

上海市出版工作者协会推荐  
青年出版人  
学术丛书  
上海市学术著作出版基金资助

丛书主编◎孙颢 副主编◎曹培章  
总策划◎吴士余

# 国画之江南

汤哲明◎著

上海市出版工作者协会推荐  
上海市学术著作出版基金资助

丛书主编◎孙颢 副主编◎曹培章  
总策划◎吴士余

上海青年出版人学术丛书

# 国画之江南

汤哲明◎著

江南之国画

明 董其昌 画  
清 袁枚 诗  
清 吴昌硕 画  
清 任伯年 画  
清 吴大澂 画  
清 吴大澂 画  
清 吴大澂 画  
清 吴大澂 画  
清 吴大澂 画  
清 吴大澂 画

上海青年出版人学术丛书  
ISBN 957-5-887-051-8  
定价 18.00元

## 图书在版编目(CIP)数据

国画之江南/汤哲明著. —上海:华东师范大学出版社,  
2007. 10  
(上海青年出版学术丛书)  
ISBN 978-7-5617-5641-6

I. 国… II. 汤… III. 水墨画-艺术评论-中国  
IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 167480 号

## 国画之江南

著 者 汤哲明  
项目编辑 孔繁荣  
文字编辑 刘 凌  
责任校对 夏 雨  
封面设计 卢晓红  
版式设计 蒋 克

出版发行 华东师范大学出版社  
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062  
电 话 021-62450163 转各部 行政传真 021-62572105  
网 址 www.ecnupress.com.cn www.hdsdbook.com.cn  
市 场 部 传真 021-62860410 021-62602316  
邮购零售 电话 021-62869887 021-54340188

印 刷 者 昆山市亭林彩印厂  
开 本 787×960 16 开  
印 张 10  
字 数 182 千字  
版 次 2007 年 12 月第 1 版  
印 次 2007 年 12 月第 1 次  
印 数 4100  
书 号 ISBN 978-7-5617-5641-6/J·096  
定 价 18.00 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社市场部调换或电话 021-62865537 联系)

# 序

卢辅圣

“江南”是中国绘画史上的奇特现象。一方面，它作为江南人文环境所孕育的一种艺术趣味，千余年来始终弥漫于中国绘画史上空，并且随着时代步伐而行演为日趋多样的绘画格体；另一方面，它又作为别具魅力的一片地理空间，不断吐纳着巨大的艺术能量，以至数度成为全国艺术中心而激荡起一波又一波的绘画新潮流。“江南”的双重蕴涵，为中国绘画史演绎出无数动人的篇章，同时也以其复杂微妙的纠葛而使之蒙上层层迷雾。

汤哲明的新著《国画之江南》，通过独特视角，对上述现象进行系统的考察、梳理和阐释，给我们奉献了一部领略中国绘画史学内涵的有趣读本。从中可以看到，一种关乎“江南”的情怀，是如何促生了水墨画并使其向笔墨兼济的理想境地发展，水墨画又是如何凭借晚唐、五代艺术重心迁移的契机向全面取代著色画地位的“水墨为上”方向挺进，并随着艺术重心所依托的不同经济模式和社会情境，相继酝酿出文人画的勃兴、入纆大统、催发近现代中国画多元格局等一系列变化。作者借鉴年鉴派长时段历史研究的方法，选择了三个特殊的时间节点展开论述，既在“地点感”和“时间序列”所重构的“历史现场”中力求细致地追寻中国绘画发展的内在脉络，又在“主体”与“客体”、“主流”与“边缘”、“一元化”与“多元化”的连锁观照中触及时空的思辨。这种摒弃概念化与模式化的宏观叙事，而注重描绘历史进程生动事实和不同人群生存体验的努力，是本书的显著特色。它不仅增强了可读性，使有限的篇幅得以展示宏阔的历史图景，而且时出新意，使许多司空见惯的史料显现出被重新阐释后的另一层含义。例如关于水墨画起源的假说，其考据在相当程度上确如何惠鉴先生所评价，有发前人所未发的拓荒之功，但作者的立论基点，其实并非靠新史料的发现，而是将大量以往不为人重视的散见史料作出了新角度的考察和整合。

本书原为汤哲明的博士学位论文《“江南”情怀与中国绘画史若干重大转折》，如今在上海市学术著作出版基金的资助下得以出版，又作了进一步的修订完善。由于

时间和条件所限,其中难免存在薄弱不足之处,一些富于意味的论题也还有待充分展开。但愿它作为作者学术生涯的新起点,继续发挥其专业特长和求索精神,给人们奉献出更多更有意义的研究成果。

中国绘画史，是一部重心由北渐南的历史，如同华夏文明的重心由远古的黄河流域转向近古的长江流域。

在这部由北而南的艺术发展史上，一种关乎“江南”的情怀始终贯穿其间。<sup>1</sup>这种情怀，既促生了水墨画成其为水墨画的“笔墨”概念，也引发了文人画一统艺苑的故事，更推动了中国画由古老而特殊的“绘事”和“诗余”向现代意义上的“艺术”转变……

一提及“江南”，不免让人想到米芾对于董源的推崇，想到至今仍富于神秘色彩的“江南画”，也不免让人联想起赵孟頫辉煌的“古意”运动，联想起董其昌著名的“南北宗”论……“江南”有如此丰富的绘画史含义，足以令人众说纷纭。然而，本文并不拟对这些已为人所耳熟能详的故事作过多的阐释，而要揭示的是“江南”之于水墨画、文人画的更深一层关系以及某些为人所淡忘了的人物和故事。这些关系和故事既关乎绘画本体论因素，也关乎促动绘画发展的社会学因素，可以具体体现为：何以从有史可稽的中国绘画史的开端，“江南”就占据了重要而特殊的地位？何以云水氤氲的水墨画，一直与“江南”保持着如此亲密的血缘关系？何以被尊为“南宗”（文人画）孔颜的董巨和以元四家等为代表的元代文人（水墨山水）画，会成为清代皇家画苑力捧的对象，成为匠人与文人共同效仿的榜样，甚至连乾隆帝营造皇家官苑的宏大构思中竟也包含了如此浓重的江南园林情愫？何以现今的中国绘画，仍然保留了如此强烈的文人画情结？何以“写意”、“诗书”至今仍会被一些人认为是引领中国画发展的“正宗”法门……

为了梳理这些复杂的关系，也为了彰显“江南”情怀在中国绘画史若干重大转折时期的意义，本文选择了三个时段作为切入点，分上下两篇进行阐释。这三个时段包括中晚唐时期的南北水墨画坛（略涉及南朝山水画和五代、两宋时水墨画的发展），由元末至明中期的吴中画坛，以及由近代跨入现代的海上画坛，并以前一个时段作为本文的上篇，力图尽可能微观地考证水墨画产生的本体论因素及其与“江南情怀”之间

的社会学关系,而以后两个时段作为下篇,更多地着眼于艺术重心等社会学因素,相对宏观地阐释以江南为核心的绘画流派,如何在自明中期至民国年间成为整个中国画坛的主力军,并力图探究唐代以泼墨面目出现的江南水墨画传统,在不同时代所产生的新发展的深层原因。

选择第一个时段的目的,首先是为了阐述水墨画缘起和成熟的问题,揭示水墨画与产生于南朝晋、宋时的山水审美及山水画之间的血脉关系,同时也旨在说明在水墨画发生直至成熟的过程中,来自江南的逸品泼墨传统<sup>2</sup>的面貌及其对水墨画的成熟所起到的巨大催化作用,进而说明中国绘画史上“江南”情怀的由来,并涉及“艺术重心”这一影响艺术史进程的重要社会学因素。

研究唐宋画史的人大都会有这样的感觉,五代、北宋如荆浩、关仝、范宽、李成等人的水墨山水画,有如平地上耸起的大山,仿佛是不假师资的凭空而起。然而通过考证我们会发现,原来一直被认为是水墨山水画奠基人荆浩的创格,其实并非绝无依傍的天马行空,而是遥接至少是兴起于中唐的水墨画传统,以张璪、孙位等为代表的这一水墨画体系,乃是在北方占主导地位的“骨法用笔”观念(具体体现为不上色的“白画”)下改造、融合了江南逸格水墨的基础上形成。而江南水墨画的产生,则更可追溯到魏晋六朝山水审美及山水诗画的兴起。

南朝非但是山水画的发源地,更是唐至北宋时北方人眼中蕴育了前朝“三大家”以及“二王”等书法圣手的神奇土地,“江南”不但成为水墨画兴起的温床,而且更造成了后人追踪高古格调的一种微妙心理。宋人米芾所谓“乃知人称江南,自顾(恺之)以来皆一样,隋唐及南唐至巨然不移”,<sup>3</sup>从某种意义上而言,正是这种心理的体现。

通过考察可以发现,江南原是唐代泼墨逸格的重镇,米芾“自顾以来皆一样”之说,在更大程度上乃是建立在北方文明第二次南渡基础上形成于南唐时的一厢情愿的想像,而并非客观存在的事实。因为董巨的山水画,其实是依附在生成于唐末、五代以北方荆浩为代表的笔墨兼济的水墨画传统主干上的分支,乃是中晚唐南北水墨画大融合后经唐末文明南渡的产物,并非晋唐时原创于江南的水墨画传统。而自唐伊始即称雄于江南的泼墨传统,也并未因笔墨兼济的水墨画的成熟而消失,而是在不同的历史时期不断地迸发出异样的光彩。如南宋时的禅画,包括李唐、马远、夏圭的水墨苍劲画派、明代浙派及以陈淳、徐渭、八大山人为代表的文人水墨写意画派,皆与江南的泼墨传统有着亲密的血缘关系,而二十世纪一股席卷全国的声势浩大的意笔水墨画洪流,事实上也正是泼墨传统继清代八大、石涛、扬州八怪等为代表的水墨画派崛起后的又一度复兴。

由此产生的话题是,元代赵孟頫所倡导的“古意”运动的矛头所指之一,倒恰恰正



是江南这一固有的以泼墨为特色的传统,与之相表里的是宋元文人批评家如庄肃、汤垕、夏文彦等,对于与江南泼墨传统有密切联系的禅画的攻讦,以及明中期以后以何良俊、沈颀等为代表的文人画派对浙派的贬斥。事实上,赵孟頫所提倡的“古意”内涵,或者说是他取法的资源,除了“以书入画”的湖州竹派可能与中晚唐江南水墨画存在着某种联系,主要还是自唐至北宋在北方首先确立的笔墨兼济的水墨山水画传统。

由赵孟頫的“古意”主张我们将进入本文下篇所关注的问题。

由第一个时段的研究我们可以明确江南所固有的水墨画传统的面貌及其对笔墨兼济的水墨画的成熟的贡献,同时也可以明了上古画史中江南情怀的产生原因。中国绘画史是一部由北渐南的历史,主要是缘于中国历史上文化重心随经济重心的转移而南移。东晋、南唐和南宋分别是这部历史上三个最为重要的转折点,其中尤以南宋奠定了江南画坛在此后直至近现代中国绘画史上的核心地位。江南情怀既是东晋与南唐两度文明南渡的产物,而自南宋以还,尽管元明清三代的政治重心仍居北方,但随着经济重心在南方的日益稳固,文化重心亦于江南确立不移。通过本文上篇的阐述可以发现,在笔墨兼济的水墨画体系的形成发展过程中,文化重心的迁移起到了十分关键的作用,它促成了南北水墨画的融合并使之日益走向成熟,最终成为人们普遍认可和接受的标准和体系。

本文所说的文化重心是指集中了艺术赞助、批评、传播功能,在每个时代的艺术界拥有巨大向心力,往往集结着一批着眼于自身发展而客居于此的艺术家的地区,比如唐代的长安,北宋的汴梁,南宋的钱塘,元末直至明代中期的金陵、北京和吴中,清末民初之际的上海,建国以后的北京,甚至二十世纪上半叶整个世界范围内的巴黎以及今天的纽约……我们在论述唐代绘画时,大都着眼于阎立本、李思训、吴道子、王维、张璪等那批集中于京洛地区的画家,一部唐代绘画史,似乎就是为他们所谱写;在论述南宋时的山水画时,莫不围绕着李、刘、马、夏四大家,仿佛除了他们,同时代的辽、金就再也没有了山水画;在论述近现代中国画时,我们始终无法绕开任伯年、吴昌硕、徐悲鸿、刘海粟、林风眠等一批活跃于上海或是在上海成名的画家;而在建国以后,齐白石、蒋兆和、黄胄、李可染、吴作人等集结于北京的画家则迅速名满天下……今天有雄心的文艺青年,大多急于“北(京)漂”,1980年代希望赶上全球艺术潮流的中国艺术家,莫不汲汲乎涌上飞往纽约的班机……事实上,这就是文化重心的力量,它既吸纳了来自各地的才俊的智慧,令它所创造出的主流艺术显得越发辉煌,成为艺术史论家争相关注的焦点,同时也间接而无情地销溶着不从属于此种潮流的艺术家的智慧,哪怕这种智慧会成为后一时代主流艺术的奠基石,正如承接了北宋艺坛余绪的金代绘画乃是元代赵孟頫开创新江南文人画传统的起点,但今天我们对金代的画



家却知之甚少。因为后人撰写的历史，往往是着力阐述大家名手的锦上添花，尽管雪中送炭的有心者希望发掘非主流的艺术思潮、流派和画家，却常常会发现那些生前即默默无闻的历史人物竟没有留下多少有价值的史料，正如对中唐至五代水墨画成熟过程中有巨大催化作用的江南水墨画派，几乎就是长期遗存于学界的一个巨大真空，而极有可能是南宋水墨苍劲画格以及禅宗绘画奠基石的唐代江南泼墨传统，也几乎完全被湮没在历史的长河中……

江南情怀之所以在中国画坛占据着如此重要的地位，兴盛于江南地区的绘画流派所以能在明清以还引领着中国画的发展方向，如上所述，乃出于明清直至民国时期文化重心长期居于江南的缘故。唯其如此，江南画派尤其是海派绘画，在二十世纪的特殊历史条件下几乎同整个中国画都划上了等号。

让我们暂且先回到赵孟頫的“古意”话题上来。

本文将由赵孟頫树立的艺术主张和画派定义为新江南文人画传统，目的是为了区分南宋包括南宋以前江南旧有的水墨画传统与确立于元代的江南文人(水墨)画传统。这里所谓的“新”，是指以元为界，首先确立于北方的笔墨兼济的水墨画传统在赵孟頫“复古”旗帜的引导下，继南唐、宋代两次南渡后于元代再次进入江南，改变了此地水墨画自唐以来固有的“墨胜于象”的特色，并且随着明中期遥接赵氏衣钵的吴门画派的兴盛，一举确立了其领袖江南艺苑的地位，而令原本江南所固有的水墨传统几沦于狐禅的境地。

对吴门画派的研究在学界一直比较热门，成果也十分可观。但对这一画派或者说是绘画现象的探究，似缺少一种整体性的关照。换言之，如果将元代赵孟頫领衔的画派和以董其昌为首的明末清初的画家群作为一个整体，就会发现，这其实是一个新生于元代的江南文人画派一步步走向清初全盛期的完整过程，唯其如此，吴门画派的意义才会充分地突现出来。

广义的吴地是以苏州为核心，辐射湖州、无锡、嘉兴、太仓、常熟、松江等环太湖地区的广大区域。撇开明代中期作为文人画中心的苏州不论，这个广大区域其实正是宋元至明清文人画运动的核心地带。只是宋元文人画的重心倾于湖州，至元末明初这个重心则转向了苏州，而至明末清初则再倾于松江(华亭)、太仓(娄东)、常熟(虞山)、常州(武进)一线。总之，如果以赵孟頫和“清初四王”分别作为元明江南文人画传统的“首”、“尾”(如果算上势力依旧强大的四王余绪，其“尾”可直抵民国)的话，那么吴门画派恰恰就是其“腰”。

我们选择明代中期的吴门画派作为本文下篇的重心之一，是因为它的崛起乃是新江南文人画传统真正确立的核心环节。换言之，正是由于经济重心确立于以苏州

为核心的江南地区，引发了民间大规模赞助艺术的风气，才促使了不在明初官方扶持之列的吴门画派迅速崛起，促使了由吴门所续接的元代文人画风迅速扩展至安徽、浙江等南方的广大地区。如果说南宋时文艺重心居于杭州仍是政府扶持的结果，那么吴门画派的兴起恰恰体现了由江南发达的经济所开创出民间化文艺繁荣局面的新动向。

如果比较兴于元、盛于清的这一画派的“头”与“尾”的性质，还可发现一个有趣的现象，由赵孟頫开启的新江南文人画派是由超脱功利、超脱世俗的基点出发，最终于明末清初膨胀为统领皇家画院、文人画乃至民间绘画审美并与现实功利不可须臾分离的一个“巨无霸”，甚至成为清代统治者心中挥之不去的江南情怀中的一部分。这构成了文人画之为文人画，与文人画作为一个流派或者说一个画史现象之间的有趣悖论。

这个悖论之所以出现，首先是缘于元代政治的鄙视文艺，这既为文人画的迅速成长提供了空间，也将当时文艺的生存空间推向了民间。元末直至明中期由赵孟頫开创的新江南文人画传统的重心转向苏州，乃是缘于苏州地区发达的经济及当地饶资者的养士之风。早在元代，绘画依托于民间经济而发展的倾向已经开始出现，尤其是以吴为核心的江南民间经济，而在文学上，这种倾向则体现得更为明显。明初官方倡导的审美标准和统治者对苏州士人的仇视心理，在加剧了包括新型江南文人画在内的吴中士文化在蛰伏的同时，进一步与官方文化拉开距离，而与民间经济的联系愈发紧密的状态。明中期苏州经济的复苏、发展与商品经济的活跃，强有力地支持了包括新江南文人画传统在内的吴地士风的崛起与流播。江南越来越多民间收藏家的出现，使得元代新江南文人画传统的承传者，由沈周和文徵明领衔的吴门画派逐渐压倒了由官方赞助的浙派画风，成为民间艺术市场上的新贵。尚元画的风气逐渐抬头，并开始与尚宋画的官方审美分庭抗礼。因此，明中期的画史上史无前例地出现了至少三个艺术重心并存的情况，即符合皇家审美趣味的北京画坛，符合勋贵审美趣味的南京画坛和以文人审美为尚且依托于民间经济力量存在的吴中画坛。随着明代士大夫阶层的空前膨胀，吴地士子入仕数量的日益庞大及其地位的不断攀升，官方审美在为文人画消融的同时也一步步被纳入文人画的轨道，至明末董其昌登高一呼，已然一统江南画苑的文人画一跃成为整个中国画坛的指路航灯。

由此，我们可以相对宏观地概括吴门画派所具有的深远的绘画史意义：它既是文人之画转变为文人画派，继而成为官方艺术范本的转折点，更是中国绘画史上第一次凭借民间的力量改变并最终引导官方（画院）审美标准的成功范例；它既开创出打破大一统的官方艺术样式的新局面，同时也开始将超尘脱俗、追求性灵的文人画（图式）

异化为君临天下、新的大一统的艺术范式。

尽管明末清初以松江、常熟、太仓等地区为核心的江南地区的绘画审美与以北京为核心的官方绘画审美已基本同一，但由民间经济赞助，游离于官方审美之外的艺术重心这一于明代新兴的艺术史现象并未因此而消失。入清以后，随着扬州经济的日益发达，以扬州八怪为代表的水墨画派的崛起，标志着抗行于官方口味的艺术重心和艺术趣味在新的时代里的继续开拓和发展。这并非仅仅是个性化的艺术追求使然，明清商品经济的日益发达才是这种现象产生的根本原因。

基于此，我们将进一步考察艺术重心的性质问题。

商品经济的初兴和士商互动引发了民间商人赞助文人画的新风，在这以前，中国的艺术赞助主要来源于政教界。晋唐的宗教美术不必说了，两宋绘画的主流长期为皇家审美统辖下的画院垄断，乃是不争的事实。古典艺术的一大重要特色乃是一元化的大一统审美，常常体现为追求典型性、经典性、完美性以及理想化，有时甚至是唯一性的艺术追求，这是由艺术赞助模式所决定的。此时，完美而非风格、个性成为艺术家的终极追求。与之相比，现代艺术的旨趣则大异其趣，商业化赞助模式必然导致相对自由的多元化的艺术口味，也必然使此刻的艺术呈现多元化、个性化的追求，风格对于艺术家而言也更多商标化的作用。套用流行的语汇，这是商场细分的结果。今天为人们所津津乐道的多元化、个性化艺术，其实并非艺术自古具备的品质，在更大程度上这取决于艺术赞助的基础和性质——在大一统的艺术审美标准下，人们往往是以作品主题更“高尚”、技法更“完美”作为取舍的标准；而在市场细分且审美多元的情况下，个性化、多样化才可能成为艺术的主潮流，即今人所谓的非主流的主流。

由建立在政教化艺术赞助基础上的大一统、一元化审美标准转向建立在商业化艺术赞助基础上的自由化、多元化审美标准，古典“美术”开始进入现代“艺术”的阶段，艺术也由追求终极化、唯一性的“美”转向表现各种各样复杂感觉、情绪或者说是“性灵”。不可否认，这是中外艺术史上的一条通则。虽然在中国艺术史上表现“性灵”甚至以丑易美的偶然性、趣味性审美在明末乃至清中期的中国画坛已然兴起，但最能体现这一转折的当属清民之际国内的艺术重心——海上画坛。非但因为民国年间以商品经济为基础的海上画坛所呈现出的一幅前所未有的多元化艺术图景，而且更因为滥觞于唐且自唐宋至明清一直为文人画或者说文人画正统派审美视作狐禅和旁门的泼墨画格，在这一历史时期借助特殊的历史条件和机遇一跃而成为整个中国绘画的主力军。

缘于此，我们的目光转向了清末民初之交的沪上。

如果说吴门画派是江南引领中国画风尚的重大转折中的核心环节，那么江南成

为包括二十世纪的舶来品——西洋绘画在内的整个中国画坛发展指路航灯的地位，则是由清末民初时期的海上画坛奠定的。

海上画坛的崛起，非但令在清代已成为文人画中心的江南的艺术重心地位日益稳固，更使之领风气之先，全方位地变异了中国绘画史上艺术重心的构成性质和基础，使融入西方全新观念的商业化艺术赞助成为时代前行的方向，前所未有地拓展了中国绘画多元化的发展空间。与此同时，也令明末几被逐出画坛而清代以野逸派面目出现的唐代逸格水墨的变体，在特殊的时代风尚的催化下，一举抖落了自吴门画派以来一直压抑于自己身上的“狐禅”尘埃并突破了清代正统画派的桎梏，一跃而成为领袖群伦的新贵，并以传统中国画的典型或者说是正宗的身份，以前所未有的爆发力融入到中西合璧的时代文艺浪潮中去。

然而，仅以市场经济的艺术赞助模式是不足以解释海上画坛的繁荣，因为艺术市场在当时并非上海所独有。林风眠所以会追随蔡元培来到杭州创办艺专，固然是为了避开北京的高压政策，但根本上是出于上海自由的学术空气和发达的出版、展览等条件的原由。以自由经济为基础的开放的生存环境是上海有别于当时全国任何城市的特殊性。唯其如此，上海才吸引了来自国内的众多艺术人才，才具备了上演多元化艺术演义的可能。其国际化贸易和开放情境这两点显得尤为重要，国际化贸易带来的是国际间共通的准则和观念，西方民主自由观念因而得以在此更易为人们所接受。开放情境则不仅仅体现为客观的准则和观念，也包括了主观的心理接受。五口通商并非上海一地，两广虽是近现代中国最早接触西方文化的地方，但同时却十分排斥西方文化和观念，第二次鸦片战争的起因是传教士在广西被杀，便是例证，而同作为通商口岸的天津虽然在同是前清遗老乐园这一点上与上海有相似性，但作为京戏等传统文艺大本营的封闭心理同样制约了它难以营造出开放的情境……上海作为一个移民城市，在不受传统伦理的制约和具备主动性的开放心理方面，优势就显得尤为突出。

总之，现代商业化社会是造就多元化艺术的前提，多元化艺术必须依托于相对平民化、公平化的市场经济体系，必须依托于相对开放的社会情境（包括主观的开放心理和客观的开放情境），在此基础上才有可能形成包容性、非唯一性和丰富性的艺术氛围。这就是上海所以成为清民之际国内艺术重心的原因。

如果以资本主义及其衍生品——平等、自由与民主之观念的诞生，作为古代与近现代社会的分野，可以发现贵族化的集权经济模式与平民化的自由经济模式分别是两者经纬天下的基本手段。从这一角度我们不难发现，明代以前中国的艺术重心常常依附于当时的政治中心，亦即都城。<sup>4</sup> 当是时也，举国的经济文化活动莫不围绕着政

治中心展开,更不用说艺术了。众所周知,古典艺术主要的赞助者是教会和政府,艺术的主要功能是“成教化,助人伦”,撇开历史更为久远的宗教艺术不论,政治伦理化艺术的性质决定了自唐至宋历代王朝的首都,如唐时的长安、后蜀时的成都,南唐时的金陵、北宋时的汴梁、南宋时的钱塘、明初的金陵和北京,同时兼领着艺术重心的职能。

从与唐宋时作为艺术中心的长安、汴梁、钱塘的比较中,上海作为二十世纪崛起的新型的艺术重心,其所独具的现代社会的特性体现无遗。作为当时远东第一大都市,上海非但延续了明中期苏州、清中期扬州活泼清新、宽松自由的艺术氛围,而且在此基础上更上层楼,主动地接洽了西方先进的观念和制度,因而无论是在创建新的艺术机制方面,还是在营建推动艺术发展的氛围方面,无论在“保护国粹”上,还是在接洽西方“新的艺术”上,其所取得的成就和经验,直至今天仍具备积极的建设性意义。这种经验,因此也将成为改革开放后重新融入世界并希冀开拓进取的中国艺术界所必须珍视的宝贵财富。

珍视这笔财富的意义,是要借以创造真正“为广大人民群众所喜闻乐见”的艺术。这样的艺术,既应该是源于本土文化的资源,也可以是吸吮了外来艺术的滋养,而绝非是仅仅披着“多元化”、“大众艺术”外衣的官样文章,与此同时,需要剔除的是由传统政教化艺术赞助而遗留下的君临天下、高高在上的巫覡、贵族化习气。

由吴门而海上,自元明至民国国内的艺术重心长期从属于江南。在这漫长的历史时期里,中国画的主流经过了由江南文人画向现代艺术的渐变。唯其如此,文人画才成为今天中国画艺术似乎难以割舍的主题。尽管中国画诗书合璧的特色全然是由科举取士的传统社会制度与性质造就,但经过文革、力图拨乱反正的善良的人们却未必能够清醒而理智地正视这一点:国人不可能放弃以凤凰涅槃的代价换来的科学、民主的观念和制度,而仅凭一腔民族主义式的热血去复兴生存于另一个时空的文人画传统。因此,虽然文人画至今仍不乏独特的当代史意义,虽然有条件地复兴古典艺术是今天矫正极左文艺路线和拒绝全盘西化的文艺活动中的一部分,虽然中国古代艺术包括哲学中的某些因素和观念在新的历史条件下具备了新的意义并将重新焕发出异样的光彩……但我们必须承认,文人画已然退出了中国艺术史的舞台,它昔日得以成其为文人画的经验已远不足以成为今天艺术发展前行的样板。

在此还需论述的一个问题,是我们在文章一开始就曾提到的逸格泼墨。

也许泼墨两字是难以准确地表述至迟滥觞于中唐江南的这一古老画格,但如果借用荆浩对吴道子水墨画“笔胜于象”的概括,我们也不妨把这一传统的特色归纳为“墨胜于象”。<sup>5</sup>而借用法国年鉴派的长时段理论,也似乎更能说明江南墨胜于象的水



墨画的发生与运行轨迹。

年鉴派代表人布罗代尔曾将地理气候环境作为历史之中变化最为缓慢的长时段因素，而将社会、文化和经济的发展变迁看作是随着漫长的历史缓缓流动的中时段因素，以往为史学家所高度重视的政治事件和军事冲突，即短时段因素，在他看来，似乎对局部历史并不发生根本的影响。

泼墨法或谓“墨胜于象”的水墨技法的产生，乃与江南滋润潮湿的气候和水汽弥漫的地理相关联，由此产生的“墨胜于象”的水墨画特色，亦即江南画自唐以来所固有的传统，正可视作是江南绘画史上的长时段因素。而如“中正平和”、“顺其自然”、“今胜于昔”、“人定胜天”等伦理化审美观念，则属于社会、文化和经济变迁的中时段因素。换言之，“中正平和”、“平淡冲和”等的观念，既可以作用于北宋时崇尚骨力的北方画，亦可作用于南宋时“墨胜于象”的南方马夏传统，而在特殊的时段如明初、明末清初与二十世纪，“平淡冲和”、“中正平和”就未必是整个社会所公认的价值标准。我并不想重袭年鉴派因忽视历史中的偶然性因素而导致的有否认英雄人物作用之嫌的旧辙，但不可否认的是，即使是董其昌三百余年来被奉为金科玉律的南北宗论，其实也并非游离于江南文人画日益成为明清中国画主流这一过程之外的特立独行，而赵孟頫将盛行于北方的绘画传统引入南方这一番被后人奉为高标的举措，实际上也处于南方旧有的文艺重镇随王朝的更迭而不复存在的大背景之中。尽管如此，像赵孟頫这般荣际五朝的际遇、董其昌官居一品的影响，同样是在相当大的程度上推进江南文人画发展的偶然却是十分重要的因素。这种应纳入布氏理论的短时段因素，未必不会对历史的进程产生重要影响。因为很难想像如果缺乏像赵孟頫这样的领军人物，赵雍、陈琳、王渊、盛懋、朱德润、黄公望、倪瓒、王蒙等元代画史上数量过半的名家巨匠，是否还会按原来的轨迹继续他们的艺术道路？

尽管不必将年鉴派理论作为不容置疑的金科玉律，但我们仍足以据此对墨胜于象的水墨画传统进行一番有趣的演绎。

在进行这番演绎以前，我们有必要先对宋元以还墨胜于象的江南水墨画作一番大致的梳理：当元代政治中心重回北方，赵孟頫在天子脚下的大都重新接触到唐宋水墨画传统而打出“古意”旗帜，并借自己荣际五朝的盛誉将之引入以湖州为核心的江南地区，改变了南方水墨画墨胜于象的旧观并建立了新型江南文人画的传统，使之扩张至苏州一带。至明，在行伍出身的朱元璋压制苏州士人的同时，粗鄙而尚雄放的勋贵阶层重拾南宋传统，令墨胜于象的浙派绘画全面兴起，并赋予其刚猛雄放的新内涵。至明中期，随着吴门画派的崛起与江南士文化的中兴，以浙派为代表的水墨画传统，又几乎遭到了毁灭性的打击。直至明末挑战正统价值观念的思潮兴起及甲申之

变的王朝易祚,或者说是徐渭和八大山人等的出现,墨胜于象的水墨画传统才重见起色。随着清初正统画派的君临天下,此种传统借扬州发达的民间经济而沉潜前行,直到二十世纪于特殊的历史条件下,又在举国范围内掀起一股水墨大写意的洪流。自元代赵孟頫倡导“古意”,张江南文人画新目,至明中后期吴门画派及董其昌的崛起,江南新文人画传统亦即笔墨兼济的水墨画传统,与江南原先固有的墨胜于象的水墨画传统之间一直处于一种胶着的拉锯状态之中:元代文人画盛,压制了南宋水墨苍劲派与禅宗画;明初浙派兴,又淹没了元明之间文人画的潜流;明中后期文人画炽,一度几将浙派余绪驱出画坛;而徐渭、八大山人、石涛直至扬州八怪的出现,则反衬出文人正统画派于明末清初的教条和迂阔……

然而,从唐人封演、张彦远到元人汤垕、夏文彦,从明人何良俊、沈颢再到清人王原祁,一股对江南墨胜于象的水墨画的贬仰思潮在有史可稽的中国画批评史长河中,几乎一直未曾中断。综合这些批评分析可知,从技法层面上来说,此一传统所以遭到贬斥,是因其有乏骨力之虞,而从审美层面上而言,则是缘其狂放粗野乃至有自我表现以期哗众取宠之嫌。虽然从表面上来看,乏骨力固然是这一传统的弱点,但这同时却令这一传统独具尚气和墨淋漓的优长。此派传统所以一直遭到尤其是正统文人画派的批评,归根到底还是这种自我表现的狂逸特性与古来士大夫所崇尚的中庸雅正、平和冲淡观念的冲突。唯其如此,我们可以发现,自元以还,当中庸雅正、平和冲淡的传统士大夫审美观念遭受挑战时,每每也正是墨胜于象的水墨画兴起之时:浙派是因尚武的勋贵提携而兴盛;明末直至清中期的水墨大写意是在自晚明伊始的反传统思潮和甲申之变的社会巨变中兴起;而二十世纪延续明清传统的彩墨大写意,则是在社会巨变和传统或谓封建审美遭受前所未有的冲击下发端并日益壮大。

由此我们可以借助年鉴派的理论进行如下推论:与气候地理条件相关联的墨胜于象的江南水墨画传统,乃是自唐至今长时间存在的绘画现象。它的发展,随着中时段的政治文化观念的变化而发生相应的变化。由于此派水墨画独具的尚意气、重表现的特殊性质,促使它往往容易在“中庸雅正”、“平淡冲和”的传统观念遭受挑战,以及社会震荡的动乱年代获得相对广阔的发展空间。

当然,这一推论也并不是绝对的,比如作画极尚意气的吴道子,便是笔胜于象的水墨画派的代表人物,而与韩拙“迷远”、“阔远”理论相凑泊的南宋水墨山水画,也近于雅正冲和的平淡审美……尚意气的画家未必一定会选择墨胜于象的泼墨法和大写意,而墨胜于象的水墨画传统也未必不能表现中庸雅正、平和冲淡的审美观念。但是选择此一逸格水墨画传统的艺术家,从主观上而言,往往更多具有好强使气的狂放个性与诙谐滑稽、古灵精怪的性情,在审美取向上则更趋近西方近代兴起的表现主义,



如自唐至近现代的王墨、孙位、贯休、石恪、甘风子、米芾、梁楷、吴伟、史忠、徐渭、八大山人、李复堂、黄慎、齐白石、傅抱石、石鲁等，虽然他们的画风不完全同一，水平也各异，但却莫不可称其为此种性格或审美风格的代表性人物。

附注：

<sup>1</sup> “江南”是一个不断变化的概念，直至今天有关“江南”的研究中，对之仍没有统一的定义和标准。冯贤亮指出：较为明确的江南概念应当是从唐代开始。唐初江南道的范围完全处于长江以南，后江南道又曾被细分为江南东、西两道和黔中道三部分。唐宋人所说的“江南”，有时会超出长江以南的范围。至明清，经济意义上的“江南”越来越明确地转向浙西、吴或三吴地区，苏、松、常、嘉、湖五府成为“江南”最常见的表述对象。这些地区的经济发展已在全国获得了独一无二的地位，以致后来有人将最为富庶的苏南、浙西地区称为“江南腹心”。（参见《明清江南地区的环境变动与社会控制》，上海人民出版社2002年版）本文所说的“江南”，大约就是指上述的“江南腹心”。

<sup>2</sup> 逸品并不完全等于泼墨，泼墨也不一定就是逸品。参见上篇第三章第二节。

<sup>3</sup> 见《画史》，参见上篇第一章第二节。

<sup>4</sup> 这一情况唯有北宋可称例外，是时作为经济重心的江南地区与作为政治重心的北方汴梁形成了各司其职的状态。详可参见郑学檬《中国古代经济重心南移和唐宋江南经济研究》，岳麓书社，2003年10月版。

<sup>5</sup> 参见上篇第三章第一节。

导言	1
<b>上篇：水墨画的缘起及水墨山水画于唐宋之际的流布</b>	
——兼论中国绘画史上“江南”情怀的由来及其相关问题	
引言：从丹青到水墨	3
<b>第一章 晋唐自然主义审美与山水画</b>	9
第一节 自然主义审美与山水诗画	9
第二节 南朝体现自然主义审美的文人山水画的诞生及其相关问题	11
第三节 中唐北方自然主义山水审美的成熟及山水诗和山水松石格的 兴盛	14
<b>第二章 唐代京洛山水画状况</b>	18
第一节 初唐至中唐京洛山水画的发展与白画、水墨画	18
第二节 中唐以张璪、韦偃为代表的破墨山水松石的成熟及张璪等生平 散考	23
<b>第三章 江南画派的特色及其与北方画派的融合</b>	30
第一节 江南水墨画派的特色及水墨画的缘起	30
第二节 中唐受北方画坛冷遇和攻讦的逸品泼墨及唐代逸品画家散考	35
第三节 江南画坛与北方画坛的交融对京洛画坛的影响及晚唐水墨画的 成就	39