

笑墨
余话



济南出版社

笔 墨 余 话

李常存 著

济南出版社

图书在版编目(CIP)数据

笔墨余话/李常存著. — 济南: 济南出版社, 1999, 10

ISBN 7 - 80629 - 493 - 7

I. 笔... II. 李... III. ①中国画-绘画理论②汉字-
书法-理论 IV. J20

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 67042 号

济南出版社出版发行

(济南市经七路 251 号 邮编: 250001)

山东新华印刷厂临沂厂印刷

(地址: 解放路中段 76 号)

2006 年 8 月第二版

2006 年 8 月第一次印刷

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 12

字数: 263 千字 印数: 1 - 2000 册

定价: 49.00 元

前 言

《笔墨余话》这个小册子，准确地说，是对古代书画论要点的一个粗浅的诠释。所以称为“余话”，有两层意思：其一、中国古代书画理论，不知被古人、今人说过多少次了，我再出来饶舌岂非多余？其二，前人虽说之再三，但也还有未曾说到或说而不妥的，需要再说。说来也值得深思，古人论书论画的许多道理，今天看来，有的仍然很新鲜，仿佛说的就是现在，它还有很强的生命力。有些论点，过去曾遭口诛笔伐，今天看来那种批判则失之于武断或偏颇，它把该摒弃的摒弃了，不应该摒弃的也摒弃了。这不该摒弃的，后人还要把它拣回来。可如果分辨不清，也可能把不该拣回来的又拣了回来。因此“余话”或许并不多余。

中国古代书画论著，积千余年，卷帙浩瀚。南北朝时谢赫撰《古画品录》，庾肩吾撰《书品论》，唐代张彦远撰《历代名画记》，孙过庭撰《书谱》，宋人韩拙撰《山水纯全集》，米芾

撰《海岳名言》等等，汗牛充栋，读不胜读。其中论书画史者有，论书画创作原则者有，论书画家者有，论书画用笔用墨者有，论继承和创新者也有。这些书画论，论述详备，说理又透彻，是古人书画艺术实践的总结，而且多系就个人亲身体会而言。这些论著，过去对指导书画发展曾经起过十分重要的作用，今后在指导书法、绘画的发展上，仍然会有不可忽视的借鉴、推动作用。它既是中国书法、绘画之源头，又应是中国书画今后发展变化的出发点。

黑格尔说：“每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境。”中国书画也是如此，它是在中国这个政治、经济、文化、自然环境里“诞生”和成长起来的，是中国独有的一种文化。它以自己独特的面貌，独立于世界艺术之林，成为一枝奇葩，曾为中国赢得艺坛殊荣，获世界人民的青睐和西方艺术大师的高度赞赏。我们深信，今后他仍然会不断地推陈出新，光前裕后，以新的面貌展示于全球。

中国近代绘画大师潘天寿先生说：“要在继承传统的基础上进行创新”。中国画要发展，要创新，很重要的是深入地、系统地研究它的古代理论。只有首先大致弄清了传统究竟是什么，它包括哪些方面，在什么历史背景下形成的，中间又是如何变化的，曾有过什么经验和教训，哪些确实是陈腐了要摒弃的，哪些是还有生命力要继承的，这样才可以研究创新，创新才不至于是无源之水。这样，才不会想当然地、轻率地以轻蔑的态度去看待传统。黄宾虹先生说：“不究心古法者，妄欲推倒古人与自己独造，其无异于呓语耳。”所以，古代书画理论不能不了解，免得自作解人，口出“呓语”。社会是发展的，

人们的观念在发生变化，产生书画的环境变了，所以书画也要创新。事实上，过去中国书画也始终是在不断变化着的，“自古至今，由新而旧，旧而又新，去旧换新”，每个时代有每个时代的面目。比如山水画，以用笔来说，唐人有勾无皴，宋人有皴无擦，这就是变。过去有变，今后也还要变。研究传统，是为了继承，更重要的是为了创新。变，是主流，是书画发展的总趋势，这是一方面。但是，还要看到其不变的，相对稳定的另一方面。世间种种事物并非一变就会脱胎换骨，推倒重来，与过去完全断绝了联系。变化出来的新事物，总还是包含着旧事物的某些因素。山水画，宋人重墨，元人重笔，这是变；书法，唐人重法，宋人重意，这也是变。但中国书画的格调、精神并没有变。我们之所以要重视它变的一面，是为了大胆创新，别开生面，敢于为古人所未为，敢于自我做古；变，应该是发展，是进步。但是，还要看到它相对不变的一面，这是为了不至脱离传统，成了无本之木。

《笔墨余话》这本小册子，便是基于这样一个指导思想成书的。此书在写作上，有如下几条特点：

一、“述而不作”。有些篇章只是将古人的观点串通起来，形成书画理论自古及今发展、变化的脉络，使读者庶几能看清其基本面貌，以求温故知新。至于古人观点正确与否，尽量不作批判、辨析，留给读者去见仁见智。

二、虽说是“述而不作”，但并非没有一点倾向性，没有一点自己的见解。个人的见解也难免时或流露于笔端。此外，讲到关节处，有所感触，话到嘴边，也就会顺便说上几句，点醒一下，以期把观点串通或升华起来。但这串通或升华起来的

观点，仍然是古人的，而不纯是笔者的。

三、在研究阐释传统绘画、书法理论的篇章中，基本上不涉及现实。因为一旦联系到现实社会的书画，那便不是古人的观点，而成自己的观点了。再则，因各人见解不同，将会陷入无休止、无结果的争论中，这便离开了撰述本书的原意。话虽如此，可读者总难免借古鉴今，以古人之论点来对照当今之现状，或浅或深，或多或少，总是要借鉴的，绝对不借鉴是不可能的。但，这是读者的自由，笔者便不好多说了。

四、是书由二十六篇短文和一篇读书札记组成。每文各成一个独立的篇章，重点探讨一个主题。而就全书来说，各个侧面又组成了一个整体。

是书言书法者少，言绘画者多。言绘画又主要是山水画，而很少涉及花鸟、人物。尽管如此，它对鉴赏花鸟、人物画多多少少也会有些启迪作用。因为山水画同花鸟、人物画的技法虽有不同点，但更多的还是相同点。至于其根本性的原理，更是一致的。

当今全国兴起了空前的书画热，真有风起云涌之势，从耄耋老者到垂髫稚子，不少人废寝忘食，学书学画。这是以往任何一个朝代也比不了的，是一种好现象，有利于书法、绘画艺术的发展，并给未来书法、绘画大师的产生创建了群众基础。大而言之，也有利于精神文明建设。但也不能不看到，热爱书画的人固然是多，可学书画理论的人却嫌少，特别是深入研究中国传统书画理论的，更是凤毛麟角。只有一大批书画人才，而没有一支相应强大的理论队伍，书画理论的这种滞后现象，不能不使人担忧。当今的书画评论首先是缺，是少；其次是

差，是浅。偶而见到几篇，真正能说透书画通病的更是少之又少。不少评论，不是一味奉承作者，或与作者相互捧场，充斥着浓厚的市侩习气，便是满口洋腔，用西餐餐具吃中餐，与中国书画格格不入，使人不知所云。更有甚者，以丑为美，以劣为优，以是为非，这样的怪事，在传闻媒介，在书画大展评中屡见不鲜，这又如何能有益于中国书画的创新和发展呢？这不能不说是当今中国书画事业的一大缺憾。

中国传统绘画、书法理论，不仅批评家要学，书、画家也应当学，甚至是更应当学。未经理论指导的实践，是盲目的实践，甚至会走到邪路上去，穷其一生也难有高雅之作。

中国书画理论，内容博大精深，欲求深知，必须具备历史、文学、哲学（包括佛学）、民俗、伦理等多方面的知识，才能有入门的条件。遗憾的是笔者才疏学浅，面对浩如烟海的传统书画理论，实难窥其全豹，更遑论登堂入室了。惟念当前书画艺术发展之需要，不揣浅陋，借是书奋勇呐喊于前，翘望识者挥起如椽大笔，探骊得珠于后。这样我所论述虽则挂一漏万，或失之偏颇，也就不怀绠短汲深之忧虑了。

作者

1997年国庆节于耕云轩南窗下草

绘画所给人的满足并不是来自实际存在，而是来自对内心世界的外界反映所抱的纯然认识性的兴趣，因此绘画毫不需要按照实际整体性和构造把事物描绘出来。

——黑格尔

艺术、文学、哲学等，一掺杂个人的目的，就无法贯注全副心神了。有一句俗话说：“自己挡在光线之前。”

——叔本华

今人既自揣无以出众，乃故作狂态以惑人，若俗目喜之，便矜自得。昧者转相仿效，不知所止，因而自树门派，以误来学，在有识者固不直一笑，而有识者几人哉？

——沈宗骞

古人论画，常有无法中有法，乱中不乱，不齐之齐，不似之似，须入乎规矩之中，又超乎规矩之外的说法。这都是绘画的至理，学画的人应该深悟其中的道理。

——黄宾虹

继承优秀的民族传统与发展光辉的民族形式，须真诚、坚毅、虚心、细致地研究古典艺

术，才能完成。

——潘天寿

目 录

“二师”的差异性	1
笔墨发微（一）	11
笔墨发微（二）	21
山水画画病浅析	28
墨彩的奥义	38
“四品”论画的形成及其价值	48
达则变 明则化	
——石涛美学思想探析	56
书法闲谈录	
——在一次书法美学座谈会上的发言	66
汉画像石艺术和它的精神世界	71
清代卓越的美术批评家——沈宗骥	77
困惑的书画	90
金雀山汉墓帛画解读	93
从灵岩寺雕塑谈造形艺术的“传神”	99

山水画产生后对绘画格局的影响	106
痴痴呆呆书画人	114
诗画本一律 天工与清新	
——试谈中国画和中国诗的关系	118
书画通魂	139
文人画散论	147
文人画的鼻祖——王维	147
苏东坡论文人画	150
文人画的历史高峰	153
梅清和“四大画僧”	158
“扬州八怪”和文人画的嬗变	163
题款在画中的作用	168
丹青妙题	
——绘画题诗赏析	174
走在峰巅上的绘画风格	
——中国山水画之集大成者黄宾虹（一）	184
山水画理论的全面总结和创新	
——中国山水画之集大成者黄宾虹（二）	189
书法美的时代性	201
墨色两兼 不可偏废	213
荒率苍茫画格的艺术魅力	216
文人画的深层悟道者	
——读《南田画跋》	222
研之弥深 施之愈新	

——学习潘天寿先生对中国绘画传统的继承和创新精神	228
读书话存	237
后记	336

“二师”的差异性

“师法古人”是中国绘画一项重要的师承法则。传延千载，代代有续，又各有昭彰。唐张彦远说：“若不知师承传授，则未可议乎画。”还说“顾恺之、张墨、荀勗师卫协”，“陆探微师于顾恺之，探微子绥、弘肃并师于父”。^①唐以降，继而有人一论再论，“各有师资，递相仿效，或自开户牖，或未及门墙，或青出于兰，或冷寒于水。类似之间，精细有别”^②。在师承中有继承，也有创新。因此，山水画既有其未变的传统风格的一面，又有其创新的一面。特别是后者，每一个时代有一个时代的面貌，如此不断否定之否定的完成其新生。

于“师法古人”同行的还有另外一条更加十分重要的法则，即“师法造化”。古人对这条法则的认识，有一个由模糊到清晰较为漫长的过程。最早讲这个意思的是谢赫，他所撰《古画品录》，从总体而论，讲的是如何面对人物状写，也就是师法造化。内中“应物象形”一词可以理解为是“师法造化”的同意语。他在品评中，还曾用过“志守师法，更无新意”和

“甚有师法”等用语。这说明，师法前贤的承传方式，首先在人物画中已普遍应用了。在面对造化状写之时，还要借助于“师法”。南朝时代的宗炳说：“身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色”，“嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图”^③。与宗炳同时代的王微在《叙画》中也说：“以一管之笔，拟太虚之华。以判躯之状，尽寸眸之明”，“宫观舟车，器以类聚，犬马禽鱼，物以状分。此画之致也。”^④宗、王二家之论都是说，外界诸物，是状写的对象，是创作的素材，是绘画的蓝本，也是画家的画法之源。他二人虽尚未直言“师法”一词，但所指之事则应视为是师造化的一种行为和结果。中国的绘画，从创立之时起，便是写实的。绘画的技法，也是来源于实际景物的抽象和概括。法，本源于生活，源于造化。又稍后百余年，姚最在《续画品并序》中，便十分明确地提出了“心师造化”一语。宗、王所言系指画家、造化二者之间，一个是被描绘的客观对象，一个是去状写客观对象的人，是客观存在和主观反映的关系。“心师造化”的“师”比宗炳之“写”、“貌”，比王微之“拟”、“判”的意思应当说更深进了一步。“心师造化”之语，一方面，它改变了主客观二者之间的关系，由反映和被反映，上升为“师”与“徒”的传承、授受关系；另一方面将写状的行为，用四个字便全部概括起来，完成了画论的升华，使其达到了高度的理论概括。“师法造化”的绘画艺术观，终于产生成熟了，并成了千古未易的绘画法则。但必须认识到“师法造化”并不是前面所称的哪一、二个天才凭空苦思冥想出来的，是由诸多先贤共同、长期实践的必然结果，而且又是不断的深化和完善的结果。唐张璪善画松，终年生活

在深山里，写松数万本，有人问他为何画得如此好时，他说“外师造化，中得心源”。张的观点较之姚最又进了一步，他将客观和主观联系起来讲，既肯定了造化客观存在的一面，又讲了还要发挥主观能动反映的一面。这就为中国的绘画，由写实而发展到艺术的再现，给以表达情感的文人画的产生，奠定了理论基础。“师法造化”的法则形成之后，成了指导历代画家的准则，也被历代画家们不断地实践着。唐人中有善画马者说：“天闲十万匹皆画谱也。”^⑤

“二师”即“师法古人”和“师法造化”（下同），虽然都是言师，但必须清楚，古人所言二者目的不同，各有偏重。揆之诸代，认识也有殊异。我们不仅要知道它的共同点，更重要的是要深切了解它的不同点，也即是两者的根本性区别。还要清楚地看到，由于侧重点的不同，而产生的不同效果。二者不可混同，更不可替代，甚至也不能并列。两者的区分点，也可以说是一块插在交叉路口的路标，具有指示歧异的重要价值。

前人对待“二师”的态度略而类之有五种。一种意见认为，师法古人，功夫要下得深，要乱真。黄宾虹先生当年一再告诫后学，师法古人切忌求脱太早，力戒浮浅。他在一题画中说“急于求脱即蹈轻率之习。清道、咸中，画追北宋，先由倪黄筑基故胜。”^⑥他的话是从中国画史的经验中总结出来的，不是空谈，可信度是高的。第二种意见认为，要广师诸家，不拘于一隅。石涛是中国画的革新者，响亮地提出了“笔墨当随时代”的主张。虽然如此，他并不反对师古，而是主张对古要“借”，借来以开新路。还曾就当时师法古人的片面性提出批评，说“古人虽善一家，不知临摹皆备，不然何有法度渊源？”

主张学者多师诸法，广览博采众家之长。宋人郭若虚在《图画见闻志》中说刘永“工画山水，始师僧德符，画松石。后遍求诸家山水，采具所长而仿之。及见荆浩之迹乃知诸家有所未尽。一日复睹关仝画，俄叹曰：是乃得名至艺者乎，向所谓登东山而小鲁。遂捐弃余学，专法关氏，果遂升堂驰名当代矣。”^⑦荆浩当年也说过，他要学吴道子之笔，项容之墨的二家之长。“昔关仝师荆浩有出兰之誉，巨然师董源深造堂奥，开元四家法门。”诸事、诸家之言同石涛说的皆是一个意思，要博采众家之长，而成独家法门。专师一家，拘守师法，在古人看来也是一大弊病，很不赏识。第三种意见认为，师古人入其仿佛便可，重在刻意于神似。恽南田在题画中曾写道：“今人摹子久，多欲相似，未若余不似之似，盖于一峰神会意得久矣”。持此论者，并非只有恽一家，画论中多见。恽的绘画之路也确实是这样走的，并且做出了突出的成就，成了“清初影响较大的花鸟画家”。他山水画以宋、元为规范，尤得力于元王蒙。秀骨清妙，冷淡幽隽，青绿没色，更风致潇洒。第四种意见主张，不师法古人，要直接师法造化，“一超直入佛来地”，“何须纸上求形似，到处云山是我师。”清中叶的戴熙是一位山水画高手，成就应当说高出于“四王”，但由于“四王”的地位高，声望大，结果被其所蔽一时。他学王麓台入手，又上师宋元。在师法宋元时，悟到“宋人重墨，元人重笔，益雅益秀，然而气象微矣”，便转师宋人。最后，他又推开古人，全力师法造化，深有感概地说：“我与古人，同为造化弟子”。画史上，没有师承出自户牖的也代不乏人。宋刘道醇所撰《五代名画记补遗》及《宋朝名画评》中载：张图少颖悟而好丹青