

源、通、化

中国书画艺术的体认与践行

Origin, Cognition, and Integration:

Personal Experience and Practice in the Art of Chinese Painting and Calligraphy

花俊 著 Hua Jun

中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

源、通、化

中国书画艺术的体认与践行

Origin, Cognition, and Integration:

Personal Experience and Practice in the Art of Chinese Painting and Calligraphy

花俊 著 Hua Jun

中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

责任编辑 孙丽英
执行编辑 楼 芸
版式设计 戎珊琼
责任校对 杨轩飞
责任印制 娄贤杰

图书在版编目(CIP)数据

源、通、化：中国书画艺术的体认与践行 / 花俊著. --
杭州：中国美术学院出版社，2018.6
ISBN 978-7-5503-1471-9

I. ①源… II. ①花… III. ①书画艺术—艺术评论—
中国 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第133786号

源、通、化：中国书画艺术的体认与践行

花俊 著

出品人 祝平凡
出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002
网 址 <http://www.caapress.com>
经 销 全国新华书店
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
版 次 2018年6月第1版
印 次 2018年6月第1次印刷
印 张 7.5
开 本 787mm×1092mm 1 / 16
字 数 85千
图 数 44幅
印 数 0001—1000
书 号 ISBN 978-7-5503-1471-9
定 价 68.00元

目 录

引言	001
上篇：源与通	003
一、源	005
“书画同源”寻源	006
“同源”观之异流	015
二、通	021
造型与空间	022
线条与笔法	030
赏鉴与品评	042
下篇：化	051
一、教与学：由通入化	053
二、笔与墨：穷神观化	072
三、书与画：与时变化	091
结语	113

引言

艺术何所事事。

它是道德柱石，教化众生；它是遣兴雅事，消磨意志；它是奇技淫巧，惑人心神；它是名利捷径，稻粱之谋；它是托寄与超越，侍奉生死……

它可以什么都是，也可以全都不是。它就是我们每个人眼中所见，心中所得的样貌。

贡布里希说：没有艺术这回事，只有艺术家而已。“艺术”这个术语有多层被强加上去的意义，艺术是我们创造出来的范畴。

海德格尔说：在伟大的艺术那里，艺术家无足轻重。艺术家更像一条通道，伟大的作品通过艺术家进入其独立的存在后，通道就自行消亡。

.....

身处这样一个知识与信息扑面而来无暇应接的时代，今人所面对的文化语境已经比往昔复杂太多，而一旦所有的观点、见解、态度、理论围拢集聚，就变得矛盾抵触，晦涩难明。这本身是需要感恩的一份时代厚赠，但不免也要令我们惴惴难安，因为在全球文化语境下，个人贸然发起的一切与艺术——哪怕是中国传统书画艺术——相关的讨论，都显得底气不足。我亦深知，发起讨论的目的不应当（当然也不可能）是想要展示自己见解高明，而事实也恰好相反：一名水墨艺术实践者以其绝不擅长的捉笔方式，写下自己的一点思考，这样的勇气之举，如能吸引到质疑、批评和纠偏补阙的意见，无疑是桩抛砖引玉的得意乐事。

选择探溯书画艺术之“源”，明悉书画艺术之“通”，用意仍在于纾解传统给予我们的厚重压力。担负这份压力缘于某种身份自觉，或者说是这个时代所有珍视传统价值，祈祝传统艺术永葆活力的人们，都自愿要肩负起的一份文化传承之责。中国古典艺术，尤其是书法与国画，如何在表现内容上，开放地与现代生活（无论是当下现实还是现代性观念）发生连接，如何在表达形式和手段上，自然地与现代艺术相互借鉴甚至融合，这都是些完全没有标准答案可供参考的议题，但也是国画传统在这个时代必须做出回答的问题。

作为一名艺术实践者，我始终坦率承认，这些史诗般沉重的问题迄今悬置无解，但却是鞭策我左冲右突、不断试错、八方探求的内在动力。我以有限的修为和视域，在本文的下篇中给出了自己的“实践性”答卷，就是由“通”而入的“化”的境域：化合技艺，变化手段，不落窠臼，化育化生。

当然，一切的回答都是在某个固定的认知高度上的给出，它必然只是此时此境的觉悟和见识，既无关正确，也就不惧褊狭了。

对于艺术，我想在此借引海德格尔在《林中路》中的见解：艺术作品打开了一个场所，在这个场所里，天地人神前来聚会。艺术家其实无须发言，他的作品自然会开启一种视野，使观者能够看到世上万物的另一番“景象”，事物的另一种“样子”。

所以，在这个意义上，我希望自己所做的，尚算是一次节制的发言。

上篇：源与通

知其渊源、识其所通，可谓是中国画与书法艺术学习的关键所在。

中国画与书法虽则分属两个不同的艺术门类，但是举凡对中国传统艺术的表现形式有所了解的人，都大致能感受得到其间的千丝万缕联系。关于中国画与书法艺术之间姻联与异别的专业性讨论，在近些年也逐渐成为艺术理论研究领域的重要面向，思考的维度逐渐延拓。这些论著，无论是对书画艺术所运用的视觉语汇，还是它们各自的艺术表现形态的切入研究，无论是站在技法层面，还是鉴赏层面展开剖解，从中都不难看到一些灼灼其华的见解，令人击节叹赏。大致可以使人体体会到，在中国艺术的发展史上，书画艺术二者间不只有相伴相生，甚至存在诸多的相似与相通。

但是，悠久的古典传统馈赠，给今人的不只有经验和启发，也时常会留下一些脱讹舛驰的论说（这一现象在中国古代的画学、书学文献中尤其明显），由之而使得现当代的古典艺术讨论中，时常有一些未经省察的因袭旧说被摭取引证，难免阻滞当前的中国画与书法艺术理论研究的畅流所往。尤其涉及书画发展之“源”与书画关系之“通”的讨论，诸如对书画“同源”“同体”的理解，就存在大量的恣意诠释和模糊说辞。亦因此，本文不揆昧昧，试就中国画与书法艺术的“源”与“通”相关讨论的若干争议存疑略作梳理，希冀对书画艺术学习者在理论实践方面有所补益，并对笔者自身的艺术创作产生育化之效用。

一、源

考溯“源”字，《说文解字》中作“泉”或“原”（原）。段玉裁注其为“水泉本也。从巛出厂下（厂者，山石之崖岩）”，段又引“《月令》‘百源’注曰：众水始所出为百源”。朱熹《孟子集注·离娄章句下》亦有：

孟子曰：“原泉混混，不舍昼夜……”原泉，有原之水也。混混，涌出之貌。不舍昼夜，言常出不竭也。

由是观之，“源”的造字结构中包含着两种形式要素：水泉与山洞岩穴。那么理应可以推论“源”的意义也指涉多个面向：一是水流所出之处（“岩穴”），即“源出”；二是位于出处的水流（“泉”），也是“源头”；三是水流的出现方式（“混混”或“涌出”），可称之“源式”。以江河为喻，“（泉）源”虽小，倘若汇聚成“流”，初始仅可滥觞，穿越空间时间，最终或也能浩浩荡荡奔流入海。其中，众“源”归于一流或支庶分流的形成过程，便是“源流”。

亦因此理，若要讨论书法与绘画的“起源”，实际上面对的也是同样的问题，即厘清目标所指才是一切讨论的先决条件。假如追溯它们最初的艺术形式由谁创造，则是针对“源头”与“源出”的讨论；如果探求它们用何种方式进行创造，则需要辨析其各自的艺术“源式”；倘若要着力于考察“源流”，则是梳理这些艺术门类的形成和成熟过程。换言之，今人在了解古代艺术理论时，首先应该明白，古人讨论书画之“源”并提出“同源”观念的时候，究竟针对的是某个具体的“源”，还是所有层面的“源”。明确这一点，才是梳理中国传统书画艺术之间纷繁复杂关系的关键前提。

“书画同源”寻源

在传统书画理论领域，倘若论及其发展源流，“书画同源”迄今仍是中国画和书法研习者很难绕过的认识论之一。经过历代文人雅士、书画史家和艺术家的不断重复与强调，这一观念几可谓根深蒂固。甚至在某些方面，因其对于传统书画艺术实践所具有的积极效用，书画的“同源”观又被逆向论证和强化（或固化）。约而言之，“书画同源”在今天，似乎已经悄然成为无须加以辨析和质疑的一种理论信仰与艺术信念。

但我们需要时时意识到，任何观念和理论的提出都有其原初语境。一旦脱离了上下文去解读或阐发，就难免歧义丛生。更何况，后世在进行书画艺术讨论时，著述者往往“摘录古人画说，参以己意”（邹一桂）。文人的艺术论集引据前人理论，无论是寻根溯源、旧论重提，还是旁征博引、另立新说，一句“参以己意”——将自己的观念意图孱杂其中——才是他们的写作重点。久而久之，某些“摘录古人”的片言孤说，或未经审视的割裂之论，就会成为一种固化、刻板印象，悄然植入观念体系，形成一道隐而难查的认知屏障。

正所谓“物有本末，事有始终，知所先后，则近道矣”（《大学章句》）。学问之道，尤当如此。因此，我们在复述古人的“书画同源”时，无论认同与否，都大有必要追溯一下他们口中的“书”与“画”，究竟指向的是什么；他们奉为艺苑金科玉律的“同源”观，究竟从何所来，又何以往。我们更有必要带着心中的问题去重新审视“书画同源”，辨析并理解这个说法在多大程度上具备有效性：古人每次谈到“书画同源”的时候，如果指向的是书法与绘画，那么究竟是在探讨二者哪个层面的“同”；其次，他们强调二者“同源”的文化情境与内在动机又是什么；最后且最为必要的是，我们应该不时地回到当下，思考中国书画研究与学习过程中，“书画同源”的观念表述是否还有其必要价值或意义。

以花鸟见长的清代画家邹一桂（1686—1772），他在其所著的《小山画谱》卷下，开篇便赫然列有“书画同源”小节，足见在当时的绘画理论领域，论证书画“同源”这个命题，对于画家而言已经成为正本清源之首务。邹一桂摘引明代宋濂（1310—1381）的《画原》说：

仓颉造书，史皇制画。书画非异道也。非书则无记载，非画则无彰施，二者殊途而同归。六书始于象形，象形乃绘事之权舆，形不能尽象，而后会之以意，意不

能尽全而后谐之以声，声不能尽谐而后指之以事，事不能尽指而后转注、假借之法兴焉。书者所以济画之不足也，使画可尽则无事书矣。——明·宋濂《画原》¹

诚然，画家这篇摘引自明初大学士宋濂文集中的“书画一道”观点，或因剪裁之故而论证尤略。倘若回看《画原》，尽管原文中对于“书与画非异道也，其初一致也”的多次强调，是为其后文“世道日降，人心漫不古若”的论述在做铺垫，但宋濂还是循次而进地从多个方面为其“书与画，其道一致”的观点提供论据：

天地初开，万物化生……。有圣人者出，正名万物……。然而非书则无记载，非画则无彰施，斯二者其亦殊途而同归乎？……且书以代结绳，……弥纶其治具，匡赞其政原者，又乌可以废之（画）哉！画绩之事，统于冬官，而春官外史专掌书令；其意可见矣。况六书首之以象形，象形乃绘事之权舆。形不能尽象而后谐之以声，声不能尽谐而后会之以意，意不能尽会而后指之以事，事不能以尽指，而后转注假借之法与焉。书者所以济画之不足者也。使画可尽，则无事乎书矣。吾故曰：书与画非异道也，其初一致也。²

“书画非异道”，不仅如此，从地位而言，“书”的作用是“济画之不足”，甚至“画可尽则无事书”。倘若对这段文字不加辨识，极有可能得出“画”之地位可以比肩于（甚至高于）“书”的印象。但细察文中之“书”，实际所指是用作结绳记事之“书”，是史官执掌之“书”，也是由“六书”原则所演化创造之“书”。因此可以肯定，宋濂原文中之“书”，指向的乃是文字（准确来讲是汉字），而不涉书法。类似宋濂，用来证明文字与画“同源”的还有明人何良俊（1506—1573），他在《四友斋画论》中写道：

夫书画本同出一源，盖画即六书之一，所谓象形者是也。《虞书》所云：“彰施物采，即画之滥觞矣。”古五经皆有图，余又见有《三礼图考》一书，盖车舆冠冕章服象服褊狄笄簪之类，皆朝廷典章所系，后世但照书本言语，想象为之，岂得尽是？若有图本，则仪式具在，按图制造，可无舛错，则知画之所关盖甚大矣。（中略）名山游记，纵其文笔高妙，善于摹写，极力形容，处处精到，然于语言文字之间，使人想象终不得其面目。不若图之缣素，则其山水之幽深，烟云之吞吐，一举目皆在，

1. 于安澜：《画论丛刊》，人民美术出版社，1989年。另注：下文简称《丛刊》。

2. 俞建华：《中国古代画论类编》，人民美术出版社，1998年。另注：下文简称《类编》。

而得以神游其间，顾不胜于文章万万耶？

“画即‘六书’之一”，是文字与图画的关系。“文笔高妙，……不若图之缣素，……胜于文章万万”，是文章与图画的关系。何良俊所谈的也全然与书法无关。

明清以降，一部分期冀寻得中国画与书法二者之间深层次关联的文人画家，致力于论证“书画同源”观，常断章取义拈举引用前人，但稍加留意，即可看出原作者的论画言辞仅止于文字与画之“源起”，并未涉及文字发展演变形成书写艺术的内容。

“书画同源”观的一个变体，是明人画论中屡见不鲜的“书画一致”论——强调“书”与“画”二者间“其道一致”的讨论，其内容的确较为混乱。譬如，同样活跃于洪武年间的朱同（1339—1385）在其《覆瓿集·论画》中也提到了“书之与画非二道”：

斯评书也，而予以之评画，书之与画非二道也。然书之为道，性情则存乎八法，义理则原乎六书。昔之习书者，未必不本乎此，无他术也。而善书者固不得不同，而亦不能不异。犹耳目口鼻，人之所同，而状貌之殊，则万有不齐也。画则取乎象形而已，而指腕之法，则有出乎象形之表者，故有儿童观形似之说。虽然徒取乎形似者，固不足言画矣。一从事乎书法，而不屑乎形似者，于画亦何取哉！斯不可以偏废也。

朱同阐发此论意在推崇“精巧工致，妙于形似”的花鸟画家钱选（约1239—约1300），但值得注意的是，朱同认为书法品评中类似“势、韵、雄、媚”等术语，同样适用于绘画，也就是说，《覆瓿集》是以艺术鉴赏的角度为起点来讨论书法绘画“非二道”的内在关系。在朱同看来，书之“道”，虽由“八法”与“六书”奠定，但不会拘泥于这些研习方法和结体原则。画之“道”，取乎“象形”（与《画原》中“‘六书’始于象形，象形乃绘事之权舆”的观点近乎一致），但需要高于“象形”，若徒得形似，反落下乘。

然而细究之下不难发现，如果说宋濂《画原》中所言之“书”是文字，何良俊《四友斋画论》中从文字又引申至文章，朱同这里的“性情则存乎八法，义理则原乎六书”一句，实际上言及了“书”所具有的书法（calligraphy）与文字（character）这两重含义。而后人引用时却鲜有留心区分。

梳理下来，书画“同道”或“同源”观点，多是围绕着文字之“书”与图象

之“画”在造型方式上存在一个交点，即二者在“源式”层面，同出于“六书”中的“象形”之法。所谓“象形者”，按照《说文·叙》中的定义，“画成其物，随体诘屈，日月是也”。但是在审视“书画同源”这一观念时，尤其需要明确的是，“象形”虽则可以视作文字与图像关系的重要证据，但文字的“创造之法”与文字的“书写之法”终究不该混为一谈。

此处似有必要对“书”的初始含义略作考辨。许慎《说文解字》云：“书，箸也。箸于竹帛谓之书。书者，如也。”这是从古文字学角度对于“书”给出的最为基本的阐释：“箸”，同著，有记载、显明之意。《列子·仲尼篇》曰“形物其箸”，“形物，犹事理也”。“如”，即从随，有摹仿之意。“凡相似曰如。凡有所往曰如。”“黄帝之史仓颉初造书契，依类象形，故谓之文，其后形声相益，即谓之字。”汉字的创制，确实与物象描摹脱不开干系，且“传移模写”本就是绘画的基本功能之一。所以说，若不将宋濂文中之“书”强解作书法，那么由“六书首之以象形，象形乃绘事之权舆”，来概括“书”（字）、“画”（象，或曰图像）之间的关联性，也并无不妥。我们今天所谓的书法，若依据古人的语汇表述方式，似以“书艺”或“书体”名之更为恰切。譬如《说文·叙》中就记载有秦书八体：“一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰虫书，五曰摹印，六曰署书，七曰殳书，八曰隶书。汉兴有草书。”

文字之“书”的“源出”，也就是汉字起源，在古典文献中通常可以见到溯至上古时代的龙文鸟迹、河图洛书，以及庖牺氏画卦、轩辕氏（一说史皇、仓颉）造字之类的神话传说。但古人亦有以推论方式寻求理解汉字演变现象的认识，如宋人戴侗（1200—1285）就曾在其文字学著述《六书故·六书通释》中详述文字之“源起”与“源式”：

夫文生于声者也。有声而后形之以文，义与声俱立，非生于文也。生民之始，弗可考也已。（中略）稍益有智，然后渐能名百物而号召之声稍备矣，文字未兴也。（中略）然后结绳之治兴焉。治益繁，巧益生，故有刻画竹木以为识者，今蛮夷与俚俗不识文字者犹或用之，所谓契也。契不足以尽变，于是象物之形、指事之状而刻画之，以配事物之名，而简牍刀笔兴焉。所谓书也，象形、指事犹不足以尽变，转注、会意以益之。而犹不足也，无所取之，取诸其声而已矣，是故各因其类而谐之以其声。木之形可象也，而其别若松若柏者，不可悉象，故借“公”以谐松之声，借“白”以谐柏之声。（中略）所谓谐声也。五者犹不足以尽变，故假借以通之。而后文字之用备焉。六书之义虽不同，皆以形声而已矣。

古人创造汉字这一符号性语言代码所运用的六种主要方式，即“六书”，许慎为这个造字体系排出的次序分别为：指事、象形、形声、会意、转注、假借。但我们都清楚，汉字作为汉语的一个符号书写系统，“象形”只是汉字构成的最初的方式之一，这一点实由文字和语言之间所具有的紧密对应关系所决定。“象物之形、指事之状而刻画之”是文字萌芽阶段的创制方式，文字最终的抽象性和丰富性取决于由语音、语汇、语法构成的语言体系的发展：“六书之义虽不同，皆以形声而已矣。”“凡六书，皆以形入声而已矣。”戴侗《六书故》中开宗明义的见解，堪视作他对汉语言文字发展系统的一种明确认识。

我们也很清楚，汉字的特殊之处，除了它具备符号性语词的抽象表达功能，更在于它所具有的象形、指事的原生基因，这是它不同于那些字符或字母（letter）组合成词（word）的语言的地方。亦因此，汉字一旦与符号性“意指”的联系切断，出现难以辨识的情况，比如书写潦草、错误的结构组合等情况，认知系统则更容易以“象”（图形、图像）的形式将其接管。现代艺术作品中，徐冰的“天书”系列就是很好的一个说明。

汉字天然具有的“图象化”（图式与图像）特征，使其在书写表现性方面无疑具有极大的发挥和发展空间。虽然如此，但汉字从形成到书写表达方式的种种探索，直至成为一门书法艺术，其间却经历了漫长的发展过程。尤其是文字与图画在各自功能上分离得越来越远时，书法的抽象性发展就越发充分。因此，文字发展史与书法艺术史不能完全等同，后者或应更多地从书体衍进，以及书写介质转换的角度加以探究，书法史家也应更多地留心于文字的形式美感与书家的书写状态，而非汉字符号在指事、表意方面的功能性。或者说，唯有文字的形式美独立出来，成为一门可资品评、赏鉴的造型艺术之后才能实现。而这，虽然在程邈云阳狱中草创秦隶的历史传闻中已现端倪，但真正意义上的书法艺术肇始，至少要待至东汉时期草书的出现。

书画二字的多重含义，本需要据其在古代文献中的上下文语境细加区分。但清代，“书画同源”已经集为大成，引申表述也不再拘于一义，譬如对“书”之所指罔顾原意，擅自发挥的歧解还有一类：

扬子云曰“书心画也，心画形而人之邪正分焉”。画与书同源，亦心画也。握管者可念乎？（张庚《浦山论画·论性情》）

清人张庚(1685—1760)在此处便重新演绎了扬雄(公元前53年—公元18年)的“笔迹心理学”,借以论证书画同出于“一源”。但将“书心画也”的“书”强解为书法,用“心画”之说穿凿附会论书画,其实也是对扬雄《法言·问神》原典的误读(这一点,虽是由宋人滥觞,但后人却承讹不已。而且不唯张庚,刘熙载《艺概·书概》亦可见)。在此,不妨细审扬雄的原文:

面相之,辞相适,揅中心之所欲,通诸人之嚅嚅者,莫如言。弥纶天下之事,记久明远,著古昔之昏昏,传千里之恻恻者,莫如书。故言,心声也;书,心画也。声画形,君子小人见矣。声画者,君子小人之所以动情乎?圣人之辞浑浑若川,顺则便、逆则否者,其惟川乎?

扬雄以“记久明远,著古昔……,传千里……,莫如书”来彰显“书”之功用,由此可以判断,此“书”是相对于口传之“言”的记著之“书”。此外,《扬子法言》作为儒家的重要典籍之一,历代皆有弘学之士为之加注。在“言心声也,书心画也”句下即有注曰“书有文质,言有史野,二者之来,皆由于心”,这便更加明确了文中“书”之意涵,所指乃是载于简牍的文章或著述,与书法确实毫无干系。其实,刘勰(465—532)《文心雕龙·书记》对扬雄“书心画”之论早已有过阐释:

盖圣贤言辞,总为之“书”,书之为体,主言者也。扬雄曰:“言,心声也;书,心画也。声画形,君子小人见矣。”故书者,舒也。舒布其言,陈之简牍,取象于夬,贵在明决而已。

近代学人黄侃先生的《文心雕龙札记》对“声画”一词解释颇为简赅:“声画即谓文。扬子《法言》曰:言心声也,书心画也。”³ 阮璞先生在《画学丛证》中更是以“‘书,心画也’之‘书’作何解”一文详细辨析过该话题。⁴ 但近年仍屡见文章将扬雄此话曲意解说为“书法作品是作者的德行、品性、品藻的反映”云云。然则,古代画论中那些对“书,心画也”各自解读发挥的结论——诸如郭若虚“画犹书也”、米芾“以字为心画”、张庚“画与书一源”之类——被今人撷拾剪裁,用来论证书法与绘画之关系的情况更加多见,“书画同源”说亦赫然其列。

3. 黄侃:《文心雕龙札记》,上海古籍出版社,2000年,页120。

4. 阮璞:《画学丛证》,上海书画出版社,1998年,页177—179。

除去含糊“书”之原意，以文字之“书”和文章之“书”乱入，不加分别地推导出书法与绘画“同源”的结论，明清画学论见中还流行着另一种“同源”的论证角度：

书画本出一源，昔圣人观河洛图书之象，始作八卦。有虞氏作绘作绣，以五彩彰施于五色。日月、星辰、山龙、华虫之属，稽其体制多取象形。书画源流，分而仍合。唐人王右丞之画，犹书中之有分隶也。小李将军之画，犹书中之有真楷也。宋人米氏父子之画，犹书中之有行草也。元人王叔朋、黄子久之画，犹书中之有蝌蚪篆籀也。（盛大士《溪山卧游录》）

清代画家盛大士（1771—1836）也因循陈辞旧论，借助远古的文字起源传说，从“象形”之法相通来证二者“本出一源”且“分而仍合”。但接下来，他迅速转向了书画的“同笔”，这令他的“同源观”较其他泛泛之论显得周全有据。事实上，在当时的书画领域，“书中有画、画中有书”业已成为一种共识。譬如，张式（？—1850）在《画谭》中反诘“书画”与“书字”用笔何异，又明言书与画之“源”要落于“笔脚”上——“星宿海断是笔脚”，论点可谓掷地有声：

学画又当先学书，未有不能书字而能书画者。昔人云：“当以草隶奇字法为之。”故曰书画。今试以古人真迹拈笔脚细审之，其出笔行笔，沉着痛快，无迹可寻，与书法用笔何异？若不谙此窍，虽曰师古人，越工越远，犹临帖之刻画痕棱而不求用笔，依样葫芦，终无益于书道。质为神之母，笔脚质也。今人见名画漫称丘壑神韵之胜，即分解其妙处，无非高不可攀，使学者兴望洋之叹，亦厄才之一弊也。若挾其源，星宿海断是笔脚。

古人借由“同笔”展开的这些关于书画之“源”的讨论，如果深思细究，其实涉及一个更为令人困惑的概念变化，就是对于“画”的认识问题。

按照《周礼·冬官》中对绘画的权威性定义：“画绩之事，杂五色。”前引中也有“非画则无彰施”（宋濂《画原》），“彰施物采，即画之滥觞矣”（何良俊《四友斋画论》），“有虞氏作绘作绣，以五彩彰施于五色”（盛大士《溪山卧游录》）。但“画卦立象”却需要与“五彩彰施”的“画”加以区分：画卦之“画”针对的是符号性的图形，包含有书写之意，譬如褚遂良《论书》中有“用笔当如锥画沙如印印泥”的“画沙”。而绘画之“画”则是“以五色挂物象”，

是传移模写和随类赋彩的存形作像。这些表述应该可以令人明确，中国古代画论对画与绘的定义，初始是以“五彩彰施”作为首要特征。而石分三面、“八法”入画、用“临帖之刻画”方式出笔行笔，于皴染勾斫中深藏“笔脚”的笔墨技法层面，都不是中国传统绘画在发展初始阶段所具有的形式特质。

暂且搁置对于“书”的语义分歧不议。古人前述画论中所涉及“书画同源”之“同”，方向一路从“论起源”（源头、源出）转向“论用笔”，即从史学夷考跳跃至形式技法层面，这里面的突兀之处，其实是由绘画发展史上一个重要画派的出现造成的，这就是我们通常所说的“文人画（士大夫画/士人画）”。陈师曾《文人画之价值》开篇即言：“画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之功夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画。”⁵ 陈先生的定义算是对文人画的一个涵盖宽泛和较为理想化的说法。而文人画肇兴，初源于宋代中期墨戏画的兴盛。其主要特征在宋人的题跋及画论中亦有体现：

坡公跋其（宋子房）画，（中略），又云：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策毛皮、槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦……”（邓椿《画继·卷三》）

今有名卿士大夫之画，自得优游闲适之余，握管濡毫，落笔有意，多求简易而取清逸，出于自然之性，无一点俗气，以世之格法，在所勿识也。古之名流士大夫，皆从格法。（韩拙《山水纯全集·论观画别识》）⁶

“取其意气”“多求简易”被认为是“士人画”（随后渐以“文人画”代之）呈现出来的明显特征。对古代画学文献略有熟悉的话都很清楚，至少在唐以前，古人对于中国画本质的表述，还是以“宣物莫大于言，存形莫善于画”（陆机）、“以形写形，以色貌色”（宗炳）、“应物象形，随类赋彩”（谢赫）之类为定性。张彦远更是直陈：“记传所以叙其事，不能载其容；赋颂有以咏其美，不能备其象。图画之制，所以兼之也。”（《历代名画记·叙画之源流》）实乃指明图画兼具记传叙事和赋颂咏赞之功能。然而以宋元为分界，中国绘画史出现了一个大的转向：如果说转折的前一阶段，是以政教性之人物画为主流，绘画功能重

5.《丛刊》，页692。

6.《类编》，页680。另注：此节唯“《说郛》本”可见，“《四库》本”仅存“今有名卿士大夫，皆从格法”一句。