结构。^④

又说：

中、西画法所表现的“境界层”根本不同：一为写实的，一为

① 林风眠：《东西艺术之前途》，见《艺术丛论》，正中书局，1936年，第13页。

② 丰子恺：《中国画的特色》，见《东方杂志》，1926年第11号。

③ 凌文渊：《国画在美术上的副价值》，见《中国画讨论集》，立达书局，1932年。

④ 宗白华：《美学与意境》，人民出版社，1987年，第99—100页。

虚灵的；一为物我对立的，一为物我浑融的。中国画以书法为骨干，以诗境为灵魂，诗、书、画同属于一境层。^①

宗白华以诗化语言，着实地道出了中国绘画的审美本质和艺术特征。

从中国绘画的存在形式来确立中国画的本质特征，主要表现在以“笔墨”来论中国画的审美本质和艺术特征。笔墨是中国绘画一个重要范畴，中国画家们普遍将它作为中国绘画的存在的本体内容，认为“中国画之美就美在笔墨”，“舍弃了笔墨就不是中国画”，“唯有笔墨为中国画所独具”。^②特别是在张仃与吴冠中关于“笔墨”是否等于零的一场争论中，张仃认为“笔墨”是中国画最根本的立足点，是中国画最终的识别系统，等等。^③

以上林风眠、丰子恺、宗白华等对于中国绘画的审美本质和艺术特征的精辟论述，一直被画界誉为经典之作，以致有不少人或以此为依据给中国画下定义，或以此来划定中国画的界域，如“中国画就是写意”、“中国画重意境”、“中国画是诗与画的结合”、“中国画在于气韵生动”、“中国画在笔墨”等。事实上，这种定义或命题，不仅把林风眠、宗白华等理论中深刻而丰富的内涵给简单化和偏离化了，而且使中国画的界域更难划定，对中国画这个概念的理解也更加模糊不清。我们不妨还是以前面的“让一个稍懂得艺术的人，到一个装有西洋画、中国画的仓库，取出中国画”为例，来说明这个问题。试想我们吩咐那个稍懂艺术的人，告诉他，把一切有“写意”、“气韵生动”、“笔墨”、“诗画结合”的绘画作品挑选出来，那他将一定会感到踌躇，无法挑选出你所需要的中国画作品，如果你让他把中国画挑选出来，他将会毫不犹豫地吧顾恺之《洛神赋图》、吴道子《天王送子图》、张择端《清明上河图》、齐白石《墨虾图》给你取出来。这就是说，当我们告诉他“中国画就是

① 宗白华：《美学与意境》，人民出版社，1987年，第152页。

② 邵洛羊：《内出性灵、外亲风雅——再论“中国画应该姓中”》，见《首届中国画家及中国画发展战略研讨会论文集》，辽宁教育出版社，1996年，第11页。

③ 见1998年10月25日《中国艺术报》第一版。

写意”、“中国画是诗与画的结合”、“中国画在于气韵生动”、“中国画在于笔墨”这些中国画的定义和命题时，他反而不知道什么是中国画，而我们不告诉他关于中国画的定义时，他却能知道中国画是什么。所以，我们说“中国画是写意”、“中国画是诗与画的结合”、“中国画在于气韵生动”、“中国画在笔墨”等定义和命题，不仅不能使我们很好地划定中国画的界域，反而使我们对中国画这个概念的理解更加模糊。

我们之所以对中国画的界域难以划定，对中国画的涵义难以确立，对“什么是中国画”的回答如此困难，并不是中国绘画的本身中有什么神秘或复杂的东西而造成的，而是我们无法找出任何简单或复杂的定义来准确表达它的逻辑内容，也就是说，困难并不在中国绘画本身，而在于中国画概念。因为中国画一词与空气、电、氢不同，它不是在实验室产生出来的字眼，也不是为太阳、月亮、星星或水、树之类命名的普通用语，而是一个具有悠久复杂而又较为笼统、宽泛的历史的字眼。

那么，我们为什么又可以将中国绘画与其他绘画区分开来呢？这是因为中国画是一个家族。属于一个家族的成员都有某些相似之处。这就是本世纪分析哲学的主要代表人物维特根斯坦提出的具有深远影响的新概念：“家族相似”。维特根斯坦在论述“游戏”这个概念时说，当人们追问“什么是游戏”时，只能举出一些具体的例子或者归纳一堆类似的活动而叫作“游戏”，却不能高度抽象出一个玄妙的“游戏”概念。“我想不出比‘家族相似’更贴切的字眼来描述这些相似了，因为一个家族的成员之间的各种相似之处——体形、容貌、眼珠的颜色，步态气质等等以同样的方式重复交叉。我不得不说：‘游戏’组成了家族。”^① 中国画如同游戏一样，它们只有家族相似之处，而并无固定的本质特征。例如文人画与作家画有相似之处，作家画与宫廷院画亦有相似之处。但如果以“写意”来界定中国画，那显然不能涵盖整个中国绘画。“写意”只能说明文人画的艺术特征，却不能说明宫廷院画和作家

^① 维特根斯坦：《哲学研究》第67节，日文版，东京大学出版，1987年。

画的审美特征。因为固定的本质总是仅仅适用于某一种画体，或某一个特定环境的绘画，一旦情况发生了变化，它便不能适应了。这是从家族相似的第一个特征来讲的，中国画没有共同的本质特征。从家族相似的第二个特征看，中国画也没有一个确切的、封闭的、固定的外延。例如有些论者认为，“笔墨”是中国画所独具，没有笔墨就没有中国绘画，笔墨是中国画唯一识别系统，等等。可是，笔墨是通过对整个古代绘画中的文人画或水墨画总结出来的“特征”，它不可能作为整个中国绘画的“识别系统”，而事实上，本世纪出现的实验水墨、探索性水墨，早已冲决了用笔墨编织的罗网。总而言之，中国画是“家族相似”，它并没有固定的本质（内涵）和确切的界域（外延）。中国画是一个开放的概念。既然中国画是一个开放的概念，那么，我们的中国画家们就应该以开放的心态来接纳新的绘画语言、新的表现形式、新的技术材料……。只有这样，才能延续中国绘画的生命，中国画也不至于作为“画种”进入博物馆。

中国画概念在表述了它的开放性的同时，亦表明它是一个流动性过程。开放性结构中，总是在不断丰富、不断地接纳新的子民。因此在中国绘画的发展过程中就形成了中国画的不同形态。从中国绘画自身发展的运动轨迹来看，大致呈现出和谐的古典形态、对立的近代形态和当代艺术家们正在奋力探索而渐渐露出曙光的辩证和谐的现代形态。

中国绘画的古典形态，是指中国绘画传统的物质形式（主要指传统的笔墨语言）充分地表现了整个古代人的意识和精神内容，即感性的物质形式与理性的精神内容达到了高度统一的整个古典和谐型绘画艺术。具体地说，在内容上表现为人与自然、感性与理性、再现与表现、意与境、形与神的朴素统一，在画面形式上表现为画、诗、书、印高度和谐。这种古典和谐的绘画艺术，是在中国独立自存的文化系统中形成的，它代表中国古代绘画艺术的典型形态。

中国绘画的近代形态，是指20世纪以来，将西方绘画观念、艺术手法融入中国传统绘画材料和表现形式中去，如徐悲鸿借鉴西方写实主义绘画的观

念图式、技巧，林风眠以至 20 世纪 80 年代一些年轻艺术家们借鉴西方现代表现主义以及现代派各种绘画的观念图式、技巧等；或者将中国传统绘画主要指宋、元、明、清绘画传统中的一些有意味的符号从程式化的现象中抽离出来，注入现代意识，如用传统的笔墨语言来表现现代人的意识和生活。这种绘画艺术不是精神内容大于物质形式（如表现型水墨、抽象型水墨），就是物质形式大于精神内容（如写实型水墨）——感性的物质形式与理性的精神内容，不能够达到和谐统一，所以这种绘画艺术是中国画的近代形态。

如果说古代和谐型、近代对立型已作为中国画的两个典型形态呈现在我们的面前的话，那么，中国画的辩证和谐的现代形态还在孕育之中。虽然我们的艺术家们为中国画的现代转型作出了艰苦的探索，并已露出了某些“现代的曙光”，但作为一种现代形态的中国画，还没有形成。它需要我们的艺术家们一方面对传统的中国绘画语言形态和结构进行重建和再造，把传统的绘画语言投射到现在和未来的层面，使之具有现代性和未来性；另一方面，进一步拓展中国绘画的元语言，即以完美的绘画艺术形式充分地表现现代人意识和精神内容，使感性形式和精神内容在更高的基础上达到和谐统一。然而，中国画毕竟没有固定的内涵与外延，它乃是一个开放、流动的概念。它如同大海，一方面接纳水流的灌注，一方面又不断蒸发。海深无比，海阔无涯，故海成其无限。中国画如同大海，内涵无限，外延无涯，在无限追求中显示出无穷的魅力。

第一章

绘画的艺术特征与审美本质： 再现与表现、写实与写意、移情与抽象

第一节 再现与表现

一、再 现

艺术再现说是西方延续时间最长的一种艺术理念。在近两千年内，它不仅支配着西方艺术哲学，也支配着西方艺术实践。

柏拉图最早把美和绝对理念统一起来，他把艺术看作是理念的影子，他认为模仿是艺术的本质，现实世界模仿的是理念世界，而艺术世界又模仿的是现实世界，艺术就是摹本的摹本，影子的影子，而且艺术的模仿只能是机械的复制，无创造的可能，在他的眼里，艺术的地位是不高的。

柏拉图在《共和国》里曾指出艺术家应该像镜子一样反映现实。

如果一个手艺人能制造各种工人所能制造出来的东西，我们该用什么名字来称呼他呢？……除了能制造各种人造物外，这个手艺人还能制造各种植物和动物，包括他自己，还有大地和天空、上帝和天体，以及地下埋藏的各种东西……

这种精湛的技巧听上去像是一种不可思议的奇迹……

其实这并不难作到，而且事实上还可以通过不只一种方式做到。其中最快的方式是拿起一面镜子，向四面八方照射。这样你就可以在极短时间内制造出太阳和星星，大地和你自己，各种动物和植物，以及我们刚才提到的其他一些无生命的事物。^①

古希腊时期是非常赞赏这种逼真的模仿的。按历史学家都瑞悠斯（公元前4世纪）的记载，阿波莱斯画的马栩栩如生，以至于引起真马的注意，想要和画中的马亲昵。赛克西斯和巴尔哈西悠斯的一次比赛中，赛克西斯画的葡萄非常逼真诱人，一只鸟儿落在上面，想要啄食。赛克西斯非常得意。然而，当赛克西斯正要揭开巴尔哈西悠斯画的帘子，想要看看巴尔哈西悠斯所画的东西时，才发现这帘子本身就是一幅画。赛克西斯骗过了鸟儿，巴尔哈西悠斯却能骗过同行。柏拉图也曾赞扬过伊达鲁斯的雕塑，认为这尊雕像如此逼真，看上去仿佛如果不用绳子捆住，它就要走掉一样。

亚里士多德没有继承柏拉图的学说，他自己创立了另一套模仿说。亚里士多德承认艺术是对现实世界的模仿，但艺术可以比现实世界更为真实，因为人在现实面前是主动的，他不仅模仿事物的外形，更重要的是模仿事物的本质和规律。他认为模仿有三种：一是模仿事物的本来面目；二是模仿人所说所想象的样子；三是模仿事物应有的样子。他推崇的是最后一种。他强调艺术应该根据事物的本质规律把自然加以理想化，要求画家所画的人物应当求其相似而比原来的人更美。他认为诗人与历史家不同之处在于诗描述的是可能发生的事，历史家描述的是已经发生的事，诗人虽然写的是个别的事，但却是合乎规律的，所以诗比历史更真实。总的来看亚里士多德的模仿说要求通过偶然揭示的必然，通过现象摹写本质，即达到个别和一般的统一。他的学说为后来艺术的发展奠定了牢固的基础。

艺术家所要做到的并不是把生活中看到的事物或发生的事件原原本本记

① 转引自[美]H. G. 布洛克《现代艺术哲学》，滕守尧译，四川人民出版社，1998年，第36页。

录下来，而是用自己独特的观点对所观察到的现实生活的某些方面或性质予以再现。“再现”是亚里士多德批判柏拉图论述作品同世界关系时提出的模仿理论的一个直接产物，他修正了艺术模仿的概念。

在艺术理论的发展中，人们常常在他治的模仿理论和自治的再现理论之间摇摆，前者认为艺术品像镜子似的反映了个别的或具体的事物，后者认为艺术是对个别事物中包含的普遍意义的解释。

在柏拉图晚年的作品《法律篇》中，他以赞扬的语气谈到了埃及人：他们在一万年以前画出来或雕刻出来的东西还在那里，跟今天的作品比较起来，丝毫不差，技巧也还是一样。柏拉图在埃及的概念化风格中看到了一种跟模仿恒常不变的理念而不是转瞬即逝的形相的制床匠的艺术更相近的方法。^①他反对那些绘画是反对“现代艺术”，在柏拉图时代，接近公元前4世纪中期时希腊艺术革新才渐入顶端，短缩法的技巧和明暗造型的技巧相配合，才可能出现真正的乱真之作。

新的宗教在东方兴起，向这种艺术的再现功能提出了挑战。在奥古斯都时代已经有迹象表明趣味又回到其前的艺术方式，赞赏埃及传统中的神秘形状，昆体良向我们谈到了一些鉴赏家，他们喜欢“原始”希腊人质朴的艺术，而不喜欢后来更趋于完美的杰作。“在这种适应过程中，希腊错觉主义的成就逐渐遭到摒弃，人们对于物象不再提出怎样与何时的问题：物象被简化为客观讲述的什么。……图式不再受到批评与矫正。于是它随着自然的引力趋向最低限度的定型，即农民的‘姜饼人物’。”^②

在中世纪宗教艺术中，艺术再现说一度不受欢迎，宗教艺术更注重艺术的象征性和精神内涵。“我们经常回顾埃及人以及他们在一幅画中再现他们全部所知而非他们全部所见的手法。希腊和罗马艺术赋予那些图式化的形状以生气；中世纪艺术接着使用它们来讲述神圣的故事；中国艺术使用它们来

① [英] E. H. 贡布里希：《艺术与错觉》，林夕、李本正、范景中译，浙江摄影出版社，1987年，第151页。

② 同上，第175页。