

方闻
中国艺术史
著作全编

心印

Images of the Mind

中国书画风格与

Selections from the
Edward L. Elliott Family

结构分析研究

and John B. Elliott
Collections of Chinese
Calligraphy and Painting

方闻 著
李维琨 译

上海书画出版社



方闻
中国艺术史
著作全编

心印

Images of the Mind

中国书画风格与

Selections from the
Edward L. Elliott Family

结构分析研究

and John B. Elliott
Collections of Chinese
Calligraphy and Painting

方闻
李维琨
译著

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

心印:中国书画风格与结构分析研究/方闻著;李维琨译. --上海:上海书画出版社, 2016.8
(方闻中国艺术史著作全编)
ISBN 978-7-5479-1012-2
I. ①心… II. ①方… ②李… III. ①山水画-绘画风格-研究-中国-古代 IV. ①J212.26
中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第116116号

©1984 Trustees of Princeton University

版权登记号: 图字09-2016-604号

心印:中国书画风格与结构分析研究

方闻 著 李维琨 译

责任编辑 王 剑 眭菁菁 张雨婷
审 读 朱莘莘
责任校对 倪 凡
技术编辑 杨关麟 包赛明
装帧设计 回风设计
出 品 人 王立翔

出版发行 上海世纪出版集团
④ 上海书画出版社
地址 上海市延安西路593号 200050
网址 www.ewen.co
www.shshuhua.com

E-mail shcpqh@163.com
制版 上海文高文化发展有限公司
印刷 上海画中国画包装印刷有限公司
经销 各地新华书店
开本 787×1092 1/16
印张 17.25
版次 2016年8月第1版 2016年8月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-1012-2
定价 68.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

艺术即历史（代自序）

方 闻

我们如何开始观看古代的中国绘画？一个答案是：以考古学的视角研究出土的文物，并以艺术史的视角，研究那些挂在博物馆展墙上的艺术作品。

中国与欧洲，拥有两个最古老的再现性绘画的传统，但他们各自遵循迥异的轨迹——对于涉及解释这两种图像系统的学术传统也是如此。在西方，经过考古方法的验证和定年，古物作为艺术史的材料证据用作展览，同时显示其风格和内容的时间发展序列。在东方，则延续了“谱系”的模式，将中国绘画史视为典范的风格传统，每一个独立的世系源自卓越的早期艺术大师，并在后世的模仿者和追随者中延续。因此，西方的学术传统在观看东方艺术时，趋向于遵循民族学的模式：对于宗教和仪式，以及其他来自非西方文化的物件进行主题式的检证，研究它们的使用情境，往往带着发掘文化结构基础的目标，而不是构建一门艺术史的叙事。

我们很难做到清晰易懂地叙述古代中国艺术，特别是绘画，原因在于：许多考古发现的早期艺术品尚未得到充分理解和研究，以致不能通过确凿的证据序列阐明其发展历程；而且，中国人喜好模仿过去绘画大师的作品，产生了一代又一代的复制品和伪作，如那些被归于东晋顾恺之或者五代董元（源）的作品。要说清楚中国绘画历经不同时间阶段的发展，是一个极具挑战性的艰难任务。如何进行呢？中国绘画有其自身的视觉语言，对它们进行形式分析便是破译这种视觉语言的关键，从而得以揭示使其形成的系统，拼凑出其发展历史，将中国艺术品的证据与思想史相关联，最终让我们在综合理解中国文化时将之纳入一个整体的叙事框架。

不同的艺术史，为了有一个共享的国际视野，我们必须具备一套共同的现

代分析和解释工具，修改和扩大那些起源于西方艺术史的方法论，以获研究非西方视觉材料的深刻理解力。1953年，在研究了若干重要古代青铜器之后，罗樾（Max Loehr，1903—1988）提出他所谓的“可靠的风格序列”（“The Bronze Styles of the Anyang Period”）。在我看来，这样的序列因为缺乏清楚纪年的例子而无法自我证明，它们只有当一个风格是清晰可见时，并且当序列站在发展的起始时才可能出现，以避免残存和复兴的复杂性。纵观悠久的历史，我认识到后来的两个实例：5至9世纪间人物画表现的发展和唐代以前（6世纪）由表意的母题迈向元代（14世纪）征服幻觉空间的山水画发展过程。多年来，我便试图通过对古代艺术作品的形式分析作为通用问题的具体解决办法，研究中国艺术史“时代风格”之真迹序列。

当模拟自然的“真迹的风格序列”在五代时期（10世纪）达到停滞的时候，13世纪宋元之变，中国艺术史存在一个对抽象图式向古代的“修正”，也就是一般所认为的“复古”；在回顾元明（1277—1644）之间中国山水画范式成功的“解构”之后，清代（1644—1910）则是一种“集大成”与“无法”的对抗；在对于当代艺术家作品进行研究之后，我的结论是，通过将画家的身体姿态和绘画材料合并在一起，当代抽象绘画就成为画家本人的躯体的“表现”，正如中国绘画史中艺术家书法用笔对自身的展现。因此，我的信念是，不论是当代摄影、装置、表演抑或观念艺术，在后现代世界中，应始终有表达艺术家的思想和感情，也就是“表吾意”的出自于人手的绘画艺术。

回顾1959年我联合牟复礼（Frederick W. Mote，1922—2005）教授在普林斯顿大学创立美国首个中国艺术史博士培养科目，时间已跨越半个多世纪，前后培养了数十名博士，目前在美国、欧洲和亚洲等地重要的大学和博物馆任职。1971年至2000年，我在纽约大都会艺术博物馆担任亚洲部（旧称远东部）主任期间，积极扩充中国艺术品，筹划各种展览，使之成为海外最重要中国书画收藏和研究中心。我们的工作不仅将中国艺术史确立为美国高等院校的重要学术门类，而且也推进了美国以及海外公众对于中国文化艺术的了解和喜爱。多年来，我的研究均与普林斯顿大学的中国艺术史教学和在博物馆筹划艺术展览密切相关，我的经验便是——拿艺术品当实物的焦点研究艺术史。

我始终抱定一个信念，就是确信中国艺术的真正价值在于它表现方式的独一无二性。在当代西方学界和博物馆界，尽管中国“古代艺术史”已成为很受

重视的一项科目，可是学深如海，如果要发挥这门科目的潜力，非得在国内生根不可。作为一个艺术史学家，我迫切感到需要发展一种“讲述”中国艺术史的表达方式，你愿意的话可将其表述为中国艺术史的“故事”。现在，上海书画出版社将本人历年来关于中国艺术与考古研究的系列专著和文章结集出版，我深表谢意和支持。希望我讲的艺术即历史的“故事”，能让更多读者领略从艺术作品的视觉迹象进入到思想史的无穷乐趣。我本人亦希望能有更多的机会“看”和“读”艺术作品，以便更好地重新构想，中国艺术史无疑是一个最具闪光创造精神的时代之潜在的思想历程。

2016年5月

（谈晟广译）

2004年版作者序

本年十月底，刚从德国柏林讲学回美，收到李维琨兄来电说，陕西人民美术出版社要重印旧作《心印》一书，我非常高兴。因为明年，应北京大学邀请，有中国艺术史讲座的演讲，新书可在大陆学界介绍我一生在中国书画史上初步研究的方向。

1930年，我生长在上海市，童年跟临川李健（仲乾师、奎然居士）学书画，1946年进上海交通大学，受中文导师王遽常教授训诫。1948年到美国普林斯顿大学，1951年进研究所后，受普校乔治·罗利（George Rowley）教授启示，专心研习重建中国绘画史。

自古中国历代虽多名画记载，但由于各种临摹复制伪作的因素，传世名品在创作年代上，常有“不求甚解”或“讲不清楚”的现象。存世作品不能做历史研究的原始资料与证据。所以谈不上有跟西欧文化史可比的、一种从文物真迹基础上建构的中国艺术文化史的学问。我国最普遍的传统画史观是宗派世系，即9世纪张彦远《历代名画记》所谓“师资传授”。因为宗派大师一定有名有姓，所以传统鉴赏家偏重有称呼的名作，忽视了“无名氏”而有历史价值的作品。台北故宫博物院所刊《故宫书画录》载有284件唐、五代、宋画轴，其中103件是“无名氏”。在此最完备的古代名画收藏中，有2件“荆浩”，3件“关仝”，2件“董源”，7件“巨然”，4件“李成”，5件“范宽”，13件“郭熙”，6件“李唐”，13件“马远”，6件“夏圭”，等等。从“荆浩”到“郭熙”名作36件中，只有范宽《溪山行旅图》与郭熙《早春图》两件是举世公认无可异议的真迹名品。其余34件，虽也是希世珍品，而且都是宋元在12世纪到14世纪间的产物，却因作者姓名被隐匿，早已为“无名氏”而失掉了独立身份的存在。

如果说艺术（生活）是创新，学问（历史学）也会不断创新与改良。我

们要重建中国绘画史，必须先确定传世一切“有名”与“无名”——包括近世考古发现的——作品实物产生的问题。因为古代绘画史的开端总是“模拟形象”（mimetic images），我们需从中国古代艺术模拟描述史（history of mimetic representation）开始，从“断代风格造型”（period style）上着手。有人会遵守19世纪爱克顿（Lord Acton）的名言说：“要研究的是很多（历史）问题，而不是断代。”可是我们不先考定作品实物的“断代”，根本无从研究历史上一切“很多问题”。

拙作《心印》（*Images of the Mind*）¹初刊于1983年。本书从研讨中国山水画建立语汇开步，用“视觉造型结构分析”来描述唐宋山水画家，逐步处理模拟三维空间幻视的过程。大维·粟米（David Summers）在《视觉艺术及艺术史描述问题》一文中说到，西方文化之外，有相对于西方光学自然主义的传统，“在平面结构上（planar structure）建立图像，使之为视觉意义化的主要条件”。²中国古代绘画基于传统图像形式，就是画面平面，而非光学化组构而成的好例。当用文字性符号叙述故事时，早期图画不仅限于水平记录簿线来解读，也可从沿着图面垂直平面来看。相对于西方绘画用笛卡尔线性“单点透视图法”（one-point perspective），中国画并不从单眼镜（monocular）“注定的视觉点”来制造“墙上一洞窗”，把画面关在镜框里边。（谢赫）所谓“经营位置”，用“移动的视点”（moving focus），一步一步加添三角式山形，创造了超越镜框限度外的“括大的视觉范围”（expanded field of vision）。从视觉模式而言，以那马·普赖生（Norman Bryson）用语来说，中国古山水画遵循“瞥视”（glance）而非“凝视”（gaze）的逻辑。因为中国画家注重“读”画，跟西方以“看”为方式的绘画大不相同。³

因为绘画语汇及风格造型（form and style）跟图绘内容表现（expressive content）有密切关系，本书从第一章，唐宋“雄伟山水”（monumental landscape）的“图绘性表现”（pictorial representation）转到第二章，北宋时代有个性化，誉为“心画”的书法艺术。第三章，元代由赵孟頫“书画本同”的呼吁，有文人画“自我表现”的崛起。经过第四章，明代“复古主义”，及第五章，清代“集大成”，我国绘画史可说是中华文化史上最生动、最有力、最有实在性的一种物质上的表现。其中有正统与个别，忠贞与反抗，保守与革新各种不同的插曲。在政治史上，宋以后文人画家的政治生活，就是研究当时士

大夫文人历史世界的原始资料。在文化史上，从唐宋雄伟山水主宾阶级思想的宇宙观，转变到元明清主观性文人的“写意”画，可说是中华后帝国时代，儒家思想史上“理学”跟“心学”分歧的有力表现。

近年在美国，中国艺术史已是很受学界及博物馆注重的一项课题。可是学深如海，如要发扬潜力，这门课非在国内生根不可。维琨兄此译本把我在海外多年的初步心得，介绍给国内年轻学者。如能抛砖引玉，得到国人共鸣，从艺术史作品实物开始，重建一门中华文化史论说（Chinese cultural history discourse），这是我们海外游子所期待的。

2003年11月12日

方闻序于美国新泽西州，普林斯顿大学

【1】Wen C. Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward Elliott Family and John B. Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University, 1984).

【2】David Summers, "The 'Visual Arts' and the Problem of Art-Historical Description," *Art Journal* 42 (winter 1982): 303.

【3】Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), 116ff.

新版译者序

方闻先生幼时师从前清遗老、书法家李健（1881-1956，前清两江师范总督李瑞清之侄），少年时代就举办个人书法展览，已经是海上声名遐迩的艺术才子，翻看1948年出版的《中国美术年鉴》就会读到有关他的记载。40年代末他负笈赴美留学，受教于普林斯顿大学著名教授乔治·罗利。从1958年至2000年，一直在普大从事教学研究，桃李满天下。期间一度担任艺术考古系的主任，上世纪70年代起兼任纽约大都会艺术博物馆东方部特别顾问部长，始终协助普林斯顿大学美术馆和大都会艺术博物馆，致力于系统的亚洲艺术品收藏、展览和研究，成果斐然。自他荣休以后，一直表示要使中国艺术史这门学科在国内生下根来，便相继在北京的清华大学、杭州的浙江大学筹建中国艺术史研究所和考古艺术博物馆，从设计馆址、网罗人才、安排课目，到捐助资金，呕心沥血，不遗余力。他提出“中国书法与绘画史研究，能够为中华文化思想史提供更有深度的洞悟，并可以使得传统西方艺术史学得到一种多元性艺术史的借鉴”。而且，“不同的视觉语言拥有不同的民族文化意义，为获得一个可以关照不同艺术史的公共视野，我们因此需要一套共同、适时的现代分析和诠释工具。这些方法或许最初形成于西方艺术史，然而，随着当前非西方视觉作品的研究，它们已有了更深入的发展和补充”。也就是说，要摒弃西方中心的逻辑，从具体的历史遗存的艺术作品入手，通过分析比较的方法，讲述中国艺术本身的故事，重建一门中华文化史论说。

相当一段时间以来，由于兼备了中国国学与西洋艺术史方面的深厚底蕴，方闻先生发表了一系列的学术著述，先后荣膺美国哲学院院士（1992）和中国台湾“中研院”院士（1993）称号。二十年前译者曾在《心印》附言中介绍说，方先生的这部著作，就是围绕“视象结构分析”的基本思路，“来鉴定古代书画作品的真伪、断代定位与艺术风格分析……同时又密切联系与作品相

关的社会背景，由浅入深、博引旁征地从当时政治、哲学、文学等思潮中寻绎艺术风格演变的历史依据。”因为书中的字里行间，都是具体艺术作品的解析，从笔墨、布局到空间、图式——简直须臾不离开实际的历史文本——具体书画作品本身，而根本读不到抽象的方法演绎。联想方闻先生那句常不离口的习惯语：“作品不会讲假话”，充分显示出他从事这份专业研究的自信心。

鉴于方闻先生的学术师承以及研究特色，加之普林斯顿大学的地理位置，习惯上常被称为美国中国艺术史研究方面的东部学派，以风格分析著称，而与偏重于社会学方法做艺术史的加州伯克利大学高居翰教授为代表的西部学派相对。有关与高居翰先生的关系，方闻先生说他们从上世纪50年代初相识以来，两人一直是最好的朋友，“更贴切地说，应该是战友——共同让西方学术界及一般大众有了更多接触中国画的机会”。他佩服高居翰的美文，称赞那是善于将目之所见转为文字的写作天才，作文雄辩滔滔，洞见层出，甚至“天生是个文字导向的人而不是影像导向的人。”他们两位连续不断“公开讨论”的有关中国艺术史的学术问题，从早期中国山水画的特征到中国诗、书、画的相互关系；从董其昌的画史意义一直到《溪岸图》的真伪……事实上，只要认真阅读方闻先生的著作，就会发觉上述那种笼统的“两分法”的弊端所在。而方闻先生为了维护自己对于风格分析的一贯主张：书画作品的鉴赏与风格研究的价值，不仅是鉴定真伪与作者归属，而在于视觉语汇——结构分析的重要地位。

在通常人们认为的人文学科当中，艺术史研究如何才能作出它特有的成果来？换言之，在学术研究的普遍规律中，如何使我们的工作更能凸显艺术史学科的独特性？这里面，要注意的可能有许多，但有一点大概是基本的：即它必须与历史上的物质文化、视觉资源密切结合。试想一下，将撰著立论突破的目标聚焦于真迹无误、断代明确的历史艺术品之上，无疑可以作出既有时代学术高度，又体现学科特色的研究成果来。同样属于人文学科，艺术史研究与通常思想史、历史学不同，它往往不是从纯粹观念的、文献的条条框框出发，而应从具体积淀着不同时代人们思绪、意识或者理念的人造加工制品（无论是一件书画、陶艺或者一幢建筑）入手，寻绎其中相关联的征象、因素及背景，探究其形成、演变与融合的诸多要素或机制，最终重建起自身艺术发展的历史故事。所以，方闻先生经常提起，他写那些文章，就是用不同的图片述说同一个故事：讲述中国艺术史发展的一套叙述方式，由再现客体至表现自我。所着

眼的是中国书画对于中国思想史与文化史所提供的视觉证据。

因此，这种对于视觉图像资源的敏锐感觉，这样一种做视觉历史研究所必须具备的学术基因，来自于方先生本人的大学基本训练。方闻先生回忆自己在普大时，学校正是欧美中世纪艺术史学的中心，他受教于著名西方中古艺术史专家克特·魏兹曼教授，后来到艺术考古研究所当研究生时，他的导师乔治·罗利首先也是此中的专家，写过有关14世纪锡耶纳画家A.洛伦采蒂的专著。罗利收购保存了大批中国汉代至18世纪的石刻拓片、照片及参考资料，并建有远东艺术专题研究室。后来撰写过《中国画的原理》（1958）。他“是第一位教我用现代观念来理解‘风格分析’的老师”，方闻先生意味深长地说道，“这种风格分析是反映个人‘观看’的方法，是一种生理结合心理的视觉化活动。成功的风格分析必须注重‘视觉历史’与‘时代分期’”。基于西方学术研究的经验，方闻先生提出：要充分运用存世的艺术品和考古发掘的文物，来支持文献学，作为现代艺术史研究的双重证明，才能完成重建中国古代艺术史的重任；而且要从具体的语汇诸如线条、笔墨、块面等物质性图像入手，分析每件书画作品视觉上的机制、结构，才能做好鉴真伪、辨优劣的基础性工作。他本人如此重视历史上视觉图像的资料、数据库积累，重视大学美术馆建设类似理工科“实验室”的功用，其意义皆不外乎于此。

前段日子参加论文答辩，有几篇博士论文的主题分别是谈豪泽尔、T.J.克拉克和哈斯科尔，恰巧都属于欧美艺术社会史方面的大家。据同席评审的一位教授说，这与当今学界方法论的转型热潮正好相合。而我则似有困惑，因为经过上世纪80年代的“方法论热”，学术界似乎应该度过了那段浮泛躁动的青春期。明白了研究的方法和目标不能割裂开来，水平高下也不以方法的新旧为标志。欧陆学界也有类似国学里的朴学传统——考据学。相对偏重义理的学派而言，虽然不那么标新立异，但是那种“上天入地找东西”，做史料方面的搜集、梳理、实证、开拓……同样有材料、有见识、有条理地叙说中国书画艺术的故事。若以方闻先生为例，他的博士论文《大德寺的五百罗汉图》，他对大都会藏《夏山图》作者屈鼎的考定，直至这本《心印》书中提到的像黄庭坚、赵孟頫、倪瓒、王翬等人的故事，无不充实而新颖，仿佛为人们揭示了画史上未曾见识过的事件、关系及其面目，表明了人类文化生活多样性与图像演化的存在与可能。要知道，像这本《心印》一样，方闻先生的一些重要著述基

本是从他的课堂讲稿发展而来，由于预设的目标对象主要是西方读者，所以内容深入浅出，具备了古代中国书画通史的格局，又能够显示出学者治史独到的“才、识、学”内涵。而作者在行文中，往往总离不开对于具体作品的艺术鉴赏性描述，西方批评者经常将之比喻为“笔墨美学”。其间的功过得失，明者自鉴。

如今，适逢王立翔社长决定重新出版此译本，使1993年中文初版的《心印》又回到了上海书画出版社。时隔二十年，一个轮回。虽经历了经济腾飞、出版改革，学术书籍的出版依然不容乐观。作为一个身临其境者，自能体会到此中的艰辛与困惑。然而，我深为守望者的信念和坚毅所打动。幸得此译本保留了前几次版本的痕迹，特别感谢责编王剑女士的热诚和缜密，使本书能以如此亮丽的面目呈现于读者之前。祈愿新版的《心印》能够同2011年浙大出版社发行的拙译另一方闻先生的代表作《超越再现》一道，成为爱书者和研究者乐于翻阅参考的读物。方闻先生荣休之后，曾将他数十年来的学思历程和体会，以及有关中国艺术史的本质特色与研究方法等九个方面的问题，特以问答方式加以叙述。有兴趣的读者可以参见分别刊载于台北《故宫文物月刊》第277、280、281三期上的中文译本。原本觉得，此次新版的《心印》既有方闻先生亲自撰写的中文序言，对书的结构已作了精要的提示。囿于学识，译者实无力全面评价方闻先生的学术意义及其影响，难以拿出更合适的“导读”文字来。现出于出版社的一再坚持，想到先生所强调的新世纪应开拓多元艺术史视野和注重视觉文本的叮嘱，便敷衍以上一点补充，只能算作“续貂”吧。

译者谨识于2014年7月

目 录

艺术即历史（代自序）	方 闻	3
2004年版作者序	方 闻	6
新版译者序	李维琨	9
导言 伟大的传统		15
似与不似		18
隐逸行为、个人主义与怪癖		21
正统与演变		23
一种结构分析		26
第一章 中国山水画的图绘性表现		40
建立语汇		43
雄伟风格的山水画		49
第一次复兴		76
南宋语汇		83
北宋语汇的生存		89
完全把握幻觉		99
第二章 北宋书法：心画		104
黄庭坚：恢宏之质朴		106
米芾：怪癖与自然		117

第三章 元代：自我表现之崛起 127

赵孟頫：书画本同 128

倪瓚：高士 140

质朴风格 148

倪瓚传奇 162

第四章 明代复古主义 165

隐逸画家之余韵 166

职业画家时代 172

两位心学派哲学家 180

文人画家 183

职业化文人画家 190

绘画批评：走向集大成 196

第五章 集大成 204

董其昌：一超直入 207

王时敏的《小中现大册》 222

王翬：画之双翼 225

龚贤：无声诗 241

石涛：归于一画 250

主要参考文献 265

2004年版作者跋 269

1993年版译后记 272

2004年版译后记 273

方闻
中国艺术史
著作全编

心印

Images of the Mind

方闻 著
李维琨 译
上海书画出版社

中国书画风格与

Selections from the
Edward L. Elliott Family

结构分析研究

and John B. Elliott
Collections of Chinese
Calligraphy and Painting

