

艺 术 大 视 野 从 书



血脉的回响

—— 中国画与中国文化

邱振亮 著





J212
Q557

血脉的回响

——中国画与中国文化

邱振亮 著



山东美术出版社

HAJ51/02

策 划: 李 新
责任编辑: 陈 蔚
装帧设计: 杨之鹏

丛书名: 艺术大视野

书 名: 血脉的回响——中国画与中国文化

著 者: 邱振亮

出版发行: 山东美术出版社出版发行

济南市经九路胜利大街39号(邮编: 250001)

印 刷: 山东新华印刷厂临沂厂印刷

889 × 1194 毫米 大32开6.5印张4插页

1998年12月第1版 1998年12月第1次印刷

印 数: 1-3000

ISBN 7-5330-1142-2/J · 1141

定 价: 10.00 元

目 录

第一章 对中国文化基本性格的认识	(1)
第一节 艺术是哲学的体现	(1)
第二节 中国绘画的哲学本质	(5)
第三节 儒、道、禅之风	(9)
第二章 中国画理的基本精神	(21)
第一节 意象论	(21)
一、从“中国画”的定义说起	(21)
二、意象造型	(25)
三、抒情写意	(30)
四、人格精神的表现	(37)
第二节 意境论	(44)
第三节 形神论	(53)
一、“形神论”的哲学基础	(53)
二、存形莫善于画	(55)
三、以形写神与得意忘形	(60)
第四节 气韵论	(74)
一、气与韵	(75)
二、“气韵论”的影响	(82)
第三章 中国画形式系统的构成(上)	(88)
第一节 透视与中国人的空间意识	(88)
一、以大观小	(97)
二、山形步步移	(99)
三、三远法	(102)

第二节 置阵布势话经营	(105)
一、“势”的观念的形成与发展	(105)
二、取势的原则	(111)
三、经营位置	(113)
(一)阴阳与开合	(113)
(二)黑白与虚实	(115)
(三)题款与印章	(120)
第三节 中国画的程式	(126)
一、程式的功与过	(126)
二、结构程式	(131)
三、笔墨程式	(134)
第四章 中国画形式系统的构成(下)	(138)
第四节 中国画形式的灵魂——笔墨	(138)
第五节 笔法论	(140)
一、骨法用笔——线条与造型	(140)
二、抒情写意——线条的情感色彩	(145)
(一)意存笔先	(145)
(二)以气运笔	(147)
(三)力透纸背	(149)
三、生命之韵律——线条的时序性	(152)
四、书画同法——画法关通书法律	(155)
(一)释“线”	(155)
(二)书画用笔同法	(156)
(三)“一画”论	(163)
第六节 墨法论	(167)
一、水墨至上	(167)
二、墨分五色	(169)
三、墨以笔为骨	(173)

四、墨以水为气	(175)	血 脉 的 回 响
五、墨与色	(176)	
第五章 诗中有画 画中有诗	(182)	
一、诗画本一律	(182)	
二、诗与中国画融合的回响	(187)	
三、题画诗的分类	(189)	
四、诗画结合的审美意义	(193)	

第一章 对中国文化基本性格的认识

近十几年来，已记不清参加了多少次关于中国画问题的学术研讨会，自己也凑热闹写过不少有关中国画方面的文章。但愈到后来，随着问题讨论的深入，我愈觉得就事论事，就中国画本身来谈中国画的发展、前途、方向等问题，就越说不清楚。比如说中国画传统的本质是什么，中国画的定义是什么，文人画传统是不是就是中国画的传统，中国画的危机又在哪儿，中国画需要不需要创新，如何才算是创新……诸如此类的问题，每一位理论家都可以做出自己的判断和解答，但又总不免有不足的地方。因此，我们不得不在更深的层面上寻求问题的答案，抛开诸如笔墨形式、表现方法等表象，从大文化的角度上审视中国画的特质和性格，从历史发展的角度来回顾中国画诸多特殊性形成的原因，从中华民族精神、文化的不息血脉中，回想过去，展望未来。

这正是形成我要撰写一部探讨有关中国画与中国文化诸多关系的书稿的根本原因。

第一节 艺术是哲学的体现

一定类型的文化是一个由诸多文化质构成的多层次的复合整体结构。艺术则是文化整体中的一个特殊的文化质。由于艺术是借助它本身特有的形式来昭示文化心理，即表现这种文化意识的深层基础，一方面艺术活动无法脱离特定的文化意识而存在，同时，艺术又表现出它特有的文化个性。这是因为艺术

活动作为人类的一项精神文化活动，艺术形式作为表现这种活动的形式，艺术作品作为这种精神活动的产品，它本身就具有了两方面的特点：一方面它是作为一种特定文化的组成部分或特定文化背景中的一种精神产品而存在，另一方面它自身又是一个统一的整体。

中国画作为一种有着数千年发展历程的艺术形式或称之为艺术门类，同样不可能违背这一规律。所以，我坚持了这样一个观点：中国画的传统，简单地说就是中华民族精神，就是数千年来所形成的中国文化传统。这种精神不仅积淀在被人们称之为“文人画”的绘画作品中，同样也沉积在一切中国的文化艺术作品之中。不管它以什么形式存在，必然都具有这种中国“味”，即中华民族精神。

然而，不同的文化心理和民族精神，又是人类在针对关于宇宙和人类自身问题的探讨和企图解答的过程中逐渐形成的。东方和西方由于对宇宙、人类自身以及人和宇宙之间关系的哲学思考方式不同，造成了文化的差异性。这种哲学思考的不同，直接对东西方的艺术产生巨大影响，或者可以这样说：艺术是一种哲学的体现。

记得现代著名国画家陈子庄说过这样一段话：“中国的文学、医学、音乐、舞蹈都是哲学的体现。”（《石壶画语录》）他是从对中国画的论述引申到其他中国艺术门类的。后来，我又惊异地读到一位西方美术史家所写的一段话：“中国文人画家和欧洲同行的区别，在于他决不只是画家。从某种意义上讲，他也是哲学家，而作为哲学家，他的观察力就不会因青春流逝而有所减弱，相反，只会随着年岁增加而变得更强、更深刻。”（苏理文《永恒的象征》，转引自《美术译丛》1984年第3期）我由衷地赞同这些中外学者对中国画艺术所作的如此深刻、中肯的评价，因为我认为那些真正懂得绘画的人，不管他是创作家还是鉴赏家，一般说来都遵循了哲学的原理，至少是对绘画中的艺术哲学知之甚深。作为人类智慧之学的哲学，是一个国

家、民族文明发展水平的标志。古希腊人正是运用古希腊哲学创造了以神话故事和英雄传说为主题的古希腊文明。中国的先哲和前贤也正是以博大精深的中国哲学作为认识自然和省悟人生的基本出发点，创造了中国五千年连续发展的优秀传统文化，创造了包括中国画在内的独具风采的艺术瑰宝。它不仅向世界证明了中国文化的伟大与不朽，同时，在它不断丰富完善的发展进程中也展现出中国艺术强大的生命力和光辉未来。

我们常常用“博学多才”来形容一位学者文人的知识渊博和才艺多能。我们发现在中国文化史上这种集多种学问于一身的实例是多不胜数的，他们或是诗人、画家、书法家，或为医学家、哲学家、文学家，往往在多种文化领域均取得非凡的成就。如孔夫子精于“六艺”，东晋顾恺之人称“三绝”，宋代苏东坡兼诗、书、画于一身……，这在西方也许并不像中国那么普遍和常见。这其中的原因究竟是什么？我们在对中国文化进行全面审视的时候，应当认真思考。因为这其中蕴含着我国传统文化中某些有规律性的也是不同于西方文化的基本特性，不掌握这一点，就很难对中国文化作出正确判断。

我们发现作为不同门类的艺术学科之间，往往有着诸多共同的东西，它们之间或是相互沟通、相互影响，或是在理性思维的性格方面有着惊人的一致性。我们暂且把中国文化的这一特点称为它的整体性格。正是由于中国文化的整体性格所使，中国文人在自我发展中自觉或不自觉地将多种知识、修养都看作是必需的。像琴、棋、书、画，旧时的文人都当做是一种人生的基本修养。在中国画领域里，诗、书、画、印四者相互融合，成为传统文人画不可缺少的组成部分，因此在中国画家眼中对画家的要求也就不以纯绘画技巧论高低，人们甚至把那些以形似为上的画家称之为“画匠”，斥之于艺术家行列之外。其实，很多被称为“匠人”的作品，其绘画水平未必就不高，只是在衡量这些画家水平高低的尺度上，人们往往重视那些被称之为“画外”的功夫，如用笔是否具有书法趣味，作品是否

具有“书卷气”等等。为什么会出现这种情况？我认为最根本的原因在于人们欣赏或品评绘画作品时是从文化的整体性格上着眼，把绘画作品首先是看做艺术家文化修养的一种外在表象，而不是从掌握一种技艺水平的高低来评价的，像“诗中有画，画中有诗”的评价要远远胜过“以形写形，以色貌色”的绘画作品，也正是这个道理。

再如，我们中国画理论中常常用一个“气”字来评价作品，像“气韵”如何生动，“气势”如何磅礴，画中景物是否有“生气”等等。这里所说的“气”和中国人品鉴识中所说的“气质”、“气度”之“气”均与中国哲学中“气”的范畴相同，甚至与在文论、书论、自然环境的风水论中所说的“气”也基本相同。中国人的这种理性思维方式必然使得不同门类的文化现象，在理性追求上具有共性。这对于不同学科之间的相互沟通和相互融合，不仅没有造成隔离，相反，更容易求得一个共同点。也正是出于这样一个原因，对中国绘画及绘画理论诸多特色的认识，也必须在把握住中国文化的这一总体性格的基础上，才能真正领会其中的玄奥。

在浩瀚的中国古代文化典籍中，我们发现真正称得上是专门研究绘画理论的著作并不太多，但是，论艺、论画的篇章、段落、语句又可以说俯拾皆是，或在笔记小说中，或在诗词中，或在哲学著作中。如果我们把这些并不完整的论画见解集中在一起，就会发现它不仅数量大，而且内容充实、丰富，可以称得上是一个很完整的艺术理论体系。从对这个体系的宏观上看，它与西方画论（诸如罗丹的艺术论）的区别之处可以说显而易见。中国画论一般不以纯粹的技法传授为目的，而是以法阐理，以理释法，既是谈画法，又是谈审美。在这里，画学、美学、哲学完全融为一体，哲学的境界也便成为中国画所追求的最高宗旨与审美境界。所以，人们指出中国绘画理论是一个由探究世界本原为出发点来论美、论艺的独特的画学体系，一个最富有哲学意味的画学体系。究其根源，也许在于中

国古代哲学较之西方哲学更富有美学意味，在传统中国文化中，美学与哲学本来就是无法分离的。中国画的发展过程、中国绘画理论体系的构成又与中国哲学的发展及取向密切相关、不可分离。

鉴于此，我们不妨从中国哲学的某些基本观念入手，来分析一下中国绘画的特征以及中国画家的艺术性格的形成，从而找出中国画学与中国哲学之间那种千丝万缕、密不可分的联系。

第二节 中国绘画的哲学本质

我们知道，儒、道、佛是中国哲学的三大流派，虽然它们在哲学观念和意识上存有不少差异，但它们在探求如何达到一种高度完善的道德境界方面，却有着同一性。而当这种人们追求的道德境界成为直观和情感体验的对象时，也就成为一种审美对象。中国画学之所以把人们追求的最高道德境界与理想的审美境界合二为一，也正是中国哲学体系的固有特征对中国艺术深刻影响的结果。

比如我们在评论中国绘画时经常谈到一个观点，说中国画所追求的最高审美境界，是“天人合一”。“天人合一”是一种什么样的境界呢？自从有人类以来，人与自然之间就建立了一种永远无法分离的关系。人类依赖自然而得以存在，而自然则由于人的存在而获得它的价值和意义。另一方面，如果我们把人和自然的关系看作是一种主、客体之间的关系时，人和自然之间又存在着永不停止的冲突和矛盾，人类在这种冲突和矛盾中锻炼和培养了自身，培养了人类的思想和智慧，显示出人类存在的伟大意义。这正如恩格斯所说“人的智力是按照人如何学会改变自然界而发展的”（恩格斯《自然辩证法》）。但是，在人类如何看待人和自然之间这种互相依存、循环往复的关系时，东西方在文化、哲学观念上虽然不可否认地具有很多共同

的地方，但同时也存在着许多差异。这一点近些年来不少学者在论及中西文化的对比时，都曾有过精到的论述和恰当的分析。总的来看，大家能取得共识的一点是，在西方文化中，人与自然始终处于一种二极分离的状态中，人与自然各成系统，是站在同一层面上的并列关系。所以，人对于自然来说始终是一个对象，一个物我相互关照的对象。人对于自然的这种独立性，决定了人和自然的关系是外在的、疏远的，是一种天人相分的关系。而我们中国文化与西方文化的最根本的差异也正在这里。

在中国文化中，人和自然之间一直被看作是一个不可分离的、水乳交融的有机整体，人们观念中的宇宙自然也不是一个独立于人之外的认识客体，人的观念只有在自然那里才可能找到强有力的依托，人的生命只有和自然融合才能取得永恒。在中国文化中，宇宙自然不仅与人类的物质生活发生关系，而且还与人类的精神生活、道德观念发生着关系。因此，在中国哲学中把人与无限永恒的自然合为一体的境界看作是最高的道德境界，这就是“天人合一”。

“天人合一”这一哲学名词虽然是北宋哲学家张载提出来的，但它作为一种哲学思想和思维模式却有着更为悠久的历史 and 复杂的演变过程。先秦时期无神论的兴起，“天”作为人格神的传统含义受到挑战，“天”的含义逐步演变为广阔无垠的大自然，并强调人们要依据自然规律行事。如春秋时期的思想家子产提出“天道远，人道迩”的命题。在儒家孟子的学说中，他一方面认为天是决定一切事物发展的不可抗拒的力量，人们必须顺从地接受天的安排；另一方面，他又认为天是人们道德观念的本源，性善来自天赋，因此人们应尽量保持、培养、发展自己的心性，从而认识天和与天取得一致，“尽其心者，知其性也。知其性，则知天矣。存其心，养其性，所以事天也”（《孟子·尽心上》）。孟子所追求的是一种“天人同流”的思想境界。道家的代表人物庄子则更加直接地提出人与自然

在本质上统一的思想观念。他说：“人与天一也”，“有人，天也，有天，亦天也”。在庄子看来，天即是自然，人是自然的一部分，因而天与人是一合的，即“天地与我并生，而万物与我为一”（《庄子·齐物论》）。这些二千多年前思想家关于天人关系的论述无疑都对中国文化性格的形成起到重要的影响。到后来无论是汉代董仲舒的“天人感应”论，还是宋代张载提出的“天人合一”论，都是在肯定人与自然合一这一总的哲学思想的前提下，对“天人合一”这一哲学命题的进一步发挥和丰富。

作为中国文化组成部分的中国画艺术，也正是在“天人合一”的思维模式影响下，形成了以“通天人之际”为最高主旨，以人、自然、神灵三者相融合为标志的独特绘画模式。不了解这一点，就无法真正认识充满神秘色彩和玄机的中国画艺术。

这里还有一个不可忽略的因素。中国曾经历了长达二千年的封建社会，而封建社会是通过钳制个人意识、扼杀个人价值来体现它的社会总价值的。所以，中国封建社会中的文人知识分子无论是出仕的，还是在那条狭窄而又坎坷的出仕之途中被抛弃的，无疑都将承受一种心理上的忧惧和苦痛，很多人由于个人意志与政治抱负不能与社会现实相结合，是不得已也好，或是出于一种人生的追求也好，他们往往通过对宇宙人生的哲学反思和通过对物欲、情欲的摆脱，追求一种心理上的暂时平衡，以求得自我心灵的宽释。无疑，“天人合一”的传统哲学为这些人从充满漩涡和苦痛的现实中摆脱出来，提供了一个通往投身大化、驰目骋思，在物我为一、人神同化的境界中冰释万虑、净化感情、平衡心理的途径。他们“仰以观乎天文，俯以察于地理，是知幽明之故；原始反终，故知死生之道；精气为物，游魄为变，是故知鬼神之情状；与天地相似，故不违；知周乎万物而道济天下，故不过；旁行而不流，乐天知命，故不忧”（《易·系辞上》）。正是在这种与天地为一、乐

天知命的精神境界里，文人士大夫才可以“闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒，不违天励之丛，独应无人之野，峰岫峣嶷，云林森渺。圣贤映于绝代，万趣融其神思。余复何为哉，畅神而已”（宗炳《画山水序》）。中国画家们正是出于这种畅神的创作动因，他们登高远望，精骛八极，心游万仞，整个身心深切地感受着茫茫天宇间自然万物生命的律动，在静观寂照中达到物我两忘、天人合一的境界。在这种特有的生活感受方式和创作情态下，从画家笔下涌现出来的艺术形象，往往既不是特定时空内客观对象的简单再现，也不是完全主观的随意拼合，而是一种客观物象与画家主观情思融汇后提取出来的意象。这种意象既来自自然造化，又得自于心源，是一种完全理想化了的艺术形象。这正如当代著名美学家宗白华先生所说：“中国画里所表现的最深心灵究竟是什么？答曰：它既不是以世界为有限的圆满的现实而崇拜模仿，也不是向一望无尽的世界作无尽的追求，烦闷苦恼，彷徨不安，它所表现的精神是一种深深静默地与这无限的自然、无限的太空浑然融化，体合为一。”（宗白华《美学散步》）

实际上，对中国画所追求的这种特有的艺术境界，古代的画家们不仅已经深刻地体验到，而且在他们的艺术实践中是一直认真探求的。清代美术理论家方士庶曾这样来形容中国画家进入创作状态时的情景：“山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运笔，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间，故古人笔墨具此，山苍水秀，水活石润，于天地之外，别构一种灵奇。或率意挥洒，亦皆炼金成液，弃滓存精，曲尽蹈虚揖影之妙。”（方士庶《天慵庵随笔》）艺术家们正是在天人合一的思想境界中，率意造景，别构灵奇，在虚实与笔墨有无间，使自我的精神世界与宇宙万物融为一体。他们创造的是艺术形象，但追求的终极目标却是一种道德境界与理想的人生境界。因此，如果不了解中国传统文化的深层背景和中国文化这一特有的思维模式，就很难把握在那些平凡的花草山石等艺术

形象背后中国画所蕴藏的无穷奥妙和深刻的文化内涵。

近些年来，当西方现代艺术以势不可挡之势猛烈冲击着我国画坛的时候，有不少的艺术家（其主流自然是青年艺术家）试图打破传统中国画沉闷的创作局面和近乎一成不变的艺术程式，大胆创新。有人则提出中国画应该送进历史博物馆了，但事实上，很多带有破坏性的理论构想和全新的艺术形式，并没有从根基上动摇中国画的创作主流。在举步艰难中已发展了十几个春秋的现代绘画，似乎也很难代表下一个世纪中国画发展的方向，这是为什么？我认为这其中最主要的原因还在于中国画作为中国大文化的一个组成部分和一种反映形式，只要中国文化向前发展，中国画也就不会消亡。根深蒂固的中国文化传统不仅造就了特有的中国画形式和技法，同时，中国传统文化的丰富和广博仍然是中国画发展最适合的土壤和基础，否则中国画就不能称其为中国画，中国画所固有的东方艺术的独特性也将荡然无存。

第三节 儒、道、禅之风

那么，中国古代哲学是怎样塑造了中国传统文化的性格特色，又是怎样地影响着中国画艺术的发展历程呢？这也许是从更深层面上认识中国画的特质以及对在中华民族所固有的大文化背景下中国画是否会消亡、会不会走向全盘西化作出正确回答的关键。前文已提到，传统中国文化在它漫长的发展、丰富过程中，儒、道、释三者之间不仅在观念形态方面，而且在追求人生最高理想境界的途径方面都存着诸多的不同，甚至是矛盾的地方。但是，三者共同塑造中国文化性格的过程中又是互补和相融的。比如人们常常称儒家学说为入世之学说，认为道家思想是出世之学说，因此有不少人作出结论说中国艺术思想大抵是出自庄子等人的思想。实际上这并不准确，或者说是全面的。如儒家所追求的“仁”，我们往往将之看作是一种

道德的境界，而实质上“仁”的含义还有它形而上的意义，而且从形而上学的意义上说，“仁”的精神本质是等同于宇宙精神的。“仁”所包蕴的宇宙精神是以其宗教意义为母体而得以孕育、以“践仁”的途径——“礼”来加以体现的，在这里它与道家的基本精神取得了沟通。庄子的“逍遥游”与孔子的“暮春三月之游”没有多大区别。从自我修养上看，孔夫子的“仁知之乐”（山水之乐）、孟子的“养气”说，与庄子的“心斋”、“坐忘”则更是如出一辙。其实这种情况在后来的历史发展过程中的相通、交融与互补，正是造就中国文化特质的根本原因。

在中国美术史上，我们一般认为六朝时期是中国山水画的创立和萌芽时期。究其原因，正在于六朝时期的大文化氛围不仅适应了山水画的创作动机，而且在实践性方面，特殊的文化背景也为山水画创作提供了一个空前的大好时机。

魏晋六朝玄学的形成，成为中国文化史上一段特殊繁荣时期的促成剂。六朝的文人学士不肯专儒而以博涉为贵，这和两汉时期“罢黜百家，独尊儒术”的文化局面已大相径庭。尤其在老庄、浮屠之学兴起的情况下，体悟存在于天人之际的“道”，成为众多文人学士的旨趣之所在。清谈玄理、隐迹荒野、注重心性的自我修养，成为一代风尚。但我们绝不可片面地认为这是六朝文人学士对传统儒家文化的彻底反叛，他们的这种自我修养是将儒家传统文化中人性化的“礼”直接施之于用的结果，是“从心所欲不逾矩”的一种新的表现形式。文人怡情山水的风尚把忘情自然山水作为沟通天、地、人的途径，在孔子说来就是“仁者乐山，智者乐水”，在庄子说来就是“齐物”。所以在山水画刚刚萌芽的六朝时期，山水画的理论著述中就把“山水以形媚道”提到首要位置上来，并把“卧游”山水作为实现“观道”和与道相通的必然手段了。在这种情况下，已早熟的人物画也从实用阶段、从说教的功用方面跃入审美和自觉的阶段了。

“悟道”、“观道”和“媚道”的观念，是中国画创作最基本也是最高的宗旨。那么这种在中国传统哲学中早已形成的“道”的观念又是怎样在中国画的发展过程中成为中国画创作的最高宗旨的呢？这里我们有必要对“道”的观念加以说明。

“道”，原本是由我国先秦时代著名的哲学家、道家学派的创始人老子提出的。他在《老子》第一章第一句就开宗明义提出了“道”，他说：“道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名万物之母……”在老子看来，道产生万物又管驭万物，天地万物都由道而生，可以说，道是先天地而生的世界万物的本原，是无形无声、独立于整个自然界之外而又永远不变的绝对精神，即“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母”，而其过程是“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《老子》第四十二章）。道生万物后，又作为天地万物的根据而蕴涵于天地万物自身之中，它普遍存在，无间不入、无所不包。但是老子又认为道虽然存在于天地万物之中，但它不同于可感觉的具体事物，故“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物，窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信”（《老子》第二十一章）。道是视而不见，听而不闻，搏之不得，是不能靠感官去体认，也难于用普通字眼来表示的那种构成天地万物共同本质的东西。因此，对于那些感官可感受的一切具体、清晰的对象来说，“道”又是“无”，“道”所拥有的时空，也是一种“无”，是一种“无限”。因为“无限”是不能有所规定的，所以这个“无限”的“道”不仅人的感官无法去把握，而且即便是体验到了也无法用有限的语言和概念来描述的。凡能用概念来表述的对象，便不是无限和永恒的。世间的任何存在物，要获得永恒，就只有同归于道。

很显然，“道”的这种“无”，并不是意味着彻底虚无的“无”。彻底的虚无是死寂的、是完全的不存在。老子所讲的这种“有象”与“有物”的“无”，实际上是对具体“有”的一