

中國畫

1983·3



314863
314864
314865
314866



中国画

第3期 (总第28期)

编辑:《中国画》编委会

出版:北京出版社

国内发行:新华书店北京发行所

制版印刷:北京脱印二厂

国际发行:中国国际书店

(北京2620信箱 国外刊号:Q505)

1983年9月 书号:8071.504

定价:2.50元

(北京市期刊登记证第32号)

紀念徐悲鴻先生逝世卅周年

SAM96/10





荷塘聚禽图

明·佚名

封底：罗汉图轴 (117 × 55.8Cm)

宋·刘松年

《荷塘聚禽图》，绢本设色，高二六六厘米，宽一九二厘米。绢呈黄褐色。此画题材内容丰富多彩，敷色灿烂悦目，富丽堂皇。画风逼似明代著名画家吕纪。

作者以深刻细腻的观察，纯熟的技巧，用勾勒填彩的方法，描绘了富有诗意的自然美景：一处清幽的荷塘，坡滩老柳倒垂，二天鹅浮于水面，悠然自得，荷花盛开，其间特出蓝、花开三歧，十分别致。图中画有天鹅、雁、戴胜、翡翠、啄木、鸛、鸛、乌春（形似鸛）等鸟禽共十四支，飞鸣啄食，互相呼应，一派生机。

此画无著录可考。传为明末诗人、书法家费密（四川新繁人）所藏，至清代中叶为同县席家均收藏。一九五〇年四川博物馆收藏，当时画心上下及中间有部分破损，右上角有直行书两列，并见太平兴国年号，左下署黄居采款及铃“黄居采印”一方。经鉴定此画为明人所作，题款及年号均伪，重装时被割去。



SAM 96/10

九方皋（局部） 徐悲鸿

314063

感人至深的一封信

潘絮兹

我珍藏保存着徐悲鸿先生给我的一封信，每次披阅，都给我鼓舞和教育，感到前辈对青年的关怀和期望。信的内容如下：

“承赐观所造及大作两件，均拜收，奖饰愧感。惜不在去年惠示一二，因尔时弟有全权也。”

目前毛主席指示，艺术应为工农兵服务，故现阶段甚强调生活体验，吾人当日之写实主义作风，现须加强，更求内容充实，此颇是难题，亦为目前任务，必须以全力赴之。

先生所努力，方向甚准确。用功方法，最好是写生入手，否则终落古人后也。弟当以先生提出校务会议，但人事方面，皆早决定，希望如何，容再报。

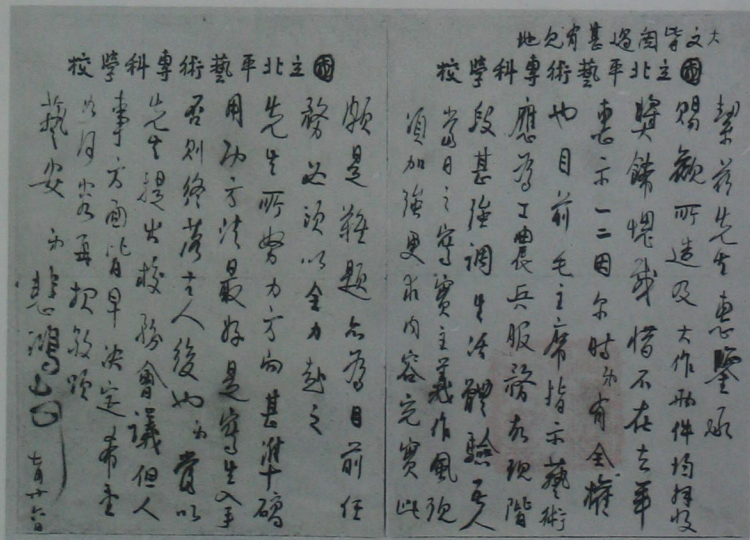
大文皆阅过，甚有见地。”

一九四九年五月，浙江金华解放。我蛰居多时，在革命胜利形势鼓舞下，迫切要求工作。当时徐先生任国立北平艺术专科学校（今中央美术学院）校长，我平素对他十分敬仰，很希望能去艺专，便于向他学习。但我只是个无名小辈，而且从未和他见过面，怎么办呢？青年

人有股劲，便冒昧给他写了封信，并附去两幅作品和九篇论文（《论中国人物画的复兴》、《仕女画的源流和价值》、《唐代妇女服饰考》等）。信中说：我学画人物，平生服膺二徐（燕孙老师和悲鸿先生），燕孙师传统功深，先生则能融合中西、开辟新路。中国人物画的复兴非走新路不可，愿从先生学习。那时我已读过毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，还不能完全理解和接受，对其中论述的普及和提高关系表示怀疑，认为中国画已经是“提高”了的艺术，还须从“普及”的基础上提高是走“回头路”；在信中竟也大胆提出质疑。信是七月中旬发出的，不曾料到，徐先生二十六日就给了我复信，对我慰勉有加，并指出今后努力方向，语重心长，情意殷切，使我万分感动。

当时由于客观原因，次月我经江丰同志之介在上海参加革命工作，没能进艺专从徐先生学习，但却牢牢记住他的教导。一个以严谨写实主义领袖画坛的老艺术家，面临革命新形势，在体验生活、为工农兵服务课题上，都感到“颇是难题”，必须“全力赴之”地再学习，这对青年人是多么大的鞭策呵！徐先生在解放初期的艺术实践，也充分证明他对党的文艺路线的拥护和忠诚。

徐先生离开我们已经三十年了，我也已进入老年。每当接到一些识与不识的美术青年来信的时候，总想起当年徐先生对我的这段往事，使我感愧莫名。他不但教导我如何作画，还教育我如何做人。



深切的怀念

韦江凡

徐悲鸿老师离开我们已经三十年了，然而他的艺术道路，政治情操和在艺术教育上的卓越贡献，正象矗立在北京城北的“徐悲鸿纪念馆”一样，永远矗立在人们心中。

我从小喜爱绘事，尤其喜爱徐悲鸿先生的画，由画及人，我更仰慕先生的为人。从此我便下决心万里投师，跟先生学画、学习做人。一九四六年我从古都西安长途跋涉来到北平。当时我年轻气盛，不揣冒昧，登门求见。先生热情地接见了我。当他看到我从西安来北平的路上，画的那些难民还乡的速写时，非常高兴，认真地一张一张的翻看，品评着，指点着，频频颌首，说了好些鼓励我的话。——先生没有一般艺术名家那样矜持傲岸，给我的印象，是一位胸襟豁达的艺术大师，慧眼深邃的教育家。特别使我感激和振奋的是先生当场答应收我为旁听生。当他了解到我家境贫寒，无钱上学时，又立刻帮我找了一个用课余时间为学校刻腊版的差事。这样，使我有饭吃安心上学，实现了宿愿。把一个西北来的穷学生引上艺术的道路，成为一个用画笔为人民服务的后生，——这是我毕生所感念的。

在北平艺专的学习中，先生又为我指出了一条正确的学习中国画的艺术道路，开拓了我新的艺术天地。先生生前广览博学，刻苦实践，着意研究了古今中外的艺术典籍，给我们讲课时也常以中外的绘画名作为教材。一次他在课堂说，近几百年来除少数人外，不少人以模仿古人能为事，复古守旧，中国画萎缩衰微，奄奄一息。他愤然指出：“要以视千年前先民不逮者，实为奇耻大辱”。先生满怀希望地要我们年青人以复兴中国绘画艺术为己任，能在二十世纪内做出超越先辈的艺术业绩来。言犹在耳，我一直视为努力方向。

悲鸿先生在教学中，主张现实主义的创作原则，大力提倡革新国画，力主师法造化，反映现实，描写真实客体。主张认真学习中国画的优秀传统，吸收西方的绘画技巧，为中国画所用。先生一再举例嘱咐我们说：“画马，要以马为师，不要拜我为师”。他很赞许齐白石先生的一句名言：“学我者生，似我者死”。因此，他要我们到生活中去，到大自然中去作画。他说只有这样，艺术才有生命，绘画才能创新，画坛才能新颖，格调才能超群，法正技巧，挥洒自如，才能爆出真品。先生的巨幅画《九方皋》、《愚公移山》和为新中国诞生而绘制的《奔马》等等，就是他的艺术论和创作原则的体现，这些力作，成为我们的艺术瑰宝。

先生的这些话深深铭记在我们心中，一直引导着我经常深入生活，勤奋作画。我为了把马画好，多次到内蒙等地生活；为了画出富有时代感的人物画，我同劳动模范推着菜车，走街串巷，送货上门；到时传祥所在的清洁队，同他们一起背粪，同吃同住。现在，我虽年逾花甲，仍要坚持深入生活。



音 容 如 昨

——怀念徐悲鸿院长

刘凌沧

1946年的春季，我在天津一家日报当画报编辑。有一天，收到报社摄影记者拍的一批徐悲鸿先生作品的照片，有雄狮、骏马和人物画《九方皋》……等，还有徐先生观画的场面。准备出一版专页，想请他写点文章，一天下午到北平访问徐先生。在艺术专科学校的会客室中见到了他。

徐悲鸿风姿飒爽，不减当年。寒暄之后，我向徐先生提出了要求：

“我们拍了您的生活和作品的照片，想发刊一版专页，您能否写一点文章？”

“啊呀！我刚刚到北平不久，学校的事情百端待理，踏不下心去，我看还是您写吧。”

那时来访徐院长的人，络绎不绝，我不好再要求他写了。我说：“我写吧，但不一定写得好的。”徐含笑点头。

回天津后，我参考了上海《良友》画报46期上面的《悲鸿自述》写了一篇短文，记述了徐氏早年在国内外的艺术活动，同时刊出徐先生观画照片和他的作品。

画刊出版后，徐先生表示满意。他曾买了一批，赠给在中山公园里庆祝抗战胜利的展览会。

这是三十多年前的事情了。

我第二次见徐先生，是在解放后的1951年。

那时，我在华大美术供应社工作，1951年供应社长张停同志调到中央美术学院，任实用美术系主任，我随着调过来。实用美术系成立了研究室，张光宇先生任主任，我在室当秘书，后来接到美院的聘书，给我讲师的名义。聘书是用校长徐悲鸿的名义发出的，接到聘书后，我到徐先生家里致谢。那时，他住在东受禄街十六号（徐悲鸿纪念馆旧址）。

徐先生对我说：“又有几年不见了，听说你在美术供应社工作”。

“我调到美术学院工作，在您的帮助下，非常高兴！”我说。

“都是同道，不要谦虚，我们做的是一件事，要共同努力，把学校办好”，表情是愉快的，声音是爽朗的。

“北京是我旧游之地。1918年在北京大学画法研究会时，和蔡元培、陈师曾、贺履之诸先生友谊很好，回忆起来恍如昨日的事。我和北京的画家一向是融洽的……，但是，我最不赞成闹派别……刘先生过来之后，有事情共同商量，为中国画革新的任务共同工作”。他的声音低沉了。

我当时感到，他在说这话时可能想到1947年所谓“三教师罢教”不愉快的事件，有所感触而言的。

我在实用美术系研究室，担任着研究生的教学工作和绘制资料的

工作，我们工作的上层，就是U字楼西头的两间大房子，徐先生的画室（现在的中国画系办公室），中间支着画案，徐先生每天在这里作画，并处理院务工作。我一来看画，他便停笔接待，因而不好意思常去叨扰。徐先生收藏的《八十七神仙卷》和《朱云折槛图》是在这里看到的。

有时，我给徐先生画了册页，他对我的画是肯定的，他说：“你的画下笔有韵致，这一点单凭学是不易取得的……”。徐先生赠过我一印章，至今我还在使用。当我使用这方印章时，徐悲鸿的笑容笑貌，立刻浮现在面前，悲怆之情油然而起，可是，到今年他已经逝世三十年了。

我怀念这位正直的、坚持真理的艺术家——徐悲鸿院长。（待续）





(上接第3页)

加强黑白对比，以提高调子的神彩。笔墨是中国画的重要因素，它是增加表现力的手段，徐悲鸿也很重视笔墨的运用，他在画马中特别致力于吸收传统没骨法的技巧，达到了化境。但是他认为笔墨切不可墨守陈规，它必须紧密结合造型，方能不断发展，从而获得新颖的表现力。掌握笔墨的目的既是为了表现形象，所以在锻炼中要求下笔造型，笔到神随，空洞浮泛的文饰是不足取的。这和写文章一样，修辞练字是必要的，但切不可文害辞，以辞害意。写意的绘画手法，其实是并不能随意为之的，它的功力首先在于落笔有形，在这个前提讲求笔墨，方能在意韵上真正有所造就。

为了利用造型，徐悲鸿画马喜欢用皮纸和高丽纸，他较少使用生宣纸。他在控制皮纸的渗墨、润水的性能上，很有独到之处，如在马蹄踝骨和鬃毛等，有些必要部位，用清水笔造成漫渗的感觉，产生好象用手指擦木炭画的那种效果，以表现空灵和动势，在另外的部位，用这个办法则可以加强立体空间感。趁墨沈未乾之际，或渍或吸，在皮纸上的造型可塑性是比较大一点。但是徐悲鸿并未自满笔墨造诣，他曾写道：“致敬意于笔工、墨工、纸工、色工、愧我之能，尚未尽诸劳动者所造之用也”。在这句话里，可以充分看出他对劳动者的尊重和对自己笔墨的要求是很高的。





群马图 徐悲鸿



空山无人 水流花开

——简论潘天寿花鸟画

丁羲元

我国近百年的花鸟画发展，名家辈出，精作如林，简直是难乎为继。而被吴昌硕誉为“天惊地怪见落笔”的潘天寿，则是卓尔不群，畦畦独开，对我国花鸟画作了新的开拓，引入到新的艺术境地。我以为，他是从三个方面对花鸟画进行开拓创新的。这里不妨试作一些分析。

首先，是对哲学意蕴的开拓。中国画往往表现着一种笔墨之外的“道”，一种情趣和意理，不妨直称为哲理，故从某种意义上说，它也是一种哲学。潘天寿是将花鸟画提高到哲学境界上来的一位大家。近代花鸟画的发展，许多作品越来越趋于甜俗，满幅花光粉气，每多案头清供，闲庭娇花。而潘天寿的艺术气质与此是迥异殊殊的。他更从大自然的深秘处重新发现了别样的自然美，他的画度越了无数空间，将人们的视线引到一个更加富于哲学意蕴的艺术天地。他说：“穷乡绝壑，篱落水边，幽花野卉，随风摇曳，无处不是诗情，亦无处不是画意。有待慧眼慧心人随意舍取之耳”。他正是以独具的慧眼，在花鸟画中展现着“空山无人，水流花开”的艺术新境，实在是深得“个中至致”。

花鸟画是艺术家对自然美的一种认识和表现，而反映着艺术家的审美情操和审美理想。潘天寿崇尚自然之美，尤喜疏野古朴之境，他的花鸟画得之于雁荡古山的龙湫飞瀑、深涧绝壑间，草木蒙茏，怪诞高华，真正具有那种深山大洋，榛莽勿剪的“原始”形态的朴茂野逸。他的画，所谓寄情于八荒之外，荣落在四时之外，“无挂碍处生阿寿”（吴昌硕），落想奇古，迥出流辈。

潘天寿的花鸟画，更有意识地将花鸟和山水妙相契合。将花鸟和山水熔铸于一幅之中，我国有着很悠久的传统。例如从顾恺之的《洛神赋图卷》即可窥其端倪，而宋画中诸如《新鹭出谷》、《幽涧鸣禽》等更多佳作，至近代画坛也不乏其例（如任伯年的《鸚鵡》、《枫雀》，吴昌硕的《甘谷泉香》之类）。但将深山大壑中的乱花野卉写入画本，将花鸟与近景山水更深一层地结合起来，则为潘天寿之创格。这是对自然美认识的一种新的突破，实际上是中国哲学中返乎自然，归真返朴思想的一种体现。如《小龙湫下一角》、《记写雁荡山花》等，大石、山花给人以悠远深邃，生机勃勃之感，“采采流水，蓬蓬远春”，眼目为之一新。

潘天寿画中每多哲人之思，特别是“大”“小”的范畴，表现极为生动。大石巨崖，峻峭崔嵬兀立画中，或上伫以荒鹫、秃鹫（《雄视》、《松鹫》），或石间跃起一只小青蛙（《江南水满》），似乎发端于庄子哲学之趣，令人深味。而那山瀑出壑间的野百合花、野栀子花、野蕨、野花草之属，更是相映成趣，时空之感，大小之喻，以小见大，将诗与哲学的精神熔铸在画幅之中，殊为壮观。特别值得一提的是《雁荡山花》等作，那萧疏欹斜的野卉山花，宛如空谷临风，境界空灵，虽为写花，实乃写山，雁荡之灵秀尽蕴毫端矣。这种以小

写大，以花卉写山水的手法极为高妙绝伦，意境为之一变。

潘天寿的哲学性格还表现在他“强其骨”和“不雕”的艺术追求中。这是我国上古哲学精神在绘画中的自觉实践。老子的“强其骨”和古语“大玉不雕”的思想，极为生动丰富地体现在他绘画的笔墨之中，构思意境之中，这也正是潘天寿艺术个性尤为强烈鲜明之所在。他的“野战”和“一味霸悍”，得之于石涛而远绍着中国绘画“骨法用笔”的优秀传统。所以他的用笔时见“屋漏痕”、“折钗股”、“石积太古雪”、“树铁铸青”的意趣。因此他的艺术高古苍莽，朴野疏宕。他的有些画，以及常见的“雷婆头峰寿者”、“大颐”之类的落款，似乎参悟着一些禅理，因而也渲染了他的绘画的哲学气氛。

第二，是对大写意和指墨画的开拓。似乎可以说，从八大山人以来，将大写意花鸟画推得最远的是潘天寿。他的许多巨幅大幅，笔情恣纵，雄奇隽永，仿佛天地为之低昂，给人以强烈的空间美。潘天寿的花鸟画，小品固足珍玩，但大幅愈大则愈佳妙。因为他尤喜画巨石、苍鹰、远瀑、古松，而这些艺术对象与他的艺术性格最为神情两畅，可以充分发挥其奔放刚老的笔力。如他的《华光旦旦》，实为大写意画之一奇构。柯如青铜的古松和巍乎壮哉的盘石，气势逼人，而雄踞其上的三四苍鹰，兀立不凡，会心四远。松石之外，远处泻来喧腾奔腾的山瀑，而涧边石畔无数“山花野卉，乱草丛丛，高下斜斜，纵横历乱，其姿致之天然得势，其意趣之清奇纯雅，其品质之高华绝俗，非平时想象中所能得之”。气势、声势之壮，动人心魄。再加提款的“卿云歌”，“卿云烂兮，纷纭兮，日月光华，旦复旦兮”，更加古意盎然，深远悠久，而又焕发着新的时代气息。展现潘天寿画中的是一种崇高美，他的画境很大，而又非常集中。凝炼，用笔雄肆，妙参书意，多折钗股笔势，用墨浑厚，穷枯焦润湿之变。八大山人的笔墨奇构，吴昌硕的气势和金石味，是潘天寿大写意花鸟画赖以发展的一个基础，他正是在前人基础上，融汇新意，在雁荡山深处的生活和艺术的感受中，与新的时代相结合，从而孕育出如此杰出的艺术奇葩。

潘天寿尤其擅长指墨画，这是他在花鸟画中相当重要的一部分。其造诣之独绝，成就之卓著，似乎并不在其笔墨画之下。他的主要成就之一，在其指画那种无法中用法，妙契神理，为其天籁独鸣。因为指墨画难度甚于用笔，潘天寿确能达到心手相运，物我两忘，造化挥写间随意涂抹，化机瞬变的炉火纯青之境。潘天寿晚年特别喜欢作指画，这实际上是他的艺术愈趋于成熟、天真之境的一个标志。他的指画艺术杰作甚多，诸如《松鹰》、《晴鹭》、《雄视》、《梅月图》、《小憩》、《双鹭》等等，特别多长幅巨制，淋漓酣畅，“气象在铁岭清湘之外”，堪称古今独步。从艺术的内涵来看，正是倾注着一种现代的艺术精神，崇尚自然、本色、新颖独创，追求真率，稚拙和伴随着激情的一挥而就的抒写性，一种璞玉的美。潘天寿那些气势磅礴、真力内充的大写意花鸟画（包括指墨画）的许多精品，同时也反映着中华民族的伟大

（下转第15页）

漫谈工笔人物画“传神写意”问题

顾生岳

解放以来中国工笔人物画在反映现实生活方面有了一定的突破，成绩是应该充分肯定的。但长期以来也存在一种倾向：即以直观的模拟自然物象为能事，刻意求似（外形的逼真）、刻意求全、刻意求细、以至缺乏神韵趣味。近年来又出现了生搬硬套西洋现代画派的造型与风格的现象，我认为这种情况的产生主要是由于没有很好的理解和继承中国民族艺术“传神写意”（意境）的特点。

记得孩提时，我们家乡每逢过年都要做年糕，而且还要把糕团做成各式各样的小动物。我印象最深的是慢慢做的鸂鶒鸟，她把糕团搓成大小二团，把小的一团翻上来搁在大的一团上，再扭上一个尖咀，嵌上二颗小红豆作眼睛，背上盖一颗红花印，一个非常传神的鸂鶒鸟就出来了。它既没有脚也没有翅膀，但却具有糕团特有的也是鸟所特有的细腻光洁和高度概括的特点以及浓郁的装饰味。我常常把它珍藏着，到糕团干裂还舍不得吃掉。

这是由于孩子的审美水平低吗？不是，正是在这个最简朴的“民间艺术品”中蕴藏着艺术真谛：以少胜多，以粹盖全，似乎在漫不经意之中抓住了和突出了事物恒常的基本特征、不事雕琢，发乎天趣，超越了表面模拟，达到“写意传神”的境界。

在我国古代优秀的艺术品中也无不贯穿着这个特色：如茂陵霍去病墓前石雕，外形也是极其简练，似乎不留斧凿痕，但却具有深广的内涵：使人从中感受到极盛时期的西汉帝国和常胜将军叱咤风云、雄视一切、高度自信的气度和精神力量。这正是后来艺术理论中所总结的“象外之者”、“弦外之音”的体现，使观众“思接千载”、“能“视通万里”，远远超过可视形象，进入诗的境界。

我国传统戏曲又何尝不是这样，它采取写意虚拟的表现手法：四个龙套可以代替千军万马，一根马鞭，几圈园场可以表现驰骋万水千山，听杜丽娘演唱，仿佛使人看到舞台上呈现出一片春色，情景交融。看《三岔口》黑夜格斗可以使观众忘记了置身在耀眼光亮的舞台之前。我们的传统戏曲就是这样富有独特的艺术魅力：它不仅让演员能无拘无束地舒展他们的舞蹈身段，也给观众提供了无限广阔的想象天地。采取高度夸张的脸谱和服饰更不仅具有特殊的形式美感，而且强化了事物的特征，达到了传神的目的。真如有些同志说的：“中国传统戏曲独具天籁：它犹如一只鸟儿摆脱了舞台的羁绊，海阔天空，自由自在，遨游六合，一空万古，翱翔在九霄云外”。但今天有的戏曲舞台正在问话剧靠拢，搞了很多布景道具，这和中国工笔人物画“刻意求似”求细”是何其相似耶！

中国画是民族艺术大家庭的一个成员，它和传统戏曲、雕塑、民间工艺等这些同胞姊妹一样，有着一个共同的遗传基因——写意传神。

中国画和西洋画很早以来就一直走着二条不同的路子：西洋画注重客观的再现自然物象（直到后期印象派才开始摆脱这一点），中国画则注重表现，认为形似只是手段，神似才是目的，把气韵生动作为六法之本，绘事的第一义。我们的先辈画家已充分理解到艺术形象总是有限的，要突破有限就不能拘泥于外形的模拟，必须使形象具有深度，能最大限度的反映事物的本质特征，也就是要“以形写神”，这样才能化有限为无限，使艺术具有深度的内涵。为了传神，甚至可以超越客观物象，舍去具体细节的真实，“脱略形似”达到“遗貌取神”。他们提出了“迁想妙得”、“万物融其神思”、“外师造化”、“中得心源”等精辟论点，亦即是在对客观事物深刻真切的认识与感受的基础上，不受客观局限，引起联想活动，通过意匠加工，表达深、广的美的意境。这是作者对生活体察和认识的过程，也是作者主观性灵抒发的过程，是“象与神通”主客观统一的过程，意境中既蕴含着生活本质的真实，也渗透着作者的情操与理想。

为了达到这个目的，中国画家可以打破科学的焦点透视，打破时空的局限。可以打破正常的人体比例的制约，可以“意足不求颜色似”把绿叶画成黑色，甚至把诗、书、印章等不同的艺术形象熔铸于绘画之中”的确是最大限度的发挥了艺术形式的威力，创造了高于生活具有无穷生趣的美的境界。我们的先辈画家还以高度的智慧从一开始就抓住了抽象而又具有极大灵活性和概括性的线条作为造型的主要手段。线条不仅用来表现物象的形体结构，还能寄托作者的个性与情思，具有其自身的审美价值。通过千百年的实践，中国画在笔墨线条方面积累了丰富的经验，为写意传神贡献了巨大的能量。

工笔人物画虽以严谨、细致、精到见长，但也不能离开写意传神的法则。早在二千多年前，古代画论中就提到：“非不精谨、乏于生气”（《古画品录》评丁光）“纤细过度，翻更失真”（《古画品录》评刘瑛）“点刷研精、意在切似。目想毫发，皆无遗失。……至于气韵精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不付壮雅之怀。”（《续画品录》评谢赫）等语，也就是说精微细致，外形切似不是作画的唯一目的，重要的还应通过形象表达出气蕴意境。当时意笔人物画还未诞生，这些论述是对工笔人物画而言的。

下面再举一些具体例子：

顾恺之《女史箴图》

这是一幅早期的工笔人物画，从这幅具体作品中可以看出我国工笔人物画从一开始就不是着眼于自然的模拟，而是以形写神，把神放在主导地位。如舍身挡熊的冯媛傲然不惧，镇静若定，倾斜的长裙和飘举的衣带更加强了挺身向前的气势，黑熊咧嘴舞爪凶猛地扑，侍从按戟相迎却含畏缩之意，对比之下把一个封建殉道者的形象突出地表现出来了。人物衣袖飘带，高高扬起，满纸风动，渲染了画面骚动的气氛。“修容”一段则转入了一个宁静而洋溢着生活情趣的境界，中坐者仪静体闲，梳洗者窈窕娟秀，构成了一组富有装饰美和雕塑感的造型。画面线条紧密联结，循环超忽，赋予形体以气势和律动感。我特别喜欢“欢不可渎”一段中的少妇形象：整体、凝重，却又显得轻柔飞动，真有点“翩若惊鸿，婉若游龙”之感，使人深深感到中国画造型和线条的魅力，似乎可以从其中听到作者情绪的搏动。这幅画上承两汉热烈飞动的艺术风格，也体现了魏晋南北朝文坛所推崇的不事雕琢，自然天真的美学境界。虽属“密体”而概括洗炼，线条虽细，却

细而有力，画幅虽小而格局甚宏，虽是封建说教的主题，却画得富有生活情味和诗一般的意境。这对目前作品中常常出现的公式化、概念化，一味追求表面肖似或片面强调形式感而忽视作品内涵的情况来说还是很有借鉴意义的。

《韩熙载夜宴图》

这是中国工笔人物画发展到成熟时期的作品，集中的体现了我国工笔人物画的高度水平。它继承了《女史箴图》写意传神的特点，在表现技法上也有新的发展。

这幅画描写的是觥筹交错，豪华宴会的场景，但画面却笼罩着一种寂寞沉闷的气氛。这既表现了这些长期纵情声色以至麻木不仁的人们的情绪，也点出了韩熙载托情避祸的复杂心情，似乎使人能感到在懒散冷漠的外形中隐藏着的紧张内心。我认为这基调捕捉得准确、可信，也是非常传神的。人物既做到“应物象形”，但又不是刻意求似，而是通过一定的夸张，概括出内在的本质特征：如韩熙载画得特别高大轩昂，不仅强调了北方人的生理特征，也表现了达官名士的雍容气度。而一些舞女歌姬却画得特别矮小，不及常人的比例，而且手臂、肩膀和头部比例也有所失调，但这一脱略形似的手法却非常奏效——加强了女伎娇小玲珑“善作掌上舞”的风韵神采。女伎和侍从都不着意刻画容貌特征，基本上类同，这种传统戏曲的龙套一样，起到衬托主角的作用，避免分散观众对主角的注意力。人物造型结实、整体、富有装饰美。线条挺拔、准确、有力。环境道具简洁。构图富有节奏感。以青黑色为主的色调烘托了抑郁寂寞的气氛，加强了主题的表达。画面洋溢着深沉、典雅的情味。

第七期《艺苑掇英》曾登载过一幅唐寅临的《韩熙载夜宴图》，这张临本原作多添了一些背景道具，装饰纹样也比原作画得更全、更细，但却失去了原作洗炼、深沉的美感，使人感到画足而神微。其格局、内涵是无法和原作相比的。主要也是由于脱离了写意传神的法则。

工笔人物画至宋朝越来越向恪守法格和追求形似方面发展：“一时所尚，专以形似，苟有所得，不免放逸，则所谓不合法度，或无师承，故所作止众工之事，不能高也。”形似和法格原是好事，但如缚于成法必固步自封，囿于形似也必然会过分追求细节而陷入雕镂刻划，巧密太过，以至失去了情趣和神采。宋元以后人物画的衰微恐怕与此不无关系吧！但物极必反，却也因此开创了意笔人物画。

陈老莲的《屈子行吟图》

在中国工笔人物画二千年发展和衰落的历史中，陈老莲是一个异军突起的人物，他的可贵之处是大胆地突破了工笔人物画衰退时期的一些陈规旧习，重视性灵趣味，开创了一种格局宏伟，传神严毅、造型夸张生动、衣纹细劲清圆的新画风。他的早期作品《屈子行吟图》是一幅有感而发、寄托作者“伤家室之飘摇，愤国步之艰危”的强烈感情之作，但这激情不是简单的用表相的动作表情作图解式的描绘，而是设计了一个质朴、凝重、含蓄的造型，处在冥冥的空间之中，这既符合屈原的身份气质和在特定情节环境中的动作姿态，也体现了一个悲怆幽独发人遐思的意境。

从上述例子中可以看出我们优秀的先辈画家从来就不满足于外貌的肖似，总是努力追求神韵的表达，在这方面进行不倦的探索，这种探索开创和奠定了我国民族艺术独特风格，开拓了民族艺术发展的广阔道路。

今天我们要提倡和复兴工笔人物画，必须继承这个探索精神。因为写意传神不仅是民族艺术的真髓，也是我国人民传统的审美观的反映。只有做到这一点，我们的作品才能在人民中深深扎根，起到美化人们心灵的作用。

工笔人物画不仅要复兴，还必须努力开创时代之新，习惯于物象表面的冷漠的模拟是无法进入“创造”的殿堂的，而意境的形成必须具备炽热的感情，丰富的想象力和深广的修养，以及对生活和人生的洞察能力，这些正是艺术创新必备的条件。

近年来我们常常在谈论如何探索中国传统人物画独特的造型风格，建立自己的人物造型教学体系，要实现这一点若是离开写意传神法则也是无法达到的。

由此可见，重视与继承写意传神的法则，是今天发展中国工笔人物画一个至关重要的问题。

以上是我一些不成熟的想法，提出来，希望读者指正。



爷爷回来了

蒋文兵

诗画因缘

——从父亲的作品想到诗画结合

潘公凯

我父亲潘天寿先生，生前常谈及中国传统文化中诗与画的内在联系。他认为“诗画是同源的，是姐妹的关系”，在诗、书、画、印之间，“诗与画之因缘最为密切、最为重要”。他主张画家要能做诗，至少能懂诗。

诗与画的共同性，一向为中外文艺家所确认，古罗马诗人贺拉斯说：“诗歌就象图画”，希腊诗人西蒙尼德也说：“诗是有声的画，画是无声的诗”。与我国苏轼的“诗画本一律”，张舜民的“诗是无形画，画是有形诗”等等可谓不谋而合。

中国诗与画的密切关系，首先在于它们在意境情调、审美趣味上的一致。司空图称赞王维诗的“澄澹精致”，在《诗品》中提倡的“冲淡”，“韵味”，苏轼论诗提倡的“简古”，“淡泊”等等，同样也是文人画家在绘画创作中所追求的境界。父亲在一九四九年的一次讲话中谈到：“苏东坡云：味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。摩诘为盛唐中之大诗人。对诗画两者，均有极高深之造诣，故能即诗即画，即画即诗，融合而贯通之。原来吾国之诗学自三代至唐，达于高潮。而诗之最高原则，则为意境、节奏、趣味、格律，以及意境中之渊深、浑穆、雅逸、微妙诸项。须以高超之天才，清醒之头脑，敏锐之感觉，幽静之环境，精纯之感情，静观之态度，运用其诗的技巧而出之。故诗的美感，可说是一种极高尚、极情深、极幽静的美感。融于绘画之中，决非六法中之‘应物象形，随类赋采，经营位置，传移模写’诸法所能解释”。因此，“一个懂画的诗人在写诗时可以丰富诗的意境。同样的，一个画家，如果有诗的根底，作画时也可以脱掉俗气，增加诗的韵味。”

父亲在自己诗画创作的意境方面，着重于幽深静穆的静美和粗犷奇崛的气势。他认为，静的美不引人注意，不易体察理解，然而却比动的美稳定、深入、细致、永恒。所以“静美高于动美”。他曾在四九年的那次讲话中，详细举例说明了静美在诗中的体现。他认为中国画中对静美的理解与诗是完全一致的，甚至与禅学也是相通的。

他的作品，常常充溢着一种大自然的宁静。如《秋夜》、《梅月图》等等，不看题诗，那静谧清寒的诗意已沁人心脾。《欲雪》、《睡鸟》等等，虽是画的动物，但仍给人安静之感。平时画野花、劲草、朱荷、老松，以至鸟、猫、鹰、鹭等等，也都是静态为多。他常以巨石布置画面，显得稳定。蜘蛛、青蛙、蜗牛、离乱的小草，潮湿的苔点，更是对“静”的衬托。即使画中出现人物如《竹谷图》，也因为有意表现了“声声夜竹上云间”而更使画面显得清静。这种种，联系到他“静美高于动美”的观点，便可知原非偶然了。但他的静，并非死寂，而是静中有动。在幽深静穆的诗意里，生命在萌发，力量在积

聚。在这远离纷扰的大自然中，自有那蓬勃坚强的活力在。所以他的画，在表现静美的同时，也表现出粗犷奇崛的气势，与他的诗作一样，“峻峭横肆”，有一种劲健老辣之味。

不论他的画和他的诗，都处处可见他对于自然美的热爱，对于纯朴的田园生活的留恋，一山一水，风荷残菊，都表达了他淡泊的情怀，这就是他诗画创作的内在联系，诗情画意的贯通处。

此外，父亲还谈到：“在诗的表现上，有关格调、韵律、音乐、意趣等等，与绘画表现上的风格、神情、气韵、节奏等等，两者完全相互沟通。画的选材，取其某点精华，去其一切杂，增强减弱，突出主题，与诗的选材也是相通的。诗句组织上的蜂腰、鹤膝、钉头、鼠尾等病名，与绘画用笔上的诸病名。也全无异样。”这是诗画共同性的又一方面了。

诗与画，固然因为都是艺术，有其共同性，然而，也因为他们毕竟是不同的艺术门类，必须有其性能和领域的特殊性。无可讳言，诗和画是有着各自的局限性的。在西方，诗与画在表现上的区别，直至十八世纪德国哲学家莱辛的名著《拉奥孔》问世，才得以明确。这是谁都知道的常识。然而，我以为值得重视的是，在西方哲学家从理论上指出它们的界限和区别之前很久，中国文人早就有所意识并且在实践上设法弥补它们各自的欠缺了。中国人在实践中创造了一个绝妙的方法，使得诗画二者能取长补短，相辅相成，而成为一种更完美的综合艺术。这个绝妙的方法，就是中国画上的题款。

父亲在其专论《中国画题款研究》一文中谈到，据《汉书》记载，题款早在前汉时代就已发端，汉代石刻上的画题、说明，已是画上题款的早期形式。宋代苏轼、米芾以后，善于文辞书法的画家，逐渐将长篇诗文题跋写到画中。元明以后，诗文题跋就成为绘画的重要组成部分而与绘画创作紧密结合。到了青藤、石涛、扬州八家及近代吴昌硕等大家，更将题款发展到十分丰富和全美的高度。父亲认为，诗文书法与绘画互为补充，相得益彰，从内容到形式，完美地结合在一件作品之中，这是中国画家的一大发明。

在中国画中，诗款和画担负着既一致而又不完全相同的任务。诗和画都用来表现作者的感情和艺术理想，但它们在作用上是一种分工而又合作的关系。正如《拉奥孔》所指出的，作品中的画面形象着重于表现空间（二度空间）和三度空间中的美的形式，而画上题的诗，则着重于启发观众在时间上流动的印象。这是空间艺术与时间艺术的结合。这样就可视和可思两个方面扩展了艺术品的意境。

例如，他四八年画的《柏园图》，下半部是古柏横空、疏篱矮屋，三个小人，一蹶二坐，神态悠闲自适，苍茫老辣的笔墨已陈，清高恬淡的诗意自在。但作者仍感不足，意犹未尽，又在上半部题诗四首，布满了整个天空，殊为别致：（选三首）

土夷处处可桑麻，兼种棠梨和菊花。
三径久荒人迹少，竹篱矮屋老夫家。

少别经年鬓已疏，情怀驴蹇我何如。
此来尽有山蔬美，剪韭烹茶问洛书。

莫道年来懒不除，卧拟粥饭坐如如。
前宵山外芙蓉发，约友看花惜寒初。

于是，久别还乡的欣慰，剪韭烹茶的闲逸，换得时节的柏子，前宵山外的美簪……，一一展现在读者的脑际，让读者追随作者的诗思，悠游于清静淡雅的田园山色之中，可以长时间地品味个中情趣。

《晴霞》一幅，则是另一番景象。可视的画面，描绘了夏末荷塘的一角。团团荷叶，有的已经凋残，盛开以后的花朵，花瓣也开始掉落。炎夏已经过去，清晨已有几分凉意，但是花叶的姿致却更显得清瘦潇洒，更显出那种略带忧伤的风韵。为了进一步扩展画面的意境，作者在右上方题了一首乐府体小诗：

晨曦新逗雨晴初，
花光日色红模糊，
乍醒倦眼未全苏。
叶样罗裙花样险，
推蓬闻梳洗，
照影唱吴趋。

清灵活泼的诗句将读者的想象引向雨后的清晨，江南水乡的一片霞光花影之中，带竹篷的轻舟，船头晨妆的姑娘，清纯古朴的吴地民歌，交织成一幅朦胧闪动的图画。如果没有这首题诗，读者单从画面，就不易有这么生动的想象了。

这样的例子不胜枚举。画上的诗款，能使读者在悦目于画面形色之美以外，跟随作者的诗思，驰骋自己的想象，上下数千年，纵横几万里，更充分地领略作者的思想感情，使绘画作品的含意更为深远。

(上接第11页)

精神、魄力和性格。

第三，对艺术形式美的开拓。这首先表现在潘天寿花鸟画的那种强烈的建筑感。他往往以磐石巨岩雄踞于全幅画面之中，善以大的块面取胜，而石上的鹰雀鹭鸟以及幽花野卉，组成了错综而整一的群奏。这种带有几何平面的美，画面上交织着各种几何关系，这种巨大的重量感，坚实感，这种大块面的整体感，形成了他绘画中的建筑性和建筑美。而这种美与他的纵横捭阖的笔情墨趣和“强其骨”、“不雕”的哲学精神是和谐的内外融为一体的。中国绘画中的建筑感有着很悠久的传统，是很值得研究的。特别是从元代倪瓒、明清之际的弘仁、八大山人的画中，更表现着那种浑穆的剔透空灵的建筑美，那种凝结了的韵律的美，而潘天寿正是与此一脉相承的新发展。

潘天寿对“三角觚”原理的阐述，也是他对绘画形式美原则的一个精辟的总结。他说：“布线时常常利用不等边三角形，这样有变化，有疏密：一是相变时成不整齐的三角觚，一是相交而延长后可得三角形的直线也不等边。不仅线条如此，就是花、石、树等一切都可以依此理经营。”他的这一见解正是对立面统一妙义的具体化，是对中国绘画笔墨构图形式美的一种鞭辟入理的认识。他的花鸟画，大量地运用着这一原则。潘天寿尤为欣赏杨万里的诗意：“小荷才露尖尖角，便有蜻蜓立上头”，其画思布局似乎正从这个“尖尖角”上生发开去。而这个“尖尖角”，正是一个天生的“三角觚”。因此，他对形式美的理解和

人类对于艺术品的要求，正是希望用有限的笔墨，表现无限的精神内容，中国传统绘画中的题款，正是从这一要求出发，而做的极有价值的创造。

诗与画的这种直接的结合，其形成，是有多种原因的。首先自然是由于“文人画”的兴盛。绘画作者往往同时也是诗人、学者，这就给诗画的结合创造了最基本的主观条件。其二，是因为中国画在形式上倾向于平面装饰性，尤其是近代写意画，与书法的进一步结合，绘画性更为增强，画面偏重于二度空间的形式结构。所以，题款作为一种由书法艺术形成的线条组合，能与画面形象的线条组合十分协调地统一起来。诗与画通过款书这种可视的形式实现了直接的结合。书法既是诗与画结合的可视中介，又以其本身的高度艺术性丰富了这种结合。

父亲在《中国画题款研究》一文中，提出了“题款美”这一概念。他在自己的创作实践中，对题款的形式位置，都是十分讲究的。他的题款的多样性和对于画面构图的重要作用，是同志们常常谈及的。

东方民族在思维方式上，倾向于含蓄、综合、简约。又由于中华民族悠久文化的滋养，使中国民族绘画发展成综合性的艺术。茅辛只是从理论上指明了诗与画的“分工”，中国画家却从实践上做到了诗与画的“合作”。中国人在这个重要的美学问题上，觉悟得更早，思考的更远，也解决的更完美。这真是中国人的聪慧！中国绘画中的这一独特创获，应该在今后的演进中得到进一步的发扬。

实践，也正反映着他的审美情趣和艺术个性。

潘天寿对艺术形式美有许多深入的探究，如关于笔墨、关于画面题款、关于画面气势流走、关于画面构图中线的交接等等理论，极为丰富而深邃。如说：“泼墨要平中求不平，不平中求大平”，构图要求“不平行中的平行，平行中的不平行”两线相接不在“线接”，而在“气接”，即“不接之接”，两线相让在“不让而让，让而不让”等等这些都是见骨之论，非浅薄浮泛者所能道出的。他的花鸟画，在笔墨形式美上追求的是诸如刚、峻、野、朴、拙、犷、古、重、大、枯、毛、涩等等格调，但他却又同时兼能将对立面中去深刻把握诸多辩证关系，因此他的艺术既雄峻野朴，却又又能妩媚娟秀，华茂滋润，而以前者为主导。唐代董颀所谓“丑怪惊人能妩媚”，潘天寿笔下的那些不入时人画本的山花野卉，却显出别调异样的美。在构图上，我以为他实际上并不追求“险”，而倒是追求一种崇高雄峙的稳固美，以“造险”、“险”之论似乎并不足以尽彰潘画构图之妙，与其说“险”，不如说它是一种雄奇清峻，他追求的是一种哲学情趣，一种深厚的建筑性。所以潘天寿的花鸟画，在形式上就给人一种震慑的力量，而还正是他刚正阿阿，肝胆照人的人格的一种外化。

综上所述，潘天寿对花鸟画的开拓之功，为他人所无法代替。他的艺术独树一帜，辉耀着现代画坛，很值得我们认真地研究。他的画有气魄，有意境，可谓“气韵兼力”，笔墨间又渗透着充沛着新的时代精神，令人鼓舞，亦足令人深思。



海向雲巖斷片
 雲移來林際隔氣
 氣不須更同高山
 曲紫氣原茂袖裏
 紅艾

黄宾虹论画诗一首

嘉陵江

图写嘉陵江，	绝艺唐画史，
日记工迹，	选胜三百里。
蜀游我经年，	寻流考原委，
南充一杭舟，	城环衣带水。
对岸山如揖，	瞥眼青失喜。
蓝本搜开元，	煤磨付沉毁，
茫茫灰劫余，	沧海扬尘起。
昔当岩卉春，	向曙云霞绮，
楼台灿金碧，	将军呼大李。
或者澄夕晖，	滄蕩秋烟紫，
磊落菟菜条，	吴装清复尔。
院体内供奉，	形肖变尘市。
坐令损华滋，	元气尽凋委。
夏阴今霏霏，	流水还潞潞，
云山董巨笔，	浏览想经此。
上承王右丞，	下启米漫仕，
泼墨创雅格，	南宋不桃祀。
平淡宜永年，	娱老无奇诡，
仿佛江南居，	山川为岑崎。

黄宾虹山水三幅



山可輝
厚竹木葉
壬辰
廿九
畫
紅



苑中主盡深
厚濃黑
半千釋石
皆枉段力致
法功保能不
薄弱
之
畫
紅

