

藝海鈞沈 ● 何懷碩主編

近代中國美術論集

2





藝術家出版社

ISBN 957-9500-08-8



藝海鈞沈

近代中國美術論集

(二)

藝術家出版社出版

●何懷碩主編

近代中國美術論集——藝海鈞沈

第二集 詩畫・畫史 畫家論・叢論

主編／何懷碩

發行人／何政廣

叢書編輯／崔延芳・林素琴・陳玉珍

出版者／藝術家出版社

台北市重慶南路一段一四七號

六樓

電話：三七一六九二—三

總經銷／藝術圖書公司

台北市羅斯福路三段二八三巷

十八號四樓

電話：三六二〇五七八

郵撥帳號／〇〇二七六二〇—〇

製版／新立全彩色製版公司

定價／二〇〇元

版權所有 不准翻印

新聞局登記證第一七四九號

一九九一年六月出版

中華民國八十年六月一日出版

第二集

詩畫·畫史·
畫家論·叢論



目錄

弁言

論中國詩書畫的交融

●何懷碩／1
●朱錦江／3

關於院體畫和文人畫之史的考察

●滕固／13

詩書畫三種藝的聯帶關係

●滕固／31

中國詩與中國

●錢鍾書／35

文人畫的價值

●陳衡恪／49

國畫上題詩問題

●汪亞塵／53

書畫同源論

●馮稷家／55

漢代藝術鳥瞰

●鄧懿／59

唐代婦女的裝飾

●岑家梧／65

唐畫之變遷

●林堅之／77

唐代式壁畫考略

●滕固／89

中國壁畫歷史的研究

●鄭昶／95

董北苑畫法表微

●姚大榮／119

論王石谷

●胡錫佑／143

辯畫徵錄記王石谷輩與吳漁山歷絕交事之誣

●姚大榮／145

近代畫家概論

●沈珊若／151

近數十年畫者評

●黃賓虹／155

中央研究院殷墟出土展品參觀記

●胡厚宣／161

中國古代美術與銅器

●唐蘭／169

關於銅器之藝術

●徐中舒／171

羅布淖爾發現漢漆杯考略

●黃文弼／181

玉在中國文化上的價值

●王遜／183

我國藝術品流落歐美之情況

●袁同禮／189

全國美術展覽會陳列之版畫書

●袁同禮／195

教育部第二次全國美術展覽會的圖書

●蔣復璁／197

故宮博物院參加美展會之書畫

●馬衡／201

中國墨之研究

●唐凌閣／203

書畫與裝潢

●蔣吟秋／211

弁 言

何懷碩

十年前我在美國的時候，發現美國各大學圖書館藏書中有不少近代中國美術論文的書刊。這些文章，出自許多著名中國畫家與學者的手筆。我覺得這不但是研究中國近代美術重要的文獻，也是了解個別畫家的藝術見解與其創作信念的寶貴資料。因此，我花費相當精力與時光，影印了這些文章，準備回國之後舊文新刊，使這些大部份早已爲國人忘却的歷史文獻，重見天日，爲近數十年的文化斷層稍爲做一點彌補的工作。

可惜回國之後，沒能立刻實現這個心願。原因很多，主要有二：在過去文學管制十分嚴苛的時候，即使是民國時期的大陸作家的文字，只要其人還在大陸也成爲政治禁忌。重刊的工作有此顧慮，便暫予擱置。另一方面，我個人又忙又懶，便拖延至今。

最近因爲藝術家出版社何政廣兄的支持和台北市立美術館美術史學人張元茜小姐的催促，使我下決心把這些已經發黃的東西做了一番整理與編排，輯爲六集。所選皆一九四九年以前出現於論壇上之近代中國美術論文。

現在兩岸結束了四十年的對峙與隔絕，有探親之舉，文化學術與藝術等交流也將逐漸展開。不過，對過去的回顧，對上一代人的智慧與成績的了解與學習，仍然不可忽視；歷史的回顧與現在的交流應該並重。只有在空間上突破海峽的隔閡，在時間上連貫了昔今的中斷，一個整全的文化的近代中國才可能漸漸顯現出來。

近代中國在美術方面到底有多少成果與文獻資料？我們現在已經很難估量。單就美術方面的論文，我所搜集到的這一點也許只是千百分之一而已。當然，我希望有更多有心人繼續努力，「近代中國美術論集」還可以繼續再編下去。大陸與海外的學者更有能力與條件為歷史的斷層做修葺彌縫的工作，我們深心期望。

在我過去搜集這些文字的時候，深深體會到圖書館對學術文化發達與否所發揮的力量。美國東西兩岸著名大學圖書館有關中文出版品的度藏之豐富，服務之熱心，業務之熟悉，使我體會到真正的圖書館是什麼。對照我們的圖書館，令人感到慚愧萬分。我曾經因為美國圖書館員服務之精良與熱切表示驚奇與讚歎，記得普林斯頓大學葛思德圖書館前館長童世綱先生笑謎謎對我說：「不然的話，要圖書館員做什麼呢！」

我希望美術界與文化界重視民國以來到遷台之前這一段時期中行將散失或湮沒的歷史，重視這一段歷史中上一代的史蹟與成就。尤其在人文學科方面，民國頭三十年中那些第一流的近代中國人材的業績，似乎不是民國近四十年的成績所能掩蓋的。新文化運動的領袖如蔡子民先生的一班人物，到今天還是令人高山仰止。我也期望政治不應干擾學術與藝術的發展。過去我對中國美術的傳統與現代化在台灣寫了幾百篇文章，假如我早一點能讀到三十年代前後上一代的著述，吸收他們的智慧，便可能有更好的成績。所以，我更希望有志為中國美術發展而努力的年輕一代，好好研讀前人的文章，繼承前人的事業，為未來的中國美術創造更富於時代精神與民族特色的偉大成就。如果這些文章對後來者有所啓迪，那麼搜集並編輯這套書的辛勞、煩瑣與時間上的付出，都是值得的。

論中國詩書畫的交融

朱錦江

講到中國畫的題跋問題，日本大村西崖氏以爲是起自元代，蓋倪雲林的書法逍逸，題詩題跋，隨意點染，皆甚雋逸，所以到了明朝，文衡山、沈石田、陳白陽諸人，也都學了他。其實這見解是不確實的。在唐朝有位鄭虔（弱齊）他常自寫詩境成畫，獻給玄宗，玄宗在他的畫上大書「鄭虔三絕」四個字。所以杜甫有詩詠著他說：「鄭公樛散鬚成絲，酒後常稱老畫師。」雖然我們現在看不到他的畫，可是用自己詩題畫，是一件可靠的事實。當然，這是特例，普通所見宋元以來的繪畫，往往多不題款。即題亦在畫角石縫中寫一個名字，這是近工畫的面目。

大概善書能詩的畫家，就不這樣題款了。宋代蘇米的畫，他們能書能詩，胸襟開展，就開始有題畫的風尚了。雖然真蹟我們不能寓目，記載上說到他們題畫可多了。

了解詩畫一致的精神，東坡最高，他說：「詩畫本一律，天工與清新。」又說：「古來畫師非俗士，妙想實與詩同出。」他更體味到摩詰詩中有畫，畫中有詩，情境相生，就是題畫。黃山谷也題過展子虔的畫。

再如命題作畫，也可證明題畫起自宋代。米元章作過書畫兩學博士，宣和中因建五嶽實真官，召天下名手作壁畫，不見佳作，於是大倡畫學，命題有如進士科第，入選藝人，必須才品並佳。

相傳當時畫題中有「深山古寺藏」一題，應試者多於山隈欹闕處，露塔頂殿角，但是入選者，並未著屋角，僅於山下密林甬道中，出一擔水和尚，因不畫屋，乃合藏意，密林甬道，此中自有寺在。但必須著

一擔水和尚，如爲行脚僧，或係過路者，若擔水則爲廟祝無疑了。又有以「野水無人渡，孤舟盡日橫」命題者，應試者多畫岸繫扁舟，入選之作，則爲一舟子橫短笛於舟中，此題在橫字上著眼，如舟橫，未免太淺太露了。又有以「萬綠叢中一點紅」命題者，多畫松林棲鶴或旭日浴波。上選之作，則爲修竹美人，蓋此題重在「點」字，取點絳脣之意，鶴頂一片紅，旭日一團紅，皆不貼合。日本大村氏又說劉松年以旭日浴波入選，恐不確。

題畫可以增加畫面的深度和寬度，欣賞中國繪畫，不止於畫面上，應探討內容，同一畫材，一經題識，便有各種不同的意境，例如四君子畫題材熟極了，茶館酒店，到處可見，一經寓目，令人作三日嘔，可是出自高手，便自不同。石濤，金冬心，鄭板橋都畫蘭竹，可是每幅各有天地，全在題跋上分別，例如鄭板橋畫竹題云：「一竿瘦，兩竿夠，三竿湊，四竿救，這畫法的題句，」一節復一節，千枝攢萬葉，我自不開花，免撩蜂與蝶，」這是借竹自況的題法。「衙齋臥聽蕭蕭雨，疑是民間疾苦聲，些小吾儕州縣吏，一枝一葉總關情，」這是題外生情題法。沈石田同一畫墨蠶，却有不同題法。如：題詩勸爾多餐葉，二月吳氓要買絲。又饒爾五陵歌舞地，未知辛苦養蠶家。高其佩常畫極平淡山水，一經題跋便覺意境萬千，如畫江畔孤舟云：「未審此間客況較我何如？」山高月小圖則題云：「其下應有作賦仙才」，山間臥叟云：「我睡不減此翁，特山水樹石，不可多得耳。」關山夜月題云：「江千客夢，旅邸鄉情，非銀燭高烧，華堂爛醉者，所得知也。」向來畫上題詩以爲只是配搭，往往漫不經心，積時既久，題畫詩和字就變質了，其實詩、書、畫是鼎足而三，分之能各自獨立，合之則相得益彰。

所以我們要欣賞一幅中國畫，應該整個欣賞畫、詩、書，以至於圖章，印泥，行款，裱背，都在欣賞之列。著眼雖有不同，都是品評的對象，他們的因緣，何以如此之深，我們可以從下列幾個背景上來推究，就可以知道他們的共通之點所在，以及交流的原因。

(一)從派別上看 長江黃河，爲中國文化發祥地，等於恆河之於印度，尼羅河之於埃及，所以有人說黃河長江，是中國古代文化的搖籃，但是因了這個也把中國文化隔成了南北兩截，雖然從六朝以來，南北的界限，漸漸的融合，可是到底文化的基礎，終於奠定了，直到現在，痕迹還是留著呢，比如詩之最早幾集

是詩經和楚詞。詩代表北派思想，楚詞代表南派思想，詩的思想現實，楚詞思想玄虛，與詩經相似的哲學是孔孟，是北派，與楚詞相似的哲學，是老莊，是南派，莊子中人名多與楚詞相同，孔孟是經師，老莊是哲人，由詩經所演變的文學是散文，詩亡而後春秋作，由楚詞所演變的文學，是山水文學，陶謝之詩書學（此處專指藝術的書法而言），亦分南北派別；我們今日所見之書法，三代的書法除甲骨之外，金文中就有方筆圓筆的不同（詳嘉興胡先生書史緒論）。後來北碑南帖，各有特徵，碑多方筆，有嚴峻刻削茂密凝重的意味。如龍門造像，以及北碑等帖多圓筆，圓筆有雍容，和厚，疎宕，渾穆，夭矯之不同，有愛與樂觀的象徵。王羲之書法得之於鵝掌撥水，唐草書家張旭取法公孫大娘舞劍，極迴翔低昂之趣。

再如畫：最早在形象字上可以見到，銅器所見之花紋（書與花紋交融而成）多半是整齊凝重，有北方氣味，石刻漢畫如武梁祠，孝山堂石刻，作風用勁與內容史事都有北派意味，間有山海經中之傳說題材（見筆者中國民族藝術中羽翼圖騰考）。至南派早期繪畫如何？吾人固無從寓目，但從記載上可以知道一定是玄妙詭譎的南方思想。如楚詞天問中所記楚之先公先王廟中壁畫，所畫的古代神話。今日吾人可寓目最早畫蹟，當推顧愷之女史箴圖。今在英倫，這幅畫經日本派人研究，認為至少為近顧時人所摹，作風近南宗，南北派在繪畫上同書法一樣，有凝重與飄逸，現實與玄虛的不同，南北派之分，大概始於中唐，中唐山水畫發達，李思訓父子的金碧山水，工整凝重，為北派之祖，吳道子王維，以水墨為主，有淡逸之筆，為南派之冠，王兼工筆，張璪王洽，純宗寫意，松石潑墨，亦屬南宗（承李派為趙伯駒、李唐、承吳道子王維者，為王洽、朱銳，再傳范寬、郭熙、米芾、馬夏，則介乎南北之間，勾勒參用水墨之法，最初當始於道子，傳道子與李思訓，同畫嘉陵江山水於大同殿壁，道子一日完成，思訓卻畫數月，足見道子是水墨為主的繪畫，所以快。

（二）從取材方面看 詩以自然為對象，董玄宰云詩以山川為境，山川以詩為境，自詩騷以來，多吟詠自然，山水文學以六朝為最。中國畫以三代而論，多以高山大澤，龍蛇鳥獸為題材，六朝宗炳，創山水畫，顧愷之雪霽望五老峯尤早，宋代黃荃父子，以花鳥作主題，所以中國畫以表現自然現象為主，如四君子以及松柏之類，都代表一種卓然不羣的思想。既以取法自然為主題，故人物畫產生雖早，卻不發達，如上古

湯夢傳說，圖其狀以求之。漢代人物極盛，毛延壽等畫官妃像，演成一段昭君出塞的悲劇，山水花卉，較人物爲發達，因爲他最適合自然對象。書法也取法自然，王書得之於鵝掌撥水之自然成文，張書得之於公孫大娘舞劍之低昂回翔，既詳上述，鍾繇曾說筆迹者界也，流美者人也，非凡庸所知，見萬象皆類之，點如山頽，摘如雨線，纖如絲毫，輕如雲霧，去者如鴨鳳之遊雲溪，來者如遊女之入花林。李陽冰說：於天地山川，得其方圓流特之形，於日月星辰，得其經緯昭回之度，近取諸身，遠取諸物，幽至於鬼神之情狀，細至於喜怒舒慘，莫不畢載。孫過庭云，觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之姿，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峯之勢，臨危據槁之形，或重如崩雲，輕如蟬翼，導之則泉注，頓之則山安，纖纖乎似初月之出天崖，落落乎猶衆星之列河漢。雷簡夫說：余偶畫臥，聞江漲瀑聲，想其波濤翻翻迅駛掀擻高下聲逐奔去之狀，無物可以寄其情，遂起作書，則心中之想，盡在筆下矣。不過書法是抽象的，不似詩畫，有俱象可指陳，可欣賞，但可於微妙中求之而已。

(三)從技巧上看 技巧可以分作氣韻用筆結構三層來看：謝赫六法，首標氣韻生動，氣韻本難了解，明唐志契繪事微言云，氣有煞氣、墨氣、色氣，而又有氣勢、氣度、氣機，此間則謂之韻，唐張彥遠歷代名畫記云：古之畫，或遺其形似，而尚其氣韻，以形似之外，求其畫，此難與俗人言也，今之畫維得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，而形似在其間矣。東坡云：繪畫以形似，見與兒童鄰，董香光云：氣韻固屬生知，然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中洗去塵俗，自然可到。甌香館畫跋云：能使山氣欲動青天中風雨，變化氣韻，藏於筆墨，都成氣韻，神機所到，不事遲迴，顧慮者以其出於天也（芥舟學畫編）。其實可以用和諧與韻律來解釋氣韻。一幅畫能運用筆墨，到了濃淡參停，深淺有致地步，就能得著一種和諧的感覺，詩有氣韻，較易了解，畫有氣韻，較難明白，畫的氣韻等於音樂之旋律，更不易了然，畫的氣韻就是轉折頓錯，上下呼應，平常我們批評一幅書法，看寫得是否貫氣，要全部看來好，不在一字一筆上計較。

再用筆方法，六法中的骨法用筆，書畫相同，因爲同是線條運用，不過書畫不同之點，在線條的鋪、斂、聚、散的變化。如書法中的側（點）之與磔（捺），是線條的鋪、散、等於山水畫中的披麻皴，

花卉中的佈葉，抒花，勒（橫）之與策（撇），是線條的斂和聚，等於山水畫中的斧劈皴，花卉的出枝勾脈絡，再看畫上點染，都是筆鋒鋪，斂的變化。趙承旨自題枯木竹石畫云：「石如飛白水如籀，寫竹還於八法通，若也有人能會此，方知書畫本來同。例如書家中李斯、李陽冰、歐陽詢、褚遂良，就是善斂線條，顏蘇都善鋪線條了，這原是一個粗略的看法，本來善於書法的人，應當鋪中能練，散中能聚，例如米書就是散聚自如，所以米指山稱他是無垂不縮，無往不收，所謂如百丈游絲之在掌中。楊鐵崖云：「士大夫工畫必工書，其書法所在，即書法所在，字畫都以筆法為主，所謂得其形似，則無氣韻，具其彩色，則失其筆法，筆法是書畫的基本工夫，六朝佛像畫衣褶，純係流動之線條，草書「曹衣出水，吳帶當風，」都是形容流動之狀，書畫可見筆力，詩亦如此，如李白陶潛的解衣磅礴，任其自然，則用筆飄逸，杜甫韓愈的盤空硬語，妥貼排疊，則力可扛鼎也，這也可以用書畫線條的謹嚴，聚斂、狂放，散漫，來象徵他。這其中微妙之處，等於第一點中談書法的取法自然一樣。

再如結構方法：書法有所謂結體，佈白，也就是六法中之經營位置。一個字的本身筆畫，是一個結構，一幅字全體安排疎密，也是一個結構。有字之處為字，無字之處也是字，所謂「計白當黑」，「無畫之畫」，疏處特別使他疎，密處特別使他密，鄧完白所謂：「疎處可以走馬，密處不使透風」，例如一幅畫當留空白，空白處為天，為水，為雲，其它等等，妙想無窮，如堆盤滿碟，試想成何局面。一切學問，到了精警地步，總是由博反約，中國畫有時略略幾筆，雖甚單簡。可是意境並不簡，所謂元人枯木竹石，無一筆不繁也，千山萬壑，入畫家筆底者，不過鳥瞰一瞥，繁花密葉，入畫家筆底，不過一枝二朶，李營丘倪雲林，惜墨如金者，以此，詩如此，書亦如此，墨豬本誦，即浪費。詩中的疎密，一如書畫，例如李白詩「越王勾踐破吳歸，義士還家盡錦衣，越女如花滿宮殿，祇今惟有鷓鴣飛。」前三句如火如茶，何等茂密，第四句一結，祇是一片荒涼疎淡之至。一首詩中精警之句，只一二而已。其餘都應該鬆鬆放過去，也是一種疎密分佈的方式。再如書法用墨有焦有淡，繪畫有水墨設色冷艷錯綜，詩亦有淡濃染色，如杜甫「兩個黃鸝鳴翠柳，一行白鷺上青天，」這是飄逸的色調。又如北征詩：「或紅如丹砂，或黑如點漆，」這是凝重的顏色，白居易「林間煖酒燒紅葉，石上題詩掃綠苔，」孟東野詩：「青松多壽色，白石

恆夜明，」趙長卿詞：「梅雪飄香，杏花開艷，然春畫銅駝煙波，曉北風輕，搖曳青青柳，海燕歸來未久，向雕梁初成對偶，日長人困。綠水池塘，清明時候（下略）。」半闕詞中，染色極多。范仲淹詞：「碧雲天，黃葉地，秋色連波，波上含烟翠，山映斜陽天接水，芳草無情，更在斜陽外（下略）。」又如劉夢得詩「一方明月可中庭」，却是一幅水墨黑白畫了。

（四）從風格上看 一切學術思想，往往是相互接觸後，就發生變化，惟中國之詩、書、畫，則自有其卓然風格，不易變動，此如詩在魏晉六朝時，雖然受了外來影響，所謂俗文學，如佛曲等，樂府詩中有一部分是受外來影響之作，但唐宋以來，仍然有本來屹然自立的作風，李白陶潛的詩到了西洋，使他們詩壇上起了變化。至於書法只有影響他人，日本朝鮮不必說，在元代康里國人康里巎巎，寫了一筆中國好字，是極顯明的例子，繪畫也是如此。近代西洋的印象畫派，是莫勒創始，他可是間接受了中國繪畫的影響，他最初在西班牙看到日本畫，才創始他的畫派的，日本是得之中國的。在秦代有騫宵國烈裔來朝，這是外來繪畫的開始，王子年拾遺記上有一段記載說：烈裔騫宵國人，善畫，始皇元年獻之，含丹青以漱地，即成魑魅及詭怪羣物之象，以指畫地，長百丈，直如繩墨，方寸之內，畫以四瀆五嶽，列國之圖，又畫為龍鳳騫騫若飛，皆不可點睛，或點之，必飛走也。這一點雖和後潑墨法有些相近，但終究不同，以口含丹，究非正宗，等於左手書，舌作畫，同有左道旁門之意。南北朝張僧繇畫一乘寺裝飾畫，作凹凸花，這是投影的方法，在當時固然震盪一時，可是在整個的畫壇上的影響，却甚小，因為這都是「形似無氣韻，形色失筆墨」的匠工技巧。佛像畫在這個時期很盛，亦是外來的影響，如佛像形式健陀羅式，中印度的喀坡旦式，在北魏初影響微，至隨唐而著，但是佛像的衣褶線條，仍是中國原有的方法，當時畫佛像最有名的是曹不興，就因為他畫佛像衣褶線條，極其流動有變化，所以有「曹衣出水」之稱，這實在是老莊的玄妙的風尚，後來唐朝時吳道子畫佛像善於畫衣帶飄舉形態，所以「吳帶當風」，竟成一個妙對。

宋元以來的寫實諸作，都是以線條為主，明清以來，直接受西洋影響，固大有人，世謂吳墨井嘗與歐人遊，畫法受西方影響，然其晚年居澳門有詩文評畫，則自標見地，非外來者，郎世寧挾西法的中畫，供奉內庭，雖然曾經受過乾隆的御賞，可是在中國畫壇上不曾發生過影響，因為他根本不了解中國畫（按當

時西洋人亦否認即作為西畫），中國繪畫是「取象于物，而不滯于物，」因此，中國詩書畫不遺棄現實，可是對於現實有相當距離。以上四點，已經把詩書畫的特徵和交流原因，演繹出來了，現在再用「距離現實」和「品格修養」兩點來把詩、書、畫的交融關係，歸納一下：一、距離。何謂距離？世說新語中有一段話可借來說明一下：荀中郎在京口登北固望海云：「雖未覩三山便自使人有凌雲意，若秦漢之君，必當蹶裳滿足。」蓬萊仙境，在想像中已足，不必真到仙境也，秦漢之君，真是俗士，中國書法是抽象藝術，取法自然事物現象，所謂於天地山川，得其方圓流峙之形，於日月星辰，得其經緯昭回之度，近取諸身，遠取諸物，「完全是抽象的方圓經緯，距離現實較遠。詩對於現實事物的表現時，也是故意距離現實來看，如月亮是一個衛星，詩人偏要把他看作人，「多情惟有中庭月，猶為離人照落花，」再如：秦嶺，渭川，實際當然相當的偉大，詩人偏要說：「檻外低秦嶺，窗中小渭川。」再如指京城，詩人歡喜用長安來代表「西北是長安，可憐無數山，」指君總用太陽或瓊樓玉宇來代表，「縱謂浮雲能蔽日，」「瓊樓玉宇，高處不勝寒，」再如陶詩中「採菊東籬下，悠然見南山，」悠然二字，最能體味距離的神韻，陶淵明確是可人，他的詩，他的文，都能了解到此。他又常撫「無弦之琴」說不必鳴琴，祇寄意耳，繪畫總算表現現實材料，可是總有相當距離，比如寓意畫四君子——梅、蘭、竹、菊，在作畫可也在作書，畫是現實，書就距離現實了，與其說是畫是寫實，不如說是在寫意，我們看石濤八大的畫，疎疎幾筆，表現的物象栩栩如生，可是無一處不是距離著現實，有時筆墨省略，山水中籬邊疏疏幾個竹葉，可以代表無限竹子。可有時也筆墨誇大，險崖奔石，窮極想像，去取之間，全在作家之意境，世說上有一則云：「顧長康畫裴叔，則頰上益三毛，人問其故，顧曰「裴楷儔郎有識，具正此是其識具，看畫者尋之定覺益三毛，如有神明，殊勝未安時，」頰上添毫，也非現實，却妙在此處。中國畫有匠工畫，和文人畫的不同，也在這裏。自漢代以來，中國畫就有匠工和士夫畫的差別，以六朝為極致，匠工應事實，士夫隨性靈，談到性靈，這也是一個藝人重要條件，匠畫和寫意差別在此。高日甫論畫歌云：「即其筆墨所未到，亦有靈氣空中行。」

一位詩人，畫家，以及書家，往往是連貫的，鄭虔三絕固然不多，然而書家能畫，能詩，以及畫家能

書，能詩者，很多，因為彼此相通的。

何謂品格修養？詩人，畫家，書人，品格最重要，因為有品格，才有胸襟。所謂有書卷之氣，就是代表人品，文徵明說「人品不高，用墨無法」，沈宗騫說：「筆墨雖出於手，實根于心，鄙吝滿懷，安得超逸之筆，矜情未釋，何來沖淡之神？」畫境是人格的暴露，張浦山論元人畫云：「大癡為人坦易而灑落，故其畫平淡而沖濡，在諸家最醇，梅花道人孤高清介，故其畫危聳而英俊，倪雲林則一味絕俗，故其畫蕭遠俏逸，刊盡雕華，若王叔明未免貪榮附勢，故其畫近於躁，趙文敏大節不惜，故其書畫皆嫵媚，而帶俗氣。記曰：德成而上，藝成而下，其是之謂乎？胸襟孤高的人，詩書畫都另有境界，另有風骨，鄭所南畫蘭，根不著土，含著土地淪亡的意識，明遺民龔賢畫中不著人，明宗室朱奩作畫，署名八大山人，八大二字，合來一看，實是哭笑不得的意思，或署牛石慧，用草書寫來，即「生不拜君」四字。清初畫家奚岡，號鐵生，童年就以畫名，曾被縣令捉來作畫，他大怒拒絕，縣令說你那兒是童（銅）生，簡直是鐵生。於是他就以鐵生為號了。明代畫家王孟端，在一個月夕聽見笛聲，乘興畫了一幅竹子，訪吹笛人送他，那知是一位大腹賈，見了王大喜，送他一筆錢，求他再畫配幅，王還了他的錢，撕碎了畫。再說書家，王羲之就不同常兒，太尉郗鑒到王導族中選女婿，王氏諸少，咸自矜持，惟獨他坦腹東床上食胡麻餅，他寧可不入選，可不受拘束。他不喜作官，吏部尚書不作，雖然作了右軍將軍，這是閒官，不受約束的。他放情山水，於此可見他的胸襟。顏真卿字風骨稜稜，更具何等品格，蘇米又是何等品格，倪瓚又有何等品格，趙松雪只是品格差一點，他以宗室之身，大節不惜，所以他的字秀潤有餘，骨風不足。傅青主自述學書經過：「余弱冠學晉唐人楷法，皆不能肖，及獲趙松雪篤跡，愛其圓轉流麗，稍臨之，遂能亂真，已有自愧如學正人君子，苦難近其觚稜，降而與邪邪匪人游，日親之而不覺耳，更取顏魯公師之，又感三十年來，為松雪所誤，俗氣尚未盡除，然醫之者惟魯公仙壇記而已。」這可以作書人品格的說明，再如詩人，看屈原他寧可以生命來賺取他的清白，不肯同流合污，竹林七賢的阮嗣宗，以詩最著，他又是何等品格。他瘋狂的窮途一哭，一醉十日不醒，都是他的品格的自然流露。陶謝如何，李白說：「人生在世不稱意？明朝散髮弄扁舟。」所以他的一生潦倒不堪，以至於死。杜甫更是飽經憂患窮愁以死。再如韓愈、蘇軾、陸放