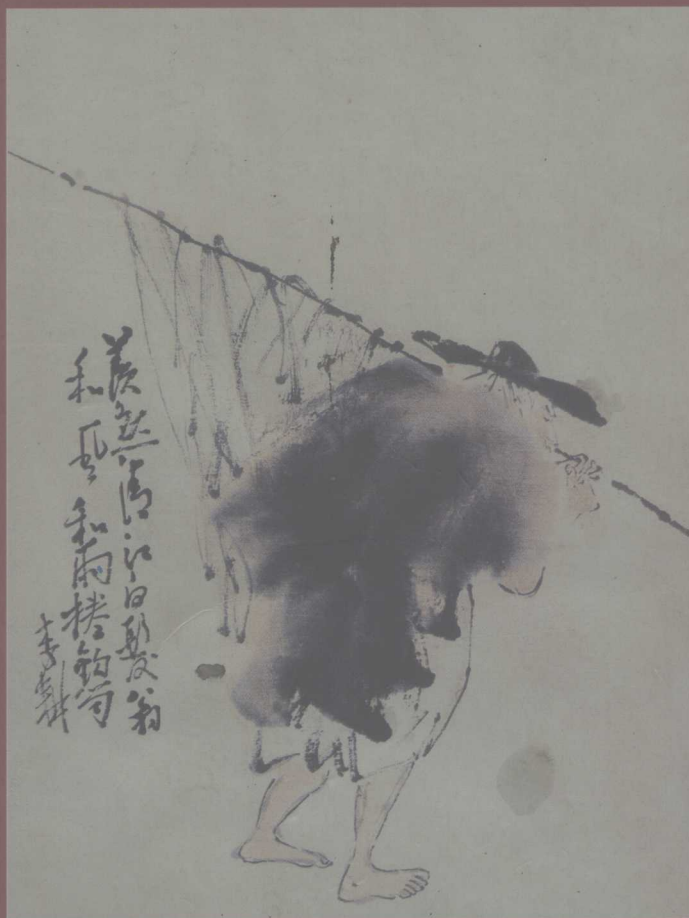


二十世纪中国古典人物画大师

李耕



画集



福建美术出版社

二十世纪中国古典人物画大师



李耕

画集

李耕画集编委会 编
福建美术出版社

李耕画集编委会

名誉主任：许怀中

主任：林素钦 林建华

副主任：陈顺裕 王加林 李文清
吴庆伟 张镜泉

编委：（按姓氏笔划为序）

孙仁英 李 柱 李清达

连铁杞 陈麟河 郑庆彬

周秀廷 林顺明 黄 叶

黄玉坤 游光霖 蒋金读

责任编辑：孙志纯 沈华琼

特约编辑：李 柱

版式设计：魏献忠

作品拍摄：傅振文 李 柱

图书在版编目（CIP）数据

二十世纪中国古典人物画大师：李耕画集 / 李耕绘.

福州：福建美术出版社，2005.12

ISBN 7-5393-1654-3

I .2... II.李... III.①中国画：人物画-作品集-中国-现代②山水画-作品集-中国-现代③花鸟画-作品集-中国-现代 IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2005）第126343号

（版权所有 翻印必究）

二十世纪中国古典人物画大师—— 李耕画集

福建美术出版社出版发行

福建彩色印刷有限公司印刷

开本：787×1092mm 1/8 20印张

2005年12月第1版第1次印刷

印数：0001-3500

ISBN 7-5393-1654-3/J · 1510

定价：180.00元（平装）

260.00元（精装）

纪念李耕一百二十周年诞辰



李耕简介

李耕(1885-1964)字砚农,号一琴道人、大帽山人等。福建仙游人。二十世纪中国古典人物画大师。系中国美术家协会会员、福建省美术家协会副主席、福建省文史研究馆馆员等。自幼随父李墀学画,远溯顾恺之、吴道子、仇英、唐寅、黄慎、上官周等。主张“效先贤、严法度、坚基础、师造化、脱窠臼、创新意”。擅长古典人物,兼善山水、花鸟,书法、诗文、雕塑、弦琴等亦有较深造诣。1924年,《弥勒佛》等作品参加“东南五省画展”并荣获第一。1928年作品《东坡笠屐图》、《秋雨归帆》等在“中法绘画联展赛会”中又获桂冠。徐悲鸿观后给予高度评价,并在《申报》发表评论:“有以奇拙胜者,首推李君耕,挥毫恣肆,可以追踪瘦瓢,其才则中原所无”。1930年与李霞、陈子奋、郭梁等在福州创办福建现代史上第一个艺术团体“龙珠画苑”。抗战期间创作了许多爱国题材的作品,以振奋中华民族抗日之士气。之后,更是佳作频出,艺术日臻成熟。1959年成立李耕国画研究所,担任导师,致力于培养国画人才。同年为人民大会堂绘制《松青鹤白东方红》、《松鹤遐龄》,陈列于国宾厅。1961年在中国美术馆举办画展,并为中央美术学院师生作示范讲座。生前将320多幅精品捐献给国家。《春夜宴桃李园》入选“百年中国画展”,入选该画展20幅人物画代表作,被中国美术馆收藏。《达摩》被故宫博物院收藏。2002年国家文物局将其列为“精品限制出境”的画家。出版有《李耕画选》、《五百罗汉》、《木兰辞》等画集,著有《菜根精舍画论》。

觀 台 硯 表 先生 正
在 菩 薩 以 淨 般
以 波 羅 名 為 時 照 見 五
劫 時 空 度 一 切 苦 厄

于右任



畫苑之光

劉凌滄題



中央美术学院教授刘凌沧题

李耕是我國畫壇首屈一指的
大師，其技獨特，自成一派。

此二老人教示若虹
九月十日



原中国美术家协会副主席蔡若虹题

揮洒自如

蒋兆和



中央美术学院教授蒋兆和题

挥洒自如

——略谈李耕的人物画

● 蒋兆和

近观福建三位著名画家的展品，感到他们各有其独到之处，能给人们以很大的吸引力。

这三位画家除陈子奋、李硕卿较为首都观众所熟悉外，李耕老画家的作品在北方尚少得见，今观其所作尤以人物画有高超的造型技巧和创新的风格。虽然他的作品多取材于历史内容和民间故事传说，但给观众的感受仍不失其现实的意义。如展品中，“倒骑驴”、“米颠拜石”以及“通耳”、“通鼻”、“呵欠”等作品，不仅技法超妙、笔墨淋漓，而且画中题句很令人警喻和深思，实在是诸品中的杰作。

我们知道，以水墨画的形式表现人物的形神状态，不是易于奏效的，只有具有坚实的造型基础和观察生活的精辟能力者，才能在笔墨上发挥微妙的变化以表达人物的精神和内心。这一点在李先生的画上是看见了。例如“通耳”和“呵欠”这两幅画的表情，不仅刻划得惟妙惟肖，真能使观者同画中人那种舒畅愉快有所共感。这是由于它表现了人们生活中的常态，并通过准确的笔墨写出了常态中的动作，打呵欠有在将睡之前和醒来之后的不同状态，而“呵欠”画中这个肥大汉子挺胸张嘴，两臂上伸，正是刚醒犹倦之时需要一展筋骨。同样在“通耳”这一画的表现上更是做到尽精刻微的妙处。耳中的神经是联系着整个五官肌肉的，恰好把握了内在心情在一霎那间于外在形体上的表现。所以画家要能传神，就看你是否抓住与神态相关的主要结构。至于笔墨运用得当与否，也取决于画家是否具有多方面的修养和健康的思想感情，同时也还必须具有深厚的传统基础。

李先生7岁学画，深得家传，勤奋自勉，并不断钻研历代名家的笔法和继承了许多民间的技巧，融会贯通而形成自己明朗朴实、豪放不拘的风格，诚如徐悲鸿先生当年评赞先生时所说“挥毫恣肆，可追踪癡瓢”。我认为李先生不仅在用笔用墨上气势雄健，挥洒自如，而且在造型的技法上以写实中善变化，平易中见技巧，也有显著的新创造。如在某些形体的结构中非线条足以表现者，则适当施以淡墨渲染衬托，表面上看来类如西画中之“明暗分明”，但在实际运用中并不受自然光影所拘，而视形神表现的需要灵活运用，如必需丘壑突兀方显出形象特征之处等等。这正是正确发挥了国画所讲的“取舍”“向背”的优良传统，给予那些对国画无明暗之说一个有力的答复。



呵欠图 46x119cm · 仙游县博物馆藏

二十世纪中国古典人物画第一家——李 耕

●洪惠镇

20 世纪离开我们已经 6 年了,对于主要活动时间是在那世纪的画家来说,如果能够载入史册的,现在就应该可以作客观论定了。今年正逢李耕(1885-1964)诞辰 120 周年,也到了应该给他一个准确定位的时候。这位杰出的画家在当今中国画坛已不太为人所知,但他曾得过很高的评价,例如美术理论权威蔡若虹先生称赞“我国古典人物画之传统流传至今,保持最完整者唯李耕一人而已”,“李耕的古典人物画在中国现代画坛上是首屈一指的”^①。

遗憾的是由于种种原因,特别是因为李耕一生僻居福建仙游故里,生活与创作活动远离现代文化中心,限制了外界对他艺术的深入了解与研究,因此有关李耕的评价,多属即兴发言和题词的只言片语,缺乏严谨的学术研究与科学论证,需要尽可能多地邀请美术史论专家为他撰写可以在现代中国画史上定位的文章。我很惭愧自己对李耕也缺乏研究,因此受托为他这本画集写序颇感力不从心,本文只能算作抛砖引玉,聊以塞责,期望高手参与此事,并予指教。

(一)

我赞同蔡若虹对李耕的上述评价,并综合起来,将李耕定位为“20 世纪中国古典人物画第一家”。我不知蔡若虹这些评价所依何据,我作出的定位则是出自全面考察与比较,我认为,李耕有如下独占鳌头的优势:

第一,中国古典人物画包括写意和工笔两大形式,李耕都能兼善,并精于写意。20 世纪古典人物画名家辈出,如徐燕荪、王叔晖、刘凌沧、潘絜兹、任率英等,但都只精工笔,专善写意人物画者则很少见,更少工写俱佳者。第二,李耕的写意人物,属于诗书画兼长的文人写意画,这在 20 世纪即使不是硕果仅存,也乏人可比。第三,李耕古典人物画的题材之广泛,内容之丰富,在 20 世纪该领域几乎无人可望其项背。第四,李耕还有一项可以说任何 20 世纪古典人物画家无法企及的“冠军”技能,那就是他擅长绘制壁画。壁画本来就是中国古典人物画的主要体裁,从汉魏直到五代,几乎所有大画家,包括被尊为“文人画祖”的王维,都先是壁画家,然后才是卷轴画家。宋代以后文人士大夫画家才逐渐退出壁画领域,把它们让给民间画家去专掌。这种状况一直延续到今天,所以 20 世纪的人物画家除了特殊需要(主要是公共场所出于政治或装饰需要),少数人偶尔为之外,都不可能擅长壁画创作。李耕却为了生活需要而掌握这门艺术,他也因此比别人多了一项传统功夫。

这些优势,实际上都是古典人物画传统的体现。我猜想蔡若虹所谓“古典人物画之传统流传至今,保持最完整者唯李耕一人而已”。这句话里的“传统”,指的应该主要就是这些,而这些确实只有李耕一人保持得最为完整。蔡若虹称李耕“首屈一指”,应该就是这种“全能冠军”,所以号称“第一家”绝非徇私溢美、盲目吹嘘。

奠定李耕艺术地位的最重要成就是他的写意人物画。

关于这一点,需要了解画史,才能理解。古典写意人物画的源头,我认为是唐代的吴道子。他改革历来线条均匀的铁线、游丝等人物画描法为有着粗细变化的兰叶描,有时会产生意到笔不到的效果,应该被视为写意画法之滥觞^②。五代宋初的石恪把这种描法加以放大和省略,作出了最初的写意性创造。北宋文人画思潮涌动,主张“忘形得意”,又为写意画在造型上的简化作了理论准备。到南宋梁楷的简笔描和牧溪的禅画人物,可以说写意人物画就已奠定基础。不过这时的写意,还只包含两层意义,一是写人物形象之大意与其“神”,二是表现画家之“意”。那时“写”还只是“画”的同义词。元代以后文人画兴盛,强调“书画同源”,引书法之笔法入画,才为写意画增添了第三层意义,即笔墨的书法性。从此笔墨衍生了独立的审美价值(石恪、梁楷与牧溪的简放笔墨,都是为写意性造型服务的,还没有书法性,缺乏独立审美意义),这是写意画成熟的一个标志,它的本质特性到此才算发展完成。

写意的概念与实践,从此也主要流行和发展于文人士大夫画家之中。因为它必须诗书画兼善,即以诗文阐发和补充画意,以书法入画兼题诗文,文化程度不高的职业画家和民间画工很难染指。他们即使从事,也难免存在缺陷,所以我们总能看到出自他们之手的写意画,绘画形象尚佳,可惜笔墨没有书法性,不谙诗文,书法稚劣。同时,写意画的成长、发展与成熟,主要也在花鸟和山水画领域,这首先是因为“凡画,人最难,次山水,次狗马(广义引申即包括所有表现动植物的花鸟画)”^③,文人士大夫画家多为业余作者,知难而止,大都将精力投向花鸟与山水画;其次是因为文人画重在寄兴寓意,花鸟山水比人物更具适应性与便利性;其三还因为人物画要在艺术语言上简约,提炼到逸笔草草就能抒情达意,也比花鸟难得多,因此,写意人物画在古代一直远不如花鸟画发达。山水画在出现水墨形式后,和青绿工笔山水相比,或多或少带有一定的写意成分,除了大写意,一般都不便称作写意山水。而大写意山水不是主流,因而在写意画领域里,主角是花鸟,人物和山水画是配角。

石恪、梁楷和牧溪虽然奠定了写意人物画基础,但在随后很长的岁月里,由于上述原因,写意人物画发展十分缓慢。元代时虽然书画结合在一起,但除墨竹出现文人写意画外,花鸟画与人物画都还延续



地狱变相 壁画

工笔语言,只是出现一种被称为“逸笔”的人物画,介乎工笔与写意之间,实际上是吴道子兰叶描写意性的延续,还需要时间才能成型为真正的人物写意画。到了明代,花鸟画出现了写意画,既有早期以林良、吕纪为代表的院体写意花鸟画,也有以沈周、周之冕为代表的文人小写意花鸟画和以陈淳、徐渭为代表的文人大写意花鸟画。它们像“寒武纪物种大爆发”似的,很快成熟和发展而取代工笔成为花鸟画的主流。并从那时起,一直到20世纪,不断在壮大成熟和推陈出新,陆续出现了八大、扬州八怪、海上画派和吴昌硕、齐白石、潘天寿等众多大师,繁荣昌盛,非山水和人物画可比。只是到了20世纪后30年至今,才因为种种原因而被边缘化和日渐衰微。

明代人物画仍以工笔为主流,某些代表性画家如吴伟、唐寅、仇英、张风、陈洪绶等也兼作逸笔或以工带写,还难见到真正意义上的文人写意人物画。文人写意人物画是到清代才出现的,但仍无法与工笔人物比肩。因为画家不多,有代表性者只有高其佩、金农、黄慎、罗聘、闵贞和任伯年等人。他们的画法也大多只是比逸笔画前进几步,像吴道子那样笔胜于墨,笔墨俱胜者唯黄慎最为突出。所以严格说来,文人写意人物画的成熟程度与艺术成就,远远不如文人写意花鸟画。

古典人物画的这种状态一直延续到20世纪。在80年代之前,仍以工笔为主,有上文所举诸多名家,创作力量较为雄厚,写意则名家寥寥。齐白石虽然兼作文人写意人物画,也很有成就,但非其强项,他的主要成就在花鸟画;王震(白龙山人)也以写意佛像著称于世,但惜题材狭窄,艺术语言单一,在此领域难以称最。其他画家不是因循守旧,缺乏原创性,就是虽有突破,还不够完善,或者未成体系,成就有限。

李耕则早在1928年(44岁)就得到徐悲鸿的高度评价,他说“有以奇拙胜者,首推李君耕。挥毫恣肆,可以追踪瘦瓢(黄慎),其才则中原所无”^④。这句话包含三个意思:一是古典写意人物画风格不一,在奇拙风格的同类画家,李耕允称第一;二是黄慎的写意人物画在传统体系里享有很高声誉,李耕可以追踪他,足见成就非凡;三是中原向来是中国文化和中国画的中心,却在近代缺乏像李耕那样的传统文人写意人物画杰

出人才。这些都是符合当时事实的中肯评价。后来徐悲鸿还在1940年推荐他的一位学生向李耕学习传统绘画^⑤,再次显示他对李耕的充分肯定与倚重。

从那时起直到20世纪结束,可以说李耕之才仍为中国所无,因为文人写意人物画在20世纪下半叶更是每况愈下。它的笔墨,从30年代起,被现代院体画^⑥用来和西方写实性绘画的素描、速写手法相结合,创造了主要用于表现现代人物形象的新国画(例如蒋兆和的名画《难民图》)。它们已不能再算写意人物画,而应称作水墨写实人物画^⑦。这种人物画因为造型写实,表现力比写意人物画强,能很好地用来为时代与政治服务,所以在50至70年代雄踞整个中国画坛,地位显赫,空前绝后。

在那30多年间,特别是“文革”十年浩劫中,无法塑造工农兵英雄形象,只能表现帝王将相、高人仕女和神仙菩萨的古典人物画,其命运可想而知。只是在50年代末和60年代初,曾有过一段“古为今用”、“百花齐放”的短暂春天,使古典人物画出现繁荣气象,许多名家包括李耕在内的艺术,在那时达到高峰。而在这个短暂的繁荣期里,写意人物画的格局依旧,新秀尚未培养起来,李耕的成就还来不及被充分认识与评价,就被“文革”疯狂的“破四旧”铁锤粉碎。这样,李耕也就失去了在全国被宣传和介绍的机会。

改革开放初期,中国画摆脱了极左文艺路线的重压,却面临着西方文艺的强大冲击,传统被由意识形态的批判转向价值判断的否定,一时新潮澎湃。不过,传统的生命力也不可小觑,“新文人画运动”展现了现代文人画^⑧的生机,古典人物画开始复苏而重出江湖,其中包括了文人写意人物画。尽管许多写意人物画家也有新时期特定环境与条件下的创新成果,但他们诞生在20世纪最后十几年,无法代表20世纪,而且无论整体还是个体成就,也都不足以代表20世纪的古典文人写意人物画。他们创作的题材内容偏窄,对古典人物题材所蕴含的历史意义和文化精神缺乏理解,大多只是迷恋古装形式的特殊美感。作品虽然仍是诗书画结合,却仅善绘画或兼能书法而欠缺诗文修养,说明传统都还没有继承好。

而在“文革”前两年去世的李耕,虽然距20世纪结束还有30多年,却足以代表20世纪的古典文人写意人物画,因为没有别人像他那样不但从内容到形式保持了文人写意人物画的传统,也保持了文人画家诗书画兼善的传统。有着写意方面的优势、成就与代表性,再加上工笔和壁画,李耕在古典人物画领域的“首席”身份应该是可以认定的。

(二)

李耕能够获得如此成就与荣耀,颇有些不可思议。他和黄慎以及齐白石的出身相似,都是出生在农村,但黄、齐二人都是离开故土到人文荟萃的都市才成就事业,李耕却终老户牖,极少远游,结果竟然也成正果,这说明他有过人的才华和付出超人的努力。

李耕1885年生于福建省仙游县度尾镇中岳村,字砚农,号一琴道人、大帽山人等。其祖父李泰是一位民间画



达摩 故宫博物院藏

师,父亲李墀继承家业,也精画艺,尤工肖像画,两人都扬名乡里。李耕受到家庭熏陶,5岁就显露出绘画天赋,也喜欢人物画。7岁入塾,9岁因家贫离塾自学,并随其父习画。他的“启蒙老师”还包括当地祠庙的古代壁画(例如城关东兴祠的明代仙游名家杨津的壁画)与民间木雕泥塑工艺造像,成人后他也兼工这两者,所以他的绘画基础实际来自民间艺术。不过,他的长辈并非没有文化,李耕的《菜根精舍画论简略》手稿称“家学常谕,描法起自六朝以上”,说明他们应有相当修养。

正是因为有着这种家学传统,所以李耕13岁至17岁时,随父在本县过着流浪的卖画生涯,在为寺庙画壁画和为人绘绣像的同时,还坚持学习文化。他先后师从当地秀才邱明奎、张立夫学习古典文学与诗词、书法,25岁时还拜师学琴。这些都和黄慎、齐白石相似,都是通过苦读诗书,提高文化层次,自我改造民间画师素质。他后来兼善诗书画,所撰《菜根精舍画论简略》,博通画论,见解精辟,都和黄、齐一样脱胎换骨,成为标准而且杰出的文人画家。

李耕独立创作,是在25岁其父去世以后。他在继续为寺庙绘制壁画的同时,开始创作卷轴画,也就是一般意义上的中国画。到28岁时,他的国画就已蜚声当地,并开始收徒授艺。从31岁至39岁,他在作画之余,游览当地名胜,并尽力搜集黄慎、上官周、唐寅、仇英等明清画家作品,以便临摹学习。那时正逢民国时期,1924年他40岁时,以《弥勒佛图》参加“东南五省画展”,总算走出窄小天地,却就一飞冲天、一鸣惊人,被评为第一,为国画界所知。

同年,李耕开始在福建省城福州鬻画,并于1928年一度移居于斯。也就是在这一年,他的作品《东坡笠屐》、《弥勒佛》、《达摩》、《无量寿佛》、《钟馗捉鬼》、《踏雪寻梅》和《秋雨归帆》参加了在福州举办的“中法绘画联展赛会”,再度荣获首奖,并为徐悲鸿所赞赏。徐悲鸿并在上海《申报》发表评论(前文已引述)。1930年,他与福州名家交游,一同创办了福建现代史上第一个艺术团体“龙珠画苑”。

然而李耕崇尚佛教,生性恬淡,人品高尚,在省城不事权贵,难禁其扰,不久即返桑梓,居家和往来于福州卖画,兼操旧业,创作壁画。从中年直到1949年65岁时全国解放,李耕虽然历尽战乱与生活的艰辛,过着“有画难换米,无薪只焚琴”的日子,仍坚持不断创作,艺术日臻成熟。据传弘一法师卓锡泉州开元寺时,也闻其名,赏其画,赞其品,甚至评价为“北齐南李”。

50年代以后,李耕在生活条件、政治待遇与艺术创作上都深受省、县政府的重视和照拂,不但被选为县人民政府委员,还在全国尚无先例地建立一个冠以他名字的国画研究所,供他创作与教学,于是艺术更为精进。1957年73岁时,其徒曾携他的《屈原像》、《四快图》进京访谒齐白石,据云齐白石观图后击掌称好。

从此直到1964年80岁去世,李耕收获着他的劳动成果,又是担任县政协副主席和福建省美协副主席,又是接收省内某些美术院校教师进修学艺,日子像晚霞般绚丽。

1961年已高龄77岁的他,第一次出省北上,在杭州、上海、北京参观游览,交流画艺。和潘天寿、蔡若虹、蒋兆和、叶浅予、李斛等著名画家和美术理论家晤谈国画艺术问题,并为中央美术学院国画系师生演示作画,甚受好评。这样,他的艺术才为现代中国画坛所知而声誉日隆^⑨。

可惜的是,李耕直到去世,没有正式出版过画集。本来在他去世之前,福建人民出版社曾为他和几位著名老画家出版画集,清样已经打好,可惜还来不及印刷,李耕就已作古。不久“文革”爆发,原版被毁,留下许多遗憾。他的作品虽然陆续在报刊杂志上发表和介绍,毕竟难窥全貌。对他的宣传评论也相当有限,不如同被列为福建画坛“三杰”的其他两位画家陈子奋和李硕卿。因此,他的艺术在经过“文革”摧残之后就逐渐被画坛淡忘,以至于1999年文化部和美术家协会举办“百年中国画展”时,福建入选的画家中,过世者有陈子奋和李硕卿,却没有李耕。当时我已预感到他会被遗漏,特地敦请赴京公干的福建省美协副秘书长唐国新到中国美协查询,果然不出所料。所幸及时提醒才得以补上展出《春夜宴桃李园》一幅工笔画,否则不仅是李耕个人和福建国画界的遗憾,也是20世纪中国画坛的遗憾(可惜不是展出李耕最有代表性的写意画,仍然留有遗憾)。

这应该被视为一个教训。再不重新宣传和深入研究总结,李耕的艺术将被尘封在历史的暗处,不再为中国画坛的后来人所知。为此,出版本画集意义重大,值得庆贺,也应感谢给予高度重视与支持的福建省新闻出版局、福建美术出版社、中共仙游县委、仙游县人民政府等单位和部门。

(三)

李耕一生作画勤奋,身后留下大量的宝贵遗产。除了“文革”浩劫所毁和历来卖到各地的作品无法统计外,收藏在福建省与仙游县文化部门及他的亲友子女家中的作品还有近千件,仙游境内尚有多座寺庙祠院保存他的壁画。本画集只选入他很小的一部分作品,从中略可窥见李耕的艺术概貌。简而言之,他的艺术有下列三方面主要特点。

一、题材广泛 内容丰富

这一点在20世纪罕有匹配者。李耕终生扎根民间,他的创作源泉来自于劳动人民当中的宗教文化、神话传说、历史人物与民俗掌故等悠久传统,其丰富性远非科班出身,以都市为生活和创作依托



通耳 仙游县博物馆藏

的现代画家可以相比。他在寺庙祠院绘制壁画,必须熟谙众多佛道故事与人物,例如现存仙游玉新书院的《地狱变相》图,所画内容,远溯吴道子创作的经典壁画,人物众多,故事复杂。他所售出的卷轴画也多有宗教题材,画得数量最多、最脍炙人口的弥勒、达摩、罗汉、观音、八仙等等,都因群众喜闻乐见而深受欢迎。其次是象征幸福美满、吉祥如意的神话传说题材,如《钟馗》、《富贵寿考》、《螽斯衍庆》,以及寓意深刻的神话人物,如《愚公移山》、《夸父逐日》、《干将莫邪》等。

由于李耕是由民间绘画转向文人画的人物画家,所以他的创作题材自然是他所钟爱的历史人物与掌故。例如《夏禹治水》、《屈子行吟》、《山水知音》、《圯桥进履》、《苏武牧羊》、《文姬归汉》、《东山丝竹》、《画龙点睛》、《竹林七贤》、《羲之爱鹅》、《采菊东篱》、《李白醉酒》、《怀素书蕉》、《东坡笠屐》、《敦颐爱莲》等等,十分广泛、不胜枚举。有的题材则是出自文学作品,如《正气歌》、《卖炭翁》、《春夜宴桃李园》、《举杯邀明月》、《风尘三侠》、《琵琶行》、《荷锄带月归》、《西厢听琴》、《小红低唱我吹箫》等等。这些题材都反映出李耕学识的广博和人文情趣的深厚,以及对正统文化精神境界的向往和追求。还有一种传统文人画不太涉及,乍看像是通俗生活题材的《四快图》,李耕不但画得多,也画得很投入很精彩,其实质寄寓着某些人生态度与哲学理念。

不过,李耕又像齐白石那样,保持着农民的质朴与纯真,所以他的创作题材还包括渔、樵、耕等劳动生活。这些劳动者固然也有传统人物画所常表现的邈世高人,从中寄托和赞美知识分子的出世理想,但也有很多是真正的劳动人民,作者通过他们由衷地赞美劳动生活,例如直接表现春耕的《农忙耕雨》。又如一幅《耕》里题道:“放犊前村过,秧针处处新。山川春欲暮,陇上未归人。”同样是在歌颂辛勤的劳动。另一幅《渔》题曰:“江头艇子泊,月上沧洲初。妻子笑相问,携将换酒鱼。”则是表现劳动收获的喜悦。

50年代的李耕不用再以卖画为生,创作题材也反映了某些时代变化,显示出他在努力与时俱进。例如《物资交流



物资交流 仙游县博物馆藏

流》组画,有的描绘交易文具为扫盲服务,有的描写交换耕牛以发展生产,都很有那个时代的生活特征。

题材如此广泛,其中难度,在于作者不但得博览群书、博闻强记,还得对这么多人物与故事都有相当深入的研究,才能正确地传神写照。例如《公孙大娘舞剑器》,李耕不像别人画舞者那样手持长剑,而是挥舞两头打结成球的綵绳。他在《莱根精舍画论简略》手稿中解释说:“考剑与剑器不同,其剑器乃结綵成

球,为美人舞器也。”他是经过考证才这样画的,从中也可以看出他的创作态度何其认真与严谨。

又如《天女散花》一画,李耕不像一般画家将散花的天女处理成为立在空中或云端,而是让其走在宾客席间,这也是经过考证的。据《维摩诘经》“观众生品”所云:“时维摩诘室有一天女,见诸大人闻所说法,便现其身,即以天华散诸菩萨大弟子上。”显然天女不是飞在空中,李耕所画确实有根有据。20世纪末叶至今,古典人物画家普遍徒知画画,胸中墨水不多,有将“古人云”写为“古人雲”的,有将“米颠拜石”题作“东坡拜石”的,更反衬出李耕在学问上超逸群伦、秀出班行。

二、画技独特 自成一派

这是蔡若虹对李耕绘画的另一句题词^⑩,十分恰当。无论写意人物还是工笔人物,李耕的作品都与众不同且让人一目了然。他的写意人物画法明显得益于黄慎,特别是20年代的早期作品,如《张果老倒骑驴》,连仙翁的面部形象都像黄慎笔下的人物。所以徐悲鸿当时见到他的画,谓其“挥毫恣肆,追踪瘦瓢”,并以“奇拙”形容其画风,甚为贴切。不过,后来李耕又有自己的创造,成熟后的画风自成一派,与黄慎的差异显著,不再是“奇拙”可以概括全貌的了。仍能称得上“奇拙”的作品不是太多,只有像《十八罗汉》册页里的某些画幅和他



面壁九年 私人藏

临终前画的5件绝笔画才是。绝笔尤其典型,书画俱拙,正如他在《莱根精舍画论简略》中所记叙的那样,“画之脱者,其说有三……一是至老而反拙,有法变无法,毫无烟火气”。所谓“脱”,就是进入“化境”,是九转炼丹后的成功结果,常人难以达到。

除了这类作品,不好称“拙”。按文人画的标准而言,“拙”与“巧”、“熟”相对,与“生”为邻。李耕大量画作风格流畅熟练,近乎“熟”而非“生”、“拙”。上海美术评论家邵洛羊称李耕画风“奇古”、“古劲峭拔”^⑪比较接近。只是“奇”、“峭”有之,“古”也未必。因为李耕的人物,无论工笔写意都继承传统,笼统而言,当然是“古”的,但以文人画之所谓“古”的标准衡量,仍与“生”、“拙”为伍(如金农的写意人物方为典型)。我想只用“奇峭”二字,似乎更能说明他的画风。

奇者,主要表现在李耕人物的形象、造型与构图(包括写意和工笔)。无论是弥勒的胖脸笑容与便便大腹,还是达摩的白人形象与瘦长身躯,也无论是表情身段各异的“四快”人物,还是不同身份、不同故事的名人如移山的愚公、醉酒的李白、行吟的屈原、归钓的渔翁等等,形象与造型都很奇特,与众不同。他塑造得最成功和最典型的人物形象

首推弥勒,那五官经过夸张而变形的呵呵笑脸,实在令人过目难忘。其次是达摩的瘦削身影和深目高鼻梁额长颈的侧面,也富于典型性。

构图也是如此,他总是避免四平八稳的平庸布局,而以奇险取胜。经常采取主体处于画幅下方,大量留白,虚多实少以反衬主体的手法,例如《弥勒佛》、《屈原》、《春夜宴桃李园》和《李白大醉咏花图》等等。或者以对角线与斜线切割画面,打破对称与平实,例如《达摩像》、《一苇渡江》、《达摩面壁》、《虎背逃禅》、《画龙点睛》、《三仙醉酒》、《怀素书蕉》、《苏武牧羊》、《右军书扇》、《清江白发翁》等等,不胜枚举。“奇”往往近“险”,“险”则必“峭”。例如《罗汉下山图》,把一队各乘虎象与仙鹤的罗汉,画在峡谷中间,两侧峭壁对拱,构图“奇峭”至极,可以视为李耕此一特色的典型。有时为了强调“奇峭”,李耕不惜牺牲人物形象、造型的突出和完整,故意把他们的头部置于体现构图对角线的树干或山石轮廓上,例如《自锄明月种梅花》、《龙山落帽》、《驴背诗思》、《灞桥诗思》等等。

可以说,古典人物画的构图,最善经营者,19世纪首推任伯年,20世纪就数李耕了。无论写意与工笔,他们都收放自如、极尽变化。李耕在构图上受任伯年影响甚大,但任伯年的构图“奇”而不“峭”,李耕很善于学习,同时又博采众长,最后乃有“奇峭”的个人风貌。

峭者,除表现在构图以外,也反映在李耕人物画,特别是写意人物的用笔上。他的画风虽然可以追蹑黄慎,但黄慎以草书笔意入画,中锋突出,风格“狂纵”,李耕则以行草笔意入画,中、偏、侧锋并用,突出“奇峭”。此中用笔是个关键。李耕自幼学画壁画,养成画卷轴也裱在墙上作画的习惯,这使得他的用笔,比较可能向奇险劲峭发展。因为平放在案上写字作画,笔锋较好调整到与纸面垂直,便于产生中锋效果,中锋用笔所画的线条浑厚沉着、雄健有力;而立在壁上作画,笔锋垂直久,腕部容易疲劳,于是自然会中、偏、侧锋并用,起止或露锋、或藏锋,如此产生的线条效果是速度快,变化多,峭险多于平正,劲利多于浑厚,这在《屈原》、《观音》与众多达摩和弥勒的立像上,表现得最为显著和典型。如果李耕不是悬壁而画,就不一定会这样用笔。他临终的5幅绝笔,是平铺在病榻上画的,用笔就多为中锋,可资证明。

李耕的“奇峭”用笔还和他善于组织人物身上的衣纹有关,这一点明显得益于他兼工民间雕塑。中国传统雕塑具有很强的绘画性^⑩,衣纹尤其典型。中国雕塑不像西方雕塑那样要先做立体草稿,而是在纸上画白描稿,或直接在硬质材料上用毛笔画稿,再经雕塑而成。这种做法,可以大大加强作者对衣纹结构的理解,所以李耕画人物衣纹极为娴熟(反过来,画得娴熟也使他的雕塑受益,衣纹都极流畅优美)。线条长短、曲直、粗细、疏密等等变化多端而又节奏紧凑,更增强用笔奇险劲峭的艺术感染力。

同时,这样娴熟的衣纹组织和用笔,又必须以娴熟的人物造型功夫为依托,像他那样正、侧、背形象,行、坐、卧体态以及各种动作无不得心应手(这无疑也得益于他善雕塑),

才能做到他在《菜根精舍画论简略》手稿里所要求的“起手胆要大,神要凝,如壮士演武,心手相应,见此意到,可以落笔,挥毫飞舞,若龙腾空,蜿蜒活泼空中,始称描写工夫”。

李耕写意人物画的用笔形态有粗有细,有的接近逸笔和兼工带写,与黄慎也很相似,原因在于他们都兼善工笔。李耕的绘画生涯始于壁画制作,民间壁画传统都是以工笔为主。工笔也是广义的,十八描线条可以有粗有细,例如铁线描较粗,游丝描较细,兰叶描、战笔描等则有粗有细,都视创作需要和画家的艺术个性而定。“工”的程度也有不同,可如顾恺之之细密,也可如吴道子之疏放,李耕则兼而有之。他从小受教于家长,就谙熟十八描。及长又涉猎贯休、梁楷、唐寅、仇英及闽籍的华岳、上官周、黄慎乃至莆仙籍的曾鲸、吴彬、杨津等古代名家的工笔画法,所以他的工笔人物描法众多,在20世纪古典人物画家里也属罕见。代表作如《十八学士登瀛洲》、《十八罗汉》、《面面是佛》、《春夜宴桃李园》、《天女散花》等等。由于他善画写意,工笔又常寓写意韵味(例如《五百罗汉长卷》),因而虽工而不板刻,且都统一在“奇峭”的个人风格里,特征非常鲜明。

李耕除精人物外,也善山水花鸟。山水画风格与人物画相同,也很“奇峭”,例如《麦斜咏雪》、《鲤湖飞瀑》、《山水四条屏》等,因此在为人物配景时很协调。在历代的古典写意人物画里,背景都处理得比较简单,只有任伯年

和李耕把背景画得很丰富,因为他们都兼善山水画。有时山水背景的分量超过人物(例如李耕的《夏禹治水》、《持节牧羝》和《苏东坡夜探石钟山》)等,以至于有的作品甚至很难归类于人物画还是山水画。这种作风可能还与他们都来自民间,保留着民众的某些审美习惯,总是喜欢画得具体,看得明白有关。

李耕的花鸟画风格也和人物山水画相一致,这是画家成熟的必然结果,有的奇峭,例如《竹石图》,有的生拙,例如《菊》,皆耐品味。

三、画品率真 雅俗共赏

画品犹如人品,是绘画的品格。人品是由先天个性与后天修养熔冶而成的,画品也是由画家的天赋个性与艺术修养所组成,所以常言道“画品即人品”,人品不同,画品也会不同。李耕出身民间,本来就保持着劳动民众的纯朴率真天性,再通过自我完善人格修养,人品和画品都很率真。“率”是爽直,“真”是诚恳。司空图《诗品二十四则》谓:“惟性所宅,真取弗羁,拾物自富,与率为期。”诗如此,画亦如此。惟其如此,李耕的画才能雅俗共赏。

李耕的观众基础是普通老百姓,那是从小画壁画就得



刘海(木雕) 私人藏

依靠的“衣食父母”，题材的通俗性非常显著。特别是佛道与民间信仰中的那些弥勒、观音、八仙、罗汉与福禄寿三星，以及表现人体生理需要的“四快”，最受民众欢迎。但仅仅以题材去讨好民众未必有效，他们之所以深受欢迎，是因为这些作品，都像一位爽直诚恳的博学先生在向观众津津有味地讲故事一般，虽然语言是夸张变形的、奇峭生拙的，但却生动谐趣而真诚（不像当今的许多古装写意人物都是歪脖子斜眼睛装腔作势），因而令人陶醉，很有艺术魅力，很容易受到普通民众欢迎。这就是画品的意义与作用，它实质上决定着画家的艺术命运。

李耕这种画品同样也受到文化程度较高的社会阶层的欢迎。原因在于“率真”，“率真”在诗品里本指“疏野”，用在画品上意义相同，是文人画才可能有的一种品格。《诗品二十四则》很形象地解释“疏野”为：“筑屋松下，脱帽看诗，但知旦暮，不辨何时。”具有庄禅的意味和境界。李耕深谙庄禅哲理，在他的作品题款诗文里都时有反映，这种修养会很自然地熔冶到他的画品中，成为“雅”的要素。所以在他自己所喜爱的文人高士题材的表现上，固然很“雅”，在深受民众欢迎的通俗化题材表现上，仍不失其“雅”。

画品的修炼，是必须有目的有选择才可能优异的，杰出的画家都有自己的画品追求。李耕是由民间画师转变为文人画家的，他在适应民众审美需求的同时，很注意追求画品之“雅”，以便适应文化层次高的人群需求，从而达到雅俗共赏，最大限度地扩展他的艺术受众。他在《菜根精舍画论简略》手稿里写道，“书画之间有五个雅”，“名曰大雅、高雅、典雅、隽雅、和雅也，所以作书画者俗气不去，则雅不生”；“作者须知甜邪赖俗四个字之外，有八个病处，即俗气、匠气、火气、草气、闺阁气、蹴鞠气、稚气”。这些都是就艺术观念、形式语言与绘画品格的自我修炼，并且获得成功。例如如他画得多而快，却能做到熟练而不“甜”、“俗”，奇峭而不“邪”、“赖”（通“癡”，即恶癡），更与“八病”绝缘。

此外，他的脱“俗”办法还包括：第一，扩大以文人士大夫为主体的历史人物、掌故与文学作品为题材，如上文所述；第二，在通俗题材里，借助题写诗文，提升文雅画品。这正好发挥他诗书画兼善的优势，或者应该反过来说，他觉悟到要提升画品，除了加强文化修养，兼善诗书画外，别无他途。他的书法在继承传统的基础上，也体现了自己的个性，尤其是行草，险峭多于平正，和他的写意人物画极相配套。诗也如此，例如题《渔家乐》云：

“和平地没有风波，不负隔江招饮多；
酒后每从丝与竹，蒿芦深处叶民歌。”

“叶”同“协”，此处为“和”意，首句以散文入诗，清奇突兀，非如此格，难于自题他的绘画。他的题画诗在很大程度上，比题款书法更能帮助作品脱“俗”。因为在他追求高雅画品的时代，观众中懂诗文的旧知识分子和普通读书人还很多，如果仅仅题得一手好字而不会题诗（哪怕是恰如其分地借题），是登不了大雅之堂的。读者要深入理解李耕画品“雅”在何处，不可忽略他的题画诗，如题《弥勒像》：

“心广体便，双手结缘；时时欢喜，是笑是禅。”
“无罣无碍，无有恐怖；微笑拈花，如是觉悟。”
“皆大欢喜总是钱，莫将钱眼打秋千；
此身已解金钱劫，一笑婆婆自在天。”

这些佛教哲理，既反映了李耕自己的文化修养与精神境界，使画品提升到“雅”的层次，又对观众进行潜移默化的心灵教化作用，是很有积极意义的艺术创造。而在看似通俗的“四快”作品里，他更以题画诗来完成它们从大俗到大雅的品格转换，例如“读书砥行，励志养高；我腰不折，笑莫如陶。”（见《呵欠》），又如“石床斜倚对溪山，非辱非荣身自闲。搔首向天搔背坐，苍生痛痒总相关。”（见《搔背》）。这些题跋寓意高深，点石成金，关乎人格道德情操的修持，避免流于单纯滑稽博粲的浅薄与庸俗。

限于篇幅和能力，以上浅析，可能还不足以说明李耕是20世纪中国古典人物画第一家而令人信服。这仅仅是我的个人浅见、一家之言，也不足为他在画史上定位，这需要经过学术界广泛的争鸣讨论，获得共识与公认才能算数。但愿这本画集的出版，能够推动对李耕的研究，使他的艺术灼灼生辉，永垂画史。

2005年8月于厦门大学艺术学院

（本文作者系我国著名美术理论家、画家、福建省美术家协会副主席、厦门大学教授）



渔家乐 仙游县博物馆藏

注释：

- ①见福建省莆田市老年书画艺术协会等编印的《李耕及其画派评介》。
- ②见拙著《吴道子·王维》，河北教育出版社2004年版。
- ③顾恺之《魏晋胜流画赞》。
- ④仙游李耕画院编印《李耕国画研究论文汇编》第二辑。
- ⑤《李耕国画研究论文汇编》第二辑《李耕年谱志概》。
- ⑥见2003年第1期《美术研究》拙文《现代院体画》。
- ⑦见1994年第3期《国画家》拙文《水墨写实人物画应当复兴》。
- ⑧见2004年第2期《美术研究》拙文《现代文人画》。
- ⑨本文所用李耕史料，均采自《李耕年谱志概》和海峡文艺出版社2003年版《莆仙文化研究》黄叶著《仙游画家二李评述》。
- ⑩见《李耕及其画派评介》及《李耕弥勒佛图鉴赏》。
- ⑪见1989年第1期《美术史论》拙文《试论中国传统雕塑的基本特点》。

名家谈李耕

2001年10月,“李耕画派暨莆田市书画展”在中国美术馆举办,展出李耕作品69幅,并邀请首都美术界名家举行学术研讨会。下面摘录部分在京名家对李耕艺术的评价。

文怀沙(国学大师) 我有一个画人物画的好朋友蒋兆和,他的画集是由我作序的,他在40年前曾告诉我,中国人物画最优秀的画家是福建仙游的李耕,今天看了画展证明他说得很对。以前我忽略了这位大师,今天算是补了一课。我快92岁了,感谢莆田市的组织者给我一个机会,让我有缘识泰山。

欧阳中石(首都师范大学教授、博士生导师) 李耕不仅精通人物、山水、花鸟,而且书法诗文也极其精彩,可谓集中国传统艺术之大成,使我大开眼界,佩服之至。

刘大为(中国美术家协会常务副主席、党组书记) 李耕是我国近现代传统人物画非常杰出的一位画家。首先,他在笔墨、章法等有很高的技巧;其次,人物、山水、花鸟的技法也很全面,作品题材广泛,内容丰富,他对我国的人物画有很大的影响。

杨力舟(中国美术馆馆长、中国美术家协会副主席) 现在有不少中国人物画家,只会画人,甚至片面地追求“傻丑黑粗”,不懂得配景,不重视全面修养,这对中国画的发展极其不利。李耕作品的展出,应该说对他们是个有益的启发和正面的答复,因为李耕不但人物画得好,山水、花鸟、书法、诗文等也很好。

孙克(中国美术家协会中国画艺委会秘书长) 认真研究李耕作品和他的生平,得出的客观结论是:李耕是近代出身于民间画师而终于跻身中国画艺术殿堂的出类拔萃的传统人物画家。

李耕的传统佛道人物画技巧,得益于自幼师承家传和观摹学习寺庙历代壁画。他在艺术成长过程中,既汲取古人之长,丰富提高自己,如向黄慎的人物画学习以狂草入画的流畅恣肆的笔法,又避免黄慎的“笔过伤韵”的习气之弊,还注意观察生活,从现实人物的不同特征,酝酿组合具有典型性的形象。这方面最突出的是他塑造的号称布袋和尚的弥勒佛形象。李耕积多年之功创作的长卷《五百罗汉图》,较之于历代流传的佛道画粉本,如《八十七神仙卷》、《送子天王图》、《朝元仙杖图》以及寺庙石窟中等作品,确是无愧于古人的杰作。

李耕的文人类型题材之作,显示他成熟的文人写意人物画家的面貌,如他笔下的苏东坡,流露出潇洒超然的风神和旷世的才情,显然他画东坡着木屐戴斗笠是扶醉归来的情趣,形神兼备,在历代画东坡之作中也属绝唱。由于他的人物画极为纯熟,画风又泼辣雄肆,不但为晚清以来文人仕女人物画的局促懦弱的画风所无法相比,即使比诸黄慎的人物来,也是得其雄放而去其犷悍,得其流畅而去其习气。因此我们说,李耕的意笔人物在近代独具一格,堪称任伯年后一大家。

李耕的工笔画仍透出其比较工细的特征,但与传统工笔只重细谨阴柔的画风不同。李耕的细笔人物画线描如铁划银勾,在严谨的造型之外,仍具有奔放流畅,收放自如的风格,人与景之间结合恰当自然。这方面成功之作,我见到的有《十八学士登瀛洲》、《昭君出塞图》、《春夜宴桃李园》等,画幅并不很大,但功力绝高、技法娴熟、情景交融、意境深远,毫无疏落之处。才华修养功力俱佳如李耕者,确乎难得多见。

纵观历史和研究美术创作的规律,我们对照李耕的成就便可知道他在美术史上应该占有的崇高地位。

刘曦林(中国美术馆研究部主任) 李耕先生是研究近现代美术史不能回避的画家,但是过去对他一直没有深入研究,许多机遇都错过了。上世纪80年代,仙游有一个活动我没能够去,感到很遗憾,直到今天看了李耕先生的画展方略觉平慰。

福建是有文脉的,画家也很多,仙游有二李(李耕、李霞)。我想这也是现代画史不能回避的现实。前不久,我拜读了黄叶《论李耕国画艺术的平民思想》一文,对李耕先生加深了认识,他从平民的角度来写李耕,这种研究成果和展览成果同时出现,我想是非常有意义的一件事情。

我对李耕先生的人物画一直很感兴趣,李耕描写人物形态神采非常自如生动。蒋兆和当年就称赞李耕的画“挥洒自如”。蒋兆和先生对李耕作品《通耳》很感兴趣,他自己也曾画过一张掏耳朵的画,取名为《一乐也》,应该是受了李耕先生的影响。李耕先生的画,充分体现了中国古代传统的优秀文脉、优良的人文精神。李耕出生在民间画师之家,他有平民意识,自然而然与当地老百姓结合在一起,他继承了福建的文脉及中华民族精神,这一点应肯定下来。对地域文化的弘扬研究,是现代美术史研究的需要,对李耕及其画派的研究,丰富了近现代人物画的历史。仙游已经有一个李耕国画研究所,并要建李耕纪念馆,这一点是值得大家学习的。

刘龙庭(人民美术出版社编审) 李耕先生的画有一股仙气、神气、灵气。人物画要讲造型,但更要讲神气。李耕画中的人物画与任伯年、陈老莲一样,不拘形似,更求神韵。古人说作画气韵第一,笔墨第二。李耕的人物在神似、神气等方面超过瘦瓢。今天我们要画画,若没有历史知识,没有具备一定的古代社会、风土人情、衣饰道具等方面的知识修养,没有对祖国传统文化的热爱,是无法画出这种感觉和气势来的。

李树声(中央美术学院美术史系教授) 李耕先生的画很有个性,首先他的线条跟别人很不一样。我已看了两次李耕画展,给我印象很深,那些仙佛人物到现在还经常活灵活现。他的画很深入,造型也有他的特点,敢于夸张和变形。再者是线条挺硬,这个硬我看用笔不完全中锋成分居多,在造型上他有自己的个性、自己的特点。

人物画

目 录

挥洒自如——略谈李耕的人物画
二十世纪中国古典人物画第一家——李耕
名家谈李耕

人 物 画

弥勒佛	1
郑家诗婢	2
举杯问月	2
张果老倒骑驴	3
达摩东渡	4
刘海戏蟾	5
六子戏佛	6
小红低唱我吹箫	7
八美图·西施 郑旦	8
八美图·飞鸾 轻凤	8
八美图·大乔 小乔	9
八美图·樊素 小蛮	9
何仙姑与刘海	10
吕洞宾与张果老	11
曹国舅与韩湘子	12
铁拐李与张果老	12
干将莫邪	13
犁破千顷绿	14
琴操参禅	15
天女散花	16
心广体胖	17
自锄明月种梅花	18
东山丝竹	19
铁拐李	19
钟进士驱邪图	20
富贵寿考	21
十八学士登瀛洲(之一)	22
十八学士登瀛洲(之二)	23
十八学士登瀛洲(之三)	24
十八学士登瀛洲(之四)	25
麻姑晋酒图	26
春夜宴桃李园	27
竹林七贤	28
十八罗汉	28
十八罗汉(局部)	29
陋室读书图	30
东坡笠屐图	31

三仙醉酒	32
观音菩萨	33
踏青得句图	34
虎背逃禅	35
屈原	36
心广体胖	37
螽斯衍庆图	38
钟馗	39
瀛洲学士(通景屏)	40
知章骑马似乘船	42
鞠躬尽瘁	43
醉八仙	44
虎背逃禅	45
柳母丸黑	46
孟母三迁	47
五百罗汉(局部)	48
苏武牧羊	50
面面是佛	50
面面是佛(局部)	51
唐明皇游华清池	52
开科取士	53
持节牧羝	54
洛下耆英	55
明月种梅	56
刘海戏蟾	56
木兰辞(连环画选)	57
渔	58
樵	58
耕	59
读	59
伯休不二	60
六子戏佛	61
怀素书蕉	62
右军书扇	63
梦游华胥国	64
一苇渡江东	65
夏禹治水	66
仁者寿	67
负薪读书	68
屈子行吟图	69
伯起四知	70
山水知音	71