

中国古代绘画美学元概念“写”的生成与拓展*

——以唐宋为中心

薛富兴

(南开大学 哲学院, 天津 300353)

【摘要】具体考察中国古代绘画史上特定概念的产生、发展史, 对中国古代绘画美学观念史研究具有个案启示意义。基于对中国古代绘画史上基础文献中相关概念的梳理, 认真辨析每个相关概念的理论内涵, 可以得出如下认识: “写”是中国古代绘画美学的基础性概念, 是其元概念, 由以“写”为核心的概念群组成。“写”有一个从日常生活概念向绘画概念演变的过程。魏晋乃绘画“写”观念之诞生期, 唐代是“写”观念之自觉应用期, 宋代是其拓展期。单行的“写”是一个关于绘画的普遍性概念, 有效地应用于人物、山水与花鸟画科。以“写”为核心的复合词概念群用以描述中国古代绘画的特殊性话题, 主要应用于人物与花鸟画科。“写”观念形成一个有内在张力的有机系统, 它深刻揭示了绘画艺术内部所存在的复制与创造之间的深刻矛盾。“写”本质上是一个隐喻性概念, 它揭示了人类艺术与文化创造和承续事业所面临的永恒困境。作为中国古代绘画美学元概念, “写”一方面涉及书法与绘画两个艺术领域, 突出揭示了中国古代艺术的独特命运与风格, 特别是书法对绘画的强势影响力; 另一方面它也是一种艺术哲学: 通过在承续和创造两极间阐释艺术, 展示各门类艺术足以贯通中外古今的普遍性艺术与文化功能。

【关键词】写; 绘画美学元概念; 生成; 拓展; 复制与创造

【中图分类号】J201 【文献标志码】A 【文章编号】1674-5639 (2025) 04-0001-09

DOI: 10.14091/j.cnki.kmxyxb.2025.04.001

对中国古代绘画美学研究而言, 系统梳理出历代画家在绘画艺术实践层面所取得的成就、所展示的审美与文化特色诚然是重要的。然而, 作为一门理论学科的分支领域, 中国古代绘画美学研究更需关注中国绘画史上对绘画实践进行事后反思的一系列观念性成果, 因为后者更能体现中国古代绘画艺术的理性自觉程度。换言之, 对完善的中国古代绘画美学研究而言, 平行地勾勒出中国古代绘画实践与观念两个层面的演化轮廓与审美、文化特色才算合格。就中国古代绘画美学的观念史研究而言, 较系统地搜罗和呈现中国古代绘画评论史上出现频率较高的一些重要概念并非难事, 这方面已经成绩斐然, 难得的是深度挖掘这些概念背后的实践与理论内涵。更重要的是, 需要较清晰地呈现诸重要绘画概念间应有的逻辑关系, 据此而展示中国古代绘画艺术的有机结构和内在规律, 并浓缩为有丰厚绘画艺术实践支撑的中国古代绘画美学思想体系。

作为呈现中国古代绘画美学思想系统的尝试之作, 本文集中讨论“写”这一中国古代绘画的基础性观念。如果确实存在一个中国古代绘画美学的观念系统, “写”应当是该系统的第一块奠基石, 是中国绘画美学的元概念, 它由一系列相关概念组成。目前国内学术界的相关研究主要围绕“写意”与“写生”这对概念展开。“写意”主要用以讨论中国古代绘画的表现或抒情性特色; “写生”则主要讨论其作为造型艺术基本手段的价值。当然, 作为拓展性研究, 亦有以“写生”探讨国画^①, 而以“写意”研究油画者^②。本文的主旨是历时性地展示“写”观念产生、发展脉络, 简要梳理“写”这一中国古代绘画美学元概念在中国古代绘画史的前半段——由魏晋而唐宋的产生和发展历史, 以便深化学界对相关问题的理解。

* 【作者简介】薛富兴, 男, 山西朔州人, 南开大学教授, 博士, 研究方向为美学。

【基金项目】国家社会科学基金一般项目“‘科学认知主义理论’的完善与本土化应用”(23BZX116)。

① 仲伟然. 物我同一思想下的中国画写生探析 [J]. 美术, 2024, (8): 151-153.

② 黄礼攸. 言有尽而意无穷: 写意油画创作谈 [J]. 美术, 2023, (8): 46-49+2.

一、“写”从日常生活概念到绘画概念

“写”首先是个日常生活概念，出现甚早。

写，置物也，从宀，𠄎声。^①

徐颢注笺曰：“古谓置物于屋下曰写，故从宀，盖从他处转置于此室也。”^② 据此可知，安置物品于某处乃汉字“写”之原始义，其后又引申为远距离输送物品：

发北山石椁，乃写荆、楚地材皆至。^③

再引申为情感之抒发或倾吐：

既见君子，我心写兮。^④

概言之，作为日常生活概念的“写”一律为动词，其原始义为在特定地点近距离地搬动和放置某物，其后则引申为长距离地输送物品，最后引申为作为心理现象的情感抒发。汉语“写”字上述3义对今人而言似很陌生，与我们对此字内涵的普遍理解相距甚远。然而一旦将它们与绘画艺术联系起来，便会发现，其中自有其义理。归纳作为日常生活概念的“写”字内涵演化史，我们发现其变化的两条重要轨迹：一曰空间变化上由近而远；二是变化从物理空间向心理空间之跨越。“写”概念内涵演变的这两条理路对日后作为绘画概念的“写”之内涵规定与演变路径，具有规范意义。

“写”从日常生活概念向绘画概念的演变，有一个重要中介环节，那就是文字与书法意义上的“写”：

书称刺，书以笔刺纸简之上也，又曰写，倒写此文也。^⑤

谚云：书三写，鱼成鲁，帝成虎。^⑥

文字书写意义上的“写”从根本上制约了作为绘画概念的“写”之内涵。绘画与书法共享一个用以描述其最基础行为的“写”字意味着什么？它首先意味着绘画与汉字书写（从而书法）共享着毛笔这一特殊工具。由于一定意义上，我们可将文字书写理解为在不同空间对特定原型之反复操弄，从哲学上来说便是复制。于是，文字书写之“写”便对绘画艺术有了隐然却也不可置疑的影响。因为在一定意义上说，绘画亦可理解为在不同空间或语境对特定原型的处理，不管此原型存在于现实世界、画家心里，还是前代经典中。

换言之，作为日常生活概念，特别是文字书写意义上的“写”字，一旦进入绘画艺术，便承载着一隐喻，指涉着绘画艺术中原型与形象、真与似，乃至创造与复制间之关系。其实，这种隐喻早已存在：何为“写”所描述的日常生活物品之搬动与安置？在此行为中，一方面无论空间如何变化，所需搬运与安置之某物总是不变的；另一方面物之搬运或安置，一定会导致特定物理空间之变化，否则便无意义。即使心理层面的情绪抒发亦然：其中之心理要素在倾吐过程中既有变者，又有不变者。因此，绘画之“写”，在其诞生之初便面临两重隐喻：一曰日常生活意义上的空间转换；二曰文字书写中对原型（字）的操弄。它们都指涉着绘画艺术所面临的哲学悖论——原型与创造间的内在张力。因此，一个“写”字，承载着画家永恒而又深刻的灵魂焦虑。

战国至秦汉间，“写”进入专业化引申，即从日常生活概念向书法与绘画概念演化的阶段。本时期，“写”主要指文字书写和誊录，但同时也出现了绘画意义上的摹写义：

秦每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上。^⑦

到魏晋，谢赫沿用汉代“写”之摹写义，在“六法”系统中提出“传移摹写”命题，它标志着“写”正式成为一个关于绘画的基础性概念。

六法者何？一气韵生动是也；二骨法用笔是也；三应物象形是也；四随类赋彩是也；五经营位置是也；六传移模写是也。^⑧

① 段玉裁. 说文解字注 [M]. 北京：中华书局，2013：344.

② 汉语大字典编辑委员会. 汉语大字典：上 [M]. 成都：四川辞书出版社，2018：501.

③ 司马迁. 史记·秦始皇本纪 [A]. 二十四史：第1册 [M]. 简体字本. 北京：中华书局，2000：182.

④ 朱熹. 诗经·小雅·蓼萧 [M]. 北京：中华书局，2011：145.

⑤ 刘熙. 释名·释书契 [A]. 汉语大字典：上 [M]. 成都：四川辞书出版社，2018：501.

⑥ 陶宗仪. 说郛：卷11（下）[A]. 文渊阁四库全书：第876册 [M]. 台北：台湾商务印书馆，1986：853.

⑦ 司马迁. 史记·秦始皇本纪 [A]. 二十四史：第1册 [M]. 简体字本. 北京：中华书局，2000：170.

⑧ 谢赫. 古画品录 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：1.

在中国古代绘画史上，作为绘画概念的“写”，无论其单行还是与其他词语组成以“写”为核心的复合词语族，均以谢赫所镕铸的“传移模写”一语为渊藪，相关概念均由此语转化而来。南朝时尚无“写”在绘画语境中的单行记录，但出现了两个以“写”为核心的复合词。一曰“模写”，它显然直接源于谢赫的上述命题，乃“传移模写”之缩略语；另一个为“写貌”：

写貌人物不俟对看，所须一览便工，操笔点刷研精，意在切似目想，毫发皆无遗失。^①

据此，“写貌”似专用于人物，指画家面对特定人物为其画肖像。魏晋时代，“写”正式进入绘画领域，成为一个专用于绘画的基础性概念，因而可谓之“写”观念诞生期。因为“写”观念在本时期完成了从日常生活概念向绘画概念之演变。入唐后，“写貌”一语继续流行，但又演化出一些意义相近的同义语，如“写真”“写容”之类。“写”单行时，其应用领域最广，是一个于绘画各领域均有效的普遍性概念。但是，当以“写”为核心组成复合词时，这些词语便成为对绘画进行个性化描述的特殊概念。这些概念主要围绕两端展开：一曰以“写貌”为代表，主要应用于人物画，用以指称创造性强的绘画行为。二曰以“写”为核心，以“传”与“摹”为限定的复合词，主要用以指称严格临摹前代特定作品的复制性绘画活动。

二、“写”在唐朝进入自觉期

入唐，作为绘画概念的“写”进入一个自觉期，各类相关著作中“写”的应用频次较魏晋大大提高。谢赫在其《古画品录》中提出的“传移模写”命题被具体地改造为一系列相关概念。既有“写”单行者，更有以“写”为核心而形成的不同复合词。先看“写”单行时的情形。

写自颈已上，宁迟而不隳，不使远而有失。^②

此乃“写”应用于人物画之例。

陈谭，攻山水……令写彼处山水之状，每岁贡献。野逸不群，高情迈俗。^③

此为“写”应用于山水画之例。

开元后四海清平，外国名马重译累至。然而沙磧之遥，蹄甲皆薄。明皇遂择其良者，与中国之骏同颁尽写之。^④

此乃以“写”言兽画。

边鸾，善画花鸟，精妙之极。至于山花、园蔬，亡不遍写。^⑤

此乃以“写”言花鸟画。

据此可知：“写”单行时是一个于人物、花鸟与山水画科均有效的普遍性概念。唐人言“写”某某时，即相当于今人言“画”某某，是一个抽象言说绘画动作的一级绘画动词。

在以“写”为核心的复合词中，起于魏晋的“写貌”一词应用较广。《唐朝名画录》有3例，《历代名画记》有6例，比如：

明皇天宝中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生驿驷，令往写貌。^⑥

陈义，国初丞相叔达之玄孙，尤工写貌。^⑦

与魏晋时同，“写貌”由“传移模写”而来，主要用于人物画，指摹写特定人物之神情面貌。但是，在“写貌”一族语汇中，唐人拓展出一个新词，即是“写真”，此语又为宋人所继承。“写真”一词在《唐朝名画录》有4例，如：

李仲昌、李倣、孟仲晖，皆以写真，最得其妙。^⑧

① 姚最。续画品 [A]。卢圣辅。中国书画全书：第1册 [M]。上海：上海书画出版社，1993：4。

② 张彦远。历代名画记：卷5 [A]。卢圣辅。中国书画全书：第1册 [M]。上海：上海书画出版社，1993：141。

③ 朱景玄。唐朝名画录 [A]。卢圣辅。中国书画全书：第1册 [M]。上海：上海书画出版社，1993：168。

④ 朱景玄。唐朝名画录 [A]。卢圣辅。中国书画全书：第1册 [M]。上海：上海书画出版社，1993：165。

⑤ 张彦远。历代名画记：卷10 [A]。卢圣辅。中国书画全书：第1册 [M]。上海：上海书画出版社，1993：157。

⑥ 朱景玄。唐朝名画录 [A]。卢圣辅。中国书画全书：第1册 [M]。上海：上海书画出版社，1993：164。

⑦ 张彦远。历代名画记：卷9 [A]。卢圣辅。中国书画全书：第1册 [M]。上海：上海书画出版社，1993：152。

⑧ 朱景玄。唐朝名画录 [A]。卢圣辅。中国书画全书：第1册 [M]。上海：上海书画出版社，1993：168。

在《历代名画记》中有3例,则表达为“写某某真”。比如:

朱抱一……写张果先生真,为好事所传。^①

“写貌”与“写真”在唐代算是关于人物画的主流概念。如果说“写貌”乃人物画之别名,那么“写真”当是人物画之特指,用以描述那些面对特定人物,高度逼真地刻画人物形貌,甚至精神个性的人物画,即后世所言之肖像画创作行为。在此意义上,“写真”又有一个近似术语,曰“写某某容”:

阎立本……尝奉诏写太宗御容。^②

当“写真”或“写容”不仅在生理形貌上高度逼真,甚至连内在的精神气质个性都能跃然绢上时,又谓之“写神”:

凡生人,亡有手揖眼视而前亡所对者。以形写神而空其实对,荃生之用乖,传神之趋失矣。^③

同为“写貌”,当所刻画者并非当下人物,而是往代圣贤时,这种主要依靠记忆甚至想象而创作人物画的行为,唐人也有专用术语,谓之“追写”:

有形可明之事,前贤成建之迹,遂追而写之。^④

对谢赫的绘画“六法”系统而言,其命题“传移模写”指称的似乎是同一类行为,即作为创造性绘画技法与文化基础对前代特定作品之有意识复制,即宋人所言之“摹”与“临”。在唐人看来,这显然并非绘画创作之主体行为,故而创造性地强调了陈代姚最所发明的“写貌”概念,并且贡献出一个新词,曰“写真”。因此,“写貌”与“写真”这对概念构成用以指称创作性人物画造型的主体观念。但是,对谢赫在其“六法”系统所强调者,唐人亦有关关注,并在相关概念熔铸上同样有所创获。围绕着谢赫的“传移摹写”命题,唐人解析出一系列用以描述绘画领域中关于消极造型实践的语汇。首曰“传写”:

(顾恺之)多才艺,尤工丹青。传写形势,莫不妙绝。^⑤

又曰“模写”(“摹写”):

古之画马有《穆王八骏图》,后立本亦模写之,多见筋骨,皆擅一时,足为希代之珍。^⑥

好事家宜置宣纸百幅,用法蜡之,以备摹写。^⑦

又曰“移写”:

至于传模移写,乃画家末事。^⑧

综上,对于绘画“写”观念,唐人贡献有二焉:一曰为绘画提供了一个普遍性概念——“写”,即“写”字单行时所表达者。此类表达相当于现代汉语关于绘画的抽象动词——“画”,它用于广泛描述包括各类题材、对象、领域与技法的绘画行为,以与当时作为名词的绘画基础概念——“图”和“像”相匹配。二曰围绕谢赫的“传移摹写”命题,唐人解析出一系列相关概念。除“写貌”为陈时物外,其余诸概念均为唐人独撰。这些以“写”为核心形成的概念群可分为两组:一是主要用于人物画领域,以创造性人物造型为要义的复合词,曰“写貌”“写真”“写神”与“追写”。二是不限于具体画科,甚至可跨越绘画与书法的复合词,主要用以指称自觉、严格地复制前代经典作品的行为。属于此者有“模写”“摹写”与“移写”,而“传写”一语似处于此二者间。这两组概念既可抽象地覆盖画坛全领域,又可有效区别和描述画坛诸特定对象与类型。二者合在一起,可较完善地描述其时各类绘事,故而我们称唐代为中国古代绘画“写”观念之自觉期。

三、“写”在两宋的拓展

两宋是中国古代绘画高峰期,中国古代绘画史的精致化时代。与此相适应,“写”作为中国古代绘画

① 张彦远. 历代名画记: 卷9 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书: 第1册 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 152.

② 朱景玄. 唐朝名画录 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书: 第1册 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 165.

③ 张彦远. 历代名画记: 卷5 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书: 第1册 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 141.

④ 裴孝源. 贞观公私画史 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书: 第1册 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 170.

⑤ 张彦远. 历代名画记: 卷5 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书: 第1册 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 140.

⑥ 朱景玄. 唐朝名画录 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书: 第1册 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 165.

⑦ 张彦远. 历代名画记: 卷2 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书: 第1册 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 127.

⑧ 张彦远. 历代名画记: 卷1 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书: 第1册 [M]. 上海: 上海书画出版社, 1993: 124.

基础性观念也进入一个自我拓展的新时代。拓展的基础是继承：

首先，两宋时期，画家与论画者继承了唐人所开创的“写”观念之基本盘。请看“写”概念单行时的应用：

忠恕于人物不深留意，往往自为屋木，假王士元写人物于中，以成全美。^①

黄筌尤能写花竹、翎毛。^②

成之于画，精通造化，笔尽意在，扫千里于咫尺，写万趣于指下。^③

由此可见，当“写”单行时，两宋画史忠实继承了唐人所开辟的用“写”普遍性描述绘事之格局，“写”同时于人物、山水与花鸟画科有效。须注意者，本时期“写”字单行时，出现了以“写”命画之例：

丁谦……工画竹，兼善写蔬果。寇忠愍家有《写葱》一轴。^④

张及之，京兆人……《写犬图》。^⑤

以“写”字入画，使之成为画名重要组成部分，此乃两宋绘画突出风尚、重要时代信息，它强化了此概念对两宋绘画的基础性意义。尤需关注者：进入两宋，当“写”在画名单行时，它有时候已不再具唐时之普遍意义，即表达作画之最一般义，而有了复杂内涵：

文臣李公麟……尝写骐骥院御马，如西域于阗所贡，好头、赤锦、膊骢之类，写貌至多……《写大梵天像》二……《写摩耶夫人像》一……《写王维看云图》一、《写十国图》二、《写羲之书扇图》一、《写卢鸿草堂图》一、《写王维归嵩图》一……《写王维像》一、《写职贡图》二……《写三石图》一……《写生折枝花》二……《写唐九马图》一……《玉蝴蝶图》一……《写韩干马图》二……《写东丹王马图》一……《写摩奴舍夫人像》一、《写十大弟子像》十、《摹吴道玄护法神像》二、《摹唐李昭道海岸图》一、《摹吴道玄四护法神像》四、《摹唐李昭道摘瓜图》一……《写徐熙四面牡丹图》一、《摹北塞赞华蕃骑图》一。^⑥

内臣刘瑗……《临李成小寒林图》一。^⑦

李公麟画作名称中的“写”，其义不一。其中，《写大梵天像》与《写摩耶夫人像》仍是“写”之一般义，相当于今日之“画”，或“画某某像”；但其《写韩干马图》与《写东丹王马图》便不同，不再是一般意义上的“写”，即今日之“画”了，而意指对前代某人某幅作品之摹仿复制，其义已同于《写徐熙四面牡丹图》《摹唐李昭道海岸图》和《临李成小寒林图》，均为临摹、仿写之义，旨在向前代大师致敬，若非刻意作伪。上述文献表明：源于谢赫的“传移模写”论，着重强调自觉复制前代作品的专用概念——“摹”与“临”在两宋时均已出现。但是，当“写”字用于画作名，特别是用它表示仿制前代某件作品时，它仍可与“摹”“临”并行。概言之，“写”字在两宋单行时其内涵有了新变化：一是它可用于画作名，二是以“写”命画时，它可表达仿造、复制之义，如“摹”与“临”。

其次，当人们需表述创造性人物造型时，仍喜用“写貌”或“写真”（“写某某真”）：

常重，胤粲之子。妙工写貌。僖宗朝为翰林供奉，尝写僖宗御容，及名臣真像，得其神彩。亦曾于宝历寺画请塔天王，至妙。^⑧

王拙，太原人……《写唐帝后真》一……《写卓文君真》一。^⑨

与唐代相同，“写貌”于两宋几为物像画之同义语，而“写真”则专指逼真度高的人物画，特别是面对生人所作的肖像画。

① 刘道醇. 圣朝名画评：卷3 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：458.

② 刘道醇. 圣朝名画评：卷3 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：456.

③ 刘道醇. 圣朝名画评：卷2 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：453.

④ 郭若虚. 图画见闻志：卷2 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：476.

⑤ 内院奉敕. 宣和画谱：卷14 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第2册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：103.

⑥ 内院奉敕. 宣和画谱：卷7 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第2册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：81-82.

⑦ 内院奉敕. 宣和画谱：卷12 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第2册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：98.

⑧ 郭若虚. 图画见闻志：卷2 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：471.

⑨ 内院奉敕. 宣和画谱：卷6 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第2册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：78.

再次,关于自觉的复制性仿写行为,两宋也继承了唐人相关话语,如“传写”与“摹写”:

郝澄……得人伦风鉴之术,故于画尤长传写。盖传写必于形似,而画者往往乏神气,澄于形外,独得精神气骨之妙,故落笔过人。^①

文臣范坦……摹写花鸟几近之也……《写李成江山梵刹图》四、《写徐崇嗣杏花对果图》一。^②

当然,此类概念并不限于复合词,也包括上面提及、出现在画作名称中的“摹”与“临”。

通过借鉴唐人的上述相关概念,宋人可有效地言说其绘画艺术。在此基础上,宋人对“写”观念亦自有其拓展。这首先表现在一些新概念的撰结上。比如,属于“写真”一族者,宋人有“写照”:

杨昇……昇以写照专门,又当时亲见奇表,宜乎传之甚精。^③

妇人童氏,江南人也……童以妇人,而能丹青,故当时缙绅家妇女,往往求写照焉。^④

又有“传貌”与“传神”:

尹质……后遍求名辈,传貌甚多,无如质者,故独步康定、庆历之间。^⑤

霭公每成,染颜色毕,怀中别出一小石,研磨取色,盖覆肉色之上,后遂如真。众工所不及者,正为此……自此传神声价,蔚为独步云。^⑥

于“摹写”一族者,则有“传移”“描写”与“模写”:

孙梦卿……工画道释,学吴生而未能少变。其后传移吴本,大得妙处。^⑦

才欲援笔,有一蕃人云:仆有泗州真本。一见甚奇,遂依样描写。^⑧

时福感寺礼塔院僧,模写宋展子虔狮子于壁,延昌一见,曰:但得其样,未得其笔尔。^⑨

可喜的是,宋人于“写真”和“摹写”两端,又创设了“写物”这一概念,它可将此两端统一起来,形成一个有机的“写”观念:

冯进成,工画犬、兔,江南人,思虑精到,故于写物能全其精神,尤善染泽。^⑩

至此,作为绘画观念,“写”在逻辑上包括了创造性造型的“写真”一端与消极性复制的“摹写”一端,而“写物”可将其统一起来,足以将创造性造型与消极性复制融为一体。

“传写”一语唐代即有,仍脱胎于谢赫的“传移模写”。在谢赫“六法”语境下,作为其缩列语的“传写”,当是消极拷贝已有特定作品之义。宋代“传写”概念似并非如此:

牟谷……工相术,善传写。太宗朝为图画院祇候。端拱初,诏令随使者往交趾,写安南王黎栢及诸陪臣真像。留止数年,既还,属宫车晏驾。未恩旨,闲居阖闾门外久之。真宗幸建隆观,谷乃以所写太宗正面御容张于户内,上见之,敕中使收赴行在,诘其所由。谷具以宵对,上命释之。时太宗御容已令元霭写毕,乃更令谷写正面御容,寻授翰林待诏,能写正面,惟谷一人。^⑪

这足以证明:“传写”虽为谢赫“传移模写”之缩略语,至少当它应用于人物画时,当属于“写貌”之高级形态——“写真”。“传写”要求的逼真度极高,凡言“传写”者当属于面对人物写生,而非“追写”或“模写”,即复制前作。

独工传写者七人:牟谷、太冲、尹质、欧阳𩇑、元霭、维真、何充。^⑫

① 内院奉敕. 宣和画谱:卷7 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第2册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:81.

② 内院奉敕. 宣和画谱:卷12 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第2册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:96.

③ 内院奉敕. 宣和画谱:卷5 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第2册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:76.

④ 内院奉敕. 宣和画谱:卷6 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第2册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:80.

⑤ 刘道醇. 圣朝名画评:卷1 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第1册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:451-452.

⑥ 刘道醇. 圣朝名画评:卷1 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第1册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:451.

⑦ 内院奉敕. 宣和画谱:卷4 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第2册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:72.

⑧ 黄休复. 益州名画录:卷上 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第1册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:191.

⑨ 黄休复. 益州名画录:卷中 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第1册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:197.

⑩ 刘道醇. 圣朝名画评:卷2 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第1册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:456.

⑪ 郭若虚. 图画见闻志:卷3 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第1册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:481.

⑫ 郭若虚. 图画见闻志:卷3 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第1册 [M]. 上海:上海书画出版社,1993:481.

高太冲……工传写，事李中主，为翰林待诏。尝写李中主，真得其神思。^①

《图画见闻志》单列“传写”一类，以牟谷领衔。这似乎说明在宋人眼中，被归为“传写”的人物写真类画作，在形神两方面都有极高要求，并非消极摹仿所能济事。

在“写”观念史上，宋代绘画的最大贡献是提出了“写生”这一新概念：

梁相国于兢，善画牡丹……有人赠诗曰：“看时人步涩，展处蝶争来。”有写生全本、折枝传于世。^②

若“写貌”与“写真”基本上应用于人物画科，“写生”一语则似专为花鸟画科而设。“写生”概念在宋代的发达，有一项标志性应用，即被画家大量用于花鸟画作名，如：

徐熙……《写生海棠图》一……《写生牡丹图》二、《写瑞牡丹图》一……《写生花甕图》一……《写生折枝花图》五……《写生花果图》二、《写琉璃花甕图》二、《写生菜图》一、《写生禽果图》一……《写生家蔬图》二……《写生芙蓉图》一、《写生葱茄图》一……《写生草虫图》一。^③

在《宣和画谱》这本关于宋代画史的典范文本中，“写生”一语出现 99 例，且均用于花鸟画语境，足以见出此语对本时期花鸟画的意义。就“写生”一语在宋代花鸟画科应用的广泛度而言，我们似可将“写生”这一概念理解为花鸟画的代名词。至少，我们可从“写生”一语专用于花鸟画推论出这一点。

黄筌……《写生锦鸡图》一、《写生杂禽图》一……《写生山鹧图》一。^④

虽然五代时黄筌画作即以“写生”命名，但“写生”一语真正在花鸟画科中普遍应用，还是要到宋代。所以“写生”概念之专属于且普遍地应用于花鸟画科，当是宋代画史独特贡献。

士大夫讥为花果者，往往崇尚黄筌、赵昌之辈，盖其写生、设色，迥出人意。^⑤

在花鸟画科语境下，“写生”与“设色”并列，成为描述花鸟画之基础语汇，其义大致相当于关于花鸟对象之线条造型，以与“设色”相对。此当是“写生”概念之第一义。

薛稷……善花鸟、人物、杂画，而尤长于鹤。故言鹤必称稷，以是得名。且世之养鹤者多矣，其飞鸣饮啄之态度，宜得之为详。然画鹤少有精者，凡顶之浅深，髦之黧淡，喙之长短，胫之细大，膝之高下，未尝见有一一能写生者也。^⑥

此当为“写生”概念之第二义，意指花鸟画家对花鸟对象形态、个性乃至生活情境之精准、生动呈现，大略相当于“生动地再现”之义。

陶裔之写生、赵昌之设色、二徐所为，于形似无愧矣。^⑦

据此，“写生”概念似专指对花鸟对象外在形态特征之传达，不及其精神。

侯文庆，京师人。今为翰林待诏，工画草虫及写蔬菜，体尚精谨，殊乏生气。^⑧

边鸾，长安人……尤长于花鸟，得动植物生意。德宗时，有新罗国进孔雀善舞，召鸾写之。鸾于贵饰彩翠之外，得婆娑之态度，若应节奏。^⑨

然而，此处则以消极形式揭示出：优秀的花鸟画作品对其所表现对象，不只形似而已，当同时呈现动植物对象之活态“生气”。“生气”或“生意”，是对“写生”的最高要求。

那么，如何“写生”，何为“写生”之基本功？

① 郭若虚. 图画见闻志：卷3 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：481.

② 郭若虚. 图画见闻志：卷2 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：472.

③ 内院奉敕. 宣和画谱：卷17 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第2册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：116-117.

④ 内院奉敕. 宣和画谱：卷16 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第2册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：108-111.

⑤ 刘道醇. 圣朝名画评：卷3 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：456.

⑥ 内院奉敕. 宣和画谱：卷15 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第2册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：105.

⑦ 刘道醇. 圣朝名画评：卷3 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：457.

⑧ 郭若虚. 图画见闻志：卷4 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第1册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：485.

⑨ 内院奉敕. 宣和画谱：卷15 [A]. 卢圣辅. 中国书画全书：第2册 [M]. 上海：上海书画出版社，1993：105.

龙章,京兆栢阳人。工画佛道、人物,兼工传写,尤善画虎。曾有货药人杨生槛中养一虎,章因就视写之,故画虎最臻形似。^①

“视写”,即面对动植物对象而描摹、刻画之。此种行为正符合现代人对“写生”概念的典范理解。在此意义上,花鸟画“写生”应相当于人物画之“写真”,即“写某某容”意义上的对人画像。然而,理想的“写生”并不仅指画家在媒介传达环节中的对物造型行为,更当包括画家在媒介传达之前,面对自然造化所做的长期考察之“格物”环节,即深入、细致地观察花鸟,理解花鸟诸生物特性与生活史的功课。在这一点上,两宋代表性画家提供了精彩案例:

易元吉,字庆之,长沙人。灵机深敏,画制优长。花鸟、蜂蝉,动臻精奥。始以花果专门,及见赵昌之迹乃叹服焉。后志欲以古人所未到者驰其名,遂写獐猿。尝游荆湖间,入万守山百余里,以覩猿狖、獐鹿之属。逮诸林石景物,一一心传足记,得天性野逸之姿。寓宿山家,动经累月,其欣爱勤笃如此。又尝于长沙所居舍后,疏凿池沼,间以乱石、丛花、疎篁、折苇,其间多蓄诸水禽,每穴窗伺其动静游息之态,以资画笔之妙。^②

画界与学界一致认可宋代花鸟画在艺术实践上所臻之高境,但是何以然?若“写生”概念足以为宋代花鸟画代言,那么这一概念所传达的核心内涵是什么?也许,对象观察环节精察物性之“格物”功夫,媒介传达环节面对对象而“视写”之行为,以及最终作品观赏效果环节,能让观画者感受到一种扑面而来的花鸟对象之活态“生气”或“生意”,这3项结合起来,当能表达宋人花鸟画“写生”概念之要旨。

四、结 语

本文以唐宋画史为中心,简要梳理了中国古代绘画艺术“写”观念发展史,概略地呈现了“写”观念对中国古代绘画的基础性意义。

“写”有一个从日常生活概念向绘画概念演化的历史,此演化大致完成于魏晋。魏晋是作为绘画概念的“写”观念之发端期,谢赫在《古画品录》中提出的作为“六法”系统之一的“传移模写”命题乃“写”观念之原型,它规定了“写”观念的基本内涵与演变路径。

“写”首先是一个关于中国古代绘画艺术的基础性概念。基础到什么程度?它是一个中国古代画家操持绘事的第一动词,相当于现代汉语作为动词的“画”,乃“画画”之义。基础性意味着普遍性。因此,“写”这一概念可有效描述人物、山水与花鸟等诸画科的绘画行为。然而,“写”之基础或普遍性需一限定:仅当“写”单行,即单独使用时方如此。

观念不同于概念,一个核心、基础性观念当由一系列相关概念构成,这些概念呈现出既相区别,又相关联的有机关系,形成一个自治、有效和完善的概念表达系统。魏晋以来,在中国绘画史上所形成的以“写”字为核心的概念群即如此。因此我们将“写”定位为一个关于中国古代绘画的基础性观念,它组成一个复合词集,诸概念间有内在的有机联系。

若单行的“写”主要在普遍性层面言说绘画,那么以“写”为核心所形成的概念群则构成一个从特定视野言说绘画诸要素、环节、方法等的话语系列。在最抽象层面,“写”是一个普遍地言说绘画艺术的基础性概念,它对人物、山水与花鸟画均有效。在涉及绘画特殊性话题,即当人们用“写”族复合词言说绘画时,“写”观念的主要应用场景是人物与花鸟这两大领域,因而“写”观念于此二者也最为有功。故而用于言说人物画之“写貌”与用于言说花鸟画之“写生”这两大关键词构成“写”观念之骨架。

如何简要描述“写”观念的内在结构?我们可以分别用单行词与复合词、普遍性视野与特殊性视野,以及人物画与花鸟画呈现“写”观念的基本框架。但是,如此描述尚显表面。

若追溯到谢赫“传移模写”这一源头就会发现,“写”概念群最典型地揭示出中国古代绘画的内在张力:由“写貌”“写真”和“写生”所构成的旨在表述创造性造型的绘画,以及由“摹写”“传移”“传摹”和“摹”“临”所标识的主要描述以学习、积累专业经验为主要目的并自觉复制前代特定经典作品的活动,这是一种消极的绘画行为。虽然今人认为这是两种逻辑方向上相反的活动,但古代画家们似并未作此想。这两组概念的应用相当灵活,有时很难区分其准确内涵,比如“传写”。“传”者“移”也,将特定原作或对象

① 郭若虚. 图画见闻志:卷3[A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第1册[M]. 上海:上海书画出版社,1993:480.

② 郭若虚. 图画见闻志:卷4[A]. 卢圣辅. 中国书画全书:第1册[M]. 上海:上海书画出版社,1993:484.

进行异时空转移，即为临摹、复制。然而上述“传写”案例表明：古人亦以之指称原创性极高的对人写真。

实际上，中国古代绘画史上的“写”观念，由3层隐喻构成：其一曰日常生活概念之“写”。人类日常生活中无论是物质对象之空间腾挪，还是心理情绪要素之倾吐抒发，同时涉及对象持有与空间转换两端，包括了变与不变。人所搬运之物乃不变者，就此行为所涉及的空间语境而言变乃其本质。其二曰文字书写之“写”。只要不是造字者对某字之首次书写，其他人每一次的书写行为本质上都是对某原字之复制，无所谓创新；然而人们每一次文字书写行为又不可避免地是一种个性化的特殊书写，其中便包括了创造性因素，即使是最忠实的抄写，它同时涉及对本字之尊重与不期然而然的变异。其三曰书画之“写”。它既是一种自觉地向所表现对象与经典作品的致敬，又包含了足够大的创造性发挥空间。这正是从“模写”到“写貌”和“写生”概念群所要表达的东西。

本质上说，“写”并不是一个描述性概念，而是一个隐喻。上述3个层面的小隐喻结合起来，构成一个关于中国古代绘画的总体性隐喻——以“写”为画画，以“写”为创作。这个总体性隐喻既包括了一种天然、执着的艺术保守主义基因，又为自觉和不自觉的变异创新留下广阔余地。一方面，我们为唐宋两朝的天才画家们执着地临写前代典范作品，且坦诚地宣示这种复制而茫然；另一方面，当我们面对一幅公开命名为仿某大师笔意的作品时，又有多少人相信此画家对前大师的忠诚度？在此意义上，我们都不言而喻地容忍了其变异，并以之为有意义。

显然，“写”这一关于中国古代绘画的触目隐喻，正以特殊的方式恒久地揭示我们关于人类艺术与文化创造事业的一种宿命：绝对意义的创新何以可能？绝对意义的复制又何以可能？这大概就是今天我们反思“写”观念所具有的当下意义。比如一方面，当代国画不能再将“写生”局限于花鸟画科，而需将它转化为对所有造型艺术都有普遍性基础价值的手段，在“外师造化”的意义上将它理解为一门所有画家都必须终生勤修的“格物致知”功课；另一方面，当代国画家需充分意识到传统“写意”理论的局限性，特别是它与造型艺术外在对象化追求的内在矛盾，不能以“写意”趣味凌夺造型基因，如此方可使国画真正成为一种普遍性艺术，而非特殊的艺术理念。“写”观念所隐喻的复制与创造间悖论目前正面临新语境：在人工智能技术日益渗透当代造型艺术的情形下，当基础性造型技术日益可由人工智能技术实现，人工智能看似以更高效的方式成全画家，实则是对画家的存在之域步步紧逼，比如画家的“绝活儿”、创造性空间。那么，其存在意义到底在哪里？这些正需画家、美术评论家和绘画研究者们共同思考。

The Formation and Expansion of the Foundational Aesthetic Concept of “Xie” in Ancient Chinese Painting: Focusing on the Tang and Song Dynasties

XUE Fuxing

(College of Philosophy, Nankai University, Tianjin, China 300353)

Abstract: Conducting a specific investigation into the emergence and developmental history of particular concepts within the context of ancient Chinese painting history holds significant case study value for research into the history of aesthetic concepts in ancient Chinese painting. Based on a thorough review of relevant concepts in foundational texts of ancient Chinese painting history and a careful analysis of the theoretical connotations of each related concept, the following understanding can be derived: “Xie” (writing/painting) is a fundamental concept in the aesthetic theory of ancient Chinese painting, serving as its meta-concept, around which a cluster of related concepts is formed. “Xie” underwent a transformation from a concept rooted in daily life to one specifically associated with painting. The Wei and Jin periods marked the birth of the concept of “Xie” in painting, the Tang Dynasty saw its conscious application, and the Song Dynasty was its expansion phase. The standalone concept of “Xie” represents a universal idea about painting, effectively applied across figure, landscape, and flower-and-bird painting genres. The cluster of compound concepts centered around “Xie” is used to describe specific topics unique to ancient Chinese painting, primarily applied in figure and flower-and-bird painting genres. The concept of “Xie” forms an organic system with inherent tension, profoundly revealing the deep-seated contradiction between replication and creation within the art of painting. Essentially, “Xie” is a metaphorical concept that unveils the eternal dilemma faced by human artistic and cultural creation and continuation endeavors. As a meta-concept in the aesthetic theory of ancient Chinese painting, “Xie” on one hand bridges the two artistic domains of calligraphy and painting, highlighting the unique destiny and style of ancient Chinese art, particularly the strong influence of calligraphy on painting; on the other hand, it also constitutes a philosophy of art: by interpreting art between the poles of continuation and creation, it demonstrates the universal artistic and cultural functions that various art forms possess, capable of transcending geographical and temporal boundaries.

Key words: Xie (depicting); metaconcept of painting aesthetics; formation; expansion; replication and creation

(责任编辑：杨云红)