

笔墨与图式

——中国山水画学探微

寿再生 著



当代中国出版社
Contemporary China Publishing House

笔墨与图式

——中国山水画学探微

寿再生 著



当代中国出版社
Contemporary China Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

笔墨与图式：中国山水画学探微 / 寿再生著. --
北京：当代中国出版社，2013.11
ISBN 978-7-5154-0384-7

I. ①笔… II. ①寿… III. ①山水画—绘画研究—中
国 IV. ①J212.26

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第288806号

笔墨与图式——中国山水画学探微

寿再生 著

出版人 周五一
责任编辑 陈立旭
责任校对 钱锦生
封面设计 周曦
装帧设计 倪晓萍
出版发行 当代中国出版社
地址 北京市地安门西大街旌勇里8号
网址 <http://www.ddzg.net> 邮箱: ddzgcb@sina.com
邮政编码 100009
编辑部 (010) 66572154 66572264 66572132
市场部 (010) 66572281或66572155/56/57/58/59转
制版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印刷 浙江省邮电印刷股份有限公司
开本 787mm×1092mm 1/16
印张 13
版次 2013年12月第1版
印次 2013年12月第1次印刷
字数 160千
图数 200幅
印数 0001-1000
ISBN 978-7-5154-0384-7
定价 60.00元

知不知上，不知知病，夫唯病病，是以不病。圣人不病，以其病病，是以不病。

——老子：《道德经》

圣贤千言万语，只是欲人将已放之心，约之使反复入身来，自能寻向上去，下学而上达也。

——《朱子近思录》

所存主处分明，则一身之气，自然一时奔凑翕聚，向这里来。存之不己，及其充积盛满，面盎背，便是塞乎天地气象，非求之外也。如此则心气合一，不见其间，心之所向，全气随之。虽加齐之卿相，得行道焉，亦沛然行其所无事而已，何动之有！

——《朱子近思录》

上古之画，迹简意淡而雅正。

——张彦远：《历代名画记》

士人作画，当以草隶奇字之法为之。树如屈铁，山似画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。

——董其昌：《画旨》

画者欲自成一家，非超出古人理法之外不可。作画当以不似之似为真似。

——《黄宾虹画语录》

画事用笔须在沉着中求畅快，畅快中求沉着，可与书法中“怒猊抉石”，“渴骥奔泉”，二语相参证。

——潘天寿：《听天阁画谈随笔》

中国绘画，既有与世不同之超然性，则应先明中国绘画之理论，斯可以言中国绘画。

——傅抱石：《中国绘画理论·叙例》

画面一切，皆“我”之精神，“我”之生命，“我”之人品不高。欲求画格之高，其可得乎？

——傅抱石：《中国绘画理论》

目录

一、意境渊源·····	1
(一) 境界之意·····	2
(二) 以意造境·····	6
(三) 迁想妙得·····	12
(四) 诗情画意·····	16
(五) 以禅证道·····	22
(六) 境之涵养·····	25
二、图式浅析·····	31
(一) 图式之源·····	31
(二) 象罔得珠·····	33
(三) 图式之律·····	37
(四) 置陈布势·····	45
(五) 知白守黑·····	53
(六) 视之错觉·····	56
(七) 意象表现·····	58
(八) 图式别构·····	63
三、笔骨墨韵·····	68
(一) 画之初始·····	69
(二) 以笔为骨·····	73
(三) 超以象外·····	83
(四) 墨分五彩·····	90
(五) 独辟蹊径·····	98
(六) 题跋精卓·····	115

(七) 推陈出新·····	120
(八) 浙派之争·····	123
附 潘天寿在“关于中国画继承和发扬问题”座谈会上的 发言稿原文 ·····	130
四、书画同源·····	134
(一) 书之源流·····	134
(二) 骨法用笔·····	141
(三) 流派纷呈·····	145
(四) 托古改制·····	156
顺天睿照/后记 ·····	165
笔墨探微/作品 ·····	169

一、意境渊源

吕凤子论立意与图式曰：“构图在这里是指创作的全部过程，即以计划到实践，从‘立意’、‘为象’到‘写形’、‘貌色’、‘置陈布势’等实践说；这是最广义的构图。现在就按这程序先说‘立意’和‘为象’。‘立意’、‘为象’是说作者对于现实事物有了某种理解、某种感情，准备用具体的形象把它表达出来。即有了画题，准备造作可以表达题旨的具体的形象。这是第一步。这个准备造作的形象，当然是现实形象的摹写，不是凭空杜造的形象。但也不就是选定的某现实形象之如所见摹写，而是经过作者意匠经营，经过加工而后构成，如《广雅》所说‘画，类也’的一种类同现实而具有新内容的新形象。这在意识中构成的新形象就叫做‘意象’（俗称腹稿）。这是第二步。初构成的‘意象’常是不确定，不清晰的，必须经过多时多次改作，才逐渐成为明确的、充分反映瞬间的客观对象的形象。这是第三步。‘立意’、‘为象’过程到此才算完了，也就是创作计划到此才算完成。”¹

“立意”、“为象”乃图式之初始。《系辞》曰：“圣人立象以尽意。”画者“立象”以写形、图山岳川流，彰显意境。“意”须立象以显形。故画之意境为首要，贯穿构图始终。

文人画之物象，乃经主观洗炼之物，即“意”所铸之体。笔则为意所主宰，由意之生，始有笔墨。张彦远云：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意，而归乎用笔，故工画者皆善书”（《历代名画记》）。此略述中国画学之重笔墨，即贵立意，且为主导，与注重笔墨，可谓一脉相承的，而意实为主导。

伍蠡甫曰：“而历代卓然名家的，却无不以意使法，无不预先能够确立一件作品的意境，然后才能使法就意，以意运法。换言之，他必定如一般论著所说，在握管濡墨，对着纸绢凝神构思的当儿，第一决定这幅画是要表出雄伟还是清秀，简远还是细密。待这笼统而又完整的精神全被捉住了，其次才讲构图，也就是谢赫六法的‘经营位置’。最后才决定应用何种的点皴，方能就其各物的本来的体性与彼此间的联系，以与意境密切合作……如此完成的作品，使技巧的法则紧紧贴附在意境上，观者开始先给一股浓厚的，统摄全面的精神所吸住，有了坚牢的认识与深切的感动，其次才注意到丘壑与皴点等所循的法则。《文心雕龙·声律篇》中说：‘器写八声，声非学器’虽是论山石文，兼能说出以法隶意的原理。所谓‘先王因之（人声）以制乐歌’，犹之后来文人因意境的不同而以不同的皴点为之写出，不过意始终占着首位，倘若弄到声以学器而不以造器，便非‘先王’与文人的本意了。”²

宗炳《山水序》中说：“圣人含道应物，贤者澄怀观像，至于山水质有而趣灵……又称仁智之乐。”造意之旨，可为法用，圣人先以主观之意境，表达客观之物象。山水大家者端恃“道”义，呈现山川“意境”之灵，且以适应山川，原在造意也。

山水画之境界因笔墨意境彰显微茫旷远、幽奥跌宕；笔墨意境因境界而显润泽畅朗、古雅秀逸。如黄公望《富春山居图》境界高远，超凡远尘，笔法简洁清旷，清雅厚润，淡而有味。观此图顿生超脱尘表濯清流而追前贤之感也。

颐者言说境界之要：

艺术之高下，终在境界。

境界层上，一步一重天。虽咫尺之隔，往往辛苦一世，未必梦见。

——《论画残稿》

品格之高下不在迹而在意。评品不在青山绿水墨间，自属正论。

——谈《浦山论画》眉批

有至大、至刚、至中、至正之气，蕴蓄于胸中，为学必尽其极，为事必得其全，旁及艺事，不求工而自能登峰造极。

——《听天阁画谈随笔》

（一）境界之意

境界：原指疆界、境况。境，《说文新附》云：“境，疆也，从土，竟声，经典通用竟。”《世说新语·排调》：“顾长康啖甘蔗，先食尾。问所以，云：‘渐至佳境’。”

王国维《人间词话》认为“意境”仅指艺术品而言，而“境界”则较为宽泛：

境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。（王国维《人间词话附录》一六《人间词话》六。）

境界之呈现于吾心而见于外物者，皆须臾之物。惟诗人能以此须臾之物，镌诸不朽之文字，使读者自得之。（王国维《清真先生遗事·尚论三》）

词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名词。五代、北宋之词所以独绝者在此。（王国维《人间词话》一六《人间词话》一）

由此可见“境界”则为精神性之人格再现，由“格”衡定。有高下之分。“意境”仅为泛指意象思维之特征，得物化之美。境界即蕴“意境”所含审美特征，又具心物交融之人本真我之观照。故其《人间词话·乙稿序》论曰：

言气质，言神韵，不如言境界。境界，本也。气质、格律、神韵末也。有境界而三者随之矣。

佛教以“眼、耳、鼻、舌、身”（唯识宗《唯识论》中八识）之“五境”区分“色、

声、嗅、味、触”之界，故称为境界。所谓意境、心境乃人文之称谓：意，《说文》云：“意，志也，从心察言而知意也。从心，从音。”意乃佛家用语。（1）六根之一。全称意根，为意识赖以发生之据。《正字通·心部》：“意，释氏六根，意居终。眼、耳、鼻、舌、身，五根如箭，意如弩，皆起于意，故以意贯之。”（2）六识之一，意识之略称，指思量、思虑之用。《俱舍论》卷四：“思量故名意。”心境之意。心，《说文》云：“心，人心。土藏，在身之中。象形。博士说以为火藏。”佛教名词。（1）与“色”相对，泛指精神现象。如：三界唯心；一心三观。《仁王经》上：“一色一心，生不可说无量色心。”（2）喻事物之要旨、核心。如《心经》乃摄取《大般若经》六百卷要旨而成。

“意境”可称为内心意识之境界，“物境”可谓自然山水之境界，“情境”乃人生历程之境界。“意境”之说源于老庄之学，然王昌龄《诗格》之论可谓与中国画有异曲同工之妙：

诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽极秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用墨，了然境象，故得形似。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而处于身。然后用思，深得其情。三曰意境。亦张之意而思之于心，则得其真矣。

“境”之概念宽泛与抽象，所谓“大象无形”即“境”之范畴，“意境”乃主观情思与客体之“心”与“物”之融汇。或“超乎有限之象”，趋于无限之意，表达超以象外之“道”。如：“真力弥漫，万象在旁”（豪放）、“道不自器，与之圆方”（委曲）、“返虚入浑”（雄浑）等等。诗之意境言宇宙本体与生命，即“道”之境界。唐司空图《二十四诗品》所谓“雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动”。此品之审美与道家关系密切。“意境”一义抑或成为山水画转入文人山水之肇因。

1. “简远”，或笔墨简淡，而寓意深远，可为山水画之最高境界。“笔简意远”，意在笔先，以意使笔，意之驰骋，一如线之盘、旋、往、复。线之起止、转折、顿挫、聚散、凝聚着刹那间之心意所然，笔尽意在也。

《乐记》云：“乐之隆，非极音也。食飧之礼，非至味也。清庙之瑟，朱弦而疏越，一唱而三叹，有遗音者矣。大飧之礼，尚玄酒而俎腥鱼，大羹不和，有遗味者矣。是故先王之制乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。”“大乐必易，大礼必简。”其言乐之大者必易而简，而不在乎幻眇之音，礼之大者必简，玄酒腥鱼而有遗味，使之适可而止，王充《论衡·艺增篇》：“世俗所患，患言事增其实。著文垂辞，辞出溢其真，称美过其善，进恶没其罪。何则？俗人好奇，不奇，言不用也。故誉人不增其美，则闻者不快其意，毁人不益其恶，则听者不惬于心，闻一增以为十，见百益以为千，使夫纯朴之事，十剖百判，审然之语，千反万畔。墨子哭于练丝，杨子哭于歧道，盖伤失本，悲离其实也。”此意彰显简约之风，摒弃极音至味之夸饰。刘勰《文心雕龙·风骨篇》云：“诗总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怛怅述情，必始乎风，沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸，情之含风，犹形之包气。结言端直，则文骨成焉。意气骏爽，则文风清焉……故练于骨者，析辞必精，深乎风者，述情必显。”所言骨练，文辞务

必简洁，风深必至清晰。

文人崇简之风，绘事亦然。恰如朱景玄《唐朝名画录》所记王宰《临江双树图》：“一树一柏，古藤萦绕，上盘于空，下着于水，千枝万叶，交相曲屈，分布不杂，或枯，或荣，或蔓，或亚，或直，或倚，叶叠千重，枝分四面，达士所珍，凡目难辨。”画者胸蕴“忠恕”之道，使其精神“卓然自立”且赋予双树“正义”之意境。潘天寿写泰山之巅之苍松并题跋“雷锋品质”于其上。常人所言桃李“活泼”、杨柳“温柔”，推而至于松柏“坚贞”、兰竹“清高”、梅竹“傲岸”。故所图之梅兰竹菊并非自然之复制，中国文人画家简约之立意恰到好处。

张彦远在《历代名画记·论顾陆张吴用笔》言明了立意尚简之旨：“顾（恺之）陆（探微）之神不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张（僧繇）吴（道玄）之妙笔才一二，象已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。”细察《女史箴图》笔线连綿不断似“春蚕吐丝”或“铁线描”细密均匀。《送子天王图》线条或轻或重，笔势徐疾变化，所谓“莼菜条”。或笔意周密，或笔不周而意密。

故立意之简，可于笔墨表出一二：“画家择定劈斧皴或披麻皴来支配画面的主要线条时，他早已确立那某种皴法所特易表出的意境（例如劈斧偏近奇险，披麻偏近雄浑）。他在构图的过程中，好像全副精神透进了这一意境的深处，他所有的力量都集中在这深处的一个焦点上，杂念歧路固然对他不生影响，就是那作为线条发展到很高程度的劈斧皴，也不会再在被运用的时候，分化他的这种追求简明境界的精力。所以，我们可以了解中国文人画立意简明，是他成功的第一条件。”³潘氏《黄山松》中松之勾勒时见缺落，然点画写意，笔亦简拙而意密且周也，观者为其境界高远、笔墨简率而倾倒。潘天寿题跋“雷锋品质，雷锋日记中有高山岩石之松一语作此颂之。寿。”（图1）

2. 雅之意念。《周礼》注：“……雅，正也，言今之正者，以为后世法。”此为儒家正统之意，正统即正、雅。国之文人重师法，讲出处、胎息、渊源。儒者或文人于治者与治人者之间，故必“不忤物”而“文其质”。《荀子》：“故圣人化性而起伪，伪起而生礼义，礼义生而制法度，然而礼义法制是圣人之所生也。故圣人之所以同于众而不异于众，性也，所以异而过于众者伪也。”此亦儒者称曰“雅”。《文心雕龙·体性篇》：“各师成心，其异如面……则数穷八体：一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。”

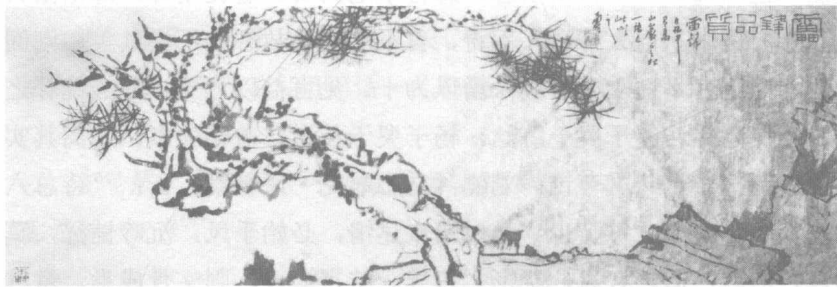


图1 雷锋品质 潘天寿

“因为中国文人立意既尚简明，落笔也不能不追踪一个比较简当的途径，而在简当上讲，线比面更加是适宜的形式。所以他作线时固须心中有线，作面时亦须心中有线，

一切皆以线为主导。因此中国画不论在上述任何一个阵营里，分析到最后的每一条线，都参加立意与赋彩的工作……儒者以宁静为生活的基调，对于趋向宁静的披麻皴，当然比较地喜欢，认为既正且‘雅’，而以披麻皴为主的南宗画派也当然受文人的欢迎。”⁴米芾《画史》推崇董源之披麻皴：“颖川公庠顾恺之‘维摩百补’是唐杜牧之摹寄颖守本者，置在斋龕，不携去，精彩照人，前后士大夫家所传无一似，盖京西工拙。其屏风上山水林木奇古，陂岸皴如董源，乃知人称江南，盖自顾以来皆一样，隋唐及南唐至巨然不移。至今池州谢氏亦作此体，余得隋画《金陵图》于毕相孙，亦同此体。”“董源平淡天真，唐无此品，在毕宏之上，近世神品，格高无与比也。”“李公麟病右手三年，余始画，以李尝师吴生（道子），终不能去其气，余乃取顾（恺之）高古，不使一笔入吴生。”邓椿《画继》云：“吴（道子）笔豪放，不限长壁大轴，出奇无穷，伯时窃自裁损，只于澄心（堂）纸上运奇布巧，未见其大手笔，非不能也，盖实矫之，恐其或近众工之事。”顾恺之周密而敛约，吴道子缺落而豪放。敛约者合于“雅”之文人风格，然斧劈皴行笔急遽，粗豪之格调为文人所轻，有伤“中和之气”，理属当然。而吴生习气成纵横之意。上至宋元宁静淡泊、敛约雅正之风，下开董玄宰南北宗。

如陈老莲晚年之作，可谓迹简意淡而雅正。流露简略之格——笔简、墨简、景略。率意之间其心境之淡泊宁静、空明无欲以及舒缓之气，此“雅正”之谓也。其画之渊源以师法蓝瑛而上追古人，无北宋山水之坚实雄深、南宋刚猛激拔，亦非元人松散柔曲，集古之流派之长，似动静互济，刚柔相兼，直线、曲线之互用，干湿兼施，近乎董其昌、陈继儒之松江派。然陈氏笔法疏朗多姿，其作旷远、清新、雅正，境界立意骀骀乎松江派。

3. 古拙，画之“古拙”者，藏才敛气之谓也。自命为“熟后生”之王氏亦难逃笔墨桎梏，其笔下之丘壑千篇一律，令人望而生畏，近树、远山、溪水之段式。晚岁其作生硬粗疏，笔端似有“金刚杵”。宋黄庭坚论书云：“凡事要拙多于巧，近世少年作字，如新妇妆梳，百种点缀，终无烈妇态也。”（《山谷老人刀笔》）

明顾凝远云：“何取生且拙？生则无莽气；故文，所谓文人之笔也。拙则无作气，故雅，所谓雅人深致也”（《画引》）。与黄氏执意之拙不同，苏轼近于无意之拙：“笔势峥嵘，文采绚烂，渐老渐熟，乃造平淡，实非平淡，绚烂之极也。”温文尔雅之风尚似与“思古之幽情”有同工异曲之妙。古人之“拙”为历代文人最为钟情之境界。复古或好古之风自文人画之始愈演愈烈。

赵孟頫云：“作画贵有古意，若无古意，虽工无意。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知道知，不可为不知者说也。”（《松雪论画》）意境之“拙”而“古”，古人之“简”与无意之“率”遂成典雅之作。《二十四诗品》含“高古”一品，其云：“畸人乘真，手把芙蓉。泛彼浩劫，窅然空踪。月出东斗，好风相从。太华夜碧，人闻清钟。虚伫神素，脱然畦封。黄唐在独，落落玄宗。”“高”则俯视一切，“古”则抗怀千载。陈继儒《小窗幽记》：“余尝净一室，置一几，陈几种快意书，放一本旧法帖，古鼎焚香，素麈挥尘，意思小倦，暂休竹榻。晌时而起，则啜苦茗，信手写《汉书》几行，随意观

古数幅。心目间觉洒空灵，面上尘当亦扑去三寸。”高古境界喻超越与还原之意，旨在超越时空之限，鄙视矫饰、虚伪之性，彰显生命自在真性，还原质朴、原初之神。《陈洪绶山水花卉册》有太古之风，魏晋之手笔，晋唐意味，钱杜赞之：“此篆籀法作画，古拙似晋唐人手笔，如遇古仙人，欲乞换骨丹心也。”浑朴古雅的风味如见三代鼎彝，不类人间所闻。

《文心雕龙·通变》云：“夫青生于蓝，终生于茜，虽喻本色，不能复化。……故练青濯绛，必归蓝茜，矫讹翻浅，还宗经诰。”其喻万变不离其宗。

注释

1、吕凤子：《中国画法研究》，上海人民美术出版社，1978年，第9页。

2、3、4、伍蠡甫《谈艺录》，商务印书馆，1947年，第44、53、57页。

（二）以意造境

“这作为中国文化主干的儒家思想实浸渍了中国的一切文化工作，并握住文化批判的钥匙，于是绘画与画学也不例外，而我们所要进一步认识的画家的意境，也逃不出儒学的范畴，纵使两方的关系有时是很间接，很隐晦。若说中国画学在方法论上主要受着儒学的支配，亦不为过。至如封建社会内部逐渐演化，发生部分的突变，其最显著的有春秋时代代表没落的中小领主的复古主义（老聃思想），战国时代所转化而成厌世主义（庄周思想）……这一切都是以没落者的姿态出现，所以很容易糅合于保守主义的儒家哲学中。儒家思想把它们都涵括了，遂使中国的文人一面虽以孔门嫡系自命，一面几乎无不染着出世、清淡的气味，而中国历代的画家也都是这末一个混合的模型所造出来的人物了……国画的意境主要的也无非就是达官贵人或依傍它们而生存的文人‘雅士’之意境。”¹“意境成为古代山水画家以自然山川，言说自身人格之追求，假“客体”表“主体”之格式。孔子之比德之思使山水画由状物抒情趋向“意境”之追求。自王维始，文人诗意入画滥觞画坛，两宋之际达到巅峰，荆浩、董源、巨然、郭熙、范宽、李唐、马远、夏珪更注重意境之经营。明代沈周《庐山高》，以画隐喻老师厚德载物、虚怀若谷之品，以崇山峻岭、层层高叠、苍松穹立、泉流回荡之景赞其师：“我尝游公门，仰公弥高庐不崇，丘园肥遁七十祀，著作搢搢白发如秋蓬，文能合坟诗合雅，自得乐地于其中，荣名利禄云过眼，上不作书自荐。下不公相通，公乎浩荡在物表，黄鹄高举凌天风。”喻师胸怀黄鹄之志与集浩荡之气于一身之境界。

《老子》第十章云：“涤除玄览，能无疵乎？”此意即保持心境之清净，所谓“载营魄抱一，能无离乎？专气致柔，能婴儿乎？”以内心直觉感知万物，视耳目口鼻为多余，“塞其兑，闭其门，终身不勤”（《老子》第五十二章），“不出户，知天下；不窥牖，见天道。其出弥远，其知弥少。是以圣人不行而知，不见而名，不为而成”（《老子》第四十七章）。“玄览”、“玄通”与“顿悟”、“感召”类似。陆机《文赋》言：“伫中区以玄览，颐情志于典坟……其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞。”²圣人以

“冥心玄照”直观之体悟，“心契”万物之“玄妙之意”与幽深之理，明天下之理。

《孟子·尽心章》云：“尽其心者，知其性也，知其性，则知天矣。存其心，养其性，所以事天也。”

宋张载《正蒙·大心篇》云：“天之明莫大于日，故有目接之，不知几万里之高也。天之声莫大于雷霆，故有耳属之，莫知其几万里之远也。天之下御莫大于太虚，故心知廓之，莫究其极也。”

圣人不以耳目之见闻桎梏其心，以尽心知性修炼心性，感悟天地。郭熙“林泉之心”、“合内外之理”之“德性之知”，即为“大心”，前朝李思训、王维、张璪、关仝“不独画造其妙”，尚且“人品甚高若不可及”。故宋代韩拙《山水纯全集》云：“夫画者，肇伏羲氏画卦象之后，以通天地之德，以类万物之情”。倡导“天地之德”之境界。

“天人合一”道统境界从“心”处立言，呈心点天地之意，达“无极”之境，“心知廓之”可知宇宙之“太虚”，老庄思维中“心知可究其极”之化境，孔子“从心所欲不逾矩”之境界以为文人山水画之生命形象与性格之体现。

士夫文人重心境，以自由之超越主宰自我之心象，不为表象所制约，以示心之虚灵而不对来展示想象之契机。宋韩拙《山水纯全集·后序》：“人为万物之最灵者也，故合于画，造乎理者，能画物之妙；昧乎理则失物之真。何哉？盖天性之机也。性者，天所赋之体；机者，人神之用，机之发，万变生焉。惟画造其理者，能因性之自然，究物之微妙，心会神融，默契动静于一毫，投乎万象，则形质动荡，气韵飘然矣。故昧于理者，心为绪使，性为物迁，汨于尘坌，忧于利役，徒为笔墨之所使耳，安足以语天地之真哉！”

黄庭坚一语道破画机云：“臻欲得妙于笔，当得妙于心。”³ 钱穆论意境雅俗之分云：“而刘劭之自言则曰：‘凡人之质量，中和最贵。中和之质，必平淡无味。故观人察质，必先察其平淡，而后求其聪明。’盖必其人有聪明，乃能仰观俯察，通德类情；而聪明则必从平淡中出。’刘绍之所谓平淡，即犹老子‘见素抱朴，少私寡欲’之意。若其人多私欲，则必丧其本性之素朴，而聪明皆为私欲役使，不得聪明之真。”⁴

“所谓雅俗，重要不以文学中所运用之文字言，乃就文学中所表达之意境，与其作者之人品言。如陶渊明诗：‘犬吠深巷中，鸡鸣桑树巅。’论其文字则极通俗，论其所描写之内容，又是穷乡僻壤所有，一若极平素，无当于高雅……遂使渊明成为此下诗人乃至为凡属此下中国识字读书人共所崇重……中国传统人品观中，极重雅俗之分。雅者，不论在文字上、意境上，求能通于广大之地域，并悠久之历史中。俗则限于地，限于时。狭小短暂，各不相通。人生须能跳出世俗小圈，乃能进入人文大圈。”⁵

“故周濂溪《太极图》说，既曰‘动静阴阳，互为其根’，而又必以‘主静立人极’，并明言‘无欲故静’；此非深参化机，真实明瞭于天人之际不能言……庄子书则说：‘静默可以补病。心有天游，大林丘山之善于人，亦神者不胜。’此言大林丘山，其境虚旷，所以觉其善者，乃因其人果心无天游，神情不胜外界之烦扰，遂更感其如此。”⁶

刘海粟说：“绘画非仅借勾勒填彩以肖实物而已，乃以具象的意识表白吾人之本能者也。易辞言之，绘画不在模仿自然，而在呈示吾人中心由自然生起的意欲，一切精神活动状

态以及可以体验之种种心象，趋向无限之自由境界，开展一种正觉之‘生机’。故吾曰画者生机，性灵之生机也，思想之生机也，生命活动之生机也。若以画为机械，徒事技巧，若照相留声机然，千篇一律，何贵乎人为耶？何尊乎艺学耶？所贵乎艺学者，在生命之活动，表白其伟大之性灵与独得之感应。若曰役于自然，是自暴弃也……吾国画虽有时代之变易及门户派别之异歧，然多能超脱自然外观，而不囿于见觉，发表画人伟大之心灵与独得之感应，而尽画之极致也。”⁷

“因心造境，以手运心”（方士庶《天慵庵笔记》）。士夫作山水，应“妙造自然”，青山绿水，历画人之取舍、构想、概览。沈周云，要“妙造”，“要有其心”，其自题《丹崖赤枫图》：“彼受道佛旨，又有儒家心。”“心”之含义颇广，既有情操、学养之谓，又蕴“泛涉百家，专于佛理”、“兼善老易”之思。故以此“心”立“造境”之意，其境界则幽静、清高无疑。“故人笑比中庭树，一日秋风一日疏。”金冬心《秋声园》所绘即含此意，因高人心怀佛老之思，身居十里之淮扬，而画境萧疏，伤感悲凉。佛说以为天地万物乃为“幻想”与“假号”，或“假号不真”，视客观外界乃“幻想”之“波陀”。亦幻上人《幽花室小议》所言：“波陀，梵语，或作‘布陀’，为‘幻相’之一隅，深山大海，无有人迹，众生不欲去，而证果往往于‘波陀’中得之也。”云游之佛家为求“证果”，每每深山游历，“愈明幻想”，顿悟明了。凡写山水，照搬大自然之实景，必为文人所不取。

如元之吴镇，性情孤峭，精通佛学，自取别号梅花道人。倪瓚题画道：“道人家住梅花村，窗下松醪满石尊，醉石挥毫写山色，岚霏云气淡无痕。”文人高士放浪形骸之外，心性旷迈，脱略人事，颇富玄学之味。“他们的绘画主张，没有不与道释相关系。石涛是一个兀傲不羁的人物，他有诗记述与戴阿鹰的交往和在艺术上的情投意合。石涛写诗道：‘迢迢老翁昨出谷，夜深还向长干宿。朝来杖策访高踪，入座门轩写林麓。细雨霏霏远烟湿，墨痕落纸忆松秃。君时住笔发大笑，我亦狂歌超相逐。但放颠，得捧腹，太华五岳争飞瀑。观者神往莫疑猜，暂时戴笠归去来。’”⁸

古之之高入，均为立身为儒，而与道、释结缘的文人画家。有的挂冠归田、卜筑林泉，有的借诗酒论玄，或蓄发居僧舍，有的甚至越身为空门。“他们画山画水，有时悉从磊磊落落，‘郁郁葱葱’时发之，有的在‘不知寒暑，不问天下有无皂吏，但闻钟磬声’中展纸挥毫，以至‘为山为水，处处以自然为真’，竭力追求‘清绝’之境，他们甚至在卧室内挂着‘松室夜灯禅影静，杏庭春雨道心空’的对子。确实是士大夫们深受老庄佛的思想影响，产生一种‘阳儒而阴道’的情况，他们一直来崇尚清淡，雅重隐逸无非以啸傲烟霞，寄情山林来摆脱他们精神上的苦闷。”⁹

“米（芾）之颠，倪（瓚）之迂，黄（公望）之痴，此画之真性情也。凡人多熟一分世故，即多生一分机智，多一分机智，即少一分高雅。故颠而迂且痴者，其性情于画最近。利名心急者，其画必不工，虽工必不能雅也。”（盛大士《溪山卧游录》）“达人高士，涉世即倦，往往有托而逃。若夫托老氏而至于登山，为释氏而至于征果，其少淡泊之操，凝静之域，岂浅学所能测。”（《云南通志·李之阳〈寺观序〉》）

“因心造境”。道释儒融合之“心”，演化成“造境”之格，范玠题跋方环山《凝云

断树图》：“隔水丛梅疑是雪，儒家之意，近人孤嶂欲生云，道家之想。乍明乍暗，时断时续，或隐或现，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合，非以此种写画莫办，若如此，乃相得益彰矣。”古往今来，文人墨客因道释之“心”臆造“禅境”者夥矣。谢时臣《四皓山居图》、董玄宰《夏木垂阴图》、赵孟頫《吴兴清远图》等，其笔墨特征似“乍明乍暗，时断时续，忽隐忽现，是藏之又露之”。画中以简括，含蓄之意表达千丘万壑，以少胜多，以藏胜露。“远景烟笼，深岩云锁”之句成山水画之妙用。

自宋元以来“因心造境”，遂使隋唐青绿山水转以“以素静为贵”之水墨统领画界。倪云林假借枯树翠竹之形臆造“萧疏淡远，清幽肃静”之意境与“素淡”之笔墨格式，“倪云林画的枯树高大挺拔、气宇轩昂，粗而挺劲的线条透出端直肃静的气概。枯树的树枝劲利有力，细枝有弹性似地伸向蓝天，……处于前景中间的主株，挺拔高大，然后是一组一组地分开，或高或低，俯仰成趣，或前或后，顾盼照应……”¹⁰此乃“心物同构”之符号。

倪氏《为方厓画山水题》：“……我初学挥染，见物皆画拟，郊行及城游，物物归画笥。为问方厓师，孰假孰为真。墨池挹涓滴，寓我无边春”（《清閟阁全集》卷二）。其《画谱》：“写竹切不可求精，精则便有工气……用墨随意，始见天真，用笔遒劲，乃是得法……”¹¹大凡隐逸之高士，或云游，或采药，或卧青山而望白云，“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”。继而随步换形，步步看，面面观，仰观俯察，既“静观自得，亦因心造境”，始造自然，欣然命笔。

“水墨的颜色，是庄子所要求的重素贵朴的颜色。用水墨用得自然合度，变化无迹，在水墨自身，即表现出有一种深不可测的生气在跃动，此之谓独得玄门。后来的水墨画大家，一下笔有深浅数重，好像是造化的自然在那里自由地展开，自由地舒卷，此即所谓独得玄门。由庄子所呈现出的艺术精神，由对象的深入、超绝，以至颜色的冥合，这才达到了完成之域。”¹²

“当笔墨的技巧完全与心相融相应时，则艺术家的心灵，完全从技巧的要求局限中解放出来，而忘记了技巧；……而最重要的，则是忘去名利，化去杂欲，躬耕而食的一个伟大艺术家的超越的心灵与高洁的人格”。¹³

“中国伟大的山水画的意境，已包具于晋人对自然美的发现中了！而《世说》载简文帝入华林园，顾谓左右曰：‘会心处不必在远，翳然林水，便自有濠濮间想的。觉鸟兽禽鱼自来亲人。’这不又是元人山水花鸟小幅，黄大痴、倪云林、钱舜举、王若水的画境吗？（中国南宗画派的精意在于表现一种潇洒胸襟，这也是晋人的流风余韵。）晋宋人欣赏山水，由实入虚，即实即虚，超入玄境。当时画家宗炳云：‘山水质有而趣灵。’诗人陶渊明的‘采菊东篱下，悠然见南山’，‘此中有真意，欲辨已忘言’；谢灵运的‘溟涨无端倪，虚舟有超越’；以及袁彦伯的‘江山辽落，居然有万里之势’。王右军与谢太傅共登冶城，谢悠然远想，有高世之志。荀中郎登北固山望海云：‘虽未睹三山，便自使人有凌云意。’晋宋人欣赏自然，有‘目送归鸿，手挥五弦’，超然玄远的意趣。这使中国山水画自始即是一种‘意境中的山水’”。¹⁴

1. 魏晋人士解脱礼法束缚，向往山水之美：

空潭泻春，古镜照神。（司空图《二十四诗品》）

司马太傅斋中夜坐，于时天月明净，都无纤翳，太傅叹以为佳。谢景重在坐，答曰：“意谓乃不如微云点缀”。太傅因戏谢曰：“卿居心不净，乃复强欲滓秽太清邪？”（《世说新语》）

王司州至吴兴印渚中看，叹曰：“非唯使人情开涤，亦觉日月晴朗！”（《世说新语》）

晋人风神潇洒，不滞于物，悠游山水之胸襟，方能演化玉洁冰清、幽深之仙境。天际真人乃其理想之人格。

2. 晋人意趣超越，在于“一往深情”潜入玄境，探寻“天性”，故意境造诣格高无比：

王子敬云：“从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀！”（《世说新语》）

恒子野每闻清歌，辄唤“奈何”。谢公闻之，曰：“子野可谓一往有深情。”（《世说新语》）

王右军既去官，与东土人士营山水弋钓之乐。游名山，泛沧海，叹曰，“我卒当以乐死！”（《世说新语》）

魏晋文人为何如此钟情山水：“由于他们对于自然有那一股新鲜发现时身入化境浓酣忘我的趣味；他们随手写来，都成妙谛，境与神会，真气扑人，谢灵运的‘池塘生春草’也只是新鲜自然而已。然而扩而大之，体而深之，就能构成一种泛神论宇宙观，成为艺术文学的基础。”¹⁵

3. 晋人其心灵之逸极富神韵，可谓“世外有远致”。超然于祸福之外，且读此章节，其胸襟与境界一目了然：

谢太傅盘桓东山，时与孙兴公诸人泛海戏。风起浪涌，孙、王诸人色并遽，便唱使还。太傅神情方王，吟啸不言，舟人以公貌闲意悦，犹去不止。既风转急，浪猛，诸人皆喧动不坐，公徐云：“如此，将无归。”众人皆承响而回。于是审其量，足以镇安朝野。（《世说新语》）

宗白华一言以定音：“晋人的美感和艺术观，就大体而言，是以老庄哲学的宇宙观为基础，富于简淡、玄远的意味，因而奠定了一千五百年来中国美感——尤以表现于山水画、山水诗的基本趋向。中国山水画的独立，起源于晋末。晋宋山水画的创作，自始即具有‘澄怀观道’的意趣。画家宗炳好山水，凡所游历，皆图之于壁，坐卧向之……他这所谓‘道’，就是这宇宙里最幽深最玄远却又弥沦万物的生命本体。东晋大画家顾恺之也说绘画的手段和

目的是‘迁想妙得’。这‘妙得’的对象也即是那深远的生命，那‘道’”。¹⁶“中国绘画艺术的重心——山水画，开端就富于这玄学意味（晋人的书法是这玄学精神的艺术），它影响着一千五百年，使中国绘画在世界上成独立的体系。他们的艺术理想和美的条件是一味绝俗。庾道季见戴安道所画行像，谓之曰：‘神明太俗，由卿世情未尽！’以戴安道之高，还说是世情未尽。无怪他气得回答说：‘唯务光当免卿此语耳！’”¹⁷

魏晋高士何以有此高境界？濯足万里流，其含“振衣千仞冈，濯足万里流”之豪情，其蕴性情之真率与胸襟之宽仁，挣脱在法之空虚与顽固，试看桓温之情意：

桓公入蜀，至三峡中，部伍中有得猿子者，其母缘岸哀号，行百余里不去，遂跳上船，至便即绝。破视其腹中，肠皆寸寸断。公闻之怒，命黜其人。（《世说新语》）

昔孔子赞狂狷而斥乡愿，超然于礼法之表，追绎活泼自由之人生：

“点，尔何如？”鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作，对曰：“异乎三子者之撰！”子曰：“何伤乎？亦各言其志也。”曰：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归！”夫子喟然叹曰：“吾与点也！”（《论语》）

宗白华论书法说：“晋人风神潇洒，不滞于物，这优美的自由的心灵找到了一种最适宜于表现他自己的艺术，这就是书法中的行草。行草艺术纯系一片神机，无法而有法，全在于下笔时点画自如，一点一拂皆有情趣，从头至尾，一气呵成，如天马行空，游行自在。又如庖丁之中肯綮，神行于虚。这种超妙的艺术，只有晋人潇散超脱的心灵，才能心手相应，登峰造极。魏晋书法的特色，是能尽各字的真态‘钟繇每点多异，羲之万字不同’。‘晋人结字用理，用理则从心所欲不逾矩’。唐张怀瓘《书议》评王献之之书云：‘子敬之法，非草非行，流便于行草，又处于其中间，无藉因循，宁拘制则，挺然秀出，多于简易。情驰神纵，超逸优游，临事制宜，从意适便。有若风行雨散，润色开花，笔法体势之中，最为风流者也，逸少秉真行之要，子敬执行草之权，父之灵和，子之神俊，皆古今之独绝也。’他这一段话不但传出行草艺术的真精神，且将晋人这自由潇洒的艺术人格形容尽致”。¹⁸

宗白华还说：“欧阳修云：‘余尝喜览魏晋以来的笔墨遗迹，而想前人之高致也！所谓法帖者，其事率皆吊哀候病，叙睽离，通讯问，施于家人朋友间，不过数行而已。盖其初非用意，而逸笔余兴，淋漓挥洒，或妍或丑，百态横生，披卷发函，烂然在目，使骤见惊绝，徐而视之，其意态如无穷尽，使后世得之，以为奇玩，而想见其为人也！’个性价值之发现，是‘世说新语’时代的最大贡献，而晋人的书法是这个性主义的代表艺术……到了隋唐，晋人书法中的‘神理’凝成了‘法’，于是‘智永精熟过人，惜无奇态矣。’”¹⁹

康德在《判断力批判》中说：“天才就是给艺术提供规则的才能（禀赋）。由于这种才能作为艺术家天生的创造性能力本身属于自然的，所以我们可以这样来表达：天才就是天生的内心素质。通过它自然给艺术提供规则。”²⁰艺术“必须在双重意义上是自由的艺术：