

天津出版传媒集团

天津人民美術出版社

This is a series of books which
introduce the paintings of Chinese
famous painters in the first half
of 20th century.

中国近现代画家

于非闇



画集

■ 进入二十一世纪以来，中国近代画家成为美术界、收藏界研究、关注的热点。

■ 本丛书是以画家个案研究为切入点，以介绍画家作品为主线，将过去未被出版或很少出版的近现代有影响力的画家的作品编辑出版，为学习、研究近现代绘画提供第一手资料。

中国近现代画家

于

非

闇



画集

天津出版传媒集团



天津人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

于非闇画集 / 于非闇绘. -- 天津 : 天津人民美术出版社, 2015. 5
(中国近现代画家)
ISBN 978-7-5305-6723-4

I. ①于… II. ①于… III. ①花鸟画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第077600号

中国近现代画家·于非闇画集

出 版 人 : 李毅峰
责 任 编 辑 : 袁金荣
技 术 编 辑 : 李宝生
出 版 发 行 : 天津人民美术出版社
社 址 : 天津市和平区马场道 150 号
邮 编 : 300050
电 话 : (022)58352900
网 址 : <http://www.tjrm.cn>
经 销 : 全国新华书店
印 刷 : 天津市豪迈印务有限公司
印 张 : 25
印 数 : 1-2500
开 本 : 787 毫米 × 1092 毫米 1/8
版 次 : 2015 年 5 月第 1 版
印 次 : 2015 年 5 月第 1 次印刷
定 价 : 325.00 元

版权所有 侵权必究

凿开鱼鸟忘情地 展尽江河极目天

——试论于非闇的工笔花鸟画

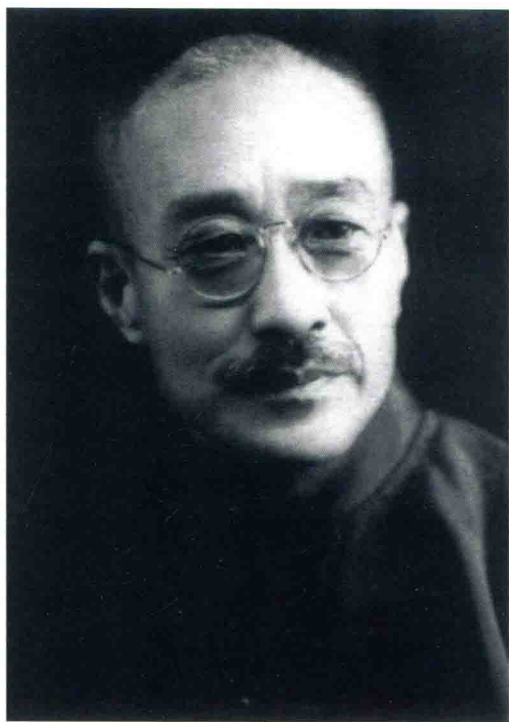
王建

清末之际，西风东渐，西方列强用鸦片和坚船利炮打开了中国的大门。另外，伴随科学、民主、自由等观念的引入，西方的绘画样式也随之而来。民国时，面对西方强势文化的打压，中国画坛出现了两种倾向：一种主张主动向西方绘画学习，引入西方绘画样式，以此改良、改造中国绘画；另一种是坚守传统，挖掘中国古代绘画精华和艺术精神，向现代中国绘画渐变式地拓进。毋庸讳言，他们双方是在“救亡图存”这同一情境下做出的不同选择。前者是为了“救亡”，后者则是为了“图存”。前者是时代的弄潮儿，是现代绘画风貌的开拓者，他们得时代风气之先，引西入中，融合中西；后者则是旧时代向新时代的过渡，是中国绘画文脉的延承，并向现代绘画默默拓进者，他们有着坚定的文化自信心，以此抗衡西方异质文化的侵入和打压。

作为北平一地“传统派”的代表，于非闇是20世纪中国画坛由传统向现代转型过程中，致力于工笔花鸟画复兴与出新，具有突出成就的大家之一。他兴废继绝，身体力行，一手伸向传统和民间，一手伸向生活和自然。向传统、民间索取灵感；向自然、生活索取素材，延承了两宋工笔画刻画精微、语默传神的特点，张扬着中国绘画的独特风貌。从某种程度上讲，他的后半生致力于改变院体花鸟画、工笔花鸟画渐趋式微甚至被边缘化的局面，对工笔花鸟画的复兴与创新起到了居功引领的作用。

一

工笔花鸟画在唐、五代直至两宋，一直有着优良的“院体”传统，但因其严格的写生状物的技术要求、师承授受的局限，加之后世文人士大夫的审美好尚和品评导向，两宋以后工笔花鸟画逐渐被边缘化。元、明两代，虽有钱选、王渊、边鲁、边景昭、吕纪等承继两宋之余绪而略有改



1941年，于非闇像

观，然已无法与流行于画坛、为士大夫所推崇的“逸笔草草”的写意花鸟画相抗衡。有清一代，恽南田假托继承徐崇嗣的没骨画法，强调写生，给工笔花鸟画注入了一丝生机，然“常州派”末流一味因袭成法，没有新的创格，导致出现“家家南田，户户正叔”的局面，工笔花鸟画坛呈现出一种柔靡孱弱的脂粉气。其后王武、蒋廷锡、邹一桂等继起纠弊，郎世宁等西方传教士画家及其从学者，则以西方古典写实主义的绘画样式与宫廷皇家好尚相媾和，也只是从外在面貌和技法上加强了工笔花鸟画的写实性，并未真正使清代工笔花鸟画走出繁缛、颓靡、柔弱的状况。写意花鸟画则以追法明代青藤、白阳，清代石涛、八大、扬州八家的写意花鸟画样式占据画坛主流，双钩重彩一派则凤毛麟角。

清末康有为在书学方面推崇碑学，提倡雄强有力的艺术风格和汉魏雄浑大气的精神气象。绘画方面他提倡唐宋绘画，在《万木草堂藏画目》序言中指出：“专贵士气为写画正宗，岂不谬

哉？今特矫正之，以形神为主而不取写意，以着色界画为正而以墨笔粗简为别派。士气固可贵，而以院体为画正法，庶救五百年来偏谬之画论，而中国之画乃可医而又进取也。”^①希冀以写实性画风改造中国绘画，强调中西合璧，崇尚雄放谨严和写实的绘画风格。康有为对民国画坛的影响极大，梁启超就曾讲：“近十年来，我思想界之发达，虽由时事造成，由欧美科学所簸动，然谓南海学说无丝毫之功，虽极恶南海者，犹不能违心而为斯言也。”^②徐悲鸿、刘海粟、于非闇、马晋无论在思想上还是实践上均或多或少受他影响。^③

民国时期的工笔花鸟画坛多以恽寿平的没骨花卉和郎世宁一派为旨归。岭南二居在恽派的基础上对技法略有突破，采用“撞粉”“撞色”的方法，追求色墨之间的渗化和偶然的肌理效果。北方众多学画花鸟画者，北平一地，特别以女性居多；如《湖社月刊》《艺林旬刊》上所刊大量花鸟画作多出自女性手笔，她们或是名门闺秀，或是小家碧玉，因此，在她们花鸟画作品中或多或少都有着一种女性特有的气质，纤细柔媚有余，而粗犷阳刚则不足，格调上亦是小情小调，乏于拙朴大方。工笔花鸟画坛仍囿于一种求趣味的小家子气象。

于非闇在其书画教学和画刊编辑、画会展览观摩中，体察到这一现象。面对当时画坛的这种情形，于非闇力挽民国时期工笔花鸟画的时习，但他没有选择康有为提出的中西合璧式的道路，而是选择了继承两宋院体，以本土艺术横纵借鉴、内部移植、相互嫁接的方式方法，复兴工笔花鸟画，继承借鉴中有开拓创新，一洗清代工笔花鸟画柔靡之状，绝无脂粉之气。

二

总的来讲，于非闇的艺术历程，大致可划分为两个阶段。1935年以前为一个阶段。这一时期于非闇兴趣广泛，书法、篆刻、山水、花鸟等均有所涉猎，此一时期可用“博”字来概括。

于非闇是“在研究旧的文艺家庭成长起来的”^④。他自幼受其祖父于钟英和父亲于文森影响极深。在他们的熏陶下，除去对花鸟虫鱼、文

学戏曲等广泛的爱好之外，他对书画、篆刻、金石、碑版等也都产生了浓厚的兴趣。1911年，于非闇拜王润暄为师学习绘画、养花、养虫鸟和制造颜料，并逐渐接触众多民间艺人，为其日后的绘画生涯打下了兴趣基础。在《我怎样画工笔花鸟画》一书中他写道：“我在二十三四岁时，在业余从一位民间画家王润暄老师学习绘画，他先令我代他制造颜料，他还教我养菊花、水仙，养蟋蟀、蝈蝈，我从他学画不及两年，制造颜料学会了，养花斗蟋蟀也学会了，绘画却一笔未教。王老师是以画蝈蝈菊花出名的。他病到垂危，才把他描绘的稿子送给我，他并且说：‘你不要学我，你要学生物，你要学会使用工具。’我那时，还不大重视绘画，只是喜欢玩虫鸟花卉，但是我受到制颜料、养花和养虫的教育，使我对生物的描绘，得到了很大的启发与帮助。”^⑤

1919年王润暄去世后，于非闇又转益多师，结纳画坛名家，广取博收。20世纪20年代，他曾拜齐白石为师，从其学画、治印。^⑥后又与周肇祥、金城、陈师曾等交流书画心得，参加中国画学研究会和湖社画会两会的活动，积极参与京城画坛的其他活动，往来于公私藏家、博物馆和裱画店等，大量观摩历代绘画作品，开阔、提高了眼界。20年代中期，他已开始悬例，以卖字鬻画和治印补贴家用了。1936年之前，于非闇的工细草虫已享誉画坛。

第二个阶段是从1935年到1959年。这一时期，于非闇将主要精力集中到工笔花鸟画的研究上，特别是从事工笔重彩花鸟画的研究和写生创作上。相对前一时期来讲，这一时期可谓“由博返约”“取宏用精”，可用“精”字来概括。

从1935年开始，于非闇开始集中精力研习工笔花鸟画。在其71岁时所作《喜鹊柳树》立轴的题款中他讲道：“从五代两宋到陈老莲是我学习传统第一阶段，专学赵佶是第二阶段，自后就我栽花养鸟一些知识从事写生，兼汲取民间画法，但文人画之经营位置亦未尝忽视。如此用功直到今天，深体会到生活是创作泉源，浓妆艳抹、淡妆素服以及一切表现技巧均以此出也。”这是他自己对其一生艺术历程的重要总结。

于非闇的工笔花鸟画可以分为四个阶段：

一、临摹阶段，即向前人学习期（1935—1938年）；二、临摹与写生结合阶段，即过渡期（1938—1945年左右）；三、写生与创作结合阶段，即风格成熟期（1945年左右—1949年）；四、创作的高峰期（1949—1959年）。其中，对传统绘画的临摹、研究在后三个阶段也贯穿始终。

三

于非闇的工笔花鸟画，主要吸收了三个方面的营养：一是从古代绘画遗产中汲取精华，二是借鉴民间绘画中的优良传统和技法，三是注重从写生中体察物理、物情、物态。他取法乎上，从传统出发，由本土入手，以五代、两宋作为突破口，将宫廷院体与文人画、民间美术的特点和写生相结合，在两宋院体花鸟画的基础上挖掘唐宋遗法，熔铸唐人的古拙、宋人的格法、明末陈老莲的奇峭诡伟及时代风貌于一身，以书法、金石篆刻、缂丝笔趣意味入画，目的是去弊振衰，力避油滑纤弱，形成绮丽洗练、色鲜意浓、形神兼备、形丰神足、雅俗共赏的画风。

随着他对工笔花鸟画的研习及社会环境的变迁，在不同时期，他尝试和探索的角度有所不同，其技法、风格特色也各有侧重，既有对传统内涵的理解和把握，也有心灵情致、时代风貌与物象的契合。在孱弱的社会中求刚健厚重；在污浊的社会中追求清醇质朴；在社会主义社会的新时代则表现繁荣富强、和平昌盛。这些特点多体现在他对造型取象、线、色、形、意的理解和运用上。

于非闇的工笔花鸟画有着一种浓郁的“纯味”。所谓“纯味”，就是他主要以中国画的母语作为言说方式，即从表现技法、表现方式和表现内容上都带有极强的本土色彩。^⑦

他早年虽也曾向日本教员学过素描、色彩，但他更强调工笔花鸟画与西方静物画不同，他认为，“民族绘画是写生的……通过丰富的想象、大胆的夸张，用精简提炼的笔墨描写瞬间的动态——包括花卉的风晴雨露在内，它似乎不应被认为是静物画。”^⑧其画作既不同于陈之佛“入宋出元而旁参日本，疏淡精匀，饶有情趣，风格宁静淡雅”的风貌，与刘奎龄融西方写实性绘画

的光色和造型手法，兼具日本朦胧体那种中西合璧、平易真实、空灵微妙的画风也有异，极少异质样式的孱入。

于非闇的工笔花鸟画，多采用“双钩”“勾填”的方法，以线条强化工笔花鸟画的骨鲠。他借鉴缂丝中圆中有方、熟中有生、拙中有巧等特点，将其早年在书法及篆刻方面积累练就的腕力融入他的花鸟画线条中，以丰富工笔花鸟画线条的表现力。他以墨线划分物象结构，在填涂重色、色调基本一致的情况下，以较深的色线或泥金等重“勒”一遍轮廓线，达到一种色不碍墨、墨不碍色、线面对比、色墨对比的平面装饰效果。他强调“骨法用笔”和“写”的意味在工笔花鸟画中的作用，力避甜媚柔靡的油腔滑调。其线条遒劲奇譎，刚中有柔，虽然健拔，但并不外露，刚健婀娜之中有着极强的穿透力，有着一种秦玺、两汉的金石味道和装饰意味。

他的“以书入画”，不是仅仅停留在用笔上，还体现在将内心感受注入对物象形质、特征进行观察、体会而提炼出的线条之中。用他自己的话说，即“只凭双钩，不加晕染，即能看出它活跃纸上的真实形象”^⑨。正如恽南田所讲：“笔墨本无情，但不可使运笔墨者无情，作画在摄情，不可使鉴画者不生情。”^⑩在他的笔下，行笔的抑扬顿挫、缓重疾徐均被注入了强烈的感情色彩，使线条除了以线立骨，以线塑形、构形之外更具有了一种人格化的、不屈不挠的生命力和情感色彩，线条在他的笔下不再仅仅是状物线，更是感情线或情感线。如果说中国画用线有化百炼钢为绕指柔的话，那么于非闇的用线可谓将绕指柔的情熔铸到百炼钢的线之中，虽修为法门不同，但亦得正果。

马克思在其《政治经济学批判》中讲道：“一般来讲，色彩的感觉是美的最普及的形式。”^⑪于非闇正是利用这种“最普及的形式”使其作品获得了广大人民群众的喜悦。

工笔重彩花鸟画与“院体”有着紧密的联系，宫廷和民间画师们经常使用朱砂、雄黄、石青、石绿、泥金等矿物质颜色，但矿物质颜色如果使用不当则常常会与“匠气”联系在一起，故往往不被文人画家所采用。随着西方绘画用色、

用光等“奇技淫巧”的引入，国画家们有的也逐渐乐于使用市面上出售的使用方便的现成品而懒于自己动手研漂。于非闇对此忧心忡忡，他认为现代画家即使使用市面上制售的颜色，也必须了解颜色的研制、漂炼的方法，“如果不明白中国画颜色的选择、研漂、提炼的方法，仅凭制售的拿来使用，在工细的彩色画来说，那就很难做到鲜艳明快、经久不变了”¹²。新中国成立后他更明确提出认识和使用中国画的颜色，是一个重要的课题。他指出古画颜料“是中国画的物质基础之一，对于创造民族形式的艺术，具有重要的作用，而当前有不少美术工作者并不完全熟悉我国优秀的传统绘画颜色，这一情况在一定程度上是会影响我们‘推陈出新、百花齐放’的工作的”¹³。

于非闇秉承传统用色的法门，所用颜料多按古法自行研制，非一般市面上制售者可比。他大量使用矿物质颜色，薄涂厚染，给人一种设色秾丽但不流俗、赋色古艳而不滞闷、富丽典雅的画面效果。他还常常以石色平涂画面空白处，雕青嵌绿，金碧辉煌，形成既不同于西方绘画用光、用色客观科学的分析，也不同于文人画的浅绛风尚，具有浓郁的装饰效果和内在的视觉张力。

他还运用背后托色的手法，在画面反面托色，令画面呈现出薄而不淡、厚而不腻、艳而不浮、鲜丽沉稳的效果。恰如潘天寿先生所讲：

“设色须淡而能深沉，艳而能古厚，自然不落浅薄、重浊、火气、俗气矣。”¹⁴

其用色的特点不仅体现在矿物质颜色和“平涂填色”的运用上，还体现在其浪漫主义的赋彩方式上。他吸收借鉴、灵活运用民间美术用色追求“尖”“阳”之美的特点，根据画面需要，采用中国画六法中“随类赋彩”那种与“赋”相联系的、具有主观色彩的意象赋色法，大胆取舍，不囿于物象的真实颜色，夸张物象色彩特征，灵活处理色彩之间的搭配关系，利用颜色之间冷、暖等的强烈对比，达到色彩活泼明快、典雅瑰丽的视觉效果。如其画牡丹、玉兰、荷花、辛夷等花卉的花蕊时，就与实物色彩不同，他独辟蹊径，以石青、胭脂、朱砂等色点蕊，使得笔下的花卉色彩浓艳厚重，花蕊清透醒脱，引人注目，而无不协调之处。

他非常重视色彩的主从关系，对同一题材，甚至同一画稿，往往多次描绘，尝试色彩之间不同的搭配，力图达到最满意的艺术效果。从其大量作品中我们可以感受到他对色彩安排的匠心独运。

早在宋代，花鸟画便有“黄家富贵，徐熙野逸”以题材内容、技法风格和审美好尚的区别和划分。于非闇的工笔花鸟画，题材广泛，他不囿于奇花异卉、御苑珍禽，即使人们习见的闲花野卉、蔬果菜苗也均入其画本，可谓熔“富贵”“野逸”于一炉。其作品主题立意的“纯”，表现为他常常借鉴传统绘画和缂丝中以比兴的手法，吉语、谐音的寓意方式，表达自己的思想感情。内容积极向上，立意明白晓畅，往往在款题或题记中直接点出，其中既有传统绘画常见之吉语、文人雅士的隐喻抒怀，也有民俗谚语和对新社会的美好祝愿。如《富贵白头》（1949年）、《瑞霭和平》（1952年）、《和平万岁图》（1953年）、《喜上眉梢》（1957年）、《四喜图》（1957年）等。他还多写北京常见的花鸟，北京的风俗民情、时事变迁等在他画作题跋上也多有体现。这不仅体现出他对雅俗共赏审美取向的追求，更与他长期浸淫在生于斯、长于斯的北京及对祖国的热爱有关。在他生活困窘和日本侵华、国家遭受涂炭的岁月里，他对北京的情感依然如故。这种情感不但在他的文章中多次流露，在他的画作上我们也能领略一二。如1939年立冬仿马麟笔意的《英雄独立图》，采用了英雄独立的谐音，寓意祖国能够强盛，不再受侵略者的蹂躏。1941年冬所作的《心里美》，一只蝈蝈正龇牙竖须啃咬着北平所产“心里美”，以隐喻的方式揭露日军侵略中国、屠杀中国人民的事实。图中的蝈蝈被描绘得丑陋难看，与他以往的作风不同。两度题款，内容今昔对比，表达为祖国的繁荣富强而喜悦的心情。

从作品创作年代上看，这种追求雅俗共赏的审美取向和创作思想几乎贯穿了他工笔花鸟画创作的全部历程。这一特点在新中国成立后尤为突出。特别是新中国成立后，他以牡丹、鸽子为题材所作的一系列变体画，表达了对祖国繁荣富强、和平昌盛的美好祝愿。

他画牡丹时，将春花、夏叶、秋干等自然界

中最美的和最具特色的部分“入画”，彰显了中国式的写实手法与浪漫主义相结合的意象整合。这种“移花接木”“措置时空”“迁想妙得”的浪漫主义手法，不仅表现在其所画牡丹上，也表现在他所创作的其他花卉上。如1941年所作《荷花图》，他将谐趣园、静心斋之荷花整合在一起，在作品的款题中写道：“故都荷花向以六郎庄为胜，今则谐趣园独丰腴娇艳，静心斋独清瘦皎洁，言故都花木者所宜知也，合二者写此并记……”我们从画面上看并无不妥之处，如不经画家自己道破，我们是难以发现个中奥秘的。

以全墨作工笔花鸟画，在唐代已经出现，宋、元两代得以发展，尤其是在元代，王渊、边鲁等将此种风格画法发扬光大，成为流行一时的“墨花墨禽”。于非闇在此基础上，将吴昌硕、齐白石大写意花鸟画中的“红花墨叶”的韵味纳入他的画作中，形成其工笔花鸟画中的“红花墨叶”派，使工笔花鸟画的色与墨对比既强烈和谐、醒目沉稳，又艳丽单纯、丰富统一，拓展了工笔花鸟画的表现形式。

于非闇的工笔花鸟画有着写意画的磅礴气势和笔简意长的特点。其画作构图简洁明快，多采取他特有的“大折枝”的方式。所谓“大折枝”，就是在尺幅较大的纸绢幅面上表现花卉形象，物象造型同实物原大或略大于实物，花卉也不局限于一朵，而是两朵、三朵或更多，呈现出富丽茂密的风貌。这种“大折枝”与古代的折枝花卉有所不同，它势强，气局大，既需要有刻画精微的写生功夫，又必须省略一些旁枝末节，大胆提炼加工、概括夸张；既要来源于真实，又要区别于真实物象，突出某些细节，给人以更强的视觉感染力，用于非闇自己的话讲就是“从生活的真实过渡到艺术的真实”¹⁵。又如他所画的荷花，荷梗笔直挺立，有着一一种伸展上冲的力，体现出旺盛的生命力，有着“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”的气质。除去用色的因素外，仅凭其线条的运用，就能感受到盛夏清晨“叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举”那“举”字的神韵和“清圆”的意象。其《富贵白头》《美人蕉》《白牡丹》等可称是于非闇这种大折枝的代表作。统观其作品，有着一一种“工笔画，远看如

粗笔，近看不柔媚造作，故画虽粗而不乱，虽工而不软弱”¹⁶，寓精微于真放，刚健挺拔，绮丽洗练，典重瑰丽，稚朴醇厚的气象。

他还善于营造意境，如1954年为新中国成立五周年所绘的《红杏山鹧》，通过对老杏树繁花密蕊在朝阳下争芳吐艳，无数蜜蜂繁忙地在花间飞舞，两只山鹧鸪伫立枝头、顾盼生姿。他以形象的疏密、动静的组合、安排，将宋祁《玉楼春·春景》中的名句“红杏枝头春意闹”的意象和境界表现得淋漓尽致。

新中国成立后，他还尝试开拓新的题材和表现方法。如其1955年所绘《美人蕉》用大红、藤黄染花，泥金勾花瓣边，红黄对比、金红相配。在处理美人蕉叶子、花萼时，嫩叶新萼均以曙红、胭脂提色，而老叶、老萼则提以赭石，做了老嫩的区别对比，以显老叶嫩新萼的质感，既符合真实性，又具有富丽堂皇的装饰效果。此前他也曾画过一小幅雨后大红的《美人蕉》，后经一位养花专家指出他所画的美人蕉“是肥料不足的花，所以花瓣是红色；如果施肥足，每个花瓣的边缘，就会泛出金黄色了”，才又重新画了这幅。又如1958年所作《牵牛花》，表现牵牛花迎朝露，朝气蓬勃、茁壮生长的形象，以此鼓舞人们奋发图强，为社会主义建设努力奋斗。他写道：“叫她一声牵牛花，不如称呼她一声勤娘子更恰。她每日天刚亮总是吹起喇叭。她唤醒人们：迎朝气、力争上游建设社会主义、干劲大。”题跋中他还使用了标点符号，这在传统绘画中是前所未有的。在《白牡丹》题跋中他写道：“自多买胭脂画牡丹以来，越感到精神面貌难于捉摸，今作此图更不是说绚烂之极复归平淡，而只是再作尝试耳。”这些都足见他对新的表现方法的尝试和不懈的艺术追求。

其中晚期之作，还略加借鉴西方绘画的表现方法，如利用染法体现茶花叶片的蜡质感和光感，这是与早期作品不同的。可见于非闇虽然坚守传统，但他对西画的态度并不是一味排斥，而是有选择地拿来为己所用。

统观其作品，无论表现内容，还是表现形式，均有着鲜明的时代气息和艺术感染力。在其女弟子俞致贞和一些再传弟子的作品上，这些特

点也得到了继承和体现。可以这样讲，在于非闇的工笔花鸟画中，对传统和生命力的追求，不仅是他个人对生命力的理解，也是一个画家对所描绘对象，对一个画种、一个国家生命力的寄托。

四

19世纪至20世纪上半叶，西方列强企图控制中国，妄图使中国成为其附属，对中国进行侵略。在1840年以前，中国画的论争体现在文人与院体、宫廷与民间、形似与神似、雅与俗等本土内部的艺术问题上。1840年以后，这种论争则更多体现在写实与写意、东方与西方、传统与现代、本土与异质、先进与落后等方面。中西方军事、政治、经济的冲突和较量进一步表现在文化的冲突和较量上。

有着强烈文化自信心的有识之士，本能地会对这种打压进行反抗。于非闇作为“复古”或传统一派的代表人物之一，高扬传统的大旗，以母语的言说方式表达着自己对祖国、对传统、对文化、对画种的自信心和热爱。他处于时代风气的激荡之下，从传统中走出一条属于自己的蹊径。揭示了在时空的跨变中，纯粹的“复古”其实是不可能的，而所谓的“复古”更多地表现为“质沿古意，而文变今情”和“托古改制”。“古意”更多表现为文化的遗传性，“今情”则表现为变异性；“托古”表现为对传统有着极强的自信心，“改制”表现为对现实的顺应和适应性，是对传统的扬弃。传统绘画形式至今仍有其旺盛的生命力和发展空间，具有取之不尽、用之不竭的原创性基因。中国画也有着自己的发展、变革的规律。汲取、借鉴西方绘画样式仅是改造中国画的一条道路。中西结合固然令人耳目一新，炫目称奇，而从本土艺术中汲取乳汁滋养自身，看起来可能有似曾相识之感。但现代化并不一定等同于西方化，对传统的误读和对现代化的盲目崇拜，往往使我们在文化领域中走向畸形。以“复古”作为一种文化的守护、延承、拓进的策略去解构、消解西方盛气凌人的打压，现在看来也是一种出新，一种发展，虽然采取的是渐变的方式，但并不失其睿智。

当今的中国，面对全球一体化的浪潮，面对

艺术生态多元化的格局，中国画的发展不仅面临借鉴、创新等问题，更面临对传统的深入认识与扬弃。经济、政治的弱势不一定代表文化上的弱智，科技上的强势也不应成为文化上的强制。继承传统不是中国人的发明的专利，革故鼎新也不是西方人的特权。在继承传统的问题上，西方美术史学家贡布里希曾讲：“抛弃传统以及依赖，单纯的眼光是不够的，还需要更多的东西。”

- ① 康有为《万木草堂藏画目》，转引自《20世纪中国美术文选》，水天中、郎绍君编，上海人民美术出版社，1999年11月第1版第1次印刷。
- ② 梁启超《论中国学术思想变迁之大势》P129，上海古籍出版社，2001年9月第1版第1次印刷。
- ③ 于非闇早岁书法学康体，也受康氏书法理论影响。马晋更是以郎世宁画法为宗。徐悲鸿、刘海粟对康氏均施弟子礼。
- ④ 于非闇《我怎样画工笔花鸟画》P25，人民美术出版社，1957年版。
- ⑤ 于非闇《我怎样画工笔花鸟画》P39。
- ⑥ 《纪念齐白石》，人民美术出版社。
- ⑦ 当然，这种“纯”是相对来讲的，中国绘画不乏异质样式的融入，特别是工笔画一脉，如史料上载，六朝时曹仲达的佛画样式、张僧繇及初唐尉迟乙僧的“凹凸花”等，皆受外来风气之浸染，但是到了中晚唐特别是宋以后，工笔一派已全然中国化了。
- ⑧ 于非闇《我怎样画工笔花鸟画》P10，徐悲鸿也讲：“静物，法文为死的自然nater morte。”《徐悲鸿画论》P66，裔萼编，河南人民出版社，1999年7月第1版第1次印刷。
- ⑨ 于非闇《我怎样画工笔花鸟画》P55。
- ⑩ 《南田画跋》，转引自《中国书画全书》P981，上海书画出版社，1994年10月第1版第1次印刷。
- ⑪ 转引自《马克思恩格斯论艺术》P248，人民美术出版社，1960年第1版。
- ⑫ 于非闇《中国画颜色的研究》P24，朝花美术出版社，1955年2月第1版第1次印刷。
- ⑬ 于非闇《中国画颜色的研究》P1。
- ⑭ 潘天寿《听天阁画谈随笔》。
- ⑮ 于非闇《我怎样画工笔花鸟画》P63。
- ⑯ 王伯敏编《黄宾虹画语录》P7，上海人民美术出版社，1961年7月第1版第1次印刷。

图

版

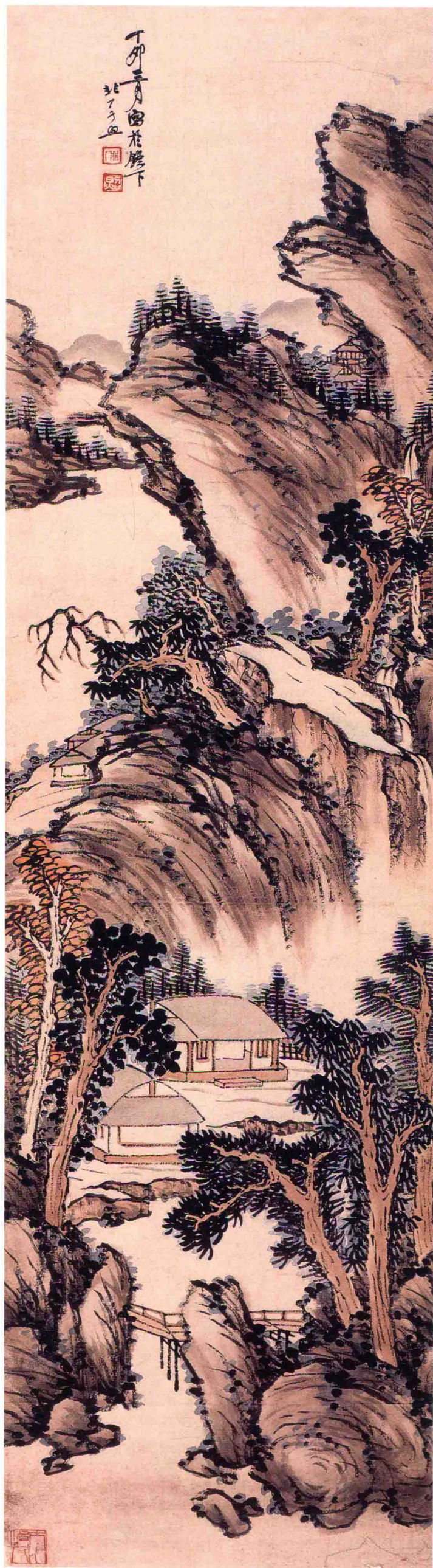


图 版 目 录

秋景山水·····	1	花鸟四条屏之二·····	51
山水卷·····	2	花鸟四条屏之三·····	52
松岭中云·····	4	花鸟四条屏之四·····	53
豆花草虫·····	5	水仙蝴蝶·····	54
仿黄公望山水卷·····	6	太液池荷花草虫·····	55
水仙·····	8	蔬菜草虫·····	56
葵花草虫·····	9	红柿绶带·····	57
花卉四条屏之一、二·····	10	胡伯劳（局部）·····	58
花卉四条屏之三、四·····	11	胡伯劳·····	59
江行图·····	12	双鸽图·····	60
绿萼双禽·····	13	喜上眉梢·····	61
古松双翠图·····	14	花鸟竹石·····	62
茶花文鸟·····	16	花鸟竹石（局部）·····	63
水仙朱竹·····	16	花卉草虫·····	64
松鹤图·····	17	白鹊图·····	65
菊石图·····	18	荷花·····	66
富贵白头·····	19	鹦鹉·····	67
四喜图·····	20	花卉四宫紈之梅·····	68
四喜图（局部）·····	21	花卉四宫紈之兰·····	69
抚黄居寀残雪梅竹图卷·····	22	花卉四宫紈之竹·····	70
仿崔白梅竹双清图·····	24	花卉四宫紈之菊·····	71
双鸠兰竹图·····	25	双勾水仙图卷·····	72
梅花双喜图·····	26	临宋徽宗写生珍禽图·····	74
园蔬图·····	27	茶花绶带·····	76
牡丹·····	28	富贵白头·····	76
书法·····	28	蜻蜓荷花·····	77
春花斗艳图·····	31	红鹦白梅·····	78
梅竹伯劳图·····	37	翠微红叶·····	79
梅花山鸠·····	38	疏影横斜 暗香浮动（局部）·····	80
猿獐图·····	39	疏影横斜 暗香浮动·····	81
鹦鹉·····	40	柳蝉·····	82
海棠黄鹂·····	41	天中佳卉·····	83
玉兰锦鸡·····	42	朱英飞禽·····	84
浴鸽图·····	43	翠羽竹石·····	84
暗香疏影·····	44	山茶伯劳·····	85
桐叶乌猿·····	46	红荷蜻蜓·····	86
杏花鹦鹉·····	47	红荷蜻蜓（局部）·····	87
桃花小鸟·····	48	欢天喜地 国色天香·····	88
心里美·····	49	仿梅清山水·····	89
花鸟四条屏之一·····	50	三折瀑·····	90

白荷蜻蜓·····	91
牡丹蝴蝶（局部）·····	92
牡丹蝴蝶·····	93
花卉四条屏之黄秋葵·····	94
花卉四条屏之夏荷·····	95
花卉四条屏之鹤顶茶花·····	96
花卉四条屏之墨牡丹·····	97
雁荡山龙湫即景·····	98
玉堂富贵·····	99
蜡梅山禽·····	100
画众生墨·····	101
猗兰·····	102
牡丹蜜蜂·····	103
竹雀图·····	104
五爵图·····	104
粉红牡丹·····	105
雁荡山所见花鸟·····	106
雁荡山所见花鸟（局部）·····	107
秋葵蛱蝶图·····	108
桃花小鸟·····	109
亭亭玉立·····	110
绶带双清·····	111
瑞霭和平·····	112
临赵佶白山茶图·····	113
牡丹·····	114
长春有喜·····	115
牡丹双鸽·····	116
大丽花·····	118
大丽花（局部）·····	119
雁荡山鹇·····	120
二乔牡丹·····	121
松树图·····	122
墨竹双鹊·····	123
梅竹锦鸡·····	124
牡丹蜂雀·····	125
鹤翔图·····	126
临赵佶御鹰图·····	127
登华山炼丹台·····	128
红杏枝头春意闹·····	129
红杏枝头春意闹（局部）·····	130
映雪花红·····	132
西番莲·····	133

红梅山鹇·····	134
红白山茶·····	136
美人蕉·····	137
摹黄筌写生珍禽图·····	138
红牡丹·····	140
桃花翠鸟·····	141
红杏蛱蝶·····	142
兰花写生图·····	143
仙客来写生图·····	144
益寿延年·····	145
同心·····	146
玉兰黄鹂（局部）·····	148
玉兰黄鹂·····	149
四季花鸟屏之二·····	150
四季花鸟屏之三·····	151
四季花鸟屏之四·····	152
灵岩所见草木·····	153
红叶双鸽·····	154
白荷·····	155
玉兰绶带·····	156
粉牡丹·····	157
山茶蝴蝶·····	158
梅竹双鸠·····	159
牡丹·····	160
国香·····	161
杜鹃·····	162
四喜图·····	163
白牡丹（局部）·····	164
白牡丹·····	165
山茶白头·····	166
云南山茶·····	167
大理花·····	168
牵牛花·····	169
丹柿（局部）·····	170
丹柿·····	171
牡丹双鸽（局部）·····	172
牡丹双鸽·····	173
拟杜甫诗意·····	174
迎春图·····	175
喜鹊柳树·····	176
常用印章·····	177
于非闇年表·····	179



秋景山水

1927年 纸本设色
102cm × 27cm
北京画院藏



山水卷

1928年 纸本设色

21cm × 162.9cm

故宫博物院藏





松岭中云

1929年 纸本设色

100.5cm × 44.5cm

天津博物馆藏



豆花草虫

1929年 纸本水墨
127.5cm × 41.5cm
私人藏