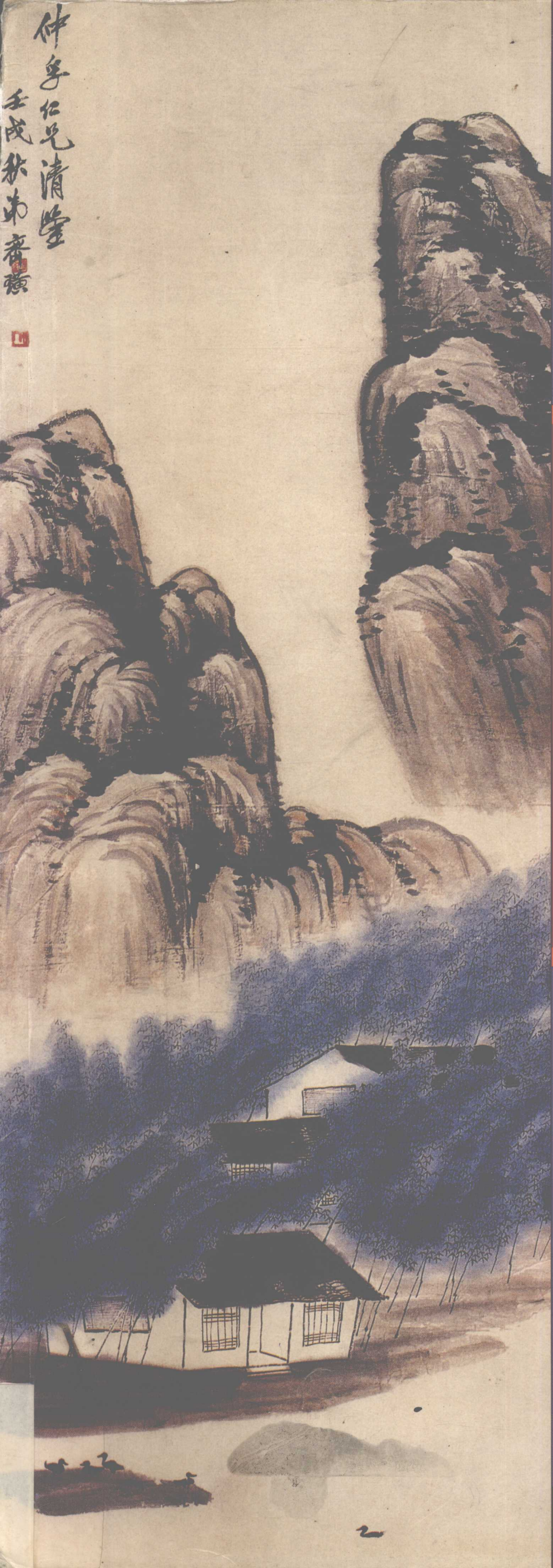




中国近现代名家

齐白石

作品选粹 · 齐白石

人民美术出版社

中国近现代名家作品选粹

齐白石

(山水人物)

人民美術出版社

目 录

删尽雷同 扫除凡格

——齐白石的山水画和人物画 郎绍君 1

龙山七子图	1894 年	179cm × 96cm	9
绿杉野屋	1897 年	134cm × 32cm	10
白云红树	1902 年	140cm × 36.4cm	11
万梅香雪	1902 年	140cm × 36.4cm	12
华山图	1903 年	26 × 24cm	13
山水	1896 年	21cm × 51cm	14
万户人家	1923 年	23cm × 64cm	14
夏	1920 年	137cm × 33cm	15
山水	1922 年	158cm × 36cm	16
桃源图	1922 年	140cm × 35cm	17
山水	1922 年	135.2cm × 32.7cm	18
山水	1922 年	140.1cm × 39.3cm	19
山水	1922 年	140.9cm × 39.3cm	20
山水	1922 年	76cm × 33cm	21
万竹山居图	1922 年	151cm × 57cm	22
桂林山	1924 年	86.2cm × 43.1cm	23
万松山居图	1924 年	140cm × 34.5cm	24
山水	20 年代中期	178cm × 47cm	25
鳞桥烟柳图	1925 年	101.5cm × 38.7cm	26
青松白屋图	1928 年	156cm × 44cm	27
瀑布图	1928 年	185cm × 48cm	28
白蕉书居	1928 年	120cm × 55cm	29
溪桥春柳图	1928 年	167cm × 42cm	30
柳塘游鸭	1929 年	137cm × 35cm	31
垂钓图	20 年代晚期	144cm × 39.5cm	32
柏屋图	20 年代晚期	150cm × 58cm	33
山间松屋	1930 年	141cm × 41cm	34

教子图	年代不详	137cm × 33cm	35
山峡归帆图	30 年代初期	137cm × 39cm	36
飞鸟暮远	1932 年	128cm × 62cm	37
借山吟馆图	1932 年	128cm × 62cm	38
秋水鸬鹚	30 年代中期	117cm × 24m	39
山居图	30 年代中期	103cm × 38cm	40
补裂图	1942 年	68cm × 40cm	41
蛙声十里出山泉	1951 年	134cm × 34cm	42
西施浣纱	1893 年	90cm × 33cm	43
郭子仪	1894 年	132cm × 32.4cm	44
东方朔	1894 年	133.3cm × 32.7cm	45
诸葛亮	1894 年	132.5cm × 33cm	46
张果老	1895 年	172cm × 42.5cm	47
何仙姑	1895 年	172cm × 42.5cm	48
李铁拐	1895 年	172cm × 42.5cm	49
一苇渡江图	1902 年	124cm × 32.3cm	50
抱剑仕女	1910 年	112cm × 42.5cm	51
抱琴仕女	1916 年	130.5cm × 43.3cm	52
不倒翁	1922 年	123.5cm × 32cm	53
钟馗读书图	20 年代初期	135cm × 34.5cm	54
却饮图	20 年代晚期	89cm × 45.5cm	55
李铁拐	30 年代初期	103cm × 46.8cm	56
钟馗搔背图	30 年代初期	131cm × 58.7cm	57
五柳先生像	30 年代中期	100cm × 35cm	58
钟馗醉酒图	1934 年	92.7cm × 41.5cm	59
耕种图	30 年代中期	117cm × 37cm	60
鱼钓图	30 年代中期	117cm × 37cm	61
湖海读书图	30 年代中期	117cm × 37cm	62
挖耳图	1941 年	154cm × 52cm	63
耳食	1947 年	102cm × 34cm	64

删尽雷同，扫除凡格

齐白石的山水画和人物画

郎绍君

齐白石20岁始学山水画。那时他还是个雕花木匠。一次在一个主顾家里发现了一套乾隆版的《芥子园画谱》，如获至宝，借回家用半年时间精心拓摹了一套。其中的山水谱，便成了他学习山水的启蒙老师。27岁那年，他拜湘潭画家胡沁园为师学画工笔花鸟，胡沁园介绍他的朋友谭溥（字荔仙，号瓮塘居士）教他学山水。谭溥的山水画，学的是当时最流行的王石谷一路画法，所以白石的山水，最早脱胎于《芥子园画谱》和“四王”。不过，一个没有钱、没有名的乡村木工，难以见到较好的艺术真迹，即便四王的画，也未必能学得其妙处。所见他40岁以前的山水，都是依照画谱程式，作细致的描绘，笔力秀弱，缺乏生气。

1902年以后，他应朋友之约远游，六出六归，历时八年，历经湖南、湖北、河南、河北、陕西、江西、安徽、江苏、广东、广西诸省的武汉、西安、北京、天津、上海、南京、苏州、香港、广州、东兴、肇庆诸市，走过许多江河湖海，探访过许多名山大岭、寺庙古迹，画了很多写生，胸襟与见识大大开阔，画风也为之一变。他感慨说：“每逢看到奇妙的景物，我就画上一幅。到此境界，才明白前人的画谱，造意布局 and 山的皴法，都不是没有根据的。”从这时期留下的作品可知，他不再依照画谱程式亦步亦趋地描摹，而是通过写生寻求新的构图、新的意境、新的画法了，虽不免有幼稚之处，却充满了生气和创意，与社会流行的摹仿画风拉开了距离。远游回来的第二年即1910年，他把写生画稿整理一遍，画成一套52开的大册页，题名曰《借山图》。这套《借山图》，画的都是著名景色，如西安的“雁塔坡”、广州的“独秀山”、江西的“滕王阁”，等等。之后，又应友人胡某之请，根据湘潭石门一带的景色创作了《石门二十四景》。这两套大册页都源自目睹过的景观，但又都不拘泥于对那具体景观的写生素材，而是删繁就简，意想心造，写其“胸中山水”。1915年，齐白石来到北京，识陈师曾，陈看到他的《借山图》册，大为赞赏，写诗说“齐君印工而画拙，皆有妙处难区分”。并支持他走自己的路，不管别人怎么看。

1919年齐白石正式定居北京。在北京，他看到并临摹了更多前人名作，如沈周、石涛、八大的作品，但他的画最初在北京很受冷落，生活得很清苦。他发奋变法，进行了大约十年的探索，使自己的画法风格都发生了一个飞跃性变化。变法期间，他不仅吸收了以赵之谦、吴昌硕为代表的金石派画法，创造了独树一帜的大写意花鸟，也创作了很多山水，对传统山水画的构图、意境、笔墨、色彩进行了大胆改造。自远游以来，他对山水下的功夫甚于花鸟。他进行变法的主要对象是花鸟，最早收到经济效益的也是花鸟——1922年，他的花鸟作品被陈师曾、金城等带到日本，受到出人意料的欢迎，卖价比北京高出几十倍。此后，顾主们开始改变对其花鸟画的态度，但对于他的更加成熟、更具独创性的山水作品，人们仍不大理解和喜欢。1925年，他题《雨后山村》说：“十年种树成林易，画树成林一辈难。直到发亡瞳欲瞎，赏心谁看雨余山。”他靠卖画维持一家人的生活，山水画不好卖，他只好少画或不画，尽管心里不服气。1931年，他

在一本山水册上题字，再次提及此事：“吾画山水，时流非之，故余几绝笔。”“几绝笔”之说有点夸张，但他画山水的确少多了，若无特别之请，一般不画。他30至50年代的绘画作品在万张以上，其中的山水只占了极小的比例，且大多画于70岁以前。40年代后，就真的近于“绝笔”了。

就山水作品数量而言，20年代最多，30年代次之。其中，立轴和册页形式居多，很少横卷。不论什么形式，大都风格独造，与传统山水画有很大的区别，看惯了讲究丘壑的宋元山水、讲究秀逸笔墨的“四王”山水的人，不喜欢他的山水，是很自然的。齐白石自己说：

余画山水，不喜平庸。前清以青藤、大涤子外，虽有好事者论王姓为画圣，余以为匠家作。

然余画山水绝无人称许，中年仅自画借山图数十纸而已，老年绝笔。

——转引自胡佩衡、胡橐：《齐白石画法与欣赏》

他题画山水诗曰：

逢人耻听说荆关，宗派夸能却汗颜。

自有心胸甲天下，老夫看惯桂林山。

——题《雨耕图》

曾经阳羨好山无，峦倒峰斜势欲扶。

一笑前朝诸巨手，平铺细抹死工夫。

白石多次提到他的画与桂林、阳羨（即阳朔）山水的关系，并非虚言，他喜用大笔画孤峰独立，就主要来自对桂林山水的印象。这两首诗：一强调画山水师法造化，反对死摹古人（荆浩、关仝等）和宗派夸能（如南派、北派等）；二强调写意抒情，对明清的工细山水不屑一顾。他曾对胡佩衡说：“大涤子画山水，当时之大名家不许可，其超群可见了。我今日也是如此。”在另一诗中，他更激烈地表示：

山外楼台云外峰，匠家千古此雷同。

卅年删尽雷同法，赢得同侪骂此翁。

——自题山水

人们越是看不上他的山水、攻击他，他愈是坚持走自己的路、画自己的风格、坚持自己的探索。我在《齐白石》一书中，曾大体概括齐白石的山水画的特点说：它们极少象征寓意，而强调平朴的格调和生活气息；不特讲究笔墨自身的意趣，而讲究表现生命感觉的活跃；不很讲究描绘的具体、层次的丰富，而强调简括疏朗和大写意性格；不大讲求语言的含蓄内在，而强调率直与雄健。从传承的角度看，他的山水远离讲究闲静、松秀、优雅、淡远，讲究笔墨意韵的董其昌、“四王”，而相对接近于强调生命感受、相对粗疏雄健的石涛和金冬心，但在面貌上又与他们大不同。

齐白石的山水源于两个基本的母题：一是家乡景观，二是远游印象。前者多画村居、院落、渔庄、荷塘、柳岸、松溪，时或点缀鸡鸭、竹径、老屋等，丘陵起伏，平远亲切，弥漫着乡间气息，几乎没有高山大岭、重峦叠障、枯木寒林，传统笔墨少了用武之地，但也给画家以自立的机会。后者多湖海扬帆，洞庭日出、桂林山水、洲渚鸬鹚、蕉林书屋等，其中以桂林印象为最多。正是这些特点，使他有机会把写意花鸟画的某些画法移入山水，赋予山水画以新的面貌和风格，说齐白石的山水画，比他的花鸟画更具创造性与现代性，并不是夸张之辞。

在齐白石山水画中，横卷最少而立轴最多。为什么会如此，未见过白石老人的相关陈述。横卷宜于移步换形的描绘，是一种在时间中展开的艺术，要求构思的缜密，景观设计的跌宕变化，这似乎与喜欢放笔直干、痛快简约的齐白石性格有所不合。事实上，即便齐白石画横卷，也总是以空灵简少胜，而从不繁密、

从不画长江万里图式的长卷。在立轴形式中，他又喜画狭长尺幅，而颇少选择近于黄金律的长宽比例。其山水如此，花鸟和人物画也是如此。这是一种偏爱还是出于作画习惯？也许都有。这正如潘天寿多作横方或竖方镜心，林风眠多在方纸上布阵，陆俨少格外喜欢长卷一样，并不完全出于内容之需，也和画家独特的视觉心理经验、构图习惯和艺术追求相关。

白石画立轴山水，以高远、平远为基本形式。凡画山则高远或高远兼平远，画江河湖海、溪桥村舍则平远，或平远兼高远。而不论高远、平远或两兼者，都绝少一开一合的传统范式，其独特的章法个性，一望便知属于齐白石。

构图之外，它们还有如下的特色：

一曰“简少”。单纯简洁、宁少勿多、突出主体、省略琐碎。很少画重峦叠障、林木华滋、重楼复殿，而是突出主体，点到为止。不仅物象简少，笔墨也简少——大多是简括粗放的勾染，几乎不要复杂的皴法。

二曰“奇新”。构图、造型、笔墨、色彩、点景人物等，大都求新求变、大胆奇突、不同寻常。齐白石提倡敢于独造、“扫除凡格”，他佩服石涛、金农作画“怪绝伦”，有奇思，能“头头笔墨创奇新”，并努力效法之。

三曰“粗拙”。用大写意手段、强悍的金石笔法勾山画水，铸造了粗拙、朴茂的笔墨特色。20年代，有人说他画画像“厨夫抹灶”，太无古法，不文气。看惯了精致画法的人不理解这种风格。他自嘲曰“大叶粗枝世所轻”，又感叹道：“咫尺天涯几笔涂，一挥便了忘工粗。荒山冷雨何人买，寄与东京士大夫。”“一挥便了忘工粗”一句，生动透现齐白石的性格。当然，这种“粗拙”并非“忘工细”的结果，而是画家的一种追求。事实上，白石山水粗而不糙，粗中有细，拙中有味，是很耐看的。

齐白石的人物画，可以追述得很早。《自传》说：他的第一张人物画，是8岁时在门上摹拓的雷公像；第一次画现实人物，是读村馆时，用写字纸画“星斗塘常见的一位钓鱼老头。画了多少遍把他的面貌、身形，都画得很像^①”。后来做雕花木匠，雕刻的内容也有“状元及第”、“刘备招亲”一类传统题材的人物画。除了跟师傅学，他也“从绣像小说的插图里，勾摹出来”以做画样。20岁那年勾摹的一套《芥子园画谱》，更成了他在雕花上出新、为乡亲画古装人物的依据。湘人多民间信仰，为了挣钱养家，年轻的齐白石画了许多神像功对，如玉皇、老君、财神、灶君之类，在画的时候，除了应用《芥子园画谱》，还从戏剧人物、现实人物中找些参照。请他画美人的更多，还得了个“齐美人”的绰号。26岁时，白石拜萧传鑫为师学画肖像，萧师又介绍他向另一肖像画家文少可学习，两位师傅把“拿手本领”都教给了他。

明、清、民初，在民间流行的画像方法大概有两种：一是传统勾勒填色或没骨方法，一是吸收西洋明暗造型方法。后一种以炭粉、纸卷笔或干毛笔擦画，俗称“擦炭画”。当时画肖像又有两种方式：一为对着真人写生，一为依据照片放大。齐白石兼能传统与擦炭两种方法，有时还把两种方法结合起来。那时中国已有照相术，但一般农村还很少见，有条件到城里照相的，多是大户人家。湘潭习俗，凡为生人画像称作“小照”，为死人画像称之“描遗容”，如果“描遗容”没照片可依，就只有对着死者描画了。白石为人画像，既能对人写真，也能用照片放大。27岁后，他“弃斧斤”，作画师，直到40岁前，一直作为肖像画师活跃于湘潭和长沙一带。《自传》记述，他32岁为黎松安的父亲描遗容，35岁到黎铁安家画像，35岁开始到湘潭县城画像，39岁为内阁中书李镇藩家画像。40岁以后远游，画山水花鸟，但也没有完全放弃画像，如48岁应谭祖安之请到长沙为其先人和弟弟画遗像，50岁为亲家邓有光画像，大约同时，又画晚年胡沁园像。那几年，他有时画一方“湘潭齐璜濒生画像记”印为记^②。留传至今的白石肖像作品，有几件颇具代表性，它们是：辽宁博物馆藏《黎夫人像》、《胡沁园像》、《沁园师母像》，荣宝斋藏《无名衣冠像》，湘潭齐白石

纪念馆藏《胡沁园像》等。

除肖像外，早期齐白石还画仕女、儿童、历史人物、佛道人物。龙龚说：“从1889年到1901年，除了画像，齐白石辛勤创作的画幅，应该以千来计算……以花鸟为最多，山水次之，人物又次之。”^③但从留存作品看，这十多年的人物画并不算少，而1902年到1917年即远游和幽居乡间的十几年，人物画却很少。对于远游前的人物仕女，《自传》有这样的介绍：

那时我已并不专画像，山水人物，花鸟草虫，人家叫我画得很多，送我的钱，也不比画像少。尤其是仕女，几乎三天两朝有人要我画的，我常给他们画些西施、洛神之类。也有人点景要细致的，像文姬归汉、木兰从军等等。他们都说我画得很美，开玩笑似的叫我“齐美人”。

现存这时期的仕女，有西施浣纱、麻姑进酿、红线盗盒、黛玉葬花等等。画法大体分为工笔、写意和半工写三种，人物造型是程式化的：瓜子脸、柳叶眉、樱桃小口、眼睛细秀、削肩、身形修长瘦弱。有些显然有所本，有些则是根据画谱加以改造，而“锐面削肩，头大手小”的形象，与改琦、费丹旭开其先，流行于晚清画坛的仕女形象颇为相近，初学仕女画的齐白石受到这种流行画风的影响，是不奇怪的。他常常一个稿子反复画，姿态、画法大致相同的红线、西施等，多次出现——这种情况延续到他的晚年作品，这种重复是卖画造成的，常与顾主点名索要分不开。在中国美术史上，这并非偶然现象。这时期画儿童不多，中央美术学院所藏《婴戏图》四条屏(1897年)，只勾勒点染人物及风筝什物，不画景，衣纹结构与笔线有很强的程式性，一望可知是摹仿上海画家钱慧安画风的。

白石喜欢画的历史人物，多与民间流传的历史故事有关，如郭子仪、诸葛亮等。这些人物早在做雕花木活中就刻过，他是很熟悉的。神话佛道题材，所画最多的是“八仙”。早年他曾雕刻过“八仙”木屏风，湘潭阳光藏《八仙图》条屏，从款题书法和画风看，约为1889至1903年间之作。用半工写方法，头部较为工细，身躯和景物较为粗放，头与身的比例约为一比四或一比五，是一种矮短型的形象。作品很注意眼睛的刻画，何仙姑的侧头斜视、张果老的抬头上望、李铁拐的白眼翻看等，都有些夸张，显得神气十足。这种手法，在民间绘画里是常见的。湖南省图书馆藏《寿字图》(1897年)，整幅画是一个双钩的“寿”字，“寿”字笔画中又有山水人物和禽鸟——八仙、仙鹤、松、石等，取“群仙祝寿”之意，是更典型的民间绘画形式。

衰年变法期的人物画，我们在“十年关门始变更”一章已作粗略介绍，代表性作品有《不倒翁》、《汉关壮缪像》、《宋岳武穆像》、《李铁拐》、《得财》、《搔背图》、《西城三怪》等，工细人物减少，粗笔大写意一跃而为基本格式。值得注意的是，一些作品源自切身的生活体验，以诗画结合的方式直率地表达对社会人世的看法。如具有讽刺倾向的《不倒翁》，借题发挥的《得财图》、《渔翁图》，智慧幽默的《搔背图》等。它们多有感于战乱和官僚政治，发出的感叹如“豺狼满地，何处爬寻，四围野雾，一簌云阴。”“江滔滔，山巍巍，故乡虽好不能归”，“不愁未有明朝酒，窃恐空篮征税时”，沉郁有力，具有明显的批判性。这在齐白石早期人物画中是没有的。

30至50年代，是齐白石艺术的盛期，个性风格完全形成，题材、体裁、形式、风格相对稳定，作品精气弥漫，技巧高超，作品也最多，人们熟翻的齐白石画，主要是对这一时期绘画的印象。就人物画而言，盛期仍然有仕女、儿童、寿星、李铁拐等。其中特别值得关注的，是种种自写性质的人物，以及各式各样的钟馗、罗汉、佛像等。这些作品所表达的精神倾向，如慈爱之心、不平之气、幽默智慧和鞭挞丑恶等等，足以安慰心灵，给人以愉悦和启迪。在形式风格上，则粗犷拙朴，是典型而独特的大写意。

生活中的白石老人，有性格、有脾气，并不那么温文尔雅。王森然说：“先生性柔时，如绵羊，暴躁时

如猛虎，无论其如何暴躁，过时无事，正如疾风骤雨之既逝，只有霁月清风耳。”接着他记述了一件事：1935年，友人萧某携乡村山珍请客，邀王森然、齐白石、茹煮之品尝，适李苦禅、侯子步、王青芳来访，亦入座。白石与大家谈笑甚欢。饭罢，茹煮之起而致谢，但说话有口音，白石疑其骂己。王某借机进谗曰：“王森然暗邀疯子辱先生。”白石遂大恨森然。森然得知大骇，“邀陈小溪君共往谒，见面竟怒目相视，如火方炽，不可遏抑，几经解说，方豁然冰释”。王森然感叹说：“先生偶与同道者有反感，其因多似此，而往往堕其术，终未觉察，甚以为憾”。④ 30年代，白石画过多幅《人骂我我也骂人》，刻画一坐姿老者，左手扶膝，右手外指。老人的表情，有时作愤愤状，有时略呈微笑。画此并非单为某一事，而是表示“以骂还骂”的态度。北京同行中确有不够友好的，但也有像王森然说的那类误会，但不管真假，白石老人总不免耿耿于怀，有所表示。他的印文“流俗之所轻也”、题跋“人誉之，一笑，人骂之，一笑”，都出于此。被人骂而还之以骂，本乎人的自卫意识，在人事关系中是很普遍的。“人骂之，一笑”则出自一种有修养的态度。“人骂我我也骂人”和“人骂之，一笑”恰构成齐白石性格的矛盾性和多面性。“我也骂”是本能的、情感化的，“一笑”已有文化和理性的作用，而笑着说“我也骂人”，则多了些省悟和幽默。有意思的是，不管白石画了什么表情，这类画总有些儿童般的真纯。人们感受到的，首先不是“也骂人”的态度，而是毫不掩饰、近乎粗率的性格本身，以及七旬老人的天真。齐白石晚年，常不自觉地把自己的纯真化为审美对象。他有一方印章“吾狐也”，边款刻“吾生性多疑，是吾所短”，像这样公开告诉人家自己像“狐”那样多疑，有点像小孩子说“我心眼特别多”，可令听者莞尔一笑。人们在真诚面前，至少能得到一些精神舒解。齐白石还喜欢画《老当益壮》，刻画一个白眉、白须的老人挺腰举杖，一副不服老的“英雄状”。这表现生命的另一面：积极向上，心态年轻。但其英雄姿情与年龄的对比，又让人觉得好玩。生活中的齐白石沉默寡言，画中的自我则充满情趣。

幽默是一种睿智，也是一种宣泄。齐白石晚年的写意人物，不缺乏幽默和睿智。这种幽默感来自丰富的人生阅历，对世事的解悟，以及对平凡事物中神奇和笑料的发掘。图画形象与诗歌形象的巧妙结合，是表现这种幽默的基本方式。典型作品之一是人们熟悉的《不倒翁》。它把事物的反正、表里、庄谐融为一体，让适当的漫画手法和妙趣横生的诗歌相得益彰，把严肃的东西以玩笑的轻松态度揭示出来，使人在愉悦之余感到艺术家盱衡世事的洞察力。《搔背图》、《钟馗搔背图》、《东方朔偷桃》、《却饮图》、《醉归图》、《也应歇歇》、《挖耳图》、《耳食图》等等，题材内容不一，但都富幽默感。为别人搔痒总难搔到痒处，“不在下偏搔下，不在上偏搔上”的矛盾尴尬到处都有。听信传闻、只凭耳闻判断和办事的人，就像以耳代口吃饭，永远“不知其味”、“不得要领”。把这样的生活智慧化为轻松的画面，是白石老人的杰出处。

齐白石晚年画过不少佛像、罗汉和观音大士像。我们在前面介绍过，他不是佛教徒，也不是在家修行的居士，但他对鬼神佛道时常流露出一种敬畏感，但这种“敬畏”不过是“别得罪”而已。对他而言，只要自己和家人不受到伤害，能温饱平安，烧不烧香，拜不拜神，都无所谓。他画佛像，从不问是否符合“法相”规矩，常常把罗汉当做佛来画。在多数情况下，他的佛道画都是应顾主之求，与作为虔诚信徒的画家王一亭、丰子恺等大不同。也许与这种态度有关，他的佛像人物多不如他的现实人物、历史人物和仙鬼人物生动有趣和富于个性。

齐白石能画相当写实的人物肖像，但晚年的大写意人物大都略于形似。后者又可分为两类：一类笔线稍多，五官体态的刻画较细，着色也较工，如《郑家婢》（1930年）和《钟馗搔背图》（1936年）；另一类纯为减笔大写意，形象简括而不草率，如《大涤子作画图》等。

古今写意人物画，有能似而不求似者，有不能似也不求似者。前者多“行家”即专业画家，后者多“隶

家”即文人画家。齐白石属于前者。传统写意画，没有“比例准确”而只有“形似神似”的概念，追求“意足不求颜色似，前身相马九方皋”的境界，以神似意足为宗，视单纯形似为低俗。白石能似而不求似，不取写实主义，不求深入刻画对象的表情与心理，意到而已。这是特点，也是局限——想个大写意画法的特点与局限。但白石的大写意又不同于画法简单的文人墨戏，他创造的很多形象，如不倒翁、钟馗、掏耳老人、送学老人、李铁拐、迟迟、西城三怪、搔背的小鬼、作画的大涤子等，不只借鉴于前人，也得自生活观察和独具个性的想象。在画法风格方面，齐白石用笔沉凝、老辣、随意、不拘格法，衣纹拙重粗放，有时如枯枝盘石，强悍有余而含蓄不足。

在20世纪，齐白石不以人物画名世，但他的人物画仍有独特的贡献，占有独特的地位。

注 释：

- ① 《白石老人自传》第13页，齐璜口述，张次溪笔录，人民美术出版社，1962年，北京。
- ② 《白石老人自传》第62页。
- ③ 龙龚《齐白石传略》第22页，人民美术出版社，1959年。
- ④ 王森然《齐白石先生评传》，见《中国公论》第2卷第6期第84~85页，1940年3月。

图 版

龍山七子圖

七子者貞吉羅誠醒吾羅最吉川王訓子洽澄道
西水明東振振陳節暨余也甲子春春過訪將圖
醒吾老兄出紙一幅屬余繪圖以紀其事余亦局中
人亦時置之度外遂於酒後驅使山靈以為點綴焉
廣生堂主張華誠



綠
杉

野
屋

齊
大



綠杉野屋



此山人所居處
紅樹白雲相對眼
題此山先生所居處
紅樹白雲相對眼
壬午年



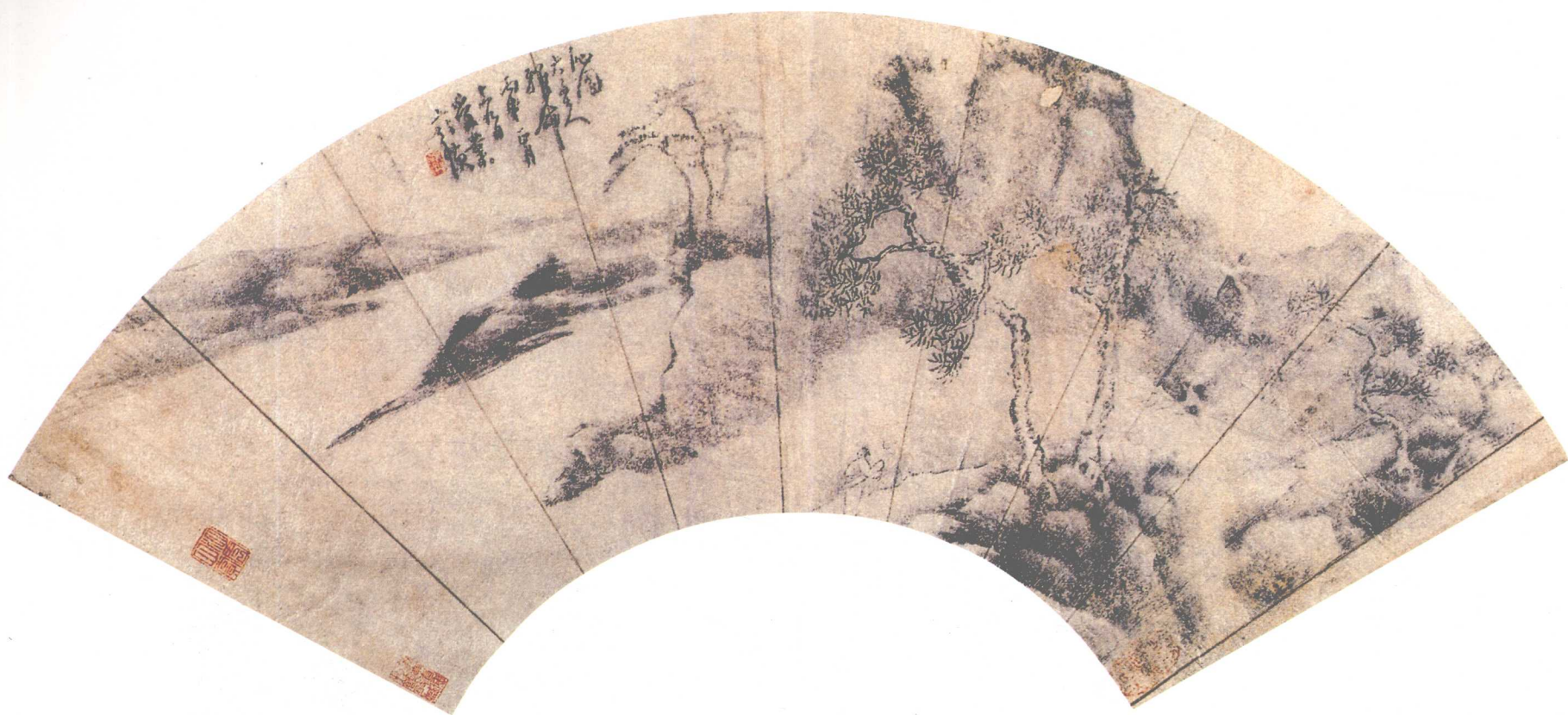
偶騎蛟蜃御風還
 初雪輕寒半掩關
 繞屋斜
 芳梅樹印
 清夢
 降塵
 寒窗
 以蒲團
 便是家
 凍梨
 急氣
 鬢霜
 舞陸
 身布
 官者
 乃海
 天女
 無恨
 更敬花
 元也
 多福
 富壽
 國二
 祝山



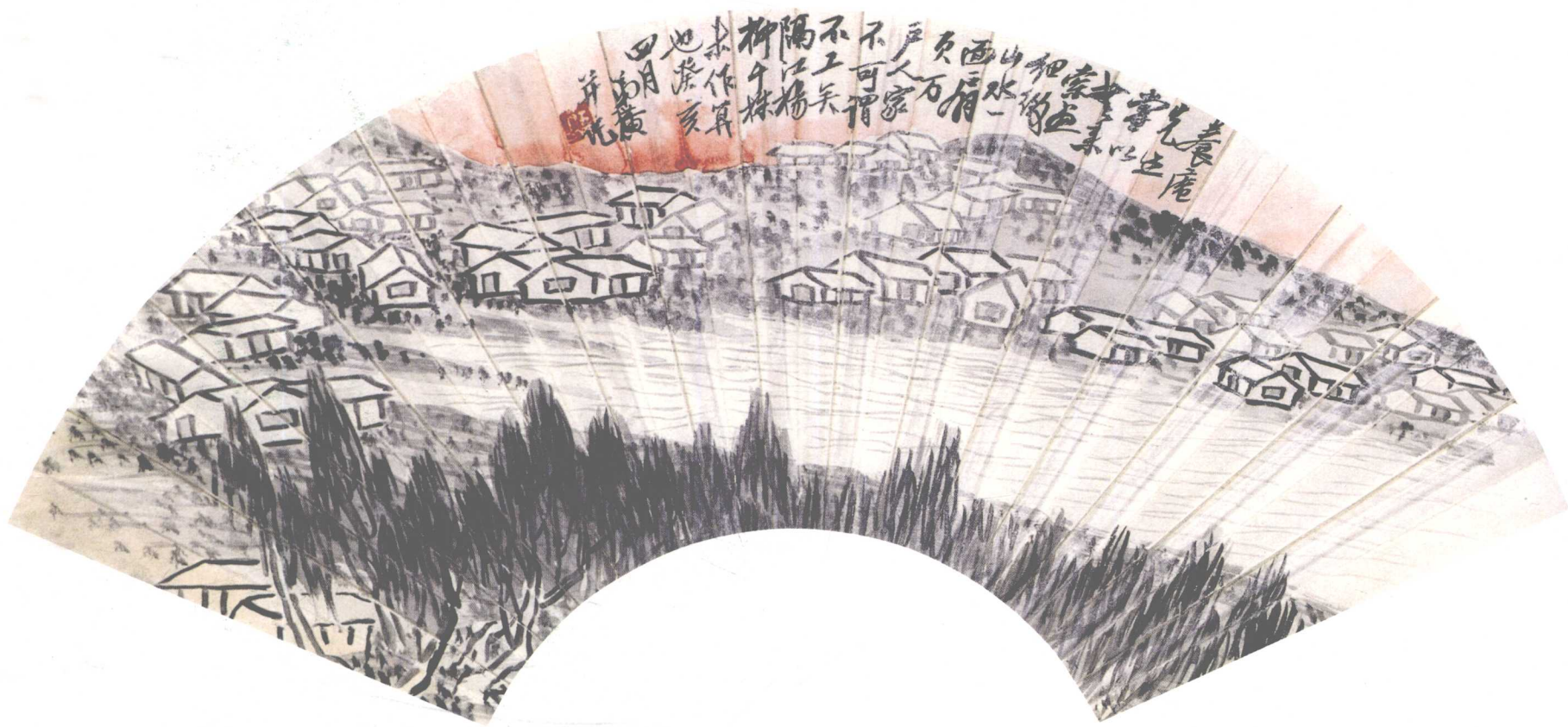
万梅香雪



华山图



山 水



万户人家