

御書



28138

J205
93-105

梅良论

于希宁 著

山东教育出版社

论 画 梅

于希宁 著

*

山东教育出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东省新华书店发行 山东新华印刷厂印刷

*

787×1092毫米16开 本12印张 4插页 164千字

1989年5月第1版 1989年5月第1次印刷

印数 1—1,100

ISBN 7—5328—0432—1/G·347

定价20.00元



才德勤修養
三魂共一心

辛寧



前 言

我于1913年出生于山东潍县。这是一个文风很盛的地方,特别是书画,更为社会各阶层所重视。不少小学的图画课在各方面的倡导支持下,颇有一些水平,在小学的高年级里已经开始临摹一些前辈的作品。这样,在前辈的影响鼓励下,我从幼年即热爱绘画。在中学时期,课内外又从当地书画家丁东斋、刘秩东等前辈学习绘画,有时自己也初步进行所谓的“创作”。就在这块肥沃的土地上,我的艺术生命萌芽以至成长起来,高中毕业后,终于走上了绘画艺术的道路。

三十年代初,我进入了上海新华艺专。曾受教于黄宾虹、潘天寿、诸闻韵、诸乐三、俞剑华、王陶民、熊松泉等诸先生。初时,我的画路较宽,花鸟、人物、山水、走兽都有所接触;随着在艺术领域里的逐步深入,根据个人的兴趣和特点,几乎以大半生的时间致力于小写意花鸟画;到晚年,又以较长的岁月用于画梅。回顾大半生之中,我从未间断过对绘画艺术的探索,“纸上笔头画外功,雄文岂是靠词充。常言精进须求实,面壁静思在内通。”这首诗就是我从事绘画的基本指导思想。

提到画梅,也许是与我的个性有关。在“四君子”、“岁寒三友”等一些传统观念的影响下,从幼年,我即喜爱梅花,以其是可耐“岁寒”的“君子”;中学时代,也曾临摹过一些前人的梅花作品。当时只是以学画为目的,既没见过梅花的庐山真面,更无从体察梅花的精神气质。在上海学习期间,每年寒暑假以及花开季节,都要到名山大川、花卉胜地写生,曾数次到苏、杭、宁等梅花胜地探梅,从而大开眼界。我开始认识到先众木而花,先天下而春,铁骨傲寒,疏枝横斜,香飘万里的梅花实质。说实在的,在三十年代,我已经爱上了梅花,好象与梅花之间有了一种共同的语言,以至每次探梅总是留连忘返,依依不舍。此时才开始体会到陆放翁:“二十里中香不断”、

“曾为梅花醉似泥”、“何方可化身千亿，一树梅花一放翁”等诗句的真谛。十年动乱，花鸟画被视为禁忌，只能画梅，但无心挥笔，心里却经常惦念着十里寒香的梅林，深恐一旦被砍伐干净。粉碎“四人帮”后，犹如出笼的飞鸟，我首先到苏、杭探望了一别十年的梅君，曾有“探春千里征，冒雪访梅君，且喜老柯健，不负春会勤”的诗句。此后的八年时间里，我又曾五次到香雪海等地探梅。前后算来，我与梅花结缘已有近半个世纪，但比较集中的研究梅花，探索技法，搞一些尝试性的创作，还是近十几年的事。

我们祖国已进入了建设社会主义的新时期，无论老年和中青年画家，思想感情犹如开闸的春水，在建设有中国特色的社会主义的时代精神鼓舞下，大家创作了大量的反映着时代气息的作品。我总认为，好的艺术作品不能没有思想，不能墨守陈规，必须要表现新的时代气息。只有从现实生活中创作出来的作品，才会有血有肉、亲切感人。前人画梅尚孤傲、萧疏、幽静，而在八十年代的今天，却应该表现创新、向上、坚韧、顽强的格调。人们称梅花为“一枝春”，它集刚劲、坚贞、俏丽、希望于一身。在世界这个大花园里，我们伟大的祖国不正是既古老、又年轻，而且充满了希望和俏丽的“一枝春”吗？因此，在新时期画梅，就应该将新的时代精神与梅花的品性以及作者的主观情思相融合，作为创作的基础。我常喜欢题写“才德勤修养，三魂共一心”的诗句，就是这个意思。所谓三魂，即国魂、人魂、画魂。也只有将主客观结合起来，赋予这一艺术形象以新魂，才能使梅花作品富有时代感和艺术价值。

多年来，在梅花的创作过程中，无论对笔墨技巧、构图以及意境的创造等方面，我都积累了一些体会和问题。在技法上，对画老干新枝、勾花点蕊也作了一些探讨，但我总是不能满意自己的作品，求变求新之心无时无刻。我曾多次带着问题去探梅，又带着新的启示归来，反复求索，力图将现实生活与艺术境界之间的关系解决得更好一些。事物的发展永无止境，对梅花的探索也还只是千里之行，还要继续探索。我曾在一幅梅花上题曰：“老来劳瘁债无休，梦里心耕雪海畴。若不为君传美德，宁将朽木种猴头。”为了及时总结这段时期的个人心得，遂写了《论画梅》一书。

《论画梅》一书，可以说是一本画梅的专著。全书分五章：画梅的历史发展概况；介绍历代画梅主要论著；对画梅的意境、构图等几个重要问题的

探讨;比较系统地介绍画梅技法,包括个人的一些画法;把个人近作五十余幅,按意境和幅式的不同,大体分为十类,对每类都从不同角度作了分析。为了便于画梅者检索,最后还附有历代画梅名家传略。这本书的阅读对象,主要是艺术院校的学生和业余的美术工作者,也可作为艺术院校教材。

在这本书的编写中,挚友丁友鲲同志费了许多心血。丁友鲲同志执教于山东医科大学,自幼即酷爱绘画,离休后沉醉于绘画和史论的研究。限于我的知识修养所限,本书不妥错误之处在所难免,希望读者提出意见,使我在有生之年,得以改进,对画梅的进一步研究必有所裨益,我将衷心感谢。

在写作中,得到刘龙庭、刘曦林、谭英林诸位同志的许多热情帮助,于此深表谢意。

于希宁

于济南

目 录

第一章	画梅在中国绘画史中的发展概况	(1)
一	起始	(1)
二	第一部画梅专著——《华光梅谱》	(2)
三	文人画的兴盛与画梅的发展	(5)
四	清代的画梅概况	(8)
五	结语	(10)
第二章	学习传统,立足创新	(12)
一	画梅专著简介	(12)
二	《画梅浅说》	(13)
	《题画梅》	(18)
三	学习画梅论著应注意的几个问题	(21)
1	学习传统,立足创新	(21)
2	外师造化,中得心源	(21)
3	加强自我修养	(22)
四	关于所谓“梅不入画科”的考证	(24)
第三章	几个问题的讨论	(27)
一	如何理解梅花的精神气质	(27)
二	关于意境	(30)
1	意境的创造来源于生活	(31)
2	意境的创造还须借助题诗志跋	(32)
3	意境的创造与时代气息	(34)

三	关于笔墨技巧	(35)
1	笔墨技巧的运用要服从意境	(36)
2	笔墨技巧要潜心锤炼,要有个性	(38)
四	构图中的辩证法	(44)
1	取舍	(45)
2	取势	(45)
3	黑白	(46)
4	疏密	(51)
5	画内与画外	(54)
6	局部与整体	(55)
7	题款与用印	(58)
第四章	画梅技法	(67)
一	梅的生理与形态特征及生境分布	(67)
二	枝干画法	(69)
1	枝干的穿插	(69)
2	枝干的画法	(75)
三	花、萼、蕊的画法	(81)
1	花的形态	(81)
2	花的画法	(81)
3	萼与蕊的画法	(83)
4	花的衬托	(87)
四	苔点	(87)
第五章	图例类析	(91)
一	悬崖溪口	(91)
二	雪梅	(96)
三	配合	(102)
四	色梅	(103)
五	勾干	(107)
六	长卷、横幅	(112)
七	折枝	(118)

八、风月	(124)
九、局部	(128)
十、全树	(135)
附录一 作者画梅题诗与题跋选录	(142)
附录二 历代梅花作品选	(149)
附录三 历代画梅名家传略	(160)

第一章 画梅在中国绘画史中的 发展概况

一 起 始

梅花，以其铁骨铮铮，玉洁冰清、傲霜冲寒，先众木而花的高尚气质，赢得了历代诗人画家和人民群众的喜爱，在历代诗人画家中以爱梅、写梅、画梅而著称于世者不乏其人。那么，作为“四君子”之一的梅花，究竟是从什么时候开始入画的呢？这却很难考证出具体的时间。不过根据历代有关的资料，是可以理出一个比较明确的源流脉络的。

明代宋濂在《銮坡集》中曾有关于画梅的论述，他说：“唐人鲜有画梅者，至五代滕胜华写《梅花白鹅图》。而宋·赵士雷继之又作《梅江落雁图》。自时厥后丘庆余、徐熙辈或偏以山茶，或杂以双禽，皆傅五采，当时观者辄称为逼真。大梅，负孤高伟特之操，而乃润之于凡禽俗卉间，可不谓之一厄也哉！所幸仲仁师起于衡山之华光寺，怒而扫去之，以浓墨点滴成墨花，加以枝柯，俨如疏影横斜于明月之下，摩诃老人大加赏识，既已拔梅于泥涂之辱。及逃禅老人扬补之之徒作，又以水墨涂绢出白葩，尤觉精神雅逸。梅花至是，益飘然不群矣。”

宋濂之后，如明·刘世儒、沈襄以及清代的王概等人，也有关于画梅的考证，但与宋濂的考证大同小异。如王概有如下的记载：“唐人以写花卉名者多矣，尚未有专写梅称者，于锡有《雪梅野雉图》，乃用于翎毛上。李钩始称善画梅，其名亦不大著。至五代滕昌佑、徐熙画梅皆钩勒着色。徐崇嗣独出己意，以丹粉点染为没骨画。陈常变其法以飞白写梗用色点花。崔白专

用水墨。李正臣不作桃李浮艳，一意写梅，深得水边林下之致……”

近代郑午昌在《中国画学全史》中，也有这样的分析：“四君子，之入画，各有先后，要至宋而始备。”“写梅虽不敢断始于何人，但厥派甚多，有先勾勒后著色者，唐人于锡能之；有用色点染者，则宋初徐崇嗣能极其妙；他如陈常以飞白写梗，用色点花，格又变矣。其专用水墨写者，创于崔白，精于华光长老、释仲仁，南宋扬无咎更创圈白花头之一派……。所以灿然大发于宋代者，实为当时一般士夫有寄托之描写，遂为时代的产物。”

综上所述，可以认为：梅花之入画，是从唐代起始的，但当时还没有专以画梅著称的画家，有些人画梅，还多是杂在其他题材之间。如唐代于锡的《雪梅野雉图》，五代滕昌佑（字胜华）的《梅花白鹇图》等。直到宋代释仲仁、扬补之等，方以为梅花“负孤高伟特之操，不能溷于凡禽俗卉之间”，他们开创了各具特色的画梅技法，备受时人赏识，认为他们的作品“俨如疏影横斜于明月之下”，“精神雅逸”，写出了梅花“负孤高伟特之操”，“飘然不群”的品格。仲仁的梅花作品已经失传，而扬补之则有《四梅图》等流传到今天，这也是我国迄今所能见到的最早的以梅花为独立题材的作品。至今读之尤觉“疏枝苍劲，清气袭人”。可见梅花入画起始于唐，而盛于宋代，至南宋已逐渐形成了独立的画科，无论在理论上、技法上都有了很大的发展。宋代已有了宋伯仁的《梅花喜神谱》，仲仁、扬补之的《华光梅谱》，赵孟坚的《梅竹谱》等专著，比较系统地总结画梅的理论和技法，当时画梅之风已相当兴盛了。同时也出现了许多有名的画家，有兼画梅竹者，如黄筌、李迪、范宽、文同、苏轼、马远、梁楷等；有专于画梅者，如马麟、仲仁、扬补之、赵孟坚等。画梅之道，至宋已蔚为大观。

二 第一部画梅专著——《华光梅谱》

两宋时期，在文同、苏轼等文人画家的影响下，作为文人所喜爱的题材之一——墨梅，已得到广泛的流行，后由释仲仁和扬补之等，总结了画梅的理论和技法，写出了我国第一部画梅专著——《华光梅谱》。为了叙述的方便，下面先介绍一下释仲仁和扬补之：

仲仁和尚(生卒年月不详),宋山阴浙江绍兴人。宋元祐年间(1086——1093)曾住衡州华光寺,人称“华光长老”。酷爱梅花,寺院内外遍种梅树,每逢梅花开放时,即移床梅林,吟咏终日。偶于月夜见窗间疏影横斜,萧然可爱,用笔描绘。翌晨视之,清疏动人,有月下之思。后经辛勤的创作实践,终于开创了水墨画梅法,于是有“墨梅鼻祖”之称。仲仁作画必郑重构思,“每写必焚香,禅定意适,则一扫而成。”至晚年,则纵心笔墨,愈作愈高。当时宋僧洪惠曾评曰:“华光作此梅如西湖篱落间烟重而昏时见,便觉赵昌写生不足道也。”(按:赵昌是北宋画院花鸟画高手,自号“写生赵昌”。)元·汤垕在《画鉴》中说:“华光长老以墨作梅花如影然,别成一家,正所谓写意者也。”当时大书法家、诗人黄庭坚与仲仁交好,曾赞扬仲仁写的墨梅“如嫩寒清晓,行孤山篱落间,但欠香耳。”尽管仲仁的墨梅作品没有流传下来,但从以上的评论,也可窥见一斑。

扬无咎(1097—1169),字补之,自称“草玄(汉扬雄)后裔”,故其姓从才不从木。补之工诗,善书画,书学欧阳询笔力劲利,画梅学释仲仁,尤擅巨幅,其枝干苍老如铁石,是仲仁以后又一墨梅宗师。曾游临江城,作折枝于乐工矮壁,往来士夫多往观之。当时江西人得补之一幅梅,价值不下百金。扬无咎笔下的墨梅,清静婉约,淡泊潇洒,开创用墨线圈花的新法,刻意表现梅的清韵,深得墨梅极致。这一技法流传至今,为历代画梅者相沿习用。明·解缙《春雨集》中曾记曰:“予乡先辈扬补之,所居萧州有梅树大如数间屋,苍皮皴斑,繁花如簇,补之日临画之,大得其趣。”宋室南渡后,补之耻与秦桧为伍,不受朝廷征引,不慕荣利,不俯仰时俗,并把不与统治者同流合污的精神寄于笔下,借梅抒情,所以他的作品更显得孤傲高洁。“疏枝冷叶,清意逼人”,不肯仿效院体画法。

世传《华光梅谱》中“口诀”部分,乃华光寺和尚传自仲仁,“取象”部分则为扬补之所补充。根据俞剑华先生考证:“此书若必认为仲仁亲手所著,自多谬戾;若定为补之所作,而论始于仲仁则无可议。”不管怎样,这些考证都肯定了释仲仁,扬补之是《华光梅谱》的主要作者。这部最早的画梅专著,除总结了画梅的技法,还阐述了画梅的理论,同时也反映了作者有关绘画的美学思想。《华光梅谱》对画梅提出了“形神兼备”的要求。例如书中将梅分为枯梅、新梅、繁梅、山梅、疏梅等十种,并强调了“十种梅花朵,须凭梅色分;

莫令无辨别,写作一般春。”书中还提出了“一丁、二体、三点……六枝、七鬚”等等,从深刻的观察和大量的写生中所得出的有关形似的要求。在神似方面,《梅谱》提出了写梅花时要能有“泣露含烟,如愁如语,傲雪凝寒……之感”。又曰:“枝多花少,言其气之全也。枝老而花大,言其气之壮也。枝嫩花细,言其气之微也。”这种形神兼备的要求,实际上是基于画家本人理想与情操的一种特殊感受,要求不但要画出现实中的梅花,还要画出理想中的梅花,要借梅之景抒自己之情。从对仲仁及扬无咎作品的一些评价,如“纵心笔墨”,“清疏淡雅、高洁简逸”,“疏枝冷叶、清意逼人”等,都说明释仲仁、扬无咎的梅花作品,已达到了相当的高度。《华光梅谱》在技法方面也是有相当成就的,对梅的生理特征有着深入的观察、研究,在大量实践的基础上提出了“画梅口诀”、“取象”和应注意的画梅“三十六病”等等内容。我认为,既然已经形成“口诀”,这必然是由长期的、大量的创作实践总结而来,绝不是某个人一时的即兴创作。据考证,华光长老主持华光寺时,扬补之年仅七岁,可见从华光到补之这一过程要几十年的时间,因此《华光梅谱》中所记载的“口诀”、“取象”、“指迷”等内容,都应该看作是前人长期实践经验的积累。此外,还必须提一下汤正仲。汤正仲,字叔雅,号闲庵,浙江黄岩人,是扬补之的外甥。他“善画梅,师补之,甚得舅氏遗法”。叔雅在《华光梅谱》后又继之而写了《画梅法》,引伸和发展了《华光梅谱》中的一些论述。他在《画梅法》中更提出了“形”、“理”、“神”兼备的要求。他认为画梅除要求形似与神似之外,还要合乎“道理”,即要合乎客观事物的内在规律。如“花大抵以五出为正,四出、六出者为棘梅……”叔雅的墨梅清雅俏丽,特别是他在扬补之圈花法之后,又创了“倒晕”的画法。即用墨笔勾出花形之后,在花的四周用浅墨晕染,把白花衬托出来,更显得冰花如玉,气韵淡雅,以至获得了“青出于蓝”的声誉。后人作梅也多继承此法。总之,无论仲仁、补之都主张形神兼备,既强调形似,又重神似,更重抒情,要求画家对梅花有特殊感受,借梅花之景,抒自己的情,不但要画出形神兼备的现实中的梅花,而且要求画出理想中的梅花。这正是一种源于生活而又高于生活的绘画美学思想的体现。

三 文人画的兴盛与画梅的发展

元代时,不少画家和知识分子因不满异族的统治,拒不仕元,往往借助笔墨以明志或写愁寄恨。在画法方面,他们不太讲求形似。作品中一方面表现了泉林生活的恬淡简逸,一方面又抒发了对现实不满的意志情操。于是,“文人画”的画风在宋代的基础上又发展到空前的高度。文人画画风要求充分体现作者的思想感情,要表现作者自己的个性,较宋代形神兼备等要求又有了较大的发展。随着文人画的发展,象梅、兰、竹、菊这样的题材,由于挥洒方便,特别是适合抒发坚贞高逸的情操,于是文人、画家知识分子,以挥写“四君子”画而抒情言志者大有人在,其中尤以墨竹为最盛。据有关文献记载,当时能作此类画的画家,竟占元代画家的三分之二。可见,由于文人画的兴盛,给“四君子”画带来了空前的繁荣,随之也出现了不少写梅的名家。王冕就是一位有代表性的人物,而且在中国绘画史上也是一位颇有影响的画家。下面重点谈谈王冕的一些论点。王冕(1287—1364),字元章,别号煮石山农,浙江诸暨人。出身贫苦家庭,善画墨梅,著有《竹斋诗集》等书。王冕论画重传神,他曾在《赠写照陈省堂》的诗中说:“写貌易,写心难,状之妍且笔可得,至理不在颜色间。”这种比一般传神更深一层的“写心”的提法,显然是对画家把客观对象融之于主观世界的要求。王冕认为绘画必然要表现画家的人品、胸次气质。他在为柯九思画竹图的题诗中写道:“长缣大楮纵横斜,高堂六月惊秋声。人传学士手有竹,我知学士琅玕腹。”他在自己的墨梅中题诗曰:“老仙醉吸墨数斗,吐出梅花个个真。”他这里所说的“腹中琅玕”,“吐出的梅花”,显然就是指画家的气质、品格,他把竹和梅花人格化了。王冕主张以绘画寄托抒发画家的思想与感情,因此在不少的画梅诗中表现了对异族统治的不满。例如他曾在题画梅诗中写道:“冰花个个圆如玉,羌笛吹它不下来。”“千年万年老梅树,三花五花无限春。不画寻常野桃李,只将颜色媚时人。”“不要人夸颜色好,留得清气满乾坤。”王冕的这些诗句是把梅花当作自我写照并寄予了主观感情。王冕擅长画梅,但又以胭脂作没骨体,很受时人赏识,以至“燕京贵人争求之”。他画梅自闾溪径,常

以巨干密枝表现梅树苍劲清奇之姿,特别是写嫩枝,挺拔有力,生意盎然,充分表现了梅的绰约风神。王冕的时代,距今已六百余年,他的诗句仍为后世所传颂,而我们每次欣赏他的作品,总觉得有一种倔强的气质,勃勃的生机扑面而来,使人有一种清新超逸的美的感受。此外,元代还有其他一些画梅的名家。如陈立善、吴太素等,并有《松斋梅谱》传世。

入明以后,近三百年时间,绘画的发展是错综复杂的。明太祖以至宣宗、宪宗、孝宗等几个皇帝都喜爱丹青,他们集中了全国著名的画家进入宫廷,于是专为帝王贵族效劳的所谓宫廷画盛极一时。这种宫廷画主要是追求工整富丽的风格。如倪端、吕纪、边文进、赵原等。同时因为封建帝王对画家的思想控制极为严酷,盛著、周位、戴进、于仁智等著名画家皆因绘画不称帝意而获罪,甚至被斩于市。于是人人自危,绘画竞相仿古,不敢创新,大大束缚了文艺思想的自由发展。随着商品经济的发展,中外贸易文化的沟通,到嘉靖、万历以后,社会思想已渐趋活跃,宫廷绘画趋向衰落,画风也从束缚中得到一些解放,以至明代画坛上又出现了绚丽多姿、流派纷呈的繁荣局面。例如历史上有名的吴门画派、华亭派(松江派)等。对于各种画派的兴起,应该说这是社会发展、思想进步的必然,绘画的发展必然要表现个性和群体画家的地方色彩,这就不但繁荣了美术创作,而且也促进了变革创新。作为“四君子”画,当时流行已广,并已发展到墨竹、墨梅并盛的局面,有名的山水、花鸟、人物画家中很多人喜欢画梅竹。如林良、吕纪、沈周、唐寅、文征明、仇英、徐渭、陈淳等等,都有梅竹作品或题梅诗传世。而以画梅著称者也不乏其人,如王绶、夏杲、陈录、陈继儒、周之冕、刘世儒等。周德元画梅被称为王元章后一人,盛安之梅豪纵爽趣,王谦写梅则苍劲幽逸,任道逊夫妇风格秀逸,他们均为时人所称赞。据郑午昌考证,当时擅长画梅者有四五十人之多,极一时之盛。特别是在杰出的水墨写意花鸟画家徐渭、陈淳的影响下,抒情写意、笔墨情趣已占主导地位,从而大大繁荣了明代的画坛,把文人画又推向一个新的高度。明代有关画梅的论著也是较丰富的。如宋濂的《论画梅》,沈襄的《梅谱》,刘世儒的《雪湖梅谱》,徐沁的《墨梅》等,还有一些散见于各种书籍之中的画梅论述,使画梅的理论和技法又得到了进一步的发展。宋濂在他的《论画梅》中阐述了这样一个基本观点:他认为梅花“负孤高伟特之操”,如果与凡禽俗卉画在一起,就好象把梅花置

于“泥涂之中”。宋濂的这一观点,实际上是要求画家应充分理解梅花的精神本质,然后采用特定的笔墨技法加以表现,要求画家必须能写出梅花的“神”,写出梅花的“气质”,对画家提出了更高标准的要求。

陈继儒,字仲醇,号眉公。他在《陈眉公全集》中阐述了不少绘画的观点,他认为绘画应该反映物象的“意气”。宋代苏轼曾说:“观士人画,如阅天下马,取其意所到。”陈继儒认为“东坡此言,得鉴画之髓。”他说:“写梅取骨,写兰取姿,写竹直以气胜。”这里所谓“骨”、“姿”、“气”和所谓“意气”,是同一含义,主要也是指画家必须理解对象的精神本质。而且陈继儒还要求画家要能“多文”和读“万卷书”,以培养画家的人品、气质,作为绘画的主要条件。

沈襄,号小霞,善画梅,人称其“干随笔生,枯润咸有天趣。”沈襄著有《梅谱》。他把梅分为老、雅、繁、疏等12种,并有画梅技法方面的论述。他同样主张画梅要形神兼备,主张画家要通过笔墨技巧表现一种情景交融的“意趣”。他认为“写梅全在兴致”、“未下笔时全梅先在目中,然后纵横批扫,自有趣意”。他说:“古人寄情物外,意在笔先,兴致飞跃,得心应手……”以上的这些观点,正是文人画所要求的艺术境界。徐青藤在题王元章倒枝梅时写道:“皓态孤苦压俗姿,不堪复写拂云枝,万事从来嫌高格,莫怪梅花着地垂。”这是借梅花的“高格”对现实流俗的刺虐。在当时,有不少论述非常强调画家要把自己的人品、胸次、气质、情操与对绘画对象的认识、感受交融在一起,所谓“得之于心,寓诸笔,而形于笔墨”,“神具心胸,而生自指腕”。即沈襄所说“写梅全在兴致”。我以为,这是指画家在创作时所具有的灵感与激情,创作要充分体现画家自己的思想感情,这是艺术作品所追求的境界,它是源于生活又高于生活的。所谓“写意”,就是要写修养、写思想感情。要写出主观感情与表现对象之间高度融化而产生的意境。这也是文人画最本质的东西。