

35

PUBLISH

02/16

PINYI

CULTURE

DEVEL

OPMENT

策划 姚震西 主编 吴向东

吊途

广西美术出版社



闲逸·35

主编 / 吴向东

 广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

品逸. 35 / 吴向东主编. — 南宁: 广西美术出版
社, 2016.9
ISBN 978-7-5494-1680-6

I. ①品… II. ①吴… III. ①美术评论 - 中国 - 文集
②中国画 - 美术评论 - 中国 - 文集 IV. ① J052-53
② J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第235201号

策 划 姚震西
主 编 吴向东
艺术总监 李文亮
艺术统筹 汪为新
执行主编 郑相君
副 主 编 郑小明
学术顾问 吴悦石 田黎明 刘进安 边平山
学术编委 孔戈野 雷子人 刘 罍 傅廷照
责任编辑 马 琳
审 读 陈小英
装帧设计 品逸工作室
特约编辑 阮晓娜 王 丽 郑蓉蓉
出 版 人 蓝小星
终 审 姚震西

品逸 · 35
Pinyin · 35

出版发行 广西美术出版社
社 址 南宁市望园路9号
邮 编 530022
电 话 0771-5701371
监 制 品逸文化
合作媒体 品逸艺术馆
经 销 全国新华书店
印 刷 北京地大天成印务有限公司
开 本 787 mm×1092 mm 1/16
印 张 8
字 数 150千字
版 次 2016年9月第1版
印 次 2016年9月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5494-1680-6
印 数 1-8000册
定 价 48.00元

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。

版权所有 · 侵权必究



P I N Y I C U L T U R E

[目 录] Contents

[画道幽微]	画禅三昧——文人画的禅宗意蕴	李尚媛 / 001
[东方博古]		/ 004
[故人散佚]	论道一家言	杜雨翠 / 006
[翰香片玉]	北方学者君第一	许宏泉 / 008
[材质流考]	漫话长沙窑	王有刚 / 012
[言以文远]	快意斋论画	吴旻石 / 014
[国宝钩沉]	广胜寺壁画——志宏谈国宝	任志宏 / 018
[画人琐记]	木刻青年	赵 瑜 / 020
[品逸考鉴]	章太炎行书	赵 瑜 / 024
[大道于斯]	不在场的竞技	徐忠平 / 026
	自言自语	徐忠平 / 030
	旅行随笔	徐忠平 / 034
	“盛世微言”	刘 根 / 038
[道艺聚雅]	想与记	李振军 / 040
	咏物入神——读于学军工笔草虫画杂感	马健峰 / 044
[品逸链接]	展览 / 市场 / 新闻 / 文摘	/ 048

品寶笈及精粹
掇盛世遺珍
藉古以鑒今

溯源而開新

PIN BAOJI JINGCUI

DUO SHENGSHI YIZHEN

JIE GU YI JIANJIN

SUYUAN ER KAXIN

品逸文化

SHANGHAI

画禅三昧

——文人画的禅宗意蕴

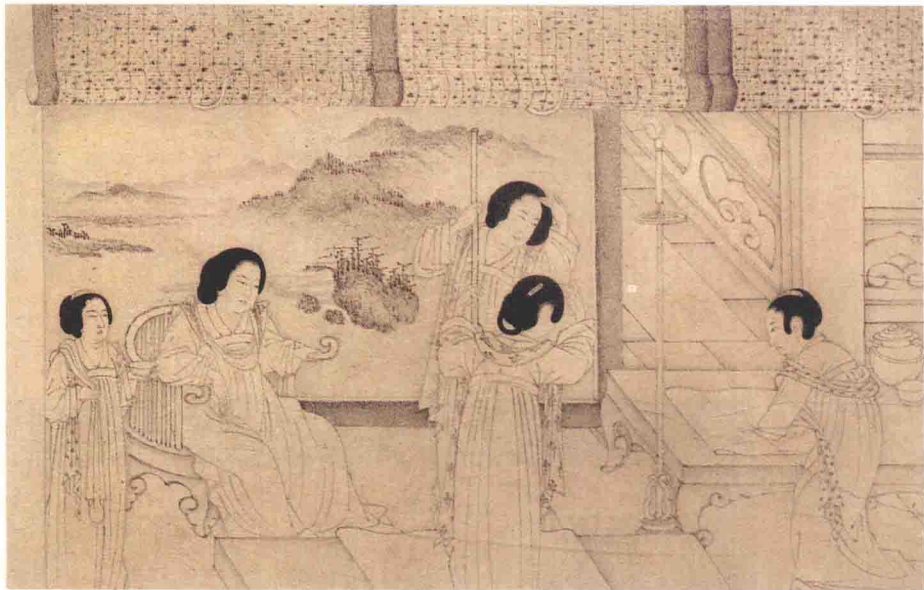
HUADAO YOUWEI
PINYI CULTURE
文 / 李简瓊

“画禅”即禅意画，它不同于一般文人的诗意画。画禅，是透过画面的高远淡泊、超然洒脱，悟出其中的禅机意境。而一般的诗意画，则达不到这一层次。文人画禅追求的不是画中之景，而是画中之禅，是“言外之意，韵外之旨”。这种意旨要以“法眼观之”才能诠释。所谓“法眼”，按《佛学大辞典》的解释，“谓菩萨为度众生照见一切法之智慧”，亦可称“菩萨智”。它要求观赏者必须破除眼目所见的“图像”，朗照其心灵意蕴的本体。把绘画作为道具功用时的禅修，与审美观赏有相似之处，它们都以主、客体的相互融汇为其心理契机，而参禅似乎还要更进一层以达到一种明心见性的自然境界。画与禅所以相通，在于它们都需要通过“悟”才能得其“妙”境。“悟”即由分别执着的虚妄境界转向直下观照的、无分别执着的新境界，其实就是破法执我执，泯主客物我，用非理性思维方式对世界做直觉观照，就是受过训练的意识与无意识的全面启动，也可以说，就是对世界、对生活采取审美的态度。如《坛经》云：“若起真正般若观照，一刹那间，妄念俱灭，若识自性，一悟即至佛地。”“一悟”便能“忽遇风吹云散，上下俱明，万象皆现”。而画境之妙，亦不在画中，要于画外去寻。只有“悟”，才能得见画外之“意”。绘画色相所不到处，正是最高心灵境界所能到之处。



宋 佚名 栀子蝴蝶图

色即是空，空即是色，色不异空，空不异色。这既是禅境的表现，也是画境的表现，禅境借画境而表达出来。禅意画或以所描绘的景物组成一种禅的境界，表现它“对境无心”“无住为本”的禅意；或运用对景物的构思，对禅理做形象的释义。无论前者还是后者，都以其着色、构图的简淡萧散、虚白空灵、迷离朦胧体现了“于相离相”“色即是空，空即是色”“实相无相”“无相为体”“不粘不脱”“不即不离”的禅境，而且其随意而自然的创作状态也最符合惠能禅倡导的不立文字、抛弃烦琐、“明心见性”、“顿悟成佛”的悟禅方式和“一切行住坐卧皆是修行”的思想。



一、“简淡写意”与“于相离相”“色即是空，空即是色”

荆浩《笔法记》载：“随类赋彩，自古有能，如水晕墨章，兴吾唐代。”文徵明亦说：“余闻上古之画，全尚设色，墨法次之，故多青绿。中古始变为浅绛，水墨杂出。”可见水墨画兴于唐代，而唐之前皆是“赋彩画”。潘天寿《中国绘画史》：“中唐以下，佛教各宗，多论理深艳，宗旨繁屑，与当时的时代不能适合。只有禅宗的宗旨，高远简直，自有清真洒脱的情调。简静清妙的一种别调语录，很适合当时文人士大夫文雅

的思想与风尚，而于绘画一面，乘此时代思潮转运的中间，王维、卢鸿一、郑虔等，皆是当代文士，在思想相通之处，自然兴起寄兴写情的画风，别开淳秀幽淡的水墨淡彩的大法门。”高远简直、清真洒脱的禅风情调，适合文人士大夫的审美口味，文人士大夫则在幽淡的水墨山水中，寄兴写情，因象悟道。时代的禅宗艺术精神，赋予了山水画新的活力。人们普遍认为自王维始文人士大夫自觉求“水墨渲淡”。传为王维所作的《山水诀》云：“夫画道之中，水墨最为上。”张彦远《历代名画记·叙历代能画人名》有载他曾见王维有“破墨山水，笔迹劲爽”。荆浩《笔法记》评王维画是“笔墨宛丽，气韵高清，巧写象成，亦动真思”。莫是龙《画说》：“南宗则王摩诘始用渲淡”。唐岱《绘事发微》：“唐李思训、王维始分宗派。摩诘用渲淡，开后世法门。”王维曾学过李思训作青绿勾斫、设色“重深”的山水，但在他隐逸之后，以画自娱，却一变金碧辉煌为“笔墨宛丽，气韵高清”的水墨山水，变刻画的刚性线条之勾斫为柔性曲卷，随意自然线条之写意。与之同时而略晚的张璪作画也喜用破墨（所谓破墨即在墨中加水把原来的浓墨分破成不同层次，即具有五色的效果，用以渲染，代替青绿颜色，并能表现山形的阴阳向背）。荆浩在《笔法记》中认为他的水墨晕章是“气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五彩”。而对项容，荆浩评之“用墨独得玄门”。学画于项容的王墨（默、洽）更是酣醉后肆意“泼墨”。朱景玄《唐朝名画录》载：“王墨，善泼墨画山水……凡欲画图幛，先饮，酩酊之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化，图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹，皆谓奇异也。”到五代，荆浩在《笔法记》中完全不谈“赋彩”，而以“墨者”代之，将其定为“六要”之一，大为



明 项圣谟 孤山放鹤图

推崇。认为“墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔”。兴起于盛、中唐的水墨山水画在荆浩的一再强调下，地位得以巩固。而从苏轼开始，中国绘画主流真正从充实转向空灵，从绚烂转向简雅，从写神转向写意。水墨画亦成为“文人画”的主要形式。工具与材料的变化往往是新画种、新画派问世的先兆。唐宋以来，文人绘画所用的工具、材料日趋简化，仅纸笔墨砚即足以创造丰富多彩的艺术形象。所谓“夫阴阳陶蒸，万象错布。玄化亡言，神工独运，草木敷荣，不待丹碌之采。云雪飘飏，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而粹。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣”。

文人画还具有“求神似不求形似”“以少胜多”“以一当十”的特征。我们不由得会去思考文人画这种艺术取向对禅宗“说似一物即不中”思想的承传关系。高尔泰在《中国山水画探源》一文中就谈到中国传统绘画的整体趋势是由繁到简。的确，山水画经历了由全景构图向边角（即半边、一角）构图的转变，而花鸟画也经历了由全景构图向折枝构图的转变。张彦远《历代名画记》中“笔才一二，象已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也”的论断与苏轼的“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定知非诗人。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”成为文人画不求形似、逸笔草草之滥觞。草略的简笔水墨或形象简略，或画面构图简略。形象简略以梁楷的“减笔”画为代表。潘天寿《中国绘画史》称他“开减笔的新格”。他虽在画院，但他蔑视封建礼法，放浪不羁。上赐金带不受，后挂金带辞去，“嗜酒自乐，号曰梁疯子”。常出入于禅林，与杭州净慈寺僧居简北磻等交往甚密。后法常的简笔画受梁楷影响较大。夏文彦《图绘宝鉴》

称法常：“喜画龙虎、猿鹤、芦雁、山水、树石、人物，皆随笔点墨而成，意思简当，不费装饰。”而构图简略以夏珪的“半边景”、马远的“一角景”为代表。如马远《寒江独钓图》：画面上仅有一老人独坐于舟端，垂钓于水中，简约数笔，勾勒出人物专注的神情。最微妙处即在于小舟的四周，不着一笔，留下大片空白。这空白，给人以无限的感觉空间，似一片无边无际的汪洋，又似人与宇宙的浩瀚融为一体，真是妙不可言，禅味无穷。

倪瓒也曾说：“余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉！”其实倪瓒早期绘画是注重形似的，但到了最晚期，他绝少着色，甚至连一颗红色的印都不钤。他的典型画貌是一河两岸，前岸几块堆垒的坡石，几株枯树。河中无水纹，一片空明。对岸几道汀渚，一两个平缓山丘，而且总是近景低、远景高。譬如他的历来被称道的《渔庄秋霁图》（现藏上海博物馆）：画中并没有画渔庄。全画分近、中、远三景。近处一个小小的土坡，上面有六株树，高低不一。中景是一片湖光，实则一笔未画。隔河画两道山丘，和近处的土坡差不多。远景和近景墨色一致，并无近浓远淡之分，但近和远的效果甚强。全幅用墨笔，不着一色，干净、明洁、疏朗、清雅，如万顷湖水澄清于秋月寒夜之下，令人俗虑尽空，心脾俱畅。后人誉其画为“不食人间烟火气”，真形容语也。

二、“虚白空灵”与“实相无相”“无相为体”

文人画题材多为虚无缥缈的云烟霁雪等，加上布白这一中国画的独特的表现方式的运用，此时无色胜有色，所谓“江天无点墨，云水自然生”“计白当黑”“无墨求染”“笔不到意到”“即其笔墨所未到，亦有灵气空中行”“虚实相生，无画处皆成妙境”。日本当代画家内山雨海把文人画（水墨画）称为“暗示的艺术”十分妥帖。空白不仅是所有实体存在的前提，而且它自身也是一种存在，

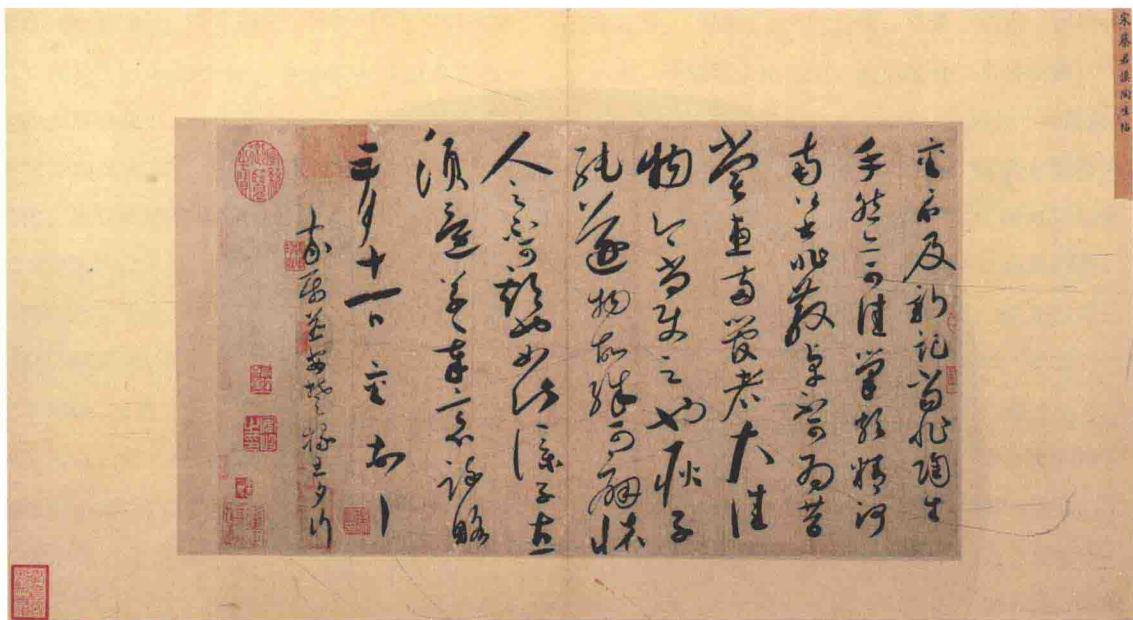


宋 佚名 虞美人图

是一种具备审美价值的存在。因为画面的“空白”之处并不是真正的“空”“无”，它“以大藏来大露”，暗示了“云烟霏雪”“水天一色”等“有”，最终执“有”，并呈现出“静”“净”浑一的审美情趣，洒脱淡泊，闲和严静，而又意境别开。文人画多以不粘不滞的云烟霏雪等物象为题材，象征着禅宗思想的无所执。文人画布白手法化繁为简，表现清空淡荡、时空无限、超尘绝世、万物归空的禅理道意：色即空，空即色，色缘空，空化色，色归于空，空含以色。

空白的实体表现还在于对白色或近于白色的实

体的描绘，如文人画家爱写雪景，这绝非偶然。以空白作雪，正像以空白作水一样，得其自然，顺其自然。自然界的雪景，就文人画“素质可染”的表现方式来看，本身就是一幅天然图画。大雪过后，世界如同铺上一张偌大的白纸，山石、林木在它的映衬下，异常清晰地显示出自己的风姿，呈现出最佳的中国水墨画的绘画状态。所以，中国雪景山水画自王维开创始，源源不断，自成一科。马远曾作《雪图》，把雪色、水色、天色、山色表现得浑然一体，不辨彼此。与王维相比，马远表现雪景独具特色。他不像王维那样，用淡墨染水，以衬雪景之



宋 蔡襄 尺牍（陶生帖）

洁白，而是山水皆白，迷茫连天。马远是最善于运用空白的山水画家。

文人画表现天空和云雾也往往采用空白。一般来说，它不像西洋画那样把天空和云雾作为独立的表现主体，而只是通过天空和云雾衬托出山峰，总是要在高山峻岭中间或断缺处留下一片空白，作为“烟锁云断”，以显示山之雄伟峭拔之势，并把它视为“山水家秘宝”。文人画还以空白表空无。如石涛画《李白〈静夜思〉诗意图》，实景仅用了画幅的一个角：一块山石，两间草屋。通过虚化背景来扩大夜的空间，给人以朦胧的寂静感。特具匠心的是画家有意识地略去一轮明月。皓月当空，而不在画中，“举头望明月”而不见月。读者在欣赏时，无不在寻“月”，无不在思考、惊讶、猜测它的“不存在”。整个画面映现出虚白空灵

的意境。对“空灵”，上海大学教授金丹元说：“‘空’是指一种纯净的可以进行审美静观的形象氛围。这个词源于佛学，所谓‘涅槃妙心，实相无相’，‘四大皆空’云云。《大智度论》卷五十二中有‘若法无常，即是空相’。熊十力先生认为应作如此解：‘无常即变动不居义，故曰是动相。既是变动不居，即无实自体，故曰是空相。空者，谓诸行自体空故。’这是说因为无常，因为不断地变动，所以就不存在一个固定的实体。‘空’实在是借‘空’来说出万事万物的无常变化。所以空蒙的背景是一个包罗着万象变化的背景。‘灵’，笔者认为是指灵气、生气的自由往来。‘空’与‘灵’合作一词，便是指在纯净、虚静、空荡的气氛中时时透出生命灵气的那种艺术境界。”

虚白空灵的画境实取决于画家本身心境的虚

白空灵。黄庭坚《山谷集·题道臻师画墨竹序》：

“夫吴生之超其师，得之于心也，故无不妙。张长史之不治他技，用智不分也，故能入于神。夫心能不牵于外物，则其天守全，万物森然，出于一镜。岂待含墨吮笔，盘礴而后为之哉！故余谓：

‘臻欲得妙于笔，当得妙于心。’”米友仁自题其《云山得意图》云：“画之老境，于世海中一

毛发事泊然无着染，每静室僧趺，忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流。”“一毛发事泊然无着染”即是禅宗所谓的“无念为宗，无相为体，无住为本”。

方士庶《天慵庵随笔》：“因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间。”布颜图《画学心法问答》：“夫惟胸涤尘埃，气消烟火，操

笔如在深山，居处如在野壑。”戴熙《习苦斋画絮》：“纸如大地，心如水银，过孔即出，使空而入。未画之先，不见所画；既画之后，无复有画。”一

派生命的玄机如水银泻地，自然流布而无踪迹可寻，哪里还能论笔墨法度呢？这反映出文人画的绘画艺术思维方式、体验方式与禅宗的方式无二。

禅宗追求的最高境界是人与自然的高度和谐统一。禅境非空亦空、非寂亦寂。既不偏执于空寂，又不偏执于实有。是在空与有、虚与实、主体与客

体的双向交流中产生的精神实体。文人画艺术的意境，在本质上就是禅境的艺术化，也是文人画独特艺术品质所在。其意境实质表现的就是创作主体的“心境”。

优秀文人画的意境是经过艺术家自我提炼后对人生的深刻体验，对生命的哲学把握。文人画的这种意境具有超然物外，是有非有、是空非空的意味和情景交融的特点。

三、“缥缈清远”与“不粘不脱”“不即不离”

既然禅师可以在日常行住坐卧中悟道，文人画作为文人画家心性的自然流露，怎不能从中悟道呢？重要的是看你是否能透过水墨山水，一起直入地去证悟自心之禅道。在这里，水墨山水画

“缥缈清远”的构图，便成了一超直入的悟道法门。

禅道不可言说，不可形于象，只能靠心灵去体会，参透“无”才能体会禅，体悟自心。“远”的构图，

通过山水形质的延伸，自然把视觉转移到画面之外，引向远，引向画面外的无，使你的心念无法停

于一点，只能任其飞腾，无限延伸，使你在瞬间的感受中，反观自心，体悟到生命的无限。可以说禅

家与道家的区别也正在这里。道家通过“远”向无限追求，无限是目标，是道；禅家则是以“心”的

外射，通过“远”向无限延伸，然后往复盘桓，返观自心，终极是自心，通过向无限的延伸，在自心

与宇宙的融汇中，体悟生命的永恒。文人画所特别讲求的“气韵”在视知觉上总是表现为一种与现实

世界的距离，一种“远”。这一境界作为现实中托足无门的士大夫的精神家园，提供给他们心灵最大的

安全感和创造的可能性。在中国绘画史上，画论家们提出了“六远”（即高远、深远、平远、阔远、

迷远、幽远）。前三远为北宋郭熙在《林泉高致》中提出的“自山下而仰山巅谓之高远；自山前而

窥山后谓之深远；自近山而望远山谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。

高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者

细碎，平远者冲淡”。后三远为韩拙在《山水纯全集》中所做的补充：“有山根边岸水波亘望而遥，

谓之阔远；有野霞暝漠，野水隔而仿佛不见者，谓之迷远；景物至绝，而微茫缥缈者，谓之幽远。”

韩拙的“三远”中，唯有“迷远”，有其独到的见地，其余阔远和幽远，只不过是郭熙提出的深远和

平远做了某些补充而已。至于“迷远”，按照韩拙的说法，它在画面上的感觉，“仿佛不见”，

但又能见，而能见，又是“暝漠”“而仿佛不见”。

“迷远”的“迷”字在透视关系上，它能表示远；在艺术的“藏露”处理上，它能起到“藏”的效用。

这有助于意境的含蓄，能产生虚实相生的作用。

“江流天地外”“山色有无中”“放眼直穷天内外”“咫尺之内，而瞻万里之遥，方寸之中，乃辨千寻之峻”等其中一个重要的构图因素就是“迷远”法的巧妙运用。“迷远”之所以重要在于其他五远均得结合“迷远”的运用。所以中国传统的山水画，多半画云山。“远景烟笼，深岩云锁”即成为画山水的口诀。范玠在方环山《凝云断树图》的长跋中就说：“隔水从梅疑是雪，儒家之意，近人孤嶂欲生云，道家之想。乍明乍暗，时断时续，忽隐忽现，是藏之又露之，皆道佛中人之所欲吟咏者。今士大夫欲与道佛中人谋和，非以此种写画莫办。若如此，乃相得益彰也。”后代画论家对“远”的构图还有进一步的阐释，如黄公望《写山水诀》云：“从下相连不断谓之平远；从近隔开相对谓之阔远；从山外远景谓之高远。”费汉源《山水画式·三远》云：“山有三远：曰高远，曰平远，曰深远。高远者，即本山绝顶处，染出不皴者是也。平远者，于空阔处，木末处，隔水处染出皆是。深远者，于山后凹处染出峰峦，重叠数层者是也。”恽南田论画有云：“意贵乎远，不静不远也；境贵乎深，不曲不深也。一勺水亦有曲处，一片石亦有深处。绝俗故远，天游故静。古人云：咫尺之内，便觉万里之遥。”这里的“咫尺之遥”并不是空间透视的图式，而是一种心理的图式。因此，“萧散简远”“因心造境”“丘壑内营”的意象构成，成为文人画特有的审美意识，所谓“灵想之所独辟，总非人间所有，其意象在六合之表，荣落在四时之外”（恽格），庶几寄寓画家空灵的心襟气象。讲究“笔墨趣味”的文人画家对客观现实的态度像佛家一样是不关注的，但他们不关注并不是完全颠倒或掩盖那现实的真实状态，而是在于提高心灵的纯粹性（心灵阔澈），切入超乎现世的境界（微茫惨淡之境），获得一种高于道德价值和

功利价值的超价值（空无），并以其选材、着色、构图等绘画方式的变化，尤其是“迷远”法的运用，使客观现实变得若隐若现、迷离恍惚。并在这幻化自然面前，充分投射内心的情思与人生的追求，表现出一种含蓄蕴藉之禅韵，达到画境与禅境的融通为一。

总之，禅宗自悟佛性的参禅方式，既不离生活现实，又不执着于生活现实，形成“不离不即”、含蓄朦胧的禅境。中晚唐以后，文人士大夫寻到了进入融合人生哲学与审美情趣的禅宗梦幻之乡，吟唱出萧条淡泊、清幽旷远的“曲调”。他们对于山水草木、寒潭冷月寄予了更多的感情与想象，那空寂无人、宁静恬淡的大自然，便幻化为他们幽深清远的禅宗意境。受其影响的文人画，把表现含蓄、朦胧、淡泊、幽远、空灵的意境视为理想境界。清远构图更易于表现清疏平和、含蓄蕴藉的意趣。在深层的美学意味上，清远与冲淡、超脱、静穆相联系。

四、“灵动超逸”与“明心见性”“自成佛道”

文人画家不重色彩鲜丽，而以水墨见长，提倡水墨写意画，主张绘画要抒发作者胸中的意趣。早在王维就有“意在笔先”之说，强调画笔必须以人的思想情感为主旨。他画《雪溪图》《袁安卧雪图》就表现了文人作画的目的乃在于用水墨渲染，不求形似，而造理入神，取得得心应手一瞬间的快感，在瞬间感悟中体认自心。它不可比拟，不可言语，不可把握，只能如人饮水，冷暖自知。沈括《梦溪笔谈·书画》：“余家所藏摩诘《袁安卧雪图》有雪中芭蕉，此乃得心应手，意到便成，故其理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。”元汤垕《画鉴·论画山水》：“王右丞维……平生喜作雪景、剑阁、栈道、骡纲、晓行、捕鱼、雪渡、村墟等图，其画《辋川图》世之最著者也，盖胸次潇洒，意之所至，落笔便与庸史不同。”而水墨在表现人

的情绪、意志、性灵方面，较之色彩和线条刻画，的确来得更干脆、更迅速、更直截了当。从王洽的“泼墨”，毕宏的“手摸绢素”，张璪的“毫飞墨喷”，米芾米友仁父子的所谓“墨戏”“米家山水”，陈淳以及徐渭、朱耷、石涛等的水墨大写意画法，那种瞬间性的借助水墨凸显自我情性的奇惊表达方式完全一派恣意纵横、无佛无祖的狂禅风度。一瞬间我们从洗去铅华、毫无矫饰、空寂纯净的水墨画这一黑白世界中感受到事物的“本来面目”。这种虽经视像中介，但没有矫饰，画出精神，直指本体的方式，也许正是对世界的一种本质还原。这与惠能禅倡导的“明心见性”“顿悟成佛”的悟禅方式相一致。禅宗提倡以“无住为本”即万相过而不住，去来顺之，是“自心”“自性”的彻悟，即在瞬间顿悟的心境中发现“自心”“自性”。这便是禅宗的自悟成佛，亦即禅宗的解脱。李日华《恬致堂集》称米氏父子：“才素挥霍，借翰墨为戏具，故于酒边谈次，率意为之而无不妙。”他们的“云山墨戏”恰能体现“一超直入如来地”（董其昌语）的创作心态。戴熙《习苦斋画絮》：“画当形为心役，不当心为形役。天和饱畅，偶见端倪，如风过花香，水定月湛。不能自己，起而捉之，庶几境象独超，笔墨俱化矣。”“以目入心，以手出心，专写胸中灵和之气，不傍一人，不依一法，发挥天真，降伏外道，皆在于是。”“画本无法，亦不可学，写胸中之趣而已。趣有浅深，愈深则愈妙，要未有无趣而成画者也。”

文人画家在笔墨之间张扬自己的心性，集中体现在对“逸格”的推崇。朱景玄《唐朝名画录·序》载：“以张怀瓘《画品》断神、妙、能三品，定其等格上中下，又分为三。其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”他第一次把“逸品”这个范畴引入画论领域。至宋代黄休复《益州名画录》“逸、神、妙、能”的排列，认为“画之逸格，



宋 佚名 吹簫侍女圖

最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故目之曰‘逸格’尔”，确立了逸格在品评中的最高地位。后世诸多画论家均对“逸品”大加推崇。邓椿《画继》卷九《杂说·论远》云：“自昔鉴赏家分品有三：曰神，曰妙，曰能。独朱景真撰《唐贤画录》，三品之外，更增逸品。其后黄休复作《益州名画录》，乃以逸为先，而神妙能次之。景真虽云‘逸格不拘常法，用表贤愚’，然逸之高，岂得附于三品之末？未若休复首推之为当也。至徽宗皇帝专尚法度，乃以神逸妙能为次。”恽向《道生论画山水》云：“逸笔之画，笔似近而远愈甚，似无而有愈甚，其嫩处如金，秀处如铁，所以可贵，未易为俗人言也。”“故逸品之画以秀骨而藏于嫩，以古心而入于幽，非其人，恐皮骨俱不似也。”唐寅称：“王洽能以醉笔作泼墨，遂为古今逸品之祖。”恽南田《南田画跋·画筏》：“高逸一种，盖欲脱尽纵横习气，淡然天真。所谓无意为之，乃佳，故以逸品置神品之上。”“逸”本指人的一种生活态度、精神境界和人格理想。而将之用于品评书画则不仅指一种人格，一种审美洞见，更是一种艺术境界。由人到艺的转换，最终定于书画之至高品格，成为书画家对精纯的笔墨技巧、深刻的艺术内容和优美的意境的最高审美追求。它是独特的生活态度、精神境界在艺术中的反映。人有逸气，艺有逸品，鉴有逸格、逸趣。它有这样三方面的表现：（一）放逸——一种自由的艺术境界。表现了人充分的自由感，它纵横恣肆，沉着痛快，悠然游于法度之外，纵心所欲而不逾矩，体现强烈的野旷超迈的艺术精神；（二）超逸——一种超凡脱俗的艺术境界。它迴脱根尘，心灵臻于真实无妄之佳境，从而把握出人意表之大美；（三）清逸——一种真实的艺术境界，体现出艺术家深挚的宇宙情感，在其独特的

体验中进入主客合一的浑化境界，妙解宇宙的奥秘，也发现了自我生命的奥秘。

结语

一个时代绘画艺术形式的变革，不仅反映和体现了社会文化价值观的变化，而且也往往表现了艺术家独特而深刻的艺术倾向与美学追求。

禅宗的美学特质具有更深层次的艺术意味。它对文人画的影响，不仅体现在文人画家把禅思和禅趣引入了作品，更深层的还在于禅的艺术精神改变了创作主体的艺术思维方式，催化与促进了独特的艺术审美理想的形成。具有浓厚生命哲学意味的文人画，深具中国传统的文化精神（品格），强调“写意”的内涵，是文人画家倾注自己精神意识的空间。由水墨语言负载的精神力量已使语言本身具有了精神性，表现了画家对自然、对生命的精神体验。山水物象被“重构”成具有“灵性”与“人格精神”的符号，呈现出新的生命意义。唐代王维的“诗中有画，画中有诗”，宋代文全、苏轼、米芾的词翰墨戏，元代倪瓒的“写胸中逸气”，以及清初四僧，直至近代的齐白石、黄宾虹等，渊源有自，一脉相承，显示为一种超稳定发展的态势、运用代代传递、陈陈相因的完美程式，编织了讲性灵、求自娱的艺术之网，创造出中国文人画融人品、画品于一炉的辉煌成就。文人画家力图通过作品意境消解社会矛盾，躲进自我构建的审美空间自我陶醉，寻求精神的寄托与慰藉。

但不能否认的是，时代精神的变化会导致人们的意识形态（包括审美意识）的变化。禅宗思想与文人画作为民族文化精髓的构成成分，作为深刻地体现着民族审美心理、审美意识的东西都是在中国独立自存的文化系统中形成并发展起来的，它们属于旧的文化系统。在新的社会条件下它们要顽强地存在和表现，就必然面临着由传统向现代的敞开、