

吳恩雷藝文選輯

王伯安
士



吴思雷

一九三九年三月出生，男，漢族。筆名潤默，號游藝齋主。浙江樂清人。一九五八年畢業於浙江美術學院附中。畢業後在溫州市從事美術教育工作數十年。現為浙江省美術家協會會員、浙江省書法家協會會員、浙江省詩詞學會會員、浙江省工藝美術學會會員、溫州市書法家協會顧問。一九九零年被聘為孔子故里書畫院畫師。一九九二年十月起任溫州書畫院畫師。辭條被輯入《中國當代美術家人名錄》、《中國當代藝術界名人錄》和《中國當代美術家作品潤格》。一九九三年中國現代文化學會藝術部授予“中國當代知名藝術家”榮譽稱號。

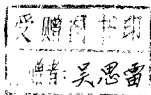
擅長中國畫，尤工山水，書法則以篆籀見長，並潛心研究畫史畫論，頗多建樹。其書畫作品除多次參加海內各種大型展覽外，還遠播日本、東南亞及歐美各國。一九八八年參加全國《園丁杯》書畫入獎賽獲藝苑育苗獎，全國《神龍》書法篆刻大獎賽獲園丁金獎。主要作品有《三到黃山絕頂人》、《黃山吟》、《山水清音》和《聊齋棋鬼圖》等。論文有《寶虹先生〈畫學篇〉注釋》（刊於一九八二年第四期《新美術》）、《談談笪重光的〈畫筌〉》（刊於一九八三年第三期《美術》月刊）等。著作有清笪重光《畫筌》注釋單行本（四川人民出版社）和清饒賢《畫訣》標點單行本（上海人民美術出版社出版）。

——《中國當代藝術界名人錄》



3250000496575

謹以此冊向
臺北市中國畫研究會、臺北市溫州同鄉會暨
臺灣各界人士請教



談談笄重光的《畫筌》

石濤的《苦瓜和尚畫語錄》和笄重光的《畫筌》^[1]，是清初兩本重要的畫論著作。《畫語錄》詞意深奧，參有禪理，相當難懂。幸近年來有傅抱石、俞劍華、鄭拙廬及許多專家對其作了大量注釋和研究工作，它的文字和內容已逐漸為讀者理解和熟悉了。笄氏的《畫筌》，“對於畫理畫法盡畫精微”^[2]，然而它是用駢體文寫的，過於典雅，現時一般讀者難以領會，本亦應予詮釋，但不知什么原因（恐怕主要是對“四王”正統派的貶斥風氣使然），近人對《畫筌》却很少作專門介紹和評述，這不能不說是件很遺憾的事。

—

先讓我們了解一下笄重光及其《畫筌》的有關情況。

笄重光（1623—1692），江蘇句容人。字在辛，號江上外史，又稱鬱岡掃葉道人。順治九年（1652年）登進士^[3]，官僉都御史。笄重光能詩文、工書畫，還精於鑒賞。《桐陰論畫》說他“書法眉山（蘇軾），筆意超逸名貴，與姜西溟、汪退谷、何義門齊名，稱四大家。”他“一有興致，便畫些蘭竹、山水。評論家說他“高情逸趣，橫絕毫端”^[4]，畫作“得南徐（即鎮江一帶）江山氣象”^[5]。

笄氏是個“抗情絕俗，有雲林之風”^[6]的人，《京口香齋傳》說他“風骨棱棱，雖權貴亦憚之”。在當時，象他那樣一種人注定是命乖運蹇的。果然，他在京都的衙門里沒呆多久，由於卷入參劾大學士明珠的事件，丟掉了自己頭上的簪豸冠。“正平無地容疏放，北海猶慚聞姓名”^[7]。去官之後，他抉擇了一條道路，就是仿效“山中宰相”陶弘景^[8]在茅山隱居（晚年居茅山學道，改名傳光，晚署名曰逸光，號逸叟，有印章曰鐵甌城西逸叟）。他在《畫筌》的自跋里這樣寫道：“僕以患足，守拙深山，離群索居，形同木石。”筆者認為，這裡“患足”二字顯然是遺詞；他的脚是否先天有毛病，未暇細考，而政治上遭蹟使他退隱則無庸置疑。

“十年栖遁近漁磯，霜葉紅時坐未歸。說向王生覓丹訣，還須料理薛蘿衣。”（笄重光《題石谷先生毗陵秋興圖》詩）江山勝賞、良朋興會，這是何等愜意的生活。笄氏於游賞之余，又以著書“遣懷”。《書筏》、《畫筌》二篇的“骨架”就是他十餘年在茅山隱居的日子里陸續設計的^[9]。

笄重光早年與名公卿頗多交往，而隱居之後就只跟一些詩畫朋友接觸了，其中有王蓍（伏草）、王樸（安節）、惲壽平（一字正叔，號南田）、王（石谷）和楊晉（子鶴）等。五十歲前後，與惲南田、王石谷過從甚密。康熙十一年（1672年）秋，笄氏應其同年友的邀請，來到常州（那時稱毗陵），很高興地跟他的這兩位摯友聚晤，“連床夜話，討論今昔，四十餘日”^[10]。《畫筌》對他們那次相別有一段饒有趣味的記載：“京口宣侍御人郡，王石谷送之。維舟江浒，樽酒話別，討論‘六法’。石谷指臨岸秋

林曰：「此參差疏密、丹碧輝映，天然圖畫也。」即為侍御寫之，一時傳為勝事。^[11]除了畫這一幅《毗陵秋興圖》外，石谷還畫了《雲溪高逸》、《水竹幽居》、《秋浦漁莊》和《迂翁逸趣》諸卷，留別宣氏，可見交誼之深。

經與王、恽二位藝術大師的多次討論、切磋（宣氏在事后肯定都作了筆錄和整理），《畫筌》已漸具雛形。此后的情形，宣氏在篇后跋語里已作了明白的交待：

“……時庚申（康熙十九年，即公元1680年）夏，訪警湖上，稿本為童子携置行笥。秋岳曹先生（按：指曹溶，當時很有名望的文人）見而悅之，命僕付梓。竊笑藝林危言，無裨身世，謝以未遑。及返棹吳門（即蘇州），虞山王子石谷、毗陵惲子正叔兩友人，過訪虎阜，討論詩畫，索觀此篇，深為許可。因相與縱談生平所見宋元明諸大家流傳真迹，幸篇中無不吻合者，遂參較詳閱，力懲余鑿板以為初學者鉛槧之助”^[12]。王、惲這次在蘇州虎丘寓居了好長一段時間，他倆認真對《畫筌》原稿逐段研討，合寫了近三十條長短不等的評語，計一千二百多字。前人說這些評語“超超玄著”^[13]，使得《畫筌》有義皆盡，無蘊不宣，相當有價值。

《畫筌》既已定稿，最初被桐鄉的金郭岩（德輿）刊入桐花館本。到乾嘉間，鮑以文（延博）把它和《苦瓜和尚畫語錄》一起收進了《知不足齋叢書》，以後各種叢書都紛紛進行翻刻，流傳很廣。

由於《畫筌》在論述畫理畫法方面相當精到透辟，后世理論家對其極為注重。盛大士稱贊此篇“得六法秘訣”，特地在他的《溪山卧游錄》里引錄了精要部分二十八則；秦祖永的《桐陰畫訣》（亦名《繪事津梁》）和林紆的《春覺齋論畫》等對它的一些內容也多所征引和抉發。另外需要特別提到一件事，就是清代中期湯貽汾《畫筌析覽》的編成。因宣氏原著“章段連翩，論說互雜，如睹珍貝于波斯市中，逢林壑于山陰道上”^[14]，不便於初學者省覽，故此湯氏化了好幾年功夫對它進行了整理、訂正，並按其性質劃分為十篇，各以類從。同時湯氏結合他的藝術實踐，還在每篇后邊附上自己的見解，“要皆前人所未及者”，實有功原著不少。為領會《畫筌》旨意，精細研讀《畫筌析覽》每則后面的詮補文字是有裨益的。

二

接着，讓我們分析一下《畫筌》的內容和它的一些主要論點。

《畫筌》全文凡四千百餘言，內容相當豐富。宣重光對於一千年來中國山水畫創作的成果和經驗作了系統的總結，提出了他自己頗為完整的理論體系。

《畫筌》大致上包括如下六部分內容：

- 一、緣起（“繪事之傳尚矣，……俟夫知者。”）
- 二、山水形態的特征及其藝術處理的一般原則（“夫山川氣象，……嬌婉凝以交通。”）
- 三、山水畫置陳布勢和點綴時景（“布局觀乎緣緒，……時見兩人。”）
- 四、山水畫意境創造（“人不厭拙，……見丘壑而忘為圖畫則神。”）
- 五、筆墨和設色技法（“蓋山容憑皴淡以想象，……庶幾古人。”）
- 六、余論（“至于人物花卉，……于茲編可會通焉。”）

人品與藝術的關係如何，這個問題歷來是畫論家首先要討論的重要問題。唐代的張彥遠、宋代的郭若虛等都曾在他們的畫學著述里作過回答^[15]。宣氏也在“緣起”一節里開門見山的闡明了自己的觀點，他說：“人非其人，畫難為畫，師心踵習，迄無得焉。”我們認為，“人與畫合”^[16]、“人品既高，畫品不得不高”這類說法本身是無可非議的。魯迅先生就指出過：“美術家……的制作，表面上

是一張畫或一個雕像，其實是他的思想與人格的表現。”問題在於，階級社會里人品的内容和標準各各不同。假如我們將封建時代所崇尚的士大夫階級的“人品”來套當今的畫家，那勢必會鑄成大錯。

畫山水一定要對山、水和樹石的自然形態的特徵及其藝術處理的一般原則有所了解。宣氏在《畫筌》開頭廣泛擷取了前代畫論（如唐于綽《山水論》、五代荆浩《筆記法》、北宋郭熙《林泉高致集》和韓拙《山水純全集》等）中的精華，簡括妙蘊，闡述得很有份量。如他說：“山川氣象，以渾為宗；林巒交割，以清為法。”這跟郭熙“真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質”^[17]的論述是吻合的。只不過一個是對繪畫效果提出要求，一個是從觀察方法上發論罷了。“清”與“渾”既是對立的，又是統一的。近代畫家也認為，一幅畫要做到全局形象融洽、細部交待又分明，是相當難的^[18]。

宣氏注意到真山水的多樣性和有機聯系，他在分述山、水、樹、石形態特徵及表現方法時，能從內容出發，圍繞形式美的多樣統一，對比照應等規律進行探討。在談到山與水、土與石的相互關係時，他指出：“山脈之通，按其水徑；水道之達，理其山形。”“土無全形，石之巨細助其形；石無全角，石之左右藏其角。”另外，他又說：“山本靜，水流則動；石本頑，樹活則靈。”這就明確揭示了對立景物的相互制約、相互滲透以及它們給人造成的感覺上的轉化。這些都是耐人尋味的獨到之見。

第三部分論述山水畫經營位置一般法則以及點綴、時景的處置。宣氏說：“布局觀乎筆緒”，明清以降，象董、巨和宋元諸家那種描繪全景的大幅屏幀已不復盛行，文人畫家們多喜以卷軸、冊頁的畫幅形式來抒寫性靈。這樣，在布局上的結構鋪張，必出現新章法。明季沈灝已提出“若脚柯根，可以不露，令人得之楮墨之外”^[19]的見解；石濤則突破古人格轍，運用“截斷”之法，選取風景里最優美的一段來畫，表現了精警奇險的藝術風格。宣氏意識到觀賞者“眼光收處，不在全圖”的特點，對於如何體現自然景物的問題也主張：“卷之上下，隨截巒嶺；幅之左右，吞吐岩樹。”構圖上這種“以小見大”、用局部空間反映更大空間的方法，不僅適應當時流行的幅式，而且也是普遍合理的。

對於時景和山水樹石以外的點綴，宣氏也談得很多、很形象。這些都是他從前人的畫幅上和畫論中總結出來的。無怪乎有人說《畫筌》“句句俱是好畫本，不過以文字代丹青耳”。^[20]而這裡有兩點值得引起我們注意，一點是王石谷和惲南田提示的“覽者勿徒愛其詞句之佳，當於景色中有會心處。”再一點就是我們應看到篇中所列舉的好些人（如隱逸者）的生活情態現時已不復存在，在今天的山畫上再加這類點綴是明顯悖時的。“筆墨當隨時代”，最有出息的藝術家，是最懂得如何向社會生活學習、向“化工”學習，從現實生活中汲取豐富養料的。

第四部份關於意境創造。中國山水畫最重意境。在某種意義上來說，意境是山水畫家形象思維的集中體現。但是前代畫論在如何創造“意境”的問題往往談得很玄虛，使人無可適從。而宣氏《畫筌》倡真境之說，對此頗多闡發，給了我們許多有益的啟示。這個重要問題，可分三方面來探討：

（一）“美術之大道，在追索自然。”（徐悲鴻語）認真地觀察自然（即所謂“分行而辨體”）、理解和掌握自然規律（即“諳于地理”）是意境創造的先決條件。我們看到，宣氏對於作者借以抒情達意的客觀景象表示出極大的關注。他從山水畫史的角度，把宋元名家的生活環境與畫迹之間的密切關係作了科學分析，得出這樣一個令人信服的結論：“從來筆墨之探奇，必系山川之寫照。”在“餘論”一段中，對花卉、禽獸畫法他也提出“花葉全師造化”、“飛走合於自然”的主張。在清初摹古畫風特盛的情況下，他能發此闕議，實在是難能可貴的。荆浩說畫山水要“度物象而取其真”^[21]，宣氏則說：“山下宛似經過，即為實境；林間如可步入，始足怡情。”“空本難圖，實景清而空景現；神無可繪真境逼而神境生。”

“實境”、“真境”的源泉何在？它們是從作者憑着自然和社會生活的存在而產生的。

(二)意境既是客觀事物精華部分的集中反映,又是作者自己感情的化身(宣氏稱之為“天懷意境之合”),它是觀念形態的產物。注重作畫之“立意”是宣氏論畫的一大特色。他說:“前人有題后畫,當未畫而意先;今人有畫無題,即強題而意索。”“目中有山,始可作樹;意中有水,方許作山。”唐代王昌齡在詩論中說:“搜求於象,心入於境,神會於物,用心而得。”成功地合“景”與“思”為一的意境鮮明的山水畫,最能反映客觀景物的本質的真實,觀者會“見丘壑而忘為圖畫”,有着感人的魅力。

(三)為了表達意境,還要苦心經營意匠,這是山水畫又一主要關鍵。《畫筌》於正、反兩方面對此作了提示,它從虛實相生、意象取勢等藝術規律出發,對畫面如何剪裁、如何組織、如何“融變”等都有所闡述;同時指出“形模非似”、筆墨的“躁動”和“粗疏”都不能發山川之精微。可惜由於文體關係,宣氏對這些問題的發論似嫌錯雜,故不贅引。

《畫筌》第五部分是介紹技法,對山水畫的鈎皴染點,用筆用墨以及設色法等都作了簡明論述。他的見解有如下特點。

氏作為官僚的文人畫家，受這種思潮影響，在他的論著中也反映出消極因素（如他將作畫的根本要義視為“抒高隱之幽情，發書卷之雅韻”；輕視畫工、作家（職業畫家）等等，但我們若將《畫筌》跟它同時代的論著對照研讀，即可發現他不象王時敏的《西廬畫跋》那樣一味以學古提命後學，也不象王原祁的《雨窗漫筆》和題畫稿那樣存有嚴重的門戶之見。這就是它的好處，我們今天認為它還有價值，理由也在于此。

“《書後》《畫筌》會真實，罕見洽開德不孤。”^[25]近代卓越的山水畫家黃賓虹先生曾這樣高度評價宣氏著述。“四王”他們花費畢生心血在實踐上深入探索了宋元以來中國畫傳統筆墨的表現規律，笥重光則從理論上對這套表現規律作了比較全面的總結和闡發。這份遺產是值得珍惜的。我們要在正確觀點的指導下，排除偏見和不必要的顧忌，批判地繼承繪畫史上包括“四王”正統派在內的各個流派的作品和理論，“借古以開今”，使之服務於創立我們偉大時代的新畫風。

注釋：

[1]《畫筌》的篇名是用了《莊子·外物篇》的語意：“筌（即筌）者所以在魚，得魚而忘筌。”在這里作者謙虛地將自己的論著喻為捉魚的器具。

[2]見俞劍華《書畫書錄題解》的按語。

[3]清·葉銘《國朝畫家書小傳》卷二稱笥氏是“康熙壬戌（1682年）進士”；97年版《辭海》也說他是“康熙進士”，皆誤。此據《進士題名碑錄》校定。

[4]見《桐陰論畫》上卷。

[5]見《今畫偶錄》卷二。

[6]惲壽平《題迂翁逸趣》句。見《南田畫跋》。

[7]惲壽平《贈笥在辛侍御》詩。見《甌香館集》卷四。

[8]《甌香館集》卷三附錄笥氏《題石谷先生毗陵秋興圖》詩有“我亦華陽稱外史”之句。梁代陶弘景自號華陽隱者，茅山是他修隱之所。

[9]俞劍華稱《畫筌》寫於1670年左右（見《中國畫論類編》），或即據此。笥氏《題石谷先生毗陵秋興圖》詩作於1672年，先此十年笥氏已還隱，而《畫筌》在1682年前完稿。可見此篇是經年累月而成。

[10]見《甌香館集》卷三附錄笥氏《題石谷先生毗陵秋興圖》詩序。

[11]此段記載與笥氏《題石谷先生毗陵秋興圖》詩序對照，略有出入。如：“入都”應為“返棹京口”；“題詩八章”，實際上是題了十二章（或許是先題八首，后又補充了四首）。

[12]見《畫筌》楊復吉跋語。

[13]據四部總錄載，《畫筌》後來的刻本有：《昭代叢書》本、《賜硯堂叢書》本、《翠琅玕館叢書》本、《畫學心印》本、《四銅鼓齋論畫集刻》本和《美術叢書》本。另外，《叢書集成》初編、《歷代論畫名著匯編》、近人俞劍華的《中國畫論類編》和于安瀾的《畫論叢刊》等都收有此篇。

[14]見《畫筌析覽》湯貽汾自序一。

[15]參閱《歷代名畫記·論畫六法》和《圖畫見聞志·敘論》諸節。

[16]王石谷惲南田評云：“繪苑流傳，大都高人韻士寫其胸中逸氣。此言人與畫合，真為定論。”

[17]見《林泉高致集·山水訓》一節。

[18]黃賓虹先生嘗言：“畫之分明難，融洽更難。融洽中仍是分明，則難之又難。大名家全是此處見本事也。”另參閱林紓《春覺齋論畫》對此段的解釋。

[19]見《畫塵》。

[20]見《畫筌析覽》張如芝跋。

[21]見《筆記法》。

[22]見王、惲二人為《畫筌》寫的評語。

[23]陳獨秀曾于 1918 年寫了《美術革命》一文，說：“若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。”

[24]據郭味渠《宋元明清畫家年表》著錄，宣氏畫作有：《松溪清話圖》、《隔江秋色圖》、《柳陰釣船圖》、《清池草閣圖》和仿董昌其的《江南秋卷》等。湯貽汾《畫筌析覽》自序云：“予向居其鄉（指宣氏故里丹徒），多見真迹，皆神與古會……”。

[25]見黃賓虹《畫學篇》。

（原載《美術》月刊 1983 年第 3 期）

賓虹先生《畫學篇》注釋

賓虹先生一生不但創作了許多優秀的畫作，在近代藝壇上獨樹一幟，而且對繪畫理論也深有研究，留下了不少寶貴的著作，主要的有《古畫微》、《黃山畫家佚史》、《虹廬畫談》、《畫法要旨》和《畫學篇》等。其中《畫學篇》是賓虹先生晚年所述，自稱這篇“為畫史要略，是我近年對中國畫學的概述。”它以七言古詩的形式，高度概括地闡明了他的繪畫主張及其對歷代畫家（從顧愷之迄至趙之謙計五、六十人）的評價，高瞻大談，頗多灼見，是我們了解賓虹先生美學思想的重要資料之一。

賓虹先生的《畫學篇》，據我所知，它有好多個本子。有賓虹先生手書自存本，書贈陳叔通本，書贈賴少其本，又有與王伯敏合書本（后有陳叔通、夏承燾、沙孟海跋），此外有香港某君珍藏本等。足見其對這篇詩作的自重。〔按：本文所據以書贈賴少其本為準，括號中文字則為先生以後改定〕。

“石硯磨人人不老，萬千畫事費評章。”這篇從先生豐富的藝術實踐中總結出來的論畫詩，很值得我們去作一番深入研究。它字數雖不多，但其融會貫通，兼容并蓄，實非一般讀者所能了解，故此很有必要對篇中較為難懂的典故、詞句作些詮釋。然而要透徹理會《畫學篇》的全部內涵意義，是頗為艱難的事。筆者之所以不揣謬陋來做這番“初探”工作，無非是想到一個拋磚引玉的作用。

原文 第一段

文明鑽燧^[1]稽皇初^[2]，丹成純青火候爐^[3]。女媧補天石五色^[4]，平章作繪開唐虞^[5]。鳳凰來儀奏韶舞^[6]，龍馬應瑞呈《河圖》^[7]。夏璜^[8]、殷契^[9]、周金^[10]古，國族標幟通魚鼈^[11]。春秋封建始（既）破壞^[12]，民學洙泗刪《詩》、《書》^[13]。優游暇豫攻“六藝”^[14]，繪畫（畫事）附屬書、數餘。圖經刻劃類匠作，士習重畫旋分途^[15]。

按：此段論述上古和三代（夏、商、周）的繪畫藝術。

注：

〔1〕鑽燧（suì遂）——原始的取火法。燧，取火的工具。古代有金燧、木燧兩種。木燧鑽木取火，故曰鑽燧。《論語·陽貨》：“鑽燧改火”。

〔2〕稽皇初——稽，考核。皇初，三皇（有巢氏、伏羲氏、燧人氏，系傳說中的遠古帝王）之初。按：傳說遠古時，有巢氏作木器，繪輪圓螺旋；伏羲氏仰觀象於天，俯觀法於地，又觀鳥獸之文與地之宜，而畫為八卦，這類標記性質的圖形，史論家們認為是“我國繪畫之胚胎。（見鄭昶《中國畫學全史》）

〔3〕丹成句——丹，指道家的丹寶。道家謂煉丹成功時，爐火發出純青的火焰。此句點示了火的使用對遠古文明發展的巨大影響。

[4]女媧句——女媧，傳說中上古女帝，亦曰女希氏，又稱媧皇。“補天”是古代神話故事：“共工氏與祝融戰，不勝而怒，頭觸不周山崩，天柱折，地維缺；女媧氏乃鍊（煉）五色石以補天，斷鯀足以立四極。”（見《史記·補三皇本紀》）

[5]平章句——平（pián）章，辨別章明。《書·堯典》：“九族既睦，平章百姓。”唐虞，傳說中父系氏族社會后期的唐虞（公元前2357年—前2257年）和虞舜（公元前2255年—前2207年）。按：賓余《論墨法》稿中說：“虞廷作繪，以五彩章（彰）施於五色，是為丹青之始。”堯舜時代，世稱郅治，應用繪畫之處甚多。據《書·益稷》載：“予欲觀古人之象，日、月、星辰、山、龍、華蟲作會（繪）宗彝、藻、火、粉、米、黼、黻、錦綉。以五彩彰施於五色作服，汝明。”

[6]鳳凰句——《書·益稷》：“簫韶九成，鳳皇（凰）來儀。”謂鳳凰來舞而有容儀，古代相傳以為瑞應。

[7]龍馬句——《書·顧命》：“河球河圖。”《傳》：“河圖，八卦。伏羲王天下，龍馬出河，遂則其文以畫八卦，謂之《河圖》。”

[8]夏璜——古玉器名，形狀象瑤的一半。夏代貴族多用作朝聘、祭祀、喪葬時的禮器，也作裝飾用。

[9]殷契——契，契約。殷墟發現的甲骨文，都是契刀所刻，故曰契文。

[10]周金——金文，舊稱“鐘鼎文”，即鑄或刻在商周青銅器上的銘文。

[11]魚鳧——古蜀國之王。《華陽國志》：“蜀先王稱蠶叢，次王曰柏樞，次王曰魚鳧。”

[12]春秋句——帝王把爵位或土地賜給臣子，而使之建國于封定的區域，謂之封建。按：中國古史分期問題史學界眾說不一，這里說春秋時代封建制已漸解體，可見賓余是從“西周封建說”的。

[13]民學句——洙泗，山東（古屬魯）二水名。世人將其作為魯國文化之代稱。據《史記》等書記載，孔子年六十八返魯，刪定《詩經》和《尚書》（對這個問題，學術界一直來還有爭論）。

[14]優游句——優游，閑暇自得貌。六藝，指禮、樂、射、御（馭）、書、數，是古代學校的教育內容。《周禮·地官司徒·保氏》：“保氏掌諫王惡；而養國子以道，乃教之六藝。”

[15]圖經二句——謂上古繪畫以實用為歸，表現手法比較幼稚、刻板，一如工匠所作，后由士大夫文人應時而起從事創作活動，情況遂起變化。按：賓余1952年題畫山水有“渾厚華滋我民族，惟宗古訓忌圖經”之句。又：為鄭昶《中國畫學全史》所寫序言中提及：“由契刀而柔毫，分作家與士習，雅格獨創，逸品獨造。”

原文 第二段

顧、陸、張、展務（真）內美^[1]，不齊之齊（齊而不齊）三角弧^[2]。李唐君學畫（畫）有奴^[3]，丹青炫耀燭、李、吳^[4]。魏徵嫺媚工應制^[5]，王侯妃嬪宮廷娛。鄭虔、王維^[6]作水墨，詩中有畫三絕俱^[7]。集取衆長洪谷子，嵩華山中居結廬^[8]。補綴人物情胡夏^[9]，開全出藍非過譽^[10]。範寬林鬱理砂磧^[11]，平汀淺渚層層鋪。董巨、二米一家法^[12]，渾厚華滋唐不如^[13]。

按：此段論述魏晉、六朝、三唐和兩宋的繪畫藝術。

注：

[1]顧陸句——顧、陸、張、展，指東晉的顧愷之（346—407）、南朝時劉宋的陸探微（？—約485）、梁朝的張僧繇和隋代展子虔的，他們都以畫名為世所稱道。內美，即內在的美氣、美的素質。《離騷》：“紛吾既此內美兮，又重之以修能。”清·沈宗騫《芥舟學畫編》“存質”一節有云：“夫華者，美

之外現者也。外現者人知之，若外現而中無有，則人不能知也。質者，美之中藏者也。中藏者惟知畫者知之，人不得而見也。”按：資翁論畫，極重內美（或稱之為內涵之神）表達，他曾評云：“魏晉六朝畫尚內美，有法而不言法在，觀者可以自悟。”又說：“作畫豈可一味畫其表？石受光，這是外表的色澤，可以畫，但不是非畫不可。石之質，此中內美必須畫。董（源）、巨（然）山水，初看平淡，細看愈有味，此是畫入內美感人深。

[2]不齊句——不齊之齊，謂畫面布局之錯落變化。資翁嘗言：“作畫應使其不齊之齊，齊而不齊。此自然之形態，人畫更應注意及此，如作茅簷，便須三三兩兩，參差寫去，此是法，亦是理。”論畫樹則云：“雜樹宜參差，但須亂而不亂，不齊而齊。”（見王伯敏編《黃賓虹畫譜錄》）

[3]李唐句——按：資翁1952年題畫山水有“唐人算子學奴書”之句。他歷來主張“畫家宜有自己真面，不徒以貌似為工，詭譎優孟衣冠已也。”（見《沈周仿倪雲林山水卷》觀跋），又說：“畫者欲自成一派，非超出古人理法之外不可。”

[4]丹青句——丹青，原指丹砂青雘之類，後來一直作為繪畫之代稱。《晉書·顧愷之傳》：“尤善丹青。”閻、李、吳，指唐代畫家閻立本（約601—673）、李思訓（651—716）和吳道子（約689—759）。按：資翁以“炫耀”二字評此三家，頗有用意。1953年他致王伯敏先生的信中寫道：“……吳道子有筆無墨，閻立本不識張僧繇畫，李思訓金碧樓臺，畫重外美，丹青炫耀，古法已失。”

[5]魏徵句——魏徵（580—643），字玄成，魏州（今河北大名）曲城人。唐代著名的鑒賞家。貞觀中搜訪王右軍等真迹，帝令征與虞世南、諸遂良等定其真偽（見《唐書本傳》）。應制，猶應詔而作詩文。

[6][7]鄭虔二句——鄭虔，字弱齊，鄭州滎陽（今河南滎陽）人。唐玄宗愛其才，置廣文館，用為博士，世稱鄭廣文。能詩、善書、“工山水，進獻詩篇及書畫。玄宗御筆書曰：‘鄭虔三絕。’”（見《歷代名畫記》卷九）。王維（698—759），字摩詰，太原祁（今山西祁縣）人。開元進士，累官尚書右丞，世稱王右丞。工詩善書，擅畫破墨山水及松石。蘇軾嘗評云：“味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。”按：資翁對鄭、王評價是很高的，《寶虹詩草》里有兩首《題山水》詩寫道：“內美鄭廣文，三絕詩書畫。士習尚水墨，率真別流派。”“抹粉去金碧，雪景王右丞。逸品水墨高，上居神、妙、能。”他極重文學修養，倡言畫家應該“詩文書畫，隨諸其美而為一。”在1953年答王伯敏問《畫學篇》之義時提及：“中國畫有三不朽：一、用墨不朽也；二、詩、書、畫合一不朽也；三、能遠取其勢，近取其質不朽也。”

[8]兼取二句——洪谷子，指五代後梁的山水畫家荆浩，他曾隱於太行山之洪谷，因號洪谷子。《圖畫見聞志》卷二：“（荆浩）語人曰：‘吳道子畫山水有筆而無墨，項容有墨而無筆，吾當采二子之所長，成一家之體。’”

[9]點綴句——胡翼，五代梁朝的畫家，字鵬雲，安定（今甘肅涇川北）人。工畫道釋人物，至于車馬樓臺，種種臻妙。《宣和畫譜》記云：“（關）全于人物非所長，于山間作人物，多求胡翼為之。”

[10]關全句——關全，五代梁朝著名畫家，長安（今西安）人。《圖畫見聞志》說他“工畫山水，學從荆浩，有出藍之美，馳名當代，無敢分庭。”

[11]範寬句——範寬，本名中正，字仲立，華原（今陝西耀縣）人。他畫山水很注意對景造意，米芾評云：“範寬山水巖巖如恒岱，遠山多正面，折落有勢。……本朝自無人出其右，溪出深處，水若有聲。”（見《畫史》）。礪（qí 戚），淺水中沙石。

[12]董巨句——董，指董源（一作元），字叔達，鐘陵（今江西進賢）人。南唐中主時任北苑副使，人稱董北苑。工畫山水，能以奇峭雄秀之筆，寫煙溪雲壑之圖。巨，指巨然和尚，江寧（今南京）人。

是北宋山水畫家。二米，指米芾(1051-1107)及其子米友仁(1086-1165)所作山水別具一格，世人稱之為“米家山”。按：《虹讀畫錄》稿有云：“從來墨法之妙，自董北苑、僧巨然開其先，米元章父子繼之。……元湯垕《畫鑑》是這樣論述董、巨和二米師承關係的：“‘董元天真爛漫，平淡多姿，唐無此品，在畢宏上’。此米元章議論。……元之后有鐘陵僧巨然和劉道士，……要皆各得元之一體。至于米氏父子，用其遺法，別出新意，自成一派。然得元之正傳者，巨然為最也。”

[13]渾厚句——渾厚華滋，指一種質樸厚重、內蘊潤澤的風格。按：資翁題畫有“董巨江南山，渾厚多華滋”之句，又云：“唐畫刻劃如綵絲，宋畫點墨如椎碑。力挽萬牛要健筆，所以渾厚能華滋。”渾厚華滋是他提出的一個極有概括性的美學要求，跟“輕薄促弱”是根本對立的。

原文 第三段

房山、蘧(鷗)波^[1]得神妙，傳柯丹丘^[2]、方方壺^[3]。元季四家稱傑出，黃、吳、倪、王^[4]皆正趨。梅花庵主清墨澗^[5]，黃鶴山樵刻體厓^[6]。墨中見筆筆含蘊^[7]，大痴不^[8]痴倪不^[9]迂。明初作者繁有徒^[10]，自奔軒冕甘泥塗^[11]。唐、仇^[12]繼起鮮真迹，沈惟求細文求粗^[13]。自董玄宰宗北苑^[14]，青藤筆端露垂珠^[15]，啓、禎多士登瓊瑤^[16]，群才濟濟均俊廚^[17]。鄒衣白筆折奴股^[18]，惲道生(香山)墨滋藤膚^[19]。涇陽、萊陽足文士^[20]，黃山、綉水兼藏儲^[21]。篴江上號鸞岡齋^[22]，朱竹垞為靜志居^[23]。《畫筌》、《書筏》^[24]會真賞，殫見洽聞^[25]德不孤。

按：此段論述元、明和清初的繪畫藝術。

注：

[1]房山句——房山，指高克恭(1248-1310)，字彥敬，號房山老人。元初山水畫家，他初學米氏父子，后乃用李成、董源、巨然法，造詣精絕。蘧(或作“鷗”，通)波，指趙孟頫(1254-1322)，字子昂，號松雪道人，又有鷗波亭，故世稱曰鷗波。湖州(今浙江吳興)人。北宋宗室后裔；元世祖時以遺逸被召，官集賢直學士，仁宗時，官翰林學士承旨，甚見親重。他詩、書、畫俱精，山水主要師法董源、巨然。按：明董其昌對於高、趙二家有這樣的評論：“趙集賢畫為元人冠冕，獨推重高彥敬，如后生事名宿。而倪迂(雲林)題黃子久(公望)云：‘雖不能夢見房山，特有筆意。則高尚書之品幾與吳興埒矣。高乃一生學米(芾)，有不及無過也。’”(見《畫禪室隨筆》卷三)當為公允。

[2]柯丹丘——柯九思(1290-1343)，字敬仲，號丹丘生，天臺(今浙江天臺)人。善寫墨竹、墨花，間作山水，筆墨蒼秀，丘壑不凡。

[3]方方壺——元道士方從義，字元隅，號方壺，貴溪(今江西貴溪)人。姜紹書評他“寫山水極瀟灑，有董、巨、二米遺韻。”(見《無聲詩史》卷一)

[4]黃、吳、倪、王——指黃公望(1269-1354)、吳鎮(1280-1354)、倪瓚(1310-1374)、王蒙(1308-1385)。他們是元代山水畫的代表畫家，稱為“元四家”。(見董其昌《容臺別集·畫旨》)

[5]梅花句——吳鎮，字仲圭，號梅花道人，自署梅花庵主人。他的山水師法巨然，善于用墨，淋漓雄厚，為元人之冠。按：資翁1954年自題山水冊有云：“巨然筆力雄厚，墨氣淋漓，梅花庵主、一峰老人(黃公望)同時共學，兩家神趣雖殊，而各盡其妙。”

[6]黃鶴句——王蒙，字叔明，元末隱居黃鶴山(在浙江仁和縣東北三十八里)，故自號黃鶴山樵。厓(qu 渠)，亦作“癯”，瘦。按：董其昌《畫訣》有云：“士人作畫，當以草隸奇字之法為之。”此句即謂王蒙用筆有隸書意味。筆者近于池上得觀黃鶴山樵草篆山水神品真迹(舊藏張大千、劉靖基，今捐獻于上海博物館)，筆法絕佳，有諸觀度(玉岑)跋云：“……余學書十年，見此畫中篆法，猶為之

欲手瞻目也。”賓翁 1950 年題畫云：“黃鶴山樵畫法唐人，能兼蘇（軾）、米（芾）士習之長，用筆多圓潤。”

[7]墨中句——謂筆墨相得益彰。按：石濤《苦瓜和尚畫語錄》指出：“筆與墨會，是為纏網。”宣重光《畫筌》又提到：“筆中用墨者巧，墨中用筆者老。”

[8]大痴不痴——黃公望號一峰，又號大痴道人。他的水墨山水運以草籀之法，蒼茫闊遠而氣勢雄秀，有“峰巒渾厚，草木華滋”之評。按：賓翁 1954 年題山水小品引惲壽平語云：“大痴富春山色，墨中有筆，渾厚華滋，全法北宋人畫。”黃公望自號大痴，是“滑稽玩世”之舉，故賓翁謂大痴不痴。

[9]倪不迂——倪瓚（雲林）自稱曰倪迂。性甚狷介，善自晦匿。他的畫作天真幽淡，列于逸品，而生平不喜作人物，亦罕用圖章，故有迂癖之稱。“依隱玩世與時違，安常處順吾歸”（見周南老《元處士雲林先生墓志銘》），倪瓚為免禍而沈晦，實質上他并不迂。

[10]明初句——明初指的是明初那班屬於“正宗”的畫家，如沈周、吳鎮、徐賁、張羽、陳汝言、楊基、陳珪、王綬、金鉉、夏昺等。按：賓翁論畫偏重於文人畫的成就及其歷史作用，與董其昌的說法基本一致。故於明初畫家，他所注重的也是上列“恪守南宗真跡”，而不是在明代前期占主導地位的院派和浙派畫家。

[11]厭奔句——是說那些明初遺逸，厭奔官位爵祿而甘心處於卑下的地位。泥塗，猶言草野。

[12]唐、仇——指唐寅（1470—1523）、仇英（？—1552 前）。他們是明代代表畫家，和沈周、文徵明合稱“吳門四家”。

[13]沈惟句——沈，指沈周（1427—1509），他的畫遠追董、巨，近師吳鎮和王蒙。流傳的有兩種作風，如《廬山高圖軸》（臺灣故宮博物院藏）等，完全是學王蒙的，世稱“細沈”；一般常見的，如《清溪垂釣圖軸》（上海博物館藏）作風蒼勁渾厚，氣勢雄健是得力於吳鎮而參之董巨者，世稱之“粗沈”。文，是指文徵明（1470—1559），在山水畫方面他是一位多能的作家，其不同於沈周的是以王蒙、趙孟頫為主調，而以吳鎮為輔，自成風格。畫史上分作“粗文”、“細文”兩種。“粗文”系師法沈周和“元四家”的一類（如蘇州市博物館所藏《石湖圖卷》），多作墨筆，簡潔蒼潤。“細文”則是指取法王蒙（如《五月江深圖軸》）或趙孟頫（如南京博物院所藏《萬壑爭流圖軸》）的一類，往往以工致勝。賓翁 1926 年致胡樸安信有云：“……文學趙松雪，其細筆者人不知之；其粗筆者謂之粗文，極濃墨可喜，意師吳仲圭而稍變之者。得其一幅，可抵十幅。賞鑒者非喜其濃墨而厭淡與白，正駭其淡與白，非濃且黑，不足以顯之；翻覺水墨之淡者，非但不黑，而且不白，與古人之深厚濃鬱之趣不侔……。”

[14]自董句——董玄宰，即董其昌（1555—1636），明季書畫家。《明畫錄》說他“畫山水宗北苑（董源）、巨然，秀潤蒼鬱，超然出塵。”

[15]青藤句——青藤是指徐渭（1521—1593），字文長，號青藤道士，山陰（今浙江紹興）人。明代中葉文學家、書畫家。他擅長潑墨寫意畫，淋漓恣肆，有所創造。嘗自題《葡萄》有“筆底明珠無處賣，閒拋閒擲野藤中”之句。按：賓翁對徐渭的藝術才華極為嘆服，1940 年他題水墨花卉詩有云：“青藤、白陽（陳淳）不耦，續（繪）事兼通文與詩，取神遺貌并千古，五百年下私淑之。”

[16]啟禎句——啟禎指明末時天啟、崇禎（1621—1644）間。璣，誤寫，應作璵。璵璣（璵于），兩種美玉。此喻顯貴地位。按：賓翁認為明代畫壇各派（不論是吳門派也好，華亭派也好）的作品，“皆有習氣”，而於“啟、禎之間，多所振拔”。他在 1954 年致友人書中也提及：“古法勝明賢，然明賢在啟、禎間所畫亦有不朽千古也。”

[17]俊厨——指同一時期一批有才能名望的人。東漢李膺等八人，敢於反對宦官專權，又有才能，時人稱為“八俊”。度尚、張懿、等八人稱為“八厨”。（見《後漢書·黨錮傳》）

[18] 鄒衣白句——鄒衣白，即鄒之麟（字臣虎，號衣白）。折釵股，狀書法用筆圓健之妙。姜夔《續書譜》：折釵股者，欲其屈折圓而有力。”明董內直《書訣》亦載：“如折釵股——圓健而不偏斜，欲其曲折圓而有力。”按：鄒的畫法全摹黃公望，前人評他“用筆自圓勁古秀。”（見《國朝畫征錄》卷上）賓翁也認為鄒的用筆“得董、巨真傳”，並且還說：“毗陵鄒衣白筆意，全于晉魏六朝畫悟出，……”（1954年題畫山水）

[19] 惲道生句——惲道生，即惲本初（1586—1655），原名向，字道生。他“工山水，學董、巨二家法，皴筆中鋒，骨力圓勁，而用墨濃濕，縱橫淋漓，自成一派；晚乃敏筆於倪、黃。”（見《國朝畫征錄》卷上）。藤牘，即藤紙。唐宋之際，江浙一帶多以古藤作為造紙原料。《元和郡縣志》稱：“余杭縣由拳村出好藤紙。”按：賓翁1953年題《柳村歸棹圖》：“余觀二公（惲道生、惲南田）真迹，尤喜其至密處，能作至密，然後疏處得內美。”又1954年自題山水冊云：“費柴丈（賢）言：學大痴畫者，以惲道生為升堂，鄒衣白為入室，舟行富春江中，余嘗携其真迹證之。”

[20] 涇陽句——涇陽，代指張洵，字稚恭，涇陽人，家維揚（今江蘇揚州市）。周亮工說他的詩文“雄視一世”（見《讀畫錄》卷三），山水初師程遂，后自成一派，有雄渾之致。萊陽，代指姜實節（1647—1709），字學在，號鶴澗，山東萊陽人。他工詩，有集曰《焚余草》。山水摹法倪雲林。

[21] 黃山句——黃山，代指李永昌，字周生，新安（今安徽歙縣）人，一作休寧人，以其鄰近黃山，故稱之。他好仿元人山水，為汪之瑞師，新安派先鋒。家富收藏。綉水，代指項元汴（1525—1590），字子京，號墨林，秀（或作綉）水（今浙江嘉興）人。明代最有名的鑒藏家。《明畫錄》卷四：“（項）初為國子生，雅擅賞鑒，收藏名迹，甲於江左。”

[22] 宣江上句——宣（da 達）江上，即宣重光（1623—1692），字在辛，號江上外史，自稱鬱岡掃葉道人，江蘇句容人。順治九年（1652）進士，官御史，后以彈劾明珠事去官，隱於茅山學道。善書畫、工詩文。

[23] 朱竹垞句——朱竹垞（cha 茶），即朱彝尊（1629—1709），字錫鬯，號竹垞，營額其所居曰靜志居，秀水人。清初文學家。他精研經學，深于考證金石，善八分書。亦工山水，烟雲蒼潤富書卷氣。

[24] 畫筌句——《畫筌》、《書筏》是宣重光的書畫論著。《畫筌》以駢體文形式寫成，凡四千數百余言，每段還有王翬、惲壽平合評。余紹宋《書畫書錄解題》推崇說：“所論畫法，俱極精微透徹，實為習畫者不可不讀之書。”按：賓翁對宣氏著作非常重視，由他和鄭寶玄合編的《美術叢書》將此篇列于初集第一輯首篇。（1982年四川人民出版社《中國古代畫論選注》）叢書已將拙注《畫筌》作單行本印行。）《書筏》是清代書學論著中頗為精粹的一篇佳作，凡二十九則。宣氏結合自己書法實踐經驗，綜述了筆法、墨法、結字、章法、風格等問題，言簡而意賅。書家王文治在篇末跋曰：“此卷為宣書中無上妙品，其論書深入三昧處，直與孫虔禮（指孫過庭的《書譜》）先后并傳。”（可參看《書譜》總第五期馬國權《〈書筏〉臆說》一文）

[25] 彈（dan 丹）見治聞——見多識廣；知識廣博。《文選·班固〈西都賦〉》：“元元本本，彈見洽聞”

原文 第四段

朝臣院體^[1] 寶石渠^[2]，漸由市井鄰江湖。馬遠、夏珪祇邊角^[3]，吳偉技參獬豸^[4]。“囊東”、“海虞”入柔靡^[5]，“揚州八怪”^[6]多粗疏。邢、甜、惡、俗^[7]昭炯戒，輕薄促弱宜芟^[8]。道、咸世險

無康衢^[9]，內憂外患民嗟吁^[10]。畫學復興思救國，特健筆可百病蘇^[11]。《藝舟雙楫》包慎伯^[12]，叔趙氏石查胡^[13]。金石、書法匯繪事，四方響應登高呼。

按：此段主要論述“述、咸畫興，推翻封建”（即乾隆初至辛亥革命前）這一時期的繪畫藝術。

注：

[1]院體——即“院畫”。畫史上的傳統稱呼，指封建時代宮廷畫家的作品。

[2]寶石渠——指《石渠寶笈》。清乾隆九年（1744）高宗命張照等人編撰，四十四卷。著錄當時宮廷所藏書畫。續書有《石渠寶笈重編》、《石渠寶笈三編》。并有《秘殿珠林》初編、續編，專錄乾隆內府所藏有關佛道經典的書畫。

[3]馬遠句——馬遠，字遙父，號欽山。南宋光、寧朝（1190—1224）畫院待詔。《格古要論》有述：“馬遠師李唐，下筆嚴整。……全境不多，其小幀或峭峰直上而不見其頂，或絕壁直下而不見其脚；或近山參天而遠山側低，或孤舟泛月而一人獨坐，此邊角之景也。”夏珪（或作圭），字禹玉，錢塘（今浙江杭州）人。寧宗時（1195—1224）畫院待詔。他的山水也取法李唐，布置皴法與馬遠同（多作“半邊”、“一角”之景，有“夏半邊”之稱）。寶翁1948年論吳偉時指出：“吳偉、張路有墨無筆，筆少含蓄，放縱無余，不為識者所許。”1951年在畫跋中又道：“山谷論書法千古不易者先在用筆，所謂力挽萬牛，劍拔弩張，至明吳偉、張路、郭誦之倫，墮入野狐禪，不可不引為誡。”

[4]吳偉句——吳偉（1459—1508），字士英，號魯夫，又號小仙，江夏（今湖北武昌）人。擅長人物、山水。他的畫風特點，主要是繼承南宋馬、夏的“院體”傳統，在當時影響很大。禪野狐，即野狐禪（chan）。佛教內對一些非真正坐禪辦道而妄稱開悟者的稱呼（參見《傳燈錄》）。后用為外道、異端的意思。按：明清以來，一些文人畫家出于門戶宗派的偏見，對屬於所謂“北宋”系統的浙派繪畫多所貶抑，如明沈灝就說：“李思訓風骨奇峭，揮掃鏗硬，為行家建確。若趙干、伯駒、伯馬、馬遠、夏珪，以至戴文進、吳小仙、張平山輩，日就狐禪，衣鉢塵土。”（見《畫塵》）。寶翁由于受董其昌美學思想影響頗深，論畫多偏重文人筆墨，所以在這裡視以吳偉為代表的浙派畫為異端。其實對這個在明代中期畫壇上雄據數十年之久、而在畫風上又具有鮮明時代風格的畫派，應當客觀全面地進行分析，給予公允的評估，寶翁在定稿中已將[3][4]兩句刪去。

[5]婁東句——婁東、海虞，清代山水畫的兩個重要流派。它們畫管藝術風格不完全相同，但都以崇尚摹古為特點。婁東派，一稱“太倉派”，以王原祁（1642—1715）為首，他繼承祖父王時敏家學，并仿效黃公望，名重康熙間，一時師承者甚多。原祁是江蘇太倉人，婁江東經太倉，故人稱“婁東派”。海虞派，即虞山派，以王翬（1632—1717）為首，他先后師承王鑒、王時敏，并法宋元，畫名盛于康熙間，弟子也頗多。為江蘇常熟人，當地有虞山，因有“虞山派”之稱。按：1953年寶翁自題山水軸云：“元人野逸，……其法皆從北宋人畫中來。董玄宰兼敏帶染，婁東、虞山奉為圭臬，失之已遠。”先此，他還有這樣的議論：“四王之畫，小石迭成大山，點染與皴法俱分，通體氣脈不相聯，故乏生氣。”

[6]揚州八怪——或稱“揚州八家”，是清乾隆年間（1736—1795）在揚州從事書畫活動的一個畫派的稱呼。其主要代表人物有八個：汪士慎、黃慎、金農、高翔、李鱓、鄭燮、李方膺、羅聘（見李玉榮《甌牖羅室書畫目考》）。他們多半畫花卉，在繼承傳統的基礎上，敢于創新，和當時的所謂“正統”畫風不同，被目為畫壇的“偏師”、“怪物”，遂有“八怪”之稱。

[7]邪甜句——惡俗，或作“俗賴”。黃公望《寫山水訣》：“作畫大要，去甜、邪、俗、賴四個字。”按：寶翁將此視為畫之四病。并曾作過解釋：“邪是用筆不正；甜是畫無內在美；俗是意境平凡，格調不高；賴是泥古不化，專事摹仿。”

[8]芟(shān 山)除——除去。

[9]道咸句——道、咸，指清道光(1821—1850)、咸豐(1851—1860)兩代。康衢，大路。《爾雅·釋詁》：“四達謂之衢，五達謂之康。”

[10]內憂句——道光、咸豐年間，中國封建經濟極大動搖、瓦解，清帝國走向衰落的途徑。1840年爆發了第一次鴉片戰爭；1850年起洪秀全領導的太平天國農民起義在全國範圍內展開；嗣后，又有英法聯軍侵華，簽訂了一系列喪權辱國的不平等條約……使令廣大人民陷入水深火熱的境地。故云“內憂外患民嗷呼”。

[11]畫學二句——謂在內訌并起、外患迭來的情况下，當時畫人力圖復興，想以此作為特效藥來拯救國難。按：寶翁1942年題《富春秋色圖》有云：“……清多柔靡，至道、咸而中興。”他在給一位朋友的信中說得更具體：“至道、咸中，金石學發明，眼界漸高，得筆墨之趣亦多，書畫一道，可謂有本之學，如吳荷屋、謝里甫、翁松禪、何子貞、包世臣、吳讓之，諸多可觀。即徐頌閣、張樵野一流，為乾(隆)、嘉(慶)畫家所不逮。”(關於“道咸畫興”的問題，王伯敏先生在其《黃寶虹》一書中曾有分析，值得參閱。)

[12]藝舟句——《藝舟雙楫》，包世臣所撰論文、論書著作。六卷。《石廬金石書志》認為此書“雖屬論書之作，而表章北碑則為甚力，亦足以資參證也。”包慎伯，即包世臣(1775—1855)，字誠伯，慎伯是其號。安徽涇縣人。鄧石如是其弟子，書法、篆刻為當代所推服，間亦作畫。按：寶翁1953年自題山水軸說，元人野逸畫趣“至清之道咸中，涇縣包慎伯始得之。”

[13]搗叔句——指趙之謙(1829—1884)和胡義贊(1831—?)。他倆都是金石、書法家，作畫也以書法出之，故為寶翁所貴重。

原文 第五段

夏玉出土今良渚^[1]，燭耀^[2]色采實若虛。古文、奇字證崎嶇^[3]，舜禹揖讓無微誅^[4]。會稽和協集萬國^[5]，平成水陸通舟車。天然圖畫大理石，神工詭秘滇南無^[6]。文治光華旦復旦^[7]，月中走兔日飛鳥^[8]。變易人間桑海^[9]，不變民族性特殊^[10]。箕裘弓冶繼矩矱^[11]，行之簡易毋躊躇^[12]。來軫方道^[13]撫先導，負弩^[14]我願隨馳驅。群策群力加勸勉^[15]，功專造化味道腴^[16]。永壽萬年管不渝^[17]！

按：此段是對當今繪畫藝術的認識和展望。1953年賓翁贈賴少其先生《畫學篇》書卷后面有如下一段文字：“方今人民國家，保存文物，政府領導，民族性畫由師法古人而師法造化，將以人工趕出大自然之上，可預卜也。筆墨：星星之火，起于一點，積點成綫，有綫條美，弱點是無筆，焦點是無墨。畫言筆墨，古今不易。恒星行星，大氣包舉，日月山川，化育萬物，剪裁取用，皆由人工。有韻為文，無韻為筆。北宋人畫，始言‘六法’。先重氣韻，筆力言氣，墨采言韻。文治光華，可以知矣。”

注：

[1]良渚——渚，應改作“渚”。良渚，指良渚文化，是我國新石器時代的一種文化。1936年首次發現於浙江余杭良渚鎮，故名。據碳-14法測定，良渚文化的年代，約為公元前3300年至前2250年，接近於夏代。

[2]燭耀(ban lan 班蘭)——同“斑斕”。極言顏色錯雜燦爛。按：良渚文化最具代表性的遺物是漆黑色陶器，常見的有壺、豆、盤、簋等。造型規整，表面色澤光亮。

[3]古文句——古文，指戰國時通行於六國的文字。奇字，王莽時六書之一。大抵根據古文加