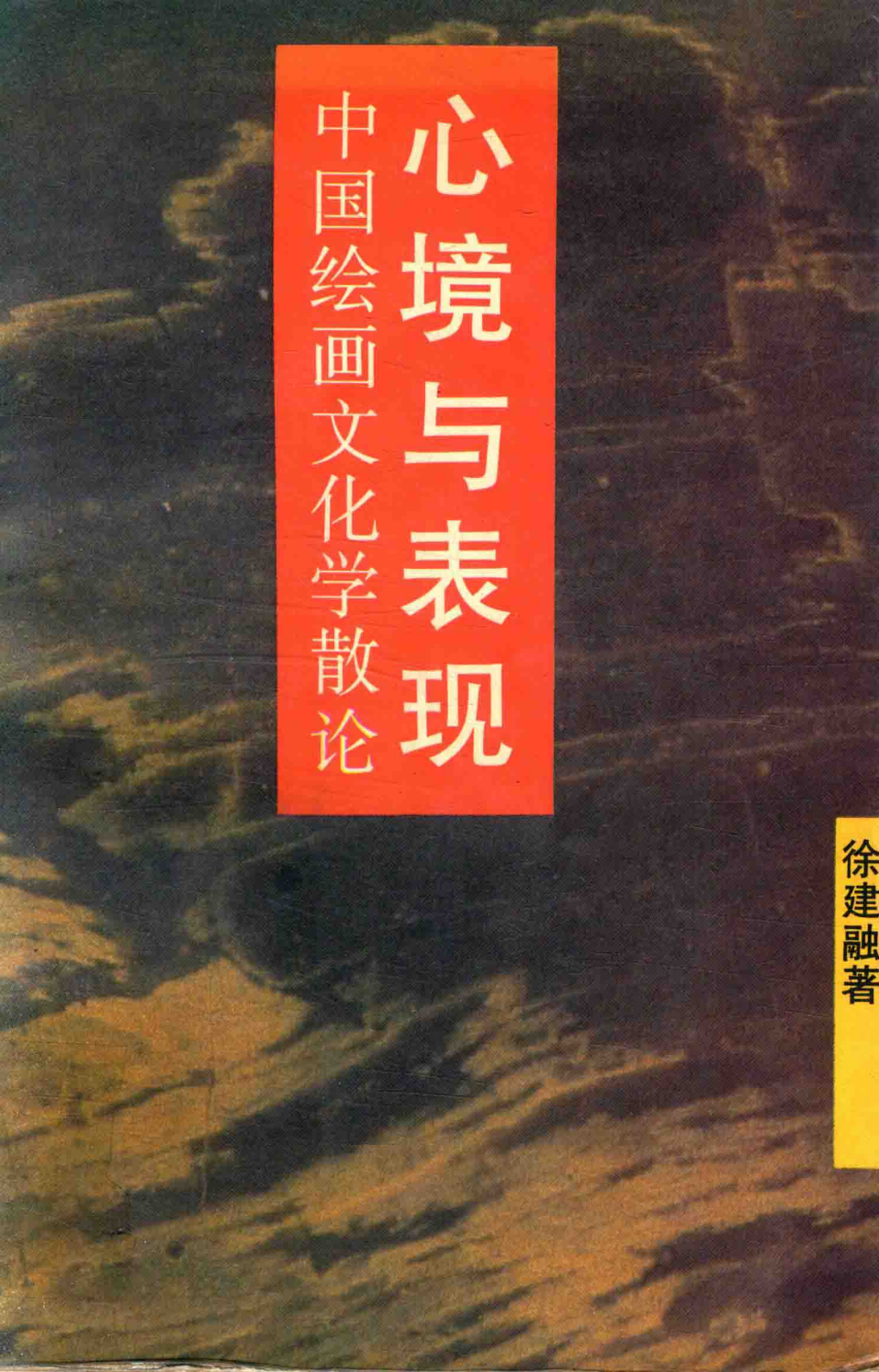




心境与表现

中国绘画文化学散论

徐建融著

徐建融著

心境与表现

中国绘画文化学散论

(沪) 新登字 102 号

心境与表现——中国绘画文化学散论

著者：徐建融

责任编辑：孙国彬 装帧设计：杨利禄

上海人民美术出版社出版发行

(上海长乐路672弄33号)

全国新华书店经销 上海市浦江印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张10.125 字数227000

1993年11月第1版 1993年11月第1次印刷

印数0001—4000

ISBN 7-5322-1197-5/J · 1129

定价：9.80元

前 言

中国传统绘画的民族精神，是民族文化心理特征的重要方面。它包括两方面的内容：一、现实的行为；二、行为的动机。前者表现为表层的精神观念；后者表现为深层的精神观念、动态的精神观念，更显示出民族精神的文化特征。换言之，精神不是孤立的行为特征，而是潜藏着的一系列自觉或不自觉、更多的情况之下往往是不自觉的求索行为的动机，即行为背后的真实的原动力。在这里我所用的“真实”一词，并不是指客观真实意义上的真实而言，而是指本真、率真意义上的真实而言。从心理学的角度来看，精神是一个本真的追求体系，而所谓“追求”，也就是率真地调动自身的各种内驱力去努力进行自我实现。

这就引伸出一系列比较美术史的有关问题。

以山水风景画而论，唐代画家张璪的“外师造化，中得心源”一语（转引自张彦远《历代名画记》），曾为三十年代的美术史家极力张扬，认为足以代表传统绘画的民族精神。例

如陈师曾先生就曾说过：“西人之画，目中之画也；中国人之画，意中之画也——先入于目而会于意，发于意而现于目，因具体而得抽象，因抽象而完其具体，此其所以妙也。”（转引自傅抱石《中国绘画理论》，商务印书馆民国二十五年版26页）可是，黑格尔不也讲过，艺术创作的起源在于“把内在世界和外在世界作为对象，提升到心灵的意识面前，以便从这些对象中认识他自己”（《美学》第一卷，商务印书馆1979年版40页）吗？单纯从字面语义上诠释，与张璪的“外师造化，中得心源”又有何差异性可言呢？

于是，五、六十年代乃至七、八十年代的美术史家们便进而追问：中国画家是怎样用“心源”去“师造化”的？西方画家又是怎样将“对象”“提升到心灵的意识面前”的？这一追问果然大有收获，人们发现，张璪与黑格尔那两句字义上似乎无所区别的话头，实在不可同日而语。

宋代的沈括在《梦溪笔谈》中指出：“大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳；若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？兼不应见其溪谷间事。”这段话，曾大受美术史家们的青睐，撰写了许多文章加以诗意的发挥，认为中国山水画与西方风景画的区别尽在于此。然而，这实际上又是一种盲目的赞扬，在这种盲目的赞扬中，内涵着一个无可克服的悖论：如果肯定了沈括在民族绘画精神方面的模范意义，那就势必否定李成“仰画飞檐”的意义。因为，沈括“以大观小”的思想，正是由批评李成的“仰画飞檐”而引伸出来的。但是，李成的意义难道是能够否定

关: 15-226194575
杨: 18838 269500
刘: 1553416172

得了的吗？作为科学家的沈括，毕竟于绘画隔了一层。事实上，在没有飞机的古代，即使登高望远，终究难以收到“如观假山”的审美效果；即使科学家们已能制作山川地理的模型，但画家们的“山水之法”却无一不是“真山之法”。那么，面对真山真水，如何使层峦迭嶂“重重悉见”，兼“见其溪谷间事”呢？李成的嫡传、与沈括约略同时的郭熙认为：“山近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也；山正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓山形面面看也。——如此，是一山而兼数十百山之形状，可得不悉乎？”（《林泉高致·山水训》）郭熙此论，无疑要比沈括想当然的见解切实得多。因此，“移步换形”的所谓“散点透视”（这一造语的是否确切姑且不论，但它的涵义始终是明确无误的）也就令人信服地成了中国山水画空间意识乃至整个民族精神的一个基本特征。因为众所周知，西方风景画的构成，无不基于某一固定的立场对客观景物作“焦点透视”的写生。于是，中西绘画的差异性，至少中国山水画与西方风景画的差异性，似乎找到了一个原始性的答案。

然而，如果我们再仔细地想想，问题可能并不这样简单。在古代山水画迹中，我们不是常常可以看到有一位高人逸士（一般地说，画中的这位高人逸士便是画家的自我写照）正伫立于山脚下或箕踞于水滨边静观万物？这与西方画家由一固定的立场出发把握对象的现实行为又有什么不同？如果查一查文献，我们还可以发现，最能代表中国绘

画民族精神的唐代画家王维，特别喜欢“独坐幽篁里，弹琴复长啸”（《竹里馆》），而元代画家黄公望则“终日只在荒山乱石、丛木深篠中坐，意态忽忽，人不测其为何”（李日华《论画》）……他们的“山水之法”，无不是“真山之法”，却又无一不是“移步换形”的“散点透视”。此外，我们还不妨以元代倪云林的山水画图式为例，由近而远、渐远渐虚的枯树、茅亭、浅岫，不也分明合于“焦点透视”的视觉构成原理？如此等等，足以说明，行动的立场与固定的立场，或“散点透视”与“焦点透视”的分别，并不能作为中西绘画差异性的最终根源。换言之，中西绘画的差异性并不表现在怎样用“心源”去“师造化”与怎样将“对象”“提升到心灵的意识面前”的现实行为方面，我们应该将观照的角度深入到支配这种现实行为的动机方面。

有足够的理由认为，支配中国山水画创作的行为动机是中国人所特有的山水情境，其最高境界上溯真宰、直抉“道”源。基于这种独特的山水情境，中国画家的“外师造化”绝不能简单化地看作是“现实主义”的，如李浴、郭因等的见解那样；在某种意义上，它恰恰是“超现实主义”的。正因为如此，所以，所谓“因心造境”也并非是“唯心主义”或“反现实主义”的，它实际上是对“超现实主义”情境的另一种表述，与“外师造化，中得心源”的观点貌离神合。对于中国画家来说，观赏山水的目的，既不是为了搜集山水画创作的素材，也不是为了发现某种外在于“心源”的客体之美。且不论唐吴道子的写嘉陵江山水，“臣无粉本，并记在

心”(朱景玄《唐朝名画录》);五代荆浩的入太行山洪谷,照着真松写生数万本,不也受到了“洪谷野叟”的严厉批评,说是“肉笔无法,筋骨皆不相转,异松何之能用”吗?洪谷野叟的意见是,真正的画家应该由真景(客观真实意义上的真景)而笔墨,再由笔墨而真景(本真也即“道源”意义上的真景),所谓“可忘笔墨,而有真景”(参看《笔法记》)。这样,山水对象便成为主体精神世界和人格修养的一个重要内容,借以参悟本体的天人合一之“道”,上升到“独与天地精神往来而不敖睨于万物”(《庄子·天下》)的人生——艺术境界。也即清初画家石涛所说的:“山川使予代山川而言也,山川脱胎于予也,予脱胎于山川也,搜尽奇峰打草稿也,山川与予神遇而迹化也——所以终归之于大涤也。”(《画语录·山川章第八》)正是在这一意义上,中国画,尤其是中国山水画,在本质上并不是“应物象形”的“画”,而是整合人生的“道”。(参看我的论文《山水画与人格修养》,《读书》1987年第七期;《画禅室随笔的美学意蕴》,《美术》1988年第四期;《天真烂漫是我师》,《上海大学学报》1988年第五期;《中国山水画的宇宙感》,《朵云》1989年第一期)因此,比之张璪的“外师造化,中得心源”,沈括的“以大观小”,郭熙的“移步换形”,我以为六朝孙绰的评庾亮“方寸湛然,固以玄对山水”(转引自刘义庆《世说新语·容止第十四》),更深刻地道破了中国山水情境的行为动机。回头去看西方风景画家的将“对象”“提升到心灵的意识面前”,则始终是将“对象”作为美的客体加以观照、把握,并在发现、复现这种客

体之美的创造过程中，认识、赞扬主体能动的“自由理性”（黑格尔语）。至此，我们也就不难理解，为什么静坐于固定立场的王维、黄公望的“真山之法”，以及合于“焦点透视”的倪云林的山水图式，同样深刻地体现了民族绘画的文化心理特征。

侧重于行为动机的文化学探讨，是我近几年来研究中国美术史的一个主攻方向，我将这一方向称之为“主体批判的美术史学”。它在客观上涉及到整个人类历史文化的传承行为，在微观上涉及到特定个体意识或无意识的深层心理，而将“心境与表现”的双向建构关系作为美术史发生发展、嬗递衍变的“杠杆”。

历史地看，作为一种自我实现的形式，中国传统绘画从来都是为人生的艺术，而不是为艺术的艺术。因此，伦理观念始终高于唯美主义，审美主体心境的沉浮始终制约着艺术的表现力和表现的可能性范围。一般讲，中国人的人生观大致上又经历了两个发展阶段，以汉魏六朝为分界，前一阶段以“行动的人生”为主导，后一阶段以“静观的人生”为主导。当然，具体的细节情况无疑要错综复杂得多，毋须在这里加以展开。从绘画史的情况来看，服务于“行动的人生”的绘画，可以原始绘画和汉画为代表；服务于“静观的人生”的绘画，可以文人画为代表；至于佛教绘画，则标志着“行动的人生”变换成“静观的人生”的契机。收在本书中的五篇论文，所论到的正是在这三方面具有典型意义的美术史事象。其中，岩画是原始绘画中最具“绘画性”的一

种绘画形态，它在一个悠久、宏阔的时空背景中连续地涵浑了生活在“宇宙洪荒”中的先民们混沌的审美意识和郁勃的生命意识；《伏羲女娲图》是汉画中的一个“原型”母题，同时兼有中华主体民族的“集体表象”性质，赤裸裸地反映出汉人一往无前的人文创造精神；龟兹壁画则是中国佛教美术的一大渊薮，融汇了东来西去的多种文化因子而独树一帜，此外还作为少数民族美术的瑰宝在绘画史上放一异彩。在这里特别需要加以说明的是，本书关于文人画的研究并不占据压倒的篇幅，这主要是因为，文人画仅仅是中国绘画史后期所掀起的一股艺术思潮，它并不足以代表整个中国绘画的民族精神和价值取向。此外，我将文人画的发展一分为三，以魏晋至晚唐为“前文人画阶段”，以五代、宋元为“文人画阶段”，以明清为“后文人画阶段”，正是基于“心境与表现”的建构关系加以立论。书中第四章“行路难，归去来”，重点剖析的是魏晋、晚唐、五代，尤其是宋元文人画家的心境问题；第五章“无限的超越”则以董其昌为典型，重点讨论了明清文人画家的表现问题。这样，中国绘画史上一些重要的文化现象大体上就都涉及到了。

人们心目中的历史、包括绘画史的发展是以时间 t 为参数的。但历史的时间大体上又有三种，一种是事件史的时间，如某一画家的生卒，某一绘画流派、思潮的兴衰等等；一种是文化史的时间，如价值的观念，道德伦理的观念等等；一种是自然史的时间，如地质地貌的变迁，沧桑陵谷的轮替等等。事件史的时间最为快速，文化史的时间

较为缓慢，自然史的时间最为迟滞，三者的发展并不同步。然而，事件是建立在文化的基础之上的，文化是建立在自然的基础之上的，三者的发展又互有关联。以中国绘画的发展而论，从岩画到汉画，从佛教绘画到文人绘画，从宋元绘画到明清绘画……上下千载，渊源不息，时代推移，文质迭尚，题材的变化，功能的变化，形式的变化，令人眼花缭乱；但贯穿于这些变化之中的文化内涵、特别是“天人合一”的思想，相对而言就显得比较稳定；至于追溯这些比较稳定的文化思想内涵，又不能不归结到近乎不动的中国所特有的地理环境。因此，当我将作为事件史的绘画史的研究投影到文化史的背景之上的时候，我也迫切地期待着文化史的研究者能将文化史的研究投影到自然史的背景之上——届时，对于中国文化的本质我们将获得某种全新的认识；同时，对于中国绘画的本质我们又将作出新的解释。正是在这一意义上，绘画史的研究是一种永恒的超越，它的目的既时刻存在，又永远无法达到。

“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”

目 录

前言.....	1
宇宙洪荒——原始岩画论.....	1
超越大限——《伏羲女娲图》论.....	51
幻想的太阳——龟兹壁画论.....	96
行路难，归去来——宋元文人画论.....	143
无限的超越——董其昌论.....	197
附录一 彩陶艺术与生殖崇拜.....	246
附录二 唐寅研究.....	281
后记.....	309

宇宙洪荒

——原始岩画论

(一)

岩画是一个世界性的文化现象。这些规模宏大、经得起岁月磨蚀的岩石艺术，作为原始文化心理在崖壁上的“投射”(project)，记录了从石器时代到近现代原始部落人类生存活动的连续性篇章，展现了人类在宇宙洪荒年代的蛮野而壮烈的历史画卷，其深度意蕴一直指向“永恒精神的永恒往昔”(荣格语)。

岩画的发现，一般都追溯到1627年挪威教师彼得·阿尔弗逊(Peter Alfsson)对北欧波哈斯浪(Bohuslaan)史前岩画的考察。嗣后，在欧、亚、非、美、澳等五大洲又有大量的岩画被陆续发现。特别是1879年西班牙阿尔塔米拉(Altamira)洞穴岩画的发现，把岩画的研究工作大大向前推进了一步，著名学者布耶尔(Breuil)、奥勃迈谒(Obermaier)、恰丁(Charden)等人，都对他们所看到的岩画作了有意识的描摹和著录。近半个世纪以来，更在世界范围内掀起了一场大规模的“岩画热”，成为文化史研究中的一个热门课题。1968年，在联合国教科文组织的

赞助下成立了专门的国际性研究中心，1981年提出了编辑岩画目录的任务，旨在使世界范围内的岩画研究系统化起来。但迄止1984年，国际岩画委员会写给联合国教科文组织的一份有关报告，中国的岩画发现和研究却被认为是一个“空白”！

然而，事实上，早在先秦时代对岩画就有发现和记录了。

《周易·系辞下》：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”按“鸟兽之文与地之宜”，既可解释为鸟兽在湿地上留下的足迹，也可解释为岩画动物在“通神明之德”中的巫术功能。《贲卦》象曰：“山下有火。”《序卦》云：“贲者饰也。”王虞云：“山下有火，文相照也。夫山之体，层峰峻岭，峭嶮参差，直置其形，已如雕饰，复加火照，弥见文章，贲之象也。”（李鼎祚《周易集解》）意思是说夜间在山下点起篝火，映照出山上的雕饰文章，以占吉凶，“以明庶政”，这是原始生活中一种习见的巫术活动。但是，王虞以为这篝火所相照的文章，是“山之体，层峰峻岭，峭嶮参差，直置其形，已如雕饰”，显然是不得要领的。其实，这篇文章便是“鸟兽之文与地（岩壁）之宜”，也即岩画形象。至于《礼记·礼运》记：“山出器车，河出马图。”分明是对车辆、马匹岩画的记载。《王制》云：“天子五年一巡狩，岁二月东巡狩，至于岱宗，柴而望祀山川。”《诗经》云：“太山岩岩，鲁侯是瞻。”以及秦始皇的泰山刻石等等。这种祀山、瞻山的山神崇拜活动，很可能与岩画有关。我们认为，山神崇拜导致了岩画的发明，而岩画的发明又反过来加强了山神崇拜的巫术观念，从而创造出难以计数的山神形象。《山海经》所记各地的名山大川，皆为群神的居所，如“西三百五十里，曰玉山，是西王母所居也”；“凡济山之首，自辉诸之山，至于蔓蕞之山，凡九山一千六百七十里，其神皆人

面而鸟身”；“昆仑南渊深三百仞，开明兽身大类虎而九首，皆人面，东向立昆仑上”；“西海渚中，有神人面鸟身，珥两青蛇，践两赤蛇，名曰鳬兹”，等等，不一而足。联系到云南沧源、麻栗坡、广西花山民间对岩画形象的拟神化传说，这众多的山神灵异，也许并非荒诞不经，而正是岩画形象的真实记录。

北宋张君房《云笈七签》记：“黄帝以四岳皆有佐命之山，乃命潜山为衡岳之副，帝乃造山，躬写形象，以为五岳真形之图。”这段话，常常被牵强附会地说成是“中国山水画之起源”（俞剑华《中国绘画史》），实际上却是关于远古岩画创作活动的记载。嵩山中岳庙的《五岳真形图》碑刻，与岩画符号的构成极其类似，足以透露其间的消息。

逮至公元五世纪，北魏地理学家酈道元在《水经注》中对岩画的记载更达二十余处之多，如在河水、沁水、漾水、瓠子水、沔水、淄水、淮水、泾水、淝水、若水、夷水、沅水、湘水、漓水、洙水诸条中，都有关于岩画的具体叙述，所涉及的地域包括今天的新疆、青海、宁夏、内蒙古、河南、山西、陕西、四川、山东、安徽、广西、湖北等省区，岩画内容有人面、动物、神灵、足迹、车辙、刀剑、符号等。《水经注》中所记的岩画，有些已经在实际考察中得到证实。可见作为地理学著作的严密性，不同于先秦文献的朦胧约略，语焉不详。但却失去了对于岩画功能的大文化氛围的把握。

此后的一些历史著作和地方志中，也有关于岩画的零星著录，不赘述。^①

近代中国岩画的研究，始于1915年黄仲琴对福建华安汰溪岩画的调查。在这期间，一些外国学者如瑞典的贝克曼、德国的弗兰柯等也曾对我国新疆、西藏和内蒙古等地区的岩画作过考察。

中国岩画的大量发现和有组织的研究是近三、四十年的事。五十年代对广西南明花山岩画的大规模调查，六十年代对云南沧源岩画的考察，七十年代内蒙古阴山岩画的发现，八十年代对新疆、西藏、青海、宁夏、内蒙古等省区岩画调查的全面铺开，都取得了令人欣喜的成果。迄今已在云南、广西、贵州、四川、香港、台湾、福建、江苏、黑龙江、内蒙古、山西、宁夏、甘肃、青海、新疆、西藏等十六个省区发现了岩画，遗址有数百个，画幅近百万幅，足以证明我国是世界上岩画遗存最丰富的国家之一。

从分布密度和题材风格来看，我国岩画大体上可以分为北方岩刻和西南方岩绘两大系统。北方岩画是中亚—北亚草原岩画大系的一部分，主要表现动物和狩猎、放牧、战争，大都在岩壁上刻划、敲凿或磨挖而成，风格粗犷强悍，散发着草原生活的气息。其中以内蒙古阴山岩画最具典型性，其次是新疆岩画。据近年的考察，新疆岩画的发现颇有后来居上之势，很有可能，新疆是我国北方岩画最丰富、也是最复杂的集中地。西南方岩画是南亚岩画大系的一部分，其作风与邻近国家的岩画相似，主要描绘动物、人物和祭祀活动，均用土红色涂抹成形，洋溢着浓郁瑰丽的南国色彩。西南方岩画的代表是云南沧源和广西花山岩画。

在这里牵涉到原始艺术的民族性和世界性问题。民族性是在比文明史远为漫长的文化情境中逐步完成的。在远古时代，人类生活在一个完全开放的文化情境中，既没有国界的域限，也没有民族的概念，所以，“民族性”的说法显然是不科学的。换言之，原始艺术是一种世界性的“大同”艺术，种族的影响即使存在，那也是微不足道的。在一万五千年前玉木冰期寒冷的高峰时期，北欧冰盖几乎与西伯利亚相连，南北极的冰盖更为明

显地加厚，致使海平面下降了132米，中国的东海、黄海架成了陆地，日本、台湾与中国大陆连袂接壤。因此，美洲最早的居民和文化来自亚洲（印第安人属于蒙古人种），这些地区的原始艺术呈现出广泛的一致性。这就足以证明民族性在原始艺术的发生、发展中并没有断然的意义。我国北方岩画与中亚—北亚草原岩画的一致，西南方岩画与南亚岩画的一致，同样可以归结到原始先民的迁徙流动性使然。事实上，即使就北方岩画和西南方岩画而论，尽管有北雄南秀之别，但其中所凝铸的观念形态毕竟还贯穿了某种带有根本性的一脉相通的共性。这种根本上的一脉相通，有时甚至可以发生在互不关涉的文化圈中。这是因为原始艺术的创作冲动并不需要等待特殊的文化条件方才产生，而是基于人类普遍共有的性质，如“集体无意识”（collective unconscious）、“巫术观念”等等。这种性质不仅比民族性要古老得多，甚至比人性还要古老。要之，包括岩画在内的“原始艺术，人类的这种普遍语言，是用同一模样的纪念物布满了地球，这些纪念物的遗迹在广阔的地区，从太平洋各岛屿到密西西比河岸，从波罗的海到希腊群岛，都可以找到”（留布克《艺术史原理》巴黎1892年版第1页，转引自普列汉诺夫《论艺术》98页）。

岩画的断代分期是一个充满了困难和不准确性的课题。“考古学家在判断一个含有木片的房屋遗址的年代时，有地层和碳14这一极有价值的助手，但二者都不适用于崖壁上画出或刻出的线条。……有的考古学家用磁学、钾氩法、热释光等方法来决定事物的先后序列，但没有哪一种方法可以证明对于断定崖壁艺术是真正有效的。”（Kenutn D. Castleton, Petrogiyphs and Pitograpns of Utah, Volome, P. 8. Utah Musenm of Natnrai Histoyy, 1978）此外，还有利用岩画表层所覆盖的苔藓来断代的，但这仅仅适用于晚期岩画的相对年代，对于经历了数千万年