

Painting style

2012 · 卷24, 四川出版集团 四川美术出版社
策划 李咏玫 主编 怀一 执行主编 马龙

畫風

观点—习师何处
析源—劫灰外物《富春山》
视觉—花间诞生 / 赵跃鹏
风月—似兰斯馨
品味—李冰·潘东篱·金心刚
万象—田弘
经典—《雪景寒林图》真伪辨
清谈—铁碑翠石图



Painting style

2012 · 卷 24, 四川出版集团 四川美术出版社
策划 李咏玫 主编 怀一 执行主编 马龙

畫風

图书在版编目 (C I P) 数据

画风. 2012. 卷24 / 怀一编. — 成都 : 四川美术出版社, 2012.11
ISBN 978-7-5410-5206-4

I. ①画… II. ①怀… III. ①美术—中国—丛刊
IV. ①J12-55

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第272747号

画风 2012 · 卷24,

HUA FENG 2012 · JUAN24,

怀一/编

出品人 马晓峰
策划 李咏玫
主 编 怀 一
执行主编 马 龙
特约组稿 子 游

责任编辑 李咏玫
装帧设计 二月书坊
责任校对 张拾羽
图文制作 杨正敏 马志磊

出版发行 四川出版集团 四川美术出版社
地 址 成都市三洞桥路12号 邮政编码: 610031
经 销 新华书店
印 刷 北京雅迪彩色印刷有限公司
成品尺寸 260mm × 210mm
印 张 15
图 片 220幅
字 数 200千
版 次 2012年11月第1版
印 次 2012年11月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5410-5206-4
定 价 46.00元

無法可說
洪綬法名僧步



24⁷

PAINTING STYLE INDEX TWENTY-FOUR 12

封面作品/[宋]李公麟《维摩演教图》(局部)



「画风·经典 CLASSICAL」

范宽《雪景寒林图》质疑

杨诰

《雪景寒林图》应是范宽作品

陈传席

二二四

二二六

「画风·清谈 BY-TALK」

《读碑窠石图》——绘画主题的嬗变

史明理

二二三

Painting style
畫風 目次

「画风·观点」ATTITUDE

寻师何处

古人论师法

尚扬

吴冠南

周亚鸣

李永林

吕三

朱雅梅

八

十

十二

十四

十六

十八

二十

「画风·析源」SOURCE

劫灰万物《富春山》

黄公望散论

邵琦

劫灰外物《剩山图》

潘文宗

《富春山居图》双胞胎

王耀庭

二十四

三十二

三十六

「画风·视觉」VISION

花间弥生

赵跃鹏



四十

「画风·风月」SEASON

似兰斯馨

兰花的意象与传统文化

佚名

中国兰花的人格意象及其美育思想

一二二

祁建华

「兰草情结」的文化意蕴

李霖

郑思肖之「墨兰图」鉴赏

佚名

建兰

怀一

王氏兰谱

王学贵「南宋」

《芥子园画传》画兰浅说

王槩等「清」

兰花诗

一二五

一三〇

一三六

一三九

一四一

一四五

一四七

「画风·品味」TASTE

笔墨生活

李津

奇想景象

潘东篱

艺苑优游

金心明

一五二

一七二

一九二

「画风·万象」PANORAMA

田弘



二二二



书画艺术的发展，绵延数千年，代表作家与作品不胜枚举。同时，艺术创作的发展也直接影响着艺术理论的产生。历代画论书论，多论及品评鉴赏、笔墨生发、技道互证以及取径师法。关于师法问题，几乎所有论书画者都曾提及。从谢赫“六法”中的“传移模写”到荆浩于太行洪谷山写松数万本，及至范宽所谓“吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师诸物者，未若师诸心”、王履“吾师心，心师目，目师华山”，此中尤以唐代张璪“外师造化，中得心源”直指师法问题的核心。

对于学习艺术的人来讲，在求艺的过程中不可避免地要遇到两个问题，其一为“学什么？”，其二则是“如何学？”这两个问题不止出现在学艺的初始阶段，它也伴随求艺问道人的整个艺术历程，须臾不离。

大凡一艺之成，其起手处无不择其简易通俗路径而入。书画中所谓中锋侧锋、横平竖直、勾皴点染大抵如此。但是有个问题是，书画艺术自身另有一特点乃是它最终的精神旨归并不完全有赖这些技法层面的手段来完成，而是对技法的超越，从而进入到另一个更为幽玄的境地。问题的另一面是，在由技进于道这一过程中，对技法的学习与掌握又是始终与向道法的挺进并存的。关于学什么，基本来说老师所能传授的技艺，必须要由学生去不断实践不断思索印证，方能逐渐有所领悟与贯通。于是老话说“师傅领进门，修行在个人”。

虽然技法层面的知识，人们可以通过传授，通过训练有步骤地习得，但这并非艺术道路的终点。如果说“学什么”对所有人具有某种一致性的话，那么解决“如何学”这一问题，则存在着各不相同的差异性了。董其昌论气韵，说必要“生而知之”，但这“生而知之”也多要依仗后天“到处云山是我师”的浸淫与妙悟。如何学？这本是“各有灵苗各自探”的过程，石涛说“我自有我法”，而公孙舞剑、两蛇相斗、担夫争道之于张旭，夏云多奇峰之于怀素，巴山夜月、青城坐雨之于黄宾虹，这些也都可谓是最好的老师了，同时这也是“外师造化，中得心源”最淋漓尽致的体现。

关于如何寻师问道的各方面，古人已论述殆尽。其实不管何人、何师，人们所遵循的道路只是为了找到自己，成就自己。如果囿于他人、传统，而不能见自己根苗，那对于自身，也终将难有大成。

突然想起一些佛家的言语，或许能成为关于师法问题的最好注脚：释迦证道后，所说诸多大小乘经典也只一乘法；《维摩诘经》中大谈“不二法门”也成为此经明珠，百丈禅师说：“见与师齐，减师半德，见过于师，方堪传授。”

——马龙

尚 扬
吴冠南
周亚鸣
李永林
吕 三
朱雅梅——
如是说

古人论师法

顾生思侔造化，得妙悟于神会。

——【唐】李嗣真《续画品录》

太行山有洪谷，其间数亩之田，吾常耕而食之。有日登神钲山四望，回迹入大岩扉，苔径露水，怪石祥烟，疾进其处，皆古松也。中独围大者，皮老苍藓，翔鳞乘空，蟠虬之势，欲附云汉。成林者爽气重荣，不能者抱节自屈，或回根出土，或偃截巨流，挂崖盘溪，披苔裂石。因惊其异，遍而赏之。明日携笔复就写之，凡数万本，方如其真。

——【五代后梁】荆浩《笔法记》

桑榆未成鸿渐隐，丹青聊作虎头痴。久知图画非儿戏，到处云山是我师。

——【元】赵孟頫《松雪斋集》

皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当摹写记之，分外有发生之意。

——【元】黄公望《写山水诀》

每朝看云气变幻，绝近画中山。山行时见奇树，须四面取之，有左看不入画而右看入画者，前后亦尔，看得熟，自然传神。

——【明】董其昌《画旨》

前人之法，未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师诸物者，未若师诸心。

——【宋】范宽

吾师心、心师目、目师华山

——【明】王履《重为华山图序》

凡画入门，必须名家指点，令理路大通，然后不妨各成一家，甚而青出于蓝，未可知者。若非名家指点，须不惜重资，大积古今名画，朝夕探求，下笔乃能精妙过人。苟师庸流笔法，笔下定是庸俗，终不能超迈矣。昔关仝从荆浩而全胜之，李龙眠集顾、陆、张、吴而自辟门庭，巨然师董源，子瞻师与可，衡山师石田，道复师衡山。又如思训之子昭道，元章之子宗渊，文敏之甥叔明，李成、郭熙之若孙皆精品，信画之渊源有自哉。

——【明】唐志契《绘事微言·传授》

凡学画山水者，看真山水极长学问，脱时人笔下套子，便无作家俗气。古人云“墨沈留川影，笔花传石神”此之谓也。

——【明】唐志契《绘事微言·要看真山水》

古人之书画，与造化同根，阴阳同候，非若今人泥粉本为先天，奉师说为上智也。然则今之学画者当奈何？曰：“心穷万物之源，目尽山川之势，取证于晋唐宋人，则得之矣。”

——【清】董颢

冬心先生年逾六十，始学画竹，前贤竹派，不知有人，宅东西种植修篁，约千万计，先生即以为师。

——【清】金农《冬心画竹题记》

临摹古人，求用笔明各家之法度，论章法知各家之胸

臆，用古人之规矩，而抒写自己之性灵。心领神会，直不知我之为古人，古人之为我，是中至乐，岂可以言语形容哉！

——[清]董肇《卷素居画学稿序》

腐儒坐井观天，泥古不化，若五月三江，瞬息间千变万状，岂陈陈相因者得之于笔墨间欤。

——[明]李贽

临摹古人不在对临而在神会，目意所结，一尘不入，似而不似，不似而似，不容思议。

——[明]沈颢《画麈》

古者识之具也，化者识其具而弗为也。具古以化未见夫人也。尝憾其泥古不化者，是识拘之也。识拘于似则不广，故君子惟借古以开今。又曰：至人无法非无法也，无法而法，乃为至法。凡事有经必有权，有法必有化。一知其经，即变其权。一知其法，即功于化。

——[清]原济《石涛画语录》

古人未立法之先，不知古人法何法？古人即立法之后，便不容今人出古法。千百年来，遂使今人不能出一头地也。师古人之迹而不师古人之心，宜其不能出一头地也，冤哉！

——[清]原济《跋画》

石涛和尚客吾扬州数十年，见其兰幅，极多亦极少。学一半，撇一半，未尝全学。非不欲全，实不能全，亦不必全也。诗曰：十分学七要抛三，各自灵苗各自探。当面石涛还

不学，何能万里学云南。

——[清]郑燮《郑板桥集》

画不可拾前人，而要得前人意。

——[清]边寿民

画有能师法不能师法二种。用意超妙，布置得宜，气韵生动，情景入微，此可师法不发于指也。

——[清]范玑《过云庐画论》

学不师古，如夜行无火。遇古人真迹，以我之所得，向上研求，看其用笔若何，积墨若何，安放若何，出入若何，偏正若何，必于我有出一头地处，久之自与吻合矣。

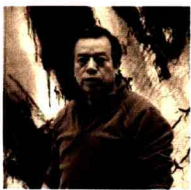
——[清]王原祁《雨窗漫笔》

谓我似古人，我不敢信；谓我不似古人，我亦不敢信也。

——[清]王原祁《麓台题画稿》

自唐、宋、元、明以来，家数画法，人所易知，但识见不可不定，又不可着意太执，惟以性灵运成法，到得熟外熟时，不觉化境顿生，自我作古，不拘家数，而自成家数矣。

——[清]王昱《东庄论画》



尚扬

四川开县人，1942年生于湖北。1981年毕业于湖北美术学院油画硕士研究生班。1985年任中国美术家协会理事，1987年任湖北美术学院教授，1989年任湖北美术学院副院长，1995年任华南师范大学美术研究所所长、中国油画学会副主席，1997年任首都师范大学美术学院教授，2000年任首都师范大学现代美术研究所所长，2009年任中国美术家协会油画艺术委员会副主任。

“一个艺术家他潜在的任务是什么，不是要你去膜拜、模仿别人，不要你去从技法上师从别人，是要你用自己的独特的方式去表达自己，不管超不超得过别人，即使不能超得过，你也是可以存在的。”

编辑（以下简称“编”）：古人画论中常提到“师法造化”、“师法自然”的概念，请问尚老师对此的理解。

尚扬（以下简称“尚”）：在过去，中国绘画的传承方式，没有一个专门的场所，即使在宋代画院，也都是功成名就的艺术家才能进到画院作待诏，社会上没有专门传授这些技艺的地方。他们主要还是从观摩前代和同代人的作品中学习，再就是到大自然中进行学习。这就是所谓的“师法造化”、“师法自然”的意思。西方画家则是有自己的工作室和作坊，比如在文艺复兴早期，很多著名的画家都有自己很大的工作室或是作坊，也有很多助手，这就相当于一个小型的学校。西画跟中国画还有一个不同在于，在中国，仅仅传授一种技艺似乎还不是真正传授的目的，它是要传授一种方式，或者说是一条道路，而西方则是传授一种技巧。西方在一开始就是把绘画的技巧建立在跟自然的关系上面，画家模拟自然的强弱，决定了他自己的成败或高低。这种传承方式东西方在一开始就是不同的。中国人侧重于把自然作为心中揣摩的一种对象，就像“六法”中首先是“气韵生动”一样，这个概念本身与自然造物的相似就是有距离的。中国人在将“第一自然”转化为“第二自然”的过程中是加入了很多主观的

和创造性的元素在里面的。

编：您在自己的绘画学习道路上是如何处理师法这个问题的？

尚：我学画的时候还是受了很多东方艺术观念影响的，当时就是有一个想法，我必须超出西方绘画的这种传承关系来对待自己的艺术进展。我是在一个西式学堂中长大的，从十五岁到二十三岁这八年时间，我是在美院里面从附中到大学进行学习的。而教我的老师有一部分是学习苏联绘画的，但主要影响我的老师，他们是崇尚法国绘画的。在“文革”之前，这两种绘画是苏俄绘画的风格占据中国美术学院的主导地位，我的老师的那种风格还不是最主要的。在我读大学的时候，我是两种风格都混杂着学习，但同时我还是在寻找自己的一条路，从一些杂志里面，那些极少的，“豆腐块”大小的图片中看到了塞尚、高更、毕加索、马蒂斯等人的作品，这些绘画当时使我震动，这种震动就使我决定我要走一条跟别人不一样的路。从那些年的学习中我逐渐确定了自己心里的方向，就是如果只单纯学技法，我可能做不到像别人一样好，我虽然很尊重我的导师，他也是很有成就的艺术家，但他的方法只有他才能适合运用，我想着我要是只学他我就肯

定是学“死”了。但我要是按照其他的方法画呢，又没有机会得到别人面对面的指导。所以后来我就思考了很多关于“师法”、“师从”的问题，现在来总结的话，我觉得“师从”应该有几种方式。一个是“意从”，再是“心从”，再就是“法从”、“技从”。在我们那个年代，没有展览，没有博物馆，没有原作，甚至没有画册，在这种情况下就只能靠自己的想象去摸索。比如我看到一个杂志上小小的图片的时候，我再想象这张画有多大，它要画多厚，它是用什么方法画的，它为什么这么画？这个为什么这么画，是我学习的一个最重要的方法。我一直在揣摩一件作品的意念，怎么同一个题材，这个人这么画，那个人那么画，所以在我的学画过程中，更多的是依靠“意从”和“心从”，而不太强调“法从”和“技从”的。

编：所以真正的“师法”并不是要我一定跟我的老师一样，或者跟我所学习的对象一样，即使最后出来的效果完全不同，这也可能是一种更巧妙或者说更辩证的“师法”。

尚：所以后来在我的学习过程中，一旦找到了我认为很重要的人了，我就主要是“心从”。那时候一张小画，一张印刷品可以看半天，心里就有一种感觉，就觉得它是我的“导师”。

编：我觉得这些更像是一个线索，它能够提供很多信息，这些信息对您的学习和创作是具有很大的启发性的。

尚：是这样。所以就像我喜欢塞尚、高更，但我思考的是他们创作时的想法而不是具体的技法，我只是想他们是怎么做到这样的。他们给我的启发更多是一种感受，这是有别于当时任何人包括学校的老师传递给我的信息。另外我还去看他们这些人的一些说法，比如梵·高给提奥的信中，他就老是抱怨自己画不好。现在大家对梵·高的喜爱程度我们都很清楚，但在当时，他总是很谦卑地说自己画不好。这是为什么，我想这里面有时代的原因，有艺术发展的原因，也可能正因为他无法做到像别人那么好，所以他才成功了。如果他画得像当时的其他大名家一样好的话，或许他就完蛋了，这也是最启

发我的一点。有时候我看到很多画的很好的画家，古代的现代的，东方的西方的，甚至也产生过想要画得跟人家一样好的冲动，但后来又一想，画得跟人家一样好，有什么用？这个是我最深的感悟。一个艺术家他潜在的任务是什么，不是要你去膜拜、模仿别人，不要你去从技法上师从别人，是要你用自己的独特的方式去表达自己，不管超不超得过别人，即使不能超得过，你也是可以存在的。你也是只有你这一个人。我想，做自己这一个人，才是最最重要的。

编：在准备这个选题的时候我整理了一些古人的画论资料 and 今人的一些文章，我发现对学习来讲，所有的师资、材料，更像是一种养料，我们要用这些养料来滋养自己的花朵。它就像一个引子，要来把自己最独特的感受引发出来。

尚：的确是这样。所以艺术和其他东西的一个不同点就在于标准化生产，而艺术最忌讳的就是标准化生产。所以从这个角度我们再来审视中国的学院式教育，就是很典型的模式化教学。比如画石膏，老师就在学生后面走来走去，然后给学生指导说你这一点不像它。这个“不像它”后来使我很紧张，我就生怕我最后画得跟别人一样了，后来是我的大学成就了我。当时在大学里，我是完全按照自己的方式画画的比较反叛的学生。画素描的时候，我不愿意打一排排的线，而是将铅笔像钉子一样往纸上戳。我觉得对象的脸上并没有一排排的线在那儿摆着，老师说只有这样才能画出来，我想面真的有那么重要吗？我倒觉得那些特定的感觉、特定的神态，特定的光照是最重要的。可以说是老师的宽容容忍了我，所以后来画油画习作，我就把沙子掺到颜料里画画，老师并没有给我打低分，这在当时，在其他学校，对于这种玩形式主义的学生，学校是要开除的。而他们告诉我的是：你有一个好的基础，要走一条自己的路。所以在师从、师法的这个道路上我真的是很幸运的，我特别感谢我的导师，感谢他们对我的宽容和包容。如果是在别的地方，或许就被“灭了”。



吴冠南

1950年生于江苏宜兴，1962年步入画道，初学芥子园画谱后学吴昌硕、旁涉黄宾虹、齐白石。获2004中国艺术研究院、中国画研究院美术学术奖，“黄宾虹奖”、2004年南京传媒水墨画三年展“傅抱石奖”。现任职于江苏省国画院，江苏省国画院艺委会委员，国家一级美术师。

“自然造就万物，人是其中具有思想的唯一一物。而绘画要求的就是在本心与自然的对应和感悟中生发出来的那一束灵光。所以绘画又可以称之为“心画”。”

张璪的“外师造化，中得心源”，“造化”：自然矣；“心源”：本心之悟矣。张璪在他那个时代能对自然与本心的应对和感悟有如此深刻的认识，的确令人心生敬意。

自然造就万物，人是其中具有思想的唯一一物。而绘画要求的就是在本心与自然的对应和感悟中生发出来的那一束灵光。所以绘画又可以称之为“心画”。天工开万物，可掬、可咏、可叹、可图，从精神到表象绝无一丝毫可鄙处。

“心源”就相对复杂一些了，俗话说讲一人一心思，不尽相同也不可能相同。而“师法”就在这种心思的不相同中产生了差别。又因后天的修为不同，使这种差别加倍放大。简言之，绘画以自然造化为师，以本心变化为法，这是一个基本规律。明代画家王履讲的“吾师心、心师目、目师华山”，其实与张璪讲的“外师造化，中得心源”同出一辙，王履只是比张璪讲得稍稍具体了一些。在学术上我们完全可以把这两个说法归纳到一起来理解。

“取法”的含义大约有两点：其一，自然本无法，所谓的取法自然是人们在通过对自然的领悟和理解以后，经过取舍、提炼出来表现自然的方法。前人创造出来人物画衣折的各种描法、山水画的各種皴擦法，花鸟画的各種点法便是经典的例子。郑板桥讲他画竹“得之于月光壁影”，石涛讲“对花作画将人意”，同样讲的是从自然中取法，然而明显石涛要比郑板桥高明了许多，因为石涛在面对自然时注意到了“本心”的作用，没有完全受制于自然。其二，直接学习前人的现成之法，也可以叫“取法”。



〔明〕唐寅 溪山渔隐图（局部） 绢本设色

取前人成法相对容易一些，但成法又容易成为开创上的局限。在特定情况下，学习前人成法反而会成为一种枷锁。总之借前人成法入手可以，但最终自我专业的成败还取决于对自然的观察和体悟。由于西方绘画的冲击甚至是取代，当代中国画在无可奈何中丢弃了中国传统绘画中许多优良基因。观念变了，方法也变了，而所有这些变化又都是在走向下坡。观念的肤浅，方法的降低，功利的干扰这一切的一切在漫长的历史时间段里将会像瘟疫一样削弱和摧残着传统中国画的基因。在实用性、口号性、广告性、功利性泛滥的今天，“转基因中国画”大行其道并占据了几乎整个中国画坛。

中国画从师法到创作是有其自身规律和要求的，简单一点可以总结为“师法有心、创作无意”。师法时是需要用心去研究记取的，况且师法并不单是指学习作画的方法，所谓的“师其心而不师其迹”，更多的是强调了对自然对古人成法的深度追索。而创作则不可刻意强为，要有感而发。归根到底最后的至高境界就是“有法无法乃为至法”。

吴昌硕弟子众多，却只出来一个潘天寿。当年潘天寿初求风格蜕变时，吴昌硕曾告诫他：“寿乎寿乎愁而独，一跌须防堕深谷”。由此可以看出创格之艰难！齐白石更是自称门下弟子三千，却也只有一个李苦禅让他感到欣慰，嘉许曰“英也夺我心！”

综上所述可以看出，师法的关键在于切入点的正确与否。“菩提本无树，明镜亦非台”。世本无法，法由心生。如果处处用一种“法”约束自己并衡量他人，则又会使自己走进无边“魔障”。真正的艺术创造在自然拨动你的心弦中迸发，而法外求法才是生命与艺术向自然的最终回归。



周亚鸣

1957年生，江苏省镇江人，早年毕业于四川美术学院，结业于中国艺术研究院研究生班。《中国美术史全集》隋唐卷撰稿人之一，现居北京。当代中国文人画家。

“所以说“师”的问题是具有两面性的，一层意思是学习的意思，更重要的一层是“遵从”的意思。更内在的，就是你要遵从你心里面的次序，然后在观察外在的时候，两个次序要得到互相的印证。”

编辑（以下简称“编”）：本期“观点”栏目的题目叫做“寻师何处”，主要是想就古人画论中所谓师法的问题，比如唐代张璪的“外师造化，中得心源”，明代王履的“吾师心，心师目，目师华山”等等概念请周老师谈一谈看法。

周亚鸣（以下简称“周”）：“外师造化，中得心源”，“吾师心，心师目，目师华山”，所有的这些“师法”，我们一般认为是学习，但是忘了一点，它有一个“遵从”的意思。不是我们在学什么，像掌握一些知识，满足一些好奇，这只是一方面，但是古人的意思不单纯是这些，特别是“吾师心，心师目，目师华山”，如果光用“学习”来解释，是不通的。我学习心，心是什么？我学习目，目是什么？所以学习放在这个地方是不通的，是大家忘了它还有一个意思，就是“遵从”的意思。比如我师从谁，这就有一个“从”，有学习和遵从的意思。所以说这个“师”是两层意思。外师造化也罢，中得心源也罢，这里的“师”都是遵从的意思，不是简单学习的问题。但是在当代，这个概念还有很多人并不了解，都是笼统地说“外师造化，中得心源”“吾师心，心师目，目师华山”。这就变成了一个庸俗、肤浅的概念了。

现在的学生去对景写生，自己却又完全不懂得这里面的意思，我觉得这是很不好的。所以说“中得心源”，这个“心

源”是什么很重要，“外师造化”，是学习外在事物的运动和变化，或者叫事物的完整性。这些方面首先你是要有认识的，就是说对你要学习的东西，你要明白的，这个很重要。大部分人就是去学这对象长成什么样，然后我画成什么样，于是就算学到了。其实中国人画国画，他求的不是眼球效应，也不是图式、样式，我把古人的画脱胎成一个新的样式，或者把西方的画用毛笔再做出一个方式，这些都不是叫学习。这些以为有新的样式了，其实都是模仿。

编：那么真正意义上的学习应该是学什么呢？

周：真正的学习是要体悟，体悟这个宇宙，这个自然，它的完整性，它的可知性和不可知性。以及如何认识两者之间的关系，这就是“造化”这个词的内涵。就是你对这个外在世界的认识，但同时也要意识到，还有很多是没有被你认识的。它们之间的关联是怎么样的，是怎样运动的，这是要深入思考的，思考它体现出什么样的次序来。这是我们中国人的精神要求的。那中国人的精神要求是什么呢？它是要从自然当中得到映照。映照什么，映照我的心源；我的心源是什么，是次序、是平衡、是运动、是变化，是众多因素完整性的存在。这是需要我们来平衡的，这种平衡的能力和技巧是我们要领悟的，这才叫“心源”。这个心源人们参悟了以后，再



[元] 钱选 桃鸠图卷 30.4cm×97.7cm 纸本设色 美国辛辛那提美术馆藏

到造化当中去印证，去遵从，它们是互相矫正，互相启发，互相沟通的，它是心的外化。如果中国画不具备这种文明的特征，它就不叫中国画。

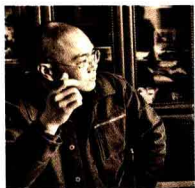
中国数千年来就强调一点，叫文明次序。这个次序在社会人际关系中叫“人伦”，在外在自然中叫“生态”。它们怎么样互相依存而形成生态的，它们依照着怎么样一种关系来映照你心中的次序。学习的是这个，遵从的也是这个。必须要遵从这些，才能够看到它们的外化，如果你心中没有参悟，那你看到的就是白纸般的世界。华山在人的面前也是看不到的。所以这个概念不能庸俗化、平庸化，要参悟，了然，到底要的是什么东西，这才谈得上学习。

所以说“师”的问题是具有两面性的，一层意思是学习的意思，更重要的一层是“遵从”的意思。更内在的，就是你要遵从你心里面的次序，然后在观察外在的时候，两个次序要得到互相的印证。所以禅语当中有个很重要的概念叫“证”，要证什么呢？六祖说：“菩提本无树，明镜亦非台”。为什么这么说呢，实际上就是要印证，印证是什么呢，就是要内外交流，是内外遵从，所以这个“师”就是这个意思。

我们想这些话之所以能够成为千古的警句流传下来，它有它深刻的内涵，只是有人不了解而已。中国画跟西方的绘

画是两股道上跑的车，单纯地结构加一些笔墨，来应对西方的图式，是不对的。中国人是不会割裂了来看待事物的，他一定是完整地、运动地、变化地来看待事物的。一旦把它肢解开了，那它就不是这个事物本身了。

我们举个例子，比如中药，现在把中药的某种成分提炼出来，那还是中药吗，那就变成生物制剂了。中药中有很多你所了解的部分，但还有很多是你未知的。但中国人就能预想到那个未知的部分，那个部分也是要用的，基本的性状人们是了解的，这个未知的部分就叫“不了了之”。这就是中国人的思维方式，他一定是在事物的运动当中，要把完整性保留住，然后在这个前提下形成它的次序。我们了解这个东西，也是因为它有次序。这个次序是文人给它规定的。中国人的次序是从哪儿来的呢，他的生存方式，他的生产方式，他的生命延续方式等等一切的力量，这块地就产生了中国人，这种生态就导致中国人必然具有这样的思维方式。然后把它上升为一种文明，内化为一种心态，再投射到各个方面，这就是互为印证。这个才是中国画中所要表达的东西，这个也就是“师法”的真正的、本质的含义。你了解了，你掌握了，于是你就遵从它，所以“师造化”也好，“师心源”也好，都是要遵从它，就是它内含的本质。



李永林

生于1964年，现居北京。

“隋唐画家更重视以写真或写生为形式，秉承“仰观天象、俯察地理”的文化传统，进一步在新题材的开拓和山水画大发展的过程中，通过绘画艺术语言的精研锤炼，归纳出了“外师造化”的观念。”

唐代画家张璪称：“外师造化，中得心源”（《历代名画记》卷十张璪条引），明代王履《重为华山图序》称：“吾师心，心师目，目师华山”，渊源都可以上溯到南北朝末期姚最在《续画品》中评湘东殿下说的话：“学穷性表，心师造化，非复景行所能希涉”。余嘉锡《四库提要辩证》称姚最“生于梁，仕于周，殁于隋”。其实，无论是姚最，还是张璪、王履，这些说法的核心只有一个，就是“师造化”。作为一种绘画理论，它主要是在唐代分科而治的绘画艺术进程中逐步形成的。

隋唐绘画中，人物画仍然是最主要的门类，同时，山水画得到了较大的发展，其余如鞍马、台榭、舟车、禽鸟、花木等，分科而治，穷尽专精，扩大了绘画的门类分别，古高雋逸的六朝风流，一变而为精妙工丽的华富唐妆。《历代名画记》卷八杨契丹条称郑法士摹杨画，求其画本，“杨引郑至朝堂，指宫阙、衣冠、车马曰：‘此是吾画本也。’”《唐朝名画录》韩幹条云：“韩幹，京兆人也。明皇天宝中召入供奉，上令师陈闳画马。帝怪其不同，因诘之。奏云：‘臣自有师，陛下内厩之马，皆臣之师也。’”《历代名画记》卷十张璪条云：“初，毕庶子宏

擅名于代，一见惊叹之，异其唯用秃毫，或以手摸绢素，因问璪所受。璪曰：‘外师造化，中得心源。’毕宏于是搁笔。”

魏晋“传神论”建立起来以后，丹青以存形的作用和特征，渐渐就不再为人所强调了。隋唐画家更重视以写真或写生为形式，秉承“仰观天象、俯察地理”的文化传统，进一步在新题材的开拓和山水画大发展的过程中，通过绘画艺术语言的精研锤炼，归纳出了“外师造化”的观念。展子虔、杨契丹、阎立本、薛稷、李思训、李昭道、曹霸、陈闳、韩幹、吴道子、张萱、王维、韦偃、边鸾、周昉、韩幹、戴嵩、张璪等人，是这一时期最重要的画家，他们的绘画艺术实践，从诸多方面体现了外师造化的观念。

朱景玄《唐朝名画录》序云：“近代画者，但工一物，以擅其名，斯即幸矣。”《历代名画记》卷十戴嵩条云：“不善他物，唯善水牛而已。”《宣和画谱》卷十三畜兽一条云：“嵩以画牛名高一时，盖用志不分，乃凝于神。苟致精于一者，未有不精乎妙也。”隋唐画家以专精一门而著名者多见，如展子虔、董伯仁画台阁车马，薛稷画鹤，曹霸、韩幹、韦偃画马，韩幹、