

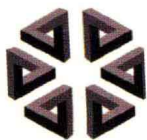
绘画艺术空间论

SPACE THEORY OF THE ART OF PAINTING

王
帆
著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



SPACE THEORY OF THE ART OF PAINTING
绘画艺术空间论

王
帆
著

0987926

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

绘画艺术空间论/王帆著. —北京:北京大学出版社, 2012.5
ISBN 978-7-301-20461-0

I. ①绘… II. ①王… III. ①绘画理论—研究
IV. ①J20

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第060799号

书 名: 绘画艺术空间论

著作责任者: 王 帆 著

责任编辑: 周丽锦 谢佳丽

标准书号: ISBN 978-7-301-20461-0/J·0433

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> 电子邮箱: ss@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62765016 出版部 62754962

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

787毫米×1092毫米 16开本 11.75印张 180千字 160幅图

2012年5月第1版 2012年5月第1次印刷

定 价: 50.00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 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

与王帆老师相识于他博士论文的开题报告会，相知于他博士论文写作的全过程。由旁观者到参与互动者，我逐渐对这位博士有了这样的认识：一个以全身心投入艺术创作和理论研究的研究者，一个激情涌动和才华横溢的艺术者，一个冷峻思索艺术和人生真谛的思考者，一个真实体验“此在”生命历程的存在者，“在者”在“此在”的超越空间中轮回。

当美学可以从文艺美学、艺术美学、哲学美学（审美）等方面加以诠释时，如何进行整合式诠释便是问题。美学，特别是绘画以某种激情表达艺术所追求的审美价值时，“在这个作为创造能力特殊表现的科学和艺术领域内，人与客观现实一起建造起另一种现实，这就是由一些艺术形象构成或由一系列概念表示的世界”（苏联学者霍金语）。也就是说，美的世界是另一现实世界，虽与现存世界有所差别，但美的、抽象的、概念的现实世界与真的、具体的、表象的现存世界的统一则是对整合式做出的较好诠释。作者以空间范式为立足点，以研究中西绘画艺术的空间范式转换为轴心，以绘画艺术的审美境界为价值追求，使绘画艺术在空间范式中呈现为“全景画”。这种研究是独具匠心的。

作为一位不仅注重艺术的形象或形式，更趋向于思

考艺术的本质和生活世界基础的思考者，他更从哲学层面思考空间范式之于艺术的独特内涵。事实的确如此。美学无疑是通过空间来表达审美要求的艺术形式，如何理解空间就意味着对美有着何种程度上的解读：将空间理解为与“充满物质”相对应的虚空，是期待容纳客观事物的场所、场地或位置，那么空间维度下的艺术就成为容纳特定艺术表达内容的场所；将空间表现为一个非均衡的和模糊不定的开放系统，一个零落散漫而又富于创造性的过程，那么艺术就成为把自己安顿在开放的空间里，而不是作茧自缚于封闭空间里的丰富多彩的、无固有模式的、具有深度和广度的创造过程。对空间范式的探讨既作为艺术形象和形式所具有的前提，更为重要的是限制或凝固了艺术的表现形式，即表达何种艺术的审美形式——现代的亦或后现代的。

正因为空间范式与审美和艺术有着如此的内在关联，人以艺术的方式在空间范式中表达生活体验必然呈现为审美活动。正如车尔尼雪夫斯基所说的那样，“任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的”，也恰如苏珊·朗格表达的，“你越是深入研究艺术品的结构，你就会越加清楚地发现艺术结构与生命结构的相似之处”。如果说艺术与生命和生活的相似之处恰恰表达了审美作为人存在价值之重要一维，那么这种相似性正表达了生命与生活的空间存在与艺术空间存在的一致，除此之外别无回答。艺术是属人的空间，艺术的生活世界基础表达了艺术本身所具有的空间感和家园感，现代人失落意义又重新寻找家园的历程或许能在艺术的空间中获得满足。正是因为这一点，我们处于艺术的空间之中恰如我们处于现实存在之中——现实空间给予艺术空间以朴实与根基，艺术空间给予现实空间以想象与夸张；艺术空间是人的自由自觉生命的立体表达，现实空间是人现实生命活动的先在场域；而两者的真正结合才是生活，才是属人的、独一无二的、作为目的本身的人的生活。

如果可以对艺术空间作如此理解的话，那么王帆博士的这部作品恰作为一部艺术品给人们提供了思考空间范式的多维空间，这其中既包含其个体感受到的强烈的审美体验和鲜明个性，又包含着对艺术深层本质的审慎思考，表达其以生命历程把握艺术本质的体验。“如果你在自己的心中找不到美，那么你就没有地方可以发现美的踪迹”，正如席勒说的那样，人在自然法则和社会法则那里不是自由的主体，只有在审美活动中才是主体。卢卡奇说得更好些：生活的全部内容只能在成为美学的时候才能不被扼杀。因为美学或曰艺术代表着人类生活的基本价值取向——对自由的崇高追求。愿王帆博士的思想在艺术空间范式中感受着美的同时，带给我们更多的艺术感染与享受。

东北师范大学 韩秋红 2011年12月



《炽热的六月》〔英〕莱顿

引言 第一章

/001

绘画空间范式 /015

(一) 绘画作为空间的艺术化存在 /015

1. 空间是从现实到抽象的观念 /015

2. 绘画是空间观念的艺术化存在 /020

(二) 绘画艺术空间的特点 /023

1. 绘画艺术空间与其他空间形态的关系 /023

2. 绘画艺术空间的特点 /025

(三) 绘画艺术空间的范式 /028

1. 绘画空间范式的阐释 /028

2. 中西绘画艺术碰撞的实质是空间范式的冲突
/034

第二章

中国绘画的“意象性”空间范式

与西方绘画的“觉象性”空间范式 /039

(一) 中国绘画的“意象性”空间范式 /039

1. “意象性”空间范式 /039

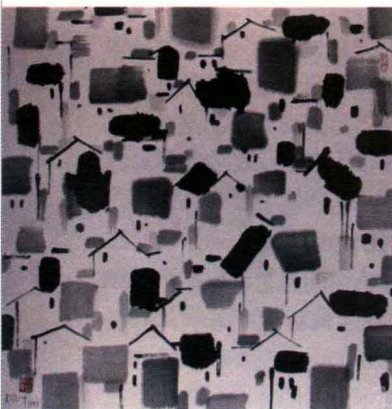
2. 绘画空间的意象性艺术价值追求 /042

3. 意象性空间表现及其特点 /047

(二) 西方绘画的“觉象性”空间范式 /055

1. “觉象性”空间范式 /055

2. 绘画空间的觉象性艺术价值追求 /058



吴冠中作品

第三章

3. 觉象性空间的表现及其特点 /061

中国绘画“意象性”空间范式的历史演进 /069

(一) 中国绘画“意象性”空间范式的起源 /069

(二) 中国传统绘画先期工笔的“意象性”空间范式 /076

1. 工笔画的产生及其社会历史背景 /076

2. 工笔的“意象性”空间范式的表现特点 /078

3. 工笔绘画表现方式的发展演进 /079

(三) 中国传统绘画后期写意的“意象性”空间范式 /083

1. 写意画的产生及其社会历史背景 /083

2. 写意画的发展演进 /085

3. 工笔画的发展延续 /088

(四) 现当代中国绘画“意象性”空间范式 /094

1. “写意”和“工笔”的继承和发展 /094

2. 中西融合对“写意”和“工笔”的影响 /096

3. 中西融合对“新文人画”的推动 /098

第四章

西方绘画“觉象性”空间范式的历史演进 /101

(一) 西方绘画“觉象性”空间范式的起源 /101

(二) 西方传统绘画具象的“觉象性”空间范式 /105

(三) 西方现代绘画抽象的“觉象性”空间范式 /129

(四) 西方当代绘画多元的“觉象性”空间范式 /133

第五章

对中西绘画空间范式的反思 /139

(一) 中国绘画“意象性”空间范式的成因 /140

1. “天人合一”的文化传统 /140

2. “主客一体”的思维方式 /142

3. “立象尽意”的美学思想 /144

(二) 西方绘画“觉象性”空间范式的成因 /146

1. “理性探究”的文化传统 /146

2. “主客二分”的思维方式 /148

3. “美即是真”的美学思想 /150

(三) 全球化语境下中西绘画空间范式的会通 /152

1. 中西绘画空间范式的比较 /152

2. 基于空间范式比较的对“中国画”的反思 /158

3. 当代中国绘画与西方绘画空间范式的会通 /163

结语

/169

参考文献

/171

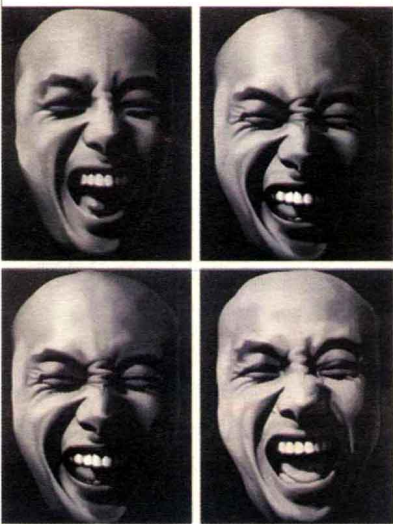
后记

/177

中国画如仍守旧不变，则中国画学应遂
灭绝。

—— 康有为

中国在 1840 年被西方用坚船利炮打开了国门，被迫开始了与西方文化的交流和融合。绘画艺术也裹挟其间，大量外来元素渗入中国绘画领域。随着中西绘画艺术交流不断加深，冲突也不可避免地随其而至。从本质上来说，这种冲突是艺术价值观念的冲突。高度压缩的时空和中国社会急速现代化的进程，更使得中国绘画艺术同时面临着传统与现代、中国与西方、现代与后现代等多重艺术思潮的冲击和挑战，其艺术价值和存在前提不断受到时代性的质疑，国人甚至担心未来的中国绘画只能作为民族传统文化保护的對象而存在于博物馆中。中国绘画艺术究竟路在何方？带着对中国绘画艺术前途与命运的忧患，一个多世纪以来，人们一直在探索中不断地追寻着中国绘画的历史使命以及自身的价值取向。



耿建翌代表“85新潮”的作品 《第二状态》

（一）中国绘画在全球化语境下的发展与困惑

文化人类学的研究证明，绘画的历史几乎和人类历史一样久远，是伴随着人类而产生和发展起来的艺术形式，对人类自身及其民族文化的生成都起到了至关重要的历史作用。早在西汉，张骞出使西域，中西经济和宗教文化便互有渗透，而真正的中西文化交流与碰撞是近几个世纪才开始的。鸦片战争后，伴随着影响至为深远和不断拓展深入的“西学东渐”，中国社会从被迫纳入到积极参与，至今已充分融入了全球化的人类历史进程。因此，全球化成为中国绘画发展最为深刻的时代背景，也成为其发展困惑的历史根源。令人遗憾的是，在中西方绘画艺术的全面接触和碰撞中，中国绘画艺术的发展渐渐失去了自己独特的个性，在激烈的竞争中逐渐失去了自己的方位，迷失了自己的方向。

全球化是一个渐进的、不断加速的客观历史进程和趋势，它按照自身逻辑向前推进，不以任何人的主观意志为转移。因此，全球化具有内在的自主性和外在的强迫性，是一把锋利的“双刃剑”。一方面，全球化是现代化的特有现象。进入 21 世纪以来，现代化显然成为世界各国和地区所寻求的发展目标，包括作为文化重要内涵的艺术。当今世界的现代化，在更高层次上表现为世界文化精神追求的一体化。另一方面，欧美发达国家已成为现代社会的文化的代名词，西方凭借科学技术优势统领着世界艺术的潮流，并使得发展中国家的创作理念趋于一体化，世界艺术正走入令人窒息的“一统化”局面之中。这必然导致从现代性文化层面对中国绘画自身艺术价值的否定，并把西方油画尊崇为唯一符合现代社会发展趋势的艺术形式，从而丧失自我。

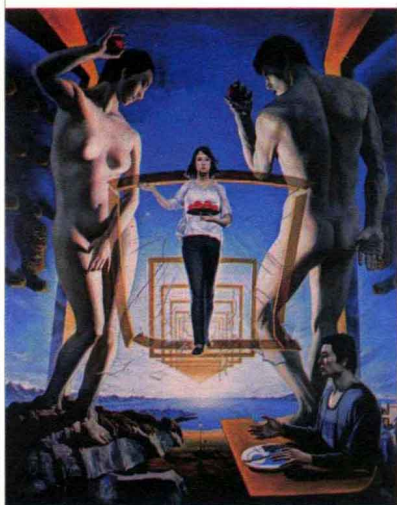
全球化与现代化是 19 世纪以来主导世界历史发展的两个相伴相生的进程。“在西方，一般认为 14 世纪至 16 世纪的文艺复兴运动使欧洲诸国先后走出中世纪，17 世纪之后进入现代，而现代性作为流行的概念，广泛运用于人文社会科学和文学艺术领域则在 19 世纪以后。与此同时，西方社会的现代性即现代化成为影响全球的社会生活和组织的模式。也正是在这一时期，中国受到了现代浪潮的猛烈冲击，从而使中国社会的现代化追求和中国思想文化艺术的现代性追求体现出被西方资本主义势力强行纳入全球化潮流的特征。”^[1] 问题在于同样是对现代性的追求，西方的全球化是主动的、积极的，而中国的全球化是被动的、消极的，甚至是被迫的，至少在中国实行改革开放前都是如此。这无疑会加重中西艺术交流中的文化价值冲突。

[1] 陈瑞林. 中国现代美术史教程 [M]. 陕西: 陕西人民美术出版社, 2009. 1.



全球化语境下的交流必然带来传统与现代、东方与西方的价值冲突。中国绘画艺术自近代社会以来，经历了不断的“西学东渐”的过程，而且至今这一过程仍在继续。在这段时期，中国人对西方文化的态度由最初的排斥到逐渐接受，甚至追求“全盘西化”。绘画艺术也经历了同样的过程，这种绘画艺术中的“西学”也成为“五四运动”以来不断否定传统绘画表现形式的思想根源和理论基础。改革开放以后，随着科技理性这一现代社会主导性的观念对艺术领域的不断侵蚀，西方现代“理性”和后现代“非理性”同时对中国传统绘画艺术的“意象性”表现出质疑，导致了中国传统绘画的现代迷失，并沦入边缘性的地位。在社会思潮多元化发展的今天，中国绘画艺术更是陷入了前所未有的迷茫境地。是坚守传统文化思想和民族特色，还是逐步与世界化潮流趋同？而创新的艰难正在于既要摆脱“传统”的桎梏，同时还要冲出“西化”的樊笼。

俞晓夫绘制的表现吴昌硕等海派画家的油画作品《我，轻轻地敲门》



《新时代——亚当夏娃的启示》张 群 孟禄丁

学术界通常用“西学东渐”一词来指称明末清初和晚清民初两个时期欧美等国学术、文化思想的传入。随着西方列强以武力打开了晚清封闭的国门，西方的思想观念、文化艺术不断涌入中国，对保守的中国传统思想形成了有力的冲击。在西学东渐的过程中，西方的天文、物理、化学、地理、生物学、医学、哲学、法学、社会学、文学、艺术等大量传入中国。在将西方文化带入中国的历史进程中，贡献最大的传播者不单是那些出国的华人和来华的洋人，还有各种报刊、书籍以及新式教育。面对大量涌入的西方思想、西方文化、西方观念，国人最初的态度是坚决抵制。在绘画艺术领域同样如此。“邹一桂（18世纪雍正、乾隆时期）认为西洋的透视写实画法‘笔法全无，虽工亦匠’，只是一种技巧，与真正的绘画艺术没有关系，所以‘不入画品’。而能够入画品的画，即能‘成画’的画，应是不采取西洋透视法的立场，而采沈括所说的‘以大观小之法’。”^[1]渐渐地，人们开始逐渐接受西学，以洋务派为代表的一些进步人士提出了“中学为体，西学为用”、“师夷长技以制夷”等思想；及至20世纪初，一些社会改良人士开始对西方文化盲目崇拜，声称只有“全盘西化”，中国才有出路。无论国人对待西学的态度如何，我们都不能否认西学对中国的政治、经济、思想、文化等方面产生的重大影响。

西方艺术的传入与天主教在中国的传播是密不可分的。西方的宗教艺术首先经由传教士带入中国内地，继而通过在内地大量刊印和复制得以被更加广泛地传播。19世纪后期，来华传教士开展的美术教育活动使美术成为宗教传播的一个重要手段进入了中国。大量的雕塑间、图画间、铜匠间、印书间、照相间等美术场所出现于教会开设的孤儿院中。因此，中国早期的传授西方美术技法的教育机构始于清末的一些外国传教士所开设的新型学校，至1905年此类学校已有7所。与此同时，西方的艺术理论也被引入中国并在一定范围内得到传播。

19世纪末到20世纪初，在西方文化广泛传入的背景下，中国画受到了空前冷落。此时的中国，两场大规模的思想文化运动对中国传统艺术提出了质疑和批判：其一是以康有为、梁启超为代表的资产阶级改良运动；其二是以陈独秀、胡适和鲁迅为代表的五四新文化运动。伴随着这些具有革命意义的思想文化运动，一些质疑中国传统文化存在意义与价值的激进言论也应运而生。

“康有为在其著作《万木草堂论画》中疾呼：‘中国近世之

[1] 宗白华，宗白华美学与艺术文选[M]，河南：河南文艺出版社，2009.101.

画衰败极矣’，‘中国画如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。’吕徽也积极响应：‘我国美术之弊，盖莫盛于今日，诚不可不亟加革命也。’陈独秀在答吕徽的文章中提出：‘若想把中国画改良，首先要革王画的命，因为改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。’”^[1]

“‘中国绘画发展史，简直是一部民族活力衰退史！’这是张大千曾发出的感慨。尽管可以列举任伯年、吴昌硕、黄宾虹、齐白石等大师来填补传统绘画在延续过程中出现的越来越大的空白，也并不等于说这一时代绘画的复兴能在他们身上找到希望。相反，倒是传统绘画由于远离现实生活的程式化、规范化，已成了禁锢人们思想、束缚人们手脚的教条和绳索。几乎所有企图推陈出新的中国画家都在因袭重负下左右为难。即便像徐悲鸿、刘海粟这样的大师，虽作了一些开拓传统绘画的努力，表现在他们思想认识上的中庸倾向，也说明他们还没法跨越时代的局限。”^[2]

1919年，刘海粟谈及欧美、日本人作画时遵循“写实——自然的——积极的——真美——养成自动能力”的道路；而中国人作画却形成了“摹仿——强制的——消极的——假美——养成依赖习惯”的作风。褒贬之间，泾渭分明。

1920年，徐悲鸿在他发表的《中国画改良论》中说中国画“衰败极矣”。他提出的“改良”方案是：“古法之佳者守之，垂绝者继之；不佳者改之；未足者增之；西方画之可采入者融之。”^[3]

可见，“西学东渐”使本土艺术尤其是绘画艺术面临着“全盘西化”和对自身“全盘否定”的处境。中国绘画在过去的一个多世纪里，一直在西方绘画的重重压力下，苦苦寻求着自身发展的途径。实际上，国人对西方绘画中的科学写实手法的崇尚以及对西洋绘画的盲目模仿并未给中国绘画带来新的发展思路。中国传统绘画主张“外师造化，中得心源”和“似与不似之间”，主体上追求“传神”或追求“形似”。两种思想的对立成为中西文化艺术的主要分歧。

二战以后，西方率先以现代化的姿态步入了信息化基础上的全球化时代，使中国绘画又同时面临着源于西方的新媒体艺术和后现代艺术思潮的猛烈冲击。随着科学技术的进步，绘画这种传统的二维空间艺术形式开始受到时代局限性的质疑。科学技术带动着人类视觉艺术的日益多样化，同时，科学技术、摄影、电影、



具有后现代主义精神的作品《泉》〔法〕杜尚

[1] 钱定志、胡玉国. 中国画现代转型浅论[J]. 科教文汇, 2007, (11): 200.

[2] 李功伟. 试论中国画的困惑[J]. 玉溪师范学院学报, 1991, (6): 77.

[3] 朱丹. 徐悲鸿的思想和艺术[N]. 人民日报, 1963-10-27.



装置艺术《两只脚在墙上的桌子》 艾未未

网络以及新媒体的高度发达，促使人们反思绘画作为二维艺术表现形式的存在价值和意义，进而更加怀疑绘画在当代社会或未来社会是否具有存在的价值。在大众化媒体空前繁荣的当代社会，电影、电视、DV、数码摄影、装置、行为艺术等等花样纷呈。电影 3D 技术借助于现代声、光、电的强烈视觉效果取得了空前的成功，电视影像 3D 技术更是普及而廉价的产品，进入到千家万户。因此，传统的二维绘画艺术受到了新媒体艺术前所未有的冲击。正如加拿大著名学者麦克卢汉所形容的那样，“唱机：没有围墙的音乐厅。照片：没有围墙的博物馆。影视：没有围墙的教室。”^[1] 随着互联网技术的进一步成熟，原来构成绘画交流的时间和空间障碍都消失了。在新媒体面前，中西绘画的存在与发展都受到了对其独特艺术价值的质疑，其基础随之动摇，边界也变得模糊。

20 世纪后期，随着科学技术的迅猛发展，艺术也进入多元化时代，后现代艺术思潮主导下的波普艺术、行为艺术、观念艺术、装置艺术应运而生。波普艺术的兴起，标志着西方的现代主义开始转向后现代主义，后现代主义反对传统人文主义的艺术本质，从根基层面混淆了艺术的界限。

在西方绘画的存在与发展不断地受到关于独特性的质疑、其边界和基础不断受到挑战和颠覆的背景下，反观中国绘画，无论是在艺术发展的前景方面，还是在理论研究的学术意义层面，都仍然面临着一种被边缘化的境地。当代的中国绘画不但面临着诸多现代艺术形式的挑战，还不断受到西方绘画和西方现代主义、后现代主义文化的冲击。对于绘画艺术的价值，艺术家本身也开始怀疑其存在的意义，并对绘画的未来产生动摇乃至迷失，致使很多艺术家不断地挑战绘画的边界和底线，出现了很多非绘画形式的“绘画”。

在中国绘画面临发展困境的同时，西方绘画的发展也遭遇到前所未有的困境。西方当代绘画的发展随着后现代的出现而停滞不前，并对自身产生了种种质疑，甚至将绘画的未来寄希望于东方和中国。

在从现代主义向后现代主义美术思潮的变化中，我们可以看到，艺术中的主观与客观、个性与共性、理性与感性、雅与俗、美与丑已成为艺术家们探索的课题。西方绘画从现代到后现代、从具象到抽象、从理性主义到非理性主义，其文化观念都出现了根本性的变化。在绘画上，由追求客观再现到追求主观表现的思

[1] [加] 埃里克·麦克卢汉等，麦克卢汉精粹 [M]，何道宽译，南京：南京大学出版社，2000.453.

想转换过程经历了一次次的否定之后，并没有因后现代主义的兴起和繁荣而改变绘画自身带来的困境。美国哲学家丹托认为，艺术已经终结的一个标志就是，不再有一种具有决定性风格的客观结构，或者，如果你愿意，应该有一种在其中“怎么都行”的客观历史结构。

近一个世纪以来，中西文化的冲突与融合日趋激烈，绘画艺术作为文化的一个重要组成部分显得尤为突出。其中，既有日益深刻的文化观念的冲突，又有超越时代和地域的融合的愿望。对传统的全部继承或对西方绘画的全盘接纳都无法实现对自身的超越。当今，中国画面临着两种冲突，一是纵向上难以逾越传统绘画的历史逻辑，二是横向上难以冲破西方绘画的现代观念。如何处理好东西方文化的关系，本着一个什么样的思维方式，为中国文化与西方文化的对话、交流和发展提供广阔的空间，同时处理好古和今的关系，批判地继承中国文化的优良传统，选择性地吸收西方文化的优秀成果，促进中国艺术的传承与发展，为中国文化和艺术的发展奠定坚实的学术基础，是摆在艺术界面前的一个重大问题。而解决中国绘画的问题，就需要对中西绘画的艺术特质有一个互为参照的比较和理解，对中国绘画的历史演进有一个整体的认识。这样，才能在历史的坐标点上找到未来发展的方向。

（二）中西绘画空间表现的差异探寻

在全球化、多元化的今天，中国绘画在理论研究层面同样面临着被边缘化的尴尬处境。传统与现代、东方与西方的关系问题在学术研究领域仍然是老生常谈，类似“什么是中国画”的问题在各种学术会议上仍然屡唱不衰。导致当代中国画学术研究边缘化的原因是多方面的，首要问题是在当代中国画的发展中，“到底什么是中国画？”这样的基本问题还没有得到解答，更是难以形成中国绘画本身的理论体系和分析框架，因而才有现代艺术界的“笔墨”之争，进而也反映出当代中国画在自身理论和实践发展中所面临的生存问题。

对当代中国画的学术探讨和研究又在一定程度上决定着当代中国画的发展方向。在各种功利观念驱使下，学术目的和价值追求几近丧失。新时期的“伤痕”美术、“85思潮”、90年代的“新生代绘画”对当代中国艺术史产生了积极的影响。但是画家对形式美的追求、对艺术本体的回归、对现代主义语言的探究仍然面临着难以超越的困扰。中国美术在走向多元化的今天，是寻求融入世界潮流而丧失自己的民族特点还是承袭传统文化思想而超然物外，抑或是在国际和国内商业浪潮的席卷之下放弃艺术标准？这是中国绘画理论界和学术界今天所面临的问题。因此，对于中西绘画艺术的比较研究受到越来越多的关注。

通过梳理当代中西绘画比较研究的成果，发现讨论的焦点主要集中在对中西绘画的空间意识和空间表现方式的个性差异的研究上。虽然专题性的讨论较少，但在所有对中西绘画差异的研究中，无不涉及绘画的艺术价值追求和空间意识及其表现方式。这充分说明，对中国绘画发展的探寻几乎都将注意力集中在中西绘画的艺术价值观念的差别上，并具体体现在空间表现方式的个性特点上，希望借此找到中西绘画发展的世界性和民族性的会通之路。

中国传统绘画对空间问题并没有进行详尽、系统的论证说明，仅以“形式”一词出现在传统典籍作品中，所涉及对“空间”的讨论也并不直接。郭熙在《林泉高致》中所提出的“三远”理论，实际上也仅仅是触及了透视关系，而不能理解为狭义上的“空间”关系。这也缘于“空

宗白华

美学散步

山水纵横谈

王伯敏

间”本身便是西方理性化概念体系中的指称，而不是中国传统文化的画面用语。到了近代“西学东渐”后，才对应将其翻译成绘画“空间”，用西方化的美术理论研究来架构中国绘画的理论意味。此后，也才有关于中国绘画空间关系和中西空间表现的比较研究。

西方绘画对中国传统绘画的冲击主要来源于文艺复兴以来的西方传统绘画，而西方传统绘画是以理性化的空间再现作为审美价值追求的。这也就难怪中国近代以来对西方绘画和中西绘画的比较研究主要集中于中西绘画截然不同的空间意识和表现，因为这直接体现了两种绘画的审美价值取向。

中国现代著名美学家宗白华先生在艺术的空间性以及中国古典绘画的空间性问题上进行了具有开创性意义的研究，奠定了中西绘画美学、表现风格和空间意识比较研究的理论基础。在宗白华的美学思想中，艺术首先是一种人生问题以及人生观。在他的《美学散步》中，出现频率最高的几个词分别是“宇宙”、“人生”、“艺术”、“美”、“心灵”、“体验”等，这表明了他对艺术所持的一种空间态度。不但如此，他还具体论述了中国古典绘画中空间观的展现。在《中西画法所表现的空间意识》一文中，宗白华将中国画归结为一种“书法的空间创造”，因为其中蕴含的是类似音乐或舞蹈的节奏感所生发的空间感，而不是像西方的绘画那样借助光影烘托或是西方雕塑及建筑借助几何透视塑造立体感，这是中西绘画中所表现的空间意识的不同。他指出，中国古代画家是根本躲避和反对焦点透视的，他的其他理论成果对当代古典山水画空间话语体系的建设具有现实的指导意义。

王伯敏先生在刚出版的《山水画纵横谈》一书中，也论及了山水画空间处理问题。在“随物婉转 与心徘徊——评中国山水画的空处理”一章中，充分表达了他对历史上卓越的山水画家的赞叹：“他们既能充分表现空间，又不受空间对造型艺术在表现上的约束。”他在《敦煌壁画山水研究》一书中论述“空间的需求”时，通过对传统艺术家从美学的角度提出的“空灵”、“空妙”、“空疏美”以及“神”、“气”、“势”、“韵”所产生的“空灵”加以分析，肯定了中国山水画在“精神空间”也就是艺术空间的表达形式上所做出的特殊贡献。

另有曹晖的《视觉形式的美学研究》一书，主要涉及的领域是西方视觉艺术的视觉形式，比较深入而详尽地论述了视觉艺术的应用及设计领域的相关问题；而针对中国传统绘画的空间问题并没有详尽和系统地论证说明，仅以传统画论中的“流动着的空

间形式”简略带过；所涉及对“空间”的议论也并不直接，所谓“三远”实际上也是接触到了透视关系，而不能理解为狭义上的“空间”关系；通过对艺术的“无机形式”、“有机形式”以及“无形式”的分析，展现人的精神和世界观的变化。由于曹晖所侧重的是美学问题，所以对于空间问题不可能做详尽的解析。

王世襄先生在他的《中国画论研究》中，对“中国画没有透视学”提出了自己的理解。《中国画论研究》对中国历史绘画理论和著述及著名画家的作品做出评介，侧重的是将古典文献的原貌展示给大家。

胡明娥在她的《从图式论看中国古典绘画的空间表现》一文中，对中国传统绘画中的空间意识不同于西方人的空间感觉加以分析，尝试以西方艺术心理学图式论和中国古典绘画空间美学观念互证式的阐释，进而通过中国古典绘画传统所反映的中国绘画的空间图式来论述中西美学既各有不同，在核心问题上又殊途同归的观点。

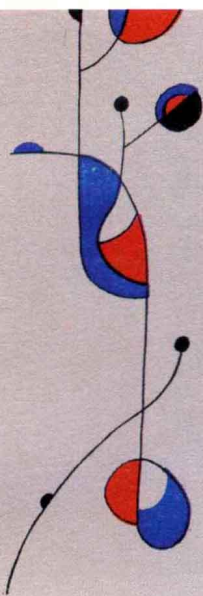
对于绘画空间阐述得比较深入的是冯民生的《中西传统绘画空间表现比较研究》一书。该书在传统绘画空间方面的论述较为全面系统，专门对东西方绘画艺术空间表现进行了比较详细的研究，相对全面地在前人研究成果的基础上进行了梳理、归纳、总结并对其文化原因作了探析。但在现当代中西绘画比较方面并没有涉猎。他认为，中西传统绘画在空间表现上体现出明显差异的同时，也具有一定的相同之处。因此，不仅要从中看到异，也要从异中看到同。如果把中西传统绘画空间表现上的差异加以绝对化，仅仅看到差别而看不到相同之处，就会对中西传统绘画所体现出的共同的艺术创造规律视而不见，其结果必然导致对中西传统绘画认识上的偏颇。该书体现了艺术领域对这方面研究必要性认识的深化，同时也在绘画理论层面对中西绘画空间表现形式作了系统的梳理。

在对西方现当代空间表现的研究方面，学界将注意力主要集中在对西方现代绘画理论的翻译层面，已经翻译的现代著述中具有代表性的作品有阿恩海姆的《艺术与视知觉》和《视觉思维——审美直觉心理学》、诺埃尔·卡罗尔的《超越美学》，以及丹纳的《艺术哲学》和克莱门特的《艺术与文化》（两书所涉及的绘画空间问题其实很少）。专门论述艺术表现方式的代表作主要有康定斯基的《康定斯基论点线面》，在这本书中作者系统地阐释了对绘画元素的认识，对每一种绘画元素都作了外在和内在的两方面分析。康定斯基自称这本书的分析是“显微镜式的”。而在



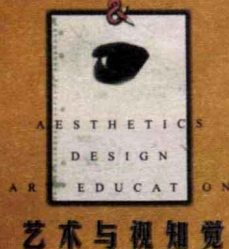
论艺术的精神

[俄] 瓦·康定斯基 著



其《论艺术的精神》中，他采取身心二元论的观点，沿用通神学者的说法，认为精神（灵魂）是世界的本原，物质只是蒙在真实世界之上的一层面纱，人们只有透过面纱才能看到闪光的精神。康定斯基认为艺术家具备这种才能，是因为艺术是心灵的活动，是绝少有人觉察的“心灵震荡”，“是一种包藏在自然形式下的心灵的特殊状态”。他曾试图把抒情的抽象和几何的抽象有机结合起来，在几何形的结构与造型中，配以光和色，既充满幻想、幽默，也具有神秘色彩。阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中系统地阐述了“完形心理美学”。他将完形心理学的基本理论，尤其是“知觉场”概念和“同形论”引入审美心理研究领域，认为知觉过程实际上是大脑皮层的生理力场。按照韦特默组织原理（邻近性、相似性、封闭性、方向性），将视觉刺激力转化为一个有组织的整体即生理力样式的过程。人们从艺术形式中知觉到的张力式样，并不等同于对象的实在结构，而是对象的刺激力与大脑皮层生理力的对立统一。由此断言艺术作品是以主体的知觉行为为基础的。他反对用“联想”和“移情”来解释艺术形式的表现性，提出艺术形式能否表现一定的情绪因素，取决于知觉式样本身以及大脑视觉区域对这些式样的反应。这说明西方绘画与美学的结合是比较紧密的，注重从哲学和科学的视角去理解艺术并指导艺术的实践。可见，绘画无法回避空间问题的存在，虽然西方从思维方式上对绘画的客观表现对象给予了高度的关注，涉及绘画艺术空间的论著很多，但在当时空间还没有作为绘画的核心理论问题得到普遍重视。尽管西方绘画在后现代文化背景下，也难以摆脱主客二元对立的思维模式，但其绘画艺术中对客观世界及人身心的科学把握还是值得我们借鉴的，特别是对绘画艺术空间表现方式的多维探索，对中国传统绘画的传承与发展具有启示意义。

有趣的是，正当我们为中国传统绘画不符合科学理性的价值追求，进而不断地从西方绘画中汲取营养寻找出路之时，西方近现代绘画艺术却出现了频繁转向，反映了西方传统绘画艺术追求的迷惘和探索。在后现代语境下，西方艺术家敏锐和强烈地感受到了西方二元对立的思维方式和文化传统、现代科技理性对人性的压抑和摧残，因此，西方传统绘画艺术以理性表达和再现为审美追求的价值理念受到了严峻的挑战和质疑。但是，关于西方绘画艺术的人性基础、价值追求和未来取向一直难以达成有效的理念共识和艺术标准，甚至后现代绘画完全颠覆了传统绘画艺术的根基，宣布了传统绘画艺术的“终结”。因而，一批西方思想家



[美] 鲁道夫·阿恩海姆 著
滕守尧 朱耀源 译

四川出版集团 四川人民出版社