

Painting style

畫風

2012 · 卷23, 四川出版集团 四川美术出版社
策划 李咏玫 主编 怀一 执行主编 马龙

观山——李咏玫
观山——李咏玫
观山——李咏玫
观山——李咏玫
观山——李咏玫
观山——李咏玫
观山——李咏玫
观山——李咏玫
观山——李咏玫
观山——李咏玫



Painting style

2012 · 卷 23, 四川出版集团 四川美术出版社
策划 李咏玫 主编 怀一 执行主编 马龙

畫風

图书在版编目 (C I P) 数据

画风. 2012. 卷23 / 怀一编. — 成都 : 四川美术出版社, 2012.7
ISBN 978-7-5410-5033-6

I. ①画… II. ①怀… III. ①美术—中国—丛刊
IV. ①J12-55

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第156745号

画风 2012 · 卷23,
HUA FENG 2012 · JUAN23,
怀一/编

出品人 马晓峰
策 划 李咏玫
主 编 怀 一
执行主编 马 龙
特约组稿 子 游

责任编辑 李咏玫
装帧设计 二月书坊
责任校对 聂坚源
图文制作 杨正敏 马志磊

出版发行 四川出版集团 四川美术出版社
地 址 成都市三洞桥路12号 邮政编码: 610031
经 销 新华书店
印 刷 北京市雅迪彩色印刷有限公司
成品尺寸 260mm × 210mm
印 张 15
图 片 220幅
字 数 200千
版 次 2012年7月第1版
印 次 2012年7月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5410-5033-6
定 价 46.00元



〔五代〕刘道士 湖山清晓图（局部） 绢本设色

畫風 目次

【画风·观点 ATTITUDE】

画苑拾零

吴冠南

杨建国

王祥夫

武艺

吕三

陆虹

蒙中

九

十

十二

十四

十六

十八

二十

【画风·析源 SOURCE】

诗画一律

宋画的诗意

——兼谈苏轼“画中有诗”主张

郎绍君

诗与画

樊波

二十四

三十五



【画风·视觉 VISION】

禅风入画

北鱼

四十

【画风·风月 SEASON】

竹刻文心

竹刻艺术的起源

陶继明

《竹刻小言》选录

金西厓

中国文人竹刻艺术

施远

一一二

一三〇

一三八

【画风·品味 TASTE】

堂皇气象

周亚鸣

花开幻境

姚媛

笔墨生涯

江云祥

山川美意

雨石

一六二

一八二

一九八

二〇八

【画风·经典 CLASSICAL】

《竹人录》选录

金元钰

辛卯刻竹记

怀一

有感知竹

张泰中

拓竹漫记

李作港

一五〇

一五六

一五八

一五八

一五八

一五八

一五八



23⁷

PAINTING STYLE
INDEX

TWENTY-THREE 12

封面作品/[元] 黄公望 富春山居图 (局部)



只钓鲑鱼不钓名——吴镇和他的渔父图
薛珂

二二〇

【画风·清谈 BY-TALK】
八大山人的画押
王方宇

二二八

【画风·新画 THE NEW】
车前子画作

二三二

画有六长：所谓气骨古雅，神韵秀逸，使笔无痕，用墨精彩，布局变化，设色高华是也。六者一有未备，终不得为高手。

——〔清〕盛大士《溪山卧游录》





画风·观点

画苑拾零

ATTITUDE



法常
双猿图

吴冠南

1950年生于江苏宜兴，1962年步入画道，初学芥子园画谱后学吴昌硕、旁涉黄宾虹、齐白石。获2004中国艺术研究院、中国画研究院美术学术奖，“黄宾虹奖”、2004年南京传媒水墨画三年展“傅抱石奖”。现任职于江苏省国画院，江苏省国画院艺委会委员，国家一级美术师。



“参禅也并非一味平静。达摩祖师面壁参禅十年。我想他的内心怕也不会是十年一贯如一潭死水的吧？”

小时候信鬼，相信这世上一定有鬼。恶鬼会摄人心魄，然后自己便好去转世投胎。听了非常害怕，却又偏爱在黑灯瞎火时，支着耳朵听大人们讲鬼。长大了以后信佛，佛法无边，普渡众生。信佛不等于必须出家才行，我不是善男信女，也不是佛门的俗家弟子。我所谓的信佛，仅仅是偶尔会把在工作中的体悟与“禅机”相联系，用以印证自己实践的优劣而已。其实鬼也罢，佛也罢，全在自己心里。心中有佛便有佛，心中有鬼便有鬼。

佛门修行讲究默坐参禅，最厉害的是达摩祖师，面壁十年，静心参悟。参禅大约是苦海回头、心田耕耘的艰辛历程，在一切的矛盾节点上体悟真理与永恒，在平静和无声中体悟生命的本来与归去。于是中国文化、中国艺术……在禅的哲学理念中找到了理论与行为的支点。

在绘画一道中，通常人们会把简约，洁净，平和的画理解成含有“禅”意的画。但是如果仅仅以画面形式外表上来判定是否带有“禅”意，认识上就太过粗浅了。这犹如一个普通人，一旦穿上袈裟，双手合十我们就断定他是高僧，这样我们就很无知了。佛是心路的皈依，禅是心田的耕耘。而人们的行为从表面到内质的变化，仅用眼睛是看不清楚的。

《华严经》中有个善财童子，在他还没有成佛时，文殊菩萨就告诫他“要在世间觉”。善财童子后来成佛了，普贤菩萨又告诫他，依然要回到世间，“或一世界于一劫中修菩萨行，乃至不可说世界微尘等劫修菩萨行”。想想也是，若无苦海，何得回头？若无世间，何来觉悟？这一点于佛于艺乃至

于一切，个中道理是完全一致的。

我们通常把历史上的担当、八大山人等先贤们的画，视作带有禅意的画。从表面上看其实也没错。但我们同时又应该知道八大山人不仅有皈依佛门又跳出佛门的特殊经历，还有他作品中那平静之下隐掩着的愤慨与仇恨。由此可见，参禅也并非一味平静。达摩祖师面壁参禅十年，我想他的内心怕也不会是十年一贯如一潭死水的吧？

了了一“禅”字，纵有天生慧根，理解起来亦非一朝一夕之事。是谓道理无穷，佛法无边。中国佛教历史上有道吾宗智为了师兄的早早开悟，竟咬破了自己的手指；更有甚者是德诚禅师为了让他的弟子大彻大悟，竟舍弃自我沉船溺水而亡。咬破手指与自溺而亡是他们用自身的觉悟方式来达到启迪别人的目的。

人从一生来就入了世俗，一入了世俗心便生“障”。所以就有了修炼与觉悟。心“障”既生，眼“障”、行为“障”也随之相生。凡观事物，只近表象，观画只喜欢与照片相同的画，读书就喜欢读一读就明白的书。目下卡通流行，古今工笔走俏便是实证。

做个芸芸众生中的一员凡夫俗子，勤劳平安一生，也没啥不好，就是别不懂装懂、指指点点，妄加测评，不然就会贻笑大方，万一留下了笑柄绝对不合算。

觉悟是参禅的目的，而觉悟也是人生、艺术、一切行为的终极目标。



杨建国

《东方艺术·国画》杂志执行主编，收藏家，策展人。

“他用自己真诚的作品深深地打动、征服了别人，才会有很多的朋友到现在都还很怀念他，所以做人还是要做一个真诚的人。”

我在认识李老十之前就已经喜欢上他的作品了，大概是1989年，中央美院有一个“六人展”，有陈平、徐洪文等人。我当时只看到了这个展览的海报，从海报上看我就觉得李老十画得好。后来徐洪文又找我说他想和李老十做个展览，我马上就答应了。一般要做展览是要先看看作品的，就因为对李老十作品有一种印象。事实上当时“六人展”的展览我没看多具体的作品，只是看到了海报，李老十的作品就给我留下了深刻的印象。

后来我给老十和洪文做展览，他们要每人给我一张画。当时是我挑两张，然后他们给我任意一张。我当时挑了一张是老十的自画像，另外一张是雪荷。等展览结束了，老十就问我喜欢哪个，说我喜欢哪个就给我哪个。最后我说喜欢自画像，他就把自画像给我了。

当我一接触老十的时候，就觉得他的创作状态比较好。他画了一些比较现实主义的作品，就是“鬼打架”系列。他是在用钟馗、小鬼这些形象来表现现实生活当中活生生的人与人之间的关系。他是用这样的形式来揭露现实生活当中的一些问题。但是画这些东西会影响到人的情绪，我也曾经跟他说过这样的作品不要再画了，可以多画些荷花类的。当时叫残荷，其实就是荷花的一种生命的状态。李老十对荷花的描绘几乎利用了他绘画当中所有的能耐。构成的、用线的、用染的、彩墨的、水墨的，在我认识他之前，他的荷花已经

是这样的状态了。他大概是在去世的前一年多到两年的时间里完成了风格由偏制作的型态转变为传统的书写性的型态。可以说他走的时候是很自满，很骄傲地走的。在他走了以后有很多人说，就从当下的绘画状态看，如果以中国传统绘画标准来要求，老十应该是这一代人中的佼佼者。他的绘画从技术层面到文化底蕴，方方面面都很好，而且他做人也非常好。他的眼睛真是他心灵的窗户，从他的眼神中真的能够看出他在想什么。有一次我去见他，我说他满脸杀气，他说他刚跟老婆吵完架。

老十待人是非常真诚和友善的，他有很高的学养，跟他在一起是能够提高的。关于绘画的，或者是人与人交往的，很多事情都可以跟他交流。他的画风不单在当时，即使是现在看，也是非常特别的。老十的绘画毕竟是受过科班教育的，他在选择自己绘画品格的时候是非常高的。老十的有些画看似简单实际是非常深刻的，他的诗书画印都是非常好的，他的散文也是很好的。

老十的人格魅力非常好，他走的时候国内的美术圈子都很大的震动。当时追悼会的场景甚至比有些老先生走还要打动人。很多年轻的艺术大家伙都在抱头痛哭。老十是一个真诚的人，他用自己真诚的作品深深地打动、征服了别人，才会有很多的朋友到现在都还很怀念他，所以做人还是要做一个真诚的人。



[明] 文徵明 山水图卷（局部） 纸本墨笔 加拿大阿尔伯特大学博物馆



王祥夫

1958年生于山西省大同市，中国作家协会会员。
曾获第三届“鲁迅文学奖”。

“白石老人题草虫：“惜其无声”是自赞一语。白石老人题草虫：“草间偷活”，或亦是自况，却让人味其酸楚。”

近百年，或者简直可以从瘦金体的宋代一直说到现在，白石老人无疑是画草虫最好的画家之一。白石老人的魅力在于他的兼工带写，写意的花草蔬果与工笔的草虫，二者相对，笔墨情趣，相得益彰。那一年，我十八岁，对古都的北京还不十分熟悉，背着一个小挎包，一头的汗，好不容易找到了跨车胡同，是，很一般的那么一个四合院，是，很一般的那么一个小院门，门左墙上镶一块白石，上镌四字：白石故居。当时我的激动是想一下子就进去拜一拜，看看白石老人的画案或画案上应有的文具，但院里的人神情都十分的冷漠，现在想想，去跨车胡同拜访白石故居的人一定很多，住在这院里的人，想必应该是白石老人的后人，一年三百六十五天不知要受到多少进进出出的打扰，想清静亦不可得。就像我后来与天姥山的朋友丰富去黄宾虹老先生杭州栖霞的故居，院子里的人，想必也是黄宾虹老先生的后人，神情也是冷冷的，现在想想，可以理解，一家人过日子，未必非要穿金戴银，但“岁月静好”这四个字是一定要的。

北京的老四合院，一年四季，风霜雨露，花开花落，蝴蝶啊，蜻蜓啊，蚂蚱啊，知了啊，蚰蚰啊，该有多少的草虫可看，

北京的老胡同里到了夏天还会让人看到很多紫得吓人的扁豆，扁豆是紫的，但花却是红的，好看。还会看到凤仙，凤仙的好看在于它几乎的半透明，用北京话是“水灵”，所以才好看。白石老人画过不少这类东西。在北京，到了秋天还有老来红，开花红紫一如大鸡冠。这些东西老人都能看到。老人画草虫，喜题：“惜其无声”，或一片怜爱之心地题“草间偷活”。白石老人所画草虫多多，连臭虫和蜚螂都画。老人曾画一《蜚螂蜜蜂图》，上边题曰：“予老年想推车亦不可得。”蜚螂滚动粪球和老汉推车相去太远，一个头朝前，一个要头朝后。所以有人说白石老人这是在与世人打隐语。此画虽无明确年款，但就书法风格和画风而言当是老人八十岁后的作品。八十岁的老人是不宜再“推车”或“挑担”，怎么说呢，或去“拔葱”。

白石老人看大风堂主画知了，知了头朝下，便对大风堂堂主说，知了无论落在哪里头都是一定要朝上。而白石老人自己画知了也常常头朝下。白石老人画蝗虫，大多头朝左，为其手顺。老人画虾，鲜有头朝右的，大多头朝左，也是为了手顺。鱼也这样，大多都一顺儿朝左边去，有头朝右的，但很少。小时学画，朱可梅先生一边笑一边对我说这些事，说多画一些



齐白石 草虫册页之十 13.5cm×18.5cm 纸本设色 1924

头朝右的，不要到老养成毛病改不了。四十年过去，现在画册子，不才笔下草虫大多头也朝左，朝右居然手亦不顺。朱可梅先生教予画草虫，每每以一字论之，画蝼蛄气要往下“沉”，画蚂蚱其气要往上“扬”，画蚰蚰要取一个“冲”字，画蜻蜓要“抖”，画蝴蝶要“飘”。亦是对白石老人草虫最好的总结。

白石老人的画是越简单越好看，草虫册子便如此。白石老人画一青花水盂，盂里一小水虫，在游动。白石老人画蜘蛛，是画肚皮那边，交错的几笔，只画蜘蛛的腿，收起来的腿，只几条线，就是蜘蛛，不用说明。白石老人画草虫得其神。工笔草虫太工便死，爪甲须眉笔笔俱到，神气往往会一点全无。白石老人之工虫，虽工却有写意的味道，老人善用加减法，虽是工笔，但该加则加，该减则减，虾子腿多，老人只画几笔，俞见神采。老人画蟋蟀，画苍蝇，虽小却神气开张，像是马上就要弹跳起来。老人画蚂蚱，前边四条小腿上的小刺全部减掉，是更加好看，而画灶马蟋，却把腿上的毛刺夸张出来，是俞见神采，这便是艺术。说到小小的草虫，白石老人像是特别看重自己笔下的蜜蜂，白石老人一生曾多次自定笔单，1920所定笔单是这样：“花卉加虫鸟，每一只加十元，藤萝加蜜蜂，每只加二十元，减价者，亏人利己，余不乐见，庚申正月除十日。”这蜜蜂，当然是飞的那种，近看，是浓浓淡淡一团，远看，嚯，一只蜜蜂正飞过来。

白石老人题草虫：“惜其无声”是自赞一语。

白石老人题草虫：“草间偷活”，或亦是自况，却让人味其酸楚。



武艺

1966年生于吉林省长春市。1989年毕业于中央美术学院国画系，获学士学位。1993年毕业于中央美术学院国画系，获硕士学位。现为中央美术学院壁画系副教授。

“ 我们常常习惯于在经典中感受着养分，但戈雅和铁斋却给我带来了许多“未知”。这是一种十分异样的感觉，就像每次读铁斋的画，第一眼是笔墨，再看不是笔墨了。 ”

车到新桥，下站是有乐町，车没停而是到了东京。东京车站的站台都被车挡住，应该有十几个站台。我又上了山手线回有乐町的车，车开出东京站时，看见有几个站台上的钢架生着棕色的铁锈。从有乐町站出来直行三四分钟，就是出光美术馆。美术馆在一座灰色的写字楼的九层，有三个面积差不多的展厅。每个展厅将近1000平米，展览是铁斋和另外三个水墨画家的作品。铁斋的画只有三张竖条，是在出口的位置，喜欢铁斋画的人会站好半天，不喜欢的则一走而过。

铁斋的画我是第三次看原作。第一次是1986年在他北京中国美术馆的回顾展上；第二次是2002年在巴黎的亚洲艺术馆内。他是这么些年，我常常想起的一个人。在这个展览里，他的画倒是像中国人画的，在中国看他的画像是日本的。看铁斋的画是需要看原作的，不需要多，一两件足矣。展览策展人是明白这个道理的，所以只有铁斋的三张画。他的笔墨苍润，也有些与我们不同，“不太正经”的味道，但大体是和中国有关的，包括整体上的笔墨趣味、画的题材、书法的感觉，这是我第一次很认真地看铁斋的字。

1985年是他诞辰150周年，在日本有着很隆重的纪念活动。1986年在中国美术馆的展览等于是1985年在日本的纪念展拿到中国展。那时我是真的看不懂，觉得乱画，太糙，记得当时国画系的研究生周俊说铁斋的画好，然后就是无意间留着的一张铁斋展览会的折叠的小简介，里面有三四张画、铁

斋的照片以及他的生辰年月，这个小简介一直陪我到现在，想来也有20多年了。上面的画印得很小，有时越小、越虚反而越愿意往里看。后来偶尔在国内美术杂志上，见过有介绍他的文字和画。在巴黎的亚洲美术馆见铁斋的画有些意外，那时的兴趣都在对西方的绘画上，不过他的画在巴黎还是显得别有神采。现在想来在巴黎的半年我对两个人的印象深刻，一个是戈雅，另一个是铁斋。对戈雅的记忆相当具体，具体到笔触、用笔的快慢，以及对背景的极薄的处理，我现在想起戈雅的画都是没有干的感觉。对铁斋的记忆没有具体的哪张画，只是觉得在巴黎见到和以前以及现在的感觉联系在一起，成了一个永恒的记忆。其实我对记忆常常是充满理想化的，包括对戈雅和铁斋。在巴黎的时候有毕加索和马蒂斯的比较展，其实戈雅和铁斋是可以办比较展的，不过现在在我这块儿办过了。

我们常常习惯于在经典中感受着养分，但戈雅和铁斋却给我带来了许多“未知”。这是一种十分异样的感觉，就像每次读铁斋的画，第一眼是笔墨，再看不是笔墨了。戈雅的艺术再精彩，但我在形容他时，是如何摆脱不了物质的，但铁斋不同，今天看铁斋的画，喜欢近看看，又喜欢站在远处看看，这时巴黎的记忆又清晰了一些，当时觉得铁斋的画有点碎，现在看又觉得不碎，其实这就是读画的好玩之处。在远处看铁斋画的感觉和离远看戈雅的感觉有点接近。近观戈雅的画

时笔触的写意打动着我，离远看却还给了我一个真实的世界，一只感觉到血管在流动的手，一个推得很远的、有着呼吸感的空间。铁斋的画近看是笔墨，远看是一团气象，这一气象特别“不具体”，也只是气象了。

这两个人，我曾单独地想过，给学生上课和同朋友聊天时都单个地提过。我自己也奇怪今天怎么将二人联在一起了，其实这也算是一种理想。实际上铁斋的魅力，大部分得益于他的字。《高士弹琴图》（1923年）的字可谓神品，内容是：

高士弹琴
有人贻玉堂高士遗物中壁帑者，
傲高士之笔法写之，然如其气韵遂不可及也。
大正癸亥四月八十有八叟铁斋题于魁星阁。

《溪山图》（1921年）
山居医俗，八十有六叟铁斋。
另外一幅《私鉴禅师图》（1919年）内容是：
佛鉴和尚初受舒州太平请礼辞五祖
祖曰大凡住院为已戒者有四，
第一势不可使尽，
第二福不可受尽，
第三规矩不可行尽，
第四好语不可说尽。

何故好语说尽人必易之规矩行尽人必繁之，福若受尽缘必孤，势若使尽祸必致鉴再拜服应而退，后鉴辞霍源源云住持当以拄杖包笠悬挂方丈壁间，去住如衲子之轻则善矣。

铁斋外史画并录，时年八十有四。

看铁斋的画和字，有时觉得他特别“讲道理”，有时又觉得“蛮不讲理”，但那种扑面而来的东西却始终不能忘怀。其他几个人的作品量大，是延续着宋画的感觉，但已有了足足的日本画的味道，铁斋的画与他们放在一起写意的味道更浓。展厅的外面有一个休息室，靠窗的位置有两排沙发，窗外是一大片的绿色，一条很宽的河。围着有绿树的地方，四周的建筑物有：新宫殿、法政大学、二重桥、樱田门、国立国会图书馆、东京家庭裁判所、中央合同厅、东京国立近代美术馆。东京的城市状态可用密不通风、疏可跑马来形容，这种树好像比日本乡下的树还要绿，是我们在国内无法想象的那种绿，所以有些像假的树。

从出光美术馆出来是帝国剧场，好多人在门口吸烟。我问售票的女孩是否可以买票进入，她说票已售完。今天上演的是帝剧《放浪记》，应该是话剧。其实我挺想看日本的歌舞伎，电视中经常播，它太怪异，其中有些地方和京剧又很像，确切地说，有点诡异。



吕三

本名吕斌，别署坡子吕三。
四川自贡大安人。

“任何艺术风格的出现都有其来源。传承是山水画出新的必要条件——这由中国文化的特性所定。”

与人谈山水画，常说到元四家在画史上的承启之功——其实，元四家更是山水画的一个高峰，未见后来者逾越的高峰。

元，国祚虽短，文艺之功却巨。仅以绘事论，短短未逾百年，高手泉涌，高克恭，赵孟頫，钱选，黄公望，倪瓒，吴镇，王蒙，柯九思，王渊，曹知白，王冕，哪个不是彪炳画史的巨手？宗炳、王维和苏轼倡导的“性灵、自我、士气”的文人画美学思想，在元代特别是元四家，才真正自觉于创作实践中。文人画，到了元代才算完备而成熟。完备，成熟，也局限了后人的发展空间。可以这样说，至此，山水画的发展空间基本终结。嗣后，虽有文徵明、沈周包括董其昌等，专意于此，虽各有所擅，精研笔墨三昧，而从画史看，意义不大，小修小补而已，再后，则一代不如一代。

任何艺术风格的出现都有起其源。传承是山水画出新的必要条件——这由中国文化的特性所定。

说到黄、倪、吴、王四家，绕不开三个人：董源、巨然，还有一个至关重要的人——王蒙的外公赵孟頫。唐宋人山水，多绘北方丘壑，气势重于气韵，外美重于内美，是画家多居北地的缘故。董、巨江南人，生于斯，终老于斯，烟雨江南，晦明丘壑，一为画图，便是合于江南湖山的披麻皴、矾头点，便是“内美静中参”的文秀笔墨。月前我游江南，泛舟武当山下太极湖，两岸连绵无际的山峦，平缓无险，草木葱郁，云蒸霞

蔚，果然一派董源《潇湘图卷》意思，董、巨这样画，的确生活环境使然。南派文人山水，王维是鼻祖，他居秦陕，曾见托名《辋川图》者，和后世文人山水画却没渊源。如果没有赵孟頫，虽不能肯定没有元四家，但至少赵孟頫给了元四家这样画的启发和信心，赵孟頫有两幅在画史上十分重要的画作：《水村图》和《鹊华秋色图》，二画与元四家特别是王蒙的衣钵关系清晰可辨。

明清以来，学元四家者众，然而，学倪瓒者每有简陋、寒酸、陈式化的毛病，学黄公望常见用笔草率的习气，学吴镇多流于板、刻（古今学吴镇最好唯龚贤一人），当然，学者的毛病与倪、黄、吴本身无关，学者把倪、黄笔下“必然”生发的“偶然”，作为套路，便无生机。倪瓒、黄公望是才情旺、个性外露者，倪瓒长于贵胄书香之家，因乱而财散，扁舟一叶，寄傲江湖。世事风云之变，母、兄丧乱之痛，中年后的生活维艰，截然别于先前的富贵悠游、锦衣玉食，因此，倪瓒画中的简逸中见丰富，荒寒中寓贵气，平实中有倨傲，他画的“简、傲、孤、逸”，是出自本心的表达，是和之前的贵族生活经历分不开的，是绚烂后的平淡。若论技法，四家中倪瓒最简单易学，却最难学好。即便高手若查士标、弘仁，于倪亦仅得皮相，查士标仿倪之作，平白不耐看；弘仁以倪的笔法画奇崛山石，时见生硬、寒俭和乖戾。

元四家中，王蒙的绘画语言最丰富，技术难度最大，因此学王蒙容易学到本事。王蒙画，概言之：以元人笔墨，运北宋丘壑，得晋唐气质。王蒙的山石皴法，大抵有牛毛、解索、短披麻几种，虽则繁复，不觉杂乱，笔意松活、古秀、苍老，望之郁然深秀。王蒙用墨喜干渴，很少漫漶的湿笔，即便渲染墨色，笔下水分也少，有书写意味的笔触朗然可辨，用干笔却表现出江南山水的秀润和湿气，难得！读王蒙画，屋宇勾勒，人物神情，山石树木用色，隐隐透出的中古气质，让我想起魏晋墓壁画和顾恺之、展子虔、李思训。元四家中，唯王蒙最喜设色，用色亦鲜明，而画的气质，却与古会，可见，画的古意，无关乎水墨或设色，关乎其人。王蒙山水，经营布局，得宋人法，层峦叠嶂，茂林密竹，画面繁复，笔头却是松活的，因此不觉沉重闷气。《具区林屋图》，是张构图不寻常的山水，图绘一高士在太湖（具区）边的隐居生活，和王蒙其它全景式的山水画不同，此图乍看以为是某画的局部，也疑心是上部裁去了。不留天，俨然特写镜头。茂林、幽壑、房舍，满满地把上部塞满，牛毛皴、短披麻皴用得十分熟练而不油腻，一派生机。唯余左下角网纹勾水以示太湖，横向的水纹与