



[美]方 闻 / 著 李维琨 / 译

心印

IMAGES OF
THE MIND

中国书画风格与结构分析研究

陕西人民美术出版社

J212
19

[美]方 闻 / 著 李维琨 / 译



IMAGES OF
THE MIND

中国书画风格与结构分析研究

陕西人民美术出版社



北方工业大学图书馆



00578766

A01/89/05

图书在版编目(CIP)数据

心印:中国书画风格与结构分析研究 / (美)方闻著; 李维琨译.
—西安: 陕西人民美术出版社, 2003.12
ISBN 7-5368-1742-8

I. 心... II. ①方... ②李... III. ①汉字—书法—研究
②中国画—研究 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 108823 号

责任编辑 林通雁
版式设计
封面设计 张小晚
责任校对 刘 岩 侯 彬

心 印

中国书画风格与结构分析研究

[美]方 闻 / 著 李维琨 / 译

陕西人民美术出版社出版发行
(西安市北大街 131 号)

新华书店经销 陕西省印刷厂印刷
787 × 1092 毫米 16 开本 17.5 印张 4 插页 175 千字
2004 年 2 月第 1 版 2004 年 2 月第 1 次印刷
印数: 1-3,000

ISBN 7-5368-1742-8/J · 1388

定价: 58.00 元



顾恺之(传)《女史箴图》(局部) 初唐摹本? 绢本设色 伦敦大英博物馆藏



巨然《秋山问道图》绢本墨笔
台北故宫博物院藏



赵孟頫《鵲華秋色图》(局部) 纸本设色 台北故宫博物院藏



沈周《策杖图》纸本墨笔 台北故宫博物院藏



王时敏《仿北苑山水图》纸本墨笔 上海博物馆藏

中年
 選勝
 開高
 雲對
 面峰
 雲霞
 排我
 日安
 機去
 鷗鳥
 四秋長老
 吳懷



龚贤《山水册》(十八开)之一，纸本墨笔 纽约大都会艺术博物馆藏

中文版作者序

本年10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、崔然居士）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（Georg 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“夏珪”，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，虽也全是希世珍品，而且都是宋元在12~14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）也会有不断造新与改良。

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。有人遵守19世纪爱克顿（Lord Acton）名言会说：“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，使之成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，也可从沿著图面垂直平面来看。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 filed 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 (Chinses cultural history discourse)，这是我们海外游子有所期待的。

2003年11月12日，方闻序于美国新泽西州，普林斯顿大学

注释：

- [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.

目 录

中文版作者序	[1]
导 言 伟大的传统	[1]
似与不似	[3]
隐逸行为、个人主义与怪癖	[5]
正统与演变	[6]
一种结构分析	[9]
第一章 中国山水画的图绘性表现	[21]
建立语汇	[23]
雄伟风格的山水画	[28]
第一次复兴	[51]
南宋语汇	[57]
北宋语汇的生存	[62]
完全把握幻觉	[74]
第二章 北宋书法：心画	[83]
黄庭坚：恢弘之质朴	[85]
米芾：怪癖与自然	[94]
第三章 元代：自我表现之崛起	[105]
赵孟頫：书画本同	[105]
倪瓒：高士	[116]
质朴风格	[125]
倪瓒传奇	[139]

第四章 明代复古主义	[145]
隐逸画家之余韵	[145]
职业画家时代	[151]
两位心学派哲学家	[157]
文人画家	[161]
职业化文人画家	[166]
绘画批评：走向集大成	[174]
第五章 集大成	[183]
董其昌：一超直入	[185]
王时敏的《小中现大册》	[196]
王翬：画之双翼	[200]
龚贤：无声诗	[215]
石涛：归于一画	[222]
主要参考文献	[239]
附 录 为什么中国绘画是历史	[245]
跋	[269]
1993 年版译后记	[272]
新版附记	[273]

导言 伟大的传统

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，这是充分考虑到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——绘画是这三门中最年轻的——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”，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，不具备对文化传统中“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，不可能载入新的史册。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（前551～前479年）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3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年），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观念：“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（约前1500～前200年）的甲骨文与篆书，经过汉代（约前200～200年）的隶书，到魏、晋、六朝（约200～600年）的草书、真（楷）

书和行书。最初是用铁笔或者毛笔以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5世纪学者颜延之（384~456年）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）作为基础的。

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。从仓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（石涛，1642~1707年）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年）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。”^[5] 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、带角的或者转折的笔画；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]。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——这一个人，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》中的卦象，具有造物的魔力。^[7]画家的目标在于把握造物的灵动与变化，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4世纪末、5世纪初著名的人物画家顾恺之（约344~406年）的看法，是“以形写神”^[8]。从“传神”——画家要抓住对象神态的目的而言，描绘时形似是必备的要素，绘形是达到这个目的的手段。5世纪末，批评家谢赫（约活动于479~502年）提出绘画“六法”，第一就是“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9世纪中叶）在《历史名画记》（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。”张彦远还告诫画家，要致力于形似之外，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年）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：