

朱颖人

YI SHU YU SHENG HUO

张修佳 主编



艺术 与生活⁴

朱颖人

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

艺术与生活·第4辑·朱颖人/张修佳主编. —合肥:
安徽美术出版社, 2009.12
ISBN 978-7-5398-2132-0

I. 艺… II. 张… III. ①中国画—作品集—中国—现代
②中国画—艺术评论—中国—现代 IV. J222.7 J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第202421号

艺术与生活·朱颖人 ④

主 编: 张修佳

责任编辑: 马 涛

责任校对: 司开江

装帧设计: 大 可

出 版: 安徽美术出版社

(合肥市政务文化新区翡翠路1118号14层 邮编: 230071)

网 址: <http://www.ahmscbs.com>

经 销: 全国新华书店经销

制 版: 浙江新华图文制作有限公司

印 刷: 浙江兴发印务有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 36

版 次: 2010年1月第1版

印 次: 2010年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5398-2132-0

总 定 价: 288.00元 (全套九册)

朱颖人

YI SHU YU SHENG HUO

张修佳 主编



艺术 与生活⁴

朱颖人

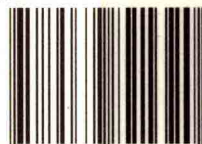
APCTIME
时代出版

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社

艺术与生活

朱颖人，20世纪30年代生于江苏常熟，40年代末求学于浙江美术学院。浓厚的艺术氛围与潘天寿倡导的“重传统”、“拉开中西距离”的思想指导，加之潘天寿、吴茀之的言传亲授，吴昌硕的遗韵感染，使得他立足于传统文人画的创作根本，即坚持传统绘画最基本的语言方法——笔墨方法，在数十年的授业、体验与创作中，形成了他的艺术语言与风格样式，使传统的花鸟画更具当代特色。

ISBN 978-7-5398-2132-0



9 787539 821320 >

总定价：288.00元
(全套九册)

4.4 69

艺术
与生活 ④

张修佳 主编



【朱颖人】

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社



朱颖人

1930年生于江苏常熟

1952年毕业于浙江美术学院并留校任教

1960年拜吴萸之先生为老师，兼随潘天寿先生学习

现为中国美术学院教授、研究生导师、中国美术家协会会员

一片生机素中来

张修佳

艺术的创新不外乎两条路数：一为原创性，一为以古典为革新。这两条路数在实践的过程中得到了验证，但它们又都是以传统文化沉淀为基础的。前者是在古人的成就上寻找出历史上未曾有过的笔墨形式和观念；后者是在对古人的研究上对其辉煌与灿烂进行新的思考，从而作出自己的、适应时代的认识。当代美术评论家郎绍君先生对中国艺术的发展作出了更为精辟而有建树的思想指导，影响了当代画坛。我在多篇文章中也承袭过其思想，大都是以山水画和人物画为语言载体的，对于当代花鸟的赏析与涉及相对单薄，也由于当代花鸟画的创作与其曾经的辉煌相比颇为

逊色，以原创性为创作方向且成功的画家为数不多，“以古典为革新”的创作队伍倒是一时盛极，取得成就者有朱颖人、王晋元、张朋、姜宝林等。今就朱颖人的艺术特色和笔墨形式作一简要的赏析，以期更深刻地理解当代花鸟画的创作格局及朱颖人的艺术成就。

朱颖人，20世纪30年代生于江苏常熟，40年代末求学于浙江美术学院。浓厚的艺术氛围与潘天寿倡导的“重传统”、“拉开中西距离”的思想指导，加之潘天寿、吴茀之的言传亲授，吴昌硕的遗韵感染，使得他立足于传统文人画的创作根本，即坚持传统绘画最基本的语言方法——笔墨方法，在数十年的



授业、体验与创作中，形成了他的艺术语言与风格样式，使传统的花鸟画更具当代特色，主要体现在以下三个方面。

一、笔墨与形象

朱颖人的笔墨以淡雅而醇厚为主要特色。其淡雅并非浅薄和柔弱，当代许多花鸟画家多刻意追求文人画的意味，对“写意”、“尚韵”为始终的追求之内涵有根本的误解，导致了对笔墨理解与认知的偏差，使淡雅的笔墨趣味流向疲软与轻靡。也有许多画家认为仅注重醇厚或厚重就可以寻得苍润之感，结果是生硬呆板、奋笔破纸的现象屡屡出现。笔墨的淡雅而醇厚是一种内在的辩

证关系，也是坚持笔墨方法长期实践而得的结果。

分析作品，如《松鼠桂花》、《温慰之时》等大多是醇厚而淡雅的。画树木笔线遒劲、刚健，枝叶墨气厚重且用笔幽淡，虽浓重而后提锋，与浅显的笔画到处戛然收笔的创作方式相比，则多了几分谦和与内在的功力。正是如此，才使得作品中的形象特征颇有天然之味，无论是觅食的松鼠，还是栖息的小鸟，其精神气韵与状态都因笔墨的醇厚与淡雅，尽得内蕴的生命张力，使画面产生了“厚而不浊、淡而不薄”的美感魅力。

因此，能醇厚也能淡雅，醇厚也兼秀润，是朱颖人笔墨的特点，而将笔

墨与形象融为一体则是他的艺术特色。含蒲华的淋漓笔意而无其冷逸，追吴昌硕的大圭不雕而去其强悍。在当代中国画创作中，坚持笔墨表现与形象互为和谐是一项重要的课题。我也不止一次地在多篇文章中谈及过，只是当代画家多重形象表现，或唯美或翻新，完全是在脱离了笔墨的表现下进行了一次实践，其结果是作品在千篇一律或失却基础的状态中重复和抄袭着自己与他人。这也正是当代花鸟画无建树的原因之一。张朋的承袭传统是一个突破，姜宝林以山水笔意入花卉表现。朱颖人坚持笔墨与形象的和谐统一，把花鸟画的创作提升到一个新的层面，其根本就是：“必须

一方面不脱离已存的正确的艺术判断方法，另一方面又有自由去探索全新的判断方法。”（利文森《从历史的角度看艺术定义》）

二、色彩与笔法

朱颖人艺术的另一特色则是色彩与笔法的融会。但这色彩并非占据画面构成的主导位置，作为支撑其筋骨及展现美感的仍是笔墨。但他是以墨取色，力求墨的透明感与朗润气质，在色彩运用上打破了常规式的勾勒填彩法，而是以笔写之，力求拙味，而后赋彩。这样就减弱了色彩的鲜艳度，画面流露出含蓄而活泼，沉着而朗润的气质。他的《芙

蓉》、《一片生机》、《水仙》就是如此的佳构。

花鸟画的以书入画的笔法自吴昌硕、蒲华以来，已为画界所推崇。然“以书入画”又非形式的创新，也非简单的模拟。吴昌硕是继赵之谦等，以金石笔法入画，把古拙、凝重、强悍的石墩书风融于笔墨，形成了苍朴古艳的绘画语言。蒲华借助草书功力，以“波磔”入画，跌宕有致成为了他的自家形式。而蒲华的成功除此之外，还源于青藤的“破墨”，此“破墨”又与宋代梁楷的“泼墨仙人”等有渊源，这说明了传统文人的发展，求助于古典艺术，是能创造、扩展出符合新的审美需求的天地。这是“以复古为革新”的根本所在。

正是此，朱颖人以拙笔勾画，而后依笔势、性情所需施以色彩正是对传统的解析与拓展。明代有“钩花点叶”为最之说，其难度在于“钩”与“点”上，朱颖人则重“写”与“画”。“钩”与“写”、“点”与“画”本身有相同之处，都重笔势与笔力，不同之处是后者所具有的拙。在朱颖人取材于自然生活中的常见题材的表现上，尽得一片生机，朴素而生动。

三、意境与性情

意境与性情，也指中国画的文化

品格，它是关系情理、物理、画理为一体的审美体现。意境出性情，意境见品格。在中国画创作中不外乎两种境界：或“无我之境”，或“有我之境”。“无我之境”是以一种冷静淡泊情愫进入绘画，去描绘超然脱俗的客观现实，多将自我融入自然，以自然本身的生存方式来表现客体。这一思想引导了中国的文人墨客把中国画发展推向一个个高潮。

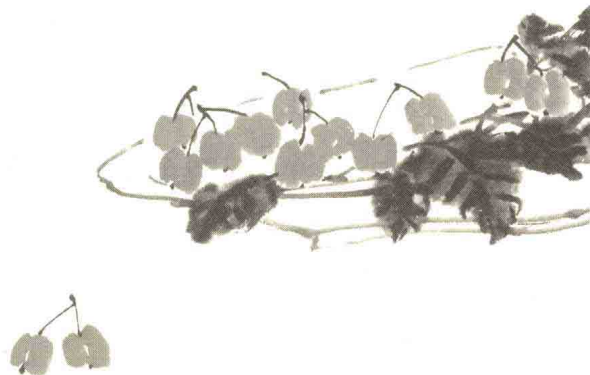
“有我之境”是一种入世的心灵写照。“以我观物”的内在是心境，外在是交融。这鲜明的是表达情意的艺术境界，移情于物，或注情于境，使自然带上自我的情感色彩，创作出具有时代印痕的作品。有人称吴昌硕的作品也偶有“俗气”，而这“俗气”又因笔墨的驾驭，沉淀为一股清泉，似人间的烟火温存而炙热，这正是融入关注民心的自我之境的流露。综观朱颖人画作，也可以感受到那淡雅的设色、湿润的墨色洋溢着朴素的生命气息，既淡泊功利又关爱生活，既迷恋传统，又勇于创新的心境。在这里，需要说明的是，重自我表现，容易走向重自娱的局面。在花鸟画发展史上，历代丹青高手在其审美意趣与形式上，作了深度的探求，在曾经的成就上，创造了新的艺术样式，并从理论和实践中给以完善。正是如此的辉煌与高度完美，带来的是将此作为品评

绘画的唯一标准，中国画至当代出现的萧条现象就不足以为怪了。朱颖人在这方面是有所独到了，画中所取景物乃是生活常见的桂花、菊花，盛开的梅，长满叶子的枝干，还有那知了和跳跃的松鼠，都在自然的光晕中流露着静谧和亲切，一派恬静。此种境界让人感到主体与客体因画理的贯通而具有生活的真实感，让人感到淳厚的笔墨表露着我们身边的可爱，如一杯清茶，色虽淡，味却隽永，以此观当代花鸟画坛，应有更多理性的思考。

所以，架构朱颖人作品的仍然是笔墨，脱离了笔墨的任何创作，都将是对传统的否认与肢解。相反，任何笔墨技法都是以客观存在为依据的，两者是互为表里的，是形式与内容的关系。“得乾坤之理者，山川之质也；得笔墨之法者，山川之饰也”（石涛语）。也就是说，无论是创作还是画理，都是从自然万物中得来的，所以，中国传统的文化积累正是物质世界的发展沉淀。当代花鸟画坛虽表面繁荣昌盛，但真正有内涵的、见笔墨高度的作品可谓凤毛麟角，大多还是在文人的圈子里舞弄笔墨，或者勾勒繁花世界罢了。朱颖人先生正是在这个基点上“入乎其内”，又“出乎其外”，将现实生活和传统文化相连，将笔墨表现与时代风尚相融，“师古而

化之”，广收博取，融会贯通，又深入生活，写当代笔墨，使得作品清新雅逸，笔底出新，继承传统又自创一格，是艺界所崇也。

于是，笔墨与形象、色彩与笔法、意境与性情都因画家本人始终坚持笔墨方法，在以古典为前提的探索中，形成了新的艺术样式和魅力，在他的作品里生发出无尽的生动的审美意象。这也验证了从自然生活中进行提纯与积累，主观意象在与客体撞击、渗透、交融的过程中，是可以产生具有生命力的艺术作品的。这里的前提是，画家朱颖人宏观把持了艺术的发展是在渐进中演变的这一学术思想，并执著于传统，又勇于解析和探索新的语言表现形式，这是他艺术中最为可贵的品格。“路漫漫其修远兮”，已进入成熟创作阶段的朱颖人先生，定会排斥当代艺术氛围中的俗尘，始终保持纯净的艺术心态，并不断地在传承中实现自我超越，以此指引当代花鸟画的创作方向。一片生机素中来，正是我们的期待。



对中西绘画的异同要心领神会

朱颖人

我在1947—1952年读书学习过程中的体会：西洋画注重写生，严格于形体结构的如实描写。对于石膏像及人体物象移到平面纸上的写生、对明暗色彩等规律的探求，这些于造型能力的掌握是有好处的，此中整体观察方法极为重要。整体观察是描写对象的纲领，否则浪费时间，而且很难入门。中国绘画是从临摹入手，从临摹中去体会运笔用墨的方法步骤，是从平面宣纸到平面临本的描写，因为花鸟画的物象（包括山水、人物）它本身不存在笔墨线条，为了理解对形体的笔墨使用方法，从这方面讲是有益的，是掌握笔墨表现的一种特别有效的方法。但是造型方法

上属于平面上的临摹，不及立体写生来得真实、来得严格。花鸟课虽然亦有写生课，但大多属于面对自然植物，它的形体不规范，因而对写实造型也缺少严格的要求。好在中国花鸟画并不强调严格的写实能力，而是注重意识的体会，在很多场合意识的体会重于对自然实物的如实描写。因为在意识的体会中去概括形象可以注入作者的感受，故概括形象的能力高于写实的功力。在写生过程中应用“远观其势、近取其质”的学习方法。“远观其势”就是要求作者站远一点观察物体的情意气态与姿态；“近取其质”是指走到近处去研究它的组织结构、生长规律，观察它的正反转侧



的变化等等。从气势上去观察是指从情意与姿势、姿态、大势的趋向上去获得自我感受。在此，实质上也包含了整体观察的要求，只不过在教学中没有像学习西洋画那么强调，大概这对学习花鸟山水的同学是如此吧。对物体的观察有时可概括成几何形体的几根线来体会气势的趋向，又可从细部去体会“密不透风、疏可走马”的原理。疏密是绘画的间架，虚实是绘画的生命，画在实处，意在虚处，盖虚处是寄寓灵动之处。照顾到了实处却忽略了虚处，是个极大的错误。苏东坡在《净因院画记》中说：“常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知。”今天来说整体观察

亦属常理之内吧。其实整体观察能力的提高，有助于提高自己学习的质量。现在社会上有些作品画得平庸、散乱，即是缺少整体观察的概念。有时可能观察是从整体去观察的，但着手画时总是从局部开始的，此时注意局部描写却忽略了整体的感受。如画素描石膏头像，我们只顾到局部的轮廓或某一块的明暗，沉迷于局部形体去对照，失却了整体的感觉，那必然出现散、乱、平、板、灰或乌黑等毛病。假如我们调整一下，从整体上去观察石膏头像，你必然会整体去比较一下，那就会发现画得平或灰，或者结构不准确等。此时你会从整体上去考虑眼鼻或前面主要部位没有凸现出

来，原因是平均对待各个部位。于是为了突出主要部位，必须减弱次要部位，于是眯起眼睛看使之减弱到与整体对比观察时的感觉相一致才罢，这是从整体观察方面的要求。学习人物画对造型结构的训练是个关键，若仅仅在感觉上差不多，忽略了素描的严格训练，实在是非常可惜的。潘天寿先生当年面对学习人物画的同學（他们为了追求中国人物画脸部的明暗效果）说：“脸部画得脏了”，“好像没有汰过脸似的”，于是“没有汰过脸”、“汰汰干净”就成为当时一种文雅的批评语，自此逐渐出现了浙派人物画的新起点。而现在在写意人物画上似乎又有“重蹈覆辙”的现象，真是可惜。

笔墨、笔触的前世今生是文化中的手工艺

西洋画教学注重科学的观点，它需要透视学、解剖学、色彩学等学科的配合。由简单到复杂，由单色黑白表现到复合色彩的表达，由基础训练到创作实习有一整套完整的体系。例如：从几何形体、眼耳口鼻、石膏头像、石膏胸像、石膏人物，然后到真人头像、胸像、全身像、群像一整套的安排，再穿插静物、水彩、水粉写生，最后是油画写生。学习中国画就没有这样的体系，但有“墨分五色”、“豆人尺马”等

等论说。但是对于笔法的论述却是极为繁复，如中锋、侧锋、顺笔、逆笔等；又列出“铁线描”、“钉头鼠尾描”、“兰叶描”等等；皴法又有“折带皴”、“披麻皴”、“拖泥带水皴”等等。从笔势、笔意、笔法方面讲又有“屋漏痕”、“折钗股”、“高山坠石”、“千里阵云”、“惊蛇入草”、“如印印泥”、“意在笔先”、“胸有成竹”等；墨法方面有浓淡枯润、宿墨、泼墨、积墨、泼彩、泼粉、松烟、油烟等等，老祖宗传下来的用之不竭多矣。从技法方面说，中国画的技法要比西洋画细腻复杂得多，如用绢作画，还需要正反面衬托等手续，总之从技法含量到艺术含量方面讲则难计其数。中国画对笔墨的研究，绝非西洋画的笔触可以比拟的。例如一横画，用油画笔来说那就是一横画，顶多中间带有扭曲的变化，很少有情意的表露，施色也就是颜文梁先生讲的叠糕法笔触，薄油、厚油以及相互的覆盖等。当时执教的是颜文梁的学生孙文林教授和助教陆国英先生，他们的造型能力极强，总是依仗水平线、垂直线、几何形体的观察方法来纠正我们的造型轮廓。西洋画情意的表露全靠形体的显露而显露。而中国画基于笔线上“结体因人而异，笔法千古不移”的原理，对于它的一画，既可以作



字体之一来看，又可作为物体的框架来看，加上“一波三折”的变化，这样就是一笔欲往右必先向左，一折以后，迅速接着向右折去，然后一顿向右收笔，此是“一波三折”。吴先生说不能再折下去了，再折下去就像舞龙灯了。欲往左者必先向右而后往左然后收笔，一条直线犹如“万岁枯藤”，意为得苍茫凝练不使浮滑。其间的转折顿挫变化，使用力度的轻重又会出现不同的迹象，在转折顿挫间的轻重徐疾差异又会泛出无穷的变幻。我们借苏东坡的《黄州寒食帖》看，从“小屋如渔舟”的“小”字中间一竖落笔一顿，扭转直下微微顿一下扭转笔锋踢出收住，左右二点下笔很

重，回锋踢出爽快极了。“濛濛水云里（繁体字为裏）”的“里”字，一点下面有长的一画，粗看是一画而已，细看则是中间行笔有变化，包藏着一波三折的原理在。“春江欲入户”的“江”字三点水用笔的扭动是明显不过了，三点水的点法也很多样的，如“也拟哭涂穷”的“涂”字，以及“濛”字、“海”字、“湿”字等。“破灶烧湿苇”的“苇”字最后一笔直竖非常巧妙。我曾经与陆维钊先生谈起黄道周、倪元璐的圆笔与扁笔问题，陆先生马上说不是扁笔是方笔。我们拿潘天寿先生的《荫山阁看云帖》来看，方知确乎方笔，如“四方上下为矩矱”，由于借