

范曾自述



我出生于江苏省南通市一个书香门第。据家谱记载，先祖上溯可至北宋范仲淹先生，而有史书详尽可稽考的，则可从明末清初我的十二世祖范应龙先生算起，直到我的父亲范子愚。这十二代人里，出现了数以百计的诗人、文学家、画家，而足可彪炳于中国文化史的巨擘大师至少有范凤翼、范伯子、范仲林、范罕等人。范伯子肯堂先生是我的曾祖父，他是同治年间杰出的诗人，开一代诗风，与同时期的大诗人陈散原，两峰并峻，是诗史上“同光体”的代表人物。由于他们两老契好，遂结儿女姻缘，近代的大画师陈师曾成为范伯子的乘龙快婿，为文坛佳话。南通范家之所以四百年文脉不断，原因大概是范家出大文人而不出大官僚，十一世祖范凤翼曾于明末当过朝廷的吏部主事，但由于力荐东林党人，遭佞臣弹劾，请告归，修“退园”于南通，不复出山，得免屠戮之灾。范家自兹以文人世家闻名江左，而不是官宦世家，不会朝盛而夕衰。陈师曾即是我的姑祖，以提倡文人画著称，我今天提倡新文人画，一方面说明家学渊源；一方面也是为了和姑祖的观念划一界限，使文人画在新时代具有新的生命。

我生于一九三八年农历七月初八，日本帝国主义的侵略

使中国的半壁河山成为沦陷区，我是在逃难的途中呱呱落地的，在苏北的农村中度过了颠沛的襁褓生涯，我最朦胧的记忆，便是农村的儿童，围着我的木窝玩；还记得有一条温驯的大狗，常和我分食手中的饼饵。但待到再进城时，这文学世家已凋零不堪了，原因是家贼发国难财，将家中值钱的东西变卖一空，剩下的是几间破房和几千册书，那时书是一文不值的，而家贼也不识版本之可贵，所以至今我们幸藏的一些图书便成为珍贵的典籍。我的儿童时代便是在这清贫的知识分子家庭中成长。家中的一切都很简陋，父亲范子愚先生，是一位渊博的学者，善诗文；但绝无治家之术，也不知名利为何物，一生从不愿发表任何诗或文。他真是述而不作的典型，直到晚年，我劝他出一本诗集，老人才表示同意，印出来之后，他很高兴，但他做梦也不会想到这是猎取名誉的工具，几十本书锁在抽屉里发霉，只拿出一本供奉于母亲的灵前。父亲为人老实迂阔，但他的诗却是风华婉转、荡气回肠的。抗日战争时期写过不少爱国主义的好诗，但他写诗的目的，好像就是为了感情的抒发。他教中学的语文、历史、美术、外文，由于熟读文史典籍，讲课别具风格，引人入胜，家中的一切全靠贤慧的母亲缪镜心先生。在我印象里，她不仅容貌娟秀美好，而且性格极其温和，从事小学教育五十年，在家乡声誉极高。解放后曾任南通市政府委员和政协常委，却在“文化大革命”中被诬陷折磨而死，这是我一生不堪回首的、最悲痛的事。清贫的家庭生活，并没有影响文学世家的乐趣，父亲告诉我们，范家的风水好，院中的一口井，井水十分甘美的，有三百年的历史，和整个天井结合起来算是一方硕大无朋的砚台，而门外有一座越一千三百年的唐代宝塔——光孝塔，八角七级，算是一枝插入云霄的大笔，有着

这样的笔砚，还写不出大块文章吗？父亲教我们苦读，所用的不是戒尺，而是言传身教，是他祖祖辈辈留下来的文人气质，他的博闻强记和高尚的人格。他教我们兄弟三人作诗，论文，他吟哦的声调沉雄悲凉，犹如风之入松，涛之入海，气势实在磅礴得很。我记得明代归庄的《万古愁曲》滔滔万言，经过父亲一吟，那简直令人泣下；他吟鲍照的《芜城赋》，悲壮激越，至“千龄兮万代，共尽兮何言”，我们都会感慨很久，沉浸于对千古兴亡的怀想之中。我们兄弟都会作旧体诗词，完全是靠这种耳濡目染而熏陶出来的，这恐怕比成年之后力学，花的力气小，而理解得更深透，在科学和艺术上，我以为从幼年开始十分重要，这时的心灵没有被沉重的生活和复杂的社会磨上老茧，柔嫩的、美好的心，对世界上的一切，都有最灵敏的感应。

我四岁时入学，由于早熟的聪敏，学习成绩都是名列前茅，我父亲是上海美专毕业的，家中有些留下的画册和画具，我从小便喜欢横涂纵抹。最早对我有影响的是画家丰子恺的《护生画集》、《子恺漫画集》我喜欢他要言不繁的用笔和浓厚的文学气息，他的恻隐之心深深打动了我。我的父亲信佛，是一位居士，我问他，我是不是也应该吃素，父亲说，你太小，吃素成不了佛，可见父亲的教子是很有幽默感的。还有张乐平先生的《三毛流浪记》，我有时看着看着就流下了眼泪。我照着丰子恺和张乐平的画临摹，有时到了如痴如迷的地步。我也写字，由于张廉卿是范伯子的老师，所以我们家对他的书法十分推重，我从小学他的字，每天悬腕对临。有一年暑假，我满嘴长了胡子疮，擦着紫药水，像个小魔鬼，一向爱漂亮的我把门锁上，从早到晚羞与外人接触。除此便收集邮票，那时没有钱买，就从偶然收的家信中撕下来一张

张积累，连很普通的、不值钱的邮票，我也认为趣味无穷。我们小时候老实得很，连向别人要旧邮票都不敢的，因此搜集的速度之慢，可以想象。直到二兄一九四五年去香港之后，他从银行里的信件上取下一批批的外国邮票寄给我，我才渐渐收集了几大本。当我成名之后，我不仅爱集邮，而且我画的邮票得到了最佳奖，成了小邮迷们的崇拜对象，我总忘不了我少年的困境和对美的追求。

我八岁之后，家庭发生了巨大的变化，大兄因为参加革命，遭到追捕，几乎丧命，离开家园，到苏北打游击去了；二兄也为生活所迫，跟舅父去香港谋生。我从小不爱和女孩子玩，一个姐姐、一个妹妹对文学又一窍不通，所以我很孤独，怀念着两位才情出众的兄长。他们也很喜欢我的。二哥的生活渐渐好一些了，经常寄糖果和书刊给我；大兄则一直为革命奔走，常囊空如洗，挨饿受冻，但他还是想着我，给我寄回过十只石猴，那是刻工粗糙的艺术品，我竟然让它们排队睡在我的枕旁，每天给它们洗澡。一九四九年全国解放，在春节里，大哥穿着灰军装背着盒子炮回到家中，我的家庭从此开始了布满阳光的生活。但是好景不长，一九五七年大兄成了右派，我们家也跟着倒霉了二十年。史无前例的浩劫，又使我失去了母亲和大兄，二兄忧郁而死，想到这一切，都使我感到一阵悲哀，普天之下每一个善良的家庭，都不愿中国再演这历史的悲剧。父亲在去年初也谢世了，姐姐是前年病故的，我的家，在历尽了悲欢之后，终于留下了我孑然一身，我一生的遗憾是没有尽为人子之道，没有给父母兄长更多的幸福和快乐。

我上中学之后，开始顽皮，成绩也江河日下，只有文学永远在全班执牛耳。我对数、理、化没有丝毫的兴趣，所好

范氏大代数书很厚，正好在书的边角上画卡通，每一页画的动作，略有区别而有连续性，用相当的速度翻阅，便可有运动的效果，画入吃包子、踢足球、小孩推磨，无奇不有。同班的顾乐夫，今天也是一位名画家了，画得更出神入化，竟至有一次数学教师冯德吾忽然问顾乐夫三的四方是多少？他说“二十七”，引得哄堂大笑；接着再问我，我说“二十七再乘三”，虽然我心算不行说不出得数，却也博得了满堂彩。

当时我们南通中学有三位小画家在全市，甚至江苏省有名，便是袁运生、顾乐夫和我，十三岁便入了南通市文联美协，那时经常在一起画漫画和招贴画，配合抗美援朝、土地改革、镇压反革命、“三反”“五反”等运动。袁运生比较机灵，顾乐夫则很憨厚。我的性格是介于两者之间。我们的命运不同，现在天各一方，但少时的友情总是难忘的。

中学时代的教师张子通和顾云璈先生，是我们绘画的启蒙老师，他们都是上海美专毕业的，为人都极谦和质朴，我们的成功，和他们的教诲是分不开的，我时常怀念他们。

一九五五年，我十七岁，考上南开大学历史系，那时的记忆力是颇惊人的，过目不忘，三遍成诵，几百个历史年代背得哗哗如流水，所以我的成绩从来不低于五分。南开大学历史系的教授们都是学富五车的著名学者！他们只知道在知识的海洋里探微测幽，不知道人世间还有什么勾心斗角。我最尊敬的郑天挺和雷海宗先生早已去世了，我永远怀念他们。我认为青年一代的史学家们要达到他们的水平必须花尽移山心力，不是教育一改革，学问也会贮存到你大脑中去的，教育的改革，目的是使知识能成为独创的工具，但知识本身的累积性，是任何人也无法回避的，先得站到前人的肩上，然

后才能言创造、言前进。

南开历史系给我影响最大的学者还有吴廷璆,他精通日本、朝鲜和印度历史,是他引起我对亚洲、东方的浓厚兴趣,上他的课得益匪浅。研究先秦史的王玉哲、汉史的杨翼骥和隋唐史的杨志玖都为我打下了史学的根基。外国史教授杨生茂、辜燮高和黎国彬,还有近代史专家来新夏,都对我很有教益。这些学者都诚实得不得了,不知道为什么也有成右派的,作为他们的学生,无论他们谁因不测之祸而罹难,都使我们内心十分抑郁。三十年来,我对他们没有一天轻忘,他们对我也爱护备至。有一次,辜燮高先生讲:“范曾已是中外驰名的艺术家,对我们仍持弟子礼啊!”在场的教授们都笑了。

我十九岁时,中央美术学院成立美术史系,我写了几篇十分幼稚可笑的文章寄给江丰院长,文章立论当然是疏漏肤浅的,但文笔可能不坠家风;中央美术学院很快地表示欢迎我去,时在一九五七年。离南开时,吴廷璆先生十分惋惜地说:“中国可能少了一个优秀的史学家,而会多一个优秀的画家。”三十年后,这位史学家的预言已化为了现实。

过了暑假,到中央美院上学,美院已是一片紧张空气,江丰已成为美术界的“头号右派”,在受着批判,美术史系的主任王逊,也成了右派,而几位著名的美术史家,如精通日本、印度文化的常任侠教授,现代著名的导演、作家和美术史家许幸之教授,博学多才的诗人、史学家尚爱松教授,虽未戴帽,也“帽子拿在群众手里”。于是学术气氛是谈不上了,美术史系很萧条,课程也很松弛,只记得教白描的刘凌沧先生,不问什么运动不运动,认认真真的传统,教课一丝不苟,他一开始便对我的作业大加奖饰,说我摹的阎立本

的《历代帝王图》能传神。教素描的李解先生，也是我艺术上的严格的导师，他的功底好极了，当初徐悲鸿先生特地请宗其香先生将他从四川调到北平艺专，他上课执教认真，有科学的观察方法和表现手段，凡有浮光掠影，不刻苦作画的，他则痛加呵斥，使学生诚惶诚恐；今天想来，他真是用心良苦，尽管教学法或不会为现时所推重，但他的精神却造就了我。他一生创作不多，《关汉卿》、《印度少女》和《长江三峡夜航》等却都称得上精妙绝伦，一九七四年批黑画之中，他的几幅山水也列其中。政治上一向严谨如李解先生者，实在受不了这突如其来的打击，在美术馆门口，他遇到我讲，“这下子麻烦了”，我说：“先生，不要紧的，您的画没有任何问题。”在展览会上，我见到一位曾是木刻家、后来又改画国画的朋友，他也很受压抑，我跑上去和他言欢握手，他后来很感动地将龚自珍的两句诗送给我：“万人丛中一握手，使我衣袖十年香。”然则，情随事迁，当时处在困境中能相濡以沫的朋友，在若干年后，他却视我为仇寇，这真是始料所不及的。

美术史系半年便草草收场了，我转到中国画系，在这里，我平生第一次见到那么多的艺术大师。蒋兆和、李苦禅、李可染、郭味蕓、李解、刘凌沧、黄均、俞致贞、宗其香都亲自授课，而且老一辈艺术家都具有那种诲人不倦的师道。其中对我一生影响最大的当然首推蒋兆和。他的艺术无疑是中国绘画史的里程碑，他的人物画，将中国的传统技巧，推向一个崭新的境界，他毕生的创作不啻是中国现代社会的伟大的历史画卷，他的作品气派非凡、笔力雄健，而对人物内心世界的刻画，在中国堪称古今一人。他训练我们对物象做仔细观察，要求我们在尽精刻微的基础上做到以形写神。蒋兆

和先生的传神论是中国古典绘画现实主义精神的弘扬光大。蒋兆和先生要求我们在精确地判断之后放笔直取，如灯取影，纤悉不遗。蒋先生反复教导我们不要被表面的光和色的魅力所迷惑，而从中国六法论的“骨法用笔”出发，把握对象的结构，注意结构在空间的角度和角度由于透视所形成的微妙变化，经过兆和先生多年的指导，一般说来，他的学生，造型这一关是能通过的，至于创造，则有待于自己的努力。大匠能教人以规矩，不能使人巧，我正是在毕业之后，逐步探求，从兆和先生的影响下起飞，走上自己奋进的道路的；今天我的画风和兆和师当然不同，但是得能莫忘，我永远感激少年时代得之恩师的谆谆教导。李可染先生以他深邃的艺术思想和精湛的艺术技巧，李苦禅先生以他豪放的为人气派和博大的水墨画造诣，深深地感动着我。我那时十分幼稚，求知欲十分旺盛，对于这些大师我是高山仰止、景行行止，我把他们看作神灵一样的崇拜。李可染先生曾送我一幅书法：“七十二难”，用玄奘西天取经、不畏七十二难的精神鼓舞我勇猛精进，誓无反顾，这张字即使在文化大革命被三次抄家，都没有落入造反派手中，我对老师的拳拳之情，由此可见。李苦禅先生是我最爱的，他曾不止一次对人说在几十年的大学教学中，最好的学生是范曾，他一生出过的一本惟一的大画册《李苦禅画集》的序言，便是苦禅先生请我写的。他喜欢我的文笔，说形式上有骈文的面貌，而风骨却是桐城派的。李苦禅为人刚烈、不畏强暴，在抗日战争时期，保持了中华民族的气节，他的为人和艺术今天深深地为国人所尊崇。还应提起的是郭味蕖先生，他是一位有渊博学识的虔诚之士，他是华新罗之后的最伟大的小写意画家，他很爱我，在我毕业的时候，送我一张画竹，希望我能拂云擎日，但他的命运

十分不幸，“文化大革命”中，被错划为地主，遣送回乡，忧愤而死。这真是中国画坛的极大损失，这种损失只有深知他艺术价值的人才能体会到。

我在大学里的成绩，一年级时尚不足观，二年级以后，才崭露头角，此后一直名列前茅。一九六二年毕业时，我画了一幅历史画《文姬归汉》，拿去给郭沫若先生看，他很激动，夜不成寐，凌晨三时起床，匍匐于地，将他赠我的长诗题画面，这首诗，成了郭老的不朽名篇，录入他的《东风集》中。郭老在他的寓所接见了，他说今后有杰作，他还愿意给我题诗。但此后，我再也没有去他那儿，原因是对自己的作品总不满意，我对自己的作品有一些信心，还是十年之后的事。

毕业之后我被分配到中国历史博物馆，跟沈从文先生编绘中国历代服饰资料，这是件十分浩繁的艰巨的工作，沈从文先生的格言是要有耐心，这也是他一生从事文学创作和学术研究的态度。他不厌其烦地用他美的蝇头小楷写信给我们，指出我们应注意的事项。那种精神实在是一般意志力所达不到的。在编绘的过程中，我临摹了传世的不少杰作，在白描上可说痛下了苦功。其中诸如李嵩的《货郎图》、张萱《捣练图》、周昉《虢国夫人游春图》、张择端《清明上河图》、《八十七神仙卷》、元人《射猎图》、《重屏会棋图》今天我都不敢想象，二十几岁的我，白天黑夜伏案勾划这样一些精微的画稿，会那样耐心认真。沈从文先生对青年人爱护极了，对我的作品也很欣赏，不过我一生对不起他的地方便是在“文化大革命”中，他作为“反动权威”被揪出之后，我也曾给他写过大字报，其时我也被揪出是“现行反革命”，写大字报虽事出无奈，但今天每兴思及此，总是一阵阵内愧。

我前半生中还有一件属于品德领域的错误，便是一九六〇年曾因写《徐悲鸿》一书，对廖静文先生提的十分中肯的意见不满而反唇相讥；可是廖静文先生，对我却原谅了，她的宽容，也从另一角度教育了我，使我知道如何做一个正派的君子，而不做那些违背德性的事。二十年后，当廖静文先生再见到我的时候，她才告诉我一件事，她曾在看北京市的一个展览的时候，看到我所画的一幅小孩喂羊羔的国画，她在留言簿中写道：这位青年，将来会有很大的成就。我听了之后，感动之至，同时我更感到廖静文先生灵魂的美好；对我一生有知遇之恩的，她便是一个。

我大学毕业之后跟沈从文先生编绘服饰资料，不仅丰富了我的学养，磨炼了我的技巧，更由于这一时期我发愤忘食地用功，直到“文化大革命”前，多年里，我清心寡欲，坚持着安贫乐道的寂寞生涯，当时，我没有戚戚之名，同时，我也似乎不汲汲以求，我在中国古典艺术的海洋中搏击、沉浮，至于彼岸何在我不知道，我抱着“但问耕耘不论收获”的精神，凭着百折不挠的意志力，坚信会达到光辉的境界的。这十年磨剑、十年生聚，对我艺术上的开拓有着重要的意义，我有充裕的实践检验我过去的知识，同时发现不足，增益其所不能。那时凡是常到天安门西阙门的人都记得，在木格糊纸的破窗后，我总是潜心作画，或引吭歌啸；我背诵的文章或诗歌的数量，在同代人中恐怕很少人可以和我相比，报纸和刊物有时夸张地讲我背诵五千首，那是非浪漫化数字，不过千首之数当不在话下。当然背诗文决不能如汉代王充所讽刺的“鹦鹉学舌”之类，更重要的是成为自己的，成为自己语言的一部分，我现在作诗作词，颇抒己怀，同时我以为诗词不惟没有束缚我的思想，反而给了我一种特殊的自由，我

经常有自勉之作，也有警世觉人之作，人们渐渐称我为“诗人”，这也是我私心敬仰的称号，我以自己能赓续家业而自豪。

在艺术上发现自己并不容易，我在三十岁左右，对自己未来的画风究竟应该如何，并不清楚，“风格”也是不能预先意料，或故意设计的。我只迷迷糊糊地觉得当时的画，总是不遂心意。“文化大革命”中和当时尚未与我结婚的边宝华合作一套《库尔班热爱毛主席》，画完之后拿给美术出版社编辑部张汝济看，他是一个幽默的人，他指着我画的新疆皮鞋，说像他们在干校水田劳动时穿的水袜子。我画工笔画虽有充足的功力，但我的性格不宜作精雕细刻的描画，心中一烦，就会乱来。不像边宝华那样平心静气。

那时我创作一无所成，也颇闷闷。好友姚钟华安慰我，陪我左思右想，如何使自己的作品一鸣惊人，但计无所出。今天回忆起来，总是十分亲切，其实那时我的艺术，还是处于孕育阶段，怀胎不足，是不会有惊人的九斤娃娃出世的。

我作诗、著文、讲演喜欢即兴神驰，随感而发。才思敏捷，情绪风动，这是我的所长；艺术上如何扬长避短，如何打开这一成功的不二法门，便是我当时一个追求方向。

那时，我偶尔也有神来之笔，就像我做学生的时候画一罗汉头像，小燕认为极妙，珍藏至今。但是这种灵感的显现如兔起鹘落，稍纵即逝，把握不住。

是啊，发现自己是件何等艰难而痛苦的历程，我曾在这苦海中沉浮过多少年月，多少个日日夜夜。但，天道酬勤，我坚信光明在前，继续奋斗！有一次我去荣宝斋，挚友米景扬铺开一张四尺净皮单宣，叫我放笔大胆地画一张，也许我当时竞技状态良好，提起笔来画了一个飘然美髯公，脚边有

一只小猴正对他顾盼有情，画出之后，满座唏嘘赞叹这张画，今天存在友人曲格平先生处，画毕之后，我也似有一吐骨鲠的快感。想不到米景扬在我个人的艺术史上这推波助澜之举，打开了我探索的新天地，从此以后豁然开朗，我自以为找到了最能表达自己情感的手段。

其实，这不是机会主义的偶得，这是蓄之既久，其发必速，是量变到质变的飞跃，是积年累月的辛劳的报偿。

我又一次重温我的艺术，理出一条纵的线索，从顾恺之——吴道子——李公麟——赵孟頫——陈洪绶——任熊、任薰——任伯年，这一千多年的纵线发展史，我不是曾经痛下过苦功吗？从五代的石恪到南宋的梁楷到明末清初的八大、石涛到乾隆年间的扬州八怪，他们言简意赅的艺术语言，我不也曾心摹手追过多少年吗？是的，我有力量将线描勾勒和大泼墨结合起来，创造崭新的、属于范曾的世界。

当我有了这样的明确的发现之后，我的艺术的进步简直以迅雷不及掩耳之势，使全社会震惊，我的画也以空前的速度冲出亚洲走向世界。仅仅十年的时间，我像从激烈的地震颤动中，大地被拥起的奇峰，直插云天。有人以为我：成功是由于钻营，由于机会，更有恶毒诬以“外靠奸商内靠官僚”的，其实，人们应记住我的一首述怀诗中的句子：“作画平生万万千，抽筋折骨亦堪怜。”我二十岁的时候，便因常年的伏案读书作画，胸骨和脊椎骨变形，当年的辛苦，回想起来不禁使我黯然神伤。大学毕业之后，我每天只花三角多钱，以做一日三餐之资，但在艰苦颠簸之中，我没有沉沦，我追逐着光明和希望。今天只有极少数的人想把我拉入泥淖，那只能说明他们的自私和狭隘。绝大多数的人都为我的成功欢欣鼓舞。

我的艺术之所以能在中国生根，获得各阶层人民的喜爱，那是由于我所画的主题弘扬了中国光辉的历史，歌颂了那些为祖国的生存和发展鞠躬尽瘁，死而后已的孤忠之士，赞扬了那些千百年来作为中华民族精神之维系的高风亮节的道德典范。人们喜爱我的画，是因为其中有着炎黄子孙的傲骨烈魄，每一个龙的传人，都可以从我的画中感受到这种咄咄逼人的气势。

我笔下的人物如庄子、老子、屈原、曹操、李白、杜甫、苏东坡、柳宗元、蒲松龄、曹雪芹，神话人物钟馗、女娲等等，都是我有感而发，借故人的酒杯，浇胸中的块垒。我决不无病呻吟。我喜为诗文，很多题跋都是我一鼓作气，像流水般毫无挂碍地倾泻而出的，所以，首先是感动了我的东西，我才能将它们感动；有时，我的画也不一定明确的主题，那是以画面所透露出来的健康的情操和明净的笔墨去打动读者的，宛如无标题音乐，给人以心灵的慰藉。我的最得意的人物画是庚申年（一九八〇）所画的一张《灵运歌啸图》和同年画的《载酒行》，这是人生难再的作品，我曾多次想重画一张这样的画，但心中有了刻意追求，笔下反而失去了天籁，那种悠然忘我的神态和凭虚御风的线条就不可复得了。这两张画现在都藏在日本“范曾美术馆”中。标志着我的艺术已臻成熟之境的画，我想其一是庚申年（一九八〇）所画的巨幅《广陵散》，描写嵇康奏琴，刘伶倾听的情景，这张画悲怆雄壮，有着内在的力量。其二是癸亥年（一九八二）所画的巨幅《竹林七贤》，我表现了一群愤世嫉俗的高士，隐遁山林而于世事不能忘情的痛苦和忧思。这虽没有现实意义，但是人物的情操和格调，无疑有动人之处，否则当年鲁迅也不会费那么多笔墨去描述和歌颂他们。这两幅巨作，如

今也藏在日本“范曾美术馆”中。美国的伯明翰博物馆藏有我的《东坡赤壁吟啸图》和《秋声赋》，国内的中国历史博物馆也藏有我画的《韩非子》和《荀子》，天津博物馆藏有我的《八仙图》、《宋人踏歌图》，黑龙江博物馆藏有我的《华佗望断图》、《怀素狂草图》安徽博物馆藏有我的《竹林七贤》（与藏于日本的不同，是变体画）和《霸王乌江自刎图》。一

在国内长期陈列的我的大型作品，有江苏南通市紫琅山“法乳堂”中的中国历代十八高僧像的瓷砖壁画。这大型的群像，描写了中国佛门中对祖国文化有卓越贡献的人物，如南朝的法显、唐代的玄奘，近代的弘一和寄禅。描画了对国际文化交流有杰出建树的人物，如南朝来中国的印度僧人达摩，唐代去日本传经播道的鉴真等。这十八个僧人形貌不同凡俗，不仅看出他们坚守信条、严行教律的品格，也表现了他们执着的追求和坚毅的信心。著名文学家文怀沙的《修法乳堂记》，我以为是一篇千古妙文，赵朴老欣然为法乳堂篆额，并题“一堂都圣哲，万法尽朝宗”联，以为该堂的纲领；博学的巨赞大师也为该堂题联，不久他飘然仙逝，这联语成了他的绝笔。我藏之名山的作品还有甲子年（一九八四）初冬在四川奉节县白帝城落成的杜甫西阁，创作的一幅大型瓷砖壁画《杜甫吟啸图》，描写了思尽波涛、悲满潭壑的杜公在秋气萧萧之中，对着夔门吟诵他那悲天悯人的不朽诗篇。我自以为几根衣纹足以睥睨南宋，与梁楷伯仲。

九七九年之后，我曾有若干次赴港、出国访问展览和讲学。一九七九年十月，我作为荣宝斋代表团的特邀成员，赴日本参加荣宝斋展览的开幕式，我的二十幅作品被日本各界人士抢购一空，这是我在国外首战告捷。一九八〇年四

张仃先生与我的联合书画展在香港举行，可谓盛况空前，在开幕之后的一个半小时内，作品被世界各国收藏家订购完毕，在香港文坛上传为佳话。香港各大报纸几乎每天详细评论展览的作品，认为是一次“轰动香港的画展”，说“中国文化不会失落”。同年十月我应加拿大 UBC 大学和维多利亚大学之邀赴温哥华讲学，我仅带了一张画《广陵散》到北美去，主要接待我的是著名的古典文学评论家、诗人叶嘉莹，在那儿我作过几次影响颇大的报告：《中国古典绘画的本质》、《中国书法》、《中国古典诗歌》和《我的艺术》。UBC 大学建立亚洲中心，请我为屏风题词，我大书杜甫的《望岳》一诗，表达了中华民族的气派和使命感。一九八一年我的个人画展在日本横滨举行，日本各报都有报道，NHK 广播电视中心特邀平山郁夫先生向全日本介绍我的作品，他认为我的画充满活力，是现代中国画的优秀代表。一九八二年我的另一次个人画展在日本东京举行，这次的影响更大。朝日新闻、东京新闻以整版介绍我的画展，取得了空前的成功。一九八三年日本冈山县日中友好协会和两备 怪园财团联合倡议在冈山县建立永久性的“范曾美术馆”，由久负盛名的日中友好人士冈崎嘉平先生任名誉馆长。这个倡议得到中国驻日本大使馆和国内文化部的支持，一九八四年四月一日正式开幕。这是中国画家以个人名义在国外建立的第一座美术馆，它规模壮丽、设备精良，日本人仅为世界上两个画家作过这样的努力（另一是法国近代画家）。无论国内有这样那样的议论，但是，作为一个炎黄子孙，在海外受到这样的推崇，总是国家、民族的光荣，不是我一个人的事。开幕之日中国大使馆的文迟大使和其他重要官员出席了大会，热烈庆祝美术馆的落成和赞扬日本友好人士所作的努力。日本的电视向全国

放了美术馆的陈列，日本的卫星广播在“每周世界一名人”的节目中，向全世界用三种语言播放了这一轰动日本的消息。范曾美术馆里陈列着我的大小作品八十多幅，其中代表作有《广陵散》、《竹林七贤》、《达摩》、《钟馗》、《采薇图》、《前、后赤壁赋》、《灵运歌啸图》和《载酒行》等等，美术馆成了冈山一景，吸引着来自世界各国的鉴赏家和游览者，美术馆没有任何商业性，是中日文化交流的基点之一。

一九七八年我调中央工艺美术学院执教，翌年，任副教授。在教学中，我一方面激发同学们对东方文明的自豪感，在青年中大展雄风；一方面用严格的科学精神去训练他们艺术上的基本功。青年学生最爱听我的课，尽管我决不允许他们迟到、早退，更对旷课的行为深恶痛绝，大有李解先生当年的声威。我很佩服中国女排的袁伟民教练，他曾说中国女排的姑娘们称他为“有铁石心肠的人”，足见他严格到什么地步，我不赞成打着启发式的口号，实质放任自流的教学法，我常对学生讲“冰冻三尺，非一日之寒”的道理，我希望他们年轻的岁月不要闲掷闲弃，要用意志力去战胜任何懒散和惰怠的习性，鞭答自己，犹如对奴隶之苛刻。这种教学思想仅仅希望使青年一代的艺术学徒，培养自己的殉道精神，而没有一点这样的精神，就指望自己得到艺术的桂冠，不过是痴人说梦而已。其实我对学生的全部温情和热爱，是他们都能体会到的，我为他们买笔墨纸砚，带他们畅游香山，和他们拍照留念，为他们作画题字，所以凡曾上过我的课的学生，对我都十分爱戴。我又讲演滔滔乎雄词，妙语连珠，因此北京的各大学都爱请我作报告，谈祖国、艺术和人生。北京大学英语系学生会竟送我一面“青年导师”的锦旗，这一点的确给了我莫大的鼓舞和安慰。我很热爱青年工作，自一九八

○年以来，我一直是中华全国青联的常委。

我的专著有《徐悲鸿》（一九六二年上海人民出版社出版）《鲁迅小说插图集》（一九七八年荣宝斋出版）《范曾画集》（一九八〇年香港汉文化公司出版）、《范曾人物画》（一九八一年日本贩株式会社出版）《范曾新作人物画》（一九八二年日本西武百货公司出版）、《范曾美术馆》（一九八四年日本冈山县两备怪园财团出版）《范曾画辑》（一九八二年人民美术出版社出版）、《范曾画选》（一九八五年湖南人民美术出版社出版）、《范曾吟草》（一九八五年河南人民出版社出版），我的文章、诗文和美术作品零发表的数以千计，分别见于国内外的报刊杂志。这些作品在国内外广泛流布，使人们对我的艺术，有了更全面的深刻的了解。

我曾经在日本获得过中日文化交流功劳纪念杯和范曾美术馆设立纪念杯，国内曾获得过一九八〇年最佳邮票绘画奖杯。一九八三年《画家范曾》新闻电影在国内外上映，日本已购买此片的专利，翻制为录像带，名以《水墨画鬼才范曾》，在全日本发行。

一九八四年我调入天津南开大学任东方艺术系主任、副教授，一九八六年晋升为教授，根据我的建议，在我的母校建立的东方艺术系，旨在有系统地研究东方各国的艺术，逐步以南开大学东方艺术系为据点，形成东方艺术研究的中心，为此我“三年画一楼，两鬓添秋霜”，于一九八六年捐献一百万美金盖成面积四千平方米的东方艺术大楼，敬献给我的母校。前景是壮丽的，但是这要靠艰苦的创业精神。前进中必有坎坷，既然我希望我的学生们都有献身精神，那么，我当更以这样的精神来勉策自己，为南开大学的振兴，尽其绵薄。

近年来出版书籍益夥，影响较大者有《范曾的艺术·献给二〇〇〇年》、《范曾散文三十三篇》、《范曾临八大山人》、《中国近现代名家·范曾卷》、《画外话·范曾卷》、《范曾精选集》、《范曾谈艺录》、《抱冲斋艺史丛谈》、《范曾诗稿》等六十余部。我的散文《风从哪里来》、《梵高的坟莹》、《沙尘，我奉上永恒的诅咒》分别获一九九八年、一九九九年、二〇〇〇年散文排名前十名奖。长诗《庄子显灵记》则风行海内，译播海外。

二〇〇二年被任命为南开大学终身教授，这对我是一项殊荣，也对我的未来是一种巨大的鞭策。



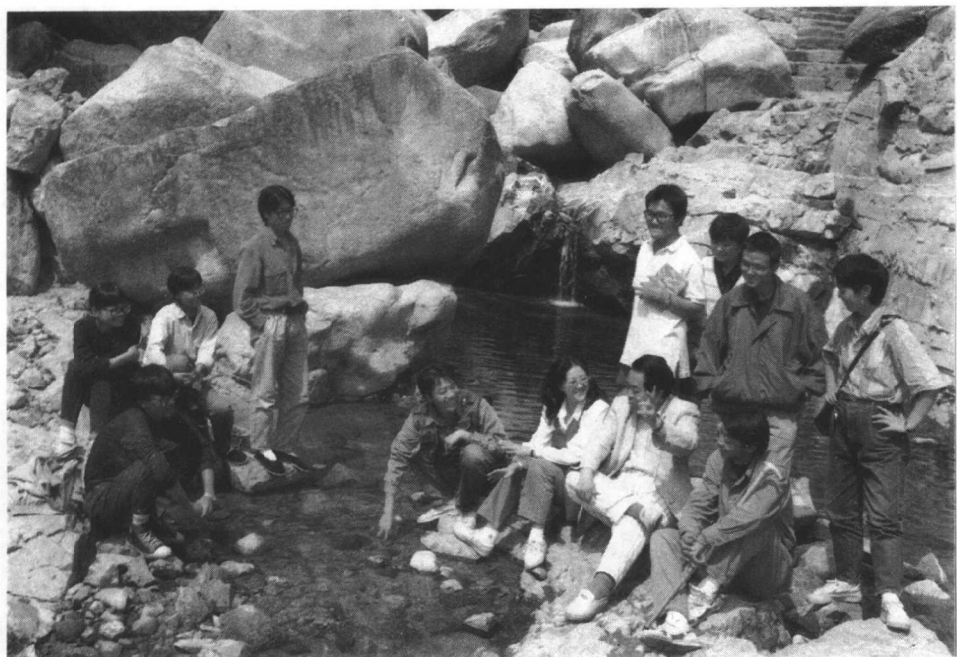
青年时代的范曾



范曾与夫人楠莉女士



范曾(左)与季羨林(中)、陈省身
教授(右)在南开大学范曾书画展开幕式上



范曾与学生在黄山写生

驚波息息一門開
壁立千尋夾水來
魚躍龍吟墻外
事乘舟但覺上天臺

龍亭自題散文集序





老子看老子



莼面的小鸟



范曾画印

阿翁吟

清同治、光绪年间中国出了不少诗人。其中能称巨擘者有曾祖范伯子及陈散原、林纾诸人。范、陈两老相契，遂结儿女姻缘，近代颇享大名的画家陈师曾便是范伯子的女婿。对于范伯子的诗，陈散原评为：“苏黄以下，无此奇人。”伯子也自诩云：“我与子瞻为旷荡，子瞻比我多一放。我学山谷作犹健，山谷比我于一练。惟有参之放练间，独树一帜非羞颜。径须直接元遗山，不得下与吴王班。”

范伯子为我曾祖，祖父范罕亦以诗名。至父亲范子愚先生，颇不坠家声，精于音律，善古文辞章。我与二兄范临、长兄范恒幼承庭训，亦皆能诗。

父亲少聪慧，一九一〇年（宣统二年）随祖父游学日本，初读五、七言诗，学作短句，他留下的一首最早的诗，当作于此时，这首诗题《夜雪》：

昨夜一更尽，凄风入枕来。
残灯留暗影，窗外白皑皑。

他自题于诗后云：“时庚戌年十二随大人留学日本。”十

二岁的少年，对家国兴亡只有朦胧的感受，父亲在以后的述怀诗中，对此有所追忆：“我生之初，天下滔滔，童年侍父，东涉风涛。苍茫回首，故国飘摇……”

十三岁时欣逢辛亥革命，随父回国。此时诗道大进。有“深秋处风如水，更听梧桐叶半残”句，为乡里诗坛斫轮老手所激赏。十六岁入中国大学预科，十九岁因父病返里。此后数年居家读经、史、古文诗赋，从此稍识先世家学。

祖父范罕与泰州学者缪篆先生，同时留学日本，一九二一年缪篆先生长女缪镜心年方十九，由于颖慧多才、品貌出众，是闺阁中为世所瞩目的少女。范罕先生谋诸挚友缪篆先生，双方自愿结成秦晋之好。二十三岁的范子愚与缪镜心结婚，门当户对，一时江左传为佳话。缪篆先生曾与鲁迅先生同时执教于厦门大学，任哲学系教授，鲁迅先生曾在《两地书》中描写过一次教授的恳谈会，有一位教授拍文科主任林语堂的马屁，讲林是教授们的父辈，缪篆拍案而起，拂袖而去。这一幕颇富戏剧性的场面，正反映了外祖父刚直耿介的脾气。据说范家的人都有些狂气，而与范家结亲的人家也多有傲骨，这不是狂上加傲了吗？其实“傲”字与“狂”字并不可怕的，人们是往往把独立特行、狷介不阿都归入“傲”和“狂”的，“狂”而不妄，“傲”而不肆，大体还是一种可取的个性呢！

子愚先生婚后游幕安徽，两年后求学于上海美术专科学校，二十八岁返里，不复远游。先后执教凡三十余年，其中包括解放后的十年。一九五九年退休，曾有漫游之志，一九六〇年重游北京，人世沧桑，感慨良深。

父亲一生以“澹泊”二字为座右，不求闻达。作诗自愉，然其格调高华，为**侪**辈所重。父亲平生没有发表欲，一

诗既成，吟咏数日即藏之篋底。而其作品中最令人感动的便是他自青至老写给母亲的诗章。母亲去世之后，我无法慰藉父亲的痛苦，带他去西湖作消愁游。他一下子苍老了许多，他无心欣赏里、外西湖水的碧波，赶紧要返故里，即便人去屋空，但故园总有母亲的痕迹。又是一个夏天来临了，他吟哦着：

世有春愁我独无，雨间变化久模糊。
天藏巨眼曾谁睹，曙已微明更待呼。
望里楼台徒郁郁，梦中人物尚 匆匆。
玉溪婉转情如织，一别吞声万劫 逋。

他当时住在北京我的单人宿舍。他觉得，“作客原知身是寄，问天无语梦犹遥”。他也知道沉浸于悲痛，正摧残着他的健康，“忍将别恨催风烛，应向崦 嵫驻夕阳”。但又有什么办法？他无法解脱和母亲五十年爱恋的情愫，他知道这一次痛苦的力量，一次够了。他说：“他生誓作空山鹤，永断尘寰报喜情。”

父亲一九八四年谢世，此前他已知道日本冈山县建立了永久性的“范曾美术馆”，他是带着一份欣慰走的。这幅《老子看老子》是母亲去世之后，父亲寓居北京时为之速写的。彼时父亲已年近八十，对母亲之怀恋未一日轻忘，每餐必先将食品供奉于母亲像前，然后自食。其时，当我看到父亲每于诗稿上钤“独鹤”一印时，便深恐父亲用情太深而伤身，然而父亲在孤独的十三年中不复生趣，为儿者对此无能为力。

在整理父亲遗物时，发现一包，外裹以布，内一层又一

层地包以纸。打开一看原来是父亲珍藏的婚前母亲家送来的庚帖，写生辰八字以为应聘之礼。这是父母亲一生视为无价之宝的信物。父亲的诗写得很多，在老人应允的前提下，我为他印了一本《子愚诗抄》，留给父亲一百本馈赠友好。父亲将一本供在母亲灵前。父亲去世之后，发现一包东西包得严严实实，打开一看是他的诗抄，余下九十九本。也许，父亲出于谦逊，以为自己为大诗人之裔，不足以此炫人；也许，父亲出于骄傲，“国无人，莫我知兮”。但是最确切的解释是父亲只以诗自慰，这是陶渊明式的真正的诗人。

芦荻波影

——记我的母亲

诗人徐刚告诉我，那长江的逝波，正是母亲似水的柔情；那江边的芦苇，恰如母亲萧瑟而寂寞的生平；那在荒寒中微微颤动的苇竿，不宛似母亲谦逊的倩影！啊，诗人，讲得对，讲得对啊！绝大多数的母亲是这样的，普天之下，一品夫人毕竟太少，而我的、你的、大家的母亲，都曾在苦难中搏斗，在沟壑中挣扎，她们哺育了我们整个民族。

我生长在一个世代清贫的读书人家，十三代诗人延绵不绝的佳话，已载入中国的文学史册。研究我的家谱的人，大概会从我们这一家族的兴衰了解中国知识分子面貌形成的历史。据门当户对的原则成婚，我的母亲缪镜心，是名儒缪篆之女，在鲁迅先生的《两地书》中提到过我这位清高而狷介的外祖父，当时他与鲁迅先生同时任教授于厦门大学。外祖父和祖父年轻时同在日本留学，相与友善，这才产生了我父母的姻缘，也才有了今天的我。

母亲是名门闺秀，年轻时不只有才名，而且容貌端丽，当她嫁到南通范家时，我们的国家气数已尽，而范家也渐渐败落。一个大的诗书之家，专产名士、才人和浪子。道德文

章各不相同，而不能治家安邦则一也。有的书剑飘零，沉沦了，如我的叔父；有的则悟言一室，自守着，如我的祖父和叔祖；有的则渐渐和时代挂上了钩，走上了教育工作的道路，如我的父亲。母亲在南通第一所由我曾祖母姚倚云主办的女子师范毕业之后，一直当小学教师和校长，孜孜矻矻，培养了一代又一代的人才，在南通赢得了全社会的尊重。今年教师节，母亲担任了廿七年校长的“通师二附”为纪念她，建立了一座四层的教学大楼，用母亲的名字命名，称“镜心楼”。在落成典礼上，曾在苏北游击区战斗的、前中国驻日本大使宋之光和南通市委书记朱剑同志剪彩。会上，人们情不自禁地回忆起我慈祥的母亲，流着眼泪谈起文化大革命中含冤死去她。

十四年前，当她任校长的小学还把持在几个政治流氓手中的时候，她的猝然长辞，在南通颇引起了社会的愤怒。我还记得母亲的灵堂上有数以百计的花圈，人们自发地抬着花圈捧着母亲的像，哭泣着走上街头。庄严而肃穆的队伍越来越长，这其中有她的学生、同事和家属，这是人们和一位美好、质朴而平凡的人，一位永远使人怀恋的小学教师，做最后深情的告别。

当时，我的心境悲凉至极，人世的一切在我看来都是烟云过眼，生活中的种种欢乐，在我都以为是虚无的幻合。我没有任何欲念，打点不起丝毫的精神。人们的悼念，无法慰藉我无边的哀痛，我痴呆了很多时日，心中只有慈母的一双明澈温柔的眼睛，闪烁着悲伤而圣洁的光。我身上还穿着一件我在湖北干校劳动时，母亲在沉疴中为我缝制的棉背心，“慈母手中线，游子身上衣，临行密密缝，意恐迟迟归”，我归来是太迟了，我奔回家中时，母亲已溘然长逝。

我母亲的一生像无数自食其力的劳动妇女一样，是勤俭谦逊的一生。她兢兢业业地从事着为世俗所轻视的小学教育工作，前后凡五十年。那是整整半个世纪啊！那是多么平凡而又多么伟大的工作，当年那些拖着鼻涕在母亲身边周旋的儿童们，今天有的已当上了大学教授，我的母亲却依然默默无闻地度着永远重复的悠长岁月。她总是微笑着去迎接困顿的生活带给她的重负。因为当我不懂事的时候，家中一贫如洗，常常揭不开锅啊！由于穷苦和地位卑微，养成了她的善良、谦逊和胆怯，一个铜子也舍不得自己享受，但是她慨于解囊去援助那些更寒微的人。母亲一辈子不曾对任何人发过一次脾气，她太和蔼了！连对那些暗算过她的人，她都觉得自己得罪过他们而反躬自省。

解放后，伟大时代的阳光，照亮了母亲的生涯，党给予了母亲崇高的荣誉。可不是吗？母亲做梦也没有想到，像她这样的人会坐到人民代表会议主席团的席位，她含着激动的眼泪接受了敬爱的周总理颁发给她的政府委员的光荣的任命书。

几十年来我的母亲在生活的底层，在种种苦难深重的漩涡中携带着我们，护养着我们。但是在她被一群极左思潮的豺狼们折磨的时候，她没有向我们伸出求援的手，只是叫父亲写信告诉我们一切安好。而那时她正挂着牌子跪在地下，噙着眼泪在鞭笞中辗转，被牵上闹市游街。我的母亲是一个清白无辜的最纯洁善良的女子，在她七十年的生命中没有干过一件肮脏的事，更不知道加侮于别人。五十年的小学教育，是在清贫中度过的，廉洁无瑕的一生所得的报偿不应该是蒙受这些屈辱！我要大声地呼喊，那些残害我慈母的人应该遭到九天霹雳的惩罚！

母亲这个字眼包含着多少最严肃的人生意义，它包含着你的童年的梦境，你幼小生命的庇护，你成长的希望，你造就的欣慰，你灾难的忧虑，你幸福的祈祷！母亲们的形象不是任何一个雕刻大师能塑造的，她们用积年累月的辛劳，用乳汁、血汗和泪水写出了一首最优美动人、最哀婉悱恻的母爱之歌。这里面只有最伟大的自我牺牲，而不希求任何的报答。

普天下的母亲，只要她属于人民这一范畴，无论她们的地位高贵或卑贱，知识渊博或肤浅，形貌美好或丑陋，她们所应承受的尊敬和虔诚的爱戴则应完全一律平等。母亲的信仰是一切宗教中最神圣的宗教，是一切有感应的生灵的最高的寄托。

那些以欺凌一个白发苍苍、失去任何自卫能力的老者为英雄，以看到一个弱者的呻吟为快乐的人，是最怯懦的蛆虫，灵魂的侏儒！我敢说在敌人的铡刀前，他们将是百分之百的叛徒和怕死鬼。任何一个伟大的心灵、一个有着真正高尚德行的人物，他们的内心深处都有一段最柔情的摇篮曲，那是他的母亲赋予他灵魂深处最美好的无价之宝。日后的征程，无论刀光剑影的疆场，名山大川的游踪，猎猎的军旗，悠悠的情歌，都代替不了你在浑沌初开时张着小眼睛所看到的那张慈祥的脸。

祖国存在一天，长江的波影便永远在中国人民的儿子心中闪动。不堪回首的往事，让它沉埋江底吧！只有不尽的江涛告诉我们，什么是永恒的价值。只要是为我们民族的生存、发展战斗过、搏击过的人，都在历史的长河中永生。

我记得，那一缕轻烟

一九四六年三月十八日以后的江城被国民党反动派的腥风血雨所笼罩。曾在组织向北平军调部三人小组请愿运动中崭露头角的志士钱素凡、顾迅一、季天择、孙平天、戴西青、孙日新、罗镇和、郑英年先后被国民党特务捕杀，抛尸长江。范恒在请愿运动中也被特务注意追踪，但在父亲范子愚先生的掩护下，送到城外奔向苏北新四军。社会上盛传范恒失踪，生死不明。然而在国民党屠杀志士震动全国时，上海的报纸上所刊载的被害志士名单中“范恒”二字赫然在目，母亲哭得死去活来，比较冷静的父亲计算其外逃的时间和报纸对不上号，因此劝慰母亲，新闻有误。大概过了半个多月，有一天一位苏北农民挑了一个担子来到家门，潜入室内，语焉甚简，谓有人要“沃古林”眼药水和一双布鞋，取后立刻挑担远去。父亲大喜过望，告诉母亲北边（指苏北新四军解放区）派人来报告范恒已到目的地，一切平安，母亲才破涕为笑。彼时大兄病眼，“沃古林”眼药水是他常用的药物。此后音讯顿杳，不知大兄在何方。又过了一年多，忽然从上海徐家汇某小学寄来便函一封，是大兄的笔迹，父亲用发抖的手拆开一看，大声告诉母亲，“恒儿到上海了，而且找到了

工作，在小学教书”。父亲头脑中尚没有党的地下工作者的概念，只以为大兄真的当起小学教员来了。肯定他不知道其时大兄范恒已是正式的党员。此后音书时有，父母亲放心了，殊不知彼时大兄在斗争的前哨曾临危犯死者数次。

我当时七八岁，懵懵懂懂，只知道先是二兄于一九四五年去了香港，一九四六年大兄又离家远行。他们二人在家时，住西屋，两张破床。二兄是文艺气质极浓的人，不问政治，自顾作诗、写字、吹箫；大兄则思想左倾，一天到晚看书。二人偶然发生路线斗争，争吵几句，最严重的一次是有一晚大兄二兄大打出手，大兄当头给了二兄一巴掌，二兄则拿起小螂头作兵器，想敲大兄的脑瓜，在父亲的怒斥下停战。我则吓得大哭，事后倒是二位兄长来哄我玩，其时穷窘殊甚。大兄送我一只料器无足的小犬，二兄给我一块糖了事。二兄说，我的字和八指头陀（敬安大师）的字相似，命我抄八指头陀的诗稿，每抄完数页，给我一块糖。而大兄则叫我唱“在胜利的九月，祖国，你从英勇斗争里解放……”二兄远行时，我写了“南无阿弥陀佛”几个字给他祝福，而大兄之逃逸则是我睡了一觉起来，父亲风尘仆仆地回来后才知的。童年的孤独是最无援无告的，二位兄长是我的偶像，以为他们是天底下最有本事的人。而今我只有在家中自己练字，再也没有二兄的欣赏、大兄的赞扬了。这孤寂的岁月中，最快乐的事，是等待二兄的信，他总会在香港弄到一些外国邮票来给我收藏。还有令我对大兄深怀感激的是有一天他寄给我一个小木盒，其中有十只高可三寸的石猴，都是一个动作捧着挑子蹲坐着。南通地摊上出卖的石猴都是一寸大小的，动作也完全一样。我一下子成了拥有至宝的巨富，每天给它们洗澡，然后排队躺在我枕边，与我同时入寝。

一九四九年对我家是充满了阳光的，入城的解放军，个个和蔼可亲，分别暂住在老百姓的家中。父亲已得到大兄的信息，知道他一九四八年底又去到苏北，拿着大兄的相片，问一个排、连长模样的人。他们安慰父亲，说好像在部队里见过这个人。终于有一天，大兄竟背着一个盒子炮回来了，一身灰军装，腰里扎着皮带。倒不像电影中常见的见到家人还行什么军礼，像过去一样依旧叫一声“父父”、“娘奶”，我则哇的一声哭着奔向大兄的怀抱，这倒使大家乐极悲来了。二兄不久也回来探亲，教我唱“解放军，向南开，我们受苦的老百姓，天天盼望你们来……”阖家团聚之乐，非一言可尽者。

我其时十岁，解放前国民党反动派的欺骗宣传，也难免对自己有影响。看到上海印的儿童画刊上，有云某家鼠患，主人养猫捕鼠，鼠一绝迹，主人则把猫赶走。有一天大兄回来，我拿着画刊问大兄，这猫就是蒋介石，鼠就是日本人，现在日本人被赶跑了，你们又把蒋介石赶跑了，是不是如此？大兄起先一惊，继之大怒，讲了四个字：“胡说，放屁！”大兄一辈子只骂过我这一次，大概也只给过二兄一个巴掌。一般说来，长兄如父，他对我们都是十分爱怜的。后来，我很琢磨过这“胡说，放屁”四字的深刻内涵和大兄愤怒的原因，终于内心里原谅了大兄的谥骂。

我家好景不长，一九五三年，我已十五岁，在“通中”上高一。有一天到学校，听到背后有几个不太相善的同学三言两语的嘲讽，似乎讲大兄已是一只大老虎，“三反”“五反”之中称“大贪污犯”为大老虎，我猛地一身冷汗，一想大兄也确乎有半个来月不见回家了。回到家中，父母亲似乎也有风闻，一室寂然，更无欢笑。有一天母亲和我在街上行

走，见到彼时任南通市长的周伯藩。周是世家子弟，文质彬彬，他很亲切地叫住母亲：“缪校长，最近还好吧？”母亲低声问他：“是不是范恒成了大老虎啦？”

周市长哈哈大笑：“大老虎？唉，他连小老鼠都不够哩，名士派，大手大脚，过几天等好消息。”显然周市长是了解范恒的。问题出在有一次大兄带队去南京开会，有几十元的费用由大兄管理，大概路上他和几个同事零零散散用光了，也没有账目。“三反”、“五反”时查账，讲大兄贪污，天晓得！他如何回忆得起买一斤酒、一包花生仁的钱数。于是大发脾气，脾气和贪污数目成正比节节上升，由几十元而几百元而千元之巨。结果，子虚乌有，结论是浪费、账目不清。在周市长哈哈大笑之后两天，大兄竟容光焕发地回来了，父母拢上去问怎么回事，他说要出远门，母亲以为是劳改去，大兄慢了两拍，说：“去八厂，打老虎去。”

这其后几年，大兄当上南通市委宣传部科长，南通市报副主编，恋爱、结婚，写书出版，这是大兄生命史上最幸福的日子。

一九五七年，“反右”开始，父亲是无党派民主人士，在“反右”的座谈会上慷慨陈辞，在报纸发表《好小子，你来吧》，意思是无产阶级的铁拳头正等着你呢。然而不久大兄被作为南通市大右派揪出，反党言论虽然没有，但江苏省委领导来视察，以大兄的气质，不知逢迎为何物，加上犟脾气，好顶牛，于是被敏锐地发觉大兄有反党情绪。倒霉的大兄被省里的大吏坚持定为右派，打入另册。大兄当然不服，不过这次的大发脾气适成极右的阶级本性。终于有一天大兄真的要去劳改了，他回到家中长跪于父母亲面前泣不成声。父母亲扶起他，母亲说：“你是品学兼优的好人，我们知道，

去吧，无以家为念。”此后，我家由革命干属而成地富反坏右之属，每于苦中作乐。我常嘲讽父亲，您那“好小子，你来吧”，应改为“好儿子，你来吧”，父亲苦笑而已。此后很多年，我已名满国中，到南京，当年整过大兄的人杯酒迎送时，他们固不知这范曾的兄长会姓王，叫王子昌（大兄范恒参加革命后改名王子昌），我却深知面前的这些断狱老吏，箍是他们把大兄推向人生苦难的深渊。

一九五七年到一九七一年大兄逝世，这十四年大兄受的是难以言喻的折磨，无法一一详述，略举其大者：四清时，大兄劳改的乡村中，有一地痞四清工作组干部，本人五毒俱全，而阶级立场特坚。把全村的地富反坏右一一捆绑掷向村边大树下，一个个吊打致残甚至致死。大兄平日在村中待人极好，村民忧其不堪，在混乱嘈杂中命一小童以剪刀断其绳索，劝其快逃。大兄爬起，夤夜步行奔回家中，找到革命挚友、时任南通市长的曹从坡，宅心仁厚而又顾念旧情的曹从坡兄立刻各方面通融、联系，把大兄上调到南通市图书馆整理古籍。对于这项工作，以家学渊源而又博通经史、学贯中西的大兄，真是如鱼得水。两年中他分类编目著录，对图书馆贡献至钜，其间他更把家藏的珍本图书，上溯十二世的诗人范国祿的《十山楼诗稿》和曾祖范伯子先生的《三百止遗》，在父亲的同意下，捐献给图书馆，这是一个身在苦难之中、无路请纓、报国无门的人的一份对祖国的拳拳之爱。

大兄住在家中，父亲无法安慰这长空折翅的爱子，只有在萧瑟的囊橐中挤出一些钱，买一些可口的小菜和好酒，等

大兄下班归来。今天我每当听到《北国之春》“家兄酷似老父亲，一对沉默寡言人。可曾闲来愁沽酒，偶尔相对饮几盅”时，都不免潸然泪下

两年后文化大革命开始，大兄又被揪到工厂劳改。工人中有几个平日里吊儿郎当的，这时成了风云人物，对大兄下手之重是令观者失色的。他们斗争他、抽打他，甚至弄残大兄的腰椎，直到大兄去世，他的腰上总围勒着一条宽宽的皮带，以支撑身体不使瘫痪。每天晚上回来，大嫂哭着给那皮开肉绽的受伤处上药包扎，等待着的是第二天更残酷暴虐的抽打。即使如此，大兄没有叫过一声痛，他继续读毛主席的著作，做了很多的笔记，也写了不少深自忏悔的诗作。这其中，他没有任何虚伪，他直到死，都认为苦难是自己的改造不力，以至违反了党的教导，是罪有应得。大兄读《资本论》的笔记和其他读书杂录数百万字，都在红卫兵的一把火中化为灰烬，这其中饱含着大兄晨昏昼夜的心血，大兄被造反派反背着手，低头向着烈焰，看着自己的生命在火光中消逝。

大兄爱上了酒，那是没有丝毫浪漫的诗人意味的，他拼命地劳动，被殴打、读“毛著”、喝劣质的酒，然后睡去。在把他划为“右派”之后，十几年他坚持着自己的信念，“二十年后再重新入党”，然而他没有等到那一天。一九七一年他终于病倒，是直肠癌。酒，尤其劣酒，绝对是腐肠之鸩。大兄在医院中，其精神深深感动了医生和护士，他们说，从来没有见到过一个意志力如此坚强的人，从来没有哼过一声痛，只是越来越频繁地请护士注射杜冷丁，在麻木中昏厥过去。清醒的时候，他睁大着两只眼，等待脱去“右派”帽子的消息，这是大兄抗拒死亡的最后一点希望，但是人们并没有满足他。

没有追悼会，火化的那一天十分凄凉，大嫂泪眼已干，她知道自己深爱的人，学识那么渊博，人品那么崇高，而今

天他去得何以如此的寂寞。我和几个侄儿在场，我看着轻烟从火化炉烟筒中飞出，啊，大兄！啊，大兄！

人生天地之间，谁非沧海之涓滴，宇宙之微尘。而生命的奄忽又只是一刹，“如梦幻泡影，如露亦如电”。往事似烟，人们恐怕总还有不泯的良知，而这良知总会汇聚着扎起无形的花环，献给我亲爱的大兄。

干一杯，再干一杯！

古往今来，在社会学史和文化史上争议最大的事物有三：曰美女、曰金钱、曰酒。前两者不太容易得手，并且危险性大。枚乘《七发》以为“皓齿蛾眉、伐性之斧”，足见女人，尤其是美女，可慕可爱之外，潜藏着可畏的因素。而金钱，其绚丽固如豹皮，但豹能咬人，也确是事实。惟有酒，人人得而饮之，潦倒困窘如孔乙己者，也能赊酒喝；淡泊寡欲如五柳先生者，也能“造欲辄尽，期在心醉”。于是对于酒，人人都有自己的价值标准，而酒对待人，则无尊贵卑贱，一视同仁，都竭尽它的本性，帮助你去做你想做的一切。有人说，酒是灵感的源泉、艺术的上帝，其实，它何尝不是所有人的朋友或情人，仆役或帮凶，神灵或恶魔。

在我看来，酒之性善、性恶，正不必如孟子与荀子对“人之初”的思辩那样去探究，酒的名声由于有了商纣的“酒池肉林”，齐威王的“好为淫采长夜之饮”，有了买刀的牛二，狎妓的西门庆，便狼藉起来。其实，这些人即使不饮酒，也不会改其质的。酒，在《说文》中就是“酉”字，“酉”则作“就”字解。“酒，就也，所以就人性之善恶”。这是讲得再清楚不过了，善者饮酒与恶者饮酒，他们的行为

方式、准则、效果大相径庭，原与酒性关系不大，大体是人性所致。

那么，酒到底是什么东西？它以水为形，以火为性，是五谷之精英、瓜果之灵魂、乳酪之神髓，望之柔而即之厉。它清冽的器皿、纯净的色泽、醇厚的芳馨，使所有的人，从王者霸主到流氓泼皮为之心荡神驰。饮酒的快乐，真不可一言以尽。它使人类的情绪经过了一番过滤，这其中当然有化学的、生物学的、心理学的复杂过程。而酒过三巡，人都有了变化，这却是概莫能外的事实，酒可以点燃情绪，焚烧回忆，引发诗思，激励画兴，酒使你的思维删繁就简、使你的语言单刀直入；你会从种种繁文缛节的思虑中脱颖而出，宛若裸露的胴体，都真实不虚。善也真，恶也真，酒使善者更善，恶者更恶，使智者更清醒，愚者更痴昧；酒使勇者拔刀而起，怯者引颈受戮。酒把你灵魂深处的妖精释放，使你酒醒之后大吃一惊——我会做这样的事吗？酒使我们想起某些人讳莫如深的哲学命题：复归。

酒之为用，对每一个人的感情世界，其实是无所不在的。它使你爱之弥深，恨之弥切，使你惆怅转入凄凉，忧思更添新愁，热情跃向激烈，感慨翻为浩叹。使你思也渺渺，情也悠悠。酒是欢乐的酵母，又是痛苦的激素，酒使你在体内发现另一个自我，一个“膨胀了的自我”。

把酒视为可以泽苍生，使人迷离得悟的，莫过于佛家的“醍醐灌顶”之说。醍醐是乳，亦是酒，正如《春秋纬》所云：“酒者，乳也”，古代把酒称作“天乳”。在西北，我饮马奶子酒，对乳与酒的关系才有了实感。佛把深入法性的最深一层的智慧和遍知一切法相，无所不在的智慧输入于人，宛如醍醐之灌顶，彻上彻下彻里彻外得到“觉悟”或者“

悟”，这不正说明酒不仅仅会醉人，也能醒人；不仅仅能醉世，也能醒世？酒，激励过勾践。《吕氏春秋》曾载：“越王苦会稽之耻，欲深得民心。”遂将美酒倾入江流，与民共享，唤起越人同心复国的信念，与吴王夫差，背水决一。这是勾践和整个越国的“醍醐灌顶”。一九七六年“四人帮”就擒，举国欢庆，酒市为罄，这是十亿人的觉悟，人们用酒洗涤我们民族身体上的、心灵上的积垢，这是十亿人的“醍醐灌顶”，整个民族的“醍醐灌顶”。

然而，清醒有时是痛苦的，楚辞中的渔父劝屈原“何不铺其糟而啜其醪”，我想是出于对一位伟大的孤独者的深深同情。屈原知道“众人皆醉我独醒”是会遇到厄运的，然而他却愿意直面人生，承受苦难。“九死其犹未悔。”历史上不少杰出的人物，由于自信内质的坚强，他们不须“从众”以求安全，不欲“认同”以保山头，独来独往，空所依傍。屈原说：“鸷鸟之不群兮，自前世而固然。何方圜之能周兮，夫孰异道而相安。”在彼时彼地，屈原不饮酒，清醒得庄严，他要以自己清醒的判断，以报社稷。李太白则不然，作为诗人，他没有屈原那样的历史使命感，也没有杜甫“致君尧舜上”的抱负，他清醒的时候只希求韩荆州幕下的盈尺之地，只希求不做“蓬蒿人”，而当他“但愿长醉不愿醒”的时候，李白的人格才高大起来，他才能傲视权贵，不愿摧眉折腰，他才能梦游天姥、飞渡镜湖，他才成为一个真正的、不朽的李白，他的诗思才插上了垂天之翅。他饮得浪漫，酒使他思想的渣滓沉淀，使自己的灵魂在净化之中复苏。酒对于李太白，无异是诗神，在欧洲称缪斯，在中国称灵芬。于是，我想有些人应当醒，有些人应当醉。作曲家中深邃隽永的王立平应当醒，才情纵横的王酩应当醉；画家中磅礴庄严的李可

染应当醒，浑然天际的傅抱石应当醉。

我性嗜酒，因此，我的一切幸福和不幸的回忆都和酒有缘。然而，幸福的事大体韵味不长，而悲痛的事却往往历久弥新。其实，“忆苦”是不须提倡的，人们会时时忆及。“艰难苦恨繁霜鬓”包含了杜甫对丧乱流离的全部悲痛的追忆。而“潦倒新停浊酒杯”则是他兴味索然，悲莫大于心死的写照。能悲痛的人，就有理想的光照；能悲痛的民族，就有灿烂的前景，我们担心的是对一切无所动于衷。

我曾有一位可钦、可敬、可叹、可悲的长兄——范恒，现在已埋魂长江之畔。他对共产主义事业的忠诚信念，用他一生备极痛苦的历程，作了庄严的诠释。五七年划为右派，八一年彻底改正的时候，他已去世十年。人们含着热泪回忆他，认为今天很难找到像大兄这样的人品、学问和才能的人。然而他的悲剧是直到他弥留之际，仍认为对他的处分是正确的。他只期望在一息尚存的时候，能脱去“右派分子”的帽子，但他的这一点愿望，也不曾能实现。他十八岁去苏北参加新四军，旋转上海地下党，临危犯死者多次，决不是一个懦弱的人。但在他划为右派之后，他是永远的隐忍，他内心的孤寂和凄凉是深不可测的。他爱上了酒，而他囊橐萧瑟，只有饮劣质的零售的酒。他读遍了马列主义的经典著述和有关匈奴的所有资料，写出了洋洋洒洒的数十万言的《匈奴史》。他写了很多自谴自责、深自悔恨的诗。直到他得了癌症，才停止了饮酒，与酒告别的时候，他也快与生命告别了。当我从北方返里，拿着一瓶“二锅头”去见他时，他淡然苦笑说：“那就留作来世再喝吧。”话毕，汪然出涕，继之失声大哭。我的印象之中，他从我少小时教我唱：“在胜利的九月，祖国，你从英勇斗争里解放……”他的面上永远平静而

深沉，从来没有哭过，即使被“造反派”打得皮开肉绽，也从不哼一声。十多年后，我去他蹇陋的墓前，洒下的是最好的茅台，然而，大兄生前从未尝过这样的好酒。今天，在所有的欢宴之上，我把酒之时，总是想到我的大兄，酒的甘美立刻带有了苦涩。

我还曾有一段过眼烟云似的爱情，那时我正年轻，为了信誓旦旦的爱，我可以生，可以死，可以傻，可以痴。七〇年我被下放到湖北咸宁干校，军代表指着荒凉的湖滩说：你们的墓地应在这儿找好。知识分子的跌价，使很多青年失去爱的权利。我和好几位同去的青年相继收到北京情侣断交的信。我不仅收到了无情的信，还有准备作新房的房门钥匙，而且女友将所有爱的信物交给了当初的介绍人。然而，我对她的爱情并不曾消褪，在悲愤中，我向急湍的水中走去。被人救上之后，我彻然大悟，与那些同病相怜的失恋者相约，将女友们的相片、信札带上，到湖边付之一炬。因为我们知道，在那种时节，一个下放到荒远干校的人，想与北京的姑娘相爱，比骆驼穿过针眼还难。既然如此不如快刀斩乱麻。我们在火光中烧掉的是昔日的欢愉与幸福，我们举起酒杯，对着莽莽苍天，瑟瑟苇荡——干杯，为了爱情的死亡！我平生爱情的罗曼史甚少，并不似街头巷尾之议论，即使这一点不珍惜的情爱，也随岁月之流逝遥远了。“人已各，今非昨”。然而，记忆并不因我霜鬓初染而消失，这苦涩的劣酒却点点滴滴在心头流淌，爱的伤痕是人生最沉痛的纪念。

啊！美酒，你这无所不在的、万能的精灵，我忘不了你；劣质的酒，我更忘不了你，在最困难颠簸的日子里，只有你和清贫的大兄和失恋的我共度那寂寞而冷酷的时刻。我们比不上“八斗方醉”的山涛，“大盆盛酒”的阮咸，更比不上

“一饮一解，五斗解醒”的刘伶。今天，在我画的《竹林七贤》中，他们正举杯豪饮，长歌当哭，而十多年前，我曾和大兄对酌，只是那一毛三分钱一两的白干，相顾寂然，无复豪情。

然而，生活中可留恋、可珍惜、可热爱、可倾心、可感动的事还很多。譬如吴祖光先生诚恳的邀请，嘱我为文，便是一件自认为荣耀的事。吴先生的书斋中自题“生正逢时”横幅，我深悟其中的哲理。这些年我与吴先生交往，未尝有接杯酒之余欢，而为了他高洁的人品和他对祖国、人民的挚爱。我愿干一杯，再干一杯！为了时代的进步和更光明的未来，我愿干一杯，再干一杯！

和她共赴天涯

—

奇迹每出于绝境，胜券总握于哀兵，这是历史和人生的规律。

一九七七年我的身体日见消瘦，面色苍白，十指无色，行走时觉晕眩，骑车则忽焉摔倒。一天我到兆和师家去，萧琼先生讲：“你一定有大病在身。”萧先生为名医萧龙友之女，她的眼力不能不使我一惊。我一向不愿在命运前低头，坚信意志力能排除一切舛厄。每天清晨五时起床下楼跑步，一日正跑间，忽觉天旋地转，眼中闪晃金星，知道不妙，抱着道旁一棵小树十数分钟，始渐渐正常，心灰意冷，计无所出。从此不复上班，亦不复锻炼。每天到楼边锅炉房周围的一大片沙地晒太阳，百无聊赖。一向讳病忌医的我，终于有一天不得不到北京医院检查，化验结果一出来已是病危，血色素为五点六克，不及常人之半，恶性贫血，必须立即住院。

名医会诊之后，确定为结肠息肉，惟一的办法是开刀。贫血如此，如开刀何？必先输几千 CC 血，而输血不似鲸饮，

必须点点滴滴输好几天。这时，我对自己的命运作了一次十分冷静的分析，如果术后不佳，则来日无多，将如何？自以为自少而今，刻苦自励，有绝艺在身，苟就此遽去，上负苍天厚爱，下愧父母殷望，必须做一件有意义的事留取人间。于是我决定画一本《鲁迅小说插图集》。之所以做此决定，其一，自信白描在国画界无过其右者；其二，自觉对鲁迅先生小说的理解或无大谬。于是我嘱医生将我的输血钢管插到脚上，医生说比较疼，问受不受得了？我说无碍。自此潜心作画，惟一小几置于病榻，研墨吮毫，每临纸，必以意志驱除烦恼，心灵颇似佛家之孤灯寂照。由是笔下遂日见灵动，恍有神助。彼时参考资料甚少，惟有《吴友如画宝》助我，因其描写社会人生诸相，时代与鲁迅先生所描述正相合。吴友如之画技至工而格近卑，然其观察生活之仔细，描画物件之精到，自是无匹作手。我画鲁迅小说中某些场景如魏连殳之哭丧，其中棺材、丧幛、头巾等等细节绝对无误；华老栓家的床边马桶、手中的灯笼形象刻画入微，皆有赖于吴公多多。

每天伏几，作画不辍。邻室有名作家严文井先生亦因病住院，十分喜与我聊天。然他每临窗，总见我潜意于画、心无旁骛，遂不忍心前来打扰。严文井先生感慨良深地赞道：“平生所见刻苦如此者，惟沈从文与君耳。”开刀之后有几天极痛苦，只有卧床不起。稍愈，又伏几作画，起先所见线条皆成双影，静心息念片刻，渐渐清晰。而大手术之后腕力又有所不逮。越数日，一切归于正常，作画之气势亦如破竹矣。

住院日久，作画之余，每天总等待楠莉的看望，时有“美人犹未来”之叹。既来，则断肠人对断肠人，相顾亦不甚多言，惟浅颦淡笑而已。其时楠莉每日于家中深深祈祷，

希望苍天怜此奇才。名医吴蔚然、周光裕给了我再生的机会，而楠莉则给了我再生后的幸福。我相信心灵对健康的裨益，在那些难煎难熬而又以生命作殊死搏击的日子里，楠莉真诚的心灵、美奂的仪容，永远使我难忘。两心相许，未吐真言，正此时也。

生命的奇迹终于出现，我的身体康复很快。拆线之后便出院休养，血色素恢复到常人的十二克。当挚友米景扬先生将荣宝斋出版的《鲁迅小说插图集》送到我手上的时候，我语哽而泣。本来以为用此书留于人间，以报上苍生我之大德、父母育我之深恩、祖国期我之厚爱，然而今天却成为我新生命的开端。此后二十余年，我的艺术终于遍列全球，为天下人瞩目。回首于生死界徘徊之日，不能不视为奇迹。

二

一九四五年八月十四日，日本天皇宣布向中国无条件投降，人类历史上最惨酷的一场杀戮告终。曾在日本国民中被谎言所掀起的“圣战”热情跌至冰川谷底，平民在瓦砾和废墟中哭泣，而那些暴虐而刚愎的军人们，则在沮丧和羞辱中切腹自尽。

这一天在东北沈阳有一栋日军长官们居住的楼房，在一阵轰天价响的火药爆炸声中坍塌，其中有几十名军官和太太们在烈焰中灰飞烟灭。他们是引决自裁，其死固轻如鸿毛，为中国人民所不齿，而在日本人看来，却不失悲壮。他们的名字在今天日本的靖国神社中被供奉，这其中有着楠莉的父亲和母亲。

从这一天起楠莉成了一个孤儿，倘不是他父亲早在太平洋战争之后，日本败局已定的情势下，托孤于本溪的商人，楠莉也许会在那一声轰鸣中消失。战后，本溪的商人又将楠莉送往沈阳的一户乡村的读书人家躲藏。她幸免于难，孑然一身，在异邦成长，成为一个地地道道的中国人。

幼年浑沌的记忆，使她知道日本住房的格局和衣着，知道她父亲的木屐和母亲的和服。记得在一个寒冷的夜晚，盛怒中的父亲如何将怀抱着她的母亲赶出屋外，在门口冻馁一夜，母亲的体温，是她永恒的温馨的回憶。

她成了村野的一个中国女孩，穿着东北大蓝花土布，在田埂上、在野地里、在场院中和孩子们捉蟋蟀、打陀螺、采酸葡萄、将蚂蚱用草棍串连烧烤、等待家中饲养的老鹰抓回野兔和山鸡。冬天则滚雪球、堆雪人、用木棍敲下屋檐的冰柱，捏一团新雪，塞进邻居小孩的被窝。总之所有顽皮男孩们所做的事，她都做过，那是一段无忧无虑、天真无邪的岁月。

丧失父母的悲哀对幼儿来说这是健忘的，因为她聪明美丽、善解人意，成为闾家的宠儿。然而，灵魂深处的孤独感，从孩提时起，深深笼罩着楠莉。那些依稀的回憶，像流云中隐现的山岫，像海洋中载浮载沉的岛屿。她觉得那失去的双亲的容貌永远不会从头脑中拂除，她曾保留着一张双亲的相片，父亲孔武雄健、母亲柔顺美貌，这张惟一的珍贵纪念品，在“文化大革命”中已焚烧，这件事楠莉引为终身的遗憾。不论她的父亲对中国罪孽如何深重，但对于她却永远是钟爱的父亲。

岁月递嬗，随着年龄的增长，她的孤独感却与日俱增，

养成了她成为少女之后的沉默寡言、青年之后的落落寡合、中年之后的忧郁寡欢。她也永远不会想到自己会深深地爱上——一位骄傲的中国民族主义者范曾。当楠莉在东北的村野嬉戏的时候，在南方的小城南通，我的由思想左倾而后参加共产党的长兄范恒，正在胜利的欢欣中教我唱：“在胜利的九月，祖国，你从英勇斗争里解放，祖国，你沐浴八年抗战的风沙，像一个巨人，终觉在成长……”

我从少儿时代起，每闻古老的爱情故事，便轰然耳鸣，赧然面赤，那是情窦朦胧时的童贞。偶尔翻阅父亲在上海美专求学时所购西洋名画集中的裸女，自觉世上有美仑美奂如此的人物，真是非仙即怪。及至年事稍长，再也不敢翻阅，知道其间必有些神秘的因素。而长兄虽革命，但艺术思想则颇开放，跟着邻居的名画家施春瘦先生画人体素描和油画，听他们如此认真地研讨，又想裸露的胴体一定是十分神圣的对象。及至到了发现自己被情欲所左右的年龄来临时，已是进大学，十七岁以后的事了。大学中很有些校花、系花之类的美人，然而年龄都长于我，其中竟有一位问我：“你们十八岁以下的小孩都去种牛痘，你去了没有？”真使我大失所望，对她们爱慕之心或有之，而自视体小年轻，勇气是没有的。

在廿三岁之前，我不曾和任何一位女性幽会，当然更无论其他。堤坝看似坚固，然而凶险的波涛会一下子冲决而出。遇到第一个对象，绝对会爱得死去活来，因为这种情态包含了虚幻的理想、夸张的热情和第一次试用爱情老调的新鲜感（我不知道有任何一位革新家，不在此重蹈前人）。

我为第一次爱情耗时五年之久，一无所获，最宝贵的燃料烧尽之后，留下了痛苦的灰烬。爱情带给我苦多乐少的回

忆，而且创伤一而再之、再而三之，宛如雪上加霜。在一九七〇年我爱上另一位少女，照样如痴如狂，海誓山盟，前后一年之久，待到我下放湖北咸宁干校，这烟云过眼般的爱情遽随风而逝。

这一次是真正使自己心灰意冷，在荒湖开垦，泥腿汗颜，无复诗意，对男女之情抱悲观怀疑态度。偶尔军宣队训话，云某男与某女吃酸黄瓜，于荒外野合、道德败坏之类，除感荒诞可笑而外，不觉有趣。而有趣的是军代表结怨过多，不久被五七战士们赤条条从温柔乡揪出，一时蔚为干校奇闻。这是我爱情灰烬冷却期，为时一年零三个月。

一九七一年夏，干校假期半月，我回北京。当时我住在垂杨柳的一间小屋，家中炊具只有一个洋铁的水壶，有一次水开之后忘记关火，继续加温，最后将壶烧得七扭八歪，幸不漏水，一直使用下去，彼时之困窘可知。虽如此，然而在同代人中却颇具才名，“君乃妙笔丹青手，正名传海内齐争说，诗书画，真三绝”，“画笔一枝常在手，泼尽平生粉墨，细看是，斑斑泪血”（诗人宋词先生赠余句）。

我当时身无分文而晏然自足，无家室之累，似闲云野鹤，而狂言惊座、纵横恣肆的状貌，为艺坛某些大老所不容，可谓其来有自。直到与楠莉相识很久，熟稔之后，她才告诉我，谁不知道你是“江东狂生”啊。这是后话，那时我还不知道天下有楠莉在。

这一次的干校休假，改变了我的生命。有一位朋友邀集了一些同样落拓江湖的人，做一次穷愁中的小宴，谈不上琼宴坐花、羽觞醉月，只要薄酒一杯，以消烦闷而已。酒过三巡，我正即席吟诗，击节为乐，这时迟到的一位佳人，却

座悄然。她身着一件雪白的连衣裙，两条辫子乌黑油亮，

其素洁用得上“春梅绽雪、秋蕙披霜”八个字，而神态清逸、寂然凝虑。入座之后男士们都有些拘谨，这时一位朋友打开僵局，讲这是楠莉，这是我第一次听到这两个字。

刚才还风华婉转的我，一下腼腆起来，我相信那时正是觉得后天的“才子”比起先天的“美人”完全是溷浊的俗物，有些像《镜花缘》中的唐敖，前者是修炼而成，有诸多斧凿痕迹，后者则是造物的恩赐，天然去雕饰。

那还是“四人帮”时代，她的打扮其实很朴素，根本不会施朱搽粉，而且衣料是平常的白色的确良，并由她自己剪裁缝纫，任何化妆首饰都没有；倘若那时真的美艳动人，那才配称天生玉质。楠莉注意我的眼光，使我一生难忘，好奇、探询、欣赏都有。

整个宴会上我讲什么都记不起来了，只觉得心动口不动，口动心不动，牛头不对马嘴，看不出宋玉对“东家之子”的傲气，谁能讲清楚一个动了真情的男子内心涌动的一切。我相信看到楠莉的第一分钟起，我便深深地爱上了她，而且我自以为心有所托，一塘春水泛起涟漪，结束了枯索无味的人生。

然而爱上楠莉到向她倾吐，又隔了六年，那时我得了结肠息肉的沉痾，恶性贫血到血色素只剩五点六克，不到常人的一半。苍白、消瘦、终日蜷曲，不欲一动，生命在躯体里一天天消失。在垂危之中有名医妙手回春，开刀为我切除了病根，成了“断肠人”。

我躺在病院，渐渐有了生意，那时楠莉每次来病院，我真的会康复不少。生命和爱情是奇妙的孪生姐妹，春天到来使人年轻，而楠莉却在呼唤我内心的春天。我对楠莉说，你

坐在床边，不是“断肠人对断肠人”吗？她的确为我断肠，因为她听到已得肠癌、预后不佳时，在家中黯然泣下。当她知道那是误传，见到我时，才又高兴地流下了泪。

此后楠莉成了我生命的第一要素，我们聚少离多，多年来留下了二百多封信，甚至我写的每一张字条、每一份电报，我归家看她的火车票她都记上某年、月、日，留作永远的宝藏。她告诉我，深居简出的她，最大的兴趣是翻阅这些信札和字条，那里埋藏着属于我们两个人的幸福。这些信中飘洒着南开园的冬日初雪，浮动着黄山巅的云丝雾影，澎湃着大西洋的碧波皓浪，当然也有着普天下情人用而不厌的陈言。

“我爱你”这万古犹新的词句，有些人廉价使用，有些人却付出了生命、历史，付出了自己所曾拥有的一切。啊，我为了楠莉失去了什么？所有的盛名、地位、金钱——可怜而惨淡，敝屣而已！我得到了什么？——楠莉。鸛鷓已鸣，美人迟暮，我曾见过你如朝曦初上时的彩霞。为了你，我已从黑发变到白头。“谁道人生无再少，门前流水尚能西”（东坡句）。我欲问异代知己苏轼，您与朝云是否无恙，凉风起天末，君子意如何？

我会和楠莉在巴黎结婚，然后做伴还乡。

我和楠莉的爱情太平常、太凡俗，没有任何传奇色彩，我只想大声地讲一句真的话：“我愿与相爱廿年的楠莉同赴天涯。”其后便演出了轰动天下的轩然大波。我想，我们的爱只能用一个字来评价它：真。

“英也夺我心”

—

在历尽了人间风涛，看惯了世态炎凉，终于从颠簸困顿中崛起的李苦禅先生，有幸在晚年身逢盛世，我们也有机会读到这本画册。我愿为先生写几句，一吐胸中之愤，一抒胸中之快。

当代杰出的书画家李苦禅先生，原名李英，号励公，于一八九八年（戊戌年十一月三十日清光绪二十四年）出生于山东省高唐县李奇庄的一个贫农家中，在饥馑穷困中度过了他苦难的童年。一九一九年为了学画来到古城北京，进北京大学附设的“勤工俭学会”半工半读，旋即转国立艺专西画系学艺，无论酷暑严冬，以晚间租拉人力车，奔走于大街小巷，换取菲薄的报酬来维持最清贫的生活。在这风雨如晦、惨淡经营的岁月里，他的一个同学送他一个名字“苦禅”，意思是要他在苦难中彻悟画理，与佛家坐禅的本义无关，不料这一建议竟为李先生所接受，而日后便成为蜚声于艺苑的赫然大名。

这一时期，在北大附设的“业余画法研究会”得识年轻的徐悲鸿先生，并得到他素描的教导，打下了苦禅先生坚实的造型基础。同时徐悲鸿先生革新国画的主张也为苦禅先生深心佩服，这使李先生在日后的艺术创造上能融会中西之长，决不画地为牢，因循不前。一九二三年二十五岁的苦禅拜师近代写意画巨匠齐白石门下，成为日后艺坛名师高徒的典范。齐白石悯其困窘，不但不收学费，而且解囊相助；又爱其才具，赞赏苦禅先生艺术上的创造精神，说：“吾门下弟子不下千人，众皆学我手，英也夺我心。”并亲刻“死无休”一印相赠，鼓励李苦禅勇猛精进，以生命奉献给艺术。一九二五年二十七岁的李苦禅大学毕业，从此跨进了艺术教育的漫长生涯，任各院校教授职垂半世纪之久，对我国艺术教育事业作出了应有的贡献。

苦禅先生所处的时代是风云激荡、灾难频仍的时代。他出生的那一年，戊戌变法失败；他来北京的那一年，五四运动的怒潮方兴未艾。他目击了群魔乱舞、哀鸿遍野的国家厄运，亲受了山河破碎、列强蹂躏的民族灾难。他没有躲避时代凶险的波涛，作为一个正直的画家，他参加了“六·三”爱国运动，向卖国军阀政府抗议示威；十年之后，他勇敢地掩护我党的地下工作人员；廿年之后，在沦陷区，他以“私通八路”罪名被捕入狱，面对敌人的严刑酷打，苦禅先生怒骂不已，心中默念着文天祥的正气歌“当其贯日月，阴阳不能贼”，真是时穷节现，堪垂丹青。出狱后，苦禅先生于他的花鸟画上钤“天逸囚窟生”一印，以纪念他从容对敌、不屈于威武的铁窗生活。花岂无情？鸟岂无知？这时苦禅的花鸟画不是文人雅士的墨戏，他的画带着时代的严酷风霜，“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，听，一个爱国主义者的悲愤的

控诉。他题画云：“……路上犹有饿死人”，“千里来做官，意在在何焉？无非金钱与美女。”这是苦禅先生发自肺腑的愤世嫉俗的呐喊，决不是无病呻吟啊！这时，他羸弱的稚子正站在漫漫的难民行列中，等待施粥。

只有共产党带给苦禅先生光明，毛主席亲自写信给徐悲鸿先生仔细地安排苦禅先生的工作和生活。双鬓斑白的老画家在六十寿典上，学生们送给他硕大的寿桃，祝他健康长寿，为人民创造不朽的精神财富。想不到万恶的“四人帮”必欲置苦禅先生于死地而后快，使他生命史上又一次遇到浩劫。非人的折磨、险恶的构陷，纷纷加诸老画家之身，先生抚砚大恸，这位在敌人牢狱中没有流过一滴眼泪的铮铮铁汉，此时此地，他的心碎裂了。

冬天来了，春天还会远吗？一九七六年十月，平地一声雷，党中央一举粉碎了“四人帮”，苦禅先生在老泪纵横的激情下，画出了“红梅怒放”这亿万人民的心声，通过老画师的如椽大笔，乘着彻天的鞭炮和锣鼓声传向了海角天涯。

二

苦难的时代、坎坷的遭遇，不惟没有使苦禅先生倒下去，却相反地铸造着苦禅先生卓尔不群的性格和格高境大的艺术。从这一点上讲，苦禅先生书、画的风貌便是他自己的风貌，艺术就是这样一面通明透亮的镜子，这是时代和社会给他的烙印。

苦禅先生还有我们伟大而古老的民族精神、灿烂而不朽的艺术传统给他的滋养。他得益于齐白石和徐悲鸿自不待言，苦禅先生还把他艺术的根须伸向广阔的沃壤。首先，他是中

国古典文人画真正的批判继承者。在他看来，中国文人画是将诗情与画意融而为一的，因此他常说“诗是无形画，画乃有形诗”；同时，文人画又是书法与绘画浑然一体的，所以苦禅先生说“书至画为高度，画至书为极则”。这真是言简意赅，妙语惊人！苦禅先生对中国古典书画穷源溯流，从五代、两宋的石恪、梁楷、法常到元代的温日观，明代的林良、徐渭、陈白阳，明末清初的朱耷、石涛，乾隆年间的扬州八怪，以至清末的赵之谦、吴昌硕和任伯年，他无不精心琢磨，悟其奥妙，他要“意向林良”、“意在青藤白阳之间”。苦禅先生讲要“参透古法”，这实在是画家数十年霜晨夜雨的劳动得出的甘苦之言。仅得传统之皮毛而言出新，而言创格，无异于痴人说梦。艺术不是粗粝的自秣；艺术是人类世代稼穡的智慧之果。苦禅先生深深知道要推进中国写意画到达一个新的境界，非费尽移山心力不可。直到先生年逾八旬，他仍每天习字不辍，或“摹帖”、或“规帖”，朝夕揣摩。冰冻三尺，岂是一日之寒？他曾以“长坂坡”的赵子龙来比喻打入传统的道理，要“七进七出”，参透古人之法而不作茧自缚，由古人法变而为自家法，反对胶柱鼓瑟，刻舟求剑，要“我自发我之肺腑，揭我之须眉”（石涛语）。从不轻许学生的白石老人，欣然题苦禅画荷云：“苦禅仁弟有创造之心手，可喜也。”在齐白石弟子之中，得其真髓而又绝不似白石者，苦禅先生即其人焉。

苦禅先生的画天趣自然，一个坚贞的爱国者，对祖国大好山河里的一草一木都充满了深切的爱恋，他热情地歌颂生机勃勃的自然，使人们热爱祖国、热爱生活，谁看了他的画都精神振奋、感情激越。他不光是画花的妍媚，鸟的和鸣，在“外师造化，中得心源”的优良传统教导下，苦禅先生借

自然的酒杯，浇胸中之块垒，他要用自己的意匠、自己的手段，在笔底创造出一个大千世界。中国古代诗人能“以奴仆命风月，与花鸟共忧乐”；南宋的曾无疑画草虫，不知草虫为我，我为草虫；石涛画山水“山川脱胎于予也，予脱胎于山川也”。苦禅先生也同样是与大自然“神遇而迹化”的，他的“迁想妙得”使他画面的形象个性鲜明。一九七七年初当举国沉浸于胜利的欢乐之中的时候，苦禅先生画出了“英视麟麟卫神州”一作，苍鹰雄踞，极目遥天，饱经了苦难的画家，知道幸福来之不易，忍使江山变色从蝼蚁？这张画使我们想起杜甫题画鹰的诗句：“何当击凡鸟，毛血洒平芜”，爱憎同样鲜明。苦禅先生笔下的形象是洗练的，他不属于那种纤悉必周，斤斤于一枝一叶的画家，他从盈箱累筐的速写稿中分析形象，研究如何用最凝练、迅捷的方法去表现他们。他常说：“速写可以练得手疾眼快，心手一致，下笔稳、准、狠。”经过长期的观察和不断的创造，苦禅先生终于深知花鸟草木的性情，削其冗繁，得其神髓。看他作画，堪称人生快事，他从来放笔直取，惜墨如金，无论画幅多大，他都心里有数，画到最后，砚中、盘中的水墨颜色一一用净，而画面早已元气磅礴，淋漓尽致。

苦禅先生的书法与绘画是相与表里，相得益彰的。他的狂草不仅得力于张芝、怀素、张旭，而且他博采众美，以汉碑、魏碑入行草。但也不像郑板桥的“六分半书”，在行草中夹以篆隶；或如赵之谦将汉魏行草化，或者将行草汉魏化，苦禅先生的“参透”说同样在书法领域中体现出来。他将书法的要妙如屋漏痕、折钗股自如地入画，不仅仅作到“石如飞白木如籀”。近年来先生偶而兴发，常作八尺或丈二大幅草书，人书俱老，蔚为壮观。他爱古代的诗人们，他更爱同时

代的革命家，他们的诗句，经过书法的加工，便是苦禅先生用以奉献于伟大时代的精神武器。

世人咸将当代的两位大写意花鸟画家潘天寿和李苦禅并列，称“南潘北李”。他们年轻的时候便同住西子湖畔，同时执教于杭州美专。他们在艺术的观念上不无相通，而在艺术的表现上却两峰并峻，风格绝不近似。潘天寿先生以险绝奇秀见称，而苦禅先生则以雄浑朴厚见长。方之大自然，潘天寿如太华，而李苦禅则近泰山。潘天寿称自己的画“一味霸悍”——自谦中含有自勉，意思是“宁霸勿俗”，其实他的画哪里霸悍？无论构图和用笔，潘先生都喜欢铤而走险，这正是他艺术最迷人之处，正如凭凌华山苍龙岭，惟觉飘风发发，可危、可惧、可惊、可叹！而苦禅先生则寓雄奇于冲融，在跌宕纵横之中立定精神，诚如置身于泰山千千万万傲霜松之中。其给人的感受是大，是稳，是厚，是重。在作画的程序上，自称“懒道人”的潘天寿十日一山五日一水，总是在深思熟虑以后，把他精妙绝伦的构想抒诸笔底；而苦禅先生则灵感风发，在不思不勉、一挥而就的挥洒中天籁自鸣。这真是殊途同归，各臻笔精墨妙、气格非凡的佳境。

我爱苦禅，也爱潘天寿，他们永远无法代替，诚堪并驾千秋。

李潘之辨

一九八三年六月游闽，忽得康宁弟急电，谓苦禅先生仙逝，我即飞回北京。至苦禅先生家，见慧文先生与燕弟潸然泪涌，我抚像大恸失声，昔日恩师，已为陈人，音容笑貌，宛在目前，然则天上人间，徒唤奈何。越数日，苦禅先生友好与生徒数千永辞先生于八宝山，我与诸弟子肩先生遗体至火化场，跪送先生羽化登仙，哭声动天地。是日天色阴霾，沉重似铅，入晚霪雨霏霏，天人感应如此。先生毕生历尽风涛，其不朽艺术，永垂竹帛，正如我所写七绝：“万竹堂前忆大师，擎天碧翠共神驰；英魂已化千秋墨，总在清风百尺枝。”

自十九岁厕身先生门墙，忽忽四十年弹指一挥，今已萧然还甲一翁矣。而初瞻苦禅时，先生年可五十七八，健步挟风，略无老态。上课授徒，了无提纲，天南海北，浩浩然迷不知所向。我等少年围听入神，亦凭虚御风，坐驰无极。于是知陈调元醉后大灌陈半丁之轶闻，知张大千对画坛笨伯之戏谑，知齐白石为彭八百选兰之趣事。间阎闲话、京城掌故不一而足，欢声笑语震及邻室。忽焉苦禅兴起，谓铺纸作画，此时鸦雀无声。先生用笔不疾驱、不涣漫，从容率情，真乃

造化在手，大师风范。苦禅先生之“与天同契”于运斤挥毫之际，便见端倪，惟见画上物象浑然天成，墨滓淋漓，收放有度。野塘夏荷、原隰双雉、蕉下鹌鹑、石上雄鹰，万类昂藏，生趣无穷。苦禅先生作画时，间或插话，此时最是精彩，往往只言片语，深得三昧，正所谓“妙悟者不在多言”。然后草书题字，摇笔而散珠，或论画论书，或言事言情，其文如画，不假修饰而意味隽永。作画正待完成，铃声已响，而苦禅兴犹未尽，故先生上课前后皆不准时。平生阅人多矣，能如先生之纯任天真者仅二三子耳。先生课徒示范，皆用学生宣纸，于是诸生争呈，皆自称佳楮，先生来者不拒，故中国画系学生无不藏有先生杰构。李可染先生作画愿杜门谢客，除画牛外，极少当众画山水。而苦禅先生天性适相反，人愈多，兴愈浓，笔愈妙，用笔之冲波逆折，回湍摩荡，天然凑泊，亦若庖丁之解牛，“神遇而不以目视”，恢恢乎游刃有余，平生交往花鸟画家亦多矣，能如苦禅先生用笔者，一人而已。

一日有山东王飞燕或飞燕王者来，自称画燕一世，作《万燕图》，画卷长可数十米，而飞燕之动态墨色绝对齐一无二，方向亦绝对宁左勿右，画打开方两三米，惟见先生搔耳摸头，讷讷不知所云，是先生宽厚为人，不欲以言语伤其心耳。乃为题跋数语，大体奖励多于批评，此人欢喜雀跃而去。有论者谓先生不够珍重下笔，实非然也。先生仁爱之心挚切，常以己年轻时拉洋车之苦比拟时人之困窘者，不仅送画，亦且解囊。据山东张登堂先生回忆，初见先生，苦禅视其衣衫褴褛，和平画店刚送来六十元，即分其半授张，张每述及此，叹喟久之。又有穷学生 G 者，学写花鸟，苦禅为其所作画稿累百数。先生爱之不及，复送纸笔。市场以兴，G 君倾销所

藏，闻已获巨资购屋，人情淡薄，一至于斯，人性之弱点，于此昭然。然事亦非尽然如此，“文化大革命”初，我被揪出，有抄家之虞，嘱康宁携走我所藏恩师十数幅作品一卷。文化革命甫息，康宁送回，画卷原封未开。康宁固深爱先生作品者，人品高华如此，宜其深得真传。我顾康宁云：“范曾有生之年所最爱者，此也。此中有恩师深情，挚友肝胆，画外故事，宜存永年。”卷中有一《芙蓉睡鸭图》为恩师逸绝神品，画中睡鸭寥寥数笔，意显语质；而斜插芙蓉，摇曳有姿，跌宕水草，清脱无滞。画上题字云：“昨日见范曾有此稿，余增繁补缀成幅，尚不恶，看来画人不仅师造化，天下人及事物皆可师也。”先是一日我于课堂上画一睡鸭，为先生所激赏，第二天上课即画此作。此中情趣足见博大胸襟，阳光春风，煦拂小草、读画思人，曷胜嗟赞。先生画中极品往往如刘翥所谓“水停以鉴，火静而朗”，明澈练达如此，恐近世花鸟画家中亦不作第二人观。

画家、诗人一生之作，蕙荻并存，不足为奇。陆放翁《剑南诗稿》近万首，虽有“铁马冰河入梦来”之千古绝唱，亦有“洗脚上床真一快”之俚语。且也，评艺术之高度只选其最，一若奥林匹克运动会百米选手刘易斯之速度，必以得金牌时为准，则斯人一生得此速度者，亦寥寥数次而已。画家之代表作，与此相类。苦禅先生为人至诚至真，馈赠酬醉，有施无类，于是流布甚夥，正不应以苦禅先生一般作品衡量其历史地位，此原则可加诸古往今来之所有画家。苟以苦禅先生极品为标准，则我以为近世大写意花鸟画家，可与之比量力者几稀，潘天寿先生则或庶几。南潘北李之说谓两峰并峻，而苦禅先生犹或过之，容待细为解剖。

近读国内评潘文章，霞蔚而飙起，然细观其文，类多泛

辞，溢美过甚。致使俗听飞驰，以为近世以还，中国美术史惟潘天寿、吴昌硕、黄宾虹、齐白石并称四大家。此说甚谬，想为创说者欲以“四”数与元四大家、明四大家比列。此说亦可能出自家人门徒，情虽可谅，史所不容。平心而论，今举数人，若徐悲鸿、李可染；若李苦禅、黄胄；若蒋兆和，林风眠；若傅抱石、张大千……近代而无此数人可乎？潘天寿固不可无，李苦禅则必须有；黄宾虹固不可无，傅抱石则必须有。吾师兆和，开中国写实主义人物画先河，其所创制，彪炳千古，近世大家，其可少乎？先生之《流民图》与潘天寿先生秃髯残荷，艺趣殊途，正不可顾此而忘彼。上文提及苦禅先生为人，知其人而观其艺，知其艺而观其人，画如其人，信为不虚。今既论及近世潘、李，不欲分其轩轾，但请述其差异。

静安先生论词境界，谓有“有我之境”与“无我之境”之别。“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩”，此潘天寿也；“无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物”，此李苦禅也。静安以冯延巳、秦观词句说明“有我之境”，而以陶渊明、元好问词句说明“无我之境”。静安先生未评其优劣，然以“不失赤子之心”为词人极致，推重陶渊明、谢灵运、李后主、元好问、纳兰容若，当然在冯延巳、秦观、欧阳修之上。李苦禅先生，“不失赤子之心”者也，观其言谈行止，憨态可掬而又童心未泯，虽八旬老翁，“如婴儿之未孩”（老子语），在心灵上与潘天寿先生之根本区别在于：潘天寿先生理性而清醒，苦禅先生则感发而醉态。苦禅先生作画，游心体道，清明在躬，不知今夕何夕，直如《庄子》书中梓庆之为鐻（梓庆，能工也），忘毁誉而全精神；又如《庄子》书中为宋元君作画，解衣般礴之画工，洗

尽铅华，方能回归本性。苦禅先生不矜不伐、胸无渣滓之无为状态，实近乎庄；而以“懒牛”自谑之潘天寿先生，十日一山、五日一水，必有其意匠惨淡经营、笔墨精心设计之创作辛苦，其高迈追逐、胸罗大略之事功心志，则近乎儒。于是，李苦禅先生天籁爽发，浑浑然人之物化耶？物之人化耶？何者为我？何者为物？所写苍鹭、鹤鹑、鸬鹚、雄鹰，“以鸟养鸟”，以物观物，故能达致“以天合天”之境，作者主体与客体略无间隔，是苦禅作品最迷人处；而潘天寿先生以旷大心境观嶙峋之石、虬曲之松、冷艳之荷，以我观物，宇宙万有皆着潘翁色彩，而不似苦禅先生自身与宇宙本体殊无二致。此潘、李艺术大相径庭处。苟不知此，无以论潘、李之艺。

中国诗人画家，并不等于是“游心于无穷”的庄子之徒，同时，庄子不承认要以经验为基础去体道。于此，中国文论与画论却不与苟同，如陆机、刘勰直至石涛对感官之经验则异常重视，石涛《画语录》开宗明义云：“山川人物之秀错，鸟兽草木之性情、池榭楼台之矩度，未能深入其理、曲尽其态，终未得一画之洪规也。”其实变形云云，在中国画未见重要，即以梁楷之泼墨神仙论，十分具象；即使八大山人之作品，在欧西前卫诸公看来，亦断非如国中之评家谓“大胆变形”。齐白石所谓“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”，其实白石先生本人正是言与行悖的：其所画蜻蜓、蚂蚱、飞蛾，不亦太似乎？以中国文化传统，无论创作主体（画家）与欣赏主体（观众）对绘画，还是要求“似”，进一步要求“神似”。重要者非“似”与“不似”，而是如何“似”？“神似”的要旨又是什么？石涛谓“不似之似似之”，最终所求仍为“似”。这“似”字上，却

大有文章。画家虽不必如庄子游于“无何有之乡”，然而神思之状态，坐忘人间，坐驰八表，做到刘勰所谓“思理为妙，神与物游”，这种状态显然是属于李苦禅的。庄子论天籁，述及真人修炼，由形而下至形而上的三阶段，即听之于耳，到听之于心，到听之于气，这在庄子是对体道的论述，本来不是谈艺，然而画家观物，亦可以此比类，由视之于目，到视之于心，到视之于气，苦禅先生颇悟此理，虽重目之所见，更重心之所悟，其神逸极品则直赴“无穷之门”。庄子以为宇宙万变归为一气之流转无穷，石涛自许“试看笔从烟中过”，苦禅先生有之矣。正由于如此，苦禅画面所弥漫的是一种笼天地于形内、挫万物于笔端的氤氲之气，形存神在，不斤斤于“似”与“不似”。至于鹰嘴之由尖喙而为方整等等，要非苦禅之本质追逐，妙得自然之性才是苦禅的终极目标。庄子以“自然”为体道的最高境界，在《骈拇》一文中论及凫与鹤：“是故凫胫虽短，续之则忧；鹤胫虽长，断之则悲。故性长非所断，性短非所续，无所去忧也。”此段论自然之性，可作为花鸟画家之警言。曾见画家某所作鹤群，足使动物学家咋舌，令普通观众生疑，此变形之术，徒增审美障碍，断无艺术享受之感觉。

苦禅先生画面形象较八大山人更具写实性，而其博大恢宏动人心魄，或不轻让。其根源不在变形与否，而在深悟中国画物我一如的要旨，八大是无我之境，苦禅也是无我之境。八大个性与苦禅个性，决不是在变形的“不似”中取得，而在既似创作主体（画家本人）又似创作客体（描写对象）的条件下获致。我想，八大很像他所画的白眼对青天的鸟鱼；而苦禅亦很像他所写苍鹭白鹤。这种神韵之似十分奇妙，若苦禅先生之澹泊、清逸、天真、醉意，在他画中一草一木，

均仿佛了然在目。而八大、苦禅所写花鸟皆臻极神似又极简练之化境。笔墨之凝练简约不等于变形，这完全是两个范畴的不同问题。

有论者以为潘天寿先生作品个性之形成，是其作品创造了“异于常人”的形象，也就是说潘翁“不求形似”而求风骨，此说浅陋，概念浑沌。余观潘翁所作物象，刻微尽精，如《雁荡山花》；物理深审、物态毕肖，又如小幅之《荷花蜻蜓》，莲蓬色泽丰富，花蕊、花瓣几近标准之植物图谱，《百合》一作亦大类《芥子园画谱》中示范，对花瓣之转折回环有生动描画，足见潘天寿先生眼力。不过，恕我不敏，这种“似”，仅仅是佛家故事中修炼之第一阶段：“山是山，水是水”而已。诚如前文所述“似”与“不似”，要非中国画之精髓，几十年来国中就此问题之论述连篇累牍，实属对国画精神之隔靴搔痒。潘天寿非求“不似”，有时似乎是“非不为也，是不能也”。潘翁《庄子观鱼图》中庄子不惟在造型上力所不逮，而线条亦因求似而斫败，又如《鹤与寒梅共岁华》中鹤与八大所画鹤孰似？八大“似”而潘翁“不似”，这不免又使我想起佛家故事，潘翁之鹤属修炼之第二阶段：“山不是山，水不是水。”而八大之鹤属修炼的第三阶段“山还是山，水还是水”。以我之见，至少在造型手段这一点上，潘翁之画尚在佛家修炼第三阶段外徘徊。与八大山人相类，苦禅先生所写物象敦厚素朴，浑然天成，不欲矫饰狂怪，于是温煦亲和，一任自然，“山还是山，水还是水”。方之诗，则如谢灵运之山水、陶渊明之田园，所谓“深情而不诡”、“风清而不杂”，而吐纳英华，莫非情性，此苦禅先生所以睥睨千古，雄视当代之根本原因；而潘天寿先生所写物象则多孤峭冷僻、深拒固守，方之诗，则如竟陵钟惺

“险僻”及谭元春之“冷涩”，每于幽奥古怪上着力，用力过猛则恐去自然愈远，此潘天寿先生过人处，亦正其可研商处。苦禅先生日课，以八秩之龄悬腕摹《郑文公碑》、《瘞鹤铭》，对《郑文公碑》评价尤高，允为真书第一，苦禅先生线条深得魏晋风范，岂偶然哉！李可染先生曾谓近代以还，线条能过关者不及十人，苦禅是其中一人也。可染先生从不轻许于人，其所点评，重此鼎鼐。余每观苦禅师作画，从容不迫，惜墨如金，缓而不滞，迟而不钝，其所点画，莫非氤氲。中国画的用笔，尊“善行无辙迹”的要义，即所谓无起止之迹。因之以板、刻、结为垢疣，以苍润蕴藉为追逐，复归于婴儿、复归于无极、复归于朴，在生命之本源处深悟“人之生也柔弱，其死也坚强；万物草木之生也柔脆，其死也枯槁。故坚强者死之徒，柔弱者生之徒”（《老子》句）的哲理。于是以舒缓柔韧，生气盎然之线条为尚，而以苦硬斫断之线条为劣。苦禅先生驱笔于不思不勉之际，颇悟先哲隽思，点画美矣。岂是徒然？而当其画毕，案上笔洗清水依然，苦禅艺术之美不惟结果，亦在生发之过程。至于法外之术，若矾水点苔、唾沫留迹之类皆先生所不屑。每有新作，张之素壁，弃绝尘器，心远地偏。画中兰竹芙蓉，游鳞飞羽，意态逍遥，正庄子“天地有大美而不言”耳。

以“一味霸悍”为宗旨的潘翁，与苦禅先生用笔大异其趣。潘翁重迹，苦老重心，儒、庄之判，于此益显。苦老之画，笔墨与物象、物象与心灵融而为一，此正所谓眼不见绢素，手不知笔墨，于是决无刻画痕迹。昔傅青主之宁丑毋媚、宁霸毋俗、宁支离毋安排，此论是也。丑、霸、支离，垢病之轻者，若在肌肤；而媚、俗、安排，则垢病之深重者，若在膏肓。两坏相较，取其轻耳。潘翁岂取轻病而害己耶？非

也，潘翁用笔劲挺坚硬，幽深崎拔，自有刚烈面貌，固非一“霸”字可贬者，时俗肤浅，或以诮之，而潘翁一意孤行，直以“一味霸悍”为楚人之盾矣。

潘翁用笔与其造型、构图所谓“造险”相关，正如其自述“书家每以险绝为奇，画家亦以险绝为奇。”此实非苦禅师所求者，苦禅先生则以平正为宗，而此平正，亦有大奇在焉，即“奇正虽反，必兼解以俱通”（《文心雕龙》句）。画家诸乐三谓潘天寿先生作画“思考多于涂抹”，理智先行必使中国大写意画最重要的朦胧混沌状态失去。其实天地大美所在，视之无形，听之无声，不凭画家构造，那是自在之物，过分的清醒对科学家十分重要，对于大写意画家无疑是一种挂碍、一种对自然之道体悟之屏障。潘翁以“造”为圭臬，则易沦为“安排”，其去矫不远矣。而苦禅不重迹求而重心悟，因之挥洒之际，胸无挂碍，宠辱两忘，得其神全。庄子论醉汉，苦禅是其类也，这种混沌状态必近乎真。

我每将苦禅之艺比为泰岳，而潘翁之艺比为华岳，泰岳之崇，为五岳之尊，虽经十八盘之幽曲，终见南天门之雄阔、光明顶之恢宏；华山天下称雄，以其奇险也，则有百尺峡之陡削，千尺嶂之险僻，更有苍龙岭之飙风。人之所爱，万殊千别，其间尺短寸长，亦各有评说，而艺术极致当不以露才扬己为高度，中国先哲重“感物吟志，莫非自然”，而艺文当“为情者要约而写真”，宁执正以驭奇，而切勿逐奇而失正，画家举笔，宜其从之。

余爱苦禅，余重天寿，此中性相近，习相远，固非一言可尽。而论艺则必须持平，亦不避师生之情，其所赞赏剗剖，咸依本来面目。为文之德，能不慎欤？

天经百劫云归淡

中国画向何处去，在古代历史上本是属于文化生态平衡自然生发的问题，及至近代却成了一个众说纷纭、悬惑不解的疑难。然而“变”则似乎已成大潮。其实中国画一直在变，张彦远《历代名画记》、王世贞《艺苑卮言》述焉甚详，而今之论家慕道沉痛，把所有问题弄得庄严起来了。如何变，则可以康有为之“维新说”、徐悲鸿之“扬弃说”、江丰之“改造说”为代表，某画人之“杂交说”则语涉猥亵，本文置而不论。前三说大体为西学东渐后“中为体洋为用”之演化。在此时节，中西绘画观念与技法有相得益彰处，亦有齟齬撞击处。孰去孰从，迄无定论。中国人物画在此变化潮流中呈奇伟瑰丽之景象，而徐悲鸿、蒋兆和则应视为中国人物画走向现代之大旗，在此麾下骏驥腾骧，构成了一部现代中国人物画史。

听已故吾师刘凌沧先生讲，原中央美院和华东分院（中国美院之前身）院长江丰先生提倡彩墨画，而以水墨画为保守落后，故中央美院与华东分院之中国画系一九五七年前皆称彩墨画系。江丰，真诚人也，其所以执左而沦右者，以信念使然，故有可爱处，曾闻苏联溃散前有标榜现代派之画展

于莫斯科某花园陈列，被警士马队冲散，因为这种画展在勃列日涅夫时代被视为离经背道之资产阶级反动思潮。笔者并不赞成现代派，却以为必踩于蹄下，不免多事。而彼时江丰大呼“冲得好”。世皆以为非，彼独以为是，此亦江丰率真可爱处。江丰之思维，一往如注，义无反顾，曾见雕刻家钱绍武为江丰以花岗岩造一像，极神似，窃以为形式与内容、使用材料与表现本质浑然一体，能达如此境界，可称无上妙品。而彼时中国画系教授群对江丰改造中国画之强硬做法敢怒而不敢言。不惟如此，据黄均先生讲，每星期集中国画系老师进修素描人物画写生，平日拿起毛笔勾描工笔人物或作山水花鸟轻车熟路者，此时则做不得笔主，正所谓欲咬刺猬不知从何处下口，大家相视而愣，方踌躇蹉跎际，翩翩然蒋兆和先生至，此时画室已无空位，亦无多余画架，只见蒋公展高丽纸于地上，弯腰执毛笔杆上端，意拂袖飘、风卷云舒，不一时，画上模特儿已悄焉动容矣，稍待片刻则神情毕肖，毛发欲动。画完题“兆和”二字悬诸素壁，众教授咨嗟击节，鼓掌以示钦敬。此情此景，可称画史奇观，与顾恺之当众画佛光无异。或以为兆和先生以似为工，真可谓聳聳之论。先生作画测之以目、判之以心、使之以气、动之以笔，岂止乎长短肥瘦、岂止乎喜怒哀乐。运思挥毫，直抵灵府而勾魂摄魄，其所把握感觉，免起鹞落、稍纵即逝，曾不能以一瞬。而笔墨之从心所欲不逾矩，古今中国人物画家恐无第二人。

苏东坡曾赞吴道子人物画“如灯取影”、“得自然之数”。初不理解，及至为兆和先生门徒，有机会亲睹其挥写，始信苏子所言不虚。一日兆和先生示范，为于润同学画像，于润性内敛而执拗、质直而宽厚，兆和先生自左眼瞳孔画起，然后眼黑、然后上下眼睑。惟此只眼，妙入神髓，围观诸生，

已皆惊叹。左眼毕而右眼，右眼毕而眼轮匝肌、而眉骨、而鼻翼、鼻唇沟，此时全室寂然无声，惟闻蒋公毛笔 皴擦悉悉作春蚕食叶声。至口角出，上下唇随之，而耳之位正在颧骨、下颌骨及颞骨之间，天衣无缝，不失毫厘。此时面部五岳突出，源扩顿展，显隐之间，骨相在焉。最后一笔为侧面轮廓，实中见虚，委婉尽意。画毕，先生搁笔，室中一片唏嘘赞赏，众称“比于润更于润”。彼时我等皆少不更事，纷纷求先生画像，先生亦不固拒，淡然而笑。儒雅谦和如先生，至今犹时时忆及，其步履徐缓沉稳，不苟言谈，凡所到处，清风相随，真宋代伯可所谓“有蓬莱道山之丰俊，故其发为豪墨，意象萧爽”。先生性格之平和与用笔气格之豪纵雄强，适成鲜明对比。东坡赞吴生“始知真放本细微”。此直可为天下笔欲豪宕而实猥琐、意欲高峻而实卑下者鉴。此种由点及面之画法，必有全局在胸，“自然之数”在三维空间、在丰富微妙之变化，譬如眼角、口角、鼻翼之附于浑圆形体，因画者视角之高低，其间透视幻化万状，非可一言以尽，惟虔而学者可渐有所悟。

先生写生亦有反是而自大处放笔及于局部者。有一次画人体模特儿，先生悬笔直取，头部从略，自胸锁乳突肌画至锁骨，胸腔腹腔部位既定，即画膝盖部位。画人体外轮廓，最见中西大家艺道之深浅。惟见兆和先生笔锋破竹而下，部位之精确无误，令观者失色。先生爱用倪雲林、王蒙写山石皴法突现肌肉，寥寥数下，虽西方炭笔素描千笔万笔所不及。现代国画人物，我以为有三位大师切不可忘，即徐悲鸿、蒋兆和、李解，而其中蒋兆和先生对中国人物画教学法系统之建树，功劳最著。惺惺惜惺惺，李解先生对兆和先生执弟子礼。有一次，李解先生与我谈蒋兆和人物，备极称颂，嘱我

等痛下苦功、以传薪火。然则李解师作古十余年矣，言犹在耳，今双鬓渐染，惟觉愧惑耳。

兆和先生写生技法之惊绝已如上述，而其人物画所达之至高水平，则应视为中国文化领域无双国宝。纵览世界美术史，刻画人类内心世界实为中西大师所共逐者，达·芬奇之蒙娜丽莎可令人羨，伦勃朗之自画像可令人泣，列宾之穆索尔斯基可令人叹，屈指可数，仅此三五人耳。至若委拉斯贵支，虽完善无懈可击，然所画人物，尚属皮观；安格尔虽典丽无与伦比，实非骨相，其他如菲逊之素描，大师手笔无疑，然过分陶醉于技法之娴熟，俗固难辞，而我兆和师则如何，其使人心旌动摇、黯然情生之杰构，何暇百计？《流民图》一画数十百人于深重灾难中之呻吟、喘息、悲叹、呼号，虽五十年过去，展卷重睹，犹令人喟然而叹，感极而悲。为现实众生传神写照有此规模、有此深度者，中外美术史未之见。东洋赤松俊子之《原子弹暴行图》、西洋毕加索之《格尼卡》亦有煽情震动之力而耐人寻味，虽百看不厌，窃以为距《流民图》尚遥。中外大艺术家作品之感人处不仅在“煽情”，而要在“移情”。《原子弹暴行图》中裸呈胴体之受害者，情状略相雷同，可一一述其身世遭逢乎？而《流民图》则谱写众生列传，其阅历、出身，各有不同际遇，却整体性沦入同一时代大悲剧中，有一人略似乎？于此，俄罗斯列宾之《伏尔加纤夫》及苏里柯夫《枪兵临刑早晨》与《流民图》近似，皆个性鲜明、发人深思之千古杰作。谈兆和师不纵横比列，是目下专司评论者疏忽处，而倘文字又粗浅，不知所云，则距本相所去益远。

煽情与移情，皆艺术家所可取，不当轻废其一。而煽情之作或能震动一时，移情之作则可根植于心。煽情者重气势，

弓张弩发；而移情者重内蕴，泉注水沁。煽情之作霍然夺目，移情之作默化心许，此中视觉与心灵相互作用殊不相类。

《图画见闻志》载阎立本至荆州，观张僧繇旧迹，曰：“定得虚名”；明日又往，曰：“犹是近代佳手”；明日再往，曰：“名下无虚士”。坐卧观之，留宿其下，十余日不能去。我欲在先师之《流民图》下坐卧观之，留宿百日不欲去。而不愿于《格尼卡》前留步，更不欲坐卧。如此褒蒋公而贬毕氏，或云偏见，吾亦不欲强辩其甲乙优劣，惟艺术好恶不能离开偏私之爱，或换言之：“爱即偏见！”

看先师之作，初不惊人，细观之便不能去，再观之则博大之象、恢宏之趣于人物情态眉宇间显现。兆和先生之画朴质于外，深秀其内，决不殚精竭虑于争光鬻彩。刘勰所谓“深文隐蔚”兆和先生有之矣。

先生三十年代精力弥满，永垂青史之作不下数十百幅，其中如《朱门酒肉臭》，画被社会所遗弃之孤儿，冻馁垂死而无人问津，先生泼墨濡染必含孤愤之泪；《小子卖苦茶》，画于贫困中搏击挣扎之坚毅少年，眉宇间有百折不屈之神采，穷且益坚；《卖儿图》，画贫苦妇人之悲怆无奈，紧掐爱子之手，慈母余温，刹那将逝，生子如雏凤，荒年则如何？小子泪盈盈而欲下，死别已吞声，生别常恻恻，茫茫人海，此去永别矣；《一篮春色卖遍人间》，写一贫家卖花女，容貌端秀而青春早逝，于人生凄风苦雨中，亦若早凋之鲜花，凄楚动人；《卖小吃的老人》，或于霜寒之晨，或于嘈杂之肆，图果腹而不得，其期盼之情子昏花老眼中化为绝望，墨色沉重，托怀悲凉。兆和先生艺术之伟大，在其覃思骏发，运斤成风，于不经意处洒笔而成悲歌，和墨以藉怨诉，催人泪下，激人愤慨。这其中不惟有先生一往情深，亦足见先生造型能力之

非凡。

先生巨作《流民图》在日本侵华沦陷区的北平展出只一天而遭禁，复又遭日寇没收于上海。解放后于日军旧仓库中发现，此画已霉损殆半，人世沧桑，艺亦在劫。辗转运到北京，先生复见，抚卷怆然语哽。此幅巨作已由师母萧琼先生捐献中国美术馆，我以为倾一馆之所藏，其价值未有及此伟构鸿篇者，深宜恒温恒湿，永葆厥美。元代黄子久之《富春山居》一半毁于火，而吾师《流民图》则一半毁于兵。好事者临摹所毁之半，欲使《流民图》完璧，其愿可悯而其技不逮，直如为维纳斯重塑断臂矣。我曾见此半幅摹品，智枯灵凋，殊不知先生作《流民图》时意气风发，怀抱炜烨，故尔气伟而采奇。而其感发高翔，落笔成章，烟霭天成，不劳装点，岂能与幻灯投影、依像描摹同年而语哉！不知其淡之所以淡，何知其浓之所以浓，正所谓寿陵匍匐，非复邯郸之步；里丑捧心，不关西施之颦矣。

先生人物肖像画之大师也，锐思敏悟，洞幽贯冥。宇宙幻变、人间殊相于吾师殆无隐象、无遁迹，故于画上细节最是精彩。传五代蜀主命黄筌改吴道子所画钟馗捉鬼图，欲以拇指掐鬼，黄荃谓：“吴道子所画钟馗一身之力，气色、眼神俱在第二指，不在拇指，以故不敢辄改也。”足见人物画一指之变牵动全身，兆和先生于此可谓伯仲之间见道子。昔先师画曹雪芹像，疏发萧鬣、目光澹泊，真繁华过尽、燕市歌哭之文学天才也。惟见曹雪芹左手微抬、食指略翘而中指轻点，文思回荡，诗句斟酌全在此中。画史传唐王维见《按乐图》曰：“此霓裳第三叠第一拍也。”此大有故弄玄虚之意，苟绘画竟成音乐之图解，真爬行之写实主义矣。兆和先生所画曹雪芹手指，固不知其酝酿某章句，而细节与整体精

神之把握，可谓滴水以知沧海性。人物画倘无此等绝妙处，则其感人亦必有限。

先生课徒非止乎技，进至于学，追归于道，其间时时述及谢鬲六法、顾恺之论画，它如对蒋骥《传神秘要》、沈宗騫《芥舟学画编》皆甚推重。先生固重物象结构，重骨法用笔而旨在气韵风神；先生固重惟妙惟肖，纤毫不爽，而所求乃身外之身。先生曾引沈宗騫之文：“今有一人焉，前肥而后瘦，前白而后苍，前无须而后多髯，乍见之或不能相识、即而视之，必恍然曰，此即某某也，盖形虽变而神不变也。故形或小失，犹之可也，若神有少乖，则竟非其人矣！”先生亦曾为我画一像，四十年过去，画上少年已颓然一翁矣，而凡看此画者必拊掌大笑曰：“此狂生范，此狂生范！”人虽老而性未变，性未变则神犹昨。世皆奢谈传神，而真正传神巨擘大匠，近世惟吾师兆和一人。余自少及壮，荫于先生大木，于传神写照，略得仿佛。然自视距先生不啻万里之遥，此无它，先生风格之形成有大时代之背景，苟不求自立，依样葫芦则断无创造。余决定大变自先生锤炼基础上磨砺，三十五岁后遂自辟蹊径，不复尾追前贤。天才意味着创造，无创造即无天才（摘自自撰艺论）此足以励己亦足以勉人。

中有自称新文人画派者，成群结帮，相与鼓吹标榜，以写实主义为仇寇，笔伐口诛，气焰腾霄。然观其画以脏、乱、丑、怪为尚，溷浊之气弥漫于艺术圣殿，何异佛头着秽。既称文人矣，亦或有希腊之犬儒派、中国之徐文长在，细觅之则大失所望。“文人”云者徒具空帽，腹中无文即为“新文人”，问小学、尔雅为何物？问国学经典读何书？问诗词格律之变化，问古今画史之演变，一无所知，然野鼠城狐，渐为熊罴；声势坐大，遂成气候。此中无论评家、画家皆

所向无空阔之雄图大略，以为古往今来一无成就，重新起跑之线即在足下，以反传统为大旗，以骂先贤为快意，艺德之沦丧，至此极矣。

先姑祖父陈师曾论文人画必具文人之学养、文人之识见，则吾师兆和先生是其人焉。先生生于四川泸州小市书香望族，尊翁茂江先生博雅儒生，故先生文采渊源有自。昔读先生画集自序文谓：“知我者不多，爱我之画者尤少，惟我所同情者乃街旁之饿殍。”寥寥数语，直追陪于庾、谢、韩、柳之间，其中博犬悲怀有非可形诸语言者。此种为文功力，非文人而可梦见乎？而先生作画用笔气质高华，无一笔可谗俗眼。其所写杜工部，白发萧疏浑不胜簪，浊酒新停意欲何为？而衣纹数笔排冪纵横，此所谓真者不伪、精者不杂、诚者不矫也。兆和先生之用笔，集中国文人画、花鸟、山水精粹，融而汇之，是则称蒋兆和先生为现代文人画之代表当无可。兆和先生非有意为文人而遂以成文人也，若有意为文人，则其所为作与矫强何以异，此宜为“新文人画”诸公深思。

我以十九岁忝列先生门墙，二十岁入蒋兆和工作室，叨陪鲤对，朝夕相处，一日为师，终身为父，此中深情永志难忘。一九八五年先生八十寿，只邀三两人于家中，薄酒一杯以贺永年，我曾即席有诗为颂为祷：

吾师八十意飘扬，大笔披纷日月光；
画圣张吴堪比列，诗雄庾谢共轩昂。
天经百劫云归淡，水遇千回波更长；
自古皆称仁者寿，相期廿载再飞觞。

不期两载后先生鹤归道山。先生生前不爱喧哗，君子群而不党，遗嘱不开追悼会，我见砚中剩墨未干，泪眼仰视先

生遗像 清癯 高雅依旧，目莹莹而犹动，口 嚅嚅而欲言，中心惨怛悼，直欲赴荒原大野，悲呼魂兮归来！

我诚恳敬告后之来者，先生之艺伟然自在，不待华饰，曾见某出版社所印先生两大本全集，编者眼钝，所选非精。郑板桥对编全集者深恶痛绝，谓倘死后有好事者广罗散帙集而寿诸梨枣，彼欲化厉鬼啖其首，全集之可厌如此。而此全集编者殊不自量为著序文，简陋之说不忍卒读。宋邓椿有云：“其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。”我亦恳请此无文者珍重下笔，不复于文苑作苕萝东村之女。

先生弥留之际，静卧于协和医院，神志异常清醒，然而体力已十分微弱，口喃喃而有音，知先生有以告我。萧琼先生在床边劝先生休息，然而先生说：“如果我再也讲不出了怎么办？”先生一世从不臧否人物，博大胸怀，澡雪无垢，且也先生性格内敛，清虚无欲，何而今有必欲一吐为快者或必申述以安魂者？我附耳静听，先生所言有二：其一希望我以于艺术、国学之坚实基础，矢志不移于中国人物画走向现代之伟业；其二论及悲鸿先生歿后艺坛状况，其间述及画坛大老者数，先生鞭辟甚烈，此先生所急切欲诉者，言迄，先生已静眠，气息更微，我亦退出，不期此次晤谈竟成永诀。而以先生之性格，恐此申述已深藏数十年而未尝表露，是先生欲告我一人，或告我之后复布于世，先生未及详述，今已成永恒悬案矣。既如此，则先生遗言惟存心中。彼苍天苟加我数十年，亦欲以此告诸我最佳弟子。思师年富时已授我以艺，衰年又厚爱有加，临终之言当永志于怀，而美术史真相终有大白天下之日。爱因斯坦有给五百年后青年一信藏诸名山，兆和先生之语则可称传之其人矣，吾窃不逊，谨书于此。

伟大的启示录

——怀念雷海宗先生

难忘，一九五七年那料峭的春寒。马蹄湖中瑟萧的枯荷和新嫩的荷尖，在乍暖还寒中战栗。

山雨欲来风满楼，我遥遥听到出身良好的学生们集会发出的令人栗然的怒吼。我当时还年少，但已看出一场空前的浩劫正在酝酿，后来我知道这称作“引蛇出洞”的阳谋。

难忘，我看到雷海宗先生在湖畔默默地散步，人们都在谈论雷海宗先生出了大事。报纸编者按语乃是“引蛇出洞”的策划者之一康生所写，为的是雷海宗先生对于马克思主义哲学发展史发表了振聋发聩之论。

我深深地向先生一鞠躬，先生神色平静而凄恻，使我相信他彼时已感到预后不佳。狂澜既倒，瘦弱的杨志玖先生一个人站出来为雷先生辩护，那除去表现了杨先生的夫子高节而外，是不会起什么作用的。此后，我就离开了南开，时代的风暴使我与恩师们音讯顿杳，四十多年过去，至今想起此情此景依然不能抚平我内心的创痛。

难忘啊！先生身着洗褪颜色的浅灰干部服，稳健从容地走上课堂，您抑扬顿挫的声调，不苟言笑的仪容，表现出博雅的大师风范。您将激越的情感注入凿凿不移的言说，滔滔

雄辩洋溢着哲理的光芒，莘莘学子如沐春风，那是一种难再的境界，我们对历史的陈迹不禁产生沧海桑田、逝者如斯的浩叹。

历史当然是充满着血腥和风暴的，历史的平台永远是强者的乐园，可悲的是强者并不一定是真理的所在，而古往今来的所有的史籍有哪一部出自弱者的手笔？啊，有的，当司马迁忍辱饮泣、发背沾襟时著的《史记》便是，但只有在他死后才能面世，连这一点司马迁身前仅存“藏之名山、传之其人”的谦卑的希望。我们终于有幸迎来了春风拂面的民主时代，我们终于可以看到南开大学史学家丛中雷海宗先生卓越的著述《伯伦史学集》的问世。历史学教授授业、传道、解惑的要妙，在于给学生一种正确的方法，一种合理的尺度，而方法和尺度的精粗、深浅则全凭教授的眼力即判断力，否则学生在庞杂浩繁的史籍丛中；将会耗损生命而不知所为。雷海宗先生的教育法体现在他的著述中，他所着眼的是历史的大开阖，惟有先生那样的大胸襟，才有他史论的大章法。

历史学的万劫不复的深渊是以先验的理论去蒐求史料，而将历史这大不可方的“足”适那狭窄有限的“履”，这在雷海宗先生谑称为“将事实去迁就理论的把戏”。

雷海宗先生是从历史时空的真实情况论述“西洋”这一概念的所指，详析狭义、广义与泛义的“西洋”的内涵，从而得出“狭义的法（注：指中古以下的西欧，就是波兰以西的地方）最为要当；广义的法（注：指除中古与近代的欧西之外，又加上希腊、罗马的经典文化）还可将就；泛义的法（注：指希腊、罗马与欧西外，又添上回教与地下发掘出来的埃及、巴比伦以及新石器时代，甚至加上欧洲的旧

石器时代)决要不得”的结论。这是先生穷究深诂之后卓尔不群的论述，是先生高屋建瓴的经典之说。

历史学另一个只进不出的迷障是机械唯物的分期，似乎只有这一种分期模式是科学的，置之四海而皆准的。事实大不其然，人类的历史驳杂纷陈，只有按照历史的本面，进行不同的分期，才可廓清史迹，豁然开朗。雷海宗先生将往昔中国史分为两周，从史前到涇水之战为第一周，称为“古典的中国”，这可说是纯粹汉人血统的本土文化期；自涇水之战至鸦片战争以下的时代为第二周，此间佛教文化的东渐中土，“与中国文化发生了化学的作用”，中原胡汉血统混杂，而汉族同时大规模地渡江向南移殖，直到近代，雷海宗先生为我们仔细描述了中国传统文化所受的外来浸淫，封建传统政治从中兴、繁荣、没落以至崩溃的全部过程。至于今后有没有第三周，雷先生悬疑：“谁敢大胆地肯定或否定？”我想，雷海宗先生倘能以百龄之寿看到今天的故国繁荣，他或者会预示这第三周正是新的人文精神高涨，东方文艺复兴大彙一展风威的伟大时代。

雷海宗先生于上世纪三十年代曾天才地预言：“今日少数列强竞争与雄霸世界，与多数弱小国家的完全失去自主的情形，显然是一个扩大的战国，未来的大局除统一外别无出路。”他甚至估计“西洋的帝国的成立当在公元二〇五〇年左右”，我相信这是一个伟大的启示，欧共体、欧元的通行、WTO的推向全球，都预示着人类共建地球村的前景，而更重要的是，中国在东方的崛起则标志着弱肉强食时代的最后结束，东西方苟能“讲信修睦”，那么“大道之行也，天下为公”的时代或许正在二〇五〇年左右，那就不止是西洋大帝国的成立，而是东西合璧的、化干戈为玉帛的地球大一统的

时代的来临，人类历史的曙光在前，那时，人类将有共同的宗教，它的名字叫“和谐”。

雷海宗先生够得上“究天人之际，通古今之变，成一家之言”的伟大的历史学家，他最杰出的著作出自上世纪的三四十年代，那是“国濒危亡，忠直无补”的时代。至五十年代末，雷先生“志决身歼，不遑他矣”，是作为一个知识分子为国家和民族付出的代价。雷海宗先生九泉有知，看到他的学术生命之树长青不败，应该含笑安息了。

二〇〇三年四月写于南开大学西南村

大哉，雪涛

六十年代初，某年月日，在荣宝斋两位当代杰出的国画大师王雪涛和郭味蕓有一次不期而遇。当年血气方刚的总经理侯恺说：“四美具，二难并，岂可无画？两位高手珠联璧合，必有神品。”郭味蕓欣然提起一枝大笔，墨淋漓的一株芭蕉自画幅底直冲幅顶，上馀已不盈尺。显然郭味蕓深知王雪涛手段高明，必出奇招。此时王雪涛默然而坐，忽焉转头向彼时尚为青年的米景扬先生说：“去取一点石绿来，要研好的头绿。”待到一切就绪，雪涛先生挽袖而起，拿起一枝小笔在芭蕉之顶画上一只侧首举臂、昂然而视的螳螂。一时间，画面充满生机，郭味蕓的墨蕉更显豪宕舒展，王雪涛画的这只螳螂宛似诗中的诗眼，一词既出，通篇生辉。螳螂所占体积极小，而其包涵的气象却凌霄突兀，这真可称“信意落笔，自然超妙”；“用意不分乃凝于神（苏东坡语）王雪涛掷笔而起，郭味蕓拊掌称绝。这幅画今在何处不得而知，也许焚于“文革”，也许飘落江湖。苟然尚在人间，那真是美术史之幸事。这里我愿陈述一个大体可为定论的标准：王雪涛和郭味蕓两位，将在美术史上享有同样崇高的声誉，他们是风格殊途而旗鼓相当的画坛圣手。

让我们走近王雪涛的杰作。这是一幅《夏塘天鹅图》，这只天鹅使我们想起布封对天鹅的描述“它在水上为王，是凭着足以缔造太平世界的美德，譬如仁慈、宽厚等等”。画中的天鹅挺着丰腴而皓洁的胸脯，微微举起白帆般的翅膀，顺着碧玉似的清波向前浮游，而和鸣的黄鹂又为这清绝的乐章平添了诗意的和声。另一幅《隼立乌柏图》，微风中的柏叶飒飒作响，枝叶振颤，雄视的隼健翮抖擞、极目辽天，好一派江山秋色。在雪涛先生笔下，无论春光潋滟、秋风萧瑟抑或灼灼其辉、凛凛其气，都充盈着一种生命流转的动势丰韵，一种万物枯荣的逸态神姿。正如白居易之论萧悦：“婣娟不失筠粉态，萧飒尽得风烟情。举头忽看不似画，低耳静听疑有声。”在雪涛先生画前，你或许会忘记这是素练赋彩的妙作，而浑似自然的本体。苏东坡昔论文与可之作画“追其所见”，直如“兔起鹘落”，这种瞬间的把握，使王雪涛的画步入画史的高峰，而有如此敏锐的洞察力和炉火纯青的表现力的画家为数实在是凤毛麟角。雪涛先生作画之“紧劲联绵”可以《紫藤八哥》图为例，千笔万笔，无一笔不相关联，严丝合缝，使人目不暇接、不可端倪。正所谓“至精而后阐其妙，至变而后通其数”，循自然之法则，合造物之奇妙，令人喟叹之余，不免疑其下笔神助。先生亦偶一泼墨写牡丹，其错落有致、淋漓披纷，不着一笔色彩，显然是告诉人们，某些人所以为这就叫“雅”者，雪涛非不能也，是不为也。这幅牡丹用墨幻化灵变，超越象外，非一般自许清高者可见项背。

由于雪涛先生眼力过人、纤屑无遗，而色泽绚烂、光芒四溢，又由于笔无妄下，尽精刻微而神采飞扬、羽翼风动，他的画很快达到所向无空阔的难以逾越的高度。名声鹊起，

逸迈不肯让人。于是事修而谤兴，浅识而好事者评之曰“俗”；“俗”的第一条毛病谓为“熟”。

这里，我们不免要追寻一下中国自古以还在审美心理上的一些痼疾。但凡文人失意、寄情诗画，就难免先戴上一副偏见的眼镜，视破败寒酸为萧疏清逸，以枯槁残缺为淡远简赅，这就深深地打上了破落户飘零子弟的心灵烙印，本能地拒绝华采与炜烨，拒绝蓬勃的气象与灵动的生命，蜷曲不展的心态使他们不自觉地走入了美的误区，陶醉于丑的所在。与此，我们必须廓清的问题已非止于“雅”和“俗”的个别或表象，而应从深层的学理剖析“雅”和“俗”的本质，否则，我们很容易自我纳入狭隘的箩筐。“雅”的本性是气质高华、心志超迈，这其中必包涵着画家对生命的挚爱和热情，而不以水静墨纯或反是繁彩丽色的区别来判其雅俗。这就是我们将八大山人和王雪涛同样纳入大雅的原因。只是八大山人虽身手不凡、造形追影固不在话下，然而却欲返朴归真、守拙务生，而不愿着一笔彩色，显然是不愿媚俗。而王雪涛则身手超绝、无与伦比，自信造化在手，纵笔写去，曾不知天下有何人能巧密如此，于是不愿舍弃华彩，倒绝不是为了媚俗。天下第一等可恶的人正是那些技有不逮而心比天高的混迹者，每欲状物而笔墨不应，直如阿 Q 之必欲画圆，却成瓜子状，于是标榜生拙厚重，其实无法掩其至笨，这恰正是另一种媚俗，这其中当然包含着“俗”的本质：气质卑下，心志黯淡。

那么王雪涛先生的画笔精熟、练达就会和“生涩”二字为仇寇了吗？非然也。相反，王雪涛是将熟畅与生涩相融合、相表里的。其实，熟畅是技进乎道的必然途径。没有一个伟大的艺术家不是他那一行的熟畅者。帕格尼尼之于小提琴、

罗丹之于雕塑，那是对弓和弦、对斧与凿的绝对的征服，八大山人则是把水墨的性能推向极致的画圣。《庄子·养生主》中庖丁解牛能于奏刀时“依乎天理”、“因其固然”，便是技进乎道的典型。他的技术熟练到手上的刀运用十九年，所解牛数千头而刀刃如新，牛骨既有间，庖丁之刀在极有限的空间中，“恢恢乎其于游刃必有余地矣”。这是一个极富哲学意味的故事，在技进乎道的同时，庖丁遇到最困难处依旧“怵然为戒，视为止（全神专注），行为迟（下刀慎密），动刀甚微”。这就是大手笔挥写自如时，偶然动作放慢、全神专注的状态，这在李苦禅、王雪涛作画进程中都可以见到，这正是他们熟极中的生涩，其实生涩只有和熟极相生发时，才看出它的美妙。“画到生时是熟时”，正是指画家这种既精到而又新鲜的艺术感觉。

若论“巧”，这是画界和论者争议最多的字眼，有些人讳莫如深，有些人则避之不及。“巧”的字义发微很清楚：“技巧也”。（见《说文解字》）熟能生巧，已见前文庖丁解牛。“巧”是一个好的形容词：如“巧夺天工”，言技巧之超绝也；“巧妇难做无米之炊”，形容有智巧的妇人处困境也。然而巧作副词或与其他副词连用情况就有变了：巧密、巧妙、巧笑倩兮，都是好意；佻巧、巧伪则是坏意。画界论者以为“大巧若拙”才是真巧，然而他们所欣赏的例证，则不其然，只要笨乎乎、傻乎乎甚尔脏乎乎，他们都能发现其稚拙朴雅之美，据说混沌中放出了光明，都冠以“大巧”的赞赏，这就背离了事物的真相了。确有几个笨的离谱的花鸟画家，画鸟翅不可展、嘴不可张，画花只会一溜排队，被视为中国的梵谷和塞尚的，且不谈比列的不伦，而事实也确非如此。

如果说齐白石是“大巧若拙”，那是当之无愧的。因为

齐白石绘画所呈现的感觉是拙，但老先生大巧在胸，时亦在手，那是毋庸置疑的。王雪涛先生的绘画才思敏捷、技巧灿烂夺目，而笔墨与色彩相生发，一点一滴皆臻绝妙，扬才露己，不欲披上“拙”的外衣，于是我们不妨把王雪涛先生的画视为大巧本身。原来宇宙本体便是大方无隅的极精至巧的存在，接近和把握这种巧密并非轻而易举的事。设有一人焉，小巧尚且不能，如大巧何？与“巧”为仇的当然是“笨”，天下之至笨被视为“大巧”，宁非咄咄怪事？如果确实是笨，如“扬州八怪”之金冬心，那么他的一切生硬、死板、刻结的绘画线条和书法，都不能视为“风骨”；如果有画家本身狡黠而装傻，那更其可恶，就更无论“风骨”了，相反的倒时时不经意中跳出了“佻巧”和“巧伪”的消息。

因此大巧、拙，都有着性格上的内在因素，笨则属于智能领域的问题，装傻则纯属品行问题，殊不可一概而论。然而，对它们的区别并不如科学的实证那么了然，因为论者不仅有识见上深浅之别，也还包含着人性上的弱点，譬如从众心理。拿一张笨拙无比的花鸟和王雪涛的画放在一起，请评其甲乙，绝大多数的美术评论家都会深沉而果断地嘉许笨拙之作，就怕别人讲他审美格调不高。雪涛先生吃这方面亏不少。记得《文心雕龙》中有一段话，颇可引来一读：“若风骨乏采，则鸷集翰林；采乏风骨，则雉窜文囿，唯藻耀而高翔，固文章之鸣凤也。”意思是没有风华文采的风骨，不是真正的文士风骨，不过如鸷鸟之涵集；而虽有采饰而风骨阙如，则更似野鸡之乱窜。因此既有藻耀之文采，又有高翔之风骨，才是文章之鸣凤。遍列当代中国花鸟画坛，齐白石之后，藻耀而高翔者，我想他们是：李苦禅、潘天寿、王雪涛、郭味蕖，可并称写意花鸟界四杰，比列文章则他们都是文章

之鸣凤。

熟畅于技巧者，大巧在手，作画速度当然会属于“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”类型。乾嘉之后，朴学大兴，在治史为文上固推崇质实浑朴，而包世臣、康有为重碑轻帖，更崇尚厚重生涩，于是中国美术理论界在此偏离中庸，在审美上一以厚重质朴、生涩沉稳为美。此论未必有错。的确他们讲出了美的一端；而另一端是清新、华彩、巧密、俊逸，则往往为其所忽视。有这两种美的类型，他们的用笔迟捷当然不同，我们不能希求“斗酒三百篇”的李白篇篇写出杜甫《秋兴八首》的沉雄踔郁的诗来，于是用笔行文的快慢不是好坏的标准，这大体上是才能的类型和审美的角度相与表里。傅抱石和李可染比作画的速度快了几十倍，而与王雪涛则同属才情风发型，让傅抱石和王雪涛“十日一山五日一水”，那一定不再是傅抱石和王雪涛。“人之禀才，迟速异分”，“相如含笔而腐毫……亦思之缓也；祢衡当食而草奏……亦思之速也。”《文心雕龙》）这“缓”和“速”不决定好和坏，这是必须注意的评价标准。“若浅学而空迟，才疏而徒速，以斯成器，未之前闻”（《文心雕龙》），可染先生的弟子中有画得更慢的，王雪涛弟子中也有画得更快的，但是这都不影响他们的成就，就看他们是否“浅学”，是否“才疏”。苟非如此，他们多慢多快都无关宏旨。

古往今来在画史上能够称“大师”者，必有他们承前启后的历史作用，仅承前而不启后者不能称大师，充其量是一位没有创造性的复制者，不会如梓庆之制鐻，开一领域的生面，他们的作品有着攀藤科植物的品性；而未尝承前却号称启后者，则无传统根基，他们决开启不出什么惊天动地的局面。所以“大师”二字是不能用之过奢的。这些大师们在各

自的领域中有胆、有才、有识，一夫当关，万夫莫开，他们匍道自己的尊严，所以有着“内圣外王”的风容。谦虚，那其实是驰鹜以逐的人们进取的方便法门，大师们绝对的把“方便”和热闹让给别人，把骄傲和寂寞留给自己。这是历史上所有大师概莫能外的性格。我们决不要因为恩师可染先生有了一方“白发学童”的闲章，便以为可染先生当真如此，其实可染先生太知道自己的分量，大美不言倒是他的持守。在艺坛“大师”云涌的今天，我们作以上的正名，断非废话，社会上衮衮“大师”，大体是图一时口齿之快而已。以此衡量，李苦禅和王雪涛便是无可争议的大师。大师便有杜甫咏泰山“会当凌绝顶，一览众山小”的成就，那也是不争的事实。当然他们上面还有喜马拉雅山，那是“五百年必有王者兴”的人物，譬如八大山人，便是“巨匠”。目下除八大山人以外是否还有第二人，将是一个很有趣的问题。巨匠之上还有“魔鬼”，那是人文初开迄至于今，尚未之见的人物。

我见过大师，是苦禅先生的得意门生，这恐非自许。记得苦禅先生平生为学生评分，最高的一次是“5+”，那是属于我的。

这一次少年春风，一直温暖着我至今垂老的心灵。我与王雪涛先生可称忘年交，以雪涛先生的傲气，绝对不轻许于人的，而对我则青睐有加，可称激赏。我与雪涛先生相约合作二十幅大画，由先生画动物而我画人物，如《羲之爱鹅图》、《林和靖与鹤》等等，我们兴高采烈地谈论着这些画的奇趣，言犹在耳。不期先生于一九八二年十一月二十四日遽离人世，我为美术史上少了这二十幅画叹惋。至今留在人

只有一幅雪涛先生与我合作的画：庄子卧石而眠，一只栩

翩然而飞的蝴蝶正从庄子梦中飞出。

雪涛先生既歿，苦禅先生闻讯抚案大哭。苦禅固深于情而厚于德者，一切少年时的恩怨都烟消云散，剩下的是清醇无瑕的真挚之情，是一个大师对另一个大师的无可慰藉的哀痛怀恋。这是美术史上动人的一幕。

壬午年之夏于碧水庄园

赖公笔底无娇妍

中国的山水画到了元四大家，树建了中国绘画史上的一座丰碑。无论倪云林或者王蒙，在用笔的含蓄、苍润、处理空间的手段上，都继承和发展了五代、宋以来的山水画家的所有成果。而且，他们的文人气质更强烈了。明代的山水画，说实在的，我以为无论文徵明、沈周、唐寅、仇英如何声名烜赫，然而，其在山水画史上的推动力，是不可见元四大家项背的。我不知道在元、明这几百年的时间里，有谁的线条能超过倪云林。与其说明末清初的画坛是为四王所统治的，莫如说是为几位杰出的大师回风转运的大革新的爆发期。程邃（垢道人）、渐江（弘仁）、髡残（石溪）、石涛、八大、梅瞿山都是一些光照千古的卓越画家。

我们要欣赏赖少其先生的画，首先就得弄清楚从倪云林到程邃、到黄宾虹这一条一脉相承的渊源关系。

我对文人画可能有些天生的偏爱，可是我所指的文人画，决不是那些画于南窗下不食人间烟火味的骚人剩墨。我喜欢境界高远、气质华美、韵味深邃的充满诗情的作品。这样的山水画，为心灵展开了另一个广阔的天地。山水画越带有理想主义，就越能透露东方艺术的灵魂。在现代中国山

水画的画坛上，赖少其先生我以为是在追求这一点的。

赖少其先生一九一五年生于广东普宁乌石镇，他的家乡在战乱频仍的时代，饱经了灾难，这锻炼了赖先生刻苦自励、坚韧质朴的品德，在他少年时代很自然地流露出他对鲁迅先生的倾慕之情。他也喜欢郁达夫先生的小说，虽然沉沦和忧郁不能拯救苦难的中国，但是赖少其先生惆怅苦闷的心境却与郁达夫相同，在迷茫中他们都在寻找出路。他写了一篇批判现实主义作品《刨烟工人》，寄给鲁迅先生，另外附上几张木刻，其中有一幅名叫《静物》的，画面上有鲁迅先生的《阿Q正传》，墨水瓶上巧妙地刻了鲁迅先生的肖像。对于这些天真而诚挚的作品，鲁迅先生给予了热情的勉励，将小说介绍到《良友小说》上发表，而将《静物》发表于《文学》上。在此后数十年的风风雨雨中，无论如何颠簸艰难，鲁迅先生都是赖少其精神上的导师，这使赖少其先生度过了无私无畏、无愧无憾的大半生。

赖少其先生以木刻家、诗人和散文家闻名于国内外。近二十年来，他的兴趣却转向了中国书画。他一旦被东方艺术的引力所吸，他的爱就显得特别的深沉和执着，我想，大概和赖少其的性格有关，他爱的都是传统精华里那些古拙、生涩、天真的部分，他曾有一方图章“仰绶”最能表明他的心迹。这“绶”便是指陈洪绶（老莲）和伊秉绶，明末的陈洪绶是一位大巧若拙的画家，他的画透露出一种高古朴雅的奇趣，他笔下的人物，神态超迈，一草一木都不同凡俗，他的艺术造型是带有浓厚的装饰性和理想化的，和自然形态事物的每一个细部都不同，不论有的人如何看不惯他画的人物大头小身，翻着白眼，但谁也没有办法否认他的作品具有一种特殊的魅力，这种力量，是任何弄巧成拙的人所不可梦见

的。伊秉绶的书法是淘尽了一切矫饰、华丽而返朴归真的典型风格，很多人或许不喜欢，而赖少其先生却能独具慧眼，不只心追手摹，而且最后得到他的神髓。除此，赖少其在山水画方面的导师是明末的垢道人程邃，程邃善用枯墨，然而却不失苍润，后人称他的画如“干裂秋风，春含烟润”，这八个字，实在道尽了程邃艺术的三昧，而程邃的祖师则毫无疑问的是元四大家。赖公曾有一印文曰“恨晚生三百年不能拜其为师也”，足征其对垢道人的推崇和虔敬。近代的黄宾虹对赖少其的影响可能更加直接，他们是至好的朋友，黄宾虹的画集的序便是赖公的手笔。黄宾虹是自明末清初三百年来在山水画史上的一位里程碑式的人物，他八十岁以前都在传统的深海中挖掘宝藏，他的画那时尚不足观，到了八十岁他如梦初醒，艺术的真正青春才开始。一旦黄宾虹有了自己的风貌，其博大、浑厚和排山倒海的声威，立刻震撼了中国画史，几乎所有山水画家的作品都显得单薄和惨淡了。我以为黄宾虹绘画的价值，我们这一辈人还不太容易看清，八百年后，他的形象会更高大，宛如我们今天谈五代的李成、范宽一样地高山仰止。他的画论也测幽探微，发现了东方绘画的奥秘，这在美学史上有着巨大的贡献。只举一则，便可知黄宾虹先生的博雅，他说，人们讲画面构图疏处可以走马，密处不使透风，我偏说密处可以走马，疏处不使透风。在理论上前面的说法平庸、一般，黄宾虹的说法却妙不可言，一个画家能作到在画面最繁密之处，不显偃蹇，游刃有余，在最空阔处，却严密紧凑，不使涣散，这才是大手笔。这种理论不只震动了赖少其，而且他把理论化为自己的实践，看赖公的画，密处疏处都大有文章。

赖少其先生在书法和花卉上倾心于扬州八怪中的金农，

这是必然的，因为赖公不追求表面的豪放和萧疏，在扬州八怪中，金农堪称怪中之怪。扬州画派中的郑板桥固然是聪明绝顶，画风潇洒，但没有赖公审美趣味中的“拙”和“朴”，有这两个字的大概只有高凤瀚和金农，而金农则更称赖公的心意。金冬心的字天真得可爱，笨的高雅。我以为他是受天发神谶碑、魏碑龙门二十品和二爨的启示，别出心裁的独创。赖公的字，实在是以金农为体，化入伊秉绶的某些用笔，又一次在“拙”和“朴”的美学领域中的发现。我也曾看过赖公的行草书，风华婉转中却始终贯彻着他艺术上的天真和醇厚，体现着拙和朴的美。至于画，金冬心是绝对不想取媚于人的，他的个性太清高、孤僻，他的画使庸夫俗子望而生厌，高人雅士却在其中找到了知己。赖公的经历和金冬心不同，个性也不同，但艺术趣味上却是十分相近的，可说神交久矣，赖公的字画被誉为今日的金冬心是当之无愧的。

赖公在美学上既有了拙、朴的理想，“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，他刻苦地向传统学习，几乎临遍了不少博物馆所珍藏的垢道人的画，其维妙维肖，谢稚柳先生以为庶几乱真，戴本孝的干笔山水，他也临，甚至连唐伯虎的匡庐三峡他也花了四个月的时间认真传摹移写，在传统的宝库中他得到的启示，可以用他的一首诗来描述：

荆关雄伟笔为骨，董巨华滋墨浑脱。黄山白岳双蓬莱，玉帝手中象牙笏。不入此山难探幽，既入此山何所出。

兵无武器难称雄，不学传统空唐突，吁嗟乎！年过花甲还登高，白发哗哗空披拂，

空披拂。

当小卒，

心潮沸。

这里面寄托了画家的理想，写出了他的困惑和解决疑难的途径，最后心潮激越，宁知皓首之心。我们读赖少其先生的画，除去享受到高雅的美感而外，不能不深深叹服其功力之深厚。

造成赖少其先生的艺术，一方面而是他把传统的精英加以提炼熔铸，另一方面则是祖国的大自然培育了他，他以六十五岁的高龄跋山涉水，背着画囊，搜尽奇峰，他的画正如石涛所说是自发肺腑、自揭须眉的。他不喜欢那些没有生命，也就是没有自己的艺术。他热爱祖国，曾为他献出过青春，黄宾虹曾说：“中华大地，无山不美，无水不秀。”我想这几乎道出了所有热爱祖国的中国画家的共同心声。

我与赖少其先生最初邂逅于黄山紫云峰下，赖公的形象给我的印象是那么深刻，他的画就像他的人，质朴无华，但是韵味隽永；他和蔼可亲，但个性极强，他谦逊，但又自信，打开画筐，他的画每一幅都不是游戏笔墨，他在深挚地倾听着对祖国的爱情。他是一位真正大雅的君子，我曾为他传神写照，最难画的便是那双忠实不欺、宽厚诚挚的眼睛，那是一种肝胆照人的光芒，一切伪善、虚情和庸俗，都会在这种光芒前自惭形秽。

庚申五月于黄山翠明轩



步出夏门行



竹林七贤(日本冈山范曾美术馆收藏)



宰相归田



捕蛇者说



泼墨钟馗

余画人像三百
 手未能二仿
 其真令君妙
 筆寫拙貌人
 皆贊曰好精
 神

画像易而修真難與者

人之神情特微也

以巨曾老弟筆墨妙用形具神生非一般肖像而畫乃成功之作法以難得者
 吾神公意飄揚大筆放勢日月之靈聖
 除吳地比列詩雅度謝共新天行百劫全
 歸法水過千迴波史長日古皆攝仁者壽相
 期以新再飛騰
 師老弟海內林道學小孫明 真花亭



北和吾師因一代畫智其所為作披墨歷代畫文字未得見
 孟子所謂上者上者無余信矣 已刻字之真又題

己未年十月 真花亭



大隱吳玉如

展卷犹闻故国风

弥留之际的刘继卣先生，看着窗外绚丽的阳光，缓缓地说：“我一生的遗憾，是笔下没有表达我内心所想的万一。”他曾不止一次地对子女说，出诸笔墨的东西，有时仅剩一些表面印象，而梦寐以求的神韵，却如兔起鹘落，稍纵即逝。刘先生认为，艺术崇高的境界，如天籁之爽发，如音乐之萦回，那是神圣的、典雅的，它那样渺远，却分明在心头不绝如缕地荡漾。

刘继卣先生于一九一八年十一月生于天津一个没落大家族。他自幼聪颖，十四岁前学他父亲刘奎龄的画，庶几乱真。少年的刘继卣既痴且识，顽皮的弟弟把他当马骑，然而在艺术上独具慧眼的刘继卣，却在这当坐骑的苦差中悟得了走兽举足蹬蹄的节奏。他从小爱画动物，在偶然的时机中看到日本大画家竹内栖凤的画集，那潇洒空灵的画风和那捕捉物象的精到技巧，为刘继卣在艺术上拓展了新的境界。在半殖民地的天津，偶尔也从海外舶来一鳞半爪的西洋画资料，即使这样，刘继卣总算能从明信片上知道了戈雅和达维特，从天津市立美术馆所藏的复制品中看到了丢勒、门采尔和荷尔拜因。刘继卣当时不只有他父亲和刘子久这样杰出的画家指导

他向传统的深海中探珠，还有东、西洋这些大师的作品，对他进行无言的教导，使他有可能博撷众美，从而学养日益丰厚，眼光趋于高远。

然而，给予刘继卣最丰富养料的，却是取之不尽的造化。中国自古以来画家便重视对客观自然的观察与学习。黄荃、赵昌、赵佶、张择端，都是写生的高手，而写实主义的精神即使在八大山人和石涛的大泼墨画中也从来一以贯之地体现着。在中国古典绘画上美学的原则永远是抽象和具象的统一。而对具象的尽精刻微的描写，则正是抽象之美能脱颖而出的前提。刘继卣先生能从眼神上辨析公羊和母羊，能从世人所以为的无神采的羊眼里发现大自然中无所不在的母爱。他精细地观察动物的一切细节，跟在骡马后面步行十几里，过家门而不入，真正作到了“全马在胸”。他同样全身心地投注到对人物的观察，一笑一颦、举手投足，都不轻轻放过。他运用的是目察心记的方法，而这正是中国画家的独得之秘。

刘继卣先生在艺术上的追求是永不止息的，当他画出了《王秀鸾》、《鸡毛信》之后，年不满三十已名噪海内，但他还去中央美术学院进修。徐悲鸿先生第一次见到刘继卣时，惊讶他的年轻，拉着他的手，向自己的学生们介绍：“这是中国最有前途的青年画家，他的道路是正确的。”几十年来，刘继卣先生淡泊寡欲，极少有“衔杯酒接殷勤之余欢”，在交际场中声销迹匿。他视名利为过眼烟云，而对艺术的爱恋却使他奉献了毕生的精力。他不满意自己的作品，有一次在严冬呵冻作画，画的是一头长吼的雄狮，由于激奋，他将棉衣、毛衣一件件脱掉，最后只剩下了单衫，但是画坏了。他生气地放下画笔，室内一片寂静，他叫女儿播放贝多芬的第九交响乐，他平静了，他沉思着……

一九七〇年，刘继卣和数以千计的文化人都被“四人帮”犁庭扫院的清洗政策驱向湖北向阳湖，我也在劫难逃。回北京的希望是没有了，每天穿着短裤，躬耕垌亩，沐雨栉风。但乐趣是到处都有的，我们用瓦罐煮蛇肉，到集市买鳊鱼，在湖边吃野藕。而刘继卣先生却跑向猪圈，观察小猪的活动。他对万物生灵永远充满了恻隐和同情。除去狼和狐狸，他认为动物的缺点都是可以原谅的，他从人们厌恶的小猪身上，发现尚未泯灭的无邪稚气，他画的两头小猪，能如此逗人，正是那时的收获之一。

大师已长眠了！但他的创作却永留人间。那大闹天宫的孙悟空，景阳岗上打虎的英雄武松，那怜惜中山狼的东郭先生，那机智勇敢送鸡毛信的海娃，他为邮票创作的金丝猴和老虎，还有他笔下众多的生机勃勃的飞禽走兽和冥冥然、浑浑然的小生命，都会千秋万代地活在热爱美、追求美的人们心中。

张仃画壁

六十四岁的张仃先生是现代中国画坛众望所归的大师。他一头照眼的银发，风容倜傥，性格正直不阿而又平易近人。望之威而即之温，加上他卓而不群的艺术造诣和博雅精深的学识，使这位老人在中国艺苑的银河里，成为一个群星环拱的恒星。而他的引力所及，便构成了一个星系。他本人是卓越的山水画家、装饰画家、漫画家和工艺美术设计家，他在美术界任何领域的发言都有着特殊的分量，他的讲话精萃而不芜杂，雄辩而又不凌人，实在令人倾服。所有的青年艺术家对他都有高山仰止之感，但又无泰山压头之虞。他爱青年，尤其对艺术上略见端倪的人，他都十分珍惜，尽力扶掖。由他领导一群性格都很刚愎的艺术家从事规模雄伟的壁画创作，这是再合适不过的事。除去极个别的一意孤行之士以外，几乎所有的人都愿接受张仃先生的指导，而张仃先生也的确有使人离迷得悟的本领。他的批评和建议往往是切中要害的，所以往往有这样的情况：在双方面红耳赤的艺术探讨中，张仃先生的发言会在吸取各家之所长的平衡术中，毫不客气地决定一种所有人必须而且乐于接受的方案，从而在团结一致的气氛中从事创作。有学识、有人格、有魄力的人才配得到

人们这样的尊敬，也才有可能领导中国壁画运动的复兴。

“文化大革命”以前，张仃先生便有志于中国壁画的复兴。他纵览中国古代美术史，从屈原写他的不朽诗篇《天问》时起，上溯到更遥远的古代，艺术匠师们便把壁画当作最伟大的、最动人的也最能传之久远的艺术形式。封建统治者固然把壁画当作“助人伦、成教化”的工具，而艺术家们则把壁画作为艺术天才纵横驰骋的天地。南朝四百八十寺的无数壁画都随岁月递嬗而湮灭，唐代吴道子的真迹也因唐末会昌灭佛运动而无存。唐以前的东西在敦煌莫高窟却仍有大量的遗存。元永乐宫壁画、明法海寺壁画，都能接前贤踵武，而明代之后，壁画则渐趋式微。到了二十世纪以后，世界壁画运动风起云涌，而中国这古代壁画的发祥地之一却是萎靡不振。中国的艺术本来有着澎湃的生命力，有着雄健、恢宏的东方的特色，这些特色受到来自各方面的干扰：帝王的庸俗审美趣味，尤其乾隆之后艺术思潮中猥琐、雕凿倾向的侵蚀；完全脱离生活，坐于南窗下的文人墨戏的流毒；市民趣味的抬头和西方舶来品的贩卖……中国绘画的复兴应该寻找一条自己民族的道路，他是东方的、中国的，又是健康的、博大的。张仃先生在五十年代便振臂一呼，要搞壁画！这是多么敏锐的、有远见的主张！

竟不料张仃先生这一腔热情遭来了劈头临面的冰水般的打击。“文革”中，张仃的罪行之一便是复辟封建文化，讲他妄图通过壁画为资本主义鸣锣开道。他的大批画稿被作为“四旧”当众焚毁，而张仃本人也经受了所有优秀知识分子同样的浩劫。爱子朗朗身系囹圄，爱女乔乔在西南边陲被押去批斗的途中摔下悬崖骨折，最宠爱的外孙也由于无人照料而淹死。张仃先生痛苦、忧伤，他的头发很快由灰白而雪白，

他很有感慨地对人说：“伍子胥一夜白发，原来是很可信的。”今天，我们都赞美先生的萧萧白发，讲他和爱因斯坦神情毕肖，殊不知先生的每一根白发都是在不眠之夜、批斗声中和种种人身的凌辱中形成的，真所谓“白发拈不尽，根在愁肠中”。

搞壁画的宏愿被现实打得粉碎，牛棚的劳动，车轮术的批斗，日复一日地折磨年近花甲的老人，到后来，“造反派”们为着权位之争渐渐把张仃先生这位“学术权威”兼“走资本主义道路的当权派”挂起来的时候，老人便和妻子陈布文先生、女儿移居到香山脚下、一方面老人看透了人生，另一方面，在北京城里他无立锥之地，他没有义务去承受来自各方面的侮辱，他只有寻找一方可怜的安身之处，那是一间农民弃置的小土房，租赁给他，环堵萧然，不蔽风日。他的居停，我以为是可以和香山曹霭的茅屋相映成趣，作为“四人帮”文化专制主义造成的艺术家的悲剧的历史文物保留的。

但是，张仃先生“穷且益坚，不坠青云之志”，他是一个有名的倔老头子，他的信心来自对自己的了解，他毫无愧色地回顾自己风云浩荡的战斗历程，他把自己的毕生精力奉献给了革命，回报他的则是层出不穷的罪名，真是更欲何言。他背起画夹在香山的杂草丛中徘徊，有时翘首遐观，有时蹙眉太息，唉！画吧，除去在艺术的天国里，他有天岸马般的诗思，有人中龙般的秉赋之外，还有谁能想到他，还有谁能认识他？在痛定思痛中，他找到了解脱的途径，也真正得到了解脱。他去香港展出的大部分作品，便是这一时期他作为艺术的教徒虔诚的信仰的产物。一个人只有置身于所有的功利之外，才可以作到宠辱两忘，与大自然神遇而迹化。张仃先生的山水画所以可爱，是由于“山川脱胎于余”，白发

眉、自揭肺腑，决无投人所好之愿，亦无收名买节之图，这样的艺术家，于“四人帮”当道之世，处境的可危是可想见的。

“造反派”并不轻饶他，一九七六年十月六日“四人帮”就擒的前夜，他们又把老人从香山押赴批斗场，张仃先生在拳头的幢幢黑影和声嘶力竭的口号声中度过了黎明前的黑夜，迎来了新时期的曙光！

一九七九年春天，以张仃先生为首的五十几名艺术家进驻首都机场，这是一个实力雄厚的兵团。这其中有着誉满中外的老教授郑可先生和祝大年先生，他们在一九五七年都曾戴右派桂冠，二十多年来他们照样热爱社会主义祖国，为人民做了很多有益的工作，“四人帮”倒台，他们的名誉得到恢复。其中有年轻一代中的佼佼者袁运甫、袁运生兄弟，加上擅长大泼墨人物画和白描的范曾，他们都是江苏南通人，吴作人先生誉之为“南通三杰”，有人开玩笑说这是“南通帮”。其实他们都没有党同伐异的兴趣和精力，却有共同搞好壁画的雄心和才能。女中之杰肖惠祥，颖异富才情，脾气古怪而为人宽厚，是个地地道道的艺术家，下定决心为艺术而终身免婚。蹲“四人帮”监狱多年，不知特务为何物而被诬为“波兰特务”的严尚德，是出色的陶瓷学家，身体魁梧，性格谦和，有隐忍、诚挚和卓有见识这些中国知识分子的美德和才能。五十多位艺术家不一一论列，总之他们都有独到之处，不从俗沉浮，也不左顾右盼，他们想，党的百花齐放的方针决不能徒具空言，正应该由艺术家们身体力行。

壁画的画稿几经讨论，主要在内容和表现方法上切磋琢磨，有张仃在，气氛永远不会紧张。张仃先生有一个消化力极强的艺术胃口，不择食而啖，更不吃偏食，有主见而无偏

见，有自信而不排它。于是，在艺术风格上，首都机场壁画，从二十年的禁锢之中一展身手，不再作茧自缚，从这次的制作实践中，他们向绘画界艺术界报告了春消息，我们是“江水已渐觉暖意，放笑脸相迎”了。

张仃先生创稿并领导制作的《哪吒闹海》所据为中国古典神怪小说《封神演义》中哪吒斗恶龙的故事，这幅画运用了敦煌莫高窟中西魏、北魏壁画综合连环构成的方法，主题人物三次出现，表现小英雄哪吒出生、复活和斗龙的种种光怪陆离的情节，歌颂了真善美战胜邪恶丑的主题，寄托了张仃先生的理想和信念。整个壁画以铁划银钩的线条为主，色彩是既热烈又沉着的暖调子，气氛浓郁，引人入胜。袁运生创稿并参与制作的《泼水节——生命的赞歌》，是中国近代绘画史上最大的一张壁画，袁运生是有才力、有胆识的画家。一九五七年他由于与苏联契斯恰柯夫素描教学体系唱反调，被视为反苏而名列右派，但二十多年来，他坚持自己的艺术见解，这次壁画创作便是他心血的结晶。他用大胆变形的手法处理人物和风景，有人说这张画缺乏美感，笔者不敢与之苟同。试问何物为美？是叫袁运生去画几个月牌上的大美人吗？那他有绰绰的能力，但他的趣味不在媚俗，只有抱歉了。谁能否认他画面充沛的活力、精妙的色彩和奇特的构图？至于被他画面上几个裸体少女吓得大惊小怪的人，我们则希望他们以后不要再看，做到眼不见心不烦。袁运甫创稿并参与制作的《巴山蜀水》，是一幅长江的赞歌，博大的气象、浩渺的烟波使人心旷神怡，画家饱蘸激情的画笔穿透雾，搏浪击水，把观众带进广阔的空间，与他共享陶醉自然的快乐，我们再也看不到唐代李思训的嘉陵江三百里图卷，但我们相信，所谓金碧辉煌的青绿山水，袁运甫是心追神往

的，而且走出了自己的道路。

整个的夏天，艺术家们在首都机场苦战，有时挑灯作画，通宵达旦，蚊虫成阵，咬得大家浑身疙瘩。画家们大体不修边幅，加上衣履褴褛，张仃先生讲大家像一群叫花子，的确，偶然和机场的一批端丽整洁的航空小姐相遇，艺术家们不知是否有自惭形秽之感。

艰苦卓越的劳动赢来了中外的盛誉，巨型壁画群落成之日，北京思想界，文艺界群贤毕至。其中有美术界的首领江丰、蔡若虹、王朝闻，诗坛巨擘艾青，文学巨子姚雪垠，戏剧界的新星苏叔阳、白桦等人。张仃先生主持大会，简短的谈话之后，迎来了与会者一致的称赞。艾青是一位极少轻许绘画的人，对绘画他比较刻薄，因为他非常懂画，但这次他却用最美好的词句来评述。会后大家谈论这次会议，以为能得到这一批首都最有独立思考能力的人们众口一辞的赞颂，实在不是一件容易的事。

日本的平山郁夫，美国的科恩夫人对壁画备极称颂。平山郁夫自今年起，将花三年的时间向一幅五十米长的大壁画挑战。他说中国首都机场壁画给他带来了鼓舞和力量。国内自《人民画报》到几乎所有的中央、地方刊物都相继发表首都机场壁画和评论文章，世界各国也相继介绍中国绘画界的这次壮举，中国壁画的复兴运动，以首都机场壁画为起点，已渐成风气，各地也都跃跃欲试。相信，中国的壁画在不久的将来，会有更卓越的成就光照艺坛。

春蚕吐出丝绸路

——记平山郁夫

历代的大艺术家，经过传记文学的渲染铺陈，不少都成了性格孤傲，惊世骇俗的乖戾之士，其实大非如此，他们的伟大之处，大体不是由于艺术之外的因素，还是艺术本身使他们不朽。

平山郁夫是当今日本画坛的泰斗，年富力强，蜚声国内外，他的丝绸之路的写生和创作，规模宏阔，气势博大，在日本刮起了丝绸之路热；兹后，中日合拍丝绸之路的电影，这条富于东方古典的神秘色彩的友谊之路就以它的悠远、古雅和神圣的面目彪炳于世界。平山先生是一位真正的人道主义者，他老家在广岛，第二次世界大战被原子弹夷为平地，他是一位幸存者。其时他还是一位天真的少年，但是对战争带给人类的灾难，便有了深切的体会，他的所有作品都是充满了和平、友爱和人类同舟共济的思想的。抱着这样的善良的愿望，他的画面的气氛总是宁静、圣洁甚至带有一种东方宗教的色彩，他作画不是为了以争奇斗胜的形式炫人耳目，而且要唤起人们同样虔诚、真挚的情感；为缔造一个崭新的人类之间的政治和生态平衡的世界而竭其所能，平山郁夫的

艺术语言淳厚、浓郁而质朴，和他的深邃思想相表里，充满了哲理和诗的境界。而他的为人则虔诚无华，不苟言笑，和那种善于冲动的艺术家，大异其类。

我的个人画展决定五月二十九日在横滨开幕。我被日方告知，五月二十八日日本 NHK 广播电视中心，将播送平山郁夫先生与我的录相，向全日本观众介绍我的艺术。平山郁夫先生是一位自爱自重的艺术家，他很少公开推荐一位国外的同行，这件事，无疑会很引起日本观众的注意。五月二十六日我由东京驰车去横滨，相约在下午一时与平山先生会面，并进行电视录相，平山先生准时到达，在我的印象中，平山先生只接受了别人的名片，而自己却没有回赠，据日本朋友告诉我，最有名的艺术家大家都知道，无需名片的。平山先生向日本电视观众介绍，说我是中国新一代的优秀画家，画面充满活泼的生机和力量，有自己独特的风貌，当记者问他：“那么，范先生的画是不是新的方向？”平山先生回答：“艺术的标准是好和坏，而不是新和旧。”我想，这句话是蕴含了十分丰富的内容的。我既不懂英文，又不懂日文，而电视上多一个翻译又显累赘，于是镜头里 NHK 电视记者和我煞有介事的谈话，完全问非所答，互不通气，只见两人交谈合契，实际不予录音，而用某女士的画外音，否则将会使全日本的电视观众哗然。

由于时代和社会的原因，中国的画家通外语者不多，拍完电视饮茶的时候平山先生告诉我，有一次他和中国中央工艺美术学院院长张仃先生通电话，一时找不到翻译，于是双方“你好”、“你好”了半天，依依不舍地都放下了电话。张仃先生也告诉过我，通话的双方都觉得，虽说心有灵犀一点通，但不能畅叙友情，总是憾事。

次日，我应邀去镰仓平山先生家中做客，从东京到镰仓在快速公路上要用两个多小时，平山的家在海边的半山上，风景优雅恬静，很多知名的艺术家和学者住在那儿，可以远离闹市的尘嚣，平山先生的家是日本式的平房，客厅的陈列柜很像东方博物馆，摆着中国、中亚细亚的铜器和陶瓷，很表明主人的爱好和艺术鉴赏力。他让我们看盈箱累篋的画稿，其中包括在敦煌石窟的速写，数量之多，决非一般精力的画家可以梦见的。平山先生精于日本画颜料的研制和金箔的用法，他打开画室中的壁橱，石青、石绿分深浅均有十余个等级，分别一大瓶、一大瓶装，其它如朱砂、银朱、金粉、银粉等等也装在很多大大小小的瓶子里。这真使我们中国画家叹为观止，因为我们中国画以水墨为主，一般用色很少，尤其我作泼墨人物画，就更是如此。同时，我们中国传统制色的方法也有垂绝的危机，有时我们偶得一块乾隆的御用朱砂墨，色泽历久弥新，画面为之一灿，我想这除去选料的精审外，研制的方法也大有学问。平山先生送给我一部他精美的画册，内容是有关丝绸之路的写生和创作，这部书只印了十九本（每本价值二十五万日元），上面印有编号和他的亲笔签名，说明他已送给世界上十四位画家，所以送我一本是编号十四。他还告诉我，曾送给了中国的吴作人、李可染和关山月，这是平山郁夫先生最隆重的礼品，日本随去的翻译讲，即使日本的大图书馆也不一定有这样的珍本。

接着平山郁夫先生引我们到距住所一百米左右的半山腰，那儿是他的大画室，画室中几乎没有陈设，这是他为了画奈良药师寺大壁画刚刚改建好的，窗外便是草坪和树木，空气清新，一派幽寂。我想倘使在这种环境吮墨挥毫，那真是身如菩提，心若明镜，画宗教壁画太合适了。平山郁夫先生不

是佛教徒，但他为了画药师寺的壁画已做了近二十年的准备，曾七次到印度，四次到巴基斯坦，两次到苏联中亚，六次到中国。今年九月还要到新疆，想沿着玄奘当年西天取经的道路到帕米尔高原并越喀拉昆仑山。他说有一次在中国从山坡上滚下来受伤，但几分钟之内就被包扎妥当，他才知道中国朋友为了他的安全，在随行人员中有医生陪同，只是没有告诉他。平山说，结束新疆之行以后，他将潜心作这幅壁画。这是日本历史上最大的壁画，长达五十米，估计要四年完成，寺庙中的天顶壁画也由平山先生执笔，整个完成还要用二十年。这个庙在唐代始建，经过一千三百年的漫长历史由平山先生完成。这本身便是日本文化史源远流长的见证。从这段谈话中，我深深被平山郁夫艺术上的坚韧不拔的毅力和对东方文明的竭诚尽忠的意志所感。

在平山郁夫先生的介绍下，我们于六月六日去奈良药师寺，那儿的住持热情接待了我们。我们看到了平山先生为药师寺已完成的佛堂藻井和佛龕前的幡条，都是画的莲花，高雅素淡、宛在净土莲界。药师寺与招提寺遥遥相望，那天适逢鉴真和尚圆寂之日，招提寺香烟缭绕，日本全国各地人民数以万计，涌向奈良，公祭这位中日文化交流的伟大使者。我在长河似的安静的人流中向供奉鉴真的佛堂快步走去，惟闻钟敲磬击，安南香的芳馨沁人肺腑。这时，远远听到大殿中洪亮的说法之音，那是著名的招提寺八十一世长老森本孝顺在演教。我与所有的同行人都静穆无语，深深怀念六渡东海弘扬文化的佛门高僧鉴真，心头泛起永恒价值的不可磨灭的信念。

招提寺的长明灯

——记森本孝顺长老

按照释迦牟尼的解释，认为佛法并非他所创说，“法尔如是”，意即宇宙本有其规律，佛如实而证，如实而说罢了。因此佛是不主张迷信的。相反的，却主张佛与众生，平等无二，迷则为众生，悟则为佛。所以佛教的本义，是希望众生觉悟的。古往今来，一切佛门的高僧，都以追求自身的朗然大悟为目标，而且以了悟的佛法启迪他人。我想像当年鉴真和尚以瞽目之人，浮桴东海，到日本弘扬佛法，传播中国的文化，他的心目中，便怀着这种虔诚的佛教徒的崇高理想。今天，当年他所驻锡的招提寺，已成为中、日两国友好历史的伟大见证。

一九七九年，著名木刻家李平凡访日，代表我送给奈良招提寺一幅泼墨鉴真和尚像，不久，我便收到招提寺八十一世长老森本孝顺热情洋溢的来信。他告诉我，招提寺正是百花藏蕤之时，而我的作品的光临，更使伽蓝生辉，愿作永远的镇山之宝，传诸子孙万代。对于森本孝顺长老的风采我可谓心仪已久，他伴着鉴真的圣像，度过了数十年古寺孤灯的岑寂的生涯；他清癯的容貌，凄恻动人，每次在画报上出现，

都引起我深深的敬意。机会终于来临了，一九七九年深秋，我随荣宝斋代表团赴日本东京，应森本长老之邀转赴奈良，瞻仰鉴真圣像。

那天细雨霏微，奈良古都更显得烟笼雾锁，充满了神秘的气氛。当我到达招提寺时，森本长老身穿橘黄袈裟，脚著木屐，打着黄色的雨伞在庙门口迎接我。他合掌致意，念念有辞。穿过几层殿宇，我们来到了供奉鉴真像的主殿，那真是纤尘不染的一方净域，除去鉴真圆寂的忌日，这里是不开放的。森本长老告诉我，只有特殊的贵宾，才偶尔破例。殿堂精致典雅，四壁装饰着日本当今画坛魁杰东山魁夷先生的“涛声”和“山云”，蓝绿色的基调和迷蒙的意境带来了肃穆安谧的气息，而不尽的涛声和云丝雾影引起我们对历史的无限遐想，心灵深处立刻被一种壮丽的悲怀所系，无法言说，但有所感。

为了迎接我的来临，他已将我所画的鉴真泼墨像挂在东山魁夷先生所画的壁障之旁。这幅画由日本裱画名手精裱，据报载，当裱工知道是中国画家所赠时，他不取任何报酬，而且用家藏的古锦为它装裱，我看那完全是中国宋代的宣和裱法，色泽异常朴雅。

森本长老引导我作了隆重的仪式，向唐代鉴真塑像长跪三拜，以安南香灰在自己灵中一点，这时我仰首仔细欣赏这流传一千多年的艺术珍品。鉴真寂然凝虑，深锁双眉，口角紧闭，表示这是一位戒律森严、坚毅不拔的佛教徒，他在历尽风涛、艰苦搏斗之后，结束了光辉的一生，留下的是中国和中国人民世代相传的友谊，今天他已到达了寂静快乐、无生无灭的涅槃之境。但他为什么紧闭的双眼和眉宇之间还有一段难忘的忧思？我想那是古代雕塑大师的匠心所在，他塑

造的是人而不是神，显然和那些挂着永恒的微笑的佛像有别。

森本长老引我走进殿旁的禅房饮茶。他告诉我，在“四人帮”横行中国的时候，他曾几度提出鉴真像回扬州探亲的要求，但是都遭拒绝；于是他答应了法国的邀请，鉴真像先去巴黎，这也是为了对“四人帮”施加一些压力，但根本无济于事，“四人帮”对这个合理而美好的愿望不屑一顾。只有邓小平先生来招提寺时，才慨然答应了这个要求。森本高兴地告诉我，第二年（一九八〇）他将与鉴真像一起去中国。森本说，他伴着鉴真像在巴黎度过了二十几天，人家问他法国的胜景，他一无所知，因为他自青年时守护鉴真像起，即使自己有病痛在身，也从未离开过圣像一天，因此在巴黎他哪儿也没有去。他怕鉴真吃不惯西餐，自带了东方的素食，每天依旧由他亲手烹饪斋供。森本长老谈这些话时态度诚挚，充满了神圣的信仰。

森本遥指佛寺的一隅，荷花池中莲叶田田，他说郭沫若先生送来的莲藕繁衍至今不败，每当盛夏，一塘莲花，清香远溢，成为招提寺一景。他又指着一座深锁的殿宇，说这是招提寺的藏经之处，也珍藏着各国馈赠的礼品，而我所送的鉴真泼墨像也有幸厕身其列。

一九八〇年秋森本长老终于实现了他的宿愿，他伴着鉴真圣像来到了中国。在巍峨的中国历史博物馆的大厅外，成千上万的群众等待森本长老的光临，啊，来了来了！他依旧穿着橘黄色的袈裟，合掌向欢迎的群众致意，他缓缓而行，微微闭着眼睛，谦卑而又庄严。他的学识如此之博、地位如此之隆，而几十年来，他却只以鉴真的侍者自处。他向全世界传播的是一种信念，那就是为了和平、友谊和人类的进步

事业所作的任何努力，才具有永恒的意义，才能彪炳于后世，流芳于千古。在万人丛中，我深深向他鞠躬致敬，他立刻辨认出是我，我祝他为中、日两国人民长青不败的友情所作的这次历史性的盛举成功，他微微一笑，点了点头远去了，那持重的步履、清明在躬的神态深深感动着我。他是唐招提寺八十一世长老，在他之前有整整八十代的长老，点燃着寺中的长明灯，这一千多年的友情之河，源远流长，无论世上发生了什么沧桑变化，这长河却流水不腐——问渠哪得清如许？为有源头活水来。

一九八一年五月我的个人画展在横滨举行，我又特地去奈良探望森本长老。那天正是鉴真忌日，无数的日本人民涌向招提寺，他们中有一位顶礼者告诉我，没有鉴真便没有日本今天的文明，所以日本人民把鉴真和尚奉若神明，一千多年烟火不绝。他又告诉我，上小学时从课本上就知道中国的这位高僧，而今天日本的小学教科书上仍然有关于他六渡东海来日本的记述。森本长老这一天特别忙碌，访问他的人包括国会议员和各界名流，但他还是请我饮茶，并嘱人将我画的鉴真和尚泼墨像从库中提出与我共赏。

从日本归来之后，在一次为庆祝我个展成功的宴会上，日本驻华大使吉田健三先生告诉我，去年在扬州，森本孝顺告诉他，有一天他守护在鉴真的圣像边，忽然发现鉴真微微有了一些笑意。森本定睛看去，笑意宛在，这不是鉴真显灵了吗？吉田大使告诉他，那是由于在招提寺时佛龕较低，平视看鉴真态度严肃，而现在佛龕高了，由于透视而使鉴真的眼睛带有了一些笑意。森本长老不同意吉田大使的分析，我也不同意吉田大使过分科学的见解。我深信森本长老看到鉴真的笑容了，那笑容在森本长老的心灵里是神圣的存在，是

永恒的存在，这种存在使一切枯索无味的、空乏的真实存在黯然失色。森本既然是一个生活在精神世界的人，那么他有理由为他的感受辩护。

大隐吴玉如

第一次见到，也是平生惟一的一次见到吴玉如先生，是在一九六三年夏。知道先生是硕彦大儒，而且是一个隐士，怀着崇敬、好奇兼有的心境去劳动人民文化宫，听先生讲孙过庭《书谱序》。时值盛夏，大礼堂仍是老少济济。有一位中年人宣布开会，全场立刻鸦雀无声，因为大家都愿一睹先生的风采。只见先生穿一件短袖布衫，拄一木杖，由一位青年照顾着走到讲台，会场一片暴风雨般的掌声顿起，先生态度有些愕然。平静之后，才露出一丝谦和而淡雅的笑容。先生似乎不习惯这种动人的场面，凭他浩瀚博雅的学识，紧张是决不会的，或许有些微的厌恶。他讲了三句话：“今天叫我来讲《书谱序》，讲了诸位也听不懂，还是不要讲了吧。”站起来径自往台下走去。主持人慌了手脚，不知如何是好。会场不显得骚乱，没有任何人喧哗，先生飘然而去，剩下会场上的人，这时惋惜唏嘘的声音才起来，怅然若失的成分多过对先生的怨怼。

这件事使我永志难忘，后来听吴玉如先生的弟子们讲，这件事他们也记得。对先生知之渐多，体会先生之为人也渐深，才理解劳动人民文化宫讲座那一幕出现的合理性。先生

平日是决不会傲慢的，有教无类，来者不拒。而为人质直，决不苟合取容。据说有一位在红尘中混得很不错的教授，拿着书法请他提意见，吴玉如让他“脱胎换骨”。然而既在红尘中左右逢源，在深山恐怕就举步维艰，这“脱胎换骨”谈何容易。先生看到文化宫会场上成千的听众，他只是讲了三句质朴的话而已，并无对群众的轻慢。

吴玉如先生智慧过人而又博闻强记，性格狷介而不入世，更不善应对红尘的嚣乱纷繁，对生活的需求澹泊简约。时代既不可能让他到深山田园去隐居，那就“大隐隐于市”了。一下子几十年过去，直到先生去世，在寻常巷陌中平静而充塞地尽其天年。从他晚年的照片看，由于性格孤寂，清癯中显得困窘，但他的弟子们都说先生晏如，不以为苦。他的弟子们大抵都有颜回的喟叹：“仰之弥高，钻之弥坚；瞻之在前，忽焉在后。（《论语·子罕》）而对先生的教诲都感激终生。

隐，对于襟抱高洁的人是一种心灵的境界，这和“用之则行，舍之则藏”（《论语·述而》）的儒家处世态度不是一回事。隐，在中国远古就有着它的渊源，从帝尧时代的许由和巢父起，那些不愿从俗沉浮，不愿俯仰一世的人，都可以舍弃很多世人以为重要而他们却视如敝屣的事物，如金钱、地位、声誉等等。吴玉如先生无事功之心态，无立功、立德、立言的愿望，从他写诗自娱，随写随扔，从未有寿诸梨枣、流布人间的打算，就可以看出他是一个真正忘怀得失的人。而当我看到吴先生飘零的残稿时，那个悦婉转的风华、汪洋恣肆的才学，每使我感到如读古贤句，于李、杜、谢、陶或不甚轻让的。他所惟一不能忘情于世的是，倘若真正有人，他将无私地倾注关爱。

他的书法，近世以还可与比肩者数子耳，若胡小石、高二适，若于右任、林散之等是其侪，而天津惟龚望先生可与之比权量力。

一切伪隐者在吴玉如先生面前是何等庸俗丑陋，以隐居为出仕捷径的知识分子如南齐孔稚珪《北山移文》中的周颙，唐代蜷曲于京城附近终南山窥察宦海风云、以求一逞的卢藏用 都是玷污隐士芳名的历史小丑。那“以耿介拔俗之标，潇洒出尘之想，度白雪以方洁，干青云而直上”（孔稚珪《北山移文》）的高士，吴玉如先生其庶几矣。

饮兰餐菊远游人，草树斜阳自在身；魏晋茫然秦汉杳，奇书万卷忘红尘。

孤吟婉转意清醇，野鹤追陪月作邻；大隐何忧车马地，寒霜不碍一帘春。

这是我为怀念平生惟见一面而私心景仰的吴玉如先生写的两首七绝，他走下讲台时瘦削的身影和耿介的容颜，加上我多年来对玉如先生之学的了解，正是创作这幅肖像画激情的源泉。

卢藏用，字子潜，幽州范阳人。举进士，不调，隐居终南。长安中，召授左拾遗。中宗朝，历中书舍人，黄门侍郎，修文馆学士。以附太平公主，流驩州。诗八首。

吴友如画宝序

在鸦片战争中，洋枪洋炮打破了大清帝国固若金汤的神话，整个封建制度则呈现败絮其中、气数已尽的局面。通商口岸的设立，使沿海几座大城市如广州、厦门、福州、上海等地商品经济发展，相应的市民阶层的地位上升，他们不仅有物质利益之所欲，同时也有精神生活之所求。市民文化的抬头则是时代潮流使然，其品味与文人士大夫大相径庭，这是一种平民化的、世俗的、带有近代商品经济色彩的文化。它雅俗共赏、梵尘不悖、庄谐并存，它从传统文化的高深莫测和繁文缛节中挣脱而出，把历史文化的、宗教哲学的、审美鉴赏的产品，用一种通俗畅晓的形式带到社会，使广大市民赏心悦目、视野拓展，在紧张庸凡的生活中身心得以喘息，愁眉得以舒展。这些市民当然包括中国早期的资产者和无产者、商人和平民以及各种层次的知识者，这便是中国近代美术史中海派形成和发展的历史背景。

十九世纪后半叶，在上海的画坛出现了三任：任熊、任薰、任颐，出现了吴昌硕和虚谷，还出现了一位空前的、无所不能的、欣赏者最多、作品流布最广而传播速度最快的画界奇才，这便是利用了近代传媒的吴友如。当时上海英国人

所创办的《申报》，是近代最早的新闻报纸，吴友如所主绘的《点石斋画报》便是随《申报》附送的中国早期石印画报。吴友如在这片天地里，成了一名当时家喻户晓的画坛明星。

吴友如名嘉猷，友如为其字，江苏元和人（今吴县），少清贫力学，酷喜绘事，私淑钱杜、改琦、任熊诸人，画艺大进，工写人物肖像。在自题的一幅清代将领的像上，他曾讲：“余前应曾忠襄公之召，进呈平定粤匪功臣战绩诸图”，这是记述的在曾国藩打太平天国攻陷金陵之后的事，这与宣统年间印行《吴友如画宝》时林承绪序文中所云：“当曾忠襄克复金陵也，图画汗马功臣，效云台凌烟阁故事，聘君主其事，图成，忠襄公亟加叹赏，上闻于朝，由是声闻中外”的记载相合。当然，吴友如的立场和彼时亲自参加太平军、而且奔走呐喊为旗手的另一位大画家任颐是不同的。纵览《吴友如画宝》，其中描述时势新闻和社会诸态的作品，虽有对封建腐败和列强欺凌的怨怼及对民间疾苦和斗争的同情，但其对清廷最高统治者一往情深，对西太后、光绪皇帝和封疆大吏、朝廷重臣则取高山仰止之视角。如张之洞八秩之寿时，西太后、光绪帝皆赐匾额，吴友如画隆典盛景并题：“相国拜赐如礼，一时观者如堵，莫不叹国家之优礼重臣与相国之荣邀宠锡也。谨为额手以颂曰，大富贵亦大寿考。”其它画图如盛京将军献鹿三十只于皇宫上苑，则赞为：“国运昌明，祥征毕萃。”又如画顺直水灾事，称：“朝廷发帑急抚，恩施叠沛”，以为是“仁民爱物”。这些内容估计也有申报为图生存所必取之态度，但吴友如新闻图绘，小骂大帮忙，则是其一贯的立场。

《吴友如画宝》中的《风俗志图说》、《古今谈丛图》、《古今名胜图说》内容大体仿佛。除去上述一些粉饰太平之

画作外，他最大的成就是描绘了清末社会各阶层的生活和众生相，描写之淋漓可谓尽精刻微、入木三分。达官显贵、巨商大贾、地主农民、流氓地痞、才子佳人、睿智顽鲁、老鸨妓女、贩夫走卒无不形神毕肖，如灯取影。而他们的事迹或故事，正是凭吴友如的生花妙笔通过报纸迅捷地传到四面八方。这些作品内容无所不包，都是当时市民阶层茶余饭后、街头巷尾所津津乐道者。其积极方面则是劝人乐善好施，推崇廉洁奉公、奖励**撙节**勤俭，提倡**赈**贫救灾，甚至通过画面传授医药良方以治**癩**犬等等；而其消极方面则是宣传封建迷信、怪诞不经，颂扬“抱灵牌成婚”、“为丧夫殉情”等等。更多的则是异闻轶事、渔樵闲话，这其中多有令人愕然不置或捧腹不禁者。有一作《赤焰腾空》，谓一夜有圆形火球自天边缓缓而来缓缓而去，既非彗星，又非儿童所放天灯，且隐然有声，今日所谓不明飞行物或飞碟正与此相近。又如《老翁互斗》，画七十余岁与八十余岁之两老翁相斗，一死一垂危，吴友如以为真乃老寿星而吃**砒霜**——“可谓活得不耐烦矣”。又如《天生佳偶》一作：有严某生子，年三十余而身可二尺，不得佳偶。人皆窃笑，而严翁怒曰：“晏婴、臧给代有传人，天地生材，必有配偶，安见吾子致泣**鱈**鱼也。”后果觅得亦年届三十余身可一尺八寸之女，拜中堂时严翁大乐，以为天造地设，而“观者莫不哑然失笑”。

吴友如每作一画，上必有妙文一篇，其文未必吴氏之作，以我之见，沪**淞**乃藏龙卧虎之地，文章高手或正蛰居里巷。吴氏画上之文，非精通子史、博雅谐谑之士而不能为，或纵横**捭阖**、不可端**睨**，亦浮浪**佻巧**、令人**喷饭**；其笔方涉**俚俗**，忽转典雅；或故作高古，原属市井。这种新闻文体影响近代之报纸可谓巨深，而《吴友如画宝》，其为始作俑者**欤**？赏

吴友如之画，请更读画上之文，始有合璧之赞。

《吴友如画宝》中的《海国丛谈》则属国际新闻范畴，类多域外奇谈、海澨怪异，有不可征信者，如《抽水蛇》，画美国密苏里河下游有抽水蛇焉，口尾相通如管，一条十六英尺，而此蛇数十百条，首尾相接，长可三百余十尺，土人用以抽水，此真不经之说矣，略似今愚人节之杜撰。然此类作品有惊世效应，读者已自足矣，知看画报不当与读《瀛涯胜览》和《大唐西域记》等量齐观。即使如此，《海国丛谈》还是为闭塞的中国读者带来了一些最新发明、科技珍闻之类的信息，如彼时电话始通，自英至法，于话筒中可闻透过英伦海峡之歌声，吴友如称此怪物为“德律风”。又如电报始有，天涯咫尺；美术设馆，任人欣赏，而不藏之名山、珍诸篋笥；更有日本四头之兽，德人五尺之髯等等趣闻。由于彼时图册相片资料阙如，吴友如画此类作品，显不如画市井泼皮斗殴、姑嫂勃谿之得心应手，然而他一定有所依据，所以外国之建筑服饰亦不甚离谱，惟于习俗或以想象填补知之不足。鲁迅先生曾嘲笑吴友如画西人决斗，竟在屋中格杀，将花瓶打碎在地，颇类中国人之打翻酒坛也。

《吴友如画宝》中的另一类是《古今人物图》和《古今百美图》。这是兴之所至的作品，未有严格的选择标准，然而都是见于史籍、传诸口头的历史和传奇人物，如将杜甫《饮中八仙歌》中张旭、李白、贺知章等忘情于芳醕的恣纵状貌予以尽情刻画，使如见其人，如闻警咳。画陶渊明的隐逸、米芾的痴迷、倪云林的洁癖、林和靖的孤高等等，这些作品构图变化多端，惯用马远一角之法，取精用闳，人物之仪态亦有创意。还有一类人物画则是古诗文意，如画苏东坡《后赤壁赋》：“人影在地，仰看明月”意境，苏东坡、黄庭

坚、佛印三人徜徉徘徊于秋夜，静寂萧瑟之气凜然画面。又如画刘基《卖柑者言》以讽刺官场之腐败。卖柑者之笑谈，刘基之“默然无以应”的神态跃然纸上。

吴友如在《古今人物图》中还没有忘记最为群众所喜欢的婴戏图，他笔下的儿童百态纷陈、妙趣横生。他所画的《古今百美图》，则所包容更为广泛，神话人物如嫦娥、弄玉、巫山神女；历史人物如杨玉环、蔡文姬、卫夫人；文学作品中的美人罗敷、浔阳妓。从帝王宠妃到荒江歌妓，一一收入笔底，惟受钱慧安、费晓楼、改七芑之影响，不似画风俗画时之自家面貌。

《吴友如画宝》中的花卉部分，包含的内容也颇丰富，其中有折枝花卉、盆景博古、果蔬草虫。花卉则多为梅、兰、竹、菊、月季、玉兰、桃、杏、玫瑰、紫薇、凌霄、枸杞、芭蕉、荔枝、枇杷、牡丹、芍药、荷花等等。由于是石印出版，因此向背转折、相互掩抑、前后穿插全凭同一种浓墨的用笔变化，我们不能不钦佩吴友如状物造型的功力和达致形神兼备、气韵生动的才情。从师承看，他受任薰小写意花卉，上溯新罗山人的影响最大，而又能自出机杼，使读者一卷在手，顿生四时佳兴，欣羨万物得时。

吴友如所画的《中外百兽图》则搜罗天下奇兽，如狮、虎、象、犀、麋鹿、银熊之属，而长颈鹿在彼时恐无如今之学名，吴友如名之曰“鹿豹”。相信当时中国尚无动物园之设，吴友如上述的种种动物画图，在欣赏其艺术性的同时，还有科普教育的意义。古人云读《诗经》、楚骚可多识鸟兽草木之名，读吴友如画亦复如此。

吴友如自少年对艺术如痴如迷，寢 匪 不倦，壮年足迹半天下，目记心追，胸储烟云，而时代变迁、西学东渐，他曾

有机会在曾国荃的力荐下羁留京师，成为宫廷待诏之类的画家，然而他“心甘澹泊，遂片舟告归，结庐海上”。其识见方能兼包中西。早年画风比较富丽，或为适应商品市场之所需，及至名声披于遐迩，不复受制于人，所谓“年愈高、学愈精、笔愈简净，绚烂之后而卒于平淡，艺也而进于道矣”（林承绪语）。吴友如在海派画家中笔墨之老辣朴茂或不及吴昌硕，色彩之淋漓斑斓或不及任伯年，意境之俊逸隽冷或不及虚谷，然而吴友如的博闻强记、丰富多彩又断非任何人可以比肩。吴友如之所以有不朽的历史地位，还在于他是中国新闻图画的第一人，而且我敢断言，是“前不见古人，后不见来者”的惟一一人。

吴友如死于一八九三年。一八九四年甲午海战，中国败绩，一八九六年戊戌变法，此后中国历史风云动荡奇譎、瞬息万变，吴友如不得复见矣。他是生活在近代传媒萌芽期的时势新闻画家，他是一个心灵活泼、观察敏锐的人，同时也是不拘一格、富于创造性的大手笔。从他的一千二百幅画室中，我们能深深体味到这一点。

吴友如的艺术影响不可磨灭，现代伟大画家徐悲鸿先生曾在《悲鸿自述》一书中称：“九岁既毕四子书及《诗》、《书》、《易》、《礼》乃及《左氏传》。先君乃命午饭后日摹吴友如界画人物一幅，渐习设色。”直到悲鸿先生已蔚然大师，我们仍隐然可见早年吴友如的影响。

中国青年出版社囑为重版《吴友如画室》作序，我深爱其画复细细披图览赏 时或击节赞叹 时或仰首大笑 昔苏舜卿读《汉书》每至绝妙佳句必浮一大白 今亦欲效之矣。

一九九四年作于巴黎美松白兰别业

陈少梅画集序

长江夹岷峨雪浪、锦江春色破巫峡而东，湘江则映万山红叶、斑竹泪痕辞衡岳而北，同样注入洞庭。古楚之地多巨浸大泽，云蒸霞蔚，乃葱茏郁茂之胜境。它不只足以化育自然万物，也足以陶冶世间奇才。它是哲理思维与诗人才情融合荟萃的处所，也是穷深研几、探求帝王之术的萧森境域。这儿出过周敦颐、王夫之这样发微勾玄的思想巨人；出过谭嗣同、毛泽东这样鼎新革故的历史伟人；出过曾国藩、王闿运这样经纬天下的名臣策士。君不闻，“惟楚有才，于斯为盛”的岳麓书院中，朱熹、张拭开席演教的滔滔雄辞，一直在中华大地千古回荡！

地灵人杰，在这地域大背景中，清光绪间，衡山衡东县鹤桥乡金花村望族陈氏，出现了称誉一时的“五凤齐飞”的佳话：陈氏五兄弟陈嘉言、陈兰松（嘉言兄）成为同榜进士，陈范（嘉言弟）等三人同时中举人，正所谓苍苍碧梧，有凤来仪。这样的赫赫家声，必蔚映后代，传之久远，那“雏凤清于老凤声”的人会是谁？

清宣统元年（一九〇九）陈嘉言先生第五子诞生，这便是美术史上必为大书一笔的陈少梅先生。

陈嘉言先生以晚清翰林院编修人民国后任首届议员，晚年主持船山学社。他为人狷介不阿，正所谓“临财廉、取予义”者也。辛亥革命爆发前夕，爱子少梅三岁时，适逢慈母王太夫人病逝，他辞去漳州知府，凄凄千里送殓。归去来，归去来，此时舟上的陈嘉言当风沉思，往事堪哀。腐败透顶的清廷已病人膏肓，他孤寂中聊堪自慰的是，除去两袖清风，半船旧书之外，别无长物。他以廉洁之身卸去了清朝的顶戴，迎来辛亥革命的成功。他的面目断非眷恋前朝之遗老，他曾赞颂同盟会首义烈士刘道一，他曾支持何叔衡、毛泽东办自修大学。那慷慨高吟“砍头不要紧，只要主义真”而从容赴刑的中共著名烈士夏明翰是他长女陈云凤之子，亦即陈少梅先生外甥，少梅先生对新中国的深挚情感，可谓其来有自。

然而时代风云变幻、战伐频仍，要陈嘉言先生像杨度那样叱咤风云、投身革命他做不到；要他从俗沉浮、重入仕途，然而世皆溷浊我独清，也不可能。道不同不相与谋，他既不能如孔子浮桴于海，那就用舍由时、行藏在我吧。他选择了远游，选择了家乡濂溪先生《爱莲说》“出淤泥而不染”的生活道路。虽为前朝清流，总还不至困窘，加上满腹经纶，依旧可以作浮云野鹤、散淡闲人。然而，这总是一种飘零。

十四岁的陈少梅随父赴北京。他自幼在乃翁身边，叨陪鲤对，研读古文辞章，攻习书法绘画。而游踪遍列衡岳潇湘，名山大川对他的无言之教，使他终生难忘。那一方“家在洞庭衡岳间”印章，包含了少年陈少梅的梦想。他颖异而发愤的精神和丰厚而博雅的家学，必使他卓犖不群、脱颖而出。

十五岁少年才俊的陈少梅，加入民初金北楼先生主持国画学研究会。金北楼先生的绘画以庄肃严谨、色泽绚烂闻世，美术史自有定评。而其思贤若渴、发现天才，更可谓

功不可没。记得恩师刘凌沧先生曾告诉我，当他加入中国画学会研究会时，十八岁的陈少梅已是出类拔萃的少年画家。为民又倜傥潇洒、不苟合取容，于艺术上不只才情风发，而思绪隽永，总能深入一层。金北楼先生以为“余弟子累百数，而少梅超诣绝群，必以过我”。其推重若此。少梅十七岁张筵教席于北京，二十三岁主湖社天津分社，自此声名鹊起，被于天下。德高而谤兴、事修而毁来，少梅先生率真无邪，坚忍沉毅、勇于行事，又好为许劭月旦之评，每论画界优劣，直言无讳，遂开罪佻夫俗子，咸起呼嚣攻竹、不遗余力。而世之睿识真赏者则无不推重少梅之人格画品。一九四九年天津解放，少梅以世家子弟追随革命，其思想历程之巨变，纯缘情发乎中，非强饰而有求者可与同日而语。

陈少梅殚精竭虑、一丝不苟于艺者也。用笔爽利俊发、略无滞碍，而墨色雅洁清脱、皴然不滓。其大幅山水远观之，骨气伟岸；近求之，采藻严密。体势雄健恢宏、厚积薄发，愕愕然、凛凛然，近乎宋之马远、夏圭，明之戴进、吴伟；而其气韵清雅雍容、含英咀华，潇潇然、澹澹然，则又近乎五代董源、巨然，宋之李成、范宽。于南北宗巨擘大匠之作，少梅先生自少至壮弘汲鲸饮、追本探源，断非一鳞一爪、皮毛外相之求似。是则少梅先生以北宗为体，以南宗为用；以北宗蓄其势，以南宗添其韵，其渊源如此，盖不可以南北宗限之也。

明末董其昌、陈继儒、莫是龙三公倡南北宗之说，三百五十年来影响至钜，其是非曲直众说纷纭，今置而不论。此说于画史贡献最著者，为力倡“士气”。“士”者为何？中华民族文化精华薪传火继之载体、最优秀之知识分子也。“士气”者为何？为高华典雅、为蕴藉含蓄、为言隽意永。质言

之，刘勰所谓“深文隐蔚”、王渔洋谈艺所谓“典、远、雅、质”是也。于此，少梅先生可谓造极臻峰。此南宗所推重者，少梅何能致此？缘少梅先生对倪瓒书画情有独钟，于书法得其真传。董其昌称倪瓒用笔“秀峭”，少梅书、画中有之矣。倪瓒固典型士大夫也，所写云烟林石简淡而蔚然、高古而深秀，以南宗巨擘为世所共尊。近世以还，得其神髓者，陈少梅当推屈指可数者。除倪云林外，陈少梅先生上溯宋米芾，索求其气象；更上溯晋王献之，追寻其天趣，故少梅书法沉著飞翥，与其画相得益彰，并称绝伦。要之，观画应重画外神韵，不止于画内形迹，今之论画者，每仅以北宗视陈少梅，窃以为偏矣。

纵览近世画坛山水画，有固守民族菁华，融汇诸家法，再辟蹊径者，此南有黄宾虹、北有陈少梅；有借它山之石以攻玉，成自家法，大纛重张者，此南有傅抱石、北有李可染。此四君者，皆学养深厚，对传统心存虔敬，潜修默练、励志精进。然后面貌独具、然后蔚为大家，天下云集而景从，岂徒然哉！所谓“新文人画”，此四君可当之矣。有以脏乱怪丑为追逐、以垢骂先贤为快意，朋比鼓吹而称新文人画者，以其昏昏使人昭昭，不亦鸬鹚之笑鸿鹄，夏虫之言寒冰乎？盖有学而不能，未有不学而能者也，此正可为世之玩忽笔墨、自称尊者戒。越鸡不足以解鹄卵，《庄子》述之详矣，唯吾侪慎之。

陈少梅先生一九五四年猝然病逝，享年四十六岁。举世扼腕，以为天苟假以年月，先生必能艺赴绝尘。然则人之寿夭，天意苍茫，正不必作“百身何赎”之叹。且也生命重在密度而不重在长度，仅具长度而无质量之生命亦不足赎虽无长度而具质量密度之生命。少梅先生所以能成大业，其一日

勤奋胜人两日、三日，算来百龄已过。先生之艺进入永恒之境，此不朽之生命，又岂徒享百龄者可企及哉。

先生既逝，瘞于西山。有对陈少梅攻作垢骂而意犹未尽者某游于山陲向坟墓长揖，曰：“君当归。君当归。”然则今日竟如何？少梅先生巍然自在，而当归者正某也。今问某姓字，世人皆茫然不知，“尔曹身与名俱裂，不废江河万古流”，史乘公允无情，可为一叹。

一九九九年十一月十二日于巴黎雪夫汉寓

谁免余情绕

他来了，缓缓地、静静地来了，他谦卑和蔼，庄严肃谨，他穿的是百衲破袈裟，一双旧僧履。

他叫弘一，字演音，剃度前俗名李叔同。你会记得他，他曾是津门豪富的儿子，上海滩头的公子，他是二十岁文章名天下的旷世才子。那时他穿着花缎锦袍，戴丝绒碗帽。当他在光绪年间留学日本的时候，显然有着抚栏看剑、选胜登临的豪情；也有着“彼黍离离，彼稷之实”的伤叹：“披发佯狂走。莽中原，暮鸦啼彻，几株衰柳。破碎山河谁收拾，零落西风依旧。”在日本他看到明治维新的振起，于是渴慕西洋文明的东渐，学习西洋绘画、音乐、文学和戏剧。你能想像这疏髯飘飘的老衲，曾经风华婉转，男扮女装，演过纤腰婀娜的茶花女？一九一〇年（宣统二年）学成归国，就是这一年他曾书写我曾祖范伯子先生的诗“独念海之大，愿随天与行”给杨白民。弘一所以对范伯子的诗敬慕，除去先曾祖诗的雄奇恣肆的魅力外，还由于他与先祖父范罕先生同时游学日本，视为莫逆。他执教天津工业专门学校、直隶模范工业学堂。由于票号倒闭，他家百万资产荡然无存，萧然一身南下，于杭州贡院浙江省立第一师范教音乐和绘画。这时

他的才华像喷涌的泉水，荧荧其耀。不但作曲、作画、作文、吟诗、填词、演剧，色色俱精，且书法、篆刻也风格独特。他为人师表，极富人格魅力，夏丐尊先生说：“他作教师，有人格作背景，好像佛菩萨的有‘后光’。”

他绝对是一位大不可方的奇人，他人生的道路千回百转，但总是绚烂夺目。然而大彻大悟的时节一旦来临，也能像百川之归海，了无反顾。三十七岁上闭门学道，既学道，到大葱山去绝食，这是一九一六年的事。越两载，一九一八年，他由道而佛，在虎跑寺剃度出家。自此，他当了二十四年的戒持严律的苦行僧，一贯到底。我想，他灵魂的皈依，不论是道是佛，决心如此之大，和那断食十七日中的全部思路历程有关。他自谓，断食后“身心灵化，欢乐康强”，这种斩绝尘根的意志力，还表现在他对昔日欢愉的割舍。据姜丹书先生《弘一律师小传》中云：“上人故有妻，居天津，有二子，闻曾欲求一面而不得。留日归国时，携日姬，居沪；出家时，托友为遣，初固绝未使之闻也。日姬欲求一面亦不得，恸哭而东返。”而少年时的风流韵事，也随风而逝，入山时，将两位名妓朱慧百、李萍香所赠诗画扇贻夏丐尊，自题其端曰：“前尘影事。”

其实对这喧嚣嘈杂的社会和痛苦的人生，他早有无常的感触，他趋近于佛，不是偶然的。他那《落花》诗：“纷纷，纷纷，纷纷，纷纷，惟落花委地无言兮，化作泥尘；寂，寂，寂，寂，寂，寂，何春光长逝不归兮，永绝消息。”那是看破十丈红尘的言讖。他的《月》：“惟愿灵光普万方，荡涤垢滓扬芬芳。”那是他对如来智慧超度的期盼；而他的《晚钟》：“钟声沉暮天，神恩永在，神之恩，大无外。”这已是彻底的对佛的广大慈悲的礼赞。

由于他持守戒律的严格，他在山二十四年，瓢饮箪食，生活简约至于极，他衣衫破旧而整洁。既不高树法幢，广收徒众，也决不以弘法为号召，自称大师。他自甘作一个极平凡的、不违犯比丘戒律的和尚。

临圆寂前，他平静地告诉尘世的挚友夏丐尊：“丐尊居士文席，朽人已于九月初四迁化，曾赋二偈，附录于后：君子之交，其淡如水。执象而求，咫尺千里。问余何适，廓尔亡言。华枝春满，天心月圆。”弥留之际最后遗墨“悲欣交集”四字，足见虽以圆成正果为欣，而重振律宗之悲愿犹存，真挽末法之颓风，树千秋之懿行矣。

我自少年厕身人物画大师蒋兆和门墙，于写真之道，颇得仿佛。此弘一像最可注意者为其眼神，存乎人者，莫善于眸子，每一双眸子，便是一部历史。而弘一的眼神使我们想起龚定庵的诗句：“吟到夕阳山外山，古来谁免余情绕。”

梵高的坟墓

冬天来到了巴黎，寒风料峭，木叶尽脱。洗尽铅华后的巴黎，少了点艳丽，多了些庄严。顺着塞纳河西北行，更是一片冬天的萧瑟。我们驱车向瓦兹河上的欧维尔城疾驰，去瞻仰我心灵深处的艺术殉道者梵高的遗踪。

欧维尔实际上是一座距巴黎三十五公里的小镇，镇上惟一的萨都（大宅院之音译），是昔日贵胄的宅邸，阔大而巍峨。在萨都的平台上远望，平林漠漠，轻雾朦胧，只有闪光的瓦兹河不舍昼夜地流淌。一百年前这儿还是淳朴的村庄，生活状貌和巴黎大异其趣。那时巴黎开始有了地下铁路，马路上驰行着方头笨脑的汽车，而辘辘马车声依旧在巴黎唤醒昔日的梦境。那儿有的是智慧深邃的贤哲、风华婉转的艺人，美女们在宴会中、沙龙里光艳照座；鲜花在园圃中、市肆上幽香袭人。那是一个充满了智慧、豪情和诗意，也充满了虚荣、狡黠和鄙俗的社会。巴黎的艺术家们风云际会，大展身手，其中佼佼者，浮动在社会视线之上，成为熠熠生辉的明星。然而造物不公，它造就了一些更卓绝的天才，却不相应地造就能欣赏他的观众，要等到这些天才死了很多年后，评论家才像天文学家发现新星一样仰望他、赞叹他。梵高，这

位荷兰籍的天生奇才一百年前来到法兰西后，等待他的是贫困和饥饿。他背着简陋的画具和破旧的行囊，远离这座他同样迷恋的巴黎城。我们来到了镇上的一间小客栈，这儿便是梵高生命最后一段时间的居停。楼下是饭厅，楼上有两间客房，一间六平方米，没有窗户，只有大可盈尺的一扇天窗；也没有壁柜，阴暗而潮湿，住着绝境中的梵高。隔壁一间八平方米，稍显宽敞，有一扇窗户，还有一个壁橱，住着穷困的荷兰画家歇尔启格。今天他已以自己卓越的才华载入青史，然而他当时同样被社会所忘却。梵高的屋中只放置一张小床和一张破椅，他根本无法在室内作画。于是苍苍弯庐，恢恢大地便是他的画室。没有钱雇模特儿，他只好对着镜子一而再，再而三地画自画像。客栈的主人有着乡下人的朴厚，梵高每天花三块五角法郎便可食宿。梵高为人质实和蔼，加上法国人自古以来普遍的对艺术家的垂青，梵高和店主关系似乎很和睦，甚至店主十三岁的女儿阿德丽娜三次给梵高当模特儿。一九五三年，还以高龄健在的她回忆道：“文生先生（梵高的名字）只在中午回来吃一餐饭，十分简单，决不点菜，我们都很敬重他。”

在欧维尔，梵高留下了他最后的杰作之一——《欧维尔教堂》。教堂外边竖着一块牌子，挂着这幅画的复制品，精通法文的杨起先生告诉我，这上面有诗人题句：“于大师杰构中，请君深悟梵高生前心灵最后一字——上帝。”

在欧维尔，至爱的友人高更因误会，与他大吵一次离去，从此音书顿杳，留下的是寂寞、困顿和社会对他的冷漠。梵高一生卖不出一张画，即使当时在巴黎已渐渐成气候的雷诺阿、莫奈、莫利索的拍卖会，也累遭败绩，引起了一阵布尔乔亚们的嘲笑、评论家们的诟骂。人们根本不知道梵高，

也就是他连被人嘲笑诟骂的资格也没有。在人生的道路上没有比被弃置不顾、被彻底忘却更痛苦的了，那是冰冷阴湿的黑夜、是狭窄深陷的冰窖，那是与死比邻的生。梵高爱叼烟斗，抽的是粗劣廉价的烟草，他曾在一张画上描写了一把最粗糙的木椅，在破烂的藤座上放着他的烟斗和用纸包着的些许烟草，它似乎向我们唱出了一首凄凉的身世之歌，一如这烟斗中袅袅的轻烟在人间消失，无影无踪。

一个伟大的天才，当他无法知道自己的艺术具有无限的生命，会永恒地受人热爱的时候，形骸之暂寓人世，那是毫无意义的。艺术既不能提供面包，那就让需要面包的艺术家速朽，而自裁便是最简捷的方式。梵高拿起了手枪，走到萨都的草坪，向心窝射了一枪，他在华贵的建筑前对这不平的社会用生命做了一次壮烈的抗议。然而他没有倒下，一路流淌着鲜血回到他的卧室，他呻吟、流泪，无法说话，只有一声声悲惨的呻吟。据说天鹅之死都选择朝曦初上的清晨，它如泣如诉如怨如慕地吟哦，向自己曾用美奂的羽翼装点的自然告别。而梵高，这一百年后将用他无量光焰烛照浑浊世界的伟大天才，他弥留之际的歌却这般凄厉惨烈。他死在深爱他的弟弟德奥的怀抱中。梵高一生寡于交游，在他遗体旁的只有他的好朋友、穷苦的医生加歇和画家歇尔启格。神父拒绝为自杀者作弥撒，甚至教堂不给灵车送葬，只有在附近的梅里小镇借来一辆破旧的灵车，将梵高遗体送到墓地。他的弟弟德奥为了慰藉他那对艺术以生命与之的兄长，曾和另一位朋友合伙仅仅以几十法郎买过梵高一张画，然而今天这一点光明和温馨也深埋在梵高的心灵、深埋在这最简单的坟墓之中了。梵高生前曾有一封信致他亲爱的弟弟，信中说：“我相信终有一天，我有办法在一家咖啡馆办一次画展。”今

天，所有的雄伟壮丽的画馆，无论奥赛博物馆或大皇宫，都以一展梵高的杰作为荣，荷兰和法兰西都争称梵高是她的儿子，在巴黎和阿姆斯特丹都巍然耸立着他的纪念馆。而一百年前，梵高的理想却是在咖啡馆一悬他的心迹。印度诗圣泰戈尔说：“一个人大为谦卑的时候，就是他接近伟大的时候。”这种“谦卑”，倘若仅是知其当为而为之，那就近乎矫情，而梵高的谦卑来源于他的天真和懵懂，他完全不知道驻于他质朴灵魂深处的不朽天才，胜过了英国女王皇冠上的钻石。梵高只是画着，画着，热烈地不倦地画着，那是他灵智的本能，与是否是天才无关宏旨，他不会像毕加索每天清晨懒洋洋地睁开倦眼问妻子：“我是天才吗？我有天才吗？”

梵高过着清白无瑕的生活，他没有金钱的刺激、没有女人的诱惑、没有鲜花的慰藉。正如罗曼·罗兰说：“清贫，不仅是思想的导师，也是风格的导师，他使精神和肉体都知道什么是澹泊。”澹泊者，明于心而澹于欲，清于志而寡于营也。当罗丹命丰腴清丽的裸女模特儿们在画室翩然起舞，当莫提格里昂尼面对着妩媚而慵懒的美女，在画面上把她们的脸“令人愉快地拉长”时，梵高在哪里？他正对着一片平常的农田，一张破旧的靠椅，一双踏遍人间含辛茹苦的皮鞋，画这些巴黎的大师们不屑一顾的事物。然而我不知道有哪位画家能像梵高画得那么动情、那么执著、那么令人神往，这就是天才之所以为天才的原因。看他画的所有自画像，那眼神没有一幅不咄咄逼人，那其中闪现的光芒有坚毅、有不平、有尊严，充满了对人生的批判和对自己命运的抗争。梵高在美术史上的出现确实是一个奇迹。作为一个东方艺术家，我欣赏他是因为他手法的神奇、色彩的高妙、构图的超绝。梵高远离了传统审美的樊篱，以所向无空阔的气势和才力俯

瞰当代、睥睨千秋，从而一扫艺术界的平庸浅薄和乡愿惰性。他有着崭新的、惊世骇俗的、前所未有的艺术感觉，有着战栗着的、流动着的、闪耀着的绚烂光彩。这种画风一旦问世，美术史就必须重写，色彩学乃至美学就必须修正，这正是梵高撒向人间的一个永恒的、不易解的谜。

本世纪三十年代西方某些评论家不能容忍梵高的离经背道，认为他的画只是神经不健全的产物，殊不知他们自己的神经正因作茧自缚而日见脆弱，受不了新事物出现的震动。这些评论家大体不是胃口欠佳、怪食品不好，便是属于信守狭隘，见过驼背恨马背不肿。半世纪后的今天，一些对艺术全然无知的神经病学者声称梵高的天才之谜在研究痴呆病患者中找到答案，说什么“这种人尽管可能永远不懂‘艺术’这个词的含义，却能展现艺术才华”。有了这样的伪科学结论之后，他们还不甘心，梵高死后这么多年，他们在没有任何实证和临床记录的情况下，断言梵高患有癫痫、精神分裂症、躁狂抑郁病，甚至还有口射病等多种病症，一位可恨的日本耳科专家断定梵高可能有梅尼埃尔氏病……喂！你们这群蝉蛄般嘹噪的科学家们烦不烦人？你们懂艺术吗？你们饶了梵高行不行？他生前很清醒，对艺术忠诚而痴迷，为人和蔼厚道，对友情很执着，对弟弟、母亲很关切。“文生先生”在他客栈主人女儿阿德丽娜的眼中有一点点痴呆的痕迹吗？一位如此不朽的、质朴的艺术天才，生前备尝人间的辛酸，死后还要蒙受如此不逊的、披着科学外衣的诋辱，实在使人愤怒。当然，不排除艺术界中笨蛋太多，而小有才情者又装痴卖乖，很容易使人们把美术史上简单的问题弄得复杂化。

梵高不懂得“艺术”这个词的含义吗？他太懂了。他爱

米勒，甚至临摹米勒的画，米勒是他的偶像，这是由于他质实无华的心灵和米勒相通。梵高与米勒素昧平生，梵高只能遥远地膜拜他。梵高的天真在于他不知道自己的艺术秉赋不但与米勒不同，而风发的才情更在米勒之上。我们可以认为梵高属于老子所谓的大智若愚的类型，他不太清楚自己的天才，那是由于艺术界汪洋大海般的平庸在压抑着他，于是他干脆不认为自己是天才。这是一种多么令人心酸、令人惻隐、令人敬仰的品格。谈到这一切之后，我们回过头再看他所画粗陶或大瓷杯中插的，野地摘来的向日葵和蓝色野花。那向日葵像燃烧的一把火，那金黄色的花瓣临风摇曳，那一朵朵蓼花或相向喁喁而谈，或低头若有所思，画面空间的分布无与伦比的精审。梵高的激情不是一匹脱缰之马，只是他的马术高明，即使烈如焰火的骏骥，他也能立马歌啸。这些作品不仅充盈着天地的元气，甚或可以说是神灵赋予梵高超人的表现力，那岂仅仅是梵高依物描像，那是他在倾诉爱情，爱情就是艺术家的神灵。人们隐隐地知道毕加索风格的每一次突变，后面都有一个女人使他迷了心窍，那是一种真实的痴迷。而梵高却没有这样的艳遇和幸运，但是他的情人却在大地草木盛衰中，天弯的日星隐耀中。啊！他爱得多么纯净而雅洁，他画自己慈爱的母亲，看那欲展又蹙的眉宇、那莹然含泪的双眸，那慈祥和蔼的嘴唇。梵高所歌颂的是人间最可珍惜的母爱，他知道普天下只有这颗心里贮藏着他和他的弟弟德奥。在梵高死的前一年，他画了一张世称《没有胡须的梵高》的杰作，那是为了祝贺他母亲七十岁的生日，梵高记着这一天，为了他和弟弟德奥，她受苦受难却甘之如饴。他自画这张像给母亲，类似中国的平安家信，他告诉母亲

的生命处境不似想象的恶劣，而且精神正常，不像传说中

的癫狂。我相信当他饮弹未倒的那一整天，他觉得这一次的冲动将撕碎慈母之心而最终使她离开人间。我也相信，他所钟爱的一切之中只有一件使他歉疚，那就是他没有钱去侍奉老母，反而以结束自己的生命，给母亲带来永远无法慰藉的悲痛。

当今天这幅《没有胡须的梵高》在克里斯蒂拍卖行被那些富商大贾竞相投标，最后，以七千一百五十万美金卖出时，举世震惊、欢声雷动。而这一切和寂寞痛苦的梵高毫不相干。对此，我只想一挥作为一个艺术家的悲怆之泪。

古往今来的画家车载斗量，可谓恒河沙数，不可胜计。然而可大分为三：第一类画社会认为最好的画；第二类画自己所认为最好的画；第三类则是置好坏于度外，被冥顽不朽的力量驱动着画笔作画。第一类人终身勤于斯而不闻道；第二类人则“朝闻道夕死可矣”；第三类则如《庄子》书中的啮缺与道合而为一，其人“若天之自高，地之自厚，日月之自明”。他的艺术就是天然本真的生命，世俗形骸消亡之日，正是他的艺术走向永恒之时。

我们来到梵高的坟茔，坐落在一所极平凡的公墓里，梵高和他心爱的弟弟德奥合葬，两块墓碑，方身圆顶，没有任何纹饰，没有花岗岩的墓室，碑前只是一抔黄土，覆盖着长青的蕃藤，比起公墓的所有墓室都寒酸而简陋。没有比冬天于公墓凭吊更使人凄恻的了。然而梵高墓上的碧草却在刺骨寒风中颤动着不屈的生命。而告慰梵高之灵于九泉的，不是拍卖场的呼啸，而是一束束的鲜花，放在坟茔的四周。一位英国无名的旅游者在一张小纸上画着欧维尔教堂和梵高的像，他写道：“感谢您对绘画的挚爱，您的画使我有勇气走向完美的人生。”而一位儿童献上的是一束麦穗和几朵野花，他

知道梵高生前酷爱这里的麦田和野草闲花，正是这些平凡的事物，点燃着梵高热烈的、不熄的艺术之火。公墓寂然无声，所有体面的、稍微精致的坟墓前都空无一物，这不禁使我想起了鲁迅先生的《坟》，总有一些人是不会被人们忘却的。

梵高学会会长冉森斯先生知道我的来临，送给我一把纪念馆的钥匙，他真诚地说：“这是我们送给最尊贵的客人的礼品，您今后就是这儿的主人，您随时可以开门，我们永远欢迎您！”今后这把钥匙将伴着我走遍天涯，我或许不会再使用它，然而它将随时打开我心灵的门扉，让和畅的惠风一扫鄙俗的尘垢，从而满怀着赤子般的真诚走向人生。

一九九九年元旦于北京

心香一瓣寄诗魂

海南怀苏子

白发萧萧的苏东坡，浮桴南海，倚橹太息。党争的旋涡使他谪宦、贬逐的滋味，逆旅倦游，席不暇暖，最后和爱子阿过渡海到了琼岛。

他凄侧，他徬徨，“倦枕厌长夜，小窗终未明”。他对着海天的夜空，挟飞仙以遨游，抱明月而长终的浪漫遐思，已为陈迹。他吟哦着：“从我来南海，幽绝无四邻，耿耿如缺月，独与长庚晨。”然而，一个活泼生动的灵魂，在短暂的寂寞之后，又找到了寄托。那天风海啸的壮美景色，那淳厚古朴的黎民性格，又唤醒了诗人的豪情逸致，本来以为是荒蛮之地的琼岛，又成了他的恋土：“他年谁作地舆志，海南万里真吾乡”，“九死南荒吾不恨，此游奇绝冠平生”。岁月没有冲淡人们的记忆，这位汉族的大文豪，在五指山黎族中，永远被人们赞美着，传颂着。诗人在结束了坎坷的一生之后，灵魂却进入了声誉的殿堂。

为了海南岛的开发，我受国家旅游局之邀，去到海南，

在苏子祠前浮想起伏。今天的艺术家，再也不会有“耿耿如缺月”之叹，苏子何不晚生八百年，能与我衔杯酒之欢？因作《沁园春》词以为心香一瓣，献于祠前：

伫立天涯，目尽波涛，万古滔滔。记文饶 谪宦，
江亭饮泣；东坡放逐，海外孤标。畏落沙虫，惊飘瘴雾，
夜半凄风似鬼魑。堪悲激，叹无双国土，漫掷闲抛。

残年忍付 簞瓢。便险境何妨义士交。有参寥 寄意，
未惶诽谤；巢僧 欲渡，困死艰劳。誓作黎民、终老 僇
耳，策杖东邻尽薄 醪。千载后，仰高风尚在，袖拂云飘。

汨罗江，诗人的江

汨罗江，汨罗江，我朝夕思念着的诗人的江；以诗为魂，
涤尽铅华，情深一往，溉泽百代仁人志士的江！今天，我来到
了你的身边。没有惊涛拍岸，没有急湍险滩，你缓慢而又
庄严地流入洞庭，不舍昼夜。

一叶凌波，我在你的怀抱中倾听你的心声，我仿佛神游
二千二百六十年前，与三闾大夫的忠魄邂逅。“沧浪之水清
兮，可以濯我纓；沧浪之水浊兮，可以濯我足。”屈原和渔
父的对答之声萦绕耳际，在烟雨空蒙中，眼前幻化出屈原行
吟泽畔的情景，他吟哦着《悲回风》，抱石怀沙，投身汨
罗……静静的汨罗啊！请告诉我，那沉埋江底的往昔；那秦
将白起拔郢的悲剧；那暴风骤雨般的时代；那“楚虽三户，
亡秦必楚”为历史兑现了的誓词……

文饶：唐宰相李德裕，字文饶，曾被谪宦海南岛。

②③ 参寥、巢僧，均宋高僧，与苏东坡友善。

汨罗江不矜不伐地向前流着，多么平静。这平静，体现着中华儿女的正直和无畏；这平静，包含着我们民族的博大和永恒，你的存在“共天地兮比寿，与日月兮齐光”，和屈原一样，你在人民中永生。

回顾屈原以后的贤哲，从贾谊、司马迁到鲁迅、闻一多……千古骚韵，不绝如缕，**缱绻**壮怀，烛照华夏。“投书已化鱼龙食，寄意犹存血泪痕”，在胸中蕴蓄已久的怀贾谊的对句，方才跃然而出。

舍船登岸，我在夕照中的屈子祠前徘徊，吟出了一首咏怀古迹的七律：

屈子祠前古木遮，**崦嵫**已迫失羲和。
咸阳一炬凭三户，荆楚千秋唱九歌。
蒲剑霜锋驱鬼魅，诗雄烈魄壮山河。
临风极目汨罗远，岁岁龙舟献角禾。

汨罗江啊，汨罗江，诗人的江，诗魂的江。在你的怀抱里，我诗如潮涌，更深切地了解中华民族的历史为什么几度沉沦而又几度崛起，为什么几番颓败而又几番振兴。而今，我画屈原，是希望在四化的征途中，用鲁迅先生集《离骚》的联语：“望**崦嵫**而勿迫，恐**鹓鶵**之先鸣”置之座右，争分夺秒，求索改革的道路。

带着被汨罗朝**曦**夕晖浸透的灵魂，我拿起画笔，陷入了深深的沉思……

杜公赞

杜甫，你伫立西阁，俯仰吟哦，你的声调，这样凄恻，

这样悲凉。

你一身素白的衣衫，莫非是侧身天地之间，像白鸥一样孤独，一样彷徨。

那五更的鼓角，在寒风中呜咽；那三峡的星河，在乌云里潜藏。

啊，宫阙长满了野草，战场上奔突着饥饿的豺狼。

黎民啊，辗转在沟壑，茫茫的人流从陇右向蜀中，在寒风中逃荒。

杜甫，再不见你骑着骏马，追逐狡兔；再不见你举着杯罍，美酒流芳；不见你五陵豪兴，裘马轻狂。

你看透了帝王的昏聩，朝政的荒唐，你看到了朱门酒肉已经酸臭，路旁的饿殍正在冻僵。

邠州的月色啊，夜夜惨黄；思念你的夫人早已去逝，爱子也在饥饿中夭亡。

远去了，少年的梦境，你曾想致君尧舜整顿朝纲；想不到，残杯冷炙，磨尽了豪情壮怀，带给了你辛酸悲怆。

杜甫啊，走吧，离开了喧嚣的长安。但是你的梦境里，巫峡变成了华岳，蜀江化作了黄河浊浪。他乡的寂寞如永夜的孤月，凄苦的游踪如片云在天边飘荡。行路难啊，行路难，这道路上布满蒺藜，到处故障，你只有乘着一叶小舟，从三峡走向荆湘。

你活着，无你的立锥之地；你死去，却只能由苇席嵩葬。

你留给天地间的不朽诗篇，却进入人类智慧的殿堂；这里，你是诗国的圣哲，诗坛的帝王。

你的诗篇，是永夜中的光亮，在人类的历史上将活得比谁都久长，一千三百年后，我们又在这里把你瞻仰，西阁下还是你咏叹过的夔门激浪。

但，时代已使大地山河更加雄壮，你，正应一展愁眉，
放歌引吭。杜公啊，我们献上的是一瓣心香，献上的是真诚
佳酿。

我们将永远永远记住，你挚烈的愿望，把神州大地变成
真正的天堂。

山川神韵与诗人兴会

哪里有诗人的游踪，哪里便留下了他们深情的浩叹、热烈的赞美、凄恻的太息。诗人来复去，但他们的悲欢，却历久弥新地在人世间长存。

伊阙嵩山中州古韵

黄河顺着中条、王屋、太行滚滚而东，伊洛二水宛若轻盈的飘带，萦绕于崤山、熊耳山、嵩山之际，最后注入黄河。由于洛神的传说，使人们对这一带的山川，有着特殊的眷恋。公元三世纪时，建安文学的代表人物，那位少怀不羁之才而一生“岌岌无欢”的曹植，由于他哥哥曹丕的嫉恨，将自己的怨怒悲愤一寄于诗。他在抑郁之中幻化他的理想，宛如屈原之寄幽思于香草、美人。在洛水之滨，他恍兮惚兮地见到一位天生玉质的美人，那是人世所无的神女，这洛水之神，是何等的灵动，她“翩若惊鸿，婉若游龙”；是何等的璀璨，她“荣曜秋菊，华茂春松”；她脉脉温情，秋波流盼：“明眸善睐，靥辅承权。瑰姿艳逸，仪静体闲”。曹植为我们塑造了一位中州女性的典范，或者说，这正是曹植对洛水的歌颂。

白居易这位敢用讽谏以震圣听的太傅，这位贬滴江州自甘与黄芦苦行、牧笛山歌为邻的司马，渐渐老去。他历尽人生的风涛和坎坷之后，怀念起他的故乡河南，归去吧，在伊水嵩山之间，有他的幽静的天地，他写道：

我年日已老，我身日已闲。
闲出都门望，但见水与山。
关塞碧岩岩，伊流清潺潺。
中有古精舍，轩户无扃关。
岸草歇可籍，径梦行可攀。
朝随浮云出，夕与飞鸟还。
吾道本迂拙，世途多险艰。

.....

岂唯乐肥遁，聊复祛忧患。
吾亦从此去，终老伊嵩间。

他死后，埋骨伊水之滨的香山琵琶峰下，便是他生前自己选择的永远的归宿。

伊水自南而北，穿流于洛阳南边的东、西山之间，诗人都穆在《游伊阙记》中写道：“……至伊阙，其得名以两岩对峙，而伊水出其间”，“寺皆石洞为之，盖遍岩内外，石佛大小以千万计”。清朝诗人陶冶写道：

珠林形绝巘，宝篆散氤氲。
载酒探幽境，看山隔乱云。
金身参汉勒，石鼓辨周文。
感慨前朝迹，徘徊日已曛。

当我们从奉先寺下的石阶，拾级而上，走到豁然开朗的

殿前，天宇就是寺顶，真如登上了天堂净域。卢舍那大佛静穆地含着东方式的永恒的微笑，似乎在告诉人们，什么是“无生无灭”的寂灭之境，这硕大无朋的石雕，透着古代匠师的隽永的智慧和不凡的手段。

嵩山被视为五岳之首，它也的确有领袖群岳的气派，据诗人薛正言《登嵩山记》记载他的感受时云：“高日澄明，端倪元际，旷焉茫焉，不知天之为高，地之为下，夫嵩山踞天地之中，崇峻而端直，磅礴而方广，得坤道直方大之体。”谈到少室山，袁宏道在《嵩游记》中发表了自己对人生的看法。他对出类拔萃的人才被淹没的悲剧，深有感焉，他说：“少室奇秀，迫眎不可见，远乃得之……，山四匝皆壁，群山翳其外，迫之乃不见巔而见翳，游人多不愜。夫豪杰之寓于众也，凡才得肩而蔽之。及时地既远，肩蔽者与腐草俱尽，而天下始望之若飞仙，获其只字以为至宝。士患不特达耳。”客观的景物，万古难变，但一已的情怀，却与世推移，袁宏道在嵩山的慨叹，正是《文心雕龙》所谓“目既往还，心亦吐纳”、“神与物游”的产物。

袁宏道还记述了嵩山黄盖峰附近的瀑布：“千丝直下，激石为屑，散布一涧。”在唐代，嵩山便是诗人心向往之的隐居之地，山水诗的大师王维对着落日秋山，娓娓吟哦：

清川带长薄，车马去闲闲。
流水如有意，暮禽相与还。
荒城临古渡，落日满秋山。
迢递嵩高下，归来且闭关。

这是一种怎样的悠闲寂寞，怎样的清绝淡雅啊！古人讲他“诗中有画”，信非妄评。

中州，曾经是华夏文明的发祥地，人们来到这里当然会抚今怀古，对着遗址古迹，也会有种种的感叹。杜牧来到当年西晋富可敌国的大官僚石崇的故园——金谷园，他想起了一切的骄奢繁华都烟消云散，中州的绝代佳人绿珠也早已玉殒香消，他哀婉地吟出一首七律：

凄凉遗迹洛川东，浮世枯荣万古同。
桃李香消金谷在，绮罗魂断玉楼空。
往年人事伤心外，今日风光属梦中。
徒想夜泉流客恨，夜泉流恨恨无穷。

飘飘欲仙的李太白，偶客洛阳，夜间笛声而春风惆怅，他说：

谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。
此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。

啊，谪仙子，你不会驻足一地太久的，让我们飞向湖北，飞向云梦之泽！

云梦遗泽赤壁怀古

浩瀚的长江冲击了夔门瞿唐，冲出了巫峡西陵峡，奔突而东，在江汉平原形成了无数的湖泊和巨泽大浸，蒸腾着云雾霭，成了神话传说的故乡。宋玉的《高唐赋》描写楚王游于高唐，曾梦见一神女，自称巫山之女，与楚王在云雨台幽会，临去时曾向楚王致辞：“妾在巫山之阳，高丘之岨。旦为行云，暮为行雨，朝朝暮暮，阳台之下。”李太白面对着巍峨的巫山，听到的是几声凄厉的猿啼：“襄王云雨今安

在？江水东流猿夜声”。他还年轻，心里充满着“仗剑去国，辞亲远游”的豪情，他来到了湖北，浩然长歌：

渡远荆门外，来从楚国游。

山随平野尽，江入大荒流。

月下飞天镜，云生结海楼。

仍怜故乡水，万里送行舟。

（《渡荆门送别》）

他浪漫不羁的个性，使他五岳寻山不辞远，他乘着一叶扁舟，凌波而东：

霜落荆门江树空，布帆无恙挂秋风，

此行不为鲈鱼脍，自爱名山入剡中。

（《初下荆门》）

他来到汉水，看到春江已绿，举起他的酒杯：

遥看汉水鸭头绿，恰似葡萄初 醖 醉。

此江若变作春酒，垒曲便筑糟丘台。

这和欲倾东海以为酒的曹植不是异曲同工吗？他看透功名富贵，不过是过眼烟云，而只有不朽的艺术才地久天长。他凭着年轻的豪情，临江浩歌：

仙人有待乘黄鹤，海客无心随白鸥。

屈平词赋悬日月，楚王台榭空山丘。

兴酣笔落摇五岳，诗成笑傲凌沧洲。

功名富贵若长在，汉水亦应西北流。

那时，即使是送行，在惜别之中，也包含着壮怀，透露

着诗人空旷而博大的胸襟：

故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州，
孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流。

黄鹤楼枕着绵亘蜿蜒的蛇山，俯瞰着滔滔的长江，历代的名人崔颢、李白、白居易、贾岛、陆游，为它吟诵，这其中，崔颢的《黄鹤楼》一诗得了头标。连李太白也不得不承认：“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头”。崔颢写道：

昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。
黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。
晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。
日暮乡关何处是，烟波江上使人愁。

这是悲满潭壑、思尽波涛的达人旷士的怀抱，是对古往今来，历史陈迹的彻底回顾和怀恋，惆怅得高远，忧愁得深刻。

安史之乱以后，李太白由于加入永王幕，兵败后，李太白被流放夜郎，他再次来到黄鹤楼，写下了：

一为迁客去长沙，西望长安不见家，
黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花。

前面曾引太白在洛阳闻笛，有“折杨柳”之情，此时在黄鹤楼闻笛，有“落梅花”之叹，同是离怀别绪，此时此地的太白，因饱经沧桑，诗意已深沉隽永了很多。

在江夏，李太白与宋之悌挥泪告别，谷鸟的悲鸣、江猿的晚啸，伴着他的孤踪，这又是何等的凄凉！但到奉节白帝城时，他欣得赦免释回，那一腔的欢快，在一首千古绝唱中

道出，这便是著名的七绝：

朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。
两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。

他又一次“来从楚国游”了，他的诗中又充满了盎然的生机：

逶迤巴山尽，摇曳楚云行。
雪照聚沙雁，飞花出谷莺。
芳洲却已转，碧树森森迎。
流目浦烟夕，扬帆海月生。
江陵识遥火，应到渚宫城。

谈到三峡，我们一定会想起杜甫，想起他那些登上古诗七律顶峰的《秋兴八首》和他的《咏怀古迹五首》。这是杜甫晚年的杰构，达到了写景抒情，叙事感怀高度浑成的艺术境界。他在江陵怀念平生萧瑟的庾信和摇落悲秋宋玉，在归州他哀悼遣嫁匈奴的王昭君。他在宋玉故宅前徘徊，写下了这样的诗句：

摇落深知宋玉悲，风流儒雅亦吾师。
怅望千秋一洒泪，异代萧条不同时。
江山故宅空文藻，云雨荒台岂梦思。
最是楚宫俱泯灭，舟人指点到今疑。

虽然异代萧条，但是杜甫理解宋玉，他知道宋玉写《高唐赋》是为了讽谏昏聩的楚襄王。宋玉的“悲哉秋之为气也，萧瑟兮草木摇落而变衰”，不仅写自然的节候，这里有多少他的感时伤事的悲怀！

群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村。
一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。
画图省识春风面，环珮空归月夜魂。
千载琵琶作胡语，分明怨恨曲中论。

一位楚地的弱女，一旦离开豪华的宫殿，而非出于爱情，许配给毡裘之君主，她的哀怨是无法慰藉的，只有琵琶声中，分明听到她内心的痛苦。

深秋时节，杜甫想到自己的身世，他乡的寂寞如永夜的孤月，凄苦的游踪如片云在天边飘荡，他含着眼泪在咽鸣：

玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。
江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴。
丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心。
寒衣处处催刀尺，白帝城高急暮砧。

尽管杜甫把自己深切的悲伤倾注于诗中，三峡的景色调子变得凝重而荒寒，悲凉而苍茫，但那种伟大的气象却丝毫没有损伤。

襄阳附近的砚山，因为有西晋名将羊祜的史迹而得名。祜死后，襄阳人在砚山建碑，看碑者追念落泪，故得“堕泪碑”之名。由此碑却引出了孟浩然的一首名诗：

人事有代谢，往来成古今。
江山留胜迹，我辈复登临。
水落鱼梁浅，天寒梦泽深。
羊公碑尚在，读罢泪沾襟。

这位“红颜弃轩冕，白首卧松云”的孟夫子，对世事固

有其独特的见解，他挚着的深情，正说明他曾对人生有积极的态度，他何尝不想在江山留下他的胜迹，他醉月迷花，只是由于中心抑郁不得通其道而已。

让我们满斟绿醕 举起杯罍 与宋代的文豪苏东坡来到大江边，抡起铁板，奏起铜琶，高吟一首他的《念奴娇·赤壁怀古》：

大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。

遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发，羽扇纶巾，谈笑间、强虏灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一尊还酹江月。

这是他贬谪黄州之后写的，他误将黄州城外的赤鼻矶当作了嘉鱼县东南的赤壁战场，但地因人名，康熙年间将苏东坡误认的赤壁改名为“东坡赤壁”。无论是哪儿的赤壁，那“乱石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪”的雄伟壮观的描写，都成了中国文学史上的不朽名句。他同是在黄州所写的前、后《赤壁赋》抒发了苏东坡激烈的壮怀，表现了他旷古的奇才，而仕途坎坷之后的悲愤化为恬淡、疏放的心境也作了尽情的发泄，昔日古战场的景象，何其雄伟悲壮！

西望夏口，东望武昌，山川相缪，郁乎苍苍，此非孟德之困于周郎者乎？方其破荆州，下江陵，顺流而东也，舳舻千里，旌旗蔽空，酾酒临江，横槊赋诗，固一世之雄也，而今安在哉！

物换星移，当年的战伐早为陈迹，苏东坡酹酒祭奠千古

的英雄，但他却看透宇宙变幻和世事沉浮，向世人表述他“挟飞仙以遨游，抱明月而长终”的心愿。

《后赤壁赋》，他描写长江的景色，更有惊心动魄之笔：

“…复游于赤壁之下。江流有声，断岸千尺，山高月小，水落石出。曾日月之几何，而江山不可复识矣。予乃摄衣而上，履巉岩，披蒙茸，踞虎豹，登虬龙；攀栖鹘之危巢，俯冯夷之幽宫。盖二客不能从焉。划然长啸，草木震动，山鸣谷应，风起水涌……”

啊，从楚王的梦境到苏东坡的浩歌，千古的轶事遗闻，散落在云梦之泽大小湖泊中，飘逸于三峡的风烟云影里。

洞庭碧波潇湘竹影

西接贵州高原，千山万壑，自东北而西南斜贯湖南。湘、沅、资、澧四江，不舍昼夜地流入八百里洞庭，成为南国千岩竞秀，万壑争流的神话般的仙境。

洞庭湖岳阳楼，因有范仲淹的《岳阳楼记》而名扬宇内。范仲淹写道：

“予观夫巴陵胜状，在洞庭一湖。衔远山，吞长江，浩浩汤汤，横无际涯；朝晖夕阴，气象万千”。在淫雨霏霏的天气，感极而悲；春和景明之时日，其喜洋洋。但范仲淹则希望人们：“不以物喜，不以己悲……先天下之忧而忧，后天下之乐而乐。”这就是范仲淹光照千古的名句，就是他为中华民族树建的精神典范。

杜甫是“先天下之忧而忧”的，他在致君尧舜、整顿朝纲的梦境破灭之后，他悲凉、寂寞，然而他即使在生命的最

后一年里，他在湖南还是写下了不朽的篇章：

昔闻洞庭水，今上岳阳楼。
吴楚东南坼，乾坤日夜浮。
亲朋无一字，老病有孤舟。
戎马关山北，凭轩涕泗流。

以一个老病垂危之身，面对当年西北土蕃入寇，还念兹在兹地忧虑着社稷存亡，这真是催人泪下的拳拳深情啊！

他借着衡山之巅的凤鸟，希冀着有这样的仁义豪俊之士能救黎民百姓于水火：

君不见潇湘之山衡山高，山巅朱凤声嗷嗷。
侧身长顾求其曹，垂翅口噤心甚劳。
下悯百鸟在罗网；黄雀最小犹难逃。
愿分竹实及蝼蚁，尽使鸱枭相怒号。

潇湘的风云，包含着杜甫全部对祖国的恋情。

孟浩然曾登临洞庭，有一首上张丞相的诗，那是有怀报国、无路请缨的自白，同样是借洞庭碧波以明志的名篇：

八月湖水平，涵虚混太清。
气蒸云梦泽，波撼岳阳城。
欲济无舟楫，端居耻圣明。
坐观垂钓者，徒有羡鱼情。

他有沧海之志，但舟楫何在？他有羡鱼之情，但网罟何在？

提到谪宦，我们都会想起贾谊，想起这位写过《过秦论》、《鹏鸟赋》的大手笔。《史记》载曰：“自屈原沉汨罗

后，百有馀年，汉有贾生，为长沙王太傅，过湘水，投书以吊屈原。”对此，历代的诗人多有吟咏，刘长卿《长沙过贾谊宅》写道：

三年谪宦此栖迟，万古唯留楚客悲。
秋草独寻人去后，寒林空见日斜时。
汉文有道恩犹薄，湘水无情吊岂知！
寂寂江山摇落处，怜君何事到天涯。

在万木萧瑟的时节，刘长卿以贾生自况，这其中包含着他对朝政荒唐的愤懑，对自处“楚客”沦落境地的哀怜。

李太白的几首游洞庭的诗，那是如同天岸之马、诗思纵横的名作，他描述了洞庭的辽阔、渺茫、明净和清寒，他沽酒泛舟、邀风赊月，这又是一种多么豪宕而轻快的节奏。

他欲吊湘君，但无处寻觅，忧思难忘：

洞庭西望楚江分，水尽南天不见云。
日落长沙秋色远，不知何处吊湘君。

他思念娥皇、女英，但满目秋草，往事成空：

帝子潇湘去不还，空馀秋草洞庭间。
淡扫明湖开玉镜，丹青画出是君山。

上天无路，那就想象着与白云为伴，挟明月遨游吧：

南湖秋火夜无烟，耐可乘流直上天。
且就洞庭赊月色，将船买酒白云边。

酒酣照胆，扣舷而歌，那管他夜深露寒：

洞庭湖西秋月辉，潇湘江北早鸿飞。
醉客满船歌白苧，不知霜露入秋衣。

韩愈来到衡山，夜宿岳寺，朝看日出，为我们描述了一幅奇谲而幽深的画图：

须臾静扫众峰出，仰见突兀撑青空。
夜投佛寺上高阁，星月掩映云朦朦。
猿鸣钟动不知曙，杲杲寒日生于东。

白居易早不在谏官之位了，但他仍中心耿耿，即使写洞庭，也要对权贵进行讽谏：

岳阳城下水漫漫，独上危楼凭曲栏。
春岸绿时连梦泽，夕波红处近长安。
猿攀树立啼何苦，雁点湖飞渡亦难。
此地唯堪画图障，草堂张与贵人看。

然而，谁是诗坛泰斗、湖山真主？谁能掀起千秋波涛，历久不衰？那就是伟大的屈原。他在《离骚》、《九歌》、《九章》等不朽诗篇中，以楚地的梦泽、洞庭、潇湘为背景，描写了多少空蒙迷离的图景。他将自己神圣的追求寄托于风神水伯，寄托于岸芷汀兰；他将自己无边的忧伤，充溢于楚天烟云，充溢于洞庭秋波。

屈原对当时溷浊的政治深恶痛绝，决心不与世沉浮，他要保持自己崇高的品节。连他的姐姐女媭也很严厉地斥责他。他自感外困于奸佞，内不得理解于女媭，干脆乘舟顺沅湘南下，去九嶷山寻找舜帝的亡灵：

济沅湘以南征兮，就重华而陈词。

屈原在《九歌·湘夫人》中，描写在深秋的洞庭湖上，湘夫人降临北渚时的情景：

帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。
袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。

这真是淡淡的忧愁，莫名的怅惘，成为两千年来画家反复追求的意境。

屈原是爱潇湘的，他在痛苦地追索真理和光明中，度过了一生，最后抱石怀沙投身汨罗，他的精神正如滔滔的湘流，与天地比寿，与日月齐光。

漓江烟雨岭外飞鸿

从南岭山地的最高峰苗儿山有一条如练清泉，汇集着瀑布溪涧，形成举世闻名的漓江。历代的诗人在此流连忘返，把这琉璃仙境、烟雨之乡，出神入化地收入诗篇。

韩愈把这儿的山川，比作美女的玉簪和罗带：

苍苍森八桂，兹地在湘南。
江作青罗带，山如碧玉簪。
户多输翠羽，家自种黄柑。
远胜登仙去，飞鸾不暇骖。

唐诗人许浑写出了另一幅瘴雨火云、晓霞斜日的奇幻景色：

桂州南去与谁同，处处山连水自通。
两岸晓霞千里草，半帆斜日一江风。
瘴雨欲来枫树黑，火云初起荔枝红。

愁君路远销年月，莫滞三湘五岭中。

黄庭坚以为李成、范宽两位山水画大师都不在了，更无画家能描绘这儿的百嶂千峰。但他毕竟是诗人，殊不知李成、郭熙再世，也不能用他们固有的技法去描绘漓江烟雨的：

桂岭环城如雁荡，平地苍玉忽嶙峨。

李成不在郭熙死，奈此百嶂千峰何。

清朝的袁子才（袁枚）的确是才子，他描写的漓江，最称绝妙：

江到兴安水最清，青山簇簇水中生。

分明看见青山顶，船在青山顶上行。

他还曾称颂这些青山说：“青山尚且直如弦，人生孤立何伤焉。”古往今来，不少孤魂忠魄都如青山，亦如玉簪，直而不曲，宁玉碎而不瓦全，在大自然中，的确会得到人生的启示。

提起广西柳州，我们一定会想起由于王叔文党案被贬谪的柳宗元，他曾在柳州城楼写了一首寄漳州、汀州、封州、连州刺史的七律，这四位刺史，同在政治斗争中被贬南来。这是他回肠荡气，一唱三叹之作：

城上高楼接大荒，海天愁思正茫茫。

惊风乱飐芙蓉水，密雨斜侵薜荔墙。

岭树重遮千里目，江流曲似九回肠。

共来百越文身地，犹自音书滞一乡。

他的愁思与大荒、海天相连，而那些“朋党”的处境也

是同样凄惶。《通典》有云：“自岭之南，是百越之地。自交趾至会稽七八千里，百越杂处。”当时的习俗还十分原始，处于披发文身的阶段，对于这些朝廷命臣，贬谪于此，当然是很严厉的惩罚。

巍巍南岭弥漫于粤北，大庾岭、骑田岭、滑石山和瑶山之南，在古代便是鸿雁难到的蛮烟瘴雨之地了。被贬徙钦州的宋之问写道：

阳月南飞雁，传闻至此回。
我行殊未已，何日复归来。
江静潮初落，林昏瘴不开。
明朝望乡处，应见陇头梅。

还有经年归来的李频，写得更加情真意切：

岭外音书绝，经冬复立春。
近乡情更怯，不敢问来人。

音书断绝之后，家中老小是否安宁？欲问还休的忐忑心境，在短短廿字中表现得何其细腻入微？

今天的岭南，已成为经济文化的前哨，珠江三角洲也更是舳舻相望，货运畅达，诗人正可引吭高歌，举目北方南来的大雁，正在天际翱翔，飞向更远的南海。

庐山真面栗里清风

中国最大的淡水湖鄱阳湖和附近的庐山，构成了“奇秀甲天下”的胜境。由于苏东坡的名句，“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，使后代诗人对庐山充满了神秘的向往。

而庐山的精灵，却早在东晋时代，陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”的诗句中，得到显现。陶渊明的家乡在庐山南麓、鄱阳湖畔的栗里村。他在《归去来辞》中所看到的“云无心以出岫”的山色，照我想正是庐山的云影。他写的《桃花源记》为人们描绘了一幅乌托邦的田园美景，在那儿和平静穆，黄发垂髫，怡然自乐。唐代的白居易贬谪浔阳做江州司马，“慕渊明之为，乐之不去”（王廷珪《游庐山记》）。他于是在庐山修起了十分优雅的草堂，准备终老于斯。他在《庐山草堂记》中描述庐山之美：“春有锦绣在谷，夏有石门涧云，秋有虎溪月，冬有炉峰雪”。在江州，他苦闷徘徊，经常独自登山啸傲：

有时新诗成，独上东岩路。
狂吟惊林壑，猿鸟皆窥觑。
恐为世所嗤，故就无人处。

李太白的名篇《庐山谣》是一首气势雄健，境界旷达的杰构：

庐山秀出南斗傍，屏风九叠云锦张。
影落明湖青黛光，金阙前开二峰长。
银河倒挂三石梁，香炉瀑布遥相望。
回崖沓障凌苍苍，翠影红霞映朝日，
鸟飞不到吴天长。
登高壮观天地间，大江茫茫去不还。
黄云万里动风色，白波九道流雪山。

……

而他的《望庐山瀑布》更是脍炙人口的千古绝唱：

日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。

飞流直下三千尺，疑是银河落九天。

在这里，我想援引一下苏东坡的《石钟山记》和王安石的《游褒禅山记》两篇游记中的精辟见解。这两座山在江西固非大山，但这两篇游记中，都有发人深省的主题。

石钟山在郦道元的《水经注》中记述太简，后人如李渤牵强附会，不作调查，乱下结论。苏东坡则于深夜探查石钟得名之由，原来他发现由于山石穴罅，深不可测而水波冲击发出大声，加上另一大石，“空中而多窍，与风水相吞吐”也发出大声，这些声音，“相应如乐”形成如钟鸣，如铿锵之声。这正阐明了调查研究之重要。

王安石在《游褒禅山记》中，则通过爬山，得出“入之愈深，其进愈难，而其见愈奇”。“夫夷以近，则游者众。险以远，则至者少。而世之奇伟瑰怪、非常之观常在于险远而人之所罕至焉。故非有志者不能至也。有志矣，不随心止也，然力不足者，亦不能至也。”这里，他阐明了天下事，首先得立志，这是主观的意愿，然而，实现这个意愿，就必得有力，这是言从事者的才能，而成就事业，正是要取得精神与物质的统一，志与力的统一。读古人游记，非惟多识崇山大川之名、鸟兽草木之性，优秀的游记，总是蕴含着哲理的。

对江西的景色描写最出色的散文，当推初唐王勃的《滕王阁序》当虹销雨霁之时，我们想象着：“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。渔舟唱晚，响穷彭蠡之滨（彭蠡为鄱阳湖之古名）；雁阵惊寒，声断衡阳之浦”的境界，真是一幅空灵而深远的画图。

让我们当风披巾，登高作赋，与古诗人神游于匡庐彭蠡，为祖国的壮丽山河高歌！



老子出关图



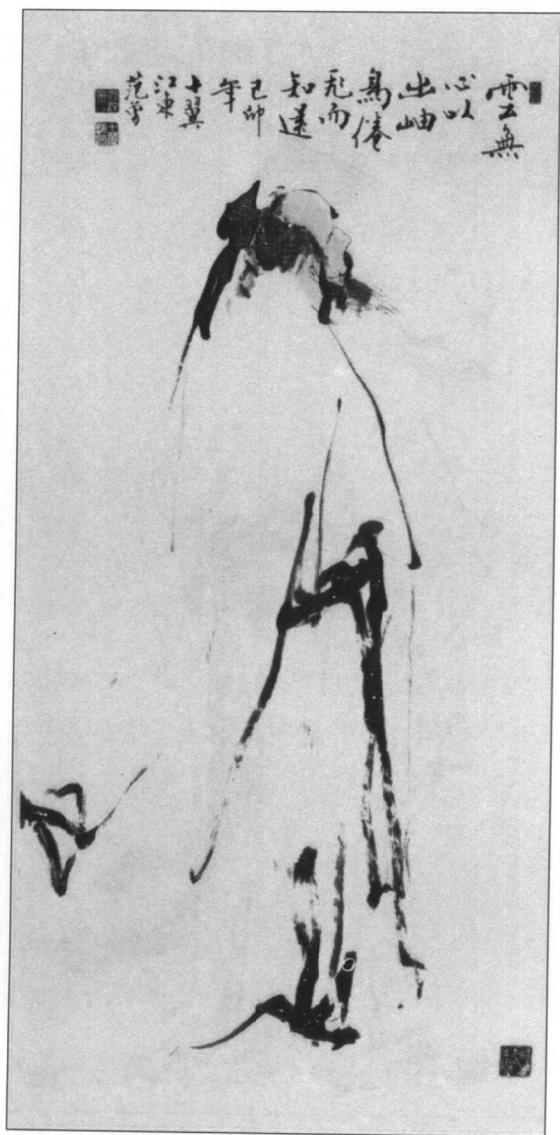
周耶蝶耶



汨罗江，诗人的江



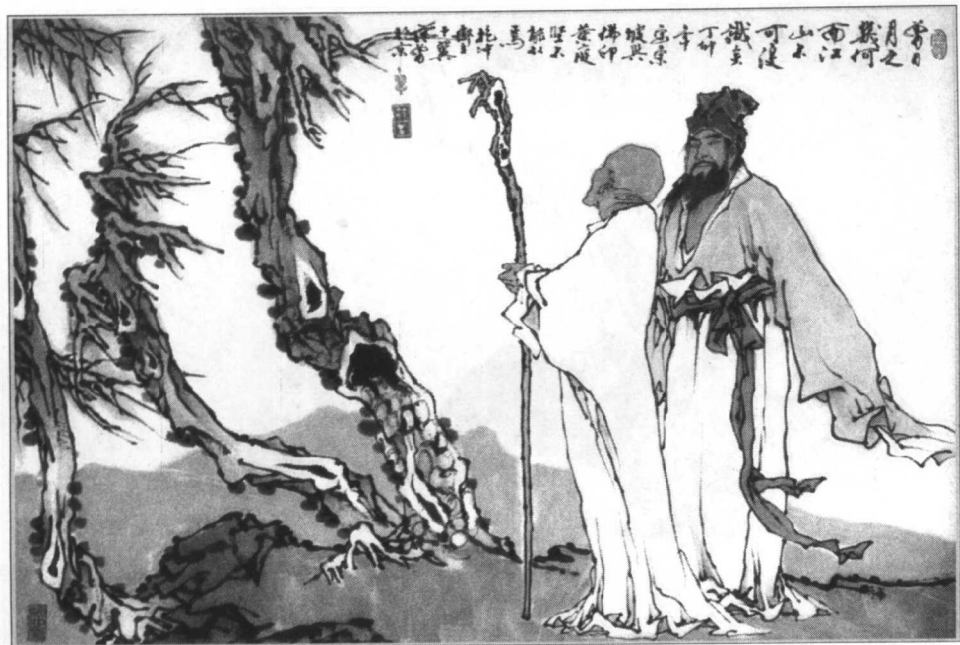
杜公贊



乐天诗赋



飄渺孤鴻影



后赤壁赋



九韶之舞

丹青随想

九一年夏我应台湾民生报王效兰女士之邀，决定赴台湾作一次有相当规模的画展。时值大陆发生百年来未遇之大水灾，我除去请挚友、荣宝斋副总经理米景扬先生为我捐款五万人民币给灾区同胞外，并在后来出版的《范曾巴黎新作集》一书的序言中写道：“故国水患日亟，忧心似焚，田园将芜，胡不归。”我彼时的心境十分沮丧，倘在国内，我会为灾区人民做更多的事，然而身居万里之外，即便连救灾之款项，也几经周折，才能送达并接受。我在“兼济天下”与“独善其身”的两种人生态度中选择，然而前者使我身心交瘁，后者使我孤独彷徨，只有李白的诗句“行路难，行路难，多歧路……”时时在心头萦绕。

我惟有在筹备展览的创作时，上述的矛盾才隐然不见，留下的是清明在躬、忘怀得失。那是由于我几十年霜晨雨夜的辛劳所形成的一种不可改变的创作状态，只有心闲气静时，那股沛乎苍冥的气韵、那种超然物外的性灵，游乎混芒、发自丹田，自臂而肘、自肘而腕、自腕而指端、而神经末梢，最后达于毫尖。只有当此之时，毛笔才能敏妙地传达内心精微的感觉和情绪，而在运笔之际，才能与天地大化浑然一体，纵横运转，似有神助。这是一种远离尘俗而忘形自得的状态。

及至挥毫既毕，神涣气散，淋然汗注，掷笔而起的时候，身心内外一切困扰烟消云散。当我将新作悬于素壁， 嘬茗自赏，那时才是真正的人生快意。

余于绘画，惟真是求，而于当代故弄玄虚之说殊甚恶之。其实中国画由于宣纸、毛笔、水墨的材料特质，只擅于抒情、述怀，一气呵成，不假涂抹删改，最不长于描摹叙述。同时由于中国画之造型以线条为基础，其与自然物象已有距离，不容易“心为形役”。而挥写之际的偶得，又往往达至不可预期的结果。郑板桥所谓心中之竹不是眼中之竹，而画上之竹又不是心中之竹的说法，实在是一种妙悟，要言不繁地道尽中国画之三昧。而“气韵生动”又列谢赫《古画品录》中六法之首。画竹绝不可节节而画之，叶叶而描之，只要有竹的神韵在，那就是一张好画。因之，中国画真正做到了融主观情怀于客观万象。宋苏东坡：“作画以形似，见与儿童邻”；言心为形役之可悲；南梁范缜：“未闻刀没而利存，岂容形亡而神在？”言神亦不可离形而独存。形与神之相互关系，以东坡与范缜两说辩证而视之即可矣。偏有宝岛某君反复用韩非子“鬼魅易、犬马难”之说，以证上古之世，重形而轻神，其实韩非重法治而轻人治，不信鬼神，并非专心论画也。某君又以水墨画出现，中国画始有“革命”云云，亦强为中国画之演进造说辞。其实“革命”二字尤不可轻用于文化，文明之变化繁衍，层积耳，改良耳。即以明末清初之八大山人言，世咸以革新派视之，然则无董其昌于前，恐无八大大于后。其实中国画积两千年之博取兼资，始有今日雄阔恢宏之精神，并不存在唐、宋之后始有水墨革命之说，更不待某君今日之致力“抽象”化运动。进而剖之，某君之画，论“抽象”，未入蒙特利安堂奥；论“具象”，尚欠最基本功

力，欲游刃于“抽”、“具”之间，无异说梦。试观其《秋声》一作，抄欧阳修《秋声赋》全篇于画上，欧公之为斯文，悲秋之为气也，烟收云敛，萧条寂寥，感人生之短暂，识忧虑之徒然。而某君之《秋声》则写漫天炮竹齐飞，欢快喧闹，又恶红狂点，令人大怖，如此“革命”，不只欧公会愕然失色，恐百年之后，中国不复有中国画矣。

龙种登天 跳蚤绝迹

——我谈自己的画

中国画在漫长的历史进程中，不断地丰富、蜕变和发展，扩展着它博大而深邃的审美领域，同时在技巧上也逐步进入完美的境地。技巧重要，但没有脱离艺术本质的所谓技巧。艺术的使命从来包含着“助人伦、成教化”和愉人慰己的两方面功能；一切技巧都是为了表现的需要，技巧一旦脱离了艺术家的思想便立刻失去生命。因此，我希望读者在阅读或披览我的作品时，能透过水墨和线条，窥见我的精神家园：我的欢乐、忧思、悲愤和求索，同时在学习或接近我的风格时，要时时问一问自己，是不是作到了如九方皋之相马：“在其内而忘其外，深其精而忘其粗。”

中国画一如浩瀚的大海，我在其中沉浮垂三十余年，才知道能搏击沧浪，做一个弄潮儿是何等的困难而又是何等的快乐。然而一切真正的快意，一定来源于抽筋折骨的努力，当我双鬓初染的时候，我对中华民族伟大的文化，才抱有了更加虔诚的敬意，为了它的弘扬和发展，愿意竭尽我的才智。释迦牟尼说：“一滴水如何不干枯？到大海去！”我永远谦卑地告诉今人和后人，范曾仅仅是沧海之一粟。画家来复去，

中国画却活着，中国画是不朽的。

我的线条渊源有自，我继承了自张僧繇、吴道子、李公麟、赵孟頫、陈洪绶、任伯年的菁华。因此，在我坚如屈铁、柔如清风的线条中，你体会到纯净、坚韧、雄奇的美感。石涛在《画语录》中不无自我陶醉地讲过：“吾道一以贯之”，而这种陶醉也时时慰藉着我。当我提笔造像的时候，往往中心有所勃郁，颇如堤坝中的鼎沸的洪流，不浅不足以畅其通，于是从第一笔开始到最后一笔，滔滔乎不绝，一气呵成，中心略无挂碍。当我从画中的人物神遇而迹化、掷笔而起的时候，我得到了一种难以名状的快乐。“眼不见绢素，手不知笔墨”，初不料几十年的伏案攻习，原来是为了真正地直抒胸臆，而中国画的笔墨与生宣，其性能不便于描述而便于抒发，这便是为什么中国画重性灵、重意匠、重诗情的原因。

于是，我想到初学执笔的人，切不要被貌似激进的奇谈怪论所蛊惑，你不是希望自己的技术博大非凡吗？你不是追逐自己的语言波诡云谲吗？那么，我希望你远离“反传统”的破旗，从喧嚣的“潮流”中走出，你需要的是一泓清水、一轮明月的心境。当少数人在亵渎传统、展览丑恶的时候，你的心头却升腾起崇高的信仰，你会渐渐清醒地看到中国画的源和流，从哪儿来，向哪儿去，在山出山、泉清泉浊，了了分明。你的心灵也将如半亩方塘，“问渠那得清如许，为有源头活水来”！

谢赫在《古画品录》中强调骨法用笔，在中国画，我以为千古不易的真理。无论你这个派那个派，此山头彼山头，无论你泼墨弄彩、现代未来，大凡线条不过关，就不必奢谈革新。近世中国画的革新手若吴昌硕、若潘天寿、若蒋兆和、若李可染、若李苦禅，谁非线条大师？我之为我，自有我在，

也恐怕是线条高人一等。因此，我劝你在朝**曦**初上的年华，把线条的基本功锻炼得扎扎实实，怀胎十月，才会有大婴儿呱呱落地。线条功力不足的中国画家，将一辈子徘徊于地狱之门，上不了天堂。也有这样的名家，盛名之下之所以其实难副，观其线条软如面条、曲似蚯蚓，其捕捉抽象不能尽精刻微是必然的。富有生命力的线条，从毫端流出，延续着神经末梢的感觉，一点一画，无非天然生机，你才有可能不断地自我超越，以致最后超越古人。

你需要练得悬腕挥毫的本领，那你就应当选择一本汉碑或魏碑，每日提笔对临，其目的除了了解书道的奥秘，使书法的间架结构过关外，更重要的是约束自己的心、眼和手，没有经过严格的约束，就得不到真正的自由，春蚕要经过几番脱皮，才能吐丝。中国画的线条来不得半点虚假，也不能急于求成。五岁能出现莫扎特的交响乐，恐怕五岁绝出不了吴昌硕的线条。虚骄和急躁，永远是中国画之大敌。如果你曾经“神童”过，那你不要轻信大人們的獎勵，那是烟云过眼的童戏。严苛的艺术追求，正等待着你的少年和青年。

你还需要不断扩展知识的领域，学哲学、学文学、学社会、学诗赋，不断**砥砺**品学。没有一个胸襟狭窄、鼠目寸光的人能创造绚丽辉煌的艺术的。一个精神猥琐的人，永远成不了真正的艺术家。人品不高，笔墨无法，这是中国画铁的规律，有**倜傥**无常之人，然后有纵横排**界**之笔，艺术最后的成功，一定是艺术家的品德的完成。

我以上所述，虽未涉具体的技法，那你们在和作品接触的时候会慢慢体会到的。然而，我是**挈**其大要，这是我几十年艺术探索凝聚的几点体会。我十分为那些剽窃我的作品、制造低劣赝品到国内外市场上获暴利的人们惋惜，他们破

的线条、丑陋的形象，与我创作的初衷南辕而北辙，这使我想起马克思的名言：“我播下的是龙种，收拾了一批跳蚤！”

在龙年伊始之际，我恭祝龙种登天、跳蚤绝迹。

东土画谈

崇尚传统文化，无论东、西方的，兼收并蓄，这是日本民族固有的品性。在东京上野博物馆的草坪上，巍然树立着硕大无朋的罗丹名雕《地狱之门》、《加莱义民》和《思想者》的复制品。在大阪的民俗博物馆则罗列了全世界各民族的远古图腾艺术直至今日的手工艺品。在东京艺术大学，我则看到了从中国的云岗、龙门石刻以至意大利梅迭西斯陵寝的米开朗基罗的晨、昏、昼、夜的精美复制品。东京国立博物馆珍藏着中国的稀世之宝：梁楷的《李白行吟图》、《六祖截竹图》和《雪景山水图》原作。这些中国美术史上的瑰宝，使我流连忘返，叹为观止。在大阪和京都的现代美术馆则又陈列了二十世纪以来各种流派的代表作，有的光怪陆离、富于奇思妙想，有的则荒诞不经，令人瞠目结舌。

在这蕪杂处、五彩缤纷的表象里，我们会发现日本最杰出的画家们自有在风云中立定精神的民族自信心和尊严。现代日本画的先导者横山大观，在日本美术史上有无可争辩的地位，他的作品融合了西洋画的因素，但又表现了强烈的日本画风。意趣单纯内蕴而又极富装饰性，似乎成了日本画追索的目标，这使日本画和重笔墨意造和传神的中国画及重

客观写实和印象的西洋画分道扬镳。它是把东方和西方绘画的精髓，熔铸之后的产物，黑格尔当初称东方的绘画为装饰画，这个评论对现代的日本画似乎十分确切。

今天日本的画家中基本有两大类，用他们自己的分法称“日本画”家和“洋”画家。像奥村土牛、东山魁夷、平山郁夫、高山辰雄、桥本明治、杉山宁及年青一代的杰出画家下田义宽，都是极负盛名的“日本画”家。这在日本画坛上占着主流的统治地位。而如杰出的、视为国宝的梅原龙三郎，他本人是雷诺阿的人室弟子，画风亦深受其老师的影响，又如写实主义大师小矶良平和以华贵画风闻世的宫永岳彦，以点彩写实著称的西村龙介，咸称之为“洋”画家。洋画家虽然不成日本画坛的主流，但他们作品价格照样赫然于世，地位也不亚于日本画家，如画坛的怪杰池田满寿夫，近若干年来也使全日本为之风靡。

日本画，可说是日本的国画，就像中国画我们简称为国画一样。东山魁夷和平山郁夫是无争议的代表。平山郁夫的作品是把东方古典浪漫主义的精神和现代油画装饰风味及传统日本特别巧妙的构图法结合起来的典范。平山郁夫的世界散发着东方古代文明的气息、宁静深邃的诗意和佛家的哲学理想。“入涅槃幻想”是他的代表作。画释迦牟尼进入无生无灭的寂静之界，这就是佛家所说的冥冥于无思无为，而无不思无不为，不可思议之境界。我不能假设平山先生的本意，但我想这可能是他对极度繁荣的尘世厌倦，从而走向内心解脱的一种表现吧。他的《求法高僧东归图》、《天堂苑树》、《野鹿苑的释迦》都是同样的意境，连他画的寺庙建筑如《鹳鸠里曼茶罗》、《唐招提寺之夜》、《东大寺大佛殿远望》都弥漫着神秘的宗教气氛，使人肃然起敬。他的人道主义倾

向，则体现于他的有关丝绸之路的一系列鸿篇巨制之中。东山魁夷的作品是入世的，即使他画的寺庙壁障如《涛声》和《山云》也是充满了人间的清新空气的，不像平山那样庄严冷逸，给人以亲切之感，意境既浓烈而又纯净，代表作《道》、《秋翳》、《倒影》、《雪原谱》、《漓江暮色》都是大自然的赞歌，是充满装饰性的典型日本画风。平山郁夫先生的高足下田义宽，是年轻一辈中的佼佼者。他的画生机勃勃，气宇昂扬，把高度的写实主义技巧寄寓于理想化的装饰趣味之中，别开生面。在日本画家中异军突起，势不可当的人物是加山又造，他的画奇趣横生，而以人体写生最称精绝。在日本画中还有一部分知名画家，风格似乎比较接近中国宋院体画，如上村松篁、山口华杨、和大野倣嵩，用笔绵密严谨，出规入矩，造型却富时代气息。

在日本画中美人画是一大类，颇似中国的仕女画，特别应提到已故的伊东深水和竹久梦二。他们描写女性的优美、娴静和纯良，伊东深水技法精到，一丝不苟，竹久梦二则随心所欲，天籁自鸣，他们都注重描述女子的情态，而不像中国的仕女画家热心于知名知姓的名媛闺秀或巾帼英豪。

在日本的高等美术学院中，日本画的教学已形成了严格的体系。铅笔写生和西洋素描画法，从观念上大不相同，日本注重描绘事物的本身结构和深浅变化，几乎不画特定光源的投影、反光和环境的复杂变化。线描和工笔重彩的临摹，则几乎和中国美术学院授课的方法一致。平山郁夫先生带我参观他的研究生的画室，他们正在临摹古典壁画作品，临摹极其认真，速度也很缓慢。平山先生不允许他们有任何主观臆造的成分渗入临摹作品之中，这是最严格的复制，连壁画上的一个偶然的裂纹或残迹也得照样画下来，所以学生的作

业几乎达到乱真的地步，教室里鸦雀无声，连纸片翻动的声音都听得见。我以为中国高等艺术院校中，有些学生到敦煌去，浮光掠影地观察古代画师的杰作，然后画出一些所谓自己理解的敦煌，与古人审美趣味大相径庭。我想，倘在学习过程中不甘做一个笨人，那么他也很难在未来成为一个真正的聪颖之士。

纯粹学中国画的画家已很少见，日本镰仓、室町王朝时曾出现过水墨画的鼎盛期，产生了雪舟这样的大画家，绝似南宋马远的风格，但自明治维新之后，日本提倡日本画，完全循迹中国画的倾向已不为艺坛所重视。现在高等美术院校中还有水墨画课，但仅作为辅助性的科目。至于在日本人心目中，对南画（即中国画）尤其所谓“禅画”，还是深心倾慕的，认为禅画达到了绘画幽玄高逸的境界，所以像中国五代石恪、南宋梁楷、牧溪都被奉为大师，为历代日本画家所景仰。

日本普通人民都欣赏比较写实的作品，因此无论“日本画”家或“洋”画家，总是在具象中寄寓抽象的意义。现代派在日本已到山穷水尽、无人问津的地步。大阪的现代美术馆，门可罗雀，观众之少到了惊人的地步。我去的那天，观众只有一个人，便是我。陪我的日本翻译是大学毕业生，我问他：“看得懂吗？”他摇摇头。我又问：“日本普通老百姓喜欢吗？”他也摇摇头。我尽量排除自己的偏见去欣赏它们，但当我看到一只球鞋，放在工艺精美的陈列柜中，或一堆杂乱无章的铁丝称是名雕师的杰作时，我对这些嘲弄人类智慧的恶作剧，实在无法恭维，我想艺术一旦失去了观众，它的存在价值也就等于零。

在自己民族的基础上，按照自己民族的方向前进。这是

每一个有志于自立于世界民族之林的艺术家的使命。只有重视本民族的愿望、理想、传统文化和审美趣味，艺术家的作品才能如生命之树，长青不败，这样的作品才具有了世界的意义。日本画是如此，中国画也是如此。

用笔快慢之间

谈到中国画用笔的快慢，这其中实在有大学问在。李可染强调用笔慢一点，我想他的意思不仅仅讲的是单位时间内走笔的长度，他是在强调一种至关重要的观念，即在画面上出现的第一根线条、每一片墨色都是在自己心智和神经的把握下出现的，而这种把握的精审度有如帕格尼尼之于小提琴，他琴弦上发出的每一个音符都是心灵的颤动、感情的流泻，没有飘忽而浮游的、麻木不仁的任何声调。可染先生也十分类似那些伟大的作曲家，不会发生和声、对位的疵瑕，尽管我们知道有的音乐天才有时故意疏忽这些，造成蓬首垢面、不掩国色的效果。但可染先生决不如此，他甚至不惜命裱画的高手挖去任何的令他不满意的部分，重新再来。可染先生用笔凝重沉稳、节节推进，宛如**滕橐**之溯逆水，使我深深体会到什么叫做刻入**缣素**、什么叫做“屋漏痕”。他的线条既出，则如鼎**鼐**之立庙堂，则如金剛**杵**之撑天地，有不可言状之气势。浅识者往往看到可染先生画面的繁密浓**翳**处，其实那在明处的几笔要言不繁的线条，最是令人神往，久久不愿移目，那“言简而不疏、旨深而不晦”（陈**騄**《文则》）的精神所在，正是可染先生“知白守黑”的目标。可染先生常对我提

起伦勃朗，他说伦勃朗画面亮的部分不会超过三分之一，而暗的部分又丰富异常。“密处可以走马，疏处不使透风”是可染先生毕生恪守力行的黄宾虹的遗教，这比“密处不使透风，疏处可以走马”的论说是深入一层了。可染先生的线条所以行笔不快，他是在精微地构筑他理想的大厦，这期间固有风动的才情，更有深邃的理性。

然而，用笔缓慢而健拔，并不是中国画线条审美的惟一标准。李可染所反对的用笔之“快”，那是由于漫不经心而造成的线条麻痹，言之无物，面目可憎。倘若用笔迅捷，而又能力透纸背，神采奕然，那么苏东坡所称赞吴道子的“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”，便可认为是中国画线条审美的另一片领域，这里我们举傅抱石为例，最有说服力。苟使傅抱石手提山马笔，如可染先生节节推进，那么美术史上就不会有傅抱石了。抱石先生手持酒杯，微醺之中朦胧看到天光云影、山岳林莽，放笔直取，势不可遏。他的状态有些类似怀素的“忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字”。理性对于傅抱石是潜在的、不可见的，完全溶化在他跌宕豪纵的情绪之中，然而和可染先生一样高明的地方在于画画的清华滋，了无渣滓。这对于中国画领域的后之来者，无疑有极大的教益。倘若你的气力和功夫，连尺纸片幅都无法顾及，致使画面垢渍斑驳，令人望而生厌，那么，我想，你还没有跨进中国画的大门。

孙过庭《书谱》中论及用笔时讲：“未悟淹留，偏追劲疾；不能讯疾，翻效迟重。”这是说，不是不可以“劲疾”，但你应留得住笔；不是不可以“迟重”，但你必须会运用迅疾之笔。这其中的尺度，因人而异。可染希望我用笔慢一些，不仅仅是谈时间速度问题，而是他看到十五年前我用笔中的

一些毛病。十五年来我的用笔当然有着几度蜕变，然而我的艺术特点必然区别于我师，我用笔再慢，也不会如李可染先生一样的慢，比较起来，我的速度在傅李之间。

从心所欲和胡来

从一个画家的作品，大体可以看出他是从心所欲还是胡来，也可以看出他创作时是心如秋月还是躁动不安。八大山人的用笔其实是并不狂肆的，他运用中锋，沉稳而准确地推移毫颖，画面每一笔都没有逃出他理智所控制的范围。那是一种至极的理性与至极的感悟的高度统一，在佛家称“无缘大悲”。这时，八大山人是“从心所欲”的，同时也是“不逾矩”的。在“从心所欲”的状态下所恪守的法度那必然是遵循着自然规律的，因此他的画明净端庄、了无渣滓，决不是如一般人所想象的那样轩堂遗矢、醉酒作画，那是不会“与天地精神相往还”（庄子语）的。与天地精神相往还的人，在《庄子》书中称为至人，儒家称为圣人，佛家称为尊者，那都是有着极高修养的人，非一般伦夫俗子所可梦见者。徐渭固为不世之天才，然则其作画、写字恐怕心境不似八大山人宁静空寂，所以偶尔来一两下败笔，这在八大山人是几乎不可能发生的事，所赖徐渭才气干霄，瑕不掩瑜倒成了徐渭蓬头垢面不掩国色的特征。现代李苦禅的用笔，我以为是在八大山人和徐渭之间的，这与苦禅先生的性格大有关系，他一面喃喃而语，对面坛的丑陋和愚蠢奉上鞭挞、调以谐谑，

大笔洋洋洒洒地在纸上跌宕运行，到要紧关头，先生不免语住，紧闭着嘴，这必是神来之笔诞生的瞬间，然后，先生又恢复怡然自得之态，在率意中把握着分寸。苦禅先生的画面是不会有败笔的，现在坊间的赝品，一眼便可识别，但凡首先跳入眼帘的，正如《庄子》书中从炉中跳出的恶金，必不能成为莫邪之剑，画上的败笔非徒不能状物传神，而只能起着破坏的作用。

以上所举三人，都是从心所欲的大师，同时我也论及了他们差异所在，其作品是十分值得我们细细辨析的。对历史上的每一位大师“审问之、明辨之”，是美术史家的本分。同时可以鞭笞画坛的劣迹以昭示后之来者。现在大写意的画家多了起来，大概和“立竿见影”的心态有关，他们作画时神涣气散、横涂纵抹，自以为作到了“我不思则我在”，与笛卡尔的“我思故我在”的理性为仇寇。殊不知“胡来”的结果是满纸败笔、惨不忍睹，心中很倾慕狂士的潇洒恣肆，而笔下却出不了他们的豪纵任侠，用力过猛，立刻恶浊；泼洒无度，必成墨猪。有自知之明的，团起扔到纸篓；无自知之明者则裱以精工、悬诸华堂，获笑天下士。

我们不要太相信古人文章所描述的狂士，以为只有在神经失控状态才会有神来之笔，那就上了古人的当了。石涛曾很激赏新安吴子作画的状态，“每兴到时，举酒数过，脱巾散发，狂叫数声，发十斗墨，纸必待尽”。我想，石涛所欣赏的是最后吴子之画，而只觉得他作人来疯好玩，画者决不可以为典范。怀素“忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字”，显然他心知肚明，那是在捉弄观众，其实，怀素三分醉意是有的，他却偏作酩酊大醉状而已。

傅抱石先生“往往醉后”一印，曾引发过无数的遗闻

事，描述傅抱石如何大醉之后画出了神品，我想这大大误解了傅翁的“往往醉后”的文学意味。这“醉”字，正是傅翁忘怀得失、纯任情性，逍遥于太虚，与天地精神侔合的最佳状态。据罗时慧先生告诉我，傅翁手不离酒则有之，浅酌而不豪饮，正是名士风流的真实状态。

无道之士是狂不起来的，那仅仅是胡来。庄子自知猖狂，但却放言恣肆，皆入环中，所谓“猖狂妄行而蹈乎大方”。刘熙载在《艺概》中称“后人意在笔后，故至手忙脚乱”。狂而无方，便是胡来，初执笔者其慎诸。

白描琐谈

中国绘画有着悠久而灿烂的传统，经过千百年的熔铸、锤炼，形成了中华民族特有的风格和气派。不管在中国绘画这个领域之中，流派多么繁杂，画家的面貌又多么不同，而只要是优秀的中国画，在全世界的任何画廊里，它都会卓尔不群地放射着东方艺术的光芒。它的伟大在于它凝聚着中华民族的智慧，体现了中国作为一个世界文明古国的不朽的文化史，它是人类艺术之瑰宝。

中国画家之多，流派之繁，恐怕在全世界也是少见的。一部《佩文斋书画谱》或者一部《画史汇传》所涵盖的画家就累以千数。以山水画而论，我们不但有王希孟这样的严谨工丽、金碧辉煌的风格，也有戴进、吴伟这样纵横跌宕、豪放雄奇的画家；纤丽精美到宋人册页，壮观博大到庙堂壁画，虽形态万殊，但人们都说这是中国画。

那么，总有一种共性，决定了中国画的存在。由于这个共性，使中国画带有了普遍的规律性，它们就构成了中国画

的基因，或者照现代生物学家的说法，中国画有着一种根深蒂固，源远流长的遗传因子。我们又可以把各种绘画的领地，比作一片广袤的森林，森林中树木的科、属种类繁多，一个森林学家一望而知这是属于寒带、温带或者亚热带的森林。我们是极难在寒带的森林中发现一株热带阔叶树的。中国画在它自身的发展过程中，曾博采众美，吸收过印度、波斯、中亚细亚以至欧洲绘画之所长，这或如植物的移植，由于土壤和气候的不同，“橘生淮南则为橘，生于淮北则为枳”，它们都渐渐溶化在中国画的传统之中了。所以，遗传因子也在历史的发展中变化着。当然。在社会科学和自然科学中或者在艺术上总会有个别的例外，有的人偏要数典忘祖，想当个中国的毕加索，那谁也不会承认它是中国画，我料定在温带的森林中，即使是一棵赤道棕榈也是长不好的，其自身的寂寞当然是在意料中的。也有的人一定要故步自封，抱残守缺，一下笔就是顾恺之的春蚕吐丝描，那也没有办法下行政命令，叫他更弦易辙，生物学上也有返祖遗传的先例可作这类画家殷鉴。

二

那么，谈了半天，我们所认为的中国画的遗传因子是什么呢？在中国画这扑朔迷离的艺术现象中，什么是带有普遍性的本质规律呢？掌握了这个规律，你对民族绘画就可能有更深的、理性上的认识，从而中国画如何在传统的基础上前进，我们就可能克服盲目性，提高自觉性。

我觉得，中国无论什么画种，它们的造型观念都是相通的，它们造型的手段表面上千殊万别，但是万变不离其宗，

都是首先从白描下手。白描，是探求中国民族绘画特色的一把钥匙。我们为了避免武断，还是摆事实讲道理。传世的古典绘画作品和考古发掘出的绘画告诉我们，在遥远的古代，各国的先民都曾用线条描绘所见，我们可以称这是白描的原始形态。古埃及、古希腊线描绘画装饰的器皿遗存颇丰，实在有很精美的作品。远在南美的玛亚文化，在它们远古墓室中线画的美术作品也比比皆是。

我以为，对于文明处于蒙昧期的人们，在绘画上确实不蠢，他们发现白描刻画物象手段简捷，可以不假矫饰，直抒胸臆。在那时，我们很难比较各国先民白描技巧的短长，统言之，都很生动，都很天真可爱。

然而，和所有的国家、民族不同的在于中国的线描得到了画家们、民间画工们特殊的垂青，长沙出土的战国帛画，画夔凤相斗、淑女祈祷，线条寥寥数根，但所表达的形象丰富，匠心独运。马王堆一号汉墓的帛画，那略呈驼背的女墓主，那几笔干净利索的线描绘神绘影，真有使顾恺之望尘莫及的水平。汉代墓室壁画的线描如沂南汉墓，所描绘的历史人物故事，跳跃腾骧，令人叹绝。以后就到了中国画史有著录的时代，南齐时出了一个谢赫，他的名著《古画品录》，有两点可提出来研究：第一，他对顾恺之不感兴趣，把他列入三品画家，称他“迹不逮意，声过其实”。谢赫所标榜的一、二品的画家没有作品留下来，我无法妄加评论，但至少可说：手卷上的白描人物，顾恺之是最早的一位。我以为，顾恺之的历史功绩在于他力图刻画人物的性格和他们相互之间的关系和感情，尽管“迹不逮意”，总比无迹可寻的高明。第二，谢赫提出了中国画的六法论，这一点我们却应给谢赫记一大功。一千五百年前能对绘画做如此全面而精到的概括，

不能不认为是一种创举。其中第一点他提到“气韵生动”，这是谢赫对绘画作品总的要求，这一点对后世影响极大，历代画家无不以之为高致、为极则，成为造就巨擘大师的终极追索。其中第二点他提出了“骨法用笔”，这就一语道破了中国画的造型基本要求和手段。对于“骨法用笔”的解释虽不尽同，但有一点今天在中国画界是没有什么疑义的，即无论人物、山水，花鸟，无论工笔重彩或水墨写意，都必须遵循“骨法用笔”的原则。而“骨法用笔”的涵义就是中国画家观察形象时重在形体的本身结构，着意研究由于这些结构所造成的物象精神实质，而在表现物象时则基本上排除从固定光源出发或条件色出发的西洋素描、油画的手法，以笔墨放笔直取，而且根据中国画“墨分五色”的说法，在浓淡干湿中以求阴阳向背，或者赋以淡彩，或者施以浓色，都不碍笔墨的骨干作用，而这笔墨优劣的根本还在于画家白描功底的深浅。

三

线描，或者白描，在中国绘画史的发展上，的确有着不断前进、不断革新和完善的悠久历程，画家们都研究它、追索它，其兴趣的浓烈决不亚于文艺复兴之后欧洲画家们对光学、解剖学、透视学的狂热。而且在世界绘画史上，中国人值得自豪的正是线描画家无法数计，加上大师辈出、奇峰相望，那中国的白描遗产之丰厚是必然的了。远的如顾恺之、曹仲达、吴道子、李公麟、马远、赵孟頫、唐伯虎、陈老莲；近的如任渭长、任阜长兄弟和任伯年、吴昌硕、齐白石、黄宾虹，他们的笔下功力都有扛鼎之誉。遗憾的是我无法知道

那些不朽的民间大师，譬如自谦地称“朱好古门人”的永乐宫壁画的作者们，他们在硕大无朋的壁面上，纵横奔突着长可盈丈的线条，从人物的仪态和临风飘动的须发、长带，我们可以依稀见到曹仲达、吴道子当年作画时那种风驰电掣的神采，然而中国绘画史上有一个不可弥补的悲剧，那就是“南朝四百八十寺”的壁画早随庙宇的倾圮而湮没，北方长安、洛阳庙宇中吴道子亲笔的真迹也由于唐末的会昌灭佛运动，弄得一无遗存，否则，我坚信这些作品不会轻让赫赫有名的西斯廷教堂或者圣索菲亚教堂的壁画。

艺术总是水涨船高的，由于“骨法用笔”成了每一个中国画看家本领，每一个画家都在线条上竭智尽虑。因此，对线条的要求也就越来越苛刻，我们要原谅艺术家和鉴赏家们的这种苛刻。这就逼使大家精益求精，为了使线条过关，献出积年累月的劳动，然后，渐渐入门窥奥。这之中，来不得半点虚假，也决无捷径可走，重要的是科学求实的精神。你想在中国画上有所造就，你就得在线条上痛下苦功，这其中有的是崎岖曲折、坎坷不平的道路，不会那么轻松的。如果谈中国画的基本功，那么线描应该列于第一的位置。我主张每一个画家首先在控制工具上应该是一个极精熟、极在行的“手艺人”，以后你才谈得上通过这些工具，表达思想，倾诉衷曲。有些初学画的人据说只崇拜不期而至的灵感，我奉劝他们：灵感不会从天上掉下来的，你首先必须“能”，然后才能达到“神”，譬如有人学国画山水，线条还过不了关就奢谈水墨淋漓，气韵生动，那是决画不好山水画的。古来有些杰出的艺术家，他们本身艺术早臻成熟，偶出狂言我们还得推敲一下，否则会上他们当的。陶渊明讲“好读书，不求甚解”，那是他极会读书，不钻牛角尖；苏东坡说“作画以

形似，见与儿童邻”，那是他早就超越了形似的初级阶段，才敢放言纵谈，发此高论。要全面地、准确地理解这些话。没有一个人连加减乘除也不懂，便能立刻掌握微积分的，陈景润只提供了我们发奋攻关的榜样，而没有提供人们“数学怪人”或“天才”的神话。

四

有人讲中国画是写出来的，我赞成这种主张。没有用笔，就谈不上中国画的技法；宛如不讲究指法，就成不了一个琵琶手一样。中国有句传统的老话，叫“书画同源”，书法和绘画，不只使用的工具完全一样，都是笔墨、宣纸，而且行笔的学问也相同，对线条的审美要求是完全一致的。在这个意义上讲，我觉得要练好白描，作为一个极重要的辅助作业，便是书法的练习。我相信，一个长期悬腕作书的书法家，倘使他练习中国画，那他的腕力、他运用毛笔的灵活性将远远超过不会写字的人。有人作画，手腕离不开纸张，节节而描之，那就很难指望他笔下的线条能气韵连贯。学习书法，不只可以从书法的用笔上理解线条的抑扬顿挫，同时也可以从字体的结构、间架上得到艺术上疏密繁简的启示。书法是中国绘画语言得以无限丰富的基本原因，舍书法而谈绘画，无异缘木求鱼。

我们往往看到这样的作品：作者有一种大气磅礴的愿望，但是由于用笔的斫败，往往事与愿违。中国画用笔的力量不仅需要遒劲挺拔，同时需要蕴藉含蓄，它反对那种霸悍其外，空乏其内的用笔，那是没有任何力量的。潘天寿先生有一方印，曰“一味霸悍”，这可作两方面解释，一是画家觉得宁

可“霸悍”，不求“甜媚”，自谦之中含有自恃；另一是画家或者也认为这是他作品的白玉微疵，与其别人评论，莫如告诉人早有自知之明。其实潘先生的用笔是很好的，我的意思是希望学中国画的人不要因此误解。“宁霸勿俗”，那是对甜俗的贬斥，而不包含太多的对“霸”气的褒奖。一个在书法上没有功力的人作中国画，一求秀丽，便入媚俗；一求道劲，必致霸气，这几乎是一条概莫能外的规律。

五

中国白描人物画的历史那么悠久，而中国的绘画线描与书法又结下了不解之缘。历代的画史、画论，对人物画的评述真是浩如烟海，尤其对用笔，即“骨法用笔”，所论尤多。有好事者在描法上巧立名目，杜撰了“十八描”之说，进行这种总结的人，大体上学识浅陋而不甘寂寞，因此比南齐谢赫论画六法一类的真知灼见，就纯属品斯下矣的理论了。这十八描有的是重复，如高古游丝描、如行云流水描、如蚯蚓描，大同小异；有的如钉头鼠尾描、秃笔撇头描也仅在用笔短长、精粗上略有区别，有的则全属无聊，什么马蝗描、橄榄描、枣核描之类胡扯，恕我寡闻，还不曾找到作品的例证。

我以为中国画的白描，大概分为两类：第一类是那种绵长的、有力的线条，本身粗细变化不大；第二类是那种顿挫鲜明、起落有致的线条。一切描法盖源于此两类，都是它们的变种或者演化。粗短一些便是钉头鼠尾、撇头描，简略一些便是简笔描，柔和一些便是高古游丝描、行云流水描，起落变化更大者为莼叶描等等……古人在创造一种描法时，依据的是自然规律，不是先有模式，再去使自然物象就范，过

分固定化的技法样式，会使艺术家永远用别人的眼睛去观察自然。

初学白描者，在描画物象的时候，我建议先学会用细线精到地刻画，不轻易放过所见的一切，牢牢抓住构成物象的细部，在这个时候还是宁繁勿简为好。因为你的感性认识还不足，在取舍上还没有本领，这并不是提倡繁琐，初学绘画的人，如果养成巨细无遗地观察物象的习惯总是有好处的。徐悲鸿先生以为自然万物在画家眼中“迥无隐象无遁迹”，可称至理名言。有的青年学画，一开始便学齐白石、傅抱石，殊不知此二石青年时下的功夫多么过硬。齐白石为了学治印，挑了一担石头回家；傅抱石能在方寸之石上刻一部屈原的《离骚》。他们艺术成熟期的作品大笔排 冪，粗中有细。那粗，粗得精到；那细，细得微妙。不像有些人一粗则俗，一细就腻。倘若你一开始便急于求成，那我可以断言：你的大写意将永远是“粗中有粗”。

学会用铁线描，间之以用一些钉头鼠尾描作基本练习，坚持数年必有所获。嗣后你的线条无论如何演变，都会变而得法，而不会由于功夫不足，妄追新异而误入野狐禅。

六

我从蒋兆和先生学艺二十年，对他在中国人物画造型基础上苦心孤诣地探索，以及在教学上的认真严肃是深有体会的。

二十年前，当时我们都是一群少年，有的刚从美院附中毕业，那铅笔西洋素描是训练有素的，为了使同学们在观察对象和表现对象上从西洋的一套纳入民族的轨迹，那时实在

是费了九牛二虎之力。

蒋兆和先生在理论上强调中国画的“骨法用笔”，他认为这是中国画家有别于西洋画家的出发点。我以为观看蒋先生写生，是对他的理论进一步认识的捷径。蒋先生在模特儿前，总是平心静气地观察一段时间，然后在画板平铺的生宣纸或高丽纸上放笔直取，先画眼珠、后眼睑、后眉骨，然后鼻翼、口角，均用极简约而精到的线条出之。这时人物的神情已跃然纸外了。至此，蒋先生还往往没有蘸第二次墨，这使我们想到中国画的“惜墨如金”真非虚传。蒋兆和先生曾告诫我们，存在于画面的笔或墨，不能说明任何问题的，都是废笔废墨。在线条已将人物的五官约定之后，蒋先生略施皴擦，以显骨骼肌肉之微妙起伏，或以淡墨稍加渲染，呈其浑圆蕴藉之致。蒋兆和先生将中国山水画皴擦渲染的技法运用到人物五官上，增强了线条的表现力。从未看到蒋先生以炭笔打轮廓，也不作任何修改，那是一种纯粹的中国画家成竹在胸、如灯取影的画法。蒋先生一贯教学生要全面地观察物象，而不要支离破碎地逐一描画。刻画每一个细部时都注意使它们统属于一个整体。在大体轮廓无误的前提下，则要求学生“尽精刻微”，如眼睑的开合，口角的松紧，眼角、眉梢的轻微变化，鼻翼、鼻唇沟的细小动态，都十分重视，他不能容忍学生浮光掠影地观察物象，他要求精微，但意在用简，决不主张繁琐，这一点他与徐悲鸿先生以《中庸》而论画“尽精微 致广大”是完全一致的。

蒋先生认为点、擦、皴、染都是线描的演化，所以他作画，吸收了中国山水画的大、小斧劈皴和点染的技法，更由于蒋先生兼擅书法，所以，他的画总使人觉得笔墨酣畅，意兴浓郁。

蒋先生要求学生画模特儿一定要毕肖对象，对于初学的人，要求尤其严格，他经常引南朝哲学家范缜的一句话，即“形存则神在，形谢则神灭”来警戒那些连基本把握形象的本领也不具备就妄图所谓变形的人。蒋兆和先生曾塑造的那些栩栩如生的人物形象，无论屈原、李时珍或者战士、农民，那仅仅是以形器可以求的吗？倘若蒋先生对形体的认识不那么精微，则神采又从哪儿来呢？谈到“变形”，我觉得在人物画上，尤其是中国人物画上可作为一格，而不应以为非变形则不成艺术，而使变形竟成了惟一方向。

中国古代绘画大师，如明末的陈老莲，在造型上也是不拘物象，善于“变形”的，“变形”只是一种表达思想的手段，不是目的。因此，中国画的“变形”总是十分自然十分合度的，出人意外，而在人意中，是合情合理的。也许有人认为这本身便是平庸之见，于是以怪丑为惊世、以曲扭为骇俗，他们实在停留在不知驭奇归正为何物的痴迷肤浅状态，久之，他们的审美渐成病态，甚至染上嗜癩之癖。

七

前面提到了初学白描的人要用线描去精微地刻画对象，与刚才提到的蒋兆和先生的教学方法是矛盾的，而是相辅相成的，因为基本观点是完全一致的。

在人物写生上，我主张学蒋兆和先生那种肯定的用笔，不要狐疑涂改，涂改而得到的精确性，不是你的造型能力，那要一半归功于橡皮。在白描人物创作上，我也主张在深思熟虑以后，用毛笔直接勾画，这当然得在造型的基础比较坚实之后才能达到。但我以为这正是中国画家可引以自豪的一

点。中国画家画山水，要“胸有丘壑”，画马要“全马在胸”，画竹要“胸有成竹”，画人物画也不例外。我们不妨作这样的试验，设想一个复杂的构图，一笔不改地用白描去勾画，成败利钝在所不计，久之，你会形成一种极好的习惯，你在作画之前必然深刻领会主题，仔细考虑章法疏密，以致每一个人物的细部。作画时，你会有充分的自信，有宽裕的随机应变的可能，有线条之间相互诱发的乐趣。这样画出来的东西往往生动有致，远比把铅笔轮廓在素描纸上画得丝毫不差，然后蒙在拷贝台上一笔笔地依稿描画好得多。直觉的、感悟的、偶得的东西，往往富于生动的气韵。

作画的快慢，无法说明作者态度的严肃或轻浮。我不赞成契斯恰柯夫式的素描长期作业，把活生生的血肉之躯静止地搁在面前数十小时描摹，把自己的感觉磨钝、性灵泯灭，素描纸上橡皮擦得千疮百孔，正足以说明作者心中无数，功底太差。而这样的练习，是不利培养学画者眼之敏捷、手之准确的。

有的也许会拿出“九朽一罢”（就是用炭条画九次稿子才作罢）这句格言来反对我，但是我觉得传统有精华、糟粕之别。这“九朽一罢”，我先不把它列为“糟粕”，但有一点旁证说明它至少不是“精华”古往今来没有一个真正杰出的中国画家，其真正杰出的作品是这样磨蹭出来的。王维画山水“十日一山、五日一水”，我看大体是这位诗人的困倦或慵懒所致，倘若将这诗句作为中国画家恪守的法则，那么，我们就再也看不到一气呵成、才情风发的作品了。“诗无达诂”我们都不要强作解人，王维自己也未必真如此作画。

太阳烛照宇宙，万物于是有光影、有形色、有气韵、有神采，中国画家千百年的实践，排除了物象偶然的、瞬息万变的光和色，直取物象永恒的、内在本质的神髓，不以形体色彩的酷似为追逐目标，而以“气韵生动”作为绘事的极致，这道理谁都知道。中国画之所长，或正是西洋画之所短，如果我们舍长而取短，只会导致中国古典绘画本质精神的丧失，而失去民族的个性，就等于失去中国画。如果是为了使画面辉煌，那么中国有的是金碧辉煌、绚丽耀眼的杰作；如果论意匠中的太阳，那么东皇太一驾着日轮的美妙神话故事插图，历代都有。在敦煌壁画中还有那些在布满阳光的天国中和乐起舞的飞天。阳光，难道一定要画出三大面、五大调子，一定要画出投影和逆光吗？当西方的印象派大师们跳出物理学光影的桎梏时，他们偶尔发现了东方的绘画，双目霍然一亮，这才是东方绘画光芒之所在。

以毛笔、墨和宣纸为基本材料的中国画，这种工具有其所长，也有其所短。有些画家在国画的表现能力上做一些探索和尝试，本来无可厚非，只要不是舍本逐末，不是故弄玄虚，都值得欢迎。然而不要轻忘中国画总是以水墨为主，画物象的向光面、背光面、反光、逆光和复杂的冷暖色调变化，终非其所长，而且我可以肯定，在宣纸上追求油画的效果总难免事倍而功半，徒劳无益。我以为，作为一个中国画家其智慧不在于向西方看齐，而在于充分调动民族绘画的优势。东西方文化比较学的目的，不是比出了趋同，而是应比出更大的距离。同样，日本的浮世绘、葛式北斋的画也不画阳光。

我很难设想，倘使浮世绘不再用其单线平涂，而画光和面，将成什么样的浮世绘？果真如此，那么法国的印象派画家莫奈决不会对浮世绘如此的迷恋。

我觉得中国画家自有聪明过人的地方，如潘天寿先生的作品《露气》，那是一幅充满了阳光雨露之感的杰作。但他并没有直接画阳光。我甚至有一种非非之想：即使白描，也可以使之有阳光的感觉。白描艺术有着广阔的天地可以探索，只是我们探索得还远远不够，就急不可耐地说它有着种种的局限。

九

时代在前进，中国画也要前进，白描技法也应“苟日新，日日新，又日新”。这是艺术发展的规律，人类总在不断探索、不断创新、不断前进。

近世以还，在山水、花鸟、人物画领域，线描高手虽不甚多，但总可称不绝如缕。他们对传统的线描深有所悟，又不对古人亦步亦趋，他们的作品既是民族的，又是现代的。白描对于描绘新时代，并没有表现出它蹇促的窘境，在这些优秀的画家手中，线条宽绰而有余裕之地、从容自如地表现着物象。线描需要丰富的地方，不只是为了画石油工人的衣服就必用一种皴法，画羊皮袄，线条一定要有绵软的质感，艺术的感人，不仅仅在于画面上的物体质感如何的毕肖。用细铁线描，我就不相信画不出一个精神感人至深的石油工人的形象，我偏要用挺拔的线，画绵软的物质，试一试看，是不是会全盘失败。

有些老画家的白描缺乏时代感的原因，大体不是由于线

条本身的问题，而是在于造型观念上受到一些旧的束缚。造型观念随时代前进了，你的白描技法也会相应地变化，你再也不会用费晓楼、改七 萝画仕女的方法去画女矿工，也不会用上官周画文人士大夫的方法去画革命知识分子。

白描技法的前进，我认为主要在线条之间的组合，以及通过线条组合表达对象手段的变化，线条本身的粗细、浓淡变化还在其次。

我可以举这样的例证来说明我的观点：明末陈老莲在白描上饰性的手法超过了宋代的李公麟，他的白描就前进了，而陈老莲的线条和李公麟线条本身的差异，还不是主要的。同样今天的不少画家，更多的不在于探索抽象的线条本身，而在于进一步探求通过线条描写新人新事时掌握新的表现规律，创造新的组合方式，新的前后层次关系。当表达远比任伯年的人物画更高迈、更复杂的感情时，线条组合将带有更丰富的表现力，这是今天热爱白描的画家们的历史使命。

十

中国画丰富的遗产，无疑是极可珍视的文化宝藏，有这种传统的借鉴和没有这种借鉴是不同的，我们如果不能站在历史巨人的肩上，登高临远，那么必然会成为陷入盲目性的鼠目寸光的人；同时，倘使我们没有深厚沉雄的传统绘画的功底，而想推动这个领域的前进，也只是纸上谈兵。这里，我建议初学白描的人，先选择几十幅历代有代表性的画家作品精心临摹。临摹的时候，务求毕肖原作，少加主观改动。纵然看到古人画上这样、那样的不合理，也不管它。因为古人的作品优缺点是同时存在着的，有时我们很难一下子把优

点过滤出来，说不定你以为是毛病处，正是他的优点呢！梨子原来是什么味道，咬一口尝尝再说。当然我们久之会在实践中增长辨析优劣的能力，从而真正理解传统的精华所在。

当我们攀登艺术高峰时，在历尽艰险之后，就有可能到一座座高峰上披襟当风，浩然长歌。当你在绘画上做到得心应手的时候，你的白描就不再是一个空框框，你笔下的人物才会有血、有肉、有性格。画面上的一草一木寄托了你的深情，虽然是白描，里面却有着人间的沧桑变化，自然的风雨阴晴。讴歌我们伟大时代的白描，一定会在我们这一代人中产生！

画道拾零

知白守黑

此幅《小鼠红果图》题“仿八大山人”，其实和八大山人的《瓜鼠图》大异其趣。

《瓜鼠图》淋漓酣畅为大泼墨；《小鼠红果图》则清新俊逸为小写意。“仿”在立意，“仿”在对空间的处理。

中国画疏可走马，密不透风，前人述之备矣。近人黄宾虹则探奥发微，反其意而用之，谓密可走马，疏不透风。意谓疏朗处有严密之法度在，而周密处则有空灵之气韵在。

疏至极则为白，密至极则为黑。中国画之“计白当黑”，谓画面空白处亦不可不计，空白处也是文章所在。虽笔墨未到，而整体画面结构、黑白之间相互依存关系如此。

“计白当黑”一说，窃以为尚停留于与表面之依存。而“知白守黑”则深入于道，请略陈于下。

《老子·第二十八章》中云：“知其白，守其黑，为天下式。”这段话的原意指知阳守阴、知刚守柔，则可为天下楷模。这不是论艺术，而是老子一贯的居卑处微，蓄势雌伏的

状态。我们衍为艺术哲学，不妨认为光明之所在即画面空白，正是笔墨蓄势待发的无极空间。我们不仅仅把“白”作为“黑”的依存，而且把“白”作为与“黑”相生发的必要条件。于是我们可进一步接近老子哲学“有无相生”的命题。老子曾形象地述及“有无相生”的道理，揉捏黏土做成陶器称“有”，而器皿包含的空间称“无”；把开凿门窗、建造房屋称“有”，而门窗四壁的空间称“无”。因此，我们可据此理解画面之空白——“无”和画面之笔墨——“有”之间具有相互同时生发、无生有、有生无的性质。当我们挥毫作画时，岂止在创造描画对象之形神，也同时在创造物象后的空间，而这空间正是光明之所在、无穷极的天宇之所在。我们中国画家有些接近雕刻家，他们把雕刻置于天穹之下，以无限的空阔作为其背景，当雕刻树立起来的瞬间，天穹同时成为了雕刻的相互生发的一部分。忘记空间的雕刻家是拙劣的雕刻家，而忘记画面空白的画家，也决不是高手。中国画的空白、雕刻家的天穹之重要，甚至超越了绘画物象和雕刻形体。梵蒂冈大教堂穹顶上的雕刻群固然重要，而群雕所托的苍天才是主题所在，才是信仰所在。正所谓“此时无声胜有声”，所有的“有声”乃是为了这高妙的“无声”！

中国画大师一笔落纸，你立刻会看到他们岂仅在笔墨本身留意，他们同时在塑造后面的空间。一个拙劣的画家，笔墨邈邈，其后之空间亦必然败坏。亦如拙劣的雕刻家，绝对无例外地弄糟背后的一片天。

八大山人是一位笔墨超逸的空前的大师，也同样是一位“知白守黑”的空前的大师。当他取诸怀抱、形诸笔墨的时候，正所谓“乍显乍晦、若行若藏；穷变态于毫端，合情调于纸上”（孙过庭《书谱》）。这种心悟手从、言忘意得的状

态，与宇宙造物何异？这必是八大山人游心于鸿蒙之初，徘徊于无极之野的产物。

我们读八大山人之画，两颗秋风中摇曳的石榴、一只伏地待哺的小雏、几朵寒冬待发的梅花、一张独立夏塘的荷叶，真是妙悟者不在多言。每一笔、每一点除去状物写神而外，其自身的深阅内美，亦令人叹绝。中国画至高的笔墨，即使离开了表现对象，仍具独立之审美价值，聚之灿然为象，离之灿然为笔墨，亦如水银之注地，聚之莹然，散之莹然。这精美的笔墨所状物象又如此冷逸超绝，究其缘由，最根本的还是八大山人运用空白的高妙。

“知白守黑”中国画家永恒的妙诀！

从《牧放图》谈中国书画笔墨

中国书画家两千年来面对自然万有、有情无情的世界，关注它们在时间与空间中的生发、消长、枯荣、演化；它们在风云雨露中的浓淡、干湿、向背、掩抑；它们运动过程的迟捷、参差、错落、温躁；它们状貌的妍丑、矜放、大小、重轻；它们情性的雅俗、尊卑、灏洁、琐逸等等，察之以目、悟之于心、抒之于笔。笔墨构成了中国书画的基本要素。我们可以毫不夸张地说，中国书画的笔墨来自宇宙本体，与宇宙本体同在。它是宇宙存在与运动的最抽象、也是最高度的概括。中国书画家正是用这种奇妙的、丰富的语言元素，构架各自的、个性独特的艺术风格。布封有云：“风格即人。”我以为在中国书画领域可以认为“笔墨即人”。

张旭看裴将军舞剑、公孙大娘舞剑器，把笔作书，运斤成风；怀素夜闻嘉陵江水不尽涛声，书道大进（宋·郭熙

《林泉高致》)；王羲之观鹅项之婉转弯环，悟用笔之转折变幻。唐代孙过庭对此有鞭辟淋漓之描述：“观夫悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓崖之势，临危据槁之形，或重若崩云，或轻如蝉翼；导之则泉注，顿之则山安。纤纤乎似初月之出大崖，落落乎犹众星之列河汉；同自然之妙有，非力运之能成。”古贤论列，惟折服赞叹而已！

然而至此仅述其半。笔墨也来自艺术家的心灵。我们不要忘记“物色之动，心亦摇焉”（刘勰《文心雕龙·物色》第四十六）。佛家以心量无涯无际为法旨，芥子能藏须弥山，心与宇宙同一无二；道家以心为天门，天门开阖，终归自然；儒家倡天人合一，甚至以为天人本无二，何必言合。同样，中国的笔墨，岂止发于毫端，其实来自心源。唐代张璪之“外师造化，中得心源”，将笔墨的渊源所自，讲得通明透亮，可谓要言不繁。

而中国画家笔墨之要妙，非经历刻骨铭心之积年苦功，终难窥其户牖。腕弱笔疲，则乏骨力风神，必致图貌乖舛，点画湮讹。中心虽欲出奇制胜，然而心遽体留，意违势屈。世皆以为斫败，而自以为和寡。出言必以偏执为快，立论惟恐世俗不骇，小家之才而图大匠之位，与窥窃神器者何以异？艺术大道，公正无私，历史长河，真伪有辨，无俟抑扬，自标先后。有抑塞颠蹶而才藏珪璋者，人亡业显；亦有八面风云而智穷沙砾者，身谢道衰。世之从艺者知其如此，必当心有权衡矣。

近世大师如吴昌硕，笔重鼎彝；齐白石，如锥划沙；傅抱石，润含春雨；张仃，干裂秋风。此皆高于品而博于学，勤于业而精于技者。故其所作格高境大，气清意醇。非兢兢

以求而为新者，此为真新；欲炫人耳目而为新者，此为矫情。真伪之判，岂不了然？

且也，中国之笔墨，虽离物象，亦有独立之审美价值。试截取八大山人荷梗之一段、石苔之数点，亦绚烂在目。缘此笔墨，熔日月之精华，汇睿深之心智，虽零珠碎玉亦不同于朽木腐草。中国之笔墨积二千年有志之士发微探玄，使能自立于世界艺术之林，此民族之殊荣，岂可轻撼。幸勿以狂悖之态、荒唐之言为意，岂可执冰而非夏虫，其所知盖寡，所识盖浅耳。

我自三十岁以后，悬腕面壁作画，深感书法与绘画为孪生姐妹。苦禅恩师谓“画至书为高度，书至画为极则”，真不朽之名言也。中国画既以写为高度，则笔墨之审美原则与书法相同。即以此《牧放图》为例，通幅皆写，其间点画之流美，皆书法之意味。若屋漏痕、若锥划沙、若折钗股等，虽未于笔下尽收，但亦或可隐现。要在留不常迟，遣不恒疾，此徐疾之相生也；带燥方润、将浓遂枯（孙过庭《书谱》），此润枯之相济也。近年潜心于魏晋书法，意亦在更求精进耳。

泼墨钟馗

一幅泼墨成功的画往往就在兔起鹘落的瞬息。风发的意气、弥满的精力、恰到好处的笔墨，加上画家彼时彼地落笔成章、即兴神驰的状态，这都是泼墨写意所不可或缺的条件。王勃所谓四美具二难并，四美曰：良辰、美景、赏心、乐事；二难曰：贤主与嘉宾。李白所谓“阳春召我以烟景，大块假我以文章”（李白《春夜宴诸从弟桃李园序》），这都是诗文唱和的主客观优越的条件，作画则是个人心智演化的过程，

不似诗文之唱和，然而和王勃、李白所需的条件则是同样的。只是画家的性格不同，因之表现各异。抱石先生作泼墨，不喜旁观；而苦禅先生作泼墨，来者不拒。他们都艺臻逸境，共赴绝尘。这样绝诣超凡的画家，代有三两耳。

中国的泼墨人物画至五代石恪的《二祖调心图》已比较成熟，足见已经历了相当长时期的发展过程，而至南宋梁楷之《泼墨仙人》、《六祖劈竹》已入妙境。此后七百年泼墨人物画几成绝响，不复见大师降临。清乾隆间扬州八怪中黄慎气格低俗不足观；民国初年任伯年天资俊发而惜乎少文，偶有泼墨，灵动清新有之，而浑厚华滋不足，终不能承继南宋大师风范。

泼墨人物画是一片人迹罕至的领域，而美术史呼唤优秀的泼墨人物画家出现，回应却是万籁寂寥。当然，我们看到了一些泼墨人物画除那溷浊的水墨、破败的线条、丑陋的形象、凄苦寒酸而外，看不出中国文人画最需要的清逸和高华。

泼墨人物画第一需要的是画家主观心理状态，必须有跃马揽辔、奔逸天岸的豪纵之情；必须有万象毕呈、造化在手的移山之力；必须有饥鹰渴骥、掣电奔雷的箭发之势。当此之时，解衣般礴，目空今古，放笔即来笔底，状物如在目前。纵笔处如飞瀑之悬匡庐，收笔处如鸿声之断衡浦。阗肆至极，不失矩度；恣情欲狂，将归内敛。这还不是泼墨画最难处，泼墨人物画更难在这瞬息间，画家还必须与所表现的人物心许而情伴，神遇而迹化，这是何等奇妙而高迈的境界！泼墨人物画与猥琐、迟疑、怯懦、审慎诸情状无缘，泼墨之愿望人或皆有，于幻想中亦甚神奇，然方其举笔，即遇梗阻；毫颖触纸，败笔纷至。当此之时，烦躁生而清气遁，气既尽而情已颓。惟捶砚碎墨，断笔撕楮而已。因之泼墨人物画更需

要者为学问、为功力、为识见、为修养、为天分，凡此种种，人皆知之，兹不赘述。

我画此幅泼墨钟馗仅二十分钟，钟馗两目既出，五官随之、髯发幞头随之。上仰之势已呈，则胸腔微仄，马首又与胸腔成一角度，此所谓势也。势者气之所依托；气者势之所驱遣。拂拭之间，骏驥腾·攘。然后简笔横扫钟馗之肩，下及两足，可谓要言不繁。画既成，情不自禁，长啸一声。今每思其时状貌不免失笑，然而唐代窦冀称怀素：“兴来小豁胸中气，忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字”（怀素《自序贴》），这种状态实在非常相近。使范曾复为之，恐不可得矣。

中国的草书为泼墨简笔画铺平道路，这是中国画家应感谢书家的。昔怀素《自序》，述及时彦评价尚有“奔蛇走虺势入座，骤雨旋风声满堂”、“寒猿饮水撼枯藤，壮士拔山伸劲铁”、“笔下惟看激电流，写成只畏盘龙走”，此种境界虽未能及，然私心追慕，“古道照颜色（文天祥《正气歌》），能不自勉？

简笔老子

原始先民之画，如半坡、仰韶、河姆渡文化时期陶器的纹饰，大朴无华、纯任天趣。彼时绘画工具十分简陋，而这种简陋的工具与所想表达的心灵不期而合，这才称得上是“肇自然之性，成造化之功”（王维语）的杰作。它们发源于自然的本性，进一步妙造自然的本相。那时的人类正如《庄子》书中所描述的赫胥氏之民，他们生命存在的状态是“居不知所为，行不知所之，含哺而熙、鼓腹而游”。他们“

与禽兽居，族与方物并”(《庄子·马蹄》)浑浑噩噩，无功利之心，无贵贱之别。没有艺术家和欣赏者的区分，创作则没有技巧法则的约束，没有题材范围的限制，那是文化创造者情态绝对自由的时代。因此简约、质朴、天趣、自然，成为今天所有的艺术大师羡慕和楷模的对象。

文明的演进渐渐使绘画由装饰而矫饰而伪饰。技巧一旦从自然本体游离，便立刻表现出蹇促狭隘。“精美”往往以机智和巧密为手段，老子评之为“五色令人目盲”，是极言自己对这些艺术的憎恶的。我们现代人已可以不再被几千年人类文明的交柯繁枝迷惑视线，当我们“独上层楼，望尽天涯路”(晏殊《蝶恋花》)时，发现这前进的轨迹乃是画了一个大圆，回归到它的起点——自然“人法地，地法天，天法道，道法自然”，古往今来文论、画论不下千万计，然而这“自然”二字，却是一切文艺创作的两字诀，或称两字圣典。

中国的文人画在世界艺术史上的不朽贡献是他们语言的简洁、内涵的丰富，成为“来吾导夫先路(屈原《离骚》)的开山主，足称世界艺术宝鉴。而先河既开，影响所及，就会逾越国界，逾越世纪。我可以作一个未必准确的预言：二十一世纪世界的艺术，将是全世界艺术家心灵回归自然的艺术。它的大背景是人类必须考虑自身和宇宙的和谐，这将是作为人的个体和群体、国家和世界图存的惟一选择。在这种选择面前，艺术家将是最得风气之先的。而中国古典文人画，在这伟大的变化之中，便是起于青萍之末的风源。

由于我有长期艰苦实践和冥思苦想的经历，才能从宏观上对中国文人画有如此崇高博大的评价，才能在未来世界桃花源的洞口，看到了“仿佛若有光(陶渊明《桃花源记》)的前景。

无论宏观如何的巍伟，一个人的能力毕竟微末，我略有自信的是对中国古典诗歌、书法和绘画的了解，而当这一切的知识、感悟体现到我的作品上，最能使我感到因为心手双畅而快意的，便是纵情作泼墨简笔描人物画。

我的泼墨简笔描人物画可以上溯一千年前五代的石恪、上溯八百年前南宋的梁楷。这个充满悟性的、灵气弥漫的、富于文学和哲学意味的画种，在一千年的绘画史上，得不到充分的成长，却在写意花鸟画的领域得以充分发展。而到三百六十年前的朱耷时，登峰造极。朱耷天才的绘画、他的美学追求及所达到的高度，前不见古人，后不见来者，大有俯视中西古今，一览众山小的气势。

后来者则如何？我仅仅讲的是“尚未见”的进行式，而非“永不见”的完成式。为了使自己能否定“永不见”的悲观论调，我开始以全副热情去研究八大山人，漏卮豪灌八大的佳釀。“忘形到尔汝，痛饮真吾师（杜甫《醉时歌》）自视八大山人为异代知己。

这张老子出关，正是我和八大山人意合神伴、飞觥豪饮时的产物。形忘而后意在，简极而后神全，自以为骛骛与八大山人争驱。君不见老子扶着清风，牛蹄踩着芳草，徐徐而来，悠悠而去吗，“自然”这两字圣典，正是由他演教而由艺术家们实现的啊！

八大山人

八大山人，这样一位超凡入圣的画家，以清峻冷逸的画风彪炳千古，却偏偏生于一个钟鸣鼎食的帝王之家。只有经历巨大的劫难，才有可能挽救他那被繁华侵蚀的心灵。为天

有眼，在他十九岁上的甲申之变，明王朝历二百七十六年灭亡，此家国之不幸，却造就了中国艺术史的大幸。八大山人在这巨大的创痛中，从人生浮华的、贵胄的俗世，遁入了空门，由明王朝宁献王的十世孙，削发而为头陀。面对的不再是丝竹管弦、不再是蛾眉皓齿、不再是金玉膏粱，而是深山古寺里的寒磬孤钟，落日斜晖中的古树昏鸦。他由一个风华婉转的倜傥才子、一个锦衣玉食的帝王苗裔，一变而为斋供麦葵、烧火敲钟的僧人，这其间生命倾斜和心灵落差可谓大矣！

八大山人在甲申之后二十年间正经历着这心灵的剧变，他由儒而佛，由佛而道，总是凄侧彷徨，孤踪独往，很难说一进山门便六根清净，一披袈裟便四大皆空。他何等倾慕那些反清复明的忠义之士如黄道周、王夫之，那些以身殉节的孤魂烈魄如倪元璐、史可法；他又何等蔑视清兵入关后，时隔不久便“几年 薇都吃光，一队夷齐下首阳”（袁枚句），耐不得寂寞的那些应博学鸿词科的文人。他的心灵深处，燃烧着热情，而现实生活又使他抑塞不拔。他抬起望眼，战伐的狼烟刚熄，又闻鄙俗的笙歌。十几年的寂寞空门终非久留之地，他希望还俗，娶妻生子，指望着能为反清复明的志士们“觅一个自在墙头”（《青云谱志略·跋》），然而世道已大变，八大山人只是做着个永不能圆的破碎之梦。岁月如流，他直到老年，身体健硕，康熙二十七年石涛致书八大山人云：“闻先生七十四五，登山如飞，真神仙中人也。济将六十，诸事不堪……”书中自称“济有发有冠之人也”。这位同样是明宗室藩王靖江王十一世孙的天才，也是一位避难佛门的假和尚。我们为中国美术史庆幸，甲申之变后，两位艺术天才诞生了。拜过康熙之后的石涛和一直以守节自持的

八大山人心态显然不同，石涛有着屈辱中的无奈，而八大山人却永守着孤寂的傲慢。清黄安平所画的《个山小像》应是八大山人晚年辞道归儒后的写照，他戴着一顶高耸的笠帽，双手轻握作谦揖状，素袍布鞋，冉冉而前。是一个瘦削、清朗而倔强的小老头，这就是我创作此画的惟一可信的依据。

表现八大山人的悲愤，不够；表现他的冷峻，也不够。于是我想到司马迁《报任安书》中的名句：“古者富贵而名磨灭，不可胜记，惟倜傥非常之人称焉”、“此人皆意有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者。”因此，虽为泼墨简笔，所包涵的思想内容，应该超越画外，宛若八大山人的花鸟画，在极精练的笔墨中倾注他全部的生命。

显然，画中的八大山人微斜的坐势与合抱的双臂、跌宕一笔而下的衣裤，展示了他奇崛不凡的性格。而下视的目光早已看穿世俗的尘垢。斜向左上方而去的巨石则完全用八大山人笔法，与简约的人物恰相厮衬。当我用二十分钟画完此作掷笔而起时，顿感天地寥廓、四顾茫然。复观此画，则心中八大山人已跃然纸上，这是艺术创作的快意，同样也会成为读画者的快意。倘若我心中没有一个活着的八大山人，倘若没有甲申之际的铁马冰河、千里狼烟，没有古庙钟声、道观香烟，倘若我心中一片苍白，还会有这纸上的八大山人吗？

以狂继颠

怀素《自叙帖》中载唐御史李舟对张颠、怀素的评述：“昔张旭之作也，时人谓之张颠；今怀素之为也，今实谓之狂僧。以狂继颠，谁曰不可。”这“颠”和“狂”用在草圣张旭和怀素之身，是十分高妙的褒义词。它们已从原义的放

荡不羁的状态，引申出一种风发豪纵、汪洋恣肆的气势，一种情绪疏朗、性灵豁畅的性格。

草书是书体中最足以抒其情性、形其哀乐的。因为，优秀的草书必然是在特定的激越的情绪下的产物。我们不可想像悲怆愤怒的颜真卿，会用工整玉润的汉隶写他的《祭侄文》。当然，感情激越而无用笔之法度，也只会“脱易者失于规矩”、“躁勇者过于剽迫（孙过庭语）”呈现出一种轻率而焦躁的劣迹。

酒，是怀素情绪的酵母，他好饮酒，而且醉后的狂草，往往比清醒时的精彩。唐御史许瑄称他：“醉来信手两三行，醒后却书书不得”。御史戴叔伦对怀素言忘意得的状态称：“人人欲问此中妙，怀素自言初不知。”这是典型的得鱼忘筌、得兔忘蹄。《庄子·外物》中有云：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言，吾安得夫忘言之人而与之言哉！”筌，是捕鱼的竹筒；蹄，是捕兽的网子。庄子之说，大意是手段并不重要，而目的则是一切。目的既达，手段已经忘却。语言在于表达意思，意既到，则可忘之，重要的也不是语言本身。怀素的醉书，不知其妙之由来，而达到至妙大美，便是庄子所论的这种状态，这是艺术的一种至高的境界。这是一种忘怀得失、彻底无我、全身心投入自然的怀抱，然后“不知何者为我，何者为物”（王国维语）的状态。风格即人，人即自然，成为古往今来东方艺术足以于世界傲视群伦的不二法门。

然而，真的怀素无法了吗？不，无法的人是有的，自以为豪宕超群，故作疯颠，写草书自视“连绵游丝”，而实质狂而无度、颠而失控；志高而腕弱，笔破而墨溷。唐太宗诤之为：“行行若索春蚓，字字若绾秋蛇。”岂复有鸿飞兽骇

鸾舞蛇惊之势态？我相信，即使怀素之醉，也决非高阳酒徒之烂醉如泥。怀素只是有三分醉意，七分醉态，喜作人来之疯，观众愈多，其兴愈酣，心手双畅之时，更忘乎所以。君不见“忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字”（窦冀评怀素语）；“驰毫骤墨列奔驹，满座失声看不及”（戴叔伦评怀素语）。即使如此，我相信怀素依旧作得笔主。诚如姜夔《续书谱》中所云：“古人作草……虽复变化多端，而未尝乱其法度，张颠怀素，最号野逸，而不失此法。”能在颠狂之中保持法度，那前提是张旭和怀素都曾经经历过刻苦的锤炼，心不厌精，手不忘熟。草书点划使转，烂熟于胸次，流溢于毫端。加上酒后理性的削弱、感悟的增强，必有出乎意外的结体用笔。即使有所疏漏，亦必如《庄子·达生》所谓“夫醉者之坠车，虽疾不死”。大块文章，即有微疵，亦如音乐大师之交响乐章，虽偶有和声对位之错误，非但不显其陋，而更觉其潇洒。对于大师是百无禁忌的，而对于误以为自己是大师的，毛病就是毛病，毋庸说辞。

泼墨写意人物画和狂草几出一理，似颠似狂、醉耶非醉，当此之时，心有勃郁，意欲奔驰，把笔临楮，忽与天地精神相往还，纵横扫去，“笔才一二，象已应焉”，风驰电掣，曾不能以一瞬。这种时候即使不曾饮酒，也是一种醉态。以泼墨简笔而写怀素，不仅精神与先贤相侔，而用笔之意趣亦可谓异代知己。

从济颠说开去

传说南宋时有僧济颠者。既称颠，必有种种惊世骇俗的言行，由于不合常规甚至匪夷所思，渐渐被人们夸张、流传，

把种种故事加诸其身，成为箭靶式的人物。人们喜爱他是由于他济困扶危、作弄奸佞，而且行为方式又幽默谐谑，令人捧腹。自宋至清，声名益振，竟成了“济公活佛”。佛教在中国平民化的过程中，由于误解方便法门，在教化中不免背离佛教的本义。佛成了救世主，譬如济公。其实佛典中的“能除一切苦”、“度一切苦厄”并不是求助于他人，而是自身心灵上解除愚痴苦恼，达到无挂无碍的大自在之境。我今天画济公，乃是还他人的本相，画一个潇洒自在、蹉跎人间、拿着一柄破蕉扇的智者。

画出“颠”字，是这幅画的传神之处。那么“颠”从何来？构成人物动势最重要的是把握瞬间的感觉。“颠”来自膝关节的不稳定和脚踝骨的弹跳，且“颠”者必小步而疾趋，其肩微耸，头亦上下。既画出颠狂之态，又要表现其智者风容，那就必须在眉宇、眼神、口角诸传神处着力，要表现出是一个有思想、爱憎分明而又清高脱俗的神仙。

这一切效果的完成，不待作画时思考迟疑。简笔画最难处在心中既有所感，则振笔直取。“时有缺落”，在所不顾，当此之时正所谓“风雨雷电一齐来”矣。极其豪纵不等于狂肆无度，极其轻松不等于涣漫不经。那是灵、智、技的高度统一，是力、韵、神的天然凑拍。有人称为“神的启示”，我则称作“自然的启示”。

当一个人能置好坏于度外，舍毁誉而不顾，忘记量凿正枘的束缚，不事削足适履的经营，那时，画上一股清新之气便会扑面而来，那是人生的快意，是超越自我的产物。弗洛伊德将人的状态分为伊德、自我与超我，而作简笔画时必然是超我状态。对于画家，这种超我的状态不会呼之即来。有时你或有所感，而由于绘画技巧不逮，则往往如基督教故

中当太尔式的烦恼：仰取果实，化为石头：俯饮河水，水即不见。

其实二十年前我也很想画即兴神驰的简笔描，然而彼时一年之中止偶得一二佳作，而视其用笔终不如意。意向险绝，然力所不逮。越数年，能险绝矣，力已裕如，而意偏不惬。这才逐渐知道“平正”二字原来是最关中国绘画达致极境的法门。亦如孙过庭所谓“至如初学分布，但求平正；既知平正，务追险绝；既能险绝，复归平正”。

其实，艺术境界的出神入化不是凭空构想、坐待天赐。任何伟大的艺术家，都是不畏艰难险阻的苦行者。因之其所获必也刻骨铭心。如果你不是诸葛亮，你就成不了卧龙岗的散淡闲人。你装着轻松，却心中无底，成了一个游手好闲的守株待兔者。更有甚者，以为古往今来一无成就，起跑之线就在足下。由于目空一切，其心态呈现于画，必剽迫而急切，浮躁以褊狭。久之，自以为大师，而溢美者大吝词藻，处于自我盲目膨胀状态。思维既有障隔而心态又不平衡，浅识者或拊掌称赏，而睿智者则视其迷惘。因为有一条不为外物颠扑的艺术标准在起着永恒的作用，那就是与自然同在的真知。

在罗曼·罗兰的《约翰·克里斯朵夫》中，克里斯朵夫的舅父高脱弗烈特嘲笑他说：“你想编些歌，为的是要做个大人物；你想做大人物，为的是要编些歌。你倒像一条狗追着自己的尾巴打圈儿。”

同样，打圈儿的画家的确也是有的。

石中之火

中国画家固重感悟、重性情、重自然天成。然而这种与

天凑拍的境界，并非完全属于偶然的电光石火，它来自“内美”的积年完善，来自“修能”的计日成功。陆桴亭在《思辩录辑要》中提到“人性中皆有悟”，然而它却如石中皆有火，“必敲击不已，火光始现”。即使这石中之火被敲出，倘不“承之以艾”、“继之以油”，那么这感悟的火花也会立即熄灭。因此，躬行力学，对造就大艺术，永远是必不可少的；而中国画深谙内美的传统，更不是轻而易举可以巧取的。举世滔滔，皆称画家，而真正能作烟霞深处的开山主者能有几人，能于法相座中作解惑人的又有几个？我们看到成千累万的人，在中国画的艺术圣殿外徘徊、蹉跎、彷徨。未入其门，遑论登堂；未曾登堂，何能入室。这已是一种悲哀，更足惋惜的是言必凌厉的传统批评家们，笼而统之地做着煞有介事的点评、论说，然而他们往往对传统的文化做不到了然在胸，因此使人觉得言不及义。能感受到他们的愤怒，但不甚清楚这愤怒的缘由。传统果真可恨到如此地步了吗？

我们需要中国画的新的开宗立派的巨擘，然而这巨擘目前仍付阙如。原因很简单，人们缺乏沉潜于智慧深渊的状态，气躁心浮，罔知所为。那本应敞向大自然的心灵，被欲望所充塞，那么，一切努力和艺术都南辕而北辙。记得我曾为一庙宇题联，辞曰：“放下利索名缰，然后念佛；远离痴思妄想，果真登天。”我想一个真正的艺术家，是必能如此，也必须如此的。艺术家生命史应该是一部心灵演变的发展史，而真正的艺术家，一定是生命的主人，真实不虚，不假矫饰，在艺术创作上自然而然形成了风格。风格对一个艺术家在艺术创作上的重要，宛若符号对事物的重要一样。譬如国旗和国徽，是一个国家的符号，你的风格愈独特，符号性愈强烈。意大利文艺复兴时代的但丁，他就是中世纪转向近代在诗

上的大符号，它足以涵盖此后所有人本主义的艺术，包括雕刻、绘画、文学等等。我的艺术已经形成了独特的符号，普天之下，凡有人群的地方，都知道什么是范曾的画，或什么是范曾的追随者们的作品，包括势如洪水般的范曾赝品狂潮，都依稀学着一些我的艺术语言，然而我的艺术语言的符号到底是什么？

我艺术的符号，概括言之是：“以诗为魂，以书为骨。”其实，这是可以涵盖中国所有真正文人画的符号。符号一定是“类”的代表，它的性质往往是共有的。人们误以为这符号是我所创制，真是大谬不然，其实是人们忘记它太久了，个性在“类”的符号下表现。我虽不是文人画这一符号的原创者，但我却在新的时代将这“类”和符号推向极致。至于我会不会在今后的几十年发现属于我个人的原创性的符号，这还是未知之数。

庚申、辛酉、壬戌三年（一九八〇、一九八一、一九八二）我的艺术面貌为世所公认，这三年最有代表性的作品还数《灵运临风图》、《载酒行》和《广陵散》。它们的清新、俊逸之风降临人间，而且它们使我以排冪破山之势，登临中国画坛的高峰，对古人或不多让。这奇迹的产生只可归功于几十年的霜晨雨夜、焚膏继晷的奋斗。这艺术的石中之火，已在撞击中迸发，而等待这火种的是储备已久的艾薪。那熊熊大火，期在烛天，这并非偶然的机遇。

飞来石

中国画家吮毫挥写，虽精粗不一、捷迟殊途，然其雅郑之判，不啻天壤。此固画家学养深浅、技巧高卑、品味圣凡

不同，殊不可力强而求变。昨夜云俗，今晨即雅，古往今来所未之见。而鄙俗者或自以为藻贍，视高雅者为枯索，此“朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋”者也。老子云：“下士闻道大笑之”，其去道何止万里。此正所谓“器成彩定，难可翻移”（《文心雕龙·体性》）者，止论于此。

而高士作画，情状万殊，则于雅郑无涉。纵览历代巨擘，或可大分如下。

其一：殚精竭思，惨淡经营，所谓相如“含笔而腐毫”、贾岛“两句三年得”者，诗中之杜甫、画中之李可染是也。

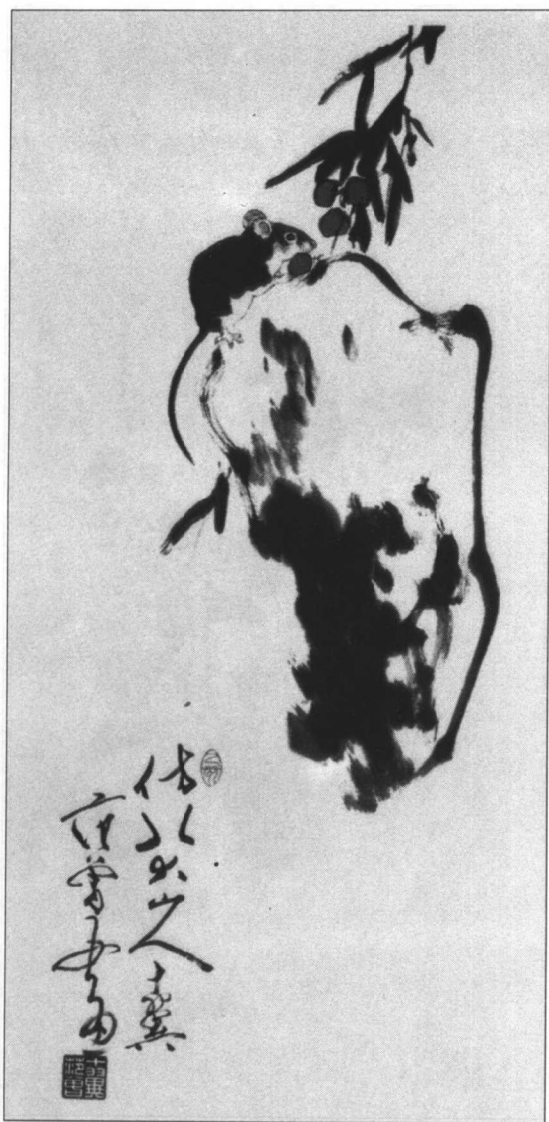
其二：不假苦思，心驰笔追，所谓扬雄“辍笔而惊梦”、曹植七步吟煮豆者，诗中之李白、画中之傅抱石是也。

其三：不思不勉，不矜不伐，所谓醉翁“坠车，某神全”、曾子曳屣而歌商颂者，诗中之陶潜、画中之李苦禅是也。

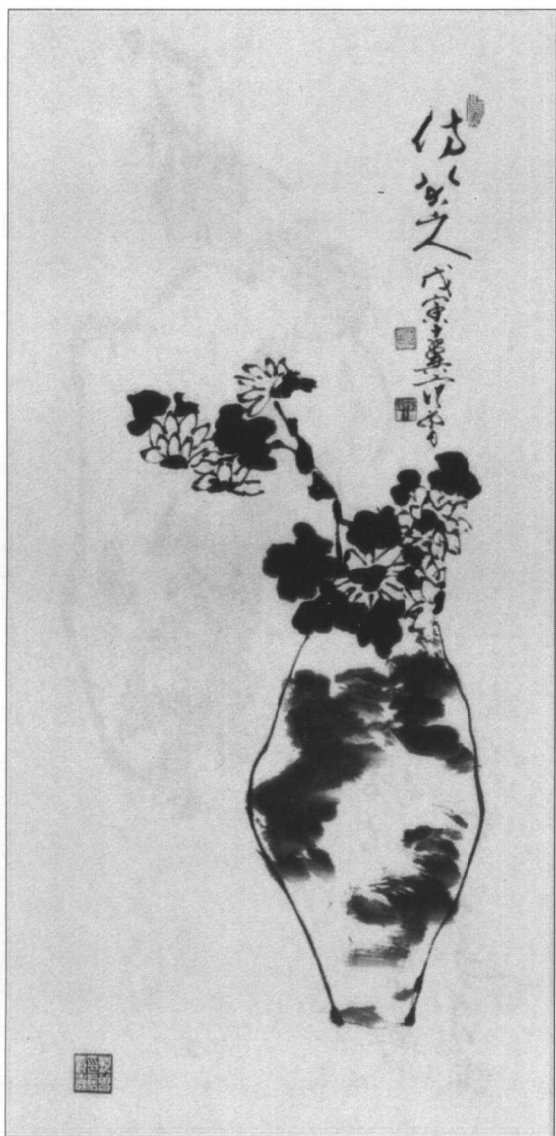
此三者虽趣味有别，而其高致一也。世有追可染者，学浅而空迟；亦有仿抱石者，才疏而徒速；便有摹苦禅者，意钝而非朴。可染、抱石、苦禅皆博雅之士，学养丰厚、情性高洁，其所创格自然天成、不假斧凿。非若欧西之现代诸流派，空作表面文章。昨日之新，已是今日之旧；今日之新，必为明日之旧；或作苦涩无奈之态；或为莫测深沉之状，心中固有精确之计算，他人视之，误以为迷不知所往。或曰与中国老庄合矣、曰回归无何有之门矣、曰心灵空寂静虚入菩提无念之境矣、曰不知之知是为真知矣，拾牙慧以自饰，去自然而益远，以矫情为创意，乱人间之视听，雕虫如此，吁其微矣乎！

一日展楮素壁，凝视之际，忽忆黄山飞来之石，振笔速追已块然纸上。本欲画一小猴独坐，挥写之际，不思而成伸

臂，伸臂必有所向，不勉而童子援石。此画既毕，浮想联翩，遂成此文。要之，艺术之标准，惟好与坏，非新与旧。既好矣，新在其中；虽新而不好，其艺安在？此画或有可取，止在自然二字，非求新也，实求真也。刘勰《文心雕龙》论体性，凡举典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡八体，于前六体皆有赞赏，而于后两体，则涉贬抑。新奇者，摈弃传统，务追怪谲；轻靡者，浅薄浮泛。惟附庸俗。先贤之说，未必全信，而经典之论，詎可轻忘？



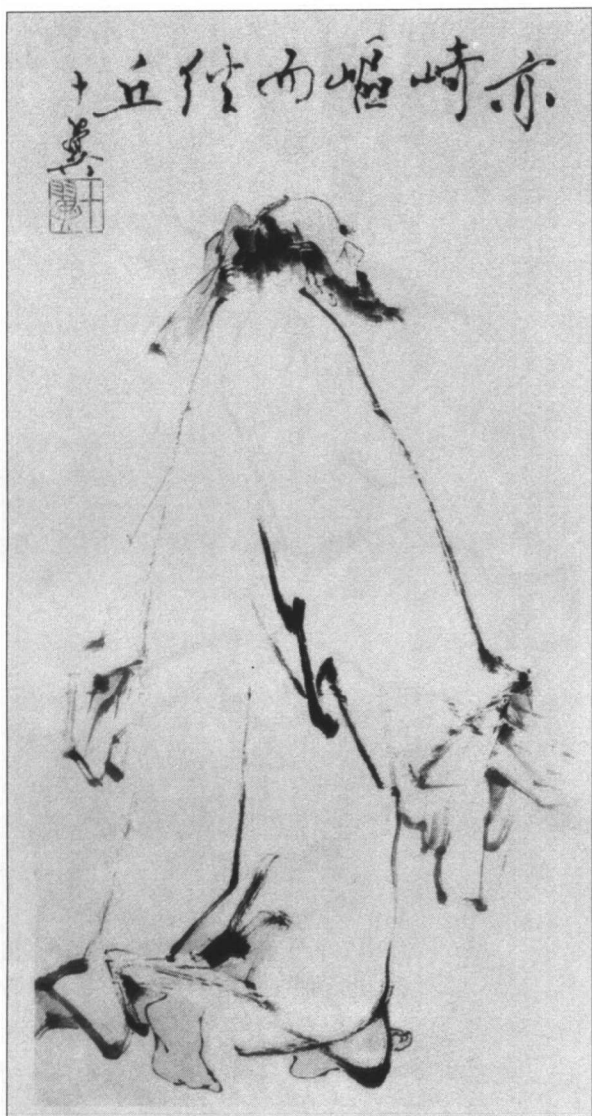
知白守黑



八大的哭笑



八大山人



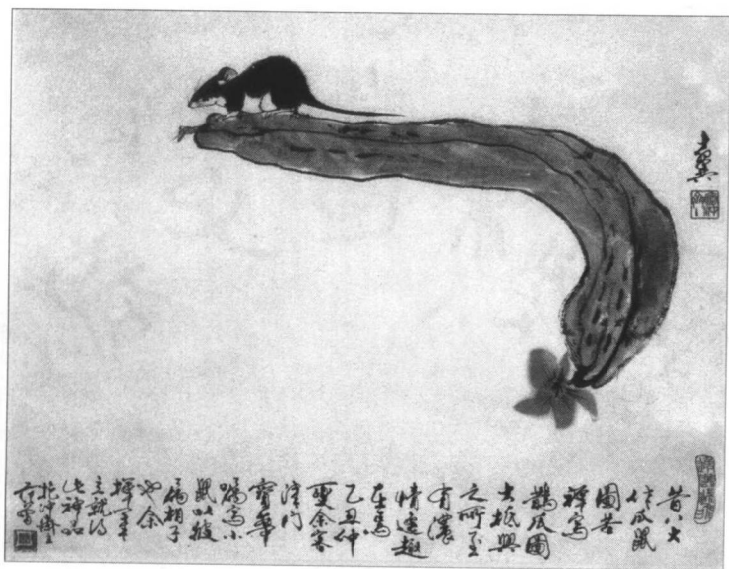
亦崎嶇而經丘



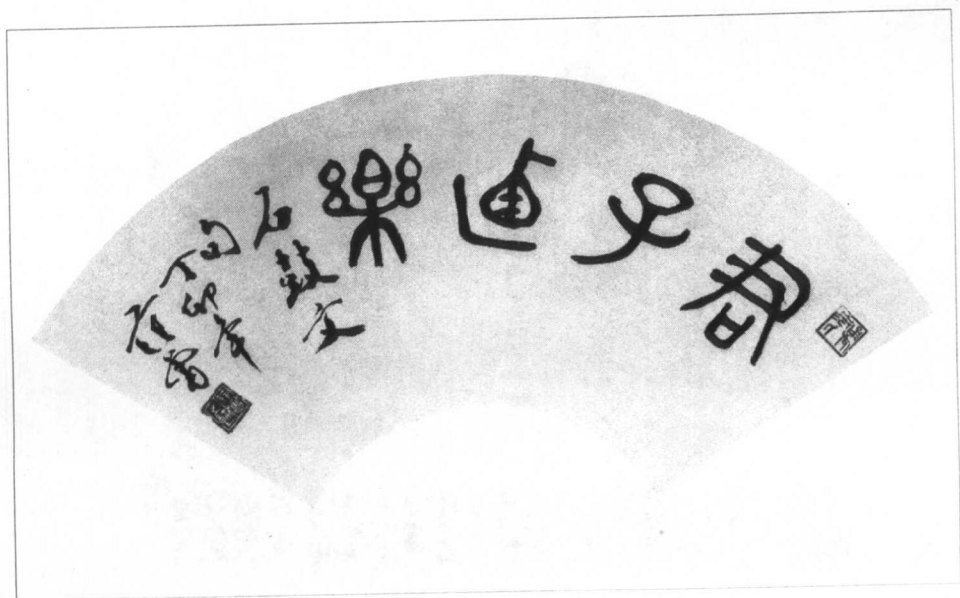
稚子



真堪托死生



瓜鼠图



君子乃乐

与收藏家语

以艺术品为交换对象，即艺术走向市场，王羲之以书易鹅之传说，可视为始作俑者。然此与上古先民之“抱布贸丝”，以物易物相类。迨至清乾隆间板桥道人悬笔单以索银两，视“交情”为伪，崇货殖为尚，已开论货计价之先河。至近世齐翁白石，量以尺寸，可谓锱铢必较，市场经济之概念，更趋成熟，正马克思所谓之撕破温情脉脉之面纱也。

解放后一切纳入计划经济，市场之概念处于全民性淡忘状态。及至七十年代末，国门初开，海外商贾渐入，画家惆怅，以私下卖画为耻。彼时画亦无市场价格之准绳，竟有以数十幅若禅或雪涛之作品易一台电视机者。更有甚者，某称日本华侨总会主席者来京，西装革履，遍访名家，乃开琼宴于全聚德，另辟一室，则毛笔宣纸侍候，邀于“四人帮”淫威下被压抑多年之画家，酒过三巡，不觉技痒，黄胄三两幅，苦禅师两三幅，作人先生两幅，可染师两幅，兆和师两幅，我方年壮，挥写竟至于三四幅，侨商大喜过望，宴罢所卷走者，恐可购置一座全聚德烤鸭店矣。而画家呆鸟般握手言别，犹以为胜地不常、盛宴难再，各自欣然回家无事，此景此情实有足供后之来者嗟叹者。越数年，我有机会到日本，方知

此位“侨领”，原来在东京蓬门僻巷开一家小面馆、做自打钟鼓自烧火之撑门人。

更有以日本爱国华侨设置永久性“弘扬祖国文化”为己任之会馆，通过文化部门或外事机构向画家征画，二十余年后至1998年，这批作品皆返潮回国，上了各家拍卖会。画家大呼上当，然为时已晚。画既送人，人欲卖之，干卿何事？亦且彼时并无任何对画家之承诺，此所谓苦果自栽自尝耳。闻有数位画家遗孀联名愤而告之，然卖方早知胜券在握，竟有记者于媒体盛赞外流名作回归，飞人寻常百姓家，怪论奇谈，可为一晒。此外，尚有轶闻可载画史者，凡捐画者皆得馈赠“西铁城”手表一块，其时石英手表为国内所罕见，夜半莹然有光，谛听杳然无声，此中昔日之乐与今日之怒，适可抵消，窃以为毋庸更求其他矣。

我生也晚，知书画作品市场之启蒙地，应是四十余年前坐落于王府井大街之和平画店，店主许麟庐先生风华正茂，今日虽与我忘年莫逆，而当时却是我认识他，他不认识我。悬于画店中最贵之作品为四尺整宣齐白石花鸟，价六十元，此数颇令少年的我咋舌。而吴作人先生金鱼止十二元一幅。和平画店亦时时举办个人画展，记得有王铸九画展，展出作品一幅二三元之谱，且有白石生前题字代序，大意谓：吾平生弟子逾千，而惟王铸九亦步亦趋云云。以“学我者生，似我者死”为口号的白石老人，此语褒贬之间，颇费思量。又如有包于轨书画展，作品亦三五元左右，而先生平素习字则二角一幅。不期展出三天，风雨如晦，真“门庭之凄寂，则冷淡如僧；笔墨之耕耘，则萧条似钵”矣。包于轨先生老友苦禅师激赏其笔墨而叹惋其命途，谓：“一辈子好不容易开个展览，三天就下三天雨。”五十年代书画市场之萧条瑟索

一如包于轨先生展览之景象，凄风苦雨而已。

七十年代初，我画也贱。记得有一次到荣宝斋之编辑室小坐，米景扬兄将一信封塞于我上衣口袋，谓所画《山东老翁》一作已被收购，七元人民币稿酬。我抚膺微赧，不知所措。因距批“资产阶级法权”之时未远。马克思早有言，在共产主义社会，天才是没有报酬的。因此，这七元是净是秽说不清。接着上公共汽车回家，一路几次抚摩，块然犹存，及至家门，口袋中已空无一物，早为窃贼所凯觎矣。一向以博雅自恃之我，虽不必为七元捶胸顿足，而一时失落之感难免。驽然如木鸡者有时。

一九七九年以荣宝斋画展为标志，中国画走出国门，至国际市场一展身手。荣宝斋侯恺先生邀董寿平和我同行，米景扬兄亦代表团成员，彼时囊中羞涩有过阮郎，我只三百日元，而米兄则分文不名。两人徘徊于银座，相商三百日元之用途，最后买小日记本两册，人各一本，以为旅日纪念。而画展上我的作品则大受欢迎，一销而空，价格菲微，自八万日元至三十六万日元不等。然卖画所得并不可于异国坐地相分，纪律甚严，亦不可预支，连砖头大小之单喇叭录音机也令我望之兴叹。其时我与代表团诸公之西装，皱皱巴巴，大类上海之瘪三。偶读昔日“玉照”，不禁失笑，此画家莘路蓝缕、起于草莽之日，亦初尝市场经济况味时也。

越明年，“张仃、范曾画展”于香港隆重推出，有美国收藏家安思远者以十万港币购得我的《度吕图》，英国收藏家某以五万元港币购得我的白描齐白石像。新闻飙起，以为奇迹。竟有记者谑称齐白石一根胡须值数百元港币，此论初闻似对我之嘉许，静言思之则为对齐翁之贬损。国际萧邦钢琴音乐赛，恒将一根萧邦之发以为最高奖赏，其值何止数万。

为中国花鸟画坛谋，正应以齐白石之须为最高奖赏，其值又何止数万计哉？谷贱伤农，此议自为笑谈。然中国画除市场价值应为争驰外，人文价值更应为鼓吹，否则可悲可叹者，何止于画，当及乎人。

一九八〇年后，吾画于荣宝斋订价渐入前列，而于日本画价更与日俱进，自一九七九年之八万一幅至一九八三年之八百万一幅，剧增百倍。一九八四年日本冈山设立“范曾美术馆”，其时馆藏之本人巨作《广陵散》以三千万日元购入，日本报称近代以降，无以过之者。自此本人作品藏家竞相购藏，不在话下。至一九九八年夏“‘范曾的艺术’世纪大展”于香港会展中心推出，彼时索罗斯翻云覆雨大行其是，在东亚经济疲软之际，竟有巨作《丽人行》以一千二百万港币售出。天下风闻，有击节拊掌者、有瞠目结舌者、也有破口大骂者，众生殊相，不及详述。最可笑者台湾某画商谓：“范曾破坏了画坛秩序，扰乱了市场价格。”昔梵谷之《向日葵》以五千万美金为日人购得时，未见此公骂“破坏”、“扰乱”，真西太后“宁予外人，不予家奴”论之变种也。

以上述及本人绘画市场价格二十年变迁，此种变迁乃社会整体变化使然，非凭范曾一人之力运。要之，画家能于风云中立定精神，宠辱不惊，则画价之跌落、升腾于我何有？有自鸣清高某谓“我的画是艺术，不是商品”。此语大谬，哲学概念落入误区所致。夫画，固艺术家灵智之果，于画室中称“艺术作品”；一旦进入市场则称“艺术商品”；此商品倘为博物馆收购，则称“艺术藏品”；此藏品不幸为窃贼所取，则称“赃品”；此赃品为法院所获，则为“证品”。事物性质的变化殆随上述时间、条件、地点之变化而定，正不必以绝俗清高自诩。近闻因南北水患日亟、荣宝斋向此清高者

征救灾“义品”一幅拍卖，彼则顾左右而言它，恐尚未从哲学概念误区走出也。

吾画由贱而贵矣。“慧智出，有大伪”（《老子》句），昔齐白石有印文曰：“吾画遍行天下，伪作强半”，而今吾画之伪作何止什九。昔柳永自知“有井水处皆唱柳词”，以为欣慰，而今凡有自来水处皆卖署名范曾赝品，则困扰多矣。且于每幅假画后面都有一则“动人”的故事：或称入室弟子，或称昔日挚友；或谓有名人题跋，或谓有鉴家清赏。更有甚者于台湾《太平洋日报》载有范曾正作假画之照片。又有欲售画者，于假画旁附一范曾与假画之合影，电脑裁切组合，技入绝尘，此齐翁所未之见也。白石不堪伪画之扰，乃有钢印之制，又有自刻指纹之闲章，然其伪作仍不绝如缕，于今益烈。本人见伪作横流，计无所出，乃请微雕高手刻一象牙防伪小印，大可粒米而上镌“抱冲斋主十翼范曾真迹”十字。然事有大谬不然者，不数日，伪微雕印上画入市、其精度虽不似原刻，而欺世则绰绰有余矣。道高一尺，魔高一丈，天下伪劣赝品不绝一似江河之潮峰，一波未平一波又起，书画名家，无力无奈，相视苦笑而已。

对伪劣赝品之态度因人而异，此中消息非止一端。有明宽而暗诈者如张大千，对伪作皆宽大为怀，作“大智闲闲”状。此无它，亦希世人对彼昔日伪造八大、石涛画宽容也；有“好谐谑而不为虐”者如某教授，谓苟无反动标语，则市肆伪字听之。然此言有隙，倘有市井无赖题郑卫淫靡之声，蛮貊小儿作粗陋鄙俗之语，而借教授之名，先生能无视乎？有淡漠而不屑顾者如董寿平，董翁尝谓左右曰，倘伪作奇劣，则不攻自破，若差近，则后人即视为己作亦无大碍。然此言亦有隙，董公之所以为董公，必有世人所不及之处，则“差

近”之作又何在？有造伪而享大名者某，时时指大千价值奇昂之画谓，此吾画也，彼吾画也，视自身为大千，殊不见外。此亦今世惟中国独有之怪象，倘于东、西洋有一人指梵谷“此作我画也”、塞尚“彼作我画也”，则囹圄有位，正待之久矣。

中国画史之外应有中国画稗史。伪画所从来久矣，自北宋米芾至近世张大千为造伪之奇才，纵然如此，真伪自古形同冰炭，即使张大千所画八大山人、石涛赝品，终难逃天藏巨眼、人间睿目。可染师曾说：“张大千所画石涛作品，如石涛作品进了一趟理发馆。”意即石涛画中蓬头垢面、不掩国色，与山川肺腑相观照、与天地精神相往还处在此已丧失殆尽。性情不真、词语矫饰，王国维论词境界所深恶者，张大千所画石涛、八大赝品中有之矣。

中国画欲逃赝品恣肆、蕙荪杂处之尴尬困境，最终定非学术论、口舌交锋可解决，惟一途径乃是诉诸法律。法制之健全，足可使画家蒙麻、伪诈遁迹。如此，画家智慧得到保护、画家权益不受侵袭，心态平和而畅达，而此种情态自由的持续，必是优秀作品产生之前兆。对伪赝劣作不求空于前，但期绝于后。

今更为藏家进言，谈如何辨识吾画之真伪。一九九一年曾于台湾举行范曾真伪作品之鉴定会，报名得一百零四幅，经鉴定十八幅真迹，八十六幅赝品，自我鉴定之法甚简易迅速，画面打开凡一寸，则真伪毕现，不需详审。有的则根本无需打开画面，卷曲之背面已伪态昭然。主持者或问：“是否有如此可能：看一万张画而走眼一张？”我笑答：“譬如生子，有辨错者乎？”李子之相似者，其母恒能识之，更况伪作固非李子，岂有不识真伪之理？

吾画之鉴定，倘细析之，则应从下列诸项着眼：一曰线条水墨，一曰风韵神采，一曰气象格局、一曰题跋印章，一曰工具材料。

我自少年悬腕写字作画，至今已届还甲，于线条上所下功夫，可谓数十年霜晨夜雨，焚膏继晷。因为我深信古往今来凡有大成就的中国画家，无不在线条上毕力平险、以求彻悟。而艺术上所有悟性的开觉都不可巧取轻得，其间甘苦，可谓刻骨铭心。至不惑之年，心珠豁朗，运斤挥毫，颇觉神助。所谓天人合一，非徒托空言，“阴阳之气，在上天，亦在人”（《春秋繁露》），画家之笔虽在画家之手而其挥动即与天地阴阳之气凑拍，周行不殆。此气恢宏博大，沛乎苍冥，故用笔之法取象于天，勾划之际则如云之出岫、泉之注地，无一处不自然，无一处不闲适。此时，霜毫已成神经末梢之延长。下笔天然合理，无妄生之圭角、无矫饰之情趣。此时之线固生机勃然，归真返朴，雄浑之中蕴神秀，娴熟之至反生涩。此理甚深甚明，知易行难。有志者悬腕二十年后复读斯文，当知所言不妄。我执笔甚高，几近笔尾，而尤喜悬腕站立向壁，动辄数小时挥写而无倦色，视线与画面平行、丹田之气自腹臂而肘腕而笔尖，行笔了无滞碍，此种无滞碍来自胸无挂碍“无挂碍故无有恐怖，远离颠倒梦想”（《心经》），此亦董仲舒谓天地之气“未尝有所稽留滞郁也，其在人者，亦宜行而无留”（《春秋繁露》）意也。吾之运笔，最具特质。凡一笔直下，无论寻丈，无论盈尺，皆有数度内力之爆发，而速度之快，曾不能以一瞬，岂止一波三折而已。笔意之波磔回荡、如夜入夔门，千层浪遏；如朝辞白帝，万壑风随；远离猥琐局促，不复乡愿俗见，此岂能仅自笔墨下手，而更当从人品修炼入门耳。

作画之前，心中有所勃郁，刹那情思，霍然胸次；偶然影象，奔来笔底。当此之时，灵感汇涌，睫在眼前，虽欲住笔而不能。近世作画之速度如傅抱石、黄胄皆知成败利钝正在瞬息。吾亦如是，正苏子瞻之称吴道子“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”也。苏子又赞道子“笔才一二，象已应焉”、“左右向背，各相乘除”。读此数语，真欲设苏子为异代知己矣。我所画，无论十二张丈二匹大之宏篇巨构，或小可盈尺的册页，均无任何粉本朽稿，随兴之所至，墨酣笔畅，解衣般礴，观古今于须臾，托四海于一瞬，掷笔而起，四顾茫然，而此时汗已涔涔透衫矣。

重瞻此作时之范曾已非作画时之范曾。作为第二者冷静之范曾有时会惊叹作画时忘怀荣辱，罔知物我之范曾。

无此种学养识见，何来笔底功夫，何来此等情状，何来神差鬼使，何来创造快意？苟此等全无，而欲造赝品，其情也蹇促，其志也鄙俗，其技也僵死，其气也壅塞，此不足以言画，更不足以言范曾画。凡作赝品画者，身心交缚，必遇下列之障碍：一曰法律障碍，伪造者明知犯法而为之，忐忑之心，必使神不能全；二曰道德障碍，剽画如窃贼，侥幸之心，使其情绪浮滑；三曰灵智障碍，伪作者无原作者天纵才华，鹦鹉学舌，并非心智之果，堵塞不能畅达；四曰技巧障碍，伪作者无原作者丰厚学养及技巧、成长经历，不问过程，只图结果，造伪时笔笔描之，东施效颦，貌伪必致神离。其它如纸张毛笔、印章之异，漏洞百出，胡云乎艺？多年来我所见假画累千计万，几无一幅得范曾之仿佛者，有由然也。我所用材料，原属画者末事，不及详述，亦不欲详述，以免有诱发作伪之嫌。

顺此谈及吾画之题跋，藏家诸公苟发现语焉不通、前后

齟齬。聾牙詰屈者，類皆市井無賴兒但欲欺世，拼湊吾行世畫冊詞語，必贗品無疑。亦有署范曾名為張大千、徐悲鴻畫題跋，以證明真迹杰構者，其書乖陋，其文不通，可惡之極。我在此宣布，決不越俎作考據家、鑑定家之事！收藏家凡遇此類作品，有兩項判斷可無疑：一、原畫為偽；二、題跋為偽。吾著序跋集已有行世者，自謂文雖不必如韓柳大賢，亦不必如小儒，更不忍輕傳為文，使劣迹流布，有損我先祖家學。

我本散淡之人，欲於尋常巷陌、斜陽草樹中結茅屋三間，啜銘飲酒，作畫為文。無奈世事繁縟，畫界不清，贗品喻然似蚊虻纏繞，亦知雖有此文挾伐，贗品遁形無日。孔子曰“知其不可為而為之”信然。

燕燕子飞

化石峥嵘亿年沉，
纷纷燕子入残痕；
轰然地裂无边火，
铸就浑沌万古魂。

这是我为五亿年前的生命——现在它已凝固为化石了——写的一首诗。

五亿年前的宇宙，恐怕不像今天这样有条不紊，天上的星辰也不像如今那样富有诗意。那时的地球大概到处是炽热的岩流和烛天的大火，躁动的地表是一片洪荒、一片混乱。在动荡和激变之中孕育着原始的、有感无识的生命，这些噩噩然的生命谈不上欲念、情感，谈不上善恶，也更无论美丑。一切都在浑沌之中生，在浑沌之中灭，既没有神灵，也就不会有恶魔。如果说“无”中生“有”，那“无”不正是“有”？不正是老子哲学中所谓“恍兮惚兮，其中有物”。啊，渊博的哲人们，请告诉我，宇宙的本源是“有”？还是“无”？

奇迹，不朽的奇迹！在一次无可名状的巨大震动之后，

大大小小的砾尘和无可数计的三叶虫，在刹那间被压缩到永无天日、永无空气的地底，在无穷无极的黑暗中经过亿万年的熔铸，三叶虫的形骸竟如浮雕一般凝固起来，成了坚硬的化石，这就是目前在山东莱芜县发掘出来的“燕子石”。其实它的命名只因三叶虫的化石形如燕子，矫健的两翼和灵巧的身体，宛如在春天的惠风之中轻盈地飞翔，而化石的周围还分布着变化万端的如云、如霓、如虹、如雾的起伏石纹，形成了朦胧的幻象，与具象的“燕子”相映成趣。每一块燕子石，无论大小，都会使你惊叹造化实在是无与伦比的艺术大师：“燕燕于飞，差池其羽”、“燕燕于飞，颀之颀之”，何等美妙的天然画图！

运动转化为静止，如霜凝冰结、雪霁霾消；静止转化为运动，如兔起鹘落、腾蛟起凤，这都是刹那之美。五亿年前运动中的三叶虫，刹那间凝固为如此永恒的艺术品，更是莫名的美、奇幻的美、人间难再的美。

于是，我霍然想起佛家所称的“刹那”，这是指稍纵即逝，刻不容发的最短暂时间。在这一念之中有九十刹那，一刹那又有九百生灭的无可数喻的极短的时间里，却正蕴含着美的元素、美的基因、美的消息。在由动变静的刹那中，艺术家追求和发现着美。古希腊的躬身欲起的掷铁饼者、徐悲鸿霜蹄腾骧的骏马、达芬奇的蒙娜莉莎之微笑和我作画时所追求的“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里”（刘勰《文心雕龙》）的神韵，都是刹那中，悟到了美的所在。

追寻刹那、把握刹那、凝固刹那，是雕刻家和画家的本分，一般人所忽视的刹那，已在他们的作品中铸就。这刹那是过去和未来之间的链条，是方生方死的临界，而现在的美，

正是刹那的凝固。无数的相对静止，无数的永恒的运动。刹那不可重复，睫在目前，因而艺术家对事物的观察，不要浮光掠影，坐失刹那。