

张充和诗书画选

白谦慎 编



*Selected Works of Chang Ch'ung-ho's
Poetry, Calligraphy, and Painting*

充和



生活·讀書·新知 三联书店

张充和作 白谦慎编

張充和詩書畫選

余英時敬題



生活·讀書·新知
三聯書店

Copyright © 2010 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

张充和诗书画集/张充和作;白谦慎编. —北京:
生活·读书·新知三联书店, 2010.6

ISBN 978-7-108-03420-5

I. ①张… II. ①张…②白… III. ①诗词—作品集—中国—当代②汉字—书法—作品集—中国—现代
③中国画—作品集—中国—现代 IV. ①I227②J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 035208 号

责任编辑 张琳

装帧设计 蔡立国

书名题签 余英时

摄影 柯尚 (Sean Kernan)

出版发行 **生活·读书·新知** 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

制版印刷 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次 2010 年 6 月北京第 1 版

2010 年 6 月北京第 1 次印刷

开 本 790 毫米 × 1000 毫米 1/16 印张 14

字 数 40 千字 图 160 幅

印 数 0,001—6,000 册

定 价 65.00 元



序

余英时

《张充和诗书画选》即将问世，我承命写序，既兴奋，又惶悚。兴奋，因为这无疑是中国现代艺术史上一件大事；惶悚，因为我实在不配写序。我说“不配”，并不是顺手拈来的一句客套话，我的理由是很充足的。中国传统的“精英文化”（“elite culture”）是在“士”的手上创造和发展出来的，在艺术方面，它集中地体现在诗、书、画三种形式之中。这是艺坛的共识，至少唐代已然，所以“郑虔三绝”的佳话流传至今。我对这三种艺术的爱重虽不在人后，却对其中任何一门都没有下过切实的功夫。我偶然写诗，但属于胡钉铰派；偶然弄墨，则只能称之为涂鸦。从专业观点说，我绝对没有为本书写序的资格，自不在话下。然则我为什么竟知其不可而为之呢？是亦有说。

宇文洵《庾信集序》云：

余与子山夙期款密，情均缱绻，契比金兰，欲余制序，聊命翰札，幸无愧色。

宇文洵虽贵为亲王，且有文章行世，但以文学造诣言，自远不足以望庾子山之项背。然以两人交谊深厚之故，卒制序而无愧色。有此例在前，我才敢大胆地接受了写序的任务。

序

我初晤充和在上世纪60年代初，但仰慕大名则远在其前，因为我们之间的师友渊源是很深的。她考入北京大学在30年代中期，所从游者都是一时名师，其中钱宾四（穆）先生在十几年后便恰巧是我的业师。所以严格地说，充和是我的同门先辈。1960年宾四师访美，曾与充和重聚于史丹福大学，后来回忆说：

北大旧生张充和，擅长昆曲，其夫傅汉思，为一德国汉学家，时在史丹福大学任教。傅汉思曾亲驾车来旧金山邀余夫妇赴史丹福参观，在其家住一宿。（见《钱宾四先生全集》本《师友杂忆》，页355）

宾四师写回忆录，惜墨如金，留此特笔，则对此聚之珍重可知。

充和与先岳陈翁雪屏也是北大旧识，复以同好书法之故，先后在北平和昆明颇有过从。有一次她给我看一本纪念册，宾四师和雪翁的题字赫然同在。夸张一点说，我与充和可谓未见便已如故了。

机缘巧合，从1977到1987，我在耶鲁整整任教十年，和汉思、充和成了同事。在这十年中，不但我们两家之间的情谊越来越深厚，而且我对充和的艺术修养和艺术精神也获得了亲切的体认。

充和多年以来在耶鲁的艺术学院传授书法，很得师生的敬爱。大约在80年代初，她忽动倦勤之念，闲谈之中屡次谈到退休的话。我当时写了一首诗劝阻：

充老如何说退休，无穷岁月足优游。

霜崖不见秋明远，艺苑争看第一流。

诗虽打油，意则甚诚。我用“充老”，取双关意，是说她尚未真老，不必退休。“霜崖”、“秋明”则分指昆曲宗师吴梅和书法大家沈尹默。在一首短诗中，昆曲和书法不过示例而已，其实充和之于古典艺术，正如皮簧家所说，“文武昆乱不挡”。沈尹

默先生题《仕女图》，说充和“能者固无所不能”，这句评语一点也不夸张。

关于充和所体现的艺术精神及其思想与文化的脉络，下面将有进一步的分析。现在我要追忆一下我们在80年代的两次艺术合作，因为这是我在耶鲁十年中最不能忘怀的经验之一。1981年我写了两首七律祝雪翁八十初度。但我的书法不能登大雅之堂，所以乞援于充和。她慨然允诺，于是便有了这第一次的“诗书合作”。一两年之后，充和有台北之行，亲访雪翁叙旧。雪翁因为年高而眼力又弱，一时竟未认出访者是谁。充和笑指书房壁上的祝寿诗说：“这便是我写的。”两人相对大笑，极为欢畅。我认为这是一个很美的雅事。

四年以后（1985），钱宾四师九十大庆，我又写了四首七律祝贺，这次更是理所当然地邀她参与，因而有再度的“诗书合作”。不用说，这两次合作，充和的贡献远超过我，简直不成比例。特别是第二次，她运用工楷将两百多字整齐地书写在一幅巨大的寿屏上面，分别地看，字字精神饱满；整体以观，则全幅气韵生动。从一张空纸上设计、画线、画格到写毕最后一个字，她所投入的精力和辛劳是难以想象的。这幅寿屏确是书法艺术的杰作，一直悬挂在素书楼的大客厅中，直到宾四师迁出为止。宾四师曾不止一次告诉我：他一向欣赏充和的书法，现在虽然目盲不能睹原迹，但先后有数不清的访客在观赏之后，欢喜赞叹，不能自己。

充和何以竟能在中国古典艺术世界中达到沈尹默先生所说的“无所不能”的造境？这必须从她早年所受的特殊教育谈起。她自童年时期起便走进了古典的精神世界，其中有经、史、诗、文，有书、画，也有戏曲和音乐。换句话说，她基本上传统私塾出身，在考进北大以前，几乎没有接触过现代化的教育。（详见：Annping Chin, *Four Sisters of Hofei*, New York: Scribner, 2002；金安平著《合肥四姊妹》，北京：三联书店，2007）进入20世纪以后，只有极少数世家——所谓“书香门第”——才能给子女提供这种古典式的训练。

在儒家主导下的古典教育一向以人人为中心。为了使人的品质不断改进，精神境界逐步提升，古典教育同时拥抱似相反而实相成的两大原则：即一方面尽量扩大知识的

范围，另一方面则力求打通知识世界的千门万户，取得一种“统之有宗，会之有元”的整体理解。唯有如此，人与学、知与行合一的理想才有真正实现的可能。以儒家而言，自孔子以下大致都主张博与约、通与专，或曰多闻与一贯之间必须保持一种动态的平衡。道家也大同小异。《庄子·天下》篇斥百家之学为“多得一察焉以自好”，“不该不遍，一曲之士”，这是对刻意求“专”的严厉批评。《齐物论》篇论“道”，一则曰：“道通为一”，再则曰：“惟达者知通为一。”这更是将“通”的重要性推崇到了极致。综合儒、道两家的看法，其基本观点也许应该概括为“以通驭专”。

由于充和早年是在这一古典教育的熏陶之下成长起来的，她在不知不觉中便体现了“以通驭专”的精神。她在古典艺术的领域内“无所不能”、无施不可，是因为她不肯偏促于偏隅，仅以专攻一艺自限。这当然符合孔子“博学于文”之教。但充和的能事虽多，所精诸艺却非各不相关，而毋宁构成了一个有机整体的不同部分。以本书而言，诗、书、画“三绝”显然已融合为一，并且在同一风格的笼罩之下，展现出艺术创作的鲜明个性。这便是庄子所谓“道通为一”或孔子所谓“吾道一以贯之”。

“以通驭专”不仅贯穿在古典教育之中，而且也表现在中国“精英文化”（“elite culture”）的不同方面，如学术、思想、艺术等。现代中外学人都承认：在中国学问传统中，文、史、哲是“不分家”的，与西方显有不同。但这并不是说，中国的文、史、哲真的没有分别，而是说，它们都是互相关联的，不能在彼此绝缘的状态下分途而孤立地追求。这一整体观的背后，存在着一个共同的预设：种种不同的“学术”，无论是“百家”或经、史、子、集，最初都是从一个原始的“道”的整体中分离出来的。因此，在各种专门之学分途发展的进程中，我们必须同时加紧“道通为一”的功夫，以免走上往而不返、分而不合的不归路。从《庄子·天下》篇所忧虑的“道术将为天下裂”到朱熹的“理一分殊”都是这一共同预设的明证。这一“文、史、哲不分家”的学风，源远流长，在后世无数文集中显露得尤其清楚。无论作者的专业为何，文集中都收了不少有关经、史、子、诗、文等作品。即使是著名的各种专家，如天文、历、算以至音

韵、训诂之类，也极少例外。他们显然都接受了上述的预设：中国学问的分类虽然也不断繁衍，但这并不影响全部学问之为一有机整体，而各部门类之间则相关相通。

在艺术领域中，各部门之间相关相通也早已形成了客观的传统。王维“诗中有画，画中有诗”是艺术史上公认的美谈。白居易的《琵琶行》则说明音乐可以通过诗而表达得十分动听。至于张彦远所谓“书画用笔同法”，那更是绝对无可否认的事实了。

讨论至此，我们已清楚地认识到，这部《张充和诗书画选》是中国艺术传统的结晶，既能推陈出新，又复能保存这一传统的精萃而无所走失。这当然是得力于充和早年所受到的古典训练。在这一意义上，本书不但直接体现了中国艺术的独特精神，而且也间接反映出中国古典文化的主要特色。

历史学和文化人类学今天似乎已取得一个共识，即认为艺术能将一个民族的文化精神集中而又扼要地表现出来。在这一关节上，我要特别介绍一下充和在七十多年前关于艺术与民族性的观察。1936年她借着评论张大千画展的机会，首先回顾了前一年三位书画名家的作品。她（笔名“真如”）说：

经子渊先生的艺术不仅表现了“力”，而且充分的表现了“德”；张善孖先生的作品始终能调和现实和理想；郑曼青先生的作品，充分表现艺术的端庄与严肃。从他们的艺术上，使我人不得不承认东西艺术天然有种绝对不能调和的个性。（见《张大千画展一瞥》，《中央日报·副刊》，1936年4月22日）

这几句话中有两点特别值得注意：第一、充和钩玄提要，只用一两个字便抓住了每一位艺术家作品的特色；她的艺术修养和鉴赏功力这时显然都已达到了很高的境界。第二、在概括了三家艺术特色之后，她更进一步主张，中国艺术自成系统、自具个性，它和西方艺术之间存在着不可调和的文化差异。所以她接着又说：

自我看过张大千先生的个展以后，这种主张，简直成了我个人的信念了。

张充和诗书画选

我必须指出，这一“信念”今天看来似乎无可争议，但在1936年的中国却是非常不合时宜的，特别是在受过“五四”思潮洗礼的知识界。当时有一种相当流行的看法：中国还没有进入现代，比西方整整落后了一个历史阶段，无论在政治、社会、经济、文化或是艺术方面都是如此。充和之所以能掉臂独行，发展出如此坚定的“信念”，是因为她全副艺术生命自始即浸润在中国古典传统之中。入道深故能信道笃，这在20世纪30年代是不可多得的。

充和与古典艺术精神已融化为一，无论在创作或评论中随时都会流露出来。试看下面一段文字：

……笔下流动着无限的诗思和极高的品格。……大千先生的艺术是法古而不泯于古，现实而不崇现实，有古人尤其有自己。

充和此评完全立足于中国艺术的独特系统之内，所运用的观点也都自传统中来。如“诗思”即是说“画中有诗”，“品格”也是传统谈艺者所特别强调的。艺术创作的“品格”和艺术家本人的“品格”密切相关，这是我们在中国文学史和艺术史上常常碰见的一个论题；至于如何相关，则历来说法不同，这里不必深究。无论如何，这是从以“人”为中心的基本立场上发展出来的。充和似乎对张大千的作品有更高的评价，因此评语也暗示他所体现的中国艺术精神比前面提到的三位名家更为深透。

从这篇评论来看，充和早在七十三年前便已于古典艺术探骊得珠了。她品评张大千的几句话，用在她自己后来的作品中也未尝不大端吻合，尤其是最后一语——“有古人尤其有自己”。我曾强夺她所书苏东坡《寒食帖》（本书页113），悬于壁上，朝夕观赏。这幅字妙得东坡之神而充和本人的风格则一望即知。

上面我试从不同角度说明充和与中国古典艺术精神早已融化为一体。就这一方面而言，她在今天无疑是岿然独存的鲁殿灵光。正因如此，我感觉有必要稍稍扩大一下范围，对充和所代表的艺术精神提出进一步的观察。这里只准备谈两点：第一、西方

往往强调“为艺术而艺术”是一种最高的（但并非唯一的）境界。中国是不是也有类似的观点。第二、在中国文化传统中，对于艺术创造的精神源头这个基本问题是怎样看待和处理的。我相信，探究上述两个问题有助于我们对充和的艺术造诣的认识。

程明道有一句名言：“某写字时甚敬，非是要字好，只此是学。”这是理学家的态度，将艺术训练纳入了道德修养的途辙。艺术家则不然，无论是写字、赋诗或作画，其“敬”固与理学家无异，但同时也要求“字好”、“诗好”、“画好”。所谓“敬”，是指精神贯注的最高状态；在这一状态中，艺术家胸中不但没有一丝一毫尘世的杂念，如金钱、名誉、地位之类，甚至也泯除了一切分别相，包括“艺术”本身在内。初看之下，这一精神状态似乎即是“为艺术而艺术”的一种表现。其实不然，它来自中国“游于艺”的传统。这两个传统都要求艺术和人（艺术家）最后融为一体，然而其间有一个十分微妙而又基本的分歧。“为艺术而艺术”是以艺术为主体，人则融入艺术之中；“游于艺”的主体是人，艺术要靠人才能光大起来。我们可以肯定地说，“游于艺”的传统中也贯穿着“人能弘道”的精神。

孔子“游于艺”究竟应该怎样理解？钱宾四师《论语新解》说：

孔子时，礼、乐、射、御、书、数谓之六艺。人之习于艺，如鱼在水，忘其为水，斯有游泳自如之乐。（《全集》本，页二三七）

这大致合于孔子的本意。但这句话辗转流传到后世，“艺”字已逐渐脱离“六艺”的古义了。例如张栻曾提出“艺者所以养吾德性”之解，朱熹驳之曰：

此解之云亦原于不屑卑近之意，故耻于游艺而为此说以自广耳。……艺是合有之物，非必为其可以养德性而后游之也。（《朱子文集》卷三十一《与张敬夫论癸巳论语说》）

朱熹一则曰“不屑卑近”，再则曰“耻于游艺”，这绝不可能是指古代那么崇高的“六艺”而言。可知张、朱两人心中的“艺”大约即是后世所说的“艺术”，包括绘画、书法之类。末句“艺是合有之物”云云，尤当注意。这是正式肯定艺术有其内在价值，并非为“养德性”而存在。换言之，道德与艺术都已成相对独立的领域。

“游于艺”从古义演变为今义是一个漫长的过程；在此过程中，道家思想，特别是庄子对中国艺术传统的形成发生了相当大的影响。这里我只想提出一个观察，即后世对于“游于艺”中“游”字的解读大致都是通过《庄子》而来，因为这是“游”字用得很多的一部子书。在此书中，“游”字往往指人的精神或心灵的一种特殊活动，并假定人的精神或心灵能够修炼到自由而超越的境界。《逍遥游》篇便提供了最生动说明，所以支遁说：“逍遥者，明至人之心也。”篇中“神人游乎四海之外”句，成玄英注曰：“神超六合之表。”可知《庄子》开宗明义，即揭出人心的自由和超越。此外如《人间世》篇之“乘物以游心”和《骈拇》篇之“游心于坚白异同之间”，则“游心”已合为一词，“游”之特指心体的活动，更无可疑。通过《庄子》以解《论语》的“游于艺”，我们于中国艺术的根本精神便“得其环中”了。

从“游于艺”追溯到“心”，我们恰好可以转入上面提出的第二个问题，即艺术创造的源头究在何处？首先我要指出，“心”在中国精神史上占据了极为特殊的地位，我们可以很肯定地说，中国的精神传统是以“心”为中心观念而逐步形成的。极其所至，则“心”被看做是一切超越性价值（即古人所谓“道”）的发源地；艺术自然也不可能是例外。关于这一层，后面再申说，现在应当交代一下，“心”为什么竟成为价值之源？

问题必须从春秋战国时代诸子百家的出现说起。这是精神世界空前大转变的时代，奠定了以下两千多年中国精神传统的基本形态，“心”为一切价值之源便是这一大转变的后果之一。所谓转变，指古代宗教信仰转变为后世哲学思维。在殷、周信仰中，“帝”或“天”高高在上，主宰人间的吉凶祸福，即所谓“天道”。欲知天道必须通过占卜，其事由王或天子主持，但却必须通过巫为中介，现代考古发现的大量卜

辞便是最可信的物证。

但这一套信仰到了春秋时期已开始崩溃了，即所谓“礼坏乐崩”。礼乐中原有很高的巫的成分，这时已受到诸子的怀疑和攻击。《庄子·应帝王》中列子之师——壶子和神巫季咸互争的故事，便最具象征意义。两人四次斗法，而神巫终于“自失而走”，这就表示哲学思维已取代了巫术在精神世界的地位。然而另一方面诸子之所以能取得胜利则是因为他们不但趁着古代“天道”思想动摇之际摧毁了“巫”的信仰，而且将“巫”传统中某些具号召力的成分承继了下来并加以转化，然后纳入新的思维系统之内。

现在让我指出这一“化腐朽为神奇”的几个要点：

第一、巫的最重要功能是沟通现实的人间世界和超越的鬼神世界。诸子仍然承认有两个世界，而且也完全肯定两个世界之间必须保持接触。但是他们的哲学思维却对超越世界进行了根本的改造；它不再是人格化的鬼神世界，而是一个生生不息和无所不在的精神实体。《老子》所谓“吾不知其名，字之曰‘道’”，便是指它而言。超越世界即转化为“道”，于是两个世界之间的关系及其沟通方式等等便一齐随着改变了。

第二、由于超越世界的性质已变，巫失去了他们长期垄断的中介资格。在诸子的哲学构思中，这个中介功能只能由“心”来承担，因为“心”是人的精神的总枢纽。孟子记载了孔子关于“心”的特写如下：“操则存，舍则亡；出入无时，莫知其乡。”（《告子上》）朱熹认为这几句话阐明了“心之神明不测”。不用说，这一“神明不测”的“心”可以自由自在地“出入”那个超越的“道”的世界，因而将两个世界纳入一种新的关系之中。

第三、作为鬼神世界和人间世界之间的中介，巫自称有通天法力，可使天神下降，附在他们的身上，以指示人间一切祸福休咎。但是为了迎神，巫必须先做一些重要的准备工作，如斋戒、沐浴、更衣之类。这就是说，巫必须先将自己一身打点得十分洁净整齐，才能为神提供一个暂时居留之所。《楚辞·九歌·云中君》：“浴兰汤

兮沐芳，华采衣兮若英，灵连蜷兮既留”，便是关于降神的一段描述。当时各派思想家大概已不以严肃的态度看待这一“神话”，但却仍然受其暗示，因而在一个更高的精神层面上，发展出一套关于“心”的修炼功夫。扼要言之，他们以“道”代替了“神”，以“心”代替了巫，强调“心”必须净化至一尘不染的状态，然后“道”才留驻其中。试举几个例子：

庄子说：

唯道集虚。虚者，心斋也。（《人间世》）

《管子·内业》：

修心静意，道乃可得。

荀子说：

人何以知道？曰：心。心何以知？曰：虚壹而静。（《解蔽》）

韩非也说：

虚心以为道舍。（《扬权》）

以上四家，流派各异，但论“道”与“心”之间的关系，竟如出一口。总结起来，其中涵摄了两个共同的假定：第一，“道”本来存在于一个超越的精神领域；在这一假定之下，才会发生“心”如何“得道”或“知道”的问题。第二，将“心”比作房屋，并强调要把它打扫得干干净净（“虚”），让“道”可以住进来。（“道舍”，

或《管子·内业》所谓“精舍”。)这是假定人必须通过种种修炼功夫把超越的“道”收进“心”中。

但以上两个假定又建立在一个重大的价值判断之上：人必须与“道”保持经常的接触（《中庸》：“道也者，不可须臾离也。”），才能赋予他的生活以精神价值和内在意义。这是春秋以下随着精神世界大转变而来的新境界。以前在巫文化支配之下，如上面所已指出的，人虽也不断地追求与“天”或“天道”沟通，但他们想从“天”、“帝”、“神”或“天道”所得的指示，主要是关于吉凶祸福之事（钱大昕说）。现代殷、周卜辞的发现大体上已证实了这一点。所以我们现在清楚地看到，诸子的哲学思维是中国精神史的一大突破，化巫之“腐朽”为道之“神奇”。收“道”于“心”，使“心”成为一切价值之源，这一基本原则便是在上述大突破的过程中建立起来的。它贯穿在近代以前的中国精神传统中，并且在中国文化的许多方面，包括艺术在内，都有或多或少的体现。

今天很多人都相信“天人合一”的观念是中国思想、甚至中国文化的一个重要的特征。当然，这一观念可以有种种不同的解释。但是在我个人的理解中，上面讨论的“道”与“心”的关系才是“天人合一”的精义所在。“道”属于“天”的一边，董仲舒“道之大原出于天”的名言相当准确地概括了春秋以来“道”和“天”的关系。“天”指超越的领域，“道”则是流行于其间的精神实体；二者实际上是分不开的。“心”属于“人”的一边，这是不成问题的。但其中有一层曲折，必须作进一步的澄清。前引荀子《解蔽》篇，说“心”一定要修炼到“虚壹而静”的状态才可以“知道”。反过来说，则未经修炼的“心”是无法和“道”接触的。因此他根据当时流行的一部《道经》提出“道心”与“人心”的分别，前者是经过修炼之“心”，后者则否。他极力鼓励求“道”之士去发展心体功夫（即《修身》篇所谓“治气养心”），以期达到“心与道合”的最高境界。“心与道合”则是“道心”常作“主宰”（均见《正名》篇），“天”和“人”至此便完全“合一”了。

以上我对于“心”何以成为价值之源的缘起和演变，作了一个提纲式的追溯。限

于篇幅，其中无数复杂的转折，都只好一笔带过。但是这里还应该补充一句：上面的分析虽集中在春秋战国时代，我所拈出的“心与道合”（或“天人合一”）的特色却贯穿在以下两千年的中国精神传统之中。佛教的输入和禅宗的兴起不过加强了这一传统，并未改变它的方向。朱熹说：

凡物有心而其中必虚……人心亦然。只这些虚处便包藏许多道理，弥纶天地，该括古今。……心是神明之舍，为一身之主宰。性便是许多道理，得之于天而具于心者。（《朱子语类》，卷九十八）

很明显的，朱熹的基本概念和假定都直承先秦的精神传统而来，不过经过佛教的挑战以后，立说比过去远为繁复而曲折，姑不置论。这里必须特别指出的是朱熹“道理得之于天而具于心”这一句话，把前面所说“心与道合”的观念表达得最为清楚，“道心”何以能成为一切价值之源，至此便不言而喻了。

最后我要从中国一般的精神传统转到艺术世界，以结束这篇序文。艺术是整体精神传统的一个组成部分，整体的特色也必然在其各组成部分中有所呈现。因此下面我将从“心与道合”或“天人合一”的特殊角度对中国艺术精神作一简略的概括。

前面曾引朱熹的话，“艺是合有之物”。既是“合有之物”，则必有其“合有”之“道”或“理”；而此“道”或“理”乃“得于天而具于心”，自亦不在话下。这当然是一个十分重大的题目，不可能在此展开论证。不得已，我只能避重就轻，仅拈出中国艺术史上“心源”这一观念，来说明我的意思。

中国传统画论中有一句名言：“外师造化，中得心源。”前面四个字差可与西方古典艺论中“模仿真实世界”（“mimesis”）相拟，但后面四个字却在中国画史上特别受到重视。“心源”一词初因禅宗而流行，但移用于艺术世界，却恰好与“道心”互为表里，揭示了艺术价值创造的真源所在。文与可画竹，胸有成竹，黄庭坚诗：“胸中自有丘壑”，便是“心源”两字的最生动的注脚。当然“造化”与“心源”是艺术的一体