

# 叶青

## 叶青文艺论集



文化名家暨  
「四个一批」人才作品文库

理论界

 中国出版集团  
 中华书局



文化名家暨  
“四个一批”人才作品文库  
理论界

# 叶青文艺论集

叶青著

 中华书局

图书在版编目(CIP)数据

叶青文艺论集/叶青著. —北京:中华书局,2014.7  
(文化名家暨“四个一批”人才作品文库)  
ISBN 978-7-101-09875-4

I. 叶… II. 叶… III. 文艺评论-中国-当代-文集  
IV. I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 291605 号

- 
- 书 名 叶青文艺论集  
著 者 叶 青  
丛 书 名 文化名家暨“四个一批”人才作品文库  
责任编辑 郭 妍  
出版发行 中华书局  
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)  
<http://www.zhbc.com.cn>  
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn  
印 刷 北京瑞古冠中印刷厂  
版 次 2014 年 7 月北京第 1 版  
2014 年 7 月北京第 1 次印刷  
规 格 开本/700×1000 毫米 1/16  
印张 23 插页 4 字数 395 千字  
国际书号 ISBN 978-7-101-09875-4  
定 价 69.00 元
-

# 出版说明

实施文化名家暨“四个一批”人才工程，是宣传思想文化领域贯彻落实人才强国战略、提高建设社会主义先进文化能力的一项重大举措。这一工程着眼于对宣传思想文化领域的优秀高层次人才的培养和扶持，积极为他们创新创业和健康成长提供良好条件、营造良好环境，着力培养造就一批造诣高深、成就突出、影响广泛的宣传思想文化领军人才和名家大师。为集中展示文化名家暨“四个一批”人才的优秀成果，发挥其示范引导作用，文化名家暨“四个一批”人才工程领导小组决定编辑出版《文化名家暨“四个一批”人才作品文库》。《文库》主要收集出版文化名家暨“四个一批”人才的代表性作品和有关重要成果。《文库》出版将分期分批进行，采用统一标识、统一版式、统一封面设计陆续出版。

文化名家暨“四个一批”人才

工程领导小组办公室

2012年12月



## 叶 青

---

1965年8月生，河南淮阳人。1987年毕业于江西大学汉语言文学专业。现任江西省社会科学院副院长、研究员，院学术委员会副主任、首席研究员。主要从事中国美术史论、赣鄱地域文化研究和文艺评论写作。主要著作有《应物传神——中国画写实传统研究》、《宋代画学精神》、《江西文学史》（合著）等，编辑《叙事丛刊》（任副主编）等，在国内外发表学术论文及文艺评论100余篇。主持完成国家社科基金（艺术学）项目、省部级重点项目、一般项目等10余项。论著获中宣部“五个一工程”奖等10余项。享受国务院颁发的政府特殊津贴。

## 目 录

### 中国画写实问题研究

|                           |       |
|---------------------------|-------|
| 论中国画写实传统的基本特征 .....       | (3)   |
| 《历代名画记》与中国画写实观念 .....     | (20)  |
| 《笔法记》对中国画写实理论的贡献 .....    | (34)  |
| “逸格”:对中国画写实传统的超越 .....    | (47)  |
| 写实:山水画勃兴的契机 .....         | (61)  |
| 从画家传奇看中国画写实观念的演变 .....    | (69)  |
| 求理:中国画写实精神的理论归宿 .....     | (81)  |
| 中国近代绘画变革中的写实追求 .....      | (90)  |
| 写实主义与当代中国画改革 .....        | (100) |
| 对写实与图像叙事关系的再思考            |       |
| ——兼论“分科而习”传统对中国画的影响 ..... | (107) |

### 中国美术史论研究

|                     |       |
|---------------------|-------|
| 中国绘画叙事传统的形成 .....   | (123) |
| 宋代自然审美意识的人文化倾向      |       |
| ——兼论宋代山水诗画的融合 ..... | (137) |
| “骨法用笔”到“水晕墨章”       |       |
| ——中国画形式语言的确立 .....  | (155) |

|                           |       |
|---------------------------|-------|
| 尚意:士大夫的审美趋向 .....         | (164) |
| 文人与“文人画” .....            | (174) |
| 也说“滕王蛱蝶图” .....           | (179) |
| 墨梅大家扬无咎与《四梅花图》 .....      | (181) |
| 身影模糊的艺术巨匠                 |       |
| ——八大山人生平研究述评 .....        | (184) |
| “江西派”领袖罗牧新论               |       |
| ——兼评与八大山人的交谊 .....        | (195) |
| 近代中国美术发展坐标上的“珠山八友”        |       |
| ——读《珠山八友》札记 .....         | (210) |
| 神性的回归                     |       |
| ——论许从龙《五百罗汉图》的艺术成就 .....  | (217) |
| 对“传王羲之书”《佛遗教经》的再讨论        |       |
| ——兼论新见小楷《佛遗教经》墨本的价值 ..... | (224) |

## 文艺评论与随笔

|                              |       |
|------------------------------|-------|
| 走向多元:当代中国水彩画的振兴之路 .....      | (237) |
| 真实的艺术冲动 全新的美学构建              |       |
| ——感知舞剧《瓷魂》的文化个性 .....        | (242) |
| 视角的选择与主题的升华                  |       |
| ——试论几部革命历史题材戏剧中的女性人物形象 ..... | (250) |
| 论互联网时代文学观念的变迁 .....          | (256) |
| 胡先骕文学批评散论 .....              | (265) |
| 话说八大山人 .....                 | (273) |
| 宜人之作 益智怡情                    |       |
| ——读贡布里希《艺术的故事》 .....         | (276) |
| 落花皆有人间味                      |       |
| ——读《丰子恺精品画集》 .....           | (278) |

## 鲁迅笔下的历史

- 重读《故事新编》 ..... (281)

## 废名:少数人的星光

- 读《冯文炳选集》 ..... (283)

- 让生活恢复应有的诗性 ..... (285)

## 文化散论

- 推动中华文化走向世界 ..... (291)

## 抵制“三俗”之风 提高主流文化影响力

- 关于当代文化的对话 ..... (296)

## 邵式平与建国初期江西文化建设

- 纪念邵式平同志诞辰 110 周年 ..... (301)

## 从叙事特征看民间牌坊的功能指向

- 以江西奉新县“济美牌坊”为例 ..... (314)

- 非物质文化遗产——楚调唐音歌吟初探 ..... (332)

## 从“历史文化名楼”谈起

- 在全国第六届名楼论坛上的演讲 ..... (351)

## 盛世之中的文化盛事

- 在《黄庭坚书法全集》出版座谈会上的发言 ..... (359)

- 后 记 ..... (362)

# 中国画写实问题研究



## 论中国画写实传统的基本特征

### 一、引论

绘画应该首先是与所描绘的对象相关的视觉艺术。一幅画,应该像所画的那个人、那件物、那片风景,这种对于绘画的认识被西方艺术史家称为“自然的态度”。“对于艺术家成就的评价在某种程度上似乎取决于艺术作品与自然的比较。”<sup>①</sup>

正是在这种比较中,形成了本文所谓的绘画的写实努力。事实上,在人类艺术发展史中,存在着两种不同的写实观念,并由此形成了两种不同的绘画艺术传统。

一种观念认为:艺术家需要通过忠实地再现特定视角和光源下所获得的对象事物的视觉表象,而逼近自然事物的本来面目;从这种角度衍生出来的艺术理论是:绘画作品由于忠实地摹写了自然而值得称道。这一传统带来西方写实绘画的高度繁荣,并随着幻觉主义和照相技术的出现,达到了它的某种极致。

另一种观念则有着不同的追求。在这里,艺术家不打算仅仅再现从一个固定的视角所看到的景象,而是要尽量表现他所了解的对象的全部特征。这种观念进而认为:画家的任务和本领,就是要通过艺术作品,再现并把握对象的内在规律和本质生命。这一观念指导下的艺术创作往往具有概念性、象征

---

<sup>①</sup> [奥]克里斯·库尔茨:《关于艺术家形象的传说、神话和魔力》,邱建华、潘耀珠译,浙江美术学院出版社,1990年版,第53页。

性的特征。

从绘画艺术史发展的进程来看,上述两种观念,在不同的历史时期和不同的文化环境中,表现出不同的艺术风貌;即使在同一文化体系的不同发展阶段,也可能表现出对两种艺术观念的不同偏重。表现在具体的艺术创作中,上述两种艺术观念,出现相互融会的倾向,彼此间产生影响。于是,世界艺术史呈现出丰富的形态。

## 二、再现的观念与中国画的写实传统

由于以透视技法和光影原理为特征的西方写实主义理论深远影响,特别是在这一理论下艺术家们所取得的卓越的成就,使得那种将人类绘画的发展等同于对自然摹仿技术的进步的观念在很长一个时期成为广泛流行的看法。从文艺复兴的艺术大师们开始,艺术史论家们总是习惯于认为,摹仿与再现是艺术的基础,艺术家们追求对自然描绘技法的完善过程,就是绘画艺术从低级走向高级的进化过程。

因此,在讨论写实艺术观念之前,我们有必要对以摹仿技术为要旨的西方写实绘画传统有一个基本的认识。

其实,从追求视觉逼真的角度来理解,“写实”这个术语本身就是一个相对有效的概念。写实,并不能达到绝对意义上的视觉“真实”,绝对的“真实”是并不存在的。

德国插图画家路德维希·里希特在其自传中谈到自己年轻时曾与三位朋友同时面对一片自然景物写生,他们都坚持尽可能精确地复写他们所看到的东西,然而结果是画出了四幅在情调、色彩和轮廓等方面都存在很大差异的画。这一故事被贡布里希在其《艺术与错觉》中作了生动的转述。<sup>①</sup>即便是为我们所深深信赖的照相技术,也仍然是只在某种文化传统中才被视为逼真无误。一个常被人们列举的例子:地球上尚存的某些未曾见过照相的人们第一次面对相片时,竟然认不出照片上的自己!因此如下观点已经得到广泛的认同:

“写实主义”这个术语不是指绝对的“真实”概念,它不能说明不同

---

<sup>①</sup> 参见[英]贡布里希:《艺术与错觉》,林夕等译,浙江摄影出版社,1987年版,第72页。

时期,不同文化背景中的“真实”的历史特征和变化特征。……一个形象的现实主义应当被认为是与社会决定的法则体系有关而不是与一个一成不变的、一般的视觉经验有关。<sup>①</sup>

从世界范围内的艺术历史来看,西方写实主义绘画艺术,只是人类绘画艺术表现形式的一种。那种以西方写实艺术的成就,遮蔽人类绘画艺术实践的丰富多样性的观念,已经受到普遍的质疑。20世纪以来,随着新的艺术趣味的出现,艺术史论家们开始对艺术史投以新的审视目光。他们发现,世界各地不同文化和不同环境成长起来的绘画艺术,具有巨大的差异。因此,当代西方艺术史家已经不再简单地以再现技术的进步概括绘画艺术史的进程,转而更为客观地认为:

追求写实主义相对地说是一个近期出现的现象,它反映了文艺复兴和后期文艺复兴期间的世俗潮流。直到那个时候以前,大多数艺术家和观众并不要求视象逼真而只要求图式的简单等同——要求创作出能够像代码一样被“解读”为人、物或景色的各种形式。<sup>②</sup>

否定了以“写实主义”概括整部绘画发展史的传统观念,还世界绘画史以丰富多彩的本来面目。

了解了西方写实艺术在人类丰富的绘画艺术探索实践中的位置以后,我们便可知道,以透视、光影原理为手段、以试图重现瞬间的视觉真实、再现对象事物的视觉表象为目的努力并非世界绘画史的全部——这种努力,只在欧洲某些特定时期成为一种为其社会所公认的、普遍的、系统的追求。

事实上,相对于再现事物视觉表象的理论而言,再现对象内在规律和本质特征的努力由来更为久远,其最初的概念甚至可以在人类最古老的绘画传统中找到。约五千年前尼罗河流域的古埃及绘画传统中,最为显著的特色就是其对事物的描绘方式:

① [英]布赖森:《本质的复制》,《美术译丛》1988年第3期。

② [美]加德纳:《贡布里希:艺术为什么具有历史》,《美术译丛》1988年第3期。

(古埃及画家)不是立足于艺术家在一个特定的时刻所能看到的東西,而是立足于他所知道的为一个人或一个场面所具有的东西。他以自己学到的和知道的那些形状来构成自己的作品,非常近似于部落艺术家用他所能掌握的形状来构成自己的人物形象。<sup>①</sup>

当古埃及艺术家准备描绘一个池塘和它的环境时,并没有首先选取一个固定的视角架起画板,而是毫不踌躇地径直把池塘画成俯瞰时的平面图形,而池水两旁树木则倒卧在地上。这种不关心视觉上的真实,放弃描绘对象视觉表象的做法,令习惯了透视技法的观众感到不可理解,但这种传统却在古埃及的绘画历史中稳定地延续了三千多年。

作为再现对象的绘画努力,类似古埃及艺术家的创作观念在世界其他文化中也有着引人注目的相似表现。在中国战国时期的青铜器上,对驾车马匹的描绘就与前述古埃及人的作画方式有着惊人的一致:侧面描绘的马车前面,驾车的四匹马仿佛倒卧于地,而且,两匹马的蹄子朝下,另两匹马则蹄子朝天!

对于古埃及和古代中国的艺术家来说,采用自己的方式再现事物,是十分自然的,因为他们并不注重画出自己看到的情景,而只是想画出在这里有什么。

艺术表现形式的特点,总是与当时社会所赋予艺术的功能相适应的,古代艺术家之所以采用那样一种类似示意图的绘画方式,是因为当时社会观念中普遍相信:他们的艺术家或工匠所创造的事物不仅仅是一件图绘或工艺品,在这些作品与其所描绘的事物之间,存在着某种神秘的关系。人们认为:要描绘一个事物,就必须将一切重要的东西都包括到画面中去。在这样的要求之下,艺术家们如果画一个人,就需要选择一种方式,使人体的每一部分都能尽可能清楚地描画出来。因此“透视”原理在这里恰恰是不能采用的,因为如果根据透视,画面上人物身体的某些部分就必然出现“遮挡”或“缩短”现象,而对于古埃及人来说,这种现象是不被允许存在的。同样的情况也存在于中国古代绘画中。

---

<sup>①</sup> [英]贡布里希:《艺术发展史》,范景中译,天津人民美术出版社,1991年版,第31页。

这种对事物的描绘方式,甚至被认为对西方绘画传统有着直接的影响。一些学者认为,如果以古希腊绘画艺术作为西方写实绘画传统的直接源头,这一传统也正是从更早的以再现事物整体意念为目的的艺术传统中成长起来的。艺术史家贡布里希在其名著《艺术的故事》中就这样写道:

我们今天的艺术,不管是哪一所房屋或者是哪一张招贴画,跟大约五千年前尼罗河流域的艺术之间,却有一个直接的传统把它们联系起来。<sup>①</sup>

从现存的绘画遗迹中可知,大约在公元前六世纪开始,西方绘画开始告别上述的所谓“概念性的绘画”,表现出对于视觉经验的借鉴,艺术家开始信赖自己的眼睛看到的情景,并以之作为绘画的依据。这种情况,最终导致西方绘画对透视法的依赖。由于注重对固定视角的瞬间景象的再现,对物体表面接受光线照射产生的明暗、反射,及对从固定视角观察、描绘对象时的透视关系的研究,自然地成为从那时到文艺复兴时期艺术创作中的重要课题。在这种以再现瞬间视觉呈现为目的的艺术努力逐渐成熟的同时,以再现对象整体特征和内在规律为目的的艺术传统在世界的其他地方仍继续存在,并以其旺盛的生命力发展繁衍出辉煌的艺术成就。毫无疑问,这同样是一种试图再现的努力,只不过这种再现的目的在于事物的本质,而非表象。

中国的绘画艺术,正是在这种以再现事物内在生命和本质规律为根本目的的艺术探索中取得了独特的艺术成就,其影响贯穿了中国绘画艺术的发展历史。

概括而言,中国画写实传统的基本特征是:以再现对象的内在规律和本质生命为基本原则和出发点,这一原则贯穿于中国传统绘画艺术发展的整个历史进程中,成为中国画艺术理论的前提;与此同时,中国画的写实传统不排斥对视觉经验的借鉴和再现,在一定时期,这种对视觉经验的忠实,甚至成为艺术家和鉴赏者普遍的要求。

从本质的再现这一前提出发,艺术家主体精神对于再现对象的内在生命

---

① [英]贡布里希:《艺术发展史》,范景中译,天津人民美术出版社,1991年版,第28页。

的把握和表现能力就成为决定其艺术创作成就高低的重要标准,这正是后来中国绘画艺术发展中产生所谓“写意”艺术风格的内在条件。

### 三、中国早期艺术观念与本质再现理论

唐人张彦远《历代名画记》的开篇处指出:

夫画者:成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功,四时并运,发于天然,非由述作。(卷一《叙画之源流》)

所谓“成教化,助人伦”乃是着眼于艺术在教育上的功能及其在社会生活中的作用;而“穷神变,测幽微”,则强调了艺术对于“天道”的揭示。“道”是自然存在,是第一性的,绘画只是一种媒介物,“发于天然,非由述作”;但是,自然之“道”,终需艺术家来“穷”、来“测”,艺术家卓越的禀赋、才华,使其可以作为一种媒介,通过他们的创造性“述作”,将这种神秘的“天道”传达到人世间。由此激发了艺术家犹如造物主的观念的产生,赋予艺术家一种特殊的荣誉和自豪感。

在战国甚至更晚的时期,中国文化中“天事恒象”、“物类相感”的观念仍占据着重要地位。在那时的知识体系中,天道以象征的方式把人间的吉凶预示给人们,不同的仪式或纹样也将“同类相动”地带来相应的结果。那时的观念坚定地认为:象征物 and 其所象征的事物或现象之间,一定存在着某种神秘的关系,因此,那些被今人视为艺术品的考古发现,在当时社会中很可能是具有实用价值的神秘之物。春秋战国时流行以《白泽精怪图》之类识鬼物以辟邪的技术,《左传·宣公三年》中也有“铸鼎像物,……使民知神奸”的记载,这些并非艺术品的象征性图像,正是原始神秘宗教观念的产物。《汉书·郊祀志》中也说:汉武帝曾建甘泉宫,画天地太一诸神,置祭具,以致天神。除了这些正式的记载,更有大量的关于绘画的神秘功能的传说出现在民间著述中。

“画龙点睛”的成语是关于南朝画家张僧繇的传说。《历代名画记》卷七记载,张僧繇曾画四条白龙,但“不点眼睛,每云,点睛即飞去,人以为妄诞,固请点之,须臾,雷电破壁,龙乘云腾去上天。二龙未点眼者见在”。“点睛”的

故事内容荒诞,一向似乎没有引起艺术史家的关注。但如果翻检当时的文献资料,就会发现这类记载并不少见。如关于著名画家顾恺之的记载中就有:

顾长康画人,或数年不点睛。人问其故。顾曰:“四体妍蚩本无关于妙处,传神写照,正在阿堵中。”<sup>①</sup>

顾虎头为人画扇,作嵇、阮,而都不点眼睛,主问之,顾答曰:“哪可点睛,点睛便语”。<sup>②</sup>

在顾恺之看来,人物画目的在于“传神写照”,而“传神”的关键在于对人物画像的“点睛”;在强调“点睛”对于“传神”的重要意义的同时,顾恺之对画面整体形象的描绘表现出轻视的态度,认为“四体妍蚩本无关于妙处”。后一则记载与张僧繇的故事颇为相似。“点眼睛便欲语”,这绝非一般的绘画技艺所能达到,“点睛”之笔中分明蕴涵着某种超乎画技的魔力。

上述传说中,“点睛”已不仅仅是对画面的完成,而且有赋予画面形象以生命的意义。联系顾恺之画人物“数年不点睛”的慎重(虽然未必是惯例,但毕竟表现了一种特别的郑重其事),使我们相信在“点睛”这种对画面的最后处理中应该包含着超乎绘画以外的某种仪式上的神秘意义,是使画面获得生命力的贯注的奇异功夫,蕴涵了来自更早期的传统中关于绘画的信念。

正如西方艺术史家所指出的,“艺术家通过不让他所创作的作品获得生命来对其进行控制的观点来源于对魔力的相信”<sup>③</sup>。只有在坚信绘画作品与所描绘对象间存在神奇联系、坚信艺术具有给画面形象注入生命的魔力的艺术传统中,才会出现“画龙点睛”一类的传说。因此,对于顾恺之提出的“传神写照”,我们不应简单理解为一个绘画技艺的要求,而是具有神奇创造力的艺术家对于画像的一种生命力的赋予,其涵义超出了对人物的精神气质成功再现的范畴,而是要赋予画像以活的生命。这种观念上接远古绘画传统。

下面两则关于艺术家神秘创造力的传说,也许可以更多地增加我们对

① 引文据《世说新语·巧艺》,《历代名画记》卷五中有同样的记载,文字上略有出入。

② 见《太平御览》卷七〇二,又见卷七五〇。

③ [奥]克里斯·库尔夫茨:《关于艺术家形象的传说、神话和魔力》,邱建华、潘耀珠译,浙江美术学院出版社,1990年版,第68页。