

山泉鎮沙茶
花田用松筆
遊錫昌



1988 4

中國畫



中国 画 第 4 期 (总第 50 期)

编 辑: 北京画院《中国画》编辑部

出 版: 北 京 出 版 社

主 编: 潘 絜 兹

执行编辑: 孙 克 温 瑛

美术编辑: 孙 宇

图片摄影: 刘 含

国内发行: 新华书店北京发行所

制版印刷: 北京胶印二厂

国际发行: 中国国际图书贸易总公司

(北京 2820 信箱) 国外刊号: Q5

1988 年 12 月 定价: 4.00 元

ISBN 7-200-00663-1/J·1

(北京市期刊登记证第 32 号)



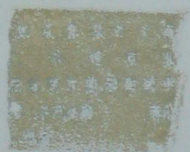
陈子庄先生《龙泉山水册页》25幅

SAM96/16

封面： 龙泉山水册 陈子庄



鸡 柳子谷



J222-7/8050

陈子庄论



衣

·还回

薛永年

秋园並世有南原，繁简虽殊各逞妍。

何必开拓度承继，石壶“阴法”胜前贤。

这几年，中国画界出现了两位“人去业显”的名家，一是南昌故郡的黄秋园，一是天府之国的陈子庄（南原）。他们生前在中国画园地上寂寞耕耘的硕果，终于奉献于愈来愈多的观者面前，引起了同行的惊异、感喟与沉思。

诚然，二人的艺术是迥然不同的：一繁一简，一幽邃一平淡；一以蓬勃灿烂心胸融于气象万千的山水，引人神往；一以平易近人的情怀沁入平淡简远的景色，沁人心脾；一以巨幅为胜，一以小品称能；一集古人之大成，自成家数；一以意运法，独辟蹊径。黄秋园力图站在前人成就的肩膀上，含英咀华；陈子庄则“若不蹈袭前人，而实阴法其要”。在对优良传统的继承发扬不停留于浅见陋识上，我以为两家是殊途同归的。对黄秋园，前已有文讨论，这里仅就陈子庄的艺术略作一列。

陈子庄的艺术，足资深思玩味者多矣，但有两点最为突出。一为新意蕴的平淡天真，迹简意远；二为新造型艺术语汇系统的朴素高妙，机趣天然。一以贯之者，则为见高识远，在艺术规律的掌握与运用上善于借古以开今。

(一)

多情小景颂家山，平淡天真意境难。

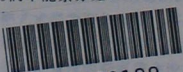
一片生机出“困厄”，董源未必胜西原！

陈子庄的山水小品，创造了当代巴蜀山野间平凡生活的动人情境，平淡而趣悠长。米芾当年以“平淡天真，一片江南”盛称董源，然而董氏刻时的《潇湘图》与《河伯娶妇》，又怎及陈子庄在自身困厄中奏起的盛世笙簧！

他大量的小幅山水，情随景迁，一图一境，一境一意，从不同侧面展现了令人醉心的田园风情。时见山村篱落，牛背斜阳；水畔农家，肥猪满圈；山城一角，人影斜于夜间灯火之中；山区小学，幼童络绎于校园内外；竹林茅舍，雄鸡鸣晓；山村夜读，一灯莹然；春江归渔，桃花红而远山黑；西山晚照，桐林黄而暮山紫；绿树人家，青瓦粉墙隐于浓荫翳翳；雨后桑园，一片青翠拥簇茅屋三五；双舟轻渡，水浅而涉明；夕阳柳堤，水温而树茂。等等，无不以细腻深挚的感情，创造了平凡而清新的画境。不难看出，陈子庄的山水，总是在平淡无奇的生活中发现诗情，进而升华为情意隽永的作品。此景此情，不仅为前古所无，在当代画家笔底亦不多见。

乍看陈子庄的山水，觉得有近乎林风眠之处。这是因为，在形色的运用上，他不象多数山水画家那么恪守传统，敢于“拿来”，甚至在题画中也承认“偶近西画之形色。”但是，像林风眠一样，陈子庄的山水小品也在意蕴上超越了一般的西方风景画。西方风景画与中国山水画，两者都是美，但前者写实后者尚意，前者重表后者得里，前者可使人投入自然怀抱，后者则引导人攀着于人生。陈子庄似乎在中西比较学风行之前对此已早有所见。他曾说“中国画为什么不叫风景画而叫山水画？是本于‘仁者乐山，智者乐水’”。“仁智之乐”的用典，出于《论语·雍也》，原为儒家的比德，至六朝宗炳则开始用以论述山水画创作中人与自然的关系。此后千百年来，中国的山水画便一直画江山而及于人事，“写貌物情”以“摅发人思”，总是在自行创造的第二自然中观照主体。这是因为，大自然既独立于人类的意识之外，又不能不是人们进行自然斗争与从事社会生活的环境，它联系着人们的理想、感情与愿望，自然也就成为了人们的审美对象。在山水画产生之后，适应集中表现人对自然审美关系的需要，创造情景交融的意境也便成了中国山水画创作的核心问题。早在唐代，张彦远便从创作角度总结了“境与会意”的经验。及至北宋，郭熙又从欣赏角度总结出：“装出目前之景，道出心中之事”的山水画意境的“景外意”与“意外妙”。一幅成功地创造了意境的山水画，诉诸观者的当然是可视的境象，但令人玩味无尽者则是孕于境象之中又溢出景色之外的情操与襟抱，感情与理想。创作者的寄情于景、托意于境，又自然会唤起观者似曾体验过的感受与联想、想象而触发的情怀，终至于影响观者的行动。所谓“意外妙”，按郭熙的说法，便是“见青烟白道而思行，见平川落照而思望，……见此画人生此心，如真将至其处。”这说明，通过意境的创造，作者在艺术创造中的主观能动性可以转化为观者在画境感染下走向生活的主观能动性。这一关于山水画作用的深刻思想，在世界艺坛上是绝无仅有的。如果说，某些西方风景画也不自觉地创造了意境的话，那么，自觉地在山水画中构筑意境却是中国画家在艺术地把握现实中所发现的一条艺术规律。仅从作品已经可以看出，面貌各异的林风眠、李可染、与陈子庄的山水画之所以动人，重要原因首先是他们继承发扬了创造意境的优良传统，自觉地遵从了艺术法则。

反映艺术规律的传统作品与传统画论随处可见，那为什么有些画家熟视无睹，另些画家也未能获得正确理解呢？这就涉及了一个艺术与文化的关系问题。无论在古人作品中还是在传统画论里，已被人们把握的艺术规律往往与封建的文化并存。倘不能条分缕析地加以剖析，本意在抛弃封建文化却可能……主观愿望是掌握艺术规律却可能……十年中，擅于运用意境创造规律以



0000050199

337122

SAM96/16

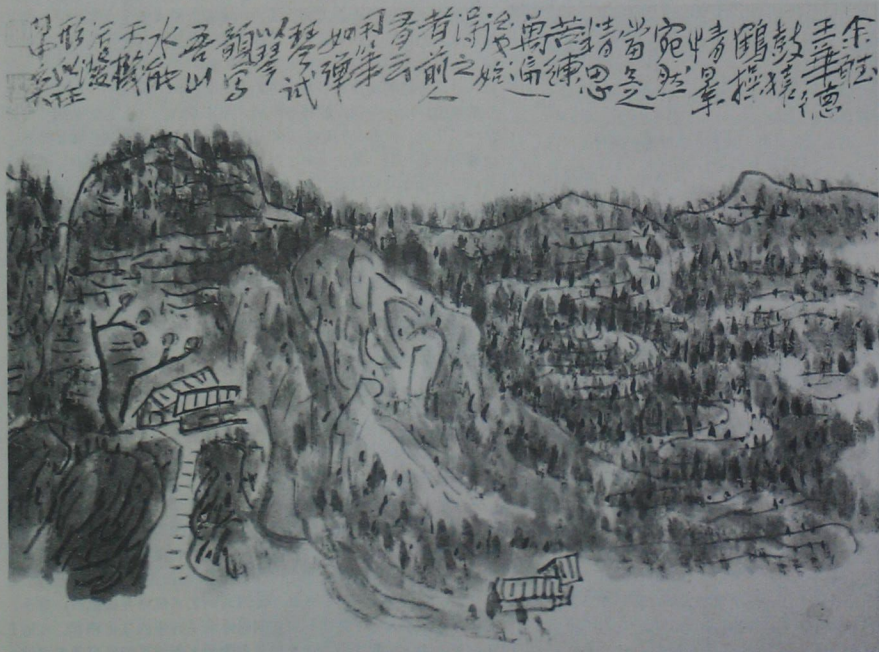
1

但先后出现过两种由浅见而带来的偏向。其一，重选材新异而忽略画家心灵在构境抒情中的主导作用。比如，以为山水画的出新，主要新在所画景观有无新时代特点。画“旧貌变新颜”的河山新貌，画高山仰止的革命圣地，画社会主义丰收田，便理所当然地成了山水画中的重大题材，似乎只要选取这些重大题材，便已事半功倍，是否充分表达画家的审美认识已无关轻重。这一倾向在史无前例的十年风雨中达到了极致，致使李可染先生强调意境创造中意为统帅的名句——“所要者魂”亦遭批判。其二，误以为创造物我交融的意境即是“自我表现”，只讲“山川脱胎于予”，不讲“予脱胎于山川”，只图自我发泄，不求自我超越，观者能否获得“景外意”与“意外妙”，似乎与画者毫不相干。这种倾向在七十年代后期至八十年代初颇为畅行。

陈子庄大量的优秀作品，恰恰创作于风雨凄迷的十余年中。然而，他却在那所谓山水画的重大题材之外，以“可贵者胆”，另辟新径，创造了洋溢着和平生活风情的动人意境。如众所知，他当时象一切正直的知识分子一样处于“困厄”之中，但画中绝无自我表现者的苦闷抑郁与穷愁迷惘，有的只是一片光明。这说明，他象当代许多不为时风左右的远见卓识之士一样，对山水画创作的艺术规律，早已通过精研传统而得心应手了。

他的若干论及意境的言论，既承袭了来自古人实践经验的艺术规律，又食古而化，有所发现。联系他的创作实践，可以看到：第一，

他充分意识到意境的创造，始于“因景生意”，成于“物我交融”，其作用为“大自然能给人以美的享受，净化灵魂，使人产生深沉悠远的联想。”这说明，前人关于意境创造中借助自由想象使我之心与物之象交融渗透以“怡悦情性”的看法，完全被他心领神会了。若追寻其渊源所自，不难想到张彦远的“境与性会”，唐志契的“山性即我性，山情即我情”，石涛的“山川与予神遇而迹化”，与郭熙的“景外意”。第二，他认为在意境构筑过程中，虽“因景生意”，景是基础，但意为主导。这意，又非任何先行主题，而是与景的趣致化合为一又同作者品格修养相关的意趣。对此，他指出：“一切山水皆心画也。一幅画不论大小，都可以看出画家的品格、艺术修养和学识来。名山有名山的奇趣，农村有农村的奇趣，然而主要的还是画家的意趣。”这一见解，亦其来有自，大约不外王履的“画虽形，主乎意”，石涛的“夫画，从于心者也”，沈宗骞的“笔格之高下亦如人品”，“古人之奇有笔奇有趣奇，有格奇，皆本其人之性情胸臆。”第三，他推崇平易自然景少意长的意境，曾说：“平淡天真，迹简而意远，为不易之境界也。余写虽未称意，而心向往之。”这一思想强调了意境创造中，绘境的平易近人与简洁明了，抒情的丰富而悠长。要求作者进行高度的艺术加工而不着形迹。溯其渊源，可见米芾与恽向论画的影响，米芾论董源“江南画”“平淡天真”，前文已述。恽向则曰：“画家以简洁为上，简者简于象而非简于意也。简之至者繁之至也。”第四，他说“无意境不能使人有感受”，为了意境



龙泉山水册 陈子庄

感人，须做到画境的“高逸超妙”。为达此目的，他以就构成意境的情怀情绪一端而言，必须超越小我，在困境中保持心境的明彻，不为个人遭遇不幸引起的情绪所蔽。他说：“处境困阨，心地益豁，画境随之而高逸超妙也。”为此，他举例说：“我写山水虽属农村山区小景，也是想写得丰饶新颖些，到处都是绿阴翳翳，生畜遍野，小孩都喜气洋洋的。我不喜欢画得枯率，穷头穷脑的，使人见之难堪。”这一认识虽未从理论上展开，却已透露出远为古人见解不及的深刻思想。即在意境创造中，任何真实情感均不过是造境的感情基础，只有以个人真实情感为媒介，表达超越自身直感并升华为带有一定普遍意义审美意识，作品始能以情动人，使观者感同身受。它涉及了不以创造艺术典型为能事的抒情写景作品如何进行艺术抽象的问题。第五，同样围绕意境创造问题，陈子庄着重指出“作画是生活中发现生化而来”，强调要从“体验生活入手”。这一看法尽管也与古人的“外师造化中得心源”、“要看真山水”、“以境之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水绝不如画”不无联系，但不言“造化”而说“生活”，表明他已看到写景抒情都必须着眼于自然与人生不可分割的联系。唯此之故，他的艺术超妙而充满生活气息与现代趣味，这种见地也是古人不曾深刻认识到的。

在继承传统中扬弃旧文化观念而又遵从前人已掌握的艺术规律，在遭逢困阨中依然保有普通人民对家乡景色与平凡生活的热爱，这正

是陈子庄不为浅见所蔽，不为时风所染，开拓了山水画艺术表现新领域的原由。唯其如此，也就确立了他应有的历史地位。

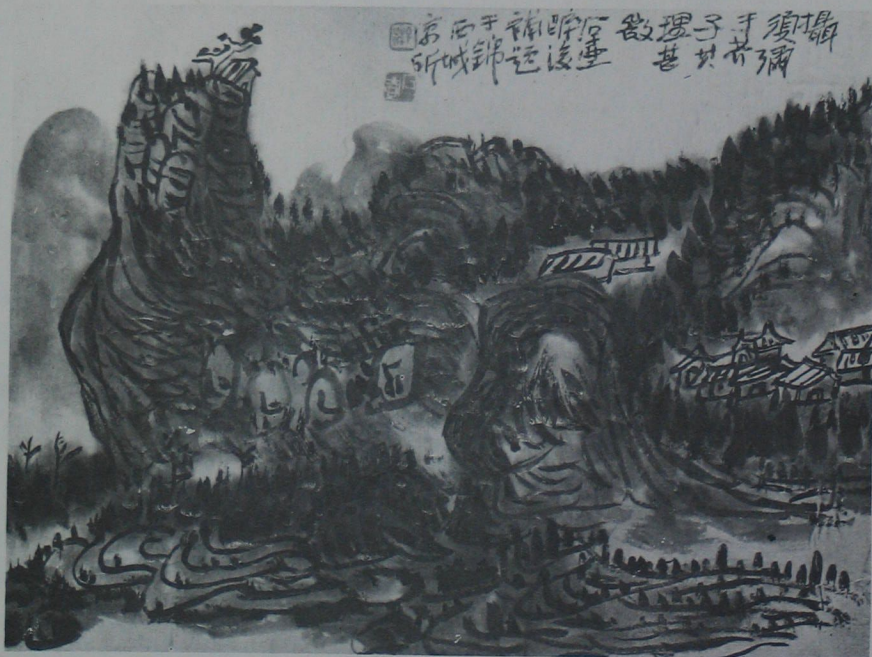
(二)

法不因人求“大势”“汉唐石刻见高文”。

能将机趣全神似，迹简何妨画外音！

清代恽寿平论画最推崇平淡与浅近，他说，“妙在平淡，而奇不能过也；妙在浅近，而远不能过也；妙在一水一石，而千岩万壑不能过也。”陈子庄山水花鸟艺术之妙，恰恰妙在平淡而浅近。遍观他的山水小品，无论构图、形象或运笔布色，无不趋于朴实简易，不求奇肆而平淡有余味，不求繁杂而单纯质朴。构图几乎全是横置的长方形，有些类乎水彩画，又取平视的角度，描写不强调空间纵深感的近景，浅而近，简而明，虽亦有隐显藏露，但开门见山，平易而亲切。这种经营位置，有别于古来全景式山水的“折高折远”，吞吐山河，也不同于“马一角”“夏半边”的近景平视但夸大近浓远淡。如果与当代画家相比，陈子庄既少李可染的奇雄郁苍，又不多黄秋园的邃密幽深。联系大量的中国画可以看出，他的山水小品与宏观把握世界的传统山水大异其趣，倒是接近微观把握的传统花鸟。

这种类似特写镜头的布局，很容易导致“近取其质”而忽略“远



龙泉山水册 陈子庄

取其势”，但是，陈子庄自有良机妙策，一方面他把远景拉近以造成亲切如在目前，另一面在形象描绘上又把近景推远，不作精细刻画，但存推轮大略，每每简化形体，淡化结构凹凸，省略琐碎细节，夸张对象特征，于是存质而见势，略小形而呈“大象”。为了适应这一需要，他在运笔落墨与赋彩上也化繁为简，易整为散，多用破墨，极少积墨，设色亦以浅淡求深厚。在妙在似与不似之间的中国画里，笔墨设色本非仅仅被动地再现物象形貌的真实，而是以其特有表现效能直接参与了艺术形象的创造，形象与笔墨是交相渗透，互为因果的。它们有机地结合为一，便成了视觉语汇。陈子庄的视觉语汇，以简近为尚，自成一格。他画树，大多有干无枝，有枝者亦与干不尽联属，笔势易整为散，断中有连，每以没骨法大面积落色，虽不尽形似，而觉绿树阴浓。另些树则粗枝大叶，以巨点大圈画叶，一反古人细密的组合排列法，略呈大小聚散，信笔写来，似乎不打算交代枝叶间的合理比例与分布法则，而是以巨点大圈的组织，略示不同树木的形影特征而已。他画竹，皆以浓墨飞蹠写来，或画竹干无节，或画竹枝如虚线，枝枝叶叶间留出大片空白，率皆以色彩烘染，似不欲表现竹林之茂密，而突现其临风摇曳之姿。陈子庄画山石，无论质地刚柔，用笔干湿，一律用大处落笔，不为细皴，笔法简率。笔墨拖泥带水似乎石涛者，笔墨墨浑融近于米友仁者，行笔乱而有序如黄宾虹者，笔才一二，简无可简类乎丰子恺者，均以淡色辅之，虽画近景，亦如远观，尤觉深得

“山水曰写影”之妙。他画屋宇舟船，寥寥数笔，几不讲透视，敢正随心，俯仰自如，虽瓦烧过宽，门窗过简，而倍呈新理异态，奇而能安。富于情意，生动活泼。所画人物牲畜亦如汉画像砖石在似乎剪影中突现其动势情态。这是因为，他深深懂得：“描绘物象的精神，在内涵而不在表象……”，（应）将他升华到更高的艺术领域”。

陈子庄上述视觉语汇如果同黄秋园晚年巨幅作品比，则后者是做加法，而陈子庄是做减法，减而愈减，达到了形象之浅近单纯，笔墨之洗练简赅。从形迹上看，八大、白石的纯净鲜明似乎均对他多有启迪。但得益最多者当是四川多见的汉画像砖石。他有诗曰：“自古嘉州（乐山）名胜地，汉唐石刻见高文。画师能出诸师外，横绝峨嵋颠上云。”汉画作者系民间画工，极善以平面布局剪影及略有疏密的线条，描写物象的运动大势，不拘一格，生动无比，信得文人画家所无的天机稚趣。陈子庄取法于此，自然“能出诸师之外”以至于“横绝峨嵋”了。陈子庄视觉语汇的成功创造，关键在于参悟到“得其大势之妙”。他指出：“所谓势就是一种自然之趣在画面上的表现。……但自然之势又必须通过加工提炼，使它既符合自然规律，又合乎艺术上的要求。……一幅画又需得全势，根、干、枝、叶各有所安、隐藏显露，自得其宜”。古人曾有“胸有成竹”“胸有全马”“胸有全牛”种种说法，提倡艺术形象的总体把握与有机完整。郭熙更针对描写云气烟岚，在画法上提出“画见其大象，不为斩刻之迹”“画见其大意，不为刻划之



龙泉山水册 陈子庄

迹”，把“大象无形”之说运用于“有常形而无常理”的远景描写。以求活龙活现。陈子庄的高妙之处则在于把画“大象”“画大意”的认识运用于处理近景，又在此基础上紧紧抓住了“得全势”，突出强调了整体有机把握中的景与情的运动趋向与妙得自然之趣。这当是他的艺术取得不寻常成就的原因之一。

中国画，特别是山水花鸟画的一大特点，便是艺术形象与现实世界拉开了距离，却又在“天怀意境之合”中，得对象之神彩，寓作者之精神。因此，在长期的历史进程中，形成了并非写实亦不追求逼真的视觉语汇。这些视觉语汇在形象与笔墨的相辅相成、互相影响中，体现了“不似之似”或“妙在似与不似之间”的特点。古人一律称之为法。在师徒相传中，在历代画谱中，多有体现具体家法的法式，山有山法，石有石法，树有树法，屋宇、舟船、点景人物亦各有法。各种法式，源于对象又不似对象，实际上已用中国特有的笔墨媒介进行了概括与抽象，唯其有，故因素，故而图中的法式均是类型化的。任何学画者，身即山川而取之的手段，无不来源于传统法式或师承法乳，否则面对良辰美景、燕舞莺歌亦无措手足。是故，前人论画，固重独创，亦重师承，陶宗仪评王蒙不言其创造，而称其“丹青文字有师承”，盖源于此。从艺术规律的探索而言，传统师承与自立门户的承传变异，无不与对传统视觉语汇的继承与发展相关。一个艺术家的成就也表现为视觉语汇的因革得当。凡属尚不掌握师门视觉语汇者，谓

之不及门墙，凡属得师门视觉语汇奥妙者，谓之登堂入室，凡属在视觉语汇上有所突破者，谓之别开户牖，凡属以独特性极强又符合艺术规律的视觉语汇构成艺术语言系统并在写景抒情上取得重大突破者，谓之开宗立派。在由继承到开拓的过程中，首先必须从无法到有法，

从不掌握富于民族特色的视觉语汇到烂熟于胸，“无法则于世无限焉”。一旦以既掌握之法绘景模情，就必须善于把类型化程式化的视觉语汇随其物宜，以意运法，否则便实现不了个性化，停留在削足适履上，这便是所谓的有法能化。有法而能化的画家，经过学习、实践、思考，再学习、再实践、再思考，渐渐会摆脱传统视觉语言不适于个人的局限，累积成适合本人题材选取与寓兴寄情的视觉语汇，甚至艺术语言系统，反过来又影响了画什么和从什么角度画，形成了一定的心理定向，于是自成家法，这样才可以说一个画家的风格成熟了。陈子庄山水之家法，上文已述，其花鸟画大同小异，所画牡丹，花叶纷披，迎风作态。密其叶脉，而艳其花朵，颇具花开烂漫之情，似得法于齐白石而略有加减。所画小鸟鸡雏，亦笔简神全，静中取动，大胆变形，或顽皮，或娇憨，或顾盼，或天真，情态如生，论其拟人化手法，显然不无八大陶冶，但神情流动的可爱之态，又与八大的冷眼傲世者所不同了。

已形成独特风格的画家，如自待家法，裹足不前，便会出现艺术上的僵化。如行法时不能因势利导，化险为夷，借笔端机趣助法之生



龙泉山水册 陈子庄



龙泉山水册 陈子庄

化，亦难免胶柱鼓瑟之嫌，又有何生动之可言？为此，针对画法的僵化，中国画家主张不断变法，各白石更有“衰年变法”之举。对于意、法、趣的关系，郑板桥明确主张运法要在有意无意之间，他说：“文与可画竹，胸有成竹。郑板桥画竹，胸无成竹”。“意在笔先者”定则也，趣在法外者，化机也”。对以上两点，陈子庄都有深入领会，并用以指导创作实际。他说：“大病不死，关于绘画上必有变法，变得更好些，还得努力。”这是打算在衰年变法上身体力行。他还说：“妙合天趣，自是人生一乐”，“能天机活泼，形似在其中矣”，他十分强调“随兴点染”，“信手涂抹”，“偶然得之”，甚至引沈宗骞语曰：“有意于画，笔墨每去寻画，无意于画，画自来寻笔墨，盖有意不如无意之妙耳。”这些都是讲机趣，讲创作中的偶然机遇性，讲把握偶然机遇的条件是心手相忘。这一关乎法与趣、有意与无意的认识，实际上是讲有法与无法的关系，循规蹈矩与随心所欲不逾矩的关系。人们常说的无法，分指两个不同阶段。初学画者的无法，是尚不能掌握来自传统的视觉语汇；成家以后的无法，是运法而不为法缚。在已成家者那里，渗透了个性独具表现力的家法，已相对稳定，相对规范化，故用以写心状物时也最易受成法所束而丧失客观世界的变态万千的丰富性与主观世界的灵而动变

的生动性，想摆脱这一束缚，便只有像陈子庄强调的那样“精思苦练”，並於法外求法，最大限度地使心灵与外物契合，令心手相应而相忘，获得法不能尽的天机物趣。这样的运法才不是刻舟而求剑，才是无意中的有意，才是无控制中的有控制，才是把自家具体之法统一于宇宙人生的大法之中的无法中的有法，才能最终实现创作的自由。这一早已为石涛鞭辟入里的艺术规律至今尚未被所有自鸣成家的创作者所理解，然而陈子庄则悟之极深而身体力行。他在继承发展中国画特有的视觉语汇与语言系统上能做出难得贡献并不是偶然的。

陈子庄的艺术，是在继承中开拓的艺术，无古人意境情调的封建文化色彩而继承发扬了意境创造的客观规律，少有传统视觉语汇范式的痕迹，而独得中国画艺术在继承中更新语汇范式的奥妙。他不但从一个方面适应新时代普遍人们的要求开拓了山水花鸟画内容的领域，而且在继承前人已认识的艺术规律并继续更多地把握上多有建树。他对待艺术传统的理解，不停留在浅层的形迹而深入肌理，不停留于枝节而得其要妙。这一点很象《宣和画谱》对李公麟的评论：“集众善以为己有，更自立意，专为一己。若不蹈袭前人，而阴法其要。”我想，这对于不把开拓与继承对立起来的中国画家，是颇具启示意义的。



龙泉山水册 陈子庄





前之
 萬壑
 松風
 子香
 于龍
 泉山
 寫此
 仿之
 似之



龙泉山水册 陈子庄

关于陈子庄先生的《龙泉山水册》

罗巨白

龙泉山在州西北七十里，长松山之左发脉怀州，县亘数百里达于仁井，其岭有问索寨（《四川通志》卷十舆地、山川，成都府四十二页）。古时有驿站龙泉驿（今龙泉镇），成都东去四十里许，属四川省简阳县，是去渝州（重庆）的要道。当地人云“上山十五里，下山十五里。”是其道路长也。山泉铺、黄家湾、高洞子、乱石岗、牛望坡……皆是其地名，是石壶先生一九七二年春写生所到之处。

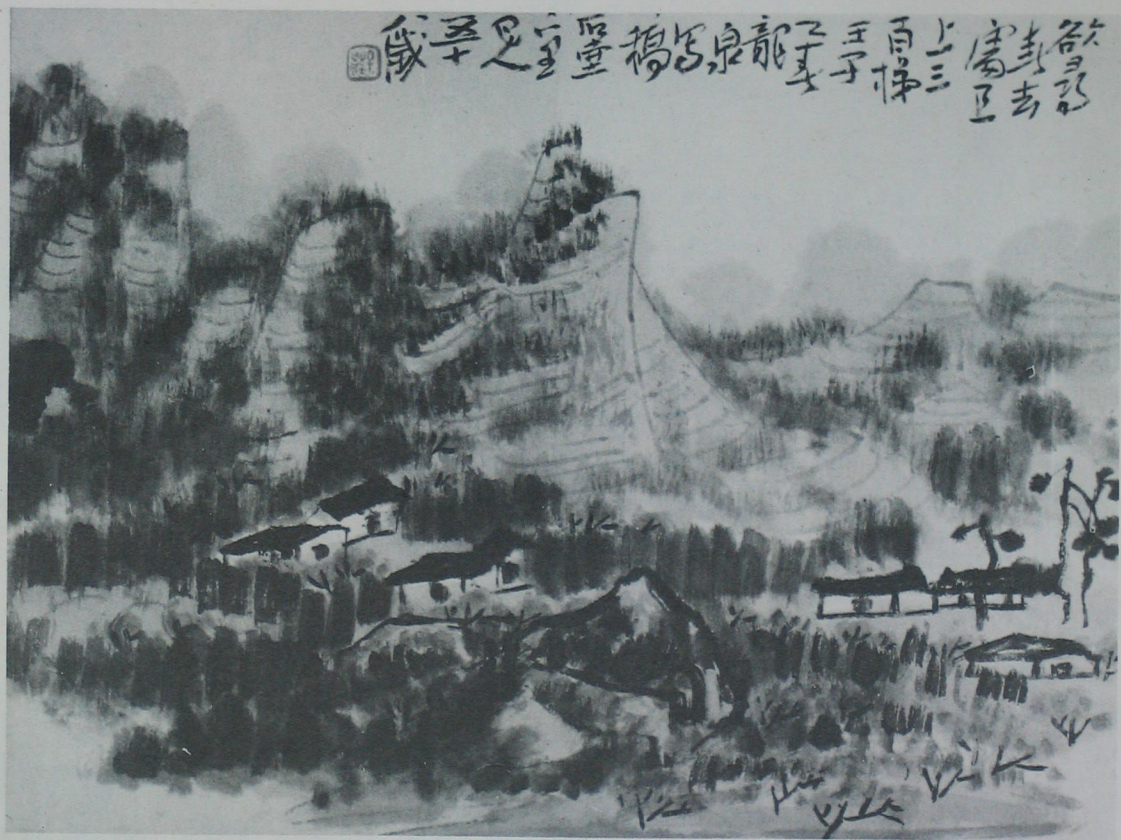
龙泉山水册共三十余幅，今存三十幅，其余毁于十年浩劫之中，册之题云“壬子三月十八日于成都龙泉山……。”（龙泉今划为成都市内，为龙泉区。）、“壬子春龙泉写稿。”绘此册时处于石壶先生经历了文化大革命的急风暴雨，是在绘画的自身变革中省悟过来的作品，不难看出石壶先生在文化大革命前，也就是在他五十五岁前的作品中是很少见到的。为什么会有如此情况产生呢？这就是石壶先生所说的“画到穷时，要能闭关两三年，从思想上省悟，画还会变。这样常常自省，就能不断提高境界……。”（《石壶论画语要》以下简称语要）

文革的冲击，一度动摇了我们对我国传统绘画的看法，破四旧、立四新的口号，使各个领域，尤其是文艺这个上层建筑，究竟是属于资产阶级的范畴，还是属于无产阶级的范畴，文艺要重新认识，归宿

问题也得不到解决，更难解的是文艺如何为无产阶级政治服务问题。为此他在临死前对子女的遗嘱中写到“我的画有此成就，有些心得，都是新社会才懂得了什么是生活，虽然有此成就，但只在山水花鸟方面，在政治主题画上，还没有那样水平，终是自愧。”人们都在徬徨、徘徊，许多要做的事都因犹豫而停滞不前了。石壶先生所处的时代是这样的时代。这期间先生作画的工具也荡然无存，连作画吃饭的桌子都没有了。但可喜的是石壶先生的画由于社会的冲击，画不成画可想的时间有了，绘画的自我革命也要有时间省悟。继峨嵋、广元、剑阁（四川山水）写生之后，石壶先生萌发了一种对自己画应当变革的思想。“画家到晚年都想变，但变坏的居多。”（语要）他认识到“我过去很崇拜宋徽宗、王渊、黄荃、徐熙、赵孟頫等人的画，现在则看不入眼，因其无趣，……。”、“张大千天资很高，可惜未在创作上下功夫，帮闲去了。”、“……从前我喜欢二王书，现在则不甚入眼。”（《语要》）正是这些想法和看法，使石壶先生走上创作的道路，知道要通过画大自然画自己，通过物质画精神，这也避免了齐白石“他怕我只事摹仿而埋没了自己。”（《语要》）的耽心。客观上石壶不敢过问政治，绘画工具又不够完善，恰恰思想上也正需要一个间息，反省期自



龙泉山水册页 陈子庄



然地出现了。读书、看山（包括写生）即是先生的日课。龙泉山地处成都东四十里许，是先生写生好的去处，一九七二年春（壬子年）游历了龙泉山得稿近百幅，后整理写成此册，其中先生认为有不宜问世之作便撕毁了，但存此册中有一幅的题被擦掉了，原题为“乾堰有水，倦鸟却还。”先生意在鱼鸟无樊笼之苦，自己有落尘网之感，所以此幅画真有“山气日夕佳，飞鸟相与还。”之意。然而在当时的环境下，自然是不能去写“羁鸟恋旧林，池鱼思故渊”的。

一九七二年前后人们倍感春天已不复存在了，天是黑沉沉的天，地是黑沉沉的地。要寻找春天的去处是“欲寻春去处，且上三百梯。”“龙泉三百梯世无此也。”（《龙泉山水册题》），春天在那桃花盛开的地方，春在龙泉山的自然景色中是真的，所以先生说“此中有佳境，欲说已忘言。”他对龙泉山的情是真的，意也是真的，是自然意趣的流露。“真者，所以受于天地，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。”《庄子·渔父》，真朴、自然意趣，自是先生得意而忘言也。



龙泉山水册 陈子庄

然而此中的佳境不是先生的臆造，是“山村篱落，晴岚烟树，望之松疏简淡，知为龙泉山景色也。”（《龙泉山水册题》）可以看出石壶先生真的动了感情，为此他还“命门人代余买穴龙泉以为死后埋骨之地”的诗云“卖画积钱能买穴，百年朽骨定污天。今生能断来生苦，不到人间结世缘。”先生爱龙泉山，同杜甫之爱青城山相似“自为青城客，不唾青城地”（《杜诗详注》）因爱此山，连口水也不敢吐，先生怕死后他的朽骨会污了龙泉山。可以看出杜甫之爱，石壶之爱是何等高

雅、圣洁。

《龙泉山水册》给我们带来了美的享受，但 我们不要忘了这是先生“踏破门槛石而来”的，得来不易！此册画成后，其中的题用了近三个月的时间与谢慕沙、胡瑞昌、胡瑞祥先生研究过，其字斟酌，一丝不苟。所以我们认为此山水册是先生画风的转折，画由受别人支配而近入了有自身旨趣的阶段，先生晚年的画大变，能说这不是良好的开端吗？因此他生前常说：“我的画是形而上的，而不是形而下的。”