

国画流派艺术纵论

作者 孙国志 谢佳华



中国文联出版社

国画流派艺术纵论

孙国志 谢佳华 著

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

国画流派艺术纵论 / 孙国志, 谢佳华著.

北京: 中国文联出版社, 2006. 12

ISBN 7-5059-5453-9

I. 国… II. ①孙…②谢… III. 中国画—流派—研究

IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 148490 号

书 名	国画流派艺术纵论
作 者	孙国志 谢佳华
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389152)
地 址	北京农展馆南里 10 号 (100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	张海燕 刘 莉
责任校对	孙照金
责任印制	彭旭东
印 刷	北京东君印刷有限公司
开 本	880×1230 1/32
印 张	9.125
插 页	2 页
版 次	2006 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5059-5453-9
定 价	18.00 元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>



自序

对中国画流派,至今有不少人持否定的态度。否定的理由很多,比如门阀观念对绘画的禁锢,比如墨守成规对绘画发展的桎梏,等等。然而,我们无法否定一个事实,那就是绘画的进步是依靠少数人振聋发聩的声音、独立特行的举动来完成的。这些人是时代的先知、先行,是绘画前行的路石和枕木。也就是说,他们可能是当时最为著名、或者最具代表性的人,虽不是全部,但没有他们,绘画世界就不会变得如此精彩。

流派传袭的过程就是学习与创新的过程。唐李邕李北海:“学我者死,似我者俗。”宋黄庭坚山谷:“随人作计终后人,自成一家始逼真。”唐释亚栖:“若执法不变,纵能入石三分,亦被号书奴,终非自立之体。”清郑燮板桥:“十分学七要抛三,各有灵苗各自探。”齐白石先生曾经说过:“学我者生,似我者死”。能否在学习的基础上创新,脱前人窠臼、立自家风貌,这才是判断流派存在意义的基础。个性自觉在流派中的价值固然重要,同时也应肯定,无论在什么时候,艺术都是共性与个性并存、个性寄生于共性的。有些被归为一派的人,比如“八家”、“四家”之类,他们不会想到自己会和从来没有见过面的人具有如此亲昵的关系,这种关系的密切程度甚至超过了兄弟或父子。逐一研究就会发现,造成他们这种关系的,可能是时代或者艺术的共性,也可能是共同的遭际或学术主张,这些共同之处有助于通过整体去发现、剖析个体,也有助于通过个体去总结整体,如此,把



他们归为一派就有了意义。在漫长的艺术发展史中，流派至今依然是最为清晰、最为直观，也是最为浅显的脉络之一。

作为研究者或仅仅是爱好者，感性能够帮助我们更深刻地理解流派，理性能够帮助我们更准确地认识流派，二者缺一不可。如果读者在掩卷之后产生这种想法，这本书的价值便随之浮出。

孙国志

2006年10月

（此处为模糊的正文内容，文字难以辨认，推测为作者孙国志的序言或前言部分。）



目 录

第一章 绪论	(001)
一、流派的肇始	(001)
二、流派构成的几种形式	(009)
三、流派在不同时期对绘画的影响	(014)
第二章 黄家富贵 徐熙野逸	(022)
——五代花鸟画的成就	
一、花鸟画的形成和发展	(022)
二、花鸟画的发展高潮——五代	(027)
三、富丽精工:黄筌绘画的特点和对后世的影响	(032)
四、田园陌桑:徐熙绘画的沃壤	(039)
第三章 南细北远 米氏云山	(044)
——董巨荆关与大米小米	
一、五代宋初:山水画的勃兴	(044)
二、南细北远:董巨荆关的艺术成就	(047)
三、米氏云山:五代山水的继承与发展	(054)
四、南宋四家的清奇峻拔	(058)
第四章 浓墨为面 淡墨为背	(068)
——湖州竹派与文人画的溯源	
一、宋代文人集团的兴起	(068)
二、竹:中国文人品格的象征	(075)

三、文同、苏轼对文人画的推动和实践	(081)
四、湖州竹派的绵延	(103)
第五章 山水载文 灵机神授	(121)
——吴门画派在明代的宗领地位	
一、山水画在明代的演变	(121)
二、吴门画派的形成和艺术主张	(124)
三、沈周的绘画艺术	(131)
四、吴门画派的理论集大成者——董其昌	(140)
第六章 墨空天淡 笔简云疏	(149)
——新安画派的黄山情结	
一、明末清初的士人气节	(149)
二、新安画派和黄山画派	(173)
三、新安画派的后起之秀：黄宾虹	(180)
第七章 泥古不张 摹古不移	(191)
——虞山画派与娄东画派	
一、清初四王的历史地位	(191)
二、四王及其追随者的艺术特点	(196)
三、对四王的再认识	(206)
第八章 革故鼎新 雅俗共赏	(210)
——海上画派及其重要地位	
一、上海开埠对中国近现代绘画的影响	(210)
二、亲民：海上画派的圭臬	(214)
三、吴昌硕的艺术成就	(227)
第九章 师古不泥 取洋不媚	(235)
——岭南画派的革命精神	
一、五四运动和辛亥革命对中国绘画的巨大作用	(235)
二、高氏兄弟和陈树人对西洋画的借鉴	(243)
第十章 一手生活 一手传统	(250)
——长安画派在中国画发展中的独特建树	



一、延安:长安画派的催产剂	(250)
二、赵望云 石鲁 何海霞 黄胄艺术简述	(256)
第十一章 含英咀华 流光溢彩	(267)
——当代国画家们的积极探索	
一、新浙派 方增先 刘国辉 吴山明 陈向迅	(267)
二、新文人画 朱新建 徐乐乐	(270)
三、新北派山水 张仃 杨力舟 贾又福 贾浩义 张培林	(274)
四、工作室:流派新形式?	(281)

流派,在《现代汉语词典》(修订本,1978年)中的解释是:“在文学、艺术、学术思想或文艺创作方面的排偶。”而在中国美术大辞典,则没有对这个名词进行解释。字面上,直到现在为止,关于“流派”的概念,都不是很明确。因此,看到“长安画派”、“新浙派”、“新文人画”等词,因为只有在画家一脉相承的绘画风格中,我们才感觉到流派的特点和属性。

持这种看法并不无理。首先,我们从五代之前的美术史中,找不到关于风格的总结,这是因为在隋唐之前绘画基本上没有流派之分,或者说至今仍未被发现。在这种情况下,研究中国绘画史,只能分析来进行流派的划分,所以几乎没有人对五代之前的美术史进行过研究。其次,绘画作为一个独立的艺术学科,其一定是在佛教文化,真正意义上绘画学科的出现,应该从山水画、人物画、其它绘画门类开始,作为流派,必须具有传统、典型特征,从历史恒久的绘画而言,并非唐宋之前,而是从五代两宋开始。第三,在造纸术、印刷术普及普及之前,多数画家的作品是临摹传播来传行的,因此取得较大影响。同时,对人也无法进行大量宣传,不了解他们,也不具备形成流派的条件。

我个人认为,真正意义上的流派,应该从某种艺术风格流派的出现开始。如果按照这个定义,五代的美术史,应该从五代开始。

首先,绘画在魏晋时期获得了一定的社会地位。



第一章 绪 论

一、流派的肇始

流派,在《现代汉语词典》(修订本,1996年)中的解释是:“指学术思想或文艺创作方面的派别。”而《中国美术大辞典》却没有就这个名词进行解释。事实上,直到现在为止,关于绘画流派的定义仍然不是很明确。习惯上,我们把“黄家富贵,徐熙野逸”视为流派的开端,因为只有在黄家一脉相承的绘画风格中,我们才能感觉到流派的特点和属性。

持这种看法不无道理。首先,我们从五代之前的绘画中很难进行关于风格的总结,这是因为在隋唐之前绘画基本没有办法保存下来,或者说至今仍未被发现;在这种情况下,研究者很难通过作品的分析来进行流派的划分,所以几乎没有人对五代之前的绘画流派进行述评。其次,绘画作为一个独立的艺术学科,在一定程度上是脱胎于佛教文化,真正意义上绘画学科的出现,应该从山水画、人物画等其它绘画门类开始;作为流派,必须具有传承、集约等特点,对于相对历史短暂的绘画而言,并不具备形成历史悠久的绘画流派的条件。第三,在造纸术、印刷术得以普及之前,多数画家的声名是通过口头传播来进行的,很难取得较大的影响;同时后人也无法通过大量的史料来了解他们,也不具备形成流派的条件。

我个人认为,真正意义上的流派,应该从某种艺术风格或艺术式样的出现开始。如果按照这个定义,流派的出现大约是在魏晋时期。

首先,绘画在魏晋时期获得了独立的社会地位。

在魏晋之前,艺术实际总是扮演“宫廷玩物”的角色。司马相如、东方朔这些专门的语言大师乃是皇帝弄臣,处于“俳优畜之”的地位。那些堂而皇之的泱泱大赋,不过是歌功颂德、点缀升平,再加上一点所谓“讽喻”之类的尾巴以娱乐皇帝而已;至于绘画、书法等等,更不必说,这些艺术部类在奴隶制时代更没有独立的地位。东汉以后,豪强庄园经济日益发展,“豪人之家,连栋数百,膏田满野,奴婢千群。徒附万计。船车贾贩,用于四方。”(《后汉书·仲长统传》)庄园经济的推广、巩固,与之相适应的军阀割据,各自为政,世代相沿,等级森严的门阀士族阶级占据了历史舞台的中心。此后历经魏晋直至隋的统一。当他们取得不受皇权任意支配的独立地位,即建立起封建前期的门阀统治后,这些世代沿袭着富贵荣华、什么也不缺少的贵族们,认为真正有价值有意义能传之久远以至不朽的,只有表达他们个人的思想、情感、精神、品格,“为艺术而艺术”,确认艺术具有自身的价值意义,不只是功利附庸和政治工具,等等,便也是很自然的了。因此,对艺术的追求可以称为当时的一个时尚。包括当时的曹操和建安七子,他们对文学艺术的追崇接近痴狂,是魏晋文化现象形成的有生力量。也只有在这种文化氛围下,艺术家们具备了艺术创造的两个条件:衣食无忧和思想自由。而且他们在当权者的鼓励和资助下的同时,也得到了尊重。在这种条件下,画家从“设色之工”的角色中走出来,进入艺术殿堂,因而产生了较为完整的绘画理论及较为成功的绘画作品。

其次,思想的巨大变革促使艺术暂时脱离了儒家学术的影响,呈现出在艺术取向上的昙花一现。

魏晋之际,儒学渐衰,黄老兴起,佛教流行,社会文化的裂变,造成人们情感上的失重;信仰上的迷惘、行为上的偏颇,造成心理上的变化和人格上的变迁。社会的变革,仕途的坎坷,对于出仕与未出仕者来说“都会带来心理上的忧惧和苦痛,这时,他们就需要通过精神上的自我调节来稀释这种痛苦。”(杜哲森《道家思想与中国文人绘画》)通过对宇宙人生的哲学反思和物欲的摆脱而获得心理上的平



衡。一方面,人们悲观厌世,“目送归鸿,手挥五弦,俯仰自得,游心太玄。”(嵇康)甚至以变态的心理,谲狂的行为对待人生,对待社会;另一方面,却是人的觉醒,自我的追求,个人的才情、气质、风度成为行动的中心,伴之而来的便是对儒家道德伦理法度的否定和对一切世俗的鄙弃。阮籍在《大人先生传》中指出:“欲从肆而仿佛,滉漾而靡拘。”儒家礼法纲常“减天下残贼乱危死亡之术耳”,“岂为我辈设耶?”他认为人生在世,应抛去一切束缚,不能让世俗的约束毁坏自己的本性。思想上的自觉影响了艺术上的自觉,特别是绘画与书法,它们同样注意自身创作规律和审美形式。谢赫总结的“六法”、“气韵生动”之后便是“骨法用笔”,这可说是自觉地总结了我国造型艺术的线的功能和传统,第一次把我国特有的线的艺术,在理论上明确建立起来:“骨法用笔”(线条表现)比“应物象形”(再现对象)、“随类赋彩”(赋予色彩)、“经营位置”(空间构图)、“传移模写”(模拟仿制)居于更为重要的地位。

诚如鲁迅所言:“曹丕的一个时代可以说是文学的自觉时代,或如近代所说,是为艺术而艺术的一派。”(《而已集·魏晋风度及药与酒的关系》)

就在魏晋前后,作为我国画发展基石的两大流派——密体和疏体登台亮相。密体的发展从曹仲达开始,经卫协自顾恺之、陆探微、吴道子,隋展子虔、唐阎立本;疏体的代表则是张僧繇和杨子华。这一时期最为著名的绘画理论家兼实践家,无疑是顾恺之。

顾恺之(346-407),江苏无锡人。字长康,小字虎头。他活动的时候正是东晋中叶。东晋政权的组织者司马睿、王导等人都已去世,在他们手中建立起来的政权已经巩固。南朝以王、谢两家为首的士族门阀制度也已开始形成。他们的子弟:简文帝司马昱、谢安、王羲之等人,开始成为贵族社会中引人注目的人物。顾恺之的父亲顾悦之和他们年龄相若,是他们的同游。顾恺之的生平经历,我们知道很少,只知道他最初曾在雄踞长江上流的将军桓温和殷仲堪的幕下任过官职,他和桓温的儿子桓玄颇有来往,很受桓温和谢安的赏识。晚

年任散骑常侍,62岁去世。关于他的生平,保留下来一些小故事。他对一些世俗事物的率真、单纯、乐观、充满真性情的生活态度,就曾经在若干传说故事中被形容为“痴”。但也有一些是形容他的聪明的,所以曾有人说他身上“痴黠各半”。他不只是在绘画艺术方面表现了卓绝的才能,也是一个擅长文学的人。他遗留下来的残章断句中,保存着形容浙东会稽山川之美的“千岩竞秀,万壑争流,草木蒙茏,若云兴霞蔚”的名句。顾恺之的绘画在当时享有极高的声誉,曾被当时人称为“才绝、画绝、痴绝”。谢安惊叹他的艺术是“苍生以来未之有也!”最值得注意的是他画了不少名士们的肖像,改变了汉代以宣扬礼教为主的风气,而反映了观察人物的新的方法和艺术表现的新的目的,即:离开礼教和政治而重视人物的言论丰采和才华。这表示绘画艺术视野的扩大;从而为人物画提出了新的要求——表现人的性格和精神特点。在顾恺之的著作言论中,我们见到他反复强调描写人的神情和精神状态。

顾恺之的艺术成就表现在艺术创作和理论建树两个方面。在艺术实践上,顾恺之师承卫协,他继承发展了卫协精思巧密的艺术风格,将中国绘画以线造型的方法提高到一个新的高度。他用线紧劲连绵,线条运转优美流畅,富有节奏,如“春蚕吐丝”,似“春云浮空,流水行地”。顾恺之在绘画上的另一大特色是塑造人物不再单纯满足于外表的肖似和姿态动作的生动自然,而非常注重“传神写照”,善于表现人物的精神气质和性格特征,使他的作品有一种精润而生动的内在魅力。

顾恺之的绘画创作题材广泛,内容丰富,可惜原作无存,留传在世的仅有他根据文学作品而创作的《女史箴图卷》、《烈女仁智图》和《洛神赋图》等作品的摹本。通过这些摹本,我们大致可以认识到顾恺之和他那个时代的艺术水平。

《女史箴图》画卷是描写古代宫廷妇女的节义行为,标榜封建“女德”的作品。画卷的主题思想有说教的性质。但是画家根据主题的要求,依据自己熟悉的贵族妇女的形象,成功地表现了画面中各种人物



的身份、性格和相互关系,概括了贵族家庭生活的一些细节。整个构图,按题材的不同而分为九段,每一段都有其相对的独立性,但又用题款及人物服饰的处理等手法使段与段之间有一种内在的联系,使画面形成散而不乱,起伏有致,疏密得当的有机整体。人物造型动态自然,表情变化微妙,春蚕吐丝般的线描富有韵律之美,体现了中古艺术的秀雅和高贵。

《洛神赋图卷》现有多种宋人摹本分别藏于国内外的博物馆。此图是作者以曹植的文学作品《洛神赋》为脚本加以描绘的。曹植的原文借对梦幻之境中人神恋爱的追求,抒发了爱情失意的自我感伤,表现了在封建礼教束缚之下,男女爱情受到压抑的悲剧主题。顾恺之以其丰富的想象力和卓越的艺术才能对文学作品进行再创造,形象生动地将原文的精神实质拓展出来。作者把那位似去似来、飘忽不定、在水面上凌波微步的洛神描绘得非常婀娜传情,表现出人物“进止难期,若往若还,含辞未吐”的复杂心情。处于惊疑、恍惚中的曹植,在洛水之滨与恋人遥遥相对,留恋徘徊、可望而不可及的样子,则又传达出无限惆怅的情意和哀伤的情调。作者把不同的情节在一幅画卷中展示出来,以装饰性手法处理山水树石,一方面使画面连成整体,同时使主体人物更加突出,而且表现出似真似幻、神人交融的幻境,充满了浪漫主义色彩和诗意气氛。

顾恺之在绘画理论上的贡献是巨大的,他在总结前人理论和艺术创作实践经验上建构的“传神写照”理论体系,有鲜明的时代特点和承上启下的理论价值。顾恺之的画论有《魏晋胜流画赞》、《论画》、《画云台山记》三篇(三篇画论均由唐张彦远《历代名画记》记载而流传下来)。《晋书·顾恺之传》和《世说新语》等书也记载了他的一些论画语录。在他的画论中最重要的是提出了“传神写照”的美学命题,把“传神”作为评画的第一标准,他根据描绘对象客观所具有的或应该具有的思想情感、生活情调,论传神的得失与绘画优劣成败的关系。并认为传神离不开写形,神是通过形表现出来的。在他看来,人物头部的形对传神很重要,故认为“写自颈已上,宁迟而不隳”。而头



部中的眼睛的刻画更是传神的关键所在，所以他在画眼睛时非常慎重。据说他“画人尝数年不点目睛，人问其故，答曰：‘四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中。’”（《历代名画记·顾恺之传》）眼睛传神是重要，表现眼神也是最难的，他说：“手挥五弦易，目送归鸿难”。他提醒到在画眼睛时“有一毫小失，则神气与之俱变矣。”画家只要抓住眼神的刻画，四肢形体的准确与否对“传神”并无关系。意大利文艺复兴时期的达·芬奇有一句名言：“眼睛是心灵的窗户”，而比达·芬奇早一千余年的顾恺之早就对眼睛的传神作用作了充分的肯定。在注重眼神刻画的同时，顾恺之还注意到其他一些因素，如人的外貌生理特征、人与社会环境、人与自然环境之间的关系等，对表现人物性格神气有重要作用。

怎样才能把握到描绘对象内在的精神实质，做到“神仪在心”，最终达到传神的目的呢？顾恺之提出了“迁想妙得”这一方法。“迁想”是“妙得”的前提，“妙得”是“迁想”的结果，就是说画家在艺术创作的过程中，要把主观的情思投注到客观对象中去，使客体之神与主体之神融合为“传神”的、完美的艺术形象。离开了“迁想”，离开了艺术家的主体意识，是不可能获得传神的艺术形象的。“迁想妙得”的理论，是对包括了人物、山水、动物在内的绘画审美活动和艺术构思特点的最早的概括，它对后世产生了巨大影响并得到更深刻的发挥，成为中国绘画的一个重要的美学原理。

“疏体”的创始人是张僧繇（502—549），南朝梁画家。吴（今江苏苏州）人，武帝天监（502—519）中为武陵王果侍郎，直秘阁画事，官至右将军、吴兴太守。与唐代吴道子被称为“疏体”代表。他善书佛道、人物、鸟兽、山水、花卉；他广收博取，能独辟蹊径，将晋卫铄《笔阵图》的书法用笔方法融入绘画，艺术手法简练，富于变化，形成了自己独特的风格，被称为“张家样”。“张家样”的崛起，把“线”的表现引向了“面”的表现，把“墨”的表现引向了“色”的表现，为日后山水画、花鸟画的发展，从技法上奠定了基础，对后世影响极大，与顾恺之、陆探微并列，被称为六朝三大家。张僧繇生活的年代，正值龙门石窟开凿，



佛教美术在北魏盛行的时期。梁武帝爱好绘画、提倡佛教。张僧繇生逢其时,成为当时最活跃的画家。

张僧繇有较高的写实能力,他曾为梁武帝分封在各地的诸王子画像,据说“对之如面”。他画古今中外各种人物的相貌和服装,都很真实。关于他的画迹,有很多传说。例如:他在江陵天皇寺柏堂画庐舍那佛像,又画上孔子等像,似乎他能预言这样就可以



顾恺之《洛神赋图》

避免后来周武帝灭佛时被焚毁。他在金陵安乐寺画四白龙,但有两条龙未点眼睛,当他在众人的质问与请求下点了眼睛之后,须臾雷电交加,二龙破壁而去。他曾画过两个天竺(印度)僧人,后来经侯景之乱被拆散为二卷。唐朝时候分散在两家收藏。收藏者竟然梦见天竺僧人来请求设法和他的失散的同伴合在一处。收藏者照着作了,自己患的疾病也痊愈了。润州兴国寺有鸠鸽栖息梁上,秽污了佛像,便由张僧繇在东壁上画一鹰,西壁上画一鹞,都是侧首向檐外看,自此以后鸠鸽就不敢再来。《梁高僧传》中称,宝志大士为了难倒冠绝一时的张僧繇,就现出十二面观音,妙相庄严,或慈或威,使得受了梁武帝之命来为他画像的张僧繇,不能画出来。这些传说都说明了张僧繇的作品在群众心目中的地位。

他作画很勤,被形容为“手不释笔,俾昼作夜,未曾倦怠,数纪之内,无须臾之闲”。他的儿子善果、儒童也都善画,南北朝后期的画家多受他的影响。他创立了佛像绘画及雕刻中的“张家样”,是唐朝吴道子出现以前最广泛流行的中国风格。唐代评论家认为,张僧繇的才能是多方面的,而且是前代画家之最有成就者。

他的作品取材是多方面的,虽然传说他一生画佛像最多,而从唐代记载的他的作品题目上可见,风俗画也不少。他的笔法,被称为“疏体”,所谓“笔才一二,像已应焉”,与顾、陆的“密体”不同。他的用笔有“点、曳、斫、拂”,与顾、陆的连绵循环的线条不同。由此可见,古代为了表现对象已经有了很多不同的笔墨技法。

张僧繇不仅是个著名画家,而且还在朝廷中担任重要职位,是上层社会精英分子。在这点上,他与陆探微有天壤之别。张僧繇仕途顺通,他担任的国侍郎、右将军与吴兴太守等职都是掌握一定实权的职位。“直秘阁知画事”是指掌管皇家收藏书籍、法书名画机关的官职,这一职位的授予应与张僧繇善画有关。秘阁是封建王朝皇家收藏书籍、法书名画的机关,汉武帝刘彻是秘阁的创始人,目的是汇集图书。秘阁这一名称一直沿用到南朝,南齐谢赫《古画品录》中有:“不兴(曹不兴)之迹,代不复见,秘阁内仅一龙头而已。”至萧衍时,由于规模扩大,于是设置了“知画事”的官职,负责管理。从唐人裴孝源《贞观公私画史》所记《梁太清目》,可知萧梁王朝秘阁藏画非常丰富,这无疑对张僧繇的艺术发展有极大的好处。

张彦远在《历代名画记》中有言:“张画所有灵感,不可具记。”有关张僧繇画艺高超、甚而通灵的神话般传说之多,无疑表达了一种普遍的赞评态度。张僧繇在艺术表现的传神和逼真性方面达到了一个前所未有的崭新高度。

张僧繇一生足迹甚广,除了在建康、武陵、吴兴等地任职外,还曾受命远赴蜀地。昆山、润州(镇江)、江陵等处也曾留下他的壁画遗迹。

正是顾恺之和张僧繇等人的努力,中国画在两晋南北朝时期就正式开始了“工笔”和“写意”两条道路的分野。从这个角度去审视魏晋时期的绘画,不仅仅出现了流派,而且确立了人物画艺术的基本道路;之后的人物画家都是循寻这一时期确立的方向和理念继续前行,其间或有不断补充,但作为流派内核的理念却始终未见大开大阖,因此来认为流派出现于两晋,在理论上是成立的。



二、流派构成的几种形式

流派的构成往往有至少一个必然的前提。在这个前提的引领下,很多人进行创作、理论方面的实践和丰富,从而使流派能够绵延不断,以一个较为严整的船作群体出现。但是,并不是所有的流派都是技法或者理念上的共同追求形成的。通过粗略的分析,我们不难看出流派存在的偶然性,以及为何当代难以出现新流派的原因。

熟悉传统文化的人不难发现,几乎所有能登“大雅之堂”的艺术,都对“术”有一定程度的鄙视。艺术一指用形象来反映现实但比现实有典型性的社会意识形态,包括文学、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、戏剧、电影、曲艺等。二指富有创造性的方式、方法。第三指形状独特而美观的现象表现。人们认为艺是人类意识主体的表现所在,而术归于身体机械操作的表现。将艺冠名在术之前,说明艺术的主体在于“艺性化”,而不是“术语化”。术是对艺的一种客观反映,艺是对术的主观导向。艺术在于倡导有机性的创造活动,在于发挥人类更大的心智作为。艺是美学意义上的游戏制造者,术是游戏的介入者。比如武术上,武术与武艺的提法不同,表现也不同:武艺用来表演的多,武术用于实战的多;武术讲究按图索骥,武艺却注重姿态优美,形式为先,“内容”为次。然而,武艺有一个重要前提,就是有关“艺”的问题。这个艺要求“悟性”的参与,要求创造性发挥。武术如果将“艺”的精神融汇到“术”的表现领域,其层次反而会更进一步。这里的“悟”指人的心理活动表现。艺术导向如果走超越自我的道路,艺术表现者往往会成为大师;而艺术导向固守在保持自我的面目上,表现者往往会成为匠人。艺近似于绘画上的大写意,近似狂草表现出的意味。术者近似于工笔画,近似楷书表现出的品味。

尽管如此,技法的传承仍然是流派最为明显、最名符其实的界定之一。像米派、常州画派、金石派、岭南画派都属于以技法定乾坤的