









中國近現代名家畫集

齊白石



錦繡文化企業
天津人民美術出版社

1993



中國近現代名家畫集

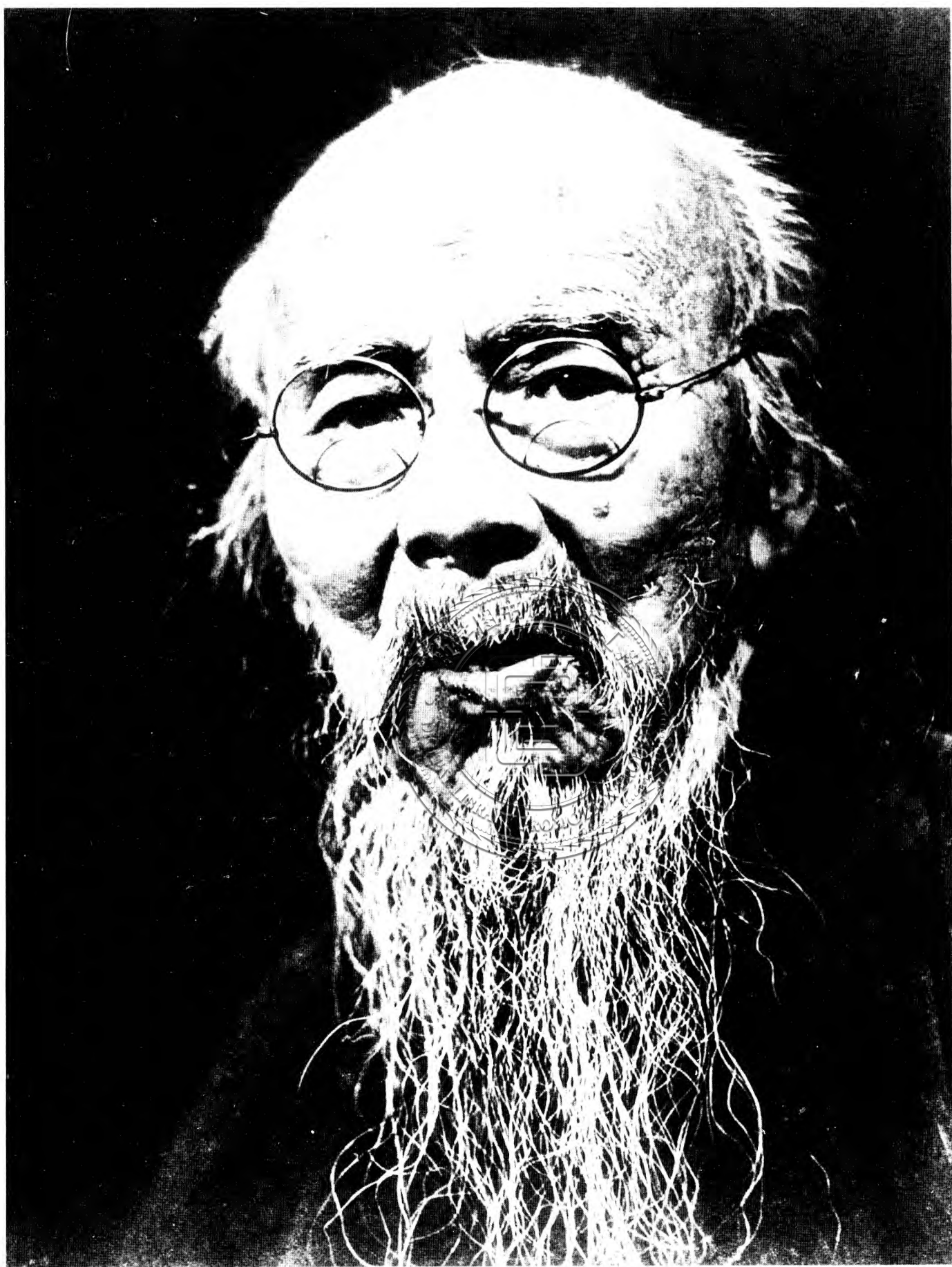
齊白石



錦繡文化企業
天津人民美術出版社

1993





齊白石 1863~1957



齊白石論綱

劉 曦 林

在中國現代的畫家裏，惟有他獲得了文化部頒發的「中國人民傑出的藝術家」榮譽獎狀；惟有他獲得了世界和平理事會頒發的國際和平獎金；惟有他被世界和平理事會推舉為世界文化名人。

其實，他又是那麼普通和平凡，祇是中國幾萬萬農民中的一員。他從民間走來，帶著滿身的泥土，走進了中國文化的心臟，步入了文人畫的堂奧，最後又魂歸民間，用文人的墨汁澆灌了滿園的芋頭和白菜。

齊白石的貢獻，並不在於承傳了詩、書、畫、印合一的文人畫傳統，而在於他從內涵上實現了文人畫向民間化、大眾化的轉變，同時從形式上實現了由文人畫的古典神韻向現代審美意味的轉變。當他成了文人畫家之後，也沒有忘記他的農人本色，他彷彿是一個調皮的農村孩子，掬一捧鄉野的泥土灑向了宣紙，又憑藉農人的智慧和幽默創造了那麼多令人回味不盡的藝術情趣，為文人畫增添了那麼多活潑潑的生機。

在激進的改革派人物認為中國畫已經衰敗至極的情況下，當他們幾乎宣判了文人畫的「死刑」，認為祇有西畫的寫實主義才可以挽救中國畫的命運時，他的成功，顯示了淵源流長的中國畫仍然具有頑強的生命力。中國畫不僅可以在和西畫的交融中獲得新生，而且可以在中國畫自身的基礎上實現由其古典形態到現任形態的變革，文人畫也可以在本民族的民間藝術的化合中放射出新的光華，以新的情和新的意，以新的形和新的色走向世界，征服全人類審美向善的心靈。

一 生平論

清同治二年，農曆癸亥年十一月二十二日，即公元一八六四年一月一日，齊白石誕生在湖南湘潭杏子塢星斗塘一個貧苦農民之家，故後來自號杏子塢老民、星塘老屋後人、湘上老農，從不隱諱自己的農家身世。正是這位農民的兒子，這位從不忘記從不隱諱自己身世的藝術家，以農人耕作般的勞動態度在藝海裏耕耘了將近一個世紀，又在他數萬件藝術作品裏自然而然地流露出農人的情趣和農人的

本色。當他清醒地意識到一個農民的生活經歷和審美情趣是他藝術生命所在時，才有了齊白石之所以是齊白石的人格和藝術的根本所在。並非是家庭出身決定論的辨證法，也並不以此作為認識所有藝術家的出發點，祇有藝術家的特殊身世深刻地影響了他最終的藝術選擇和審美傾向時，這個議題才顯示出它應有的意義。

齊白石的故鄉，是衡山以南的一個鄉村。齊家的老宅背靠竹木蔥碧的山丘。房前是油綠的稻田和簪滿了新花的荷塘。田埂上芋頭的大葉子天真的像一張張孩子的笑臉。一灣水塘平靜得晚上照得出星星的倒影，這就是星斗塘，這就是齊白石藝術的故鄉。齊白石就在那些山頭砍柴、牧牛、背《千家詩》，在那些灣塘裏釣魚、捉蝦、戲蛙……這位並不曾自覺地意識到什麼是「深入生活」的人，當年也不曾意識到正是這美麗的鄉村和童年的樂趣，給了他未來的藝術創作那麼多靈感，那麼多生機。貧窮的家境，使少年齊白石祇讀了一年蒙館而中途輟學，因此，也從沒有過入仕做官的願望，也從沒有過古代文人官場失意後的避世隱逸的心態。少年農家生活使他擁有的是對太平世界的嚮往。對腐敗官吏的憎惡，陶然於大自然的樂趣，這些都在他日後的藝術中有過真誠的表現。

十五歲起，齊白石走鄉串戶為人做木活達十年之久。作為木匠的齊白石，在其藝術的旅途上的真正意義，不僅是刀法的嫺熟對於篆刻有直接的好處，不僅是將畫譜中的形象用於木雕，在創作木雕新花樣時培養了他敢於創新的精神，更重要的是，包括民間雕花之類的民間藝術陶冶了他的審美情趣，他也是民間美術的創造者。民間美術的造型觀念、色彩觀念，成為他衰年變法後在造型上、色彩上、審美情趣上變革文人畫的重要參照。

二十六歲起，齊白石正式棄斧學畫，參加詩社雅集。三十四歲之後，學習篆刻、書法。一個民間藝人走進了當地文人的生活圈，一個自稱為「畫匠」的鄉間畫師開始走上文人畫打基礎的道路。他不再是「芝木匠」，已經演化為白石山人。他初步走出了消息閉塞文化落後的農村，但是縣城範圍內的文化水平依然有限，他還沒有接觸到真正上乘的傳統繪畫和海派藝術的新風。青年齊白石已經顯示了可以成為大藝術家的資質，但信息的量和質的限制還沒有形成造就藝術大師的條件。

四十歲左右至五十歲，即一九〇二年至一九一六年間，在他自稱「五出五歸」和家居七年的時期，信息量的擴大和質的提高，把他引領到一個較高的藝術層次，已經接近晚清文人畫家普遍追求的藝術風尚，或者說已經走上了文人畫的正路。但是，他還沒有自覺地意識到藝術變革的規律，農民的守舊意識和一般的耕讀自樂的文人意識，還不是現代知識分子的變革意識和個性解放意識。中年的齊白石還沒有走進整個中國時代的大潮，還沒有找到藝術中的自我，甚至還不敢想更沒有發現他潛在著成為藝術大師的可能性。徐悲鴻說：「齊白石如六十而歿，湮沒無聞」湮沒他的不僅是「五出五歸」之後安居樂業的鄉村環境，不僅是那種信息再度屏蔽的生存狀態，還有一般文人畫家尚沒有自覺到的時代意識、變革意識和創造意識。

齊白石自一九一七年二進北京，一九一九年定居北京，結識了陳師曾、姚茫父等富有創造精神的文人畫家，特別是陳師曾這位博涉古今中外的文化人，在文人畫受到衝擊時清醒地意識到文人畫的價值，在新文化運動的潮流中又意識到文人畫必將發生變革的藝術家。他為齊白石的《借山圖》所題「畫吾自畫自合古，何必低首求同羣」的詩句，他勸齊白石改變畫風的建議，是齊白石在鄉野山村所聽不到的聲音，是「五出五歸」中也沒有獲得的信息，是齊白石真正獲得的從宏觀上把握藝術規律的高層

次的信息。正是這一聲信息叩開了齊白石藝術的大門。當這種藝術變革的文化氛圍和齊白石“正合吾意”的主觀要求相一致時，齊白石的農人本色、童年生活、家鄉風物，才源源不斷地從筆下流出，他作為民間藝人的那種土味的藝術素養才被發現其真正的價值，他所具有的詩、書、畫、印的文人畫的全面修養方煥發出新的光華，他潛在的聰明才智也得了真正的開發。並不是說不進北京就沒有齊白石的存在，但是當他和陳師曾結為知己，不僅和陳師曾，也和林風眠、徐悲鴻、蔣兆和等一批現代最偉大的藝術家建立了「君無我不進、我無君則退」的相互促進、共同奮鬥的思想聯繫，已經結成了變革中國畫的高層次的羣體，改變了北京是「保守派大本營」的形象，也以他的藝術證實了民族藝術在自身基礎上變革的可能性。他從民間走來，步入了文人畫的殿堂，又從這殿堂魂歸鄉野，享譽世界現代畫壇，這就是齊白石的生平，是他獨特的生命流程和他的藝術之間的關係說。

二 修養論 獨造論

在現代中國畫的變革史上，齊白石被公認為是在傳統自身的基礎上變革的藝術家。當他由對傳統知之甚少到深入傳統的堂奧，由敬服於傳統到膽敢獨造，經歷了兩次大的轉折，後一次轉折是一次更重要的轉折。

齊白石所走進和打出的這個「傳統」，是中國文人畫的傳統。他不止是一個畫家，而是兼擅詩、書、印的藝術家。所以在一九五六年手書的那篇自序中，對世人竟言其畫，而不言其詩歌、印章藝術那麼坦率地表示了不平。當他俏皮地自謂刻印第一（有時又說詩第一），詩詞第二，書法第三，繪畫第四時，對欣賞者可能是不公平的，但從姊妹藝術內在聯繫的角度而言無疑又是很重要的，這甚至於是我們能否「真知」齊白石的一種考驗。當他重複地說「其在斯，其在斯，請事斯」時，是提醒我們注意全面修養的重要性，提醒我們注意民族藝術的綜合性特徵，期望我們這樣來認識他，也這樣從事藝術的實踐。當然，詩、書、畫、印的這種內在聯繫，民族藝術特別是文人藝術的這種綜合性特徵，並不是齊白石獨具，把繪畫成就放在末位的說法也不是由他開始。他的新貢獻在於，他在這四個方面既分別地予以創造，予以個性的發揮，又將這分別的變革構成一股創造的合力，將富有新面目和自家面目的詩、書、畫、印巧妙地統一在繪畫的形式格局中，構成了齊白石豐富的藝術世界。因此，對齊白石詩、書、畫、印的分述是必要的，而且，其每一門類的變化過程，指導思想，又反映著他藝術的整體追求。

家境貧窮，詩書無繼，一度成為齊白石的困惑，故有「少不能詩孰使窮」之慨，又有「怕窮之腳詩人外」之嘆，也因此敦促他於詩文格外下了些功夫。之後，作詩成了他抒發情感的內在需求，也進入了脫口為詩的自如境界。正如他在一九三三年自訂《齊白石詩集》第二輯的自序中所說：「……夜不安眠，百感交集，誰使垂暮之年，父母妻子別離，戚友不得相見？枕上愁餘，或作絕句數首，覺憂憤之氣一時都從舌端湧出矣。平時題畫，亦多類似，故集中所存，大半直抒胸臆。」這「從舌端湧出」和「直抒胸臆」使齊白石的詩具有真誠自然和通俗的特色，別人譏嘲為「薛蟠體」亦任其評說。如其懷鄉詩：「星塘一帶杏花風，黃犢出欄東復東，身上鈴聲慈母意，如今亦作聽鈴翁」，乃其親身經歷的回顧和真切情感的表白，沒有半點自矜風雅，更非正宗詩人所能道出，在自然美的陶賞中，他也與自然風物精神往來，吐出了「帶醉扶欄看海棠」、「細看魚嚼桃花影」、「瀟瀟一夜冷雨，白了多少人頭」這樣的妙句，和他的畫一樣有著豐富的想像力和浪漫的情思。一九二二年，齊白石曾言：「余年來作

畫，一畫必題一詩，故詩之隨意一如畫也。」緣情而發，隨意而作，幽默之思，鄉風俗語，這是齊白石詩歌的特色，也是其畫的特色，也是他的詩風和畫風的一致性。

其書法，由學習館閣體到學習何紹基體，轉而受到盛行的北碑書風的感染，又學習魏碑、龔龍顏碑，特別是對《三公山碑》的崇敬，及對金冬心體的模擬，逐步增強了書法的力度、厚度和金石味，最終創立了個人大氣磅礴的篆書，渾樸老辣的行楷，和題畫中經常出現的具有傾斜筆致的行草。尤其是篆書，以方筆造勢，方中有圓，蒼古處若碑，痛快處若奏刀治印，最具特色。雖然他欽慕徐青藤作畫像寫草書一樣自然揮灑，深慨自己九十幾歲還是像寫楷書那樣作畫，但實際上，像寫楷書那樣作畫，在那欲行而留的筆意裏，在那些粗獷質樸的線條裏，有著青藤所沒有的凝重感和拙澀感。這是齊白石的個性所在，也是他表現農器和松樹等形象的量感所必要的筆法。

齊白石的篆刻，曾學習丁敬、黃易一路，又傾心於趙之謙，並能得漢印精意，以攻玉鑿銅之法，單刀直衝，「任意自然」，形成了個人闊筆豪放的刀風，形成了大疏大密、大實大虛相互照應的生動章法，較之書法，更具有膽敢獨造的精神。齊白石自曰：「不為『摹、作、削』三字所害，虛擲精神」洋溢著他的藝術創造意識和不畏譏諷的膽氣。而這種膽識和他特殊的印風的產生，有對變革規律的把握，也是以印表達他自己情感的內在需求使然。從來沒有一個篆刻家像他那樣在印文裏坦率地表白自己的平凡身世，以及「故裏山花此時開也」這類思鄉深情，表述「功名一破甌」之類的品格，熱烈地表現出「人長壽」的美好願望。直抒胸臆的內在需求，像脫口出詩那樣的創作作風，所需要的也正是單刀直入、痛快淋漓地治印風度。他曾說，篆印是件痛快事，故不泥於蝕削工藝，也「不願做裏腳的小娘」。見過他當面下刀的弟子說，觀其刻印，「如聞霹靂，揮刀有風聲」，這當然也可以說是一種「寫意」的治印作風，或者說，他用他的情感趨遣著他的刀筆，在分朱布白中奏出他心靈的歌。

在繪畫上，齊白石表現了更加鮮明的變革、創造意識。當然，他對傳統、對古代大師十分敬重，甚至說：「青籐、雪個遠凡胎，缶老衰年別有才，我願九原為走狗，三家門下輪轉來。」由此可見這幾位大師對他的深刻影響，但也可見傳統也是他塑造自我的羈絆。變法前後的齊白石，在古人和自我之間經歷過痛苦的拉鋸戰，而終將天秤放到了自己的一邊，並在反思古人和反思自己的過程中，立定了變法的決心。一九一九年，序《老萍詩草》時說：「余畫數十年，未稱己意，從此決定大變，不欲人知，即餓死京華，公等憐，乃余可自問快心時也。」又言：「獲觀黃瘦瓢畫冊，始知余畫猶過於形似，無超凡之趣。決定從今大變，人欲罵之，余勿聽也；人欲譽之，余勿喜也。」他已深深地體會到，畫乃寂寞之道，拋卻虛榮之心，畫自家畫才有真正的藝術，所以能將他人之罵、他人之譽置之度外。這意味著他真正意識到變法成功的愉快。他的畫風就像他畫蝦那樣一變再變，從學習別人的技法，到深入古人的堂奧，進而到恥似古人、「我行我道」、「我有我法」的自由境界。

當我們分別地研究了齊白石在詩歌、書法、篆刻、繪畫幾個方面進行探索的過程，可以發現，這是個沿著文人畫的路子全面修養的過程，也是學習古人、擺脫古人、創造自我的過程。他的藝術，「其在斯」者，既是詩、書、畫、印從橫向上相聯繫、相參悟、相生發的綜合性的成就，也就詩、書、畫、印分別的創造精神所構成的總體創造精神的合力和結晶。這是一個全面的修養和全面的創造，而創造精神、變革精神、自立精神更是修養之中的修養，修養之上的修養。

三 本質論

齊白石之所以是齊白石，就因為他曾經是或者說壓根就是一個「鄉巴佬」，按今天的話說，是一個勤勞樸實的老農民。當他具備了一定的文化修養，成為一名藝壇巨子時，他也沒忘記他是一位「相上老農」。實際上，他是一位有修養的鄉下人，或者說是來自鄉間的文化人。他是一位攀上了藝術高峰的農民，或者說是保持著農人本色的偉大的藝術家。在他那些精妙絕倫的藝術作品中，特別是在「衰年變法」之後的作品中，分明映照著他的鄉心、童心和農人之心，這無疑都是其真心即本心的流露。

齊白石熱愛他的家鄉，就像農民離不開養育他的土地。他在自傳中曾言及五十七歲即將離開家鄉北上時的心情：「當時正值春雨連綿，借山館前的梨花，開得正盛，我的一腔別離之情，好像雨中梨花，也在替人落淚。」過黃河時，又幻想「安得手中有羸氏趕山鞭，將一家草木過此橋耶！」北上倉皇，離愁萬端，「南望故鄉，常有欲歸不得之慨」（王訓《白石詩草續集》·跋）待他到了北京，藝術上的處境亦不好，自稱：「我那時的畫，學的是八大山人冷逸的一路，不為北京所喜愛……我的潤格，一個扇面，定價銀幣兩元，比同時一般畫家的價格便宜一半，尚且很少人來問津，生涯落寞得很……」藝術上冷遇又和離家的愁懷痛苦地交織在一起，而極待藝術的變革和藉藝術排遣離鄉的愁懷。當他聽從了陳師曾的勸說，「自創紅花墨葉的一派」在這表面上的形式變革背後，是內在情思的變革，他再也不能用八大山人表現八大山人情感的藝術語言，而必須找到表現自家情感的自家的語言。因此，「萬里鄉心有路通」成為拯救其藝術生命的渠道。這「紅花墨葉」並不是什麼純形式，他負載著紅、黑對比的熱烈的民間審美觀念，更負載著內在的追求，這內在的追求便是他的鄉心，是「客久思鄉」、「望白石家山難舍」（皆印語）的真實情感。當然，他不可能將一家草木趕過黃河帶到北京來，但家鄉的草木卻作為一種自然信息隨他來到北京，並化作藝術信息傳達出來，以實現其心理平衡。他刻了許多寄託著懷鄉之情的閒文印，這都很難說是此「閒文」，而是自抒胸臆的第一主題。

在古人從未入畫而他自己卻反覆表現的《柴筴》之一幅中，右題「余欲大翻陳案，將少小時所用過之器物一一畫之」情猶未已，又題新句五十六字：「似爪不似龍與鷹，括枯爬爛亡錢輕（自註：余少時買柴爬於東郊，亡齒者需錢亡文）。入山不取絲毫碧，過草如梳鬢發青。遍地松針衡岳路，半林楓葉麓山亭。兒童相聚常嬉戲，並欲爭騎竹馬行。」這樣的創作衝動是那麼自然，與之相呼應的如椽大筆和奇絕構成也得到最充分的發揮。在那幅有名的《牧牛圖》裡，那位著紅衣白褲的赤足牧童就是他自己童年生活的直接寫照，題畫詩是「祖母聞鈴心始歡（自註：璜幼時牧牛身繫一鈴，祖母聞鈴聲遂不復倚門矣），也曾搥角牧牛還。兒孫照樣耕春雨，老對犁鋤汗滿顏。」這詩和畫，既有對自己牧牛生活的回憶，對祖母日日盼兒孫早歸的親情表現，也是當時他對仍在耕種的兒孫的牽掛，如同他為親人所繪的作品中那些充滿了人情味的題詩，這種情懷當然也不是青籐、八大的人生感受，也不是可以用那「冷逸」的一路畫風可以傳達的情愫。這恐怕正是石濤所說：「古之鬚眉不能生我之面目，古之肺腑不能安入我之腹腸，我自發我之肺腑，揭我之鬚眉」的真諦所在。

鄉心伴著童心，童心也總是鄉心。圍攏在一起的青蛙，就像是開故事會的一羣頑童；畫小魚圍逐釣餌是「予少時作慣之事，故能知魚」；他畫那些黑蜻蜓、紅甲蟲，是他還記得鄉裏人叫黑蜻蜓作「黑婆子」，叫小甲蟲是「紅娘子」。這正是農民眼中的草蟲，農民的審美情趣。如果說，在這類作品裏，是他的戀鄉情結和童真情趣的自然流露，那麼，是否可以說「以農器譜傳吾子孫」的願望是種有異於「詩書傳家遠」的農民意識的自覺表白呢？當他畫白菜辣椒時，不僅有感於紅與黑的對比，同時也表

達了「牡丹爲花之王，荔枝爲果之先，獨不論白菜爲菜之王，何也？！」這樣的憤憤不平；他在有關畫白菜的題句中，所表示的「不是獨誇根有味，須知此老是農夫」、「不獨老萍知此味，先人三代咬其根」，不正是《農耕圖》中那位老農的自白嗎？實際上，這正是齊白石對他的本色、本質毫不掩飾的自我肯定。

齊白石這位從來沒有入仕願望，也沒有入仕無能而隱居山林的逸情，他懶於應酬，不管閒事，與世無爭，甚至於「一切畫會無能加入」（印語）。他始終以一顆純真的心，沈浸在藝術的體驗之中，沈浸在他藝術的故鄉裏。他的鄉心、童心和農人之心的流露，他藝術中的鄉土氣息，根源於他的勞動生活，都根源於作爲「農夫」的本質。當他在藝術上走頭無路之時，是虛假地因襲八大山人的情感所必然遭到的碰壁命運，實質上那是自己的心態與過去的文人之間不相諧和的結局。當他認定「此老是農夫」、「萬里鄉心有路通」的時候，早年儲備的自然信息，源源不斷地奔來腕底、舌端、刀鋒，化作了新的信息，並必然地拋棄了古人表達古人情感的藝術手段，創造了表達自己情懷的藝術語言和藝術形式。也因之，齊白石的衰年變法不僅僅是一場變法，而是以意變爲中軸的意變和變法共進的過程，也是自我覺醒和自我把握的一場革命。他藝術中的鄉心、童心和農人之心的真誠流露，是他這位有文化的農民，或者就是被人罵作「鄉巴佬」的藝術家的真心和本質的藝術的表現。正是在這諸多的意義上，齊白石的本質論，即其自我論，齊白石的變法論，亦即其意變論，或者說齊白石的本質的表現是「衰年變法」的深刻底蘊。

四 思維論

一隻青蛙被水草拴住了後腿，另外三隻暫不救助，坐而旁觀；兩隻小雞爭食一條蚯蚓，但又免不了「他日相呼」；一隻老鼠跳到稱鈎上戲耍，畫家謔其「自稱」……齊白石的這類作品令人拍案叫絕，不知他有著怎樣一個大腦？他怎麼能有這樣的藝術構思？這種趣味，不像古代文人畫家的藝術趣味那麼高雅，但又有著那些高雅的趣味難以替代的魅力。它帶點土氣，又有一點孩子氣，還有點不講理，然而又處處合於藝術的情理。這當是老人的一片童心和鄉心，但是祇有這片鄉心和童心還不夠，還要看他怎樣藝術地處理這些題材，怎樣把這些普通的藝術素材轉化爲感人的藝術形象。

在欣賞齊白石的畫時，可以感覺到他是把山川、草木、雞鴨魚蟲當作有生命、有情感的人來畫的。「他日相呼」的兩隻小雞就是兩個今日吵架明日和好的孩子；《自稱》中的鼠兒不就是生活中喜歡量體重的孩子嗎；把青蛙拴住一隻腿，看他怎樣地呼叫掙扎，這本身就是阿芝早年的惡作劇。這種思維方式和他作詩的思維方式是一致的，和他詩歌中把春雨梨花視作垂淚送別是一樣的構思方法，它不僅是擬人的，而且是傾注著情感的擬人化方式，即齊白石自謂「一代精神屬花草」的寄託。特別是在那些小雞、青蛙、蝌蚪、麻雀、老鼠這些小動物身上，最見「老小孩」的天真、可愛。誠如李贄所言「夫童心者，真心也……若失卻童心，便失卻真心；失卻真心，便失真人。人而非真，全不復有初矣。」另外，在他的筆下，現實生活中的害鼠奇蹟般地變成了審美形象，這和民間藝術中把吃人的猛虎變爲審美對象是一致的。就像幾乎每個孩子都曾聽母親唱過的「小老鼠，上燈台，偷油吃，下不來」那首歌謠一樣，現實生活中的有害動物身上，也有著在造型上、情狀上可愛的一面。當民間剪紙藝術家設計著《老鼠娶親》的故事時，當齊白石不厭其煩地畫著小老鼠時，正是中國的民間藝術家化醜爲美的

天才想像的產物。齊白石誠然有著「寒門祇打一錢油，哪能供得鼠子飽」這種對鼠子的憎惡，但更多的是玩賞鼠子的樂趣。當他畫出一隻老鼠咬著另一隻老鼠尾巴這個造型時，也忍不住寫下了「寄萍老人新造樣也，可一笑」。從這類作品裏，看出這位從民間走來的藝術家，根子裏保持的民間藝術不僅是擬人化的，而且充滿了逗樂子的那種藝術的幽默。

齊白石是位很尊重生活真實的藝術家，他沒有見過的東西不畫。同時，他又是敢於突破生活真實的藝術家，是花鳥畫家裏最具浪漫詩情的一位。九十二歲那年，他畫了兩幅《荷花影》，又像哄小孩子那樣讓李苦禪、許霽盧兩位弟子抓鬬兒各得一張。一幅荷花下彎，一幅荷花上彎，有趣的是兩幅中，荷花的倒影總是和荷花的本身一樣不合理地朝一個方向彎曲，都有一羣蝌蚪去追逐祇有岸上人能看到，而水中的蝌蚪根本不可能看的荷花的倒影。它是那麼不生活的情理，而又倍受欣賞者的喜愛，就在這不合於生活科學情理，而恰合於藝術情趣的思維中，照見了齊白石那顆浪漫的心，和「超現實」、「超科學」的藝術思維。

齊白石善用比喻，也善於含蓄處理。他畫《發財圖》，以算盤為形象契機，那種在「仁具」中包含的「欲人錢財而不施危險」的禍心，較之財神爺、衣帽、刀槍之類是含蓄的，意味更加深長。他有感於官場的腐敗時，以不倒翁作為象徵性形象，通過諧音、諧趣生發出來的諷刺意味，遠比直接描繪一個臧官形象來得更加深刻有趣。這種漫畫式的思維，絕妙的幽默，是他在那個不能直接反抗的環境下，所表現出的機敏。有時候齊白石又為我們留下了一些謎語式的作品，把我們帶進了一個玩味不盡的迷宮。盤子已經空空，僅僅一隻蒼蠅，這幅畫決不是單純為了形式上的工寫對比，但作者卻不明說他的創作意圖，祇留下了「能喜此幀者他日不能無名」的題句，讓每個欣賞者接受幅畫的考試。

文學家樊樊山誇齊白石的詩「意中有意，味外有味」，他的畫亦有這種詩人思維的妙趣。這位既是畫家又是詩人的藝術家，常常以耐人尋味的詩和散文式的句子，生發出那畫外的畫，味外的味。他描繪的夕陽疏柳、泊舟曬網之景的山水畫，畫中無人，題畫詩裏有人——「網乾漁罷，洗脚上床，休管他門外有斜陽」是漁民生活的寫照，還是不涉外事潔身自好的齊白石的人生哲學？留給欣賞者自己去判斷。一幅《荷塘》小景，因為題寫了「少時戲語總難忘，欲構涼窗坐板塘。難得那人合約笑，隔年消息聽荷香」而改變了山水畫的意趣。和少年齊白石相約的是怎樣一位佳人？畫裏沒有，詩裏沒點明，這好像並不重要，有意味的是，他已把觀眾和他一起帶入了美好的追憶之中。他為友人所繪《紫籐》題寫「與君掛在高堂上，好聽漫天紫香雪」；為老舍所畫《蛙聲十里出山泉》，祇畫蝌蚪不直接表現蛙鳴，都有一些中國詩歌的妙處，也有藝術欣賞中的「通感」，總之是些畫外的畫，味外的味。袁枚在《隨園詩話》中說「作詩文貴曲」、「貴得味外味」。齊白石的畫是深得這一藝術妙理的。齊白石無論是把草蟲花木擬人化、情感化，把畫詩化，把現實浪漫化，還是著意於畫外、味外，都是藝術的思維。而且是那麼純真，那麼樸實，那麼幽默，那麼智慧。彷彿在他的大腦裏，既有文人藝術的高妙，又有民間藝術的樸華。文人思維中又多了些泥土的芳香，民間藝術的思維中又多了些翰墨文思。齊白石的思維當是民間藝術和文人藝術化合後一種智慧的昇華。

五 構成論、造型論

如果說，濃厚的鄉土氣息，純樸的農民意識，和天真浪漫的童心，富有餘味的詩思是齊白石藝術