

探 古 今 书 道 画 理 推 诸 派 名 家 新 秀

Calligraphy and painting

research 主编/许华新

江西美术出版社

書畫研究

2



書畫

2

探古今書道畫理
推諸派名家新秀

研究

calligraphy
and painting
research

江西美術出版社

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。
本书法律顾问：江西中戈律师事务所

图书在版编目(CIP)数据

书画研究. 2 / 许华新主编. — 南昌 : 江西美术出版社, 2011.4

ISBN 978-7-5480-0589-6

I. ①书… II. ①许… III. ①书法—研究—中国②绘画—研究—中国 IV. ①J205.2②J292.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第059074号

学术顾问 贾又福 杨悦浦 李魁正
杜大恺 吴悦石 洪惠镇
陈传席 范 扬 于文江
编 委 刘 墨 张 渝 西 沐
邬 建 赵 秦 韦 宾
朱成安 熊 曦 贾云娣
陈 骥 叶康宁 王 维
陈忠康 曾 翔 石慎之
(排名不分先后)

出品人 陈 政
主 编 许华新
副 主 编 界 弘
责任编辑 王大军 陈 东
特约编辑 许 勇 朱铁力 孙琳娜
装帧设计 陈 海 李金亮
出 品 汉方文化



[Han Fang Culture]

出版发行 江西美术出版社
地 址 南昌市子安路66号
邮 编 330025
经 销 全国新华书店
印 刷 北京市雅迪彩色印刷有限公司
开 本 889 × 1194 1/16
印 张 12
字 数 130千字
版 次 2011年4月第1版
印 次 2011年4月第1次印刷
印 数 1—5000册
书 号 ISBN 978-7-5480-0589-6
定 价 58元

赣版权登记-06-2011-43

卷首语

本书致力于中国书画的传统梳理，关注当下中国书画的创作、教学和发展动态，研究、探索中国书画的发展方向。诚邀有志于中国书画的理论、创作、教学研究与探索的广大同人加盟。书画市场已成为影响当代书画发展的重要因素，本书致力于对当下书画市场进行调研，并期望与有眼光的收藏界人士和机构合作，以期端正收藏心态，引导良好的市场走向，并推介有实力的艺术家。



目录

contents

● 书画论坛	书画风格与文化修养	陈传席 刘 墨/ 006
● 经典解读	入山幽致叹无穷——黄公望的《富春山居图》	刘 墨/ 015
	顾恺之《论画》简注	韦 宾/ 023
● 书画档案	绘画与书法的关系	[美] 蒋 彝/ 027
	沪浙画派答客问	洪惠镇/ 029
	周抡园	王 维/ 036
● 名家访谈	李魁正访谈	许华新/ 044
● 艺道探微	【手稿】 贾又福	/ 055
	【写生】 杜大恺	/ 061
	陈钰铭	/ 064
	梅启林	/ 067
	刻 一	/ 070
● 创作前沿	洪惠镇	
	我画山水	/ 072
	王界山	
	《长城万里映金辉》创作感言	/ 076
	丘 挺	
	经验之外	/ 080
● 艺坛点击	杨随震	/ 084
	巫卫东	/ 088
	郭德昌	/ 091
	谢 砚	/ 094
	朱 零	/ 098
	谢增杰	/ 100
● 水墨探索	孔 奇	/ 104
	许烨鸣	/ 108
● 书画教育	时代与民族精神 ——李魁正研究生教学新思维体系概述	贾宝锋/ 111
● 别集论画	黄图珙《图画》——明清别集论画文字精选之一	韦 宾/ 124
● 题画诗文	画上题诗看古今	洪惠镇/ 129
	扬州八怪的题画诗	朱成安/ 134
	【题画诗园地】 快意斋题画诗手稿	吴悦石/ 136
	林容生的题画诗	林容生/ 138
● 书画精英	师界弘	
	从古民居看中国画的布白	师界弘/ 140
	刘俊京	/ 143
	孙克明	/ 146
	刘艺青	/ 149
	张建京	/ 150
	毕冠良	/ 152
● 书画鉴藏	【高端访谈】 贾廷峰访谈	许华新/ 154
	【推荐】 马 刚	/ 160
	陈忠康	/ 163
	柳 谦	/ 166
	【藏家】 麻元彬	
	人间花开 见麻元彬的佛	周宛润/ 169
	张路华	/ 173
	【画廊】 太和艺术空间	/ 175
	中国金古书画网、金古书画院、金古珍画廊	/ 176
	山东倚文斋画廊	/ 178
	【润格】 《书画研究》画家润格表	/ 180
● 书画资讯	书画资讯	/ 182
● 主持人新作	刘 墨 韦宾 赵秦 邹建 贾云娣 王维	/ 184

【主持人按语】也许到目前为止，创作界仍然对从事理论研究的人抱一种偏见，认为他们因为不会画画而去搞理论，同时，他们也会把所有从事研究的人——无论是哲学还是历史，抑或是诗学——都称为“搞理论的”。

这当然是一种“偏见”，而所以有如此的“偏见”，不仅和绘画界轻视理论研究或综合修养有关，也和理论研究的不尽如人意有关。

在20世纪和21世纪，美术理论或艺术史研究无疑已经成为人文学科中非常重要的一门“学科”，美术理论研究者的视野越来越开阔，历史学、社会学、人类学、宗教学、哲学甚至自然科学都被不同程度地运用到美术史与美术理论的研究中来，而那些历史学家、文学史家、哲学家也越来越多地在自己的研究中使用视觉形象，美术（或图像）成为一个以视觉形象为中心的各种学术方法与兴趣的交汇点，一些著名的研究者如潘诺夫斯基、贡布里希等人也成为20世纪人文学科中重要的代表人物。

不过，由于20世纪以来中国学术界的特殊情况，传统崩溃、新学输入以及西方术语与意识形态的双重介入，使得纯正的学术研究与学术的“宣传功能”（或其他功能）时常搅扰在一起，而从事这方面的清理工作，显然尚需时日。

关于如何从事美术史研究，或者如何让理论发挥它的意义，都不是几句话甚至几个人能说清楚的问题，但是有一点我确实坚信，对美术的理论性研究不仅是对一位艺术家或一件作品的深层解读与重构，而且也应该是对它的形态、意义和技术各个层面的追寻。它不仅加深我们的感性认识，也加深我们的理性认识。

“开卷有益”，我们欢迎有思想、有内涵尤其是有学术质量的文章发表在我们的丛书上。

书画风格与文化修养

——刘墨对话陈传席

整理/石慎之

Classic analysis

许华新（以下简称许）：

我们的丛书开设一个《书画论坛》栏目，由刘墨老师主持。第一辑我们登了几篇对书画有新观点的文章。刘墨老师建议登一些有学术价值的硕士、博士论文。从这一辑开始，我们想在这个栏目里请一些理论家、画家就大家关心的问题进行讨论，每辑讨论一个论题。很荣幸这一辑能请到陈老师来参与讨论，下面我们先请刘墨老师就当前书画界存在的问题找一个话题，我们聊一聊。

刘墨（以下简称刘）：

今天我想谈的主题是“书画风格与文化修养”。如果单从创作的角度讲，或者单从作为艺术的门类里讲，书画更多的成分可能是技术的。如果说它是艺术的话，就必须强调文化。艺术要有文化，没有文化的艺人只能说是一个匠人。我们现在比较关注绘画风格，其实作为绘画风格基础的文化修养，更值得关注。所以今天我们就由“书画风格与文化修养”来展开对话。

陈传席（以下简称陈）：

刚才刘墨讲的“书画风格与文化修养”，在全世界都很重要，在其他国家还不是特别重要，在中国则特别重要。像欧洲绘画，技术是相当重要的，文化修养还在其次；在中国，修养才是重要的，技术则居其次。我们谈中国艺术，谁要想进入艺术史，也不讲大师了，现在这些画家，哪一个能进入艺术史的，就算不得了了。我写美术史，得考虑一个标准，要达到一个什么标准才能进入美术史。达到标准了，即使不是大师也算可以的。刚才刘墨讲的“书画风格与文化修养”，更具体地讲，我想得有四条，无论是书法家还是画家，四条标准是必备的，少一条都不行。

第一条是“功力”，功力和技术。外国人只讲技术不讲功力，功力是中国的。技术的升华才能成为功力，技术不升华仍然是技术，画匠还是画匠。而从技术升华为功力，必须有文化修养。功力好了，随便画两下都是好的；功力不好，再努力也不行。“废画三千”，就是功力还没到，功力到了不会有废画。李可染晚年的时候画画，画好以后把画挂上，对着它叹一口气：“我现在已经画不坏了。”那时候才是功力到了，他早年功力没到，才会“废画三千”，晚年就没有废画，他夫人邹佩珠在文章里提到过这件事。功力好了，像齐白石，哪有坏画？当然他有好的作品，有次的作品，但不会画坏。只要有坏的就经常撕画。我也经常撕画，但不像有的人撕画时故意叫人照相炒作，我是天天撕画，功力没到嘛。功力是最重要的，没有功力其他的都不谈。



研讨会现场

第二条是“独创性和鲜明特色”。这条也是两个层次，独创性包括鲜明特色，鲜明特色不能包括独创性；不严格地讲，鲜明特色也算独创性，但独创性不是太强。我们讲书法，从大篆到小篆，是独创性；从小篆到隶书，是独创性；从隶书到楷书再到草书，是独创。但是后来到王羲之之后就没有独创了，中国的书法史上只有王羲之一个人被称为“书圣”。圣人作则，什么是“圣人”？圣人是富有创造贡献的人，贤人是宣传圣人的原则、实践和传播圣人法则的人。为什么只有王羲之一个人是“书圣”？中国的书法到了王羲之的时代已经定型，如王羲之的《乐毅论》、《黄庭经》。楷书，以前是钟王并重，但是后来为什么王羲之名气比较大呢？因为钟繇的楷书里面还有隶意，没有彻底；王羲之的没有隶意，彻底了。草书、行书，到王羲之定型了。后人也有自己的风格，比如颜真卿的颜体，但是书法不再变了。严格地讲，中国书法的独创性，到王羲之就结束了，后来的书家只有鲜明特色了。宋四家苏、黄、米、蔡都有鲜明特色，但不能叫独创性，要宽泛地讲可以叫独创性，严格来说就是鲜明特色。颜真卿尚且不能称为“书圣”，现在动不动就说这个“书圣”那个“书圣”的，那都是胡说八道。当然，出于对前辈的尊重，讲讲可以，写书法史则不能胡来，王羲之之后就没有

书圣了。所以我们把“独创性”和“鲜明特色”分开讲，它不是截然分开的，基本上分开。你的绘画有功力了，但没有鲜明特色，没有独创性，我写史就不能记载你。

第三条是“审美性”。审美有差有好。书画不能给人美感也不能进入艺术史。美术必须是美，怪字写得跟别人一样，第一个没有功力，第二个没有审美，那是不可以的。审美越强，艺术水平越高。审美除了本身价值，它还有约束前面两条的作用，比如原子弹、宇宙飞船，技术性也很高，也有独创性，但是它不是以审美为本质为原则，所以它不是艺术，艺术史也不能记载它。

第四条是“社会影响”。社会影响除其自身价值，它也有约束前面三条的意义。一个画家，他自我标榜如何如何是不够的，社会不承认也不行。社会承认主要是专家承认，大家公认这是一位专家，评论水平高，一个内行的承认比一万个外行的承认在艺术史上作用更大。当然，这个“社会影响”，它不包括商业影响。书法和绘画价钱非常高，那是商业影响。价钱高当然是好事。黄宾虹、齐白石的价钱高，其社会影响也非常高。我们讲社会影响主要是在艺术上有影响，因此一个内行讲的话比外行讲的有作用。

一个画家有功力、有独创性或者有鲜明特色，或者有

审美，就会有社会影响，但是它不是成正比的，也就是说不是第一流的绘画，也可能产生很大影响，而太差的艺术则不会产生影响。举个例子：四王，四王的绘画有人说好，有人说不好。因其影响最大，艺术史记载了他们，而且给予很高的地位。尽管可以批评四王的艺术成就不如四僧，但是四王的画绝对不会很差，很差的话就不会产生大影响，这是首先要定下来的结论。像杨守敬，我开始觉得他的字在清末到民国这一段还可以，但再可以也不怎么样。可是我后来一研究，发现他的影响太大了，他影响了当时日本书法界1000多年来的格局。杨守敬的命也不好也好，那时候考试，他一肚子的才华，可就是考不上，开始他字写得不好，文章写得很好，那时候很注重字，字不好不看；后来他练字，字练好了，时风又变了，人家又不看他的书法了。他和何子峨相过从，落魄的时候，两人一道去考试，何子峨就知道杨守敬学问非常高。杨守敬相当了不起，研究《水经注》，成就斐然。而且研究各种学问，金石文字、版本目录等等，涉猎广泛且造诣颇深。

刘：杨守敬曾经非常穷，嫁女儿的时候写了一百副对联，因没钱置办嫁妆。

陈：他其实很有钱，但都为了购藏古籍善本把自己搞穷了。最穷时，连出行的路费都没有。后来何子峨考上进士，进而成为中国首任驻日公使，他第一个想起的就是杨守敬，他告诉杨守敬赶紧到他那里去。因为大使可以认定随员，随员好的可以上报朝廷当县官，这是他的权力。杨守敬一看，这个人不如自己，考上进士了，但是他俩关系不错，就回复何子峨，说他愿意到日本去，但是要再考一次，否则不死心。后来他又没考上，只好随何子峨去了日本。他买了13000多件碑帖，要把碑帖送回家，何子峨说：不行，你快点来，再不来就找别人了。来不及送回家，又不能扔，于是他就把这些碑帖都带到日本去了。日本明治维新以后，书画界原来是学王羲之的书法，他们也讲究传统，讲究细线条的勾勾写写。当时最有名的是四个书法家，他们的书法遍及日本各地，而且各个地方的大题目只能这四个人题，后来这四个人找到杨守敬。他们起初看不起杨守敬，因为他只是个随员，后来发现他大有学问，就非常尊重他。那时候他在日本的一举一动都登报纸。杨守敬说：你们日本书法界还是这样，需要改造。他把碑帖拿出来给他们看，说中国书法正兴写碑，日本书家一看，觉得这个碑相当有气势，正好是他们所需要的精神。杨守敬亲自指导他们制羊毫笔，怎么样用笔怎么样执笔，一个个教，从此日本书法界形成了写碑的风潮，改变了日本1000多年的历史格局。他后来被尊称为“日本书道近代化之父”。日本人每年都有人去给杨守敬扫墓，现在日本隔几年就请中国学者去开杨守敬研讨会。他的影响那么大，所以我们不得不重视杨守敬，不重视他，我们的书法史就写不好。

我刚才讲的四条，还要补充一下。中国文化的审美主要是文化修养，因为中国的书画和外国的艺术不一样，外国是外在的，它讲究形式美，讲究视觉的冲击力；中国的审美讲究内在的，不讲究外在。中国的艺术，以神遇而不以目视，外国的艺术，以目视而不以神遇。一个是用心感受，一个是眼睛看，二者是不一样的。以相千里马的故事为例，中国人看马，马的红黑、公母，看不出来都不要紧，更重要的是辨出它是千里马；而外国人看马，是不是千里马不要紧，他觉得红颜色好看，或者这个马是公马，他认为就是好马，能不能跑他不知道。中国人只要它是千里马，怎么样都不重要。红黑、公母只是外在形式，主要是看本质如何。中国绘画讲究本质，这个本质就是文化内涵和中国的审美，没有文化内涵就不会有中国式的审美，这就是中国特色。中国的艺术家必须有中国的审美精神，中国的审美精神就是文化



学术顾问 陈传席



学术编委 刘珉

内涵。

一个画家技术再高，若没有文化修养，最后功力还是上不去。审美也是，若没有很深的中国文化内涵，一个人的审美眼光上不去，他也不可能在作品中表现出很深的文化内涵。技术提高了可以让画漂亮一点，但恶俗气去不了；想除去画里的恶俗气就得读书。想要有书卷气，若只是天天空想，头想破了也别想有，关键还得去踏踏实实地读书。

文化修养也体现在各个地方。书画风格就包括文化修养，文化修养是很重要的。我讲的四条，每一条都要有文化修养，当然第一条和第三条，文化修养是最明确的。功力就是文化修养，审美就是文化修养，当然独创性也有好的文化修养在里面，它还有个技术层面在里面，其实它的深层也还是文化修养。社会影响也是有文化内涵。齐白石、黄宾虹诗文写得都好，没有一个诗文写不好的书画家能成为大师的。所以这几条都非常重要。

刘：我觉得这四个标准，更多的还是针对书画风格而言的，或者说什么是高质量的好的绘画。大概在十年前，我也曾经提出过四个标准，当然主要指的是中国书画，没有指其他的画种。第一个标准，审美的创作，它是否符合中国文化的本质？如果审美创作不符合中国文化的本质，它可能是版画、雕塑、后现代艺术或者其他形式。这个取决于一个书画家对于中国文化的本质，是否有一个非常深入、透彻的了解；他对中国文化，尤其传统文化的本质有深入、系统、透彻地了解的话，那么他的审美创作就是扎根于传统而且带有一种活力、带有一点根基的审美创作。

我的第二个标准是，为什么说你的审美创作可以称为一种创作？很重要的理由在于一个画家是否拓宽了艺术观念，或者是艺术技法。比如说傅抱石，他的这种“抱石皴”，是他自己的一个独特的拓宽的方法。比如林风眠，他的这种方形构图，把西画的很多元素引进来，那么他既拓宽了观念也拓宽了技法。比如蒋兆和的《流民图》，

创作出来之后是一个非常了不起的杰作。如果我们用评价陈老莲、任伯年或者评价谁的固有的审美标准和观念都套不上，我们就必须要创造一个新的审美标准和观念来分析、描述蒋兆和。

如果一个人的艺术品能够让一个理论家、研究者另立一套标准来衡量它的话，这也是非常了不起的。

许：从视觉的角度来讲的话，还包括图像经验、观念、技法或者是新图像等。

刘：我觉得都在里面了。一个是要拓宽观念，一个是要拓宽技法。第三条标准也非常重要：你是否解决了摆在你时代面前的艺术难题？这个难题每个时代都有，如果说你画得特别好，但是它不是这个时代艺术难题，它是四王、石涛或者徐悲鸿已经解决的，那你就够不上，就是说你没有解决摆在你这个时代里的艺术难题。这一点不仅可以用来衡量中国画家，也可以衡量西方画家，像毕加索或者像黄宾虹、齐白石，我觉得都解决了摆在自己时代眼前的艺术难题，像徐悲鸿、林风眠，或者像李可染都是这样的。

第四个标准，就和我们现在所说的文化修养联系在一起，我认为诗词和书画仍然是衡量中国书画的一个非常有效的标准。我们看20世纪的四大家（吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿），他们在诗词书法上面都能过关，而且他们写的诗即使和那些专业的诗人比起来，也不逊色。一个一流的书法家可能不是一个一流的画家，但是一个一流的画家一定是一个一流的书法家。如果一个人书法不行，或者诗词一点都不懂，那么指望他的绘画里有多少内涵、多少意境，我觉得近乎天方夜谭。

近几年我又另立了四条标准，我觉得这四条，不仅仅局限于艺术界，在其他方面、学术领域可能都适合：

第一条，继绝学于将坠。这个传统快要断了，它已经快要成为一门绝学，这个时候你能够把它捡起来，使它在

你身上延续下去。

第二条，拓学术之区宇。就是学术的领域在你这里要拓宽，延展。

第三条，移一时之风气。大家都很浮躁，在你的影响下能够沉静下来，或者大家都趋新，但在你的影响下，能够兼顾过去的东西。

第四，示未来以轨辙。轨辙就是方法、轨道。

如果这四条做得到的话，可以说是当之无愧的一个时代的大师。这四个标准，陈寅恪在写纪念王国维的文章时已经提到。在这些标准里面，它不仅仅是技术或风格的问题，它更多的是要考量你的文化修养。相对而言，想成为一个画家，还是比较容易的，只要经过正规院校的训练，正规的技术训练，都会成为一个比较合格的画家。但是想成为一个大家，一个巨匠或大师，就要考虑你的文化深浅高低的问题。我们可以举一个显而易见的例子，近现代画家，像刚才说的四大家，吴昌硕有诗集，齐白石有诗集，黄宾虹不仅有诗集，他的著作很多，而且他的学问比较广阔，而潘天寿29岁就写出了《中国绘画史》。再往下看，徐悲鸿有著作，傅抱石的著作有200多万字，刘海粟有著作——不管著作是别人替他写的还是怎么样，至少他是有著作；当代的，比如说黄永玉有著作，散文写得蛮好的，吴冠中有著作，范曾也有著作。我说的这几个都是作品卖得最好的，那么再往下看，没有著作了，只能说有点创作感想。

陈：过去的画家是通过赋诗作文加强自己的修养，现在的画家自己没办法写，就找自己的学生帮他写。



刘：所写的不是他脑袋里面的，是别人的东西。所以我觉得如果想站在绘画的顶峰，确实是需要综合的修养，综合修养里面文化修养很重要。为什么这么强调文化修养？我们都知道有一个成语叫“不学无术”，这个词典出何处呢？班固的《汉书·霍光传》，书中说霍光“不学无术，暗于大理”，尽管他功高盖世，但是“暗于大理”。这八个字不仅可以评判一个政治家，也能评判一个艺术家。我觉得这是一个入木三分的评价。这里我想请陈教授做一个回答，中国书画在宋代以后，形成了重视文化修养的传统且影响深远，它深层的原因是什么？

陈：其实宋代以前也有，但宋以后更强调这个问题。因为中国是一个文官治政的国家，历史上只有中国是文官治政。英国是继中国之后世界上最早的文官治政的国家。英国承认，他们文官治政是学中国的，比中国晚了六七百年，他们的说法有一定道理，但认为中国的文官治政开始于宋，是错误的。因为中国自隋就开始科举取士了，会写诗、诗写得好且能考中科举就可以做官，这就是文官治政。再往前，像春秋战国时期，士就是靠游说，游说统治者，说得好就可以做官，像苏秦、张仪，那就是凭着一张嘴。古代三年考绩，主要考察文化水平。唐朝在法律上规定了做官必备的四条：身、言、书、文。身体要高大威武，你才可以任大职。“言”就是讲话，要有在短时间里雄辩陈词说服对手、鼓舞人心的说话能力。书就是书法，文就是文章，原来叫判，判的内容是文理优长。这四者关系不是平等的，首先是书法，你的文章若书法不好，人家都不看内容了。所以杨守敬书写得再好，书法不好，人家也不看；董其昌还好，龚自珍就曾发愁自己的学问很好，书法很差，落下来。这几个人后来发愤学书法，都成为一代大书法家。宋朝确实是最彻底的文官治政，连军队都靠文官去管理。苏东坡当过河北军区司令，黄州团练，是训练部队的，军队就靠文人训练，其实他能训练什么呢？他肯定不会训练。让文官治军的目的在于不让武将去掌握军权。每遇战事，兵不知将，将不知兵，总是打败仗，这也是宋代官制的弊病之一。宋朝是彻底的文官治政，宋朝的官员多，人浮于事，很多文官闲着无事就开始画两笔画，文官的地位是非常高的，画匠的地位没法跟文官相比。但是文官画不过画匠，画匠画得很像，“抢背”，就是人死了他看一眼就画得活灵活现。由故宫博物院所存画像可知，真正的大画匠是了不起的。但是文官们看不起画匠，说你是匠人。想到自己的画还不如画匠，就很惭愧，于是就要重新树立标准。

在书法用笔方面，画匠肯定赶不上文官。刚才讲文官书法要好，书法不好当不上官，此外还得会题诗，这都是

文人的专利。强调书法用笔一开始是为了解脱画匠式的评画标准。后来发现书法用笔用到绘画里面，格调确实就高。会写诗会写词，在绘画上反映出来，确实非同一般，和画匠不一样，从此在绘画上越来越重视文化修养。

中国是一个非常重视文化的国家，中国的一切都讲究文化修养；而外国更重视工匠的技艺，即使是达·芬奇这样的大画家，当时培养他的时候也拿他当画匠来培养的，让他在街头给人画像。但是他非常聪明，天赋非常好。中国讲究文化的味道，中国一直是文官把持政治，就是皇帝也必须读儒家的书。凡



齐白石 螃蟹图扇 19cm × 52cm 1932年

是精通欧洲语言和中国语言的，像辜鸿铭，就认为还是中国文化高。举个例子讲园林，外国人搞个别墅，搞个教堂，都是按照工匠的审美观点来设计，这条道路要笔直，树要一般高，石头要打得光滑。而中国的建筑，请了建筑队来了，必须要建筑队按照主人的想法去盖，路不要笔直，要曲径通幽，路要变化多，还放几个假山挡起来。树不要笔直的，石头不要打得光滑的，假山讲究“漏、瘦、透、皱”。中国文官治政，处处显示出文化。宋以后社会上文人的比重渐高，文人也更多了，所以中国人处处讲究文化修养，这就是宋以后特别讲究文化修养的原因。

刘：刚才您举了很丰富的例子。我觉得宋以后产生一种重视文化修养的传统，与中国社会及中国绘画所要表现的目标都发生了重要变化有关。我们在平常的观念里，都认为中国是有阶级的，如地主阶级、农民阶级。实际上在传统社会里面，阶级的观念并不重，重要的是有一个“流品”的观念。流品的观念特别重要，流品就要讲你是否入流，三教九流，或者上、中、下品。加上中国传统社会对人的划分——士、农、工、商，四个阶层，这四个阶层里，四民之首为“士”，“士”是读书人，是明白道理的人，是承担社会责任的人，是在政府里做官的人。过去的北京城，四民是不混居的。像李成就是这样，人家说让李成画张画，他说我是“士”，四民之首不混居，就是因为他有一个品的东西在里面，“万般皆下品，惟有读书高”，也是有“品”的观念在里面。

当士这一阶层有了明确的自觉，当“士”作为四民之首，同时作为一个品格的时候，“学”和“技”就两分了。“学”专门注重于学统和道统的传承，而“技”作为工的、俗的，被往下压，所以“学”和“技”分开，“雅”和“俗”也就随着分开了。雅是以学为背景，俗是以技为主要的表现目的。因此在宋以后，中国的艺术开始贬低技巧，把表面的华丽贬低，同时把品格提升起来，就是一个

画家需要转变身份，要把自己转化为一个“士”，画家需要显示的是他的“学”而不是他的“技”。

中国绘画在宋主要表现士人的真实，这个目的达到之后，在南宋到元期间，开始把外在的自然拉向自己的内心，也必须要靠学识，靠在社会上的位置来提高绘画的品格，所以开始越来越注重文化传统。此外还有一个很大的变化，在南宋之前，我们很难发现长寿的画家，像王维只是60岁刚过，可是从南宋之后，画家越来越长寿。所以绘画从那时开始作为养身养心养命的一种体现。这时的绘画，从一种感觉的表达转变为一种内涵的展示，这种内



黄宾虹 山水 28cm × 34.5cm 1947年

涵的展示，越来越向人的内在的丰富性来转变，这种内在的丰富性在很大程度上决定了中国绘画以后的走向。到了沈周这一代人，绘画已经变成艺术史的一种学问，它需要博学，需要各个角度丰富的修养来滋润这种绘画。这个传统一直到了黄宾虹、潘天寿，仍然是这个样子。像过去具有士大夫情怀的画家是看不起齐白石的，他们就觉得齐白石是民间画师而已。像金城、秦仲文、潘天寿这些人，有雅集，雅集就是诗、书法和对于古画的鉴赏，他们不仅仅是只看画，所以就是这个比较深厚、悠久的传统铸造了中国绘画比较独特的品格。尽管今天有了美术院校的成立，在技术训练方面更加正统，更加系统，更加专业，但是恰恰剥离了这个传统。如果我们对目前的艺术教育和艺术创作不满意的话，我觉得重要的原因在于现在的中国艺术把作为它根本的传统土壤给剥离开了。

陈：现在人们说到提升文化品位，常以电影为例。我认为票房价值不等于艺术价值，绘画也一样。现在衡量一部电影的成功与否，往往首先报道的是它创下了多少千万多少亿的票房。现在评价一个人的价值也往往是以金

钱财富来衡量，画家也是，很在乎自己一张画多少钱一平方尺，不光是画家，各方面都是如此，我认为这是绝对错误的。我们要讲艺术价值，首先不能照顾落后，也不能去除先进。内在美比形式美重要。内在美必须有文化修养，长期修炼才能成功。中国现在的高等教育也是照顾落后，盲目扩招，数量为上，实际上是对教育质量的一种败坏。

艺术也不能照顾落后，绘画没有相当的文化修养，欣赏都欣赏不了，所以我们写文章要大声疾呼，不能照顾落后，不要驱逐先进。时代在发展，1000多年的传统我们不用很久就能掌握，关键是要下功夫，要读书。时至今日，世界上所有文化如果没有传统，肯定是浅薄的文化，全世界只要有价值的文化，肯定有传统。落后的东西容易被落后的人接受，但是我们不能选择落后的。所以说中国真正适合当画家的只能是少数。以前是少数人写书大家看，现在是大多数人写书没有人看。真正的大画家、大作家是非常少的。所以我们在做出版的时候要宣传，不要照顾落后，不要驱逐先进，这是最关键的。

刘：我们现在又回到标准的问题，就是标准是不能降低的，原来洪惠镇先生也提到过笔墨标准的问题，他说要有个“笔墨难度系数”来衡量一个人是不是好的画家，现在的社会和我们的追求恰好相反。现在的传媒往往把价值不断地拉平，不断地降低，这和现代化的进程是有关系的。二战之前，世界的艺术中心是在巴黎，但是二战之后世界的艺术中心在纽约，为什么是纽约呢？就是纽约把世界上所有讲究高贵审美的标准完全颠覆掉了，你说要深度，我偏强调肤浅，你说要高贵，我非得强调庸俗。这个标准使得纽约在二战之后迅速成

为国际艺术中心，其价值观也不断地波及世界各地。

中国的艺术很大程度上也延续了这个标准。中国书画作为一个非常讲究文化修养的传统，在美的问题上，像黄宾虹讲“内美”，同时也讲“大美”。我多年前读《孟子》，还只能从字面上理解孟子讲的“充实之谓美”。后来我看了齐白石一本精彩的册页，我才领会到这个美如何从充实来体现。我们现在说一些画面空洞、虚假、没有力度，都是因为不够充实，这种充实，既指形式的充实，也指内在的充实。孟子更了不起的是他不追求美，“充实之谓美”已经很难了，他追求“大”，“充实而有光辉之谓大”，充实到极处开始放出光芒，正如石涛所言“混沌里放出光明”。孟子没有就此停住，他更追求“神”的境界，叫“圣而不可知之之谓神”。我觉得这个才是中国艺术里所追求的最高标准，它既是审美里的最高标准，也是作为人的最高标准。中国艺术始终强调审美、人品和学问是高度地结合在一起的，当这些元素统一在一个人身上的时候，他一定是一个非常了不起的艺术家。这一点可能在中国文化里才能培养出来，其他文化培养的可能是另外一种类型的艺术家，他可能在形式上不断地翻新，在风格上不断地变化，在技术上不断改变，但是能够达到“充实之谓美，充实而有光辉之谓大”这种大美境界的人，是其他文化培养不出来的。

许：刚才陈教授说的社会影响的问题，中国目前的状况，除了市场因素，一个在世画家作品的价格，跟他所任的官衔还有一定的关系。

陈：刚才我讲过，社会影响主要是艺术的影响，官衔、炒作都不算，官衔大，无论政府或是官员，给他推得很高，只要全国都学，其艺术也算影响大。清代的四王就是政府推出来的，艺术史必须记载他们。他们没有为皇家服务的话影响就没有这么大，但是其艺术不会太差，太差也提不起来。我主要强调的是艺术影响。

刘：董其昌讲过“今生画靠官，他生官靠画”，人能不能记住你，靠画来传。我们再讨论一个问题，谈文化修养可能太宽泛了一些，陈教授，您觉得作为一个优秀的画家，应该具备哪些基本的知识结构？

陈：中国的大师，必须具有很深厚的国学基础，外文也可以，但是还在其次，书法基础也是要有，成为大师还有一个重要条件就是“包前孕后”，这是最关键的，就是要树立一代楷模，改变一代风气。我对吴



潘天寿 雄视图 126cm × 56cm 1944年

昌碩的评价不是太高，但他还是一位大师，他的画可以说是包前孕后，海派上的他基本上包前了，也孕后了，但是他的艺术不如齐白石高。海派受扬州八怪影响，扬州八怪是商业影响下的市民艺术，海派也是商业影响下的市民艺术，他们的性质是一样的，但是海派比扬州八怪前进了一步，充实了一点。扬州八怪的艺术成分不是太高，但是开了一代风气，他们对四王的绘画是一种冲击，当然四王的主流艺术没有因此动摇，但也受了一定冲击。黄宾虹到扬州学习过，所以对扬州八怪评价很低，黄宾虹的眼光还是高一点。

许：现在是三个方面：第一点是深厚的国学基础；第二点是书法基础；第三点是包前孕后。

刘：一个画家最基本的是所谓的“诗书画印”。如果我们细细地把它分析一下，会发现一个很有趣的现象，从传统审美品格、中国品评艺术的标准来看，如果以画作为一个考察基点的话，在画之上有书法。过去书法的品格高于画的品格，而诗的品格高于书法的品格。像林散之的墓碑，就写着“诗人林散之之墓”。诗书画三者的价值序列是由高到低的，实际上这是一个完满的传统型画家的知识结构。如果我们再放宽眼界、提高标准的话，在诗之上还有经学和史学，二者的价值比诗的价值要高。但是到目前为止，我们没有发现传统型画家有一个人在诗书画之外对经史还有很深研究的。所以今天我们在知识结构上若能够超越前人的话，经史可能会有突破前人的地方。宏观一点讲，就是陈教授讲的国学修养，经、史、子、集，才是一个完整的国学观念。

陈：刚才说诗文之外还有经史。古代诗词也是小道，但是经史是第一大道，经史是了不起的。绘画是末技。周敦颐就反对写词，说这是以文害道。经史得研究，脑子得要慎思明辨，通过考证著述，一个人的学问就得到提升。而诗词是才华的发挥，“学”与“才”，各有侧重，潜心治学，艺术创作的灵感自然就减少了。人们会提到“学者气质”，没人会说“作家气质”或“画家气质”。如果一个画家有点学者气质的话，那是读书研究的结果，不是画画的结果。

刘：还有“学养”这个词也能说明道理，只听说有“学养”，没有“画养”或“诗养”的说法。我曾经做过一个比喻：画的好坏就像花朵，也就是说花开得好坏，大家都知道；而学问的东西像花朵的根，学问做得越深，别人就越不知道。所以说做学问越做越寂寞，因为做得越深，谁都不懂。但是花的好坏，长得漂亮谁都喜欢，谁都看得见。不过话说回来，花的好坏、长短和根是大有关系的。

所以我想我们今天谈绘画风格和文化修养，并不是一种夸夸其谈，也不是纸上谈兵，要使我们绘画之花开得更鲜艳、更美丽、更长久的话，一定要注重培养我们的根，而这个根得扎根在文化修养里。

丁卯第一日為兩肆作畫意造此
稿一筆山人見之以為好矣索余重
五時買錢日
白石翁并記



齐白石铁树李 137cm × 37.5cm 1927年

〔主持人按语〕没有伟大传统的支撑，艺术实践往往流于浅薄和轻浮。对以中华文化为主体的东方艺术发展过程来说尤其如此。中国书画实践的创造与发展必须建立在对优秀传统经典的研究与继承之上，这是中国人独特的文化性格和游戏规则，也是包含了深刻的东方哲学原理的继承发展观。中国画传统浩如烟海，我们愿在这个小小的栏目里与广大读者共同对其中最为精华的一些经典作品和重要理论进行赏析和解读，感受古代大师先哲的历史穿透力，逐步树立高级的是非感、优劣观，最终有利于我们自己的书画创作和理论思考。

入山幽致叹无穷

——黄公望的《富春山居图》

文/刘墨 Classic analysis

江水连天，烟波浩淼。水远山高，征帆消失在水天之间，无尽头。

几年前，我带着寻找富春山居旧迹的梦想来到了富春江的边上。当别人告诉我江边的那座山就是富春大岭时，我不免有些“失望”，因为它竟与黄公望最负盛名的《富春山居图》如此不同！如今的富春山畔，不再是隐在丛林深处的茅草屋，已经到处是楼房林立、马达轰鸣了。

如果时光倒流，回到1347年，那时的富春山一带又是如何呢？

答案只有一个：到黄公望的作品中去看一看吧。

一、《富春山居图》及其特殊的表现样式：手卷

在中国绘画中，“手卷”是一种非常非常特殊的形式，英文直接将它译为“hand scroll”，即“手”加“卷”，可见是一个生造的词——它与挂轴、屏风、册页、扇面一道，共同展示了中国绘画的特殊之美。即使受中国文化影响至深的日本，也很少采用手卷的形式，所以只有中国文化这样的背景，才会产生这种绘画形式。在文献记载中，最早的山水手卷当是王维的《辋川图》，它诞生于8世纪。直至当代，它也是中国绘画史上至为重要的一种形式。

之所以说它特殊，是因为古人观看手卷的方式，与我们现在看画的方式大不相同。我们现在看画，实际上像西方人一样，把画看作是一个配有边框的画心，陈列在博物馆或美术馆中，即使是手卷，也将画心全部展开，放在一个玻璃柜中，四周的玻璃框，也无形中起到了一种类似于画框的作用，但古人看手卷却不是这般。

一般的手卷，短者不足一米，长者可超过十几米，高度一般在20厘米至40厘米之间。整个画卷通常是由绢或纸组成几个部分，前面的叫引首，



元 黄公望 富春山居图局部(1)

大都是以篆书的形式标明画题；然后是正式的画心；在画心之后，是跋语，它通常会比正式的画心还要长，自从作品诞生以后，它可以被后人不断地书写下去，从中我们可以完整地读到这件作品的“批评史”与“接受史”。

画心前面或后面的题跋部分，标志着它所承载的历史意义：它不仅是一卷画，而是由图像、书法、诗歌和文字共同构成的一个整体。这也是中国绘画和西方绘画一个很不同的地方，而我们必须对中国绘画这样的存在方式加以重视，才能更为深入地理解和欣赏在我们手下徐徐展开的手卷。

整个画卷被裱在两根不同的木轴上，左边是一个圆形的，右边则是比较细的半圆形的木轴，木轴上被饰以象牙或玉石轴头，以示珍贵。展开画卷的时候，通常是从右向左看，如同在阅读一部古代的线装书籍——右手先按住右边，然后左手拉动左边的木轴，每一次展开的面积大概是一个手臂的长度，一直到看完全部的画面。在欣赏完整个画卷之后，观者还要按照相反的顺序将画卷重新卷回去——这使得欣赏者有机会可以反复品味画卷的每一个细节。

更重要的在于，有相当艺术造诣或名望的人还可以在画卷上留下印迹，或者题跋，或者印章，它可以被无限地延伸下去，而随着时间的流逝，题跋、印章，以及装潢、补接、裁割或其他材料，都可以成为后人考察这件作品真伪以及流传的证据。

我们知道，中国绘画通常体现为以下几种形式：立轴、壁画、册页、团扇（或半圆形扇面）之上。但是手卷与以上形式的区别较大：第一，它是横向结构，高度很窄，绘画过程与欣赏过程皆需逐渐展开。

所以，一幅手卷，就是一个流动的画面，由于作者需要不断地展开手卷进行创作，手卷中的场景和地点也就要随之不断地变换，而立轴或壁画是不动的。所以，不如说手卷更适合于表现多幅的连续画面。

在中国艺术史上，著名的长卷很多，比如最为著名的宋代张择端的《清明上河图》。元代最为著名的手卷，应该非黄公望的《富春山居图》莫属！它符合我们在上面介绍手卷时的所有特性。

黄公望自己在画卷上有这样的题跋：

至正七年，仆归富春山居，无用师偕往。暇日于南楼援笔写成此卷，兴之所至，不觉墨盈，布置如许，逐旋填削，阅三四载未得完备，盖因留在山中，而云游在外故尔。今特取回行李中，早晚得暇，当为着笔。无用过虑有巧取豪夺者，俾先识卷末，庶使知其成就之难也。

至正七年，也即公元1347年，此时的黄公望已经是79岁高龄的老人了。他还不断地到各处云游，一直画了三四年也没有完成。黄公望自己陈述的理由是，未完成的画被留在山中，自己常年在外出。也许是在无用