

国家社科基金
GUOJIA SHEKE JIJIN HOUQI ZIYU XIANGMU
后期资助项目

南畫 十六觀

Sixteen Views on
Chinese Literati Paintings
朱良志◎著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

J212.05
42



013068434



Sixteen Views on
Chinese Literati Paintings

十六觀南畫

朱良志◎著

J212.05
42



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

南画十六观 / 朱良志著. —北京: 北京大学出版社, 2013.7

ISBN 978-7-301-21915-7

I. ①南… II. ①朱… III. ①文人画—绘画评论—中国—

IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第002374号



书 名: 南画十六观

著作责任者: 朱良志 著

责任编辑: 艾 英

标准书号: ISBN 978-7-301-21915-7/J·0489

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62756467 出版部 62754962

印 刷 者: 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

720毫米×1020毫米 16开本 43.5印张 690千字

2013年7月第1版 2013年7月第1次印刷

定 价: 178.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn



国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

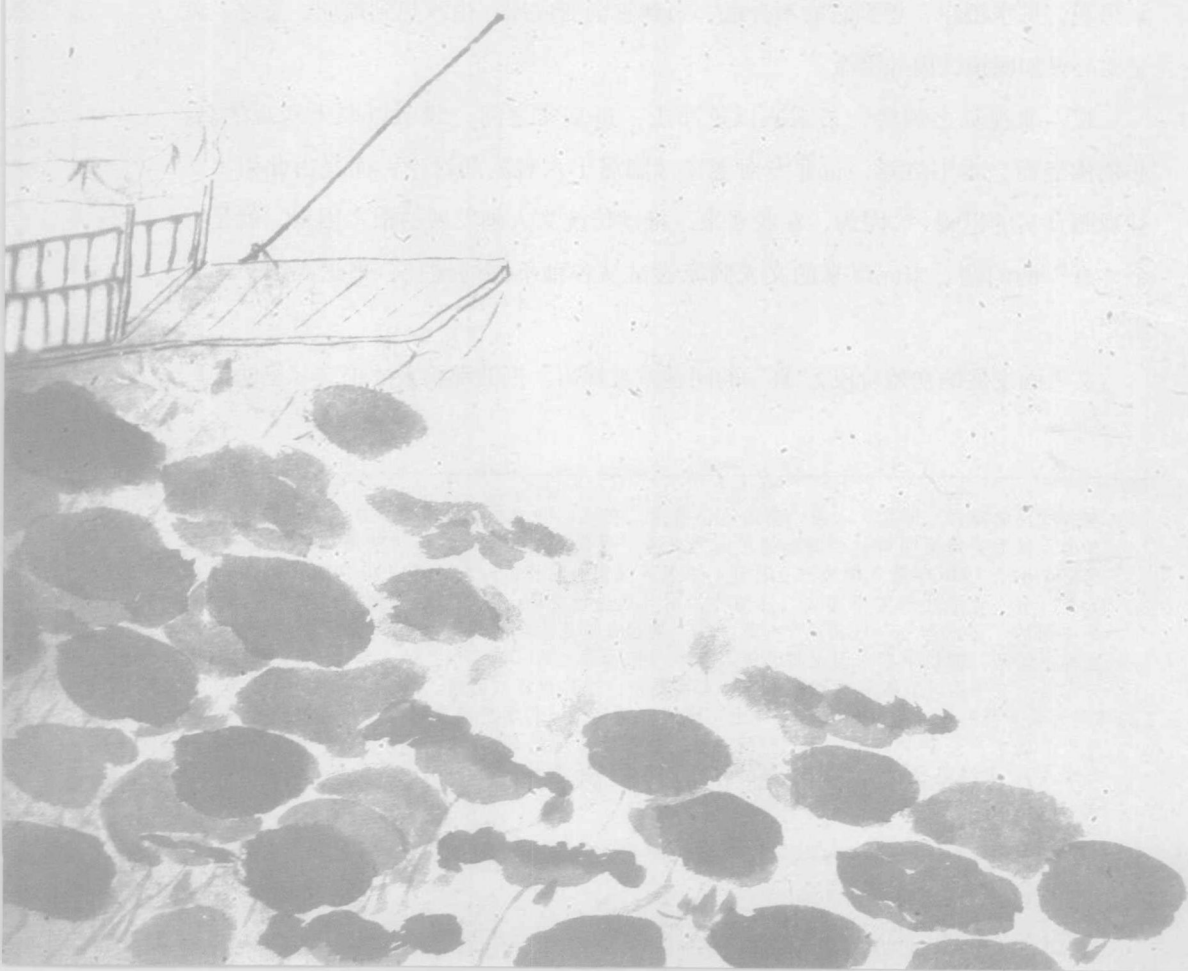
全国哲学社会科学规划办公室

南畫十六觀

Nanhuashihua Guan

序 言

文人画的真性问题



开宗明义，先说书名。“南画十六观”，所观者为何？观画之真性也。此所谓南画者，特指中国传统文人画^[1]。所以本书的研究重心定在：文人画的真性问题。

昔读陈老莲《隐居十六观》，感其取意之深。十六幅画，十六个观照点，依次为：访庄、酿桃、浇书、醒石、喷墨、味象、漱句、杖菊、浣砚、寒沽、问月、谱泉、囊幽、孤往、缥香和品梵。这十六幅画，是他晚年隐居生活的写照，是他此期精神追求的缩影，也是他有关人生诸种问题之“图像答案”。所以言“观”者，即在观生命之真实。

老莲此画之名来自佛经。《观无量寿经》有十六观之门。该经说一个念佛的行者愿生西方极乐世界，请佛说修行的方法，佛给他讲十六种观法，也即往西方极乐世界的十六种门径，分别是：日想观、水想观、地想观、宝树观、八功德水想观、总想观、华座想观、像想观、佛真身想观、观世音想观、大势至想观、普想观、杂想观、上辈上生观、中辈中生观和下辈下生观。每一观都示以具体的修行办法。如水想观，见水澄净，想到它的不分散，想到它会变成冰，由冰想到琉璃，总之，就是要心灵如明镜，内外澄澈。

观，非视觉之观察，乃观心以进净土，进真实之门。我所以取十六观之名，非依佛经而立本书之意，也非专对老莲《隐居十六观》的讨论，而是由此引出一种观照真实的思想^[2]。因为，在我看来，推动传统文人画发展的根本因素，就是一个“真”的问题。宋元以来的文人画家尝试从各种不同的途径，来进入这个“真实之门”。

文人画发展的初始阶段，“真”的问题就被提出。荆浩那篇天才论文《笔法记》，

[1] 本书所说的南画，即指文人画。南画这个概念，在近代中国才有使用，本自“南宗画”，概指自唐代以后兴起至明清达到高潮的中国文人画。近代中国画史专家不少使用过这个概念。郑逸梅先生于1946年第3期《沪卫月刊》中发表《南画丛谈》一文，其中以“南画”称中国文人画。童书业先生研究中国文人画的作品名《南画研究》，他说：“所谓南画，大体说来，就是中国的‘文人画’。”（《南画研究》新序，《上海师范大学学报》1982年第1期）日本以南画称中国画，德川中期中国水墨画传入日本，日本称之为“南宗画”或“南画”，主要指的是文人画。在中国文人画影响下产生的日本水墨画，被称为日本南画。

[2] 《观无量寿经》十六观法的“往生净土”模式，其实是一种理想境界模式，它对中国艺术的理想世界追求产生重要影响，如元顾阿瑛著《制曲十六观》、明冷谦著《琴声十六法》（其实就是观法）、明陈继儒作《读书十六观》、明陈鉴作《操觚十六观》、明闵景贤作《游山十六观》等，其中包含着中国艺术独特的超越精神。

讨论唐代以来画界出现的水墨这一新形式，他从“真”的角度，为水墨的存在寻找理由，提出“度物象而取其真”的观点。度者，审度也。绘画须造型，造型须有物，画有其物，就是真的吗？水墨渲淡，和鲜活的色相世界有如此大的差异，能说是真实吗？文章从绘画的基本特性谈起，通过问答的形式，推出两种观点，一是“画者，华也”。这是传统画学的主流观点，即绘画是运用丹青妙色图绘天地万物的造型艺术，绘画被称为“丹青”就含有这个意思。荆浩认为，“华”，只能是“苟似”，只具表面的相似性。一是“画者，画也”。“画”是“图真”，表现世界的“元真气象”，展示出“物象之原”。后来北宋人托名王维《山水诀》所说的“肇自然之性，成造化之功”，也是这个意思。画者画也，这种同字诠释，所强调的是“依世界的原样而呈现”的思想。

这里存在着两种真实，一是外在形象的真实（可称科学真实），一是生命的真实。荆浩认为，绘画作为表现人的灵性之术（接近于今人所说的“艺术”），必须要反映生命的真实，故外在形象的描摹被他排除出“真”（生命真实）的范围。水墨



陈洪文
樵古双册之一
克里夫兰美术馆藏

画因符合追求生命真实的倾向，被他推为具有未来意义的形式。

北宋以后，文人画理论的建立在很大程度上是围绕“真”的问题而展开的。有一则关于苏轼的故事写道：“东坡在试院以硃笔画竹，见者曰：‘世岂有朱竹耶？’坡曰：‘世岂有墨竹耶？’善鉴者固当赏于骊黄之外。”^[1]苏轼的反问，是中国文人画史上的惊天一问，它所突显的就是绘画的真实问题。你难道见过世界上有黑色的竹子吗？^[2]黑竹、红竹，都不是现实存在中的绿色竹子，画家为什么有悖常理，画一种非现实的存在？东坡等认为，形似的描摹，徒呈物象，并非真实，文人画与一般绘画的根本不同，就是要到“骊黄牝牡之外”寻找真实，画家作画，是为自己心灵留影。文人画家所追寻的这种超越形似的真实，只能说是一种“生命的真实”。

元代以来，关于绘画真实问题的讨论愈加热烈。倪云林在一首回忆他学画经历的诗中写道：“我初学挥染，见物皆画似。郊行及城游，物物归画笥。为问方崖师，孰假孰为真？墨池搵浥滴，寓我无边春。”^[3]他开始学画，模仿外物，觉得一切都是真的，后来他悟出，他所描绘的外在色相世界纵然再真切，也是假的，是没有意义的，他认为，生命真实才是他作画所要真正追求的，这是一种寓含着生命“春意”的真实。“孰假孰为真”，在云林看来是显而易见的。

徐渭从幻化的角度来表达他对真实的思考。他有《旧偶画鱼作此》诗，从云林的画写起：“元镇作墨竹，随意将墨涂。凭谁呼画里？或芦或呼麻。我昔画尺鳞，人问此何鱼？我亦不能答，张颠狂草书。迩来养鱼者，水晶杂玻璃，玳瑁及海犀，紫贝联车渠。数之可盈百，池沼千万余。迩者一鱼而二尾，三尾四尾不知几。问鱼此鱼是何名？鱗魴鱧鲤鲙与鲸。笑矣哉，天地造化旧复新，竹许芦麻倪云林！”^[4]云林画中的竹，画得像芦苇，又像是麻，他自己画中的鱼，是鱼，又不像鱼，在他看来，“天地造化旧复新”，物的形态并没有一个确定，一切都是虚幻的。如果停留在物象的模仿上，就会离真实越来越远。

白阳评沈周说：“图画物外事，好尚嗤吾人。山水作正眼，变幻初无形。闭户觅真意，展转复失真。”^[5]他认为，绘画要画“物外”之“事”，而不是山水花鸟形式本身。他作画，每为外在物象所缚，失落了“真”意。他在沈周画中得到了寻找“真”

[1] 此据戴熙《习苦斋画絮》卷八所引，清光绪十九年刻本。

[2] 从植物学角度看，是有红竹和黑竹，但比较稀有。苏轼这里的讨论基点是奠定在人们习惯所见的绿竹基础之上的。

[3] 《为方崖画山就题》，《清闷阁集》卷二，《文渊阁四库全书》本。

[4] 《徐渭集》卷五《徐文长三集》之五，中华书局，1983年，第159页。

[5] 《书石田图上》，见《陈白阳集》（不分卷），《四库存目丛书》本。

意的启发。

围绕此一问题，文人画史上产生了一系列很有价值的理论命题，如八大山人的“画者东西影”，就是一个重要的观点。画必有其形，画的是“东西”，但如果停留在画“东西”上，这样的画便无足观。画要画出“东西”的影子，不是虚无飘渺的形相，而是超越形本身，表达深沉的生命感觉。他还提出“涉事而真”的观念，借佛教“真即实”的思想，阐述文人画的生命真实观。又如恽南田反复道及“不失元真气象”的问题，他认为绘画要画出“元真气象”，所谓“元真”，即性上的真实。元者，初也，本也，性也，他强调归复生命的本明。

金农有一则题画跋说：“茫茫宇宙，何处投人？”在无限的时间和空间中，何处是人自立的地方，他的突兀一问，真像高更在他生命的净土塔希提岛上创作《我们从哪来？我们是谁？我们将向何方？》油画的询问一样，是关乎人生命存在价值和意义的追寻。本书所说的“生命真实”中的“生命”，不是“活着”的生命体，或者支撑生命体的内在动力因素，而是指人的生命“存在”之逻辑。生命真实，所追寻的是人生命存在的价值和意义，所回答的正是金农提出的问题。

本书讨论文人画的真性（生命真实）问题，并非停留在画论的观点上。在我看来，画者的根本还是画，他的画就是他的语言，是他思想的结穴。本书的研究，采



金农
花果图册之一
私人收藏
33×30cm

用画论研究之外的另外一种方法，即在理论推阐的基础上，通过作品来呈现他们关于真实的看法。文人画家是通过他们的形象语言来参悟真实的。就中国文人画的存在状态看，惟有通过此一途径，才能看清文人画在真性方面的追求。

生命真实是通过中国艺术的独特追求——“境界”来实现的。境界，在一定的意义上，可以称为“显现生命真实的世界”。境界不是风格，它是人在当下妙悟中所创造的一个价值世界，其中包含艺术家独特的生命感觉和人生智慧。所以，它是一个“显现生命真实的价值世界”。在文人画的发展中，不少代表性画家在境界的创造上，形成了自己独特的特点。本书的重点便由这“显现生命真实的价值世界”入手，来展现他们关于文人画真性问题的思考。

本书选择了十六位画家，自元代开始到清代的乾隆时期，这个阶段是文人画获得突出发展的时期，也即从十六个不同的角度，来“观”生命真实的问题。虽然所讨论的这些画家的艺术皆从五代两宋大师中转出，但又有自己的独特创造，他们都有一套属于自己的特别“语言”，以此注释对文人画真性问题的理解。

本书在元代选择了三位画家。论黄公望，以明清以来人们评论他常提到的“浑”的境界为重点，分析这一境界中所含蕴的浑全真一之道。论吴镇，重点分析他的渔父艺术，结合自唐代以来出现的“水禅”，品读他对终极价值的看法，落脚点在“别无归处是吾归”的智慧。论倪雲林，突出他的山水幽绝的境界，认为他的寂寥的山水，其实含纳着对真性的追求。元代诸贤对文人画真谛的理解，开启了明清绘画的智慧里程。

在明代选择了七位画家，主要是以吴门画派为主，并延及此一画派的余脉。论沈周，从其“平和”之道入手，探讨其平和中见真实的内涵。论文徵明，拈出一个“浅”字，论他的“真赏”，是赏物，也是赏心。论唐寅，选出吴门画派最为重视的“视觉典故”问题，透析其作品中所含有的独特历史感。论陈道复，以“幻”为基点，说他关于真幻之间的冥想。论徐渭，说文人画的一个重要观念“墨戏”，辨析其中“戏而非戏”的内涵。论文人画理论发明的集大成者董其昌，从一个“空”字入手，说他画中体现的“无相法门”。论陈洪绶，通过高古格调的突出，说其中所包括的追求时空超越的永恒内涵。明代中期以后艺术空前繁荣，与这个时代文人画所提供的智慧滋养密不可分。

在清代选择了六位画家，以清初为主，并伸展到乾隆中期的余绪。论龚贤，重点分析他的“荒原意识”，分析他通过荒寒历落的“荒原”意象创造追求生命真性的思想。论八大山人，重点分析他的“涉事”概念，分析他如何将佛学触物即真的

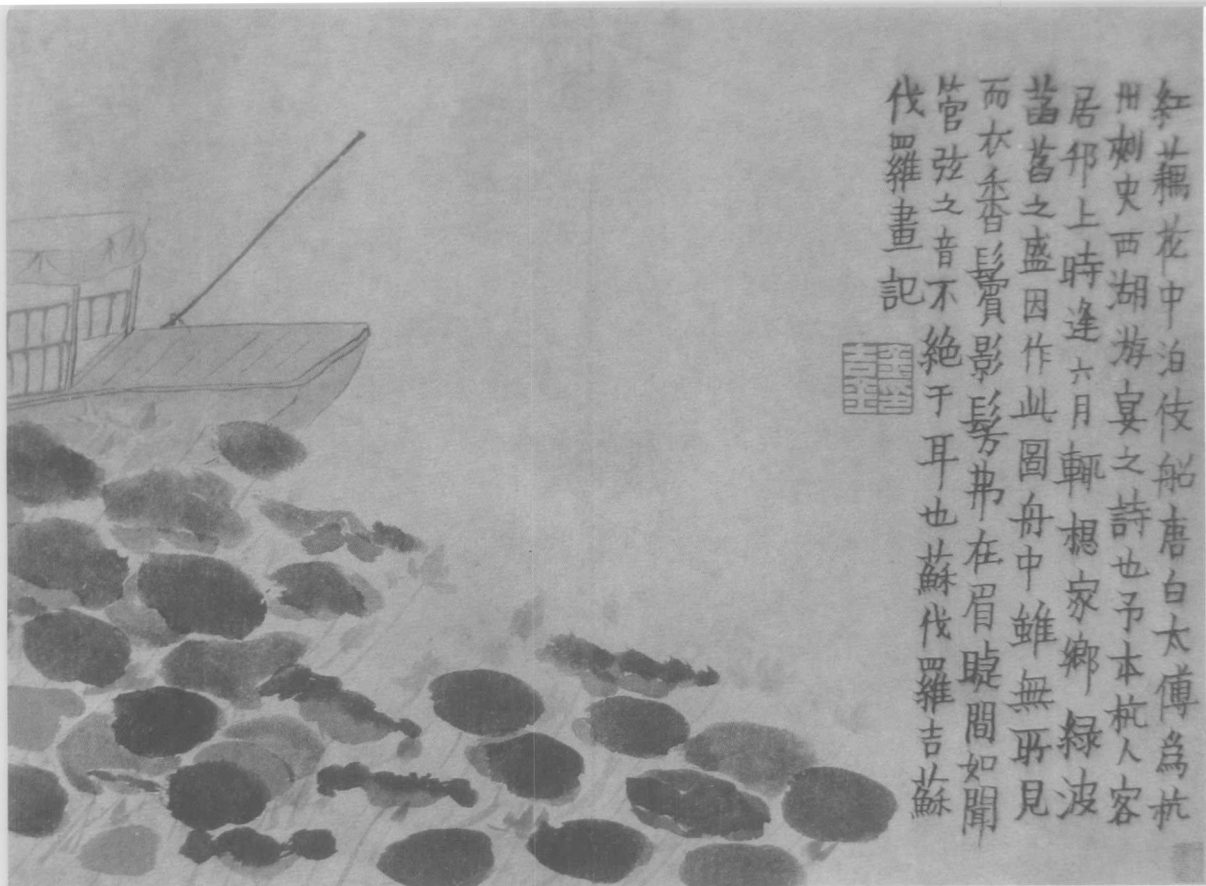
思想运用到图像建构上的思想。论吴历，以钱牧斋对其“思清格老”的评论为基点，分析其老格中所包含的千年不变的真实。论恽格，说一个对传统文人画产生重要影响的“乱”字，他于寒江乱柳中见元真气象，给我们很大启发，读他的画如同听一首绝妙的音乐。论石涛，重点研究他的绘画所给人“躁”的感觉的问题，这位表面上并不符合文人画规范的伟大画家，其实其艺术有与文人画传统的深层勾连，他的“躁”包含着生命真实的大问题。最后一篇研究金农，从他至为喜好的金石气入手，分析他追求金石一样的永恒生命价值。

这其中涉及的种种境界，都不为所举画家所独有，如黄公望的“浑”反映了中国文人画对浑厚华滋境界的追求，甚至影响到近代黄宾虹的创作。石涛的“躁”也不为其所独有，如他同时代的石溪、程邃也有类似的表现。因此，这十六个观照点，是对某个特别画家追求真性的观照点，也是从总体上透视文人画基本追求的有机组成部分。我甚至企图由这十六个观照点，来看传统文人画追求真性问题的整体轮廓。因此，本书所选的画家，并不是根据他在绘画史上的地位和成就来确定，而是看他的艺术思考与文人画发展这一中心问题的相关度。本书不是关于文人画的“艺术史”研究，而是有关文人画的艺术哲学思考：文人画及其理论中所包含的哲学思考；从文人画中抽绎出的哲学思考。

文人画的哲学思考是它的人文价值显现的基础。重要的不是艺术家留下的画迹，而是伴着这些曾经出现的画迹所包含的创作者和接受者的生命省思。艺术最值得人们记取的不是作为艺术品的物，而是它给人的生命启发。即使有些作品已经不存，但通过语言文献中存留的若干信息，仍然可以帮助我们分享其中的智慧。所以本书的重点不在鉴赏实存艺术，不在“看图”——这被有些艺术史家强调为接触艺术的唯一方式（甚至有这样的观点：衡量造型艺术研究的价值，就看它处理图像和文字资料二者的比例，以图为中心者为上），通过图像与文字文献的互勘，来寻觅这种精神性因素的痕迹。

明李日华说：“凡状物者，得其形者，不若得其势；得其势者，不若得其韵；得其韵者，不若得其性。”^{〔1〕}由这段话，可以帮助我们划分中国绘画发展的三个不同的时期，即：由“得势”到“得韵”再到“得性”的三个阶段。中国早期绘画有一个漫长的追求形似动势的阶段，如汉代在书法理论的影响下，绘画就有此特性。自六朝到北宋，在以形写神、气韵生动理论影响之下，又出现了画外神韵的追求，画

〔1〕李日华《六砚斋笔记》评马远《水图》语，民国中央书店，1925年。



金农 山水人物册之八 上海博物馆藏 26.1×34.9cm 1759年

要有象外之意、韵外之致，从顾恺之的“传神写照”到北宋画人对活泼“生意”的追求，都反映了其内在的义脉。但自北宋之后，在文人画理论的影响下，由于对绘画真实观讨论的深入，绘画中出现了一种新质，就是对“性”的追求，即李日华所说的“得其韵不如得其性”。性，本也，李日华说：“性者，物自然之天。”此时绘画的重点过渡到对生命本真气象的追求。从元代到清乾隆时期的文人画发展，从总体上可以归入这“得性”阶段^[1]。

我们很容易发现不同时期其绘画表现的不同。如比较范宽的《溪山行旅图》和云林的《容膝斋图》，前者属于“得韵”阶段的作品，后者属于“得性”阶段的作品。二者有明显的差异。虽然云林山水脱胎于宋人，但与宋画有本质的差异。前者是外在的、写实性的山水，而后者则淡化写实性，所重不在外在山水，而在内在体验。前者重在表现人活动的场景，而后者则热衷于创造一个“无人之境”——一个抽去

[1] 这三个阶段的划分，是就总体趋势而言。因为在中国绘画发展的义脉上，并不存在一种划然中分的界限，往往只是趋势性的变动。同时，在此处所说的三个不同的阶段中，其呈现特点也只是一大致倾向，并不存在不同阶段中绘画特点绝对的相异性。

人活动形式的空间。前者是一种典型的气化山水，重在表现宇宙大化之生机；而云林此类画毫无生气可言，从生机活泼上完全无法理解这样的画，这里蕴藏着佛教和道教全真教的“无生”智慧，与范宽作品追求的“生生之气”的感觉是完全不同的。

明清以来文人画无不出入宋元，然正如龚贤所说“以倪黄为游戏，以董巨为本根”，宋元之基本特点又各有别。宋是始基，始基不立，则画无以成；元是变体，无此游戏通变之法，则风神难生。故画中高手，以元之灵变穷宋之奥府，以得画之真性。

“得其性”，就是以生命的真实作为最高的追求，这在元代以来的文人画中得到突出发展，也是本书写作始自元代的根本原因。

二

文人画，又称“士夫画”，它并非指特定的身份（如限定为有知识的文人所画的画），而是具有“文人气”（或“士夫气”）的画。“文人气”，即今人所谓“文人意识”。文人意识，大率指具有一定的思想性、丰富的人文关怀、特别的生命感觉的意识，一种远离政治或道德从属而归于生命真实的意识。所以在一定意义上可以说，文人画，就是“人文画”——具有人文价值追求的绘画，绘画不是涂抹形象的工具，而是表达追求生命意义的体验。因此，文人画的根本特点，就是它的价值性。

文人画发展的初始可以追溯到中唐时期，在道禅哲学影响下出现了新的艺术思潮，一种重视人的内在体验的自省式艺术跃上历史的台面。两宋以来，文人画发展又融进了理学心学的思想，成为一种具有深厚哲学背景的文化现象。或者说，文人画是中国哲学发展的逻辑产物。元代是文人画发展的重要转折期，并直接影响到明清时期的绘画传统。文人画发展到清代康乾时期达到极盛。此后随着国力的孱弱、文化的衰竭，文人画的思潮也几近消歇。

文人画先是在山水画中获得发展，但文人画并非独得于山水。文人画的发展中，文人意识渐渐影响到花鸟画，像青藤和白阳的花鸟画，显然带有浓厚的文人意味，八大山人妙绝时伦的花鸟之作，是中国传统文人画的突出代表。人物画中文人意识的流布在南宋以后获得突出发展，像陈老莲的人物画，利用人物来表现深沉的生命思考，为物画的发展开辟了新章。甚至佛教艺术中也渗入了文人意

识，我们在南宋以来许多《罗汉图》中都可看到文人画的影响，如周季常和林庭珪的《五百罗汉图》。

从狭义的角度看，在中国画的发展中，并不存在纯粹的文人画家。只能说，中国绘画史上有的画家有些画体现出文人意识的特性。一个画家创造的作品并不一定都可归入文人画的领域，如沈周的很多花鸟画并不属于文人画。即使一个可以称为文人画家的艺术家，他的艺术在不同的历史时期，也有不同的倾向性，如八大山人早年于佛门中的绘画，并不具有鲜明的文人画特性。

文人画，是灵魂的功课，带有鲜明的智慧性的特点。中国道禅哲学有不立文字之思想，人的智性在语言（知识理性）中容易陷入困境。而视觉艺术在宋元以来的发展中，在某些方面却解脱了语言的困境。文人画既可表达人们所“思”，又可以克服知识理性的障碍，成为人们重视的一种方式。

陈衡恪论文人画，认为其重要特性“是性灵者也，思想者也，活动者也”，他用“思”来概括文人画的基本特性^[1]，这是非常有眼光的观点。清戴熙说，画不仅要“可感”，更要“可思”。“可感”，强调画要传达生命的感觉，但必由此生命感觉上升到“可思”，也就是可以打动人的智慧。他评论朋友《寒塘鸟影图》时说：“随意点染，一种荒寒景象，可思可思。”^[2]所谓“可思可思”，就是给人生命的启发。南田说得更有意思：“秋令人悲，又能令人思。写秋者必得可悲可思之意，而后能为之。不然，不若听寒蝉与蟋蟀鸣也。”看一幅《秋声赋图》，如果不能给人以智慧的启发，不如去听寒蝉鸣叫。他也强调了智慧的重要性。

现在有一种倾向，认为研究艺术的精神、气质或者内在的智慧、思想，这些都是虚的，不如研究艺术史文献、艺术家活动的事实、艺术风格来得实在。但这样的倾向对于研究像中国文人画传统这样的对象并非有利。喜龙仁说，中国艺术总是和哲学宗教联系在一起，没有哲学的了解根本无法了解中国艺术。中国艺术尤其是文人画反映的是一种价值的东西，而不是形式。喜龙仁的看法是非常有见地的。^[3]

在绘画界，还有这样的说法，说一幅画，其实画家画它并不表达什么，但评论家常常会说他象征什么、隐喻什么，这都是瞎说，他们所知道的还不如一个孩子。

[1] 陈师曾《中国文人画之研究》，天津古籍出版社，1982年，第3页。

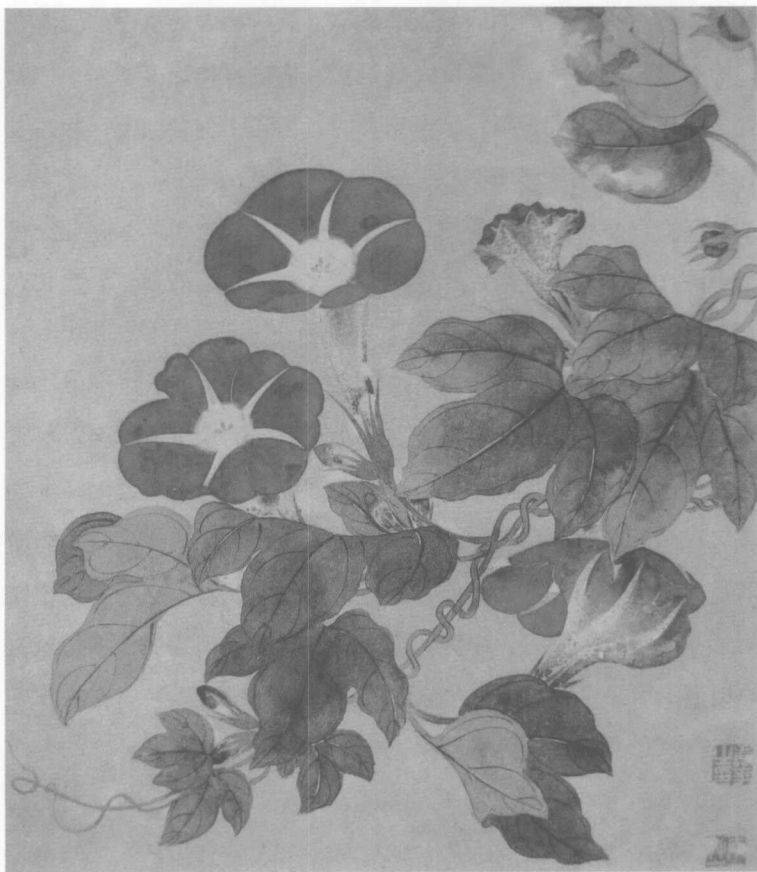
[2] 《习苦斋画絮》卷三。

[3] Osvald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting: Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties*, Mineola, New York, 1936, pp.2-5.

编造出三岁孩子的欣赏力超过大名鼎鼎的评论家的故事，是一些人的拿手好戏。在当今，你要是说这幅画有这样的含义，可能要面临讥笑，你也不是画家本人，你怎么知道它有这样的含义！人们给热衷于阐释绘画意义的行为送了一个词汇，叫“过度阐释”。

这样的观点在某种程度上是有一定的道理，尤其对于当代艺术中那些随意涂鸦的画作来说。但对于中国文人画的传统来说，这样的看法却又明显不合。因为文人画家公开表白，他们的画是求于“骊黄牝牡之外”，不是形似，止于图像形式本身来看他的画，等于灭没了他们作品的生命。你没听苏轼这样说，“论画以形似，见于儿童邻”——你要是论画只知道从形似上去看，这跟小孩子的水平差不多。更重要的是，中国文人画家作画，往往将自己整个生命融入其中，像徐渭所说的“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”，我们不能面对他的画，只说徐渭是一位画葡萄的好手，或者加上一句，他的笔墨还不错。这样理解，离真正的徐渭远甚。更重要的是，中国文人画有普遍的担当意识，不是道统式的担当、道德式的担当，而是生命的觉解。徐渭这样说他自己的画：“百年枉作千年调。”唐寅也有类似的观点：“得一日闲无量福，做千年调笑人痴。”——人的生命不过百年，但在这短暂的栖居中，真正的生命觉醒者，要作千年之调，艺术家的画是在作生命永恒的思考。绘画所记录的是人生命的觉解，文人画有一种强烈的“先觉意识”——觉人所未觉者、启人所觉者，正与此有关。比如八大山人，如果说他的花鸟只是画得传神，栩栩如生，他的书法水平高，他的笔墨功夫好，这样的观点完全没有触及八大山人花鸟画的核心。在我看来，从严格意义上说，八大山人都不能称为一个花鸟画家，因为他并不是画一朵花就止于一朵花、画一只鸟就止于一只鸟的画家，他画中的很多鸟，几乎和鸟没有任何关系，他的画真可以说是花非花、鸟非鸟、山非山、水非水，他有另外的表达，有他关于生命真境的追求。他的画表达的是对这混乱人世的思考，一个生命体独临萧瑟西风的深沉感受。停留在“图像”表层看八大，真是全无巴鼻处。

文人画的智慧表达毕竟不同于哲学论文，它不是概念的推理，更不是某种思想的强行贯彻。它是一个情意世界，一种在体验中涌起的关于生命的沉思。文人画的智慧与其说是某种观点的敷衍，倒不如说是建立一种立足于沉思的生命呈现方式，一种融进灵魂觉性活动的独特心理形式。文人画的智慧表达，不是结论，而是过程；不是观念，而是生命；不是定性定义的传递，而是非确定性的呈现。非确定性是文人画的重要特点，它将绘画从前此的确定性中解脱出来。这样就避开了中国哲学所



恽南田
牵牛花图
22.9×27.3cm

警惕的“语言的困境”（如老子的“言无言”、庄子的“天地有大美而不言”、慧能的“不立文字”）。

明汪砢玉引一位托名“有芒氏”的论画语说：“得形体不如得笔法，得笔法不如得气象。”^[1] 龚贤说：“画家四要：笔法、墨气、丘壑、气韵。先言笔法，再论墨气，更讲丘壑，气韵不可不说，三者得则气韵生矣。”四要中笔和墨，也就是“有芒氏”所说的“笔法”，二人的意思大体相近，强调文人画是通过笔墨创造丘壑（或花鸟等形式），由丘壑体现出独特的气象。笔墨的形式，丘壑的意象，飘忽的气韵，三者是相融为一体的。因此，我们说文人画表达生命的感觉和智慧，其实正是通过这“气象”传达出来的。所谓“气象”，与唐代以来艺术理论中的“境界”含义大体相当，

[1] 《有芒氏墨两碎金》语，见《珊瑚网》卷二十三下。有芒氏是传说中的伏羲之臣。这段话在清代书画界影响很大，或以为南田所说。