

畫廊

HL

10

扉页画 左: 春 汛 (水印木刻) 46×47 1983 叶志鸿

右: 潮退人更忙 (水印木刻) 41×40 1983 叶志鸿

丁 221
<6>

画 廊 (10)

画部 编辑部 岭南美术

出版社 1983.10

49页

1.20元

编后记

广州画院有一支以中青年画家为骨干的富有朝气的创作队伍。今年五月中旬，值建院周年之际，他们举办了首次画展，展出了十八位画家的新作一百四十一幅。与此同时，该院还举行了学术年会，会上画家宣读了自己撰写的论文。这种既摆出艺术实践的成果，又进行艺术理论的探求的做法，表明他们对艺术科学事业，是何等认真严肃，坚韧执着！我们认为他们开了一个很好的头，估计会得到大家的回响。为饕读者和行家，本期从画展和年会中，选载了刘仑、黄志坚、陈永锵、张绍城、阳云、沈文江、陈永康、黄云、区晖等同志的部分国画和文稿。油画作品，我们在第九期已披载了吴海鹰、黄堃源、熊德琴等同志的新作，其他同志的作品亦将在以后各期陆续选登。

本期的《海外画坛》专栏，介绍了出生于台湾省而现居美国的著名版画家廖修平的部分版画近作。廖氏版画，以创造淡雅、祥和与宁静的意境见称，他谙熟金属版、石版、网版等现代版画多种制作技法，艺术表现手法独特，风格鲜明，想为国内读者所乐见。

廖氏生长在一个佛教色彩浓郁的建筑世家，故其作品除具备精确和完美的艺术技巧外，还可以感觉到一种佛教思想理念，特别在早期以“门”等一连串象征天地、日月、阴阳等符号化风格的作品中；而近期作品，又使我们更多地感受到他那种怀旧思乡的情绪。这，可以说是廖氏作品的一大特色。

目 录

国 画

石瀛潮作品五幅

(7 — 8)

越算心里越亮堂

王国经 (8)

壮乡春早 栉风沐雨

招炽挺 (9)

黄志坚作品五幅

(10 — 11)

阳 云作品五幅

(18 — 19)

张绍城作品五幅

(20 — 21)

陈永锵作品五幅

(22 — 23)

李仁康作品五幅

(32)

刘国辉作品三幅

(42)

朱帘 村头

刘 仑 (26 44)

木棉 江边

沈文江 (26 27)

茅竹遍野金黄

黄 云 (27)

强者

陈永康 (27)

古榕连理度千秋 珠江帆影

区 晖 (28)

镜泊飞瀑 艳秋图

刘亚民 (29)

南海号子

梁照堂 (44)

山引云飞 雨后青山云如水

杨 豹 (45)

梁明诚作品十三件

(2 — 6)

澳门作品五幅

(37)

林中

梁 栋 (24)

拉水

伍必端 (24)

海的儿子

吴小昌 (24)

太行山

谭 平 (24)

小村

广 军 (25)

植物园珍品

秦 赫 (25)

造船厂

陈晋榕 (25)

布 贴 画

杭法基作品七幅

(35 — 36)

版 画

叶志雄作品三幅

(扉页 30)

王伟作品四幅

(31)

猕猴乐园

杨麟阶 (30)

市郊之晨

林之耀 (30)

海外画坛

廖修平作品九幅

(38 — 39)

生活摄影

廖修平的版画 (文稿)

赵瑞椿 (40)

创 作 谈

罗明深新疆速写六幅

(43)

我的艺术探索

——谈布画创作 (文稿)

杭法基 (33 — 34)

南粤论坛

花鸟画创作随笔 (文稿)

黄志坚 (12 — 14)

人在生活之中 (文稿)

张绍城 (15 — 16)

中国画的现代化之探求 (文稿)

阳 云 (17)

写生泛谈 (文稿)

陈永锵 (41)

吴子复作品选

(47 — 48)

“我搔我痒”的吴子复 (文稿)

黄小庚 (46)

编后记

(封三)

封面题字 黄子厚

美术作品摄影 谢建良



畫廊

HUALANG

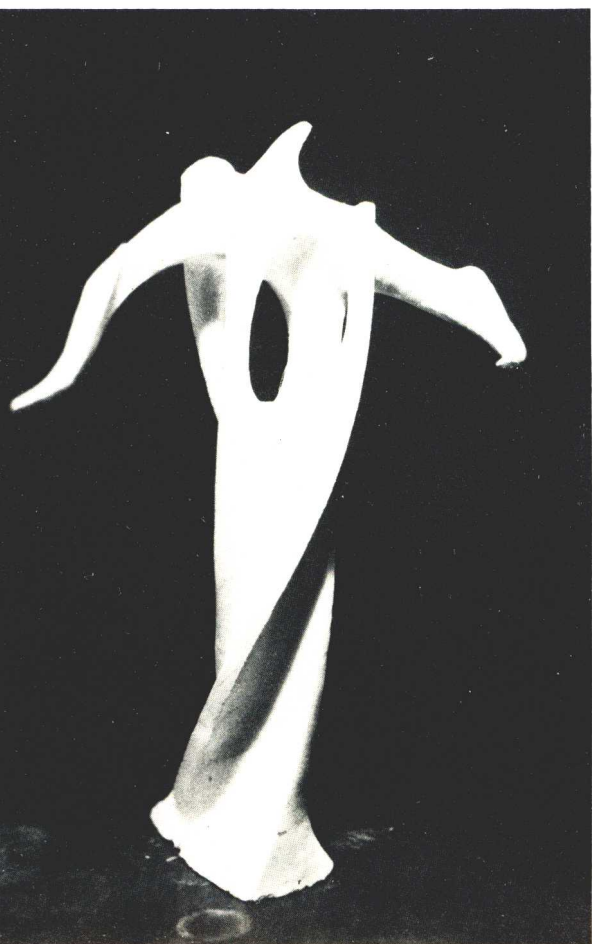
10



梁明诚作品

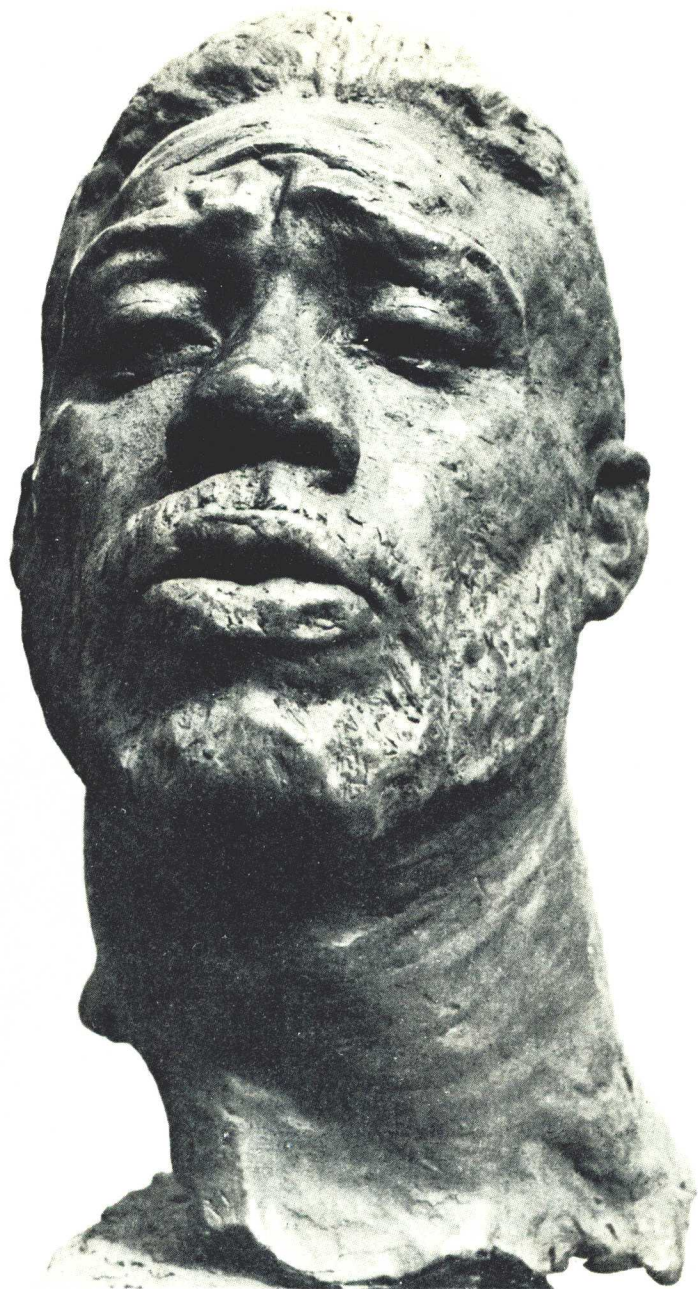
(十三件)





1. 海 风 (雕塑) 40 × 25 × 20 1982
2. 过去了的时代 (雕塑) 40 × 30 × 10 1981
3. 海 边 (雕塑) 60 × 50 × 50 1983
4. 歌 (雕塑) 40 × 30 × 10 1981
5. 少女头像 (雕塑局部) 100 × 50 × 60 1981

1	2	3	5
		4	





- | | | | |
|----|-----------|--------------|------|
| 1. | 黑人之歌 (雕塑) | 40 × 30 × 30 | 1981 |
| 2. | 奏鸣曲 (雕塑) | 40 × 30 × 20 | 1981 |
| 3. | 青年头像 (雕塑) | 40 × 30 × 25 | 1983 |
| 4. | 女头像 (雕塑) | 30 × 20 × 20 | 1978 |
| 5. | 男孩头像 (雕塑) | 15 × 10 × 10 | 1978 |

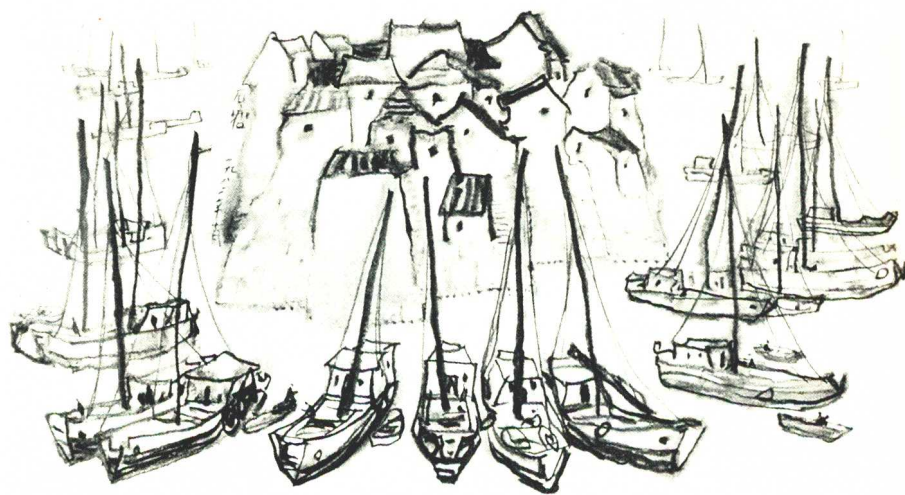


左下: 女 工 (雕塑)	40 × 30 × 30	1983
左上: 女孩头像 (雕塑)	30 × 20 × 20	1978
右 : 女运动员 (雕塑)	40 × 25 × 30	1982

石 瀛 潮 作 品 (五幅)



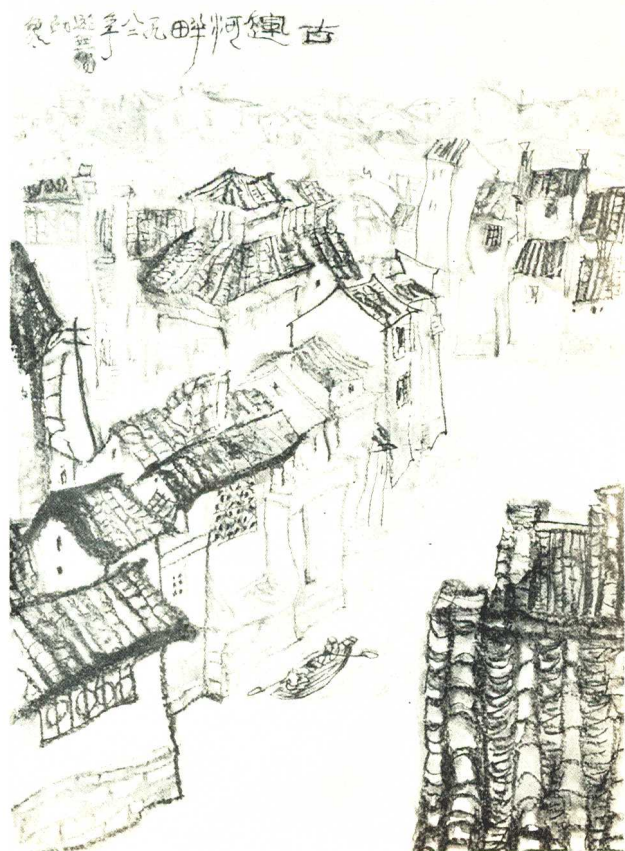
水乡春雨 (水墨) 1982



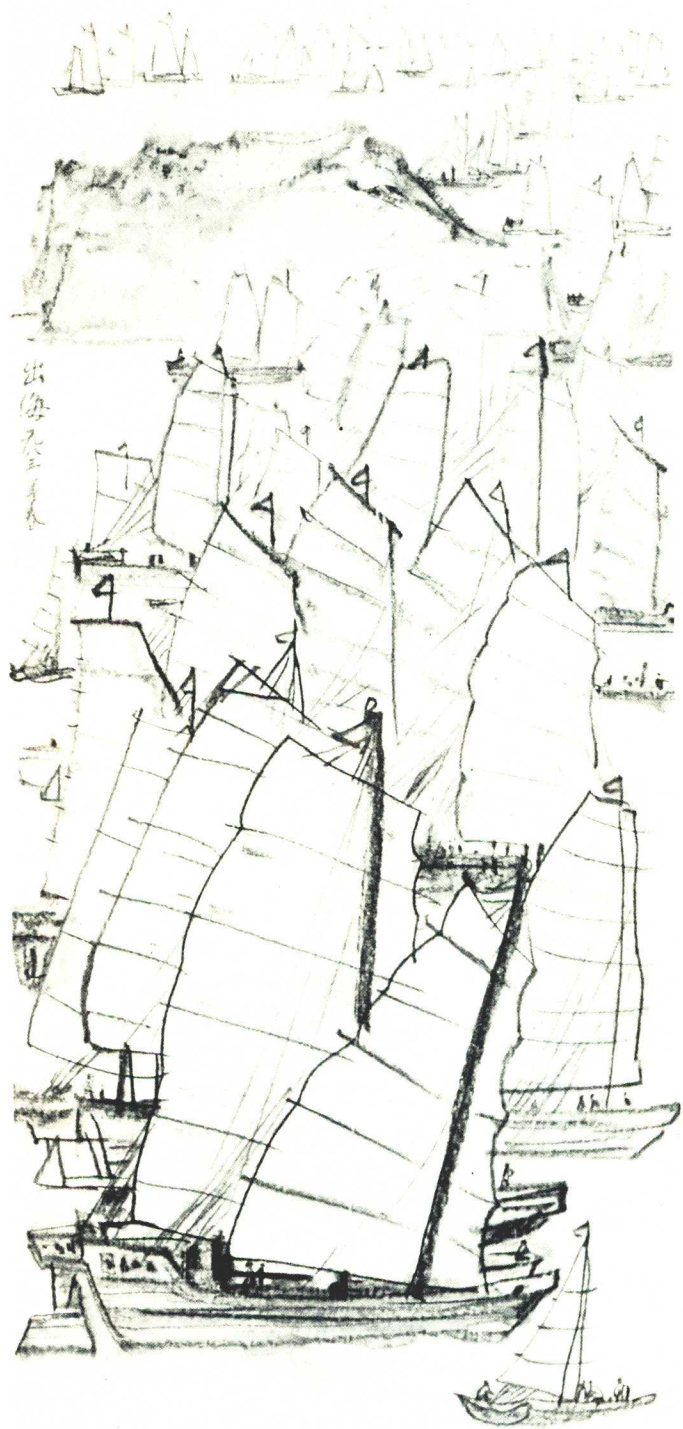
石塘 (水墨) 1983



绍兴柯桥 (水墨) 1983



古运河畔 (水墨) 1982



出海（水墨） 1983 石瀛潮



越算心里越亮堂

越算心里越亮堂（国画） 88.5 × 58.5 1983 王国经

壮乡春早

(国画)

167×110

1981 招炽挺



栉风沐雨

(国画)

144×92

1982 招炽挺





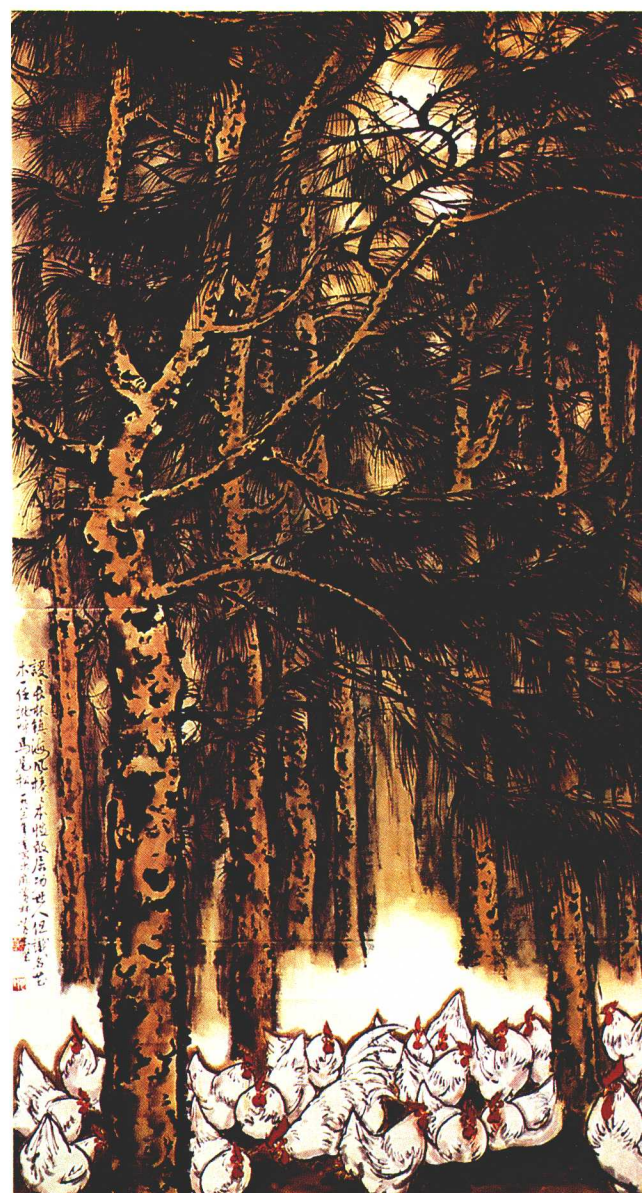
黄志坚作品（四幅）



紫云（国画） 180 × 90 1983



红霞（国画） 180 × 90 1983



木麻黄（国画） 180 × 95 1983



花鸟画创作随笔

黄志坚

一 要不断创新

我画花鸟画，有过不少教训。经过几次左右摇摆，我心中更有底了。我认识到人民对美术的要求是多方面的，既需要思想倾向明显的人物画、历史画、宣传画，也需要表现自然界的美，表现生活中的美，给人们以精神享受的花鸟画。我国的花鸟画，早在新石器时代的仰韶文化中的彩陶上已萌芽，而成为一个独立的画种最少也已有一千多年的历史。中国花鸟画的成就，在世界画坛上是足以自豪的。人为地禁锢花鸟画，贬低花鸟画是错误的，行不通的。

花鸟画在近年“香”起来了，画的人比过去多得多，发展很快，成绩也很大。可是，随之而来的是商品化了的花鸟画充斥市场。正因为出现这种情况，一个诚笃的，不追名逐利的花鸟画家在这个时候更要冷静，更要清醒。要清楚地认识到，要创作出不负于社会主义时代的花鸟画，决不是轻而易举的事情。一幅好的花鸟画，应该是一篇陶冶人们性灵，提高人们生活情操的抒情诗。花鸟画要有这样高的格调，画家就必须加强艺术修养，在主题、意境、表现手法和笔墨上进行艰苦的探索——努力创新。

创新当然是在继承传统的基础上创新，不能抛弃传统。中国的花鸟画，有非常悠久的、丰富的艺术传统。近几百年来，从徐渭、八大山人、石涛到吴昌硕、齐白石一脉相承的意笔花鸟画，更为我们留下极其珍贵的艺术遗产，必须毫不犹豫地继承下来。抛弃这样珍贵的遗产，不仅是艺术上的傻瓜，而且是文化上的罪人。创新和学习传统是矛盾的统一，如果现代科学的成就是站在前代巨人的肩膀上取得的话，艺术家难道就不要站在前人的肩膀上吗？

但是，继承传统也有个原则：要入得去，也出得来。继承传统的目的不是摹仿前人，不是为继承而继承，是为了发展，也就是为了创新。创新的真谛是推陈出新，要出新就总要推陈，总要舍弃一点旧的东西，舍弃一点旧题材，舍弃一点旧意境，舍弃一点旧章法，舍弃一点旧笔墨。完全不舍弃一点旧的东西，创新是不可想象的；完全摹仿前人，没有自己的风格，创新也是不可想象的。

然而创新也并不是一劳永逸的：不是昨天创新了，以后就可以吃老本。回顾一下历史是有益的。岭南画派原来是以创新起家的。六、七十年前，当岭南派花鸟画在因袭摹仿的海洋中涌现出来的时候，确实使人耳目一新；但在这六、七十年间，从广州市大新街发展到全省工艺美术行业，再发展到老老少少的业余花鸟画作者，已形成一支以千以万人计

的岭南派花鸟画摹仿大军，岭南派花鸟画正面临着被淹没在这摹仿大军中的危险。你要不被淹没吗？就得继续往前跑，继续创新。

二 从感受出发

我总觉得，花鸟画的传统题材太狭窄了。狭窄的原因就是陈陈相因。我想，如果我们画花鸟画不从传统题材出发而从美的感受出发，那么天下之大，何处不是画材？

花鸟画创作，如果没有美的感受，连你自己也不感动，就干脆不必画。我爱岭南花木，画岭南花木。这固然免不了有家乡之情在，但主要还是由于花木本身的美感动了我。

我童年的时候，就被优美的木麻黄形象所吸引了，它象青松那样挺拔，也有绿柳那般温柔。在以往的岁月中，我不知多少次站立在古榕与红棉的面前，陶醉于榕树的铺天盖地的气势和红棉纵横伟岸的雄姿。在三月的濛濛细雨中，盛开的宫粉紫荆把一条一条的马路堆满紫云，境界之美，不在“杏花春雨江南”之下。婀娜迎风的凤凰木，在五六月开花时节，固然胜似红霞，即使未到开花，它的枝叶也摇曳多姿；每当月色朦胧的夜晚，我曾一次又一次地在它的婆娑叶影下徘徊而不能去。

这些美的感受是新鲜的，是强烈的。作为一个花鸟画家，不画这些感受又画什么？我觉得岭南花木美得很，很入画。但是，除红棉被岭南画派发掘出来以外，其他被人画的就很少。我以为这是对不起它们，辜负了它们的美的。在我的题画诗中，就常常流露出我这种感情。如题刺桐诗：“未列名花岂偶然，刺桐自古耀南天；老夫有眼迟相识，颜汗樊篱芥子园。”

我也理解，传统绘画题材大都是文学的产物。没有陆放翁这么多的咏梅诗，没有周濂溪的《爱莲说》，没有苏东坡“可使食无肉，不可居无竹”等名句，这些传统绘画题材是不会这样历久不衰的。我也知道，即使西方绘画，题材的因袭性也很大。几百年来，油画和水彩画的“静物”，不是一直以厨房里的鱼和猎获的禽鸟为题材吗？

但是，我以为绘画是独立的造型艺术，不必成为文学的附庸，不必过份强调文学的联想，不必在题材上陈陈相因，而应该主要看描绘对象是否存在客观的美，是否能给人以美的感受。

有人说我画岭南花木是画奇花异草，这是冤枉的。我选择入画的，绝对不是什么奇花异草，珍禽怪兽，而是岭南最普通、最平凡、最习见的花木。猎奇的东西是不耐看的，越平凡越习见的东西就越使人觉得亲

切，越能吸引人。动物园的熊猫是逗人的，但在我看来，牛比熊猫更亲切，更入画。一个画家的任务就是在平凡的生活中发掘美，揭示美。

至于在平凡生活中发掘出什么美来，那是因人而异的。这关系到画家的感受，关系到画家的修养，审美个性和对美的敏感。你爱其花，我爱其叶，是不必强求一致的。

创作，就要从自己的感受出发：不要管别人怎样画，别人有别人的感受。我画《龙虬》一画的时候，不是突出红花，而是以枝干带出红花；不是强调红花的艳色，而是强调枝干的纵横伟岸，把那曾经感动我的，像龙虬那样飞舞蜿蜒的雄浑境界传达给观众。

三 追求有时代气息的意境

花鸟画也应和山水画、人物画一样，要追求意境，创造意境。意境是灵魂，是决定作品成败的。不讲究意境，意境模糊，就很可能把画画成标本，或者把各种花各种鸟象中药店抓药那样搭配、凑合起来，就什么都完了。

意境的重要，还在于它饱含着画家的感情，并在一定程度上，体现时代精神。画家的感情不管通过什么形式，总会流露出来的。鲁迅先生曾说过：“（郑板桥）那四个字刻得叉手叉脚的，颇能表现一点名士的牢骚气”，“可见刻图章、写篆字也还反映着一定风格”；“‘妖谬’和‘妖谬’就是写起篆刻来，也带着些‘妖谬’的。”书法、篆刻尚且能反映人的感情，花鸟画通过意境就更能反映画家的感情了。如果画家的感情与时代精神合拍的话，他的作品的意境就也能与时代精神合拍。

前一段时期，不少花鸟画为了表现时代精神，在花枝树干之间，插进一点远远的公社景色。这办法现在已很少有人采用了。我以为，时代精神不是可以“加”进去的，而是有机地融化在意境中的。要使花鸟画的意境具有时代精神，我看首先要画家自己有正确的世界观，对我们的时代和社会生活有真挚的感情。怀着这种感情去探索大自然的美，并且把大自然的美与自己的感情融在一起，达到情景交融，才有可能塑造出激动人心，具有时代精神的意境。

创作《岭南春色》组画时，我企图以繁枝巨干，秾花密叶，一群群一片片的构图来体现欣欣向荣的时代精神。在整个组画中，我追求一种雄丽的意境——这是陈树人先生的诗句“岭南春色丽兼雄”启发我的——而其中的每一幅，又有各自的意境追求，《龙虬》、《红霞》、《紫云》等画题本身已略约加以点明。当然，严格来说，画的意境是不能靠文字标签

传达的。

为了成功地塑造意境，就要有惨淡经营的艰苦精神，还要调动一切艺术加工手段。当你对景物已有真实的感情，被景物所感动而产生一个新意象的时候，实际上你的情已与客观的景相合拍，你已把感情附丽在景物上了。只有这样情景交融，意境才能产生，才能感人。我画岭南花木时，花木就已经是我感情的化身。

中国画，包括工笔画和意笔画，从来都是写意的，不象西方绘画那样长期受古希腊“自然摹仿”观念的影响。这就为塑造意境提供更广泛的意匠加工手段：可以随意取舍，可以随意剪裁，可以随意夸张，可以随意构图而不拘泥于自然。如果拘泥于自然，严格地讲究透视，严格地讲究明暗，那就使同一画面的同一种花有大有小，有明有暗。这既不符合中国花鸟画的表现方法，不符合传统欣赏习惯，也破坏了画面的整体感。

为了塑造意境，夸张手法或浪漫主义手法是不能不运用的。没有夸张手法或浪漫主义手法，我们就不能有力地打动人心。但夸张不等于胡来，不拘泥于自然不等于抛弃自然，尤其不能抛弃花木的自然神态。画中花鸟一失自然神态就是虚假的、堆砌的死物，因而现实主义即写实主义的表现方法还是用得着的。现实主义要求真实地用典型化的形象反映对象，“典型化”的原则对我有所启发。我对每一种花木都按照它们的典型姿态来画，并把它们放置在典型环境中。

四 要讲究形式美

我们要讲究形式美。形式可以包括一切造型手段和艺术语言，但首先是构图。构图是作品的整体结构，在形式中它是头等重要的。

我们经常所说的形式美，在很大程度上产生于构图的美。这种不脱离内容的形式美，我们是应该讲究的。

构图是有时代风尚的。古代构图风尚与现代的有很大差别。古代的构图是复杂的，现代的构图就单纯得多。这一个趋势，不论中西绘画都如此。在构图这个问题上，与其强调中西的不同，不如强调两者的共通。西方绘画构图讲究形、光、色块、点、线的组合关系，与中国画构图讲究阴阳开合，纵横取势在很大的程度上是相通的。

花鸟画的构图应该和山水画一样，以取势为主。所谓“得势则随意经营，一隅皆是；失势则尽心收拾，满幅都非”。取势好，可以形成一种强烈的运动感。

为了取势，我画花木不画单枝而画繁枝大干，这实际上是中景。中景过去也有画家画过，清末何丹山就是其中之一，可惜他画的是小幅，不能取势。

也是为了取势，构图要有整体感，最好采取较单纯的几何形体。我觉得不管内容如何丰富，构图也不能杂，不能散，不能分割得碎。

也是为了取势，要让结构组合的线条有一个大致的走向。由于外轮廓在中国画中起到很重要的作用，因而更要注意外轮廓的走向。

也是为了取势，我强调了黑。但如果不注意留白，黑也出不来。我是先算画面要留出多少白来进行构图的，这就是所谓“计白当黑”。清代华琳在《南宗抉秘》里有几句话说得很好：“于通幅之留空白处尤当审慎。有势当宽阔者，窄狭之则气促而拘；有势当窄狭者，宽阔之则懈而散。务使通体之空白，毋迫促，毋散漫，毋过零星，毋过寂寥，毋重复排牙，则通体之空白，亦即通体之龙脉矣。”版画处理黑白的方法对中国花鸟画也有很大的参考价值，我从肯特的版画中学到了不少东西。

五 笔墨是发展的

中国画是讲究笔墨的。广义的笔墨包括一切技法，狭义的笔墨一般指笔法和墨法。花鸟画的笔法和墨法更丰富多样，变化之多超过山水画、人物画。这是文人画功绩之一。可以这样说，笔墨是中国画特别是花鸟画最基本的造型技巧。

见笔，是中国画的艺术特色。一幅画，如果不见笔，就没有气；大幅画，不仅要见笔，还要有一个以劲健笔墨支撑起来的骨架，不然，就好比没有脊椎的动物，是软弱无力的了。因此，笔墨是中国画的基础，只有在书法上狠下功夫，才有希望画出力透纸背，气势逼人的画来。

但笔墨是发展的。清代石涛说：“笔墨当随时代。”我以为，一个画家应该不断提高自己的笔墨水平，找寻适应自己风格的笔墨，找寻适应每一个特定意境的笔墨。笔墨要探新，但不是为探新而探新，而是为了塑造意境的需要。清代笪重光在《画筌》里说过：“从来笔墨之探奇，必系丹青之写照。”说的就是这个道理。

我用焦墨画岭南花木是一种探索，还要让效果来检验。为了表现岭南花木的秾艳，我采用重彩。但中国画以墨为主，以色为辅，如果用重彩而还用淡墨就压不住色，就失之于薄，整个画面也暧昧，所以我尝试用焦墨和积墨。从唐宋到近代，用焦墨的画家不少。清末杭州的梁于渭，就摆脱“四王”一路的山水，用重彩和以焦墨勾勒。这对我有启发。黄宾虹的山水，用层层加上去的积墨法，我把它也用在花鸟画上。

不能追求笔笔都有浓淡变化，因为局部的浓淡会破坏了整体的浓淡，失去大效果，整体感也被破坏了。

六 要更艰苦地深入生活

花鸟画家要深入生活，是没有人反对的。问题在于怎样才算深入生活。花鸟画家，主要是描绘自然的，接触自然，观察自然，研究自然，就算是有生活的了。但要做到“深入”，就要有一定的生活广度和深度。

先说生活广度。花鸟画家和山水画家一样，到尽量多的地方去写生，

是必要的。即使不写生，行万里路，去各地参观游览，领略风光，也是必要的。因为中国画不仅靠写生，更多的是靠日常观察。画山水的讲究烟云供养，画花鸟的讲究领略自然生机。用现代语来说，也就是所谓生活积累。本来，西方绘画也讲究生活积累，但中国画要特别强调，把它作为创作的重要方法。这道理还得从中国画的特点谈起。

陈师曾先生曾说过：“尝谓西人之画，目中之画也；中国人之画，意中之画也，先入于目而会于意，发于意而现于目，因具体而得其抽象，因抽象而完其具体，此其所妙也”；“画山水的不必某山某水，若画地图然者，然形势起伏，烟云变灭之状，自能曲尽其妙。盖平日吸收之景况，能复现于缣素耳”。这个强调平日吸收积累的道理，是自古已然。宋代郭熙在《林泉高致》中就已指出，“所养之不扩充，所览之不淳熟，所经之不众多，所取之不精粹”，就无法画出好画。因此，领略各地风光，开阔眼界，把生活积累起来，才能提高从大自然中发掘美的能力，才能塑造出动人的意境；孤陋寡闻，眼光狭窄，就必然倚靠搬弄古人或别人的画稿来构思。

当然，更重要的是生活的深度。一个现代花鸟画家绝不能象过去一般文人画家那样闲适、高逸和随便，必须苦心孤诣地，千方百计地，认真严肃地去观察、解剖、研究你所画的对象，要熟悉对象达到烂熟于心的程度。观察要致广大而尽精微，要远观取势，近观取质。远观取势就是掌握对象的整体印象和感受，选择它最典型、最美的姿态；近观取质就是解剖它的结构，弄清它的必要细节。从宋代滕昌佑到清末的居廉都多栽花竹，广蓄禽鱼，就是为的观察精微的细节。

花鸟画家强调深入生活的广度和深度，这两者都是为了练功。一个自觉的、有事业心的花鸟画家应该天天练功，泡在大自然生活之中，只有这样才能探索大自然之美，获得创作的源泉。

一个态度认真的花鸟画家，应该艰苦卓绝，起码不比人物画家轻松。画人物有艺用人体解剖一类书供你参考，而艺用花木解剖这一类书，国内至今还没有，要靠画家自己去摸索研究，从零做起。画人物要懂人体结构，难道画花鸟就可以随随便便，马马虎虎，不懂花鸟结构吗？光是画红棉，就要熟知幼树和老树的特征差异，小枝、大枝和主干表皮的纹理不同，从而掌握枝与干，花与叶的生长规律等等。如果连红棉树是阶段形的，枝是五出的都不清楚，就谈不上塑造它的正确姿态，更谈不上画出它的纵横气势了。

深入生活，既要勤，又要不怕苦。为了一棵树的美好姿势，不惜跑遍各处园林。对一些花期短的花木，往往要冒雨、顶风、晒烈日去访寻。古诗人踏雪寻梅，胜日寻芳的雅致，对一个认真的花鸟画家来说，决没有那么写意。

深入生活，实际就是拜造化为师。拜师就要态度老实。自负不凡，这是师造化之大忌。没有甘当小学生的精神，造化就不收你做徒弟，你在生活中就会视而不见，写生时就发现不了自然之美，或者对着美景也只画得一个轮廓，回去还是按照什么芥子园那一套去画，那算得什么师造化呢。