

論傳神論從客體到主體的歷史發展

蘇 丁



“傳神寫照”、“氣韻生動”作為中國畫論中首要的美學原則，一直是一條紅線貫穿中國畫論的始終。它不是一個封閉的範疇，不是某一個畫家和理論家的成果，而是在長期的歷史實踐中不斷地被注入新的內容，並在其內部經歷了一個否定之否定過程，從客體走向了主體。從東晉的顧愷之提出傳神論一直到明清，傳神論在繪畫理論史上大略經歷了這樣一個三段式：

以形寫神 (傳客體之神)	外師造化 (傳客體之神與達主體之意相統一)	中得心源	以神寫形 (達主體之意)
魏晉南北朝	隋 唐	宋	元、明、清

(一)

漢末到魏晉之初，與社會的重大變遷和強烈動蕩相對應，確乎是一個思想活躍、哲學解放的時代。

繪畫逐漸掙脫了有漢以來帶有濃厚功利性質和政教色彩的題材，開始了新的人生描繪，即使是對於那些宗教題材和陰濕墓壁上行樂圖的鋪陳，也因為滲透着對安樂生活的向往和仰慕而使得那些神靈人物更多地帶上了現實的情調。魏晉勝流和高人逸士的題材多於神話宗教題材，而不禮不德放浪形骸的“竹林七賢”佔據了原來被神仙異靈，忠臣義士們充斥的殿堂，這些對象一般沒有什麼政績功勳供人們景仰，而是以獨特的個性和內在風貌贏得人們欽敬。表現人們內在的磊磊精神和飄逸性格已作為時代的要求，向擅長鋪陳外在動作，描寫形態事件的繪畫形式提出了挑戰。這，必然導致新的表現形式和新的理論見解的產生。

由魏晉玄學的言意之辯引出了形神之爭，於是從得意忘言到重神輕形，就成了理論上的自然發展流向。如湯用彤先生在《魏晉玄學論稿·言意之辯》中說：“言意之辯不惟於玄理有關，而於名士之玄身行事亦有影響。按玄者，玄遠、玄心。玄遠，則重神理，而遺形骸。”道家哲學的中興也是魏晉至宋間文化劇變的重要動因。當時，王弼註的《老子》，郭象註的《南華經》都是風流名士清談的中心題旨。老子“大音稀聲，大象無形”，魏晉玄學“言者所以明象，得象忘言；象者，所以存意，得意忘象。”不僅勾通了審美中有限意象與無限意象之間的關係，而且，使人們對藝術的着眼點從客體上轉移到主客體關係上。莊子“天地與我並生，萬物與我為一”的天人合一的思想，也抹煞了主客體的對峙，在主體與對象之間架起了橋樑。因此，“漢人相人以筋骨，魏晉識鑒在神明。”（《魏晉玄學論稿》）從《人物誌》到《世

說新語》津津樂道的並不都是功臣名將們的赫赫戰功或忠臣義士的烈烈操守，相反，更多的是一些高人逸士捫虱而談、辯才無礙……重點展示的是人們的內在神情和智慧。對人物內在風神的品評讚頌，講究飄逸超脫的風度神貌，成了一代美的理想。這種哲學上的本體論對文藝批評也產生了深遠的影響，神氣、風骨、風力幾乎為當時所有批評理論著作所提倡。

在這種背景下，顧愷之提出了他著名的傳神論，所謂“四體妍媸本無妙處，傳神寫照盡在阿堵中。”他在論述臨摹的文字中說：“若長短、剛柔、深淺、廣狹與點睛之節，上下、大小、醜薄有一毫之小失，則神氣俱變矣。”（《畫讚》）在這裏，客觀物象之神氣要通過確定嚴格的真實形象來表現。顧愷之認為：“凡畫，人最難，次山水，次狗馬，台榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。”他將描繪對象的神情風貌提到首位，也即劉勰所謂“神道難摹，形器易寫”之意。雖然這裏仍然是“以形寫神”，客觀物象結構的具體性、真實性仍然具有重要地位，但主體對對象的反映已不是鏡子或吸水紙似的消極反映了。“遷想妙得”“妙對神通”強調了藝術家主觀意識和審美感官對客體內在精神的發現和開拓。實際上，重視傳物之神，不但要求重視對象本身的特性，也要求重視審美主體描寫刻畫物象時所產生的情感和這種情感的移入。

客觀物象離開了主體的感受是無所謂神采風韻的，物象的內在神韻只能相對作為主體的藝術家的發現才有意義，是“對象提供材料，精神提供形式”的人的設定，是人的主體或對象性的本質力量的復現。物體的內在神韻成為主體的對象，正是對主體已增强的自我意識的確認。從魏晉開始士大夫才開始從事專業繪畫，而高蹈遠行、倜儻不羈的高人逸士，玄學清流正是他們熱衷描繪的題材。而這些形象的神韻風貌，正是士大夫們內在精神操守的對象化寫照。因此，傳客體之神與達主體之意從一開始就緊密地統一交織在一起。客觀抽象之“神”，是主體的意志精神外射於“物”，而後才見其“神”的。這個“神”，或稱之為主觀的“幻覺”，或謂“物”“我”所共同構成的“假象”。“假象”或“幻覺”實際上已在自然原狀以外，亦即在形似以外了。正如“感時花濺淚，恨別鳥惊心”其“惊心”和“濺淚”實際上只是我們對自然物象所產生的幻覺，而我們只要寫出這些幻覺中的自然之妙，就不會再是自然的原狀了。因此，體物“傳神”必然會軼出“形似”之外。由是，我們可以說傳神論在顧愷之這裏雖然是指傳客觀物象之神，但已可以見出它朝主觀方面發展的端倪了。

稍後，謝赫的《六法》首先標舉的就是氣韻生動。氣韻生動實際上就是顧所說的“神”，正如楊維禎在《畫詮寶鑒序》中說：“傳神者，氣韻生動是也。”而所謂骨法用筆等以下幾法都是講如何達到氣韻生動的具體途徑。這裏，謝赫與顧愷之的理論一脈相承的血緣關係是顯而易見的。而宗炳、王微以及蕭繹的山水畫論，既受到傳神論的影響，又為傳神論的發展和歸宿提供了很有暗示性的背景。宗炳論山水首先是談的孔子所謂“仁智之樂”，認為繪畫的宗旨是“聖人含道暎物，賢者澄懷味象”，“夫聖人以神法道”，“山水以形媚道”。王微則認為山水畫創作“豈獨運諸指掌，亦以神明降之，此畫之情也。”而蕭繹則主張畫藝應“運人情”而“設奇巧之體勢，寫山之縱橫。”這種形神觀念中，已包含着主體情感表現的性質了。

到了唐代，張懷瓘對前人歷時兩百多年關於顧愷之、陸探微、張僧繇藝術造詣孰優孰劣的爭論作了定評，認為“顧得其神，神妙無方，以顧為最。”這就比“張得其肉，陸得其骨，顧得其神”亦各領千秋，各盡其妙，無軒輊之分的評論更具真理性。而張燥明確提出“外師造化，中得心源。”在張燥之前，姚最提出“心師造化”，心以客觀事物為師，主體在創作中就是受動的、消極的，忽略了主體在創作中的能動作用。因此，張燥把創作過程描繪成“外師”和“中得”的辯證統一，不能不說是對藝術規律認識的極大深化。受傳神論感染最深的當推張彥遠，他在《歷代名畫記·繪畫六法》開宗明義就提出“以形似之外求其畫，此難可與俗人道也”，只有“以氣韻求其畫，則形似在其間矣。”他說：“今人之畫，初善寫貌，得其形似，則無氣韻……豈曰畫也！”他看清了傳物之神與達己之意的聯繫，認為只要“意存筆先”主觀的意興感受飽滿激越，就能“畫盡意存”“筆不周而意周”，在氣韻生動的形像中展示出更為深廣的意蘊。與張彥遠相映成趣的，是荆浩的山水畫論，在倡明氣韻為首的同時，又提出一個新概念“思”，把藝術家立意構思活動作為一法提出來，同樣預示着傳神論從傳客觀事物的神向達主體自身之意的歷史轉向。

(二)

宋代，隨着社會生活的重大變化和宗教意識的逐漸衰淡，山水花鳥從神的籠罩下逐漸解放出來，日漸獲得了自己的現實性格，成為獨立的審美對象。人們的精神視覺、內在眼睛開始消盡虔誠的宗教陰影，而漸漸閃爍出藝術的審美的光彩。人們的視線從與自己有密切功利關係的人物牛馬身上轉向廣袤開闊、生機盎然的大自然、轉向恬靜淡遠的丘山溪壑、野店村居。自然的神秘性已逐步消失，人由以前對自然神力的消極驚嘆到積極地走進自然，與自然歡娛親近，融融無間。不懂象唐人那樣追求“疏影橫斜水清淺”，追求“台痕上階綠，草色入簾青”，把自然當成“可游可居”之處，而且，“神機巧思無所發，化為煙霏淪石中”“枯腸得酒芒角出，肝肺槎牙生竹石”，把自然景物當成自己內在情感操守的象徵，當成對象化的人格。自然的發現實際上是人的發現的外在表現。隨着山水畫從形成走向成熟，人物的比例就越來越小，山水的比例就越來越大，似乎是山水壓倒了人，實質上是人征服了山水；似乎是山水成了主體，實質上是作為主體的人讓自己的思想情感渲染到整個自然界。這個伴隨着唐宋經濟繁榮和社會進步的進程而來的自然人化向深度和廣度的掘進和開拓，以及在這個過程中主體精神文化器官的同時被強化，都不僅清晰地反映在當時各呈異彩的山水畫中，也表現在宋代畫論中對氣韻、傳神這些傳統範疇概念的新的理解和闡釋上。在盛唐，張懷瓘首次以神、妙、能為標準評畫，後來朱景玄加上了逸格，形成了神、妙、能、逸四格。宋初黃休復就把唐代居于四格之末的逸格提到了首位。黃休復解釋逸格是：“莫可楷模、出於意表”，“拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪”，可見逸格強調的是主體精神的自由奔放，“縱任無方”（唐書法家竇蒙對逸的解釋）。由於逸格

的領導地位的確立，神格就自然注入了更多的主觀性，在不忽視“應物象形”的同時，注重到了人的精神意識的“思與神合”。郭若虛比黃休復在主觀方面邁出的步子更大，他表面上把六法奉為圭臬，認為“六法精論萬古不移”，暗地裏却對其作了合乎邏輯的移動和修正。在謝赫那裏，具有嚴格客觀規定性的“氣韻生動”到郭若虛這裏走向了作者主觀，“凡畫氣韻本乎游心，神采生於用筆”。他認為古代畫家的氣韻生動的精品“多是軒冕才賢，宕穴上士”的“高雅之情一寄於畫”，是作者人格氣質主觀情感的移入，因而“人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至”。正因為作品中的生動氣韻是藝術家高超人品和內在操守的外射，所以，他認為“骨法用筆”以下的五法都可以學，唯獨氣韻“必在生知”，是多年來陶冶性情“默契神會、不期然而然”的結果。也是由於氣韻生動與藝術家的精神境界密切相關，因而他把氣韻生動作為區別畫家和畫匠的重要標誌，“凡畫必周氣韻，方號世珍，不爾雖竭巧思，止同衆工之事，雖曰畫而非畫。”這裏，我們實際上已看到了文人畫理論的濫觴，他所說的“軒冕才賢、宕穴上士”之畫，就是蘇東坡所謂的“士人畫”。繼郭若虛以後，北宋文壇巨擘歐陽修、蘇東坡更是自覺地標舉“文人畫”旗幟以對峙於院體畫。歐陽修在批評了韓非的“形似為難”的理論後，提出“畫意不畫形”“得形忘意”的主張。他認為“蕭條淡泊秋夜之景難畫，閑和嚴靜趣遠之心難形”。這裏的“蕭條淡泊”已不是客體固有的風神，而是主體“趣遠之心”所產生的感受的移入。蘇軾更是屢屢提到“畫工”、“俗士”和“逸士”、“詩人”等概念，他在《跋漢杰畫山》中說：“漢杰，真士人畫也”。第一次正式把文人畫的概念引入了中國繪畫史。他說：“觀士人畫如閱天下馬，取其意氣所到；乃若畫工，往往只取鞭策皮毛。”強調主體審美情感的直接抒發，強調山水畫僅僅是“高人逸士”的自我人格的象徵和表現，是蘇軾繪畫美學思想的核心。正是基於這個核心，他才提出“不求形似”“得之象外”“妙在筆墨之外”，才提出“詩畫本一律”，“摹寫物象略與詩人同”，從而形成了文人畫系統的繪畫美學理論體系。

在歐陽修、蘇東坡的旗幟下，一大羣創作精神和美學追求與畫院相佐的藝術家，文同、米芾、晁補之、仲仁、楊無咎等掀起了文人畫的新潮流，揭開了中國繪畫史上文人畫創作的新的新一頁。與這種新的思潮相對應，宋代的繪畫理論就重視畫家的精神修養、文學素質，並以此作為評畫和創作的一條重要標準。同時，吳道子畫聖的地位也在宋代文人畫家心目中發生了動搖。吳道子雖然意氣雄宏，但畢竟屬於只忠實地刻畫對象的畫工，雖然“吳帶當風”的線的藝術對山水畫領域的開拓起了重要的作用，但仍然以宗教人物為主要對象，沒有脫出功利倫理的羈絆，不能充分顯示主體精神的自由，因而為文人畫家所敬謝不敏。對吳道子的地位取而代之的是詩畫兩栖藝術家王維。之所以如此，就是由於他“畫中有詩”“得之象外”，有主體情操風神的移入，表現出有如“仙翻謝樊籠”般的自由意志和精神內容。而郭熙的“三遠論”更是從透視的角度強調了主體在藝術創作中的能動和自由。藝術家既能從各個不同的角度推移俯仰觀察自然，又能在一幅長卷上縱橫交錯、開合有致地安排藝術形象。沈括也提出“大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。”這裏，藝術形象更少受到自然的真實關係的制約，更突出了主體大於客體，人制約於自然的思想。

在唐代，能稱得上“畫中有詩”的藝術家可以說微乎其微。唐人的作品中，雖時時也瀰漫着詩意，雖也有主觀的抒情達意，但却是不自覺的，主體總是在忠實客體的基礎上表現出自由，總是在被動的情況下表現出能動。達己之意也總是包孕在傳物之神當中，仍然是客體壓倒主體。而到了宋代，山水畫創作中詩意的追求和情感的抒發已比唐代遠為自覺突出。無論是北宋的全景山水，還是南山的特寫山水，都確乎做到了“狀難言之景列於目



Songs of Homeland (Chinese Painting)

Zhou Yaming

前，含不盡之意溢出畫外”，都是情中有景，景中有情，情景交融，情與景互為前提，互為因果。景無情不發，情無景不生”，（姜夔）。以蘇、米為代表的文人畫家，在李成、范寬和馬、夏山水的境界之外追求一種新東西——蘇軾稱之為“元氣”，元代倪雲林稱之為“逸氣”的東西。點和線這些純形式的因素開始被重視。書法的寫意原則也滲透到了山水畫領域中，但是，蘇東坡所謂“不求形似”，歐陽修所謂“忘形得意”的理論，仍然被強大的寫實傳統所淹沒着。濫觴不久的文人畫潮流仍然不能與實力雄厚的院體畫分庭抗禮。因而較之下一階段來說，主觀情感仍然是體現、融化在對客觀對象的忠實描繪當中。

一般來講，美學理論總是晚於藝術創作實踐的，總是藝術家事後替自己先前未曾全部理解到的工作找出合理的依據。而文人畫理論與創作不僅幾乎是同步的，而且理論邁出的步子還要大得多。宋代已確立了文人畫的基本原則，以意為主，把傳神寫照，氣韻生動放在了藝術家的主觀意興上，重表現而輕摹仿，講意境而不講寫實，把畫的本質歸結為詩的本質，把人品放在首位，客觀事物的形象不過是傳達創作主體思想感情的導體和媒介。但是，真正達到這些美學高度的文人畫，都是到了元代才出現，如明代的董其昌說：“東坡有詩曰：‘論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人’余曰此元畫，晁以道詩云：‘畫寫物外形，要物形不改，詩傳畫外意，貴有畫中態’。余曰北宋畫也。”這種理論與創作同步而不同速，前者快後者慢的現象，是藝術史上一種非常有趣的現象，是年輕的畫論對成熟的詩論採取“拿來主義”直接繼承的結果。

（三）

在宋代，詩和畫最初的結合是謹慎的，各自捍衛着自己獨立的性格，只是在文人畫的倡導者那裏，這種平衡才被打破。但到了元代，詩的表現論對畫的再現論的強侵入就不僅表現在理論上，而且也在創作上全面展開。造形藝術隸屬於觀念藝術，繪畫被當成“有形詩”“詩之餘”來創作，於是，繪畫的表現性大大增強，不僅是空間藝術，而且也在時間中展開；不僅有畫中之形，而且有畫外之意。與此同時，文人畫家們又大量以“達其性情，形其哀樂”的書法入畫，主張書畫相通，並且在畫面上把詩書畫印熔為一爐。這四者從內容上的統一發展到形式上的有機結合，加重了繪畫的文學趣味和詩情畫意。

這時，畫家已不再追求形似，不直接把摹仿自然的內經驗注入畫中，而是將這種經驗抽象化、觀念化以後再注入到畫中。例如畫家們面對古松，不是以其酷似他們經驗過的某一蕭條的古松

為滿足，而是將其曾得於蕭森古松的某種詩意化了的感情移入對象中。如果那是一種“松楸不厭風霜苦”的觀感，則藝術家們移入古松的、實際上就是一種“堅忍”的印象相伴着的崇高感情。這樣，繪畫裏表現的就是一種文學的、詩的、（觀念化的）的情緒和意境，而不是酷似客觀物象的照片。隨着文人畫派成為中國畫的正宗以後，這種評畫標準就成了中國繪畫美學思想的主要觀念，與詩和書法藝術的批評尺度相一致了。這種觀念，就是俄爾克特所謂的抽象藝術借以產生的“象徵移情”的心理。

正是由於“元人尚意”，“不重形似”，因此，在元代，抽象寫意的水墨山水就壓倒了具體寫實的青綠山水。所謂“意足不求顏色似，前身相馬九方臬。”（吳鎮）真正實現了“草木敷榮不待丹綠之彩，雲雪飄揚不待鉛粉而白，山不待空青而翠，鳳不待五色而粹，是故運墨而五色俱，謂之得意”（《歷代名畫記》）的理想。由於畫面的詩化、文學化，畫面的意境、情趣進一步趨於豐富，而筆墨構圖卻愈加精煉。從董源、範寬深厚雄奇的全景山水到馬、夏空曠蒼茫的特寫山水，又一變而為大痴、仲圭的簡淡蕭疏。也是從“元人尚意”，“不重形似”這個角度講，文人畫到了元代四大家那裏，才算正式確立，並且一躍而登上了畫壇的領導地位，從而基本上結束了院體畫稱雄的時代。到這裏，“傳神寫照”，“氣韻生動”的美學原則才不再被放在客觀對象上，而是完全放在藝術家的主觀意興上了。

在文人畫的旗幟下，倪雲林講究“逸筆草草，不求形似”。吳鎮認為“墨戲之作蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣”。錢選提出了“士氣說”，認為藝術家置毀譽於度外的淡泊心胸和卓爾不羣的人格是區別文人畫與非文人畫的關鍵。湯垢認為“高人勝士寄興寫意者，慎不可以形似求之”。楊維禎也談道：“故畫品優劣，關於人品之高下”，“論畫之高下者，有傳形、有傳神。傳神者，氣韻生動是也。”以倡導南宗著稱的董其昌也在《畫旨》中指出，只有提高畫家的人品修養“讀萬卷書，行萬里路”，澡雪精神，拓懷養氣“胸中脫去塵濁”，才能“隨手寫生，皆為山水傳神矣。”在這些理論的影響下，明代畫家更是“不求形似，求生韻”，如徐青藤有“亂頭粗眼”之姿的花鳥畫，行筆落墨狂放零亂如疾風驟雨，聲淚縱橫，酣暢淋漓地抒寫出心中耿耿不平之氣。揚州八怪在繪畫中表現出的高蹈昂奮之氣和生辣粗獷的審美情趣，可以說是明代反封建禮法，提倡抒寫性靈的徐渭思想和清代中葉要求個性解放思想的結合。金農以“昂首空闊”，“獨行萬里”，“不與人騎”的神馬形象寄托自己獨傲不羈的自由精神。他用朱筆畫竹“令觀者嘆羨此君虛心高節，顏如渥丹也。”在虛心高節的君子美德上更增加了紅光煥發的青春精神，使筆

XU YUNSOU: THE MAN AND HIS PAINTING

HONG YIRAN

徐耘叟 其人 其畫

洪毅然

下的形象更富象徵意味。他作畫“不趨時流，不干名譽，叢篁一枝，出之靈府。”在揚州八怪那裏，主體心靈的感受具有了更爲敏銳細膩的實體內容，情感世界具有了更爲廣闊的空間容量，因而他們對主體靈性的抒發更爲自覺。他們不僅重視內在人格的比德象徵，不僅通過山水花鳥抒寫懷才不遇的落寞之感，而且直接了當地表達出對人生世道的看法和感受。這樣，他們筆下的山水花鳥與寄托的情感之間就更少直接的對應關係和內在的邏輯聯繫，畫面更富於象徵性和暗示性。在揚州八怪那裏，這種主體性靈抒發的自覺性還體現在詩和畫的高度有機結合上。在他們的作品中，與其說詩是畫的文字說明，不如說畫是詩的形象圖解；與其說是詩意拓展了畫境，不如說畫對詩所引起的聯想提供了具體的形象規定。揚州八怪幾乎每個人都有詩集，因而，與其說他們是能寫詩的畫家，不如說他們是會畫畫的詩人。他們筆下的形象更爲簡率抽象，幾乎很少環境和背景，講究“越簡越佳”，“越簡越入深永”。他們追求的是個人性靈氣韻的自由抒發和表現，而不是對客觀物象的摹寫和再現，正如鄭板橋詩云：“畫到神魂飄後處，更無真像有真情”，他們所謂的“神”，就是主體性靈情感的真誠渲泄。與揚州八怪同時的朱彥、石濤，更是把自我情思的抒發看得高於一切，石濤一口一個我字，“我自發我之肺腑，揭我之鬚眉”“借筆墨寫天地，陶咏乎我”，他筆下的荒山野景，老樹枯葉無不深沉地浸透了他積郁孤傲的情緒。而八大山人那些驚世駭俗的禽鳥畫，更是傾泄了他悲憤的激情和傲世的冷峻，創作個性空前突出。

《藝苑卮言》說：“人物以形模爲先，氣韻超乎其表，山水以氣韻爲主，形模寓乎其中”。從“以形模爲先”的人物畫到“形模寓乎其中”的文人山水畫，傳神寫照，氣韻生動經過了一個漫長而曲折的過程，完成了從客體到主體的轉移。藝術家不再是“以形寫神”，而是“以神寫形”；不再是“求物之意”，而是“意在筆先”；不再是“狀物存形”，而是借物抒情；不再是“外師造化”、“山川脫於予”，而是“中得心源”、“予脫於山川”。前代畫家作爲目的追求的摹物存形，到這裏僅僅成了藝術家抒情達意的手段。傳神寫照，氣韻生動這個從作爲客體的人出

(一)

耘叟，徐耘芻別署也。四川、南部縣人。生於清××××年，青年時代刻字。得好友資助，始就讀成都大學；旋赴蘇州，師事章太炎，習國學，專攻三《禮》；嘗執教於上海新民大學。“一二八”滬戰，投筆充義勇軍。戰停至杭，寄寓葛嶺山下，浸潤於“文瀾閣”藏書三年餘。返川後，隨某部川軍入西康，遊跡頗廣。抗日軍興遷成都，繼歸故里鄉居，建國以來任縣政協委員，書、畫自遣，直至病歿，始終不求人知，故知之者亦甚少。

(二)

余與耘叟相識於西湖，時諷余等千里負笈習美術爲不智，每多爭辯。某次，竟欲明其不足學而試寫水墨山水以証之。同憲王朝聞見而謂其不足據，蓋國畫本以書法爲基礎，不過能書遂亦能畫耳。然如雕塑等，則未必亦可不學而自能。叟不服，又試爲一題曰《祈禱》之少女泥塑像，居然不可無觀。

抗戰初，余與耘叟重遇於成都，偶訪其寓，見所作窗心畫，頗驚喜其筆墨之超脫，意趣之清新，不禁喟然曰：“君於畫，誠乃無師自通者乎！”答曰：“不盡然。實有感於隨軍輾轉，飽覽各地山川之美，草木之奇，胸中不可得已，於是不期其然而奮筆揮灑以寄意；正所謂‘吾師心，心師目，目師華山’者也”。

其後，筆益健，畫愈勤，無間寒暑，點染未嘗或輟，欲罷固不能矣。

(三)

耘叟之畫，文人畫也，學人畫也。惟其爲“文”人，畫中固自有詩，且書法功底甚深厚；惟其爲“學”人，故境界高卓，頗超乎塵濁。況更遠宗八大、石濤、近承吳缶翁，擷其神髓而自發所受，筆墨樸茂酣暢，恰如其人之真摯豪爽。似野實文，學在其中。叟慣於夜讀之餘，乘興揮毫，興盡而罷，無稍勉強，解衣磅礴，堪稱“真畫者”！

發又回到作爲主體的人自身的過程，是一個否定之否定過程，是一個人從受動到能動，主體逐步征服客體，人逐步征服自然的過程，是自然逐步成爲“人的無機身體”“人化自然”的過程。



A pool of fire (woodcut)
火塘 (木刻)

Dai Zhengsheng
(進修生)代政生