

# 文人画的色空与真性

——以唐寅为中心

刘 耕

**内容提要** 受佛教思想影响颇深的文人画,常常寄寓着对“色空观”的独特思考。唐寅的艺术正是其中的代表。他关心的不是佛教教理的辨析,而是人生困惑的解答。一方面,他对生灭的色相充满了眷恋,诗画中大量出现花、月、美人等意象,浸透着深沉的生命感伤;另一方面,他又在佛理中寻找心灵慰藉,从色相的生灭中超越出来,证悟性空之理。他的许多诗画,都表现空性所显现的世界。但唐寅并未否定世俗生活的意义。他既追求斩断世间烦恼的真性,也高扬自然流露的真情。情感执迷和真性彻悟间的张力,构成了唐寅艺术独特的样貌,也使其成为探讨传统文人画内在理路及其与佛学、禅学互动影响的极佳个案。

“色空”问题是佛教最重要的问题之一,各派佛学对其都有深入探究。文人画家受佛教尤其是禅宗影响颇深,相关问题也进入到绘画的讨论中。在朱良志的《南画十六观》里,陈淳的“幻”、徐渭的“墨戏”、董其昌的“无相法门”、龚贤的“荒原”,都直接涉及到“色空”问题。“文人画不是对幻形的抛弃,而是超越幻形,即幻而得真。这一思想是决定文人画发展的根本性因素之一,是水墨画产生的内在根源,是宋代以来文人意识崛起的重要动力,也是元代以来归复本真艺术思潮的直接动因。”<sup>①</sup>文人画一个重要的因素,即是在色相之幻形中呈现空性之真实。如明卓发之题杨龙友画道:“画家尽态极妍,只如义学沙门。文人之画,则西来直指也。龙友于笔墨畦迳,脱落都尽。故千山秀色,现清净身。”<sup>②</sup>逼真刻画外在的色相,就如恪守教条的义学沙门,不懂禅门直指人心的法门。绘画要超越笔墨形式的束缚,在色相中呈现清净法身。

“色空”何意?在佛教中,“色”可指种种视觉之现象,或整个物质性的现象界。而“空”的意义则十分复杂。印顺法师在《空之探究》中曾简要梳理“空”之观念的演变,如《阿含经》时期,“空”主要是追求解脱的一种修持法门,与心灵的空寂相关。部派佛学时期,“空”“不只是实践的圣道——三昧、解脱,也是所观所思的法义”<sup>③</sup>。“空”逐渐发展为大乘中“一切法空”的含义,我法皆空。龙树的中观思想中,一切法因缘所生,无自性,因而是空的。但“空”并非虚无,而有

本文为国家社科基金青年项目“‘文人画’的美学精神及其当代价值研究”(批准号:16CZX066)成果

无实之假名。依中道观,应离有无断常两边,既不执著于空,也不执著于有,“不离有为法而有无为法”<sup>④</sup>,于万法如幻中观空性之真实。印顺法师提到:“《中论》所说,只此无自性的如幻缘起,即是空性,即是假名,为般若法门的究竟说。”<sup>⑤</sup>空性既是现象的虚幻,也是万物本质的空无自性,空性又不碍假有之幻现。而在禅宗中,“空”还指心性清净无染,而能现起万法。如《坛经》道:“心量广大,犹如虚空。”<sup>⑥</sup>

至于色空观,最经典的阐述是《心经》中的“色不异空,空不异色。色即是空,空即是色”<sup>⑦</sup>。窥基解释道:“色不异空空不异色者,破执世俗所取色外别有真空。不悟真空,执着诸色,妄增惑业,轮转生死。今显由翳所见花色目病故然,非异空有故。”<sup>⑧</sup>此句说,既不可于色相外寻觅真空,又不可执著色相,堕于生死迷妄,譬如病眼见花,花虽非实有,却有幻色之显现,因此色空不异。“色即是空空即是色者,破愚夫执要色无位方始有空,于色于空种种分别。”<sup>⑨</sup>此句进一步讲“色空不二”的道理,愚夫以为摒除色相才有空,其实空就在色相之中。《心经》和窥基对色空问题的理解,体现了一种“中道观”,即色即空。

在禅宗看来,万法唯心所现,故空幻不实。而心亦非有自性的实体,而是在对色的观照中才显现其作用。如马祖道一:“故三界唯心,森罗万象,一法之所印。凡所见色,皆是见心。心不自心,因色故有。”<sup>⑩</sup>禅者以清净之心,任万法显现;又在观照万法中,顿悟此心的空明。

简单说,佛教的“色空观”,揭示了如何从色相变幻中领悟“空”之本性,从而任幻色流转,不起沾滞之心。

在绘画中,“色空”问题关系到艺术本体论的思想。“色”有三个意义层次:一是自然之色相;二是画中之色相,它由笔墨线条色彩所构成;三是“幻色”,就法性而言,无论自然还是画中之色相,都是虚幻不实的。而“空”,既是万法的真如实相,也是心灵的清净无染,既是“法空”,也是“心空”。绘画既“外师造化”,脱略五色而呈现“法空”,又“中得心源”,呈露画家明觉的心性。因此,绘画也许比自然更能呈现“空性”。这就从本体论上肯定了绘画的不可替代的意义。

明代文人画中,唐寅在陈淳、徐渭、董其昌等人之前,已展开对“色空”问题的深刻思考。可以说,唐寅的人生及艺术,处处体现着“观色”与“悟空”间的张力。

## 一、唐寅与佛教之关系

唐寅一生命途多舛。他出生于商贾之家,少年时得与文徵明、祝允明、张灵等人相交,虽轻狂任诞,但欲以“功名命世”。二十余岁后,他“不幸多故,哀乱相寻,父母妻子,踴踵而没”<sup>⑪</sup>,两年之中,四位至亲先后亡故<sup>⑫</sup>,家道衰落,才开始尽心于科举。他对祝允明道:“诺,明年当大比,吾试捐一年力为之,若弗售,一掷之耳。”<sup>⑬</sup>弘治十一年(1498),二十九岁的唐寅高中南京乡试解元,次年入京会试,却遭科场之案,经历数月的牢狱之苦后,被罢黜为掾。唐寅不欲受辱,辞官回乡,“衣焦不可伸,履缺不可纳,僮奴据案,夫妻反目;旧有狎狗,当户而噬”<sup>⑭</sup>,尝尽人情淡薄、世态炎凉之苦。自此,唐寅功名梦断,沉湎酒色与诗画中,郁郁不得志。王世贞说他“以好酒益落,有妬妇斥去之,以故愈自弃不得”<sup>⑮</sup>。不过,虽然落拓如此,唐寅仍未放弃建功立业之心,是以,正德九年(1514)时,他曾应宁王朱宸濠之聘,但不久后察觉其有反意,佯狂以归。

在坎坷生涯中,佛教渐渐成为唐寅重要的心灵寄托。祝允明在《唐子畏墓志铭》中称他“子畏罹祸后,归心佛氏,自号六如,取四句偈旨”<sup>⑯</sup>,说唐寅在遭科场案后归心佛教,以《金刚经》中“一切有为法,如梦幻泡影,如露亦如电,应作如是观”四句佛偈之意,取“六如”之别号。事实上,在罹祸之前,唐寅已对佛教有一定的兴趣和了解。他十七岁时即有《帐词》一诗<sup>⑰</sup>,颇具禅

理：“怅怅莫怪少年时，百丈游丝易惹牵。何岁逢春不惆怅，何处逢情不可怜？杜曲梨花杯上雪，灞陵芳草梦中烟。前程两袖黄金泪，公案三生白骨禅。老我思量应不悔，衲衣持钵院门前。”<sup>⑧</sup>“杯上雪”、“梦中烟”皆为惆怅迷离之意象，喻指青春情怀，繁华往事，终将消散如烟。“白骨禅”原为一种独特的禅观之法，《禅秘要法经》载：“欲坐禅者，从初迦维罗难陀观法，及禅难提观像之法，复当学此槃直迦比丘所观之法。然后自观己身，见诸白骨，白如珂雪。”<sup>⑨</sup>指通过观己身之白骨而达到禅定的一种冥想之法。不过在唐寅的诗中，“白骨禅”并不指一种特定的修行法门，而是指“观色悟空”的禅理。禅宗公案中常提及“白骨”，譬如襄州石门绍远禅师的一则公案道：“问：‘亡僧迁化向甚么处去？’师曰：‘灰飞烟灭，白骨连天。’”<sup>⑩</sup>以“白骨连天”打破僧人对肉身的执迷来显现空理。又乾明广禅师道：“日头东畔出，月向西边没。来去急如梭，催人成白骨。山僧有一法，堪为保命术。生死不相干，打破精魂窟。咄！咄！是何物？不是众生，不是佛。参！”<sup>⑪</sup>禅师以白骨直接向僧徒呈现色相之肉身的命运，而禅宗则以一种不二法门超越生死，不落凡圣二道。唐寅的“公案三生白骨禅”，意指从禅宗公案中领悟三生轮回不过一堆白骨，难逃空寂命运。但在参透色相的空寂后，他依然无怨无悔，一袭僧衣，行乞世间，执著追寻生命真意。

除“六如”外，唐寅还有“逃禅仙吏”、“禅仙”等别号，也与佛教有关。他曾作《逃禅画卷》，《清河书画舫》著录。张丑称：“唐子畏解元既坐事废斥，即能放情山水，冥契禅理。尝著《招恤赋》以自见，然其藻思勃发，至绘《逃禅图》以泻磊砢不平之感。而其布景，即屈子行吟泽畔之遗也。友人祝希哲京兆恐其沉溺不返，为写《淮南招隐篇》以讽之，而其命意又宋氏、景氏《招魂》、《大招》之旨也。”<sup>⑫</sup>说唐寅科考案后前程梦断，唯有寄情山水和禅思中。他绘《逃禅图》，抒发胸中郁郁不平之意。逃于禅，是唐寅惨遭家庭和事业惨变后的无奈之举。史梦兰《尔尔书屋文钞》记载了唐寅的一幅《逃禅图》：“灌木千章，下拥茅屋，中设一几，香烟外隐隐露莲花座，上半为屋檐所掩，当是绣佛像。下一人坐蒲团相对。”<sup>⑬</sup>此图描绘的是礼佛的图景，但不知是否即是《清河书画舫》中所著录的那一幅。

唐寅和佛教中人多有往来，对佛理的领会亦颇为精深。他五十三岁时曾写《治平禅寺化造竹亭疏》一文，道：“庄严佛土，孰云寸草不生？回向尘劳，便是六根清净。是以秀岩和尚，击节而悟空，清平禅师，指竿而说法。”<sup>⑭</sup>此句有《维摩诘经》“心净则佛土净”的思想，至于“击节悟空”和“指竿说法”，都是禅宗公案<sup>⑮</sup>。

他还有《致若容》一信，道：“仆尝遍扣善知识，皆以为心者，万事之根本，历劫之英灵也。其所用无所不备。譬如宝藏、珍珠、玛瑙、琉璃、琥珀、金银、货财，满积其中，随其取用，无不具足，而今之人乃自抛弃，甚可惜也。”<sup>⑯</sup>由此信，可看到《法华经》“衣珠喻”和禅宗佛性论的思想痕迹。大珠慧海见马祖道一，“初参马祖。祖问：‘从何处来？’曰：‘越州大云寺来。’祖曰：‘来此拟须何事？’曰：‘来求佛法。’祖曰：‘我这里一物也无，求甚么佛法？自家宝藏不顾，抛家散走作什么！’曰：‘阿那个是慧海宝藏？’祖曰：‘即今问我者，是汝宝藏。一切具足，更无欠少，使用自在，何假外求？’师于言下，自识本心，不由知觉，踊跃礼谢。”<sup>⑰</sup>这则公案，说的是每人天生都具足佛性，禅悟不过是发明自己的本心，就如发现自家被抛弃的宝藏。唐寅的信中，表达的是类似的意义。

唐寅同时代人对他“精研佛理”一事颇有共识。文徵明曾提到：“戊辰三月十日，偶与尧民伯虎嗣业同集竹堂，伯虎与古石师参问不已，余愧无所知，漫记此以识余愧”<sup>⑱</sup>，记载的是正德三年（1508）其与唐寅等人在竹堂寺的小集，他称唐寅能和古石禅师谈禅论道，而自己却对禅理知之甚少。沈周题《唐六如像册》道：“现居士身，在有生境，作无生观，无得无证。又证六物，有物是病，打死六物，无处讨命。大光明中，了见佛性。沈周赞。”<sup>⑲</sup>袁褰称唐寅“勤究内典，旁精绘事”<sup>⑳</sup>，

顾璘《国宝新编》称其“坦夷悚旷,冥契禅理”<sup>⑩</sup>。

作为文人士大夫,唐寅虽寄意佛教,但却并非信守佛门仪轨和教义的信徒。“禅仙”、“逃禅仙吏”这样融合佛道的别号也体现出某种调侃的姿态,他也并未留下多少研究佛学的理论文字。不过,佛教尤其是禅宗的义理,融于他生活和艺术中,成为对治人生困境的思想力量。

他对“色空”问题有着很深的体触。如其《偶成》诗道:“功名蝴蝶梦,家计鹪鹩巢。世事灯前戏,人生水上泡。”<sup>⑪</sup>以种种空幻的意象,揭示人世的虚无。《一世歌》道:“人生七十古来少,前除幼年后除老……春夏秋冬撚指间,钟送黄昏鸡报晓。请君细看眼前人,一年一度埋芳草。草里高低多少坟,一年一半无人扫。”<sup>⑫</sup>人生苦短,转瞬即逝,充满了幻灭感。

弘治末年(1505),唐寅作《醉时歌》:“地水火风成假合,合色声香味触法。世人痴呆认作我,惹起尘劳如海阔。贪嗔痴作杀盗淫,因缘妄想入无明。无明即是轮回始,信步将身入火坑……自补衲衣求饭吃,此道莫推行不得。拼却这条穷性命,刀山剑岭须经历。数息随止戒还静,休取无生入真定。空山落木狼虎中,十卷楞严亲考订。不二法门开锁钥,乌龟生毛兔生角,诸行无常一切空,阿耨多罗大圆觉。尽入虚空拨因果,堕落空见仍遭祸。破除空想着空魔,犹如避溺而投火。不有不无皆是错,梦境眼花寻下落。翻身跳出断肠坑,生灭灭兮寂灭乐。”<sup>⑬</sup>这可说是唐寅集中表达自己佛学思想的一首诗。在他看来,色身不过是因缘和合而成,其实空无所有;人生之所以有种种妄念尘劳,就是执此虚妄之色身为实有之“我”,堕入无明和轮回之中,受永世之痛苦,要想解脱痛苦,必须拼却此生,亲证佛道。“刀山剑岭”为禅宗常用之意象,意指从人生之险恶中求得禅的顿悟。唐寅以“不二法门”为打开解脱之门的钥匙。既要醒悟世间诸法虚妄不实,又不能堕于空见,从空背空,譬如因避溺而投火,陷入另一种执著而不得解脱。甚至执著于“不有不无”的法语亦是一种错,唯有从“梦境眼花”之幻相中显现真实,即幻而得真,方能超越生灭之苦,获得涅槃寂灭之乐。由这首诗可见,唐寅对佛教“色空观”的领悟已相当透澈。他还有许多诗,以生命的空幻性来讽刺和警示世人,劝谕世人放下执著。如《叹世》其一道:“一寸光阴不暂抛,徒为百计苦虚劳。观生如客岂能久?信死有期安可逃?绿鬓易凋愁渐改,黄金虽富铸难牢。从今莫看惺惺眼,沉醉何妨枕曲糟?”<sup>⑭</sup>其五道:“人生在世数蜉蝣,转眼乌头换白头。百岁光阴能有几,一张假钞没来由。当年孔圣今何在,昔日萧曹尽已休。遇饮酒时须饮酒,青山偏会笑人愁。”<sup>⑮</sup>《警世》其六道:“贪利图名满世间,不如布衲道人闲。笼鸡有食锅汤近,海鹤无粮天地宽。富贵百年难保守,轮回六道易循环。劝君早向生前悟,一失人身万劫难。”<sup>⑯</sup>

这几首诗,言近旨远,都是劝诫人莫执著浮生梦幻,不如在酒与禅中获得解脱。诗句充满了《红楼梦》中跛足道人《好了歌》般的解悟。

## 二、色空与生命感伤

色空观揭示了世界的虚幻性,使人放下执著。但对“虚无”的体悟,恰恰又加深了许多人的悲剧意识:色相如梦幻泡影,青春转瞬即逝,生命中没有永恒的价值。唐寅的大量诗画,都浸透着深沉的生命感伤,感伤色相的流转和命运的无奈,尤其体现在他对花与美人的描绘上。

《楚辞》的“香草美人”,开启了中国艺术中一个唯美感伤的传统。花与美人因其美好和易逝而构成固定的联想,艺术家往往借两者表达生命的沉思。吴门文人曾反复咏叹与追和《落花诗》、《江南春词》,并构图以纪,这是一场集体性的生命感喟。美国学者石慢指出:“沈周晚年以落花作为他诗歌绘画和书法的一个常见主题,这些作品是对时间流逝以及人的必死性的沉思……当这些诗被许多赞赏者追和,而沈周又答和后,这些诗成为了一项更伟大过程的部分。这

一被广泛分享的过程,最终成为对必死性及其艺术表现的充满高度自我意识的反思。”<sup>38</sup>对落花的感叹,意味着生命意识的觉醒。

《落花诗》由沈周首倡,《江南春词》亦由沈周首先追和倪瓒之诗。弘治十七年(1504)沈周写《落花诗》十首,文徵明、徐祯卿和之,沈周答之,吕懋又和,沈周再答,前后共七律六十首。而唐寅又独和三十首。唐寅曾屡次书写《落花诗》,留下了多种书迹,文字亦多有改动,可见他对其珍爱和重视。在这些诗中,诗人既哀怜世间种种美好事物的脆弱和短暂,亦怜惜自己的遭遇。落花、佳人和才子形成了一组彼此关联的意象。如一首《落花诗》云:“今朝春比昨朝春,南阮翻成北阮贫。借问牧童应没酒,试尝松子又生仁。六如偈送钱塘妾,八斗才逢洛水神。多少好花空落尽,不曾遇着赏花人。”<sup>39</sup>春光流落,无酒消愁。世间虽有苏轼和朝云、曹植和洛神这样邂逅知己的幸福,但更多好花无人赏惜便已凋零,一如佳人辜负青春,才子怀才不遇。

他的《落花诗》处处是生命的感伤。这些感伤,源于诗人对时间性和虚幻性的强烈体触。“忍把残红扫作堆,纷纷雨里毁垣颓。”<sup>40</sup>“春来赫赫去匆匆,刺眼繁华转眼空。”<sup>41</sup>感伤落花飘零,春光短暂。“春尽愁中与病中,花枝遭雨又遭风。鬓边旧白添新白,树底深红换浅红。”<sup>42</sup>而“衰老形骸无昔日,凋零草木有荣时”<sup>43</sup>则由花落进而感伤生命的流逝。草木凋落,尤可再荣;人既衰老,再无少年之时。“昭君偏遇毛延寿,高颀不怜张丽华。”<sup>44</sup>“年老卢姬悲晚嫁,日高黄鸟唤春眠。”<sup>45</sup>在短暂生命中,佳人才子往往空怀美貌与才华,不得赏识。“六代寝陵埋国媛,五侯车马斗家嫔。”<sup>46</sup>“绿草齐腰金谷园。”<sup>47</sup>在个体生命外,历史也充满了虚幻感,繁华与胜迹都将被时间摧毁。

《落花诗》呈现了人生的悲剧性,而在佛教思想中,正是对“苦”的强烈感触,使人走上寻求觉解的道路,醒悟色相的虚幻,不再生执著之心。《落花诗》中亦时有求解脱之语。如“一霎悲欢因色相,欲从调御忏痴嗔”<sup>48</sup>;“色即是空空即色,欲从调御忏贪嗔”<sup>49</sup>。他醒悟痛苦皆因对色相的执著,想调伏自己的心灵,来断却贪嗔痴三毒之苦。又道:“花落花开总属春,开时休羨落时嗔。好知青草骷髏冢,就是红楼掩面人。山屐已教休汎蜡,柴车从此不须巾。仙尘佛劫同归尽,坠处何须论厕茵。”<sup>50</sup>这句则试图以佛教的不二法门来超越种种分别见,如花开花落的分别、仙尘佛劫的分别,醒悟不管色相如何流转,空性并无变化。

但在《落花诗》中,唐寅对“痴情”的解脱似乎是失败的。“绿杨影里苍苔上,为惜残红手自拈。”<sup>51</sup>“拾向研罗方帕里,鸳鸯一对正当中。”<sup>52</sup>为惜取残红,竟亲手拾掇置于帕中,可谓一往情深。《红楼梦》中黛玉葬花之举或来源于此。“莫道无情何必尔,自缘我辈正钟情。”<sup>53</sup>此句用《世说新语》典故:“王戎丧儿万子,山简往省之,王悲不自胜。简曰:‘孩抱中物,何至于此?’王曰:‘圣人忘情,最下不及情。情之所钟,正在我辈。’简服其言,更为之恻。”<sup>54</sup>唐寅意识到执著于情感是自己痛苦的来源,但他又不可能以“无情”来消解这一痛苦,因为自己正是王戎所说的钟情之辈。

唐寅的许多诗中,都有与落花诗相似的生命感伤。如《漫兴十首》其五道:“驱驰南北鬣头尘,褴褛衣衫垫角巾。万点落花俱是恨,满杯明月即忘贫。香灯不起维摩疾,樱笋难消谷雨春。镜里自看成一笑,半生傀儡下场人。”<sup>55</sup>镜前的一笑,既是自嘲,也是自伤。《漫兴十首》其九道:“尽怪趋跄总不能,自知才命两无凭。难寻萱草酬知己,且摘莲花供圣僧。两字功名成蝶梦,百年蔬水曲吾肱。尽尝世味犹存舌,茶芥随缘敢爱憎。”<sup>56</sup>对唐寅而言,功名如梦,知己难寻,唯有在佛法中寻求解脱,放下爱憎之情,安于素朴的生活。

唐寅因色空而起的生命感伤,体现在他的仕女图中。唐寅的人物画,兼取唐宋人物画的技巧。他曾仿周昉作《杨妃出浴图》,仿顾闳中作《韩熙载夜宴图》,仿李公麟作《饮中八仙图》等。



唐寅《秋风纨扇图》纸本  
77.1×39.3cm

唐人的影响,更多见于他工笔重彩的人物画中,如《王蜀宫妓图》、《李端端图》等。而宋人的影响,则更多见于其墨笔白描或淡设色的人物画中,如《秋风纨扇图》、《高士图》等。在题材上,唐寅善于取用历史和文学的典故。虽然在技法和题材上取资于传统,但他的人物画融入了画家独特的生命体验和沉思,形成了鲜明的个人风格。其仕女画,常常极力呈现出美人“风露清愁”的神态,表达深沉的感伤。

如他著名的《秋风纨扇图》<sup>⑤</sup>,以墨笔白描之法,绘一美人伫立于湖石和修竹之间,手执纨扇,衣裙精致清雅,佩带低垂,随秋风飘摆。美人眉目疏淡,面色哀婉,似与团扇相依相伴。唐寅题道:“秋来纨扇合收藏,何事佳人重感伤。请把世情详细看,大都谁不逐炎凉。”<sup>⑥</sup>此画与题诗,用班姬团扇之典故。画家将团扇的命运和佳人的命运关联在一起,团扇因时节变易而遭弃置,佳人亦因世态炎凉而受冷遇。唐寅怜惜团扇和佳人的命运,亦是感慨自己的命运,并讽刺世情冷暖。项元汴题道:“此图此诗盖自伤兼自解也。”又题道:“子畏平生所画美人,纤妍

艳冶,几夺周昉之席。而此图独飘然倚然,恍如李夫人夜半绡帷,姗姗来迟时也。笔墨至此间,出神入化矣。”<sup>⑦</sup>说此图在唐寅画中颇具清丽脱俗、凄迷哀婉之致。唐寅还有一幅《班姬团扇图》,与《秋风纨扇图》用典相同。台湾学者冯幼衡认为,唐寅将闺怨诗的传统融入仕女画中,以怨妇隐喻不得明君眷顾的文人<sup>⑧</sup>。但唐寅并不只是表达政治失意的怨情。画中的美人,是唐寅自己的投射,更是生命普遍性悲剧的隐喻。

唐寅的《吹箫仕女图》<sup>⑨</sup>作于五十一岁时。不同于上图的墨笔白描,此图用工笔重彩之法,人物衣领、袖口、裙摆等处的花纹及头上的发饰等,无不刻画得精致细腻。但作品并非只注重美人艳丽华贵之外表的描绘,更着力表现了其寂寞哀伤之情。图中仕女独把碧箫,低头专注吹奏,柳眉星眼,脉脉含愁,似在倾吐无限心事。眉眼、嘴唇、脸形、身体的画法近于宋人,小巧玲珑,清秀淡雅。

唐寅潇洒落拓,蔑视礼法,纵情声色,寄意名花,自号“江南第一风流才子”,他最终也被“大众文化”塑造成为最为人所熟知的文人形象之一。然而,唐寅风流狂逸的行迹背后,是他历经世事后无可奈何的感伤,是他对人生如寄、无可立足的命运的洞彻。正如他四十八岁时追和倪瓒《江南春词》道:“梅子堕花菱笋笋,江南山郭朝晖静。残春鞋袜试东郊,绿池横浸红桥影。古人行处青苔冷,馆娃宫锁西施井。低头照井脱纱巾,惊看白发已如尘。人命促,光阴急,泪痕渍酒青衫湿。少年已去追不及,仰看鸟没天凝碧。铸鼎铭钟封爵邑,功名让与英雄立。浮生散聚是浮萍,何须日夜苦蝇营。”<sup>⑩</sup>春光流落,历史已成陈迹。青春苦短,功名亦是虚幻。浮生聚散,

不如放下钻营之心。

### 三、空境与心性

然而,除生命感伤外,唐寅在诗画中也常常即色显空,超越色相的执著,显现一个真实的世界。在空境<sup>⑤</sup>中,他斩断俗世的攀缘,静赏万物。

对“空”的妙悟,无法用逻辑性、知识性的语言来表达,禅宗大德常用诗句等方式去呈现空境。如《古尊宿语录》载偈语道:“万象森罗宇宙宽,云散洞空山岳静,落花流水满长川。”<sup>⑥</sup>宇宙中万象森罗,但本性空寂,空寂之中,又有落花流水之幻相,色空无碍。船子和尚诗道:“千尺丝纶直下垂,一波才动万波随。夜静水寒鱼不食,满船空载月明归。”<sup>⑦</sup>波纹如烦恼,静水空舟如空性,于烦恼中解悟空性,照见满船月明。而文人亦用诗画来表现他们所领悟的空境。如王维《辛夷坞》诗:“木末芙蓉花,山中发红萼。涧户寂无人,纷纷开且落。”<sup>⑧</sup>此诗呈现出一片“寂寞无人”之境,空寂的世界中,花开花落,色相流转,与人的生命并无干涉。人体悟空境,任万物自然兴现,而不起执著之念,泯然似无人迹。

倪瓒的绘画善于表现空境。他的画,常常是数株枯木,一痕远山,空亭无人,伫立河畔,烟水茫茫,隔开两岸,一派荒寒寂寥的景象。朱良志认为倪瓒的画是“一个寂寞的艺术世界”:“在云林看来,人们六根所及的世界,只是一个表面的真实。他将这表面的东西过滤掉,过滤成他的萧疏冷瘦、寂寥幽阒,不是关上门,而是打开通向真实世界的门。”<sup>⑨</sup>倪瓒表现的是超越生灭、荡涤色相的空寂世界。

吴门画派绘画也常表达空境,但不同于倪瓒的疏烟淡墨、冷寂荒寒。吴门画派的空境,常常不以色相的枯寂去表现世界的空性,而是呈现画家的宁静之心对世界的真实体验。可以说,倪瓒的“空”更侧重万法的空无,而吴门画派的“空”则侧重心空,即心性的清净无染。

吴门画派对生命有着和倪瓒不同的理解。倪瓒笔下的小斋空寂无人、独立水畔,象征人寄居世间,怅望彼岸的命运。而沈周、文徵明、唐寅等人,则常常描绘园林中的清雅书斋,如沈周的《东庄图册》,文徵明的《真赏斋图》、《东园图》、《琴鹤园图》,唐寅的《事茗图》、《守耕图》等等。倪画中的空疏寥落之感已经荡去,取而代之的是“结庐人境”的祥和安宁。以文徵明八十八岁时所作之《真赏斋图》为例,画家将书斋置于松柏湖石之间,斋中陈设清雅的家具,桌上摆置鼎彝卷轴等物,两个文士坐于斋中欣赏书画。这是一幅理想的文人生活图景。虽然和书斋外的松柏与假山相比,人生脆弱而短暂,但在当下的赏玩中,文人斩断外境的攀缘,超越了时间性的痛苦。色相的空幻与生命的虚无,不妨碍文人领悟自己真实无妄的心性。

唐寅的诗画,也有着对清静心性的体证。如他一首题画诗:“三板杪船叶不如,随风漂泊住清渠,游仙抛却丝纶坐,只为消闲不为鱼。”<sup>⑩</sup>诗中的渔夫以平和的心灵纵浪风波,不求利益,只求解脱。另一首题画诗道:“山中老木秋还青,山下渔舟泊浅汀。一笛月明人不识,自家吹与自家听。”<sup>⑪</sup>渔夫已抛下“我见”,恬然自足,不假外求。

唐寅曾绘《葑田行犊图》<sup>⑫</sup>,画松下一文士骑于牛背,手持竹鞭,缓缓而行。唐寅题诗:“骑犊归来绕葑田,角端轻挂汉编年。无人解得悠悠意,行过松阴懒着鞭。”<sup>⑬</sup>此图之骑牛,应与佛学有关。佛教《增一阿含经》中即有《牧牛品》,而禅宗更常以牧牛来比喻调伏心性。如大安禅师见百丈怀海:“礼而问曰:‘学人欲求识佛,何者即是?’百丈曰:‘大似骑牛觅牛。’师曰:‘识后如何?’百丈曰:‘如人骑牛至家。’师曰:‘未审始终如何保任?’百丈曰:‘如牧牛人执杖视之,不令犯人苗稼。’”<sup>⑭</sup>这里的牛喻人之心性。人之心性本来具足,求佛便是求发明本心,即妄心而得真心,



唐寅 《葑田行犊图》 纸本  
74.7×42.7cm

即烦恼而证菩提。因此是“骑牛觅牛”。证得本心后,便可任此心发用,譬如骑牛归家,不劳思量,从容而至。然而悟得之后仍须保任此心,如令牛不犯庄稼,此心亦当不再因色相而起染著。又如抚州石巩慧藏禅师,“一日在厨中作务次。祖问曰:‘作什么?’曰:‘牧牛。’祖曰:‘作么生牧?’曰:‘一回入草去便把鼻孔拽来。’祖曰:‘子真牧牛。’师便休”<sup>⑦</sup>。这里,牧牛意指调心,心一着相,即生执著贪欲,便如牛入草中,而牧者应“把鼻孔拽来”,斩断心灵对外境的执著。

在唐寅之前,画史中早有以“牧牛”的母题表达禅宗主题的传统。如宋代廓庵禅师有《十牛图》并作颂,以牧牛的十个不同状态,比喻证悟佛性的不同阶段<sup>⑧</sup>。沈周的《卧游图册》中,亦有《平坡散牧》一幅。图中所绘牛之绳索已被放开,昂首自行路上,意态颇为自得。沈周题诗道:“春草平坡雨迹深,徐行斜日入桃林。童儿放手无拘束,调牧于今已得心。”<sup>⑨</sup>诗中,牛喻心性。童儿调牧得心,已证

得自己的佛性,便可不加检束,任运自如,从容无碍。而唐寅之画俨然也是“骑牛至家”的悟境。世人牵萦俗事中,被时光所催逼,不解悠悠之意。文士之心脱却尘染,任牛缓步,懒加鞭策,不起造作之心,表达的是画家对自性的证悟。

唐寅的《草屋蒲团图》<sup>⑩</sup>绘云山之下一间草庐,草庐外修竹数竿;一缕清泉自山上淌下,流于草庐前,文人坐蒲团之上,静看门外溪水潺湲。唐寅题诗道:“虚亭林木里,傍水着栏杆。试展蒲团坐,叶声生早寒。”<sup>⑪</sup>此图直接描绘了文人修心证道的情境。文人安坐蒲团上,以空静之心,任万物流转,从叶声中聆听物候的变换。

唐寅亦有大量描绘隐逸生活的绘画,如《梦仙草堂图》、《悟阳子养性图》、《隐鹤图》等。这些绘画不只是描绘文人生活及环境的宁静闲适,更是表达文人心灵的参悟。



沈周 《平坡散牧》 纸本  
27.8×37.3cm

以唐寅《事茗图》<sup>⑫</sup>为例。图上,远处茫茫烟云中,现出一座山峦,数缕清泉,自山中泻下,山峦以淡墨勾勒晕染而成;山峦背后,烟云变幻之中,隐现数痕远山,淡若无迹,整个远景,颇得空灵之韵;中景则绘数间茅屋坐落水畔,门前两株青松,门后一丛修竹,一文士安坐屋中,面前桌上,置白瓷提壶与茶碗及一册卷轴;文士却并未注目卷轴,似在凝神回味;左侧茶寮中,童子正煽火点茶;

右侧一文士正拄杖前来,后有一童子抱琴相随,近景却绘苍郁的山石,墨色淋漓,似将书斋环抱其中,隔出一片幽境。此图有吴门画派斋室图的常见形式,斋中文士、访客、烧茶童子等亦为常见母题。不过,云山的背景、山石的掩映、溪流的隔断,使图中的文人书斋,恍若红尘之外的一片仙境。唐寅题诗道:“日长何所事,茗碗自赍持。料得南窗下,清风满鬓丝。”<sup>⑨</sup>写画中人不被俗事烦扰,自持茗碗,长日闲坐,任光阴悠然。

禅宗常以吃茶来表达禅理,如僧问益州大隋法真禅师:“问:生死到来时如何?师云:遇茶吃茶,遇饭吃饭。”<sup>⑩</sup>又虔州处微禅师与仰山慧寂禅师有一段对话:“师问仰山:汝名什么?对曰:慧寂。’师曰:那个是慧那个是寂?曰:只在目前。’师曰:犹有前后在。’寂曰:前后且置,和尚见什么?师曰:吃茶去。”<sup>⑪</sup>“吃茶去”即表示斩断言语思虑,从容应物,吃茶便吃茶,不起分别计较之心。《事茗图》中,文士以自身的觉性直面生活,寻常的事物无不充满意义。而唐寅自己在画中,似乎已消解色相流转的痛苦,不再染著于外物,所谓“日长无一事”。清雅的园林书斋、秀丽的山水、闲适的生活,呈现着画家恬淡的心性。

文徵明曾有诗句:“千年物色本同幻,前辈画格能遗形。”<sup>⑫</sup>物色为幻相,画则超越幻形而取影。他题唐寅画道:“谁谓身非幻,须知梦是真。凭君翻作墨,君亦画中人。”<sup>⑬</sup>此身与画,同归于梦境。画虽为幻,却能于幻相中,显现画家的心性,以及此心对于世界的真实体验。这亦是绘画在自体论上不可替代的意义。而对色空观的深层理解,则使画家超越色空生死断常的分别,任幻色流转,而无碍心性的空明。

#### 四、真情与真性

我们似乎在唐寅身上看到了某种矛盾。他深明色空之理,却难断对花月美人的痴情,他留恋红尘,却又在许多诗画中寄寓着对清净无染的心性的追寻。

不过,唐寅自己似乎将情与悟结合在了他的生活中,既流连花月,又参悟色空。如他作《感怀》道:“不炼金丹不坐禅,饥来吃饭倦来眠。生涯画笔兼诗笔,踪迹花边与柳边。镜里形骸春共老,灯前夫妇月同圆。万场快乐千场醉,世上闲人地上仙。”<sup>⑭</sup>这首诗将禅理融于日常生活。“不炼金丹不坐禅”指不执著于道教和佛教的外在形式,“饥来吃饭倦来眠”则是用禅宗公案,表达马祖道一“平常心是道”的禅理。《五灯会元》载:“源律师问:‘和尚修道,还用功否?’师曰:



唐寅《草屋蒲团图》纸本  
84×28.1cm

‘用功。’曰：‘如何用功？’师曰：‘饥来吃饭，困来即眠。’曰：‘一切人总如是，同师用功否？’师曰：‘不同。’曰：‘何故不同。’师曰：‘他吃饭时不肯吃饭，百种须索，睡时不肯睡，千般计较，所以不同也。’<sup>⑤</sup>马祖道一的“平常心”，有两种理解，一种是平常心体，一种是平常心态。第一种解释为佳。“平常心是道”，即照见自己一切具足的本心。本心自然发动，从容应物，饥来吃饭，困来即眠，不起造作、思虑、分别之心。世人迷失本心，被种种妄念尘劳缠绕，忧虑烦恼，连吃饭睡觉都不得安心。

虽然领悟“平常心是道”的禅理，唐寅的生活，却和禅师们大相径庭。他不是挑水担柴中修道，而是如前引《感怀》中所说“生涯画笔兼诗笔，踪迹花边与柳边”，喜好诗画，便以诗画为生涯，恋慕花月，便以花月为踪迹。在唐寅的理解中，似乎本心不止是一个能鉴照的虚明心体，更会流露出丰富的情感和癖好。“识自本心”，也包含对其独特个性和趣味的了解。唐寅将真情和真性共融于生命和艺术中，既难断深情，又追问真性。在他看来，真性不仅无碍幻色之显现，亦无碍真情之体验。

“真性”本是佛教概念，在《大般若波罗蜜多经》中主要指诸法真实的性质，也可说即是“空性”。如此经说五蕴、十二处、十八界直至诸法，皆“真性无染”。禅宗之“真性”则主要指佛性。圭峰宗密道：“源者，是一切众生本觉真性，亦名佛性，亦名心地。”<sup>⑥</sup>杭州径山鉴宗禅师道：“但能莫存知见，泯绝外缘，离一切心，即汝真性。”<sup>⑦</sup>在禅宗的真性观中，真性是清净无染的。情感的执著，是对真性的遮蔽。

在唐寅之前，文人在讨论情感时，常常持谨慎的态度。这既受到儒家哲学“以礼节情”等思想的影响，也受到道禅哲学超越情感之思想的影响。如嵇康从养生的角度，提倡无欲无情。苏轼在《宝绘堂记》中，强调不要因对书画的喜爱而妨害自己的本心，应将外物视作过眼烟云，不生执著。然而，唐寅却极力弘扬真情的流露，甚至视礼法为无物。他改变了禅宗的真性观，不再认为真情是对真性的遮蔽。



唐寅 《陶谷赠词图》 绢本 168.8×102.1cm

如唐寅的《陶谷赠词图》<sup>⑧</sup>，描绘的是一则历史上的风流韵事。陶谷为宋朝大臣，出使南唐，摆出上国使臣姿态，严肃不易亲近。韩熙载认为陶谷并非端肃介直之人，便派家姬秦弱兰扮作驿卒之女，陶谷对她一见倾心，因与狎昵，并作词一阕以赠。几日后，中主李璟宴会，命秦弱兰歌此词，陶谷听之大为惭愧，即日北归。唐寅此图，描绘的是陶谷正对秦弱兰倾心的场景。秦弱兰弹琵琶，陶谷则凝神倾听。整幅画设色妍丽，布景极其清雅，湖石、芭蕉、花鸟屏风、古松、石栏、铜烛台……若搁置背后的故事，此图乍一看，倒似在描绘文士佳人琴瑟和鸣的生活。但所绘陶谷的衣冠、手势和表情，似又在嘲讽他的道貌岸然。唐寅题诗：“一宿因缘逆旅中，短词聊以识泥鸿。当时我作陶承旨，何必尊前面发红。”<sup>⑨</sup>在唐寅看来，男女之情发乎真心，自然而然不必惭愧，而像陶谷这样，本性



唐寅 《李端端图》 纸本  
122.8×57.2cm

唐寅 《牡丹仕女图》 纸本  
125.9×57.8cm

好色却遮遮掩掩,摆出一副正人君子的姿态,才当真可笑。

又如唐寅绘《李端端图》<sup>⑨</sup>。此图题道:“善和坊里李端端,信是能行白牡丹。谁信扬州金满市,胭脂价到属穷酸。”<sup>⑩</sup>画以李端端和崔涯的故事为典故<sup>⑪</sup>,绘后者坐交椅上,前者身着白色罩衫和罗裙,手执白牡丹,容色清丽。唐寅对不贪富贵、赏识才子的佳人赞许有加,对得到佳人眷顾的才子心生羡慕。画作颂扬李端端对爱情自由奔放的追求。

还如唐寅的《牡丹仕女图》<sup>⑫</sup>,绘一雍容华贵的美人,身着曳地长裙,披拂绿色披帛,头戴梳篦,耳垂宝珰,挽高髻,发如堆云。美人眉目清秀,手执白牡丹花,凝神注目,似在叹赏怜惜。唐寅题诗道:“牡丹庭院又春深,一寸光阴万两金。拂曙起来人不解,只缘难放惜花心。”<sup>⑬</sup>画中充满了对春光的眷恋。美人拂晓即起,流连花色,不忍其寂寞飘零。美人名花相依相惜。这种对美的执迷,世人却无法理解。唐寅欣赏深于情的痴人。真情之人对世间的美好孜孜以求,无情的俗人却将生命消耗在无意义的追逐中。唐寅《花下酌酒歌》道:“人生不向花前醉,花笑人生也是呆。”<sup>⑭</sup>《一年歌》道:“美景良辰倘遭遇,又有赏心并乐事;不烧高烛对芳樽,也是虚生在人世。”<sup>⑮</sup>《落花诗》道:“傍老光阴情转切,惜花心性死方休。”<sup>⑯</sup>若不痴迷花月,只是虚度人生。惜花之心,到死方休。

唐寅有一则轶事:“伯虎与张梦晋祝允明皆任达放诞,尝雨雪中作乞儿,鼓节唱莲花落,得钱沽酒野寺中痛饮,曰此乐惜不令太白知之。”<sup>⑰</sup>朱良志提到:“禅宗将追求真实的人,称为‘乞儿’——托钵行乞天下,一钵千家饭,孤身万里游。只有那些不为表面事实所遮蔽的人,才会如乞儿一样追寻。追寻真实的人,就是乞者。”<sup>⑱</sup>在他看来,唐寅是追索生命意义的“乞儿”。唐寅曾在功名和色相中追寻生之意义,最终却遭遇世态炎凉、英雄无门的落魄,感伤春光流落、美人迟暮的凄凉,洞彻色相的空幻和生命的无常。但他仍不曾放弃生命的执著,衲衣持盂,行乞

如故。对真性和真情的追寻 构成了唐寅艺术和生命的意义。正如禅宗讲“烦恼即菩提” 文人历经人世 方证得真性。但证得真性后 却依旧不昧深情。唐寅的艺术 因而既多感伤悲慨之境 亦多潇洒旷达之境。

唐寅的艺术 更是明代中后期文人画乃至整个艺术史中“性灵解放”的体现。阳明心学中, 已有顺应情之自然流行的思想<sup>①</sup>。文徵明在八十岁所写《真赏斋铭并序》中道:“知所赏矣, 而或不出于性真, 必如欧阳子之于金石, 米老之于图书, 斯无间然。”<sup>②</sup>认为人应该有出自性情的真实癖好。李贽的“童心说”, 公安三袁的“性灵说”, 还有汤显祖的“唯情说”, 都强调艺术要表达心中自然流露的真情。汤显祖道:“梦中之情, 何必非真? 天下岂少梦中之人耶? 必因荐枕而成亲, 待挂冠而为密者, 皆形骸之论也。”<sup>③</sup>生命之幻梦, 并不妨碍情之真实。《牡丹亭》和《紫钗记》, 在揭示了生命空幻性的同时, 又极力弘扬不被磨灭的真情。陈洪绶的绘画, 也受到唐寅很深的影响。陈氏曾画《乞儿图》, 寄寓着和唐寅“乞儿唱莲花落”<sup>④</sup>相似的生命追求。他的美人、隐者、顽石和清供, 也浸透着对色空和真性的深刻领悟。

对世界真相的追问, 对画家生命体验的道说, “色”与“空”、“情”与“悟”之间的徘徊, 是文人画之思致的重要内容。

①② 朱良志:《南画十六观》, 北京大学出版社2013年版, 第249页, 第19页。

③ 卓发之:《漉篱集》卷一五, 明崇祯传经堂刻本, 第6页上。

④⑤ 印顺:《空之探究》,《印顺法师佛学著作全集》, 中华书局2009年版, 第66页, 第222页。

⑥ 龙树:《大智度论》卷五九,《大正藏》第25册(东京)大藏出版株式会社1988年版, 第480页。

⑦ 郭朋:《坛经校释》, 中华书局1982年版, 第49页。

⑧ 《金刚经·心经》陈秋平译注, 中华书局2010年版, 第127页。

⑨ 窥基:《般若波罗蜜多心经幽赞》,《大正藏》第33册, 第536页。

⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺ 释普济:《五灯会元》, 中华书局1984年版, 第128页, 第867页, 第1070页, 第154页, 第275页, 第157页, 第106页, 第219页。

㉑ 唐寅:《与文徵明书》,《唐伯虎全集》, 周道振、张月尊辑校, 中国美术学院出版社2002年版, 第220页。

㉒ 据江兆申考证, 唐寅二十四岁时丧父丧妻, 二十五岁时丧母丧妹, 全家仅剩自己和弟弟二人, 惨不堪言(参见江兆申《关于唐寅的研究》, 台北“故宫博物院”1987年, 第10—14页)。

㉓ 祝允明:《唐子畏墓志并铭》,《怀星堂集》, 西泠印社出版社2012年版, 第388页。

㉔①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺ 《唐伯虎全集》, 第221页, 第31页, 第502页, 第400页, 第548页, 第524页, 第542页, 第46页, 第27页, 第29页, 第94页, 第94页, 第96页, 第67页, 第67页, 第70页, 第68页, 第73页, 第70页, 第71页, 第68页, 第69页, 第69页, 第370页, 第71页, 第72页, 第73页, 第72页, 第83页, 第157页, 第133页, 第133页, 第101页, 第390页, 第86页, 第129页, 第128页, 第155页, 第25页, 第26页, 第369页, 第566页。

㉕ 王世贞:《兖州山人稿》卷一四九, 明万历刻本, 第7页下。

㉖ 祝允明:《怀星堂集》, 第390页。

㉗ 一作《依侘词》。阎秀卿《吴郡二科志》载:“寅初为诸生, 尝作侘侘诗。”(转引自《唐伯虎全集》, 第542页)唐寅十六岁即为诸生。杨继辉《唐寅年谱新编》(苏州大学2007年硕士学位论文)将此诗系于唐寅十七岁时, 江兆申认为此诗当写在三十岁后。

㉘ 《禅秘要法经》卷中,《大正藏》第15册, 第259页。

㉙ 张丑:《清河书画舫》, 上海古籍出版社2011年版, 第606页。

㉚ 史梦兰:《尔书书屋文钞》卷下, 清光绪十七年止园刻本, 第68页下。

㉛ 《唐伯虎全集》, 第261页。秀岩和尚《吴郡文粹续编》作香岩和尚。据《景德传灯录》, 实为香严和尚。

㉜ 香严智闲禅师因瓦砾击竹作声而悟道, 见《景德传灯录》,《大正藏》第51册, 第283页。清平禅师, 应指清平山令遵禅师, 令遵因其师翠微向其“指竿说法”, 而初窥门径, 见《景德传灯录》,《大正藏》第51册, 第318页。法眼宗祖师清凉文益亦曾指竹说法。

㉝ Peter Sturman, “Presenting Mortality: Shen Zhou’s Falling Blossoms Project”, *The Journal of Chinese Literature and Culture*, Durham: Duke University Press, 2015, p. 92.

- ⑤4 徐震堦：《世说新语校笺》，中华书局1984年版，第349页。
- ⑤5 《唐伯虎全集》第82页。这首诗版本较多。末句《吴越所见书画录》作“戏儿棚中下场人”，何刻本《唐伯虎先生集》作“半生傀儡局中人”。
- ⑤7 此画现藏上海博物馆。江兆申认为其作于1499年唐寅会试归来后（参见江兆申《关于唐寅的研究》，第151页），而吴雪杉认为此画最可能的绘制时间在唐寅五十岁之后（参见吴雪杉《世情与美人：唐寅〈秋风纨扇图〉研究》，载《故宫博物院院刊》2016年第1期）。
- ⑤9 庞元济：《虚斋名画录》卷八《明唐六如秋风纨扇图》，清宣统乌程庞氏上海刻本。
- ⑥0 参见冯幼衡《唐寅仕女画的类型与意涵——江南第一风流才子的旷古沉哀》，载《台北》《故宫学术季刊》2005年第3期。
- ⑥1 此画现藏南京博物院。庞鸥认为此图为伪作，可备一说（参见庞鸥《唐寅〈吹箫仕女图〉伪讹考辨》，载《中国书画》2010年第7期）。此画艺术水准很高，亦非一般庸手可伪。
- ⑥2 《唐伯虎先生集》外编续刻卷八，何大成校，明万历刻本，第2页下。
- ⑥3 佛教典籍中多有“空境”、“虚空境界”、“心空境界”等说法，其意不一。笼统而言，空境为证得空性后心灵所呈现的境界。方立天在《佛教“空义”解析》（载《中国人民大学学报》2003年第6期）中解释“空境”：“证取了性寂，也就进入了空境——大解脱大自在的境界。”
- ⑥4 《古尊宿语录》，《已续藏》第68册（东京）株式会社国书刊行会1975—1989年，第68页。
- ⑥6 陈铁民：《王维集校注》，中华书局1997年版，第425页。
- ⑥7 朱良志：《真水无香》，北京大学出版社2009年版，第67页。
- ⑦0 此图纸本墨笔，纵74.7厘米，横42.7厘米，现藏上海博物馆。
- ⑦1 《石渠宝笈》卷二六，文渊阁《四库全书》本，第18页上。
- ⑦2⑦3⑧0⑧1 《景德传灯录》，《大正藏》第51册，第267页，第248页，第286页，第269页。
- ⑦4 京都大学藏有《住鼎州梁山廓庵和尚十牛图》，一般认为是廓庵和尚《十牛图》现存的最早版本。图册分为寻牛、见迹、见牛、得牛、牧牛、骑牛归家、忘牛存人、人牛俱忘、返本还源、入廛垂手十幅，每幅有序及颂偈。大足石刻有《牧牛图》，刻于南宋。
- ⑦5 故宫博物院藏沈周《卧游图册》第六页，题诗据图。
- ⑦6 亦名《虚亭听竹图》，纸本设色，纵84厘米，横28.1厘米，现藏辽宁省博物馆。
- ⑦8 该作墨笔淡设色，纵31.1厘米，横105.8厘米，现藏故宫博物院。此画为唐寅为陈子事茗而作，事茗为其别号。陆粲在画后的《事茗辩》中称陈子之于茶，是有所寄寓。陆粲书于嘉靖乙未，其时唐寅已歿。
- ⑧2 文徵明：《蕉池积雪次张伯雨韵》《文徵明集》，周道振辑校，上海古籍出版社1987年版，第67页。
- ⑧3 文徵明：《唐子畏梦蝶图》，《文徵明集》，第886页。
- ⑧8 此画绢本设色，纵168.8厘米，横102.1厘米，现藏台北“故宫博物院”。
- ⑨0 亦名《李端端落籍图》，纸本设色，纵122.8厘米，横57.2厘米，现藏南京博物院。台北“故宫博物院”另藏一本，题名《仿唐人仕女》。
- ⑨2 李端端崔涯故事见唐范摅《云溪友议》卷中。原典中崔涯作诗嘲李端端肤色黑，因李端端恳求，又作诗赞其美貌。唐寅改变原典，将之变为风尘女子属意穷酸书生的“落籍”故事，可见唐寅对佳人之怜惜。
- ⑨3 此画纸本设色，纵125.9厘米，横57.8厘米，现藏上海博物馆。
- ⑩0 如张学智提到：“在阳明看来，七情是人心自然生起的，不能像佛道那样，损减甚至湮灭人的自然感情。”（张学智：《明代哲学史》，北京大学出版社2000年版，第111页。）
- ⑩1 郁逢庆：《书画题跋记》卷五，文渊阁《四库全书》本，第2页上。此铭文及序书于两幅《真赏斋图》，书法均为文徵明八十八岁时所写。但序中提到当时华夏约六十岁，而华夏比文徵明约小二十岁。故序应在文徵明八十岁左右已写成。
- ⑩2 汤显祖：《玉茗堂全集》，明天启刻本，第六卷第4页上。
- ⑩3 王世贞称：“唐伯虎如乞儿唱莲花乐（应作落），其少时亦复玉楼金埒。”（《新刻增补艺苑卮言》《续修四库全书》第1695册，上海古籍出版社2013年版，第480页下。）

（作者单位 武汉大学哲学学院）

责任编辑 金宁