

龔賢畫學的「士情」思想

Gong Xian's Artistic Thoughts Of the Feelings of Scholars

張 卉

Zhang Hui

山東師範大學美術學院講師

摘要

在探討龔賢畫學思想時，特別把“士情”話題提出來，一方面因其本身包含了很多富有新意的內涵，可以看出與文人畫發展主旨之間的密切關係，另一方面置於當時遺民的時空中，關於士和士氣的討論，讓他的畫學透出深厚的命運感和生命關懷的思想，可以視作他遺民情懷的一種詮釋。

【關鍵字】 龔賢、士氣、四要、命運感

清初江南遺民中，龔賢是一個博學的藝術家。他的畫學思想見諸於課徒畫稿、畫跋等，不管是解釋傳統，還是創造自己的觀念，他的畫論尤其可以自注文字。在龔賢那裡，詩書畫，境界無不相通。他以書畫家為文，其思想表達往往因平易直白而警醒鮮明，至於文字間常有壯懷之氣溢出，又是性情使然之處。

如同傳統繪畫發展的一般狀況，大凡繪畫上有大創新的畫家，其背後多半有自己的畫學體系為支撐。龔賢就是這樣的一位。這裡，我將要探討的龔賢畫學的“情懷”觀，是對他的畫學體系的整體思考。選擇了龔賢畫學思想中除墨法觀外，其他比較重要的觀念，從文本出發，結合中國畫學理論、美學傳統以及明清之際的遺民思想背景，對其作一些辨析。這些觀念內涵與墨法觀相聯，反映出龔賢畫學思想的大致框架。嘗試由另外的路徑，對深入理解龔賢遺民藝術和思想，能有所助益。

在探討龔賢畫學思想時，特別把“士情”話題提出來，一方面因其本身包含了很多富有新意的內涵，可以看出與文人畫發展主旨之間的密切關係，另一方面置於當時遺民的時空中，關於士和士氣的討論，讓他的畫學透出深厚的命運感和生命關懷的思想，可以視作他遺民情懷的一種詮釋。

一、“士氣”

關於繪畫與士氣的關係，龔賢有專門的談論。他曾說：“古人所以傳者，天地秘藏之理，泄而為文章，以文章浩瀚之氣，發而為書畫。古人之書畫，與造化同根，陰陽同候，非若今人泥粉本為先天，奉師說為上智也。”¹繪畫，不是要恪守前人的教誨，而是要立足天地自然間，以浩瀚之氣發現天地中氤氳的氣韻，這是生命之韻，也是繪畫之源。在《課徒畫稿》中，他曾雲：

畫要有士氣，何也？畫者詩之餘，詩者文之余，文者道之餘。不學道文無根，不習文詩無緒，不能詩畫無理。固知書畫皆士人之餘技，非工匠之專業也。²

¹ 跋見《龔野遺山水真跡》，著錄見週二學《一角編》乙冊，上海人民美術出版社，1986年，40頁

² 《龔半千山水畫課徒稿》，四川人民出版社，1981年，74頁

何為士氣？龔賢把它視為詩畫相通的內在之理。理，即天地之道；畫是表現天地之道的一種方式，所以畫之理、藝之道、天之道，三者一體。這是龔賢講士氣的基礎。士氣，即道氣，它是藝術之根、藝術之理。在一則談論文人畫的跋文中，他表達過相同的意思，“（士大夫畫）宜其中有詩意，有文理，有道氣。噫！豈小技哉！”藝術不是單純的技藝，其關鍵在於它是有道氣的，有詩意的。半千論藝的精髓，都關乎生命境界問題。這個詩意，不能做詩畫相融的一般解釋，它是生命內在的靈魂，是生命的永恆之意。這樣，半千所論的士氣，即是藝術對虛幻靈魂的體悟。

沿著這一方向，他把畫家分為三等：

畫家三等：畫士、畫師、畫工。

畫士為上，畫師次之，畫工為下。或問曰：“畫師尚矣，何重士為？”

柴丈曰：畫者詩之餘，詩者文之余，文者道之餘，吾輩日以學道為事，明乎道，則博雅。亦可渾樸，亦可不失為第一流人。放詩文寫畫，皆道之餘，所以見重于人群也。若淳之以筆墨為事，（則）此之賤也。雖然畫師亦不可及，以垂後世之規而憲（缺四字）為師，所以抑師而揚士者，獎人學道也。明乎道，始知畫之來由。不明乎道，所謂習其事而不明其理者是也。若畫工既不知畫理之所存，又不能立法作則，而資繼起，請□以歲月而易人廩給，古人所謂異日者也，以手養口，何異運斤雕瓦之人，君子恥之，鄙其名曰“工”、工與士若乘駮駟而分馳也。³

對於畫家身份的強調，中國畫學理論早已有之，從唐代張彥遠貶低畫工畫，到明代董其昌立南宗為正傳，“抑師而揚士”一直是思想主脈。半千服膺這樣的思想，但又表達了自己新的見解。在這段文字中，他提出了“明乎道，始知畫之由來”的觀點。明道是繪畫之本，也是半千區分畫家身份的依據。畫士為第一等，關鍵在於他們超越技藝層面，去把握天之道，畫之理。也就是，表現內在的士氣，是“畫士”之畫的根本。這對於文人畫視南宗為正傳的思想，提供了更有力的解釋。

³ 見龔半千《畫說》，《朵雲》第63集，上海書畫出版社，2005年，288頁

何為文人畫的正傳，半千以士氣為依據，表達了自己的新見。他說：

今日畫家以江南為盛；江南十四郡，以首郡為盛。郡中著名者且數十輩，但能吮筆者，奚啻千人然名流復有二派，有三品：曰能品、曰神品、曰逸品。能品為上，餘無論焉。神品者，能品中之莫可測識者也。神品在能品之上，而逸品又在神品之上，逸品殆不可言語形容矣。是以能品、神品為一派，曰正派；逸品為別派。能品稱畫師，神品為畫祖。逸品散聖，無位可居，反不得不謂之畫士。今賞鑒家，見高超筆墨，則曰有士氣。而凡夫俗子，於稱揚之詞，寓譏諷之意，亦曰此士大夫畫耳。明乎畫非士大夫事，而士大夫非畫家者流，不知閻立本乃李唐宰相，王維亦尚書右丞，何嘗非士大夫耶？若定以高超筆墨為士大夫畫，而倪、黃、董、巨，亦可嘗在搢紳列耶自吾論之，能品不得非逸品，猶之乎別派不可少正派也。使世皆別派，是國中惟高僧羽流，而無衣冠文物也。使畫止能品，是王門、顏觸，皆可役而為阜隸；巢父、許由，皆可驅而為牧圉耳。金陵畫家，能品最多夥，而神品、逸品，亦各有數人。然逸品則首推二谿：曰石谿、曰青谿。石谿，殘道人也；青谿，程侍郎也，皆寓公。殘道人畫，粗服亂頭，如王孟津書法。程侍郎畫，冰肌玉骨，如董華亭書法。百年來論書法，則王董二公應不讓；若論畫筆，則今日兩谿，又奚肯多讓乎哉！⁴

龔賢把清初畫家分為“三品兩派”：能品、神品為正派，逸品為別派。能品稱畫師，神品為畫祖，逸品則為散聖。顯然，龔賢更讚賞別派畫家。逸品為士畫，首推二溪（石溪、青溪），而能品、神品則為畫士。在他看來，畫品的差別，不在於筆墨的高下，而在境界是否通天地之氣。作畫和賞畫，都必須明曉天地之道，然而當時的賞鑒者，見到筆墨高超，即曰有士氣，全然不知“明乎道，始知畫之由來”的道理。這裡，他再一次把士氣與畫之道直接相連。畫家身份、南北地域、筆墨表現等，諸種分類標準，並不是文人畫的精髓，其根本在於有境界，即有士氣。士何以為士，即人何以為人，這類涉及生命的問題是文人畫關注的核心。半

⁴ 周亮工《集名家山水冊》，龔賢 1669 年觀後為其題跋，見《石渠寶笈三編》著錄，臺北故宮博物院，1969 年，3232—3233 頁

千對於“二溪”的讚賞，即在於他們的畫超越了筆墨之格法，而追求生命之氣格。

在南宗正傳的問題上，半千顯然比董其昌更進一步。他的“畫家三等”、“畫分三品”並不是品第論，實為境界論。身份的高下，流派的正別，實為境界的差異。因此，所謂的南宗之“正傳”，關鍵在“士氣”，有境界就有士氣。這與龔賢論藝重視心性陶養的思想，亦相吻合。從整體看，也符合中國文人畫重境界的內在發展線索。重新校正被當時混亂的畫壇所沖亂的基本觀念和理想追求，這是龔賢畫學的最閃亮的價值。

不盲目恪守身份，而重視精神的純粹，龔賢對於當時文人畫的正本清源，提供了更適宜的路徑。這是理解明清之際遺民藝術的核心問題。“士氣”的主旨不在於身份，而在於境界。自北宋以來，中國文人畫強調的文人意識，不是一小群雅士的意識，而是代表了一種生命境界。所以，單純的身份論，亦如筆墨技巧論，僅是文人畫的表相。重視士氣，回到本質上思考文人畫的發展，這是龔賢的創造。

由此，回望明清之際的遺民藝術家，他們所堅守的士氣，超越了身份，追求靈魂的誠敬和清通，其深邃的精神內涵，正是中國文人畫最高的智慧。半千的藝術選擇，亦如他的人生選擇，其另闢蹊徑之行狀，實為內在生命追求之必然。正是對於獨立高蹈的生命境界的思考，他的為人為藝，總讓我感受著一種背負青天的嚴正感。

二、“四要”

那麼，畫之士氣，如何才能達到，龔賢提出了“四要”，其中有很多富有新意的見解。有關“四要”的論述集中在以下兩段：

畫有六法，此南齊謝赫（赫）之言。自餘論之，有四要而無六法而。一曰筆，二曰墨，三曰丘壑，四曰氣韻。筆法宜老，墨氣宜潤，丘壑宜穩，三者得而氣韻在其中矣。筆法愈秀而老，若徒老而不秀，枯矣。墨言潤，明其非濕也。丘壑者，位置之總名；位置宜安，然必奇而安，不

奇無貴于安；安而不奇，庸手也；奇而不安，生手也。今有作家、士大夫家二派：作家畫安而不奇，士大夫畫奇而不安；與其號為庸手，何若生手之為高乎？倘若愈老愈秀，愈秀愈潤，愈潤愈奇，愈奇愈安，此畫之上品，由於天資高而功力深也。宜其中有詩意，有文理，有道氣。噫！豈小技哉！余不能畫而能談，安得與酷好者談三年而未竟也，當今豈無其人耶？因紀此而請與相見。⁵

畫家四要：筆法、墨氣、丘壑、氣韻。先言筆法，再論墨氣，更講丘壑，氣韻不可不說，三者得則氣韻生矣。筆法要古，墨氣要厚，丘壑要穩，氣韻要渾。又曰：筆法要健，墨氣要活，丘壑要奇，氣韻要雅。氣韻，猶言風致也。筆中鋒自古。墨氣不可歲月計，年愈老墨愈厚，巧不可得而拙者得之，功深也。鄭子房曰，柴丈墨氣如煉丹，墨氣活丹成矣。此語近是。⁶

龔賢的四要實為三要：筆墨、丘壑、氣韻。彼此的關係，龔賢說：“筆法宜老，墨氣宜潤，丘壑宜穩，三者得而氣韻在其中矣。”自謝赫“六法”以來，“氣韻生動第一”便是中國畫的第一要律，特別是北宋之後，氣韻拓展到各個畫科，成為山水畫的靈魂，沒有氣韻則不稱其為文人山水。半千顯然是接受這一山水畫主旨的，但是他極力反對當時將氣韻視為筆墨趣味的膚淺觀點。他說：“今之言丘壑者一一，言筆墨者百一，言氣運者萬一。氣運非染也，若渲染深厚仍是筆墨邊事。”⁷人人都知道，要有丘壑之形體才能得山水之神韻；而丘壑之形體源自筆墨，所以深入筆墨者，比以形體識圖者要高。但山水畫的根本在“氣運”，通曉此內涵者極少。這裡，龔賢將“氣韻”寫為“氣運”，非常特別。這並不是求異創新，與謝赫的“氣韻”並無分別意，而是要對六法所講“氣韻生動”的內涵，進行重新思考。如他所言：“六法以氣運為上，唯善用墨者能氣運。故余遠慕董翁，而評餘畫者亦謂之墨勝於筆。”⁸

⁵ 《虛齋名畫續錄》卷三龔半千《山水冊》，見《中國書畫全書》第十二冊

⁶ 《柴丈畫說》

⁷ 美國紐約大都會博物館藏龔賢晚年《山水冊頁》（十二開），其中一頁題跋

⁸ 跋見龔賢《廿四幅山水巨冊》，1676年作，上海博物館藏

在半千看來，一直以來文人畫對於“氣韻生動”的體悟還不夠，突出“生生不已”之義⁹，僅是其內涵之一。結合上面第一段引文中有關“畫之上品”的論述，可知在半千的心中，“體道”是藝術的最高層次，“氣韻”理應具有“體道”的內涵。道，不是抽象本體，而是萬物背後的秩序，是感性世界內蘊的奧秘。所以，詩意、畫理、道氣，在本質上應三者一體。氣韻生動，就是把繪畫作為體道的載體，表現胸中的宇宙。藝近乎道，表現自我對世界的獨特感覺，繪畫變為個性化的藝術，這也符合中國繪畫傳統的發展方向。

可見，半千畫學所講“氣韻”，是在全面理解謝赫“氣韻生動”內涵的基礎上，得到的新認識。他要做的是，脫離形神關係的思考模式，超越形神，將氣韻具有的主宰地位，放在藝道的層面去理解，著意於氣韻對生命原本狀態的呈現，表達生命的感覺和智慧，這也是元代以來文人畫主要追求的境界。如他所說：“氣韻，猶言風致也。”氣韻是對人的生命精神的一種呈現，沒有這個風致，人不成人，畫也不成畫。故懂此藝道者最少。

半千論三要，除了探討氣韻自身內涵之外，還有就是對筆墨、丘壑的重新認識。他說：“畫以氣韻為上，筆墨次之，丘壑又次之，筆墨相得則氣韻生；筆墨無通則丘壑其奈何？今人舍筆墨而事丘壑，吾即見其千岩競秀、萬壑爭流之中，墨如槁灰，筆如敗絮，甚無謂也。”¹⁰又說：“丘壑者非先事也，今人惟事丘壑，付筆墨於不講，猶之乎陳列鼎俎，不問其皆自前代來也。”（《課徒畫稿》）他認為，對於山水畫，筆墨至關重要，但脫離丘壑的呈現，筆墨就變成一味的技巧，偏離了氣韻生動的內涵。由此似乎表明，三要的關係是，氣韻第一，筆墨第二，丘壑最末。但其實恰恰相反，丘壑是他論畫的重點，在他的三要中居於核心位置。他的山水畫論都是以丘壑問題為基礎展開的探討，這條新的路徑是半千畫學最有新意之處。

⁹ 講“生生節奏”是中國哲學的一個根本思想，表現一種活潑潑的生命感，一種生命滋生的活力，這是謝赫“氣韻生動”的一層含義，如明代李日華說：“韻者，生動之趣。”，方薰說：“氣韻生動，須將生動二字省悟。”饒宗頤先生持此論，認為半千的“氣韻”和“氣運”有分別意，氣運強調的是生生節奏。“他（半千）故意把氣韻讀作氣運，並不是氣韻可寫作‘氣運’，他在上文談‘四要’時仍照謝赫原文作‘氣韻’可以知之。而此別取‘氣運’為說者，以為氣之運轉，即為決定氣韻能否生動之條件。”（饒宗頤《龔賢“墨氣說”與董思白之關係》，《朵雲》1990年第26期）

¹⁰ 1656年作《自藏山水軸》題跋，現藏北京故宮博物院

由丘壑論，龔賢還表達了關於“畫家”和“畫”的見解。

他以在丘壑表現方面的兩種趣味“安”和“奇”，作為文人畫家和一般畫工區分的標準，為董其昌“南宗正傳”說提供了一條新的進路。在前面有關四要的引文中，他說：“丘壑者，位置之總名；位置宜安，然必奇而安，不奇無貴于安；安而不奇，庸手也；奇而不安，生手也。今有作家、士大夫家二派：作家畫安而不奇，士大夫畫奇而不安；與其號為庸手，何若生手之為高乎？倘若愈老愈秀，愈秀愈潤，愈潤愈奇，愈奇愈安，此畫之上品，由於天資高而功力深也。”在他看來，“作家畫”即畫工畫是“安而不奇”，“士大夫畫”是“奇而不安”。

關於奇趣，美國著名藝術史學者白謙慎先生從創造力的角度談這一問題，對我很有啟發。¹¹但我以為，這只是問題的一個方面，更重要的是，龔賢通過奇趣表達的是對畫之境界的思考。龔賢所說丘壑之“奇”，其意在丘壑不尋常之處，它非天地所有，是畫家內心的創造，所以可視為畫家表現自我的一種形式。這與晚明畫壇崇尚“奇趣”的風潮有直接的關聯。¹²對此，龔賢表達了自己的態度。他論奇趣，並不是風格上的標新立異，而強調一種氣韻，或是一種境界，“高超的筆墨”、“特殊的丘壑”，都是以氣韻取勝，超乎筆墨之外而得生命之妙韻，所謂“得象外之妙”。所以，龔賢講“奇而不安”，如同他的黑白觀，並不是一個相對關係論，而是超越一切的境界論，是對性靈自由的崇尚。

丘壑的表現離不開畫家和畫作。《課徒畫稿》中有關於“畫手”的兩段論述：“畫非小技也，與生天生地同一手。當其未畫時，人見手而不見畫；當其已畫時，人見畫而不見手。今天地升沉，山川位置是誰手為之者乎？見畫而不見手，遂謂無手烏乎可？欲問生天生地之手，請觀畫手。”又說：“造化一輪擎在手，生天生地任憑他。”半千認為，畫家是創造世界的人，他的創造性即在於覺悟的瞬間，生命真實意義的自在顯現，他開啟的一個無限光亮、無限自由的新世界。

¹¹ “奇”是晚明文藝批評界普遍使用的美學概念，白謙慎先生稱那是一個尚“奇”的時代，“奇”造成了一種社會語境。“晚明藝術家在這種風潮下，在各個領域掀起了一場張揚個性的藝術運動。‘奇’指代的是創造力，它與追求真實自我的社會思潮密切相關，它代表了十七世紀藝術家和批評家的審美理想。”參見白謙慎《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》，北京三聯書店，2006年，14—25頁

¹² 參見石守謙《由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面》，《故宮學術月刊》第十五卷第四期，1988年春季，33—76頁

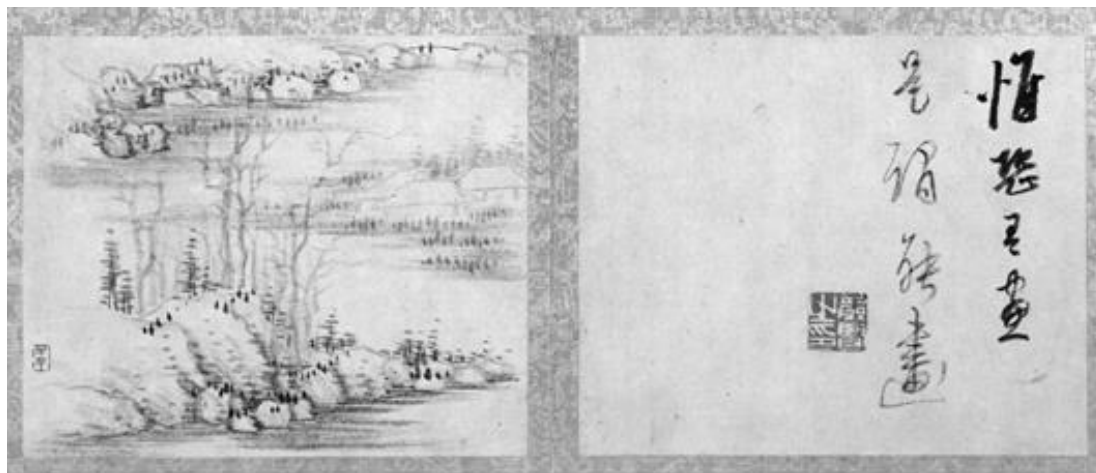


圖 1、龔賢《書畫冊頁》十二開之九，美國紐約大都會博物館藏，約 1679 年作，縱 15.9 釐米、橫 19.5 釐米

何為畫？半千曾說：“惟恐是畫，是謂能畫。”¹³（圖 1）這八字真言，真是半千論“四要”的精髓。畫畫的不像畫，就是畫。筆墨、丘壑、氣韻，中國藝術所講的這三個層次，並不是說畫家心中已有一個先在的具體情感或抽象意識要表達，而是在超越形式本身的同時，呈現出一片生命境界，藝術的形式即為生命的形式。藝術的真實，是生命的真實，它不是通過理性的追索而得，它的命意是超越藝術形式本身，即是生命“顯現的真實”。

最後，關於四要的關係，所謂：“愈老愈秀，愈秀愈潤，愈潤愈奇，愈奇愈安”。龔賢一生的繪畫都在探討“畫之理”，由二元相對關係談起，但其要義不在融合，而在於徹底的超越。“八個“愈”字使“四要”相生相應，但整體那種似有若無的氣韻，又推動著心靈超越這些格法的相對性，遁入永恆的平衡。他說：“畫之妙處，在欲接不接處。”

三、“士氣”與命運感

從以上的分析看，“士氣”說是龔賢畫學的一個基礎性理論，主要闡釋的是“明乎道，始知畫之由來”的內涵。而“畫家三等”、“畫之二派與三品”、“畫之四要”等，都是他圍繞“畫道”理論提出的觀點。由此，他的“士氣”理論流露出此際遺民藝術和思想所特有的命運主題。

¹³ 紐約大都會博物館藏龔賢《山水冊頁》（十二開），其中一冊題跋，約作於 1679 年

在探討龔賢畫學思想時，目前學界很少涉及此際的政治影響，似乎畫學是一個完全獨立體系。一方面，以往有關明末清初文化和藝術方面的研究，很少不利用政治壓迫這一現成的題材，這幾乎成為了明代以來藝術的一個常識性話題，常常因特定情景，而被賦予某種象徵喻意。但另一方面，在思想上，政治與藝術的關係，並沒有很好的連接。在我對龔賢畫學的研究中，讀他講述的藝術之理，我更為關注的是，親歷那個時代的士大夫如何面對他們身處的生存窘境。在這個意義上，藝術及藝術理論，在我的研究中，都被看作是藝術對其所處的精神氛圍，作出的反應。這裡，結合龔賢的士氣說，我試圖對他藝術和思想所特有的命運感，作進一步闡釋。希望借此對龔賢畫學有關藝術創新的反思，有所探入。

第一，龔賢藝術論即境界論。

龔賢的藝術和思想，首先是一片更富精神氣質的區域。在他的畫學中，尤其是文字的背後，更吸引我的是，那些貼近了士大夫人生境遇的思想，這些思想直接地反映著他們所面臨的困境和感受，以及作出的堅定回應。緣自心中壓抑的悲哀，半千的藝術和思想，有著屬於那一時期最深刻的“命運感”。面臨瞬間的命運之困和精神痛苦，他回之以震撼的思想和富於感染力的藝術表達，其中有來自生命深層的悲哀與無奈，有追求獨立於世的姿態，還有他嚮往的理想人格。讀這樣的文字，常令我感動，似乎瞬間有一種被照亮的感覺。這種感染力，與其說由於特有的精神氛圍，毋寧說更因為士大夫展現出的反思。

對龔賢畫學的研究，我想以一種新的思考和敘述方式進入。不是把他的畫學主張，簡單化為規範的類型，而是希望將其飽含的遺民思想內涵，以一種新的方式，在歷史的敘述中重新獲得位置。“易代”、“遺民”、“藝術”、“畫學理論”只是為他的內心提供了一個展現的地方，特殊的背景和具體的情境，讓他可以回歸傳統意義上士人的一般面貌。所以在這一點上，我認為龔賢的藝術論即境界論。對於生存更普遍的價值意義的注重，指引著我對他的藝術和思想的考察，不再附加其他的條件，不附於某種規範和目的。今天看來，在歷史變動之時，他的藝術和思想所展示出的姿態，為後世的文人尋求自我的價值，已經做了點滴的努力。甚至可以認為，這是傳統藝術觀念變遷的一種反應。

第二，有關理想和現實的調和。

堅守士氣，是龔賢士氣理論要表達的核心。除了明確的文字表述外，還需將這一畫學理論，放回到龔賢一生對理想和現實的調和這一背景中，理解其內涵。

面對此際畫壇士氣缺失的世風，龔賢表現出深深的反思。如他一生行跡那樣，他要做的仍是覺者，一個在探尋傳統之源道路上的獨立個體。當“士氣”愈加變為破碎的神話時，歎息和批判之余，應如何重建，才是更根本的問題。在畫學體系的構建中，龔賢自覺地擔起此重任，回歸傳統儒學，確定了新的目標和途徑。其中讓人更為感動的是，在龔賢這裡，學習傳統成為了一種信仰，在自身隱忍的生活狀態下，依然有著窮其理想的堅定。這份選擇，代表了一種特殊的自由。它從一開始可能是自我性的，被當時儒者多稱為“為己之學”，但當涉及此際士人必須面對的生存處境時，這種自由又顯示出在命運選擇的關頭，他們始終要堅守的理想。在這個意義上，士人可以自由選擇自己的命運，實際上體現的是一種人生境界，從中讓我們看到，一個大儒之士身處困境時持有的態度和回應。他所做的種種努力，都在實踐著士人將發展視為己任的傳統信念。在歷史危急之時擇此為生存方式，它蘊含的生命氣度，與龔賢一生通過藝術表達的遺民情懷，有內在的一致。

然而，這份選擇的自由，也意味著特殊的痛苦，甚至是長期壓抑在心中苦悶的根源。隨著明清之際商品經濟的發展，市井社會逐漸形成，士人生存的困境，成為普遍的問題。遺民們要超越的不僅是家國之痛帶來的內心壓抑，還要克服現實生活的窘迫狀況。龔賢一生窮困，臨終命喪於豪橫的索畫之徒，如此潦倒的生活處境，暗合了遺民命運無可奈何的一面。因為他們坦然堅持的“道”和“理”，並不能換成每日生存所需的布帛菽粟，對社會經濟關係的緩慢變化，還顯露著極其的不適。這個時候，士人們對於謀生方式的衡量，所持的主要還是儒家的道德尺度。“君子不器”，這一儒家正統的擇業觀念，對技能的輕視，便嚴重制約著大多數遺民畫家對謀生方式的選擇。古代的高士，常把包括行醫和畫畫的技藝鄙視為小道，不到窮途，不會情願地淪為技藝中人，因而士人們普遍地對技藝者缺乏一份尊重。這種道德的負擔，使得明清士人的貧困化，成為普遍的現

實。然而謀生的現實需要，又不斷攪動著這些儒者思想的私微之處。不難感知，對於生路之窄，人生選擇之難這一現實課題的思量，反而漸漸加深著他們對自身處境的憂懼。這些特定時刻的謀生選擇，不免屬形而下層面，一方面他們會表現出習慣的鄙視，然而另一方面現實的困境又無從解決。道德和現實的矛盾，便這樣長期地加重著內心的哀涼。

通過龔賢對理想和現實關係的處理，可以看到，此際士人心中普遍有著不可調和的矛盾。他們既嚮往著象徵理想人格的士氣，同時有很難逾越現實和某些道德規範的制約。崇高的使命與無奈的現實，成為內心長期的痛苦。在龔賢的藝術和思想中，寄託著一份厚重的情感，既有著通天地的豪氣，但又流露著無法漠視的苦悶，這是特定時期的士人令人心寒的孤獨處境。但是龔賢等明遺民的傑出者，他們又都明白，如今的環境，遵循古代隱士的傳統已不再可能。複雜的社會和文化環境，決定了他們與藝術市場的關係，可以說，他們是被迫走進藝術市場的。遺憾歸遺憾，應該說能以書畫謀生又是幸運的。最起碼，在精神上能保證自我的獨立。龔賢在清初不斷增長的藝術聲望，實際上使得詩畫創作已經成為了他的資本，他並非為金錢而創作，而是利用這份文化資本結交著知己和志同道合的贊助人。這在一定程度上保證了他貧窮而相對體面的生活現狀，維護了他的藝術空間和創作心境的純淨，也靠近著士人的理想。他嚮往的，並不是傳統的隱士，而是一個生活在紅塵中的覺者，一個不為命運所困的獨立個體。

龔賢畫學中的“士氣”說，寄予了他對明遺民的處境和命運的感悟。這條命運之線，貫穿在他一生的遺民思想和藝術歷程中，也塑造了他飽含世情的冰雪情懷。同時，激情與蕭散的相融，是此際遺民藝術的一種發展，也是冰雪情懷特有的魅力。龔賢等此際的遺民，對於人加之於人的迫害有著深痛的體驗，這不僅讓他們深於世情，而且更提示出他們蕭然灑脫的限度。在龔賢的畫學中，他無意掩飾這份現世的關切。特別是一些有關人生經歷的畫跋，文字背後讓我增深著對情懷的感悟。寫人情反復，寫可為之事有限，凜然間透著些許的寒意，這份冷峻的現實感標定了他心靈自由的限度。其藝術和思想共同表達的蕭散之境，都透著不得已的命運之意。逍遙中的無奈與掙扎，是此際遺民普遍經受的痛苦，只有深知遺民者方能覺出。激情與蕭散兼而有之，他用藝術思考著人生應承有的分量。

第三，藝術創新的反思。

從龔賢一生的繪畫里程看，每一段現實的孤獨處境，都在轉化和超越中，走向了對孤獨命運的關照。這條命運之線，時間並不能切斷它，在他一生的反省中，不斷地生髮昇華。生的魅力，是在經歷許多後沉澱下來的力量。他的藝術綻放出的生命力，緣自他深厚的遺民情懷。在藝術的世界中，對於“畫之理、藝之道”的探討，對於“士氣”的追尋，實際都是對自我創造力的一份肯定。這份創造，不是顛覆傳統，而是在生命情懷的轉化中，推動著他不斷探尋生命和藝術之源。傳統是他汲取靈感的豐富遺產，是革新的資源，但不是絕對的權威和約束。在學習傳統中，彰顯出生命本來的信心和希望，煥發出生命自身的力量，才是創造力的真正源泉。這反映了龔賢等當時畫壇的革新者對待經典的態度。

同其遺民思想的內在脈絡一致，龔賢所探尋的藝術傳統，不是回到哪個時代哪個點上，也不急於自我的創造，而是把詩畫視為感喟生命的途徑，在對生命境界的體悟中，獲得超越風格技巧的靈感，即是創造力的源頭。龔賢一生的藝術，對孤獨情懷的把玩，即是在生命意義的探尋中，為藝術找到的生的力量。

龔賢畫學中有關士的反思，還體現出此際遺民藝術和思想所特有的超越意義。易代固然是痛苦的，但此際遺民中的有識之士，他們更關注的是士大夫作何反應。對於自身所處的困境的反思，使明清之際的遺民藝術普遍強調遺民情懷，這是一種命運感的表達，充滿了遺憾與無奈，具有了易代的某種解放的意義。在龔賢畫學中，對於生命價值意義的注重，讓他所討論的藝術主張更靠近本質。他對藝術飽含深情，藉此表達著對於生命世界的關懷，其深層的反思力量讓人感動。或許在他看來最可悲的是，對個體的命運處境這個根本問題，完全無所覺；對自我的人生和藝術所能達到的境界，完全無所思。這將難以進入真正的生命和藝術的狀態。

明清之際的藝術，對於命運的反思為後世難以企及。藝術表達的不僅有身處的壓抑，更有應對的姿態。在這方面，對於文化的反思讓這一時期的藝術具有犀利的性質，不僅能讀出個體命運的困境，更有藝術為此所提供的超越之道。對於

身處困境的生命的普遍關懷，使此際眾多的文人很自覺地將人生困境與藝術困境聯繫，在很多問題上相通，這在前文有關龔賢和董其昌復古觀的比較中，已有討論。這樣，明清之際的藝術對於精神創傷這一沉重話題的揭示，便不僅僅流於某種象徵，而是從根本上寄予了深沉的人文關懷。

相比較而言，龔賢的藝術創新，雖然在當時是十分大膽的越矩表現，但今天看來仍合於規範，這一點在他的畫學主張中展現地更為明顯。他最感動人的，不是那些激情的揮灑，而是以之回應的思想的震撼。在一個似乎一切都漂移不定的時期，明清之際的士人安身處世的嚴正，精神人格的光明偉岸，讓我在他的藝術和思想中，讀出了嚴肅。精神不死，是龔賢對歷史作出的承諾和態度。這即是我思考龔賢畫學時的入口，經疑問而重建某些理解。