

書 与 畫

8



虎

寫出樹日如晴黃猿隱藏北其猶村巷近南
多見遊何項幸甚同獲符 庚申年
幼丹仁兄法家正之 虎 張善孖



上海書畫出版社

出版

上海衡山路

237 号

上海中華印刷廠印
上海新華書店發行所發行

一九八五年八月

定價：〇·六八元

張善孖作（朵云軒供稿）

致读者	本社	1
书画自学者的良师益友	康 衡	1
读 画 录	洪惠镇	2
顾恺之与《女史箴图》	伏文彦	4
读巨然《秋山问道图》	孙美兰	6
李可染绘画风格初探	黄耿卓	8
学画一得	李明久	10
关于《动心》的创作	徐元清	12
《瑞雪》创作琐谈	刘新华	13
自然的启示——《生命》创作谈	王壮弘	14
生活的启迪——关于《故乡的柴扉》的创作	陈训明	16
书法讲座	张盛水	26
清代书学略述	胡亚光	27
何绍基书法浅论	韩书茂	28
书法与健康	刘继卣遗稿	24
书林片叶	俞子才	30
论邓石如的书法艺术	李可染	32
技法传授	平 山	34
怎样画狮	胡海超	35
以巨然《秋山问道图》为范本 长披麻皴的具体画法	纵 横	37
雨势骤晴山又绿——李可染画牛过程	潘伟熙	39
习作评讲		
俞子才先生评习作《秋山意趣》		
书画史论		
中国历代绘画浅说——明代的绘画		
随 笔		
浅谈“不似之似”		
说砚		

书 画 作 品	无尽江山入画图
	唐云、朱屺瞻题词
	家住崇山茂林烟霞中
	江山揽胜图
	四季牧歌
	女史箴图
	篆刻三方
	秋山问道图
	笑和尚图
	故乡的柴扉
	生命
	怎样画狮
	雨势骤晴山又绿
	——李可染画牛过程·
	虎

(李可染·封三)
(张善孖·封四)

二十五周年纪念

五年十月下旬，举办规模较大的书画展销会，届时将展销历年出版和经销的所有品种（其中朵云轩的珍贵藏品有相当比重），供各方观赏选购。

展销会还将向各界提供书画篆刻咨询服务；邀请书画篆刻家挥毫奏刀，现场满足参观者对书画篆刻作品的需求；以及当场表演木版水印精湛技艺。

全国近十家书画同业亦将同时参加展销

展出地点：上海展览中心东一馆

日期：1985·10·20·~1985·10·29

上海书画出版社

朵云轩

书画自学者的良师益友

介绍上海书画出版社书画技法入门读物

康
衡

今年十月正值上海书画出版社（朵云轩）重建廿五周年，写一点介绍书画技法入门读物，以志纪念。

上海书画出版社编辑出版书画技法入门读物，主要是从一九八〇年开始的。时间虽然不长，却作出了不小的成绩。

就拿《书与画》丛刊来说，读者看了这本刊物的栏目，一定会感到这是一本通俗的、面向大众的、书画结合的、独具特色的刊物。这本丛刊除了介绍书画知识以外，着重刊登书画技法的文字和图示，可以称之为书画自学者的良师或益友。据了解，编辑部经常收到读者来信，称赞她、鼓励她，希望她快快成长。当然也收到一些来信，反映这本丛刊出版周期太长，书店买不到等等。尽管现在发行八万多册，拥有一批读者，但是离实际需要还是很远很远的。相信随着改革的深入，质量不断提高，这些问题是可以逐步得到解决的。

除了这本丛刊之外，还编辑

出版了好多书画技法入门读物。其中值得一说的是《中学生字帖》和《小学生字帖》，前者有四册，后者有五册。与此相应的，专门给中学教师和小学教师教学参考阅读的有《书法教学》和《小学写字辅导》。从一九八〇年开始编辑至一九八二年，形成了一套较为完整的中小学书法教学资料。这套字帖的特点，是根据中小学语文教学大纲编写的。做到突出重点，循序渐进，巩固词语。各种字体可供选择和无师自通。自一九八〇年下半年陆续出版至一九八四年止的初步统计：《中学生字帖》共发行一千六百万册；《小学生字帖》共发行二千九百七十万册。这表明在群众中赢得了一定的信誉。有两个事例可说明读者对这套字帖需要的迫切性。一位是北京工业大学姓张的读者，她看了内容，觉得给孩子们学习很好，便到东到西购买《小学生字帖》，后来终于在北京的地摊上，用高价买到了两本。但是另外三本无论如何买不到，只得写信去出版社求援。另一位是新加坡的读者，他知道《中学生字帖》是四本一套，就非要求配齐不可。这两封信，也使编者和出版者受到很大鼓舞。据悉，一九八五年《中学生字帖》还要印刷二百四十五万册，《小学生字帖》还要印刷一百七十一万册。再说《常用字字帖》共四册，以往已经发行了上千万册。今年把四册合成一册，用六十四开本印刷，内容也重新作了编排，装潢入时，携带方便，共发行了三十七万册。除了这些以外，一九八五年，还将出版《钢笔系列字帖》七种，《历代名帖自学选本》八种，以及《塑料活页字帖》五种。钢笔字和毛笔字的字帖都具备了，毛笔字中又分大、中、小楷。在中国画方面，也出版了《花鸟草虫画法入门》、《花鸟画参考资料》以及《中国画技法入门》丛书，如《怎样画竹》、《怎样画孔雀》等等，都有具体的画法介绍。此外，还有《大世界画库》丛书等等，这些书画入门读物，都可以说是初学者的良师益友。

特别令人欣喜的是，现在势头很好，同时也面临着—一个竞争的年代。衷心希望我们广大的读者、作者、编者、出版发行工作者们，共同为创制出更多、更好的书画技法入门读物而贡献一份力量！

顾恺之与《女史箴图》

洪惠镇

世界上一次门票最贵的画展，大约举办于我国东晋兴宁年间(公元363——365年)，每票要价十万。展出地点在京都建康(今南京)瓦官寺北小殿。作品只有一幅尚未全部完成的壁画——佛经中的一位长者像。不过参观项目还包括精彩的点睛表演。尽管门票昂贵，仍然观者如堵。画家是一位不过二十来岁的小伙子，只见他屏息凝神，振臂上前，顿时观众欢声雷动，那墙上的维摩诘像即刻顾盼如生，“光照一寺”。当然，那时还没有画展这个名堂，但性质已经具备，并且实际上是通过“画展”搞了一次募捐活动。瓦官寺僧为举办庙会向社会名流化缘，这位小伙子认捐了最大的数目一百万，大家都说他吹牛，没想到他画这幅壁画让人出钱参观，一下子就凑齐了这笔巨款。这件历史传说成了我国画史上的佳话，在世界美术史上怕也是绝无仅有的。那位小画家就是大名鼎鼎的顾恺之。

顾恺之(约公元345——406年)字长康，小名叫虎头，出身于无锡望族。他的曾祖、祖父和父亲都位显名赫，他自己的官运却不怎么亨通，先后当过大司马桓温和荆州都督殷仲堪的参军，只不过是一名清客或谈助之士而已。到他去世前不久，才升到散骑常侍，那也仅能管管规谏表诏，没什么实权的。

顾恺之生活的时代，是我国历史上最为混乱的时期。从汉末到魏晋南北朝，政治上朝秦暮楚，干戈相接，东晋政权偏安江南一隅，知识分子崇尚清淡，消极处世。而沉缅于大自然逍遥放浪的生活，倒是激发了文学艺术新芽的破土，涌现出不少有成就的文学家和艺术家，顾恺之便是其中佼佼者。他出身名门，从小博览群书，聪颖多才，工诗赋、善书法，尤其精于绘画，当时的宰相谢安曾赞叹他的画是“有苍生以来所未有之”。人们称他三绝：一是才绝，他才思敏捷，常常出口成章且脍炙人口，著作也颇不少。二是画绝，下文再谈。三是痴绝，这是他为人的特点。顾恺之为人诙谐，爱开玩笑，颇有人缘，同时又很直率随便，并且爱吹牛夸耀，人家抓住这个弱点愚弄他还不知道，因此人们说他痴。不过有时他的痴大概是装出来的。比如桓玄曾偷去他一榻画，他只是说：“妙画通灵，变化而去”就算了。桓玄是炙手可热的权势人物，为了几幅

画同他计较总是不大聪明的，所以桓温说顾恺之“痴黠各半”。在那个政治斗争异常惨烈的时代，痴和黠也许都是保护自己免遭横祸的手段。

顾恺之的画绝，从他弱冠之年的创作就可窥见一斑了。他特别擅长人物画，对人物形貌特征与精神状态的表现，很有办法。他认为传神写照，关键不在身体四肢的美丑，而在于对眼睛的刻画。所以他画人像常常好几年不点睛，一旦点睛，便神采照人，象瓦官寺的维摩诘那样。他画肖像很重视抓主要特征，曾经画一个叫裴楷的肖像，在颊上加了三笔毫毛，便神形毕现。在塑造人物形象时还注意到环境的烘托陪衬，如画志在丘壑的谢鲲像，就特地把画在岩石之间，以反映这个人物的志趣。

顾恺之的绘画成就，是建立在传统基础上的，他以东吴画家卫协为师。卫协是划时代画家，南齐谢赫说：“古画皆略，至协始精”。显然，卫协在绘画技法上比古人进步了，已能较细致地描绘对象。而顾恺之的画法比他更为完善。他不但追求形似，而且提倡“以形写神”、“迁想妙得”。因此唐代批评家张彦远说他：“意存笔先，画尽意在”，“传写形势，莫不妙绝”。另一位唐代批评家张怀瓘认为“象人之美，张(僧繇，萧梁画家)得其肉，陆(探微，刘宋画家)得其骨，顾(恺之)得其神。神妙无方，以顾为贵。”他作画用笔“紧劲连绵”、“风趋电疾”(张彦远语)，是一种铁线描。也有的说他的线条象“春蚕吐丝”，笔意“如春云浮空，流水行地。”(元代汤垕语)用色则比较简练单纯，“敷染人物容貌，以浓色微加点缀，不求藻饰。”(同上)他的画法对后代影响很大，许多画家都师承或祖述他，在画史上占有很高地位，所谓“天才杰出，独立无隅”(宣和画谱语)，是我国历史上最早的一位伟大画家。

顾恺之是多产画家，文献中载有不少他的作品，可惜传至今日的，只有后人临摹的《女史箴图》、《洛神赋图》与《列女图》三种。还有一幅《斫琴图》，相传也是他所作，但迄今未有定论。《女史箴图》则最能代表他的画风，现有两种摹本，一传为宋人所摹，藏于故宫；一传为唐人所摹，今在伦敦大英博物馆。后者年代早，可能比较接近原作。

《女史箴图》是顾恺之根据西晋张华的同名文学作品绘制的。西晋惠帝时，贾后专权，干尽坏事，张华作《女史箴》以为鉴戒，通篇都是有关封建妇德的说教。《女史箴图》作长卷，分段独立成图，并有楷书摘录箴文。前辈学者推测原作可能共十二段，现存唐摹本只有九段。第一段画汉元帝观赏动物，有黑熊破圈扑帝，左右嫔妃仓皇避去，女官冯婕妤挺身挡熊，受到赞赏，并记述她“夫岂无畏，知死不吝”，只是懂得应为君王献身，所以临危不惧。图中冯婕妤侧身而立，姿势昂然，确有大无畏的神色，和其他惊恐趋避的嫔妃以及不无紧张而按剑欲起的汉元帝形成对照，不同人物的神情动态都表达得相当贴切。第二段画汉成帝乘辇出行，招呼女官班婕妤同辇而坐，但班婕妤谢绝了，她提醒成帝“观古图画，皆有名臣在侧，亡代末主，乃有嬖幸，今欲同辇，得近似之乎？”成帝善其言而止。这是宫廷妇女主动劝阻君王迷恋美色，以免影响朝政的“模范事迹”。图中坐在辇上引颈回首的成帝，同步行的班婕妤密切呼应，形神都很生动。但最生动的是六个抬辇武士，他们姿态夸张，抬辇吃力的神态表现得颇为幽默，流露了作者的个性。第三段箴文“道罔隆而不杀，物无盛而不衰，日中则昃，月满则微，崇犹尘积，替若骇机。”意思是说任何事物都有盛衰，到灭亡时只不过是一堆尘土，并且毁灭得象弩机骤发猝不及防而使人震骇。这是一段哲理性文字，作者只好用寓意性手法表现。图中一座冈峦，旁跪一人持弩待发，山中鸟兽惊惶骚动，天上有日月相对。冈峦画得十分空灵。顾恺之的不但是人物画家，也是山水画的先驱，这段画常被当作早期的山水画的例作。第四段箴文大意是说妇女应当象修饰容貌那样注意修饰德行，做事才不会违反礼教。作者用妇女梳妆来比喻修性。一位妇女席地而坐，揽镜自照，人画背影，镜显花容，相当别致生动。另一妇人在为别人梳发，情节动作也富于生活气息。第五段画一对男女坐于床帷间，男人起身蹑履急欲离去，形象地注明箴文的意义：“出其言善，千里应之；苟违斯义，同衾以疑。”第六段画一个男子和妻妾们坐着观看群儿嬉戏，箴文大意说妇女若能守

本分而不矜恃荣贵，就能多子多福。第七段箴文劝戒女子不要光想用冶容去取悦君子，否则会事与愿违。画中一位妇女艳装而前，一个男子转身要走并举手示拒，把箴文含义表达得十分清楚。第八段画一妇女端坐，庄重贞静，用以表达箴文“静恭自思，荣显所期”之意。最后一段画女史端立，执卷疾书，前有二姬走来，旁题箴文“女史司箴，敢告庶姬。”三人都很优美。

《女史箴图》的主题是宣扬封建妇德，是历史的产物，距今已一千六百多年，我们今天主要欣赏、借鉴的是它艺术性的一面。北宋鉴赏家米芾曾见过《女史箴图》摹本，认为“笔彩生动，髭发秀润。”以我们今天看来，这评价也很允当。全画用笔确实有所谓春蚕吐丝和行云流水般的效果。线条舒展自然，较好地表现了不同物体的质感，如手脸的腴润，衣物的轻柔，匡床的方硬，漆奁的坚莹等等。设色简淡，诚所谓“不求藻饰”，大体上只用墨、赭、紫、赭数色，而以墨赭为主。人物脸部用赭色晕染双颊和上眼睑，再用赭点唇和额上花黄。白色衣裳的衣纹线一侧以赭或赭色淡淡渲染，使其显得厚重而略有层次变化，这种画法在今天的工笔人物画中还在沿用。每段画面在用色上很讲究，人物或素服、或领袖口沿与披帛上平涂朱色，或上衣、下裳涂染赭红薄紫以求变化。又以白赭二色与头发和生活用具的墨色形成对比，使画面显得鲜明轻快。这种色彩关系，很显然是继承汉代绘画传统的。人物造型也有这种继承性，同长沙出土的战国、西汉帛画人物造型很相似而体态更写实、更匀称，尤其是妇女侧身立像的造型最为优美，并且都很苗条清秀，是魏晋南北朝崇尚秀骨清像的时俗反映。人物表情以身手动作表达为主，面部刻画也相当细腻，原画宽仅二十三厘米，能如此区分许多人物的形貌个性是不容易的。第四段漆奁的画法很有趣，上面圆，底部平。现代农民画中的圆型器皿也有这种画法。据说他们认为上面圆才能装东西，底部平才摆得稳，因此在画中同时表现器皿的两种功能，用意象的真实代替物象的真实，不知一千六百多年前的顾老前辈是否也是这么认为的？



读巨然《秋山问道图》

伏文彦

《秋山问道图》是巨然传世画迹中可信为真笔的，并具有典型性的代表之作。通过对这幅作品的辨析，弄清当时山水画的流派、师承以及这一画派对后世的影响，对我们今天如何继承和发扬中国画的优良传统有着十分重要的意义。

巨然生在五代十国的南唐（公元九三七—九七五年），锺陵人，是开元寺的和尚，随李后主（煜）归降宋朝，到了汴京（洛阳）开宝寺。他善画山水，深得佳趣，遂知名于世。

巨然山水画的师承

五代时山水画的大名家在北方有后梁的荆浩，他是河南沁水人，隐于太行山；还有陕西长安人关仝。他们多画关洛一带的风景。北方多危峻突兀、绝崖峭壁的大山，因此，形成了他们气势磅礴的画风。荆浩曾说：“吴道元（吴道子）有笔而无墨，项容有墨而无笔①。”从山水画的角度来说，有轮廓而无皴法，就是无笔；有皴法而无轻重、向背、明晦，就是无墨。荆浩是采二子之长，成一家之体的。关仝师法荆浩，他们用长线条的笔法为皴，表现了山石的质感，大大超过了唐朝的二李（李思训、李昭道父子）。

董（源）、巨（然）是五代时据地江南的南唐人，画史上说巨然的画是“祖述（即学习之意）源（即董源）法，皆臻妙理”，并称董巨。在北宋时称“江南画”。巨然的画和董源有很大关联，郭若虚《图画见闻志》称董源画“水墨类王维，着色似李思训”。《画史会要》中说董源山水画的形貌和画法：“董源小山石谓之‘矾头’，山上有云气，坡脚下多碎石，乃金陵山景，皴法要渗软，下有沙地，用淡墨扫，屈曲为之，再用淡墨破”。再看画史上对巨然的评述，说其特征是“多作水墨渲淡，笔意清远，积墨深润”。“山多矾头”，画山石用长笔披麻皴，水边爱画被风吹得飘摇的蒲草，山路迴转隐现，山石相交的轮廓线处或石顶山巅，特别是在晶莹的卵石——“矾头”周围，用开花笔蘸焦墨点上许多轻重不同、疏密错落的大苔点，苍苍茫茫，极为醒目，生动而概括地表现了杂树丛草的神态。宋沈括说：“大体源及巨然画笔皆宜远观，其用笔甚草草，近视之几不类物象，远

观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。”从以上对董源、巨然画法的评述，可以窥探到巨然画法的渊源。然而，巨然虽出自董源，却与董源画有形貌、风格的不同，在董源画法的基础上，更有了发展；并另辟门径，而形成自己的独特风格。

对《秋山问道图》的剖析

《秋山问道图》现在台北，原为清故宫所藏，《石渠宝笈》三编乾清宫藏画著录此图是“绢本，纵四尺八寸八分，横二尺四寸（即156.2×77.2厘米），水墨画，深山茅屋，一径通幽，无款、印。”只有宋“蔡京珍玩”和明“纪察司”收藏印。

以传世的巨然的另三幅画《万壑松风图》、《山居图》和《溪山图》相比，画风毫无二致，显然是一人手笔，都具有董源《龙宿郊民图》画法的迹象，都是以石负土，坡度缓和的圆峦丘岭，山上多矾头，用长笔披麻皴，焦墨点苔。但一望而知，巨然的画绝不为董源法所囿，而有自己的面目，笔墨雄浑厚重，气象磅礴，特别是苔点的用笔，更显得苍劲老辣，而逸气横生。古人说：“画山容易，点苔难。”确实，一张山水画苔点的好坏，影响着全局的效果。

《秋山问道图》统幅画的是崇山峻岭，从峰顶到山脚排列着茂密的丛林杂木，山中并没有烟岚的遮掩，全是毫无虚歇的大山实景。从左下角水边的碎石、碎杂树、风蒲起手，与右方稍上山脚下丛树的距离推远了，并遥相呼应。接着左右两面错落的大山缓坡延伸而下，在山壑的丛林中半露出“竹篱茅舍”。中有二人，作问道状，林后屋前“幽溪细路，屈曲萦带”，这正是巨然画山间景趣的特点，也正是全图的中心所在，它巧妙地占据了全图最突出显眼的部位，而又使人感到是在“深山”之中。整个山的龙脉走势，由右下而向左上兴起，经过四个山头和丛林，峰顶有一大堆卵石——“矾头”，由右面山脊平坡和左边的山峦共同承担着上面耸立的主峰山头，使山的形貌生动而富有变化，破除了向两面分披的大山轮廓的单调感，使主峰显得十分雄伟庄重。山峦外貌和缓，平淡而不事奇巧，形拙而不呆板，这是一种极不容易处理的章法。

画家要画出一张好画，除了有生活、内容之外，还必须掌握笔、墨、理、法四个方面，四者缺一不可。只知画法，不懂笔墨就失去了中国画的性格、灵魂，不知画理便谈不上能创作出好画来，巨然的《秋山问道图》可称得上是笔、墨、理、法俱备的。此图笔法苍劲厚重，用长笔披麻皴，中锋上下交织，两边披拂，组织严密，看不到丝毫散乱，达到了非常高超的水平，加上“淡墨轻烟”渲染多次，取得密气清润，积墨幽深的效果，使人望而只知是山是树，并不感觉是“笔”是“墨”，真是进入“化”境了。山的弧形轮廓很明显，没有多少变化而并不觉其板滞，是因为轮廓线在衔接、排列时注意了疏密、曲直的变化，左右大山高低错落，避免了雷同，加上“矾头”平坡的间隔，杂木丛树以及焦墨苔点的精心安排，使画面有了活泼的气氛。

此图树木丛林的处理极为巧妙，右下角水边的一组杂树，隐去了近山的山脚，高低荣枯的树梢与大山轮廓线上疏密错落的大墨点相呼应，并将竹篱茅舍周围的丛林和山顶平坡上的一排杂木给以气势上的连接，右下角水边的三棵杂树，和左下角的七棵树相呼应，由于比重，大小的差异，拉开了远近的距离。最前面倒卧在水边的那棵树，起着决定全局的重要作用，它支撑着全图的重心。没有它，主峰就显得头重脚轻而感到不稳；没有它，左右两丛近树就觉得呼应不起来，涧边碎石的布置也少了曲折变化，会显得单调；同时左右山脚间，贯穿小路直到竹篱茅屋的山口，也会感到太露和泄气。总之，这棵树在全图的经营位置中是个关键。至于山顶上、沟壑间排列的小树，其间倚侧曲直，疏密浓淡的变化，是根据山石的轮廓结构而作取舍安排的，所以能自然而生动地和山石融洽在一起，右面中部山头的几排小密林，随着山势走向渐次推向主峰，小树的分布，散而不散，主次分明，随着山势呈现出“S”型的连贯性。小树的另一种作用，是把山石轮廓交界处所造成的、刺眼的夹角破掉，在大山的长而平缓的轮廓边缘上安排好小树，可增加层次，并打破轮廓线的重复感和单调感。

苔点的妙用在巨然的山水画中，真是发挥得淋漓尽致，它补充着树木的不足，而又不能用树木来代替的。它调节着全图的气氛，似乎多一点不行，少一点也不行，特别在明洁的“矾头”上，用焦墨破笔点苔，黑白分明，煞是神气，真有画龙点睛之妙。这种点法在巨然以前是没有的，用侧笔直注，如鸡啄米，重疾而稳准地点出，使点子上圆下毛，圆浑有力，附着力很强，再用干笔毛点衬，使之不产生硬感，苔点的成功与否决定于下点子的部位和轻重，疏密的分布。这种画法对元朝纵逸画风的形成有很大的启示。

巨然对后世的影响

巨然虽师法董源，但他的画已脱出了乃师的格式，形成了自己的风格面目，被目为宋初四大家（即李成、范宽、董源、巨然）之一了。在宋朝学董、巨的江参（字贯道，浙江衢州人）也名重于时。米南宫（芾，字元章）和他的长子虎儿（友仁，字元晖）画的“米家云山”也是从董巨蜕变而出的。元朝六大家高克恭（彦敬）、赵孟頫（子昂）、黄公望（子久）、王蒙（叔明）、吴镇（仲圭）、倪瓒（云林），无一不是脱胎于董巨的流派，明朝的文（徵明）、沈（周，字石田）也是一脉相承的。特别是董其昌（玄宰）的极力倡导，说“文人画自王维（右丞）至董、巨、李、范为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董巨得来，直至元四大家黄、王、倪、吴皆其正传，吾朝文（徵明）沈（石田）则又遥接衣钵。”顺便说一下，董其昌倡南北宗之说，且扬南抑北，是要抬高所谓文人画水墨清淡的南宗画派，贬低勾斫之法的北宗画派。我们估且不去辨析它的自相矛盾和不够科学之处，但研究中国画史、学习中国绘画必须弄清渊源、流派，对此，他确是不无贡献的。同时他的理论显然也针对明朝院体“北宗”画派的泛滥成灾、每况愈下的画风。因此，在历史上确也起到了一定的积极作用。

清初的四王、吴、恽和四大名僧^②，尽管面目不同，风格各异，但都是董其昌的崇拜者，并从他派生出来的。即使在今天，董其昌那一部分符合艺术规律性的立论，也会被重视研究中国绘画传统的人所承认、所肯定。

中国的传统绘画，在世界上独树一帜，并被人爱重，这不是偶然的。绘画的创新和流派的新生，既不是朝习画、暮思名的人，挖空心思乱画或只求援于外来的人，也不是怕钻入了传统出不来、只在门外张望的人所能完成的。“流派的新生，从没有脱离先进高雅的熏沐与真实华美的感受，而能绝源弃祖，混然自生的。”^③读巨然《秋山问道图》，在这方面应该有特别深的感受。

注解：

①见《图画见闻志》。

②清初六大家是王时敏、王鉴、王翬、王原祁“四王”，加上吴历、恽格。四大名僧是八大、石涛、石谿、渐江。

③谢稚柳《董源巨然合集》。



李可染绘画风格初探

孙美兰

从五十年代起,就有人试图用几个字来标明李可染的艺术风格。近年也曾耳闻“黑、满、重、亮”等四字诀或数字诀。用意不能说不好,但总使人感到有些表面化、固定化,对认识李可染艺术真面目,把握其个性风格的真谛,未见精当准确。我也深以不能有高强的美学理论概括力而自憾。还是做一些具体的探讨,追溯其个性风格形成变化,以及还将如何演变的研究工作,比“模式化”的几个字来得较为实际,也较少弊病。这是我很久以来的一点想法。这篇短文,作为初探吧。

可染先生历来非常重视艺术个性。他曾说,没有个性就没有艺术。他自己实践的每一步,都在辩证地解决师承与个性、自然美和个性美、时代感与个性风格的对立关系。

可染先生的绘画艺术,无论作山水、人物,还是画牛,气象万千。但万变不离其宗,贯穿于他作品中的艺术风格是如此鲜明、强烈、令人倾倒。从他现存的最早一幅山水作品到现在,前后四十年,横跨两个历史时代,其个性风格的演变、更迭是巨大的、明显的。然而,尽管可染先生的艺术已经如此成熟,震响于世界画坛,但他的个性风格也并未固定化停滞下来。只是在不同阶段、不同程度上,有着演变过程的骤缓、显隐、巨细、顺逆的差异而已。他很敬佩毕加索艺术劳动的伟大,而他自己的艺术劳动更充满着中国人特有的气质和深邃的智慧。

李可染三十几岁时,正是下苦功钻研中国绘画传统的时期。那时,他的山水、人物,继梁楷、石涛遗意,古拙中透露着个人卓绝的才华和洒脱的气质。画风奇逸、纵姿、含蓄、空灵,富有韵致。画家在一九四八年所作人物《午睡》一画题跋中写道:“余学国画,既未从四王入手,更未宗法文沈,兴来胡涂乱抹,无怪某公称为左道旁门也。戊子。可染。”这固然是对“某公”的一段回敬之词,颇有些自谦而自信的味道,但同时也可见中年时代的李可染已具备“画乃吾自画”的见识和胆略了。

李可染尊重传统,但不迷信传统,更不囿于传统。从少年时代在家乡徐州拜师学山水画开始,到1943年重新恢复中国画的研究,他在传统绘画艺术方面的修养,已达相当水平。为了直接向前辈艺术大师齐白石、黄宾虹学习,为了深研故宫历代绘画珍品,他忍痛拒绝了母校杭州国立艺专的招聘,接受了北平国立艺专

徐悲鸿的延请,于是,由山城重庆来到北方。1946年,他三十九岁时,拜齐白石、黄宾虹为师,这成为他师承前辈大师优秀传统、提高笔墨功力、形成自己绘画艺术独特风格的转折点。

当时,李可染带了自己的画向一代宗师齐白石求教,齐白石看画以后说:“三十年前,我看了石涛的画;三十年后,我又看到你这个年轻人的画……。”齐白石把可染的艺术和他最为钦服的前代画家石涛相提并论,表明他对这位比自己小43岁的后起之秀的极度推重。他还表示愿意资助李可染出版这些画。齐老接纳可染为入室弟子,当行弟子礼时,老人亲自扶学生起来,含着泪说:“你是个千秋万世的人哪!”从此,结成师生兼师友的忘年之交。

可染先生追随齐、黄二师,逡巡笔墨达十年之久。他长时间在齐老身边,为他理纸磨墨,悉心静观齐老落笔作画。齐白石擅长的花卉,他纵然一笔不画,但他极为重视、学习齐师独到的用笔、用墨方法和严肃的作画态度。可染先生对我提起一件趣事:白石老人那时已八十多岁了,平时不大讲话,一次老人看他的画时慢慢地说:“你的画我很欢喜,你的画是草书……我不会草书,一辈子写的是正楷。”这三、两句话,给可染先生印象极深,并从中“悟”到重要的画理。正是从那时起,他作画用笔由“放”到“收”,从画得很快到画得很慢了。他幽默地说:“看齐老的画,兴至时每每写着‘白石老人一挥’,实际上我从来没见过他‘一挥’过。”齐白石一辈子“写正楷”的绘画作风给可染先生以深远影响。

齐白石、黄宾虹是两位同时代齐名的大师。黄宾虹以繁取胜,浑厚华滋;齐白石以简见长,墨沈淋漓。画家李可染兼取两家之长,深谙黄师“积墨法”三昧;并将齐师“墨块”与“墨线”的音乐般组合法,运用于山水画的布局构成之中。加上他自己对现实生活的敏悟,对自然美、光暗、明晦、远近、虚实规律的某些新发现和大胆运用,创造了极为丰富、神奇多变的艺术语言,以适应传达多种新意境的要求,从而形成他自己独特的个性风格,也大大丰富发展了传统绘画的表现力。他的艺术创造促使水墨画从文人画旧的审美范畴脱胎出来,他赋予水墨画以全新的、当代人的审美趣味和独特的形式感,同时保留传统精华和民族气派,这不能不说是李可染对社会主义的、民族的绘画艺术的重大

贡献。

画的快慢，其实不过是画家李可染中年拜师以后画风转变的一个先兆和预演。重头戏还在后头。可染先生在研究中国画兴衰历史的同时，认真研究了齐白石成功的道路，特别重视齐师“五出五归”^①师法造化的现实主义精神和勤奋不辍的坚强毅力。直到近年李可染总结“学艺五要”时，仍然强调“正道路”、“强毅力”是一个画家成功的最根本的两条。李可染山水画艺术磅礴淋漓、深穆厚重的风格，也正是在“十出十归”、“精读传统和大自然这两本书”的过程中铸造成功的；在他异乎寻常的艺术成果里，包含着异乎寻常的毅力。

可染先生曾在他早年的一幅山水画上，题有这样一段总结性的题记，读了令人十分感动，也为进一步理解可染画风形成的渊源和思想基础提供了导线。题记写着：“余研习国画之初，曾作自励二语：一曰用最大功力打进去，二曰用最大勇气打出来。此图为我三十余岁时在蜀中所作，匆匆将四十年矣。虽用笔恣肆，但处处未落前人窠臼，所谓企图用最大功力打进去者。五四年起，吾遍历祖国名山大川，历尽艰苦，画风大变，与此作迥异。古人所谓入网之鳞，透脱为难，吾拟用最大勇气打出来，三十年来未知能作透网鳞否？一九七九年在废纸中拾得斯图，不胜今昔之感，因志数语，可染。”有艺术实践经验的人都能体会到，对待传统和前辈大师，只“进”不“出”，或者根本不“进”，比较容易。可染先生选择的恰是一条“历尽艰苦”的道路，要在既不容易“打进去”，又更难“打出来”的漫长过程中，求作“透网鳞”。从千百年民族文化传统里走出自己的路，透脱出自己的个性风格来。这是无比艰辛的道路，也只有不辞万苦，才可能有真正属于自己的艺术成果。

大家知道，中国画坛也曾长时间受“左”的干扰，在以“政治第一”代替艺术规律的可悲年代里，李可染不迎合时尚，从自己对民族传统艺术的认识和严肃的艺术实践出发，明确提出久被轻视的“意境”问题，并赋予“意境”以新的含意。他强调了艺术家热爱祖国、热爱大自然，以强烈真挚的感情传达社会主义时代精神，对创造崭新意境的重要性，并把它提到“魂”的高度。所谓“可贵者胆，所要者魂”，是他在行程艰难而情感愤激中发出的肺腑之言。他在沿途写生时，从来都不是坐下就画，而是集中精力，经过长时间的观察，选择最能唤起个人审美感受的一面，有意为之，加以剪裁、生发、想象，创造一个来自客观现实又不同于客观现实，完全个性化的艺术境界。如《杏花春雨江南》，就删减了许多枝蔓，强调、夸张、集中了最富江南特色的景物，并让这典型的景物全部融化在润泽的春雨里。借助大片中间色调求得整体的和谐，绝不跳出一根“墨

线”。连题字也让它融化在朦胧的淡墨烟雨之中，藉以传达他阔别江南三十年而由另一个时代、另一番天地唤起缕缕深情和思绪。《漓江雨》更大幅度地发挥跳跃式的情思与相象，将“雨中泛舟”和“水晶宫”这两者相距甚远的事物，以无限丰富的想象力联系在一起，显示了画家艺术思维的活跃。前辈钱钟书云：“盖即异见同，以支离归于简易，非智力高卓不能”，即认为以“繁”归“简”，“即异见同”是智慧高卓的表现。而这种高卓的智慧，只有广见博识、饱览饫游、迁想妙得才可能产生。这两幅并不“黑、满、重、亮”，却显示着李可染个性风格的多样性和才思、功力的深邃。

李可染独特的个性风格无疑是得力于他渊博的修养。可染先生少年和青年时代即擅书法、精胡琴、谙戏曲、通音律。书法和音乐的韵律感，一旦溶注入艺术家对大自然万籁音响的敏悟之中，通过雄强浑茫的笔墨，就能步入唯有音乐方可领会其妙的，充满乐感的博大和谐的境界。可染先生的作品正是这样的，那云间悬瀑，颤动着空谷之鸣响；那临风欲雨的一弯江水，那岸边的几只小船，就象乐曲中两下跳荡的音键……他放手把无锡梅园之梅置于苏州拙政园的林壑之中，使万点梅花珠落玉盘似地散落在千枝万干交织而成的迎春舞乐之中。

如果说，可染先生五十年代的写生，在“创意”和“达意”的关系上，以“境”胜，“写境”为主，情、意隐含其中；那么，六十年代以后则转向以“意”胜，“造境”为主，强烈抒发着画家的主观意象才情和独特的个性。境界创造的要求不同，笔墨也不同。前期用笔重于用墨；近期则转向笔情墨趣交融，画风愈趋成熟，愈讲究墨韵。可染先生不止一次引用前人的话谈到：“李成惜墨如金，王诜泼墨成画，两者相合，便成画诀。”进入八十年代以后，他的一幅幅新作，运笔用墨浑然一体，无起止之迹。茫茫山色、郁郁丛林，其边际似都消失在无尽穹苍的神秘氛围之中，交织成一个浩茫博大的世界。这种浑厚、沉穆、注重内美、迭宕多姿的艺术风格，正是画家可染先生精神情操、审美理想的物化吧，黑格尔说：“风格在这里一般指的是个别艺术家在表现方式和笔调曲折等方面，完全见出他的人格的一些特点。”他引用法国的名言说：“风格就是人本身”——这确是符合美之创造规律的。

注解：

①继承传统和深入大自然是中国画创作的重要法则，白石老人中年以后，五次出游，五次回归。将出游所得反刍、消化、锤炼，艺事大进。他在《自述》中，把这总结为一条基本经验，叫做“五出五归”。下文“十出十归”同此意。

关于《动心》的创作

黄耿卓

我从小生长在河北农村，对那片土地及土地的主人，有着不可忘怀的记忆。

为了迎接第六届全国美展，我多次到农村去。从平原到山区，路上经常碰到穿着皮鞋，带着收音机在赶毛驴车的小伙子。田间有不少烫着头发，戴着手表的乡村大嫂和姑娘在劳动。村里一排排新房中，不时出现一座座二层小楼，宽敞的阳台上摆着花草……本来很熟悉的人们，现在使我感到陌生了，农村的变化使我震惊、羡慕、高兴。

农民新的生活、新的形象，时时撩拨着我的思绪，撞击着我的心田，我想用笔表现这种感受，但又苦于捕捉不到不落俗套的构思。

有一次，我到外地出差，住了一家较高级的旅馆。到客房，一进门便看到钢丝床上脱着一堆衣服，一件土布大裤衩，一条大裆的挽腰裤，被子上直挺挺的放着一件毛料中山装，床下是一双半旧的解放鞋。从不协调的装束上，我想到了最近经常见到的农民形象。

他从卫生间洗澡后出来了，是一个六十来岁的老人，一副典型的河北农民形象，朴实、厚道，饱经风霜的脸上，热气腾腾地泛着浴后的红光。

“屋里带澡堂，真便当，洗洗吧。”他对我说。返身又回到卫生间，用毛巾擦浴盆上灰黑的肥皂沫。

我对他说：“您不用擦，有服务员。”老人反而盆里盆外擦得更认真了，我默默地观察着他的举动：象爷爷给小孙子洗脸儿；又象老农用手抚摸小牦牛身上的绒毛……

突然，他抬起头对我说：“咱盖房子能不能也装上这么一个大盆。”我让他说愣了，还来不及回答，他却笑起来：“这东西真不赖，你快洗吧。”

老人舒舒坦坦地躺在床上，半眯着眼睛，嘴角挂着微笑……

看着老人的样子，想着他说的话，我怦然心动，农民的形象在我心中有了升华。我意识到，农村变化的实质比我的认识更深刻、更感人。我觉得一个农民，在今天能对浴盆产生这么大的兴趣，决非只是干干净净，讲讲卫生的问题，而意味着这么一种深刻的含意：中

国农民将要同愚昧、贫穷、落后告别，只求温饱的时代已经过去，它预示着一个新时代的到来。他们生活在提高，精神境界在提高，丰衣足食已不能使他们满足，他们已经有条件追求更高的目标。

我想起童年时的家乡：冀南大平原上的农村，村村都有大水坑，夏秋储满一潭清水，中午男人从地里回来，脱去汗湿的小褂，踢掉鞋，拽下挽腰裤，跳到水里，大人孩子清一色的“狗跑儿”，水花四溅，扑通、扑通响成一片。

天黑后，媳妇、闺女们结伴蹿到坑边，悄悄地洗着……

到了早年，坑中无水。吃水都很困难，人们被剥夺了这最低的稚拙的乐趣和享受。他们已习以为常，多少代都这样过来了。

多少利索、健美的姑娘结婚后，沉重的生活负担压在她们身上，扭曲了她们的心理，自得其乐的满足，令人心痛。

人是爱美的，可贫穷、落后、愚昧，无情地摧残了人们爱美的天性……

看着这个幸福的老人，一个模模糊糊的影子猛地清晰起来，一幅从泥土中走过来的庄稼汉沐浴图，在我脑子里油然而生。

艺术品是动心的产物，真挚的感情是艺术的灵魂。

主题找到了，怎么来表现它呢？我构了许多小草图，老农擦、搬、敲、量浴盆都试过了，不满意，觉得太低、太浅，决不能单停留在一个“买”字上。

怎样来处理这幅画的构图，我久久回味着老人擦浴盆时，对我说的那句话，我想他当时是“动心”了，我应该抓住他这一心愿的瞬间，刻划他的心理活动，突出表现老人对“浴盆”的喜爱和渴望。表现手法一定要含蓄、要深沉、要朴实。

在苦苦找不到合适的情节时，我想起了十几年前的一件趣事。

一九六五年初冬，一位全国著名的老画家来到邢台。一天，老先生到我当时所在的影院听报告。听说这位老先生来了，我跑到剧场里去看他，听报告的人

来得还不多，他站起来，走到影院门口，我悄悄地跟了过去，躲在一个地方，怀着崇敬的心情观察他。他走到一个平板售货车前，车上摆着香烟、瓜子，还有一小筐邢台特产柿饼。老先生双手插在半大衣的口袋里，歪着脖，眼睛盯着那筐柿饼，围着平板车转圈。转了一整圈后，他站住了，买了一个。老先生捧着这个柿饼，走到影院门口的橱窗后边，我又好奇地跟了过去，见他正在一小口、一小口地品尝。吃完了，走回来买了一斤，用手帕包好，回到座位上，有滋有味的吃起来……

老先生围着平板车转圈、动心思的情形，给我留下了深刻的印象，那动态有一种自然朴实的美，是心理活动的自然流露，把这一特定的动态用在动心的老

农民身上，不是能较好地表现他在新的选择面前的心理活动吗？为了符合老农的身份特点，我把老画家插兜的动作改成了猫腰，倒背着手，围着浴盆转圈。这幅小草图就算构成了。

在构图处理上，我抓住老农围着浴盆转圈的情节，省去了一切不必要的东西，让画面恬静、简洁，突出表现老农的精神状态，用一动一静、一横一竖，用大块的空白和大块墨团产生强烈的对比，在表现上，追求一点形式感。

不用文字语言，用绘画来表现一切是很难的，再加上画这幅画的时间很仓促，画得不理想，还有不少不足的地方，恳请同志们指正。

动

心

黄耿卓

作



《瑞雪》创作琐谈

李明久

六届全国美展展出了我的作品《瑞雪》，现应《书与画》编辑之约，谈谈自己的体会。

这幅画的构思同其它任何作品一样，也是从生活中得来的，它既有瞬间的启迪，又有长期的酝酿。我想画一幅以西柏坡为题材的画由来已久了。

西柏坡位于河北省平山县境内，太行山东麓柏坡岭下。一九四七年春，由于解放战争形势的发展，刘少奇、朱德、董必武等人组成的中共中央工作委员会首先到此，召开了中国共产党土地会议，颁发了《中国土地法大纲》。一九四八年五月，毛泽东、周恩来及中央直属机关从西北战场东渡黄河转战至此，与中共中央工委汇合，在此召开了政治局九月会议，政治局扩大会议及著名的党的“七届二中”全会，并指挥了震撼中外的辽沈、淮海、平津三大战役。直至一九四九年北平解放，中共中央和解放军总部才由此迁往北平。于是，西柏坡这个地方，便成为人们敬仰和想往的中国革命圣地之一。

一九七九年我调到河北工作后，第一个计划就是要画西柏坡。可是，河北美术界的朋友们说，西柏坡不易入画。不久，一个偶然的机，我和部队的同志去岗南水库，在路过西柏坡时看了一下，觉得果然难画。后来凭着想象画了一幅题为《曙光》的山水画，听到的反映是象日本的富士山，这使我大失所望。但我并没有打消自己的念头，一直为这个题材苦苦地思索着，在徘徊中我来到西柏坡试作一次深入的体察。我每天除了写生作画外，大部分时间是活动在纪念馆、党中央旧址及毛主席和中央其他领导同志的故居中，认真听讲解员解说并反复细读每一块图版，作了许多笔录，并搜集了一些珍贵的图片资料。同时，还多次访问了管理处的看门人和当地群众。请他们讲述当年毛主席和中央其他领导同志在这里活动的情况，在一次闲聊中，一位老农谈起一九四八年冬的一个大雪天，远远看见毛主席的情景。听了这段回忆，引起我很大兴趣。于是，当我漫步在旧居房前和村道上时，我的脑海完全被“雪”占据了。当我爬上毛主席故居后面的柏坡岭上，俯视当年党中央领导同志故居的全景时，发现一栋栋灰白色的平顶房在一片广阔的绿丛中，显得格外洁白，我的心情顿觉豁然开朗，脑海里荡起感情的波澜。幻想和诗意的冲动，使我产生了一系列联想……。一个满天飞雪、天地皆白的隆冬景象出现在我眼前。呵，“雪”，正是雪，打开了我的思路。

此时此地，使我领悟到伟大的俄国作家托尔斯泰是怎样由于看到布满伤痕，即将折断而依然挺立的一株牛蒡花，突发创作高加索人的英雄形象；法国作家罗曼·罗兰由于登临霞尼古勒山，俯视夕阳西下的罗马城，引发他创作《约翰·克利斯朵夫》的情景。

我的心情在无比振奋之中，我意识到我关于西柏坡的构思，已经确立了。西柏坡的一个冬晨，宁静的、银白色的世界，它展示了一个未来的图景。预示着一个美好的、人们想往已久的新中国的诞生。

可是，在我经营草图时，却被好多问题包围着，很长时间理不出个头绪来。

要表现作品特定的历史条件和时代特征，作为山水画有很大的局限性。如何表达主题，使之具有历史的、现实的双重意义。我思索了很久，最后决定把毛泽东同志的形象作为整个作品的要点来描绘。有同志提醒我要注意避免“红太阳”的出现。我也意识到了这一问题。

起初，我想把毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德、任弼时都画上去，把毛主席画在院门口，其他三三两两向毛主席走来，似乎要研究重大问题。可是，这张草图形成后，感到不紧凑、不集中。于是，把毛主席改画成站在院门口眺望，以此展示未来。这样处理，也很有“三突出”之嫌，有“红太阳”出现的感觉。经过反复思索，最后确定画毛主席步入院门一刹那的情景，是毛主席经过一宿工作，外出散步归来？是毛主席在思考，在酝酿什么重大决策？……留给读者去想象吧！我似乎感到这样能更好地揭示作品的主题，也增加了作品的内含。确定了这最后一张草图后，紧接着就是如何表现的问题了。这时，我充满了创作的激情，感到刻不容缓。然而，当我落笔的时候，却又好似在走向沙漠，在东奔西突的辗转徘徊之后，才仿佛听到了驼铃声。我不得不耐着性子分辨着、摸索着，向心中的王国挺进。慢慢地我在沙漠上踏出一条路来，我确定还是以线条作为基本艺术语言，以“白”作为画面的基调，塑造一个宁静、和谐、响亮而富有诗意的境界。本着这一想法，我尽可能调动一切可能的艺术手段。

首先是语言。

山水画传统艺术语言，无非是勾、皴、擦、染、点，完全用这些老办法，是难以表达出我对画面效果的追求的，但也不想以左门旁道为能事，去寻求什么“特技”来构成我的作品。我想首先应该发挥我们民族绘画特

有的线条的作用，而且西柏坡的树，大部分是塔松和呈金字塔形的柏树。我见过在太行山一带大雪覆盖着的这类树，正和中国传统山水画中双勾的“介”字点和“个”字点相类似。我把双勾“介”字和“个”字点扩大，并加以烘染，造成积雪覆盖的感觉。为了符合构思的要求，单有积雪不够，天空还须有雪花飘舞的感觉。传统山水画中，“弹雪”之法古已有之，即待画完成后，弹上铅粉点。我觉得这种办法太古板，粉点与墨色也不易协调。我采用先弹矾水点，不待干时即画墨，这样既协调又能收到矾水点与墨产生渗化奇变的效果，而又能保留矾水点呈现雪花的感觉。

至于皴法的运用，如画房屋的墙壁，我采取正反两面加工的办法，即在反面先画，而后于正面适当加

工，这样既表现出土墙皮的质感，又具有剥落的特殊效果。画面处理不能太实，太实了必然刻板，缺少生趣。因此要求在实处用笔也要松，要富于变化，要处理好虚实关系，安排好留白的地方。

一般说树木上积雪再多，也能露出一一点树干，但我把树干完全省略了。雪树勾得尽量整体，线条全部用淡墨湿笔，柔中带刚。这样既避免了画面过于琐碎，又能使雪景画得更晶莹、更滋润，同时为了使画面更纯净，更富于理想化，我一点颜色也没用，以一幅纯水墨的作品奉献给读者。

对于这幅画的创作，我确是化了不少心血，但现在的效果还不甚理想，这里所说的都是真心话，诚恳地希望听到大家的批评。



瑞 雪

李明久 作

自然的启示

——《生命》创作谈

徐元清

也许是我们这个世界过于纷扰杂沓，因而我特别热爱大自然，热爱小生命。

每年我们都有外出写生的机会。我醉心于深山老林、古潭飞泉；我更迷恋绚烂多姿的山花野草，那悠然自得的无名小鸟，那活泼可爱的啁啾小虫……我喜欢独自一个人深入生活收集素材。这样，我更可以无拘无束。我总觉得，在大自然宁静、神秘的氛围中，在没有任何人为修饰的天地里，人会变得真率些，纯净些。造化万物的每一根线条、每一个色块，以及它们构成的每一个情趣各异的境界，都会使我浮想联翩，甚至欣喜若狂。

三年前一个深秋的清晨，我独自漫步在峨眉山清音阁的石径上。峰回路转，突然，我面前出现一块突兀巨石，下面有一枝幼弱而劲挺的芦竹，在晨风中摇曳……我停下了，心中怦然而生敬意。回来后，根据当时勾画的素材略加整理，画了一幅稿子。朋友们看了说：“有意境，但味道还不够浓。”一时无从提高，我就把这张画搁下了。这就是触动我创作《生命》的最早由来。

一搁就是一年。前年的金秋季节，我在湖南张家

界山区写生。正值霪雨兼旬，山溪漫溢，我赤着脚在湍急的溪流中跨越、寻觅。猛地，眼前又出现了这样的情景：巨礁兀石间，昂然挺立着一枝小小的芦竹，飞溅的浪花一次次把它打得折下腰去，它又一次次抖动着劲细的身躯，重新挺立起来……刹那间，三年前在峨眉山见到的情景，一年来常常在我梦中萦回的尚不满意的画稿，同此时此刻面临的实景，似乎统统重叠了起来，在我脑海中反复闪动，形成一种越来越鲜明、强烈的观念和创作冲动：一丛弱竹，尚且有如此顽强的生命力，何况乎人哟！

此行归来后，我再度构思构图，重新制作，希望能再现出我的想法。我在画巨礁时，先用含胶的水墨用泼墨和破墨法写出整体气势，再用各种间离手法制造斑驳、滑溜和厚重的效果；而几枝新篁则用双钩填以石绿的方法写成。我设想用粗和细、块和线、墨和色的几种虚实轻重对比，造成一种既单纯又丰富的画面效果和意境。

现在看来，《生命》一画的艺术语言尚欠大胆、新鲜，构图还较一般。只有一点可以自慰的是：它确实是用我自己的心来画成的。

（上接第29页）

一是用笔太过。杂锋铺毫本是邓石如笔法之长。但杂锋只宜止于笔腰上下（约三分笔），若拼力死按，解数使尽，笔根着纸，软劲全无，何异于箸头画线？邓石如少数作品，如嘉庆九年所作篆书对联“龙跳天门，虎卧凤阁”，“门”、“阁”二字两侧竖画，一味逞强，笔力用尽，至画末处，笔毫全倒，线条僵直，犹如强弩之末，未透鲁缟。过犹不及，铺毫强调过了头，必然走向反面。

二是章法少变。邓石如篆隶真三体的章法自是无懈可击。惟是草书一道，虽然盘屈峭劲兼擅杨凝式胜境，但于布白，则多以行距宽舒为篇，无挪移揖让之意，少参差错落之趣，正犯草书章法之忌。究其缘由，盖邓石如一生富于金石、穷于简牍是也。

三是疏于题款。题款是一件完美的书法作品的有

机组成部分，处理不好，就有可能功亏一篑，导致全篇失色。因此，在大胆落墨、书毕正文之后，一定要小心收拾，处理好题款的书体、大小、位置、行气，使之与正文珠联璧合，交相辉映。邓石如篆书五言联“龙跳天门，虎卧凤阁”题款中，上款的“之、者”二字撇捺夸张过甚，绵长少力，如春蚓秋蛇。下款的“也”字则重笔带过，突兀刺目，既影响全篇的协调统一，又有喧宾夺主之嫌。

当然，这些都只是白璧微瑕，不足以掩其书艺之炳耀光华。笔者所以刻细挑剔，一者为了辨明良莠，二者为了矫正后学抱残之弊。

①⑤ 包世臣《艺舟双楫》。

②⑥⑦⑧ 康有为《广艺舟双楫》。

③④ 孙过庭《书谱》。

生活的启迪

——关于《故乡的柴扉》的创作

刘新华

去年我创作了几幅表现农村生活的工笔花鸟画。有的老师说：“用工笔花鸟表现现实生活，感觉很新。”还有的说：“看得出，你是在用感情作画。”我很感谢师友们的鼓励，但更感愧疚。一是因为自己功底很浅，水平有限；二是我还远远没有表现出我的感受。

十年浩劫中，我家被扣上莫须有的罪名遣送到农村。虽然这些已成为过去，但我始终没有忘记那蹉跎的岁月，那饱含艰辛的、凄楚的生活。也正因为这样，我分外怀念那贫苦的故乡、质朴的人们；怀念那哺育了我的黑色的土地、绿色的田野和充满野草香味的甜甜的空气。

不是吗，村头的大洋树还在“哗哗”地响着，树下的破土坯房里，老奶奶还在“吱吱呀呀”地碾着用以充饥的棉花籽；小“爱花”蹲在场边，用黑亮的袄袖抹着鼻涕抠着被碌碡（石制圆柱形的农具）压进泥土里的麦粒；“秃子嫂”从怀里掏出偷偷揣来的谷面饼子；妹妹驮着自己还高的大草筐，在回家的路上吃力地爬着、爬着……

在那“史无前例”的日子里，在那贫困生活中，每个善良的人、普通的家庭都在挣扎着，痛苦地挣扎着。

我永远也不会忘记，朴实的“聚奶奶”所说的句句关切的话语：被五花大绑捆进牛棚的父亲，夏天还拖着破棉鞋；因困苦而过早知道担忧的孩子们，愁眉苦脸地为家长筹算着以后的日子；年仅四岁的小妹妹坐在被踢翻的锅边哭求着：“妈妈，我想喝稀饭……。”凌晨被啼鸡催促着下田去的人们，暮归时却望着村里不冒烟的烟囱发呆，……想着，想着，我的眼睛湿润了。当年槐树叶的苦涩，大渣的酸臭又好象重新翻滚在我的肠胃里。啊！故乡！我可怜的人们，亲爱的人们！

十多年过去了，往事的回忆，仍使我愁肠百结，特别是我那小小的柴院，那个用烂棒秸扎成的稀疏的柴扉，总萦绕在我心间。它经历了多少风风雨雨，叶子被吹得七零八落，茎杆被寒风扭曲着。但它始终默默

地站着，忠实地守候着那惨遭厄运的主人。这柴扉看到过乡亲们投来同情的目光和接济我们的碗碗白面。柴扉上曾带给我难得而短暂的童年的欢乐，那爬满柴扉、在微风中摇曳的紫色扁豆花；那飞过柴扉、蹬踏在窗前蒜瓣上的麻雀，曾给了我生活的勇气 and 希望。我忘不了过去苦难的命运，也忘不了连结着苦难命运的柴扉。《故乡的柴扉》就这样进入了我的创作意念。

我总觉得那些年在农村监禁劳动的生活犹如一场梦，一场虚幻迷离的梦。所以我采用了梦境般的处理手法，将画面安排在一个朦胧的回忆之中：四角空着，中间是半掩的柴扉。棒秸的叶子已被寒风吹光而相互斜倚着，象征着与它同命运的主人的凄惨状况。柴扉的画法主要还是用中国画传统的线条，色彩相应处理得较为浅淡。为了表示受压抑的气氛，并在构图上起到连接柴扉之间空白的作用，我在柴扉后用墨青衬染。这样不但增加了画面层次，同时又使人感到是在朦胧的记忆里。柴门上的麻雀没有处理得很活泼，一只落在柴扉上发呆，另一只振翅欲飞，它回过头来象在告诉自己的伙伴：它要逃离这昏暗的地方。地上觅食的麻雀也一无所获而啄着枯落的棒秸叶……

这是一种凄清寂寥的感觉，想必读者会知道这都是为什么吧？苦难结束了，我由衷地祈祷这一切再也不要回来，但打不断的回忆却使我更爱农村、更爱生活了。它教育了我，也启迪了我。它使我从中发现了质朴的美，使我懂得了感情的价值，使我同人民更接近了。

真实的生活是艺术的母亲，真挚的感情是艺术的灵魂。我将把我的生命之根深深扎入农村的黑色土壤中，将真挚的爱带到今后的艺术作品之中去。回忆过去的苦难，更激励我对今天的珍惜和热爱，我充满了信心，要创作出有崭新生活气息的、有强烈时代感的工笔花鸟作品来，让今天幸福的人们从中得到享受和教益。

清代书学略述

王壮弘

晋、唐以降，历宋、元、明三代，如苏、黄、米、赵、文、董诸家，堪称巨子。然比之晋之右军，唐之鲁公，直可谓大巫，小巫。惟清代一洗旧习，大有起色，篆、隶二体成就尤为突出，跨越晋、唐，直接秦汉，书家辈出，面目为之一新。

俯瞰清代三百年书学，王觉斯由明入清，气势磅礴，笔力矫健，其行草如秋鹰入霄汉，浩荡无前，凌空取势，变化多端，实非赵、董辈所能牢笼。郑簠谷口独擅隶法，以细劲挺拔之笔逆入平出，取法《曹全碑》而极意波发，灵动开张，自成一家，一扫晋、唐板滞之习，高凤翰、万经诸家皆从学。继之扬州八怪、邓石如出，于是书坛震动，皆厌旧学。至乾、嘉时，明显地形成朝野两派，而宫廷保守派如日薄西山，毫无作为。

以王良常、钱坫、孙星衍、翁方纲、刘石庵、梁山舟、王文治、梁岷、钱泳、桂馥、爱新觉罗铁保为代表的所谓正统派以及梁诗正、董诰、汪由敦、成亲王永理为代表的宫廷派，与金农、郑燮、黄慎、邓石如、范永祺、伊秉绶、陈鸿寿为代表的革新派，对峙而立。

以篆、隶论，王澐用笔仅开笔锋前截少许；孙星衍、钱坫皆剪笔尖为之；成亲王永理以绢素卷成柱状作笔描写，笔画之间毫无变化；结体除钱坫外亦千篇一律，略无新意；钱泳隶书拘谨板刻，不但古意已失，而且浊气甚重，亦不足取。以行草论，康熙帝爱董（董其昌），乾隆帝喜赵（赵孟頫），臣下仿效，遂成风气。翁、刘、梁、王号称四家，虽各有所得，尤刘、王二家被誉之为浓墨宰相、淡墨太守，然观其气格亦皆在赵、董笼罩之内，不能越出其藩篱。而宫廷派之馆阁体，更不敢越雷池一步，乾、嘉后趋近乌、方、光一路，形似雕板，状如算子，是书学之末路。

而另一方面则生气勃勃，大有作为。除上述王觉斯、郑簠外，金农精于隶法，首创漆书；郑板桥以八分（隶书的一种名称）入行楷，以八分之八分，得六十四之数，故自称六分半书；黄慎熟习草书，往往把一字拆作上下二半，而意气仍贯连，章法奇特，运笔洒脱，有疾风骤雨之势。此等皆匠心独运，前人所无，虽不足谓尽善尽美，实堪称艺苑奇葩。邓石如出，始以长锋羊毫作篆，笔酣墨畅，力透纸背，一新时人耳目，隶书尤苍劲郁勃，恣肆骏宕；范永祺以方折之法写篆，首创面貌，作篆烧笔尖之恶习由此而绝。此外，伊秉

绶之隶书，气度开阔，构思奇巧，如万里阵云、巍巍泰山；陈鸿寿雅巧古拙，如天马行空，毫无羁绊。从此，篆隶之法门重开，精于此道者代不乏人，如：吴育、邢澍、吴让之、莫友芝、何绍基、徐三庚、赵之谦、杨岷、杨沂孙、吴大澂、罗振玉、吴昌硕等无不各奋才智，力阐其美。

道、咸后，帖学渐衰，碑学代兴。琅玕王澐先有“江南足拓，不如河北断碑”之叹。继之黄小松、孙星衍、张叔未、刘燕庭辈，专事访碑，荒山僻野，断碑残碣，无不洗剔椎拓，广为流传，复经阮元、包世臣、康有为等人大力提倡，书风大变，靡丽之迹几绝。康有为《广艺舟双楫》云：“国朝书法，凡有四变：康、雍之世，专仿香光（董其昌），乾隆之代竞购子昂（赵孟頫），率更（欧阳询）贵盛于嘉道之间，北碑萌芽于咸同之

篆书对联

赵之谦书

