

梁树年画艺研究

松石友 编著

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

梁树年画艺研究

松石友 编著

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

梁树年画艺研究/ 松石友编著. — 天津: 天津人民美术出版社, 2015.6
ISBN 978-7-5305-6799-9

I. ①梁… II. ①松… III. ①中国画—作品集—中国—现代②汉字—法书—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第115862号

梁树年画艺研究

出 版 人: 李毅峰

责任编辑: 陈 一

技术编辑: 魏 韬

出版发行: 天津**人民美术出版社**

地 址: 天津市和平区马场道150号

邮 编: 300050

电 话: 022-58352989

网 址: <http://www.tjrm.cn>

经 销: 全国**新华书店**

设计制作: 北京清心斋文化艺术有限公司

制版印刷: 北京金康利印刷有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 16

印 数: 1-2000册

版 次: 2015年6月第1版

印 次: 2015年6月第1次印刷

定 价: 198.00元

版权所有 侵权必究

纪念一代宗师梁树年先生

杨庚新

2011年农历十一月初二是一代宗师，当代中国画大家、书法家、诗人梁树年先生（1911—2005）百年诞辰。

一百年前的十一月初二，梁树年先生出生在北京东郊六里屯西口后街（今北京画院附近）。先生儿时笃学上进，5岁入私塾，接受传统文化启蒙教育，读经，习字，临帖。梁家几代经商，宝藏不少名家书画。受家庭影响，渐渐对书画产生兴趣。9岁开始到户外写生画松，10岁画松石兰竹，13岁在本村民间画师翟先生指导下走上学画道路。15岁学诗，偶有佳句。“荒郊灌木里，默默一草庐。柴门犹紧闭，中间有读书。色寒天欲雪，河岸雾糊涂。小桥无人过，枯树乱啼乌。”（梁树年《且朴集·题画扇面》1929年）16岁拜琉璃厂篆刻家张道生为师学习治印。18岁进京，经徐瀛洲先生介绍从师祁崑学习山水画。祁崑（1894—1944），字井西，号井西居士，北京人，工篆刻，擅山水，学马夏北宗一路，奇峰绝壑，笔墨精到。梁树年追随祁师学习传统技法，偶尔也到香山妙峰山一带长住写生。“香山依旧景情疏，旧日同行今一无”（梁树年《且朴集·与旧友游香山》1967年），“人生如梦，忆少年相共，踏遍西山情意纵”（梁树年《且朴集·清平乐》1981年）是先生对青年时代的美好回忆。

想当年，先生意气风发，1936年25岁时自立门户，招徒传艺，与白雪石、吴未淳、澄和、王笑石、郭北峦、官策安、董谦如等在东城煤渣胡同贤良寺集会，以梁树年号——“豆村”命名成立豆村画社。每年春秋两季在中山公园水榭雅集，举办展览，切磋画艺，其乐融融，成为画坛一大盛事。

事也凑巧，1937年豆村画社秋展期间，适逢张大千先生来京，亲临现场，定购梁树年两幅作品，并表示愿意收其为徒。考虑祁师健在，无意改换门庭，婉言辞谢。1944年祁先生辞世。抗日战争胜利后，1945年冬，张大千先生北上，梁树年方拜其为师，成为大风堂入室弟子。此后，时局动荡，张大千先生很少来京，授徒机会不多。一次，梁树年拿自己刻好的一套石涛印章给张大千看，先生说“神似”，爱不释手。看此情景，梁树年索性将心爱的作品送给了老师，以为纪念。往事只能成追忆。梁树年先生晚年有怀念大千先生的诗词，其中《清平乐·有怀张大千老师》词曰：“月圆常事，今夜明何异？一样清光照大地，能否暗传情意？大风堂里烛红，窗前桂子香浓。何日昆明湖上，亲随杖履春风。”（梁树年《且朴集·清平乐》1981年）

中国传统书画一向重视文脉相承，常常以师傅带徒弟的方式手口相传，授业解惑。“入门必须有名家指点，令理路大通，然后不妨各成一家，甚而青出于蓝。”（明·唐志契《绘事微言》）。中国书画父子相传、师徒相传的历史至少有千余年，唐代张彦远的《历代名画记》就有《叙师资传授》一章，详细记载了魏晋至唐的师资传授情况。20世纪初，由于西式美术教育制度的引进，中国画师徒传承制度受到很大冲击，并逐渐被学校教育所取代。

梁树年的青少年时代（20世纪二三十年代）正值中国现代美术教育起步阶段，北京、上海、杭州等大城市相继开办了美术专科学校。由于家庭教育背景和环境因素的影响，梁树年不可避免地选择了传统的师徒相传的学画方式，而没有走接受学校教育的路子。人各有福，幸运的是，梁树年从民间画工到画坛名师那里接受的都是传统文化的乳汁，于诗文、书法、绘画、篆刻诸多方面打下了比较坚实的基础，走的是一条民族绘画之路。这是一条寂寞的路。

自20世纪30年代起至50年代末，梁树年先生先后在河北女子家事职业学校、北京第二女子中学（今北京二中）、北京崇祯学园（今陈经纶中学）从事中学美术教育。远离美术中心，潜心于书画研习，聊以自慰耳。“苦夏容消瘦，蛰居如养痾。闭户三天雨，开门一院莎。枕函余书画，窗影上松萝。风来蝉噪静，凉意晚来多。”（梁树年《且朴集·苦夏西花院》1947年）这首诗是当时蛰居生活的真实写照。

梁树年先生在1986年举办的个人展览前言中说：“余学绘画已度过六十多个寒暑。困惑时生……在四十岁以前，潜心于传统，虽学未成而积习已固。对于所谓‘师古人莫如师造化’的至理自叹觉悟之晚。虽亟欲改弦，奈蝸甲难脱深感先入为主之甚。”现在所能见到的梁先生40岁以前的作品不多，计有《王蒙笔意》（1938年）、《松风泉水》（1940年）、《董文敏峒关蒲雪图》（1947年）、《观泉图》（1948年）、《夏雨归渔图》（1949年）五幅，不难看出这些作品带有明显的临仿意味，广涉董源、王蒙、戴进、董其昌、石涛诸家，范围由北宗扩及南宗。构图雄奇，笔墨严谨，透出过人的功力。

梁树年40岁以后至“文化大革命”前的作品所见十数件，可窥其创作一斑。

人所共知，20世纪50年代初，适应新社会的需要，中国画蒙受被改造的命运，而后又批判民族虚无主义。梁先生身为中学美术教员，不在漩涡之中，依然能安心教书画画，一如既往地研习山水。《云里梵钟远 日斜泊岸喧》《水阁雅集》《回临飞鸟上 高出世尘间》（1952年），这些远离尘世、恬淡疏远的作品与新时代显然不甚合拍。有趣的是，他也以“旧瓶装新酒”的形式尝试表现新生活。《歌响》（1954年）以传统笔墨描绘互助组农民在松树下休息打尖的情景，颇有生活气息。1958年“大跃进”，全民大炼钢铁，就在这一年，梁树年画了12开山水册页，水墨淋漓，气势夺人。王蒙笔意？石涛笔意？完全是自我胸臆、自家笔法，一泻而出。1996年，这件作品在中国美术馆展出，黄润华先生在展柜前驻足良久，赞不绝口。

1960年，梁树年调入北京艺术学院，1964年又转入中央美术学院中国画系任教。这是他艺术人生的一个重要转折。从中学到大学，由于环境的改变和人文圈子的扩大，拓展了他的视野和艺术活动的舞台。20世纪60年代，梁先生有更多机会带学生到郊区写生，使他有思考山水画的变革出新问题。《天冠山诗意》《山河云雾开》《滴水岩》（1961年）不再是对古人某家某家的临仿，而是出游写生归来的忆写，气韵满纸，笔墨生动。《毛主席诗词》（1964年）、《雨洗千寻碧嶂 泉喷十里鸣雷》（1969年）更是富有诗意、充满生机的创造。它们预示着画家70年代一场艺术变革的到来。

1971年，梁树年应周总理之邀从干部学校调回北京，先后为国务院办公厅、全国政协等单位作画。这一年，梁先生整整60岁。

结合自己大半生创作实践，自恨对“师古人莫如师造化”觉悟太晚，亟欲改弦，脱去蝸甲，于是决心离京远游，踏上艺术变革的新征程。

1972年梁树年首次登上黄山，圆了多年的黄山梦。20世纪七八十年代遍游祖国名山大川，临三峡，上太行，下漓江，得大自然之情趣，佳作迭出，画风也为之大变。他的山水画，脱胎于传统，融北宗之雄强，南宗之秀润，形成了浑朴苍健的画风。他的观察方法、创作方法不同于当时流行的“写生——创作”的路子，而更多地继承了传统山水画“饱游饫看”式的创作方法，与历代画家“应物象形”“随类赋彩”“澄怀味象”“应目会心”“外师造化，中得心源”等理论一脉相承。在注重物性、物态的同时，更重视物之性情、灵性、精神，通过内心体验，达于情景交融、物神相通的境界。这种写生观与以模仿自然为美学基础追求逼真酷似的西式写生观大相径庭。“写生要写魂，得魂胜得真。物我相沆瀣，下笔自有神。”“人谓黄山松是神，我谓黄山云是魂。黄山是我师和友，取神取魂不取真！”（梁树年《且朴集·题画黄山》1972年）他又说：“师造化，不是照抄自然。中国画借助自然，画出自己的理想。”“写生就是写意。‘意’就是自己的意思、奇想、感受。”“魂”和“意”相融相通，经过卧游——迁想、臆想，终有妙得，升华为意境。

梁树年先生这种“写魂”“写意”“饱游卧看”式的观察方法对弟子和学生产生了很大影响。他们回忆说：“七八十年代正值先生盛年，梁老经常带我们外出画画，但他很少动笔，而是特别注意观察和感受，体察山川形势、四时气象、虚实变幻、阴阳向背，去发现造化之秘，激发创作灵感。”“我来黄山雨连连，雨过黄山起云烟。有山无云少灵气，有云无山空荡然。山耶云耶相掩映，山云变幻景万千。天都没了莲花现，三岛蓬莱咫尺前。苍茫四海波涛涌，驾鹤乘鸾我欲仙。天风吹下云烟散，东方红日正高悬。”（梁树年《且朴集·登黄山》1972年）先生这首《登黄山》是飘飘欲仙、如醉如痴的诗境，又是烟云变幻、笔墨淋漓的画意，是画中诗，又是诗中画。怀揣诗情画意，归来面壁卧游，一幅幅黄山烟云扑面而来，于是《黄山玉屏峰》《黄山蹬道》（1981年）、《黄山秋色》（1982年）、《黄山天都峰》（1983年）、《黄山云起》（1989年）纷纷问世。这些以黄山为主题的系列作品都是回来的忆写。

1988年，梁树年先生完成了气势恢宏的《长江三峡图卷》（34厘米×455厘米），在卷尾跋语中写道：“十年前往返游长江三峡，舟行颇速，目不暇接，况身在景中，不见全景。为此往返时几度停舟，登岸尚可略观强记。归来回忆，印象茫然，只作初稿，遂搁笔置之笈中，但此愿终未忘怀也。1988年元月，岁次丁卯腊月，于小庄新居之欲静斋下，复拾原稿朝夕填补，限于旧模，更加臆造，勉成此卷，貌已全非。何必名之曰‘长江三峡图’而自欺乎？”几句诙谐幽默的话语道出了画家饱游饫看臆想创造的全过程，对理解传统写生创作方法颇有启发。

梁树年先生重视山水画的意境。他说山水画的意境很重要，意境是画的灵魂。苏轼谓王维诗画“画中有诗，诗中有画”，画中诗境也就是意境。意境在于巧妙的构思和独具匠心的艺术处理。“有情有景构思难，用笔用墨心良苦。骨法勾山铁铸成，空蒙笔墨云吞吐。”（梁树年《且朴集·论画》）这首诗凝聚了画家大半生的创作智慧，透露出

构思作画的艰辛和甘苦。

梁先生20世纪70年代以后的山水画以真山真水为参照，立意新颖，构思奇绝。多取高远、深远构图，视角大，空间阔，常常运用黑白、虚实、远近、高低对比手法，造成一种博大雄浑的气势，给人强烈的视觉冲击。笔墨老到天成，勾、皴、点、染，干、湿、浓、淡并用，大色块、小笔触并施，常常给人既痛快淋漓又耐人回味的艺术感受。

梁树年先生以黄山云烟名世，尤以松树最为人称道。所作黄山奇松如奔蛇走虺，云雾之中或隐或现，令人拍案叫绝，故有“树年松”之谓。先生画松，早期多作全景构图，着意云烟变幻，凸显山川气势。“散花坞外白云开，万壑松风涛涌来。”（梁树年《且朴集·题黄山清凉台》1972年）“人谓黄山松是神，我谓黄山云是魂。黄山是我师和友，取神取魂不取真。”（梁树年《且朴集·题黄山》1972年）这些题画诗是梁先生黄山松云的形象写照和审美追求。此期的《李白诗意》（1977年）、《黄山天都峰》等作品以云山为主，松树点景，随意皴染，简约疏远。80年代以后，逐渐过渡到以苍松为主景，所绘深山问道、松荫客话、松涛雅集、听涛论道诸多画题，人在景中，景在画中，诗情画意，意境隽永。更有以松为主的特写式大幅画作，如《黄山黑虎松》（1983年）、《松石图》《松竹图》（1987年）、《山高水远 柏翠松青》（1996年）几乎完全以松为描写对象，富有象征意义。“百尺竿头半九十，桑榆怕听晚秋蝉。柴门紧闭无寂寞，独有长松伴岁寒。”（梁树年《且朴集·退休后闲居有感》2000年）“苍松古柏倚相亲，共处荒寒野水滨。最是此生不变色，凌霜傲雪翠更新。”（梁树年题《松柏图》2001年）这些诗句是画家的人生写照，也是美好的精神寄托，透露出深厚的传统人文精神。

在中国传统文化中，松柏一直是坚贞、正直、高洁、伟岸的精神象征。“岁寒，然后知松柏之后凋矣。”（《论语·子罕》）以松柏凌霜傲雪比喻人的高贵品质。梁树年先生，爱松、画松，一生以松柏为志趣，喻志、抒情，留有大量诗词和画作，成为中国当代美术史上一笔重要遗产。

2003年，线装书局以线装形式出版了梁树年《且朴集》，从未遗失的三百多首诗词中遴选120首并与书法合璧成册，堪称经典。“且朴”语出《文心雕龙》“欲文且朴”，最合梁先生人品、画品、诗品，寄寓高雅的美学品格。梁先生的诗，古朴，清新，有六朝风骨、唐诗遗韵，读来朗朗上口，沁人心脾。内容广及纪游、赠答、咏志、题诗、论画，是窥探画家、诗人精神世界、人文脉络最好的窗口。其中的题画诗、论画诗更是研究画家不可多得的文献资料，应予充分重视。

梁先生外孙陈起昌在《且朴集》编后语中说：“吾外祖父，每日除去绘画，亦研习书法和推敲诗词。他认为，这三方面之间有紧密的联系，因此加强诗词方面的修养，对于绘画的学习，会有很大的帮助。”今日中国画界，能读懂诗词的画家不多了，能作诗填词的画家就更不多了。这不能不说是时代的悲哀。

梁树年先生的书法根基深厚，从5岁习字到94岁辞世一直临帖不辍。这次为纪念梁老百年诞辰编辑出版《梁树年作品珍集》，我有幸见到先生87岁（1998年）临写的《前赤壁赋》《篋笥谷偃竹记》；88岁（1999年）临写的《千字文》第一百二十五本，笔苍墨饱，一丝不苟；89岁（2000年）练习的课徒书法，行云流水，自由潇洒，令人感动

不已。先生从唐楷入手，学颜（真卿），追欧（阳询），法度森严。行书学李北海、苏东坡、倪元璐诸家，融会贯通，自成紧劲清丽一体。

据梁先生弟子讲，梁老从16岁学习治印至晚岁，近八十年一直乐此不疲。“豆邨九十”朱文印，为梁老亲手刻制，平稳中见潇洒，有人印俱老之感。梁先生的常用印，包括姓名印、别号印、斋馆印、闲章印全出自己手，有数十方之多。（见高北峰《纪念艺术大师梁树年先生》一文）先生印鉴，或朱文，或白文，磊落大气，古拙耐品。

梁树年先生，号豆村，取“树”字。堂号安樗堂，“樗”为臭椿，也是树。豆村、安樗，都具自谦之意。又有“严己宽人”“慎轻诺”座右铭，可见先生的为人。他一生淡泊名利，清贫守道，堂堂正正做人，勤勤恳恳做事。为人至真至纯，从艺至精至广，德艺双馨，堪称楷模。

梁树年先生一生从事美术教育工作，于学校围墙内、外培养了大批学生、弟子，桃李满天下。

梁树年先生生前为中央美术学院教授、北京山水画研究会副会长、中国美术家协会会员、中国书法家协会会员。

先生于1980年在萨摩亚举办个人画展；1985年在北京中国画研究院举办个人画展；1986年在德意志联邦共和国举办个人画展；1989年在日本举办“梁树年、田世光、白雪石中国画联展”；1996年在北京中国美术馆举办“梁树年画展”；2004年在中国美术馆举办“豆村梁树年画展”。

主要著作有：《梁树年画辑》，人民美术出版社，1983年；《水墨山水技法》，中国书画函授大学出版，1988年；《梁树年山水画稿》，天津人民美术出版社，1989年；《中国山水画技法》，大众文艺出版社，1996年；《荣宝斋画谱·梁树年山水部分》，荣宝斋出版社，1990年；《中国近现代名家画集·梁树年》，人民美术出版社，1997年；《中国美术家作品丛书·梁树年》，人民美术出版社，1996年；《且朴集·当代名家线装自选集·梁树年卷》，北京线装书局，2003年；《豆村梁树年》，河北教育出版社，2004年。

20世纪是西学东渐，东西方文化碰撞冲突、相融相渗的时代，在中国画由传统向现代转型时期，梁树年先生执着地坚持中国绘画的民族性和自主性，深师古人，诗书画印全面推进；广师造化，坚守传统绘画观察方法和创作方法，重视笔墨全面修养，锐意出新，终于走出了自己的一条道路，成为20世纪中国画坛当之无愧的卓然大家。

2011年9月19日于知仁堂

（作者系中国艺术研究院研究员 《艺术》杂志执行总编）

梁树年（1911—2005），号豆村，北京人，当代中国画大家。堂号有“不大斋”“安樗堂”“警退斋”。诗、书、画、印皆长。一生从事美术教育工作，曾任北京第二女子中学（今北京二中）美术教员，1960年任北京艺术学院中国画系教授。1964年任中央美术学院中国画系教授、导师。北京中国山水画研究会副会长，中国美术家协会会员，中国书法家协会会员。一生多次为国家机关、部委创作巨幅国画。享受国务院特殊津贴，其作品被定为国礼多次赠送给外国国家领导人。

目 录

纪念一代宗师梁树年先生	1—5
画语录	1—14
豆村纪事	15—16
诗词	17—36
画稿	37—93
创作	95—157
书法	159—232
豆村治印	233—235
豆村赋	236
梁树年大事年表	239—243
后记	244

画 语 录

梁树年画语录

师曰：“册页难工，石涛画册页，每张变化很大，有粗笔，有细笔，有破墨，有积墨，有泼墨，甚至于题字都不尽相同，每幅款识书体各异，有楷书，有行书，有草书，有隶书。画中用笔皆从书法出。”

师曰：“画人之资质不同，认知各异，资质犹如地质之矿藏，而矿有深浅之分，储量有贫富之别，而矿藏需经勘探之指定，经劳力以发其光，所谓‘精诚所至，金石为开’，精力一到，何事不成？”

师曰：“古人书法精妙，当时没有其他书写工具，因而用毛笔的机会多。现在，因用铅笔、钢笔，对学习传统书法非常不利，在可能的情况下多用毛笔，这样有助于提高书法水平。”

师曰：“毕加索不是我们的标准，中国画有我中华文化固有标准。中国画不是穷途末路，中国画有光明前途。有志之士应握话语权，以正视听，引导后学者如何延续继承，尔后发展。”

师曰：“绘画要追求新奇，喜新厌旧是赏画的一种心理，但不要怪，‘扬州八怪’的原意是贬义。毕加索近于怪一类，他想变化，又没有好方法。”

师曰：“史书记载，范宽画山水师荆浩而法李成……既而叹曰：‘与其师古人，不若师诸造化。’今人只谈师造化，不谈其师造化之前曾师荆浩、李成。学习山水画，没有掌握前人的笔墨基础，上来就写生，是对范宽师造化的片面理解。学习山水画要先临摹，师古人，然后再写生，师造化，顺序不可颠倒。”

师曰：“松干用渴笔干墨，画主干小枝要注意转折，用捻笔、拖笔、逆锋画出。这样画的树干有质感，因为树皮不是光滑的。画松针要有干湿、浓淡、远近、虚实，而且要有弹性。画完分出远近前后，有层次。树皮用侧锋、破笔皴擦，无定法圈画。树根用干笔画出暴露感觉，染色时只用赭石勾墨线。地面用淡墨虚画，若有若无，这样画染完后厚重有层次。画草要有力，不能太直，有风吹的感觉，画出的画儿让人看后有动感。”针对画中的点景人物，老师又讲：“山水画中点缀人物是画眼，是画的诗情画意的主题。这幅画就是突出陶渊明‘采菊东篱下，悠然见南山’的诗意，最重要的是‘悠然’二字，画到悠然品自高。”

——《采菊东篱下，悠然见南山》课徒

师曰：“上颜色比笔墨容易一些，但也不能平涂，要按树的长势和笔顺染，这样装裱后才能看出层次。树干用赭石染，松针用花青、藤黄加一点点墨。人物衣褶用赭石勾线。”

师又曰：“学画靠悟性，还有勤奋，多读书，苦练字，加上诗词，篆刻是要积累和内外兼修，没有几十年的工夫，是出不了成绩的。”

——画好《采菊东篱下，悠然见南山》墨稿，教上颜色

师曰：“天空淡墨可以湿染，托出雪山；染云可不用弄湿纸，湿染法俗气；近树要显厚重，房顶上的树木要画密一些，托出房顶的雪。”

——传授雪景山水画法

师曰：“山水画不论大小，要将平面景色山石树木画出前后，前面的浓、干，与中景墨要有区别，远山要淡一些，山上的松虽远、小，但笔触不能太细小，要做到有笔有墨，墨韵生动，这才是一幅好画。”

——传授山水画法

师曰：“要有笔有墨，有层次感。”“松针不能画小了，也不能单摆浮搁的，要交叉重叠起来。山峰要有重墨，行笔要有变化。”

师曰：“石的阴面要画成网状，不规则的网状，笔墨用笔要干，墨要重，用侧锋，笔在画时手指要捻动，一边捻一边拖，这样画出的线条有变化，并且有味道，然后再等半干时用淡墨、中墨染石的阴面，立体感就有了，最后加上点苔的墨点，显得生动。”

——传授画石法

师曰：“水与石要用墨挤严，笔要虚，石头要大小错落，芦苇要画活，让观者感觉真实，不是画的实。”边画边讲：“水口、溪水、流泉、芦苇，潺潺如有声，簌簌如有风。”

——传授水口、芦苇画法

师曰：“画松树笔触小、松针细，压不住山和画面，不对称；松树再大些，用笔粗一点，山路要有隐盖处，远山不太好，没有灵气，画远山用笔要活，要显出灵气。”

——传授山水画法

师曰：“我的这幅画画得不好，远处色彩偏重（赭石、朱磬太重了），把我的缺点当成优点来临是不对的，要把一幅画最美的地方学到手，背下来，形成你脑子中的一些模式，再从这些模式中变，变化多种多样，不要生搬死临。”

——传授临摹山水画法

师曰：“要多练书法，刻苦练习。提高书法功力是画好画的基础。”

又曰：“要注意多练草书，加大草书练习对提高画松有帮助，枝干的转折、虬曲、伸缩等需要草书笔法的功力。”

——传授题款法

师曰：“豆村，树也，这是自己给自己起的号，繁体‘樹’字拆开，中间是‘豆’字，剩下是‘村’字。”我问为什么这样起号呢？有何意义？老师对我认真地说：“树有成材之树，可建高楼大厦。树也有不成材之树，我就是路边一棵不成材料的臭椿树，不能长成栋梁之材，最多只能在路边给人遮点儿阴凉。”

——释“豆村”

师曰：“山水画需要在树上多下功夫。还有大画小画都要练习，常画大画将来收不住笔，净画小画将来放不开笔。”

——传授大画、小画画法

师曰：“宁可食无肉，不可居无竹。要和竹子做朋友，要虚心、有节。”

师曰：“画山水，皴法本无定法，那都是古人根据当地山石地理的形态总结出来的方法，最好在一幅画中多种皴法结合使用”。老师填词一阕《西江月》：“泥法不如无法，吾师俯仰自然。茫茫大地浩无边，着眼不多几点。得意忘形狂否，寄情何必求全。留些余地给人看，会心或可不远。”

师又曰：“不要死板地按古法画，要做到无法，随心所欲地去画，在大自然中上下求索；要从广阔天地中找到精华之处去画，得天地之意，舍掉物的形似。这不是狂妄的得意忘形，而是写自然之神韵、不求形似之意思；而且寄情笔墨不须求全，求全就像照相机了，每幅作品要有画给观众看的、想的东西，用你的画中留给看画人的一些画外意象拉近画家与赏画者的距离，也就是人们看你的画，就好像他也在其中似的。”

——传授山水皴法

师曰：“艺无止境，学画如逆水行舟，不进则退，在画画的道路上时时要警惕，不要退步！”

——堂号“警退斋”含义

师曰：“山由石头组成，画的时候不要太碎了，要一块块地组成，前后左右，大的面要有层次感、质感。画上的树画得再细也没有真树细，所以用写意大概画出，人物也是那样，写意人物着重是画人物的神态与画面的意境，有一句话是‘鸳鸯绣出请君看，如意金针渡于人’，让人去体会你画中的意境，也许你没画出来，别人一看能体会出里面的意境来。”

——传授山水画法

师曰：“画画不要总照一个人的路子走，要多观察古人，多看多临古画。画人物还要提高水平，买一本《晚笑堂人物画谱》，学习一下那里面的人物画，重要的是掌握衣褶的规律，线条要流畅，人物画在山水点景上能起很大作用。”“一幅画可以以松为主景，但也不能光画松，也要画其他的，画路要宽。”老师说：“画松要画成人在练武术那样，一手握拳伸臂，一手握拳曲肘，像打拳的架势，松枝要像练武的架势那么有劲！要画出松的精神来，这就是我画松的绝招儿，画松柏时多体会体会。”

——传授人物、松画法

师曰：“我每天有三件事，就是检查自己，有什么做错的事没有。第一件是：‘为人谋而不忠乎？’全心全意地为人办事，没有一点虚假。第二件是：‘守不守信誉’，我认为我是说话守信的，答应人家的事都给人办，我屋里有一‘慎轻诺’座右铭说的就是办不了的事儿不要许诺。第三件是：谨慎，谨慎地办事情。孔夫子的‘每日三省吾身’说得好呀！”

——传授做人

师曰：“用笔不可流，流则轻则滑，不符合传统用笔法理，用笔要矜持，矜持为持重而有质有量。”

师曰：“书法运笔以臂力、腕力操控而生，无论横、竖、点、撇、捺以及提、按、转折，要有度，笔锋逆入逆收，把握中侧锋并用，须灵活。中锋取其凝重，侧锋取其妍，米芾自嘲刷字，实则‘八面出锋’。画中用笔与书法同，中锋凸显骨力，侧锋更近率爽，率爽之笔锋应不离线条中心而行。”

师曰：“画中多用破墨法，或浓破淡，或淡破浓，或干破湿，或湿破干，破时或湿或半干半湿均可用之。破墨得当可使墨光鲜显而变化丰富。”

师曰：“画山石，勾、皴、擦、点、染，可分步骤进行，亦可不分步骤穿插进行，方法不同，效果各异。”

师曰：“树无常形，前人常以分类，上扬者为鹿角枝，下垂者为蟹爪枝。画中树，松、柏、柳、椿、桃、杏、李、梅、竹因树姿具特性可分，其他树统称为杂树，画杂树亦要变化中求统一。松、柏为四季常青，树龄可逾千年，寓意寿相，传统画中多见之，松、柏多以曲代直，苍劲有力，疏朗而凸显风骨及伟岸之意。”

师曰：“画有常理而无常形，常形求变化，不可悖常理。”

师曰：“汉字讲间架结构，须排叠勾停，收缩舒展有度，画中‘置陈布势’亦然。”

师曰：“画有减笔者亦有繁笔者，减不可视之无物，繁不可拥塞滞闷，减繁只可相向而生。”

师曰：“作山水画，应可居可游、平淡自然，倪黄之画是矣。”

师曰：“学书应碑帖兼学，碑过而笔滞，帖过而笔滑。”

又曰：“临帖应有自己的见解，不应一律照搬，不要学书家的习气（先生不主张学颜、柳，而倡临欧）。欧体内敛而少习气，其用笔又含魏、隶之法。”

又曰：“书法之道不要过早追求自己的风格，而应顺其自然，水到渠成。”

又曰：“在临习古人碑帖时，应加上个人的认识和修养，写到一定时候就会形成自己的风格。”（先生教授书法，因材施教，针对学生的不同条件，如气质、性格、笔路等，建议临习不同碑帖，然后再分阶段逐次更换。1978年冬，先生赠我《瘞鹤铭》勾描本，并题写帖名）

师曰：“老师教学生太像自己，是教学上的失败。学生学老师学得没有自己，是学生没出息。”

师曰：“画涧水、流泉，石不可让水，而要阻水、挤水，水是挤出来的，这样水才有流动感。”

师曰：“石涛、八大的笔墨好，用笔活，变化多，应反复临习。”

又曰：“临画不要临整幅的，应多临一些局部，特别是好的局部，要反复多临几遍。”

师曰：“作画不要急于求成。过早定型只会越画越窄。”

师曰：“一个人的潜质，就像一口油井，有的井蓄量有限，有的井蓄量很大。”

又曰：“以前美院也曾招进几个‘神童’，但到后来都很平庸，这就是蓄量有限的缘故。”

师曰：“画画不要把结果看得太重，但求好事，莫问前程。”

师曰：“学外语、学理工要上大学。但学画画未必要上大学，况且学院里教的东西未必全对。”

师曰：“在美院学国画，要让学生画素描，要求将素描的观察方法、表现方法运用到国画中，这是本末倒置，其实国画的基本功就是书法。”

师曰：“写字比画画难。将一个字的每一笔写好难，将一行字的每一个字写好更难，将一篇字都写好更是难上加难，另外还有字的结构、大小、行气、章法等问题。”

师曰：“好画是天成的，如照原样再画一幅，怎么也不如前一幅的笔墨精妙，差之分毫，失之千里。”

师曰：“写生就是要画出自己的感受，而不是别人的感受。”

又曰：“有的老师曾带美院山水科研究生到桂林写生，学生带着名家的画册，对画找景，机械学习，此法当不可取。”

又曰：“某日带学生到李可染先生家上课，见可染先生拿出一幅他仿石涛的山水画，笔墨精到，元气淋漓，真好！”

师曰：“有些留学生写字，用笔虽显幼稚，但拙而有趣，毫无油滑之气。”（先生堂屋多年一直挂着一幅留学生所书对联）

又曰：“留学生问怎样将丹田之气通过笔尖传达到宣纸上。师举例：‘文革’时期，院里让教授们练拼刺刀，兵教分解动作时，黄均先生问：‘这样练我们早被敌人捅死了。’兵答：‘将分解动作连贯一气，出枪只是一闪之势，其内力必含分解之法。’此理当与书道相同。”