

古典的蜕变到新风的滥觞^{〔*〕}

——论隆万之变与金石书画运动

○ 张 见

(淮北师范大学 文学院,安徽 淮北 235000)

〔摘要〕中国绘画从晚明至清末经历了重大的转变,隆万之变和金石书画运动成为理清这一学术理路的重要支点,现有研究着力于绘画本体而缺乏系统的关照,至于上述画风转向与近代画风的关联也鲜有论及。隆万时期古典画风向奇崛画风的转向,以及在清代文化专制条件下与考据学、金石学的学术重构;道咸画学凭借金石书画运动的学术支撑,从原始质朴的艺术语言寻找艺术的创新精神;以民学代替君学的学术视角重新审视和解构中国绘画发展的状态,毋庸置疑地确定了清末民族绘画发展的方向,中国画近代画风的发轫最终形成。

〔关键词〕隆万之变;奇崛画风;乾嘉朴学;金石书画运动;近代画风

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2018.07.015

我国传统绘画在晚明发生重要转变,逐步由古典风范走向近代画风,具体表现为:隆万时期中国画的社会功用属性减弱,绘画在社会经济、政治、文化生态中转向个性表达,逐步以社会性向创造主体性转型;绘画的学科规范也随之转换,这就彻底改变了戾家和行家在中国绘画史上的学术地位;奇崛画风在晚明乃至清一代广为盛行影响深远。以上学术转向经历清初野逸派以及清中期扬州画派的传承和创新,在道咸时期画学中兴的学术氛围中进一步彰显了晚明形成的大写意奇崛画风。与晚明的奇崛画风相比,清末近代画风的形成融入了具有时代

作者简介:张见(1979—),淮北师范大学文学院副教授,主要研究方向:中国画及中国画理论研究、中国书法及中国书法理论研究。

〔*〕本文系2018年度安徽省高校优秀青年人才支持计划重点项目(gxyqZD2018046);2016年度教育部人文社科研究青年基金项目(16YJJCZH145);2017年度安徽省教育厅高校人文社会科学重点项目(SK2017A0351)的研究成果。

感的文化因素。清初文化专制的时代背景下产生了与之相匹配的以考据学为学术基调的清代考据学重新整理和反观了传统的学术,引发了清代金石学、碑学、篆刻以及文人画的交互发展。基于这一明晰的中国画学术发展轨迹,可见清代近代画风的形成是对中国画隆万之变和金石书画运动的承接。学界对晚明的社会变革和绘画标准的蜕变以及清代金石书画运动已有论及,但没有将晚明至清一代绘画演变和社会政治、经济、文化、学术发展的内在关联论述清晰。

本文在遵循我国传统学术传承性这一主线前提下,剖析了晚明的经济、政治、文化生态;解析了士风转向与绘画的功用蜕变;分析了个性风格的形成和绘画学科标准的转变。并在此历史背景下,详细地阐释了清代文化专制与学术研究的特征以及考据学对传统文化的反观、审视、重构,金石学、书法、篆刻、绘画呈现交相辉映的艺术兼容状态。中国绘画在经历晚明风格转向和清一代学术研究推动最终确立了近代画风。

一、晚明中国画的嬗变

1. 隆庆、万历时期士风变化的表现和对艺术、文学的影响

(1)“治生为急”的社会背景对画坛产生重大影响,艺术品商品化趋势空前发展。隆庆万历之前,“士”的价值架构仍停留在传统儒家的观点,即“士不可以不弘毅,任重而道远,仁以为己任,不亦重乎?死而后已,不亦远乎?”上。儒家对“士”的道德取向为志于道,依于仁,强调社会担当和精神标杆的作用。认为“士”应有立德、立言,立行、立功的追求和“内圣外王”的境界;以修身以格物致知、诚意正心为路径;以“齐家、治国、平天下”为毕生使命,即传统士大夫“为天地立心,为生民立命,为往圣继绝学,为万世开太平”的人生愿望。因此,在传统道德体系中,“士”的终极使命是社会责任与人生担当。这一传统在隆庆万历时期发生了变化:“隆万以后运趋末造,风气日偷。……著书既易,人竞操觚。小品日增,卮言叠煽。”^[1]改变了隆万之前士大夫游于艺的优良传统。传统的艺,即士大夫志道、依仁、据德的表现形式。而这一时期,“士”之道德形式在隆万之后成为士大夫的栖文宿艺的温床,士大夫彻底放弃了社会道德责任和人生担当的精神内核。

《论语·里仁》所倡导的“君子喻于义,小人喻于利”的道德标准在隆万时期已发生变化,“国士不以孝悌清修为首,乃以趋势求利为先。”^[2]从顾炎武《日知录》的记述我们可以看出,以士为社会道德标准、精神脊梁的社会风尚已不复存在,士林在隆庆万历时期追名逐利的趋势严重,士人从商渔利成为较为普遍的社会现象。恪守儒家道德规范的人越来越少,在江南知识分子云集的地区“文人无不重财”,传统重义轻利的价值准则逐渐失去效用,商人的社会价值得到充分的肯定。王阳明说“今世士大夫计逐功名,甚于市井刀锥之较……,一不遂其私,瞋目攘臂以相抵捍钩摘,公然为之,曾不以为耻……盖士风之衰薄,至于此而亦极矣!”^[3]可见士风堕落甚于市井,较之市井更为心机叵测,士人党同伐异道

德滑坡士风大坏。以至于发展到士人对于行贿、阿谀、投机等行为习以为常,可谓斯文扫地。这种利欲至上的氛围对晚明的艺术圈产生了重大影响。文人投身书法绘画创作与交易的风气日益高涨,而这一趋势的动因则是艺术品市场的繁荣和利益驱使。

(2)思想上,个人主义“狂狷之风”盛行。晚明学术界在对程朱理学批判的过程中,在王阳明心学的基础上,李贽等人过度地宣扬人性追求私欲、贪欲、利欲,将人性解放推向了另一个极致,其表现为“狂狷之风”。其核心观点为:趋利避害和追逐利益为人之本能,人心本质是自私的;对待传统的价值观持反对态度,对儒家的道德规范认为是后天添加的应予摒弃,而真正的秩序应该出自于自然,即自己的私心;鼓励人们顺其自然,秉其本心,追求私欲;在艺术上主张应彰显其本心。“发狂大叫,流涕恸哭,不能自止。宁使见者闻者切齿咬牙……”^[4]等观点对徐渭等人的书画创造产生了深刻的影响。在这种思想的影响之下,晚明的狂狷之徒著书立说,张扬个性,往往病态心理多于规范性的人格。他们强调放纵本能,追求感官刺激,摒弃传统道德规范,将极端纵狂生活视作雅兴和性情乃至个性光芒。这种狂狷之风的兴起在晚明改变了士大夫的生活信仰、文化传统、道义操守,儒家的“内圣外王”的人格荡然无存,艺术规范也随之改变。绘画由社会性转向个性表现。

(3)轻义重利,德衰艺盛。晚明义衰艺盛可以理解为在社会各种思潮的影响下,世风日下,传统道德价值体系崩溃。文人士大夫失去了对传统气节和道义的坚守,转而追名逐利,或标新立异,或狂狷自现。在艺术文学上表现得热烈纷呈,文学上有“公安派”“性灵派”;艺术上有“青藤”和“白阳”,他们崇尚自然、醉心自我、强调个性。另一方面因为晚明社会弊端丛生,明初建立的许多制度已名存实亡,文人士大夫博取功名的条件更为艰难,国家经济凋敝,养士也有心无力,在这种情况下,许多文人士大夫放弃了读书入仕的梦想,转向利益回报丰厚的艺术市场,从而谋求经济利益和社会地位的双重追求。这种转向改变了传统的读书人的价值取向,完全背离了传统的修齐治平的政治理想。立功、立言、立德的不朽之说已为过眼云烟,文人在利欲驱动下面向文艺,他们找到了更适合其个性发挥的文学、绘画、书法这些媒介,他们醉心于此寻找自我价值和精神自足。由此可见,晚明的文学艺术创作的转向是基于传统节义、道德规范的缺失,这就导致了其创作有两个倾向:一是追求恬静自然,醉心自我,抒写个性;另一个则表现出对现实的强烈不满,狂躁不安,激宕对立,乃至人格品质的变形扭曲。这一静一动的创作状态已完全背离了艺文的社会功用,与传统绘画“成教化,助人伦”的传统价值取向截然相反,艺术功用转向追求个性抒发和自我展现。

2. 隆庆万历时期绘画风格的转变

中国绘画在社会功用上早在汉代就形成了“成教化,助人伦,明劝诫,著升沉,千载寂寥,披图可鉴”^[5]的教化理论。这一理论的意义在于把儒学的理性精神落实在视觉形象的创作之中,使绘画担当辅助政教的功用。简言之,这就是绘

画创作欣赏和评价的政治标准。经过魏晋南北朝、隋唐五代和两宋思想文化的演进,情形发生了一些变化:首先,于政治标准之外产生了具有艺术自觉精神的艺术创作标准的论述,如:谢赫的“六法”、姚最的《续画品》、彦宗的《后画录》、张彦远的《历代名画记》、荆浩的《笔法记》等。其次,书画自觉观念的产生对书画的发展有着重大的意义,突出了艺术家的个性精神,明确了绘画不仅是技艺而且是高尚的精神活动;使得士大夫积极地参与到书画创作之中,书画艺术进入自觉的发展阶段。再次,儒释道三家的审美趣味的融合以及笔法、墨法、技法的发展,为文人画把绘画性质由描绘再现物象转向抒发表现个人情趣。

到了明代,绘画的情况又发生了新的变化,主要表现在:隆庆、万历年间社会政治生态、经济生活方式的激变,引发了文人士大夫风气、身份的转变。这对绘画领域产生了深远的影响,从而导致隆庆、万历以来绘画的社会价值功用以及艺术的内容形式的转向。这就是中国画的“隆万之变”。至此文人画的创作形成了两个基点:既得利益者强调以平淡天成的心态去游戏笔墨;失意者则以愤世嫉俗的冲突心境激荡笔墨。故而画面的意境就有了闲适和冲动的差别,我们可以从陈淳和徐渭的作品差异中看出。“隆万之变”完成了绘画由社会性为主的形式向表现个性的形式转变。文人画家承接了魏晋以来艺术自觉精神,特别是苏轼、米芾文人画的传统,放弃了对绘画造型的追求,专注于笔墨精妙,将绘画作为闲适生活和宣泄情感的方式。绘画以人品、思想、才情为追求,不再以绘画的造型为规范,体现了文人画“有道无艺”的精神取向。“隆万之变”的影响是深远而巨大的,画家身份、地位的转变,晚明文人大量的成为戾家画家,他们借助自身的文化优势和社会地位以及文人画“有道无艺”的文化遗产而成为强势群体,行家画家则被冠以画工之名而处于弱势地位。绘画规范性的转换,突出画外功夫是绘画体系的核心,强调个性创意,注重画外修养,绘画技术发生了质变。“隆万之变”开启了中国现代绘画的序幕。

3. 隆万之变对创作主体和绘画标准的影响

(1) 文人画在晚明的分野

在“文人画”理论实践的体系建构之前,士大夫与专业画工在创作上客观存在文化差异,导致了他们关于绘画的标准、情感等诸多方面的对立。士大夫、隐逸之士竭力撇清与画工画匠的职业范畴,耻于列入画工,忌讳作品中沾染“匠气”,追求超逸、放逸之气,将自己作品列入精神的高端追求而非画工、画匠的俗韵。因此苏东坡说“世之工人,或能曲尽其形,而至于其理,非高人逸才不能辨”^[6]

尽管文人士大夫在文化和地位上拥有绝对的优势,但文人画造型却面临无法回避的两个问题:一是,士大夫从正规画法介入,如何解决匠气。二是,墨戏类作品,士大夫如何将“逸气”、造型精准结合至心手相应。画品与造型能力的矛盾在文人画的发展中十分突出,对待这一问题苏轼等士大夫采取了双重标准的评价方法,主要从社会性和个性表达两个方面展开。这种评价的方法在明代形

成了士大夫画法和专业画家的画法。元人提出的“行家”“戾家”的观点在晚明已发生了转变,董其昌、陈淳等人以其士大夫的优势身份主导画坛,而他们在前代则是处于贬义地位的“戾家”人物。他们将士夫画转换为代表褒义的“南宗”一派,而称“行家”画;把原先属于引领画坛的“行家”画家画评价为代表贬义的“北宗”匠工画,画家画沦为备受指责的“戾家”画。时至晚明“行家”“戾家”的身份定位和学术地位彻底转变,文人士大夫最终掌握了学术上的话语权。

(2) 绘画标准的转换

晚明因为社会、士风、行家、戾家的转变,使文人画家彻底压倒职业画家,文人借绘画渔利,以绘画为“正业”。文人彻底改变了“士”任道、弘毅的身份。在绘画技法上,因其凭藉的是文人文化上的优势,而造型成为其技法弱项,他们自然地选择了前代“戾家”画法,强调个性、笔墨情趣和画外功夫。使“诗画一律”和“书画同源”在绘画中成为不可缺少的元素。进而颠覆了绘画的绘画性,确立了绘画的“书写性”。士大夫以其画外的优势形成了新的绘画标准,从而长期占据主流成为“专业”画法,“文人画开始摆脱客串境遇,而将绘画视作赖以自我确证的职业本体,视作具有独立存在价值的至上事业,进而要求毋庸置疑的决策权。”^[7]文人士大夫以其综合学养突出和强调了与传统专业画法严谨造型相区别的个性画法。其实质就是将其所擅长的诗、书等文化因素融入绘画,从而将绘画的学科标准转向利于自身表达的学术诉求。晚明中国古典绘画学科标准正在被文人士大夫的个性化标准所取代。

(3) 奇崛画风的产生

“隆万之变”之前的中国绘画是以儒家“中和”之美为主导的画风,以凸显绘画的社会价值,强调造型规则和传承古法为特征;“隆万之变”之后中国画的风格发生了变化,表现为对正统理性的偏离,追求艺术家的个性和主观情思,具有强烈的反传统的意识,打破了以往审美法则,以“奇崛”之美为其追求。“宁朴毋华,宁拙毋巧;宁丑怪,毋妖好;宁荒率,毋工整。纯任天真,不假修饰,正足以发挥个性,振起独立之精神,力矫软美取姿、涂脂抹粉之态,以保其可远观、不可近玩之品格。”^[8]对于这种变化,我们可以从以下几个方面来把握奇崛画风:一是作品表现手法的奇特;二是艺术家胸中逸气的抒发和宣泄;三是对道家奇崛之美的崇尚和认同。

徐渭和清初的“野逸派”画家就是奇崛画风晚明以来的代表,他们的坎坷身世、艺术实践、艺术风格均有独特之处,他们通过绘画这种艺术活动来寻求内心慰藉。他们崇尚自由、追求个性、笔墨放纵恣肆,画面形成乱头粗服、怪诞奇崛的“狂狷之美”。此种绘画风格突破了明清绘画某些程式化束缚,具有强烈的抒情和写意性,在视觉上形成了全新的艺术冲击力。从而形成鲜明的艺术个性和艺术特色。这种奇崛画风从徐渭、八大、石涛、“扬州画派”“海派”一脉相承,在晚明、清代乃至今天形成了广泛而深刻的影响。从“扬州画派”和“海派”的绘画艺术创作实践中,我们就可以看出奇崛画风影响的具体表现:传承徐渭和“野逸

派”画家的学术传统;艺术上力求创新;创作题材追求多样化;理论上强调艺术家自身的创作灵感的重要性;画家对现实社会生活的参与度、关注度普遍提高。

二、金石书画运动对隆万之变的传承和突破

1. 清初的文化专制氛围下的乾嘉朴学

在中华传统文化的传承和发展的过程中,民族融合是一个渐进的进程。其表现的方式多种多样,如迁徙、战争、通婚、通商、文化交流等等。这一过程在交融的基调上往往伴随着冲突对抗和文化排斥。民族融合在不同时期的表现也不尽相同。炎帝部落和黄帝部落是联合的方式,他们对南方的蚩尤和九黎部落则是战争的征服,但最终的结果形成了华夏文化的发展和交融。此后,春秋时期以华夏文化为中心齐桓公提出“尊王攘夷”的方略,九合诸侯客观地保护了华夏文化,自此中华文化形成了华夷之防的传统,中原王朝往往以中华正朔自居,在文化和心理上充满了优越感。这种优越感在典籍中不胜枚举,如歌颂始皇的武功,贾谊在《过秦论》中感情充沛地写道“却匈奴七百许里,胡人不敢南下而牧马。”班固在《汉书·卷七十》也豪情万丈地说“宜县头藁街蛮夷邸间,以示万里,明犯强汉者,虽远必诛。”^[9]中华文化的重要组成部分——儒家文化从维护华夏文化的维度出发,对少数民族政权入主中原认为是蛮夷对中华文化的荼毒,传统的知识分子文化基因里就有华夷之防的观念:“君子之立志也……故顽民梗化则忧之,蛮夷猾夏则忧之。”^[10]因此,中原地区的文化精英对待蛮族的入侵均以敌对排斥的眼光目之,所以他们以“五胡乱华”“驱除鞑虏,恢复中华”的态度对待异族入侵,这是中华文化中“华夷之防”的观念对传统的读书人的影响。明末清初,中华士绅对满族入主中原也是以蛮夷目之,他们在军事上反抗、文化上歧视、思想上对立、政治上不合作。清朝统治者面对华夏士绅的反抗,军事上以“八旗”为骨干,以汉族投降派为先导,联合绞杀明末农民起义军,武力完成统一,制造了骇人听闻的“扬州十日”“嘉定三屠”,试图以武力来震慑中华。满清朝廷在意识形态领域积极推行汉化政策,提倡程朱理学,尊孔读经,开科取士,试图对以“中华士绅”自居的知识分子进行笼络和控制。在积极搞好与汉族知识分子的统战工作的同时,对于意识形态中不合作者则加以镇压和摧残,查禁销毁和篡改思想上的异己异端著作。康雍乾三代大兴文字之狱,顾颉刚说:“清代三百年,文献不存,文字狱祸尚有可以考见者乎?曰:有之,然其严酷莫甚于清初。”清代的文字狱异常酷烈种类繁多,有“张晋彦案”“变记案”“明史案”“谢济世案”“陆生楠案”“吕留良案”“清风不识字案”“维民所止案”“《一柱楼诗》案”“古稀案”“全祖望案”“《忆鸣诗集》案”“胡中藻诗狱案”“程明湮读史书批注案”,不胜枚举。清朝统治者的文化专制政策一方面体现其文化上的自卑感和少数民族政权的封建化进程,另一方面也凸现了对以天下为己任的华夏士绅“夷夏之防”观念的恐惧。所以他们希望知识分子迅速融入和支持新生政权,镇压像王夫之、顾炎武之类的、具有读书人品格操守的、以反清复明为己任的文人志士。在学术上希

望知识分子避开夷夏之防、远离故国之思,以华夷一家、四海一统为政治需求从而达到意识形态的统一。在满清朝廷高压的文化专制政策之下,产生了与之相调和的考据学。“考据学即清代所谓的汉学,又称朴学,其内容主要从文字音韵,名物训诂,校勘论释等方面从事经书古义的考证,并由此推广到其他古籍”。^[11]明末清初顾炎武、王夫之从政治需求的角度,首先提出考订古书真义,以经世致用。其学术研究的目的是从传统儒家的经典中考证义理,树立规范读书人的气节,弘扬春秋大义,反夷狄、驱鞑虏,对抗满清朝廷。但清朝的文字狱,折断了知识分子的精神脊梁。他们埋头故纸,不问政治,顺从朝廷,积极参与朝廷考订古籍的文化工程。在这种政治背景下,王夫之等人倡导的学以致用、关注社会现实的治学方式已不复存在,但重视考据的传统却沿袭下来并影响深远。顾炎武、黄宗羲之后的阎若璩、胡渭开创了新的考据学范例,他们治经背离了顾炎武、王夫之通经致用的初衷。把对经学微言大义政治功用的研究转向了对经书训诂、考据之中。这表明由经学致用向对经籍考辩的转变,清一代由此从考据、训诂入手对古代典籍和资料进行梳理和提升。

从清代学术研究发展来看,乾嘉学派承接了学术研究的内在发展逻辑。“传统学术以儒学为主干,儒家在古代社会发展的不同历史阶段,呈现出不同的学术形态……清初社会现实和学术发展的逻辑要求创立新的学术形态,以便取代理学。随着理学的衰微,学术领域开始酝酿起与传统理学不同的新思潮。这种思潮是理学没落的产物,具有鲜明的批判理学特征,成为乾嘉学派产生的根源。”^[12]清初对理学批判的思潮对乾嘉学派的影响有两个方面:一是期于重建区别于理学的学术体系,在新的学术体系建构之前,只能以汉代经学中朴实考证经史方法去攻击理学空虚之风,清代学术研究开始向儒学经典回归。在这过程中形成了以法古倾向而抛弃宋明理学的哲学思辨、学术研究转向朴实的考经证史的路径。另一方面,这一思潮的经世色彩在清代文化专制的政治氛围中逐渐淡化。学术研究朝向考经证史的方向突进,由此清代学术趋向远离政治、屈从政治、文饰政治的研究方向。

2. 乾嘉朴学对金石学、碑学和篆刻的学术价值

从学术的角度来看,清代的金石学与考据学是相互结合的。金石考证在宋代研究的基础上和清代考据大家的推动下逐渐成为一门体系完备的学科。清初金石学研究注重青铜铭文,清朝内府收藏着大量古代铜器。乾隆二十年御命梁诗正编录《西清古鉴》进而刊行,这一政府行为推动了金石学研究,金石学研究得以蓬勃发展。其研究愈发细化扩展到青铜器、石刻、瓦当、货币、封泥、玺印等项,与此相关的著作日益增多。

金石学研究的深入和发展对书法产生了影响,导致清中期书法的审美风格发生了变化。“魏晋书法源于汉隶,其传流毋宁说是见于北朝碑榜。失去汉隶古意的南朝行草风格的简牍,不能说是书法的正流。只有保持古隶遗意的北朝碑板才是书法正流。况且“二王”书法在阁帖以来,经过了多次翻刻,其本来面

目已全不可见,这是南派的最大缺欠。可是北碑真迹虽然稍差一些,但仍能保持书法正统,虽然看起来似乎拙陋,然其背后却保留了强劲气息,这种北派书法是应当研究的。”^[13]受阮元影响,刺激了许多金石学者竞相收集新资料,开始注意北碑的研究。这个趋向成为道光以后的书家开拓碑学书法新领域的动力。但帖学的影响依然存在,出现了碑帖并重的书法家。如何绍基、翁方刚等人。篆、隶的发展也受到北朝碑版的影响,并且取得丰硕的成果成为“碑学”运动巅峰标志。碑学书家对猎碣、古印、青铜器铭文发生了极大兴趣,从一向被视为夷狄之物的北碑中寻求书法本质,并将古典的审美价值颠倒过来,的确是书坛的一大革命,而清代的“碑学”运动对中国近代绘画影响则是更为深远。

我国篆刻的演进改变了其缘起功用,先秦的玺印和汉印的功用主要用于防伪和印信,在审美上与后世大相径庭。清代的篆刻受到金石学和碑学的影响,开始关注古代金石铸刻残破剥蚀所造成的苍茫、遒劲、古质的意味,进而锤炼出一套与“二王”书卷意趣相对应的“金石气”。在清中期树立了以质朴为尚的审美观念,同时又在形式表现技法上创立了新的范式。清代书法家自书自刻的印章与书法和绘画一同作为艺术品,篆刻地位比明代大为提高。关于篆刻方面的著作日益丰富,对篆刻的研究愈发系统,印谱也大量刊行,古印研究也别开生面。

3. 金石书画运动的内涵

乾嘉朴学的学术缺陷或者说学术专长是进一步突出了考据,这对清代的学术研究产生了重要影响,其学术的贡献在于开辟了清代、乃至近代中国学术研究的新天地。与同时期的欧美相比,西方学者正热衷于自然学科突破性的研究和社会科学领域划时代的建树,其学术研究直接推动了欧美的工业革命,西方社会迅速崛起。而清代考据学则是对我国传统的文献进行了全面深入、分门别类的整理和研究。由于我国学术的传承特点和学术分科的局限性,自然科学长期处于学术末端和社会压制地位,加之清代的落后的政治体制和闭关锁国狭隘观念与世界主流渐至剥离,这一切使我国错过工业化发展和社会改革的机遇,清朝沦为一个没落的封建帝国。但清代的考据学却找到了我国社会科学研究的有效方法,奠定了我国近代学术繁荣的坚实基础。文献考究范围从原来的书籍版本,迅速地扩展到碑刻和其他文物,使金石学研究在清代中叶形成声势浩大的运动,吸引了文人士大夫从书斋走向田野,实地考察各种古代的文化遗存。研究深入到前朝的青铜器、瓦当、碑刻以及器物造型、纹饰、铭文等方面。总之,考据学、金石学研究在清中期成果丰硕,前朝的文化遗存拓展了时人的眼界,文人士大夫直接从前朝的文化中汲取了养料,特别是对碑版的研究生发出与“帖学”相对应的“碑学”。在书法审美的取向上改变了“帖学”审美一统天下的局面,转而挖掘“碑学”的审美趣味。因此,人们把眼光投向与“帖学”审美趣味所体现的“书卷气”相对应的“碑学”风格和“金石气”。在金石学、碑学、篆刻研究的基础之上,道咸时期形成了与书法碑学审美相呼应的“金石书画运动”,这是清代考据学、金石学研究直接推动的结果。

在中国画隆万之变,清初考据学、金石学、碑学综合作用下清中期形成了“金石书画运动”,金石学研究全面地展开,通过对先秦的艺术和碑版书法的认知逐渐形成了书法的“碑学”观点和艺术实践。这一变化标志了时人对“帖学”审美局限认识的深入,对“碑学”书风的喜好与认同导致艺术审美取向发生变化。碑学书家并没有以排斥帖学书风为目的,而是希望通过对碑学书风的研究来矫正艺术上的孱弱风气。艺术家积极从金石学和“碑学”汲取养料,篆刻研究取得了丰硕的成果,逐渐形成对“金石气”风格多样的审美趣味的偏好。绘画上的变化受到了书法“碑学”和篆刻审美取向的影响,艺术家尝试将上述审美取向和笔法心得与“隆万之变”以来形成的奇崛画风相结合。这就促使“金石书画运动”强调画外功夫、重视绘画综合学养,进一步明确了书画同源的基本学术认知,从而将徐青藤和陈道复的大写意奇崛画风推向高潮。

对于金石家之画,黄宾虹在《古画微》写道:“书画同源,贵在笔法。士夫隶体有殊众工。……吴荣光,号荷屋,广东南海人,画设色山水,兼写花卉。赵之谦字搨叔,会稽人。张度,字和宪,长兴人。胡义赞,字石查,河南光州人。山水人物各有专长,能文章,精书法,得金石之气者也。”^[14]可见清代金石家之画均得益于清代的考据学、金石学以及碑学观念的影响,其笔法和画风与正统派的摹古、靡弱风格已截然不同,在视觉上他们对金石气的追求和偏好使其书风和画风在清末画坛开辟了新气象。吴荷屋、赵搨叔等人的艺术实践指明了书法对中国画表现的基础性作用,书风决定画风或者说笔法影响画风。正统派以帖学书风为追求,与之相匹配的是绘画的“书卷气”;而金石派画家则以碑学笔法为基,画面盎然有“金石气”。清代的金石书画运动中涌现出的画家大都在学术上精于考据之学,对金石学也有精深的研究,与碑派书法心摹手追,综合学养深厚。其绘画皆得金石学与碑学书法的滋养,常以北碑笔法入画。他们通过对金石、考据以及绘画实践领悟到笔墨,尤其是笔法在中国画中的重要性。在他们看来,笔法是中国画的灵魂和文化基因,可以研判作品优劣雅俗,道咸时期的金石派画家深知中国画的用笔源自书法。这一时期艺术家对金石碑版进行了深入研究,通过碑学学习和探究,金石书画运动的艺术家在书画兼融方面做了有益而深入的尝试。

三、金石书画运动标志着近代画风的发轫

1. 后世绘画对金石书画运动的传承

道咸以后,经过金石书画运动的洗礼,中国画的发展以金石写意画派独领画坛。“南田以徐氏秀逸之体,树范于国初,为清花鸟画正宗,学者风靡。后李蝉、郑燮、高凤翰等……崛起于乾隆间,以青藤、白阳一派所谓兼工带写者,更肆奇逸,一变花鸟画风,足与南田抗衡即宗复堂而规范青藤白阳。其以纵逸隽雅见趣者,则有吴让之,赵之谦,任颐等。而赵之谦任颐犹有功力。其画宏肆崎岖,而内蕴秀丽,要和白阳、新罗为一家,而参以八大,石涛之意者,一时学者多宗之……吴精篆刻,其画师友搨叔,伯年,追踵青藤白阳,而以篆籀之笔写之,故所作多雄

健古茂，盎然有金石气。学者甚多，风靡一时。”^{〔15〕}通过郑午昌的表述，我们可以看到清末的绘画题材主要以花鸟画为主，清初盛行以恽南田秀逸风格的没骨画，其主要传承了徐崇嗣的野逸画风影响了当时的画坛，确立了恽南田花鸟画的正宗地位。扬州画派复兴了徐渭、陈淳为代表的奇崛恣肆的大写意画风，改变了恽南田画风独领风骚的局面，同时李复堂所代表的写意风格和华新罗秀媚画风也成为人们学习的新规范。清初可与恽南田并列的王武其影响已不复存在，华嵒则是正统的花鸟画风的最后一个有影响的画家，其成就可与恽南田并驾齐驱，他远师李公麟的白描技法，近法陈洪绶、恽南田，尤为可贵的是其作品能于工细之中兼有写意，平添了自然生动情致。然而画坛最为活跃的是金石写意画派，其画风纵逸隽雅、宏肆秀丽，以青藤、白阳、八大、石涛的写意风格为基础，以金石学、碑学笔法为学养，形成了强烈的视觉冲击力，这一群体人数众多，画坛以学习他们的画风为风尚。代表人物有吴让之、赵之谦、任伯年等，而其中尤为著名是吴昌硕。他以书法篆刻的技法优势，从赵之谦、任伯年的绘画入手，追求青藤、白阳的大写意画风，以其独特的篆籀笔法写意抒怀，充分彰显了厚重苍古、遒劲质朴的艺术风貌，其作雄健高古富有金石气。清末民初金石写意画派在画坛形成了绝对优势，其画风对日本和我国近代绘画产生了深远的影响。经过错综复杂的学术演进，诞生了20世纪最优秀的近代绘画四大名家：吴昌硕、黄宾虹、潘天寿、齐白石。

2. 金石入画的学术使命

通过隆万之变和金石书画运动，我们可以看出海派的产生的几个因素：清末城市繁荣的商品经济在东南沿海地区的发展；明末至清一代绘画社会功用的转换；清代酷烈的政治文化氛围引发学术研究的特点；道咸时期对金石学、篆刻、碑学新的认知以及在绘画上的运用；隆万以来以对徐渭、八大、石涛等人大写意画风的传承。

从海上画派的发展以及代表人物的创作风格可以看出，他们完成了金石书画运动的学术命题——“金石入画”。海派的前期的重要领军人物赵之谦精通金石、篆刻、书法、绘画，书法诸体兼善，初学颜鲁公后致力于北朝碑版，并将金石学养融入篆刻。真书以颜书为根基、北碑为框架，方正遒劲、苍润古拙。行书形似楷书，只是更为流美巧丽。其篆隶皆师法邓石如，但另出机杼，于平和之中而有北碑的遒劲之美。其篆刻精妙冠绝一时，篆刻的技法由浙派和皖派入手。由于清代的学术氛围以及金石学碑学的发展，其对秦汉玺印用工极深，他游学京华，接触大量文物，涉及秦砖汉瓦、权量诏版、碑版彝器、镜铭泉布等，他将对金石学研究的心得体会运用到篆刻、书法、绘画之中，对金石书画运动的贡献巨大。“他所追求的金石气是与书卷气、市井气相对而成立的篆刻艺术独特的气韵，如古朴、典雅、苍茫是金石铸凿、镌刻所体现的特殊审美趣味。他对篆刻刀法有深切的体会，拓宽了传统书画笔墨表现的可能性……赵之谦把篆隶的书法笔墨以及篆刻刀法运用吸收在花卉写意之中，使花卉画的艺术风格直接处于乾隆、嘉庆

以来的书法艺术新风之下”。^[16]可以说,赵之谦是一位在“诗书画印”四绝程式上具有标志性的人物,其艺术成就成为“金石入画”的成功范例。

3. 中国画近代画风的形成

从野逸派、扬州画派、金石画派、海上画派的创作风格我们可以看出,他们承接的是隆万以来文人画家的创作标准,即戾家画风。金石之学在清代全面发展,艺术家从金石遗存中获取原始的创造力必然会在文人士大夫的儒雅基调中凸显生发,因此金石之学走向艺文是历史的必然。“清初的书画群体所取得的成就,在乾嘉时期的金石和书画的对应发展中逐渐体现,道咸时期在金石入画的学术背景下,终现‘道咸画学中兴’。从本质上说是金石之学向书画功用的扩展,是在实践和理论引导下的审美崇尚的转变”。^[17]从金石书画运动到海派兴起,表象上看是对传统艺术的更新,而从中国文化的整体看来则是对传统文化内在精神的一种探求,它为传统文化在书画一体达到新的实践高度开辟了道路。

清一代的个性派画家承袭了隆万以来以徐渭为代表的奇崛画风,艺术家将绘画的功用理解为表现自我,抒发个性,实现自我价值的途径和方式。彻底背离了中国传统绘画的社会功用,打破了儒家美学价值一枝独秀的局面,中和之美不再是艺术创作的唯一追求。相反,道家的奇崛之美、自然之美成为艺术家梦寐以求的境界目标。文人士大夫从关怀一切存在的宇宙心灵转化为追求个体心理满足的道家美学的个性境界——虚静和空灵。通过对道家美学观点的研究,文人士大夫不仅从内心开辟了一个审美境界,而且又积极地利用虚白和空无构建了有无相生的灵动空间。对于中国绘画而言,隆万之后对笔墨进行深入探究,技法体系逐渐完备。道家的玄素观对中国画的水墨架构的形成意义尤为重大,中国画的干、湿、浓、淡、勾、皴、点、染所营造的阴阳向背与西方绘画的光色表现旨趣迥异,这一切正是道家文化在中国画发展传承中种下的文化基因。

通过对“隆万之变”士风、画风转变的分析,对清代的文化专制背景下考据学、金石学、碑学书风、金石书画运动、海派的剖析,我们逐渐明晰了中国画近代画风的形成和确立。正如洪再新先生所说“考据学派的大师们身体力行,从金石学中创造出自己的书体,而金石学家更是不遗余力地发掘古典艺术的精华所在。除了书法的碑学运动以外,篆刻的发展也出现了空前发展的局面。这种书法篆刻风格方面的变化,标志着中国绘画艺术近代画风的开始,具有深刻的意义和价值。”^[18]中国近代绘画对传统学术进行了全面系统的审视和解构。清代文化专制氛围条件下发展起来的考据学成为全面彻底的整理国故的契机,道咸以来的艺术家对金石学、碑学、篆刻、文人画的研究取得了丰硕成果,特别是对金石书画的互为性的探究被提升到一个崭新的高度。金石书画运动的艺术源泉就是古代的文化遗存,人们开始关注远古的质朴艺术。从民族遗产中看到了创新的希望,坚定了文化自信。从阮元的北碑之说,到道咸时期艺术家对碑版和秦砖汉瓦的偏好,都体现了清代绘画对“民学”的喜好。黄宾虹先生倡导从石鼓文、无波隶汲取绘画的笔意笔法,正是因为这些艺术形式保留了原始艺术的法则,这些

法则体现了我国民族艺术的真精神。从原始古老的艺术语言中寻找艺术的精神,结合艺术发展的状态,以民学代替君学毋庸置疑是我国民族艺术发展的方向。由此可见,中国画近代画风的形成是建构在对传统学术方法和其本质研究的基础之上。

四、结 语

隆万以后,绘画的社会功用正在被个性需求所替代,绘画的学科规范逐渐被文人士大夫戾家标准所取代,绘画的评价体系转向文人士大夫所擅长的画外功夫,比如文学、书法、金石、篆刻等等。专业的画工之画沦为末品,文人士大夫成为画坛的话语者,故而抒发性灵,张扬个性成为文人士大夫的专有能事。受道家美学影响的奇崛画风渐成气候,对清一代的绘画影响巨大,可以说清代最终确立了个性派画家的主导地位,传统典雅的正统派艺术被边缘化,绘画由政治功用彻底转向了个性表达。中国画近代画风承接了隆万之变的学术转向,凭藉金石书画运动的学术涵养,通过对传统艺术的借鉴和重构,呈现了特色明晰的学术景象——风格上形成以强烈视觉冲击力为特点的大写意奇崛画风;笔法上以传统的帖学笔法为基础,进一步拓展了碑学笔法;审美上帖学的书卷气与碑学的金石气并存且日趋交融;绘画程式上将四绝程式臻于完美;学术影响上确立中国画近世画风,并将此影响波及日本的近代绘画。

注释:

- [1] 永瑢等编:《四库全书总目》卷一三二,北京:中华书局,1965年,第1937页。
- [2] 顾炎武:《日知录集释》,上海:上海古籍出版社,2006年,第753页。
- [3] 王守仁:《王阳明全集》卷二十二,外集四,上海:上海古籍出版社,1992年,第793页。
- [4] 李贽:《焚书·杂说》,北京:中华书局,1975年,第476页。
- [5] 俞剑华:《古画品录》,北京:人民美术出版社,1957年,第355页。
- [6] 俞剑华:《中国画论类编》,北京:人民美术出版社,1986年,第47页。
- [7] 卢辅圣:《中国文人画通鉴》,石家庄:河北美术出版社,2002年,第106页。
- [8] 陈师曾:《文人画的价值》,《绘学杂志》1921年第2期。
- [9] 班固:《汉书卷七十傅常郑甘陈段传》,北京:中华书局,1962年,第2437页。
- [10] 曾国藩:《曾国藩家书》,成都:四川文艺出版社,2009年,第243页。
- [11] 安作璋:《中国史简编》,济南:山东教育出版社,1986年,第521页。
- [12] 赵云田:《中国文化通史清前卷》,北京:北京师范大学出版集团,2009年,第97页。
- [13] [日]宇野雪村:《中国书法史》,北京:人民美术出版社,1998年,第192页。
- [14] 卢辅圣:《黄宾虹艺术随笔》,上海:上海文艺出版社,2001年,第72页。
- [15] 郑午昌:《中国画学全史》,北京:中华书局,1929年,第203页。
- [16] [18] 洪再新:《中国美术史》,杭州:中国美术学院出版社,2000年,第394、392页。
- [17] 汤剑炜:《金石入画:清代道咸时期金石书画研究》,上海:上海古籍出版社,2013年,第439-440页。

[责任编辑:陶婷婷]