

■文学艺术研究

“文人画”与“院体画”言意之别

魏 辉^{1,2}

(1. 陕西师范大学美术学院, 陕西西安 710119; 2. 青海师范大学美术系, 青海西宁 810008)

摘 要:“文人画”与“院体画”体现了中国绘画史中两种最为重要的绘画审美思想与艺术创作形态,对中国绘画艺术发展具有重要意义,其产生与发展过程中也各自体现出不同的时代审美内涵。“文人画”观在明代社会文化形态中的意义转变以及近现代绘画史研究中的涵义拓展,体现了其审美内涵的时代发展特征。“院体画”则是伴随着封建社会宫廷画院的产生出现的,有其鲜明的绘画风格特征与时代审美内涵,但是“院体画”的说法在当代已经日渐式微。

关键词:文人画;士人画;院体画;院画

中图分类号:J209

文献标识码:A

文章编号:2095—770X(2017)03—0126—05

PDF 获取:<http://sxxqsfxy.ijournal.cn/ch/index.aspx>

doi:10.11995/j.issn.2095—770X.2017.03.028

Study on the Different Meanings of “Literati Painting” and “Imperial Court Decorative Painting”

WEI Hui^{1,2}

(1. Shaanxi Normal University, Xi'an 710119, China; 2. Qinghai Normal University, Xining 810008, China)

Abstract: The “Literati Painting” and “Imperial Court Decorative Painting” reflects the Chinese painting in two of the most important painting aesthetic thoughts and art form, is of great significance to the development of Chinese painting art. Their generation and development process and their respective aesthetic connotation were reflected in different eras. The social culture meaning of “Literati Painting” concept has changed the form and meaning in the Ming dynasty, reflected the development of its characteristics and aesthetic connotation. “Imperial Court Decorative Painting” has been accomplished by the imperial art styles, which has its distinctive characteristics of painting style and the aesthetic connotation of the times. While “the imperial court decorative painting” has been diminished in the contemporary time.

Key words: Literati Paintings; Literary Painting; Imperial Court Decorative Painting; Yuan Hua

“文人画”与“院体画”是中国绘画史中一对重要的艺术概念,其绘画美学思想对中国绘画史研究、绘画艺术审美研究以及当代绘画创作研究都具有重要理论指导价值。以历史的眼光审视“文人画”与“院体画”的时代内涵,充分认识其在不同历史时期的绘画美学言意之别,是研究“文人画”与“院体画”艺术现象的必要途径。

一、“文人画”的产生及其时代内涵

(一)“文人画”说法的产生

封建文人士大夫直接参与绘事,最早可以追溯到汉代;后魏孙畅之《述画记》中写道:“灵帝诏邕画赤泉侯五代将相于省,兼命为赞及书,邕书画与赞,皆擅名于代,时称‘三美’”^[1];魏晋南北朝时期,文人

收稿日期:2016—09—15

作者简介:魏辉,男,陕西西安人;陕西师范大学美术学院博士研究生,青海师范大学美术系讲师,主要研究方向:书画理论与创作、设计史。

士大夫参与绘画事务已经成为普遍的社会艺术现象,其中有一些人不仅直接参与绘画实践活动,同时也开始了绘画理论的探讨与总结,比如东晋顾恺之的《魏晋胜流画赞》、《论画》、《画云台山记》,谢赫的《古画品录》,宗炳的《画山水序》以及王微的《叙画》等文论都涉及到绘画理论问题的阐释。由此,文人士大夫阶层群体性从事绘画创作实践和绘画理论研究的历史正式开始了。

文人士大夫一经参与绘事,即标榜其艺术追求与画工绘画创作之不同审美思想与创作技法。比如南齐谢赫在评刘绍祖绘画时说道:“伤于师工,乏其士体”^[2];北齐颜之推云:“画绘之工,亦为妙矣,自古名士多或能之”^[3];初唐时期彦悛有“不近师匠,全范士体”^[4]的说法。尤其是到晚唐时期,张彦远对文人逸士之画大加赞赏曰:“自古善画者,莫非衣冠贵胄,逸士高人,振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱所能为也”^[5]。文人士大夫对画工画与匠人画的鄙夷与责难,一定程度上可以说是当时重“道”轻“器”的儒家思想的流露。

北宋时期,苏轼提出了“士人画”的观点:“观士人画,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”^[6]。显然,苏轼的“士人画”说法是与“画工画”意思相对而提出的,他认为“士人画”不同于“画工画”之拘泥于所绘物象外部形态刻画,“士人画”应该是画家对超越物象外部形态的绘画对象精神气格的艺术创造与传达图式。因而,“观士人画,如阅天下马,取其意气所到”,然“意气”究竟作何解释?苏轼言辞中却再未有具体说明,只是我们可以从上述苏轼的比喻说法中看出苏轼的文艺观,其“意气”之说,大概是指洋溢在画面之中的“俊发”之艺术趣味,抑或可以理解为“真诚”与“自然”的艺术气息。总之,苏轼所言之“意气”是对绘画艺术形象内在精神气质的特别强调与推崇之词。

到了明代万历年间,董其昌以禅家南北分宗之说,对绘画派别进行类比,其《画禅室随笔·画眼》中讲道:“禅家有南北二宗,唐时始分;画之南北二宗,亦唐时分也;但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水,流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯驥以致马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡,一变勾斫之法。其

传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子,以至元之四大家。亦如六祖之后有马驹、云门、临济子孙之盛,而北宗微矣。要之摩诘,所谓云峰石迹,迥出天机,笔意纵横,参乎造化者。东坡赞吴道子、王维画壁亦云:‘吾于维也无间然’。知言哉”^[7]。

随后,董其昌进一步提出了“文人之画”的说法,由此“文人画”概念正式提出来了。董其昌的“文人画”观与苏轼的“士人画”意旨还是有所区别的。董其昌在《画旨》原文中说道:“文人之画,自王右丞始,其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭,皆其正传。吾朝文、沈,则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年,又是大李将军之派,非吾曹当学也”^[8]。但是,董其昌在以上的阐述中只是列举了一批画家的名字,而没有对“文人之画”的具体涵义进行翔实的说明。

后人在界定和解释“文人画”时,又提出了许多不同的看法,比较典型的有从绘画风格角度论者,如沈颢《画麈》中讲:“画之简洁,高逸,曰士大夫画也”^[9];有从绘画笔墨角度论者,如陈继儒《盛京故宫书画录》中讲:“文人之画,不在蹊径,而在笔墨”^[10];有从绘画意境雅俗角度论者,如王学浩《山南论画》中写道:“王耕烟云:‘有人问如何是士大夫画,曰:只一写字尽之。’此语最为中肯。字要写,不要描,画亦如之,一入描画,便为俗工矣”^[11]。有从绘画者是否文人身份角度加以厘定者等,论说角度各不相同。

近代学者陈衡恪先生在其著作《文人画之价值》一文中说道:“何谓文人画?即画中带有文人之性质,含有文人之趣味,不在画中考究艺术上之工夫,必须于画外看出许多文人之感想,此之所谓文人画。或谓以文人作画,必于艺术上功夫欠缺,节外生枝,而以画外之物为弥补掩饰之计。殊不知画之为物,是性灵者也,思想者也,活动者也,非器械者也,非单纯者也”^[12]。可以看出陈衡恪先生对“文人画”的涵义主要是从以下两个方面进行界定的:其一,文人画中要有文人性质与文人趣味。其二,文人画轻绘画技巧,重画外思想情感。陈衡恪先生在借鉴前人说法的基础上,对“文人画”的涵义问题作了比较全面深入的思考,把界定“文人画”内涵的落脚点放在了“画中带有文人之性质,含有文人之趣味”的思想

基础之上,而不是仅仅将文人所作之画视为“文人画”。

随后,其学生俞剑华先生在论及这一问题时,也曾说道:“文艺气氛比较重的(在人和画两方面)是文人的画,文艺气氛不是没有,而是比较轻的就是非文人的画”^[13]。

可见,“文人画”的涵义并非一成不变,并非只是说明文人所画之画,而是具有时代性的鲜活文化代词。

(二)“文人画”涵义的变化

事实上,明代以前的“文人画”核心绘画美学思想是“雅”。北宋郭若虚《图画见闻志·叙论·论气韵非师》中讲道:“窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士,依仁游艺,探幽勾赜,高雅之情,一寄于画”^[14]。这是封建社会传统文人抒发“高雅之情”的绘画艺术表述,属于苏轼确立的“文人画”观,并且宋元时期的文人才贤,心灵深处普遍存在“文以载道”的儒家学说理想,同时也怀有一种“做官得志,兼济天下”报国之志。即使个人仕途受挫,也会“高蹈远隐,独善其身”,整体上怀有一种“国家观念”约束下的“家国意识”思想,其个人的绘画艺术活动只是他们藉此调节自己内心矛盾与不适情绪的一项艺术活动形式。一方面,他们可以在其仕途顺利之时以诗词绘画作为遣兴与休息的手段;另外一方面,他们又能以此方式消减仕途风波带来的情绪郁结;因而在其绘画艺术创作过程中始终是以个人自由的笔墨运动来取得自我精神的愉悦、借此方式实现自我审美价值体验,这种“无意而为之”的绘画态度对当时文人画走向“雅”与“静”的审美方向产生了基础性的推动力,反映在绘画作品上便是一种闲和与清净的艺术审美趣味。如宋代苏轼、米芾、米友仁、文同、扬无咎、赵孟坚、郑思肖等人都是当时典型的文人画家,他们所作绘画题材都是非常广泛,值得注意的是他们进行绘画创作的目的几乎完全是出于自娱性质,不会考虑他人的认可度、也没有功利性,其绘画创作完全是出于自娱遣兴的目的进行绘画活动的。同时,宋代文人画家多喜“文酒之会”,以及结诗社,文社,好“笔墨雅集”之事,能“以画藏雅”。元代文人画家无论在朝为官,或在野为隐,他们进行绘画的主要目的都是以笔墨形式抒发胸中逸气,且在绘画笔墨

形式上倡古意,讲“士气”,注重以书入画,仍然是在遵循着宋代崇尚“雅逸”审美精神的绘画创作思想。

进入明代,情况就完全不同了。中国封建专制的社会体系中资本主义经济形式开始萌芽,商品交易日渐发达,社会经济的蓬勃发展,导致了城市市民阶层的迅速膨胀与市民通俗文艺活动的空前繁荣,通俗文化的强大力量以前所未有的势态强烈地冲击着封建专制的统治秩序,传统的价值规范和伦理观念发生了深刻的变化。在这样的时代背景下,明代社会形成了一个广泛的带有市民阶层艺术欣赏趣味的艺术活动市场,同时也给宋元文化中一贯崇尚“雅逸”之趣的“文人画”审美形式带来了一丝变化。当时的绘画作品已经成为一种流通商品,宋儒道学一贯“口不言利”的生活理想淡化了,鬻画成为明代文人画家一种从容现实的举动,民间审美趣味开始影响许多文人画家的创作思想,民间绘画技法也被大量的文人画家所接受,遂绘画作品中逐渐弱化了以往的“闲雅”之气,成为一种雅俗共赏的、比较具有通俗绘画形式与艺术趣味的绘画样式。可以说明代社会生活的变化,对封建传统文人画家的绘画创作行为与审美观念变化都产生了深刻影响。

到了清代,身居朝廷的“四王”(王时敏,王原祁,王翬,王鉴)及其后辈极力标榜其绘画学派为“文人画”,但事实上,四王的主要绘画主张是对元代文人画的复古传承,其绘画创作笔墨形式中很少看到有独立鲜明的个人艺术情感因素。“四王”学派的绘画作品、尤其是山水画作品中常常题有“仿”某家笔意的款识内容,且这一学派在绘画技法形式上非常相似,基本上都是在仿元代文人画的笔墨形象。值得注意的是,在清初的一些遗民画家(石涛、八大山人等)绘画作品中,却能够看到带有强烈的个人情感因素的笔墨形象绘画艺术作品,画面形式中流露出的“孤傲清雅”绘画艺术气息与元代文人画同样具有感人的艺术力量。

所以,“文人画”在不同时期是有着不同的审美文化内涵与艺术表现形式差异的。但是“文人画”首先应该是“文人”所作之画,绘画作品中必须具有画家鲜明的个人情感因素表达,这是根本。其次,“文人画”的品第差异受到画家文艺修养高下的影响与制约。据此,俞剑华先生将文人画家分为四类:

1. 文人业余画家。此类画家一生当中文多画少,有如宗炳、王微、苏轼等;
 2. 文人专业画家。此类画家一生当中文画并茂,有如顾恺之、王维、荆浩、元四家、文徵明、沈周等;
 3. 文人职业画家。此类画家一生当中文少画多,有如李唐、刘松年、马远、夏圭等;
 4. 文人末流画家。此类画家一生当中只为抄袭,临摹,剽窃,伪作之事,实在可谓无文无画。
- “文人画家”之区别由此可见。

二、“院体画”的产生及其时代内涵

(一)“院体画”说法的产生

“院体画”以及后来出现的“院画”说法都是伴随着封建社会宫廷画院的设立产生的。中国历史上宫廷设立画院机构,专门为宫廷贵胄意志服务,始于五代后蜀。后蜀蜀主孟昶创立的“翰林图画院”是中国历史上最早出现的画院。北宋时齐徽宗皇帝好绘事、富有绘画才能,为宋代宫廷画院定立了一套完整制度,一度以自己的欣赏趣味和创作方法要求画院画家进行绘画艺术创作,遂后“宣和画院”成为后世画院体制典范,对两宋时期、尤其是南宋绘画发展产生重要影响;元代,画院传统中断;明复置(当时进入朝廷的画家归属于“御用监”,实际上非正式画院);清废。

“院体画”主要是指封建画院体制与审美思想影响约束下形成的一种宫廷绘画艺术风格样式,其绘画创作主体一定是宫廷画院画家,绘画作品具有宫廷画院绘画基本造型特征与艺术趣味,主要艺术特征体现在,绘画创作过程中保持了严谨的写实造型态度与明丽辉煌的赋色特征。“院体画”以迎合皇室贵胄欣赏趣味为主,绘画题材以表现宫廷日常生活或宗教生活题材居多,同时也有花鸟、山水等自然形象绘画题材。“院体画”绘画运笔细腻,讲究法度,绘画形式上多表现为造型繁复、刻画严谨、设色华丽的写实再现性绘画特征,是具有一种鲜明时代风格特征的绘画艺术形式。

就中国古代绘画发展来看,“院体画”的辉煌成就主要体现在两宋时期,因此,也有学者以“院体画”特指两宋画院绘画。

(二)“院体画”与“院画”不同

严格说来“院体画”与“院画”有所不同,“院体画”的要义上节已作说明,“院画”则主要是指画院画家或者曾经有过宫廷画院画家身份者所创作的绘画作品。需要注意的是,画院画家或者曾经具有画院画家身份的人创作的绘画作品,虽然通常被称作“院画”,但是,如果从绘画笔墨语言形式特征角度来考察,有些宫廷画院画家或者曾经具有画院画家身份的人所创作的绘画作品却也带有明显的“文人画”绘画艺术风格特征,其绘画作品中所流露出对“萧散”、“雅逸”笔墨艺术趣味的主动追求。“院画”主要是以绘画主体的身份为前提来判断与界定的一个艺术概念,“画院”可能具有“院体画”的某些绘画艺术特征,也可能具有“文人画”的一些绘画艺术特征,同时“院画”作者也不一定是画院画家。

“院体画”概念到“院画”说法的衍生,实际上显示了封建社会宫廷画院画家与民间画工以及文人画家之间的广泛艺术交流,甚至身份转变的文化现象。比如,两宋时期的画院画家中一部人起初是身在民间的画工,最后通过选拔进入宫廷画院,实现了身份转变,体现了宫廷画院与民间绘画艺术的交流融通;文人阶层的一部分画家往往不情愿进入画院供职,主要是因为封建社会宫廷画院的艺术创作行为是为宫廷贵胄审美意志服务,文人画家一般不愿意在其绘画创作中受到宫廷贵族审美趣味的影响与约束。但是,文人画家在艺术生活中与画院画家之间的交流活动确是没有间断的,尤其是在南宋时期,画院之外一大批文人画家,其本身的绘画造型能力已经达到、甚至超越了宫廷画院画家的艺术水平。若就整个中国绘画史发展进程来看,宫廷画院画家与民间画工以及文人画家之间的绘画艺术交流与画家身份转变现象早在唐代社会就已经显现,到两宋时期则是愈加频繁与明显。两宋时期由于画院画家、民间画工以及文人画家之间绘画思想的不断交流,绘画技法上的相互借鉴与融通,“院体画”、“院画”以及“文人画”在绘画技法与审美思想方面的分野开始逐渐缩小。

三、结语

“文人画”与“院体画”说法是一组相对的绘画艺

术概念,虽然在封建社会时期各自的文化内涵有所不同,但是,总体上可以看出两者之间在绘画创作主体、创作理念、服务对象、造型理念、绘画题材、审美风格、运笔方法、赋彩特征、款识形式等方面具有不同的绘画美学特征(见表1)。

表1 “文人画”与“院体画”比较

	文人画	院体画
创作主体	文人、士大夫	画院画家、画工
创作理念	笔墨抒情	形象再现
服务对象	画家本人	宫廷贵胄
造型理念	写意为主	写实为主
绘画题材	山水绘画题材居多,人物、花鸟及其他绘画题材较少	宫廷生活、宗教题材居多,花鸟、人物次之,山水占少数
审美风格	简逸清雅	富丽辉煌
运笔方法	书法运笔,以书入画	笔法严谨,注重刻画
赋彩特征	淡雅朴素,水墨为主	浓艳明丽,以色为主
款识形式	多有画家自书诗文书法形式,画面体现诗、书、画、印四位一体形式	很少出现详细款识内容,或有皇帝题跋形式

在当代,绘画艺术研究领域有关“文人画”的讨论依然存在,同时对其赋予了新的时代内涵,出现了“新文人画”的说法及其艺术实践活动。而对于“院体画”来讲,虽然当代社会也是设有画院机构,但是其艺术创作性质与封建宫廷画院已经完全不同,故当代社会已经罕有“院体画”之说了。研究绘画史、绘画现象最终目的是要借鉴历史、分析现象,从中启迪思想用以指导当代绘画艺术创作实践,可以说“一切历史都是当代史”。“文人画”与“院体画”在时代发展进程中体现出的丰富艺术精神,是启迪与指导当代绘画艺术创作理念与创作方法的宝贵思想。

[参考文献]

[1] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社, 2000:351.

[2] 张彦远. 历代名画记[M]. 北京:人民美术出版社, 1963:137,138.

[3] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社, 2000:15.

[4] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社, 2000:385.

[5] 张彦远. 历代名画记[M]. 北京:人民美术出版社, 1963:15.

[6] 邓立勋. 苏东坡全集[M]. 合肥:黄山书社, 1997:495.

[7] 李来源,林木. 中国古代画论发展史实[M]. 上海:上海人民美术出版社, 1997:219.

[8] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社, 2005:724.

[9] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社, 2000:778.

[10] 李来源,林木. 中共古代画论发展史实[M]. 上海:上海人民美术出版社, 1997:223.

[11] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社, 2000:248.

[12] 于安澜. 画论从刊[M]. 北京:人民美术出版社, 1989:692.

[13] 俞剑华. 俞剑华美术论文集[M]. 济南:山东美术出版社, 1986:109.

[14] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社, 2000:59.

[学术编辑 胡世强]
[责任编辑 熊伟]