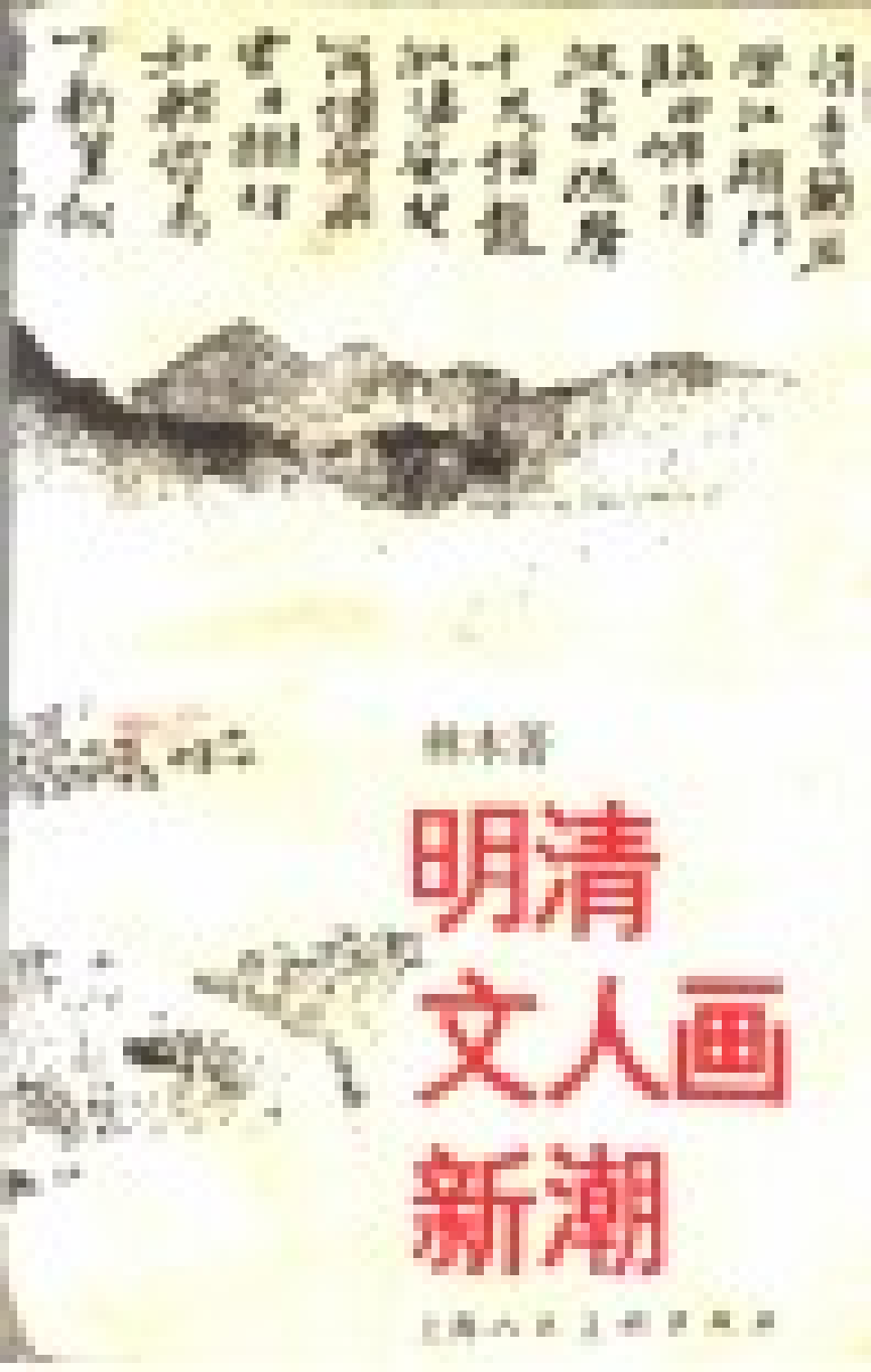


清音蘭若
澄江頭門
臨曲岬清
波柔流聲
千尺搖龍
湫淒風楚
雨情何求
雲生樹杪
如輕雪馬
下新篁似

林木著

明清 文人畫 新潮

上海人民美術出版社



明
清
文
人
畫
新
潮

林本著

明清 文人畫 新潮

上海人民美術出版社

林木著

明清 文人画 新潮

上海人民美術出版社

明清文人画新潮

林 木 著

上海人民美术出版社出版发行

(上海长乐路672弄33号)

责任编辑: 沈一草

装帧设计: 杨利禄

全国新华书店经销 上海印刷十厂印刷

开本 850 × 1156 1/32 印张 13.25 字数 300,000

1991 年 8 月第 1 版 第 1 次印刷

印数 3,100

内容简介:

本书一反本世纪以来流行的明清绘画衰落论,对明清文人画的情感内容、笔墨形态、风格特征及传统继承、势力影响等主要方面从新的角度进行了全面的再评价,明确肯定在封建社会晚期文人画发展、演进的进步性质,论及了它的强大势力,对明清画坛的积极影响和它在承上启下,构成中国古代美术传统的核心和代表的重要作用。

目 录

第一章 绪 论

——中国美术史研究的近古盲区…………… 1

对明清文人画的普遍否定——研究的缺乏——历史研究的客观性——本书写作要点

第二章 九州生气恃风雷

——明清文人画的情感内容…………… 10

第一节 我之为我 自有我在

——从情感论到自我表现…………… 10

明清社会状况——知识分子的困厄——愤书之说——禅宗的变化与个性——情感表现的新天地——自我意识的出现——自我表现与意象创造——“真实”的演变——自我表现论之价值与意义

第二节 画以慰天下之劳人

——情感表现的社会性回归…………… 49

明清文人画向社会的回归——反叛性倾向——爱国主义精神——民主的萌芽——经世致用的观念——文人画与文学优秀传统的合流——明清文人画家思想的矛盾——归隐与入世——乐观美好境界的追求——思想情感评价

第三章 蹈虚揖影 因心造境

——明清文人画的艺术特征…………… 120

第一节 世俗意趣 形色斑斓

——明清文人画的题材特色…………… 120

传统文人画题材——多能画家的出现——花鸟画的兴盛——人物画的崛起——世俗性特征

第二节 当知性命者 莫浪看挥毫

——明清文人画的笔情墨趣…………… 135

笔墨源流——明清笔墨的独立性(笔墨与丘壑,笔墨与传统,笔墨与气韵,笔墨与品评标准)——情感对笔墨的制约——笔墨表现的几种倾向——笔墨与造型——笔墨评价(笔墨独立的必然性,抽象表现趋势,笔墨独立的意义)——明清文人画对色的运用(用色传统,传统文人画对色的轻视,对色的重新重视及普遍运用)

第三节 宁横勿顺 宁丑毋媚

——明清文人画对雄奇丑怪的追求…………… 183

概说——反中和思潮(渊源,批判,狂禅异端,从情感角度反中和,从经世致用反中和,从自我意识反中和)——雄肆时风——雄肆与品评标准——雄肆与笔墨(草书入画,碑学中兴,篆刻影响)——画中气势——大尺寸的追求——雄肆与情感表现——雄肆与法度——雄肆与情感制约——明清文人画中的丑奇怪乱(丑怪与社会,丑怪追求,怪奇与传统,丑怪之表现,材料工具的改进,东西方丑怪艺术之比较)——与秦汉、唐宋雄风之比较

第四章 不立一法 不舍一法

——明清文人画的继承与创造…………… 256

社会现状及复古风气——文人画情感本质与自我创造——复古与创造的并存——对传统的批判(对古代名家的蔑视,对六法的批判)——反复古理论(以情感表现反复古,以经世实学反复古,禅宗对反复古的影响)——明清文人画对传统的继承(反传统不等于抛弃传统,传统继承的原理,明清文人画家对传统的继承,师意而非师迹,借古开今,对传统的再选择与再

阐释)——董其昌评价——董其昌与禅学(与进步思潮关系,以禅论画)——继承与创造意识——董氏“复古”评(艺术与传统,艺术与自然)——董氏艺术之成就及独创性——董氏对古人的当仁不让——同时代人对董氏评价——董氏影响及局限——四王评价——四王与“复古”——四王的继承观(习画与师古,四王之自我意识,变古与化古,再阐释与再创造)——四王的笔墨成就——四王与师造化——四王的局限(正统观念,门户之见,为古所拘,趣味狭窄)——复古与反复古(正统派与非正统派名实辨)

第五章 明清文人画洪流

——明清文人画的势力与影响…………… 339

文人画势力及影响的发展——清代文人画的两股势力——对非正统派、在野画家力量应正确估价——文人画与院画之结合——文人画与民间艺术的结合——明清妇女文人画——对国外的影响——明清文人画的包容性与模糊性——明清文人画发达的社会原因(商业活动的影响,社会化倾向,黑暗社会的反激)——一代有一代之文艺——高度发达而繁荣的明清美术

后 记…………… 415

第一章 绪 论

——中国美术史研究的近古盲区

文人画，作为中国美术史上一个重要的现象，正在逐渐受到人们的重视。明清阶段文人画几乎占了画坛的绝对的统治地位，又对今天的“中国画”产生着直接而深刻的影响。然而目前对明清文人画的总体研究仍属薄弱环节。虽然如此，对它的评价却似乎非常明确了。综观目前有关明清美术的史论著述，几乎都不同程度、不同角度地持着肯定的态度。这是怎么回事？离现代最近的这六百余年绘画史，对现代艺术影响最为深刻的阶段，对世界艺术的影响也最为深远的时期，反倒成为“最衰落”的时期、“最衰落”的绘画？而且人们的观点又这么一致：不分观点之激进与稳妥，不论年龄之差别，不管名气之大小，甚至不分论家之国籍……

按照时下的观点，一定的上层建筑只能建立在一定的经济基础上，一定的社会意识形态只能在特定的社会生活中存在。同时，统治阶级的思想又是占统治地位的思想。于是作为意识形态之一的艺术，在中国封建社会这最后几百年，尤其是最黑暗的清代，这个使中国沦为半殖民地的封建社会“世纪末”，这本身“就不是出巨人的时代”里，自然难以发展。这个阶段也就顺理成章、天经地义地成为中国绘画史上最为衰落的时期而毋庸置疑了。下面谈到的各种论点往往都是这种观点的具体演绎或与之有或多或少的联系。

否定明清绘画的最流行的观点大概是从现实主义角度出发的。早在清初，唯物主义思想家顾炎武就从文切世务，画写故

实，学问当有益于天下的务实之风出发，主张绘画当继承“指事为之，使观者可法可戒”的传统，痛责“今人任意师心，卤莽灭裂，动辄托之写意而止”的风气。这实际上反映了现实主义之写实与浪漫主义文人画之“师心”的矛盾对立。如果说，这种观点在清代文人画笼罩一切的形势下影响极为有限的话，那么，到了清末民初新文化运动兴起前后，由于一批思想家对文人画的批判，就如火如荼地泛滥开来了。首先发难者是政治上变法维新的倡导者康有为，这位游历意大利归来的政治家大叹中国写意画于西方之写实“远不如之”，故“中国近世之画，衰败极矣”。紧接着，吕徵、陈独秀打出了“美术革命”的旗号，其斗争武器也是“洋画的写实精神”。同时者，尚有蔡元培“融会中西”之说，留学西方的徐悲鸿倡“中国画改良论”等等。诸说并起，推波助澜，“中国画学之颓败，今日已极矣”（徐悲鸿语）一时似成定论。当然，其中影响最大的当推文化革命旗手的鲁迅。作为主张文艺应当如投枪似匕首的现实主义者的文学家思想家，他对元以来的水墨写意画颇为反感，不但其用处之有无“不敢确说”，且主张此种绘画“不必复兴，而且即使复兴起来，也不会发展”^①。他的救疗国画的药方中也有“欧洲新法”……这批思想文化界的泰斗们以写实立场，以西方“科学”精神对文人水墨写意的极度蔑视，为以后明清绘画之衰微论奠定了牢固的基础。这种观点到新中国成立以后，随着外来绘画（不论是苏联的或是欧洲的）影响不断加大，其势力也日益增强，五十年代就有用西方素描色彩关系画新式中国画者。直到最近，包遵信先生还认为明清文人画家“没有哪位能与他们（按：指文艺复兴时期画家）相比”，原因之一，仍然还是西方绘画之科学精神。这种观点甚至在国内的影响也不小。美国加州大学教授、

① 鲁迅对文人画的观点比较复杂，这里涉及的是其一点。

著名中国美术史专家高居翰先生就专门来中国作过《写意——晚期中国画衰落的一个原因》的专题讲座。同时，在一些人看来，写实的、现实主义的方法就是唯物主义的方法，而抒情的浪漫主义的方法自然就带上唯心主义的色彩。文人画等于唯心主义绘画的观点一度十分流行。而在当代之中国，唯心主义又是个大逆不道的反动东西，难怪有人提到文人画时就十分自然地流露出那种视为洪水猛兽般咬牙切齿的愤然神情来。

明清之际文化界那股复古主义思潮则使一代艺术背上了因袭模仿的黑锅。的确，明清时期，文学艺术界是有那么一股复古之风，此风也总是使人们一想到明清艺术，其心理指向首先是它。例如，陈独秀的美术革命，就“首先要革王画的命”。这里，关键不在王画究竟如何，而在于能否以复古主义涵盖整个清代文人画、清代绘画乃至清代美术。这种观点，在现代美术史学前辈郑昶（午昌）那里则有幽默的表述。他认为明人之美术：“美言之，可谓集大成；毁言之，则为杂法前人，极无建树可言。”而清代呢？则“集清季诸画家数之，何啻千百，若欲择一继往开来者，实不可得，惟模古仿旧之风，则大炽”^①。这样一来，明清两朝，除一“模古”之辞以蔽之外，也就别无可言了。郑昶为美术史界声名烜赫之一代宗师，其著作为本世纪较早（二十年代末）也较完备之美术史著作，其影响是可想而知的。从那时到当代，同声应和者难以计数。

文人画以情为本，而明清文人画思想情感之陈腐也被人们声色俱厉地予以贬斥。他们认为，文人画之思想无非来自传统的儒、释、道三家，而其中尤其是道、释两家皆消极出世、寂寞无为，完全是士大夫们摆脱仕途烦恼遁迹山林寻求心理平衡的方法。泛滥一千余年的山水画不是绝好的证明么？就算是人

① 《中国画学全史》第347页、第373页。

物画吧，也不过是把人生意义的追求转向内在精神的完满和超越，外在的苦难和冲突完全被消融。人们还站在历史的高度，指出这是自我封闭的自然经济生产方式中，士大夫的一种审美理想罢了。就是有一二牢骚，也不过属于统治阶级内部的事，与民众之疾苦了然无涉，自然无须今天的我们去关注。有人在论及明清文人画时，以虽有自己的理想但纯系自我满足而不能引人振奋，反之则“催人入眠，助人昏聩”的“奴婢文艺”概之^①。从思想情感上对明清文人画的批判和否定，对于以情感表现为其本质特征的文人画说来确乎是致命之举。

以形式主义难之，是一习见的观点。这种观点主要流行于五、六十年代及八十年代初。形式主义帽子不仅仅扣在明清文人画上，而且还扣在整个文人画思潮上。只是明清文人画具有独立的形式表现功能，明清阶段这方面的研究与实践也特别普遍，故当今之诘难也特别多。形式主义之说以宋代米友仁的“墨戏”以及元代倪瓒的竹芦麻公案为最著名，故文人画一直难脱与形式主义之干系。新中国成立后，由于内容对形式的决定作用的流行见解使得对形式的强调和独立表现被视为反马克思主义的文艺观，就是古典作品也难逃其咎。加之非难文人画者已把它视为脱离现实的唯心主义的表现，而“非现实主义”艺术除了“搬弄形式”、“玩弄笔墨”，还可能再有什么价值呢？最后只落得个“什么用处也没有”的可悲结论。有的史论著作还专门为明清画家分出“倾向于形式主义”一种类型。

与形式有关的另一论点则认为文人画发展至宋元就已经太成熟了。鲁迅先生不是说得很明确吗：“我以为宋末以后，除了山水，实在没有什么绘画。山水画的发达也到了绝顶，后人无

① 参见包遵信：《山水·人物·时代精神——明清文人画和文艺复兴时期绘画比较·文化史比较研究浅谈》，载《读书》1982年第2期。

以胜之；即使用了别的手法和工具，虽然可以见得新颖，却难于更加伟大。”^① 尽管黄宾虹先生对元画评价极高，有“如醇”之誉，但也认为元以后之绘画如酒掺水，时愈近而味愈淡。近年来，一批青年又以此观点再给中国画以打击。中国画命运之多舛可谓极矣。

风格之卑微则成为明清文人画乃至明清美术之又一大弊。美术乃时代之反映，中国雄强大气之“固有之美术”只能是封建社会上升时期充满自信与力量之秦汉与盛唐。鲁迅先生不就告诉过人们云冈丈八金刚之伟大和汉代石刻古拙之可爱吗？在社会已衰朽至无以复加的明清，又能到哪里去寻觅崇高之美呢？李泽厚先生那过分形象的清代“猫狗式的驯媚”的石狮给人的印象太深了。他论明清工艺纤细、繁缛也十分精彩，以至一些人就干脆把秦汉晋唐之石刻与明清之家具工艺直接比较，在文章中宣传，在电视中演示，弄得明清美术之卑微、委琐岂但在美术界声名狼藉简直就是家喻户晓了。近几年，在中国画衰落之论重起之时，一批不满全盘西化的有识之士不就是宁肯在秦汉晋唐艺术中去寻根，去寻找传统之精魂也不愿不敢沾惹明清文人画以玷污自己的清名吗？明清文人画在许多人心目中则只能是表现“虚空宁静的意境”，表现“柔性静态的美”。有人则干脆把明清艺术乃至中国文化旗帜鲜明地定为“柔软文化”、“阴性文化”而与西方之“刚硬文化”相对立。翻开近年来论中国画之文章，此类言论俯拾即是，不胜枚举。

然而，明清时期不也有着声名赫赫、不便也不能否定的一批著名画家吗？这一大批可以从明中期一直历数至清末的著名人物同样不能挽救明清文人画之总体颓势，人们把这种现象解释为“回光返照”，解释为“文人画的强弩之末”。

^① 见《1935年2月4日夜复李桦》。

明清时期颇为发展的商品经济和十分发达的市民生活或许可以给明清艺术带来点生机吧？不，就连这种唯物的因素也被用来为明清绘画之衰颓作证。人们明确地宣称，那种导致明清绘画衰落的简单粗略的写意手法的滥用，“其内在原因不仅仅是业余性的、理论上的争论或是审美趣味的问题，同时也是一个经济问题，这里涉及到艺术保护人的境况和市场行情的变化”^①。似乎大写意手法的出现没有它的文化渊源和中国艺术规律的必然性，倒是多快好省大赚其钱的功利要求在驱使。

由于五、六十年代对文人画的批判，在一部分人的头脑中已根深蒂固地把文人画同没落艺术划上了等号，所以在论及明清文人画时，也有不分清红皂白一律给说成没落、消极、落后、衰微的，就是对一些颇有成就难以否定的文人画家则区别论之，救出泥潭，“不能以文人画一般而论”。明清文人画之蹇连，于此也可见一斑了。

就是题材，也成为明清文人画一大罪状。人们纷纷指责源于老庄出世思想的山水画陈陈相因，已控制中国画坛近千年，难道这不是文人画行将就木的标志吗？就是那在明清才崛起的文人写意花鸟，也不过是文人士夫吟风咏月的无聊之举。

这样，对明清文人画之否定可谓面面俱到、细致入微之极了：这里有从社会发展根源的探索，有经济状况的分析，有哲学高度的俯瞰，有中外比较的认识，有思想情感的研究，有形式缺陷的判定，还有风格之卑微，复古之浓烈，画法之粗糙，题材之单调，创造之苍白……差不多与绘画艺术有关的各种因素各类条件都无不有分析，又无不共同指向一个结论——衰落！难怪李浴先生会认为：“元、明、清三朝六百多年的中国美术，就

① 参见高居翰：《写意——晚期中国画衰落的一个原因》，载《艺苑》1987年第1期。

其本质说是明显地向低潮倾流的。”王伯敏先生虽然认为“明代文人画在这个时期最为昌盛”，但同样也认为清代绘画“其总的趋势，是中国绘画史上衰落的时期”。

然而，对明清文人画这种众口一致的指责，却伴随着这样一件严峻的事实：即我们对明清文人画的研究是不够的，非常不够的。我们缺乏对明清文人画的断代研究，缺乏从整体上把握研究明清文人画及其规律的文章，对明清画家和流派的个案研究也不多。就连大加挞伐的“四王”，迄今为止，也未见有较系统而详尽的研究著作问世。是的，我们也有绘画通史，美术通史，上述一些结论就与它们相关，但这类著述大多产生在五、六十年代，许多结论恐怕作者今天也难以坚持。而更多的论点则是在一些短文里“跟着感觉走”的结果。例如“柔软文化”的定义就是在“毋庸争辩”的不足一百字的“研究”中研究出的“成果”。再者，许多论点的提出则主要得力于对美术缺乏深入研究之政治家、思想家、社会学家而并非美术史论专门家。这种情况的产生是否还有文化心理中“贵远贱近”的影响和历史研究中由于距离太近而形成的视觉盲区相关呢？然而当对一门专门学问缺乏全面、深入、细致的研究时，除了凭局部的零星的材料，凭感觉，凭热情，凭道听途说人云亦云，凭当前颇为时髦然而空泛的“宏观把握”外，还能凭什么呢？科学的结论只应该也只能产生于对具体事实具体材料的充分占有及其综合、分析研究之后而决不可能在此之前。

不错，由于人们自身的历史性，人们受到诸如传统、习俗、文化结构、社会心理、当前需要等众多因素影响，要非常客观以达到历史之绝对真实和终极真理是不可能的。但释义学的奠基者们不是再三告诫大家应尽量创造条件乃至克服主观因素以接近历史的真实，不是为此还定出若干实现这种真实理解所必须遵循的若干原则吗？就连承认这些主观因素存在的充分合理

性的伽达默尔,也强调区分这些因素中的正确与错误的成分,消除后者以接近真正的理解。因此,那种任意主观随心所欲地解释历史,然后又用它来证实自己先验的观点的研究方法,只会变成一种毫无意义的文字游戏。只有正确地理解历史并从中汲取符合当今人们需要的成分以构成今天的历史,只有在这种意义上,“一切历史都是当代史”的著名论断才有其合理的意义。

列宁曾说过,判断历史的功绩,不是根据历史活动家没有提供现代所要求的東西,而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。如果说,对历史的判断这不失为一条标准的话,那么,对于以创造作为其生命内核的艺术史的评判,这点就尤为重要了。在明清美术研究中存在着一个十分有趣的现象:即那些对明清文人画所作的深入的画家个案或作品欣赏的微观角度的研究,却往往有颇高的评价。可见,对明清文人画作总体评价时的确应该十分小心才是。对待明清文人画,我们是否可以冷静地坐下来,从画史、画论到作品、画家,从情感、手法到题材、风格,逐一审视,在和前代美术之比较中,看其中究竟有多少因袭的内容,又有多少独创的因素。从人类精神发展史角度,从美学史、艺术风格史角度去观察,它们是否又体现出某种鲜明独特的时代精神,它们又在多大程度上体现出与社会发展与艺术演进规律的同步,明清文人画又在哪些方面能够为当代艺术提供有益的借鉴……

关于文人画的本质特质,及由此特征而决定的它的由创作思想、创作方法和艺术风格诸因素共同构成的文人画艺术体系,文人画的产生及其阶段演变等内容,笔者已在拙著《论文人画》^①中作了初步论述。明清文人画,作为文人画演变过程中一个特别重要的阶段,它依然是文人画传统的一个继续。因此,在

^① 上海人民美术出版社1987年1月版。

唐宋元时期就已经具备的众多特征，在明清时期仍然或多或少地存在。如对士气、书卷气的重视，诗画结合的讲究，造型之简洁凝练，风格之自然、简、淡、空灵等等。为论述这些特征，《论文人画》中不少材料就是从明清文人画艺术中撮取得到的。对于这类与前代文人画具有突出共性的特征，在本书中就不再一一介绍或只是稍作提及。这里将把精力主要集中在一些具有明清时期鲜明独特个性的因素上。包括前代虽然已经出现但发展尚不充分，而只有在明清才发扬光大的特点，如笔墨形式的独立性，如风格中的雄奇丑怪等；也包括一些前代所没有出现的特征，如对中庸中和之反叛，对民众疾苦的关注，民主平等观念之萌芽，性爱情爱的表现及打着复古之名行再阐释与再创造之实，乃至文人画与院画、民间画的相互影响、融合等等。这是本书详略处理的一个原则。而明清文人画全部特征不仅仅是本书所论诸点也就毋庸赘述了。同时，这里所说的明清文人画，主要指从明中期吴派开始至清末上海画派诸家止这一阶段的情况。因为明初主要是院体浙派的天下，文人画在画坛势力还较小。

明清文人画作为明清时期画坛中一个突出的现象，作为与当代联系最为紧密影响最为直接因而意义十分重要的艺术，理应受到人们的格外的重视，对它的研究也应当是饶有兴味的。值得高兴的是，近年来，美术史界对明清文人画的一些代表人物、代表流派已开始发生兴趣，这方面也出了不少的研究成果，这为今天我们能从整体上把握明清文人画提供了宝贵的前提条件。正如前面所述，历史是可以认识的，但又难于达到认识真理之极致，对历史的理解与研究始终表现为一个不断深入的过程，表现为一场由许多人不断参与的接力赛。因此，本书从某些角度对明清文人画的评价也自然难免片面与舛错，这是有待方家指正的。