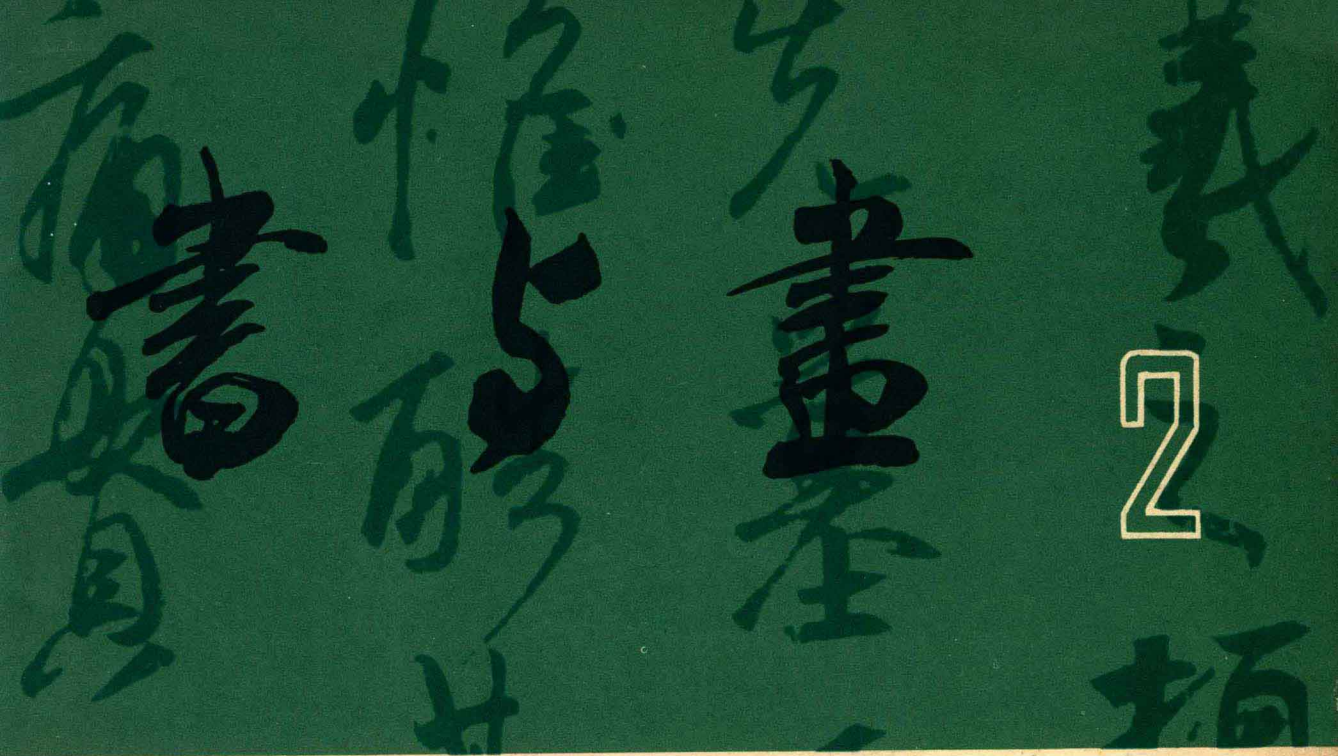






打开这幅我国古代绘画艺术的珍品，展示在我们面前的是一派雄奇壮伟的蜀中山水景色。画家用了纤密、遒劲、工整的线条，并以大青绿的设色方法，形象地勾勒了山石、树木、栈道；生动地描绘了人物、马匹的各种动态。它给人以丰满错综、气势磅礴的深刻印象，表现出唐代青绿山水的高度水平（见第20、21页）。

中国山水画，发展得比人物画为晚，现在我们能看到的我国最早的绘画作品，例如晚周时的楚国帛画，马王堆出土的西汉帛画等，都是人物画。东晋时的大画家顾恺之，曾作《画云台山记》，看来他曾经画过山水画，但是我们从他的传世摹本《女史箴图卷》、《洛神赋图卷》来看，这位被人称为“自苍生以来所未有”的大画家，虽在人物画的创作上有着较高的成就，但是在画上作为陪衬或者是背景的山水方面，还是相当稚拙的。到了隋代，画家展子虔给我们留下了一幅最早的青绿山水画卷——《游春图》（见第34页图二）。这可以说明山水画在隋代已经有了发展。

但是山水画的真正成熟时期，还是得数唐代。唐代中期的山水画家李思训、李昭道父子，号称大小李将军。相传李思训曾在大同殿上与吴道子一起为唐明皇绘嘉陵江山水，吴道子一日而毕，李思训却精工细琢，累月始成。可见当时的山水画，已有了工、写两种。可惜他们的真迹都没流传下来。据汤垕《画鉴》说：李思训画着色山水，用金笔辉映，为一家之法。其作品的特色应当是“工细”、“着色”，富有装饰味的。

现在让我们回到这幅画上来。这幅作品，没有款识，也没有画题（北宋以前的绘画，大多没有款识）。原为清内府所藏（今藏台湾故宫博物院），清乾隆帝在上面题了一首诗，认为这幅画的内容是一般的“关山行旅图”。但近人据宋叶梦得《避暑录话》记载：“明皇幸蜀图”余尝见摹本，方度不盈尺，而山川云物，车辇、人畜、草木、禽鸟，无一不具。宣和间求李画甚急，以其名不佳，故不敢进。”又《画史清裁》云：“明皇骑三鬃照夜白马，出栈道飞仙岭下，乍见小桥，马惊不进。”这两条记载，与此图相合，因而把此图定为《明皇幸蜀图》，是有道理的。虽然这一幅画是否就是宋代叶梦得所看见的那张李思训画的摹本，尚不可知，但从作品的风貌、笔法、设色等方面来看，它的画风从李思训所出，应是没有问题的。李思训曾为唐明皇画过“蜀道山水”这一类题材，这正是他所熟悉的东西。看来这一幅可能是李画

画 图 应 仿 李 将 军

读
《
明
皇
幸
蜀
图
》
苏
春
生

“明皇幸蜀”的故事，就是指唐明皇因安史之乱，被迫逃出长安，在叛军的追击下，跋山涉水去蜀地成都避难的事。在这幅画中，表现了蜀中山水的峻拔、秀美，蜀中道路的崎岖、萦纡以及行旅之艰难。由于表现重山复水、人马众多这样一个大场面，因此，在结构安排上，要求既要紧凑，又要有节奏韵律感。画家在经营位置中，是经过苦心安排的。全画可分为三个自然段落：右面是一段，白云青峰，峭壁悬崖，崎岖的山路，自谷中迤迳而出十数人骑马带一骆驼逶迤而来，按辔徐行，最前一着红衣骑马人（应即明皇）作过桥状；中段主峰突兀而起，苍翠欲滴，山下多怪石，有流泉出乱石间，前坡树荫下，有七八人倚树而坐，数马匹及骆驼一均卸鞍小憩，象是先行的差役；左面第三段，以山泉溪流与第二段相隔，前有一小桥相连，数人马并一骆驼，沿山路石径，盘行而上，经远山栈道而去。三段画面疏密有致，各自成章，而又与天然景色有机联系起来，整幅画浑成一体，前后呼应，处处可以看出画家的惨淡经营。

如果我们再从艺术技巧与处理上来看，整个画面还有许多特点：在构图上，作者充分运用了传统的“三远”法，以“自山下而仰山颠”的高远法，写出了蜀山重峦叠嶂、云中山顶之雄奇；又以“自山前而窥山后”的深远法，结合“自近山而望远山”的平远法，写出了山路曲折、溪流萦迴、绿树掩映的秀丽山川。小中现大，咫尺千里，笔简而意赅，笔尽而意远。在用笔与设色上，作者继承了展子虔、李思训以来的大青绿设色方法，先以中锋劲挺的墨线画出景物的轮廓，并用略有顿挫的皴法，表现了山石的凹凸与裂纹。再以赭石、汁绿（花青色加藤黄色）等色渲染打底，然后，施以石青、石绿色（属矿物颜料），并适当点以硃砂、石黄、蛤粉等色，最后，以深赭、深绿点染勾勒，以调整全画，使画面更为绚丽、醒目而富有装饰效果。这种设色技巧的适用，使这张珍品，在一千多年后的今天，还保持了那光彩夺目、艳丽动人的艺术效果。

李思训父子的山水画，在中国画史上，是有着极其重要的地位的。张彦远认为山水之变起于吴（道子）成于二李，明代的王世贞也说：“山水大小李一变也”，董其昌则把李思训父子定为中国画“北派”之祖。

但是这两位画家的作品没有留传下来。他们的画派，在明代以前，一直占有重要的地位。要了解这两位大画家的作品风貌，从这一幅晚唐人摹本《明皇幸蜀图》可以得到一点消息吧。

牛，是人们所喜爱的一种动物，常被人们作为勤劳的象征。它不仅是人类耕作劳动的合作者，也是“吃的是草，挤的是奶”的无私的贡献者。在我国悠久历史的进程中，牛和人类的关系是非常密切的。

人类以牛为描绘对象的历史，可说是源远流长。在殷墟遗物里就发现有牛的形象，商周时代的青铜器中也有，汉代石刻和画像砖中更多，如《双牛犁田》等。唐代敦煌壁画中的《挤奶图》和韩滉的《五牛图》，更是存世的名作。

韩滉的弟子戴嵩，是一位青出于蓝的画牛专家。他对牛的动态和习性有过细致观察和深入研究，所以他画的牛，都是栩栩如生，神态逼真。古人评他画的牛，是“穷其野性筋骨之妙。”

其后，历代均有爱好画牛的作者，直到现代著名艺术大师刘海粟，也曾多次以牛为题材作画。山水画家李可染，也画过不少牛。他还写有一段题词，说明爱画牛的原因：

“牛也力大无穷，俯首孺子而不逞强。吃草挤奶，终生劳瘁，事人而安不居功。纯良温驯，时亦强犷，稳步向前，足不踏空，形容无华，气宇轩宏。吾崇其性，爱其形，故屡屡不厌写之。”

方增先先生作画，一向以人物为主。偶尔也画过一些牛的小品，那仅仅是为了练笔。至于创作似乎未曾见过，如今这幅《群牛图》，确是一幅不易得的佳作(见第19页图)。

绘画艺术是视觉艺术，它以线条、构图、色彩等作为自己的艺术语言。画家纯熟而巧妙地运用这种语言，来表达自己的思想和感受；通过一定形象，与读画者取得感情上的交流，引起思想上的共鸣。

方增先先生这幅《群牛图》所使用的艺术

语言，是有他独到之处的。首先，这里采用高透视的画法，将牛画在画面的右侧和下方，自右上向左下形成一条斜线。这种三角形的构图，不仅使牛群有远近层次之分，缓缓流动之势，更含有余不尽之意。因此画面上虽然只出现六头牛，但我们仿佛感到在画幅之外，还有无数的牛在缓步走来。

同时，在画面中部，群牛之间，加上寥寥数笔倾斜的枝条，这样既打破了画面的单调，又增强了群牛的动态。尤其是树梢部分，作一点收势，更巧妙地在其右侧题上名款，既将动势注入最前的一头牛，又将过分下沉的气势，挽回到画幅中部。这样高妙的处理手法，没有一定的造诣，是无法达到的。

画家除了在构图上巧妙地运用虚实、收放等法，使牛群呈现了动态，在墨彩上也变化自如，生动有致，而这一切又都是为了求得画面和谐。如前三头牛墨色深浓，中间二头则较浅淡，使之与树枝的墨色相近，而殿后一牛则又浓淡兼之。不拘泥于一般近浓远淡的法则，因为有时远处适当地运用深色，反而能增强气势。

如此用色，是为了配合章法，增添动势。前三头牛用浓墨描写，使之沉。中间二牛用淡墨，与树枝色近，使之浑，殿后一牛有浓有淡，使之压而不失其远。所谓沉，也就是向下沉，是动态；浑，就是使景和物浑然一体；压是向下压，似有压力。前沉后压，整个牛群的姿态就活了。这一群默默前行中的牛，不禁使人油然而生任重道远的感觉。

至于用笔，画家似乎漫不经心，信手挥洒，并不著意用细线去绘毛皮，而总体看，不仅有皮毛，且有骨肉。确是神完意足，呼之欲出。如果吹毛求疵地挑剔的话，除了殿后一头牛的背、腹和第一根横枝，三者横线为右侧边线所垂直，不甚惬意外，实属无懈可击。

画和题诗、题识的有机结合，是中国画的优良传统形式。好的题识，发画面所不及，读后令人浮想联翩，意趣无穷，更增强了画的内涵和感染力。



章秋农为《群牛图》撰的赞文，正起了这样的作用，由于他的阐发，使这幅画包涵了更深一层的意义。文曰：

“牛以柔驯著称，于易象为坤。而即墨之牛，一为田单所用，服文彩，带利剑，为国前驱，所向披靡，退敌骑而成大功，不亦刚且健乎！方君此牛，其即墨之流裔耶？于乎，壮哉！”

这里引用了两个典故：第一是出于《易经》，说马是属于刚健的，牛是属于柔顺的。第二是出于《史记·田单列传》，说齐国的即墨城被燕国军队围困，城内人们推举田单为将军。于是田单征集了千余头牛，将牛加以伪装，披上画有五彩龙纹的牛衣，在牛角上缚着利剑，又在牛尾巴上捆着沾有油脂的草，组成著名的“火牛阵”。夜半，引火将牛尾上的草点燃，千余头牛就冲向敌阵，因而获得了胜利。

赞文的内容，简括地说，就是牛本是柔驯的，但被田单运用后，就能冲锋陷阵，退敌立功，岂不是很刚健吗？方君画的牛，恐怕就是即墨牛的后代，所以是很壮观的。

全画经此一点，把一向认为柔驯勤劳的牛，描绘成为刚健勇猛的牛。这群牛不仅为人民辛勤劳动的牛，而且是要为人民冲锋陷阵的牛，不正是赋予群牛以新的更深远的意义了吗？

章秋农同志，现任浙江美术学院国画系古代文学课的教师，文词典雅，不愧为陆维钊老先生的高足。赞与画两相辉映，丰富了画面形象的内涵，加之由沙孟海老先生以其精湛的书法，写上这段赞，使画、书、赞三者，更相得益彰了。

读这幅《群牛图》，不仅获得艺术上美的享受，也使我们得到一种新的启迪。驯良沉默的牛，如果运用恰当，也能变得刚强，会冲锋陷阵，勇往直前。

减笔不减意

——读《太白行吟图》有感

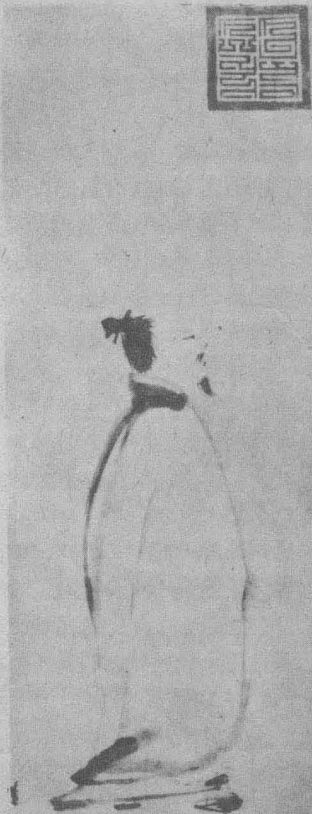
金 学 智

中国画在宋代诞生了一个新的艺术品种——写意画。它的特点是不着眼于详谨如实、细针密缕地摹写现实，而着重以简练的笔墨表现客观物象的神韵和抒写画家主观的情致。其中特别是南宋画家梁楷的某些作品，笔墨简至无可再简，虽寥寥数笔，而形神兼备，耐人寻味，被人又称为“减笔”画。

《太白行吟图》是梁楷“减笔”画的代表作之一（图一）。李白是我国历史上伟大的浪漫主义诗人。他的一生，渴望光明自由，追求个性解放，蔑视权贵和丑恶的现实，热爱大自然的美，足迹几遍全国的名山大川。在《梦游天姥吟留别》中，诗人高声吟唱：“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜。”梁楷正是以这种性格特征为依据，创造了诗人豪纵洒脱、风采动人的行吟形象。画中对头部的描写（图二），是经过苦心经营和高度概括的。他只用了极少几笔淡而简的轻描，就生动地勾勒出面部的轮廓，而这种轻描淡写，又能有效地反衬出浓墨点染的眼睛和须发。在画家笔下，诗人微昂的头，淡淡的眉宇，凝神远眺的目光，轻轻飘拂的胡

须，不但表现了不愿“摧眉折腰事权贵”那种傲岸不羁的气概，而且也表现了“采秀行歌咏芝草”那种倜傥飘逸的风度。至于诗人的衣履，画中更是寥寥数笔，减到不能再减的程度。而这几笔又极富于艺术表现力，肥瘦相形，枯润相参，刚柔相济，虚实相生，不但画出了衣履的质感，而且画出了行吟时袍服迎风飘拂的动态，从而更传神地突现了这位“谪仙人”的浪漫主义的神情风貌。

人们常说：“风格中就体现人格”。也就是说，一幅优秀作品的笔调风格中，同样体现着画家人格的某些特征。梁楷自己就是富于浪漫精神的人物。他蔑视功名利禄，生活放纵不羁，也颇有



图一

《太白行吟图》

宋·梁楷

大风堂同门曹大铁自常熟来访，出示一张海上名家合作的大幅斗方水墨花卉精品。此画是一九八二年春天到夏季期间，朱屺瞻、陆俨少、周练霞、唐云、谢稚柳、应野平、徐子鹤和陈佩秋八位老画家所作。展卷间，但觉清芬四溢，沁人心脾，令人爱不释手。我贪婪地要求借观数日，大铁兄慷慨应允。即张之素壁，朝夕观赏，大饱眼福。（画见封三）

今春，大石翁（即唐云）、岷老和应老游

虞山之暇，大铁出三尺斗方旧皮纸求画。应老欣然命笔，在右下角画顽石一尊，用笔凝重浑厚，既镇住了阵脚，又开辟了局面。接着大石翁在石之左上信手植蕙兰一丛，笔意洒脱流动，顿然芳香散漫，虽占据图纸的中间地位，却引出四面开花的趋势。果然，岷老也乘兴于石的右侧以浓重的笔墨写就翠竹一枝，与左边的兰草相呼相应，布置恰当，经营绝妙，真可谓“天然成趣”。绿竹梢头上忽出老梅一枝，疎影横斜，暗香浮动，那圆厚流利的笔法，一望而知是陆俨少的绝技。插偃在梅花后面的苍龙般的松枝，从空而降，它与梅花在整个画面上形成合抱之势，构图上起到“合”的效果，却又无黑云压城之感。松枝简练有力，松针萧疏错落，此乃徐

老子鹤之精心之笔，他真不愧为钱瘦铁先生的高足。事后，大铁又请出国归来的老画师周练霞补笔，在石的左下方，她以娴静的笔墨画出灵芝两茎，一左一右、一正一反，使画面活泼生动，倍增雅气。最后大铁又请谢老夫妇补成。谢老在唯一的左角空白处纵笔补上水仙一茎，秀劲娟丽，飘飘欲仙之姿，跃然纸上。随后陈佩秋在拳石之右上，竹枝之下，画了一串倒挂双勾的小菊花，她使竹石紧紧相接，在全图中是密中之密，将松、梅、水仙和芝草一穿合起来，更显得疏密有致。占地虽小，作用很大，成了全图的关键。总观画面，尤为精妙的是，蕙兰右翘一叶与梅竹搭连，而左撇一叶又有意无意地和水仙交接，真可谓神来之笔，足见作者们的匠心

（转第5页下部）

图二 《太白行吟图》（局部）宋·梁楷



些李白那种“轻王侯”的狂放性格。在做画院待诏时，他厌恶院中清规，就金带悬壁，扬长而去，以至被人称为“梁疯子”。所以他在为李白传神写照时，在笔墨意象中，自觉或不自觉地揉入了画家自己的精神风貌，这是极为自然的。

减笔作品由于笔墨经过高度的减省提炼，那精而又精、必不可省的笔墨意象就可以更为鲜明突出，甚至可以达到非常夸张的程度。这样，笔墨就有了更为淋漓酣畅的抒情性，线条也就更富有书法的笔情墨趣，或者说，富有一种大胆泼辣的草书韵味。这种线条之所以笔势飞劲雄逸、墨趣出神入化，充分表现了画家强烈纵放的豪情和浪漫主义的风格，这是和书法之助分不开的。所以，石涛有一首题画诗说：“画法关通书法津，苍苍茫茫率天真”。这是确有道理的。

明末画家程正揆在《题卧游图后》中说：“多一笔不如少一笔，意高则笔减。何也？意在笔先，不到处皆笔。繁皴浓染，刻划形似，生气漓矣。”程正揆的意见可说是道出了“减笔”画的此中三昧。“减”比“繁”确实更费功力。

以少胜多，笔减意增，多留空白的艺术特色，也颇符合艺术欣赏的心理。因为艺术欣赏作为一种思维活动，决不是消极的被动的接受，从某种意义上说，是

积极主动的一种精神创造。法国美学家狄德罗在《画评》中曾从欣赏者的角度，针对某种笔多意少的绘画创作提出：“对着这么多东西，每一件都同样地细针密缝，眼睛不知道落在那儿好……当你画画，需要什么画吗？告了饶儿，请你留下几样东西，让我的想象把它们填补上去吧。”这个审美要求是合情合理的。它表达了欣赏者乐意通过自己的想象进行再创造的积极性。试看《太白行吟图》，不但大胆省略了人物的手足、服饰等细部描写，而且在人物形象周围留出了大片空白。这样，欣赏者就能通过自己的想象，虚实相生，即少见多，给画面上的形和神、情和象、笔和意作许多有益的补充。“减笔”的特点正是以“少少许”的笔墨，积极调动欣赏者“多多许”的形象思维，使被减省的笔墨，“意到笔不到”的情思，留给人们去补充、想象，使欣赏者主动地“取赏”和“见情”。这样，作品也就能获得“多多许”的审美效果了。

泼墨仙人（部分）

宋·梁楷





不似之似似之

——徐献《双鸟松风图》赏析

芦 笛

“不似之似似之”，石涛的这句话，代表了中国传统文人画理论中的一个重要的美学思想。意思是：画中的形象，要象（似）现实中的对象，但又不是现实对象的死板的摹写；表面上不完全象，而实质上（在神的表现上）却更象。它并不否定某种程度的形似，只不过更加强调“神似”。齐白石的“妙在似与不似之间”，就是对石涛的“不似之似似之”的进一步解说与发挥。

最近看了徐献同志所作的《双鸟松风图》（见第24页），使我再次想到了石涛和齐白石所说的原理对于中国画创作的重要意义。徐献的画，不是严格意义上的文人画，但他的画却吸收了传统文人画的优点。《双鸟松风图》画的东西并不多：一对野鸟（鹞），一块石头，一道流泉，一枝苍松，如此而已。但这并不太多的东西，却创造了一个清幽淳朴的意境。面对此画，观者似乎投身于大自然之中，不觉心旷神怡，得到了很大的美的享受。

《双鸟松风图》的艺术处理的特点，可以用一个“简”字来概括。鸟的形体似乎只是随便抹了几笔，但经画家略加勾勒，体积感就出来了。二鸟的姿势，一侧一正，头部皆朝着一个方向，既富于变化，又形成统一的情调。石头更是画得潇洒自然，用笔在有意无意之间，染上淡淡的赭墨，与双鸟组合成浑然的整体。表现流泉的线条，极为轻淡，若有若无，在双鸟和石头的映衬下给人以泉水流动，潺潺有声的感觉。左上角风摆动的松枝，似乎和风声、泉声一起交响，加强了整个画面的节奏感。松枝后面，用淡墨漫不经心地抹了几笔，是山？是云？是浅滩？不得而知，但却把整个画面上的物象自然地连结在一起，同时又造成了一种空濛深幽的气氛。综观全画，用笔苍劲有力，章法开合自然，虚实相生，气势纵横。加上书画家诸乐三先生的题字，更增加了此画的感人力量。

徐献同志是河南临汝人，自幼喜爱绘画。一九五九年于洛阳师专美术专业毕业，留校工作。一九六〇年至一九六三年间在浙江美术学院中国画系深造。修业期满后，创作了不少作品。一九八一年二月至一九八二年七月间，又至浙江美术学院中国画系进修，主攻花鸟。徐献同志正值壮年，是精力充沛出作品的大好时期，有他那坚韧不拔、好学不倦的精神，再过几年，人们将会看到他有更多的佳作问世的。

和工力。另有必要一提的是，此画的题款非常适当。除了大石翁记下了岁月（壬戌春）和上款，其他各位除穆如翁（即陆俨少）又记了壬戌初夏之外，都仅题名钤印而已，书法既精，位置也恰到好处，使书、画、金石汇成了有机的一体。这八位有素养的老法家传统工力既深，又能各出新意，诚然难能可贵。就是历来合作画中，象这么多人合作而又这样精采的作品也是不多见的。

诸家合作的画，自宋元以来，有著录可查的为数不少，也有真迹可观。到了明清之际那就更多了，合作的形式也多样化了。有的是经合作者共同商榷斟酌而后作画的。有的往往是二三知己，茶余酒后，游戏笔墨，抒发一时兴会之作，还有一种是画家们被人先后邀请补缀成图的，象石涛、王原祁合作的《竹石图》，八家合作的这张画也属这一

种形式。无论哪一种形式的合作，最要紧的是合作者们的技法水平相当，笔调风格在保持个性的前提下要考虑全局的统一，要能领会别人的意图。我看最重要的，大概要算是互相谦让的作风吧，决不能突出个人，霸气十足，使后来画者难以落笔。因此，在合作绘画时，不妨把“谦让”当作一种艺术道德吧！

古往今来，有许多画家爱以梅、兰、竹、菊之类作为绘画的题材，诗人们也往往是以此寄意，来表达他们个人的境遇和性情，以示其清高、雅洁的情操和气度。因此，常见古人画题中有什么《双清图》、《岁寒三友图》、《四君子图》等等。今天，新的时代赋予画家们新的思想感情，与过去的文人、画家完全不同了，虽然梅、兰、竹、菊还是经常出现在现代画家们的笔下，却赋有着新的含义，它们再不是孤芳自赏、

独傲霜雪的象征了。陈毅同志《冬夜杂咏》中也以梅、兰、竹、菊、松为题写下了著名的诗句，同样是寄情寓意，而其中则包含了革命战士对前途充满胜利信心的精神气概。今天，展现在我们眼前的这幅八位著名老画家合作的画，既流露出作者舒畅的心情，也洋溢着生机勃勃团结向上的气氛，又象征了社会主义的百花园里千姿百态、各相争艳的欣欣向荣景象。这不仅仅是给人一种艺术的美的享受，而且是一首新社会的赞歌！





丹青难写是精神

——谈欧阳龙与他的画

肖龙士

近几年来，随着文学艺术的空前繁荣，国画也有了很大发展。尤其是中青年一代，新秀辈出，我这九十二岁的老人看到国画后继有人，内心感到无限快慰。

我所接触的中青年画家很多，从我学画花鸟画的也不少，但我觉得成绩比较显著的，还要数欧阳龙。我的老友李苦禅先生也有同样的看法。前年去北京参加四届文代会时，欧阳龙跟我去苦禅家中，苦禅看了他几十幅花鸟新作，十分赞赏，当即在一幅画上题了“云涛书画尽进佳境”几个字以作鼓励。我觉得苦禅对欧阳龙的评价是不过分的。

我认识欧阳龙是在一九五二年。那时他才十二三岁，刚进初中。我是美术教师，当时对他的印象是性格敦厚、好学。由于他生长在被称为“国画之乡”的萧县，从小便受到国画的熏陶。他同村就有一个老画师白菊如，能画小写意花鸟、山水。欧阳龙从上小学就跟他临摹《芥子园画谱》。初中时几乎每天课外活动，他都到我的画室里，先磨一池墨，然后站在桌前埋着头看我作画。我也常拿一些齐白石、吴昌硕的真迹给他看，给他讲青藤、八大、“扬州八怪”的写意画传统。我喜欢他孜孜不倦的好学精神，每见一幅好画总是反复临摹，直到深入领会为止。他的这种好学精神一直保持着，能够永不停步地在艺术上去探索 and 追求。美术专科毕业后，他长期做县里的文化工作，很多的精力用在美术的普及和辅导上。但他从没放松对自己的提高。十年动乱中，他被下放农村劳动多年。我去淮北见到他，他还是那样，在逆境中，仍是顽强地习字练画，从不气馁。没有画画的条件，他就带一本汉碑字

帖，在砖、石或地上练字。现在学画的青年不注重写字是很大的失误。学中国画，没有写字的功夫是不行的。在青年画家家中，能书、画兼优的恐怕还是不多的。而欧阳龙不仅画得好，书法也好。他的一幅草书参加了全国第一届书展。他把书法的功夫用到画上，使他的画具有深厚的功力。

尤可贵者，是他不满足于对前人的继承，而不断地探索新的表现手法、新的风格，决心要闯出花鸟画的新路子。

在这方面，他作了很大的努力，从笔墨上、题材上、意境上去突破。笔墨上，他吸收了水印版画的特点，减少层次，增强色块对比，使画面更加明豁。题材上，他经常带着速写本到生活中去寻觅，往往在平凡的事物上也能发现美。他画了一幅芭蕉，不是我们常画的那种盛夏的绿荫蔽天，而是初春刚复苏的形态：通身披挂着脱落的枯叶，层层老叶中间，一片刚冒出的嫩绿的新叶迎风展开。画题是“春的旗帜”。这一充满着生机的画面，是他深入生活的收获。他还发现：春天的松针结起了赭色的松花，新的松针得层层生出。画此时的松针就比平常的更有生趣。别人不多入画的蒲棒，经过他的观察也能画得穿插有致，富有韵律的美。他的这些探索比我们老一辈不仅题材上廓大了，思想意境上也新多了。

他的新作《雏鹭》（见第24页）、《荷翠图》和《凌空图》（见封三），是颇具特色的。雏鹭画了两只绒毛未脱的雏鸟，遥望一轮明月似有欲翔之意，题上“欲上青天揽明月”加强了画的主题、意境。造型生动，用笔简练。“荷翠图”在构图上形式感

很强，一花一苞横斜而出，造成了险势，两片如轮的荷叶，由于重复而形成了律动感。下方一石竖立，稳定了构图，一只翠鸟鸣于其间，顿觉诗意盎然。两幅画都突出了欧阳龙以意境取胜的特点。如诗如画，亦诗亦画。笔墨浑朴，既有娴熟的传统技巧，又有层次明豁的创新之处，使人耳目一新。就这两幅画来说：不足之处也是有的，《荷翠图》的两片荷叶层次不清，显得平了；两枝荷花离开了主体，穿插得有些生硬；石头的形象变化不大，也显得呆板了。写意画全靠墨味，而《雏鹭》中月亮的墨味就显得不够了。

欧阳龙才四十来岁，在艺术上尚有漫长的道路，希望今后能继续发扬孜孜不倦的学习精神，将来定会有新的成就，这是做老师的一点期望。



月夜双雏鹭 欧阳龙



乔木评画二则

康衡

红梅小鸟

隆冬季节，万木萧疏，而在画家乔木同志的家里，却见四时名卉异草，与乔老的画幅竞相争艳。我们在饱览之余，瞥见墙上还挂着一幅花鸟小品（见第23页），树影横斜，红梅点点，一只不知名的小鸟从远处飞来，正欲择枝而栖。这幅稚气未脱的画，不禁吸引住了大家的视线。乔老介绍说，这是他的学生管仁左新近的习作“小詹学画时间虽不长，但用功好学，而且爱动脑筋，所以画得还比较活，也掌握了一些传统技法。”

是的，我们从小詹的画上也可以看出，梅花画得饶有生气，笔法还比较稳健，物象的外形特征已基本掌握，整幅画的气氛也还较为融洽，但在用墨和布局上似乎还不太理想。我们就这两个问题请教了乔老，乔老说：“这幅画的梅花枝干的用墨平了一些，尤其是右面的那枝大树干，墨色既平又板。这是因为缺乏经验，还没有充分体会到墨色的深淡、枯湿，以及用笔的轻重、徐疾、顺逆会在宣纸上产生什么奇妙效果的原因。作画时，一笔下去，如墨色变化得当，就应该尽力保持，不要多动。假如为了整体需要，必须加些什么，那么加上去部分的墨色应当尽可能和原来部分的墨色的深浅的距离拉大一些，也就是说，色阶拉开一些。这样，墨色就不会平板滞结了。”

“从整体看，左面的小枝与右面大干之间的墨色的差距也不大，所以整个画面就显得缺少层次，没有深度，推不进去，假如小枝用墨再浓、再深一些，而大干的下部则更淡、更枯、更虚一些，并且在小枝的后面再安排几朵花破一

破，岂不是更好吗？另外，深色的花朵也点得板了些，可以再多用一些清水以增加变化。”

听着乔老的评讲，大家都频频点头，深感得益非浅。这些是老画家的经验之谈啊。如果照乔老所说去画，那画面上笔墨的变化，就丰富得多了。

“再说构图”，乔老接着说：“不管左面先画，还是右面先画，都要分清主次、相互呼应、注意均衡。特别是均衡，不一定非用具体的物象来表现，题词、落款、印章都是可以使画面达到均衡效果的。而这幅画在主次、呼应、均衡这三方面还都不够成熟，该着力处力不足，该放下时未放下，以致形成一个圆圈框住了的章法，局限了画外的天地，意境也就受损了。又如，画面的右上方的两笔横出的小枝呈平行状，这在画法上是‘犯忌’的。至于落款，看来也只有（如图）这个地位可放了。”

最后，我们还向乔老请教小詹画的那只小鸟的名称，乔老笑呵呵地回答：“那是只平王燕”，并说：“正在降落的鸟，尾巴是向下的，所以这只鸟的尾巴还可以画得低一些。”

清趣

在某个画展上，我们看到有一件青年美术工作者董之蕾同志的花鸟作品，在绢素之上双钩填色，工整典雅地画着芙蓉翠鸟，题为《清趣》（见第23页）。但见丛丛绿叶簇拥着淡红、素白的花朵，一根枝条下垂到画面的左下部，错落有致地点缀着几组花叶，更有朵朵蓓蕾含苞欲放，一只小小的水鸟伫立在颤悠悠的枝干上，顾盼有情，生气盎然。

乍一看，我们感到这幅画画得很不错，无

论从构图或色彩上来看,都没有什么大的差错,有一定的基本功。但是,仔细观赏后,却发现该画还存在一些画理方面的毛病。乔木同志对我们讲,这些毛病,是由于生活根基还不够厚实,还没有很好掌握芙蓉的花枝、花叶和花朵的生长规律,没有把握住鸟的形体结构之故,并举例评讲如下:

画中蓓蕾的花萼和花蕾有点相互脱节,有些花蕾似乎不是生长在花蒂上的。芙蓉花的花瓣应该卷曲得更甚一些,花瓣上的筋也应钩得更符合实物结构,更合乎透视。花朵开放的方向与长花的枝干的方向不合,如上面的那朵大红花,看起来象是搁在枝叶上,而不是生长在那里的。叶筋的画法,应由筋的中心向外、向下画,不能由外向内画。生长叶子的枝梗应更长、更舒展一些,不要团在一起。

其次,属于技术性的问题有:

枝干的安排欠佳。有的枝干的来龙去脉交待不清,有的相互之间没有很好照应,有的前后不太贯气,有的勾勒之力似显不足,有的应穿过邻近的枝干但没有这样做等等。花叶染色均稍嫌平板,层次不够丰富。

要克服这些毛病,就要求作画者在平时写生的时候,注意仔细观察所画的对象,紧紧抓住它们各自的特征,把它们的特征、结构等一一认辨清楚,下笔时才能做到成竹在胸。画大写意的作品可以运用变形、夸张等艺术手法,但不得违反被画者的生长规律,如上述指出的各项,都是不容忽视的,否则就悖于画理了。至于工笔描绘的作品的要求当然就更严了。所以,有志于从事绘画艺术的青年人,一定要严格训练自己观察生活、描绘事物的能力,不断积累、充实自己的生活素材,充分掌握事物本身的规律。只有这样,才能不断进步,取得更大成绩。



颜真卿(709—785)是唐代杰出的书法家。他的书法艺术对后世的影响很大,这是因为他善于撷取前代各家之长,创造了一种雄健浑厚的书派之故。宋代苏、黄、米、蔡以及清代的钱南园、何绍基、赵之谦等,都是从学习或借鉴颜书入手的。颜真卿为我国书法艺术的发展,作出了巨大的贡献。

颜真卿在唐代书法家中,师承最广,功力极深。据前人分析,他学

碑,唯《东方朔画赞》为清雄,字间栉比而不失清远,其后见逸少本,乃知鲁公字字临此,书虽大小相悬,而气韵良是。”这些话虽然是悬测之言,但在一定的程度上,也反映了颜真卿广收博采的事实。所以他的书体峻美严整,风神逸宕,特别是他的正书大字,挺劲雄浑,极为人们喜爱。

《告身帖》是颜真卿七十二岁时的作品,那时正是他的书法艺术到了炉火纯青的晚年时期,尤可宝贵的是,这又是他留下的唯一楷书墨迹。颜真卿传世的碑刻不少,就现在知道的,约有七十多种。但墨迹很少,可确认为真迹的,仅行草书《祭姪稿》和楷书《告身帖》。此外如《刘中使帖》真伪颇有争议,《湖州帖》可肯定是米芾的临本,而《竹山连句》则是双钩填墨而成。

我自幼酷嗜颜书,曾临习过他多种刻本,尤其是《多宝塔》和《东方朔画赞》,因为这是他的早期作品,结字平稳,较易临写。近十年来,才逐渐领悟到《告身帖》的重要。此帖书体萧散自然,较难捉摸,但其寓平于险,风骨俱备。又因是墨迹,其笔意与通篇属写融贯之气,较刻本

怎样临写颜书《告身帖》

赵冷月

习过古籀和隶书,他的字结体宽博,似借鉴了汉隶中的《华山碑》和《夏承碑》,他雄厚的笔力,又似得力于《郾阁颂》和《张迁碑》。他也学习过王羲之的字,苏轼就说过:“颜鲁公平生写

顏真卿告身
趙冷月

立德踐行
當四科之
首懿文碩
學為百氏
之宗忠謹
罄于臣節
貞規存乎
士範

更为显露,对于学颜的人来说,是极好的范本。

颜正卿的楷书,早年和晚年有所不同,但其书体肃正庄穆,有凛然之气,则始终如一。他的点画,圆润浑厚,健劲含拙,造微入妙。我们在临写时,必须做到轻重得体,力足锋中,要细加检视和领略范本精微处。在结字方面,《告身帖》有许多妙处,例如“忠说罄于臣节”的“忠”字,“中”与“心”大小搭配悬殊,显得非常协调,“立德踐行”的“德”,“亻”旁与“彳”紧靠,右下的“心”又放得很宽,“懿文硕学”的“文”,撇短捺长,整个字却显得扎实严正,使人看去有一种舒展雄奇之感。此外,许多字运笔之奇,也值得仔细玩味咀嚼。如“实贞万国”的“万”,横细竖粗,下部一画,应该是整个字的横梁,但中部运笔很细,仍不失刚健有力。“元良之教”的“之”与“述职中外”的“述”,二个捺笔虽姿态各别,但都寓险绝于稳健之中,倘临写时落笔稍失轻重,便不能得其佳趣。总之,《告身帖》在运笔和结体方面最显著的特点是提按轻重悬殊,疏密安排奇特,临写者必须充分注意。

为了便于学颜书者得其筋骨与笔力,临写时宜用长锋大楷羊毫,并要比原字型放大一点来临写,这样易于舒展。初学时,纸上最好只用直线,不用横格,以后可全不用线和格,可以得其字行之间融贯之气。

颜真卿的楷书刻本较多,其中不乏精品,特别是一些晚年之作,如《麻姑仙坛记》,《李元靖碑》,《颜家庙碑》等,都是极好的范本,如果我们能将这些颜书佳作与墨迹《告身帖》参照临习,获益就更多了。

下面,我从学生习作中(右图)抽出一部分

字来评其优劣,以供初学者参考:

- [谕]结字松懈,运笔没有做到横平竖直。
- [夫]结字平稳,运笔甚佳。
- [方]撇太轻薄,钩亦开叉,点横皆败笔。
- [吏]撇在中心时未垂直而下,遂使捺亦失势。
- [固]外框用墨过于涩重,内框显得狭小,其内“古”部写得草率。
- [真]起落笔及转折之处交代不清,字亦不稳。
- [社]结字松散,左重右轻。
- [氏]末笔一钩太长,字形失调。
- [述]竖未直,一捺亦成败笔。
- [教]此字尚佳,惜左边“子”部过长。
- [为]运笔都较完好,但上部过重。
- [良]运笔草率,横、竖、撇、捺皆成败笔。

述 固 谕
教 真 夫
為 社 方
良 氏 吏

学生习作

谈临写《元演墓志》

陈振濂

我国书法艺术，发展到南北朝时期，出现了北魏书。当时真书初起，所以北魏书在用笔转侧之际还多少带有隶书的笔意，其书法风格大都挺拔峻逸，用笔生辣拙朴，与其后的初唐圆润秀丽的书风，迥然相异。在清代中叶以后，它为许多书家所称颂和提倡，同时也涌现了许多擅写北魏书的书法大家，如邓石如、赵之谦等。

北魏的碑刻中，数量最多的是墓志铭，这里刊出的《元演墓志》(图一)就是其中之一。

它的书法风格，有它特殊的个性，其用笔硬中兼软，方中带圆，有明显的弹性感觉，有些地方还出现了柔软的笔画。它在方圆、硬软的对比上，无疑是很有特色的。这种地方，我们在临写它的时候，应当仔细地加以观察和领会。

对于初学者来说，临写字帖，应当尽量忠实于原作，这样才能把原作的用笔、结构等许多特色学到手，也只有这样才能促使我们去仔细观察和揣摩它的精神所在。

这里一张习作，是浙江美术学院国画系金松同学临写的(图二)。他较好地掌握了魏碑书法的基本特点，斩钉截铁，落笔肯定而准确，结构紧凑。在行笔时有一股凌厉之势。这手功夫在爱好书法的青年人中是比较难得的。

与帖比较，不足之处在于，只注意到了魏

碑的一般特点：硬、方、挺，却没有照顾到《元演墓志》中的特殊点：软硬结合，方圆兼备，因此线条在运行中就缺乏那种“行云流水”式的动感。如“寻”字的“ㄣ”头，原帖三根横线都略有弯曲，在习作中则拉成平线，又如“英”字长横笔，原帖是弧线，习作也写成了直线，“遥”字中间三笔，都有一种起伏流动的趋向，习作中也排列得过于整齐。这样的用线与原帖无疑是有些距离的。

再一个问题是结构的取势问题。能把字的间架写稳，这是长处。但《元演墓志》的特点还在于稳中有不稳，这种不稳增加了它的艺术魅力。比如：“尉”字左撇放松地舒展开来，右边竖钩“J”则紧紧咬住中心，并不撑满格子，这样就造成了一种左倾的“势”，姿态很优美。而在临作中左撇没有得到舒展，右竖钩也略嫌长了，显得平板。再如原作中“遥”字的“辶”笔不写到底，在运行中戛然而止，整个字形在右半部分基本拉平，左半部分则尽量变化，而习作中“辶”笔太长，虽然很稳，毕竟缺少原字的韵律。这些都在一定程度上损害了习作的效果。

法度严谨，结构稳妥，笔法简括，这是金松同学的长处。但下一步的课题则是要从稳中求不稳，从简括中显示出丰富。此外，把《元演墓志》与其他魏碑多进行比较，找出不同点来，这对于领会原作的精神也是颇为有益的。

道遙尋尉報摧城聲
以藏藝芳英荒榮菊
墓太少光史司吊名

道遙尋尉報摧城聲
以藏藝芳英荒榮菊

《元演墓志》(部分) 图一

图二

临《元演墓志》(部分)

金松

隶书的点画与结构分析

张 森

隶书是为了适应书写的急速需要，由篆书简化演变而成的一种字体，始于秦代，成熟和普遍使用于汉代。

隶书的出现是我国汉字演变的一次重大革命。如果我们将汉字的形体加以区分，那末从上古象形文字开始，一直到秦始皇时李斯厘定的小篆，可称为古文字，而自隶书起可称为今文字的开端。小篆完成了我国象形文字偏旁化和线条化的任务，每字笔画数目固定，笔顺也基本固定，但小篆仍未完全摆脱汉字象形的意味，悠长勾圆的线条仍不便书写。秦始皇时代官狱繁多，公文来往频繁，篆书书写费时，故人们在实践中把篆书圆勾的线条截断，分开书写，变圆为方，变弧线为直线，在转弯处取折笔，而不象篆书那样取转笔，从而提高了书写速度。

隶书的产生和形成与其他书体一样，有一个渐变的过程。早期的隶书叫“秦隶”（又叫“古隶”），是大小篆的变体，将篆书圆勾的线条变为平直。但这时的隶书还未脱篆书的体势，是初级阶段的隶书。西汉时隶书书写不但在体势上变圆为方，笔画也简化得多，但尚无波磔出现。这还不是典型的隶书，而是篆书向隶书过渡的书作。东汉末年隶书的发展进入了一个极盛时期，隶书从草创的书体变成正规而富有艺术性的书体。目前我们所见到的汉碑如张迁、石门、礼器、史晨、曹全、西狭等均均为东汉刻石，它们用笔的方圆、结体的奇丽，各尽其妙。汉隶上承秦代篆书的一些规则，下启魏晋、隋唐楷书的风范，在书法史上占有极重要的地位。

初学隶书往往由于不了解隶书与篆书、楷书之间的关系，加之对楷书字体印象较深，因而先入为主，常以楷书入隶，特别是起笔与转折处的病笔尤为普遍；其次由于汉隶碑刻，年代久远，石质风化，致使点画残缺，加之拓工有粗精之分，所以初学者难以弄清隶书点画的用笔方法，往往在字形上依样描摹，点画故作抖颤，以示古拙。下面以《张迁碑》为例对隶书的基本点画的写法作些分析。

平画：如“其”、“事”的平画都很平直，落笔取峻势，藏锋逆入，头部方中带圆，行笔要一笔送到底，起笔与收笔处不得有顿头。

其 事

竖画：如“九”字、“龍”字的竖画同平画的写法，隶书的竖画没有楷书那样的垂露及悬针的锋势。落笔收笔都比较自然，这是继承篆书的笔法而来的。

九 龍

波画：如“其”字、“温”字的波画起笔较重而目的是为了取尽逆势，以达到出锋满的效果，其笔势一波三折，开楷书之先河。波画是隶书点画的特色。

其 温

捺画：如“禽”、“家”的捺画写法与波画基本相同，在出锋处有上挑之感，但要注意，太强调就显得不稳重了。

禽 家

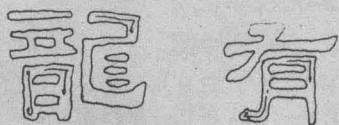
撇画：如“禽”字、“以”字的撇画落笔藏锋，笔锋逆行，收笔时驻笔向上提锋回收，有时书写快速时原地自然向上提。

禽 以

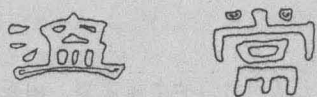
钩画：如“事”字、“有”字的钩画与撇的书写方法一样，只是形态上是在竖画后再转向左弯，然后驻笔上提笔锋回收，初学者往往在收笔处用顿笔或描画成形，结果显得臃肿，这主要由于左送无力的缘故。

事 有

折画：如“龍”字、“有”字的转折处写法是：平画到转折处提笔换锋后再下按行笔（承接处不得有楷书斜角或脱肩），即把篆书的圆转改成方折，分成两笔写，加快了书写速度。这是隶书笔法比篆书进步的关键。



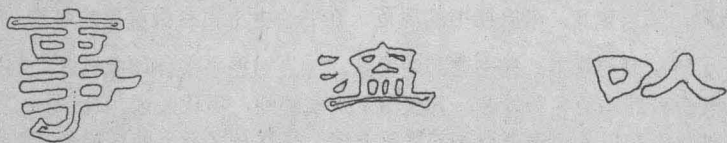
点：隶书的点的写法都是其他点画的浓缩而已，如“温”字的点，用笔取藏锋平出，而不同于楷书点的落笔取侧势。如“常”字的左上点为撇的写法，右上点为捺的写法，总的来讲，点的用笔取笔锋上下之势，写时要留心去体会。



元代赵孟頫说：“书法以用笔为上，结字亦须用工，盖结字因时相传，用笔千古不易。”说明了用笔与结体的关系。要把每个字写好，除了讲究用笔之外，还要合理安排结构。下面还是以《张迁碑》为例，分析隶书的结字原则：

一、因字立形

字的笔画有多有少，如“事”字横画较多，字就写得较长，而“温”字、“以”字就写得较短，这样就显得生动活泼。如果把每个字都写成方形或扁方形象算盘珠一样整齐，就谈不上艺术了。



二、约定俗成

我国的汉字是由篆、隶、楷这样的顺序演变而来的，所以字的结构也有着承上启下的关系，隶书结构不应写成与楷书一样，如“常”字的上头两点，隶书是向两侧外挑，这是因为篆书是成“冫”的，隶书是简化篆书的写法而成的，而楷书是进一步简化隶书而向内挑的。所以从篆演变到楷，必然要经过隶这过渡时期，因此隶书两点必须向外挑，而不能向内挑。

再如“常”、“石”、“温”等每个字中的偏旁部首均能独立存在而不欹斜，这是隶书结字的一个特点，也是从篆书独立偏旁演变而来，是约定俗成的。其他的字也是一样。



从以上的例子可以说明字的结构不是哪个人臆造出来的，而是经过千百万人的长期实践而日趋完美的，因此只要对汉隶的碑帖多分析，就能掌握结字的规律。

三、用笔生结构

隶书的点画在篆书的平画基础上产生了波、捺、撇，所以在字形的结构上就不同于篆书的纵势用笔而取横势。因此字形就稍带扁形。这一点说明了一定的用笔方法产生一定的结体。

每个字的结构由点画的连续书写而成，因此在点画书写时就有运笔的笔势，所以隶书每个字的点画之间是相互呼应的，但它不象行、草书那样点画之间有牵丝连接而容易看出，也没有楷书那样较为明显的用笔之势，所以一般初学者往往是静止地、孤立地写一横一竖，这样写出来的字就显得呆板、不贯气。因此在临写碑帖时要象沈尹默先生所说的要“从静的字中看出动的笔势”，这点很重要。

在偏旁方面也是左呼右应的，如“家”是取左右互让“豕”部，第一撇写在偏左的位置，这样最后一捺就可以自由地伸长了。再如“温”字，为了使波画突出而将“氵”旁向上偏，使整个字显得更平稳，而姿态又很美观。

家

猛

四、因时相传

结体既受约定俗成的影响，但也因人因时而异。在真正了解了结体与用笔之间的关系后，就可以打破常规，无意作书，无法即法，这样也就会产生新颖的结体，险而不欹，平而不庸，而富有美的形态。如“九”字为了突出“波脚”，干脆把“撇”写成直画，使结体有古拙之感。“幕”字一般都是把下面的撇、捺伸展开来，而此碑把中间一画写成波画，故意缩小下部，顿觉与众不同，富有新意。“行”、“以”点画圆匀，结体有钟鼎文之意。“昆”字的下面“比”字，一般都把右边的末笔写成“乚”波出，此字都取平画，形态有不同，平而不俗。“景”字、“节”字从局部看有些部位很不平稳，但从整个字看却很平稳，都有险而不欹之感。

九

幕

行

以

昆

景

节

再谈谈隶书的布白问题。隶书的布白大致有两种处理方法(指竖写)。一是把纸折成方格或长方格书写，这样使上下字距松动，左右行距紧凑，程式美观大方。二是仿“碑阴”的写法，只有行距，而字距参差不齐，象一般行书的写法一样。这种写法要在书写熟练的基础上一气呵成。这样的章法自然生动，容易体现作者的风格特点。

書

換

群

鵝

封底
画意

沈

阳

浙江绍兴有一个老道士很喜爱大书家王羲之的字，连做梦都想请王羲之为自己写一本经帖。可是又担心自己和王羲之没有来往，不答应可怎么办呢？急得老道士团团转。有一个老农民知道了老道士的心事，便对老道士说：“你不妨养些鹅在水中放牧，耐心等待时机，王羲之一定会来的。”老道士将信将疑地养了许多白鹅。有一次，王羲之坐小船经过那儿，果然，他立即被大白鹅吸引住了。王羲之对老道士说：“您这些白鹅能不能卖给我？”老道士便说：“我是从来不卖鹅的，但只要有人肯为我写一本经帖，我是非常乐意把这些白鹅送给他的。”王羲之一听，高兴地当场挥笔给老道士写了经帖，这就是《黄庭经》。老道士连忙高高兴兴地把大白鹅装在笼子里，送给了王羲之。老道士奇怪地问王羲之：“您为什么会喜欢这些大白鹅呢？”

王羲之笑着说：“我们写字用笔时，要象鹅的两掌齐力才能写好字，我爱白鹅，也正是为了细心观察白鹅游水时两掌拨水的特点。”





我从小生长在农村，家里总养着几只鸭子，所以对鸭子的形态特征，活动规律等都比较熟悉，也经常描绘它。

熟悉对象之结构特征，下笔描绘才有依据。鸭子的形态比较单纯，头是三角形的，身体是椭圆形的，嘴扁，眼高，尾短，翅尖，脚带蹼。走起路来左右摇摆，睡觉时头蜷缩于背部羽毛之中。只有对这些形态特征了如指掌，下笔时才能做到意在笔先；下笔后，根据落墨的形状随机应变，乘势生发，才能画得生动有致，而这一切都取决于对对象的不同寻常的熟悉程度。

笔是根据形体结构行动的，下笔不但要表现对象，还要使笔有韵味。石涛在《一画论》中曰：“法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人”。又曰“此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此”。

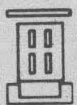
石涛所谓的“一画”就是指线条，亦即运笔，他的这番话除了有些参禅思想的痕迹外，主要强调了画法就是运笔法，就是关于线条美的传统主张，没有用线条表现对象就没有一切。然而，更确切些说，在画上运笔不仅局限于线条，还有面的表现，如梅花的花瓣，浅淡的远山等等，也都要讲究运笔，都要讲究笔的轻重、快慢、正侧、顺逆；墨的浓淡枯湿；线的长短、粗细、曲直，只有这样，才能组成一幅有节奏有韵律的图画。而不论运笔以画线，还是运笔以铺面，这个笔的运用都要与所表现的对象结合起来，如鸭子的活泼嬉水，可用行草笔意写之，而鸭子在岸边小憩，用篆隶笔意表现则更为恰当（见第24页）。

当所表现对象以情趣和笔墨的运用趋于一致的时候，画面也就有了韵味，会产生出艺术的魅力来，我现在画鸭更喜欢进行适当的夸张和变形，使形体更接近几何体，更趋单纯。我认为单纯往往会给人以更强烈、更形象、更美、更舒适的感觉，而且笔愈减则神愈全。

在校求学时，我临摹过元代陈琳，清代八大山人，以及老师江寒汀先生的鸭子。学习前人的技法是必不可少的。但前人的表现手法是前人经验的总结，不能全部照搬照用，因为艺术是一门创造性的学科，不加上自己的东西，是不会成功的。后来我慢慢学会自己去观察生活，凭自己的感受去表现所画的对象，虽至今仍画得不好，但总有些自己的感受在里面，这也是很高兴的事。

鸭子的品种很多，尤其是野鸭一类，但其总的形体结构有很多共同之处，掌握一种以后，只要稍加变化即可表达其余。鸭子喜欢在水边活动，所以芦苇、杨柳、芙蓉、野蓼之类都是画鸭的很好配景，要能信手补上。

从描绘鸭子以个别形态到完成一幅较成熟的作品，有一个构思立意的过程，作品之成败、高低，关键也在于此。写物状景要拟人化，赋予人的感情，是十分重要的，只有这样才能做到情景交融，才能发掘新意。如再配上妥贴的诗句，就更能增加作品的“意”与“思”。如苏东坡的诗“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知”，便是题画的名句，既描绘了春天的迷人景色，又表达了作者对于春天来临的喜悦心情。所以不断加强这方面的修养，也是很重要的一环。



杨
正
新

题
画
鸭

王
青
芳

终朝水上刮刮叫，
脑满肠肥技不多。
为语求沽街玉者，
小心吹破大法螺。

题
画
鸭

贾
仙
洲

亭长当年歌大风，
先生豪兴亦无穷。
正当水暖春江日，
笑画渡头扁嘴公。

泳水直如鸭嘴船，
陆行硕腹亦便便。
笑他富贾豪绅样，
寓借先生大笔传。



张 绶 葆

三、密针 松树的种类很多，例如马尾松、金钱松、黑松、五针松、宝塔松之类。由于品种各异，松针的式样也各不相同。

在国画中常用的松针画法，也根据各种特点，大致归纳为下列几种式样：摺扇形、圆形、不规则腰圆形、羽毛形、木梳形等(图一)。也还有些其他形状。

松针被提炼为上述一朵朵形状以后，在画松树时就可以根据特定的要求来予以应用。画时是把朵形的松针有机地结合起来，变松针为“松针堆”，初画的同志可以在树干画成后以柳炭条大致勾出“堆样”然后落笔，较有把握。

在画松针的时候应掌握下列几个要点：

(1) 有组织 松针朵朵之间以及堆堆之间均有交代，有规律，不能杂乱。

(2) 有变化 单是有组织如无变化就显得呆板。因此有的针与针之间应疏一些，有的针与针之间要密一些；堆与堆之间也是一样。或两小堆之间夹以大堆，或几大堆之间杂以个别小朵，小堆。大小相间，灵活运用，方能变化无穷。

(3) 有层次 松针有远有近，可以浓淡粗细分别之。近堆松针较浓而粗，远堆松针较淡而细。看时足

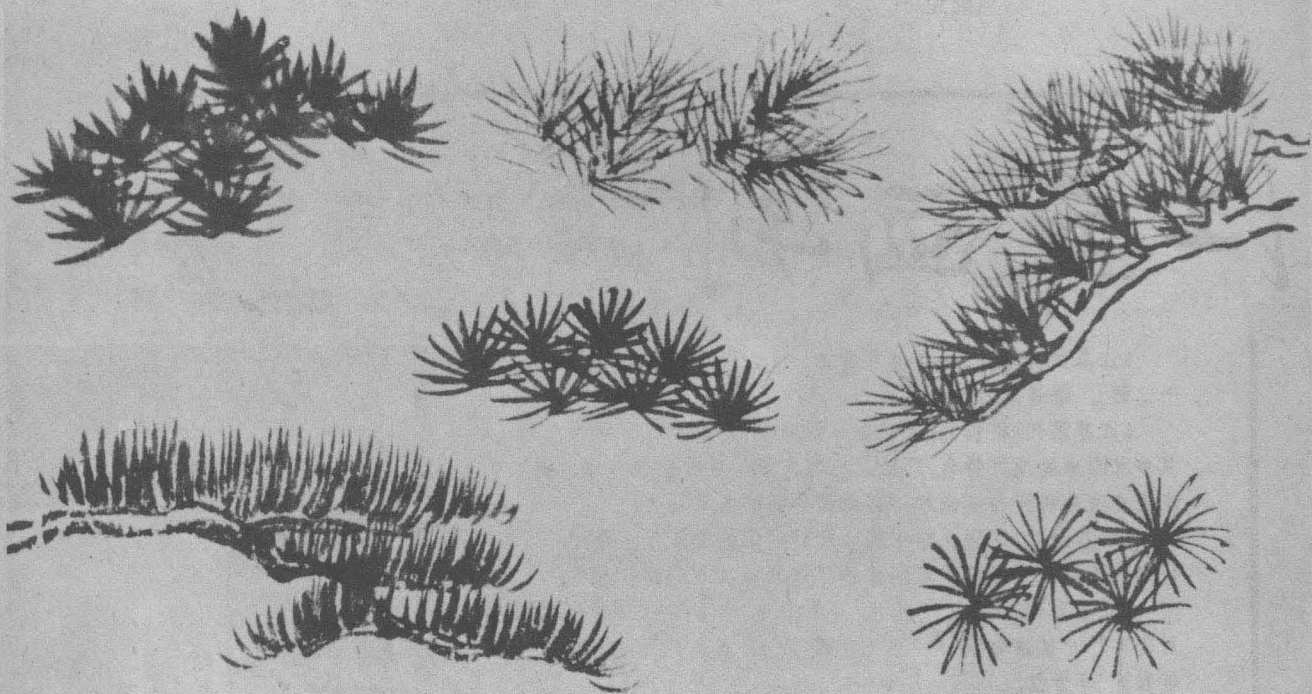
以引人层层深入，便无平板之弊。

四、发枝 松树的树干画成了，又添上了密密的松针，松树的最主要部份大致上已完成了。但是单是这样，看起来往往有“干上加针”的感觉，也就是说一部分是干，一部份是针，二者还缺乏联系。这就需要把松枝在适当部位及时补上(有些部位在画干时已预先留出，有些是在画干时亦画成一部份的)。这些树枝宜贯穿在树干与松针之间。有的可以透出松针之外，有的则要相互交错，或正或反，使松堆之间也显得互为呼应，向背有情。同时也使干与针之间联系了起来(图二)。

一般说来，作为松树主体的干不宜曲折过多，宜画得粗壮厚重些；而对于次要的松枝则可以画得灵秀盘屈一些，这虽是画松艺术手法上的需要，也是植物的自然现象。

五、点苔 年深月久的松树枝干上，长着一层漠漠苍苍的绿色生物，给松树平添无限生意。这种绿色生物就是苔。它和其他一切丛聚的野生植物一样，在国画中都是以简练的手法，用点子来表示的。在画法上通称为点苔(图二)。

但我们在画松点苔时却不能象真松那样把树干普遍地铺一层。因为那只会使画面雕塞，令人不快。这



图一

几种松式

伏文彦

江南大学图书馆



91303865

是自然主义的“如实”，而不是艺术上现实主义的“写实”。因此，我们在松树上点苔，要注意两个方面：

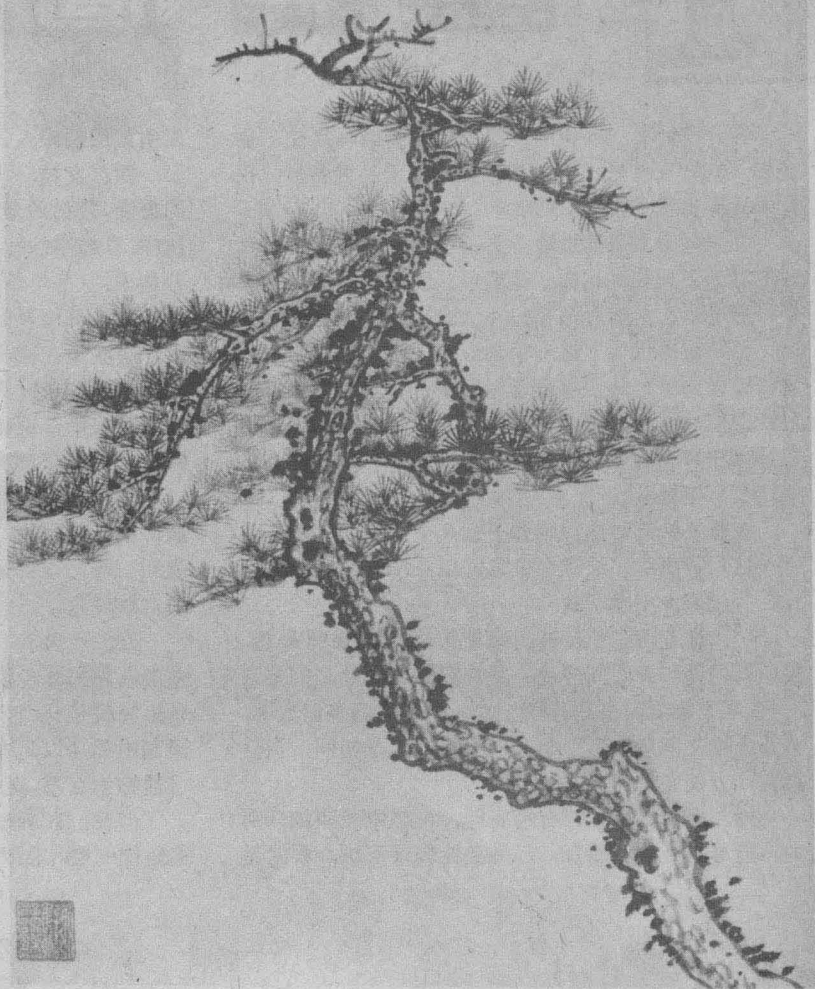
第一，在松树画成后觉得某些地方还不够显豁，可选择适当部位点上几点苔，就象画龙点睛那样，可以醒目。

第二，画成后，某些部份的笔墨不够理想，甚至出现些毛病（例如有棱角、有败笔等等）可以通过点苔的手段来加以掩盖、改善。在垂藤上为避免藤条的单调，也可稍点几笔。

点苔用的笔要选秃笔或半秃笔，用马毫或狼毫为宜，取其圆劲。点时笔势带扑，点下收起，动作在沉着中须干净、简捷。如果把笔“放”到纸上，便会笔意全无，势必成为一堆堆的乌墨团，非常难看。

浓笔点完后，如感觉苔点比较孤立，不要更改，可趁八九成干时再衬入几点淡湿点，便觉调和浑厚。

（续完）



图二

松

谢稚柳

江苏画刊

美术初学者的良师
中青年画家的益友
精辟专栏特色鲜明
画文并茂雅俗共赏

《江苏画刊》是双月刊美术杂志，十六开本、五十二面（其中彩色十二面），每逢双月十日出版。

《江苏画刊》根据“立足江苏，面向全国”的方针，强调充分反映江苏美术园地的地方特色，同时又比较广泛地反映全国各地的美术成就，注意交流各种绘画流派和不同风格作品的艺术特点。

《江苏画刊》注意介绍中国古代和国外的优秀艺术遗产，以期发扬优秀传统文化，扩大视野，吸取营养，以利美术的创新和发展。

《江苏画刊》正在努力形成“明朗清新，丰富多彩”的风格。辟有“名画欣赏”、“技法知识”、“画论注释”、“谈美札记”、“艺林偶拾”、“青年画页”等专栏。

每期定价：四角五分。

