



■ 顾平 著

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科

南京艺术学院美术学院学科

教学·科研·创作研究丛书

# 返本开新

——艺术史、艺术理论与艺术教育论集

四川出版集团 四川美术出版社



教学·科研·创作

■ 顾平 著

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科 南京艺术学院美术学科教学、科研、创作研究丛书

# 返本开新

—— 艺术史、艺术理论与艺术教育论集

四川出版集团

四川美术出版社

---

## 图书在版编目 ( C I P ) 数据

南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集  
/ 顾平著. — 成都: 四川美术出版社, 2006.2

ISBN 7-5410-2828-2

I. 南… II. 顾… III. ①中国画—作品综合集—  
中国—现代②油画—作品综合集—中国—现代  
IV. J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 004490 号

---

## 南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集

责任编辑: 陈时全

特约编辑: 张友宪

封面设计: 谢燕淞

技术设计: 祁箭峰

责任校对: 培 贵

出版发行: 四川出版集团

四川美术出版社(三洞桥街12号)

邮政编码: 610031

印 刷: 南京文博印刷厂

开 本: 889mm × 1230mm 1/32

印 张: 9.75

图 片: 1幅

版 次: 2006年6月第1版

印 次: 2006年6月第1次印刷

书 号: ISBN 7-5410-2828-2/J.2040

定 价: 68元

■ 著作权所有·违者必究 举报电话:(028)86636481

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

电话:(025)84515233 地址:南京六合区晓营村

## 前 言

南京艺术学院美术学学科是国内首批美术学博士学位授权点、国家重点学科培育建设点及江苏省优秀重点学科。

自建校以来，本学科曾经聚集了刘海粟、张大千、黄宾虹、潘玉良、陈之佛、朱屺瞻、吕凤子、丰子恺、俞剑华、关良、潘天寿、郑午昌、倪怡德、傅雷、谢海燕、颜文樑、吕斯百、蒋兆和、常书鸿、刘汝醴、陈大羽等一大批杰出的美术家、美术教育家 and 艺术理论家在这里任教。

在近一个世纪的办学历程中，本学科秉承“简约深美”的教育理念，在积极倡导创新精神与务实学风的同时，始终注重将理论与创作研究交融贯通；将科研与教学实际紧密结合，形成了“兼容并包”和“不息变动”的学术风气，在教学、科研与创作方面具有比较深厚的历史积淀和鲜明的综合性特色。

经过几代南艺人的不懈努力，自上个世纪90年代至今，本学科已经发展成中国画、油画、版画、壁画、书法、雕塑、美术史论和造型基础等系部齐全、专业型与综合型美术人才培养并重的教学、科研实体。

本学科历来重视学科建设，坚持“正学风、促交流、推骨干、创品牌、严管理、出人才”的治学方略，在师资建设、学术研究、教学管理和人才培养等方面都取得了显著的成绩。本学科绘画与美术学专业在国内同类型院校教学、科研领域具有一定的优势和比较广泛的影响力。

本系列丛书旨在检阅本学科各专业教师在教学、科研与创作研究方面的综合性成果，并藉此体现理论与创作研究相结合的学术指向和科研特色，从而促进本学科各专业教学、科研与创作研究的对外交流以及自身的不断发展。

南京艺术学院美术学院院长

2005年7月于黄瓜园



# 目 录

一、叛逆·求真：向“经典”叫板	
苏轼文人画理论的批判	1
谢赫“六法”的歧解及真义	15
对美术史社会历史学研究方法的反思	25
“感觉经验”与中国艺术史研究	31
20世纪中国文化特征与中国画观念的不同选择	45
二、问题·资源：艺术教育的审视	
中国近代学校美术教育考略	68
对学校美术教育内容的新思考	76
论美术学博士生学术格局的建立	85
关于“中国画教育现代性”的思考	96
徐悲鸿中国画教育模式及其评判	104
潘天寿中国画教育模式及其评判	135
问题与资源：百年中国高等美术教育宏观审视	166
二、返本·开新：“复原”艺术史	
“画院”沿革之考证	180
萧云从里籍与生卒年考	199
萧云从山水画艺术风格研究	208
马和之及其《毛诗图》研究	218
宋代文化思潮对两宋绘画艺术的影响	230
南宋院体山水画风成因之本体研究	248
从趣味到时尚：南宋山水画家的文人诗情与画史意义	263
“皇家赞助”与南宋“院体”山水画风之成因	285

## 苏轼文人画理论的批判

### 一、苏轼与绘画

在批判苏轼文人画理论之前，我们有必要弄清楚苏轼于绘画究竟知之多少。如果苏轼确实不是太懂绘画，那么他的理论成立的前提就存在问题，这样一来所谓文人画理论便成了空中楼阁，可信度自然值得怀疑。

苏轼以散文、诗词乃至书法等多方面成就驰名宋代文坛，对后代产生了重要影响。苏轼于绘画，文献记载较少，不过他常与当时画家交往，尤其是朋友兼亲戚的文同，过从甚密。苏轼祖上富收藏，他的父亲苏洵不仅是位大文豪，而且也是位颇具影响的书画收藏家，府中藏画颇丰。苏轼又于绘画发些与众不同的议论，并逐渐形成一套理论系统。鉴于以上种种方面，历来人们都认为苏轼也是位名气不小的画家。

从技术的角度讲，绘画是一种技巧，早期画家属于“百工”之列不是没有道理的。这种对技术性的要求，表现在作品中是画家对形式语言的把握和传达。这就好比是木匠做家具，没有对技术上的精通，任凭多美妙的想象也难成现实。绘画后来成为艺术，提升的是技术制作之前的“设计”与创作之中的情感掺入，但就其创造过程，无时不与“技术”相关联。苏轼长于文学与书法，就“技术”

性来说他是行家里手，但对于绘画，他毕竟没有认真地亲自实践，那凭兴趣而涂抹的几笔，很难谈得上什么“技术”上的要求。从这一点上讲，苏轼就称不上是一位名画家。其实，他的极少的几件代表性作品均十分糟糕，那些标榜《古木怪石图》如何之好者，大凡均不为画界中人。

那么不为画家是否一定也看不懂画呢？这就比较复杂了。一般而言，除了你总是与画家相伴，他们的言行总在影响你，在绘画形态上他们对你循循善诱，慢慢地，使你的读画能力提升到可以真正从形式语言上释读作品的程度，否则你的见解必然流于概念化，或失之偏颇，更谈不上什么高见。如果说你的见解有影响力那也是误导。苏轼家藏名画十分丰富，本有学习绘画的极佳环境。但他对文学、书法乃至政治太有兴趣了，从而致使他在绘画技术上既无精力投入又未拜师学艺。而苏轼时代及之前的绘画多重自然，在表现形式上特别重视“技术”。这样一来我们便能理解苏轼之于绘画同样难免文人的附庸风雅，最多算个“票友”，介于“懂与不懂”之间。

有人说书画同法，苏轼既为大书家且为一代大文人，其深谙画理实属易事。其实情况并非如此简单。中国绘画史上以书入画并真正将书与画结合的画家应始于赵孟頫。宋代以前画家兼书家，或是书家兼画家均十分之少。米芾为大书法家，他的“米家山水”实为“墨戏”，从画风上讲，还谈不上什么道道。倒是元代的高克恭将“米家”的“墨戏”演化为真正意义上的绘画。所以作为书家的苏轼是否也能成为画家没有直接关系。而且绘画造型远比书法造型要复杂得多。

苏轼与绘画的关系，相比较当时的文人没有什么特别之处，但他常常对绘画发表自己的一些见解，如果是流

于文人的概念化品评也就罢了,问题是他既不屑为一般文人且又善于标新立异,他的文人画理论又因其独特而受到人们普遍关注,这就带来了问题的复杂性。为此,对苏轼文人画理论的批判,还应回到具体问题。

## 二、“形神”观

形与神是绘画创作和品评首先应面对的问题。因为绘画作品虽依据表现对象,更在升华为艺术形象。这本身就包含着一种创造过程,即由表现对象的形上升为艺术形象的形,进而传达出审美文化精神的神,所以画面必然包含形与神两方面。显然这里的形也可以理解为客观的感性形式的物象,即表现对象实在的结构、形态。那神是什么呢?因为其抽象性,一直未能有一个准确的描述。以论者的角度不同而形成了对神的两种不同理解。一种侧重于客体,认为神是物体本身附于形体结构之上的一种物的精神性,也即物之神;一种侧重于主体,认为神是艺术家通过表现对象传达于画面的一种自身情感。

对这两种神的不同追求,形成了多种风格的绘画作品。物之神,多依附于物之形,所以追求这一神的画家多从物之细部描绘出发,从而传物之神。中国宋代及以前绘画多侧重于物之神的传达,尤其是五代、宋初达到一个高峰。但毕竟写形是为了传神,失神而存形,则死形也。而侧重于画家之情的作品,则更注意物之形与画家情感表现相一致,即使逸笔草草,只要能传画家的真情,物之形便处于第二位。元代开始,中国绘画在注重物之神的同时,更重倾向于第二种神的追求,但成功的作品从来没有超越形的“约束”,因为毕竟传画家之情的载体是物,无物之形则也必失其神也。形是一定的,但神往往因接受者的文

化等原因产生差异甚至相反。

那么苏轼对形与神是如何理解的呢？苏轼认为：“论画以形似，见与儿童邻，赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”<sup>[1]</sup> 苏轼论画以诗推及，然而诗与画是两种不同的艺术形式，虽然在许多方面他们有相似之处，但毕竟在特质上是有明显区别的。诗是语言艺术的一种，从它诞生之日起，便与叙事性的文学作品有着根本区别。诗讲究一个“味”字，平铺直叙而无味必然不是好诗。即使是叙事诗，也不能流于纯客观的描摹。而画则不同，绘画属于造型艺术，塑造形体是其本质特征，作为造型，在方式上我们完全可以选择直叙性的，或称之为写实性。刚才我们已论及绘画中传物之神也是其主要的表现方式，只要能画出客观事物的特征，体现出客观事物的物象和精神，就应当视作是绘画艺术作品。毕竟任何一幅画都不是原物的重现，个中必然含有艺术家的审美劳动。这就好像好文学中记实或叙事性作品，只不过它的审美是内含而隐秘的。中国古代工笔画均以传物之神为目的，精品叠现，表现上就是以对物写生为主，稍加技法上的艺术处理。五代宋初的山水画，也为传物之神的精品，当我们站在范宽的《溪山行旅图》之前，那自然真实的崇高与威慑夹和着画家真情体验直接感染着我们，我们不得不惊叹叫绝。打个比方，一幅牡丹图，我们完全可以通过牡丹的生动形象，传花之神，因为物本身是有其生存之存在或生命的。反过来，若以诗之语言来表现牡丹的意境，必然不能叙其花写其叶。倘如此，无疑会觉得寡然无味而不能名之曰诗，可见苏轼是懂诗的，却不太懂画。苏轼这首诗，由于他的名气加上后代论者多数不从

事绘画创作，从而被无限制地夸大。许多文人作品，以神为标榜，鄙视“小儿科”的形，作品只有空洞的一点小趣味，这样过分贬低形，不仅造成虚化，也违背了绘画为造型艺术这一基本规律。苏轼《古木怪石图》正是此类作品。宋以后大批未能深入研究绘画艺术规律和技法的文人纷纷涉入绘画，他们以笔墨作游戏，其实是对绘画的一种亵渎，对审美的一种误导。寻其根与苏轼的偏执密切关联。

事实上，苏轼也是特别欣赏形似作品的。他说边鸾画出鸟的生气，赵昌传出花的神态，而边鸾、赵昌都是重形写实高手，他们的形就是物之神。苏轼在《书李伯时山庄图后》把这种物之神描述得更加具体，他说：“或曰，龙眠居士作山庄图，使后来入山者，信足而行，自得道路，如见所梦，如悟前世。见山中泉石草木不问而知其名。遇山中与渔樵隐逸，不名而识其人。”<sup>[2]</sup> 这是何等的写实！又是极佳的传物之神的作品。他在《书吴道子画后》也说得明明白白：“得自然之数不差毫末，出新意于法度之中。”<sup>[3]</sup> 这充分说明苏轼对传物之神是十分看重的。由此可见苏轼的形、神观本身就十分矛盾：作为文人的他重意（神）而轻形；作为常人眼光，他又十分喜欢写实性作品，但为避免流于俗套，便再对写实作品进行“传神”化渲染。可是，由于他的随意和偏执使许多不明真相的人误入歧途。形神兼备，因需而设，才是绘画的真谛。

### 三、“常理”观

苏轼在谈到画理时说：“余尝论画，以为人禽、宫室、器用，皆有常形。至于山石、竹木、水波、烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知，故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。

虽然，常形之失，止于所失而不能病其全，若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨。”<sup>[4]</sup>

“理”为古代文人常用术语。“理”又与“道”相关。在先秦诸子看来，“道”就是从一切具体事物中抽象出来的自然规律或法则。“理”由“道”生，“道”因“理”见，那么“理”就应该是每个事物所构成的内在本质或具体规律。庄子说：“万物有成理而不说”，<sup>[5]</sup>“析万物之理”。<sup>[6]</sup>最早把“理”运用于绘画的是南朝宗炳。他在《画山水序》中说：“应目会心为理者”，“神超理得”。这里的“理”即是作品反映出来的表现对象规律性的东西。

对“理”的理解有二：一为表现物体的规律性，这里“理”与“真”相近，表现对象要合情合理；二为艺术表现的规律性，如诗词之韵律、平仄，音乐之宫、商、角、徵，书法之间架、章法，文章之起承转合。非此就无以成“理”。其实两者是相互统一的，画家既要依据自然之理，还需运用艺术之理方可画出真正合情合理的传神之作。

苏轼在这里所说的“常理”应当为物本身的理，因为他把画家描绘的对象分成了“常形”和“常理”两大类。“常形”之物，物体的个性特征强，一物区别他物的结构特征很明显；“常理”之物，却少有个性，但它有一类物体大的规律性。那么很显然，个性特征强的物体画不准即失之常形，确实很容易发现，个性特征不强的物体，只要画出大体准确的形，即使没有把握住物体大的规律性，确实一般人不易察觉。所以苏轼认为形是容易的，关键是“常理”，“常理”的把握一定要谨慎，失之常理“全画皆废”，画工擅于画形，却弄不清“常理”，只有“高人逸才”方可画出“常理”之作。

但是，号称“高人逸才”的倪云林画的墨竹，不知是芦是麻，不仅失形，而且不合“常理”。<sup>[7]</sup>苏轼自己画竹，一杆到底而无节，这样的竹子很像一根棍，就不单是形的问题，按苏轼自己的理论就不能自圆其说了，事实上，画工因观察仔细更能把握、体现“常理”。南宋院画家对“常理”就特别重视，赵佶甚至对“常理”的观察细心到孔雀开屏先举左腿还是先举右腿之“常理”都要表现准确。可见画工应是表现“常理”的高手。而所谓“高人逸才”，由于对绘画实践多因功浅气短，没有什么造型能力（当然也有少数大画家故意标新立异，使之失之“常理”，倪云林便是），常画一些不合“常理”的作品，因为话在他们嘴里，自然很容易找到遁词，他们失之“常理”却被认为是“得之于象外”。

实际上，画之“常理”不是很难达到的，物体形象塑造准确，艺术表现上符合规律，也就达到了“常理”，但这种“常理”只是画家技能的一个方面，这一切还必须服务于画面传神，即使再合情合理的东西，如不能给人以美感，何以称之为艺术品？

苏轼在“常理”的认识上还从个人情感出发信口评述。同是文与可的画，他认为，若为写意则曰：“与可画竹时，见物不见人。岂独不见人，喀然造其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此疑神。”<sup>[8]</sup>“斯人定何人，游戏得自在。诗鸣草圣余，兼人竹三昧。时时出木石，荒怪意象外，举世知珍之，赏会独余最。”<sup>[9]</sup>若为写实则说：“与可论画竹木，于形既不可失，而理更当知，生死新老，烟云风雨，必曲尽其志，合于天造，厌于人意，而形理两全，然后可言晓画。”<sup>[10]</sup>可见他不是从绘画评论家的视角，而是文人雅趣的行为，只要是老朋友

文与可的画，无论什么都是顶好不过的，因而具有随意性和情绪化。

#### 四、画工画与士人画

先秦时有君子小人之分，绘画多是“小人”、“百工”之事。到汉代，张衡、赵歧、蔡邕等文人士夫也参与绘画，从而开始了士人作画的历史。在南北朝，画论中“士体”之称开始出现。南齐谢赫评刘绍祖的画时说过：“伤于师工，乏其士体。”<sup>[11]</sup>从文人、士夫参加绘画起，士夫与工人就相对分开了，到晚唐张彦远则把问题绝对化，他说“自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳子祀，非闾阎鄙贱之所能为也。”<sup>[12]</sup>这一来，后代鄙夷画工之风也愈演愈烈。

苏轼对画工画与士人画的观点自然也源于前代。加之他本人又是文人士夫，所以他对士人画更是推崇备至，这就难免以社会地位比之于艺术地位了。他在《跋汉杰画山》中说：“现士人画如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策、皮毛、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。汉杰，真士人画也。”<sup>[13]</sup>苏轼认为，看士人的画，应该像九方皋相马一样，只着眼于马的神气英俊，而不必注意马的雌和雄，皮毛的杂色或者是纯色。这种意气也就是画的神所在吧。我们再参照上面的分析，这里的神当为物之神。因为千里马神在精神和英俊，而非物外也。此物之神必附于形，如去其形或者说形不准，则还谈得上神吗？清方薰反驳曰：“以马喻，固不在鞭策皮毛也，然舍鞭策皮毛，并无马矣。所谓俊发之气莫非鞭策、皮毛之间耳！世有伯乐而后有千里马，亦岂不然耶？”<sup>[14]</sup>画工画是重于细节刻画，但细节刻画得好，照样可以传为

神。当然，也有在细节刻画着力过多，使画面形象刻板而无生气的作品。我们看古代佳作中，也有许多出于画工之手。苏轼贬低画工画，从另一方面，就是说士人画可以不注意细节的形，只要“意气所到”就是好作品。苏轼把士人画与画工画划分得如此泾渭分明，势必造成大批文人画家找到了画不好形的理由。当然这种认识不源于苏轼，但他使这一观点更具体并为之发扬光大。这正好说明苏轼的文人品性和对绘画缺乏全面认真的分析。是否可以认为，苏轼绘画理论，不是完全把绘画当成一门科学，一门艺术，而是当成一种情趣，一种审美个体化？毕竟苏轼名气大，所以错了，偏了，影响却是不小的，这种负面效应十分明显。

苏轼在品评绘画时，不以作品为参照而以画家身份作比较，必然使其品评失之公允。这种主观片面性最典型例子是在品评吴道子和王维的画上。他在《凤翔·八观》中写道：“吴生虽妙绝！犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翩谢樊笼。吾观二子皆神俊，又于维也敛任无间言。”<sup>[15]</sup> 吴道子虽然也画得好，但他还是画工，苏轼的意思很明显，你没有文化，不是士人，画得再好也上不了档次；而王维是大诗人，大文人，不管他绘画能力到底如何，必然能得之于象外。其实，真正深谙画史的人都很清楚，在唐代，从绘画角度讲，吴道子的位置远高于王维。苏东坡这里推崇王维，有两种原因，一是王维的诗有意境，从诗推及画，即使苏轼不太懂画也认为王维的画一定有意境，比起吴道子偏于写实又多佛像人物，王维所画山水自然更值得苏赞颂。其实据史家考证，王维的真迹存世极少，而且王维的画法也未能超过时代的一般水平，即以“勾线填色”的“青绿”山水为主，<sup>[16]</sup> 所以王维的画并不像他的

山水诗。二是苏轼为大文豪，如果说他是何等喜欢吴道子的画，似乎有失其文人的身份，王维的画即使很一般，因其文气必高于吴，所以很有些评论框架束缚的意味。

苏轼这种尊王抑吴之论，就连他的弟弟苏辙也不能认可。在《栾城集》中载有苏辙和苏轼《凤翔·八观》的诗，对这一“尊王抑吴”之论予以驳正：“我非画中师，偶亦识画旨：勇怯不中同，要以各善耳。壮马脱街放平陆，步骤风雨百夫靡；美人婉婉空闲独，不出庭户修容止。女能嫣然笑倾国，马能一蹴致千里，优柔自好勇自强，各自胜绝无彼此。谁言王摩诘，乃过吴道子？试谓‘道子来，置汝所挟从软美’。道子掉头不肯应：‘刚杰我已足自恃’。雄奔不失驰，精妙实无比。”从美学范畴上讲，雄放与清敦二者确无优劣可言，正如壮马和美女二者的美是“各自胜绝”无可彼此的情形一样。一定要吴道子放弃自己的刚杰而改从王维的软美，那是不可能的，也是没有必要的。“谁言王摩诘，乃过吴道子”这一问，是足以使乃兄“关其口而奇其气”的。

苏轼名气大，他的观点一出不得了，不管正确与否，一批文人附和而上，不懂画的正好以此作为标准附和审美；懂画的迫于年代久远，原作少见，好坏只能听其大家之言，加上本人也属文人，倘赞画工画难免遭人嘲笑。所以苏轼的画工画与士人画理论被后代一扬再扬，有元一代便成了士夫画（文人画）的一统天下，明代董其昌再据苏轼的理论提出“南北宗论”，把文人画家列成一排，成为后代千古效仿的楷模。

其实，自唐宋以后，绘画作者均为文人士大夫，古代画工似的画家已不复存在，但苏轼的士人画理论所形成的观点却成为画形与画意的评判标准。凡画形者或者说以形

主的作品，便是品味不高之作，应列于画工画一列；而凡画意之作哪怕失其形，只要有点意思，即使是不可思议也为高品味作品，乃真士人画。

## 五、结语

苏轼文人画理论不能从绘画本体和艺术视野出发，必然流于文人一面之辞。但他的这一见解，为何在绘画史上产生重大影响，这是特别值得我们深思的问题。中国传统的学术研究多倾向于社会历史学的方法，对画家及其作品的分析，通常都是放在社会历史的大空间来进行，无疑这种研究具有宏观把握的意义，但画家与作品的本体意义却时常被人们所忽略。对于画家，人们关心的是他的身份与地位，他的学养与人文知识；对作品，只重视其社会历史意义，而作品本身的审美关注较少。这一偏向必然导致美术批评舍本求末的不良现象，批评的语言逐渐概念化和模式化。另一方面，中国绘画理论研究一直落后于文学研究，或许是文学研究本身就是运用语言文字的缘故，文学批评家必须是释读文学作品的高手，当然这其中多数理论家本身就是文学家。但绘画批评则不同，绘画创作与绘画批评是两种不同的思维，画家关注和运用的离不开形象与形式语言，而批评家或精于历史，或专于文学，也有一些是哲学思想家，他们与绘画形式语言的隔膜必然导致他们的见解多从原专业出发去比附于绘画评论，所以，今天梳理古代绘画理论时，我们发现所谓精华之论大多出于画家之手，而对于一些非专门于绘画创作的文人之见，或失之偏颇或流于空泛或故弄玄奥。这两大环境提供了苏轼文人画理论产生负面效应的良好土壤。

需要说明的是，从中国绘画的流变我们也清楚地看

出文人画的出现是历史的必然,某种意义上讲苏轼的这一理论是顺应了历史并具有前瞻意义。但绘画史上值得称道的文人画理论和真正意义上的文人画作品是对苏轼文人画理论修正后的成果。我们不排除苏轼理论有其合理成分,因为绘画与其相关的文学书法总有些许相通处,苏轼又懂文学与书法。事实上,我们批判苏轼的文人画理论的前提并非指它存在的合理性一面,更不是否定所有的文人画理论,我们针对的是苏轼理论的负面效应。

宋代之后的文人画理论直接禀承苏轼。元初赵孟頫在绘画上提出“复古”,固然很大程度上是受了文学“复古”的影响,但其美学思想却与苏轼理论相一致。赵孟頫认为“作画贵有古意,若无古意,虽工无益。今人但知用笔纤细,傅色浓艳,殊不知古意既亏,百病横生,岂可观也!吾作画似乎简率,然识者知其近古,故以为佳!”<sup>[17]</sup>赵的“复古”目的在于反对宋代,特别是南宋的“傅色浓艳”画风,因为这种画风乏“古意”,“虽工无益”。他崇尚“简率”之格,这与苏轼的“文人画”理论没有二致。到了明代董其昌,又将中国画分为“南北二宗”,并提出“文人画”概念,则更是苏轼理论的阐发与提升。董的“南宗”艺术特色正是苏轼所推崇的“士人画”标准,而他的“文人画”概念则直接是苏轼“士人画”的翻版。赵孟頫的“复古”和董其昌的“南北宗”论确实在中国绘画史上产生过划时代影响,但其积极性一面更多在于他们本身,因为他们是画家,在接受苏轼理论时并没有完全摒弃对“形”的要求。在这些理论的影响下中国绘画创作产生正反两种大的趋势。一种是注重表现对象的“形”,这些作品也传达出画家的切身感受,但却是通过“物之形”来实现的,自然本身之精神与画家内在精神混化合一,元季四