

迎春花

中国
画
丛
刊

5



迎春花

YING CHUN HUA

天 津 人 民 美 術 出 版 社

目 录

质朴无华 愈老愈新

——读颂余山水画·····秦 征 1

学画偶记·····王颂余 3

探索 再探索

——介绍画家王颂余·····白庚延 11

潘天寿论画·····杨成寅编记 15

试谈中国画的创新问题·····王振德 16

国画传统·····阎丽川 34

用画笔作诗

——赞吴冠中的画·····赵 荆 38

可染老师的二、三事

——记可染老师在桂林教学

·····赵树松 王超 39

艺坛新秀·····毕开文 49

名人轶事·····杨成寅整理 50

松涛阵阵万壑幽

——对何浩《万壑松涛图》的我见

·····王振德 56

画 页

王颂余作品选

书法四幅·····21

松（一九八〇年）·····22

大境门（一九六二年）·····23

泰山六朝松（一九七七年）·····24

中州秋早（一九八〇年）·····25

泰山黑龙潭柏树（一九七七年）·····26

稻香千里南泥湾（一九七八年）·····26

激流红叶（一九七九年）·····27

春 晓（一九八〇年）·····28

龙跃王屋（一九八〇年）·····29

牧 歌（一九七八年）·····30

松 帆（一九七九年）·····31

南天门下对松山（一九七七年）·····32

泰山唐槐·····33

泰山南天门·····33

吴冠中作品选

峨嵋山月·····36

桂 林·····37

树·····37

艺苑新花

剑门山径·····周昌米 42

登下棋亭·····赵树松 42

山 溪·····杨德树 42

欲 晴·····赵松涛 43

秋 帆·····赵松涛 43

山色有无中·····白庚延 44

晨·····傅以新 45

雾·····向中林 45

路 边·····刘 江 45

山 城·····郑庆衡 46

榕 荫·····吕云所 47

秋 牧·····吕云所 47

舟 岛·····王 超 48

漓 江·····王 超 48

云 深·····刘止庸 48

海田归·····何家英 51

密 友·····苗延荣 51

走过的路·····刘庆和 51

春城无处不飞花·····何家英 52

探 亲·····杨沛章 52

老年乐·····李孝萱 53

唐风洋溢奈良城·····马树茂 53

觅·····孙本长 53

天池借月·····呼 鸣 54

春 雨·····胡庆同 汤庆生 54

为了明天·····李志国 54

伟大的母范·····任建国 55

陌上桑·····李玉兰 55

村 边·····黄名芊（封二）

南湖渔歌·····黄名芊（封二）

唐人诗意·····梁 琦（封二）

历代名画

万壑松涛图·····（宋）何 浩 56—59

质朴无华 愈老愈新

——读颂余山水画——

秦 征

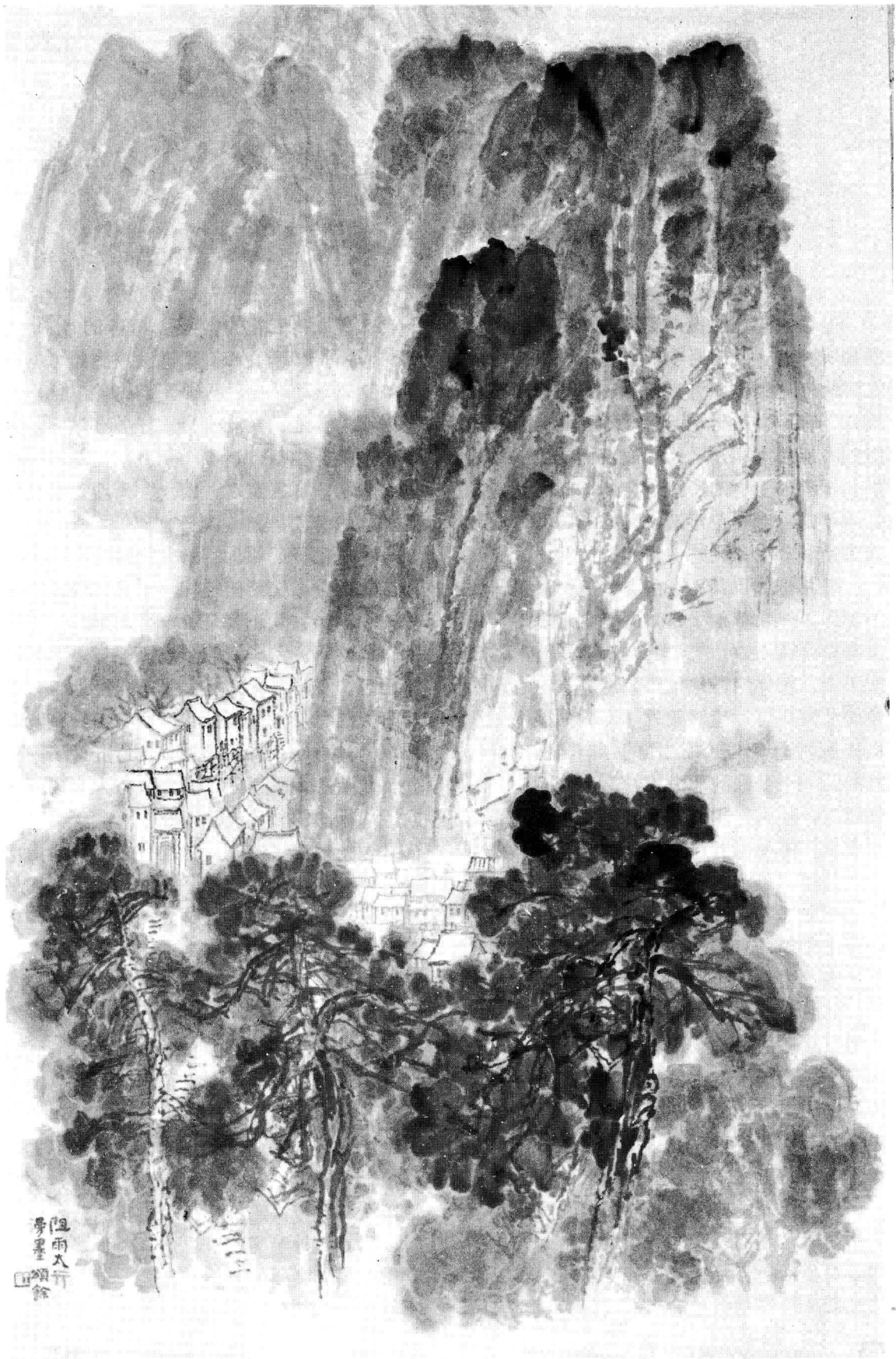
王颂余同志的山水画，造诣良深，广为群众所赞赏。几个月前因公赴人民大会堂，在河北厅见到他一九六〇年的旧作《西柏坡》，随后又看了他为天津厅所画新作《燕山图》。前后对照，同行的朋友们都说：“相隔二十年，王老的画愈老愈新了！”。这句寻常的评语，对一位年逾古稀的老画家来说，却蕴涵着多少辛勤的劳动和心血啊！

观其画如识其面，乍看去貌不出众，语不惊人，一切都似平常，既无蓄意求奇，也没有炫耀技巧，可是只要你在画幅前停下来，读下去，使你慢慢地觉得象遇到一位心地明净的朋友，可以坦然相处，促膝而谈……。例如他六十年代初期创作的《向阳门弟》，画的是一个普通的北方山村；不着颜色，不加题跋，使人一望而知，就是燕山地区的几户农家，笔墨间若沐春风，若浴朝辉，宛如身临其境，可观，可游，可居，质朴无华。

铲除“四人帮”之后，打碎了精神枷锁。年近七十的颂余同志，坚守在艺术教学岗位上，多次带领学生登泰山、攀王屋，深入农村。他热爱北方的山水草木，也感受到大自然的严峻多磨，更亲眼看到人民群众在党的领导下，为了根本改变长期贫困的处境，象传说中的老“愚公”一样挖山不止，付出了艰辛的劳动和代价。他（和白庚延合作）创作了《龙跃王屋》和《王屋深处》等山水画——这些作品既非脱尽人间烟火的“仙境”，也不简单是超离现实的“颂歌”，是表达了作者对生活的真实感受和善良愿望；不仅希望观众从绘画中领略到艺术美，并祝愿人民

从自然界取得真正的实惠和丰富的物质成果。画面上层峦叠嶂，渠道渡槽隐约可见，形象地表现了王屋“愚公”们的移山壮志，同时又含蓄地示意改天换地任务之艰巨，为了创造美好生活，造福子孙万代，绝非一朝一夕之功，真正实现“四化”大业，必须付出加倍的劳动，同心同德地苦干下去。

另一幅尺码不大的水墨画题名《春晓》，用浓重的笔墨描绘出疏林、土丘，晨霭晓光中一个小小牧童正驱赶着羊群向远方走去。此情此景，激起了我的乡思……在河北省的半山区，在记忆中十年九旱的丘陵地带，唯有春天的早晨，碧树抽芽时散发出一种清新湿润的气息，令人心旷神怡沁透肝脾……这些情景似乎太平常了，简直没有人会想到将它收入画图的，然而颂余却注意到了，并且满怀深情地画了出来。这也许正是颂余山水画的特色——平常而不平淡，语不惊人而又不同凡响，这里没有大喊大叫故作玄虚，妙在不声不响，不知不觉之中使人受到感染，具同感而生共鸣。由此想到颂余同志为自己写的座右铭“不自欺，不欺人，不哗众取宠”，我相信这是真的，因为实践已经作出了回答，并且仍在继续实践着。真正忠于艺术热爱生活的艺术家，他爱得深沉，爱得真切，并在自己选定的艺术道路上脚踏实地的走下去，不怕艰辛曲折，几经坎坷，甘于寂寞，默默地接受成功与失败。作一个忠实的艺术探索者，犹如罗丹雕刻的《思想者》那样，在沉默中孕育着顽强的意志和韧力。创作生涯并不都是甘美如饴，常常伴随着苦恼与挫折，



阻雨太行
景墨 頌餘

太行积雨（一九八〇年）

苦于无法表达自己的想象和构思，什么时候能找到自己独一无二的艺术语言，明确而简练地表现自己生活中的感受，他就会获得成功，同时也将会享受到创造的愉快和幸福。

古往今来的艺术家都在各自特定的社会环境中生活，都有自己活动的一个小天地，因而都带有某种局限性。王颂余同志读书很多，广采博览，艺术修养方面具有深厚的基础，另一方面由于其生活经历比较安定，交游不广，从而影响了他的生活视野和创作题材，有时显得不够丰富多样。对此，颂余本人已有所觉察，只要有会总是争取多出去走走看看，对于一位老年画家来说，如此向往生活的热情确乎是难能可贵的。工夫不负有心人，坚持不懈的努力已经收到了成效：

近年来颂余山水画创作出现了一批构思新颖，独具一格的佳作，如前年创作的《松帆》：登高望远，松枝倒挂，不写山而自有山，远处白帆片片，不画水却自成水。纵观全画概括洗炼，可谓是咫尺千里，小中见大之作。

颂余同志老当益壮，愈老愈爱生活，这也许是他的艺术创作“愈老愈新”的关键所在吧！“名酒之乡必有良泉”，这是客观实践所证明了的真理，在美术创作上无数事例说明：艺术的佳酿必出自生活之良泉，哪怕是富有才能的画家，一旦离弃生活的良泉，也很难创造出艺术醇醪的。匠心独运。“以造化为师”，古人如此，今人如此，老画家如此，中青年画家更应如此。

学 画 偶 记

王颂余

题，我曾试图根据生活中的感受围绕我国文艺传统的“立意”来解决。我觉得只在技法中打圈子，以法破法，虽然也是必要的，但是如能使“求脱”、“求新”有个依据，也许更有效些。

我不想从艺术理论方面来研究“立意”的道理，这里只是从中国画为什么要先“立意”？要立什么“意”？“立意”与技法有什么关系三方面来探索一个解决这个问题的方法。

我国文艺理论和创作方法常接触到“意”的问题。画论中的“意”有时是指笔意，如“笔断意连”。关于笔意的问题，另作研究。南齐谢赫评顾恺之画说：“迹不迫意”。^①唐张彦远评顾恺之用笔说：“意存笔先，画尽意在，所以全神气也”。^②还说：“夫象

一

常有青年来和我探讨有关我国绘画技法的继承传统和创新的问题，这也是教学中常须解决的。可约为两种情况：一是有一定传统技法基础，有的当他得到笔墨逼似某家的赞誉时感到得意，但想得到“我法”。一是掌握一些其他画种的某些技法（如素描、水彩、水粉等等），对中国画传统技法还没有较稳固的基础，现在画中国画，要摆脱传统框框，用“我法”，打新路。两种情况有其共同之处，都是亟想“求脱”、“求新”。黄宾虹说：“学艺不可求脱太早”，我们且不研究“脱”的早晚问题，求脱、求新的精神是应该肯定而且是必要的。对于这方面问

物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔”。^③说明绘画创作，要求作者在动笔之前即已具有酝酿成熟的“意”。其实诗文创作也同样要“意存笔先”，字句也要“本于立意”的。清王夫之论作诗说：“无论诗歌与长行文字，俱以意为主，意犹帅也，无帅之兵，谓之乌合”。^④近代黄侃论文说：“意立而词从之以生，词具而意缘之以显，二者相倚，不可或离”。^⑤诗文词句是表达“意”的，意立则谋篇有据。如作者没有酝酿成熟的“意”，词句自然成为“无帅之兵”，只是拼凑的“乌合之众”。

我国绘画要求“以形写神”、“气韵生动”，画家必须能通过生动的形象显示现实的内在本质。因此历来把只求形似的绘画看作是低级的。宋苏轼诗：“论画以形似，见与儿童邻”。所以中国画崇尚“形神兼备”，如画家头脑中没有画前酝酿成熟的艺术形象，即使把物象的外形刻划逼真，也很难达到这种艺术境界。

为了更具体地了解“立意”的意义，现在读一读苏轼的《文与可画筼筻谷偃竹记》，文中提出：“故画竹必先成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣”。^⑥这是说画竹如头脑中酝酿有“成竹”的艺术形象，拿起笔来画它时，想画的竹就在眼前，可以“振笔直遂，以追其所见”。这里的“成竹”（也可以说是“胸竹”）是作者意中之竹。由于“意为笔之体，笔为意之用”，^⑦所以表现竹的技法要以“意中之竹”为核心，通过“意”的表现，所掌握的传统技法可据以验证和发展，我法可因以创立。

我们需要立什么意呢？为了解说方便，想把郭绍虞所分文意的三种类型借来一用：第一种是意义之意，也就是说任何一篇作品不能没有意义。这是最简单也是最基本的一种“意”。第二种，是指通过构思所形成的“意”。第三种，是结合思想倾向性的“意”。

郭先生还指出：“这三种解释，当然都有关联，不可能分得太死，但是也确有分别，有时也不宜混而为一”。^⑧这个分法用于画意，第一种是必然的，一幅画即使是不会画画的人画的，总会有它的内容，例如画一个小孩，一朵红花，可以说：只要成为一幅画，就必然有意义，这是最简单，最基本的“意”。画家在深入生活基础上通过构思所形成的“意”，也就是自然事物与画家的思想感情的结合而成的作品思想内容，相当于上述第二种“意”。第三种，是指作品所表现的作者的思想倾向，实际第二、三两种“意”常是分不开的。显然我们研究立意应该以第二种意为基点，尽管有不少的画是只具第一种“意”的。

上面所引苏轼的文章，记文同（与可）诗句：“拟将一段鹅谿绢，扫取寒梢万尺长”。真竹哪里有长万尺的，苏、文都很清楚，文中已有交代。可是文同以所画《筼筻谷偃竹》赠苏说：“此竹数尺耳，而有万尺之势”。读到这里，可以知道文同所要表现的“万尺竹”，是他经过对许多竹的观察、体验之后而得的一种竹势。是他“渭滨千亩在胸中”所概括而成的一种艺术形象。尽管所画真竹只有数尺，但是要通过它表现出竹的“万尺之势”，这个“万尺之势”是画家画前所立的“意”，是文同意中的竹的典型形象。清王夫之论诗说：“论画者曰：‘咫尺有万里之势’。一‘势’字宜着眼。若不论势，则缩万里于咫尺，直是《广舆记》前一天下图耳”。^⑨指出的正是画与图解的区别。当时文同动笔时“见其所欲画者”正是竹的这个“势”，所要“振笔直遂，以追其所见”的也是这个“势”。这时他的笔墨技巧也必力求用于这个“势”上，不可能还在某家、某派的圈子里打转转。竹势当然要通过竹形来表现，但是形的刻划也要决定于这个“势”的表现的要求，才能达到“数尺而有万尺之势”的艺术境界，若离开“势”，只有“节节而为之，叶叶而累之”，^⑩只在形上下功

夫，这种自然主义的描写是不可能表现出竹势来的，而笔墨技法若只求用于形貌的描绘，或只从笔墨形式上摹拟某家，则技法就会成为一种缺乏生命的工具了。

注：① 谢赫·《古画品录》

② 张彦远·《历代名画记·论顾陆张吴用笔》

③ 张彦远·《历代名画记·论画六法》

④ 王夫之·《姜斋诗话·卷下》

⑤ 黄侃·《文心雕龙札记·熔裁第三十二》

⑥ 俞剑华·《中国画论类编·1026页》

⑦ 布颜图·《画学心法问答》

⑧ 郭绍虞·《论陆机〈文赋〉中之所谓“意”》·《文学评论》1961年4期。

⑨ 王夫之·《姜斋诗话·卷下》

⑩ 苏轼·《文与可画筼筻谷偃竹记》

二

山有势。“山，倒海翻江卷巨澜”，“山，刺破青天锷未残”。两种山的形象显然是两种山势。观察山或画山可先抓山势。

事物在运动中的韵律和趋向形成一种势。山依它的自然条件运动发展，也就成为



图一



图二

山势。明赵左说：“山得势，虽萦纡高下，气脉仍是贯串”。①清笪重光说：“一收一复，山渐开而势转；一起一伏，山欲动而势长”。②这是说山的复杂变化，山势可以把它贯串起来，找到来龙去脉。

观察山时如先注意到通常所谓的山脊，可以发现山脊起伏转折出没在山上，随山势运动发展。画山常用一种“开面”的方法，清汤贻芬说：（画山）“初下正面一笔为鼻准，结顶幛盖一笔为颅骨，中间起伏转折处为脉络”。③在一个大轮廓中一笔开出一个面来，然后再从这个面往前后左右发展，联成脉络，如附图一，可见开出一笔，也就是汤贻芬比做鼻准的那一笔，实际划出的部分是向前发展的一段山脊。明代龚贤说：“联络为脊”，又说：“山脊石面也”，④所以这一笔也是开出山石的一个面来。再看附图一中的（2），这些走向不同的山石，用一条虚线顺着开出的那几笔把它们连起来，就可发现虚线所经之处正是山脊，所以说“联络为脊”。因此抓住山脊将有利于掌握山的走势。

当然，山脊并不是都明显的露在山上，有隐有现。特别是当峭峰突起或重叠起伏的

部分，山脊会更不明显，这种现象有时在视点移动或光线变化中，山脊可能显示出来，有时越过突起部分，仍可找到脉络联系。总之，这只是一种方法，不可视为定法，妙在活用。（参看附图二）

注：① 赵左·《画学心印》

② 笄重光·《画筌》

③ 汤貽芬·《画筌析览·论山第一》

④ 龚半千·《半千课徒画说》

三

写生中观察山抓不住重点，画山有时分不清主次，^①这是经常遇到的问题。例如观察一段山，如不先掌握了山的整体，急切地看了一个局部再看一个局部，不联系整体，脑中只是分散片段的印象，还不能形成对这段山的意象，怎么能用以作画呢？画山（无论是写生还是创作）如头脑中没有个要画的完整形象，画一处看一处，一处画足再画一处，一样对待，其结果虽貌似此山，也将



图三

是琐碎，填塞，平扁的，更不会表现出山的气势。清郑绩论画山水用笔主次说：“山水用笔最忌平匀，如结笔而通幅皆结，放笔而通幅皆放，如是谓之平匀也。盖结必须放，放必要收，故于著眼主脑处构思工致，此其结也，而于四边衬映，不离不即，此是放也”。^②这段话虽是从用笔方面立论的，用笔的主次也是画法中重要方面，但是我们可借来一用。“于著眼主脑处构思工致”的结处，是要把表现的重点集中（结）在这个部分，这是“主”。但是“结必须放”，主脑处已立，就应该放其周围部分，作到不离不即就可以了，这是“次”。“不离不即”是说：“放”的部分虽居次位，但它是整体中不可分割的一部分，“主”不能离“次”，“次”不能离“主”，所以“放”要围绕主体发挥其衬映作用，（这是“不离”）。同时又必须不因过于紧逼主体，（例如不分主次地平均对待）而夺了主体的地位，（这是“不即”）。晋陆机论文章表现手法说：“立片言而居要，乃一篇之警策”。写文章要有几句最精彩的辞句放在最关键的地方，以发挥点睛的作用。但是，“虽众辞之有条，必待兹而效绩”。这是说虽然其他部分辞句也要通畅与警句统一，但必须为警句的发挥起衬托的作用。其实不只作文，作诗有“眼”，戏曲歌唱有“务头”，^③主次关系是广泛应用于我国绘画的有利武器。（参看附图三。）

注：① 山水画论中“主山”、“客山”的关系，多是指构图问题。这里主要指的是对一个主体（例如一座山）的观察或画法处理时的主次问题。

② 清郑绩·《梦幻居画学简明·论笔》

③ 清李渔说：“曲中有‘务头’，犹棋中有眼，有此即活，无此则死……一曲有一曲之‘务头’，一句有一句之‘务头’……曲中得此一句即使全曲皆灵，一句中得此一二字即使全句皆健者，‘务头’也。”（《闲

四

山的面貌越远越模糊，这是常理。观察多层群山，往往在光和行云、大气影响下，层层有不同的变化。

附照1 逆光中摄于黄山。当时所见前景山石大小轮廓纹理清楚（尽管有明有暗），远景一层山只可见明灭中的大轮廓，中景山可部分的看到一些内轮廓，但是含浑迷濛，对比下这层关系比较复杂，如去掉这层，前后景色将起大的变化，而致一览无余。

曾试以笔墨结合的画法表现这个境界。从来画论常把笔与骨连系在一起，就是要求笔能从内部发挥出一种力来。表现中层山这样的景象，墨的晕染渗化作用是可以充分发挥的，但要墨中有“骨”，墨在笔在。画法：先用不同程度的淡墨勾出一些体面轮廓，主要发挥线的作用，要简而意足有力，有的也可带出一二皴笔。待半干（依具体情况灵活掌握），把淡墨加上去，有点有揉，有干有湿，原勾的笔线就会与墨融会而成一种氤氲的效果。这种方法还可以反过来先用较湿的墨揉点出山的大体，稍干再勾中间一些体面轮廓。无论是先笔后墨，还是先墨后笔，务要笔墨相合，笔在墨在，墨在笔在，不能松软，也就是说要“墨中见笔”。所谓“墨中见笔”一方面是指墨中的勾线，同时也指在运墨用笔中所保留的笔触，这种笔触也可发



附照片一



图四



图五



附照片二

挥墨中骨的作用。即使是画远山,也要注意见笔,因为远山往往没有中间的轮廓,如运墨也不见笔,就会是松软无力的。(参看附图四)

有的人是先把纸喷湿,稍干再用墨画,洇晕浑溶的效果更强烈些,不过纸湿就不易保笔,需要在掌握笔含水分和墨量以至运笔用力方面,找出一些经验,每人各有习惯的手法。

墨彩是从笔的轻重快慢,墨的干湿浓淡结合运用而成的,即使是运用水分较大的湿墨,也要注意干笔干墨,那种只是大笔湿墨才能痛快淋漓的看法是不够全面的。

五

前则笔墨结合的用法,是以一种覆盖关系发挥两者的特点和作用的。有的是墨破笔,有的是笔破墨,有人说这种用法是“破法”,也有一定道理。

笔墨结合的另一种用法,是笔墨各自保持其特点,以对比关系相映成趣。如附照2的山,大部分山石是清楚的,这种岩石石面比较平滑,棱罅明显,观察中感到线的骨力支持着山的嵯峨之势,正是用笔之处。山顶被云笼罩一部分,这部分虚中有实,正是用墨之处。这种虚实附丽的景色,曾试以笔墨相成的手法表现:先依山石结构勾出体面,可以随勾自然地随皴些处,不即不离的做到有重点地加强出体面明暗关系。山顶有云部分,用不同程度的淡墨揉点,画时最好能手快准确,注意山石结构以及云与山相交处的关系,笔的乱、碎,墨的平、浊都不好。这种画法较难处理的是笔与墨交接处,要衔接自然浑溶,笔墨不相伤。山顶用墨总是要偏湿的,如从中部画起,往上渐以清水接云,往下逐渐用较乾的笔墨有地方点、有地方皴,以至随着补勾几笔,自然地与已勾笔线浑为一体。另外,补勾(或皴)的方法还经常用于墨的聚处,以加强“骨”的作用,并明确

一些山石棱隙和补墨的不足,这些还可起衔接作用。(参看附图五)

曾在太行山、王屋山深处见群峰顶部苍翠葱蔚,下部石理劲峭单纯,也用这个方法画过。



图六



图七

六

树势可分三类：一是上冲的，例如某些种杨树。二是圆展或圆垂的，例如某些种柳树、果树。三是平伸的，例如松树。当然这三类并不能包括所有的树型，也不是说松只能是平伸的，我在承德画松曾取过上冲的拄天之势，但其枝干伸展密集部分，一般仍是平伸的。也不能认为只有松树是平伸的，曾在燕山见过老柿树，画时就取过平伸侧展之势，但其枝干并不都是平伸的。因为观察树可先取树势，为了便于取势，我是按以上三类掌握的。

把握树势的好处，我的经验，例如意中想画之树的形象是取其上冲势的，就可以从各方面力求助成它的上冲之势，有所取舍，有所夸张。这是一个方面。另方面树势是指其整个大的趋势的，掌握了大趋势有利于找出其中的变化，变化常是一二反其势者所形成的；例如在圆势中的一二平伸的枝干，往往在整个势中起着出奇致胜的作用。因此取势不能放松变化，而变化不能脱离树势，没有变化不生动，变化多了则将影响树势。

已知树势常是它的一二突起或旁出的枝干所形成，见到可画的树，取势就可注意把握成势的关键，然后依己意之所需有所取舍，

图八



有所夸张。

我国书法有一种取势的手法，是以夸张或减弱字中的一划或一组点划而取得一种奇势的。例如附图六中的两个“焉”字，“焉”字属于偏侧型的，前者是唐颜真卿写的，^①颜体风格的一个特点是结体圆厚中正，组字的笔画较少显著的伸张，所以这个“焉”字写得虽仍保持它的偏侧体型，但具有颜体的结字特点。后一“焉”字是从魏碑《始平公造像记》选出的，写法与颜书相比，显然这个写法是书家大胆夸张了这个字的偏侧特点，把笔划集中部分右移，但加长了上斜的最后一笔横画以保持字的平衡。我们借用这个例，是为了说明这一笔在完成字势中起了关键性的作用。

看附图七的松树，枝干具有松树平伸的特点，但突出的是那种斜侧伸展的奇姿，构成一种动势。很明显要把向左推展的那部分去掉，这棵树就成为一种均衡平稳的正势。不过这不是说正势好还是斜势好，取什么势在于作者当时的立意，这里只是说明如何从树的纷繁的枝干中把握要领的一种方法。

注：① 颜真卿·《东方朔画赞》

七

古人画树多在树干两边出枝点叶，形状是平扁的。我国画论早已注意到“树要四面俱有干与枝”，“树要圆”的道理，这是说画树要有体积感。

把茂密的树画圆，树叶的画法起着重要的作用，不单是组织干与枝的问题，这个问题另作研究。我觉得在枝干明显的树（例如春树、松树、柏树）上，要求画出树的立体感来，从枝干来讲，必须做到“四面俱有干与枝”才能画圆。四面的枝干，确实是向前的特别是主干后的较难处理。附图八是老核桃树的枝干写生稿，可以看出，主干前方分杈处与主干的关系多数是清楚的，在适当的



附照片三

角度能见的部分较多，对表现前方支干有一定的帮助。这种主支关系在后方的部分就看不见了，而且可见到的后方支干，主要是不同程度的侧向部分，经常由于透视关系，看上去多是斜侧下垂地穿插在左右的支干中间。这种前后关系，还常因光和大气的影而产生多样的变化，就象有的前实后虚，有的前虚后实，这种现象在观察或画树时都应该注意到，因为不仅关系到树的体积，而且影响着树的空间感和与自然（如阴晴晦明等）的关系。

八

我国哲学思想中虚和实的观念，在我国艺术中得到普遍的应用。中国画创作历来要求“以形写神”，就是说画家通过生动的形象表现出对象的内在精神。“形”是实，“神”是虚，清代笪重光说：“神无可绘，真境逼而神境生”。^①又我国绘画常有大块的空白，空白处不着笔墨，但笔墨不能离空白而自成画，空白是虚，有画处是实，“虚实相生，无画处皆成妙境”。^②历来画家一直在追求这个艺术境界。

生活中观察山水，作画时处理画上景物、笔墨，随时都可遇到虚实问题要恰当的解决，解决得恰当就会得到虚实相生，意味无穷。解决不好就会虚实不能统一，或虚不成虚，实不成实，甚至虚成了空，实成了塞。例如以虚为虚，以实为实就是常会碰到的问题。



图九

附照3是大气笼罩中的黄山景色，景中约四分之三都是虚的，画这样的景色总不免要取其虚境，但不能以虚为虚，因为真的把景色看成是虚的，就会成为一片虚无，表现无力。只要观察深入仔细一些，就能发现虚处并不是一片空；一片空虚，怎能入画？从附照可以看出，主体远山虽在大气笼罩之中，仍隐现着许多山的结构，而且这些结构因云、气的密度不同，而有不同程度的虚实变化，真的是“山色有无中”。再看山顶最虚处，也是虚中有物，而且有松树出没其上，所以要虚中见实，不能以虚为虚。再看近景，这部分占画面地位很小，大部分是实的，但我们不能以实为实，即使是这部分的最实处，也有相对的虚处存在，同样是虚实相生的。而且实中之虚与整体的虚有呼应，有联系，是不可缺少的部分。画论中常提到的“以虚带实”，“以实带虚”，“虚中有实”。“实中有虚”，“虚实结合”等方法，都是我们应该注意到的。（见附图九）

注：①、② 笪重光·《画筌》

学画近五十年，而创作、写生是从近二十年来才接触到的。平生读书学画，偶有点滴体会，辄随笔私记。以上八则摘自札记写生部分，一隅之见，只供参考，并借此向读者和先进请正。

王颂余

1979年国庆

探索再探索

——介绍画家王颂余

白庚延

王颂余老师的山水画，温和厚重而不浊，不失传统而富有新意。

他早年致力于中国绘画传统技法的研究，解放以后一直从事山水画创作和教学。历届全国美展几乎都可以见到他的作品。他的山水画一直在变，在力求画出新的时代气息，在继承与创新、立意，笔墨等多方面作了比较深的探索。

继承与创新

中国的绘画有悠久的历史，从理论到技法有丰富的传统，形成本民族独特的艺术特点。历史上一些有成就的画家，很大程度上都依赖于研究并学习杰出的大师而使自己得到训练，都有一定的师承关系，仅仅靠向大自然索取、向自己心灵深处索取显然是不够的。杜甫说他作诗“语不惊人死不休”，我们读杜诗确实会感到他创造能力的惊人。杜甫另有诗说他“读书破万卷，下笔如有神”，黄庭坚也说“子美作诗无一字无来处”，说明杜甫有深厚的传统功夫和修养。如没有“读书破万卷”的功力，只凭他的生活、情感，很难造出惊人的语句。

王颂余老师早年对古文、画论、书法等作过深入研究，有很深的造诣，对山水画技法则不局限于一家一派，研究、学习前代大师的作品。多方面的修养与严格的技法训练，



为后来山水画的发展打下了坚实的基础。他经常对学生讲：“搞科学，培养尖端人材，必须从基础科学入手；搞绘画必须从基础理论和基础技法入手，基础厚才有发展的余地”。在多年的艺术实践和教学实践中，王颂余老师把中国绘画的传统技法，用笔、用墨、用色等，作了比较全面系统的概括。例如把山水画的皴法，比较科学地概括为线皴、面皴、点皴。在教学中取各家之所长，结合画理的研究，从基础技法入手，给学生打下坚实的基础，又能使学生有广泛的选择和发展的余地，形成了自己独到的教学体系。

鲁迅先生说：“没有拿来的，文艺不能自成为新文艺”。鲁迅先生首先讲了继承传统的重要，前人已经解决的问题，我们不必再从头去探索，一些现成的经验，我们必须“拿过来”。但“拿过来”还不够，文艺还毕竟要成为新文艺，所以学习传统是手段，创新是目的。没有创新，传统对我们将是一种没有生命活力的陈迹。闻一多先生讲过： 11

杜甫诗无一字无来处，其实可贵的是在其去处。意思是说：杜甫善于把吸收来的融会成自己的，经过加工再施于“去处”。假如杜甫只有“读书破万卷”的功力，没有生活和情感，他的诗也会成为陈言的堆砌，杜诗语句的惊人最终还在于他创新的魄力。在学画的过程中，有不少人也下过苦功，作品也有了“来处”，但往往是由这家到那家，只是前人笔墨技法的再现，其原因是缺乏生活、缺乏艺术感受、缺乏创新的魄力。王颂余老师继承传统是为了发展，力求创新。他尽一切可能深入生活，直到七十高龄还在登岱顶、临华嶽、游王屋、走长城，师法造化。把自己的感情完全倾注于祖国的山河、倾注于人们改天换地所出现的巨大变化之中，去孜孜不倦地探索社会主义新的山水画。这样，王颂余老师的山水画就不只是有深厚的传统功夫，而且有自己新的面貌，既有“来处”，又有“去处”。一直在探索，一直在变化，人虽老而画却富有新意。

意境与倾向

绘画贵在创新，如果抛开生活与情感，单纯去追求笔墨的新，大抵是不会有结果的。绘画作品首先应该立意新颖，才能耐人寻味，才有“意趣”，一幅画如没有“意趣”，就会“味同嚼蜡”，成为枯燥、概念的东西了。宋代范晞文说：“不以虚为虚，而以实为虚，化景物为情思，从首至尾，自然如行云流水，此其难也”。在这里所说的实是指景物、指对象；而虚则是指景物和对象的内在精神实质。如作画只停留在形象感觉上的话，就是以实为实，必然会导致单纯画“物”；如脱离形象去追求内在精神实质，就会失掉依据成为虚无。必须“以实为虚”，把自己的思想感情注入景物，把景物的内在精神化为自己的情思而表现出来，作到情与景的统一，意与象的统一。

王颂余老师对大自然有敏锐的感受力，长于对景物作生动的直观，抓住景物的主要特征，激发自己强烈的感情。他画的《松帆》图画面的古松取材于泰山的六朝松，但他没有取六朝松的全貌，而是“借一斑以窥全豹”，通过六朝松具有突出特征的局部来表现全体，以小景传出盘结如虬龙的古松之神。他凭借丰富的想象力和联想力，组织对象的层次，凭借当年游北戴河的印象、在倒挂的古松枝干间，画了几只渔船，画面的整个空间成了茫茫无际的海洋，画面“清空”，松与帆的塑造都是抓住少许特征而取得含蓄的、更加广阔的意境。松树的“古”与海洋的“大”有机地结合在一起，“情与景会，意与象通”，“迁想妙得”创造了一种苍茫辽阔的境界，“咫尺有万里之势”，耐人寻味，使人有心旷神怡之感。

画面境界的创造，有大小的区别，这和人的性格、爱好、胸襟、修养有关，王颂余老师作画不在小的情趣上用功夫，所以他的画给人感觉幅幅都大，有一种雄伟庄重的气势。

画面的意境和自然规律、社会生活规律有着密切的关系，是观念形态的产物。人的思想感情的不同，必然使画面意境的创造出现各种不同的倾向。“情哀则景哀，情乐则景乐”，同样的月亮在作者的笔下可以有明月、淡月、飞月、寒月的不同；同样的春风可以有“二月和风”“二月春风如剪刀”的差别。在山水画的创作中，有的在追求画面的“意趣”，从自然和社会生活的客观存在识别出形式美，画面清新给人以美的享受；有的倾倒在祖国的名山大川，在画面上追求祖国山河的雄伟气魄，可以激发人们热爱祖国的思想感情。人的爱好的不同，经历的不同，对客观事物看法的不同，立意也就出现各自不同的倾向，这是很自然的。解放以来，尽管风云变幻多有“反复”，但人民群众战天斗地、改造山河，毕竟使祖国山河发生了

巨大的变化，作为山水画无疑地也要表现这些巨大变化，来激发人们大干社会主义的热情。

王颂余老师几十年来一直努力探索在山水画中表现出祖国山河的巨大变化，而且取得了成果。如《多采磐石多建设》、《向阳门弟》、《凯歌黄金路》、《导洪穿运》、《稻香千里南泥湾》等，都是一些比较优秀的作品。

取材新并不意味着有新意，有不少山水画也画了不少新的建筑、新的生活，但由于局限于“画事”，缺乏意境，使人感觉乏味，倒像是标语口号，这就很难引起人的共鸣。一幅画有没有意境，最关键的还是“情”。

“情为主，景为宾”，强烈的感情是创造意境的动力。

王颂余老师热爱党、热爱祖国、热爱社会主义制度，热爱人民群众。他自己无所求，更不喜人吹捧，他只想画画，作人民群众的代言人。正因为他“情真”，才能三十年如一日地去探索，利用山水画画出社会主义新的巨大变化，以激发人们大干社会主义的热情。他画的“导洪穿运”取材于根治海河的一项重要工程，如果缺乏感情的“画事”、生活的照搬，就会画成一幅乏味的建筑工程图。王颂余老师深入工地现场观察、体验、分析、研究，以强烈的感情去发现事物美的实质。情与景、意与象的结合必然发生形象思维的飞跃。他在画面上渗透经营，坚固庄重的河坝、运河平静的流水、整齐碧绿的良田与奔腾的洪水激流形成强烈的对比，有很强的节奏感。“情乐则景乐”，使人感觉坚固的大坝是美的、运河平静的流水是美的、碧绿的良田是美的、经过人工控制的洪水激流也变成美的，组成了一幅美的乐章。这就形象地揭示了这项水利工程带来的巨大变化，同时也给人以美的享受，所以这幅画在国内外展出都得到了群众的好评。

列夫·托尔斯泰说：“只有传达出人们

没有体验过的新的感情的艺术作品才是真正的艺术作品”。而引起画家独特感情的经常是新鲜事物和新鲜景象以及对过去的回忆和对未来的想望。《稻香千里南泥湾》就是这种感情的抒发。秋天的南泥湾万山红遍，金黄色的山谷稻浪滚滚，正是收获季节，全画构思立意紧紧围绕一个“香”字，表现今日南泥湾硕果累累稻谷飘香的美好境界。这是理想、是形象思维、是画家敏锐的感受力和丰富的想象力、把理想与形象思维统一起来的结果，使全画的景物蒙上了一层感情的色彩。使人观后会马上联想到当年南泥湾艰苦创业的精神。正因为如此，这幅画参加“中国现代绘画”展览在日本展出时特别作了说明，它不仅引起中国人的共鸣，而且也同样能引起日本人民群众的共鸣。

作为山水画的立意，既然是观念形态的产物，由于人的思想倾向的不同，对作品的立意也会有不同的看法。《王屋深处》与《龙跃王屋》两幅画是王颂余老师最近的作品。七九年春，王颂余老师怀着打倒四人帮的喜悦和对实现四个现代化的向往，七十高龄到王屋山深入生活。“王屋”这座古老的名山，愚公的家乡，今天真的变了样。水渠纵横、渡槽连山飞架，从王屋山深处直到黄河岸边，其气魄之大如李白、杜甫在世也绝不会没有诗句的。王颂余老师为这样的变化和气势所激动，创作了《龙跃王屋》和《王屋深处》两幅画。这两幅画构思是否成熟，画面处理是否恰当还有待进一步推敲。但如果说这两张画只要去掉渡槽和渠道就是两张好的山水画，这样说恐怕也令人费解。一张画的构思、立意是一个整体，如去掉渠道和渡槽立意也就不存在了，绝难成为好画。其实，说渡槽、渠道破坏了自然美也可以；说渡槽、渠道增添了自然美也可以，感情不同而已。

一幅画意境的创造，是强烈的感情与客观现实想结合的产物。没有感情当然不必去表现，要表现也只能是“无病呻吟”，是大

可不必要的。如果有真情实意，有强烈的感受而不去表现，岂不也是“违心”？四人帮要求山水画都有“电线杆”是形而上学；如要求中国画里绝对不许出现“电线杆”，又何尝不是形而上学？画有没有意境绝不能看有没有“电线杆”而定，而是决定于“情真意实”，和“抒写胸襟、发挥景物、境皆独得、意自天成”的艺术造诣。

文艺作品的创作，要考虑社会效果，在社会主义文艺创作的百花园里，山水画绝不只是一个“同路人”。王颂余老师的山水画，立意有鲜明的倾向，力求画出山河巨变的新的境界，给人民群众以鼓舞，几十年的探索无疑是可贵的。

笔墨与色彩

张彦远讲：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔”。笔法是表达作者的感觉、感情和思想的基本条件，是取得“神似”的重要保证。

王颂余老师的山水画，主要取材于北方的山。北方的山水有着挺拔苍厚的特点，用什么样的笔法来表现，王颂余老师进行了几十年的探索。他在自己所描写的题材当中、在所表现的主题当中，经过形象思维和艺术实践的刻苦追求，才逐渐形成自己的笔法风格。为了适应表现北方山浑厚的特点，他用笔追求“重、拙、大”的效果，吸取传统的“屋漏痕”笔法，以慢笔为主，所画的线凝聚着一种厚重的力量；以快行笔为辅，对比而形成节奏。作到慢而不板滞，快而不浮滑。因为笔法是从体验生活中、观察自然中、创作实践中创造出来的，所以是现实和理想的结合。反映着作者本身的感受、情感、态度以及创作艺术形象的倾向性。

沈宗骞说：“笔格之高下亦如人品”。

王颂余老师温厚恬和、处世谨严、不善交游、胸怀坦荡。他的修养也是多方面的，古文、画论都有很深的研究，书法有很深的造诣。他的山水画侧重笔法，力求“以书入画”。他的性格、修养、爱好决定了他的笔法风格 and 特点，“显其迹而如金石”，“观之而温厚，望之而俨然”。

笔与墨二者的关系是不可分离的，沈宗骞说：“笔之所成，墨之所至”、“笔为墨帅，墨为笔充”，讲出了笔法为主的要义。王颂余老师作画，山的封顶多用“泼墨”，大笔点染。经过多年锤炼，使其“墨中有骨”，墨色丰富、变化微妙而又圆浑灵透，山顶的泼墨点染与山体厚重的线条，形成明显的对比，给人极为强烈的节奏感与韵律感。

王颂余老师作画很讲笔法，但他的笔法从不离开他所表现的对象，不离开对象的现实感和思想性，为了“全神”力求作到画无笔迹。所以王颂余老师的画感人的不是笔墨，而是“神”、“韵”和画面新的意境。

王颂余老师的山水画用色不多。根据画面主题与情调的倾向，赋予一定的色彩。画面的一些部分基本上不用色，以保住笔墨的已有效果，着色处用色较淡，与笔墨相合，互相渗化达到非墨非色的微妙效果，但往往又有些局部颜色给的很足，以取得色墨强烈的对比，在统一中求跳跃，突出主题与增强节奏的感觉。

这次选的大都是王颂余老师近两年来的作品，历年来的创作选得较少，很难通过这些作品见其全貌。更难用有限的文字对王颂余老师多年辛勤的探索作出较全面的介绍。他自己经常说：“成熟是暂时的，不成熟是长期的”，这句话很能看出他几十年来艰苦探索的精神，要取得一些成果就得不懈地探索。

王颂余老师仍然在探索。