

明清至近代

FROM THE MING TO 20th CENTURY



中國美術史

HISTORY OF CHINESE ART

单国强 主编

明清至近代



中国人民大学出版社

014305625

J120.9

70

V4

中國美術史
明清至近代



单国强
主编



北航

C1692347

J120.9
70
V4

中国人民大学出版社

·北京·

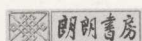
图书在版编目(CIP)数据

中国美术史 明清至近代/单国强主编. —北京:中国人民大学出版社, 2013. 10
ISBN 978-7-300-18283-4

I. ①中… II. ①单… III. ①美术史—中国—明清时代—近代
IV. ①J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 249084 号

本书采用的个别图片,由于各种客观原因未能联系上版权所有者。请有关方面看到图片后及时与我们联系,我们将依据相关规定和惯例补付图片稿酬。



中国美术史 明清至近代

单国强 主编

Zhongguo Meishushi Ming-Qing zhi Jindai

出版发行	中国人民大学出版社		
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码	100080
电 话	发行热线:010-51502011		
	编辑热线:010-51502017		
网 址	http://www.longlongbook.com (朗朗书房网)		
	http://www.crup.com.cn (人大出版社网)		
	http://www.ttrnet.com (人大教研网)		
经 销	新华书店		
印 刷	北京外文印务有限公司		
规 格	170 mm×240 mm 16 开本	版 次	2014 年 1 月第 1 版
印 张	30	印 次	2014 年 1 月第 1 次印刷
字 数	398 000	定 价	89.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

中國美術史

中國美術史 · 先秦至兩漢

中國美術史 · 魏晉至隋唐

中國美術史 · 五代至宋元

中國美術史 · 明清至近代

朗朗書房

北京朗朗書房出版顧問有限公司
榮譽出品

致读者

出版人 呼延华

依稀记得十年前的一个晚上，相约金维诺先生、邵大箴先生、薛永年先生聚于北京饭店，商谈《世界美术通史》(21卷)的出版事宜。这是由中国数十位资深美术史专家和学者，自上世纪九十年代初开始、历经十年编纂完成的美术史全集。全集完成后，本应由鼎立支持编纂的台湾某出版机构出版，但却因为始料未及的原因未能付梓。时值朗朗书房创办之初，这套皇皇巨著于是成为了我们的开门之作。

全集出版后，反响良好，遂于2010年6月出版第二版。概因这部巨著是世界范围内研究古今中外重大美术现象及美术发展概况的扛鼎之作，在国际图书展览中颇受关注，尤其是其中的四部中国美术著作，被各国出版商广为重视。2012年由韩国出版商推出了四卷本韩文版《中国美术史》，由剑桥大学出版社组织翻译的四卷本英文版《中国美术史》，今年年底也即将面世第一卷。当此之际，单独出版四卷本中文版的《中国美术史》就成为不能不做的工作。

《中国美术史》依年代划分为“先秦至两汉”“魏晋至隋

唐”“五代至宋元”“明清至近代”四卷。参与编撰的著名学者和专家，秉承史论结合的原则，特别注重艺术史的线性脉络、艺术作品的文化背景以及艺术家生平，并尽可能全面地搜集资料，介绍创作的渊源、特色以及评价等等，努力做到见微知著、史论相揖。考虑到一般读者和专业读者的阅读趣味与阅读差异，在保持了内容、考辨、文字等方面水准的同时，把专业性的见解融入通俗的叙述中，为普通读者深入浅出地讲述了中国艺术的源流和本真。

《中国美术史》还从笔墨到风格、从技巧到内涵，对具体的艺术作品进行了细微阐释。为了让读者获得更直观的艺术感受力，我们配发了大量精美的图片。读者可以辅以文本，调动自己对艺术欣赏和文史精华的体验与认知，特别是着重体会艺术家是如何把自己的生命情绪与人生境界，付诸外在形象乃至点画节奏、疏密虚实以及墨色神态之间的。

于今而言，为这套图书呕心沥血十多年的几位老一辈艺术史家已届高龄，另有多位都已年过六旬甚至年逾古稀，为本书做出贡献的二十几位中青年学者，正着力于中国艺术的发展和传承再造。他们都以金针度人的豁达和宽容，为中国的艺术教育事业薪火相传。出版这套中文版的《中国美术史》，是对几代学者夙夜为学、辛勤耕耘的纪念，并以此向他们致敬。

是为出版缘起。

二〇一三年十一月十六日

记于 北京朗朗书房

总 论

明清两代作为中国封建社会最后两个王朝，从社会形态角度考察，其政治、经济、文化有诸多共同点和延续性，从而在美术领域也出现了不少相近的艺术现象或特征，并显现出一定的承继性，如文人书画的勃兴，个性派美术的发展，雅美术与俗美术的合流等等。如果从两朝具体的执政措施所形成的历史轨迹考察，则各有自身的阶段和兴衰过程，从而使美术呈现出自身的阶段性，各类美术也盛衰交替，特征各异，并不断嬗变，风格纷呈。

明代美术发展的阶段性

按一般历史学的观点，明代可以分为早、中、晚三个时期，用以表述帝国的兴衰。美术史的发展，也大致与朝代的政治、经济和文化的发展变化一致，亦可分为早、中、晚三个时期。

（一）明代早期

自明太祖朱元璋建国至弘治年间（公元1368—1505年），是明王朝的巩固兴盛期，也是明代美术的早期。明太祖朱元璋建立明王朝后，着力恢复经济，农业、手工业和商业都得到迅速发展。同时又大力加强中央集权统治，不仅在政治上专制独

裁，思想文化领域也推行严酷的钳制政策，密织文网，使不少文人惨遭杀害，连专志于艺术的书画家也未能幸免，如王蒙、盛著、赵原、周位、徐贲、陈汝秩、宋璲、高启、杨基等人，都先后被杀或被逼迫自尽，这在中国甚至世界美术史上，都是极罕见的。因此，明初美术界是万马齐喑，许多由元入明的文人画家，继续成为隐逸画家。

明成祖朱棣，在进一步巩固政权、发展经济的同时，对美术已有所重视，试图仿效宋代建立翰林图画院，推动宫廷绘画的发展。至宣德朝，画院逐步建立，宫廷绘画日趋兴盛，直至弘治年间，宫廷“院体”画风盛行一时，已成为画坛主流。宫廷绘画创作呈现出鲜明的皇家美术特色，即政宣功能、吉祥寓意、精工画风、富贵气息等等。书法上也形成了规正端丽的“台阁体”，成为士子求仕的“干禄之书”。工艺美术方面，御用工艺品的生产也十分兴旺，出现了许多精美的新品种，如被称为“景泰蓝”的珐琅，果园场的雕漆，铜器中的宣德炉，以及官窑瓷器中的宣德霁红和霁蓝、弘治和成化斗彩等。皇家美术的兴盛是明代早期美术最显著的特征。

明代早期还有一些无法在画院存身的职业画家，服务于社会，成为与宫廷画家并峙的画家群体乃至画派。如“浙派”，创始者戴进及继起者吴伟，都曾进入宫廷，供奉于御前，后因各种主客观原因而离开画院，浪迹于江湖。他们与宫廷绘画出自同一渊源，均承继宋代“院体”，然同源异流，其艺术创作为适应社会和民众的需要，带有更强的世俗性，并形成自身画风。工艺美术领域，也作为一股潜流逐渐生成、发展。

（二）明代中期

约自正德至嘉靖年间（公元1506—1566年）为明代中期，属明王朝守成时期。几朝皇帝，有的沉溺于声色犬马，有的迷恋于修仙得道，中央集权大为削弱，大权旁落到宦臣手中，内阁党争也十分激烈，政治黑暗，社会动荡。许多文人士子绝意仕途，洁身自好，隐逸画家越来越多，客观上促进了文人画的

发展。统治者在思想文化上也逐渐失控,出现了诸多反正统的异端思想,如哲学上反程朱理学的王守仁“心学”,文学上反“台阁体”的前后七子复古运动。反映在美术上是个性的张扬,图新的追求。

美术领域最突出的反映是画坛文人画的勃兴,在苏州地区出现了“吴门四家”,即沈周、文徵明、唐寅、仇英,并形成以沈周、文徵明为领导的“吴派”。书法上也涌现出一批文人书家,以号称“吴中三家”的祝允明、文徵明、王宠为代表。

明中期社会虽然出现动荡,但尚未危及政权,所谓“承平日久”,社会风气由明初的节俭转为竞尚奢华,并追求新奇,如顾炎武《日知录》所评:“盖自弘治、正德之际,天下之士,厌常喜新,风会之变,已有所其从来。”同时资本主义萌芽已经出现,城市商业、手工业发达,商品经济活跃,市民阶层兴起,物质和精神产品的需求迅速扩大。这些因素都有力地促进了实用工艺品的发展和享乐性、观赏性、新奇性的加强。此时期的民用工艺美术制造业逐渐与官府作坊并驾齐驱,许多官窑瓷器甚至由民窑代烧;供官僚地主和士大夫们享用的私家园林大量兴建,日用家具、案头雕塑、文房清玩等品类获得蓬勃发展;为市民所喜闻乐见的小说、戏曲插图版画也开始勃兴。

(三) 明代晚期

隆庆至崇祯年间(公元1567—1644年)为明代晚期,帝国由维持而至灭亡。隆庆朝针对明中期的政治混乱、财政危机和农民起义,试图变革,时任内阁首府的张居正推出了一套改革措施,实行“一条鞭法”的赋税改革,然而遭到大地主官僚的反对,万历十年(公元1582年)张居正病故,改革失败,朝政更趋混乱。宦官专权达到顶峰,内阁也派系林立,加之边境不宁,占据东北地区的清军势力,对中原虎视眈眈,终于导致全国性的农民大起义,李自成起义军于崇祯十七年(公元1644年)攻占北京,推翻了明王朝。不久,清兵入关又夺取了政权,建立了由满族统治的大清王朝。

晚明尖锐的社会矛盾和急剧的政局变化,使思想文化领域也呈现出复杂的变异状况。一部分封建士大夫文人为挽救江河日下的封建制度,维系明王朝的政治统治,开出了不少“救世良方”,思想界出现了王守仁的“心学”,美术界则以董其昌为代表,他打出复古的旗帜,力图重新振兴文人画,并确立其在画坛的正统地位。另一部分文人士子面对黑暗的现实和王朝的更迭,敢于直面人生,倾诉真情,或思索封建统治的不合理,或抨击社会的腐败,或书写悲愤忧国之情,或寄托国破家亡之痛。思想界出现了反道学、反传统的李贽,主张发展人的“自然之性”,提倡男女平等,具有强烈的封建叛逆精神;文学界则有反复古主义的公安派、竟陵派,主张独抒“性灵”;绘画界也先后出现了许多不拘成法、富独创性的画家,作品均具强烈个性,如徐渭的大写意花卉、陈洪绶的变形人物等。另外,晚明时期市民文学的勃兴和文化艺术的世俗化也是一个鲜明特点,但所含的社会内涵更为复杂,其间既有对繁荣的城市经济和新兴的市民阶层生活状况的真实刻画,展现出生气蓬勃的社会场景、清新质朴的平民意识和通俗新颖的表现形式,也有对纵情享乐生活的着意渲染,宣扬了腐朽的人生观和庸俗的情调;许多方面闪耀着反封建的民主思想,如颂扬起义英雄、真挚爱情、个性自由等,揭露社会黑暗不公、统治阶级荒淫无耻、封建道德桎梏妇女等;但不少地方仍有意无意地维护封建秩序,如宣扬忠君、义气、宿命论等。这些在明中叶以来流行的通俗小说、南曲传奇中反映得最为明显。美术领域则表现为民间年画、版画的创兴,风俗画、仕女画的一度振兴,玩赏性小型工艺品的普遍性发展等,其世俗化的意趣都比较浓厚。

清代美术发展的阶段性

清代美术的发展,也可分为三个阶段,大体与清代社会文化的一般发展状况吻合。

(一) 清代早期

自清朝定鼎北京至康熙中叶,是清代美术发展的前期,可

称之为承继拓展期。这一时期的大多数美术家出生于明代，甚至明末已开始了艺术活动。当时的历史环境是：始而明清易代，民族矛盾上升，在连年不断的战乱中，社会生产力遭到严重破坏；继之清承明制，政局稳定，生产恢复，揭开了“康乾盛世”的序幕。

在这样的形势下，以江南文人为创作主体的书画艺术沿袭前朝的体制和作风渐习变异，取得了突出的成就，并因思想倾向和价值观念相异，出现了两种不同的趋向。其中一部分人因家国之痛，在艺术上以独抒个性为追求，以泪和墨，寓情抒怀。另一部分人则始而为保护家族乡党或个人既得利益，继而因囿于文字狱之买祸，充当了缺少反抗精神的顺民，在艺术上以表达传统文人阶层所共有的审美理想为皈依，平心静气地吮笔濡墨，自娱寄乐。

画坛以“四王画派”为代表的一系属于后者，他们主要继承晚明董其昌梳理过的文人画传统，以求集古大成而自出机杼，平静、安娴、雅正、中和，不受世风的干扰，推进了笔墨表现力的发展，然内容却缺少生活气息和真情实感，最终成为了官方提倡的正统派。在书坛上，帖学书家亦服膺于董其昌的观点，力求古澹天然却流于秀美柔弱，最终也与官方提倡的馆阁体合流。

以“四僧”、龚贤为代表的一系属于前者，他们也受董其昌的影响，但主要继承了徐渭、陈洪绶的画学思想。他们的艺术也高度重视笔墨节律的表现性，但学古而化，兼师造化，更以独抒内心抑郁不羁的强烈情感为目的，或借花鸟而寄恨，或借山川而代言，直接影响了清中期非正统派的绘画艺术。在书坛上，以王铎、傅山为代表，与晚明奇崛书风一脉相承，不走古澹之路，一洗纤秀之气，草书疾行，翻覆盘旋，矫然突出。与书画艺术的迅猛发达形成对照的，是篆刻、建筑、雕塑和壁画、版画、工艺美术的成就相对薄弱。

（二）清代中期

自康熙后半叶至嘉庆年间，是清代美术发展的中期，可称

为繁荣多彩期。这一时期，国家统一，政治稳定，经济繁荣，资本主义萌芽生长，为文化艺术的发展提供了良好的条件。但是，官方钳制舆论依旧，文字狱屡兴，牢笼文士的政策有增无减，新的社会矛盾开始出现并逐渐加剧，从而形成了美术发展演变的新格局。

以北京为中心，宫廷和官方美术甚为隆盛，自觉地为中央集权的政教目的和统治者的生活享受、审美需求服务。宫廷美术机构规模庞大，如意馆和造办处容纳了众多的名家能手，一些外国来华的传教士亦供御禁中，在严格的管理下从事各种美术创作和制作活动。官营的地方工艺美术生产，也大都受皇家的直接控制。

在绘画方面，除正统派的山水、花鸟画之外，旨在歌功颂德的重大纪实题材和人物肖像上呈现出突飞猛进的势头，并大都融合西方古典写实主义画法，形成中西合璧的画风，于传统之外别开生面。

在书法方面，因康熙对董其昌的偏爱，乾隆对赵孟頫的欣赏，推动了帖学的发达，再加上科举考试中对书法规范化的要求，上承明代台阁体画风，造成了以“乌、光、亮”为特点的馆阁体的盛行，在整齐平匀、了无个性中表现了所谓承平气象。

在建筑方面，雍正十二年（公元1734年）由工部颁布的《工程做法则例》，对传统的建筑法式作了系统的总结和整理；在此前后，又陆续完成了大内修建工程，宏规巨模，无不沿自明朝；离宫苑囿的营造活动，更掀起空前的高潮，全面继承了各时代、各地区的园林建筑精粹，集处理政务、生活享受和游赏观览于一体，极尽富丽华赡之能事。同时，因对藏传佛教的扶持而大兴喇嘛教建筑，喇嘛教雕塑和壁画亦随之繁盛，在宗教美术史上写下了新的一页。

在版画方面，殿版画数量可观，刊印精良，卷帙浩繁，规模宏大，富丽精湛的艺术作风，体现了皇家所特有的气派。

在工艺美术方面，景德镇官窑和江宁、苏州、杭州织造局均有专职署理，养心殿造办处和如意馆的油漆作、银作、珐琅

厂、玉作、牙作、竹木作等，也各有专职司守，同时招募民间工匠供御，促使传统工艺美术迎来了全面发展、高度繁荣的巅峰时期，无论品种门类、应用范围、制作技艺还是造型形式、装饰手法和装饰题材，都达到集大成而又多样化的境地，尤其是对审美功能的关注和对制作技巧的考究，大大超越了前代。在宫廷和官方美术蒸蒸日上的同时，在野文人和民间美术也欣欣向荣，适应了市民文化思潮的高涨和新兴商人雅玩好尚的社会需求，朝着非官方、非正统要求的方向潜变。

这一时期，统治者的高压与怀柔政策和城市商业、手工业的发展，引起了文人书画家与职业书画家的分化。一部分人进入宫廷，成为绍述正统派或馆阁体书画的御用供奉；另一部分人则因仕途坎坷，遂步入民间，走向市场，于是加速了在明代已出现的文人书画家职业化或职业书画家文人化的发展。尤其是扬州及其附近地区，成为鬻艺为生的文人书画家和职业书画家的活动中心和集散地。他们愤世嫉俗的个性宣泄及其在市场供求关系制约中的自我调整，或多或少地接受了世俗的审美观念，引起传统雅俗观的变易，特别在写意花鸟和人物画方面，以“扬州八怪”为代表，发展了清初个性派的艺术作风并提高了主体性、现实性和世俗性的有机表达能力。朴学的兴起，金石碑版的大量出土，导致了在审美类型上与帖学和馆阁体书风迥然异趣的碑学书法异军突起，继承清初奇崛派书风，更发展了古朴沉雄、恣肆狂放的格调；北魏书、隶书、篆书的成就横跨数代，并在一定程度上影响到行草书的发展，为其注入了新的活力，成为清代书道中兴的标志。

另一种体认市民文艺精神的美术形式——木版年画，也在这一时期日趋繁荣。天津的杨柳青、苏州的桃花坞，是当时年画产销的两大中心。此外还有山东的潍坊、高密，河北的武强，河南的朱仙镇，四川的绵竹等等，也是年画的重要产地。

在版画艺术中，除年画之外，各种刊本画册和画谱也畅行不衰，由于侧重于绘画自身艺术性的追求，逐渐摆脱了作为文字的附庸，从而成为新的绘画传播媒体，扩大了绘画在更广大

市民阶层的影响。

文人士大夫参与工艺美术的设计和制作，是一个值得注意的现象。它最终打破了传统的雅俗之分，既使雅文化俗化、俗文化雅化，更使书画工艺化、工艺书画化。具有典型意义的是陈曼生与杨彭年兄妹连手制作紫砂壶，使从来的茗壶因名工而重一变而为以名士为重；此外如卢葵生的髹漆，汤天池的铁画，金农、高凤翰的雕砚，吴之璠、封锡禄、周顥、潘西凤的琢玉、刻竹，吴天章的制墨等等，无不赋予众工之事以雅致的诗情画意。

（三）清代晚期

自道光至光绪朝（公元1821—1908年），是清代美术发展的晚期，可称之为古今转型期。这一时期，随着外国列强的入侵，中国由封建的主权国家逐步沦为半封建半殖民地社会。社会性质的转型，也使美术家的创作、生存条件发生了旷世未有的剧变。

在美术领域，传统的美术形态在发生变化，外来的美术形态也大量涌入，如油画、水彩、石印画报、西洋建筑等等，并因其与政局民生或商业经营关系的密切，又借助于现代的传媒或技术手段，比之传统的美术形态更加深入人心，也拥有更多的观众。随着西学的兴起，对外派遣留学生和实行学校美术教育制相辅并行，更加速了传统美术形态向近代美术形态的转型。

五口通商以后，上海、广州等商埠成为接触西方文化最多的十里洋场，同时也是消费能力极大的美术市场中心。日益成长的资本家、商人、市民，成为影响审美观念及其形态变革的主要社会力量。而大量的职业书画家和因官场黑暗、绝意仕途走上鬻艺之路的文人书画家也纷至沓来，使这些地区的创作队伍更加职业化，也更加注意到在供求关系中调整方式和风貌。尤其在绘画领域，画家开始成立同业组织，定期进行艺事交流活动，协调润格，捐助公益事业，成为近代意义上的自由职业者。而在具体创作风貌上，更加注重世俗化与个性化的融通，或以中为主、融会中西，且把文人情操与民间趣味统一起来，在

广泛而通俗的题材或体裁中，创造出更适合市民好尚的图式，如“海派”的任伯年和广东的“二居”；或变革传统，直承清初和清中叶的个性派艺术，在传统题材或体裁中，以复古为更新，化大雅为大俗，同样成为市民阶层所喜闻乐见的图式，如“海派”的赵之谦、虚谷和吴昌硕。此外，石印画报的沛然风行也是这一时期绘画转型的又一重要现象。它凭借近代的大众传播手段，多表现时事新闻，及时反映了社会剧变中人民群众对国家前途、民族命运和世界形势、西方文明的深切关注，具有传统绘画所无可比拟的作用。民间美术中的木版年画和西湖景画片等，也突出了宣传时事和爱国主义教育的内容，展现了列强入侵后中国人民不甘屈辱、发愤图强的精神面貌。唯宫廷绘画，随着清朝廷的衰败，日趋式微。书法方面，碑学呈继续上升趋势，并因汉简、甲骨的出土增加了更丰富的风格样式；帖学也汲取碑学之长，出现新的转机。

这一时期的建筑，以园林、会馆和近代城市建筑较有特点。传统工艺美术，随着近代城市工商业的崛起和传统商业、手工业的逐步淘汰，则呈现衰微之势。

明代美术的时代特征

明代美术在明朝政治、经济、思想、文化诸因素的制约下，显现出的时代总体特色，主要有三个方面，即文人画成为主流、工艺美术的文人化、美术中世俗情趣的渗透，有些特色一直延续至清代。

（一）文人画成为主流

文人画自北宋发轫以来，历经南宋的传布，至元代已蔚然形成一大艺术潮流，然尚未占据画坛主流。当时推动文人画思潮的一批画家，除少数人如赵孟頫、高克恭居于高位影响较大外，大多数画家如元四家均是地位低下、经历坎坷、失意隐遁的文人，他们在当时的影响远非后世评述的那样广大，如四家之一的吴镇一生占卜、卖画，门庭冷落，而职业画家盛懋的作

品却被时人争相收购，可属典型一例。

到了明代，情况就完全不同了，尽管严酷的专制统治使许多文人士子视政治为畏途，绝意仕进，退而独善其身，隐居山林，以书画自娱，但他们在文化领域的实力和影响都远胜元代。明代经初期的经济复苏，到中期商业城市获得蓬勃发展，尤其是江南地区的苏州一带，至成化年间已呈现一派繁荣景象，许多寓居于此的文人，依赖富庶的经济虽未仕却过着丰足的物质生活。同时，这些城市中新兴的豪富巨商、入世的文人官宦、地方的乡绅名士，或因个人嗜好，或属附庸风雅，也纷纷作为书画收藏家、赞助者或同道人，与文人画家相交往，并加以奖掖、扶植，为他们提供了丰富的借鉴资料和优越的创作条件。文人画家在这样的社会环境下，社会地位和艺术声望都得以提高，他们不仅自身频繁举行诗文书画雅集活动，通过交流切磋提高画艺，还吸引了许多其他阶层的人士如职业画家、民间画工、仕宦甚至富豪参与其间，社会影响不断扩大。他们所崇尚的创作思想、风格样式、审美观念，不仅获得社会的普遍认同和响应，并日益渗透到文人画以外的民间绘画、园林建筑、实用工艺等美术门类中，从而汇成一股最显而易见的潮流，表现是庞大的文人画家队伍之形成和纷繁的文人画派之涌现。画家队伍可以“吴门画派”为例，据记载，宗学文徵明的后学者即达三百余人；画派之多可以晚期为例，其时追随董其昌的即有“松江派”、“苏松派”、“云间派”，另有“武林派”、“嘉兴派”、“武进派”等。同时，职业画家的文人化也表明文人画势力之炽盛，如仇英、蓝瑛、丁云鹏等人。然而，文人画主流地位之确立，主要还是体现在文人画诸特征的尽情阐发和文人画体系的完善，这是文人画得以风靡的主要原因。其具体表现又可分为以下三方面：一是题材的消长。即指山水、花鸟画的盛行和人物画的衰微。这一消长现象反映了艺术创作中客体对象的转化，也表明画家人生价值和美学观念的转换，其实质是文人意识的强化。人物画的衰微，表明文人对社会现实生活的冷漠和对绘画政教作用的鄙夷，而山水、花鸟画的盛行，则反映文人对回归自然的向往

和畅神怡性作用的追求。二是强调主体的个性化。即对外界客观物象的描绘让位于对画家主观情感的抒发,并突出人品、修养、思想、性格,使作品具鲜明的个性特征。最典型的例子就是徐渭所绘之《水墨牡丹图》,他在自题中表露:“牡丹为富贵花,主光彩夺目,故昔人多以钩染烘托见长;今以泼墨为主,虽有生意,多不是此花真面目。盖余本寒人,性与梅竹宜,至荣华富丽,若风马牛,弗相似也。”[庞元济:《虚斋名画录》]这种以主观情愫看待客观物象的观点,与王守仁的“心学”理论“天下无心外之物”十分相似。三是表现形式的相对独立性。即艺术从重内容转向重形式,突出了艺术本体的“自律性”。具体表现在强调笔情墨趣、追求形式美、完善诗书画三艺结合等方面。

(二) 工艺美术的文人化

文人画在明代的传衍和蔓延,使文人的思想意识尤其是审美观念,对美术领域产生了深刻影响,其中与文人生活关系密切的门类如文房清玩工艺品,更渗透着浓厚的文人意识。

文房清玩,是指文人作息攻读场所中供赏玩或使用的工艺品,主要包括供书写的笔、墨、纸、砚等文化用具,供宴饮起居的茶具、酒器、食器、家具等日用器皿,供欣赏鉴藏的古物、奇器、案头小品等工艺陈设品。这些文玩工艺品,虽然大部分并不出自文人之手,而由工匠制作,然无不渗透着文人的品位,受到文人意识的制约。

文人意识反映最明显的是作为书画工具的文房四宝,在注重应用的同时大大增强了它的艺术性和赏鉴性。以最具代表性的墨为例,明代除讲究墨的质地外,日益重视其香、形、色、纹和坚实性,所谓“假龙脑、麝剂以益其香;假金珠、箔屑以助其色;假龙纹、月团、香壁、乌玦以昭其象;假九子、五剑、天关、玄中以侈其名;假刃可截楮,锋可削木,置之水中三年不坏,以神其造”[明·方瑞生:《墨海》卷十二]。墨的形状也多种多样,有圆形的规、正方形的矩、长方形的挺、多角的圭,以及象物造型