

□ 张建军 著

中國古代繪畫
的觀念視野

張建軍題



齊魯書社

□ 张建军 著

中国古代绘画的观念视野

齊魯書社

图书在版编目(CIP)数据

中国古代绘画的观念视野/张建军著. — 济南: 齐鲁书社,
2004. 9

ISBN 7-5333-1420-4

I. 中... II. 张... III. 绘画—观念—研究—中国—古代
IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 090434 号

中国古代绘画的观念视野

张建军 著

出版发行 齐鲁书社

社 址 济南经九路胜利大街 39 号

邮 编 250001

E - mail qlss@sdpress.com.cn

印 刷 日照报业印刷有限公司

开 本 850×1168

印 张 8.75

插 页 2

字 数 191 千

版 次 2004 年 9 月第 1 版

印 次 2004 年 9 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 7-5333-1420-4/K·429

定 价 18.00 元

序

陈振濂

张建军学棣是我到浙江大学工作后招收的第一位博士后。进站之初，我即发现这位苏州大学毕业的博士在思辨方面有着不一般的积累。当时浙大中国艺术研究所刚刚成立，我兼任所长，希望能把中国书画篆刻艺术史研究的学术梯队建立起来。但就书画两方面论，似乎中国画方面的青年才俊还比较缺乏。鉴于此我希望张建军以中国绘画史为主要研究方向。短短不过半年时间的探讨与交流——其中我记得当时关注得最多的，是关于中国绘画史研究中的几个理论视点，和几部近人著的《中国绘画史》的方法论特征与学术立场，这是我长期以来一直最有兴趣的内容——即已看到他提交的博士后开题报告的基本框架。其中主要的，是对中国画史中的观念衍变的梳理。发挥他在博士、硕士阶段对中国古典文化研究的长处，介入中国画史研究之初，即已抓住了理论史中的关键点：观念史。这是使我大为赞赏的一种学术敏感。我所遇到的几个博士后如顾平、张黔、喻意志等，基本上都有这种敏感。针对某一课题，只要一“点”，马上即能产生互动，比如顾平的近代中国画教育史、张黔的中国山水画审美史、喻意志的音乐典籍文献史，大抵是他

们有一个讨论的初步意见，然后与我互相启发，我则是重在找到每个课题的精华与核心，而由他们去伸延扩展，最后形成很好的博士后出站报告的主题。这样的能力与讨论风气，竟成了浙江大学中国艺术研究所的基本研究氛围。直至今日，博士生们、硕士生们坐在一起，几分钟即会进入讨论与争辩状态，应该说，首开风气的，正是张建军与我在博士后工作室里的一场场互相讨论与互动。

于是，就有了对“观念史”的定位。比如我认为：中国绘画史中的“观念史”作为一个研究对象，必须要区别于绘画“理论史”、“文献史”；同时又要区别于绘画“思想史”与“美学史”——这是个很细微的界定：“理论史”注重著述，“文献史”注重典籍，而“思想史”注重观点，“美学史”注重审美；那么，“观念史”应该注重的，是一个个特定的术语名词、概念范畴中所表现出来的凝固、浓缩的“点”。它更讲究文化背景而且必须使绘画史与社会文化不断进行衔接——换言之，在观念的“点”即结果的意义上说，它要比理论史、文献史、思想史、美学史的内容更精炼而有高浓度。但在观念的形成过程上说，它却比一般绘画史的从画到画又要扩大得多，要广泛涉及社会时代文化的背景内容。就这样，在前者层面上，它是由面到点，是缩小与精凝；而在后者层面上，它是由点到面，从绘画这个“点”扩大到文化这个“面”，是扩展与伸延。在对“中国绘画史”的“观念史”特征进行界定时，曾经与张建军有过多次的往返讨论，有时讨论完了他走了，我在办公室里还会想个半天，反复玩味着曾经有过的、极有生发意义的话题。我以为，这是博士后流动站设立的最有价值之处：博士后应该已有相当的研究能力，他们与合作教授之间应该是一种互动的关

系。合作教授会拿出原则性意见，而博士后们有足够的力量将之深化，并反过来以深化后的成果进一步“催生”教授们的追加思考，层层推进，不断寻求，达到新的高度。

其后，张建军一面在完成他的博士后出站报告，一面参与着中国艺术研究所的许多集体项目。比如参与了我们对“中国画笔墨问题论争”的文本分析作业并写出好几篇文章，又参与《西泠印社百年史料长编》的许多文献整理的基础作业，还有石刻尺牍书法文献的整理、百年中国书画篆刻史的著述，等等。至于每次研究所的博、硕士论文开题、答辩，他都作为一个较重要的角色。此外，两年的博士后生涯，他与师弟师妹们也建立起了很好的友谊。人缘很好的张建军，每次回到浙大，都会受到研究所上下的欢迎而并无任何隔阂与疏远之感，大家还是会很认真地听这位大师兄的意见的。

这部《中国古代绘画的观念视野》，是张建军在博士后出站报告的基础上加以增删、调整而成。虽然还不是一部“观念史”，但却在全书七个部分中均抓住了一些中国古代绘画中最重要的“观念”之点。比如关于文人画的史前史，比如巫史传统与画家身份，比如“装饰”与“存形”、“传神”的关系及对“神”的几个层面的语义学梳理，比如观念史线索的文本依据，比如绘画中的“逸”与“意”的承传关系，比如关于美术史与绘画史的“文化学阐释”问题，等等，每一个“点”，都可以引发对古代绘画史观念方面的新思考。而这样的新思考，理论性其甚强、思辨力甚强，远非一部平铺直叙的中国绘画理论史或思想史所能涵盖。由是，我以为这部《中国古代绘画的观念视野》应该是一部较有理论色彩的学术著述。它本身已有相当的思辨能力，而且同时它还可能是一个平台，会引发更多的

绘画史阐释新内容。

初步阅读印象，恐不足以概述本书之精华所在，粗疏写下这些读后感与零碎的往事回忆，既是庆幸张建军学棣有此日日精进的成果，又是希望他能就这个题目再步步推进、深入探究，因书之简端，以序其勤学之志云尔。

2004年3月25日

于杭州西泠印社题襟馆

前 言

蒙田曾说：“更需要做的是对解释作出解释而不是对事物作出解释。”对于绘画史来讲，其研究对象并不仅仅是历代留存下来的绘画作品，也应包括这些作品所产生的观念背景。这种观念体现出不同的各时代对绘画的看法，即解释，与绘画一样，这种关于绘画的观念同样也是绘画史考察的对象。当代人对古代绘画的看法，必然地会与历代人的看法（即解释），有着深刻的联系。在观念视野下研究古代绘画，即对解释作出解释，将使我们不仅知道中国古代绘画在当代人心中是怎么样，而且知道它在各时代人心中是怎么样，同时也就从“是什么？怎么样？”进入到其背后的“为什么？”的问题。

本书致力于通过观念视野来考察古代绘画，即把古代绘画史不仅看成是所谓客观的历史，而且把它看成是一个在不断地进行自我读解、自我建构的一个观念的历史、解释的历史；在所谓“客观的历史”的概念中加入“理解的历史”，既“对事物作出解释”，更“对解释作出解释”。

本书共分七个部分。

第一部分，探索的是早期思想史、文化史与早期绘画史的关系问题。

先秦是中国文化的塑形期，是古代文化的所谓轴心时期。

它对于中国绘画来讲，具有中国绘画观念总体思想史背景的意义，中国绘画观念中的道、法、理的来源都可追溯到先秦思想中，其他如巫史传统与画家身份的关系、孔子的仁与礼、道家的逍遥思想与后世绘画观念的联系等，无不具有解释史的意义。在此基础上对青铜时代绘画功能观的考察探讨，及对汉代政教、功利性图像考察，都立足于绘画传统中的史载方面。而对早期画家身份与早期绘画文学性的考察，则企图解答早期画家身份之谜，并在此基础上探讨文人画的史前史。

第二部分，对顾恺之、宗炳与传神论进行考察，梳理出绘画中从“装饰”到“存形”到“传神”的观念流变过程，以及“传神”与“以形写神”之间的间隙与同构的起源，并对传神观念的来源进行了思想史上的知识考古学式的探本求源：通过先秦到汉初思想史发展，“神”之概念从神的身上开始转移到人的身上，“神”的概念，由与“人”对立而存在的概念，转换成为与“形”对立的观念；慧远在神的观念中引入了“情”，使抽象的人之神成为了具有具体可感的特点的“神情”。“魏晋风度”中“人的发现”，使“神”在切实的实践领域中成为审美对象，为传神的提出提供了背景。

第三部分，对先秦到唐中期前的一些代表性画论进行文献解读，其目的在于通过文献考察形成一条与观念史线索平行的纯文本阐释的线索，以期多角度、立体地把握古代绘画及其观念。

第四部分，重点探索的是文人画观念形成之前的“逸”的观念与绘画中“意”的寻求，构成苏轼之前文人画的观念前史：张璪的“外师造化，中得心源”为绘画摆脱单纯以造化为画本、客观描绘自然，而走向诗歌式的主观自我感受之表现扫

清了理论上的障碍；宋代前期欧阳修“画画意”的提法，使得绘画可以与“言志”的诗比翼而齐飞；而绘画中的“言意之辨”，更使得绘画具备了与诗几乎相同的原则，画中的“意”与诗中的“意”一同，成为其艺术创作与鉴赏中的最本质内核。最终通过对苏轼诗的解读，探索文人画的“诗”性之本。

第五部分，通过三例个案研究，透视在中国古代绘画史与绘画观念史是如何形成一种交互性关系的：

一方面，六朝士大夫画家与宫廷画家的分野为后世文人画与院画对埋下了伏笔，而另一方面，后世文人画与院画的对立又使人们对六朝士大夫画家与宫廷画家的分歧有了放大的认识。

山水皴法等技法的发明本是为了更好地达到山水画的拟真、象形服务的，而皴法等的形成最终成为山水画的标志之后，人们对这一段早期形成的历史反而难以了解。

绘画观念影响着绘画创作本身的立场与方法，一种以非商品、非大众消费为标榜的绘画观念，其绘画思维方式、审美构成与技法体系也必然区别于另一种商品化、大众消费的绘画。

第六部分，绘画与绘画观念的最终整合，其交融点归结于文化。这一部分的写作，是为了拓宽美术史的文化视野，使本书对古代绘画及其观念的考察建立在更加宽阔的文化视野之下。通过这一部分的考察，我们可以看到：1. 由于考古而发现的早期美术是早期文化的最可靠的记录与表征，通过对一些早期艺术品遗存的文化学考察，我们可以得到史前社会变迁的一种真相。2. 在早期文化中，文学的意象与美术的造型之间，其意义具有内在延续性，而艺术的手法，在不同门类艺术中亦具有一定的相通之处。

第七部分，通过考察古代的历史，可以启发现代的创造，同样，通过现代批评视野的拓展，也可以深化对古代的认识；中国古代早就有书画同源同体之说，书法与绘画在很多方面所面对的问题诉诸的方法，往往会有暗合、潜通或异曲同工之处；对当代书画学问题包括当代书画学的定位，绘画史的目的，以及当代语境中的书法、篆刻艺术现代性指向等等的综合考察，对于中国古代绘画及其观念的研究，不仅是一个拓展视野的问题，也是一种历史整体与艺术整体“上下文”的需要，同时也是史的研究与现代命题探索间的津梁。

目 录

序	陈振濂 (1)
前言	(1)
第一部分 早期绘画观念与早期文化	(1)
第一节 作为中国绘画观念思想史背景的先秦思想	(1)
第二节 知识图典：青铜时代的绘画功能观	(6)
第三节 玄鸟生商：上古神话与早期图像关系的个案研究	(12)
第四节 政教人伦：正史中的汉代图像	(15)
第五节 早期士夫画家与早期绘画中的文学性因素	(20)
第二部分 传神论研究	(29)
第一节 从“增补”到“在场” ——中国早期绘画观念的嬗变	(29)
第二节 顾恺之画论考证二题	(38)
第三节 主体与对象间的“交往” ——论顾恺之的“晤对通神”	(48)
第四节 在“以形写形”与“画山水之神”之间	

——宗炳《画山水序》中观念的同构与间隙·····	(59)
第五节 绘画传神论的观念史背景·····	(67)
第三部分 中国古代画论文献解析·····	(83)
第一节 先秦画论·····	(83)
第二节 汉代到魏晋画论·····	(85)
第三节 王微《叙画》·····	(91)
第四节 从《后画录》到《画断》·····	(95)
第四部分 文人画观念溯源·····	(109)
第一节 “逸”：观念流变与意义辨析·····	(109)
第二节 “意”：“诗画一律”的观念前史·····	(125)
第三节 关于“诗画一律”的诗的解读·····	(142)
第五部分 中国古代绘画史的观念视野·····	(147)
第一节 六朝士夫画家与宫廷画家的分野·····	(147)
第二节 张璪“树石”与中国绘画史上的“山水 之变”·····	(152)
第三节 绘画中的诗、语言、思 ——读吴镇《松泉图》·····	(161)
第六部分 中国早期美术的文化学探索·····	(172)
第一节 宗教、神话与史前社会权力结构变迁·····	(172)
第二节 《诗经》与原始造型艺术研究·····	(186)
第七部分 当代中国书画学的理论视野·····	(196)
第一节 中国传统书画研究应当定位于国学 研究·····	(196)
第二节 “笔墨等于零”、“守住中国画的底线” 及其他·····	(200)
第三节 绘画史写作与总体性·····	(217)

第四节	期待视野与书法创新·····	(227)
第五节	书法现代性与作为艺术的书法之“诗语” 问题——学院派书法理论的再阐释·····	(231)
第六节	书法史与思想史：关于边缘与动力场的 构想·····	(240)
第七节	当代书法的理论视野·····	(246)
第八节	学院派书法理论探索二题·····	(252)
后记	·····	(263)

第一部分 早期绘画观念与早期文化

第一节 作为中国绘画观念思想史背景的先秦思想

作为中国绘画观念背景的思想史，可以有两种理解，一种是宽泛的思想史，即中国绘画观念所置身于其中的整个古代思想文化；另一种是狭义的思想史，即以主导性的哲学思潮为主体的、以中国古代的知识—话语权力中心阶层为其基础的思想史。前者具有很强的包容性，中国绘画观念史本身也可以被包含在其中；后者则是相对比较单纯的，它与绘画观念史的关系是一种相互并列、相互影响的关系。我们这里运用的概念，基本上仍然是狭义思想史的概念。由于中国绘画（尤其是汉代以后的中国绘画）的精神文化性质，它的基本观念受社会主导性哲学思潮的影响十分巨大。对于绘画观念来讲，它的基本话语、思路及价值体系，无不受制于这种主流思潮的牵引，而这种主流思潮的内部，先秦时代的元典性思想又对后世思想发展，起着主导性作用。

所谓先秦，指的是自史前直至秦始皇统一中国之前的一个漫长的历史时期。而真正被思想史所关注的其实只是这一历史时期中的相对而言的一小部分，也就是其最后时段：春秋战国

时代。按照雅斯贝斯的观点，在公元前 800~前 200 年，特别是公元前 500 年，神话时代的心灵之平静和真理之自明结束了，而人类的意识则普遍的觉醒，人类开始有了自己的哲学家，他们认识到自身的存在及其有限性，并转而提出了根本性的问题和为自己立起了至上的目标，从而开始了超越自身又超越世界的历程。雅斯贝斯称公元前 800~前 200 年，特别是公元前 500 年是人类“哲学突破”时代，又称为人类“轴心”时代。对于中国来讲，“哲学突破”、意识觉醒正是在春秋战国诸子百家争鸣于世的时代。

其实，在所谓诸子百家“哲学突破”之前，中国古代文化已经产生出了不少古代经典，即诗、书、礼、易、春秋，所谓“五经”是也。作为中国绘画观念的思想史背景的一些重要的思想，有些也可以一直追溯到这里。

《尚书·洪范》载箕子曰：“我闻在昔鲧堙洪水，汨陈其五行；帝乃震怒，不畀洪范九畴，彝伦攸斁。鲧则殛死，禹乃嗣兴；天乃赐禹洪范九畴，彝伦攸叙。”蔡沈《集传》曰：“彝，常；伦，理也。”按照箕子的看法，天下兴亡的根本在于能否得到世间根本的“常理”，即事物的规律。这一思想为后世的思想史对“道”、“法”、“理”的不懈追求作了一个开端。而“道”、“法”、“理”这些概念在后世绘画观念中亦占据了重要地位。

《易经》影响于后世的思想主要有两个方面，一是阴阳相对相生的二元结构的构想，二是变易的观念，三是观物取象的观念。这些观念对整个中国思想史同时也都对后来的绘画观念产生了重大影响。

对经典的解读是解释思想史的一种方法，但不是惟一的方

法，文化研究——运用知识考古学的思路、借助文化人类学的手段来研究思想史对于早期思想来讲，可能亦有其适应性。

巫与史。按照雅斯贝斯的看法，在“哲学突破”的时代之前，有着漫长的“神话时代”，这一时代又被维柯称为“诗性时代”。神话时代的统治者，尤其是思想上的统治者是巫，他（她）们占据着当时思想精神领域的主导位置。用一句文学化的话来说，后世的知识分子都是他（她）们的苗裔。巫的根本在于通神，他（她）们的权力或曰特权即来源于他们与神灵的不同常人的亲近关系。在中国广义的“巫”时代可以一直算到商代，因为商王所拥有的占卜权与解释权，其实也就是与神沟通的优先权。“巫”从其汉字本义上是舞蹈通神者，为了直接与神灵沟通，巫需要比常人多得多的敏感，从这一点上，可以说一切艺术家都是巫的近亲。在中国绘画观念史上“神明降之”、“动与神会”“与神为徒”的说法从来没有停止过，对灵感的推崇，亦为中国绘画观念史上的一个重要方面。

与其他早期文化不同的是，在中国除了“巫”这种传统之外，还有另一种传统，就是“史”，即史官传统。从西周金文中我们可以知道，每次周王分封、赏赐都有“史”在旁记录。孔子说夏、商、周三代有典有“册”，这“册”就是掌握在史官手中的历史记录。除了实录精神之外，史官传统的中的另一个重要命题就是以史为善恶的借鉴。对于中国绘画来讲，这种实录和鉴戒的绘画功能论，在中国绘画观念中从来没有断绝过。更重要的是，史官文化还在中国人思想深处形成了一种向历史寻找依据的传统。一切事物的合理性，在证明时往往得到古代历史中去为自己找到一种传统。这种思维模式是我们理解中国绘画观念史上各种形式的复古主义的一把钥匙。