

024353

書畫

5



五



试谈李唐《采薇图》的形式感

陈 醉

南宋李唐的《采薇图》(故宫博物院藏,绢本,27.2×90.5厘米),是他晚年流落临安时的不朽之作。画的是伯夷、叔齐因周武王东征伐纣劝谏不成而逃上首阳山,“义不食周粟”采薇度日的故事。

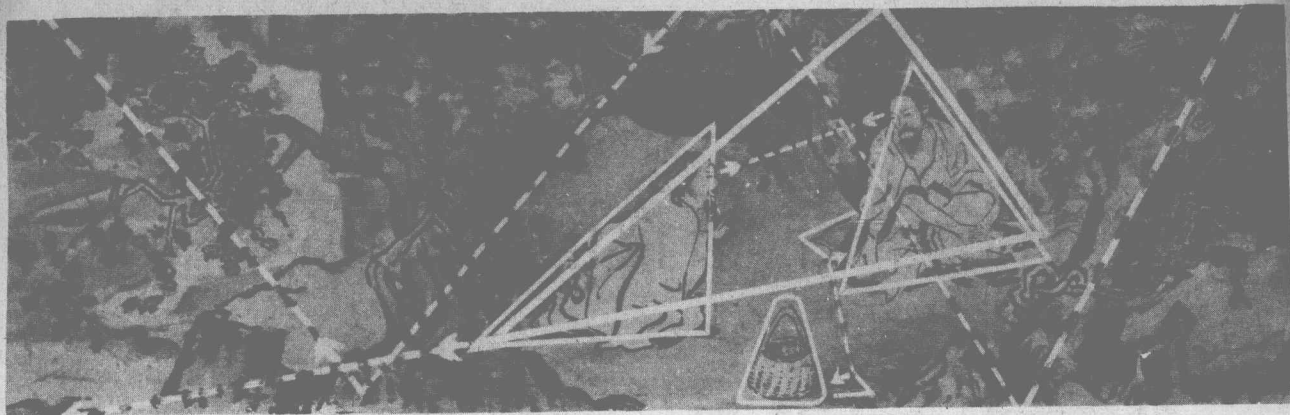
当然,从历史唯物主义的角度看,武王伐纣是符合历史发展规律的,夷、齐“扣马而谏”未免过于迂腐。但李唐在国破家亡、颠沛流离数千里而到达新都,一路所见之民生疾苦,与到达临安之后所见南宋小朝廷的苟且偏安的态度,难免使他感慨不已,一寄于画笔之中。《采薇图》,很可能他是想通过夷、齐的故事讽喻南渡君臣的偷安,并以此颂扬他们的民族骨气。诚如张庚所云:“李唐为宋高宗画院待诏,愤南渡降臣,写此以箴规,意深哉!”至今仍旧非常感人。人物形象生动,性格鲜明。伯夷双手抱膝,盘坐高崖石上,他面容消瘦,须发蓬乱,双目凝视,神志坚定。仿佛在倾听弟弟叔齐在诉说什么。从那略带苦涩味的神态中,我们可以体会出他多愁沉郁的性格。叔齐也是近似的仪容,他上体前倾欹身而坐,但眼神嘴角却露出一丝微笑,以手比划着,其性格较为开朗乐观。环境的处理也很突出,人物活动的规定情景安排在这悬崖绝壁上,那直立的崖壁,奇崛

如铁的树干,都有力地烘托出人物孤高的性格。

上面所谈是画面所再现的生活中的物象,也即所谓具象的因素所具有的感染力。但这幅作品的艺术成就并不仅止于此。其抽象因素,或者说作品的形式感也起到了很好地体现主题思想和扣人心弦的作用。所谓形式感,也就是作品中抽象的线条、形体、色彩本身以及它们之间的关系,即作品的“外形式”的美所具有的感染力。我国的造型艺术,历来极为重视作品的形式感,它是我们民族艺术传统的一个重要组成部分。殷朝青铜器《司母戊大方鼎》,那直线条所组成的方形,给人一种坚固、庄严的感觉。咸阳出土的东汉石兽,那“S”形的外轮廓体现了一种矫健、坚韧的弹力感。唐乾陵石狮的高三角形,产生一种稳固而威严的气概。范宽《溪山行旅图》,那巨大的山岳的方块,给画面带来了磅礴气势。现代画家潘天寿,尤强调形式感。他的《石蛙》、《露气》,从那石块的方形、荷叶的椭圆形以及荷茎的直线的形体和相互关系中,很自然地流露出作者对生活的某种感受,例如一种刚毅、劲拔的蓬勃生机。甚至不模仿具体物象的书法艺术,《怀素自叙帖》中章法的疏密安排,笔墨的轻重荣枯和线条气韵的连贯,也的确造成了一种

采 薇 图 南 宋 李 唐





采薇图 南宋 李唐

阿厚摹绘

“奔蛇走虺”之生气……现在，我们再来具体分析《采薇图》中的这种抽象因素所产生的效果。

作品是一个小横卷，内中表现的山、石、草、木等形象也很繁富。但是尽管如此，我们还是很快就看到了画中的主体——伯夷、叔齐。这里除了人物表情、动态等具象因素本身的吸引力以外，主体形象的两个人物的外轮廓组成了一个近似锐角三角形的基本形，并以挺拔的直线使其棱角清晰地出现在画面上，加上那色度方面以背景的重色烘托突出主体浅色的处理，使它给观者视觉以强烈的震撼。正如徐悲鸿在《采薇图序》中所说：“且人物以外，皆渲染一过。俾二人虽素衣质朴，觉其有珠光宝气而崖穴可知。”另外，整个画面的形式结构也主要是以凌利的尖角的三角形与倾斜屈曲的直线的组合而形成一种动荡、险峻的气氛，从而给作品带来清凄而悲壮的情感基调——这，正是作品的主题所需要的。

我们不妨逐一分析。先看基本形，主体形象的基本形，就是两个人物形象所组成的这个大三角形，它的底也是由两人的衣脚连成直线，它是一条倾斜线；叔齐身后的衣角正好形成了这三角形的锐角，这个尖角有一股动势并经二度再现而逐步强化——它起源于伯夷的面向和视向而且从他的右下衣角的尖角开始，沿着三角形的底边的斜线进入叔齐的形体，然后汇合成整个基本形的力量直插画面左下方，又由山崖的尖角的再现进行第二次加强而进入画幅底边。这条直线，以画幅对角线的倾斜形式出现在画面上并首先就给它带来了极不稳定的情绪。另一方面，在这大三角形里，又包含有三个小三角形的多次反复：伯夷是一个等腰三角形，叔齐是一个直角三角形，它们都是棱角锋利、放置倾斜的；它们之间加上了一个小小竹筐的等边三角形，它却是边角柔和、放

置平稳的。在这里，它起了一个很好的“缓冲”作用：它既是一个三角形，因此与两个大的三角形协调一致，形体上的反复加强了画面基本形所传达出的情绪的印像。但是它又不是凌利倾斜的，因而使形体出现了变化，很好地把三个三角形统一在一起，既突出了“刚”的强度又产生了“柔”的调节。还有，在人物之间，除了面向和视向相呼应的具象因素，形体之间抽象因素在视觉上也产生明显的作用：一是两个人物的三角形的相向倾斜，二是各自的小锄的曲线的相对向的照应，使这两个形体之间产生了一种相互吸引的向心拉力。这股拉力，不但加强了兄弟之间那种患难与共的亲密度，而且由于它与上述底边的动势相反而更增添了画面所蕴含的坚韧不屈的内在精神。

画面主体形象的基本形是作品的主要部分，它的视觉效果，就往往定下作品的整个情感基调。但组成画面还有其他形式要素，在它们之间的特定组合关系中，在它们与基本形的对比照应中，往往产生一种能够烘托主题思想的特定的节奏感和韵律感，它们与基本形组成一个统一体并使作品产生其独特的感染力。《采薇图》的线条、形体简括方直，并且主要是以大幅度的交角、倾斜的关系所组成。首先是树，从画面的右上角开始，一棵松树干向左下方插落画面下沿，然后由伯夷身后的另一棵树干接过而返向左上，再通过向左下方的枝干而传给第三棵，最后由第三棵的弯曲而复又向左上。这条曲线，再加上那条几乎横穿画幅的大崖石的曲线一道，既把两个主体形象有机地联系在一起，又将整个长形的画面统一在一个富于跌宕感的节奏的整体之中。这种由右边的粗壮而逐渐向左边的纤细变化的线条，这种从头至尾的上下反复曲折变化的线条，很自然地将观者的

(下转第7页)

雪的情操

诗的意境

——陈之佛与他的花鸟画

陈 修 范

陈之佛(1896—1962年),浙江省余姚县(现慈溪)人,是我国当代著名的艺术教育、工艺美术家、工笔花鸟画家。他自幼酷爱绘画与文学,22岁时留学日本,为我国最早赴日本学习图案的留学生之一。回国后历任各艺术院校教授,并设计过大量的书籍装帧和染织图案及装饰画,40岁始专门致力于工笔花鸟画的创作。

之佛先生的工笔花鸟画,继承了我国传统绘画的优秀技法,广泛地吸取古代诸家之长,此外,他对埃及、波斯、印度、日本和西欧的绘画也悉心操研,融汇在中国画内,树立了崭新的风格。陈之佛的代表作《松龄鹤寿》(见20页),郁郁古松下十只形态生动的丹顶鹤,俯仰顾盼,情态各一,高低向背,疏密相间,整个画面庄重典雅,错综而富有节奏,给人以雄伟壮丽的感觉,表达了作者祝愿伟大的祖国万古长青的思想。对于白色,他尤具有特殊的喜爱,精擅其妙。同时由于他多年来在图案的造型、色彩等方面,有极深的研究,并善于运用图案的装饰手法,使他的作品在构图和色彩上,表现出热烈的、优雅的、抒情的、轻快的……各种不同的韵律。他的作品既体现了作者的高尚情操、炽热的情感,又把自然景物经过他美的创造奉献给人民,把自己的技能通过具体实践的千锤百炼,推陈出新,终于形成了他独特的艺术风格。

之佛先生对于工笔花鸟画的创作,有着丰富的经验。他认为要学好工笔花鸟画,首先必须有一个正确的学习方法和步骤,他反对浮华取巧,主张以“观、写、摹、读”为学习的四个重要环节:

观:即深入生活,观察自然和欣赏优秀作品。画家不仅要“夺造化之妙”,更要“妙超自然”。看画亦是学画不可少的课题,研究古今优秀作品的意境、气势、布局及用笔用墨等,融为己有,充实自己的思想、技法。

写:即写生。观察仅用眼,写生则用眼而兼动手,把对象的形象——描写出来,不仅熟悉对象的形象、动态,还锻炼技巧,更是画家收集创作基本素材的措施,从而做到“全局布于心中,意态生于笔下”。

摹:即临摹。这是学习的手段,不是目的,是初学者必经的阶段,经过临摹,可以使我们初步掌握形、线、色的处理,研究优秀作品的精神理法,进而提高丰富自己的技能;由熟而巧,又由熟返生,由巧归拙。

读:即研习理论。研读文学作品,绘画史论,技法理论以及诗词、哲学等等,丰富自己的知识,提高自己的修养。

观、写、摹、读四个环节,缺一不可,而首先是“夺造化之妙”。观察写生是“师法造化”,读画、临画是“师法于人”,两者不可偏废。一幅画的创作要求画家能达到“感物而动,情即生焉”。反之,如果画家不能达到情景交融的境地,他的画只能是依样葫芦,亦不能称之为艺术品。也就是说,画家必须以自己炽热的感情,通过对象描写而与对象融合后表达于画面,从而体现出作品的意境。同时构图、设色与一幅作品的好坏有着极为重要的关系。构图即谢赫“六法”中所谓“经营位置”;画面上的凌乱、单调、平凡、迫塞、空虚等等弊病,大都由于构图的不妥所致。构图的关键主要是研究部分与部分的关系,以及题材的主次关系,主要部分与次要部分必须分清,部分间的关系不清,就没有统一性,主要与次要不分就没有重心点。所以在一幅画的构图上必须考虑宾主、大小、轻重、疏密、虚实、隐显、层次、参差等等关系。所谓“附萼相衔、首尾一体”,“疏密虚实、位置得宜”,“多不厌满、少不嫌稀”,所谓“疏处疏、密处密”,“整中乱、乱中整”,“密不杂乱、疏不空旷”等等,这些都是画家在创作

(下转第5页)



陈秋草花鸟画赏析

· 周 积 寅 ·

江丰同志曾说：“秋草先生是一位属于不甘守旧、又力求图新的当代老一辈的国画家之一。”秋草老人的艺术才能表现在多方面，而以花鸟画的成就最为突出。他的花鸟画，注重真情实感，意境深邃，笔致苍润，形成清新、雅逸的艺术风格。

试从如下几个方面来谈谈其创作特色。

(1) 注重写生，题材新颖。

他经常身带速写本出外游览，或遇好景处，极力寻求捕捉美的瞬间形象，模写记下，再经过艺术加工，创造出比生活更美的艺术典型。《晓雪》，描绘的是雾中牡丹，那“晓雪空濛别样真”的意境，在古人作品中却未之见。古人没有画过的，如锦上花、仙客来、仙人球、菠萝、红棉等，他尽情地抒写自然界丰富多彩的美。他大胆地将经济作物《茶子花》入画，寄托着对劳动人民的深情；还将民间玩具和陶器与花卉有机地结合在一起，《看蝴蝶》（见18页）、《怒放之花》等作品，朴实、稚拙、纯真，似乎可以闻到一股活泼新鲜的乡土味。凡此种种，无不给花鸟画园地增加新的品种，为花鸟画题材的扩大开拓了一个新的天地。

(2) 融汇中外，立足传统。

对于古代花鸟画精髓，他做到借古开今，为我所用；善于运用不同的笔墨，表现不同的对象。因此，每幅作品都有新的意境。《紫藤金鱼》，在金笺纸上，以水墨作藤萝，用重色没骨法写花和鱼，富丽典雅，体现了“清润”之境；《松风竹韵》则以老笔画松干，挺拔有致，松针不拘陈法，随笔挥洒，生气盎然；《苍兰小景》，用湿笔水色画花，枯笔焦墨画篮，对比之下，更显得花儿鲜嫩娇美。“扬州八怪”之一的李鱓曾说：“八大山人长于笔，而墨不及。石涛用墨最佳，笔次之。笔与墨合作，妙在用水。余长于用水，而用笔、用墨不及二公。”秋草老人集前贤用笔、用墨、用水之妙，又从西洋水彩画中借鉴用

色的特点，四美合一，相得益彰。从他的《春光懒因倚微风》、《园蔬》、《荔枝筐》（见18页）、《清流》等作品中，可以看到画家巧妙利用笔、墨、色、水，形成不同色阶所取得的微妙变化，奇趣横溢，浑厚华滋，大大丰富了中国画的表现能力。《满目青山夕照明》写叶剑英同志诗意，将山水作花卉配景，以朱砂画竹，又吸收西画素描手法，使朱墨竹叶组成明暗调子，天真自然，颇有新意。

(3) 画中有诗，画外有画。

王维的“画中有诗”，并非画上题诗，而是诗与画内面的结合，即构思、章法、形象、色彩的诗化，画上虽无题诗，却有诗的意境。老画家正是这样，所作《新花怒放》，通过描绘满山遍野繁花似锦的景象，使我们联想到文艺百花园欣欣向荣的局面。《鸣春》，烂漫的荷花与活跃的小鸟配以山石，虽取其一枝与一角，却以少胜多，犹如苏轼所说：“谁言一点红，解寄无边春。”《荷塘双鳞》，以水墨画荷花，亭亭玉立，以深色写鱼儿，自由游泳，一派安定和平的气氛，观者若身临其境。

秋草先生为人正直诚实，热爱祖国和人民，他认为作画要于人民有益处，使人民在美的享受中对时代有所了解，从而提高思想认识。他把光和热贡献给祖国，其感情也倾注在他的所有作品中，所谓见其人如见其画，见其画如见其人。老画家看到全国的孩子们迫切需要课外精神食粮，为关怀他们的健康成长，特地精心创作了一本水墨设色的低幼读物画册《小蝌蚪找妈妈》，把孩子们引进了五色缤纷的自然界，给了他们许多方面的知识启示和有益的教育，在幼小的心灵上种下了爱科学、学科学的种子。一九七八年，在联合国科教文亚洲文化中心，于日本举办的来自十七个国家参加的儿童图画读物插图比赛中荣获金奖，赢得了国际的赞誉。



陈佩秋的《鸳鸯图》

郑 重

陈佩秋的《鸳鸯图》(见17页)以强烈的艺术魅力,把人带进了一个新的境界。那点点枫叶,清澈的秋水,长着绿苔的石块上,蹲着一对鸳鸯,它们蓬松的羽毛,缩颈藏首,从细节描写的精微性和生动性,更感受到在沉静的环境中生命的活跃。看了这幅画,谁能不赞赏画家对生活感受的丰富,表现方法之细腻呢?

工笔花鸟在我国有着悠久的传统。它的用笔,既要求工整又要求灵活而不板。从《鸳鸯图》中可以看到:画的上部枫树的枝干和下部石头轮廓的勾勒,到画中两只鸳鸯的造型,所有的线条都是流动圆润,粗细随意,虚实相生,大有一波三折的妙趣。从这些灵动的线条中,表现出艺术辩证的均衡,生命的运动,力量的韵律和节奏都统一于一幅画之中。

艺术的力量总是蕴藏在鲜明的对比之中。陈佩秋用工笔细写,画了两只鸳鸯,而用没骨法画了枫叶,用水墨写意的笔致画了石头。在同一的画面上以把工笔细写为主,辅以水墨写意以及勾勒法、没骨法,说明了画家具有工写兼得的多方面的才能,而且使画家的情怀意趣得到充分的抒发。也正因为陈佩秋善于把工笔、写意及勾勒法、没骨法揉合在一起,各用其所长,把具体的情趣

陈佩秋用工笔细写,画了两只鸳鸯,而用没骨法画了枫叶,用水墨写意的笔致画了石头。在同一的画面上以把工笔细写为主,辅以水墨写意以及勾勒法、没骨法,说明了画家具有工写兼得的多方面的才能,而且使画家的情怀意趣得到充分的抒发。也正因为陈佩秋善于把工笔、写意及勾勒法、没骨法揉合在一起,各用其所长,把具体的情趣

(上接第3页)
上必须认真掌握的。设色对于花鸟画尤为重要。之佛先生认为,不仅着色要精粹,对于配色方法更应理解,虽说“设色妙者无定法”,“合色妙者无定方”,但色彩的运用确是极微妙的。同是青红黄绿,如果运用不当,就非常悬殊。除了过去人们常说的:设色要忌枯、忌火、忌俗、忌主辅不分、交错凌乱,忌深浅模糊、平淡无味,要艳而不失之俗,淡而不失之枯等等。之佛先生的作品就是运用这些方法和法则的极好范例。

之佛先生的《瑞雪兆丰年》(见17页),作于一九五六年。那年冬天适逢大雪纷飞,他由校归

与特点的景象交融在一起,把丰富的物趣和人意的细微联结在一起,看来既亲切,又往往感到是余味无穷,意在画外。

通常一提到“工笔”,人们总是要和“重彩”联系在一起。前人曾经说过“花之于牡丹芍药,禽之于鸾凤孔雀,必使之富贵”。这些“富贵”的表现当然在于发挥色彩的魅力。前人画鸳鸯何尝不是在色彩上下功夫呢?“桃花春水绿,水上鸳鸯浴”,“乘绿舫,过莲塘,棹歌惊起睡鸳鸯”,就是歌咏鸳鸯的诗词,也往往着力于描写色彩。正因为如此,所以无论是绘画诗词,有时就不免带有脂粉气。但陈佩秋的《鸳鸯图》,在色彩的运用上有着自己的创造。她画的枫叶不是红艳欲流,而是在淡墨上施以轻彩,下面的石头画得墨彩交融,湿润淋漓,两只鸳鸯色彩虽浓,但也脱尽火气形成一种清华静穆的风致,表现了那特殊的审美情趣。

工笔花鸟,如何做到工而不板,实中有虚,这是很值得探讨的。陈佩秋所作的《鸳鸯图》,就是善于注入强烈的生活气息与真实的感情,把工笔与写意,奔放与温静结合在一起,使整幅画形成了一种抒情风致。使观者看了,感到它不只是一张画,而且是一首抒情诗,是对大自然的一曲颂歌。

家,见到漫天飞舞的雪花,心情十分激动,一路兴冲冲的观赏着,不慎跌入路旁小沟中。他不顾疼痛,走进家门即展纸提笔,对一旁为他掸雪的夫人说:“我要画一张《雪兆丰年》。”他痴痴的对着窗外漫天大雪凝视了一会,就满怀激情的用木炭条轻轻的描出了一幅动人的景致,以他惯用的没骨和渍水法,画出了虬曲的青松,幽香的红梅,又以墨与白粉接染的方法描绘了三只形态生动、正在欢鸣的喜鹊。表现了玉簇银装的境界,秀俊明洁的气氛,并具有轻松愉快的节奏,给人以舒展、欢乐、优雅的感觉。这是他作品中的“急就章”之一,是对美好生活的一曲颂歌。



师心而不踵迹

——介绍花鸟画家张立辰

雪 涌

齐白石曾谆谆告诫自己的弟子“学我者生，似我者死”，潘天寿也教导学生“师古人之心而不踵古人之迹”。“南潘北齐”，如此灵犀一点，这岂不正是传统的精髓之一？在转益多师中，花鸟画家张立辰确立了为反映时代气息“师心而不踵迹”的艺术探索之路。几年来，他的创作日见成效，已初步形成了自己的艺术个性。他的写意画，感情充沛，面貌独特，气派大，节奏强，淋漓酣畅，笔墨浑成，有传统又绝非死守传统，转益多师又不因袭任何前辈画家，唯此之故，他不断受到前辈的鼓励和同道的好评。

他是怎样“师心而不踵迹”的呢？可以拿《雨后》（见本页插图）、《竹石》（见封底）为例，这两幅作品的题材都是竹子。而画兰竹本来是潘天寿先生教学生入门的基本功，借以帮助学生领会中国画的笔墨、造型规律和布局法则。张立辰则把表现切身感受与恢复基本功训练统一起来，以前者带动后者。在他的画中，理法是“师承有自”的，但感受是前所未有的。雨后的青竹，枝干挺劲，葳蕤淋漓，沐浴在动人的阳光之下。即或画法偶有小失，那强烈的充满生气的感受也仍然扑面而来。把墨竹画法和朱竹画法结合起来，在此特定的情境中尤觉恰到好处。从中可以看出他的师古人之心，也就是学习前人的传统理法表现新意的精神。

张立辰因为充分认识到这一点，诸如“师造化”与“得心源”的关系。所以即便画那些前人反复画过的题材，也能时出新意。《奇香不老》、《指墨葡萄》即其例。又比如，在“立意”与“笔墨”的关系中，中国画家最宝贵的经验之一是“本于立

意，归乎用笔”，意思是：从表达感受出发讲求笔墨形式，为更贴切地表达感受必须发展笔墨形式，好的笔墨形式往往使人忽略笔墨而毫无挂碍地感受到内容。李苦禅曾指出他和潘天寿“都为了表

雨
后

张
立
辰



现自己的感受不拘成法地探讨,尝试着多种笔墨技巧……,试用多种绘画工具,如指头、笋壳、棉絮等”,潘天寿又强调说:“不过求无笔墨痕”。张立辰在这一点上也深有所悟。他的《寿石图》,笔墨浑茫,泼墨、破墨、积墨相结合,层次丰富、暗部变化尤多,给人以吞吐云气之感,但如此的笔墨,全然是为了刻划饱经沧桑而生命力愈益顽强的寿石,为的是强烈抒发自己有动于衷的感受。他的扩大用水量,以浆矾洒纸,用特制长锋笔,时而指绘,时而盘皴,或泼墨,或水冲,无不是为了更极情尽致地抒发感受,在笔墨浑化无迹的效果中和观者交流情感。

张立辰的师古人之心还表现为:学习掌握前人进行艺术创造的特殊规律,根据自己的艺术个性旁收博取、融汇吸收。在多方师法中,“自探灵苗”。从他的近作《竹石》(见封底),《丝瓜》及《葫芦》中,不难概见大开大合、大起大落、大疏大密、大干大湿,已成为他的艺术特色。这当然筑基于师承潘天寿。潘先生极重对比的强烈,他说:“用墨要么枯一点,要么湿一点,不枯不湿就乏味”,“用色要么索性浓,要么索性淡”。可是立辰不光求对比,往往于对比强烈中注意渗透与转换,所以能有墨气淋漓之感,这当然是转益多师的结果。

在造型上,潘先生主张“化圆为瓢,奇中求平”,立辰则求奇正相生,寓方于圆,也许这是来源于吴茱之、诸乐三、李苦禅各家的影响。在意匠与激情上,我们更可以明显看到,他不象潘先生那样严于理法,倒有点任性使性。至于泼墨与倾色,也许还是取法于青藤老人略参张大千晚年的画法呢!如果从全面继承师学来看,他是有不足的,然而他的长处正是以师承为基础,从表现新意出发,循着自己的艺术个性,广泛吸收,包括向同辈画友的长处学习,因此几年之内便取得了十分可观的成绩。

中国画历史悠久,传统丰厚,画派繁多,名家林立,历来讲求“师承”。确实,没有老师指导,就无法入中国画之门,就难于深谙中国画的理法,然而,任何一个画家都会有自己的局限性,任何一个后学也都可能有自己终将形成的长处。唐代美术史论家张彦远就曾指出“各有师资,递相仿效,或自开户牖,或未及门墙”,其中“递相仿效,未及门墙”的教训以及“自开户牖”的经验都是值得我们记取的。有感于此,我对张立辰等一大批中年画家的努力是十分佩服的,他们的艺术尽管尚不十分完美,但我是寄予满怀希望的。

(上接第2页)

视线由近景引向画面左方的远景,而且这些曲线在意念上的无限外延,将突破画面左右的边线而大大地扩展观者心目中的视野。另外,这种尖利的棱角,这种刚直拗屈的线条,这种一上一下的反复运动,还给人一种严峻悲怆、曲折艰辛的感受……

当然,画面中这些效果的产生,不能完全凭借一些纯粹抽象的形式要素。事实上,在审美过程中,形式的抽象性总是与相应内容的具象性紧密地结合在一起的,物质对象的客观性总是与主体联想想的主观性统一在一起的。抽象性是对象本质的概括和提炼,具象性是联想和想象的诱导,两者既是不可分割又是相得益彰的。但是,在研究或实践过程中,有侧重地探讨和运用作品中这抽象因素的规律是非常必要的。李唐的艺术成就之所以那么高,这恐怕也是其中一个重要的因

素。从他的许多作品以及前人品评中看到,他不但注重刻划客观事物的外部形体和内在生命,如《秋江潮汐图》中“潮浪如山,舟楫浮沉,使观者神情震骇”,《牧牛图》中“水牛欲右行而牧童欲牵左,两面努力相持,使观者亦自费力”,而且也非常注重在形式、技法方面的探索和创新,如线条的化繁为简,运用“大斧劈”,所谓“皴法有抹断,而无皴纹”,画水“不用鱼鳞纹,而有盘涡动荡之势”,这种往“高简”,“简古”提炼的结果,首先就是更加强了作品的形式感。所以,当我们观赏《采薇图》或画家其他作品的时候,不但为其生动地再现的故事、人物或其他生活景象所感动并从中受到教益,而且也从整个作品的形式感中得到一种能在心灵深处激起可以意会而难以言传的感奋!作者独特的风格,不但在当时产生深远影响,不愧为画史上开一代新风之巨匠,而且他的创新精神和艺术成就对今天的创作实践也是一个重要的启迪。



寫將渾厚華滋意

——介绍青年篆刻家童衍方

潘 德 熙

近几年来,在上海的青年篆刻家中,童衍方是很受人们注意的。他的作品以拙朴、苍劲、浑厚见长,颇能得吴昌硕的神韵。我认识衍方,已有十多年了。第一次见面是在上海书法篆刻研究会举办的一次展览会场上。在这以前,我就听叶潞渊先生谈到过他,说他的印章很有灵气。所以在参观时,我特地找到了他的作品,细细地品味了一番。那时候,他的作品还没有现在这样老辣,但可以看出,无论在篆法、刀法各方面,都已有一定的功力,尤其是在章法上能寓巧于拙,每一方都是化了一番心思的。正象潞渊先生所评的那样,“很有灵气”。

他学篆刻,开始是受单位里一位同事的影响,那位同事藏有印谱很多,他就一部一部地借来临摹研究,其中特别是吴昌硕的作品,他最为喜欢,临习得最多。后来他认识了来楚生先生,来先生对他的印章,也很赞许,并悉心给予指点和教导。

来先生告诉他,要学好篆刻,光是埋头刻印章是不行的,篆刻要有书法作为基础,如果篆字写不好,印章怎么能刻好呢?于是他在刻印以外,还努力钻研书法。他学篆书以石鼓文为临习的重点,并且参考吴昌硕和来楚生的临本,而隶书以汉简为范本。因为汉简是汉人墨迹,顿挫使转,较石刻为清楚,而且布白萧疏自然,在篆刻的章法上也可以有所借鉴。

这几年,他的书法和篆刻作品,经常在国内外的展览会或报刊上展出和发表。例如今年日本

的《新书鉴》杂志上发表了他一方“百二匋瓷砚斋”朱文印(见21页),这方印章是他为日本篆刻家梅舒适先生刻的,梅先生对他印章的评价是:“刀法辛辣,颇具‘初生之犊不畏虎’之勇”。又如近年来曾在上海和大坂书法篆刻展览会上展览过的“写将浑厚华滋意”(见本页题头)白文印,此印用刀钝拙,气味浑厚,在篆法上参了一点《吴天发神谶碑》的意味,更显得笔势雄强,于平实中得灵动之致。“厉精图治”(见21页)白文印,也是他近年所刻的一方精品,此印线条较前述一印为细,然而结实、圆浑,富有变化,神似吴昌硕中年精力弥满时的风韵;在章法上也颇具匠心,四字中,前三字笔画较多,为了使左右两行留红的地方协调平衡,他把“厉”字左侧的长撇有意收短,还把“万”部有意拉长,使字的下部有较多的空处,同时在字右侧,留一条较宽的边,这样不仅使左右两侧的留红,取得平衡,也使两侧的边线有了变化。又如“君匋”(见21页)长方朱文印,两个字笔画都不多,而且基本上左右对称,处理得不好,就易平板。这方印巧妙地运用汉砖文的手法,在线条的粗细和边线上加以精心设计,刻得有笔有墨,极有趣味。从这些地方,都可以看出他在刻印时是很会动脑筋的。

衍方在书法、绘画、篆刻理论等各方面,都很下功夫,例如他写的古隶,苍劲浑厚,很见功力;画泼墨花卉,用笔含蓄,格调很高。有了多方面的修养,我看他的篆刻艺术,还会有更大的提高。

戴 卫

一九四三年生,四川成都市人。自幼酷爱绘画艺术。一九六四年于四川美术学院附中毕业后自愿申请去四川彝族自治区插队落户,六年有余。一九七一年调四川西昌地区文化局从事专业创作。一九七九年调四川人民出版社做编辑工作,现任四川少年儿童出版社美术编辑室副主任。

因工作之需,曾为茅盾、巴金、老舍、曹禺、李劫人等著名作家的作品作过插图和封面设计。其中《二马》、《归来的歌》、《结婚》、《李瑛诗选》等获全国书籍装帧优秀作品奖,并载入《中国出版年鉴》。

在编辑工作之余,特别有兴趣从事中国画创作。近年来,作品有《老木苏的劳作》、《参加婚礼的人们》、《李逵探母》、《阿Q画押》等参加北京中国画研究院展出,有的为该院收藏。



“无声”的探索

——戴卫的“诗意人物画”

李行百

“画为无声诗，诗为有声画”。“诗情画意”相得益彰，展示出中国绘画的独特丰采。

近年来，戴卫同志以饱满的情怀，精巧的构思，创作了许多别饶意趣取材于诗的“诗意人物画”。

他画杜诗《石壕吏》（见22页）颇有独到之处。此图不从正面描绘酷吏捉人的情节、场面，而是着重刻划孤零零、凄惶惶，含悲酸、茹苦辛的老翁，伫立于残破环境而无可奈何的形象。调子黯然、惨淡，生动地再现出石壕村的劫后情景，揭示了当时的离乱以及广大人民的疾苦。从而激起欣赏者共鸣、联想。相当成功地体现出原诗的意境。

对于“诗意画”的创作，根据原诗，但又不拘泥于原诗。因而画家可按个人的理解、感受进行“再创造”。戴卫画人物的基础很扎实，造型准确、寓巧于拙，笔酣墨饱挥写独到的感受。这在他的“语不惊人死不休”；“新松恨不高千尺，恶竹应须斩万竿”及其他佳构中皆可窥其一斑。

语
不
惊
人
死
不
休

戴
卫

更
正



《山水画源
流述略》附
图一作者应
是夏珪，附
图二作者应
是马远；《碑
的概况与碑
帖之分》一
文，37页末
应添（下转
第16页）

第四期

竹荫鸣秋



——介绍王之海的花鸟画

梅 砚

王之海的画并没有什么惊人的构图，如火如荼的场面，雄深阔大的境界。而都是平平淡淡的，一角小景，一丛藤蔓或是几笔草叶（见23页和本页插图），上面赫然在目的是一只振羽欲动的草虫。这情景，令人想起春之蓬勃，或秋之丰实。仿佛也有虫声从画中来，那感觉，空灵极了。又如一块玲珑的山石突起，上面立着两只似鸣若啄的小鹌鹑，山石外是大片的竹叶，烘着赏心悦目的花青色，更觉得静谧之极。再看王个簃先生给他的题款，称他“别饶新意”，而题画名为“竹荫鸣秋”（见23页），拈出一个“鸣”字，真治人意。由此也可悟到为什么一般花鸟画需有花又有鸟，有声又有色，为什么又应将禽鸟呀，草虫呀置于最醒目的位置上。而王之海是领悟到这一点，又下过一番苦心的。



王之海并不属于那种才华外溢的画家，但他执着，有真情，不苟随。他学画虽不是很晚，但在动乱岁月中到处打杂，也几乎不画国画。因此近几年他更为刻苦，业余时挥写到夜深人静，而潜心于他的花鸟草虫之中。他能在艺术上作一些尝试，且每喜一一突破，如某一时期集中画某一种花、某一种鸟，或集中揣摩写意画某种技法之沿革。如画鹌鹑，他从画家们并不多画的小生命中得到了新的艺术感受和乐趣。

王之海从美术学院毕业以后，却并未跟着某家亦步亦趋。他深知艺术贵有自己的个性，“随人作计终后人，自成一家始逼真”（黄山谷）。他从中国画史上的大师作品中汲取艺术力量，尤喜八大、石涛，近代的虚谷、齐白石的作品。只有从生活出发，远溯中国画的优良传统，而与现实的有影响的画风拉开距离，才有利于建立个人的风格。一学画就注意及此，所以之海就较为容易摆脱某一地域流行画风的束缚，而能独立地作新的探索。

读王之海的画，我从他画中感受到他的艺术个性和美的情趣。“可贵者胆”，可贵在于画中有“我”。他的画虽然仍在发展过程中，但他的艺术见解和方向，我以为是首先值得赞赏的。

上海墨厂

该厂前身为徽歙曹素功墨庄，创办于明代万历年间，至今已有四百年历史，产品远销海内外，在国际博览会上曾获金质奖章及奖状。在国内曾两次荣获国家银质奖。

上海墨厂生产高级油烟书画墨，系用优质原料精制而成，其中配有天然麝香，金箔及其他名贵的中药香料，香味清雅，墨色黝润，入纸不晕，万载存真，实为文房四宝中之珍品。

谈谈书法临摹

华清波

学习书法，应该从练习大字楷书入手，除了需要知道结构、执笔、运笔的方法以外，就是要重视怎样去临摹碑帖了。临与摹是学书过程中两种不同的方法。

宋代黄伯思在《东观余记》里对临摹二字的意义说

得很明白，“世人多不晓临摹之别，临谓以纸在古帖旁观其形势而学之，若临渊之临，故谓之临。摹谓以薄纸复古帖之上，随其细大而搨之，若摹画之摹，故谓之摹。临之与摹，二者迥殊，不可乱也。”董其昌在所著《容台集》中曾提到“米襄阳小时不能自成一家，专事摹帖，人谓之集古字”。但是后来米芾通过对晋唐书家各种墨迹的刻意临摹，心领神会，时间长久了，不仅对临摹的墨迹写得形似，而且达到神似，最后食古而化，创造出自己风格的字体来，成为宋代四大书家之一。

清末康有为也主张学习书法宜先摹帖，他说：“学书必先摹仿，不得古人形质，无自得其性情也。”清代书法家包世臣更想出一个摹临兼施的方法，即先摹好一张字，然后再把这张字衬在一张白纸的下面，一边看着帖临，一边又可以照下面的字样映着写，这样既得到了笔形，又学到了精神。

现在练字时用的大楷簿，大都印着“九宫格”或“米字格”的红格子，有了这种格子，容易掌握字的结构特点，使一点一画安排得宜，对初学来讲，是可以起着一定的帮助作用。

还有人认为，学习书法，除了临摹以外，同时还要配合多看，就能收事半功倍之效。因为临帖和抄书不同，要注意它的用笔和结构。因此，在临写之前，必须先对所临的帖多看，细心揣摩，悟得其运笔及结体之法，下笔自然可以得心应手。宋代有名书法家黄山谷和书法理论家姜白石二人，都认为在临摹之时，应该多看。黄山谷说：“古人学书，不尽临摹。张古人书于壁间，观之入神，则下笔时随人意。学字既成，且养于胸中，无俗气，然后可以作人为楷式，凡作字须熟观魏晋人书，会之于心，自得古人笔法也。”姜白石在他所著的《续书谱》里说：“初学书不得不摹，亦以节度其手，易于成就。皆须是古人名笔，置之几案，悬之座右，朝夕谛观，思其用笔之理，然后可以临摹。”元代赵孟頫也曾这样说过：“学书在玩味古人法帖，悉知其用笔之意。”姚凤生说得更好：“学者临帖，不如先看帖，看平卧之帖，不如看直倚之帖，观久已审，则字之结构、构造、笔画、筋脉，无一不在脑海中，纸上未写此字，脑中早已有此印象，学者苟能如是，则字无不佳也。否则临帖时，看一笔写一笔，看一字写一字，则必不成书，即或死下功夫，临至十分工妙，不过呆板刻画，仅得其外貌而已。”

现代书法家沈尹默先生对看和手脑并用的重要性，也曾这样说过：“学习书法，最好在临摹碑帖之前，先仔细对这本碑帖的一点一画，多看几遍，然后开始对着它下笔临写，起初只要注意每一笔一画的起讫，每笔都有其体会，都有几分相象了，就可注意到它的配搭。开始的时候，或许会感到有些困难，但是过了一个‘心摹手追’手脑并用的时期，便能渐渐地和帖相接近了，再过了几时，便会把前代书法家的笔势、笔意和自己的脑和手动作不知不觉地融合起来，即使离开了帖，独立写字，也会有几分类似处，因为已经能够活用它的笔势和笔意了。”

上面这些书法家的经验之谈，对摹、临、看结合起来的重要性，说得是很透彻的。如果能够按照这些方法，再加上注意执笔和运笔的方法，并选择一种对自己有兴趣的碑帖勤学苦练地去学习，就可以得到很好的效果。临摹碑帖，是学习书法的一个过程，在临摹时，一定要学习碑帖上的笔法和结构，切不可随便把自己的意图放进去。这样才能把范本中的一些特点吸收过来，为我今后所用，否则帖是帖、我是我，是学不到什么东西的。当然，把帖临象，还不过是学书中的一个过程，并不是最终目的。要在书法上有所成就，同时还得经常对历代名家书法仔细研究，广收博采，来丰富自己，为以后发挥艺术创造性打好基础，“始欲无我，终欲有我”，在这基础上创造出自己的面目来。当然，以无我到有我，必须花去不少岁月的辛勤学习，但是只要有毅力，有恒心，相信一定可以得到良好的预期效果。

篆书是篆刻的基础

茗 屋

篆刻是以篆书刻于印石等材料上，熔书法、绘画、雕刻于一炉的传统艺术。它注重书法，讲究文字的书写美，与一般专为实用而不讲究书法的印章存在着明显的区别。

篆刻入门书一般都把篆法奉为刻印的第一要素。《篆刻入门》(孔云白著)说：历来印章，以篆为宗，故治印者必先识篆，未识篆而欲语印，何异盲人语色……说得很有道理。

不过，印章中的篆书不但要求写得精美，而且要求正确。因此在临摹篆书字帖的同时，应该阅读《说文解字》之类的工具书。

《说文解字》是东汉许慎编著的我国第一部系统地分析字形和考究字源的字典，虽然它也存在一些舛错，但仍然不失是研究篆字的主要著作。它对所收的篆字，先解说字义，再分析形体构造，注明读音。它以“象形、指事、会意、形声、假借、转注”这六条造字原则(即古人所说的“六书”)来分析字的形义。一般说来，这部字典是比较严肃因而可以作根据的。

篆书毕竟是古代的通行文字，现在大家比较陌生。想当然地将楷字的笔画转化为篆字，有时就很不妥，电视剧《红楼梦》的片头将“蓊”写作“蓊”，就犯了这一个毛病。所以要多读《说文解字》，并再读一些其他的文字学书

籍，提高自己的文字修养。

关于篆刻所需的小篆字典，除了《说文解字》以外，上海古籍书店版《汉印分韵合编》、文物出版社出版的《汉印文字征》以及查找古玺文字的《古玺文编》等，都是很有价值的工具书。

市面上还经常能看到一本叫《六书通》的字典，初学者往往购而宗之。其实此书所收的篆字大多为杜撰无根据的错字，极不宜初学篆刻者使用。

当然，一方印章中的篆字除了要求正确这一点以外，书写得优美就显得更为重要。其实，经常刻错字的人无非是懒惰而已，因为一般的篆字，查查字典便可解决。因此，写得正确这一点是有可能而且也是应该做到的。唯有写得优美这一点，倒不是一蹴而就的。

让我们阅读一下吴让之、吴昌硕、黄牧甫、齐白石四家的印章和他们的法书，看一看书法和印章之间的关系。(齐白石书法在封2)

吴让之 篆刻



吴让之 篆书



吴昌硕 篆刻



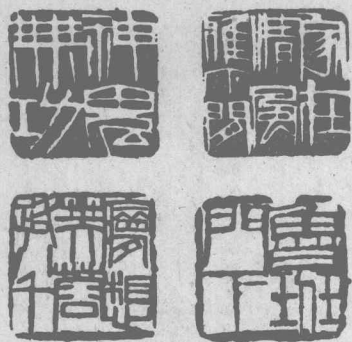
吴昌硕 篆书



黄牧甫 篆刻

黄牧甫 篆书





齐白石 篆刻

经过对比，不难发现，书法是篆刻的精髓，二者之间的关系是密切的。所以任何一位篆刻家都必须是一位书法家。明清各家，都是如此。

学习篆刻，要同时练习篆书的书写。似不必先学书法，成为书法家，再去从事篆刻。当然，书法与篆刻的关系，诚如成语所谓“水涨船高”。

篆书的字帖虽然没有隶书、楷书那样繁多，但是风格不同的资料还是不少。选择哪种先学呢？

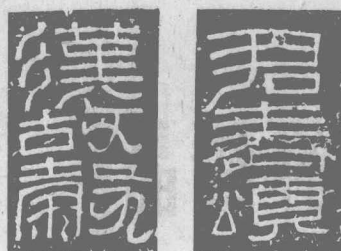
这应该视不同情况而定。

如果是宗古铭印的，可先临摹铜器拓片等资料：

铜器拓片



宗秦汉印的，可先临摹秦碑、秦诏版、汉碑篆额等资料：



汉碑额



秦诏版

秦碑

宗清代各家的，可先临摹该家的法书。

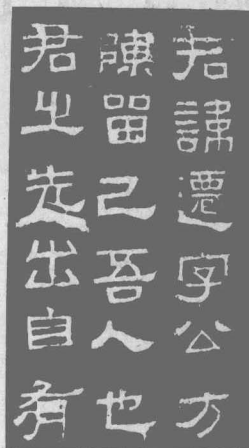
当然，要刻好印章，应该是在对各种篆书都具有相当理解的基础之上。因此，光书写一种是远远不够的。如学习吴昌硕的印章，不但要临摹他的篆书，还应该研究源泉，临摹石鼓文以及汉碑篆额甚至秦碑等资料。

石鼓文



可以这样说，篆书研究心得的深浅直接影响到篆刻水平的高低。而且，如果对其他书体也作过深入的研究，则对篆刻水平的提高，也有着很多好处。

比如汉代通行的隶书和汉代的印章文字，就存在着内在的联系。



汉 张迁碑



汉印

篆刻艺术是比较复杂的。在重视篆法的同时，也不应忽视章法和刀法。现在的问题是，往往有很多篆刻的学习者对篆字的训练不够重视，因而常常出现错字，或者是把字典上的文字机械地照抄，缺乏书写美，如赵之谦所批评过的——“古人有笔尤有墨，今人但有刀与石”。这样的作品是没有生命力的。

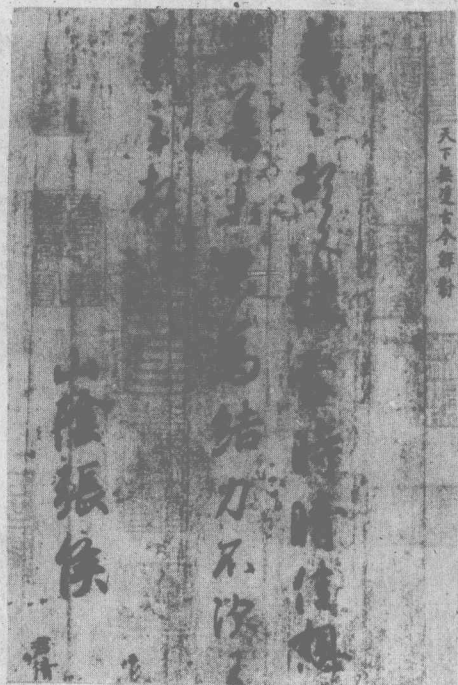
篆法、章法、刀法是篆刻的三个要素，机械地划分一、二、三是不妥的，应该视作有机地联系着的要素。不过，因为篆字的书写是面临的第一关，所以要把这一要素提到相应的高度。



绝技与心灵的结晶

——王羲之《快雪时晴帖》欣赏

王 壮 弘



王羲之 快雪时晴帖

提起王羲之，作为一个中国人，谁都会感到强烈的民族自豪感。他是中华文化史上的一颗明星，被誉为书坛上的“书圣”。

王羲之，字逸少，出生在一千六百多年前东晋时期的一个仕宦家庭。他的祖籍是琅琊临沂（今属山东省），后迁居会稽山阴（今浙江绍兴）。因曾做过右军将军会稽内史的官，所以人们也称他为王右军。他学问很好，为人豁达而不拘谨，擅长写各种字体，很有造诣。据说最早教他写字的是一个名叫卫铄的女书法家。但经过长期刻苦努力，他的成就大大超过了老师。特别是晚年的作品尤为精炼，达到了炉火纯青的地步：划如铁、钩如银，结体巧妙，气势雄强；后人赞之为“龙跳天门，虎卧凤阙”。

王羲之的墨迹（唐摹本）保存到今天的有《姨母》、《寒切》、《二谢》、《丧乱》、《孔侍中》、《奉橘》、《远宦》、《初月》、《行穰》、《快雪时晴》、《兰亭叙》、《上虞》等帖，除《兰亭叙》外，其中要数《快雪时晴帖》最为著名和为人们所熟知了。

《快雪时晴帖》（见本页插图）是一纸高七寸一分，阔四寸六分的简短书信。全帖共四行廿八字：“羲之顿首。快雪时晴，佳想安善，未果为结。力不次。王羲之顿首。山阴张侯。”内容是写作者大雪初晴时的愉快心情，以及对亲人的问候。或因受信人官职卑小，故“山阴张侯”四个字不写在左上而写在右下角。此帖上留有累累的印记和前后许多跋言、赞语，说明它曾经过历代帝王、名家的鉴赏珍藏。跋言中，以赵孟頫的题跋最为难得。赵氏是奉敕作跋的，他说：“东晋至今近千年，书迹流传至今者绝不可得。《快雪时晴帖》晋王羲之书，历代宝藏者也，刻本有之，今乃得见真迹，臣不胜欣幸之至。”此外要数清乾隆帝弘历的题字最多。他一看再看，一题再题，前前后后总共题了七十多处，并在帖前写了“天下无双，古今鲜对”八个小字，“神乎技矣”四个大字，真可说推崇备至了。他还将此帖和另外二件墨迹作为三件希有的宝贝，特地辟了一个“三希堂”加以贮藏，并为之刻了著名的《三希堂法帖》。

那么《快雪时晴帖》究竟好在什么地方呢？下面我们不妨就这个问题作一些粗浅的分析和欣赏吧。

（下转第16页）

从《颜勤礼碑》看颜字书法的特征



贾 恩 国 孙 莹

颜真卿(709—785)的书法艺术博大精深,学者如能得其精髓,不仅可在笔法形貌上受益,还可因此上追篆籀,及至二王,熔冶隶楷,从而形成自己的书风。如明代的李东阳,清代的刘墉、翁同龢、何绍基等人就是如此。

颜字在字形上给人以气势开阔,端严中正的感觉。以《颜勤礼碑》为例,如“明”、“仁”、“顺”等字端正安详,雄强遒劲;字形成长方体,结构宽绰,用笔横轻竖重,使得每个字都具有厚度,以正面形象示人,有庄重正大的气度,给人以浮雕之感。

颜字给人的另一个感觉是平整中求险峻。从神韵上看古朴庄严,苍劲有力。从结构上看古朴即平整之态,苍劲即险峻之意。如:“梁”、“帝”等字,写的形状较为平整,左右基本对称,结构上密下疏,使笔方圆兼用。而在平整中又有险峻之感。如“殷”字,“月”的撇长出,上短撇移位,下边横左出头,这就不是“月”的一般写法了。右边“殳”写成上密而有变化,特别是一捺笔画长上抒下展,也不是一般“殳”的写法。从而构成了平整中求险峻。所以,颜字不从左低右高欹侧取媚,而从平整稳重似拙反奇取胜。

颜字给人最明显的感觉是左右带竖画的字,略带圆弧相向而外引,如“门、南、国”等字。造成字心回抱之势,犹如古代兵器弓弩一样,其间包含了巨大的弹力,使得笔画更富有内在力量,再加上用笔掺有篆隶法,结构更加浑厚了。

上面所说,是颜字与其他各家不同的地方,也正是我们值得注意学习之处。下面再就《颜勤礼碑》的笔画作一点具体分析。《颜勤礼碑》作于大历十四年(779年)为颜真卿晚年精作,可以代表颜字的独具风格。

(1) 点画:

颜字的点画苍劲有力,并合篆隶味,用笔方圆相兼,变化较多。且稳而不浮,迟而不滞。颜字的点是有风格的,虽然笔在点画中活动面积有限,但写出的点是大气,沉着,有力而又活泼的。“宦”字盖的上点,多用方头,沉着有力。如“宝、守”等。宝字盖的右一点,三点水的下一点特征较为显著。好似柳字的笔画,但锋芒棱角不求显著,而是表现出沉着、得势。颜字的三连点、四连点不易掌握,如“绵、马”等字。这些点写得既灵活又有力,绝不轻浮带过。点的写法不一而足,或掺用挑、撇,或用篆隶笔法,形状或方或圆,各尽其态。

(2) 横画:

颜字的横画一般都较细,起笔方整,收笔有力。长画起笔较重,中间稍细,并向上凸出,收笔右下作围。如“下、上、真”,虽然这些横画较细,含有耸肩状的斜势,但还是给人以平稳的感觉。短横相对来说,较为平直,左边“扌”傍的上横一般短粗,为了右让,横端稍尖,不顿笔。如“扬、授”等字。方框里的横画,写得较细,如“书、自”末尾一般不大顿笔,收笔有力。字框中与竖画相交的小横画,如“曹、军”