

查律著

美术学博士论丛

象与笔墨

——中国画物象呈现方

究

本文试图通过有限的努力对中国画的物象呈现方式予以探讨和研究，
对此相关的范畴和理论问题作有效地展开，
为中国画的研究和实践者提供参考和便利。简而言之，
本课题着重讨论的是中国画画面中物象的形态及其表现要求。这是一个关乎中
国画本体的原理性课题，此课题兼涉创作与赏评、
观念与技法等诸多理论领域。

荣宝斋出版社

中国出版集团学术著作出版资助项目
美术学博士论丛 ◎查律／著

象与笔墨

——中国画物象呈现方式研究

荣宝斋出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

象与笔墨：中国画物象呈现方式研究/查律著.

北京：荣宝斋出版社，2010.12

(美术学博士论丛)

ISBN 978-7-5003-1240-6

I. ①象… II. ①查… III. ①中国画—研究
IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第212693号

丛书策划：张建平 崔 伟 徐沛君

责任编辑：刘 芳

审 读：江金照

装帧设计：安鸿艳

责任印制：孙 行 毕景滨

象与笔墨

——中国画物象呈现方式研究 查律/著

出版发行：荣宝斋出版社

地 址：北京市西城区琉璃厂西街19号

邮政编码：100052

制 版：北京腾彩图文设计中心

印 刷：北京燕泰美术制版印刷有限公司

开 本：880mm×1230mm 1/32

印 张：9.5

版 次：2010年12月第1版

印 次：2010年12月第1次印刷

印 数：0001—3000

ISBN 978-7-5003-1240-6 定价：38.00元

总序

20世纪90年代初,中国的高等美术教育和美术研究机构中原有的“美术史及美术理论”专业被陆续改称美术学,90年代中期国家有关部门又将美术学定为艺术学(一级学科)下属的与音乐学、戏剧学等并列的一个二级学科。从那时起,美术学正式作为一个二级学科在中国诞生,并得到迅速的发展。美术学作为艺术学科的一个分支,涵盖了视觉造型创作与美术史论研究的广泛领域,是艺术学的支柱学科之一,在我国文化事业的建设和发展中起着重要的作用。遗憾的是,这个重要作用尚未引起普遍的认识,与发达国家比,美术学的社会地位和普及程度相差甚远。

美术学是人文科学的组成部分,是一门研究美术现象及其规律的科学,美术历史的演变过程、美术理论及美术批评均是它的主要内容。美术学要研究美术家、美术创作、美术鉴赏、美术活动等美术现象,同时也要研究美术思潮、造型美学、美术史学等。此外,美术学还要研究本身的历史(即美术学史,就像哲学要研究哲学史一样)。美术学既可以运用自己特有的方法进行研究,也可以借鉴哲学、美学、心理学、社会学、文艺学的方法进行研究,因此对美术学的研究还可以同其他学科的研究结合起来,形成美术学研究的边缘地带或者形成新的交叉学科,例如美术社会学、美术心理学、美术市场学、美术信息学、美术管理学等等。这里,“美术”二字的含义有时会扩大到书法及摄影等造型艺术领域。通过这一界定,美术学的基本研究对象包括美术史、美术批评与美术理论,构成了对“美术”这一现象的研究,这在我国已经形成美术学的基本框架。

然而遍览欧美各地大学的学科设置,却并不存在一个所谓的“美术

学”的概念。欧美的美术史研究，且以德国为例分析，强调美术史本身的社会文化意义的派别影响最大。特别是潘诺夫斯基图像学的研究方法成为美术史研究的主流，美术史巨子贡布里希更将图像学的观点进一步推演到人文学科的其他领域等等。在此意义上，美术史实际上是借美术的外壳，承载社会文化的历史内容与含义。设在综合性大学里面的美术史学科，大都拥有独立的系别，如美国哈佛大学、哥伦比亚大学，英国的剑桥大学、牛津大学这些知名大学均有美术史研究的专业。另外也有将考古与美术史并置的，如伦敦大学亚非学院就有名为“考古与中国艺术史”。美术理论、美术批评学科，常设在综合性大学的哲学系美学专业。当然，也有一批艺术院校有美术理论专业。

总之，国外还没有一个能够包含史、论、评含义的美术学概念，同时也似乎不存在一个学科管理意义上的美术学。在中国古代美术文献中，常常把画评、画史、画论结合在一起进行探讨，例如南齐谢赫的著名批评著作《古画品录》便是这种体例。谢赫在这部著作开头，就对画品即绘画评论作出概括：“夫画品者，盖众画之优劣也。”接着对绘画的功能和作用发表见解：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可览。”这段话便是他的美术观念和绘画理论的表述。谢赫提出的绘画六法，即品评绘画的六条标准：气韵生动，骨法用笔，应物象形，随类赋彩，经营位置，传移模写。这六条标准成为此后绘画批评中的根本原则，也成为我国古代美学理论的重要内容。由此可以看出批评理论与创作同时又可以是史的范畴，中国古代画论也常将史和批评融会其中。

美术批评与美术史、美术理论是三个既有联系又有区别的学科，它们却构成美术学的基本内容。美术批评学可以作为美术学的一个重要的分支加以研究，当然在批评学领域，美术批评学也可以作为批评学的一个分支，与文学批评学、音乐批评学等并列。美术批评运用一定的批评方法与原则，对美术作品的形式、语言、题材、内容、思想和风格进行品析、评判，揭示其价值，分析其优劣，或者对美术现象、美术思潮、美术流派、美术活动进行分析评价，揭示其内在规律和发展趋势，这种活动就是美术批评或者叫美术评论。美术评论和当前的创作实践活动联系比较紧密，批评家要参与美术活动，及时了解创作动向，推动创作活动的发展，美术批评家有时还可参与策划美术展览、组织创作研讨等活动，因此美术批评也是一项操作性、现实性比较强的活动，而美术批评学则是从理论上总结批评规律，提出批评观念、批评标准和方法，或者总结历史上的批评成果，建立起理论形态的批评学科。

美术史是由美术史家和历史学家或考古学家对历史发展过程中的美术作品、美术文献、美术遗迹进行发掘、研究、探讨，客观地揭示美术发展的历史过程和基本规律的科学。中国第一部比较系统的美术史著作是唐代美术史家张彦远的《历代名画记》，它开创了撰述中国美术史的先河。西方美术史学科的建立可以追溯到16世纪意大利画家瓦萨里写作的《大艺术家传》。这部书记录意大利文艺复兴时期的杰出画家和雕塑家的生平、活动和创作，为后人研究文艺复兴时期美术家提供了丰富的资料，该书首次出版于1550年。西方艺术史学科的真正建立应以18世纪德国艺术史家温克

尔曼出版的《古代艺术史》作为标志。这样，中国的《历代名画记》早于瓦萨里约700年，早于温克尔曼约900年。所以，中国美术史的学科建立实际上始于盛唐。

美术理论是对美术问题的理论探讨，通过对绘画、雕塑、建筑、工艺美术及设计艺术作品，也可以包括书法及摄影的功能与作用、基本特征、形式、结构、语言、风格及其中的审美规律和思想活动的研究，揭示美术的普遍特点与规律。美术理论在狭义上主要是指美术基本原理，在广义上则可以包括美术美学、美术哲学、美术心理学、美术社会学等内容，从某种意义上讲美术批评理论也是美术理论的组成部分，但鉴于美术批评理论和美术评论活动相对的独立性，因此美术批评和美术理论常常分成两个相对独立的学科进行探讨。

在对美术史的研究中，最重要的当然是客观地揭示作品的创作年代、材料、作品的题材内容等。当美术史家对其内容和形式进行探索时，也必然要用一定的批评方法和艺术观念及价值标准对作品作出评判，而在这一过程中，批评或明或暗地在起作用，因此美术史不可能完全离开美术批评。美术批评还是联系美学、美术理论与美术史、美术作品的桥梁。由此看来，美术批评与美术史、美术理论是紧密联系、相互促进的，三者成为美术学的基本内容。

在经过以上的论述后，我们便可以知道《美术学博士论丛》这套书选题的意义。这套书实际上是在检阅着我国美术学研究的新水平，虽是博士生的成果，而博士生的背后是导师，所以这套书汇集的成果将包含着改革

开放二十多年来的学术智慧。与美术学研究的以往成果比，这批论文在学科研究的广度和深度上均有新的发展，相信对我国的美术学建设乃至整个美术事业的发展均有重要意义。

美术不仅仅是赏心悦目的生活课题，还是博大精深的学术课题，它反映着民族的历史积淀，也预示着民族文化的发展，它是一个民族文化状况的标志，也是一个民族精神状况的标志。荣宝斋出版社正是站在这个高度上去对待这一选题，希图让更多的读者通过这一套书不仅了解美术（包括东方和西方、古典和现代），也由此了解到中国文化的精神和人类的生存价值。

程大利

2004年立冬时节于师心居

序

自从中国画作为独立自足的画种概念被广泛使用以来，中国画之所以区别其他画种的本体特征，便自设或被设地作用于人们的形态辨析和价值判断。这种本体特征，无论是否通过自觉意识予以认识和把握，无论在创作实践的意义上还是在理论思维的意义上体现出来，都无可回避地充当着中国画话语赖以确证的内在依据。然而，在所有这些不证自明和习焉不察的普适性使用原则背后，其实往往潜藏着具体使用时的极大危险。危险一方面来自于中国画在名实对应上的复杂情形，其“过去式”的文化相对主义规定和本质主义内涵，恰恰对其“现在式”和“未来式”的文化进化主义规定构成了障碍，概念与现实的非同一性由此而被抹杀或遮蔽。危险的另一面，则来自于中国画所处的特殊时代背景，由“传统”与“现代”、“中国”与“西方”、“一元”与“多元”之类的坐标系错综复合而成的艺术思维方式，不仅在很大程度上托着一个被动于西方的现代和后现代文化情境，而且即使在自觉抵制西方中心主义者那里，也难以保持独立不羁的能指与所指了。也许正是基于此，中国画的概念内涵始终处于虚无缥缈之中，人们往往会无所适从，也可以为所欲为，长期来与之形影相随的价值渊薮，与之豁然贯通的精神蕴含，与之交融共生的形式负载，却在貌似多元取向的混乱状态下飘散失落而少人问津。

当然，和中国画概念的流行相伴而行的，还有各种理论思维力量，对中国画概念内涵的构建起到了或明或暗的作用。从20世纪初和30年代、50年代、80年代围绕中国画发展命运所展开的一场又一场社会大讨

论，到以论文和专著形式进行的形形色色中国画史论研究，都不同程度地涉及中国画本体特征的审视，涉及中国画特质特性与文脉的探讨，涉及中国画存在价值的求索。这当中有不少是通过理性思辨方式寻绎传统不朽之点的努力。但在近大远小的视野里，经由20世纪过滤或变异的传统首先横亘在我们面前，极易成为我们寻绎传统真谛的巨大障碍，加上引进的语言与本土语言交错杂沓的理论思维环境，传统对于我们反而显得更加疏离隔膜。换句话说，传统并不是一个自我完形的、作为价值依据或者行为模式的存在实体，而是一种经由特定的知识体系和现实需求所选择、所阐释的历史产物，恰恰在这个选择与阐释、接受与理解的关键问题上，我们陷入了前所未有的尴尬境地，仿佛一个两性人，因其双重体验的高度自由而丧失了自己的坚实存在。

查律所撰《“象”与“笔墨”——中国画物象呈现方式研究》一书，是近年来中国画传统研究中较有新意的论著。其新意，正体现在作者清醒地意识到上述问题的严重性，并且能够从主动反思理论思维方式入手，逐层刊落为时下思维定式所遮蔽的思维盲区。作者以中国传统文化的“象”的思维为起点，考察和梳理了中国画发生发展历程中渐趋鲜明而不同于世界上其他绘画形态的造型思维特征。由此展开的深入讨论，涉及不少中国画核心理论，对于一些被误读误解者，作者往往赋予新的诠释以澄明本义，对于一些因语境改变而缺失实对的能指与所指，作者也努力寻绎上下文关系以避免指鹿或刻舟之失，从而较为系统地彰显了长期来被扭曲或搁置的价值内涵。在当前对中国画的理解和把握日

趋多元，同时也更加良莠混杂、泥沙俱下的情况下，本书将为祛除时风炫惑和探索传统精义起到不同程度的启示作用，因而在体现其相应的学术价值之外，还具有较强的现实意义。

本书是作者攻读博士学位期间思考和研究的成果，其中某些有待进一步探究和生发的环节，相信会在作者日后的学术生涯中逐渐完备起来。我想，我们的时代很需要这类不事浮华而深入腠理的学术研究，中国画概念内涵的充实和优化，也将受益于此。

卢辅圣

目 录

总序/程大利/1

序/卢辅圣/1

引 言.....1

第一章 画之为文.....9

一、《周易》之文/9

二、文与道/14

三、画之为文/20

第二章 物之为象.....33

一、画之为象/33

二、再现与表现/46

三、形与象/64

1. 形与神/64

2. 似与真/82

3. 形与象/100

第三章 应物象形.....111

一、应物象形辨/111

二、论观/125

1. 以大观小/125

- 2. 常形与常理/134
- 三、观、感、应/142
- 四、造化与心源/155

第四章 象外之象.....170

- 一、气韵生动/170
 - 1. 气韵生动辨/170
 - 2. 不滞于物/185
- 二、笔墨之外/201

第五章 笔墨呈象.....214

- 一、笔墨形质/214
 - 1. 弧线和曲线/215
 - 2. 筋、骨、肉、血、神/224
 - 3. 书写性与生成性/235
- 二、气与笔墨/244
 - 1. 笔气、墨气/244
 - 2. 气势/249

结 论.....254

参考文献.....258

后 记.....275

引言

郭若虚《图画见闻志》卷六《高丽国》：“熙宁甲寅岁，遣使金良鉴入贡，访求中国图画，锐意购求，稍精者十无一二，然犹费三百余缗。”宋时的“中国图画”尚不是一个特定名称，由“中国”和“图画”两个词合在一起，只不过中间少了一个“之”字。显然，这是与“高丽”之地域相区别的说法，实际上也隐含了“图画”在风格面貌上的特定内涵。而“中国画”作为一个专用词最早见于元刘郁的《西使记》，谓“巴尔斯大城”“孔雀如中国画者，惟尾在翅内，每日中振羽”^①。这是一个中原人在西域对中原之画的称呼，很明显是以风格面貌的差异为依据的。明顾起元《客座赘语》引述利玛窦的话：

中国画但画阳不画阴，故看之人面躯正平，无凹凸相。吾国画兼阴与阳写之，故面有高下，而手臂皆轮圆耳。凡人之面正迎阳，则皆明而白；若侧立，则向明一边者白其不向明一边者。眼耳鼻口凹处，皆有暗相。吾国之写像者解此法用之，故能使画像与生人亡异也。^②

“中国画”——这是一个西方人面对我们的传统绘画所给予的称

^① 王国维《古行记校录》，见：《王国维遗书》第13册，上海：上海古籍出版社，1983年版。

^② 《续修四库全书·子部》第1260册，上海：上海古籍出版社，192页。

呼。其语道出了中西绘画的一个重要差异，即有无对明暗光影变化的再现。在这个一望而知的差异的后面却隐藏着更多内在的区别。

上一个世纪，国人由被迫转变为主动地面对西方文明，在输入与引进的共同作用之下，科技、政治、军事、经济、文化等领域全方位地向西方学习。西方绘画——“西洋画”在新式的美术院校教育中与“中国画”分庭而立，画坛形成了西画、国画共生的局面。很多画家对这两个不同体系的领域同时兼涉，更有先学西画后攻国画者，这种情形对于中国画的发展来说，确实出现了多姿多彩的景象，同时也带来了新的问题。民国初期康有为谓：“中国既摈画匠，此中国近世画所以衰败也。”其提出的解决方法即“和中西而为画学新纪元”^①。陈独秀更倡“美术革命”，谓：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。”^②中国画在20世纪的整体生存与演变就是在异质对象的不断刺激和介入之下进行的，而这种状况依然在新的世纪延续。20世纪吴昌硕、齐白石、黄宾虹、傅抱石、潘天寿等画家代表了中国画的最高成就，他们成功地回归到传统绘画的本根之处，获得了新生。相比较而言有更多的实践者由于探索的路线和方向问题，在艰难的跋涉之后并未能达到理想的境地，这值得我们进一步反思。

绘画理论研究者应该面对历史和当下有所作为，对我们的传统内核予以解释和发明，使人们更加透彻地理解传统，并且以更合理与恰当的方式来承继并深入研究，以激活其内在的生命活力。本文试图通过有限的努力对中国画的物象呈现方式予以探讨和研究，对与此相关的美学

① 康有为《万木草堂藏画目》（节选），见：郎绍君、水天中编《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社，1999年版，21页、22页。

② 陈独秀《美术革命》，见：郎绍君、水天中编《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社，1999年版，29页。

范畴和理论问题作有效地展开，为中国画的研究和实践者提供参考和便利。简而言之，本课题着重讨论的是中国画画面中物象的形态及其表现要求。这是一个关乎中国画本体的原理性课题，此课题兼涉创作与赏评、观念与技法、本体与载体等诸多理论领域。

本文的展开和框架均以“象”为线索与中心。20世纪80年代以来学术界在中西文化的交互对比中反思，对中西文化根本性差异的认识渐渐清晰起来，在对传统文化的考察反思中发现“象思维”是中国一切文化基石中最为基本的思维方式。对于“象思维”的研究有两个重要的成果，其一是王树人所著《回归原创之思——“象思维”视野下的中国智慧》，其二是刘长林所著《中国象科学观——易、道与兵、医》，这两部著作都是从整体上研究中国古代思维方式及其文化成果的专著。前者分为上、下两篇，上篇为《“三玄”之“象思维”》，下篇为《禅慧、诗魂与书画之道》。上篇以《周易》、《老子》与《庄子》中的“象”为讨论对象，下篇的主要篇幅是对诗、书、画艺术之“象”的讨论。后者是将《周易》和《老子》中的“象”思维方法转向实际运用领域（兵法、医道）的讨论。实际上在古代文论、诗论、书论和画论中大量地存在着以“象”为讨论对象的具体论说，在我们现有的研究成果中对文论、诗论中“象”的研究比较多，而以此为视角对书画理论的研究极为薄弱，本文期望通过相对集中和系统的论述，能使对中国画的认识和理解回归到其赖以所成的本根上来。

现代中国画史论研究中，史的成果比较多，论的成果较少，而在中国画理论研究中对于本体之研究则更少之又少，现在可以看到以此为对象的专著仅有董欣宾、郑奇所著的《中国绘画本体学》。其对于中国画有这样的论断：

由于中国画在处理主、客、本体关系时强调主体的统治地位，又由于中国画在处理客体形象时强调以形写神，把写神作为目的，又由于中国画越到成熟期越强调笔墨的自律性，即绘画的形式感，因此，比之于西方传统，那种以光的明暗、色的冷暖、视觉的远近变化来正面描写三维空间的形体所表现的客观性再现力而论，中国画的体系可以说是一个十足的负性表现体系。它逆客体、逆科学、逆自然、逆空间，从而显示了独特的风采。^①

所论中由于采用西方主客二分的思维方法，得出中国画“强调主体的统治地位”的判断；并且将笔墨在画中成象功能的不同分为“自律”（主）与“他律”（客）而有笔墨“形式感”（抽象）^②的论说，这些论断都与中国画本身不相符。其在解释所谓“逆客体”特征时说：“它以非造型、非理性空间、非客观表现而自成系统。”^③这更突出了中国画的主观性，是极其错误的。中国画作为“象”是主客相遇之际的所得，只有“象”的视角才能理解作为“人文”的中国画，本文认为画之“象”是融主客与时空的生命呈现，这是中国画的本质属性和内在规定。

林木著有《笔墨论》，在此书中他试图揭示中国画的“本体特征”：

朱自清先生把《尚书》的“诗言志”当成“中国诗论的开山”。其实，这又何止仅是诗论之开山，整个中国文艺从一开始至

① 董欣宾、郑奇《中国绘画本体学》，天津：天津人民美术出版社，2005年版，77页。

② “线条的自律，是通过线条的抽象美体现出来的”（同上，第148页）。抽象与具象相对的说法，也是主客二分西方式思维的结果，并不适用于中国画，详见本文第二章相关论述。

③ 董欣宾、郑奇《中国绘画本体学》，天津：天津人民美术出版社，2005年版，78页。