

02 策划/吴向东 主编/李文亮

02/07
PINYI
CULTURE
DEVELOPMENT

PUBLISH

02/07

PINYI
CULTURE
DEVELOPMENT

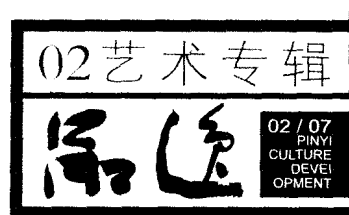
四川出版集团
四川美术出版社



图说中国早期花鸟画

当美学不再价值
画家研究——范扬

艺术生态问题——美协



四川出版集团 四川美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

品逸. 2/李文亮编.—成都:四川美术出版社, 2007.7

ISBN 978-7-5410-3392-6

I. 品… II.李… III.中国画-作品集-中国-现代

IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第112823号



[2]

策 划 吴向东

主 编 李文亮

执行主编 郑相君

学术顾问 吴悦石 田黎明 刘进安

学术编委 边平山 汪为新 孔戈野

李 林 雷子人 王民德

责任编辑 李咏玫 汪青青

装帧设计 品逸工作室

特约编辑 郑小明 晏 旭

责任校对 培 贵

责任印制 曾晓峰

出版发行 四川出版集团 四川美术出版社

地 址 成都市三洞桥路12号

邮 编 610031

监 制 蜀山文化

经 销 新华书店

印 刷 北京翔利印刷有限公司

开 本 260mm × 188mm

印 张 8

字 数 150千字

版 次 2007年7月 第一版

印 次 2007年7月 第一次印刷

书 号 ISBN 978-7-5410-3392-6

印 数 1-5000册

定 价 38元

著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

电话: 010-68100071

[目 录] contents

[艺坛直指]	当美学不再价值	李 林 / 006
[佳作辨识]	中国画佳作辨识	/ 016
[故人散佚]	南田画跋	恽寿平 / 026
	论道一家言	唐志契 / 028
[翰香片玉]	余绍宋尺牘读后	许宏泉 / 031
[品味材质]	无名的经典 / 中国早期花鸟画	思 言 / 036
[品逸纵谭]	快意斋论画	吴悦石 / 050
[品逸轩台]	艺术生态问题	晏 旭 / 052
[收藏轶事]	友石居闲笔	汪锡桂 / 057
[品逸聚焦]	范扬研究 / 众说自评	范迪安 / 061
	湘西、黔南写生纪事 / 现场	范 扬 / 070
[品逸慧荐]	恬淡的诗意	康 征 / 092
	王玉印象	崔晓东 / 097
[品逸撷华]	吴悦石 刘进安 边平山 张子康	/ 102
	李文亮 王曉輝 孔戈野 汪为新	
	雷子人 崔 海 刘明波	
[品逸观察]	艺术资讯 / 新闻·展览·拍卖	/ 124



士氣逸品，不入俗目，唯識真者乃能賞之。

——清·惲壽平《畫跋》

品寶笈精華掇盛
世遺珍鑒古以
鑑今溯源而開新

PIN BAO JI JING CUI DUO SHENG

SHI YI ZHEN JIAN GU YI JIAN JIN SU

YUAN ER KAI XING

品逸文化
PIN YI WEN HUA

当美学 不再价值

儒学视野下的文人画

Yi tan zhi zhi
pinyin culture

文 / 李林

君子比德与文士墨戏

从“文人画”兴起以来，中国绘画的价值功能已经越来越背离其原初的艺术精神，这一状况在当代尤然。

“伦理美学”是中国艺术精神的最高理念。在中国画学史上，道德价值的诉求、人格境界的提升始终最为画家所重视，盖绘画是用来表达个人对历史、现实情景、个人心灵和生命经验的主观呈现和感悟，这种呈现和感悟必须是高尚的，至少是“思无邪”的。比如：当画家用视觉传达有如梅、兰、竹、菊等题材时，往往最为注重的并不在其形态的美感，而在于其是否被作为一种高洁人格的象征。

这种艺术观即“比德”审美。从古老的《诗经》《楚辞》以来，艺术已经习惯于使用花木鸟兽来作为隐喻、比拟、嘲讽、感喟的借口或陪衬，最典型的文本莫过于《离骚》，它将抽象的意识品性和复杂的政治社会关系以象征的手段生动地化为草木香花，这种做法使遵循儒家温柔敦厚诗教的文人们此后数千年中，常常在花草鸟兽的描写上寄托着他们最深沉的情感与最恢宏的理想。王逸评论《楚辞》时所说：“善鸟香草以配忠贞，恶禽臭物以比谗佞，灵修美人以媲于君，宓妃佚女以譬贤臣”——作为国画精神论之也未尝不可。

“比德”审美观形成了中国古代自然审美中一种独特的精神倾向，即注重自然山水审美的人伦精神和人文精神，君子渴望通过作品的比德化功能起到了传先贤之教化、垂圣人之典范的功用。

在艺术创作中，作者的人格修养和理想追求，对客观事物的价值或意味的发现有着重要的影响，从而使艺术作品所表现出来的生命跃动有不同的层次，使艺术精神呈现不同的境界。北宋理学家们为了实现他们的教化理想，也常常不忘将经学之旨输之于画，使绘画成为体道宗经的工具之一。对此，明初理学家宋濂有很详细的论述。比如：“古之善画者，或画《诗》，或图《孝经》，或貌《尔雅》，或像《论语》暨《春秋》，或著《易象》，皆附经而行。”明初书画家王绂作《书画传习录》共列六门：第一为道德门，主要是“采道德之言”以资艺事，而篇中所列全为两宋理学人物，有周濂溪、程明道、程伊川、张横渠、邵康节、司马温公、杨龟山、朱子、张南轩、蔡元定、陆象山、陆九龄等十二人，一一叙其行迹、录其出处大节、撮提其理学主旨，以为“临池者观感而兴起焉”。该书所强调的“涵泳经史”，实际上就是由理学入手而把握儒家思想，从而陶染性情、发为画艺。

“附经而行”“涵泳经史”的思想在其后的画学中也得到一定重视。清代唐岱《绘事发微》列有《读书》一节，将六经的精神点点滴滴地落实到

以空疏从事者，吾知其不能画也。”

从宋代绘画开始分野，以赵佶为首的院体画和以苏轼为代表的士大夫推崇“墨戏”的文人画并驾齐驱，然而宋代以降，以“墨戏”为目的的大多数文人画家所涉及的题材却日趋狭窄，主要



是为他自己所熟悉或者是有兴趣的几种，其中重要的原因就是作为象征的象征物，题材的意义已经远远超出题材自身以外很多，这样一来，文人画家所重视的便只是那些大家所已经认同的象征意义，而反过来忽视作为描写对象的题材的细节了。



了绘画之中：

“欲识天地鬼神之情状，则《易》不可不读；欲识山川开辟之流峙，则《书》不可不读；欲识进退周旋之节文，则《礼》不可不读；欲识列国之风土、关隘之险要，则《春秋》不可不读；大而一代有一代之制度，小而一物有一物之精微，则二十一史、诸子百家不可不读也。胸中具上下千古之思，腕下具纵横万里之势，立身画外，存心画中，泼墨挥毫，皆成天趣。……彼懒于读书而

文人画作为象征的艺术，它打通了现实的物质世界与精神世界之间的隔阂，消弥了物质与精神世界的冲突，画家所创造的竹、梅、兰、菊、荷等等已经完全不是自然物而是他自己内在生命的象征表现，因而，那些一千多年来文人画家笔下大同小异的植物的影子已经只是一些形式和符号，一种已经取得普遍认知的模式。

值得我们思考的是：艺术一旦失去其价值功能，便背离了其美学精神。在儒家视野里，“存

劝诫，助人伦”确乎是艺术创作的根​​本宗旨，“志于道，据于德，依于仁”是艺术创作——“游于艺”——的前提和根据，此乃是中国画价值功能的基本保证。

教化事工与写意事性

中国人在艺术精神上的诸多区别，如果穷究到底，可以概括为孔子和庄子所显出的两个典型。由孔子所显发出的艺术精神，是道德与艺术合一的性格，即是善与美的彻底和谐统一的最高境界；由庄子所显发出的艺术精神，则是彻底的纯艺术的性格。可以说：儒家艺术精神才是“为道德而艺术”，而道家艺术精神则是“为心性而艺术”。站在历史的角度，我们不能不承认：唯有“为道德而艺术”才是中国艺术精神的正统。

宋、元以来，文人画派中有一种影响甚广的观点，就是强调在广阔的心灵空间中展开往复回还的心灵活动，重显神趣。这诚如邵康节诗中所说：“情如落絮无高下，心似游丝自往还。”与宫廷绘画的追求严谨、工细、注重写实不同，文人画往往以写意为先，抒怀写情，用笔放逸而不拘常格，突破陈规，别创新样。因为对于文人士大夫来说，道德修养是第一位的，过分追求画面的精工细致，被认为会削弱或损害其中的精神力量。包括追求自然境界的禅者，同样厌离“工笔”。此外还有一个原因是“工笔”具有一种挑剔的 and 职业化的含义，是一种技艺，为身份高贵的文人们所鄙弃。

另一方面，程朱理学影响下的文人画在这个时期仍然强调重视“物理”，讲究尚真、重活、在理中求神，元代文人画还有追求“形理”的余续，但已经在艺术强调“形理”的标准上偏向向写意画发展的趋势，同唐代绘画美学思想相比实为一种歧出。随着明代儒学思想的重大转变，文人画强调“形”者彻底输给了重“意”者——抒写人文情态的绘画美学观念成为这个时期主要的艺术追求，其重要特征之一就是解脱了职业画家及宫廷画家重视“技术”、力求如何把外界事物的形貌尽量模仿得真实的束缚，彻底改变了中国绘



画发展的正统道路。

历代都不乏对于文人画轻视写实、“写意事性”的批判，而近代的康有为最为激烈，这与他政治理想息息相关。康以复古更新和古典写实为参照，对六朝唐宋绘画大加赞赏，认为“唐画以写形为主，色浓而气厚，用笔多拙”；五代画“有唐之朴厚而新开精深华妙之体”；宋画“出而集其成，无体不备，无美不臻，且其时院体竞其新，甚至以之试士，此则今欧、美之重物质尚未之及。”他在考察欧美15世纪前之画或皆神画少变化或板滞无味的基础上称赞“宋人画为西15世纪前大地万国之最”。指出“中国自宋前，画皆象形，虽贵气韵生动，而未尝不极尚逼真。院画称界画，实为必然，无可议者。今欧人尤尚之”这一唐宋绘画与欧美古典绘画中写实重形的共同点，并以此批判元代以来文人画的范山模水、萧条数笔和国朝画的摹写四王、味同嚼蜡。

同样，鲁迅也推崇第一流的写意画，以为真正传神的作品，寥寥几笔而神情毕肖（《五论文人相轻》）。但他对那些太过放肆的作品又颇有看法：“我们的绘画，从宋以来就盛行写意，两点是眼，不知是长是圆；一画是鸟，不知是鹰是燕。竟尚高简，变成空虚。”（《记苏联版画展览会》）。

上述批判不妨存而思之：文人画本质其实已不是“绘”，而是一种充满诗意的内在情绪的表现，其“尚意”的指导思想带动了书法笔意在文人画中的运用与重视，增强了绘画的精神性和表现性。然而无可置疑的是：文人画重人品、学问、才情、思想的这把双刃剑，使中国绘画艺术发生了重大突破。以时人之感悟写当代之形，以自己之情怀造本家之象，文人画由此激发和创造赋予突显个性和时代相随的笔墨语言符号。虽然它弱化了造型的写实性、精微性及色彩的丰富性，但也强化了水墨语言的主观性、表现性、抽象性、书写性、随机性、纯正性，以及文思和多样艺术的综合性。

总之，关于“事工”和“事性”的争论，至少可以使我们重新审视蔚为大观的绘画遗产、可以



使我们从单一的范本因袭解放出来，思考中国美术学的价值关怀问题。

传物载道与纵性媚道

在儒家美学思想的影响下，古代画论很强调绘画的社会效果，认为绘画的最高宗旨是“存典故”、“备法戒”、“补世道”。所谓“道者，本也；艺者，末也”——艺不载道，就失去了

存在的价值。张彦远的观点最有代表性，他说：

“画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微。与六籍同功，四时并对”（《历代名画记·叙画之源流》）。自唐代始，画家就将儒家的“依仁游艺”思想作为绘画创作的根本原则，到宋代更成了一种普遍的观念，郭熙、郭若虚、刘道醇、李成之辈无不重视之。他们认为，绘画之人必“志于道”——道本艺末，以艺窥道才是绘画的纲领，这个纲领不能忘。

这里的“道”可以理解为“达则兼济天下，穷则独善其身”的“君子之道”。张载认为：

“道”的境界只有通过画家的“大其心”才能体悟。提出了“闻见之知”和“德性之知”这两个重要范畴，前者是凭耳、目等认识器官对事物表象的一种认识活动，在绘画上容易“徇象丧心”，使心灵处于一种局促狭隘的状态之中，处于宇宙精神之全面的分离之中。后者则通过内在养气而达到的与天地万物全面的和融。黄百家释云：“盖盈天地间惟于穆乾和，其气流行不已，其凝聚者在身，而身之气又朝宗于心，故此人人各具之心实具天地万物之全气。”以此为画，可避免纸上狂澜横溢，心失其和，触处皆乱，而使“心有所养”。宋、元以降，画家常将“大心”一法视为画中不言之秘。文人画家受到传统哲学的影响，心必求其大，意必求其广，因为大而广对于绘画创作来说是至关重要的。明代绘画理论家周履靖在《画评会海》中的论述就体现了这一点：“大哉！画之为物也。广大悉备，以天地为骨法，以造物为笔墨，以日月为神彩，以雨露为染绚，以四时为生意，以海岳为运用，以宇宙为襟度。斯画家不传之秘也。”

无论是文人画从或儒或道的立意看，都追求一种情感的节制与平衡，可归纳为荀子“以道致欲”的命题。同样的作品，“君子乐其得道，小人乐其得欲”绘画要得天地间“性情之正，声气之和”，就要求文人画家从思想内容到绘画语言，都不能过于激烈，也不能过于直露，情感平和中正，不做非分之想，要控制自己内心的欲望，陶冶自己的内在本性，“不使流淫”，成为



文人画的宗旨。

总之，绘画之“道”更多的指向则为“温柔雅正”的儒家之道，这是流淌在中国传统文化肌体中的主流气息。我国信仰的结构虽然是三教并行，但无论是绘画艺术中的造型风格、还是线条应用、色彩安排等方面考察，儒家文化色彩无疑应当作为主流。在早期文人画中我们很难看到奸邪佞恶之气，而典雅大方、温柔敦厚的特征却令人难忘。而发展到后来，出现了鲁迅所批判的明



五色鹦鹉图（局部）宋代 赵佶

清以来国画界“纵性”风气造成的浮靡和懒惰，这种风气因为画家过分注重性爱、欲望以及个体思想的表达所导致，归根到底正是由于“道统”的缺失，这些作品中充斥着对社会责任的逃避，对他人的漠不关心，对哲学的自我卖弄，对于爱欲的变形和夸张……种种末流弊端甚至给人以国画式微的感觉，而引起观者的反感。

若论“艺术之道统”，如果说孔、孟儒家的主要贡献在于中国道德精神的形成及其向现实人生的开展，那么老、庄道家的主要贡献则在于中国逍遥精神的形成及其向艺术创造的转化。中国道德精神与中国逍遥精神，正奇相生、开合成变，可以说是决定中国画价值的根本正源。

以艺彰义与以技博利

中国美学精神的发展史，从来就不是单线条、单向度的演进变革史，而是遵循“伦理价值”与“艺术价值”两者之间互相并行、互相融通的发展轨道。

晋代文学家陆机指出：“丹青之兴，比《雅》《颂》之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言；存形莫善于画。”这就是说：只有在观照伦理价值的前提下，艺术家的心灵、艺术家的生命、艺术家的人格，才是艺术作品得以具备价值的根据。所谓“人品”和“画品”之关系，北宋郭若虚已经在《图画见闻志·气韵非师》中完整地论述了：“窃观自古奇迹，多是轩冕才贤、岩穴上士依仁游艺、探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。”——历来画学著述，莫不强调绘画作为载道之器，强调创作者人格修养的重要性。

“能文而不求举，善画而不求售”曾经是中国士大夫一以贯之的价值理念。文人画自诞生伊始，就格外注重表达个人的感受，注重表达超乎外在形态的精神实质，并且以儒家的“格物至知”的理念为标准，挖掘具体对象的象征意义和自我价值的诠释。然而在明代初期，儒学在继承宋儒理气论的同时，也开始出现迎合世俗的思想观点，



并导致“弃儒就贾”现象的出现。

弃儒经商的儒生商贾以“虽终日作买卖，不害其为圣贤”为信条，尽心于所从事的“圣人之学”，而打破了传统世俗“荣宦游而耻工贾”虚荣的价值观念。这种儒学伦理价值观念的转变对中国画坛冲击极大，以文利市、以书画利市的文化艺术现象成为这个时期新的价值趋向，出现了专门从事书画专业创作并以鬻画为生的专业画家，亦有一批文人士大夫兼职画家开始以“润笔”的费用来补充生活。

明代以后，随着社会思想意识的持续变动与商品经济的进一步发展，文人画家与专职画家、民间画工的人数猛增，文人画家和民间画工主要



明妃出塞图卷（局部） 金代 宫素然

集中在江浙、南京、北京及一些经济、交通便利的商业城市，并逐步形成了相对完善的行会组织如：“画坊”、“画帮”、“画场”等。这个时期以地域、绘画艺术思想的差异形成的诸多画派亦活跃于文化发达地区，书画商品的交流异常活跃，名人书画价格的高利，致使制作书画赝品的人群繁多，书画流通市场的赝品之多已经非宋元前人可想见。

到了清代，随着帝制的衰落灭亡，依附于皇室贵胄的画家转靠社会职业或卖画维生；战争、动乱和谋生需求，令一些过着隐居生活或偏远地区的画家进入大城市。画家迅速市民化、职业化和更广泛地商业化。而画家的城市化，使绘画与社会政治有了更密切的关系，画家彼此了解、互相影响的机会多了，水墨画作品的山林之意有所淡化，政治倾向或商业气息变浓；与此同时，伪作和品格低下之作也有了更多泛滥的可能。

客观说来，人们对“弃儒就贾”、“治生”、“私欲”、“功利”、“润笔”、“利市”等价

值观念的改变及绘画审美思想的发展，源自儒学的平民化转向和释道民俗化的空前融合。这使得文人画向着平民化、个性化、多元化、商业化的道路发展。文人画中具备宏大气势、卓越神韵的作品相对减少了，而注重现实情趣、儿女情态的风雅作品开始活跃起来。钱钟书先生对这种末流国画颇有讥嘲。小说《猫》中写民国时期地方老名士：不懂透视，不会写生，今天画幅山水“仿大痴笔意”，明天画幅树石“曾见云林有此”，生意忙得不可开交。这位名士向他侄儿吹嘘，说是某银行经理求画中堂，要切银行，要口彩好，西洋画没办法，让瞧他画的！画的是一棵荔枝树，结满了大大小小的荔枝，上面写着：“一本万利。临罗两峰本。”老名士又说他的“幸福图”，以一株杏花，五只蝙蝠，来切幸福（杏蝠）。他侄儿听得目瞪口呆。

然而绘画的恶劣因素往往具有一种病毒性传染之趋势，浸延至今，这种国画末流还在流布——笔墨的庸俗，取境的低劣，构图的无趣，恶俗作品

常有淹没精雅艺术的趋势，就像劣币驱逐良币一样。当中又因了一些有权的好事者的加盟，此类恶俗作品更是印刷精美，到处铺开。本当安抚心灵的绘画，似此以恶情劣趣消解艺术的作用，大众的欣赏趣味也遭摧残，真乃一大悲剧也。

20世纪90年代以来，国画也开始具有像好莱坞一样的艺术生产、加工、出售的系统化运作模式，一种新型的艺术工业开始逐渐走向成熟。而艺术工业的出现，已潜在地说明精英艺术向商业艺术方向的发展。但是，这种取悦于市场的作品并不是传统的那种“风情画”或“行画”，而是假扮着“先锋”或“当代”的样子出现的。从商业化的发展规律上看，既然要投靠市场，那就无法回避中国当代绘画整体意义上的“媚俗”倾向。

诗史衰绝与画道隐匿

中国美学思想的推进，是本着儒家“游于艺”的教诲，而提倡“诗教”，由此滥觞，琴、棋、书、画，无不作为一种教育手段而为文人所必修。唯其如此，才能在“游艺”的同时完成净化心灵的功业，蔚成人文。因之，诗学与画学是“人学”的两翼，故其间并不存在隔碍——二者不仅美学精神彼此融通，且批评原理相同，评诗曰品、曰格、曰性灵、曰性情、曰气韵，评画亦然。

然而“诗”之为“史”与“画”之为“道”的功能，在以庄禅为代表的“乐感文化”的侵蚀中，逐渐失去“德感文化”的本能。这也使得宋代以后，高唱“诗情画意”的中国诗歌、绘画，却逐步远离了先秦的汪洋恣肆、魏晋的风骨凛冽、盛唐的法度肃然，而变得越发味同嚼蜡。

文人画发展到明代，出现了一个非常重要的分宗立派的学说，这就是所谓的“南北宗论”的创立。这个学说对中国画学的影响历三百年之久，从此中国绘画史上首次出现了文人画（即南宗画）一统天下的局面，致使院体画、民间画及其它画种衰落，在创作思想上进入了一个严重脱离现实、一味摹古、复古的怪圈。

明清以后，画坛摹古之风盛行，以“四王”为代表的正统画家，专事模仿，离开古人不敢着一笔。终日画于南窗之下，完全脱离生活，使文人画走向公式化、概念化的绝境。“四王”中领军人物之一王鉴认为“学画舍弃了董巨，就像是夜行无灯一样”，造成了“家家一峰，人人大痴”的局面。此种刻意模仿、囿于古人笔意的公式化的创作思想竟左右了山水画坛整整两个世纪。为官方所接受的“宫廷美术”与“力追古法”的





“四王”是那时期画坛的主流。仅从精湛深厚的程式化笔墨技法上来看，“四王”是集大成者。但其代表人物王时敏在他的《西庐画跋》中反复强调山水画要“与古人同鼻孔出气，下笔自然契合”、“一树一石，皆有原本”等一系列公式化的理念，严重影响着清初的山水画创作。

本来，绘画的基本价值功能应该是“以水墨诉写历史”，它应该是“诗史”的一个有效补充。

然而，被标榜为中国艺术精粹的“文人画”，在我看来仍然没有认清它在价值与审美关系处理上的颠倒做法，千年来，文人画家们在创作中强调“畅神”，推崇“媚道”，鼓吹“逸气”，标榜“清高”，讲究“空灵”，演说“静谧”，鄙视“工巧”，注重“朴拙”……经过一千多年的“格拗”，终于以道家的审美理想削弱了儒家的功利观念，把绘画变成了画家个人陶情冶性，抒怀言志的手段。

当今世界已经进入了一个可以被命名为“后意识形态”的新时代——即政治意识形态让渡给文化意识形态的时代。在后意识形态时代，传统文化中所固有的那种由主流社会少数精英掌控的文化秩序和审美范式，日益被后现代社会景观所瓦解，取而代之的是无处不在的文化意识形态制造的新型文化现象和审美诉求，这其中既有引领社会进步的积极因素，也不乏让人存疑的文化症候与审美病象。在现代世界里，儒学的话语显露甚至还赶不上佛学或禅学，所以代表儒家的价值思维特性远谈不上“正统”地位，它也不再是可供选择的一种方法，而成了来自新的形形色色的信仰形态的对立物，那么，谁来在国画道弊中担当起这个“史诗”任务？

文人画的去向何在？是承接千载之上的传统，还是自我改变以求生存？无论如何，要拯救国画，必须从涵浸古人做起，否则无以破立。

在儒家视野的观照下，当代文人画家还根本没有自觉地从千年来佛、道、禅、玄中迷途知返，某种“非正统”或“反正统”的价值诉求仍然深深地吸引着画家们不着边际的笔墨，这种画道的遮蔽，是画家心知肚明的隐痛。

争论尚无了期，然则历史的一切却都尘埃落定。这其中一定蕴涵着某种类似“集体无意识”或“文化原始基因”的价值冲动，使我们能在茫茫星空中不懈寻找，寻找那个连系个体心灵和历史文脉的通道。

今之骨董，古人用物也。其制作精工，非今人可及。故历代宝惜爱护之，什袭而藏，不轻示人，非收藏赏鉴家不能知也。世俗所贵重者，但知有黄金而已。可使一瓷盘，一铜瓶几倍黄金之价，非世俗所知也。故人能好古董，即高出于世俗，其胸次有别。

——明·董其昌



中国画佳作
炯识

Jia zuo jiong shi
pinyi culture



平原试马图 宋代 陈居中(传)