

蓮師苑



中国近现代名家画集

康 师 尧

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集. 康师尧 / 康师尧绘. — 北京: 人民美术出版社, 2013.11
ISBN 978-7-102-06598-4

I. ①中… II. ①康… III. ①绘画—作品综合集—中国—近现代②中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J221②J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第278769号

中国近现代名家画集

康师尧

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同32号)

<http://www.renmei.com.cn>

发行部 (010) 56692190

(010) 56692181

编辑部 (010) 56692151

责任编辑 张 煤 李雪竹

特邀编辑 康爱琦 胡水彦

责任印制 文燕军

制版印刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

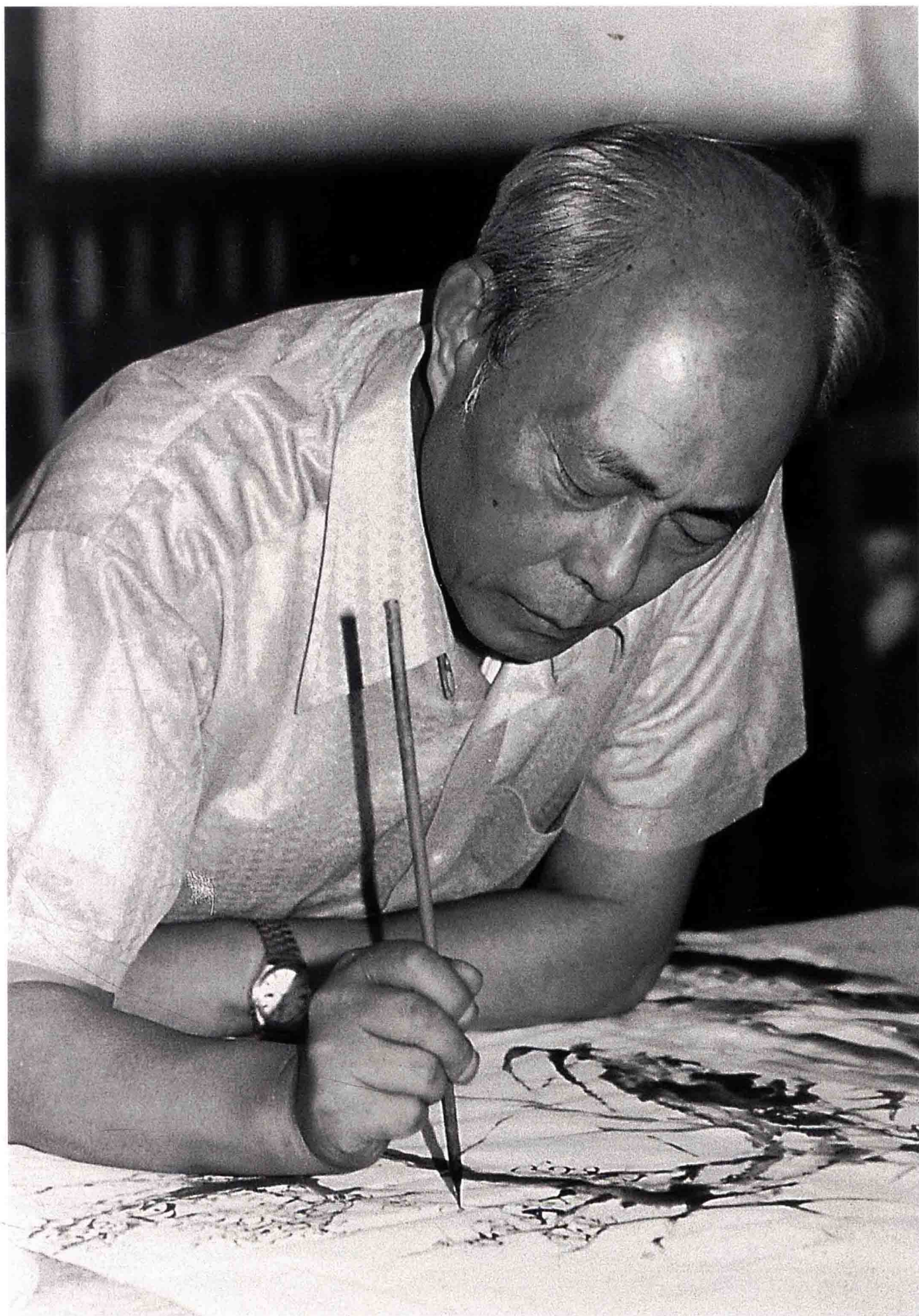
2014年1月 第1版 第1次印刷

开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 27

ISBN 978-7-102-06598-4

定价: 380.00元

版权所有 翻印必究



康师尧
(1922-1985)

目 录

山花如人——序《康师尧画集》	1
土 地 证 1952年 78cm × 55cm	11
柳阴鸭群 1957年 265cm × 82cm	12
扇面 茶花 1957年 20cm × 56cm	13
花 篮 1958年 51cm × 52cm	14
南无观世音菩萨 1959年 140cm × 70cm	15
高岩飞瀑图 1959年 152cm × 69cm	16
山 水 1959年 123cm × 55cm	17
百花齐放 1959年 140cm × 69cm	18
五谷丰登 1959年 140cm × 69cm	19
果实累累 1959年 140cm × 69cm	20
鲜洁家珍 1959年 140cm × 69cm	21
采药老人 1959年 134cm × 68cm	22
椰子顽童 1961年 104cm × 58cm	23
柿子树下顽童 1962年 68cm × 68cm	24
道教八卦 1963年 135cm × 276cm	25
南无观世音菩萨 1963年 44cm × 33cm	26
南无观世音菩萨 1963年 177cm × 95cm	27
她在丛中笑 1964年 196cm × 78cm	28
民族英雄文天祥 1964年 177cm × 96cm	29
芙蓉国里尽朝晖 1964年 115cm × 119cm	30
翠浪金涛 1964年 96cm × 236cm	31
松鹤延龄 1969年 145cm × 363cm	32
百花齐放 1969年 145cm × 365cm	33
出 工(油画) 1971年 28cm × 42cm	34
待马村所见(油画) 1971年 59cm × 88cm	34

乡 村(油画) 1971年 24.5cm × 35.3cm	35
林场晨景(油画) 1971年 93cm × 138cm	35
钟 楼(油画) 1971年 42.5cm × 30cm	36
大 雁 塔(油画) 1971年 41.5cm × 29.5cm	36
雁塔晨光(油画) 1971年 53cm × 58cm	37
苹果花卉 1972年 33cm × 44cm	38
玫 瑰(油画) 1971年 29.5cm × 41.5cm	38
喜 丰 收 1972年 65cm × 64cm	39
冲天香阵透长安 1972年 150cm × 68cm	40
山丹丹红艳艳 1972年 137cm × 41.5cm	41
咸阳古渡 1972年 40cm × 40cm	42
太白积雪 1972年 40cm × 40cm	42
骊山晚霞 1972年 40cm × 40cm	43
曲江流饮 1972年 40cm × 40cm	43
华岳仙掌 1972年 40cm × 40cm	44
草堂烟雾 1972年 40cm × 40cm	44
雁塔晨钟 1972年 40cm × 40cm	45
灞柳风雪 1972年 40cm × 40cm	45
熊猫竹子 1972年 127.5cm × 73cm	46
陕北一景 1972年 136cm × 68cm	47
闹 元 宵 1972年 38cm × 68.5cm	48
延 安(油画) 1972年 42.5cm × 30cm	49
兴庆公园(水彩画) 1973年 40cm × 23cm	49
鲁 迅(木刻套色) 1972年 82cm × 51cm	50
春花熊猫 1973年 97cm × 68cm	51
清 春 1973年 103cm × 52cm	52
草 鞋 赞 1973年 96cm × 41cm	53

岁寒六友	1973年	145cm × 342cm	54
革命圣地延安	1973年	144cm × 365cm	54
花 鸟	1973年	113cm × 70cm	55
毛主席故居韶山	1973年	177cm × 96cm	56
南无观世音菩萨	1973年	176cm × 95cm	57
钟 馗	1974年	176cm × 95cm	58
九 喜 图	1974年	175cm × 96cm	59
大雪压青松	1974年	175cm × 96cm	60
革命圣地延安	1974年	177cm × 96cm	61
毛主席故居韶山	1974年	144cm × 75.8cm	62
井 冈 山	1974年	138cm × 68cm	63
遵 义	1974年	138cm × 68cm	64
喜从天降	1974年	40cm × 40cm	65
竹林雨后	1974年	40cm × 40cm	65
大雪压青松	1974年	96cm × 136cm	66
中日友谊万古春	1974年	142cm × 365cm	67
大雪压青松	1974年	82cm × 33cm	68
黄陵古柏	1975年	69cm × 34cm	68
农业学大寨	1975年	68cm × 136cm	69
占尽春光	1975年	123cm × 42cm	70
冰清玉洁	1975年	123cm × 42cm	70
百年好合	1975年	123cm × 42cm	71
紫气临门	1975年	123cm × 42cm	71
红太阳升起的地方韶山	1974年	145cm × 365cm	73
井冈翠竹	1975年	142cm × 365cm	78
西域风光	1975年	145cm × 365cm	79
新 春	1975年	141cm × 48cm	80
她在丛中笑	1975年	96cm × 176cm	81
达摩渡江图	1975年	176cm × 96cm	82
钟 馗	1975年	173cm × 93cm	83
五 福	1975年	119cm × 243cm	84
孔 雀	1975年	160cm × 400cm	85
松间虎啸图	1975年	177cm × 96cm	86
芍 药	1975年	40cm × 40cm	87
松 塔	1976年	40cm × 40cm	87
荷叶蜻蜓	1976年	40cm × 40cm	88
池塘细雨	1976年	40cm × 40cm	88
年年为谁忙	1976年	40cm × 40cm	89
行 装	1976年	40cm × 40cm	89

春来天地	1976年	137cm × 49cm	90
秋菊耐霜	1976年	137cm × 49cm	90
翠柳迎春	1976年	137cm × 49cm	91
荷塘香溢	1976年	137cm × 49cm	91
猴 子	1976年	67.5cm × 34.5cm	92
红 梅	1976年	68cm × 34cm	92
满纸春芳除岁寒	1976年	123cm × 44cm	93
醉 太 平	1976年	177cm × 96cm	94
皆大欢喜	1976年	177cm × 96cm	95
东 方 红	1976年	143cm × 143cm	96
仙 人 掌	1976年	40cm × 40cm	97
山丹丹花开红艳艳	1977年	99cm × 246cm	98
华岳仙掌	1977年	151cm × 82cm	99
山丹丹花开红艳艳	1977年	122cm × 122cm	100
天都春晓	1977年	68cm × 136cm	101
大雪压青松	1977年	145cm × 365cm	102
沿着毛主席的革命文艺路线胜利前进	1977年	181cm × 502cm	103
花 鸟	1977年	45cm × 34cm	104
喜上眉梢一	1978年	137cm × 34cm	105
喜上眉梢二	1978年	137cm × 34cm	105
喜上眉梢	1978年	128.5cm × 47cm	106
折菊烹蟹	1978年	138cm × 49cm	107
水 仙	1978年	80cm × 45cm	108
身饱风雪春来天地	1978年	119cm × 243cm	109
松 梅 图	1978年	138cm × 68cm	110
采得鲜花满篮香	1978年	68cm × 45cm	111
喜上眉梢	1978年	95cm × 58cm	112
山丹丹花开红艳艳	1978年	138cm × 68cm	113
迎 春	1978年	138cm × 68cm	114
万山红遍	1978年	136cm × 68cm	115
明月林下美人来	1978年	82cm × 32cm	116
仕 女	1978年	101.5cm × 34cm	117
仕 女	1978年	101.5cm × 34cm	117
蕉阴消暑图	1978年	68cm × 45cm	118
贵妃出浴	1978年	75cm × 41cm	119
梧桐深院吟清秋	1978年	96cm × 42.5cm	120
夹 竹 桃	1978年	40cm × 40cm	121
喜上眉梢	1979年	96cm × 96cm	121

春满人间	1979年	96cm × 96cm	122	高山水深	1982年	27cm × 24cm	154
山丹丹花开红艳艳	1979年	95cm × 95cm	122	山高水长	1982年	27cm × 24cm	154
仕女	1979年	96cm × 45cm	123	春山浮云	1982年	27cm × 24cm	155
春蚕	1979年	79cm × 95cm	124	云壑飞流	1982年	27cm × 24cm	155
山丹丹花开红艳艳	1979年	69cm × 68cm	125	秋溪图	1982年	27cm × 24cm	156
无量寿佛	1979年	176cm × 95cm	126	松风图	1982年	27cm × 24cm	156
大度佛	1979年	94cm × 176cm	127	江南小景	1982年	27cm × 24cm	157
白菜	1979年	29.5cm × 83.5cm	128	桃园山居	1982年	27cm × 24cm	157
风停犹闻碧玉香	1980年	130cm × 63cm	129	占断人间六月凉	1982年	27cm × 24cm	158
蜡嘴玉兰	1980年	69.5cm × 45cm	130	天涯无处不奇观	1982年	27cm × 24cm	158
风停犹闻碧玉香	1980年	68cm × 45cm	131	泰山木	1982年	27cm × 24cm	159
秦岭春色	1981年	136cm × 68cm	132	山村幽静	1982年	27cm × 24cm	159
水仙之乡	1981年	27cm × 205cm	133	苦瓜	1982年	27cm × 24cm	160
春回大地	1981年	67cm × 67cm	134	骄阳送暖	1982年	27cm × 24cm	160
春潭幽香	1981年	68cm × 64cm	135	晚凉	1982年	27cm × 24cm	161
月白风清图	1981年	103cm × 34cm	136	看是一对鸳鸯	1982年	27cm × 24cm	161
采花蜜蜂	1981年	93cm × 34cm	137	麻姑献寿	1982年	138cm × 68cm	162
山丹丹花开红艳艳	1981年	93cm × 34cm	137	扇面菊花	1982年	18cm × 54cm	163
雨霏霏	1981年	136cm × 66cm	138	扇面清香宜人	1983年	19cm × 61cm	163
岁寒三友图	1981年	138cm × 68cm	139	秋浦鸭群	1982年	27cm × 24cm	164
柿叶满庭红秋林	1981年	68cm × 45cm	140	山景朦胧	1983年	27cm × 24cm	164
福禄寿	1981年	140cm × 69cm	141	蝶恋花	1983年	27cm × 24cm	165
两株水仙一挂鞭	1981年	91cm × 34cm	142	山村落叶	1983年	27cm × 24cm	165
岁寒三友图	1981年	137cm × 34cm	143	渤海初冬	1983年	27cm × 24cm	166
大笔岁岁纪年华	1981年	68cm × 68cm	144	春到山乡	1983年	27cm × 24cm	166
扇面岁寒三友	1981年	19cm × 61cm	145	有意送春归	1983年	27cm × 24cm	167
春潭幽香	1982年	68cm × 138cm	145	山雀梨花	1983年	27cm × 24cm	167
岁寒三友图	1982年	95cm × 58cm	146	友谊长春	1983年	58cm × 58cm	168
封侯图	1982年	27cm × 24cm	147	万山红遍	1983年	95cm × 95cm	168
绝似杨妃朝带雨	1982年	27cm × 24cm	147	错把落叶当游鱼	1983年	27cm × 24cm	169
紫云	1982年	137cm × 68cm	148	仙人珠	1983年	27cm × 24cm	169
南国风光	1982年	69cm × 47cm	149	花香果甜	1983年	27cm × 24cm	170
三友图	1982年	69cm × 45cm	150	北国风光	1983年	27cm × 24cm	170
菊石图	1982年	135cm × 66cm	151	迎新图	1983年	68cm × 68cm	171
玉树临风	1982年	143cm × 127cm	152	春城无处不飞花	1983年	136cm × 68cm	172
泰山	1982年	68cm × 136cm	153	山丹丹花开红艳艳	1983年	158cm × 56cm	173

庭院花香	1983年	99cm × 55cm	174
小荷蜻蜓	1983年	68cm × 46cm	175
竹石菊花	1983年	68cm × 46cm	176
秋雨图	1983年	68cm × 46cm	177
丹葩结秀 朱实星悬	1983年	78cm × 196cm	178
茶花竹石	1983年	96cm × 44cm	179
山里红	1983年	27cm × 24cm	180
高山杜鹃	1983年	27cm × 24cm	180
野芳山禽	1983年	68cm × 45cm	181
一树梨花春带雨	1983年	27cm × 24cm	182
芳草图	1983年	27cm × 24cm	182
梨花	1983年	27cm × 24cm	183
暗香浮动月黄昏	1983年	27cm × 24cm	183
遵 义	1983年	97cm × 97cm	184
井 冈 山	1983年	97cm × 97cm	184
延 安	1983年	97cm × 97cm	185
韶 山	1983年	97cm × 97cm	185
月 季	1983年	137cm × 34cm	186
花丛处处起高楼	1984年	79cm × 68cm	187

天 将 雨	1984年	27cm × 24cm	188
春来此花最先开	1984年	27cm × 24cm	188
漓江烟雨漓江春	1984年	27cm × 24cm	189
家家都在画屏中	1984年	27cm × 24cm	189
天高任鸟飞	1984年	27cm × 24cm	190
野塘鱼戏	1984年	27cm × 24cm	190
一湾春水	1984年	27cm × 24cm	191
可怜的小生命	1984年	27cm × 24cm	191
寒塘犹有晚花香	1984年	27cm × 24cm	192
溪岸杨柳竞舒金	1984年	27cm × 24cm	192
事事要清白	1984年	27cm × 24cm	193
园 蔬	1984年	27cm × 24cm	193
海阔从鱼跃 天空任鸟飞	1984年	151cm × 63cm	194
献 寿	1984年	68cm × 137cm	195
大 度 佛	1984年	95cm × 59cm	196
金 刚 经	1958年	195cm × 95cm	197
康师尧常用印章			198
康师尧年表			200

山花如人

—序《康师尧画集》

刘 曦 林

一、康师尧与长安画派

20世纪50年代末到60年代初，是当代中国画史上最好的时期之一，长安画派即崛起于此间。画派是一个艺术群体，没有学术带头人是不可能产生的，同样，没有一批卓有成就的大将也是不可想象的。长安画派亦如此，它是以赵望云为奠基者，以石鲁为理论旗手，以包括康师尧在内的几位大将为创作主力的群体。但一个画派的成就，不仅仅是他们个人的天才条件相加之和，而是在时代的风云际会中，为着共同的艺术理想所形成的合力所达到的高度和深度。

1953年，以赵望云为主席的美家协会西安分会组建了西安国画研究会，康师尧为主要成员之一。1955年，国画研究会并入美术家协会。1956年康师尧调入美术家协会，并任国画组组长、服务部主任、会员工作室代主任等职。1958年，石鲁创建并主持美术家协会西安分会国画创作研究室，康师尧为研究室专攻花鸟画的创作员。是年，石鲁提出“一手伸向传统，一手伸向生活”的创新原则，并积极倡导“成家立业”，创立“独特风格”，康师尧是积极响应者。1961年，美术家协会西安分会国画研究室“国画习作展”在北京展出，被称为“新派”、“关中画派”的崛起，《人民日报》以“长安新画”为题专版报道，“长安画派”之说遂不胫而走^[1]。在此项展出中，康师尧出品了《银星海棠》、《菊石》、《芙蓉》、《秋意图》等作品，《芙蓉》在《美术》杂志发表，并被中国美术馆收藏。1962年，康师尧显然被作为花鸟画创新的典范在《美术》杂志发表《画花》一文。1961年、1962年是康师尧被中国画界广泛认可的年代，康师尧的跃出显然又与长安画派的兴起有着直接的联系。他既是赵望云、石鲁的助手，在组织工作中起着重要作用，又以崭新的作品实践了长安画派的主张，丰富充实了长安画派，长安画派亦因康师尧的存在而显得多彩多姿。如果说整个长安画派的艺术以山水画为主并呈现出黄土高原上秦腔般高亢与奔放的丰韵，康师尧则作为这一画派中唯一以花鸟为主的画家，为这一画派增添了几分优雅或者是花木的馨香，他又或如青衣参加了一出群英的聚会，使那一台大戏满堂生辉。由此可见，康师尧是长安画派不可或缺的主将之一，没有长安画派，他可能是一个别样的康师尧；长安画派也需要一个康师尧，没有康师尧，长安画派又很可能是一个别样的相对较为单一的

群体。

一般认为，长安画派是因赵望云、石鲁、方济众、何海霞、李梓盛、康师尧六人举办“国画习作展”而生，无论他们有何差异，后来发生了怎样的衍化，那仍然是一个值得追怀的群体。当我看到康师尧1981年所作的手卷《岁寒六友》时，直觉使我想到了这六位先贤。一位有文思的人不会轻易将岁寒三友(松、竹、梅)又加古柏、山茶、水仙改为“岁寒六友”。如果此六友确为彼六友，他便是那六友中冰清玉洁的水仙。

二、辩证的花鸟画观

长安画派是一个有明晰的艺术方向和艺术主张的画派，康师尧又是其中同时善于理论思维且有明确的艺术观念的画家。应该说，康师尧是近于学者型的艺术家，他善于思考和进行史论的梳理，以使自己有一个明确的艺术方向，并且在社会的艺术方向与艺术规律之间找到最佳的契合点。从理论总结的角度而言，康师尧的花鸟画观成熟于60年代之初，见诸于1962年第1期《美术》杂志发表的《画花》一文；至新时期，通过《写意花卉技法》一书和若干论画手稿，又进一步趋于系统和完善。

康师尧的花鸟画观是新时代的花鸟画理论，离不开整个时代的社会和艺术观念，也离不开长安画派的艺术目标。他在《画花》一文中关于“自然的花朵”和“艺术的花朵”的演变的观点，尤其是“创造出新的艺术形象”，“既是要满足群众新的审美要求，也要陶冶人以新的情操，反映时代精神”的功能论和目的论，并不是康师尧的发明，而是整个时代改造旧国画、创立新国画的观念性的历史性转换。他关于“到生活里去”、关于“继承和革新”的观点，实际上是毛泽东文艺思想的体现，也是长安画派“一手伸向传统，一手伸向生活”的艺术宗旨的阐释，但值得注意的是，他在流行阶级斗争理论的时空里，并没有简单地将之套用于花鸟画；在五四时期和50年代两度以文人画为革命对象之后，他只字未提对旧文人画的批判，而贯穿着对文人画美学思想的发扬；在许多艺术院校以西画素描为造型基础时，他却主张以临摹古人作为学习传统的重要手段。这是康师尧的观点，也是长安画派不同于其他艺术流派的思路之所在。

在《画花》一文里，真正触及花鸟画理论的一是“画花亦如画人”的观点，二是认为“美感是主观的”观点。前者和石鲁把山水“当作人来画”的说法极其相似，体现着天人合一的中国哲学，体现着将自然物人格化的中国美学传统。后者近于石鲁“主体为人”的观点，都是对主体精神高扬的呼吁，这在共性意识、集体意识压倒一切的年月里是颇为不易的。当年的美学界正在开展美的本质的论争，康师尧关于人与花“物我两化”的观点，关于美感主观说，是很可能被批判为主观唯心主义的翻版。而石鲁和康师尧张扬这些观点，无疑是他们在学术上敢于独立思考的表现，也是他们艺术上成功的美学依据。

经过了“文革”和“文革”后的思想解放，康师尧的花鸟画观既有所深入和完善，显然也有些遭批判之后的余悸。“文革”对文化的批判，对他本人的批判，已经搅乱了正常的思维。当他到农村安家落户，种实验田以体验生产全过程，当他接受大队支书的批评（画玉米，籽不到头，被认为是“脱水包谷”）时^[2]很难说不是诚心诚意地进行思想改造，因为这使他“体会到花鸟画的抒情，必须有来自斗争生活的真情实感，而不能以概念为依据”。^[3]在他1962年的文章里未曾体会到的这种感慨竟意外地出现在1978年的文稿中，街道绿化和新楼层起，这些他本不擅长的题材都出现在80年代的作品中，而这正是积极要求进步与革命的中国知识分子在极“左”的枷锁没有完全粉碎时一段真实的心路，或者说时代曾经这样塑造过中国的花鸟画家，使他们已经形成了一种避免政治错误的思维定式而难以完全冲决。

新时期的到来，毕竟使康师尧的思想获得了许多解放，也获得了深入探讨花鸟画美学的文化环境。他在1985年逝世之前短短的几年里，留下了大量的艺术笔记，并撰写了《写意花卉技法》书稿，进一步丰富和完善了他的新花鸟画思想体系。予我感受最深的是：

其一，从他身边的半坡彩陶说起，系统地梳理了中国花鸟画变革的历史。“通古今之变”也正是中国学者型艺术家的必备学养。

其二，明确地指出写意花鸟画的传统是文人画的传统，并认为“可以肯定文人画的出现是一个重大的飞跃，是原始绘画不拘客观形似而突出主观意志的更高一级的发展”。^[4]对20世纪美术革命一直讨伐的对象——文人画的历史肯定，也正是新时期美术史学界转换思维的标志之一。

其三，关于花与人的关系，他常常引用“对花作画将人意”，“不是爱花即欲死，只恐花尽老相催”，“花能解语不需多”等古诗句进行阐述，更明确地指出“画花也是画人”。

其四，进一步强调主观因素的表现，强调“在表现客观事物的同时一定要有‘我’在”，并认为“变就是不断调整主观与客观的关系。总括言之，客观因素愈多，主观因素的容量愈小；主观因素愈多，客观因素的容量愈小”。^[5]

其五，一方面强调国画的变革坚持“姓国”的原则，又更进一步强化了变革与创造意识。认为“变是绝对的，不变是相对的”^[6]；“学习传统又必须立足于创造”^[7]；“继承是为创造服务的，重点是创造”^[8]。强调变与创造为主导，从而避免了相对论，也正是康师尧与其他传统变革者的差异。

由以上几点，似乎更清晰地看到了康师尧及其同代人的花鸟画观、中国画观，在总体上既继承了传统文人画的写意精神和笔墨技巧，又使花鸟画情趣发生了由古代文人向现代大众和时代精神的转换；但是在许多人的个性被共性淹没了的情况下，在许多人把现实主义等同于写实主义的客观描写时，他强调了主观因素的容量，强调了花与人的同构性；又有许多人陷于西画改造中国画论或以传统为大旗陷于守成的窘境时，他和长安画派同仁找到了在古今中外关系上，以中为主，以今为主，在继承与变革关系上以变革和创造为主导的辩证关系。康师尧就是这样一位在宏观上有着清醒的理论主张的艺术家。艺术思想明确，是康师尧的特点，也是整个长安画派的特点。

三、共性意识与个性本色

康师尧通过“文革”前后两个时期三十几年的探索，实践了他的艺术观念，也实现了他“人随笔墨先，画从时代新”的愿望，成为中国现代花鸟画史上具有创新意识的代表人物之一。他因此就像他画中灼灼闪光的山丹丹花那样植根于黄土高坡，辉耀于中华大地，也为美术史留下了诸多可供研究的课题。

康师尧像当年的许多画家那样，把群众的审美需求和时代精神的表现置于首位，在我们这个农业大国里又以农民为最广大的服务对象，于是花鸟画家的视角便由梅、兰、竹、菊转向农作物的表现。在我们今天看来有些题材决定论或偏“左”的艺术现象，在当时却是真诚的价值判断。多年来积极要求加入中国共产党的康师尧对自己思想意识的严格要求，促使他自觉地进入了这种思维。如果他当年没有这样的思维那倒是非常奇怪的事了。他画玉米、谷穗、油菜，以示“不忘种谷人”（印语）；画的菜、豆角、苦瓜、南瓜、山里红、西红柿等蔬果，不是文人清高的蔬笋气的表现，而是为了慰藉那些生产者，为了歌颂农民的劳动。当年，花鸟画革命化的另一条思路是以艺术寓意革命者的意志品格，如他配天安门诗抄所作的雪松（《万里长空恸地

悲》),如《新松恨不高千尺》,又如《草鞋赞》、《山丹丹花开红艳艳》皆寓有积极热烈的革命情怀。后人仍然珍视这些作品,除了仍然保有的思想共鸣,除了那不可再造的文物价值之外,还在于这些作品的艺术技巧所达到的高度。如《翠浪金涛》(1964年),绘油菜开花时节信风吹拂的节奏,取材于陕南城固梁家庵公社农村风光,其价值不仅在于以中国画技法描绘此农作物为画史空前,而在于极其精绝的半工半简手法对于“势”和“质”的艺术的表现。又如《山丹丹花开红艳艳》(1979年),题材是陕北民歌中寓意革命的野花,由于他对两组红花的巧妙布局以及红花墨叶对白石的衬托,而达到了令人惊叹的艺术完整性。再如《毛主席咏梅诗意图》,不像其他人只画红梅而是将一株红梅巧绘于雪崖之上,迎春花丛中,体现出“俏也不争春”之意,且笔力、气势俱到,堪称力作。以玉米入花鸟画并非康师尧的发明,但当他采用了赭石色衬托粗笔白描的手法,赋予他“秋老珠红”的意境时,就在他当年所理解的人民、劳动与文人笔墨、诗情之间找到了契合点,或者说是体现了知识分子的立足点向劳动大众转移的典型心态,体现了文人花鸟画在社会主义时代创新的思路。上述佳作显见艺术家在个性化的风格与共性的时代丰韵之间寻求统一的思维方式。

当然,康师尧作为长安画派花鸟画家创新的代表,不仅仅在于前述题材与内涵的转移,还在于在传统花鸟画自身范畴内诗意的开拓。他在“伸向生活”的过程中,不断地发现着新鲜的自然物,不断地在物我交流中诱发出新的诗趣,也不断地在“伸向传统”过程中创造出新的笔墨技巧。如1961年、1963年参加西安美术家协会创作室展出和收入《国画选》的作品,无疑也是康师尧被社会广泛认可的见证物。除上述《秋老珠红》之外,其余为鲜活的没骨画《银星海棠》,以白粉为墨叶勾筋脉的《芙蓉》,竹干上缠绕着红、青二色藤叶的《竹林小鸟》,墨色玲珑石上缀满装饰性红叶的《秋意图》……这些鲜活、明亮的自然物,通过画家诗化的处理和笔墨的创造,以全新的面目征服了同代艺术家的心。它们同样适应了或者说更符合花鸟画自身规律地适应了那个时代对花鸟画创新的共性要求,但较之农作物题材分明更强化了主观因素即个性化的表现。尽管这个个性化的表现主要体现于风格的特殊性或捕捉自然机趣的独异性,还没有完全地进入花即是人的物我两忘的境界。

笔者并不认为共性的审美需求与个性化表现是完全对立的,但只有真诚地进入了“画花也是画人”的境界,艺术家的个性、本性和审美理想方能得到充分的实现。如果将“画如其人”演化为“花如其人”对于一位花鸟画家来讲应该说是不过分的,犹如将梅、兰、竹、菊称为“四君子”,犹如“一树梅花一放翁”的说法,艺术家总是借助花木与人的品操的同构性而赋予花木以人的品格,花鸟画家也总是将其喜爱的花木反复表现为自己代言。对于康师尧来讲,玉米、油菜、山丹丹花与他并无性情、气质上的共鸣,而是知识分子艺术家在世界观的改造中,在寻求时代精神的主题时,在体验生活中所发现的这些自然物与革命化、与工农兵之间的象征性联系。农民会因对其劳动成果的颂扬而亲近艺术家,革命者会通过山丹丹花唤起战斗生活的回忆,但他们也未见得认为玉米、豆角就比牡丹、荷花好看。所以,康师尧一方面因时代的需要拓展新的画材,另一方面又从个人的审美需要出发,画他更喜爱的水仙与菊花。他认为水仙之质在“清芬”(1979年题《水仙》),水仙“娉娉婷婷,晶晶莹莹,凌波飘香,月白风清”(1981年题《凌波仙子》),这一方面承接了中国古代文人认为水仙花“冰玉其质,水月其神”,有“仙人之姿,君子之德”^[9]的文脉,也是康师尧性情、气质的再现。当他赋予水仙以舞人般的姿容时,我想到了他这位京剧票友饰演青衣的亮相;从内美的层面上则是水月清华、一尘不染、冰心玉壶般的文人情操的叙说。

现代学者李长之认为,在中国的诗画中,花卉总是女性的象征,唯有菊花是男性的代言物。康师尧笔下的菊花,或伴玩石、秋藤沐浴在秋雨之中(1981年《秋雨》),或傍竹篱而劲伸并题“菊残犹有傲霜枝”

(1982年《篱边菊未残》),或抖擞于风雪之中仿佛听得到沙沙的声响(1982年《初雪》),但无不隐含着男子汉的傲气和骨力。有人说,康师尧谦和温良待人平易,有人说他不苟言笑,严肃而有条理,但都认为他正直而不婉转,喜仗义直言,甚至天真得不谙世故,不轻易发火,但激动起来嗓门颇大……也许,他就是这样一位立体的、多侧面的、丰富的人,既有似水柔情之婉约,又有正直刚烈之雄风。他在生活中可以抑制自己的言行,在各种各样的社会运动的制约中也会牺牲个性的表现而屈从群体话语,但在水仙、菊花这类作品中,却寄寓着一位清高、正直的知识分子的最真实的自我。他的兴奋、不满、欢畅、怨愤,都程度不同地在他的对象物及其笔墨中得以流露。尤其在生命的最后几年欣逢新时期的岁月里,他热情地欢呼过这个时代并为之兴奋而有所期冀,时时在题跋中透露出“大笔岁岁记年华”的豪情,但却无缘回到他为长安画派奉献了青春的西安美术家协会,新成立的陕西省画院没有他实际的位置,也未能实现创办陕西师范大学艺术系的夙愿,因此在文化环境改善了的情况下却不无失落与苍凉,因此借花木来喻志言情成为他唯一的宣泄方式。我不十分肯定这样来理解他的水仙、菊花、玉兰这些自我表现型的作品的精神底蕴是否准确,但对于颇有文思且主张“画花也是画人”的康师尧来讲,他的许多作品确是其人格、品性及精神生活的折射。在这一点上,他和石鲁有共同的艺术主张,但他的表达方式却比石鲁温和得多,这既有个性、修养的差异,也是因为他远没有石鲁的革命经历和挑战政治的资本。他只是一介书生,一位出身不好但却积极要求进步的现代知识分子,又根深蒂固地承传了中国古代文人洁身自好、与世无争的人生哲学的艺术家。这使人想起他以“巽”^[10]为笔名,以“乃佛”为号的缘由,水仙与其品性之同构关系,以及周甲亲手所刻以“不骄于世”、“无求于人”、“却名利”、“绝是非”为正心主旨的铭文^[11],都与他的艺术个性有深刻的内在联系。

康师尧的艺术个性表现于笔墨丰韵,总体上呈现出清丽健雅的格调。他仿佛在雅俗之间找到了一个在社会看来是健康的、在个人看来是赏心的中界;在刚柔之间有一个劲健而无霸悍狂野之气、雅致而避纤弱媚秀的尺度;色彩上寻求墨色统领下明丽而非艳俗的情调。如果说《清芬》(1979年,中国美术馆藏)中那工笔细写的婀娜多姿的水仙与粗笔挥扫的苍劲有力的石头的组合,那以浓淡墨为主导仅在花蕊施以赭石的色调(我试称之为“浅绛花卉”)),是康师尧的代表性丰韵的话,“为凌波仙子写照”即是他的自我写照,那清芬之气是花之清芬,亦是人之清芬也。这种代表性丰韵在《水仙卷》(1981年)以及《秋雨》(1981年,中国美术馆藏)中得到了同样的表现。值得思味的是,康师尧并没有固守自己的典型风格,又有许多作品由《清芬》向两极走去,分别呈现出更泼放与更细谨两种笔路,使其艺术面貌呈现出丰富性与多样性,得乎,失乎?难以言说,也许他还有一个走向多样之后的新的综合与纯化期,但是他没有迎来这个赖于长寿的阶段。康师尧仿佛自信必有大器晚成般的自我塑造,也自信必有长寿。他本应该有更鲜明的个性,他本应该在长安画派星散之后走向更坚定的自我,但寿限并未为康师尧的充分发挥展现出必要的时空。

四、花鸟世界与人文关怀

康师尧有一方印章,曰“山花如人”,而且是特指富有特殊生命力的“山花”,这是他的天人合一的花鸟画观的又一明确例证。画家们把花鸟当作人来表现的时候,当他们表示亲和自然的时候,正是他们远避或厌恶人世间的丑恶而作的选择。所以,他们从根本上讲更加崇尚大自然中的山花野卉,认为自然生物远避尘嚣较之人世更加纯贞和高洁,并以之用来作人的品格的参照。屈原在《离骚》中的名句:“扈江离与辟芷兮,纫秋兰以为佩”,是为了表白其“内美”与“情能”;而李清照一首短短的《如梦令》:“昨夜雨疏风

骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否？知否？应是绿肥红瘦”，则深刻地表达了她对自然的惜怜。颇富文学修养的康师尧继承了借自然赋、比、兴的文脉，就是这样一位厌倦人间名利场上的争斗而更倾心于自然的人，以下几画、几诗可证：

1979年为九妹示范《兰石》，题“如石坚挺，如兰斯馨”，是示范笔墨，亦示范为人。

1981年作《雨霏霏》，白石伴山涧，花藤依白石，题“雨霏霏，雾蒙蒙，花蔓蔓，春融融”。是对和谐的自然境界的宠爱，也可看做对人际关系、艺术关系“和而不同”的期冀。

1984年作《小荷才露尖尖角》，将杨万里句意视觉化时，不仅有小荷、蜻蜓，更看一叶秋荷，可作生命交替的咏叹调赏。

1984年画《松鼠》，颇富善心题识曰：“1984年劳动节后一日，与凯军兄妹、兆雄伉俪同游目天（慕田）峪长城，途遇牧童捕得松鼠一只，颈系线绳，戏于路旁，瑟缩一团，神极畏惧，殊可怜，而童甚乐。童子无知，乘彼之危，不亦残乎？漫记其状，以为戒。”同年，曾绘小鱼、蝌蚪同游，题为“可怜的小生命”；又见其写生秋叶三片，惜秋之情尽见于几可乱真的树叶的斑痕之中。此三画，对象均为小物，而照彻其中的内美却是视自然为生命的博大的人文关怀精神。

笔者见康师尧速写本十余册，内中或白描、或设色之花木翎毛写生，或陶瓷、瓦当等古今器物造型纹样之描摹，或自然中所得草图、诗稿，或绘画及工艺美术创作研究心得……内容丰富之极，其修养、其苦功、其行踪、其思维尽在其中。我注意到《可怜的小生命》即从速写升华而来。我抄录了几段他写生同时所得的诗文词句，如“雪后白梅凝琉璃”；“春雨之后看梨花，枝桠黑似铁，花蕾白如雪”；“酒花——花紫红，尖部粉，有绒毛，不知其名，生于路旁石头缝隙间，一如其山花，具有强大的生命力，温室里的玫瑰应有愧色也”；“黄山访杜鹃，人云花期过，避雨此海散花馆，悔恨不逢时。开窗观山林，偶见花两枝，宛若彤云飞，隐约碧纱厨”。我极其看重这些未定稿的诗文和草图，这些由自然信息升华为艺术信息的中介，透析出画家在写生游历中同时进行艺术创造思维的心迹，透析出画家既是关爱自然实际上也是关爱人生的耿耿其心。

康师尧是事业上的忙人，家事则全赖被子女们称为“英雄母亲”的李萍芳夫人。康师尧为老伴祝寿之画也集中地凝浸着夫妻之爱和借花木言情的比兴美学。丁巳年(1977)的正月十五，为李萍芳生日，康师尧“对长空明月”写《梅月图》以赠，题“梅花如月月如人，愿花长好，愿月长圆，愿人长在”。两天后又题五言，前半首曰：“人间除四害，玉宇亦澄清。今年上元夜，皓月分外明，梅花接清辉，青影自纵横。近花蕊可辨，远枝殊朦胧。漫步林间月，俯仰识皎容。忆昔枝桠嫩，顾今已龙钟。嫩枝着花繁，老干垂荫浓。”句句写的是月中之梅，也句句暗寓的是人，这原本即中国诗画相通的美学。康师尧喜读诗论，每以诗论悟画论，如王昌龄论诗“取思”所说“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得”的过程，他认为亦是画家形象思维的过程。同时，康师尧亦有诗怀，善诗思，多有诗作，其表现于丹青之处不仅仅在于以题跋生发画趣，还在于陶养了画家寄情于花木或者借花木移情的思维。所以说，康师尧的思维中对自然的关爱亦是对人的关爱，在对自然的关爱中浸润着人文关怀。

五、艺术语言与技法创新

康师尧无疑是一位具有创新精神的艺术家。创新，包括立意与技法的创新，亦包括立意与语言的独特性，二者是既相联系又各具相对独立性的课题。所以，康师尧每当谈到技法时，总是首先论及画家的思维活

动,论及形象思维时必涉及相应的艺术形式。正因为意识到形式对于内涵的能动性,所以,他又十分地注重形式语言的创造,认为没有革新也说不上是真正的继承。

从形式技巧的角度而言,康师尧是传统基础上的革新者。他早年受开封老画家唐一禾启蒙,崇尚徐黄,已具工笔花鸟画基础,同时兼绘仕女、佛像,所以直到晚年亦有仕女、佛像之作。1983年为其妻祝寿所画册页中的《无量寿佛》就相当精雅。在武昌艺专期间,曾学习工艺与素描,转国画后又从张肇铭学习写意花鸟,所以他有由工笔到简笔的笔墨基础,又有中西绘画的造型基础,且知晓工艺美术的规律,尤注重诗文与书法的涵养,日后亦从这诸多方面消化古今,臻于袁枚论诗所说“平居有古人而学力方深,落笔无古人而精神始出”之境界。所以,康师尧的艺术风格在长安画派中,以文气、书卷气自胜,且工简转换自如,装饰性自得。这也许相对削弱了他艺术个性的极端性和一贯性,却又增强了作品的文雅性和耐读性,增厚了形式技法的多样性和丰富性。

就笔墨技法的语体而言,我曾经把20世纪花鸟画的语体归结为工笔、简笔、半工半简和融合中西的新体计四大语体^[12]。康师尧真正简笔(俗称大写意)的极少;融合西画的痕迹亦较少;真正代表其艺术成就的是半工半简语体(俗称半工半写或小写意);早年曾习工笔,晚期部分作品回归工笔。在他那些我称之为半工半简语体的作品里,如《芙蓉》、《清芬》、《秋雨》、《初雪》、《山丹丹花开红艳艳》等,以笔墨浓淡枯湿的变化为主调,恰如其分地运用了色彩关系和装饰性手法,笔墨气韵与文思内美俱臻上乘。同时,许多技法独具创意,如《初雪》中以淡墨短笔空出雪意远较弹矾、弹粉法活脱;《小荷才露尖尖角》以破笔画枯荷颇为生动;《芙蓉》以粉勾叶脉,《秋意图》中墨石之前的红叶空出叶脉,别具装饰性而不失笔法……在技法理论中,关于笔墨的传情功能,对笔法的节奏性的强化,对清水笔蘸墨法的偏爱,对自然水、加工水(加胶、加矾)的灵活运用,以及纸上接色法的发明等等,都可见他对半工半简语体技巧的丰富性拓展。所以,笔者以为其兼具写意性与装饰性的半工半简语体为其代表性语体,就像《墨梅图》那样显现出写意而不狂躁、装饰而不造作的谐趣和睿智。

笔者未曾见到康师尧早年的工笔,仅据其自述材料知道“曾受老画家唐一禾先生指教,崇尚徐黄,以学习工笔花鸟为主,兼及仕女、佛像”。“文革”前是否有工笔之作亦未见。所见其工笔皆“文革”之后80年代初期作品,其中小幅较多,或绘于生宣,或用日本御色纸。这些作品不乏《沉香》之类的精品,不乏《春蚕》、《秋》、《可怜的小生命》等文思深邃的佳构。刚柔相济的颇富金石味的线描功力,色彩或和谐(如《沉香》)或对比(如《山雀仙菌图》)的运用,以及我称为“浅绛花卉”(如《天天都有新花开》)的以赭石套勾或烘托白描的技法的创造,均可见其工笔画之功力和水平。但显然又有些作品受到了日本御色纸的制约,过分的认真反而束缚了画笔。我试图追索康师尧后期部分回归工笔画的动因,但始终不敢肯定回答。我只是想到,他早年启蒙于工笔,启蒙教师的影响在某种程度上是根深蒂固的;他原本就有适合于工笔画的条件,正如他青年时代喜演青衣,喜剪影,喜刺绣,甚至会针线活那样,体现着他细致文雅的个性因子,当他离开了长安画派的群体写意氛围,使这种隐性浮出,并与其耿直刚毅的一面奇妙地复合于一身;“文革”后业务比较单纯,时间的充裕为工笔画实践提供了可能;“文革”后从事工艺美术研究与制作,与工笔画的劳作相联系较多……也许他在有意识地约制自己,既工于造化,工于立意,亦工于制作,以期工后复放达的升华。1985年他因发烧住院的日子里,并未想到要走,他对孩子们讲“至少活到八十岁,路长着哩”。插入工笔,也许是他计划中的漫漫长路上的一段里程。艺术是复杂的事,艺术家是复杂的人,康师尧岂可一言以蔽之。更何况花鸟画家往往大器晚成,作为花鸟画大家的康师尧像早逝的潘天寿、郭味蕓那样,原本都还有一个晚

年“无法而法”的辉煌期，但严酷的历史没有给他们提供这个机遇，留下了诸多艺事未竟的遗憾。

康师尧在1983年前后画过两幅《春蚕》，均题写周恩来总理在延安一次干部会上讲的一句话：“我们要像蚕一样，将最后一根丝都吐出来贡献给人民”。他就是这样一位人民的花鸟画家，尽管他没有走完自己的路，却吐出了最后一根丝，并以这缕永远闪光的丝，织就了现代花鸟画史上一束亮丽的山花。

庚辰冬月于北京草就

注：

[1]以上史料据《长安中国画坛论集》有关文章及画家年表，陕西人民美术出版社1997年版，西安。

[2]康师尧在1978年撰写的一份关于花鸟画创作的手稿中，讲花鸟画家改造自己、转变思想感情时举例说：“例如七一年(即1971年)，我到户县插队落户的第二年，大队要我画一幅画。我画了一幅玉米，题了‘须知盘中餐，粒粒皆辛苦’，用以歌颂贫下中农的丰收和表述自己下乡一年来接受再教育的感受。在征求支部意见时，支书却问我是不是对队上生产有意见，使我茫然不解，后来他指出我画的玉米都是‘脱水包谷’。什么是‘脱水包谷’呢？他说：‘当包谷攻粒的时候，秋灌不及时，籽长不到头，就叫脱水包谷。’”

[3]出处同[2]。

[4]《写意花卉技法》第16页，天津人民美术出版社1994年第1版。

[5]1982年手稿《学画杂谈》。

[6]同[5]。

[7]同[4]第12页。

[8]1983年山东泰安讲课稿《花鸟画创新杂谈》。

[9]参考明代徐有贞《水仙花赋》。

[10]据《辞源》，巽，一为卦名，像风；二为卑顺、谦让之意。

[11]康师尧六十周甲时刻铭言于石：“健康要道，端在正心。立足高远，不骄于世；自力更生，无求于人。却名利，喜怒不萦于怀；绝是非，荣辱不扰于心。纵遇不治之疾，自有回天之力。毋虑毋忧是长生圣药。常说常笑乃却病良方。养生只此真詮，长寿无他奥秘。牢记躬行，自强不息，优哉悠哉，同登寿域。辛酉全月，康巽周甲。制此百字，铭于长安。”

[12]参看拙文《20世纪花鸟画的再思考》，载《20世纪中国画——“传统的延续与演进”国际学术研讨会论文集》，浙江人民美术出版社1997年3月第1版，杭州。

图 版