

散耕集

SAN GENG JI

杨林/著



甘肃人民出版社



杨林 1933年出生，河南省沁阳市人
1955年兰州大学中国汉语言文学系
毕业

1961年讲师，1985年副教授

1983年任张掖师专（河西学院前
身）校长

1991年任兰州师专（兰州城市学院
前身）校长

1994年退休

退休后，任甘肃省老教育工作者协
会副理事长、甘肃省老教授协会副会
长，兰州城市学院老教育工作者协会理
事长、老教授协会会长，兰州黄河奇石
协会顾问、中国黄河奇石协会顾问。

曾从事语文、中国现代革命史、辩
证唯物主义、汉语言文法学、汉语言修
辞学、逻辑学、文学概论、艺术概论、
外国文学等教学工作。在报刊杂志上发
表各类文章70余篇，著有《咏甘州诗选
注》等。

散耕集

SAN GENG JI

杨林/著

图书在版编目 (CIP) 数据

散耕集 / 杨林著. -- 兰州 : 甘肃人民出版社,
2012. 8
ISBN 978-7-226-04330-1

I. ①散… II. ①杨… III. ①社会科学—文集 IV.
①C53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第 195038 号

责任编辑: 牟克杰

封面设计: 陈 莉

散耕集

杨林 著

甘肃人民出版社出版发行

(730030 兰州市读者大道568号)

甘肃北辰印务有限公司印刷

开本787毫米×1092毫米 1/16 印张18.75 插页4 字数445千

2012年8月第1版 2012年8月第1次印刷

印 数: 1~500

ISBN 978-7-226-04330-1 定价: 48.00元

目 录

谈 艺 篇

中国古代画论的主要贡献

——古代画论学习札记之一

中国古代画论的主要贡献

——古代画论学习札记之二

曹雪芹的绘画观

读苏轼《次韵子由书李伯时所画韩干马》

读苏轼《书鄜陵王主簿所画折枝二首》

附录

文艺随笔四则

奇 石 篇

苏轼与中国石文化

石头的故事

读石琐记（一）

石 趣

禅宗与石文化

话说玉石雕

奇石欣赏标准

赏石者的情感

赏石距离

黄河石文化探源

石 砚

漫笔岩画

情人眼中出西施

“大象无形”

——玩石界自然古朴风格之追求

母亲石
甘州石
曹雪芹与石文化
“廉石”颂
石文化之我见
石头是一面镜子
古石钩沉
关于石头的回忆
盛世兴集藏
乾隆与奇石
关于石头的民俗
白居易·石文化·《太湖石记》
闲话赏石
汉语言文字中的“石”
石中奇观
读石琐记(二)
读石琐记(三)
读石琐记(四)
读石琐记(五)
咏石诗
关于“石”的地名
石头的传说
关于石头的故事(八则)
赏石随笔(一)
赏石随笔(二)
赏石随笔(三)

随 笔 篇

灯下随笔
随感实录
人生断想
退思拾零

教 育 篇

教学辩证法初探
教育漫笔

附 录

附录一

宗教杂说

——佛·禅·禅诗

附录二

对联漫笔

附录三

《老子》心得

《道德经里的成语、名言和熟语》

后 记

谈 艺 篇

中国古代画论的主要贡献

——古代画论学习札记之一

在我国艺术宝库里,古代绘画如同一串串璀璨的明珠,闪耀着光芒;历代的艺术家,以自己高超的画笔为我们创造出一幅又一幅的艺术珍品;他们不仅留下了“迹简意澹而雅正,细密精致而臻丽”的丰富多彩的画卷,而且在长期的艺术实践中,对我国绘画艺术的发展历史、各流派的形成变迁、绘画中各种画法技巧等,进行了深入探讨和研究,总结出我国古代绘画艺术的完整理论,提出了“用笔之注重质感,写形之重在传神”的最高原则。这些硕果不仅是我国艺术理论宝贵遗产的重要组成部分,是“国之鸿宝”,而且对世界艺术理论也作出了重要贡献。中国古代画论,就其内容来讲,是十分丰富的,我们应该很好地对它进行整理和研究。下面就其主要贡献,就自己学习的体会和心得,试述如下:

一、“鉴戒者,图画也”

——绘画的社会功用

我国古代人民通过实践,深知绘画艺术的教育作用是第一位的。唐《历代名画记》的作者张彦远在这部书的开头,就着力指出:“夫画者,成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功。”他认为优秀的美术作品,对人们起着潜移默化的教育作用,有助于良好社会风尚的形成,能够深刻反映和表现人们内在的精神世界,以及人们的理想、愿望和追求,达到匡正时弊的目的;认为绘画和六籍(诗、书、礼、乐、易、春秋)的功用是相同的,能使观赏者“见善足以戒恶,见恶足以思贤”,是“有国之鸿宝,理乱之纪纲”。

这一认识,其实并非张彦远首创。《孔子家语》载:“孔子观乎明堂,覩四门墉,有尧舜之容,桀纣之像,而各有善恶之状,兴废之焉。”东汉王充在《论衡》中还说:“宣帝之时,画图汉列士,或不在于画上者,子孙耻之。”蔡质《汉官典职》载:“尚书奏事于明光殿省中,皆以胡粉涂壁,紫青界之,画古烈士,重行书赞。”三国时,杰出的文学家曹植更为明确地说:“观画者,见三皇五帝,莫不仰戴;见三季异主,莫不悲惋;见篡臣贼嗣,莫不切齿;见高节妙士,莫不忘食;见忠臣死难,莫不抗节;见放臣逐子,莫不叹息;见淫夫妒妇,莫不侧目;见令妃顺后,莫不嘉贵!是知存乎鉴戒者,图画也!”(转引自《历代名画记》)他们都指出了绘画“劝善惩恶”的社会功用,认为通过绘画把人们的善行描绘出来,就能学有榜样,勉励人们从善;把恶人的邪行表现出来,就能成为人们的前车之鉴,使之不蹈覆辙。所以,西晋陆机说:“丹青之兴比雅颂之述作,没大业之馨香。宣物莫大于言,存形莫善于画。”南北朝齐之谢赫则进一步说:“绘画者,莫不明劝戒,著升沉,千载寂寞,披图可见”(《古品画录》)他认为绘画不仅对人们有教育作用(“明劝戒”),而且有深刻的认识作用,因为图画是社会生活的反

映,它形象地描绘了社会的治乱和发展变迁(“著深沉”),成为后代人们了解、认识前代生活的形象教材(“披图可鉴”)。

对于绘画社会功用的认识,唐代以后的画论家们,也是明确的。如宋之郭若虚就指出:图画“要在指鉴贤愚”;清之方熏也说:“图史彰治乱,名德垂丹青”。总之,历代画论家们都对绘画的社会功用,予以充分肯定,认为它同儒家经典的教化作用是一样的,所不同者,绘画是以线条、明暗、色彩为手段,通过“存形”,来表述风、雅、颂的内容。

这种认识实际上和历代的思想家、文艺评论家对文学艺术具有广泛的社会教育作用的认识是一致的,一脉相承。孔子说:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。”认为诗歌可以起到教育人民、振奋人心的作用,并通过它来考察社会的治乱盛衰,以及世俗习惯的变迁,起到了团结人民、针砭时弊的作用。王充认为写文章,必须有益于时代和社会;文章价值的高低,取决于文章社会功用的大小。因此他在《论衡·自纪》里说:“为世用者,百篇无害;不为用者,一章无补。如皆为用,则多者为上,少者为下。”唐代白居易则更旗帜鲜明地提出:“文章合为时而著,歌诗合为事而作”……所有这些强调和宣传文学艺术社会功用的观点,成为进步艺术家们用来抨击各种形式主义的有力武器,所以是值得我们认真总结继承的。

二、“画师造化,画夺造化”

——绘画艺术的典型问题

在古代关于绘画的理论著述中,我们经常可以看到“画师造化,画夺造化”的论述。它深刻地体现了古代人民对绘画艺术是社会生活典型反映的朴素唯物主义观点。“造化”,即外界自然、社会,“画”是“造化”的反映;画家只有以“造化”为师,深入自然和社会生活,研究纷繁多彩的客观世界,才能进行真正的艺术创造,产生出有价值的艺术作品。“画夺造化”,是说绘画并不是自然、社会的简单摹写和机械反映,而是自然、社会生活的高度集中和典型化。“夺”者,高于自然、社会之谓也。含有概括、典型化的意思。绘画是客观世界在画家头脑里的反映,是画家主观思想和客观存在相统一的产物,因而它能更深刻、更真实地反映社会的本质。这是“高于生活”一语的真正含意,绝不是“十年动乱”中,“四人帮”那种肆意拔高的错误演绎,也与脱离生活实际的虚假捏造,更无共同之处。

人类艺术实践告诉我们,社会生活是绘画艺术创作的唯一源泉。它是生动丰富的,取之不尽的。但是,社会生活仅是绘画艺术的丰富宝藏。矿石不等于金子,原料不是产品。要创作出绘画艺术的珍品,必须以生活为基础,从生活素材入手,进行分析研究、集中概括、加工提炼,须要艺术家进行创造性的劳动。这些道理,我国古人早已用“画师造化,画夺造化”这样精辟的语言,进行了高度概括。唐代画家张璪指出:“外师造化,中得心源。”这是说,艺术家只有广泛地深入生活,并以丰富的生活为依据,然后经过内在的集中、概括、创造,才能形成真正的艺术形象。在这里“外师造化”和“中得心源”是统一的。五代梁之著名画家荆浩,在其《笔法记》中也说:“度物象而取其真。”“物象”,就是客观事物的形象,只有根据“物象”,画家才能画出图画来;另一方面,只有广泛而又深刻地观察客观的“物象”,然后集中概括,掌握事物的本质方面,才能“取其真”,即真实生动而又典型地反映生活。北宋画家范宽指出:“与其师人,不若师诸造化。”这是说,师人者,流也;师造化者,源也、本也。

宋人郭熙父子在《林泉高致集》中说：“欲夺造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中……”认为艺术家只有深入生活，“饱游饫看”，使其“历历罗列于胸中”，然后对生活素材进行深入地分析研究（“勤于勤”），经过集中、概括、典型化（“神于好”），才能创造出“夺造化”的艺术作品来。清代著名画家石涛，以自己丰富的艺术实践经验为基础，探得了艺术创作过程集中、概括、典型化的重要意义，他用“搜尽奇峰打草稿”一语，准确地道破了艺术典型创造的实质。清代画家王昱则简要而深刻地阐述了艺术典型创造的过程。他在《东庄论画》里说：“知有名迹，棘访遍观，嘘吸其神韵，长我之见识；而游览名山，更觉天然图画，足以开拓心胸，自然丘壑内融，众美集腕，便成名笔矣！”他认为，只有遍访山川名迹，取其“神韵”（掌握山川名迹的内在本质），“开阔心胸”（打开思路），使之“众美集腕”（集中、概括），经过“丘壑内融”（主客观统一的内在再创造），最后形成“名笔”（艺术的典型形象），才能将“天然图画”，变成感人的艺术作品。清人唐岱进一步将前人关于“夺造化”（典型化）的理论，总结为“造化入笔端，笔端夺造化”，既深刻地说明了艺术形象（典型）与社会生活的关系，也说明了两者的严格区别。

所有上述关于艺术典型创造的理论，我们今天看来，也是极为深刻的，它表明我国古代艺术家们，经过长期的艺术实践，不仅懂得了生活与创作的源流关系，而且懂得了艺术家在感性认识基础上，经过理性的集中提炼而创作出来的艺术形象，是现实生活的“典型”反映。他们已经认识到：艺术家的职责，就是以“造化”为师，根据客观的“造化”，创造出“夺造化”的艺术典型来。近代文艺理论中的“典型”一词，虽然是舶来品，但是关于艺术典型的认识，以及对它生动内涵的理解，我国古代人民却早已知道了。当然，这些认识还不系统，但它无疑闪耀着朴素的唯物主义的光芒，是我国人民对世界艺术理论的重大贡献！

三、“神形兼备”

——内容与形式的统一

中国古代画论，十分重视内容和形式，即“神”和“形”的辩证统一关系，提出了“神形兼备”说。古代画论家，首先重视“神”——“内容”在艺术创作中的决定作用。如晋代大画家顾恺之提出：“传神写照，正在阿睹中。”唐代张彦远《历代名画记》也说：“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乎用笔”；“有生动之可状，须神韵而后全，若神韵不周，空陈其形，笔力位趋，空善赋彩”。这里所说的“传神”“骨气”“神韵”就是指艺术的内容。即通过画面上人、物的外部形态，表现出人、物的内在特质。艺术家的实践证明：只有体现了事物本质的“神韵”“骨气”，传事物之“神”，才能真实地、惟妙惟肖地反映事物。否则，不过是“空陈形似”“空善赋彩”而已。宋代苏轼有两句诗：“论画以形似，见与儿童邻”，认为评画，不能单纯从是否“形似”来考察，更重要的是要看画面形象的神情是否生动，如果不生动，有些呆板，那就不能算是好的艺术作品，他特别强调了“神似”的重要性。至于有人指责东坡诗，为轻视形似者张目，那是不确的。张彦远还针对当时有人片面追求形似，忽视神似的错误倾向，进行了尖锐批评：“今之画人，粗善写貌，得其形似，则无其气韵，具其色彩，则失其笔法”。他认为无神之画是“死画”，“守其神，专其一”才是“真画”，并说：“死画满墙，曷如污墁？真画一划，见其生气”。真是褒贬分明。的确，“死画”即便多得贴满了墙，又有什么价值呢？恰似石灰刷墙而已。在张彦远看来，“死画”产生的原因，在于对客观事物

作了机械外在地模仿。片面地追求事物外部形态的“似”，就不是真正艺术家的艺术追求。人类艺术实践证明：只有将外在的模仿，化为内在的创造，才能成为真正的艺术家。北宋陈郁在《话腴》里说：“盖写其形必传其神，传其神必写其心，否则君子小人，貌同心异，贵贱忠恶，奚自而别？形虽似何益？”这些话讲得何等深刻！他认为“形”是表现“神”的，为“神”服务的，如果人物失去了自己的内在神韵，也就失去了存在的价值。所以他深有感触地说：“写屈原之貌而肖矣，倘不能笔其行吟泽畔，怀忠不平之意，亦非灵均；写少陵之貌，倘不能笔其风骚冲淡之趣，忠义杰特之气，俊洁蓓丽之姿，奇僻臃博之学，虽寓放旷之际，亦非浣花翁。”他认为，即便画的屈原外形上很像（“肖矣”），但是并没有画出行吟泽畔“信而见疑，忠而被谤”的忧愤心情，那么画面上的人，也很难说是屈原的完整形象；同样，如果不能把杜甫的思想特质和精神面貌，通过生动外形逼真地表现出来，使其跃然纸上，也不能算是真正杜甫的形象。为了真实、形象地表现人物的内在神态和天然情趣，苏轼指出：“欲得其人之天，法当于众中阴察其举止”（《传神记》）。元·王绎也主张：“于彼方叫啸谈论之间，本真发现”（《写像秘诀》）。他们都反对失其“天然”地机械摹写，批评无神之画，宛如泥塑之人。中国历代画家，都非常重视“神似”，强调内容决定形式，但并不忽视“形似”的重要性，更不认为“形”是可有可无的东西。而是主张做到“神形兼备”，实现内容和形式的统一。如宋人郭若虚在其《图画见闻志》中说：“意存笔先，笔周意内，画尽意在，像应神全。”也就是神和形、内容和形式的高度统一。明代王履在《华山图序》中，则完整地阐述了“形”和“神”、形式和内容的辩证统一关系。他说：“画虽状形，立乎意，意不足，谓之非形可也；虽然意在形，舍形何所求意？故而得其形者，意溢于形，失其形者，形乎哉！”这里的“画虽状形，立乎意”，是说形式虽然重要，但它毕竟是为内容服务的。所以，“意不足，谓之非形可也”，离开了内容，形式也就失去了存在的价值。这里的“意在形，舍形何所求意？”意思是说，内容只有通过形式才能表现出来，离开了形式，也就谈不上内容的存在。最后他的结论是：“得其形者，意溢于形。”真正的“形”是和“意”（神）不可分割的，即形式和内容是统一的。“失其形者，形乎哉！”进一步说明了纯粹的形式是不存在的，失去了“形”，也就失去了“形”赖以存在的“意”（神）。明人王世贞在其《艺苑卮言》中说：“人物以形模为先，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓乎其中，乃为合作。若形似无生气，神采至脱格，皆病也。”在王世贞看来，“形模”和“气韵”，即“形”和“神”、“形式”和“内容”，互为里表，互为依存，是同一事物的两个不同方面，是不可分割的。他指出“形似无生气”（形离开了神）、“神采至脱格”（神离开了形），都是错误的（“皆病也”）。清人沈宗骞在其《芥舟学画编》中说：“盖以能传古圣贤之神，垂之后世者，不曰形曰貌，而曰神者，以天下之人，形同者有之，貌类者有之，至于神则有不能相同者矣！”进而论之曰：“今有一人焉，前肥而后瘦，前白而后苍，前无须髭而后多髯，乍见之或不能相识，即而识之必恍然曰此某公也。盖形虽变而神不变也。故形或小失，犹之可也，若神之少乖，则意非其人矣。然所以为神之故，则又不离乎形。”他以生动的事例、形象的比喻，深刻说明了天下之人，“形同貌类”者有之，但思想性格、精神世界完全相同的人，却是没有的。指出在时间的长河中，人物外形的易变性和人物内在精神个性的相对稳定性，一个卓越的艺术家的，不仅要表现出人物外形的变化，更重要的是要反映人物内在的思想情感和性格特征。所以他说：“形或小失，犹之可也”，强调了“神”的重要性。但论点的归结却是：“神有少乖，则意非其人”；“为神之故，则又不离乎形”。仍然主张神形兼备，

内容与形式的和谐统一。

我国古代这些深刻的理论认识，使我想起了俄国别林斯基关于内容和形式辩证统一关系的一段著名论述：“如果形式是内容的表现，它必和内容紧密地联系着。你要想把内容从形式分出来，那就意味着消灭了内容；反过来也一样，你要想把内容从形式分出来，那就等于消灭了形式”。（《别林斯基论文学》）在这里，我国古代画论家同革命民主主义文艺理论大师的观点，真是不谋而合，而且比他还早了好几百年。

四、“兼收并览自成一家”

——继承与创新

北宋郭熙说：“人之学画，无异于学书……必兼收并览，广议博考，以使我自成一家，然后为得。”（《林泉高致集》）这是说，广泛的学习，汲取前人和同代人不同画派的创作经验，使各家之长融为一体，最后形成自己的独特风格。这一见解，甚为精要。说明古代画论家，对继承与创造是十分重视的。清代石涛在他的《画语录》里，强调了在继承基础上的创造，把继承看成是创新的基础和条件，提倡在学习、借鉴古人的基础上，大胆创新。所以他说：“我之为我，自有我在，古之须眉不能生在我之面目，古人肺腑不能安在我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。”“某家为我也，非我故为某家也”。反对“为某家役”，主张“某家为我用”，提倡博采各家之长，经过自我创造，最后形成自己独有的艺术风格。在他看来，没有创作个性，就等于没有艺术。清人张庚在《浦山画论》中也说：“法固要取于古人，然所资者不可不求诸活泼泼地。若死守旧本，终无出路。古人之画之妙，不过理明而气顺。”他认为绘画既要继承古人，又要敢于突破古人，进行创新，墨守成规是没有前途的。清人董棨在其《画学钩沉》里说：“学画必从临摹入门，使古人之笔墨，皆若出于吾之手；继以披玩，使古人之神妙，皆若出于吾之心。”主张在临摹中，把古人“各家法度”，全弄清楚，然后把古人的精妙处，“化”在自己的“笔墨中”，使古人绘画的神奇，皆出于我，心领神会，做到“古为我用”，正确地处理好临摹与创新的关系，并在临摹的基础上，去进行新的创造。清人方熏在其《山静居画论》中说：“始入手，须专攻一家，得之心，应之手，然后旁通曲引，以知其变，泛滥诸家，自资我用，不知是我还是古人。”他概括了向古人学习的三个不同阶段：即开始时专攻一家，十分娴熟，得心应手后，再旁通诸家，掌握画法技巧变化，最后博采众长，形成自己的风格。清人唐岱在《绘事发微》中说得好：“未有不学，得其妙者；未有不遵古法，而能超越名贤者。”他既强调了学习、借鉴、继承的重要性，也说明了学习、借鉴、继承的目的，是要“超越名贤”。进而说明：只有生活、借鉴、实践——学习、继承、创新，才是从不成熟到成熟的艺术创作的必由之路。

五、“石看三面”

——绘画中的透视问题

过去，一些学西画的人，认为中国画不讲透视。其实不然。所谓透视，就是运用明暗和色彩的深浅差别，表现物体的远近层次关系，使之在平板的画面，获得立体的空间感觉。我国古代画论中，常有关于阴阳、虚实、浓淡、远近、高下、大小的论述，而这就是在讲绘画中的透视问题。例如，在相传为唐代诗画大家王维撰写的《山水诀》、《山水论》中，就有许多

关于透视原理的论述：“山分八面，石有三方”，“远山须要底排，近树惟宜拔进”（《山水诀》），“石看三面，路看两头”，“丈山尺树，寸马分人”，“远人无目，远树无枝，远山无石，隐隐如眉，远水无波，高与云齐”（《山水论》）等等，可以说句句都在讲绘画中的透视问题。特别是他的“山分八面，石有三方”，要求通过画面物体的远近、高下、明暗，表现出物体间的层次关系和事物的立体感来。从而说明中国画十分注重物体的透视关系。其实，顾恺之在《画云台山记》里，早就指出：“山有面，则背向有影。”认为山是立体的，自然有面、背之分；高而向阳者是面，低凹向阴者为背；背面不见阳光，自然有投影。通过用光原理，说明事物间远近的透视现象。宋代饶自然《绘宗十二忌》中的二、三、四、六、七条，可以说就是专讲由于违背透视原理，而遭失败的教训，如“远近不分”“山无气脉”“水无源流”“路无出入”“石止一面”等。饶自然通过对这些错误的批评，从反面讲述了透视原理的重要性。清代丁皋《写真秘诀》指出：“凡天下之物，总不外乎阴阳，以光而论，明曰阳，暗曰阴；以宇舍而论，外曰阳，内曰阴；以物而论，高曰阳，低曰阴。”“惟有阴有阳，故笔有虚有实”。“虚者，从有到无，渲染是也；实者，着迹见痕，实染是也。”他认为，明暗阴阳，都是由光造成的，因此绘画的过程，就是对光的表现过程；虚实就是阴阳、明暗——光的表现手段。由此可见，在绘画里对光的捕捉，我们的老祖宗较之十九世纪西欧印象画派来，要早得很多。

我国古代绘画艺术家们，在长期的艺术实践中，除了重视焦点透视外，还结合中国画的特点，总结出了散点透视法。所谓散点透视，有人称之为“移动透视”，它与焦点透视的不同处，是焦点的移动性，即画面上所呈现出来的景物，随着观画者视点的移动而移动，不像焦点透视那样，视点是不固定不变的。应该承认散点透视，也是一种符合透视原理的透视方法。宋代郭熙父子，从中国画的特点入手，根据散点透视原理，提出了画山的“三远”理论：“山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。”（《林泉高致集》）中国古代艺术家们，为了表现自己的主观情意，常常把整体的散点透视和局部的焦点透视结合起来，进行有意向的减裁、组合、缩连，使之产生强烈艺术效果。宋人范宽的《溪山行旅图》，张择端的《清明上河图》等，都是在这种透视理论指导下，所产生的艺术名篇。

古代画家在长期的实践中，不但认识了事物的透视现象，建立了具有中国特色的绘画透视理论，而且还总结出体现物体透视原理的各种绘画技法，诸如“墨分五色”“皴法”“点虱”等。所谓“墨分五色”，就是运用水分调解墨色，使之成焦、重、浓、淡、清（一说：浓、淡、干、湿、黑）五种色阶，用来表现景物的明暗、远近和物体的质感，达到融洽分明，使之具有色彩效果。“皴法”，是一种用来表现各种山石峰峦和树干表皮不同纹理及其明暗背向的技法。“皴法”很多，从形式上分，有披麻皴、雨点皴、卷云皴、牛皮皴等。“点虱”是写意花卉中，表现花叶和花瓣的特种技法，即一笔之中墨分浓淡，或一笔之中包含多种颜色，使之着笔就有明暗、浓淡之分，表现出外物的立体感来。

六、“意存笔先”

——构思和构图

中国古代绘画十分重视构思和构图。所以王维在《山水论》中说：“凡画山水，意在笔先。”张彦远在评论顾恺之的作品时也讲：“意存笔先，画尽意在。”这里，“意在笔先”和“意

存笔先”的“意”，所指的就是创作过程的构思活动。这个“意”萌发于客观“造化”，是客观“造化”在画家头脑中的反映；“意”的产生、发展过程，是画家主观认识和客观事物相互渗透、相互融合最后相互统一形成画面的过程。清人蒋和在《学画杂记》中说：“画者，理也，意也。”他既指出了构思过程中，艺术家正确认识的指导作用，也指出了内容的决定性意义。我认为，这里的“意”，主要是指所表现事物的内在诸因素，但亦兼指整个构思活动。丁皋的“写真一事，须知意在笔先，气在笔后”（《写真秘诀》），也是这个意思。方熏更强调“立意”的重要性。他说：“作画必先立意，以定位置。意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古，庸则庸，俗则俗矣！”他坚持现实主义画学传统，重视绘画的立意和构图。认为作画前，首先要立意，因为它决定着整个画面的布局；在他看来，立意的奇、高、远、深，不仅关系到作品格调的高低，而且还关系到艺术效果的好坏、优劣。

古代画论家认为，在整个创作过程中（包括构思和构图），艺术家始终伴随着强烈的主观感情，正如刘勰《文心雕龙》中所说的“登山则情满于山，观海则意溢于海”。主观和客观相互交流、融合，最后“山川与予神遇而迹化”，形成主客统一的艺术形象。

对于一个画家来说，构思和构图是同时进行的。构思过程，也就是艺术家捕捉画面图形（构图）借以表现主要内容的过程。我国古代艺术家们十分懂得这个道理。谢赫在《六法》里，提出了“经营位置”，而张彦远则进一步说：“经营位置，画之总要。”所谓“经营位置”（具体的构图），就是在画面上定宾主、排上下、量部位大小、分阴阳虚实，妥善处之，最后形成具体艺术形象。这些理论和认识，无疑都是非常宝贵的。

七、“生处既殊，枝体各异”

——一般和个别

古代画论不仅重视所画对象（人、物）的一般特点，而且十分重视它的个性特征。主张通过“个别”去表现“一般”。如王维在《山水论》中，对早、晚、四季景物的区别，进行了细致的分析，总结出了描写早、晚、四季景物的一般规律。他说：“早景则千山欲晓，雾霭微微，朦胧残月，气色昏迷；晚景则山衔红日，帆卷江渚，路行人急，半掩柴扉。春景则雾锁烟笼，长烟引素，水如兰染，山色渐青；夏景则古木蔽天，绿水无波，穿云瀑布，近水幽亭；秋景则天如水色，簇簇幽林，雁鸿秋水，芦岛沙汀；冬景则借地为雪，樵者负薪，渔舟倚岸，水浅沙平。”相传为梁元帝撰写的《山水松石格》，认为四时不同，山木千变万化，造成山峦外形差异，指出：“秋毛冬骨，夏萌春英。”用“毛、骨、萌、英”四个字，概括秋冬夏春山景的特色，道出了“个别”体现“一般”，“一般”寄寓“个别”的辩证关系。石涛在《画谱·四时章》里也说：“凡写四时之景，风味不同，阴晴各异，审时度候而为之。”他认为同样的景物，因四季不同，阴晴晦雨各异，而呈现出不同景象来。因此他强调必须“审时度候”，掌握季节变化，在表现事物一般特性的时候，体现事物的个性特征。他还指出：“未有景不随时者，满目云山，随时而变。”反复说明在“一般”之中体现“个别”的重要性。清代王槩等人的《芥子园画传·梅谱》，进一步提出了“生处既殊，枝体各异”“其形不一”“其变无穷”的观点，认为事物是多样的，要想真实地反映出其中的“一个”，必须抓住其不同于别个的特殊性来。他认为，同样是梅，由于环境不同，品种不一，必然形状各别，千姿百态。同时又指出，不能因为体现“个性”而忽视“共性”，因此他又说：“欲以管笔寸墨，写其精神，然在合乎道理。”这里的“然”指自

然,“道理”是本质,也就是一般事物的必然规律。作者强调指出,梅花虽然品种繁多,姿态万千,但它们都具有梅花所共有的形态、特征。否则,就不成其为梅花了。他还认为,在“共性”和“个性”这一对矛盾中,个性是主要的方面。应该在掌握一般性的基础上,充分表现个性。《梅谱》中的“其木不同,不可无别”,就是这种认识的概括。的确,梅花斑斓纷繁:“有枯梅、新梅、繁梅、疎梅、野梅、官梅、江梅、园梅、盆梅”,要在画面上让它们争奇斗艳,各具特色,不掌握它们的特殊性,不了解它们之间的细微差别,是绝对不行的。

古代画家还十分重视绘画中的时代个性特征,认为不同的时代有其不同的服饰、风俗、习惯等,如果让屈原穿上清代的服装,即使画得十分逼真,也仍然是荒唐可笑的。

古代画家还注意到,由于画家的艺术风格不同,同样的景物反映在不同画家的绘画中,其形象也是迥然不同的。例如李成和范宽都是北宋山水画的大家,但他们却以截然不同的画风、不同的创作个性誉称画坛。北宋王洗曾喻李、范为“一文”“一武”。关于“武”的含义,郭若虚在《图画见闻志》里,概括为:“峰峦浑厚,势壮雄强,抢笔俱韵,人屋皆质”;关于“文”,用王洗的话来说:“墨润笔精,烟岚轻动,如面对千里,秀气可掬”。由此可见,我国古代艺术家,以朴素的辩证观,恰当地处理了“一般”和“个别”的关系,并在绘画实践中予以广泛应用,获得了宝贵经验。

八、“善藏者未始不露”

——绘画中的“藏”“露”关系

古代绘画十分重视画面的“藏”和“露”。认为一幅好画,必须是该藏处要藏,该露处要露;该藏处要藏得妙,该露处要露得好;藏露得当,以少胜多;虚中见实,实中有虚,方为上等佳作。明人唐志契在《绘事微言》中,就对绘画的藏露关系,做了极为深刻而很有见地的论述。他说:“善藏者未始不露,善露者未始不藏;藏得妙时,便使观者不知山前山后,山左山右,有多少地方,许多林木,何尚不显?”他认为“藏”和“露”是辩证统一的。即“藏”中有“露”,“露”中有“藏”;“藏”的目的,是为了“露”;为了更好的“露”,艺术家们才费尽心思,去寻求“藏”的妙处;只有巧妙构思,“善藏”而又“善露”,才能收到“便使观者不知山前山后,山左山右,有多少地方,许多林木”的艺术效果,也才能使作品产生一波三折、趣味无穷的艺术魅力。

在“藏”和“露”中,中国画特别强调含蓄而又耐人寻味的“藏”,反对缺乏情趣而又一览无余的“露”。在宋代,画院常以诗句为画题考取学生,诸如“深山藏古寺”“野渡无人舟自横”“踏花归来马蹄香”“嫩绿枝头一点红,恼人春色不在多”“蝴蝶梦中家万里,杜鹃枝头月三更”等等,而获胜者,常为含蓄善“藏”者。

“空白”,是中国画“藏”的一种重要形式。它以画中空白和画中笔墨,互相生发,形成“画中之画”,从而产生出笔墨所无法产生的效果。清·华琳《南宗秘诀》指出:“画中之白,并非纸素之白,乃为有情,否则画无生趣矣。”他认为:画中“空白”,不是一般的“纸素之白”,而是艺术家思想感情的表现,是整个画面不可分割的有机组成部分。“空白”不能离开内容,更不能游离于内容之外。在华琳看来:“画中之白,即画中之画,亦即画外之画。”深刻揭示了画中“空白”的艺术价值。宋代北宗著名画家马远,善用“剩水残山”“一角式”章法,其构图多取边角之景,而空藏一方,给观赏者留下丰富的遐想余地,如他的名作《踏歌图》《对

月图》等,都是这样,所以时人戏称为“马一角”。其实,画中的“空白”、音乐中的“间歇”、戏剧中的“潜台词”、文章里的“含蓄”,都是艺术中“藏”的表现形式,如果运用得好,都能收到奇特良好的艺术效果。画中空白,可形成“画中之画”,平添生趣;音乐中的“间歇”,可产生“此时无声胜有声”的扣人心弦的效果;戏剧中的“潜台词”,能深刻地表现人物内心复杂的精神世界;文章里的“含蓄”,则更能使文章耐人寻味,读者浮想联翩……

艺术实践证明:“藏”与“露”、“空”与“实”,是矛盾对立的统一体,是一个事物的两个方面,是互为补充不能割裂开来的。“藏”是“露”的手段,“露”是“藏”的目的。如果“藏”离开了“露”,便成之为故弄玄虚的哑谜;如果“露”离开了“藏”,便会成为一览无余的平庸之作,其艺术价值会因“愈露而愈小”。

中国画之所以讲求艺术的“藏露”关系,注重画面的“空白”效果,因为这是以小见大、以个别见一般、以有限见无限的艺术创作的基本法则。它是现实生活无数“藏露”“空白”现象,在艺术家头脑里反映的产物。艺术家正是根据客观事物“隐显”“虚实”“整缺”“断续”等现象,经过缜密构思,总结出艺术“藏露”“空白”的规律来,然后通过画面可见的具体形象(“露”和“实”),引导欣赏者进入想象的艺术空间(“空白”),去创造“象外之象”,去领悟“言外之意”的无限情趣,从而达到极高的审美境界……理论是实践经验的升华与概括。艺术创作过程中的“藏露”“空白”实践,必然会产生有关“藏露”“空白”的艺术理论:“境生象外”(唐·刘禹锡);“象外之象、景外之景、不着一字,尽得风流”(唐·司空图);“言有尽而意无穷”(宋·严羽);“画中之白,即画中之画”(清·华琳);“画之妙在无笔墨处”(清·戴熙);“虚实相生,无画处皆成妙境”(清·笪重光)……

从哲学思想上讲,中国诗词、书画等艺术的“藏露”“空白”理论,均受到古代道学、玄学、禅学的深刻影响。如老子的“大音稀声”“大象无形”(《道德经·四十一》),“以神遇而不以目视,官知止而神欲行”(《庄子·养生》),“意之所随,不可以言传”(《庄子·天道》),他们主张“虚室生白”“唯道集虚”,认为“虚静、恬淡、寂寞、无为”,是“天地万物之本”,所以强调“无声”“无形”“无为”,否定“有声”“有言”“有为”的存在价值、意义和作用。他们错误地把二者割裂开来、对立起来,不免有些片面性和绝对化,不过这种学说对艺术“藏露”“空白”理论的形成和影响,却是显而易见的。接着魏晋时期,玄学的求本求实之风,和“得意忘象”“得意忘言”之论,以及后来禅学打破时空界限的“离境”之说,倡导“象外之象”,强调“自我”“顿悟”,追求“空寂”之境等,都对艺术“藏露”“空白”理论的形成、发展,产生过不可忽视的作用。应该指出的是,这些哲学思想和艺术实践相结合,上升为艺术理论时,便逐步抛却了那种重“心”轻“物”、重“主观”轻“客观”的倾向,使心与物、情与景、主观与客观、无形与有形完整的统一起来,主张天人合一,形成了我国传统艺术的诸多特点,并为其进一步发展,做出了杰出贡献。

注:这篇文章,是1982年为参加张掖师专首次学术报告会而写的,后收入《张掖师专首次学术报告讨论会论文选编》(1982年2月)。原文校对极差,文中错字、病句甚多,且行文艰涩。其中第八节“善藏者未始不露”,修订后以《论绘画的“藏”与“露”》为题,刊登于1990年《民族艺林》第三期。