

【了如指掌·国学馆】

主编 龚鹏程



了如指掌

大师的国学课 21 中国绘画史

▼ 陈师曾 诸宗元◎著



大师的国学课 21：中国绘画史

陈师曾 诸宗元◎著

图书在版编目(CIP)数据

中国绘画史 / 陈师曾、诸宗元著. — 南昌: 江西教育出版社, 2014.1

(大师的国学课21. 了如指掌·国学馆)

ISBN 978-7-5392-7297-9

I. ①中… II. ①陈… ②诸… III. ①绘画史—中国
IV. ①J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第284325号

大师的国学课 21: 中国绘画史

DASHI DE GUOXUEKE 21: ZHONGGUO HUIHUASHI

作者: 陈师曾 诸宗元

出品人: 傅伟中

策划: 周建森

组稿编辑: 万哲

责任编辑: 万哲

特约编辑: 丁纪红

装帧设计: 了如指掌创意馆

出版: 江西教育出版社

发行: 江西教育出版社

社址: 南昌市抚河北路291号

邮编: 330008

开本: 787mm×1092mm 1/16

印张: 11

字数: 166千字

版次: 2014年1月第1版

印次: 2014年1月第1次印刷

印刷: 北京市通州鑫欣印刷厂

书号: ISBN 978-7-5392-7297-9

定价: 23.80元

赣教版图书如有印装质量问题, 可向我社产品制作部调换
电话: 0791-86710427 (江西教育出版社产品制作部)

赣版权登字-02-2013-432

版权所有, 侵权必究

写在前面

“了如指掌”是一所没有围墙的学校。她有一个理想：力图以全球视野、中国眼光、当代立场，在古今中外的智慧宝藏中精选出一套中国公民人生必备的通识文库。鉴于“了如指掌”广泛的读者中必然有那些可以改变中国将来的年轻人，因而中国文化与传统也必然是这套文库的重中之重。于是便有了您手中的这套“大师的国学课”系列丛书。在编辑丛书的过程中，我们一直谨随钱穆先生的要求。他在其大作《国史大纲》中要求他的读者——凡读本书请先具下列诸信念：

一、当信任何一国之国民，尤其是自称知识在水平线以上之国民，对其本国已往历史，应该略有所知。（否则最多只算一有知识的人，不能算一有知识的国民。）

二、所谓对其本国已往历史略有所知者，尤必附随一种对其本国已往历史之温情与敬意。（否则只算知道了一些外国史，不得云对本国史有知识。）

三、所谓对其本国已往历史有一种温情与敬意者，至少不会对其本国已往历史抱一种偏激的虚无主义，（即视本国已往历史为无一点有价值，亦无一处足以使彼满意。）亦至少不会感到现在我们是站在已往历史最高之顶点，（此乃一种浅薄狂妄的进化观。）而将我们当身种种罪恶与弱点，一切诿卸于古人。（此乃一种似是而非之文化自谴。）

四、当信每一国家必待其国民备具上列诸条件者比数渐多，其国家乃再有向前发展之希望。（否则其所改进，等于一个被征服国或次殖民地之改进，对其国家自身不发生关系。换言之，此种改进，无异是一种变相的文化征服，乃其文化自身之萎缩与消灭，并非其文化自身之转变与发皇。）

史不只可为鉴，亦是一种温醇的爱国情意。“了如指掌”国学馆之“大师的国学课”系列正是一套向钱穆先生致敬的丛书。个中精选都是大师们不故作艰深、不执高头讲义的作品，尤其适合年轻读者阅读。我们期望通过这些作品与广大读者一道，向中国的文化与传统致以温情的敬意。

——编者

代序一 中国画的欣赏与创作

► 刘海粟

线条

国画全由点线面三者构成。点，按通常的理解碰到纸，压笔一次，便成一点。其实，细看名家之作，一点并不等于压笔便了结的，还要在用笔上有回旋，点是否可以理解为压缩了或凝结了的线呢？至于两点皴，实已集成线，决不光赖点在起作用。

面，主要是赖线的组合，点总是在起辅助作用。线的交织、重叠成披麻皴，南宗皴法以此为宗，它起源于现实。南方气候温湿，林木茂盛，雨水较多，经前人观察提炼，逐步形成这种皴法。北宗多用斧劈皴法，形成原因，也与地貌、山岩、气候及画家的气质有关，此类画家看上去用笔锋在纸上砍成，虽然成面，但构成的基础、联络各块面之间的盘络，仍是线条在起作用。

我们从表面上看不外乎曲直两种弧线实质是曲线的一种。但是，通过线条的逆往、粗细、往来、徐疾、收放、起伏、聚散、刚柔、枯润、轻重、厚薄、浓淡、伸缩、扬抑，才能变化无穷，传模自然和人物。

线条要练到一定的程度，才能雄而不野，畅而不滑，灵而不浮，粗犷而不失逸气，满不臃肿，拙而弥隽，简可胜繁。这功底要毕生苦练，“曲不离口，拳不离手”才能使线条产生音乐的节奏感和旋律美。^[1]

外国同样注重线条。但中外画家对线条的理解不尽相同……挺拔的线条能使人振奋，水平线条能使人恬静，断线能使人心绪不安，柔和的线条能使人引起冲淡深远之感，斧劈皴以冲突的断线为主，行笔风快，容易引起人豪放壮阔之情。这仅是一般而言，不能绝对化。

论及用笔的钩、皴、擦、染等方法，宋代画家郭熙在《林泉高致》一书中有很好的说法，可以参考。用笔之法不能仅从绘画上取得，也要从书法上探求，写字可以锻炼意志铸品质，开拓心胸。甚至于有可以配合体育运动的强身效果。练字可谓有利于身心书画，一箭双雕，无妨大练特练。画家不工书，题款也不耐看，甚至破坏画面的美感。

练书最好先要写篆，甲骨、金文，有了底子之后再写碑。等到字的间架结构弄熟了，善行中锋，有了腕力，再学行书、草书，落笔不俗，格调就高。练字必须悬腕，手提起笔稍快，可致逸荡，不会枯弱。腕力足，字有气度，作大幅画也有回旋的余地。练之既久，笔仿佛成了自己身上的一个器官，仿佛有神经能听命于大脑，才算熟练。

练字首先要会执笔。执笔的方法，无非是虚拳实指，用指尖握紧，食指、中指、无名指层累而下，指背园密，无名指用力应与拇指相等，才有可能出现四指争力的笔势。写小字可稍近笔底，字愈大愈得握，因为指尖力大，笔力才健。

指使笔，腕使指，肘使腕，而指腕肩均听役于右体，左体要支援右体，下体要支援上体，方能倾全身之力送到笔锋上。为了力足神旺，两脚着地，脚趾及踵部牢牢地站在地上，下体既实，才能运上体之虚，左手可放在桌上，或可按在纸上，才能左实右虚。^[2]

笔 墨

运笔之道，前人文章一大堆，总结起来是五条：

一叫留，如屋漏痕，横竖线条力匀而藏锋；

二叫平，如锥画沙，看不出起止迹象，如行在地上而不见脚印，力透纸背；

三叫圆，如折股钗，曲折处取圆势；

四叫重，如高山坠石；

五叫拙而自然，如墙上裂缝，看不出布置之巧。

笔贵流畅，为什么反而要留呢？

留，并不是滞塞。不留，难免轻浮、狂躁、粗放、忙乱，每画到线条尽处，墨到笔未到，就松了劲，走了气，米元章说：“无垂不缩，无往不收。”意思是说竖线过纸，到尽头时，笔要向上收缩，横画将尽，笔应向起点方向收缩，笔力才会厚重。古人说到运笔，要如逆水撑船，担夫争道，前者逆进，后者涩进。逆和涩并不矛盾。

笔忌板实，为什么要平呢？

艺术贵含蓄，要有内在的东西，安详平和，精神内蕴，出于天然，愈看愈有味才好。剑拔弩张，乍看有气势，愈看愈荒率、造作，无雍容博大之气，哗众取宠，终非上品。

什么叫圆，就是免生圭角，支离破碎。

中国戏曲中的舞蹈动作，趋马、高手、鹞子翻身、虞姬舞剑、孙猴子耍金箍棒，处处圆，美感无限，可以会意。歌唱家要字正腔圆，音色才美，同样对我们有启发。

前辈名家作画，写到峥嵘怪石，槎牙古树，枯藤苍苔，早有棱角，有倾斜，形不圆而意圆，转折停匀，笔趣之美，仍在于圆。

什么叫重？

高山坠石，又险又猛，这是一种厚重美，只有坚韧强劲，才能克服笨拙混浊，枯槁脆弱，顽钝荒疏，唐人铁线篆、楷书均以厚重取胜，使人看了其

重为金而不失其柔润，其厚如铁有婉秀之气弥漫于画外，重而有则，其重尤贵，便是此意。

为什么要拙？

拙与巧相对而言，巧的东西乍看甚美，久则味浅，拙的东西乍看很笨，细细琢磨，久而觉得其美。作画由生而熟，熟极怕俗，救巧以拙，等到如板桥说的“画到生时是熟时”，熟中有生，已经走过漫长的道路了。墙壁开裂，其痕起止自然，不见人为之巧，画要巧到看不出巧，不逞才使气，一味霸悍，斯境要从劳动实践中取得。^[3]

欣 赏

中国画首重笔墨线条，从古代遗存下来的画迹考之，长沙出土的晚周帛画，就已树立了国画以笔墨线条为主的基础。晋朝顾恺之的《女史箴图卷》，我曾在英国伦敦博物馆看到，虽然施以薄彩，但似以笔墨线条为重心的。南北朝时代，因受外来文化及少数民族文化的影响，中国绘画，曾有一度出现了浓艳的彩色，迄至盛唐，渐臻纯净成熟的境界，树立了民族独特的画风。但王维、张璪等人，又倡导了水墨。王维《山水诀》开头就说：“夫画道之中，水墨为上。”一言道破，何等大胆。千余年来，水墨画成为中国绘画的本色，这一见解，是非常卓绝的。我们知道雕塑以单色具有最高度的艺术性，西人亦早知之，雕塑既然可以摆脱色彩，那么绘画何独不能只用水墨表现呢？这是一样的道理。

中国绘画，尤其是中国山水画，贵乎通过画家理智和情感作出写意笔墨来，以臻洒落之极致。李公麟的白描，二米的水墨，达到了纯净无垢的至境，绘画到了这个境地，则一切杂质涤荡无遗，已脱尽取悦低级趣味之色相。只有这样的绘画，才能使读者默识心会，欣赏妙相妙音之趣。它已经不是绘画的本来领域，超绝于画面之外，给人以一种不可言传的怡悦和安慰。如果只是描头画角，单求浮面的形似，结果画家不过做了自然之奴仆。中国画以水墨为上，重用墨，重线条，其原因就在于此。但也有间作浅绛青绿，

这也像雕塑家之偶施淡彩，特聊以提示色彩的韵味的。古来遗品中如：展子虔、李思训父子、刘松年、赵伯驹、赵伯骕、赵子昂、钱选，以至董其昌等人的青绿著色作品，没有一件不是这样的。如果要讲到线条的美，即是极工细的线条如黄筌、崔白、吴元瑜、宋徽宗以及仇十洲、陈老莲的，哪一根线条不是达到音乐的意境呢？因此，中国绘画，无分南北宗，无分水墨与设色，无分工笔与写意，更无分山水、花卉与人物、翎毛，都要注意笔墨线条与神韵的。^[4]

灵感

潜伏的时候是潜意识，出现的时候是思想，突发的时候是灵感。图画是人的潜意识、思想、灵感的外观的一种。

既然灵感来得突然，去得迅速，我们除去抓紧兴奋期忘我地苦干之外，能不能培养灵感呢？

我以为是是可以培养的，但往往不是每次培养都能成功。

灵感的到来，往往偶然中有必然，外界因素提供的酵母常常属于偶然，画家储存在记忆里的思想、感情是必然的。前者是导火索，后者是炸药，二者缺一都不会产生灵感。

我说的，不仅指世界观、政治观，还有每个艺术家各自不同的思想方法。我说的感情，不仅指冲动时的激情，也包括艺术家对艺术本身的爱，对祖国、民族的神圣的责任感，还包括长期以来在生活中、在思考中、在闲谈中所引起的感情，它们可以冷却下来，存放在脑海里长期被忘却，但等你描绘的东西需要那种情感作为助燃剂的时候，储存便会发挥威力。

不理解的东西，没有感情的东西，都难以产生灵感。培养灵感，只能从吸收外界的东西，挖掘内在的东西两条途径去努力。黑格尔说：想象的活动与完成作品中技巧的运用，作为艺术家的一种能力单独来看，就是人们通常所说的灵感。比利时艺术家维克多·卢梭论及雕刻时说：我深深地相信，只能从思想中吸取灵感，它依靠思想才会出色。这些话对我们都有所帮助。

由于灵感普照思维的时间有长有短，从青年时代起，就要培养起利用这种特殊时间的习惯，不因循懈怠，以致于坐失良机。

灵感来了，要抓住那段富有创造力的时机，好的细节，当然也不能让它流失，但应以前者为主，防止谨毛而失貌。无论对于山水花鸟、人物图案，均应如此。

没有灵感的时候，你可以画素描、看书，可以到室外去写生，要养成没有灵感也要照常劳动的习惯，平时的劳动，实际上是在下意识地培养灵感。灵感仿佛来无影去无踪，但还是要努力酝酿，积极寻找，可不能守株待兔。^[5]

创 作

宏，是指知识结构要博大宏伟，兼收并蓄，了解邻近各个部门之间的内在联系，广泛吸收，加以贯通，打下基础。知识贫乏，思想也随之简单化，想取得成就是不可能的。

约，生命有限，时间宝贵。任何杰出的巨人，不可能在很多方面都获得惊人的成就，当基础打好之后，由博而约，从十八般兵器中选择出一二种最合手的武器，否则消化不良，势必一事无成。一代学术大家梁启超先生还说：“吾辈病爱博，用是浅且芜。”一般人主客观条件都比不上梁先生，局限性良大，由博的基础上，辩证地解决博与约的辩证统一关系。

深，指精通发展，在约的基础上重点突破，究穷源，俗话说，打破砂锅问到底，以学为乐，多在深中。在一般人深不下去的地方，你能够再开挖出一层、两层以至很多层，自然会有新境被你发现，不会人云亦云了。

美，美是一种理想的境界，求学的人只能处于永恒的探索之中。美的疆域阔大无垠，比如登山，上云之后，上面还有高山，高与云齐，不会有止境。对任何的一门学问，达到一定的程度的，都要付出巨大的劳动，不劳而获的事不会有的，天才便是苦干积累起来的智慧。

当画家不仅要记住书本知识，包括诗文画理，前人作品，善本碑帖，历史纲要，哲学名著……还要记住大自然景物，山川云霞，各种动物。一年四

时，天南海北，千姿万态，无一相同。

记知识和景物不能停留在表面上。

一本厚书的主题抽出来只能是几句格言。

一座山的地质形貌里面，蕴藏着好的特性和历史，与他册截然不同。一株树木仅树皮纹理、枝条长势有别于其他树木，同样的树叶，在不同的阳光下也会有差别，一切要具体，用起来才便当。粗浅草率，不求甚解，脑袋空空，如休命笔。

记住生活中的形形色色，有时比记书本知识更重要。在创作中遇到记忆仓库里的原料不足时，还要从生活与书本两方面去补充。前者是直接的，后者是间接的。加上思考取舍，发现了形象与哲理，不断地开掘深化，找到美的表现形式，佳作才能现出世。^[6]

[1] 节选自《黄山谈艺录》，刘海粟著。

[2] 节选自《刘海粟传略》，丁涛著。

[3] 节选自《谈谈中国画》，刘海粟著。

[4] 节选自《谈谈中国画》，刘海粟著。

[5] 节选自《刘海粟大师的艺术事业和美学思想》，朱金楼著。

[6] 节选自《记忆与忘却》，刘海粟著。

代序二 中国画的特点

► 李可染

我去年到德国访问，许多德国人对中国画欢喜到迷信的程度。海勒看了中国画展以后说中国画像魔术，他的夫人取笑他：看了中国画以后，你可以改行了，可以去卖卖面包。他们感到中国画近看似乎简单，远看时丰富极了。海勒讲他自己的画颜色本来就很少，只用七种色，今后还应更减少。我最初觉得他们是讲客气话，后来接触了几十位画家才知道并非客气。有一位版画家说他家里最好的一面墙叫“中国墙”，只有中国画才配悬挂在那儿。

德国的歌剧很好，我看过一个剧，布景极好，云浮在空中，山峦之间有雾气。我对他们说：“你们的布景好在立体、有空间感。”他们却说：“我们坏就坏在这里，比不上中国的画。”

苏联考涅楚克对我说：中国画给人一种愉快的感觉。他临走时还对我说：你们应该把创作方法告诉我们，应该把东方的创作方法告诉西方人。许多西方国家应该向东方学习。

我们要掌握中国画的特点，才能发展它。

我今天着重讲“意匠”问题，偏重对古典艺术的分析，中国画论至今未

经过系统的整理，我的话不尽正确，希望大家沙里淘金。

中国艺术的特点，我认为可归纳为两点，即深入全面地认识生活，大胆高度的意匠加工。

我们常认为中国画脱离生活。元代以来的绘画有复古主义倾向，绘画的成法很多，沿用不绝，确实有脱离生活的倾向。但从艺术上的特点讲，中国画是白纸对青天，层出不穷，这又很容易引起人的错觉。其实这是对生活有高度的理解，才能画出来的。

我去广西参加土改时，有一次在松树下睡觉，醒来见到松树的枝干分布，恍惚之间觉得很熟悉，后来想起那是在齐白石的画中获得的感受。

古代画家通过反复观察、认识自然，达到全马在胸的程度，才能够画出很好的作品。花鸟画家讲成竹在胸，山水画家讲胸有丘壑、胸罗万象。

传说从前有一位皇帝请人画马。画家说“最少三年”，皇帝不允。画家说“最少两年”，也不允。画家说“至少一年，不能再少了”，皇帝答应下来，到年终时亲自去他那里看。画家当场画出一匹马。皇帝很生气，认为是欺君。画家把皇帝领到了另一间屋子里，只见满屋子都是他画的马。

齐白石的画真正达到了造化在胸。他真是了解了自然的规律，造化在手方能“漏泄造化秘”。也就是不仅掌握了自然的形象，而且掌握了自然的规律。

荆浩在太行山上画松“凡数万本，方如其真”，真就是自然的规律，了解自然规律才能创造。

中国画略去光线，正因为他是长期观察的结果，忘记了时间的变化。例如我想画李斛先生，那是我对他长期了解的印象，而忘记了他脸上的光线如何。

神就是全面地认识事物。

不断观察不断描写，到“全马在胸”，艺术家的负担就轻了。对于对象还不熟悉，负担便会很重，精力还需要全放在观察其自然形态上，便无法注意并表达出其神。

京剧演员对于台词、人物形象、精神状态、生活、技术全解决了，负担很轻。而有的话剧演员就不同，有很大的负担，有时还得听提词。

中国画要求最高的境界是化境，一个真正的大音乐家，生活、技术全都解决了，如中国的音乐家对于乐谱烂熟于胸，不用看谱子，他才能用全部的精力去表达感情。贝多芬演奏《田园交响曲》也是如此。

中国画讲以大观小，好像对象很小，什么都看得很清楚，很全面。

生活是艺术的源泉、原料和起点。生活是艺术的母亲、土地。但生活不等于艺术。生活像矿石，艺术像钢。生活不经加工无论如何不能成为艺术，加工要千锤百炼，才能百炼钢成为绕指柔。

艺术家表现生活是千方百计的，中国画的艺术加工手段习称意匠，杜甫讲“意匠惨淡经营中”，齐白石有一方图章“老齐手段”，手段即是加工的办法。

意匠高的，人们称做“匠心独运”，匠是很好的一个字。

意匠的第一个方面是剪裁，平均对待是错误的，不管主观意愿如何，必须要剪裁，一个人想一点不差地再现自然，一生也不会画完一棵树。自然主义是被动的，现实主义是主动的，中国画敢于大胆剪裁。

世界艺术都有剪裁，中国画则是大胆剪裁，重要的尽量要，不重要的干脆不要，甚至剪裁到零。

计白当黑，中国传统艺术对黑白极其重视。《空城计》在城头上唱很长时间，主要表现诸葛亮的性格，把司马懿插在那儿，不动，空白起来，到听琴的时候才动作，这样才能突出诸葛亮。宇宙间画得最充分的是中国画，如《长江万里图》；而剪裁最厉害的也是中国画，画一棵松或是折枝，人家并不问后面是墙还是桌子，因为自然是画不完的，长江万里也不过是局部。

空白是为了多、为了够、为了满足，空白才能给人以无尽的感觉，才含蓄，才能使观察者以想象力去丰富它。“此时无声胜有声”，节奏一停，意味无穷。谭鑫培在唱《李陵碑》时，声音苍凉，让人感觉气氛很冷，像在沙漠中——这是一位老伶工对我谈的，这些是群众以想象力创造出来的。

剪裁与取材有关，中国画一般是挑选最精粹的部分。例如画树，一般总是经过前后左右观察，选取其最好的角度，最精粹的部分。我在嘉陵江看到一些船很好，如果用电影摄影机将其快速连续拍摄下来，几分钟之内可拍数

千张，但是合乎画面要求的只能有几张，画船要选它最有代表性的角度，要选其中最精粹的入画，不能把任何拉拉杂杂的东西都画上去。一条船像盘子似的，那不看也能画出来，而要画它在波浪中起伏的状态，必得选其精粹。

画花鸟的人练习表现枝干的穿插时，多先学画梅花，因为梅花的枝干穿插最典型，兰花是草的典型，菊花花头的结构变化最复杂，竹子叶子最难画。人们画梅兰竹菊，正是深入一点，举一反三。

我在苏州看到一座桥边，船过去以后，刚起帆的时候，船身动荡很厉害，船身结构状态极好，画下来可以同时解决好多问题，如水的空间深度、船身结构……

我接触的很多人中，最佩服的是齐白石、黄宾虹、盖叫天。盖叫天演武松演得很含蓄，饱含力量。他说演戏的时候像打坐一样，含蓄才能在高潮的时候有力量。如果是一路重打，反而会使人感到疲倦。

第二是夸张。夸张是对象真实、鲜明、有力的表现，“白发三千丈”，夸张而能使人满足。“愁肠万断”“牙根咬碎”“怒发冲冠”“望穿秋水”都包含很大的真实性，表现了诗人的感情，使人得到满足。艺术是要表现人的憎爱，夸张是人的憎爱强烈的表现。爱有爱的夸张，憎有憎的夸张。母亲爱孩子，恋人描写他的对象一定是夸张的。夸张是人的感情强烈的表现。

中国人很善于夸张，画高山比真山还高，画水宽阔得不得了，画花则红极了。夸张是为了更真实。骂敌人就不能要求骂得分寸刚刚合适。“离天三尺三”“黄河之水天上来”，不只是夸张，也表现了艺术家对于自然的认识和强烈感受。

夸张是憎爱的表现，没有感情便不能夸张。夸张是艺术的根。

我家乡附近演的泗州戏拉魂腔《王二姐思夫》，一个人唱了一个多钟头，唱完了我很惋惜，觉得还应多唱一些。它的内容丰富极了。主要是生活丰富，感情强烈，那些唱词都是去不掉的。母亲爱孩子，话说不完，对杀死她的儿子的人一生恨难消，王二姐思夫是一个月一个月地说，甚至一天天地说，说不完。

夸张要根据对象的本质。画十八岁的少女而夸张她的肌肉解剖便会画

成老太婆。对老人可以夸张他的苍老，对儿童应该夸张他的圆润，舍弃那些皱纹。

夸张是深刻认识对象的结果，艺术不是什么都画，去掉不必要的，把需要的拿出来。狠狠地表现你所需要的，这里便包含着剪裁与夸张。

第三是组织。虚无主义的人说中国画不讲究构图。其实，构图是中国画的一个很大的特点，构图叫布局，也叫经营位置，要把位置布置经营起来，根据需要重新把对象布置起来，自然主义是愚蠢的。

写生也应当组织，其他艺术都是组织的。一部电影也不过几百个场面，小说也是。但绘画却常常拘泥于片面现象。我与黄润华外出写生的时候，两个人“写”的不一样，他说：“我画准有把握，但对于加工没有把握，很感恐慌。”我说：“山要很高，可以高一点嘛，例如我画的《社戏》，把远山画高了，这有什么不可以呢，山本来比房子高多了。”

工匠是艺术家修养中最重要的方面。

中国的语言有些很有意思。例如画像不叫肖像而叫传神或写真。画面布局叫经营位置，都谈得很精彩。

长江万里，千里江山，都是重新组织了的。

以前有个学生跟我画画，他看到一处风景说好得不得了，就是一根电线杆碍事，我说：你丢掉它不就行了嘛！

真实性在艺术中是最重要的。真实才能使人信服，但真实不是对自然的愚忠。《木兰归里》一画把屋里屋外的人都画出来了，透视、画家的位置都不重要。

画华山，你坐在下面，可能一棵树就挡住了半个华山，应该住在华山长期观察，才能重新组织加以表现。

石涛讲“搜尽奇峰打草稿”，中国山水画千岩万壑是长期认识的结果，也是经营位置的结果。中国画很少在现场画出，在现场很难全面，回忆更能概括总体。

颐和园的富丽堂皇，无论站在哪一个角度都不容易全面体现出来，必须集中很多印象才能得出这样一个概念。