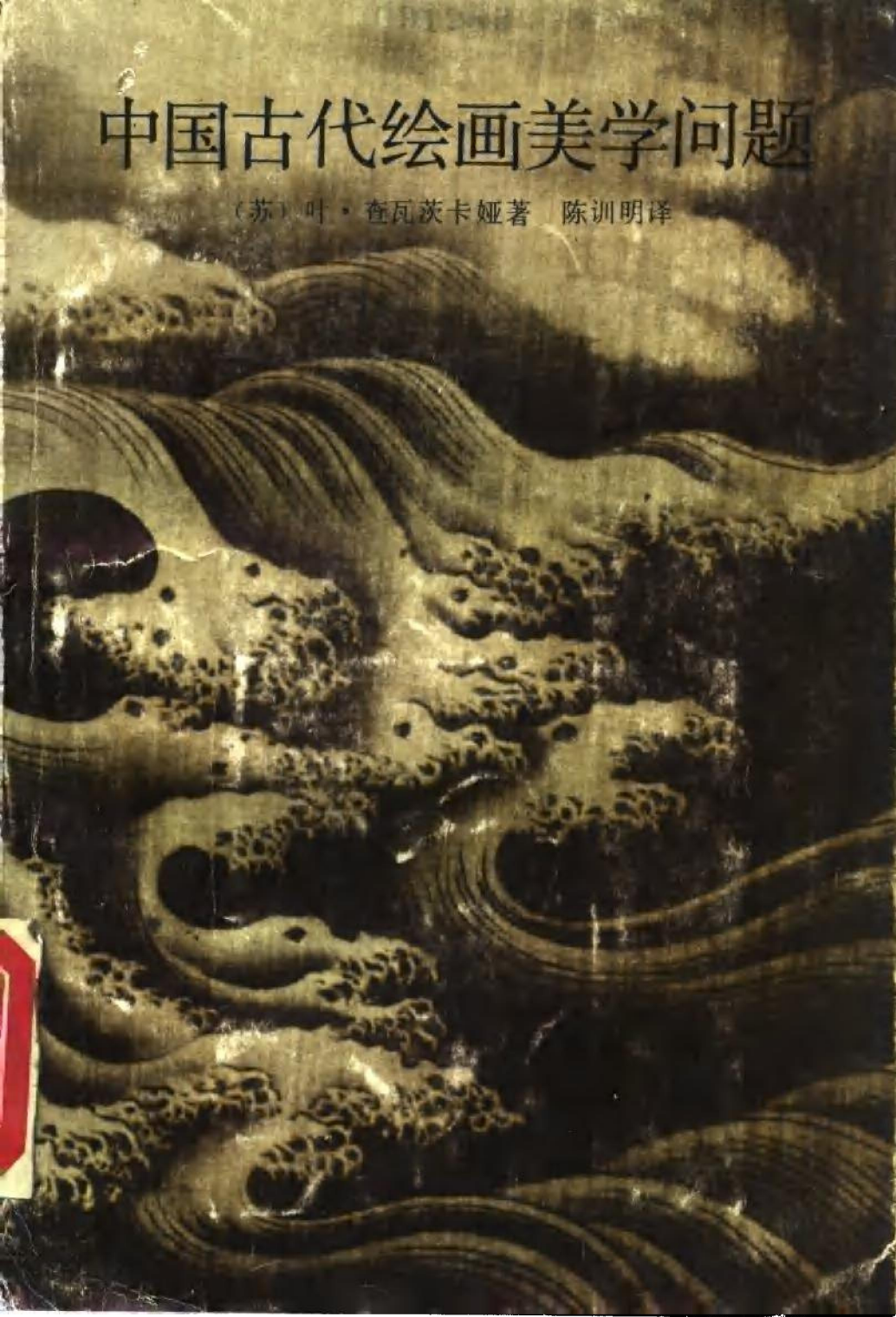


中国古代绘画美学问题

(苏) 叶·查瓦茨卡娅著 陈训明译



091283

LL11.5+486
5658

中国古代绘画美学问题

(苏) 叶·查瓦茨卡娅著

陈训明译

湖南美术出版社



Chale



美院图书馆 B0001788

3

期 限 表

各工本印刷日期前将书还回

中国古代绘画美学问题

陈训明 译

湖南美术出版社出版 (长沙市人民路61号)

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

开本: 850×1168毫米 1/32 印张: 8.875 字数: 200000

1987年8月第1版 1987年8月第1次印刷

印数: 1 — 3500册

ISBN 7-5376-0089-1 / J·76

统一书号: 823·1174 定价: 1.90元

MS 17/06
目 录

自 序	(1)
第一编 阶段	(8)
绪论	(8)
第一章 中国古代哲学的美学涵义	(16)
第一节 《易经》的美学涵义	(16)
第二节 老子哲学的美学涵义	(19)
第三节 孔子的伦理学及其对绘画美学的意义	(25)
第四节 庄子悖论的美学涵义	(28)
第五节 法家(韩非子)哲学对于绘画 美学思想的意义	(34)
第六节 王充的美学和汉代对美学的思考	(36)
第二章 作为特殊认识范畴的绘画美学的形成	(40)
第一节 新道学和新佛学对于绘画美学的意义	(42)
第二节 真正的画家的生活美学——风流	(46)
第三节 四至六世纪的绘画	(52)
第四节 四至六世纪的画论	(55)
第三章 唐朝和五代的绘画美学	(68)
第一节 哲学对绘画理论的影响	(68)
第二节 唐代的绘画	(81)
第三节 七至十世纪的绘画美学	(84)

第四节 五代的绘画美学·····	(89)
第四章 宋代绘画美学 ·····	(92)
第一节 绘画美学的哲学基础·····	(94)
第二节 宋代的绘画·····	(99)
第三节 绘画美学·····	(102)
第五章 元代绘画美学 ·····	(112)
第六章 审美标准的规范化 ·····	(119)
第一节 明代绘画美学·····	(119)
第二节 清代绘画美学·····	(127)
第二编 问题 ·····	(135)
绪 论 ·····	(135)
第一章 绘画与哲学 ·····	(139)
第一节 画道·····	(139)
第二节 绘画第一法——“气韵生动”·····	(147)
第三节 天地·····	(152)
第四节 直觉与写意画·····	(156)
第五节 “无为”范畴的审美意义·····	(159)
第二章 绘画形态学 ·····	(161)
第一节 画幅的形态结构·····	(161)
第二节 书法——绘画的模式·····	(164)
第三节 绘画征候学问题·····	(169)
第四节 作为画幅形态结构的空间和时间·····	(172)
第三章 绘画的得与失 ·····	(175)
第一节 绘画中的毛病·····	(175)
第二节 绘画的优点,或“品”的范畴·····	(178)
第四章 风格理论与画派理论 ·····	(186)

第一节	风格理论·····	(186)
第二节	文人画·····	(189)
第五章	绘画起源的理论·····	(197)
第一节	绘画起源的理论·····	(197)
第二节	数与影的美学涵义·····	(204)
第三节	图形与语言·····	(212)
第六章	各个画种的理论·····	(223)
第一节	人物画美学·····	(224)
第二节	山水画美学·····	(236)
第三节	花鸟画的美学涵义·····	(241)
第七章	中国绘画的社会现象·····	(251)
第三编	代结论：若干分类比较·····	(259)
	引用文献和参考书目·····	(275)

以此纪念

艾米利亚·巴甫洛夫娜·斯图珍娜

自序

远东地区的绘画,其中包括中国、朝鲜、日本的绘画,是一种同欧洲传统绘画及远东传统绘画大不一样的现象,尽管将欧洲绘画与远东绘画的若干方面进行比较会发现不少共同之处,但一般说来,总能准确无误地把中国传统绘画的经典作品与意大利或法国绘画区别开来。本书探讨的,主要是那些形成中国绘画独特美学现象的原则^①。诚然,在长达两千多年的历史过程

① 原注:我们的评述一般说来可扩展到朝鲜绘画与日本绘画,当然,这里指的是最一般的原则。不过,我们之所以把中国绘画作为主要研究对象,乃是基于以下几个原因:中国绘画的产生早于其他两国绘画,朝鲜和日本的绘画都是在它的影响下逐渐形成的;中国绘画理论经过极其充分的研究,一千五百年来作为一门关于绘画的独立学科不断得到发展;最后,还有一个原因,我们所接受的汉学教育使我们能够比较严谨地来研究中国绘画的各个至关紧要的方面。

中，中国绘画发生了种种重大变化，然而，它在公元前数世纪即已形成的那种完整的美学现象，直到如今仍保持着自己独特的面貌。

在分析中国绘画的独特美学现象时，从以下几个方面来进行衡量显然是有益的：

一、总的哲学——文化传统，即中国绘画特具的本体论和认识论性质，它特有的社会功能、宗教功能与伦理功能。对本体论功能的研究包括绘画的产生及其与客观现实的总的哲学关系问题；在认识论问题方面，则包括分析绘画作品的创作理论与欣赏理论。

二、中国哲学家、画家与评论家关于这门艺术的论述，中国本土上表现出来的绘画欣赏特点。

三、从欧洲人欣赏艺术的观点出发来确定中国绘画的特点。从这一方面来对中国绘画的特殊美学现象进行分析时，欧洲人或俄罗斯人会感到特别惊奇，因为他们首先觉得，中国绘画的种种奇异特点似乎已经自然地融入当代欧洲艺术形象的体系之中。其实恰恰相反，那许多曾在十七世纪等历史时期使欧洲绘画和中国绘画相接近的特点，如今已变成鲜为人知的陈迹了。

我们并不认为详尽复述前人对中国绘画所作的表面评述有何实质意义，因为在每一本关于中国艺术的书中都可以一再看到这种评述：即把注意力集中在欧洲绘画现象与中国绘画现象表面上的共同之处。比如，许多作者常常指出：画轴或画卷形式是远东地区绘画有别于固定在画框中的绘画的特殊形式；中国绘画同版画及民间工艺美术有共同之处。如果我们仿照欧洲的分类法，就会发现，与其说中国绘画接近画框画，倒不如说更

象版画与民间糊墙纸。最引人注目的是形象的平面感，对于形象的单色结构、对于纯净色彩和局部作色处理的喜好，题材的特殊性以及绘画主题与绘画风格的真实性。最后还有一点，即中国绘画的技巧与材料也与欧洲绘画不同。通过中国绘画的这些外部特点揭示其本质，阐明这门艺术的特殊美学现象，乃是一个根本性的问题。

这里有必要指出，中国绘画使欧洲人感兴趣的特异之处，往往掺和着某些猎奇成分。首先，他们认为，欧洲绘画中无论在何种程度上，无论在任何时代都不能发现的特点，在中国绘画中也同样没有。中国绘画的特异之处被解释成上述特点的另一种比例关系、一种类似于方言的变化。因此，那些缺乏鉴赏力的观众按照欧洲的传统来直接欣赏中国绘画，常常把它实际上并不具备的特点当作它的特点。比如，一个最常见的题材——一枝盛开的梅花，欧洲观众往往把它理解成一幅轻松的抒情性画图，觉得它充满印象派的新鲜感与真切感；而在中国的欣赏体系中，这个题材却是一种对于天体演化论与形而上学等复杂问题的象征性的艺术理解，其中极少“超功利的快感”。

同样也可以这样来认识著名的古典山水画。欧洲人把它当成一种世俗的抒情性艺术来接受；而实际上，直到不久之前，中国的山水画仍旧比欧洲新时期的风景画更接近于宗教画。山水画之所以曾经被当作宗教画，一则因为它反映的是神灵，再则因为它必须履行净化思想和领悟妙谛的职能。

然而，欧洲人在评论中世纪中国绘画的各种具体特点时，几乎无法放弃“独特”、“不寻常”等用来欣赏其他地区艺术的尺度，所以，我们便以欧洲艺术的标准来作为出发点。不过，有必要在这里声明一句：尽管这些“不寻常”的特点也可以在欧

洲艺术中找到，但那是按另一种结构、另一种比例。学者们曾不止一次地指出，敦煌壁画与意大利腊万纳壁画、郭熙的山水画与意大利波拉纳格的《圣徒塞巴斯提安》及曼坦那作品中的风景有若干共同之处。

对中国绘画特殊美学现象的分析应当从这种现象的本质中较深的层次开始，最后再考察那些揭示了中国绘画的美学本质、揭示了它的形态和结构的符号体系。

我们对这一特殊美学现象的论述和研究所采取的演绎法决定了本书的结构。本书第一编将展示中国绘画诸原则的变化，以及决定这些原则的哲学和艺术的社会功能。第二编旨在各种水准上揭示这些原则：在天体演化论的水准上或笔墨技巧的水准上；在对艺术创作本质和绘画才能的特点进行思考的水准上或具体警告初学绘画者切勿沾染恶习、误入歧途的水准上，因为这些恶习会妨碍他成为一个真正的画家。这一编还将考察画幅的结构和中国绘画的形象体系。第三编论述了上述原则在欧洲艺术界的遭遇，指出其中的若干原则直到当今的艺术中仍然具有顽强的生命力。第四编编选了中国哲学家和美术理论家的若干极其重要的文章，其中含有大量的绘画美学资料，可谓中国绘画这一特殊美学现象的“自我解释”。这一编的编选体例与全书结构相一致——先是哲学文献，随后按年代先后排列那些专门思考绘画问题的文章；或录其全文，或摘其片断。^①

与远古时期就作出了重大建树的哲学不同，中国绘画到中世纪时期才达顶峰。它正是在那个时候变成了古典主义的：它的主要画类和画种在此时形成并得到了高度发展，它那使任何

① 译者注：由于这部分文献中国读者容易找到，故未译出。

人都能准确无误地识别的独特面貌得到了完善。

在中世纪的一千五百年间（三至十八世纪），中国艺术的发展出现了许多重大变化。艺术种类的比例关系经历了几次变化：如唐代以前乃至唐代（四至十世纪）的艺术特点主要是由大型雕塑和壁画所决定的；而宋元两代（十至十四世纪）无论究其意义之重大还是发展程度之高——首先是绘画与书法勾划出这一时代的轮廓；十五至十八世纪可以称为实用美术（主要是瓷器）、版画（书籍插图和木版年画）和木结构建筑的世纪，尽管这一时期从事创作的著名画家有数百人之多。

画类比重的变化也极其活跃——先后推到首位来的，或是风俗画、情节画，或是山水画，或是花鸟画，或是人物画。而且，这种比重在数量指数方面表现得不如在重要性、在某一画类的社会哲学使命方面那么突出。不过，无论比重多么摇摆不定，自八世纪以来，在中国艺术中扮演最重要角色的，自当首推山水画。

尽管各个时期的绘画风格都在发生变化，尽管绘画技巧有许多重大改进，古典主义时期——中世纪时期——的绘画毕竟有自己的主要艺术成分：使这门艺术成为一定历史时期完整美学现象的一系列线条。

中国中世纪的艺术存在着两种倾向，它们在很大程度上是新儒学世界观与佛道世界观所决定的。

艺术中的一条线是追求逼真与色彩鲜艳，具有毫不掩饰的平面感与一定的空间感，与人的体验形成对比的实际时间长度；以及跟语言的直接联系。由此而产生了图形的象征意义和教化作用。创作被看作是职业艺术的顶峰。渊博的文学和历史修养以及品评绘画技艺奥妙的能力保证了高水平的艺术欣赏。

另一条线全用暗示，它主张留有余味，将永恒表现为瞬间，将空间表现为无限的空白；凝炼的黑白绘画语言，被理解成为内在诗歌和音及类似精神状态的跟诗的中介关系；它把创作视为妙悟与灵机；认为真正的艺术应令人感到惊奇——认为创作与欣赏的界限实际上并不存在，精湛的技艺仅仅是一种辅助手段，而不是最终目的，有时甚至还会妨碍对于真的表现，跟第一种倾向的拥护者们所主张的相反，画家并不是艺术的创造者，而仅仅是实现艺术“自我创作”的一种工具。

我们把中国绘画的结构分成几级，分成几个文化层次。其中最深而又最间接的是哲学级或哲学层次。本体论作为一种世界结构的审美意识、作为一个常见的问题——个性结构意识——而与绘画发生关系；认识论决定了艺术创作的道路、主客体的相互关系以及画家认识自己、认识事物的程度。自然，在各个不同的历史时期，在各种不同的美学体系中，这些问题的答案也是各不相同的（本书将分别予以说明）。然而，这些问题本身仍包含着某种共同的东西，正是这些共同之处说明了中国绘画作为一种特殊美学现象的哲学基础的特点。

中国绘画的社会学本质，换言之，它的社会倾向性、审美作用的特点及欣赏理论，构成了它的复杂结构的第二个层次。绘画的通俗性以及宗教与世俗、伦理与美学、社会与个人的相互关系构成了绘画的社会学本质。

我们把一切抽象的哲学和社会学问题都放在与绘画形象结构的直接联系中来予以考察，因为若是离开了形象，这些问题便不会引起我们的兴趣。属于形而上学范畴或伦理学范畴的绘画语言将受到我们特别的重视。这种语言的层次极其复杂，它包含着经过反复推敲的象征意义、十分精湛的技巧与各种各样的

材料。在中国绘画的艺术形象中，实际上并不含有暂时的、偶然的细节，其中所有的细节都必须按照一定文化传统的方式才能理解。当然，这并非意味着中国绘画不能直接理解。但是，在欧洲人的眼中和中国人的眼中，这种理解在许多方面是并不相同的。所以，我们往往会觉得，在中国艺术和欧洲艺术中，形象接近的绘画构图只是在理解程度上有差异，因为在同一个绘画形象当中，不同的趣味会相应地理解到不同的东西。

一开始就必须声明：我们将中国绘画结构分成几级，远非划分得那么严格，那么准确；恰好相反，在各个思想家和艺术家的美术概念中，它们实际上是融合成一个不可分割的有机整体的，我们之所以要把它们分开来进行考察，无非是为了便于分析和评述而已。

第一编 阶段

绪 论

中国绘画美学史的分期问题是与中国历史总的分期问题以及文化史和哲学史的分期问题交叉在一起的。我们觉得，绘画理论的发展可以分为以下几个阶段：

第一阶段——远古时期（公元前七世纪至公元三世纪）：绘画美学观点尚未成熟，还未发展成一个独立的认识部门，但已形成若干本体论和认识论的基本概念。

第二阶段（公元四至八世纪）：绘画理论的产生及其主要审美标准的形成。

第三阶段（公元九至十四世纪）：古典绘画理论的高度繁荣。

第四阶段（公元十五至十九世纪）：深入思考和研究此前美学提出的定理，美学标准的规范化。

在二十世纪中叶著名绘画理论家郑昶的详尽研究中所提出的总的画史分期，我们认为是十分恰当的。作者把三国（公元三世纪）以前的绘画看成是地道的实用美术。郑昶认为，它们主要是无名画家的作品，与工艺有很深的渊源。直到六朝时期

(四至六世纪),中国艺术中才出现画家真正的独立性。他认为,秦汉时期(公元前三世纪到公元二世纪)的绘画,系以礼仪性的实用为其主要特色。照他的看法,宗教艺术时期是从汉末开始的,它与佛教的影响有关。最后,郑昶把第四个时期称为文学时期。这一时期所包括的年代最长:从唐朝末年开始,一直贯穿宋元两代。至于明清两代的绘画与美学,郑昶把它们看成是折衷主义的,因为它们兼有以上四个时期的特点(146, 3—5页)。^①

有关中国绘画美学的文献资料极其丰富,前些年中国出版的一本虞复编的《中国画论书目》(154),开列的书名就达七百余种。至于或多或少与中国绘画美学沾边的文章篇数,那就更多,因为那些对美学产生过影响的大量哲学文章,某些探讨艺术创作与艺术欣赏等一般美学问题的诗论,还有许多揭示这种或那种绘画形象的中国著名诗篇(它们的作者往往也是画家),都应当算作有关绘画的专著。这样,便可将探讨中国绘画美学现象的文献分为三类:一、哲学论著;二、专门的绘画论著;三、有关绘画问题的诗论和诗作。

各种哲学流派的几本最重要的典籍决定了中国绘画美学的哲学概念体系。《易经》决定了绘画的天体演化论本质,道家哲学家老子的论著《道德经》^②与庄子的著作《庄子》决定了许多美学家——画论家的本体论与认识论;孔子及其门徒的著作之影响所及,使人们去思考绘画的社会本质和伦理本质。一个佛教学派的祖师的著作^③决定了传统绘画中一个最重要的画派的美

① 译注:括号里的第一个数字为引用文献编号,其后为页码。

② 原注:某些欧洲学者认为这部著作属于更晚时期,与老子本人无干;然而大部分学者却认为它是老子的作品。

③ 译者注:指佛教禅宗创始人慧能的《六祖坛经》。

学；十一至十二世纪新儒学的哲学对当时以及后来几个世纪的绘画美学产生过十分强烈的影响。这里有必要提醒一下，上述各种哲学流派都不是孤立存在的，各个流派的某些具体思想在各种美学概念中奇妙地结合在一起，或互为补充，或向对立面转化，但都各自形成了一个相当完善的美学观念体系。

关于各种绘画理论观点的专著，按经典著作规定的问题范围，同样可以分为若干类。日本出版的一本画论简明目录中，将这些专著分为下列几类：

- 一、讨论一般哲学问题的“画论”；
- 二、旨在详述绘画藏品、研究评价艺术品的标准的“鉴赏”；
- 三、“题跋”：写在画卷上的诗作或关于绘画的短文；
- 四、画史和古代画家的生平（“史传”）；
- 五、画论选集（丛集）；
- 六、附有图例的绘画教材（“图谱”）。

当代著名画家和画论家傅抱石在《中国绘画理论》一书中将这门理论分为几个方面：

- 一、一般问题；
- 二、教学原则；
- 三、创作理论；
- 四、气韵生动理论；
- 五、关于绘画的粗俗与恶俗的理论（128，79页）。

中国绘画理论工作家王世襄在《中国画论研究》一书（92，15页）中提出，有关文献可分为三类：一般原则（“理论”），绘画技法（“方法”），以及评价与批评（“品评”）。我们觉得，这种分类法最为令人信服。按王世襄编制的图表，唐代和唐代

以前的画论（四至九世纪）中，大都谈的是哲学问题，唐代则主要是品评文章，而从五代（十世纪）开始便是研究绘画技法。宋代（十至十三世纪）特别重视研究各种问题的相互关系，而元代（十四世纪）的文章则失去了品评的因素。明清两代（十五世纪至十九世纪初）评论和探讨绘画技法的文章为数特多，在某些文章中，对绘画哲学的研究十分深刻，涉及面亦甚广泛。

中国绘画理论发展的数字标记颇能说明问题。晋代（261—419）五篇；（南朝时期的）宋代（420—479）四篇（其中两篇已佚）；北魏（479—501）一篇；梁朝（502—556）六篇（仅有一篇的片断保存下来）；陈朝（557—589）两篇（留存一篇）。由此可见，唐代以前的三百年间，即绘画理论发展的初期，共产生了十八篇绘画理论文章，保存下来的只有十二篇。而唐代的绘画理论著作便有二十八篇，其中留传至今者仅十篇。五代短暂的统治时期产生了八篇绘画理论著作，保存下来的只有三篇。宋代绘画理论著作七十七篇，流传至今者五十五篇。元代绘画理论著作三十一篇，流传至今者二十三篇。明代绘画理论著作篇数迅猛上升，当然，其中相当一部分是前人文章的汇集。其中一百六十七篇署有作者姓名，只有七篇失传。清代写了大量的绘画论著——约有四万篇（395），其中仅有两篇失传，两篇的作者尚待考订。

中国绘画美学发展的情况也在绘画论著的篇幅长短中表现出来。除了张彦远的那部著作之外，十世纪前的绘画论著都不超过一卷，宋代绘画论著的篇幅急剧上升，有的长达二、三十卷。

元代又复兴了宋代之前那种短文的形式，大都编为一卷。