

文人畫的藝術理念

梁 江

中國藝術研究院美術研究所副所長

摘 要

文人畫的出現和發展，與中國文化衍變、藝術推進，傳統美學思想的變化等要素都分不開。但，文人畫的出現，最直接的契機是北宋蘇東坡等一批文士的介入。因此，文人畫的藝術特色，一開始就與文人學士的性質及趣味連在一起。

肇始於北宋時代的“文人畫”思潮，就其反對刻劃雕琢，推崇平淡自然，脫略形似格法，注重個性發揮，不事塗丹傅粉，追求清新素淨，以及對於畫中有詩之韻味，寫意寄情之筆墨等探求中表現出來的審美傾向和藝術趣味等看來，文人畫的出現，乃是傳統繪畫“絢爛之極，歸於平淡”的產物，是傳統美學思想發展變化在美術領域中的體現，是中國繪畫藝術發展至一定歷史階段的必然結果。

文人畫往往詩、書、畫渾然一體，相互映發，因而大大豐富了中國畫的藝術表現力。它的藝術特色，不少已成爲傳統繪畫民族風格特徵的重要元素。文人畫的長處爲宋以後歷代畫壇所繼承和發展，其作者不限於文人學士，其作品不但有水墨淺絳，山水花鳥，也涉足重彩工筆，人物故實。就其內容、形式、風格、作者諸因素看來，把文人畫當作文士詩文餘事的遣興，或僅看作一個流派，都難以概其全貌。它實際上是中國傳統藝術史上範圍至廣、歷時至久，影響至深的一種藝術思潮。文人畫的理論和實踐爲豐富中國傳統美學思想寶庫，爲民族繪畫的拓進作出了不容少視的貢獻。

關鍵字： 文人、文人畫、畫中有詩、傳統美學

一

上古時代的繪畫，服務於禮教。孔子認爲其作用如同“明鏡察形”，可以“往古知今”。繪畫與工藝美術共生一體時，它用於“備百物”，“知神奸”；當它

脫離裝飾實用而獨立出來，又多用於“成教化，助人倫”。楚國“圖天地山川神靈琦瑋譎詭及古賢聖怪物行事”，漢代在麒麟閣及南宮雲台畫功臣像，唐代閻立本畫“太原倡義及秦府功臣”二十四人于凌煙閣。其時的繪畫，顯然是“教化”之義的載體。當佛教流入中國之後，繪畫與雕刻又用於宗教的傳播和闡釋，現存石窟寺廟壁畫便有藝術水準極高的。古代赫赫有名的繪畫大家，首先就是擅長宗教畫的高手。顧愷之在瓦棺寺畫維摩詰像“光照一寺，施者填咽，吳道子畫地獄變相竟使京都屠沽漁罟之輩“懼罪改業者往往有之”。由於繪畫“明鑒誠，著升沈，千載寂寥，披圖可鑒”¹的作用，所以唐代張彥遠也鄭重其事一再強調“存乎鑒戒者圖畫也”，“豈同博奕用心，自是名教樂事。”

在古代的畫家和理論家看來，“存形莫善於畫”，繪畫的長處，在於狀物紀事。“寫載其狀，托之丹青”。因此，宗炳強調“以形寫形，以色貌色”，王微讚歎“物以狀分，此畫之致也”，姚最列舉謝赫的優點謂“點刷研精，意在切似，目想毫髮，皆無遺失”。直至唐代的白居易，還推尚“畫無常工，以似為工”。那時候的繪畫，大多刻畫精微，雕績滿目。“漢魏六朝，畫重丹青”。²延至唐代，依然重彩鉛華，翕然成風。“唐人刻劃重丹青。”³不但“李思訓金碧樓臺，畫重外美”，⁴後人推為“始用渲染”的王維，據說其風格也是“重深”，甚至“金碧輝煌，界畫精緻，筆細毫髮。”⁵即連脫落凡俗的吳道子，一日即寫就大同殿壁上三百里嘉陵山水，然令人嘆為觀止的除了作畫神速之外，就是“亂石崩灘，若可捫酌”。這是可以理解的，唐人尚法，“刻劃重外美”為有唐一代的審美風尚。

從韓非子論畫“犬馬最難”、“鬼魅最易”到顧愷之的“以形寫神”，人們對繪畫功能的認知已大有進步。由著眼形似，到達了要求表現人的精神狀態和性格特點，但歸根結底其共同點仍在探討如何刻劃物件。“古畫皆略，至協始精”，狀物而能夠精細，精確，這是表現技巧的長足發展，然尚未足以“該備形似”。謝赫的時代，“氣韻生動”還著眼於表現人物的性格氣質。宗炳在《畫山水序》中提出了“暢神”，王微《敘畫》也提出了“靈而變動者心也”的見解，似乎注意到了藝術創作中作者心靈個性的表現。然而，他們當時尚在驚嘆繪畫能以尺幅寸素狀千仞之高，體百里之迥的奇妙力量，表達手法還拘囿於如何再現自然美。他們雖看到了藝術的審美功用，卻尚未注重山水畫緣物寄情的特點。甚或到唐代的閻立本和王維，也“只是順從自然，各種物件所賦予的表現，惟恐損傷自然的生命而小心謹慎，不使膨脹作者的意志。”⁶

¹ 南齊·謝赫《古畫品錄》。

² 王伯敏編《黃賓虹畫語錄》。

³ 裘柱常《黃賓虹論國畫藝術》，《文藝論叢》第7輯。

⁴ 王伯敏編《黃賓虹畫語錄》。

⁵ 清·方浚頤《夢園書畫錄》。

⁶ 滕固《唐宋繪畫史》。

繪畫，應寫形，寫神，更須寫情。這在當今是一個人皆熟諳的知識，在古人，則是歷經長久艱難探索方才形成的理念。

對於調脂塗粉，循規蹈矩的風氣，唐人張彥遠已早有微詞，他認為“得其形似，則無其氣韻，具其彩色，則失其筆法，豈曰畫也。”這種著眼“神韻”、“氣韻”之表達而對“空陳形似”的非議，是對“以形寫神”和“氣韻生動”的發展和補充，已表明張彥遠有著推崇自然，反對拘謹外露的審美理念。他所立五個評畫的等第，更是明確地強調自然——“自然者，為上品之上”。也即把沒有人工做作，沒有斧鑿雕琢痕跡，“玄化無窮，神工獨運”的表現推至最高。此外，朱景玄在神、妙、能三品之外另立“不拘常法”的逸品，李白“粉為造化，筆寫天真”⁷的評語，都透露出唐代推崇真率自然這種藝術意韻的審美風尚，這與張彥遠的見解是一致的。

這是一種新的藝術觀念。其出現，是與唐代藝術的發展勢態緊密連在一起的。丹青重彩雖說仍是唐代的主要表現方法。然而，另一方面，“水墨之始，興於六朝，藝事進步，妙逾丹青”。⁸自六朝以降，注重“寫”的水墨技法興起，頗引起了世人注目。中唐以還，“佛教之禪宗獨盛，士大夫皆受其超然灑脫之陶養，出世思想因而大興，藝術乃時代之反映，故山水畫一變金碧輝煌而為水墨清淡，王維之破墨山水遂應運而生，為中國文人畫之濫觴。”⁹傳為王維的《山水訣》中，開首即寫道：“夫畫道之中，水墨最為上”。杜甫題劉單所畫山水障謂“元氣淋漓障猶濕。”而且既有張璪“不貴五彩，曠古絕今”的畫法，也出現了王洽的“潑墨山水”，可見水墨技法在唐代也已有很大影響。可惜，上述畫迹隨著歲月推移早已湮滅，具體面目無可稽考。就當時歷史條件來看，這種畫法或可說是後世水墨寫意的先鞭，在當時似乎尚不足與淵源頗深的重彩畫法相頡頏。

唐末五代，荆浩的理論和實踐具有承先啓後的重要意義。他曾說：“吳道子有筆無墨，項容有墨而無筆，吾當采二子之長，成一家之體。”在《筆法記》中，荆浩提出了“氣、韻、思、景、筆、墨”六要。“六要較‘六法’為進步，為完善。”¹⁰其中，把“墨”單獨擷出予以論析，使筆墨這一繪畫中的形式要素成為評價作品藝術價值的尺度之一，實為卓識。這說明，隨著水墨技法日臻成熟，人們對筆墨的表現技巧，對藝術的傳達手法已經提出了新的、更高的要求。

“我國山水畫之所以發展為一門藝術專科，是和借物寫心這個原則分不開

⁷ 李白《金陵名僧觀公粉圖慈親贊》。

⁸ 王伯敏編《黃賓虹畫語錄》。

⁹ 俞劍華《中國繪畫史》。

¹⁰ 俞劍華《中國繪畫史》。

的。”¹¹從唐末五代起，山水畫逐漸取代人物故實題材繪畫而衍為中國畫壇的主流，藝術走到了以審美為主的新階段。荆、關崇尚雄渾，董、巨蓄意澹遠這些不同藝術風格的出現，可看出當時畫家對大自然已有深刻的體驗觀察，並掌握了一套完整的表現方法。與山水畫變化相類的，是花鳥畫中水墨表現方式蔚然勃興，講求筆墨韻致，從而豐富了作品的審美內涵。“蓋中國畫至水墨花卉，已完全脫離宗教實用等之範圍而專於陶冶性情，寄託思想，以供玩賞，自由揮灑，水墨淋漓，作者多係士大夫，故富於文學趣味。”¹²

這樣，中國的傳統繪畫已從服務於禮教趨向獨立觀賞，從刻畫精謹到水墨寫意，從表現客觀現實事物進而追求藝術形式手法之美，從偏於再現的寫形，形神兼重走到了抒情寫意的新階段。山水花鳥畫的興起和發展，借物寫心，“怡悅情性”理論的提出，對真率自然一類藝術美的推崇，都表明中國繪畫藝術推進的軌跡是和中國古典文學並行不悖的。西方自亞裏士多德提出“藝術是對現實的模仿”以後，二千餘年來一直側重於再現，直至 19 世紀才出現了個性抒寫的明顯傾向。而中國在六朝就產生了“形”、“神”關係等精闢的理論，已意識到藝術不是對現實的消極模仿。倘就這點而言，中國民族繪畫的發展可說遠在西方前面。

二

金代元好問對陶淵明的詩風推崇備至，曰：“此翁豈作詩，真寫胸中天，天然對雕飾，真贗殊相懸。”

天然與雕飾，這是中國傳統美學的兩種審美觀念。商周之際的青銅藝術，戰國絢爛宏麗的文風，秦漢富麗堂皇的建築，長沙馬王堆漢墓帛畫，漢魏六朝的駢文，隋唐“煥爛而求備”的壁畫，是一種錯彩鏤金的雕飾美。霍去病墓前的石刻，建安的散文辭賦，王羲之父子的法書，陶潛平淡自然的詩作，吳道子輕毫淡彩的“吳裝”，李龍眠一掃粉黛的白描，是另一種美，清新自然的美。在包括文學、音樂、美術等多門類的中國藝術的歷史長河裏，兩種不同的藝術美，如秋菊春蘭，各具千秋。

唐代以降，中國傳統美學觀念走到了一個新的階段，“天然”被推為比“雕飾”更高，被推為美的理想境界。李太白詩曰：“自從建安來，綺麗不足珍”，“聖代複元古，垂衣貴清真”，¹³不妨說，就是傳統美學思想變化的恰切說明。

¹¹ 伍蠡甫《董其昌論》，《中華文史論叢》1980年第2輯。

¹² 俞劍華《中國繪畫史》。

¹³ 中國科學院文學研究所《中國文學史(二)》。

這一變化在韓非子那裏已初露端倪。他反對“文辯辭勝而反事之情”，反對“豔乎辯說文麗之聲”。¹⁴南朝劉勰也對綺麗浮華的文風深為不滿，他在《文心雕龍》中寫道：“去聖久遠，文體解散，辭人愛奇，言貴浮詭。飾羽尚畫，文繡鞏悅。離正彌甚，將遂訛濫。”又說：“雲霞雕色，有如畫工之妙，草木賁華，無待錦匠之奇。夫豈外飾，蓋自然耳。”則更是直接崇尚天然美了。鍾嶸《詩品》也指責王融，沈約等人過分講究聲律，以致“文多拘忌，傷其真美。”

然而，濫觴於六朝的這種審美觀念之大變化，實則是在唐代完成的。上述令元好問大為折服的陶詩，雖然情景交融，渾樸自然，達到了很高的境界，然而在六朝，陶詩的評價並不高。蕭統編《文選》，陶淵明的作品數量還比不上描摹精緻的謝靈運等人，連鍾嶸《詩品》也僅把他列為中品。究其原因，在於六朝時代的《文選》、《詩品》依然十分強調文字形式的華美，這是一代之好尚。陶淵明作品的思想內容和藝術風格都與當時普遍傾向背道而馳。因此，在雕琢綺麗之風盛行之際，清新渾樸的陶詩不免難遇知音。直至唐人，才會給予陶詩以恰切的評價。

無獨有偶，和陶淵明同時的東晉大畫家顧愷之，其境遇也十分相類。顧愷之的藝術，張彥遠稱為“迹簡意澹而雅正”，可見也是一種不太雕琢的風格。然而，南齊謝赫把他列為第三品第二人，因其“格體精微，筆無妄下，但迹不迫意，聲過於實”，頗不重之，以至顧愷之屈居下品達百年之久。對此，隋代姚最慨然嘆為“曲高和寡”，他認為“長康之美，擅高往策，矯然獨步，終始無雙。”唐張懷瓘《畫斷》進而論曰：“象人之類，張得其肉，陸得其骨，顧得其神，神妙無方，以顧為最。”所以“謝氏黜顧，未為定鑒”。張彥遠也說：“顧生之迹，天然絕倫”。這一隔代爭論，最後以顧、陸、張鼎足而三，而顧更勝一籌的定評了結。分歧所在，是隋唐人與謝赫各持自己的審美標準。謝赫“點刷研精，意在切似”的風格，表明他注重形體，用筆細緻，賦色豔麗的審美偏向，因而顧愷之“極重骨法、氣勢、神情、韻味四項。尤以神情為主”¹⁵的藝術，謝赫的時代尚難為人充分理解。

陶詩顧畫的不同評價，其癥結主要不在於“曲高和寡”，它更重要的，是反映了六朝及唐，人們的審美觀念已發生了明顯的變化。“藝術趣味和審美理想的轉變並非藝術本身所能決定；決定它們的歸根結底仍然是現實生活。”¹⁶“唐代，是我國封建社會上升時期的黃金時代，盛唐氣象體現於上層建築領域中，便是各種藝術興盛昌茂的蓬勃景象。人們對現實生活審美興味的加濃，甚至使服務於宗教的壁畫雕塑也明顯地出現了人情味和親切感，“菩薩和宮娃”一類親近人間的造型，正是藝術趨向世俗化的表現。社會生活和人們思想感情的變化，必然

¹⁴ 施昌東《先秦諸子美學思想述評》。

¹⁵ 潘天壽《中國畫家叢書·顧愷之》。

¹⁶ 李澤厚《神的世間風貌》，《文物》1978年第12期。

導致審美理念的轉變，崇尚樸實自然美，決不是孤立的藝術現象。

不妨先看看唐代文壇的變化。

齊梁以來，“尋章摘句”、“排比聲律”的駢文統治了文壇，成為散文發展的障礙。人唐，陳於昂等人致力於古文的寫作和宣傳，主張“文章本於教化，發於情性”，提倡樸素明朗的文風。經韓愈大聲呼籲，成為一個變革文風、文體和文學語言的“古文運動”。其宗旨一是“惟陳言之務去”，二是“文從字順各識職”，主張以新穎的文學語言創造自由流暢的新文體。古文運動歷唐至宋，終於“確立了它在文人學士中間的地位。”¹⁷

在詩壇上，唐代詩風是在批判齊梁“采麗競繁”遺風的基礎上而發展起來的。王績和“初唐四傑”成為一代詩風的先驅，陳子昂主張“骨氣端翔，音情頓挫，光英朗練”，杜甫“恐與齊梁作後塵”。白居易也反對雕章鏤句的虛美，曰：“晉唐以還”，“麗則麗矣，吾不知其諷焉”，因而嘆服於韋應物的“高雅閑淡”。李白指斥“雕蟲喪天真”，自己則著意創造“清新庾開府，俊逸鮑參軍”的風格，他進而把“清水出芙蓉，天然去雕飾”這種平淡素淨的美推為藝術的理想境界。

文壇的衍變，也是其時美術領域變化的先導。唐代文壇引人注目的變化，對我們探討唐宋繪畫的發展，不無啟發。還不妨再回溯與繪畫聯繫密切的書法藝術的情況。

在書學史上，漢末魏晉時代，人們由對書寫技巧的興趣逐漸發展為一種獨立的審美活動。王羲之時代，行書主要仍在於實用。歷隋及唐，楷書成為成熟的書體。唐人重楷書，對結體深有研究，至宋代蘇軾開始把行書提到第一位。宋人對行書藝術作出很大貢獻，使之成為活潑可觀的，也即更突出審美價值的藝術。而且宋人的書法與詩詞緊密結合，手稿也同時被作為書法藝術來欣賞，蘇、黃、米、蔡的詩文手稿即如是。後人謂唐人取法，宋人尚意，確乎道出了唐宋書藝的不同時代特徵。

審美理想給予藝術的發展以直接影響，因此，中國古代美學觀念的變化，在藝術史上有著特殊的意義。從此，“中國人的美感走到了一個新的方面，表現出一種新的美的理想。那就是認為‘初日芙蓉’比之于‘鏤金錯采’是一種更高的美的境界。在藝術中，要著重表現自己的思想，自己的人格，而不是追求文字的雕琢。……這是美學思想的一個大的解放。詩、書、畫開始成為活潑潑的生活的表現，獨立的自我表現”¹⁸。

¹⁷ 茅盾《一幅簡圖——中國文學的過去和現在》，《文藝研究》1981年第2期。

¹⁸ 宗白華《中國美學史中重要問題的初步探索》，《文藝論叢》第6輯。

溯本探源，“明鑒戒，著升沈”、“成教化，助人倫”的藝術，不論其附麗於宗教也好，服務於禮教也罷，都不是單純以觀賞為目的的藝術。它們的主要功能，它們的表現形式，都是為預設內容，為藝術之外的目的而展現的。只有在藝術理念出現了大的轉折，藝術走到了以審美目的為主的階段，才可能確立新的審美標準，才會觸發新的藝術探求，才可能活潑地抒情寄興。唐代文壇，宋代書壇的變化無不與此有關。肇始於北宋時代的“文人畫”思潮，就其反對刻劃雕琢，推崇平淡自然，脫略形似格法，注重個性發揮，不事塗丹敷粉，追求清新素淨，以及對於畫中有詩之韻味，寫意寄情之筆墨等探求中表現出來的審美傾向和藝術趣味等看來，文人畫的出現，乃是傳統繪畫“絢爛之極，歸於平淡”的產物，是傳統美學思想發展變化在美術領域中的體現，是中國繪畫藝術發展至一定歷史階段的必然結果。

三

王維，“他是唐代的偉大詩人之一，但趕不上李白與杜甫；他是唐代的重要畫家之一，但趕不上李思訓和吳道子，甚至連張璪也趕不上。……在歷代畫史上，王維的地位也是不很固定的。有時擡得很高，有時又壓得很低，有時不過是二、三流，有時又一躍而為南宗領袖。”¹⁹王維曾自詡為“宿世謬詞客，前身應畫師”，惜自己並未就詩與畫的關係提出過見解，倒是三百年後的蘇軾為他擷出了“詩中有畫”，“畫中有詩”的長處。

唐人之長，緣何到宋代才為人發掘出來？這，與宋人主張抒寫富於詩味的情懷這樣一種審美趣味分不開。宋代越來越多的文人學士湧進了畫壇，帶來了文人的情趣，他們要抒寫自己的胸臆，要尋求與這些意趣相適應的表達方式。由此，他們開始推崇王維，也因此，謹守“形似”、“格法”，束縛畫家個性的院畫受到革新的挑戰。

這一革新的倡導者，自然應推宋代文壇大家蘇軾，他所提出的文人畫理論，影響被及宋以下歷代畫壇。

蘇軾提出了藝術表現的理想境地是“天工”，亦即毫無斧鑿痕，看不出人工的技巧迹象，從而體現出“清新”的藝術美。他說：“論畫以形似，見與兒童鄰，作詩必此詩，定知非詩人，詩畫本一律，天工與清新。”他強調藝術應餘味無盡，蘊涵含蓄之美。他“斂衽無間言”地推崇王維，乃在於吳道子雖“筆所未到氣已吞”，卻缺少了王維“蕭散簡遠”的詩味。就中，不難窺見蘇軾帶有文士意趣的

¹⁹ 俞劍華《歷代對於王維的評價》，《美術研究》1959年第4期。

好尚。

近人王遜先生曾指出蘇軾的見解謂：“一、技巧上的最高成就不不是藝術上的最高境界，甚至妨礙了最高境界的完成。二、藝術上的最高境界是‘蕭散簡遠’或‘簡古’。三、藝術上的最高表現‘常在鹹酸之外’，即超越感情的具體形象之外。”²⁰蘇軾雖並未提出一套嚴密完整的理論，然特別值得提及的，是他敏銳地捕捉到了當時一個帶有美學意義的命題——精確地摹寫了客觀事物，不是藝術的最高目的。

蘇軾的理論在宋代是富於代表性的。在他之前，他的老師歐陽修曾就繪畫提出了“忘形得意知者寡”的見解，已把形和意的表現推到了首要位置，這與其詩文不受拘束，平易婉轉的意趣也一脈相承。此外，沈括曾論曰：“書畫之妙，當以神會，難可以形器求也”。董道又說：“樂天言：‘畫無常工，以似為工’。畫之貴似，豈其形似之貴耶？要不期於所以似者貴也”。米芾在論及董源時也謂：“不裝巧趣”、“平淡天真，唐無此品”，因而推崇董源“格高無與比也”。更值得注意的是前面曾提及唐朱景玄的“四格”，逸格原在神、妙、能之外，至宋黃休復，則賦予逸格“拙規矩於方圓，鄙精妍於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表”的含義，被推至最高。從此，逸格代表了藝術的最高境界，四格的評畫標準也歷宋元明清千餘年而為人所遵奉。

文人畫的理論和藝術特色在宋代只是初具規模，元代畫家則以簡率而雅秀的風格把文人畫推向成熟的境地，這尤以元四大家的畫格為突出。黃賓虹先生曾說：“元人筆蒼墨潤，兼取唐宋之長”；“元人野逸，三筆兩筆，無筆不簡，而意無窮，其法皆從北宋人畫中來。”²¹意謂元人博採唐宋之長而有所發展。在理論上，趙孟頫曾就藝術風格問題提出了“古意”、“簡率”之說。其“古”與“工”對立，實則是以“復古”為革新，反對南宋院畫，這為元季文人畫的發展奠定了基石。錢選提出的“土氣，隸體耳”、“愈工愈遠”，則就表現方法而言。而且，“無求於世，不以贊毀撓懷”這一人品上的要求，也列諸“土氣”三條標準之中，這有助於人們對文人畫性格意趣的瞭解。黃子久所說“作畫大要，去邪、俗、甜、賴四個字”。在元代畫論中是一重要看法。邪則狂怪無理，甜乃弄姿媚態，俗為平庸做作，賴是泥古不化，都與元代文人畫家的審美趣味格格不入。倪瓚的“逸筆草草，不求形似，聊以自娛”，“聊寫胸中逸氣”，則主張繪畫應自抒胸中塊壘，筆墨形式上則應揮灑自如，若不經意。這一觀點，也給後世以深刻影響。

明代，董其昌等人以破墨、積墨兼用，乾濕畫法並舉的方法，創造了一種古

²⁰ 王遜《蘇軾和宋代文人畫》，《美術研究》1979年第1期。

²¹ 王伯敏編《黃賓虹畫語錄》。

雅秀潤的風格。董其昌的畫論中，是否“刻劃”，有無“畫史縱橫習氣”，成了判別藝術高下的圭臬。他認為“絕去甜俗蹊徑，乃為士氣”；“宋畫至董源巨然，脫盡廉纖刻劃之習”；甚至吳仲圭、黃子久、王叔明“三家皆有縱橫習氣，獨雲林古淡天然，米癡後一人而已”。可見，他對筆墨形式的重視幾已達苛刻挑剔的程度。

董其昌取佛教頓漸之義，倡山水畫“南北宗”說，其揚南貶北，有門戶偏見。然而另一方面，傳統繪畫在歷史的進程中因審美傾向不同，地域差異諸因素確也形成了南北不同風格。這與書分南北，詩分南北，學術分南北，宗教分南北等恐怕就有一種超出藝術範圍的普適性規律聯繫。在繪畫上，北方多取方筆硬筆，南方喜用柔筆圓筆，設色用墨、章法佈局都有別。近人童書業先生因此主張用“南畫”“北畫”的名稱。“南畫實質就是士大夫畫、文人畫。……北畫雖不盡是院畫，但北畫兩支——荆關派和二李派，都為院畫家所吸收，崇奉，因之南畫家的反北畫，實質就是士大夫、文人畫家的反院畫。這種鬥爭，雙方都有進步，落後的兩面。從南畫家方面來說，與貴族們鬥爭，是進步的，與工匠們鬥爭，是落後的，甚至是反動的。但南畫家全都反對藝術上的束縛，有解放個性的要求，這又是他們的長處。”²²此說至今看來大體仍算公允。

文人畫至董其昌已確立了歷史系統，理論上也業已建起了一個體系。嗣後，清代畫論圍繞文人畫問題進行了廣泛的辯論研討。其中，必須一提的是惲格“攝情”說及沈宗騫的《芥舟學畫編》。

惲格主張藝術創作中必須融鑄作者的真情實感，打動觀者，引起共鳴。在《南田畫跋》中，他說：“筆墨本無情，不可使運筆墨者無情。作畫在攝情，不可使鑒畫者不生情。”強調以情動人，並考慮到觀者，注意了創作與欣賞的兩個重要方面，可說比“寫胸中逸氣”一類提法更全面。這其實已是適用於一切藝術領域的重要規律。

在《芥舟學畫編》中，沈宗騫已經把理論完善化、系統化了。沈氏提倡“渾金璞玉，鄭草江花之質”，反對“華而外觀者博譽於一時”，而對於“自然”、“無刻畫”則備加推崇。認為“以筆直取萬物之形，灑然脫於腕而落於素，不假扭捏，無事修飾，自然形神俱得，意致流動”，“若摹寫過甚，加意求工，是因刻畫而循流”。說到畫面經營，“條、理、脈、絡四者乃作畫之最要”，其最高標準是“便”，“便則無矯揉、澀滯之弊，有流通自得之神，風行水面，自然成文，雲出岩間，無心有態”。佈局或正或偏，都應“如天成如鑄就”。疏鹵防“無法律”，精整防“太刻畫”。運筆應“輕、重、疾、徐、偏、正、曲、直皆出於自然，而無浮、滑、鈍、滯等病”。用墨則應用“活墨”，“濃淡分明”。最後，

²² 童書業《南畫研究》，《中華文史論叢》1979年第3輯。

筆墨技巧的最高境界是“寓剛勁於婀娜之中，行適勁於婉媚之內，所謂百煉鋼化作繞指柔”。從沈宗騫的反復強調中，可以看到，“自然”、“無刻畫”的藝術理念已系統地貫之於藝術創作及品評的全程之中。就該書多方面論述看來，文人畫歷經長期發展之後，至沈宗騫已作了完整化、理論化的概括與表述，他的這一著作無疑是特別值得重視的。

清戴醇士說：“畫得元人，益雅益秀”。雅秀是文人畫家審美理想和趣味的集中體現。“什麼叫做‘雅’呢？‘雅’就是正常、大方、素淡、有文學趣味和有風致的意思。什麼叫做‘秀’呢？‘秀’就是雋異、生髮、文靜、細緻、優美的意思。”²³因此，雅秀不只是元人，實則是文人畫的重要特徵。爲了雅秀的表現，他們重神似，重寄情，重平易自然，偏嗜適宜寄興的景物，寫景偏於抒情言志，狀物爲了寫意傳神，在景物的描寫中包含詩的意境，以達畫盡意在，耐人尋味的境界。他們用筆講究勁氣內斂，綿裏藏針，用墨淡中見濃，方法多變。他們多取水墨寫意，設色簡淡，即用青綠，也務求淡雅。清王石穀雲：“凡設青綠，體要嚴重，氣要輕清”，黃賓虹先生下一轉語：“筆力超逸，方能運動，妙極自然。”²⁴補石穀之未備，的是至論。

特別應重視的，是文人畫家對於“畫中有詩”的探討。“畫中有詩無詩，關係到作品能否反映畫家個人在生活、現實中的感受；進而創立意境，表現風格，也就是作品中有無個性的問題。”²⁵簡言之，是關係到作品藝術價值高下的問題。文人畫往往詩、書、畫渾然一體，相互映發，因而大大豐富了中國畫的藝術表現力。在對筆墨語言形式辛勤不綴的探討中，文人畫之於筆墨技巧多有獨到之處。“如董、巨的‘水墨暈章’法，二米的‘墨戲’法，趙松雪的以書法作畫，元四家的轉折筆和‘積墨’法，董其昌和松江派的‘破墨’積墨兼用法，王麓台的乾筆皴擦、淡墨染暈法，惲南田的靈秀筆法和清潤墨法，石濤的乾筆濕染法，龔半千的濃淡、乾濕墨重疊法，戴醇士的乾筆擦染法，直可說是百花齊放，百家爭鳴。特別是王石穀，筆墨變化之多，更遠非北畫家可及。”²⁶這一類筆墨技法的創造，無疑大大豐富了中國傳統繪畫的藝術語言寶庫。當然，對筆墨技巧的探討，與文人畫家歷來注重繪畫的形式結構趣味分不開。呂鳳子先生說：“形式結構的趣味又即元後畫家最喜說的筆墨趣味。因所謂筆墨趣味，實就是指組織某種某種形式時利用筆墨的剛柔、粗細、繁簡、燥濕、濃淡、明暗等對比成趣說的。這和內容的表現雖無直接關係，但能增加形式美，也就間接增加形的感染力。”²⁷因此，對於筆墨趣味的追求，以後的畫家仍會抱有極大的興趣。

²³ 童書業《南畫研究》，《中華文史論叢》1979年第3輯。

²⁴ 王伯敏編《黃賓虹畫語錄》。

²⁵ 伍蠡甫《試論畫中有詩》，《文藝論叢》第9輯。

²⁶ 童書業《南畫研究》，《中華文史論叢》1979年第3輯。

²⁷ 呂鳳子《中國畫法研究》。

藝術，是對客觀現實的審美投射，更是作者審美理念、情懷個性的體現。文人畫的出現，最直接的契機是北宋蘇東坡等一批文士的介入。因此，文人畫的藝術特色，一開始就與文人學士的性質及趣味分不開。近人陳衡恪說：“何謂文人畫？即畫中帶有文人之性質，含有文人之趣味，不在畫中考究藝術上之功夫，必須於畫外看出許多文人之感想，此之所謂文入畫。”²⁸不考究“藝術上之功夫”，恐未必確切，但其說注重“性質”、“趣味”的分析，則頗有可取，惜未及深入闡述。另一說認為，“在我國長久的封建社會裏，一般來說，文人（士大夫）都浸染著儒、釋、道三教的思想。主張‘中庸之道’，講求不偏不頗；主張‘遊藝於仁’，強調‘清雅’，而重‘君子之風’，亦有精神上‘超然於物外’，或真的放浪於‘五湖四海’，專情於風月山水之間，力求沖淡平和的生活；或又傲岸於人間，對現實有某些方面的不滿，便作‘白眼向人’而鄙視一切；或持玩世不恭的態度，喜笑無常，凡此等等，在古代為數不少的文人畫家的思想中，往往極為複雜的融合或交織於一起，蘇東坡、米芾、倪雲林、黃公望、徐文長、石濤、金農等人皆如此。”²⁹這一分析，則較注意到文人畫家審美觀念及藝術趣味所形成的社會根源，可以促進我們今天對這一問題的思考。

中國傳統藝術史的行程提示我們，文人畫的出現和發展，與中國文化衍變、藝術推進，傳統美學思想的變化等要素都分不開。反過來，文人畫的理論和實踐又為豐富中國傳統美學思想寶庫，為民族繪畫的拓進作出了不容少視的貢獻。它的藝術特色，不少已成為傳統繪畫民族風格特徵的重要元素。文人畫的長處為宋以後歷代畫壇所繼承和發展，其作者不限於文人學士，其作品不但有水墨淺絳，山水花鳥，也涉足重彩工筆，人物故實。就其內容、形式、風格、作者諸因素看來，把文人畫當作文士詩文餘事的遣興，或僅看作一個流派，都難以概其全貌。它實際上是中國傳統藝術史上範圍至廣、歷時至久，影響至深的一種藝術思潮。

若以當今的眼光看，文人畫中會有某些不足取的東西，例如情調過於小我，取材不夠廣泛，純形式傾向過重等問題。其實，這一類疑問仍需還之以當時的歷史條件、社會環境，以歷史眼光作客觀分析才能得出合理解答。毋庸置疑的是，文人畫的貢獻是巨大的，影響是深廣的，對其細緻深入的研究，有助於我們解讀過去的中國藝術史，更有助於中國藝術未來的發展。

²⁸ 陳衡恪《文人畫之價值》。

²⁹ 王伯敏《談“文人畫”的特點》，《美術》1959年第6期。

