

玉山堂文集

中国书画与  
文人意识

陈滞冬 著

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS  
广西师范大学出版社



玉山堂文集

中国书画与  
文人意识

陈滞冬 著

丛书主编 张亚平

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS  
广西师范大学出版社

· 桂林 ·



中国书画与文人意识  
ZHONGGUO SHUHUA YU WENREN YISHI

出版统筹：张 明  
责任编辑：廖佳平  
助理编辑：张维维  
封面设计：李中果  
版式设计：林 林  
内文制作：叶家鹏  
责任技编：王增元 伍先林

#### 图书在版编目（CIP）数据

中国书画与文人意识 / 陈滞冬著. —桂林：广西  
师范大学出版社，2017.9  
（玉山堂文集 / 张亚平主编）  
ISBN 978-7-5598-0285-9

I. ①中… II. ①陈… III. ①书画艺术—中国—  
文集 IV. ①J212-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 226347 号

广西师范大学出版社出版发行

（广西桂林市中华路 22 号 邮政编码：541001）  
网址：<http://www.bbtpress.com>

出版人：张艺兵

全国新华书店经销

桂林广大印务有限责任公司印刷

（桂林市临桂县秧塘工业园西城大道北侧广西师范大学出版社集团  
有限公司创意产业园 邮政编码：541100）

开本：787 mm × 1 092 mm 1/16

印张：19.75 字数：270 千字

2017 年 9 月第 1 版 2017 年 9 月第 1 次印刷

定价：48.00 元

---

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

## 新版前言

一本书的出版就像一个人的诞生，此后，它在这个世界上的遭遇绝非它的父母——作者所能够预先揣测的。不过，有一点可以从概率上预知的是，百分之九十九以上的书很快就会消失，就像百分之九十九以上的“泯然众人”一样，平平淡淡地过完一生，悄无声息地重归寂灭。书籍的生生死死，与人类的生生死死一样，天天都在这个喧哗的世界上重复地上演着。

但是，书籍与人类生命最大的不同之处是，有极少数的书籍在它出版并消失许多年之后，有可能被重新出版。这种再版重现的书籍，有点像转世重来人间，它面对的几乎是与当年完全不同的读者，以及完全不同的社会、文化语境。如果它真有感知，可能会比这些新读者更感惶惑：白头宫女式的喋喋不休，在背景已经全然不同的时代，真的还有人会倾听吗？

本书这次出版，已经是第三版了，距离初版面世竟然已经过去了二十五年，我自己在重新校阅一遍时，也难免生出“当年新妇今为婆”的感慨。但感慨归感慨，这本书中所涉及的诸多问题，至今仍然没有被研究者所注意，但是，书中对这些问题的看法，在今天看来仍不失新鲜与锐利。感慨之余，其实未免有点寂寞之意。我不知道这本转世重来的二十五年前的旧著，对现在的读者是否还有吸引力，只是我仍然认为，如果要思考关于中国书画的理论问题，本书中所涉及的若

干议题至今仍是最重要的基本选项，是绕不开的基础理论指涉。要是我们连这些东西都不涉及、不思考、不讨论，那么，现代中国书画理论家们所说的“要建设现代中国书画艺术理论体系”的宏愿就只能是一个谎言。

本书初版至今的二十五年，也是现代中国社会变化最大的二十五年，生活于其间的中国人，几乎每个人都可能拥有一个曲折的人生故事。本书所经历的这二十五年的故事，虽然谈不上十分曲折，但也值得一说。

大约在1990年左右，当时中国艺术研究院的几位在读博士研究生相约各撰一本自己相关专业的论著，以《中华艺术文库》的名义出版。大概他们那几届研究生中没有中国书画专业的学生，而作为艺术文库，应当至少有那么一本关于中国书画的书，于是就想到约我来写。我得此嘱托的时间较晚，人又远在成都，虽然临阵磨枪匆忙应对，但前后费时几有一年，耽误了大家不少时间。好在那几年我十分留心文人画的诸多问题，关于书法的研究也已进行多时，积累既多，写作还算是比较顺利。此书在1992年出版以后，颇受到学界欢迎，尤其是各大学里学习艺术史或者中国书画理论的研究生，这本书成为他们撰写毕业论文的重要参考资料。我作为一个职业画家，经常到各地举办画展，在南京、杭州、郑州、台北等城市展出时，常有读过此书的读者到展厅与我见面，他们对此书的厚爱，令我十分感动。

大约在20世纪最后几年，香港城市大学联合两岸三地学者编写了一本供中文教学的大学各科学生学习中国文化使用的教材《中国文化导读》，经过多年试用，2001年由香港城市大学出版社及香港城市大学文化中心出版。我所见到的，则是由香港城市大学授权北京生活·读书·新知三联书店2006年出版的简体字版。在这本分章讲述古代中国文化各个方面的通论式著作中，讲中国画的一章名为“水墨画”，文末附有“推荐读物”七种，除掉两种全集式的画册外，其余五种均为理论著作，分别是：王伯敏《中国绘画通史》、铃木敬《中国绘画史》、谢稚柳《水墨画》、陈师曾《中国文人画之研究》以及我这本《中国书画

与文人意识》。我看到这个书目非常高兴，原因是前四位作者都是我自少年时代就非常景仰的前辈大师，我就是读着他们的著作才慢慢进入这个专业的。王先生那本书曾多次再版，几乎是我学习中国绘画史的必读书。谢先生的那本书则教会了我从艺术家的视角去理解艺术史的方法。20世纪80年代初在浙江杭州、90年代在山东济南，因为参加书画专业的学术会议，我先后见过谢先生和王先生，并曾当面请益；陈先生的这本书自30年代刊行以来，数代中国画家从中受益，我学画之初的60年代后期就仔细研读过；铃木先生的这部著作虽然大多数大陆的中国画家和研究者可能不太熟悉，但我年轻时学过日语，还翻译出版过两本有关中国书法的日文著作，因此对这本大著十分熟悉，且从中受益不少。我的这本著作能够与四位先贤的代表性著作并列，令我感到十分荣幸，也为自己的旧著能对当代大学生研读中国传统书画艺术有所帮助而倍感欣慰。

本书初版于1992年12月，由吉林教育出版社出版，因为印数不多，读者很快就找不到书了。2006年6月，在初版印行十五年之后，四川美术出版社出版了此书的第二版。第二版只是修订了文字内容中已发现的错漏，没有任何改动，但增加了三十七幅历代著名书画家的画像、自画像和照片作为插图，并为每幅插图撰写了说明文字。但是，这一版文字排印十分拥挤，阅读的感受远不及第一版轻松。今去第二版发行忽忽又是十年，广西师范大学出版社将此书收入《玉山堂文集》出版第三版，文字部分由作者重新进行了仔细而全面的校阅，有多处修订，插图内容仍是第二版的三十七位书画家画像，只是有十几幅更换了图像来源，选择了更好的版本，近代画家中有两幅原来使用了照片，这一次也都换为画像，图版说明文字则未作改动。

一本书的作者面对自己二十多年前的旧著，不能不生出一番感慨。我对着自己二十五年前写下的这些文字，犹如面对着昔日之我，既熟悉又陌生。庄子有言：“朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋。”人生世间，亦如朝菌蟪蛄，以数十年时间而欲穷究千万年之事理，不亦殆哉？面对着昔时陈迹，徒叹去日苦多而已。然

佛家有言：“过去已灭，未来未至，过去之外，更无飞时，唯鸟与影，巍然不动，是世间即体皆寂。”在世间一切都归于寂灭之际，何以飞鸟与幻影是不动的呢？思想是捉摸不着的虚幻，然而文字恰如其影，此影飞离色界，巍然不动，是以二十五年前之我，可与今日之我相对而谈。一本书之所以有生命，其实是它承载着作者生命的一部分，而且忠实地保存着当年的状态，让作者有机会重新面对自己已经过去的生命和过去的时光。

感谢广西师范大学出版社再版此书，让我有机会再次面对二十五年前的旧我，再一次涉入已经逝去的水流。

陈滞冬

2016年7月13日于玉山堂

时山雨初过，好风忽至

## 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，在中国画理论界内界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他处，以防第二天被别人先拿走。2004年，北京大学陈中浙先生出版《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十处，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，台北陈健邦先生示我他的近著时论文集《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。但此书初版印数仅一千九百册，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，只是将有些笔误或文意实在不顺的地方略加修正。书中有些观点，今天我自己读来，也有与昨日之我相对之感，并不能完全代表我今天的看法。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三十七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大感兴趣。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

## 导 论

中国的书法艺术与绘画艺术，自公元 2 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，在希腊——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间，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的、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 8 世纪以后，由文人们所看重从而被视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，并且后者常常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，由于与文人生活的紧密联系，几乎已经成为文人生活的一种艺术。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，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、气质乃至与生活相适应，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，便开始具有了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 20 世纪以前，西方画家都只画他们眼前看到的東西，绘画的目的只是企图忠实地再现自然，在二维平面上制造三维空间的幻觉。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后来西方绘画那种程度，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。虽然这生命也是稍纵即逝，但却是我们唯一真正拥有的存在。将生命的痕迹留在纸上，将情感、思绪、心境、幻想甚至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，正是自然这个生命之流最真实、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，这可以称为为他人的绘画。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、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。正因为如此，绘画和书法才在文人们的创作活动中获得了解脱，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维空间的幻觉，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。并非是古代艺术家们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 10 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，这究竟是对极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关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，在其后中国政治极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·米修（Henri Michaux）以及马克·托比（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），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”<sup>1</sup>。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，甚至其本身就是独特的、与众不同的思

---

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

想。因此，大凡文人画家书法家都希望寻找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陈陈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，他的被旁人视为怪诞的对于纯形式的热情，需要通过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 16 世纪以后的三百年间，文人画家们的这种对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”（The Art of Art History），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”<sup>1</sup>。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。

---

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

那些最优秀的文人书画家心中必然充满了矛盾：将传统当作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豫不决、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，作品中洋溢着情感的韵律。文人书画家对传统的疑虑使他不能如职业画工们那样精确的掌握传统技法，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<sup>1</sup>，或许文人书画家在形式上的独特创造正是由于他们对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的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20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。20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。

---

1 E.H. 贡布里希：《图像与眼睛》，范景中等译，杭州：浙江摄影出版社，1988。