

陈振濂 主编

盛世 鉴藏

集丛 ③

潘天寿专集

圖像·文獻

浙江古籍出版社



图书在版编目(CIP)数据

盛世鉴藏集丛③ 潘天寿专辑 / 陈振濂主编. —杭州: 浙江古籍出版社, 2007.8
ISBN 978-7-80715-263-7

I. 盛... II. 陈... III. ①中国画—收藏—中国②汉字—法书—收藏—中国③中国画—鉴赏—中国④汉字—法书—鉴赏—中国 IV. G894 J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007)第 076500 号

盛世鉴藏集丛③

——潘天寿专辑

- 主 编** 陈振濂
副 主 编 徐忠良
编 委 {以姓氏笔画为序}
于在海 王 漪 王 婷 王 平 王志坚 田宇原
卢 忻 朱艳萍 李立中 李 杭 沈秋农 吴 杭
李 明 来晓林 罗宗良 陈 九 张建国 尚佐文
洪浩生 徐 善 高天民 钱剑力 顾玉如 曹湘秦
董成伟 廖静文 蔡萌萌 鞠 慧
出版发行 浙江古籍出版社 (杭州市体育场路 347 号)
经 销 浙江省新华书店集团有限公司
策 划 朱艳萍
责任编辑 孙旭明 方 靓 赵 瑛
整体设计 刘 炜 刘 欣
制 版 杭州海得宝图文制作有限公司
印 刷 浙江新华印刷技术有限公司
开 本 889 × 1194 1/16
印 张 8.5
版 次 2007 年 8 月第 1 版
印 次 2007 年 8 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-80715-263-7/I · 821
定 价 40.00 元

如果发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

《盛世鉴藏集丛》

编委会名单

主 编：陈振濂

副主编：徐忠良

编 委：（以姓氏笔画为序）

于在海	王 漪	王 婷	王 平	王志坚	田宇原
卢 炯	朱艳萍	李立中	李 杭	沈秋农	吴 杭
李 明	来晓林	罗宗良	陈 九	张建国	尚佐文
洪浩生	徐 善	高大民	钱剑力	顾玉如	曹湘秦
董成伟	廖静文	蔡萌萌	鞠 慧		

《盛世鉴藏》集丛③

——潘天寿专辑目录

卷首语 / 陈振濂 2

图像·名家典藏

高风峻骨见精神

——谈谈我父亲潘天寿艺术风格的一个基本特征 / 潘公凯 4

老夫指力能扛鼎

——浅探潘天寿的指画艺术 / 周振 22

图像·学术动态

潘天寿作品的真伪鉴定 / 卢妍 32

图像·潘天寿作品欣赏 46

文献·研究论坛

潘天寿印论 / 刘江 69

潘天寿书法篆刻论 / 陈振濂 73

论潘天寿画松 / 王义森 95

文献·信息荟萃

潘天寿基本信息 104

【附】潘天寿印谱 106

潘天寿大事年表（简编） 110

潘天寿作品拍卖价格表 113

潘天寿作品在目前市场上的价格及以后的走势 / 魏琳庆 115

潘天寿相关出版目录初编 / 赵瑛整理 117

文献·投资、收藏、拍卖与鉴定

民国时期书画家与书画商品探究 / 胡志平 120

影响中国书画价格不确定因素的分析 / 祝君波 125

书画鉴定与辨伪三题 / 赵筱洁 131

书画的题跋与标签对于鉴定书画真伪的意义

避讳知识：鉴定书画真伪的过硬手段

“三多”练就一双“慧眼”

古典文献中鉴定语录辑评 / 林如 135

《盛世鉴藏》

——潘天寿专辑

卷首语

陈振濂

当代艺术品收藏、拍卖的热度之高，时间延续之久，曾经使我们这些业内人士大为惊讶，并且百思不得其解。过去老一辈说是“乱世黄金，盛世收藏”，这话当然不错。生逢盛世，既无兵荒马乱饥饉水火之忧，在安居乐业之际专念收藏，这本是顺理成章的。但在持续的收藏热带动下的艺术品（古玩）买卖的屡出天价，形成一个几近疯狂的市场格局，乃至各种大大小小的拍卖行一夜之间鱼贯而出，这却又不是常理所能推测揣度的了。当然，艺术品市场的火爆带来的赝品伪作的充斥，是古来即有的现象，今天许多拍卖会与画廊中所浮现出的大量伪作，只不过是应了市场需求而在程度上愈演愈烈的证明而已。也因此，就需要有一批志士仁人来做一下关于艺术品市场的正本清源工作，与关于真伪鉴定的同样正本清源的工作，以及对艺术家不同创作时期与传世作品进行深入研究的正本清源的工作。我们想通过这份丛刊来做的，正是这样一种性质的工作。

艺术品收藏与鉴定的范围太大，从青铜器、玉器、瓷器、竹木器、陶器到书法篆刻，在画中还有西洋油画与国画之分。这份丛刊希望能从传统的中国书画入手逐步推开，并且是从明清和近现代入手。其理由是明清尤其是近现代书画，在艺术品拍卖会与画廊中，接触的机会较多，通过本丛刊发表的成果，可以直接作用于艺术品（书画篆刻）投资者的判断力与投资行为，有实际的价值与意义。过去沙孟海先生有《近三百年书学》，为一代名著。“三百年”是个约数，我们今天取的大致也是这个范围。此外，并世不论，故本丛



刊不收当代在世书画家的作品市场分析与真伪鉴定文字内容。一是想保持本丛刊有足够的学术文献研究品位，许多资料，即使今后也可以长久保存，而不致有昙花一现之憾；二是希望避免人为的市场炒作与哄抬，卷入不必要的人事恩怨纠纷中去。总之，这应该是一份虽然指向收藏市场的经济活动内容，但却又是立足于严肃认真的、出于学理研究而非功利性目的的学术读物——当然，在提供阅读情境方面，我们希望它尽量轻松愉快而不晦涩沉重。文字点题的精准，畅达的文风，活泼的版面与丰富的图像资料，是保证这一目标的最基本的前提条件。

收藏与投资杂志，如《收藏家》、《文物天地》、《典藏》、《收藏》、《中国收藏》、《收藏拍卖》、《艺术与投资》、《鉴藏》、《中国画拍卖》、《艺术市场》等以及收藏类报纸，林林总总，约有三十来种之多。其中绝大多数，是直接为艺术品拍卖交易服务的。因此内容必须取多样庞杂，文字也力求通俗浅显，平面的介绍居多。我们这册《盛世鉴藏》希望提供的，却是一种有专题、有主旨的深度思考成果。以新闻报刊作比喻，它不求对一般新闻事无巨细的迅速反映，但很在意对一些典型项目类别课题的立体的深度的文化发掘。当然，由于鉴定和收藏还牵涉到古典文献与古人的各种成功经验积累，作为一本有学术意图的书刊，我们也对它予以了关照。此外，考虑到许多投资与收藏杂志为求实用，对图版使用都采取配文方式，图版刊用小而杂。我们希望能看到一种更醒目的图版效果，对一些珍贵的未曾发表的书画精品，应该在鉴定研究的同时，还要能作为临习范本以供青年学子揣摩临摹。《盛世鉴藏》之“鉴”，既可以作“鉴定”解又可以作“鉴赏”解。前者是科学立场上的真伪判断，后者是审美立场上的赏玩感受与体验。在我们而言，两者缺一不可。

2006年5月于杭州

高风峻骨见精神

——谈谈我父亲潘天寿艺术风格的一个基本特征

潘公凯

我的父亲——潘天寿先生的艺术风格，从总的倾向来说，是雄阔奇崛，高华质朴，属于一种强劲有力的美。但他不是简单地表现力量，而是在雄健的基调中融入清新飘逸的风韵，配以诗文、书法、金石等多方面的素养，给人强烈而丰富的艺术感受。他的风格特色是多方面的，决定他风格的因素也是多方面的。而他的精神气质和思想情操，在他的风格中起着决定性的作用，是构成风格的主要支柱。这种体现在他作品中的内在精神因素——我想，不妨借用一个传统名词“风骨”来表述——在研究他的艺术时是值得充分注意的。

父亲的作品，是注重风骨的。“风骨”是我国历代文艺理论中经常涉及的美学概念。在传统文论和画论中，“风骨”这一概念的实质，是作者刚正的气质和高扬的情志在作品中的外化。“风骨”近似于“六法”中的“气韵生动”加上“骨法用笔”的基本含义，而以后者的提法更集中，更注重作者主观的精神力量，更明确地含有清纯峻爽之意^①。

有了“风骨”，华采才有所附丽。刘彦和说得好：“翠翟百色，而翮翥百步，肌丰而力沉也；鹰隼乏采，而翰飞戾天，骨劲而气猛也。文章才力，有似于此。若风骨乏采，则鹭集翰林；采乏风骨，则难章文围；唯藻耀而高翔，固文笔之鸣凤也。”^②

历代以来，“风骨”在文艺创作和评论中一直占有重要地位，注重“风骨”是民族风格的优秀传统。在文学史上突出的例子，如《楚辞》的“雷填雨飘之音”，建安时代“三曹七子”的“悲凉之句”，“揪怆之词”，“慷慨以任气，磊落以使才”的高迈风格，都是以“风骨”为标帜的；“风骨”，正是这类作品千百年来英名不衰的首要原因。南北朝时代，刘勰针对六朝文风的浮靡轻薄，在《文心雕龙》中重申了魏文帝“文以气为主”的观点，对“风骨”作了系统的论述，极力强调“含风”、“树骨”在文学创作中的重要性，建立了著名的“风骨论”，确立了决定文学作品价值的首要尺度。与刘勰同时，钟嵘的《诗品》也高倡风力，追溯建安，企图在衰颓的文坛树起“风骨”的大旗，挽回颓于既倒。自此以后，“汉魏风骨”成为后世文人追崇的典范。在绘画方面，早在顾恺之的画论中，就对“风骨”十分注重，仅短短数百字的《论画》一篇中，就提到“骨法”、“奇骨”、“天骨”、“超豁高雄”、“奔腾大势”、“不尽生气”等等有关“风骨”的表述二十处。谢赫的《古画品录》中将“气韵生动”和“骨法用笔”列为最重要的项目，而在评论中，又十分强调“风骨”、“骨气”、“骨梗”、“风流骨气”等等风格特征^③。唐代张彦远在《历代名画记》中说：“象物必在于形似，形似须全其骨气。骨气形似，皆本于立意而归于用笔。”概括了立意、形似、骨气、用笔之间的关系。五代荆浩则给绘画中的“骨”和“气”下了精到的定义：“生死刚正



谓之骨，迹画不败谓之气。”并谓：“色微者败正气，苟媚者无骨。”吴道之的“落笔雄劲”(郭若虚语)，关仝、董源、巨然的“气概雄远”(王世贞语)，以及后期文人画大家如青藤的放纵、八大的孤傲等等，都与“风骨”有关。石涛曾将作品的“盘礴脾脱，峥嵘奇崛”归结为“翰墨家平生所养之气”(《石涛画语录》)。近代吴昌硕，更是“横涂竖抹，鬼神莫测”(齐白石语)，纯以气胜。——凡此种种，都说明了“气”和“骨”在绘画创作中的重要地位。

“时运交移，质文代变”，文艺作品的风格随着时代的变化而变化。然而中国传统艺术中这种高风傲骨，沉雄质朴的特色，却始终是民族风格的“脊梁”。以“风骨”为特色的文艺作品，不仅是时代精神(如激烈动荡的建安时代)的反映，而且是淳朴坚毅的民族性格、民族精神的反映，所以至今仍在文化史上放射着不灭的光辉。

父亲的绘画艺术，正是继承了这一优良传统。他的作品风高骨峻，在画坛中独树一帜，使观众不能淡忘。他自己，对艺术作品的“气”和“骨”是极为重视的。他常常谈到孟子于“善养浩然之气”，强调“做诗画画都要以气胜”。他在《听天阁画谈随笔》中曾谓：“有至大、至刚、至中、至正之气，蕴于胸中，为学必尽其极，为事必得其全，旁及艺事，不求工而自能登峰造极。”他有两方常用的闲章，一方白文，一方朱文，都是刻的“强其骨”三字。“强其骨”一语，出自老子《道德经》“虚其心，实其腹。弱其志，强其骨”，原是老子在“无为而治”的“乌托邦”中设想的一种安民之策。父亲将这二个字借用过来，直取字义，以表明他对“骨”的高度重视。“强其骨”，可以说是他做人和作画的一个基本原则。父亲的这种注重“气”(风)、“骨”的人生观、艺术观，不仅充分地反映在他的全部绘画作品中，而且反映在他的诗文、书法、篆刻等各个方面，他的整个艺术创作都是和“风骨”相关联的。

“风骨”既是作者刚正的气质和高扬的情志在作品中的外化，这种外化必须通过某种可视可感的媒介才能得以实现并感染观众。在文学作品中，这种媒介就是语言形象，在绘画中，则是画面形象。因而，“风骨”的含义虽然是抽象的，但它的表现却是具体的。在父亲的绘画作品中，他的高扬傲骨的精神气质全面地渗透在笔墨线条、章法结构、题材形象、气氛意境、诗文题跋等各种画面因素中，从而决定了他特有的沉雄健拔、苍古华的风格基调。

从父亲作品的笔墨和章法来说，最突出的是“力”和“气”的表现。先看他的笔墨线条：

他的绘画创作以大笔粗线为主，是“大写意”。综观他的作品，他的用笔果断而强悍，静练而有控制，具有雄健、刚直、凝练、老辣、生涩的特点。他深入体会和吸收了古人的笔墨精华，又融入了自己的强烈个性，尤其是在气势和力量方面创造性地发展了笔墨传统。他曾谓：“吾国作画，每以笔线为间架，故以线为骨也。骨须有骨气，骨气者，骨之质也。以此为表达对象内在生活活力之基础也。故张爰宾云：‘骨气形似，皆本于立意而归于用笔。’”他在这里所说的“骨气”主要也就是指笔线中表现出来的气势和力量感，是由可视的线条所体现的精神特质。他在1960年画的《松石图》中有题款云：“偶然落笔，辄思古人‘屋漏痕’、‘折钗股’、‘石积太古雪’、”

備無患
 身雖重
 之屋漏
 痕折也
 服名積
 古在雪柳
 雅意金
 意者不
 後憤
 世世
 巨流
 同北宋
 湖深
 懷惻
 小年
 象行



松石图

‘树飞铁铸青’者，不胜臂^⑧。世无董、巨，从谁问北宋渊源哉？怅惘、怅惘。”具体地说明了他 在笔墨色方面对雄浑苍古之气的追求。这幅《松石图》的用笔，就是精纯凝练，“如金之重而有其柔，如铁之重而有其秀”，藏坚劲之力于含蓄之中，毫无率滑浮躁之感。他作画喜用硬笔，运笔侧中有正，正中有侧。线条以刚直为主，弧线很少，转折处往往成方形转角。所以，他的笔线给人的感觉，是刚正劲健，有棱有角，特别见骨。但是，他的直线又非率直，而是直中有曲，行笔多顿挫，笔锋多转折，如凿壁漏痕，随性随止；方转亦非同主角，而是方中有圆，刚劲柔韧，如折钗股，虽弯不断。这种直与曲、方与圆、行与止，坚劲与含蓄等等因素统一在线条中，就像弯弓射箭、马要将箭弹出去，人要将箭拉回来，将发未发，欲动又止，对立面的斗争，使力量得到了进一步的积蓄与增强。这样的线，就比那种粗率浮躁的笔线内在而有力得多。他的线条，大多用浓墨甚至焦墨作成，线往往很粗，粗黑的墨线画在白纸上，笔笔清楚，浓重醒目。有的大画甚至整幅无一笔淡墨，如《焦墨山水》，荒寒古厚之气溢于画外。他的画，往往不用渲染或少用渲染，造成画面清爽明快、对比强烈的效果。他不喜欢光滑的线条，他的笔线，边缘不整齐，粗细有变化，枯湿浓淡，飞白洒化，使线条本身具有复杂的意趣，显得厚重、丰富。说得形象一点，他所作的线条，看起来就像粗粗细细锈痕斑驳的钢筋铁骨，即使几朵梅花，数笔小草，也坚硬如石凿铁铸一般。

他的作品中常画巨大的岩石，特别引人注目。用线表现形体，是中国画的特长，而仅用几条轮廓线条表现这样大的磐石，则是前无古人的画法。弄得不好，轮廓就成了框子，岩石就没有了重量，所以，这几笔轮廓线就是成败的关键。父亲画石，一是用笔特别凝重，力透纸背，以表现岩石的质量感。二是用笔老辣生涩，变化丰富，以表现岩石的粗糙坚硬。三是他画石虽很少用皴擦，但他对石的结构关系最为注意，岩石的凹凸转折、皴裂纹路、前后层次、组织规律，他都表现得一清二楚，毫不马虎。他画的不是石的平面轮廓，也不是随意涂抹，而是画石的结构线，所以虽无皴擦渲染，中间大块空白，仍是十分立体的。清布颜图谓：“画石须画石之骨，骨立而气自生”，石之骨，就是结构。因而，他用极简括的笔墨画极大的岩石，仍有千钧之重。但要是没有那样的笔力，岩石也就没有那样的坚硬沉重了。所以，黄宾虹先生说他“笔力扛鼎”。同样，他画的巨松、花草、动物……也都特别简括而有力量，这力量虽同造型结构有关，但多半就是从笔力而来。越是简括，笔墨越少，就越是笔笔见功力。“气韵出于精神”（黄宾虹语），没有雄阔坚实的精神力量，气衰力薄，画面就轻、就弱、就散。

常谓“以笔取气，以墨取韵”，然用墨，同“气”和“力”也有不可分的关系。父亲的用墨浑厚苍古，明豁浓烈而富于变化。他喜用浓墨，尤其善用泼墨。他的泼墨，不仅面积大，而且具有“厚、重、平”的特点。他在《听天阁画谈随笔》中谓：“泼墨要在平中求不平，不平中求大平”，“大平”二字，道出了他对画面整体性的全力追求和他内蕴的魄力。他的那些大面积的泼墨荷叶，最能现出他的墨中之“气”。例如《朝露》中的大块荷叶就非常整体而厚重，但在这整体中又有一些小变化。故黄宾虹先生说：“气韵生动从力出，有力而后有墨。”



雷岩潤一角

易子以積累，此為靜寂，故
寫之，以示清麗，山石之
致，石之年，此畫者，新記



在作毛笔画外，他还常作指画，他的许多代表作品都是指墨画成的。他说：“予作毛笔画外，间作指画，何哉？为求指笔间运用技法之不同，笔情指趣之相异，互为印证耳。运笔，常也，运指，变也。常中求变以悟常，变中求常以悟变，亦系钝根人之钝法欤？”运指作线，比运笔作线更刚、更拙、更辣、更涩、也更见骨。他通过指画来体会笔墨的高华古朴、浑厚苍劲之意，是他作指画的一大用意。

古人曾有“用笔如铁，泼墨如潮”之谓，用这句话来概括他的笔墨风格，倒很合适。人们说吴昌硕的画“强悍”，而他的画则更为“强悍”。他有一方闲章，凿有“一味霸悍”四字，既是自谦，也是自戒。这方印章，说明了他的作品尽管如此豪放泼辣，但就他自己来说，却仍然在创作过程中存在着某种程度的自我约束。由此可以想见他内在的精神力量。

在父亲的作品中，造成画面骨力气势的另一个基本因素是他独特的画面结构。

“结构”，原是建筑中的用语，借用到绘画中，指画面和形象各个局部之间的关联。我觉得，对他的画面布局来说，“结构”这个词似乎比构图、章法、布置等词更能说明他的特点。可以夸张地说，他的作品不是逸笔草草、一挥而就的，也不是描画而成的，而是“构筑”而成的。他的作品中常题“寿制”，这个“制”字，虽有自谦之意，但也说明了他的创作态度。在他的画面上，总有一些粗、直、硬、重的大线条（包括一些形状明确的大墨块）互相支撑交错着：有时是岩石的轮廓线，有时是荷叶的梗子，有时是大树的枝干，有时则是题款，或者是大片的荷叶、泼墨的鹰鹭，连续的苔点，密集的松针……它们像建筑物中的钢筋梁柱，构成了形象和画面的基本骨架。他的作品具有很强的形式感，在传统的民族风格之中，我们可以发现他的画面结构同现代的建筑和雕塑之间有着某种内在的相通之处，这是从完全不同的途径探索力量



和结构规律的结果。

他晚年的一些代表作品，大致有两类最引人注意的结构形式，一类，不妨称作“体块组合”，另一类，不妨称作“骨架组合”。自然，许多作品是两种形式兼而有之，或介乎两者之间的。

比如，《睡猫》、《欲雪》、《雄视》、《春塘水暖》、《铁石帆运图》、《灵岩洞一角》等等，都是典型的体块组合。这里，猫、鹭以及成堆的小鸟是较小的体块，岩石、成片的松针、水牛是大的体块。在他的这类画面中，独到之处就在于体块的庞大和单纯。他的巨石往往只勾轮廓而不加皴擦，岩石上的许多裂纹他全不画，成为大面积空白。其目的，就是避免破坏岩石体块的整体性。他的鹰、鹭、水牛等动物，画得浑厚而整体。他画中的八哥、睡猫以至青蛙等等，都有明确的轮廓，有的纯用浓墨画成，都是严整的体块。此外，他的画面上的形体往往都带有方正的倾向，这种方形给人一种非常雄阔、沉重、稳定的感觉。带方形的大小体块在画面上垒叠组合，造成了一种具有建筑感的画面结构。而且引人注意的是，他的画面往往非常饱满，许多作品都是由方形磐石占据了画面的绝大部分，只留很少的空间，有时甚至整幅都被岩壁充满，不留一点天空（如《铁石帆运图》、《江州夜泊图》等）。这种充满画面的岩壁巨石顶天立地，造成扑面而来的气势和力量，似乎显得纸太小，要将画框撑破似的。这种独特的构图处理，是他在有限的画纸上尽力表现力量感的成功创造。

《小龙湫下一角》、《泰山图》等等，又是另一种体块组合。这些画面是由许多较小的体块组合成一个整体。这当中，体块的排列参差变化，以及用线的遒劲刚挺，对于造成整幅画面的严紧性是起着关键作用的，虽然不是由整块的磐石占据画面的大部分，却仍然充满坚实的力量。

“骨架组合”，如《百花齐放》、《秋菊》、《松石梅月》等等。

布局不是以体块为主，而是以线条骨架为主构成的。树木花草的枝干以至花叶苔点，都可以成为画面的骨架，连题款也不例外。他的树木花草的姿态都特别的硬直刚挺，很少弧形，转折也往往成直角，所以给人的感觉是骨力特别强健。在他的笔下，花木的生长以横平竖直为主要倾向，因而更加类似于建筑物中的钢筋骨架。这种组合的关键是线与线之间的排列、交叉的处理。在他的作品中，线与线之间的交叉以构成各种三角形为主，三角形是最坚固的形状，又是最富于变化的形状，用它来构成骨架特别牢固。并且，他的画中常有近似于直角交叉的情况，直角交叉本来是“画忌”，但他却经常用它，有时还将几个近似直角的交叉组合在一起，形成“架状”，就好像是随意焊接起来的铁架。线的排列，他很注意“不平行中的平行、平行中的不平行”，又很注意疏密穿插，长长短短，疏疏密密，正正斜斜，参差变化。他用各种细心安排的穿插交错，将画面组成一个构造十分紧密的整体。在他的画中，由于用笔的强健老辣和结构的坚固，线与线之间的组合几乎是“焊接”在一起的，给人稳定的整体感。

在他的大部分作品中，“体块”和“骨架”又是组合在一起的。例如他画荷花，其中泼墨的荷叶和水边的岩石是体块组合，而荷叶的梗子、水草、慈姑叶等等，则是骨架组合。而有时，体块也可看成骨架，骨架也可看成体块。比如，岩石是体块，但他的轮廓线，也可看成是画面骨架；又如，慈姑叶和水草的穿插是骨架组合，但密集的慈姑叶或水草也可看成是体块。体块和骨架在他的画中有机的构筑在一起，有的论者形象地称之为“钢筋水泥”结构。

尤其是这类体块和骨架的复杂组合之间，有一种互相支撑、承托、牵拉、呼应的关系，就是这种关系将画面结合成一个严密、坚固的整体，进一步加强了画面的建筑感。例如《雄视》的岩石像一个倒立的三角形，重心由于鸢鹰而引升到了画的上端，如此巨大的重量集中在下面狭窄的舌尖上，构成一幅气势雄奇的作品。画中，下端舌尖的处理是关键，这个舌尖虽狭，但形状像一块被宇宙的力量扭曲了的铜锭，力量似乎由于舌尖皱纹的扭转而绞紧了，所以显得特别坚韧。同时，他在这三角形巨石的右上端画了一部分松针，与画边相接，构成了巨石的另一个支点，使得这个倒立的大三角异常奇特而又坚固。又如，《露气》一画右上方的泼墨荷叶，梗子瘦劲而成斜势，由于荷叶这个体块大而重，梗子虽然刚劲，仍觉得负担太重，于是在旁边加上一朵丰满的朱荷和一根与画边几乎平行的梗子，这根梗子就明显地起到一种支撑作用，使叶和花组成的体块亭亭玉立而又十分稳当。为了进一步加强两根梗子之间的联系，又在中间交错布置了几笔水草和小荷叶，等于又焊上几根小钢筋，就使得这部分的花、叶、梗、水草组合得非常严整而富于变化。在他的画中，这类例子随处都是。由于他极细心地对待自己的感觉，他在画面结构上的这种匠心经营，同现代建筑和雕塑中运用的力学原理是不谋而合的。

《文心雕龙》云：“事义为骨髓。”绘画上由形象组成的画面结构，亦相当于文章中由事义组成的基本骨架。父亲的作品，不仅是非常整体的，而且可以说是非常坚固的，就像米开朗基罗的雕塑，“从山上滚下来也不会散架”。所谓“建筑感”就是指这种整体性、坚固性、重量感和力学上的稳定性。除建筑感外，他的画面布局还有一些其



松石梅月图

他的特点，这里就不谈了。

父亲作品中的高风傲骨还表现为独特的艺术境界和审美观。

他曾说：“中国画以意境、气韵、格调为最高境地。”艺术境界，实际上是作者思想境界的反映，是作者精神气质、感情意念的流露。每个作家在艺术境界的追求上，都受到思想境界的制约，带有个人喜好的倾向性，因而每个作家表现的艺术境界，都有一定的基调和特色。父亲在艺术创作中追求的境界，是天地间质朴华美的，是大自然雄浑顽强的生命力，是对悠久灿烂的民族文化、民族精神的崇仰与歌颂。

父亲的绘画创作，有一部分是清新秀逸的作品，如许多精致的册页，以及小篷船、朱荷、翠鸟、碧桃杨柳等等充满轻松诗意的作品，是较容易被人们所接受的。选材的新颖，构图的别致，笔墨色的简洁劲秀，以及洋溢其中的对生活的恬静感受，受到人们普遍的喜悦。可是，他的艺术中也有一些作品，却不是那么容易被人们所欣赏。他在许多作品中塑造的形象，如奇崛的岩石、强悍的秃鹭、石隙中的蛙、虬枝铁干的老松等等和人们通常所理解的美等于漂亮的概念是并不一致的。他的画没有艳丽的、复杂的色彩，造型也并不追求细节的逼真，表现的意境又往往偏于粗豪和冷静，所以他的画确实不是每个人都一看就喜欢的。然而，往往正是这些作品，最突出地体现了他的艺术思想和艺术风格的与众不同之处，所以就更需要我们加以探讨和研究。

这里，所涉及的就是对美的不同理解，也就是不同的审美观。在现实世界，丑和美是有区别的，但又是有联系的。并非一切丑都可以转化为美，然而却也不可否

认有一些表面看来并不漂亮的、甚至是丑的事物有着深刻的内在美。这种例子在生活中时时可见，只是不大引人注意罢了。在艺术创作中，通过艺术家的深刻理解，将这种现象典型化，从而创造了许多不朽的作品。珂勒惠支的版画，那些被扭曲了的布满皱纹的脸和手，绝不能说是漂亮的，然而无疑是美的；不仅从揭露社会的黑暗这一主题思想来说，或者从表现母爱和生死等人类普遍意识的角度来说说是美的，而且在造型上、表现形式上来说，也是非常美的。鲁迅的小说，虽然大多是写的中间人物和落后人物，然而他所塑造的少数几个正面人物，也并不是眉清目秀的美男子，而是作了“瘦得如铁”、“声音好像鹁鸪”、“像个乞丐”之类的描写。郭沫若为曹操翻案，可他在剧本中，却并没有将曹操写成浓眉大眼、仪表堂堂的“样板英雄”，反倒写了他身材矮小、其貌不扬。……不是嘛，生活本来就是如此，艺术只是将生活的真实典型化了，正是这真实，使作品具有感人的魅力。在这里，美并不在于外表的“漂亮”或者“残缺”与否，而是来自人物性格的力量和作者倾注于作品中的真诚。要是将生活遮上虚假的面纱，只会使作品真正变丑。

父亲是以画花鸟、山水为主的画家，很少画人物；然而，他在作品中所体现的艺术观，却和上述的例子有一种内在的共同性。罗丹曾谓：“对伟人的艺术家来说，自然中的一切都具有性格，——这是因为他的坚决而直率的观察，能看透事物所蕴藏的意义。”在父亲的笔下，山川草木、鸟兽虫鱼都超出于外表的形似，而具有独特的性格，连气氛意境都是有性格的。强烈的个性表现和深沉超脱的精神境界，决定了他作品的情调、意境、趣味、品格，构成了作品中内在的精神美。

父亲的艺术是非常质朴的，毫无哗众取宠之意，他的画面意境，是与矫揉造作、浮华艳丽绝然对立的。他有一方闲章，曰“不雕”，他自己有诗云：“不雕全质朴，借懒得天真。”是说不愿意为了迎合世俗而改变自己的独立人格，主要是就人生态度而言。其次“不雕”二字也点出了他的一种审美观，即不事雕凿修饰之意。在他看来，只有极其朴素的东西才是最美的，浓妆艳抹的西子，就不如在浣纱溪乱头粗服之时具有更纯真的美。所以他的作品，造型简练，色彩单纯。他画的都是普通常见的东西。他画猫，题曰：“日当午正，深藏黠鼠，莫道猫儿太懒睡虎虎。”画青菜辣椒，题“寿者所喜”。……画的和题的都非常朴素，正是这种朴素，使人感到亲切纯真的美。高尔基曾说：“美在朴素中，这是一个原理。”在父亲的画中，形式美是含蓄的，不是依靠形象的漂亮和画面的华丽，而是依靠笔墨章法组成的对比节奏，所以不虚假，不甜俗。

他的画面意境的另一个特点是：浑厚苍古。浑厚自然比较薄好，因为浑厚显得大气而有分量。当然，轻薄的东西也可以是美的，但作为艺术风格的基调来说，浑厚的境界比较薄高，这是普遍的看法。浑厚也与作者性格有关，浮薄之人，画不出浑厚的画来。而苍古呢？为什么中国画历来强调苍古？值得研究。我的理解，苍古是民族性的一种反映。苍古未必就是保守落后的趣味。美国只有两百年的历史，他们的艺术家很少传统的束缚，本可以一味追求新的，但他们也从希腊、非洲、亚洲的古文化中吸收养料。我们中华民族，能够苍古，这本身就是值得自



豪的。所谓“苍古”，从字面上讲，苍是深蓝色，古是久远的过去。借用到艺术中，苍是指深沉有力的神采。清黄钊云：“气厚乃苍”，所以常说“笔墨苍劲”。古是指经过时间的磨损，脱去了火气、俗气、浮躁之气而显得沉着、内在、典雅的意趣。我们的民族是历史悠久的，深沉内在的，我们民族的精神力量是蕴藏在平和含蓄的修养之中的。在父亲的艺术中，“苍古”就是指这种体现了民族特性的深沉内在的修养。

在他的作品中，美又是和“自然”紧密联系在一起的。“自然”在这里既是作为形容词，又是作为名词。他画花、画树等各种东西，都讲究恣态自然，这在中国传统绘画中是一向如此的。他画菊花，总不愿画菊花展览会中修饰得整整齐齐的模样，而画生长在山野中离乱横斜的姿致。当然，并不是说展览会中的菊花都是丑的，而是说，山野中生长的菊花另有一番自然的风韵，而造型上也更有变化更生动。同样，画兰、画竹、画松等都是这个道理。——这是“自然”作为形容词的一面，也可称作“天然”。更值得注意的是作为名词的“自然”。他的画，表现了大自然中宁静旷远的诗意，这种意境，是与尘嚣市井的繁华虚荣相对立的。在这种不加雕饰的大自然中，人是纯真的、坦荡的、平和的、同大自然融为一体的。他喜欢这种纯真，喜欢这种坦荡，喜欢这种平和与宁静。这种大自然使人的精神升华，进入高尚的境界，使人忘却势利的、庸俗的社会生活。他常常谈到“空山无人，水流花开”的意境，认为只有诗人而兼画家者，才能充分领略个中景致。这个境界，就是他在创作中经常着意追求的。不论“朝日朝霞无限好，花光艳映水云酣”还是“月夜露溥薄，云根冷山葛”，都是他认为的大自然极其优美的景色，都是高格调的意境。刘熙载《艺概》云：“野者，诗之美也。故袁圣《诗品》中有‘疏野’一品。”这种绘画意境，画品中常称为“野逸”。父亲对于自然美的追求，使我联想起不久前在中国展出的东山魁夷的风景，虽然他们的艺术有很大的不同，但在这个认识上却是共同的：他们都深切感受到了未经人为加工的大自然，原始的、粗犷的、远离人事纷扰的大自然是非常美的。即使是在日本这样的现代工业社会，人们仍然极其向往这种自然的美。可见，“空山无人，水流花开”的境界，既非出世思想，亦非专为封建士大夫所喜欢，而是体现了人类对于生存其间的大自然的本能热爱和对纯真质朴的歌颂。

正是出于他这种和“自然”紧密相连的审美观，促成了他将花鸟和近景山水结合起来的尝试。我国传统绘画，自从山水、花鸟独立成宗以来，一直按各自的路线发展，具有明显的界限区分，原因自然是山水的远景与花鸟的近景难以统一协调之故。而他却在创作中经常将近景山水配上近景花鸟，将两者融合在一幅画中。他所采用的办法，主要是用简括的勾勒来表现近景山水，依靠独特的构图形式，使不加皴擦的山石和双勾的花卉在画面上得以共存而不杂乱，相辅相成，互为补充。他之所以要尝试这种新的形式，目的就是试图将庭院中的花鸟搬到山野中去，或者说：想在通常不画背景的花鸟后面加上山野的环境，使花鸟具有自然的“野味”。这也是他常说的“画法到了不够用时，迫使你不得不想出新办法来对付”。他的创造性的尝试是成功的。所以，在他的画中已经看不到以往许许多多画家画过的玲珑假山和人工栽植的名花异鸟，展现在观众面前的是巨石横空，山花挺立。相比之