

刘伟冬 著



国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科

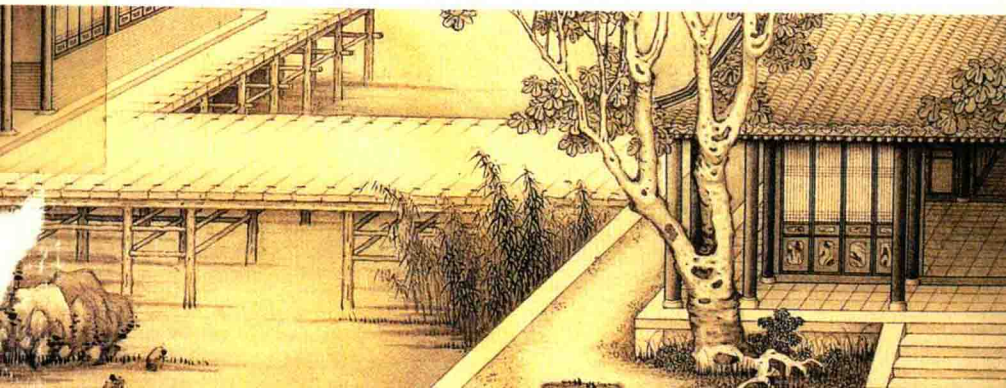
南京艺术学院美术学院学科

教学·科研·创作研究丛书

图像的意义

——中国美术史研究文集

四川出版集团 四川美术出版社



教学·科研·创作

■ 刘伟冬 著

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作研究丛书

图像的意义

——
中国美术史研究文集

四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集
/ 刘伟冬著. — 成都: 四川美术出版社, 2006.2
ISBN 7-5410-2828-2

I. 南… II. 刘… III. ①中国画—作品综合集—
中国—现代②油画—作品综合集—中国—现代
IV. J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 004490 号

南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集

责任编辑: 陈时全

特约编辑: 张友宪

封面设计: 谢燕泓

技术设计: 祁箭峰

责任校对: 培 贵

出版发行: 四川出版集团

四川美术出版社(三洞桥街 12 号)

邮政编码: 610031

印 刷: 南京文博印刷厂

开 本: 889mm × 1230mm 1/32

印 张: 5

图 片: 75 幅

版 次: 2006 年 6 月 第 1 版

印 次: 2006 年 6 月 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5410-2828-2/J.2040

定 价: 68 元

1. 10.5/2. 9.50

■ 著作权所有·违者必究 举报电话: (028)86636481

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: (025)84515233 地址: 南京六合区晓营村

前言

南京艺术学院美术学学科是国内首批美术学博士学位授权点、国家重点学科培育建设点及江苏省优秀重点学科。

自建校以来，本学科曾经聚集了刘海粟、张大千、黄宾虹、潘玉良、陈之佛、朱屺瞻、吕凤子、丰子恺、俞剑华、关良、潘天寿、郑午昌、倪怡德、傅雷、谢海燕、颜文樑、吕斯百、蒋兆和、常书鸿、刘汝醴、陈大羽等一大批杰出的美术家、美术教育家和艺术理论家在这里任教。

在近一个世纪的办学历程中，本学科秉承“因约深美”的教育理念，在积极倡导创新精神与务实学风的同时，始终注重将理论与创作研究交融贯通；将科研与教学实际紧密结合，形成了“兼容并包”和“不息变动”的学术风气，在教学、科研与创作方面具有比较深厚的历史积淀和鲜明的综合性特色。

经过几代南艺人的不懈努力，自上个世纪90年代至今，本学科已经发展成中国画、油画、版画、壁画、书法、雕塑、美术史论和造型基础等系部齐全、专业型与综合型美术人才培养并重的教学、科研实体。

本学科历来重视学科建设，坚持“正学风、促交流、推骨干、创品牌、严管理、出人才”的治学方略，在师资建设、学术研究、教学管理和人才培养等方面都取得了显著的成绩。本学科绘画与美术学专业在国内同类型院校教学、科研领域具有一定的优势和比较广泛的影响力。

本系列丛书旨在检阅本学科各专业教师在教学、科研与创作研究方面的综合性成果，并藉此体现理论与创作研究相结合的学术指向和科研特色，从而促进本学科各专业教学、科研与创作研究的对外交流以及自身的不断发展。

南京艺术学院美术学院院长

2005年7月于黄瓜园



新美术 2007-06-15

中国书画 2007-07-14

目 录

《宫乐图》----- 1

——关于中国传统绘画中空间表现的思考

△ 似唐非唐----- 11

——《簪花仕女图》成画时代及作者的考辨

△ 花、蝶、犬、鹤及鸳鸯----- 22

——《簪花仕女图》的性隐喻

欢宴的另一面----- 42

——解析《韩熙载夜宴图》

帝王画家----- 62

——赵佶的书画艺术

群鹤飞舞 朝兮暮兮----- 71

——《瑞鹤图》有关问题的阐释

从外显到内化----- 78

——倪雲林绘画图式和风格成因

另一种空间----- 89

——中外绘画中的空间表现

不同的空间展示 相异的叙事方式----- 103

一段历史, 一个神话----- 122

——读《邳县三十日》有感

视觉图像化了的政治口号----- 132

——释读“卢县农民画”

后记----- 153

《美术与设计》 2008年第1期
《中国美术史》 2016年第1期

《宫乐图》

——关于中国传统绘画中空间表现的思考

《宫乐图》（图 1-1）是唐代的一位佚名画家创作的一幅人物画，或许是因为画家的“默默无闻”，它在一般的美术史或绘画史中很少被提及到。但从作品本身的艺术表现力和审美价值来看，可以说它是一幅唐代人物画中最为优秀的作品之一，足以与张萱和周昉的那些精美的侍女图媲美。

图 1-1
唐 《宫乐图》
佚名





图 1-2
《宫乐图》
(局部)

在这幅作品中一共出现了12个女性人物，其中有10位神姿各异地围坐在一张长桌的周围，而另外两位则站立在一旁。从站立者的衣着、发型以及在画面中的位置来看，她们应是地位较低的婢女。在画中属于婢女身份的应该还有一位，即坐在长桌的左侧正用一根长柄勺盛着饮料的妇女，她的衣着、发式以及所干的活儿也明确无误地表明了她的地位的卑微（图1-2）。而其他9位围桌而坐的女性，无论是她们华丽的服饰，还是优美的发式，以及她们丰腴的体态和悠闲的神情，无不透射出一种贵族的气派来。她们或吹弹乐器，或轻摇团扇，或啜饮茗茶，或凝思聆听，气氛十分的闲适而雅致。这些仪态高贵的妇女如果不是后宫的妃子，也应是达官贵人的家眷，画面所表现的正是她们相聚在一起，以一种高雅的方式，消磨着午后时

光的情景。

在这里，我并不想过多的去讨论《宫乐图》精致的艺术表现手法和艺术审美价值以及典型的唐代绘画风格，而想就画中的一个物象呈现的形状作一番探讨，从而引申出对中国传统绘画空间表现的一些思考。在这幅作品中，画面中央的那张巨大的长条桌可以说是一个极为重要的图像，它像一块磁铁将画中的人物吸引在它的周围；它既是画面构图不可或缺的关键部分，同时也使人物的各种活动在一个深度空间里的展开成为可能。当然，宽大的桌面也成为作品提供有关信息的重要平台，因为在其上所陈设的各种器物与画中人物的活动以及画面的情节有着密切的关系。但是，我们也不难发现画家在描绘这张至关重要的桌子时似乎出现了某种问题，如果它本身不是呈梯形的话，它的成像似乎违背了我们通常的视觉习惯，也与近大远小的绘画透视法则背道而驰。事实上，它的最终成像已经产生了一种近小远大的视觉效果了，即阿恩海姆所言的一种反透视现象(Inverted Perspective)。或许是我们的欣赏习惯使然，或许是受西方透视法的深刻影响，我们很容易对中国传统绘画中出现的这种反透视现象持有一种怀疑甚至是批判的态度。其实，阿恩海姆在他的著作中曾根据14世纪西班牙的一幅宗教画对西方绘画中出现的反透视现象进行了论述(图1-3)，并充分肯定了它在绘画表现方面的优点，这在很大程度上也说明了所谓有悖“常理”的反透视现象并不会影响到艺术的表现，有时候它更为接近绘画表现的真实。阿恩海姆在他的那篇题为《反透视和现实主义原则》的论文中就绘画中为什么会出现这种现象进行了分析，并以《宫乐图》的简体画作为插图来解释这个问题。但令人遗憾的是这位著名的艺术心理学家竟错误地将这幅

具有典型唐代风格的中国画误认为是出自日本人之手^①。

其实，在传统的中国绘画中，反透视现象是非常普遍的，而且在历代绘画中都有出现，如顾闳中的《韩熙载夜宴图》、周文矩的《重屏会棋图》、《张雨题倪瓚像》以及宋代佚名画家的《槐阴消夏图》（图1-4）等等。现在我们就顺着阿恩海姆所提出的问题来讨论在传统的中国绘画中为什么会出现这样一种普遍的现象。首先我们应该注意到传统的中国画家在处理空间表现时的两个基本特点：一是采用俯视的角度，这种视角虽不及焦点透视那样

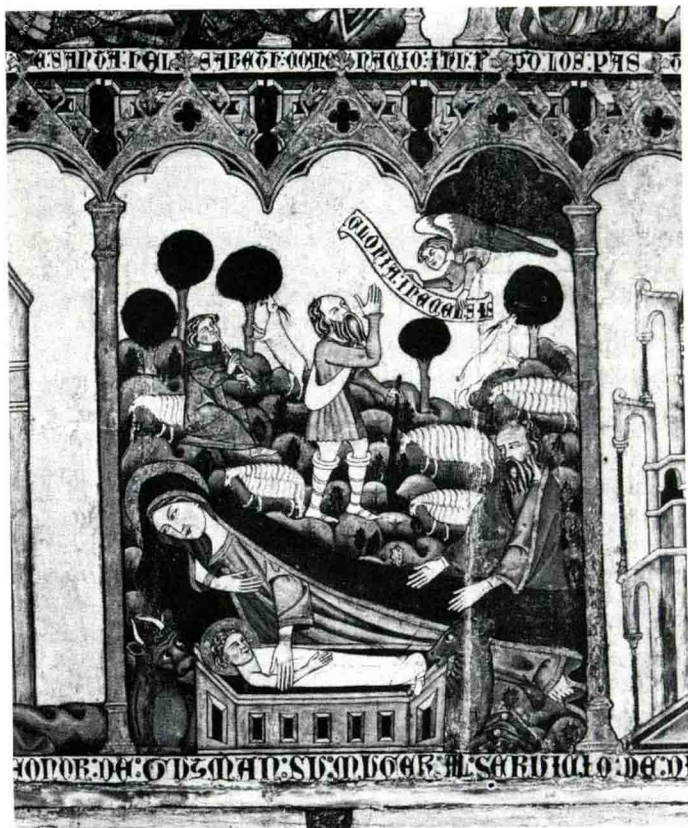


图 1-3
《基督降生》
西班牙阿亚拉
祭坛画
1396 年

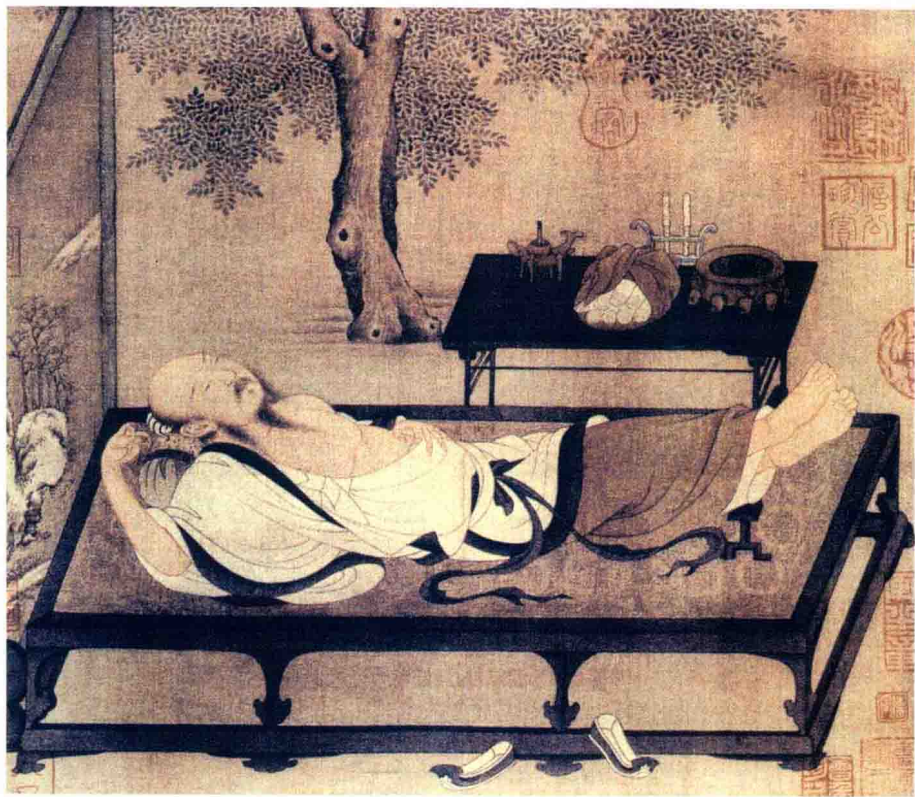


图 1-4
《槐阴消夏图》
佚名

能够产生幻真的深远效果，但它所包容的场面则较为宽广，同时也为画中的人物提供了更大更多的活动空间。如仇英的《人物故事图册》（图 1-5），它至少在同一个画面上提供了室内和室外两个空间，而且这两个空间不分主次，具有同样的价值。庭院中的人物和走廊里人物互为呼应，又互不干扰。如果画面足够的大，而画家又愿意的话，他还可以在画面的上部延展出一个新的空间来，把故事的描绘延伸至后院，就像《乾隆南巡图》那样在一个画面上纵向地构建出许多小的空间来。试想同样的场景如果用焦点透视的平视角度来描绘的话，那么后景走廊里的人物即



图 1-5
明《人物故事图
册》之一
仇英

便不为前景所遮挡,也会因透视的缘故而变得细小,她们的关系和活动情节也会变得模糊不清,从而减弱了这部分画面所要传递的信息,后院的故事也就无从谈起了。我们再以《宫乐图》为例,如果作品也采用一种平视的角度,那么桌子左右两侧后面的人物也就会被遮挡,她们的姿态就很难像现在那样被充分地表现出来。其实,焦点透视的平视角度在表现类似场景时的缺陷早在文艺复兴时代就有画家意识到了。达·芬奇在他的《最后的晚餐》中将所有人物都置于面朝观众的一边的天才构想在很大程度上或许就是基于无法克服因平视而产生的遮挡这一实际情况。中国传统绘画空间表现的第二个特点是空间的展开完全根据画中人物之间的关系和情节发生的需要,在横向和纵向上都可以作较为自由的拓展,而不像西方文艺复兴以来的绘画那样,要求画中的人与物必须严格地统一到一个相对集中的空间之中,如周昉的长卷《挥扇侍女图》(图1-6)和《调琴啜茗图》就是根据人物和情节拓展横向空间的最佳例证。事实上,传统中国画空间表现的两个基本特点在很大程度上是相辅相成,又互为因果的——正因为有了俯视的图式,空间的拓展和收缩才更具有主观性;反之,也正因为空间表现的主观性存在,才最终形成了俯视的图式。有了这层认识,那么对传统绘画中的反透视现象就比



图 1-6
唐《挥扇仕女图》
(局部)
周昉

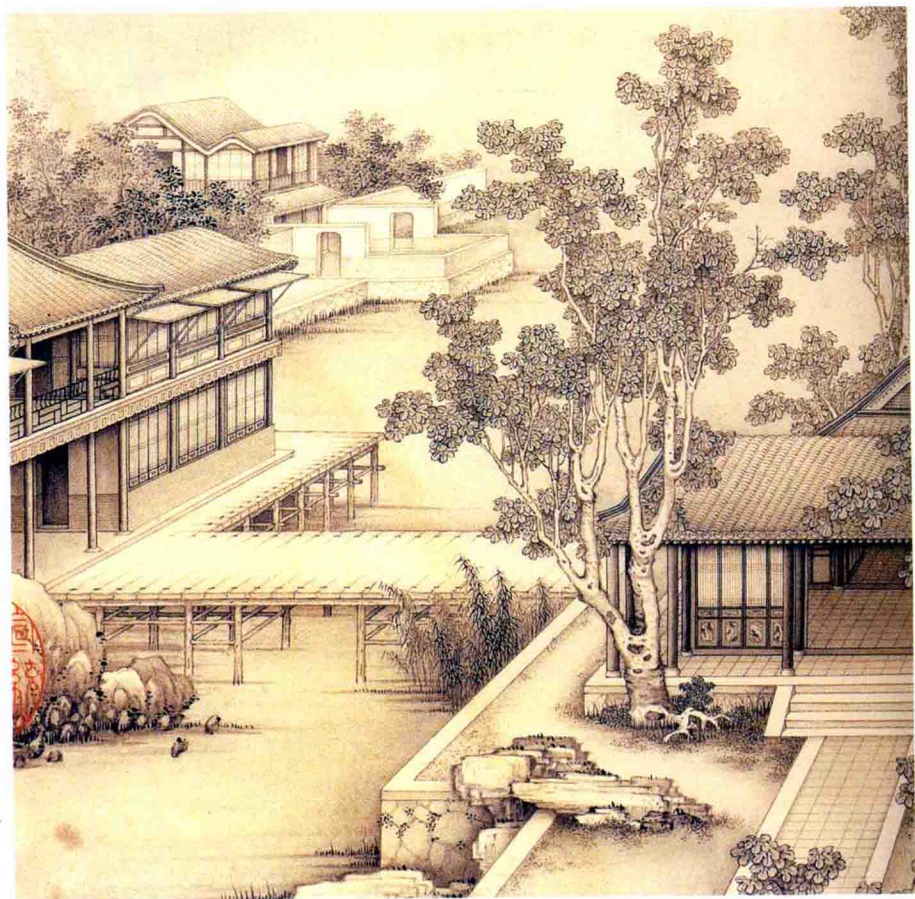


图 1-7

清 《山水楼阁》
(局部)
焦秉贞

较容易理解了。其实，反透视成像正是空间表现主观性的一种具体体现，它也可以被理解为一种绘画表现的方法。在很多情况下反透视为画面中的人物，尤其是后景中的人物提供了更为广阔的活动空间。还是以《宫乐图》为例，画家将两位弹奏琵琶和古筝的女性安置在长桌的顶端是有其特殊考虑的。操纵这样的乐器要比笙、箫需要更大的活动空间，而桌面的反透视成像则为更大的空间提供了可能。这两位女性虽身置画面的深处，但却全无局促之感；

相反她们舒展优雅的演奏姿态为营造画家所追求的意趣和气氛起到了至关重要的作用。当然，并不是所有绘画中的反透视现象都是以扩大空间为目的的主观所为，偶尔的技术失误也是可能的。一般来说，传统的中国画家在表现方形或矩形的物体时都严格按照平行的法则在行事，这在许多界画中可以得到佐证（图1-7）。但是，在描绘一个物体时即便是严格地执行平行法则，也会产生近小远大的视觉效果。更何况画家在作画的过程中，依靠的是他们的眼睛而不是数学公式，因此这种技术的失误也就在所难免了，当你发现那些两端看似大小不一的桌台而在尺寸上却相差无几的秘密后，你就会相信这种判断了。

从艺术发展史的角度来看，焦点透视是在欧洲文艺复兴时代才确立起来的一种空间表现体系，它的巨大影响力直到19世纪才受到真正的挑战。但是在它之前的中世纪，有许多绘画作品并没有因为缺少透视原理而变得黯然失色，它们甚至表现方面比后来的古典风格更富有激情。同样地，我们也不会用透视原理去衡量塞尚的绘画，因为这种法则在他的作品中已经被彻底地颠覆。由此看来，所谓的焦点透视也是西方绘画史中的一个“阶段性成果”，它并不具有绝对的意义和永恒性。在西方绘画中，透视法都可以受到怀疑、修正乃至最后的彻底颠覆。因此，我们就更没有理由以一种独于一尊的心理用它来评判一个完全与之处于不同文化渊源的绘画体系。那种把中国传统的山水画的空间表现说成是散点透视，或是把王维的“远人无目，远树无枝；远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐”的山水论说成是与“空气透视法”有异曲同工之妙都有画蛇添足之嫌。

注释:

①阿恩海姆著作的原文是 “If one measures Japanese examples, one finds that, on the whole, the edges are strictly parallel, with occasional deviations either ways, as will happen when parallels are drawn by the judgment of the eye rather than with mechanical aids (figure 23). one might surmise that Western viewers, accustomed to strong depth effect in picture, see more depth in these scenes than Japanese do, and therefore perceive divergence where Easterners probably intend and see parallels.” 其中, 他列举的图 23 就是《宫乐图》的示意图。见 P171, 《New Essays on the Psychology of Art》鲁道夫·阿恩海姆 加州大学出版社。

参考书目:

- [1]《New Essays on the Psychology of Art》鲁道夫·阿恩海姆 加州大学出版社
- [2]《中国绘画三千年》外文出版社
- [3]《中国历代人物画经典》江苏美术出版社
- [4]《中国绘画通史》王伯敏 生活·读书·新知 三联书店
- [5]《中西绘画构图之比较》袁金塔 艺风堂出版社
- [6]《官室楼阁之美——界画特展》台湾故宫博物院

似唐非唐

——《簪花仕女图》成画时代及作者的考辨

周昉，唐代画家，擅长人物、佛像，尤精仕女。郭若虚在他的《图画见闻志》中曾对周昉的画艺大为赞赏，认为他画人能达到形神兼备，以形传神的境界。在风格学的意义上，《历代名画记》对周昉作了这样的评述：“初效张萱画，后则少异。”也就是说周昉最初是学张萱的风格，后来则有所变化。当然，如果将这两位画家现存的作品（摹本）进行比照的话，它们在风格上应该说是一脉相承的，似乎都透射出一种唐代特有的情采和气息。一般说来，现在在论及周昉的艺术成就时都以三幅作品为其代表，即《挥扇仕女图》、《簪花仕女图》和《调琴啜茗图》，其中以《簪花仕女图》（图2-1）最为著名。这幅作品无论在艺术表现方面还是在审美价值方面的确要胜出许多，是一幅中国古代人物绘画作品中为数不多的经典之作。从风格学的角度进行详细的比较，《簪花仕女图》与其他的两幅作品乃至与张萱的作品又有相当的变化，如果它真是周昉所画的话，当属“后则少异”之风格。

对这幅作品的断代和作者等问题，学术界多有不同的看法。谢稚柳先生早在50年代就《簪花仕女图》的断代问题提出了他自己的意见，认为很可能是五代南唐时候的作品，这也实质上等于否定了它是周昉画作的传统观



图 2-1
唐(?) / 五代
《簪花仕女图》传
周昉

点。其理由有三:1.图中妇女的发髻与南唐二陵出土女俑的发髻相同。2.南宋陆游《南唐书》中记载李后主的大周后“创为高髻纤裳首翘鬓朵之妆,人皆效之。”3.图中盛开的辛夷花当属江南物候,与长安的节令景致不符,而且还认为此作品为写实题材。其实,只要仔细推敲一下谢稚柳先生的观点,就会发现有一些值得商榷之处。当然,我并不是要彻底否定谢先生最终的结论,而是觉得他所列举的理由似乎还不那么充分。首先说仕女和女俑的发髻样式

“相同”就显得有点牵强,当然也有学者认为这一理由是颠扑不破的。孙机先生在他文章中对谢先生的其他两个理由示疑后,也叙述了他对第一个理由的观点:“因为《簪花仕女图》中的发型与南唐二陵出土女俑的发型完全相同,其‘云尖巧额’也几乎全无二致;这种发型在时代明确的唐代雕塑和壁画中却从来没有见过。不仅如此,南唐陶俑之脸型的丰腴程度也与此图相仿。这真是一条过硬的材料。”其实不然,如果将女俑与画中的仕女作认真的比照,两者之间在发型样式上的差异还是明显存在的,女俑