

書 与 畫

6

寸 亦 不 是 深 精 紙 退



云 先 乃 人 神 帖 工



上海墨厂

香味清雅 墨色黝润

入纸不晕 万载存真

上海书画出版社出版 上海衡山路237号 开本: 787×1092 1/16 1985年3月
上海中华印刷厂印刷 新华书店上海发行所发行 书号: 7172·1289 定价: 0.68元

读画录: 李方膺《游鱼图》赏析	杨新	1
“得其神”——读虚谷画的鱼和松鼠图	蔡耕	2
四海为家共饮和——读太平天国壁画《挑刺图》	严军	5
读胡伯翔的《四季山水画》	陈家泠	7
荐秀篇: 他在求索中前进——记人物画家戴敦邦	俞遵义	9
潘门新秀正展翅——介绍中年画家潘飞仑的山水画	苏东天	11
习作讲评: 书法习作分析	陈振濂	12
入之愈深 其见愈奇——作品评析兼谈临习褚书	沈培方	13
花鸟画《双春图》小评	吴野洲	15
取人所舍 知难而进——浅评游新民的界画	宗典	16
技法传授: 张大千论画鱼、动物、临摹		25
以诗征画: “落日故人情”等六句	李白 杜甫等	29
书法讲座: 丛帖常识	刘学林	30
篆刻的用具	陈茗屋	31
学画一得: 石壁山前话虚谷——学习虚谷绘画笔记	富华	33
书画史论: 中国历代绘画浅说——南北两宋的绘画(二)	胡海超	36
文房四宝: 简谈毛笔	潘德熙	38
墨	蔡林根 钱正明	39

书画作品

牡丹	(谢稚柳·封面)	金鱼	(凌虚·20)
丧乱帖 (局部)	(晋·王羲之·封二)	芦塘仙鹤	(徐震时·20 21)
枫鹰雉鸡图	(宋·李迪·17)	西厢记	(戴敦邦·22)
松鼠	(清·虚谷·17)		(潘飞仑·22)
花鸟	(张大千·18)		
白猫菊花	(虚谷·18)		
鹭	(江寒汀·18)		
鱼	(谢稚柳·19)		
花鸟	(俞致贞 刘力上·19)		
金鱼	(朱屺瞻·19)		
	(胡伯翔·20 21)		
荷叶白鹅	(陈佩秋·21)		

李方膺《游鱼图》赏析

杨 新

中国画发展到明、清时代，诗、书、画相结合的形式普遍流行。画家们的创作，一般是先作好画，再在画面空白处的适当位置，题上诗或短文。个别也有先题好诗文之后，再来作画的。先画后题，或者先题后画，只不过是一个程序问题，而一件好的诗、书、画相结合的作品，在画家的构思创作过程中，总是要把这三者统一起来考虑的。使它们互为补充，相得益彰，不可分割。不是为了“结合”而生拼硬凑。在这一方面，“扬州八怪”的画家们，作出了大胆的探索和创造。这里以李方膺的《游鱼图》为例，试赏析之。

李方膺(1695—1754)为“扬州八怪”之一，字虬仲，号晴江，江苏南通人。曾作过山东兰山及安徽合肥等县的县令。他为人耿直，不肯奉迎上司，因而受到弹劾、诬告，坐过牢，最后被罢官。罢官后，“穷老无依”，寄居在南京项氏借园，同时往来扬州，以卖画为生。

《游鱼图》是李方膺的一幅代表作品，现收藏在故宫博物院。原画纸本，水墨写意，看似简单，实则不易，尤其在充分发挥诗、书、画相结合这一创作形式上，更是达到了绝妙的好处。画中的可视绘画形象，仅仅是几条游鱼，然而画家通过轻快率意的笔触，浓淡深浅不同的墨色，将鱼儿们画得非常灵动活泼。我们仿佛感觉到，这些鱼儿有的似在水面飘浮，有的似在水底潜游，有的探出半身，从水中跃起。从这些生动的姿态，可见鱼儿们的嬉戏游乐，是多么的畅快适意，这正是江南水乡春水方生的景象。尽管画面没有画水，也没有画其背景，而人们却可以感觉到，这些鱼儿确实是在水中。意已足了，再画其他，便是累赘。画家在继承发扬传统的水墨写意手法方面，作到了最大的概括，而掌握得恰到好处。

在画幅的右边，画家题了一首七言绝句：“三十六鳞一出渊，雨师风伯总无权。南阡北陌棹声急，喷沫崇朝遍绿田。”按“三十六鳞”，原指鲤鱼，古人认为“龙八十一鳞，鲤三十六鳞”。沈括《梦溪笔谈》卷十七说：“鲤鱼当肋一行三十六鳞，鳞有黑文如十字，故谓之鲤。”诗在这里借鲤而泛指鱼类，描写了鱼儿们在蛰伏了一个冬季之后，当春天来临，趁着风雨之势，一跃而出了深渊，一个早晨便遍布于田野。诗人借物抒情，表达出解脱束缚获得自由的喜悦心情。我们联系到作

者鲠直豪爽的性格，抑的种种不幸境遇，再来回味这首诗，那么这首诗的内容正是他对一种美好生活的向往追求。看了画而读诗，我们获得鲜明强烈的形象感受；读了诗再看画，又更加深了对画面形象所体现的内容的理解。诗与画在此相得益彰，发挥了各自的艺术效果，交织成一个完整的境界。此外，诗中还描写了桔槔之声，以及江南田野的绿色，既是诗的声色，也是画面背景的补充，这开阔了画面的视野，把我们带到了富有乡土风味的广阔的江南农村。

题画的部位与字体的选择，在《游鱼图》中，也是很大胆而又突破常规的。画家用的是很大一行楷书字体，分成两行，紧靠画面右部，上顶天，下抵地，纵贯全幅书

写了上面那首诗。浓墨大字，不但不得重，抢夺画面形象，反而使画面形象更加丰富、开阔。如果把这两行字去掉，或者改用小字放在其他位置，那就会使整个画面改观。原来鱼在画中，是一个一个的单体，就好比是一颗一颗的珠子，有了这两行字，就好像一根无形的线，将这些珠子串联了





“得其神”

——读虚谷画的鱼和松鼠图

蔡 耕

翠绿的水藻间，几尾金鱼闲游，硃砂红脊的，墨黑一团的，全身银白的；或平眼，凸眼；或正游，仰泳。情态活泼，意趣悠然。面对画幅，人们不由地对它生发出浓烈的兴趣。一看作者落款，知是晚清画僧虚谷的作品。

“金鱼怎么是方形的呢？”有人看到金鱼的这类造型，产生这样的疑惑。

“金鱼为什么不能是方形的呢！”有人赞成这样的夸张。

其实，虚谷的这种造型处理，为的是要以自己独特的艺术语言来为金鱼传神。我们先来引录清代《芥子园画传》中的一段“画鱼诀”：“画鱼须活泼，得其游

泳像。见影如欲惊，唼嚼意闲放。浮沉荇藻间，清流恣荡漾。悠然羨其乐，与人同意况。若不得其神，只徒肖其状，虽写溪涧中，不异砧俎上。”这是古人对画鱼的总结，值得我们细细品味。鱼——金鱼自也包括在内——的特性是“活泼”，画家作画，就要“得其神”，而非“只徒肖其状”，仅将外貌形状摹写出来，那只能落得砧板上死鱼一般的效果。为求物象的“神”，虚谷画金鱼，用渴笔焦墨，或淡墨，以若断若连而寓圆于方的线条，勾成金鱼的轮廓，配上饱含水分而散大的鱼尾，经水草与黛绿水色一烘托，画面整体感出来了，空间感出来了，显现出一片天然机趣。整幅画主体是金鱼，为“得其神”，作者特别下功夫。凡对金鱼观察

起来。这在构图上，起到了囊括串珠的作用，没有它，这些鱼就好像散珠一盘。由此可知，画家在作画的时候，不是画了之后，再来思考如何题句的，而是诗、书、画一齐考虑，因而使这三者成为不可分割的统一整体。

诗、书、画相结合的创作形式，有时是以画为主体，有时则以诗、书为主体。在《游鱼图》中，它们的比重似乎各占一半，这不能强求一律。但诗、书、画相结合的作品，必定要做到统一而不可分割，天衣无缝而毫不造作，方称绝品。现在我们一些中国画作品，也有题诗或短文的，但由于诗的修养不太高，书法也平平，因而欣赏起来，就觉得味不浓。有时，画家对画面的构图很考究，十分平稳而完善，等到题诗或文时却已找不到地方。李方膺和“扬州八怪”的其他画家们，之所以能在诗、书、画相结合的形式上，在继承传统的基础上有所创新，这与他们既是画家又是诗人、书家分不开的，同时，他们也善于处理诗、书、画三者在一幅作品上的关系。

诗、书、画相结合，是只有在中国画中才有的形式，它具有鲜明强烈的民族特色，是我们民族艺术中的奇葩，我们应当继承这个优秀传统，而使之发扬光大。我们希望在从事中国画创作的年轻画家当中，有一部分人能够将传统继承下来，在画好画的同时，注意提高文学和书法的修养，为发展这一民族艺术形式作出新的贡献。



鱼

清

李方膺

稍久而具心得者，常有这样经验，这些小生物在浮沉游动中，偶一回游，或来一次侧泳时，由于观赏角度关系，人们会意外地获得金鱼由圆变方的印象，虽然仅仅是一瞬间的事，但确实是异常动人而又鲜明的一瞬间。我们佩服这样的画家，他不但能抓住绘画对象最本质、最生动的特性，并且能抓住最奇妙的一瞬间表现在画幅上。毋庸置疑，这正是虚谷高明的地方，因为在他以前，还没有画家这样表现过。虚谷总是以自己的审美趣味来认识美好的事物，并以富有个性的绘画手法，形象地表达这一认识。

除金鱼外，虚谷还常画白鳊，俗称柳条鱼。这种爱群游而细长的小鱼，在河塘里，总是穿游不息，嘴张不停，争食好动。虚谷表现柳条鱼的“最奇妙的一瞬间”，采取平视角变，常将柳条鱼处理成直立状，用渴笔焦墨画鱼的轮廓，鱼身则一半留白，一半涂以水墨，使人产生一种鱼鳞在水中闪光的感觉。柳条鱼的形象便活泼地出现了。人们熟知，清初画家恽南田，即已成功创造过柳条鱼的生动形象，虚谷生活于晚清，以他画的柳条鱼与之相比较，则前者精整工致，后者笔简意饶；前者追求秀润动人，后者侧重状物传情。这里刊出一幅虚谷作品，可以看出前面提及的技法特点外，我们还应注意画家所题诗句：水面风波鱼不知。虽然寥寥七字，但当中包含着作者多少辛酸和难言之隐呢！据《海上墨林》记载，虚谷在清军中曾任“参将”，后来太平军兴起，“意有感触，遂披缁入山”；当了和尚后，又“不礼佛号，惟以书画自娱”。用书画劳动换取生活费用，庙宇成了他的画室。正如他在一首梅花小诗中所坦率承认：“闲中写出三千幅，行乞人间作饭钱。”联想到画家坎坷的道路，宦海的风浪，对“鱼不知”的弦外音，不是可以悟想得更多一些吗？

虚谷除对画鱼有强烈爱好外，还非常喜欢画松鼠。在画幅上表现了小动物活泼可爱的性格，描绘了自由自在的乐趣。粗笔双勾的竹叶竹枝间，几头小松鼠在嬉戏，那松软的绒毛，甩成圆形的长尾，既显示了松鼠的动态，又与劲挺的竹干直线相组合，取得结构布局的均衡和奇特。

无论画鱼，画松鼠，作者所表达的是对自由生活的渴望。同时代人杨东山说虚谷“往来维扬、苏、沪间，来沪时，流连辄数月，求画者云集，倦即行。”据此可见，虚谷在银钱面前，并不贪得无厌，自己觉得“倦”了，便从“云集”的“求画者”中离去。他的绘画表现了一种追求诗意、表达诗情的热忱，即使是小品，也往往是缘物寄情、状物传情之作。他向往自由自在，但在绘画道路上却执着地沿着一定目标行进着。

虚谷作品在造型、赋色、位置等方面，都有他独到之处，与西洋绘画有别，但又给人以殊途同归之感。总之，虚谷不肯使自己绘画陷入平庸俗套中，而是力求创新，在晚清有很大的影响。

和所有画家一样，虚谷受着前辈巨匠的影响。在《修竹松鼠图》上，题写着“仿解弢馆真本，甲午大寒，虚谷”。当时他虽已是七十二岁的老人，但对华新罗——解弢馆主流露出的敬仰和爱慕，却既真挚而又感人。当我们比较多地观看了虚谷作品后，觉得虚谷师华岳不仅师其迹，尤为重要的还在于继承了新罗山人的创新精神。华岳自己有过这样的诗句：“但能用我法，孰与古人量。”虚谷也是位爱“用我法”的画家。在绘画源流方面，还应注意，虚谷作品与自己家乡的安徽画派有着一定联系，诸如中锋运笔，渴笔用墨，劲挺的线条，清劲的风貌，等等都是。难能可贵的是他没有被前辈大师的技法束缚住自己，而是将继承和创新统一起来，形成本人的独特的绘画个性。“集众善以为己有，更自立意专为一家，若一蹈袭前人，而实阴法其要。”《宣和画谱》这段话启示我们，虚谷在学习绘画道

松 鼠 清 虚 谷



路上，一方面吸收前人的技法，占有它们；一方面又在自己手中化合融汇。他在学习绘画优良传统和开创个人风格方面，努力求得完美的统一。

十九世纪的上海画坛，在一片柔媚颓画风的笼罩中着实出了几个杰出的画家，僧虚谷正是其中的一员，犹如黑沉沉的夜幕上闪现出的一颗彗星。



金 鱼 清 虚 谷

山 水 清 虚 谷





四海为家共饮和

——读太平天国壁画《挑刺图》

严 军

浙江金华的太平天国艺术大宝库——侍王府，保留着大量的壁画。在西院一进两间东壁，有一幅引人入胜、深受观众赞赏的《樵夫挑刺图》。它取材于劳动人民的生活，构图新颖，意境深远，充分体现了太平天国“四海为家共饮和，太平一统乐如何”的思想。

《挑刺图》，画面纵一百八十八公分，横一百三十一公分。他所描绘的是在高山峻岭之下，有两个樵夫打柴回家，在下山途中，一个樵夫脚板突然扎进了树刺，难以行走，于是两人把柴歇在

小路旁，被刺者双手抱住一根松树，伸出受伤的右脚，另一樵夫坐在石上，执住被刺者的脚板，聚精会神地在挑刺。这幅画，一反几千年来绘画为封建统治者歌功颂德的积习而为劳苦农民唱赞歌。画面洋溢着当时的时代气息，体现了太平天国农民起义的革命本质。画家抓住现实生活中熟悉的对象，刻划他们在劳动中的生动情节，歌颂他们勤劳的精神风貌，尤其突出表现他们团结友爱，互帮互助的高尚品德。这在当时文人画统治画坛的历史条件下，不能不说是一种大胆的突破



樵夫挑刺图
(局部)
佚名

与创新。而这种反映劳动人民生活的壁画，画在太平军首领王府显著之处，更是一件难能可贵的事。

《挑刺图》不仅取材于劳动人民，歌颂农民群众，富有现实意义，而且在艺术技巧上也有其独到之处。在构图上大胆清新，不落旧套，笔墨流畅，厚重质朴。粗犷处大刀阔斧，气势磅礴；细微处精雕细琢，一丝不苟。画家采取了高远和深远结合的构图法，以山水为主体，而又突出人物活动。远景用淡墨、赭石烘托渲染远山。中景山峰嶙峋，其间缀以亭阁屋宇。左下角露出平屋三间，白墙黑瓦，前后左右山峦环抱。近景突出表现樵夫的挑刺，画家把两担柴禾居于画面正中，而将樵夫略偏于右，前面留出空旷之地，这样，樵夫虽不居中却相当显眼。在人物形态刻划上，更是用笔细腻，栩栩如生，具有浓厚的生活气息和地方色彩。他们头戴笠帽，身穿短衣短裤，腰束

汤布，腿扎绑带，脚踏草鞋，真切描绘出浙东地区劳动人民朴实无华的装束，而这种装束，与今天金华市所属汤溪山区的农民装束是一气相贯的。樵夫那种朴实、憨厚、勤劳的神态也描绘得维妙维肖。挑刺者那全神贯注，一丝不苟，慎重其事的动作和极为微妙的表情，看了使人感到可亲可佩。被刺者神态的刻划更是入木三分。挑刺时的痛痒感觉，流露在脸部。被挑之脚的脚趾，因要作劲而往脚板勾缩，踏地之脚的脚趾向上跷起，这种微妙动作，作者如没有深入细致的观察和亲身体会，是很难描绘出来的。

太平天国壁画，所以能具有鲜明的特色，是太平天国文艺新政策的结果。画面上因无题字而无从了解作者的姓名，可他是一位积极参加或同情太平天国革命者的民间画家，却是可以断言的。这幅无名之作所取得的艺术成就，也是值得后世珍视和深入研究的。

樵夫挑刺图 铁 名



松荫煮瀑图 胡伯翔



读胡伯翔的《四季山水画》

陈家泠

胡伯翔老画家江苏南京人，一八九六年生，父为画家胡郅卿。辛亥革命后（一九一三年）随父来沪，时年仅十八岁，以绘画为业，作品受前辈吴昌硕赞许。吴在他的一幅画上题有“缶年已七十余矣，见宋元笔意者胡君一人而已”，并鼓励他绘画要走自己的路。胡老在大师的指点下，也正是这样坚持不懈地走着自己向往的艺术道路的。老画家方洺参观《朝日新闻》藏画展时见内有胡老两组四季山水。其中一幅“五老积雪”，曾在神户仿制展出获奖，足见此画在日本很受人欣赏。四季山水能以四种不同的传统技法，展示作者深厚的传统功底。同时以这种传统形式所表达的内容，也是深为中国广大群众所喜闻乐见的。今征得胡老同意，对他这一组四季山水画作些剖析，以求与读者一起从中得到一些教益。

春 桃源问津 （见20页）

《桃源问津》是画家根据晋代文学家陶渊明的散文《桃花源记》而作，亲切、逼真地刻画了一派世外桃源的意境。虽属虚构，但使人宛如身临其境。一般若作人物画，必强调文中描写人物方面的神情动态。如“男女衣著，悉如外人，黄发垂髫……”（形象特征），“……怡然自乐。问渔人，乃大惊”（刻画表情），这些以近镜头刻画为宜。画山水画则以鸟瞰全境为宜。作者正是抓住了中国山水画的这一造型特点，以传统的高远透视处理手法，塑造文中描写的世外桃源风光。他通过想象、提炼，把真山水处理成为陶渊明的理想境界，正是恰到好处。

胡老以大片桃林作为近景，点出桃花源的主题，并以传统的小青绿山水技法使红绿相衬，更显出春意盎然。山水中人物虽小，但作者交待清楚，点点可数。小狗狂吠，以声破静，表达了“见渔人乃大惊”的情景，并点出了《桃源问津》的“问”字。

画青绿山水首先须对山水的树石松泉等结构层次交待清楚。要以工笔的白描山水画为基础，然后着色，不能画成一幅水墨山水画，经过渲染后再上色，因为这样很容易赋色不清丽，达不到青绿辉映的效果。上石青石绿之前须用赭石或汁绿等作衬色，然后再统罩以石绿，在山脚处薄，在山脊和山顶处可厚，根据需要可层层加厚。如勾以金线就可达到金碧辉煌的效果。如设以重彩青绿，有一番厚重华滋的效果。如果设以薄薄的青绿色彩，使其达到轻松活泼的效果，这就是小青绿山水画，胡老就是采用这一传统技法来画《桃源问津》的。

夏 竹楼听雨 （见20页）

《黄冈竹楼记》中有“夏宜急雨，有瀑布声”，胡老即依此而作画。为体现这一夏雨急骤、瀑布涌流的意境，作者用了写意水墨加淡彩的笔法。以墨竹为主体，竹楼隐现，瀑布穿插其中。使构图布局成S形，成功地表现了曲折幽雅的环境。竹林近浓远淡，近处淋漓可滴，远处隐约飘摇，远山轻描淡写，浴雨空濛，使人似乎感到有雨声潺潺作响。泉水中石块用淡墨数点，泉转瀑落用淡墨刷刷几笔，仿佛拨弹出泉潺潺鸣声。“竹楼听雨”作者使用的一切艺术手法无非是描写一个“听”字，描写二位高士在听雨声泉

声。雨的特点在于有湿润感，所以胡老用写意的技法来表达是很恰当的。水墨淡彩写意的技法，关键在于用墨和用笔的技法。用墨十分重要，画论中经常谈到的“墨分五彩”，就是说墨色须有浓、淡、干、湿、轻重、厚薄之分，要层次分明，而又融成一片，自然交接。如胡老所画竹林前浓后淡，前紧后松，前实后虚，层次分明，莹光耀彩。雨后空濛之感因为墨色用得恰当而充分表达出来了。而墨色的湿在于用笔的笔法运用有致。如画竹林当一笔饱蘸墨水，开始行笔须提得起，要稳而快，不须过多思索而磊落疾行。及至笔中墨水由多至少，直到枯竭，这时笔须掀得下，须使一笔之中墨水全尽到纸上。这样纸上自然由浓到淡，由湿到枯，虚实相生，竹林的实虚感觉就很自然的画成功了。运笔中最忌初下笔时萎缩不前，胸无成竹，而画了一二笔又去蘸墨了，这样的画幅没有干和湿的对比效果，就好象一曲没有高低节奏的难听音乐。如胡老所画石块前者和后者浑然一体，而前浓后淡，前实后虚，就是用笔用墨前后一贯而行，才能产生这种生动的效果。

秋 鹿洞秋雨 （见21页）

作者题画记写道：“白鹿洞在五老峰麓，两山交织，一水长流，长松蔽谷，石桥跨涧，宋时朱晦翁曾经营之，予游南山避雨于此。”一幅用传统的平远透视手法处理的秋景，生动地表现了文字所记内容。苍松挺劲，夹叶绯红，秋水潺潺，岸苇摇曳。作者以浅绛的设色法晕染山麓，统一色调，描画出一派秋光秋色。青松枝叶的低沉或倾斜，游人顶风的撑伞姿态，生动地画出细雨斜风之势和秋雨绵绵之态。山麓朱熹书院隐约其中，人物跨涧而过，顶风冒雨遨游，给人以一种追古思今，奋发而进的联想。画妙在有意无意之间，看来信手而作，毫不费力，仔细分析，又颇耐推敲，联想无穷，此为得意之作。浅绛山水的特点是以赭石等暖色为主调，在设色的过程中，要掌握一个“浅”字。山水墨色线条不能因敷色而被掩盖。画幅要靠墨骨的枯湿浓淡、繁简来表达画的内容。作山水画，墨骨稿是基础，当然，色彩的作用也不能低估。在浅绛山水中，色彩虽然浅，但要求在统一的调子下组成复杂的丰富的色彩感觉，这样才能增强艺术效果。胡老所画“鹿洞秋雨”，正是用浅绛山水的画法，表达了色彩丰富的秋天感觉。

冬 五老积雪 （见21页）

山水画和作诗有时能相互贯通，有很多名诗，前几句描写景色，后几句一转却以景来抒情、言志、析理等等。如东坡居士的诗：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同，不识庐山真面目，只缘身在此山中”，就是以写景来阐发哲理的名篇，是很值得画家推敲和借鉴的。“五老积雪”初看似乎是一幅雪景，仔细分析却从山巅一群黄牛，可引出更深邃的意境和联想。在五老峰的高寒荒莽，雪压古松的环境烘托下，更显出群牛的坚强生命力和一派勃勃生气。作者以宋人画寒雪的技法，把五老峰峥嵘崔巍之势充分地描写出来。传统画雪，注意留出空白，即“计黑守白”。黑白组织恰当，画幅的气势也就表达得好。画雪又往往以阴云密布来加强气氛，但很少画常绿树。胡老的雪景即继承了传统的画雪法，又画出了雪压青松的新意。同时以黄牛兀突岩上的雄姿画出了自己的想法，走了自己要走的艺术道路，这是我们应很好借鉴学习的。

胡老能以四种传统技法，表现四季四种景色的特点，不但是因为他具有深厚的传统技法功底，同时还因为他具有丰富的生活阅历和各方面的艺术素养，更重要的是他有一颗热爱祖国大好河山、热爱社会主义的赤诚之心。胡老青年时期即遨游了祖国名山大川，包括台湾的名山，他精于铜版画、水彩画和艺术摄影，故他的画幅里具有浓厚的生活气息和清新的构思。他是早年“爱用国货”运动的提倡者，他热爱祖国，热爱新社会和共产党，是上海市历届人民代表和政协委员，现任上海中国画院画师，中国美术家协会和上海分会会员。

他在求索中前进

——记人物画家戴敦邦

俞 遵 义

一九六二年，贺友直创作的连环画《山乡巨变》出版时，戴敦邦立即被这部新作品吸引住了。这一作品，在写实基础上的夸张造形，饶有情趣的细节描写，充满浓郁生活气息的意境，给了戴敦邦很大的启示。这种自然纯朴、具有民族风格的画风，正是他所要寻求的。他进而寻根溯源，花了半年多时间，把陈老莲的几十张《水浒叶子》和《博古叶子》，全部认认真真地临摹了一遍。此外，他还大量临摹任伯年的作品。他临摹作品时，分画家、分类别，并且整理成册。

戴敦邦把借鉴贺友直的绘画作为提高自己的手段，但并不依样画瓢。他临摹古人的作品，但师古而不泥古。他主张以“活临”的方法取人之长，并认为通过比较和对照，可以促使自己较快地达到更高的境界。

戴敦邦在创作《水浒人物一百零八图》（见本页插图）时给自己确定了“一躲二学”的创作原则。“一躲”就是在人物造型上力求与前人的创作不同，也就是避免“形似”；“二学”就是学习前人刻画人物神态及勾线的方法，也就是注重我国绘画的“神似”传统，尊重我国人民的欣赏习惯。例如，李逵的形象，过去人们大都画成手执板斧，怒目圆睁，表现他粗犷、奔放，具有反抗精神的一面。戴敦邦在创作这个人物时，几易其稿，终于选定了表现李逵远归故里，跪见老母的情景。只见他举着微颤的双手，身体向前倾，把游子见到慈母时的激动神情刻画出来了。从而也较好地表达了这个敢于反抗封建压迫的英雄好汉的爱戴人民、热爱亲人的一面。在这些画中的脸部刻画方面，他采用了传统的白描人物勾勒与古人“开相”的方

法。他还融进了京剧舞台的夸张手法，更使人物表情富有神韵。

戴敦邦偏重于中国历史题材方面的创作，他从初入画坛以至壮年，几十年来刻意追求的是真实地历史地再现古代人物的生活。他曾谈到，要“使人们在看我们画的时候，能够一下子进入那个世界，那个时代，能使读者有联想”。因此，他的创作的另一个显著特点，就是对待历史题材的严谨态度。前几年，他为英文版《红楼梦》作插图时，曾查阅了大量历史文献，虚心请教过许多专家，并



水浒人物 戴敦邦

专程去北京故宫博物院作了实地考察。他创作《西厢记》(见22页)组画时,除了查阅大量资料外,还找来《韩熙载夜宴图》、《簪花仕女图》等古代名画,细细寻觅昔日唐五代生活场景的特点,一人一物,一屋一树,都力求表现得真实、恰当和典雅。

几十年来,戴敦邦在不断的艺术实践中开阔了视野,提高了修养,逐步形成了自己的画风。然而,他过去并没有什么家学渊源,也缺乏较好的学习和创作环境。他在艺术上的卓著成效,完全来自坚持不懈的钻研和孜孜不倦的创新。十年内乱期间,正常的工作秩序被打乱了,但他的画笔从未停下过。粉碎“四人帮”后,他被压抑的创作热情得到了发挥,工作更勤奋了。一九七九年夏天,中国美协曾组织了一些画家去西北参观。在敦煌、天水等地的两个多月中,他临摹壁画的数量是全组最多的,在麦积山参观时,他发现了七佛阁顶部残留着一小块壁画还没画,因为太高看不清楚,他就不怕危险,爬上离地面八十米的脚手架,把这块壁画仔细地临摹了下来。



孔子 戴敦邦



红楼梦人物

戴敦邦





潘门新秀正展翅

——介绍中年画家潘飞仑的山水画

苏 东 天

你只要一览潘飞仑的画,也许就会不假思索地说:“寿者遗风耳。”潘天寿先生是以鲜明的独特的画风,为世人瞩目;潘飞仑的确很好地继承了潘画的风格,但他却能不为师囿,独辟蹊径,而自成风貌。

潘飞仑,号牛童,一九三五年生于浙江宁海冠庄一个农民的家庭,自幼酷爱绘画,由于家境贫困,买不起纸笔,学艺难以求进。一九五八年高中毕业,得潘天寿先生的提携,考入浙江美术学院国画系。潘老常感自己家乡是个穷乡僻壤,文化落后,人才缺乏。当知道自己的堂侄潘飞仑有志于民族绘画,心中非常高兴,因此平日特别注意对他的培养。尤其在画品与人品上更是严格要求,他常借弘一法师的话说:“不可人以文艺传,可使文艺以人传”。这是最要紧的。”潘老学识渊博,但为人仁善质朴,呐呐不善言辞,至老不失农家风格。潘飞仑亦相类也,其性格、生活、工作作风与学艺,一如其师。

潘飞仑在浙江美院国画系主要是学人物画的,因潘老见他的山水画格局新奇,下笔不落常套,认为他重点以改学山水画为好,就鼓励他向山水画方面求进。因此,潘飞仑自此之后,除学习人物、花鸟画之外,更致力于山水画的研习。他的金石、书法,本来就有一定的根底,这时候,得潘老的指授,也更为下工夫。他多年来,不仅能深究画史画理、历代名迹,而且十分重视师造化,他刻了多颗“以自然为师”的印章,以纪其趣。他登黄岳,旅雁荡,涉足大江南北名山大川,足迹半天下。在师造化中得江山灵气之助,又得宋元明清诸大家艺术成就之育,经二十余年的探索,终于在继承潘画成就的基础上,另辟蹊径,专出自己的风格来。

潘飞仑的画,如其人之仪表,朴拙而粗豪,沉厚而秀发。笔画劲健,技法纯熟。善泼墨、破墨和积墨,设色古雅,构图新奇,喜造险,出奇制胜。能融其金石、书法的功力于画中,寓清秀于朴拙,化霸悍为沉雄。所作多笔简而意赅,意境深邃,常能在咫尺小幅之上,略作点染,便有千里之势,气象万千,情景交融,自成天趣。例如他的《巴峡图》(见23页),布局采取潘天寿的纵横交织之法,景分近、中、远三段,既有层次又有气势。他用花鸟画笔法勾出左边一截倚天的绝壁,与点点篷船形成对比,显示了巫峡之险;远处用泼墨染出的巫山,给人有云气滃濛,峰峦沉浮之

感;近景两丛树林,苍劲挺拔,不仅使画面疏密虚实起了变化,而且给画面增进了繁茂的气氛。近、中景丛林岩石、绝壁的稳定感和远景的云气、江水的运动感,都处理得很好,使画面动静相济,产生一种韵律感。他以墨为主色,略施花青和赭石,就使画面呈现出清新古雅的格调。笔墨吸取了花鸟画笔墨技法和特点,野中有纯,粗中有细,既活又稳,着笔不多,以简胜繁,层次清楚而富有变化。上题李太白的《上三峡》诗云:“巫山夹青天,巴水流若兹。巴水忽可尽,青天无到时。三朝上黄牛,三暮行太迟,三朝又三暮,不觉鬓成丝。”此诗写出了七百里巫峡江湍迂回,又长又险的景象,更增强了画的意境和气势,使他所画的一截巫峡山水的境界顿时开阔了。诗情画意,更加发人联想。另一幅山水(见23页),构图方法近似,但前一幅是中远景较虚较分散,而这一幅则远景山峦较实较集中,但结构都是严谨的。从这里,我们也可以看到他灵活布局的一些特点。人们夸他胸罗丘壑,落笔不同凡响,不愧是潘门弟子。此是实话也。

近年来,潘飞仑的画已引起国内外的注目,由于他人品高尚,工作和艺术成果出色,深受社会的好评。一九七八年被选为省五届人大代表和杭州市六届人大代表。一九八二年应日本邀请,随中日友好代表团访问日本;一九八三年又应澳大利亚的邀请,随我国经济代表团去该国访问。在访问期间曾应邀作书作画。今年美国东方艺术馆要举行画展,要他寄作品去参加。几年来,他为加强国际的文化交流作出了一定的贡献。

潘飞仑作为潘门后秀,正开始展翅飞翔,但他始终保持着谦虚谨慎的风格,一方面安心于杭州扇厂的设计工作,一方面在业余更加致力于传统绘画的研习,他决心要为继承和发扬民族的绘画事业作出应有的贡献。他说:“中国画就是中华民族独特的绘画,应该发扬民族特有的艺术传统,标新立异于世界艺术之林。国画,顾名思义,应该越搞越中国的民族化,不应该搞出个混血种来。将来世界要大同,但艺术我看不会大同,而是会百花齐放,更加争奇斗艳。中国画,已有几千年的发展史,是东方艺术的代表,将来应该继续代表下去!”这是潘飞仑的艺术观,也是他的雄心。我们相信,他一定会再接再厉,为发展我国的绘画艺术作出更大的成绩来。



书法习作分析

陈振濂

颜真卿是我国唐代最杰出的书法大家，他的《自书告身》帖，作为流传最广的颜体墨迹之一，向来为书法爱好者们当作临习的楷模。

颜体的最大特点是雄浑劲健。一般说来，雄浑是指他那种开阔纵横的气势，以《东方朔画赞》、《勤礼碑》等为代表；劲健则是指他笔划结构上特有的“筋”的感觉，亦即我们平时常说的“颜筋柳骨”。最集中地反映出这一点的应该首推《告身帖》。

在《告身帖》中我们可以看到：结构极为肆张浑成，略向左上角倾斜；笔划中即使是直划也竭力追求弧形以表现强有力的弹性。此外，笔划与笔划之间一般会略有脱节，主要是从笔意而不是直觉地追求连贯；这些特点，与颜书其他碑帖是基本一致的，它是构成颜体独特风格的主要所在。

浙江美术学院孙小平同学的习作，在心摹手追颜书原作的形态上化了很大功夫，特别是在提按顿挫的运用上比较成功。如“思”、“太”、“后”、“为”等字，结构紧凑，用笔的力度较强，在一些线条的处理上强调出劲挺的特点，在用墨上也能吸取颜体的长处，丰腴厚润，看得出有一定的笔墨功夫。

但在临习中，由于对颜书还缺乏更深一层的认识，因此也出现了一些不足，集中说来大致有三点：

一、于结构的不平衡中求平衡，是颜真卿的独到之处。他并没有象欧阳询、柳公权那样横平竖直，而是自出机杼，采用倾斜的姿态。如

“则”、“其”、“稽”等字，中心线向左上角倾斜，但这种倾斜又通过其他笔划和行距之间的借补得到调整，使整组间架章法出奇制胜，化险为夷，情趣盎然（见虚线部分），临作在这方面把这些字拉成平整，虽甚是稳当，但缺乏那种倾斜美，削弱了颜体书法的艺术魅力。

二、颜书无论横竖，都不采用笔直的水平线或垂直线，而是用弧度较强的线条造成“筋”的韧性美。如“则”字的“J”笔，“国”字的左“L”笔（见口部分），在线条艺术语言的丰富性方面，颜体无疑是得天独厚的。临作在这方面则略有疏忽，这两笔写得都缺乏那种银钩铁划的感觉，显得较为平淡。其他笔划也有类似情况，这导致了笔划的松散倾向，没有紧迫感。

三、颜书的另一特点是强调笔划之间的意到笔不到。最典型的如“乃”字三笔，全部脱开。由于笔意连贯，更觉空灵生动，变化多端；再如“稽”字“曰”中的一划的脱开，也是要打破其他部分的密集状态，形成密与松的对比。其中反映出明显的精心经营痕迹。而临书则以“乃”字三笔相连，缺乏变化，略嫌板滞，再如“稽”字“曰”中一横的接住两端，也损害了原作极微妙的对比关系，凡此种种，都是对原作揣摩还欠功夫的缘故。

学习书法是一个长期的过程，除了勤学苦练之外，更重要的还是要开动脑筋，细心观察。孙小平同学这手颜体确非一朝一夕之功，虽然还存在不足，但通过对颜书的潜心研习，相信会更上一层楼的。同

样，对于有志于书法艺术的爱好者们，通过对这种习作与原作的对比分析与研究，大约也可以从中得到一些有益的启示吧！





入之愈深 其见愈奇

——作品评析兼谈临习褚书

沈 培 方

《书与画》编辑不以我不敏，转来文汇书法竞赛二等奖获得者张仕冈同志的楷书文天祥《正气歌》，要求评析。记得那天参加获奖作品展览开幕式归来后，我曾不止一次地向书法界的朋友们谈起这幅作品。这是因为，不仅作品的书写者具有较深的功力，更主要的是，在书法艺术大普及的今天，这幅作品颇可作为一面纠正某些时弊的镜子，或可使学习书法的同志们有所启迪。

唐代书法理论家孙过庭说：“学成规矩，老不如少”（见《书谱》），这句话从另一个侧面说明，在学习书法的初步阶段（当然也是全部过程），必须立定规范和遵循法度，做到“一举一措，皆有凭据”（唐窦臬《述书赋》语）。只有这样，才能立定脚跟，一步一个脚印地步入书法艺术的堂奥。不然，入手无法，信笔涂鸦，久而久之，必然寸步难行。这幅作品的成功之处，首先在于有所宗尚，循规入矩，层叠不紊。通观全篇，字字入格，行行得所，章法落落大方，得褚遂良《雁塔圣教序》家法，并能窥见书写者自己的风格。

书法艺术作品往往反映着书写者的气质修养。好的作品，满纸清气，差的作品，一团俗气。学书也如为人、处事、求知一样，入门正、起点高、选择严，才能“近朱者赤”。也就是说，从学书伊始，就应择善而从，一丝不苟并一以贯之。既不是一朝一夕，也不是矫揉造作，更不能放纵无度。在这幅作品里，我们看不到浮躁轻薄的习气，书写者自始至终是那么地凝神屏息，一点一滴，皆尽心力。细看，点画能藏

头护尾，结构能横平竖直，通篇无含糊和放纵之处。俗话说：“习惯成自然”。作品体现的另一可贵之处，是书写者决没有因参加比赛而强作规矩，也没有存沽名钓誉之心而作跃跃欲试的自我表现，而是写得认真、自然、大方，所谓“心正笔正”，则能字外情多。

当前书法界对继承和创新的争论颇为热烈。似乎是倾向后者的占压倒多数。我既不赞成死守古人而甘作“书奴”，但也反对无视传统和法度而奢谈创新。创新是必然的，但关键是，创新必须是在传统基础上的创新，不能无视前代书法家辛勤积累的有益经验，跳过或避开传统去作“无源之水”的创新。当前有些创新者，无视作为书法艺术最基础的笔法、结构，信手涂抹，“龙飞凤舞”，春蚓秋蛇，率尔上墙，实属误人。我之所以说这幅作品颇可作为镜子，概括的理由是，书写者没有受那种所谓“创新”的氛围的干扰，而能头脑冷静地从楷书开始，走书法的正道。相信经过不懈努力，书写者是会获得成功的。

当然，学无止境，从更高的要求来衡量，这幅作品也并非十全十美，兹奉拙见，愿与共勉。

作品书写者是学褚的。细细琢磨，则在用笔上尚有不尽周到之处。明王世贞说：“河南（即褚遂良）如瑶台婵娟，不胜罗绮，第状其美丽之态耳。不知其一钩一捺有千钧之力，虽外拓取势，而中挺有法。”清杨守敬也说：“（褚书）虽离纸一寸，实下笔千斤也。”两说都道出了一个问题的两个方面。前者是说褚书用笔轻盈秀媚，凡欲如此，则点画不宜粗壮，

故运笔须“离纸一寸”。但点画纤细秀媚易失之轻滑，故须“中挺有法”，使“一钩一捺有千钧之力”。这幅作品的不足之处，是点画不够厚实沉着，笔势尚欠强健开展。究其原因，在于书写者虽能以逆势藏锋起笔取势，但起笔时发力不够，故得势既小；得势后未能趁势中锋铺毫或铺毫不足，故未能发挥“万毫齐力”的作用；用笔着力太轻，笔势略嫌迟滞，故笔势不旺、笔力不沉；收笔时蓄势不足，故随之第二笔不能果敢下笔铺毫，缺乏凌空飞动之态；转折时笔势不够连贯，用笔未能顿挫分明，故缺乏锋棱俱出之感。褚书是宗尚二王的，且深得隶意。观其下笔，每居高临下，逆势而起，斩钉截铁，是以能迅速铺开笔毫。但因点画甚细，故铺毫应特别强调控制，放纵意太多易失之散漫，收敛意太多易失之拘敛，因此必须使铺开的笔毫在腕力控制之下将笔力凝集于锋尖，如履薄冰，既小心翼翼，又脚踏实地，坦然自若。宋代书法家米芾评褚书：“如熟驭阵马，举动随人，而别有一种骄色。”作品的书写者因过于留心褚书用笔秀媚纤细的一面，而未能在科学地控制笔毫的前提下纵横挥洒，故尚未充分表现出应有的神采。

其次，作品较为集中的一个欠缺是未能掌握好点画转换和转折时笔法虚实处理，如“横折”、“横折勾”等表现较为明显。清代书法家梁巘说：“褚遂良书全用笔提空，固是难能”（见《承晋斋积闻录》）。云其难能，是指有点画处能空灵动荡，求其笔到而势活；无点画处能神完势在，求其意到而笔不到。用笔有虚

过、实过之分：实过者，势存形也存；虚过者，势存形不现。故虚过笔的要领是笔虽凌空渡过，但笔势一同实过，当连而不断，方为上乘。好比激流穿谷，流不见而势犹在。蔡邕说：“势来不可止，势去不可遏”（见《九势》），就是这个道理。可惜，作品书写者对这种用笔作了机械的理解，不是趁势暗过，而是贸然住笔，然后另装一笔，故笔划残缺，出现“笔断意也断”的弊端。清代书法理论家戈守智说：“所谓借势而出，杀笔有力，翘便得势，非另装一趂脚也。”（着重号为笔者所加）又说：“笔意欲打通下一笔消息。”（均见《汉溪书法通解》）这些论述，对于纠正上述弊病，我想应当是有益的。

此外，由于用笔上的原因，有些点画尚欠精到。如“点”的写法，因铺毫后未能将笔收紧衄挫而出，故不够圆满坚实；如“捺”，因“一波三折”强调不够故未尽挺拔；如“撇”和“悬针”，则因一味注意飘逸而未能丰厚沉着。在结体上，细看个别结体还不够平稳开张，略有拘谨之感。建议书写者在平日临帖时将字放大临写，有意识地强调和体会运笔的提按顿挫，进一步琢磨结体的精湛所在，天长日久，当有所获。此点，仅供参考。

书法之道与其他学问一样，凡构成条件越简单，风格越平庸，互相制约的内在因素越少，则往往容易得手而可资体味开掘者少。反之，则往往入门既难，但可资开掘者多，其味也无穷。褚遂良为有唐一代大书家，他的书法，飞翔跳荡而不轻浮；“遍体珠玉”（包世臣语）而不妖艳；瘦劲轻捷而能沉着。其成功的关键，在于上述种种对立的审美因素恰恰在他的艺术天地里得到了辩证统一，令人赞叹。为其不易企及，故古人又有“浮薄后学”之议，这不仅提醒我们，在临习褚书时应当注意容易产生的弊端，同时也从另一个侧面启示我们，“入之愈深，其见愈奇”（王安石《游褒禅山记》），这正是学习和探究褚书的乐趣所在。

天地有心氣，雖然賦形下，則為河岳。上則為日星，於人曰浩然。沛乎塞蒼冥，皇路當清夷，含和吐明庭。時窮節乃現，一垂丹青在。齊太史簡在晉董狐筆，在秦張良椎，在漢蘇武節，為嚴將軍頭，為嵇侍中血。為張睢陽齒，為顏常山舌，或為遼東帽，清操厲冰雪，或為出師表，鬼神泣壯烈，或為渡江楫，慷慨吞胡羯，或為擊賊笏，逆豎頭破裂。是氣所磅礴，凜烈萬古當其貫，日月生，死安足論。地維賴以立，天柱賴以尊。三綱實系命，道義為之根。嗟余遘陽九，隸也實不力。楚囚纓其冠，傳車送窮北。鼎鑊甘如飴，求之不可得。陰房闕鬼火，春院闕天黑。牛驥同一皂，雞棲鳳凰食。一朝蒙霧露，分作溝中瘠。如此再寒暑，百沴自辟易。哀哉沮洳場，為我安樂國。豈有他繆巧，陰陽不能賊。顧此耿耿存，仰視浮云白。悠我心悲蒼天曷有極，哲人已遠典型在夙昔。風檐展書讀，古道照顏色。

