

孙其峰画集

【上卷】



人民美術出版社

孙其峰画集

上卷

人民美術出版社



孙其峰 (郑俊岩 摄影)

中国画的传薪者——孙其峰

李树声

指穷于为薪，火传也，不知其尽也。

——庄子《养生主》

孙其峰是我国当代著名花鸟画家，并擅长书法、篆刻，同时重视并积极参与美术理论研究。1947年自国立北平艺专毕业之后，半个世纪以来长期从事美术教育工作，而今已是桃李满天下的美术教育家。

孙其峰曾用名奇峰，别署双槐楼主、求异存同斋主，1920年3月10日出生于山东省招远县石对头村。少年时从家乡塾师郝子正及高文亭先生学习书法。1935年夏考入招远中学，从师莱阳人徐人众先生学习书画。徐先生教习画颇有经验，对学生鼓励启发，指导学生极热忱。孙其峰在他影响下，更加痴迷书画，后来绘画成为他毕生为之奋斗的事业。1941年由于生活窘迫，远离家乡，投奔到在北平生活的舅父王友石家。王友石是北平擅长大写意的花鸟画家。在舅父的帮助下，他谋到一份工作，在北平东珠市口一家丝绸批发门市部里当店员。白天，他搞卫生、送货、站柜台，夜晚将废弃的包装纸展平，点燃自备的蜡烛，写字练画，日复一日，挥写不倦。闲时，或到附近店铺观赏名人题写的牌匾及店堂内张挂的书画，或到琉璃厂购买书画出版物，临摹观赏。经过一段时间的努力，到1943年秋天，他携带数年所作书画到山东龙口举办个人画展，转年又到烟台举办个人画展，受到亲朋好友称赞，提高了从事书画艺术的信心和勇气。

1944年秋天，在舅父王友石的指导和帮助下经过紧张的课程准备，考取北平艺专国画科，受到北平书画家指导。花鸟画受益于汪慎生、王友石；山水画受益于秦仲文、溥松窗；书法受益于黄宾虹、罗复戡；篆刻受益于寿石工和金禹民。孙其峰是在经济条件十分窘困的条件下学习艺术的，他特别刻苦用功，老师们对他十分厚爱，热情帮助。汪慎生老师、金禹民老师让他到家里学习，免收他的学费，也不准他送礼。他们都无保留地向他传授花鸟画和书法篆刻的技艺。1946年徐悲鸿先生到北平主持北平艺专工作，孙其峰又受到徐悲鸿教育思想的影响，接受严格的素描训练，为他的艺术生涯打下坚实的基础。徐悲鸿先生也很赏识孙其峰，曾收购过他的作品，资助他学习费用。孙其峰在北平学习艰苦，冬天里住房内不生炉火，甚至刚磨好的墨汁往往写不上十几个字便被冻上。他勤学苦练，几乎从来没有星期天和节假日。1947年他毕业于国立北平艺专，同年曾与他的同窗好友刘蔚在北平中山公园举办画展，不久又与舅父在天津举办绘画联展。

1949年迎来了全国解放，他此时已在北京河北高中任美术教师，1950年河北高中改

组为河北师专。1952年孙其峰被调入天津艺术师范学院美术系(天津美术学院前身),从此落户津门,一直担任行政工作,从系秘书到系主任到副院长,同时又忙于教学,并坚持写字作画。目前孙其峰教授任天津美术学院顾问、兼任中国美术家协会理事、中国书法家协会理事、中国画研究院院务委员、天津美术家协会名誉主席、天津市政协常务委员会委员等职。

孙其峰艺术渊源

20世纪以来,我国社会处于大变动当中,封建社会的解体,半封建半殖民地社会的形成,以及民主革命的进程,社会主义社会的初步建立,都直接或间接地影响着我国画坛格局的变化。一直因袭多年的绘画观念在变革。从民主革命的要求出发,需要绘画艺术创新,借鉴外来艺术形式成为“新”的核心。不满意这种以洋化为“新”的主张,往往被视为保守。于是“革新”与“保守”成为两个对立的营垒。经过一百年来的艺术实践证明,艺术的变革,特别是绘画的变革并不是先驱者们所呼唤的那么容易。现实当中存在着极为复杂的问题,并不像推翻一个政权那样一下子就改朝换代。从晚清以来画坛早已不像过去那样为封建统治者所驾驭。流传在社会上的绘画,一方面靠绘画市场的需求影响而发展;另一方面,西学东渐以后新学倡导者的提倡与推动,促使外来画种逐渐地占据了画坛的半壁江山。西洋画与中国画在本世纪初二者尚不成比例,西洋画只能在美术学校中占据着主要地位,在绘画市场上还不能立足。在绘画展览会上舶来品透着一种新鲜和时髦,大多属于习作的静物、风景、人体。主张以西洋画改良中国画的康有为一派与“五四”新文化运动的科学与民主思想合拍,树立起新观念。西洋画重视色彩、解剖、透视等科学原理,并重视写生,以此足以医治中国画的因袭模仿;再加上社会生活的变化,审美趣味受到影响,促使西画的引进成为不可逆转的历史潮流。实践证明西画是可以在中国土地上生根的,移植可以成活,但是妄想全盘西化的主张是不受欢迎的。于是一些持改革观点的人采取了折衷的态度,选择了调和中西、或融合中西的做法,这些新思潮对传统文化是一种强烈的震动和冲击。由于中国文化有着几千年的历史,有很深的积淀,就世界范围来说东方文化是一大文化体系,取代它,使之灭亡并不容易。处于创新舆论的强大压力之下,一些真正懂得和熟悉中国文化的先辈纷纷站出来提出自己不同的见解,像林琴南、金城、陈师曾、黄宾虹、潘天寿都是这方面杰出的代表。孙其峰正是这些前辈未竟事业的继承人。

中国绘画自唐宋以来,形成人物、山水、花鸟三大类别的格局。宋以前,各种绘画追求的是写实,是再现客观物象,讲究对物象深入细致地观察,选取适合表现的手段,如实地塑造物象。元以后,文人画逐渐兴盛,写意绘画成为文人画的主体。他们更多地追求的是写情,抒发情感、塑造意境,超过对客观物象本身的写实追求。尽管也提倡形神兼备,但对传神的要求大大超过形体的塑造,其优秀的代表画家,把绘画推向了一个新

境界。但是其末流则把绘画变成纯粹自娱的一种工具，使绘画既不为统治阶级所控制，也不为社会做贡献，而且陈陈相因，抄袭模仿，因此出现了中国绘画的颓势。正是在这种形势下，中国爆发了辛亥革命、“五四”运动等一系列涉及中国社会整体变革的政治斗争，波及到艺术的变革是很自然的趋向。在西学东渐的潮流影响下，提倡西学的舆论对绘画的衰败现象进行了鞭笞，提出了各种不同的改良方案，其中比较治病的良方集中在写生上，提倡师造化，强调造型，对文人画(特别是其末流)采取否定的态度。从当时观点分析，基本上有两大体系：一派以康有为、蔡元培、徐悲鸿、林风眠为代表，把西学摆在首位；另一派以林琴南、金城、陈师曾、黄宾虹、潘天寿为代表把中国绘画传统摆在首位。过去营垒鲜明，相互对峙。今天我们冷静地、细致地看看这两种对立的观点，实际上有许多相同、相似之处。譬如写生和师造化就是一致的。以借鉴西画而提倡写实主义和宣扬传统提倡师法唐宋也是同样重在写实。中国唐宋传统是什么？在艺术社会功能上主张成教化、助人伦，在表现手法上应该说是严格写实的。用写实来反对文人画的末流应该说是一大进步，但是文人画主要画家在艺术上取得的成就是不可否定的，写实要求是艺术的一种追求。写实绘画容易为人民群众所欣赏和接受，从时代的发展和演变来看未来是属于人民大众的。正如文学从文言文发展到白话文，应该说是历史的必然，当然不应该否定文言文的价值。

孙其峰走上画坛正是处在这样一个大的历史背景条件下，他的启蒙老师，基本上都是属于金城为首的中国画研究会的成员，汪慎生、胡佩衡、秦仲文都是从金城观点发展而来的，主张精研古法。因此孙其峰首先受到的训练是传统技法，力图将中国绘画复兴到宋元水平。这一学派重视临摹，功力深厚，其中：汪慎生(1896—1972)擅长小写意花鸟，是京城摹古高手；秦仲文(1896—1974)著名山水画家、美术理论家，在北京山水画家中有崇高威望，作画法度严谨、功力深厚、观点明确，不愿接受西法。在这样一些严师的指导下孙其峰学习到中国绘画传统，掌握了传统国画的精髓。但是孙其峰所生活的年代已经不同于民国初年。1946年以后，徐悲鸿来到北平任国立北平艺专校长，孙其峰正是艺专在校学生。徐悲鸿的艺术主张是和他以前的各位老师不一致的，而且对立到水火不相容的地步。处在这样尖锐的矛盾当中，孙其峰兼收并蓄，尽可能地学习和体会徐悲鸿先生的合理主张，不去为门户之见所囿。徐悲鸿先生主张师造化、求真、重视素描，对艺术造型特别重视。全面地看，徐先生的主张，对克服中国画的弊端，推动中国美术出现崭新的面貌是起积极作用的。至于徐先生“独特偏见，一意孤行”对传统中国画，特别是文人画否定得过多，对传统表现形式，特别是中国画笔墨继承不够，迫切求新，而对旧形式的嬗变规律考虑不够，操之过急，将一些本来需要从艺术实践中，慢慢解决，而徐先生还没有来得及解决的问题，当成他的缺陷，予以全盘否定，是很不公正的。孙其峰至今认为徐悲鸿先生对他的艺术成就是很有帮助的，使他重视造型。当然有一段时间也使他困于“师造化”对客观现象肯花大力气追求写实，对艺术家抒发主观情感重视不够，也使他有了一定的经验教训。但是孙其峰尊重前辈艺术家的不同观点，并尽量将

“五四”以来形成的极为对立的观点统一起来，真正在兼收并蓄当中探索前进，这就是孙其峰艺术的渊源。

孙其峰在美术教育上的突出贡献

孙其峰一生的社会职业是教书育人，工作在学校。美术学校虽然是教学、科研和创作三位一体的单位，但是凡热心美术教育的人无不把教学放在第一位。他曾经长期工作在师范院校，更加重视教育学。中国学校体制的艺术教育时间并不长，尚未有规律性的教学方法可循，孙其峰先生的教学特点，首先是他重视理论研究，努力学习和运用辩证法进行中国画教学，他认为绘画是有规律可循的。譬如前强后弱、前清后混、前实后虚、前详后略、前重后轻、近大远小都是充满辩证关系的，他曾执笔写成《中国画论中的辩证法》(发表在《中国画》1960年)。

孙其峰主张不但要教学生以“法”，还要晓学生以理。“法”是“当然”，理是“所以然”，十个“当然”甚至百个“当然”不如一个“所以然”，只有掌握了“所以然”才能避免“盲目状态”。艺术作品是感觉的东西，只有理解的东西才能更深刻地去感觉。他的这种教学法和西方现代意识相比，显然是一种全新的体系，是和西方现代思想迥然不同的思路。近代美术教育基本是以西方哲学思想为圭臬的。孙其峰对学生授之以“理”的教学，对培养学生以唯物论辩证法的思想体系去观察认识表现对象，坚持现实主义的创作方法是起重要作用的。

孙其峰为了使学生在较短时间内尽快弄懂和学会，在教材选择上主张以少胜多，力求少而精。他吸收天津画家陆莘农的教学法，其核心是将要学习的对象分类，归纳出许多典型特征，重点学习，做到“触类旁通”、“一通百通”。例如：梅花、杏花、桃花、海棠、梨花、腊梅等都是以枝干为主，而花型也较为接近，所以选梅花为这一类代表。又如荷花、芭蕉、美人蕉一类花，其花叶虽然不同，但从画法上可以把它们当作训练泼墨表现方法的同一类型，所以选荷花作为这一类型的代表。画禽鸟也用同样的办法。例如乌鸦、八哥、鹈鹕可以作为一类，丹顶鹤、白鹭、灰鹤、老鹳等鸟的造型相近，画法大同小异就选丹顶鹤为代表。将有代表性的花或鸟学好学透，真正掌握之后再扩展至其他，做到以少胜多、举一反三，这种教学法节约了时间。譬如有80学时，用上40学时学重点，其余时间巩固所学成果，这样学生有了主攻方向，将主要的知识掌握牢固，节省了时间，事半功倍。教材以少胜多，课时以多压少，是孙其峰行之有效的教学方法。

孙其峰为了使花鸟画教学更加科学化，所以特别重视那些带规律性的知识。他总结出“三个规律”：一是教学要符合学生掌握知识和技能的规律。按照循序渐进的原则，由易到难、由近及远、由浅入深，指导学生学，辅导学生练，一步一步加强要求，一点一点扩大运动量。像教练员指导运动员一样不能一下子用大运动量把学生累垮。二是教学要符合学生认识事物的规律。如国画教学中，构图是个难点，初学起来，不易理解。孙

其峰先引导学生多看、多学、多记别人的构图，再和学生一起在实地写生过程中练构图。一方面把自己各种构图拿出来示范，供学生分析和参考；另一方面帮助学生修改或完善构图，增强学生学会构图的信心。然后再从理论上讲解构图原理，做到化难为易，使学生随时注意构图，又经常练习小构图，迅速提高构图能力。三是花鸟画教学要符合花鸟自身的结构和生长规律。孙其峰很强调实地写生，他认为写生是学习花鸟画的起点，只有写生，才能了解大自然纷纭万状的花花鸟鸟，才能熟识花鸟的生长规律及其结构特征，也才可能谈得上艺术的概括和提炼，从而逐步达到绘画上所要求的“得心应手”和“意到笔随”的程度。

在孙其峰十分重视写生的同时他也重视图谱的建设。“五四”以来，画家普遍主张写生而反对临摹图谱，认为《芥子园画传》是学画的一大束缚。这里涉及到一个艺术的程式化问题。京剧、中国画都遇到这方面的问题。中国绘画长期以来，形成一些表现程式，人物画各种线的描法，山水画的皴擦点染，花鸟画的勾花点叶，长期临摹、因袭，确实也造成公式化、概念化的缺点，使绘画变得只有躯壳而没有灵魂。这些弊端不是不存在，问题出在因为存在弊端而彻底否定绘画的程式，如同泼洗澡水连同婴儿一道泼掉一样的滑稽。程式是长期艺术实践中形成的表现形式，用现代符号学的观点来看，程式也就是是一些符号。符号和内容是什么关系，内容怎样通过符号得到表现，确实是个努力探求的问题，但绝不等于说取消符号。形式的嬗变是个长期的问题，因此才有民族形式的形成。中国绘画程式化的表现应该看作是民族形式的一个方面，民族形式是在不断实践中形成的，但又不是一成不变的，不过要认识形式的变革是一个渐变的过程，而且是在人们的审美习惯可以接受范围内的渐变过程。突变的可能性是有的，突变之后为多数人接受并不是容易的事。学画的人要不要掌握入门的程式？社会上明显存在两种不同的见解。孙其峰先生是主张学习的，所以他才热心于图谱的修订和创建，并且不断为谱学的完善添砖加瓦。实践证明他所绘制的《孔雀画谱》、《花鸟画谱》都很受欢迎。由天津一个印染厂把它们印刷成册一下子行销上万册，反映出社会的需要，满足了广大爱好者学画需要，有利于花鸟画的普及，有利于工艺美术印染、织染等图案设计的实际需要。孙其峰在普及美术方面做了大量工作，满足了社会在这方面的需求，因此他得到群众的拥戴和信任。从临摹画谱开始进行学习应该说也是一条道路。陈毅同志在荣宝斋画谱前言中肯定了这种学习方法，把它看作和写字临帖是一样的，掌握到一定程度再走向新的创造和个人风格，较之一上来就对景写生更便于掌握基本技巧。当然将临摹与写生交替进行，可以更加开阔眼界，锻炼自己迅速成长。临摹是继承前人的极好途径，艺术不可能从零开始，不完全落入古人窠臼任何时候都是对的，但没有学走，就去学跑在任何时候也是不现实的。

孙其峰的艺术成就及其特色

孙其峰的人生追求、奉献精神和他长年的教书育人都直接、间接地影响着他的艺术

成就。孙其峰的艺术是从勤奋苦学中得来的。他常说自己是一个业余画家，因为他一直担任繁重的教学任务和系主任、副院长等行政工作，要出席大小会议，安排各项业务活动，然后挤出时间来坚持画画。他对绘画的兴趣，如平常人的打扑克，有点条件就能干。打扑克着迷，他画画也上瘾，从来没有节假日，一有空就投身于书画实践中。经过几十年的努力，终于在绘画的小写意花鸟画领域崭露头角，享誉津门和国内外。

能够在花鸟画领域取得成就，对一位从五六十年代走过来的艺术家就显得格外不容易。因为在新中国成立之初，在文艺政策上是有偏颇的。从战争年代形成的革命文艺观念是十分重视艺术的教育作用，而对传统的文艺一律称之为旧文艺。对旧文艺实行改造在当时成为大势所趋，加上艺术市场的解体，从事花鸟画的艺术创作可以说是最没有出路的行业。许多艺术家为了谋生，只好改行去为工艺美术画宫灯、书签和染织物图案。后来经过自上而下的纠正，特别是“百花齐放、百家争鸣”方针提出并实施以后，花鸟画勉强列入无害作品之列。经过1958年花鸟画有没有阶级性的大辩论，到了60年代初花鸟画才在一些老画家努力争取之下，获得一定社会地位。不久“文革”开始，传统艺术再次被打翻在地，几乎成为无法再从事的行业。从旧社会就投身革命，向往新中国的孙其峰，为了艺术，开始被列为白专典型一再遭到批判，进而被扣上“走资派”、“反动学术权威”、“牛鬼蛇神”的帽子。在强大的政治压力之下，孙其峰顶着各种压力埋头磨练手中的毛笔，以不停的练功作为沉默的抗议。终于迎来1976年全国人民的第二次解放。经过拨乱反正，孙其峰恢复了正常生活，他的艺术创作才得到了充分展示，他的艺术创作高峰才逐渐到来。

我国花鸟画自唐以来形成独立的画种，长期以来以五代黄筌和徐熙作为两种绘画风格的代表，人们时常讲到黄筌富贵，徐熙野逸。现在能见到的黄筌作品是典型的写实派，而徐熙作品现在见不到真迹，但他使用没骨法，作品飘逸自然，更加受到历代文人画家青睐。明、清以来写意花鸟画的出现，形成工笔、写意花鸟相对峙的两大派别。后来在工笔、写意之间又增加半工半写，或者说兼工带写的花鸟画，以明代林良、吕纪为代表，清代华新罗、任伯年也属于这一派。辛亥革命以后，以小写意见长的画家日渐增多，京城的王梦白、汪慎生、颜伯龙、王雪涛、张其翼、李鹤筹、郭味蕖，上海的江寒汀、唐云都以此见长。孙其峰正是在这些前辈画家影响下，继承和发挥了小写意的传统，并且取得了独具的特色。小写意绘画一般以“形神兼备”为原则，以“雅俗共赏”为目标，较为重视事物自身的情态和生长规律，又在笔意上、情趣上受到文人画的影响，但在造型和色彩处理上更平易近人。孙其峰绘画特色，一是以墨线造型，特别是画鸟，线条的表现力极强。数笔之后，形体、结构、质感、动势表现得十分准确，笔墨与表现对象完全融为一体，不露笔墨痕迹，而能把形象表现得栩栩如生。这种造诣和功力是孙其峰花鸟画艺术水平的基础。二是画面构成朴素、自然，多少保留着生活真实的影子，使欣赏者容易进入画面境界，没有什么狂、怪的艺术手法，也不为奇、险取胜，就是在平凡中赢得观众喜爱。作品耐看、境界深邃、耐人寻味，有时流露出诙谐与幽默的情趣。他所塑

造的形象如《白鹰》，神态逼真，以黑岩红枫反衬的手法表现出白色羽毛的特征，远看形象突出，近观功力严谨，一丝不苟，将素雅与雄浑融为一体，使人感到一种深沉和醇厚的美感。他画的松鼠，顽皮可爱；飞鹰和麻雀形象形成强烈反差；其他各种鸟兽也都特征明显、生动可爱，注入了画家浓浓之情感。色彩搭配恰当，主要形象大多处于画面突出位置，一下子可以进入眼帘。配景大多以石头、树丛、竹林、花卉相互配合，组成大自然的交响乐章，使欣赏者心旷神怡，领略自然界无穷乐趣，使人的精神得到净化和升华。花鸟画的作者通过画面形象与欣赏者进行感情上的交流。孙其峰正是以他正直、真诚、心怀坦荡、无私无畏的精神世界熔铸在画面当中。他的人格就是他的绘画灵魂，他的知识和修养构筑了他的绘画格调，因此他的绘画品位是高尚的，那些庸碌世俗之辈是永远无法企及的。

孙其峰绘画题材很宽，除花鸟画之外，有时也画山水。他的花鸟画在社会上取得很大反响的是他与学生霍春阳合作的《山花烂漫》。这张画原本是到泰山去画的一张写生稿，连翘树长在岩石上，开出很鲜艳的黄花。这张春光明媚、山花烂漫的画，画成在粉碎“四人帮”之后，充分体现了亿万人民群众的心声。因此深受群众喜欢，印刷发行量极大，也是我国当代花鸟画取得社会共鸣，花鸟画真正能够体现其社会功能的标志。这也是对花鸟画只是无害作品论的一次有力的反击。这些创作为孙其峰80年代创作高潮的到来铺平道路。

孙其峰在绘画上取得了突出的成绩，在书法、篆刻上成就也是不凡的。他从40年代初就开始临摹《史晨碑》，进入国立艺专之后又临过《张迁碑》、《曹全碑》、《华山碑》，并且临写过孙过庭书谱和二王的一些行草帖，接受书法家寿石工和罗复戡的指点，并向金禹民老师学习治印和治印纽。60年代以后开始担任书法课教师，为了备课也曾广泛涉猎过小篆和魏碑。近年来出土的简书越来越多，竹简上的字大多是汉隶之前的，并非书法家的书法，又是形成汉隶前后的一种书法形式，虽然良莠不齐，但可以选择美的形式学习和借鉴，融入原来掌握的隶书自成一格，这就是近些年孙其峰先生在书法上的追求，使他的书法不同于古人和一般写隶书的书法家。他以简书融入隶书的新面貌形成之后得到社会各方的肯定和赞誉。他的新书体字势横展、波折突出、严谨中不失飞动意趣，融入简意之后，使他的书法更加古朴、醇厚、洒脱，渐入老境。

孙其峰有很好的篆刻基础，受业于在治印上很有声望的两位名家寿石工和金禹民，是从汉印入手，上溯周秦，并喜欢以汉隶、魏字入印。由于客观条件，他的治印爱好未能坚持不断。为了教学需要，他又时断时续地重操旧业，他自己称之为“动刀不多，用脑不少”的业余篆刻者。但他治印的态度是严肃的，对笔法极其认真，对章法更是不断探索。他时常探求一些不规则而又富有变化的周、秦风格的章法，用来从中体会贯通花鸟画的构图原理，同时在处理花鸟画的章法时，又常常从治印的一些章法中“引渡”一些虚实、强弱、繁简、疏密、纵横、俯仰等关系，把画的构图当图章看，有时也把图章当画看。在两种艺术形式中从它们“不同”中找到“相同”的东西，从而把绘画、书法、篆刻统一起来。

孙其峰先生利用一切可以利用的时间读书学习，甚至有病输液的时候也在看书。他博览群书、涉猎百家、喜欢京剧、能拉胡琴，对绘画理论问题，勤于思考。平时总是把得之于实践和观赏中的思想火花记录下来，写成札记随笔并不断写些文章，在报刊上发表。他在《谈谈花鸟画的发展问题》一文中将写意花鸟画概括为十六字：“不求形似、不离形似，貌离神合、似非而是。”他认为“不似而似”、“遗形取神”、“离象而求”、“得之象外”、“物外求似”、“牝牡骀黄之外”等等说法都是“写意”这个课题很好的注解。他对传统画论形神关系的理解基本上是采取“遗形取神”的观点，因此他主张不求形似，但也有一个限度就是“不离形似”。完全离开形似就不再是具象绘画了，问题的性质就变了。“貌离神合”、“似非而是”是将“貌合神离”、“似是而非”的颠倒，表明他追求的是神合，而不是貌合。貌合只是表面的似而不是艺术的真实，因此不可取。他的十六字诀是对形神理论的高度概括，也是他对“写意”绘画的独具见解的诠释。

他对“意境”、“文人画”等美术界意见分歧的问题，都曾发表过个人精辟的见解，他一向尊崇传统，但并不泥古不化，而是积极倡导推陈出新的实干者。他主张学传统要“挑肥拣瘦”、“取其精华”、“在传统基础上稳扎稳打”，反对“在一夜之间摇身一变，另起炉灶”。正是因为他观点明确，行动起来用不着左顾右盼而能一往直前地探索前进。

孙其峰在绘画、书法、篆刻中共同追求的是民族的精神、民族的审美习惯。中国传统美学的“天人合一”观点、“形神兼备”主张、“外师造化、中得心源”的辩证统一，以及对气韵生动的追求，讲抒情，重意境，以及中国特殊的笔纸墨砚的工具，长期形成的笔墨趣味都是很有特色的。当一些对传统美学精神有研究的前辈艺术家相继逝世后，孙其峰接过这面旗帜，在他的艺术中加以继承和弘扬，他成为20世纪下半叶继承民族艺术的传薪者。传统美学精神得到弘扬是中华民族兴旺发达的体现，他虽历尽艰辛、披荆斩棘，应该说他是一位成功者。让中华民族文化瑰宝能够得到发扬而不致泯灭，是炎黄子孙共同的心愿。孙其峰坚信，艺术越是民族的越能走向世界，因此他的脚跟坚定地站在民族的沃土上。他不一般地反对特技，他认为毛笔也是特技，但是他认为画画是以人为主，不能以特技为主，有些玩弄特技作品的应被看成技术而不是艺术，反对用技术性代替人的脑力劳动。他还认为：强调创新有积极意义，但是不能说新就是好。新的东西不一定好，要有高质量、高品位的艺术问世，才能不断满足人们的精神生活需要。

孙其峰先生是那样的平凡而亲切，从不摆什么大艺术家的架子，他默默地耕耘在艺术园地当中。他是那样无私地帮助别人，让年轻人掌握好绘画和书法的技巧，他处处在“给”、在奉献。他确实吃的是青草，而挤出来的是牛奶，他的成就和贡献远远超过写在纸面上的文字。祝愿他的艺术劳动和智慧的语言产生更加广泛和深远的影响。

归园春色

——读孙其峰先生近作

郎绍君

孙其峰先生退休后，于故乡招远西山下置小圃曰归园，筑小楼曰属远山楼。属者，意念专注也；远山者，即招远西山，意在凭窗远眺，宁静以致心神之远境也。

在归园，仍有学生登门问学，但毕竟解除了行政杂务，减少了应酬，疏离了都市喧嚣，亲近了造化自然。在这里可以养花种草、静闻天籁，静心读书作画了。

先生长期工作在教学第一线，将主要精力用于画理画法的研究与传授，作了大量课徒画稿，编写了诸多画谱，专心于创作的时间并不是很多。10卷本《孙其峰书画谱》（河北美术出版社，1999年）突出反映了这一特点。退休后，他有了较多属于自己的时光，可以白纸对青天，自由描绘与抒写了。其作品在风格、意象上的变化，正在情理之中。

其峰先生的艺术，有两个直接渊源：一为北京的传统画家，如王友石、汪慎生等；二为徐悲鸿主持的艺专。前者是“师徒加自学”的传统学画方式，后者是中西兼容的学校教育方式。他后来选择了以传统文人画为本的道路，但适当吸取徐悲鸿学派重视造型与写生的观念，不激进变革，亦不守旧复古，尊重中国画的基本特征和内在逻辑，对它的变革演进，取辩证、兼取、渐进而非极端、封闭、突变的态度。其近作的突破性变革，也是如此。

依动静关系区别，花鸟画可分为三大类：突出动势者、突出静势者、介于两者之间者。第一类如华新罗、任伯年，第二类如恽南田、潘天寿，第三类如吴昌硕、齐白石。类型本身并无高下之分，差异在于把握动静及其关系之“度”，在于动静体现的境界与品位。一味趋动易躁，一味趋静易僵，一味调和两者易平庸。其峰先生的画，大体属动静兼具且平衡的一类。但长期以来，他对外在动静的把握胜于对内在动静的体察。近年来的变化是：内心趋静，动静相间的画面越来越突出了个人的生命感受，作品有了更丰富的内涵。如《得雉图》，刻画一苍鹰从晴空疾落，直扑枫树下的雉鸡，雉鸡鸣叫奔逃。红色枫叶在风中颤抖着，给这场追捕场面增加了肃杀气氛。画面形象地突出了一个“动”字，但整个作品的境界却十分安详——没有浮世嘈杂，没有躁动笔墨，只有对自然世界的静观。画上题：“此得雉图。雉、志同音，得雉者得志也。民间画家喜作此。壬午惊蛰后五日，其峰写于致远小楼灯下。”民间的“得志图”，多画小儿抱雉，以谐音表达吉祥祝福；先生的《得雉图》，着意于塑造花鸟形象，表现大自然中的生命搏击，承继的是中国花鸟画的传统。它给人的视觉感受和审美联想，比民间绘画的谐音象征更真实、更感觉化。

生机盎然、乐观进取，而不是冷逸荒寒、多愁善感，是其峰先生花鸟画的精神品性。典型作品如《迎春花》（与霍春阳合作，1978年）。从理论上说，审美形式的乐观进取不一

定比荒寒冷逸更有意义，但乐观进取作为人的生命需要和精神特征，无论在生活还是艺术中，都有永恒的价值。先生的乐观进取精神与儒家思想有关，也是20世纪社会革命环境和马克思主义世界观铸造的。历经“文革”以后，他对扭曲的历史和扭曲的意识形态进行了反思，更深刻地理解了人和自然、艺术与社会的关系，作品意象更多样更有个性，形象更具内在魅力了，而乐观向上的基调并没有改变。《一览众山小》恢宏，《鼓风展翅》雄强，《红梅小雀》清艳，《报春图》冷寂，《雪枝双雀》枯寒，《秋晴》明丽，《松鼠跳藤》活泼……但在各自的基调之外，还能感到一种丰富的东西，如恢宏里含有精致，冷寂中透出清艳，枯寒之境活跃着生命等等。总之，作品的内涵更丰富，因而也更耐看了。

其峰先生画花鸟，求真求美。求“真”指他重视写生和造型，努力从写生中获取创造形象的源泉与能力。他摒弃只知临摹古人的保守主义，但不主张以素描改造中国画，不以“写实主义”替代写意传统。对于自己师法过的北京传统派和徐悲鸿学派，都采取了“师法舍短”、有取有弃的态度。

求“美”，指他选择以秀丽、活泼为特色的小写意(半工写)，而非以“重、拙、大”为宗的大写意，在风格上追求优美而非崇高。他以平常心看自然与人生，不孤高、不冷僻、不狂怪、不奇异，平淡清新，雅俗共赏。这选择根于他的师承与志趣，也与他的家庭、经历和温和个性有深刻联系。小写意花鸟画的难点在于，如何超越寻常水准，提升到更高的境界。

其峰先生长期执教，较多关注理法与技巧的传授，偏重对视觉形式(造型、结构、笔墨等)的真与美的研究。近年随着环境、心境的变化，强化了创作中的内在体验，有了更专注的情感投入，作品内在真与美也更充实了。他先前的生活，如果说是淡于名利却忙于事功(教学与教学行政)，近年则是淡于名利而远离事功，身与艺、心与物融合得愈来愈紧密。他近年作品那股清透的生命气息，正源于此。

写意花鸟画讲究笔墨，笔墨则讲究格调境界。其峰先生画花鸟，喜以行草和汉简隶法入画，笔画自由而有法度，技巧精熟而能变化。其作画，如行云流水，随机而生，和易而流畅，从不故弄玄虚，强行硬作，也不以“语不惊人死不休”的“苦吟”和“惨淡经营”取胜。这根于天性，也出于训练与习惯。

追求畅机的传统中国画，要求笔墨技巧的成熟与精纯，其至境，是尊矩矱而能任自然，随心所欲而不愈矩，所谓得乎道讲乎技。但在多数情况下，画家要么固守规矩而不能自由，要么过于恣纵而失去理法，要么亲于技疏于意，自足于熟练自由，要么流于轻薄率意，忽略对简拙素朴、大圭不雕的追求。因为教学需要，其峰先生有时不免重技疏意，但在这批近作中，这类倾斜已经扭转，我们看到了突破，看到了新颖的意匠，“熟后生”的笔墨，返璞归真的童心和愈来愈浓的诗情。

不妨略说几件作品：

《秋枝栖禽》，枝间挂疏落的秋叶，枝头的三只短脚鸭，正在张望。白头墨身、红喙红脚，似雀非雀的鸭鸟，用勾泼法画出，笔简而神完。用淡墨淡色勾画的枝叶，衬托了

鸟儿，也写出了画家在秋天的心境。这样的构图也许是罕见的，但全画的简淡笔墨和空明意象，却是独一无二的。

《飞鸟出林》，其峰先生喜画寒林麻雀，近年以《飞鸟出林》为题的作品，很注意刻画寒林的空间形象，枝丫重叠，鸟雀群飞，初月低悬。画面忽而清寂空旷，忽而声动如潮，似乎是在追述心中似近又远的记忆。此幅为动态描绘凌厉的秋风吹斜了大树的枝干，一群小鸟逆风向前，飞出林梢。淡墨破锋写枝，重墨中锋勾鸟，浓淡干湿与轻重迟速的笔墨运行，与其说是高超的技巧，莫如说是欢愉的生命乐舞。

《山村雪霁》，这是一幅含花鸟笔法的山水。近坡远山，素裹银装，疏落的村舍隐映其间。用硬毫勾画的小树，刚劲挺拔，兀立雪原。淡写的天空和冰溪，衬出柔软洁静的大地，万籁寂静。这蘸满情感的笔墨和画境，使我们感到了内在的生机。

《春意》，以“特写镜头”刻画两株古树，老干新枝，折落横斜，千姿百态。春风吹过，点点嫩黄跳上梢头，两只长尾鹊也款款飞来。画家粗泼细勾，重涂淡敷，将明清写意画的笔墨传统、近代的造型观念、造化自然的春意和画家心中的春意，天衣无缝地融为一体。

其峰先生的近作，也许意味着他在艺术上的一个新转折。中国画是需要积累的艺术，厚积薄发，大器晚成，是成就杰出画家乃至大师的规律之一——从吴昌硕到朱屺瞻，莫不如此。其峰先生积累之厚，当代画坛难有相比肩者，我们有理由期待他的更加璀璨的成果。

2003年2月3日于三益书屋

图 版

目 录



早春即景

山水	001	隼	029
白梅双鸠	002	野趣	030
玉兰初放	003	回眸	031
春晴	004	林中幽禽	032
白羽振翅	005	竹	033
秋山白羽	006	荷	034
春江水暖	007	春风	035
八哥竹石	008	春浓	036
野趣	009	白梅山鹊	037
山水	010	湖边双凫	038
凝神	011	果香	039
松鹰图	012	春林益羽	040
竹石图(指画)	013	蕉荫	041
春酣	014	幽禽野卉	042
凌云山色	015	早春即景	043
栖霞	016	春风翠羽	044
山行所见	017	红叶鸚鵡	045
望春图	018	紫雪飘香	046
戴胜辛夷	019	山雀	047
北国风光	020	秋	048
竹石珍禽	021	国色	049
早春	022	芍药	050
雄视	023	卧雪	051
双鱼鹰	024	瑞雪	052
朱竹	025	篱边	053
梅竹斑鸠	026	山丹花开	054
泽畔双禽	027	松林苍翠	055
山水	028	浓荫	056



石梅山雀



观瀑图



案头

春江水暖	057	秋菊	085
白梅双鸪	058	秋山图	086
一叶知秋图	059	案头	087
深秋时节	060	翠柳鸣禽	088
晨曲	061	秋山图	089
秋实山雀	062	鸦带夕阳归	090
雨后	063	秋趣	091
梅竹山鹊	064	双钩竹	092
园中即景	065	秋山古渡	093
香雪	066	竹雀图	094
竹憐新雨后	067	大江东去	095
家山野趣	068	梅枝双喜	096
红叶苍鹰	069	清秋	097
观瀑图	070	春风杨柳	098
村头所见	071	篱边百合	099
秋林白头	072	蔷薇蘸水笋穿篱	100
秋山图	073	古木逢春	101
含露	074	秋风乍起	102
香雪	075	湖边小景	103
春意十分	076	山亭斜阳	104
池边小景	077	春水绿波	105
观瀑图	078	石畔花开	106
绿雨	079	鹰	107
春意十分	080	远瞩	108
猿戏图	081	湖边风光	109
秋江泊舟	082	秋江图	110
秋趣图	083	夏山图	111
案头清供	084	玉树临风	112