

黃戴石掃坡法

黃公望研究文集

黃公望
子久山似董源。能變其法。
自成大家。頂多巖石。却有一
種風度。凡作畫。俱要有凹凸。山
之外輪極力奇峭。筆於直中有
屈。一筆數頓。中則直。直中有
勢。此于久家法也。今舉其變頭
二則。一為戴石掃坡。土石各半。
一為純石山。當審其地而用之。

江苏美術出版社

黄公望研究文集

常熟市文联编

江苏美术出版社出版
江苏省盐城市印刷厂印刷
江苏省新华书店发行

1987年5月第一版第一次印刷
书号:8353·7·022定价:1.95元

目 录

苍莽秀逸痴翁体 澹远宏浑山水情	
——纪念黄公望逝世六百三十周年……	温肇桐(1)
大器晚成	
——简析黄公望的山水画……	龚产兴(9)
“大痴又一变”略论……	王伯敏(18)
一世黄公望 六世望黄公	
——论黄公望大师的艺术成就及其影响……	穆孝天(30)
气清质实 骨苍神腴	
——论黄公望和他的山水画……	邵洛羊(49)
写实与写意之间	
——略谈黄公望艺术思想的特征……	马鸿增(57)
略谈黄公望的绘画艺术……	薛 锋(63)
黄公望山水画艺术浅论……	丁 涛(68)
试论黄公望题画诗的哲理因素……	侗 康(73)
黄公望的生平和思想……	陈传席(94)
黄公望山水画之变初探……	黄廷海(103)
徐琰、张闰与黄公望……	胡 艺(115)

DB40/05

黄公望与王蒙、倪瓒、吴镇·····	周积寅(124)
黄公望的交游与其思想、艺术·····	陈履生(129)
《写山水诀》的理论成就·····	谢成林(153)
黄公望《写山水诀》及其他·····	赵立志(163)
黄公望与吴门画派·····	张光福(171)
黄公望《富春山居图》真伪本考辨·····	徐邦达(181)
谈谈两个富春山居图卷·····	朱龙湛(204)
中国山水画与写实主义	
——兼评元黄公望《富春山居图》·····	张 迁(219)
从黄公望的《富春山居图》谈起·····	范志民(231)
《图绘宝鉴》原刻本与借绿草堂本	
黄公望传考辨·····	黄涌泉(235)
黄公望《秋山幽寂图》辨伪·····	承名世(240)
黄公望及其《九峰雪霁图》·····	徐勤铭(247)
黄公望现存画目·····	周积寅编(250)
黄公望绘画年表·····	陈履生(256)
黄公望研究部分论著编目·····	平生编(269)

苍莽秀逸痴翁体 澹远宏浑山水情

——纪念黄公望逝世六百三十周年

温肇桐

一、“松雪斋中小学生”

现存最早著录黄公望传记的是元皇庆元年(一三一二年)前后在世的钟嗣成《录鬼簿》，此书曹栋亭刊本中对黄公望是这样记叙的：“黄公望，字子久，乃陆神童之次弟也。系姑苏琴川子游巷居。髫髻时，螟蛉温州黄氏为嗣，因而姓焉。其父年九旬时方立嗣，见子久乃云：‘黄公望子久矣。’先充浙西宪吏，以事论经理田粮，获直，后在京为权贵所中，改号一峰。原居松江，以卜术闲居。目今弃人间事，易姓名为苦行净竖，又号大痴翁。公望之学问，不待文饰，至于天下之事，无所不知，至于薄技小艺，无所不能。长短词曲，落笔即成，人皆师尊之。又能作画。”自此以后，如陶宗仪《辍耕录》，以至明清画学著述和常熟等地的地方史志，对他都有记述。经考定，他生于宋咸淳五年(一二六九年)，卒于元至正十四年(一三五四年)，年八十六岁。这是以《吴中人物志》为据的。《历代名人年谱》则谓九十岁卒，恐误。

黄公望是中国绘画史上一个杰出的山水画大家，被董其昌誉为元四家之首。他题赵孟頫所书《千字文卷》的诗是：“经

进仁皇全五体，千文篆隶草真行。当年亲见公挥洒，松雪斋中小学生。”说明他是从赵孟頫学画的。至于他怎样会从师赵氏和在什么时候从师赵氏的？据我推断，可能是这样的：

元四家之一的王蒙，是赵孟頫的外孙，比黄公望小三十二岁。至正十年（一三五〇年），黄公望八十二岁作《琴鹤轩图轴》，五十岁的王蒙为之补画。至正十二年（一三五二年），八十四岁的黄公望，为五十二岁王蒙的《竹趣图》加题。吴历《墨井画跋》中还记有王蒙“一日扫室焚香，邀痴翁至，出绘画清质。”从此可以说明黄王两人有一定程度的友好关系。黄公望的从师赵孟頫学画，很大程度上是得之于王蒙的推荐，或者是黄公望要求于王蒙才实现的。赵孟頫有三个时期居住在家乡吴兴，从出生到赵氏三十三岁，即至元二十三年（一二八六年）前，也就是赵氏应召去京前的三十三年间，这是第一个时期；元贞元年（一二九五年），赵氏四十三岁弃官南返起到延祐元年（一三一四年）赵氏六十一岁的十四年间，是第二个时期，但这一时期中，赵氏曾在济南，名作《鹊华秋色图卷》为此时画成，并到过会稽，不全是留在家乡的；延祐六年（一三一九年）赵氏六十六岁，又南归，妻管道升卒于临清舟中，到至治二年（一三二二年）赵氏六十九岁去世的年间，肯定是住在家里的，这是第三个时期。黄公望从赵孟頫学画的时间，可能性最大的是在赵氏逝世前的三年间，因为黄公望是在延祐五年（一三一八年）五十岁前后开始他的艺术生涯的。虽然皇庆二年（一三一三年）黄公望四十五岁前后和赵孟頫同在北京，可是黄氏是一个卑微的掾吏，怎样能够有接触到兵部郎中赵氏的机会，更不必说从赵氏学画了。

赵孟頫是宋朝宗室，在元朝初年，被作为“遗逸”搜访去当官。他是一个汉族知识分子，对于宋室并未完全忘怀，曾有“捉来官府竟何如，还望故乡心惘然”的诗句，说出了内心深处的痛苦和矛盾，反映到他的美学思想方面，是“贵有古意”。他说：“予刻意学唐人，殆欲尽去宋人笔墨。”但从他的绘画创作看，并不只学唐人，尤其是山水画，竭力继承南唐宋初的董源、巨然、李成等人的优良传统，只不过弃去了南宋的刘、李、马、夏的缺乏含蓄、深秀、沉着的表面化画风而已。这一特色，恰恰非常深刻地影响了黄公望和王蒙、倪瓒、吴镇元四家山水画艺术。明王世贞《艺苑卮言》中所说：“山水……大痴、黄鹤又一变也”的一代宗风，赵孟頫的美学思想对他们所产生的作用应该是十分巨大的。

成书于宋神宗熙宁七年（一〇七四年）的郭若虚《图画见闻志》，推崇李成、关仝、范宽的山水画艺术是“智妙入神，才高出类，三家鼎峙，百代标程”。三十多年后的米芾《画史》中，才把董源、巨然的山水画艺术提到了应有的地位，这在一定程度上也反映了中国经济文化由黄河流域逐渐南移到长江流域来了。汤垕于赵孟頫逝世不久成书的《画鉴》中说：“董元（源）得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法，故三家照耀古今，为百代师法。”并说：“董元（源）天真烂漫平淡，唐多无此品，在毕宏上，此米元章议论。唐画山水，至宋始备，如元（源）又在诸公之上。……然得元（源）之正传者，巨然为最也。”汤垕的这种议论，正是对赵孟頫的有力支持。到这个时候，董、巨“淡墨轻岚为一体”的江南山水画艺术，已经在中国绘画发展史上占领了“执牛耳”的重要地位。黄公望身处这个历史时

期中，加上他有江南人的生活基础，如鱼翼《海虞画苑略》所记：“尝于月夜棹孤舟，出西郭门，循山而行，山尽抵湖桥，以长绳系酒瓶于船尾，返舟行至齐女墓下，牵绳取瓶，绳断，抚掌大笑，声振山谷。”夏文彦《图绘宝鉴》也记：“居富春，领略江山钓滩之概，……后居常熟，探阅虞山朝暮之变幻，四时阴雾之气运。”并得到赵孟頫的指授，以至于汤垕对董源艺术评价的影响，就很自然地成为朱谋壘《画史会要》所说的“山水师董源、巨然，晚年变其法，自成一家”。黄公望在张子政《山水跋》中还郑重地指出：“作山水者必以董（源）为师法。”并在《写山水诀》中表述他的体会：“董源坡脚下多有碎石，乃画建康山势。”“山中有云气，此皆金陵山景，皴法要渗软，下有沙地，用淡墨扫”。黄公望遵循江南山水画大家董源、巨然以造化为师的创作道路，并在表现手法上作了发展，许多名作如《富春山居图卷》、《九峰雪霁图》、《浮岚暖翠图》、《天池石壁图》、《陡壑密林图》等等的画卷上，完全体现了他发挥笔墨情趣的艺术神髓，苍莽秀逸，澹远宏浑，就是他独特的艺术风格。应该说，黄公望是山水画的杰出大师，他的卓越的艺术成就是我们中华民族的文化瑰宝。

二、“谁道痴翁不解仙”

元张宪《玉笥集》有《黄大痴画》七律一首，末两句云：“笔端点点皆清气，谁道痴翁不解仙。”说明黄公望艺术在一定程度上反映了神仙思想，即反映了他的宗教思想。

宗教，正如斯大林《悼列宁》中所说：“他们……不得不退却，不得不把委屈和耻辱、愤怒和绝望埋在心里，仰望茫茫的苍天，希望在那里找到救星。”黄公望由于在浙西充宪吏，以事

论经理田粮，获直，后在京为权贵所中。这是约为皇庆二年（一三一三年）间，他四十五岁前后的遭遇。到天历二年（一三二九年）间，他六十一岁时，国内南北各地饥民不下六、七百万，阶级矛盾走向尖锐化的时候，他就参加了王重阳所创、以“忍耻含垢，苦己利人”为主旨的新道教即全真教，从金月岩为师。并为金月岩作《像赞》：“师道大矣，此特其迹，普愿学者，惟师是式。”自署“大痴道仆黄公望”，与道徒莫月鼎、冷启敬、张三丰均极友善。因金月岩结蓬莱庵于圣井山，他便取井西道人为别号。《道藏目录详注》中有嗣全真《大痴黄公望传》。《画史会要》说他“经史二氏九流之学无不通晓，开三教堂于苏（州）之天德桥”。沈周在《富春山居图卷》题跋中说：“其博学借为画所掩，所至三教之人，杂然问难，翁论辩其问，风神疏逸，口若悬河。”新道教徒黄公望所进行的宗教活动于此可见一斑。

马克思在《黑格尔法哲学批判》导言》中指出：“宗教是人民的鸦片。”尽管它是麻醉剂，是毒品，但既可以使人们麻痹于虚幻的幸福之中，又可以使人们暂时逃避现实所造成的苦难，因而宁愿吸它，并且会达到如痴如狂的地步。在中国美术史上，不只是一个黄公望虔诚地当宗教徒，元四家中就有与黄公望差不多时候参加新道教的倪瓒，还感于“嗟余百岁强半过，欲借玄窗学静禅”，进一步想兼当佛教徒。东晋顾恺之是道教徒。刘宋宗炳是名僧慧远的徒弟，参加庐山白莲社。唐代王维是禅宗六祖惠能的徒弟。清初四僧更不必说了，连吴历还是个天主教徒。尽管各教的教义不同，当宗教徒的目的可以说是相同的。在生活上的反映，是远离现实，隐居山林。在艺术

上的反映,是以平淡、天真简练的手法,抒写大自然所给予他们的感受,形成了各自的艺术风格。虽然顾恺之的情况和宗炳、王维、黄公望、倪瓒、石涛、八大、石溪、弘仁以至于吴历不同,但他的明哲保身,不了了之,假痴假呆的生活态度和在作为道教人物故事画即张天师七试弟子背景的山水画,表现手法上和整幅的艺术构思上,未始和他的宗教信仰无关。托尔斯泰《艺术论》(耿济之译)在谈到宗教与艺术的关系时说:“无论在什么时候,无论在什么社会,总有一种为此社会众人所公有的宗教对于好坏的认识,这种宗教的认识可决定艺术所传情感的性质。所以各民族中那种由人民公有的宗教认识而生的情感的艺术终是认为好的,而使人十分感奋。”黄公望和许多宗教徒绘画艺术之所以被认为是好的艺术,原因或者就在这里罢。

三、“大痴遗韵是清晖”

明末清初的中国封建社会里,一方面新的生产关系正在萌芽,另一方面旧的生产关系还在挣扎。反映到绘画艺术上,四僧的力图创造、表现个性,与“四王”之流的因袭保守,犹如新旧生产关系的鲜明对比。董其昌所倡导的师古主义影响于“四王”而使之成为摹古、泥古的艺术倾向,并不是偶然的。“四王”之一的常熟王翬山水画,在总的方面自然也是崇奉董其昌的。可是我们对“四王”艺术作一具体分析,四人造诣却并不完全相同。方薰《山静居画论》云:“西庐、麓台,皆瓣香子久,各有所得。西庐刻意追摹,一渲一染,皆不妄设,应手之作,实欲肖真。麓台壮岁参以己意,干墨重笔皴擦以博浑沦气象。”“廉州追摹古法,具有神理。石谷实得其衣盔,故工力疲

深，法度周密。”秦祖永《桐阴论画》眉批云：“自唐、五代、南北宋至元明各家，其用笔各有门庭，耕烟翁集其大成。”盛大士《溪山卧游录》复说：“耕烟资性超俊，学力深邃，能合南北二宗于一手。”从以上所引的资料看，王翬山水画的艺术风格与其他三王确实是有区别的。他的临古是集唐代以来的大成而加以融洽，也就是“合南北二宗于一手”。这是他的唯一的特色。

如果就王翬被著录的山水画作品看，以家乡虞山为题材者，就有：《虞山枫林图轴》、《虞山春晓图轴》、《虞山图轴》、《虞山图卷》、《虞山十二景写生册》和《西城楼阁图轴》六件，虽然这个数字不大，但可以看出王翬毕竟是遵循“师造化”的创作道路，体现了夏文彦评论黄公望“得于心而形于笔，故所画千丘万壑，愈出愈奇；重峦叠嶂，越深越妙”的艺术境界。恽寿平《瓯香馆画跋》云：“石谷子凡三临《富春图》矣。”并说：“痴翁画，……别有一种荒率苍莽之气，则非学而至也。”“臻斯境界，入此三昧者，惟娄东王奉常先生与虞山石谷子耳。”王时敏《西庐画跋》中也说王翬于“子久犹其所深诣”，这些话都可以证明王翬是继承黄公望的。

我在纪念王翬、吴历诞生三百五十周年时发表在港版《大公报》上的《虞山画苑两名师》一文中曾说：“王翬认识到山水画艺术创作，是必须运用笔墨技巧并经过构思而表现艺术意境，最后获得艺术的生命或精神；同时他又认为，元人的笔墨技巧，宋人的艺术构思与意境，唐人表现的艺术生命或精神，是最为精湛的。这种认识，完全符合南齐谢赫所提出的中国绘画上‘六法’论和对它的正确理解与运用的。因而王翬的作

品,虽然多数渊源于临古,然而这种临古,不是对古人亦步亦趋,而是闪耀着艺术再创造的光辉。他对于大自然,还是热爱的,有许多作品,如《断崖云气图》、《山堂文会图》等,是来自真山真水。王翬的山水画在‘四王’艺术中所以别具一格,虞山派山水画之与王原祁娄东派刻意模古山水画成为清初画坛上对峙的局面,其原因就在于此。”

今天,我们在纪念元四家首领黄公望逝世六百三十周年之际,探讨黄公望艺术之影响于清初王翬和他的虞山派山水画艺术,用“大痴遗韵是清晖(王翬晚年别号)”之句来表述,可能是不无意义的。

大器晚成

——简析黄公望的山水画

龚产兴

黄公望——一个对中国山水画的发展作出重大贡献，开一代画风的大师。

然而，这位蜚声中外，勇于探索，大胆创新的艺术家的生平、美学思想、艺术风格的演变，作品有哪些特点……确实还了解得不多，所见原作无几，因此要分析他的艺术是困难的。本文只是在所见作品的范围内，提出一些肤浅的看法。

我所见到的黄公望的作品，有记年的均为七十岁后之作，如上海博物馆的《秋山幽寂图》、南京博物院的《山居图》、《富春大岭图》，浙江省博物馆的《富春山居图卷》，北京故宫博物院的《天池石壁图》、《九峰雪霁图》。七十岁以前的作品，仅见谢稚柳先生的《元黄子久的前期画》一文附刊的《溪山暖翠图》与《山水图》^①。谢先生的发现，极为重要，不但为我们填补了黄公望早年无绘画作品的空白，同时使我们看到了他早年绘画实属周密、细致一派，与北宋董源、巨然和元初赵孟頫诸大家有着明显的师承关系。

从谢先生刊出的两幅画到他八十五岁所作《秋山图》^②看，

艺术形式从早期到晚期的演变，由繁到简，由实到虚，由细到粗，由重形到重意，差异是很大的，有些作品早晚判若两人。但是，尽管多么不同，毕竟出于他一人之手，在不同的表现手法中，蕴含着相同处。我以为，黄公望艺术风格的变化大致可以分为四个不同时期。即：一、学画时期；二、集其大成，融会改造时期（大约七十岁前）；三、风格形成和发展时期（七十到八十岁）；四、逸迈老辣时期（八十岁以后）。这样分是根据各个时期艺术表现的主要特点提出来的，自然不是很科学的，只是为了叙述方便。事实上一个画家艺术风格的形成，总是前后有联系的，总是离不开时代，离不开时代的审美理想，离不开画家的生活实践和艺术实践的，更不是一朝一夕、一蹴而就的。

黄公望学画时期的作品，我还没有见到。据史籍记载：他曾得到大画家赵孟頫的指授，自称：“松雪斋中小学生”。赵比黄大十五岁。从黄子久的作品看，确实受到赵孟頫的影响。由此推算黄子久学画的时间大概在五十岁左右。然而唐棣说：“一峰道人，晚年学画，山水便自精到。”^③上述两种说法，看来并不相悖。目前能见到的早期作品，是他融会各家之长，但还未能形成自己鲜明的风格，其中包括谢稚柳先生提出的两幅画在内。我把它归入初期创作，是与他的《听泉图》^④作了比较的。《听泉图》署有：“至元四年（1338）”，无论从用笔、落墨及其他处理来看，均比谢先生提出的两画洗炼成熟，故判定此两画比《听泉图》为早。十四世纪三十年代末，黄公望已是古稀之年。从他的《秋山幽寂图》和《听泉图》看，比《溪山暖翠图》和《山水图》要老练多了。《秋山幽寂图》中的长披麻皴和

苍秀的树木，既有董源的笔法，也有巨然的山石淡皴浓点的笔势。而《听泉图》是山峦重叠，高树枝干圆浑密茂，一挂飞瀑，水流湍急，一人伫立桥边听泉。这些作品，师承授受，学有所本；同时，对客观事物的真实追求重在形的从严、从繁、从实、从细、从密，但与风格形成后的作品相比，还是略有差距的。

大约十四世纪四十年代开始，是黄子久创作最繁荣、最成熟的时期，不仅作品数量多，手法新，而且真正形成了他独特的鲜明的面貌，因而名重画坛。始于董源的浅绛山水，黄子久加以发展创造，正式形成成为一种风格，故有人说黄公望创浅绛山水，这不无道理。清王概《芥子园画传》中说：“黄公望皴，仿虞山石面，色善用赭石，浅浅施之，有时再以赭笔勾出大概。”这可说是浅绛山水的注释。同时他还画水墨画。这时他创作的许多精湛的作品《天池石壁图》、《松溪高隐图》、《丹崖玉树图》、《层峦叠嶂图》（大英博物馆藏）、《溪山雨意图卷》、《秋山图》、《秋峰耸翠图》、《江山胜览图卷》（摹本）、《砂碛图卷》、《山村暮霭图》、《秋山无尽图卷》、《九峰雪霁图》、《九珠峰翠图》、《山居图》等，都是有代表性的新作。这些作品显然与前一时期不同，艺术风格不再是细密、严谨，而是放多于敛，是诗、画、书法的结合，重神彩、气韵的追求。这种变化，是创作思想上的飞跃，是艺术上的提高。汤垕在《画鉴》中说：“俗人论画，不知笔法气韵之神妙，但先指形似者，形似者，俗子之见也。”“今人看画多取形似，不知古人最以形似为末节。”作画“妙处在于笔法、气韵、神彩，形似末也。东坡先生有诗云：论画以形似，见与儿童邻，作诗必此诗，定知非诗人。余平生不惟得看画法于此诗，至于作诗之法，亦由此悟。”^⑥由此可见，

元代绘画的文学化，不拘泥于形似的美学思想，反映了画家的主观情感，观念在画里有更多的直接表露。黄公望在这样的文艺思潮影响之下，他的艺术自然不会例外，他艺术风格的形成，受到了上述文艺思想的影响。在描绘自然景物时，渗和着更多的主观意兴，以少胜多，以虚代实，特别是浅绛山水，构图繁而用笔简，笔势雄伟，取其生疏，山头层层相加，画面松秀，在山水画中独辟蹊径，面貌焕然一新。他的水墨画，皴纹极少，笔意境界，非常高远，具有草木华滋，峰峦浑厚的气势。其中如《九峰雪霁图》，此图表现雪中高岭，“借地为雪，薄粉晕山头”，峰峦峻拔雄奇，涧旁有房舍，寒林萧疏，备见严冷景象。此画落笔不多，但却巧妙地创造了这一意境。这不仅反映了画家的学养深博，也反映他对自然景物的观察十分细致，“领略山川之情韵”以及他长期探阅真山真水的变幻，由于他胸有丘壑，所以心手相应，较好地表现出客观对象及画家主观感受。《九峰雪霁图》可能受到范宽等人《雪山萧寺图》的启迪。在宋代画雪山是不乏先例的，然而黄公望的《九峰雪霁图》却比前人更重主观的加工，寒林寒石，简简几笔，崇山雪霁，富有生机萌发之感。正如清·吴历在《墨井画跋》云：“痴翁有画，隔岸数笔，遂分晴雨，如此手笔，高出于前人也。”^①

《江山胜览图卷》^② 据黄公望自己的跋文：“余生平嗜懒成痴，寄心于山水，然得画家三昧，为游戏而已。今为好事者征画甚迫，此债偿之不胜为累也。余友云林亦能绘事，伸纸索画，久滞篋中。余每遇闲窗兴至，辄为点染，迄今十有年馀，已成长卷，为江山胜览，颇有佳趣，惟云林能赏其处为知己……至正戊子十月大痴学人黄公望。”前有“乾隆御览之宝”等印。

山头多矾石，顶作披麻皴，前景林木葱茏，画上茅亭、房舍、山路崎岖，弯弯曲曲，时现时隐，山脉相连，山间有云气，平远、深远、高远的处理，恰到好处，密处密，疏处疏，比之《秋山无尽图卷》已简练得多。然《秋山无尽图卷》^⑨也是黄子久最旺盛最成熟时期的作品，“形神俱妙，绝无邪学，可垂久不磨，此真士气也。”^⑩此图虽为残卷，但画面依仍可见。山岭郁郁葱葱，林木健美，山坳有亭、台、楼阁、古寺、庭院，江山平远，曲径小道，步步入深，十分耐看。这时的绘画手法虽有繁简的不同，若将《天池石壁图》与《江山胜览图卷》相比，前后相隔数年，但艺术风格多么异殊，不管是用笔多繁，还是淡淡几笔，都很有情意，《江山胜览图卷》可谓四十年代中创作的典范，画面秀润，没有浮躁气和板滞的毛病。

在美术史上被称誉为大师的，无不都有强烈的艺术个性。那末黄公望的艺术个性是什么呢？从大的方面来说，元代绘画的文学化，黄子久的作品是当之无愧的。宋·苏轼的“诗中有画”和“画中有诗”强调诗和画的联系，在南宋画院中用诗句作题目进行考试，也就是说画的文学化早在宋代就有了较为丰富的艺术实践经验。这自然会直接影响到元代的绘画，“寄兴于画”成为元代画家带有普遍的思想，而黄公望是更为突出的一个。他曾说过“画不过意思而已”^⑪的话。倪云林的“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”^⑫吴镇的“墨戏之作，盖士夫词翰之余。”^⑬汤垕在《画鉴》中说：“画者当以意写之，初不形似耳。”陈去非诗云：“意足不求颜色似”^⑭。这些论述，反映了元代的绘画思想。但具体到每一个画家，虽同属文人士大夫画，他们的艺术表现又是各不相同的。倪云