

中国艺术论丛书



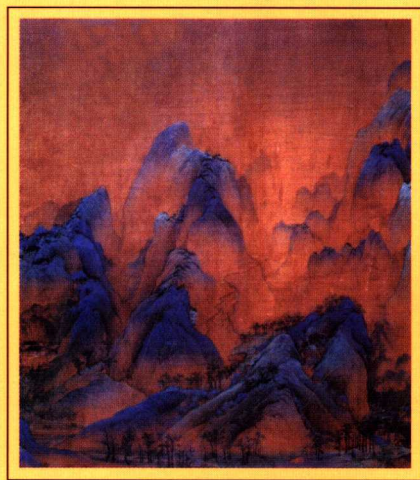
程孟辉

主编

ZHONG GUO YI SHU LUN CONG SHU

中国绘画艺术论

彭修银 著



山西教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

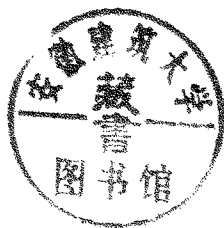
中国绘画艺术论/彭修银著. —太原:山西教育出版社, 2001. 12

(中国艺术论丛书/程孟辉主编)

ISBN 7-5440-2097-5

I. 中… II. 彭… III. 中国画-艺术评论
IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 88068 号



山西教育出版社出版发行

(太原市迎泽园小区 2 号楼)

山西人民印刷厂印刷 新华书店经销

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月山西第 1 次印刷

开本: 850 × 1168 毫米 1/32 印张: 9.125

字数: 220 千字 印数: 1—2 000 册

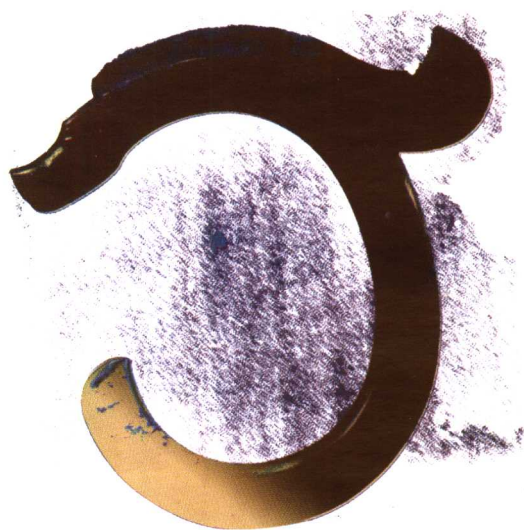
定价: 16.50 元

中国艺术论丛书

程孟辉 主编

ZHONG GUO YI SHU LUN CONG SHU

山西教育出版社



写在《中国艺术论丛书》出版之际

程孟辉

美是人类探求的永恒主题。作为以探求美、创造美为其基本特征和主要使命的艺术,它与人类的产生、形成和发展几乎是同步的。

“艺术”,既是一个历史的概念,又是一个社会学的概念。大千世界,芸芸众生,惟独人类这个拥有语言和思维灵性的“动物”才真正懂得美,并由此而产生对美的需求和创造。因此,也只有“他”才真正拥有“唯美”意义上的艺术及其创作灵感和创作冲动。艺术,起源于人类的社会劳动实践。马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中曾经说过:劳动创造了美。马克思在这里所提到的“劳动”这个概念,是一个经济学的概念,同时也是一个社会学的概念。正是在人类起源这个意义上,我们可以说,所谓劳动创造了美,其实也就是劳动创造了艺术的同一含义的不同提法。首先,“劳动”一词内涵的规定性足以说明它是一个社会学范畴的概念,因为,宇宙万物中,惟一能承担起劳动使命的只能是具有情感和理性的“人”。劳动既是人类维持其生存的一种手段,同时又是显示人类具有创造性特征的一个重要标志。因此,我们说,从艺术起源这个角度研究艺术必须从研究早期原始人类的生活方式和经济方式入手。同样,我们今天在考察整个人类艺术发展的历史过程时,也可以清晰地看到,任何国家和民族的艺术发展都是与其独特的社会经济、政

治、宗教、文化、自然环境等背景条件紧密相关的。换言之,任何一个研究艺术本体或艺术发展历史的专家,在他所从事的艺术或艺术史发展研究的过程中,必须将其研究的艺术对象或艺术个案放在历史发展的大背景中来加以考察。否则,就不会得出科学的结论。

我们今天出版的《中国艺术论丛书》是一套专门以研究中国各门类艺术发生、发展、演进、变革等为其主要特征的大型艺术论研究文库。参加丛书撰写的大都是一些活跃于我国哲学社会科学和文艺理论研究领域并卓有建树的中青年学者。他们聪明智慧、视野开阔、思维敏捷、激进前卫,是目前我国社会科学和文艺理论研究领域的一批精英和中坚。《中国艺术论丛书》涵括了中华民族源远流长的十八种主要艺术门类,具体地说,它们是:戏剧、音乐、舞蹈、建筑、雕塑、书法、绘画、诗歌、小说、散文、文学、器物、装饰、服饰、陶瓷、曲艺、园林、民间(艺术)。毫不夸张地说,在我国艺术论研究史上,迄今还没有一部艺术论文库像它这样涵括门类如此之多。这套丛书从各个不同的角度和不同的侧面对我国十八种具体的艺术门类进行专门深入的剖析、探讨、研究和论证。它们不但是对中华民族各具体艺术门类发生、发展、变革、演进历程的一次全面检阅,而且也是对这些艺术门类发生、发展、变革、演进的一次深刻总结。丛书从一个侧面反映了我国目前艺术发展的现状和研究水平,具有较高的学术价值和时代意义。它的出版,定将给我国学者(尤其是从事哲学社会科学和艺术研究、艺术创造的人们)提供重要的参考资料。他们会从中得到有益的借鉴、启示和指导。

有位学者曾经学过说样一句话:哲学家一生的标志就是他的那些著作,而哲学家生活中的那些最激动人心的事件,就是他的思想。丛书所集结的上述十八部著作,也可以说是这些学者学术思想、知识水平和研究能力的综合体现。我想,这些著作一旦与广大读者见面,也可能会是“激动人心”的。从上述著作的内容看,它们

都普遍具有一种“艺术哲学”的特性(或曰审美哲学意义上的那种思辨性)。因此,这些著作就其价值和地位而言,往往具有某种特殊性。这正如现代美国哲学家桑塔耶纳所言:“艺术哲学较之鉴赏心理,往往是更耐人寻味的。”^① 桑塔耶纳的这一观点,简明扼要地道出了那些具有思辨性质的美学著作和艺术理论著作之所以富有魅力、受人青睐的真正原因。当然,上述这些专著,可能还存在着这样那样的不足或缺陷,但不管怎样,它们至少从一个侧面反映了迄今我国学者的学术水准和当今中国艺术论研究的状况。参加丛书撰述的多数著者曾对我说,在他们的撰述过程中,最大的困难,一是资料的缺乏,二是找不到一种理想的参照系。怎么办呢?在科学探索的道路上,本来就不是一帆风顺的,而往往是险象环生。德国著名学者格罗塞说得好:“在一块从未有人探索过的新境地,谁都不可能找到许多无价的事实,只要找到路径,就应当知足了。”^② 从某种意义上说,《中国艺术论丛书》奉献给读者朋友的并不是许多无价的事实,也不是许多不偏不倚的精确答案,而是学术研究上的种种问题。我们愿与一切厚爱本丛书及有志于学术研究的朋友们共同探讨艺术研究领域中的种种问题之谜。

人类文明的步伐就要迈入 21 世纪。我们所处的时代是一个非同凡响的时代,我们所面临的是机遇和挑战。20 世纪科技革命浪潮的兴起,正在迅速而又深刻地改变着人类的社会实践和生存方式,改变着每一个人的固有观念。每一个以探求美的规律为己任的艺术理论工作者,理应随时根据社会和时代的发展变化,不断地修正和确定我们的艺术理论思维方式,而要做到这一点,就必须要有符合时代发展的“超前意识”。只有这样,我们才有可能提出某种闪光的见解和理论,从而给美和现代艺术创造提供论据,指出方向。与任何其他理论形态一样,艺术理论也只有随着艺术实践

① 乔治·桑塔耶纳:《美感》,中国社会科学出版社 1982 年版,第 1 页。

② 格罗塞:《艺术的起源》著者序,商务印书馆 1984 年版。

的深入发展而逐步地得以完善。正是在这个意义上,我们可以说,20世纪的艺术理论是对19世纪和19世纪以前传统艺术理论的一种否定或更新。早在19世纪艺术理论家们的超前意识中,就已经孕育着20世纪艺术理论的雏形。同样,从20世纪的艺术理论中去发现21世纪艺术理论的曙光和灵气,也是我们今天的艺术理论研究必须完成的历史使命。

最后,需要特别说明的是,这套丛书并未涵括所有的艺术门类。对于博大精深的中华艺术而言,我们所接触到的可能仅是其较为引人注目的部分,还有广大的未知领域需要继续发掘、探究。另外,为了使丛书能容纳更多的艺术品类,我们在拟定丛书书目的时候,并未有意规避各艺术门类之间的交叉甚至包容,而以其研究状况、研究水准作为取舍的标准。我们真诚地希望,通过广大读者和研究人员的共同努力,《中国艺术论丛书》能够不断得到修正、充实和完善,从而使古老卓越的中华艺术显示出其绵延不绝的魅力和不同寻常的当代意义。

目 录

导 论 中国画——一个开放的概念	(1)
------------------------	-------

第一章 对中国绘画体系化、系统化的尝试	(10)
---------------------------	--------

第一节 线、色、墨——中国绘画语言之三大系统 ..	(10)
---------------------------	--------

一、“笔墨结构”的解除及其回复变化的原点	(11)
----------------------------	--------

二、完美的线条系统	(14)
-----------------	--------

三、缺失的色彩系统	(20)
-----------------	--------

四、极端发展的水墨系统	(27)
-------------------	--------

第二节 中国画体形成的三种模式	(31)
-----------------------	--------

一、以体标体	(32)
--------------	--------

二、以家划体	(34)
--------------	--------

三、以宗列体	(38)
--------------	--------

第三节 中国古代画家三大系脉	(44)
----------------------	--------

一、徐体、黄体、宣和体——花鸟画家之三大系脉	(44)
---------------------------------	--------

二、利家、行家、作家——“以家划体”之三大画家系脉	(46)
------------------------------------	--------

三、“南北二宗”——山水画家之系统与赵孟頫不入“二 宗”之争论	(48)
--	--------

第四节 对中国画体系统化的尝试	(51)
-----------------------	--------

一、宫廷院画体	(52)
---------------	--------

二、文人画体	(52)
--------------	--------

三、作家画体·····	(54)
四、中国绘画的三大美学系统与画家系统·····	(56)
第二章 中国绘画“气韵”论与“形神”论 ·····	(59)
第一节 中国绘画“气韵”论 ·····	(59)
一、两种“气韵”论·····	(60)
二、“气韵”语义的转换与理论形态的丧失·····	(69)
三、“气韵”与“笔墨”·····	(70)
四、“气韵”在不同画体中的表现·····	(76)
第二节 中国绘画“形神论”的三种表现形态 ·····	(80)
一、以形写神,象人之美 ·····	(81)
二、以形写形,以色貌色 ·····	(84)
三、写意传神,不求形似 ·····	(89)
四、“形神论”与中国画体·····	(92)
第三章 中国绘画的艺术特征及美学传统 ·····	(96)
第一节 院体画的艺术特征及美学传统 ·····	(96)
一、格物象真,形似意生 ·····	(97)
二、体格高雅,彩绘清润 ·····	(101)
三、精妙之笔,清刚之气 ·····	(103)
四、装饰造境,富贵之美 ·····	(108)
第二节 作家画的艺术特征及美学传统 ·····	(110)
一、书法用笔,遗貌取神 ·····	(112)
二、质朴凝重,沉雄无华 ·····	(116)
三、师法古人,求其古趣 ·····	(117)
四、笔墨兼妙,追求全美 ·····	(120)
第三节 文人画的艺术特征及美学传统 ·····	(122)
一、以诗为魂,画的诗化 ·····	(122)

二、以写为法,画的“书”化	(125)
三、水墨为上,重在表现	(127)
四、借物写心,发之情思	(131)
第四章 “逸笔”:文人画之写意传统	(133)
第一节 “逸”的语义转换及其表现形态	(133)
一、“逸”的语义转换	(133)
二、“逸”在文人画中的表现形态	(136)
第二节 文人画写意美的历史发展	(146)
一、汉代之“有意之意”	(147)
二、魏晋时期之“得意之意”	(148)
三、唐代之“无意之意”	(152)
第三节 文人画写意的深化及理论形态的形成	(154)
一、文人画写意美的成熟与深化	(155)
二、文人画写意美的总结	(161)
第六章 文人画的美学精神	(168)
第一节 文人画浪漫主义美学精神	(168)
一、主观抒情,张扬个性	(170)
二、自然为美,激活真我	(173)
三、发抒激愤,伤感胸臆	(175)
四、个性自觉,强烈孤独	(176)
第二节 文人画现实主义美学精神	(178)
一、以造物为师——浪漫主义向现实主义过渡的迹象	(179)
二、以天地造化为师——开启文人画现实主义美的黄山画派	(182)
三、搜妙创真——文人画现实主义美学理论形态的初步	

.....	(224)
二、“气韵”与人品——审美客体向审美主体(画家)的转移.....	(225)
三、“气韵”与“养气”——文人画家自我精神的实现.....	(226)
第四节 “养气”——文人画家创作心理的建构	(227)
一、文人画家精神净化之道.....	(228)
二、文人画家审美心理建构.....	(230)
第九章 中国绘画的绵延与发展	(235)
第一节 20 世纪的中国绘画	(235)
一、传统向现代的敞开.....	(235)
二、本土化向国际化的敞开.....	(240)
三、回归本土的仪式.....	(246)
第二节 90 年代中国绘画发展的社会文化背景	(250)
一、85 新潮美术运动的影响	(250)
二、物质生存方式的渐变及其影响.....	(254)
三、文化生存环境的宽松化及其影响.....	(255)
四、文化交流渠道的畅通及其影响.....	(257)
第三节 把握中国绘画的绵延之维	(259)
一、中国画改革的论证.....	(260)
二、西方现代绘画发展的启示.....	(265)
三、中国画表现当代人的生存状态是否可能.....	(269)
四、突破法障,无法无执	(276)
主要参考书目	(279)
后记	(281)

导 论

中国画——一个开放的概念

中国画这个概念很难界定，更难界定得十分准确。到目前为止，我们还没看到哪一部辞典或哪一部著作对中国画的范围及其基本涵义解释得特别清楚。既然我们要研究中国绘画艺术，那么，就不能不对中国画这一概念及其命名作出必要的解答。

词源学意义上“绘”和“画”各为一义。《论语》“绘事后素”和《考工记》“画绩之事”，“绘”是指涂颜色，“画”是勾线。二者合而为一，就构成了中国绘画的两个基本特征——勾线与设色。由于唐以前绘画主要以色彩为主，故称中国绘画为丹青，“吾国古代绘画，多五彩兼施；然以丹青为主色，故称丹青”^①。自唐宋以后，我国绘画偏向于水墨的发展，故又将中国绘画称作水墨画。丹青和水墨就成了中国绘画的代名词。

中国绘画在其独立自存的文化系统中，按照自身发展逻辑不断地向前推进过程中，谁也没有对它的名称提出异议，对其内涵和外延进行界定，只是到了 20 世纪初，由于西方强势文化的强

① 《潘天寿美术文集》，人民美术出版社 1983 年版，第 27 页。

烈冲击，中国传统文化处于守势，一些学者和艺术家才自觉或不自觉地萌发出一种强烈的民族自尊感，以保存中国国粹为己任，提出“国学”、“国文”、“国乐”、“国剧”、“国画”等，以区别于西洋文化。

当中国学者和艺术家把“中国画”作为与“西洋画”相对的主体时，深感中国画如果按照传统的视觉样式和文化模式发展下去，很难被西方所承认，于是艺术家们便对中国绘画进行不断的“西化”改造，将西方绘画观念、艺术手法融入到中国传统材料和表现形式中去，特别是进入 20 世纪 80 年代以后，西方艺术观念的强行进入，西方绘画表现形式、艺术手法的大量移植以及技术材料的不断扩展，无论在理论上还是绘画创作上都给中国画的纯粹性和存在方式带来了不少问题，从而也引发出对“中国画”、“国画”、“水墨画”等概念的界定和讨论。

在围绕着什么是中国画的讨论中，首先碰到的问题是，“中国画”到底是指中国绘画的某个画种概念，还是指包括中国传统绘画各个画种的综合整体概念，抑或是指世界绘画系统中的属性概念。事实上，这三种情况，在我们今天的理论著作中都同时存在。把中国画作为某个画种概念，主要是指将中国画等同于传统水墨画或文人画，这是从材料工具的角度来界定的；把中国画作为中国传统绘画的整体概念，它包括中国传统的宫廷院画、文人画、作家画等，与西洋画相对；把中国画作为一个属性概念，它不仅包括中国传统绘画，而且还包括中国人画的油画、版画、水彩画等，正像有的画家所说的“中国人画的画都是中国画”，它是作为世界绘画系统中的一个属概念，具有国别性，它不仅与西方的法国、英国、德国等国家绘画相并列，而且与东方日本、印度等国家绘画相并列。

为澄清人们对“中国画”概念理解和使用上的混乱，理论家们试图通过“中国画”、“国画”、“水墨画”、“文人画”等概念的

叠合关系，以“概念全息律”对它们进行界定和区分，以确立“中国画”的外延和内涵。如蔡星仪认为“中国画”、“国画”、“文人画”虽然在一定范围内是叠合的，但“中国画不全等于国画，更不全等于文人画。用不等式来表示，应该是：中国画>国画>文人画”。这种“不等式”主要表现在，中国画“是指称区别于西洋画等外来画种的中华民族固有的传统绘画，包括我国古代的帛画、漆画、各种壁画（石窟、墓室、寺庙等壁画）、宫廷院画（院体画）、文人画以及各种民间绘画等”。国画“主要指称卷轴形式的文人画和院体画”。^①所谓文人画自然只是国画中的一个品种。但问题是，这种界定是否能让人们在众多的绘画作品中，清楚地分辨出哪些是中国画，哪些是属于国画，哪些又属于文人画。我们不妨举一个有趣的例子，在一个大仓库里存放着乔托的《圣母与圣婴》、波提切利的《维纳斯的诞生》、达·芬奇的《蒙娜丽莎》、提香的《菲罗拉》、马奈的《草地上的午餐》、莫奈的《森林中的午餐》、凡高的《向日葵》、马蒂斯的《舞蹈》、毕加索的《盖尔尼卡》、顾恺之的《洛神赋图》、展子虔的《游春图》、吴道子的《送子天王图》、周昉的《簪花仕女图》、文同的《墨竹图》、苏轼的《枯木竹石图》、张择端的《清明上河图》、齐白石的《墨虾图》等等各种中外绘画作品，让一个稍微懂得一点艺术的人去把中国画取出来，这个人可能会毫不犹豫地顾恺之的《洛神赋图》、展子虔的《游春图》、吴道子的《送子天王图》、周昉的《簪花仕女图》、文同的《墨竹图》、苏轼的《枯木竹石图》、张择端的《清明上河图》、齐白石的《墨虾图》挑选出来。如果让这个把中国画、国画、文人画取出来，那么这个人可能会茫然无措。这就是说，当这个人不知道中国画、国画、文人画这些概念时，他倒能十分清楚使用“中国画”这个名称，如果

① 蔡星仪：《文人画的传统和中国画的创新》，载《美术史论》1986年第4期。

4 中国绘画艺术论

把中国画、国画、文人画这些概念明确地告诉他，反而使他对中国画一词的理解更加模糊。由此可见，概念的全息性反而造成了概念的模糊性和多层次性，从而也难于确定概念含义的绝对边界。

另外，还有一些理论家试图透过中西绘画艺术的外在形态来把握中国画游离不定的内在本质，尽可能划定和澄清中国画的边界和涵义。有的还直接从中国绘画的表现内容、存在形式给中国画下定义，以确立中国画的内涵和外延。

从中西绘画的比较中来确立中国画的本质，最有代表性的一种看法是认为中国绘画是写意的，西方绘画是写实的。如林风眠在《东西艺术之前途》一文中写道：“西方艺术是以摹仿自然为中心，结果倾向于写实的一方面。东方艺术是以描写想象为主，结果倾向于写意一方面。”^① 与这种看法基本相同的还有丰子恺等。丰子恺在《中国画的特色》一文中写道：“中国画是注重神气的，西洋画是注重描实形的。”^②

从中国绘画的表现内容来确立中国画的本质特征，最具代表性的是著名美学家宗白华。他说：

中国绘画里所表现的最深心灵究竟是什么？答曰，他既不是以世界为有限的圆满的现实现而崇拜摹仿，也不是向一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“深沉静默地与这无限的自然、无限的太空浑然融化，体合为一”。它所启示的境界是静的，因为顺着自然法则运行的宇宙是虽动而静的。它所描写的对象，山川、人物、花鸟、虫鱼，都充满着生命的动——气韵生动。但因为

① 林风眠：《东西艺术之前途》，载《艺术丛论》，正中书局1936年版，第13页。

② 丰子恺：《中国画的特色》，见《东方杂志》1926年第11号。

自然是顺法则的（老、庄所谓道），画家是默契自然的，所以画幅中潜存着一层深深的静寂。就是尺幅里的花鸟、虫鱼，也都像是沉落遗忘在宇宙悠渺的太空中，意境旷邈幽深。至于山水画如倪云林的一丘一壑，简之又简，譬如为道，损之又损，所得着的是一片空明中金刚不灭的精萃。它表现着无限的静寂，也同时表示着自然最深最后的结构。^①

宗白华先生又说：

中、西画法所表现的“境界层”根本不同：一为写实的，一为虚灵的；一为物我对立的，一为物我浑融的。中国画以书法为骨干，以诗境为灵魂，诗、书、画同属于一境层。^②

从中国绘画的存在形式来确立中国画的本质特征，主要表现在以“笔墨”来论中国画的审美本质和艺术特征。笔墨是中国绘画的一个重要范畴，中国画家普遍将它作为中国绘画存在的本体内容，认为“中国画之美就美在笔墨”，“舍弃了笔墨就不是中国画”，“惟有笔墨为中国画所独具”。^③“笔墨”是中国画最根本的立足点，是中国画最终的识别系统，等等。

林风眠、丰子恺、宗白华等对于中国绘画的审美本质和艺术特征的精辟论述，一直被画界誉为经典，以致有不少人或以此为依据给中国画下定义，或以此来划定中国画的界域，如“中国画就是写意”、“中国画重意境”、“中国画是诗与画的结合”、“中国

① 宗白华：《美学与意境》，人民出版社1987年版，第99-100页。

② 宗白华：《美学与意境》，第152页。

③ 邵洛羊：《内出性灵，外亲风雅——再论“中国画应该姓中”》，见《首届中国画家及中国画发展战略研讨会论文集》，辽宁教育出版社1996年版，第11页。