

龚

主
编

文

龙
瑞

桢

河
北
美

篇

术
出
版
社

画
口
中
从
书
画
口
中
从
书

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 李菁华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 旻 王婵娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目(CIP)数据

画品丛书. 龚文桢/龙瑞主编; 龚文桢绘. —石家庄:

河北美术出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②龚… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第137956号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行: 河北美术出版社

(石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071)

制 版: 深圳市欣海彩设计制作有限公司

深圳市佳信达印务有限公司

印 刷: 深圳市佳信达印务有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/8

印 张: 288

印 数: 1~1000册

版 次: 2007年8月第1版

印 次: 2007年8月第1次印刷

全套(144册)总定价: 3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

龚文桢 简历

1945年生，毕业于中央美术学院中国画系。现为中国国家画院专职画家，国家一级美术师，中国美术家协会会员。



龚文桢的工笔花鸟画及其品格

□ 张晨

我们熟悉的“工笔重彩画”在隋唐以前已有了深厚的基础，但是并没有定型。唐代是工笔重彩这一形式相当成熟和繁荣的时代。尤其是人物画。新中国成立以来出土了很多唐墓壁画，从这些作品可以看出几个主要特征：线纹更精练并具有轻重的变化，对于不同的对象用不同的笔法，在色彩上继承了前代的传统，色调却更为丰富并能够协调。

唐代和五代留存的花鸟画真迹极少，如边鸾、刁光胤等的作品，应该都属于工笔重彩的形式。现存故宫博物院有黄筌所作的《珍禽图》，这幅画的技法特点并没有明显的线勾轮廓，鸟的羽毛，画得非常精密，也染有色彩，形象很真实而生动。这说明早期的工笔重彩花鸟画，作法可能也是多种多样的，和人物、山水画的表现方法更有所不同。

10世纪以后，在宋徽宗赵佶(1082—1135年)的倡导和影响下，两宋宫廷中的优秀花鸟画家，精研物象，体察虫鸟习性，写花卉形态，在一花一鸟上，表现生命的丰美，含小中见大的哲理。其题材的广泛，技法的精练，堪称花鸟画的鼎盛时期。此优秀传统流泽后世，代有传人。至现代于非闇先生(1888—1959年)，继承宋代花鸟画之精髓，精习“瘦金体”书法，在创作上着力表现新时代精神，实为当代工笔花鸟画的宗师。他带出两位高徒田世光、俞致贞，而他们又共同带出第三代新时期工笔画家龚文桢。

龚文桢自幼喜爱绘画艺术，初中入宣武区少年宫，即受到赖老师的启蒙，造型能力在严格的要求下有了良好的基础。由于家境贫寒，1961年进入北京工艺美术学院学习，同时跟赵梦朱之女赵纹学没骨工笔，随张大千学生王学敏习双勾花卉。他经常流连于故宫博物院绘画馆的历代名迹之前，对传统的范本认真研读，对宋、元绘画表现出浓厚兴趣，由于刻苦努力，画艺大进。四年后毕业分配到北京琉璃厂担任设计工作。1979年龚文桢考入中央美术学院国画系研究生班，成为田世光先生的研究生，同时也得到当时中央美院一批老先生的教益。1981年毕业时被俞致贞先生选要到中央工艺美术学院(现清华大学美术学院)任教，1987年调入中国画研究院，成为一名职业画家。

龚文桢继承了前辈和老师的优秀传统，注重构图的经营，或密或疏，或轻或重，技法的运用上，或精心勾勒，或淡染轻描，或使色与墨互相映衬。整个画面效果正中变变，秀逸者不弱，浓丽者不俗，皆得整体效果的和谐。他创作题材的丰富与风格的多样皆从勤学生涯与真实感受中来。他十多次赴云南写生，为表现特殊环境、特定时空中的花鸟，反复探索，深入研究，创作出自然而饶有趣味，丰富而格调统一，平淡而不同于前人的作品。

他早期创作的作品精谨、耐看。尽管他不喜欢对比强烈和浓艳的色彩，但作品中的颜色变化依然丰富。如1972年所作的《四季青》，近景以满架的黄瓜占据主要画面，右下方摆放着一筐刚采摘的黄瓜，背后是待收获的西红柿，透过暖棚内繁枝茂叶的空隙，可见户外菜农们在忙着把蔬菜装车，一派丰收的景象。作品以绿色为主，点缀以黄花和西红柿，画面色



红杏枝头春意闹 1984年



——和齐白石环境志在一起

调和谐，层次分明，既有黄绿色叶木身黄绿色的浓淡变化，也有西红种翠叶青绿色的轻重渲染。不难看出作者对描绘对象的细致观察，是一幅精心的创作，充分显现了他的艺术才能。

至20世纪80年代，袁文楠的创作中有一批渲染背景以烘托环境的作品。如《春潮》（1983年）、《薰风图》（1985年）、《秋江》（1985年）、《山花》（1986年）、《深秀》（1987年）和《夜色》（1989年），这些作品古朴又秀丽多彩，除夜景中的花鸟外，多表现繁密的原始森林中幽邃、清旷、宁静的气氛。在《深秀》等画面中，他特别强调了那些寄生在老树藤蔓上的植物，并赋予较明亮的石绿、石青色，体现了画家独特的视角，增加了作品的生动性。正如袁文楠所强调的“写生是创作的源泉”，“创作的生动与否在很大程度上取决于写生”。

而20世纪80年代和90年代，他以云南大山中的竹根为对象，创作了《清韵》（1989年）、《新笋》（1989年）、《竹雀图》（1991年）、《老竹新枝》（1993年）、《密林深处》（2000年）。同时，还画了一批以老根、古藤为主要对象的《雨林晨曲》（1988年）、《古木春荣》（1988年）、《古香》（1993年）、《版纳又一春》（1998年）等，作品反映出一种内在的、顽强的生命力，许多画面内容对比强烈，给人以新旧与成熟与稚嫩、历史与现实等多种感受和联想。

此外，袁文楠近20年来还为一些机构创作了大量的大幅工笔花鸟画。为了适应这些公共场所的特殊需要，作品的题材内容相当广泛，风格也多种多样。在色彩运用方面，他借鉴传统图案画，并加以尝试。

在传统的文论与画论中，画品的含义有二：一是指优劣的品级，二是风格的品类。由于品级论占了上风，直至清代才出现讨论绘画风格品类的专著《二十四画品》，它是《二十四诗品》影响下的产物。晚唐诗人司空图，把诗歌风格概括为二十四种，用四言诗的形式，比喻的方法，论述各种风格的差异，写成《二十四诗品》。清代黄诚深受这一影响，于是“仿

司空表圣之例，著画品二十四篇”。在二十四篇之中，他讨论了二十三种风格：“神妙、高古、苍润、沉雄、冲和、澹逸、朴拙、超脱、奇辟、纵横、淋漓、荒寒、清旷、性灵、圆浑、幽邃、明净、健拔、简洁、精谨、俊爽、空灵、韶秀。”最前冠以“气韵”，体现总的要求。他所标举的各种风格，虽然以文人向慕的风格为主，但毕竟是主张风格多样的。

在多种多样的风格中，传统画论尤其重视“自然”与“朴拙”的风格。从中可以看出老庄思想的影响。老子说：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”他所说的“道”，实际已是宇宙法则，但他以为还有高于“道”的规律，这就是“自然”。张彦远所立五等之中以“自然”居首，黄休复以“得之自然”的“逸格”为先，莫不与道家重“自然”有关。

宋代以后的画论，讲求“自然”的特点，尤为明显。有的推重“性出天然”，如宋代郭若虚在《图画见闻志》中说：“顾、陆、张、吴及四顾”皆“性出天然”。“天然”亦即“自然”，有的提倡“天成”，清代笪重光在《画筌》中主张：“偶尔天成，加以人工而成拙。”“天成”亦即“自然”，即所谓妙造天成之意。妙造天成的对立面是人工造作。矫揉造作易怪僻，怪僻者虽不同寻常，但难于耐人寻味。因此传统画论常常把“自然”与“平淡”连在一起，提倡平淡自然，主张“看似寻常最奇崛”。笪重光说：“怪僻之形易作，作之一览无余。寻常之景难工，工者观不厌。”

“自然”还与生机勃勃密切相关，主张“自然”者往往要求画家作画生动在有意无意间。清代秦祖永在《绘事津梁》中指出：“用笔需要活泼泼地，随形取势，在有意无意间；画成自然机趣天然，脱尽笔墨痕迹，方是功夫到境。”“自然”，似乎是看不出刻意求工的痕迹，但它正是功夫到家的结果。秦祖永的议论阐明了这一问题。

倡导风格的论说，也是传统画论特别是文人画论的一个特点。溯其思想渊源，亦与老庄哲学有关。老子说：“吾将镇之以无名之朴。”庄子说：“朴素而



——早春 1984年

天下莫能与之争美。”“既雕既琢，复归于朴。”以朴拙为美，说到深处，还是追求自然。清代王昱认为“朴”则正，不同于求异好奇，诡僻狂怪。这与笪重光主张寻常而自然，藐视怪僻同一机轴。他在《东庄论画》中说：“画有邪正，笔力直透纸背，形貌古朴，神采焕发，有视阔旁顾若无人之微，斯为正脉大家。若格外好奇，诡僻狂怪，徒取惊心眩目，辄谓自立门户，实乃邪魔外道也。”

其他一些画家也认为崇尚古拙质朴的风格，并不是反对新颖，而是反对小巧纤弱。清代华琳在《南宗秘诀》中提出：“作画固贵古质，尤贵新颖，特不得入于纤巧耳”同时代王士元在《天下有山画艺》中则称：“宁顾瘦秀，宁拙莫巧，宁粗莫软弱。”论其思想渊源，也还离不开道家的“大璞不琢”，“大巧若拙”。文人画家以古朴质朴为高，说到底，离不开文人崇尚的品格和自我表现。方薰说：“宁朴野而不得有庸俗状，宁寒乞而不得有市井相。”市井是商人活动之所，泛指小商人。在封建社会中，商人地位低下，士、农、工商，商居其末，被认为庸俗之至，为文人所不齿。文人画家为了标榜自己的清高，宁可与渔樵为伍，也不愿接近商贾，更不愿卖画（实际并不如此），他们主张风格朴拙，主要是要求体现文人的真性情。如果除去封建文人的局限性不论，仅从重神、重本质的角度看，其中亦有合理和值得重视的因素。

《东庄论画》的作者王昱以为“雅”即是“逸”，是指作品的神韵、气韵，不是表面的华丽斑斓，更非精细入微。他说：“画之妙处，不在华滋而



山溪秀 1987年

在雅健，不在精细而在清逸。盖华滋，精细可以力为，雅健、清逸则关乎神的、骨格，不可强也。”所谓“不可强”者，就是说，“雅”的格调实际是作者神的流露，无法勉强。

明代的顾凝远则强调“雅”则“生”、“拙”，其对立面是“莽气”与“作气”。他在《画引》中说：“然则何取于生且拙？生则无莽气，故文人们所谓‘文人之笔’也。拙则无作气，故雅人们所谓‘雅人深致’也。”在这儿，“作气”即作家气，即画工气，有画工刻意求工的特点；“莽气”即鲁莽之气，粗放之气，不含蓄蕴藉之气。

在文人画论的雅俗观中，除去自我标榜，贬低画工的阶层意识以外，也带有追求丰富艺术内涵，反对庸俗地迎合低级趣味的含义。在绘画艺术的创作中，实际存在着内容和形式两方面的高下与精粗之别，为达到高级而精粹，文人画家主张的“雅”，也不无典雅、雅正之意。

明代的高濂则明确把“雅”作为一种内在美加以提倡，反对表面悦目，一览无余。他在《论画》中指出：“又如周《美人图》，美在意外，丰度隐然，含娇蕴媚，姿态端庄，非彼容冶轻韶，使人视之绝想目乱。”

《芥子园画编》的作者沈宗寿，以为“雅”可以表现为多种形态：“雅之大略亦有五：古淡天真，不着一色相者，高雅也；布局有法，行笔有本，变化之至，而不离乎矩矱者，典雅也；平原疏木，远岫寒沙，隐隐遥岑，叠叠积水，笔墨无多，愈玩之而愈无穷者，隽雅也；神清气静，顿消其燥炎之气者，和雅也；能集前古各家之长，而自成一派，且不失其贵秀雅之气象者，文雅也。”字里行间，尽管有抬高文人画之嫌，但对眼点或落脚点是在于：平淡天真，变法有则，象外有味，和谐统一无美不具，足见其心目中的“雅”，既包含文人画的各种精神境界，又有完美的要求，把“雅”的意义说得十分广泛。

在长期历史进程中形成并不断演化的“画品”论，虽然源于人物品评，但逐渐形成了评价画艺高下品级的各种方式，在一定程度上总结提高了对作品艺术性的估价和要求。后来发展到研讨多种风格或有意提倡某种格调之后，尽管颇受文人画家思想的局



梅竹图 2005



创作中

限，却仍然或多或少地接触到中国绘画怎样由粗而精、由低级至高级的理论问题，并扩大了中国画思想境界的领域和技法形式的多样化，使之更加丰富多彩。

我以为为文人在绘画风格的追求中，不论其作品表面所反映出的是清丽秀雅、古朴虚和还是深邃荒寒，都抓住了传统画论对于品格讨论中最为重要的“自然”与“朴拙”的追求。这种追求，超越一般的风格，是对自然和艺术规律理解之后产生的风格，体现了更高的艺术境界。他注重对象在四季时令的变化，更做夜景、黄昏、清晨的景色。综观其作品，可概括为观察生活，细致入微，画路开阔，表现面广，强记默写，传神以形。他的作品偏向写实，用笔、用色清新雅丽，风格温润中和，虽通俗而能脱俗，其具

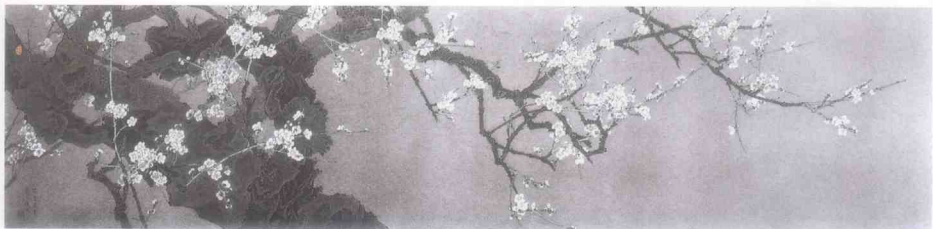
厚实特点。他的花鸟画妙处不在奇，更不在怪，而是绚烂至极归于平淡。他所创作的古梅老干、残荷莲蓬、竹根野花均能以反映对象的本质，又大多给人以欣欣向荣、生气蓬勃的感染力，令人悦目赏心。他作画态度认真，力求结构严谨，一丝不苟。这种态度也同样反映在他做人上。

袁文桢憨厚、平和、不善言辞，更不善交际，他的艺术应属典雅形态，它通过绘画创作得到乐趣与满足。其创作中独特题材的艺术表现力与内涵，在当今工笔花鸟画中鲜有其右。我和文桢共事近20年，仅以个人粗浅的学识谈谈我对其艺术风格的看法。希望他的艺术追求与创作也像其生命的第二个甲子，刚刚开始。

题 目 桃花
创作时间 1992年
尺 寸 68cm × 68cm
材 质 纸本



题 目 古香
创作时间 1993年
尺 寸 46cm × 136cm
材 质 纸本



题 目	红梅
创作时间	1996年
尺 寸	96cm × 180cm
材 质	纸本



题 目 红梅双喜
创作时间 1999年
尺 寸 96cm × 180cm
材 质 纸本



题 目 密林深处
创作时间 2000年
尺 寸 68cm × 136cm
材 质 纸本



题 目 春晓
创作时间 2001年
尺 寸 140cm × 96cm
材 质 纸本



题 目 竹枝花鸟
创作时间 2001年
尺 寸 138cm × 68cm
材 质 纸本



题 目 版纳所见
创作时间 2002年
尺 寸 131cm × 65cm
材 质 纸本



题 目	大吉图
创作时间	2002年
尺 寸	68cm × 136cm
材 质	纸本



题 目 清晨
创作时间 2002年
尺 寸 65cm × 65cm
材 质 纸本

