

ZHONG GUO SHOU JIE HUI HUA BO SHI BAN BI YE LUN WEN JI  
FU GUI ZI RAN  
ZHONG GUO SHAN SHUI HUA SHI JUE XIN LI TAN YUAN  
HU YING KANG ZHU



## 中国山水画视觉心理探源

# 复归自然

袁运甫 主编  
胡应康 著

中国首届绘画  
博士班毕业论文集

山东美术出版社

# 复归自然

中国山水画  
视觉心理探源

袁运甫 主编

胡应康 著

中国首届绘画博士班毕业论文集

山东美术出版社

**图书在版编目 (C I P) 数据**

复归自然—中国山水画视觉心理探源 / 胡应康著.  
济南: 山东美术出版社, 2006.7  
(中国首届绘画博士班毕业论文集)  
ISBN 7-5330-2243-2

I .复... II .胡... III .山水画—研究—中国  
IV .J211.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 076684 号

**出版发行: 山东美术出版社**

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

**制版印刷: 山东新华印刷厂**

开 本: 889 × 1194 毫米 16 开 7.5 印张

版 次: 2006 年 7 月第 1 版 2006 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 26.00 元

## 序 XU

### 美术学博士培养新考

袁运甫

中央工艺美术学院1999年11月20日合并清华大学之后,重新组建了清华大学美术学院。“以扩招求发展,以合并求提高”之策略,为世纪之交的中国高等教育大发展提供了新的机遇,应当说它是符合国家长远利益的。

合并后的第一件事情,就是召开了有清华大学领导陈希同志及张仃、吴冠中先生参加的关于在学院招收“艺术理论和艺术实践相结合”的美术学博士生的会议,以适应国家的需要,全面提高美术人才的素质和培养高层次的专业艺术教育工作者。与会院、校领导都发表了热情洋溢的讲话并作出决定:以综合性、开放性和创造性为宗旨,面向全国招收第一届理论与实践并重且旨在立足于创作的博士研究生。

经过筛选和严格考核,五名同学以其业务和文化素质双优成绩顺利过关,他们分别隶属于中国画(导师组组长:张仃)和公共艺术专业(导师组组长:袁运甫)。他们进校的研究学习,开创了我国艺术教育中实践与理论并举的新局面,打破了以往理论与创作脱钩的现象,是以实践者的思考与体验来予理论以丰实,以理论之智慧予实践以目的,为推进时代精神、宏扬我们伟大的中华文化,做身体力行的贡献。这是一个极有意义的事件,这在中国艺术教育史上是值得铭记的。

合并后的第二件事情,是王大中校长提出的要加强“科学与艺术”这个主题的艺术研究,并使之成为学院的重大学术研究专题。学校也同时支持并批准了由李政道提出的举办“艺术与科学国际作品展”的提议。

新入校的五名博士生在完成紧张的业务、文化双重学习任务的同时,以积极的态度,响应并投入了此次大型的艺术创作活动和理论选题研究,他们的作品取得了不斐的成绩。经由中外艺术家评委会评选,两位获“大奖”,三位获“优秀提名奖”。

清华大学的课程设置和优良的环境为他们提供了理想的学习条件和学术氛围。五名博士生在校期间除艺术理论学习和大量的社会创作实践以外,还关注并注重相关学科以及其他学科的发展。李政道教授、杨乐教授对当代科学前沿研究课题的讲授以及诸多著名文学史家、历史学家和其他学科专家所作的一系列讲座报告,成为他们拓展视野、弥补弱缺、调整和更新知识结构的有力环节,亦使得他们的毕业创作和“博士论文”更富创意和新境界的追求。

经三年半的磨砺和努力,他们每个人都在各自的研究领域取得了可观的进展和骄人的成绩。他们以

全面的综合素质为美术界所接受和称道。不仅他们的“毕业展览”引起了社会广泛的兴趣并得到赞誉，他们的论文更为各方面人士所关注。经匿名专家评委严格审核同意，2003年12月17日，学院组织的由校内外专家组成的答辩委员会一致通过了他们的论文答辩并给予他们的论文以高度评价，院学术委员会和清华大学学术委员会审议合格，授予他们文学（美术学）博士学位。

高等艺术教育拔尖人才的培养，是一项艰巨的工作，需要社会各界的热心帮助和支持。国家需要富有敏锐艺术感觉、熟练技能、具有创造性的个性素质并能对中外艺术史论有通达的观照和善于理性思考的综合型人才，这是我们，也是整个社会共同的愿望和期待。中国艺术教育和艺术创作正处于现代转换时期，如何有效地实施并培养为社会所急需的艺术之材，是今后艺术教育发展的方向和重要研究课题。事实证明，我们招收的这届博士生是成功的，它不仅成为我院历史上的一件新事物，而且也写下了当代中国美术教育的一个新的篇章，业已对中国高层次美术教育产生了积极的影响和指导性作用，为美术教育多元化教学思路的拓展提供了一个成功的范例。

作为主要导师之一，我愿在此向社会郑重介绍、推荐他们的研究成果，并参借评委和匿名评委对他们论文的评议于此，以坦求学界的批评指正和检验。他们各自的论文专题是：

刘斌：《图像时空论——中西绘画视觉差异及嬗变现象求解》在我国首次全面、系统地从事空观、宇宙精神角度对中西艺术视觉图式进行探究，切中艺术创作的文化本质，揭示了一个新的课题，具有相当独特的见解，是真正实现艺术与科学相结合的重要研究成果。其研究观念和方式是一个具有重要启发意义的现代视角，鉴于此文对视觉艺术创造所具有的普遍涵盖意义，必然会对美术创作、美术史论研究等产生多方面的积极影响。

刘旭光：《论质觉——对视觉艺术中质觉概念的研究》“质觉”概念的理论建构，追溯东方哲学、美学的精神性根源与文脉，探讨如何在事物、物质的本质中发现新的视觉语言。论文主要以中国的当代艺术和日本“物派”为依据，结合自己的创作经验展开论述，以期确立具有时代精神特征的中国乃至东方的艺术观念，在严密的论述中显示了专精的美术学专业知识和较为开阔的文化视域。

林蓝：《公共艺术的历史观——广东地域公共艺术研究》是从特定的历史、地域角度对公共艺术的论述，并由古及今地铺陈纵述，其宗旨在于强调要以“历史观”的认识来深刻揭示广东地域独特的文化形态的形成根源，具有一种宏观把握历史意念的认知，也是她自己长时间从事公共艺术及纯艺术实践与教学、科研工作的全面理论总结。文章务实、到位和具体的论述以及附以说明“历史见证”的四百余幅插图，更强化了文章的说服力。

丘挺：《宋代山水画造境研究》尝试以图像学的分析和对古代画论阐释相结合的方式，通过对宋代山水画传世作品的解读以及对造境具体环节的分析，来寻找宋代山水画发展中形象结构以及造型语言充实的历程，并在那些造境个案中梳理出宋代山水画的精神，以寻求山水画当代形式的转换及精神价值的传承。

胡应康：《复归自然——中国山水画视觉心理探源》以具有科学性的视觉心理研究为方法，分析和阐述了社会文化与自然对中国山水画形式的影响作用，回归自然，在自然的丰富内涵中发现艺术的现代感，为山水画的当代发展寻求理论支持。

我期待并有理由相信，这五位同志会以自己的智慧和才华为推进我国艺术教育事业作出应有的贡献。

2006年5月20日

# 目录

## 序

## 第一章 引言·探寻中国山水画的研究方法

1

- 1.1 绘画研究者的选择 .....1
- 1.2 绘画理论研究状况 .....3
- 1.3 山水画研究与视觉心理学的关系 .....5
- 1.4 视觉研究的必要性 .....7
- 1.5 视觉心理研究与社会文化心理学阐释相结合 .....11
- 1.6 对西方中国山水画研究的参照 .....11
- 1.7 主要的文化观与历史观 .....14
- 1.8 视觉心理研究主要克服的一些观念问题 .....16
- 1.9 功能与责任 .....17
- 1.10 传统与水墨家园的守护 .....19
- 1.11 小 结 .....21

## 第二章 山水原道论

23

- 2.1 文化发展形态 .....24
- 2.2 中国思想发展根源 .....26
- 2.3 诗性文化 .....28
- 2.4 山水“媚道”论 .....28
- 2.5 宗炳山水画思想的来源 .....32

## 第三章 山水超越论

36

- 3.1 古代美术的功能概述 .....36
  - 3.1.1 民间、宗教美术 .....36
  - 3.1.2 社会功利性艺术 .....37
  - 3.1.3 独立艺术 .....38
- 3.2 中国历史文化发展的特殊性 .....38
- 3.3 后期影响山水画的一些主要因素 .....38
  - 3.3.1 书 法 .....38

|       |                   |    |
|-------|-------------------|----|
| 3.3.2 | 水墨、墨气、笔墨、线性、皴法和气韵 | 45 |
| 3.3.3 | 色彩、光线与气、空白        | 51 |
| 3.3.4 | 诗 歌               | 55 |
| 3.3.5 | 文人与笔墨纸砚           | 56 |
| 3.3.6 | 元代出现的文人对前人的解读方式   | 58 |
| 3.3.7 | 复归山水之初            | 64 |

## 第四章 视觉自然论

**68**

|       |             |    |
|-------|-------------|----|
| 4.1   | 进化的大脑与自然的视觉 | 68 |
| 4.2   | 知觉与思维       | 72 |
| 4.3   | 自然、社会、思想、艺术 | 75 |
| 4.4   | 视觉意象与山水图式   | 80 |
| 4.4.1 | 视觉意象        | 80 |
| 4.4.2 | 山水意象        | 81 |
| 4.4.3 | 力感与平衡       | 84 |
| 4.5   | 视觉恒常性       | 89 |

## 第五章 自然回归论

**92**

|     |                       |     |
|-----|-----------------------|-----|
| 5.1 | 山水写生的意义               | 92  |
| 5.2 | 写生道路与图式问题             | 97  |
| 5.3 | 色彩方式与水墨方式相结合的山水写生方法探索 | 101 |

## 结 语

**107**

## 参考文献

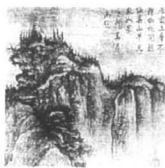
**109**

## 个人简历

**111**

## 后 记

**112**



- 1.1 绘画研究者的选择
- 1.2 绘画理论研究状况
- 1.3 山水画研究与视觉心理学的关系
- 1.4 视觉研究的必要性
- 1.5 视觉心理研究与社会文化心理学阐释相结合
- 1.6 对西方中国山水画研究的参照
- 1.7 主要的文化观与历史观
- 1.8 视觉心理研究主要克服的一些观念问题
- 1.9 功能与责任
- 1.10 传统与水墨家园的守护
- 1.11 小 结

## DI YI ZHANG

### 第一章 引言·探寻中国山水画的研究方法

#### 1.1 绘画研究者的选择

是什么让一个绘画创作者去从事并非其专业的写作？是相信语言的力量和“言语的自觉性”<sup>[1]</sup>，还是视觉感受的枯竭？仅仅是作为摆脱孤独的自我需要，还是为了重塑悠久而难以追溯的历史？本文题目说明了这是通过视觉与观念分析，将传统的“读画”方式引到视觉直观的方式来研究。这是否便是像古代圣贤说的“目击而道存矣，亦不可以容声矣”（《庄子·田子方》）？作为绘画的实际创作者，不是任何时候都能认识到需要以文字来理清自己的观念。只有在当今真正认清了发展多元文化的必要与学术自由得到保障时，才有可能建立这种以当代认识为基础的、对中国山水画发展历史重新审视的个人叙述方式。

对中国画研究来说，“视觉”的概念是比较新的，视觉心理学在当前中国画研究上的运用几乎微不足道。“视觉”也许可以等同于古人所说的“目击”，但我们很少注意庄子说的这句话，而是更多地关注他的“心斋”之类的话。然而，就庄子或者对研究认知心理的人来说，“目击”的含义并不比“心斋”更浅显。将“目击”与“心斋”联系起来，不但是庄禅思路，也许还是现象学与认知心理学的思路。可是，有些

学问只一门心思地退缩进“心斋”之中，似乎不再需要“目击”。在研究绘画思想方法时，我们会看到某些绘画思想受制于理性程式化思维套路而缺乏感性的追问与发现，这是因为当我们失去感性直观时，也就失去了追问问题的洞察力。

视觉研究是科学的产物。中国自古讲“心”、“性”，却极少有人反究“心”、“性”之思，亦不反省“思”之本身，似乎一切对知觉的反省与分析皆来自外来文化的影响。反省意识曾作为思想成熟的标志，“觉”的概念来自佛典。“视觉”过去被我们当作不言自明之物而没有得到反究，然而，我们又深谙“目击”的意义，似乎“目击”的理性之光过于令人感到目眩和冷漠，将会分裂我们的诗性混沌。直到今天，尽管介绍了许多国外视觉心理学研究的著作，但我们一般仍认为中国文化是诗性思维的产物<sup>[2]</sup>，与西方理性思维相悖。因此，我们的艺术研究很少参照当代视觉心理学的科学价值。相反，随着中国画创作的深化发展，创作者自身出现了要求绘画回到视觉性研究的倾向，以摆脱滞后的美学理论的误导。《艺术与视知觉》的作者阿恩海姆建立的艺术科学性研究，便是出于对“那些错误的艺术理论滋生和蔓延”的

不满,担心眼力的退化,“从所见的事物外观中发现意义的能力也丧失了”,“艺术似乎正面临着被大肆泛滥的空头理论扼杀的危险”<sup>[3]</sup>。今天的美术学研究者已经充分看到,健全而开放的思想应是理性思维与诗性思维的互补互融,而不是据其一端消解另一端。建立中国画研究的科学方式,是中国山水画“求道”功能的内在驱使。

画家参与历史,向来用的是图像描述与视觉揭示,而不是像思想家和历史学家那样,以观念话语去影响历史。画家即使偶尔用文字表达,也仅是出于他们那敏锐的视直觉冲动,很少有建立逻辑体系的想法。从研究中国最早的几篇画论——南朝谢赫的《古画品录》、宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》中,我们不难看出,画家的绘画文论与以品评优劣为目的的史论著述之间是有所区别的。有史论倾向的论画著作,偏重于制定绘画的功用法则以及品评门第;画家的绘画理论著述,则偏重于对绘画理念的探讨,回答自身对绘画提出的问题,或出于对绘画的辩护,以回应外界对绘画的轻侮和偏见。画家首先会以个人的绘画经验来探讨绘画的意义,而不是从绘画形式、技法等方面去限定绘画意义的延伸,更不会拘泥于别人所立的法则。有时画家的文字纯属画家的文人身份所附带的对做文章的兴趣(更多的是绘画作为文人所附带的兴趣)。同时,文化的发展需要推出一种让时代接受的全面的绘画理论,去评点历史得失,品第画家优劣,这有待一些更近于史论的文字著述者去完成。谢赫虽是位画家,他的口气却像是史评家,正是他开创了以品评为主、具有史论意义的画评方式。谢赫的《古画品录》载录品第了27人,其中所列第四品与第六品中,便有《叙画》与《画山水序》的作者,第三品中列有顾恺之,他是其中唯一不但有绘画样式还有画论流传至今的画家(图1),被《古画品录》列入三品,却说明不了任何问题,因为没有其他人的绘画可作参考凭证。同样,对宗炳与王微的定位也因缺乏实际说明而失去意义。因为这两位画家虽然作品没得到传世<sup>[4]</sup>,但他们的绘画理

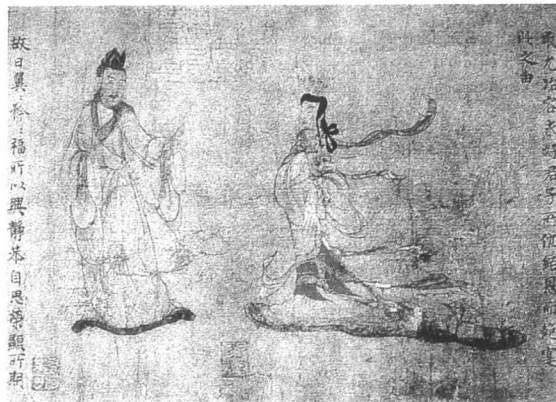


图1 女史箴图(局部)(晋)顾恺之

论文章《画山水序》与《叙画》却是对后世绘画发展具有重大影响的仅有的几件历史“物件”之一,这同他们的山水样式的意义一样重要——似乎已经是一种很特别的古代山水画样式,其思想的境界超越了《古画品录》对他们的定位。这些是《古画品录》不时遭到后世质疑的主要原因<sup>[5]</sup>。画家的画论,就像他们的传世绘画作品的重要性一样,不但可以激活那些按品位排列历代画家姓名与作品名单的空洞的品评文字,还成为了画家个人艺术思想及绘画状态的最好印证,对后世的艺术研究具有不可或缺的意义。顾恺之、宗炳、王微是中国最早的一些能够以其画论印证个人绘画并对后世产生深刻影响的画家。17世纪的石涛(1642—1707)是这一绘画思想体系的恢复者,在创作了大量作品的同时,还以强烈的思想观念表达了对新艺术发展的辩护(图2)。我们可以将石涛的“笔墨当随时代”引申至艺术史论领域,表述为艺术思想及史论思想当随时代。这实际上表明了本文所持的历史认识观:以今天艺术思想的发展高度,重新审视中国山水画的整个历史发展进程。中国山水画的艺术主旨思想构成了山水画的历史与当代发展的连接点,正是因为山水画思想所具有的这种当代发展活力,才使我们在研究的初始阶段便能够接受“一切历史都是当代史”<sup>[6]</sup>的观念,去重新考察并建立山水画的发展历史与其背后的传统文化观及当代艺术学三者之间的话语关系。



图2 山水清音图（清）石涛

## 1.2 绘画理论研究状况

古人最初给我们留下了一些优秀的画论，其中宗炳的《画山水序》就包含着许多视觉心理学方面的论述。这一方面思想的发展需要有一

种明确的科学思想的支持，但中国社会文化发展的特殊性决定了科学思想的发展并不具有连续性，在中国很多的历史时期都呈现着科学思想发展的空白，宗炳山水画论中的视觉心理学方面的思想很少被后人发扬。后来的文人画理论追求在玄虚的模糊性上游戏，探寻并注重规则的建立，将我们囿于言语意义之内，阻隔于绘画自由意义之外。中国画论更多地向诗化文学作品评靠近，显示出中国画对文学深刻、严谨的思想性的追求和自由随意表达的羡慕，并最终由具有此话语权的文人游戏性地将诗文组合进中国画的形式之中。

进入现代之后，早期的中国绘画理论基本上分为美术史与美学两部分，中国画的形式技法被当作是缺乏理论内涵的技术练习部分。为了把复杂的艺术历史描画得简明易懂，我们往往把美术史当作社会政治与文化史的随带物，甚至当作文学或哲学的衍生物，而不是视觉自身的历史，所记录的也是一个封闭圈子中的一些有地位的文人与他们所作绘画之间的故事与传说，这就很容易导致将绘画看作文化历史中的游戏。即使从文学或哲学角度来解说绘画，以此上升为美学，也不过是各种文化假说与玄学说辞，与绘画形式了无瓜葛，更无以洞见到绘画作为视知觉表现的内在本质。因此，过去的美术史论研究因为与时代美术和历史脱节，基本上停留在对历史人物、作品名称、轶闻传说的历史资料汇编上。另外，强烈的意识形态倾向，以及理想化的赞歌式美学，也将一些史论引向政治意图的庸俗化解读。虽然这种热衷于意识形态体系化的学风根深蒂固，但随着对国外美术史研究新方法的引进，以及美术史论在人文学科中日益被看重，早已有人开始研究并借用西方美术史论的语言方式了。然而，美术史论仍落后于其他学科的史论研究水平，这更加深了史论与绘画之间的裂痕，但并未引起危机感。因为走在古人与外国人趟出的很长一段路程上，著说者对待自己没有像对待当代中国画那样，挥刀舞剑地得出“穷途末路”的危亡论，而是乐观地向美术界推荐一些高扬艺术观念至登峰造极地

步的艺术学说体系，这只能摧毁当代人在艺术上试图攀登与超越的自信。学术界常引用并推荐给美术界的指导理论文本，基本上是一些非专业美术史论著述者的著作，这些文本对绘画的叙述，皆从边缘的文化观上将绘画引至玄言语境，难以进入对绘画本身的研究。正是这种叙述方式，开始了对中国艺术的理想化想象发挥。这也许是中国文人作为业余画家与艺术爱好者的一种传统。文化学者对绘画进行理想化的叙述发挥，这是可以让人理解的，但美术研究者借此方式而脱离研究绘画本身，便带来学风问题。糟糕的是，画家也被这些说辞弄得神魂颠倒。对当代中国画的发展问题研究的不确切，却没有使“理论指导实践”的老观念失去效验，甚至画家也相信，艺术的问题与艺术的发展是首先或最终可以在理论上解决的，而不是动用手眼去解决的。中国当代艺术的举步维艰与整体水平，是各种只有隔靴搔痒作用的艺术观念能够存在的原因；艺术家自身则提供了一种极易遭到攻击与利用的绘画玄念，导致他们不胜以文字解释自己绘画的缺陷被放大。不管这些理论对当代艺术的自我发挥到何种地步，艺术家没有站起来反对，理论家也不做理论原则自检：理论应关心什么？许多时候，绘画研究者对绘画理论都曾抱着热情的期待：绘画理论研究应像精神科学研究一样，需要追求真实。然而，这是一个难以得到满足的期待。

对事物做出预测、干预乃至呼风唤雨的大宗师们，的确是我们非常熟悉的生活中无处不在的巫覡遗风。有时，在表示对当代艺术研究现状的不满上，有人也许会赞同前卫派的姿态，相信前卫理论意识应具有的批判能力。但是，这些总追不上西方潮流的所谓的前卫意识，再次让我们看到了西方极端思想如何被东方古老巫习染上“文化革命”的中式基因。前卫者祈望着西方的所有流行物在中国商品社会的浊流中生出变种，不惜采取以恶掩恶、以毒攻毒的自我暴虐，失去了艺术与人性向善的尺度要求，自我牺牲地充作各种郁积的社会毒素的溃疡流泻物，急功近利地占据中国艺术发展的未来驿站。在

追求世界公民的身份资格与中国艺术发展的历史现状之间，本应有一段很大的距离，在跨越这段距离时，我们大多数的前卫派用的却是中式的“顿悟”，施以矫形术般的乔装而达到的“顿变”。难以看到前卫艺术家将前卫冲击的锋芒朝向阻碍中国文化与社会发展的要害处，而仍是当代利益的权宜之争。因而，这些艺术集团已经有几分势力强大的行会味了，演绎的是各种怪癖，而不是真正的东方智慧，那些堂而皇之的东方神话的谎言，几千年积累并延续的卑行与愚蠢，都要在西方艺术的前卫术语的招牌下像幽灵一般登台亮相。这些东西本身就是不便究明原因的社会文化的谗妄多发病现象，怎能指望这种“前卫意识”对中国文化的全面批判呢？它的“前卫”性早已超越了对中国画问题的关心。不认为中国画有所谓问题存在，与自认为拥有未来的幻觉而超越了对中国画问题的关注，只是一枚硬币的两面。这里并不是为了抬高山水画而贬低他者，而是希望指出，中国山水画若再充当“遁世者”的角色，便会在当今谁都想充当历史主角的表演舞台上被轻蔑地挡在身后。实际上，国外许多好的文化与学术思想，在国内其他研究领域都在发挥良好的作用，为什么却难以进入艺术研究的行为方式？不管是前卫派还是传统派，他们似乎都在保护自己的神话与权威地位及其既得利益，而真正的现代意识却是在努力破除神化与权威。

当前，中国画理论研究已呈现出多元化的良好势头，并且在朝着日益专业化与综合性的方向发展。史论、绘画技法研究、艺术文化学以及艺术当代性研究，所有这些都在从各自的不同方面挖掘绘画艺术的意义。在学院中，美术史论正越来越接近专业的历史学，同时还拥有对绘画流行思潮的指导权威。另外，那些真正卓有成效的艺术研究者，并不是只会埋在文字资料中的人，而是徜徉于绘画中的“观者”，他们通过“看”来判断并生成观念，这样形成的观念是具有创造性的，成为了当代中国画发展的积极参与者和推动者。相反，当前的绘画技法研究多是反复研磨一些老套路的传统笔墨，针对的也

是业余的绘画爱好者,似乎这方面从来就是如此,在艺术探索上真正有所成绩的艺术从来不会停下脚步而沾沾自喜于这些一般化的笔墨套式。那些埋头从事创作的画家,难得对各类流行的艺术观念感兴趣,即使他们对历史有兴趣,也不一定能接受其中推销的流行的历史哲学。因而,真正职业的艺术仍像历史上的命运一样,被一些理论——按照一种根深蒂固的历史偏见(主要产生于传统文人画理论中)——划归为缺乏理论、文化营养不良的专业画匠。

但另一方面,绘画创作者的实际研究经验也表明,如果我们学着直接面对博物馆中的作品,以此来感受与理解绘画历史,就会延续了一种视觉理解方式,这就是把绘画当作观看与表现的历史,从视觉上研究绘画,把绘画形式看作是中国人视知觉的发展轨迹,而不是游戏形式的时兴时过。这能使我们看到绘画自身发展的历史动因,也能清晰看到绘画形式演进的历史过程。

### 1.3 山水画研究与视觉心理学的关系

视觉心理学是研究视觉现象与知觉过程的相互关系和相互作用,这是认知心理学、神经生物学等多学科在视觉问题研究上的交叉产物。而“图画再现的心理学”<sup>[7]</sup>,又主要借用了视觉心理学中的一小部分——网膜成像与知觉成像的关系,即人是如何接受与理解网膜成像并转成知觉成像,最终艺术地再现为图画。

当前,虽然我国的心理学研究具有很高的水平,但我们只是把心理学研究当作生命科学研究,心理学应用范围也只局限在科学研究领域,从而导致隶属于心理学的视觉心理学研究成果未能转化为艺术研究的现代有效工具。也许我们都会认为,视觉心理学研究不可能解说中国画的所有问题,我们仍需要一个能够全面解说中国绘画的理论方法。既然如此,这里的视觉心理研究还能够做什么?

中国山水画的视觉心理探源,是从绘画创作的角度所做的涉及史论、美学、视觉心理学和形式技法等方面的研究,为当代中国山水画的

探索和发展从视觉心理学研究水平上建立起理论基础。具体地说,视觉心理研究会探索和研究视觉的自然属性,会引导中国山水画回到对自然的研究。自然的丰富内涵应成为山水画研究的对象,这其中就包含被中国画的某些发展时期所淡化的色彩现象。视觉心理探源所做的研究,就是要恢复山水画对自然丰富内涵的关注。这里对色彩的偏重,是出于对视觉整体性的考虑,因为在视觉的整体机制中,色彩原理恰恰占据着非常重要的地位。

毕竟中国山水画的视觉心理探源是从视觉心理学的角度来研究中国山水画问题,这仍是山水画研究,而不是专题的视觉心理学研究,视觉心理学在这里就只能成为研究中国山水画的认知方法和理论工具。

同时,我们也应看到,中国山水画是中国文化的特殊产物,其本身所包含的文化心理内涵不是视觉心理学能够完全阐释清楚的,视觉心理研究并不能包含山水画的所有内容,甚至不能够涉及到山水画的一些重要方面。一方面表明,对山水画的文心心理及一些重要的问题,需要留待其他理论方法来研究;另一方面表明,视觉心理学研究山水画问题时存在局限性,我们应该在运用这一方法时舍短取长,充分运用这一西方的科学尺度,丈量一下中国山水画与其他绘画之间究竟有怎样的不同。

从这一研究方向出发,就需要确定并选择相应的心理学研究方法或体系,应用于本文的山水画研究之中。就过去的艺术心理学研究来看,艺术研究并不一定非得固定于某一种心理学体系中,而是可以汲取各种心理学的研究成果。但是,这些涉及艺术再现的视觉心理学问题会集中在知觉心理学和艺术风格心理学之中,即贡布里希所说:“关于观看自然时所涉及的东西——我们今天称之为知觉心理学——这个问题最初是作为艺术教学的一个实用问题进入风格讨论范围的。”<sup>[8]</sup>这就是研究艺术的风格特征如何表现我们的知觉和思维模式。本文在探讨知觉问题时,采取了格式塔心理学的“整体性”观念,在研究色彩的视觉原理时,从神经生物学

上解说绘画的色彩知觉,这又是官能心理学的研究角度;在研究色彩的视觉恒常性时,又会借用发生心理学或实验心理学的理论;对山水画的社会文化背景的研究,就要运用社会文化心理学的一些观念。只有这样综合性的心理学研究,才能够阐释艺术的视觉心理学问题。这里的重点是视觉的神经生物学原理,因为这提供了文章所需要的直接的理论依据。实际上,当代的心理学都要把生物学的最新研究成果作为出发点。瑞士心理学家让·皮亚杰就“自称是一个对认识感兴趣的生物学家”<sup>[9]</sup>,他说:“一般来说,当前有关知觉的研究趋势根本不是沿着场理论的狭隘的物理主义的方向,而是沿着或许可以说是受到生物学的启发而扩大的物理主义方向发展的。”<sup>[10]</sup>

为什么当代心理学会将分子生物学的大脑意识研究当作全新的心理学基础?这首先是因为神经生物学被认为是与人的关系最为直接的科学,人的社会行为受到大脑神经的左右;另外,分子生物学的大脑研究正在接近意识这一神秘现象的“物质”对应物,这就是产生意识的大脑神经细胞的分子学机制。在绘画的历史研究中,也许不需要了解这些当代知识的发展。但是这些知识的发展,不但在改变着心理学,也在改变整个当代文化,并促进了认识的深刻发展。建立色彩发生学,也必须以生理——心理学为基础。

正是因为考虑到这种知觉意识的“整体性”和视觉机制中光、色、形及运动空间感的整体性,我们在研究现代中国山水画的发展时,必须重新审视中国山水画中的视觉整体性问题,对一度在中国画中淡化的色彩问题予以重新重视。在研究中国山水画色彩的心理学机制时,因为无法从过去的文化学理论中获得理论支持,却能够从视觉心理学的基础原理中获得直接的依据和理论支持,这就使本文宁愿冒不全面和生搬硬套的风险,也不会舍本逐末地背离艺术表现的内在本质。至少,选择当代的这些前沿知识要比有些理论从玄学中获得反色彩的理论依据要来得自然。

同时,我们也应看到,绘画的心理学解释是包括绘画创作与表现问题的深层解释。而在一般性的绘画史论问题上,如历史风格划分、笔墨形式特征以及某些古代绘画概念等问题上,文化学上的一般解释更容易让人接受。但是在这里我们会再次陷入中国绘画的一个矛盾境遇中,这就是社会文化与人类的自然属性,这两个经常在中国人的精神历史舞台上相互冲突的因素,对中国绘画形成的不同的作用,即绘画最初总是按照人的视觉自然属性发展,同时又受到社会文化因素的影响。实际上,这也是心理学研究中始终在探讨的生物特性与社会环境之间的相互关系和对认识的不同作用问题。但在中国历史上的某些时期,某些社会因素是以非自然的限制因素出现,我们确定这些社会限制因素是否对中国绘画有影响,是要看这些因素是否有助于建立中国绘画的整体特性。今天我们非常清楚的是,像“气韵”、“笔墨”这样的文化概念具有开放性而无限限制性,对中国画有着明确的正面意义;但也有少数的东西,其本身就是对文化的制约,同样也制约了绘画的自然属性。这样的文化制约因素,大多是以观念的形式出现,与一些有意义的文化观念混杂在一起,甚至已经成为文化与思想的主要模式。对这类文化限制的反抗,在古代,就是提出回归自然的口号,在当代,就是重新进行自我审视,重新回到对自然的研究上来。

这里我们需要明确,视觉自然因素和社会——文化——历史因素这两个方面共同影响艺术的发展,而对艺术的解释也应该是从这两个方面共同展开。因为限于论文的研究主题,这里更多地偏向了视觉自然属性方面的问题,同时又不能不涉及社会历史、文化心理方面的问题。另外,社会——文化——历史动因之中出现的非自然的限制因素,并非是社会文化自然和健康发展的结果,而是中国漫长封建历史上的一些不良发展时期的产物。今天,视觉自然因素和社会——文化——历史因素对人类艺术的发展交互起着作用,这两方面可以在当代生态发展观念上得到融合。我们尊重人类的自然视

觉经过了千万年的自然进化所包含的内容和意义,同时我们也珍惜人类近几千年的社会文化历史积淀和根基。自然的丰富内涵在人的生理视觉上的反映,并不是生理机能的机械反射,而是具有精神的意义,我们应该把这看作是认识 and 精神的真正本源。同时,艺术的发展,不但需要保护和训练我们的视觉,也需要一个良好的社会文化环境。

中国山水画的视觉心理研究探寻的是中国山水画在视觉心理上的一些特殊之处,这在本文的几个章节中只涉及了有限的几个问题,也仅仅是作为一个研究的开端。其主要涉及两个方面的问题:一是意象问题,直接与中国画的写意问题相关;二是视觉恒常性问题,这一问题恰恰就是决定了中国山水画的一些重要的构成图式不同于其他绘画的关键。这样的研究起点应该是可以被理解为:对中国画所做的任何一点超出传统论述方式的新的探讨,如果不首先澄清理论观念问题和越过文化上的习惯障碍,那是无法做到的。

另外,从山水画的实际创作与研究角度来说,视觉心理研究不会仅停留在书面文字上,而是要引向实际的山水画创作中。在肯定了中国山水画具有完全健康的视觉根源的同时,还要对中国绘画中的一些与绘画的视觉性发展方向不一致的艺术趣味做合理的分析。最终,视觉心理探源是要将山水画的创作引向面对自然的视觉直观研究上来。要达到所谓的“视觉直观”,必然要同时进行深刻的理念探讨。

#### 1.4 视觉研究的必要性

现今中国画的学习和训练方法,有许多需要研讨之处。我们今天能够明确的是,色彩训练同造型训练一样,是真正意义上的知觉训练。而知觉训练也就意味着思想训练,因为知觉认识包含着如何去感知与思考事物的过程。可迄今为止,没有一所美术学院的中国画专业开设有真正的色彩训练课,而只是一种极其简单的色彩使用方法的说明。在这种现象背后,是一个不成文的观念,即色彩训练是属于西画的,水墨

才是中国的。通过在水墨与色彩之间进行对比研究,对这些不同的视觉状态进行分析,我们也可以看到水墨与色彩迷恋的心理基础。

尽管中国山水画从未提出过将视觉的概念作为趣味研究,但视觉因素从绘画的开始便存在了。在中国儒家所尊崇的周代礼乐中,有一种主持重要诵乐与祭祀的盲乐官“瞽”,《周礼·春官》讲:“瞽矇,掌播鼗……讽诵诗,世奠系,鼓琴瑟。掌九德、六诗之歌,役大师。”《左传》也有“史为书,瞽为诗”的说法。可后来,同样诗兴甚浓的庄子为何却非要揭盲乐官的短呢?《庄子·大宗师》中说:“盲者无以与乎眉目颜色之好,瞽者无以与乎青黄黼黻之观。”这是因为庄子更看重的空间意识需要以直观视觉才能达到“视乎冥冥,听乎无声”(《庄子·天地》)。从视知觉上说,视觉与认识是合为一体的。

在过去的中国山水画中,视觉的概念之所以没有像在现代绘画中那样得到强调,还是因为中国山水画把视觉心理因素提升到心理意象层面,绘画的视觉特性已经意象化,即我们的艺术视觉已经完成了视觉思维的过程,形成了对一般视觉图像的超越,而达到了对自然、文化和历史的直观与心理领会及视觉综合。这些又是通过文化、自然和人格化象征来表现,更多地体现了中国诗性文化的特点,中国山水画欲达到视觉的意象状态:“山大物也,其形欲耸拔,欲偃蹇、欲轩豁,欲箕踞,欲盘礴,欲浑厚,欲雄豪,欲精神,欲严重,欲顾盼,欲朝揖……欲上瞰而若临观,欲下游而若指麾。”(郭熙《林泉高致》)这些追求中蕴含着中国山水画的视觉趣味、造型趣味和文化趣味,这也是将山水画的视觉观察引向诗意的抒发和审美移情。郭熙在《林泉高致》中说:“今山日到处明,日不到处晦,山因日影之常形也。明晦不分焉,故曰无日影。今山烟霭到处隐,烟霭不到处见,山因烟霞之常态也。”这里是在直接描述视觉现象,其中所表述山的“常形”与“常态”,就是视觉观察中的恒常形态和环境样态。光线作用决定了山的“常形”,环境关系经常变幻山的“常态”。这些“常形”与“常态”,掩隐在自然意象的烟岚霞

光之中。

用视觉心理学来研究中国画,其必要性有时看起来竟不是来自我们在科学性研究方法上的极端缺乏及空白,而是被动地来自我们对视觉心理学与科学性研究的各种误解。鉴于我们对科学性研究的误解之深,需要澄清以下问题:

其一,许多中国画家会轻视那些把中国画当作视觉艺术的概念,认为这是贬低了自己的身份和浅薄化。这一点是我们一向对视觉认识原理的轻视与误解造成的:视网膜似乎是冷漠的镜像,不具绘画的神秘与热情。从根本上讲,这是我们向来对中国画的诗性思维无法与理性思维相和谐的认识造成的。

其二,视觉心理与文化观对中国山水画发展的直接作用,何者为第一性?这里存在着基本的艺术观念的分歧。但这一分歧不是完全对立的,而是具有更内在的同一性。中国山水画是文化的产物,这一点似乎是显而易见的。与此同时山水画也是视觉自然的产物,这一点却被文化给掩盖了。这里强调了视觉为第一性,这是因为本文的研究角度。文化观是视觉心理学研究的一个历史部分,文化会对视觉艺术产生影响,但这不是绘画所愿意接受的。艺术作为人类情感的成熟的表达方式,对生活与文化形成超越;绘画还以自己视觉的方式发展,并对文化产生影响。这不应成为绘画是反文化的说辞,而是绘画追求精神真实之永恒形态的本质所在。

其三,对视觉科学不具有精神性的误解,认为视觉科学只是纯生理机能问题。当代精神研究是否能够做到综合多种学科的问题超出了研究范围,但我们的思想还没有完成从“心”到“识”、从“识”到“视”的自然转换与连接。这也是我们本能地把视觉放在生命意义之下、把意识置于存在之下的一元论观念。本文将通过提倡运用当代“视觉思维”研究中国山水画,建立起视觉精神的观念。

其四,对科学方法的怀疑。中国画研究的科学性要求,总会招致“挂羊头卖狗肉”的嫌疑。的确,因为传统中国画的论述方式与现代视觉心理艺术学的论述方式之间仍有所龃龉,人们

有理由认为,山水画与视觉心理研究之间存在着文化时空上的隔阂,也有理由怀疑现代词语能否触及传统艺术的灵魂。但是怀疑不必导向它的反面:对中国画做一种理想化的文化虚幻的夸张阐释,让中国画真的变得似是而非了。“子不语怪力乱神”的中国理性主义与玄学皆没有让科学思想在中国产生,20世纪初的“科玄之争”也未深刻影响中国的每一个方面。不知是中国的巫祝宗史传统与谶纬方术土壤产生了玄学——玄学认祖似的以此当作文化研究的方法,还是现代白话玄学中再度孳生了谶纬方术之学,中国画研究里仍是尘埃般的玄言一片,充满对科学方法的轻蔑。本文在研究过程中发现,以科学性为依据尚不能理直气壮。在这令人悲观自审的同时,还要回应各种以传统、国粹、非理性名义的反对,做出让步,而承认这些东西对保持中国画特色的必要,对我们社会文化的一统性有益无害。我们对选择科学性方法的犹疑不决,正像我们对巫术谶纬之物的不肯抛舍割爱一样,好像我们真的是两个灵魂的阴阳人似的,真的在科学与巫术玄学之间难以做出选择。这不仅是因为我们身上都有这方面的文化基因,都经历过相信“心灵感应”的阶段而心存依恋,更在于我们怕被扣上“民族虚无主义”的帽子。实际上,真正的科学态度并不是以古老的巫术谶纬为大忌,而是将这些东西作为人类历史、文化、宗教的研究对象,肯定其作为人类精神的童年阶段的意义。因为没有深厚的科学传统,我们更应清楚:巫术谶纬中产生不了真正的科学;甚至,神秘哲学也无助于此。科学与观念的神秘来自对宇宙事物的本质认识。这里的中国山水画研究,立意于以视觉心理科学为依据,以排斥谶纬方术观念在文化艺术研究中的渗透;并怀着对自我无意识的同情进行自我剖析,把方术谶纬在当代文化艺术学中的回潮,看作是在复杂、摸不着底底的现代思想潮流的压抑下,部分中国人理解与衔接机能的封闭与阻断,转而求助于民族文化中的潜意识成分,启用对先人权威的敬若神明的信奉,即一种对祖先禁忌的孝的感情,类似于子对父权的顺从。但是应该看到,

将古人奉为不言而喻的绝对权威,即使不是为了讨好古人,也别无出路。不去建立科学认识观,便无法真正认识传统,也无法认识科学本身。以佛教在中国的传播为例,我们会看到古人是如何在排斥、俗化与接受中,却还是将外来佛学中的部分精义融进自己的文化,作为对自己思想方法的补充。清末的佛学复兴,无疑是中国人想在自己与即将到来的科学时代之间,搬出一个跨越理解的台阶。然而,即使佛学显示的全部是历史的真理,也不足以成为今天人们返回过去重新将佛教当作信仰的理由。今天人们会把身边看得见的事物当作信仰的开始。可是我们经常在身边并无所见,而转向已经不再真实地存在,甚至从未真实存在过的、只是在文字误读中想象到的观念;而且,这些观念也不具有实现的可能和价值,仅仅是作为满足原始神话本能和矫情的文言词藻,而不是思想的语言。但绘画(虽是无语的)却总是从视觉开始,这容易使我们回到相信自己所亲见并理解的当下直观。就我们所看到的,科学方法似乎是离我们最近却又是最不熟悉的。我们即使走进科学之门,也未必就找到了终极意义。科学仍没有显示出终极意义(对终极意义的排除,并不是对终极关怀的否定)。被逼入科学之门而不是受科学之光的吸引,在科学的迷宫中也难以找到出路。

这里,我们应进一步澄清,科学性研究不是要让中国画的发展也按科学性来发展,或按西方绘画某些时期的以科学性研究来创作,而是让理论研究进入科学方式,让科学认识和方法成为基本的思想观念。以此方式接近的中国山水画,必然不是玄学式的引申,也非传统思维理路的外部特征的一般性因循推演,而可能是清晰的、多层面的、由外及里的分析。这有可能解构某些成分,但会看到一个更真实可感的中国山水画的灵魂:浮出于文化话语之上的可视的中国山水画。另外还应说明,视觉日益复杂化与科学化是人类社会发展的必然,但本文未以此作为要求绘画形式也复杂化与科学化的必然依据。复杂化是当代文化的多层面状态,绘画可以在其中更自由地找到自己的空间。中国山水画

不是要给自己选择一个当代面具戴上,而是从精神内部展现自己。

最终我们还要澄清:从视觉心理学的角度研究山水画,尽管有注重绘画视觉感的倾向,但是这不是要求中国山水画全盘视觉化。因为视觉心理学在这里只是思想认识和理论方法,而不是作为一种艺术趣味来表现和追求。作为方法,视觉心理研究会涉及到一些对文化的进化意义的研究,并始终在维护这一文化的进化意义。因为,最终促成文化与社会进化的力量,也正是促成人类心智进化的力量。

精神科学的建立,需要不懈地追求科学的思想方法。从视觉心理学角度去研究,也是为使中国山水画回到它最初朴实、本真的视觉自然,并以视觉检视来澄明自身。视觉是绘画的核心;澄明是通过揭示事物自身的存在方式去显现,而不是以赘生的文化词语的杂芜去掩盖。视觉直观便是接近中国山水画内在本质自身显现的直接方式。如海德格尔所说:“我们可能长时间地逗留在这两幅画前,并且放弃任何直接理解的要求。”<sup>[11]</sup>如果最终仍无法理解与接受,那就得诉之于我们的视觉,追问隐含于视觉中的、并造成“放弃理解”的先入主观性。

实际上,张口便言“山水”而不说“风景”<sup>[12]</sup>的人,已带有很深的中国人的传统视觉心理了。这是因为后来“风景画”一词多指外来绘画(图3、图4)。“风景”与“山水”的区别还在于,山水是已经化入我们心中的自然意象之景,渗入了中国山水画与山水诗的人文联想,而不仅仅是眼目所视的外在客观景物。我们讲“山水”比讲“风景”时,会从心灵与肉体上,感到更接近那个被观照的自然。山水是中国人的身心寻得的一块淳朴理想的生息地,也是被我们古老的天、地、人三体合一观念给情感象征化了的自然与超自然。山指向天,水滋于地,山水是中国古老的“天地”、“阳阴”观念的派生概念。“山水”这一完整概念,比“山”与“水”这两个物质景物含义的相加和更为深广。明白了研究中国山水画视觉心理的必要性,似乎还是不能表明更接近于理解了中国山水画。我们清



图3 万松金阙图(局部) (宋) 赵伯驹



图4 渡船 (法国) 韦拉萨