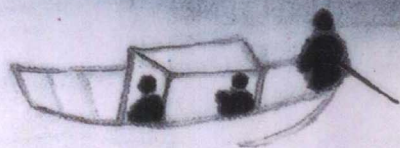


ZHONGGUOSHUHUAYUWENRENYISHI

中国书画与文人意识



陈滞冬

四川出版集团
四川美术出版社

中国书画与文人意识

陈滞冬 著



四川出版集团 四川美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国书画与文人意识/陈滞冬著. —成都:四川美术出版社, 2006. 5

ISBN 7-5410-2874-6

I. 中... II. 陈... III. ①中国画—艺术评论②汉字—书法—艺术评论 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 035847 号

中国书画与文人意识

策 划:田 曦

责任编辑:曾晓峰

封面设计:杜 娟

技术设计:曾晓峰

责任校对:培 贵 倪 瑶

出版发行:四川出版集团·四川美术出版社

(成都市三洞桥路12号)

邮政编码:610031

经 销:新华书店

印 刷:成都东江印务有限公司

开 本:889mm×1194mm 1/32

印 张:9.25

字 数:250 千

版 次:2006 年 6 月第 1 版

印 次:2006 年 6 月第 1 次印刷

印 数:1-4000 册

书 号:ISBN 7-5410-2874-6/J·2081

定 价:25.00 元

■ 著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

工厂联系电话:(028-82601551)

修订本前言

本书初版于1992年。当时中国艺术研究院的几位在读博士相约各撰一本有关专业的论著,以《中华艺术文库》丛书的名义出版。承他们的厚爱,经路应昆博士不远千里飞函相约,由我撰写内容涉及书画的一本。其时,我正对中国文人画的历史与理论都十分关心,乃想出这个题目。丛书的编者又以为当由具体艺术门类的论述中见出中华文化的背景,经反复磋商,于是有了这样一个颇长的书名。

本书出版以后,在中国画理论界内外都产生了广泛影响,尤其是在艺术院校中国艺术史论专业的研究生中,更是受到欢迎。2000年,我在江苏美术馆举办个人画展,南京大学沈亚飞博士曾向我谈起她们在撰写硕士毕业论文时,便把此书作为主要参考书,甚至在图书馆看书至闭馆时,将此书不归原位而另藏它处,以防第二天被别人先拿走。2004年,北京大学陈中浙博士出版《苏轼书画艺术与佛教》(在其博士论文基础上修改而成,商务印书馆2004年11月出版),书中征引本书的观点或文字达10处,虽然有关苏轼的论述只占本书中极小的比例。2002年,我赴台湾举办个人画展,台北陈健邦博士示我他的近著——论文集《挑灯人海外》(台北未来书城2001年出版),其中提到“在所有接触过的大陆艺术和美学理论书中,我以为陈滞冬的《中国书画与文人意识》……,是最有内容的。资料收集的广泛和见解的突出,实在非台湾同行所能及。”他甚至将此书全文放大复制若干份,分赠朋友。这些事实,都反映出读者对于本书的重视和需要,作为作者的我,对此倍感欣慰。但此书初版印数仅1900册,其后再未重印。这十多年间,我不时接到认识与不认识的朋友询问此书的电话与信函,因实

在无法满足他们的需要,常令我十分愧疚。

十多年来,海内外对于中国书画尤其是文人书画的兴趣有增无减。本书的论述,在当时显得颇为超前,时至今日,或许能够得到更多人的理解与认同,我遂有了将此书修订再版的想法。此次旧著修订,因为想保存旧貌,未作大的修改,只是将有些笔误或实在不通的地方略加修正。书中有些观点,今天我自己读来,也有与昨日之我相对之感,并不能代表我今天的看法。但我认为,那也是些值得重视的想法,尤其是在想法稀缺的当今中国书画界,或许能给别人以启发和帮助。再版与初版最大的区别是增加了 37 幅古今书画大家的画像、自画像或照片,这些人物在书中都有提到,相信能令读者感到亲切和贴近。所有的插图说明都是此次修订时新撰写的。书前原有王朝闻先生序,因为是为整套丛书所作,这次修订再版,只好割爱。

多年前,我就问过那些喜欢本书的中国艺术史论专业的研究生们为何如此偏爱本书,回答令我颇为吃惊。原来他们在撰写论文的过程中,发现已出版的有关中国书画的论著中,要么只是就事论事、账本式的叙述,有价值的想法和值得重视的作者自己的观点甚少;要么就是互相抄袭转述,而且愈抄愈走样,最后竟不知所云。幸运的是,他们在本书中所看到的观点和叙述几乎都是在其他著作中见不到的,正是这一点令他们对本书颇感兴趣。其实,这并非是说我有比其他作者高明的地方,只是我自己作为一个中国画家,对于中国画创作有多年的体验与感受,与其他研究者仅从书本到书本不太一样。同时,作为一个艺术史学者和中国文化研究者,对于材料的熟悉程度和积累的程度又与一般中国书画研究者不太一样。我能周旋于此两点之间而用其长,如此而已。研究中国书画艺术的历史与理论尤其需要注意的是中国书画是一种体验的艺术,如无创作实践的积累,纵然精熟古人画论书论,理解起来也未

免隔膜。

古人有画搔背图题云：“上些不是，下些不是，搔着适当处，唯有自己知。”此书所论是否真能搔着读者痒处，我不能知。我只记得自己当年写完此书时，确实有过一吐为快之感。

陈滞冬

2005年8月6日在灌口玉山堂

目 录

导 论	1
第一章 游戏神通	9
第一节 中国书画的精神素质	9
一 书画同源说——文人画的还魂术	9
二 笔墨游戏与人生游戏	15
三 文人性与诗书画三位一体	21
第二节 绘画的原始方式与文人性的介入	28
一 理学的渗透	28
二 道家思想与画境	33
三 禅宗与禅画	38
第三节 从教化到表现	44
一 功利主义的局限	44
二 画工的方式与画家的方式	48
第四节 书法:汉字的怪胎	54
一 汉字与书法	54
二 书法作为艺术	61
第五节 书法不是写字	65
一 书写的艺术	65
二 书法的空间与时间	71
三 书法的创造	76
第二章 山水之乐	88
第一节 仁智者的精神态度	88

一	向山川致敬	88
二	自然与自由精神	90
三	与大自然生命的和谐	94
第二节	天人合一与自然山水的变态	97
一	与天同俦	97
二	静极而动	101
三	永恒的梦幻之光	104
第三节	个性化的宏观把握	108
一	胸中自有丘壑	108
二	我自用法	112
三	雅俗之别	115
第四节	代山川而言	120
一	与易象同体	120
二	岂有桃源堪避世	124
第五节	笔情墨趣	127
一	一画	127
二	水晕墨章	131
第三章	水木清华	148
第一节	回归自然的遐想	148
一	何可一日无此君	148
二	墨君	152
三	写竹还应八法通	156
第二节	自然之道与人伦之道	160
一	天地始定之象	160
二	爱梅与怕梅	165
三	高尚其事	169
第三节	讽喻与暗示	173
一	象征	173

二 达其性情形其哀乐·····	177
三 一拳打破去来今·····	181
第四节 笔痕的魅力·····	186
一 直从书法演画法·····	186
二 生命韵律的展开·····	190
第四章 从抽象到抽象·····	204
第一节 书之妙道神采为上·····	204
一 生命的形式·····	204
二 唯观神采不见字形·····	208
三 疯狂的僧人书法家·····	212
第二节 书品与人品·····	216
一 书如其人·····	216
二 人格修炼与人性表现·····	221
三 森严的精神等级·····	224
第三节 符号的个性·····	229
一 笔法的意义·····	229
二 风骨与神情·····	234
第五章 无穷的困惑·····	252
第一节 个人主义的艺术原则·····	252
第二节 伪古典主义·····	258
第三节 中国书画的现代解释·····	263
参考书目·····	282
后 记·····	285

导 论

中国的书法艺术与绘画艺术,自公元二世纪左右开始,便逐渐表现出一种很独特的文化现象,那便是,尽管书法和绘画艺术活动的最后完成品都应当归属于视觉艺术的范围,并几乎可以作为永久性的观赏对象,但在中国古代独特的文化氛围中,由于文人的参与,或者说由文人们所进行的那一部分书法绘画创造活动,却渐渐变为更加重视其创作过程,即更加重视这种活动本身,有时候,对这种活动过程本身的重视,甚至已超过了对这种活动的结果——书法和绘画作品的重视。作为创造者的文人们在这样的活动中使自己的感受变得更加敏锐,并获得新的灵感启示,同时又将这些启示融入于其作品之中,最终改变自己作品的面貌。这很像中国古代文人们在“吟”诗或者“填”词的时候,对其“吟”或“填”的过程的重视丝毫不亚于对其完成的作品的重视一样。这样做的结果是,书法和绘画的情调、格局、技巧都随之发生了改变,这种改变因为文人个体的直接参与,很容易带上深重的个人色彩,但在这些改变历时既久,已经形成了一个新的传统之后,因人而异的个人面貌逐渐融合成为一条非常单纯的定律,即作为这个新传统的基本定理。这一基本定理要求,凡是有价值的、有艺术性的书画作品,在其最后完成品之中,观赏者都可以追寻到作者创作过程的痕迹——“如见其人挥运之时”。

或许在当时就有人认为这并不是一个怎么了不起的创造,但是,这在艺术上确是成熟的表现。我们知道,在古希腊——古罗马——文艺复兴那个艺术传统中,领悟到这一点几乎花了三千年的时光,而西方现代绘画中的抽象表现主义的产生,简直可以说就

是中国书法绘画中的文人传统在现代的翻版,或者说,中国书画中的文人意识,促使西方艺术传统领悟到重视创作过程的感受与表现也许较仅仅着眼于作品的最后形式对于创作者个人来说具有更重要、更宽泛也更深刻的意义。

在中国的文化传统中,自古以来就存在一股将人与自然紧紧联系在一起的力量,这股力量先是通过老庄哲学的冥想,使原来与自然发生关系的抽象的人落实到具体的个人,再通过中国佛教禅宗的沉思,使这种关系升华到个人的内心,也就是说,在中国文化的精深之处,人与自然的关系已远不是一般泛泛的依存关系,而是一种心灵相照、气息相通的所谓天人合一的关系了。中国文人们在他们的书画创作活动中,所表现的正是对于这种关系的感喟与体验。因此,作为较纯粹的艺术创作活动的书法与绘画,同作为实用的文字书写和具有明确的功利性目的的描绘,在中国古代文化中有着明显的区别。特别是在公元八世纪以后,由文人们所利用而作为较纯粹的艺术创造活动的书法与绘画日益游离于古来的书写和描绘技术而自成体系,后者作为技术或者技艺,常常因循于旧有的法则和技术规程,并不要求作者个人创造性精神活动的经常、直接的参与,尽管前者在历史上出现的时间较迟,却反过来给予后者以极大的影响,并且常常令后者追随于前者所开创的风格之后。

书法和绘画创作活动在古代文人那里已经蜕变为表达思想、宣泄情感、寄托胸臆的手段,其与文人生活的紧密联系几乎已经使它成为一种文人生活的艺术。反过来文人书画家们在创作活动中的艺术追求,则从“外师造化”的描摹自然的规范中转而为“中得心源”的以个人内心世界为主宰的原则,在这种原则之下,文人们所创造的书画作品,其一点一画都包蕴着无限的生机,都是活生生的生命的痕迹,而不仅仅是一般书写和描绘中的线条与色块。尽管作为技艺的书写和描绘活动产生的时间早于作为艺术创造活动的书法绘画以前数千年,但书写和描绘技术的发展与进步和古代

思想的发展仍然没有发生过直接的对应关系。然而,在中国古代,作为文化传递基因的文人个体,却从书写和描绘技术中开掘、升华,发展出与自己的思想、情感、气质乃至生活相适应并深刻地反映出这些方面的书法绘画艺术创造活动。自此之后,作为艺术的书法与绘画,便开始具有一个独特的发展体系。这个体系以文人个体主动地有意识地用书法或绘画的形式表达自己内心深处的情感为标志,与古代文人的思想及生活息息相关,它的变化与发展直接维系于文人们思想生活的变迁,它的艺术气质也反过来影响甚至左右着描绘与书写技术的一般原则。我们现在所说的传统中国书画,在很大程度上便指的是这个游离于书写和描绘技术传统之外,并且在其产生之后就一直影响着这个技术传统的、由古代的文人们所创造和维系着的艺术传统。

直到二十世纪以前,西方画家都只画他们眼前看到的东西,绘画的目的只是企图忠实地再现自然,在二度平面上制造三度空间的幻觉。他们常常把许多事物孤立起来对待,用绘画的手段对之作尽量忠实、客观的记录,并且在画家与自然发生矛盾的地方,遵从自然。中国古代的绘画虽然在精确性上也许没有达到过或普遍达到过西方绘画那种程度,但在文人参与绘画活动之前,一般的技术性要求与西方是相当一致的,那便是以再现自然物为唯一的目的。然而文人们却意识到,作为绘画的创造显然与造物主的创造是不一样的,自然界的一切事物都在生、老、病、死的无情循环之中,对于个人来说,一切存在都是非真实的,只有画家自己活生生的生命是可以把握的唯一真实,而这生命也是稍纵即逝。将生命的痕迹留在纸上,将情感、思绪、心境、妄念这些不可捉摸然而对画家来说又是真真切切的东西留在纸上,变得可以辨识,可以感受,可以玩味,这是件多么激动人心的事。根据天人合一、物我同体的原则,只有自我内心的真实才是自然的真实,其他只不过是外貌、躯壳、幻象而已。中国的文人画家们以自己为自然的代言人,他们

相信自己内心的体验,相信自己已经窥知了宇宙的精蕴,相信自己笔底不假思索流露而出的韵律与形式,正是自然最真实、最深刻的韵律与形式。

在古代世界中,无论东方或西方,画家和书法家作为工匠,受雇主的雇佣而制作宗教画、抄写经书、装饰殿宇,为了提高待遇和改善工作条件,他们不得不组织起来,这在西方称为“同业工会”(craft union),中国则称为“行会”。一般说来,古代的画家和书法家离开了同业工会的支持又没有其他谋生手段的话,是无法生活下去的。正如西方的画家同业工会曾造就了一大批古代名画家一样,中国古代的画家行会中也产生了诸如吴道子一类的大人物,但这些画家,无一例外地都是以自己的绘画技术为王室、教会、寺庙、贵族们服务,在他们那里,绘画活动是一个制作过程,是一种换取报酬的工作,这可以称之为对他人的绘画。但是中国古代的文人画家们,他们参与绘画活动完全是为着他们自身的需要,这些人本身就是皇帝、高僧、哲学家、官僚或准官僚,是那个时代的知识分子精英。他们用不着以绘画为手段来谋生,但他们深沉的和敏锐的情感却找到了绘画和书法这种特殊的表达手段,并将这手段改造得更适合于他们自己。自从文人画家出现之后,便有了为作者自己的绘画,中国文人画家们的书法与绘画创作活动,与他们的阅读、吟诵、游历、沉思等等一样,是作为一个文人来说必不可少的存在方式,是证实自己存在价值的手段。正其如此,绘画和书法才在文人们的创作活动中获得解脱,成为更加纯粹意义上的艺术,真正为个人的内心需要而存在的艺术。

只有在艺术的目的如此单纯、境界如此崇高之时,艺术家才真正进入了自由的天地。中国的文人画家书法家只忠实于他们自己,画他们心中的东西,他们并不需要在纸上制造三度空间的幻觉,因为他们的一点一画都是最真实的生命律动——最本质的时间的迹化,由这些时间的轨迹所演出、所构成的一场场游戏,创造

了虽然抽象却更为单纯的空间：一种已经被心灵净化过的空间，或多或少已经脱离了物质羁绊、趋于纯粹的空间。世间一切事物的矛盾在这里顿然消融，以佛家所谓“无差别心”的状态进入其中，物质、精神、时空、生死等等各种人类无法排解的困扰在这里趋于贯通，婉转和谐如道家的太极，一幅画或书法便是一个世界，一个以儒家的睿智与仁爱之心所创造的新世界。

严格地讲，中国古代文化本质意义上是一种政治文化，古代中国艺术无论其各个方面都与政治有着不解之缘，书写和描绘技术在统治者为独占财富而追逐权力的活动中占有重要位置。并非是古代的艺术家用敢于妄想染指权力之争，究其原因不过是古代中国社会的严酷现实迫使艺术没有其他选择。然而，在古代中国文化的鼎盛期公元十世纪左右，在那个否定个人价值的国家机器运转最正常的时代中，却最终完善了个人主义的文人书画艺术的一切基本原理与方法，这究竟是对集权主义政治的一种反衬还是对为政治的书画的一种讽刺？抑或是严酷政治环境中有思想的文化人所不得不寻找的一条宣泄个人情感的途径？无论如何，这种个人主义的艺术形式，在其后中国政治集权主义味道愈来愈浓厚的历史中，始终存在并愈来愈得到发展，逐渐形成了中国古代艺术的一个主要潮流。中国文人书画所发展出来的个人主义艺术创造原则以及所培养成熟的对于抽象美的欣赏能力，吸引着近代西方抽象表现主义（Abstract Expressionism）艺术家的注意，其中的先驱者亨利·米肖（Henri Michaux）以及马克·托贝（Mark Tobey）甚至到过远东，并研究过东方书法。中国的文人书画家们认为，一个艺术家的笔迹特征（线条的力度感及曲率、笔触的形状、用笔方法的转换与衔接等等），对于理解这个艺术家的心灵来说具有重要的意义，而“抽象表现主义作为一个艺术运动，不过是这种书法的表现主义的扩展与苦心经营而已，它与东方的书法艺术有着密切的关

联,道理也就在此”^①。这些现代艺术家之所以赞赏中国文人书画家们所使用的技巧,无疑是因为他们已经发现了类似的技巧。近代以来,西方机器文明的力量及其产品,已经给创造它的人们带来专制般的压力,在人的自由本能寻找宣泄的途径、寻找表现被压抑的内心情感的时候,西方的艺术家们又一头栽到他们的东方同行们已经用滥了的个人主义的表现方式中去,其间的不同,只是这些个人主义者因各自的文化背景不同而导致的内容方面的差异,而内容,在个人主义的表现方式中,往往是更为次要的东西。

令人惊异的是,那些注重情感的表达,鄙弃技术上的因袭的文人书画家,常常更加注重艺术中的形式感,或许是他们觉察到,独特的与众不同的形式,实际上是独特的与众不同的思想的表现,甚或其本身就是独特的与众不同的思想。因此,大凡文人画家书法家都希望寻找到一条通过自己的标新立异的形式达到惊世骇俗的效果的途径。或许是出于文人的自尊,或许是出于对于传统的逆反心理,或许是出于对世俗的揶揄,或许干脆就是无可奈何的自我解嘲,事实上,我们今天称为有创造性的文人书画家,几乎都找到了各自的与众不同的独特艺术形式。然而,有创造性的艺术家在漫长的历史中毕竟为数不多,我们在看到那些有创造性的独特艺术形式的同时,还看到了更多的形式的因袭。正因为文人书画家过分看重作品中形式感的利用,以及独特艺术形式的吸引人的力量,中国古代文人书画家中形式的因袭以至层层相因的现象极为严重。

我们知道,中国文化也许是历史感最强的文化,由这个文化所培育出来的文人,对历史抱有强烈的认同倾向。在古代中国,历史能解释一切,甚至能轻易地使文人们不易为人理解的艺术创造获得社会的认可。因此,就文人书画家们自身说来,他的被旁人视为

^① Read H., A Concise History of Modern Painting, 3rd ed., enl. New York, 1975.

怪诞的对于纯形式的热情,需要通过对前代大师的认同来获取自我心理上的平衡,同时得到一般人的理解。在十六世纪以后的三百年间,文人画家们的这种对于历史的认同倾向达到了无以复加的程度,书画家与自然的一切联系几乎都中断了,他们完全依据古代的艺术品来进行创作,形成所谓“艺术史的艺术”(art historical art),这种做法使文人书画家背负着极为沉重的历史的压力,只有具有强烈的艺术个性的书画家才有可能突破那些束缚。然而,在艺术家一旦有可能或多或少丢掉一些历史重荷时,“这种仿古风气,事实上就成了一种具有革命性的新的创作态度”^①。正如中国人看重历史的根本目的是预见未来一样,文人书画家中那些有强烈艺术个性的特立独行之士,将前人的艺术品中的某一部分或某种形式根据自己的想法以变形的方式加以重新诠释的时候,这些文人书画家其实是在对历史的认同中寻找一个立脚点、一种态度,并因之形成自己的风格,这种做法实际上也可以说是在寻找一种自我表现的手段。在那些最优秀的人文书画家心中必然充满了矛盾:将传统当做负担的同时又将其作为创作灵感的来源,以古代大师的眼光观察自然的同时自己敏感的心灵又时时感受到自然的启示,发自内心的需要要求创造独特的表现形式的同时社会则要求他们与传统保持紧密的联系。正是因为文人书画家在这个时代里必须同时面对传统与现实,他对矛盾的两方面都犹犹豫豫、欲言又止,无一能够彻底割舍的痛苦使他的笔触充满了生命的力量,思想矛盾的张力通透于笔墨之间,作品中流溢着情感的韵律。文人书画家对于传统的疑虑使他不能如职业画工们那样精确地掌握传统技法,然而正如贡布里希(E·H·Gombrich)所指出的那样,技术上的失误会导致心理上的发现^②,或许文人书画家在形式上的独

① Michael Sullivan, *The Arts of China*, 4th ed., London, 1984.

② E·H·贡布里希《图像与眼睛》,范景中等译,浙江摄影出版社,1988.

特创造正是由于他们对于传统的误解乃至歪曲造成的。由此我们可以看到,在历史与现实之间,在传统与自然之间,文人书画家的选择尽管犹豫不定,但作为一个看重自己精神上的自由的知识分子,他最终还是走上了能较为自由地表现自己的需要的个人主义艺术创作道路。

中国古代的文人书画家逐渐形成了自己的传统,这就是艺术上的表现欲望与个人主义的思想原则。这个传统在近代以来不断得到发展和充实。尤其是二十世纪西方现代艺术的形式与原则进入中国以后,或者说在中国传统文化与西方现代文明接触之后,文人书画艺术在西方现代艺术中找到了契合点,使这种历史悠久然而充满人性的个人主义表现主义的艺术方式得到鼓励,丢掉了其与生俱来的封建意识积垢,以全新的面貌在逐渐死去的封建文化废墟上生长起来。二十世纪的中国书画艺术实际上已经不是文人意识支配下的中国书画了,它代表着中国书画艺术的精髓,代表着以全部中国文化滋养出来、至今仍有强大生命力、能适应现代世界生存方式的中国式的造型艺术的成熟形态。它蕴含着中国文化的整个历史,也投射光辉于中国文化的未来。