

XINBIAN JIEZIYUAN HUAZHUAN

新编

芥子园画传

● 花卉篇·白猫

编著者 曹明冉



人民美術出版社

新

编芥子园画传

花卉篇·白描

曹明冉 编著

人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

新编芥子园画传. 花卉篇. 白描 / 曹明冉 编著. - 北京: 人民美术出版社, 2004. 5

ISBN 7-102-01868-1

I. 新… II. 曹… III. ①中国画-技法 (美术)
②白描-花卉画-技法 (美术) IV.J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 028836 号

新 编 芥 子 园 画 传
花卉篇·白描

编 著 者 曹明冉

出版发行 **人 民 美 术 出 版 社**

(100735 北京北总布胡同 32 号)

责任编辑 陈振新

装帧设计 张晓君

责任印制 丁宝秀

制版印刷 人 民 美 术 印 刷 厂

经 销 新华书店总店北京发行所

2004 年 8 月第 1 版 2004 年 8 月第 1 次印刷

印数 0001-5000

开本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16 印张 14

ISBN 7-102-01868-1

定价 31.00 元



作者简介

曹明冉，1948年12月生于山东省单县。山东财政学院艺术教研室副教授。

出版的画册有《白描牡丹谱》，《曹明冉画集》第一辑、第二辑、第三辑。（分别由人民美术出版社、山东友谊出版社、湖南美术出版社出版）

1995年以来，连续在马来西亚、美国举办个人画展，并在山东、北京博物馆展出。

再现生活的技巧积淀

——《新编芥子园画传》序言

沈 鹏

我国古代画学，有不少熔史、论、技法于一炉，三者兼容并包，堪称传统画学著作的一大特色。张彦远《历代名画记》综画之源流、兴废、六法、品评、名家、鉴赏、工用拓写以至跋尾押署、公私印记、装裱著评等论述罗列，虽然以史为主要线索，而在理论方面也有很高的价值。其中《论顾陆张吴用笔》、《论画体工用拓写》诸篇又较多地涉及技法。“运墨而五色具”提出了水墨画的理论基础，从技法上说是肯定了用墨的原则。

在艺术创作中“技”与“艺”是统一体的两个对立的方面。“艺”是矛盾的主要方面，“技”从属于“艺”，向着“艺”转化，在一定条件下“技”可以起决定性作用。任何高超的构想，如果没有相应的技巧与之结合，终究要落空。古代画论著述的特点也即优点之一，能够将“技”与“艺”的水乳交融的关系作辩证论述。顾恺之的画语以及《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》可以看做是在这方面最早的成就，在人物的形与神的关系上提出了经典性的见解：“……若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节，上下、大小、浓薄有一毫小失，则神气与之俱变矣。”“凡生人亡有手揖眼视而前无所对者。以形写神，而空其实对，苍生之用乖，传神之趋失矣。”“一像之明昧不若晤对之通神也。”《画云台山记》详细叙述图绘云台山的构思、位置、设色、用笔，这是一幅山水中包含人物、鸟兽、树石的大画，栩栩如生的设计中可窥见拟议中的模样，体会作者创作思想。傅抱石曾画出《云台山图》的大致面貌。

绘画的发展，从实用美术中蜕变出纯供欣赏的美术品，又在“纯美术”中分化出山水、花鸟、人物等独立成科的画种。绘画作为一门艺术学科，对技法的研究也逐渐专门化。《历代名画记》以后的郭若虚《图画见闻志》、邓椿《画继》都承袭了史、论、技法结合的传统，并作了新的发挥。如《图画见闻志》中“论制作楷模”一节，就画人物、山、水、畜、兽、屋木、草木、花果、翎毛分别研究，实际是总结了《历代名画记》以后二百余年间的创作经验。同样《画继》作者“论界画法度绳尺”也是总结了唐以来的经验。邓椿强调界画“法度准绳，此为至难”，是突出了形的准确性，比之张彦远强调界画“用界笔直尺”为“死画”，强调“真画”要“见其生气”，从美学意义说略低一格，但又显示了“技”的更新。

绘画分科的专门化、技法的专门化，是历史的进步。荆浩的《笔法记》公认伪作或真伪参半，借以提高“北派”地位。托为王维的《画山水诀》，则是后人为文人画张目。称得起唐宋时代杰出的山水画学论著的是郭熙《林泉高致》。作者本着“天人合一”的传统观念发挥山水的人格化及山水之可行、可望、可游、可居的多种品位；画山的“三远”、“三大”奠定了透视法的基础；论墨法、笔法的具体运用也是发前人所未发。凡此都是在隋唐以来山水画成熟的基础上总结出来的宝贵经验。宋以后山水画技法与理论比较系统的著作有韩拙《山水纯全集》、饶自然《绘宗十二忌》、唐志契《绘事微言》、笪重光《画筌》、方薰《山静居画论》等。宋元以后，与山水画学发达的同时，花鸟竹石的技法著述也兴盛起来。如宋伯仁《梅花喜神

谱》、范成大《范林梅菊谱》、赵孟坚《梅谱》、柯九思《画竹谱》、钱昱《竹谱》、杜绾《云林石谱》、李衍《竹谱》等。以论技法为主的清人花鸟画专著中，邹一桂的《小山画谱》格外值得注目。其“八法”、“四知”之说，都从花卉性情出发，体察精微。又对一百十余种花卉的特征、着色用墨方法作细致的分析，所谓“欲穷神而达化，必格物以致知”。从技法书的编写体系、方法来说，《小山画谱》的完备性也是值得研究借鉴的。

人物画发源早，有顾恺之的画论在前，但系统研究人物画画法的专著却有些薄弱。元代王绎《写像秘诀》补充了历史的空白，“八格”、“三庭”、“五配”、“三勾”记述了长期积累的观察写真的经验。清代蒋骥的《传神秘要》、沈宗骞《芥舟学画编》，一脉相承。后者是从曾鲸一派写真画总结出来的绝无虚妄的经验之谈。这里还要提到清代嘉、道年间郑绩《梦幻居画学简明》，是一部综论山水、花鸟、人物的画论、画法著作，系统完备，论述详实，过去流传较少。《书画书录解题》未列而值得珍视。

图谱形式的专门传授技法的书籍，由于近代印刷术的普及得到了发展。影响最广最深的图谱要数《芥子园画传》，此书一出，技法大备。名为“画传”含有画史的意味，并且也不乏理的阐明，但贯穿全书的则是技法的分解与综合。清初名士李渔（笠翁）为本书作序。李笠翁的女婿沈心友请山水名家王安节整理李长蘅画稿，后来扩充到梅兰竹菊、草虫花鸟共为三集。到嘉庆二十三年，将丁皋《写真秘诀》杂以《晚笑堂画传》编为第四集。《芥子园画传》尤其自晚清以来在画界几乎无人不晓，学者从中获益很多。人民美术出版社在胡佩衡、于非闇画师主持下，于1960年初出版四大册巢勋临本《芥子园画传》，后又多次再版，深受读者欢迎。

现在我们奉献于广大读者的是以《新编芥子园画传》命名的一套全新的画谱。借用《芥子园画传》旧名，不仅因为它影响广、名声大，还因为《新编》继承了《芥子园画传》的优良传统：1. 传授技法以图例贯穿全书，由少到多，由浅入深，有规矩可循，有成例资鉴。2. 有详实的说明文字。技法以理论为支架，给人系统的规律性的认识。3. 提供历史的纵向认识，从古到今，从传统到当代，使学者明了创造的由来与走向。

而《新编芥子园画传》比之旧有的《芥子园画传》又增添了许多新思维。首先是这套画传集中了当代近百位知名的专家，各以他们的擅长编绘专集。他们提供的创作步骤、创作方法具有权威性、可信性。由速写到写生到创作，基本上遵循着一条写实的道路，具有科学性。与此同时，又选择了与作者提供的示范作品数量约略相等的古今优秀作品，以扩大学习者的视野，附以一万五千字左右的说明文字，以提高学习者的理论境界。这等作法，比起当年旧编《芥子园画传》自然大不相同了。而画传的规模，以十二函囊括七十册，比之旧编也有了扩充，并且从选题看即已显示新意。比如“人物”的部分，在旧编中是比较薄弱的，这一方面因为旧编“人物”第四集的编辑晚于第三集，缺少充分准备，另一方面也反映了清代人物

画趋向衰颓的实际状况。现在的新编本在“人物”中既按当代流行的画法分为“线描”、“工笔重彩”、“工笔淡彩”、“水墨”、“写意”等多种门类，又在云南画派的实践基础上专列“现代重彩”。当代人物画中受重视的“戏曲”、“舞蹈”、“少数民族”列为专辑。全书在人物、山水、花卉、翎毛、走兽等几大类之外，再增书法印章、文房四宝等篇，成为学习中国画包罗齐备的画学技法全书。

《新编芥子园画传》是民族文化的积累工程，属人民美术出版社“九五”出版计划的一个重要项目。编辑者都是经验有素的老同事。主编徐震时，1965年毕业于浙江美术学院（现中国美术学院），兼工人物、山水、花鸟画，擅长摄影，是一位有丰富编辑创作经验的美术家、出版家。本书的出版工程，是徐震时将要进入老年之前，在人美社领导下联合有识之士对出版界的一项奉献。

《新编芥子园画传》传授技巧特点之一是沿用程式化的方法。各门艺术无论戏曲、舞蹈，也无论绘画，其程式都源于生活，是生活现象转化为艺术样式所采取的特定的概括手段。诸如画人物的十八描，树石的皴法、点法，屋宇的界画法，花鸟的勾勒向背法……无不是前人观察生活、再现生活的技巧的积淀。富有创造性的画家，善于吸收前人已有的成果。那种一切都从自己开始、从“零”开始、不顾前人创造的做法，并非真正懂得创造，也并不尊重群众的审美心理。真正懂得创造的画家尊重传统又不拘泥成法，理解群众审美习惯又深知群众审美习惯是一个发展的过程。成法本身并非死法。胶柱鼓瑟不知变通，成法便成了死法。风行二百余年的《芥子园画传》流播既广，也曾有一些学画者以画谱为不二法门，陈陈相因、不思进取的毛病由此滋生，因此也曾受到一些责难。但这与清代中后期整个绘画界尚古摹古的风习有关，学画者都以临摹古人为主要的手段，因此不宜简单地责备画谱本身。早在《芥子园画传》印行时，画家王安节便在序言中写道：

“余闲窗偶笔，竟若溪上桃花，不能禁其流出人世。自兹以往，不善学我之滋惧，即善学我我益滋惧。何以故？不善学我因以拙还我，善学我必遭巧窃，并不能剩还我拙矣。”

这里所说“善学”无非全盘照搬、囫圇吞枣，其实在王安节并不认为是真正的善学者。而“不善学”在“以拙还我”，所谓“拙”，可能包括“当学”与“不当学”的两个方面。如果是指创造性的学习态度舍其不当学者，倒果真又成为善学者了。今天我们从生活是艺术创作的惟一源泉这个观点看问题其理就更加自明了。

上述学习的道理，即使对于较之旧编增加了新经验的《新编芥子园画传》来说，应当也是适宜的。真正优秀的艺术品，总是来自生活、尊重传统，并且是不可替代的个性化的独一无二的创作。

以上，是为序。

《新编芥子园画传》 花卉篇·白描

顾 问 陈允鹤

主 编 徐震时

副主 编 张 广 刘龙庭 吴华伦

编 委 刘龙庭 刘 嵩 谷 溪 陈振新 吴华伦 张 广

张晓君 张 锚 林东海 徐震时（按姓氏笔画）

目 录

线韵画情	徐震时 1
天香国色一线牵	
——牡丹写生随笔	曹明冉 3
牡 丹	5
愿为菊花传精神	
——有感于菊花写生	曹明冉 73
菊 花	75
冰洁玉肌 魂动我心	
——水仙写生随感	曹明冉 145
水 仙	147

线韵画情

徐震时

线描是中国绘画的基础，以线作为概括塑造物象的主要手段，是中国画与西方绘画的重要区别。在辉煌的传统艺术宝库中，古人在线描方面积累了丰富的经验。人物画中有十八描（注一）；山水画中有各种皴法，如披麻皴、斧劈皴、折带皴、荷叶皴等（注二）。“曹衣出水，吴带当风”，不仅说明北齐画家曹仲达和唐代画家吴道子的绘画各自独特的风格，同时也说明不同质感的服饰，采用不同的线条去描绘。曹仲达所画人物衣服紧贴身体，以衣纹显现人体的造型与结构凸凹，看上去有出水之妙。而吴道子行笔磊落雄劲，富有运动感和节奏感。唐代周昉《簪花仕女图》，用高古游丝描勾勒柔软、薄如蝉翼的丝绸衣裙和披肩。对于布衣、麻服，古人用挺拔的钉头鼠尾描，表现其质感。在壁画艺术中，道释佛像的袈裟大袍，应用铁线描长线，显得深沉庄重。在宋人花鸟作品中，崔白的《芦雁图》，用一波三折的柳叶描，表现其起伏的芦苇叶面。吴炳的《竹雀图》，图中竹叶、竹竿，有虚有实，灵动潇洒，用钉头鼠尾描笔法。《出水芙蓉图》中的荷花瓣纹，应用游丝描勾勒，流畅匀称，栩栩如生。丰富多彩的线描韵律，是我们取之不尽的宝贵遗产。

白描是工笔画的一个品种，同时又是研习工笔画的基础，是在着色之前必须完成的一个步骤。一幅完整的白描稿，也是一幅独立的作品。白描的画法还被广泛应用于连环画、插图、版画、民间年画，以及刺绣、印染、陶瓷、漆雕、景泰蓝等工艺美术品。因此，白描是学习掌握工笔画的必修课。只有通过细致观察、理解物象结构，用简练的线条概括景物，才能在创作上得到锻炼。线条的起止、转折、抑扬顿挫，取决于视角构图中物象的结构前后、上下、左右的关系。线条的纵横、顿挫、疏密，存在于客观物体，贵在去发现、善于整理提炼。以芭蕉为例，其叶茎粗脉细，排列均匀，就是形象的白描作品。如果作品构图需要，可以删繁就简，在不失物象形象结构的情况下，调整线条的疏密关系，“疏可走马，密不通风”，以不同线条的穿插组合，达到最佳的艺术效果。

线条的浓淡、粗细、干涩和滋润等变化，离不开物象的色泽、厚度、质感等因素。因为墨线也可视作色彩的一部分，深色的花卉，用浓墨勾勒，线和色有机结合，获得厚重的感觉；明快淡雅、绚丽夺目的牡丹，金玉、豆绿、姚黄、粉黛、冰山雪莲等色素清秀的品种，宜用淡墨线条，与色彩较为调和。红花需要绿叶衬，白描花卉需要浓重的叶脉、干涩的繁枝烘托，也是同一道理。

线韵画情，一幅完美的白描作品，不仅线条生动、疏密有致，还要有严谨的构图，包括与作品内容有关的题跋，融诗、书、画、印为一体。要使作品赏心悦目，耐人寻味，这需要画家有广博的艺术修养。

线描又称白描，是画家积累创作素材的艺术手段，任何一个有成就的画家，离不开生活，离不开敬业精神。本书的作者曹明再副教授，生于牡丹之乡因而更注意对生活的观察体验，

每当牡丹盛开的季节，总要回到故乡感受生活，浸淫在千顷牡丹园中，孜孜不倦地写生。几十年来，他画了千余幅写生白描作品，并积累数百张白描菊花及百米长的水仙长卷。丰富的素材，是他取之不尽的创作源泉，“躲进画室成一统，管它冬夏与春秋”，品茗赏乐，意在笔先，行云流水，情在毫端。其作品线条多变，神韵盎然，飘逸灵动，翩然起舞，脱俗创新。“此处无声胜有声”，给予观者以美的享受。

《新编芥子园画传》选编其白描牡丹、菊花、水仙等共 200 余幅作品，不仅可以给广大读者提供宝贵的学习参考资料，他的坚韧不拔的敬业精神和毅力，对于有志于中国画事业的同行们也可以从中得到激励和启迪。

注一 十八描：行云流水描、高古游丝描、钉头鼠尾描、铁线描、柴笔描、枣核描、琴弦描、折芦描、撅头丁描、柳叶描、竹叶描、减笔描、马蝗描、曹衣出水描、蚯蚓描、橄榄描、混描、战笔水纹描。

注二 山水皴法：披麻皴、荷叶皴、斧劈皴（大斧劈、小斧劈）、雨点皴（米点皴、芝麻皴）、折带皴、乱柴皴、卷云皴（云头皴、弹窝皴）等。

（以上根据《芥子园画传》）

天香国色——“线”牵

——牡丹写生随笔

曹明冉

牡丹花的雍容华丽，厚重端庄象征着大富大贵。

牡丹花的姹紫嫣红，“色艳若霞”又象征着多彩人生。

牡丹花的典雅、大方、舒展，展现了她苦寒后的娇媚、风雨后的丰满。

牡丹花的根深叶茂、枝干交错，才有了她的灿若锦绣、局部和整体美的魅力。牡丹花的深深涵盖和美好丰富的寓意，总是给人带来阳光明媚般的憧憬、健康向上的期盼和追求。

自唐宋以来，在有些文学作品中流传着则天武后在御花园里施骄横，牡丹仙子不开颜，因为冷视天威遭贬，花开洛阳色更艳的神话传说，给牡丹增添了更加神秘的色彩。进而赞颂牡丹的诗、词、歌、赋多不胜数。例如：“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓，若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。”（李白）“绝代只西子，众芳唯牡丹。”（白居易）“惟有牡丹真国色，花开时节动京城。”（刘禹锡）“洛阳地脉花最宜，牡丹尤为天下奇。”（欧阳修）“丹青欲写倾城色，世上今无扬子华。”（苏轼）“终是倾城娇艳世，只是半面越撩人。”（徐渭）“酸寒一藟出无车，神闲乃画富贵花。”（吴昌硕）多如繁星的诗、词、歌、赋，众多的大文学家、大诗人的杰作，已确立了牡丹居于群芳之首的地位。然而翰海墨林更以浪漫之构思、潇洒之笔墨，宏扬她的“精、气、神”。唐代画家滕昌佑的《牡丹图》，以精妙笔墨赋牡丹以端庄的气质，着以鲜艳的色彩、精练的笔墨点染出如生的蛱蝶，使牡丹宛然出绢，表现了牡丹的高洁富贵之神韵。

五代南唐徐熙的《玉堂富贵图》，以浪漫的构思表现了江湖之间的形态，穷其造化，写出古今牡丹玉兰的活泼、轻快，寄托民间富贵的美好愿望。

清代李鱓的《松石牡丹图》，长松顶天立地之下牡丹盛开，傍依湖石，表达了富贵、长寿、庄重之意境。

居廉的《富贵白头图》，盛开的牡丹花在春风中争奇斗艳，一对白头翁停栖于玲珑的湖石上，与喧闹的蜂、蝶相映成趣。

晚清任伯年的牡丹绘画，更是匠心独运，点、染、勾勒清新明快，把牡丹品性的画法推向了新的高度。尤其近代于非闇、张大千、齐白石等一大批画家赋牡丹以新的表现形式和新的灵性，使牡丹的艺术形象日臻完美而生生不息。

牡丹同我们一起走进了新的时代。“牡丹”的艺术表现形式也越来越丰富，戏剧、舞蹈、电影、电视、文学作品等不可胜数。牡丹的装饰、图案比比皆是。馆、所、殿、堂，无牡丹不为显贵；楼、台、亭、榭，无牡丹不为完美；名胜、景观无牡丹亦视为缺憾。关于牡丹的神话故事和美丽的传说也美若牡丹。她多姿多彩、奇趣横生，给人以赏心悦目美的享受。所以不论何时何地，一提及牡丹花，人们就习惯地和荣华富贵联系起来。“花好月圆，国色天香”，几乎成了东方子民富贵吉祥之“图腾”。

“三月三日曹州路，人来人往看花忙。”（乔羽）当每年的“谷雨”过后，古老的曹州（菏泽）就开始了沸腾：数以万亩的牡丹花，争奇斗艳，“姹紫嫣红，含蕊皆放，交错如锦，夺目如霞，灿灿如群玉竞集，煌煌如五色之相宜”（蒲松龄）。

春风荡漾，花浪起伏，蜂蝶纷纭，鸟啼声声。置身于这如诉如吟，“千娇万态破朝霞”的梦幻般的花丛中，无人不为这天香国色而震撼、而感叹。在朝霞的笼罩中，在明媚的阳光下，或在如水的月色里，“大富大贵”、“佳人酒醉”、“贵妃出浴”、“昆山夜光”等众多品种向你含笑传情；“魏紫”、“姚黄”、“金玉交辉”、“青龙点翠”纷纷舒袖起舞，暖风摇动着向你袭来，习习馨香足以能使你荡魂忘返竞折腰了。

此时，全国各地的文人学者、艺苑明星、笔林翰墨之名家、植物园林之高手、海外归来之学子，还有异国他乡之远客，云集于牡丹之乡，为一代“花王”写生、传神，为“她”而诗、词、歌、赋……“喧喧车马渡”的古曹州汇成了人与花的海洋，真可谓，“花开花落二十日，一城之内皆若狂”（刘禹锡）。

我生长在“牡丹之乡”，自幼就在这种迷人的氛围中浸泡着，那些充满了神秘的牡丹故事和美丽的传说，也一直熏陶着我。交汇于这里的各种文化的艺术风采和风格，也不断地为我补充着“营养”，我也被“富贵”之美感染着、激励着、追逐着。时代的发展和社会对牡丹的“宠爱”，加之现代手段的培育和改良，牡丹品种的发展到了四百多种。如将其梳理归类，大致可为三类：单瓣类、复瓣类、千层类；六型：葵花型、荷花型、平头型、玫瑰型、绣球型、皇冠型；八大色：红、黄、蓝、紫、绿、粉、白、黑。叶有肥厚型、长瘦型，而每枝都有三束叶，每片叶又均有三尖，故称“三尖九顶”。

这“富贵”的大家族的发展，为艺术创作提供了取之不尽的美的源泉，也给社会增加了无可替代的“彩礼”。

我爱华贵而典雅的牡丹花，也爱潇洒舒展的牡丹叶，更赞叹于她那“舍命不舍花”的抗争精神。抗争之本在于鳞鳞苍苍的老枝、老干，在我写生中的“线”或创作里的“线”都没有让花占尽风流，也不愿让枝干做无名“英雄”而使人感知。花依仗老枝、老干才富贵而娇媚，叶也依仗它才潇洒而活泼。“木体实而花萼震。”（《文心雕龙》）花和人一样，没有孤立的美。不论花的桀骜上扬还是含情下俯，都是以铮铮枝干而定势，所以在创作或写生中以点、线、填、擦、交互并用，表现了老枝、老干的饱经风霜。

细线的花冠、重墨的枝干，营造出一种对比、和谐统一的线的韵律。富贵端庄，是牡丹主旋律，富者丰满，贵者昂扬。我在章法、构思、立意中尽量地舍其小节，而立其大势。打破品种的限制，避免标本行为，摄入能代表牡丹的整体生命、生气和生机的部分，塑造主题。不计较某一局部刻画，也不刻意于某一片花瓣和某一片叶的细小变化（过细则易乱），任何小



异都服从大势的起伏和变化。即使局部特写也不可与大局“脱气”，犹如集体舞蹈，其中一个演员的表演动作的变化并不太大，但融于群舞中，就形成了“气势”。“领舞者”的表演动作和群体动作也并无太大的差别，就像一幅画中的疏密对比的特写一样。但如果其中任何一个演员“凉了弦”、“掉了板”、跳错了“节奏”，或唱错了“谱子”，那才是大煞风景。同样，如果在“富贵”的主旋律的画面里长出一束残枝枯叶或再有点折断的枝干，硕大的花冠中再有几片虫蛀的花瓣，看来似乎丰富了画面、写实了生活，岂不是离了“富贵”之谱，也犯了自然主义的毛病，也有损于“主题”。

我在写生或创作中，总爱把舞蹈的形象和动作带入画面，进入“角色”（漂亮的花冠比



如演员的头，舒展的叶为臂，枝干则为腿和脚)。舞蹈的旋律是和谐的，即便再大的动作，大势是统一的，重心是稳定的，把“活花”的动势，移情于画面，就能使画面活跃起来，又不易“离谱”。昔日张旭看公孙大娘舞剑则书艺大进，而今丰富多彩的舞姿舞式，岂不也可以让“富贵花”更活灵活现地“神”起来吗？

我曾连续六个年头在牡丹园里写生了上千幅白描稿子，然而，每幅画稿还似乎都留下点儿说不清、道不明的遗憾……

如今，我虽然离开了牡丹之乡已有十几年，但每逢牡丹花开季节，我定要回家看看，拜访并不久违的牡丹花。每一次置身于无垠的花丛中，都有一种新的感觉、新的感悟、新的冲

忽疑行暮雨
何事入朝霞
庚辰三月
曹



动和新的向往，也总有那种琢磨不准、又难以名状的看不见，而又感觉有某种确实存在的朦朦胧胧的境界在诱惑着我，也牵动着我的思绪而漫游……我终于悟出了“道”，仅仅这“富贵”二字的神韵，已足够我奋斗和追逐这一辈子的了……

2002年3月于北京

