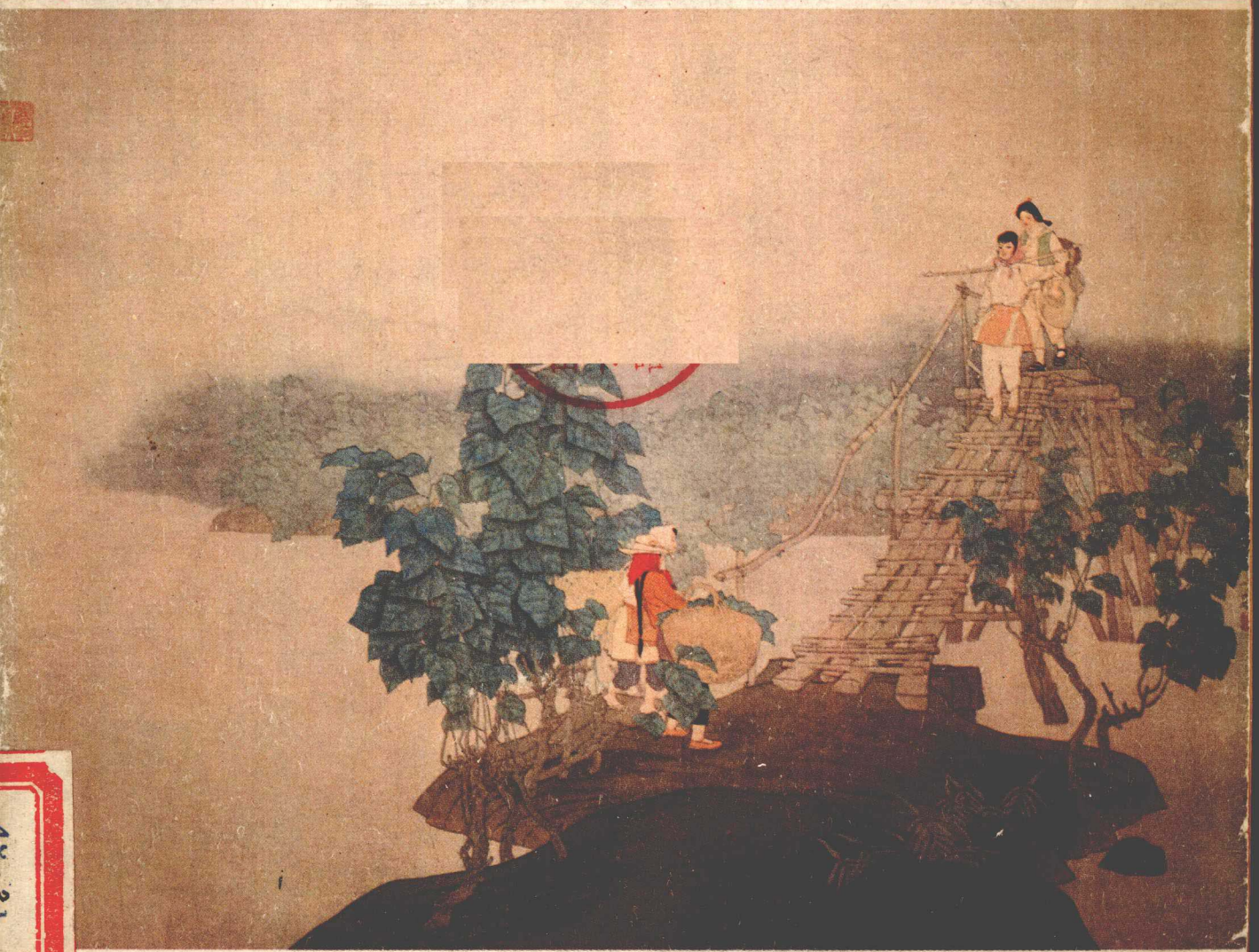


何至紙素  
過其  
可存  
留  
口味  
存  
美公  
行

書畫

7



10

乃  
物



# “呦 呦 鹿 鸣”

——五代佚名《丹枫呦鹿图》

张 大 卫

古人以鹿为“乐”，比之为吉祥的瑞兽。在远古的新石器时代，人们已能将鹿的纹样生动地画在彩陶器上。秦、汉时代的不少瓦当、石刻和印章（肖形印）上，也都留下了鹿的优美形象。到北魏和西魏时代，“敦煌壁画”出现了更多的鹿的形象。如249窟《狩猎》中的奔鹿和285窟的惊鹿，那种奔逃和突然回过头来的惊惶神态是极其传神而令人叹服的。著名的《九色鹿舍己救人》一画，简直把鹿秀美的仪态和驯良和藹的性格描绘得出神入化，可谓画鹿的一大杰作。遗憾的是，无从考查这位作者的姓名了。

现在这里介绍的一幅画鹿杰作（见封画），同样也无从考查其作者的姓氏（原作现藏台湾）。旧题出自五代人手笔。我们从造型、布局、笔法、设色诸特点来看，此画确是北宋以前的作品无疑。这幅画纵118.5公分，横64.6公分，绢本，工笔重彩，间以“没骨”画法，别具一格，实为精心之作。画家用细劲的线条和浓艳的色彩，描绘了这样一个充满诗意的瑰丽境界：一阵秋雨洒过，丛林洗刷一新，空气显得凉爽清明，地上还积有潦水。红黄相间的枫叶，衬托着一群天真活泼、嬉戏其间梅花鹿。这时，似乎突然从画外传来了什么声音，或许是同伴的呼唤，于是群鹿都为之吸引——为首的大公鹿昂首竖耳向前方望去，旁边的牝鹿和幼鹿也无不竖起耳朵听着。近处的三只鹿，有二只回首谛听；中间一只蹦跳着还未停下；树林后又转出一只鹿，回过头来追寻着声音；唯有一只幼鹿仍若无其事地舔着潦水……这一瞬间由动而静的艺术处理正如音乐中的休止符一样——给人以丰富的联想。《诗经·鹿鸣》篇有言：“呦呦鹿鸣，食野之苹……。”对此，东汉学者蔡邕在《琴操》一书中说：“此言禽兽得美甘之食，尚知相呼，伤时在位之人不能。”这幅画就充满着这古朴的诗

意。作者成功地描绘了这群鹿的友爱相处，整个画面充满了生活的情趣，其意境非一般动物画所可比拟。

从这幅画我们可以看到作者具备敏锐的观察力和很强的写实力。千余年前，能将鹿如此传神地再现出来，实在是我们中华民族的骄傲，其姿态的优美多变，布局的疏密妥贴，更令人叹服。这幅画的章法是繁密的，但又显得层次井然，一点也没有迫塞之感。景物是充实丰富的，但又安置得空灵剔透，给群鹿安排了一个生活栖息的自由天地。在枫林的塑造上，树叶几乎是一片片画成的，但由于运用红黄大色块相间的手法，看上去并不感到琐碎。枫叶的红色典雅华贵，极富变化，是用矿物质颜料朱砂、珊瑚末、朱磬之类，以“没骨法”染出，再轻轻地罩上胭脂、花青之类的透明植物性颜料。经过这样处理，就显得分外润泽柔和，可见作者“三矾九染”的功夫很深。至于黄的枫叶，叶片上的筋历历可见，叶片中间用红或绿染出正反阴阳，上面再薄施淡淡的黄色（可惜已褪色）。下面的灌木或蕨类植物，都用苦绿、螺青之类的冷色以“没骨法”写出，更衬托出上面枫叶热烈的色调。总之，这幅画在色彩的处理上是相当成功的。

在此顺便提一下，另有一幅与此相仿的《秋林群鹿图》（据专家们认为与此本为一幅，被割裁为二），民国廿四年（1935年）时，在英国伦敦的《中国艺术展览会》上曾使西欧的艺术家们赞赏不已。今天，日本的名画家东山魁夷和平山郁夫等，也无不从我国传统的重彩画中吸取有用的养料，创造了现代的日本画。作为炎黄子孙的中国画家则更应继承好重彩画这优秀的传统艺术，继往开来，发扬光大，庶几无愧于前人，有功于后世。

# 读董源《潇湘图》

郑伯萍

编者按本刊经过六期试办，为了更好地遵循办刊宗旨，引导书画爱好者、初学者走入正道，循序渐进。拟将“读画录”、“技法传授”和“习作评讲”三个栏目联系起来。即每期在“读画录”中，按时代、分画科介绍一幅古代画家的典范作品；“技法传授”栏中就分析、解剖这一类画的具体画法“习作评讲”栏则评析中青年作者运用这一画法所作习作的得失。这样，每期环绕一个中心，解决一个问题。上述作法还望广大读者提出宝贵意见，以进一步办好《书与画》。

中国的山水画自魏晋以来，大都只处于人物画配景的附属地位，从周隋始才逐渐发展成为独立的画种。展子虔《游春图》，尽管还是以人物的活动作为主题，但山水在整幅构图中已经占了主要地位。诚然这类山水画的表現手法，只是稚拙古朴的空勾填色、无皴无点，很不完备。至唐则又进一步发展发展到以勾斫相结合的手法来表现山石。有关李思训、王维、吴道子等诸大家的不少记载和传说，反映了山水画已日趋成熟，为五代和两宋时期更完备的山水画奠定了基础。到五代、北宋之际，技法上出现了各种形态的“皴”法和“点”法，用以描绘不同地域地貌的自然景色，从而使传统的山水画达到了第一个鼎盛时期。而董源则是这个时代中最早的一位杰出的艺术巨匠。米芾曾在《画史》中赞道：“董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品，格高无与比也。”

董源（一作元），字叔达，江西钟陵（今南昌）人。因担任过南唐中主的“后苑副使”，后苑即北苑，所以世人又称“董北苑”。他是我国由五代至宋初的一位在艺术上勇于革新和创造的山水画大家。他在吸收前人传统的基础上，细心观察，摹写大自然的真情实景，开创了山水画艺术的新流派——江南画派，极为后世所推崇，被尊为中国山水画鼻祖之一。

董源的作品流传至今的有《潇湘图》、《夏景山口待渡图》、《夏山图》、《溪山行旅图》和《龙宿郊民图》等。现在我们所能见到的前三件，皆为绢本高头大卷，笔墨、构图、气韵较为相近，系董源真迹无疑。

故宫博物院所藏《潇湘图》，纵50厘米，横141.4厘米，绢本“质理赋重，五代绢素之最佳者”。开卷即为芦汀浅滩，近处乃沙迹平坡；自右至左，先两仕女着紫衣并立，前一官装仕女回顾；再左则有乐者五人散立，奏乐而侍候：大江中一官船由左而来，一人穿朱红官服端坐正中，后一侍者居其左右，另一人则执华盖以蔽之；官员前有一人迎面而跪，似作奏状；船上还有船工二员，一人横篙于前，一人摇橹于后。在芦滩再上还有六艘小舟出没于烟波之中。展卷往后，江边有打渔者十人，共布一网围捕，次第拉网登岸；岸上密树丛林中计茅屋七、八栋；近屋处尚有人在劳作，极富生活情趣。卷之上部则峰峦出没，云雾显晦，岚色苍郁，“使览者得之，真若寓目于其处也，而足以助骚客词人之吟思，则有不可形容者。”（《宣和画谱》），董其昌《画禅室随笔》曰：此盖取“洞庭张乐地，潇湘帝子游”诗意。是为可信。这是古人理解的画面上的境界，而我们则着重对这幅山水画的技法作些解剖分析：

从几何学的角度看，世上万物，无不由点、线、面、体组成。而无论东方或西方，早期的原始绘画也几乎一致地从点、线入手造型。尤其是中国画，造型的最基本手段，就是通过点的衍变及各种线条的勾、斫、勒、皴，再加上擦、染的多层次复合成面、成体，以此来塑造各种形象。而董源正是把握住点、线的纯熟技巧来描绘山水，充分地发挥了水墨画的表现力。

生活在江南的董源，一方面继承了李思训、王



维、吴道子的绘画技巧和风格,更重要的是经过深入的观察和反复实践,极为准确地抓住江南山水的特点,开创了“披麻皴”及“雨点皴”的画法,用这种画法表现的山川“若浮非浮,似虚非虚,行笔虽缥缈轻盈,而其气仍雄肆磅礴。”(清吴升《大观录》)为中国山水画的发展迈开了弥足珍贵的一大步。

江南诸山,大凡以丘陵为最,山川浑厚居多,加上气候温和雨水充沛,其草木茂盛华滋。山顶上由于风化日久和植被根系的腐蚀作用,表面大多覆上层层山泥,并呈现出无棱角的半圆形的所谓“矾头”石。董源抓住这一地貌特点,正确地运用了浓淡相间的点子来点簇,此法不但可以表现山石上的植被和山石本身经风化之后的纹理和质感,同时赋予墨点以特殊的艺术情趣。后人也有将此称为“雨点皴”的。“雨点皴”大抵是先用墨线勾定山石轮廓,然后用半新旧秃笔蘸上先淡后浓的墨汁,在山石的阴影部分以短促攒簇的中锋疏密有致地点出,以其排列的浓淡疏密分出阴阳向背的结构,然后略加渲染即成。纵观《潇湘图》,在近山顶处那些“若浮非浮,似虚非虚”的点子,多半用来描写山上的丛草,灌木乃至小树,而上海博物馆所藏《夏山图》则较多是用来描写山石的质感。

上文提到江南多雨,蓄久则必发。大雨时山上涓涓细流,渐汇山下,冲去植被,日久在山脚傍山凹处,常常冲刷出一些纹路来。天晴时披披纷纷,远观甚象披麻,我想这也许就是董源独创“披麻皴”的生活依据吧!所谓“披麻皴”就是用一种细长圆润的中锋线条,形如麻线下披,纷而不乱,由上而下地皴在山凹处,同样由墨色浓淡和用笔疏密来表现其阴阳向背,然后再以淡墨烘染其凹处。《潇湘图》的左半卷,描写山峦近脚处的地方,运用短披麻大多呈平行状。而开卷近水边的坡脚的皴笔,则略呈交合,目的是区分地势地貌的不同。同时在用笔上也更富于变化。由于披麻皴中用笔有平行、交合,曲直、横竖,疏密、轻重,浓淡、干湿,抑扬、顿挫,刚柔、凝练,乃至用逆锋在绢素上轻擦而起毛等等,所表现出来的笔情墨趣,就更为观者所叹服了。

董源在《溪山行旅图》(即《江南半幅》)及《龙宿郊民图》等大幛立轴中,又进一步地发展了披

麻皴法,气势更为磅礴。这种画法,或在其弟子巨然的《秋山问道图》(藏上海博物馆)中可见一斑。其后的赵孟頫、黄大痴在纸本中进一步发展了披麻皴,则更见松灵隽永了。

一千多年前,董源的艺术成就和独创精神,至今仍值得我们学习研究。而他开创的披麻皴法,经过巨然至赵松雪、黄子久的继承发展,也益趋成熟。我们可以看到:一种皴法的创立、发展,永远是与继承和创新分不开的。继承就是学习历史传统,而创新则又跟生活甚至跟作画工具的变革有关。古代的大师,为我们作出了榜样。离开中国画的历史继承,而奢谈创新、引进,势必失足。三十年来,我们较多强调了中国画的革新,而对继承则提倡不够,有的青年以狂涂乱抹为自豪,不知传统为何物,不肯下扎实的基本功,或仅有一知半解就过早“解脱”,这是不足取的。对待传统我们既要反对虚无主义,也反对保守僵化,固步自封。这就是我读董源《潇湘图》的一点体会。

(上接第35页)

元代画家在画史上甚为著名的还有朱德润、任仁发、唐棣、王振鹏、龚开、曹知白、张渥、方从义、陈琳、盛懋、王渊等,限于篇幅,就不一一介绍了。





# 关于《山地》和《十九秋》的创作

何家英

编者按 我们在这里选刊了第六届全国美展的部分国画作品，几乎全部出自中青年作者的手笔，同时也发表了他们自己写的体会文章。有些涉及继承与创新等理论性问题，可谓“一家之说”，仅供参考。由于篇幅有限，以后将再陆续刊登。

我很怕谈创作体会，一是不好写，二是在创作上我还很幼稚。《山地》和《十九秋》只是我学习创作的一点尝试，很不成熟，诉诸文字，会漏洞百出。好我是在学习，没有什么包袱，汇报一下自己的想法，如能得到同志们的批评指教，则对我是个帮助。

从一九八二年的春天开始，我们天津十个青年画家组成了一个创作研究班。为了便于讨论研究和排除杂事干扰，我们把生活基地放在太行山区。我的《山地》和《十九秋》的构思便是在这个“人工小气候”中产生的。

创作班的讨论，调动力大家的艺术思维，澄清了许多模糊的认识，观察生活的方式发生着不同程度的变化。

在一九八〇年的第二届全国青年美展中，我曾展出了两张写意画：《春城无处不飞花》和《海田归》。画的都是欢笑的姑娘。那时看到的就是这些。而现在看到的则是比较深沉的一面，更加强调了生活的真实感受。为之，表现方法也发生了变化。过去我一直画写意水墨画，这次却采用了工笔重彩的形式。

我觉得一个画家不要被方法局限住，不要成为技法的奴隶，技法只是作者表达思想感情的手段。最好多掌握几门手法，有条件的话，可以打破画种的界限。让自己的感情得到最充分的表达。

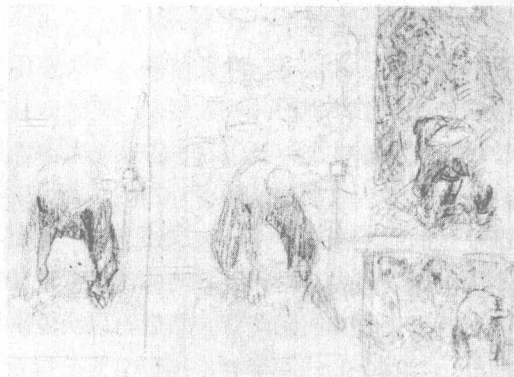
我的这两张画，是在两年多的时间里间插着完成的。为了谈起来方便，我分别叙述一下。先谈谈《山地》：

《山地》构思的形成是很迅速的。

有一次，看见一个光着背的老人在耙地；不时拣出土中的石块扔到地堰边上，就在老人弯下腰拣石子的一瞬间，那光着的背给了我一种强烈

的力的感染。触发了我在太行山区的生活感受，构思随即产生了，我激动地脱口而出“山地”！“山地”！

在太行山有着大大小小用石头砌成石坝的土地，有的连牲口都转不过身来，只能靠人力用镐翻地。这是在石头坡上开出来的一小片、一小片脊薄的土地，一场大雨之后会冲掉许多土和肥，土中的石块都露了出来。从山上冲下来的石块又积留在土里，所以每年在耕作时都得拣出不少土中的石块。就这样年复一年，人们祖祖辈辈生活在这块块“花盆”似的土地上。这里面包含了多少艰辛与困苦！我觉得这是生命与大自然的主题。而“拣石子”这个动作正是表现这一主题的楔子。



我开始构图。但国画习惯的构图形式和表现手法严重地阻碍着我的思路。起初我以中国画构图的方式来表达：上面留大量的空白，以求人物下沉的稳重感。但环境不典型，看不出山地的特征，也太简单。我又进一步去观察环境，看到土地和青石壁的关系，青石壁上长着苔草。我想石壁可以用传统山水的笔墨去勾染，再在青黑色的石壁上点缀些石绿色的斑斑青苔和草叶。然而这些背景不但没有深化主题，反而消蚀了人的力量。

因为石壁上的东西都是在很潮湿的环境里生长的很嫩的叶子。这一潮一嫩，怎能衬托艰辛的主题？而且石壁也并不包含什么意义。

为了增加“分量”，我又选择了地块中巨大石块做背景，但太压抑，装腔作势。草图不知画了多少，都不满意。

在老师的启发下，我开始认真地对组成山地特色的黑石坝进行观察。其实这些我天天都能看见，也明白它是山地的特征，只是不敢想象用它做背景。一是由于我惧怕描写碎石块，因为它太琐碎，太平滑，很难处理好。其二，如用它做背景，画面就“堵”死了。这还算国画吗？所以我一直没予理睬。通过进一步的观察，发现由于常年积累的苔草使大部分石缝都被草覆盖了，造成了石坝本身的虚实变化。这样就有了处理的办法。同时也感觉到这黑黑的人工堆砌的石坝正是我要表达的主题的一个有机组成部分。

进而我又作了许多设想，却难以表现出我的感受。如：把黑石坝与红土地画成红与黑的对比。但觉得人、石坝、土地三者太脱节，缺少浑然一体之感。我想起米勒的画，总能给人一个整体的、散发着浓郁泥土气息的境界。“山地”的泥土味用国画又该怎样画呢？经过很久摸索，都没找出方法来。这时有人说这不是国画题材，我也觉得有道理。便打起了退堂鼓。不管别人怎样鼓励，我还是找不到适当手法，也只能先放下了。

“山重水复疑无路，柳暗花明又一村。”一次偶然的的机会，在北京民族文化宫参观一个西藏部



分壁画的临摹品展览。由于原壁画年久剥落等原因，使那些临摹品与其说是复制的壁画，不如说是临摹者即兴挥笔所作的惊人的抽象绘画。远看每一张画都有一个总的调子和气势，很有分量，再加上石青、石绿、硃砂等颜色的对比变化、美极了。近看人物隐隐约约地留在其中，线条工整，造型严谨，具有丰富的虚实变化。这又使我联想起《山地》的处理。在其中一张画前想了很久，最后干脆坐在地上，觑着眼睛看画，久久地，竟从这张画上看到了《山地》的构图、表现方法和效果——远看有整体气势和调子；近看里面很丰富，又很实在，整体颜色的涂抹并不影响线的造型。一种极抽象的形式与一种极工整的造型的混合。这似乎正是我所企求的艺术效果。

于是，画出了草图以后，我故意不先画人的轮廓，而是先泼彩，有了大的布局以后，再提出人的线条来。我力求用传统的线去勾勒出一个活的生命。头发开始用工笔重彩的描法，但太平滑细弱，便改用山水画中的笔墨，以浓墨干笔来表现头发花白而又硬挺的感觉。左边的腿有意用一片墨色“吃”进去。

以简炼的几条线塑造了人物以后，背景则相应地以密集工细的笔法来做衬托。我希望石坝的效果能象“宋人画册”那样耐人玩味。因此又采用了任意泼洒的办法，让纸都绉起来，使颜色自由流动。这样既统一了画面，又造成许多含浑的感觉。

整个画面我都运用了一些“明暗”（在国画上叫“阴阳”或“凹凸”）的办法。但我讨厌“明暗交界线”，使得国画不伦不类，象素描。适当的运用明暗是有必要的，就象山水画那样，这也是传统的手法。

《十九秋》的构思不象《山地》那样快，而是经过长时间的生活积累，得之于偶然才形成的。

我比较喜欢画姑娘，这不仅由于姑娘适合国画笔墨的表现，更重要的是在她们身上有许多美的因素。我喜欢她们那种细腻而真诚的感情，文静中带点倔强的性格。对于形象我喜欢选择那些平淡的、不引人注意的单眼皮姑娘。我觉得如果平淡的外表能体现内在的性格，则更有艺术的魅力。而那些大眼睛双眼皮的姑娘在现实中很漂亮，



但在艺术上就显得概念乏味。

在生活中,我常注意上述的那种山村少女。逐渐地在我心中酝酿出一个理想中的少女艺术形象。在以后深入生活中慢慢形成了《十九秋》的构思。



太行山的深秋,满山的柿子树都红了,景色十分迷人。那斑斓的色彩令人心醉。一股浓郁的田园气息扑面而来,纯净、宁静、温和、甘美,还有那么一丝淡淡的忧伤……噢!也许正是这种境界,奠定了《十九秋》构思的基调。有一次我和姑娘们一起去采柿子,当其中一个姑娘从一簇垂下来的稀疏的红柿子叶后闪过,一种恬静、悠扬的意境油然而生。在那红叶子后面,我似乎看到了我理想中的少女形象,引起了对于画面的构思。

艺术创作往往是这样:生活感受的积累如同堆积起来的捆捆干柴,一旦遇到了火花,便立即燃烧起来,而如果没有这些积累,这火花只能自生自灭了。

在生活中,我熟悉不少山村姑娘的生活经历,感情性格,恋爱家庭等等。然而我并不想通过一张画把许多感受反映出来,这样并不可能增加作品所谓的“容量”。绘画有自己的独特语言。联想的作用在于把握人物内在精神与情绪的基调,使之成为一个具有灵魂的活的生命,而不是装饰品。

谁都有过自己最美好的年华,那是青春萌发的时候,对一切都充满了幻想与希望,在欢乐或苦恼之后,常常进入梦一般的沉思……这种特征在十八、九岁的少女身上,表现得尤为突出。从她们朴实、恬淡的形象后面看到的是一颗圣洁而又复杂的心灵。她们若有所思的神态,给那含蓄的表情又增添了一种难以言状的神秘感。在我的画中如果使人感到了少女有点沉思的意思就够了,至于想什么,这只是我提出的一个“?”号。

我力求使人物造型完美一些,如同京剧中的“亮相”。根据我的许多速写,创造了一个站立造型(两条腿是并立的)。但由于柿子叶的素材不够,交待不了树的结构。无法再画下去,便想让

人物坐下,这样可以少画许多树枝和树干,仅有的一点素材就够了。然而这已不自觉地偏离了最先追求的情调。同宿舍的同志指出了问题:两个构图两个意思,站立的少女与背景的整体情调是一致的,并有助于这种情调,而坐下来则简单化了,变成了一张小品。一语中的,便又重新回到原先的设想上来。但总感到站着的少女特别孤独,因此一直没有制作。



在徘徊中,又一个秋天到了,我重新去感受柿子树下的情调和补充我的素材。我来到一个新地方,田园诗意更浓,树也更有性格。首先我在画面上安排了远近大小的几棵树,以造成深远的空间。同时在一个长的横构图中出现几条竖线也是很美的形式。

在继续对采柿子姑娘的观察中,发现她们不论是抬起脚跟采柿子,还是往小篮里放柿子;不论是站立,还是行走,都带有一种优雅的节奏。从我已确定的角度看上去,发现有时姑娘的一条腿拖在后面正体现出这种节奏,我重新设计出了现在这个造型。并让她似乎从树林中走出来。那种孤独感也消失了。

对于人物面部形象和表情的刻画经过很认真的不下几十次的修改,使这个形象逐渐地清晰起来,直到接近我的设想。

至于艺术处理,我基本上是按传统的方法画的,同时也吸收了一些日本画的处理手法。但由于我对传统手法和日本画的技法研究得很不够,所以最后还是没能很好地表达出自己的感受,对此深表遗憾。



# 关于《阳光》的创作

李永文

《阳光》实际上画的是自己生活的一部分。我从小在奶奶身边长大，到现在已有二十八个年头了。当然，一开始是没有想到画自己奶奶的。但在农村深入生活时，每次看到那些抱着小孙子坐在村头的老妈妈们，我总会想到自己的奶奶，总会从内心深处唤起我思念奶奶的情感。这个“缺口”就是我画的《晚秋》。《晚秋》表现一个慈善的农村老奶奶坐在梯子上给自己心爱的小孙子穿刚做好的虎头鞋。画的过程中，我努力在记忆中寻找着自己小时候所感受到的那种祖孙之间的甜蜜温情。但画完成后，就发现了很多不足之处，我还没能把奶奶那种对子孙后代和对生活的爱表现充分，绘画语言也不够精练。又通过一段时间的酝酿，终于形成了《阳光》的构思。我力图用最简炼概括的手法处理画面，把一切可有可无的东西全去掉了，尽量给观众提供一个能充分联想的空间。我让人物直接与阳光发生关系，她眯着眼睛在享受着阳光的温暖，两只刚洗过衣服的苍老的手也自然放松了，她感到浑身象醉了一样的舒适，她沉浸在幸福遐想之中。在画的过程中，我总想着过去的一件事：曾经有一次奶奶得了一场大病，在床上躺了很多天，脸庞瘦削苍白。后来病体初愈，我把她扶到院子里晒太阳，阳光照在她的脸上，我顿时感到一种生机出现了，奶奶那苍白的脸好象一下子变得红润了起来。从那以后，奶奶

天天都晒太阳，身体很快就恢复了健康。阳光胜过了任何灵丹妙药，阳光是生命之源啊。我从心底里感觉到有责任画好这张画。由于国画不能直接去表现阳光的灿烂，我就力图通过表情和动态来间接加以表现。至于老奶奶的形象刻画，我运用了极其细腻写实的手法，因为这一形象在我脑子里是非常清晰、明确和具体的。为了使画面单纯，我只用了黑色和少量的赭石色。也想探索一下国画技法上表现人物究竟能够达到什么样的程度。当然这些想法都是与构思相连贯的。

绘画终究是感情的艺术，而感情又是在自己丰富的生活经历中凝聚而成的，特别是童年时期所体验过的感情，往往会决定和影响一个人一生的生活和艺术道路。所以我觉得深入生活，归根结蒂还是要深入自己直接实践的生活。通过外界生活灵感的刺激而发现自己的感情世界，要时刻注意自己能够接受些什么，哪些是能够和自己的情感发生共鸣的，时刻掌握住自己思想感情的转移和变化。搞艺术的思想感情应是异常丰富的，应是热爱生活、参与生活的。其实，我们的一生就是一件大创作，我们的思想感情、经验、阅历、知识修养、道德人品等一切方面，都是这件大创作的不可分割的组成部分。我们在生活中每时每刻都在构思和创作，我们的作品只不过是这件大作品中凝聚而成的结晶体而已。

（上接第8页）

其原因，我想除去说谎或作假外，可能就是因为把握不住适度的表现力。既要恰到好处地自然发挥，又要约束自己不附庸时尚，不强为其难，这才是具有控制能力。一阵子以厚重、粗犷、泼辣的为时髦，只此为高，非此即低，简直成了做生意看行情，殊不知艺术上厚重与轻快，粗犷与雅致都可一样高。酸、甜、苦、辣，皆可成为佳品。关

键是画家本人对自己的气质能否把握得住，发挥得好，熟练而不油滑媚俗，机巧而不刁钻卖弄，平淡而不空泛无物，拙朴而不粗制滥造，确实不容易，倘若真的“修炼”到了那一步，也就能“喜怒笑骂皆成文章”了。然而，画的时候，这些都想了，否则还敢下笔么？



# 画《朝采桑》所想起的

方 骏

苏州是水城，城里河多，河上桥多。古诗咏苏州“画桥三百映江城”，当然已经成为年代久远的过去，如今城里已找不到那末多的画桥了。

出城到太湖一带的小镇上，你还能见到许多古老而又美丽的石桥，桥栏上雕着花纹，石缝中长出些灌木，披挂在桥洞之上，两边的桥台上刻着楹联。记得在吴江同里镇的普安桥上，读到过这么一联：“一泓月色含规影，两岸书声接榜歌。”要是碰上当地的老人，还可以听到与这些古老石桥有关的美丽的故事。

倘若乘上一条小船，让橹声把你送入乡间，比较容易见到的是各式各样的木桥。只有一根木头的独木桥，与路岸平齐；那种横七竖八，高高架起的木桥，朴素得近乎简陋，远不如钢筋混凝土桥那样宏伟，更不及古老石桥那般精致，它那不拘规范的、瘦嶙嶙的细腿立在水上，给人的印象倒也有一种秀骨清风的神韵。登上这木桥，脚底下会发出吱吱的响声。展眼望去，到处可见青青的桑林。我坐过小火轮由湖州经菱湖、双林到乌镇，从小小的船窗望出去，沿岸除了桑林几乎看不到别的，数不清有千株万株，灰白的树干，奇形怪状，青翠的桑叶，密密层层。水气把堤岸和桑叶都浸湿了，碧绿碧绿的叶子向下滴着水珠，似乎还听得到笃笃的响声。

村姑蚕妇们的吴侬软语煞是好听，她们和你谈起专业组承包，今年的桑情蚕事，城里的新式时装。跟她们到村边的蚕室里去看蚕宝宝“上山”。出来画画的事儿被忘得一干二净。水乡也喧闹，最常听到的是小火轮和轧稻机的响声、鸭子和鹅的叫声，但比较起城市的嘈杂，水乡毕竟恬静多了。似乎阳光也不象城市那样炽烈，而是显得很温柔。夜晚的水乡更寂静了，白墙黑瓦的老屋和红砖砌的新楼，掩映在朦胧的月色中，那些屋顶下家家都有欢乐，也有心事。踏着月光回来，夹着速写夹子，当然是什么都没有画，往竹床上一躺，却

忽然记起那木桥错落有致的结构；那桑叶的颜色不就是三青加上四绿吗？那头巾的颜色分明是朱砂的……

二十年来，天南海北，我到过不少名山大川，也跑过不少城市，不外乎读书、画画、教书。然而去得最多的还是江南的乡镇。不知为什么，水乡的山水、风物、人事总忘不掉，不时地想去那些地方看看。看看那些熟悉的银杏树叶儿黄了没有？村东的木桥大概要换成水泥桥了；采桑的银娣说不定已经穿上喇叭裤；菱花把头发烫成一个一个卷儿了？……

于是，我画了一套组画，叫《湖湾纪事》，《朝采桑》就是这套组画中的一幅。

展出后，有位朋友对我说：“《朝采桑》这一幅气氛很不错，不过意思没有另外几幅明确，你到底想表达什么呢？”是的，我到底想表达什么意思呢？就是为了要画这桑林？画这木桥？画这采桑的人从木桥上走过？转念一想，其实这位朋友已经看出了我要表达的意思，我不就是想表达自己感受到的一点印象，表达自己领略到的一种意境吗？

要论中国画的传统，真挚而深情地追求意境，恐怕是最根本的一条。我常常惊叹宋元画家感受的容量，钦佩明清画家的抒发才能，他们又都创造出各自作品的意境。无论是古代的画迹，还是今人的作品，往往因意境的得失而或满纸光辉，而失去魅力。

这套组画都是画在绢上的，《朝采桑》这幅底子是块素绢。我自己觉得，底色染得稍灰了一点，而桑叶又嫌太翠，那桥下的两个人干脆可以不画。

我常常苦于不能恰到好处地掌握画面的表现力，怪自己没有修炼到家。画已完成，不满意处很多，又不得不与人见面，使自己平添了许多惭愧。大家都说不喜欢装腔作势、矫揉造作。然而装腔作势、矫揉造作的画时常出现。（下转第7页）

# 《复甦的土地》和我

王 涛

在托尔斯泰看来，“艺术创作就是在自己心里唤起曾经一度体验过的感情……”。我以为这种情感就是作品的灵魂。

我偶尔翻阅到题为《复活的土地》的一首小诗，使我产生了关于土地的过去和现在的各种联想，于是我改了一个字，以《复甦的土地》作为我研究生的毕业创作命题。

我第一次踏上淮北大地，还是在那风风雨雨的年代，满目的沙砾土，使着旧式农具的乡亲们，没完没了的折腾，天灾人祸的苦难，是我永远也不会忘记的。而现在，同样是这片土地，同样是这样的人民，却到处充满了生机。从凤阳到临泉，从正阳关到古亳州，我穿过人声鼎沸的集市，来到轰天喧闹的打麦场，夕阳已把它的笑脸埋进了地平线。疲惫的母亲靠在田头深情地注视着自己的孩子，人们还在挥动强有力的手臂犁完最后一块地……。这明显的变化深深地激动着我，在这块古老的土地上，我看到了笑脸和希望。

要表现出我的所见、所闻、所感，成了一种强烈的愿望。我一口气画了好几幅草图：“黑脊梁”、“新生”、“赶集”、“故土”，可是这些风俗画不能概括这场农村变革的深刻性。如何扣住时代的脉搏，使人们知道：苦难的昨天，艰难的今天，大有希望的明天。经过反复思考，我决定以象征性手法来表现这一主题。主体部分通过祖孙三代人的田间小憩，这样常见的生活情景，以年轻母亲逗引自己的小宝贝“嘟嘟站”为“契机”，把那翻开的土地、崛起的老黄牛、背着脸大口喝水的强悍有力的背、历经沧桑的母亲，互相并列着，来象征新生的希望和美好的现实。

我认为，如果把文艺作品直接去图解政策，是会时过境迁而丧失艺术生命力的。艺术作品要塑造“人”的形象，表现人的那种勤劳、善良、深沉的气质。他们没有不切实际的幻想，他们用辛勤的劳动去换得丰收的喜悦，他们是非常实在的、纯

朴的。我力求在创作中体现出这种浑厚朴素的美。

绘画重在表现。我把主体部分集中在画面正中，三代人、牛、土地，构成一个大块的整体。把形象以雕塑般的手法溶为一体，在直观上给人以朴茂雄强的感觉。在生活中，崛起的老黄牛和背着脸喝水的男人半裸的背，曾多次激动过我。尽管有人说画面上那个男人的背象卡西摩多（《巴黎圣母院》里的打钟人），并要让他把头抬起来。但是，我没有采纳这种意见，因为我觉得在这“背”上，凝固着我们民族纯朴的本性。这种外形向内的“紧箍”感，正体现了一种力量，和将要崛起的牛背相呼应。这是一种足以征服大地，使土地复甦的力量。

关于上下两条辅助性画面，也是在现实生活中有所感，为烘托主题，加强象征性表现手法而创作的。记得在一个初冬的早晨，我来到凤阳皇陵古道，一排排石人、石羊、石马，一直延伸到寂静的地平线上，淡漠的天幕笼罩着这片往昔的遗迹，使人萌发“思古之幽情”。

一个清和的五月，我来到“艾亭”的打麦场上，路旁密密麻麻开着绒球般的大葱花，在风中摇晃挺拔向上。这个还没被人表现过的、极其普通的小生命，使我感染到一种向上的力量。就这样，我又画了《古道融雪》与《生意盎然》两幅狭长的画，组成《复甦的土地》三联组画的天地头。直排的三联，形式上比较别致，并有意安排了由冷到暖的色调转换，形成了一个整体的构思。

最后一稿是用三天时间赶画出来的，当我在展览会审视她时，心中却十分不安，毛病还不少。主体部分整体感不强，而画面形象的夸张和协调，都和我原先的想法相差甚远。回顾这幅画的创作过程，时有孤独之感，也常想起朋友的告诫：“你正进入创作的重要阶段，一定要有主见，不必随和别人，因为这是你在创作……现在我们要拿出勇气听从自己心灵的呼唤。”



# 《国魂》的创作过程

佟振国

诱发创作欲望的因素是复杂多样的。

我之所以想画《国魂》，就是从案头那本《中国近代史参考图录》中几幅震撼人心的历史照片引起的。这是英勇的义和团民惨遭中外反动派逮捕和杀戮的真实记录。血腥的镇压，民族的屈辱，足以激起每个有血性的中国人的仇恨。其中最感人的一幅，是一群义和团民在刽子手们的淫威下，虽然被押赴刑场，脸上却仍然露出坦然的笑容，好一个中国人的气派！这笑容不是仅用“大义凛然”、“视死如归”一类言词就能表达的。这种内在的、令人震惊的力量激发了我强烈的创作欲望。这几幅照片我曾在不同的场合多次看到过，早就想动笔，但都因种种原因未能如愿，这次非画出不可。

如何把这种力量通过绘画表现出来？如何借助照片又不局限于照片，从题材的深度和广度上进一步开掘？我首先从图书馆借了一部分有关义和团的史书和图片，创作要求我必须花费一段时间去啃啃书本。

这是一幕悲剧，它所呈现的是一段屈辱的，但更为可歌可泣的历史。我想通过画面展示出在民族危亡之际，中国人民宁死不屈的英雄气概。讴歌我们在任何强大的侵略势力面前都不可能被打垮的“国魂”。开始，我搞的构图是一套三联画，总题目是《民族魂》：左右两边分别是表现义和团民设坛起誓的《雪耻》和英勇杀敌的《不屈》，中间一幅是表现英勇就义的《国殇》。为了造成庄严、悲壮的气氛，我采用了直线竖式构图，并用大片动荡、幽深的黑背景围衬出较为明亮的主体人物。三幅中下力较大的是中间一幅，构图处理上，我有意加重了画面上部的大黑背景，给人以一种压抑、不安之感，画面中间一组被俘的义和团民采取纪念碑式的群像造型，上半部人物渐渐隐没在黑暗中，以加大画面的空间深度。两旁刽子手们的半身切到画外，既暗示出敌人的众多，又不让他们在画面中占较多的位置。

随着三张草图的放大、深入，我渐渐发觉由最初那张照片所引起的令人为之震惊的慑人魂魄的力量感，由于刻意追求事件的完整和一味想从正面表现义和团民的斗争，反而被削弱了。三幅画不如浓缩成一幅画，这样更强烈、更集中、更概括，我大胆地肯定了自己的感觉，毫不犹豫地将近旁的两幅去掉，同时，将中间这幅《国殇》的题目改为《国魂》。

这时，有人建议我给画中的主要人物增加一些动态，不至于呆板。经过反复琢磨，我还是没有这样做。因为我始终认为，这幅画的力正蕴藏在人的被缚和挺立不动的相对静止之中。我非常喜欢苏联油画家莫伊谢延科的《母亲们、姐妹们》，她们没有大幅度的动作，也没有过份夸张的面部表情，却十分微妙地表达了人们内心深处复杂而细腻的感情，使观众得以冷静地思考作者所要揭示的富有哲理性的深刻内涵。同时，我们可以想象，苏里柯夫的《缅希柯夫在贝列佐夫》中的缅希柯夫，如果站起身来，手捶桌子，怒视远方，儿女们均作激愤状，这幅画还有什么看头。确实，以往在我们的某些创作中，有些东西就是被画中人那些张大的嘴巴和挥起的胳膊赶走了。

具体人物的刻画上，我是动了点脑筋的。我是个北方人，比较熟悉当时义和团活动过的河北、山东一带农民的生活，脑子里经常清晰地浮现出各种各样的人物形象，翻开下乡时的速写本，哪怕只是寥寥几笔，也都可能派上大用场。画上站在前面中间的义和团大师兄，血气方刚，稳重干练，是农村中常见的敢于挑头的中年汉子，我曾闭起眼睛，想象他此时可能出现的几种动作与表情，最后还是改成现在这样，主要是想使动态神情尽量符合他的身份。光着上身的胖大汉，基本上参考照片，我不想作过多的改动，因为这个形象已经很完备了。改得多了，一定适得其反。画中唯一的青年妇女形象，我想把她画成善良、勇

敢、内向的女性，激怒中略有所思，扭动的脖子和紧绷的嘴唇表现出与敌人不共戴天的仇恨。洋鬼子站得笔直，色厉内荏，凶残而没有人性。画面右边的那个民族败类，在胖大汉的蔑视下，不由得低下了脑袋。

写意画确实不易于刻画细微的脸部表情，但《国魂》这幅画，没有几张较为细致耐看的脸，就失去了我原先的想法。为了深入刻画面部表情，我适当采用了一些素描方法，连钩带皴兼染，全力刻画形象。这样一来，着色就完全没有必要了。

大块的黑背景较难处理，第一稿我先用喷枪喷，然后做出斑驳的效果，但总觉太平，“做味”太足。第二稿我索性以大笔按画面竖式的特点，用重墨一笔接一笔参差不齐地直接画上去，之后铺在地上，多次泼墨而成。为了加重份量和取势统

一，我采用了竖写横向长题，基本上达到了预想的效果。

虽然《国魂》画出了我的一些想法，也在某些方面进行了一点尝试，但还很不成熟。对题材还缺乏更深的了解，构思仍有些概念。人物形象还需要进一步推敲，尤其是小孩的形象，还有些呆板、缺少个性。我还缺乏较熟练的默写能力，有几个形象来不及对模特儿，总觉得别扭。我本来还想画第三遍，或许能比现在好些，但已到了交画时间，只好作罢。现在看来，这种赶展览的作品多少总有些急功见利的毛病。

编辑同志要我谈谈创作体会。说实话，这幅画只能说是在感情上了却了我的一个宿愿，其它可谈的东西并不多。我想逐渐充实自己，在创作的道路上更扎实地一步步走下去。



(上接第16页)

和师保座位南面横加一把椅子，以示对他的尊敬，你推我拉地硬请他去坐，弄得鱼朝恩笑又不成，恼又不成，摆头摆手，死赖在原来的位子上，说什么也不肯前去就座。

不一会，侍从们穿梭来往，烩切天池鳞，水陆罗八珍，觥筹交错，御宴开始了。席间，虽然转了话题，只谈郭子仪父子功绩和国运将如何中兴，鱼朝恩和郭英义还是神色沮丧地颓然独坐。这一席，除开鱼朝恩和郭英义，人人都喝得加倍痛快。

宴罢回府，颜真卿回想刚才争座位一幕，虽

然淋漓痛快，但尚觉余怒未息。为警告那些趋炎附势、阿谀奉承的家伙，力挽朝中颓风，便决定再写一封公开信，表明自己心迹。

带着三分酒意，他铺纸援笔，让手中凌云健毫随自己的思绪飞舞纵横，上下驰骋。于是，三江水，九天雷，雄浑郁勃，皆出笔底。信手挥洒，精湛的法书随着作者的思想感情不断涌现。或圆熟婉畅，或顿挫抑扬。疾迅处，如金蛇狂舞，风驰电掣；迂缓时，似淡烟明岚，古松苍藤。于是，中国书法艺术宝库增添了一件稀世珍品——颜鲁公《争座位帖》。



# 美 在 变 幻

——谈王玉珏的新作《卖花姑娘》

汤 集 祥

近几年来，由复甦到狂热的中国画画坛，似乎进入了冷却与思考的境地。一道“中国画该怎么画？”的横杆，突然搁在中国画画家的面前。

一切创造美的规律与办法，都是以对美的认识为依据的。美，却是常而无常的。所谓“常”，便是各个时代，美有其共同的一面；所谓“无常”，便是各个时代，美具有极大的变幻性。“常”美易见，“无常”美难寻。以追捕“美”为宗旨的美术家，对“无常”美，变幻美的预感与发现，是一个画家水平高低的重要标志之一。

五、六十年代南方珠江三角洲的水乡姑娘，黑衣，黑裤，黑头巾，黑色的独辫子，那清一色的趣味，使还是美术学院国画系的学生王玉珏不胜迷恋。她运用在熟纸上(或绢上)以钉头鼠尾的铁线勾勒，然后用淡黑层层渲染的表现手法，描绘南方的水乡姑娘，其效果真可谓天衣无缝。

正是得心应手地运用传统的工笔画技法，成功地画出了几张留给人们印象深刻的好画，王玉珏作为新起的工笔人物画家为世人所瞩目。这位擅长传统工笔画的女画家，在我们急剧变化的八十年代，感觉到美正在变幻，于是她又追踪起美的轨迹来。

一九八四年春节，她来到一个水乡小镇赶花市。花市，是南方一年一度美的大集结。花美，人更美。花年年美不变，人日日美不同。今天，她把一种新的美，呈现在读者面前：在纯白的画面上，一个赶花市的南方农村姑娘骑着自行车，带

着大束鲜花，迎面而来。柔美的发丝，随风飘逸；柠檬黄的运动衣，闪闪发光；赭里透红的脸色，充满活力。

新的美的内容，新的美的样式，既非五、六十年代清一色的纯朴美，也非绢素样古色古香的美，而是用新的材料表达出的崭新的美。新的美需要寻找新的材料。

新材料的运用，新方法的尝试，近年来，已被中国画家，特别是中青年画家所重视。充分利用新材料本身的素质美，施以新方法，呈现新效果，是我们这一代人的新的使命。随着现代科学技术的进一步发展，必将有更多、更新的材料进入我们绘画领域，包括中国画领域，为各种绘画变革提供新的可能。中国画的优秀传统，必将在我们古老的土地上得到继承和发展，那追踪时代美的变革也必将在我们这个崭新的时代成为中国画画坛的一个重要力量。这是一个问题的两个方面，两者相辅相成，有利于促进中国画的发展，有利于丰富中国画的风貌，互相之间也是一种有益的补充。

作为有二十多年传统工笔画经验的王玉珏同志，她选择的是一条比较稳健的中国画变革的路子。尽管她使用纯白的的确凉，尽管她有些边缘线也不勾勒，但作品整个感觉，中国画的特点还是很强。这便是她的追求。她将沿着这一个路子走下去。她感到这是一条通衢。

# 徐渭和他的水墨大写意画

黄廷海

花鸟画到了明代，出现了一种水墨大写意画法，这种画法泼墨如云，笔势洒脱，更注重作者情感的抒发，具有泼辣豪放的风韵。它一扫徐（熙）、黄（筌）之体和工密纤细之习，开辟了我国花鸟画的新途径。这一画风的杰出代表就是明代晚期的徐渭。

徐渭（1521—1593年）字文清，后改字文长，号天池，又号青藤，浙江绍兴人。他是一位具有进步倾向和创新精神的文学艺术家，在诗文、戏曲、书画等方面均有很深的造诣。画则山水、人物、花鸟、走兽、鱼虫无不精妙，尤其是他的水墨大写意花卉，在我国绘画史上占有重要的地位。

徐渭一生清贫如洗，倍受折磨。他曾做过胡宗宪的幕僚，参加过抗倭，后胡失势入狱，他怕牵连，自杀未遂，又误杀妻子，入狱七年，出狱已是五十三岁的老人了。坎坷的经历和困苦的生活，使他比较多地接近下层人民，对社会现实有了较清醒的认识，加上性格孤僻狂傲，他终于成为一个愤世嫉俗的封建礼教的反抗者。他抨击黑暗时政，把满腔激愤注入诗文、戏曲和书画之中。

徐渭作画，纯用水墨泼写。多变的墨色，飞舞的笔势，汹涌澎湃，构成激越人心的水墨的篇章，给人以强烈的动感。他用极其简练的水墨，写形传神，令人为之咋舌。论其渊源，则深得唐代王洽，宋代米芾、米友仁父子泼墨之法，牧溪、梁楷简笔传神之妙，同时也吸取同时代周之冕、林良、陈淳等人的优秀技法，结合写生，大胆变革创新，形成自己独特的风格。如他的《墨葡萄》以浓淡变化的水墨倾注纸上，枝藤交错，果叶相掩，笔恣墨狂，浑然天成。至于他画牡丹、荷叶，先用淡墨泼写，复以浓墨相破，具有雄奇酣畅的艺术效果。

徐渭用墨，尤其喜欢“鲜润”、“淋漓”。他认为作画以“墨汁淋漓，烟岚满纸”为上乘，以“墨则雨润，彩则露鲜”为妙品。抓住了水墨大写意的关

键所在，因为用墨只有“鲜润”“淋漓”才能体现出水墨大写意所特有的纵横洒脱的气度。所以他作画，常以大毫蘸墨，一笔下去，浓淡兼有，趁湿或点榴斑，或勾叶筋，或破鱼鳞，浓淡晕破，水墨交融，十分自然生动，毫无滞涩嵬峨之弊。

徐渭的画虽狂放淋漓，但决不是信笔涂鸦，也不同于一些文人画家纯粹玩弄笔墨趣味，而寓狂放于法度之中，似无法却又有法。狂放而不怪诞，疏简而不失形神，这正是与他重视生活分不开的。他晚年在贫病交加的情况下，仍亲自栽花种竹，架植葡萄，细心观察和写生，深悟其妙。因此，他笔下的葡萄，似弹指即破；人物，呼之欲出；鱼蟹，栩栩如生，各各具有一种活生生的感觉。

例如，他的《驴背吟诗图》，用浓淡相间，刚柔相济的笔墨，写出毛驴疾驰之状：竖起的双耳，夸大的眼睛，弯曲的驴腿，以及向后微扬的尾巴，表现出毛驴疾驰的典型特征；驴背上一老人，只三、五笔，持缰低吟之态毕现，足见他惊人的观察力和概括力。他在题画诗句中写道：“不求形似求生韵。”这并不是说他一概不求形，相反，他正是在准确把握形的基础上，更求对象的神态和气韵，只是他笔墨更加简练放纵罢了。

徐渭的另一个特点，是继承发扬了我国文人画将诗、书、画融为一体的优秀传统。徐渭是个失意文人，他的一腔怨愤，无以发泄，便借笔墨而诉诸素笺。笔墨一旦与作者的情感相沟通，无论一点一画，一花一石，都饱含生命力，所写出来的“意”则是客观物象加思想情感的生动体现。我们从他的代表作《杂花图卷》中似可摸到他感情的脉搏：那大刀阔斧的芭蕉、阔笔狂扫的荷叶、淡墨轻勾的秋菊以及高大的梧桐、孤俏的寒梅……，忽轻忽重，忽浓忽淡，忽疏忽密，忽尖忽秃……，洋洋洒洒，一气挥成长达十余公尺的画卷，犹如一曲疾风骤雨的交响乐。尤其是那狂写的葡萄：古朴老辣的粗干，用焦墨侧锋急扫，枯渴而夹带着



飞白，有一种刚直不阿的倔强劲；纵横狂舞的葡萄藤，令人眼花缭乱，盘礴着郁勃之气；而颗颗晶莹欲滴的葡萄，犹如雨点般地倾落在纸上，墨痕四溅！作者纵笔挥洒时是何种激情，我们可以从他的题画诗上看起来，诗云：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风；笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”失意、落魄，而又傲岸不屈的际遇、性格，通过他的画、他的诗，不是尽情倾吐了吗？

徐渭的画愈到晚年，笔墨愈豪放纵逸，朴茂酣畅，并从朴茂中露出健秀灵动的风韵。从勾花点叶、水墨写意到大写意乃至泼墨，是他绘画艺

术的发展过程。至此，他的画艺达到了炉火纯青的境地。他的水墨大写意花卉，深得后人推崇，郑板桥曾自称“青藤门下走狗”。当代大师齐白石亦对他非常崇拜，他说：“青藤、雪个（朱耷）、大涤子（石涛）之画，能横涂纵抹，余心极服之，恨不生前三百年，或为诸君磨墨理纸，诸君不纳，余于门之外饿而不去，亦快事也。”徐渭的水墨大写意画法，经过朱耷、石涛、扬州八家及赵之谦、吴昌硕、齐白石等人的丰富和发展，终于形成了现代风靡画坛、声振中外的“大写意”派。



（上接第31页）

魏碑以其艺术实质而荫泽于后世：

隋：不少隋碑如《苏孝慈》、《龙藏寺》等，从规模到用笔都深受魏碑的影响。

唐：唐初最有影响的大书家，如褚遂良、欧阳询都被列为北朝派系，以其方劲沉着，端整肃穆而具有北朝风骨，进而发展为唐楷的气派。

宋、元、明各朝，由于相沿推行帖学，崇尚二王，讲求意态，重视行草简札。加上立碑之风不盛，故北碑在书坛上是衰微的。

清：金石考据之学兴，而埋藏地下的碑志陆续出土，阮元（乾隆——道光）发表《南北书派论》，提倡北碑。之后，包世臣作《艺舟双楫》，康有为

作《广艺舟双楫》，有“北碑南帖”、“尊魏卑唐”之说，当时碑派书家辈出，如邓石如、赵之谦、何绍基、张廉卿、沈曾植、康有为、梁启超、李瑞清、曾熙等，由是碑学得以中兴，影响深远。

解放后，开创了一个百花齐放的新局面，魏碑书风日盛，由北而南，可见魏碑深为人们所喜爱，受北碑影响的著名的前辈书家，有于右任、胡小石、沙孟海、王蘧常、陆维钊、萧娴等。

由于魏碑在艺能上具有壮美的魅力，给人一种精神振奋，耳目清新的时代感，它又具有很多对书艺革新的因素。

# 颜鲁公书《争座位帖》散记

曹旭

公元七六四年(唐广德二年)十一月,郭子仪和他的儿子率军打败侵扰长安的回纥、吐蕃军队,取得了胜利。所谓挫思明跋扈之师,抗回纥无厌之请,功冠一时。唐代宗命宰相率百官在安福寺举行“兴道之会”,设御宴招待郭子仪父子,表示迎接和庆贺。

颜真卿对唐玄宗父子借回纥、吐蕃军队平定安史之乱的做法本来就很不担心;而平乱之后,回纥、吐蕃军队果然赖在长安不走,并时时抢劫骚扰,成为心腹之患。如今,郭子仪父子用武力将他们撵走,颜真卿喜出望外,骑着马,兴匆匆地直趋安福寺。

这时,众官员或骑马或坐轿络绎来到,寺门外,停满各色车马和大大小小的轿子。大家都盛赞郭子仪父子的功绩。人群里,忽然来了个瘦下巴的家伙,堆着笑与颜真卿打招呼,颜鲁公也虚与周旋,大家一见是郭英义,都避之不迭。

郭英义官做到仆射,却是个文不能握笔,武不能提刀,没有尺寸之功、靠奉承拍马爬上宝座的小人。为了继续向上爬,他暗中巴结上了炙手可热的宦官鱼朝恩。

早在唐代开国初年,李世民曾明文规定:宦官只管开门扫地及宫中膳食诸事,不得干涉政事,不得穿朱紫色官服。然而,安史之乱爆发,唐玄宗、唐肃宗猜忌拥有重兵在外的大将,便命与皇上在深宫中一起长大、朝夕相处的太监掌管军队,以为宦官无家室之累,私心少些。宦官势力便由此扩大,鱼朝恩就是这样一个平乱中以“观军容使”统摄全军,平乱后掌握皇官神策军,朝野为之侧目的太监会子。郭英义有鱼朝恩这样权势倾天的人物做靠山,当然有恃无恐,在朝在野飞扬跋扈,肆无忌惮了。

颜真卿呢,也因平乱中功绩显著,被朝廷封为“金紫光禄大夫”,不久又封为“鲁郡开国公”。后人称“颜鲁公”,就是这个封号的缘故。虽说“金

紫光禄大夫”、“鲁郡开国公”只是两个封号,并无实权,然而,得到这种封号和荣誉,却说明颜真卿的功绩和在朝中的崇高威望。

御宴准备停当,该来的官员差不多已经到齐,独缺鱼朝恩一人。忽然,几匹高头大马开路,坐着八人抬的朱翠大轿的鱼朝恩,在一大群大小太监簇拥下来到安福寺。

鱼朝恩大轿还未停稳,郭英义竟抢在小太监前为鱼朝恩掀起轿帘,也不怕出乖露丑,在众目睽睽之下把鱼朝恩搀扶出轿,鱼朝恩慢腾腾挪出大轿,郭英义更是神气三分。

鱼朝恩一到,掌国礼的官员宣布酒宴开始,正要按官员级别高低,安排百官依次就座时,忽然,郭英义用手排开众人,抢先一步,由他指定众官员座位,掌国礼的官员反被推在一边,敛手如宾。郭英义指定宰相带领两省、两台以下常参官坐一行;鱼朝恩居另一行首位,自己带十二卫大将军坐在鱼朝恩旁边。

“如此班秩颠倒,成何体统!”

“巴结奉承,真无耻透顶……”

几个正直的官员心里愤愤不平地嘀咕着,怒形于色,可他们一见鱼朝恩正挺着胖胖的肚子站在郭英义身后那副毫无表情的倒挂脸,又把要说的话咽了下去,憋着一肚子火,按郭英义指定的位子就座。

前几天,群臣去菩提寺进香,郭英义就曾任意指定官员座次。今天,为取悦鱼朝恩,又不顾朝廷纲纪,无视班秩和文官武将的区别一意胡来,颜真卿怒不可遏,涨起通红的脸,一言不发地盯着郭英义。

“来,来,来!鲁公这边请。”郭英义正巧排到颜真卿。

“慢来!”颜真卿猛喝一声。

全场肃然,大家都注视着颜真卿。

颜真卿指着郭英义说道:“今日兴道之会,安



排座次，自有掌国礼的官员负责。你身为尚书仆射，与此事风马牛不相及，却在此指手划脚，难道是圣上给你的权力不成？”

郭英又毫无准备，听颜真卿喝问，猛然一怔。一时结结巴巴答不上来：

“这，这，这个……”

他不自觉地向后退着，一扭头，瞥见鱼朝恩从座位上站起来，走到他的身后，便又壮起胆，重新站定：

“鲁公对下官指定座位不满，下官明白了，想必是鲁公嫌自己位次低下，如果这样，还可以更改嘛，何必动肝火呢！”说罢，挤着狡黠的眼睛，“嘿嘿”干笑了两声。

颜真卿一听，反而镇定下来，他捋着胡子大笑道：“罕事，罕事，想不到郭仆射身为朝廷重臣，竟说出这样的话来！”

本来已经坐定的官员纷纷站立起来，气氛一时很紧张。

颜真卿收起笑，环视百官，然后正色对郭英又说道：“国有国法，朝有朝纲，自高祖、太宗以来，从未偏废，国家赖以兴盛。上次菩提寺进香，你如此胡来，未与你深较，想不到你不思悔悟，光天化日，众目睽睽之下，又不顾法纪，胡作非为，你这种做法，和青天白日下抢劫钱财的盗贼有什么两样呢？”

颜真卿的话义正词严，毫不留情，说得郭英又头上直冒冷汗。众官员都佩服颜鲁公的勇气。

“依你的排法？”郭英又气急败坏地反问。

“当然应是宰相、御史大夫、两省五品以上官员坐一行，十二卫大将军次之；三师三公、令仆、少师、尚书坐一行，九卿三监对之，自古以来，未曾错乱。”颜真卿气壮理直。

“若依这样排座次……”郭英又扭头看看鱼朝恩，故作惊讶地说：“你，那你把鱼军容的座位置于何地呢？”

这一问，郭英又十分得意，他用手指拈了拈嘴上的老鼠须。推出鱼朝恩，可以将颜真卿一军。

岂知颜真卿沉着地笑笑，然后从容不迫地说道：“安史之乱中，鱼军容虽坚守陕城，收复两京，功绩昭著，但论官职却是监门将军，不应居一行之首。如果要显示对他的尊敬，可在宰相、师保

南面横加一个座位，这一点，你身为仆射，难道竟不明白？”

一席话句句在理，众官员听得频频点头。

郭英又看着鱼朝恩，想张嘴，颜真卿抢先一步说道：“正如大家所熟知，鱼军容为人，气度豁达，德行高超。从不因几句逆耳的话就生气，听几句恭维话就高兴。帷幄运筹，军功大事都不计较，更何况这咫尺之地，半席之座呢？”

“对，对！……鱼军容……那当然，当然。”官员们附和。

颜真卿扫视了郭英又一眼，用充满鄙夷口吻说道：“可有人专干军容使不愿干的事，算尽机关，想把军容使贬低到争权趋利的小人之列，为咫尺地、半席座争个不休，以为军容使也同他一般见识，岂不可笑之极。”

鱼朝恩在一旁听着，他那毫无表情的倒挂脸不时红一阵白一阵，几次欲言又止。

郭英又突然恶狗似的冲着颜真卿大叫：

“你，什么意思？你分明在讥讽军容使！”

“大胆！”鱼朝恩猛吼一声，然后慢腾腾地挺着肥胖的肚子，瞪着半睡半醒的眼睛对郭英又喝道：

“你是个小小的仆射，懂得什么？！”

颜真卿一番话明为颂扬，暗含讥刺，句句带骨头，人人心里明白，鱼朝恩当然更清楚，因此恼羞成怒，早憋着一肚子气。但见颜真卿义正词严，势不可挡，明里挑不出碴儿，不少官员又赞同颜真卿的意思，知道众怒难犯，只得拿郭英又当出气筒子：

“逞什么能，还不快滚！”

官员们在一旁窃笑，郭英又见主子发怒，这才缩缩脖子，退到角落里去了。

鱼朝恩转过身子，当着众官员，强装笑容，说了颜真卿几句好话：颜真卿不怕得罪人，敢于坚持法纪，可敬可佩。接着，又极力表明自己并没有争座位的意思，今天这件事，全是郭英又搬出来的是非。然后，摊摊手，要掌管国礼的官员按颜真卿说的重排座次，自己闷声不响地一屁股坐在一个极不显眼的位子上。

这一下，官员们活跃起来，他们连忙在宰相

(下转第11页)