

中

原

农

民

出

版

社

中国艺术家随笔



绘画艺术家卷 ①

编著

中国艺术家大随笔
编辑委员会

繪畫藝術家卷

國畫

中國藝術家大隨筆編輯委員會 編著



中原農民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术家大随笔:绘画艺术家卷/中国艺术家大随笔编委会编. — 郑州:中原农民出版社,1998.9

ISBN 7-80641-142-9

I. 中… II. 中… III. 随笔-作品集-中国-当代 IV. I267

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 27348 号

中国艺术家大随笔

绘画艺术家卷(上、下册)

编著 中国艺术家大随笔编委会

责任编辑 王丹 吴丹青

中原农民出版社出版 (郑州市农业路 73 号)

河南省新华书店发行 河南第一新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 28.375 印张 711 千字

1999 年 1 月第 1 版 1999 年 1 月第 1 次印刷

印数 1-3000 册

ISBN 7-80641-142-9/I·009 定价:58.00 元(上、下册)

听天阁画谈随笔

潘天寿

杂 论

天有日月星辰，地有山川草木，是自然之文也。人有性灵智慧，孕育品德文化，是人为之文也。原太朴混沌，浑茫无象，三才未具，无自然之文，亦无人为之文也。然无为有之本，有为无之成，有其本，辄有其成，此天道人事之大致也。

人系性灵智慧之物，生存于宇宙间，不能有质而无文。文艺者，文中之文也。然文，孳乳于质，质，涵育于文，两者相互而相成，故《论语》云：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”其为人之大旨欤。

艺术产生于人类之劳动，为人类所共有也，非为某个人、某部族、某阶级所私有也。原始公社后，渐转变为奴隶社会、封建社会、资本主义社会，因此工农劳动者，渐被摒于艺园之外矣。

是艺术也,非人类初有之艺术也。

奴隶社会、封建社会、资本主义社会,掠夺剥削之社会也。掠夺剥削者,无处不千方百计以满足其占有欲,其对物质之食粮也如此,对精神之食粮也亦然,以致共有之绘画,为掠夺剥削者所霸有矣。然《易》曰:“剥极则复”。今日之社会,无掠夺剥削之社会也,绘画,亦应由掠夺剥削者之手中,回复归于人民。

艺术为人类精神之食粮,即人类精神之营养品。音乐为养耳,绘画为养目,美味为养口。养耳、养目、养口,为养身心也。如有损于身心,是鸦片烟酒,非艺术也。

物质食粮之生产,农民也。精神食粮之生产,文艺工作者也。故从事文艺工作之吾辈,乃一生产精神之老艺丁耳。倘仍以旧时代之思想意识,从事创作,一味清高风雅,风花雪月,富贵利达,美人芳草,但求个人情趣之畅快一时,不但背时,实有违反人类造创艺术之本旨。

艺术为思想意识之产物。意识形态之转变与进展,全表里于社会政治经济之情况。故文艺工作者,必须追求思想意识之赶上或赶先于时代,不落后于时代。

艺术不是素材的简单再现,而是通过艺人之思想、学养、天才与技法之艺术表现。不然,何贵有艺术。

吾国绘画之孕育,远在旧石器时代。近时周口店所发掘之削刮器,虽加工粗糙,然大致具备形象之对称美,线条之韵律美,成原始绘画刻划之雏形。至新石器时期,始有彩陶绘画之发明,以黑色粗简之线条,描绘水波纹、云雷纹、几何纹,及鹿、鱼、鸟、蛙、半身人

像等以为装饰。然尚未有简单文字之发现。至商代青铜器、殷墟龟甲之呈现后,始见有象形文字之刻铸与书写,则绘画先于文字矣。然考吾国初期文字,以黑线为表达,象形为组成,与原始绘画,实同一渊源。故吾国文字学者及绘画史论家,均有书画同源之说,以此也。是后虽分道扬镳,独立体系,仍系兄弟手足,有同气连枝之谊,至为密切,迄今犹然。

绘画,不能离形与色,离形与色,即无绘画矣。

宇宙间之万物万事,均可作为画材、剧材。然无画家、戏剧家运用而表达之,则仍无以成艺术。原宇宙间之万物万事,本不为画人、戏剧家而存在,特画人、戏剧家,从旁借为素材而已。

有万物,无画人,则画无从生;有画人,无万物,则画无从有;故实物非绘画,摄影非绘画,盲子不能为画人。

画者,画也。即线为界,而成其画也。笔为骨,墨与彩色为血肉,气息神情为灵魂,风韵格趣为意态,能具此,活矣。

济山僧(石涛)《画语录》云:“太古无法,太朴不散,太朴一散,而法立矣。”故无法,画之始,有法,画之立,始与立,复融结于自然,忘我于有无之间,画之成,三者一以贯之。

法自画生,画自法立。无法非也。终于有法亦非也。故曰:画事在有法无法间。

画中之形色,孕育于自然之形色;然画中之形色,又非自然之形色也。画中之理法,孕育于自然之理法;然自然之理法,又非画中之理法也。因画为心源之文,有别于自然之文也。故张文通(璪)云:“外师造化,中得心源。”

自然之理法，画外之师也。画中之理法，心灵中积累之画学泉源也。两者融会之后，进而以求变化理法，打碎理法，是张爱宾(彦远)之所谓“了而不了，不了而了也”。然后能瞑心玄化，造化在手。

学画时，须懂得了古人理法，亦须懂得了自然理法，作画时，须舍得了自然理法，亦须舍得了古人理法，即能出人头地而为画中龙矣。

画事除“外师造化”、“中得心源”外，还须上法古人，方不遗前人已发之秘。然吾国树石一科，至唐，尚属初期，技术法则之积累，极为低浅，故张文通氏答毕庶子宏问用秃笔之所受，仅提“外师造化”“中得心源”而未及法古人一项耳。

顾长康(恺之)云：“以形写神”，即神从形生，无形，则神无所依托。然有形无神，系死形相，所谓“如尸似塑”者是也。未能成画。

顾氏所谓神者，何哉？即吾人生存于宇宙间所具有之生生活力也。“以形写神”，即表达出对象内在生生活力之状态而已。故画家在表达对象时，须先将作者之思想感情，移入于对象中，熟悉其生生活力之所在；并由作者内心之感应与迁想之所得，结合形象与技巧之配置，而臻于妙得。是得也，即捉得整个对象之生生活力也。亦即顾氏所谓“迁想妙得”者是已。

顾氏所谓“以形写神”者，即以写形为手段，而达写神之目的也。因写形即写神。然世人每将形神两者，严划沟渠，遂分绘画为写意、写实两路，谓写意派，重神不重形，写实派，重形不重神，互相对立，争论不休，而未知两面一体之理。唐张爱宾《历代名画记》

云：“古之画，或能移其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难与俗人道也。今之画，纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。”张氏所谓“移其形似”，“尚其骨气”，即以形似为体，以骨气为用者也。张氏所谓“以气韵求其画”是“即用明体”而形似自在，仍系两面而一体者也。张氏又云：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气、形似，皆本于立意而归于用笔。”即整体形神一致之表达；是由立意、形似、骨气三者，而归总于用笔之描写。实为东方绘画之神髓。

“以形写神”，系顾氏总结晋代以前人物画形神相互之关系，与传神之总的。即是我国人物画欣赏批评之标准。唐宋以后，并转而为整个绘画衡量之大则。

顾长康云：“迁想妙得”，乃指画家作画之过程也。迁：系作者思想感情，移入对象。想：系作者思想感情，结合对象，以表达其精神特点。得：系作者所得之精神特点，结合各不相同之技法，以完成其腹稿也。然“妙”字，系一形容词，加于“得”字上，为全语之关纽。例如长康画裴楷像，当未下笔时，对迁、想、得三字功夫，原已做得周至，然画成后，觉精神特点，有所未足；是缘裴楷美容仪，有识具，若仅表现其容仪之美，而不能达其学识和才干之胜，则非妙也。故须重加考虑，得在颊上添画三毛，始获两者俱胜之妙果。此妙果，既非得于形象上，又非得于技法中，而得之于画家心灵深处之创获。是妙也，为东方绘画之最高境界。

凡事有常必有变。常，承也；变，革也。承易而革难，然常从非常来，变从有常起，非一朝一夕偶然得之。故历代出人头地之画家，每寥若晨星耳。

《易》曰：“天行健，君子以自强不息”，是做人之道，亦治学作画之道。

名利之心，不应不死。学术之心，不应不活。名利，私欲也，用心死，人性长矣。画事，学术也，用心活，画亦活矣。

画事须有天资、功力、学养、品德四者兼备，不可有高低先后。

画事须有高尚之品德，宏远之抱负，超越之识见，厚重渊博之学问，广阔深入之生活，然后能登峰造极。岂仅如董华亭所谓“但读万卷书，但行万里路”而已哉？

石涛上人云：“画事有彼时轰雷震耳，而后世绝不闻问者。”时下少年，谁能于此有所警惕。

绘画往往在背戾无理中而有至理，僻怪险绝中而有至情。如诗中之玉川子（卢仝），长爪郎（李贺）是也，近时吾未见其人焉。

画事以奇取胜易，以平取胜难。然以奇取胜，须先有奇异之秉赋，奇异之怀抱，奇异之学养，奇异之环境，然后能启发其奇异而成其奇异。如张璪、王墨、牧谿僧、青藤道士、八大山人是也，世岂易得哉？

以奇取胜者，往往天资强于功力，以其着意于奇，每忽于规矩法则，故易。以平取胜者，往往天资并齐于功力，不着意于奇，故难。然而奇中能见其不奇，平中能见其不平，则大家矣。

药地和尚（弘智）云：“不以平废奇，不以奇废平，莫奇于平，莫平于奇。”可谓为奇平二字下一注脚。

世人每谓诗为有声之画，画为无声之诗，两者相异而相同。其所不同者，仅在表现之形式与技法耳。故谈诗时，每曰“诗中有画”。谈画时，每曰“画中有诗”。诗画联谈时，每曰“诗情画意”。否则，殊不足以为诗，殊不足以为画。

晋王羲之《笔势论》云：“每作一画，如列阵之排云，每作一戈，如百钧之弩发，每作一点，如危峰之坠石，每作一牵，如万岁之枯藤。”是点画中，皆绘画也。唐张彦远《论画六法》云：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归于用笔，故工画者多善书。”是形似骨气中，皆书法也。吾故曰：“书中有画，画中有书。”

荒村古渡，断涧寒流，怪岩丑树，一峦半岭，高低上下，欹斜正侧，无处不是诗材，亦无处不是画材。穷乡绝壑，篱落水边，幽花杂卉，乱石丛篁，随风摇曳，无处不是诗意，亦无处不是画意。有待慧眼慧心人随意拾取之耳。“空山无人，水流花开。”惟诗人而兼画家者，能得个中至致。

荒山乱石间，几枝野草，数朵闲花，即是吾辈无上粉本。

看荒村水际之老梅，矮屋疏篱之寒菊，其情致之清超绝俗，恐非宫廷中画人所能领略。

风日晴和时，游名山水，看古诗词，读古书画，均足以启无穷画思。

看山，须有云雾才灵活，画山，须背日光才厚重，此意范中立（宽）、米襄阳（芾）知之。近时黄宾虹，可谓透网之鳞。

杨诚斋(万里)《舟过谢潭》诗云：“碧酒时倾一两杯，船门才闭又还开，好山万皱无人见，都被斜阳拈出来。”是画意也，亦画理也。原宇宙万有，变化无端，惟大诗人与静者，每在无意中得之，非匆匆赶路者所能领会。亦非闭户作画者所能梦见，故诚斋翁有“好山万皱无人见”之叹耳。

黄岳之峰，掀天拔地，恢宏奇变，使观者惊心动魄，不寒而栗；雁山之飞瀑，如白虹之泻天河，一落千丈，使观者目眩耳聋，不可向迩；诚所谓泄天地造化之秘者欤。

画家中之范华原(宽)、董叔达(源)、残道人(髡残)、个山僧(朱耷)、瞎尊者(石涛)，是泄人文中之秘者也，其所作，可与黄岳峰峦、雁山飞瀑并峙。盖绘画与自然景物，合之，本一致。分之，则两全。

山水画家，不观黄岳、雁山之奇变，不足以勾引画家心灵中之奇变。然画家心灵中之奇变，又非黄岳、雁山可尽赅之也。故曰：画绘之事，宇宙在乎手。

山无云不灵，山无石不奇，山无树不秀，山无水不活。

作画时，须收得住心，沉得住气。收得住心，则静。沉得住气，则练。静则静到如老僧之补衲，练则练到如春蚕之吐丝，自然能得骨趣神韵于笔墨之外矣。

运笔应有天马腾空之意致，不知起止之所在。运意应有老僧补衲之沉静，并一丝气息而无之。以静生动，以动致静，得矣。

石谿开金陵，八大开江西，石涛开扬州，其功力全从蒲团中来。世少彻悟之士，怎不斤斤于虞山娄东之间。

戴文进、沈启南(石田)、蓝田叔(瑛)，三家笔墨，大有相似处。尤为晚年诸作，沉雄健拔，如出一辙，盖三家致力于南宋深也。黄宾虹画语录云：“明代文、沈之作，虽渊源唐宋，惜多南宋。衡山(文征明)近师刘松年而追摩诘(王维)，石田师夏珪以入元人，于范中立、董、巨、二米犹少，故枯硬带俗。”又云：“文沈只能恢复南宋之笔法，而墨法未备。”原有明开国，辄恢复画院，其规制大体承南宋之旧。马、夏画系，亦随之复兴。当时院内外马、夏系统作家，如王履、沈希远、沈遇、庄瑾、李在、周鼎、周文靖、倪端、戴文进、吴小仙等，人才蔚起，声势特盛，其中以戴氏为特出，时称浙派。同时受其影响者，如周东村(臣)、谢时臣、唐六如辈，无不周旋于此派之下，可谓盛矣。原学术每不易脱去继承之关联，沈氏在此盛势之下，致力于马、夏独深，非偶然也。蓝氏直承戴氏，上溯南宋，远追荆、关，允为浙派后起，浙地多山，沉雄健拔，自是本色；沈氏吴人，其出手不作轻松文秀之笔，实在此焉。盖其来源同，其笔墨亦自然大体相同耳。胡世人于吴、浙间，一如诗家之于江西、桐城耶？

董华亭(其昌)倡文人画，主“直指顿悟，一超直入如来地”，其着想，自系文人本色。《画禅室随笔》论文人画云：“若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹易学也。”则董氏对“积劫方成菩萨”一点，自觉有所未遑耳。故其绘画论著中，非但未曾攻击马远、夏珪、赵伯驹、伯骕诸家，并对当时吴派末流，随意漫骂浙派，加以严正之批评。《画禅室随笔》云：“元季四大家，浙人居其三。王叔明(蒙)，湖州人，黄子久(公望)，衢州人，吴仲圭(镇)，钱塘人，惟倪元镇，无锡人耳，江山灵气，盛衰故有时。国朝名手，仅戴文进为武林人，已有浙派之目。不知赵吴兴(孟頫)亦浙人。若浙

派日就渐灭,不当以甜邪俗赖者,尽系之彼中也。”殊属就学术论学术,不失其公正态度。

董氏书画学之成就,平心而论,不减沈、文。其论画之见地及鉴赏之眼光亦然。其对浙派戴文进氏画艺之成就,不但未加轻视或贬抑,且曾予以公正之称扬。其题戴氏《仿燕文贵山水轴》(此画现藏上海博物馆)云:“国朝画史,以戴文进为大家。此仿燕文贵,淡荡清空,不作平时本色,尤为奇绝。”董氏绘画,原系文人画系统,戴氏,则为画院作家,其绘画途程,与董氏有所不同。然董氏之题语,劈头即肯定戴氏为“国朝画史大家”;其结语,亦谓“淡荡清空,尤为奇绝”。可知董氏全以戴氏之成就品评戴氏,不涉及门户系统之意识,有别于任意谩骂之吴派末流多矣。

画事,精神之食粮也,为吾人所共享。画事,学术也,为吾人所共有。如据一己之好恶,一己之眼目,入者主之,出者奴之,高筑壁垒,互相轻视,互相攻击,实不利百花齐放之贯彻。

世人尚新者,每以为非新颖不足珍,守旧者,每以为非故旧不足法,既不问“新旧之意义与价值”;又不问“有无需要与必要”;遑遑然,各据新颖故旧之壁垒,互为攻击。是不特为学术界之莽人,实为学术界之螿贼。此种现象,绘画界中,过去有吴浙之争,亦有中西之争,如出一辙,殊可哀矣。寻其根源,是由少读书,浅研究耳。

凡学术,必须由众多之智慧者,祖祖孙孙,进行不已,循环积累而得之者也。进行之不已,即能“日日新,又日新”之新新不已也。绘画,学术也,故从事者,必须循行古人已经之途程,接受其既得之经验与方法,为新新不已打下坚实之基础,再向新前程推进之也。此即是“接受传统”,“推陈出新”之意旨。

新旧二字,为相对立之名词,无旧,则新无从出。故推陈,即以出新为目的。

新,必须由陈中推动而出,倘接受传统,仅仅停止于传统,或所接受者,非优良传统。则任何学术,亦将无所进步。若然,何贵接受传统耶?倘摒弃传统,空想人人作盘古皇,独开天地,恐吾辈至今,仍生活于茹毛饮血之原始时代矣。苦瓜和尚云:“故君子惟借古以开今也。”借古开今,即推陈出新也。于此,可知传统之可贵。

接受优良传统,倘不起开今作用,则所受之传统,死传统也,如有拘守此死传统以为至高无上之宝物,则可请其接受最古代之传统,生活到原始时代中去,不更至高无上乎?苦瓜和尚云:“师古人之迹,而不师古人之心,宜其不能出一头之地也,冤域!”想今日之新时代中,定无此人。

学术固须接受传统,以为发展之动力。然外来之传统,亦须细心吸取,丰富营养,使学术之进步,更为快速,更为茁壮也。然以文艺言,由于技术方式、工具材料、地理气候、民族性格、生活习惯之各不相同,往往在某部分某方面,有所不融和者,应不予以吸收,以存各不相同之组织形式、风格习惯,合群众喜见乐闻之要求,不可囫囵吞枣,失于选择也。否则,求丰富营养,恐竟得反营养矣,至须注意。

学术之成就愈高,其开新亦愈困难,此事实也。然学术之前程无止境,吾人智慧之开展无限度,进步更有新进步也。倘固步自封,安于已有,诚所谓无雄心壮志之庸俗懒汉。

任何学术,不能离历史、环境二者之关联;故习西画者,须赴西

洋,习中画者,须在中华之文化中心地,以便于参考、摹拟、研求、切磋、授受故也。倘闭门造车,出不合辙,焉有更新之成就?《论语》云:“温故而知新,可以为师矣。”原新之一字,实从故中来耳。画学之故,来自祖先之创发。祖先之创发,来于自然之相师。古与今,时代不相同,中与西,地域有差别,故画学之温故,尚须结合古人,结合时地,结合自然,结合作者之思想智慧,而后能孕育其茁壮之新芽。

一民族有一民族之文艺,有一民族之特点,因文艺是由各民族之性情智慧,结合时地之生活而创成者,非来自偶然也。

中国人从事中国画,如一意摹拟古人,无丝毫推陈出新,足以光宗耀祖者,是一笨子孙。中国人从事西画,如一意摹拟西人,无点滴之自己特点为民族增光彩者,是一洋奴隶。两者虽情形不同,而流弊则一。

一民族之艺术,即为一民族精神之结晶。故振兴民族艺术,与振兴民族精神有密切关系。

吾国唐宋以后之绘画,先临仿,次创作,创作中,间以写生。西方绘画,先写生,次创作,创作中,亦间以临仿。临仿,即所谓师古人之迹以资笔墨之妙是也。写生,即所谓师造化以资形色之似是也。创作,则陶镕“师古人,师造化”二者,再出诸作家之心源,非临仿,亦非写生也。其研习之过程,不论中西,可谓全相同而不相背,惟先后轻重间,略有参差出入耳。

曩年与日本西京之名南画家桥本关雪氏相值于海上,彼曾语予曰:“中华为南画祖地,仆毕生研习南画,而非生长于中华,至为可惜。故每在一二年中,辄来中华名胜地游历一次,以增厚南画之

素养也。”关雪氏，有才气，能汉诗，其为人亦豪爽。所作南画，亦为东瀛诸南画家中有特殊成就者。然其一点一画间，无处不露其岛国风貌，与吾国南宗衣钵，相距殊远，以其于南宗素养，稍减深沉故也。缶庐（吴昌硕）题其画册亦云：“若再挥毫愁煞我，恐移泰华人扶桑。”可以知之矣。然其所言，尚有自知之明，故拟藉多游中华以减其弱点，确为见症之药。唯时地有限，来往之机会不多，未能偿其意愿耳。

一艺术品，须能代表一民族，一时代，一地域，一作家，方为合格。

画须有笔外之笔，墨外之墨，意外之意，即臻妙谛。

画事之笔墨意趣，能老辣难拙，似有能，似无能，即是极境。

笔有误笔，墨有误墨，其至趣，不在天才工力间。

“品格不高，落墨无法”可与罗丹“做一艺术家，须先做一堂堂之人”一语，互相启发。

吾师弘一法师云：“应使文艺以人传，不可人以文艺传。”可与唐书“人能宏道，非道宏人”一语相证印。

有至大，至刚，至中，至正之气，蕴蓄于胸中，为学必尽其极，为事必得其全，旁及艺事，不求工而自能登峰造极。

吾国元明以来之戏剧，是综合文学、音乐、舞蹈、绘画（脸谱、服装以及布景道具等之装饰）、歌咏、说白以及杂技等而成者。吾国唐宋以后之绘画，是综合文章、诗词、书法、印章而成者。其丰富多

彩,均非西洋绘画所能比拟。是非有悠久丰富之文艺历史、变化多样之高深成就,曷克语此。

印章上所用之文字,以篆书为主,亦间用隶楷。故治印学者,须先攻文字之学与夫篆隶楷草之书写。其次须研习分朱布白与字体纵横交错之配置。其三须熟习切勒锤凿之功能,如庖丁解牛,游刃有余,无所滞碍。其四须得印面上气势之迂回,神情之朴茂,风格之高华等,与书法、绘画之原理原则全同,与诗之意趣,亦互相会通也。兼以吾国绘画,自北宋以来,题款之风渐起,元明以后尤甚。明清及近时,考古之学盛兴,彩陶、甲骨、钟鼎、碑碣、钱币、瓦当等日有所显发,笔墨之秘钥,无蕴不宣,为画道广开天地。治印一科,亦随之蓬勃开展。因此印学,亦与诗文、书法,密切结合于画面上而不可分割矣。吾故曰:“画事不须三绝,而须四全。”四全者,诗、书、画、印章是也。

无灵感,即无创造。无技巧,即无绘画。故灵感为绘画之灵魂,技巧为绘画之父母。然须以气血运行而生存之,气血者何?思想意识是也。画事须勇于“不敢”之敢。

用 笔

吾国文字,先有契书,而后有笔书。笔书中,有毛笔书,竹笔书。(按:聿,笔也,作书,从手执竹枝点漆书字之形象也,漆汁浓腻,不易行走,故笔画头粗尾细,形如蝌蚪,故称蝌蚪文。)吾国绘画,亦先有契画而后有笔画。其发展之情况,大体与文字相同。吾国最早之契画,始见于旧石器时代周口店所发掘之削刮器(或系雕刻器),刻有极简单对称韵律美之装饰线条,为最原始之契画。吾国最早之毛笔画,始见于新石器时代之彩色陶器。此种彩色陶器,