

Beyond Representation
Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century

超越再现

8世纪至14世纪中国书画

◎方 闻 著
李维琨 译

ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社



Beyond Representation
Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century

超越再现

8世纪至14世纪中国书画

方 闻 著 李维琨 译

潘文协 繆 哲 校



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

超越再现 : 8世纪至14世纪中国书画 = Beyond

Representation : Chinese Painting and Calligraphy

8th-14th Century / 方闻著 ; 李维琨译. -- 杭州 : 浙

江大学出版社, 2011. 5

ISBN 978-7-308-08668-4

I. ①超… II. ①方… ②李… III. ①汉字—书法—
研究—中国—8~14世纪②中国画—研究—中国—8~14世
纪 IV. ①J292.11②J212

中国版本图书馆 CIP数据核字 (2011) 第075330号

浙江省版权局著作权合同登记图字: 11-2011-82号

超越再现 : 8世纪至14世纪中国书画

方 闻 著 李维琨 译

出 品 人 傅 强

主 持 徐有智

策 划 李介一

责任编辑 王 晴

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路148号 邮政编码310007)

(网址: [http:// www.zjupress.com](http://www.zjupress.com))

排 版 杭州如一图文制作有限公司

印 刷 浙江影天印业有限公司

开 本 635mm×965mm 1/8

印 张 52. 5

字 数 500千

版 印 次 2011年5月第1版 2011年5月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-08668-4

定 价 680. 00元

ISBN 978-7-308-08668-4



9 787308 086684 >

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571) 88925591

前 言

我毕生研究中国古代艺术史，一向用心于四个主题：（1）《心印：中国书画风格与结构分析研究》^[1]，此书经李维琨兄之译，已呈国内学人。^[2]（2）《超越再现：8世纪至14世纪中国书画》^[3]，此书亦经维琨兄译，并蒙浙江大学出版社的支持，今也面见国内的读者了。另外的两部，即（3）《中国书法：身体的形象》^[4]，与（4）《两种文化之间》^[5]，我期望不久亦有中文版面世。

《心印：中国书画风格与结构分析研究》的要旨，在于说明古代中西方艺术，是皆以“模拟形似”（mimetic representation）为起点的，但中国的绘画，因尤重“笔法用墨”，故不仅见艺术家肢体的功能，亦尤为其精神与感情的“心印”（images of the mind）。我所谓“心印”者，是一种“想象中的自然天地”（landscape of the mind）。北宋苏轼（1037—1101年）论士大夫画，称“论画以形似，见与儿童邻”，此说与20世纪西方艺术评论中的“模拟形似之终结”（end of mimetic representation），虽有相似处，但中国的绘画史，并无“艺术史终结”（end of art history）的观念。^[6]

《超越再现：8世纪至14世纪中国书画》一书所言的内容，是文人画“书画同体”观在艺术史上的精彩表现。我深信中国的艺术史，是不会有“终结”的。艺术史是我们“生活”的遗产。但我要问的是：为什么研究中国艺术史？西方文艺复兴艺术研究的大师——潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）的成就，在于打通了西方艺术史与其文化与思想史。他的结论为：“以人为本”，是文艺复兴的一个基本的观念。^[7]通过对文艺复兴时代知识的介绍，潘诺夫斯基为我们开辟了一条思考西方艺术与文化历史的完整途径。以此为镜，我们从中国艺术史中，又可获知关于中国文化的哪些内容呢？欧洲文艺复兴艺术所体现的，若是“‘人’为衡量万物的标准”，则中国的艺术史和与之相关的政治、社会与文化史，即或为中国文化中“人”与“道德世

界”之关系的缩影。这样一来，中国艺术史的基础——如朝代更迭、政治思想、个人表现、忠诚或异见、保守或创新的对立，等等，就都体现出了更多的内涵：我们在对历史深表敬意的同时，更会努力追求“天人合一”，把自我与道德世界的理想结合在一起。

-
- [1] Wen C. Fong, *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John D. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at The Art Museum* (Princeton, N.J.: The Art Museum, Princeton University, 1984).
- [2] 方闻著、李维琨译：《心印：中国书画风格与结构分析研究》，陕西人民美术出版社 2004 年版。
- [3] Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992).
- [4] Robert E. Harrist, Jr. and Wen C. Fong, *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection* (Princeton, N.J.: The Art Museum, Princeton University, 1999).
- [5] Wen C. Fong, *Between Two Cultures: Late Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001).
- [6] 参见方闻：《为什么中国绘画史是历史》，见方闻著、李维琨译：《心印：中国书画风格与结构分析研究》，陕西人民美术出版社 2004 年版，第 252-257 页。
- [7] Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Harper & Row, 1962).



目 录

CONTENTS

前 言 方 闻

导 言 / 001

第一章 人世间——叙事性再现 / 009

第二章 造化与艺术——宏伟山水画 / 055

第三章 文人士大夫艺术 / 095

第四章 宋代宫廷艺术 / 139

第五章 内省与抒情——南宋绘画 / 199

第六章 若干释道画主题 / 263

第七章 元代的复兴 / 311

第八章 复兴与融合——元代文人画 / 355

译后记 李维琨 / 413

导 言

无论是谁，只要他见到过 14 世纪元代的文人山水画，就会发现自己所面对的，是与宋代（960—1279 年）早期的雄伟山水画造型全然不同的另一派天地。后期中国画所展现的，是作为个体的艺术家，他用饱含巨大热情和专注的文字与图像在言说着——他的声音，在我们今人听来，令人信服并产生共鸣，甚至颇具现代性。早在 14 世纪，绘画艺术就出现了如此个性化的表现，确实让人惊奇。叙述并且设法阐释这种现象，便是撰著本书的目的。

也许，世界上没有哪一种文明像在中国这样，艺术在社会和文化中，被有意识地赋予如此重要的地位。帝王贵胄不仅热心于赞助扶植艺术，而且往往本人还是出色的艺术家。皇家翰林院的艺术，不仅是诗与美的艺术，而且还是道德和政治理想的艺术——其基于新儒学“文以载道”的主张，然而其附加的指令，即这个“道”，必须是由国家来代表。

中国文化的另一个基本原则认为，“游于艺”是一个人道德自我修养的一种有效途径。实际上，把个性主义艺术家视为文化英雄这种观念，取法于古代样板，即将隐士视为国家儒家道德良知的体现。这些隐士，在政治动乱的时代，即被视为反抗暴政的一种象征。13 世纪遗民文人艺术家郑思肖，曾经如此描写他们：

人仰先生如在天上，尚见其标致，散而为清风，并仰怀许由、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。^{〔1〕}

在中国，孔子（前 551—前 479 年）最早阐释了文艺表现的问题：“志有之，言以足志，文以足言。”^{〔2〕}与此相类，5 世纪的文学批评家刘勰就诗歌中情感反应的表现问题，曾写道：

大舜云：诗言志，歌咏言。圣谟所析，义已明矣。是以在心为志，发言为诗。^{〔3〕}

1279年蒙古人入主中原之后,自我表现或曰“言志”,便成了绘画中的首要动因。^[4]实际上,被异族统治之后的绘画,变化竟如此之大,以至于很可以被看作是一种全新的图绘艺术。如果说宋画是以再现客观世界为主旨的话,那么元画则标志着这种客观再现的终结,元画的真正主旨是艺术家对其所生活世界的内在反应。鉴于所描绘主题的含义,由于个人性的和象征性的关联而变得复杂化,有时唯有运用语言才能表达,画家于是便开始在自己的画上题诗。在一张有题诗的元画上面,其文字与图像的含义,由于书法用笔而被进一步拓展了。文字、图像与书法之间的多重关系因而构成了一种新型艺术的基础;在这种艺术中,图画与思想、具象与抽象都浑然融为了一体。

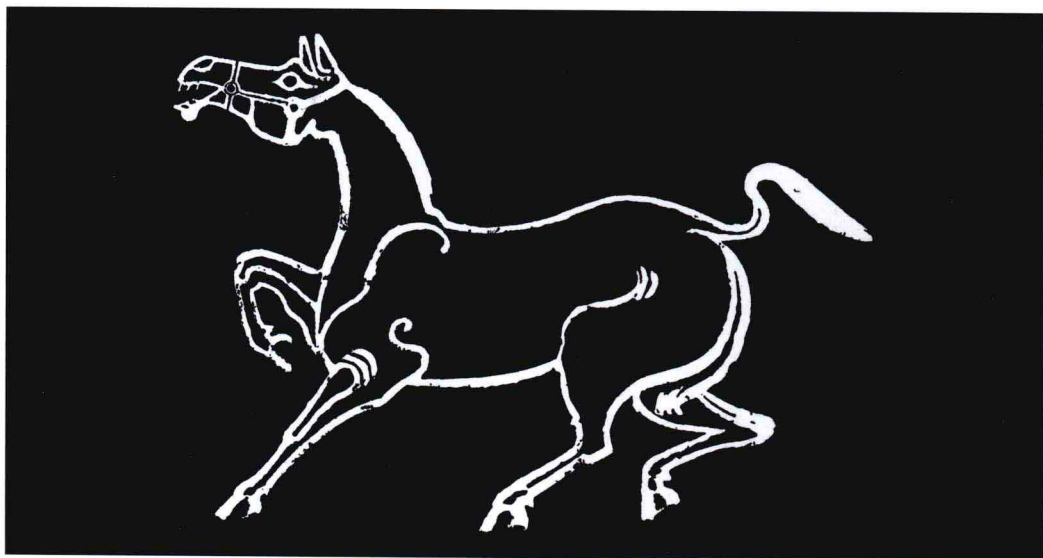
在中国人看来,绘画是一种可以传达意义的表意符号,即所谓的“图载”。按照公元5世纪学者颜延之的说法,有三种类型的图载:第一种是“图理”,即为《易经》中的卦象,代表的是自然的法则;第二种是“图识”,即为字学,代表的是观念;最后一种是“图形”,即为绘画,代表的是自然形象。^[5]无论是书法还是绘画,因为一种神奇象征的表意性力量源自于符号的制作者,所以一件艺术作品,既可以看作该艺术家身体运动的留痕,亦可看作有活力但又和谐的宇宙平衡的一种表示,或者说隐喻。因此,中国的绘画理论,将表意实践与艺术家的身体行为联系了起来。书法不仅仅是书写,不单含有字面的与文学的内容,而且还是姿态性和即兴表演性的,是传达自然能量与个人意趣的一种工具。同样,绘画也是功能性的和真实的,充满着神奇的力量和个人性表现。^[6]

中西方看待绘画的方式存在着显著的差异。起初,希腊人把艺术看作是“模仿”,或曰“对自然的模仿”,西方图画再现的目标被确定在对现实外观的征服和一种古典理想美标准的获得。相反,中国的图画再现和企图创造的,既非写实主义,亦非单单理想的形式。西方画家总是力图通过隐匿绘画媒材以求得错觉的效果,^[7]然而中国画家则力图运用书法性用笔来抓住形似背后的精神,即所谓的“以形写神”。^[8]描述中国画,必须同时兼顾到具体作品和作者的身心状况。当5世纪的谢赫首创“气韵生动”一词作为绘画的第一要义时,他运用了一系列“气”的词组来描述画家及其作品,比如“气力”、“气盛”、“神气”、“生气”和“养气”,等等。^[9]9世纪的艺术史家张彦远写道,画家只要“以气韵求其画,则形似在其间矣”。^[10]当画家以及他作品的“气”引起了观众反应时,他的画便会在形象再现之外,透射出一种生机。

中国画的关键在于它的书法用笔。所谓的“笔墨之痕”,即指书法作品的要义在于笔就是书法家本人身体的延续。同样,中国画也反映出画家身体的运动。^[11]由于艺术作品中艺术家个人的“痕迹”或“笔迹”的重要性,想通过隐匿或者抹去媒材以造成错觉效果,当然是适得其反。中国艺术家从不单单去追求写实,所以他们随心所欲地运用书写和绘画的符号去创作诗—画,这种作品既能够阅读吟诵,又可供人观赏。在14世纪,诗歌、书法和绘画之间的关系发展到一个新的阶段:它们不但相得益彰,而且作为一种创造性的表现形式,变得浑然一体,文字和图像的因素互相生发和完善。

尽管中国画家对写实主义持有批判性的保留态度,但他们确实在绘画中掌握了错觉的技术。在宋代后期的写实性技法达到了巅峰之后,生活在14世纪的倪瓒,曾经问道:“岂复较其(竹)似与非?……他人视为麻或芦。”^[12]对于倪瓒来说,他所画的竹子,尽管可能看起来像麻秆或者芦苇,但当其被觉得是真的、当其达到了不似并超越了再现,它便表示了竹子。中国画家因为从来不曾去发展科学的解剖法、明暗法或者透视法,所以没有理由去反对再现,^[13]从而也无须去创造一种非具象的艺术。

图 1
西汉画像砖刻拓片：奔马
河南洛阳



早期中国的图画再现，最初也关心“形似”，即图像与眼睛在现实中所见之物在形式上的相似性。有一件出自洛阳汉代（前 206—220 年）墓葬中的画像砖拓片（图 1），描绘的是公元前 3 世纪的一匹腾越之马。这匹马的“形似”显示了其绘制是以对自然的观察为基础的。然而中国人记载马匹的诗文告诉我们，此马的形象实际上还不仅仅是画家所见之物的一种视觉记录。

在汉代，来访的外国贵宾，常常将产自大宛（费尔罕纳）的神骏（时称天马，或龙马）作为贡礼，献给中国的皇帝。^[14]它们要比华北地区的蒙古马更加高大强壮，这些珍贵的战马，窄头大眼宽鼻，颈背结实，被描写成具有超自然的品性，例如出汗如血、日行千里的神骏。因此，在一幅中国画中，一匹上等之马就被理解为一种超自然的龙马。

再看这里一尊六朝（220—589 年）的怪兽《奔龙》（图 2）：

图中奔龙张着大嘴，身体屈躬，尾巴高翘，昂首阔步，与汉代的龙马遥相呼应。马与龙两者均以圆浑的形状和流转的曲线来造型，在空间上有一种盘旋扭动的效果。汉代砖画那种浑穆雄强、时粗时细的优美线条，塑造出一个流畅而又紧凑的动物形象，表现出了它的速度与运动。为了描绘那种天上的龙马，艺术家构想出一种龙一般的形体，这实际上是一种超自然的神兽。

这种马的图像与龙的图像之间的紧密相似性，揭示出艺术再现中的一条真理：艺术家的作品既非来自于生活，亦非来自想象。他们一方面依靠图式，将视觉形象转换到画面或者雕塑上去；另一方面从文化上遵从与想象相关的固有意义。E.H. 贡布里希在《艺术与幻觉——图画再现的心理学研究》一书中，将艺术家的工作定义为“先制作后匹配”，通过一个“图式与修正”的过程来实现。贡氏汲取了一位古希腊艺术的研究者伊曼纽尔·罗威的理论，将艺术中的自然表现问题概括如下：“古风艺术是从图式开始的，即仅仅从一个角度去勾画对称的正面人像；自然主义的成功，可以看作是由于对现实的观察而对图式逐渐修正的累积。”^[15]古代汉画中腾越之马的形象一旦创立，就成为一种基本图式，为后世的中国艺术家所遵循，对此他们能做的仅是一些逐渐的变动。这种写实再现手法渐趋完善，在宋代达到了巅峰，直到元代以后，随着对书法性和表面抽象的强调，回归到了象征性的表现上来。

中国早期的人物画，从公元前 3 世纪的汉代到 8 世纪的唐代，其发展历程正与所谓“希



图2 六朝《奔龙》
青铜，11.0cm × 17.0cm
普林斯顿大学博物馆

腊的奇迹”或者“希腊的革命”类似，人物造型从呆板的古风式正面律中苏醒，成为有机相连的、能在空间中自由活动的形象。^[16]山水画则从汉代到宋代末年，即13世纪后期，图式化的山树母题再现，发展成一种幻觉性的空间创造：运用透视短缩法，一块整一的地面处在空间性的退缩之中。^[17]

发生在13世纪末与14世纪初，中国画从写实性的再现到象征性的自我表现的转变，在中国社会与文化的历史中，既是一种产物，也是一种变革的工具。^[18]在唐代，贵族统治阶级在视野上是世界主义的；唐代的叙事性艺术，服务于国家礼仪与教化的需要，表现了皇帝与武将的奢华世界。北宋（960—1127年）早期，随着文人士大夫阶层与势力强大的新儒学运动的兴起，画家们从对人类历史的叙事转向了广阔无垠的自然天地。北宋这种宏观的自然宇宙观到了南宋（1127—1279年），被绘画中的一个反省时代所取代。当时的画家们转向了内心，把花草树木作为揭示精神图景的象征。元代，随着蒙古人的入主，这种象征性的自我表现趋势愈加流行。当写实性的自然再现让位于象征性的孤树、竹石和花卉图像之后，绘画变得与书法等同了。然而，当图像承载了太多的象征含义后，倘无语言的帮助，它就不复可解了。元代文人画家通过在画上题诗，运用文字和图像创造了一套话语，一种语境。^[19]

虽然书法化风格兴盛于蒙古人入主中原之后，然而却深深根植于11世纪北宋晚期的文人士大夫艺术之中。这是一个政治与道德出现危机的时期，书画艺术日益处于朝廷的控制之下。这些文人士大夫、宋代中国的知识精英，脱离了官方正统，创造了一种新型的士大夫画艺术，亦即元代文人画的前身。北宋末年的士大夫艺术家像苏轼、李公麟和米芾这些无与伦比的天才，从政治中隐退，过起了一种梭罗式的隐逸生活。^[20]他们遁离世俗，往往皈依了古代神秘的道家哲学或是印度引进的佛教。儒家奉为道德准则的“道”，在道家 and 佛教那里，就是自然之道——无为，自由和顺其自然。文人—业余画家一改职业画师习用的装饰性公共性风格，通过创造个性化风格来求得一种自我的超越。他们汲取古代的资源，简化、净化其作品中的技巧成分——色彩的装饰与模仿的写实；这样一来，他们作为诗人、书法家和画家，便与宇宙之道重新融为一体了。他们推崇古代的质朴，以作为革新的手段，这虽然使他们在政治上遭遇了失败，但在艺术追求上，却使他们获得了辉煌的成功。

从北宋末起,中国的文人士大夫和艺术家,即把对过去历史的沉思,以及对历史教训的总结,当作引发剧烈改革和风格创新的一种富于成效的策略。回归过去并不意味着模仿过去,而是恰恰相反。因为艺术家只有通过潜心学习过去,由表及里地掌握其真相,才可能让自己和自然与往昔重新融为一体。他正是希望以这种方式来重塑自我。

也许,中西绘画的本质区别并不在于艺术家对过去传统理解的差异,而在于对过去传统历史性运用的不同。西方艺术史中的“古典主义”一词,乃根源于唯心主义学说,它所指的是古代希腊—罗马和希腊—罗马理想所激发的几个艺术复兴的时代,尤其是文艺复兴时期的意大利和17至18世纪的法国。在西方艺术史上,古典主义之后就是反古典主义(例如哥特式时期、巴洛克时期和浪漫主义时期),曾被看作是衰退的时代。然而在中国艺术史上,古代没有一个时期代表着一种规范性的古典标准。^[21]尽管千百年以来述古之风无所不在,却没有一个特定的时代能够说成是比别的时代更加古典。

在西方艺术史上,正因为古典主义是以基于秩序和结构的价值来引导的,所以古典主义与合法性和权力之间,存在着一种假定的意识形态关联。^[22]与之相反,作为官方复古主义的对立面,中国艺术家的“古意”,其基础显然是个人性的和心理性的。当思考、评论一则引文或一早期的山水画传统或类型时,艺术家往往随意改写或改变其内容,以表达自己的新义。将复古主义放在理想化了的“古”与令人不满的“今”相对照的语境中来观察,则它所代表的,与其说是一套标准,毋宁说是一种对变革的渴望和辩护。在书画作品中,我们可以看到古式风格、个人心理反应与社会行为三者之间的相互关联。根据本人的气质,一个艺术家会去选择某种古风类型并且创造他自己的表现风格。因此,与西方的古典主义正好相反,中国的复古主义能够使表面上对立的两种冲突,同时都得到满足:重构古代风格为一己的、个性的表达。说来吊诡的是,它同时兼顾到了正统与异端,传统与创新。^[23]

蒙元王朝建立之后,文人艺术家在力图逃避政治与社会的动荡时,纷纷转入了内心。文人画主要不是一种时代的表现,而是个人对生命衰荣的反应和抗争。从元代艺术的复兴中,我们看到了艺术家为了个体身份的重新定位与重新发现所做出的努力。与西方进步史观相反,中国人的循环史观为元代文人画家提供了这种可能性,即恢复古代的和谐统一和缔造超越变革的连续性。^[24]

注 释

- [1] 《郑所南先生文集》,知不足斋丛书本,台北兴中书局1964年重印版,卷二百二,第2页。
- [2] James Legge, trans., "Duke Seang, Twenty-fifth Year," 收入 *Spring and Autumn Annals with Tso-chuan Commentary* (Ch'un-ch'iu yü tso-chuan), vol. 5 of *The Chinese Classics* (Hong Kong: Lane, Crawford and CO.; London: Trübner, 1872), part 2, p. 517.
- [3] James J. Y. Liu, *The Art of Chinese Poetry* (Chicago: University of Chicago Press, 1962), p. 71.
- [4] 对一件艺术品或者一首诗的风格或者创作环境进行历史性分析时,艺术家的内心状况或者他本人的意图并非都是有用的。见 Michael Baxandell, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985), p. 42. Michael Baxandall 喜欢谈的“意图”,是与画作、而非与画家有关的;他所称的“意图”,是“一种描述某画作与其环境之关系的概念”。
- [5] 张彦远:《历代名画记》,见于安澜编:《画史丛书》一,上海人民美术出版社1963年

版，第1页；William R. B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* [vol. 1] (Leiden: E. J. Brill, 1954), pp. 65-66.

- [6] 中国早期绘画试图用《易经》提示的古代神秘方术去“感类”大千世界。见 Kiyohiko Munakata, “Concepts of Lei and Kan-lei in Early Chinese Art Theory,” 收入 Susan Bush and Christian F. Murck, eds., *Theories of the Arts in China* (Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 106ff. 四世纪伟大人物画家顾恺之，据说喜欢一少女。他画了其像，并用针扎画像的胸，这少女便感觉到疼痛。见张彦远，《历代名画记》，于安澜《画史丛书》本，第一册，第5卷，第67-72页。四世纪的佛教（道教）徒、山水画家宗炳，又把山水画视为偶像性的图像，或自然之“神”的藏处。他年老体衰时，曾通过山水画与“神”交流：“余（愧不能凝气怡身），伤砧石门之流，于是画象布色，构兹云岭……披图幽对，坐究四荒。”见 Susan Bush, “Tsung Ping’s Essay on Painting Landscapes and the ‘Landscape Buddhism’ of Mount Lu,” 收入 Bush and Murck, *Theories of Arts in China*, pp. 132-64.
- [7] 对于“西方画家总是力图隐匿绘画媒材以求得空间幻觉”的讨论，见 Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon,” *Partisan Review* 7, no. 4 (July-August 1940), pp. 296-310; 重印于 Francis Francina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate* (New York: Harper and Row, 1985), pp. 35-46.
- [8] 见张彦远：《历代名画记》中的“顾恺之传”，见于安澜编：《画史丛书》一，第71页。
- [9] Wen C. Fong, “Ch’i-yün-sheng-tung: ‘Vitality, Harmonious Manner and Aliveness,’” *Oriental Art*, n.s. 12, no. 3 (Autumn 1966), pp. 159-64.
- [10] Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts*, p. 149.
- [11] Norman Bryson 说：“西方绘画的基础，是否认（画作在画外的）指代物的存在，或身体作为图像之场域的消失。这种否认或消失是双重的：既是画家的，也是看画者的……如果中国和西方，拥有世界上最古老的两种再现性绘画的传统，这两个传统，就（画外的）指代性而言，从一开始就分道扬镳了。中国绘画的基础，是承认、培养指代的标记……而西方的传统，就其大部分而言，则把颜料当作一种抹掉（画家之存在）的媒材。见 Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), pp. 89-92.
- [12] 曹培廉编：《清閤阁全集》，台北“中央图书馆”1970年重印版，卷九，第428页。
- [13] E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Washington, D.C., and New York: Pantheon Books, 1960), p. 281.
- [14] W. Perceval Yetts, “The Horse: A Factor in Early Chinese History,” *Eurasia Septentrionalis Antiqua* 9 (1934), pp. 231-55.
- [15] Gombrich, *Art and Illusion*, p. 118; Emanuel Loewy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, translated by John Fothergill (London: Duckworth, 1907), pp. 22-27.
- [16] Gombrich, *Art and Illusions*, pp. 116ff.
- [17] Wen C. Fong, “Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting,” *Art Journal* 28, no. 4 (Summer 1969), pp. 388-97; Wen C. Fong, “Pictorial Representation in Chinese Landscape Painting,” 收入 Fong, et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*, exhib. cat. (Princeton: Art Museum, 1984), pp. 20-73.
- [18] 近年，越来越多的学者认为宋代是中国历史的转折点。艾尔文在讨论中国经济和科学技术发展，在10至14世纪间达到顶峰时，他注意到在他称之为中国经济“高水

- 平衡缺陷”与中国画“在1300年前后的根本性变化”间有着某种相似之处。见 Mark Elvin, *The Pattern of the Chinese Past* (Stanford: Stanford University Press, 1973), p. 225; James Y. C. Liu, *China Turning Inwards: Intellectual-Political Changes in the Early Twelfth Century* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).
- [19] Yu-kun Kao, “Chinese Lyric Aesthetics,” 收入 Alfreda Murck and Wen C. Fong, eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp. 47-90.
- [20] 将北宋晚年的文人士大夫画家与19世纪末欧洲的先锋派艺术家比较一下，会十分有趣。诚如格林伯戈所说：“在努力超越亚历山大主义（这是格氏针对学院主义的专用词）时，西方一部分中产阶级社会的人创造出一些前所未闻的东西：先锋文化……一起从公众当中退出来，先锋诗人或者艺术家，力图通过窄化和擢高，来维持艺术的高标准，使之成为对某种绝对的表现——在这种绝对里，所有的相对性和矛盾都将被解决，或无关宏旨。”见 Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch,” *Partisan Review* 6, no. 5 (Fall 1939), pp. 34-49; 重印于 Frascina, *Pollock and After*, pp. 22-23.
- [21] John Hay, “Some Questions Concerning Classicism in Relation to Chinese Art,” 收入 David Freedberg, ed., “The Problem of Classicism: Ideology and Power,” *Art Journal* 47, no. 1 (Spring 1988), pp. 26-34.
- [22] David Freedberg, “Editor’s Statement,” 收入 Freedberg, “Problem of Classicism,” pp. 7-9.
- [23] Wen C. Fong, “Archaism as a ‘Primitive’ Style,” 收入 Christian F. Murck, ed., *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1976), pp. 89-109.
- [24] 中国画于宋元期间从图画再现到书法化自我表现的划时代转变，与20世纪初西方艺术以表现代替再现有着惊人的相似之处。详见 Wen C. Fong, “Modern Art Criticism and Chinese Painting History,” 收入 Ching-i Tu, ed., *Tradition and Creativity: Essays on East Asian Civilization. Proceedings of the Lecture Series on East Asian Civilization* (New Brunswick: Rutgers, State University of New Jersey, 1987), pp. 98-108; 批评家 Clement Greenberg 说：写实的、或幻觉的艺术，用艺术隐藏艺术，因此它掩盖了媒材。现代主义则用艺术唤起人们对艺术的注意。绘画媒材所带来的限制，如画布的平面，画架的形状，颜料的特性等，在老大师们手里，是一种消极的因素，只能暗或间接地承认。现代派绘画则把这些限制，视为积极的因素，是要公开承认的。见 Greenberg, “Modernist Painting,” *Art and Literature*, no. 4 (Spring 1965), pp. 193-201; 重印于 Francis Frascina and Charles Harrison, eds., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (London: Harper and Row [1982]), p. 6; 宋之后的文人画与二十世纪西方艺术的另一类似处，乃是传统的公共功能的丧失。在这两种艺术里，艺术交流变成了一种个人经验。这种发展的逻辑后果之一，是对艺术史的重新评估，在中国晚期文人画与当代西方后现代艺术中，艺术家开始征引传统的作品，来批评、评论艺术史以及他们自己的作品。见 Hans Belting, *The End of the History of Art?*, translated by Christopher S. Wood (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. 46-48.



仿周昉《宫女浴婴图》卷局部

第一章

人世间——叙事性再现



图 3
战国青铜壶上狩猎纹
35.3cm×24.2cm
明尼阿波里斯艺术学院

中国艺术的叙事性再现，产生于青铜时代的末期，即战国时期（前 475—前 221 年），至此，以装饰为主的传统才被取代。当时的宫殿、宗庙、陵墓内，都装饰着神话与历史题材的绘画。根据 9 世纪艺术史家张彦远的记述，古代的壁画和卷轴画作为国家的象征，是统治者用来宣示合法性的工具。官方绘画的功能就是为了“成教化，助人伦”。^[1]

公元前 4 世纪左右的文献，就记载着中国社会的四民等级：士、农、工、商，即作为统治阶级的士大夫与地主，农民，艺人与工匠，以及商贾。^[2]传统上，作为奴隶与仆人的艺人与工匠，他们从事于装饰与教化性质的绘画，为国家礼仪和公共需求服务。然而，从汉代后期（约 3 世纪）开始，那些涉足书画艺术的贵族和文人士大夫分子，也自称为“有教养”的书画家，以区别于一般的“工匠”之流。

作为叙事性的例证，早期的人物画有两种不同的模式：即独立式与连续式。^[3]有件战国时期的青铜壶纹样（图 3），可以当作独立式的例子。这件器物的表面被划分成几个横条带，每带均由一系列狩猎场景组成，同样的场景围绕壶身重复了 4 次～8 次。每个场景都是猎人与鸟兽的母题，而且每个母题都是正面的，布满了整个空间。该纹样的图示因素要多于图绘因素，所以必须顺着次序阅读它，而不能从视觉上把它看作一个整体。然而，连续式则呈现出一种严格的延展性。例如，一件西汉时期（前 3 世纪—1 世纪）的洛阳汉墓画像砖上（图 4），单独的造型元素不断重复，形成了飞雁的行列或者人与动物群。树木则被当作场景之间的分隔或者补白。这种独立片断可以像连环画一样被组合起来，形成连续不断的图像，叙述时空中延续的故事。中国画中的手卷，便是显示这种连续性叙事的最佳形制。欣赏那些纸本的或者绢本的横幅手卷时，观赏者手持画卷的两端，边展边卷，可以随意地前后移动，随意地品赏其中的任何一段。

从公元前 3 世纪到公元 8 世纪，表现人和动物的中国画经历了类似于希腊“觉醒奇迹”式的变化，即从古风时期的生硬呆板，演变为有机组合的、自然主义的形象。^[4]这种古风样式也见于其他的早期文化，譬如埃及和古代希腊。它的特点是正面而且程式化：平面地

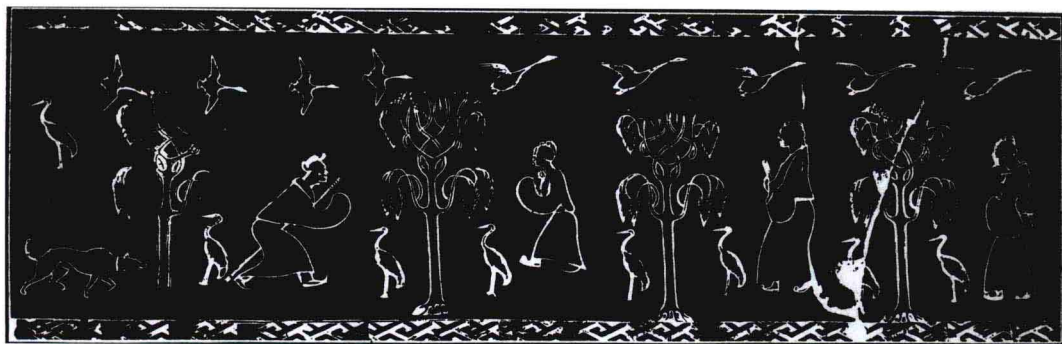


图 4
西汉画像砖拓片：人、鸟与树木
53.3cm × 160.0cm
河南洛阳

呈现人或者动物的正面或者侧影，徒具形式而缺乏生机，躯干四肢就像是叠加在一起的板块。^[5]这种古风样式的马，可见于前面提到的汉代《奔马》（图 1）和另一件汉代著名的《铜奔马》（图 5）——1974—1975 年曾来美国巡展过。^[6]这种动物造型为线性图式的，其两侧呈对称的半身，每一侧面的两腿或前或后，姿态并不自然。

但是，到了 8 世纪，中国艺术家掌握了人物画的写实技法。我们看见，在唐代（618—907 年），纸绢卷轴画已然具有一种深厚悠久的传统。这些图卷被深藏在皇宫内库，以图绘史志的形式展示出统治者如何用礼仪、图符和历史来巩固他们的统治。

唐代中国的政治与文化体制臻于顶点，不仅经济文化发达，而且武备雄厚，当时的疆域东至朝鲜，南及越南，西部横跨中亚达到南西伯利亚。京都长安城（今陕西省西安市）之繁华，堪称世界贸易和文化的中心。唐代的肇创者唐太宗（626—649 年在位）是位明君，他不但在沙场上英武盖世，而且通晓文艺，有很高的修养。该王朝由于高宗皇后武则天篡权而濒临崩溃，玄宗（712—756 年在位）继位，才恢复了李唐家族的权力。

□ 战马图

如今存世的唐代卷轴画已寥若晨星。在这些稀世之作中，有一件被归为韩幹（约活动于 742—756 年）所作的小幅纸本手卷，题名为《照夜白图》（彩图 1），描绘的是唐玄宗心爱的坐骑。^[7]虽然画卷上只有一匹马，但原画中很可能还有好几匹，都是禁中内厩的名骏，组成一幅连续的长卷。这匹威武神勇的战马属于费尔罕纳的名贵品种“天马”。据 9 世纪艺术史家张彦远记载：“玄宗好大马，御厩至四十万……时主好艺，韩君间生，遂命悉图其骏，则有玉花骢、照夜白等。时岐、薛、宁、申王厩中皆有善马，幹并图之，遂为古今独步。”^[8]

韩幹属于唐中期的画家，他们画出了大唐帝国与宗教的鼎盛景象。韩幹系大梁（今河南省开封）人，出身卑微，^[9]曾在京城长安当过酒保，被著名士大夫诗人兼画家王维（699？—761？年）发现后，受资助成为宫廷画师。^[10]在宫廷画家当中，韩幹尤其善画鞍马。

《照夜白图》上有明确可见的印章和题跋，使此画的流传可以追溯到 9 世纪，也许当年就是张彦远的藏品。但是，此图的形式与结构却给出了视觉上的证据，表明它确是 8 世纪的作品，图中无与伦比的线描本身又表明它出自于大师的手笔。就马的表现而言，《照夜白图》基本上沿袭着汉代《奔马》同样的线性图式：侧面的头、引项张嘴与浑圆光滑的马臀。但是，经由仔细观察自然，和通过贡布里希称之为“制作先于（将现实与线性图式相）匹配”这一过程，^[11]艺术家成功地绘出一立体的、马身各部分有机结合的马的形象，同时，马的四蹄也动作协调，左前蹄与右后蹄同点地。

在古风式汉马与 8 世纪相当完美的韩幹画马之间，有一个中间的、或者过渡的阶段，这里可以列举公元 525 年一件北魏的石刻（图 6）为例。图中那匹骏马仍然保留着呆板的

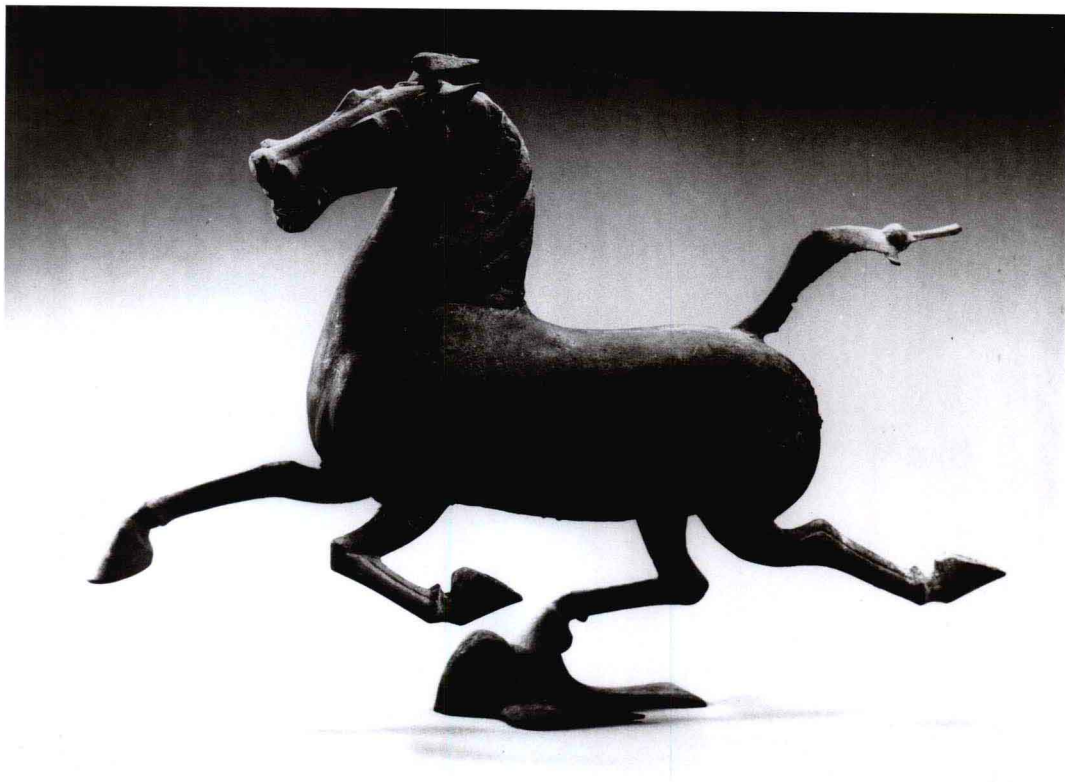


图 5
西汉武威《铜奔马》
青铜，34.5cm × 45.0cm
甘肃省博物馆

古风样式，尽管它圆润而饱满的侧面轮廓，令人联想起 6 世纪至 7 世纪那种典型的圆柱状人物造型，比如在响堂山和龙门的北齐或者隋代的石刻雕像。这种从古风—过渡—有机的三步式进展，正与张彦远在 9 世纪时将中国绘画分为“三古”时期的方式相吻合，亦即“上古”（汉末至六朝初，3 世纪至 5 世纪）、“中古”（梁至隋代，6 世纪至 7 世纪）和“近代”（唐中期，8 世纪）：

上古之画，迹简意淡而雅正……中古之画，细密精致而臻丽……近代之画，
绚烂而求备。〔12〕

张彦远已经注意到韩幹画马与早期画马形象上的不同。他认为早期画马或者是“螭颈龙体，矢激电驰，非马之状也”，或者是“尚翘举之姿，乏安徐之体”。〔13〕张彦远对中古画马的这些描述，恰可运用于前面提到的 6 世纪的石刻上。

《照夜白图》很可能是奉诏而作。8 世纪的诗圣杜甫，曾经生动地形容过韩幹的老师曹霸将军在殿前描绘玉花骢的情形：

先帝御马玉花骢，画工如山貌不同。
是日牵来赤墀下，迴立闾闔生长风。
诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。
斯须九重真龙出，一洗万古凡马空。
玉花却在御榻上，榻上墀前屹相向。〔14〕

诗人在此描述了那位宫廷画师所面临的写实主义与超自然主义的双重挑战。面对着“迴立生风”的神奇“龙”马，曹霸奇迹般地将“真龙”现形于笔端，使得一切平庸的马图都相形失色。

4 世纪画家顾恺之（约 344—406 年）提出的“传神”论，〔15〕被中国艺术家奉为至高无上的准则。5 世纪的画家谢赫（约活动于 479—502 年）第一次系统地阐发了中国画的批评理论。他创立了以“六法”为基础的绘画美学和批评分析方法。谢赫将“气韵生动”列为“六法”之首，认为运动感是由“气”和“韵”所产生。其次是“骨法用笔”，强调了笔法在创