

畫月問



画心图

黄小庚选编

9400026



《关山月论画》内容简介

本书是中国美术家协会副主席、著名国画家关山月教授的画论选集，选编了关氏自四十年代迄今有关画艺的主要言论凡十五万言，论题包括绘画创作、国画教学、画派研讨、画家述评以及画坛回忆等等。所论均渊源自关氏长期的艺术实践、丰富的人生阅历及多方面深厚的学养。其表达形式亦多种多样，有论文、演词，有随笔、叙跋，有诗联画语，也有集联画语，读其论如见其画。书内附画幅、书法及印章等共百余件，均由关氏亲自选定，图文并茂，愈增本书特色。

关山月论画

黄小庚 选编

责任编辑 严文俊

河南美术出版社出版

河南第一新华印刷厂印刷

河南省新华书店发行

787 × 1092毫米 16开本 印张9.75

1991年7月第一版 1991年7月第一次印刷

书号: ISBN 7-5401-0048-6/J2/31

印数: 1—2300册 定价: 21.00 元



序

蔡若虹

我不能象一个经验丰富的向导那样用熟练的语言对旅客们介绍：“这是一座名山，它高达三千五百公尺，顶峰上终年积雪，而山脚下却温暖如春……。”我不能、也不会这样讲。我只习惯于笨拙地叙述自己爬山的经历，比如：“我没有攀登那白雪皑皑的顶峰，我只到达过还不到一千公尺的所存。当我通过一片茂密的松林时，就被那好象来自天际的松涛的音响——一种极为单纯而又极为美妙的音乐迷醉住了……。”我只会这样唠叨自己的观感。

同样，我也不能象一般序言的作者那样概括地介绍这本诗文集的全貌；我不能、也不会这样介绍，因为我并没有读过集中的每一篇诗文，我只能讲讲我曾经读过的文章的感想。而这些文章不仅仅是我所欣赏、我所赞同的，而且在读这些文章的时候，往往掩卷沉思，通过文章的内容想象作者的音容笑貌。

一个诚实的、态度严肃的艺术家，一个勇于实践的艺术家——这是画家关山月给我的第一印象。我们是五十年代的新交，并不经常来往，除了在开会时碰头以外。“不打不相识”，我们是在一次美术教学的讨论会上发生意见分歧的争论中才看清了对方的思想作风和精神面貌；意见相同时则喜形于色，仿佛在异域遇见了知音。如果在相同的原则之下发现了一点细节的差异，那就非把这一点差异消灭不可。比如：他说学习中国画在起稿时就应该用毛笔；我说不一定，用铅笔炭条也可以；他坚持“不可以”，说了又说，好象非说服我不可。一看见这情况，就如同在镜子里看见了我自己，不但不见怪，反而感到可亲可敬。现在回想起来，我以为，什么是知音呢？无非是两个倔老头子恰巧碰在一起而已。

一九六六年春天，山月送给我一幅倒挂的梅枝，在客厅里挂了不久，“文革”就来了，我的客厅变成了“黑帮”收容所；这幅倒挂的梅枝，就象征着“倒楣”的开始。一九七六年，山月又送给我一幅梅花横披，不久“四人帮”就垮台了；这幅画又成为我们“横眉”的写照。从倒楣到横眉的过程，也是我和山月之间在思想认识上逐渐加深的过程。

然而，真正连结我们思想认识上的一根纽带，却是关于中国画创作、理论，以及教学方面的种种看法和主张。山月反对空谈，他的看法和主张，实际上都是他自己创作经验的总结。而我，也很不喜欢空空洞洞的理论，总以为经过古人反复实践的考验，并且取得了良好效果的艺术方法，无论如何不应该在我们的时代消亡。说“中国画不科学”不仅是无知，而且是有罪的。因为这样，我和山月某些不谋而合的看法和主张，尽管很不完备，但还是可以在互相补充、互相校正之中得到更多的“知音”的。

说“中国画不科学”的论据之一，是认为中国画作品中（以古代作品为证）没有透视学、没有色彩学……等等；他们一口咬定说山水画毫无透视法则，人物画的体形结构不正

常，而色彩更是单调而又贫乏。说这些话的人的脚跟，不是站在中国人的立场上，而是站在西洋画的立场上，他们用西洋画的标准来衡量中国画，根本不知道在绘画领域中除了西洋画的技术方法以外还有别的技术方法存在。“以西洋画改造中国画”的谬论就是从这里来的，说“西洋素描是一切造型艺术的基础”也是从这里来的。山月在“两种观念之争”（见《教学相长辟新途》）的论述中提到这些错误观点并且认为是来自苏联的教条主义在作怪，其实，这种教条主义从二十年代就开始有了（是从法国巴黎搬运到中国来的），不过那时候的教条主义没有五十年代的教条主义那么嚣张罢了。

山月在文章中提到，“从认识对象到反映对象的路子都很不一样”；是的，这是中国画和西洋画的区别的根本关键。不仅反映对象的路子不一样，而且认识对象的路子也不一样；反映的不同正是来自认识的不同。如果不从认识论谈起，中、西绘画在艺术表现上的区别就很难划清界限了。

我想把山月在论文中没有提到的在这里提一提。我认为，西洋画（应当是西方写实主义的绘画）在认识客观对象方面，是单纯从感性认识出发的。说得具体些，是从此时此地的肉眼所见出发的。所谓造型、所谓透视、所谓色彩、所谓人体形态，无一不以视觉感受到的客观对象为准则。而中国画则不同，中国画在认识客观对象方面，是先从感性认识出发，然后上升到理性认识，经过两者的综合观察才得出定论的。因为这样，理性认识就必然冲破此时此地肉眼所见的狭小界限，和彼时彼地的肉眼所见的广阔空间混合在一起。理性认为青山之外还有青山，这就形成了不从一个焦点出发的中国透视学了；理性认为任何色彩应当从复杂中看到单纯，这就形成了以少胜多的中国色彩学了；理性认为凡物象的凸出者则亮，凹入者则暗，这就形成了中国画的光暗描写的规律；理性认为人物相同者在形，不同（有特点）者在神，这就形成了突出特点的形神兼备论；理性认为神态流露于行动之中，而又隐藏于静止之内，这就形成了中国画始于写生而终于默写……。如此类推，可以看见中国绘画从认识对象到表现对象，都发扬了可贵的理性光辉！

山月在论文中经常提到“古为今用，洋为中用”这两句话，看来他是十分尊重这两句话的，而且他在创作实践中是亦步亦趋地以“今用”为努力目标的。可是他在阐述“古为今用”的时候，却没有把他自己如何为“今用”服务的创作经验作为例子来加以说明，这也许是因为论文的主题是教学问题而不是创作问题的缘故（指《教学相长辟新途》）。在这里，我认为有代替山月作些补充的必要。

我认为山月最显著的优点之一，是他从来不厚古薄今。他执着于写生，执着于“行万里路”，执着于描绘新生事物……。所有这些，我认为都是他重视今天、重视眼前的生活实际的生动表现。他所参观浏览的古代绘画作品不算少，可是他不象有些人那样一钻进古代艺术就爬不出来，即使爬出来了也变成一个穿中山服的古人。山月不是这样，他在创作上一方面继承传统笔墨，而在另一方面的题材选择上却紧紧抓住现实生活不放。只要一看见过去没有的新生事物，他总要在作品中留给它一个位置，甚或把它作为创作的主题。这种情况，在建国初期的五十年代山月的作品中是屡见不鲜的。水闸、盘山公路上的汽车、高架电线、拖拉机、万绿丛中的一竿红旗，还有那被他称为“绿色长城”的防护林带……等等等等；画这些东西有什么不好呢？山水画的所谓创新，如果离开了这些时代的新装又新在何处呢？我以为山月（还有很多画家）这样作是完全正确的。可是当时偏偏有人出来说怪话，说这种作品是宣传画，是赶时髦，是俗不可耐，仿佛画家一辈子临摹小桥流水、老树昏鸦才算高雅、才算

本份。山月没有受这些谬论的干扰而搁笔，我认为他是遵循“古为今用”的一个模范。

正如同“洋为中用”需要一个民族化的过程一样，“古为今用”也需要一个现代化的过程。所谓现代化（即古代艺术方法的现代化），其中应包括两种要素，一是题材内容的现代化，一是审美观的现代化。关于题材现代化，已经被很多画家注意而且熟练地运用了。可是审美观的现代化问题，却往往被画家们所忽略。现代人的欣赏口味不同于古代人；古人有古人的欣赏口味，现代人有现代人的欣赏口味，欣赏口味的不同是来源于生活条件（物质生活条件和精神生活条件）的不同，生活条件的改变必然影响到审美观念的改变；这是不以人的意志为转移的客观规律。作为欣赏对象的中国画艺术，如何适应现代人的审美要求，是不能仅仅在笔墨上创新就能作到的；因为这里既包括有技术方法问题，还包括有指挥技术方法的思想情操问题在内。说得具体些，是一个形象塑造问题，形象不对口味，题材好、笔墨好也不行。用古代的审美观念塑造现代形象，是一条走不通的死路。

山月和我都认为美术教育是急需改革的，而改革的关键是从我国的实际需要出发，把外国搬来的教学内容和教学方法，改变为我们社会主义中国所需要的东西。五十年代召开的一次艺术教育会议，实际上是一次艺术教育改革的遭遇战。只要一谈起改革，从来没有一个人在口头上出来反对；可是在改革的具体措施方面，却会遭遇处处设防、事事掣肘的折磨，简直弄得你寸步难行。从那时开始，我就感到改革也是一种革命；真正的改革，绝不是先在会议桌上达成协议，然后按照协议内容具体执行；这是办不到的，是自欺欺人的。真正的改革，应当象打仗那样，一个阵地又一个阵地地进攻（在艺术教育方面是一个学校又一个学校地突破），在取得经验后再继续前进。

五十年代我提倡将“四写”（即写生、速写、摹写、默写）作为美术基本训练的内容。当时曾得到山月和其他不少画家的赞同。然而在一片赞同声中它遭遇到什么命运呢？当然，有不少热心人是亲自带头进行改革的，我曾接到一些来信和接待一些人来访，都说实行“四写”的成绩显著。然而不到几年的功夫，就在无声无息中被消灭了。我曾经气愤地说过：“因循守旧，是我们社会主义现代化建设的死敌！”

说实在的，我那时提倡的“四写”，不过是一个初步设想的大纲，具体的实施方案，我还来不及写出来。我认为在“四写”之中，慢写、速写与摹写都是过渡性的课目，唯有默写这一门，是基本训练的重要关键。我把默写作为课堂实习的主要课目，使我国早已失传的绘事精华，在课堂实习中固定起来，并且广为传播，让有志之士人人都能把它学到手。

我为什么这样看重默写呢？说来话长，现在只简单地归纳为几项——

一 自古以来，中国画创作本身就是默写，不论是闭门作画或即席挥毫，从构图、造型、设色……一直到完成，无一不是在静思默想中一笔一笔画出来的。当然，这其中作者也可能要参考他自己的速写稿子或古人、前人的作品，但整个形象的构成，是在默写中完成的。

二 默写不仅是依靠生活现象的记忆（即所谓形象思维），而且更依靠生活现象的选择、评判和综合；这里既包括有视觉感官的敏锐性和深刻性，更包括有理性的审美功能和记忆功能。默写是感性认识、理性认识、表现技能的三结合。艺术的成败，理性认识起主导作用。

三 古代的各种画论，不论是物象的叙述或技法的研究，都是从理性认识的演绎中指导视觉官能，其具体办法也还是默写。

四 写生和默写是打通生活源泉的两条要道，但写生接触生活的面积小，默写接触生活的面积大；写生仅仅接触生活的表面，而默写则可以深入生活的核心。

五 当默写的技艺失传，绘事以临摹为教学的主要内容时，生活的源泉就枯竭了，艺术的生命也枯萎了，专以笔墨取胜的不正之风就盛行起来了。因而提倡默写，和提倡深入生活是同义语。

六 只有精通默写，在绘画领域中才算真正进入了自由王国。

这种不象序言的序言就写到这里为止。为了在学术研究方面能够引起一些热潮，我想山月 and 多数读者是不会怪我的。

于北戴河

目 录

序	蔡若虹 (1)
---------	-----------

散论

坚定自己的路向	
——为《方人定画展》而写	(2)
《关山月纪游画集》自序	(3)
关于画长城的体会	(4)
我喜欢余本其人其画	
——参观《余本画展》有感	(5)
追流溯源的艺术	
——为《平山郁夫丝绸之路素描集》出版 而作	(7)
书简	(9)
同行如手足 艺苑赞知音	
——观《赵望云画展》感怀	(10)
《漠阳笺谱》跋	(11)
序《方人定画集》	(12)
撮理求势点滴谈	(14)
大有希望的画坛新军	
——喜看顺德县容奇镇《彩笔乡情》画展	(15)
从一幅画的创作谈起	
——关于《碧浪涌南天》	(16)
我所知道的罗工柳	
——读《罗工柳画集》	(20)
献《赵崇正遗作画展》	(21)
立足本国 面向世界	
——在首届深圳艺术节上的发言	(22)
中国画革新的先驱	
——纪念高剑父老师一〇六周岁诞辰 ...	(24)

难忘的友谊 难得的同行

——在南京傅抱石逝世二十周年纪念会

上的发言	(26)
试论赵少昂的绘画艺术	(29)
绘事话童年	(32)
关于画梅	(35)
怀郭老	(37)

专论

有关中国画基本训练的几个问题	(42)
论中国画的继承问题	(47)
我所走过的艺术道路	
——在一个座谈会上的谈话	(51)
教学相长辟新途	
——为建立中国画教学的新体系而写 ...	(58)
我与国画	(70)
中国画的特点及其发展规律	
——为应邀赴国外讲学而写的提纲	(85)
试论岭南画派和中国画的创新	
——在香港中文大学当代中国绘画研讨	
会上的讲演稿	(92)

诗联画语

吾素	(100)
形与神	(100)
古人师谁	(100)
旅次口占	(100)
偶感	(100)
述怀二首	(100)
心地杂咏四首	(100)
高师百周年诞辰感赋	(101)
悼新波兄	(101)
七十感怀四首	(101)
题《红棉巨榕图》	(102)
述画梅题赠美国诗人保罗·安格尔	(102)
悼张大千先生	(102)
三访海南十咏	(102)
李国平教授返穗叙旧有赠	(103)
题水墨小卷	(104)
题红梅奉赠阳江奋兴小学	(104)

题故乡红陵石塔	(104)
友人嘱题珍藏王石谷摹倪云林图卷	(104)
南粤画坛耆英会上口占	(104)
游美杂咏六首	(104)
写梅花偶得四首	(104)
南洋诗翰六首	(106)
傅抱石兄逝世廿周年感怀二首	(107)
悼念慧因上人	(107)
高师赞	(108)
读高师遗篇有得	(108)
祝老伴六十六岁生日	(108)
广州市郊石马赏桃即兴	(108)
虎岁题自画水仙	(108)
怀念先辈树老	(109)
贺《李可染画展》	(109)
忆旧	(109)
论画	(109)
题《漓江烟雨图》	(110)
从艺述怀五首	(110)
拟联三十二副	(110)
联语十二副	(112)

集联画语

集唐人句	(114)
------------	-------

后记	黄小庚 (116)
----------	-----------

图版

四川自贡盐井(1942年)	(119)
黄河冰桥(1943年)	(119)
祁连放牧(1943年)	(120)
塔尔寺庙会(1944年)	(120)
今日的教授生活(1944年)	(121)
泰国土风舞(1948年)	(121)
萧邦故居(1956年)	(122)
瑞士风景写生(1959年)	(122)
榕荫曲(1962年)	(123)
纺线图(1962年)	(124)
雨后山更青(1976年)	(125)
白云深处(1979年)	(126)
八十年代第一春(1980年)	(127)
竹雀图(1979年)	(128)

朱砂梅横幅(1983年).....	(129)
水乡帆影(1984年).....	(130)
感怀诗(一)条幅	(131)
感怀诗(二)条幅	(131)
画语对联	(132)
朱石苍松(1986年).....	(133)
龙羊峡(1978年).....	(134)
长河颂(1981年).....	(135)
江南塞北天边雁(1982年).....	(136)
快马加鞭未下鞍(1963年).....	(137)
秋溪放筏(1983年).....	(138)
用章十二拓	(139)

散 论

坚定自己的路向

——为《方人定画展》而写

中国绘画，自文人画勃兴以来，梅、兰、菊、竹所谓“四君子”一类的题材，便占据了好一时期一直延续到今天。有人感慨着说：阿猫阿狗刚会临得一两幅似模似样的所谓画也要开一个画展，企图自己马上可以列入画家之林。于是艺林里光怪陆离，丑态百出，这种风气如不遏止，艺坛的前途将会弄成怎样的结果，人人都可以意会得到的。

我却相信中国绘画是有前途的，只要你对艺术的认识弄得清楚。如果你认为随便在技术上卖弄几下笔墨的趣味，或一个半个月赶制一批作品开一次两次画展，便算完成你对艺术的任务，那未免太肤浅，而对艺术对自己估计得太随便了。谈到这里，教我不能不尊敬方人定先生，他对艺术态度是严肃的，对艺术工作是忠诚的。

自从佛教思想开始传播到中国来，绘画便跟着它在迈进，当时中国的艺术，可说是佛教艺术时期。看敦煌佛洞的壁画，和大同石壁的浮雕，便可想到当时人物画的兴盛，和造诣境界的高深。及至文人画抬头以后而直到今天，人物画便失掉了重要性似的，除了绝无仅有的几幅罗汉型仕女型的公式化的人物以外，可说没有人物画的创作了。谁也不能否认艺术和文学要正视现实，把握现实，而配合社会与时代的发展。社会是由人群组合而成，时代的变动，社会的情形，都是人为的，故一切事情是以人为中心。要艺术配合社会与时代的发展，山水、花卉、翎毛之类是办不到的。方人定先生早已觉察了这一点，于是把他以前所爱好的孔雀、雉鸡、野兔、洋犬一类的艳丽而认为“拿手”的那套题材，渐渐抛弃得一干二净了。继之而向人物画的创作积极探讨研讨，并针对现实而产生出时代生活的作品。

用中国画材料写作人物，浅见者以为是一件吃力不讨好的事。虽然油彩画人物易于表现，而感觉充实，其实，中西绘画以所用的材料和工具不同，故表现的方法有别。比方吴道子、李龙眠偏把人物画写白描，我们不能说吴、李的白描比不上欧西的油彩，我们更不能否定了敦煌壁画的前例，我们不应该因噎废食，自暴自弃。近人大都是恶劳好逸，急功近利，同时不愿意抛弃了传统下来的那一套，永远抱残守缺地因袭着，于是始终跑进牛角之尖。方人定先生何尝不知道新途是满布着榛莽荆棘？可是，经过二十年的努力和奋斗，那榛莽荆棘终于给他踏平了，而再辟出了这条湮没已久的道路。

有人夸耀着一日能画十多幅画，一年开六个画展，乍闻之下，会教你恭维他一句：“真是天才呀！”其实，这种做法，是自欺欺人，对艺术的尊严性，是一种侮辱！古人所谓“五日一石，十日一水”，这种惨淡经营的做法，也许这种人会说这是“天才”的缺乏。方先生对艺术的创作是惨淡经营的，勿论造型敷色，都尽付心血，看他每一幅作品，如一条线，一块色的浓淡干湿，粗细修短，都可以意味到是从他周密的思维里透过成熟的技法而表达出来的。他对艺术工作的严肃而忠诚的态度，是值得我们仿效的。然而，从事中国人物画的创

作，工作是艰巨的，路途是遥远的，写作对象是发掘无穷的，表现手法是无边际的。我们的责任何其重大呵！我们须要更彻底认识现实，正视现实，更坚定自己的路向，更忠诚自己的创作，希望人物画在艺坛奠下一个更结实的基础。这是我们应该互勉的话。

一九四八年二月二十七日

《关山月纪游画集》自序

抗战胜利后回到故乡休息了半年，把“动”和“画”看成为一体的我，继西北写生之后，便又有南洋之行。在故乡休息的半年中，我和朋友说过：西北的印象，诚然丰富，一时下笔，是凭直觉但还待融会。在我坐下来半年中，我的心驱使我的笔开始变动了。在广州展出的一个广州生活画展，除了巨幅的山水还是以前那个模样以外，对水上居民的描写，我企图更简化我的笔墨来写出人物：比方一块色，一条线都在考虑着怎样使它单纯而有变化。我一面想融化着西北得来的印象，但一面对于一个画人说起来含着神秘性的南洋又牵引了我。

不动我便没有画。

不受大地的刺激我便没有画。

天气变异的刺激更富于诱惑，异域的人物风土的刺激使画稿不致离开人间。这些刺激，就是我的“画因”。

在抗战中我流浪过，我逃过难。因为这流浪，由一个城市经过一大段黄泥公路，晒晒太阳，淋淋雨，抹过了一脸尘土，又到一个城市。逃难的经验，给了我流浪的勇敢，教我不怕路长，不怕在路上或然遇到的贫困，启示了我“行万里路”的决心，所以敢于西经沙漠而叩敦煌之关，北至海疆而览海灵之秘，这都是由桂而黔，由黔而蜀，一步步养大了自己的胆子而准备后来的长途旅行的。

西北归来后胆子更壮，战争结束，虽然一切都踏上复员的路上，而我的身心仍未能静止，“行万里路”的意念仍然在鼓励我，长途的流浪的经验是早就有了的。三十六年七月廿六日我终于开始了南洋之行，关于其中经过，不能不感谢刘侯武先生给予我的助力。

我南行的行程是这样：在暹罗逗留了三个多月，先后到过清迈、南邦、大城、上拉差、万佛岁、佛丕、华欣、宋卡、合艾各地。马来亚之新加坡、吉隆坡、槟榔屿各处，一共也留了三个月。这一行恰巧半个年头，搜集的画稿总算有三百余帧。因吾师高剑父先生函促回粤任教市立艺专，便于本年一月廿六日赶程回来。

这批画幅是利用课余整理出来的，本意想把这些作品携往国内各地展览，使国人对南洋有所认识。然而，总觉展览的成效限于时间和地域，经友人鼓励编印成集，以公之于关怀南方风物者。至友李之绵先生力主此议，并负编印出版大部分之责，这集子始得顺利付梓。于此，不能不向李先生表示敬意，并申谢忱！

南洋半年之中，蒙驻暹大使李铁铮和各地领事及艺友们的协助甚多，感激之余，在序言中附此致谢！

这些拙作也可以说是侨胞的友谊所培育出的花朵，而我且已用了线条和色块报答长夏的山川。

一九四八年七月于沪滨

关于画长城的体会

解放前，处在黑暗势力的统治时代，我虽曾到过嘉峪关和阳关，但关外萧瑟的景物只能引起我对苏武牧羊，昭君出塞的“西出阳关无故人”的联想，或者，只有大戈壁中的驼铃最能引起我的苦闷和感伤，因而我没有画过长城，只画过《塞外驼铃》。

一九五五年我到过山海关，一九六四年到过雁门关，也先后多次到过居庸关，因为“换了人间”，这几次长城给我的感受和过去就根本不同。不久，我便为人民大会堂北京厅画了一幅描绘长城内外的画，但画面上只罗列了许多长城内外的新景象，也仅只是表象，没有抓到本质的东西。生活是创作唯一的源泉，但绘画艺术不能满足于如实反映生活。画景物不是创作的目的，创作必须赋予景物的描画以作者的思想感情。

“换了人间”，中国人民站起来，中华民族大团结，任何民族分裂主义者和新的老的扩张主义者，欲以什么“长城为界”来分裂和侵吞中国的阴谋毒计永远失败！

当我带着这样的思想感情又登上居庸关时，极目东南西北，联想中外古今，“长城内外尽朝晖”的畅想豪情满怀，怪不得世界人士一致赞颂：长城是中华民族不可战胜的象征！因此，我明确了，我画长城，应该在一个“尽”字所触发所概括的意境上用功夫。因为，长城在今天，人们应赋予她以新的意义，画家应该创造出她的新的形象！

绘画艺术毕竟是形象的东西，不管如何磅礴的气势和深邃的意境，都只能孕含在形象之中。也在当时，有人告诉我北京香山的红叶正好看，并说杜牧的“霜叶红于二月花”也无法表达香山红叶的壮丽景色于万一。我便和几位同志专程去香山观赏。呵，果然，只有毛主席的“万山红遍，层林尽染”的名句，才是我自然产生的联想。毛主席句中的“尽”而无尽的意境和情状，突然给我构想中的《长城内外尽朝晖》以深刻的启示和具体的帮助。这一下象给了我一把钥匙，我就牢牢抓住，从而找到了“尽”字的合适的造型艺术语言。

*

*

*

我再谈谈《绿色长城》的创作体会。

我的家乡在南粤海滨。过去风沙一来，人伤亡，土刮光，很难种东西。解放后，毛主席发出“绿化祖国”的伟大号召，男的出海打鱼，女的植树造林。从电白县博贺渔港开始，种起了木麻黄“三八”林带。我曾在这些地方画过写生，新旧的变化是知道的，也感到很美。但当时从艺术形式上考虑较多，认为林带很长，单调，不好概括，不敢进行创作。

以后，我又到电白县南海公社，最初被安排住在公社里，我争取住到哨所去，和民兵们一道生活了一个多星期。他们陪我参观，给我讲述他们的战斗生活和对未来的理想。我注意观察、了解这里的一切，早晚还登上山头看林带和海水的变化，这样感受较深，从思想上对林带的美有新的认识，产生了要表现它的强烈愿望。我一有空就琢磨、思考，怎样表现木麻

黄树的性格特征，如何表现海涛、“松涛”的声音掺在一起的效果。在深入生活的实践中得到不少启发；这里是海防前线，作品的意境就不能是没有战斗气氛的幽静的风景区。

我在南海公社生活了一段时间，感到还不够，又到湛江南三岛作调查。那儿有牧场、林场。群众告诉我：附近有一个灯塔大队，过去没有柴烧，要从几十里以外铲来草皮当柴烧，很艰苦；盖房子没有木料，只得住土房。植树造林后，现在烧火、盖房、修船用的木材都有了。群众说起这些巨大变化，很是开心。

以后我又去博贺港的“三八”林带，找到最初参加植树造林的积极分子了解情况。她们谈得很生动。为了试种木麻黄，她们战胜了种种困难。树苗不易活，人家说风凉话，她们不泄气，用竹篾编成小筐子，放上土和肥，做成“营养钵”，让苗长到一两尺高，再移植到沙滩上。她们走十几里路挑水浇苗，终于把树苗培育出来。现在湛江地区沿海一带都这样种树，已形成绿化祖国的群众性活动。

通过这样三次深入生活，我对表现植树造林的重大意义加深了认识，增强了非画好画美海边林带不可的信心。我把题目定为《绿色长城》，这座长城既可防沙，又可防风，还可以防敌，它是一道绿色的铜墙铁壁。

这里是海防，画面上出现了民兵。这里有风，有浪，有“松涛”，但树干仍然画得挺拔，不可动摇，而又一脉郁郁葱葱。我采用了石绿，这种颜色不透明，不好用。我吸收油画办法，层层加盖，才表现出深沉浓厚的感觉。在正面光线下，树很平板，我又第一层画阳光，第二层画黑的，表示云层挡住阳光，尽力把林带的层次表现出来。海水的画法也是吸收了西洋画的表现技法，使它和林带画法统一起来。但是，整幅我都力求保持中国画的特色。

这幅画的创作过程并不一帆风顺，走新路困难多，要慎重。这个题材是新课题，创作时不能走老路，虽然老路闭着眼睛都可以走。

我喜欢余本其人其画

——参观《余本画展》有感

我们常说，画肖其人，或人如其画，意思是说，人与画有其一致性。人有人格，画有画品，人格可以体现于画品，画品可以窥见其人格。我喜欢余本同志的画，也喜欢余本同志的为人。从画品来说，他的画是真诚的画；从人格来说，他是真诚的艺术家。

人是要真诚的，画也要真诚，他把两者统一起来，不做虚伪的人，不画虚假的画，也不自我吹嘘。他画他喜欢的东西，他认为怎样好，就怎样画。他的画，就是他心坎里的话儿。在这一点上，余本同志是很值得我们学习的。

画坛上，据说有两种没有良心的画：

在“四人帮”横行时期的那种“帮画”，搞“主题先行”，“历史为路线斗争服务”，“与走资派作斗争”，“三突出”，“红光亮”等等，这并不是画家想画的画，也不是画家想那么画。那时候，不管你喜欢不喜欢，硬着头皮也得画；不管对那题材你熟悉不熟悉，人家会找人代你去生活，替你收集素材，最后还是要你画。当然，这个责任在“四人帮”，他