

中国文人画通鉴

◎ 卢辅圣 著



河北美术出版社



中国文人画 通鉴

◎ 卢辅圣 著

河北美术出版社

责任编辑：季酉辰
封面设计：吴建工
技术编辑：毛秋实

图书在版编目 (CIP) 数据

中国文人画通鉴. / 卢辅圣著. — 石家庄: 河北美术出版社, 2002.5
ISBN 7-5310-1721-0

I. 中... II. 卢... III. ①中国画—艺术评论—文集②中国画—作品集—中国 IV. J212.05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 074399 号

中国文人画通鉴

出版发行 河北美术出版社
地 址 石家庄市和平西路新文里 8 号
邮政编码 050071
制 版 北京利丰雅高长城制版中心
印 刷 利丰雅高印刷 (深圳) 有限公司
开 本 889 毫米 × 1194 毫米 1/16
印 张 27.5
印 数 1—2500
版 次 2002 年 5 月第 1 版
印 次 2002 年 5 月第 1 次印刷

定 价 338 元

目 录

第一章 逸的意识流程	1	31 李公麟 五马图卷(局部)	47
第一节 归去来兮	3	32 赵令穰 湖庄清夏图卷	47
第二节 文人之画与文人画	7	33 米芾 珊瑚笔架图	48
1 顾恺之 洛神赋图卷(传)	10	34 米芾 春山瑞松图(传)	49
2 顾恺之 洛神赋图卷(局部)	12	35 郭熙 幽谷图轴	50
3 展子虔 游春图卷(传)	14	36 郭熙 窠石平远图轴	51
4 阎立本 步辇图卷(传)	15	37 郭熙 早春图轴	52
5 王维 伏生授经图卷(传)	16	38 米友仁 远岫晴云图轴	53
6 王维 雪溪图(传)	17	39 米友仁 潇湘奇观图卷	54
7 韩滉 五牛图卷	17	40 米友仁 潇湘奇观图卷(局部)	56
8 韩滉 五牛图卷(局部)	18	41 米友仁 云山图卷(传)	58
9 孙位 高逸图卷	19	第二节 禅与墨戏	59
第三节 独特的趣味标准	20	42 贯休 十六罗汉图轴·第六尊者(传)	60
10 荆浩 匡庐图轴(传)	21	43 贯休 十六罗汉图轴·第十四尊者(传)	61
11 关仝 关山行旅图轴(传)	22	44 乔仲常 后赤壁图卷(传)(局部)	62
12 徐熙 雪竹图轴(传)	23	45 文同 墨竹图轴	64
13 董源 夏山图卷	24	46 梁楷 李白行吟图轴	65
14 董源 溪岸图轴(传)	25	47 梁楷 泼墨仙人图册	66
15 董源 溪岸图轴(局部)	26	48 梁楷 六祖截竹图轴	67
16 董源 潇湘图卷	27	49 法常 叭叭鸟图轴	68
17 巨然 层岩丛树图轴	28	50 法常 叭叭鸟图轴(局部)	69
18 巨然 万壑松风图轴	30	51 法常 松猿图轴	70
19 巨然 山居图	31	52 法常 鸟荷图轴	71
20 李成 读碑窠石图轴(传)	32	53 法常 老子图轴	72
21 李成 晴峦萧寺图轴(传)	33	54 法常 达磨图轴	73
22 石恪 二祖调心图卷(传)	34	55 法常 芙蓉图轴	74
23 范宽 溪山行旅图轴	35	56 若芬 庐山图卷	75
24 范宽 雪山萧寺图轴	36	57 赵葵 杜甫诗意图卷	75
第二章 在道与艺的张力中	37	第三节 人格迹化	76
第一节 两种艺术尺度	39	58 李唐 万壑松风图轴	77
25 燕肃 春山图卷(局部)	41	59 江参 林峦积翠图卷(局部)	78
26 苏轼 古木怪石图卷	41	60 马和之 幽风图卷(局部)	80
27 苏轼 竹石图卷(传)(局部)	42	61 扬补之 四梅花图卷(局部)	82
28 王诜 渔村小雪图卷	44	62 扬补之 四梅花图卷	84
29 王诜 烟江叠嶂图卷(局部)	44	63 王庭筠 幽竹枯槎图卷	85
30 李公麟 五马图卷(局部)	46	64 赵孟坚 墨兰图卷	86

65	赵孟坚	水仙图卷	88	113	王冕	墨梅图轴	146
66	郑思肖	墨兰图卷	89	第四章 表现对象的位移			
67	龚开	中山出游图卷	89	第一节 画什么与怎么画			
68	龚开	骏骨图卷	90	114	宋克	万竹图卷	150
第三章 相互超越的历史				91	115	徐贲	溪山图轴
第一节 寻求新规范				93	116	徐贲	峰下醉吟图轴
69	钱选	桃坞图卷	94	117	王绂	偃竹图轴	154
70	钱选	扶醉图卷	96	118	王绂	隐居图轴	155
71	钱选	浮玉山居图卷	98	119	王绂	边文进 竹鹤双青图轴	156
72	李衍	四清图卷	98	120	夏景	夏玉秋声图轴	157
73	李衍	枯木竹石图轴	99	121	谢缙	潭北草堂图轴	158
74	李衍	双钩竹石图轴	100	122	何澄	云山墨戏图卷(局部)	159
75	高克恭	云横秀岭图轴	101	123	陈宪章	烟笼玉树图轴	160
76	赵孟頫	红衣西域僧图卷	102	124	杜琼	山水图轴	161
77	赵孟頫	洞庭东山图轴	103	125	朱瞻基	一笑图	162
78	赵孟頫	鹊华秋色图卷	104	126	沈贞	竹庐山房图轴	163
79	赵孟頫	调良图卷	106	127	刘珏	夏云欲雨图轴	164
80	赵孟頫	幽篁戴胜图卷	107	128	姚绶	秋江渔隐图轴	165
81	赵孟頫	松阴会琴图轴(传)	108	129	沈周	仿董巨山水图轴	166
82	赵孟頫	疏林秀石图轴	109	130	沈周	庐山高图轴	167
83	任仁发	二马图卷	110	131	沈周	溪山秋色图轴	168
84	管道昇	墨竹图卷	112	132	沈周	牡丹图轴	169
85	管道昇	烟雨丛竹图卷(传)	113	133	沈周	枇杷图轴	169
第二节 从游观到居栖				114	134	陶成	竹帛图卷
86	黄公望	富春大岭图轴	117	135	孙艾	木棉图轴	172
87	黄公望	天池石壁图轴	118	136	孙艾	蚕桑图轴	173
88	黄公望	九峰雪霁图轴	119	137	郭翊	琵琶行图轴	174
89	黄公望	富春山居图卷(局部)	120	138	唐寅	草屋蒲团图轴	175
90	黄公望	水阁清幽图轴	122	139	唐寅	湖山一览图轴	176
第三节 文人画图式				123	140	唐寅	古槎鸂鶒图轴
91	曹知白	溪山泛艇图轴	124	141	唐寅	李端端图轴	177
92	吴镇	渔父图轴	125	142	唐寅	事茗图卷	178
93	吴镇	松泉图轴	126	143	文徵明	湘君湘夫人图轴	180
94	吴镇	墨竹谱之一	127	144	文徵明	霜柯竹石图轴	181
95	吴镇	多福图轴	128	145	文徵明	万壑争流图轴	182
96	李士行	古木丛篁图轴	129	146	文徵明	绿阴长话图轴	183
97	王蒙	青卞隐居图轴	130	147	文徵明	古木苍烟图轴	184
98	王蒙	青卞隐居图轴(局部)	131	148	文徵明	水亭诗思图轴	185
99	王蒙	素庵图轴	132	149	文徵明	山色溪光图轴	186
100	王蒙	花溪渔隐图轴	133	150	文徵明	冰姿倩影图轴	187
101	赵雍	澄江寒月图页	134	第二节 脱序的文脉			
102	顾安	墨竹图	135	151	沈仕	花卉卷(局部)	190
103	顾安	幽篁秀石图轴	136	152	陆治	梅石水仙图卷	190
104	柯九思	清闷阁墨竹图轴	137	153	陆治	竹泉试茗图轴	191
105	朱德润	浑沦图卷	138	154	文彭	兰花图轴	192
106	朱德润	秀野轩图卷	139	155	王穀祥	翠竹黄花图轴	193
107	倪瓒	苔痕树影图轴	140	156	文伯仁	松径石矾图轴	194
108	倪瓒	渔庄秋霁图轴	141	157	文伯仁	万壑松风图轴	195
109	倪瓒	树石幽篁图轴	142	158	文伯仁	樵谷图轴	196
110	倪瓒	丛篁古木图轴	143	159	文伯仁	松风高士图轴	197
111	倪瓒	梧竹秀石图轴	144	160	钱穀	虎丘前山图轴	198
112	方从义	武夷放棹图轴	145	161	钱穀	竹亭对棋图轴	199

162	项元汴	双树楼阁图轴	200	211	王鉴	仿古山水册	255
163	孙克弘	竹菊图轴	201	212	邹之麟	山水图轴	256
164	詹景凤	墨竹图轴	202	213	程正揆	江山卧游图卷(局部)	257
第三节	笔墨中的自我实现		203	214	傅山	邱壑磊砢图册	258
165	莫是龙	石桥飞瀑图扇	205	215	吴伟业	南湖春雨图轴	259
166	董其昌	瑞芝图轴	206	216	法若真	松泉山阁图轴	260
167	董其昌	秋兴八景图册	207	217	法若真	树梢飞泉图轴	261
168	董其昌	林和靖诗意图轴	208	218	龚贤	千岩万壑图卷	262
169	董其昌	佘山游境图轴	209	219	龚贤	木叶丹黄图轴	263
170	董其昌	山水册(两幅)	210	220	龚贤	夏山过雨图轴	264
171	董其昌	秋山图轴	212	221	龚贤	山水图扇	265
172	陈继儒	云山幽趣图轴	213	222	龚贤	溪山无尽图卷(局部)	266
173	陈继儒	亭皋木叶图轴	214	223	龚贤	山水册(二幅)	268
174	程嘉燧	孤松高士图轴	215	224	吴历	静深秋晓图轴	270
175	赵左	溪山进艇图轴	216	225	吴历	湖天春色图轴	271
176	沈士充	寒塘渔艇图轴	217	226	吴历	泉声松色图轴	272
177	顾正谊	仿黄公望天池石壁图卷	218	227	王翬	山窗读书图轴	273
第五章	最后的浪漫		219	228	王翬	秋树昏鸦图轴	274
第一节	放纵与迂怪		221	229	王翬	仿古山水巨册	275
178	陈淳	秋江鸭兴图轴	222	230	王翬	仿宋元山水长卷(局部)	276
179	陈淳	竹石菊花图轴	223	231	王翬	仿古山水册	278
180	陈淳	松石萱花图轴	224	232	恽寿平	山水花鸟册	279
181	陈淳	葵石图轴	225	233	恽寿平	国色春霁图轴	280
182	陈淳	荷花图轴	226	234	恽寿平	荷花芦草图轴	281
183	陈淳	花卉卷	227	235	恽寿平	荷花图册	282
184	徐渭	榴实图轴	228	236	王原祁	仿大痴山水图轴	283
185	徐渭	墨葡萄图轴	229	237	王原祁	卢鸿草堂十志图册	284
186	徐渭	牡丹蕉石图轴	230	238	王昱	重林复嶂图轴	285
187	徐渭	三清图轴	231	239	沈宗騫	竹林听泉图轴	286
188	徐渭	荷蟹图轴	232	240	王宸	仿各家山水册	287
189	徐渭	花卉图卷(局部)	233	第二节	入赉大统		288
190	吴彬	丛嶂层峦图轴	234	241	王铎	丛山兰若图轴	290
191	米万钟	碧溪垂钓图轴	235	242	王铎	山水图册	291
192	刘世儒	墨梅图轴	236	243	王铎	花卉图卷(局部)	292
193	文从简	介石书院图卷	237	244	倪元璐	山水花卉图册	292
194	恽向	日濯清泉图轴	238	245	普荷	渔乐图轴	293
195	沈颢	闭户读书图轴	239	246	张凤	吟梅图轴	294
196	邵弥	积书岩图轴	240	247	萧云从	百尺明霞图轴	295
197	陈洪绶	吟梅图轴	241	248	项圣谟	大树风号图轴	296
198	陈洪绶	雅集图卷	242	249	程邃	群峰图轴	297
199	陈洪绶	高贤读书图轴	243	250	弘仁	松冈亭子图扇	298
200	陈洪绶	授徒图轴	244	251	弘仁	古槎短荻图轴	299
201	陈洪绶	仕女图轴	245	252	弘仁	雨余柳色图轴	300
202	陈洪绶	莲石图轴	246	253	弘仁	山水图轴	301
203	王时敏	山水图扇	247	254	弘仁	高桐幽篁图轴	302
204	王时敏	夏山飞瀑图轴	248	255	方以智	树下骑驴图轴	303
205	王时敏	仿大痴山水图轴	249	256	髡残	山水图卷	304
206	王时敏	仿古山水册	250	257	髡残	溪山公屋图扇	306
207	王时敏	仿古山水图册	251	258	髡残	层岩叠壑图轴	307
208	杨文骢	古木竹石图轴	252	259	髡残	水阁山亭图轴	308
209	王鉴	长松仙馆图轴	253	260	髡残	苍山结茅图轴	309
210	王鉴	山林曳杖图扇	254	261	髡残	山水册(二幅)	310

262	髡残	绿树听鹧图轴	312
263	汪之瑞	山水图轴	313
264	查士标	水竹茅斋图轴	314
265	查士标	竹石枯木图轴	315
266	戴本孝	华山毛女洞图轴	316
第三节 自我表现思潮			317
267	梅清	黄山图轴	318
268	梅清	西海千峰图轴	319
269	梅清	九龙潭图轴	320
270	牛石慧	鸡图轴	321
271	牛石慧	瓜蒌图轴	322
272	八大山人	梅花图轴	323
273	八大山人	游鱼图轴	324
274	八大山人	水木华清图轴	325
275	八大山人	牡丹竹石图轴	326
276	八大山人	古椿双鹿图轴	327
277	八大山人	书画册	328
278	八大山人	松鹿图轴	329
279	八大山人	山水册页(五幅)	330
280	八大山人	山水图册	335
281	八大山人	绘林集妙散页	336
282	八大山人	远山林屋图扇	337
283	石涛	狂壑晴岚图轴	338
284	石涛	长干风塔图轴	339
285	石涛	灵台探梅图轴	340
286	石涛	清凉台图轴	341
287	石涛	游华阳山图轴	342
288	石涛	巢湖图轴	343
289	石涛	搜尽奇峰图卷	344
290	石涛	黄山八胜图册(四幅)	346
291	石涛	寒潭濯影图扇	350
292	姜实节	一壑泉声图轴	351
293	姚宋	山水图轴	352
第六章 世俗化之旅			353
第一节 社会性回归			355
294	高其佩	梧桐喜鹊图轴	356
295	华岳	天山积雪图轴	357
296	华岳	桃花鸳鸯图轴	358
297	华岳	梅花书屋图轴	359
298	华岳	钟馗嫁妹图轴	360
299	华岳	海棠禽兔图轴	361
300	华岳	水鸡图册	362
301	华岳	春水浴清图轴	363
302	高凤翰	自画像	364
303	边寿民	芦雁图轴	365
304	汪士慎	湖水水仙图轴	366
305	汪士慎	梅花图轴	367
306	李鱣	花卉图册	368
307	李鱣	四季花卉图轴	369
308	李鱣	杂画图册(二幅)	370
309	金农	玉壶春色图轴	372
310	金农	自画像	373

311	金农	独马图轴	374
312	金农	梅花图扇	375
313	金农	人物山水图册	376
314	黄慎	花鸟草虫图册(二幅)	377
315	黄慎	老叟击磬图轴	379
316	黄慎	渔翁渔妇图轴	380
317	黄慎	老叟课子图轴	381
318	黄慎	踏雪探诗图轴	382
319	方士庶	仿北苑山水图轴	383
320	郑燮	兰石图轴	384
321	郑燮	墨竹图轴	385
322	郑燮	荆棘丛兰图卷	386
323	李方膺	百花呈瑞图轴	388
324	李方膺	梅花图轴	389
325	罗聘	剑阁图轴	390
326	罗聘	易安像	391
327	罗聘	山水花卉图册(二幅)	392
328	张洽	雅宜山斋图轴	393
329	张洽	听泉吟诗图轴	394
330	黄易	书画诗翰合册	395
331	张崑	春流出峡图轴	396
332	钱杜	著书图轴	397
第二节 面对开放情境			398
333	虚谷	沈麟元葑山钓徒图轴	399
334	虚谷	日长山静图轴	400
335	虚谷	绿竹松鼠图屏	401
336	虚谷	红梅狸奴图屏	402
337	虚谷	秋月八哥图轴	403
338	虚谷	梅鹤图轴	404
339	虚谷	花卉图册	405
340	戴熙	忆松图卷	406
341	刘彦衝	山水图轴	408
342	赵之谦	花卉册	409
343	赵之谦	藤花图轴	410
344	蒲华	玉树交柯图轴	411
345	吴昌硕	紫藤图轴	412
346	吴昌硕	茗具梅花图轴	413
347	吴昌硕	篮菊图轴	414
348	吴昌硕	美意延年图轴	415
349	吴昌硕	岁朝清供图轴	416
350	王震	雀稻图轴	417
第三节 重建意义			418
351	齐白石	笔砚茶具图轴	422
352	齐白石	铁拐李图轴	423
353	齐白石	红荷	424
354	齐白石	芙蓉蜜蜂册	425
355	齐白石	棕树竹鸡图轴	426
356	黄宾虹	山水图轴	427
357	黄宾虹	山水图轴	428
358	黄宾虹	柳阴摇渡图轴	429
后记			430

第一章 逸的意识流程

文人画的概念确立于晚明。董其昌借助禅学南北分宗的思想方法,为“文人之画”的历史学依据和价值学原则作出了全面的反省与抉择。但文人画现象的产生,则可以追溯到更久远的年代。元初赵孟頫与钱选所讨论的“士夫画”,北宋苏轼所说的“士人画”,乃至六朝谢赫的“士体”和宗炳的“卧以游之”,无不是文人画发生发展中的重要景观。寻绎文人画萌芽或滥觞期的意识流程,或者说,从文人这一特定的主体与文人画这一特定的客体所构成的特定关系出发,对文人画赖以发生发展的历史学依据和价值学原则作一观照,是顺利展开文人画史之叙述的前提。

第一节 归去来兮

- 从祀礼到士礼
- 德性文化
- 精神还乡运动

文人是中国古代所独有的一个社会阶层,其前身是“士”,^①所以也称“士人”、“士夫”或“士大夫”。士作为独立的阶层始于春秋时期。春秋之前,有一定知识的人是“巫”、“史”。巫、史都属于贵族,而士则是失去贵族身份的知识分子。从春秋末开始,下层平民中受过教育的人又日益充实到士的行列,或进入政治机构,或独立于社会,形成一个未必拥有政治权力却拥有文化权力的知识分子阶层。从士到文人的演变,意味着知识分子的社会和政治属性更多地表现为“独善”而不是“兼善”。^②这一演变过程始于魏晋,宋元以还,中国知识阶层就以文人为主流了。

与中国文人形成鲜明对照的是西方知识分子。如果说,严格意义上的西方知识分子是启蒙运动以来的产物,那么,为之作前导的希腊哲学传统和基督教传统,只在精神和思想的渊源关系上与之保持着联系。世俗化的过程,使西方知识分子的关怀基点从解释世界变为改造世界,使其理想依托从天国返归人间,从而作为一个独立的社会阶层,以学有专长的特权和独立自主的力量行使自己的理性批判精神。就中国文人的社会特性而言,似乎与西方近代知识分子非常接近,但建构其“社会良知”的文化品格则大相径庭。由于西方人的二分思维方式在中国思想史上从来不占重要地位,超越世界的“道”和现实世界的“人伦日用”之间始终是一种不即不离的关系,因此,尽管在重视知识和凭借理性方面类似希腊哲学家,却决不会产生希腊哲学中对本体与现象这两个世界的截然划分,尽管其改造世界和以天下为己任的使命感也类似基督教的宗教情操,

却永远不可能出现灵魂与肉体、此岸与彼岸相对峙的希伯莱情结。于是乎,从士到文人的演变,一方面并不需要通过世俗化的运动来摆脱另一个异己的价值系统,另一方面,其所维护的道统理想又始终无法建立起客观化、形式化的社会形态,而只能依赖于一个个个体的人而存在。个人与历史同一,个体与社会秩序、与自然秩序同一,由此被导向一种不是寻求和占有外在对象而是对自身进行“德性”的把持以维护心理驱力之生机的意向。在中国传统文化里,惟一的平等观念是在道德面前人人平等,落实在士和文人身上,便体现为自觉的心性修养,所谓“有能一日用其力于仁矣乎?我未见力不足者”。^③以修身为平天下的起点,以无愧为待人接物的守则,尽性、知命以知天,几乎成了每一位知识分子必备的素质。

当然,上述概括毕竟失于笼统。只有从中国文人尤其是士的源流关系上着眼,才能领略其基本性质以及在不同历史时期的大致变化。

殷商和西周时代,“祀礼”在社会生活中占据着重要地位,巫觋作为具备特定知识禀赋的执礼者,为天子行使着沟通天地神民亦即维护合乎自然秩序的社会秩序之职。随着春秋战国礼乐崩坏、百家争鸣局面的展开,失了业的执礼者的安身立命之本,就转向其知识本位——“穷究天人之际”的“道”。争霸天下的王侯们除了需要知识分子的技术服务外,还需要“道”对其权势加以精神上的支持,从而形成“道尊于势”的观念,双方在政统中是君臣关系,在道统中则是师友关系。而能“为王者师”的持“道”者,必须体道日勤,悟道弥深,必

须首先自通“内圣”之幽径。由执“礼”到执“道”，标志着知识分子对人的自我发现和对心性修养的自觉；而从上古的“祀礼”到诸子的“士礼”，则标志着“礼”由祭天地事鬼神的外向型存在变成服务于心性修养的内向型存在。孔子所说的“克己复礼为仁”的“礼”，就已经是“士礼”之礼，即通过礼的操练进入“仁”的境界——其形而上学的意义表现为宇宙精神，形而下学的意义表现为个人道德修养。“礼”的理性化与人性化过程，不仅使究天人之际的“道”这一知识分子的神圣使命得到承传和强化，使执“道”的士成为独立的社会阶层以及“四民”之首，而且，究天人之际的途径和工具，也在更为个人化、内在化的意义上实现了延续和转化。例如用以降神的舞，被改造为祛病养生的“导引”，在天、地、人相沟通的和谐状态中锻炼肌体，优化心智机能；用以祭祀的山川，被挪移为士人们谋求“内圣”的重要依凭，登山临水，与自然相融洽，所谓“仁者乐山，智者乐水”，或者用庄子的话来说即“齐物”，是把握存在于天人之际的“道”的表征。中国文化的连续性特征，既体现在“祀”与“士”的主体身份连续性上，更体现为“道”与“礼”相关联的观念和形式的连续性。

建构这种连续性人文景观的诸子百家中，对塑造士大夫人格影响最大者，莫过于儒、道两家。儒家集修德的自律之忧与得道的超越之乐于一身，从孔子探讨的情，到孟子探讨的性，从“克己复礼”的类宗教承当精神，到“吾与点也”的审美境界，都充盈着一种积极的理性主义光辉。道家主张一生死，泯是非，等善恶，在乐天、返性、得道的精神境界中“归根复命”，以“心不忧

乐”为“至乐”，表面上看，恰好与儒家形成对立互补关系，但究其实质，则仍然立足于“德性”的基础上，与儒家只存在侧重点和程度上的差别。真正与“德性”文化相对立的，是以“智性”为内核的西方文化。“智性”是生命的外求，是祈望着靠生命本身得不到的东西的心理投射。“德性”是生命的自足和肯定，是消除外在目的性而把内心情感作为目的的心理投射。“智性”的本体论根基是超自然形态的神圣生命，蕴涵着以上帝为象征的神性价值形态；“德性”的本体论根基是自然形态的大生命，尽管“人者天地之心”，“万物皆备于我”，但其中并不蕴涵神性价值形态。“智性”在自然生命转化为神圣生命、经验世界导向象征世界的过程中获取超验、超生命的力量，在救赎意识和泛爱精神中超越现世的限制、隔阂和本然存在；“德性”把世界内化，把外在经验转化为表达的对象进而变成内在的意识，以个体生命为中心来收摄和融入宇宙自然，达到“天人合一”之境。如此等等。无论儒家“知其不可为而为之”的伦理世界，还是道家“无执故无失”的自然世界，“德性”这一秉承天地的“生生”、“大盈”之“德”而含弘光大个体生命力的自足意向，始终是中国文化构成的主体要素。孟子所归纳的四种人格范型“圣之任者”、“圣之清者”、“圣之和者”和“圣之时者”，^④与庄子所揭示的四种人格境界“杜德机”、“善者机”、“衡气机”和“圆机”，^⑤同样建筑在“德性”之上，显现了中国式辩证法的神采。古希腊辩证法的两极对峙，黑格尔辩证法的正反相合，与此都是格格不入的。正因为中国文化返身而诚和辩证、圆融的特性，使后来佛学传来的某些纯思辨性的东西能被顺

利地融会吸纳,并且将儒、道、释相糅合,创为最适合中国士大夫口味的宗教形式——禅。

从社会学的角度看,“德性”为诸子所共有的文化史实,说明了士人们所追求所维护的“道”缺乏具体的组织形式和有效的约束力量,所以只能通过个人的自觉、自重来显现与保证。在“道尊于势”的环境条件下,弘“道”的途径可以是“仕”,也可以是不“仕而议论”;一旦政治权威以“势”凌“道”,执“道”的士就只能“以身殉道”或者“隐道全身”了。秦汉以降,中国大一统的极权专制统治日益显示出“成则为王,败则为寇”的痞子运动的性质,与士人推举君子风范的人格理想发生了尖锐冲突,士与帝王在政统上的君臣关系完全压制并取代了道统上的师友关系。伴随着一批又一批士人的壮烈殉道,士对于政统化的道统观信念逐渐动摇,为“以天下风教是非为己任”的积极入世精神所发扬的志士美德,诸如颡颥天子、遗功社会、杀身成仁、忧时哭世等等,也都趋于式微。代之而起的,是对个体的人的自觉,是对人的内在精神性和潜在的无限可能性的发掘,是对人性的人而不是神性的人,对人格本身而不是人事功效,对内在于人的才情、气质、风韵而不是外在于人的功业、节操、仪表的探究与张扬。孔孟“无道则隐”、“独善其身”和老庄“弱者道之用”、“游方之外”的原则,从魏晋时代开始,得到了士大夫们的普遍重视和认真贯彻。中国古代知识阶层的人生哲学,由此被一分为二:魏晋之前,以进取型的道统观亦即介入政统以实现道统理想为主流,约略相当于西方文化史上所谓“行动的人生”,魏晋以后,以守护型的道统观亦即寻求道统的

超然性和相对独立性为主流,则与西方“静观的人生”相凑泊。西方历史发展是由“静观”到“行动”,而中国恰好相反。

陶渊明的《归去来辞》,可以看成文人士大夫处世心态发生重大转折的宣言:“归去来兮,田园将芜胡不归!”“归去来兮,请息交以绝游。”“已矣乎!寓形宇内复几时,曷不委心任去留,胡为乎遑遑欲何之?”宗自然而返真我,外与物以俱化,内适性而逍遥的人生价值取向,掀起了一场长达千余年的精神还乡运动。春秋之际经由理性化和人性化处理的“礼”,从此被赋予更多的个人意味、更多的主观色彩、更多的自由性质,浸润着“德性”的心性修养,也因此达到了一个新的层面。如果说先秦士人通过“习礼”的过程进入心性修养的至高境界,那么魏晋以还的文士则是为证明至高境界而“习礼”。在前者那里,“礼”是共同遵循的规范和身份确证的试金石;到了后者那里,“礼”就变成了个体的自由选择对象和承载自我价值的容纳器。形式与内容二元化的禅宗在晋唐时代产生,并不是偶然的。

精神还乡运动的直接产物,是带来哲学、文学和艺术 的勃兴。黄老浮屠,清谈辩难,登山临水,以及歌、舞、诗、文、书、画、药、酒,作为士大夫们探求玄理、升华精神、净化人生境界的重要依据,与“竹林”之游、“兰亭”之会、“桃源”之记、“酒德”之颂、“点睛”之笔等等或作为心境表现之成果,或作为心灵流变之过程的艺术化存在,一起融会为知识阶层淡化其政治功能而强化其文化功能的历史发展趋向。在某种意义上不妨认为,体道不懈的生活方式就是“礼”,就是“践仁”,就是“坐忘”

和“大通”，身处社会文化秩序之中又构成对这种秩序的超越，正是文人士夫凸现人生和人性价值，维护其高逸情怀的最好表征。

以上简略地梳理了中国文人士夫介入绘画之前的主体性特征。它作为产生文人画的前提条件之一，一方面深刻地影响着文人画的发轫和发展，一方面又在文人画的发轫发展中经受着客观需要的调整和改造。从下一节开始，我们将会看到由这种双向关系所产生的有趣历史景象。

①《孟子·梁惠王上》：“无恒产而有恒心者，惟士为能”。又，《说文解字》：“士，事也。”段玉裁注：“引申之，凡能事其事者称士。《白虎通》曰：士者，事也，任事之称也。故《传》曰：通古今，辨然否，谓之士。”

②《论语·卫灵公第十五》：“子曰：直哉史鱼！邦有道如矢，邦无道如矢。君子哉蘧伯玉！邦有道则仕，邦无道则可卷而怀之。”又《孟子·尽心上》：“孟子谓宋勾践曰：子好游乎？吾语子游，人知之亦嚣嚣，人不知亦嚣嚣。曰：何如斯可以嚣嚣矣？曰：尊道乐义，则可以嚣嚣矣。故士穷不失义，达不离道。穷不失义，故士得已焉；达不离道，故民不失望焉。古之人，得志泽加于民，不得志修身见于世。穷则独善其身，达则兼善天下。”

③《论语·里仁第四》。

④《孟子·万章下》。

⑤《庄子·内篇·应帝王》。

第二节 文人之画与文人画

- 士夫绘画中的独善倾向
- 画家身份与绘画形态
- 技术标准与趣味标准

为文人画寻找一个确切的发轫期是相当困难的。这不仅因为其精神源头可以追溯到孔子和老庄,也不仅因为其价值追求、趣味投射和图式匹配的时间差长达千余年,更主要的原因,还在于文人画与非文人画之间有着许多模糊的交叉点,任何企图明确归类的努力,都有可能招来相反的诘难。与此相联系的问题是对文人画的定性。以画家身份是否文人来判断是否文人画固然简单,但随之而来的麻烦是,即便在文人画君临天下的时代,仍然有一些文人从事院体画乃至工匠画的创作,更何况在文人画草创期大多数从事绘画的文人并未产生文人画意识。从绘画形态上进行甄别,也有类似的危险。写意、自娱、不求形似、平淡蕴藉,以及水墨、简笔、意境、格调、诗书画印结合等等,这些被后人视为文人画表现特性的结构功能或形式要素,不仅是文人画发展史上不同时段的生产物,而且也或多或少地体现在非文人画之中,尤其是文人画反过来影响院体画和工匠画的年代,鱼目混珠、指鹿为马的错误更难避免。看来惟一有效的办法,是避轻就重,正视文人与文人画这一特定关系的历史绵延性和历史演变性,正视文人与非文人、文人画与非文人画的交叉、互动、异化、多边以及种种水乳交融、难解难分的特殊现象,将文人和文人画的概念还原到丰富多彩的史实里去,才有可能获得不至于太歪曲的印象。

《庄子·外篇·田子方》记载了一个故事:

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。君曰:“可矣,是真画者也!”

将这位画师视为文人画家,当然缺乏根据。《庄子》里的人物形象大多带有寓言性质。但其所揭橥的率真洒脱、无拘无束的作画态度,则预示了后世文人画的一个重要特征。可以说,文人画的萌芽首先是从对待绘画的态度上崭露头角的。

尽管绘画几乎和人类同时诞生,可是在中国将其作为一种独立的艺术品则要到魏晋才开始。在汉末之前,“成教化,助人伦”,亦即服务于政治和功利,是绘画的基本功能。无论作为“祀礼”的对应物,以天地鬼神图饰于庙堂墓室,还是经由“士礼”的过滤而将通神本蕴引向伦理劝戒,成为忠奸贤愚或者明教辟邪的图像,绘画的价值意义始终处于绘画之外。魏晋南北朝士夫内涵的深刻变化,使绘画的审美功能得到了前所未有的开发。当时人物画名家辈出,山水画和花鸟画相继兴起,款题图画已有滥觞,从略到精,从疏体到密体,从彩绘到白描,从壁障到纸绢,从长达三丈的巨卷到小仅一掌的团扇,形形色色的一切,似乎都突然生发出来。士夫参与绘画者,见于记载的就有张衡、刘褒、赵岐、蔡邕、徐邈、杨修、曹髦、诸葛瞻、嵇康、荀勖、王廙、司马绍、王濛、王羲之、王献之、顾恺之、戴逵、戴勃、宗炳、王微、谢惠连、谢灵运、顾宝先、陶弘景、陆杲、袁昂、萧绎、萧贲、顾野王、姚最等等,其中既有衣冠贵胄,也有逸士高人,既有人物、山水、花鸟的全能之才,也有诗、书、画三绝之士,对一直被视为“猥役”和“贱事”的绘画地位

的提高,起到了直接的推动作用。而且尤为重要的是,与玄学之风、山林之游、琴瑟之音相般配,绘画的心性修养功能被提到了议事日程上。王虞在送给王羲之的《孔子十弟子图》上题赞说:“画乃吾自画,书乃吾自书,吾余事不足法,而书画固可法。欲汝学书,则知积学可以致远;学画,可以知师弟子行己之道。”^①宗炳好山水,爱远游,晚年回到江陵故宅,“叹曰:‘老病俱至,名山恐难遍睹,唯当澄怀观道,卧以游之。’凡所游履,皆图之于室,谓人曰:‘抚琴动操,欲令众山皆响。’”^②萧贲“能书善画,于扇上图山水,咫尺之内,便觉万里为遥,矜慎不传,自娱而已”。^③这些例子,从不同角度说明了绘画离开公共化的人伦实用领域,而进入个体化的心性修养和审美娱乐之途,与之相适应的作画态度,也就从“为人”的社会化压力下解放出来,变为一种“为己”的自觉自愿、自由自在的习礼与修道行为。正是在这一前提下,以顾恺之的“传神”论、宗炳的“畅神”论、谢赫的“六法”论和姚最的“心师造化”说为代表的绘画理论成果,像平地上突然耸起的大山,不仅占据了中国画本体论思维的先头阵地,而且建构了中国画本体论思维不同于其他文学艺术思维的一个根本性的特点——直接从“道”的层次上展开。文人士大夫以自己经由道德文章而达到的悟道层面返观绘画之器,亦即不是通过从形而下到形而上的升华过程,而是直接从形而上出发来规范形而下,就简约了作为书画艺术自律化过程所必需的“技进乎道”的漫长环节,有可能将“旁涉”或“通晓”的有限实践感知,放大为“澄怀观道”、“明神降之”的超迈思致。为绘画注入文化修养,既是文人们介入绘

画的进身之阶,也是文人之画区别于宫廷画家之画和民间工匠之画的主要资质。有意思的是,恰恰是这种并不把绘画作为职业和事业的文人资质,将绘画的价值意义从外在于绘画的社会功利性上拉回到内在于绘画的主体表现性上,从而为绘画制造了一个争取其独立艺术地位的历史契机。

如同陶渊明的《归去来辞》被视为文人士夫处世心态发生重大转折的宣言一样,宗炳的《画山水序》可以看成山水画独立的宣言以及文人画意识的先声。这篇比西方国家产生正式的风景画要早十几个世纪的山水画论,从登临修养的神圣传统出发,将山水画的价值意义提到与真山水相齐等的高度上,作山水画,观山水画,都意味着观道、体道,都服务于“畅神”的目的。“圣贤映于绝代,万趣融其神思。余复何为哉?畅神而已。神之所畅,孰有先焉!”^④论述的主旨不在于如何画山水,而是道,是理,是人之神与山水之神的融合和物化,是陶冶人的性情、涵养人的心胸的“内圣”之途,这就为山水画的发生发展构筑了一个审美的出发点,同时也为文人画的日趋成形铺设了“归去来”的精神通道。如果说当时的山水画尚处于草创阶段,主要体现了那些受玄学和山水诗影响的文人们试图在绘画这种艺术形式中满足其玄思和诗意的冲动,那么,从教化功能转向陶冶功能,从面对社会转向回归自我的价值取向,则昭示了文人赖以自立的意义所在。宗炳之后,“道”和画结下了不解之缘,“卧游”则成了山水画乃至山水的代名词,而“澄怀观道”这种超脱尘俗、向往自然的主体特征,以及体现着这一特征的“魏晋风韵”,又成为后世文人画

永不枯竭的精神渊源。

站在绘画作为造型艺术的立场上看,宗炳的山水画实践是从形而上推及形而下的,主观意念的作用,或者说写意的功能,掩盖了技术上的不足。比他稍后的王微在其《叙画》中所说的“竟求容势而已”,^⑤正可用来概括上述现象。将画中山水与自然山水、将绘画之道与老庄之道或松乔列真之术等而视之,将人与绘画的关系转换成人与自然的关系,固然有精神品质上的升华之功,却还有待于与之相匹配的物质表现性上的支撑、充实和完善。身为宫廷画家并时时把握着“六法”这一技术性批评尺度的谢赫,在其著作《古画品录》中把宗炳和王微置于最后两个品位,不是没有道理的。然而,到了唐代张彦远的《历代名画记》这部几乎左右着一千多年中国绘画发展命运的名著里,宗、王“飘然物外情,不可以俗画传其意旨”和“意远迹高,不知画者难可与论”的一面得到了特别的强调。^⑥当文人士大夫直接参与绘画活动成为不容忽视的历史趋势之后,如何看待这些人的绘画成就和他们对于绘画的态度,确实是一个难以回避的棘手课题。张彦远认为,决定一幅画成就高下的因素是作者的身份,“自古善画者,莫匪衣冠贵胄、逸士高人,振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之所能为也”。^⑦但大量的事实表明,这种价值判断并不可靠,具有重大成就的画家如顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子、卢鸿、韩幹、郑虔、王维、张璪、孙位等等,不是专业画师,就是山林清客,皆有足够的时间和精力来解决绘画自身的问题,而不仅仅靠政余之暇或体道之志所能获取。相反,被张彦远置于唐朝画家之首的高祖、太宗、中

宗、玄宗这些所谓“书画备能”的身位显赫之士,却至多只是体现了提高绘画社会地位的策略性意图,而无法验诸史实。在中国历史上,那些在绘画或其他文艺领域成就卓著的帝王,像梁元帝、隋炀帝、李后主、宋徽宗等,恰恰是以政治上的昏庸无能和失败作为代价的。由此显示的一个规律是,一旦文人与画达成了莫逆之交,其所保持的文人士大夫的主体性特质,便只能是“独善”而不是“兼善”。不少现代学者将文人画甚至整个中国绘画艺术的源头归认为老庄精神,其原因盖缘于此。

“独善”倾向反映在士夫绘画中,是题材上趋于隐逸而形式上趋于沉静。汉画那种“明劝戒,著升沉”的以“修身、齐家、治国、平天下”为宗旨的社会化审美理想,那种由帝王、圣贤、侠客、烈女作主角的,以事件、情节、姿态为铺陈手段的健力型审美意趣,到了魏晋士夫绘画中,就变成了超然世外的名贤高士、卧游畅神的山川林木和茂于神明的才情玄思,与之相应的形式趣味,也从郁勃开张变为沉静内敛,从脱略形迹变为细密精致。见于著录的曹髦《黄河流势》、杨修《严君平像》、嵇康《巢由图》、司马绍《息徒兰圃图》、王廙《吴楚放牧图》、王羲之《临镜自写真图》、顾恺之《庐山会图》、戴逵《濠梁图》、宗炳《嵇中散白画》、顾宝先《鸚鵡图》等等,都是绘画主题趋于隐逸型审美理想的产物。《世说新语》记顾恺之画名士肖像,“或数年不点睛。人问其故,顾曰:‘四体妍媸,本亡关妙处,传神写照,正在阿堵中。’”注重点睛传神作为魏晋绘画的一个风气,与“颊上加三毛”、“此子宜置丘壑中”、“明点瞳子,飞白拂上”之类的不同艺术处理手法,^⑧构成了对内在于人的才情、气



1 顾恺之 洛神赋图卷(传)

绢本,纵27厘米,横572厘米。

北京故宫博物院藏。

顾恺之(约345~407) 字长康,小字虎头,晋陵无锡人。出身名门望族,曾任桓温和殷仲堪参军,晚年任通直散骑常侍。博学有才气,工诗赋、书法,尤精绘画,时有“才绝、画绝、痴绝”之称。现存《女史箴图》、《洛神赋图》,传为顾恺之作或是相关摹本。

质、风韵而不是外在于人的功业、节操、仪表的绘画性探求。当时或后世的画史著述,多用“体运精研”、“用意绵密”、“运思精深”、“深体精微”、“体致不凡”、“画体周瞻”、“特尽微妙”、“力道韵雅”、“笔不周而意周”等词语评论魏晋六朝绘画,正可以与存世的顾恺之摹本《女史箴图》、《洛神赋图》以及南朝墓室砖印壁画《竹林七贤与荣启期》、《高逸图》相互参证。

由于年代久远,早期文人的绘画真迹已无从寻觅,仅靠几件后人模仿本,或者敦煌洞窟壁画、南朝墓室砖