

意象之路：有关中国当代艺术的一种试探性理论

Paths to the Middle - A Tentative Theory for Chinese Contemporary Art

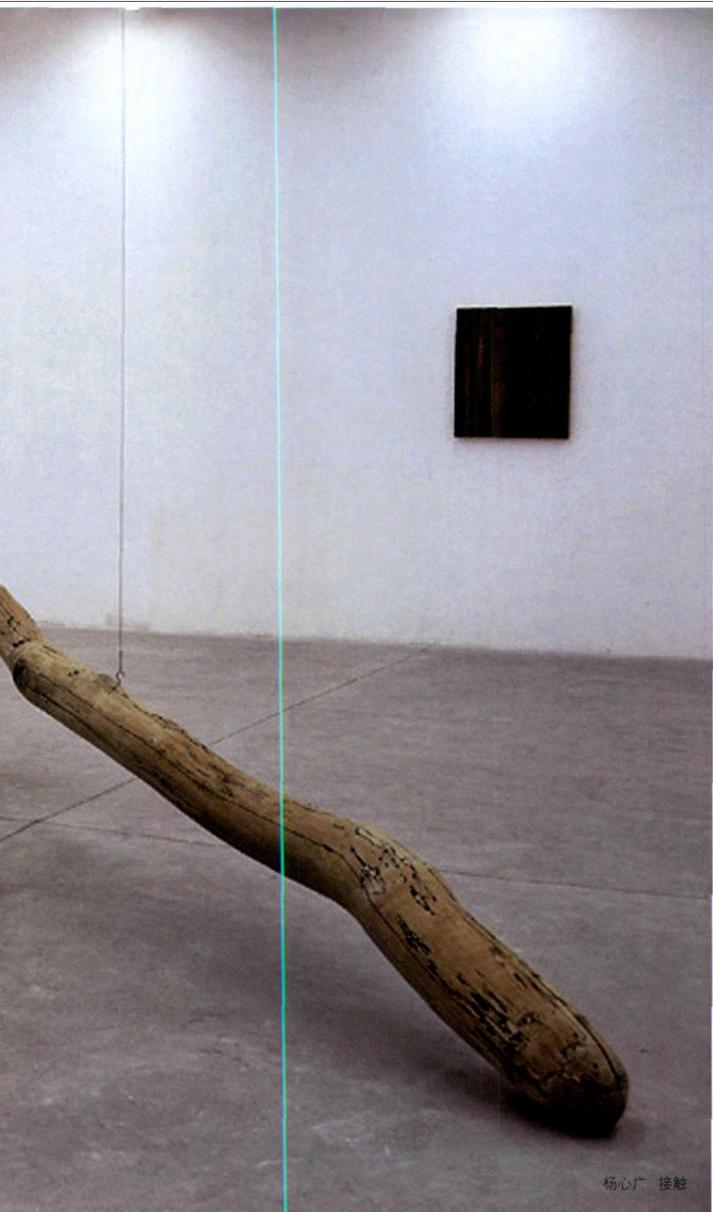
文/彭锋

有人将中国当代艺术划分为三个阶段：“看别人”，“被别人看”和“看自己”。我想强调的是，只有到了“看自己”的阶段，中国当代艺术才有自我意识，才有理论要求。但是，如同黑格尔和丹托指出的那样，一旦艺术有了自我意识，它就终结了。这是否意味着一旦中国当代艺术有了自我意识，它也就终结了呢？它终结的是“艺术”还是“中国”还是“当代”？这三种终结的后果有何不同？如果是“艺术”终结了，那么如同黑格尔等人指出的那样，它的归宿应该是哲学。2如果是“中国”终结了，那么如同一些倡导跨文化美学的美学家所言，它的归宿应该是新的国际风格。3如果是“当代”终结了，那么如同一些倡导进化论美学的美学家所言，它的归宿应该是美。4在这篇文章中，我将侧重前一个问题。后两个问题，我将另有专门的论文来论述。如果是“艺术”和“当代”而不是“中国”终结了，那么它的归宿就不是一般意义上的哲学，而是中国哲学。极具讽刺意味的是，一旦当代艺术在中国哲学中找到了归宿，那么它就刚好可以避免终结，而迎来新的开始。中国当代艺术不仅要延续自己古老的传统，要解决自己当前的问题，而且要为艺术自身走出终结的困境提供答案。要完成这三个方面的任务，需要艺术家和理论家的共同努力。这里的理论不应该是被动解释静态现实的“包装”理论，而应该是积极促进现实运动的“辩证”理论。5从理论的角度来看，中国古典美学中的意象理论能够同时兼顾到这三个方面的问题。中国传统的“一分为三”的本体论区分与现在通行的“一分为二”的本体论区分非常不同。按照中国传统的本体论区分，在“道”“器”之间还有“象”。如果说“道”相当于抽象对象或者心理对象，“器”相当于具体对象或物理对象，那么在一分为二的本体论区分中就没有“象”的位置。这里的“象”不应该被理解为形象，不应该被理解为“物—自身”或“物—知识”，而应该被理解为二者之间的“物—显现”。强调“道”“器”之间的“象”的中国古典美学理论，不仅指向中国艺术的古老传统，而且在同当代分析美学和现象学美学的结合中也体现出富有生命力的前景。中国当代艺术的发展历程，应该给我们展示通向意象之路。



让我们从那个恼人的艺术作品的本体论地位问题谈起吧。艺术作品本体论是20世纪后半期困扰艺术哲学家的一个难题。所谓艺术作品本体论问题，可以概括为“艺术作品是什么”的问题，它与“什么是艺术作品”不同，后者通常被归结为艺术定义问题。与艺术定义问题探讨某物是否是艺术作品不同，艺术作品本体论问题是在业已知道某物是艺术作品的情况下，去探讨它是一类怎样的事物。正如托马森 (Amie Thomasson) 指出的那样：

艺术本体论研究的主要问题是：艺术作品是哪种实体？它们是物理对象、理念种类、想象性实体或别的什么吗？各种艺术作品如何与艺术家或观赏者的内心状态、与物理对象、或者与抽象的视觉、听觉或语言结构相联系？在什么条件下艺术作品开始存在、继续存在、或者停止存在？⁶



杨心广 接触

让我们以绘画为例。根据西方形而上学，实体 (entity) 一般被分为两类：一类是“独立于心灵之外的”物理对象，一类是“存在于心灵之中的”想象对象。这种本体论区分今天被奉为标准的本体论区分。显然，这种标准的本体论区分不能很好地解释绘画的实体，在这种二分的本体论视野中没有绘画的位置。我们既不能将绘画等同于“独立于心灵之外的”物理对象，也不能将它等同于“存在于心灵之中的”想象对象。绘画似乎处于这两种对象之间，它在材料上是由物理对象构成的，但又包含了意图、情感等属于内心之中的现象。托马森总结说：

总之，要容纳绘画、雕塑以及诸如此类的东西，我们必须放弃在外在于心灵和内在于心灵的实体之间作简单的划分，承认那种以各种不同的方式同时依靠于物理世界和人类意向性的实体的存在。⁷

艺术作品的本体论地位问题，迫使我们“返回到基础的形而上学问题，重新思考形而上学中那个标准的二分，并发展出

更广阔的和改良过的本体论范畴系统。”⁸我们要扩大本体论范畴的系统，以便接纳那些存在于二分范畴之间的实体。由此可见，艺术作品本体论研究可以触及根本的形而上学问题，这个根本问题的解决不仅有助于我们理解艺术作品，而且有助于我们理解其他的社会对象和文化对象。托马森写道：

对艺术本体论的细致考虑有着远远超出美学的影响和应用。……发展更合适的艺术作品本体论，还可以为在本体论上更适当地、一般地来处理社会和文化对象奠定基础，而这常常在自然主义的形而上学中忽略。……总之，如果有人试图规定出这样的范畴，它可以真正地适合于我们通过日常信念和实践所了解的艺术作品，而不是使艺术作品被安置到现有的熟悉的形而上学范畴中，那么我们不仅可以得到更好的艺术本体论，而且可以得到更好的形而上学。⁹

现在的问题是：那种存在于二分范畴之间的实体究竟是什么？我们如何才能发展出一种“更广阔的和改良过的本体论范畴系统”？托马森只是提出了问题，他并没有给出适当的答案。

二

对于中国传统美学来说，艺术作品的本体论问题似乎不难解决，因为中国传统形而上学的本体论区分不是“一分为二”而是“一分为三”。¹⁰中国形而上学将实体划分为“道”、“象”、“器”或者“神”、“气”、“形”。根据西方形而上学中的标准区分，我们可以勉强将“道”或“神”归结为抽象对象或心理对象，将“器”或“形”归结为具体对象或物理对象，但这种标准区分中没有“象”或“气”的位置。“象”在这里不能像我们通常理解的那样被理解为形象、形式或者轮廓。“象”不是事物本身，不是我们对事物的知识或者事物在我们的理解中所显现出来的外观。“象”是事物的兀自显现，兀自在场。“象”是“看”与“被看”或者“观看”与“显现”之间的共同行为。这里，我想借用王阳明的一段对话来对“象”做些具体的说明。《传习录》记载：

先生游南镇，一友指岩中花树问曰：“天下无心外之物，如此花树，在深山中自开自落，于我心亦何相关？”先生曰：“你来看此花时，此花与汝心同归于寂。你来看此花时，则此花颜色一时明白起来。便知此花不在你的心外。”¹¹

从一般人的角度来看，王阳明与他的朋友之间的对话似乎相当奇怪。在我们日常生活中，既不会有“与汝心同归于寂”的花，也不会有“颜色一时明白起来”的花。我们的认识功能自动地将概念赋予给所看到的花，给花命名，将它视为比如桃花、梨花、菊花、芙蓉花、杜鹃花等等，这些都是在王阳明和他的朋友们游玩的山上容易见到的花。

让我进一步假定王阳明和他的朋友们看见的花就是芙蓉花。现在，我们有了三种不同的芙蓉花：“与汝心同归于寂”

的芙蓉花，“颜色一时明白起来”的芙蓉花，以及有了“芙蓉花”名称的芙蓉花。这里，我用有了“芙蓉花”名称的芙蓉花来指称芙蓉花的显现结果，也就是我们依据概念或名称对芙蓉花的再现或认识。我们可以将这三种芙蓉花简称为芙蓉花本身”、“显现中的芙蓉花”和“再现中的芙蓉花”。根据中国传统美学，审美对象既不是任何芙蓉花本身，也不是任何再现中的芙蓉花，而是所有显现中的芙蓉花。

这三种不同的芙蓉花之间究竟存在怎样的区别？简要地说，芙蓉花本身是一种树木。比如说，它有三米高，众多的枝桠，绿色的叶子，粉红色的花瓣等等。我们可以去数它的枝桠的数目，触摸它的树干的硬度，嗅它的花的香气，如果愿意的话还可以尝尝它的叶子的滋味。无论我们是否知道它是芙蓉花，我们在芙蓉花本身中都可以发现众多的诸如此类的特征。这种芙蓉花可以存在于心外，可以处于“寂”的状态。

显现中的芙蓉花是在我们知觉中的芙蓉花或者正被我们知觉到的芙蓉花，也就是王阳明所说的“颜色一时明白起来”的芙蓉花。王阳明主张“心外无物”，他想说的也许是：我们只能在心上显现的芙蓉花，而不能有芙蓉花自身。王阳明的这个看上去相当奇怪的主张实际上并不难理解，因为如果我们不能感知某物就无法知道它是否存在。不过，这里的显现中的芙蓉花不能被理解为主观臆想的产物。“心”在这里如同“镜子”或“舞台”，借助它芙蓉花显现自身，这是我们在禅宗文献中很容易发现的隐喻。因此，在许多方面，显现中的芙蓉花都十分类似于芙蓉花本身，它们之间的唯一区别在于前者是知觉中的对象，后者是物理对象或自然对象。

实际上，王阳明并没有取消芙蓉花本身，他只是将它转变成了显现中的芙蓉花。在我们的日常经验中，我们可以相当确定地拥有芙蓉花本身，因为我们可以去看它、摸它、嗅它、尝它。现在的问题是，一般人的普通看法跟王阳明的深刻洞见之间有何区别？在王阳明眼里，一般人心目中的芙蓉花本身并不是真正的芙蓉花本身，而是芙蓉花的再现或幻象。我们通常将某种再现中的芙蓉花当作芙蓉花本身，比如，我们今天就容易将科学对芙蓉花的再现当作芙蓉花本身，因为科学在今天享有至高无上的权威。科学对芙蓉花的再现并不是芙蓉花本身，它只是关于芙蓉花的现代植物学知识。我们还有对于芙蓉花的其他再现，还有关于芙蓉花的其他知识，比如，中国传统中草药学知识。从不同的观点出发，我们可以得到不同的芙蓉花知识。享有统治地位的再现或知识，通常就会被误以为事物本身了。

显现中的芙蓉花与再现中的芙蓉花之间又有何区别？关于显现中的芙蓉花，王阳明只是说它的“颜色一时明白起来”，他并没有说他看见了不同的颜色或者不同的树。我们假定在某一时刻我们看见的颜色是一样的，比如说粉红。王阳明看

见的颜色与植物学家或中草药学家看见的颜色并不是两种不同的颜色，比如前者看见了粉红后者看见了橘红，而是同一种颜色的不同样态，即在显现之中的粉红和不显现的粉红，前者是我们对粉红的感受，后者是我们对粉红的知识。需要指出的是，这里所说的“不显现的粉红”有两种情况：一种是从来没有进入感知的粉红，一种是曾经进入感知而现在不在感知之中的粉红。让我们暂且撇开前一种粉红。“正在感知之中的粉红”与“曾经进入感知而现在不在感知之中的粉红”的区别在于：前者是活泼泼的“象”，后者已衰变为死板板的“知识”。在活泼泼象的状态，我们的感知处于逗留之中，并不立即提交或上升或抽象为知识。我们得到的是象还是知识的关键，不在于观看的程度是否仔细，而在于观看的态度是否松弛。王阳明的观察不一定有植物学家或中草药学家那么仔细，但王阳明能够看见花的象，而植物学家或中草药学家只能得到花的知识，因为王阳明在“游南镇”，“游”让王阳明的感知摆脱了概念的束缚。

三

根据一分为三的本体论区分，艺术作品的本体论难题似乎不难得到解决。在一分为三模式中的“象”，被认为是艺术的灵魂。正如庞朴总结的那样，“道-象-器或意-象-物的图式，是诗歌的形象思维法的灵魂；《易》之理见诸《诗》，《诗》之魂存乎《易》，骑驿于二者之间的，原来只是一个象。”¹² 现在的问题是：艺术家如何来捕捉象呢？艺术作品中的象究竟是如何体现的呢？这里，我想借用郑板桥的一段题画文字来加以说明。郑板桥写道：

江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画云乎哉！¹³

根据郑板桥的说法，我们至少有三种不同的竹子：眼中之竹、胸中之竹和手中之竹。概要地说，眼中之竹是画家看见的竹子，我们可以称之为自然的竹子；胸中之竹是画家记住的竹子，我们可以称之为心灵的竹子；手中之竹是画家绘制的竹子，我们可以称之为艺术的竹子或者文化的竹子。弄清楚这三种竹子之间的关系，是理解中国艺术的关键。

中国艺术不以模仿自然为目的，这并不是说中国艺术家不关心自然；相反，中国艺术家尤其强调对自然的观察，大多数艺术家只画自己熟悉的对象。但是，中国艺术家观察自然的目的，并不是要描绘眼中之竹，中国艺术家要描绘的是胸中之竹或者记忆中的竹子。比如，一个中国画家要画竹子，他需要花很长时间去熟悉竹子；¹⁴ 一旦他开始画竹，他往往无需察看

竹子。¹⁵

这里,我们可以看出自然与心灵之间的明显区别,或者“看”与“想”之间的明显区别,用郑板桥的话来说,“胸中之竹又不是眼中之竹也”。不过,我想强调的是,最重要的还不是自然与心灵之间的区别,而是它们二者之间的交互联系、限制、诱发或影响。一方面,由于眼中之竹转变成了胸中之竹,自然仿佛被精神化了。精神化的过程是一个删繁就简的过程,通过省略竹子的细节而凸显竹子的特征。根据中国哲学中的辩证思维,只有心灵不是对自然的被动复制的时候,心灵才会更像自然。在这里,我们明显可以看到思想对视觉经验的影响甚至改变。另一方面,自然又养育了心灵。由于画家常常需要花很长时间去熟悉自然,直至他完全寓居于自然之中,他观看自然的方式又会影响到他思考自然的方式。这种交互影响,让中国艺术追求“似与不似之间”,而不追求单纯的“似”(如模仿)或者单纯的“不似”(如抽象)。

总之,心灵的竹子不仅是自然的竹子的再现,而且是画家内心世界的呈现。在心灵的竹子之中,有某种超出自然的竹子的东西。由于手中之竹又不是胸中之竹,根据同样的逻辑,在艺术的竹子中,又有某种超出心灵的竹子的东西。

艺术不仅仅是模仿或再现,不仅不是对自然的模仿或再现,而且不是对心灵的模仿或再现。艺术首先是一种语言或者符号表达。¹⁶古德曼(Nelson Goodman)的这个洞见,可以在中国艺术传统中找到强有力的支持。中国画首先是一种特别的符号表达形式。中国艺术家并不完全反对模仿,他们反对的是没有笔墨的模仿。笔墨是中国画的基本语言,不采用这种语言的绘画不被认为是一种有高品格的绘画。¹⁷古德曼试图从语言上来界定艺术作品,在他看来,某物要成为艺术作品,必须在语言上具有某些审美征候,比如句法密度、语义密度、相对充盈、例示、多而杂的指称等等。¹⁸荆浩也有与古德曼类似的论述。根据荆浩,绘画有六种基本要素:“一曰气,二曰韵,三曰思,四曰景,五曰笔,六曰墨。”笔墨说的就是绘画语言。关于笔,荆浩说:“凡笔有四势,谓筋肉骨气。笔绝而不断,谓之筋。起伏成实,谓之肉。生死刚正,谓之骨。迹画不败,谓之气。”¹⁹在这里,荆浩也是从语言特征上来论述绘画,与古德曼有异曲同工之妙。不过,古德曼的艺术语言或符号表达理论并不能完全解释中国绘画,因为对于中国艺术来说,语言只是属于“技”的领域,当艺术家在掌握语言之后,他就要追求更高的艺术境界,美学家们常用“道”来指称这个境界。这里的“道”与我们前面阐述一分为三的本体论区分中的“道”既有联系又有不同。不过,本文并不打算对它们之间的关系做细致梳理。对于中国艺术家来说,艺术并不是纯粹的语言游戏,而是承载了艺术家对宇宙人生的深刻理解。换句话说,中国艺术是有意义的,不能归入形式主义的阵营。比如,清代



布颜图说:“意之为用大矣哉!非独绘事然也,普齐万化一意耳。夫意,先天地而有,在《易》为几,万变由是乎生;在画为神,万象由是乎出。故善画者,必意在笔先。宁使意到而笔不到,不可笔到而意不到。”²⁰这里我们可以发现心灵与文化之间的交互影响关系。一方面,如果一个人要掌握中国画的艺术语言,获得驾驭笔墨的能力,他就必须接受这个传统的严格训练,他的心灵最终一定会被这种传统所改变;另一方面,当他掌握了笔墨语言之后,他就具备了自我表现的自由,这时他的笔墨语言就会流露出他所把握到的“意”,由他的心灵中流露出来的“意”回过头来又会影响或改变他的笔墨语言。

我们已经简要地分析了中国艺术中自然与心灵之间、心灵与文化之间的交互影响。现在的问题是,在文化与自然之间也存在这种交互影响吗?如果在文化与自然之间也存在这种交互影响,我们如何来理解它呢?根据我的理解,在上述引用郑板桥的那段文字中,最关键的还不是“胸中之竹”,而是“手中之竹”。是那只负责执行的手,是整个运动的主体,起了关键的作用。这里的身体既是文化的产物,又是自然的部分。就像我们在中国表演艺术中所看到的那样,表演者的身体运动是高度程式化的,但是表演者却被要求要尽可能自然地运动他的身体。这里我们可以看到文化与自然之间的张力或交互影响:一方面,作为程式化的产物,身体运动要严格地遵守规则和惯例;另一方面,作为自然的部分,身体运动力图超越规则和惯例的束缚,用一种自然或自动的方式来执行。

我们简要地分析了中国艺术中自然、心灵和文化这三个层面,以及它们之间的交互关系。根据我的理解,它们之间的关系是交织和交叠的,它们之间形成的各种矛盾和张力,最终由具体执行的身体运动来解决,由身体运动来获得它们之间的平衡。现在,我可以回答本节开始时提出的艺术家如何来捕捉和表达“象”的问题了:艺术家是通过保持自然、心灵和文化之间的张力和平衡来捕捉、创作和表现“象”的。



展望 园林假山石模型 2007年

四

通过上面的论述，我已经大致概述了一种基于“象”的艺术理论。也许有人会提出这样的问题：这种理论不是明显过时了吗？我不这么认为。当然，我也不认为我们可以恢复中国传统美学而无须创造性的转换。我想强调的是，一种充分吸收中国传统哲学优点的艺术理论有助于我们处理某些当代问题。我所勾勒的这种艺术理论至少触及到三个方面的当代问题：(1) 如同我们在第一节和第二节中论述的那样，一种基于“象”的艺术理论可以帮助我们解决艺术本体论地位的问题。这既是一个当代的艺术理论问题，又是一个当代文化理论问题。在今天这个世界日益由“硬”的“物质”转向“软”的“意义”的时候，如何看待诸如“龙”、“飞马”、“三头六臂”之类的虚构实体，是当代哲学家们正在思考的难题。(2) 如同我们在第三节中论述的那样，一种充分吸收中国传统艺术优点的艺术可以帮助我们保持或创造自然、心灵和文化之间的和谐关系。这里我想进一步指出的是，当代社会的许多问题都是起源于这种和谐关系的丧失；而某些“现成的”当代艺术揭示、助长和放大了这些问题。在我看来，如果有艺术能够有助于我们克服这些问题，那么它就有可能成为“接下来的”当代艺术，成为当今时代的前卫艺术。我期待这种艺术的出现。(3) 一种充分吸收中国传统艺术和美学优点的艺术和艺术理论，可以让艺术避免终结。这是一个我在本文中并没有展开讨论的问题，我在其他地方已经做了专门的讨论。²¹ 艺术终结由黑格尔在19世纪初首先提出，丹托在20世纪中期重提，今天已经成为艺术界中的热门话题。²² 我这里不想再叙述这个问题，我想指出的是，如果我们将其他艺术传统尤其是中国艺术传统也考虑进来，艺术终结就不是一个真正的问题。艺术终结的问题，是推崇新异和独创的西方现代艺术必然面临的问题。中国传统艺术根本不推崇创新或者对创新有全然不同的理解。“新”或者“生”不是某种我们要努力争取的东西，而是现成的、手边的东西，是人与万物本来就有的东西。²³ 重要的不是去做某种全新的东西，而是去创造或维持人与自然的和谐与平衡。

作者简介：彭锋，哲学博士，北京大学美学与美育中心教授，北京大学美学与美育中心副主任，中华美学会常务理事、副秘书长，中华美学会外国美学委员会副主任，国际美学协会（International Association for Aesthetics）全体代表（delegate at large）、执行委员会（Executive Committee）委员。

1. 见李晓峰《沉香》（上海：视平线美术馆）序言。
2. See Stephen Davies, "End of Art," in *A Companion to Aesthetics*, Edited by D. Cooper (Oxford: Blackwell, 1997), pp. 138-141.
3. See Curtis Carter, "Conceptual Art East and West: A Base for Global Art or the End of Art?," in *Aesthetics and Culture: East and West*, Edited by Gao Jianping & Wang Keping (Hefei: Anhui Jiaoyu Press, 2006, pp. 544-562; Curtis Carter, "Art without Cultural Borders: Reflections on Qin Feng's Art," in *Qin Feng: To Badashanren* (《秦风：致八大山人》) Catalogue (Beijing: Beijing Museum of Contemporary Art, 2008), pp. 83-84.
4. See Wolfgang Iser, "The Return of Beauty?," *Pilozofski Vestnik*, No.2 (2007), pp. 15-25; Dennis Dutton, "Aesthetics and Evolutionary Psychology," in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Edited by Jerrold Levinson (Oxford and New York: Oxford University Press, 2003), pp. 693-704.
5. See Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, 2nd. ed. (New York: Rowman & Littlefield, 2000), p. 40.
6. Annie L. Thomasson, "The Ontology of Art," in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Edited by Peter Kivy (Malden, Oxford, and Carlton: Blackwell, 2004), p.78. 基维主编：《美学指南》，彭锋等译，南京：南京大学出版社，2008年。
7. *Ibid.*, pp. 88-89. citation from p. 89. 《美学指南》。
8. *Ibid.*, p. 88. 《美学指南》
9. *Ibid.*, p. 90.
10. 详细论述。见庞朴：《一分为三：中国传统思想考释》，深圳：海天出版社，1995年。
11. 《王阳明全集》上，上海：上海古籍出版社，1992年，107-108页。
12. 庞朴：《一分为三：中国传统思想考释》，235页。
13. 《郑板桥集·题画》，转引自叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社，1985年，546页。
14. 苏辙《墨竹赋》记载文与可的言论：“夫予之所好者道也，放乎竹矣。始予隐乎崇山之阳，庐乎修竹之林。视听漠然，无概乎予心。朝与竹乎为游，暮与竹乎为朋。饮食乎竹间，偃息乎竹阴，观竹之变也多矣。”（《栲城集》十七卷。）再如邹一桂《小山画谱》记载：“宋曾云巢无疑，工画草虫，年愈迈愈精。或问其何传，无

疑笑曰：“此岂有法可传哉？某自少时，取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。有恐其神之不完也，复就草丛间观之，于是始得其天。方其落笔之时，不知我之为草虫耶？草虫之为我也？此与造化生物之机缄无以异。岂有可传之法哉？”（《小山画谱》卷下《草虫》。）

15. 苏轼描绘的一些作画过程，有助于我们理解观察与作画之间的关系。《文与可画 谷偃竹记》描绘文与可作画过程：“竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自螭腹蛇以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎！故画竹必先得心于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”（《苏东坡全集》上册，中国书店影印本，1986年，394页。）《书蒲永升画后》描绘孙知微的作画过程：“始知微欲于大慈寺寿宁院壁，作湖滩水石四堵，营度数岁，终不肯下笔。一日仓皇入寺，索笔墨甚急，奋袂如风，须臾而成。作输泻跳蹙之势，汹汹欲崩屋也。”（《苏东坡全集》上册，303页。）

16. Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing, 1976).

17. 正是基于这样一种绘画语言观念，邹一桂对西洋画并不认同。《小山画谱卷下·西洋画》记载：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物、屋、树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一一，亦具醒法。但笔法全无，虽工亦匠。故不入画品。”（叶朗主编：《历代美学文库》，第15卷，北京：高等教育出版社，2002年，340页。）

18. Nelson Goodman, "What is Art?" in Thomas E. Wartenberg ed., *The Nature of Art: An Anthology* (Beijing: Beijing University Press, 2002), p. 207. Nelson Goodman, *Languages of Art*, pp. 252-255.

19. 荆浩：《笔法记》，载叶朗主编：《中国历代美学文库》第七卷，北京：中国高等教育出版社，2002年，552页。

20. 布颜图：《画学心法问答》，载叶朗主编：《中国历代美学文库》第十五卷，北京：中国高等教育出版社，2002年，420页。

21. 有关讨论见彭锋：《艺术的终结与重生》，载《文艺研究》2007年第7期；彭锋：《艺术终结论批评》，载《社会科学战线》，2009年第4期。

22. For discussion, see Eva Geulen, *The End of Art: Readings in a Rumor after Hegel*, James McFarland trans., (Stanford, Cal.: Stanford University Press, 2006).

23. 祝允明：“绘事不难于写形而难于得意，得其意而点出之，则万物之理，挽于尺寸间矣，不甚难哉！或曰：‘草木无情，岂有意耶？’不知天地间，物物有一种生意，造化之妙，勃如荡如，不可形容也。”（《枝山题画花果》，同治刊本《枝山文集》。）