

太行叙事

张俊◎著

张俊山水印象



河北出版传媒集团
河北教育出版社

太行 叙事

张俊/著  张俊山水印象

河北出版传媒集团
河北教育出版社





图书在版编目(CIP)数据

太行叙事：张俊山水印象 / 张俊著. — 石家庄：
河北教育出版社，2014.10

ISBN 978-7-5545-1355-2

I. ①太… II. ①张… III. ①山水画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第202367号

太行叙事

——张俊山水印象

作 者 张 俊

责任编辑 徐占博 赵 磊 高群英

装帧设计  BOOKS DESIGN

出版发行 河北出版传媒集团 河北教育出版社

网址：<http://www.hbep.com>

地址：石家庄市联盟路705号，050061

印 制 石家庄名伦印刷有限公司

版 次 2014年10月第1版

印 次 2014年10月第1次

开 本 889×1194 1/16

字 数 200千字

印 张 14

印 数 1—1500

书 号 ISBN 978-7-5545-1355-2

定 价 198.00元

版权所有 翻印必究

张俊，1942年生于河北省井陘县北峪村。中国美术家协会会员，河北省山水画研究会副会长，河北画院特聘画师。

多年来，以山水画为研究与探索方向，创作了大量以太行山为题材的系列作品，画风严整雄强，苍茫厚重。作品多次在全国展览中获得奖项，出版个人专集多部。





探索中式写生与传统程式的新价值

——我看张俊的山水画创作

◇鲁虹

传统中国山水画在一千多年的发展过程中，已经形成了一整套既完美又严格的程式规范。一方面，它与具体的题材内容、表现手法有关；另一方面，它又与特定的宇宙观、时空观、审美观有关。故历代学习山水画大多是从临摹开始，在全面掌握了各种技巧——如“怎样画树”“怎样画山”“怎样画云”——之后，才会在游历自然的基础上进入创作状态。从历史上看，的确有一些艺术大师基于他们本人对自然的敏锐感受，在成功地对传统艺术表现程式进行创造性地运用后，形成了个人独特的面貌。但更多的人却是在拼凑传统大师作品中的图式与技巧，而忽视现场感受。特别是晚清以降，此风日盛，以致造成了千人一面、陈陈相因的艺术格局。也正因为如此，以康有为、陈独秀为代表的激进学者在当年“西学东渐”的大背景下，一直大力提倡要向西方写实绘画学习，进而对中国传统绘画进行全面改革。如果说，在1949年以前，还有以陈师曾为代表的学者能够大胆提出与此相反的看法，那么，在1949年以后，因受相关文艺政策的制约，除以潘天寿为代表的少数人外，已经很少有人愿意公开发表不同意见了。与此相关，在新山水画教学模式的影响下，很多艺术家与学生基本是在援用西方化的写生模式改造传统中国山水画。仔细分析一下，人们并不难发现，这既与庸俗社会学的横行有关，也与西方文化的强大影响有关。受此风潮影响，除了李可染等少数艺术家能够将写生所得机智地转化为具有个人特点的艺术表现程式之外，更多的山水画家由于用西式写生法——包括素描法、透视法等等——大肆追求对自然景物的精微表现，结果不但使笔墨表现受到了莫大伤害，也使意境表现受到了巨大影响。可以说，近世很难留下具有艺术史价值的新山水画作品，其中一个重要原因也正在这里。记得江洲先生在一篇文章中说过：

“中西合璧使国画在20世纪遭遇到几乎是毁灭性的发展过程，国画因此失去了许多宝贵的优秀成分，其中的教训，在新世纪初需要反思。”他还说道：“国画的发展是解决程式与现实的关系，而不是因为这种关系的存在，而取消基本的赖以生存的程式。国画没有了程式，也就没有了国画。”^[1]我完全同意他的看法。在此我想补充的是，传统山水画的艺术表现程式已经形成了一套特殊的表现原则与逻辑。唯有很好地加以训练，且达到精确的地步，才有可能继承与发展。李可染先生生前多次谈到要花很大的功夫打入传统是很有见地的。当然，传统山水画的表现程式在当下也存在一定的局限性，如过去时代的印痕、审美理想与人为因素等等。因此，作为当代山水画家的历史使命就是，要在重组与再创传统艺术程式的过程中，想办法将个性化的艺术表现提炼为个性化的新艺术表现，以使一切可变因素得到充分的发展，且适应新时代的需要。

基于以上看法，我极为肯定张俊先生的山水画创作，并认为他的艺术发展之路非常值得同道认真研究。从张俊先生的创作年表中，我们可以得知，他于1963年就开始以美术为业，但在特定年代里，他主要是创作与政治宣传相关的画。比如，他在1972年参加华北地区年画作品展览的年画《试新车》与《技术表演开始了》就属此类。不过，在1977年，他转而开始了山水画创作。这固然与他受河北山水画家徐魁之与王生义的影响有关，更与大的政治气候与创作氛围发生了变化有关。而对他创作影响至深的因素还在于，1980年，他结识了著名山水画家贾又福先生。因长时间以来，他曾多次陪同贾先生在河北各地写生，遂使他对山水画的写生、笔墨与意境之间的关系有了较为深刻地理解，也取得了可喜的艺术成就。这其中最能代表他学术成就的是：《太行古道》于1993年获得首届全国山水画展铜奖，《太行古韵》获全国首届中国画展佳作奖；《太行壁垒》于1994年获得全国美展优秀作品奖；《太行遗迹》于1997年获得第三届当代山水画展佳作奖……并受到了相当广泛的好评，一批学者专门为此写了评介文章就很说明问题。但凡了解贾又福艺术创作的人都知道，他所师承的乃是由李可染先生创立的新山水画传统，那就是一方面想办法在注重写生的过程中强调对西画写生法、素描法、透视法等合理借鉴，另一方面亦很强调对传统中国山水画表现程式的继承与改造。其最高境界则是使两者完美结合。毫无疑问，这与完全师古或完全以西方写实法去改造中国山水画的做派根本不同。因为在前者那里，复古式的艺术思维与拒绝学习外来优秀文化的愚蠢立场，只会使我

们的山水画创作出现大倒退现象，并与今天的大时代格格不入。而在后者那里，所谓“写生”其实与“西方写实绘画”的观念，还有相关表现方法是紧密联系在一起的，这就使他们的作品，已经不是在书写，而是在描摹了。针对此中弊端，早有学者提出了十分尖锐的批评。主要观点为：要不要借鉴西方写实绘画并不是问题，关键是如何结合中国画的审美特征与笔墨特点来进行。很明显，这样的看法是极为中肯的，也很值得人们深刻反思。中国绘画史告诉我们，虽然有一些中国古代画家亦很强调师法自然与写生，但其方法与西方写实绘画的路径完全不同。相对而言，在西方写实绘画中，所谓写生指忠实地描画眼前所见的物象，但在传统中国绘画中却不太相同。它更强调在观察的基础上，通过体悟、想象来表达艺术家的现场感受。像五代以注重观察与写生而出名的山水画家荆浩，在其真实感很强的作品《匡庐图》中，就没有简单地描画视网膜之所见，而是在悉写自然生态、表达心中意象与进行笔墨表现之间找到了极合适的平衡点。^[2]这一点对后世山水画家李成、范宽等人影响巨大。可惜到了近代，因西方写实绘画强势传入，很多人对与传统山水画密切相关的中式写生法已经不太重视了。

最近，经友人介绍，我有幸看到了河北艺术家张俊的太行系列作品。看得出来，全部作品都是产生于写生之后。^[3]这表明，张俊其实是在沿着李可染与贾又福开创的艺术之路继续前行，但因为从来都是从方法论的角度去学习他所尊敬的老师，并努力探寻着自己独特的道路，所以他并没有淹没在李可染与贾友福的巨大阴影中。在具体的创作中，张俊的做法是：首先，他没有全面运用西式写生法，而是在选取能够为中式写生法接纳的西式写生法加以尽力揉合，而且，他很强调对游观、^[4]写生与想象的有机结合；其次，他在特别注重从对象身上捕捉生动有趣的东西加以表现时，还机智地将客观对象转化为了具有独立审美趣味的笔墨结构。也可以说，他是在写生与借鉴西法的同时很好地改造了传统山水画的表現程式。其实，正是由于这样，方使他能从太行山那繁密复杂的自然肌理结构中，提炼出属于自家的皴法与笔墨表现方法。当然，这一切都是在遵循平面化、装饰化与心理感受的前提下做到的。我注意到，他还适当地借鉴了现代摄影与现代构成的特点，这就使他画中的图式效果与传统山水画的固定套路有很大不同，也更有现代感。另外，与传统中的所有艺术大师一样，张俊十分强调对大自然进行“诗意化”表现。他的作品足以证明，所谓写生并不是要机械地照抄自然，重要的是要做到从观物之生到写物之

生，^[5]意即艺术家必须以观察或写生的方式获得对生生之象、生生之形的独特把握，然后才去调动一切艺术手段进行艺术表达。我并不知道张俊是否深入研究过李可染先生的相关论述，但从他处理画面的方式，如强调剪裁、强调夸张、强调组织中可见他是深得李可染先生理论之精髓的。而长期对传统笔墨的研习，^[6]则使他能够用行书般的笔法或地道的“积墨法”或“破墨法”等去艺术地表现自然界的鲜活生动与微妙变化，这与当下一些山水画家简单地用毛笔去画素描根本不是一回事。张俊的创作给我们的重大启示是：传统笔墨的表现程式与中式写生法仍然是有发掘价值的，关键在于我们如何结合时代需要去进行新地探索。在全球化的大背景之下，中西文化交融碰撞是必然的事，任何人也回避不了。只有那些敢于面对这种挑战，并努力进行新艺术创造的人，才能抓住历史的机遇，开创新的艺术之路，幸运的话，他们也许还能开创一种全新的艺术传统。对此，我深信不疑。

发表在这本册子里的作品与张俊过去以“大块文章”方式画的全景山水画明显不同，具有“边角小景”与怀旧特色。相比起来，前者如交响乐，后者如轻音乐；前者具有雄壮的美，后者具有抒情的美……窃以为，这两者正好构成了他创作的两端，所以很值得学者与收藏家关注！

祝张俊在今后的艺术探索中取得更大的成就！

2014年8月16日于深圳前海

注：

[1] 江洲，《文艺报》2000年5月11日第4版。

[2] 据荆浩在《笔法记》中说，因被太行山洪谷中的山石树木情形所惊倒，他不光“遍而赏之”，而且还“携笔复就写之，凡数万本方如其真。”

[3] 据张俊本人介绍，三十多年来，他一直坚持在太行山进行写生，其创作全是在此基础上形成的。

[4] 游观是中国山水画创作中很重要的方法，即艺术家在游览自然后，再从现场感受、诗意与笔墨表现的基础上，以记忆的方式作画。像顾恺之游嘉陵江、潘天寿游雁荡山之后进行的创作都是运用的此法。

[5] 明代画家陈淳曾经书写了“观物之生”四个字，其突出了艺术家必须认真观察自然生态的看法。

[6] 在最近给我的电话中，张俊告诉我，长期以来，他曾下苦功研习过荆浩、李成、范宽、石涛、龚贤、袁江、袁耀等老大师的作品，且得益匪浅。

艺术、自然与怀乡精神

——再谈张俊

◇曹英杰

此刻我落到一枝优美的花上，
在此刻呼吸。

——费特

艺术线索与“山”之发现

一直坚持客体再现与写实手法的画家张俊，对待宇宙自然有一个基本态度，即现实中的任何物象都是一种直观显在，万事万物是以物质的特性存在的。因此艺术家的肉身、情感、思维、理性等个体项，也借由这种态度形成一种感知结构。他的这种也许自身未能觉察的态度和感知方式在很长的流延时空中，成为规定他的艺术创作方式的核心因素，通常意义上的“艺术风格”也由此生成。

张俊的艺术探索起始于20世纪70年代，从20世纪中国艺术发展历程来说，他亦不能完全逸出1949年之后形成的“官方现实主义传统”，他早期的人物画《应该晋级》、山水画《枣花蜜》等，即是这种体系中的作品。不过，他在这种具有浓厚的政治宣传性质的艺术话语表述系统中并未停留太长时间。当中国艺术因政治气候出现重大转变而随之发生疾风骤雨式的变革之时，张俊的艺术探索方向也开始发生变化，不过，他并没有随着当时的各种前卫艺术思潮起伏流走。20世纪80年代中期出现的“新文人画”以及“抽象水墨”等艺术现象，代表着当时最具反叛性格的水墨新方向，但这并未对张俊形成多少影响，他遵循的依然是“在传统的基础上延伸”的理念及笔墨语言反映现实生活的创作原则。只是，这时的张俊在创作意识上已抛弃

了政治功利主义思维，转而强调内心感受和自然精神。这种变化，来自于具体环境和人生际遇的介入性影响，这种影响直接推动了他后来山水画探索之路的延展，并潜在地导引着他的艺术思想与精神特质的形成。

张俊自然而然地从艺术的角度发现了他的生养之地——太行山，可以想见，他第一次拿起画笔面对太行山激动而复杂的心情。他在持续的激情中开始深入太行，发现太行。太行的面貌身躯是如此壮美深沉，令人感慨，不知在哪个时刻他发现了另外一个“自己”，那个“原我”莫非就是这座山？太行也开始对张俊这个断然进入的生命进行塑造，使之成为一座个性的“人”的太行。这是对入式的改变，双方都开始绽放。太行成为张俊艺术行为与心理的特定场域，太行之于张俊，是一个内含力量的、有潜力的、有生机的存在，并呈现为更为原初的丰富样态；而张俊之于太行，则是一个饱含激情的、坚实的、富于活力的母体，表现为本真单纯的存在状态。“我见青山多妩媚，料青山见我应如是。情与貌，略相似。”（宋·辛弃疾《贺新郎》句）山与人对望，都有会心。

与自然平行 向“风景”深入

西方大师塞尚曾说：“艺术乃一种与自然相平行之和谐。”这句话中的关键词是“平行”。姜宇辉先生在《画与真——梅洛-庞蒂与中国山水画境》中说“‘平行’当然不能等同于‘再现’或‘复制’，而恰恰是强调艺术和自然彼此都有着自身相对的独立性，有着自身内在的和谐秩序。因而两者的关系更是相互的‘呼应’——‘共鸣’，而非还原到某一方或哪一方为决定性的原型。”艺术与自然并不是客观时空与主观时空的对立，“而是应如梅洛-庞蒂所言，是两个相关的运动：一方面是画家向着风景的深入，另一方面是在这个过程中自然本身的包容性绽放。”

对于张俊而言，艺术与自然的关系就是“山”与“我”的呼应结构，二者始终平行，在此，似乎已不存在主客体之分，两者都是保持独立生长状态的个体。张俊几十年的太行游走，其实是作为艺术家个体对“太行山”这片“风景的深入”，他发现了一片有着巨大容量的“风景”，这片“风景”不仅具有千变万化、气象万千的物质形态，而且亦包涵着可以长久言说、反复表现的精神内蕴。而被艺术家“深入”的太行，此时也撩纱抬头，舒腰展肢，尽情“绽放”了，太行作为一个“自然

时空”转换成个性的“人文存在”。一株树、一块石当处于自在状态时，它依然是自身，而当它们处在艺术家面前时，它们便无法完全自处，它们必然发生变化，它们也必然会包容更多东西，而同时它们也是敞开的。这并不是一方决定着另一方，而是一方“应”了一方，否则，张俊与太行便无法独立，张俊便不能继续“深入”，而是互相被束缚，失去人与自然的平衡和谐，也便很难达到“共鸣”，张俊的艺术可能也就无法继续生长，内在持续葆有的鲜活意趣将不复存在。

在当今画界，那种一方被另一方决定或压制的现象十分普遍，山水画创作中的自然主义，便是这样的一种表现：艺术家被自然决定，丧失自我，人本精神无法发扬。而在这种情况下，自然也就无法掘升，因为双方不能对望互入，自然与人的身份呼应关系无法有效建立。自然主义创作方式看似是以自然为准，贴紧了自然，实质上是艺术家以“上下”的状态背离了自然。由于没有人的“深入”，自然也便永远处在物质意义上的表层，而不能显示出更多的包容性，艺术家的创作也因此始终处于浅化状态。而如果艺术家压倒自然，在创作上走入主观化的偏极，情形一样不会乐观。在张俊这里，艺术与自然的关系始终是平行的，“山”施与“我”的情感与“我”施与“山”的情感都是互尊而不欺的。这种双向的情感是理智的，他们互向对方敞开，没有极端化发展。这是他的艺术能始终不断变化、深化、纯化，并保有生机活力的一个重要因素。

张俊对“风景的深入”，首先表现在对太行山地质地貌特征的深入观察，并由此做出的对“景”的类别区分：遗迹、古宅、老树、滩涂、巨石、民居、古道、隘关等。这些“景”是太行山最具体精微的显在因素，其从各个方面表现出太行的丰富与复杂，这自然成为他反复表现的对象，他的构图、笔墨形式、趣味等也因此保持着探索和变化的生机。张俊对太行更深层面的认知，在于对其自然形态及精神层面的整体把握。他亦认为太行的总体特征正是一种“水平方向展开的雄伟”，具言之，即横向铺开的、富于动律感和扩张性的连绵起伏，这对他山水画图式语言的探索具有决定性影响。他许多大幅作品的构架布局方式，几乎无不来源于此。其长卷《太行浩气传千古》对此有杰出表现。张俊在总结20世纪80年代的艺术思想时曾说：“太行山给人以逼塞、沧桑、混沌、朴茂、厚实、神秘等多样的复杂感受，同时又彰显出一种强势的张力和不可抑制的爆发力。”这样的认识一直伴随着他的探索，并于作品中不断强化，最终升华为作品的整体风格，即雄强、厚重、刚健、壮美，

他的代表作“姊妹篇”《太行古韵》《太行古道》《太行壁垒》等尤能体现这种风格。当然，张俊对太行的探索与认知，是局部与整体的交互与反复，渐趋深入扩展。由此，太行的万千气象奔涌而来，时空绽开的如一枝风中的玫瑰。

最深的景象，是张俊将大太行与此中生民交集而带来的宏大沧桑的人文精神景观，即由自然时间和民间岁月融合成的历史流变感，与万物情状和百姓生灵化合成的乡土气息，这时空中的“历史”与“乡土”成为他作品家族中的核心精神。这个“精神”结构中最鲜活的成分，即那种强烈的苦楚味道和深沉的感怀意味，是他的作品一以贯之的。他最近创作的《太行叙事》系列，集合了艺术家大半生所表现过的种种题材、物象以及作品中始终保有的性格气质，这即是他对现实主义艺术创作之路的回望与追念，也是以身体和精神深入大风景、返回老时空的一次“旅行”。

艺术之旅与怀乡精神

其实，从最初张俊拿起毛笔时便开始了发现自然与创建艺术的旅行，这趟旅行注定跨越漫长的时间与空间。虽然是难言的苦旅，但他却是从未想过回头，而是全身心地“沉浸”其中。空间哲学家朵琳·梅希认为，旅行总是对时空的重新编织、衍生和增殖。意即，旅行发生在时间与空间中，表象上是顺延与位移，本质上是对空间中（亦包括主体自身）的万物的不断发现、重释、变幻与生成。它向“深度”而去，不断把时空自然的边界消融。张俊五十年的艺术实践与笔墨之旅，便是一个艺术与自然（太行）被不断发现、变化与生成的艰难困苦的过程。他的笔墨形态早期倾向于对描绘对象的肌理、质量、结构等物质性因素做客观性描绘，后来逐渐达到“既雕既琢、复归于写”的形神兼备层面，晚近的笔墨则是“舍形悦影”，强调“浑沦”与“虚化”的全神灌注；精神追求的过程，则是从自然风情的吟哦到人文情感厚度的挖掘，再到对时间历史的凝视，最后对乡土梦境的归复。张俊对“笔墨”与“精神”渐进深化的探索旅程，实际上是将我与自然、物象、乡村、人民、历史、时间、记忆及艺术的图式、笔墨、结构、审美等因素，不断进行着拆解、聚合、构造、提升与变化，而不断趋近艺术与人生的单纯如影境界的沉潜与修行的过程，这便是“深度”。

任何“旅行”都可能会伴随着精神问题，张俊显然也不是超脱者。近几年，

张俊在艺术心理上显出了某种内在的焦虑与不安，这种情绪也许来自于当代艺术形态及观念对画家的影响，以及创作上的困惑。对于视艺术为生命的张俊来说，这是艺术的无法突围，是无法消解得忧郁。对此，张俊所能做的便是将自己的精神与感情向“太行”返回，向“故乡”归复。他的《太行叙事》也许就是一种“返回”。谈起这批作品的创作初衷，张俊说是为了表达对家乡山水割舍不了的原始纯朴的感情，要把没说完的说完。他持续的画了一百多幅，尽是“原始纯朴”的画面：《窑洞春秋》《瓦舍图》《秋分时节》《祈雨图》《晒粮图》《迎亲图》《送殡图》《太行遗迹》《儿戏图》《滩》《高粱熟了》《依山而居》等。其实他之前的作品中从不缺乏这种思乡情绪，只是这次更加纯粹，更为深入，是他在艺术之旅的路口上，精神向远处“故乡”的重返行动，并最终返回到了塑造他生命与情感结构的“乡村”世界，那里的文明曾给了他一生都记忆着的温暖。我渐感觉到，张俊是一个具有浓厚的乡村情结的画家，他对故乡、家族、农民、农村以及由此形成的乡土文化、风物故事有着深深地依恋。也许他那“思乡”之情是永远也诉说不完的，他以艺术的“怀乡”方式对“个人精神史”发端点的溯源，永远不会止息。

其实，我们的故乡已不再是原来的故乡，情感已不是原来的情感。我们不得不面对的现实是，维系乡村社会内部联系的宗族血缘与乡民伦理正在发生解体，古老的乡村文明正在被现代工业社会强力改变。“故乡”于现实世界中早已随时空流转而物变人非，但是《太行叙事》中所描绘的许多风情事物，依然保持着原形原色，依然充满鲜活，朴实的情感依然温情。张俊的怀乡，似乎在一定程度上越过了对自然形态意义上的故乡的现实观看，而更多的是一种主观诗意、一种心灵怀古。这显然已不是世俗意义上的“怀乡”了，而是通过艺术对人的原初精神的复归，以获得安宁的生存力量。

行走与返回——结语

张俊从事山水画创作，一开始便选定了被他称为“家山”的太行，之后所接受的关于山水画探索与创作的种种影响，则迅速使他进入“山水之道”，并逐渐形成具有独立精神和开放结构的大太行山水画风格。而在探索过程中建立起的艺术与自然（太行）平行互处的关系，则始终能够使作品呈现出变化伸展的活力，也使得其

对太行山地域性人文精神的把握与表现，越来越深厚宽广。张俊所一直维系着的这种关系，是他的艺术能不断圆满，令人惊奇的重要原因。他与许多山水画家是不太一样的。

张俊作品中的乡土文明意味，虽然于现实中日益稀薄，但显然是他更加依恋的东西，这显示着他日益强烈的“怀乡”情结。而对故乡的思念，本质上其实是艺术家对精神的一种安顿。肉体越随着时间向前，灵魂就越要向原点复归，这样，人才能免除存在衰微的恐惧。张俊在此时创作《太行叙事》，情有所归，意有潜指。不知道他作品中含有的这种浓郁的思恋性话语，是否是一种潜在地对抗当代山水画普遍的“情感贫血”现状的自我方式，如若是，那他的这种“方式”便具有了另外值得思考的艺术文本意义了。

2014年7月 时客居贵州

目 录

一 太行遗迹之一 / 3	二四 迎亲图 / 49
二 太行遗迹之二 / 5	二五 垂钓图 / 51
三 太行遗迹之三 / 7	二六 晒粮图 / 53
四 太行遗迹之四 / 9	二七 深山机鸣 / 55
五 岁月留痕 / 11	二八 高山放牧 / 57
六 荆浩故里 / 13	二九 牧归 / 59
七 朝圣 / 15	三〇 收获季节 / 61
八 跨世纪的记录 / 17	三一 福 / 63
九 红色摇篮 / 19	三二 毛毛雨 / 65
一〇 狼牙山印象 / 21	三三 聚喜图 / 67
一一 柏坡晨曦 / 23	三四 有喜图 / 69
一二 村头有座寺院 / 25	三五 关下水乡 / 71
一三 一去二三里，沿村四五家 / 27	三六 撒欢图 / 73
一四 月夜归程 / 29	三七 三羊图 / 75
一五 出坡 / 31	三八 饮夕图 / 77
一六 家住山后边 / 33	三九 不愁过冬粮 / 79
一七 柏山图 / 35	四〇 李生兄弟 / 81
一八 盼雨 / 37	四一 不愁孩子没粮吃 / 83
一九 溪边 / 39	四二 老舍之一 / 85
二〇 樵归 / 41	四三 老舍之二 / 87
二一 儿戏图 / 43	四四 支沙口印象 / 89
二二 祈雨图 / 45	四五 济源民居 / 91
二三 送殓图 / 47	四六 山家 / 93