

贾不痴

画语录

北京大学中国当代艺术史研究传承工程



王恪松 贾云娣 孙玉霞
轩玉荣 孙莉 编
紫云斋出版社

中国当代艺术大家与
北京当史研究工程

贾又福

画语录

王恪松 贾云娣 孙玉霞 轩玉荣 孙莉 编

荣宝斋出版社

图书在版编目(CIP)数据

贾又福画语录 / 贾又福著. —北京: 荣宝斋出版社, 2012.8

ISBN 978-7-5003-1525-4

I. ①贾… II. ①贾… III. ①中国画—绘画理论—中国—文集 IV. ①J212-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第110846号

责任编辑: 王 勇

责任校对: 江金照

责任印制: 孙 行 毕景滨

设 计: 韩志强 郑治骞

北京大学中国当代艺术经典大家入史研究与传承工程

贾又福 画语录

出版发行: 荣宝斋出版社

地 址: 北京市西城区琉璃厂西街19号

邮政编码: 100052

设计制版: 北京方舟正佳图文设计有限公司

印 刷: 北京翔利印刷有限公司

开 本: 889毫米×1194毫米 1/16

印 张: 24.5

版 次: 2012年8月第1版

印 次: 2012年8月第1次印刷

印 数: 0001—1200

定 价: 168.00元

序

适逢盛世，身为教书匠，得宠于这个宽松的时代，又蒙众多学生的厚爱，将我五十多年以来创作与教学的感想和心得体会整理出来，尽管零零碎碎，但毕竟是从实践中来，浸透了劳作的汗水——至少是我在艺术道修上的、脚踏实地的印迹……

跛者不忘履，古稀之年，也应是一个艺术探道者的新起点。背靠民族文化的高山，决意继续前行。

将此书献给有志于中国山水画探索的学子是我的心愿。

Handwritten signature in black ink, consisting of three characters: '贾' (Jia), '震' (Zhen), and '海' (Hai), which together read '贾震海' (Jia Zhenhai).

2012年6月6日

目 录

一、苦学厚积	1
二、艺术精神与艺术语言	23
三、关于艺术个性	77
四、入古者深 出古者远	111
五、寓哲于画与以石观化	135
六、教学体系面面观	197
临 摹	198
写 生	228
创 作	250
七、附录	269
已发表的文章	270
课堂讲话实录	306
跋 文	340
印 文	360
年 表	362

北京大学中国当
代艺术经典大家
入史研究与传承
工程

贾不雅
画语录

一、苦学厚积

杏花溪五石潭记（学生时期写的游记）

壬寅初夏，余与山水科同学于京郊山区写生，有此游记，聊以自遣。

自怀柔县城乘车向北，北行四十余里，越边墙，皆山，迢递逶迤，路随峰转近百盘至中黄土梁，遂见树碧染谷，游兹始。

入树林，杏桃杂榛，枝繁叶密，不见天日。其果实累累，润透微朱，已近成熟。行不百步，闻水声淅沥，得一小溪，水流成纹。徐徐而上，乱石相依，散卧溪岸，沿溪北行，桃杏渐疏，横枝平伸，不相交并。溪水溪流见细，偶有巨石，横溪而卧，则积水出其隙，滴沥而下。

逶迤前行。山径亦迷，须跳跃石上，西北折，毛柳寰合，又闻水声，自远而至，其鸣声乍大乍细，若有节律，时有山鸟，美而无名，于柳叶之中，隐窥游人，娓娓啾鸣。忽而远逝天边，忽而掠飞目前，落于石上，翘尾跳跃，回巧献技，似与我嬉戏焉。待昂首，流声忽大，寻声逾行，得一小潭，非方非圆。近之，五块大石绕卧，方圆二丈许，清澈过琉璃，潭心水深，翠色凝碧；潭边水浅，黄石见底，令人叫绝；草鱼成队游戏，往来翕忽，其影迷离，投一小石，争相逐焉。绕潭之巨石，状各不同，面南者，平整如床，可坐可卧，四周芳草萋然，虽无蘅芷，却杂异卉。面北之石被水，自成卵形。上有清泉层叠洒下，玉振金声，若摇金玲，若击玉盘，若操瑶琴，若击古筝。日夜不息。沿泉上溯迂回不尽，绵延不可穷也。

予与同学三四人，皆弱冠丹青友士。昼出，登崖攀峭，穷山之高，写丘画树，览雾餐云。日入而归，四肢倦惫，每每施足而步至小潭，洗面、漱口、清掌、濯足，顿觉遍体清爽，遂披草而坐，任傲箕踞，或卧于石床，耳附石上，则泉声洪亮，犹空中巨雷，或仰观霄汉，思接太虚。则心旷神怡不能自己。或坐于石床，树林阴翳无所见，远山幽邃而莫察其祥。此时熏风习习，轻和温柔，拂面吹衣，裸袒臂胸，不觉轻寒，夹衣夹裳，亦不微热。神畅无比，兴之难收。谈今论古，吟诗诵文。夜深良久，犹不欲归。泉冽扑鼻，草香滃渤，余等心摇欲醉。与万化冥合矣！

此中乐，此景妙。好游者多因为名川大山而远行也，殊不知京郊无名之山中亦有佳景，惜。盖因骚人名士未入此景。余名之曰杏花溪，曰五石潭，略为小记。引以为兴焉。

1962年5月27日



与同学交谈（学习心得）

“博”与“专”。“博”是重要的，但“专”更重要。不能因“博”而误了“专”，而是“博”要为了“专”。要有一个‘主心骨’，一切所谓“博”，都绕着它，为它服务。不能散下大片，收拢不起来。要大片儿，也要有尖儿。一切东西，对于你的“专”有助的就是重点。

年轻时要火气，要慷慨激昂、气势磅礴。要就是以“浓墨为奇”，要就是以“淡墨为奇”，千万不能不浓不淡，不痛不痒。要狠！年轻就平常，就呆气，到老就要衰颓了。

治学问，要探求新东西，不能使学术上有我似无我。搞艺术要追求少见的东西，即新的创造，要想在遗产上原有的摊子上摆弄摆弄，就超过古人，是头号的傻瓜。

读诗不能先读宋诗，一定要先读唐诗。读古人，不能一开始就唱小旦，而唱老生、髯生。要读《诗经》《左传》《国语》《论语》《孟子》，“诸子”——《墨子》《庄子》《荀子》《韩非子》。

1962年8月20日

与同学谈汉画像砖（学习心得）

看后，最感兴趣的是其用线表现形象，至于造型有力、生动、大胆、夸张、章法等，亦甚为佳妙，姑且不记。

- 1、最富有金石味，淳朴、厚重、高古、老道。无一笔流俗，视之，如闻铮铮之声矣！
- 2、慢而不笨，停而不板，是谓“留”者，如下笔留得住。
- 3、无一笔不断续连绵，如屋漏痕，自然、纯朴可爱。
- 4、沉雄健劲，挺拔中有柔媚之致，刚直中有婀娜之曲。

具体用线上的特点：（1）全部用线，粗线变化不大，给人完整的统一的感觉，不是粗粗细细、分散不均，使人眼花缭乱。（2）用线刚健、挺拔，是以直线两端较粗。（3）如屋漏痕，若断还连，是以点成线，相连处虚，而不是断。（4）用线崎岖不平、含蓄倔强有力，是用线之毛，不光滑表现。（5）用线极富弹性，因环转处不见棱角，没有“破劲”之处，环转处亦控制笔的均力，粗细不悬殊。（6）两条线或几条线在一起，虚实关系、前后关系，以前面的线粗、重，后面的线虚、轻来区别。前面的线与后面

的线交界处断开，前面距离大，断开就显著。

写字含蓄最难，笔笔藏峰，方能含蓄。用笔贵有力，转折方能有力。练基本功最重要在于抓住结构，结构不对，则没有“帖气”，没有金石味，写那一家结构不像那一家，即不可取。

刻图章须从汉印临摹入手，方能打下基础。《隶变》搜集各种隶书，可供参考。有“斋集印”、“伏庐藏印”、“万印楼古印选”，礼器碑、史晨碑、夏承碑、西狭颂、张迁碑。

齐（白石）先生冲刀法，两面用刀。下刀不能太侧，亦不能太直，稍侧为上。

刻小篆一定要双刀，单刀不行。

“礼器”之字笔瘦、画细，但一字中必有一笔很重，感觉分量很大。

字没有肥瘦则无神气。

1963年

关于临摹龚半千（学习心得）

龚半千的画黑而透明，密而疏。中年深厚，晚年苍峻。

龚半千的画方中求圆，干而不枯，润得很。其长线非一笔为之，乃顿挫接笔。

画长线不能滚笔，看去似一笔，实际是接笔才多变化。

所谓“保墨”即画上效果好的墨，让它干后保固在纸上，再加墨或水。

越画到虚淡的地方，似有似无的地方，越要耐心，越要笔精墨妙，求其空灵感。

龚画正中见奇，平凡中求很多变化，石涛则奇中求安。

假如淡墨，平、脏、死、滞，以重墨点子救之。

半千画树先淡后浓，一遍遍次第加上，但每一遍都不是原来笔上重复，有意地求变化，最后树画成，可看出第一遍枝、第三遍枝，亦有最后一遍焦墨枝，更有二遍重到一起的，还有一、二、三遍重叠一起的，重加时有意的，前遍曲，则加时直。故深厚丰富。

对古人的画我分成三类：

1、自己认为是传统中最精华的东西，或是自己最喜欢而且与自己特点有关的，侧重挑选几家，深入临摹，如：龚半千、石涛、宋画。

2、自己比较喜欢的，较好的现实主义成分多的其他画家作品，尽量抽时间动



笔接触，以了解其特点、方法等，但不做重点深入。如：董源、李唐、李成、黄公望、石溪等。

3、自己认为比较一般的作品，只多看、博览，不临。

我以为，在这样短的时间内专攻一家是不可能的，即使几年专学一家，最好也只能徒摹形似，即真的能赶上某家也不会有出息。因为我们的时代要求我们画者比任何时代的画家本领都要大，因为我们要表现各种东西，我们的任务比任何一个时代画家的使命都大，不懂得这点，就会满足古人已有的成法或某家法或某几家法。

1963 年

与同学谈黄老之画（学习心得）

黄老之画常有空白，于极塞实处见到虚灵，于晦暗处见一炬之光，可谓之活眼处，往往是在整个一片乱石中有一块石空出，一笔不皴，不了了之。亦有在树后空出，有的在房子周围空出。

黄老在章法处理上，往往为了求得稳定，变化而统一，而增加一些东西，如远山、近坡，坡的外形的美与空白的关系很讲究，甚至有时只画坡的轮廓线。

潘老的画，不管石头、苔点、鸟，远看上去就是几块布置得非常得当的墨。因此哪里黑，哪里白，要考虑全幅画的关系。几处黑的白的关系，黄宾老亦如是。

墨为基调，稍点缀淡花青、淡赭石。

黄老的着色没有一处平涂，及其画墨一样以皴、擦、点、勾进行，没有一处一块涂死一种色，用色亦见用笔。

先用水画，趁未干时，重上较重墨，得出雨中效果。

先用浓墨画，行笔疾徐不同，再用水笔随一下。

1964 年

谈为学方法（学习心得）

以古人前贤为榜样。朱熹：“大抵为学，虽有聪明之资，须作迟钝工夫始得，既

是迟钝之资，却做聪明底样功夫如何得？”

“学问只有两途，致知力行而已。”

我这样愚而笨的人，先要力行，然后才有可能致知，致知不是一般的懂得，而是最大限度（含有至极的意思），这对于我来说，我须下到比别人多十倍的功夫，尤其是我身体又差，更加一重困难。

《礼记·中庸》有这样的话：“人一能之，已百之；人十能之，已千之。果能此道，虽愚必明，虽柔心强。”这一条尤其适合我，我打算在深入太行山上面对别人不能作的功夫，吃到别人不能吃的苦。十次不够二十次，二十次不够三十次。

1984 年

宗炳和石涛在中国山水画理论上的卓越贡献

近几年，除去李可染、石涛、潘天寿先生论画外，当今画坛画家没有先导的理论，只是哗众取宠，故作姿态。再有就是那些，空头画家和空头理论家，自身的模糊、自身的危机和失重感，是没有自信的表现，是对传统没有认识的表现。必须从喧嚣的画坛，回到镇定的思考和学习上来。沉实、清醒、立定精神，吃苦求索应为首要。

宗炳（南朝，宋人）精于玄理，善思辨，从记载上看“妙善琴书图画”，不但能画山水，还能画人物。首先他不但是理论家，也是实践家。《画山水序》是写他自己的心得体会，真切的，不玄奥。后世的空头理论家多不理解其意，而歪曲了本来的意思。唐代写画史的大家张彦远，是个业余书画爱好者。他不敢解释宗文，在《历代名画记》全文载录，他说宗文“意迹高远”，“因著于篇，以俟知者”。可见，没有实践经验的画家是不可能很好理解此篇的。

宗炳《画山水序》不过 500 字，它是历史上第一篇山水美学大纲，最早提出了中国山水画的崇高审美标准。至今日，没有超越这一审美标准。

文章自始至终，从不同的审美层面比较分析，最后推出了通向最完美的、严密的，由浅入深、层层深入直至最理想的境界的纲领。它像一条指路标和灯塔一样照耀着中国山水画的发展路程，至今不减光辉（但由于后来者理解不同，仁者见仁，智者见智，于是成就不尽相同）。

比较的论证是这篇文章表达方法的核心。只有通过比较，才能分高下，层次不同。

以前有论者歪曲了其内涵，有的把全篇都看作最高的核心理论。把作者不满足的东西拿来吹捧，就谬之了。本来作为低层次的也当做了高层次。

第一段：从两个层次谈，但这两个层次都是高的。“圣人含道暎物，贤者澄怀味像”。提出“仁智之乐”，这也正是山水画发生发展的必然原因。此前，孔子云：“智者乐水，仁者乐山。”已经把自然用道的观念看了。又提出“以神法道”才能使“山水以形媚道”。

第二段：“余眷恋……”一开始就说，宗炳自己眷恋山水之间，但老了，不能遍游了，于是就“澄怀观道”卧以游之。想到画出自己游过的山水。他认为，超绝天理的经典著作，奥妙（旨微）在于能用语言表达了具体物象以外的心境。何况“身所盘桓，目所绸缪”“以形写形，以色貌色”，这应该是比较容易的事。

“且夫昆仑之大……，则嵩华之秀，玄牡之灵。皆可得于一图矣。”即是论证：如果说昆仑之大怎么办？作者认为很容易。这种写实不是目的。这种观察方法太平常了，所以作者指出：“是以观画图者，徒患类之不巧。不以制小而累其似，此自然之势。”类之不巧，即不成功，不理想。根本在于画得太真实，太似。虽然可以画成一幅画，但实乃是不足取的。

那么怎样才能是理想的境界呢？

只有“夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会，应会感（动）神，神超理得。”这就到了最高的境界。

又有另一种情况，“又神本亡端（对照地写出，反衬出），形感类（寓于外部非内心），理入影迹（泥拘太具象），诚能妙写，亦诚尽矣。”这样也就到此为止了，“尽矣”。

第三段：到底该如何去悟道，去通神？

宗炳认为：“于是闲居理气，拂觞鸣琴，……圣贤映于绝代，万趣融其神思，余复何为哉？”除此没有别的办法。归根到底是为了什么呢？“畅神而已”是精神享受和满足。“神之所畅，孰有先焉？”什么也比不上的呀！

贯穿全文的一条纲，就极为分明了：

最高纲领（远大目标）是：含道暎物，以神法道。

实践纲领（具体作法）是：澄怀味像，应目会心，应会感神，神超理得。类之成巧，乃使“神之所畅”。

归结为它的美学纲领，在于明确了以下几点：

1、对审美内容（或叫审美本体论）的高度认识，即“山水质有而趋灵”（非趣），

充满趋近灵动不息的道体。

2、提出了崇高的审美标准（即审美观），“以神法道”，重在物我的精神感应。“万趣融其神思”。

3、明确了审美方法，实践论：澄怀味像，应目会心，应会感神，神超理得，类之成巧。

4、归结得出了审美功能论：畅神使山水画的功能价值提高了。

畅神：（1）畅，通也，通必能容。即使自我通达于道，更深刻的认识道；（2）使灵魂得到陶冶；（3）使精神得到宽慰。

宗炳名言“畅神”，不能作浅层精神舒畅解，其可称之处在于由其“应会感神，神超理得”而获得的神会、神思、神游、神通、畅达、贯道，这一切俱能“化”之，内中也包涵了感化、陶冶、修养、凝智、娱悦诸多审美功能。

这纲领，至今仍不愧为中国美学、东方美学的最根本、最完美的纲领。在这个纲领下，以后一些杰出的诗人、画家充实了具体的内容。

万类皆通无分别，石涛云：“山即海也，海即山也。”万类相通，只知其一面不可。

虚谷云：“石即云也，云即雨也。”弘一法师题马冬涵绘制的《三异图》云：“非三而说三，了三即是一，亦未可云同，那分别异。”

就艺术而言，这几句题词是“变化着的统一”。这一规律的高层面的解释，万变不离其宗，万种事物都有内在联系，所以叫“万归一”，但互相之间又不可替代和混淆，所以叫“一生万”。不可偏废于同，又不可偏废于异。既有无穷的变化，但又无有不可调和的矛盾。终为圆满。

1985 年

关于《五灯会元》

禅宗佛灯，是以法传人，如灯火相传，辗转不绝，亦叫“传灯”。

正式传灯是禅宗成立后有的，南北朝时代已有萌芽，隋唐五代都有记载了。但《祖堂集》是五代才出现的正式灯录，为禅宗现存最早的灯史。《祖堂集》以后的传灯录有五种：

北宋时三种：景德传灯录、天圣广灯录、建中靖国续灯录。

南宋时二种：联灯会要、嘉泰普灯录。



《五灯会元》就是汇集以上五种传灯录，由宋释普济删繁就简而成。

《五灯会元》流传的是元代的刻本，名：《至正本》。序中说：“本书为宋，灵隐大川济公及学徒所作。原版毁，今重刊之。”

禅宗语要，俱在五灯，对唐宋社会影响极大。

元明以来，士大夫好谈禅悦者，无不家有其书。

自南北朝开始有灯录，至宋大盛，元明清又有各种灯录续而出现，不下 20 种，各种灯录是历代师资传承的记录，为中国思想史保存了珍贵的资料。

关于禅宗：

禅宗是中国佛教六大宗派之一，天台等六大宗派，创于中唐，盛于晚唐五代。

禅，梵语禅那，意为坐禅或静虑，包括智慧和修养。

所谓“寂灭不迁，息忘显真，定慧双修，智慧观照”，相传是以释迦摩尼……

1986 年

谈成功之路

我一直在想一个非常重要的问题，就是像恩师这样一个自幼天才的人，成为一个大艺术家也必须经过千辛万苦，漫长的磨炼，否则，绝难成就。

算一笔账看看，李先生四十年代后期学传统又学西画，抗日战争画漫画、画牛，后来又跟着齐白石、黄宾虹，假如这些算做基本功的，也有几十年了。

注意：真正意义上山水画革命是 1954 年开始的。

细算一下：

1954 年—1965 年，开始与张仃、罗铭写生（其中又搞了“江山多娇”两次展览），以后多次出游写生、间教学，一切都围绕山水画创新全力以赴，共 11 年。

（“文革”间断，但思想上不会是空白）

1976 年—1986 年，“文革”结束，又恢复了有计划的创作，又是 10 年。也就是说，最有效的最集中的山水画革命到现在 20 年，一个绝顶的大天才，20 年笨功成就了一代宗匠!!!（前面十几年的基本功，认齐黄为师不可忽视）

1986 年

精神的浸润、贵在妙心

中国文学艺术审美意韵，因了哲学思辨精神的浸润，而贵在妙心、妙手、妙思、妙法、妙道，等等。简言之，众妙流衍，妙不可言。不可言说，无一是说，无一固定的简单结论。因其流美不间断，是又不是、在又不在。贵在斯须不定，变化万端。故可尽情追寻和向往意想不到的美。遂有妙相醉人之佳境。即所谓中国文学艺术的源泉，注入了众妙纷呈的生命活水，是谓“水性文化之妙趣横生”。

王阳明：“志不立天下无可成之事，虽百工技艺，未有不本于志者。”（阳明龙场示诸生）

沙里金：

检点废稿拾遗与伊。

学捡破烂的老太埋头经心，在废弃物中检出宝贝，生活中看来不起眼的一点一滴，说不定会放出些许光芒。

1991年

关于修养

不求市气，但求野气；不求古气，但求土气；不求书生气，但求山乡娃娃气。意在为山乡父老叔伯所乐也。

画家的情感，应该永远像小孩子那样纯真、自然。小孩子会赋予洋娃娃一颗小生命，精心地把她打扮起来，对着她讲这讲那，嗔她哄她，又铺好被窝拍她睡觉。令人觉得全是真的，也全是美的。山水画家的情感应像小孩子之于洋娃娃。

赤子之心，童心，使自己回到孩提状态。不存陈规陋习和成见成法，情感纯真，没有芜杂；感触全新，不会麻木，初生之犊何所惧怕？所以可贵。

南北朝钟嵘《诗品序》特别指出，“感荡心灵”的人事、天地自然万千变化，必有“感荡心灵”的诗歌才能淋漓尽致地表达。梁元帝萧绎《金楼子·立言》特别强调文学的“流连哀思”、“隋灵摇荡”。萧子显《南齐书·文学传论》：“在乎文章，弥患凡旧，若无新变，不能代雄。”魏晋以来，历史上杰出的文艺家，杰出的评论家，无一不是以个性化的思想



感情和求新求变的审美理想，把自然之美和心灵之美合二为一，准确而明确地切入了文学艺术的本质。

中国传统的文人画、书法，发之心源而切入艺术本质，夫复何求？惟“百感交集”而无他。虽然时代变、感情变，然总离不开感情勃发，感情为文学艺术总的能源，千古一宗，是谓永恒！

1991年8月

学一点毕加索

毕氏说：“世上的一切都是在某种‘物象’中出现的。”

“不能与自然背道而驰。”

“人、物、环境——所有都是物象。它们程度不同地作用于我们，其中一部分与我们的感情近在咫尺，能唤起我们内心世界的感情，另一部分直接作用于理性。”

“我们的理智，像我们的感情一样，需要外事的刺激。”

所以艺术不同于机械的反映论。客观物象要转化为主观物象。客观事物在画家心境中成像——主观形象，而不是照相机的镜头摄取出来的——客观形象。

毕氏说：

“人总是从某物开始，然后才可以把现实的一切痕迹去掉。”

“要从自己的印象和观察中解放出来。”

艺术家总是借着她运用的“媒体”，把自然主义的表象去掉，生发她和宣泄她的感情和理智。比如说从石头出发，恰恰要摒弃现实中那石头的表象。是用心观照石头，而不是简单的观察和印象。

毕氏语：

“画家经受着实与虚的阶段，此种包含着艺术的全部奥秘。”

这是个核心问题，但把实与虚分成阶段实不可以的。应该说“实中有虚，虚中有实”的虚实互化的奥秘。

由客观向主观转化，由表象向心象转化是高层次艺术产生的关键性变化。

毕加索是这样比喻的：“你看，一幅画之于我就是一个戏剧性行动。在这个过程中，现实发现它自身被裂开去了。这戏剧性对于我优先于其他一切考虑。至于那纯造型的

运作，如我所关注的那样，只是次要的。真正值当的是那造型运作的戏剧，是造化离开它本身而临到破灭的那个关节。”

这个关节就是表象的破灭（被抛弃）。心象的戏剧化的确立，这是艺术诞生的最重要的前提。

毕加索的作品看起来玄之又玄，但都是来自在现实生活中的“物象”的刺激之后，发生了戏剧的变化（或演化）而诞生。他的作品奇特、怪诞，却有着现实生活的根基。

毕氏说：

“不依样画葫芦，而要当作另一种东西画，把传统概念上的涵义代以另一种涵义，就产生令人震惊的效果。”

“不要耍弄观众的眼睛了，而要耍弄他们的头脑。”这话太有意味了。

我想：意思是说要观众的眼睛应接不暇，远远没有让观众的大脑应接不暇更重要。我们常看到千山万壑堆成的全景山水，五光十色精致勾画，只是欺骗和浪费人的视力。观者的眼睛，而丝毫不能蒙混人们的头脑。观者内心骂道：讨厌。所以我们要提倡净化人们的心灵，睿通人们的智慧，而不尚表面的浮华。

毕加索声称他的说法是“中国人观念中的现实主义”。他主张直觉与理性相结合。他认为“所谓完全的无意识根本就不存在”。“当您想达到无意识状态时，就不再是无意识的了”。

无论何时，艺术的审美都有高低之分，价值不同。艺术家的自我应更重视真善美的价值，否则，自我的意义在哪里呢？比如，钱钟书在《释文盲》中写道，有一位时髦贵妇对大画家威斯娄说：“我不知道什么是好东西，我只知道我喜欢什么东西。”威斯娄鞠躬敬答：“亲爱的太太，在这一点上太太所见和野兽相同。”斯言妙哉！如果人的自我，不能超越凡胎俗骨，不能把真善美与动物本能的爱喜取舍分开。那么这自我的属性是野兽的而不是人类！！

正如毕加索所谓“毁灭者”的毕加索，也亦非总是虚无的任意的破坏。他的自由创造、自我表现也并非毫无约束和控制而一概不顾高层次的秩序性和规律性。具有高度的审美价值。

毕加索一生 70 多年的创造生涯，充满着“毁灭”与“创造”，是破亦是立。正像毕加索自比的那样：“一条滚滚向前的大河，带着生活吸收的一切向前。”正是他意识中的现实的映现。

他的线条是他的精神运动的（奔驰）轨迹。

笔墨线条是精神驰骋的运动线。和谐、微妙、丰富、变化。