

中国近现代名家

于非闇

作品选粹 · 于非闇

人民美术出版社

永吾仁兄見西山歉收老農摘柳葉為食慨出百金屬購糧米
因作此圖為志 丙子冬十月 于照再題



中国近现代名家作品选粹

于 非 闇

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家作品选粹. 于非闇 / 于非闇绘. —
北京: 人民美术出版社, 2010.11
ISBN 978-7-102-05300-4

I. ①中… II. ①于… III. ①工笔画: 花鸟画—作品
集—中国—现代 IV. ①J222

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第215266号

中国近现代名家作品选粹

于非闇

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 010-65252847 65256181
邮购部 010-65229381

责任编辑 李翎 程翼
封面设计 杨会来
版式设计 李翎
责任印制 赵丹
制版印刷 浙江影天印业有限公司
经 销 新华书店总店北京发行所

2011年2月 第1版 第1次印刷
开本: 787毫米×1092毫米 1/8 印张: 8.5
印数: 0001-3000
ISBN 978-7-102-05300-4
定价: 58.00元
版权所有 翻印必究

仓庚耀羽 玉树临风

——于非闇及其工笔花鸟画写生新派

成 佩

于非闇（1889—1959）是20世纪以来以工谨明丽、极富时代气息的画风开宗立派的一代大家。他主张回归花鸟画的写生传统，致力于新工笔花鸟画的探索，对振兴工笔花鸟画数百年来衰微局面和复兴现代工笔花鸟画作出了历史性贡献。

一

于非闇初名魁照，号仰枢，后改名照，别号非厂、非闇、老非，以号非闇名世，曾以“闲人”为笔名，堂号玉山砚斋、华萼楼主。他于光绪十五年农历三月二十二日（公历1889年4月21日）在北京出生。其父属清内务府正白旗汉军，其母为满人，姓爱新觉罗。于非闇祖籍山东蓬莱，曾祖父明保、祖父钟英、父亲文森均为清末举人而未入仕途，主事教育。他的家风中也有雅好书画的传统，收藏有宋元一些好画，引发了他从小对书画篆刻的爱好。他尤喜治小学，及长，“即《说文》一书，已见十余种”。（见于非闇著《我怎样画工笔花鸟画》，人民美术出版社1957年10月第1版。注：文中以下引文除特别注出者，皆引自该书。）又曾流连于古典文学，精读《左传》《史记》，放意于散文、诗歌及文论、书论、画论等，这些典籍予他的绘画创作以极大的教益。

“北平一民”与“书生本色”是于非闇舞文弄墨时常钤的两方闲章。闲章不闲，乃有“夫子自道”之旨，亦可视作他对自己生平和理想追求的极好概括。

于非闇自8岁至16岁，在家中及私塾读书。17岁后就读于公立第二小学高等班，成为晚清“贡生”。20岁考入满蒙高等师范二部学堂，三年后肄业。辛亥革命翌年，又考入北平市立师范本科二部学习。毕业后，他曾任小学和中学美术教员，以后又相继于私立京华美专、私立华北大学、市立师范等处任教职，并曾以文才得以兼任北平《晨报》“艺圃”版编辑。

1935年，47岁的于非闇开始研习工笔重彩花鸟画。自此至新中国成立前，是他潜心研古、创作和自立于北平画界的艺术成熟时期。

1936年至1943年，于非闇应古物陈列所所长钱桐的邀请，创办了“国画研究馆”并任导师；又在华北教育总署、国立美专、国立北京国画馆等处兼职。这一阶段，他主要致力于临摹、写生的基本功训练，也曾见到不少流出国外的工笔花鸟画作品，又在故宫博物院古物陈列所研习了这里几乎全部的花鸟画藏品，这为他在工笔画传统技法方面的学习提供了极其优越的条件。他自谦道：“我的画在那时，根本还谈不上什么创作，较好一些的，只能说是写生习作。特别是1942年以前，很少有比较完整的东西。但在这时期里，我临摹赵佶的东西，却有些是好的。”

1949年至1959年，在于非闇生命的最后十年中，他主要担任中央美术学院民族美术研究所研究员和北京中国画院副院长兼《中国画》杂志编委会主任委员，完成了传统工笔花鸟画兴废继绝、开创写生新派、树立典型风格的新工笔花鸟画事业，迎来了自己艺术创作的旺盛期。在这一时期，他除了留下大量极富代表性的作品，还教授了张其翼、田世光、俞致贞、胡絮青、王学敏、唐怡以及郭立凡、唐和、朱颖人、周觉均等一批有影响的画家，其艺术之道堪称“于派”而薪传不息。他还出版了《我怎样画工笔花鸟画》和《中国画颜色的研究》两部专著，把一生对艺术的探索研究和实践经验全部熔铸于书中。这两部专著成为在近现代中国画发展进程中具有标志性意义的理论著作。

作为历经清末、民国、抗战、内战及新中国成立等激变动荡时期的“北平一民”与具有社会责任感和担当精神的一介“书生”，于非闇既感受过家国之变的失落与伤痛，也亲历了中国画“推陈出新”、令人鼓舞的崭新环境，使他这枝“重霏雨露的老花”绽放出了璀璨的光华。他与同时期的陈之佛雄踞南北画坛，号称“北于”、“南陈”，并与天津致力于走兽翎毛的刘奎龄一起，为工笔花鸟画的现代复兴立下了不可磨灭的功勋。

二

或许是意识到自身艺术趣旨所在，又或是与张大千交往并听取其建议有关，从1935年起，于非闇把艺术的重心转移到了对工笔花鸟画的研习。特别是1936年夏，他在北平稷园水榭举办画展，因所展出的工笔花鸟画作最具潜质，使他再次坚定了自己的选择。此后他孜孜以求，历二十余年他未有懈怠。在1959年3月9日病中作《喜鹊柳树》的画跋中，于非闇总结了一生于工笔花鸟的学画历程：“从五代、两宋到陈老莲，是我学习传统的第一阶段，专学赵佶是第二阶段。自后就我栽花养鸟一些知识从事写生，兼汲取民间画法，但文人画之经营位置亦未尝忽视。如此用功直到今天，深深体会到生活是创作泉源，浓妆艳抹，淡装素服，以及一切表现技巧，均以此出也。”由此看出，他对艺术注重由博而约、由广泛汲取到独取一瓢并加以理论总结和升华的过程，更重视临摹与写生相结合和由写生走向创作的研习创作方式。

花鸟画作为我国传统绘画中的极美之品，自古以来与人们居常之自然分不开。如“多识草木鸟兽之名”的《诗经》，就提供了最好的花鸟画题材。在与生命万类的亲切交流中，入眼无非生机，于是“鸟兽禽鱼自来亲人”（《世说新语·言语第二》）。可使人领会到发荣滋长、生动活泼的自然心性，进而“乐其日用之常”，使“其胸次悠然，直与天地万物上下合流”（朱熹《四书章句集注》），故而“画菊使人有傲霜之感，画竹使人发劲节之思，画松树使人知凌风傲雪、万古长青的精神”。于非闇认为这种高远的象征寓意，与画黄鹂、戴胜鸟等和农时有关题材的朴素情怀，一样是花鸟画传统精神之所在。

传统花鸟画非常注重通过“写生”的方式来寓心于物，继而寓心于画，物我两忘。于非闇认为，花鸟画自五代到北宋末，因为继承和发扬了唐代的写生传统，从而在短短的220年间达到了光辉灿烂、盛极一时的鼎盛时期。这一时期的花鸟画，主张写生，主张“师造化”，主张从生活中塑造有高韵的形象。这种“形神兼备”，有“高韵”、有“气骨”且“妙造自然”的花鸟画，正是周密不苟“师造化”的结果。自元以后，由于文人画片面地强调笔墨的高韵，相对地脱离了写生的传统，至于非闇所处的时代，“对于从生活中塑造形象，从传统的写生技法中进行创作，却只有齐白石几位画家”。于是他在认真总结了工笔花鸟画形神兼备的写生传统后，抱定了“要对宋元画派兴废继绝”，要把已经失坠的双勾写生花鸟画法提倡起来，“创为写生的一派”。

1949年共和国成立之初，尽管那时的中国画坛因为艺术市场的关闭而显得冷寂，山水花鸟画也被质疑不能服务于新社会而使很多画家陷入困惑，但随着新国画研究会的成立以及“推陈出新”文艺政策的贯彻，于非闇很快感受到民族美术研究所和北京中国画院的成立给他开创新花鸟画带来的契机，他的画风很快呈现出明丽端庄、饱满和谐的新时代气象。他明确地表达了自己的信心：“到民间艺术和生活的汪洋大海中去游泳一番，去寻找自己的笔法，大画而特画我们时代的阳光和春天”，闯出一个“活本所有，画本所无”的新风格，“在新世纪的画坛上大放异彩”。（引自叶岗《大比之年考先进——于非闇先生谈又红又专》，原载《文汇报》1958年3月24日版。）

于非闇所倡导的传统写生方法是在对生活的热爱、熟习、观察和研究的基础上，通过丰富的想象、大胆的夸张，用精简提炼的笔墨去描写瞬间的动态，包括经历过风霜雨露的花卉在内，这和西方的静物画是不同的。这要求写生者观察对象既要敏感又要深刻，闭目如在眼前，下笔即来腕底，形神兼备，为花鸟传神，最终达到“妙造自然”的境地。

于非闇的写生创作建立在深厚的生活体验基础之上。他一生保持着浓厚的钓鱼、养鸽、莳花的嗜好，喜

听京戏、写剧评、拉二胡，能唱杨派武生戏，早年即出版过《都门钓鱼记》《都门艺兰记》《都门鬃鸽记》三书，尽显其性至迂、尤喜嬉戏、富于童心、游弋于雅俗之间的生活态度。于非闇的写生方法大致分为三个时期：“初期写生”——参用笔法，用铅笔写生；“中期写生”——结合素描与写生，务求物象的真实和笔致的统一；“近期写生”——着重于写生或默写和创作的结合。他所倡导和实践的写生法，由素描到写生再至默写，全凭铅笔和毛笔的用线显示出物象的阴阳、凹凸、向背、软硬、厚薄等，是经过一段相当艰苦练习的。他在写生花鸟画早已失传并被人们认为是院体画欠雅的环境中，当时“最困难的问题是无可请教，等于闭门造车，是否合辙，我自己并不知道，我只得东冲西撞地耗费了不少精力”。他也师从日籍教员学过素描、水彩等技法，这对他的写生技法的提高不无帮助。这种探索在今天看来已经显示出了强劲的生命力价值，并且成为了现代工笔花鸟画教学内容中不可或缺的重要教学方式。

于非闇对传统技法的临摹是建立在研究的基础之上的。他虽主张“与古为徒”（印语），但很早就有自立和创造意识。他认为要“取法乎上”，以宋元为主、以赵佶为中心环节来进行研究，包括从绘画的内容到组织形式、表现技法等的全面认识。从1935年直至解放后，凡得遇赵佶的绘画，他必研其来龙去脉，或勾摹研习。他认为赵佶的花鸟画是汲取了唐、五代、北宋的精华而加以发展的，有其独创的新意。1953年，在重摹《临赵佶白山茶》跋中，于非闇深慨赵佶之艺精：“宋徽宗花竹翎毛，气骨生动，神理完足，以简胜繁，以拙御巧，所见博，所取精，利乞健毫，妙师造物。以焦墨写竹，以生漆点睛，最为突出。”他觉得赵佶不论是使用勾勒或没骨，还是着色或水墨甚或小写意的手法，都是纯从所画的主题内容出发，其画变化多端，时出新意，可说是代表了宋代花鸟画的最高境界。

于非闇先后临过赵佶的《祥龙石》《五色鹦鹉图》《瑞鹤图》《六鹤图》《红蓼白鹅图》《金英秋禽图》《写生珍禽图》卷等，得益于宋画谨严之势、传神之致颇多。此外，他对黄居寀《山鹧鸪图》、崔白《双喜图》、赵昌《四喜图》、徐熙《菡萏图》、滕昌祐《五色牡丹》以及赵孟頫《枯木竹石图》《幽篁戴胜图》、陈琳《野凫图》、李衍《四清图》《设色双勾竹图》、柯九思《墨竹图》等古典名作，也曾悉心揣摩。他对元代的看法是：由用绢到用纸，由用色到水墨，在写生的基础上进步到兼工带写、半工半写，做到“石如飞白木如籀，写竹还须八法通”的高度技巧，专就花鸟画来说，是有它辉煌成就的。这显然有别于“五四”以来画界一味贬抑元以来绘画传统的时风论调，我们也可从于非闇作品中感受到他对元画闲逸之气的深刻理解。

在谈到临摹与写生孰先孰后的问题时，于非闇认为：初学花鸟画，应先学习对花卉的写生，同时要对传统进行研究，通过研究传统的表现技法，再进一步研究构思布局。写生创作要勤修不懈，研究工作也要日积月累。

三

于非闇的艺术成就还体现在用笔与设色上。他的笔法，初以赵子固、陈老莲笔法为本，后以赵佶所创瘦金体笔触入画，遂得粗细、软硬、波磔、回旋之变，既有高古游丝描之细劲和铁线描之圆厚，又融钉头鼠尾描之变化，遒劲气连，书意深穆，具有极强的表现力，为其工笔花鸟画奠定了坚实而变化丰富的骨法基础。他的设色则丰妍秾丽、鲜明沉稳，体现了中国画颜色独特的性质和效果，极好地传达出了中国画的象征性与表现性特质，臻于工笔重彩用色之化境。

于非闇认为，三千多年前的象形文字是传统绘画造型的起源，故绘画和书法是不能脱离关联的。花鸟画的创作，用笔要做到恰如其分，用笔而不为笔所用，这是与练习纯熟的笔法有密切关系的。为了练习下笔的准确稳当和笔道的劲利圆润、生动飞舞，他以习唐代李阳冰的《三坟记》《谦卦》等篆书和怀素的《自叙帖》得力最多。从于非闇的分析来看，李阳冰的篆书讲究结构匀称、走笔圆润。学他的字，字写得越大，越能写得齐整、饱满，越对绘画有帮助。特别是李阳冰每个字的结构：空白的地方就露着很大的空白，密集的地方就让笔道密集在一起，但字与字之间却保证大小均匀。这对绘画结构的认识，也是有很大

帮助的。再如练习像怀素那样的草书，则使线描能够“应物象形”，毫无困难：用笔曲折、轻重、粗细、荣枯之间，有气势，有断续，变化多端。在研习赵佶的过程中，于非闇体会到赵佶花鸟画的笔法与其瘦金体相关，便在1931年“九·一八”事变以后开始学习赵佶书法。赵佶书法初学薛稷，又变其法度，得笔势劲逸之致。于非闇的书法学赵佶略变，习瘦金体后又习章草，“故其提按、疾徐、粗细、肥瘦及布局、节奏变化略多，或融入行书笔意，是现代瘦金书体第一大家，也是融瘦金书体于工笔绘画最成功的范例”（引自刘曦林《重霏雨露的老花——于非闇及其工笔花鸟画研究》）。于非闇认为研究花鸟画，必先学会执笔运笔的方法，否则是舍本逐末。他谈及执笔的方法，主张用拇指、食指和中指三指握笔，拿得要稳，动的关键在手腕、在肘、在肩膀，无论是写小字或画小横，都要使手腕、肘和肩参与动作，这样可以画极长的线、极圆的圈和几尺长的竹竿。

于非闇自二十多岁跟随老师研制颜料，到晚年，他的用色已达随心所欲的境界。其工笔重彩以笔法立其骨，在设色的温婉鲜华以外，重在健全形象的气骨，不使设色流于轻薄。他的画多以渲染半其肌，以勒点醒其神，且使勾勒、勾填、没骨及其诸法互用而妙合无垠。其绘画语言丰富且多灵活、微妙、精绝之处，浓丽中寓雅重，明艳中含清逸，具深厚华滋之美。如其1956年所作《玉兰黄鹂》，石青底上衬托玉兰黄鹂，高洁明媚，堪为同时代新工笔重彩画领域的代表之作。又有《牡丹》（1953年）、《青松》（1954年）、《直上青霄》（1958年）、《山茶蝴蝶》（1957年）、《丹柿》（1959年）等，都是用色立意的上乘之作。

于非闇深谙传统绘画颜料的研漂技法，于晚年专门著录了《中国画颜色的研究》一书，对古代画家和当代画家特别是自己用色的体会进行了系统地整理与研究，并对中国画颜色的发展情况作了史学性梳理。他以东晋以后的画迹和唐张彦远以后的美术文献为例证，并在对敦煌莫高窟壁画、榆林石窟壁画、陕西咸阳张家湾唐墓壁画及辽阳、望都汉墓壁画的考察和与当时民间画工的交往中，整理出传统着色的优良技法以及古代画家、民间画工对于颜料的选择、研漂、施用的方法程序，也对现代画家在新材料的使用方法上进行了分析指导。全书几无赘语，对中国画的用色如何继承传统和推陈出新具有很强的实践性和指导性。

于非闇的艺术成就，得益于他至情至性的生命禀赋和独特的自学历程。他回忆曾与齐白石谈画，白石先生谓“自作画以来，不知有法度，不知有成说。种瓜而役，然后写瓜。食崧而后，然后写崧。唯以笔墨求物形，传物神耳”。于非闇认为此论颇合至理，自己学画亦当如此。他直面数百年来一脉相承的笔墨至上、唯取雅淡和轻视院体、轻视民俗的画界风尚，注重构图、用笔、施色的新意，采用以诗文入画为其立意之旨，以写生与默写相结合为其创作方式，反复提炼“入画”形象，集“春花、夏叶、秋干”于一幅之中，创立了如“仓庚耀羽，玉树临风”般（《辞源》注释：仓庚，黄莺的别名。也叫高庚、鹂黄。诗豳风东山：仓庚于飞，熠熠其羽）生意蓬饶、雍容瑰丽的工笔重彩花鸟画新境界，开创了20世纪民族文化的生机，是传统中国画走向现代进程中值得关注和深入研究的代表性大家。

图 版



子林三元新春之喜
戊寅正月仿宋刻錄非閣于然





菊石图

丁丑端陽擬宋院
體於玉川硯齋詩天
氣酷熱狂飈撼窗羨
彼雙鳩得此境界
非予并記



竹石双鳩图



春花斗艳图卷



春花斗艳图卷（局部）





荷花

浴鵲圖

予喜養鵲百餘頭晨起
 放之空中鈴央然曾為之記詳
 其族類動息飼養蕃殖諸法
 都數萬言題曰都門養鵲記友
 人為之梓行美友福開森君為譯
 成彼邦文字竊謂予之愛鵲不後於
 張曲江之傳飛奴也因臨徽宗此圖并
 記於此庚辰十月

非闇



此是十九年前北京淪陷時所作今雖老態益增而真的心裡美矣

乙亥春
非闇十一歲



心里美



環北京產蘿蔔
味甘而脆色尤艷
美有所謂心裏
美者勝他種今
年生者尤碩大而
予齒已不能嚼矣
老態已至作此愴然

辛巳冬

非闇

