











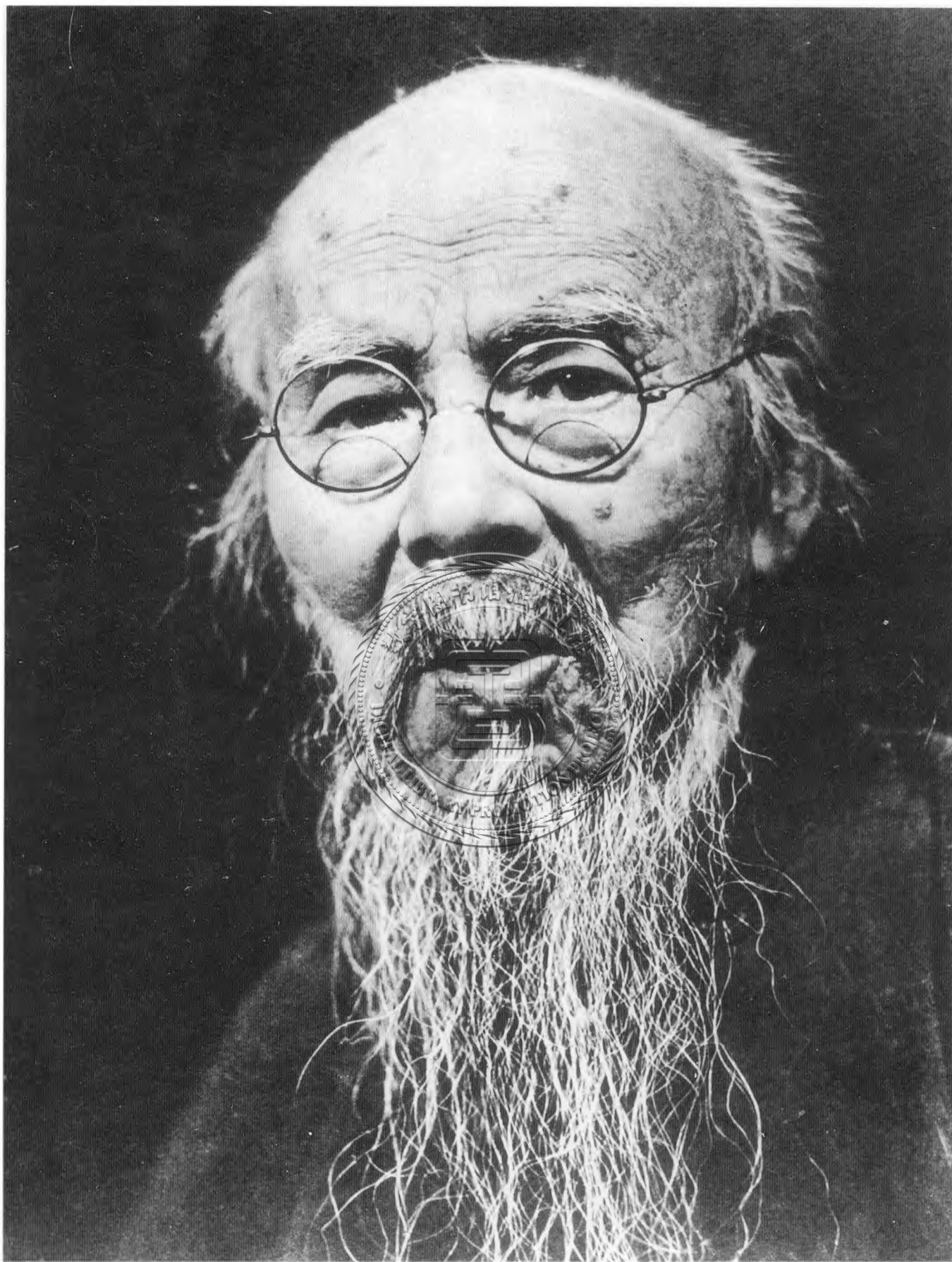
中国近现代名家画集

齐白石



天津人民美术出版社
锦绣文化企业





齐白石 1863~1957



齐白石论纲

刘曦林

在中国现代的画家里,惟有他获得了文化部颁发的“中国人民杰出的艺术家”荣誉奖状;惟有他获得了世界和平理事会颁发的国际和平奖金;惟有他被世界和平理事会推举为世界文化名人。

其实,他又是那么普通和平凡,只是中国几万万农民中的一员。他从民间走来,带着满身的泥土,走进了中国文化的核心,步入了文人画的堂奥,最后又魂归民间,用文人的墨汁浇灌了满园的芋头和白菜。

齐白石的贡献,并不在于承传了诗、书、画、印合一的文人画传统,而在于他从内涵上实现了文人画向民间化、大众化的转变,同时从形式上实现了由文人画的古典神韵向现代审美意味的转变。当他成了文人画家之后,也没有忘记他的农人本色,他仿佛是一个调皮的农村孩子,掬一捧乡野的泥土洒向了宣纸,又凭藉农人的智慧和幽默创造了那么多令人回味无穷的艺术情趣,为文人画增添了那么多活泼泼的生机。

在激进的改革派人物认为中国画已经衰败至极的情况下,当他们几乎宣判了文人画的“死刑”,认为只有西画的写实主义才可以挽救中国画的命运时,他的成功,显示了源远流长的中国画仍然具有顽强的生命力。中国画不仅可以在和西画的交融中获得新生,而且可以在中国画自身的基础上实现由其古典形态到现代形态的变革,文人画也可以在本民族的民间艺术的化合中放射出新的光华,以新的情和新的意,以新的形和新的色走向世界,征服全人类审美向善的心灵。

一 生平论

清同治二年,农历癸亥年十一月二十二日,即公元1864年1月1日,齐白石诞生在湖南湘潭杏子坞星斗塘一个贫苦农民之家,故后来自号杏子坞老民、星塘老屋后人、湘上老农,从不隐讳自己的农民身世。正是这位农民的儿子,这位从不忘记从不隐讳自己身世的艺术家的农人耕

作般的劳动态度在艺海里耕耘了将近一个世纪,又在他数万件艺术作品里自然而然地流露出农人的情趣和农人的本色。当他清醒地意识到一个农民的生活经历和审美情趣是他艺术生命所在时,才有了齐白石之所以是齐白石的人格和艺术的根本所在。并非是家庭出身决定论的辩证法,也并不以此作为认识所有艺术家的出发点,只有艺术家的特殊身世深刻地影响了他最终的艺术选择和审美倾向时,这个议题才显示出它应有的意义。

齐白石的故乡,是衡山以南的一个乡村。齐家的老宅背靠竹木葱碧的山丘。房前是油绿的稻田和簪满了新花的荷塘。田埂上芋头的大叶子天真得像一张张孩子的笑脸。一湾水塘平静得晚上照得出星星的倒影,这就是星斗塘,这就是齐白石艺术的故乡。齐白石就在那些山头砍柴、牧牛、背《千家诗》,在那些湾塘里钓鱼、捉虾、戏蛙……这位并不曾自觉地意识到什么是“深入生活”的人,当年也不曾意识到正是这美丽的乡村和童年的乐趣,给了他未来的艺术创作那么多灵感,那么多生机。贫穷的家境,使少年齐白石只读了一年蒙馆而中途辍学,因此,也从没有过入仕做官的愿望,也从没有过古代文人官场失意后的避世隐逸的心态。少年农家生活使他拥有的是对太平世界的向往,对腐败官吏的憎恶,陶然于大自然的乐趣,这些都在他日后的艺术中有过真诚的表现。

15岁起,齐白石走乡串户为人做木活达10年之久。作为木匠的齐白石,在其艺术的旅途上的真正意义,不仅是刀法的娴熟对于篆刻有直接的好处,不仅是将画谱中的形象用于木雕,在创作木雕新花样时培养了他敢于创新的精神,更重要的是,包括民间雕花之类的民间艺术陶冶了他的审美情趣,他也是民间美术的创造者。民间美术的造型观念、色彩观念,成为他衰年变法后在造型上、色彩上、审美情趣上变革文人画的重要参照。

26岁起,齐白石正式弃斧学画,参加诗社雅集。34岁之后,学习篆刻、书法。一个民间艺人走进了当地文人的生活圈,一个自称为“画匠”的乡间画师开始走上文人画打基础的道路。他不再是“芝木匠”,已经演化为白石山人。他初步走出了消息闭塞文化落后的农村,但是县城范围内的文化水平依然有限,他还没有接触到真正上乘的传统绘画和海派艺术的新风。青年齐白石已经显示了可以成为大艺术家的资质,但信息的量和质的限制还没有形成造就艺术大师的条件。

40岁左右至50岁,即1902年至1916年间,在他自称“五出五归”和家居7年的时期,信息量的扩大和质的提高,把他引领到一个较高的艺术层次,已经接近晚清文人画家普遍追求的艺术风尚,或者说已经走上了文人画的正路。但是,他还没有自觉地意识到艺术变革的规律,农民的守旧意识和一般的耕读自乐的文人意识,还不是现代知识分子的变革意识和个性解放意识。中年的齐白石还没有走进整个中国时代的大潮,还没有找到艺术中的自我,甚至还不敢想更没有发现他潜在着成为艺术大师的可能性。徐悲鸿说:“齐白石如六十而歿,湮没无闻。”湮没他的不仅是“五出五归”之后安居乐业的乡村环境,不仅是那种信息再度屏蔽的生存状态,还有一般文人画家尚没有自觉到的时代意识、变革意识和创造意识。

齐白石自1917年二进北京,1919年定居北京,结识了陈师曾、姚茫父等富有创造精神的文人画家,特别是陈师曾这位博涉古今中外的文化人,在文人画受到冲击时清醒地意识到文人画的价值,在新文化运动的潮流中又意识到文人画必将发生变革的艺术家。他为齐白石的《借山

图》所题“画吾自画自合古，何必低首求同群”的诗句，他劝齐白石改变画风的建议，是齐白石在乡野山村所听不到的声音，是“五出五归”中也没有获得的信息，是齐白石真正获得的从宏观上把握艺术规律的高层次的信息。正是这一声信息叩开了齐白石艺术的大门。当这种艺术变革的文化氛围和齐白石“正合吾意”的主观要求相一致时，齐白石的农人本色、童年生活、家乡风物，才源源不断地从笔下流出，他作为民间艺人的那种土味的艺术素养才被发现其真正的价值，他所具有的诗、书、画、印的文人画的全面修养方焕发出新的光华，他潜在的聪明才智也得到真正的开发。并不是说不进北京就没有齐白石的存在，但是当他和陈师曾结为知己，不仅和陈师曾，也和林风眠、徐悲鸿、蒋兆和等一批现代最伟大的艺术家建立了“君无我不进，我无君则退”的相互促进、共同奋斗的思想联系，已经结成了变革中国画的高层次的群体，改变了北京是“保守派大本营”的形象，也以他的艺术证实了民族艺术在自身基础上变革的可能性。他从民间走来，步入了文人画的殿堂，又从这殿堂魂归乡野，享誉世界现代画坛，这就是齐白石的生平，是他独特的生命流程和他的艺术之间的关系说。

二 修养论 独造论

在现代中国画的变革史上，齐白石被公认为是在传统自身的基础上变革的艺术家。当他由对传统知之甚少到深入传统的堂奥，由敬服于传统到胆敢独造，经历了两次大的转折，后一次转折是一次更重要的转折。

齐白石所走进和打出的这个“传统”，是中国文人画的传统。他不止是一个画家，而是兼擅诗、书、印的艺术家。所以在1956年手书的那篇自序中，对世人竟言其画，而不言其诗歌、印章艺术那么坦率地表示了不平。当他俏皮地自谓刻印第一（有时又说诗第一），诗词第二，书法第三，绘画第四时，对欣赏者可能是不公平的，但从姊妹艺术内在联系的角度而言无疑又是很重要的，这甚至于是我们能否“真知”齐白石的一种考验。当他重复地说“其在斯，其在斯，请事斯”时，是提醒我们注意全面修养的重要性，提醒我们注意民族艺术的综合性特征，期望我们这样来认识他，也这样从事艺术的实践。当然，诗、书、画、印的这种内在联系，民族艺术特别是文人艺术的这种综合性特征，并不是齐白石独具，把绘画成就放在末位的说法也不是由他开始。他的新贡献在于，他在这四个方面既分别地予以创造，予以个性的发挥，又将这分别的变革构成一股创造的合力，将富有新面目和自家面目的诗、书、画、印巧妙地统一在绘画的形式格局中，构成了齐白石丰富的艺术世界。因此，对齐白石诗、书、画、印的分述是必要的，而且，其每一门类的变化过程，指导思想，又反映着他艺术的整体追求。

家境贫穷，诗书无继，一度成为齐白石的困惑，故有“少不能诗孰使穷”之慨，又有“怕穷之脚诗人外”之叹，也因此敦促他于诗文格外下了些功夫。之后，作诗成了他抒发情感的内在需求，也进入了脱口为诗的自如境界。正如他在1933年自订《齐白石诗集》第二辑的自序中所说：“……夜不安眠，百感交集，谁使垂暮之年，父母妻子别离，戚友不得相见？枕上愁余，或作绝句数首，觉忧愤之气一时都从舌端涌出矣。平时题画，亦多类似，故集中所存，大半直抒胸臆。”这“从舌端涌

出”和“直抒胸臆”使齐白石的诗具有真诚自然和通俗的特色，别人讥嘲为“薛蟠体”亦任其评说。如其怀乡诗：“星塘一带杏花风，黄犊出栏东复东，身上铃声慈母意，如今亦作听铃翁”，乃其亲身经历的回顾和真切情感的表白，没有半点自矜风雅，更非正宗诗人所能道出。在自然美的陶赏中，他也与自然风物精神往来，吐出了“带醉扶栏看海棠”、“细看鱼嚼桃花影”、“潇潇一夜冷雨，白了多少人头”这样的妙句，和他的画一样有着丰富的想象力和浪漫的情思。1922年，齐白石曾言：“余年来作画，一画必题一诗，故诗之随意一如画也。”缘情而发，随意而作，幽默之思，乡风俗语，这是齐白石诗歌的特色，也是其画的特色，也是他的诗风和画风的一致性。

其书法，由学习馆阁体到学习何绍基体，转而受到盛行的北碑书风的感染，又学习魏碑、爨龙颜碑，特别是对《三公山碑》的崇敬，及对金冬心体的模拟，逐步增强了书法的力度、厚度和金石味，最终创立了个人大气磅礴的篆书，浑朴老辣的行楷和题画中经常出现的具有倾斜笔致的行草。尤其是篆书，以方笔造势，方中有圆，苍古处若碑，痛快处若奏刀治印，最具特色。虽然他钦慕徐青藤作画像写草书一样自然挥洒，深慨自己九十几岁还是像写楷书那样作画，但实际上，像写楷书那样作画，在那欲行而留的笔意里，在那些粗犷质朴的线条里，有着青藤所没有的凝重感和拙涩感。这是齐白石的个性所在，也是他表现农器和松树等形象的量感所必要的笔法。

齐白石的篆刻，曾学习丁敬、黄易一路，又倾心于赵之谦，并能得汉印精意，以攻玉凿铜之法，单刀直冲，“任意自然”，形成了个人阔笔豪放的刀风，形成了大疏大密、大实大虚相互照应的生动章法，较之书法，更具有胆敢独造的精神。齐白石自曰：“不为‘摹、作、削’三字所害，虚掷精神”，洋溢着他的艺术创造意识和不畏讥讽的胆气。而这种胆识和他特殊的印风的产生，有对变革规律的把握，也是以印表达他自己情感的内在需求使然。从来没有一个篆刻家像他那样在印文里坦率地表白自己的平凡身世，以及“故里山花此时开也”这类思乡深情，表述“功名一破甑”之类的品格，热烈地表现出“人长寿”的美好愿望。直抒胸臆的内在需求，像脱口出诗那样的创作作风，所需要的也正是单刀直入、痛快淋漓的治印风度。他曾说，篆印是件痛快事，故不泥于蚀削工艺，也“不愿做裹脚的小娘”。见过他当面下刀的弟子说，观其刻印，“如闻霹雳，挥刀有风声”，这当然也可以说是一种“写意”的治印作风，或者说，他用他的情感驱遣着他的刀笔，在分朱布白中奏出他心灵的歌。

在绘画上，齐白石表现了更加鲜明的变革、创造意识。当然，他对传统、对古代大师十分敬重，甚至说：“青藤、雪个远凡胎，缶老衰年别有才，我愿九原为走狗，三家门下轮转来。”由此可见这几位大师对他的深刻影响，但也可见传统也是他塑造自我的羁绊。变法前后的齐白石，在古人和自我之间经历过痛苦的拉锯战，而终将天平放到了自己的一边，并在反思古人和反思自己的过程中，立定了变法的决心。1919年，序《老萍诗草》时说：“余画数十年，未称己意，从此决定大变，不欲人知，即饿死京华，公等怜，乃余可自问快心时也。”又言：“获观黄瘿瓢画册，始知余画犹过于形似，无超凡之趣。决定从今大变，人欲骂之，余勿听也；人欲誉之，余勿喜也。”他已深深地体会到，画乃寂寞之道，抛却虚荣之心，画自家画才有真正的艺术，所以能将他人之骂、他人之誉置之度外。这意味着他真正意识到变法成功的愉快。他的画风就像他画虾那样一变再变，从学习别人的技法，到深入古人的堂奥，进而到近似古人、“我行我道”、“我有我法”的自由境界。

当我们分别地研究了齐白石在诗歌、书法、篆刻、绘画几个方面进行探索的过程,可以发现,这是个沿着文人画的路子全面修养的过程,也是学习古人、摆脱古人、创造自我的过程。他的艺术,“其在斯”者,既是诗、书、画、印从横向上相联系、相参悟、相生发的综合性的成就,也是诗、书、画、印分别的创造精神所构成的总体创造精神的合力和结晶。这是一个全面的修养和全面的创造,而创造精神、变革精神、自立精神更是修养之中的修养,修养之上的修养。

三 本质论

齐白石之所以是齐白石,就因为他曾经是或者说压根就是一个“乡巴佬”,按今天的话说,是一个勤劳朴实的老农民。当他具备了一定的文化修养,成为一名艺坛巨子时,他也没忘记他是一位“湘上老农”。实际上,他是一位有修养的乡下人,或者说是来自乡间的文化人。他是一位攀上了艺术高峰的农民,或者说是保持着农人本色的伟大的艺术家。在他那些精妙绝伦的艺术作品中,特别是在“衰年变法”之后的作品中,分明映照着他的乡心、童心和农人之心,这无疑都是其真心即本心的流露。

齐白石热爱他的家乡,就像农民离不开养育他的土地。他在自传中曾言及 57 岁即将离开家乡北上时的心情:“当时正值春雨连绵,借山馆前的梨花,开得正盛,我的一腔别离之情,好像雨中梨花,也在替人落泪。”过黄河时,又幻想“安得手中有羸氏赶山鞭,将一家草木过此桥耶!”北上仓皇,离愁万端,“南望故乡,常有欲归不得之慨”(王训《白石诗草续集》·跋)待他到了北京,艺术上的处境亦不好,自称:“我那时的画,学的是八大山人冷逸的一路,不为北京所喜爱……我的润格,一个扇面,定价银币两元,比同时一般画家的价格便宜一半,尚且很少人来问津,生涯落寞得很……”艺术上冷遇又和离家的愁怀痛苦地交织在一起,而极待艺术的变革和藉艺术排遣离乡的愁怀。当他听从了陈师曾的劝说,“自创红花墨叶的一派”,在这表面上的形式变革背后,是内在情思的变革,他再也不能用八大山人表现八大山人情感的艺术语言,而必须找到表现自家情感的自家的语言。因此,“万里乡心有路通”成为拯救其艺术生命的渠道。这“红花墨叶”并不是什么纯形式,他负载着红、黑对比的热烈的民间审美观念,更负载着内在的追求,这内在的追求便是他的乡心,是“客久思乡”、“望白石家山难舍”(皆印语)的真实情感。当然,他不可能将一家草木赶过黄河带到北京来,但家乡的草木却作为一种自然信息随他来到北京,并化作艺术信息传达出来,以实现其心理平衡。他刻了许多寄托着怀乡之情的闲文印,这都很难说是些“闲文”,而是自抒胸臆的第一主题。

在古人从未入画而他自己却反复表现的《柴筴》之一幅中,右题“余欲大翻陈案,将少小时所用过之器物一一画之”,情犹未尽,又题新句 56 字:“似爪不似龙与鹰,括枯爬烂亡钱轻(自注:余少时买柴爬于东郊,亡齿者需钱亡文)。入山不取丝毫碧,过草如梳鬓发青。遍地松针衡岳路,半林枫叶麓山亭。儿童相聚常嬉戏,并欲争骑竹马行。”这样的创作冲动是那么自然,与之相呼应的如椽大笔和奇绝构成也得到最充分的发挥。在那幅有名的《牧牛图》里,那位着红衣白裤的赤足牧童就是他自己童年生活的直接写照,题画诗是“祖母闻铃心始欢(自注:璜幼时牧牛身系一铃,

祖母闻铃声遂不复倚门矣),也曾总角牧牛还。儿孙照样耕春雨,老对犁锄汗满颜。”这诗和画,既有对自己牧牛生活的回忆,对祖母日日盼儿孙早归的亲情表现,也是当时他对仍在耕种的儿孙的牵挂,如同他为亲人所绘的作品中那些充满了人情味的题诗,这种情怀当然也不是青藤、八大的人生感受,也不是可以用那“冷逸”的一路画风可以传达的情愫。这恐怕正是石涛所说:“古之须眉不能生我之面目,古之肺腑不能安入我之腹肠,我自发我之肺腑,揭我之须眉”的真谛所在。

乡心伴着童心,童心也总是乡心。围拢在一起的青蛙,就像是开故事会的一群顽童;画小鱼围逐钓饵是“予少时作惯之事,故能知鱼”;他画那些黑蜻蜓、红甲虫,是他还记得乡里人叫黑蜻蜓作“黑婆子”,叫小甲虫是“红娘子”。这正是农民眼中的草虫,农民的审美情趣。如果说,在这类作品里,是他的恋乡情结和童真情趣的自然流露,那么,是否可以说“以农器谱传吾子孙”的愿望是种有异于“诗书传家远”的农民意识的自觉表白呢?当他画白菜辣椒时,不仅有感于红与黑的对比,同时也表达了“牡丹为花之王,荔枝为果之先,独不论白菜为菜之王,何也”这样的愤愤不平;他在有关画白菜的题句中,所表示的“不是独夸根有味,须知此老是农夫”、“不独老萍知此味,先人三代咬其根”,不正是《农耕图》中那位老农的自白吗?实际上,这正是齐白石对他的本色、本质毫不掩饰的自我肯定。

齐白石这位从来没有入仕愿望,也没有入仕无能而隐居山林的逸情,他懒于应酬,不管闲事,与世无争,甚至于“一切画会无能加入”(印语)。他始终以一种纯真的心,沉浸在艺术的体验之中,沉浸在他艺术的故乡里。他的乡心、童心和农人之心的流露,他艺术中的乡土气息,根源于他的劳动生活,都根源于作为“农夫”的本质。当他在艺术上走投无路之时,是虚假地因袭八大山人的情感所必然遭到的碰壁命运,实质上那是自己的心态与过去的文人之间不相谐和的结局。当他认定“此老是农夫”、“万里乡心有路通”的时候,早年储备的自然信息,源源不断地奔来腕底、舌端、刀锋,化作了新的信息,并必然地抛弃了古人表达古人情感的艺术手段,创造了表达自己情怀的艺术语言和艺术形式。也因之,齐白石的衰年变法不仅仅是一场变法,而是以意变为中轴的意变和变法共进的过程,也是自我觉醒和自我把握的一场革命。他艺术中的乡心、童心和农人之心的真诚流露,是他这位有文化的农民,或者就是被人骂作“乡巴佬”的艺术家的真心和本质的艺术的表现。正是在这诸多的意义上,齐白石的本质论,即其自我论,齐白石的变法论,亦即其意变论,或者说齐白石的本质的表现是“衰年变法”的深刻底蕴。

四 思维论

一只青蛙被水草拴住了后腿,另外三只暂不救助,坐而旁观;两只小鸡争食一条蚯蚓,但又免不了“他日相呼”;一只老鼠跳到秤钩上戏耍,画家谑其“自称”……齐白石的这类作品令人拍案叫绝,不知他有着怎样一个大脑?他怎么能有这样的艺术构思?这种趣味,不像古代文人画家的艺术趣味那么高雅,但又有着那些高雅的趣味难以替代的魅力。它带点土气,又有一点孩子气,还有点不讲理,然而又处处合于艺术的情理。这当是老人的一片童心和乡心,但是只有这片乡心和童心还不够,还要看他怎样艺术地处理这些题材,怎样把这些普通的艺术素材转化为感

人的艺术形象。

在欣赏齐白石的画时，可以感觉到他是把山川、草木、鸡鸭鱼虫当作有生命、有情感的人来画的，“他日相呼”的两只小鸡就是两个今日吵架明日和好的孩子；《自称》中的鼠儿不就是生活中喜欢量体重的孩子吗；把青蛙拴住一只腿，看他怎样地呼叫挣扎，这本身就是阿芝早年的恶作剧。这种思维方式和他作诗的思维方式是一致的，和他诗歌中把春雨梨花视作垂泪送别是一样的构思方法，它不仅是拟人的，而且是倾注着情感的拟人化方式，即齐白石自谓“一代精神属花草”的寄托。特别是在那些小鸡、青蛙、蝌蚪、麻雀、老鼠这些小动物身上，最见“老小孩”的天真、可爱。诚如李贽所言：“夫童心者，真心也……若失却童心，便失却真心；失却真心，便失真人。人而非真，全不复有初矣。”另外，在他的笔下，现实生活中的害鼠奇迹般地变成了审美形象，这和民间艺术中把吃人的猛虎变为审美对象是一致的。就像几乎每个孩子都曾听母亲唱过的“小老鼠，上灯台，偷油吃，下不来”那首歌谣一样，现实生活中的有害动物身上，也有着在造型上、情状上可爱的一面。当民间剪纸艺术家设计着《老鼠娶亲》的故事时，当齐白石不厌其烦地画着小老鼠时，正是中国的民间艺术家化丑为美的天才想象的产物。齐白石诚然有着“寒门只打一钱油，哪能供得鼠子饱”这种对鼠子的憎恶，但更多的是玩赏鼠子的乐趣。当他画出一只老鼠咬着另一只老鼠尾巴这个造型时，也忍不住写下了“寄萍老人新造样也，可一笑”。从这类作品里，看出这位从民间走来的艺术家，根子里保持的民间艺术不仅是拟人化的，而且充满了逗乐子的那种艺术的幽默。

齐白石是位很尊重生活真实的艺术家，他没有见过的东西不画。同时，他又是敢于突破生活真实的艺术家，是花鸟画家里最具浪漫诗情的一位。92岁那年，他画了两幅《荷花影》，又像哄小孩子那样让李苦禅、许麟卢两位弟子抓阄儿各得一张。一幅荷花下弯，一幅荷花上弯，有趣的是两幅中，荷花的倒影总是和荷花的本身一样不合理地朝一个方向弯曲，都有一群蝌蚪去追逐只有岸上人能看到，而水中的蝌蚪根本不可能看到的荷花的倒影。它是那么不合于生活的情理，而又备受欣赏者的喜爱，就在这不合于生活科学情理，而恰合于艺术情趣的思维中，照见了齐白石那颗浪漫的心，和“超现实”、“超科学”的艺术思维。

齐白石善用比喻，也善于含蓄处理。他画《发财图》，以算盘为形象契机，那种在“仁具”中包含的“欲人钱财而不施危险”的祸心，较之财神爷、衣帽、刀枪之类是含蓄的，意味更加深长。他有感于官场的腐败时，以不倒翁作为象征性形象，通过谐音、谐趣生发出来的讽刺意味，远比直接描绘一个赃官形象来得更加深刻有趣。这种漫画式的思维，绝妙的幽默，是他在那个不能直接反抗的环境下，所表现出的机敏。有时候齐白石又为我们留下了一些谜语式的作品，把我们带进了一个玩味不尽的迷宫。盘子已经空空，仅仅一只苍蝇，这幅画决不是单纯为了形式上的工写对比，但作者却不明说他的创作意图，只留下了“能喜此帧者他日不能无名”的题句，让每个欣赏者接受这幅画的考试。

文学家樊樊山夸齐白石的诗“意中有意，味外有味”，他的画亦有这种诗人思维的妙趣。这位既是画家又是诗人的艺术家，常常以耐人寻味的诗和散文式的句子，生发出那画外的画，味外的味。他描绘的夕阳疏柳、泊舟晒网之景的山水画，画中无人，题画诗里有人——“网干渔罢，洗脚