

中国绘画研究丛书

心印

绘画是人的内心世界的映现。

本书以图象风格学的方法研究中国传统绘画，揭示了自宋至清中国绘画风格演变历程。

新颖的研究方法和独特的切入角度，

使之成为海外研究中国绘画史的经典著作之一。

美·方闻 著 李维琨 译

出版社

中國經濟研究叢書

心印

中國經濟研究叢書

中國經濟研究叢書

中國經濟研究叢書

中國經濟研究叢書

中國經濟研究叢書



心 印

[美]方 闻 著

李维琨 译

上海书画出版社

(沪)新登字112号

心 印

[美]方 闻 著 李维琨译

★

上海书画出版社出版发行 上海衡山路237号
邮政编码200031

上海市译文印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本: 856×1168 1/32 印张: 7

1993年10月第1版 1993年10月第1次印刷

印数: 6, 001—3, 000

ISBN 7-80512-680-1/J·562 定价: 11.50 元

中国绘画研究丛书弁言

卢甫圣

由于绘画史上的一个奇特文化现象“文人画”的参与，中国传统绘画理论有着十分庞大而丰富的蕴藏，无论卷帙之浩繁，还是阐释之精微，皆为其他民族的传统绘画理论所不及。千百年来，它们作为面对世界的独特看法，作为评判事物的本体标准，作为维系人与绘画之间不断嬗变着的微妙关系的坚定信念和有效手段，在历史的自然进程中，发乎创作，潜乎思悟，代复一代地砥砺着民族艺术精神，营造着传统人文气象。

然而，随着东西半球的拼合和西方现代艺术精神的映照，这个一直充满着自信的自足领域，却遭到了来自异域的挑战。人们突然发现，在变化了的世界里，昔日的理想已经不切实际，历史的经验不再应付裕如。相异文化性状的交汇，作为既存的事实和继续扩大着的趋向，使得任何一个从事当代中国绘画艺术的人，都不复有可能用从前对待单性状的原则去处理问题。“游于艺”的价值态度，“技进乎道”的美学原则，“合内外，平物我”的思维方式……这个曾经具有旺盛生命力的文明系统，如今却在普泛化了的理性思辨和个性需求面前，显得日见遥远。注重思维的共时性和稳定性，往往不经过逻辑思辨过程就直接从前逻辑跃迁到超逻辑的传统思想方法，以及用这种思想方法

写成的大批典籍，对处身于工业文明的现代中国人来说，其隔膜程度甚至超过了理应更为陌生的西方文艺理论。尽管白话取代文言的历史因素不容忽视，但其底层原因，仍然基于翻译文化的推动。所谓传统与现代之争，其实不仅表现为对本体论意义上的历史进程的理解和把握，而且更多地表现为对社会学意义上的中西文化的贬褒和去取。我们非得承受两种文化的冲突，并且在这种冲突中，改造失去适应性的传统观念，创立符合新时代的价值系统。

问题的复杂性在于，冲突之中的文化更新，固然不可能乞灵于旧的经验模式，却也同时不可能借助或汇身于异域的经验事实来完成。西方文明的现代化，是其历史自然进程的一部分，是在其内部顺理成章地孕育成熟的；而中国文明的现代化，则意味着历史自然进程的阻断和改向，意味着外部世界的逼迫、感召与参照，因此从其生存依据上就拒斥着“全盘西化”的简单取向。既须是现代的，又须是中国的，这个艰难的二重组合，决定了我们自设同时又是被设的命运。中国画创新作为无可逃循的时代课题，更为集中地体现着这一点。由是而呈现为理论思维，诸如混杂、困惑、骚扰、偏激、矛盾等等源于两难选择的畸变效应，不仅难以避免，而且必将作为一个重要的时代特色，贯穿整个改革过程。与此同时，由于惯常的思想模式发生松弛塌方，人们的艺术精神在某种程度上得以自由解放，也使因之而获得了一个足以瞻前顾后、全面反思和重新定向的大好机会。

正是这样一种社会文化背景，给中国绘画研究注入了新的发展契机。反思和整理传统文化遗产，寻绎其真谛所在；揭示和弘扬民族艺术精神，评述其千秋功过；观照和参与绘画创新活动，探索其发展趋向……凡此种种，吸引着越来越多的有志之士，激荡着起伏此起的思想风云。上海书画出版社组织编辑

的《中国绘画研究丛书》由此应运而生了。她将搜集严谨而富有创见的中国绘画理论研究专著，以基础理论为主，兼及对绘画史的新角度考察和宏观性研究。她将走向中国绘画理论思维的內源和前沿，及时反映当代艺术家、理论家思考的广度和深度。她将提倡不同学术观点、不同研究方法的并存和互补，对同一论题，只要各具价值，则出书不以一种为限。她将摒弃一切形式主义的外观性努力，而致力于内涵价值的把握，既不强求一致规格，也不预定出书种数，见适即收，逐年积累，以臻大观。或许这是为我们这个变革时代的特殊性所规定的明智选择。

当然，我们出版这套丛书的目的，不仅为了展示当代研究成果，扩大读者的学术眼界，也为了促成国内外学术界的不断创造。但愿由此形成的一代风范，将毋愧于我们的祖先和子孙。

目 录

导言	道统(1)
	似与不似——隐逸行为、个人主义与怪癖
	——正统与演变——一种结构分析
第一章	中国山水画的图绘性表现(24)
	建立语汇——雄伟风格的山水画——第一次
	复兴——南宋语汇——北宋语汇的生存——
	完全把握幻觉
第二章	北宋书法：心画(67)
	黄庭坚：恢弘之质朴——米芾：怪癖与自然
第三章	元代：自我表现之崛起(97)
	赵孟頫：书画本同——倪瓒：高士——质朴
	风格——倪瓒传奇
第四章	明代复古主义(132)
	隐逸画家之余韵——职业画家时代——两位
	心学派哲学家——文人画家——职业化文人
	画家——绘画批评：走向集大成
第五章	集大成(164)
	董其昌：一超直入——王时敏的《小中现大》
	册——王翬：画之双翼——龚贤：无声诗
	——道济：归于一画
主要参考文献	(202)
图版说明	(213)
图版	(217)

导 言：道 统

要研究宋、元、明、清历代优秀的绘画作品，不首先考察这些绘画背后的传统，根本就无从谈起。现代评论家一谈到某种伦理思想传统或者一贯的艺术观念时就颇感为难，这是充分考虑了人类活动的多样性以及所树正统的不可靠，然而，中国的文学、书法和绘画——后者是这三门中最年幼的——不但有一个完整而连续的历史，而且这历史还与一个强大的道德精神传统、一种有精神目的却又允许自由多样行为的意识是共同发展的。中国艺术家注重道统(a Great Tradition)之“正”(correctness)，不强调人为的、教条的真理，再三重申规则要大于人为的方式。中国学者认为，不具备他们文化传统中“道”的认识，任何独特的或者怪异的思想，不管有多么奇警，只能导致妄作，没人会将此载入新的史册。中国画发展的历程叙述着往昔想象力的运用——各种风格变迁与延续的重要插曲。它证实了中国杰出画家们无限的源泉、勇气和创造力，以及他们对于传统及其自身的忠贞不渝。

孔子(公元前551—公元前479)表述过一段较早的文学原理，也被沿用到一般的艺术上：“志有之，言以足志，文以足言。不言，谁知其志？言之无文，行而不远。”^①这位学者认为：没有艺术性的表述，既不能传久又不能“行远”，所以艺术是必不可少的。

在中国早期思想家们看来，一切艺术表现的形式都必须包

含或者传播“道”，人类所有的风俗礼仪必然都揭示出同一个“道”。起初，文学是有益于伦理道德及训教目的的。孔子《论语》告诫人们：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”^②公元三世纪初，汉代末年文学的审美方面才首次被人认识并加以分析；六朝时期(316—618)，文学形式愈来愈趋于精丽繁缛，开始出现了历史发展上第一个批判性认识：“古朴今丽”^③。

中国早期的书法也像文学一样，从“质朴”到“妍丽”经历了二千多年缓慢的衍变：商、周和秦代(约公元前1500—公元前200)的“甲骨文”与“篆书”经过汉代(约公元前200—后200)的“隶书”到魏、晋、六朝(约200—600)的“草书”、“真(楷)书”和“行书”。最初是用铁笔或者毛笔用比较凝重的笔法写出舒展弯曲的图绘形大篆，先在书写特征上变成一种标准的、无棱角状的、大小统一的小篆。早期的书法还带有笔直的横竖笔画互相穿插；以后，从日后书写的笔迹看，挥写柔韧的毛笔取代了作为书写工具的铁笔，各式粗细、斜曲和起伏的笔画出现了，最终，以上特征在楷书和行书中演化为一种复杂地均衡了笔势的绝妙布局。

希腊人将模拟，或者模仿自然当作艺术的基本目的。中国人却与希腊人不同，他们试图通过造型手段来把握自然的原理。用五世纪学者颜延之(384—456)的话来说，绘画，即“图形”，是图载的三种含义之一。其余两种，一是“图识”，即书写文字，一是“图理”，即《易经》中的八卦^④，正如文字有含义、图符必有神秘的灵验，成功的绘画应是自然造物的镜鉴与完善。而且，像书写文字和占卜的符号一样，绘画也是以造型规约(graphic conventions)为基础的。

由此看来，中国画独一无二的特征就在于它与书写的密切联系。从苍颉在沙土上图画万物之形的造字神话到17世纪末伟大的僧人画家道济(1642—1707)的“一画”理论，中国作家们反

复申明“书画合一”的信念，而且将这两门艺术的训练看成为一个文明人的标志：书与画不仅同样表达了宇宙万物的真正本质，两者还具有共同的用笔技巧。最后，绘画与文字同时使用的表现方式又成为一件艺术作品不可缺少的部分。

中国书画的共同工具是笔，是用兽毫——山羊、马、兔、黄鼠狼毫或者鼠须，由根至尖扎紧呈锥状，柔软而有弹性，能够组成无穷奇妙的形态。一位大师的手中之笔就是一件强有力的器物，它常被比作划沙的利锥，或者印度神祇因陀罗手中无敌的“金刚杵”——简直就是艺术家手臂的实际延长，是赋予艺术家创造力的魔杖，工具极其简单以及运用的具体化，必然决定了在中国人的宇宙观念中，其作用的特征：白壁、素绢或者纸张展示出一个无差别的鸿蒙世界；第一画建立起太朴初始的阴阳关系；第二画合着第一画创造出各种新的阴阳局面；一画复一画引起一个个相继而来的组合，直至多数统一，再重新复归于一个和谐的整体。

按照相传为蔡邕(132—192)所作的《九势》(一说成书于七、八世纪之唐代)说：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉。阴阳既生，形势出矣。藏头护尾，力在字中，下笔有力，肌肤之丽。”^⑥笔法也用阴阳对立、互补的名称来定：侧锋使用笔肚和笔锋，就能画出方的、带角的或者折的笔画；中锋运笔，始终小心地保持藏锋，就出现圆的笔画；锋利带角的勾磔往往是由于手指与腕部的疾速运行；笔锋的时起时落又使全部笔画蕴含并滋生一股奇妙的活力。艺术家依靠毫颖画出优美的线条，同时，他的笔又饱蘸着墨，用墨渲染大块面积，笔墨就以它们不可胜数的线与面、骨与肉、淡与浓、柔与刚以及干与湿等关系，几乎可以表现出宇宙万物的一切。

出色的笔墨，通过运动表达出美与愉悦，不仅仅包括着艺术家的手指、手腕以及手臂的肌肉行为动作，而且还包含着艺

术家的精神、情感与身体状态。如同题词与亲笔签名一样，书法被看成是一个人内心深处的表白，因而中国人将书与画都称为艺术家的“心印”^⑥(imprint of the mind)。作为心灵的印记或者形象，一件书法或者绘画作品反映出艺术家——这个人，他的观念，他的思想及其自我修养。

似与不似

在古代中国人眼里，绘画就好比《易经》中的象，具有造物的魔力^⑦。画家的目标在于把握活力与造物的变化，而不仅仅限于模仿自然，绘画应当包孕并且掌握现实。

至于绘画的目的，按照四世纪末、五世纪初著名的人物画家顾恺之(约344—406)的看法，是“以形写神”^⑧。从“传神”——画家要抓住对象的神态的目的而言，描绘时形似是必备的要害，形是达到这个目的的手段。五世纪末，批评家谢赫(约活动于479—502)提出所谓绘画“六法”，第一条就是“气韵生动”^⑨。谢赫和其他魏晋六朝的文艺批评家认为，艺术作品中活跃的生命力与整个宇宙中的生命力一样，是气——遍布太空，这是一种动力，是生命之“气息”，渗透、滋养、刺激着世间万物。在一系列描述性的双字词组中，谢赫写到两种“气”：表现物体客观的、形容性的，如“神气”、“生气”；以及创作者个人独特的，如某位艺术家的“壮气”、“气候”或“气力”^⑩。“韵”是六朝时期文艺批评中常见的另一个字，字面的意思是指艺术品完成的和谐之感^⑪。谢赫用“气韵生动”来表明，一幅好画完成之后，必须在(包括个性与表现上的)“气”、和谐度、生动性及充满活力方面皆生机盎然。

唐代美术史家兼批评家张彦远(约活动于九世纪中叶)在《历代名画记》(成书于847年)中谈到谢赫的第一法时，将“气韵”

与绘画的“形似”作对比：“今之画，纵得形似，而气韵不生。”张告诫画家，旨在形似之外，倘若画家坚持“以气韵求其画，则形似在其间矣。”⑫

后来到唐代末年，山水画大师荆浩（约活动于870—930）在他的《笔法记》里，用他本人与山中智叟假想的对话方式，强调了他对于“何以为画”的思考：

曰：“画者，华也。但贵似得真……”叟曰：“不然。

画者，画也。度物象而取其真……”⑬

荆浩的“度物象而取其真”的观念，反映出晚唐新儒家追究宇宙万物之“理”与“性”的理论。

五代到北宋初年（十世纪），山水画出现一种雄伟风格。其要旨是把握宇宙并整个地参与它深沉博大与复杂多变的奥秘。它客观地探究自然风貌是与新儒家的理学教义一致的，这教义突出“格物致知”。对宋代画家来说，表现形似是把握客观对象内在真实的基础，尽管他们那些批评家为了强调内在真实，经常讥笑别人只知道对象的外表。北宋晚年著名文人艺术家苏轼（1036—1101）在“常形”与“常理”之间，做过一个至关重要的区别，他发觉“世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨。”⑭这也是此位宋代画家灵性所至，对于形态与理性完美的热切追求，它引导着山水画，一步一步地到十三世纪末的南宋末年进入一种成功的幻觉世界。

十一世纪，中国的文人士大夫已经取代了世袭的豪门贵族，成为行政与文化方面的主导力量。苏轼的观点，代表了强大的新兴文人艺术家的审美观，对以后几个世纪的艺术家有深远的影响。将绘画看作是自我表现而不是客观再现，苏轼有以下的名言：“论画以形似，见于儿童邻。”⑮文人批评家们强调，谢赫所确定的绘画中的“气韵”，是艺术家个人的、独特的品

质。同时，郭若虚在《图画见闻志》(完成于1074年)中声称：画家“人品既已高矣，气韵不得不高。”^⑧换言之，只有获得气韵的文人高士才能看作是真正的艺术家。沈括(1029—1093)，这位与苏轼同时代著名的人物把这点挑得更明了，他认为倘若一件作品具有非凡的“气韵”，甚至可以完全不论形似或者背离常识逻辑。沈括例举的是雪里芭蕉，那是天才艺术家的绝妙佳品^⑨。

十四世纪，人们已经全面地掌握了绘画的幻觉效果。元代的杰出画家追求绘画的超再现性(extrarepresentational qualities)。随后，“不似”的观念受到认真的探讨。比如，倪瓒(1301—1374)写道：

余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？^⑩

不似，意即“不像”(without likeness)或“失真”(lacking in likeness)，当画家们从书法中发展出新的表现功能，钻研绘画的“写意”之后，它就含有“形似以外”或者“超越形似”的积极涵义。

元代文人艺术家摒弃了造形的写实主义，后来几代人也不再单纯追求事物真实的外貌，而立足于瞬息间个人心理的真实。对文人画家来说，画是“写”出而不是精心描摹或胡乱涂鸦的；文人艺术家作品的成功既不在于精湛的技法，也不在动人的构思，而在于深刻的思想以及艺术家内在之我旨趣的天然流露。

隐逸行为、个人主义与怪癖

由于文人画家大都身兼文人、诗人、书法家，某些显赫的还是颇有声望的达官贵人，当时的史书记载——或者他本人传世的著述——提供了大量有关他生平的材料，而且相当详细。

一位文人有文集传世，就可从中了解他的时代、他的交游，他的所思所感，如何追求享乐和满足、如何遭遇不幸。比如倪瓒的文集，就不单包括艺术家本人的诗、文与信札，还有他朋友撰写的传记、轶事、赞辞、赠诗，后代作家对倪作品的评论，以及一批定为他的佚文^⑩。

艺术家的诗篇——多数是题在他们画上的——是他们隐秘的思想感情最直接的流露，极大程度都赋有孤独、抑郁或者绝对苦闷的主题。审视他们的诗作会发现大部分中国艺术家都生不逢时，是处于压抑的情绪下面画出他们的杰作的。这两者也许都是事实，然而这些主题的频繁出现也反映出以文艺“言志”^⑪这一强大的中国传统。这个传统表现出儒家对于文字威力的信仰，正如古代典籍《春秋》所主张的：文人可以“微言”寓褒贬，纠偏惩恶。十四世纪的文人艺术家和后人为了求得自我表现，就探索将绘画的、书法的与诗的形象融合在一件艺术品上。

中国文人一般的生活方式，先要经过乡试、省试和殿试三级科举考试，取得出仕当官的资格。殿试中榜以后，授为进士，然后接受初步的任命，在朝廷或者行省中心任职。结果，凭其才能和机遇按九品官位制晋升。与这出仕生涯相伴随的——实际在悠久的文化传统影响下——是仕途受挫时期，隐退生涯里理想中道德的精神的自我修养。借到普林斯顿大学美术博物馆展出的李公麟(约1049—1106)《孝经图》，描绘了贤良侍奉君主的情景，图解了“进则思全忠尽职，退则思过”^⑫这句名言。出仕与隐退的原则，按照进取或行为规范进行修正和反复，无时无刻不反映出自我在身心两个方面必须保持的敏锐与良好的平衡。

毫不奇怪，文人艺术家在隐退期间主要转向艺术上的自我表现。尽管多数人世世代代隐居，有的在乱世选择遁世，当做一种求生的方式。隐逸者及其道德理想在中国诗歌和绘画发展史上，实

际充当着一个特殊的角色。

中国官修的史书和地方志中，往往都有标出“隐逸”的专门篇章，另外还辟有“独行”的人物。后者是指具有非凡性格与力量的人物，往往也包括隐士——脱离尘俗，表现出令人敬佩的胆识与献身道德的原则^②。中国历史上，隐逸行为作为一种文化现象是与专制社会里的反抗精神相联系的^③。弗里德利克·W·莫特(Fredrick W. Mote)在《元代儒学的隐逸倾向》(1960年)文中，称之为“乱世与临近改朝换代时极其重要的一种可供选择的生活，在那种条件下，富于思想的悲观主义对于有教养者似乎比对凡夫俗子更有吸引力。”^④中国人处世态度中，隐逸代表着道德上一种积极的而不是消极的行动：当整个世界似乎都脱越常规了，唯“独行”者有勇气和力量离尘绝俗，单枪匹马地代表着正义之道。所以，1279年南宋被蒙古人灭亡之后，郑思肖(约活动于1240—1310)这位有名的宋代忠臣，这样说古代的隐士：“仰怀许由、伯夷、叔齐、屈原、子陵辈，其意远矣……大丈夫焉能尾尾于人之后乎，微斯人出，后世皆走于威福之下，足以杀其心而役之……”^⑤郑思肖认为隐士是热诚而甘于寂寞的人，他“以柔克刚”取得英雄般的地位，致使最强大的统治者与征服者也不得不表示对他的尊重。

明代时期，文人和艺术家经常喜爱扮成避世的“山人”或“狂士”的作风——衣冠怪异、愤世疾俗，仿照道释畸士，沉溺于酒色与狂歌之中。作为文化的反叛，许多人从明代新儒家的心学中找到了灵感和力量。心学不再像新儒家理学那样强调客观的原理，而是提出“心即宇宙，宇宙即心”，倡导个人主义——认为最完备彻底的理即在人之内心。反传统主义者李贽(1527—1602)是晚明个人主义的极端例子。他由新儒家文人转为佛教徒，尖刻地嘲讽世俗诸事——“圣贤”及所谓的山人，“他们名为山人，心同商贾。口谈道德，而志在穿窬。”^⑥正统

文人诽谤他，辱骂他是异端、堕落。李贽在狱中自杀身亡。虽然官方禁止并焚烧他的著作，但他笑傲传统、愤世疾俗，那种新颖的趣味却对晚明的文人士夫产生了巨大的影响。

正统与演变

早期文学、书法和绘画的改革可以分出明显的阶段，每个阶段都呈现出经验的积累与新技巧的应用。因此，正如中国美术史所表明的，批评家和历史学家可以按照他们沿用的已被接受的发展标准来着手考察艺术家。六朝时期，文学的观念和形式变化极快，批评家们对于“新变”问题大感兴趣。比如，肖子显(489—537)写道：“若无新变，不能代雄。”②《文心雕龙》的作者刘勰(约465—522)所著的《通变篇》就是谈这个问题的：

“夫青生于兰，绛生于蓀，虽逾本色，不能复化……故练青濯绛，必归兰蓀。矫讹翻浅，还宗经诂。斯斟酌乎质文之间，而隐括乎雅俗之际。可与言通变矣。”③

这就为中国文论在新旧文风问题上的争论确立了一个方向。因为《通变篇》抓住了艺术的基本性质，涉及到趣味上的真正革命，这种通，即在通晓古代各种风格和原理的基础之上，对它们进行更新或者复兴。由于这个原故，不幸的“新”技法求索者无可避免会跌入旧的窠臼，而真正的创新者(vanguard)却以回归古代典范开辟出未来审美的水平。

评价书法的两条标准：“功夫”与“天然”——也应合着文学批评的“文”与“质”——南梁的批评家庾肩吾(502—556)发觉王羲之(约307—365)要比锺繇(151—230)多“功夫”而少“天然”④。一种可能的影响是，书法艺术的发展离开了古风的质朴，