

“美术源起”的中西对话:

从“游戏”到“实用”的画理重构

(一)《新画法》的“美术源于游戏”论及其局限

陈树人译述的日本学者所著《新画法》开篇即提出“美术源于游戏”的核心观点,将人类绘画定义为“模仿自然之形于平面上”,并从“花纹生成”的角度展开论证。其认为,原始先民的艺术创作源于对自然纹理的模仿,如“试立海滨一观,风迴沙面凹凸之状,现出曲线万行,暗示一种花纹;又如伐倒树木,其切口木纹,作涡卷状,亦暗示一种花纹”,进而推断“审是,虽谓花纹为自然之模仿也,非过矣”。这种观点深受欧洲近代美学中“游戏说”(如席勒“审美游戏”理论)的影响,强调艺术的非功利性与愉悦性。

《新画法》进一步指出,“生活汲汲里,尚有余裕之人,案出瓶形。其上施以装饰,曲线直线,种种结构,而成是等花纹以暗示自然(自然物或天然物,为行文之便只用自然二字,下仿此)也,殆无疑矣”,将美术视为人类闲暇时光的精神消遣;同时认为“古拙之物,俗辈或以为寡趣,然以神游自然界之本能的美术心观之,则大有兴味”,虽承认古拙器物的审美价值,但仍局限于“自然模仿”与“形式装饰”的框架,未能触及美术与人类生存实践、文化精神的深层关联,其对“游戏”的强调也暗含将艺术与实用功能割裂的倾向,与中国传统画学中“艺与道合”“文以载道”的理念存在本质差异。

(二)《新画训》的“美术源于实用”论及其文化根基

黄宾虹在《新画训》中修正了《新画法》的“游戏说”,提出“原始美术源于实用”的观点,将绘画的起源与人类的物质生产、精神需求紧密结合,绘画最初的目的是“欲模仿器物之形态,毕肖于尺寸间耳”,是为了满足器物制作、生活实践的实用需求,而非单纯的“游戏”。黄氏的这一观点并非凭空提出,而是植根于中国传统画学的历史脉络——从新石器时代彩陶纹样的实用装饰功能,到商周青铜器“象物”纹样的礼器属性,再到汉代画像石、画像砖的叙事纪实功能,中国美术始终保持着“实用”与“审美”的统一,这与黄氏对三代古器物的深入研究密不可分。黄宾虹在1948年《国画之民学》中曾提及:“近几十年,我们出土的东西实在不少,这些东西都是前人所不曾见过的,也可以说我们生在后世的人最为幸福。有些出土的东西,如带钩、铜镜之类,上面都有极复杂图案的图案画。日本人曾将这些图案加以分析,著有专书,每一个图案,都可以分析出多少层不同的几何图形来,欧美人也大为惊服。”1937年,中国社文艺俱乐部曾在报纸报道中称黄宾虹“致力艺术垂四十年,平生作画,除追求自然外,并从事于考古学”,可见考古研究为其“美术源于实用”论提供了实证支撑。

《新画训》进一步阐释:“美术与寻常日用之品,刻刻相联,陶器金玉之文藻,其雕刻为物鸟兽者,实于人生极严谨斋肃之时,稍分为暇豫愉悦之意,不至于常有所苦,其优裕遂见于寻常器物之上。虽同游戏,绝非卑鄙之意味,即谓其劳心劳力之久,借美术以脱离尘俗之纷纭,而为人类高尚之举动可也。”此处的“优裕”并非《新画法》所指的“闲暇”,而是人类在满足基本生存需求后,通过美术对精神世界的升华,是“劳心劳力之久”后的精神调剂,体现出“实用为体,审美为用”的画理逻辑,既肯定了美术的实用根基,又凸显了其“美育”的普遍功能。

(三)“文理”与“自然”的融合:中国传统画学的现代诠释

《新画训》以中国古文化中“文理”的概念,重构对“自然模仿”的理解,将《新画法》中的“自然纹理”升华为“造物之巧”,指出“逮游行于滨海之地,见

黄宾虹与《新画训》的文献背景

○方辉

风涛喷薄,侵啮沙面,恍露凹凸曲折之象,暗成文理;或如木石横截,作螺旋刷丝各种花纹,因知造物之巧,有足为人工所则仿者多也”。此处的“文理”不仅指自然物象的外在形态,更蕴含“天地自然之理”,是“规矩方圆之妙”的体现,与中国传统哲学中“天人合一”的思想一脉相承。

黄宾虹强调,原始美术对自然的模仿,并非简单的形态复制,而是对“自然美规律”的把握。他在《新画训》中写道:“但其形制古拙,世俗之辈视为寡趣无味,而神游邃穆者,已觉纯任自然之中,具有规矩方圆之妙,引人兴味于无穷。”这种“神游邃穆”的审美体验,超越了《新画法》对“形式美与装饰美”的表层关注,指向对自然内在规律的领悟。同时,黄宾虹将“人生汲汲以谋衣食,熙来攘往之中,尚有优游暇豫于器物上,仿其异形奇状,准之规矩,施之雕饰”的创作行为,解读为“以娱瞻仰者之心目,而无可勉强”的精神需求,通过器物上的“文理”,使人们在日常生活中感悟自然与自由的精神,实现“古雅”的审美熏陶,这与王国维将“古雅”视为“美育代宗教”最高标准的观点形成呼应。

(四)“艺与道合”的精神超越:对文人画的反思与修正

《新画训》对“美术源起”的论述,还暗含对传统文人画的反思。文人画强调“逸笔草草”“自娱自乐”,虽提升了绘画的精神品格,但也存在脱离实用、忽视“道艺统一”的弊端。黄宾虹在《新画训》中提出“道也进乎技,形上形下,初无二理”的观点,主张艺术与道的统一,反对将“游戏”等同于“低俗”,也反对将“实用”局限于“功利”。他认为,美术的“游戏”属性应是“高尚之举动”,其价值在于“脱离尘俗之纷纭”,而美术的“实用”属性则体现在“与寻常日用之品,刻刻相联”,二者共同指



黄宾虹《湖山初霁图》纸本设色 71.5cm×34cm 1952年 浙江省博物馆藏

向“艺与道合”的精神境界。这种观点落实到绘画创作中,便是对“心境”与“自然”关系的强调。黄宾虹指出:“中国画首先强调的是艺术与道相融合的精神,而非所谓新旧,如若没有与自然相合的心境从事艺术创作,艺术创造就无从谈起。画家缺乏自信,‘则其人终身不能登吴道子、王维之堂,而入刺辉路(或译拉斐尔)、密奇兰(或译米开朗基罗)之室’。”他引用庄子“与物为春,是接而生时于心者”的修为,说明画家只有以“愉悦的兴趣与心境”感应自然,才能达到艺术的至高境界。这一论述既修正了文人画忽视自然、空谈心性的倾向,也超越了《新画法》将“自然”视为客观对象的机械认知,构建了“自然—心境—艺术”的有机画理体系。

《新画训》强调画家技术不断进步的重要性,称“而自高自负之心亦不庸其或缺,盖粹吾之神、罄我之力,制成之品,略得得意,固无妨也,如此则进步必速。脑力随时变化,昨日得意者,今日见之而厌愧,诚如是,其技术安有不上达者哉!”而《新画训》则认为艺与道合方能使艺术达到“纯粹”的境界,强调艺术家要有品鉴能力,加之“淬厉精神”“精研思虑”“循习不倦”,才能增进其艺术,实现人与自然的融合,这一差异,进一步凸显了黄宾虹对“折中”创新方法的批评,以及对“艺与道合”画理的现代认同。

“绘画定义”的重构:从“视觉描摹”到“心目感应”的画学转型

(一)《新画法》的“视觉写实”定义与局限

《新画法》将绘画定义为“以某材料描摹自然形状于平面上之谓绘画”,核心在于强调“自然与人类感官的重要联系”,认为“抑所谓自然者何?曰感触吾人五官者,皆自然也,与绘画有最密接关系者,目所感觉之自然,摹之拟之,而写于适宜之平面上,此即绘画也”。这种定义以“视觉”为核心,将绘画视为对“目所感觉之自然”的客观描摹,进而提出“眼之教育与画之器具两者相持,用之即熟,则画学三昧可迎刃而解矣”的观点,将视觉训练与工具材料掌握视为绘画的决定性因素,体现出欧洲近代写实主义的艺术倾向。

然而,这种定义存在明显局限:其一,将“自然”简化为“五官感触”的客观对象,忽视了人与自然之间的精神关联;其二,将绘画等同于“视觉描摹”,弱化了艺术创作的主观能动性与精神内涵;其三,未能考虑不同文化背景下绘画语言的差异性,暗含欧洲中心主义的审美预设,与中国传统画学中“写意传神”的理念存在根本分歧。

(二)《新画训》的“心目感应”定义与传统根基

黄宾虹在《新画训》中,基于中国传统画学“文与质”的关系理论,重构了绘画定义。他曾在《六法感言》中指出:“文者,物象之本,以目治也,画之



黄宾虹带有印象派光影画法特色的山水画稿

为用,全以目治。”“六法之内惟形似、气韵二者为先。有气韵而无形似,则质胜于文;有形似而无气韵,则华而不实。”这一观点在《新画训》中得到进一步深化,其明确提出:“而有所谓自然者,其必感触吾人之心目,使身受者徒觉其可惊可喜,可欣可慕,潜移默化而不自知。”将绘画定义为“视觉、心理与自然物象的关系”,强调绘画是画家“潜移默化而不自知”的表达,是“睹自然之形色,而入于吾人之心目,未见而若有所思,当见而若有所得,既见而又欲思其所得者而模拟之”的精神活动,突出了绘画的写意性,而非以描写感官中的景物为目的。

《新画训》进一步阐释:“所谓天地自然之物,收入吾人心目之中,而成为自然者,人人皆同此感觉乎?而不必然也。”这里的“自然”已非《新画法》所指的客观自然,而是经过“心目”过滤、重构后的“心理自然”,是主观与客观的统一。黄宾虹通过这一界定,将中国传统画学中“写意”“传神”的理念融入绘画定义,突破了欧洲写实主义的局限,为中西画理在现代美术上的贯通找到了核心契合点。

(三)“心目”的核心地位:视觉心理学与传统画学的融合

《新画训》在“绘画定义”部分,重点探讨了“心目”的核心地位,全文2000多字,“心目”一词出现15次,体现出黄宾虹试图将中国画的言性特征构建在“视觉心理学”之上的学术尝试。他指出:“以寻常论之,人人见而知之者,当无不辨别也。而所谓感觉自然者,非此之谓也。”明确区分了“感官自然”与“心目自然”的差异,认为“感觉自然”是基于个体文化、经验、心理的主观体验,具有差异性。为说明这一差异,《新画训》又列举了新旧画派因知识背景不同而产生的感觉差异:“今有画家于此,一则积稿盈筐,罗列粉本,岁暮月拟,道顾、陆而称张、吴,此旧画派也;一则摄影取形,就物写真,殚精疲虑,进东亚而谈欧美,此新画派也。二者者,所学不同,而其感觉又迥异。”同时,《新画训》通过儿童科学实验的方法,讨论个体感觉之间的差异,并提出品评标准应在不同画种规则范围内展开,尊重事物以特殊矛盾体现普遍矛盾的辩证关系:“人人虽各异其感觉,各异其智能,及其诣力所至,日就月将,以限于有成。然后万物之形色,与吾人之手腕心目尤为拍合。即觉断鹤续凫,尺有所短而寸有所长,其使学画者,人人不越于此规矩准绳之外,而观画与评画者亦不能出其范围也。”

这种对“心目”的重视,既吸收了西方认知心理学的研究方法,又植根于中国传统哲学。宗炳在《画山水序》中提出“以形媚道”“应目会心”的观点,认为“夫以应目会心为理者,类之成巧,则目亦同应,心亦俱会,应会感神,神超理得”,这与《新画训》的画学观一脉相承。黄宾虹强调,尽管山水之神无形迹可观,但画家若能将“心、形、影、迹”与理相

合,通过“理法”的掌握,就能写形传神,达到自然美的境界,实现传统画学与现代艺术理论的有机融合。

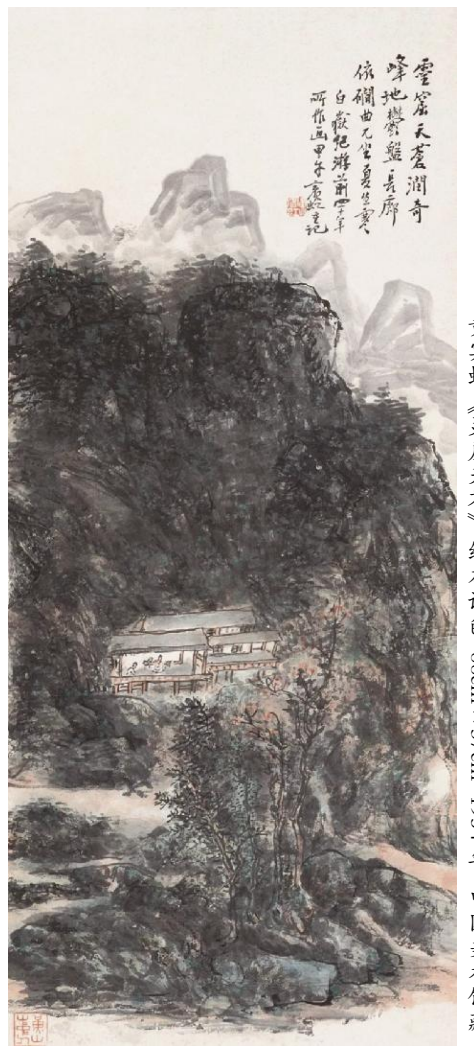
(四)光影与笔墨的结合:中国画现代转型的探索

《新画训·绘画定义》还讨论了对西方绘画的借鉴,这集中体现在对明暗光影的关注与研究上。黄宾虹依据画理而思考明暗关系,却未照搬西法改造中国画,他主张画家要考虑环境与表现主体之间的关系,将光影纳入中国画的笔墨语言体系,文中称:“夫所谓求之心目亦非徒限于形体也。一物之间,光影有浓淡,采色有浅深,斟酌咸宜,亦不可不求其练习之娴熟。雪之白也,常人视之无以异也,而自作画家言之,其雪凡受日光所照之处则见为黄,阴处则见为苍。”

彼时的黄宾虹借助对摄影和西画的了解,思考中国画借光影表现山水自然之性的路径,其绘画题跋中多有相关论述,如“余观北宋人画迹,如行夜山,昏黑中层层深厚,运实于虚,无虚非实”(1950年自题山水),“北宋人写午后山,山顶皆浓黑,为马夏所未见”(自题拟北宋法),“欧人言起点,言光线、言透视;中国画有三时山,曰朝阳,曰夕阳,曰午时山,分别阴阳反正”(《九十杂述》),“宋画多幽冥,荆关皴一灯,夜行山尽处,开明最高层”(《自题山水》)。西方现代绘画对光影的运用,重新唤起了20世纪中国画家面对自然的真实体验,而如何将光影运用于中国画并保持其艺术特色,成为变法的关键。考察黄宾虹的绘画实践可见,他将大自然中的明暗视作表达“浑厚华滋民族性”的重要手段,以哲学思维转化科学的光影,在用笔、用墨之外,更重视用光。这种将西画光影与中国画笔墨相结合的探索,既突破了传统文人画的程式化局限,又坚守了中国画的民族特性,为中国画的现代转型提供了重要实践路径。

《新画训》总结了黄宾虹的绘画观念:“学画之道,求之于心目而已”,明确中国画运用科学知识结合哲学表现自然,“究之手眼之练习与图画之器具,二者交融,用之即熟,画学三昧,于此得焉”,指出“图与画”的区别,强调绘画不是制图,其所表达的不是客观表象而是精神超越,这与《新画法》的“视觉描摹”定义形成鲜明对比,凸显了黄宾虹对中国画本质的深刻把握。(未完待续)

(作者系美术学博士、山东省艺术研究院美术研究所所长、黄宾虹艺术研究会副会长。本文转载自《写意画研究》第3辑,转载时有删节并经作者修订)



黄宾虹《灵崖天苍》纸本设色 88cm×37cm 1954年 中国美术馆藏