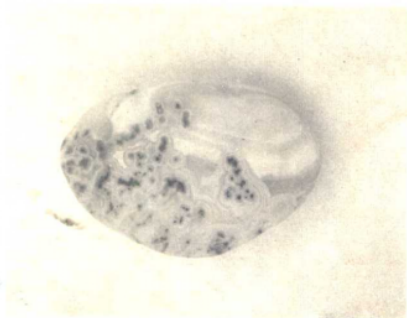


美术丛刊





Handwritten signature or scribble in yellow ink.

美术丛刊

虚谷专集

虚谷生平和艺术研究

虚谷作品真伪分析

发现有关虚谷的新材料

虚谷墓地和纪念馆的修建

虚谷作品大部分为第一次发表，
很有研究和参考价值。

上海人民美术出版社 编辑出版
上海长乐路672弄33号

上海市美术印刷厂 印刷
新华书店上海发行所 发行
开本：1/24 印张：2 插页：16

1985年12月第1版

美术丛刊

32

一九八五年十一月

上海人民美術出版社

目 录

雨花玛瑙·····	黄振亮(4)
关于石屏的旧闻·····	肖 林(8)
天功人巧话石屏·····	汤起康(10)
金石书画家余任天·····	吴山明(42)
中国山水画画水纵述·····	王克文(66)

画 页

雨花石谱图选·····	任满鑫摄(17—29)
石屏图选·····	(30—33)
天山雄姿(中国画)·····	苏春光(34)
昆仑风雪(中国画)·····	苏春光(35)
霜晨(中国画)·····	苏春光(36)
草原日暮(中国画)·····	苏春光(37)
天淡云闲(中国画)·····	苏春光(37)
雨后(中国画)·····	袁志山(38)
素载图(中国画)·····	袁志山(39)
曙色归来横雨停(中国画)·····	袁志山(39)
泪浪图(中国画)·····	袁志山(40)
十月金秋胜似春(中国画)·····	袁志山(40)
风雨归(中国画)·····	袁志山(41)
春江暮色(中国画)·····	卓鹤君(44)
峨眉云烟图(中国画)·····	卓鹤君(44)

醉雨(中国画)·····	卓鹤君(45)
夔门之雄(中国画)·····	卓鹤君(45)
行云流水图(中国画)·····	卓鹤君(46)
浙南山水(中国画)·····	卓鹤君(46)
阳光下的山峦(中国画)·····	卓鹤君(47)
方圆图(中国画)·····	卓鹤君(48)
嵩山十八盘(中国画)·····	卓鹤君(48)
千里暮云平(中国画)·····	卓鹤君(49)
夜(中国画)·····	卓鹤君(50)
天目山色(中国画)·····	卓鹤君(50)
镇海(中国画)·····	卓鹤君(51)
海之一(中国画)·····	孙瑛(52)
山海图(中国画)·····	孙瑛(52)
海之二(中国画)·····	孙瑛(53)
海之三(中国画)·····	孙瑛(54)
山海图(中国画)·····	孙瑛(54)
海之四(中国画)·····	孙瑛(55)
山之一(水彩)·····	刘生才(56)
山之二(水彩)·····	刘生才(56)
山之三(水彩)·····	刘生才(57)
山之四(水彩)·····	刘生才(57)
山之五(水彩)·····	刘生才(58)

山之六(水彩)·····	刘生才(59)
山之七(水彩)·····	刘生才(59)
荒原(瓷画)·····	李安宁(60)
赤山(瓷画)·····	李安宁(60)
秋声(瓷画)·····	李安宁(60)
避雪图(瓷画)·····	李安宁(60)
故乡的回忆之一(水彩)·····	谭松新(61)
故乡的回忆之二(水彩)·····	谭松新(61)
故乡的回忆之三(水彩)·····	谭松新(61)
故乡的回忆之四(水彩)·····	谭松新(61)
故乡的回忆之五(水彩)·····	谭松新(61)
故乡的回忆之六(水彩)·····	谭松新(61)
册页山水之一(中国画)·····	余任天(62)
册页山水之二(中国画)·····	余任天(62)
册页山水之三(中国画)·····	余任天(63)
册页山水之四(中国画)·····	余任天(64)
册页山水之五(中国画)·····	余任天(64)
册页山水之六(中国画)·····	余任天(65)
雨花石收藏者:	
池澄 顾尔鐸 喻宝玺 薛勇干 张宪忠	
雨花石谱(封面)	任满鑫摄
雨花石谱(封底)	任满鑫摄

雨花玛瑙

黄振亮

雨花石形成于地质年代第四纪更新世至全新世（距今250万年至1万5千年），是砂砾堆积层中磨圆程度不一，色彩及纹理非常复杂，包括透明或半透明的水晶石、玛瑙石、蛋白石、玉髓的圆砾，及不透明的燧石等各种砾石的统称。由于“搬运”这些砾石的古长江水系有过多次改道，除了南京雨花台外，长江左岸六合县及其附近的一些砂砾层中也有这类彩色石子发现，因其成分与形态与雨花台所产者相同，便袭其名而一概称为雨花石了。

雨花石被人们拣拾观赏的历史，至少可上溯到一千四百多年前。据《永乐大典》记载，相传梁武帝（公元502—549年）时，有位云光法师在梅岗（今南京中华门外，为绵延约六、七华里，高约一百米的石子岗聚宝山东边的一小部分）筑台讲解佛经，感动天上诸神，天花坠落如雨，入地化为五彩石子，后人便名此地为雨花台，称五彩石为雨花石。在明朝万历年间刊刻的《素园石谱》卷四里，可看到以单线形式描绘的各种雨花石木刻图像。各图像旁分别有“赤云驾龙”、“海榴舒子”、“海天月上”、“山川出回”……等根据纹样图案特点书题的名称。可见早在数百年前，人们已有对雨花石的审美探索及收藏活动了。

在雨花台及六合这一带，早在数千年前，已有人类文化活动的踪迹了，那为什么直到公元六世纪方有雨花台及雨花石的命名，十六世纪末始有绘画性记录呢？从人类对自然界的审美历史看，当人们挣扎于严酷的自然条件以求生存的早期社会，是不会有闲情逸致去玩赏雨花石的。及至人们以各种珍奇的东西作为服饰、体饰及摆设的阶段，雨花石既缺乏金、银、铜那种闪烁的光芒，又无法冶炼

锻造或雕刻，很难加工成精致的艺术品。与珍珠宝石相比，它不但含杂质较多，而且因表面毛糙而显得粗笨拙野。因此，历来人们从用途划分，把刚玉类的红蓝宝石、硬玉类的翡翠等作为装饰宝石，而雨花石只能作为低档的玩赏性彩色砾石或卵石对待。在以装饰宝石为贵的社会影响下，雨花石纵然很美，但因不为人所重视，唐宋以来吟咏自然景物的文人诗词中，便很少有以雨花石为题的作品流传。但人们对自然物的审美情趣是随着社会生产力发展的影响而发展的，也是受其他文化影响而逐渐丰富、深化的。我国十一世纪时创造了活字印刷，促进了文化的传布，及至明朝万历年间，诸如木版年画及各种普及性图书的刻版印刷已相当繁荣，社会文化生活的各个方面在图书中得到反映，便有了一定的客观条件。同时，我国的绘画艺术，到了元明以后，有所发展，山水、花鸟、鱼虫、草木一类题材，逐渐成为文人画的主要内容。在艺术竞相创新的基础上，当时的绘画风格也更加多样化了。在画家创作过程中，诸如窗纸上的竹影、墙垣间的漏痕，都能起到类似诗歌中“兴”的作用，促使画家的灵感触发。人们对自然美的领会与对艺术美的见解往往互为影响。那么，雨花石那斑斓的纹理及丰富的色彩所构成的各种图案，以及介于似与不似之间的形象，便有可能引起当时文人画家的重视与关注。《素园石谱》中雨花石图像的刊刻，不但反映了当时社会各阶层对雨花石有着比较广泛的观赏与收藏基础，也从一个侧面说明了雨花石对当时的绘画界有一定影响。

从古往今来一些有特色的雨花石被观赏者以富有诗情画意的名称命名这一审美活动来看，人们对雨花石的欣赏，与对其他自然景物的欣赏一样，有个从外形观照、过滤、筛选，到理性深化的过程。这犹如黄山松树的姿态，原本是天然条件下所形成，却被人们拟人化地命名为迎客松；云南石林一柱拔地而起的石峰，被当地撒尼族人民演义为“阿诗玛”故事；人们对雨花石加上各种象形与象意的名称，也似对其他自然景物命名一样，是一种以主观的想象补充、增益审美对象的艺术性再创造。这种再创造，不仅使观赏者增加审美情趣，也有利于开拓思路。

天然的未经人工抛光加工的雨花石，有一特点，那便是当其处于干燥状态时，

表面有一层毛糙的灰白色，并不鲜亮，也不透明，然而一经置于水中，夺目的光彩及清晰的纹理便顿时显示出来。这是什么原因呢？原来，雨花石在自然界中长期受砂砾的磨砺，表面存在着大量粗糙的起伏与空隙，光线照射到这些凹凸不平的石面上时，有的被吸收，有的被折射，形成不规则的散射状态，使石块的固有色彩及质地不能很好地被反映，便形成毛玻璃一般的灰色调。当石块被水浸润时，水份填满空隙，形成光滑的表面体，色彩与纹理得到比较完整的反射与透射，便好似毛玻璃浸水后显得透明光滑那样，看起来就鲜明夺目了。

自然形成没有经过人为加工的雨花石，为什么能得到人们的普遍喜爱，并激起观赏者产生美感呢？从雨花石那不同于其他砾石的特征来看，人们欣赏雨花石，主要是被它那独特的纹理、色彩、质地、形态所构成的既多样变化，又合规律的和谐美所吸引。正因为雨花石所展现的和谐美符合人们在其他生活中所体验积累的对美的要求，因而能在观赏者情感上引起共鸣，对之产生美感。雨花石的和谐美，是通过它的“奇、艳、坚”特征得到反映的。

雨花石的“奇”，在于它以多样而变化的纹理构成各种奇特的图像：有的似天然山水风景画，有的好象各种戏剧脸谱，有的似太空星图，有的似鱼虫花草，而更多的是由复杂色块及纹理组成的抽象性图案。种种纹理、图案，既有天然的野趣，又可与观赏者的审美情趣结合而产生遐思联想。虽然世界上没有两颗完全相同的雨花石，但受形成条件的制约，雨花石的纹理也是有一定规律的。归纳起来，最常见的纹理大致有三种：

一是带状纹理（嵌丝状），这类纹理犹如千百条彩带或细丝顺序排列。由于条纹的粗细、长短及疏密、纵横不同，构成千变万化的条纹形图案。这种纹理，通常是沉积岩中二氧化硅（ SiO_2 ）的胶体溶液间歇性地从岩石空隙周壁向内沉淀，形成平行层块体，经自然晶化，转变为隐晶质纤维状石英微晶的结果。

二是葡萄状纹理（水泡状），这类纹理大多晶莹明澈，并有各种变化：有的似串串葡萄，有的好象人或动物的瞳孔，有的似五彩圆环，有的象透明的水泡。这

种纹理的形成，主要是因为二氧化硅胶体溶液以同心层方式沉淀、结晶的结果。

三是苔状或珊瑚状、云雾状等不规则纹理。这类纹理变化最多，有的似苔藓片片，有的似珊瑚枝叉，有的又似云雾弥漫。这类纹理大部分都能以流畅明快的旋动感与跳跃感节奏，构成极其丰富的形象性及抽象性图案。

雨花石的“艳”，在于它丰富的色彩犹如宝光绚丽的彩虹碎裂迸飞，浸渍石面，又似天然的抽象派绘画，斑驳陆离，匪夷所思。但雨花石的色彩不论如何艳丽，在石质本身的协调下，却能以它和谐而统一的色调，显得艳而不俗，丽而不媚。至于雨花石的色彩所以能多样变化，五彩缤纷，主要是由于它所含各种矿物质而形成，同时也由于它透明与半透明的特点，使色彩有一种晶莹感。

雨花石的“坚”，在于它在堆积层高压条件下，经过长期晶化而成形。因此，虽历经酷暑严寒、风霜雨雪的侵蚀，及流水冲刷、砂砾磨砺的考验，当沧桑变化、重新露头之日，却依然文质而内实，坚韧而凝重。它无意向人炫耀，却使每个看到它的人宝爱它。它是中国特有的观赏宝石，是神州大地精髓血脉所结晶。

周恩来同志生前非常喜爱雨花石。为了缅怀革命先烈，他曾在南京梅园新村的居室中，供养一盆雨花石，并命名它为“雨花玛瑙”。人们瞻仰这一革命纪念馆时，看到雨花玛瑙那艳丽而坚韧的形态，便会因石及人，联想到革命先辈们的功绩与品德。雨花玛瑙的美名，标志着这一宝石永远和中国人民的光辉历史联系在一起。此外，雨花石对于远居海外的侨胞及外籍华裔更有一种特殊的魅力。因为他们可从雨花石的华彩与“坚毅”中，找到自己的“根”，藉以寄托自己对祖先所居国土的思念与依恋之情。画家与图案设计者也能从雨花石色彩与花纹的变化中得到灵感的触发及创作思路的启迪。对大部分人来说，书斋案头放置一盆雨花石，能有助于埋头学习或工作时忙里偷闲，使紧张之於能得到美的享受。

人们对自然物的观赏要求是多种多样的。雨花石不但能适应不同年龄及文化程度观赏者的需要，而且还有其他观赏品所难以取代的作用，无怪乎古往今来，人们对雨花石如此喜爱。

关于石屏的旧闻

肖 林

云南大理苍山石，质文俱美，至今已有一千多年的开采历史。清康熙大理府通判黄元治称赞苍山石是“石质石文确奇绝，白如截肪如积雪，青绿浓淡间微黄，山水草木尽天设”；张佳印《石屏歌寄王元美》，称苍山石制屏是“五色氤氲奋万象，珠岩片片皆文章”；明嘉靖年间著名文学家杨慎的《题石屏歌》赞词尤甚：“苍山嵯峨十九峰，暮霭朝岚如白虹，南中诗人有奇句，天将玉带封山公。赋形比物亦何似，昔闻今见将无同。何年巧匠斫山骨，缩入君家石屏中：恍疑黄鹤楼前，晴川芳草景历历。又若滕王阁上，长天秋水烟蒙蒙。海岳研山何足贵，坡仙雪浪难争雄。我言非夸君不见，去年曾献明光宫。”一块苍山石屏，在杨慎眼里，论质地它是天封山公的玉带，论文理它是“黄鹤楼前”、“滕王阁上”所见的景致，它比米芾、顾从义(明代文人，尝得米芾研山，因以为号)所蓄的奇石更可贵，它比苏轼、释洪恩(明代僧人，著有《雪浪集》)的诗章更有寻趣，而且这还不是“夸言”，从已“献”入“明光宫”(皇家宫殿)这一点可以思忖。确实，苍山石以其特有的天然美闯入了人类生活的大门，开阔了人们的视野，博得了人们的追求和喜爱，无论是作为建筑材料还是作为装饰，它那白地青文，千姿百态，都能给人以美的享受。在我国，因为苍山在大理，苍山石也就以大理为名，凡是质地优良，花纹色彩美丽的同类甚至不同类岩石都可叫为“大理石”，几个世纪来，随着时代的更迭，艺术的发展，“大理石”花纹的含蓄意趣和审美价值，越来越为人们所发掘，所熟悉，也吸引着无数的文人墨客为之赋诗讴歌，结下深深之缘。据传，唐相李德裕置大理石于平泉庄，称为“醒酒石”；诗人白居易称之为“天竺石”；很多喜好者能获苍山之石就作为“窗几之玩”。北宋文学家欧阳修在《题吴学士石屏歌》中写道：“空林无人鸟声乐，古木参天枝屈蟠。下有怪石横其间，烟埋草没苔藓斑。”这种对于石屏天然画的题句，说明到了宋代，文人的绘画意趣和文人写意画的发展已在渐渐地改变着人们的审美观念，人们追求的不再是表象的摹仿，工笔的重彩，而是自然的感受，天籁的意象了。苍山大理石天然流畅、淋漓洒脱的诗情画意，就顺着这种艺术发展的潮流，脱颖而出。到了明清两代，苍山大理石更被广泛地应用，尤其是在封建帝王修建的宫殿、园苑、陵墓里，已经成为这些宏伟建筑物中。必不可少的装饰摆件和艺术点缀。明朝期间修建的北京天坛

祈年殿，地面中心用的就是一块带有龙凤图案的苍山大理石，色泽鲜艳，光洁如镜。又如乾隆十二年有一首《御制瀛台大理石屏歌》，最后四句是这样写的：“廉而弗判柔岂屈，巍然犹是前朝物。几经海水复桑田，依旧春风更秋月。”再如清徐炯在《使滇日记》中记述：“余所见太和宫铜殿中文石，乃其最佳者，但由点苍到省城十八站，輿致非易。”不仅如此，就连那些封建文人、官僚地主也把苍山大理石作为猎取的对象，加以陈设和收藏，以夸耀自己的财产和雅兴。明陈继儒在《妮古录》中记述：“高昌正臣博古好雅，……石屏其一也，石方广仅尺，其文如董北苑、僧巨然破墨用笔，命曰‘江山晚思’，柯九思记书其背而刻之。此屏石色澄碧。”又如明屠隆在《起居器服笺》里写道：“尝见吴破瓢所制，采天台藤为之靠背，用大理石坐身，则百衲者精巧莹滑无比。”再如清震钧在《天咫偶闻》中描述“完颜氏半亩园”时说：“拜石轩专陈怪石，供大理石屏，有极精者”。

然而，在封建社会里，苍山大理石的开采，给当地百姓带来的不是财富，而是厄运。明嘉靖晚期巡抚蒋宗鲁在《奏罢屏石疏》中，真实地记录了这种史实，不妨摘抄一段，以窥一斑：“臣准工部咨照，依御用监题，奉钦依事理，依式照数，采取大理石五十块。见方七尺五块，六尺五块，五尺十块，四尺十五块，三尺十五块。”“据着民欧嘉璉等告称，嘉靖十八、九年，曾奉勘合，取大屏石，难寻崖险，压伤人众。及至大路，行未百里，大半缺损，众复采补，沿途丢弃，所解石块，二年外方得到京。”“云南地方僻在万里，舟楫不通，与中州平坦不相同。先年采取三尺石，自苍山至沙桥驿，陆运抵五程，劳费逾四月，供给不前，所过骚扰，军民啼泣。今复取六、七尺者，其难十倍，况值上年兵荒，民遭饥窘，流离困苦，实不堪命，应请量减尺过。”清大理府通判黄元治在“激江别驾张琴公索点苍山石，无以应之，作歌代石”的歌辞中写道：“人多爱此琢为屏，细观不是石之灵。匠工十脂淋漓血，血浸石膏成丹青。民既终年疲斧凿，酬应纷纷官岂乐。马驼人负重如山，竭力徒供人取索。千块中无一二佳，余皆梵砌填道竅。不知何代人作俑，殃害至今无边涯。”这段歌词，对当时“匠工”开采苍山大理石的苦况，作了真实的披露，歌词虽为推托激江别驾张琴公索石而作，但客观上可以看作是封建时代苦难石工和匠作的血泪控诉的代笔。

在艺术的百花园里，苍山大理石是一朵富有艺术特色的野花，它无须人们去修饰、创作，只待人们去开掘、发现。今天，苍山大理石的应用比过去有着更广阔的前景，我们应该更好地运用大自然赋予人类的这笔巨大财富，为美化我们的生活，发挥更大的作用。

天功人巧话石屏

汤起康

一、寻审无限的石文奇趣

自然文理属天功，天功之美妙无穷。
点苍有石文痕奇，割出片片都不同。
丹青水墨难比胜，诗赋词章搁笔恭。
自来倾倒多少客，也闻显贵索置凶。
而今所见已有异，赏鉴渐渐入大众。
不是石文能迎人，原来拣选有时风。

苍山石，质地和悦，文痕胜画，是大理石中的特品，它不仅是建筑的美材，而且是装饰的佳品，制成屏障，装点居室，几是我国“大雅之堂”不可缺少的内容。石屏景趣，寻审无限，仁智异求、贤愚殊识：说蛇却象龙，说鸡却象凤；道是狮子却麒麟，道是蛤蟆却蟾蜍；有星月、有大海，流水行云、或聚或解；有琼楼、有玉宇，高山深壑、岚霭明珠；笔趣自然成，墨趣石底来，天然简颜色，雅调人难裁。真是天赐图画难得有，苍山石中却深藏，不知何人始发现，凿来片片显灵章。

二、抽象审美与具象审美

文化文化，依文而化，“文”是自然形象的显现，“化”是人智识悟的结晶，“文化”两

字，表示人类认识自然，了解自身，使社会生活从野蛮走向文明的历程。以黄老之学为内含、以孔孟之学为表饰的中国文化，具有“崇道尚自然、雅正赋比兴”的特征。黄老之学尚“太真”，孔孟之学尚“人文”，太真简约而微妙，尚太真所以尚抽象，人文博大而精深，尚人文所以尚具象。中国的艺术，从根本上说，是内美型的艺术，内美型的艺术比外美型的艺术更成熟、更高雅，更有启发性。老子有言：“‘天下皆知美’之为‘美’，斯恶已；‘天下皆知善’之为‘善’，斯不善已。”真正的善美，是内在的，内在善美，才是真善美，只有真善美，艺术才有深厚的活力，才不会浮浅。外美型则相反，只有皮相之美，易为天下皆知，虽有一时的魅力，但无寻审的深度，所以只能作为辅助。绘画这门艺术，初看起来，它是以象形为主的，但是仅仅象形，能有什么意味，故文人作画不以象形为主，而以意趣为主。以意趣为主，形有艺术的再造，笔有艺术的发挥，于色于墨也不局限在象与不象之例，而是求其活脱、以显意趣。这里，画家也有分界，重书理者重笔趣，重

笔趣者尚内美，内美尚虚简、用比兴、境界宽；重画理者重色趣，重色趣者尚外美，外美尚繁实、用直赋、境界狭。文人与文人中的画家选取石屏文痕，喜欢抽象型特色强的一路，这一路，文痕切割的斜度大、线型流动、气度宽博，大白大黑，奇伟雄浑，色彩单纯，虚旷深奥，景趣难名，易入玄想；工匠与工匠中的能画者选取石屏文痕，喜欢具象型特色强的一路，这一路，文痕切割斜度小、点块多，气度狭隘，拘形拘实，唯象是求，直接明确，一一可状，色彩鲜丽，迎合视悦。两者虽皆天然文痕，但取用之巧和鉴赏之趣却是迥然有别，前者显得高雅而富哲理，后者不免卑俗而少寻趣。

三、石屏与文人画的关系

石屏的制作，不知何时开始，大概不会早于唐代，因为石屏是文人画特别是文人水墨山水画“带”出来的，而唐以前还没有所谓“文人画”，特别是“文人水墨山水画”独立成门的状况。我疑石屏制作当在五代稍前稍后始，而于宋末元明为流盛。文人从开拓境界、发挥笔墨性能和情趣方面的先行，造成社会人士对于绘画欣赏的新要求，而苍石文痕其与文人笔墨很相象，而且它抽象、玄乎，很合文人重哲理、尚虚旷的寻审要求，文人不仅欣赏苍石文痕，而且从石面文痕的选取、章法裁制的决择、装潢形式的用心、题识歌赞的发挥诸方面，都起到石屏制作中设计性、指导性、推广性的作用。可以说，没有文人

画的先行，没有文人对于苍石文痕的赏识，苍石文痕要以石屏的形式进入“大雅之堂”是不可能的。这是事情的一个方面。另一方面，在石屏制作的设计、指导和推广中，文人和文人画家自身也受到石屏文痕理趣的深深启发，真如老子所谓“人法地、地法天、天法道、道法自然”。文人及其画家法石文，石文也就显法，石文的这种真真天然之法，大开文人及其画家的眼界，也是老子所说的：“自然，重为轻根，静为躁君”，“道（自然的规律）之尊也，德（自然的形式）之贵也，夫莫之爵，而恒（即衡）自然也。”文人及其画家，从苍石文痕的自然理趣中，得到了无限的触发和妙悟：无论文词歌赞、诗书画印，都有一个自然天真、性情由之的问题。“重”、“静”、“自然”、“莫之爵”（不以“人法”拘“自然”），这是一种极为高雅的审美标准，而以这种标准来衡量苍石文痕理趣的审美价值，当然石屏它就身价百倍了。南朝以后，赵宋之前，中国画本来只重线点情致。从赵宋开始，文人画家不再慎守点线的成法运用，而于块面的冲刷（汉以前绘画造型也重块面，但无“冲刷”之法）、水份的变幻、章法的截夺，作大胆的赏试，元明清以来，泼墨泼色，演而愈烈，气魄很大，水墨自然。这是可贵的发展。这种发展，与苍石文痕对于文人及其画家的启发是直接有关的。从而可以看出时代画风和石屏文痕的选择是直接相关的，有什么样的时代画风，就有什么样的时代石屏，

这是时代的审美标准决定的。

四、对石屏艺术的新设想

1. 切莫破了天机

石屏文痕的欣美价值在于天机自然，“道之尊也，德之贵也，夫莫之爵，而恒自然也”，若以人巧破天机，修其形象，加以美名，意求真有可象，那就真是“俗”了，“俗”了的石屏，还有什么意思。所以，不从真像选石文，全从理趣作推敲，石屏艺术才有发展前途。若要必以真像取石文，那末苍山虽大，其石有限，石中真像某事某物之文毕竟是少，纵使夷平苍山，能得几块石屏？

2. 可从切割做文章

切割磨制，试行新法：薄切多产、碎片利用，屏面不必一律平，磨制可以有起伏，有起伏，就能调节文理斜度，生出文理的更多变化，既不会伤了文理的天机，又可以加上人功的巧妙，这是制作石屏而使天功人巧美妙结合的要道。

3. 裁屏形状自由些

屏面裁割的形状和幅度，应该根据石面文痕的最佳章法来割取，宜大则大之，宜小则小之，方好则方之，圆好则圆之，无论何种形状，视章法适合为度，对于碎小石块，甚至可以稍加光润调整，即为成品，若有好文，更可作为小巧台屏加以制作，须知美不在大而在精，小摆设不一定会比大摆设效果差，有时可能更好。而且小了能够自由地进入千家万户，不必大雅之堂才能有，斗室蜗

居也能摆置。

4. 框架承托取新材

框架承托，不必全用红木，可以用多种材料、多种形式，特别是现代的新材料、新形式来予以承托，使石屏形式既符合现代建筑的潮流，适于现代生活的需要，也符合群众居室的条件、经济核算的许可。托架或挂向应可自由调节，以便观者“八面”寻趣，不要以一己之见定下“一个方向”，给观者造成“必须如此观”的局限。

5. 昔闻可资、今见留神

昔闻石屏高贵，文人显贵争相占有，型制必求其大其正，题赞意在附名传芳，这就使得石屏艺术从一开始就脱离了人民，成了士宦显贵的专有品，人民不来关心它，石屏艺术当然也就渐渐地“老死宫中”了；又，文人好出名，显贵要风雅，石屏上面随便题上句子、落款留名，往往破坏了屏面天然图形的美观和景趣，尤其是某些本来文才也不佳、书法印章也拙劣、又不懂画中题识规律的人，硬要按照元明以来“有画必题”的套式自作多情，自以为是地写上点什么、刻上点什么、敲上点什么的做法，那就更是可恶了。今见新制石屏，这种情况依然存在，敬请涉事者，千万留神，不要重蹈陋习，玷污石屏。

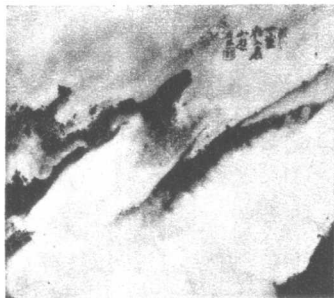
6. 组装空片，以待题赞

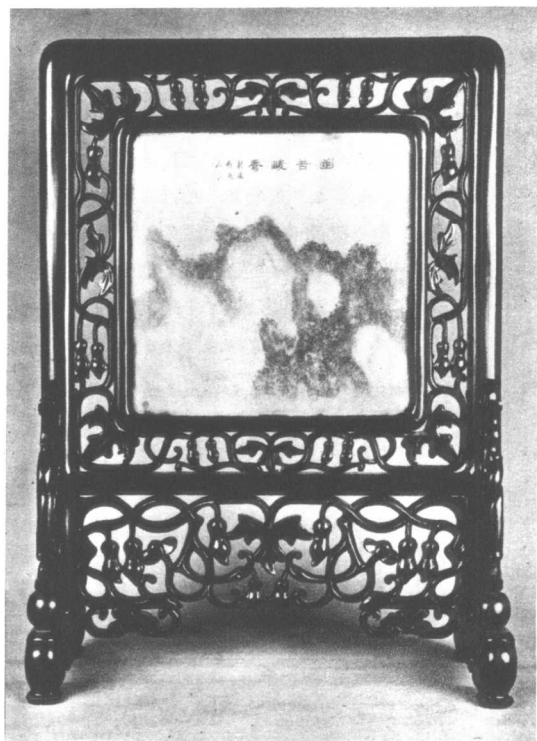
石屏的景趣，很难一题点准，为保屏面的天趣不被破坏，最好不要在屏石本片上直接题识，以便观赏者自由寻求意趣。而屏处

题赞倒可多多益善，而且必要留名，以增观赏兴味。办法是：精美的大石屏，配上形式合适的“空子片”，“空子片”可多可少，以整体形式协调为度；精巧的小石屏，“空子片”可少配，或只配“点题片”也行。制作时，若有诗文书法擅能者，则各擅其能，“一次性”完成整屏的题赞和组装；若无诗文书法擅能者，那就不必勉强，就让母片（文痕若画的主石）带着空子片以待顾主就行了。总之，以子母配套的办法，或题赞一次完成，或题赞留待买主去自行量宜完成，都能保得母片不亏、子片生动，于石屏艺术的发展、欣赏趣味的拓展都是有好处的。母片之选文裁局者等同母片作者，作者之名可以“石签”形式嵌于框架，以便赏者稽考。

7. 建议今后选裁，注意“新而古、古而新”的结合，古则看看先秦两汉的文学作品、绘画、雕刻作品，取其朴茂、老苍、雄浑、

奇秀之致，效其神采；看看宋元明清的“文人画”、文人雅言以及各种装饰“文样图”，寻其发展轨迹，究其挥洒之变。新则看看现在画中高手，特别是张大千、赵无极等时杰泼墨泼色，“湿化水变明其界，涌流奔突在限中”，不软不散，成局硬朗，无论具象抽象，都向含蓄运思巧，不从浅近用功夫的作品，寻其“新中古意”，效其“入古深而出新奇，开新远而切古真”的法门。其实，张大千和赵无极的作品，得益石文之变多多，启自远古之思深深，他们懂得“天功无古今，新旧由人开”的道理，所以“探”得大胆，“创”得新奇，一扫“流”气、“湿”气、“浮”气、“俗”气，故能有此成就。时代在前进，艺术要发展，祝愿石屏艺术，能够创出既合现代装饰的需要，又合玄赏要求的佳作。要使绘画来向石屏学，不要石屏走向绘画化。





石屏图选九·十