

■ 张 强 主编
中 国 画 学 丛 书

中 西
绘 画

比 较

A COMPARISON
BETWEEN
CHINESE-PAINTING AND
WESTERN-PAINTING

张 强 著 ■ 河南美术出版社

比 较

中国画学丛书 / 主编 张强

中西绘画比较

孔新苗 / 著

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中西绘画比较 / 孔新苗编著. — 郑州: 河南美术出版社, 2005.2

(中国画学丛书 / 张强主编)

ISBN 7-5401-1362-6

I. 中… II. 孔… III. 绘画—对比研究—中国、西方国家 IV. J205

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 140398 号

中西绘画比较

丛 书 名	中国画学丛书
编 著	孔新苗
责任编辑	尤汪洋
出版发行	河南美术出版社
地 址	郑州市经五路66号
电 话	(0371) 5727637
经 销	全国新华书店
印 刷	郑州美联印刷有限公司
开 本	787mm × 1092mm 1/16
印 张	13.75
字 数	218千字
印 数	1—2000册
版 次	2005年2月第1版
印 次	2005年2月第1次印刷

ISBN 7-5401-1362-6/J · 1248 定 价: 25.00 元

总 序

中国绘画学——从概念指涉到学术逻辑

张 强

(一)

将“中国绘画学”作为一个独立的概念提示出来，并且设置在一个相应的“学科”层面上，无疑是一件极为冒险的事情，这个举动曾经因为感觉到它的轻率，而被我多次搁置起来。本来的想法是，在私下默默建构，一旦成熟，自然脱胎而出。有这种想法倒不是出于所谓的“谦虚”，这的确是需要慎重而行的事情。

虽然，目前中国画的研究——无论从数量还是覆盖面上来看，与其他形式的视觉艺术相比，依旧占据了绝对的优势。但是，我们只要仔细甄别一下，也同时会发现这样的现象：更多的文字集中在“在世”的个体画家周围，这些通过有偿换来的华丽“形容辞藻”，在虚构性地出卖着中国绘画艺术自身的判断标准与价值原则。

(二)

另外的一些研究者所瞩目的也许是中国画自身历史与原理的探讨，但是，在整个20世纪90年代的思维深度，似乎并没有逾越80年代那种在激情与使命之下艰苦思考的结果。或者说，浮躁本身注定了是学术的天敌。那些来自商品经济社会的超级功利主义观，也将学术看作是猎取利润的手段，在职称评审以及学术明星的泡沫性期盼中诞生的任何文字，其价值可想而知。

体系作为一个学术思想诞生的逻辑归依，应当是一个正常与可能的标志，但是，如果陷入了“体系”而削足适履或无端膨胀的局势，无疑是滑稽的。而有些中国画学者，甚至采取“偷梁换柱”的手段，将过时的文学或艺术概论的框架，进行概念间的撤换与含义的互置，来达到“虚伪的建构”。它的荒谬体现在自身与建设对象没有了“关系”。

(三)

除了我们前面所陈设的，那些诸如此类制约中国画研究的社会性条件与自身障碍之外，在中国画发展的可以预示的前景中，创作对于边界发起的挑战所带来了逐渐模糊概念含义的情况，再度成为中国画“危机”的重要原因。这个“危机”主要体现在中国画理论应当如何开放，才能够应对这一切的发生。

我们当然可以将中国画自身的理论系统，看作是一个相对“独

立”的系统，在这里，学术有它自身的原则标准，有它相对稳定的对现象沉淀机制。它不应当为了每个“风吹草动”的征兆而“风声鹤唳”。学术也不是简单的现象评述与线索追踪，从某种意义上，它更应当着眼于那些恒定的“原理”破解之上。

然而，与那些纷纭的现象之间保持本能的距离，却并不意味着由此理论的建构就是与当代文化感觉之间发生“屏蔽”。理论的确是一种“形而上”的概念与原理的碰撞，但是，如果这种碰撞的结果与当代文化变得毫无关系的话，那么，这个时代的整体文化智慧也就与这个学科的构建基点相诀别。于是，中国绘画学的学科设想也就成为真正“虚茫的猜想”。

(四)

中国绘画学与其他学科相比，无疑极具有“自足性”。但是，这种特性也不能成为与其他学科拉开距离的借口。事实上，这也是一个非常“棘手”的问题，因为在中国画与中国画理论发展的历史上，中国画理论历来都是在其他学科知识的基础之上，所做出的“堆积性转化”。也就是说，正是因为有了其他——诸如哲学、宗教、文学、书法、篆刻等学科所进行的渗透性准备，也才有了中国画理论的“脱胎而出”。

面对中国画的基本人文背景的多向性与复杂性，并且在这种复杂的局势中，进一步寻找与甄别中国画与其他学科之间的真实关系，也就成为本能的警戒点了。

(五)

在“中国绘画学”的基本理论之下，我们还必须面对的是这样一个微妙的问题，那就是它与中国画实践，以及这些实践结果——作品所构成的现象之间，所存在的那些千丝万缕的联系。也就是说，由于中国画创作本身所具有的本能“经验”中所携带的微妙直觉感知，必定要通过那些更为微妙的反映方式，才能够达到它的当然体现，于是，这些条件又构成了当然的对应关系——在系统间相互累计的“经验”，也就自然地成为对于中国画某种层面的认识前提。因此，在中国画的认识过程中，如果没有这些具体的感受与微妙的体验的话，所把握的所谓理论，可能不过是概念的堆积而已。

这就是为什么我们将中国画论看作是一个大的系统，并且是活跃

的与不息的流程。在这个充满了“艺术问题”的系统流程中，中国画论的时间性，不过是将不同的问题冲向不同沙滩的漩涡而已。“历史”这个概念，在这里也就是导致不同讨论情景所储备的条件罢了。

(六)

其实，中国画的基本原理，就是将所有的中国画的问题，所进行的一次还原而已——这是朝向元素方面的分解途径。与现实的任何生命物体的分解不同，这里没有化学物理的指标可供参照，也没有各色的试纸可以检测。这无疑是一次在哲学层面上的还原。

然而，这个“还原”的过程也充满了艰涩。这是因为我们一方面不可能从完全的视觉层面上，进行生硬的“套装”，另一方面也不能局限在所谓的“六法”、“六长六要”之上进行无谓的“含义”翻滚。而所谓的“文学概论”“艺术概论”条例所提供的参照系数，其实已非常有限了。

那么，理想的方式是什么呢？

无疑，将某些视觉的因素作为某些方面的检测模型，对于当代研究者是无法回避的。这不仅是一种“知识背景”的需要，同时，也是中国画发展中日趋显现的征兆。是将中国画“视觉化”的必然趋向。而另外门类的学术框架，却也能使中国画与当代学术思潮建立起当然的关联。固然，经典的中国画论中的范畴所进行的含义翻修，有时或许是一切工作的基础。

事情永远包含着这种双重性，而把握其中的分寸，有时候不仅仅是一种技巧，更有可能体现出学术智慧。

(七)

“中国绘画学”就包含着这么一个特定的疑团。

“美学”这个范畴本身是来自西方“逻格斯中心”系统之下，辨析表象与本质、快感与美感的艰苦的思维游戏。以这个标准来看待中国古代的美学体系与思想性，我们只能说它只是具备了所谓的“美学性”，而不是“主义”之下的有意识的建构。或者说只是概念挪用与含义匹配。因此，在这种状况之下，将“中国绘画美学”作为一个独立概念弹出的时候，必然要涉及许许多多的复杂概念与含义，在不同情境中的更为细致的分辨。

由是，将中国绘画美学看做是一个整体的系统，而后在不同的范

畴与范畴之间，进行含义匹配，以及在各个子系统之间建立起网络关系，也就成为当然的重点之所在。并且，这种网络之间的关系，是将中国绘画美学与其他哲学思想建立联系的可靠管道，同时，也是在思想与形式、概念与含义、范畴与系统、艺术感觉与理论框架之间，形成有机关系的重要标志之所在。

(八)

以不同的表现题材导致的体裁的不同，甚至于最终形成了不同的艺术门类，这就是原本中国绘画史上的所谓“分科”。

原始的“科别”来自一个最为原始的区别，这是面对不同对象所带来的本能的划分。在“中国绘画学”中，在中国画历史逐步发展的过程中，山水、人物、花鸟逐渐从最初的十三科甚至更多、更繁划分中被挤压出来，形成这样精练同时也是最具代表性的三个概念。

将“文人画”与“院体、民间、原始”从中国绘画学中进行着相互的肃离，其本能的动意，还是来自“形态学”上的划分。也就是说，我们对于“文人画”、“人物画”、“山水画”、“花鸟画”、“院体、民间、原始”绘画板块的捕捉，并不是出于对其概念进行一般性的设置，也非单纯来自历史过程的描述，而是在深层的基本理论上所进行的形态学上的框约。

于是，我们有了“中国文人画学”、“中国人物画学”、“中国花鸟画学”、“中国山水画学”、“中国院体、民间、原始绘画形态”的基本区别。而在“院体、民间、原始”之后，没有以“画学”来界定，也主要考虑到，作为来自“非主体”艺术形态的艺术，其“学科性”是非常单薄的。更为重要的是，这种完全“集体性”的艺术样式本身，并不具有相应的开放性。这是因为它的自闭性质所决定，如果一旦开放，也就意味着它要丧失掉本来的一切。

“画学”的含义在于，它应当具备可持续性的开放，即使是被“材料化”、“视觉化”、“形式化”地开放也无关紧要。同时，要具有观念的可转换性。另外，还要达到理性的概括与概念的设置。

我们认为这一切才是学科性的基本标志所在。

(九)

在有关中西绘画的比较问题上，我们把持了比较慎重的态度，原因

就是简单的特征的比附，无论如何是一件粗率的事情。而且对于西方绘画而言，首先要面临一个时段上的框定，这就是古典时期、印象时期、现代时期甚至于后现代时期——这么四个基本的时期，况且在其中，还要面临着千奇百怪的派别与面目风尚。

即使是我们知道在中西比较中，所指称的“西”就是“西方古典时期”的“拉斐尔派”——将写实的极致看做是理想的顶端，那么，它与中国绘画的“可比性”也是要受到质疑的。这是因为对于相近的事物，为了寻找其间的差异——以及辨识的特征，才采取本能的比较。而对于那些特征昭然——甚至价值体系迥异的事物，则比较的价值并不是很大。

于是，在中西绘画的比较过程中，以更为广阔的视野，去寻找与中国画本能特征相近的异质文化产物，其内在的艺术价值更为昭显。随手捡起的事例是：西方抽象表现主义与中国的写意绘画之间的关系，就是意味深长的。这种比较甚至也可能关联到中国艺术自身发展的思考。

在这种情况下，立足于形态学的比较可能是一个比较佳的切入角度。

(十)

“面向中国画的未来”，实际上就是要正视中国绘画所处的价值混沌状态，或者说是尚无法判断中的中国画创作的临界标准。但是，从已有到未有，是一个相互过渡的必然。今日的异端，明日的经典——虽然说这种状况在艺术史上几乎比比皆是，但这也并不意味着所有的叛逆，都具有意义和价值。将真正具有学术含量的实践从中考掘出来，这无疑是中国画的现代形态所瞩目的重心之所在。

这就需要我们从中清理出一条鲜明的历史性的逻辑线索。

它的两端分别是已经沉淀下来的创新者与新锐的实践者。处于整合阶段的“创新作品”可以让我们感受到，当鲜活的激情逐渐减弱之后，它所达到的本质质量。而那些锐利先锋的、充溢着昂扬观念指向的作品，我们所关注的则是其对历史穿越的力度，以及这种穿越与其所选择的富于智慧的方式是否匹配，以及匹配过程中的巧妙和后续质量。

形式主义化的改良，在中国画的现代形态中是一支过渡的力量。它不仅是无法忽略的，同时也是走向现代形态的重要途径。

(十一)

于是，在“中国绘画学”这个概念之下关联起的必然的学术逻辑，在如斯的情况下，也就当然地要包含这样的内容：

中国画学原理

中国画论体系

中国绘画美学

中国文人画学

中国山水画学

中国人物画学

中西绘画比较

国画现代形态

.....

目 录

第一章 引言:审美现代性与中西美术比较	(1)
第一节 界定:现代性与现代审美	(4)
一、现代性的三重含义	(4)
二、现代审美的两面性	(6)
第二节 现象:中西的互识与误读	(9)
一、中国变革的期待视野	(9)
二、中西逆反的语言发现	(12)
第三节 方法:比较研究与比较美术	(15)
一、比较思维与比较研究	(15)
二、比较美术研究的方法	(18)
第二章 中西艺术观念形态的特征与嬗变	(23)
第一节 古典的和谐之美	(25)
一、两种和谐的特征	(25)
二、两种绘画的美感	(33)
第二节 变化的生存与精神	(41)
一、中国的“不雅”之趣	(41)
二、西方的“不美”之像	(48)
第三节 20 世纪中西艺术变革的悖论情境	(57)
一、前卫逻辑的人本特性与价值虚无	(57)
二、审美解放的文化理想与本体迷失	(69)
三、问题:中西艺术革命的矛盾结构	(81)
第三章 中西绘画语言形态的传统与发展	(85)
第一节 画面构成语言比较	(87)
一、古代人的“心象”之表	(87)
二、西方画家的“开窗”之技	(89)
三、中国画家的“丘壑”之意	(93)
四、“空间”在变革中的作用	(99)



清 石涛
花鸟图册之八



乔尔乔内
15 世纪威尼斯画家
暴风雨

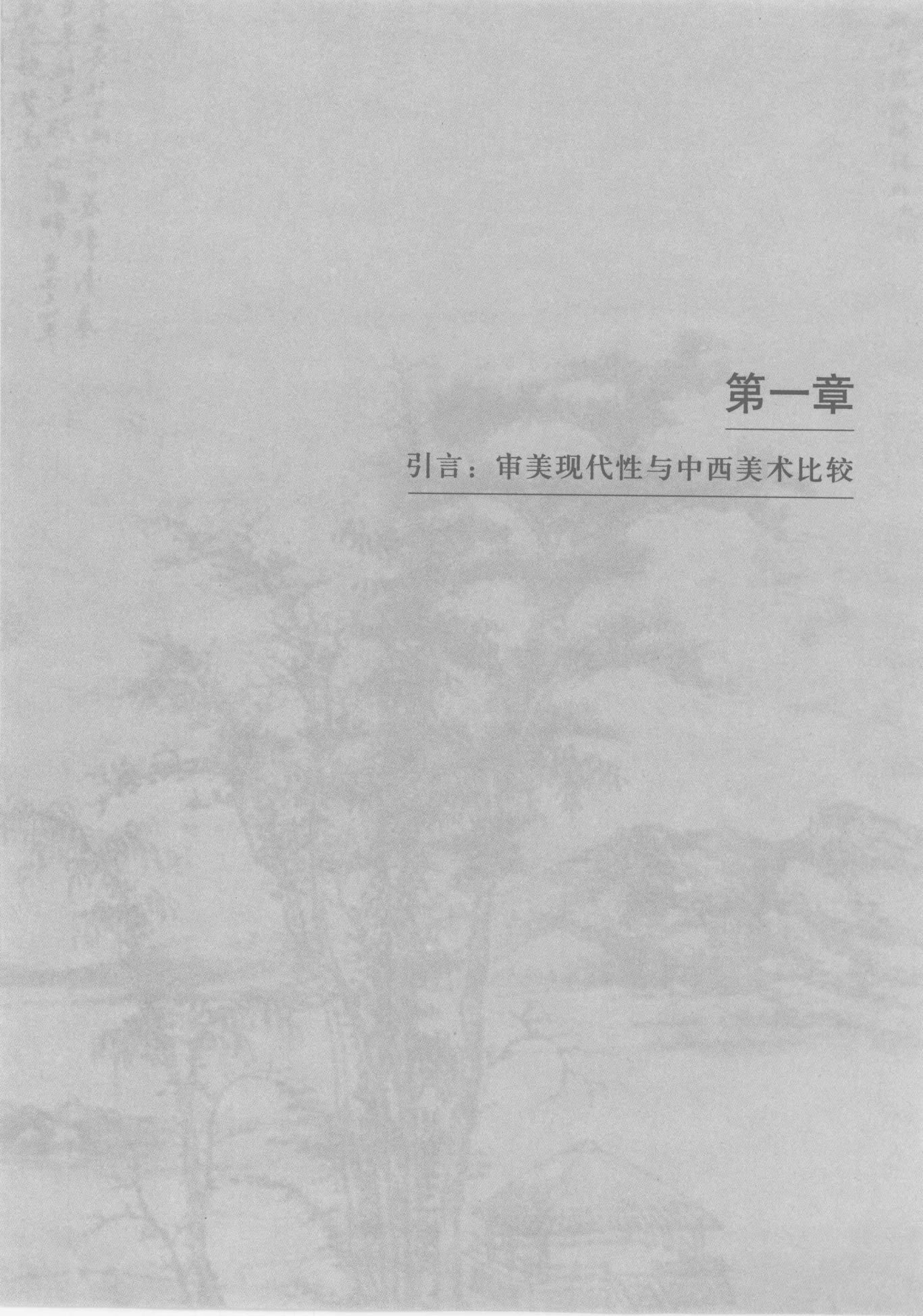
第二节 形象造型语言比较	(102)
一、以客体显主体	(102)
二、从笔墨辨雅俗	(105)
三、作为精神表象的形象	(112)
第三节 色彩表现语言比较	(122)
一、西方色彩观的“表现”特点	(123)
二、中国色彩观的“功能”品质	(129)
第四节 当代绘画创造文化形态分析	(134)
一、“三种逻辑”的历史品格	(136)
二、“A”与“B”的现实境遇	(140)
三、走出对立思维的“逻辑C”	(144)
第四章 中西艺术理论形态的品格与转换	(147)
第一节 品格:中西古典画论的运思空间比较	(149)
一、二元张力——审美的生存论视界	(149)
二、逸格整合——生存的审美论境界	(154)
第二节 转换:创作和理论互为根据的变革	(160)
一、西方——从感性提升展开	(160)
二、中国——从生存现实切入	(161)
第三节 过程:20世纪艺术美学意识形态	(161)
一、“批判论”与“语言论”	(162)
二、“荒诞”的后现代	(170)
三、从“写实主义”到“现实主义”	(172)
四、多元共生的世纪之交	(187)
结 语	(203)



北宋 范宽
雪景寒林图轴



元 倪瓒
疏林图轴



第一章

引言：审美现代性与中西美术比较

法国派……认为研究文学必须每事每物有历史的根据,故注重资料的全面搜集,力求“安全”,因此其研究范围往往逃不了“影响”的研究,而所提供的影响的研究又泰半是在事实的证明,极少美学结构的考虑。美国的韦克勒(亦是新批评派的健将)认为法人的比较文学完全不是文学本质的研究,隐藏在他这个批评后面的便是文学作品脱离历史时间而能自身自足的美学结构,所以他们(如雷马克及法人埃芬伯里)都有“不同文化根源的文学的比较”的鼓吹……于此,我们应该问:为什么立体派是碎片化?碎片化是反映机械主义的痕迹?为什么中国山水画不是碎片化?一石一山均栩栩如生,是传统的“气韵生动”的美学的一种痕迹?当我们问这些问题时,我们便是已经兼及了历史和美学两面衍生的行为……^①

——叶维廉

首先从审美现代性这一角度入手中西绘画比较,而不是从中西艺术的传统文化精神和艺术语言的差异中展开,是基于这样两个思考:

其一,突出对研究对象形态特质的把握。审美现代性,是中西艺术脱离古典形态,进入现代形态的历史现象,具有当代意义的艺术研究,不可能回避审美的现代性问题。而从现代性问题展开的中西艺术比较运思,又逻辑地要求着必须与中西艺术的前现代时期联系起来,在历史的纵向演变逻辑中展开对中西艺术的横向比较研究。换言之,只有在中西既有人类社会形态发展的相同性(如从封建社会到民主社会),又有不同地域文明的审美文化传统与社会意识形态历史嬗变差异性的立体背景中,才能更好地梳理出中西绘画在艺术观念、语言手法和创作现象等诸层面中的异与同,超越以往那种用静态的对峙西艺术的原生性差异比较代替对中西艺术的全面认识。而所谓“形态比较”,也正是要突出基于中西绘画总体历史特征的质的比较把握和对局部问题在整体结构中所起作用的认识。

其二,这是由研究课题的外部条件所决定的。面对已经走向全球化的当代人类文化格局,中西艺术的全面碰撞现实地要求着中国学人对中西绘画的比较思考,必须上升至学理的层面。所谓学理层面,是指以比较思维的科学方法论为依托,在现象与逻辑相统一,表层与深层相联系,静态与动态相结合,理性与感性相互动的系统辩证研究探

^① 叶维廉:《中外比较文学的里程碑》,人民文学出版社,1997年版,第59—第60页。

索中,将对中西绘画的比较思考,推向学科建设的新层面。如此,才能适应当代中国艺术走向世界、走向未来的宏大目标与具体项目建设整体和谐的发展需要。

概言之,从审美现代性入手,正是为了突出在纵向维度中比较思考的历史主义视界和横向比较问题研究的现实性品格的统一,在纵横多层次立体网络关系中,科学地把握中西绘画的文化学、美学特性。也是在这一层意义上,才能建立起对中西绘画比较研究的时代品格。

第一节 界定:现代性与现代审美

一、现代性的三重含义

耶鲁大学宗教哲学教授路易·迪普雷(Louis Dupre)认为:在西方,现代性的源头可以追溯到14世纪后期。在他看来,中世纪后期神学的各种思潮以及早期意大利人文主义,摧毁了将宇宙、人和超验因素结合起来的传统认识世界的综合性观念,通过史无前例的对人的创造力的强调,使人成为世界意义的惟一来源,把人所赖以生存其中的自然界,则降低为客体——是由人来发现、阐释、改造、利用的客体。故而,古典式的综合把握世界的超验性,就从“超自然”的“神人感应”那里,转而给了人的理性。^①显然,这种阐发的出发点,是把现代性与人的主体性觉醒以及传统世界观的解体相联系的。

德国著名思想家哈贝马斯(Juergen Habermas)对现代性的解释,则在涉及上述以人的主体性自觉超越宗教和传统圣贤思想模式变化的同时,还涉及了社会结构模式变化。他认为,现代性的真正内涵,一方面与启蒙运动以来特别是黑格尔以来对人的主体性(subjectivity)强调有关,另一方面则与马克斯·韦伯(Max Weber)所谓的社会结构合理性(rationalization)有关。前者意味着西方文化由宗教性走向了世俗性、走向了人本身;而后者则直接导致了社会结构的分化——大工业生产的严密组织形式和国家管理机器的法制化功能。与之相对应,则是人类新知识模式的诞生,“现代实验科学,独立艺术以及道德和法律理论按

^① See Louis Dupré, *Passage to Modernity: An Essay in the Hermeneutics of Nature and Culture* (New Haven & London: Yale University Press, 1993), 第3页。

相应的原则建立起来”^①,这意味着,康德哲学意义上的科学、审美、伦理三大知识领域的清晰划分,就构成了现代性的文化特征所在。

我国美学家周来祥教授就古代思维与近代思维的差异指出:古代是朴素的辩证思维模式,其特点是直观地、笼统地、整体地把握世界,它看到了客观事物分为两个方面,也看到了事物的流动变化,但古人的这种认识是缺少局部的清晰的宏观把握。例如古代中国的“天人合一”论对人类社会与自然规律的把握;古代西方的“理式”和“上帝”说对现实界与神界关系的描述。中西古代思维都表征了明显的主观与客观、理想与现实、感性与理性朴素结合的思维特点。而近代思维,是以突破上述的朴素和谐关系,突出强调差异对立关系为特征的。18世纪,康德提出了人能否认识客观世界和人的认识能力问题,以此为转折点,各门有不同客体认识对象的学科门类分别地发展起来,形成各自独立的认识规律研究。在艺术审美中,则出现了独推个人想像力的浪漫主义和坚持再现生活真实的现实主义两大艺术思潮的分化对立,而两派都认为应冲破古典艺术的“两用执中”、“理想美”规范。“主体日益意识到它与客体的分裂,个性日益深切地感受到他与社会的对立,总之,这种分裂对立是主体性基础上产生的,是主体、个性历史地位上升、提高的结果”。^②

概览中外许多关于现代性的不同角度论述,基本上可以概括地将其描述为这样三重含义:①从人的精神发展历程来说,人的主体性得到更高的确立。具有现代精神的人,鲜明地按照自身的内在性(inwardness)原则对外在世界做出判断,而不是像从前那样按照超验的宗教原则或传统的圣贤规范来行事。②从社会组织形态来说,现代社会组织是人按照自身的合理性所建造的世界,其特点是实用理性对自然和社会的改造,它使人类社会的各种秩序和组织结构更加适合人的创造潜力发挥,也同时带来了人与自然,人与人之间的某种关系异化。③从人类思维模式和相应的知识学形态来说,近代思维以深入把握不同知识领域的专门规律,而使各个知识门类自律化地发展起来,从而为人类社会改造自然界提供知识武器。

① Juergen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, tran. Frederick Lawrence (Cambridge: Polity Press, 1987), 第1页。

② 周来祥:《古代的美 近代的美 现代的美》,东北师范大学出版社,1996年版,第148页。