

# 文韵周刊

## “书翁”之意为何不在书

### ——中国古画里的精神漫游



陈野:浙江省社会科学院研究员、浙江大学教授

■ 陈野

你有没有注意过这样一类中国古画:崇山峻岭之间,松柏掩映之下,一间小小的茅屋或书斋,一位文士端坐其中,面前摊开一本书。画里的人似乎永远在阅读,又似乎并不真的在读——他的目光常常越过书卷,投向窗外气韵生动的山水天地。

这就是中国绘画史上一个非常独特的存在:“书事”主题山水画,我们把它叫作“书事图”。它指的是那些表现在山水之间从事与“书”相关事宜的绘画作品,包括读书人、读书环境、读书活动和书屋建筑等。除了以“读书”“书屋”命名的画作,“书事”在草堂图、山居图、渔隐图、别号图等山水画中都大量出现。从宋代到清代,从文人画家到职业画家,这类画作层出不穷,图式惊人地相似。古人为什么喜欢这样画?为什么书要跑到深山老林、松风水月之间?

### 一套持续数千年的图式

先看看这些画里都画了些什么。画中读书的人,以文士为主,但也有耕者和樵夫,偶尔还有妇女和儿童。比如清代汪昉的《红袖伴读图》画的是女性的阅读,王仲谦的《四童吟读图》画的是几个孩童或认真或调皮的“课堂”表现。但更多的是像沈周画的文人。沈周一生没有参加科举,就在家乡以农事和诗文书画为业。他的《桂花书屋图》画的是文士秋日坐在依山而建的书屋中,屋内屋外摆着书籍、香炉、茶炉和茶盏,桂花香气馥郁,仆人捧着笔洗走来。这不是苦读,是享受。

画里读书的环境,几乎无一例外是山水胜地:沈周《山居读书图》里的山间,张复《溪山读书图》里的溪边,王冕《九峰读书图》中的峰峦深处……画家的笔下,读书人安顿在这样的地方,就对不起那本书。

明代李日华在《紫桃轩杂缀》中写下了他理想中的读书环境:“在溪山纤曲处择书屋,结构只三间,上上层楼,以观云物。四旁修竹百竿,以招清风;南面长松一株,可挂明月。”这段话读来令人神往,但他描述的更像是一个冥想、观云、与天地对话的地方。书在哪里?书被轻描淡写地带过了。

读书的时节也是四时流转,春山、夏时、秋林、雪窗,没有哪个季节是不能读书的。项圣谟的《秋林读书图》画秋日红叶中读书,萧云从的《雪岳读书图》画大雪封山时依然有文士在屋内展卷。至于读什么书,画中常见《诗经》《易经》《礼记》《孝经》等经典,但最多出现的还是《易经》。因为《易经》讲的是天地变化之道,与山水画想要表达的宇宙意识天然契合。

读书的形式也不只是捧卷默读,还有藏书、观书、勘书、著书、课书、评书,甚至曝书——天晴了把书拿出来晒,那是古人爱书惜物的仪式感。而读书的场所,名字都好听极了:临溪书屋、松风书屋、梅花书屋、藤花书屋……每一个名字都像一首诗。

如果你觉得这只是一套固定的图式——一人、一室、一书、深山、老林、溪边——那你已经抓住了关键。但问题也就在这里:这些画里的读书人,似乎并不真的在阅读。他们端坐在那里,目光却越过了书卷,投向窗外广阔、繁茂、丰盈的山水。明代画家李日华理想



元·王蒙《春山读书图》。



明·项圣谟《秋林读书图》。

中的读书环境,重点不在书;王蒙在《春山读书图》上自题“数卷南华浑忘却,万株松下闲身”,读着读着就“浑忘却”了——他真正想成为的,是“万株松下闲身”。书在这里,只是一个媒介,一个将他引向山水的通行证。

这就是“书翁”之意不在书了。要理解这个现象,我们需要引入一个古老而美妙的概念——“卧游”。

### 身在书斋,心在天地

“卧游”的概念,最早出自南朝画家宗炳。

宗炳的《画山水序》是中国画史上第一篇重要的山水画论,开篇就说:“圣人含道映物,贤者澄怀味像。至于山水,质有而灵趣。”山水不是简单的风景,而是“道”的载体。宗炳提出的“卧游”,核心不是游山玩水,而是“澄怀观道”——澄澈心怀,观照宇宙之道。在他看来,山水“以形媚道”,山川的形质之美能更好地体现“道”,使人游山水而得道。宗炳晚年因老病回到江陵,感叹“老疾俱至,名山恐难遍睹”。这时候,山水画就发挥了作用。他把自己游历过的山水都画成了画,说:“唯当澄怀观道,卧以游之。”

这种审美实践为历代文人所服膺。北宋郭熙在《林泉高致》中从“超凡脱俗”的角度作了新的阐释:君子之所以渴慕林泉,是因为“尘嚣缁染,此人情所常厌也;烟霞仙圣,此人情所常愿而不得见也”。到了明代,沈周直接以“卧游”为题作画册,开首自书“卧游”二字。

从宗炳的“披图幽对”到郭熙的“职场慰藉”,再到沈周的日常赏玩,“卧游”经历了上千年的演变,但其核心始终未变:山水画不仅用来写实的,也是用来“游”的——不是身体的游历,而是精神的游历。

“书事图”则更进一步,它让读书人面对的不是挂在房中的山水画,而是于书房中“坐游”室外的佳山秀水。画中人展开了书卷,目光却穿越纸墨,神游于

千山万水之间。这个时候,画中的书斋、读书人、书卷,都成了精神漫游的起点。

美术史学者何惠鉴首次提出“书斋山水”的概念。这里的书斋,“是作为文人画家的生活中心及其内心世界的反映”。王蒙的《春山读书图》就是“书斋山水”的典型图式。他长年隐居黄鹤山,“卧青山,望白云”。他的画,画的就是他自己的生活动。

所以,回到最初那个问题:为什么古人总爱在山水中读书?答案其实已经清晰了。

第一,山水是精神的庇护所。对于身在仕途、身在尘世的文人来说,山水画是“可游可居”的精神空间。画中的书斋不是真实的读书所在,而是一个符



明·沈周《桂花书屋图》局部。



宋·刘松年《秋窗读易图》。本文图片均由作者提供

号化的表达。“书事图”经由跨越时代、连续不断的创作和符号化表现,建立起精英群体的自足天地。它以山水为区隔而超脱尘世,也以山水为场所而安顿身心,是寄托情怀、寻求慰藉的理想之境。

第二,读书是一种身份的象征。画家们通过跨越时代、连续不断的创作,体现的是他们对文人身份、文人画传统和文人价值取向的认同,并借此完成士人身份的自证和归属。画一幅“书事图”,等于在说:我是文化人,我属于这个群体。

第三,山水与读书共同构成了“道”的场域。画中的书卷是实体的“道”,画中的山水是隐喻的“道”。实体与隐喻合二为一,便形成了中国文人独特的宇宙观。所以这些画中的读书人,重点不在观书,而在观心。独自静坐冥思的形象,可以看作是坐观悟道的“卧游”。我们看项圣谟的《秋林读书图》,一个文士坐在房间里,面朝窗外——他没有在阅读,他是在“望”,望外面那个无限广阔的山水空间。这就是中国文人最理想的生活方式:身在书斋,心在天地。

### 走出“书事图”

然而,任何一种文化传统,如果长期停留在自我重复之中,都会面临僵化的风险。“书事图”经过历代绵延,形成了基本相似的要素和同质重复的构图。这种稳定性当然是文化基因的体现——可传承、可复制。但文化基因如果单一固化,生机活力就无从谈起。

与“书事图”的单一化、程式化、小众化相比,古代山水画中还有另一个时常被忽视的面向:渔樵耕读、居观行旅、商贸市集——这些活泼丰盈的民间生活,构成了以山水为载体的中华文明的多维面向。比如《耕织图》里对农事的细致描绘——这些画里的人物在真实地劳动、真实地生活,而不是符号化地“端坐读书”。它们的生命力,恰恰在于它们没有固守某种“高雅”的程式,而是敢于描绘真实的人间烟火。

为什么中国古代文人用来释怀与展示雅趣的消遣之作,被传统画论奉为圭臬;而描绘、反映普通民众日常生活和情感的水画作品,却在很长一段时间内未受到足够重视?

美国艺术史学者高居翰在《致用与娱情:大清盛世的世俗绘画》一书中敏锐地察觉到了这种现象。他认为,流传至今的中国画论经过了文化精英的严格筛选,这些精英操控着画作传承流布的过程,决定了哪些画作值得珍藏、哪些可以被忽略或淘汰。换句话说,我们今天看到的中国绘画史,是经过筛选的历史。山水画中大量的人间生活内容,特别是宫廷画师、职业画家、民间画家的此类表达,因不在文人画的审美标准之内而未受到应有的重视——但它们恰恰保留了更丰富的社会生活印记。

活泼、丰盈、雄健的生命力,是中华文明演进的动因。走出“书事图”那个自洽的传统,我们可以关注更广泛的画作类型和叙事性内容。宫廷画师、职业画家、民间画家的不少作品,在传统视野里或被画史认为笔墨粗劣,或被看作充满匠气。但如果我们从文明史的角度去看,它们在题材的多元性、内容的丰富性、社会生活的广泛性以及思想内涵的深刻性上,恰恰弥补了文人画的不足。

尽管如此,“书事图”仍然具有不可替代的文化价值。它是一种“理念先行”的创作形态,历经不同时代却延续基本特征,因同质化而成为相对稳定的文化元素,具有超越时代的根基和符号价值,获得了形塑传统的能量。在山水内化于中华文明、文明被赋予自然属性的历程中,它实现了以“书事”为媒介的“山水文明化、文明山水化”的相互化育。

元代王蒙画《春山读书图》,明代沈周画《桂花书屋图》,他们的图式如此相似,以至于我们几乎可以一眼辨认出它们的画脉关系。这也恰恰说明了“书事图”已经超越了具体的画家和时代。我们在珍视这份文化遗产的同时,也应看到它的局限,并以更开阔的视野去发现中国绘画史中那些被忽视的画人画作,从事件性、叙事性、社会性、文化建构功能等角度,看到它们在文明史上的价值。

(本报记者 李娇伊根据陈野在浙江大学的“山水画中的文明史迹研究:思路与方法”讲座整理)



童雁汝南与自己的作品。受访者供图

## 28年坚持画肖像,在AI时代他选了条“逆向”的路 千张面孔 归于“无相”

■ 本报记者 李娇伊

深圳美术馆,纯白的空间里,1000余张面孔静默排列。

艺术家童雁汝南,毕业于中国美术学院油画系。28年来他一直坚持面对面肖像写生。他画过无数人,却将每一张面孔的五官模糊于笔触之中,构成了独特的“无相”世界。

目前,“无相——童雁汝南个展”正在深圳美术馆展出。这个展汇集了来自美、意、法、德、瑞等国美术馆机构及私人藏家的千余幅作品,完整呈现了童雁汝南至今的创作脉络。观众穿行其间,不自觉地慢下了脚步。有人驻足俯仰,有人久久凝视,试图超越表象,反观自我。

### 模糊,有时更接近真实

走进展厅,首先迎接观众的并非肖像画,而是一方太湖石。

“面孔如石”——太湖石千姿百态,肖像画也千人千面。石之“瘦、皱、漏、透”,与画中若隐若现的面容形成奇妙的互文。

紧接着,眼前豁然开朗:一个高13米的圆柱体空间矗立在展厅中央,1000余幅肖像画排列在弧形墙面上,从地面延伸至顶棚。这些面孔来自世界各地,涵盖了不同种族、职业、年龄的人,有享誉海内外的艺术家、学者,也有新生儿和乞丐。

经典肖像画,追求的是一种清晰可感的“像”。而童雁汝南的肖像画,却呈现出一种混沌一团的“像”。为什么他画肖像时,将人的五官刻意模糊?

“模糊了五官,却依然能传递出这个人物的特征,目的是让表象隐退,让内在的真实自然地显现。”童雁汝南说。在他眼中,每一个模特都只是一个纯粹的存在,就像梵高笔下的土豆、塞尚画布上的苹果,其身份和头衔恰恰是需要被消解掉的东西。

有意思的是,不少人在看到“模糊的自己”后,生出了别样的感悟。

中央美术学院人文学院原院长尹吉男看到自己的肖像后,给了一个出人意料的评价:“挺像,这应该是我最好的一幅肖像。”

上海美术馆原馆长陈翔说出了另一种感受:“这张画画出了我的另一个自我,它是一个非常奇妙的混合体,就像重新认识自己一样。”

这恰好印证了童雁汝南的理念:模糊,有时反而更接近真实。“无相”,便是让人回归人本身。

### 面孔中的“山水”

童雁汝南将自己的创作理念称为“庖丁解牛”。

庄子笔下的庖丁,19年解牛数千,从“目视”到“神运”,从“技”进“道”。童雁汝南画肖像28年,同样经历着从“画得像”到“画其神”的蜕变。

1977年,童雁汝南出生于江西九江,四五岁时就显露出绘画天赋。1996年,他考入中国美术学院油画系,随司徒立、许江学习油画。

童雁汝南说:“我自己从小接受传统文化教育,学习书法和山水画。我的创作首先是对中国传统文化的一次深入再发现。我画的每一张人脸,就是一片山水、一个世界。”

展览现场,观众正在观看肖像画作品。本报记者 李娇伊 摄