

缪斯书系



# 水墨的诗情

从传统文人画到现代水墨画

舒士俊 著

M I U S I S H U X I



复旦大学出版社

15279

MIUSI SHUXI

穆斯书系

J233  
95-147

水墨的诗情——  
**从** 传统文人 **画** 到 现代水墨画

奇士俊 著



复旦大学出版社

145279

水墨的诗情——从传统文人画到现代水墨画

---

- 著 舒士俊  
责任编辑 韩结根  
责任校对 陆宏光  
装帧设计 孙 曙  
出版发行 复旦大学出版社 <http://www.fudanpress.com>  
上海市国权路 579 号 200433  
86-21-65102941(发行部) 86-21-65642892(编辑部)  
[fupnet@fudanpress.com](mailto:fupnet@fudanpress.com)  
经销 新华书店上海发行所  
印刷 江苏东台印刷总厂  
开本 850×1168 1/32  
印张 11.75 插页 10  
字数 244 千  
版次 1998 年 12 月第一版 1998 年 12 月第一次印刷  
印数 1—6 000  
ISBN 7-309-02078-2/J·39  
定价 18.00 元
- 

本版图书如有印装错误,可向出版社调换。

## 序

文人画是中国传统绘画的精华。它发轫于魏晋六朝，元明清时期发展到高峰，甚至成为当时中国绘画的主流，至近现代则已日渐衰落。它的兴衰起止，与院体工匠画的兴衰也有着密切的关系，有时两者几乎存在着某种对应的效应。绘画史上有不少画家，也很难说他的作品是纯粹的文人画风格，而丝毫不受院体工匠画的影响。正由于文人画在某些阶段与院体工匠画似乎是水乳难分，因此要单独撰写一部文人画史，把它从整个绘画史中剥离出来，的确是相当的困难。明代董其昌曾提出过著名的“南北宗论”，他想把历史上文人画与院体工匠画两条线分列开来，虽对清初的文人画产生了重大影响，但也由于这种分列颇有漏洞，与史实不尽相符，而遭到后人的指摘。可能由于董其昌这种尝试的缺憾，近现代就几乎没有人再去专门撰写文人画史了。不过董其昌的“南北宗论”尽管有所缺失，但他毕竟还是给后人勾勒了一条带有他主观印记的文人画史，对于后人理解文人画的精华和历史还是有所启发的。

尽管已有董其昌这样的前车之鉴，但我还是想勉为其难地专门写一部反映文人画兴衰发展的书。使我对这



一难题产生兴趣的原因，一是尽管传统文人画现已趋于衰落，但它至今对于知识阶层的读者仍有着巨大的吸引力，尤其是它与中国文学和书法的密切关系，与王维、苏轼、米芾、赵孟頫、董其昌这些历史文化名人的密不可分的关系，使得它对于广大知识阶层的读者仍有着很大的感召力；再是反映文人画兴衰的书长期以来一直是书架上的缺档，可能不光一般知识阶层会对它有兴趣，回顾以往文人画家的业绩，评鹭他们的利弊得失，对于当今不少文化素养有着某些欠缺而画风日趋工匠化的画家来说，或许也不无裨益。

这样我就把两个难题摆到了自己面前。一个难题是要把文人画的兴衰发展从整个中国绘画史中相对地剥离出来进行论述，再一个难题是既要面对广大的知识阶层读者，又要能够面对中国画专业的读者。为了解决前一个难题，我采用段落框架的形式，把整个文人画发展的各个大致的段落分列开来，每个段落都选择一个或几个对传统文人画的发展起重要作用的核心人物来阐述，同时注意相关段落的衔接。其中，也不忽略院体工匠画对于文人画的影响，如宋代是文人画酝酿形成的重要时期，我除了将“苏轼的文人画观”作为一个专章来阐述外，还特设“宋代院体画中的文人画因素”这一章。对于后一个难题，我采用画家传略和风格分析相结合的办法。对于主要身份不是画家但对文人画观念产生重大影响的杜甫和苏轼，我虽也设专章论述，但略去了他们的生平事迹，而着重于对他们的绘画观念进行论析。对于有代表性的文

人画家,我着重于阐述能够反映他们的个性特征和对画风有影响的经历;在画风分析方面,则侧重于他们在整个画史上的继承或开创作用。鉴于文人画家与非文人画家之间有时也存在着互相影响很难区分的现象,甚至还会有文人画家的作品看上去并不像文人画,而非文人画家的作品看上去倒有文人画意趣这样的例子,为了阐述传统文人画向现代水墨画转化这一发展趋势,我在有的章节中对于个别并非纯粹文人画家却又有代表性意义的画家,也作了适当的阐述。因为成书时间较为仓促,在传记资料和风格分析中我适当参考了当代有关专家学者的研究成果,这是应向他们表示道谢的。当然,在具体阐述中我并不拘泥于古今的有关观点,对于自己的一些见解也大胆地作了发挥。希望通过这种尝试性的论述格局,既为读者勾勒出一条较为明晰的文人画兴衰发展的线索,而又使读者能对历史上那些文人画巨子留下较为深刻的印象。书中的附图,尽可能选各家的一二代表性作品,当然,这对于那些画家本身丰富的创作面貌来说难免挂一漏万,但限于本书体例,就只能点到为止了。

文人画应该说是由文人倡导的一种特殊的艺术创造。中国的大文人善于通过艺术形式的转换来创造新的艺术风格,我们只要看看苏轼怎么以文为诗、以诗为词来创造他的新诗风、新词风,便不难理解他所倡导的文人画其实也是以诗文入画(表现在文人画的题款和题诗)、以书法入画(表现在文人画讲究书法性用笔),以至于以哲理入画(表现在文人画讲究虚实阴阳开合和天人合一)。



苏轼的以文为诗、以议论为诗，虽然开创了宋诗有别于唐诗的新风，但它毕竟是以离为合，因而有人便指责这样做有损诗味，认为宋诗终究不如唐诗。而文人画的以诗文入画、以书法入画和以哲理入画，其实也正是为了使绘画摆脱单纯的绘画意境和形的羁绊，以追求用抽象的笔墨本身来表现作者的个性，由此而使整个文人画在笔情墨意上大致体现出两大风格流派，即晚明之前盛行的婉约派（较为工致的小写意）和晚明之后开始兴盛起来的豪放派（较为奔放的大写意），而这正好与中国古典诗文的两大风格流派相吻合。显然，文人画的产生，相对于绘画本体来说，它的确也是以离为合的。只是要在本来有形的图画中去体现无形的神韵并不容易，尤其对于画家来说，要他全然撇开对形的追索而单去追求抽象的神韵，更是难于想象的。于是，“似与不似之间”，便不能不时时成为文人画家所要考虑的课题。一些文人画家从形不变而神变的摹习中悟得了天机，但更大量的画家则被临摹所困，为画所囚，笔墨的神韵未能追索到，而对形方面的探索和开拓倒是丢失了。

眼看着文人画的日趋衰落，近现代有不少人咒骂它，背弃它，声称要回复到绘画的本体上来。可文人画对于绘画来说是否就只是邪门、一无是处呢？有不少卓有成就的老画家在晚年对此进行了反思，他们的结论却是与全盘否定者相反。传统文人画走过了一段历史的辉煌，现在它确实衰落了，但未来的中国画又向何处去？……

写这本小书使我想得很多。但由于本书画家传略与

风格分析并重的体例和篇幅的局限,我无法将所想到的——展现出来。我想读者看完这本书,或许会有自己的答案。

1998年仲春于沪西龙柏居



BM83/27

序 .....	1
顾恺之与六朝风韵 .....	1
“文人画祖”王维 .....	14
“元气淋漓障犹湿” .....	26
由“武”趋“文”的北方山水画 .....	38
“平淡天真”的江南董、巨山水 .....	53
苏轼的文人画观 .....	68
二米的“云山墨戏” .....	83
“白描”人物与梅、竹、兰 .....	99
宋代院体画中的文人画因素 .....	113
以“工”求“写”的赵孟頫 .....	133
“元四家”的野逸画风 .....	151
明代“吴门”文人画 .....	170
董其昌和他的“南北宗论” .....	188
晚明两怪杰——徐渭和陈洪绶 .....	200
“四王吴恽”与文人画的正统化 .....	229
清代的野逸派 .....	251
“扬州八怪”之奇葩 .....	279
传统文人画最后的驿站	
——海派 .....	306
现代文人画的辉煌及其趋向 .....	324
从传统文人画到现代水墨画 .....	354

## 顾恺之与六朝风韵

传统文人画的历史发展是一条源远流长的河，它的精神源头，可以追溯至老庄。老子提出的“天下万物生于有，有生于无”，所谓“无状之状，无物之象”，“知其白，守其黑”以及“致虚极，守静笃”等观念，与庄子提出的“物之生也，若骤若驰，无动而不变，无时而不移”，“天地与我并生，万物与我为一”以及“天地有大美而不言”等观念，对于后世注重主观写意和气韵表现的文人画的内涵，有着不容忽视的深刻影响。

庄子在《田子方》中讲过这样一个故事：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立；舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，僮僮然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，赢。君曰：‘可矣，是真画者也！’”这位画师虽然并非文人画家，但通过庄子的文笔勾勒出来，却几乎成了后世文人画家的楷模。这位画师作画时解衣般礴、无所拘束的率真神态，我们或许可从已故现代漫画家叶浅予为张大千所作的一幅《聚精会神》中有所领略，而这种毫无顾忌的全身心的精神投入无疑是后世文人画家所十分



赞赏的。

聚精會神  
聚精會神因志不欺合豪逸益喚墨水畫  
叶浅子



叶浅子 聚精会神

在魏晋之前,由于汉武帝独尊儒术,老庄并不受人关注。到了魏晋,因为战乱频仍,社会动荡,士人于是纷纷崇尚老庄,从高谈玄理中寻求精神解脱。当时嵇康、阮籍等士人饮酒啸傲于林下,以玄谈相标榜,行为放诞,被称为“竹林七贤”——这成为后世文人画家屡画不厌的题材。玄风的盛行,导致了艺术上的形式主义和唯心主义风气;而当时的文人、艺术家向往山林,又使其在艺术风格上崇尚平淡、萧散和蕴藉。试看代表当时最高艺术成就的陶渊明的诗、王羲之的书法和顾恺之的画,都具有平淡、萧散和蕴藉的韵味。那正是中国文人画的滥觞时期。

虽然有不少研究者认为中国文人画的发展成熟期在宋、元(宋是文人画的观念趋于成熟,元则是文人山水画风趋于成熟),但其意识启蒙期其实是在魏晋。顾恺之可说是历史上最早最突出的一位文人画家。

顾恺之(345—407),字长康,小字虎头,晋陵无锡(今属江苏)人。出身于名门望族,曾在大司马桓温和荆州都督殷仲堪手下任参军,晚年任通直散骑常侍。顾恺之在文学上极有才气,曾作有许多诗赋,现流传下来的尚有《风赋》、《筝赋》、《冰赋》、《观涛赋》、《四时赋》、《水赞》等。其《四时诗》云:

“春水满四泽,夏云多奇峰。秋月扬明辉,冬岭秀孤松。”

其《水赞》云:

“湛湛若凝,开神以质;乘风擅澜,妙齐得一。”

他曾去会稽游览山水,回来后人家问他那儿的山水形状,他欣然答道:

“千岩竞秀,万壑争流,草木蒙茏,若云兴霞蔚。”

因为喜欢吟诗,他时常与人对句。有一次他与谢瞻在月下对诗,越对越起劲,简直到了忘我的境界。谢瞻实在觉得困了,另请人代他对句,顾恺之竟未发觉,还是兴致勃勃地对下去,直到天亮才止。

顾恺之所处的东晋,是我国书法发展的高峰时期。在这种时代风气的影响之下,顾恺之的书法造诣也绝非一般。据刘义庆《世说新语》记载,顾恺之常与当时的大书法家羊欣一起讨论书法,“竟夕忘倦”,并且还著有专门



评论书法的《书赞》，可惜未能流传下来。在明代董其昌所编的《戏鸿堂帖》中，就收录了顾恺之所书的《女史箴真迹十二行》。

顾恺之为人重情感，好谐谑，既率真而又痴黠。当曾作为他的上司、对他有所眷顾的桓温死后，他在墓前哭道：“山崩溟海竭，鱼鸟将何依！”有人问他，桓公已去世，你的哭状“其可见乎”，他马上答道：“声如震雷破山，泪如倾河注海。”桓温的儿子桓玄偷了他一橱画，他心中不悦，却通脱地以“妙画通灵，变化而去，亦如人之登仙”解嘲。最有意思的是，他吃甘蔗总是先吃甘蔗的尾。别人问他原因，他笑着回答说，那是“渐至佳境”。这句话，其实也正是后世不少文人画家“大器晚成”的最好说明。

顾恺之个性的率真和痴黠，常常在画画中体现出来。有时候他画人物数年不点睛，有人问他缘故，他答道：“四体妍蚩，本亡关于妙处；传神写照，正在阿睹（意为‘这个’，系六朝人口语）中。”当时有个瓦棺寺刚建成，寺僧请那些士大夫捐助钱财，没有一个人肯出钱超过十万。顾恺之素来贫困，却打赌说他捐百万。他要寺僧备一壁，闭户一月，画成了一座维摩诘像。将要点睛时，他对寺僧说：明天第一天来参观的，让每人出十万元，第二天每人出五万，第三天则随意。到了开放参观时，果然“光照一寺，施者填咽，俄而得百万钱”，可见顾恺之画像艺术的感染力之强。

顾恺之要给患有目疾的殷仲堪画像，殷推辞不肯。顾恺之却安慰他说：不要紧，画像时可以“明点瞳子，飞白

拂上,使如轻云之蔽月,岂不美乎”。而他给裴楷画像,则有意在他的颊上添三根毛,通过夸张的手法来表现对方的“隽朗有识具”。

由于年代久远,顾恺之的真迹已无法寻觅,至今所能见到的只是极少数的后人的摹本,如著名的《〈女史箴〉图》和《〈洛神赋〉图》。在西晋惠帝时,贾后专权淫放,张华特意作《女史箴》以示讽谏,而顾恺之的《〈女史箴〉图》,便是以此箴文为题而画的插图。摹本共有九段故事图,据潘天寿先生推测可能原有十二段,后来在流传中失去了三段。可惜的是,这卷本已缺损的《〈女史箴〉图》,在1900年八国联军入侵北京时,竟被英军掠去,现藏于伦敦不列颠博物馆。



顾恺之·洛神赋图

《〈洛神赋〉图》是根据三国时曹植的名赋而作,画卷分为三部分。第一段为“惊艳”,描绘曹植一行来到洛水之滨,忽睹洛神翩若惊鸿似的出现;第二段是“陈情”,描绘曹植与洛神互诉爱慕的衷情;第三段是“偕逝”,画面处理与曹植原作略有不同,描绘这对恋人在辞别后又相偕共乘舟车归去。图中不但把洛神那“转眄流精,光润玉



颜,含辞未吐,气若幽兰”的楚楚风姿和曹植那“怅盘桓而不能去”的怅惘神情刻画得相当入微,而且全图以山峦、溪流、林木为背景首尾承接,使绘画空间得以巧妙地延伸和转换,极为自然地推进了整个诗意情节的发展。

顾恺之在绘画理论方面也有不少著述,可惜至今流传下来的只有《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》三篇。他在人物画方面提出了“以形写神”、“迁想妙得”的观念,深刻地反映了画家进行创作时的思维特征,千百年来成为许多画家恪守的座右铭。在山水画方面,虽未见他有画迹流传,但《画云台山记》一文说明了他对山水画也已有所探索。

因为顾恺之诗文书画俱擅,个性又痴黠率真,在当时人们便称他有三绝:才绝、画绝、痴绝。明代董其昌指出,“文人之画,自王右丞始”,他把唐代王维奉为“文人画祖”,其实那只是指文人山水画而言,并且,他也未能看到魏晋时代的山水画流传。而从人物画方面来看,要论文人画的祖师,则显然应推顾恺之。虽然在那时还没有像后世那么明显的文人画观念,但顾恺之无疑是六朝时代的一位带有朦胧光环的文人画宗师。

顾恺之与南朝的陆探微、张僧繇被称为“六朝三大画家”,而当时评论界认为陆画人物得其骨,张画人物得其肉,都不及顾画人物能得其神。陆与张都没有画迹或摹本流传下来。而顾恺之所处的时代那么早,却不但流传下作品摹本,还有那么多趣闻故事和诗文流传至今,这对于后世文人画的影响来说当然是巨大的。首先是诗、书、

画皆擅的本领，这一后世文人画的重要衡量准则，在顾恺之身上早已体现出来了。再是顾恺之那种带有魏晋名士风范的痴黠率真的个性，就好像是遗传因子，在后世一些著名文人画家身上也有所体现，如北宋米芾之癫，元代黄公望之痴、倪瓒之迂，以至明代沈周之憨，从他们身上，似乎都能看到顾恺之的某种影子。此外还有顾恺之的用笔气息特征，也是后世许多文人画家所最为推崇的。顾恺之以一种游丝描法来勾取人物的面容，表现古人的衣袍裙带，其行笔流畅劲利，富于韵律感。对他的用笔，唐代张彦远在《历代名画记》中的评述是：“紧劲连绵，循环超忽，格调逸易，风趋电疾”，“迹简意淡而雅正”。张彦远还引张怀瓘对于顾恺之的评述曰：“顾公……虽寄迹翰墨，其神气飘然在烟霄之上，不可以图画间求。”元代汤垕则在《画鉴》中说，“顾恺之画如春蚕吐丝”，“笔意如春云浮空，流水行地，皆出自然”。顾恺之作画的笔致萧散自如，历来被认为是传统人物画用笔的最高境界，就好像“二王”被认为是中国书法的最高境界一样。以后的人物画大家如唐代的吴道子、周昉，宋代的李公麟等，在用笔方面都是向顾恺之学习。只是吴道子和李公麟学顾，却未免矜才使气，因此米芾在《画史》中批评道：“以李尝师吴生，终不能去其气。余乃取顾高古，不使一笔入吴生。”在传统文人画的品评中，萧散自如的笔墨气息被认为是最为高雅的，这是东晋“二王”书法的气息，也是顾恺之人物画的气息。从用笔的韵致气息上来讲，可以说这是传统人物画的“顶峰”。在“顶峰”过后，当然人物画还会大有





发展,可是气息却要显得逊色了。这也就是以后的文人画家一直要提倡复古的原因所在。有意思的是,元代山水画的笔墨气息,与东晋的书法和人物画的气息有些相近,也是萧散的。这大约因为元人山水画经过赵孟頫的整饬,刚从宋人山水画用笔的板刻中解放出来,与“二王”的行书刚由隶楷转换过来、晋代的人物画刚从汉魏画像石和壁画的形象刻画板拙中摆脱出来一样,其萧散之妙都在于动静相参,姿质自如,勿执勿失,恰如其分;而以后绘画的笔墨气息要在原已恰如其分的基础上再有所发展,则很可能是过犹不及,过则伤韵。因而人物画在东晋之后,山水画在元代之后,从笔墨气息韵味的空灵幽微这点上来看,的确是越来越显得逊色了。

在魏晋六朝除了顾恺之之外,很值得一提的文人画家还有宗炳。

宗炳(375—443),字少文,南阳涅阳(今河南省镇平县南)人。家居湖北江陵,出身士族,却不愿做官。当南朝宋武帝刘裕和衡阳王刘义季征召宗炳担任主簿、太尉、太子舍人、通直郎、咨议参军等官职时,他一概予以拒绝。旁人问他原因,他回答说:“吾栖丘饮壑三十余年,岂可于王门折腰为吏邪?”他入庐山加入了慧远的白莲社,著有《明佛论》。生性喜漫游山水,其妻罗氏死后,他更是“放情林壑,与琴酒而俱适,纵烟霞而独往”,只身西涉荆、巫,南登衡岳,在那里结宇栖居。后来因为老病,才不得已回到江陵老家,叹道:“老疾俱至,名山恐难遍睹,唯当澄怀观道,卧以游之。”于是他把所游历过的山水一一画在墙