

中国绘画对偶范畴论

董欣宾



郑奇



著

江苏美术出版社

中国绘画原理论纲



目 录

序.....	董欣宾	1
<hr/>		
概论.....		11
(一)从中华民族的思维特征谈起		11
(二)对偶范畴是辩证法的生命		21
(三)中国绘画中充满着对偶范畴及其一系列命 题.....		27
(四)研究中国绘画对偶范畴的目的和意义		29
<hr/>		
绘画主体方面的对偶范畴		31
第一章 绘画认识论		31
一 意—境、意—象、情—景、意— 趣、意—匠		34
二 造化—心源		46
<hr/>		
绘画客体方面的对偶范畴		52
第二章 绘画造型论		52
三 受—识、观物—取象.....		54

四	形—神	64
五	似—非似	69

绘画本体方面的对偶范畴		75
第三章 绘画章法论		78
六	开—合、聚—散	79
七	主—宾、动—静	92
八	整—乱、一画—众画	95
九	虚—实、疏—密、简—繁、 有—无	97
十	气—势	100

第四章 绘画笔法论		107
十一	书—画	107
十二	点—线、笔感—笔力	110
十三	提—按、顿—挫	120
十四	行—止、疾—徐	124
十五	曲—直、凹—凸	127

十六	方—圆、转—折、中锋—侧锋	131
十七	刚—柔、清—浊、润—燥	134
第五章	绘画墨法论（色彩论）	140
十八	类相—自相	141
十九	黑—白、浓—淡、干—湿	149
二十	水墨—色彩、浅绛—青绿	157
二十一	冷—暖、强—弱、主—辅	164
二十二	节奏—韵律	170
第六章	绘画创作论	174
二十三	古人—造化、迹—意、延续— 开拓	175
二十四	有法—无法、熟—生	183
二十五	生知—学知、渐悟—顿悟	189
第七章	绘画鉴赏论	199
二十六	观道—味象、应目—会心	200

二十七	雅—俗、南宗—北宗、天朴— 雕琢、野逸—富贵、文—硬……	207
二十八	气—韵、意境—格调、神—逸、 妙—能 ……………	215
<hr/>		
第八章	绘画发展论……………	224
二十九	变—常、盛—衰……………	235
三十	成就—误区……………	248
三十一	古—今—中—外……………	258
<hr/>		
后 记	……………郑 奇	268

序

董欣宾

一个民族的审美历史，不仅形象系列，范畴系列亦如长河水涌，波澜壮阔，百年生变，一代数度，记述着历代艺术家、美学家们的灵性体悟、思维追索，既反映了形象系列创造的艰辛伟大，同时，亦表现了范畴，即意识活力，亦即艺术家与外部世界之关系升华的恢宏规模，并形成范畴本身的严格的逻辑运动的轨迹。

也许是由于中国古典哲学的宏观性把握和非科学序列性，中国画家在认识世界时，一开端就排除了时空的序列性制约，将客体世界纳入视觉加工性心理综合之中，形成一种非单层次的表象性复合结构（尤其是视觉影象的复合）。这种把握的方法称之为“类相追求”。因之，中国画家笔下的世界之客观性，是一种经过心理综合的、辩证性极强的类相性综述，即带有极大程度的客观主动性。譬如水墨表现，似乎不符合多色世界的实况，然而中国画家竟以此黑色来概括天地人物之全色，貌似失偏，其实现代物理学就证明了：黑色是无光性效应，艺用色彩学称之为诸色光均不反射的状况，即诸色之复合便成为黑，这是中国画家观察方法引起的水墨体系的通解，即中国画家的认识论决定的复合性。因为中国画一开端就主张宏观的、反复的、远近的、高低的、朝暮的、阴晴的、包括主客体融合的多元追求。因此，在特定时空光色中对某一物、某一体、某一景的表象描写，便被中国画家视为机械摹拟而不取，而崇尚

一种主客体合一、体悟其内在联系的辩证性把握与表现，即“意”这个范畴。严格地讲，中国画家水墨图画世界中的黑黑白白与单层次表象记实性色彩观念是没有关系的。中国画家的墨因之也不是单一的材料学与色彩学概念，它应当是一个艺术的范畴。因之，中国画所表现的任何一个对象（对应于中国画家，本书将中国绘画与中国画这两个概念在同质异量的基础上作等解使用，即“中国画家”“中国画”均在质的意义等解于“中国绘画专家”与“中国绘画”。即排除量差异上的分析，说得简明一些，“中国画家”与“中国画”都相当于“中国绘画专家”与“中国绘画”的简称），都不是纯然的自相记录即客观物象性格记录，它与素描的黑白完全是两码事。素描的黑白是物理学的光影反映，是自相即客观物质性记录，水墨图画中的黑白是意念综合光影物象的心理性积淀。因之也可以说素描（也可以说传统西画）是物理性自相成立；而水墨画（也可说以文人画为主体的古今中国水墨画）是心理性类相追求。这一点，构成了中国画之不同于世界上任何画种，也构成了中国画研究中目前需要发达心理学分析的艰难现状。

中国绘画是中华民族辩证形象性思维属性的结晶体，是中国哲学的行为性存在，与武术、中医学构成了以中国哲学为基础的中华文化三大支柱，它包含着巨大的生命潜力，可以说是最现代文明的前文化。

因此，中国绘画哲学内容与意图性形式之间的这根线条紧紧地贯穿着主客体内外，同时自身也成了主客体的移化，这种物理、心理、学理（指本体规律）三位一体的绘画状况，象星空中的黑洞一般，具有非凡的密度和无法测定的质量，它似黑洞般地吸入一切（对客体）、歪曲一切（从主体），不断地缩小（指本体）。由于它的古老，好象早已度过了它早岁的发

光、发热而冷却、颓坍，以至于达到任何东西似乎只能掉进去而无法跑出来的状况（指它的体系性力度）。

在天文学中，研究黑洞学说最活跃的要数英国科学家霍金，它的“蒸发说”、“能量核变说”等等，若以它的学说来对中国画这个“黑洞”进行比喻的再比喻，那莫过于“能量核变说”最为妥贴了。简述之，黑洞并不是一个绝对停止运动的死天体，它在达到光也无法逃脱的极点之后，渐渐产生吸入与蒸发的两极运动，可最后导致能量核变，使“黑洞”一变而成“白洞”，或者说是能发射的活体。霍金这个预言是否是一个事实，我们姑且不论，但是中国画的发展到了目前阶段，的确已见到了它对于外文化吸入的蓬勃“蒸发”，这些“蒸发”型画家在三十年代后愈见其多，任伯年、徐悲鸿、蒋兆和、林风眠、傅抱石等可以算是最典型的这类画家了，他们比之死在明清的绘画黑洞中的大量上海画派前前后后的画家，可以算是时代的宠儿。然而，这种“蒸发”不是结束，而是开始，是中国画这个艺术天宇中的黑天体能量核变的启动。

对于传统绘画的看法，这几年震动最大的要算是“末日论”。末日论者认为，中国绘画的基础是封建社会，封建社会已崩溃，中国绘画也必然末日来临。这就很象经典黑洞理论没有考虑到量子效应一样，一旦考虑了量子效应，情况就大为改变，黑洞可以辐射，甚至可以出现剧烈的爆发，这是近几年在黑洞理论方面最引人注目的进展。

在与“末日论”的争论中，显然另一种理论是从中国绘画本体的内在合理性出发的。本书写作的宗旨也是试图从范畴系列的长河中，选择其最活跃的、也是最辩证的部分，即对偶范畴，进行全程性的讨论，即从辩证法的基础出发，讨论中国画主体、客体、本体三方面的状况。笔者力图从创造美学、知

感觉生理心理学、分析心理学、结合严格的实践史等角度，广泛地进行思索、讨论，从而在中国画的本体的内在合理性因素的发掘中，认识其能量核变的基因。

中国画是一根似行云、若流水，纽结着天、地、人运动的漫长的历史长线，编织进了中国思想史上的许多复杂范畴，或道或儒或佛，都将这条线拉长、扭曲，使它悠久、兴奋、变化无穷。其整个历史的轨迹，是一种纯东方的思维形式的存在，因而也是带一些神秘性的存在。企图从这样复杂的结合中清源求本，当然并非易事，我们认为，只有从对偶范畴入手，才能辩证地、唯物地理清其脉络，把握其精髓。

世界文化发展的总体状况，可分为以渔猎为基础的西方民族文化和以种植为基础的东方民族文化。早期文化的形态，与饮食活动的关系最为密切。渔猎必然产生刀叉为象征的烹调与饮食，种植必然产生以杆箸为象征的烹调与饮食。以我国为代表的筷子饮食，就象征着以刀耕火种为主、渔猎饲养为辅的基础生存状况。爱琴海沿岸必然产生与其生态相应的文化风貌，从他们的刀叉饮食可以看到他们以渔猎生活为基础的影子，他们的人体艺术也反映了他们海上生活的痕迹，他们的美声发音可以看到他们生存中使用声音的基础，也可以推理渔猎与声音的密切，进而也可以推理以拼音为主体的文字产生的根源。而以种植养殖为基础的文化则大面积地发展在东方温带，以中国而论，虽然早期亦存在渔猎，但是河流与平原构成的“河平”环境，地大物博，气候调节适度，雨量丰富，亚热带的生物提供了无穷尽的资源，河道流行在同一气候带中，四气畅通，是天然的和平、即河道加平原的最佳环境，水利种植的发展成为生态的最佳条件。由于这样的生存条件，自然形成五谷杂粮为主的生态，产生平静的种植生活、即田园牧歌式的理想

世界。环境安适优美、形象多彩多姿，给象形文字的产生提供了视觉心理基础，这便是东方形象为主体的文字产生的渊源。

根据以上综述，我们可以断言，世界上可以称得上体系的文化完全可以从文字来划分：一、拼音文化；二、象形文化。拼音文化所透视的是历史的渔猎迹象，象形文化所记载的是历史的刀耕火种迹象。与这两种文化体系相关的绘画也可以分为油血型绘画和炭土型绘画。油血型绘画可以从油画的发展中找到联系；炭土型绘画则更可以考据于水墨的形成和发展。因此，我们可以从世界绘画引起的时空性积淀中，看到中国绘画的东方属性的全部东方民族性格和西方绘画的西方属性的全部西方文明的路径。如果我们更进一步武断世界绘画的划分完全可以因其历史发展的主体流程而分成东西两方，东方以水墨绘画的发展中心为代表，西方以油画的发展面积为分野，这也便是以绘画发展的大环境的辩证性格为基础条件的两大艺术体系的对偶存在。因此，中国绘画的自身特征，完全可以从中国民族生存的时空环境及其形成的民族思维的特殊性中去解剖。中国绘画的辩证形象性及其众多的对偶范畴之特殊现象不是孤立的存在，它与世界思想史的发展有着宏观的联系，用中国古典哲学的观念，可以说是互生互根，致使各自的内在结构进行更兴奋的催化。首先是取决于大自然气候山川、即环境的异同性关联，这种对立又统一才产生世界文化体系的分合演进及成熟。这种文化的差异还将长期存在，但是他们之间的协同也会进一步加强。中国绘画近一百年来，内容的深度、形式的演进、流派的分异（如岭南派的产生）、画家风格的突变，都一方面表现了两大绘画体系的这种异同性演进，同时也表现了两大绘画体系的抗衡性受融，表现了对偶性的最高协同统一、耗散与突变。

这一百年的中西绘画演进比较中，应该公正地赞扬西方绘画给于东方绘画的影响是促进东方绘画发展、变化的强烈的外因，而西方绘画在逐渐摆脱物理属性的发展中也受到了东方意识的渗透。不可否认，东方绘画存在及其无与伦比的强度是不可低估的，这首先取决于中国绘画独特的认识方法与表现的辩证性。所以，辩证性、说得客观些是主体的辩证性，在中国画家的审美意念中，无论发乎创作、潜乎思辩，均具有不可低估的作用与地位。这也规定了中国画认识论及表现手法的特定界划。

考察中国绘画整体，由于辩证的象形思维这样的特殊地位，即在反映画家意识活动与外部世界的关系中，强调其特殊的主体意识所进行的全部创造性追求中产生的一系列表现内容与形式的对偶范畴，便构成了中国绘画发展的主调与主旋律。也就是说，中国画的诸范畴系列，离开了对偶范畴几乎不成系统。

在哲学界，对范畴的解释很多，因为产生范畴的现象本身就十分复杂。它不同于概念，也不同于观念和认识。如果说普通绘画范畴在认识中表现的是绘画性，而绘画中的对偶范畴则很象“二方连续”的图案规范。中国绘画范畴系列中的对偶范畴有些象中国古代图案里的“二方连续”，它不赋有西方图案的绝对性与严格性，它是一种“二方意续”。这大至可从中国的语言的特殊性中去考察，即从中国民族思维的特殊性中去研究；从象形的辩证法、即强调意、亦即以“意象”为手段的“象意”性绘画的特殊性中去研究。所以说，范畴现象本来就不那么单纯，而中国绘画范畴系列又本来就糅合着中国文化的各个方面，所以表现也就不是那么机械，常常是“一元多偶”或“一偶多元”。

列宁在讲到范畴时说：“在人面前是自然现象之网。本能的人，即野人没有把自己同自然界区分开来。自觉的人则区分开来了。范畴是区分过程中的一些小阶段，即认识世界过程中的一些小阶段，是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结。”（《列宁全集》第38卷，第90页）这里，我们不讨论野蛮与文明划定的科学依据、即不讨论人与自然关系离合、亦即因果性转变到适存性等离合的科学界定，列宁将范畴认定是人类认识和掌握自然现象之网的网上纽结还是十分明确的，起码可以从他的譬喻中看到：范畴是人类认识生活的结晶，尤其是现代认识论中范畴所表现的程度，更应该被重视。可以说从主观辩证法引渡到客观辩证法之后最具有特征性的理论皆可从范畴进行考察。

由于中国思想史的复杂现象所导致的科学认识论的不成熟状态，中国绘画表现的范畴系列的不确定性也是显而易见的。许多范畴难以从主观辩证法与客观辩证法的本质上区分，所以我们在讨论时常常产生困难；这种困难，也有时因学科特殊性而产生。譬如墨与彩，它们有同一性，墨分五彩，墨与彩是一回事，随类赋彩，实质可包含以墨之五彩赋天地自然之多彩。但是，墨与彩又有各自的特殊内容，而且若不从学科的本质而论，它们便不存在对偶性。这样，要讲清墨与彩的对偶性，便要从中国画本体学科的质量属性中去论述。加之中国绘画学科本来就是有意无意识的积淀，或者说根本就没有形成完整的学科性逻辑体系，所以也就只能从我们自己的学科观的确定中去认识并进行论证。

又由于中国语言的非确定性、非逻辑性、非语法性，即其辩证性与灵悟性，我们在讨论其范畴的对偶性时必然难于外民族。传统文学中格律诗词的对仗形式不仅是一个普遍现象，而

且是一个特殊要求。故凡诗学入手，常常先熟“对子”。但语言的词性对仗不一定是哲学涵义的对偶。同样，哲学的涵义之对偶也不一定是语言学词性和句式的对仗，此类事例很多，翻一翻李渔《笠翁对韵》便知其梗概。所以约定其对偶性的角度不可是死角，以不同的光影来对焦，取得景物也就不同。即必须常常从非确定性、非逻辑性中认识其对偶的确定性。譬如“一”与“二”，从数序的观念看，它们没有对偶性的明确存在；即便从“奇”与“偶”的角度看，也不具备哲学逻辑性对偶特征，这一与二的属性在外民族则多数可以这样来认识了。但在中国人的哲理性认识中就远非如此单一。中国人认识一与二的关系、即其逻辑构成的特殊性，大异于世界上任何民族（印度及受中国文化影响较深的日本、朝鲜等例外）。中国古典哲学中不仅一便是二（合成性与可分性），二也便是一（演变性与本根性）。它们之间的关系表现了本民族认识事物的根本性与方法论特征，即对立性与同一性、互根性与互生性。以至孔子在总结自己的学说时说：“吾道一以贯之。”在古代中国哲人心中，凡天下事，不外一而二、二而一罢了。这就将一与二的关系推进到了事物本质属性的范畴，即对立统一范畴。因之，一与二便成了古代哲学对偶范畴的母范畴，成为一切对偶范畴的总体依据。所以中国人的世界里，事物就是东西，东西也就是一与二之分合构成形象，同时也是时空，凡事物都是由东与西的时空构成性表现。也就是说，事物都可以理解为东与西的合成，即合二而一；也可以理解为一分为二。故“东西”也就成了事物包含着无穷复合的专用概念。还可以从一与二推演出无穷自然、时空、人生、法度……。譬如天为一，地为二，对偶性也就延伸到天与地之中，而演绎到天一地二、天三地四，实质上都归属到一与二的对偶性质之中。所谓

太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八八六十四卦成周天万物，都是从一与二的对偶观起迄的理论形态。所以也可以说，中国传统辩证法的基因便是一与二的对偶范畴。近世绘画大师石涛立论于一而演绎了绘画的全部理论属性。这样，一与二非但具有哲学属性，而且也表现为中国绘画属性中不那么简单的对偶范畴母体了，凡“疏—密”、“浓—淡”、“干—湿”、“刚—柔”等等，一概可以被其归属，并一概可以因其分解。

因此在中国绘画学的诸范畴中，有些对偶性十分确定，有些则不那么确定，有的表面不确定而实际很确定、或者说在语言学中不确定而在绘画学中则很确定，等等。这样，一方面给我们论述带来难度，而另一方面又感到更加丰富、生动、有趣，并更能体现中国文化的特色。

中国绘画学范畴与武术、中医一样，都有其各自的学科性，但它们都同生于中国古典哲学，再加上近代外来范畴、概念的影响，所以要确定这些范畴的理性即哲学性、艺性即学科性，也的确存在不可以执定的灵活性。也就是说：很多情况下，不可强行确定，立足于意会之间，这是对待中国绘画学对偶范畴的实事求是的处理方法。譬如阴与阳这一对古老的对偶范畴，在中国画学与武术、中医学中，有各自的学科性内涵与外延，又同时都受制于古典哲学。既具有极大的灵活性、可变性，又有明显的同一性。意大利传教士利玛窦认为：中国画画阳不画阴。而中国画家黄宾虹说：中国画的全部理法，无不在阴阳之中。这与利玛窦的理解显然不一致，前者是表象特征性把握，后者则是本质总体性把握。不能硬说其正误。在中国画中，一般地讲，浓者为阳（勾线），淡者为阴（烘染），但许多地方又可理解为浓者为阴，淡者为阳；明者为阳，暗者为

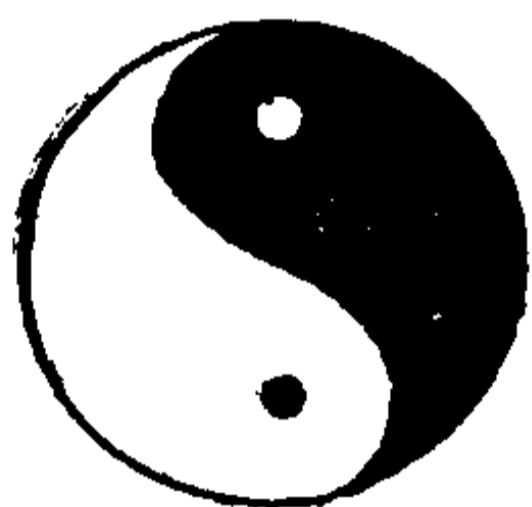
阴。所以，一个哲学的对偶范畴又不可等同于绘画学中艺性的对偶性，而一个艺性的对偶性有时也不同于哲学的对偶性。它们之间有联系又有区别。再举医学中一例：人参与大黄本不是对偶范畴，但就其药性而论，前者“补”，后者“破”，就十分对偶，故有对联云：“人参杀人无过，大黄救人无功。”这个对实在应该称其为工对。绘画学中这类情况也十分普遍。

所以我们可以认为，中国绘画的对偶范畴，总体上是哲学属性的表现，同时又有其特殊性的一面，即学科属性的一面，但都离不开辩证唯物主义与历史唯物主义的对偶范畴观。所以不能因其学科属性（包括范畴史学属性）所表现的不确定性、灵活性而否认其哲学范畴观的确定性，而且这种不确定性和灵活性正是艺术辩证法的生命力度之体现，也是哲学的特殊性表现。

我们的讨论是这样—个起点，也是这样—个终点。

概论

(一)从中华民族的思维特征谈起



按朱熹之说，此图为“易之己形”，称太极阴阳图。所谓“在道则无二致”，唯一元，所以“易有太极，是生两仪（这黑白二“鱼”的学术名称叫二仪），太极者，道也；两仪者，阴阳也。阴阳一道也。”（阴阳两仪合之成一，为一道，即一的道理）（《周易本义·周易序》，夹注笔者所加）

朱熹解释的是图之形，亦是“易”之形，表示了一个道理，即易之根本在于一，一又可分为二，二便是阴与阳，所谓太极生两仪。加上阴鱼上的白点、阳鱼上的黑点，又表示阴与阳也不是绝对的，阴中有阳，阳中有阴，所谓两仪生四象。所以，讲得完整些，此图为太极两仪四象图。

这便是我国古典哲学的起迄点，即对世界的解释起于此，也终于此。即世界的变化尽管无穷无尽，不过就是一而二、二而一，一包含二、二包含一，基本上与近代哲学的对立统一规律相符，但比对立统一规律的涵义更高、更深、更远、更全面、更完整、也更生动。对立统一规律仅是一种哲理性的揭示，而太极图则是哲理性、形象性和数性三者的高度融合，即象数理的统一。其哲理性的对立统一已如上述；其形象性的两鱼，盘旋运动，首尾相接，在最大的合中达到最大的分，在最大的动中达到最大的静，实在是图案创作的最精绝之品，并包含了绘画创

作的全部原理如黑白相生、虚实相生、画龙（鱼）点睛等等；其数性的一与二，更包含了从无到有、从少到多、从有限到无限的所有的内容，直到今天，仍是电子计算机的灵魂。试问，世界上还有哪一个民族具有如中国民族这样博大精深之极而又简易之极的太极图？这表现了中国民族在思维中注重逻辑概念时，还注重形象性的直感观念，我们不妨把这种思维特色叫做辩证象形思维。这在中国的作为概念符号的文字中也表现得极为突出。例如《易经》之“易”，包含着太阳的形象、太阳下植物的形象，合起来则表现一种生生不息的运动，即“天行健，君子以自强不息”的观念。这里，“日”（☉）是太阳的符号，也是太阳的形象；“勿”即物之本字（《六书正义》），又与匆、忽相通，古人书信即常用“匆匆”作为“忽忽”之省写。可见，易即以太阳与植物、动物、事物组构而成，且包含着变动之意。我们可以由此看到太阳下面万物峥嵘的气象以及天行健的道理与原因。从“易”字构成的理与象中，我们可以体验到朱熹阐明易旨时的奥理：“万物之生，负阴抱阳，莫不有太极，莫不有两仪，絪縕交感，变化不穷。”（《周易本义·序》）这“易”字岂不是也包含着两仪、太极、阴阳、絪縕之变化不穷的辩证性观念及形象吗？不独“易”字如此，几乎中国所有的文字都可以作如是观。太极两仪四象图是一种“意象”，文字则是一种“象意”，一者以意立象，一者以象取意，都是哲理、逻辑与形象的统一。太极图无疑比文字的内容更为深广，而文字一方面包含着音声概念的符号，另一方面也包含着类似太极图一样的辩证观念与形象特征因素，同样也是造型。作为语言符号的文字，也可以分析成两个方面：文字作为语言符号的绝对性即文字的自身界定性，也可以称之为语言文字之本体界定性；另一方面，它的象形性便可以认为是基于形象的直观