

中国近现代画家

徐燕孙



天津人民美术出版社
(全国优秀出版社)

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



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画家作品编辑出版，为近现代绘画学习、研究提供第一手资料。

中国近现代画家

徐悲鸿孙中山集

徐悲鸿题



天津人民美术出版社
(全国优秀出版社)

图书在版编目(CIP)数据

徐燕孙画集 / 徐燕孙绘. —天津: 天津人民美术出版社, 2006.1

(中国近现代画家)

ISBN 7-5305-3164-6

I. 徐... II. 徐... III. 中国画: 人物画—作品集
—中国—现代 IV J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第117249号

徐燕孙画集

出版人: 刘建平

责任编辑: 邢立宏

技术编辑: 高 玫

责任校对: 王正余 陈 玫

出版发行: 天津人民美术出版社

天津市和平区马场道150号

邮 编: 300050 电话: (022) 23283867

网 址: <http://www.tjrm.cn>

制 版: 北京画中画印刷有限公司

印 刷: 北京画中画印刷有限公司

版 次: 2006年2月第1版 第1次印刷

开 本: 787 × 1092毫米 1/8 印张: 21

印 数: 0001—2500

书 号: ISBN 7-5305-3164-6/J · 3164

定 价: 238.00元

版权所有, 侵权必究

豪精彩笔话霜红

——徐燕孙及其艺术

薛永年

17岁时，我考进北京中国画院第一个进修班，从吴光宇先生学画人物仕女，听吴先生说，他是霜红楼主徐燕孙的弟子。两年后，我进入中央美术学院美术史系攻读本科，由刘凌沧先生上国画课。他得悉我曾从学于吴光宇，便说“我和吴先生是师兄弟，都出自徐门”。后来我陆续看到不少徐燕孙的作品，豪情彩笔，生动传神，又听说近代许多老一辈人物画家都曾受业于徐氏，便对这位太老师留下了深刻印象，知道他是20世纪开创中国人物画传统派新风的大家，是影响北方人物画坛长达半个世纪的一代宗师。可惜由于我一来忙于古代画史的钩沉，二来徐先生在1957年遭到厄运后已被历史尘封，作品难觅，资料星散，已难于多所了解。

近年，随着对传统绘画的重视和艺术收藏的兴盛，徐燕孙的作品频频出现于报纸杂志和各地拍卖会。我有幸拜观了香港青年画家陈东阳倾力购藏的徐氏佳作以及他收集的徐氏门生回忆录，联系见于他处的徐氏遗作，开始做些研究，试图把这尘封已久的历史光辉再现给关心传统的世人。在研究过程中，又读到《画廊——徐燕孙专辑》上论述徐氏生平艺术的几篇文字，叙述充实，评说得当，唯有一些史实尚待详考，一些艺术分析亦可深入。最近，又看到一些新发现的徐氏作品，为了推进民国画坛和徐燕孙研究的深入，故根据个人的考察，对徐燕孙其人其艺做些进一步的考订和评析。

家世与生平

徐燕孙先生，原名存昭，清光绪二十五年（己亥，公元1899）农历八月十五日（公历9月20日）生于北京。他的祖籍是河北深县徐家湾，但自其曾祖无相来京经营供御绸缎已历四世。祖父宴臣字明海继续经商，从经营贡绸贡缎发展为对蒙古的百货贸易，商店多至二三十个，获利丰厚，家道殷实。徐燕孙为了纪念祖父，在走向社会以操为名的同时取字燕孙，意谓燕堂之孙。据此可知，坊间一些署名为燕孙的作品，实为不了解徐操身世的伪作，误以为燕孙亦即燕孙的人，显然是以讹传讹了。

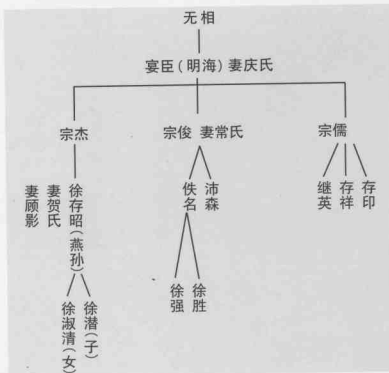
徐燕孙父辈兄弟三人，大伯宗儒，回原籍务农。二伯宗俊，去世前在京师车捐局供事。其父宗杰，清末捐班为候补知县，未署实缺，旋入毅军任文案，参加同盟会，赴张家口组建国民党支部，被袁世凯取缔后，赋闲家居，以先人所遭商号维生以终。以往著文者均称徐燕孙“出身书香世家”，并以其父为明海。根据徐氏亲笔书写的两份《自传》，（藏北京画院）显然是著文者弄错了。徐燕孙为其父独子，叔伯兄弟共六人。大伯三子，长子存印，早殇。次子存祥，抗日战争中参加八路军，作战负伤，复员后居家务农。三子继英，初为象牙工艺工人，上世纪50年代在北京正兴纸店任会计，被霜红楼门生称为三叔者即是此人。其二伯父生有两子，长子沛霖早夭，次子有后。以往亲友称徐燕孙为“三少爷”，当就其父为三房称三老爷而论，非徐燕孙尚有同房兄弟也。（参见世系表）

徐燕孙两岁丧母，由祖母庆氏（满族）抚养，7岁至15岁在家馆中从塾师读书，先后有三位家庭教师执教，打下深厚的旧学根底。论者谓徐氏“随塾师学四书五经及唐宋古文”，不为无据，但影响他少年时代思想较深者并非一般塾师，而是其父挚友，不是四书五经，而是先秦诸史诸子及后世野史。他在自传中称“宣



徐燕孙（1899-1961）

徐燕孙世系简表



统年间，有位父执方绵庄先生住在我家，他是一位饱学通儒，经常为我讲解《左传》、《国语》、《战国策》、《史记》、诸子学说以及碑官记传之类”。正是后者增长了他的学识，开阔了他的思想，使这位同盟会成员之子，既萌发了以雄才卓识建功立业的雄心，又为日后描写历史题材准备了学养。

15岁时，徐燕孙考入了求实中学，毕业前后，一次他看京剧《战宛城》，联系曹操豪气干云的诗篇，他再一次引起对曹操雄才大略的由衷钦佩，为了自我激励，乃改名徐操。在1957年



1941年于中南海植秀轩
左起：刘锡永、顾影（徐妻）、
徐操、周元亮、卜孝怀。

的政治风波中，批判者称其取名徐操乃欲称霸画坛，实属欲加之罪。年少的徐操虽然心雄万丈，但因家道中落，只好经亲友人毕业于日本士官学校的陆军中将毕世中的引介，进入北洋政府总统府庶务司文牍课充任办事员，后升课员。其时大总统徐世昌以文治派自命，提倡国画，自行出资筹设弘扬民族绘画传统的团体。民国九年（1920）这一以“精研古法，博采新知”为主旨的“中国画学研究会”在京成立。周肇祥任会长，金北楼任副会长。自幼爱画的徐燕孙亦作为首批会员会人，但他似乎无意毕生以此“雕虫小技”问世，故在总统府庶务司任职的次年，即入中央政法专门学校法律本科攻读，两年后（1922），徐世昌下野，徐燕孙亦随之去职，继续在政法专门学校学习。据知，该校后改为政法大学和朝阳大学，校长一直是曾为北洋政府司法总长的江庸，江庸即参与调解1935年“徐（燕孙）张（大千）之讼”的主要人物之一。而《中国美术年鉴》及《二十世纪中国美术文选》称其“曾在朝阳大学学法律”，是与本人自传不符的。

这一年冬季，在政法专门学校肄业的徐燕孙进入步兵统领衙门任统计科科员，不久因时局变化去职。从民国十三年（1924）至民国十五年，（1926）徐燕孙画艺日进，已有作品参加两届“中日绘画联展”，成了中国画学研究会的评价，并开始鬻画。不过，他在乱世中投笔从戎施展抱负的雄心未已，乃在30岁的前几年，以寻访亲友之由，走江津齐鲁，期有所遇，并于民国十七年（1928）一度应同乡友人田韵卿（宝奎）之约，充天津警备司令部第一师师部书记员，但不足二月即行去职。他有感于中原逐鹿的险恶和生计之需，在30年代之初，走上了毕生以画为业的人生旅程。先是出任邱石冥为校长的京华美术专教授，接着又由执掌国立北平大学艺术学院的音乐家兼篆刻家杨仲子聘为讲师，但时间不长，便辞去教职，以卖画谋生为生，成了一名20世纪三四十年来影响遍及南北画坛的传统派职业画家。

新中国建立后，徐燕孙积极参加美术展，推出新作，并投入政府提倡的连环画创作，1952年经画家郑雅介绍入人民美术出版社创作室从事连环画创作，翌年选为北京中国画研究会副主席，中国美术家协会创作委员会委员中国画组副组长，1954年兼任民族美术研究所研究员，选为北京文联理事。1956年参与筹建北京中国画院工作，1957年画院成立被任命为副院长。正当他创作进入新高潮期并热情投入中国画界继往开来的工作之时，不意遭受了政治上列籍右派的厄运，从此背负了精神重担，身体日衰，门可罗雀。所绘连环画《屈原》亦未能出版，终于在1961年11月4日病故，葬于北京丽水桥第二公墓。22年后，改革开放的春风，吹走了历史的迷雾，洗刷了他的不白之冤。从此，随着社会对传统文化的重视，他的名字和作品又开始为人所知。陈东阳君正是在这一时期，心仪其人其作而开始了收藏与学习的。

师承与渊源

关于徐燕孙的绘画师承，向有“曾随民间画师学习”，又先后师从管念慈及俞添烦之说，已被论者广泛采用。“曾随当地民间画师学习”一说，意谓徐燕孙少年时代曾随深县民间画师学画。深县其地画家及文物从业者辈出，不乏民间画师，但如前所述，徐燕孙自幼及清末离京城，岂有可能向深县画师学艺？倒是徐门高足刘凌沧来京之前，曾从霸县画师李东园学徒，或者因时间久远，徐燕孙与刘凌沧师学生画工笔人物，又皆名享画坛，以致被粗心者误植了。至于徐氏曾拜光绪年间执掌如意馆的管念慈（？—1909）为师学习一说，亦大可商榷。据画史记载，管念慈“晚年”侨寓上海，与吴友如同绘《点石斋画报》有名有时。按《点石斋画报》创刊于光绪十年（1884年），停刊于光绪二十四年（1898），徐燕孙恰于该报停刊之年出生，他向管氏学画之说显系出于失考的传闻，或者是有意包装徐氏者循“名师出高徒”之例而编造的臆说。据此不足为信的传闻或臆说推论管氏携“其欣赏宫内珍藏的书画佳品，使其书画水平突飞猛进”，就更属于虚乌有了。

徐燕孙从俞添烦学习一事，许多徐门弟子均曾提及。俞添烦，名明，字彦凡，为晚清画家原之后，工画人物。其画初宗改琦，余集，用笔清柔，设色淡雅，后学陈老莲、任伯年，并得褚德彝出示之汉魏石刻造像启示，变清雅为古厚。俞明之北上燕京，以两说并存，一曰袁世凯慕其名，差人南下聘其入京作画，俞氏入京后与徐宗浩结为好友，其画多有徐氏题记。一曰金北楼在内部总理武英殿所陈书画，以书嘱其北上襄理。按金北楼与俞明同为吴兴人，后说似为可信。而金北楼总理古物陈列所亦与中国画学研究会成立时间相仿，据《三十六年美术年鉴》记载，徐宗浩与金城同为中国画学研究会发起人，成立时，徐氏又与陈师曾、萧谦中、贺履之、俞明等同为评议，此时俞明显已来京。当时研究会兼有研究、教学、办展多种功能，评议则为骨干，负教育后进会员之责。徐燕孙在会中得到俞明指点是可以想见的，据徐门弟子李大成人回忆：“徐先生说，俞添烦讲你要胜似我，你能画生纸。”笔者所见俞明人物画，约有两种面目，一者如《梧桐仕女图》，谈逸清雅有如改（琦）费（丹旭），唯衣纹用笔细如游丝。另者如《红衣罗汉图》（1911年）古厚奇肆如丁（南羽）陈（洪绶），唯用浓墨重彩。两者均与徐燕孙早年作品有同，或者他之影响徐氏恰在于为变晚清人物画风之清雅柔靡而上溯前贤之健笔重彩也未知。

值得注意的是，曾与徐燕孙“共筑一宅”的历南溪另有一说，此说谓：“以余所知，君画初无师承，唯髯髯即好弄好画小人人小

马，刻意揣摩，必曲尽其神态而后已。稍长，复纵观名迹，潜会于心。”（《霜江楼画跋序》）徐燕孙在《自传》中所述学画经历，约略与历氏相同。他说：“我从事绘画，始于家庭传馆念书时代，一直到中学始未尝放弃，但亦未尝精修。在总统府任职时期，因为徐世昌好画被引进（中国画学会）……绘画的基础正是在这一时期自行爱重而有所奠定。其原因第一是特殊的机会，当时由于环境的方便，使我把进清宫内存藏的珍迹借得出来，亲摹手炙不少。第二是画学会的鼓励加强了我自修的进步。”这一自述表明，俞明的指点在徐氏心目中未占重要地位，徐氏艺术更多得益于对唐宋元明历代名迹的心摹手追。从现存徐氏遗迹可以看出，他确实对古代传统下过极大工夫。《梳妝》轴自题曰：“藏于内府获观周文矩，笔致高古，结构大方，偶一仿之，深愧不逮也”。诸如此类在作品自题中点明渊源所自者所在多有，如《钟馗图》轴题曰：“略师梁待诏大意”；《钟馗嫁妹图》轴题曰：“用龚开大意”；《婴戏图》轴题曰：“拟苏轼巨本”；《双美图》轴题曰：“桃花庵主人有此，背摹其大意”；《柳阴吹笛图》轴题曰：“拟仇安父法”；《瑞岳仙踪图》轴题曰：“拟明人张鹤洞”；《仕女图》轴题曰：“写明人大意”；《关河行旅图》轴题曰：“取法在宋元人之间”。当然，徐燕孙自题仿某某者未必名实相符，有时也故意狡称，如米芾所谓之“英雄欺人”，比如题“拟苏轼巨本”之《婴戏图》，即更多渊源于李嵩；题“取法于宋元人之间”的《关河行旅图》，明显大受清人李黄影响；题“拟明人张鹤洞（宏）”《瑞岳仙踪图》轴的仕女，更得法于五代阮郁的《闾苑女仙图》卷，但是一些不曾在自题中点名所师何人者，到时就颇有所本。如《高欢归晋阳图》轴的人物形象与兰叶描法，明显出自传为吴道子的《天王送子图》；《五百罗汉图》的人物衣纹与松石画法，则分别来自南宋的李公麟画派与刘（松年）李（唐）一派；《卮亭题诗图》轴的布局与人物，又系步伍唐寅的《陶穀赠词图》；《雪天访赵图》轴与《新罗诗意图》轴，更分明是明刘俊《雪夜访普图》和清华岳《寒驼残雪图》的仿临本了。

探讨徐燕孙艺术的师承和渊源，可以看出他继承传统有三个特点：一是由远及近，由俞明而上追唐元明。二是不拘于宗派门户，不限于一家一派，广取博收，融会贯通。三是不受失真刻印画谱的障碍，径直从临习领会传世名迹入手。正如他在《人物画跋》中所述：“当今之世，正法无定，邪怪杂出，或故作屈曲，或妄加转挫，或忽粗忽细，或猛如飞跃，是皆庸俗之手，自堕惑趣者。初学之人，务先摒绝，遍求前人正法。近则道子、龙眠，近则六如、十洲、章侯，甚去此数家不远者，亦可取为楷模。揣摩其法，落墨用笔，转折顿挫之所以然。百折不回，习之既久，至下笔直取，决不费力而能中肯綮者，斯为得矣。”这一发表于《艺林月刊》的经验之谈，说明徐燕孙的艺术渊源于传统，又是学古而化的。应该提及的是，他的重彩人物画，造型设色均与传承吴道子画派的苏州瑞光寺塔《四天王像》一脉相承，而这似乎又说明徐燕孙的人物画可能也有来自粉本流传的民间传统，这是一个亟待进一步研究的问题。

风格与演变

徐燕孙作为20世纪传统人物画的重要代表和画坛师首，虽有白描、吴装、淡彩、重彩等多种面貌，但又形成了不同于前人也更有别于同辈的鲜明风格。大体说来，其风格特点是寓豪情于简逸，走健笔于精严，古意系乎今情，雅趣兼乎俗赏，笔走龙蛇，亦富装饰，腕中带逸，简繁咸宜。究其原因，第一与他感染燕赵慷慨悲歌之气和曾怀匡世从戎之心不无联系，亦与其壮志未申之乏留恋花月之情互为表里。第二是他特有的性格与情怀，使他理所当然地取法唐人的气势、宋人的精密、明清的纵肆与婉丽，更注入史识的睿智，诗境的悠长，戏剧的情节，融铸成自家的精神体魄。比之同代引西入中的写实派大家，虽少精到的写实技巧与直面人生的忧患意识，却多有书法的用笔之势、程式造型之简与装饰用色之丽。比之同代借古开今的传统派画家，虽乏灵秀清逸或简率疏宕之韵，却多“端庄杂流丽，刚健含婀娜”之情。唯其如此，他的画风独树一帜，产生了相当的影响。

遍观可见的徐氏作品，可知他的绘画风格经历了酝酿、成熟与发展的过程。20世纪30年代初期以前，是其绘画风格的酝酿阶段。这一时期的作品今所见不多。仅存的作品除忠实原作的临古之外，大体反映了青年时代徐燕孙的广泛吸收与斟酌取舍，并已形成了取材新颖、构图铺陈、讲求笔法和注意气势的特点。《扑蝶仕女图》扇（1930），开脸犹存仇（英）、唐（寅）之细秀，而气格笔法已得陈老莲之古拙大气；《陶庵秋思图》扇（1930），虽情调未远离清人的雅逸，但人物刻画与环境布置已走向宋人的精整；《钟进士日出游图》轴（1929）与《森玉笏西山名胜图》轴（1933），画法更由明代浙派上溯南宋马（远）夏（圭），得水墨苍劲之美。《高欢归晋阳图》（1922）与《袁盎却坐图》（1926），一卷一轴，一描一重色，形制画法不同，细节也尚有失，却无不表现出作者选材的新颖不俗，多人安排的聚散合宜，略参老莲造型的面丰体健，运用唐宋描法的气势矍铄，流露出气局宏敞，注意笔法力度的苗头。

30年代中期至40年代末叶，徐燕孙已无学校任课之劳，全力投入创作，厚积薄发，艺事日精，前一时期的崭露端倪的个人风格，此时终告形成。发生在1935年的“徐（燕孙）张（大千）之讼”到握手言欢，更提高了徐氏的知名度，激发了他的创作欲，此后创作旺盛，个展不断。据徐氏门生李大成人回忆，自1937年至1946年，徐燕孙即在京津沪各地举行个展7次，或历史故事画专题，或仕女画专题，或兼而有之。就笔者目力所及，这一时期的作品，虽仍有《卮亭题诗图》轴（1941，仿唐寅）等少数步武原迹的临古之作，但多数已在整体上化古为我，独出手眼，表现出胸藏锦绣妙构层出的创新能力，信手挥写的娴熟功夫，完善了早已已有的能工善写的多种面貌。在重彩、白描和淡彩领域呈现出异中有同的个人风采。其淡彩作品如《罗浮梦影图》横幅（1936）、《竹溪醒女图》扇（1937）、《秋桐散枝图》轴（1940）等，并非徐氏创作的主体，但有前人之清雅而去其柔弱，突出了本人的气骨又不失于粗犷。

重彩作品是成熟期徐氏的主要面目，或画于熟纸，或画于生宣，突出者有《钟馗嫁妹图》轴（1934）、《按乐图》轴（1938）、《桐阴仕女图》轴（1939）、《海峽仙踪图》卷（1940）、《明妃辞汉图》轴（1941）、《隆中三顾图》轴（1943）、《唐昭文馆十八学士图》卷（1943）、《饮中八仙图》轴（1944）和《康成诗婢图》





1941年于天津
渤海饭店

轴(1946)等。以上作品无论人物多少,画幅纵横,率皆形象刻画精到而不板,衬景铺陈丰富而不乱,既做到了古人人数种描法在流利顿挫中的统一,也实现了在生纸上施用重彩的应手随意。某些不画衬景者,人物安排极尽疏密、错综、穿插、掩映之能事,更多有衬景者,所画衬景或青绿,或小青绿,均在装饰意匠中极尽曲折变化。画人则以白色为主配以小块朱红石膏,尤重身姿手势在隐显藏露中的呼应。这种借助白粉突出环境中人物的画法,最早见于五代董源的山水画,至徐燕孙则在人物画中发挥了妙用。在讨论徐氏风格演变的问题上,一种看法认为其30年代喜用大红大绿,至40年代之后转向清雅和谐。如果就重彩画一种而言,似与事实不符。从存世作品中不难看到,徐氏三四十年代的重彩画,无不是以对比求和谐同时寓纤雅于华丽的。正是这样的色调和笔势使徐燕孙成熟期的重彩画突显了豪放瑰丽而妍秀祥和的精神内涵。

徐氏的白描作品亦风格鲜明独到,又分为工写两种。工写皆作“吴装”,仅以淡赭染人面,充分发挥线描笔墨的表现力。笔触如《汾阳王单骑回营图》卷(1937)、《崔嵬家妓图》轴、《货郎图》轴等,均能合宋明人画法为一。人物以源自李公麟的铁线描并参兰叶描战笔描的变化顿挫,精心勾写,笔随形走,挺劲跌宕,身姿动态,生动妥帖。背景融合宋明人的树石画法,以勾皴点染的体面反衬人物,不乏阴阳凹凸,又具程式提炼之美。写意者如《无双谱》卷(1937)、《四美图》扇(1945)轴等,一律删略环境,只写人物。人物笔法出自唐寅、仇英小写一路,参用梁楷简笔法,于一气贯穿中,分别筋骨部位,变化阴阳虚实,不惟形神兼备,亦极尽笔法的回旋转折疏密节奏之变,故精神发越,气机流动。难怪同辈名家在《无双谱》后纷纷题诗赞赏,吴镜汀曰:“国土佳人并世殊,今从妙手现规模。曹吴复见托把笔,三绝谁君信不诬。”如果说吴氏以为他 can 媲美古之曹不兴,吴道子,那么俞明拳友徐宗浩则指出他已兼具吴道子、阎立本之美并有过之,其诗曰:“道子神奇若相工,霜红妙腕两能通。后来者前无古,豪气真堪贯月虹!”

这一时期在徐燕孙艺术创作中的一个重要事件,是以白描手法为《晨报副刊》作历史故事画。当时抗日战争方酣,困居古都北平的徐燕孙,为抒写一腔孤愤,讴歌忠勇赴敌的民族精神,每周取经史故事,画白描一幅,由厉南溪诗发表,共得三十余幅,1943由门人任率英、李大成集印为《霜红楼画稿》。这些作品

均如横幅册页,取材丰富,构图巧妙,造型生动,线描传神,除少数不承认知上的历史局限外,大多贯注了催人奋发令人深省的立意,充满了气贯长虹的阳刚之美。其突出描写抗敌女杰,运用特写手法布局,使用线描因气氛情景而异,似均有过往哲,具见良工苦心。《霜红楼画稿》不仅继承了吴友如、管念慈为《点石斋画报》作画借助媒体服务受众的传统,而且为他50年代的白描连环画创作准备了条件。这一时期徐燕孙的作品,无论卷轴画,还是报刊画,一致表现了情豪笔健雅稚生动的风格,成为摆脱晚清病弱纤巧人物画风满足城市各阶层雅俗共赏的艺术。厉南溪的一段言论大体概括了成熟期徐氏的造詣,他说:“其人物之妙,妙在取材精而传神足,考证博而蕴藏深,至于笔墨之隽雅,气局之大方,一洗清谈柔靡旧染,力振颓风。”(《霜红楼画稿序》)

同一时期创作的一卷一册,近年重新发现,发生了广泛影响。手卷为《循环图》卷(1937),系受郭立志委托之作。郭氏在影印本《自序》中称:“祸福无门,惟人自招。诚以人心即是天理,天理本乎人心,故世有励志、力学、修德、行仁者,辄能实至名归,康宁福寿。甚至淫逸自放、纵欲败度之流,苟一念悛然,迷途知返,亦未尝不取效桑榆,转祸为福。盖天之所以为天者如是,而人心一念之影响者亦如是。立志涉世以来,目击之屡,耳熟之详,因果循环,概无或爽。兹倩徐子燕孙摹写成图,而藉当代胜流笔以题跋,不敢自秘,将付影印,已赠友好,使世之为子弟者鉴焉。”从中可知,委托者为本图的定名,虽取自因果循环的旧说,而本意则在劝后辈子弟劝善戒恶。对此,徐燕孙用传统方法,把人物故事分为六段:幼年骄纵、长取声色、落魄乞讨、悔过苦读、科举成名与赈穷济穷。主体人物在不同情节中重复出现,以树石庭院、厅堂轩馆、清溪白云为衬景,既为情节的展开,性格的塑造构筑特定环境,又把各段联结为统一的整体。人物描写精工,情态逼真,形神兼至。衬景铺陈精详,人移景换,浑然一体。由于画家的意匠,不在循环因果,而在警戒劝诫,所以齐白石的题跋,写出了“形容苦乐经营甚,妇女都知意匠工。”“贵贱从来天不管,循环两字在人!”“不怪年来离乱地,歌台无日唱声收。”其他诸家题跋亦多有称赞,如画家胡佩衡即题曰:“燕孙兄工画人物,取法宋人,近三百年来无斯笔墨,图长三丈余,布置谨严,设色奇古。成童以迄落魄,由改悔以至成名,绘色绘声,并皆佳妙,仇、唐辈不能专美于前也。”

《二十四孝图》册与《循环图》一样,同为接受委托之作,同为工笔设色,同样以景衬人,但一图一孝,虽人物略小,却不失精上。选材的别具匠心,尤为引人深思。徐氏没有画“恣蚊饱血”、“扇枕温衾”等等,却画了“缢亲教父”与“木兰从军”。像上文所述的《晨报》诸图一样,着意歌頌巾帼须眉,且把亲子之孝与对国之忠联系起来,这在抗日战争的论调区不能说没有特殊寄托。唯其如此,每画自己“草间偷活”的齐白石在《木兰从军》对开深有感触地题道:“一著袍征鬼若思,上鞍何以别雄雌。若作男儿难与匹,木兰何况是蛾眉!”

徐燕孙的人物画,虽有少数仅画人物,以空白代背景,但多数在环境描写上展现了相当高的山水画造詣。从中可见,他不但工于宋明院体设色山水,而且精于马夏以至浙派的水墨山水,甚



徐燕孙在画室中

至于也长于元人和明代吴门派的山水。最近发现的《同享盛名》山水卷（1941），即是萧薰中、陈半丁、汪慎生、吴镜汀、胡佩衡、徐燕孙、溥心畲、祁井西八人合作，由齐白石题“引首”。合作八人中，除汪慎生、陈半丁花鸟山水兼擅外，其余皆以山水享名。徐燕孙所画一段，在勾勒皴染间，摹山范水，于骨法运笔中见韵味，颇得明清之际风味，置诸七家之间，别具风格，毫无逊色。可惜他极少有独幅山水画传世。

50年代伊始，随着新中国的建立，描写新生活的水墨写实派人物画得时面昌，已跃居中国人物画的主流，民族虚无主义的主张亦有所抬头的，传统派人物画面临新的挑战。徐燕孙在投身社会活动以求弘扬传统的同时，亦努力用其所长，补其不足，在白描人物画和重彩人物画领域百尺竿头再进一步，发展了他的独特风格。在白描画上，他用力最勤的是百姓喜闻乐见的连环画，先后创作了《三打祝家庄》、《火牛阵》、《林冲棒打洪教头》、《打渔杀家》、《火烧赤壁》、《无价宝》等作品，在作品中用其精于线描之长，进一步吸取透视解剖等西画技巧，丰富了横幅构图的多重方式，把初显于《霜红楼画谱》的才艺发展到严谨生动更具多种适应性的水平。这一时期的《执扇仕女图》轴，在侧面仕女转颈仰首的微妙关系中，体现了以透视入画的成功探索，同时的大幅作品《屈原》用笔较前挥霍磊落，奔放洒脱。人物神情坚毅，气宇轩昂，充分地表现了爱国诗人的精神气度，做到了“笔简而情意壮，景愈少而意愈长”。

在重彩画上，他以擅长历史故事画的精诣，致力于主题性宏篇叙事作品的创作。从而发展了重衣冠考据尚气局宏敞精设色雅饕餮笔法造型的个人的风格。《兵车行》（1956）与《岳飞》可为代表，前者以丈二巨幅描绘诗圣杜甫的著名诗篇，选择千军万马出征前与亲人离别的瞬间，用精熟的工笔重彩画法，融入焦点透视的空间处理手段，描绘远征战士壮别亲人的宏大场面。缜密不乱的布局，明丽夺目的色彩，不仅没有渲染生离死别的悲苦暗淡，反而透露出气旺神足的灿烂澄明，应该说这是在新时期徐燕孙对历史诗篇的别有会意的全新阐释。1957年有人以该图未表现悲苦而批判徐氏歪曲了原诗诗意，说明既不了解历史画创作对历史的再阐释，也没有弄清徐燕孙的艺术追求。从这一时期徐氏作品的渐变来看，不好说已经达到了他继续追求的顶点，但上述优秀作品却成为新中国传统派人物画发展的里程碑，令人永远难忘。

成就与启示

20世纪的中国，充满了外侮内患与庄敬自强，在西方强势文化的冲击下，不仅改革图强是中国的必由之路，而且卫护民族文化同样是自立于世界的保证。始于上半个世纪的引西入中的水墨写实派人物画，与借古开今的传统派人物画，在中国画的发展中充当了相辅而互补的矛盾双方，在不同时期和不同方面，为中国画的发展做出了不可互替的贡献。徐燕孙作为影响广泛的传统派人物画大家的成就表现在四个方面。

一是题材的开拓。徐燕孙人物画的取材分两大类，一类是包括神话传说和历史故事在内的文史故事。一类是以传奇诗歌为本的古代仕女。表面看来，其作品的选材似乎与古代人物画无甚分别，但仔细剖析却在诸多不同。在文史故事中，徐燕孙固然画过不少前人描绘过的题材，诸如《龙王礼佛》、《五百罗汉》、《钟馗嫁妹》、《风尘三杰》、《天台仙侣》、《昭君别宫》、《西园雅集》、《陶侃运甓》、《文姬归汉》、《康成诗婢》、《米颠拜石》和《云林洗桐》等等，但他所画的《高欢归晋阳》、《袁盎却坐》、

《敬德夺槊》、《同泰翻经》、《同光曼舞》和《射石没镞》，则前人殊少表现。至于描写战争和女杰者，诸如《赤壁鏖兵》、《岳侯破阵》、《兵车行》、《琵琶语故》、《木兰还家》、《梁红玉击鼓助阵》、《荀灌娘突围》和《秦良玉勒马》等等，更是徐氏人物画选材的异于往古之处。徐燕孙曾说，他“尤喜历史故事画”，为此“曾做过历代服饰沿革的研究”，“后来为了投时好才改画美人。”（见《自传》与《自传表》）从早期作品看，他的历史故事画并无前人粉本，而是以史书和画史记载为依据的。比如《敬德夺槊》便取自《唐书》本传，着力表现尉迟敬德与李元吉较武三夺其槊的勇武善战。而《高欢归晋阳》虽史书有载，唐张彦远《历代名画记》称展子虔此图《北齐后主辛彦陵图》，但原作早已不传，徐燕孙是根据元人笔记及王渔洋的记载而创作的。这种历史画的创作，要把文字记载转成视觉图像，必须熟读历史文献，又考究衣冠制度。为此徐燕孙远在沈从文之前便做过历代服饰沿革的研究。这种认真的创作态度，与明清人物画家之略前代人作品率尔为之者是泾渭分明的，可以说他是20世纪创作严肃历史画的先行者。当然他之选择历史题材、战争题材，也与其早年借古鉴今志在从戎的抱负存在一定关系。至于在抗日战争中他在《晨报副刊》描绘许多抗敌女杰，显然是对自己投合时好而多画仕女的一种纠偏与升华，反映了某种不甘与时浮沉的责任感。

二是女性美的突破，正像海派画家“三任”一样，徐燕孙大量的仕女画，率多取材于传记故事与古人诗章，有着兼雅带俗的特点，折衷了城市各阶层受众的需要，但他也像“三任”一样在女性美的标准上，摆脱了明清多数画家以病弱幽怨或端淑沉静为美的风气。而是取法唐宋兼参老莲，不在面部的个性化上着力，而在理想美的表现上用心。他的仕女画体态秀健美充盈，比例



20世纪30年代，徐燕孙与张大千、于非闇、寿石工、周元亮等画家于中南海植秀轩。

合度，又避免了仇英一类画家作品的头大身小，比例失当。他曾在《人物画论》中指出：“仇十洲画仕女，其手过小，亦是一种小疵。”他也不像陈老莲及其追随者那样，为力矫画风的娇弱而夸张变形，过分突显面颊的肥胖。尤其引人注意的是，他对年轻女性身姿手式之美的敏锐捕捉，使少女的婀娜多姿跃然纸上。《秋兴图》和《观弈图》是其突出代表。徐燕孙的重彩仕女和淡彩仕女画，多数都善于铺陈环境，以景衬人。所画环境，多属庭前苑内，廊檐轩敞，湖石玲珑，花木扶疏，芳草萋阴，令理想的佳人活动在理想的仙境中，天人合一，美轮美奂，从而抛弃了文人仕女画的凋疏和宫廷仕女画的呆板，赋予仕女画以新的活力。这种景物画的构筑，固然不造境之理想化，也不能不说与徐燕孙长期生活在中南海内的耳濡目染存在一种联系。正如厉南溪诗中所云：“为惜芳华留上苑，玉楼人在画图中。”

三是传统人物画的集成大成。徐燕孙的集大成，在人物造型、景物措置和用笔设色上均有表现。但在衣纹用笔上最为突出，这是因为他看到“人物画以表现者，首在勾勒。”（《人物画论》）他的衣纹勾勒，并不拘于某家某派，大抵是状物传神的需要，或铁线描，或兰叶描，或钉头鼠尾描，或折芦描，后期更以铁线描兼兰叶描为主把多种描法融为一体。他不仅尽可能地综合前人的成就，而且善于适当地吸收新机。一些描写开阔空间的作品，便不落痕迹地吸收了焦点透视法则，其中以《梅溪觅句图》轴较为明显，图中俯视的几棚、人物、仙鹤与溪岸草坪，都说明构图时以抬高视平线的技巧补充了传统的“折高折远”。一些人物仕女腰腹、肩背与头颈的微妙转折，又表明解剖透视的技巧也成了线描的依据。其他如人物只以上半身或左右半身入画，甚至采取特写镜头式的处理，更显示出近代摄影手法的大胆吸取，然而他之吸收新机与他集古大成一样，并非囿因循守，而是在消化融通，更以保持中国语言特色为依归。

由于中国传统的人物画，均以线描为基础手段，以书法用笔略形存神地提炼形象，还由于最早的绘画与装饰图像同体，因而导致了传统绘画语言具有三性统一的特点。其一是状物上若即名离的具象性，其二是写心抒情上类手书法的抽象性，其三是映带具象与抽象的装饰性。尽管古代不同时代表画家对三性及其关系的理解不小异，但优秀的画家始终把握着三性的统一。只是20世纪以来，由于西学的东渐，水墨写实一派的兴起，为了中国人物画开拓新表现领域的同时，也一定程度上解构了原有国画三性统一的语言特点。

徐燕孙作为人物画传统派的大家，他并不反对出新，但身体力行的却是以“古法出新”，反对的是醉心西为文明，数典忘祖，失去中国画的根本。他曾在《仕女》扇上题道：“以古法写新意，人人每加非笑。而醉心外族文明者，更昧本横议，妄肆嘲言，侈谈创作，有志之士得勿痛心耶！”这里所说的古法，便是体现了中华文化积淀的绘画语言特点的传统技法。试看他的作品、人物、景物形象虽不加工提掇，却有着一定的具象性，这具象形象的提掇加工，则依赖于书法式的用笔。用笔的功能除去状物之外，更讲求相对独立的笔势与对比转换的节奏，具有抒写性情个性的抽象美。至于点缀托主体的衣饰之图案，树木之点叶、夹叶或攒叶，设色之以强烈对比和谐的手法，又莫不贯注了装饰图案之美。值得注意的是徐燕孙对传统绘画语言的不用，又融入了个性化之情趣，强调了用笔的豪放兼之流美，设色的华美兼之清丽，布局的大气而兼细腻，于是便形成了独具风采的个人话语。

四是胸中成画的造诣。传统的人物画，特别是布景繁复人物较多的作品，远比山水花鸟画为难，难在同样讲究笔墨，却必须兼顾形象。因此，缺乏创意的画家，每用前人旧稿，以便存其形象用我笔墨，欠精熟的画家，更需“九朽一罢”反复起稿。徐燕孙人物画的一大惊人特点，是不管写简略的白描人物，还是画繁复的重彩人物，都信手写来，从不起稿。他的学生潘絮兹说：“我发现他是个奇才，他作画不论大小，都不打稿子。只在纸张上用炭条轻轻画出个人形圈子，用笔勾勾勒，行笔甚快，像画纸下已有细稿，随笔勾出，人物顾盼，衣纹变化以及各种配景，历历俱足，不需改动，便可有色渲染成画，真可叹为绝技。”（潘絮兹《悼念燕孙恩师》）另一弟子黄均也说，“一次目睹老茶在茶

桌上，边喝茶，边聊天，不到半天就画了一百个神态各异的‘判儿’（钟馗）”（包立民《荣宝斋画谱——徐燕孙卷》）。

来自画家的起稿，无非两种办法，一是参照前人作品的形象，二是根据写生和速写，近来还有使用照相技术者。徐燕孙则继承了古代画家“目识心记”的方法，平素即研究古代作品中的物人形象，认真观察生活中的形象，运用形象记忆，铭刻在心，反复酝酿，便在胸中形成了无数具体可视的腹稿，做到了古人所谓的“胸有成竹”、“胸有全马”、“胸罗万象”。落笔之际，自然笔随心走，随物赋象，心手相应。那么他又是如何记忆形象，积累胸中意象的呢，为此我专门请教了李大成人，他说“徐先生最爱看京戏，尤其喜欢看金少山、孙毓恒的戏，目仍前，孙毓恒挑班在吉祥剧院演出，唱《铁龙山》，徐先生每周准去。徐先生说孙毓恒比净脸戏好得多，他脸上没戏。”李先生还说，徐先生有个本子，元书纸，蓝布皮，上面凭记忆画满了素材。他看过戏后，有时回来就画几笔，那里边有金少山的脸谱，吴素秋的戏装扮相，也有见过的古人作品，如明代张宏的《换鹅图》及宋锦花紋。人物形象很多，有时也运用小点点显示明暗。此外他还订不少期刊画报，如《故宫周刊》、外国的《生活》，经常翻阅，就此可知，徐燕孙的从不起稿，并非天生短长，而是纵观名作、留意生活，默记于心的结果。自西式美术教育引入中国，对象对人的写生成成了造型的基本功，靠着素描的观察方法和速写的训练，一方面于刻画人物深入细致了，把握动态特点准确生动了，另一方面却在相当程度上忽视了传统的形象记忆功夫。形象记忆有两个特点，一是若忘若忆，有主观的选择和强化，二是便于用笔描写时应手而出，在不失形象要点的前提下，发挥个性不同的用笔，保证以笔势运动带动形象生成的机趣。徐燕孙的“作画从不起稿”，正反映了他对以形象记忆为特点的“胸有成竹”传统的继承与发扬，在20世纪中国人物画的发展上具有重要意义。

徐燕孙在他那个时代取得上述成就的原因是多方面的，深厚的国学功底，深湛的传统理法，得心应手的艺术技巧和顺应时代的审美趣尚，都是一些不可或缺的条件。但最为根本的时代是不为西方文明所冲击而动摇维护民族绘画传统并加以发扬光大的自觉意识。如前所述，他对西方绘画并非没有吸取但却一直反对醉心西为文明，明确主张“以古法写新意”。直到50年代的中国画大讨论中，尽管来自西方向西写实方法改造中国画的主张处于主导地位，徐燕孙仍然坚定地指出：“我们从优良传统的技法所表现出来以高度艺术手法反映了现实来看，它是有提掇、有综合的，而绝不是一概的描写自然。”“我认为对民族形式和外来形式应当分清主从的关系，我们应该根据外来形式适当纠正自己的偏差，我们也应该汲取外来形式的优点来补充我们不足，但是我们只能把它们这些外来形式融化在我们的形式里面。过去我们的优良传统是这样发展下来的，今天也还应该这样发展下去，如果把民族传统一笔抹煞，而只有外来形式是尚，单纯的服从外来形式，那就未免有民族虚无主义的嫌疑了。”（徐燕孙《对讨论国画创作接受遗产问题的意见》）这一认识就是其毕生经验的总结，也是指导其借古开今引西入中的理念。

如今，徐燕孙去世已经四十余年，中国人物画的发展取得了前此莫比成就，水墨写实的实物画融入了传统的笔墨，传统的人物画强化了造型能力，在描写现实题材方面的广泛与深入更不逊前人。但是，随着全球化思潮的高涨，西方强势文化又以新的视觉艺术猛烈地冲击着中国画的创作，在这种情况下，不仅需要画家们更审慎地对待和吸取西方艺术，尤需要更深入地研究传统。徐燕孙的艺术成就虽已成为历史，今天看来也不免一定局限，但他维护发展民族优良传统的自觉意识，他在创作中重视民族文化根柢的有关探索，他透彻把握民族绘画语言特点而吸取新机的有益经验，都不会成为过去，而将继续给我们以有益的启示。

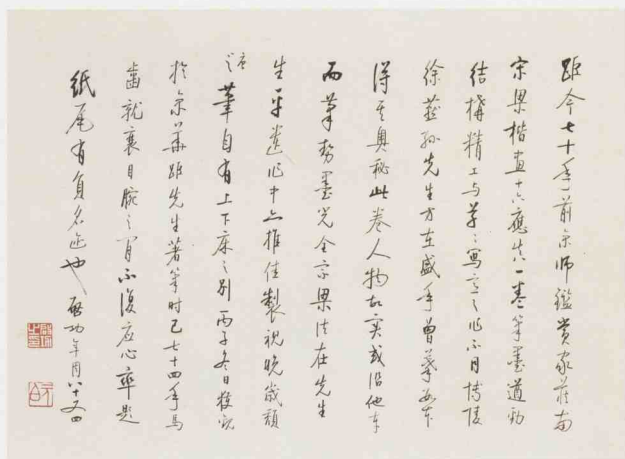
2003.2.25 写

2005.3.10 改写

图版目录

1. 高欢归晋阳图	1	36. 师梁待诏法写钟馗	30
2. 袁盎却坐图	2	37. 罗汉图	31
3. 二湘图	3	38. 仿仇英笔意	32
4. 钟进士午日出游图	3	39. 葛洪移居	32
5. 扑蝶仕女	4	40. 明皇并马图	33
6. 闺阁秋思	4	41. 秋思	34
7. 仕女	5	42. 关河行旅图	35
8. 笠屐行吟	6	43. 罗浮梦影	36
9. 柳阴乘舟	6	44. 倚栏倩影	36
10. 婴戏图	7	45. 婴戏图	37
11. 森玉笏西山名胜	8	46. 春睡才醒	38
12. 佳人读经	9	47. 蕉阴仕女	39
13. 紫钗记	9	48. 五百罗汉图卷（附局部）	40~45
14. 钟馗嫁妹	10	49. 踏雪寻梅	46
15. 雀屏中选	10	50. 仕女	46
16. 宫怨	11	51. 梅林觅句图	47
17. 双美图	12	52. 翠衫仕女	48
18. 松菊犹存	13	53. 葛稚川移居图	48
19. 消夏图	14	54. 葛稚川故事图	49
20. 隆中三顾	15	55. 汾阳王单骑见回纥	50
21. 京兆眉妩	15	56. 松下问道	50
22. 扑蝶图	16	57. 钟进士畋猎图	51
23. 双美图	17	58. 竹溪饯女图	52
24. 桐阴吹箫	17	59. 罗浮清影	52
25. 桐阴梳妝	18	60. 李清照词意图	53
26. 相马图	18	61. 仕女	54
27. 钟进士游山图	19	62. 莲花仙子	54
28. 福地洞天（附局部图）	20~23	63. 石李龙问道图	55
29. 上苑清晓	24	64. 松下高士图	56
30. 济南伏生图	25	65. 范蠡选艳图	57
31. 秋兴图	26	66. 王维山居秋暝诗意	57
32. 明妃辞汉	27	67. 无双谱	58~59
33. 爱莲图	28	68. 瑶池蟠桃图	60
34. 狩猎图	29	69. 执扇仕女	61
35. 钟馗	30	70. 荷塘倩影	61

71. 循环图 (附局部)	62-69	115. 荷塘仕女	112
72. 五陵少年	70	116. 风尘侠侣	113
73. 李娃故事	71	117. 松下高士	114
74. 桐阴执扇图	72	118. 刀马人物	115
75. 敬德夺槊	73	119. 赏梅图	115
76. 初唐三侠	74	120. 品茶图	116
77. 同泰翻经	75	121. 西园雅集图	117
78. 游春图	76	122. 执扇双美	118
79. 蕉阴双美图	76	123. 兰亭图	119
80. 戏猿图	77	124. 同享盛名	120-121
81. 览胜图	78	125. 邮亭题诗	122
82. 执扇仕女	79	126. 隆中际会	123
83. 息夫人图	79	127. 西施浣纱	124
84. 竹石仕女	80	128. 梧桐仕女	125
85. 写姜尧章故事	80	129. 芭蕉仕女	125
86. 虎邱图	81	130. 文姬归汉	126
87. 二十四孝图册	81-89	131. 隆中三顾图	127
88. 桐阴仕女	90	132. 饮中八仙 (手卷)	128-129
89. 花间觅句	91	133. 草庐一顾	128
90. 仿明人笔意	91	134. 饮中八仙	129
91. 折桂戏婴	92	135. 柳如是	130
92. 仿古仕女	92	136. 桐阴夜游图	131
93. 槌衣女	93	137. 玉京道人	132
94. 仿唐解元仕女图	94	138. 尉迟恭	132
95. 卢生遇吕岩故事	95	139. 巾幗雄风	133
96. 银河吹笙	96	140. 巾幗雄风	133
97. 琴操参禅	97	141. 米颠拜石	134
98. 瑶岛仙踪	98	142. 钟馗嫁妹	135
99. 大富贵亦寿考	99	143. 用古法写仕女	135
100. 风尘侠侣	00	144. 携琴问道	136
101. 柴门仕女	101	145. 舞剑图	136
102. 参禅图	102	146. 明皇韵事	137
103. 读书图	103	147. 白描人物	137
104. 风尘侠侣	103	148. 抬头见喜	138
105. 竹石仕女	104	149. 线描刀马人物	138
106. 枫林秋思	104	150. 人物线描四帧	139
107. 秋桐散牧	105	151. 蕉阴纳凉	140
108. 钟馗	106	152. 卖油翁	140
109. 弹琴看文君	106	153. 岁寒清供	141
110. 观弈图	107	154. 线描仕女	142
111. 唐弘文馆十八学士图	108	155. 兵车行	143
112. 海峒仙踪	109	徐燕孙常用印章	144-148
113. 风尘侠侣	110	徐操年谱	149-153
114. 大明殿会鞠图	111		



高欢归晋阳图（附启功书跋）

纸本手卷
 46cm × 204cm
 1922 年作

袁盎卻坐圖

南唐唐畫院名手韓熙載



袁盎卻坐圖
絹本 立軸
145cm × 76cm
1926年作



二湘图
纸本 成扇
19.6cm × 55cm
1928 年作



钟进士午日游图（局部）
纸本
48cm × 29cm
1929 年作



扑蝶仕女
纸本 成扇
1930 年作



闺阁秋思
纸本 成扇
1930 年作



仕女

绢本 立轴

80.6cm × 41.3cm

1930年作



笠屐行吟
纸本 镜心
26cm × 30.5cm
1932 年作



柳阴乘舟
纸本 扇面
24.7cm × 73cm