



中国画是中国文化中最具代表性的具体文化样态之一，因而，中国画的存在和演化大抵可以看作是中国文化胸存在和演化的一个缩影。对中国画中一些典型现象的认知，例如中国画对意境的追求和创造，山水画为何为中国绘画中的一个大系，“非师而能”的文人画是怎样产生的等等……我以为都必须在把握了中国画的存在和演化的文脉——基础性的基础上才能有实际、客观的描述。

中国画文脉

Cultural Vein of Chinese Painting

上海书画出版社

邵琦 | 著

尹洛 | 导读

中国艺术院校研修丛书

中国画文脉

Cultural Vein of Chinese Painting

上海书画出版社

邵琦 | 著

尹洛 | 导读

责任编辑 黄 剑
技术编辑 钱勤毅
封面设计 潘志远

图书在版编目(CIP)数据

中国画文脉 / 邵琦著; 尹洛导读. — 上海: 上海书画出版社, 2004. 12
(中国艺术院校研修丛书)
ISBN 7-80672-929-1

I. 中... II. ①邵...②尹... III. 中国画 - 理论研究 IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第098867号

☆中国艺术院校研修丛书

中国画文脉

邵琦著 尹洛导读

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcp@online.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

经销: 各地新华书店

开本: 889 × 1194 1/24

印张: 5.83

印数: 0,001-3,000

版次: 2005年1月第1版 2005年1月第1次印刷

书号: ISBN 7-80672-929-1/J·842

定价: 20.00元

导 言

中国画文脉，亦即中国文化绪脉中的绘画，或者说是中国绘画生存的文化血脉。

作者试图通过对中国画文脉的梳理，寻找导致绘画史上一系列独特现象发生与发展的那只看不见的手。这些独特现象不胜枚举，比如：理论（观念）先行于实践，揄扬“疏体”而抑压“密体”，崇尚水墨而轻视着色，不断重演的“复古运动”以及20世纪以来从寻找“出路”到纳入“主流”的演变等等。而更为重要的是，作者在对“文士”这一特殊的社会阶层的历史形成原由的考察中，揭示了“文士”为何广泛而持久地钟情于绘画，又如何介入绘画并把持绘画，从而形成“文人画”一统天下的局面的悠长脉络。

在作者看来，导演中国绘画历史演化的那只看不见的手就是中国绘画（扩大一点也可以说是中国文化）的“神圣传统”。

“神圣传统”实际上就是“文士”在“素王意识”支援下的一系列文化艺术建构方针。

在对上古时代人文传统的考察中，作者指出：在中华民族先民的观念中，世界是层次性存在的。天与地（或者说神和人）是最基本的层次，层

次之间的严格界限是社会有序的标志。在不同的层次之间往来沟通的是一群具有特殊才智的人——巫覡。“九黎乱德”之后，天子不能号令天下，诸侯割据争霸，专为天子沟通神人的巫覡伴随着社会的变局而转为“王者之师”。中国的“文士”阶层便在这样的社会变局中形成产生。

“为王者师”便是“无冕之王”，亦即“素王”。文士要拥有并保有这一特殊的地位，唯一的途径便是悟究天人之道，踞道内圣而为王者师。基立在这一根本之上，则一切有助于心性修养的有意味的生存样式（或者说文化样式）便都会为文士们所青睐。认知心理学家皮亚杰指出：外部的东西只有经过动作性的操演才能内化为才智。因此，文士们对文化样式的青睐便具体体现为直接的行为参与。而其参与的最终目的则始终是提高心性修养。在这里，作者揭示了一个重要的历史文化现象：文士们到处插手，全面干预；而其插手干预的结果又通常在很大程度上改造或拨转了具体文化样式本体（或者说本然）的发展指向。绘画在其原初之际就是人们悟究天人之道的重要手段和工具。因此，绘画一趋于成熟，便成为文士们青睐的对象，并且即刻被改造成为文士们心性修养的有效途径。理论先行，“传神”目标、“畅神”理想等等，实际上都可以看作是文士对绘画实施改造与拨转的具体表现。立足于此，便不难发现绘画史上所出现的种种现象实际上是绘画的本体发展和文士对绘画的要求之间互动的结果。

绘画如此，书法、音乐亦如此，乃至于下棋、喝茶无不如此。举凡任何具体的文化样式，一经文士染指，便都如此。因而，我们不妨把这看成是构成中国文化特性的一个关键因素。循依于此，我们可以真切地感悟中国文化的真谛。在欧风强劲东渐的今天，有了这样一个基本的立脚点，将有助于我们拥有评价民族历史文化的权力，而不是把它交给不求甚解的外人。

《中国画文脉》通过对绘画演化历史的揭示，从一个全新的视角展示了中国绘画的特性，因此也给了当今的人们认识历史、评说现时以诸多

启示。

启示之一，历史文化的连续性。

我们拥有至少二千五百多年绵延不断的历史，虽说这已是常识，并且也是老生常谈，但是，在面对具体问题时，这个前提通常又是最容易被忽视的。作者所谓的“历史文化连续性”大致包括这样一些内容：一是指中国文化形成以来迄今为止的全部时间进程，这是历史；二是指在这漫长的岁月中，尽管多次出现过少数民族或长或短的统治时期，但是这只是政权的易主，而不是文化的替代，亦即文化的主体性、完整性和一致性并没因政权的易主而损丧，巨大的同化力在历史的演化历程中呈现为连续性，或者说它是连续性的前提与保障；三是指文化的脉承者一以贯之，尽管人们已经习惯了所谓出世与入世的分类，但是，考诸到具体的个人时，便会发现这根本就是无法分而论之的，不仅丝毫不矛盾而且还互融互洽、协调共生，因为，在出世与入世的表象背后是一个立足于人的生存之间的神圣传统，不同的历史时期有不同的生存场合，然修养心性、经世济民的主旨却始终未改。

启示之二，绘画迷惘的根由。

存在的便是合理的，合理的便会存在。面对连绵脉传的历史文化，简单地否定，不仅无补于事，而且必然误事。就绘画而言，伴随欧风东渐而来的中国艺术评品标准的失落，以及由此形成的创作失范，恐怕就和简单地照搬别人的东西直接相关。对自身民族历史文化连续性的否定，从表面上看是对过去的形迹的抛弃，而实际上这种抛弃必然包含着对形迹作为一种存在的合理性的否定。文化作为一种存在，其合理性根植于一个民族关于人的生存之问，然而否定自己的，移嫁到别人那里，虽说不一定就不能存活，但水土不服或寄人篱下却是注定无法逃开的。

虽然这—问题是作者在考察绘画时提出的，倘若我们的视野不仅仅局限于绘画，那么，也就可以看到这个问题不是绘画独有的，而是普遍存在

的。对自身民族历史文化的抽象肯定和具体否定，正是一个多世纪以来绘画迷惘的根由。

启示之三，私人化。

作者认为，私人化是中国绘画演化的一个历史指向（或者说是一种历史趋势）。这是一个历时性的概念，亦即在不同的历史时期，私人化有不尽相同的表现。这种不同的表现一方面是由绘画本体的发展演化决定的，一方面也取决于整体的社会文化背景；而更多的情形则是由两者交互作用的逻辑必然所致。作为一个历时性概念，私人化最重要的意义是标识了绘画演化的指向，而正是在这个层面上，私人化又成为一个共时性的概念，因为其所揭示的是不同历史演化阶段绘画的共同特性，因而，也可以看作是对中国绘画艺术特性的概括。

作者在多年前便有专文《中国绘画演化的私人化趋向》，综合此后对这一问题的阐述，可以发现，在作者看来，私人化是神圣传统的实践样式，是心性修养的必然结果。

私人化，是一个饶有意味的概念。从表面上看，作者是从绘画的功能角度在论述中国绘画历史演化的特性；而实际上所谓的“功能”是人与艺术这一根本关系的具体化表述。因此，私人化概念的提出回答的是这样一个根本问题：人们为什么需要艺术（或者说需要绘画）？

启示之四：寻找公约点。

若仅从字面上解读，将绘画作为个体完善心性修养的有效途径，不免有“工具”之嫌；而如果立足于个体的人的立场上来解读，那么，在这种“工具”性的表述中，作者提供了既可审视自身民族历史文化，又能放眼其他民族历史文化的公约点。有了这一基点，也就获得了平视春秋战国和魏晋南北朝与古希腊罗马和文艺复兴的可能。而这种平视（或者说一视同仁）既是解开从“祀礼”到“士礼”的关纽，也是揭橥文艺复兴与人的自觉的关键。

读解历史，可以使过去变得清晰；读解历史，也可以使当下变得简明。如果说私人化是中国绘画演化的趋向，文艺复兴是西方绘画的不二渊源，那么，呈现在这两者之间的诸多公约性因素应该可以让我们对这两者作等量齐观。又如果说私人化是中华民族历史文化演化的具体标识之一，人的自觉是西方诸民族历史文化演化的具体标识之一，那么，私人化以及与之相对应的公众化的概念，无疑便是可以公约的（读解与评说）中西文化艺术的基点之一。细细体究，这里虽然不免有自我主义的成分，但是对于迷失自主立场已久的现代中国画坛来说，仍不啻是建设性的。

启示之五，拥有自身的历史文化。

历史演化的私人化趋向和现实时状的公众化要求之间的矛盾，是现代中国绘画的根本性问题。一个多世纪以来，中国绘画领域中所呈现的种种现象，事实上大多是这一根本问题的具体表现。作者对现状的这一判断，是建立在历史文化连续性之上的对具体文化样式——绘画的总体认识。

所谓“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，评述现状的困难在于人们总是或多或少地受到现实的切身利益的障蔽与困缠。假助历史的逻辑张力，站在历史文化连续性的基点上远观现状。这种远观似乎有些超然，然而，在揭示现状的原本上，远观便是客观。远观既是指空间距离（由此而获得视野的广阔），也是时间距离（由此而获得视野的深邃）。在资讯不发达的过去，空间距离是主要障碍；在资讯泛滥的今天，时间距离是主要障蔽。这也就要求人们在关注、研究中国绘画时，首先必须对中国绘画的性状有一个明确的判断。不然，在资讯泛滥的时代，失去的将是可资比较的基础即评判的基准。时状中诸多不尽人意或差强人意的现象，大多源于此。循依着历史文化连续性，不仅可以使人们更客观真实地认识、评述时状；而且还是时状中的人们获得历史文化自我性的前提。没有对身处其中的历史文化的确认，便无法拥有文化根基。缺失根基的文化，是流浪文化。中国绘画若不能以自身历史文化连续性为根基，那么，也就注定无法避免

在自家门口流浪的尴尬。

以开放的眼光来看，当今的中国文化存有诸多令人不满、不足、遗憾的现象，这是不争的事实；但是，对这些事实的揭示、批判同样令人不满、不足、遗憾。究其根本，便不难发现在矫枉过正的背后实际存在着一个更为根本的危险：这便是历史文化连续性的割裂，或者更为极端地背弃历史文化。在“全球化”、“一体化”等泛泛的概念支援下，这种根本荒谬的割裂与背弃正以“勇气”、“胆略”的扮演者在加深、在放大着原本既有的或大或小的问题，把原本让人遗憾的问题变成令人愤懑的症结。

绘画作为纯视觉艺术，在交流日趋频繁深广的今天，自有其天然的优势，若没有深固的根基，伴随着这一优势而来的将是更多的问题与疑惑。另一方面，因为没有语言那样的确定所指，若没有深固的根基，曲解与误读也就不可避免。由此可见，绘画作为一种具体的文化艺术样式，深深根植于历史文化之中，这就意味着绘画的所指固然与其形式能指相关联，但对绘画所指的读取与悟解却是由更为深广的文化绪脉所决定的。这是《中国画文脉》提供给我们的考察中国绘画的独特视角；这个独特视角不仅有助我们看清历史，而且有助我们看清现状，进而改变我们的旁观者立场，真正成为自身民族历史文化的拥有者。

本书的基础是1991年发表于《朵云·中国绘画研究季刊》的《中国画文脉》一文，历经世纪末风起云涌的十年，在新世纪开元时期，文中的观点正一一或被印证或更富思考意义。此次出版，作者又重新作了修订，观点表述更为全面系统，其留给人们的启示也将更丰富、深刻。

目 录

引 言	1
一 脉承连续	3
世界的层次性存在——特殊的社会阶层——从“祀礼”到“士礼”	
二 神圣传统	11
神圣传统——艺术滥觞：沟通天地的手段——人物画的兴起与人性化的进程——书法取代绘画成为心性修养之径	
三 心性修养	20
心性修养的新自觉——人的自觉与自然的发现总是相伴而来的——寄心性于山水：齐物的通达途径——道佛不分：方法上的相参资	
四 宗谢范式	28
道释佛像：第三者的超然地位——绘画本体的自觉——进乎道：游乐山水的天然驱动力——畅神而已——坐实于形而不为形所累——扬疏抑密：道势的分庭抗礼——诗画合一——水晕墨章：对为画所累的反动	
五 非师而能	55
意造——以道观器——一端之学	
六 私人状态	62
从功能转变到本体开掘——从别出者到示范者——水墨泛滥：历史的困境——富饶的贫困——古意：超前的理论规导——赵孟頫：历史的创造性转换——私人化取向：绘画本体化终结的必然——元四家：历史序脉中的一个新纪元——董其昌：起一代之衰的新权威——“四王”：依旧关乎当下——私人化的现状与文化公众化的要求	

七 当下问题 92

问题：从出路到主流——不同的提法，共同的指向——主流与国际身份——判定标准——中西历史文化的差异性——主流与边缘——中西绘画的差异：人与物——把玩性与动作性——非还原性——图式的普泛——重倡对象化——西方观念的引入与木刻运动——理论选择——再生的起点与背景状态

引言

中国画是中国文化中最具代表性的具体文化样式之一，因而，中国画的存在和演化大抵可以看作是中国文化的存在和演化的一个缩略。对中国画中一些典型现象的认知，例如中国画对意境的追求和创造，山水画又何以成为中国绘画中的一个大家系，“非师而能”的文人画是怎样产生的等等……我以为都必须在把握了中国画的存在和演化的文脉——连续性的基础上才能有实际、客观的描述。毕竟，作为中国文化最具代表性的具体文化样式的中国绘画，并不是凌空蹈虚而来的。因此，对中国画的探究不仅不能游离而且必须在中国文化这一背景中进行。

绘画的内源活力在于其物化形态——对中国绘画来说则主要是笔墨所承携的文化意蕴，作为中国文化重要构成样式，中国绘画的演化不仅受到中国文化本然特性的范导，同时，亦以绘画的文脉作为其演化的内驱力量之源。

文人画作为中国绘画的精萃与代表，就其绘画的功用而言，向来为中国知识人士视作悟究天人之际的有效途径。因

中国画是中国文化最具代表性的具体文化样式之一，关于这一点向来不存疑义。但“中国画”是一个模糊之极的概念，尽管近代以来的人们以极高的频率在使用这一概念，迄今为止却还没有一个可以为人们所公认严格定义。因此，人们在使用这一概念时，都依据自己的领会来理解。然而，无论怎样郢书燕读，大体上都没有越出人们的领会之域，即都在一共同的领会域之中。倘若稍稍细究一下，那么，当今人们口头笔下的“中国画”概念，大体上是依据“文人画”或者主要是依据“文人画”的基本特征，并以此作为对“中国画”这一概念的领会基础。为此，在没有公认的定义

义出现之前，当然可以随俗而延用。但是，作者没有选用更加中性化的“中国绘画”，这和后面以及全文所论述的中国绘画与中国文化之间的关系是相联系的，或者说是有所用意的。这就是强化“中国”这一概念的背后是强调文化的民族特性。

而，与文士悟道养性的私人化生存方式相契合的文人画，作为切入日常生活，表述其生存感悟，畅心达性的具所，无论在笔墨形色上，还是在境界意蕴上，均呈现出浓重的私人化气息，亦即作品的指向是个人的、日常的，而不是公众的、非常的。

历史上由赵孟頫和董其昌倡发的两次“复古”，皆因其在时状语境中揭橥了这一指向，而成为中国绘画演化进程中的两大关捩与标志。

认识历史文化的自身的延续性和历史文化之间的差异性，在日趋全球化的今天，不仅是认识中国绘画当下问题产生与存在的关键，同时也是解决中国绘画当下问题的关键。

一 脉承连续

文人画，或者更确切地说：文人参与绘画的创作，在中国绘画历史的发展进程中不仅占据了极端重要的地位，而且在一定程度上代表了中国绘画。

因此，探讨中国绘画、展示中国绘画的文化背景，首先要对文人（或者用现代相当的术语来说就是“知识分子”）的特征加以梳理。

在中国文化中，对世界源起的观念具体表现为对世界的层次性存在的认定。层次是相对于一个整体而言的，在古代中国人看来作为整体的世界存在寓于作为层次性的世界存在之中。（参见张光直《考古学专题六讲》）换言之，所谓整体的世界存在就是各层次之间的关系。用上古人们的话来说就是“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《老子·四十二章》）；“太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦”（《易·系辞》）；太极图中的阳鱼、阴鱼，《易》中的阴爻（--）、阳爻（—），所有这些都从不同的角度、以不同的方式表达了世界分为天地两极的观念。对此，如果我们不是从科学所

展示文人的生存状态，实际上也就是展示中国绘画的生存状态。

世界的层次性存在，作为一个民族文化最根本的观念，同时，也是决定一个民族文化发展的根本因素。尤其在源起和形成、发展的早期。

一个特别引人注目的现象是：在诸多出土的青铜器中，用于改善和提高生命与生活质量的（直接维系到衣食的）生产工具——农具同样也少得可怜。青铜，一个本应使生产力或者说农业发生根本性革命的技术发明，并没有改变以石器、骨器耕作的落后局面。

要求的在自然时间（外部时间）上作严格的先后界定，而是从观念世界的逻辑考虑，那么，天和地就是古人对世界存在认识的两个最基本的层次。人，后成于天地。天地交感、阴阳（刚柔）摩盪——“二生三”，才有天地之间的第三极：人。故在《易》卦符中有天位、地位、人位之合。

然而，世界的不同层次之间的关系并不是严密隔绝，彼此不相往来的，而是可以沟通的。上古的许多仪式、思想和行为的重要任务就是在这种世界的不同层次之间进行沟通。沟通者是“巫”和“覡”。

尽管天地人并称三才由来已久，但在上古之时，人还是分属于天地的，只是天地的附属物，即有神民相对，并且只有其中一部分有特殊禀赋的人才能通神——通达于天地之间。这一部分人就是所谓的“巫覡”。巫覡的职责是沟通神明天地，使民安生享物而祸不至，亦即建立维护合乎于天地秩序的社会秩序。若民神杂糅，民神同位，民匮于祀，则嘉生不降，祸实荐臻，亦即人人通神就会破坏社会秩序，导致灾祸。史称“少皞之衰，九黎乱德”所指的就是这一现象。关于这一类记载在古代文献中不难发现。

从巫覡的地位和功能看，他们俨然是人的代表，而民与万物并没有什么质的区别。因此，对“祀”的依赖极为强烈，有“国之大事，在祀与戎”（《左传》）之说。除文献记载外，

还可以从出土的文物中得到印证。从已出土的青铜器中可以看到，无论在重量上（青铜原料的用量），还是从数量上都是礼器和兵器为最多，而与日常生活密切关联的用具非常少见。对此，我们只能这样认为：在古人的观念中，祭祀比生命更为重要。因而，有充分的理由可以断定，祀礼在上古社会生活中占据着头等重要的地位，是人们的生活、行为得以合理的根本依据。用一个不甚恰当的比方来说：祀礼之于上古的人们，就像科技之于当今的人们一样。

概言之，天地、神人各适其位，由巫觋沟通天地、神民而获得合理的秩序，现实生活中人与人、人与自然的的关系是比照天地固有位次而确立的，且唯有如此才是民安国泰的根本保证。由此而产生的一整套相关的生活观念就是“礼”。

“少皞之衰，九黎乱德”，诸侯争霸、礼坏乐崩，致使大批“礼乐之官”“失业”，而“封建”“世袭”的秩序又不可能吸纳他们，这一部分上不及王族，下不为百姓的“失业”的礼乐之官就成了一个有相当数量的特殊人群或者说社会阶层。这一特殊的社会阶层所掌握的东西就是今天意义上的文化——宗教、艺术和科学的知识与技能，因此，他们不仅具备了孕育知识分子的全部基本条件，而且应该说他们是知识分子的前身，或者说真正意义上的知识分子是从他们中间演化而来的。春秋晚期以孔子为代表的儒家以及诸子百家的形成，标

由此，我们或许可以这样认为：在人类历史进程中，至少在中华民族的历史进程中，观念的确立与巩固有时比改善生活物质更重要。用现在的眼光来看，文化的力量竟是如此巨大。

《周礼·春官宗伯》记载的“礼官之属”，仅明确数字记载的人员就有三千六百七十三人，这还不包括“无数”的男巫、女巫和神士以及其他类似或相关的人员，若再加上“胥”，则远远超过这一数字。

何新在《诸神的起源——中国远古神话与历史·附录·文史新考之五“儒”的由来与演

变》中认为：“孔子所创的儒家，所继承的其实正是古代‘胥’（需）的文化。所谓‘儒’，实来自‘胥’，亦即需。……需在商代乃是一种礼官和祭师。而在周代则是礼官、乐官、祭师又兼学师。在《周礼》中，需以近声字被假借作‘胥’。而在春秋以后的文字变迁中，需增‘人’旁，又书作儒。所以商代的‘需’，周代的‘胥’，就是春秋以后‘儒’与‘儒家’的前身。因他们在社会中属于特殊的地位，其职业的特殊使他们沿袭有特殊的装束，亦即所谓的‘儒服、儒冠’。……胥又是周代社会中广义的有才智之士，即知识分子的美称。（胥[谿]，有才智之称也）所以春秋以后形成的诸子百家，凡有道术者，皆可在这一意义上称作‘儒’，即‘术士’。另外，《扬子·法言》亦云“通天地区人为儒”，可资相参。

志了中国历史上知识分子作为一个独立的社会阶层的正式形成。

由此可见，中国历史上最早的知识分子——文士与礼官、祭师、乐官及学师有渊源的连续。但是，这仅仅表明了他们身份上或社会功能上的沿袭。

春秋战国既是一个“百家争鸣”的时代，又是一个“礼坏乐崩”的时代。孔子视之为“天下无道”。因此，要拨乱反正，使三代之治再世，其前提是必须复兴三代之礼。如何在当时的条件下“复礼”，除天与地之外，人的因素成为现成上手的一个需要关注的问题。因而，在这一时期呈现在诸子百家学说中的对人的充分认识，不仅成为历史文化上的一个里程碑，同时也成为中国知识分子自身演变的一个里程碑。

人与天地并称“三才”，是中国知识分子在身份上或社会功能上的延续之外，更为深刻的内在脉承与发展。这使得诸子在完整意义上成为知识分子。

对人的充分认识，在诸子学说中具体表现为由上古的“祀礼”到诸子的“士礼”，即“礼”由祭天地事鬼神变为人性的自我修养。尽管这一转变不是一朝一夕之事，但是这一转变趋向却是明显的。如公元前523年郑国的子产就已明白地提出了“天道远，人道迩”（《左传》）的见解。但我们依然