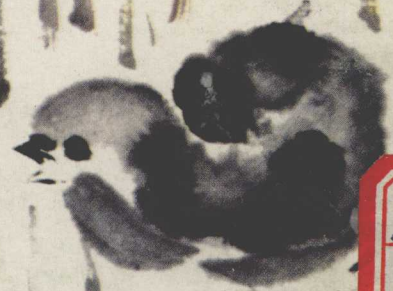


中國書畫

11

不甘寂寞
守伴
羅漢

培錫



梁鵠書如配威震劍拔弩張邯鄲淳書應規入矩方圓乃成蕭思話書如舞女低腰仙人嘯樹王右軍書如龍跳天門南臥鳳閣張伯英書如武帝好衛憑雲袂仙鍾繇書如雲鶴淳天群鳴戲海行所茂密實亦難過耶

梅谷老寅長之教寧

板橋鄭燮



· 论书墨迹轴 (164×90厘米) 清·郑板桥书

方去疾篆刻



实践

新粉低如帳小臺平似掌六尺白上勝床一夢青竹杖風輕竹皮落苔印鶴迹上幽境台誰同閒人自來往

德祿世兒所贈雙河紅卷

五律行书轴 (135×60厘米) 清·何绍基书



百花齐放百家争鸣

J221
26
11

水上人家 (六八×九〇厘米)

吴冠中作 (北京)



普陀山 (九七×一〇三厘米)

吴冠中作 (北京)



吴冠中近作



诗与画及其他

吴冠中

我谈三个问题。先谈诗与画。苏州狮子林廊子里写有两个字「听香」，我觉得很有意思。香是闻的，可以听，听园林之静也！画是看的，苏东坡道破了画中有诗与诗中有画的奥秘，为画与诗的欣赏铺了一条普及的道路。但人们大都习惯于走现成的路，苏氏之路几乎成了欣赏传统中国人画的唯一的路。因之也有不少作者作完画找诗配，乱点鸳鸯，配得不伦不类。文艺姐妹间的共性是人所公认的，诗、书、画相配合成的综合艺术，搞得好时成为三绝，成功的实例甚多。但我要谈的是另一面，是诗与画之异，是文学与绘画之不同，实质上是形式与内容的关系问题。画中有诗，诗寄生在画的心脏里，是取不出来的，画中无诗，求助于诗人也救不了命。一幅成功的绘画其形式与内容是无法剥离的，因为它根本不是两者的拼凑。画家必须具备文学的（不止文学）修养，要有诗人的气质与敏感，他的敏感又不全同于诗人，他有自己的「特异功能」，他的眼睛专门发现别人没有觉察的形式美感。美与善不是一回事，美不一定善，善的也不一定美。蝴蝶不是益虫，然而美。独立纯粹的形式美大量存在于大自然中，人们在日常生活中本也经常与之接触，但在「内容决定形式」等等的教条压力之下，画家们面对着纯形式的美感有些胆怯，只私下悄悄去欣赏。其实，形式美是科学，美与善有别也是科学。蜂采蜜，我们采美，一般辛劳，两样工种，请区别尝蜜与赏美。当然，采来之美还有待提炼加工，根据人民的愿望，画家们努力将真、善、美结为一体。话拉回来谈谈经营再谈画与诗。今天的画家要以自己的审美眼光去寻找形式美，寻找形式美中之诗，此诗非彼诗，非图画的文学注释。苏东坡所说王维「画中有诗」，指的也正是王维的并没有题诗的绘画。

第二个问题谈抽象与具象。抽象是从具象中抽出来的，具象不用谈，单说抽象。我遇到两棵松树，其实是一般高的，但感觉上一棵比另一棵高得多。那显得更高的一棵其主干高，到高处主干才曲折；显得较矮的一棵主干矮，过早就开始曲折了，曲折以后再上升，由于基座矮，显得上升费劲的，仿佛一个人腿短，就显得矮了。因之，可以归纳出两条不同曲折的直线，那曲折偏于高处者有轻松的上升感，而曲折偏于低处者则感到吃力地上升，甚至近乎有些下垂。这两棵等高的松树予人不等高感觉的基本因素，就是形式美感中的抽象因素。剥去物象外表的皮皮毛毛，其身段比例或黑白结构仍能构成美感时，这些美感又是什么因素形成的呢？这一纯形式的推敲便已进入了抽象美的研究。抽象美其实就是构成形式美的核心因素，换句话说，抽象美是形式美的最高度的概括。我国传统山水画家爱画柴扉，柴扉简陋而美。但并不是所有的柴扉都美，柴扉美不美决定于其粗细疏密的线的组织结构形式。柴扉当门使用，有其实用价值，但即使无多大实用意义的柴扉仍不失其美，柴扉的纯组织结构美就属抽象美，柴扉被淘汰时这种抽象美依然在别处生存，画家们要好好利用它。元四大家山水画风各异，应分析、归纳出他们各自的审美及表现手法的特点，从点、线、面的抽象组织形式来区别他们在形式美中的不同探索。比方，王蒙依靠披麻乱线追求缠绵之美，而黄子久则偏重「疏密相间」构成量感美。自觉或不自觉，杰出的画家们总是控制着抽象美的机杆的。吴道子作画前要看舞剑，书法家看蛇斗而有所悟，盖叫天爱焚香观察烟的伸展……这都说明了造型艺术领域中抽象美的共同规律。

第三个问题谈东方与西方。学画，我属科班出身。当年国立杭州



艺专的绘画系同时学中、西画，不过以西画为主。国画老师潘天寿的独特风格是人共知的，但他教学中主张临摹入手，因此我首先是通过印刷品临画，尤其是从元至清的作品临得多，稍后也画些写生稿，但总是以旧技法套新稿子。后来我专门追求洋人的洋画，尤其追求现代派。从东方的古到西方的今，似乎是相距十分的遥远了，然而，从实践中体会到，而且是深深体会到两种绘画手法对艺术的探索方面其实是基本一致的。由于西方对作品的形式法则分析得具体，我用其法则来分析我国的传统绘画，更易理解和感受到作品的得失和作者的匠心。从西方讲，孤立的线或色是无所谓优劣的，只要作品能表达作者的感受和感情，则其线或色便是成功的。这也就是我对国画

笔墨的看法，我认为羊毫、狼毫、指画、刷子……都是一样的手段。对我们搞国画的年青一代讲，如果只学了传统，更缺乏的倒是西方的东西。就说表现手法问题吧，传统中一般是用浓墨到淡墨的递变来表现景物的前后与远近。如要表现前景是白杨之类明亮的物体呢？我们缺少白墨，但纸是白的，那么如何发挥“惜白如金”，以弥补“惜墨如金”这一教训的片面性，须要到西洋画中去“拿来”。“拿来”并不容易，不懂是拿不来的。我深知我们的好东西在不断地被洋人“拿去”。近六、七年来我又大量画起国画来，我同时画油画和国画，想在实践中进行探索性的比较，有时将失败的油画移植成国画，获得比较成功的效果。国画解决不了的时候，就又用油画来试试，

认识彼此的差异有助于吸取对方的优点。我抱着这一观点工作了几十年，有人不承认我的水墨画是国画，而我认为我的油画也是国画，最近我在京展出了自己两年来的新作，包括油画和水墨，自己写了个前言：“……吃的是草，不一定挤出奶来，也许挤出了血，请观众们品尝！赶路的人，忙于探寻新路，不暇回顾，走了怎样的弯路呢？请观众们批评指教！在艺术中，我是一个混血儿，从东方和西方角度看，近东方，从具象和抽象角度看，立足于具象。学国画，学西画，不择手段，‘吾道一以贯之’。数十年来，我上下求索的只是生活中的美感；众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处！”

江南小镇	(81×69厘米)
江南海春	(49×65厘米)
狮子林	(70×95厘米)
拙政园	(76×96厘米)

方济众作品

方济众是赵望云先生的入室弟子。他跟随赵先生多年，在山水画方面受益较深。经过长期磨练，造诣渐进，成为“长安画派”中的骨干力量。现为中国美术家协会理事、陕西分会副主席、陕西国画院负责人之一。

1923年，他出生于陕南勉县方家坝。他对农村生活比较熟悉，对农民也有朴素纯真的感情。从小酷嗜画艺，但没有机会进艺术院校深造。他在绘画思想上直接受赵先生影响，主张绘画要反映现实生活，描写劳动人民。在绘画艺术风格上，也继承了老师朴实、自然的优良传统。同时，他亦很注意博览众家之长，广泛汲取艺术营养。因而画风渐变，形成了自己的绘画风貌。他重视在极平凡的日常生活中去发掘被人们忽视或不屑表现的题材，着意追求在人们熟视的生活现象中创造出崭新的艺术境界，给人以新颖、淳朴、清新的美感享受。因此，他喜欢通过捕捉生活中的情趣来抒发胸中情怀，尤其多采取特写手法来表达自己的生活理解的深度。

近年来，他有机会到全国各地游览写生，并与不同流派间进行艺术交流，绘画题材更趋开阔，艺术风格益臻精熟。

克 让



村边小景 (27×24厘米) (陕西)

雪后 (24×21厘米) (陕西)



林间山溪 (24×22厘米) (陕西)



巫溪夕照

(32 × 58 厘米)

梁荣中作 (广西)



侗乡三月

(69 × 110 厘米)

梁荣中作 (广西)

朱培钧作品

- ①紫罗兰与兰花 (51 × 41厘米)
- ②黄花倚竹开 (45 × 34厘米)
- ③双栖鸟 (32 × 37厘米)
- ④岩罅漏霞光 (29 × 39厘米)



①



②

一棵萱草、几枝兰花、几只鸬鹚皆入画，构图独特，气韵生动，它表现了画家的人品和情怀，质朴、清雅、亲切，这可以说是朱培钧的花鸟画的一个特色。

朱培钧现任广西艺术学院美术系教授。早岁毕业于国立杭州艺专，专雕塑。其时，潘天寿先生发现他在中国书画方面有良好功底，吸收他参加了书画研究会，并为他十九岁所作《墨石图》题“浑古”二字。他画花鸟远法宋元明清，近师吴昌硕、齐白石、潘天寿，博采众家，自成一格。淡雅，含蓄，柔中有刚，简中见厚，清润隽永。即使是小品，也讲究骨格意趣，不媚俗，卓然有成。

朱培钧自七岁开始学画，十二岁所作《百蝶图》即为当代名家所赏识。他又能书能诗，因此他的画是讲究诗意韵味的。他用中国书法的刚柔节奏和疏密浓淡的变化，去表现物象不同的质感，巧妙灵活，取书画刚柔相济之功。这种熔诗书画于一炉，刻苦磨练的功夫，在他的作品里都得到明显的表现。

四十余年来，朱培钧先后在国立杭州艺专、中南美专、广州艺术学院等院校任教。一九四二年曾在重庆参加当代名人书画展览。在桂林举办个人画展时，曾得到徐悲鸿称赞，谓为：“桂林山水奇秀，人才辈出，朱君培钧，画风清新，实属难得。”解放后多次参加国内展出，均获好评。

谢盛培



③



④

方去疾篆刻



沉舟侧畔千帆过 病树前头万木春



独钓寒江雪



人长寿



但愿人长久千里共婵娟



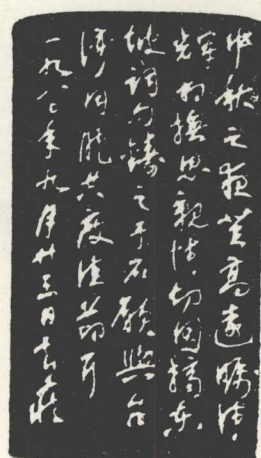
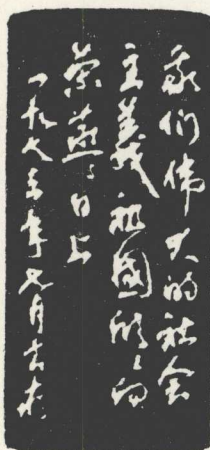
平安



药翁写意



祖国万岁



王十川篆刻



疾雷破山飘风振海天不能惊



乘云气



十川腕力



一尊还酹江月



江山如画



惊涛裂岸



神游物外

关于意境

薛永年

辑者按：意境是中国画特别是山水画反映现实的特殊方式。它属于比艺术形象高一级的传统美学范畴，同气韵生动有密切联系。

就山水、花鸟和抒情人物画而言，中国画家达到气韵生动的途径约略可有两种：一种主要靠创造意境；另一种主要凭笔墨情韵。“笔境兼夺”的画家，往往成绩更为卓著；偏于追求笔情墨韵的画家，每难臻于极境。

历代画家在薪尽火传的艺术实践中，积累了创造意境的丰富经验，虽然散见于历来画论，较少专门研讨，但见解精辟，自成系统。综而观之，中国画家的意境论，主张“以意为主”，强调“表现”，但又要求寓“表现”于描述中，使“意造境生”，令“山性即我性，山情即我情”，“山川与予神遇而迹化”，通过“摄情”和“写貌物情”，达到“撼发人思”，凭借有限的视觉感性形象，在虚实结合中，诱发联想和想象，使览者在感情化的“不尽之境”中，受到感染，领会其“景外意”以至“意外妙”，潜移默化地发挥其审美作用。在意境的构成上，传统画论涉及了“意”与“境”或“情”与“景”两个方面。在“意”与“情”方面，要求“情真”、“意新”、“意远”和“意深”，一图一意，情因景发，既使人感动，又让人玩味思考；不仅有画家的“表现自我”，而且有表现同类人内心的普遍意义；不但抒情写趣具体而微，同时能有体现审美理想以致生活理想的高度。在“境”与“景”方面，主张“景真”、“境真”、“境实”和“境深”，布境以少胜多，含蓄不尽，却又“林间如可步入”，“山下宛似经过”，强调画境“得乾坤之理”，具体山水林石形象形神兼备。历代画家评论意境，一般均推崇真情与真景的妙合无间，然而由于意境创造实际上出现了两种形态，亦难一概而论。一种以意胜，可称“造境”，在景物措置上有更大的自由，能更充分强烈地抒发主观的“情”与“意”；另一种以境胜，可称“写境”，描写景物较着重其具体特殊的外部联系，“情”“意”隐约其中。中国画的意境论还涉及画境与诗境，画境与笔墨的关系，以及构筑意境有赖于“师造化”、“得心源”、学习古人、扩充修养诸多方面。这些见地引导中国抒情绘画的主流始终按照绘画本身的发展规律不断前进。

尽管传统的意境论在对审美理想、审美感情和趣味的追求上颇多时代局限，但其述及的意境创造的艺术经验仍值得我们借鉴参考。现采择部分论及意境或实际上关系到意境的画论，辑录出来，供大家研究探讨。

景外意 意外妙

“春山烟云连绵，人欣欣；夏山嘉木繁阴，人坦坦；秋山明净摇落，人萧萧；冬山昏霾霰塞，人寂寂。看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。见青山白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岩崩泉石而思游，看此画令人起此心，如将真即其处，此画之意外妙也。”

宋 郭熙、郭思《林泉高致》

写貌物情 撼发人思

“写貌物情，撼发人思。”

“道尽人腹中之事，装出目前之景。”

宋 郭熙、郭思《林泉高致》

“笔墨本无情，不可使运笔墨者无情。作画贵在摄情，不可使鉴画者不生情。”

“春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之。秋令人悲，又能令人思，写秋者必得可悲可思之意，而后能为之。不然，不若听寒蝉与蟋蟀鸣也。”

清 恽寿平《南田画跋》

意造境生 一图一意

“古人布境不一……，每遇一图，必立一意”

元 饶自然《绘宗十二忌》

“意造境生，不容不巧为屈折。气关体局，须当出于自然。故笔到而墨不必胶，意在而法不必胜。”

清 方薰《山静居画论》

“山水之难，莫难于意境。笔墨非不苍古，气韵非不深穆，章法非不绵密，一落窠臼，便是凡手。清初四王，麓台最逊，以其意境凡近，千篇一律也。是故善画者，不须重山峻岭，茂林修竹，即一树一石，落想不同，下笔自异。”

近代 金拱北《画学讲义》

景物之外无我 我之外无景物

“凡画山水，最要得山水性情。得其性情，山便得环抱起伏之势，如跳如坐，如俯仰，如挂脚，自然山性即我性，山情即我情，而落笔不软矣；水便得涛浪澎湃之势，如绮如云，如奔如怒，如鬼面，自然水性即我性，水情即我情，而落笔不呆板矣。”

明 唐志契《绘事微言》

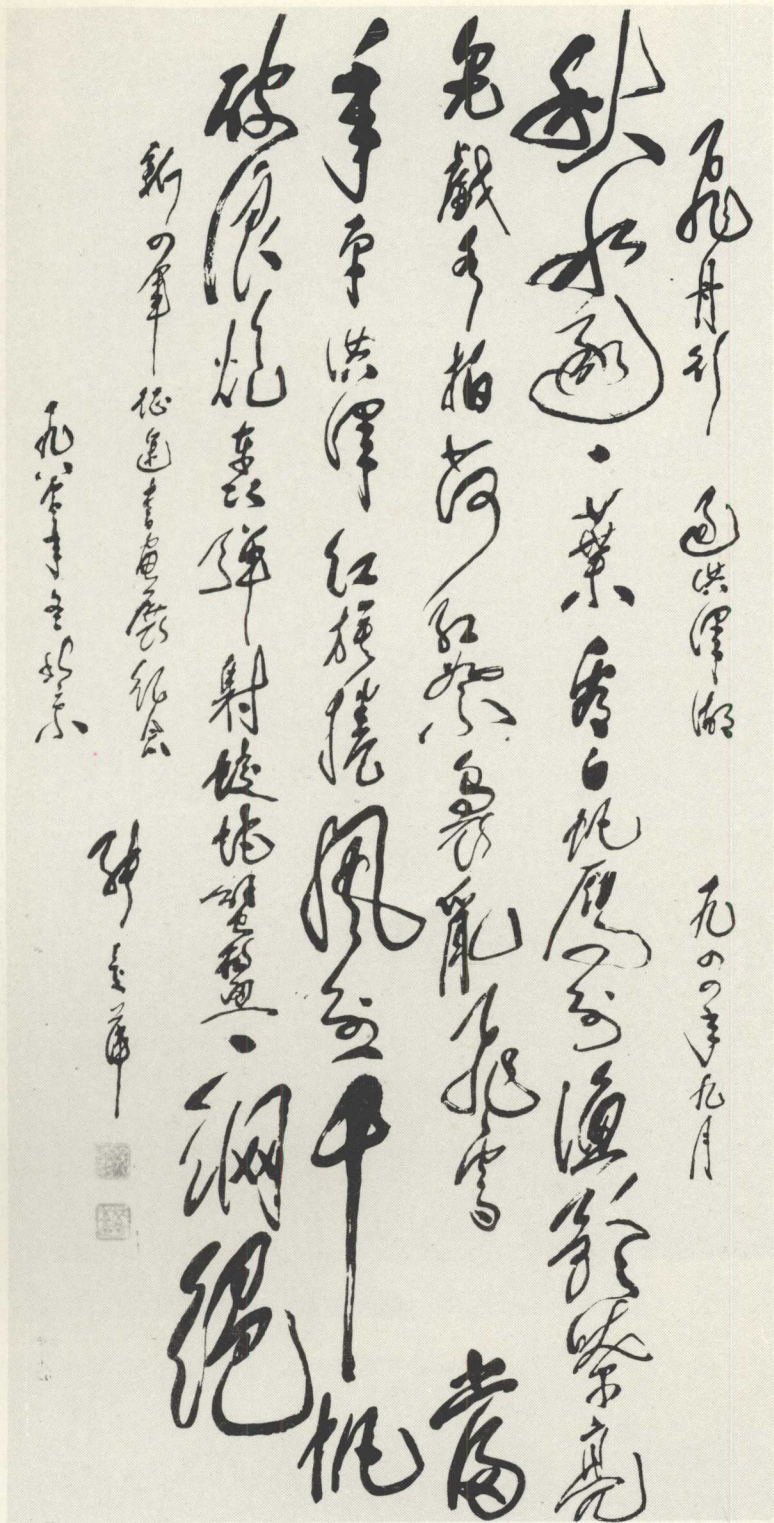
“山川脱胎于予也，予脱胎于山川也，搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”

清 石涛《苦瓜和尚画语录》

“表现自我，则景物之情形，及景物所生之情绪，皆自我感应，而表白其景物之所以也。”

“画家之心目，归于化工之极致。其尽善尽美之施出，既非可强致假借，尤其由来者渐矣。是殆所谓景物形象之外无我，我之外无景物形象也。”

近代 金拱北《画学讲义》



飞舟行 过洪泽湖

张爱萍书（北京）

新四军征途书画展作品选

意贵乎远 境贵乎深

“意贵乎远，不静不远也。境贵乎深，不曲不深也。”

清 恽寿平《南田画跋》

实景清而空景现 真境逼而神境生

“人不厌拙，只贵神清。景不厌奇，但求境实。”

“山下宛似经过即为实境，林间如可步入始足怡情。”

“真境现时，岂关多笔；眼光收处，不在全图。”

“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。”

清 笪重光《画筌》

“世之写图，每遇实境必棘手。即写诗摘句，亦少见长……。苟能胸富丘壑，毕备众法，纵叠出数十图，境界自无雷同。”

清 范玠《过云庐画论》

笔境兼夺为上

“山水不出笔墨情景。情景者，境界也。古云境能夺人，又云笔能夺境，终不如笔境兼夺为上。盖笔既精工，墨既焕彩，而境界无情，何以畅观者之怀？境界入情，而笔墨庸弱，何以供高雅之赏鉴？吾故谓笔墨情景缺一不可，何分先后？”

清 布颜图《画学心法问答》

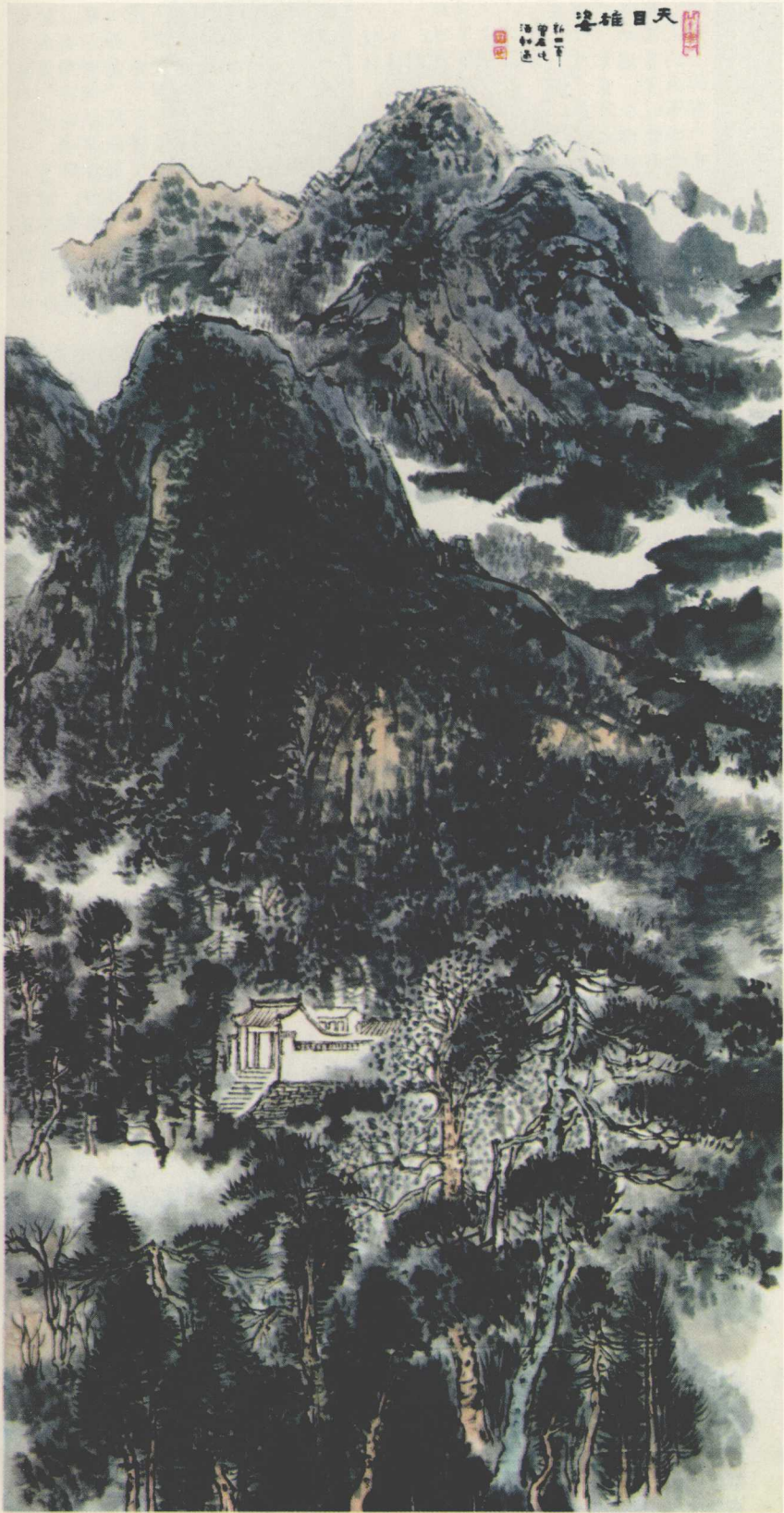
画境异乎诗境

“画境异乎诗境。诗题中不关主意者，一二字点过。图画中具名者，必逐物措置。唯诗有不能状之类，则画能见之。”

清 方薰《山静居画论》

新	四	军	征
途	书	画	展
作	品	选	

天目雄姿 林长生作



倪山——江南抗日义勇军司令部旧址 贾玉书作



黄海晨曲 李苇成作





蟠龙桥上雨花亭 丁观加作
锦绣江南 罗勇来作

后方医院
刘二刚作



后方医院
九〇年夏示
泰新四事征
近山水写生
阳澄湖之水
清、漣漪、雲
濤、生烟、村
草、疎、覺
靈、青、閣、后
方醫院曾置
于此、知軍民
之、水、服、清、也
二剛于鎮江
並記

谢彬《渔乐图》

维 水

谢彬（即谢邠），字文侯，号仙癯，浙江上虞人，寓居钱塘（今杭州），是明末清初一位著名的人物画家，擅画肖像。张庚《国朝画征录》说他“工写真，受学于闽人曾波臣鲸”，“为传神妙手，名闻南北，价重艺林”。陶元藻《越画见闻》称：“波臣弟子甚众，以彬为第一。”由此可知，他的人物画是继承了著名肖像画家曾鲸一派的传统。周亮工《赖古堂集》卷十二载：“每至湖干，谢文侯辄为余写照。辛亥再来，余年六十，君亦七十矣，复为余描写老颊，慨然作此……。”周亮工生于公元1612年，辛亥应为清康熙十年，据此上推，谢彬当生于公元1602年（明万历三十年壬寅），其卒年不详。

这幅《渔乐图》，是谢彬五十九岁时的作品。画面真实而生动地描写了十七世纪时我国江南一带的渔民生活：他们世代以船为家，生活贫苦，但仍保持着乐观精神。芦苇青葱的湖边，渔网已高高挂起，船上升起了袅袅炊烟。紧张劳动了一天的渔民们，将渔船归并在一起，饮酒猜拳，纵情谈笑；妇女们有的在淘米做饭，有的在哺育幼儿，有的在缝补衣裳；儿童们在船篷间游戏，年迈的老爷爷在和孙子说着悄悄话；一对渔家夫妇，丈夫撑篙，妻子拨桨，载着渔具和鸬鹚的木船在缓缓前进，正准备参加到这热闹欢乐的场面中来……。在画法上，这幅画山水人物并重，手法写实，层次分明，人物形象朴实生动。远处湖面开阔，舟楫往还，山峦起伏，烟云缥缈，宝塔耸立，颇具钱塘一带的景色特点。

明末清初时，我国画坛上文人画占统治地位，仿古风气盛行，人物画比较薄弱。在这样的气氛中，谢彬保持了民间画家的作风，描写自己所熟悉的渔民生活，作品中充溢着浓厚的生活气息，这在当时是可贵的。

渔 乐 图

(147×63厘米)

清·谢彬作





(局 部)



女社员 (85×55厘米) 单应桂作(山东)



补天图 (81×62厘米) 蔡若虹作(北京)



吹箫仕女 黄旭作(广西)

蔡若虹作《补天图》

《女娲补天》的神话故事载于《淮南子·览冥篇》，故事说：“往古之时，四极废，九州裂；天不兼覆，地不周载。火熒焱而不灭，水浩洋而不息；猛兽食颛民，鸷鸟攫老弱。”人民处在天塌地裂水深火热之中，这时不畏艰险的女娲挺身而出“炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水”平息了灾祸，拯救了中原。人民歌颂她的功绩“上际九天，下契黄垆”，然而女娲“不彰其功，不扬其声”。女娲的高尚品德为人传颂，女娲成为人们心目中为民除害，为民造福的化身。

蔡若虹同志为了纪念中国共产党成立六十周年，满怀激情挥笔画了《补天图》作为向党生日的献礼。画上题诗一首：

撑天补残缺，焚石炼经纶。
女娲千古志，红透党人魂。

画家借助于古代神话，采用了象征寓意的手法来歌颂党和人民。把古代神话中炼石补天的女娲同今天革命现实中为人民除害造福的共产党人相比拟，一同出现在画面上，寓意是深刻的。女娲头顶风暴，脚踏烈焰，双手向上擎起巨石，远处烟雾迷漫中群众奋力协作的雄伟场面富于感染力。画家以浓墨写乌云风暴，以简练的线条勾画女娲，浓淡对比，简繁相衬，突出了主题。作品的浪漫色彩表现出作者富于想象力。在这里神话变成了现实，而现实，一定会创造出神话般的奇迹。

忍冬



熊耳山庄 (一五三×九三厘米)

赵望云作(陕西)