

文 / 人 / 与 / 文 / 化



姜澄清 著 姜澄清文集·之十
知文知人乃能知画

贵州大学出版社
Guizhou University Press

文 / 人 / 与 / 文 / 化



姜
澄
清
著

知文知人乃能知画

姜澄清文集·之十

贵州大学出版社

Guizhou University Press

图书在版编目（C I P）数据

文人与文化 / 姜澄清著. -- 贵阳 : 贵州大学出版社, 2014.4

（姜澄清文集）

ISBN 978-7-81126-656-6

I. ①文… II. ①姜… III. ①中国画—绘画评论
IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第074485号

文人与文化

著 者：姜澄清

责任编辑：肖 敏

印 刷：贵州创兴彩印厂

开 本：720 毫米×1000 毫米 1/16

印 张：21.5

字 数：273 千字

版 次：2014年4月 第1版

印 次：2014年4月 第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-81126-656-6

定 价：48.00 元

版权所有 侵权必究

本书若出现印装质量问题，请与出版社联系调换

电话：0851-5981027

再版总序

文人到辑刊“文集”的时候，大抵至末路了。而自己呢，积一生之所成，向社会奉承者，亦仅此而已；在我，实在是愧赧交加的。我一生，除教书一事，勉强及格外，他皆不足道。然教绩不能显于纸素，于是，只得将这些所谓学术成果者，付梓刊行。自己从不敢怀金针度人的奢望——本人尚且待人相度，何言度人。过而言之，这个集子不过是姑奉浅陋与糊涂于诸君。此非以谦下邀誉之术，从1957年至1978年，二十年间，在饥饿与胡斗乱争中，苟全混世，何言读书求学？自己不敢以“天也，非战之罪也”来自宽无成之憾。所聊可为慰者是，近三十年来，未敢虚掷光阴，因此有了点滴文绩。如果说，“英雄”是“时势”所“造”，那么“造”愚钝与浅薄者，孰耶？

当这个文集面世时，我已届八十，风灯雨烛，微光弱明，还能撑持几时？故在董理这些旧稿时，未尝不愀然暗伤。

我十八岁离滇客黔，一生都盘旋于山野中，其间，五十年都进退于三尺讲台。此中甘苦，非当事者莫能味。然积久成习，竟自乐于笔耘舌耕，夏则挥汗，冬则呵手，每文竟束管，仰见南窗，残月已垂，而东方已白矣。

纪文达（晓岚）晚年，以不堪考察之累，而以闲逸的“笔记”遣日自娱，到后来，连此亦厌。我正步着前贤的履辙，踏入百事皆懒执

的“无为界”。然前贤文绩煌煌，成证果而后寂，我却以果界中人的闲寂，掩己之慵懶，不亦谬乎？在古贤是“非不为也，是不能也”，在我是非不能也，是不为也。

年届八旬的人，若要疏懶，可以编出很多理由，有了理由，便可心安理得地饱食终日，无所用心。我徘徊于堕、勤之间，择其可为者为之，于是，在古稀之后，便只写随笔之类。寿多必寂，朋友间过从日少，空巢孤叟，只好将素笺当朋友，摇笔面笺，有如对友倾谈。

因此，大抵界划，七十以前，多为学术之文，此后，便是随笔之类了。

我有二十年（1958—1978）的艺术教育经历，因出身“中文系”，所攻习者，不外“之乎也者”，而置身管弦歌舞的环境中，颇有樵叟下海、渔夫入山之困。然而，成就我日后研究的，正是这困境。二十年间，耳濡目染，皆笙歌图绘，于此专业之外的纷扰，始厌之，终爱之，我不期其然而然地陶醉其中，文化视野，因之洞开。此种自然的趋进，入乎性情至深，故，后期研究艺术，实乃自然的归宿。

在此二十年间，闻睹中外艺术，而耽之愈深，愈对往昔所受之“艺术概论”教育，渐生疑意。那些“概论”，本非为艺术立言，醉翁之意，不在酒也。“悟已往之不谏”，正是一种自我批判——上世纪80年代，在我，在社会，都是一个启蒙的批判时代。使我骤然名驰的文章，就是从艺术入手而批判庸俗社会学的。由今观之，这篇指认书法为抽象符号艺术的文章，指马为马，并无绪旨，而在指驴为马的时代，平常之说，便有不平常的价值了。在刊物加按发表，并号召讨论后，一场论辩便展开了。而我，因之成为核心人物，且被尊之为“理论家”、“美学家”。这场发生于1981年的讨论，惜乎未延及哲学、文艺学，否则，所“启蒙”者，便不会仅囿于书法界了。如此的偶然，又成了自己不能不如斯以进的必然，既戴上各种各样的帽子，欲拒不能，于是只得

顶冠而前。换言之，我是在戴上“理论家”的帽子后，才潜心致力于理论——既然难下虎背，何妨骑以驰之。新的治学道路，缘是而定。禅家曰“成佛当有立脚处”，治学亦然。我不经意撞到“立脚处”，从此，“由是而之”，从书法始，进乎绘画，因绘画之启迪，再研究华土色彩学理及中国艺术盛衰的生态原因。凡此，皆非预为设计，而系顺流趋进。有如一个泛舟随流者，我乐陶陶地漫游于中国文化的玄海中。

三十余年的研究，成绩菲微，稍可慰者，草创了书、画学的体系，亦填补了前贤研究之未及者，即本土的色彩学理。对中国艺术的“生态”因缘，亦有新锐之见。

个人所可告诸君者，仅此而已。惜乎，今者强弩之末，气衰力微，难耐寒灯冷凳之苦，更畏征引之累，老马迷途，不知所向，遂以随笔述录一时之感怀，虽曰“清谈”，实则姜（江）郎才尽，黔驴（黔固无驴，此随俗也）无技也。

《清谈录》及其续篇，是七十以后的混日之作。此时，虽于故有文献日渐疏忘，而在体验上，却优于少壮时。中国艺术，本属安静、淡远、柔婉、空寂之类，而人至桑榆之境，亦趋于此种氛致，空斋寂处，对春花秋月、丘山涧流，兀自多了相知之情。于是，便将此暮年的幽怀，随手述之，遂成就了“清谈”之“录”。也许，生活如斯，艺术也便不能不如斯了，而种种高论难免将当如是也的平常，论得离乎本相。讨论中国艺术，以得“土味”为获真。革命家“革”艺术的“命”，以使其服务于革命。于是，艺术便成了千依百顺的小女孩，任人牵引了。而洋博士呢，斥中国艺术“落后”、“不科学”，必欲使中国艺术“取西人之法”，削己足以就人履。新生代的洋博士，本疏于国学，然却大言中国书画，彼等以洋理论释土画学，术语虽同，然一经妄解，中国学问便西化了。鉴于此，我考释了画学术语，意欲正名；否则，华土理论，

形表虽“土”，却被“洋化”了。

如此这般，本土的艺术及其学理，经轮番强暴后，不复贞洁矣。我的努力，其保“贞”乎？

在咬文嚼字之暇，我也涂涂抹抹，此非欲跻身书、画界，去逐名争利，而是想假此以体验中国书画的玄机，以免门外文谈之弊。《文集》所附，即本人的涂鸦习作。丑妇见公婆，愧甚愧甚！

“新体文言”是二十多年前提出的，此亦感时而倡也。五六十年来的白话文学，颇有淡若白水之概。“白话”之兴，在实用交流方面，固为势之必然，而在文学方面，文言的美感是白话所不能取代的。毫无文言基础，而欲使白话有味，是欲赴浙而趋蜀也。古人不如今人的地方甚多，然独述文一事，今人难及。盖古人的荣辱沉浮，全系于文章。十年寒窗，诵读经史，科场成败，只定于作文。“五四”时代的硕儒通人，何以其白话文亦饶有韵致？因为他们有深厚的旧文学基础，故为文为白，皆能应付裕如。我提倡“新体文言”，是想开创一种大众皆能了然的文体，在保持文言简洁、有味的前提下，也使新体文言，明白如话。文集中辑录了我的几篇尝试之作。文学毕竟是语言之学，舍此，无论写什么，至多，也只是瓦舍唱本而已。

我的帽子不少——书论家、画论家、美学家，乃至作家、书画家。这实在是肢解了本人。还是老说法贴切，我勉强算得上个“文人”。以今义诠释，文人也者，文化人之谓也。此与古代“文德之人”、“文学之人”稍异。“文”，概指“文化”，在昔，大体指诗赋书画兼能者。此为综合之称，而这“家”、那“家”，则是分解之称。然，“文人”颇蒙揶揄，“文人相轻”、“一为文人则无足观”是古已有之的说法，我虽未染“相轻”的毛病，但确属“不足观”之类。“不足观”，谓无助于“治”、“平”，无补于生计，予每窃叹，文人之矢志“治国、平天下”者，鲜有善终——

“国”不能“治”，“天下”不能“平”，而只落得弃市长街的下场。因之，何须求“观”呢？中国文人之智者，于无奈中，遂潜身江海山林，“隐”于“文”了。由是，有了五花八门的“隐”法——初则隐于山林，继则隐于市井、隐于翰墨、隐于睡、隐于醉，乃至隐于青楼。凡此，皆“以无益之事，悦有涯之生”（陶渊明语）的自安之术。彼等所奉的箴言，只是四个字——“莫谈国事”。那么，人有唇吻，莫谈国事，又不可能哑然，于是，便滔滔以言与国事无涉者——风花雪月、诗词歌赋、酒茶丹青，如此这般，便洋洋乎造就了中国最有情趣的“隐逸文化”。谁料到呢，最“不足观”的文人却创造了颇可观的文绩。欧阳文忠公（修）曰，“晋之文章，唯‘归去来’一篇耳”，然，仅此一篇，却垂之千古，而古今来汗牛充栋的媚时之作，却只留下恶臭。中国乏抗争的文化，却多“躲”的文化，隐士便是“躲士”，这一“躲”，便陶铸出了最悠绵淡恬的文类。故，欲探宝者，当在“地下”去找——隐士即“地下工作者”也。

我一生盘旋于滇黔，然身在山野，却心系庙堂，然“天意高难测”，年轻时，总忖测“天意”的趋赴，孰料，“天”象幻变，故跟之愈紧，愈陷迷途，是以，“隐”亦不能，跟亦不能——“两间余一卒”，“彷徨”殊甚。至退休之后，世道安定，所以，“退”以“休”之。此一“退”，近乎“躲”，于是乎，“躲进小楼成一统”，只管翰墨与丹青。遂有了“清谈”之类的文事。

以上所陈，为个人的“坦白交代”，诸君在阅览我那些劣文之前，先稍知其人，或能辨弦外之音也。

姜澄清

二〇一二年桂香时

于花溪补述

代自序

文人画始萌于李唐，而成熟于宋、元，千年来，流演不衰，绚丽辉煌！至 20 世纪初叶，非难之声骤起，吵吵嚷嚷，延至百年。反观百年来对文人画的贬责，一言以蔽之，曰：醉翁之意不在酒也。那么，“醉翁”之“意”何在呢？

一

百年来，备遭揶揄嘲责的，亦非只有文人画，即建筑、音乐、文学皆在劫数。乃至，为中国人所操用的语言，亦被责为“落后”。著名文献学家姜亮夫先生在所著《昭通方言疏证·自序》中云：

近世号称最发达之语言学，举其宏纲为通论概论者，纤悉必备，而极少陈述描写汉语之篇章，偶一见之，则指为最粗略、最落后之语言。

为什么会有如此偏执的见解？姜亮夫说：

国人之解嘲者多委之国势孱弱之故。国势兴衰者，不过

白云苍狗，于民族文化大池中起暂短刹那之兴亡遗痕，逆风小沫而已。

将这个意见移用到中国画领域，也同样中肯。

因痛感国势之弱，而移咎于民族文化，是近代以来许多有志之士所同取的态度。而从此出发来谈论中国艺术，尤多牵强。国势盛衰于艺术荣枯，并无因果必然的关系，中国画最繁荣的时期，莫过于北宋末的宣和年代，然而，宣和距北宋亡，已是旦夕之间了。因感于国势孱弱而迁责于民族艺术，情可谅而理难通。

在闭关锁国的帝国为西方列强轰开大门之后，东方的迷梦惊醒了，失败惨剧导致对本土文化的清算，与此同时，文化观念向西方倾斜，莫过于此。简言之，国势孱弱，则委之于民族文化也。对文人画攻击最激烈者，首推康有为。康氏云：“中国自宋前，画皆象形，虽贵气韵生动，而未尝极尚逼真，院画称界画，实为必然，无可议也。今欧人尤尚之。自东坡谬发高论，以禅品画，谓‘作画必须似，见与儿童邻’（澄按，东坡原诗为‘论画以形似，见与儿童邻’），则画马必须在牝牡骝黄之外。于是，元四家大痴、云林、叔明、仲圭出，以高士逸笔，大发写意之论，而攻院体，尤攻界画，远祖荆、关、董、巨，近取营邱、华原，尽扫汉、晋、六朝、唐、宋之画，而以写胸中丘壑为尚。于是，明、清从之。”

南海攻击文人画，尤不遗余力，他说：“惟模山范水，梅兰竹菊，萧条之数笔，则大号曰名家，以此而与欧、美画人竞，不若持抬枪与五十三升的大炮战乎？盖中国画学之衰，至今极矣！则不能不追源作俑，以归罪于元四家也。”（以上引语俱出康有为《万木草堂画目》）

文人画既衰微如此，前途何在？南海以为“合中西”可开“画学

新纪元”。画学，艺术也，岂能以“抬枪”“五十三升大炮”为喻？一为艺术，一为科学，自不能混为一谈。

康有为在戊戌（1898）之后，亡命海外，“遍观百国作画”，尽皆取写实一路，遂有此说。其实，在法国印象派问世后，写实便受到冲击，至20世纪初，欧美竞相以抽象主义为时髦，以“萧条之数笔”而享“名家”之誉者，所在皆有。再者，康氏之说，不过纸面之高论耳，其所作之画，尽为文人画，“合中西”之论，不过纸上谈兵而已。不特康氏难以“合中西”，即步后尘者，亦徒空论。要之，“抬枪”与“五十三升大炮”战之惨败，激起清算国学之浪潮，画学亦不能免也。

待至《新青年》第六卷第一号赫然刊出吕澂《美术革命》的大文，陈独秀以编者身份著文响应，其文题目《美术革命——答吕澂》，于是，“革命”之声再起，而西风日烈矣。

吕文谓我国美术“诚不可不亟加革命”。何为“革命”？曰：“阐明美术之范围与实质”，什么是“欧美美术之变迁”？作者语未及实，不过大言以震听闻而已。

陈独秀对“美术革命”的内涵有明确的主张，他说：“改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。”他认为，清初四王的画，尤其是王石谷的山水，不过是倪、黄、文、沈派“恶画”的总结束，若不“打倒”，将无从言起。

中国画之必须改良自不待言。但陈氏所开药方，却是“革”中国画的“命”的方剂，陈氏所说的中国画即文人画，文人画或称士夫画、学士画、写意画。“文人”之称，是就作画者言，“写意”则是其精神。倘使以“洋画写实的精神”“改良”中国画，“改”则“改”矣，唯不能“良”也。

鲁迅对美术既爱好，且有研究。他对文人画并不一概否定，唯仿

徨其辞、模棱为说，他说：“写意画（文人画，原注）有无用处，我此刻不敢确说，恐怕也许还有可用之点的罢。”（《且介亭杂文·论“旧形式的采用”》）他比较明确的说法是在中华艺术大学所作的讲演（刘汝醴记，辑为《鲁迅在中华艺术大学演讲录》）。讲演称：“古人作画，除山水花鸟而外，绝少画社会事体，他们更不需要画寓什么意义。你问画中的意义，他便笑你是俗物。这类思想很有害于艺术的发展，我们应当对这类思想加以解放。”至1935年，鲁迅的见解更明确了，是年，他对华侨画家肖剑青的《抒情画集》提出意见，并劝画家“以后最好能把笔锋转向社会的内层上”（肖剑青《鲁迅先生对我的启示》，载1944年1月上海中华日报社出版的《文坛史料》）。对超然“社会事体”的文人画表示不满，而主张将“笔锋转向社会的内层上”是所谓“革命”“改良”的真正意图。社会革命家对待艺术的基本态度，大抵如斯，百年来，中国画迭遭嘲责，其原因，亦唯此无他。

差别是个性的显示，艺术的差别。正是它的存在价值，其间并无可分轩轻。以社会政治的功利目的为衡量艺术的第一性标准，则超然“社会事体”的文人画无一不是处矣。

中国画自有其盛衰的历史，恰在近代，它落到了“低谷”中，所以徐悲鸿先生才有“中国画之颓败，至今已极矣”之叹（见徐悲鸿《中国画改良论》）。但处于低谷是一回事，有没有价值又是一回事，是否因此便是“落后”又是另一回事；它之应当“改良”是一回事，但是否该被“革命”，被“打倒”又是另一回事。这一类概念混乱无序地纠缠在一起，于是，只剩下时髦的“革命”话头嚷嚷近百年。尽管如此，文人画却表现出了顽强的抗“改良”力：嚷嚷者自嚷嚷，而文人画却依然故我。这说明，任何一类艺术的本来性质是不可改变的，换言之，只要文人画存在，它就只能是文人画。当年康氏说：“中国画学至国朝

而衰蔽极矣”；“国朝”覆亡，吕氏云：“我国美术之弊，盖莫甚于今日”；此后，悲鸿先生曰：“中国画之颓败，至今已极矣”；到了80年代中叶，“中国画已到了穷途末日的时候”之说又复漫天震响，“危机论”一时弥漫海内。非常奇怪，时时刻刻都被下了“病危通知”的中国画，却一拖百年，终未断气。由此，理当冷静反思，百年来的批评，究竟有多大生命力？批评者是否真正为了艺术的繁荣而大声疾呼？

自30年代以来，文人画真可谓处境日艰了。杜勃罗留波夫、车尔尼雪夫斯基的俄罗斯美学渐居主宰地位，至50年代，季摩菲耶夫的艺术学及其他苏联美学理论君临华土，于是对文人画的谬责反而强化了。种种非难的核心，都不外文人画不能为现实政治服务，对于花鸟画有无阶级性的讨论，“文革”中对“黑山黑水”的批判，莫不源于此。

对文人画批判最力的，莫过于江丰先生。

江丰长期从事于美术工作，他1932年入党，1936年到延安，其后在八路军总政治部宣传部主编《前线画报》，并任鲁迅美术学院美术系主任，1946年调任华北联合大学美术系主任，任代理院长，并兼中国美术家协会副主席、美协党组书记。

江丰先生对文人画的意见，主要是两条：不科学、不能为政治服务，鉴于他的特殊地位，加之又是在新中国建立后，他的意见便不只是“书生”间的“扯皮”了。这些意见因此具有不容置辩的指令性。上述看法，虽不新鲜，却因说话者的地位非等寻常而具有格外的分量。这一类意见，很自然地导出“中国画必须写实”，“写实必须运用科学”等等。1950年创刊的《人民美术》，1954年创刊的《美术》明显地贯彻了这一类精神。甚者，“山水、花鸟、‘四君子’再没有发展的余地”的说法也提出来了。凡此种种，无异宣判了文人画的死刑。

理论上的一边倒，意味着另样的一边倒为期不远，历史常常像在

开玩笑，主张“中国画必须为政治服务”的江丰先生，却在1957年被指为“民族虚无主义”而被划为右派分子，过去被压抑的“国粹论”，假此良机，如泉涌般喷出——依然难说这是在讨论学术问题。可是“国粹论”时兴不久，“文革”开始了。当然，这次不是“一边倒”，而是一齐倒了，不问是“中”是“西”，皆在“横扫”之列。这一次，被“虚无”的，自然非只民族文化了。

中国画的基础不在科学，潘天寿先生说基础是哲学，徐复观先生说是玄学。因此，以科学的眼光来批判中国画，立足点便偏了。东西方绘画，风格不同，流派不同，美学精神也不同，推而言之，连方法、工具也各是一套。因此，以此非彼，以彼非此，都可谓方枘圆凿。欧美现代绘画，事实上早已非只“写实”一家了，这就是说，它也部分地“不科学”了。现代派诸家，在造型、色彩等方面，从观念到方法，都不倚重科学，当然，我们也无须由此推演出中国画最高明的结论。

严格说，“文人画”与“中国画”是两个概念，文人画始萌于李唐，因此不可能将唐前绘画称为“文人画”。再者，李唐以后，绘画也非只文人画一派。但千年以来，在文化的播传中，文人画渐渐走出了文人的幽斋雅室而为大众所乐见，俗称的“中国画”虽不准确，但却说明文人画已为国人所认同。

百年来，对文人画的批评，涉及的方面还很多，但批评的重点始终是社会政治效益、科学原理及工具材料这三方面。而批评者所倚重的，主要是西方和俄罗斯、苏联的理论，而极少将文人画放在中国文化大背景中来考察；于是削己足以就人履，受到伤害的，还是本土艺术。文人画在现、当代还有没有价值？这个问题之所以尖锐起来，大抵是因为处于大变革时代，很易要求一切观念形态为变革服务，而文人画残山剩水、“逸笔草草”，对社会变革颇有超然不顾之概。在变革

时代，批评者较多关注时代性，而较少关注民族性；较多关注艺术的社会效益，而较少关注艺术对心灵的陶养。在这样的大形势下，文人画这朵悠闲的浪花，是很容易被激动不已的社会大潮所吞没的。

二

汉人治《诗》，动辄说：“助人伦，成教化”，“诗”成了教化手段；到了李唐，张彦远在《历代名画记》中，还板着脸孔说：“图画者，有国之鸿宝，伦理之纪纲。”裴孝源在《贞观公私画录·序》中又说：“其于忠臣孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训将来。”政教化的艺术观，在唐前人物画上，体现得最为分明。因政教化的影响，明君圣帝、忠臣孝子，都得以“图之屋壁”，并借此以昭训将来。至唐，兴起了道释画，风气已开始变化；唐以后，人物画则多是“高士”“逸士”之类角色了。与人物画衰微的同时，山水画、花鸟画勃兴了，这正是文人画从酝酿到成熟的进程。

人物画的变化是极富意味的：从顾恺之到阎立本，人物画就是画人物，而且，画的主题多不离“劝诫”二字；从宋、元始，人物却大多成了山水的陪衬，其大如豆，仅依稀可见轮廓，至于画题，则是“渔隐图”“逸士图”之类，画的主题已从“劝诫”嬗演为标榜超尘拔俗的高蹈节操。

这个进程十分特殊，在魏、晋、齐、梁时代，文学最热衷于“隐逸”主题，那时，佛学广布、庄学炽盛，时世艰危，因此，在文学中以隐逸为主。可以说，文学因笼罩在佛、老思想下，而孳衍出了“隐逸”的主题，而绘画则本于儒学，在庙堂殿宇中图绘或悬挂帝王名臣像以资鉴戒。可是，到了宋、元之后，上述情形恰好颠倒了过来——

文学的主题贴近了现实人生，而绘画，尤其是其中的山水一科，则隐逸化了，掩藏在山林崖穴、茅舍孤舟中的人物，一派隐士气象。但是，在仔细比较后，我们发现宋、元以来山水画、人物画透出的这种隐逸氛围是别于魏、晋时代的。文人因慑于政治的险恶，并借助佛、老思想的招诱，而归隐于山林。宋、元文人，则追求心灵的恬静，使一己的乐趣寄托在与大自然的融合中，从宋季诸家到元、明诸家，不问是巨然、范宽、马远、夏圭还是黄公望、王蒙、沈周，他们的山水以及在山水中隐然可见的人物所透露出的题旨，是一种理念，即人生的大快乐者，便是“高士”。经由修养而使心灵净化、澄明，这是“心学”所趋的归宿。徐复观先生云：

中国的山水画，则是在长期专制政治的压迫，及一般士大夫的利欲熏心的现实下，想超越向自然中去，以获得精神的自由，保持精神的纯洁，恢复生命的疲困而成立的。

——徐复观《中国艺术精神自叙》

山水画的勃兴，是对“人性堕落”的一种抢救性努力，极而言之，文人画兴起，是“人性堕落”所反激出的对于完美心灵的讴歌与追慕。郭若虚在《图画见闻志·叙论》中讲到他赏画的心得：

每宴坐虚庭，高悬素壁，终日幽对，愉愉然不知有天地之大、万物之繁，况乎惊宠辱于势力之场，料得丧于奔驰之域者哉。

虚庭素壁，高悬“山水”，终日幽对，正是一种淡化炎炎赴势之情

的澡雪功夫。社会愈是污浊，人性愈是堕落，则逆势而生的文化现象愈显明，而文人正肩负起了淳净人心的社会责任。文人画的产生、繁荣恰是文化“救心”的一种努力。诚若清人王昱所云：

学画所以养性情，且可涤烦襟，释躁心，迎静气也。

——王昱《东庄论画》

文人画的画旨较隐晦，不善观画者，所见唯山水、花鸟、人物，而不知绢纸后自有一种精神在。唐前绘画，画意昭明，宋濂云：

古之善画者，或画《诗》，或图《孝经》，或貌《尔雅》，或像《论语》暨《春秋》，或者《易》象，皆附经而行，犹未失其初也。下逮汉、晋、梁之间，《讲学》之有图，《问礼》之有图，《烈女仁智》之有图，致使图史并传，助名教则翼群伦，亦各有可观者焉。

——宋濂《画源》，载《宋学士文集》

这样的图画，是对“经”的图解，是助人读“经”的手段，左图右史也罢，左图右经也罢，都是以“经”为主的，虽然在宋后，也有《女孝经图》《二十四孝图诗》《女二十四孝图》之类，但只是一种普及型的社会教育图说。这一类图画，因其为“附经”释典，深度有限，艺术品位也不高，特别在明季后，因书坊的普遍而大为流行，它们都出自工匠之手，不为文人所称道，也不为画坛所重。元四家中的黄公望最喜作“山居图”之类，他的《富春山居图》、《良常山馆图》、《溪山茅屋图》、《秋林书屋图》无不表现出对大自然的向慕，图中人