

中国的绘画

——谱系与鉴赏

TRADITIONAL CHINESE PAINTING:
PEDIGREE AND APPRECIATION

彭修银 王杰泓 张琴◎著

大学通识书系



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

中国的烂画

——中国书画的毁灭与重生

作者：陈鹤良 著



大学通识书系

中国的绘画 ——谱系与鉴赏

ADDITIONAL CHINESE PAINTING:
EDIGREE AND APPRECIATION

彭修银 王杰泓 张琴◎著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国的绘画:谱系与鉴赏/彭修银,王杰泓,张琴著. —北京:北京师范大学出版社, 2014.7
(大学通识书系)

ISBN 978-7-303-14906-3

I. ①中… II. ①彭… ②王… ③张… III. ①中国画—
绘画史—中国 IV. ①J212.092

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第078881号

营销中心电话 010-58802181 58805532
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com>
电子信箱 gaojiao@bnupg.com

ZHONG GUO DE HUI HUA: PU XI YU JIAN SHANG

出版发行:北京师范大学出版社 www.bnup.com

北京新街口外大街19号

邮政编码:100875

印刷:保定市中国画美凯印刷有限公司

经销:全国新华书店

开本:170 mm × 240 mm

印张:13.75

字数:235千字

版次:2014年7月第1版

印次:2014年7月第1次印刷

定价:39.00元

策划编辑:马佩林

责任编辑:陈佳宵

美术编辑:焦丽

装帧设计:焦丽

责任校对:李菡

责任印制:陈涛

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话:010-58800697

北京读者服务部电话:010-58808104

外埠邮购电话:010-58808083

本书如有印装质量问题,请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话:010-58800825

About this book 内容简介

中国画历史悠久，名家辈出，基于线、色、墨等艺术语言的成熟而确立的风格、流派更是异彩纷呈。本书以魏晋南北朝至当代的卷轴画演进为经，以宫廷院体画、作家画、文人画“三体”为纬，立足于史论结合、画体谱系梳理与画家作品鉴赏统一之原则，尝试性地“重写”一部系统化的“大家的中国绘画史”。艺术不仅是前喻的、大师的，更是活态的和向当代大众开放的。本书图文并茂，简明生动，是一部专业研究者和业余爱好者共享的国画指南。

作者简介 *About The Author*

彭修银，文学博士，中南民族大学首席教授、博士生导师，湖北省人文社科重点研究基地中南民族大学中南少数民族审美文化研究中心主任、北京大学中国画法研究院兼职教授、南开大学日本研究院兼职教授、教育部人文社科重点研究基地北京师范大学文艺学研究中心兼职教授等，主要从事东方美学、艺术美学、中国绘画史论研究。出版专著《美学范畴论》《中国文人画的美学传统》《中国绘画艺术论》《东方美学》《日本近现代绘画史》《中国画美学探赜》等十余种。在《文学评论》《文艺研究》等刊物发表学术论文百余篇。

王杰泓，文学博士，武汉大学艺术学系副教授、硕士生导师，主要从事艺术理论与批评、美术史论研究。出版专著《中国古代文论范畴发生史·〈庄子〉卷：得意忘言》《中国当代观念艺术研究》《艺术导论》等。在《南开学报》《武大学报》《当代文坛》《文艺评论》等刊物发表学术论文六十余篇。

张琴，文学硕士，现任职于湖北黄冈师范学院文学院，主要从事艺术理论与批评、中国现当代文学研究。在《文艺评论》《戏剧文学》《河北大学学报》《甘肃社会科学》等刊物发表学术论文二十余篇，出版著作《艺术导论》等。

目 录

导 言	1
第一章 中国画之三大语言系统	9
第一节 “笔墨结构”的解除及其回归变化的原点	9
第二节 完美的线条系统	12
第三节 缺失的色彩系统	17
第四节 极端发展的水墨系统	23
第二章 中国画之三大画体	27
第一节 “以体标体”	27
第二节 “以家划体”	29
第三节 “以宗列体”	33
第四节 中国画之画家系统	37
第五节 对中国画体系统化的尝试	44
第三章 魏晋南北朝的绘画艺术	51
第一节 绘画本体语言的确立	51
第二节 人物画	54
第三节 山水画	59

第四节 绘画美学	62
第四章 隋唐的绘画艺术	69
第一节 宫廷院体画	69
第二节 作家画	78
第三节 文人画	82
第五章 五代的绘画艺术	85
第一节 宫廷院体画	85
第二节 作家画	90
第三节 文人画	93
第六章 宋代的绘画艺术	97
第一节 宫廷院体画	97
第二节 作家画	107
第三节 文人画	111
第七章 元代的绘画艺术	122
第一节 文人画	122
第二节 作家画	137
第三节 宫廷院体画	145
第八章 明代的绘画艺术	148
第一节 宫廷院体画	148
第二节 文人画	154
第三节 作家画	159
第九章 清代的绘画艺术	171
第一节 宫廷院体画	171

第二节 作家画	176
第三节 文人画	183
 第十章 20 世纪的中国绘画	 198
第一节 传统向现代的敞开	198
第二节 本土化向国际化的敞开	202
第三节 回归本土的“仪式”	207
 主要参考书目	 210

导 言

诚如中华文化不仅包含了可见的纷繁芜杂的物化部分，而且更蕴蓄着博大幽微而“无迹可求”的精神涵容，我们通常所谓的“中国画”同样也是一个异质性的开放概念。它的内部不但存在画家、画体、审美风格以及笔墨趣味的巨大差异，同时，有史以来对其所做的一切系统化、谱系性的理论梳理，往往总显得如此的削足适履和经不起推敲。在此意义上，本书的写作事实上也难逃“灰色”、“苍白”的宿命，因为只有生命之树才是常青的。

有鉴于此，本书唯一可做的，就是在充分尊重中国绘画艺术的历史传统的基础上，继续深入前贤的绘画实践以及古代绘画理论的体系之中，通过“作品细读”和“溯源循流”的方式，切实重建一种“谱系研究”的理论视野与画学新法。该方法的精髓在于对本来之“一”（绘画史、绘画艺术、绘画美学）的“照着讲”和“接着讲”^①：“照着讲”力求讲出“原来本意”，即本于作品、史实而因文释义、以意逆志，决不作随意之发挥；“接着讲”则希望尽可能地赋予传统以“新义”，具体说就是本书所主张的“宫廷院体画”、“文人画”、“作家画”三位一体的新画体谱系。

思想原非绳索，理论更不是用以标新立异而最后束缚自身的工具。故此，本书属意悬置对“谱系”、“系统化”、“创新性”等关键词（Keywords）全部的价值判断，且以“中国画”这个最基本的概念，来作为问题探讨的开始。

无疑，“中国画”概念很难界定，而且更难界定得十分准确。迄今为止，我们还没看到哪一部辞典或著作对中国画的范围及其基本含义解释清楚的。因此，我们首先对“中国画”这一概念的内涵、外延作出解答，就显得不仅必要而且必须了。

^① “照着讲”和“接着讲”原系冯友兰先生治中国哲学史所总结出的一个说法，本书权且鉴之。窃以为，对本来之“一”的确证就是“照着讲”，而产生一个新的“一”也就是“接着讲”。可参见冯友兰：《新理学》，7页，北京，商务印书馆，1939。

在词源学的意义上，“绘”和“画”各为一义，即《论语》中孔子所谓的“绘事后素”和《考工记》中的“画绩（绘）之事”。“绘”是指涂颜色，“画”指勾线，将二者合而为一便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是以色彩为主，故中国绘画又被称作“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，中国绘画偏向于水墨的发展，故又将中国绘画称作水墨画。所以在中国古代，“丹青”和“水墨”就成中国绘画的代名词。

本来，中国绘画长期在其独立自存的文化系统中按照自身逻辑不断地向前推进，谁也没有对它的名称提出异议，对其内涵、外延也从未作出界定。只是到了20世纪初，由于西方强势文化的强烈冲击，中国传统文化处于守势，一些学者和艺术家才自觉不自觉地萌发出一种强烈的民族自尊感。于是乎，他们以保存中国国粹为己任，提出了诸如“国学”、“国文”、“国乐”、“国剧”、“国画”等概念，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，他们也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，就很难被西方承认。于是，艺术家们便对中国绘画不断地进行了“西化”改造，具体说就是将西方绘画的观念和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，西方艺术观念的强势进入，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巨大冲击，从而也引发了国内有关什么是“中国画”以及“中国画”与“国画”、“国画”与“水墨画”的关系等的讨论与争鸣。

在围绕着什么是“中国画”这一概念的讨论中，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在内的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：首先，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；其次，把中国

^① 潘天寿：《潘天寿美术文集》，27页，北京，人民美术出版社，1983。

画作为中国传统绘画的整体概念，其包括中国传统的宫廷院画、文人画、作家画等，与西洋画相对，正所谓“国画之名……之所由立，本系别于洋画而言”（同光语）；再次，把中国画作为一个属性概念，其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，正像有画家所说，“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、德国等国的绘画相并列，而且也与东方日本、印度等国的绘画相并列。

为了澄清人们对“中国画”概念的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，从而确立“中国画”的外延和内涵。例如蔡星仪认为，“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。因此，所谓文人画自然只是国画中的一个品种。——蔡星仪对“中国画”、“国画”、“文人画”范围的界定应该说是符合中国绘画的历史实际的。但问题是，这种界定能否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《格尔尼卡》、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》等各种中外绘画作品。让一个稍懂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将顾恺之的《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

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

图》、齐白石的《墨虾图》挑选出来。而如果让这个人按中国画、国画、文人画作进一步区分，那么他可能会茫然无措。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；相反，如果我们把中国画、国画、文人画这些概念明确地告诉他，他却对“中国画”一词更加模糊了。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，从而尽可能地划定和澄清“中国画”的边界和含义。有的还直接从中国绘画的表现内容、中国绘画的存在形式给中国画下定义，以确立“中国画”的内涵和外延。

从中西绘画的比较来确立中国画的本质，这方面的论述很多。其中，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，结果倾于写实的一方面。东方艺术，是以描写想象为主，结果倾于写意一方面。”^①与这种看法基本相同的还有丰子恺、凌文渊。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凌文渊说：“中国画偏于主观的、精神的、艺术的，西洋画偏于客观的、形式的、科学的。”^③

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

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

② 丰子恺：《中国画的特色》，载《东方杂志》，1926（11）。

③ 凌文渊：《国画在美术上的副价值》，见《中国画讨论集》，北平，立达书局，1932。

动——气韵生动。但因为自然是顺法则的（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，也都像是沉落遗忘于宇宙悠渺的太空中，意境旷逸幽深。至于山水画如倪云林的一邱一壑，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粹。它表现着无限的静寂，也同时表示着是自然最深最后的结构。^①

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

宗白华以诗化的语言，着实道出了中国绘画的审美本质和艺术特征。

从中国绘画的存在形式来确立中国画的本质特征的，主要表现在以“笔墨”来论中国画的审美本质和艺术特征。笔墨是中国绘画一个重要范畴，中国画家们普遍将它作为中国绘画的存在的本体内容，认为“中国画之美就美在笔墨”，“舍弃了笔墨就不是中国画”，“唯有笔墨为中国画所独具”^③。特别是最近张仃与吴冠中在关于“笔墨”是否等于零的一场争论中，张仃认为“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。

以上林风眠、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之作，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”、“中国画在于气韵生动”、“中国画在笔墨”等。事实上，这种定义或命题，不仅把林风眠、宗白华等理论中深刻而丰富的内涵给简单化和偏离化了，而且

① 宗白华：《美学与意境》，99～100页，北京，人民出版社，1987。

② 同上书，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》，11页，沈阳，辽宁教育出版社，1996。

使中国画的界域更难划定，对中国画这个概念的理解也更加模糊不清。我们不妨还是以前面“让一个稍懂艺术的人到装有西洋画、中国画的仓库取出中国画”为例，来说明这个问题。试想我们吩咐那个稍懂得艺术的人，告诉他，把一切有“写意”、“气韵生动”、“笔墨”、“诗画结合”的绘画作品挑选出来，那他将一定会感到踌躇，无法挑选出你所需要的中国画作品，而如果你让他把中国画挑选出来，他将会毫不犹豫地吧顾恺之的《洛神赋图》、吴道子的《送子天王图》、张择端的《清明上河图》、齐白石的《墨虾图》等给你取出来。这就是说，当我们告诉他“中国画就是写意”、“中国画是诗与画的结合”、“中国画在于气韵生动”、“中国画在于笔墨”这些中国画的定义和命题时，他反而不知道什么是中国画，而我们不告诉他关于“中国画”的定义时，他却能知道中国画是什么。所以，我们说“中国画是写意”、“中国画是诗与画的结合”、“中国画在于气韵生动”、“中国画在笔墨”等定义和命题，不仅不能使我们很好地划定“中国画”的界域，反而使我们对“中国画”这个概念的理解更加模糊。

我们之所以对中国画的界域难以划定，对中国画的含义难以确立，对“什么是中国画”的回答如此困难，并不是因为中国绘画本身有什么神秘或复杂的东西，而是我们无法找出任何简单或复杂的定义来准确表达其逻辑内容。也就是说，困难并不在中国绘画本身，而在于中国画概念。因为“中国画”一词与空气、电、氢不同，它不是在实验室产生出来的字眼，也不是为太阳、月亮、星星或水、树之类命名的普通用语，而是一个具有悠久、复杂而又较为笼统、宽泛的历史的词。

那么，我们为什么又可以将中国绘画与其他绘画区分开来呢？这是因为中国画是一个“家族”，属于一个家族的成员都有某些相似之处。这就是20世纪分析哲学的主要代表人物维特根斯坦提出的具有深远影响的新概念：“家族相似”。维特根斯坦在论述“游戏”这个概念时说，当人们追问“什么是游戏”时，只能举出一些具体的例子或者归纳一堆类似的活动而叫它“游戏”，却不能高度抽象出一个玄妙的“游戏”概念。“我想不出比‘家族相似’更贴切的字眼来描述这些相似了，因为一个家族的成员之间的各种相似之处——体形、容貌、眼珠的颜色，步态气质等以同

样的方式重复交叉。我不得不说：“游戏”组成了家族。”^① 中国画如同游戏一样，它们只有家族相似之处而并无固定的本质特征。例如文人画与作家画有相似之处，作家画与宫廷院画亦有相似之处。但如果以“写意”来界定中国画，那显然不能涵盖整个中国绘画。“写意”只能说明文人画的艺术特征，却不能说明宫廷院画和作家画的审美特征。因为固定的本质总是仅仅适用于某一种画体，或某一个特定环境的绘画，一旦情况发生了变化，它便不能适应了。这是从“家族相似”的第一个特征来讲的，即中国画没有共同的本质特征。从“家族相似”的第二个特征看，中国画也没有一个确切的、封闭的、固定的外延。例如有些论者认为，“笔墨”是中国画所独具，没有笔墨就没有中国绘画，笔墨是中国画唯一识别系统，等等。可是，笔墨是通过对整个古代绘画中的文人画或水墨画的观察总结出来的“特征”，它不可能作为整个中国绘画的“识别系统”，事实上，世纪之交出现的实验水墨、探索性水墨，早已冲决了用笔墨所编织的罗网。——总而言之，中国画是“家族相似”，它并没有固定的本质（内涵）和确切的界域（外延），中国画是一个开放的概念。既然中国画是一个开放的概念，那么，我们的画家们就应该以开放的心态来接纳新的绘画语言、新的表现形式、新的技术材料……只有这样，才能延续中国绘画的生命，中国画也不至于作为“画种”而被陈列进博物馆。

“中国画”概念在表述了它的开放性的同时，亦表明它是一个流动性过程。开放性结构中，总是在不断丰富、不断地接纳新的子民。因此，在中国绘画的发展过程中就形成了中国画的不同形态。从中国绘画自身发展的运动轨迹来看，大致呈现出和谐的古典形态、对立的近代形态和当代艺术家们正在奋力探索而渐露曙光的辩证和谐的现代形态。

中国绘画的古典形态，是指中国绘画传统的物质形式（主要指传统的笔墨语言）充分地表现了整个古代人的意识和精神内容，即感性的物质形式与理性的精神内容达到了高度统一的整个古典和谐型绘画艺术。具体地说，在内容上表现为人与自然、感性 with 理性、再现与表现、意与境、形与神的朴素统一，在画面形式上表现为画、诗、书、印的高度和谐。这种古典和谐的绘画艺术是在中国独立自存的文化系统中

^① [奥] 维特根斯坦：《哲学研究》，67 页，日文版，东京，东京大学出版社，1987。

形成的，它代表中国古代绘画艺术的典型形态。

中国绘画的近代形态，是指 20 世纪以来将西方绘画观念、艺术手法融入到中国传统绘画材料和表现形式中去，如徐悲鸿借鉴西方写实主义绘画的观念图式、技巧，林风眠以至 20 世纪 80 年代一些年轻艺术家借鉴西方现代表现主义以及现代派各种绘画的观念图式、技巧等；或者将中国传统绘画（主要指宋、元、明、清的绘画）中的一些有意味的符号，从程式化的现象中抽离出来而注入现代意识，如用传统的笔墨语言来表现现代人的意识和生活等。这种绘画艺术不是精神内容大于物质形式（如表现型水墨、抽象型水墨），就是物质形式大于精神内容（如写实型水墨）——其感性的物质形式与理性的精神内容不能够达到和谐统一，所以这种绘画艺术是中国画的近代形态。

如果说古代和谐型、近代对立型已经作为中国画的两个典型形态呈现在我们面前的话，那么，中国画的辩证和谐的现代形态还在孕育之中。虽然我们的艺术家为中国画的现代转型作出了艰苦的探索，并已露出了某些“现代的曙光”，但作为一种现代形态的中国画还远未形成。它需要我们的艺术家们一方面对传统中国画的语言形态和结构进行重建和再造，把传统的绘画语言投射到现在和未来的层面，使之具有现代性和未来性。另一方面，它还需要我们进一步拓展中国绘画的元语言，即以完美的绘画艺术形式充分地表现现代人意识和精神内容，从而使感性形式和精神内容在更高的基础上达到和谐统一。

总之，“文变染乎世情，兴废系乎时序”（刘勰《文心雕龙·时序》），作为一个面对现实而向未来敞开的开放性概念，“中国画”是说不尽的。它如同大海，一方面接纳水流的灌注，而另一方面又不断蒸发。海深无比，海阔无涯，浩瀚深邃的中国画势必要在我辈筚路蓝缕的有限追索中不断地显示出其无穷的魅力……