

中国近现代名家

杨善深

作品选粹 · 杨善深

人民美术出版社



楊善深



1221/61

中国近现代名家作品选粹

杨 善 深

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

杨善深 / 杨善深绘. —北京: 人民美术出版社,
2002.6

(中国近现代名家作品选粹)

ISBN 7-102-02586-6

I. 杨... II. 杨... 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 (2002) 第 039003 号

中国近现代名家作品选粹

杨善深

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 赵 顺
设计 杨会来 赵 顺

责任印制 丁宝秀

印刷 人民美术印刷厂

经销 新华书店总店北京发行所

2002 年 7 月 第一版 第一次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 8.5

印数: 0001-5000 册

ISBN 7-102-02586-6/J · 2233

定价: 48.00 元

目 录

杨善深书画简论..... 黄蒙田	1	双 栖	34cm × 138cm	34
乔木之家 1998年 131cm × 34cm	7	风雨闻鸡 1998年 130cm × 34cm		36
南山豹隐 186cm × 71cm	8	双 虎 1998年 35.5cm × 98cm		37
翠屏佳选 1958年 171cm × 75cm	9	黑 兔 65cm × 32cm		38
白菜子鼠图 1972年 45cm × 43cm	10	高 瞻 1998年 135cm × 34cm		39
花好月圆 1975年 120cm × 30cm	11	荷池群鸭 1998年 35cm × 137.5cm		40
树 猫 1977年 95cm × 36cm	12	飞向天涯 1998年 48cm × 180cm		40
伯 劳 1982年 100cm × 34cm	13	鸬 鹚 1999年 144cm × 25cm		42
牡 丹 1983年 27cm × 49cm	14	芦苇野鸭 1999年 138cm × 34cm		43
翠 鸟 1985年 103cm × 34cm	15	白 芙蓉 1999年 48cm × 143cm		44
李太白诗意 1986年 92cm × 44cm	16	六 如 图 69cm × 46cm		46
八 哥 1994年 137cm × 34cm	17	兰 竹 石 1999年 138cm × 35cm		47
豹 猫 45cm × 69cm	18	柳阴私语 1999年 48cm × 182cm		48
秋月鸣禽 90cm × 34cm	19	春江水暖 1999年 35cm × 139cm		48
梅 雀 图 34cm × 44cm	20	神仙鱼并蒂莲 2000年 54cm × 104cm		50
苍 鹰 135cm × 42.5cm	21	草丛雀巢 2000年 137cm × 31cm		51
思 乡 137cm × 31cm	22	荷塘小鸟 2000年 137cm × 31cm		52
力争上游 1996年 132cm × 64.5cm	23	水面风波鱼不知 2000年 54cm × 104cm		53
夜 合 花 1996年 28cm × 36cm	24	封 侯 图 2000年 131cm × 67cm		54
松兰寿石 138cm × 35cm	25	树 猫 2000年 46cm × 65cm		55
杜鹃蚱蜢 1996年 29cm × 36.5cm	26	玫瑰草虫 2000年 96cm × 20cm		56
猫 96cm × 36.5cm	27	红 柿 2000年 139cm × 29.5cm		57
番 鸭 1996年 84.5cm × 38cm	28	蚱 蜢 2000年 67.5cm × 20cm		58
白 鹭 135cm × 69cm	29	红叶白鹭 2000年 138cm × 35cm		59
荷 花 1997年 46cm × 138cm	30	老 少 年 2000年 138cm × 34.5cm		60
月夜虎行 1997年 133cm × 41cm	31	瞻 远 2000年 138cm × 68cm		61
野 鸭 63cm × 33cm	32	玫瑰草虫 2001年 65cm × 33.5cm		62
鹅 1997年 145cm × 32.5cm	33	残荷蜻蜓 2001年 133cm × 33.5cm		63
八 吉 图 1998年 48.5cm × 188cm	34	牡 丹 2001年 45cm × 66cm		64

杨善深书画简论

黄 蒙 田

—

半个多世纪以前,生活在春睡画院、天风楼全盛时期,早年的欣赏生活使我接触到的以岭南派作品居多。稍后和这一学派第二代画家有了交往,因而对岭南派有一份深厚感情是很自然的。但感情是一件事,而不可避免的事实是,如果说当年岭南派的见解有一定的进步意义,那种带着“改良主义”色彩的改革显然是不彻底的。时至今日,我们从发展的观点看岭南派画家是否把这个学派推到一个更新的境界呢?

岭南派画家在生活实践和创作方法上努力进行探索,突破原来这一学派固定了的程式,关山月和杨善深是两个典型。虽然他们的艺术观点和创作方法并不相同,但有一点是一致的,那就是共同在创作道路上发展了岭南派绘画。

从这一角度出发,我想看看杨善深在创作道路上怎样从岭南派这个基础上不断提高,逐步改变、丰富而出现新的面貌。首先要明确的是杨善深与岭南派的关系。提出这样的问题是,杨善深并非如一般岭南派画家那样是这一学派的“嫡系”,严格地说他不属于这一画派系统的成员。他和高剑父介乎师友之间,这就是他和岭南画派的关系。正是因为这样,他受到高剑父一定程度影响是很自然的,加上画风的近似,他从来都被认为是岭南派画家也就一点也不奇怪了。自然,他没有也无须否认,具体作品及其画风形成的根源,说明他是岭南派画家这一事实,我们不必查究他是否曾经正式拜师高氏成为被承认的及门弟子,这不重要,重要的是他画风的实质是岭南派的。

还有一种情况是,如果说他的岭南派画家身份被确定是和高剑父相识以后,就是说,和别的岭南派成员一开始就投身二高门下的情况不同,在这之前他至少已经有过数十年时间从事艺术劳动。这期间曾经到东京学习绘画三年,他不可能没有学过日本画和西洋画。这一段经历很重要。当一九四一年他避乱澳门遇到高剑父并合组“协社画会”的时候,对被称为“折衷派”的、技术上以中国水墨和日本、西方绘画“折衷”结合的岭南派绘画产生共鸣,并欣然接受它的影响。这是说他接受高氏影响是有基础的,这基础其实与高氏吸收并加以“折衷”的条件相同。杨善深早年曾经对临摹中国古典绘画下过一番功夫,在日本得到的外来营养很可能触发起他追求一种中国民族的、比保守的中国画形式新鲜,内容不是陈陈相因而是富于生活气息的中国画。他终于在高氏的作品上找到了榜样。

如果说四十年代杨善深投身岭南派等于他在创作上找到了出路,由于他辛勤劳动不断进行探索,我不知道他是否理解到消极地把外来因素加到传统里去的“折衷”并不等于民族形式的出现,我想他发现了把当时岭南派的面目巩固它——其实即停留在某一阶段、保守地按照岭南派的规律创作,出路就会变成死胡同。他不为岭南派几乎是固定了的造型方法所束缚。我理解这个画家的心态是:岭南派的客观描写不可能表达更高的思想境界,也不可能具有迫人的灵气。他必须突破曾经钻进去却背着岭南派的框框。在创作实践中虽然残留着岭南派的痕迹,显然是按照主观意图努力,不自觉地吧岭南派带动到另一个高峰。虽然,他并非下定决心要发展岭南派,相信他连想也没有想到,只是把作为岭南派画家的他按照个人的想法付诸实践而已,而客观上是对岭南派的发展起着推

动作用。这时候他的作品是否还是岭南派、是否被承认为岭南派,已经无关重要了。

二

如同别的画家重现“师造化”一样,杨善深也不例外。他的创作形象来源以至意境营造是依靠生活实践,一般说就是写生。岭南派重视写生,这一画派初创时提倡写生自是比顽固的保守主义者先进。作为岭南派画家杨善深善于写生,是很自然的。同是写生,画家的创作方法不同决定了对待写生的态度各异,有些甚至不是大同小异而是小同大异。写生是为了通过生活感受而认识生活,为了锻炼造型技巧,为了积累生活形象,最终目的是为创作服务。写生不等于创作,创作赖以表达思想内容的形象依靠写生提供素材——但不是全部依靠写生。有些画家把写生片面的即非典型形象搬上画面经过技术加工便算创作,有些画家依据多种同类型的写生经过再组织而产生典型形象,前者是倾向自然主义的旧写实主义,而后者相反。这是写生应用在造型方法上两种情况,即两种画家对写生不同认识的具体表现。杨善深写生属于后者。

杨善深是一个勤奋的画家。他的艺术劳动时间很大的一部分被写生占去。他一贯争取机会离开画室到大自然中去,不论时间长短,地方远近,总是贪婪地让青山绿水透过内心去感受,利用每秒钟描记眼前的景色。没有任何外界的声音或动作可以干扰他,就像进入了陶醉状态,显示出自然、画笔和心灵之间的一致。他的山水写生着意描写山的气势、形态和纹理结构的特殊性,千年古木或奇花异草的生态、楼阁平房的结构特色和岁月侵蚀的痕迹,而这些“角色”又必然被安排在山水的整体里面。这些写生并不因为是现场完成而草草了事,反之却看得深入,画得细致,有景之外还有情。依我理解,他的山水写生首先是感受,自然景色经过他的感情过滤而形诸笔墨,这个过程为他日创作山水储备了意境。其次是,每幅山水写生都有不厌求详的题记,这个地方的地理环境、气象变化、历史传统、风土人情,甚至有时还记下自己的感想。这些画外材料用文字记下来,以补形象的不足。这是记录,也是积累材料,即使是最细微的事物。最后是写生,在他看来也是锻炼笔墨的过程,是使笔墨熟习造型方法的过程。笔墨变化层出不穷,笔墨描写自然的表现力丰富,笔墨运行润染之间产生无穷趣味,说明他的山水写生达到高度的艺术性。然而即使如此,仍然不能算是创作。

一般来说,画家的写生谓之“画稿”,有些画家把面对自然的写生“画稿”转移到创作上去,有些画家则永远不这样做。杨善深的写生作为独立欣赏的艺术小品看待是可以的,但不是创作蓝本“画稿”,而是作为创作素材的一部分。山水或某一具体地方的山水,画家不是画旅游图,而是画画家内心的某地山水。写生——而且可能不止一张,从不同的角度提供了构成创作的形象,并加上意匠方法演变成意境,具体自然中的山川树木并不要求忠于原来的位置,而是要求形象结构符合自然形态的特色,要求创作表现了自然的精神所在,要求画家表现的是艺术境界的自然而不是纯客观的自然——那是说,画家创造的是自然特色、历史、精神高度集中比真实自然更典型的自然。杨善深是这样或应该这样来要求自己的创作——从写生到创作过程,写生起到作用,这种创作方法,根本上超越了岭南派对待写生和创作的方法。

三

岭南派标榜“国画革命”,对传统不是排斥而是尊重,自早期起就是如此,这一点是应该肯定的。早期岭南派画家因为不满保守主义而强调“革命”或“革新”,大幅度把外来因素引用过来,“折衷”的结果是传统显得薄弱甚至几乎消失了。虽然我们不能说这里面没有传统的成分,只是分量悬殊,“折衷”的结果是东洋和西方的造型方法占了绝对优势。这种情况使我们感觉到意境过于直接,开门见山式的形象完全排斥含蓄或犹有余味,而笔墨被逼肖真实生活的色彩和追求“科学”的技法代替了,这就形成了形似、火爆有余而缺少深厚、纯粹之感。如果说在岭南派第一代画家和他们的后继者早期存在这种情况是正常的,那么,后继者即第二代画家当中有人想到:如果按照二高时代岭南派的固定程式、并顽强地巩固这种画风,并非岭南派之福。在这个基础上要求变,或者说岭南派的特色和新的因素结合而出现了不等于原先岭南派的新面目。

杨善深是这样的画家之一。如果导致他这样做的不一定是上述原因对他有所冲击,那么是由于个人在学习上得到启发,在创作上得到提高而自觉从本身做起,而新面貌的出现首先是对旧的创作方法、表现程式有所突破。他的改变不是突然而来,是逐步实现的。在60年代时,我注意到他画花卉,在敷彩、加粉、渲染时,基本上是岭南派的造型方法,过分艳丽的色彩,高度忠实于客观形象,这就是岭南派的写实。但是在同一画面内某些辅助细节,却出现了并非来自岭南派的画法,讲究线条的简练苍拙,墨与色、皴与染的结合,因而出现了原先没有的笔情墨趣。这种情况说明了,他已经在传统水墨中找到一些东西,企图把先天性的单薄变为深厚、耐看。这些迹象意味到他加紧在传统中特别是明末画家和现代两位画家的水墨画上找寻对他在创作上有决定性影响的营养,这在较后的作品中明显地表露出来。

前面说过,杨善深的造型方法首先是依靠生活实践、长期的写生摸透了自然界的事物,从内部性格到反映于外表的特征都有深刻理解,这是他的水墨技巧能够很好地完成任务的前提。他的水墨技巧固然达到高度熟练,熟练可以轻易表达形象,但不等于是很好地表达形象。熟练,重要的是在水、笔、墨、纸之间的复杂关系显出丰富的变化。不论什么题材,杨善深在塑造形象时固然按照前述的前提决定用笔的方法,对于笔的控制,处处显出了他非凡的本领。有一句话说“熟能生巧”,对他来说巧不是尽头,甚至极力压制冒出巧的面目,他要求而且做到的是“熟而能拙”。拙不是可以装得出来,也不是说拙就可以拙,而必须有可以拙的基础。熟而能拙,正是画家的创作达到最高境界的一部分。用笔的目的是表达形象,不是孤立欣赏它的趣味。从他的山水、人物、花鸟、走兽看用笔是欣赏上的一大享受。他用沉着、涩重的运笔组成线,用缓慢、放留自如而一点也不飘、滑、溜的运笔组成线,用无意断续而断续的点组成线——这正应了一句老话“积点成线”,用秃疏而墨色饱满却起着轻、重、虚、实感的线,用看似飘逸而实则柔中带刚、沉重有力的线。和线同时进行的造型方法是皴、擦、点、染,往往又是综合运用。杨善深有时在浓墨上用水渗破,在高度润染力的纸上按照不同的需要分别用上面的方法,在干、空、白的面上用湿笔、重笔,出现了苍中带润的效果。笔的运行不能没有墨,笔和墨互相依赖,运笔带出墨色层出不穷的变化,墨色的层次又显出用笔的特色。当然,我们不是把杨善深的画孤立起来看他的笔墨,而是看他笔墨丰富的变化所组成的形象。他的花鸟用简洁的笔墨和绝少色彩就表达了来自现实世界却是现实生活不可能如此令人着迷的境界,是他高度艺术概括力表达丰富的思想内容,同时使我们欣赏到线、点、色、墨交融的写意方法。他的山水用浓郁、沉郁的墨色和一笔一笔堆上去的复笔既染且皴,连擦带点,营造了深邃、沉雄的魅人境界。有时用重墨表现层次,甚至还要加上积墨,墨色湿中带亮、浓中见清、淡中见厚,达到用墨的最高准则。于是我们见到墨中有笔,笔带出墨,笔墨不是如水油分离,是浑然一体,在欣赏上就感到意趣无穷。杨善深的画在笔墨上正是给我们提供了这样的享受。在创作上如此留意笔墨创造又具有如此高度的笔墨功力,正是他超越于岭南派时期的说明。

四

杨善深是画家,我们完全有理由说他是书家。不过和一般书家不同的是:他是画画的书法家。不论他的画与书法,都是书法和画的精神合一。一个出色的中国画家虽然不等于书法家,他的用笔总是有墨色的厚重韵味,落笔有如书法般苍劲有力。杨善深那种来自汉碑又不完全是汉碑的结构,是自己的创意所形成。书法结构虽然有所本,但很大程度加上主观的创造,在一定程度上把书法当做造型艺术来看待。此外又加上墨色腴润的变化,书法则使人感觉到是水墨形象。他作画有如提笔写字,写字有如进行形象设计,而二者都离不开水和墨构成的浓、淡、干、湿、苍、润变化。

欣赏杨善深的书法是美好的艺术享受,那感受仿佛喝远年醇酒一样令人沉醉。他的书法绝不是一眼望去就喜欢的那种可以用“漂亮”一类字眼去形容的,仅用世俗的眼光看他的书法是一点也不漂亮,因此不可能人见人爱,但是能体会个中趣味的人却十分喜爱。欣赏杨善深书法的人虽然有共同的原因,也可能各有不同的理论依据。我的体会当然离不开笔法提顿、徐疾、轻灵之类层出不穷的变化,腕力带着笔运行的力量平衡,正应了“如锥画沙”这四个字所形容的,而墨的运用出现一种捉摸不定的墨韵,人们会感受到它深、厚、重、润,有时墨色之湿润好像永远不会干,有时又好像用泼墨画荷叶。我最感到兴趣的是字体的造型美,有时是碑体与象形综合再创造,

有时是别出心裁的设计。他在写字,然而他好像在写画。

我留意到杨善深的作品有一种看来平常却很不平常的情况:是书和画水乳交融般结合着,或者说,作为题款的书,对他的画来说其重要性超过于一般意义的题款。画上题款是中国画形式不能缺少的一部分,题得不当或字写得不好,画即使画得再好也会受到不好的影响。在这方面,杨善深很重视并作为个人风格特点看待。他有些画的题款很长,这是画面的虚面要求或内容决定了必须这样处理。这时我们便欣赏到这些特点:首先是题款的位置固然有所谓传统规矩,但规矩不是一成不变的,只要对画面没有起破坏作用而事实上有此需要,有时他索性题在反传统规矩的位置。其次,题款的造型、气势、行列都经过刻意组织,看来是画不可缺少的一个组成部分,如果没有这几行题款占据这个位置,在章法上说这幅画就不能成立。第三,题款的笔墨变化很多,浓墨、焦墨、淡墨甚至很淡的墨,湿笔、干笔、秃笔都用得上。题款的本身是书法,但它完全服从于画。有些画家的题款对我们来说并不重要,它的意义除了说明时间、作者之外,就是把这个虚位产生平衡作用。有些题款是构成造型艺术的条件之一,它的形式和语言表达的内容是我着意欣赏的一部分。我就是这样看杨善深画的题款的。如果岭南派的本质没有改变——或没有从发展观点给它以新的定义,我相信,曾经是岭南派画家的杨善深将会把岭南派远远抛在后面。

图 版



乔木之家



南山豹隐



翠屏佳选



白菜子鼠图



花好月圓



树
猫



伯
勞