

中国画坛

经典

学术

交流

研讨

鉴赏

6

由文人画的命运看当代艺术的发展方向

速写人生

通灵入神的手笔

韩美林谈艺录

要真实 也要笔墨

画到中途

道法自然 自然而然

大家风范

重建花鸟画的审美价值

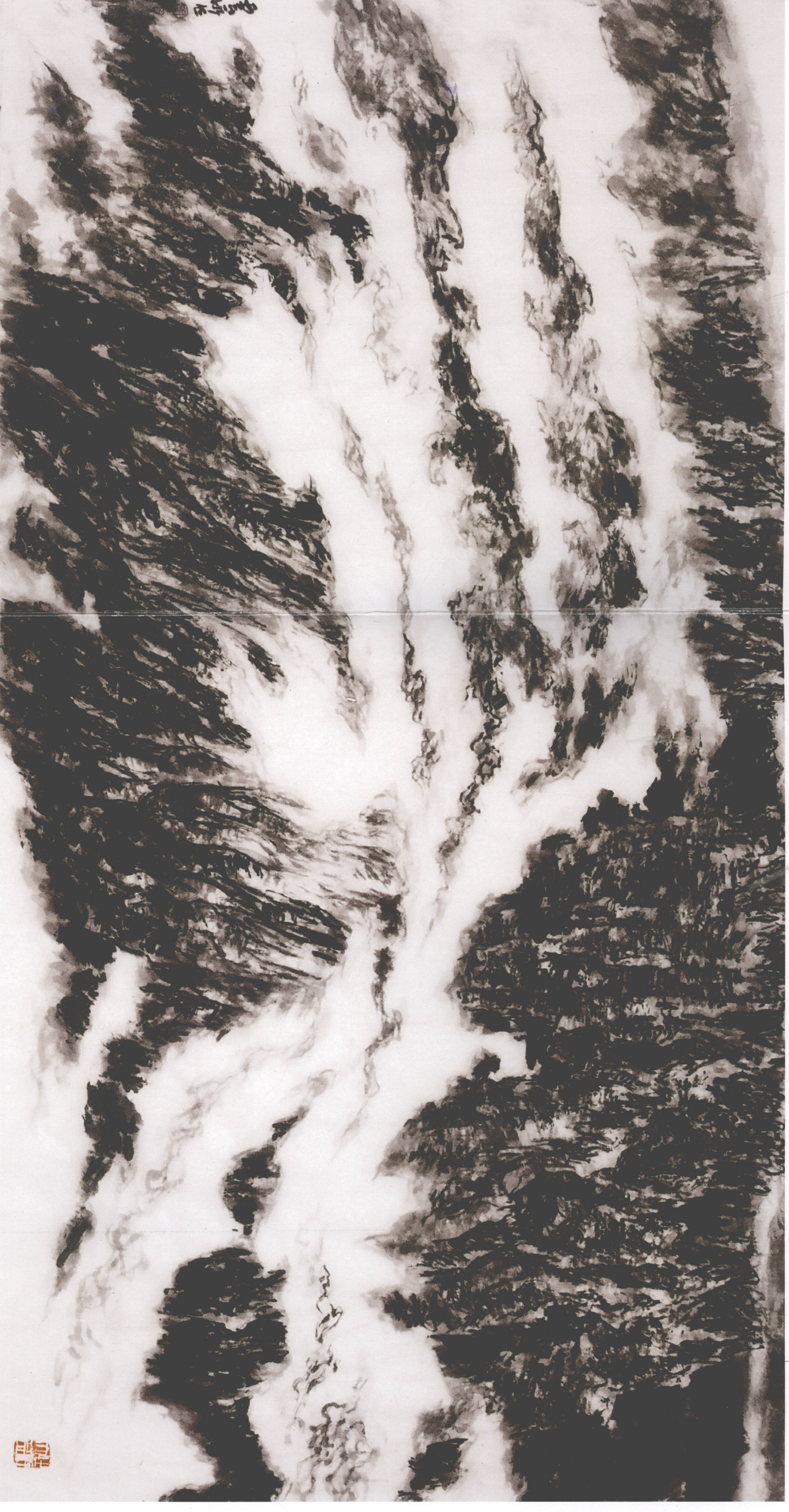
水墨民谣

写意牡丹

赏析悲鸿画「奔马」



學苑出版社



胸中一段奇 125 × 250 厘米 吕云所作

陆俨少作品

药农入山图 34.5×88厘米 陆俨少作



经典艺术作品 从这里开始

主编 汪为胜



中国画坛



中国画坛

6

图书在版编目(CIP)数据

中国画坛(六)/汪为胜主编. —北京:学苑出版社,2006.4
ISBN 7-5077-2690-8

I.中... II.汪... III.中国画—艺术理论—文集
IV.J212-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第036963号

责任编辑:刘小灿

封面设计:任名书装

出版发行:学苑出版社

社址:北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码:100078

网址:www.book001.com

电子信箱:xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话:010-67675512、67602949、
67678944

经销:各地新华书店

制版:北京九如视点企划公司

印刷:北京爱丽精特彩印有限公司

开本尺寸:787×1092 1/8

印张:16

字数:20万字

版次:2006年5月北京第1版

印次:2006年5月北京第1次印刷

印数:0001~6000

定价:88.00元

出版 学苑出版社
编辑 《中国画坛》编辑部
主编 汪为胜

特约学术编委 (以姓氏笔画为序)

于志学	王 镛	邓福星
冯今松	刘文西	刘龙庭
孙 克	朱松发	刘曦林
吕云所	邵大箴	何水法
陈 醉	李宝林	范 扬
周韶华	赵力忠	徐书城
梅墨生	程大利	翟 墨

编辑

田培学	李华栋	赵燕侠
白小叶	周尊圣	王心刚

设计

任名书装 (Tel: 68157418)

监制

安徽天徽集团
丹东鸿润房产
三河文明大厦

编辑一部地址 北京市朝阳区朝阳北路 107 号
珠江罗马嘉园 45 号楼 1203

邮编 100025

电话 010-58627387

编辑二部地址 北京市通州区北关环岛
富河园 7-451 信箱

邮编 101100

电话 010-69546504 13520266962

网址 www.zhongguohuatan.com

目 录 (CONTENT)

中国画论

4 由文人画的命运看当代艺术的发展方向 崔庆忠

大师研究

6 速写人生 刘源
——读叶浅予 1936 年《旅行漫画》

传世经典

26 通灵入神的手笔 郎绍君
——杰出的花鸟画家张其翼

艺术人生

36 韩美林谈艺录 韩美林

画坛名家

56 要真实 也要笔墨 郎绍君
——郭全忠人物画的突破

68 画到中途 汪伊虹
——回眸与漫步

78 道法自然 自然而然 沈平
——锵哥大写意

90 大家风范
——众家评说梁占岩

画坛精英

102 重建花鸟画的审美价值 陈传席
——记贾平西及其艺术

112 水墨民谣 雒青之
——著名国画家黄少华的心象心曲

画家新作

122 写意牡丹 张葆桂

作品鉴赏

126 赏析悲鸿画“奔马” 余新志

作品选登

128 周韶华作品

封面 叶浅予 作品
封二 吕云所 作品
封三 陆俨少 作品
封底 周韶华 作品

由文人画的命运 看当代艺术的发展方向

崔庆忠

中国画是文化,有着自身的民族气质和民族精神内涵。作为一个中国画家,其创作应该努力去探讨中国画的文化性,探讨其东方审美意趣和更深层的民族意识。的确,在中国画中,文化的追求很重要,它是关于精神归宿的问题。但事情往往要从两个方面来说,一方面,中国画是一种文化,一个画家时时都要把中国画的文化感摆在重要的位置,要重视传统的经典样式和文化要求;另一方面,中国画的文化内涵不是固定不变的,它必然会随着时代的发展而不断地揉进新的东西,也就是说,每个时代有每个时代的不同的文化侧面。当代许多画家以风格和样式为指归,描摹徒有文人画形式的作品,画面中充斥和滥觞着文人画的审美趣味。应该说,这一点体现了一批画家力图对文化格调的追求。但是如果把对文化品格的追求看作是传统文人画的“专利”,就未免太机械和不动脑筋。文人画是中国画的最高形式之一,一个画家要追求文人画的艺术趣味就必须深入了解文人画的产生和发展状况。只有了解了文人画的产生和发展状况,才能够更加真切的了解文人画的审美追求及其艺术特点,才能创作出有一定文化品相和艺术趣味的好作品。

文人画是传统中国画的精要部分,要弄明白文人画,就应该先搞清楚是谁创造和主宰了传统文人画趣味?对于这个问题,答案似乎只有一个:旧式文官集团。说到文官集团,古代中国的主要政治力量应该是这一集团。的确,在漫长的中世纪内,中国一直是一个文人统治的世界。一个国家要靠武力来取得,靠文人来统治,这似乎成了中国封建王朝的一个原则。以读四书五经而走上社会统治阶层的旧中国文人,是中国封建时期统治者的主流。

文人治国依据的是儒家文化,在精神要求上又有着道家 and 佛家的要求,在处理问题上,主要依照的意识形态是以道德的力量来处理问

题。这和西方世界不同,西方世界重管理,重视科学,职业化和专业化是他们的要求或倾向。古代中国文人以传统的经典著作四书五经为必读之书,他们读了这些著作,在传统文化里打几个滚,就可以在仕途中摸爬一通。从唐代开始,一直到清代,都是这种所谓文官统治时代。

在古代中国,文官集团掌握着政治权力的同时又掌握着艺术趣味,他们既是艺术创造者,又是欣赏者。对于广大劳动人民来说,文人绘画并不是为他们服务的,文人绘画是为掌握政治权力的这一文官阶层服务的。掌握政治权力的旧式文人的艺术趣味决定了艺术的主流方向,换句话说,旧式文官集团的艺术趣味是传统艺术发展的主要动力。

20世纪以来,伴随着清政府的灭亡和资产阶级革命的开始,旧式文人开始逐渐退出历史的舞台,文人的地位也在逐步发生着深刻的变化。这一文人地位的变化对绘画有着很大的影响。对于研究文人画来说,考察19世纪末20世纪上半叶以来文人的变化是一个非常重要的问题,那是一个非常值得仔细研究的重要的阶段,一个旧式文人和新型文人共存的时代。

20世纪初,中国传统的旧式文人,最后一批由仕者而出的旧式文人还活跃在文化舞台上。但是也就是在这段时期,尤其是五四以来,中国第一批新型的知识分子开始登上文化的舞台。传统的旧式文人是从科举而走出的带有传统文人性质的知识层,在这个时期,作为一种文官集团的最后一束力量,他们也觉察到世事之变,在政治舞台上,一部分是极端守旧的保皇派,一部分是倡导变法的改良派,这是一批有着某种觉醒意识的传统文人,他们以康有为、梁启超、严复为代表。新型知识分子是一批从西方留学回来的新知识层,他们面对没落的封建王朝,强调的是斗争,是推翻旧政

权,建立自由民主的新政府。

在文化艺术上,由传统旧式文人走出的画家,一部分是沿着清末的和宫廷绘画合流的文人画亦步亦趋,继续着传统风格样式的艺术创作,虽然这部分画家真诚地努力,认真地创作,但是他们已经逐渐失去话语权力而沦落到一个很尴尬的地步。一部分,主张艺术改良,借西方绘画改造中国画,康有为就是此种主张的重要人物之一。但是,有新式教育而出的新知识层,提倡新绘画,注重科学,注重情感,注重独立自由的精神。如果说由科举出身的老一辈入仕而走出的画家还在做着对传统绘画形式和境界的捍卫的话,留学国外回到中国的新知识层画家如二高一陈已经开始进行改造中国画的运动,“调和古今,折衷东西”是他们的方针和口号,他们并为此作出了很艰辛的努力。

时至今天,中国的知识分子已经和过去的文官知识者有了巨大的差异。放眼当代中国画家,已经“学院化”和“专业化”了,已经不是占政治统治地位的文官集团,也不再是意识形态的控制者。

当代中国画家的主体是一批经过了扎实基本功训练的职业画家,有点和旧式画院的职业画家类似,应该说是一支专门化、职业化的绘画队伍。他们的主要工作就是创作和研究绘画,这和旧式文人执掌权力阶层但是却是处于业余状态的画家大不一样,在有旧式文人主宰的传统绘画上,中国画作品的文化性是第一位的,绘画性处于次要位置,一幅作品只要具有强烈的文化感,具有可供文人墨客把玩的文人趣味,就是一幅好的作品,至于其绘画性的高低不是评判一幅作品高下的主要标准。由于统治绘画艺术的是掌握政治权力的文官集团,因此他们是艺术评价标准的制造者,“重道轻器”是他们的主要表现,在这种标准要求下,可想画院中的许多有着很强绘画性的画家就没有多

少地位,更不用说古代从事壁画和漆画的画家了,这些画家被文人画家们称作“工匠”,我们常说的六大匠“木匠、石匠、铁匠、泥瓦匠、画匠、漆匠”其中就有画匠。

今天的画家已经不是传统意义上的文人,基本上是一批具有绘画功力的职业画家。他们是绘画的创造者,又是欣赏者中的一部分。他们的绘画知识受到了西方绘画的影响,他们的艺术趣味也已经不是纯粹传统的文化趣味,相反在绘画性上,他们都有着一套自己对绘画的认识。如果说,传统文人绘画是强调文化性为主,绘画性为辅的话,当代中国画画家在创作中首先强调绘画性,其次才是文化感,或者说,强调绘画性,又不失文化感。就这一意义上来说,强调绘画性为主,又不失文化感,就是绘画当代性的具体体现之一。

应该说,绘画队伍的学院化和专业化是当代画家的新特点。这一特点和传统旧式文人画家的不同必然带来绘画追求的变化,如果还一味地墨守陈规的话,中国画艺术的发展就很成问题了。不管怎么说,传统文人画在当代不可避免地要发生变异,但是并不就意味着传统文人画没有了发展的空间。所以,另外一个紧密相随的问题就是:今天,谁是传统趣味的文人绘画的接受者?换句话说,谁支持今天旧式文人艺术的发展?弄明白这个问题就会知道不作为主流的传统文人画为什么还有发展的空间。

如果真有其发展的空间,那就是因为还有传统文人画的接受者,既然传统文官集团这一接受者已经不复存在,那新的接受者又在哪里呢?应该看到,传统文人画的接受阶层文官集团确实已经不复存在,可以利用政治权力推广其绘画审美趣味的文官阶层缺失了。另外,新的文人知识阶层也已经不是传统意义上的文人阶层,大部分新型知识分子或学者并不是传统绘画的支持者和欣赏者,今天的一个具有博士学位的知识者可能对中国画的传统文化趣味一点都不明白。不是所有的知识分子都能够算得上是欣赏绘画的文人阶层,接受传统艺术的文人阶层是创造艺术知识、传授艺术知识、研究艺术知识的以艺术知识生产为专门职业的人。

具体地说,当代传统意义上的文人绘画的欣赏者是以下几种知识者:美术批评者、美术研究者、传统国学研究者和部分具有传统绘画功底的画家。这就是说,传统意义上的文人画

已经沦落到美术圈内的事情,它的服务对象除部分画家自身外,就是为数不多的一些从事美术研究和美术品评的一部分人,这部分人相对于广大知识层,只是一个小小的部分,还不是人文科学的主流部分,是文化的一个边角而已。这部分欣赏者有着自己经过培养和锻炼而形成的文化趣味,但却没有推广和在全社会消化的强势权力。政治权力阶层的缺失,导致传统文人绘画的地位处于边缘状态,接受传统绘画的文人阶层转化为失却政治权力的普通知识者,或者说美术研究者,这已经宣布了传统文人画已经没有什么发展基础和空间。

这从一个方面又说明了以文化性为主的传统绘画样式已经很难再代表绘画的当代性了。随着机械时代向电子时代的迈进,它必然要逐渐成为博物馆里的历史性文化的摆设,走向没落,是其合于自然的发展。不论有多少人,费劲把力的想试图让这一样式焕发新的青春,人老哪能再年轻,最多也就是个回光返照。因而,不管时下有多少人,将其冠以多少“新”与“后”的名字,搞多少行会和帮派,这对于文人画的起死回生,走回头路,都没有太大的和实际的当代意义,如果非要说出点意义来,倒觉得真是有一点悲剧性和悲壮感。

文人画在当代走向没落,并不是中国画文化的没落,相反,在这样一个电子信息时代,一个具有更强烈的绘画性的中国画艺术正在逐渐露出庐山真面目,一个国画新时代正在逐渐形成,又一个绘画文化的巅峰状态即将成为现实。

当代中国画,开始强调绘画性,但也决不会放弃文化品味的追求。看看大多有成就的画家,都是在绘画创作中注重绘画性的表达,在艺术探索上强调绘画作为绘画的意义,其作品又有着很强的文化品味和艺术格调。但对于众多画家来说,走向绘画性还不是自觉的行为,而是一种不自觉的追求。但正是这一不自觉的追求向着时代感靠近,指示着中国画发展的未来,这也正是一个当代国画家应该认真考虑和努力的方向。

何谓绘画性?绘画性,是造型,既含有具象的造型,又包含具有制作特征的抽象形式的探索 and 思维能力,却不是如同书法书写固定的符号样式的传统中国画一样,包含着更多非绘画的因素。就此而言,还中国绘画的绘画性,就是复兴中国绘画艺术的一个重要方面。概念

和符号的固定雷同,是绘画创造的主要羁绊,它从一定意义上,谋杀了绘画艺术。本来,概念符号式样的艺术,并不一定没有创造和绘画表现意义,但是当僵死和雷同和固定的模式、规范的符号成为不断描述和操练的事情的时候,绘画还是不是绘画,就成为一个值得深入思考的问题了。在此,并不是一个具象还是抽象的问题,因为具象和抽象的造型本身都还是绘画的,不过要把它们变成符号,成为一种“象形”式的语言,就已经不是造型意义上的绘画了。因而,不要过多地,执着于固定的符号样式,从造型出发,从自然的描述出发,发现由造型意义生发出来的属于艺术创造的艺术思维和创造理念以及其新的文化意义,才是中国画家需要认真思考和对峙的。

中国画传统的风格和符号化样式以及其传播文化概念化特征已经偏离了纯粹绘画造型意义上的艺术思维和艺术感觉,中国传统的文人画成为在符号描述意义上板结固定的象形语言。传统文人样式的绘画,已经沦为符号堆积的僵死的形式,本来属于绘画意义的绘画在漫长的风格和样式主义的锻造下,在概念符号化之中已经失去了绘画意义和绘画性。所以说,对于一个有理想致力于发展中国画的艺术家,他要将眼光回溯到绘画发展之初,尤其是属于绘画性意义上的绘画发展阶段,从那个阶段开始,探索绘画的种种可能性。要知道,今天的风格和象形符号意义的中国画,只是造型绘画意义上的中国画沿着一种方向发展的结果,从造型意义出发进行中国画创作,它有着更为广阔的发展空间。

当然,作为具东方特质的中国画创作,任何人都不能割断历史。一个中国画家在创作中,需要强调中国画的经典趣味、经典的形式和经典的美学要求,但是,在这里应该强调的是,中国画的创作强调经典样式,但又不要为此所累而盲目地重复文人画的基本样式。实际上,那是一颗被古人嚼烂了的橄榄,早已没有了味道。一个艺术家不论他运用什么样的艺术语言来表达自己对于人生、艺术、文化的认知,都不能忽视自己的感情、自己的情感,毕竟艺术是凝结着艺术家个性情感的东西,更不能忽视时代所赋予的新的表现方式和对艺术语言的新的认识。■

崔庆忠 中国艺术研究院艺术品鉴定委员会主任 副研究员

速写人生

——读叶浅予 1936 年《旅行漫画》

刘源



叶浅予生活照

1907年3月31日出生于浙江省桐庐县，自幼热爱绘画及民间艺术。中学毕业后赴上海，从事过广告、书籍插图、染织设计、舞台布景等工作，后主要从事漫画创作，并与张光宇等创编《上海漫画》周刊，主编《时代画报》，发表了长篇连环漫画《王先生》。抗战时期，成立并领导“抗日漫画宣传队”，致力于抗日宣传工作，并在香港主编《今日中国》画报。1933年以来，长期从事生活速写。1942年始，以传统笔墨创作人物画，为中国画开启了新的境界。1947年应聘执教于北平艺专，后历任中央美术学院教授兼国画系主任、中国画研究院副院长，并任中国美术家协会第一届副主席及第二至第七届全国政协委员。

1966年至1975年十年动乱中，蒙冤入狱，1979年正式平反，平反后将补发工资全部捐赠中央美术学院作为国画系奖学金。1988年将其个人大量画作、藏画、藏书捐赠家乡桐庐县，建叶浅予艺术馆。晚年虽多病体衰，仍坚持作画著书，并组织师生艺术行路团，深入生活，进行创作和研讨。终生从事艺术教育，并建立了一套中国画教学体系；同时勤奋创作，兼顾理论研究，以其多方面的艺术实践来培育新人，为中国美术事业作出卓越贡献，成为中国画一代宗师。他的大部分作品并藏中国美术馆、中国画研究院以及中央美术学院。

1995年5月因病逝世，享年88岁。

2005年酷暑时节，在叶明明老师处看到《旅行漫画》一书。叶先生1936年出版的这本《旅行漫画》，在先生的自传里有专文记述。70年后瞻仰到这本书，纯粹的造型语言仍然给人强烈的视觉震撼！

这本由上海杂志公司发行的《旅行漫画》，叶浅予先生集主编与编著于一身。暖黄色的封面、方开本、薄薄的50页，很适合阅读，实属漫画速写形式的旅行写生。全册内容由12部分组成，分别命名为饮食男女、女流之辈、未来的中国主人翁、秦淮河、洋场风景、新郊外的流民窟、戏剧人生、奇芳阁上的皮包水、舞蹈传习所、金陵世家、齐鲁风光、姑苏人物。每个标题包括数幅相关内容的漫画式速写，共计96幅。既然是旅行漫画，描绘地域从南到北，凡叶浅予1935年旅行所到之处，北京、山东、上海、苏州等地的风光人情都有表现。人物是叶浅予笔下永远的主角，男女老少，或单独造像，或集体描绘，既有名利场上的时髦人士，也有贫民窟里的劳苦大众。同时，出于漫画形式的需要，每幅画还配有一两句俏皮诙谐的话，点明形象所反映的人物性格或社会面貌。叶浅予将这批作品自称为“速写漫画”。隔着70年的岁月轮回，一张一张地翻阅他精选出的96幅速写漫画，时光仿佛又一帧一帧地回到叶浅予生活的那个特别的年代。

从出版时间上看，《旅行漫画》集中了叶浅予早期速写的代表作品。那时的叶浅予，还不到30岁的年纪，画漫画有10年光景，凭借连载漫画《王先生》闻名，此时正担任《时代画报》的主编。关于《旅行漫画》中作品的诞生经过，作者在《自序》里一五一十记述了来龙去脉。墨西哥漫画家珂佛罗皮斯（Miguel Covarrubias 1904—1957）1933年访问上海，以漫画闻名的叶浅予受到他的影响，拿起速写本，尝试用线描造型，画生活中的人物速写，以致画速写画到“乐得无可形容”。旅行到北

（上）和溥仪、王人美
（中）和何香凝
（下）和黄永玉



平时“平均每天消耗速写本一册”，等到蜗居南京时期，旅行速写素材已成为他绝佳的漫画题材。序言中，作者还解释了最初画速写的动因，“那个时期，我很想在连笔技巧上有所成就，五六百张画稿，至少对于以后作漫画的取材构图有点帮助”。显然，创作《旅行漫画》这个时期，叶浅予开始有意识将速写当作漫画创作的素材库。在《自序》的最后，作者用谦逊的口吻说到：“这本画稿，算是我从真实对象作漫画的一种尝试。”这种直接把速写原稿当作漫画创作的变体的“尝试”，继续了他一直以来对现实世界的关注，对叶浅予个人而言，



和周思聪



和女儿叶明明在一起



和父母合影

预示着一场极为重要的观念转折；这样的“尝试”，放到大的时代进程中看，则暗合了主导20世纪中国文艺发展的现实主义潮流。

《旅行漫画》中所选作品的创作时间在约1935年前后。当时，叶浅予和梁白波生活在一起。作为油画社团决澜社的少数女画家之一，梁白波在叶浅予的鼓励下创作的连载漫画《蜜蜂小姐》，后来也成为30年代的精品漫画。两个热恋中的年轻人，用叶浅予的话来说，“既是异性的同类，又是艺术上的知音”。叶浅予热衷的“连笔技巧”在《蜜蜂小姐》中被梁白波发挥到极致。因为梁白波的相伴，游北平的行程更是被叶浅予称作“一段终生难忘的最幸福的日子”。之后为了爱情叶浅予迁居南京，也实在是想冲出封建婚姻的枷锁，“这就是30年代的浪漫主义”！整本《旅行漫画》，从扉页到封底，自由大胆的线条充满视野，追随艺术家描绘市井百态的从容线条，看到的是艺术家独特的观察视角、高度概括的构图意识以及洋溢在线条交错之间的激情。《旅行漫画》中的作品，仿佛是叶浅予在借着上帝之笔画画，得来实在是自然而然！其人物造型夸张生动有趣，极具个性特征，避免了漫画的脸谱化，画的轻松自如，无雕琢做作之气。叶浅予在速写漫画中适度夸张的造型风格很容易让我们联想到20世纪初期、一战之前在德国兴起的“表现主义美术”（Expressionism Art），想起了贝克曼（Max Beckman, 1884—1950）和格罗兹（George Grosz, 1893—1959）笔下的线条与构图。

20世纪30年代德国表现主义美术曾借助版画的形式在上海广泛传播。叶浅予的漫画伙伴陆志痒（1910—1992）也擅画速写，很青睐格罗兹的画风。如今很难确认这些对叶浅予的

直接影响，然而我们在阅读时很自然的联想到德国表现主义艺术，也许是因为他们都表达了相似的对不公社会的愤怒。

20世纪30年代的中国社会就是这番景象，艺术家们承受着这一切，内心一再陷入深深的失望，精神上长期压抑难忍的痛苦和愤怒只能通过艺术创作爆发出来。这种愤怒通过绘画形式造成一股真正的冲击力量，使艺术造型和画面力量充满激情，构成了三十年代漫画中的鲜明深刻的讽刺形象，像叶浅予的《王先生》、《小陈留京外史》，张乐平的《三毛流浪记》，黄尧的《牛鼻子》，梁白波的《蜜蜂小姐》等等。造型的力量借助线条表现形式跃然纸上。这些线条有着强烈的感情渲染力，深深打动人心。这是一种揭开假面具、透视人们心灵的艺术。至今，重读这些作品，还能感受到他们诞生时的清新气息。艺术家手中的笔墨就像武器，铅笔和钢笔就是他们的长矛、尖刀和匕首。政治的威力虽然可以直接干预生活，而艺

术的影响却更为深远。通过这些艺术化的形象，一个时代的面貌被永远记载下来。

《旅行漫画》1936年出版不久，叶浅予的职业漫画家生涯被迫中止：中国进入八年抗战时期。叶浅予带着画笔和速写本离开上海，随着抗日漫画宣传队颠沛流离了大半个中国，从抗日漫画画到苗区人物、印度人物写生、“天堂开眼记”。直至1947年年底应聘执教北平艺专，叶浅予原创性地将速写课纳入中国画基础教学，由是，叶浅予进入他人生的另一个舞台。

《旅行漫画》1936年出版时印刷了2000册，至今没有再版。随着时光的流逝，我们这代人已很习惯地生活在21世纪。可是，看到70年前叶浅予的漫画速写，还是会由衷地惊叹，原因大概在于：好的艺术，总是可以穿透岁月，让人们深深感受其魅力。今天，还能看到如此纯粹的画吗？■

刘源 中央美术学院博士生



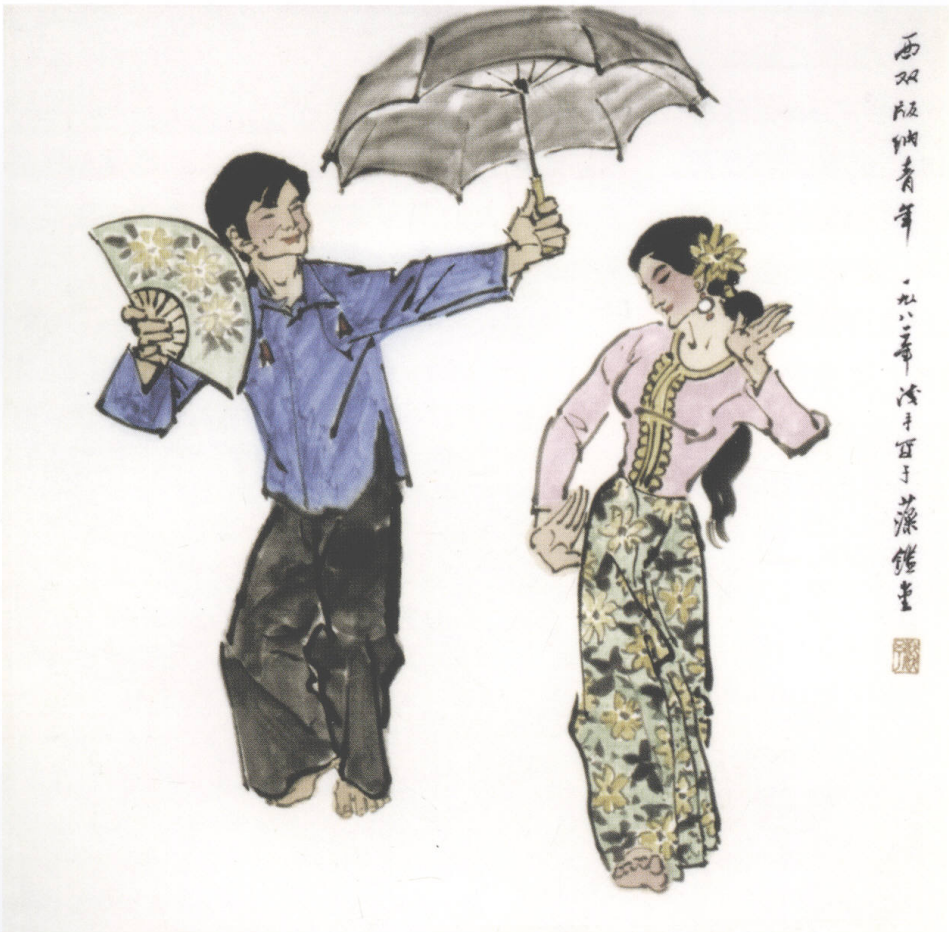
舞红绸 双飞燕 叶浅予作



扣弦而歌挥袖而舞 叶浅予作



夏河浪山节 叶浅予作



西双版纳青年 叶浅予作



海南与川西苗家相聚 叶浅予作



苗岭踏青 叶浅予作



在内蒙古草原上 叶浅予作



西双版纳泼水节 叶浅予作



敦煌飞天 叶浅予作



高原情 叶浅予作

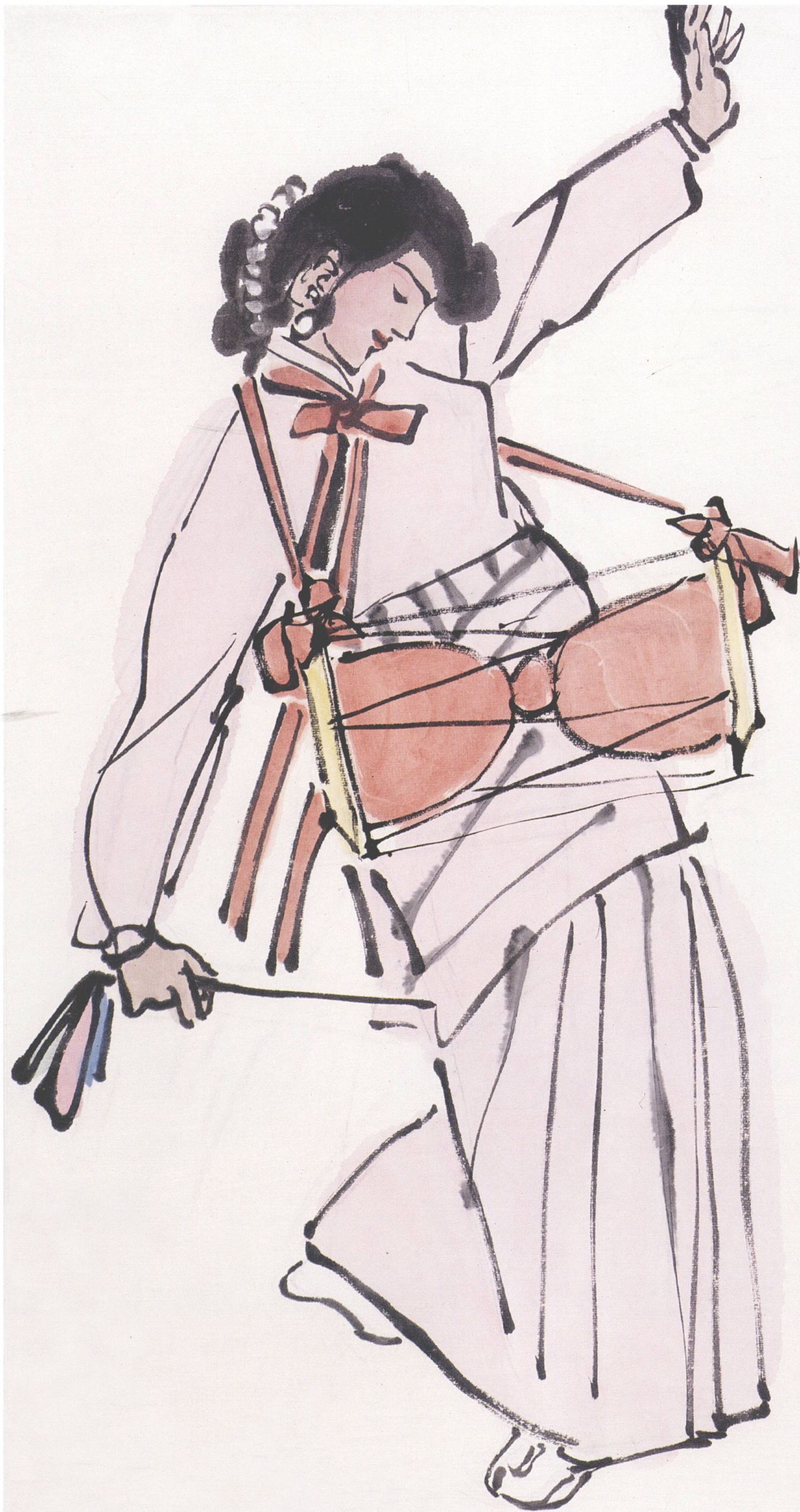


一九九一年浅予开笔作



献花舞
叶浅予作

延邊長鼓
一九九〇年
淺予寫于上海藝苑



延邊長鼓
葉淺予作



泼水节之舞 叶浅予作



西藏高原之舞 叶浅予作