

美术研究

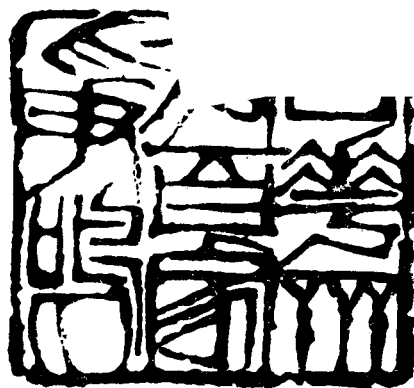
1

1979



美术研究 MEISHUYANJIU

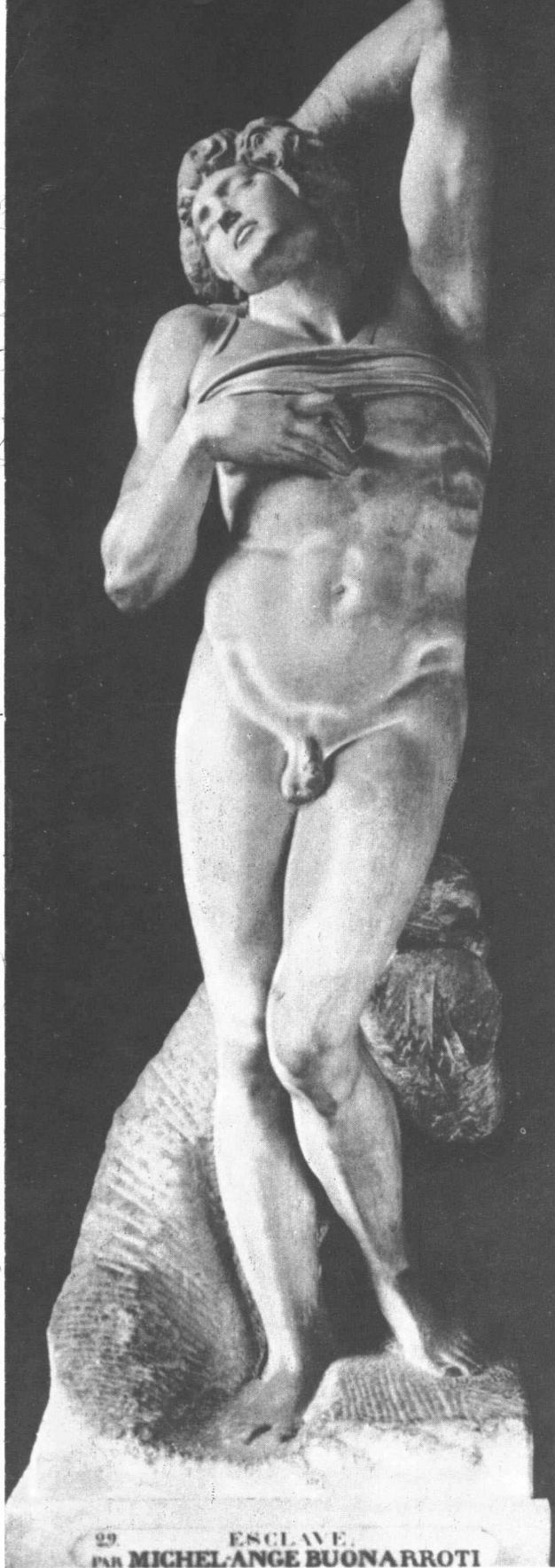
中央美术学院学报〔季刊〕



一九七九年第一期

月夜山行
丁巳年





濒死的奴隶

高 2.29 米

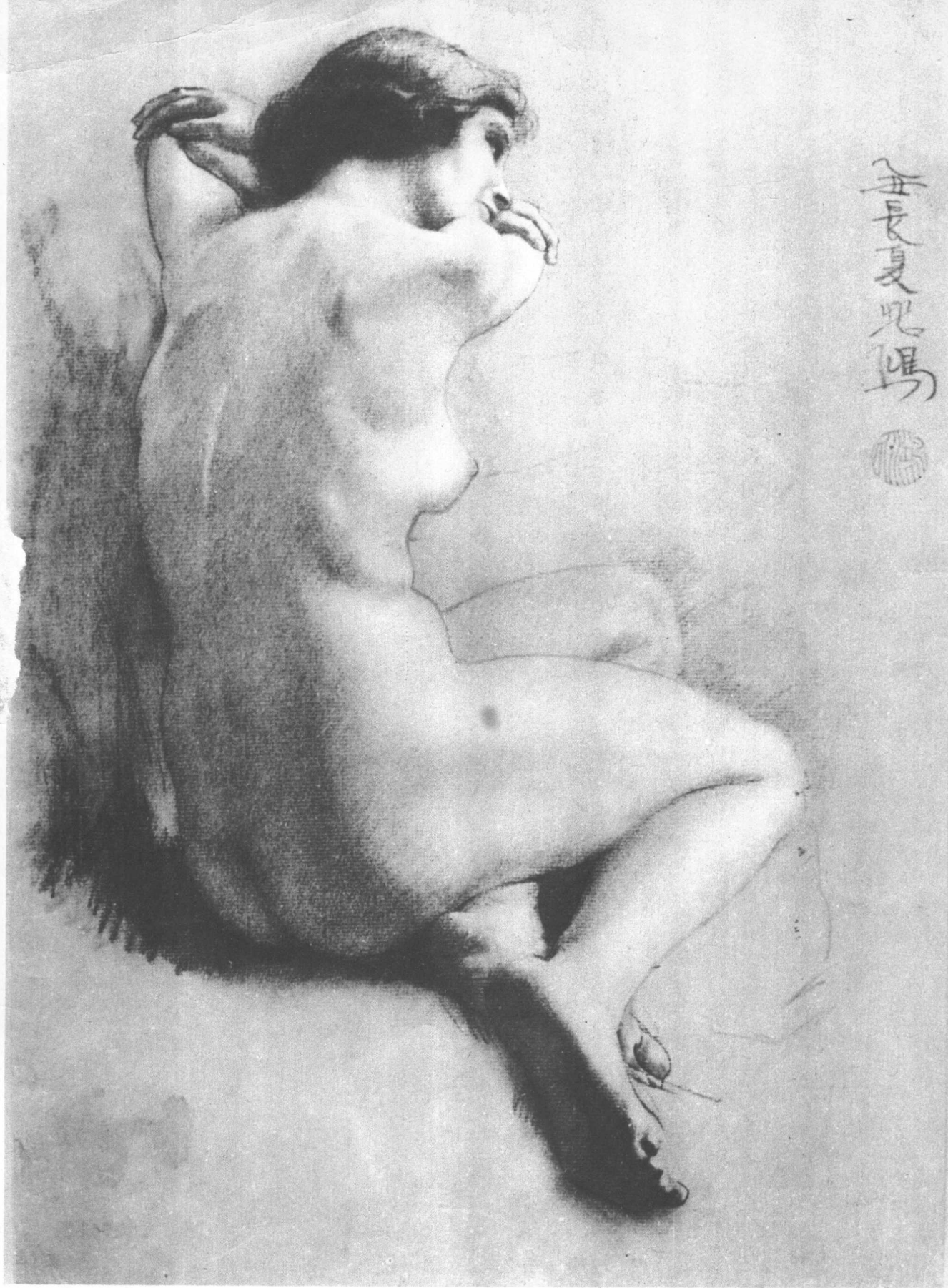
米盖朗哲罗



挣扎的奴隶

高 2.15 米

米盖朗哲罗



人体素描

徐悲鴻

目 录

勇于探索 大胆创新	本刊编辑部 (1)
谈学山水画	李可染 (3)
一节油画辅导课	韦启美 (16)
在工地谈生活速写	潘世勋 (19)
关于人体模特儿	邵大箴 (24)
为什么要画裸体模特儿	钱绍武 (30)
文学艺术与民主	白桦 (35)
鲁迅论版画、插画、讽刺画和连环画的特点	王琦 (48)
董希文的创作道路和艺术素养	艾中信 (52)
日本画家伊东深水	常任侠 (59)
苏轼和宋代文人画	王逊 (60)
一组早期的玉石雕刻	巫鸿 (64)
中国重彩人物画技法的演变	刘凌沧 (71)
中国早期的绘画史籍	金维诺 (77)

图 片

断臂的阿芙罗底德 (雕刻)	(封面)	乞巧节 (日本画)	伊东深水 (42)
濒死的奴隶 (雕刻)	米盖朗哲罗 (封二)	樱 (日本画)	伊东深水 (43)
挣扎的奴隶 (雕刻)	米盖朗哲罗 (封二)	发 (日本画)	伊东深水 (43)
人体素描	徐悲鸿 (封三)	引路菩萨像 (敦煌绢画)	(44)
山村飞瀑 (中国画)	李可染 (封底)	喜马拉雅山之歌 (油画)	董希文 (45)
柳溪渔艇 (中国画)	李可染 (39)	苗女赶场 (油画)	董希文 (45)
哈萨克牧羊女 (油画)	董希文 (40)	新疆拜城克孜尔石窟80窟佛传故事 (部分)	(46)
捣练图 (部分)	张萱 赵佶摹 (41)		

美术研究

季刊

1979年第1期

编辑者 《美术研究》编辑委员会
(北京东城校尉胡同5号
中央美术学院)

出版者 人民美术出版社
(北京北总布胡同32号)

印刷者 中国青年出版社印刷厂

总发行处 新华书店北京发行所
(北京阜外北礼士路135号)

零售 全国各地新华书店
国外总发行 中国国际书店
(北京399信箱)

出版日期 1979年2月15日

统一书号: 8027·7093

定价: 每册0.70元

勇于探索 大胆创新

本刊编辑部

“百花齐放，百家争鸣”方针是促进我国科学、文化、艺术发展繁荣的正确方针。毛泽东同志在提出“双百”方针时曾经指出：“它是根据中国的具体情况提出来的，是承认社会主义社会仍然存在着各种矛盾的基础上提出来的，是在国家需要迅速发展经济和文化的迫切要求上提出来的”。“双百”方针的提出，标志着毛泽东文艺思想在社会主义革命和社会主义建设时期的新的发展阶段，它为社会主义的科学、文化、艺术的发展开辟了无限广阔的道路。

“双百”方针是一种根本性的长远的方针，决不是如有些人所曲解的那样，把它看成是一种暂时的权宜之计，甚至错误地认为那是为了暴露矛盾而设下的一种诱饵，是为了让毒草出笼才好对它进行批判斗争；“双百”方针也不是像另一些人所理解的那样，把它看成是鼓励资产阶级的“自由化”，是学术、创作上的“放任自流”，是放弃党在文化艺术上的领导。这两种意见都是对“双百”方针的极大歪曲，都不利于“双百”方针的贯彻执行。

“双百”方针之所以得到广大知识界（特别是科学、艺术界）的热烈拥护，深入人心，是由于它符合艺术发展的客观规律。作为精神劳动的艺术生产，具有与其它物质生产不同的特殊规律。在这里，多样性和独创性是艺术生产的必不可少的显著特点，正如列宁所说的“文学事业最不能机械平均、划一、少数服从多数。”艺术作品最忌的是互相模仿，彼此雷同，弄成千人一面，千篇一律，“四人帮”要在艺术创作上树立什么“样板”，其用意只是为了树立

其“文艺旗手”的地位，以达到篡党夺权的目的。而用“样板”同一的模式去要求所有不同的艺术作品，其结果只能是扼杀艺术创作的多样性与独创性。鲁迅曾说：“依傍和模仿，决不能产生真艺术。”“四人帮”违反艺术创作的规律，强制推行他们所规定的“样板”，是直接反对党的“双百”方针，只能使真正的艺术遭受毁灭，虚伪的艺术得到泛滥。

艺术上的多样性，首先取决于生活本身的多样性。丰富多彩的生活，需要从艺术上得到丰富多彩的反映，需要多种多样的题材，多种多样的表现形式和艺术风格。此外，作为艺术欣赏者的广大群众，他们的兴趣、爱好也是多种多样的，观众不喜爱那种划一的、单调贫乏的艺术品。只有实现艺术上的“百花齐放”，向广大观众提供多种多样的艺术作品，才能满足他们对艺术的欣赏需要。

独创性是艺术作品的生命，每个有才能的艺术家，都应当在艺术上进行新的探索和创造。艺术家应当根据自己不同的生活经验与感受，不同的艺术修养、不同的审美观点和爱好，选择适宜于自己表现的题材，运用自己所擅长的表现方式，发展自己的艺术风格。任何时候都不能用行政力量规定艺术家去“表现什么”和“怎样表现”，列宁说：“在这个事业中，绝对必须保证有个人创造和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。”党的“双百”方针便是保证艺术上不同形式和风格的自由发展，保证艺术上独创性的充分发挥，促进艺术的繁荣。

在美术教育、美术创作和理论研究工作上，都要认真贯彻执行党的“百花齐放、百家争鸣”的方针，要在坚持美术为工农兵服务、为社会主义服务的前提下，提倡和鼓励美术上各种不同方法、形式、风格的发展。在1956年，当“双百”方针公布后不久，在美术创作和学术研究上，都曾经出现过短暂的繁荣和生气勃勃的局面。后来由于林彪、“四人帮”推行文化专制主义，用“一言堂”代替了“群言堂”，用“一花独放”代替了“百花齐放”，在美术创作上设置了各式各样的“禁区”，他们用主观臆测和判断，给许多美术作品扣上无中生有的罪名，甚至挖空心思地从画面上去发掘反动标语，把作品和作者从政治上、艺术上宣判了死刑。他们的胡作非为，在1974年炮制的“批黑画”事件达到了高峰。在美术理论研究上，他们出于反革命政治的需要，把正确的当成错误的加以批判，把学术问题当成政治问题，他们用封建时代大兴“文字狱”的办法来对待今天的艺术创作和学术讨论，望文生义，任意曲解，乱扣帽子，无限上纲，其结果使得搞创作的人不敢画画，搞理论的人不敢写文章，美术界和整个文艺界一样，出现了万马齐喑的局面。打倒了“四人帮”，学术得解放，使“双百”方针的贯彻执行有了保证。在美术创作、教学和理论研究工作上，拨乱反正，大干快上，把群众的积极性充分调动起来，我们就能做出较好的成绩。

我们要提倡在学术上的自由讨论，对当前美术教育、创作、理论上一些重要问题进行公开的自由讨论，让大家能够畅所欲言，各抒己见。学术问题只有通过争论才能发展、前进，否则就会使我们的思想僵化。要彻底扫除“四人帮”遗留下来的行帮习气。要相信群众才是艺术作品（包括理论文章）的真正鉴定人，要相信群众的鉴别力。周恩来同志曾经说过：“艺术是要人民批准的，只要人民爱好，不是反党、反社会主义，就许可存在，没有权利去禁演。”还说：“艺术作品的好坏，要由群众回答，而不

是由领导回答。”周恩来同志相信群众、尊重作家的精神，为我们贯彻执行“双百”方针树立了最好的榜样。

我们提倡在学术上要讲真话，不要讲假话；要讲实话，不要讲空话；要敢于创新见，提出新问题，不要人云亦云；更不要看风使舵，在什么气候下说什么话；科学是老老实实的学问，来不得半点虚假。没有一颗追求真理的诚心，没有敢于坚持真理的勇气，没有实事求是的态度，没有勤劳刻苦的钻研精神，是不可能有所成就的。过去在“四人帮”的封建法西斯统治时期，在棍子帽子的威胁之下，在没有社会主义法制和民主精神的情况下，是谈不上有真正的学术讨论的。它只能助长说假话，说空话，歪曲真理，颠倒黑白的坏风气。我们需要政治上的民主，也需要学术上的民主。生动活泼的民主空气，是开展学术自由讨论、促进学术研究健康发展的前提。我们应该解放思想，大胆前进。彻底的唯物主义者是无所畏惧的，为了探求真理，为了宣传马列主义，为了有利于革命、有益于人民，我们就能丢掉“怕”字，一往直前，勇敢战斗。

正确地开展批评与自我批评，是促进学术向前发展的动力之一。批评的目的是为了帮助同志改正错误，要与人为善以理服人。不同的意见，只有通过讨论，共同提高。同时，被批评的人也应虚心、冷静地对待别人的批评意见，如果别人的意见正确，就应该接受并改正自己的错误，不要以为自己是一贯正确，一听见批评的声音便大动肝火，甚至怀恨在心，伺机报复，这就不是一个马克思主义者应有的态度。

党中央号召我们，要在马列主义、毛泽东思想指导下，坚持唯物主义的思想路线，坚持实事求是，一切从实际出发的原则，解放思想，开动机器。只有解放思想，开动机器，按文艺发展的客观规律，进行大胆的创造，才能使美术事业适应社会主义现代化建设的需要，才能满足日益增长的文化生活的需要。

談學山水畫

李可染

许多热心于中国画、山水画的同志，要我谈谈学山水画的问题。我想从自己学画的经历出发做一点总结。这些只是我个人的体会，不一定正确，其中即或有可取之处，也不一定完全适用于别的同志。加上近来有病，来不及做一番深入研究的功夫，现在先从几个方面的问题谈谈我不成熟的看法。

一

美术是创造性的工作，真正搞好是不容易的。要有正确的艺术道路、把路子走正；还要下很大的苦功夫。“生而知之”、“不学而能”是没有的，只有学而知之。对学画的人来说，天份是有高低区别，但也只是学习上有快慢之分。绘画本身应该说是很难的，因为它不仅是门学问，同时还要有很高的技能。随随便便是搞不好的。我在广东温泉养病时，有个女孩子问我，她能不能学画，我说楼下有一棵树，你坐下来认认真真画四个小时，不要起来。关键不在几个小时不起来，而在考验她有没有坚韧不拔的毅力。

我一生很有幸，有机会与齐白石、徐悲鸿、黄宾虹、林风眠、盖叫天等前辈艺术家在一起，我与他们很熟悉，他们都有很高的成就，我看他们在艺术苦功方面无一不是惊人的。“天道酬勤”是齐白石的一方图章，这是他的座右铭。我是在他八十七岁到九十七岁这十年里向他学画的。他在八十几岁时，每天早上至少要画七、八张画。九十多岁高龄，每天还要画四、五张画。去世前两天仍在作画。他的另一方图章“痴思长绳系日”，是说不愿时光流逝，恨不得把太阳拴住。黄宾虹是在五五年去世的。生前，他每天不停作画。五四年他九十一岁了，有一次我在他家呆了六天，看到他在一个晚上就画了

八张画稿。徐悲鸿同样也是很勤奋，常以“拳不离手，曲不离口”这两句话勉励青年。回想我在杭州时，有一次和盖叫天在茶馆里喝茶，当时他已七十多岁了，穿着长衫、盖着两腿。我发现他把一只脚放在八仙桌的横档里，原来是在练“伸筋拔骨”的苦功夫，他是什么时候都不忘练基本功的。著名武生京剧老演员尚和玉对我说：我们在台上演戏，别人看来很轻松愉快，不知我们在台下流过多少血汗，实际上我象是半个出家人，许多休息、娱乐都牺牲了。当代画家黄胄作画很勤奋，听说他一年画了廿多刀宣纸；吴冠中画画，可以坐下去继续画十个小时不起来，只吃点干粮接着又画。这种艰苦精神是很重要的。基本功是艺术家的地下工作，要天天练。他们露面的只是展览会上的作品、舞台上的表演，观众往往不知道，作者付出了多么巨大的艰辛劳动。鲁迅先生说得好，我坐在桌子前写作是工作，坐在藤椅上看书是休息，“那里有天才，我是把别人喝咖啡的工夫都用在工作上的。”（《鲁迅全集编校后记》，鲁迅全集廿卷、第663页）确实，千千万万人学艺术，真正有成就的不多。学文学艺术的废品率相当高，搞不好就成了空头的文学家、艺术家，随随便便是难以成功的。这次在黄山，我看到两个青年在写生，一边画、一边聊天，嘀嘀咕咕没个完，画画完了，话还没说完，半心半意是不成的。绘画最根本的关键是道路的正确和坚强的毅力，古今中外，有成就的艺术家没有一个例外。你把全付精力放进去还不一定能学好，何况半心半意呢！五十年代，我几次外出写生，背着沉重的画具，每天跋山涉水，行程数万里；力求创造有现实生活气息、反映社会主义时代精神的新山水画。现在不知不觉已是

七十以外了，我总结了一下，刻了一方图章“七十始知己无知”，意思是天地之大，万物之广，道理之深，自己知道一点，也是微不足道的，实在是无知得很。

我七十总结中还有两句话是：“做一辈子基本功”；“天天做总结”。

画画必须根据创作的需要，练一辈子基本功。有一次我在香山画一棵树，有个青年人看我一笔一笔地仔仔细细地描画，他说老伯伯头发都白了还练基本功哪！我说因为没有学好，是在练基本功。客观事物无止境，学问也无止境，我请唐云同志刻了一方印章，叫“白发学童”，我觉得我在中国画学习上，还是一个小学生。

有些青年作者问我，学习中难于提高，为什么？我看原因当然不止一端，但基本功不扎实，根基不深，有碍事物的成长，往往是个主要原因。

做基本功，勤学苦练，说来容易，真正做到很难，要一辈子做到更难。“四人帮”在美术界的那个代理人最反对做基本功，说是只要到生活中去画画速写就可以搞好创作了，这真是千古奇谈。其实，他们哪里真心提倡到生活中去，以我看来，他们是千方百计在毁灭艺术。

我们要求艺术真实地反映社会主义时代的生活，必须遵循艺术的特殊规律，发展和提高我们的艺术。这里要把树立起无产阶级世界观、深入三大革命斗争实践放在第一位；要掌握革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法，要用形象思维反映现实，同时必须在正确思想指导下踏踏实实做一辈子基本功。

基本功概括了创作的基本需要，完全是为创作服务的。假若不创作就无需乎基本功，如同不盖房子就无需乎打地基一样。“四人帮”一伙所谓“用基本功反对创作”的说法，如不是捏造歪曲，强加罪名，那就是愚蠢无知。还有一种说法，“基本功好，不一定能创作”，言外之意，创作不行，病根在基本功。其实，不能创作，是因为没有在创作上下功夫，基本功仅仅是创作的一个基础环节，其他还要做很多很多工作，创作必不可少的生活根基和各方面的修养如果有所欠缺，难以搞出创作，这能怪基本功吗？这种否定基本功作用的说法使我想起了一个笑话：一个人饿了，先吃了个烧饼，不饱。再吃个馒头，还不饱。又吃一个包子，饱了。他说：早

知道烧饼、馒头无用，开头就只吃一个包子就好了。在基本功和创作的关系上，有的人也如此浅见，总想走捷径，“毕其功于一役”。

基本功看来是不等同于创作，但它是创作需要的某些最基础的规律、法则的集中表现；是从历代艺术家长期艺术实践中提炼出来的艺术语言的规范化。如歌唱家的练发声吐字，武打、舞蹈演员练腰腿功夫，看来似乎不同于舞台上的表演，但歌唱家如不在练发声吐字上下功夫，歌唱就不能字正腔圆，武打、舞蹈演员如不在腰腿上下苦功，动作就不能准确有力。基本功的高低决定创作发展水平的高低。

盖叫天生前曾请黄宾虹老人写“学到老”三个大字刻在他的墓碑上，他说他要用这三个字教育后来的青年。他到了晚年仍不分寒暑每天都在院子里练基本功。他演的武松等戏动作矫健、准确有力，真是静若泰山、动若游龙，被人誉为“杰作惊人”，绝不是偶然的。他所以能达到这样的境界，除了各方面修养的广博，一个不可缺少的重要条件就是因为严格的、天天苦练基本功。艺术创造没有基本功，就是无根之木、无源之水。这里再说一个打虎的故事：传说有一个村庄，虎患严重。村民计议备酒筵请别村高手除害。结果请来的竟是一个驼背老头和一个小孩，村民大失所望。老人观察到众人神情，便未入席而先去寻虎。老人让小孩走在前边，行近虎穴时，小孩模仿幼畜的声音，老虎闻声而出。老人手攥利斧、置于肩头。老虎猛扑过来，老人头略偏，饿虎扑空，垂地而毙，众人大为惊异。走近观看，恶虎自咽喉至胸腹剖裂一条直线，命中要害。这时老人才从容入席，酒肴犹温。老人向众人讲述来由：自己父亲、祖父都被猛虎伤害，父亲临死告他，老虎伤人主要在于向前猛扑，因下决心针对虎性苦练基本功，练到眼前晃动毛帚而眼不眨，臂力能攀九人而不动，终成杀虎高手。这个故事启发我们认识“基本功”和“用”的关系，要有决心、有毅力练一辈子基本功，而不是等到急用时才去练，临渴掘井是不行的。

上面说的是做一辈子基本功的重要性。再说说我的另一句话：“天天做总结”。

天天做总结，总结什么？主要总结自己的缺点。人的进步有两条：一是发展自己的特长，一是改正自己的缺点。这是一对矛盾，而改正缺点是矛盾的

主要方面。因为长处跑不了，缺点是拦路虎，是前进中的障碍。缺点是自己感到最困难、最画不好的地方。如同走路，后脚不向前，你只好永远停留在那个地方。如果你画不好树，就要花气力专攻画树，树画好了，就前进了一步。一个善于学习的人就是善于认识缺点、改正缺点的人。客观事物的发展是永远不平衡的，落后点永远存在，事物总是在不断改正落后点而逐步前进的。我觉得我的画缺点多，每克服一个缺点、每前进一步，都要付出艰苦的努力。我画画时总是在旁边放一个本子或一张纸，有所感受就记上几句，是不断总结的。天天做总结，总结很重要。我的总结都是从实践中得出来的。没有实践，就没有理论，有了实践而不总结也不会有理论，有总结而不做系统周密的思考，就不会有系统完整的理论。实践经验只有提高到理论上来，知识、技能才能巩固和发展，减少盲目性。这就是毛主席说的，从感性认识到理性认识的过程。

不做总结，不知道自己的缺点，就要停滞不前，就不能进步，很愚蠢。董其昌画山水不会画点景人物，倪云林也不会，董其昌就原谅自己说：“有云林遮丑于前”。有的人画山水一辈子没画好点景小人。其实，只要善于总结，全力攻关，全力攻克缺点，“难”是可以向“易”转化的。不会画点景人物，我就花上一个月功夫专画点景小人，一个月不行两个月，两个月不行三个月……一年都画小人，一年画几万个小人，还能画不好吗？一年看来很长，但对比一生来说到底还是短暂的。山画不好，专门画山，树画不好，专门画树，最后一定能画好。我还有方图章“千难一易”，是说困难是绝对的，容易是相对的，容易是困难的解决。俗话说，“踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫”。“不费功夫”从“踏破铁鞋”中得来，没有前者就没有后者。“世上无难事，只要肯登攀”，天下没有什么困难不能克服的。

说到这里，不能不涉及到学习态度问题、学序问题以及治学方法问题。

有一次，一个青年人要我写几个字作为座右铭，我写了“实者慧”三个字，意思是老老实实的人、诚实治学的人，才能有智慧。做学问一定要踏踏实实，来不得半点虚假。争名争利、投机取巧是不会有成就的。投机取巧必然带欺骗性，就好比拿一百元想买两百元的东西，是愚蠢的、不可能的。学艺术一定要付出很高的代价，想廉价获得是办不到的。

投机取巧的人看来很机灵，实际是在欺骗自己。有些青年人摹仿一、两张画，表面看来差不多，就觉得自己有才气，了不起，就骄傲了。学习的最大障碍是态度不老实，是骄傲自满。骄傲自满是浅薄无知的表现。

学序、治学方法很重要。毛主席说，饭要一口一口吃，万里长征要一步一步的走。眉毛胡子一把抓，不打好地基就想盖摩天大楼，想同时把什么问题都解决，想一举就达到最终最高目的，这完全违反了事物发展的规律，看似聪明，实是愚蠢。学习要有严格的顺序、循序渐进。学序混乱，想躐等，是造成困难和不能进步的重要原因。天份高，也不能例外。自己是二年级认为是一年级可以，这样能够把基础打得更结实些。你是一年级认为是二、三年级就驾空了。破格录取、破格跳级，那当然不是躐等，因为他的知识、理解力都达到了那一步。没有经过那个学序，跳级、躐等是不行的。我从小爱拉胡琴，对琴音的感觉很敏锐，音色很好，一个琴师听见我拉胡琴，说这孩子将来可以成一个很好的琴手。但因为没好的老师指点，学序混乱，没有在此基础上功夫，不会读谱、记谱等等一套基本功，其结果半途而废、没学成功，很可惜。

天底下的大学问家都知道这个治学方法：先搞通一个问题，把一个问题搞通了，了解了一个事物的规律性，再研究另一事物，对把握客观事物的共性，也就有了借鉴。所谓深入一点，普及全面。聪明人所以能触类旁通，举一反三，关键在于先对某一事物有了规律性的理解。各个击破的方法是最聪明、最有效的方法，所以，为了击破一个要害环节，不惜以最大的精力来对待最小的问题。挖井七、八个，一个也没有挖出水，不如集中力量挖一口井见水，了解地层的结构，掌握规律。再挖第二口井就容易多了。共产党三万人要消灭国民党八百万人，这个仗怎样打？毛主席用了这个最聪明的方法。伤其十指，不如断其一指，各个击破，集中优势兵力，消灭其有生力量，而后总攻，夺取了胜利。“集中优势兵力打歼灭战”，历代兵家都把它看作重要的制胜法宝，我们治学也不例外。

许多青年同志问我，绘画的基本功指什么？做基本功应从何入手？我看绘画的基本功至少有三个方面的要求：

第一，是一般的造型能力。

绘画语言是以可视形象反映客观事物，造型能力不好等于没有绘画语言。造型能力，指对形象、轮廓、明暗、层次、透视等的描绘能力，即对客观事物的刻划要准确。提高一般的造型能力，是艺术发展首要的前提。

怎样对待素描？我认为学中国画、山水画学点素描是可以的，或者说是必要的。素描是研究形象的科学，它概括了绘画语言的基本法则和规律，素描的唯一目的，就是准确的反映客观形象。形象描绘的准确性，体面、明暗、光线的科学道理，对中国画的发展只有好处，没有坏处。我们的一些前辈画家、特别是徐悲鸿把西洋素描的科学方法引进中国，对中国绘画的发展起了很大促进作用，这是近代美术史上的一大功绩，我想这是任何人都不能否认的。

有人说，学中国画的学了素描有碍民族风格的发展，我是不同意这样的看法。我画中国画有数十年，早年也学过短期的素描，现在看来我的素描学习不是多了，而是少了。我曾有补习素描的打算，可惜晚了。假若我的素描修养能再多些，对我的中国画创作会带来更大的好处。说西洋素描会影响发展民族风格，这是一种浅见。缺乏民族风格关键在于对民族传统的各个方面没有进行深入研究，没有把自己民族的东西放在主要地位，而不在于学了素描。我过去学习素描算来不到两年，而我钻研民族传统仅仅笔墨一项就在齐白石、黄宾虹那里浸沉了十年之久，这样，西洋的素描能阻碍民族作风的发展吗？实践是检验真理的唯一标准，徐悲鸿先生在欧洲学习素描功力最深、造诣也最高，后来他画了大量的中国画，能说他失去民族风格了吗？我看不光没有失去、反而是促进了中国民族绘画艺术的发展，使民族风格发出了新的光彩。中国是一个有高度发达的传统文化的国家，在中国美术史上，一些外来的文化传入，中国都有能力吸收消化，都曾变成成为有益的滋养、促进中国绘画向更高更广阔的道路发展，这难道不是事实吗？

建国以来，中国画突飞猛进，首先在于政治的、经济的、社会的各方面条件，而中国画得益于外来素描进一步提高了造型能力，丰富了表现力，这些事实，我看也是不容否认的。至于说有的画家没有学过素描而造诣很高，这也可能通过别的渠道而达到造型能力的提高，这是另一个问题，因为事情不是那

么绝对的。这个问题比较复杂，是一个学术问题，值得专题研究和探讨，这里我只初步谈谈我的看法。

第二，是专业的基本功。

专业的基本功，是指对于表现对象的深入研究和精确描绘的能力。

中国画专业，一般分山水、花鸟、人物。例如画山水画的人，对自己专业的特定对象要进行深入研究，进行专业基本功的严格训练。一个具备一般造型能力的人，不见得能画好山水画。画山水还要有画山水专业的基本功。一定要对山、水、树、石、云、点景人物等进行专门研究，深入观察、研究大自然山川的组织规律，要超过一般人的认识程度。古人讲，“石分三面”、“下笔便有凹凸之形”，这就很难。山有脉络，不同的岩石有不同的纹理，千变万化，要表现好是不容易的，得下很大功夫。古人又讲：“树分四枝”，要把树的前后、左右关系画出来，画不好就只有左、右两面，没有前、后关系。画人物就更严格，要研究颜面、动态、手足、衣纹等等。不管画什么都要有专业的基本功，并不是只要有了一般的造型能力，就能解决一切。徐悲鸿对我说过，“我很喜欢荷花，但我不敢画荷花，要画，就得给我廿刀宣纸，把这廿刀纸画完了，才可以说是画荷花了。”这说明对一定专业的表现对象如果缺乏深入研究和透彻了解，即使有高超的造型能力，要画好它也还是不可能的。徐悲鸿的话是经验有得之言，是很精辟的。

第三，是掌握绘画工具性能的基本功。

我们画画，对自己绘画专业的工具性能、特点，表现手法、技巧、技法都要深入研究。画中国画，对笔墨的研究要下很大功夫。宣纸、笔墨是中国画的专用工具，画中国画就得对宣纸、用笔、用墨有所认识。如何使用笔墨，笔墨在宣纸上的表现效果，都关系着中国画的特色，因此对中国画的工具运用、技法要进行专门刻苦的锻炼。

笔墨问题，我还要在下面单独谈。

道路正确，遵循学序做一辈子基本功，天天做总结，这是我要讲的第一个问题。

二

现在讲讲关于学习的问题。

要善于学习，学习的面越宽越好。“四人帮”这也不让学，那也不让学。学传统，他说是封建主义的，学外国，他说是资本主义的，只有闭关自守、夜郎自大，这怎么行？吸收面窄，象豆芽菜，一条

细根，怎能长大。一棵树要成长，根须吸收面广，才能长成参天大树。

毛主席教导我们：要古为今用、洋为中用。就是说，不论古代的、外国的，封建主义的、资本主义的东西，只要是好的，对我们今天有用的，都要学习、吸收，那怕是一点点长处，都要吸收。

当然，不能生搬硬套。不加分析，认为古代的、外国的东西都是好的，那也不对。学习要善于分析，要反复检验哪些是好的、有用的精华；哪些是不好的、有害的糟粕。

有种保守主义者，认为古代的都是好的，凡是传统的东西好极了，一切都好。有人说：“只要学好传统，画现代题材也就没有问题”。无数实践证明，这话不对。崇拜西洋的人则认为中国的东西不科学，外国的东西都科学、都好……这也是形而上学，不正确的。

古代的东西，由于时代不同、思想感情不同，而不能完全适用于我们今天。外国的东西也因为地域不同、民族习惯不同，不能完全适合于中国。因此，古、洋都有局限性。总而言之，一定要象毛主席说的那样，去粗取精、去芜存菁，凡是好的、对我们今天有用的东西都要，鲁迅也主张“拿来主义”！

中国的艺术在世界上很有特色。中国画有悠久的历史，中国山水画具有鲜明的民族风格，形成独立画种又很早，比外国出现风景画大约早一千年。中国六朝时就有独立的山水画了。而西方独立的风景画大约在文艺复兴后，十七世纪时才有的。东方绘画多受中国画的影响。日本画家东山魁夷是很有成就的，他很谦虚诚恳，在黄山见到我，说他的绘画接受了中国绘画和西洋绘画的影响。中国古代绘画艺术有很多好的传统，如线的表现力，笔墨上的功夫，山水画构图上的气魄：千岩万壑、重峦叠嶂，千里江山，万里长江，都可以进入一幅画面，这是世界上其他绘画艺术所少见的，反映中华民族的伟大气魄，独树一帜。中国画反映出的境界非常开阔，中国画不仅是画所见，而且画所知、所想，想象力很强。理想是现实经验的总结和推移。可以画现在看到的，也可以画昨天见到的，并因而想到明天。中国画论有很多精辟的论述，如“以大观小，小中见大”等等。一千多年前，东晋顾恺之提出“以形写神”、形神兼备这一卓越的绘画理论，到现在看来还是正确的。中国绘画在世界美术史的发展中有

独特的贡献。

中国的绘画造诣很高，现在看来，也有缺点、局限性，需要革新。明代以后，由于封建社会没落，已经走了下坡路，创造力受到压抑，美术上临摹仿古盛行，脱离生活逐渐形成公式八股，算来已有六百多年的历史。有些画家看宋、元人的画好，一张嘴就讲宋、元，到了清朝更甚。所谓“正统”派的画家“四王”就有三王——王时敏、王鉴、王原祁一辈子基本上是临摹元代黄子久的作品，王石谷的学习范围广一些，但也不能脱开古人窠臼。当然，黄子久是元代有成就的大家，但如果后世画家们一辈子都在古人的圈子里打转，就不能发展。总之，清代画家，除少数例外，脱离生活的现象很严重，笔笔讲来历，“离开古人不敢着一笔”，所以有人骂他们“拘束如阶下囚”。清代绘画除了“行乐图”和一些肖象画，在山水画里看不见一个人是著清代服装的，岂不是怪事。当然，明清绘画、包括文人画，也有好的。画家中也有人倾向进步，主张革新，反对死摹古人，主张“师造化”。石涛就是倡导发挥个性、歌颂创造的最有代表性的人物。

西洋画我也学过。西洋画造型准确，明暗、光感的分析，色彩的运用，都是很好的。十七、八世纪受自然科学的影响，艺术的表现力跟着提高，这是优点。印象派是十九世纪在西方兴起的一种资产阶级流派，它运用外光有重大发展创造。印象派对色彩与光的关系进行了科学研究。你要是到欧洲博物馆观赏历代油画，就会明显感到印象派以前的绘画，色彩都较为灰暗，而看到印象派，画面就忽然光亮起来；印象派在光和色上都有所发展。

我们的艺术要随着时代的前进而前进，世界观、艺术观就一定要阔达宏大，古今中外的作品都要下一番研究功夫，好的、有用的都要吸收，促进民族艺术的发展。

京剧名丑肖长华生前讲过，谭鑫培的艺术之所以有那样高的成就，就是他“逮着谁学谁”。不论谁有长处，他都学习吸收，他甚至把花脸、青衣的唱腔都揉和在老生的唱腔里，吸收面极广，因而成为京剧老生的一代宗匠。

黄宾虹老师对我讲，要交朋友多。“交朋友”就是与古今名画交朋友。有一天，黄老叫我去看他收藏。他的房子周围都是画，房子满了，空间很小。墙上安一个小滑轮，一拉就把画挂上了。我看

了两天，他问我：“你看这些画如何？”我说：“看了黄老师的藏画，很多都不如您画得好。”他说：“这些画都是我的朋友，一个人交朋友多，见识才广。别人有长处，我就吸收。”

学习传统，贵在直接传授，即所谓“真传”。再就是间接传授，看原作、读原著、听人介绍。间接传授比直接传授差得远。大凡技艺上事，往往不是文字足以表达。你用廿万字，不能教会打太极拳。文章写得再俏，也不能说透艺术技法的微妙。有机会见一些有成就的大师，看他们画画，亲聆指教，其收获不是读几十万字的文章所能代替。我跟齐、黄两位老师直接学习，所得到的教益，终生难忘。

我十三岁开始拜师学习中国画，也学过“四王”的山水。后来跟一个法国人学习了两年西画，再后来又学中国画。我们这一代人造型能力还可以，甚至比前人强，但最大弱点是笔墨功夫差。抗战胜利后，我接到两个聘书：一是北京的，一是杭州的，因为北京是文化古城，有故宫收藏，又有齐、黄两位老师，结果我到了北京。

当时我四十岁，我想，四十岁的人如果不直接向前辈艺术家学习，不向传统学习，会犯历史性错误。现在许多前辈艺术家不在了，有些青黄不接了。如不认真学习，不抓住接力棒，艺术就会中断。

我在齐老师家跟他学画十年，主要学他的创作态度与笔墨功夫。齐白石的创作态度非常严肃，从来不肯信笔涂抹，作画笔力雄健，气势逼人，为我们这一代人远不可及。齐白石老师在我眼前好象是一座艺术的高山。

有人反对学别人的画，说学他不要象他。学老师不要象老师，否则没有出息。这种说法可能出于好心，似乎主张创造，这对食而不化的人有针对性。泛泛而论，有点片面，是把创造看得太容易了。我以为学而后创，开始学谁象谁往往是很自然的，也没有什么不好，先把别人的本领学到手，再广泛吸收，加上自己的生活实践、感情体验、个性、爱好的发展以达到创造，这是学习绘画的正常规律。

即以齐白石为例，他在湖南家乡时学何绍基的字，非常象。到北京以后，眼界宽了，觉得何字格调不高，于是学金冬心，学得很象，可以乱真。后来改学李北海，时间最久，功力最深，结体笔势都相似，最后兼学汉碑、魏碑、篆隶……脱化出来，加上自己的创造，形成个人的风格，但我们还能隐

约看到李北海的影子。艺术上的创造谈何容易，它是在一定条件下自然形成的。黄宾虹常说：“学艺不可求脱太早。”齐白石的风格，六十岁后才逐渐形成，当然这可能是晚了一些，条件不够而侈谈创造是徒劳。齐白石曾说过：“学我者生，似我者死”，后一句就是指终生食而不化的人说的。“象”与“不象”是相对的，但又是相反相成的。钻进去以后一定要脱出来，有的人不愿进去，有的人进去了不愿出来，前者是虚无主义，后者是保守主义，两者都不懂得相反相成的道理。对于学习前辈艺术家，学习传统，我的体会是要“以最大的功力打进去，以最大的勇气打出来。”

一个善于学习的人，要向高手学习，甚至也可向比自己差的人学习。如有的人，他的某一想象是对的，可取的，但他由于条件不够，不能达到，你吸收这一点，达到了，就是一个进步。所以我一再强调，学习面要广。学习面窄了，非常吃亏。学习最大障碍是骄傲自满，一个人骄傲自满是最无知、最浅薄的表现。

学习山水画，要做到三点：第一是学习传统，广泛吸收中、外艺术的长处，要有读遍天下名迹、名著的气概。第二是到生活中去、到祖国的壮丽河山中去写生，第三是集中生活资料，进行创作。三者有联系又有区别，循序渐进、相辅相成，是逐步深化的一个全过程，绝不可偏废，任意舍掉其中一环。如果投机取巧、学序混乱，终将一事无成。在基本功中最关键的一条是写生。按照毛主席的思想，实践、直接经验是第一位的，学习古人、学习外国人都是间接经验。生活是创作的源泉，生活是第一位的，写生，是画家面向生活、积累直接经验、丰富生活感受、吸取创作源泉的重要一环。

毛主席批评过文艺工作者，一是不熟悉自己的描写对象；二是不熟悉作品的接受者即服务对象。写生，是熟悉描写对象必不可少的关键。你的艺术要有时代精神，要发展，要为人民群众喜闻乐见，只是学习传统，遍览中、外艺术是不够的，主要是反映生活，要按照毛主席教导的到生活中去，去“观察、体验、研究、分析”，然后进入创作过程，使自己的作品富有时代气息和现实感。

有些青年人不肯在基础工作上苦功夫，好高骛远，作画信笔涂抹，以奇怪为创新，这是不对的。创新是在传统的基础上，深入观察研究客观世界，

从而得到新的启发,以至发现前人没有发现的规律,因而创造了与前人不尽相同的艺术风格、表现方法,这绝不是随随便便可以幸得的。人离开客观世界和前人的成果不会创造出任何东西来的。

古人在客观世界中长期观察、分析、研究,已经发现了很多规律,这都是留给后人的宝贵财富,我们必须珍视,认真继承。但客观事物发展是无限的,而人类文化只有四、五千年,这与宇宙纪年相比,真是微乎其微,在历史的长河中,一万年后回顾现在,可能会认为我们还处于一个愚昧的时代。事物发展永无止境,脱离实际、凭空乱想,骄傲自满、固步自封都是错误的。

中国画取得很高的成就,在世界艺术宝库中放出奇异的光彩,但是还没有到头,还有许许多多的规律,有待我们去发现。马列主义、毛泽东思想为我们认识真理、发现客观规律开辟了道路,但不是真理的终结,我们应当运用“实践论”来指导我们解决中国画的创新问题。我们对待传统的正确态度,是尊重而不迷信。不能说传统已经到了顶点,我们要在传统的基础上不断寻找新的规律。深入生活、勇于实践是有所发现、大胆创新的前提。前人发现近处物体清晰、颜色深,远处物体模糊、颜色淡,这是在一般条件下的规律。我五十年代出去写生时发现特定条件下,景物出现前面亮而淡、后面暗而深的情况,与一般条件下近深远淡正好相反。又如,虚实关系:近景的树,如若要与后边的景物离开,就必须留出空白,这是虚中见虚,是一个规律。但我们走进一座密林,树隙的空间往往呈现黑色,同样感到虚空,这是实中见虚,与前者刚刚相反。我们一般认识,画水要光亮就必须空白,但林荫下的小溪黝黑而光亮,光亮得象宝石,象小儿的眼珠……

传统要尊重它,但有时必须突破它。前人讲各种皴、擦、点、染、线描,都是规律的总结,但与自然界相比,与无限丰富的现实生活相比,这些规律的发现和总结,又显得太少了。我们还应当在实践中不断加深对客观规律的认识,不断去丰富它、发展它。

三

这里我想谈谈山水画的写生问题。

“师造化”是我国古代一切有创造性的画家所提倡的。明、清食古不化之风曾遭到一些革新派的反对。清人石涛痛恨那些把“师造化”变成一句空

话的“正统”派,在他的画语录中针对脱离生活、一味崇古仿古的恶习,提出“搜尽奇峰打草稿”的艺术主张,慷慨陈词:“古之须眉不能生在我之面目,古之肺腑不能安入我之腹肠”,发出“我自发我之肺腑、揭我之须眉”的大胆议论。

终生俯案摹古,所谓“画于南窗之下”,那就是没有走出画室。有些人走了出去,看看真山真水,这很好,比经年关在画室里要好得多,但若能进行写生就更进了一步。“看”比写生要差得多,因为“看”只能得到一个模糊的印象,只有写生才能形象的、真实而具体的深入认识客观世界,丰富和提高形象思维。

有些人,出去写生,贪多求快,浮光掠影,匆匆忙忙只勾一些非常简略的轮廓,记些符号,回来再按自己的习惯、作风来画,这样难免把作品画得千篇一律。顶多只在构图上说明是某某地方,是不能深入对象、真实反映生活的。因为客观事物千变万化,以山水画的主要表现对象自然景物来说,有春夏秋冬,风晴雨雪,朝霞暮霭……变化无穷无尽。写生时应当每一笔都与生活紧密结合,都是生活本质美的提炼,只简单地画一个符号,还是脱离生活,画出来还是自己固有的面貌。我认为写生的主要目的是加强对客观世界的认识,能踏实认真画一张,比随随便便画十张要得益的多。

写生是对客观事物的认识、认识、再认识,不断深化的过程,所以写生是基本功中最关键的一环,要非常认真。写生并不是说任何东西都可以入画,画的内容应有所选择。境界比较好,富有时代气息,有刻划的价值,才可以入画,并不是看到什么画什么。

我们常常看见有的画没有一个精萃的中心内容,象从一幅画里裁下来的最不重要的配景部分,平平常常、味同嚼蜡,就不会有什么感人的力量。所以一定要很仔细地选择对象。画的时候不要坐下就画,要对景久坐,对景久观,对景凝思结想,要设计。这张画反映什么思想,如何加工,它是什么情调,是浓重的,是淡雅的,是雄是秀,是热调子还是冷调子……古人说:“向纸三日”,就是说对着白纸多多构思,最好是对象在脑子里已形成一张画的时候再动笔。

看景要分析。一个有绘画经验的人,眼前千岩万壑、变化万千,也能分清哪是最重要的,哪是次要的,哪是不重要的,……哪些要强调,哪些该减

弱?画时要把重要部分放在整个画面最显著的地方。最精采的部分要先画,使它能尽量发挥。否则,先画了次要的,那最精采的部分就要受到牵扯。一个有经验的画家写生时不一定用铅笔打稿,而他的画面往往能处理得恰到好处。关键在于把主要的、次要的先画在妥善的部位,就象钉了几个钉子,然后把不太重要的部分接连上去,就形成一个整体的构图。五代山水画家荆浩在他的画论《笔法记》中提出:“观者先看气象,后辨清浊,定宾主之朝揖,列群峰之威仪”,我体会这是对山水写生的基本要求。山水画家为要表达自然界的万千气象,不能不分清主次,注重整体感。我以前画过一个瀑布,瀑布是主体,是第一位的;亭子是第二位的;树是第三位的;岩石、灌木是第四位的等等。从明暗关系讲,瀑布,最亮的,亭子次之,然后才是树、岩石,按一、二、三、四排下去,明暗层次很清楚。如果在岩石部分留出空白,就会使主体瀑布不突出。为了突出主体,次亮部分都要压下去,色阶不乱、层次分明、整体感强,主体就能明显突出。

我们常说:“河山如画”,但实际上客观事物不可能完全象一幅画。自然形态的东西很美,但往往也带一些缺点,不可能都是完美无缺的,例如画一棵树,凡是最精采的树枝都要全力肯定下来,尽量地发挥,充分地表现。缺点部分删去不画,其它也是这样。欠缺的部分要按照客观规律,用自己全部经验加以补充,使之完整。

写生,首先必须忠实于对象,但当画面进行到百分之七、八十,笔下活起来了,画的本身往往提出要求,这时就要按照画面的需要加以补充,不再依对象作主,而是由画面本身作主了。

一些大文学家,当他把人物写活了时,人物本身提出要求,这时往往改变原来写作计划,离开提纲,根据人物性格发展来写。例如托尔斯泰写《安娜·卡列尼娜》,女主角那个悲剧性结局就离开了预定的提纲,这结局是由人物性格、行动本身的发展逻辑决定的,因而也就更加真实感人。所以,艺术家对客观现实应是忠实的,但却不是愚忠,真正忠于生活的结果是主宰生活。

有些极其美好、特殊的对象,一次是画不出来的,需要反复加以研究。比如有一次,我在黄山清凉台上,忽然云气开了,山从天际高空露了出来,而时当新雨初霁,云气蒸腾,隐隐约约还看得见层

叠的树木……真是人间仙境。这样美好的景致,即使是个最高明的画手,我敢说,也是很难一下子画了出来。怎么办?这就要下一番研究的功夫,要不断积累经验,写生能力并不能解决一切。在写生过程中,随着对客观世界新的发现,应力求有新的艺术语言、新的表现方法、新的创造,这样会不断促进你创作的意象和表现力、感染力,促进你创作风格的形成和发展。

有一次,我在万县,看到暮色苍茫之中,山城的房子,一层一层,很结实,又很丰富、含蓄。要是画清楚了,就没有那种迷蒙的感觉了,其中有看不完的东西,很复杂也很深厚。后来,我就研究,先把树房都画上,以后慢慢再加上去,以纸的明度为“零”,树、房子画到“五”,色阶成“0”与“5”之比,显得树、房子都很清楚,然后把最亮的部分一层层加上墨色,加到“4”与“5”之比,就很含蓄了。我把这种画法叫做“从无到有,从有到无”。先什么都有,后来又逐渐地消失,使之含蓄起来。采取怎样的艺术加工手段,以传达出特定的意境,要煞费苦心地去做研究、经营。

“师造化”就是要把对象,把生活看作是你最好的老师,古人画画的笔法、墨法等等无一不来源于客观世界,要把客观世界看成是第一个老师。

写生既是对客观世界反复的再认识,就要把写生作为最好的学习过程。不要以为自己完全了解对象了,最好是以为自己象是从别的星球上来的,一切都充满了新鲜感觉。不用成见看事物,对任何对象都要再认识。俗话说“心怀成见,视而不见”,所以写生时,要把自己看成是小学生。艺术家对客观事物的观察应与一般人的理解有区别,探究对象应当较之深刻得多。树,路过的人不在意,一旦经艺术家加工描绘,就成了大众瞩目的艺术品了。

观察生活、认识对象、进行写生时要虚心,而在创作时要充满信心。考虑成熟以后,下笔不能犹豫,犹豫不决画面就会软弱无力。力量来源于肯定。当你作画时,下笔浓了,你不要怀疑,认为就应该这样浓;淡了,就应该这样淡。画时不要怕这怕那。一张画有缺点,要在画完后总结,而不要在画时犹豫不决,否则,一定画不好。

画画的过程,永远是在学画、研究画的过程。一棵树或某一部分画好了,觉得精采,就不敢再碰了,就维护,这样,就难于发展。你要是觉得

该加就大胆往上加，不怕失败，加坏了，最后总结。敢于胜利，实际上是不怕失败，一个人永远都在学习过程中。

毛主席讲相反相成是辩证法。我们学画的，要懂得相反相成这个道理，顺应这个规律，步子一定快得多，或者说似慢实快。任何事物的发展都要经过一定的过程。就此而论，学艺术也同科学一样，要经过很多过程，要攻破很多难关。在前后过程中，事物的发展形态不会是一样的；甚至会截然相反，这是规律。想一蹴而就，“毕其功于一役”是错误的，是不可能的，“欲速则不达”。初学画的人，从基本功来讲，当你对客观对象认识不够充分，经验不足，还不能准确表现时，画得呆板是难免的，从呆板到生动自如，需要有一个过程。

我小时候在家乡徐州时喜欢写字，十一岁时字写得受到称赞。但家乡找不到好的书法老师，有一个老师教我赵体字，一味追求漂亮。后来才知道，由于追求表面漂亮，产生了“流滑”的毛病，结果费了很大功夫纠正。纠正的方法就是尽量工整，不怕刻板。我不但写颜字、魏碑，还写我自创出来的极其呆板的字体，我戏名之曰：“酱当体”，即象旧社会酱园、当铺墙上工匠描画出来极其刻板的正体字。就这样，以极其刻板的字体纠正自己，防止了“流滑”，真是所谓“学拳容易、改拳难”。

所以，做基本功要带强制性。由于不熟练，那就强制一点好；或者有些不好的习性非纠正不可，也强制一点好。写生，就是强制自己的眼和手，使之符合于客观规律。一个人有坚强的毅力，这个毅力中就带有强制性。人多少带有惰性、随意性，要强制，要吃苦，要锻炼自己的毅力，才能使学习上进，艺术上有显著成效。你不能说想做什么，而必须说应该做什么，强制久了，就形成了习惯，艰苦的事就不艰苦了，甚至苦中有乐，乐趣无穷了。“习惯成自然”！有的人作画养成了习惯，天天要画画，一天不画画就象没有吃饭一样，象缺少了什么，这就好了。

四

笔墨问题。

中国画在世界美术中的特色是以线描和墨色为表现基础的，因此笔墨的研究成为中国画的一个重要问题。我国历代著名的画家可说没有一个不是在笔墨上下很大功夫的。中国画家把书法看作绘画线描的基本功，几千年来在这面积累了极为宝贵的

经验，以至达到出神入化的程度。

这里我想先讲一个谈论书法、赞叹笔墨功夫的民间故事：传说当年修雁门关，要请一位大书法家写“雁门关”三个大字。但这位书家有个怪癖，不愿给人写正式的东西。于是设计请一个与他要好的和尚去办。和尚先请他写一个“门”字，过了些时又请他写了个“雁”字，几个月后又请他写一个“关”字，书家刚写到“关”字的“门”字，忽然联想起“雁门关”三个字，一怒掷笔而去。大家无法，只好请另一个较差的书家补了“关”内的“丝”字。后来刻在门关上，人们在二里外只看见“雁门”三个大字。这个传奇故事当然不会是事实，但却包含艺术上的真理，中国书法线描功夫到家，确会有精神突出、气势逼人的效果。

由以上的故事，使我想起另一件事：在一次展览会上展出了徐悲鸿藏的齐白石的兰花。这张画很小，大不过方尺，但我一进场，就被它所吸引，真是光彩夺目，力量扑人眉宇。挂在它旁边的作品虽然大它数倍，但感到黯然无光，像个影子。

我们现代的中国画，由于各方面条件的优越，有了很大的发展。我们要超越前代并非奢想，在某些方面甚至应当说已经超过了古人。但在笔墨和书法上，还远远赶不上我们的先辈。由于笔墨的功力差，往往使画面软弱无力而又降低了中国画特色。尤其是书法，可以说青年作者的大多数没有在这方面下过苦功，在画上题上几个字，就象在一首优美的音乐中突然出现几个不协调的噪音，破坏了画面。比喻总是蹩脚的，其实，我说的“优美的音乐”——画面本身也往往因为笔墨底气的不足而大大逊色、减少了“逼人”、“感人”的艺术力量。因此我们要提高中国画现有的水平，还必须同时在笔墨上下一番功夫，向传统、向我们的前辈认真学习。要做到这一点，我看还要从思想上纠正不重视中国画工具性能的错误看法，以为用中国笔墨在中国宣纸上画速写就是中国画，是简单化的、有害的。

笔墨是一个很复杂的问题，不可能在这样简短的谈话里作深入、详细的阐述。这里略略谈谈个人的一点意见。

黄宾虹同我讲过他自己学书的故事：他说，他小时候有一个书法家看望他父亲，他父亲不在家，他就要求书家给讲讲书法要点。那个书法家叫他写个字看看，黄宾虹就写了一个“大”字。书法家当时把纸