

中国艺术学文库·艺术学理论文丛

LIBRARY OF CHINA ARTS · SERIES OF ART THEORY

总主编 仲呈祥

中国艺术：从古代走向现代

高建平 著

LIBRARY OF CHINA ARTS
SERIES OF ART THEORY

*CHINESE ART:
FROM THE ANCIENT TO THE MODERN*



中国文联出版社
<http://www.cflapnet.cn>

中國藝術學文庫

艺术学理论文丛



LIBRARY OF
CHINA ARTS
SERIES OF
ART THEORY



文联社官微



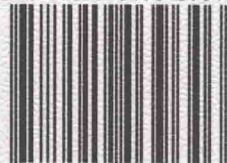
文联社官网



文艺家官网

上架建议 艺术学理论

ISBN 978-7-5190-3964-6



9 787519 039646 >

定价：68.00 元



中国艺术学文库·艺术学理论文丛

LIBRARY OF CHINA ARTS · SERIES OF ART THEORY

总主编 仲呈祥

中国艺术：从古代走向现代

高建平 著

LIBRARY OF CHINA ARTS
SERIES OF ART THEORY

CHINESE ART
FROM THE ANCIENT TO THE MODERN



中国文联出版社
<http://www.clapnet.cn>

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

学文库·艺术学理论文丛

ARTS · SERIES OF ART THEORY

总主编 仲呈祥

中国艺术：从古代走向现代

高建平 著



中国文联出版社

<http://www.cflapnet.cn>

图书在版编目 (CIP) 数据

中国艺术：从古代走向现代 / 高建平著. -- 北京：
中国文联出版社，2019.5
(中国艺术学文库·艺术学理论文丛)
ISBN 978-7-5190-3964-6

I. ①中… II. ①高… III. ①艺术史—中国 IV.
①J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 254691 号



中国艺术：从古代走向现代

著 者：高建平

出版人：朱 庆

终审人：奚耀华

责任编辑：冯 巍

封面设计：马庆晓

复 审 人：曹艺凡

责任校对：吴 可

责任印制：陈 晨

出版发行：中国文联出版社

地 址：北京市朝阳区农展馆南里 10 号，100125

电 话：010-85923076（咨询）85923092（编务）85923020（邮购）

传 真：010-85923000（总编室），010-85923020（发行部）

网 址：<http://www.clapnet.cn>

<http://www.claplus.cn>

E - mail：clap@clapnet.cn

fengw@clapnet.cn

印 刷：中煤（北京）印务有限公司

装 订：中煤（北京）印务有限公司

法律顾问：北京市德鸿律师事务所王振勇律师

本书如有破损、缺页、装订错误，请与本社联系调换

开 本：710×1000

1/16

字 数：342 千字

印张：21.75

版 次：2019 年 5 月第 1 版

印次：2019 年 5 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978-7-5190-3964-6

定 价：68.00 元

《中国艺术学文库》编辑委员会

顾问

(按姓氏笔画)

于润洋 王文章 叶 朗

邬书林 张道一 靳尚谊

总主编

仲呈祥

《中国艺术学文库》总序

仲呈祥

在艺术教育的实践领域有着诸如中央音乐学院、中国音乐学院、中央美术学院、中国美术学院、北京电影学院、北京舞蹈学院等单科专业院校，有着诸如中国艺术研究院、南京艺术学院、山东艺术学院、吉林艺术学院、云南艺术学院等综合性艺术院校，有着诸如北京大学、北京师范大学、复旦大学、中国传媒大学等综合性大学。我称它们为高等艺术教育的“三支大军”。

而对于整个艺术学学科建设体系来说，除了上述“三支大军”外，尚有诸如《文艺研究》《艺术百家》等重要学术期刊，也有诸如中国文联出版社、中国电影出版社等重要专业出版社。如果说国务院学位委员会架设了中国艺术学学科建设的“中军帐”，那么这些学术期刊和专业出版社就是这些艺术教育“三支大军”的“检阅台”，这些“检阅台”往往展示了我国艺术教育实践的最新的理论成果。

在“艺术学”由从属于“文学”的一级学科升格为我国第13个学科门类3周年之际，中国文联出版社社长兼总编辑朱庆同志到任伊始立下宏愿，拟出版一套既具有时代内涵又具有历史意义的中国艺术学文库，以此集我国高等艺术教育成果之大观。这一出版构想先是得到了文化部原副部长、现中国艺术研究院院长王文章同志和新闻出版广电总局原副局长、现中国图书评论学会会长邬书林同志的大力支持，继而邀请

我作为这套文库的总主编。编写这样一套由标志着我国当代较高审美思维水平的教授、博导、青年才俊等汇聚的文库，我本人及各分卷主编均深知责任重大，实有如履薄冰之感。原因有三：

一是因为此事意义深远。中华民族的文明史，其中重要一脉当为具有东方气派、民族风格的艺术史。习近平总书记深刻指出：中国特色社会主义植根于中华文化的沃土。而中华文化的重要组成部分，则是中国艺术。从孔子、老子、庄子到梁启超、王国维、蔡元培，再到朱光潜、宗白华等，都留下了丰富、独特的中华美学遗产；从公元前人类“文明轴心”时期，到秦汉、魏晋、唐宋、明清，从《文心雕龙》到《诗品》再到各领风骚的《诗论》《乐论》《画论》《书论》《印说》等，都记载着一部为人类审美思维做出独特贡献的中国艺术史。中国共产党人不是历史虚无主义者，也不是文化虚无主义者。中国共产党人始终是中国优秀传统文化和艺术的忠实继承者和弘扬者。因此，我们出版这样一套文库，就是为了在实现中华民族伟大复兴的中国梦的历史进程中弘扬优秀传统文化，并密切联系改革开放和现代化建设的伟大实践，以哲学精神为指引，以历史镜鉴为启迪，从而建设有中国特色的艺术学学科体系。艺术的方式把握世界是马克思深刻阐明的人类不可或缺的与经济的方式、政治的方式、历史的方式、哲学的方式、宗教的方式并列的把握世界的方式，因此艺术学理论建设和学科建设是人类自由而全面发展的必须。艺术学文库应运而生，实出必然。

二是因为丛书量大体周。就“量大”而言，我国艺术学门类下现拥有艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学、美术学、设计学五个“一级学科”博士生导师数百名，即使出版他们每人一本自己最为得意的学术论著，也称得上是中国出版界的一大盛事，更不要说是搜罗博导、教授全部著作而成煌煌“艺藏”了。就“体周”而言，我国艺术学门类下每一个一级学科下又有多个自设的二级学科。要横到边纵到底，覆盖这些全部学科而网成经纬，就个人目力之所及、学力之所逮，实是断难完成。幸好，我的尊敬的师长、中国艺术学学科的重要奠基人

于润洋先生、张道一先生、靳尚谊先生、叶朗先生和王文章、邬书林同志等愿意担任此丛书学术顾问。有了他们的指导，只要尽心尽力，此套文库的质量定将有所跃升。

三是因为唯恐挂一漏万。上述“三支大军”各有优势，互补生辉。例如，专科艺术院校对某一艺术门类本体和规律的研究较为深入，为中国特色艺术学学科建设打好了坚实的基础；综合性艺术院校的优势在于打通了艺术门类下的美术、音乐、舞蹈、戏剧、电影、设计等一级学科，且配备齐全，长于从艺术各个学科的不同处寻找普遍的规律；综合性大学的教育依托于相对广阔的人文科学和自然科学背景，擅长从哲学思维的层面，提出高屋建瓴的贯通于各个艺术门类的艺术学的一些普遍规律。要充分发挥“三支大军”的学术优势而博采众长，实施“多彩、平等、包容”亟须功夫，倘有挂一漏万，岂不惶恐？

权且充序。

（仲呈祥，研究员、博士生导师。中央文史馆馆员、中国文艺评论家协会主席、国务院学位委员会艺术学科评议组召集人、教育部艺术教育委员会副主任。曾任中国文联副主席、国家广播电影电视总局副总编辑。）

引言 中国绘画像什么？

一幅画应该像什么？一个自然而然的回答是：画什么，就像什么。于是，一幅画应该像所画的那个人、那件物、那幅景。这种对绘画的态度被西方艺术史家称为“自然的态度”（The Natural Attitude）^①。在中国，颜延之给的定义是：“图形，绘画是也。”^②画的意义在于存形，以此区别“图理”的“卦象”和“图识”的“字学”。陆机说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”^③画得不像，画虎不成反类犬，即涂附也，岂可谓之画？但画得像不像最起码应作两个层次的理解，一是意足，二是逼真。渺渺数笔，勾出一个人像。熟悉的人一眼即可认出是谁，此之谓意足。穷年累月，作出的画阴阳向背，不差锱黍，令人几欲走进，此之谓逼真。在这两个层次之间，怎样的态度才“自然”？

追求逼真，这是艺术竞争的结果。有一个关于古希腊画家的故事，很能说明问题。宙克什斯与帕哈修斯比赛绘画，宙克什斯作了一幅精美绝伦的葡萄，引得群鸟飞来啄食。帕哈修斯则画了一幅幕布。宙克什斯为从鸟儿的以假为真之举所获得的成功而洋洋得意，他说：把幕布拉开，让我们看看画吧。当宙克什斯意识到自己的错误时，他以一种令人钦佩的谦虚态度承认失败，并承认自己仅仅欺骗（deceive）了鸟，而帕哈修斯却欺骗了一位艺术家。^④

艺术家之间的相互竞争是一个普遍存在的现象，但给艺术家规定这样一个竞争方向，据说是希腊人的发明。希腊文明在其早期是从埃及和两

① Norman Bryson, *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, London: MacMillan Press LTD, 1983.

② [唐]张彦远:《历代名画记》卷一,载于《中国古典名著选》,京华出版社2005年版,第9页。

③ [唐]张彦远:《历代名画记》卷一,载于《中国古典名著选》,第9页。

④ Pliny, *Natural History*, Book xxxv.

河流域文明脱胎而来的，在图像制作上也继承了它们的特点。古风时期的希腊艺术，保留了沿袭几千年之久的埃及图像制作的图式。到了希腊古典时期，在短短的几十年间，人体雕像的姿态自然了，人的脸上那像戴了几千年之久的僵硬的面罩一下子脱了下来。我曾去过大英博物馆，后来又去了一趟希腊，有机会亲眼看见大量的埃及和希腊艺术珍品，对这一转变印象极为深刻。对产生这种变化的原因，西方文献中影响较大的要数贡布里希的解释。贡氏无限神往地称之为“希腊艺术革命”。^① 贡氏以后，许多人试图修正或补充这个结论，例如，约然·索尔本（Göran Sörbom）就提出，这是由于希腊人对人体和灵魂的观念的变化，从而产生了有机整体观念。与此相反，埃及人则把人体看成是各部分的叠加。^② 这些都说明，希腊人的这种艺术态度，即这种给艺术家规定某一竞争方向的行为，是特定的时代、社会发展情况、思想发展程度和其他艺术门类的艺术发展状态的产物。希腊人的艺术理想在西方被固定了下来，成为一个普遍的艺术理想。在中国的春秋战国时期，也出现了多少有点类似的发展趋向。艺术走向形似，与叙事性的史传文学的发展，以及诸子哲学的兴起所带来的灵魂观念的变化，都有千丝万缕的联系。只是在中国，这一理想后来为其他的理想所覆盖。

这一理想长期在西方占统治地位。希腊人的摹仿说，也许本来并不被当作一种艺术理论看待，但通过柏拉图的谴责和亚里士多德的辩护，它的确成了一个在艺术上极有影响的学说。文艺复兴时期的阿尔贝蒂，则继承了这种思想，为近代西方绘画奠定了理论基础。在此后每一代都有这方面的传人。最新的两个例子是贡布里希的错觉（illusion）说和肯代尔·瓦登（Kendall L. Walton）的拟托（make-believe）说。这些学说，归结到一点，就是绘画像照相。照相是这种绘画发展的结果。照相机（camera）源于一种画箱（拉丁文为 *camera obscura*）。西方人用这种画箱，可以精确地画出人像或风景。在此基础上，他们利用感光原理，发明一种机械装置来代替画家的工作。当然，这绝不是说西方绘画在实践中千篇一律地以这种理想

① E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London: Phaidon Press, 1962.

② Göran Sörbom, "Gombrich on the Greek Art Revolution," *Nordisk Estetisk Tidskrift*, No. 12 (1994), pp. 63-78.

为旨归。例如，西方艺术中也有对线、形、色的表现力的强调，甚至有对笔触的力量的欣赏。但再现的理论在强化照相的理想，从而压倒其他艺术冲动，阻止它们理论化。其实，西方的油画所用的油彩，这是一种最适宜留下艺术家动作痕迹的材料。但绝大多数油画家都竭力抹去这种痕迹，因为这种痕迹不能提供再现理论所代表的价值。

在英国的一次美学会议上，曾有一位代表发言说，照相机这项发明不可能出现在中国。其理由是，西方的绘画像照相，因而以绘画为基础可以发展出照相机，而中国的绘画不像照相。对此，我也许可以反驳说：第一，中国古代也有细入毫发的画法，也有宗炳所说“张绢素以远映”的透视法萌芽；第二，当照相机引入中国时，中国人接受这项西洋淫巧之器并没有很大的心理障碍。记得《读书》上曾有文章谈到慈禧太后喜欢照相的事。中国人固然没有发明照相机，但何以由此断定中国人不可能发明这东西？但我在这里不想反驳。没有就是没有。中国人发明的东西固然不少，但没有发明的东西也很多。这位代表说得也对，中国绘画的确不像照相，最起码，中国自元朝以后的绘画不像照相。那么，中国绘画像什么？

第一是像书法。贡布里希对他不喜欢的艺术时期的一大谴责是：这时的艺术具有书写的特性。绘画（再加上雕塑）要制造“错觉”或“幻觉”，而“书写”的艺术目的仅在于“别异”。他举的例子，有埃及艺术、希腊早期古风时期的艺术，以及从罗马帝国开始直至中世纪的艺术，认为这些时期的艺术有图式化的特点，不根据现实事物的形状进行修正。在他的“作”（making）和“配”（matching）的公式中，只有前者。属于这种“书写”的艺术还有儿童的绘画、国际象棋中的棋子、根据模型做出的姜饼人，等等。所有这些都仅仅在别异，因此是低级的艺术。这些能不能成为“艺术”，这在他也是一个问题，他一方面将之称为艺术（art），一方面又说，是希腊人发明了艺术（art），因为希腊人才开始既“作”也“配”。中世纪的艺术失去“配”的特点，文艺复兴则把希腊人做过的事再做一遍。贡布里希认为艺术经历了两次“革命”，一次是希腊古典时期，一次是文艺复兴，而两次革命都是通过根据视觉进行修正的方式来破除图式化，破除“书写”的特性。作为悬在艺术家心中的审美理想，中国绘画所像的，并不是这种“书写”性的别异，而是书法所代表的一种“表现性动作”。书法中的笔划方向性、顺序性、力量、情趣构成一种新的美。这种美是从

艺术家的身手腕指运动体现出来的美。逼真的绘画为人所欣赏的心理基础是生活本身积淀而成的，人们在绘画中看到了他们在生活中看到的同样的东西或希望看到的东西；像书法的绘画为人们所欣赏的心理基础则来自书法练习活动。有一句老话，外行看热闹，内行看门道。绘画的观众中如果内行不多，那么画家为了生存，就很合理地要提供点“热闹”，诉诸一般观众心理。但如果画家找到一个知音群体，他自然会陶醉在这个幸运之中了。书法练习活动是中国古代受教育者的一个极为普及的活动，这个活动在书法创作者和欣赏者之间架起了一座心理的桥。绘画像书法，则可借桥而过，产生一种既有抽象性又能产生普遍共鸣的艺术。这是中国绘画具有“精英主义”倾向和强调“书画同源”的共同原因。

第二是像下围棋。中国人可能很早就开始把作画与弈棋作比较。张彦远曾特地声明，绘画“岂同博弈用心”^①。他并未说画法不可同博弈，只是“用心”不可同。绘画关乎“名教”之事，要能“成教化，助人伦”，不能像下棋那样玩玩。其实，到了后来，作画的目的恰恰变成了玩，游戏笔墨以“自娱”。不过，更有意思的不是目的而是方法。在明清之际，作画如布棋法似已成了一个共识。作画要运筹、取势、注重次序，这些都与弈棋相同。中国画讲“笔笔相生”，“下一笔看上一笔意趣”，实际上说出了一种审美的博弈理论。画一幅画像下一盘棋一样，先疏疏布局，再渐次点染，逐渐收拾，直至终局。在这个过程中，画家要有大局观，有对变化着的形势的敏感，有对画图成形总过程的掌握和选择，最后留下的画成为画家在一段时间内身心活动的记录。这些都渗透着博弈的精神。

这里的核心问题是位置和次序。照相式绘画有位置而无次序。如果说把绘画比作书法，次序观念得到初次强调，那么把绘画比作弈棋，这种观念就再次得到了强调。弈棋是对抗性活动，次序错了，时不我待，会被对手抢了先。记得小时候看过一种无次序的绘画。在街头的画室中，有人用铅笔与铅粉给人画肖像。作画的方法是把一张人头照片压在带方格的放大镜下，再在图画纸上画上相应的方格。然后一格一格地填上透过放大镜看到的東西。长辈曾告诉我，这不是“画”，是“容像”，理由是这不算本

^① [唐]张彦远：《历代名画记·叙论》，载于《中国画论类编》，俞剑华编著，人民美术出版社2016年版，第29页。

本领。其实，作这种画也需要本领，但这却不“算”本领。在中国，“算”本领的是“意在笔先”“取顺取势”“笔笔相生”“物物相需”的画，竞争方向在此不在彼。

与绘画像下围棋相类似的还有绘画像打仗。据说王羲之就提出过作书像打仗，而清人沈宗骞则进而说绘画像打仗，二者的意思是一致的。

第三是像舞蹈。绘画和舞蹈是性质不同的艺术。绘画是供画完以后欣赏，而舞蹈则在舞的时候欣赏。但中国绘画也能在画的时候欣赏。顾恺之、张僧繇当众为他们的画点眼睛，这也许会被说成是让画的自然过程吸引观众，还非严格意义上的绘画表演；那么，这方面的一个经典的例子是唐人符载对张璪作画的描绘。张璪作画前“箕坐鼓气”，其神态“若雷电激空，惊飙戾天”。作画时，“毫飞墨喷，捩掌如裂，离合惝恍，忽生怪状”。画完后，“则松鳞皴，石巉岩，水湛湛，云窈眇”，一幅神奇的画跃然而出，显示出“万物之情性”。^①中国绘画的这种表演性特点，为牛津大学教授、著名的绘画史家苏立文（Michael Sullivan）所注意，并数次提到。他认为，这种现象在中国很早就出现，而在西方，绘画的表演性是20世纪才获得的一种特性。^②这一历史考证当然很正确，但从本性上说，绘画不是表演艺术，画论家对绘画动作的描述，固有像符载那样的目击记，但绝大多数都是见笔迹而想象其解衣般礴的壮观景象。说“笔精墨妙”也好，说“奋袂如风”也好，仅仅以画为证而已。表演性本身，不可能成为中国绘画的本性。但这种表演性，可以凸现动作性，这后一点更值得重视。有从事现代书法者讲“墨舞”，那是说书法有舞之造型，仍非舞之动作。回到古代书法，他们所讲的出笔、收笔，提笔而非信笔。“一笔书”的气势的完整连贯性，以及意、气、势、笔的表现性动作整体，更能体现中国画的特点。从中国艺术的“表现性动作”这个概念生发开去，可以对中国画的特性作出概括和总结。“舞之喻”须联系“棋之喻”。画可看作棋谱。名谱一看即知气象不同，而细细深究，则又可看出种种精微巧妙之处。读谱者的水平越高，就理解得越深。观名手对局，固是激动人心之事，但对学棋真正有意义的是看棋谱，而不一定要去现场凑这个热闹。

① [唐]符载：《观张员外画松石序》，载于《中国画论类编》，俞剑华编著，第20页。

② Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art - From the Sixteen Century to the Present Day*, London and New York: Thames and Hudson, 1973.

观画也是一样，欣赏者并不一定要观作画过程，但应该从画本身想见此过程。

第四点，也是最后一点，是像自然。“自然”是很怪的词。无论在西方还是在中国，都是如此。对绘画的“自然的态度”是说画得像自然之表面。中国绘画在向着两方面发展：一是自然而然，指画家情感自然流露和动作挥洒自如，不矫饰，不做作，不显示出工匠式的谨细，甚至认为那会损寿。二是得自然之“所以然”，即自然背后之“理”“性”“真”。人与自然的一个接触点是事物之表面，视觉和触觉由此而生。再现这种感觉也就逼近了自然。但中国画家还在寻找另一个接触点。人是天之人，天也是人之天，因而本来是相通的。这种思想，在石涛、方薰、沈宗骞、布颜图等许多人那里都可找到。在冥冥之中，有一种东西称为“造化”，这就是“自然”。它是否有人格，哲学家们自可去争论，但那不是画家的事。世界由此而生，并按照一定的规律、一定的节奏在运化。其间有寒有暑，有晦有明，有朝有暮。至于生物，又有作有息，有呼有吸。画家作画也要再现这整个造化的过程，因为人与自然是相通的。石涛有“一画”说，强调作而非生，并以此破混沌，赋予画家一种半个造物主的自豪感。

回到我们最初提出的问题上。图画存形，是对图的基本要求，而非对画的艺术要求。绘画像照相，成为西方理论家论述的主题。中国绘画理论家则受社会学意义上的精英主义和美学上的动作过程性影响，提出绘画像书法，像下棋，像打仗，像舞蹈，像自然之创造过程。理出这些思想，可以说出一点与流行的绘画理论不同的意思。

目 录

引言 中国绘画像什么?	1
第一部分 线性美的追求	1
第一章 寻找美的线条	3
第二章 “书画同源”之源	21
第三章 “描写之辨”与从“描”到“写”	47
第二部分 艺术的动作性	65
第四章 论绘画表演的理论意义	67
第五章 艺术与人的动作痕迹	77
第六章 从棋理看画理	83
第七章 书写性审美原则及其对绘画的改造	95
第八章 《芥子园画传》与《命运之轮》：中欧绘画之比较	140
第三部分 意、气与韵	165
第九章 “意在笔先”论	167

第十章 气势与气韵	198
第十一章 中国古代绘画中的隐逸精神	250
第四部分 艺术与美	289
第十二章 植根传统 直面现代	291
——论潘天寿的艺术之路	
第十三章 仿造的根源	302
第十四章 “以类相动”	309
——《乐记》体系初探	
第十五章 “美”字探源	318
后 记	327