

Wandering-Observing
Ontology and Interpretation of Space



游觀

刘继潮 著

中国古典绘画空间
本体诠释

生活·讀書·新知 三联书店

Wandering-Observing

Overlook and Interpretation of Space
in Chinese Painting

游观： 中国古典绘画空间本体诠释

刘继潮 著



Copyright © 2011 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

游观：中国古典绘画空间本体诠释/刘继潮著. —北京：
生活·读书·新知三联书店，2011.1
ISBN 978-7-108-03571-4

I. ①游… II. ①刘… III. ①中国画—绘画理论
IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 217147 号

责任编辑 关丽峡

封扉设计 罗 洪

出版发行 **生活·读书·新知** 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京隆昌伟业印刷有限公司

版 次 2011 年 1 月北京第 1 版

2011 年 1 月北京第 1 次印刷

开 本 635 毫米 × 965 毫米 1 / 16 印张 19.25

字 数 180 千字 图 129 幅

印 数 0,001 — 4,000 册

定 价 43.00 元

序 言

成中英

我在 2009 年 8 月到安徽合肥出席一项有关诠释哲学的会议，会间有知名中国水墨画画家刘继潮教授来看我。他告诉我他最近受到我写的有关“观”的哲学诠释（即《论“观”的哲学意义与易的本体诠释》）一文的启示，取得了用本体诠释的方法说明中国绘画中空间景物构建特质的成果。此后刘教授又来看我与我谈了数次，使我对他的研究工作加深了理解。刘教授是中国画画家，他自 20 世纪 80 年代初就开始绘画参展，他的画不但均被收藏而且屡屡得奖。由此可见刘教授对中国画的创作是有丰富的实践基础的。在此基础上，他很早就开始了对中国绘画的特质的思考与研究，可以说是由实践活动而跃升为理论活动，而且坚持理论的探索至今，显示刘教授是一位具有特殊学者气质的学者画家。我说这点很重要，因为这点解释了他何以能注意到我的有关“观”与“本体诠释”的哲学理论书籍，深入地开发了他对传统画学中沈括“以大观小”有关画中空间事物布置结构的解说，更正面地为中国绘画的理论与实践的定位与评价作出了重要的成果。

刘教授的新著《游观——中国古典绘画空间本体诠释》就是他对以上有关“观”的认识在中国画论中的发挥与解说。他扬弃了一般用西方透视以及“散点透视”的视觉理论来牵强附会地说明与合理化中

国山水绘画的做法，可说是一大变革。在区分“观”与“看”的说明中，他引进了“本体之观”与“物象之原”的观法，完全呈现了也印证了我说的本体思想中本与体的动态的表象过程与活动，可说即为对真实世界的具体诠释。刘教授的发挥把中国画论既推进现代与后现代，又还原于其根本的真实。这自然是一创举。我从刘教授与我的谈话中感受到他的兴奋与欣喜。我自然也为他的欣喜与我的见地与理论在美感与艺术领域中发挥影响与作用感到兴奋。

近代以来，作为中国文化传统的重要部分的中国水墨画进入到与西画比对与相互论说的时期。如何理解中国画的绘画原理自然成为极具挑战性的论题。西画一向重视写实，即使对神话与神学中的人物也是用写实的笔法、色彩与眼光尽情地表露出来，为了达到此一目的，自然重视现实中几何空间之距离与物体大小比例的目测与透视衡量方法应用。此一方法的自觉运用首见于达·芬奇的遗作。这可说是“以物观物”的方法。但以此法所得之物是否为物的全貌呢？是否能够显现物的内涵特质呢？再者，物在时间变动之中，是否可以此法显示物之动能与生态呢？这些问题可能在西画理论中都有它的解说，但都不外就感觉、印象与信仰立论，引发了西方 19 世纪末以来诸多现代性与后现代性的绘画学派的发展，构成西画缤纷多彩的活动空间，令人眼花缭乱。但从另一角度观察，显然我们看到的缤纷多彩正是由于对现象的迷惑与对真相的难以探求的结果。何以如此？也许正是由于画家“不识庐山真面目，只缘身在此山中”的困境造成。当然这不是说此一事实不正是人类绘画的一个动力，而此动力其实是与科学的发展相应的：真理不可求而又不得不断地去求，因而我们仍然要以创新的姿态锲而不舍地追求下去，以此努力创作出新的成果与成绩，推动了新的学派与创作运动。

在另一方面，如果我们能用心灵的慧眼超然于万物之上，但又不失对万物的关注，从不同的角度与方面来观赏万物于天地之中，又能远近自若地观照万物的个体与其活动的空间与过程，如此持久积

累，必能基于心灵自身可远可近的观照自由能力，把众多的个体与整体的景观自然组合为一个相互融合的景观体系，也把众多的观点自然结合为一个远近自若的观照体系，显示为一个整体的动态的空间万物体系。以此观照体系来观照空间万物体系之物，也必能凸显任何物在整体的具体与地位的重要性；同时也就凸显了具体事物的特色与特征，而仍然保有其相应的系统背景结构。物之大小远近并非问题，观的能力自然凸显出具体物象的气质性与感染性。这可以名之为“以心观物”，不再为“以物观物”的物困郁于固定的空间之中。此一观物的方法也可名为“观的观点”，其实是“观的无观点”。我之所以称之为“观的观点”，是因为我们能在长远的众多观点之中超融出一个包含众多观点的观点，亦即一个心灵结合多观点的反省的观点，体现一种自任何一个观点的解放；故也可以看作“观的无观点”。我以此来诠释说明周易动态本体宇宙观的形成。刘教授作为画家关心中国画法，接受了我的易学中的“观”的概念并得到启发，用之以说明中国山水画的画法的特点，也说明了中国画的形成的方式与景观的表达的方式。为了说明这一“观的无观点”或“观的超融观点”，刘教授用了“游观”一词，我觉得是非常适当而生动的。此一观念可说结合了庄子“逍遥游”的观念与我的“观”的概念，是有创意的，也是有实践内涵的。但“游观”必须是以广博的多观点或超越观点的观为基础的，是一种动态的包含与超逸的融合。在此观照下布置山水树木甚至人物，形成整体的和谐景观，也就达到了“本体诠释”的目的。

显然，在我说的“观”的观照下我们不但可以体现沈括的“以大观小”，也可以体现“以小观大”，不但可以体现“以远观近”，也可以体现“以近观远”，不但可以体现“以上观下”，也可以体现“以下观上”等诸种大小自若与远近自若的体验自由，更可以体现艺术创作的展现与表现自由。以之来说明中国绘画的创作原理，可谓再清楚明确不过了。以之来理解与鉴赏传统的中国山水画境甚至人物画像，从五代宋元明清以来的大家如荆浩、关仝、董源、巨然、范宽、黄公

望、王蒙、沈周、文徵明、仇英、八大山人、石涛、梅清、罗聘到现代的傅抱石、黄宾虹、张大千与李可染等名家，无一不可以得到充足合理与自然贴切的说明。要点在“观”，在具有观照能力的“本体体现”与真实的生动体验。

过去数年来，我从本体与本体诠释的观点思考何为美，何为美的经验与体验，何为美学的判断。并在2008年夏月在杭州中国美术学院讲授中西比较美学，对何为美的艺术的创作与何为艺术的美的体验进行了解说，对传统中国的“本体美学”与当代西方的“问题美学”进行了分辨。“观”不但成为真实的体验，也同时成为本体思维的方法。读了刘继潮教授的新书，对其内容，颇能引为同道。进而更感动于他的思想活力与语言的流畅，故乐为之序。

成中英

2010年7月23日

于美国夏威夷大学哲学系

继承与弘扬民族写意绘画传统

邵大箴

绘画如何存在于空间，以何种空间观作为指导进行创作，实际上是关系到绘画赖以存在的本质属性问题。不同民族的绘画，在长期发展的过程中，一直在探索如何处理空间关系，并逐渐形成自己的表现体系。西方古典艺术以欧洲为中心，属于写实主义体系。西方古典写实主义绘画运用透视学、解剖学等自然科学的帮助，追求立体造型，建筑发挥了重要作用。建筑讲究体积和空间，这也是西方古典写实绘画造型的出发点。中国古典绘画由于受自然环境、古代哲学和美学等多种因素的影响，形成了有别于欧洲绘画的空间观。这种空间观不拘泥于客观景象的真实再现，建立了以线造型为基础的写意体系，受书法影响。书法笔线变化所造成的运动、韵律、节奏，形成中国绘画线造型的基本特色。中国绘画离不开线，线是平面的，不表现立体的空间，画家主要通过笔墨来传达感情和趣味，驰骋自己的想象力，在平面化的空间中抒发自己面对自然的主观感受。中国古典绘画的空间意识鲜明地体现在中国传统山水画中，是中国传统绘画写意体系的核心，不仅在世界绘画领域独树一帜，而且具有历史的超前性，影响了包括西方现代绘画在内的世界绘画历程。

19世纪末、20世纪初，在引进西方“民主、科学”的大潮中，

西方写实绘画在我国广泛传播,在取得成果的同时,也产生了不可忽视的负面作用:在社会上产生畸形的崇洋心理,一度对中国传统文化和艺术采取了不应有的过激批评。一些人以西方写实艺术为标准,漠视甚至批判中国传统山水画的空间意识和表现语言,试图用西方以透视法为基础的空间意识强加于中国山水画,这无疑是民族虚无主义思想的一种表现。这对我国绘画特别是山水画创作的消极影响,是不言而喻的。对此,深谙中西哲学、美学理论与绘画历史的宗白华先生,早在上个世纪30年代,就以反潮流的精神,著文介绍沈括《梦溪笔谈》中“以大观小”的论点,阐述和揭示中国画的空间表现的独特性,指出中西绘画空间表现的差异,意在启发人们重视民族写意绘画传统的继承与弘扬。后来,他又多次发表文章深入探讨这一学术论题,可惜没有引起人们足够的重视。但,这是中国画界以至文化界绕不开的重要学术课题。事实上,近百年来一些有深厚传统文化修养的艺术家在自己的山水画实践中,一直坚持以中国古典绘画的空间观念指导自己的创作,其中最杰出的代表人物当推黄宾虹无疑。

《游观——中国古典绘画空间本体诠释》的作者刘继潮君,长期从事中国绘画史论研究,并勤于绘画实践,对中国古典绘画空间观的问题,储备了丰富的学术成果,同时在绘画创作中也积累了很多心得体会。他以宗白华先生的见解为线索,详尽而深入探讨《梦溪笔谈》中所阐释的观念,从而追溯中国古典美学渊源及哲学基础,并紧密联系历代绘画创作经典作品,深入浅出地讨论中国古典绘画的空间观。这本著作兼有史料的丰富和理论阐述的透彻与辩证,还有文字表述的活泼与流畅,使人在阅读中不仅会得到许多有益的知识,还会自然地引发思考如何继承与弘扬民族写意绘画传统这一在今天仍具有现实意义的问题。无疑,这是一本值得学术界、绘画界和广大读者关注的好书。

目 录

序一 成中英	1
序二 邵大箴	5
一 空间研究的缘起	1
历史与现实的冷漠	1
宗白华的洞见	4
本土研究的误区	16
海外研究的影响	23
二 “以大观小”真义	31
本体诠释理解	31
解读与重建	35
“观”与“看”的分野	51
山水之法与真山之法	62
三 “山水”空间秘蕴	71
本体之“观”	71
“物象之原”	90

“游观”的智慧·····	102
“山水”创作机制·····	120
霍克尼与散点透视·····	132
中西对话的平台·····	141
四 画家与古典山水画·····	148
观念与路径·····	148
“目识心记”·····	154
想象与表现·····	163
笔墨之外·····	172
五 古典人物画与花鸟画·····	180
同理而异迹·····	180
“窥探其意思”·····	181
“观物之生”·····	186
六 建构“山水”话语·····	193
关键词·····	193
本体诠释结构·····	196
意象精神·····	218
位置的自由经营·····	227
七 省视中国画空间问题·····	236
问题与反思·····	236
回首美术教育·····	239
变革之痛·····	245
历史的无奈与遗憾·····	252
八 整体的中国画论·····	259
易理与画理·····	259

笔墨与空间·····	263
常识与辨析·····	269
九 开放的本体与空间·····	276
多元与对话·····	276
回归与重建·····	279
本体的开放性·····	282
后 记 ·····	285
主要参考文献·····	290
图版目录·····	291

一 空间研究的缘起

历史与现实的冷漠
宗白华的洞见
本土研究的误区
海外研究的影响

历史与现实的冷漠

《梦溪笔谈》是一部极具学术价值的笔记，被誉为中国古代百科全书式的优秀著作。该书以其在自然科学上的成就，在人文科学方面的真知灼见，广泛流传，影响深远。《梦溪笔谈》为北宋沈括（1032—1096）^①所著，作者生前就有刊本行世。《梦溪笔谈》自面世之日起，以其天文、地理、文艺、医药等丰富内容，广博学识，吸引了众多的士大夫和势家大族的关注，人们争相购买、传阅。该书现存各种版本，均来自南宋乾道二年扬州州学刊本。宋以后元、明、清各代，对《梦溪笔谈》不断有重新翻刻、刊印。上世纪30年代前，该书有影刻或影印本二种。《梦溪笔谈》还流传至日本、朝鲜。^②

① 关于沈括的生卒年，史学界一直存在着争议，本文采纳徐规先生的观点，参见祖慧著，《沈括评传》，148页，南京大学出版社2004年版。

② 参见祖慧著，《沈括评传》，171页，南京大学出版社2004年版。

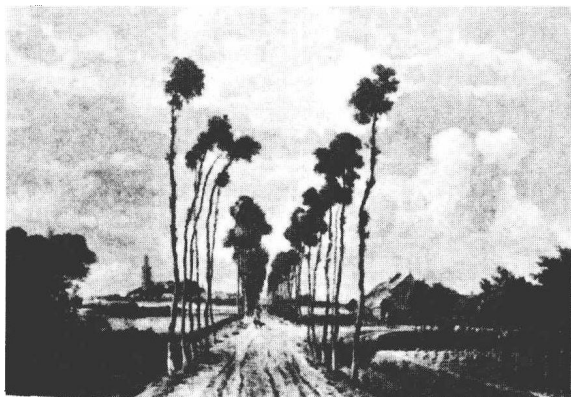


图1 荷兰·霍·贝玛《林荫路》
现场写生，透视空间，再现视网膜映像。

然而，《梦溪笔谈》卷十七《书画》中的“山水之法，以大观小”的奥理，自沈括提出之日起直到民国初年，在长达八百多年的时间里，美术史论家或画家，几乎没有人对沈括之论作过重述和阐发。

直到上世纪30年代，宗白华第一个对沈括的“以大观小”加以推崇与阐发。从1936年到1979年，宗白华共有三篇重要文章论及“以大观小”的理论意义。宗白华认为：“中西绘画里一个顶触目的差别，就是画面上的空间表现。”^①（图1）“中国山水画却始终没有实行运用这种透视法，并且始终躲避它、取消它、反对它。如沈括评斥李成仰画飞檐，而主张以大观小。”^②至此，想到就“岩上花树”王阳明回答友人之间，说：“尔未看此花时，此花与尔心同归于寂。尔来看此花时，则此花颜色，一时明白起来。便知此花，不在尔的心外。”^③因为有宗白华“心源”的映照与感悟，沈括“以大观小”的奥理，开始明白起来，是宗白华以智慧的思想火花激活了“以大观小”理论。中国古典绘画空间研究的传统，可以说起于宗白华对“以大观小”理论的探究。（图2）

明代以前的中国绘画，一直生存在自足、自为、封闭的文化环境

① 宗白华著，《美学散步》，114页，上海人民出版社1982年版。

② 同上书，120页。

③ 转引自赵柏田著，《岩上花树》，133页，中华书局2007年版。

中。自明代开始,随着西方传教士的来华,西洋绘画传入中国,西方写实绘画的理论思潮也随之而来。1729年《视学》出版,初名《视学精蕴》,1735年重版。作者年希尧,生年不详,卒于乾隆三年(1738年)。《视学》一书作者是我国最早研究介绍西方绘画透视理论,而能“认真地评论了中国画法的长处和缺点”的人。^①有了西方绘画的对比与参照,中国画家的平静生活不复存在;有了西方绘画理论的介绍与影响,中国古典绘画再也无法纯粹化。《视学》的出版具有编年史的意义,标志着古典中国画自足、自为、封闭的生存环境从此被打破。让年氏没有料到的是,《视学》介绍的西方科学透视理论,竟成为古典中国画空间理论研究挥之不去的阴影。



图2 元 王蒙《夏山高隐图》

宗白华是有影响的美学家,尽管他对沈括的“以大观小”一再推崇与阐发,然而收效甚微。沈括之论“山水之法,以大观小”的现实境遇,与其在历史上遭遇的冷漠惊人相似。现当代,在权威性的古画

^① 刘汝醴撰,《视学——中国最早的透视学著作》,香港《美术家》1979年第九期,43页。

此资料是南京艺术学院奚传绩教授专门复印提供。我与奚教授并不相识,贸然去信相询,得到积极回应。奚教授在学术上乐于助人,令笔者敬佩。

论“汇编”、“集成”、“丛刊”等，在中国绘画史、绘画理论发展史、山水画史等出版物中，沈括关于“以大观小”的文字，均遭忽视而未收录。

宗白华虽然多次论说“以大观小”的理论意义，亦明确指出中国画空间意识与西方焦点透视的区别，然而，现当代关于古典山水画空间理论的研究，基本上以西方写实绘画的透视原理，来套说或改造传统中国画独特的空间理论。时至今日，关于中国画的空间问题和“以大观小”的理论研究，仍深陷在盲区之中。所谓的“中国画透视理论”，即“散点透视”、“动点透视”理论，皆以西方写实绘画的透视话语去言说。这类理论充斥于各种各类的美术教材之中，充斥于关于中国画的“研究”、“概论”、“欣赏”各种各类的大众读物中。当下，依然以散点透视、焦点透视的概念强加于古人，依然用散点透视的理论误导于今人，特别是那些单纯而痴迷山水画的学子们。对沈括创发的“山水之法，以大观小”的奥理，历史和现实反映出的冷漠与忽视，这一文化现象既令人匪夷所思，又迫人深入思考。

宗白华的洞见

1. 宗白华与“以大观小”

上世纪二三十年代，因西学东渐，引发了中国画大讨论。在中西绘画比较研究中，一般研究者多将注意力投在中国画的笔墨和造型两个热点问题上。关于中国画两个热点问题的讨论文章，可谓连篇累牍。唯有宗白华另辟蹊径，敏锐地发现了中国画的独特空间问题。宗白华以美学家的眼界，考古学家的精神，揭开历史的尘封，首先发掘出沈括“以大观小”的独特价值，并由此发现中国古典绘画空间表现的独特性，回应了当时画坛对中国画的种种怀疑和非难。宗白华在中西绘画研究中碰撞出的智慧火花，开创了中西绘画空间比较研究之先河。在对古典中国画空间问题研究中，美学家宗白华表现出自己的睿

智洞见和远见卓识。

上世纪初，中国社会开始出现剧烈而深刻的转折。“五四”运动带有浓厚的反传统色彩，全盘西化遂成为时代潮流。此时，西方的科学与民主为时代之新，整体的传统文化为历史之旧。与传统文化血脉相连的古典美术，必然成为怀疑、否定的对象。革命家陈独秀明确提出“因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神”。当时的美术界，对传统基本持否定态度，主张以西方绘画科学的写实精神拯救中国画。蔡元培、徐悲鸿、林风眠，早期的刘海粟等都有类似看法。连高扬传统文人写意精神的陈师曾，在《文人画的价值》一文发表的两年多前，即1919年也说：“我国山水画，光线远近，多不若西人之讲求，此处宜采西法以补救之。”^①在社会大变革时期，古典中国画面临西方潮流摧枯拉朽的强大冲击。当年的中国画坛，围绕“新”与“旧”的冲突而陷入混乱、恐慌、莫衷一是的情状。上世纪二三十年代的中国画大讨论，是在科学至上的语境中展开的，以此背景回看宗白华对中国画空间独特性和“以大观小”理论的发掘和推崇，更加显示其卓然独立的理论品格。

上世纪30年代后，在古典中国画遭遇生存危机的当口，首先揭示中西绘画空间表现顶触目的差别，论说中国画的空间表现的独特性，发掘出中国古典绘画的世界意义与价值，足以证明宗白华懂画、识画，对中西古典绘画比较研究程度之深。（图3）

宗白华认为，西方画家偏于科学的理知的态度，重视研究透视法、解剖学，以建立合理的真实的空间表现和写实。西洋透视法在平面上幻出逼真的空间构造，如镜中影、水中月。中国绘画不是面对实景，画出一角的视野，而是以一管之笔，拟太虚之体。那无穷的空间和充塞这空间的生命（道），是绘画的真正对象和境界。所以要从这“目有所极，故所见不周”的狭隘的视野和实景里解放出来，而放

① 转引自林木著，《二十世纪中国画研究》，9页，广西美术出版社2000年版。