

中国绘画艺术史

徐书城著



中国绘画艺术史

徐书城 著

MAE 10/07

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国绘画艺术史 / 徐书城著. - 北京: 人民美术出版社

1999.11

ISBN 7-102-01994-7

I. 中… II. 徐… III. 绘画史 - 中国 IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1989)第 02100 号

中国绘画艺术史

编 著 者 徐书城

出 版 者 人民美术出版社

(北京北总布胡同三十二号)

责任编辑 陈履生 苏胜

装帧设计 苏胜 丁宝秀

责任印制 丁宝秀

印 刷 者 北京市育兴达胶印厂制版印刷

发 行 者 新华书店北京发行所经销

2001 年 2 月第一版第一次印刷

开 本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张 19.5

ISBN7-102-01994-7/J · 1711 定价: 46 元

前言

十年前笔者撰写《中国画之美》时面临过一种两难处境：那虽是一部纯粹的“论”理之作，却处处离不开“史”实的印证，然而分寸极难掌握——如果“史”的成分过多，便会淹没该书的主题，如少了，又缺乏说服力。但无论如何，该书的主要内容还应是抽象的理论而不是具体的历史，“史”的成分总须受到一定的限制。因此之故，该书脱稿之后，笔者总有一种“言犹未尽”的失落感。多年来虽一直事务繁忙，脑子里却经常转悠着想再写一部纯粹的“史”，如能腾出手来便要一吐未竟之言。其中，“史”须是主体，但还要强调它的美学脉络——必须以“论”贯穿其间，于是才有了本书的写作尝试。既然是“史”、“论”相结合，原先就想用“中国绘画史论”的书名，不料不少朋友不喜欢那样的标题，于是，为醒目计遂改为今名。

既然想用美学眼睛来观察“史”并论述“史”，着眼点便自然落到绘画的形式技法以及其中的审美观念内容的历史演变过程。这样，具体的绘画作品首先就应是本书关注的中心，并以期区别于以往一般教科书或通史著作的面面俱到又巨细无遗的习惯写法。这本拙著中拟强调一些重点的画派与画风，省略或简化某些在笔者看来属于枝节的方面，某些对中国绘画史的发展没有什么影响的作者就略去不顾了（例如郎世宁等），以求使绘画历史的进化和发展的脉络能凸现出来。这个尝试的是非得失，尚祈读者公众的甄别和评鉴。

笔者早年的研习重点是历史（绘画），但后来不由自主地转向了理论（美学），这是因为深感单一的史学研究处处受制于自身理论素养单薄的困扰。任何史学研究都不可能没有一定的观点（理论）的指引，因此，如果自己不谙理论，就不得不捡人唾余，拾人牙惠；如果检拾到一些错误的理论（方法），后果就不堪设想。这就是笔者近三十年来孜孜于理论研习的唯一原由，具体的成果体现为1989年发表的《中国画之美》及1991年出版的《绘画美学》两书。

四十年来，笔者深切体会到，“史”和“论”休戚与共，不可分割；合之双美，离则两伤。搞理论研究如果囿于史实，容易沦为纸糊的空壳；同样，如果不深究美学理论，自己不去钻研马克思主义的原典，必定会让一些挂着“马列”幌子的政治骗子牵着鼻子引

入歧途。(例如臭名昭著的“儒法斗争”或“现实主义和反现实主义斗争”之类)“史”和“论”的关系，诚如康德的至理名言：“思维无内容则空，直观阙概念乃盲。^①”斯之谓也。

^① 康德著，《先验逻辑·导言》，《纯粹理性批判》。

导论——中国绘画史 的美学脉络

一

绘画史，顾名思义，绘画(艺术)之历史也。“绘画”与“历史”组成了一个复合词，仍包含了两个概念：一个是绘画，一个是历史。因此，研究和论述绘画史的人对两者的内涵由于有不同的见解，就会得出不相同的结果。比如，曾有人把绘画(艺术)视作“阶级斗争的工具”，不然就是坏艺术或赝艺术。以这样的观点去看待中国绘画史，就必定会全盘“否定”全部绘画史。因为中国传统绘画的绝大多数都未能“为阶级斗争服务”；如有，也只是一些为统治阶级的政治服务的作品，出版于40年代的胡蛮《中国美术史》便是一例。同样，对“历史”概念的理解亦是如此，或者把一切历史活动看作发展进化的过程，或者是停滞甚至退化的运动。五四时期的陈独秀便是“历史退化论”的总代表，他认为中国绘画史的演变乃是退化而不是进化的过程，例如他说：

中国画在南北宋及元初时代，那描摹刻划人物禽兽楼台花木的工夫，还有点和写实主义相近。自从学士派鄙薄院画，专重写意，不尚肖物；这种风气一倡于元末的倪黄，再倡于明代的文沈，到了清代的三王更是变本加厉；人家说王石谷的画是中国画的集大成，我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结束。……大概都用那“临”、“摹”、“仿”、“抚”四大本领，复写古画；自家创作的，简直可以说没有。……若不打倒，实是输入写实主义，改良中国画的最大障碍。(陈独秀：《美术革命——答吕澂》，载于《新青年》杂志，1918年6卷1期)

五四时期持有这种错误观点的远不止陈独秀一人；而且，这种教条主义的极左思潮迄今仍有着深远的影响——认为中国传统绘画演变的历史结果是“衰败”(康有为语)的说法至今不泯，由此可见问题之严重。

但是，依据上述观点来研究和论述中国绘画史却产生了严重矛盾。如果说，宋以后的绘画全都是些无用的“糟粕”，绘画史还有什么研究价值呢？博物院又何须收藏那些作品，是否都应该销毁？于是，绘画史的研究工作就不得不去寻觅一个补救办法，既不敢违背上述观点但研究工作还必须进行。50年代前后，有人从前苏联的“先进经验”中找到了那个臭名昭著的所谓“现实主义和反现实主义斗争史”的教条公式，^①便如获至宝，又利用行政手段强制推行。这样一来，遂驱使许多研究中国绘画史的人不得不白天打着灯笼到处寻找一些凤毛麟角的“现实主义”画家，同时又言不由衷地去“批判”遍地都是的“形式主义”艺术。躺在地下的那些古人生前做梦也不会想到他们竟会分成两个“阵营”并作殊死“斗争”。这种荒谬绝伦的观点，当年竟被称作独一无二的“马克思主义”，这是对马克思主义的莫大嘲弄。

从绘画艺术的形式技巧方面来看，唐宋时期的“写实”形式确是达到了相当高度，这正是长期艰辛的历史进化的成果。稍为有点中国绘画史常识的人都有印象，汉魏时期的画家只能用稚拙粗略的笔道去描摹人物山川树木等等简陋的形象；相比之下，唐宋人笔下出现的种种“写实”形象，便是经过了历史进化过程而达到的。特别是发展到两宋皇家画院中的所谓“院体”绘画，更是达到了中国绘画史上的“写实”形式的颠峰。然而，从宋代开始，审美观念又产生了一些新的变化，一种新的所谓“写意”（即陈独秀所谓‘不肖物’）画风悄然崛起，从此之后又逐步取代了“写实”绘画而成为一统天下的霸主。这就是由绚烂而归平淡的审美观念的历史大变革，并在技法形式上体现出来。但这仍然是一种历史的进化过程而决非“退化”现象。恩格斯指出：“辩证法哲学……在它看来，除了不断的发生和消灭的过程，除了无穷的由低级进到高级的上升过程以外，没有任何东西是永存的。”^②历汉唐以至明清，从总体角度而言，绘画史就是一个逐步进化的过程（当然，在局部情况下也会产生一些停滞或甚至倒退的个别事实。）

这就是人们往往把“历史”比喻为一条“长河”，意思也就是要把从古至今的“历史”视作一个整体、一个“进化”着的活的机体。各个不同历史时期种种不同现象之间都存在着前后相承不能割断的“历史联系”（恩格斯语）——涓涓细流汇成滔滔大浪。这种历史联系正是由“进化”的历史纽带紧密地连结起来，才能构成一个有机的整体。因此，如果一部绘画史中只是散乱罗列一些前后各不相干、彼此间没有“进化”联系的画家和作品，是决不能称之为“历史”的，充其量不过是一种美术辞典性质的著作而已。

由此而言，绘画史研究的最根本的目的和性质，就是要去探索并描述在历史现象之中的审美观念及技法形式的历史进化的脉络，乃至产生这种独特的社会意识形态活动的“外部”根源——一定的客观存在的现实生活。因此，最愚昧可笑的人莫过于那些对中国

① 涅陀希文著，杨成寅译，《艺术概论》，人民美术出版社，1958年出版。

② 《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》，人民出版社1960年中译本，第4页。

绘画传统从未付出过艰辛劳动去作科学的历史研究，光凭一知半解和主观感想便武断地宣称一部中国绘画史就是日趋“衰败”的“退化”历程。这种观点的真正企图，拆穿说原因很简单，无非是想取消自己的民族文化传统，以使用西方传统取而代之。这是一种十分荒唐幼稚的主观意愿，正象曾经有人主张用拉丁拼音文字来取代方块汉字一样，是根本不可能实现的主观空想。这才是真正货真价实的唯心主义。

二

18世纪德国杰出的文学家和美学家、欧洲启蒙运动的中坚人物莱辛(G.E.Lessing, 1729—1781)的经典名著《拉奥孔》(Laocöon),正如它的副标题所示:《论画与诗的界限》,该书的主旨就是要探讨“画”(视象艺术)与“诗”(语言艺术)两者的本质区别。“画”与“诗”,是两种不同的艺术形式,然而在莱辛之前,西方长期以来流行的观念却只注意两者之“同”而无视其“异”——它最早源于古希腊诗人西摩尼德斯(Simonides, 公元前556—469)的一句名言:“画是无声诗,诗乃有音画”,并成了西方长期以来流行的一句口头禅。莱辛正是为了矫枉纠偏,要和这个流俗观念唱反调,他说:“画和诗无论是从摹仿的对象来看,还是从摹仿的方式来看,却都有区别。……这篇论文的目的就在于反对这种错误的趣味和这些没有根据的论断。”^①该书的主旨就在于明确论证:“画”表达不了“诗”所能表述的内容,但这个重要的观点却很少得到后人足够的重视。

这里必须着重说明一点:中国的古典美学中也同样很早就有“诗画一律”之说(并非来自西方),其涵义又与西方大相径庭——莱辛等人所说的“诗”是指西方古代的“叙事”体裁的“史诗”;而我们的“诗画一律”中的“诗”指的却是“抒情”性质的作品,两者绝非一物,不可混淆。因此,说抒情诗与绘画之“一律”,在一定历史条件下乃是正确的。(详后文)

绘画艺术,是以视觉为媒介的“视象”艺术,正如音乐以听觉为媒介一样,它们同文学以语言为主要媒介不同。然而,从世界范围来说,三者之间的界限在早期却不是泾渭分明的,而且早期的视象(绘画)和乐音(音乐)也都只是语言(文学)的附庸。西方音乐在近世获得它的独立性(Autonomy)之前,只是为歌词(诗)作伴奏的可怜配角;同样,较早的绘画艺术的努力方向,也只是竭力去效法文学的叙事功能,为文学故事作概念化的图解。这些都是无可讳言的历史事实。

在西方,绘画艺术竭力效学文学的叙事功能是源远流长的,且不说古希腊罗马的造型艺术的主流均以神话及史诗为题材;到中世纪又改换成基督教故事题材,情节性的描述一直延绵至19世纪而不衰。中国也一样,神仙佛道故事的“经变”绘于石室庙堂,儒

^① 莱辛著,朱光潜译,《拉奥孔》,人民文学出版社,1979年版3页。

家伦理道德事迹又示范于宫殿屏障；史传上记叙的忠臣良将功业的形象敷衍，在宋代画院中达到了一个极致，如《采薇图》、《朱云折槛图》之类可为代表。然而，正是在唐宋之际，另一股潜流却在日渐壮大，蔚然成风，那就是以山水、花鸟为题材的绘画猛烈冲击了原先人物故事题材的一统王国。以自然界景物的形象作为“比兴”之物而作抒情性的吟唱，原本只是诗歌的专利，此时却漫延到了绘画的领域，遂推动了绘画艺术进入到一个新的境界，使中国绘画史的发展登上了一个更高的台阶。苏东坡，便是这个历史变革中的关键人物，他首先从美学理论上提出了“诗画本一律”的重要观点，起到了极大的推波助澜的作用。

绘画作为一种视象艺术，它的美学天性就是长于“抒情”而拙于“叙事”的。莱辛早就指明：它是一种静止性的空间艺术，故尔无法有效地象叙事文学一样去表现动态的现象。从这个角度来说，中外绘画史的前期勉力想去描摹人物故事情节的做法，是一种历史性的迷途。山水花鸟(西方为风景、静物)题材的登场唤醒了它，使之浪子回头，归回到了自家家园。因此，唐宋之际的绘画向诗歌靠拢，竭力在绘画中表述诗意，在当时的历史条件下即为一种巨大的历史进步。

三

中国古典画论——“六法”中的第三条为“应物象形”，这个原则在西方古代美学中更被概括为“摹拟论”——从古希腊的德谟克里特到亚里斯多德均是。这说明一切民族的绘画艺术的最初阶段都必须依靠对自然物象的“摹拟”，这正象人类的一切物质生产活动都必须依靠自然、利用自然并对自然物的各种程度的加工。从茹毛饮血到熟食，发展到近世的精细烹饪；从原始的石刀到现代精密工具，均是在利用自然的基础之上逐步发展起来的。物质生产如此，精神生产当然亦是如此。自然只是材料，只有加入了人类劳动的因素才能具有一定的“价值”。物质生活的发达促使精神生活的进一步发展，人类才会对自然现象的某些感性特征产生一种所谓“美”的感觉，并用精神性的劳动——绘画活动，把它忠实描摹下来，这在一定历史时期是一种了不起的创造。这就是所谓“写实”的绘画形式技巧。但是，人类对自然的利用过程中总不会一直满足于单纯的取用，人们不仅利用自然，更要求超越自然并创造自然。特别是到了现代，完全由人工创制之物愈来愈多，愈来愈远离古代人的简单利用自然的方式，例如高分子合成物——“塑料”的发明，日益排挤以往的竹木陶瓷制品，取而代之的势头不可估量。绘画艺术或亦类似，从原始人类陶器之上描摹的极其粗略简单的鱼鸟人形之类图画，发展到唐宋人描画在宫殿庙宇或居室屏障之上各种栩栩如生的景象，摹拟自然物态的本领已达到了一个相当的高度；但人们同时又逐步意识到自己不应是自然的奴仆而是主人，日趋熟练的艺术技巧促使人们的自信心日益增长，对自然的亦步亦趋的依赖和摹仿达到了一定的程度，便自然

然而滋长出一种企图超越它的愿望。特别是从汉魏至唐，书法艺术的飞跃发展使中国人的艺术手指的灵活性异乎寻常地发达起来，于是从心到手两方面的条件均已成熟具备。宋元时期出现的“文人画”，以“写意”命名的“不求形似”和“逸笔草草”之作，就是艺术历史发展规律之必然。从单纯的摹拟自然到重塑自然，这是一个质的飞跃，是绘画历史演变的高级阶段。

但是在宋元时期，诗歌对绘画所施加的影响仍大于书法，绘画中对诗境的描述仍多于书法的“抽象美”表现；宋元绘画中的“具象美”（描摹自然物态）较之其中的“抽象美”因素（书法笔法）仍占优势，其根本原因就是诗歌的美学本性还是属于摹拟（具象）性质的。例如宋元画家笔下出现的梅花的艺术形象，大致都为表述“暗香”、“疏影”之类等同于诗歌的“意境”。中国古典美学中的“意境”概念的美学内涵，广义地说正是一种独特的“审美情感”；而这一类宋元文人画的情境之中的概念核心，又不外乎所谓“逸”、“清”、“雅”等等。这些思想情感的艺术内容又必须通过对梅兰松竹等自然物象本身固有的审美特征的描摹，才能有效地表述出来；此时，书法笔法虽然也已参加进去，但这种“抽象美”的因素还只是起到一种辅助诗意表述的作用——其中，诗意的表述还是主角，书法（抽象美）只是配角，两者最多不过是平分秋色而已。

然而，发展到了明清时期，情况又产生了新的变化，诗歌对于绘画的控制力量相对地减弱了；书法的“抽象美”因素便趁机大大加强了它的美学地位，于是绘画中的“摹拟”因素更进一步萎缩了，出现了如有些人认为的“形式主义”（“不尚肖物”）的历史新趋势——这正是指“笔墨”的“抽象美”形式的“独立”（Autonomous）运动。这是中国绘画史发展的不可逆转的客观自然规律。科学的绘画史研究工作的天职，只是去辨明并阐释客观存在的历史事实之中的美学本质，根本无权凭一己的好恶而去对客观存在的历史现象作主观主义的是非臧否的评判。

从历史进化的角度来看，中国绘画史的前期（宋元），当它为诗歌的审美原则所统治的历史时期，应属一种“古典”形态；而当它逐步疏离并企图摆脱诗境对它的控制或影响，而达到同书法艺术融为一体的历史阶段（明清绘画），则是一种更高级的近代形态。

诗歌属于语言艺术（文学），有它自己独有的版图和疆界，不容别人侵犯；而绘画及书法则同属视象艺术，因此两者的融合具有更大的合理性。正因为两者具有同一个完整的疆域及领土，故不应被别人长期统治。虽然绘画艺术在它的年轻时曾一度为诗歌（文学）所征服并成为它的附庸或殖民地；但一旦它到了成熟的年龄，要求摆脱别人的控制或监护，却不能不认为是它的神圣权利。这便是现代美学所昭示的所谓“自律”（Autonomy）的概念。这个历史性的变革是一种巨大的历史进步，同时也是“不以人的主观意愿为转移”的客观必然的艺术规律。

但是，大家并不健忘，从50年代到70年代，国内较普遍的观点是把高度“写意”的明清绘画同西方的“印象派”以来的现代绘画归为“形式主义”一类，都应“彻底打倒”。

这个思潮的最早源头其实也就是陈独秀所谓的“不尚肖物”之称。如果撇去他们的说法中包含的贬义，“不尚肖物”也确实是明清“写意”绘画的基本美学品性——也就是说，它们离摹拟自然愈来愈远了。从宋元时期的超越自然到明清时期的再造自然，正如西方后印象派画家塞尚把绘画中呈现的东西称为“第二自然”，是人类精神劳作的伟大创造，乃高于自然的人类精神文明的劳动结晶。但是，我们的先人当时却不可能从理论上明确意识到这一点。

四

崇尚“肖物”的绘画是“写实主义”或者“现实主义”；反之，“不尚肖物”便成了“反现实主义”或“形式主义”。这个所谓“现实主义和反现实主义斗争”的荒谬“理论”，曾迷惑过很多人，搅乱过很多人的思想，麻痹了许多人的头脑，迄今影响深广。考其来历，原出于前苏联某些政客文人编造又自诩为天下唯一正宗的“马列主义美学观点”。自50年代输入中国以来，国内出版的许多中国美术史，其基本观点大都难逃其藩篱。李浴先生的《中国美术史纲》，便是传播这个苏式假马克思主义观点的最突出的代表。^①

从马克思主义的哲学唯物主义的一般原则来说，人类的一切精神活动均不是主观自生的东西，而是客观的物质世界的“反映”；再从历史唯物主义的角度而言，精神活动又必须体现为种种不同的具体形式，即哲学、宗教、科学、艺术等等各种具体的精神活动的门类，这便是所谓“社会意识形态”。社会意识形态是派生在“经济基础”（社会物质生活）之上的所谓“上层建筑”，同时它又有一种“反作用”于“经济基础”的性质。作为具体的社会意识形态之一的艺术（绘画），当然也不会例外。

人类的精神活动要达到人与人之间交流的目的和功能，它必须有一定的物质外壳即“形式”。精神活动的形式大致分为两类：一类是语言（逻辑）；一类为形象（艺术）。科学的形式是抽象的逻辑语言，而艺术则要用感性的形象。语言（逻辑）完全是由人工创制之物，在自然界无所凭借（如“噼啪”之类象声词是极稀少的例外）。但艺术的感性形象则不然，虽然从其本质上说它也是由人的精神活动创造出来的东西，但在它的早期，却离不开对自然物态的摹拟和利用——不得不暂借自然物态以作为构制艺术活动的一定的形式。（参见前文）

从历史唯物主义哲学的角度来说，一定的社会经济物质生活派生出一定的精神活动，这种精神（审美意识）要体现出来，最原始、最经济的方法就是利用自然物态。于是，审美的精神活动就去采择、摹拟某些现成的自然物态，并加以概括剪裁、提炼和描绘得适合于表现这种审美性质的精神活动。上述全部过程，便是我们常说的所谓“社会生活是文学艺术的唯一源泉”的命题的真正内涵。这个命题，主要是指艺术形式中的精神性内

^① 李浴著，《中国美术史纲》，人民美术出版社。

容的客观来源(即所谓反映),而绝不能片面地仅指艺术形式的铸造方式(写实与否)——“摹拟自然”(写实)绝不能简单地混同于“反映生活”的概念。50年代时有些人宣称只有形式上“写实”的艺术才是唯一能“反映生活”的所谓“现实主义”,把“写意”(“不尚肖物”)的形式称作“反现实主义”或“形式主义”,这是把马克思主义哲学的教条化和庸俗化,是对马克思主义的严重歪曲。这才是真正的、地地道道的形式主义的·美学理论。

五

人类的一切行为都是有确定的实用功利目的的。拿物质生产来说,仅只是为了达到满足人们自身的生存需求目的而产生的,物质生产的唯一目的就是为了消费。马克思说过:“使用价值只对使用有价值,只在消费的过程中实现。”^①推而广之,艺术品的创造目的也仅是为了精神性的“消费”而已。因此,任何形式、种类、风格,或不同用途的艺术品,也一概都具有实用的社会功利的价值——无论是为了政治、宗教内容的宣传教育,或是纯粹为了“美”的欣赏娱悦,本质上没有差别,都具有人类的精神性消费的“价值”,都是同一种社会性的实用功利目的的具体实现——“赏悦”和“宣教”本不是水火不能相容的对立之物。例如在清代宫廷中,特别是康熙和乾隆,极喜装点宫苑的花鸟、山水等“赏悦”绘画,甚至欣赏王原祁、张宗苍等人的“半抽象”的文人山水画;但也从未偏废其他一些具有“宣教”功能的艺术,王翬亦曾参与制作《康熙南巡图》,郎世宁等人画了不少诸如《乾隆平定西域战图》等,以及焦秉贞画的《历朝圣后故事图》等。对于“宣教”和“赏悦”两者,历史上也从未出现过像今天的某些人那样肯定其中之一就必须排除异己的偏狭心胸和态度。

再从人类历史的进化阶梯的角度来看,艺术活动总是逐步地趋向丰富和完善的,也就是说,无论从艺术的内容或形式两个方面来说,总是经过历史发展过程,从低级向高级阶段的演化,逐步地实现它的内在美学本性。就拿原始人的最初的艺术品来看,恐怕并不是像我们现代人那样为了单纯的“审美欣赏”目的而去创作的。研究原始艺术的德国美学家格罗塞(E. Grosse)在他的经典之作《艺术的起源》中认为原始图画大都是:“铭刻字形、产业标记、部落徽章等,并没有纯粹的审美意义。”^②进入到人类历史的文明阶段,艺术(绘画)才进一步脱离了低级的原始实用性质,达到更高一级的实用性质——绘画(艺术)常常用来表述一些宗教(神话)和政治的内容,达到一种“宣教”的社会功利的实用目的,这在中西艺术史的古代时期(奴隶社会及封建社会)均是如此。再进一步,才会出现纯粹为了精神性的享用(审美赏悦)的高级艺术活动。(在欧洲资本主义社会产生之后,中国

① 马克思著,《政治经济学批判》,人民出版社中译本,1955年,1页。

② 格罗塞著,《艺术的起源》,商务印书馆中译本,1984年,103页。

则在封建社会的成熟阶段)。这才充分体现绘画艺术的审美本性,这也是经过了极其艰苦的历史进化过程才得以实现的高级实用阶段。但是缺乏历史主义眼光的人却看不到各个历史阶段之间的进化阶梯关系,从而错误地认为唯有为“宣教”目的的艺术才有社会实用功利意义,而“审美赏悦”则是所谓“为艺术而艺术”的无用之物。更为荒唐的是,有些人往往把这种高雅艺术看作仅限于阶级社会中的某些“有闲阶级”的专用品,仅供“玩赏”的“安逸享乐”、“逃避现实”或甚至“颓废没落”的心理和行为。在他们看来,这种“唯美主义”的、“为艺术而艺术”的所谓“纯艺术”,在社会主义时代当然不许存在,劳动人民更不配享用,对他们只须耳提面命加以“教导”。这种观念之荒唐,正如“四人帮”曾宣称社会主义只需长草而劳动人民只配吃糠窝头一样,两者实有异曲同工之妙。

概而言之,一切艺术(绘画)活动都具有实用的社会功利性——或谓之“服务”。把某些以“赏悦”为目的的艺术品称为“没有社会功用”、“为艺术而艺术”、“唯美主义”的“纯艺术”,原本是过去历史上一些缺乏理论思维能力的艺术家所发明的,是一些极不科学的糊涂概念,故今天必须彻底摒弃之。

六

绘画的创作和欣赏是艺术活动,而绘画史则是一种科学研究。然而,不论是“艺术”还是“科学”,从人类的社会实践活动的角度来说,又都是一定的实用功利目的推动之下才产生的。“为艺术而艺术”的“纯艺术”是根本不存在的,而“为学术而学术”的“纯学术”也同样是荒唐的说法。绘画历史的研究,作为历史科学中的一个门类,它的存在的理论价值也就是我们常说的所谓“古为今用”——为当代的绘画创作实践服务;不然,历史研究便没有意义和价值。但是,怎样“古为今用”,往往又有着一些不同的见解。有一种所谓“影射史学”,如“四人帮”编造的“儒法斗争史”,以及前苏联某些政客文人发明的“现实主义和反现实主义斗争史”的教条公式,他们不是客观地去研究历史,而是主观随意地歪曲或甚至捏造历史来影射现实——以达到抬高自己,打击别人的目的。这就是他们所提倡的“古为今用”,这是一种典型的伪科学,必须彻底扫除干净。

真正的中国绘画史的科学研究工作,其唯一目的便是去探索并以求正确认识中国绘画的客观本质和规律。什么叫“本质”和“规律”?也就是指一切事物在历史演变过程中客观地具有某种“普遍性”和“必然性”。换句话说,一切事物在历史发展过程中,其形貌和性质尽管千变万化,但其中仍恒常地保持着某种永远如此和必定如此的规律性的因素——从古至今,乃至未来。比如,从最原始的牛车演变发展到现代的高速火车,两者虽不可同日而语,但两者所用的“车”和“轮”的基本性质和功能却永远不变;在社会历史领域,“生产力”水平决定“生产关系”的原则也永恒不变。这就叫“万变不离其宗”。研究中国绘画史,就是要从它自古至今的全部历史演变过程中去探索某些恒常不变的美

学本质。掌握了这样的知识，才能去有效地指导当代的创作实践。因此，对于中国绘画史的科学研究，必须站在一个完全客观主义的立场，绝对地排除一切个人或小集团的主观主义好恶偏见，以探索客观事物中的美学本质和规律为唯一宗旨；只有当获得了一定的科学(美学)知识之后，才能把这种规律性的知识去应用于指导当代的艺术实践(创作)。这才是唯一正确的“古为今用”。

在物质生产领域，人们往往对自然科学不敢稍有懈怠——种植稻麦不重视植物学研究就往往导致减产或甚至颗粒无收；造桥建房而没有力学和物理化学知识，弄不好就会倒塌甚至死人。人文科学(包括绘画史研究)虽不会导致类似的严重后果，但如果忽视了基础性的美学研究和历史研究，就会造成理论认识上的模糊或错误，也同样会导致创作实践的方向不明而秩序混乱。近百年来在我们的文化艺术(绘画)的实践领域产生大量思想混乱，最典型的如近百年来一再出现的“中国画衰亡论”。据此“理论”，某些人又曾以行政手段强制推行用西式光影素描(Chiaroscuro)来“改造”中国画的胡乱实践，正如不讲科学而去盲目地建房造桥而导致房倒桥塌一样。

因此，这里不得不大声疾呼：必须充分重视对绘画艺术的理论研究工作，而其中最重要的一个部分就是绘画历史的科学研究工作。只有艰苦地研究中国传统绘画从古到今的全部历史，从客观存在的历史事实中去探索并以求正确地认识中国绘画的美学本质和发展规律，才能以之衡量当今创作实践中的是非曲直——这才是“古为今用”的真正涵义，才是真正的历史唯物主义的观点和方法。

目 录

前言

导论——中国绘画史的美学脉络·····	(1)
---------------------	-----

第一章 平凡的开端——从原始艺术到汉魏绘画·····	(1)
----------------------------	-----

(公元前 2000 年—公元 3 世纪)

一 原始绘画的“现代”风貌·····	(1)
--------------------	-----

二 书画同体而未分·····	(2)
----------------	-----

三 线的功效和艺术的宣教·····	(8)
-------------------	-----

第二章 个性的觉醒——晋唐绘画中的人文主义·····	(11)
----------------------------	------

(公元 3 世纪—公元 10 世纪)

一 晋唐人的审美新视野·····	(11)
------------------	------

二 从“媚色艳态”到“金碧辉映”·····	(18)
-----------------------	------

三 “三家山水”和“徐黄体异”·····	(34)
----------------------	------

第三章 东方写实艺术的颠峰——两宋宫廷绘画·····	(48)
----------------------------	------

(公元 10 世纪—公元 13 世纪)

一 花鸟、山水的时代新貌·····	(48)
-------------------	------

二 徽宗赵佶和宣和画院·····	(55)
------------------	------

三 南宋“院体”绘画的历史地位·····	(64)
----------------------	------

第四章 文士的呐喊——“野逸”精神的高扬·····	(80)
---------------------------	------

(公元 11 世纪—公元 13 世纪)

一 文人“墨戏”的嚆矢——苏轼、文同的画艺·····	(80)
----------------------------	------

二 “米点”水墨山水到南宋文人的水墨花竹·····	(88)
---------------------------	------

三 “文人”和“院体”画风的相互交融	(108)
第五章 寰宇趋一统——元代文人画的历史功业	(121)
(公元13世纪—公元14世纪)	
一 元代文人画的大纛——赵孟頫和钱选	(121)
二 从高克恭到“元四家”的山水画	(131)
三 文人水墨花竹杂画的两种风格形态	(140)
四 人物鞍马新篇	(145)
第六章 无形的巨变——从“吴门”画派到白阳、青藤	(162)
(公元14世纪—公元16世纪)	
一 宋元画风之遗韵	(162)
二 明代文人画的中流砥柱——“吴门”画派	(174)
三 陈淳和徐渭——文人花鸟画的演进	(189)
四 人物画的蜕变——陈洪绶和崔子忠	(195)
第七章 借古以开今——从董其昌到“四王”新潮	(202)
(公元16世纪—公元17世纪)	
一 董其昌的新复古主义理论和创作	(202)
二 “四王、吴、恽”的文人山水画	(205)
三 托古改制，借古开今	(223)
第八章 心裁又别出——八大、石涛到扬州画格	(229)
(公元17—公元18世纪)	
一 异彩纷呈的清初画坛	(229)
二 八大、石涛的艺术道路	(235)
三 扬州画派的奇崛风格	(247)
第九章 走向现代之路——从“海派”到齐白石	(268)

第一章

平凡的开端—— 从原始艺术到汉魏绘画

(公元前 2000 年—公元 3 世纪)

- 一、原始绘画的“现代”风貌
- 二、书画同体而未分
- 三、线的功效和艺术的宣教

一、原始绘画的“现代”风貌

近一个世纪以来，人们对原始艺术的兴趣与日俱增，原因是现代人往往对那些原始图画和雕刻的粗犷简率风格产生了审美的共鸣。特别是在欧洲，原始艺术甚至成为启发人们创造现代艺术的某种契机，毕加索便是一例。确实如此，如果把我们的先人在数千年之前制造的某一件“彩陶”器皿放置到一个现代陈设的客厅中，它同现代人制造的色调明快、造型简洁的家俱也能溶为一体，仿佛它正是一件现代艺术品，这恐怕是当年“创作”这件陶器的匠人始料所不及的。我们的先人在他们那个吃不饱穿不暖的严酷环境中竟然有暇创造出如斯令人叹为观止的“艺术品”，这真是不可思议之事。难怪有些研究原始艺术的学者竟会深信原始人具有和我们现代人相同的审美能力。例如有一本声誉卓越的西方名著《原始艺术》(Primitive Art)，其中用十分肯定的语气说：“原始人同我们聆