

# 审美取向的错位与选择

## ——唐寅山水与花鸟作品形态及审美分析

黄文祥

(福建师范大学 美术学院 福建 福州 350108)

**【摘要】**唐寅作品的艺术思想主要是在院体画与文人画的兼容中寻求突破,但因院体风规的造型要求及世俗审美观念与文人画审美观念的矛盾,使其难以真正凸显其山水的艺术价值。花鸟作为唐寅绘画追求的另一模式,以自娱的方式沿续文人画之平淡、简逸的追求,由此形成了他的山水与花鸟审美取向的些许错位。以唐寅的山水与花鸟作品为比较对象,对其作出深入的剖析,可以揭示其自身审美价值取向——山水与花鸟风格偏差的矛盾及其解决。以唐寅的绘画状态作为一个视例,通过唐寅的现象可以反映出明代文人画家的某种共同的艺术状态。

**【关键词】**笔墨 意象 山水 花鸟 艺术状态

**【作者简介】**黄文祥(1980—),男,广东惠来人,福建师范大学美术学院博士研究生。

**【收稿日期】**2013-11-28

**【中图分类号】**J222.2 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1000-5455(2014)01-0152-05

邵洛羊在《唐寅画集序》中说“唐寅狷介疏狂、任性放诞,难以齿于士族,而被目为‘狂生’。他一生坎坷,代人受过,被人所构,仕途绝望;寄情诗酒,流连丹青,背时违俗,实在是不得已的。”<sup>①</sup>有关唐寅才情绝茂、任性使气的放荡行为以及他的人生悲凉心境,前人研究多有所涉。与其说社会环境乃至苦痛的人生经历塑造了恃才傲物的唐寅,不如说那是他满含嘲讽和戏谑的以“风流”自喻而隐隐郁积的深心的不平。他在“仕途绝望”后,“寄情诗酒,流连丹青”,“背时”却未必“违俗”。明代中期,吴中地区小商品经济已相当发达,原来的“荣宦游而耻工商”的旧价值观也在这些文人士大夫当中被渐次打破,因而文艺之“自我适志”也向着“自娱娱人”的形态演变。就在这样的时代环境中,明代四大家树立起自己的绘画风格:沈周与文徵明成为具有明代特色的文人画风格的代表,唐寅与仇英则借院体之貌完成了各具有文人画特点的绘画风格。

关于唐寅绘画的研究,对其曲折人生、交游、画学思想等论述颇多,而真正切入其作品作出深入剖析的却很少。实际上,唐寅花鸟画所彰显的笔墨气象与明代其他文人画家在审美情趣着意表现“逸

趣”之风上总体风貌是一致的,但唐寅山水画与花鸟画在形态与审美观念上有所偏差,这与他所处的时代环境、自身的文人身份、审美价值取向的错位有着密切的关联。

### 一、唐寅山水画的风格及其审美取向

王穉登在《吴郡丹青志》中评唐寅的画时说:“唐寅画法沉郁,风骨奇峭,刊落庸琐,务求浓厚,连江叠嶂,洒洒不穷。信士流之雅作,绘事之妙诣也。评者谓其画远攻李唐,足任偏师;近交沈周,可当半席。”<sup>②</sup>从唐寅现存的画迹来看,“远攻李唐”是其画的主心骨,“近交沈周”是其心性的蒙养。

#### (一) 院体画风的承袭与文人笔墨的沿用

唐寅的画有两种艺术风格,即粗笔与细笔。粗笔一路继承南宋院体画的风格,其特点是用笔刚猛纵逸、石质坚凝、水墨苍郁;细笔一路源于文人画风

① 邵洛羊《朱丝竹绝桐薪韵 黄土生埋玉树枝》,见《唐寅画集》,“序”,第1页,天津人民美术出版社2001年版。

② (明)王穉登《吴郡丹青志·妙品志》,见卢辅圣主编《中国书画全书》,第三册,第919页,上海书画出版社1993年版。

格 袭用董、巨皴法的变体,笔法虚灵雅逸,变化丰富,意韵俱足。黄宾虹云“至于沈周、唐寅、文徵明辈,遥接董巨薪传,务以士气入雅,而画法为之一变。高者上师唐宋,近法元人,恒多入于简易。”<sup>①</sup>从“吴门画派”领军人物沈周的画来看,他对元四家的作品做过大量的临习,为拓开文人画新路作出了极大的努力。往来其门的唐寅自然少不了耳濡目染,在绘画的观念上大受其影响。

有些学者认为,生活格调与绘画观念是文人画家与院体画家的两种不同审美取向选择,而有些画家会在不自觉中介于两者之间。<sup>②</sup>高居翰先生说:“唐寅的例子也突显了这个模式;而且,他在突破职业绘画与文人绘画在社会和艺术方面的界线,也比以往的画家来得成功。他常常会画出兼取两派之长的作品。”<sup>③</sup>“突破职业绘画与文人绘画在社会和艺术方面的界线”,实际并非唐寅的自觉追求,时代发展所衍化的矛盾是使大批文人画家走向职业化的真正原因。对院体画与文人画兼容以寻求突破,却是唐寅努力追求的方向。

## (二) 唐寅山水画风格的演变

唐寅的《骑驴归思图》是其院体渊源的早期作品。此图皴法脱胎于大斧劈,减弱了李唐《万壑松风图》中侧锋用笔斫斫的刚狠粗霸、体积扁平的方法。改苍劲为柔润,线体拉长,并间以重墨将前后两块山体隔开,呈现出强烈的空间感,水墨淋漓,透出一种清劲和畅的气象。然而,其笔墨是在观照造型的审美价值上生成的,严谨的山石结构使他囿于造型而忽略了笔墨表现的变化,显得有些生硬。在唐寅同类延续院体风格的作品中,如《春游女几山图》、《茅屋清风图》、《雪山行旅图》等,都能看到为追求山水体量而生成的工秀笔墨,略显甜俗,不免落入“画师魔界,不复可救药”之讥。这些是唐寅三十岁至四十岁左右的作品<sup>④</sup>,材质均为绢本,此时的作品受周臣的影响较深。

其实,唐寅对自身的追求与存在的问题应该很是了解,他在一幅山水画的题跋中写道“李晞古虽画院中人,体格不甚高雅,而丘壑布置最佳。小米精细,清致可掬,更有一种作拖泥带水皴者,亦自苍润奇雅。黄子久一丘一壑,亦自过人。吴仲圭如佳姝村妆混田姑中,骨气自是不凡。”<sup>⑤</sup>唐寅认识到李唐的体格不甚高雅,却折服于李唐山水的丘壑布置,而融入元人的笔意,却是对山水意态“体格高雅”的向往。《花溪渔隐图》的风格与笔墨明显胎息

于吴镇的山水,披麻皴法的应用,粗笔湿墨,树法用笔粗旷、简洁。前面山石结体沉厚,远山水墨淡远透润,呈现出鲜明的水墨氤氲特色。松树枝干用笔飘忽而有致,向画幅两方张开,松针疏落,质感苍古,与两边杂树相映成趣。一高士驾着一叶扁舟正从山石丛中划出,神态自若,仿佛已与天地融为一体。画面萧散简旷的气象,与吴镇山水气度暗合。从此类融入元人笔意的作品可看出唐寅思变的迹象。又如《南游图卷》,画中的山石、水的用笔绵密细劲,苍润秀逸。笔墨间虚实相生,恰与黄宾虹所谓的“元人寥寥数笔,无笔不繁”<sup>⑥</sup>相凑泊。在用笔上比较相似的作品还有《越来溪图》、《行春桥图》、《幽人燕坐图》等。这些作品材质均为纸本,作于四十岁前后,与原来作品相比已经大异其趣。此时的作品,显然受到沈周的影响。

唐寅四十七岁时所作的《山路松声图》是其代表作,与此图风格较接近的是《落霞孤鹜图》。这两幅画均为绢本,用笔相对率意、奔放。此两幅画的前景前者为松树、后者为柳树,刻画具体入微,但用笔却显得潇洒爽利;远景简洁粗放,使前后虚实形成对比,晕染得体,呈现出笔调清畅、墨色润泽的气象。

综上所述,唐寅早中期山水画已具有南宋院体画的丘壑精神,笔法稍放,然树石笔调工丽,总体还是追求山水体量的模式,画风秀润而体格不高;往后对元人用笔的融入渐趋明显,画风变化明朗,显出华润典丽的格调。

## 二、唐寅花鸟画的风格及其审美取向

清徐沁在《明画录论花鸟叙》中云“写生有两派:大都右徐熙、易元吉而小左黄筌、赵昌,正以人巧不敌天真耳。有明惟沈启南、陈复甫、孙雪居

① 黄宾虹《明画繁简之笔》,见上海书画出版社、浙江省博物馆编《黄宾虹文集·书画编》(上),第217页,上海书画出版社1999年版。

②③ [美]高居翰《江岸送别》,第196页,夏春梅译,三联书店出版社2009年版。

④ 江兆申在研究唐寅山水画风演变过程中有对其作品时间作过分期,参阅江兆申《关于唐寅的研究》,故宫季刊甲种,第107页,故宫博物院1987年版。

⑤ (明)唐寅《唐伯虎全集》,第515页,中国美术学院出版社2002年版。

⑥ 黄宾虹《笔法指要》,见上海书画出版社、浙江省博物馆编《黄宾虹文集·书画编》(上),第263页。

辈,涉笔点染,追踪徐、易。唐伯虎、陆叔平、周少谷及张子羽、孙漫士,最得意者,差与黄赵乱真。”<sup>①</sup>画史上所载徐熙建立的一种著色与水墨混合的花鸟画新形式,后来发展为元代的“墨花墨禽”,并为后世水墨写意花鸟风格的形成奠定了基础。

唐寅的写意花鸟画并无明显师承,如果将其与“吴门画派”的花鸟画家沈周、陈淳等人的作品相互比照,可以看出唐寅的花鸟画受沈周一系的影响较多。然而,由于徐沁在《明画录》中有“唐伯虎、陆叔平、周少谷及张子羽、孙漫士,最得意者,差与黄赵乱真”的评价,给后人以“匠气”而论唐寅的花鸟画提供了依据。徐建融先生说“唐寅的花鸟大都率笔草草而成,似乎更接近于徐熙一派,而与黄筌画体格格不入。其实不然。因为落墨、染彩之别,乃是美学思想上‘天真’与‘人巧’之分的外化形态;而在嗣后的发展嬗变中,‘天真’与‘人巧’的外化形态,却并不一定非表现于落墨、染彩之别不可。换言之,心境表现与笔墨形式并不是绝对地严格对立的。”又说:“……唐寅的花鸟,虽用水墨画成,但‘人巧’的匠气是很浓的,因此,徐沁将其归于‘小左’的黄筌、赵昌一路,至少有其相对的正确性。”<sup>②</sup>这种说法显然有些偏颇,唐寅虽然承袭了院体山水,但其受沈周的影响较大,尤其在画学思想方面。花鸟应是其主习山水之余从事的创作,因此并没有花很大力气去从事古画的临摹与研究,而是在时人的创作中吸取营养,补充自己的绘画技能。沈周的花鸟吸收了法常水墨粗简的笔法<sup>③</sup>,同时汲取了元人“墨戏”和水墨淡彩的方法,主要发展的是文人画的体系。唐寅受其影响,其花鸟作品显示出鲜明的文人画意趣。

唐寅的花卉类作品相对而言比较工秀,以濡湿而明快的水墨来写出花、叶的形态,有沈周的痕迹。沈周有一部《写生册》,描写含有虾蟹之类的花鸟动物,便是以此法来描绘。唐寅的花鸟作品中最重要的是《枯槎鸬鹚图》。此图画面简洁,枝上除了那只昂首的鸬鹚,几无它物,鸬鹚、树枝、藤、叶和竹都是作画凭借的素材。所以鸟的形象只是一片和畅的浓淡笔墨,在大片留白当中特别分明,呈现出一片生机。《枯槎鸬鹚图》的笔法既简洁又俊秀灵动,虚实动静皆自然而意足。总体来看,唐寅的花鸟画在表象上确有偏于工秀雅丽、人为刻画痕迹,与沈周花鸟画的简洁厚润、沉稳含蓄相比也有一定的差距,因此难免让徐沁感到不够满意而加以斥责。

### 三、唐寅审美取向的错位与选择: 以山水画和花鸟画为比较对象

院体画与文人画在笔墨表现及由笔墨所呈现的物象形态之间存在着较大的差异。唐寅在院体画与文人画之间的游移,昭示着其内心与现实的冲突,这种冲突鲜明地映现在他的作品当中。而其花鸟画反而趋于一种平行状态,是其文人意识的自我观照。

#### (一) 山水画与花鸟画意象比较

上述对唐寅山水画的讨论中,已详细分析了其风格的演变过程。虽然唐寅在中期曾因学习文人画而出现画中笔墨形质变化的迹象,但到最后他还是在院体画的框架内徘徊。唐寅的山水画宗法院体,最明显的迹象莫过于他的丘壑布置。在唐寅的山水与花鸟作品中,单从笔墨技法而言,前者更多的是用笔线,后者更多的是用大块面的水墨,两者的共同点是自觉地融入了书法的表现。然而,笔墨的表现唐寅的山水作品中并非一成不变的,从作品的迹象看,是由“工细流丽”向“苍润缜密”过渡的;花鸟画的墨笔则时而奔放,时而内敛。从总的意象来看,唐寅的山水画沿袭了院体画的风格,而无论力度、气局皆有所差距,其融入了元人笔墨又受限丘壑形体而乏于表现,受困于院体结构,也受制于为时局审美的认定自我风格的限制;其花鸟作品中简洁而灵逸的笔墨,是一种“画以适我意”的自然而抒情的笔调,符合文人画表现“心性”、向往“超逸自然”的追求。

唐寅的花鸟作品大多为其晚年所作<sup>④</sup>,其此时的心态与审美已达到一定的高度,笔墨表现也相应率意,这层变化来自于其自身对笔墨的实践与感悟。山水与花鸟意象的不同,一方面与唐寅的师承与传统渊源有关,另一方面与他早中期所处的明代市坊阶层的审美趋势有关。沈、文的山水画与花鸟

① (清)徐沁《明画录》,见卢辅圣主编《中国书画全书》第十册,第26页,上海书画出版社1996年版。

② 徐建融《元明清绘画研究十论》,第115页,复旦大学出版社2004年版。

③ 南宋法常有一帧水墨写生图,后有沈周题跋,画中有花鸟、虾蟹、蔬果等,墨笔写意,沈周有部分花鸟作品临摹此作,可见受其影响甚大。

④ 唐寅的花鸟作品,大多钤有“六如居士”一印,“六如居士”是唐寅晚年归心于佛之号,因此我们断定其为数不多的花鸟作品多为晚年所作。

画将文人画一以贯之,而唐寅的山水画与花鸟画却存在差异,其原因在于:一是山水画与市场的需求有很大的关联;二是其山水作品师承院体画并融汇了文人画的笔墨形态,而其花鸟作品直接取之文人画的渊源,此两者在笔墨的表现上是有所分别的。

然而,由于唐寅作品不断吸取文人画的养分,致使其后来有些山水与花鸟在笔墨表现上也呈现出某些相似性。在唐寅的山水画中,有一幅比较重要的作品叫《采莲图》,其作于正德庚辰二月,是年唐寅五十一岁。此图用湿笔淡墨,秀润清劲;笔简而意重,画面氤氲空灵,体现出一种“萧散简远”的气象。宗白华说“精神的淡泊,是艺术空灵化的基本条件,萧条淡泊,闲和严静,是艺术人格的心襟气象。这心襟,这气象能令人‘事外有远致’,艺术上的神韵油然而生。”<sup>①</sup>大概在唐寅人生的晚年,其心态已趋于平静,因而“书卷气”益重,心襟气象也自然显得开阔了。《采莲图》在笔墨表现的意韵气格方面与花鸟画表现有诸多相同处,将其与《枯槎鸂鶒图》比较,两幅图中树的出枝笔法均清劲,笔线圆润而篆籀之气甚浓;树干一勾一写,都显示出轻松而适意的感觉;柳树叶与藤叶皆笔意连绵,超忽飘渺,浓淡疏密,错落有致;草与竹的表现也奔放有序,恰有异曲同工之妙。只是《采莲图》与《枯槎鸂鶒图》相比,更透着一种萧条淡泊、闲和严静的气格。

#### (二) 审美取向的错位与选择

上面对山水与花鸟的意象比较中,山水与花鸟作为表现对象并不相同,然而作为自身生发的笔墨气质及其作品审美形态,却融汇在其创作的结构之中。尽管两者笔墨有某些相似之处,但其气格还是有着很鲜明的差异,恰体现出其在自身审美取向上的某些碰撞特征。此种审美的错位,是唐寅审美取向偏于文人画的折射,也是其最终的选择。

如果说唐寅的山水画是他试图嫁接院体画与文人画的“形”与“象”或者说是“艺”与“道”的合一,但最终并未成功地落到实处,从而使我们对他的认识更多地偏重于院体印象的话,那么,在他存世不多的花鸟画作品中,反而构成了我们对文人画“逸”之追求的直观印象。山水与花鸟的物象表现方式虽有不同,但院体山水与院体花鸟的“工”且为物象结构所缚的观感却是一致的,其情调化与雅化的格局也明显相类。因此,对于唐寅山水与花鸟所生发的不同意象,不难明了。也许这是他“心”有

所“悟”而写出的自己的“性灵”,使之承载着对“画道”的深层思考并得以彰显;也许这是他在内心的不平与矛盾中对“独善”的向往,而“聊以自娱”的墨戏形式便成了他超然物外的凭寄。徐建融先生在论及文人自身的心理状态时曾说“所谓‘人的觉醒’其实并算不上是对人生精义的完全把握,确切地说只是一种自觉的迷惘,一种人世遭际的隔膜感、无家可归的孤独感和自我丧失的忧患意识,一种无法解脱而又要求解脱的对人生的感伤和厌倦。”<sup>②</sup>这或是唐寅生活的写照。

从上述比较中发现,能够充分体现唐寅终极追求的并非是他的山水作品,而是他为数不多的花鸟作品。然而,在他自己的内心里面,或许更多地想在他的山水画里面谋取作为,这从他花心思寻求突变的迹象可以得到证实。

总的来说,唐寅整个绘画创作的指导思想还是较为清晰的,只是存在很多力不能及的问题。然而,他对这些问题的解决所作出的种种尝试及其力求突破矛盾冲突的勇气,对思考后世中国画的发展还是很有教益的。

#### 四、明代文人画家的共同艺术状态考察: 以唐寅为视点

唐寅的山水创作对院体画丘壑气象的继承总体来看比较深入,但恰由于此,让他反而受缚而难以解脱。棱角分明而层层叠加的石块,使笔墨本身呈现物象的本质精神被忽略了,所关注的焦点变成了山石的形体。笔墨变化不多而乏于生意。元世贞在《艺苑卮言》中评价:“伯虎才高,自宋李营丘、范宽、李唐、马、夏,以至胜国吴兴、王蒙、黄(公望)数大家,靡不研解,行笔极秀润缜密而有韵度,惟小弱耳。”<sup>③</sup>行笔秀润是唐寅用笔的特色,然却为造型所囿,致使其作品笔墨气象弱化。为求山石气势之“大”而行之于表面,本质之“大”却没有体现,所以王世贞评曰“惟小弱耳”。

此外,唐寅山水画中山石、树木以及房屋、人物之间互相的关联性也不够紧密。以《茅屋清风图》为例,前山与后山之间缺少一种有机的联系,前面

① 宗白华《艺境》第162页,北京大学出版社1999年版。  
② 徐建融《文人画的审美境界》,载《新美术》1986年第3期。  
③ 顾起元《建业风俗记》,见《客座赘语》卷五,第169-170页,中华书局1987年版。

两块大石块平行上拱且齐平,大石块的皴法是将院画之大斧劈皴的用笔改为长短粗细不同的线条予以表现。整体看来,笔线缺少韵味,是为凸显石块造型的程式化表现。而且,山后面楼阁显得过大,十分抢眼,使本来雄俊的山势大大减弱。人物的主题性显现较为突出,整幅图的笔墨气象显得典雅秀丽,是“雅俗”的情调化。在取法南宋一路的作品中,类似于这幅图所存在的问题也还不少。

以唐寅为视点看明代其他文人画家,对于笔墨体悟的深浅,在他们的创作中能体现出来。沈、文两人固然恪守了文人之“道”,但他们仍然受制于世俗审美的牵绊。他们所标举的“高逸”,其实是一个理想中的世界,对于元人那种实质性的感悟与对自然的真实亲近,在他们的身上都很难落到实处。据文献资料记载:嘉靖以前的士人学问端正,礼法严谨,生活简朴,“仕则精法律,勤职事”,“以礼仪廉耻为先,以行检名节为贵”,但是嘉靖以后,却变得风气浮夸、放荡恣肆、奢侈无度。<sup>①</sup>这种堕落消极的现状,在此后很长一段时期内使文人的行为作风走向了另一个极致。时风质变势必引起文艺思想的离析,元代文人绘画的淡逸、简远境界此时已难以复存,适应市民审美与谋求利益成为文艺发展的另一种存在方式,这也使业余画家转化为职业画家成为其时之必然。

沈周的山水画与花鸟画题材广泛,难有匹敌者。然而,他的山水,在所有临摹元人的作品中,并不能真正体现其对元代山水画的深入体悟。例如,临黄公望的《富春山居图》,其笔墨及山水之精神气象,都较原作有很大的落差。这或许与其借原作之型去创作适合时俗审美的作品的动机有关。文徵明的画风都偏于工秀,细巧而典雅。这或许跟他自身的为人思想有着莫大的关联。吴中的富庶生活,使附庸风雅之风盛行,在此形势下文徵明曾多次绘

其园林雅居赠友,此类作品难免受到其友人某些审美好尚的影响。仇英是画工出身,他几乎所有的作品都脱离不了“为造物役者”的格局。单国霖先生说“仇英拜师周臣,并不是偶然的行为了,而是受到画家自身的地位身份、社会艺术风尚和艺术市场需求等各种条件制约的结果。”<sup>②</sup>虽然他们都在努力学习古人,无论是院体抑或是文人画的传统,但在世俗审美观念的影响下,他们却不知不觉地在很长一个时期内不约而同地走到了同一条道上。而且,在这个集群的绘画观念上,至少有一定的相似性。诚然,在明代这个人文思想突变的时代环境中,作为文人,他们的思想深处,或有我们看不到的苦痛与无奈。

## 五、小结

从画史来看,明四家基本上都沿袭了宋元绘画风貌,只是他们更多地在技巧上下工夫。尽管他们都发展了自己的绘画风格,但在元以后的明清绘画,更多地疏离了文人画追求天真、简逸的意趣以及与造化合一的虚空境界。究其原因,很难避开政治环境、人文审美等因素的干预。本文对明四家的某一共同状态的分析与评价,是以元代文人画的精神实质作为评判标准的。实质上,在明代的生活环境中,文人画家的职业化催生了新的审美趋向,对于明代本身而言,显然也有着它自己独特的审美价值。

【责任编辑:王建平】

① (明)王世贞《增补艺苑卮言》,明万历十七年武林樵云书舍刻本。

② 单国霖《仇英绘画风格之分期与演进》,载《美术报》,2004-12-25。

the government provides policy support to ensure the rights of new generation of migrant workers; ( II ) At the media level , we should set up the bridge that can eliminate the gap between new generation of migrant workers and urban people; ( III ) At the individual level , the new generation of migrant workers can improve their quality and the potential adaptability; ( IV ) At the behavior level , the new generation of migrant workers can modify their behaviors , develop multi-channel contact with urban people and promote the social adaptive behavior.

**Key words:** new generation of migrant workers; reciprocal determinism

### The “In-door” Ethics of Confucianism: An Interpretation of *Fu Zi Hu Yin* from Book XIII of The Analects

( by GUO Qi-yong , XIAO Shi-jun)

**Abstract:** The Confucian ethics stresses the clear distinction between in-door and out-door situations , featuring loving-kindness and justice respectively. Confucianism advocates *qin qin xiang yin*( 亲亲相隐) and *da yi mie qin*( 大义灭亲) , but never encourages the latter blindly. On the contrary , Confucianism takes *qin qin xiang yin* as the basis of lawmaking. The *yin*( 隐) in the sentence *fu wei zi yin , zi wei fu yin* ( 父为子隐 , 子为父隐) from Book XIII of *The Analects* should not be interpreted as “*yin*”( 隐 , to correct) . It has two shades of meaning: firstly , do not publicize the fault of the father , or accuse him in public; secondly , to remonstrate with him suggestively or euphemistically. Confucius does not mean “concealing the offences” here. The difference between *yin fan*( 犯) and *wu fan wu yin*( 无犯无隐) in serving the parents , the emperor and the teacher reflects a sense of propriety in Confucianism in terms of ethical roles and ethical situations. If our relatives only made a small mistake , we should “*yin*”; but if they made a big mistake or committed a crime , we must remonstrate with them , not afraid of offending them. So we should avoid oversimplification , linear thinking and either-or mentality in addressing the complexities of this matter which is a concrete example of the rationality of Confucian ethics.

**Key words:** Confucius; *The Analects* of Confucius; mutual concealment between parents and children; *dayimieqin*.

### The Ethical Education Significance of “Relatives’ Mutual Concealment”

( by GONG Jian-ping)

**Abstract:** There are three pieces of material which have been the main source of the logical analysis and crisis to traditional Confucian ethics. However , this paper holds a different viewpoint. At the same time , the principles of Confucian ethics in family and in publics , even politics , not only have similarities but also obvious differences. Family ethic differs from political ethic. The basis of ethical politics is ethics. But politics itself has ethical principles. For complete humanist Confucianism , though the time that takes ethics as the basis of politics would never come back , the significance of ethical education could not be negated totally. Meanwhile , specific ethical principles in different contexts , adaptation , transformation , and even conflict are inevitable. Therefore , “relatives’ mutual concealment” may not be the basis of political ethic again , but the educational significance couldn’t be denied yet.

**Key words:** Confucian ethics; relatives’ mutual concealment; boldly advising with no concealment; educational significance.

### Fight for Whom: The Relationship between Legitimacy of Internal Governance and External Competitiveness——Based on the Paradigm of “Historical Material + Scientific Method”

( by DENG Xi-ze)

**Abstract:** Whether a nation can govern domestic affairs effectively , establish as well as carry out reasonable rules of interests’ distribution , and make the citizens realize their expectation of reasonable interests , would exert direct effect on its external competitiveness. In other words , the legitimacy of internal governance has positive relevance with external competitiveness. This relationship can be generalized , thus it is universal: that reasonable degree in internal bearing of random community is positively correlated with external competitiveness of the community. The practical value of this issue is that as for a community , if it intends to enhance its external competitiveness , the primary task lies in ameliorating its internal governance.

**Key words:** governance; legitimacy; competitiveness; community

### Dislocation and Selection of Aesthetic Orientation——Comparison Analysis of Tang Yin’s Landscape and Flower-and-bird Creation

( by HUANG Wen-xiang)

**Abstract:** The Ming Dynasty is a period of unprecedented prosperous era in Chinese painting history. “The Ming Fours” was pursuing a kind of painting style with the characteristics of Ming Dynasty , which was proceeding in the condition of commodity economy influence , liberal arts aesthetic mutation and various painting styles coexistence. Tang Yin , one of “the Ming Fours” , was in that condition. In his inner heart , he was mainly pursuing landscape creation and trying to seek a breakthrough in the compatibility of Yuanti painting and literati painting. Because of the molding request in Yuanti style and the contradiction between secular aesthetic ideas and literati aesthetic ideas , it was hard for him to transcend and show landscape artistic value. Flower-and-bird painting was another mode of Tangyin’s art pursuit , and with entertainment intention , it succeeded the plain and simple style of literati painting in Yuan Dynasty. All these led to his dislocation between landscape painting and flower-and-bird painting. If we make a deep analysis on Tang Yin’s works , with the comparison of his landscape creation and flower-and-bird creation , we can see his aesthetic orientation ——the contradiction between landscape painting and flower-and-bird painting , and its solution. Tang Yin’s drawing state is an example , which reflects the common art state of scholar painters in Ming Dynasty.

**Key words:** ink; imagery; landscape; flower-and-bird; art state.