

33

PUBLISH

03/15

PINYI

CULTURE

DEVEL

OPMENT

策划 姚震西 主编 吴向东

第15

广西美术出版社



闲逸·33

主编 / 吴向东

 广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

品逸. 33 / 吴向东主编. — 南宁: 广西美术出版社, 2015.7
ISBN 978-7-5494-1384-3

I. ①品… II. ①吴… III. ①美术评论-中国-文集
②中国画-美术评论-中国-文集 IV. ①J052-53
②J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第188821号

策 划 姚震西
主 编 吴向东
艺术总监 李文亮
艺术统筹 汪为新
执行主编 郑相君
副 主 编 郑小明
学术顾问 吴悦石 田黎明 刘进安 边平山
学术编委 孔戈野 雷子人 刘 墨 傅廷熙
装帧设计 品逸工作室
特约编辑 闫瑞国 阮晓娜 王 强 王 丽

出 版 人 蓝小星
终 审 姚震西
责任编辑 马 琳
审 读 陈小英

品逸 · 33

Pīnyì · 33

出版发行 广西美术出版社
社 址 南宁市埭园路9号
邮 编 530023
监 制 品逸文化
合作媒体 雅昌艺术网
经 销 全国新华书店
印 刷 北京地大天成印务有限公司
开 本 787 mm×1092 mm 1/16
印 张 8
字 数 150千字
版 次 2015年7月第1版
印 次 2015年7月第1次印刷
书 号 978-7-5494-1384-3/J · 2380
印 数 1-8000册
定 价 48.00元

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。
版权所有 · 侵权必究

(品逸公司藏)
汉 绿釉·香薰



[目录] Contents

[画道幽微]	苏东坡画论	石叔明 / 002
[东方博古]		/ 012
[故人散佚]	论道一家言	笪重光等 / 024
[翰香片玉]	群碧寒瘦说空楼	许宏泉 / 026
[材质流考]	汉朝漆器纹饰初探——现实人物纹	张志蕙 / 030
[言以文远]	快意斋论画	吴悦石 / 040
[国宝钩沉]	河上花图——志宏谈国宝	任志宏 / 042
[画人琐记]	学画录	石 鲁 / 046
[品逸考鉴]	康南海诗稿	逸 言 / 052
[大道于斯]	看云	李学明 / 057
	人与画	李学明 / 064
	清影：山水之魅	丘新巧 / 079
[道艺聚雅]	浑古雄放 散淡优游——陈硕先生印象	杨 频 / 095
	相对忘言	马小起 / 109
[品逸链接]	展览 / 市场 / 新闻 / 文摘	/ 120

品寶笈精粹
掇盛世遺珍
藉古以鑒今
溯源而開新

PIN BAOJI JINGCUI

DUO SHENGSHI YIZHEN

JIE GU YI JIANJIN

SUYUAN ER KAXIN

品逸文化

PRINT CULTURE

苏东坡画论

HUADAO YOUWEI
PINYI CULTURE

文 / 石叔明

我国绘画多以墨为主，以色为副，实与书法的格调气韵相同。在画家的笔下，不论写生与写意，均贵用墨，以浓淡表现画的意境，所以水墨画构成绘画中最高格调。作画时用纸用绢，使笔使墨，是与写字时所需者相同；尤其我国象形文字，即如图画；写字所重者为气骨，绘画所重者为气韵，两者又是相同，故书画实为异名而同体。唐张彦远论及顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道玄四家用笔之法说：“昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断。惟王子敬明其深旨，故行首之字，往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔书，连绵不断，故知书画用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。张僧繇点曳斫拂，依卫夫人笔阵图，一点一画别是一巧，钩戟利剑，森森然，又知书画用笔同矣。国朝吴道玄古今独步，前不见顾陆，后无来者。授笔法于张旭。此又知书画用笔同矣。”盖



北宋 苏轼 潇湘竹石图

书画用笔相同。故能发挥文人画的极致。

苏轼字子瞻，号东坡居士，宋眉川之眉山人（今四川眉山），嘉祐进士，试礼部时，欧阳修见其文时说“吾当避此人出一头地”。官至端明殿翰林侍读学士、礼部尚书等职。神宗时与王安石议论不合，贬惠州。徽宗时召还，提举玉局观，善写竹，后人传为“玉局法”。生于北宋景祐三年（1037年），卒于建中靖国元年（1101年），享年六十五岁，追赠太师，谥号文忠。著有《东坡集》四十卷及《后集》二十卷。东坡博通经史，为文奔放纵横，雄视百世；诗词歌赋，托物起兴，抒其怀抱；书法豪放飘逸，意态横溢，为宋四大家之一；善写竹并创朱竹，兼及枯木、怪石、佛像，笔法高古，惜为诗画盛名所掩，复遭元祐党祸，所作书迹，悉被一炬，故传世之画，颇难一见。现硕果仅存者，只有《枯木怪石图》一幅，藏于日本，真迹外流，不胜惋惜！此幅以水墨写成，甚有生趣。东坡以奔放的笔墨，写出枯木怪石形象，所表现的艺术内容已超过形象之外；还有画中的坡石，以飞白出之，益见苍老。飞白是书法中一种迅速的笔触，东坡以飞白入画，便是“以书入画”的例证。米南宫见时即知其画意，便说：“子瞻作枯木，枝干虬屈无

端，石皴亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”所谓“虬屈无端”便是表现“其胸中盘郁”的奔放意气，正符合东坡所说“摹写物象略与诗人同”之意。朱晦翁见了亦联想他的为人：“苏公此纸出于一时滑稽谈笑之余，初不经意，而其傲风霆、阅古今之气，犹足以想见其人也。”可知文人画多借物抒情，写出胸中不平和高洁思想，这是古代文人惯用的一种象征手法。例如梅喻孤高，兰喻节操，菊喻凌霜，竹喻气节，都是借题发挥的。

东坡在文学上有盖世才华，天赋特高，所作“枯木怪石”，老劲横生，已如上述。老实说作为画家的东坡，其声名远不及他的诗、词、文、书四者来得显赫。东坡作书得力于诗文造诣极多，要了解其论画方法，唯有在他的诗文方面探求。

“取其意气”文人画

文人画萌芽时期在唐代，工诗善画的王摩诘（维），自谓“当世谪词客，前身应画师”。东坡读其画迹后说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”（见《书摩诘蓝田烟雨图》）这合乎东坡诗画的主张，又在《凤翔八观》第三首中题“王维、吴道子画”云：“摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊，吾观二子皆神骏，又于维也敛衽无间言。”此诗大意：摩诘写竹充满了生意，如他的诗一样，有一片清新感觉，不像“画工”那样拘于形似；若与吴道子相较，则吴不免逊色，故东坡对摩诘十分钦佩！此两位唐宋两代的士大夫，同为诗人，理应同气相求，同声相应，可见其神情的契合。因之，东坡推崇摩诘“得之象外”，也是吻合东坡的气质。从文人画发展上看，摩诘是占有重大的地位，其影响后世自不待言。文人画是士大夫、文人乘

兴之作，以水墨写“四君子”，要达到形若草草而情意无穷者，皆出自士大夫的腕底，因此之故，东坡提出“士人画”之称。其实，士人画就是文人画，此理甚明。无须多做解释。经过东坡的倡导，文人画在宋代起了回响。至元时许多汉家文人，隐居不仕，使文人画获得很大发展。墨竹又能象征文人的气质，是故格外流行。赵子昂曾题所画《秀石疏林图卷》云：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通；若也有人能会此，须知书画本来同。”明王孟端更简单地指出：“画竹之法，枝如草，叶如真，节如隶。”是以书入画的见解。姚绶自题画竹诗云：“逸史画竹如写字，枝叶皆从八法来。苦苦欲求形似者，清风安得扫尘埃。”这些都是与东坡同声相应的呼声。基于此，觉得文人画易于发展的原因有二：（一）我国历代科举制度，培养子弟重诗文书法，为入仕之阶，故能诗善书者多，是发展文人画最有利条件；尤其善于书法者，以线为造型，易入绘画的领域，形成文人画的浩大声势。（二）文人画家每以自己创作经验，或评论画坛人士的艺术成就，写成专集或笔记，无形中宣扬文人画的成就，影响所及，实为深大。

东坡《跋宋汉杰画山》后段里有几句话，从中可知东坡在推崇文人画之余，还贬低画工的画。他所谓喜“画工”，不是泛指一般工匠而言，而是针对当时在皇室画院里供职的画家。因为他们“止能传其形。不能传其神”（宋邓椿语）。故名为“画工”。原文如次：

观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛，槽枥刍秣，无一点后发，看数尺许便倦。汉杰真士人画也。

观画比喻看千里马。并谈到“士人画”与“画工”之别。东坡所言“取其意气”，是要文人画重于“写意”，强调“遗貌取神”之法，只

要透过画中的形象，使人一眼就能了解作者的思想与情感。反之，画工的画，面面周到，一切俱备，甚至连一点小节也不肯漏掉，使人看来便觉得太板了。因此之故，做一个画家，必须在品德、学问和艺术修养上下过一番功夫。其中言及“后发”两字，是说凡气韵生动的作品：谓之后发气，也是神似的另一说法。总之，文人画主要标志是不求形似，着重“意气”的表现，要达到以形写神为目的，这才是文人画中的上品。迨至明代，董其昌也响应文人画的号召，并认定唐代王维是文人画的创始者，其来历正是继承东坡“士人画”而出，是故“士人画”又以“文人画”为称。董其昌强调文人画必须有“士气”，不入“画师魔道”，还要“绝去甜俗蹊径”，是士大夫自我遣兴的工具。作品仍以山水、花卉为主，其他为副。在技法上而言，要追求笔墨的趣味，并能反映作者的思想与情感。一如元倪云林说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”吴仲圭亦言：“画为士大夫词翰之余，适一时兴趣。”这些都是说明文人画首重精神，不贵形式，纯任天真，不假修饰。最能开创文人画的形式者，便是文人画与诗文、书法以及印章等配合起来，使四者结成一体，如何题诗、题字大小均视画面上空间为准，用印位置亦随之决定，成为中国画独特的艺术。例如元末画家王冕，诗画并长，终身不仕，用淡墨写成梅花，一枝独秀，并句云：“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色，只留清气满乾坤。”

如此品题，不仅使画面意境烘托出来，而且更能表现作者的情感与人格，显出文人画的特征，实非画工者流所能为。近代著名书画家陈衡恪与吴子深两氏，生前均论及文人画，均见卓识，兹各节其要，以供参考。先看陈文：

文人画的不求形似，正是画的进步，何以见得呢？我有一个浅近的比譬，有一个人初学画的时候，要他像，却不能像，久而久之，慢慢儿地像了，后来很像了。后来把那些物体都记熟了，随便画来，不必



明
黄道周
兰竹图



明 陈淳 花卉图



工整，自然画什么像什么，不必要处处一点一点地理会，自然得心应手，岂不是他的神情超于物体之外，却能摄取那物体的最要紧的征象吗？我把这个次序去看历史的画家经过，也是这个道理。……所以再一进步，必有一种草草数笔便能摄现全神的画，所以这种不求形似的画，却是经过形似的阶段得来的，不是初学画的不形似的样子。……（详见陈著《文人画的价值》）

这个理论：是先有形似而后才能达到神似，是发人深省的嘉言。这与清郑板桥自述：“必极工而后能写意，非不工而遂能写意也。”大致相同。接着来读吴文：

文人画法与绘事家（即画工之意），虽同是以笔墨敷物像形，而怀抱各殊，作品亦不相同，盖自顾虎头（恺之）王摩诘（维），宋之董（源）巨（然）米（南宫、友仁）三赵（伯驹、大年、孟坚），及元之高（克恭）赵（子昂）黄（公望）王（蒙）倪（瓒）吴（镇），明之文（徵明）沈（周），清初四王（时敏、鉴、原祁、颙）恽（寿平）吴（历），皆胸罗卷轴。德学兼备，偶然涉笔，云峰烟树，全是天真。所

谓借笔墨以搗发性情者，不可以迹象求也。……至于绘事家，则专以形象取胜，无游行自在之乐，当非吾辈之所尚。（详见吴著《客窗随笔》。）

明乎此，文人画不必单纯讲求绘画的形式与技巧，主要是借意境来传达或抒发作者的文笔修养及思想情感。如果绘什么像什么，容易流入画工。文人画必须从“天趣”着想，使人意味着平淡天真，毫无造作，亦无斧凿痕。也可以这么说：文人画要崇尚自然，不雕不琢，以自然为美。欲求自然之美，说来简单，行之不易，最主要的便是不可损其真，以致无神可传。所以作者：（一）人品必须高尚；（二）画法要飘逸；（三）文学修养要丰富；（四）诗意能深长。此四者从事文人画者缺一不可为功，有此四个要素，则作品虽不精工，而一股高雅秀逸之气却能溢于纸上，为人所钦。综上所述，把它归纳起来，约有四

第一，文人画作者需有多方面文艺修养，追求“画中有诗”的意境，善将书法的技巧运用在绘画上，着重“写意”，而轻“写实”。

第二，文人画的风格，要有“士气”，不落畦径；或有“书卷气”，以气韵生动为尚。重“神似”，而轻“形似”。

第三，从事文人画者，写作时要创新，借之表现新的意趣与新的风格，并将诗、书、印结成一体，成为独特的艺术。

第四，文人画是以水墨为主，多不设色，墨线造型，从淡墨到泼墨，善加应用，墨分五彩，力求变化，使画面简洁高逸而有雅趣。

原始的绘画，多写实描绘，一如写真，在六朝以前绘画大都如此。到后来作画经验累积下来，便想另辟途径。昔韩非子记及齐王与客论画的易难问题说：“客有为齐王画者，问之画孰难？对曰：狗马最难；孰最易？曰鬼魅最易。”何以见呢？狗马是有形的东西，为人所常见，画来不能不像，就比较困难；鬼魅是无形的，为人所未见，可以随意涂抹，画来像与不像，也没有人知道，故最易画。这是韩非子把形似列为绘画的最高目标。至魏晋南北朝时，这种绘画方法已不能满足欣赏者要求，画家也跟着求变，于是东晋顾恺之首先提出“迁想妙得”和“以形写神”作画方法。到了晚唐时，张璪更进一步提出“外师造化，中得心源”的主张，言简意赅，的确成为画家座右铭。历代帝王，提倡画道，莫盛于宋，设翰林图画院，罗致天下人才，研写丹青，号为“院体画”。宋徽宗善翎毛花卉，并自创“瘦金体”书法，时称“双绝”。院体画为适应上者之所好，其艺术观点与风格均受一定的限制，作画显得拘谨而欠自然，且设色多艳丽，迹近柔媚。东坡等有鉴于斯，乃提出“不求形似”的艺术观点，并反对严格的写实，无形中与崇尚艳丽的院体派形成对立，展开了画史上的新页。元汤屋著《画鉴》中说：“东坡先生文章翰墨照耀千古，复能留心墨戏，作墨竹师文与可，枯木

奇石时出新意，仆平生见其谪黄州时，于路途民家鸡栖豕牢间有丛竹木石，因图其状，作木叶亦细纹其缕。及在秘监见拳石老桧、巨壑海松二帧，奇怪之甚。墨竹凡见十数，大抵写意，不求形似。”又云：“观画之法，先观气韵，次观笔意、骨法、位置、传染，然后形似，此六法也。若看山水、墨竹、梅、兰、枯木、奇石、墨花、鱼禽等游戏翰墨，高人胜士寄予写意者，慎不可以形似求之。”又一则说：“今之人看画，多取形似，不知古人最以形似为末节，如李伯时画人物，吴道子后一人而已，犹未免于形似之失，盖其妙处在于笔法气韵神采，形似末也。”可知“形似”实居六法之末。兹以作画的步骤来说：“神似”是寓于“形似”之中，虽为求“神似”，但亦不得离乎“形似”，这是一定之理，何况东坡又绝非主张不要“形似”的人。相反，他只是强调事物的特征，如东坡所言“得真理”，即是不悖事物的规律，寓情于理，达到形神俱足的目的。现在读东坡所咏《书鄢陵王主簿所书竹枝二首》诗，可以明显地反映出他的艺术主张。现录其一：

论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春。

东坡认为衡量一幅画的好坏，不能只看形似，如果只看形似，等于儿童一样幼稚的见解。他希望画家能和王摩诘一样“得之象外”，成为文人画的主流。其次，提倡“诗画本一律”，倘能画至“神似”，不但能创新，且能脱俗，给人以清新的感受，没有人工的雕琢气，达到“天工”与“清新”，亦可以突破前人的藩篱，成为自家的面目。边鸾和赵昌两人的花鸟画，固然已达到写生传神境界，但不及王主簿所写的折枝

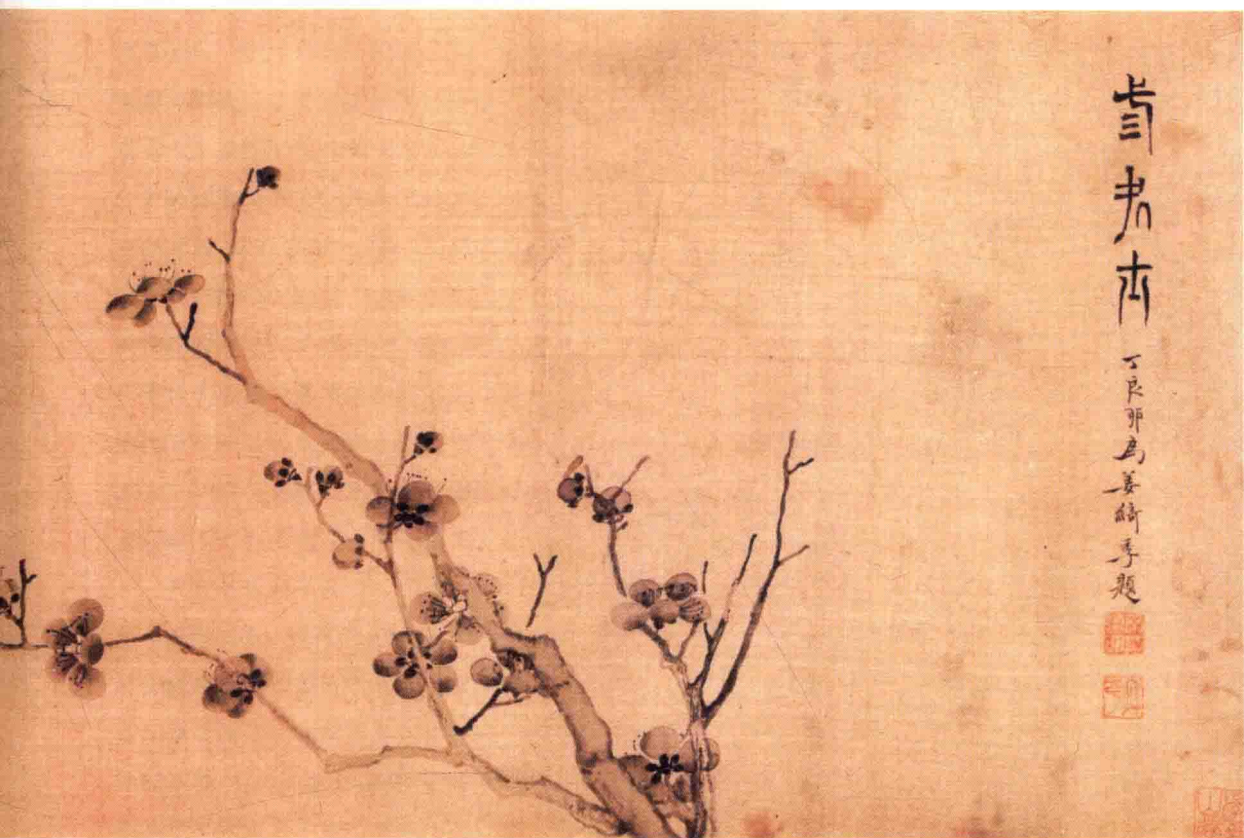


花，主簿所写虽见“疏淡”，其实画得很“精匀”。看到一朵红花，令人想到无边的春色，这种以少胜多，反映出艺术家的手法，正是诗人所擅长的。因此可以体会到东坡所主张“不求形似”，目的在于强调“神似”，进而用诗律作画，将诗与画结合起来。尤其是我国以诗的国度，文人多能诗，诗画相通，那是很自然的事。所以欧阳修老早就说出“画意不画形”的主张，见其所题《盘车图》一诗中云：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”后人论到画的形似问题时，总是提及东坡，其实欧阳修早有先见之明，大概他不是画家，为人所忽视了。

寄妙理于豪放外

东坡画论，除“不求形似”外，还提出“常理”的概念，要求作画之前，要深刻入微地观察，然后再行下笔。“常理”就是画理，东坡称为“妙理”，好像是说这个画理妙得很，故称“妙理”。绘画必“先有成竹在胸”的要诀，不独写竹如此，其他画法亦然，均应以“常理”为重。一个画家要求作品自然传神，必须体验物理和自我内感相契合，才能借笔于手，创造艺术的新生命。东坡在题《净因院画记》里有一段话，对“理”与“形”作了很具体而深入的探讨，实为从事绘画者必须掌握的规律。请看原文：

余尝论画，以为人禽宫室器用，皆有常形，至于山石竹木、水波烟云，虽无常形，而有常



明 陈淳 三处士图（局部）

理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨。

世间万物，把它分为“有常形”与“无常形”两大类：有常形如“人禽、宫室、器用”；无常形如“山石、竹木、水波、烟云”。有常形者如画得不似时，见到的人马上就知道，故有些画者以其技法不易达到形似时，专门求画无常形的东西，反正大家都没见过，便易欺世盗名。但必须晓得：无常形的东西，只有“常理”的存在。这个“理”简单来说便是规律。换句话说：假使常理表现不佳，等

于没有规律，则整个作品都要垮了。世间的“画工”，虽有能“曲尽其形”者，但不是个个都能表现事物的妙理，唯有“高人逸才”才能做到。东坡在《净因院画记》里还有几句话提到常理的规律。兹录之：

与可之于竹石枯木，真可谓得其理者矣。如是而生，如是而死，如是而拳拳瘠蹙，如是而条达遂茂；根茎节叶，牙角脉缕，千变万化，未始相袭而各当其处。合乎天造，厌于人意。盖达士之所寓也欤？

文与可写于常人者，是在动笔之竹，所毕前，必先深思熟虑，对竹的生长规律，经过长期的考察，直到“胸中成竹”时，一挥而成，且能掌握竹的根茎节叶的形状，写来合乎竹的自然规



清 石涛 清溪放棹图轴

律，便是“合乎天造”，加之与他的思想情感都寄在画中，表现其人格，达到“厌于人意”，就是满足了人的意思。这是画中有我的精神，也是东坡观点的正确。盖物的常理比物的形状难于把握，一个成功的画家，无有不靠着对物象细微的观察。观察是传神唯一捷径。同样的，东坡一向力主要深入观察，其所作《书黄筌画雀》文就是最好的说明。他说：

黄筌画飞鸟，颈足皆展。或曰：“飞鸟缩颈则展足，缩足则展颈，无两展者。”验之信然，乃知观物之审者，虽画师且不能，况其大者乎？君子是以务学而好问也。

这是没有深入观察飞鸟运动规律的毛病，以致“颈足皆展”，是为“常理”不当者戒。证之，东坡所说“先观察后下笔”是至理名言。同时，东坡还主张运用心灵，掌握自然界本身规律，即所谓“理”，纵笔墨于意象中，以传其神，达到“真理”。正合他所强调的“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”（见《东坡书吴道子画后》）的艺术见解。

出新意于法度中

东坡的墨竹能与文湖州相提并论，成就之高，当可想见。

后人更以“一灯分焰，照耀古今”来赞颂两人在艺术上的成就。不过，绘画的风格，历代以来均贵创新，能突破前人藩篱者，才能传之永久，此点东坡至为重视，且向来反对拘于“法度”及墨守“师承”的作风，他写字的态度如此，作画亦不例外。东坡有诗云：“诗不求工字不奇，天真烂漫是吾师。”所云“天真烂漫”，便是学古不泥古，要能时出新意，以他的高深学识与艺术见解，故作画便易求新。东坡题李龙眠所画的《憩寂图》一诗中，已明白透露不墨守师承的态度。诗云：

东坡虽然湖州派，竹石风流各一时。前世画师今姓李，不妨题作辋川诗。

读此诗即知东坡不是一味地模仿别人作品，他虽是“湖州派”，但创作时抱着“竹石风流各一时”的主张。他认为要做个土人画家，如果自己还没有独立风格的作品便谈不上成就。现在最感遗憾的，就是东坡写竹真迹无法得见，倒是故宫博物院里藏有文与可大墨竹一幅，写叶约有四寸长，笔力扛鼎，叹为观止。至于东坡写竹，画史上说亦是粗枝大叶，依我推测，东坡的墨竹大约离不了“湖州味”吧！

其次，东坡写竹竿，不画节，从地一直起至顶端。米南宫见而问之，“何不逐节生？”东坡答：“竹生时何曾逐节生？”这大概是“得之象外”，是文人画的意境。明末石涛加以解释：“东坡画竹不作节，此达者之解，其实天下之不可废者无如节。”这里所说“此达者之解”，即是“达观”意思，可能是说东坡对于事理看得很彻底，见到竹的生长力强，长得快速，几乎无法阻挡的样子，索性不画节了。竹节本是竹身运动的枢纽，是不可或缺的，如果写竹不画节，只不合“常理”。东坡之不画节，大概出于一时兴起，“振笔直遂”，似乎偶发的成分居多。

还有，朱竹此物，在宋时尚未发现，以朱代墨，是东坡大胆的尝试。后来在湖北宜都县飞鱼口及福建南平（剑津）县西山等地，竟有真的朱竹出现，画非东坡所料得及的。朱竹色如珊瑚，格制雅人，传说东坡在试院时，用阅卷的朱笔画成，可谓“自出一家，雄视百代”。《石渠宝笈》卷六载“宋旭书自跋”云：“远方珍怪之物，世莫不有，珊瑚树既赤矣，又安知无朱竹耶！昔坡老主场屋，案不设墨，故于兴至，不觉技痒，遂染朱作竹，为游戏三昧，后世因其人品而仿之。”《习古斋墨絮》亦谓：“东坡在试院，用朱笔画竹，见者曰：‘世岂有朱竹耶？’坡曰：‘世岂有墨竹耶？’善鉴者固当赏诸骊黄之外。”经过东坡理直气壮的答复，使见者无言了。他认为竹原是青绿色，墨既可以代绿，为何朱不能代墨呢？古代画家能舍色竹而尚墨竹者，是在表达意境而已。东坡在这个观点上，认为写竹用朱用墨均无不可，这种勇于探索的精神是难能可贵的。继之，柯九思、管仲姬、文徵明、孙克弘诸氏，仰慕东坡不事绳墨的精神，乃至发扬光大，流传至今。这便是东坡在绘画上“出新意于法度之中”，不墨守“师承”和大胆的尝试，跳出前人窠臼。东坡解人，自然不同凡响。

我国绘画史说：东坡是位文人画理论的始创者，能不断地大胆探索，主张不求形似要“神似”，作画以“常理”为重，以及勇于创新的精神，影响后来文人画的发展，厥功殊大，几乎支配了后期的中国绘画史，从元起而至明清两代的绘画趋势中，无不循着东坡所指引的目标向前推进。



北宋 李迪 红白芙蓉图