

廣東書院集刊

壹

國畫山水專輯

山水畫的探索

記廣東書院的一次學術活動

周佐愚

關山月登山尋梅

王立

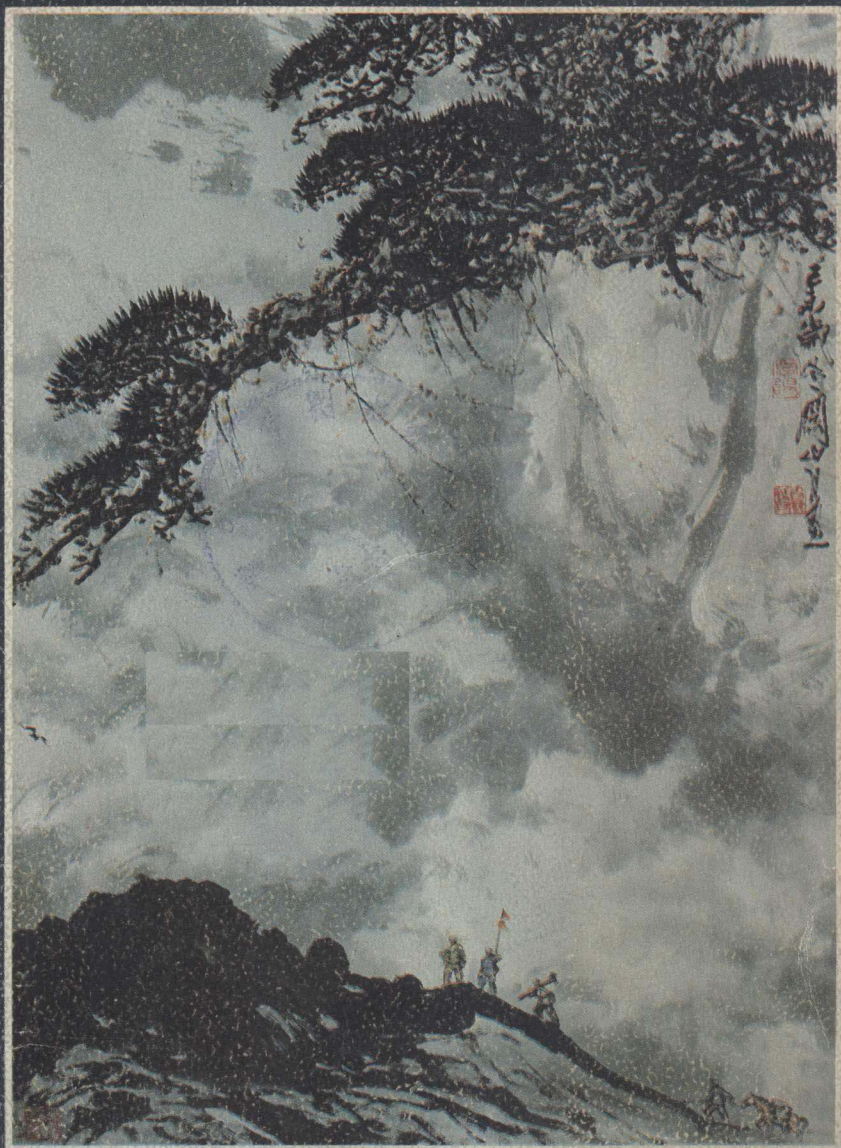
好看與耐看

李雲

我動情地描繪山水

王維寶

廣東書院大事紀略



廣東畫院集刊

花城出版社・三聯書店香港分店聯合出版

編輯者 廣東畫院集刊編委會
主編 關山月
副主編 陳洞庭
編委 王立 關山月 余本
陳洞庭 黃篤維 蔡廸支
責任編輯 丹青 湯榮曄 周佐愚
尹文
裝幀設計 尹文

書名 廣東畫院集刊
編輯出版 花城出版社
廣州市大沙頭四馬路
生活·讀書·新知 三聯書店香港分店
香港域多利皇后街九號
國內版總發行 廣東省新華書店
廣州市大沙頭四馬路
海外版總發行 生活·讀書·新知 三聯書店香港分店
香港域多利皇后街九號
JOINT PUBLISHING CO. (Hong Kong Branch)
9 Queen Victoria Street, Hong Kong.
印刷 七二一五工廠
版次 1982年9月第一版第一次印刷
定價 2.20 元

出版者的話

廣東畫院是我國較早成立的畫院之一。在那十年浩劫中，她和其他畫院一樣受到批判和遭到“砸爛”。

一九七八年春，廣東畫院得以恢復。幾年來更得到上下各方的關懷和支持。目前，她作為一個創作研究專門機構，在工作條件方面，雖然還尚待努力解決。然而她已一邊治理劫後創傷，一邊開展創作研究實踐，幾年來已經舉辦過三次“廣東畫院春季畫展”，六個成員的個人畫展或聯展。通過這些展覽，我們看到，不論是從事哪個畫種創作的畫家，也不論是畫壇老將還是後起新秀，都用自己的創作，體現出在黨的正確方針指引下，思想比較解放，不斷探索藝術上各自的風格，追求新的境界，取得可喜的成績，給人們留下了較深刻的印象。這是我們出版《廣東畫院集刊》的主要緣起。

我們將陸續出版《廣東畫院集刊》，分期分類（按不同的畫種和專題分類）介紹畫家們的創作研究成果，以便為文藝園地多栽一圃新花，為美術愛好者多添一份精神糧食，為同行們多提供一項研究資料。

目錄

- [7] 山水畫的探索——記廣東畫院的一次學術活動 周佐愚
- [11] 關山月登山尋梅 王立
- [13] 好看與耐看 李雲
- [14] 我動情地描繪山水 王維寶
- [16] 畫語 劉侖

圖版

- [17] 雨後雲山 關山月 [34] 連州山水甲嶺南 劉侖 [46] 紅軍渡急流 劉侖
- [19] 微丹點破一林綠 關山月 [35] 山水小景 王玉珏 [48] 白雲深處有人家 李雲
- [20] 險徑探源泉 關山月 [36] 春雲依舊護青山 李雲 [49] 橫江山秀 蔡迪支
- [22] 鼎湖飛瀑 關山月 [37] 巴陵柑桔醉 陳洞庭 [49] 霧海歸帆 許欽松
- [24] 烟嵐新雨後 關山月 [37] 驚濤拍岸 陳洞庭 [50] 油棕園 蔡迪支
- [26] 紅葉清泉 蔡迪支 [38] 錦江繞丹霞 黃篤維 [51] 雨後 王維寶
- [27] 南粵野林 蔡迪支 [39] 漫山紅遍 黃篤維 [52] 撒網 麥國雄
- [28] 飛水潭 麥國雄 [39] 湖上人家 許欽松 [52] 歸燕 陳洞庭
- [29] 鼎湖山春曉 鄧耀平 [40] 野渡無人舟自橫 王維寶 [53] 初春 黃篤維
- [29] 鼎湖山雲峯 鄧耀平 [40] 月是故鄉明 王維寶 [54] 丹霞曉霧 黃篤維
- [30] 遠眺響水潭 王立 [41] 白雲深處 關山月 [55] 風箏 麥國雄
- [31] 清流穿石 王立 [42] 生命的搖籃 張惠蓉 [56] 風景 湯集祥
- [32] 鼎湖 劉侖 [44] 鼎湖的空氣 張惠蓉 [56] 海邊 麥國雄
- [33] 雨後斜陽 林墉 [45] 江亭夏永 李雲

[57] 作者簡介

[62] 廣東畫院大事紀略

山水畫的探索

周佐愚

記廣東畫院的一次學術活動

一九八〇年七、八月間，廣東畫院的創作幹部和理論工作者共十五人聚集於肇慶鼎湖山*，進行了為期一個月的學術活動。

鼎湖山不算很高，但經常被輕紗般的雲霧所籠罩；它也不算很大，但峯巒層疊，峽谷幽深；人們在山徑之中行走，抬頭仰望，總是見到古木參天，藤蘿密佈，形成一片鋪天蓋地的樹海；到處可以聽聞山溪的流響，循着水聲走去，淙淙水聲便逐漸變為沉雄的雷鳴，瀑布從半山飛出，水花像雨霧般向四周噴射，蔭涼、滋潤。無邊的碧綠，是這個原始森林的明顯特點，所以有個作家生動地把鼎湖山比喻為一首帶着露珠的晶瑩碧綠的詩。

面對着這個帶着明顯的南方特色的鬱鬱蔥蔥的自然之美，畫家們不禁經常處於激動之中。他們不僅揮筆作畫，抒寫了各自的深刻感受，而且聯系着自己的藝術實踐，討論了怎樣把自然美變成藝術美的問題。

似與不似

好幾位畫家指出：現實生活中的自然景象是豐富多彩的。它和人的形象一樣，各有不同的特征，不同的性格。例如同樣是山，而且都是四川的山，但四川人却根據它們的不同風貌，稱：“峨嵋天下秀，夔門天下險，劍閣天下雄，青城天下幽”；同樣是樹，而且都是松樹，但華山的松樹因為長在石縫裏，缺少泥土和水份，向着陽光盤曲而生，樹齡不大就顯得十分蒼勁；而衡山的松樹則因陽光、水土充足，所以長得高大而

且挺直……因此畫家們到生活中去，要看到不同地區自然美所具有的不同特色，作為創作的依據。

老畫家關山月說，他到達鼎湖山不久，就被這樣的景象所打動了：在著名古剎慶雲寺的背後，是一片碧綠的樹海，雲霧在樹海中浮動；而慶雲寺前則有幾盆紅得發紫的“老來嬌”在陽光的照耀下顯得十分嬌艷。這裏的紅花雖然只有很少的幾盆，却與綠色的樹海形成鮮明的對照。這時，畫家很自然地想起了陸游的詩句：“微丹點破一林綠”……再觀察下去，畫家發現這個古老的慶雲寺年代雖老，但已安裝了像接收電視的天綫等許多新的裝置，進入了新的時代。於是他便以此感受為基礎，創作了中國畫《雨後雲山》，並題詞曰：“微丹點破濕林綠，無綫蕩響佛地幽”。題詞把陸游原詩中的“一林綠”改為“濕林綠”，這是因為畫家認為除了無邊的碧綠之外，這裏還具有霧水滋潤的特點。

好幾位畫家都認為：山水畫與自然景象應處於“似與不似”之間。而這裏所說“不似”其實是“更似”，即更為概括地表現出特定地區的自然美的特色。如果距離生活太遠，比如寫明是畫鼎湖山的畫，如果一點也不像鼎湖山，似乎就不太好了。

另外幾位畫家則認為：繪畫要求逼真，這是美術創作的一大弊病，是造成美術作品一般化、雷同化的原因之一。同樣一座山，十個人來畫，可以畫出十種不同的境界。能不能創造出獨特的境界？很大程度上取決於想像力的高低。持這種見解的人說：我們到生活之中，

固然要看到自然美的特色，感受自然美所呈現的總氣氛。但更重要的是要在生活的體驗中激發自己的想像力，以便創造理想的美的境界。所以，山水畫創作可以是不追求“更似”，而追求“更美”。

有人指出：這兩種見解都可以成立。而且，山水畫的這兩種不同追求是古已有之的。例如宋畫強調山水畫不僅要使人看了覺得“可行、可望”，而且要覺得“可居、可游”，也就是說要求山水畫比較真實地表現現實生活中的自然之美。而元畫則如倪雲林所說：“余之竹聊以爲寫胸中之逸氣耳，豈復較其似與非……”又如蘇東坡詩云：“論畫以形似，見與兒童鄰”，不重形似而強調抒發畫家的意趣和情思。所以，山水畫只要能給人以美的感受，能使人從中領略到生活的詩意，就是好畫。至於畫家用什麼方法去達到這個目的，是沒有關係的。

怎樣創造意境？

大家認爲，意境雖然並非山水畫所獨有，但是，山水畫却不能沒有意境。

有人指出：《文心雕龍》說“情者文之經”，《樂記》說“情動於中，故形於聲”，陸機的《文賦》也認爲“詩

緣情而綺靡”。一幅意境深遠的山水畫，像一首好詩、一首好歌一樣，應該灌注着作者真摯豐富的感情，使觀衆看了，能夠通過具體的形象，引起感情的觸動，產生感情的共鳴。要做到這一點，我們的山水畫家自然必須對祖國的山河有深摯的愛，帶着豐富的感情去畫畫，做到情景交融，寓情於景。

有人接着說：意境固然必須含情。但是情和理是不能分離的，真和善是美的基礎，愛和憎至少包含了是和非的判斷。所以我國古代的文藝理論不僅強調詩要“緣情”，而且還要“言志”，李翺還明確地指出：“義深則意遠”。所以一幅優秀的山水畫應該像一首好詩，不僅要有豐富的感情，而且要有經過深思熟慮的立意，這樣才能使觀衆從看得見的有限形象，感覺到看不見的“像外之旨”和“絃外之音”，在美的享受之中產生無限的聯想，領會到深刻的寓意。爲了做到這一點，畫家就不能滿足於對自然景象的表面認識，還要深入理解自然之美所包含的生活哲理。

畫家們還一致認爲，在山水畫中，這種感情和思想只能通過凝煉的形象，自然和含蓄地流露，不能牽強附會，也不宜“和盤托出”、“一覽無餘”。許多人都用自己的創作經驗和審美實踐證明：山水畫總是空靈一點比較容易產生意境，山水畫的傾向性的確是“宜藏不宜露”。有位畫家說：“當我第一次到峨嵋山的時候，時值毛毛細雨，羣山籠罩在煙霧迷離之中，覺得景色嫵媚，很有意境。可是，當我第二次到峨嵋時，剛剛碰上個陽光很強烈的大晴天，一切都看得很清楚，反而索然無味，把上一次感受到的意境破壞了！”

有人說：“山水畫要以一當十。但先要有十（即先要有豐富的生活積累），然後提煉爲一（概括提煉爲富有意境的典型藝術形象）。在將生活形象變爲藝術形象的過程中，要有取捨，要使用‘加法’和‘減法’，而其中‘減法’比‘加法’更重要。山水畫要有虛有實，但虛比實更重要。”有人補充說：“在



創造意境的過程中，要先用‘減法’，把生活中非典型的、多餘的東西去掉；然後再用‘加法’，把富有典型特征意義的東西加強。”

畫家們還比較一致地認為：山水畫的意境固然要有深刻的情思、凝煉的形象，還必須有與作品的思想感情相適應的形式美。

許多畫家都說：詩講究平仄、音韻，音樂講究節奏旋律，作為造型藝術的山水畫怎能不講究形式美呢？可惜，過去在很長的時間裏，由於極左思潮的干擾，形式美的客觀存在被否定了，形式美的規律不許研究，這對美術專業來說是個極大的損失。

有人指出：形式美講起來好像很深奧，其實我們在創作實踐中早已自覺或不自覺地運用了。例如構圖的疏、密、聚、散，色彩的和諧、對比，筆墨的乾、濕、濃、淡、輕、重、徐、疾……都是形式美的內容。而且從這裏可以看出“多樣統一”是其基本規律。它不僅符合唯物辯證法的對立統一法則，而且可以從心理學和生理學上找出它使人愉悅的原因。例如沒有節奏和規律的吵雜聲會使人心煩，危害人的身心；但僅有固定的節奏而沒有變化的聲音（如火車行進時的轟隆聲）也會使人打瞌睡。只有既有節奏又有變化的音樂才能產生優美的旋律，使人覺得悅耳、動聽。東山魁夷的風景畫在形式上既單純又富於變化，例如常常在一大片綠色調中，藏着各種不同的綠色；在統一的形象中包含着許多種形的交錯……使人看了，好像聆聽一首無伴奏的大合唱，當中包含着男女聲的各種聲部的和諧的共鳴，富於抒情色彩，帶有濃重的裝飾味。他在形式美方面的創造，對日本畫的發展起了重大的作用。

大家還指出，我們主張在形式美方面進行探索，和形式主義完全是兩碼事。形式主義者反對反映生活，甚至不惜歪曲生活，醜化人的形象去追求他們的形式效果。而我們掌握形式美的規律，為的是用更加完美的藝術手段去表現生活，創造更高的藝術意境。



傳統與創新

大家認為，中國的山水畫有着豐富的優良傳統。這些優良傳統包括精采的繪畫技法，也包括像“外師造化”、“中得心源”，要求“氣韻生動”、“以形寫神”，提倡“行萬里路”、“讀萬卷書”等等既符合藝術創作規律，又有中國民族特色的美學思想。一些人還說，遊覽過祖國的名山大川，更加清楚地看到前人的山水畫技法是從生活中來的。很多東西今天還是很有用的。所以，如果拋開前人創造的經驗於不顧，一切從頭做起的辦法不是聰明的辦法。另一方面，生活是不斷發展的，為了表現新的生活、新的思想，完全搬用前人的畫法也不行。有一位畫家說：“鼎湖山這種亞熱帶原始森林，一團一團像波浪似的蔥蘢綠樹，構成了浩瀚的樹海，這種景象在前人的山水畫中未曾見過，所以我覺得單純用前人的筆墨去寫鼎湖山，是很難寫得好的。所以我們應該用‘接力’的辦法，一方面吸收和繼承前人的經驗，一方面又根據表現新生活的需要，加以發展和創造，才能產生出新時代的山水畫來。”

另一位畫家補充說：“古人的筆墨有很高的藝術性，但是我們也不能認為



只有沿用前人的畫法才算有中國畫的筆墨。如果今天的畫家爲了表現新的山水、新的情意，使用了新的筆墨，而且這種筆墨的確表現了今天山水之美，本身又具有筆墨的韻味，就應該承認它是國畫筆墨，並且加以鼓勵。不幸的是，現在流行一種不大正常的輿論。這就是：如果山水畫畫得有自己的特色，不像古人，就被斥責爲‘不尊重傳統’，‘不成器’；如果畫得有一點像當代某位畫家的畫法，就被認爲‘沒有骨氣’；如果畫出來的畫很像離開我們已經很久很久的古人，就被稱讚爲‘有功力’！”

經過一番討論，大家認爲，我們的山水畫畫法像不像古人，是不是有一點像當代的某一家，都沒有關係。關鍵在於要寫出對今天的自然美的獨特感受。只要從新的生活出發，寫出了自己的獨特感受，即使今天還有一點像別人的畫法，但經過頑強而有成效的努力，遲早會獨樹一幟的。大家還認爲，我們對於傳統的研究與學習是很不夠的。但似乎更爲突出的問題是比較少寫出畫家對新時代的自然美的獨特感受，因此缺少新意。這更是我們要用不懈的努力去解決的問題。

山水畫的時代精神

講到時代精神，大家認爲今天的畫家畫今日的山水，當然應該有今天的時代精神。但是過去，極左思潮把時代精神庸俗化了。例如由於農村的生產關係以集體所有制爲主，所以畫家禽、家畜一定要畫成羣的；由於社會主義道路是光明的，所以風景畫只能畫晴天；由於我們主張“人定勝天”，所以畫山只能畫經過人工改造過的山，安裝了高壓電綫和插滿紅旗的山……把大量動人的自然之美排斥在畫幅之外。這種極左思潮表面上說是爲了創新，實際上却堵塞了山水畫的發展道路。

其實，自然景物本來無情，是藝術家們借物抒情，而使以自然美爲描寫對象的文藝作品帶有豐富的感情。因此，只要作者帶着新的思想、新的感情去創作，經過人工建造的山塘水庫固然可以表現今天的時代精神，而未經人工改造的自然景象，又何嘗不能寄寓新的思想和感情呢！

最後，大家認爲文藝工作者當然是義不容辭地要爲四個現代化作出自己的貢獻。但是，我們能作什麼貢獻呢？這不妨從實際出發作些調查研究：爲實現四個現代化而奮鬥的人們對文藝需要些什麼？顯然，他們固然需要欣賞直接描寫“四化”的文藝作品，但肯定也需要大量雖然沒有直接表現“四化”，但卻能夠給人以美的享受，能夠陶冶人們的性情，有助於培養崇高的品德，能夠激勵人們前進的多種多樣又新又美的文藝作品。因此，美術家肩上的擔子是重的，而山水畫爲人民服務、爲社會主義服務的道路又是十分廣闊的！

*注：

鼎湖山不僅是一個著名的風景區，而且是地球上北回歸帶中僅有的幾處綠洲之一。在這個少有的亞熱帶原始森林裏，蘊藏着比珠寶還要珍貴的稀有植物，所以經我國同意，被聯合國科教文組織定爲世界自然保護區和“人與生物圈”生態系統定位研究站。

關山月登山尋梅

王立

去年盛夏，關山月院長率領廣東畫院的創作研究人員登鼎湖山，進行為期一月的學術業務活動。抵達鼎湖的當晚，接待單位向我們介紹鼎湖山的歷史和現狀。其中說到白雲古寺尚留存一棵古梅，相傳為唐人所植，關山月立即表示一定要登白雲古寺看看這棵飽經滄桑的老梅。

翌日，鼎湖山風景區管理處負責人便親為嚮導，帶領我們出遊尚未開放的風景區——雲溪。沿着公路進入幽谷，緩步登山。“十里藤廊泉涓涓，身臨雲溪似化仙！尋幽一路濤聲急，萬木森森瀑聲喧。”這是進入雲溪幽地所得的第一印象。經水簾洞、龍潭、龍庵最後登上著名的“白雲古寺”。一路上，年近古稀的關山月手持主人特意提供的登高手杖，步履輕快，興致勃勃地走在隊伍

前頭。只見他時而停步細察溪邊稀有植物；時而傾耳細聽石下鳴琴；時而透過濃蔭蔽日的藤網，觀看層層飛瀑，迎來八面濤聲。到了水簾洞，年輕人紛紛解衣撲入瀑布下清澈的水潭裏縱情享受高山夏泳的奇趣。此時，關老則邀我們去穿越飛簾洞。我們從嘩嘩奔瀉着的瀑布下徐徐穿行而過，衣衫都沒有沾濕半點。

一路潺潺溪澗，一路稍經人工修整的藤廊，終於把我們引到了龍洞。龍洞是遊人無不駐足的地方。冰涼清澈的急流有如銀蛇竄入石洞，發出異響足似陣陣沉雄的鼓聲。過龍洞時正是烈日當空，只見遊人向洞中投擲硬幣，硬幣入水搖晃着緩緩下沉，一閃一閃地把日光反映上來，硬幣越往下沉白光越大，然後慢慢消失。見此大家嘆為奇觀。





稍歇之後，又起步登攀，繼續前進。仰望前路石峯巍然聳立，天梯直接雲霄。俯覽峽谷幽深綠透，四面濤聲。關老拄杖穩步登攀，途中偶有發現即停步細察，且行且看且談，置身於畫圖之中忘旅程之遠近。脚下送走了古木夾道數不清的石階後，終於到達“白雲古寺”。跨入古寺院門即見主人已泡好山水名茶放在桂花樹下等待我們了。

人們一見關老上來，即請他喝茶進食。而他却急於尋訪古梅，問道：“老梅在哪裏？”於是嚮導領着他進入寺內，穿過橫廊走進後院。關老終於看到了朝夕守衛着“白雲古寺”，經歷了多少滄桑的古梅。他走上前去深情地撫摸着它，仰視它的豐姿，遠看它的全貌，在老梅的四周盤桓觀察，忘整日登山的勞累饑渴。攝影師及時把此情此景攝入鏡頭。這棵老梅，終於與當代的畫梅名家留下了一張合影。這事是感人的。在古寺前的桂花樹下，我為這張將受到人們十分珍視的照片口占題照一首，詩曰：

古梅寂寂守白雲，
飽歷滄桑幸獲存。
合影梅聖來千里，
拄杖攀登寄深情。

關山月尋梅本是習以為常的事了，而這次尋梅却是在他六十九高齡，又逢

酷暑，還要攀登如此之多的“天梯”才能謀此一面。年青人登上“白雲古寺”尚且疲憊不堪，一經到達見茶傾飲，見食狼吞，而關老却以先睹老梅為快，可見他與梅感情之深！透過這一事例我們不是更容易理解關老畫梅取得卓越成就的由來麼！本來他從小愛梅畫梅，算起來也已半個多世紀了，論畫梅幅數已經無法勝數，他所畫的梅花，不論紅梅墨梅，早已飲譽國內外，而他卻從不滿足。隨着年歲的增長，他對自己的要求益加嚴格，在藝術上總是站在高處又望着更高處攀登，不肯停息，不知辛勞。他認為“師造化”不是可以畢其功於一役的。過去觀察過、寫生過，有一定程度熟悉和積累就可以吃一輩子了嗎？不行，還得不斷補充新的認識、新的感受，把它和自己今天的思想感情聯結得更加緊密，這樣創作才可在畫同一題材的作品時，不會出現給人以舊作翻新的印象。

這就是一個在藝術上登攀不已、永遠進取的老畫家從心靈深處透露出來的秘密。

（上接第13頁），

必不能突出。形似只是起碼而不是頂點，現實生活中每有不足之處必須用人力補充之。因而在寫生筆墨上，必要做到澀辣毛等的好處，所謂“乾裂秋風，潤含春雨”，畫格才可達到較高的境界。反此則滑甜薄，俗不可取。

好看與耐看

李 雲

國畫在好看的基礎上如何達到耐看？這個過程應該由許多因素形成。單從筆墨技術上去探索，首先，好看與耐看兩者就有矛盾（即對立）。既有對立，只有求兩者統一，才能達到雅俗共賞。然而這並不容易。因為一般人看畫，畫面寫作乾淨諸和自然，不用加墨，節奏感鮮明，就是好看。但這樣十之九流於浮薄膚淺，雖博得一時好看未必耐看。耐看的畫，在前人大名家作品中十之九有加墨一法（加墨必須自然恰到好處，不可牽強做作）。只有加墨才能層次分明，蒼潤深厚氣勢磅礴。所以前人論畫有云：“凡加墨最忌板，不加墨最忌薄，二者能去其病則進乎道矣。”

前人總結歷代筆墨運用方法，有所謂“濃淡破積潑焦宿”七墨。比之現在部份政治宣傳畫用墨，所謂五墨六彩的“濃淡乾濕黑白”，有截然不同的欣賞效果。下面試談談我個人的一些具體做法。

一張畫由開始到完成，都是一個由對立到統一的過程。對立是要求兩種墨色的截然不同，統一是要求有中間墨色，即所謂有皴又有擦，有潑墨一氣渾成，也有濃淡墨層層渲染，但有些人用皴擦或潑墨等法，稍不注意，容易混為一團，層次不分明。不過這必要看對象需要，靈活運用才是正途。

畫面能夠樹立筆墨的對立面越多，每個對立面越能統一得有法，層次就越鮮明深厚，變化也就越多，才可得到氣韻生動，從而達到耐看的目的。因為一件藝術作品的耐看，雖有多種因素形成，而在鑒賞家的最終目的，除了思想

內容有深刻價值外，還是要求有詩一般美的意境和高度嫺熟的筆墨技巧。沒有詩一般美的意境徒恃筆墨萬能，藝術便沒有了感人的魅力。有詩一般美的意境，又有高深的筆墨，才能相得益彰。

一張好的作品應該能經得起朝玩夕覽，百看不厭，即所謂百年人生，千載藝術。因此我在具體寫作時先用“對立統一”的法則來假定。比如筆是“綫點勾勒”等；綫有粗細曲直長短等的對立面；墨也有濃淡乾濕焦潤等的對立面；推而廣之在構圖上，疏密聚散或疏可走馬密不透風，或是畫面面積及畫外空白，均可用作對立面用。既然如此就必要在每個對立面上苦下功夫，使欣賞者在畫面上有美與靈的感覺。不獨樹石屋宇橋樑等本身上有濃淡乾濕等墨的層次，還要富於美感及空靈感，因此必要突出在遠近濃淡乾濕疏密聚散等相互之間對比的美，以及既有對立的筆墨，又有統一的層次效果。這樣，則可能達到最濃密處而不犯實，最淺淡處而不犯薄。層層深厚，變化無盡，才可耐看。

上述種種，必須注意兩個問題：一、筆墨必須服從對象所需，因在現實風景中，有早午晚春夏秋冬氣候的不同，有夜晦日明風晴雨露天氣變化的各異。既然如此，我們的筆墨運用，也要有層出不窮的奧妙，絕不能“以不變應萬變”。二、更要將現實生活，切實來一個集中概括誇張，緊抓對象特點，突出主題才是高手。否則將現實生活略為取捨，就搬上畫面，則糟粕既不能排除，而精華

（下轉第12頁）

我動情地描繪山水

王維寶

我憑着自己的感情和感覺去畫畫。我是“想”畫好畫的。有一兩幅畫較好一點都是“想”多一點的緣故，看來“想”是很要緊的。

在社會現實生活中，當某事、某物，具體一點說：一處風景，一首詩，一幅畫或照片……觸動了我的靈魂，引起了強烈的情感，勾起了我過去、現在甚至對未來的聯想和想像，這種想像最初是漫無邊際的幻覺，以後漸趨具體，我便用自己所修養的哲理推敲它，使之合乎邏輯，然後用自己的藝術技能把這種想像的形象記錄下來、表達出來，成為可視的造型藝術形象。當這種形象能夠撥動觀眾的心弦，引起觀眾的共鳴時，便是我所追求的藝術語言。

我經常描繪鄉村的景色。因為我的童年在閩南農村度過，那裏有着美麗的

村野，濕潤的樹林，瀟灑的竹叢。嘩嘩的流水，閃亮的水田……一切都使我陶醉。那時我是一個淘氣的孩子。什麼掏鳥窩、捉塘虱、打水仗、捉迷藏之類，沒有一樣少了我的份。我整天像一匹脫韁的野馬，到處亂跑，渴了捧一掬山泉水；累了躺一躺青草地，曬了鑽進竹林涼一涼……自然的一草一木，與我朝夕相處，成了親密的朋友。童年的鄉村生活，是個美夢般的童話世界，為我提供了豐富的創作素材。二十多年來我一直留戀着它，回憶着它，並在我的山水畫中有意無意地寄托着它。

兩年前，我有一次偶然讀到“月是故鄉明”的詩句，產生了創作一幅思鄉山水畫的慾望。然而，用什麼來表達自己思鄉之情呢？我就在我的記憶中選擇印象最深刻的“渡頭”和“竹林”。因為它是我二十年前離家時家鄉留給我的最後景象。可能渡頭現在已拆掉了。竹林也許已經沒有了，或者長高了，但是它在我的記憶中還是清晰不變的。此時我又想起司馬池寫的“陌路初窮見渡頭，賴得丹青無畫處，畫成應遣一生愁”；一位華僑詩人寫的：“月是故鄉明，故鄉的月兒格外亮，故鄉的月兒格外明……”；還有李白的“舉頭望明月，低頭思故鄉”的詩句。於是我經過反覆的思考和推敲，選擇了“渡頭”、“竹林”、“明月”作為“畫眼”，放在畫面顯著地位。月亮染上淡黃色，背景的竹林若隱若現在深沉的藍色夜空中，通過主次、虛實的節奏構成和諧的整體，企圖表現愛國思鄉的主題，希望使相當一部份離家的人和我的感情有所共鳴，



勾起他們的愛國情感。

風景畫、山水畫的審美價值在於它不帶有感情和性格的體現人的感情和性格。藝術的領域中沒有純粹山水畫，因此，在創作活動中，畫家不但要觀察和寫出物象的外表形象，而且要分析它的內在聯繫，要用恰當的外部形態表達其內在的情感。在《日本神社》這幅畫中，我是想借“日本神社”的風景去體現日本民族性格中的沉靜、溫柔的特點。我在日本時除了觀察和速寫，還了解到日本人民的這種性格是在自己長期的生活中形成的。日本世世代代房子的隔牆都是用紙糊的，爲了使住戶之間不相干擾，他們講話的聲音壓得很低，腳步也放很輕。在我們訪問日本的過程中，深深地感覺到這一點。我們在旅店中接觸到的服務員都很文靜，每天一大清早來收拾房間，她們像一片葉子一樣輕輕地飄進來，又輕輕地飄出去；幹完了活，一丁點聲響也沒有。日本的自然環境也是靜穆的，安詳的，即使在高速公路環繞的現代化城市裏，也較少噪音的干擾。清早，我們甚至還聽到鳥的叫聲。爲了表現日本人民的深沉靜穆，《日本神社》選擇的景物是古老的方塔、藏經閣，這些日本佛教古建筑是日本民族的象徵。由於歷史悠久，這些木方塔，藏經閣都變得黑褐色，顯得深沉，使人看了有一種如入佛國之感；加上用十字織組成的翠竹林和鮮紅的、火一般的野果一簇簇地掛着……顯出幽深、靜穆、和諧的境界。我企圖以這種景象，去表達日本人民內在的心靈美。使欣賞者從中得到美的享受。在描繪日本風光的《島國之秋》中，我只畫了兩樣東西，這是我日本印象的兩個局部：近景是金黃色的老樹，瀟灑自如，是未經人工改造的自然美；背景却是完全相反的高樓大廈，是現代化的產品。只要你了解到日本人民的內心喜愛，你就會知道日本人既用雙手辛勤地建設現代化的城市，同時也酷愛着自然的美，所以這種對立便成了統一的整體，更具有更強烈的日本式的風景典型。我覺得抓住了具有典型性的景象入



畫，就可能傳達出具體某風景的“神”。當然這不是指圖解式的說明。它是要傳達我所要說的日本島國美麗的秋天。它不但有美麗的高樓大廈，還有古老的金黃色的迷人的楓葉。它一片片飄落在你的身邊，拾它一片做紀念是多麼詩意的美呀！希望見到這幅畫的人雖未曾有機會東渡，但也可以賞到日本美的景色。

動情地作畫，希望能有意境的山水畫產生，這是最基本的審美範疇，是畫家主觀希望和客觀景物的一種統一；是畫家的終點，觀眾的起點；是畫家藉以引導觀眾到達理想彼岸的橋樑。一幅畫的成功與否，就看它有無意境；畫的高低文野之分，就看意境的深淺厚薄。而意境的產生、構成和表達，則依賴於畫家的思想感情的強弱程度。姑妄言之，以求教於讀者。

一、綫的力感

- 綫隨型生，力從綫走。
- 綫的力感，是從“應物象形”達到“氣韻生動”的境界。
- 物我交溶，力乃活現。
- 無筆即無氣，無氣即無力；無墨即無光，無光即無彩。
- “力透紙背”並非把大量的墨水倒在紙上表現出力來；而是說，於行筆間見深入，不見輕浮。
- “意到筆不到”實是意味着精神表達的意思。申言之：把繁雜變為簡化，把多餘除掉，但看來不是無物，在虛處見實的一種超脫感。
- “欲左先右，欲右先左，欲上先下，欲下先上”。指走筆時在矛盾間求力的方法。
- 夜裏，突然一顆流星飛過天空，形成一條光的綫。這光的綫，便形成一種力的律動。它，啓示着力的真諦。
- 黑夜裏放着焰花，奇異彩麗得要人神往，在這些曲曲直直的火綫，和那點點的火花裏，充分表達出色的美和綫的力的妙處了。
- 滑冰運動員的表演，我看，好像一枝鋼筆在白紙上畫出一條有韻律又光潔的綫。

二、綫的音樂感

- 綫的音樂感，是從綫與綫的接續上呈現出來。
- 畫家用綫來表現物象，正如詩人用詞句，作曲家用音符來表現物象相彷彿的。
- 一條綫好比一個音，一個音底感動力是微弱的，但由一個音和另一個音組合起來，構成一個音句；再由一個音句和別的音句組合起來，便構成一個樂章。它的感動力就不同了。
- 在綫的組合上，有粗細、濃淡、曲直、長短和斷續的種種樣式，像一首曲譜上的音之高低、強弱、快慢、延長和休止。
- 這兩者，由於作者以思想感情的貫注，便產生出有意義的綫底調子，音的節奏。
- 在不同性質的綫底組合上，可以看出二部或四部合奏的樂曲。
- 所謂畫面色綫的大調和，類似樂曲上底節奏與旋律。
- 一首樂曲的主調，類似一幅畫的主色。無論它怎樣變化，但總能聽到主調的音律在流轉；同樣可以看到主色在顯現。
- 樂曲上的短調和繪畫上的暗調子，同樣告訴人有一種哀傷、沉鬱或者悲愁的情意；樂曲上的長調和繪畫上的明調子，同樣是告訴人有一種活潑、喜悅或是歡欣的情意。
- 有飽滿的思想感情去表現作品，即使在畫面上有的綫條斷了也是不怕的。因為我們會在這地方，意味到如同樂章上的休止符那樣，使之有適當的表情和呼吸。
- 綫的力感和音樂感，是綫條美的基礎。

（作於1945年）