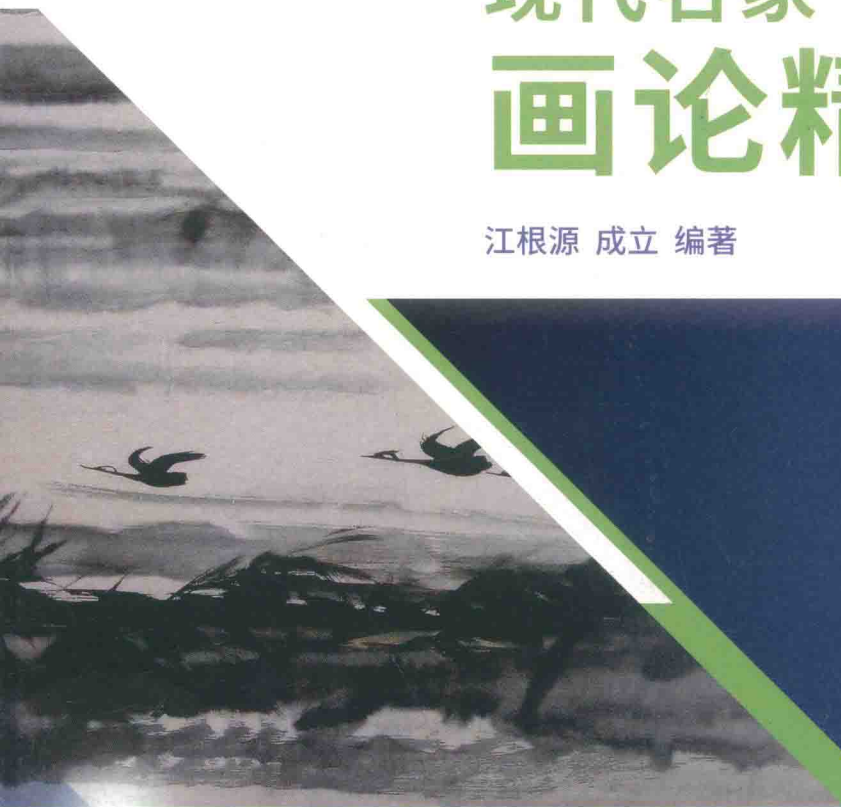


城市文化传播书系
丛书主编 卫军英

现代名家 画论精要

江根源 成立 编著



SYNOPSIS OF THE WORKS
BY MODERN PAINTING THEORISTS



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

城市文化传播书系

丛书主编 卫军英

现代名家 画论精要

SYNOPSIS OF THE WORKS
BY MODERN PAINTING THEORISTS

江根源 成立 编著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代名家画论精要 / 江根源, 成立编著. —杭州:
浙江大学出版社, 2017. 11
(城市文化传播书系)
ISBN 978-7-308-17243-1

I. ①现… II. ①江… ②成… III. ①绘画评论—中
国—现代 IV. ①J205.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 187585 号

现代名家画论精要

江根源 成立 编著

责任编辑 李海燕
责任校对 孙秀丽 黄伊宁
封面设计 续设计
出版发行 浙江大学出版社
(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)
(网址: <http://www.zjupress.com>)
排 版 杭州中大图文设计有限公司
印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司
开 本 710mm×1000mm 1/16
印 张 19
字 数 352 千
版 印 次 2017 年 11 月第 1 版 2017 年 11 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-308-17243-1
定 价 49.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心联系方式 (0571)88925591; <http://zjdxcs.tmall.com>

“城市文化传播书系”序

梅子黄时雨弥漫着整个城市。城市西部不断延伸的湿地，笼罩在一片烟雨朦胧之中。就在十多年前这里还是乡村。这一带在历史的记忆中，河渚草木丰茂，菱歌唱晚，村居烟火百十家，若断若接，别是一番景象。后来城市扩展，这里变成了这个城市的边缘，最多只能算是城乡结合部。而现在这片国家级湿地生态保护公园，俨然被称作“城市的肺”。环绕在其周边，高屋鳞次栉比，园区星罗棋布，楼宇参差，间或有轻舸穿梭河港，大有一番都市渔舟之景象。越过它再向西便是以阿里巴巴为中心的“梦想小镇”，那是中国在城市化过程中，突破传统的内聚型扩张的城市发展模式，而将城镇与都市完美融合的一个典范。也是这个古老城市的文化版图和文明形态在信息时代一次节奏明快的延展和传播。

这个城市的文化血脉，很大程度上是由江、河、湖、溪所贯通的。在城市如沙洲般刚刚形成之初，秦始皇从这里渡罗刹江（钱塘江）东巡会稽，那一天因为风浪太大，他泊舟现今的宝石山下，船缆就系于山腰大石之上。也就是那一年，他定名这片土地为钱唐县，这实在是杭州写入史载文化的开始。那时候还没有西湖，只有与钱塘江连成一片浩渺的浅海湾。海浪从南边的玉皇山和北边的宝石山两个岬角涌入，布满了整个低洼的平原地带，而西溪湿地那时候还处在一片汪洋之中。传说，杭州的先民最早就居住在小和山，航船进出，渔猎为生，古代“杭”与“航”通，是以杭州地名也由来于此。后来沙洲沉积逐渐围湖成陆，城市与湖山相依也越来越加繁荣；再后来隋炀帝开凿江南运河，这条贯穿中国南北的大动脉，真正沟通了北方帝京的文化与江南的传说。当近古的中国文化辉照世界的时候，从吴越国到南宋定都，这个城市终于成为当时世界经济艺术发展最璀璨的明珠之一。

亚里士多德有一个经典的定义：“人是逻各斯的动物。”而文化在本质上就是人类故事的演绎和符号化的过程。所以当从文化传播学视角来看待这些时，我们简单直接就将他的话转化为“人是符号化的动物”。城市是人类文明发展的自然集聚，因此它作为人类社会进步的象征，本身具有相应的符号价值。法国城市地理学家菲利普·潘什梅尔在其所著《法国》一书中曾经这样描述：“城市既是一个景观、一片经济空间、一种人口密度，也是一个生活中心和劳动中心，更具体点

说,也可能是一种气氛、一种特征或者一个灵魂。”他对城市的理解,不仅超越了一般自然和经济认识的局限,而且其眼光穿越物质存在的空间,延展到了城市的精神品性层面,在某种意义上来说就是指向了城市的文化和人格,以及由文化人格所折射出来的城市形象和城市品牌。以此来看我们对城市文化传播的关注,这就不仅仅是出于城市商业文明的需要,同时也是城市文化精神建设的需要。这些正好与我所主持的哲学社会科学重点研究基地工作相对应,完全切合“城市文化创新传播研究中心”的工作主旨。编写“城市文化传播书系”的初衷,就是在这一背景下产生的。我们试图在三个层面上渐次表述叙述逻辑,并以此形成本书系的三大特色:以城市和城镇化为基本立足点,对应的观察范围主要是杭州以及浙江的区域文化研究;以公共文化资源为核心要素,对应的探究对象主要是文化品牌与文化价值共享;以网络新媒体为呈现形态,对应的研究方式主要是文化资源创意转化与新媒体传播。我们期待以此促进城市文化传播的内容创新与形式创新。

“城市”在这里具有特定性指向,确切地说,是杭州乃至浙江的城市发展和城镇化。所谓“文化资源”是指文明演进过程中,所形成的一切与文化相关的生产生活内容,它以精神状态为主要存在形式,也包括文化品牌和相应的公共文化形态。运用现代创意技术和创新思维,对文化资源加以创造性转化,包括对这些文化资源予以新的技术呈现形态,以及给予其创新性的理论阐释,进而形成包括系列著作的多种传播形态,通过价值重构和资源共享达成直接和间接的经济社会效益。这既是文化内容的丰富和延伸,也是文化规范的更加有序化和系统化。“城市文化传播”涉及研究视角、研究范围和研究方法。对文化资源和文化品牌进行适应性的合理解释,充分发掘其影响力即文化软实力,既表现为传播手段的创新,也表现为传播内容的创新。侧重于杭州乃至浙江的区域性的论述特点,有利于整个书系更加深入、更加聚焦,而基于现象学的观察在体现自身特色的同时,也有利于提升其普适性意义。文化的传播是国家和城市软实力的一种建构和重塑。正如以色列历史学家尤瓦尔·赫拉利所说,人类社会发展很大程度上如八卦一般,通过故事的虚构和叙述而存在,而发展的过程自始至终也都是在讲故事。所以传播中国文化的实质,就是讲好中国故事,传播好中国声音。而任何宏大叙事实质都是基于具体对象的深刻观察而展开的,因此立足于区域文化的研究和传播,本身就是探寻普遍性理论的一种路径,即通过杭州乃至浙江故事,演绎中国故事,并最终寻找理论阐释和话语表达的创新性符号体系。

校区的旁边就是古老的京杭运河,千百年来这条河桨声灯影,舟楫穿行,在我的印象里那是中华文化从农耕文明走向工业文明,从大河文化汇入海洋文化的象征。而“城市文化传播书系”是一套开放性的丛书,作为浙江大学城市学院

传媒与人文学科融合发展,协同杭州市哲学社会科学重点研究基地“城市文化创新传播研究中心”共同推进的结晶,我们并不狭隘地封锁自己的目光,而是一如这条河和这个城市充满生机的延展那样,更愿意用开放的胸怀自由地呼吸,拥抱所有郁郁葱葱绿色的生命。也许在杭州乃至浙江文化积淀流播的绵绵历史中,这只能算是梅雨飘洒中微不足道的一滴,但即便如此我们也希望万涓成水,汇流成河,一如运河那样成为历史长河中的一朵浪花。

卫军英

2017年6月25日

杭州栖霞阁

(丛书主编卫军英:文学博士、传播学教授,整合营销传播研究专家。浙江大学文化创意产业学博士生导师,浙江大学城市学院传媒与人文学科带头人,主持杭州市哲学社会科学重点研究基地“城市文化创新传播研究中心”。)

目 录

绪论	1
第一篇 陈师曾论画	6
第二篇 徐悲鸿论画	14
第三篇 高剑父论画	21
第四篇 鲁迅论画	35
第五篇 宗白华论画	44
第六篇 邓以蛰论画	57
第七篇 黄宾虹论画	84
第八篇 张大千论画	103
第九篇 齐白石论画	121
第十篇 刘海粟论画	130
第十一篇 林风眠论画	147
第十二篇 丰子恺论画	160
第十三篇 倪貽德论画	173
第十四篇 庞薰琹论画	184
第十五篇 潘天寿论画	192
第十六篇 傅抱石论画	208
第十七篇 朱屺瞻论画	225
第十八篇 叶浅予论画	233
第十九篇 石鲁论画	243
第二十篇 李可染论画	255
第二十一篇 吴冠中论画	272
第二十二篇 蒋兆和论画	287
插图目录	296

绪 论

中国画画坛是五四新文化运动中一个极为独特的领域。虽然 1918 年倡导文学革命的陈独秀同时也高呼“美术革命”的口号,但美术革命从未形成文学革命那样与传统文化彻底决裂的批判声势,也从未导致现实主义方法一统画坛的局面。在美术领域,对中国绘画衰颓原因的探索总是伴随对其不朽审美价值的深刻反思齐头并进,不同风格画派的多元竞争贯穿中国画革新的全程。陈师曾的《文人画之价值》继往开来,引发围绕文人画的世纪大争论,但即使持反对意见最激烈的,也未一笔勾销文人画的价值。高剑父作为中国画革新运动的“始作俑者”,呼吁“艺术要大众化,民众要艺术化”,急切期望现代中国画走出个人寄情遣兴的狭隘天地,其美术革命的方向与五四文学革命基本一致,但他又极力反对画坛“定于一尊”,主张折衷中外,融合古今,不论国画西画、工笔写意、南宗北宗,苟有长处,均可采纳。这种多元融合是岭南派画家艺术创新的独特道路,显示了新文化运动中的中国画多方选择、兼容并包、锐意革新的独特态势。中国画是最能体现中华民族传统文化精神价值取向的艺术样式,也是真正足以与西方文化媲美抗衡的东方文化的璀璨瑰宝。中西审美文化在这个领域进行了一场严肃认真的历史性较量。

五四前后的世界画坛处于新旧交替的历史变革之中。19 世纪末西方印象派后期画家借鉴东方绘画,实现从客观写实到主观写意的历史转折;20 世纪初中国画家反转来借鉴西方近现代绘画,力图实现从传统风格到现代风格的历史转折。两场历史转折先后汇聚而呈现一种回环曲折的态势,西方艺术史这场转折标志现代绘画表现体系与长期雄霸画坛的现实主义传统绘画摹仿体系的决裂;而现代中国画这场融汇中西的历史转折并不包含摹仿体系与表现体系二元对立的内涵,因而不存在与传统绘画彻底决裂的性质。印象派后期画家革新绘画的成功尝试,反而激发了中国画家艺术创新的勇气,反过来使他们更清醒地认识到中国传统写意画的审美价值。因此,在五四新文化运动全程,中国古典画论和中国古典文论,两者的命运全然不同。中国古典文论长期积累的美学思想,被消解殆尽,搁置一边,文学界已经习惯运用西方引进的成套术语、范畴、命题来解释中国古代的文学现象;而中国古典画论却在中国画革新运动中得到长足发展,同中国

古代传统画论相比,20世纪中国画论坛的最大特色是文化视野的开阔更新。现代卓有建树的中国画大师与美术理论家大多数具有中西兼通的世界文化的宏观视野,善于将中国画放到世界艺术演变的洪流中重新审视其意义与价值。他们从艺术本体论和方法论两方面,对中国画的基本精神与技法出新的阐发,使中国古典美学的光辉成就第一次得到全世界的赏识。中国画领域的中西美学比较研究,开整个近现代中西文化比较研究之先,无论在广度和深度上均走在时代的最前列,为其他领域的文化比较树立了典范,其始发意义不可低估。

宗白华是中西比较美学的奠基者,“中华民族在艺术与哲学里所表现的特殊精神和个性”是宗白华毕生思考的中心。他站在中西比较美学的高度,第一个深刻揭示中国生命哲学和审美文化之间的内在联系,对中国画所蕴含的时空观念和审美特征作出前无古人的透彻说明。在1928年至1930年的哲学手稿以及关于中国画精神个性的一系列美学论文中,他提出“中国生命哲学”这个名称,宣称中国哲学属于“生命的体系”,而西方哲学属于“唯理的体系”;由此论证“中画、西画各有传统的宇宙观点,造成中西两大独立的绘画系统”。物我浑融,时空统一,时间节奏率领空间方位,感性体验滋润理性思辨,构成中国生命哲学宇宙观的特色。正是这种独特的宇宙观极大地影响了中国画家的艺术观,使中国画始终着眼于笔墨流动的空间表现力,着眼于整体画面虚实相生而显现的无限生命韵味,着眼于人与自然的“内美”和“大美”的意境创造。中国画的创作过程被宗白华概括为“写实”、“传神”、“造境”(意境创造)由低到高的三阶段。这里实际包含中国绘画美学的三种基本关系。“写实”涉及客观再现和主观表现的关系;“传神”涉及形似和神似的关系;“造境”则涉及更高层次的“空灵”和“充实”之间虚实相生的关系。西方美学研讨的只是前两种关系,而中国美学很早就超越了“写实”甚至“传神”的阶段,将“虚与实”的审美关系放到重要地位,直探艺术创造内美的精髓,从而诞生极富特色的气韵理论和意境理论。宗白华第一次明白揭示,“空灵”和“充实”构成意境的二元。意境创造的特殊本质在于虚实相生而营构的一种审美意象和情感想象的无限生发性。所以他反对用西方美学概念套解中国艺术现象,尤其反对将中国写意画同西方现代表现主义绘画混为一谈。他再三强调,中国写意山水其实渗透写实精神,以对大自然的宏观把握与深刻的生命体悟为基础,与西方非理性的自我表现根本不是一路。宗白华从中西比较美学入手,第一个勘破中国绘画空间意识特殊性的谜底,具有无可争辩的理论开创意义。

邓以蛰作为艺术史家,侧重从艺术史的角度,探讨中国画艺术观念历史演进的基本线索。他的《画理探微》,是一部浓缩的中国绘画史。他根据“笔画”的流变,考察中国绘画风格变化的印迹,发现中国画的演进实际存在“由工艺设计式

的‘静’到绘画表现式的‘动’，接着由动物的‘生动’到人物的‘气韵’，再达到山水的‘气韵生动’”这一独特历史发展进程。他紧密结合各时期中国画创作实际的变化，深入厘清中国画从图案纹饰到人物画进而到山水写意画的发展脉络与生成原因。

美学家宗白华和邓以蛰偏重从哲学美学角度对中西绘画审美观作比较分析，而画家们则结合自身创作经验，偏重从方法论角度对中西绘画技法作比较分析。新文化运动初期的中国画家，受20世纪初弥漫世界画坛的唯美主义和形式主义艺术思潮的影响，极为重视形式革新，大多数中国画家就技法论画。大体看来，徐悲鸿、林风眠倾向中西画法差异性的比较，为求借助西画技法来修正中国画的弊端；而刘海粟、丰子恺、倪貽德、庞薰桢等多数画家则偏重中国传统画法和现代西画技法共同性的比较，想方设法找寻传统写意画法和西方现代表现主义画法之间的最佳结合点，力图以新的艺术形式重焕中国画的异彩。虽然“合中西而开艺术史新纪元”是他们一致的奋斗目标，但徐悲鸿从西方传统现实主义绘画入手，林风眠从西方印象派绘画入手，庞薰桢等从西方现代主义绘画流派入手，从不同途径探寻中西画法交融的新形式。他们都意识到20世纪中西文化大碰撞为中国画的振兴提供了千载难逢的机遇，并深信中华美术的新纪元将在这场历史交融中诞生。

徐悲鸿是对明清以来传统绘画的弊病批判最彻底的一位画家。现实主义是中国新文化运动的主潮，徐悲鸿力倡现实主义的美学立场基本符合五四文学革命的方向。欧洲近代现实主义绘画像一面镜子，清楚地反照出明清以来中国传统绘画的差异与不足。中国画要振兴，首先必需重建艺术与现实的审美关系，面向现代生活，从生活中不断开掘创新的源泉。徐悲鸿的最大贡献是将中国画重新深深植根于现实生活的土壤之中，从实践到理论创建了一套以现实主义原则为核心的现代美术教育体系。

刘海粟、倪貽德、庞薰桢的美学视野，则显然侧重中国写意法与西方现代表现主义画法之间共同性的比较。他们有意将中国画的物我浑融法则和西方现代画的自我表现原则两相贯通，倡导一种在师法造化前提下的自我表现说。刘海粟自称是“艺术上之冲决网罗主义者”，在新时代的艺术家中表现出最鲜明的反传统精神。他从梵高那里学到的，不仅是运用色彩抒情写意的技法，更是冲突一切藩篱、锐意创新的时代精神。他宣称，表现高于摹仿，“画之真义，在表现人格与生命”。然而，他认为艺术所表现的不仅是自我，而且是“时代精神”，自我表现应该以扎根生活为基础，突破传统应该以透彻地钻研传统为前提。五四以来中国画画家对待西方现代主义艺术的态度很值得研究。倪貽德、庞薰桢建立的“决澜社”在各画派中虽然最激进，也没有照搬西方的自我表现说。倪貽德特意称其

自我表现理论为“新写实主义”，要求用新的技法表现物体内在的“质感”、“量感”和“实在感”；庞薰琹一面鼓吹“凭自我赤裸裸暴露”，一面又要求“使自我站在时代之上”，追求真善美统一的人生价值。他们关于中国传统写意画的表现理论和西方现代绘画表现理论的比较研究，实际已经深刻涉及中西两种艺术观的差异问题，任何艺术技法的革新，都离不开艺术观念的革新。中国画历来讲究技道合一，以道贯技。如果不理解中国生命哲学的真谛，离开中西艺术观念和审美情趣的研究，但就技法争论中西绘画孰高孰低，根本不可能达到美学思辨的深度，在艺术上也无法实现真正历史性的突破。

黄宾虹、齐白石、张大千等享誉世界的艺术大师，通过借古开今的道路将中国画引入新时代。借古开今——在现实生活土壤上，实现古今交融，开拓艺术创新天地——是中国画革新的另一条重要路线。黄宾虹、齐白石、张大千立足于中华民族的固有文化，凭对传统绘画精神的深刻领悟，凭植根生活的深厚创造力，凭师法古人与师法造化的融会贯通，将中国画推向新的高峰。他们的卓越成就最有说服力地证实：中国画本身具有适应时代发展而蓬勃创新的强大生命力。有人将借古开新的绘画路线和新文学运动中的“国粹主义”路线相提并论，称他们是绘画领域的“国粹派”，这是不加分析、极不恰当的称呼。中国画坛的形势和文坛完全不同，极端的“全盘西化”论和极端的“全盘继承”论在这里都站不住脚。主张借古开今的现代中国画大师从不因循保守，他们中的许多人同样中西兼通，具有世界文化的开阔视野，只不过经过比较研究，他们并没有得出中国画融会西洋画法的结论，反而主张中西绘画要“拉开距离”，充分发扬本民族的审美个性与特长，不应模仿西画技法而损害或削弱自身特有的笔墨美和意境美。他们都面向现实，以新时代的现实生活作为创作的源泉，努力表现刚健清新的时代精神，一扫晚清画坛浮靡陈腐的积习。黄宾虹继承并发扬文人画的优秀传统，精心研究笔墨虚实关系，穷极变化，浑厚华滋，登峰造极。齐白石将中国画的民间传统和文人传统在现实生活基础上极其巧妙地融为一体，朴实隽永，雅俗兼济，成为现代中国画独造乾坤的巨匠。张大千从敦煌壁画汲取灵感，实现盛唐气象和现代精神的对接，大气磅礴，涉笔成趣，再造中国画的辉煌色彩。他们都有传统文化的坚实功底，对中国画的画理画法钻研极深，并根据自己成功的艺术经验加以创造性发展。

一种艺术样式所积淀的传统精神与方法技巧愈是博大精深，继承并突破传统的任务也愈加艰巨。“中西交融”与“借古开新”两派观点虽多有分歧，但在面向新时代，深入发掘传统审美文化的精神价值和发扬中国画精神个性方面，基本价值取向是一致的。李可染说“以最大的功力打进去，以最大的勇气打出来”，现代中国画画家的艺术成就同他们对传统绘画精髓的领悟把握的深刻程度成正

比,同他们从世界进步潮流的时代精神中悟得的创新胆识成正比。

20 世纪初期的中国现代画家和美学家从艺术本体论和方法论两方面对中西绘画美学的比较研究,具有开创性的理论价值和现实意义。“中国画”这个名称,也正是在这场空前深刻的比较研究中得以确立。在世界美术史上,极少用国别作为一个画种的名称。“中国画”不能仅仅归结为某种特定的笔墨技法,它是在悠久深厚的民族文化传统基础上形成的审美观念及独特方法、媒介、技巧,综合构成的伟大艺术体系。中国画概念的流行,证明全世界对中国审美文化独特精神价值的充分肯定,使全世界第一次认识到中国审美文化的高超独特的品位和不朽的精神价值。

“中国文化美丽的精神向何处去?”近百年来中国绘画界精英筚路蓝缕,为弘扬中华审美文化苦苦探索而留下的光辉印迹,回答了宗白华发出的这个世纪性提问,并给后继者以无穷的启示。

编者识

第一篇 陈师曾论画

陈师曾(1876—1923),又名衡恪,现代中国画家,诗人、金石篆刻家。父陈三立,是清代著名诗人,弟陈寅恪是享誉海内外的历史学家。陈师曾国学造诣高深渊博,他继承并发展了中国文人画隽永清新的传统,又能从现实生活出发锐意创新,融书画篆刻于一炉,自成一派,是典型的学者型艺术家。

本书所选《文人画之价值》一文,刊于1921年的《绘学杂志》,是第二期,选自《中国画讨论集》1932年初版。本文为其理论代表作,标志这方面研究的时代转折,开启了20世纪文人画研究新的一页。



1-1 乞食图

陈师曾



1-2 隔墙有耳

陈师曾

文人画之价值

陈师曾

何谓文人画？即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之工夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画。或谓以文人作画，必于艺术上功力欠缺，节外生枝，而以画外之物为弥补掩饰之计。殊不知画之为物，是性灵者也，思想者也，活动者也；非器械者也，非单纯者也。否则直如照相器，千篇一律，人云亦云，何贵乎人邪？何重乎艺术邪？所贵乎艺术者，即在陶写性灵，发表个性与其感想。而文人又其个性优美，感想高尚者也，其平日之所修养品格，迥出于庸众之上，故其于艺术也，所发表抒写者，自能引人入胜，悠然起淡远幽微之思，而脱离一切尘垢之念。然则观文人之画，识文人之趣味，感文人之感者，虽关于艺术之观念浅深不同，而多少必含有文人之思想；否则如走马看花，浑沦吞枣，盖此谓此心同、此理同之故耳。

世俗之所谓文人画，以为艺术不甚考究，形体不正确，失画家之规矩，任意涂抹，以丑怪为能，以荒率为美；专家视为野狐禅，流俗从而非笑，文人画遂不能见赏于人。而进退趋跄，动中绳墨，彩色鲜丽，搔首弄姿者，目为上乘。虽然，阳春白雪，曲高寡和，文人画之不见赏流俗，正可见其格调之高耳。

夫文人画，又岂仅以丑怪荒率为事邪？旷观古今文人之画，其格局何等谨

严,意匠何等精密,下笔何等矜慎,立论何等幽微,学养何等深醇,岂粗心浮气轻妄之辈所能望其肩背哉!但文人画首重精神,不贵形式,故形式有所欠缺而精神优美者,仍不失为文人画。文人画中固亦有丑怪荒率者,所谓宁朴毋华,宁拙毋巧;宁丑怪,毋妖好;宁荒率,毋工整。纯任天真,不假修饰,正足以发挥个性,振起独立之精神,力矫软美取姿、涂脂抹粉之态,以保其可远观、不可近玩之品格。故谢赫六法,首重气韵,次言骨法用笔,即其开宗明义,立定基础,为当门之棒喝。至于因物赋形,随类傅彩,传摹移写等,不过入学之法门,艺术造形之方便,入圣超凡之借径,未可拘泥于此者也。

盖尝论之,东坡诗云:“论画贵形似,见与儿童邻。”乃玄妙之谈耳。若夫初学,舍形似而骛高远,空言上达,而不下学,则何山川鸟兽草木之别哉?仅拘拘于形似,而形式之外,别无可取,则照相之类也;人之技能又岂可与照相器具药水并论邪?即以照相而论,虽专任物质,而其择物配景,亦犹有意匠寓乎其中,使有合乎绘画之理想与趣味。何况纯洁高尚之艺术,而以吾人之性灵感想所发挥者邪?

文人画有何奇哉?不过发挥其性灵与感想而已。试问文人之事何事邪?无非文辞诗赋而已。文辞诗赋之材料,无非山川草木、禽兽虫鱼及寻常目所接触之物而已。其所感想,无非人情世故、古往今来之变迁而已。试问画家所画之材料,是否与文人同?若与之同,则文人以其材料寄托其人情事故、古往今来之感想,则画也谓之文亦可,谓之画亦可。而山川草木、禽兽虫鱼、寻常目所接触之物,信手拈来,头头是道。譬如耳目鼻舌,笔墨也;声色臭味者,山川鸟兽虫鱼,寻常目所接触之物也。而所以能视听言动触发者,乃人之精神所主司运用也。文人既有此精神,不过假外界之物质以运用之,岂不彻幽入微、无往而不可邪?虽然,耳目鼻舌之具有所妨碍,则视听言动不能自由,故艺术不能不习练。文人之感想性格各有不同,而艺术习练之程度有等差,此其所以异耳。

今有画如此,执涂之人而使观之,则但见其有树、有山、有水,有桥梁、屋宇而已。进而言之,树之远近、山水之起伏来去、桥梁屋宇之位置,俨然有所会也;若夫画之流派、画之格局、画之意境、画之趣味,则茫然矣。何也?以其无画之观念,无画之研究,无画之感想。故文人不必要能画,画家不必皆能文。以文人之画而使文人观之,尚有所阅,何况乎非文人邪?以画家之画,使画家观之,则庶几无所阅,而宗派系统之差,或尚有未能愜然者。以文人之画而使画家观之,虽或引绳排根,旋议其后,而其独到之处,固不能不俯首者。若以画家之画与文人之画,执涂之人使观之,或无所择别,或反以为文人画不若画家之画也。呜呼!喜工整而恶荒率,喜华丽而恶质朴,喜软美而恶瘦硬,喜细致而恶简浑,喜浓缛而恶雅淡,此常人之情也。

艺术之胜境,岂仅以表相而定之哉?若夫以纤弱为娟秀,以粗犷为苍浑,以

板滞为沉厚，以浅薄为淡远，又比比皆是也。舍气韵骨法之不求，而斤斤于此者，盖不达乎文人画之旨耳。

文人画由来久矣，自汉时蔡邕、张衡辈，皆以画名。虽未睹其画之如何，固已载诸史籍。六朝庄老学说盛行，当时之文人，含有超世界之思想，欲脱离物质之束缚，发挥自由之情致，寄托于高旷清静之境。如宗炳、王微其人者，以山水露头角，表示其思想与人格，故两家皆有画论。东坡有题宗炳画之诗，足见其文人思想之契合矣。王廙、王羲之、献之一家，则皆旗帜鲜明。渐渐发展，至唐之王维、张洽、王宰、郑虔辈，更蔚然成一代之风，而唐王维又推为南宗之祖。当时诗歌论说，皆与画有密切之关系。流风所被，历宋元明清，绵绵不绝，其苦心孤诣盖可从想矣。

南北两宋，文运最隆，文家、诗家、词家彬彬辈出，思想最为发达，故绘画一道亦随之应运而兴，各极其能。欧阳永叔、梅圣俞、苏东坡、黄山谷，对于绘画皆有题咏，皆能领略；司马君实、王介甫、朱考亭，在画史上皆有名。足见当时文人思想与绘画极相契合。华光和尚之墨梅、文与可之墨竹，皆于是时表见。梅与竹不过花卉之一种。墨梅之法自昔无所闻，墨竹相传在唐时已有之。张璪、张立、孙位有墨迹；南唐后主之铁钩锁、金错刀，固已变从来之法。至文湖州竹派，开元明之法门，当时东坡识其妙趣。文人画不仅形于山水，无物不可寓文人之兴味也明矣。

且画法与书法相通，能书者大抵能画，故古今书画兼长者多，画中笔法与书无以异也。宋龚开论画云：“人言墨鬼为戏笔，是大不然。此乃书家之草圣也，岂有不善真书而能作草者？”陆探微因王献之有一笔书，遂创一笔画。赵昂论画诗：“石如飞白木如籀，写竹还须八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”又赵子昂问画道于钱舜举：“何以称士气？”答曰：“隶体耳。画史能辨之，即可无翼而飞。不尔便落邪道，愈工愈远。”柯九思论画竹：“写竹干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”南唐后主用金错书法画竹。可见文人画不但意趣高尚，而且寓书法于画法，使画中更觉不简单。非仅画之范围内用功便可了事，尚须从他种方面研究，始能出色。故宋元明清文人画颇占势力，盖其有各种素养、各种学问凑合得来。即远而言之，蔡邕、王廙、羲之、献之，皆以书家而兼画家者也。

倪云林自论画云：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱。”又论画竹云：“余画竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其是与非。”吴仲圭论画云：“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣。”由是观之，可以想见文人画之旨趣，与东坡若合符节。元之四大家，皆品格高尚，学问渊博，故其画上继荆、关、董、巨，下开明、清诸家法门。四王、吴、恽，都从四大家出。其画皆非不形似，格法精备，

何尝牵强不周到，不完足？即云林不求形似，其画树何尝不似树，画石何尝不似石？所谓不求形似者，其精神不专注于形似，如画工之钩心斗角，惟形之是求耳。其用笔时，另有一种意思，另有一种寄托，不斤斤然刻舟求剑，自然天机流畅耳。且文人画不求形似，正是画之进步。何以言之？吾以浅近取譬。今有人初学画时，欲求形似而不能，久之则渐似矣，久之则愈似矣。后以所见物体记熟于胸中，则任意画之，无不形似，不必处处描写，自能得心应手，与之契合。盖其神情超于物体之外，而寓其神情于物象之中，无他，盖得其主要之点故也。庖丁解牛，中其肯綮，迎刃而解，离形得似，妙合自然。其主要之点为何？所谓象征（Symbol）是也。

征诸历史之经过，汉以前之画甚难见；三代钟鼎之图案与文字，不过物象之符记，然而近似矣。文字亦若画，而不得谓之画。汉之石画，古拙朴鲁，较三代则又近似矣。六朝造象，则面目衣纹，俨然画家法度，此但见于刻石者也。

若纸本缣素，则必彩色工丽，六朝进于汉魏，隋唐进于六朝，人意之求工，亦自然之趋势。而求工之一转，则必有草草数笔而摄全神者。宗炳、陆探微之有一笔画，盖此意欤？宋人工丽，可谓极矣。如黄筌、徐熙、滕昌祐、易元吉辈，皆写生能手。而东坡、文与可，极不以形似立论。人心之思想，无不求进；进于实质，而无可回旋，无宁求于空虚，以提揭乎实质之为愈也。

以一人之作画而言，经过形似之阶级，必现不形似之手腕。其不形似者，忘乎筌蹄，游于天倪之谓也。西洋画可谓形似极矣！自十九世纪以来，以科学之理研究光色，其于物象体验入微。

而近来之后印象派，乃反其道而行之，不重客体，专任主观。立体派、未来派、表现派，联翩演出，其思想之转变，亦足见形似之不足尽艺术之长，而不能不别有所求矣。或又谓文人画过于深微奥妙，使世人不易领会，何不稍卑其格，期于普及耶？此正如欲尽改中国之文辞以俯就白话，强已能言语之童而学呱呱婴儿之泣，其可乎？欲求文人画之普及，先须于其思想品格之陶冶；世人之观念，引之使高，以求接近文人之趣味，则文人之画自能领会，自能享乐。不求其本而齐其末，则文人画终流于工匠之一途，而文人画之特质扫地矣。若以适俗应用而言，则别有工匠之画在，又何必以文人而降格越俎耶？

文人画之要素：第一人品，第二学问，第三才情，第四思想；具此四者，乃能完善。盖艺术之为物，以人感人，以精神相应者也。有此感想，有此精神，然后能感人而能自感也。所谓感情移入，近世美学家所推论，视为重要者，盖此之谓也欤？

【注释】

①编者注：陈师曾《文人画之价值》一共有两篇（文言文版和白话文版），这篇