

# 恽南田的“乱”

朱良志

“乱”是传统文人画的理想境界，本文以清初画家恽南田为例来分析其理论内涵。南田艺术不追求闲适和确定感，而突出其“无定性”，在寂寞、离乱、无可奈何等不平衡中，置入特别的思考。由南田的绘画实践和理论探讨可知：文人画强调安顿性灵，以平和冲淡为审美理想，并不代表这样的艺术只会追求平衡，排斥冲突；文人画强调内在秩序的创造，并不代表这样的艺术只会追求形式和谐，在荒寂离乱的境界中，也蕴含着独特的美感，文人画的“乱”境中隐藏着彰显生命真性的大文章。

文人画创作，有一种“乱”的境界。赵大年的千株乱柳、一片寒江，成了董其昌、吴历等所崇尚的境界，曹云西的古木深山的乱乱小景、王孟端的乱竹荒崖，也成为后人竞相仿造的对象。查士标推崇“野水纵横，乱山荒蔚”的境界，认为此中有特别的风味，石溪力倡山水画的荒乱之美，以此为切入苍茫的入口。文人画研究有一个“乱”的问题。从绘画的秩序看，乱与治相对，乱意味着对秩序的超越。从绘画境界看，乱与静相对，乱并不是躁动，而是对动静关系的超越。从情感结构看，乱又与定相对，乱通过无定感，表现迷离恍惚、缠绵悱恻、流连风摇的特别节奏。

“乱”，是接触文人画微妙意旨的不可忽视的角度。在这方面，清初画家恽南田（1633—1690）是一位对此有深刻领会的艺术家（图1）。南田擅长花鸟和山水，毕生服膺黄公望和倪雲林，所谓意思在痴、迂之间。然痴翁画以“理”为胜，南田以“乱”而深其理趣，迂翁画以“静”见长，南田却以“荒”而变其节奏。南田的艺术有特别的风味，“乱”是他追求的崇高艺术境界。所谓“心游古木枯藤上，诗在寒烟野草中”，他的诗心画意多在古木枯藤、寒烟乱草中。南田的“乱”是一种笔墨形式、一种构图方式，更是一种境界特点。他通过“乱”来实现超越的理想，来追求缠绵悱恻的情感表达，也通过“乱”来建立他的美感世界。乱入苍茫，正是南田推崇的“元真气象”，其中寓含着他的绘画真性观。

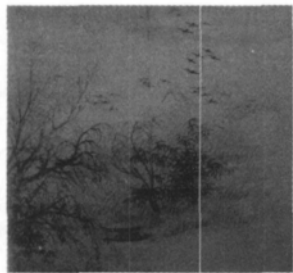


图1 恽南田 仿古山水册之一 台北故宫博物院藏  
25.3×27.5cm

## 一、呈现生命真性的“乱”

南田的“乱”具有突出的超越性特征。

南田家学渊源深厚,父亲(日初)、叔父(本初,即明末著名山水家香山翁)于释道皆有精深造诣,他从童年的混乱年月开始,就注意传统哲学的研习,成年后出入儒佛道三家,形成了好玄想的习惯,他的画就是用来表达这种哲学玄想的语言。他认为,绘画不是图抹形象,需要“灵想”独造,需要使人有“可思可感”之处。他将“乱”和“思”联系在一起,在一定程度上,他的“乱”就是为了突入苍茫世界,驰骋宇宙狂想,追求生命真实意义。

台北故宫藏其八开山水册,其中第七开为山水(图2),有题云:“如此荒寒之境界,令人可思。甲子月甲子日南田题。”此册作于癸亥,时在1683年,是年南田五十一岁。此画选择了一个重要的时间点,一个特别的甲子月、甲子日,而作此画时之癸亥年为六十甲子中最后一年,次年即为甲子,由此兴起时间和生命的思考。此图草草画芦苇,随风披靡,岸边泊着小舟,坡陀上有丛竹,构图很简单,却要以乱乱小景之空间,切入甲子之时间,寓示天地无限、人生短暂的道理。一个甲子,就是天地的一个轮回。时光荏苒,宇宙无穷尽矣,而人生是如此短暂,以短暂之人生独对邈邈之宇宙,这就是画中所深寓的沉思。

由这幅画,可以引出两个问题,一是南田的画追求超越之思,二是他以乱的笔墨创造呈现生命真性的境界。

先谈第一点。南田作画,其理想在“笔笔作天际真人想”。“天际真人”这个由庄子哲学和道教中引取来的概念,成了他的艺术理想世界。呈现一个视觉世界始终不是南田注目的中心(尽管绘画不可能不建构视觉世界),他要于画中寄托关于宇宙、历史和人生的“灵想”。南田在评友人唐洁庵的画时说:“谛视斯境,一草一树,一丘一壑,皆洁庵灵想之独辟,总非人间所有,其意象在六合之表,荣落在四时之外。”

这里的“意象在六合之表”,意思是超越具体的空间(“六合”就是上下四方);“荣落在四时之外”,指超越具体的时间。“意象”、“荣落”指的是绘画的具体造型,但画家造型不在创造一个具体的时空,而在传达超越时空的境界,创造一种心灵的宇宙。这段评论也透露出南田的绘画思想。南田的一草一树一丘一壑,都是具体的存在,但这具体的存在,作为一种对象物,并不是他关注的中心,他要由此而注入一己之“灵想”,将其浸染为一个超越的心灵境界,所以他的“意象”、“荣落”,具有“非人间性”的特点。南田视觉世界中的“乱”境,就由这虚实真幻之间转出。

“元化”是南田画学中的常用概念。元者,本也,初也,性也。元化就是归复真性,归复本明,与大化同流。南田将绘画作为“与元化游”的一种手段,他喜欢在“直塞两间”的角度来考虑他的意象世界,与那些碌碌涂红染绿、刻镂形象者不同。他仿方方壶的作品,题道:“宇宙之内,岂可无此种境界。”他的画多是花花草草等寻常小景,但着眼点则在宇宙,他要在宇宙中抖落他的玄想,做他的视觉文章。

“时史”也是其画学中的重要概念。时间,粘带着事件,所谓“时史”,就是记录、叙说、描画。他论画,力陈时史之弊,认为画家不能作具体事件的记述者,而要作世界的“发现者”。他常说:有此山川,无此笔墨。山川人人所见,而我来观之,来写之,则有我的笔墨,有我笔墨下的山川,有此山川背后的情愫,有我心灵中的宇宙。这个心灵的宇宙就是自己的发现(图3)。

正因此,南田视绘画为心灵跃升进而体验宇宙精神的过程。他有画跋说:“茂绿下坐苍茫之间,殊有所思也。”他的这幅画只有疏林、弱草、溪水和远山,并没有人出现,但画家却要表



图2 恽南田 山水册之七  
台北故宫博物院藏 23.4×  
26.8cm



图3 恽南田 山水册之二  
台北故宫博物院藏 22.5×  
30.1cm

现一人独“坐”于“苍茫之间”——天地宇宙之间,超远的玄思,是南田绘画的特色。

南田的“天际真人想”,不是追求抽象的概念。他继承文人画的传统,重视心魔的荡涤,强调对尘世束缚的挣脱,重视性灵自由的恢复。他重画中之“思”,不是以画表理,而重一种“虚己以游物”的过程。

他要通过绘画,发现宇宙之“大美”——本原的美、真性的美。他说,画要表现“宇宙美迹,真宰所秘”。在他看来,绘画应是一种美的呈现,要表现出“宇宙美迹”。同时,绘画又要有“真”的追求,要体现出“真宰所秘”,表现出造化的精神。这也就是他反复道及的“宇宙元真气象”。元,即文人画论中所说的“物象之原”、“造化之本”,它是本然的、原初的。南田常说画家要画得使“真宰欲泣”,就是这个意思。他的“真”和“美”是融合在一起的,唯其“真”,才能有“美”。宇宙美迹,是一种纯化和净化的形式,而不是物象的简单呈现。他笔笔作天际真人想,就是为了追求这“宇宙美迹”。

第二点,南田推崇“乱”的境界,其实是要创造呈现生命真性的境界。他通过荒率寂寞的画,“乱”入宇宙苍茫中,“乱”入真实的生命体验中。他说:“风雨江干,随笔零乱,飘渺天倪,往往于此中出没。”“天倪”,即“天门”,真性之门。洞开真性之门,需要有“乱”的功夫。

南田说:“法行于荒落草率,意行于欲赴未赴。”他说他画山水,是“变乱崖壑”。他有意创造乱乱的景致,总是空山远壑,迥绝人迹,老树空林,风味阒寂,寒鸦低徊,寂寥无边。其画跋有云:“残叶乱泉,境极荒远。”“乱石鸣泉,仿王孟端,非黄鹤山樵也。其皴擦渲染,相似而有间,如海裂井断,不可淆,明眼者辨取。”“乱竹荒崖,深得云西幽澹之致,涉趣无尽。”他的画多是残叶乱泉,乱山乔木,竹影乱乱,乱柳飘拂。南田刻意通过“乱”的意象创造切入荒天迥地之境界。

南田画学有一个概念“叫”,指审美欣赏中的灵魂震荡,更指与宇宙真性照面中人的性灵震荡。南田有一则画跋谈鉴赏:“群必求同,同群必相叫,相叫必于荒天古木。此画中所谓意也。”“荒天古木”是南田绘画的一个象征性符号,四际无人,空山荒寂,一人奔跑其中,对着苍天狂叫。真是前不见古人,后不见来者——一个茕独的生命在历史的荒原中踟躅。南田毕生追求这样的境界。1686年,南田题石谷《荒江垂钓图》云:“千株乱柳,一片荒江,此中横小艇,为吾两人垂钓之处,王君公其有遗世之思耶?”这荒江乱柳,成了南田心仪的宇宙(图4)。

“荒寒”和“静深”是两个与“乱”入苍茫思想密切相关的概念。

荒寒,是宋元以来文人画的审美理想。南田的“乱”,将文人画追求的荒寒之境推向更加微妙的境地。明李日华说:王安石“有诗云:‘欲寄荒寒无善画,赖传悲壮有能琴。’以悲壮求琴,殊未浣箏笛耳,而以荒寒索画,不可谓非善鉴也”。南田十分重视此一境界,在理论上也有发明。他说:“画家尘俗蹊径,尽为扫除,独有荒寒一境,真元人神髓,所谓士气逸品,不入俗目,非识真者能赏之。”他的山水多取元人之长,他以“荒寒”二字概括元画。他说:“余游长山,处处皆荒寒之色,绝似陆天游、赵善长。”他曾画山水小幅,极荒荒意态,题云:“曾见倪迂小幅,极荒寒,今偶为此笔,趣绝相似。”他认为:“工整易得,荒寒最难。”<sup>①</sup>他曾仿元人山水,有跋称:“离披树影,苍茫亭榭,烟中点一月,便觉满纸皆荒寒之色。”<sup>②</sup>南田所推重的荒寒,是幽冷的、空旷的(非空间关系上的空旷,而是豁然置于荒天迥地中的虚灵),又是神秘的(如他所说“烟中点一月,便觉满纸荒寒”)。

文人画的“荒”具有十分重要的内涵。南田的艺术有落花残月共销魂的清寒之气,有风在烟梢月在沙的幽冷风味,但更有坐断苍茫总寂寥的荒率。文人画的荒寒画境,关键在一个“荒”字。明清以来文人画家对此有深体。就是在清初,除了半千和南田之外,渐江、梅壑、青溪、石

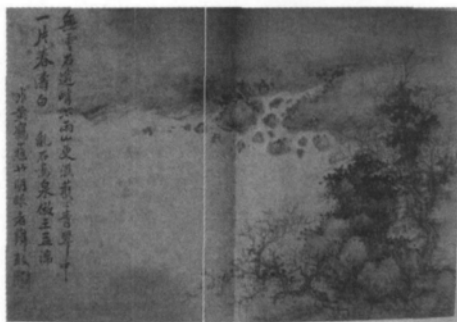


图4 恽南田 仿王孟端笔意 南京博物院藏 36.8×40.5cm



溪,甚至包括程邃等,都很重视“荒”的境界。

南田的“荒”就是“乱”。包括两方面内容,一是荒远意,此就空间而言。南田神迷于荒天迥地的境界,要与俗世拉开距离,从而置入生命的思考。二是荒古意,此就时间而言。荒天迥地,非现世所有,如入荒荒太古,由时间之界进入非时间的境界中。这也就是他所说的“意象在六合之表,荣落在四时之外”。

从空间上看,南田早年作画,就有荒远的意味,晚年更穷笔追之,以它为画道至高境界。南田的绘画不与“人”游,而与“天”游。他说:“痴翁画,林壑位置,云烟渲染,皆可学而至。笔墨之外,别有一种荒率苍莽之气,则非学而至……观其运思,缠绵无间,飘渺无痕,寂焉寥焉,浩焉渺焉,尘滓尽矣,灵变极矣。”<sup>⑬</sup>他认为黄画有一种荒率苍莽之气,是人所难及处,唯有此荒远之境,可以荡涤尘埃,飘渺天倪,在荒乱中出远游之致,驰骋人的超越之想。

南田认为,作画者,取境要近,思致要远。取景在近,人人可见也,不为仙灵之物,不务方外之奇,平平常常之物,然一经艺术之手点化,便赋予独特的用思,便大有远致。南田说:“画贵深远。天游、云西,荒荒数笔,近耶,远耶?”“赵大年每以近处见荒远之色,人不能知。更兼之以云林、云西,其荒也远也,不更不能知之。”<sup>⑭</sup>他在残叶乱泉中,追求荒远的境界,他认为,唯荒能远,远是心灵的腾挪跃迁。荒荒数笔,直切入宇宙洪荒,直吟得天高地迥。

南田对黄公望《沙碛图》的体会<sup>⑮</sup>,就体现出这一思想。大痴此作是南田毕生喜欢的作品。现存世有三幅仿大痴《沙碛图》,有一幅仿作藏台北故宫,他有跋说:“子久《沙碛图》,不为崇山峻岭,只作水村平远,亦足玩索无尽。”他的九开山水花卉册中的一开为仿《沙碛图》,有题云:“痴翁《沙碛图》,予每作画,辄仿此帧,竟未能如也。”<sup>⑯</sup>他另一山水册中此仿作有题道:“大痴老人《沙碛图》,不为崇山茂林,惟作平沙一曲,水村渔市,浅渚回汀,极荒远之致。”<sup>⑰</sup>他重大痴此图,其实就是在参取大痴零乱中着荒远的意趣(图5)。

就时间而言,南田将“荒”与“古”联系起来,这里的“古”,不是复古,不是时间性回溯,而是脱略时间性的记述,淡去具体时间的痕迹(南田的山水,多画所见之平常之景,但一经他的笔墨,就荡去了“现时性”因素,呈现出非时间记述的特点),在高古寂历的境界中,把握混沌未分的真意。他有题画语云:“老树荒溪,茅亭宴坐,似无怀氏之民。老松危崖,淙淙瀑泉,若人间有此境否?”<sup>⑱</sup>他的意趣在四时之外,取境在地老天荒。通过对无现时性、无时间点的空间表现,脱出绵延的时间之流,滑出意象之外。用他的话说,他的意念总在“陶唐之世”。

南京博物院藏南田仿古山水册,历仿董源、二米、云林、大痴、孟端、香光等宋元以来大家,都被打上南田“荒荒寂寂”的烙印,都是他精心构思的“千古寂寥之景”。如其中一幅仿香光之作:“诗思乱随春草发,酒肠应以洞庭宽”。董宗伯每用此语写水天空阔之致。偶一效之,风趣或未相远也。”<sup>⑲</sup>此作画早春之景,寒意凌厉,平湖淡荡,远山在望,远处芦汀隐隐,近处则杂木参列,寒鸦乱飞。立意在离乱中创造恍惚幽渺的境界,画出了香光所谓“诗思乱”的感觉。虽然是简略小景,但高古荒寒的意味极浓。另一幅仿王孟端之作,题云:“乱石鸣泉。仿王孟端。”可以说极尽乱相,乱乱之景,视之如宇宙未开之相(图6)。

静深也是南田论画所涉的重要概念之一。南田在乱中追求“至静至深”的境界。如果说荒寒是对时空的遁逃,那么,静深则是对动静关系的超越。南田认为,画道乃“证乎静域”<sup>⑳</sup>。意思是,绘画就是体证、创造一个静寂的世界。静气,在南田的艺术中,不是外在的宁静,而是永恒



图5 恽南田 花卉山水图册之仿大痴 北京故宫博物院藏 22.8×34.6cm



图6 恽南田 画山水册之一(王石谷跋) 台北故宫博物院藏 20.8×22.8cm

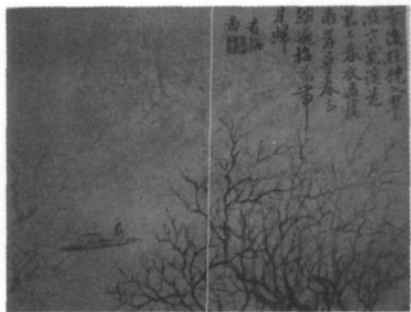


图7 恽南田 雪溪看梅图

寂寥的天游境界。如韦应物《咏声》诗所说：“万物自生听，太空恒寂寥。还从静中起，却向静中消。”南田也将静当作永恒的“天游”境界，他有诗云：“天籁静中闻。”<sup>②</sup>又说：“意贵乎远，不静不远也；境贵乎深，不曲不深也。一勺水亦有曲处，一片石亦有深处。绝俗故远，天游故静。”<sup>③</sup>心与天游，超越一切外在的羁绊，从“人”的境界达到“天”的境界，就是所谓“静”了。

南田将静和深联系在一起，没有静，就没有深。南田说：“倘能于所谓静者深者得意焉，便足驾黄王而上矣。”南田之深，非空间意义上的深邃，而指幽深远阔的宇宙精神。南田说：“十日一水，五日一石。造化之理，至静至深。即此静深，岂潦草点墨可竟？”<sup>④</sup>南田至静至深的世界，就是永恒的宇宙境界（图7）。

表面看起来，静与乱是相对的。但南田却从乱中追静气，无乱也就无静。这也是南田艺术观念至为微妙的地方。南田以乱乱之笔，创造“丘壑深静”（南田题画语）的世界，进而乱入苍茫。他的“荒荒寂寂”，就是乱中之静。

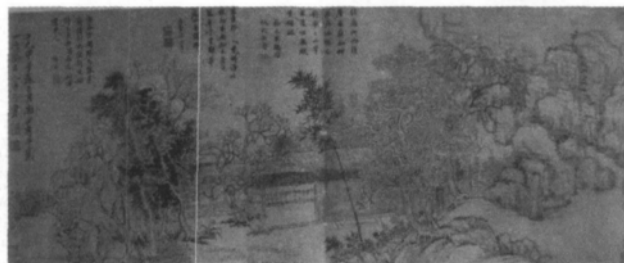
## 二、“乱”的悲剧性

南田强调绘画的“非人间性”，并不意味不食人间烟火，其清润秀逸的作品，也不是“闲适”二字所能概括。南田的“乱”包含着凄恻芳菲的情感眷恋，包含着令真宰哭泣的“恒物之大情”。

他的“乱”有一种悲剧性。

乱石鸣泉，乱山乔木，残叶乱鸦，疏林乱草等等，南田的山水以及他的部分花鸟画酷爱这种荒乱景象，这与他的人生遭际和特别的人生寄托有关。

南田从小就遭受家国之变，明清易代之际，十多岁的他跟随父亲，颠沛流离，避天台，走罗浮，流落广州，又折返福建沿海，亲

图8 恽南田 一竹一树图卷  
北京故宫博物院藏 28.8×71.2cm

见父亲、大哥（桢）抗清浴血奋战的场面，也经历了人生中最悲惨的遭遇。国破，大哥战死，二哥（桓）失踪，自己和父亲只好削发为僧，灵隐寺中苦度光阴。南田少年和青年时期就在这激烈的颠簸中生活，他读书、学画也伴随着这风云岁月。南田短暂的五十多年生命始终有反清复明思想的影响，他选择隐居，放弃仕进，赖诗画以生，也与这经历有关。他的绘画作品中总是或明或暗地传达出对故国的思念。国家不幸诗家幸，不平凡的经历在一定程度上成就了他天才英发的艺术。

南田为人体验细腻，性格中又偏于感伤，他的艺术总有缠绵悱恻的因素，他的感喟中多有无可奈何的意味。其艺术清如冰雪，又哀若冥鸿，使人读后流连讽咏，不能已已。他评赵子昂《夜月梨花图》“朱栏白雪夜香浮”，月色梨花下的清逸，裹着他的凄恻情怀。他画古木寒鸦，有跋云：“凄寒将别，笔笔俱有寒鸦暮色。”他画中的风物几乎是向人哀哀地诉说。遗民的情感和对生命的深切体认，铸就了南田的艺术。即使到晚年，南田仍有“话到英雄沦落恨，当筵同唱灞亭秋”的感慨。当然，我们不能将他的艺术简单理解为故国情感的宣泄，他更多地将对故国情感和身世叹息转为生命的感喟，尤其到了晚年，他的艺术更多地表达的是生命的感觉。所谓“囊中自有江山在，乱采莺花入变风”<sup>⑤</sup>。他的艺术或许就是这种“变风”（图8）。

他用“乱”的笔墨，创造“乱”的境界，表现凄迷的“乱”的情愫。南田论艺，非常重视“寂寞”这一概念，它与南田乱的悲剧性密切相关。

南田有一则题画跋说：“细雨梅花发，春风在树头。鉴者于毫末零乱处见之。”<sup>⑥</sup>其实南田的

丰富情感体验和生命思考,都可以于其“毫末零乱处见之”。他认为,“寂寞”是艺术中的重要境界。他说:“寂寞无可奈何之境,最宜入想,亟宜着笔。”他评董源《潇湘图》说:“偶一披玩,忽如寄身荒崖邃谷,寂寞无人之境。树色离披,涧路盘折,景不盈尺,游目无穷。”他认为云林最得此境:“云林通乎南宫,此真寂寞之境,再着一点便俗。”<sup>⑤</sup>

“寂寞”是南田画学的重要概念。在中国艺术理论史上,还没有哪位艺术家像南田这样,给予“寂寞”如此高的地位。南田的寂寞之境有如下特点:一、永恒的寂寥,它是至静至深的,是人生感、历史感和宇宙感的融合,如上文所说静深之境即言此。二、这是一种无法释怀的情愫。他说:“秋夜烟光,山腰如带,幽篁古槎相间,溪流激波,又淡淡之,所谓伊人于此盘游,渺若云汉,虽欲不思,乌得不思。”<sup>⑥</sup>虽欲不思,乌得不思——虽然想放弃,又怎么能放弃?欲罢不能,欲伸还曲,欲说还休,徘徊于绝望和希望之间。三、正因此,寂寞是一种永恒的冲撞,是深层生命悸动的表现,迷离凄恻,楚楚可怜,令人展玩不已。这欲放下而无从放下、欲抚慰而难以抚慰、欲平宁而没有平宁的寂寞,就是南田所说的“无可奈何”了。

佛教“寂”的境界影响中国艺术非常深,其根本特征是寂然而灭,是一种绝对的安定。而南田“寂寞”的重要特征却在无定感,他的“寂寞”是“真宰欲泣”的境界,创造荒天古木的意象世界,表达人的脆弱生命与荒天迥地照面中的忧伤。

南田无可奈何的寂寞之境,打上了强烈的楚辞的烙印。他评唐东园的画说:“断如复断,乱如复乱,点画离披,落花游丝。能领斯旨,日与神遇。”<sup>⑦</sup>其中拈出的“断如复断,乱如复乱”的境界,正是楚辞的特点(图9)。

前人多有研究指出,屈赋的高妙之处在于“乱”。元人范德机评李白《远别离》说:“此篇最有楚人风,所贵乎楚言者,断如复断,乱如复乱,而辞义反复屈折,行乎其间者,实未尝断而乱也。使人一唱三叹,而有遗音。”<sup>⑧</sup>一唱三叹,似断非断,断而又连,乱而又乱,未尝断,未尝乱,这是楚辞特殊的情感节奏和诗歌韵律。楚辞多乱,多复。往复回环,每一顾三回首,每一语必以三语复之。“瞻之在前,忽焉在后”构成了楚辞曲折回环的特有体式。

“乱”本是中国古代乐歌名称,乐歌的结尾叫“乱”,一曲到结尾,诸乐合作,这叫“乱”。正因此,“乱”又有总摄全乐的意思。楚辞的结尾就有“乱”<sup>⑨</sup>。楚辞的“乱”后来被发展成中国文学艺术中的重要思想,成了一唱三叹、缠绵悱恻的代名词。

南田的绘画深得楚辞“断如复断,乱如复乱”的精髓。他论艺提出“摄情”说,他说:“笔墨本无情,不可使运笔墨者无情,作画在摄情,不可使鉴画者不生情。”他认为,艺术贵在感人,“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”。他论诗时说:“诗意极须飘渺,有一唱三叹之音,方能感人,然则不能感人之音,非诗也。书法画理皆然,笔先之音,即唱叹之音,感人之深者,舍此亦并无书画可言。”<sup>⑩</sup>他有一则画跋这样写道:“《易林》云:‘幽思约带。’古诗云:‘衣带日以缓。’《易林》云:‘解我胸春。’古诗云:‘忧心如捣。’用句用字,俱相当而成妙,用笔变化,亦宜师之。不可不思之。”<sup>⑪</sup>这里不仅指用词造句的奇警,也包含对“断如复断,乱如复乱”情感节奏的强调(图10)。

南田说:“写此云山绵邈,代致相思。笔端丝丝,皆清泪也。”他的画或多或少地沾染上思念故国的情感,他的画笔笔皆有寒鸦暮色、有潸然清泪,确实与他的故国情感有某种联系。但南田的画绝不仅停留在对故国情怀的表现上,他通过创造寂寞的境界而“与天同游”,他的艺术有强烈的“非人间性”特征。他说:“元人幽亭秀木,自在化工之外。一种灵气,惟其品若天际冥鸿。故出笔便如哀弦急管,声情并集。非大地欢乐场中,可得而拟议者



图9 恽南田 山水花卉图  
册页柯急洞图 北京故宫博物院藏  
27.5×35.2cm



图10 恽南田 山水册之一  
台北故宫博物院藏 22.5×  
30.1cm



图11 恽南田 画山水册之一  
台北故宫博物院藏  
22.2×30.2cm





图12 恽南田 仿方从义笔  
意烟波云影图 南京博物院  
藏 26.8×40.5cm

也。”<sup>③</sup>顾炎武也说：“恽正叔落笔如子山词赋，萧瑟江关，昔人所谓文字外别有一物主之，非大地欢乐场中仿效俳倡、郎当舞袖。”<sup>④</sup>南田的乱乱之景，表现的不是“大地欢乐场中”的情感，不是一己欲望的宣泄，而是“宇宙之情感”。他的画“得可悲可思之意”，“悲”是凄迷的情感，“思”是生命的智慧，“悲”必与“思”相协，没有“思”的“悲”，便等同于呢呢儿女之语，这样的“无可奈何”，便不是“寂寞”中的境界，而变成了一种欲望不能满足的叹息了。

南田的乱，是佛寂与楚情的融合，又可以说是融合庄骚所创造的境界。清沈祥龙评词说：“词得屈子之缠绵悱恻，又须得庄子之超旷空灵。”<sup>⑤</sup>南田的绘画正具有这样的特点。

看南田地老天荒的“乱”境，使人有一种想哭的感觉，但不是具体的人生欲望不能满足的痛楚，而是一种永恒的生命哀伤——一个脆弱的生命独临秋风的哀伤，一只孤鸿独立雪溪的寂寥，漂泊的游子奔走于荒天古木的忧怀（图11）。南田的艺术非常喜欢渲染这样的气氛。

这种哀伤来自南田刻意创造的“无定感”。南田要于大千世界，感受人世的无常。他有诗云：“出户见新月，昏鸦栖未安。”<sup>⑥</sup>“夜月南枝巢越鸟，可怜犹有未栖鸦。”<sup>⑦</sup>“惊鱼愁有网，宿鸟痛无枝。”<sup>⑧</sup>正所谓欲寻栖息无定处。我很喜欢他一段论书画的话：“皴法类张颠草书，沉著之至，仍归飘渺。予从法外得其遗意，当使古人恨不见我。”所谓“沉著之至，仍归飘渺”真是南田用心微妙处。



图13 恽南田 仿董其昌  
笔意水天空阔图 南京博物  
院藏 26.8×40.5cm

沉着，是寻一个止定的，飘渺，是说无法确定。一以往之，欲有个落实，却无从落实。南田的艺术展现这内在的徘徊、纠结和缠绵。飘渺难定，又无法放弃，虽欲不思，乌得不思，只能追寻沉着，沉着不得，又归飘渺，归于脉脉含愁的冷水、萧瑟天涯的暮鸦、随风摆拂的芦苇、欲伸还曲的寒林。

南田的艺术就这样流连往复，一意徘徊，无可奈何，不可化解。他的画种种意象都在告诉你，天下没有绝对的精神止泊的港湾：一叶小舟泊岸去，是那樣的急切，而苍茫天涯无归路，却是这样的可怜。南京博物院所藏南田仿古册中有一页仿方方壶之山水，云烟迷离，天地寂寞（图12）。他题有《烟波云影歌》：“水澹澹兮山嵯峨，林壑无风兮微风过。沙渚旷兮水容波，大谷寥廓兮云烟多——目眇眇兮奈愁何！”<sup>⑨</sup>

为了表现如楚辞般“目眇眇兮奈愁何”的寂寞，南田的画力尽零乱之意。他追求忐忑，在至静处出不静，在平和中诉说愁怨。这一点有些类似云林，但与云林又有不同。就人生经历来说，在云林先有个“止定的”，晚年则流于漂泊，而南田则先有个“漂泊的”，后来归于止定。所以云林在飘渺中追求止定，南田则于止定中追忆漂泊，那曾经留下的余恨依依。南田的艺术总是在告诉人们，止定是暂时的、相对的，而漂泊则是绝对的、永恒的。由此而生出无可奈何之感（图13）。



图14 恽南田 仿陆天游  
山水图

要之，南田的“摄情说”超越了传统艺术论中的表达情感论，而重在展现内在生命的漂泊和惊悸，他绘画“乱”的形式传达的是生命深层的惊悸（图14）。

### 三、“乱”之美

南田说：“粗服乱头，愈见妍雅”；“乱石鸣泉，涉趣无穷”。乱，是南田绘画追求的特别节奏和韵律，具有突出的美感。元代以来文人艺术追求“粗服乱头”的美，在书法、篆刻、绘画甚至园林等中都有体现，南田对乱美的体会，呼应着文人画这一独特的理想境界。

南田以墨林为桃花源。他说：“故胜国诸贤，往往以墨林为桃花源。沉涵其中，乃不知世界，

安问治乱,盖所谓有托而逃焉者也。”<sup>④</sup>他所创造的地老天荒的荒率世界,其实就是要去  
除知识、情感、欲望乃至一切的表相执着,超越谨然的“治”的秩序,进入自由的“乱”境  
中。墨林挥洒、寒山瘦水,就是他的桃花源。他说:“昔安期生以醉墨洒石上,皆成桃花,  
故写生家多效之。又磅礴之山,其桃千围,其花青黑,西王母以食穆王。今之墨桃,其遗  
意云。”<sup>⑤</sup>泼墨成石上灿烂的桃花,将绚烂的世界凝固为枯淡的墨色,变有序的物象为荒  
林乱泉,在“零乱处”追求他的大美,这是南田以墨林为桃花源思想的落脚点(图15)。

在中国画学发展史上,南田的“逸”的理论受到高度重视。南田以“逸”为至高审美  
境界。南田以乱的笔墨,创造乱的境界,表现乱的美,是与其追求“逸”的审美理想联系在一起的。正如南田所说:“潇散历落,荒荒寂寂。有此山川,无此笔墨。运斤非巧,规矩独拙。非曰让  
能,聊行吾逸。”<sup>⑥</sup>逸从乱中得来。

南田以乱致逸、乱逸一体的思想,具有独特的审美价值。

#### 第一,零乱碎相。

画要浑然,不能失以细碎,这是中国山水画基本法则。山水画讲究气脉,一气贯通之势最  
不可少,所谓七宝楼台,炫惑人目,然拆下不成片断,就因有细碎之嫌。

但南田论画重荒乱,其画草草小笔,乱乱景致,往往给人细碎的感觉。南田十分痴迷细碎  
之境,他所说的“鉴者于毫墨零乱处思之”、“离披零乱,飘洒尽致”、“风雨江干,随笔零乱。飘渺  
天倪,往往于此中出没”等等,皆可见他对细碎的重视。他的画多为花残烟断、枝乱草迷。这里  
涉及对南田山水画理解的关键问题。

黄公望的画以浑厚华滋名世,然其细碎一面却多不为世所重,甚至被当作黄的缺  
点。董其昌说:“黄子久画以余所见不下三十幅,要之《浮岚暖翠》为第一,恨景碎耳。”南  
田力辨其非,他说:“子久《浮岚暖翠》,董云间犹以细碎少之。然层林叠嶂,凝晖郁积,苍  
翠晶然,夺人目精。愈多愈细碎,愈得佳耳。小帧学子久,略得大意,细碎云讥,正未敢以  
解云间者自解也。”<sup>⑦</sup>南田认为董其昌没有看到黄画细碎之笔背后的脉络,没有窥见其  
潜在的秩序。南田真是目光如炬,子久往往于细碎中求浑成,正是越细碎越浑成。子久  
乃至传统文人画所强调的浑成,并非是一种无法拆解的结构,而是于细碎与浑成的相  
对中,超越形式的执著,直达画之内蕴层。王烟客所说的“纤细而气益阔,填塞而境愈阔”,正是  
就此而言(图16)。

子久论画重“理”,其画也在浑厚华滋中体现出“理”的秩序。子久成为麓台等提倡“龙脉”  
说的不祧之祖,也与此有关。但麓台等多以秩序来解子久,他们重视子久的形式感,重视内在  
的气脉流荡,重视气的开合、起伏、断续、聚散,由此构成相互联系又彼此激荡的“势”的图式。

南田与麓台画学坚持有明显不同(图17)。南田重视“毫墨零乱”的形式,他以细碎来解子  
久,不是否定子久的浑成,而是要超越开合起伏的表象节奏感,超越君臣主宾、画眼从属的布  
局,追求“洞庭张乐地,潇湘帝子游”式的天然节奏<sup>⑧</sup>。他的观点与麓台充满理学色彩的  
“龙脉”说不同,也与他的至友石谷立定古法的思想有异。按理说,南田重乱,当会对王  
蒙的牛毛皴和密实的构图很感兴趣,但从其画学背景看,他并没有表现出这样的思想  
倾向性<sup>⑨</sup>,他倒是云西、天游、方壶之类的逸笔草草的笔墨有更大的兴趣,这也从另  
一个角度说明,他的乱不是追求外在形式上的纷乱。

这里涉及绘画形式的节奏感问题。节奏感是在联系基础上产生的力的形式,像用  
墨的浓淡、笔势的断连、速度的疾涩(如音乐中的时值)、结构上的映带等等,艺术中的节奏感  
之重要特点是它的规律性,它是人的一种形式感觉。节奏如骨,在音乐,节奏决定了它的“骨



图15 恽南田 牡丹图 南京博物院藏 23.5×30.8cm

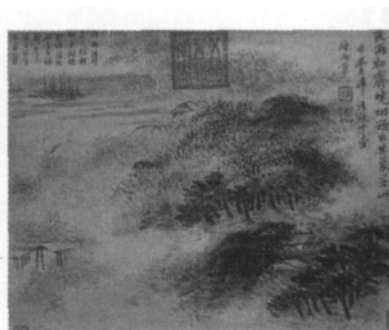


图16 恽南田 山水花卉图 册夜雨初霁图 北京故宫博物院藏 27.5×35.2cm

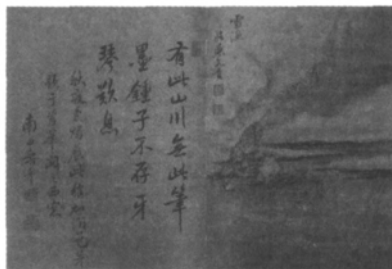


图17 恽南田 仿燕文贵笔意绘雪溪图 南京博物院藏 26.8×40.5cm





图 18 恽南田 山水花卉图  
册之古木寒鸦图 北京故宫  
博物院藏 27.5×35.2cm

架”而在绘画中也决定了绘画形式的基本脉络。南田的“乱”境，确立了一种新的节奏感。像“一片秋声横断壑，半江残雨是平沙”<sup>④</sup>，它的节奏在断中残中散落中萧聊中出。

台北故宫藏南田仿古山水册，十开，其中第七开，无款题，极尽野意自萧瑟的感觉。秋末时分，枯柳僵桠，绵延无际的苇烟，归鸦在无际的天空中盘旋，无人的小舟飘荡于溪湾，正所谓“野渡无人舟自横”。满纸乱相，一片飞意，或有赵大年和曹云西的风味。这样的风味不似云林的萧聊中的紧张，多了一些野逸和放旷的意味。景虽乱，又很细碎，似空非空，似连非连，既悠然又凄楚，于乱中见出不乱。

正像喜龙仁 (Oswald Sirén) 所说，中国文人画在禅宗和道家思想影响下，有一种特别的节奏，在白绢和宣纸上作画，犹如在虚空中呈现形式，这是一种无限的虚空，是无一物者无尽藏的虚空 (illimitable space or all-containing void)，形成一种独特的节奏<sup>⑤</sup>，可以称为“无节奏的节奏”。

《古木寒鸦图》(图18)，是北京故宫所藏南田山水花鸟图册中的一页，右上题有一诗：“乌鹊将栖处，村烟欲上时。寒声何地起，风在最高枝。”画家力求创造一种“乱”的境界。画暮秋黄昏之景，晚霞渐去，寒风忽起，地下的衰草随风偃伏，参差的枯枝随风摇曳。画中的一切似乎都在寒风中摇荡，树干蜿蜒如神蛇，树枝披拂有柳意，再加上盘绕的藤蔓，归来的暮鸦在天空中盘旋，若隐若现的云墙篱落，树下曲曲的小路，逶迤的皋地，远处飘渺的暮烟，形成一种纷乱而不可统绪的节奏，构图密实，恍惚幽眇，旋律漂浮，有一种超节奏的特别节奏。

他仿赵子昂的《水村图》，没有赵氏的细润，却翻为断云、残叶、疏林，参差错落，别有一种情绪。他的很多仿子久的作品，一般多用淡墨，偶出浓点，横坡略加数笔小皴，用笔虬劲如屈铁，枯树作盘空凌厉之态，矮树弱草，飞动如生。

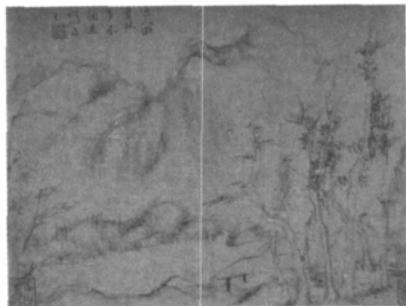


图 19 恽南田 倪山水图

虽然没有资料记载南田是一位出色的音乐家，但他对音乐的体会却是非常微妙的。他的绘画具有强烈的“音乐性”（无论是山水还是花鸟）。他说自己作画是“聊当吹律”<sup>⑥</sup>——作画如奏乐，如吹律管，应和大自然的节奏。他还提出“目听”的重要观点，他说：“声在树中，可以目听，如微风触弦，响不从指。”他的画追求内在的节奏，有一种超越视觉表象、超越凡常节奏的特别音乐感。他论画，引古代乐书《雍门琴引》的话说：“须坐听吾琴之所言。”(图19)

他以零乱披离的节奏，颠覆了中国传统绘画的节奏感，那种追求开合起伏的表象节奏感。在他看来，开合起伏、阴阳互荡的节奏虽然号称合于“天理”，但如果将其作为一种定法，就容易带有强烈的人工色彩，为表象所束缚。南田的理论之于中国画的意义，可与德彪西之于西方传统音乐的意义相比，德彪西力避“制造音乐”的痕迹，以自己的主观感受为表现对象，如他的代表作《月光》用少见的8/9拍，再加上一些自由的分拍，使一般意义上的节奏感几乎消失，使听者如融入空旷寂寥的世界。而南田的“乱”的节奏也正是如此，他在传统的节奏之外，又开辟了新的世界，那种万物自生听、太空恒寂寥的天音。

南田于乱中追求至深的天工秩序，在碎处追求至静的宇宙浑然之性。就像他的“落叶聚还散、寒鸦栖复惊”来评大痴之作一样，聚集和散落、栖息和惊恐是一对矛盾，他的艺术追求永恒的精神安顿，要积聚天地间无边的美意和盎然的春意，但他并不从聚、从栖做起，而是大作散和惊的文章，极力造成一种不平衡、不宁定，于至静至深的乱境中，予精神以安慰。他的画由荒乱的秩序、细碎的笔墨做起，他说，巨然势从半空中乱掷而下，其构思之大胆、用意之幽深，非一般人能及。董源是南田山水的源头，他认为董的秃锋，是人所不及处，他评之曰：“雄鸡对舞，双瞳正照，如有所入。”没有子路初见夫子时高冠长剑之气势，却深孕伟力，如凝神对峙之雄

鸡,有无限之雄阔,却没有斗意。

## 第二 迷离乱趣。

南田的“乱”境,还在于创造一种迷离恍惚的境界,他喜欢二米的云山墨戏和方方壶的天马腾空、不见首尾的“诡岸”<sup>④</sup>,但又有所改造。他的仿米之作意不在烟云漫漶,而追求迷茫中的寂寞。他以寂寞读南宫,可谓别出心裁。他说:“云林通乎南宫,此真寂寞之境,再着一点便俗。”他认为,二米山水不在模糊,而在天地未开、一片混沌的寂寥感觉。他与方壶意有相通<sup>⑤</sup>,但也有差异,他掠取方壶的神秘空灵,而少其飘洒狂狷。他由二米和方壶参出神秘幽眇的乱离,来铸造他寂寥无定的生命感觉。

南田的乱,是迷中之乱。他形容“逸”的境界:“逸品其意难言之矣!殆如卢敖之游太清,列子之御冷风也。其景则三闾大夫之江潭也,其笔墨如子龙之梨花枪,公孙大娘之剑器——人见其梨花龙翔,而不见其人与枪剑也。”<sup>⑥</sup>卢敖,传说中的道教仙人,秦始皇时隐居庐山不仕,神游太清。凄惻迷离,神龙不见首尾。屈原行吟江畔,一人独在天涯,无穷寂寞路,满目尽是脉脉寒流。南田的连喻,并非强调逸品内容的丰富性,而是强调它超越表象形式,有一种腾挪高蹈、恍惚幽眇而又凄迷悱恻的特征(图20)。

南田生平喜欢画孤鸿,灭没于天际的孤鸿,闪烁飘渺,欲定而无定,寻栖而未栖。他评云林时说:“迂翁正在神骏灭没处也,心与天游。”他认为,云林品若“天际冥鸿”,闪烁飘渺,若有若无,脱略表相,游于象外。他有一幅画,画一孤鸿,兀立江畔,江面几乎为大雪覆盖,远处的天地笼为白色,断岸千尺,冰棱历历,从孤鸿的神情看,既有孤独之相,又有安逸之神,这几乎是作者现实处境和思想触角的写照。

荒柳是文人画家喜欢表现的对象。明末清初以来甚至形成了一种风气,明末画家李流芳就曾以善画荒柳而出名,南田同时代的龚贤也沉迷荒柳(图21)。龚说:“唯荒柳枯柳可画……随勾树笔,便苍老有致。”<sup>⑦</sup>然半千爱柳重其荒,南田爱柳却重其乱。“千株乱柳,一片荒江”,就成为他的心仪的画境。他很少画春天杨柳拂面的清丽,多画秋末柳叶飘零、万枝柳丝乱乱于萧瑟之中的景象。他认为,乱柳有迷离之风致,最为落泊人之友朋。

## 第三 萧散野意。

石谷与南田为莫逆交,石谷多谨严,南田好野意。南田荒寒历乱的山水,以“野”称名。细腻而优雅的南田,其实是放旷豁达之人,他作画“素狂不怯人”<sup>⑧</sup>,合作处有濡发之想,会心处便绕屋狂叫。读他的画,真感到才胆识兼具,这个“胆”,尤其是读南田不可忘者。

南田画创造乱乱的艺术世界,在一定程度上就是为了脱略规矩,超越秩序,崇尚天工,不被人工扭曲。他论“逸”所说的“潇散历落,荒荒寂寂。有此山川,无此笔墨。运斤非巧,规矩独拙。非曰让能,聊行吾逸”,就是在乱中超越秩序。在一定程度上可以说,他的逸就是野,就是荒乱而无规矩,在笔墨上超越法度,在精神上根绝俗念,所谓“法行于荒落草率,意行于将行未行”,这正是他的大法。

乱与治相对,乱,是未治的世界。但南田的乱并非是未治而待治,而是对治的超越。南田所推崇的萧散、荒率、野逸、荒乱,是超越治的未治世界。他说:“工整易得,荒寒最难。”<sup>⑨</sup>“盛子昭《五松图》绝有风趣。因取其意为之,荒率零乱,不贵工整,聊复自运,岂束盛法?”<sup>⑩</sup>他在笔墨零乱处见高韵,不在工巧整饬中求成法。台北故宫所藏十开的仿古山水册,其中第七开,画苇荡之景,参差迷乱,极荒古之意。正是南田“野”法之代表(图22)。



图20 恽南田 山水花卉图  
册红霞秋霁图 北京故宫博物院藏 27.5×35.2cm

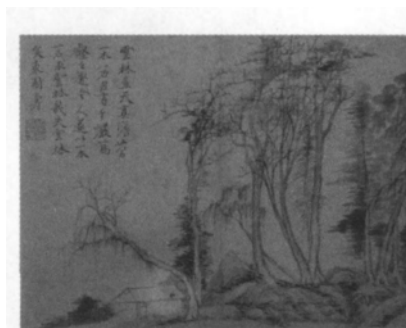


图21 恽南田 山水册之三  
台北故宫博物院藏 22.5×30.1cm



图22 恽南田 山水花卉图  
册溪山行旅图 北京故宫博物院藏 27.5×35.2cm

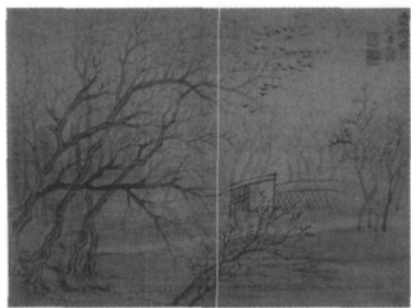


图23 恽南田 仿陆天游  
树柴门图

南田以野乱之笔,追高逸之境。其野乱并非落脚在放肆,而着意为未分,也就是老子所说的“大制不割”的境界。野,表现时间上的未分割,空间上的未整治,具有原初的意态,是为真实的世界。

南田早年即重乱法,他的仿古山水多草草笔墨,略有古代大师意态。如其仿董源之作,只是约略有些面目。他仿云林,也只是一点意思相似,表现出绝不成为法所束缚的特点。他所谓萧散历落,是要保留他的那一份野气。他说:“莫作迂痴笔法,会寿道人纷乱无法,法亦无失。痴翁、迂老,尽此豪端,正索解人不得。”<sup>⑤</sup>

南田论画,既重宋之格法,又重元之意趣,但终以元趣去融会宋法,显示出重元的思想倾向。他早年就重宋赵大年、惠崇的萧散历落之景,转李成格法为他的“随笔零乱”之法。又受到叔父香山翁的影响<sup>⑥</sup>,对元曹云西、陆天游特别倾心(图23)。云西、天游并非元代一流画家,却成为南田的艺术偶像。所印合者,多在荒野之处。他说:“荒者,云西、天游之境也。”南田的荒寂寂的苍乱之法,与两家有很深的因缘。

南田有《古木寒烟图轴》,题诗云:“古壁无云涧路空,荒荒竹叶夜来风。心游古木枯藤上,诗在寒烟乱草中。”此图就是仿曹云西的。台北故宫藏其十开山水册,第五开为“云西有此图,戏摹其意”,正是草草之乱,寒江、苇叶、散木、莎草、惊沙,他推崇的“乱草如烟涧路平”,于此可见矣。幽澹之致,不减云西。南田没世后,石谷曾摩挲南田旧迹,在一册无款的南田山水中,写下自己的感叹。其中有云:“天游画雪,简淡中别具一种风致,而极有士气,三百年来复有南田,可谓后先辉映矣。”<sup>⑦</sup>南田将天游之境作为其荒乱画法的重要来源。他说:“荒崖涧路,悄无人,此天游生画意也。”他重天游,也在重其野意。

## 结 语

“乱”境的创造以及对“乱”的理论内涵的探讨,是南田对文人画发展的重要贡献。他的艺术不追求闲适和绝对的解脱,而是于寂寞、离乱、无可奈何等不平衡中,置入特别的思考。南田以其艺术的“无定感”,铸造出文人画的新境界。

由南田的理论发明可以见出,中国文人艺术强调安顿性灵,为一己陶胸次,以平和冲淡为审美理想,但并不代表这样的艺术只会追求平衡,排斥冲突;中国艺术追求“粗服乱头”的美,蕴藏着一种独特的自由野逸的精神;文人画的乱乱图像世界,原来包含着追求生命真性的大文章。

① 《瓯香馆集》卷三,清康熙刻本。

②⑤⑦⑨⑩⑬⑭⑮⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟ 《瓯香馆集》卷一四。

③ 此见台北故宫博物院所藏南田山水册之四。

④ 此语脱胎于韩昌黎“坐茂树以终日”句,又独出机杼。

⑥ 藏于台北故宫的摹古册,其中有一幅仿董源,有题识云:“辄欲刻画云烟,变乱崖壑,点我山灵,久矣将呼豪生一洗之。”

⑧ 此段所论或受董其昌的影响,南田有《万卷书楼图》云:“此即云林清秘阁也。香光居士题云:‘倪迂画若缓散而神趣油然见之,不觉绕屋狂叫。’”(《十百斋书画录》上函己卷)“叫”通于“啸”,乃是禅家境界,禅门以“大啸一声天地宽”形容彻悟之境。

⑪⑫ 《梦园书画录》(清光绪三年刻本)卷一九南田书画册,此画画平沙水落、芦荻萧疏之景。

⑬ 《虚斋名画续录》(清宣统元年庞氏刊本)卷二仿古山水册第七帧,有两题,这是第二题。

⑭ 黄公望此图今不见传世。

⑮ 南田花卉山水册,九开,此为第六开,见杨建峰编《恽寿平》上册,江西美术出版社2009年版,第138页。



- ①⑦ 见《恽寿平》上册 第90页。
- ①⑨ 南田曾以此联诗画过多图 如《梦园书画录》卷一九载南田十开的山水大册 其中有一幅山水即以此为题而画。
- ②⑩ 朱季海《南田画学》三：“方方壶蝉蜕世外 故其笔多诡岸而洁清 殊有侧目愁胡 科头箕踞之态 因念皇皇鹿鹿终日跋扈马走者 而欲证乎静域者 所谓下士闻道 如苍蝇耳。”（古吴轩出版社1997年版）
- ②⑪④⑥ 《瓯香馆集》卷一〇。
- ②⑫ 《瓯香馆集》卷一。
- ②⑬ 此处的“毫末” 通“毫墨” 即笔墨。
- ②⑭ 见《瓯香馆集·补遗画跋》。
- ②⑮ 瞿蜕园、朱金城：《李白集校注》卷三四引 上海古籍出版社2007年版。
- ③⑩ 《离骚》的结尾：“乱曰：已矣哉！国无人莫我知兮，又何怀乎故都？既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居！”（引自洪兴祖《楚辞补注》，中华书局1983年版。）
- ③⑪ 《大亭山馆丛书》四《诗话》此则资料录自蔡星仪《恽寿平》（河北教育出版社2006年版 第216页）。
- ③⑫ 沈祥龙：《论词随笔》，见《乐志籍集》，清光绪二十七年刻本。
- ③⑬ 《瓯香馆集》卷九。
- ③⑭⑮⑯ 《瓯香馆集》卷八。
- ④① 恽南田和王翬在《画筌》的注语中也谈到重视章法的问题 但他的章法 是源于秩序 超于秩序 不为章法所牢笼。
- ④② 他以萧散读王蒙 如其评王蒙为顾瑛写玉山草堂：“不为崇山峻岭 沉厚郁密 惟作山松篁篠 浅沙回渚。”（见《南田画跋》《瓯香馆集》卷一四。）
- ④③ Osvald Sirén, *Chan Buddhism and Painting, the Chinese on the Art of Painting*, New York: Dover Publications, Inc., Mineola, 2005, pp. 96-97.
- ④④ 《南田画跋》有谓：“翌园兄将发维扬 戏用倪高士法为图送之。时春水初渐 春气尚迟 谷口千林 正有寒色 南田图此 聊当吹律 取似赏音以象外解之也。”（《瓯香馆集》卷一四）
- ④⑤ 其画跋称：“方方壶蝉蜕世外 故其笔多诡岸而洁清 殊有侧目愁胡 科头箕踞之态。”（《瓯香馆集》卷一四）
- ④⑥ 南田：“空灵澹荡 绝去笔墨畦径 吾于方壶 无间然矣。”（《瓯香馆集·补遗画跋》）
- ④⑦ 此段话可能与恽香山有关：“逸品之画 以其象则王昭君塞外马也 以其意则三闾大夫之江潭也 以其笔则胡龙舞梨花不见枪也 以其墨则卢敖之游太清而不见天也。”香山翁有《画旨》四卷 佚 南田此论疑出香山。
- ④⑧ 龚贤：《龚半千课徒画稿》，四川人民出版社1962年版。
- ④⑨ 《清晖堂同人尺牋汇存》（清咸丰七年刊本）卷二 所录南田致石谷第一札。
- ④⑩ 珂罗版印《南田墨戏册》（上海有正书局1923年版）其上南田三题。《石渠宝笈·宁寿宫》也载有此图。
- ④⑪ 《瓯香馆集》卷一一。
- ④⑫ 恽向（香山）传世有仿曹西、陆天游的作品 并由此体会逸品之趣。《习苦斋画絮》（清光绪十九年刻本）卷九有载。
- ④⑬ 《恽寿平山水册》第十开石谷题词 北平故宫博物院1933年印行。

（作者单位 北京大学美学与美育研究中心）

责任编辑 陈诗红