

迎春花

中国画丛刊



YING CHUN HUA



迎春花

YING CHUN HUA

天津人民美術出版社

出版说明

我们编辑的“迎春花”中国画丛刊，以不定期形式出版。每期均有历代名画介绍，并同时介绍国内艺术成就较高的国画家美术作品，以及书法、篆刻等，分别深入剖析每个画家的技法特点及其继承与创新的经验。每期重点介绍画家的美术作品均注明创作年代以便读者了解这位画家在艺术上的成长过程和艺术风格的形成与变化。供广大专业美术工作者和业余美术爱好者学习与研究。

天津人民美术出版社出版

天津市新华书店发行 天津市人民印刷厂印刷

1979年12月 第1版

开本：787×1092 毫米 1/16 印张：4

统一书号：8075·50140

1979年12月 第1次印刷

印数：00001—15000

定价：1.00元

目 录

迎春花开了.....	代发刊词 (1)
画家孙其峰简介.....	崔 锦 (2)
画如其人.....	冯骥才 (3)
浅谈孙其峰的花鸟教学.....	霍春阳等 (5)
漫谈意境.....	孙其峰等 (11)
其峰画语.....	孙其峰 (13)

画 页

松.....	孙其峰 (15)
双 鸬.....	孙其峰 (16)
山喜鹊.....	孙其峰 (17)
玉 兰.....	孙其峰 (18)
秋.....	孙其峰 (19)
白描水仙.....	孙其峰 (20)
松 鹰.....	孙其峰 (21)
雨.....	孙其峰 (22)
山 丹.....	孙其峰 (23)
松 鼠.....	孙其峰 (24)
春 江.....	孙其峰 (25)
树 鸟.....	孙其峰 (26)
棕 鸟.....	孙其峰 肖 朗 (27)
鸢 鸢.....	孙其峰 (28)
梅 鹊.....	孙其峰 (29)
鹁 鹁.....	孙其峰 (30)
桐 鸟.....	孙其峰 (31)
白 鹰.....	孙其峰 (32)
嫩 鱼.....	孙其峰 (33)
松 鼠.....	孙其峰 (34)
迎春花.....	孙其峰 霍春阳 (35)
翠 鸟.....	孙其峰 (36)
春 意.....	孙其峰 (37)
红杏枝头春意浓.....	孙其峰 (38)
凤 竹.....	孙其峰 (39)

鹰.....	孙其峰 (40)
山 水.....	孙其峰 (41)
梅.....	孙其峰 (42)
玉 兰.....	孙其峰 (43)
玉 簪.....	孙其峰 (44)
竹.....	孙其峰 (45)
麻 雀.....	孙其峰 (46)

白描花卉.....	孙其峰 (47)
书 法.....	孙其峰 (49)
篆 刻.....	孙其峰 (51)
孙其峰的部分速写.....	孙其峰 (52)
荷.....	霍春阳 (54)
冬.....	霍春阳 (54)
枇 杷.....	霍春阳 (55)
枝 头.....	霍春阳 (55)
荷 花.....	贾宝珉 (56)
寿 带.....	贾宝珉 (56)
山 间.....	贾宝珉 (57)
猫.....	孙其峰 王安庭 (57)
林 间.....	冯骥才 (57)

来稿选登

猫 儿.....	王 伟 (58)
金 鱼.....	史大奇 (58)
秋 艳.....	王山岭 王莉春 (59)
迎 春.....	赵作良 (59)

历代名画介绍 (李复堂花卉长卷)	孙宝发 (60)
------------------	----------

山花烂漫.....	孙其峰 霍春阳 (封面画)
封面字.....	高镜明 (封面)

迎春花开了

——代发刊词

迎春花开了，
玉兰花开了，
海棠花开了，
姹紫嫣红的繁花，也都盛开了。
海河之滨，春深如海；津沽芳园，花事
酣浓！

可记得这个海河芳园里，出现过一个人妖恶煞，助“四人帮”为虐群芳，是一阵恶雨暴风，又是一个刀斧手，一会儿铁青的目光，射向那含芬吐艳的白梅：“这株梅弯弯曲曲，不成材，不可要！”于是抡起了板斧，砍落了白梅；随之目光又射向晶莹碧润的葡萄，又叫道：“这株葡萄是闹独立的，个体思想重，不可要！”于是咔嚓嚓，剪落了枝藤；碧空中，瞥见那矫健的鸿雁，这恶煞更是气急：“它不下去落户，到处搬家，是一只恶鸟，要除掉！”于是射下了鸿雁，剪光了鸿雁的羽毛，抡起板斧，又砍断鸿雁的翅膀……

海河的百花坛，群芳凋谢，落英狼藉，百鸟住鸣，花草黯然。芳园一场浩劫，秋翁悲悼那病蕊残花，花神也暗地里啜泣，游园人再也看不到鲜花！

“要看花，得看我手中的样板花！”那恶煞果然举着一枝花“样板花才是好花，不要春风，不要浇水，四季常开，看吧好花！好花！”游园人看到那枝花，捆绑在一根枯枝上，没有芳香，没有生命，原来是一朵僵化凝固的假花。

党的十一届三中全会插起催春的战鼓！

周总理在文艺座谈会上的讲话吹送来和煦的春风！

百花生日的花朝，海河芳园收到了秋翁护持下的名花根株，花神献出了珍异的种子，辛勤的花匠们料理新土，培育新苗，浇进了海河的水，招呼到爱花的蜂蝶。

尽情的浇灌吧，党给予的雨露和水分！

尽情的照耀吧，毛泽东文艺思想的阳光！

海河的芳园，破土了，生芽了，分开了枝杈，伸出了须蔓，绽开了迎春的笑口，预告了春讯的来临。桃杏花呼吸着春风，牡丹花醉舞着红妆，是白梅就开成白的，是红荷就开成红的，再没有人颠倒你们的颜色，加罪以词了。也不必去寻找历史的遗痕了，查氏的水西庄，佟氏的艳雪楼，都曾经植育过奇卉名花，随着殖民地的浩劫，早已荡然无存了！人妖恶煞的棍子和框子，剪子和板斧作为殉葬品和“四人帮”一同埋葬了，让百花携手，共同迎接社会主义文艺的春天吧，海河之滨的画坛上，新花已经竞放了，画家们正在那里采花酿蜜，为百花传神，为山水写照。

海河的春光灿烂，但不是孤芳自赏，《迎春花》金黄明艳，她希望百花来衬映她的芳辉和丰采，她不是一家之花，她希望南花北嫁，北花南移；无论南国的花，北国的花，专家的花，工农兵的花，愿一同开放，共同装饰祖国的锦绣花园。

《迎春花》编辑

画家孙其峰简介

崔锦

孙奇峰同志一九二〇年出生于山东招远县。于一九四七年毕业于原北平国立艺术专科学校。现任天津艺术学院工艺系主任。孙奇峰同志以画花鸟著称。无论是挺霜傲雪的梅花，还是展翅搏击风雨的雏燕，也无论是工笔还是写意，他都善于抓住生活中感受最深的镜头，经过提炼和艺术加工，创作出感人的作品并呼出自己的心声来。仔细品味他的一花一鸟，会有一种清新的韵味，悄悄地潜入读者的心头，激动着人们的心弦。

孙奇峰同志主张“写神”，但也没有忽略“形”的重要。他是受徐悲鸿先生的影响，注意造型的严谨和准确，他的作品神情生动、形象逼真。

孙奇峰同志的爱好非常广泛，除绘画外，他还研究书法。还曾经向金禹民先生学习过篆刻。他的书法学鬻宝子而有所变化，具有一种朴厚拙实之感。他还善于把书法的笔意运用到绘画中去，所以他的作品在清秀中寓古朴，于灵动中见生涩。此外，他对诗词、京剧、小说等也有一定的研究。这些姐妹艺术之间息息相通，大大开拓了孙奇峰同志的思想境界。例如，他研究京剧里骑马行船的舞蹈动作，联想到国画的简炼、概括、写神等一系列艺术手法，提高了对生活的真实和艺术的真实之间辩证关系的认识。这也大大丰富了他作品的意境。

孙奇峰同志的艺术成就是从勤学苦练中得来的。他回顾自己的学习时曾说：“治学、作画，一点儿便宜也贪不得，没有水滴石穿的精神，就不会得到一点成就”。孙奇峰同志无论年节、不分寒暑，从不休息，从不停



笔。他起早贪黑地练画、读书，几十年如一日，写下了一本又一本的读书笔记、作画随笔；每年，他都要创作五百到七百幅作品，而每件作品又都凝结着他精心的构思、反复的揣摩。

孙奇峰同志能够正确地吸取传统技法，才创立了自己的绘画风格。他曾从著名画师王友石同志学习，除在笔墨技巧上受到一定的影响外，更主要的是王友石反对门户之见，主张学习传统不应受一家一派的束缚，要广览博学，集诸家之长，创立自己的风格。孙奇峰同志在其影响下，有批判地学习古今中外诸家，不断地提高自己的笔墨修养，但是，他从来不是死学古人、洋人，而是有分析有批判地学。例如我见到过他临摹的“日本景年画谱”，好多页都有这样的批注：“（鸭）……与雪苇掩映，藏露关系处理得很好”。

“大雁原稿头太宽，稍改瘦”“据原稿重新组织”等，说明他的学习是有分析、有自己独到见解的。

勤奋、博学，不断地汲取古今中外艺术之精英，丰富自己的笔墨技巧，更重要的是孙奇峰同志经常深入生活，在生活中寻求素材，使他的画思如同有源之水。所以在他的画笔之下才能不断地涌现出“山花烂漫”这样的好作品来。我们预祝画师用自己勤奋的双手，画出更美更新的画图，唱出无愧于我们时代的赞歌来！

画如其人

——画家孙其峰印象记

冯骥才

一

一位稍矮、略瘦、精神矍铄的老教师正伏案作画，学生们围在四周。他那吸饱水墨的黑笔头，象嬉水的燕子，在平整皓白的纸面上飞舞跳跃，很快就出现一片婆娑摇曳的小林子；浓浓淡淡，远近穿插，横斜有致。一个学生看得蛮有兴致，禁不住说：

“这用笔，好象在变戏法。”

“那我可不成了魔术师？”他瞥了这学生一眼，风趣地问。跟着他把这句话发挥起来，

“你可别给魔术师变来变去，弄得眼花缭乱，迷糊住了。你应当知道，凡是他在台上变出来的，都是他事先带上台的；画画也一样，不管他技巧怎样变，都是从他开始学画时掌握住的那些基本功里变出来的……”

这是我所认识的画家中最喜欢、也最爱说笑话的一个，很善于抓住别人随随便便一句话，连系某一个深奥的带点哲理意味的艺术观点，用幽默的话语，轻松又淋漓尽致地阐发出来，使学生们在笑声中自然而然地接受。

当他把抽象的理论概念讲给学生时，除去挥笔示范来印证，还擅长用生活现象、姐妹艺术的共同处、人所熟知的历史典故，来做生动有趣、深入浅出的比喻。

艺术是个无限开阔的天地。它很少固定的公式和不变的法则。各种艺术在原理上息息相通。从更高一层说，大自然和社会生活的现象也同艺术有某些相同的规律可循。为此，如果说“启发”是艺术教育最好的方法，“比喻”则是最能奏效的启发手段。当然，这需要教师的思维开阔、机敏、活跃，富于联

想，并应修养全面。

他正好是这样。历史、文学、戏剧、民间艺术等领域，都有他涉猎的足痕。不止于表面的流连，有时纵入很深；他喜欢拉胡琴，书法和篆刻的造诣都相当高。这就使他艺术研究的课题广泛；谈起天来内容丰富多采，得以庞征博引、挥洒自如地解释自己独到的令人折服的艺术观点；便也是他的课讲得具有生气和深度的主要根由。

二

在大约二十年前，我由于拜求名师认识了他。那时他正当壮年，如今已步入晚年。虽然，额头上的皱纹与鬓边的白发明显地添多了却依然精力充沛，谈笑风生，诙谐可亲。经历了多年“四人帮”极左路线的酷烈打击，居然没有失去其率直与纯真的个性，对艺术的热诚丝毫无减。

似乎他的乐观精神帮了他很大的忙。十多年来，他一直是各种“批判”箭弩瞄准的靶心。但他始终也没有放弃自己珍爱的绘画与教学。他的许多好作品问世，他艺术上的提高，都是在这随时会招致祸事的极其艰难的时刻。有人好心劝他：

“你就当系主任算了，还画什么呢？下班打打扑克牌，多省心！”

这句话曾引起他严肃的思考：为什么勤勤恳恳地工作倒要受批判，整天打牌反不受谴责？

当生活被某种邪恶的势力歪曲得十分荒谬和庸俗时，做为一个正直的党员和画家，难道应当屈从俯就，随波逐流？他自然没有听从那种“好言规劝”。他绘画生涯近四十年，

从来没有任何一种压力或任何一种诱惑，使他搁笔不画。

我听说，有人借“批林批孔”运动，指控他画孔雀是“宣传封建意识”，要给他当头一棒。他非但不怕，反而嗤之以鼻，讥笑道：“无非孔雀也姓‘孔’吧！”对于“四人帮”的蛮横和无知，他向来连一个与之争辩的地位也不给。他的《孔雀画谱》正是迎着这股恶浪刊印出来的。

一个人的乐观不是天生的，具有革命人生观的人总是富有这种积极精神：当一个画家在心灵深处，把自己的艺术与党和人民的事业真正地溶为一体，他便把手中的画笔视为生活和战斗必不可少的武器，任何时候都不会丢掉；如果他对艺术仅仅是一种盲目的痴迷与嗜好，遇到难以克服的困境时，就难免弃之不顾，垂头沮丧，一任荒废下去——这些都是在我们艺术家的生活中被证实过的了。

三

在课堂上，他从不肯放过学生们认识上的谬误：不允许学生画那些尚未观察与理解得透彻的东西。他象一个责任心很强的装配工要拧紧机件上每一个螺丝似的，来对待学生们每一环基础知识和基本功的学习。为了这些，他用尽心血将要讲的花与鸟，从画法上分门别类；对先人庞杂的技巧、方法和理论归纳并整理得十分系统和明晰；他主讲花鸟课，并非来自画谱与动植物图录，而源自生活。他注目于大自然中活的花鸟，因此能随手一连串画出每种花很多种姿态，每种鸟许多种动态。

他还非常重视为指导和提高艺术实践所必须的理论研究。他手边有几十册笔记本，画满速写，间或写了大量内容质量很高的笔记，对艺术的分析相当广泛又精深，几乎无所不到（从本集中的《其峰画语》可见其一般）。他写过许许多多理论文章，阐述艺术见解和介绍艺术知识。这些文章颇有见地。

他做了这么多事，不刻苦是办不到的。关于勤奋是艺术中至关重要的道理，前人之述备矣，不须再加议论。只说他易犯肠痉挛，怕受寒，画画时常在怀里揣一个胶皮的热水袋，却因精力集中在画纸上，一画几个小时，往往怀里的热水袋变成了凉水袋，还不觉。觉得。

他说自己：“最怕闲着。忙惯了，闲着就难受，浑身不舒服！”这恐怕是一个真正的劳动者的“毛病”吧！

四

他有两个社会职称：一个是教师，一个是画家。我们却很难确认，他把重心放在哪一边了。做为一位颇有成就的画家，使他的学生们学到高超的画艺；做为一名教师，由于每天都要和基本功、基础理论打交道，使他在笔墨技巧上有旁人难以企及的扎实的功力。他在造型上讲究严谨，也正因为是教学上所需要的。如果从时间上看，则大部分给了学生。从五二年起，每年都有一批学生离开他的画室，每个学生带走的成绩中都包含着他的苦心和无法计算的时间。如今不少学生已画得很好，他对这些学生总是津津乐道，对自己的画却总是不满足地摇脑袋。

我喜欢他构图新颖巧妙，这恐怕与他的思维方式的灵巧和活跃有关：他用笔简约苍劲，用墨洗炼沉着，画面明快，很少多余笔墨，笔笔肯定果断，这便是他长时间在画室里刻苦锤炼的结果；他立意新颖，情趣浓厚，则来源于广泛的修养和对生活丰富而动情的感受：每幅画上的花和鸟都有新姿异态，这由于他对所描写对象审慎而细心的观察；在整幅画的处理方面，讲求藏与露、巧与拙、争与让、疏与密、抑与扬等变化和效果上的对立统一，使画面具有丰富的形式趣味，这是他用辩证法总结艺术规律的显著的成功的体现……他的画还时出新意，原因在于：对生活敏感而热情，不愿在已获得的成就上止步，而努力探索更高的艺术境界……

五

中国画论中有“画如其人”一说。如果解释为：画家的艺术风格与画家本人的思想、气质、以及感情和思维方式是统一的——这种说法还是有道理的。但我们时代赋予“画如其人”之说一个更高的概念和要求，即画家和他的艺术，还应与时代、社会和人民统一起来。

一九七七年一个早春天气，他和学生们登上泰山。其时沟坡背阴处的残雪尚未消融干净，满山的迎春花却来欢快而心急地报道春天的信息。但见石壁上、溪流旁、草丛间，到处是它劲健飘逸的枝条；鲜黄的花儿在青

森森大石的映衬下，远看象一群群黄蝴蝶，闪烁夺目，撩人喜悦，全然一派生意葱茏的春天景象。这恰恰与“四人帮”的妖气恶氛一扫殆尽的社会气象，与画家满心的喜悦，合成一部优美而快乐的合弦。于是一幅与霍春阳同志合作的好作品《山花烂漫》产生出来。画得真挚与热烈。在那亿万人民普天同庆的日子里，唤起了人们的同感，一时给无数劳动者挂在家中的墙壁上。来向他们求画此作的人更是络绎不绝。这便是画家与时代、社会和人民统一起来最好的例证。

1979.6 天津

浅谈孙其峰的花鸟教学

霍春阳 贾宝珉 王振德

天津艺术学院工艺系主任、我们熟知的国画家孙其峰老师是一位艺术教育家。他忠诚党的艺术教育事业。几十年来，他都矢志不渝，不改初衷。即使在十年风暴中，也不忘刻字、画鸟。他那颇受美术、工艺界欢迎的《孔雀画谱》、《花鸟画谱》等画册就是在“四人帮”疯狂摧残花鸟艺术和破坏花鸟教学的时候问世的。他以百折不挠的毅力从事艺术教育和花鸟教学工作，取得了可喜的成果。这里，我们试谈几个有关孙老师的花鸟教学问题。

有的同志说：“听孙老师讲课，仿佛有一团扑不灭的火焰，在自己心头燃烧，感到火热、振奋”。是的，他的教学作风是与他“全心全意为学生服务，为党的艺术教育事业服务”的总的思想原则一致的。

在教学思想上，孙老师努力以《实践论》和《矛盾论》的基本观点为指导，在教材的处理和选择上，主张以少胜多，力求少而精。采取了解剖麻雀的办法。他认为教学应以使学生用较短时间尽快弄懂和学会为原则，这就需要精心地把那些最富有代表性的花和鸟的

典型筛选出来,通过深入学习典型,达到“触类旁通”、“一通皆通”。孙老师在教材中所确定的内容都具有这种典型性。他把花或鸟分成几大类型,然后再从类型中选一个典型。例如梅花、杏花、桃花、海棠、梨花、腊梅等都以枝干为主,而花型也较为接近,画法又都相同,所以选梅花作为这一类的典型(见图一)。

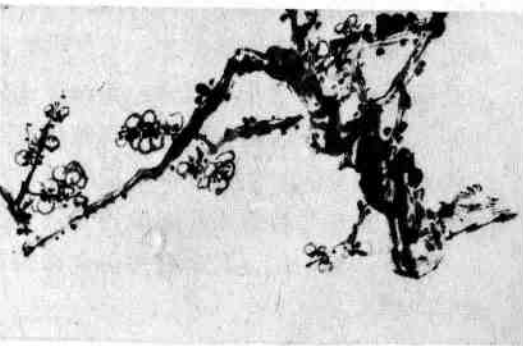
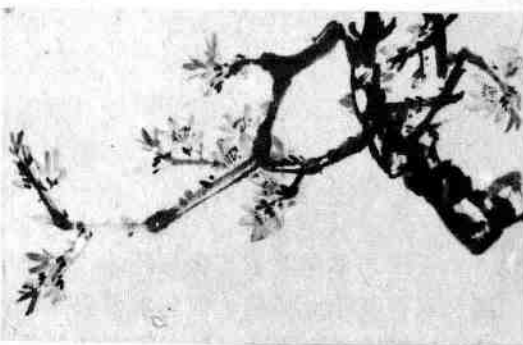
又如荷花、芭蕉、美人蕉一类花,其花叶虽不同型,但从画法上可以把它当作训练泼墨表现方法的同一类型,所以选荷花作为这一类的典型。教画禽鸟也是如此,如丹顶鹤、白鹭、灰鹤、老鸹等鸟造型相近,画法大同小异,就以丹顶鹤为典型。选典型全从教学需要灵活处理,例如山鸡可以当作锦鸡、白鹇、银雉等造型相近鸟的典型,也可以从画法角度当孔雀、锦鸡、鸳鸯等这一类色彩复杂鸟的典型。

在教学措施上,孙老师主张“以多压少”。就是用更多的时间和更多的精力,集中优势兵力打歼灭战,把教材钻深钻透,真正学到手。也就是紧紧抓住“举一反三”的那个“一”,这个“一”解决透,就可以“以一当十”、“以少胜多”。教材选择上的“以少胜多”与教学措施上的“以多压少”是相反相成而又相得益彰的。由于画的品种少,促使我们练得较勤,学得较深,掌握得较为牢固。在“举一”之后,通过实践和理论的结合,心与手的结合,典型和一般的结合,培养学生逐步形成“反三”的能力。他认为教师不能只教“当然”,更重要的是教“所以然”。教“当然”只能解决“现象”或“个别”问题,教“所以然”才能解决“本质”和“普遍”问题。他在教画白色花朵时,不拘泥于各种白花的具体画法,而是侧重讲解画白花的基本原理:因为国画须在白色宣纸上画白色的花朵,与素描的表现方法区别较大,不能在画过黑的地方再去画白。为了打破这种局限,必须设法扩

大“白花”与“白纸”的区别(矛盾)。这就需要运用“浓淡相生”的原则,采取“反衬”的手法,或勾勒花的轮廓,或烘染花的外形,或借周围环境的浓重颜色挤出不能着

图

一



笔处的白花（见图二）。

学生明白了画白花要扩大颜色反差的道理后，不仅能巩固已学的知识和技能，而且产生了求知的渴望，增添了向知识和技能的深度和广度进军的勇气和情致。

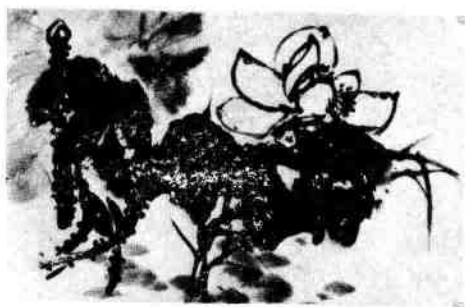
为了使花鸟教学科学化，孙老师特别重视揭示那些带有规律性的知识。他的教学不停止在表面的琐碎的枝枝叶叶上，也不追求那些所谓万古不变的套套或框框，而是严格遵循“三个规律”进行的。且把这“三个规律”分述如下：

一是教学要符合学生掌握知识和技能规律。孙老师按照循序渐进的原则，由易到难，由近及远，由浅入深，有条不紊地进行教学。如画鸟，先通过临摹、画静物标本掌握住一、两个最常见的基本姿态。然后运用“套描”的办法掌握头部的运动规律和尾部的变化规律（见图三）。

在学生对鸟的结构特征和动态有了初步认识，并能掌握几种姿态之后，便带领学生到公园画活鸟，进而画大动态的活鸟。学生能够较准确地画出禽鸟的飞鸣饮啄或栖枝藏叶等种种姿式后，并不让学生在原基础上徘徊。而是在对着画的能力形成之后，充分估计到学生背着画的困难，进一步培养他们默画的能力。同样，默画也是按照从易到难的法则进行的，先要求学生精确地默写一个常见的姿态，再在继续写生和临摹的同时，逐步把握住几个基本动态及其变姿的本领（见图四）。

孙老师常说：“教师好比教练员，学生好比运动员，要指导学生学，辅导学生练，一步一步加强要求，一点一点扩大运动量，不能一下子就用大运动量把学生累垮。如果一开始就让学生画大动态的禽鸟，来满足少数学生好高骛远的心情，那么大多数学生将会是吃不消的。纵然有满腔情致，也会被吓得无影无踪。但又不能放松训练，把学生当作观众，只让他们欣赏教练员的示范动作。恰恰相反，

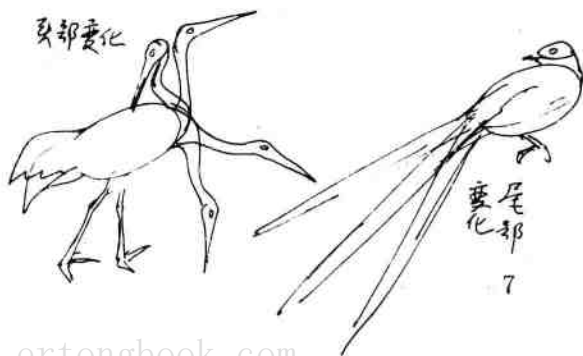
我们高等院校教师的责任，就是为人民培养出一批又一批有相等水平的学生来。”二是教学要符合学生认识事物的规律。如国画教学中，构图是个难点。初学起来，

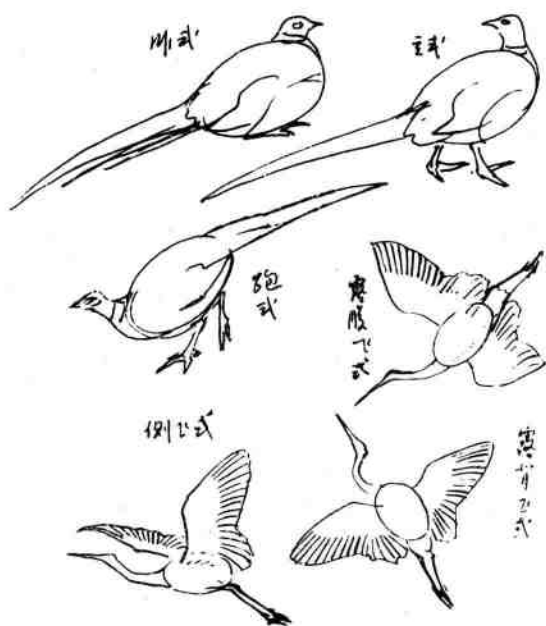


图二

不易理解。对这一类偏于理性认识的知识，孙老师采取了从实践中增强感性认识的办法，千方百计地开扩学生的眼界，他先引导学生多看、多学、多记别人的构图，再和学生一起在实地写生过程中练构图。一方面把自己各种构图拿出来示范，供学生分析和参考（见图五）；另一方面热情帮助学生修改或完善构图，增强学生学会构图的信心。在学生有了一定感性认识的基础上，再从理论上讲解构图的原理，这就化难为易了。在学生理解了构图原理之后，再回过头来分析自己的构图，就能够更深刻地感觉到其中可取

图三





图四

的地方和不足之处。然后要求他们经常练习小构图，养成随时随地注意构图的习惯，不断提高自己的构图水平。

孙老师在教授构图中，并不满足从几何学的角度去总结，让学生记住三角形、侧三角形、十字形、爱司形之类的呆板公式，他总是努力站到唯物辩证法的高度，分析民族绘画中所运用过的各种辩证关系，并总结出虚实、宾主、开合、争让、纵横、往复、俯仰、向背等形式法则。他认为在上述关系中，首先要弄清“虚实”关系，“虚实”关系弄清了，其它关系，如有无、多少、疏密、详略、松紧、干湿、聚散、争让等等通过实际图例也容易逐步解决。同样，在构图格调的变化上，他也是运用辩证法来解释的。总的要求是稳妥平正，但又反对“四平八稳”或“平淡无奇”，要求“平中寓奇”或“纳险绝于平正”。把“平”与“奇”、“险绝”与“平正”结合起来，使构图在格调上“平正”而不“平板”，“险绝”而不“失理”。远看有“气势”（即整体感），近看有“笔墨”（即细节笔墨组织），如“天成”，似“铸

就”的一般（清人沈芥舟语）。孙老师就是这样运用“实践、认识、再实践、再认识”的辩证唯物论的知行统一观，按照学生的认识规律，来解决花鸟教学中的一些难点的。

三是花鸟画教学要符合花鸟自身的结构和生长规律。孙老师很强调实地写生，认为写生是学习花鸟画的起点并一直贯穿于始终的东西。只有写生，才能了解大自然界纷纭万状的花花鸟鸟，才能熟谙花鸟的生长规律及其结构特征，也才可能谈得上艺术的概括和提炼，从而逐步达到绘画上所要求的“得心应手”和“意到笔随”的程度。在这方面，孙老师几十年来，他养成了勤奋写生的习惯，积累了大量的素材。他与学生霍春阳合作的《山花烂漫》图就是根据亲临泰山峭壁陡岩

图五

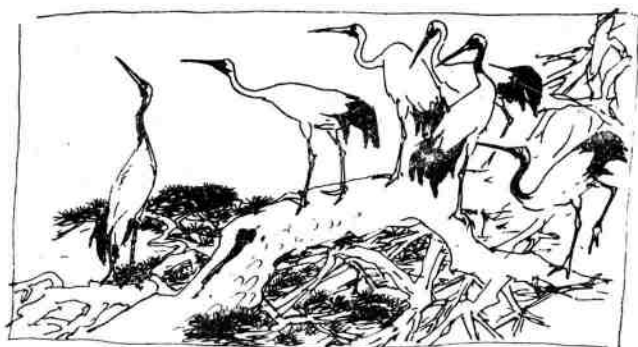




远山下把树笑出 树用乾草



用远山侯柳絮 路周出而感



二重山几个鹤后用秋叶候候

时的写生稿创制的（见图六）。

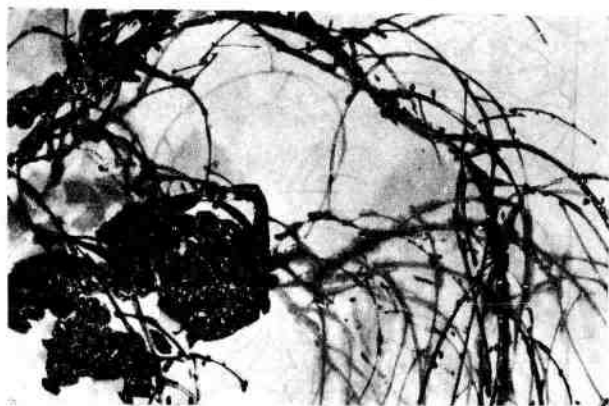
孙老师主张，一方面要能较好地“外师造化”（写生），掌握写生、记忆的本领。同时还要“中发心源”地去进行提炼加工（如变形、夸饰等），既能够作到“维妙维肖”，也能够不受自然细节束缚地去“遗形取神”。——后者对高年级学生尤为重要。

孙老师在教学中重视规律性，也重视国画的传统性。他强调笔墨等传统技法的基本功训练，主张“渊源有自”，即有实践根据和传统技法的根据，要“推陈出新”，不能随笔乱来。他培养学生学会运用民族的绘画形式来描绘具有中国作风和气派的新时代的生活和自然美景。如在用笔方法上的多方面的训练：关于笔锋运用的中锋与侧锋、藏锋与露锋、顺锋与逆锋、整锋与破锋；关于运笔的快与慢、轻与重、转折与顿挫；关于笔趣的巧与拙、刚与柔、光与毛、清晰与浑化、谨严与荒率等等。而在教法上是采取重点突破的，并不平均使用力量。如笔锋运用中，中锋、露锋、顺锋、整锋是常用的，稍讲几句就可以了，重点放在教练侧锋、藏锋、逆锋和破锋上。为了使学生加深对民族绘画的认识，孙老师坚持转益多师，博采众善的教学主张，不拘门户之见，也不囿独家之法，极力破除旧时代遗留下来的“文人相轻”的恶习。他在培养学生时，就是在无私传授自己经验的同时，并到四方求教，使之既能掌握自己的画法，又能从自己画法中跳出来，以形成本人的艺术面貌。

正象有的同志讲的那样：“孙其峰老师讲花鸟课条理清楚，生动活泼，充满了辩证法”。这种讲课风格的形成是有其特定的过程的。孙其峰一方面继承了自己曾师事或交往过的前辈画家的宝贵教学作风，如徐悲鸿的注重写实和造型严谨，王友石的转益多师，刘子

久的循序渐进，陆辛农的划分类型和重视花鸟结构等等。但更重要的一方面是他从青年时代——可以追溯到一九四七年参加北平五、二〇学生运动 and 一九四八年加入中国共产党组织——就已经接触并学习马列主义

图六



的著作了。建国以后，他更自觉地运用毛主席“实践论”和“矛盾论”的基本观点指导教学，所以才能逐步形成自己科学的花鸟教学的系统和风貌。

漫 谈 意 境

孙其峰 郎绍君

意境是艺术创作和欣赏的美学问题，它在我国古典现实主义创作方法和批评标准中占一席之地；在某些画种如山水、花鸟中，占极重要的地位。何谓意境，众说纷纭，但意境的客观存在和意义，是谁也不曾否认的。

“目中有山，始可作树，意中有水，方许作山。山下宛似经过，即为实境，林间如可步入，始是怡情”（笪重光《画筌》）这“宛似经过”“如可步入”并足以“怡情”的艺术境界，就是意境。意境提供给欣赏者一种诗意的情境，它以独有的魅力把人引进陌生而又熟悉的特定空间境象之中，使人体验到一种审美激动，激起生活联想的涟漪……。

意境是意和境的有机化合。亦即情与景的水乳交融，题材与思想感情的和谐统一。创造绘画的意境，既要求“外师造化”以描绘景、境，也要求“中得心源”以抒写情绪、意念，即常说的缘物抒情，寓意于境，使二者完美结合。境界不离物象，其由来，源自社会生活，造化自然；情意发自主观，其由来，同样根于生活和自然的感受。离却生活、自然，境无所生，情亦无所生，构思枯竭，就是幻像也只是个虚空，哪里还谈得到什么意境！

只看到意境源于生活自然当然还是不够的。意、情和境、景虽都是客观自然的反映，但前者是主观的范畴，后者是客观的范畴，它们密不可分，又是两个东西，两种范畴。离了景、境的客观性，情无所寄，意无所托，

任意涂抹，则可能走向以主观臆想取代能动反映的形式主义；而对所描画之景、境无动于衷，照片似地死抄自然状态，则可能变为画地图、绘标本，形同槁木，毫无生命，走向自然主义。没有情感，没有意趣，纵然有巨大的造型能力，也创造不出意境、诗意。古人有“以意为之”“意造境生”之说，如果不是绝对化地理解它的含义，而把它视为情感、艺术构思对艺术境界的能动作用，这话无疑是蕴藏着真理和规律性的。

意境的创造，是形象思维的结果。人的情感总是和形象的具体性密切相关的，抽象的“花”的概念不会引人激动，一枝带雨的梨花会动人以情，而一树梨花春雨的境象就更能唤动人的情思。张彦远认为一幅优秀的山水画必须“境与性会”才能获得，这“境与性会”，其实就是境与意、情与景的交融，也就是意境的产生。怎样才是“境与性会”呢？张彦远谈创作甘美时所描述的“望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡”，即此也，而这恰恰是睹物结思、浮想连翩，神与物游的形象思维过程。形象思维是创造性的想象，意境的产生，首先在画家的想象中浮现，即画论中所说“俱要从肺腑中自然流出”，胸无成竹，信笔抹来，是造不出意境的。我们还可以举郑板桥画竹为例。他的墨竹，除了疏朗、挺拔、婆娑的姿神之外，常具有恍若面对天光之影、雨后新篁挺节竞生的意境，使人耳目一新。他自述画竹过程，先是“烟

光露气皆浮动于疏枝密叶之间”的“眼中之竹”，接着变为“胸中勃勃遂有画意”的“胸中之竹”，最后酝酿成熟，举笔落墨，才变为“手中之竹”。这个从“眼中之竹”变为“手中之竹”的过程，正是从生活到艺术的过程，从感于物而动，经过想象的加工、提炼、凝思注情到缘物抒情的形象思维过程，也就是创造意境的过程。“操笔如在深山，居处如同野壑，松风在耳，林影弥窗，抒腕探取，方得其神”（布颜图：《画学心法问答·问画树法》，见《画论丛刊》，284页）这是讲的写树之神，完全适宜于创造意境，而操笔如在深山，画树犹闻松风，似见林影的运思，全然是形象思维的特征。恽南田说他爱画乔柯古干，因为“爱其昂霄之姿，含霜激风，挺立不惧”（《南田画跋》）这里的“昂霄之姿”是乔柯的自然形象和自然之美；而“挺立不惧”，则是借乔柯寓意一种人品了。“昂霄之姿”与“挺立不惧”在画家的艺术思维中是不可分离的，“挺立不惧”的品格不是抽象表达，而是借喻于“昂霄之姿”这一生动形象的，这是传统绘画常用的比兴手法，把梅兰竹菊比之为“四君子”是一个道理。毛泽东同志把诗的比兴看作形象思维的典型表现，绘画的比兴虽只是一种暗喻，用得好与诗有异曲同工之妙。固然山水花鸟运用暗喻比兴未必就能创造出意境，但创造出意境来的暗喻手法，也正说明了意境的产生是必须依靠形象思维的。

意境贵新，忌陈旧。“山水之难，莫难于意境。笔墨非不苍古，气韵非不浑穆，章法非不绵密，一落窠臼，便是凡手。”（金绍成：《画学讲义》）李可染同志就称意境为山水画的“灵魂”，山水如此，花鸟亦如此，一切艺术创作均如此。要创造新鲜动人的意境，首先要有与众不同的独特的生活观察和体验，自己有所发现才能有所创造，才能有新的立意。杜甫曰：“诗清立意新”，画的立

意不新，意境也必定陈旧。苏东坡赞文与可画竹云：“无穷出清新”，我们借用这句诗，倒过来说：清新是无穷的，一个有独创性的艺术家，不照搬他人，并追求新的意境才能产生新的立意。大千世界无穷尽，画家个性无穷尽，创意抒情因时因地而异，只要坚持务去陈言旧境的创作态度，肯去探取，意境也是无穷尽的。

意境贵深远，耐人寻味，情趣盎然，而厌浅露、索然无味。“意贵乎远，不静不远也，境贵乎深，不曲不深也。一勺水亦有曲处，一片石亦有深处”（《南田画跋》）静而远的“静”，必是寓动于静之“静”，而不能是死一般的静止不动；所谓远，是意味深远，经得住反复玩赏，余音不绝，这种“远”，于动中有静的意境中也能获得。“风定花犹落”是静中有动的意境，“鸟鸣山更幽”是动中有静的意境，这种写花鸟的诗，其理亦与花鸟画相通。所谓“不曲不深”，是指艺术形象和意境的含蓄性。“曲径”方能“通幽”，诗画都是一样的，不过画的“曲”与“深”要通过视觉形象的虚实来表现。无论大画小画，若求意境幽远，发人深省，“曲”是不可少的。写诗尚要“咫尺应须论万里”（杜甫），何况绘画？境深方能意曲，造境先须意立，“意高则高，意远则远，意深则深，”（方薰《山静居画论》）山水画的“不尽之境”首先在于经营位置的意匠，若古人所总结的“或林下透见，而水脉复出，或巨石遮断，而山坳渐露，或隐坡陇，以人物点之，或近屋宇，以竹树藏之……”（饶自然《绘宗十二忌》）这些表现手段都是在“曲”字上着意。花鸟画的意境之深曲，含蓄，不能与山水画意境那种“峰回路转”“深山藏寺”的深曲作相同要求。花鸟画有时强调空间境象，特别是它与山水相结合时如此，象《梅石溪凫图》（马远）；但更多的情况是并不强调具体的空间境象，而是通过诗意描绘，凭着

对花鸟形象的特殊概括，对环境稍作点缀，启发欣赏者想象出一种深远、幽静或活泼的意境来。宋人的《出水芙蓉》只是精心刻划了一支盛开的荷花，旁衬以绿叶，并未画水天湖月一类的空间境象，但也能令人仿佛走到湖畔，置身于早霞映照、荷露晶莹的晨光中，那优美的境界使人心旷神怡。李方膺的《风竹》，只以奔放的笔墨写出了几杆迎风摇曳的细竹，却犹如风声飒飒，雨落秋池，一片萧寒景象扑面而来。齐白石的一幅《雨后》，用泼墨写出几根肥大的芭蕉，湿漉漉的蕉叶上蹲着两只小雀，一种雨后清新的气息扑面而来，把我们带进诗一般的境界。扬州画派、任伯年、潘天寿、林风眠的许多花卉虫鸟作品，往往都具有这种特色。如果可以用言语来概括这种特色的话，那就是画家强调情趣，由情趣而使观者欣赏时幻现一种意境。毫无疑问，画家构思时，花鸟形象是和空间境象一起“勃勃于胸中”的，只是为了突出花鸟形象本身，为了取得更概括的效果，在艺术处理时虚掉了，这是传统的在虚

处求画，于画外求画之法，并不是随意留些空白就可获得的。

创造意境，除自然、生活、情意这些基本条件之外，还需要构思、构图能力，笔墨造型技巧，需要对于诗、词、歌、赋种种姊妹艺术的广泛的艺术修养。那怕是一小幅写意花鸟，要不想落入窠臼，也需研精殚思，神凝气静，意匠惨淡经营之，而不可随手落笔，敷衍了局。古人说：“终日搦管，但求蹊径，而不参以心思，不过是土木形骸耳”

（盛大士《溪山卧游录》）“参以心思”，不光是下功夫构思，也包括对于创作的严肃态度。石涛自题其画云：“每画图一幅，忘坐亦忘眠”（《大滌子题画诗跋》，《美术丛书》三集，十辑，第18页）忘坐忘眠的创作态度，说明了画家“进入角色”式的激情，也说明了画家惨淡经营的严肃精神，这无疑值得我们学习和借鉴。

1979年5月4日

其 峰 画 语

一

会用笔，一枝笔可以当一盒木刻刀用；
不会用笔，一枝笔只能当一把锥子用。

二

不能光会对着对象画，更要能够背着对

象画（默写）。不能默写，对画写意画来说就是“心中无数”，无法进入“得心应手”的境界。

三

工笔，在很大程度上是“即象而求”；
写意，在很大程度上是“离象而求”。所谓