

郭怡琮



J222.7
671

中国近现代名家画集

郭 怡 琮

江苏工业学院图书馆
藏书章

人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

郭怡琮 / 郭怡琮绘. —北京: 人民美术出版社,
2001.9
(中国近现代名家画集)
ISBN 7-102-02412-6

I. 郭... II. 郭... III. 花鸟画—作品集—中国—
现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2001) 第059851号

中国近现代名家画集

郭怡琮

编辑出版发行 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号)

责 任 编 辑 王玉山

总 体 设 计 李文昭

制 版 山东新华彩视电分制版有限公司

印 刷 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2001 年 8 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 27.5

印数: 2000 册

ISBN 7-102-02412-6/J · 2085

定价: 300.00 元

版权所有 翻印必究



郭怡琮

怡园艺话

代序

郭怡琮

六十回首

我的父亲郭味蕖是位画家、美术史论家和美术教育家。母亲陈君绮是清末大金石学家陈介祺的后人，父亲在文章中说，“每于春晨秋夕督余学书学画，课读诗古文词，并导余研搜金石拓本及书画鉴考之学”，母亲也是位学养深厚的人。这样的父母对子女的成长也一定细心设计，但我记事太晚，幼年没留下多少印象。父亲的好友山东大学的田仲济教授，在回忆文章中有这样一段文字：“我去味蕖家中，这次多见了一个人，是他五岁的儿子，在他书室中画苹果，味蕖一改寡于言笑的习惯而大谈起画苹果来，他要儿子画两年苹果……画苹果的印象很深，至今还清晰地记得，甚而曾在梦中看到他和他儿子画的几十幅苹果水彩画。”这样一段文字填补了我记忆的空白。

我12岁的时候，父亲应徐悲鸿先生之邀到中央美术学院工作，我就跟着父母到北京来上中学。在北京二十三中，我遇到了一位使我感念终生、我喜爱和尊敬的美术教师金玉峰先生。他是杰出的青少年美术教育家，他培养的许多学生后来多有成就。高中毕业我报考了北京艺术学院美术系，很快就得到了录取通知。

北京艺术学院是所综合性艺术大学，有美术、音乐、戏剧等系。我喜欢这样的环境，有许多著名艺术家在这里任教，美术方面有卫天霖、李瑞年、张安治、彦涵、俞致贞、高冠华、白雪石、吴冠中等，音乐和戏剧方面有老志诚、应尚农、刘雪庵、张肖虎、吴雪等一代名师。每到周末我们都可以在演奏厅里看演出，这里有很好的艺术氛围，选择综合性艺术大学使我可以获得多方面的艺术滋养。

三年级时我画了一幅花卉参加北京市中国画展，时任北京市委领导的邓拓同志看了很是喜欢，他在北京日报上写文章说：“郭味蕖、郭怡琮父子同台展出，特别是郭怡琮画的燕子花生机勃勃，大有出蓝之概。”这给我很大鼓励。1962年我的毕业创作《春秀》参加了文化部主办的“新芽”美展，那是六二届中央美术学院和北京艺术学院的毕业创作展，我的作品挂在展厅正中。“文革”期间这幅作品由某某单位赠给了来京演出的五指山战士业余演出队，《春秀》就这样远走海南，从此再无音信，那是我绘画创作的起跑点。

毕业后我被分配到北京一〇七中学任教,1964年我要求下乡搞“四清”,“赴人民公社课堂,登阶级斗争战场”去锻炼,那是真心实意的主动要求。那两年时间虽然无缘绘画,但对我了解社会和人生是有益的。

“文化大革命”开始,父亲被批斗,母亲也被关进中央美术学院的“牛棚”,家里被抄查一空,还要经常批判反映在自己身上的资产阶级思想和腐朽艺术观。很快美术课也取消了,我负责小报、板报和文艺宣传队工作。对抓演出我兴趣很浓,不知是在艺术学院学习时受过熏陶,还是受父亲早年曾组织抗日演出活动的影响,我带的文艺演出队在区里小有名气,经常深入农村、学校演出。组织文艺宣传队花去了我大量精力和几年的时间,但我感到受益匪浅,回报可能是他山之石可以攻玉。

1967年我和邵昌弟结婚,她早我两年毕业并已留校任教,她教学投入,善于思考,父亲说她聪慧。虽然这些年她自己创作不多,但她是位极受学生欢迎的好老师,也是我教学和创作的坚强后盾,在家庭中我们形成了稳定的艺术互补结构。

粉碎“四人帮”后,我得到了一次机会,使我有一个半月的时间大画花鸟画。那是为一张重点人物画补景,只是补景,自然费时不多。利用这一机会我画了五幅花鸟画创作。正值要举办粉碎“四人帮”后的首届山水花鸟画展,因为事先有所准备,我画的《东风朱霞》等五件作品全部入选,负责筹展的李中贵同志后来跟我说,“你拿了单打冠军”。这次在画舫斋的展览很轰动,远远超出了美术展览的功效,那是文艺解放的一声春雷,后来这个展览被全国许多城市邀去巡展。

1977年,文化部决定成立中国画创作组,抢救老画家,振兴中国画。我以为联合国大厦画大画的名义被从中学借到创作组,在华君武、蔡若虹、丁井文、黄胄等先生的支持和帮助下,得以在创作组学习了两年。我可以经常观摩学艺,老画家们把我当成学生、当成年轻的画友,以至如子女一样对待。他们把对我父亲在“文革”中不幸遭遇的惋惜之情化作对我的关爱,希望我早日成才。我当时压力很大,像攻坚一样画了许多大画,包括联合国大厦、我国驻外使领馆和国内一些重要场所的陈列作品。这是我一生最紧张、最艰苦又最幸运的一段时间。

1978年我调入中央美术学院中国画系任教,并戏剧性地担任了我父亲生前的工作——中国画系花鸟画科主任,系主任叶浅予先生给了我许多指导与帮助。1979年中央美术学院首次开办花鸟画研究生班,李苦禅、田世光先生任导师,我任班主任。这以后教学就是我工作的重点。教学需要严格的科学态度和对技法理论、创作理论的全面理解和讲述能力,这方面我不敢有半点的松懈与马虎。为贯彻“理论、生活、技巧同步进行”及“临摹、写生、创作交替进行”和“笔墨、构图、色彩综合训练”的教学原则,我很重视理论学习、生活和创作实践,认真整理了我父亲的遗著《写意花鸟画创作技法十六讲》,并出版了多部教学技法书和录像带。我努力深入生活,足迹所到画笔自随,画了大量写生素材,在创作的同时注重文字总结。在以后我担任中国画系副主任期间,先后与黄润华、刘勃舒、姚有多、韩国臻等同志配合工作,认真进行教学改革。组织姚有多、张凭、蒋采蘋、金鸿钧等先生编写了《中国画》一书,由高等教育出版社出版。这是一本教材,已多次再版发行,这一工作对我本身提高也大有裨益。本来计划还有许多工作要做,但因身体原因于1992年提出辞去行政职务,专心教学。

我于1991年曾去法国巴黎国际艺术家城研修半年,游历欧、美、非三大洲,参观了欧洲的各大博物馆,其

间对西方静物画与中国花鸟画做了比较研究,对现代派绘画做了一些了解,这些对我后来的创作都有影响。

1996年在中国美术馆举办了我的第一个大型画展,我在文章中说:“这次用个展的形式集中推出作品,是希望把自己多年来的积累和探索展现出来,把对民族文化的思考和对大自然的热爱表现出来”。也是希望体现我自己多年来的艺术追求。

现在我虽然是全国政协委员、全国美协中国画艺术委员会的主任、全国政协书画室副主任,但我还在教学第一线,今年还将开办中央美术学院郭怡琮花鸟画高级创作研修班。中国画正处在大变革的新时期,是挑战又是机遇,我们这一代人有责任承担这一重任,满怀信心地迎接中国画的春天。

“大花鸟”意识的觉醒

早在1991年,我用半年多的时间壮游欧美非三大洲,从众多西方博物馆中观察那些同中国花鸟画相近的以表现草木鸟兽等自然景物为主的静物画、植物画、动物画后,相比之下我对中国花鸟画蕴涵之大猛然醒悟,写文章提出了发扬“大花鸟精神”。我认为中国花鸟画中的精神性内涵,比起描写同类题材的其他画种来说要大得多,在创作理念上也很有不同,这是值得我们骄傲的中国特色,也是中国花鸟画千年不衰的永久生命力之所在。

中国花鸟画家用花鸟树石这些自然景物,来表达意境、来表达人的意愿和情感,自然景物成为表达作者情感的媒介,有些具体形象由于缘物寄情而仅成为表达作者情感的语汇。那些单纯描绘花和鸟的客观美的绘画,并非画家所追求的最高境界,更不是花鸟画的目的。花鸟画家通过富有情感和生命的花鸟形象,来表露画家对自然界、客观实际以及对社会的客观法则的体验和认识,来反映社会情调和气氛。花鸟画家巧妙地运用比、喻、兴、借,精巧地使用笔墨技巧,淋漓尽致地反映出自己的精神风貌和所思所想。我认为这种创作方法充分体现出一种不同凡响的“大花鸟”意识。

从美术史发展来看,表现精神是一种现代意识,中国花鸟画较早注意到这方面,在从传统转入现代的过程中起步较早。正因为这种“大花鸟”意识,使花鸟画明显具备了现代绘画的精神性,无论是近代的吴昌硕还是齐白石,由于他们作品中精神性的充分体现,使其成为现代绘画的大师。由于精神性的高扬,也带动了技法的自由性,在表达人的意念与情感、在生命信息从自然形态向艺术形态的转移方面显得得心应手。

如果说在历史发展的长河中,这种“大花鸟”意识是自发发展形成的,那么当代花鸟画家则要自觉地发扬光大,并从理论上加以阐述。

我理解的“大花鸟”意识,包括以下四方面含意:一是花鸟画要描写生命,不是浅层次的肖似,而是表现大自然的生命律动;二是要突出精神性,表达作者的情感精神及其所感所悟;三是作品要有较深的文化内涵,在反映人与自然、人与社会、人与文化,以及人与生存环境等诸多方面着力;四是要高扬社会属性。时代精神发生了巨大变化,反映民族与时代是花鸟画家自觉的行为。

花鸟画既不是图谱,也不再是仅仅表达作者的一己私情,而应该是人类精神文化的飨宴。应该透过花鸟形象来传达出社会、时代的气氛、情调和情趣。“大花鸟”意识使传统花鸟画走向多元、走向开放。

何海霞先生在看过我的画展后说:“我向你祝贺,你拥抱社会、拥抱自然、拥抱生活,这是你的心态。”对

先生的褒扬,我深知其分量。如果能在我的画中体现出一些精神,这不是我多年来努力追求的吗?有朋友说我是繁盛派,我欣然接受。我们这个时代不正是华夏昌兴的时代吗?

主题性花鸟画和直觉创造

这些年来我在主题性花鸟画创作方面投入了热情和精力。表现社会重大主题本是人物画的任务,花鸟画完全可以从另一角度表现得富有深度和具有感人的力量。歌颂生命、保护环境、呼唤和平、弘扬人性,这些都是当代和未来的大事,花鸟画可以通过她特有的魅力,奏出和谐的时代主题。

花鸟画有传统的主题,如《双清》、《岁寒三友》、《四君子》、《富贵长春》、《岁朝清供》、《白头偕老》等等,有的仍然具有旺盛的生命力,许多随着年代的久远和时代的变迁已经开始风化。历史上的花鸟画以文人小品为多,多抒发胸中逸气和一己私情,难以演出时代的大戏。

主题性花鸟画创作需要精心构思、惨淡经营,注重思想的深刻和主题的完整,在技法运用方面也多有创造。齐白石等人合作的《和平颂》、潘天寿先生的《雁荡山花》、李苦禅先生的《夏荷图》、郭味蕖先生的《惊雷》、《大好春光》等作品都极具代表性。

我所以选择主题性花鸟画创作这一形式,是因为这是最能体现“大花鸟意识”的,时代需要大制作。

《日照香江——为1997香港回归而作》,这是我列席全国人大会议,亲身经历了通过香港特区的区徽和区旗的庄严时刻,而产生的创作构思,通过紫荆花要表达的是我日夜企盼中迎来的五彩缤纷、充满朝气的香港的意象。我采用矿物质石色和金银颜料,表现庄严和富丽;采用截断法构图,舍去老干粗枝,使花叶如瀑,迎日探水,增强画面的欢快和力度……

《赤道骄阳——我的内罗毕宣言》,是我曾走访过的设在非洲肯尼亚首都内罗毕的联合国环境总部,著名的内罗毕宣言就是从这里发出的。宣言的本身与实地的感受,使我发出呐喊,因为茫茫宇宙中的其他星球都在死寂与无奈中默默运转,只有地球上还存在着不朽的生命。然而人类并不太珍惜自己的家园。在内罗毕街头,那高大的刺桐树,花红如烈焰,像一面高扬的旗帜,我很自然地构想了这一画面,我呼唤的是那绿色的生活方式和行为方式,尊重自然、顺从自然伦理,与自然和谐相处。

《与海共舞》,当年登太平洋上的小岛,见岛上野生芦花一望无际,阳光灿烂,海风吹来,片片芦花如万帆涌动与海共舞。我落笔之际,胸中浪涌波翻,腕底自生风浪,大笔横扫一气布成阵势。在创作过程中又要控制住感情的宣泄,进行理性分析。全画统调、高调,减弱色阶,力求用有运动感的块面布列成章,追求整体韵律。

《南岛晨光》,那是一片灿然怒放的芦荟,在异国明丽的海岛上猛然相遇,令我惊喜痴迷。那是一个线条和色彩的世界,也是一个奇妙的家园,她的璀璨、明丽和神奇,使我充分展开联想的翅膀,如同去构造一个美丽的童话。色彩的丰富神奇、色彩与线条的关系处理、平面布列中的虚实、密体中的疏密结构,这些又都需要理性的分析。

从以上作品来看,我的主题创作有一个特点,并非先有命题,而是先有生活感受,从大自然中来,得江山之助,从感受的初期就有了创作意识,再慢慢升华。我把这种方法称为“直觉先行,理论断后”,我也曾写文

章谈直觉创造。

直觉创造,我认为有两层含义,一是提倡画家对社会生活、对自然界的直接观察与体验作为创作的重要过程,在此过程中完成信息的转移与物化——创造出与之相适应的绘画形式语言。第二层含义是指创造艺术语言的过程是直觉(非逻辑)的思维方式,并非一般规律指导的必然结果,也不是简单的直接创造,是在生活中直觉的判别、想象和启发,是在大自然感染下的迅速反应,是认识过程的飞跃和渐进性中断,着重表达当时最生动的感受。

我特别珍重生活中的第一印象,那是最新鲜的、最真实的,是在特定的时空、环境与你的感受、情绪构成了某种审美契机,触发了情思的有感而发。这是彼时彼地难以获得的,是当时情感的物质显现。抓住这些灵感就能出新东西。

但是只凭直觉也是不行的,直觉的最大优点是真实性、原创性、个性都能得到保护和发扬,但直觉并非十分深入,缺少理论上的验证推敲。我采用理论断后这一方法,当构思到一定程度或是画到一定程度的时候,尽量加入理性的思考,把情感的奔流纳入理性的轨迹。

从“野草也是我的花园”到大麓画风

人与自然的关系,随着历史与社会的演变,发生了很大的变化。远古时代人类无法科学地认识自然,也无法控制自然,大自然对人类既亲切又神秘,人们对大自然充满着崇拜与恐惧。宋元时期,中国画家们痴坐山阿水滨,妙悟岩壑林泉之美。近代人利用、改造自然,也严重破坏了自然。社会发展至今,人类更加热爱自然、亲近自然、保护自然,这不仅是为了维护生态平衡,也是为了维护人类本身心理上的平衡。大自然和我们难解难分的关系,不仅是生活上的关联,而且成为精神上、情感上的组成部分。

一个花鸟画家的自然观是非常重要的,我热爱大自然,我热爱生活中的一草一木,热爱园林庭院中的花木,更热爱山野中的山花野卉。我喜欢那种生机勃勃的生命精神,那种和谐的生长关系。我的这种思想引导着我的创作,走向山野。走向那些不知名的山花野草。走向那些闪耀着生命光彩的植物群落,我认为那是最鲜活、最本源、最能感动人的地方。

王鲁湘先生在写文章谈我的画时说:“他的心中总是一片明净的天空,花不论贵贱,草不论枯荣,一样有自己的星座,一样星光灿烂,于是我们信步进入他的世界,徜徉流连,同林中枯藤、溪边野草、山隈闲花悠然心会,粲然而笑,表里具澄澈。”到90年代初,我在法国看到了一位法国园林家提出的新园林观,他把野草搬进了现代园林,那些整齐的宫廷园林模式只保存在古老的历史建筑中,从此我脑海里闪烁着“野草也是我的花园”这闪光的语言。

我把表现大自然原始的生命形态,把表现大自然赋予生命的强韧力定为自己的创作使命。我的创作旨向和审美情趣是在塑造浑然和谐的生命整体,所表现的多不在于形象本身,更不在一枝一叶,而在于一种整体精神和气质的美,那蓬勃的山野之气和生生不息的精神。

这些年来我多次进入山野、进入热带雨林、进入非洲荒原,去体味大自然的神奇与壮丽。我先后十数次进入西双版纳,初始只被那些未曾见过的奇妙花朵所吸引,画回来的如同植物标本没有生气,慢慢悟到了最

使我感动的,我最想表现的是生气、生机,我的审美取向有了变化。

我从茂密、葱茏、繁复中去寻找生命的节奏,去寻找生命的顿挫与转折,从那些缠绕、攀缘、寄生、互生的植物群落中,找出它们各自生命的依托,这是一个丰富、美丽的家园。我去寻找花、草、树、石、苔、水、藤等这些自然景物有机的组合美;我去寻找热带植物色彩的斑斓、艳丽,那强烈明丽中的和谐美;我去寻找那竞生存、争芳斗艳的草木精神。

走的地方越多,越深入到那些大山原野之中,我的画风也越来越变,我不但喜欢那山野的草木花卉,更喜欢那壮美的环境。我开始画大景花卉,把花卉和环境融为一体。

1994年我为中南海接见大厅画了一幅大画《春光图》,启功先生在画上题诗“百花齐放倚清泉,万紫千红备众妍。不待山中一夜雨,崇朝锦树自参天。喜看丹碧出深丛,黼宸宏开大麓风。太液波光无限好,上林春色十分红。”“黼宸宏开大麓风”一句使我受到启示,这是说画面的形式与风格的。黼宸是皇宫中帝王用的屏风,指我的画有那种富丽和庄重,大麓指的是山野,宏开山野之风这正是我想追求的,不再是瑞花珍禽,而是充满着山野气息和勃勃生机的新画风。于是我想到了大麓画风、大麓画派,应该是我努力实践和努力追求的。

重彩写意和技法重组

1996年在中国美术馆我的个人画展上,潘絮兹先生说:“我是工笔重彩,你画的是重彩写意。”这是先生在看完画展后对我整体艺术风格的定位。后来多次见到潘先生,他都提到开创重彩写意的价值,并鼓励我继续探索下去。

“工笔重彩”和“水墨写意”这是中国绘画的两大流派,这两大流派从五代时期就各自独立分道扬镳。然而这两者从来就没有绝对分家。历代都有画家在中间地带开发,明代周之冕创勾花点叶。陈老莲写意性极强的线条,与重彩技法相互运用。任颐、任薰更擅长工写结合。到齐白石把极工细的草虫,配以大写意的花卉。郭味蕓则明确提出三结合的主张,其中一条就是工笔与写意相结合。他以勾填、勾勒、重彩显现细部,以泼墨布成体势,既有整体气势,又有重点精神。色彩与墨华互相辉映,色彩的浓丽、水墨的氤氲、泼墨的大气磅礴、工笔的缜密绚丽,形成了新风格。潘天寿先生利用勾勒与泼墨结合的方法创作的《小泷湫下一角》、《雁荡山花》等作品都是极具光彩和特色的。走重彩写意的路,我也是受到他们的启发。

我自幼喜爱色彩,这与天性有关,又是从练习水彩画入手,先入为主。生长在故乡潍坊这杨家埠年画的发祥地,民间年画色彩的影响是根深蒂固的。上大学时我又迷恋过永乐宫的壁画,这使我对色彩,特别对艳丽庄重的重彩特别钟情。

我喜欢重彩的浓丽绚烂,喜欢石青、石绿、朱砂、石黄那天然矿物质材料的原始材质美,对其在绘画方法上的装饰趣味和工艺过程也有偏爱;但我不满足于工笔重彩着色方法的常规程式化,不喜欢那过于刻板不能妙合自然的一面。我在保留重彩特色的基础上,试验着把重彩淋漓洒脱地挥洒上去,使其随着情感在画面上宣泄流动。在填色、分染的基础上,又泼染、罩染、撞色、撞水,尽量加入写的笔法和自由渗化的技巧,色彩在笔下披离点画、浓淡挥洒,自然显得更加丰富。有工细精致之处,有蓊蓊郁郁之处。色彩与写意笔法、墨法自

然融合,尽量体现色墨在运动过程中的变化美。

重彩写意关键要处理好墨与重彩的关系、重彩与淡彩的关系。初看我的画,会感到满纸色彩,其实这些明丽的色彩我是用墨线和墨块把它们调动和组织起来的,色彩在墨的统领之下。

对色与墨的冲撞,我怀有极高的兴致,喜欢将色彩向墨团中挥洒,其渗化出的墨痕与色晕会产生意想不到的美妙,色与墨的冲撞渗化在于控制火候。古人称此法为“破”,“破”往往能出石破天惊的效果。我喜欢用大碗的色彩在画上泼染,把本来过于清晰、过于工谨的画面变得蒙眬,变得活泼,把零散的画面变得整体,调子也会更加统一。

我把重彩与写意结合,一是个人的喜好使然,二是感到中国画需要一种恢弘的气势,简括夸张具有神韵的写意造型和写意笔法,加上充满魅力的重彩材料的精镂细雕和淋漓挥洒,定会产生一种新气象,这正是我努力探索重彩写意的原因所在。

重彩写意的实践,发至于我“技法重组”的思考,把已有的传统技法进行重组,那会使技法更加丰富多彩,不失为一种创造新技法的好办法。我经常打破各种常用技法本身的界限,“不择手段”地采用各种技法,这“不择手段”的实质我想是择一切手段。

选择应用已有的技法经验,技法经验可以是旧有的,而这种选择、组合是创造性的。无论是水墨、重彩、浅绛,还是工笔、写意、白描、没骨……这种种形式和技法都可以根据需要重新组合。

不仅是传统中国画技法,还有西画技法、日本画技法、装饰绘画技法、现代绘画技法等等,统统都可以借鉴、组联、融会。中国画本来就是一种融会性极强的艺术,如果能从艺术比较学的角度来广泛吸取营养,只要把握我们的遗传基因,形式上再多的改变都可以。如果我们创造了一种被世界更多的人能接受的世界性语言,那也是一件好事,与加强民族性并不矛盾。

我在法国巴黎办画展时,有评论家借用现代控制论中的“灰箱”概念来评我的画,是在追求中西、工写等几方面的中介状态,以创造自己的新风格,并说“中国人对开发中间地带具有得祖独厚的高智商”。

技法重组的理论,使我在应用技法方面活了起来,也使我在创造新技法方面胆子更大了。

回顾自己走过的艺术道路,是在美术教学和美术创作中走过来的,遇上了好时代,使我有可能进行严肃而自由的探索。教学虽然占去了大量时间和精力,但教学更能促使我自身的提高。花甲之年,我又承担了举办中国花鸟画高级创作研修班任务,这是中央美术学院也是全国首次举办的花鸟画高研班。本班将集中一批有为的中青年画家,探索新世纪花鸟画的发展方向,进行群体性的创作研究,力争形成一个各具特色,具有艺术思考力和相应表现手段的创作群体。

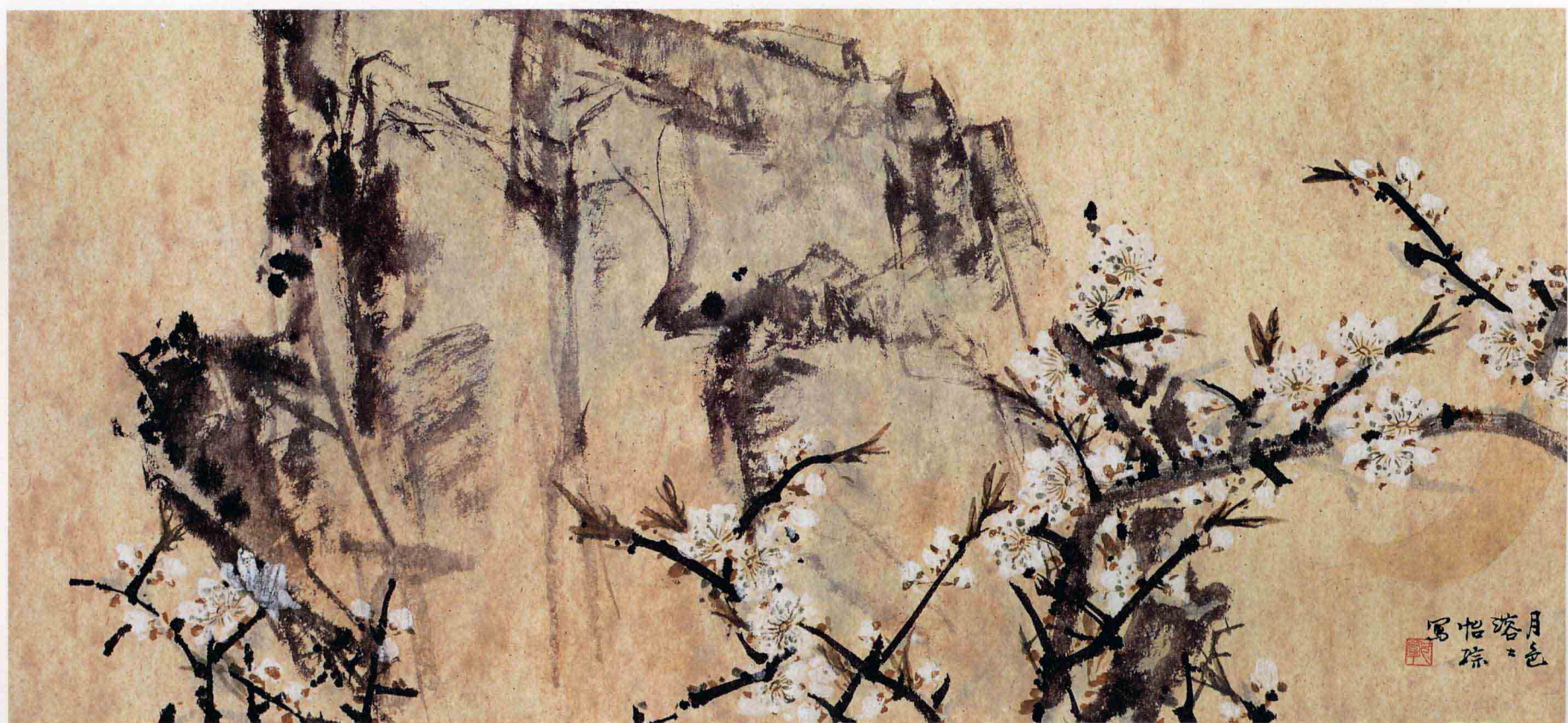
我将继续努力、不断创作,我试图将社会的审美情趣在个人的艺术风格中得以展现,把对民族文化的思考和对大自然的热爱尽力表现,为让具有千年传统的中国花鸟画走向现代,做出自己的努力。

图 版



怡孫寫





月色溶溶



萱花竹石图