

中国画坛

—— 经典 学术 交流 研讨 鉴赏 ——

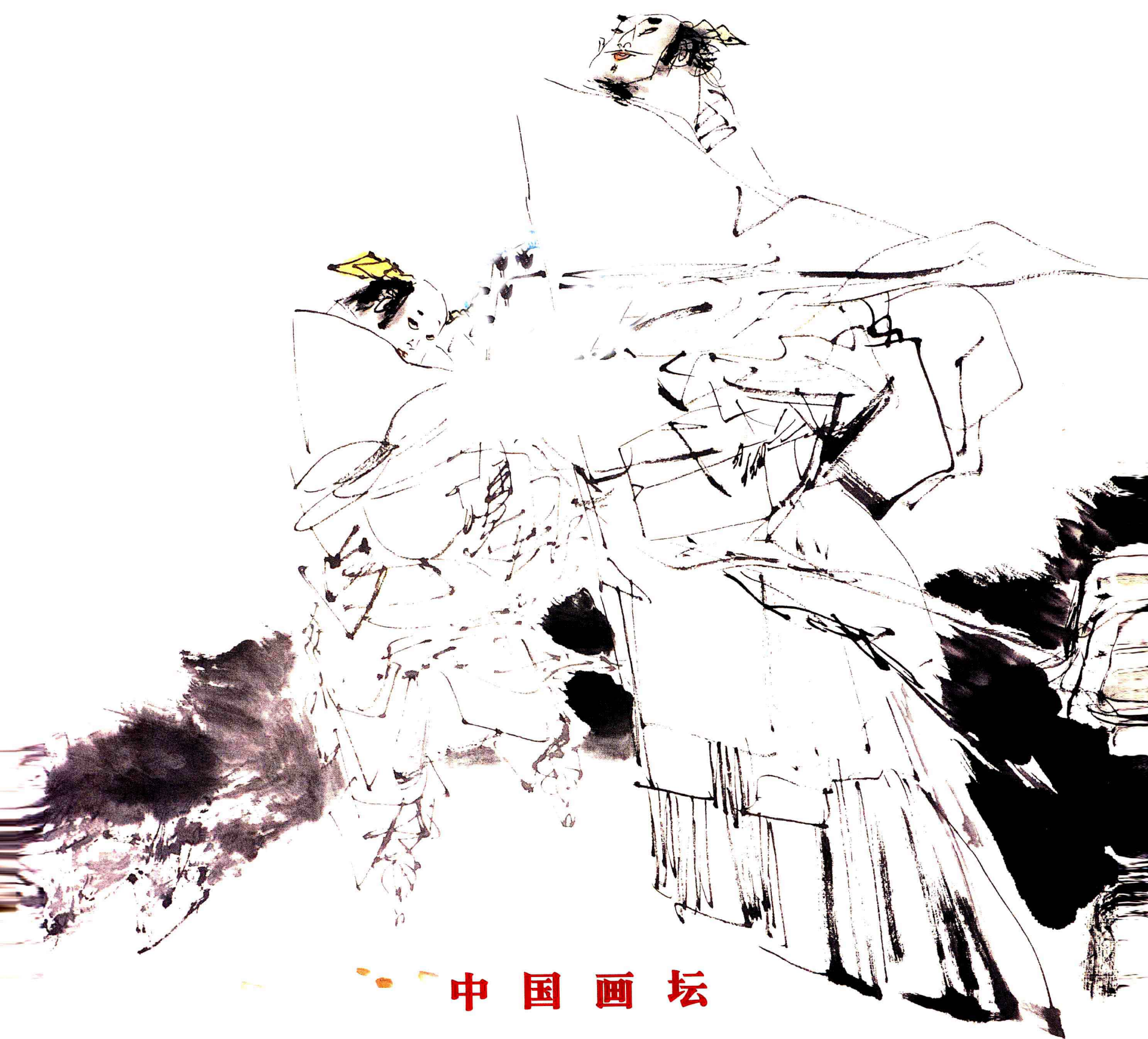
8

齐白石研究拾遗
没骨·和谐·厚望
两种样式——一种情怀
淡国画中的眼界
杜应强水墨山水探墨
名家评说吴冠南花鸟画
故土家园
清梦如歌寄远意
重视绘画性建构新图式
激扬江山

学苑出版社

经典艺术作品 从这里开始

主编 汪为胜



中国画坛



中国画坛

8

图书在版编目(CIP)数据

中国画坛. 8/ 汪为胜主编. —北京: 学苑出版社, 2007.5

ISBN 978-7-5077-2857-6

I. 中... II. 汪... III. 中国画—艺术理论—文集

IV. J212-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 056772 号

责任编辑: 刘小灿

封面设计: 任名书装

出版发行: 学苑出版社

社址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码: 100078

网址: www.book001.com

电子信箱: xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话: 010-67674055、67675512、
67678944

经销: 各地新华书店

制版: 北京九如视点企划公司

印刷: 北京爱丽精特彩印有限公司

开本尺寸: 787 × 1092 1/8

印张: 16

字数: 20万字

版次: 2007年4月北京第1版

印次: 2007年4月北京第1次印刷

印数: 0001~6000

定价: 88.00元

目 录 (CONTENT)

出版 学苑出版社
编辑 《中国画坛》编辑部
主编 汪为胜

特约学术编委 (以姓氏笔画为序)

于志学	王 镛	邓福星
冯今松	刘文西	刘龙庭
孙 克	朱松发	刘曦林
吕云所	邵大箴	何水法
陈 醉	陈传席	李宝林
范 扬	周韶华	赵力忠
徐书城	梅墨生	程大利
翟 墨		

编辑

程云仲	周 瑾	田培学
李华栋	赵燕侠	白小叶
周尊圣	王心刚	

设计
任名书装 (Tel: 68157418)

监制
安徽天徽集团
丹东鸿润房产

编辑一部地址 北京市朝阳区朝阳北路 107 号
珠江罗马嘉园 45 号楼 1203
邮编 100025
电话 010-58627387
编辑二部地址 北京市通州区北关环岛
富河园 7-451 信箱
邮编 101100
电话 010-69546504 13520266962
网址 www.zhongguohuatan.com

大师研究

4 齐白石研究拾遗 刘曦林

传世经典

14 亚明艺术论纲 江州

当代名家

24 没骨·和谐·厚望 刘曦林
——谈田黎明人物画
44 两种样式 一种情怀 樊波
——王西京绘画的思想境界和审美超越

学者画家

58 谈国画中的眼界 陈绶祥

画坛名家

68 杜应强水墨山水探墨 孙美兰
78 名家评说吴冠南花鸟画
88 故土家园 曹玉林
——读方贤道的人物画
98 清梦如歌寄远意 沈奇
——品评邢庆仁“乡村叙事”系列画作
108 重视绘画性建构新图式 崔庆忠
——浅谈张葆桂的中国画

展览概况

114 激扬江山
——范扬工作室师生作品选登

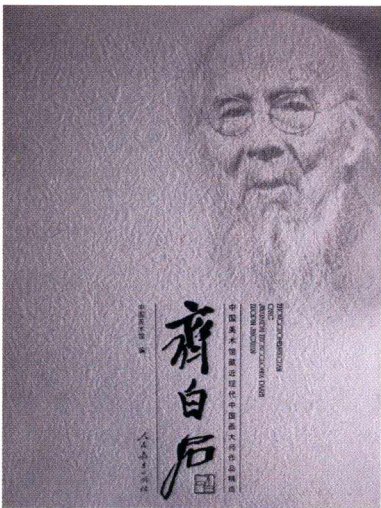
作品选登

128 阳太阳、朱松发、陈鹏作品

封面 田黎明 作品
封二 杜应强 作品
封三 范扬 作品
封底 阳太阳 作品

齐白石研究拾遗 (八则)

刘曦林



《中国美术馆藏近现代中国大师作品精选·齐白石》封面

齐白石 (1863—1957) 现代书画家、篆刻家。原名纯芝。字渭清,后改名璜,字濒生,号白石,别号借山吟馆主者、寄萍老人等,湖南湘潭人。早年曾为木工,后结交当地文人,学习绘画、诗文、篆刻、书法,靠为人写照、卖画、刻印为生。中年多次出游南北,五十七岁后定居北京,专业卖画、刻印。在艺术上常与陈衡恪相切磋,推崇徐渭、朱耷、原济、李贽及吴昌硕等诸家,六十岁后,画风速变,重视创造,融合了传统写意画和民间绘画的表现技法,形成独特的艺术风格。擅作花鸟虫鱼,笔墨纵横雄健,造型简练质朴,色彩鲜明热烈;并善于把阔笔写意花卉与微毫毕现的草虫巧妙地结合在一起。亦画山水、人物。论画有妙在似与不似之间,太似为媚俗,不似为欺世的见解。篆刻初学浙派,后多取法汉代凿印,布局奇肆朴茂,单刀直下,劲辣有力。能诗文。建国后,他对书画、篆刻的活动,益见勤奋。曾任中国美术家协会主席。

《中国美术馆藏近现代中国大师作品精选·齐白石》计选入齐白石作品292件403幅,馆藏齐画之富仅次于北京画院。齐白石逝后,齐自藏千余幅作品皆捐献给国家^[1],以筹备齐白石纪念馆,馆未成,移交北京画院。中国美术馆建馆稍晚,但在齐逝后仍能征集到如此之多,亦是幸事。建馆之始,重视于齐画收藏,与国家、世界给齐白石的隆誉有关。前贤有慧眼卓识,齐白石各阶段作品均有收藏,惜早年参擦炭像法肖像等阙如。书法仅一件,篆刻无,恐与当时对“美术”范畴的狭义认识有关,迟至2004年文化部同意美术馆将书法、篆刻、摄影、陶艺等列入收藏范围,憾事遂转幸事。

笔者自1981年来美术馆,逐渐积累所见齐画资料,但直到去年出版此画册,始得通览馆藏所有齐画图像。今仅就馆藏齐画据此前研究状况,在拙文《齐白石论》^[2]的基础上作些补遗,我只是当作学习笔记,与他说和笔者前说抑或有些许重复,请读者谅解。

一、两方印章解读易

编辑画册时审读著录是要务,款识与印章是画面组成部分,可知齐白石之修养,亦与齐画内美、外美相关,不敢有闪失。此番读馆藏齐画,有二印得以确认,兹记述如下:

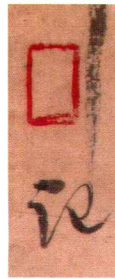
一为己未除夕(1920年)所作《黑牡丹》,左下有一印,仅有边框,内无字(图1),初不识。经寻思,乃“白石”肖形印也。齐家不到一里地有一驿站白石铺,齐的老师为他取名白石山人,后号白石,此肖形印释为“白石”极有可能。经请教对齐白石深有研究的李松涛、郎绍君等先生,均同意此说。此肖形印目前仅见于此画,弥足珍贵。

二为“九九翁”白文印,见于多幅作品。因第二个“九”字作“二”字状,有些画册释为“九二翁”,并以此定该作为92岁作品,未

见提出疑义者。馆藏1941年作《花草工虫册》之一,款识曰:“此册八开,其中一开有九九翁之印,乃予八十一岁时作也……”^[3]据此知此印取算术口诀“九九八十一”之意。又见我馆老专家陈奇峰先生生前所编《齐白石印集》,有此印之边款(图2):“辛巳一日白石自刊”^[4],辛巳,1941年,齐白石自署81岁,此又一证据也。

顺便提及齐白石署“几百几十甲子时”之类年款,余曾以乘法运算,所得数字怪诞,曾问于郎绍君兄,郎告余以除法计,果得其时。如馆藏《风动秋荷》署“三百九十甲子”, $390 \div 60 = 65$,此齐65岁时作品。馆藏《枇杷》署“四百九十甲子时”,依除法计得8.1之后再除不尽,视为81岁左右可也。齐白石是来于乡间的聪明人,也有数字思维,如“三百石印富翁”,将八十四岁之“四”写作“三”之造型,取画题为“三余”、“三多”、“五世分甘”、“百世多吉”、“吉利万千”等。当然,他喜吉祥数字,前述“九九翁”印即如是。余与李魁正兄谈及此印,魁正认为,他不取八十一,而取九九,是期望自己也坚信

自己长寿的表示。白石有数学脑子,乘法、除法均强于吾辈,算盘也画得那么好。他是靠劳动养家的人,他为人作木器活,为人画画,不能不计算收益,并按劳动量为工虫、山水加价。他是清楚会有人骗他,更痛恨无赖子造其假画毁其生计,曾在画中题道:“吾



(图1)白石(肖形印)
(图2)“九九翁”印及其边款

画通行天下，伪造居多。”他有自卫意识，著作权保护意识，但仍苦于无法律护持，所以他的假画还是被人炒来炒去地赚钱，可奈何！

二、变法之始下笔难

齐白石衰年变法为近现代画史之美谈。但正如吴昌硕得任伯年启发历经数年才变得苍厚雄强起来，此中有渐变过程，齐白石听陈师曾劝，弃八大冷逸一格，改画红花墨叶一派也不是一蹴而就。齐有诗言：“十载关门始变更”。据邵绍君考证，“十载”应指定居北京后的十年，即1919~1928年间^[5]，馆藏作品中有数十幅这变法其间作品，尤其几件1920年期间变法之始所画方幅作品最能见其思想轨迹。其一为己未除夕（1920年2月19日）所作《黑牡丹》（图3），潇洒若青藤，有“情园之属”上款（指龙山七子之一罗真悟），又作长题曰：

余自三游京华，画法大变，即能识画者多不认为老萍作也。譬之余与真吾弟三年不相见，一日逢一发秃齿没之人，不闻其声，几不认为真翁矣，真翁闻此言必能知余画。己未除夕，兄璜老萍记。

这显然是听陈师曾劝决心变法之作，当然也还不是他自称的“红花墨叶”一派。两天之后，即庚申正月初二，又作《独虾》一幅，仍是简笔水墨作风。此画有款识二：

款识一：即朱雪个画虾不见有此古拙。濒生。

款识二：己未冬，余三游京华，将归湖北，胡鄂公劝其不必，以为余之篆刻及画人皆重之，归去湖南草间偷活何苦耶。况苦辛数十



（图3）黑牡丹 纸本水墨 51cm × 43.5cm
己未除夕（1920年）中国美术馆藏

年，不可不有千古之思。多居京华四三年，中华贤豪长者必知世有萍翁，方不自负数十年之苦辛也。今余之老友罗三爷闻余只大有获利。庚申春余将再四进京，罗三爷以为余之利心不足。三公之见各异，未知孰是非也，因记之。庚申正月初二日，萍翁又记。

款识一，言与八大之差异，颇自负。款识二，言“三公之见各异，未知孰是非也”——是回家乡“草间偷活”，还是长留北京作“千古之思”；是“大有获利”，还是“利心不足”，显然当时有些彷徨，是否变法，如何变法与是否留京，能否获利纠缠在一起，有举棋不定的苦恼。

同年五月所作《竹子》（图4），已较《独虾》粗肆狂放，但仍是明清以来简笔水墨一路。此画一题再题，有款识四，其一曰：

余喜种竹，不喜画竹。因其平直，画之与世之画家自相雷同。平生除画山水点景小竹外，或画观世音菩萨紫竹林。画此粗竿大叶，方第一回，似不与寻常画家之胸中同一穿插也。时庚申五月廿五日，燕京又有战争，家山久闻兵乱，铤底作画，聊忘片刻之忧。白石老人并记。

其三曰：

吾友。余活人间将六十年，朋友无多。人非真君子，虽相往还，然中心终未许也。齐璜再记。

其二若诗稿，内中有“从今破笔全埋去”句，还钤有“哀人生之多艰”朱文印。由以上三题，可见其变法之初，南北战争不息心忧之情，“朋友无多”孤寂之境，埋去破笔变法之思，视竹为友胸中之志。颇有兴味的是，此番出版画册初次印出友人题跋，诗塘有罗惇噩，罗惇

□（huan）兄弟题跋二，边跋有陈师曾题诗：

题跋一：老人画笔多高趣，偶状琅玕便不同。闻道萧斋蔬食俭，盍收千亩在胸中。庚申九月，惇噩。

题跋二：白石老人画极道劲，由其胸次超旷，故能意气横生。此幅笔如屈铁，脱尽恒径，是其得意作也。庚申九月，惇□（huan）。

题跋三：江路野梅丁野堂，齐翁出笔更荒唐。墨君编篱防狐犬，任公投竿钓汪洋。非芦非柳从人说，与可东坡亦咋舌。持此南唐铁钩锁，齐翁力可窥生铁。满堂寂历生昼寒，醉吟先生头发白。衡恪。



（图3）竹子 纸本水墨 70.6cm × 53.6cm
1920年 中国美术馆藏

自己的事。

其实，变法是个自我与古人之间、自我与自我之间痛苦的拉锯战。馆藏丁巳（1917年）二进北京之作《墨荷水鸟》题识曰：“朱雪个、李复堂与余同趣，余之作画欲不似二者，固下笔难矣。”1919年，序《老萍诗草》时说：“余作画数十年，未称己意，从此决定大变”；又言：“获观黄癭瓢画册，始知余画过于形似，无超凡之趣，决定从此大变”。1920年，当为其大变之初，除前述三画外，还有同期同一风格的《蟹》、《墨荷》二画，皆简笔水墨，后者题“青藤、雪个无此画法。”，由此看来，此二画与前述1920年三画典型地体现了变法之初他由“过于相似”到“似与不似之间”的演化，仍是八大冷逸一格，只是造型和笔墨繁简的变化。但庚申（1920年）三月十二日，于馆藏草虫册十二开之六《葡萄蝗虫》中题道：“此虫须对物写生，不仅形似，无论名家画匠不得大骂。”由此题记和是册作风来看，不仅虫工，花亦工，甚至馆藏甲子（1924年）冬《草虫册》八开也与此相近，可证其变法之初在是否形似上亦仍灵活应变，但在造型上已有工简同纸之法，章法上已有平面构成之巧，已为齐家面目（详见本文第六）。

那么齐白石自称的“红花墨叶”即浓墨重

彩画风何时实现呢？从馆藏有确切纪年的作品来看，有辛酉（1921年）之《茶花小鸟》、《宝缸荷花》，甲子（1924年）之《双蝶老少年》，丙寅（1926年）之《红梅墨蝶》，丁卯（1927年）之《风动秋荷》等，红花与墨叶、墨干、墨虫对照，色彩强烈，造型趋简，笔法渐劲健苍厚，已自成一格，至1930年代益加成熟，此方可称为大变之后典型的齐白石画风。

三、万里乡心有路通

齐白石有一句诗曰“万里乡心有路通”。这路，是道路，更是心路，向以“写意”、“写心”为美学特征的中国书画便是这心路的载体。笔者在《齐白石论》一文中谈过，齐白石的本质是老农民，“齐白石的本质论，即其自我论，齐白石的变法论，亦即变意论，或者说齐白石的本质的表现是其‘衰年变法’的深刻底蕴。”齐白石变法过程中如何在变换造型、笔墨、色彩之时，将他法变为我法，也同时把他意变为我意而十分苦恼。此间，恰十分思念家乡，那乡心又因客久加深，巧妙地成为齐白石变法的通路，成为他一生成功的通路。

1921年，齐白石画有《蔬香图扇》（北京画院藏），绘白菜、冬笋、蝥蛄，署罢“齐璜”之后，又题道：“辛酉五入都门，每画此图却思故乡风味。”此画已有自家情思，复吸收赵之谦、吴昌硕等简笔重彩画法，二者合一，渐次成熟。齐白石思乡及将家乡风物、童年生活入画，且已形成自家风格者，馆藏作品有许多例证：

《倭瓜》题：“今日得家书，心中喜乐，挑镫画此幅”，那瓜蔓缠绕墨叶、红瓜，似是梦魂牵系。

《竹笋麻雀·杂画册八开之三》，巧画一雀立于冬笋，题道：“星塘老屋何日重居”。

居京师不久以家乡风物作《芙蓉小虾》，题词曰：“余丁巳以来尝居京师，借山馆外芙蓉花开四度，惟去年得见残花，恐今秋又不得见，画此自观。”画中，花与虾有互望之致，白石又望这花与虾，情自在画中。

晚年画《玉簪蜻蜓》，画毕却感慨曰：“八砚楼头远别人，齐白石客居京华廿又九年矣。”

92岁画《牵牛花》，墨蔓红花，以狂草笔致挥洒藤蔓，艳红花朵、花苞有上扬势，极富表情。款识曰：“予借山于晓霞山之西，大岩之东，岩之牵牛常有花大如斗。予九十二岁时，一日翻旧簏，得予少时手本，九十二始用之。”

92岁画《农耕图》^[6]，题：“齐白石九十二岁尚客京华白石铁屋”，似是歌颂农民主题，却是自称“负锄人”的老人客久思乡对父辈劳作辛苦的追怀。

其余乡心未直接见于题记者比比皆是，如《蘑菇竹笋》（图5），那勾填的冬笋，墨绘的蘑菇，仿佛活蹦乱跳地活跃着生命；《筠篮新笋》加一锄头，锄头和冬笋不仅“沾露”，还有意粘着红泥，又多一层生活气息；又如《溪水小桥》中母子猪过河状，屡画不厌的《稻草鸡雀》……乡物、乡心、乡思源源不断地赋予他灵感，又岂是仅仅“变法”可概言的呵。

四、望风怀想有梨花

人愈老而愈念旧，一般称陷入回忆为衰老

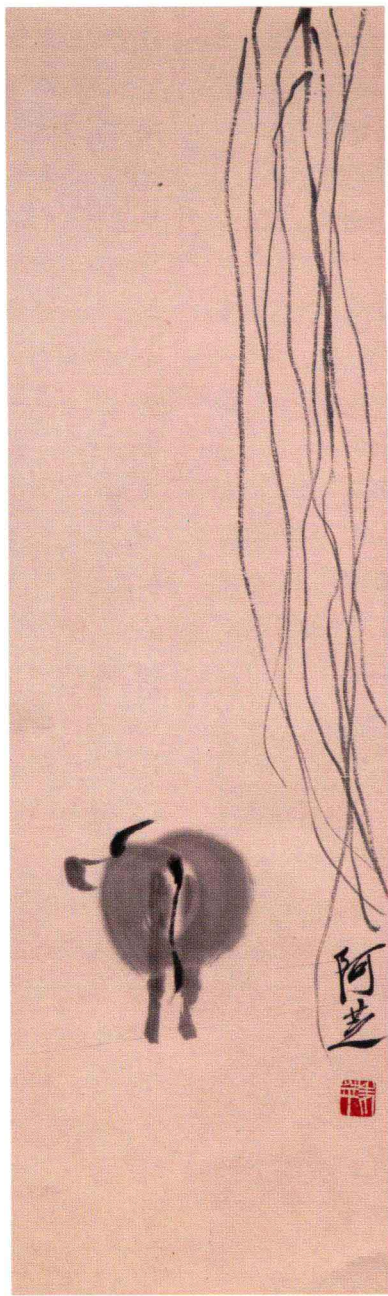
之征，但对艺术家尤其对齐白石来讲，忆昔念旧往往是这个老情种成就其事业的通路之一。齐白石85岁自画《衰年泥爪图册》十四开，皆水墨简笔花鸟蔬果，其中第十四开《梨》（图6）仅三笔即绘就，却言情深深，其款识为：

老萍亲种黎（梨）树于借山馆，味甘如蜜，重约廿又四两。戊、己二年避乱北甯，不独不知黎（梨）味，而且孤（辜）负黎（梨）花。戊后三年庚申正月初八日画，再后廿六年乙酉自临。白石。

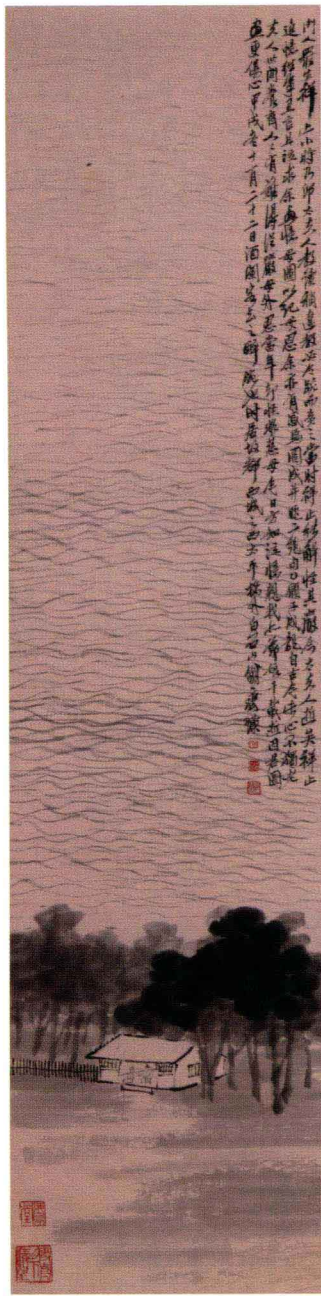
题记中言“戊、己二年避乱北甯”，指戊午（1918年）、己未（1919年）两度赴北京；庚申（1920年）正月初八曾画一《梨》，此《梨》不知尚在否，只见到此年所作《花果画册》题有“老萍亲种梨树于借山，味甘如蜜，重约斤



（图5）蘑菇竹笋 纸本水墨设色 167.7cm × 42.7cm 中国美术馆藏



（图8）柳丝牛影 纸本水墨 81.5cm × 24.5cm 中国美术馆藏



（图9）教子图 纸本水墨 136.8cm × 33.4cm 1934年 中国美术馆藏

许。戊、己二年避乱远窜，不独不知梨味，而且孤（辜）负梨花。”^[7]与馆藏《梨》同一情怀。今所见胡橐曾藏《秋梨和细腰蜂》（图7），齐白石91岁时跋曰：“此白石四十岁后之作”。北京画院藏《梨图》与馆藏之《梨》同为1945年85岁时重绘。《梨图》题道：“予四十岁后在借山馆后亲手接梨树卅余株，每接时必呼瑯芭携刀锯，数年来得七十余株，此时其树犹存否不得知，哭瑯芭久不存矣。”此画还钤有白文印“百树梨花主人”，其余尚有“梨花小院”、“梨花小院思君”印，题画有“梨花小院怀人”句，他在自传中记述57岁即1919年离乡三上北京时说：“当时正值春雨连绵，借山馆前的梨花，开得正盛，我的一腔别离之情，好像雨中梨花，也在替人落泪。”^[8]可见梨花带雨之景语已深为齐翁情语。此图钤“望风怀想”印，正是齐白石的思维方式。

齐白石少年时代牧牛、砍柴，后学木工，虽喜画，并不能有意留心生活与艺术之关系。但他触物动情，并有所思，后来善于将自然信息转换为艺术信息，少时生活作为自然信息库源源不断地为他提供创作构想、创作契机，小虾、小鱼、青蛙、柴笆之类物事入画均非偶然，真乃少年无心插柳，老来柳自成行。平生一画再画的《柳丝牛影》（图8）之杰构款署“阿芝”小名，正是返老还童之童心、童趣。86岁所绘《松鸪》，画一鸪于松树高端孵卵，题词道：“予少小时于星塘屋外尝见鸪伏卵，（覆）过去事忽忽八十年矣。八十六老人白石。”虽将“伏”字改为“覆”字，似非“覆巢无完卵”之喻，实意在感恩母恩，是老人对人生之感悟。由此反观72岁时为门人祥止所画《教子图》（图9）之长题，言及祥止怪母严往事，“且言且泣，求余画忆母图以纪母恩。余亦有感焉，图成，并题二绝句。”绝句二曰：“当年却怪非慈母，今日方知泣忆亲。我亦爷娘千载逝，因君图画更伤心。”齐白石对此画颇投入，与少小时所见鸪孵卵情景当有联系。少小时所经之事，亲种梨树与梨花之情缘，老年治“悔乌堂”印，“怀乡追远之念”“与日俱增”（《自传》语）之情，涵养了齐白石的人文关怀精神，更使其艺术内美为之升华，此正齐白石之可爱乃至伟大之处。

五、心出家僧佛同龕

齐老同代画家中，有李叔同等佛弟子，但大多信佛而不出家。齐白石有印曰“年高身健不肯做神仙”，亦不是佛门弟子，只是有一颗

佛心，自称“心出家僧”^[9]。有印曰：“前世打钟僧”，有联句曰：“持山作寿，与佛同龕”，有诗句曰：“不似拈花作模样，果然能与佛同龕”，^[10]也曾焚香绘《南无西方接引阿弥陀佛》，他确有佛缘，绘有一批佛画，结交不少僧人，有慈悲胸怀，这对艺术颇有影响。

齐白石画过许多佛像，大多早年应索画者所求。馆藏佛像作品中有《罗汉册》八开（图10），为深色瓷青纸，金笔，密线似金衣，甚工谨沉稳。第八开以仿金农体楷书署“元丞先生供奉，齐璜恭绘。”尾页跋语二，皆署“丙寅春”，此册当绘于丙寅（1926年）春之前，格调远高于此前佛像。齐以瓷青纸金笔作画极少，除此之外仅见荣宝斋藏其《花卉草虫》四条屏，故此册亦因稀而贵。馆藏齐画尚有《拈花微笑图》，为意笔着色红衣罗汉。当然，以此两件作品尚不能证明他信佛。

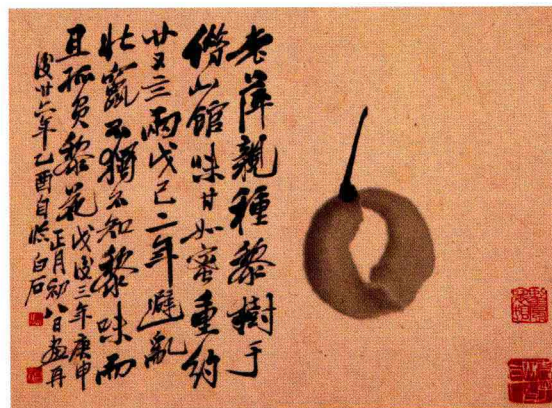
较有佛意的是馆藏《舍利函斋图》，乃一山水卷，作于戊寅（1938年）。近岸画柏树环绕之瓦舍，舍中一人似做赏石函状，隔水见远山，笔法颇精。此卷款识曰：

舍利函斋图。新得一舍利石函，略为一尺，中空，盛舍利子，上之石盖已失。旁为唐开耀二年开业寺释孝信舍利函等字，字有数百，精整完好，神似褚何（河）南，乃一见著录之名品也。因名其斋，而作此图。戊寅，齐璜画并录范卿先生来函之语。

照齐白石说法，“新得一舍利石函”，“因名其斋”，应该说他是因得此函而为自己取了一个新的斋号。果如是，齐白石确有些佛缘，且一时近佛，只是此后亦未见用此斋名。

齐白石既为“心出家僧”，主要是有一颗慈悲怜悯之心。既因战乱哀人生之多艰，亦因自谓“草间偷活”之虫，视有益生物为“同类”，一般无杀生之念。我曾经多次写过的那只世界上最贵的《苍蝇》，虽言“余好杀苍蝇”，却“不害此蝇，感其不搔（骚）扰人也”；更因此蝇“将欲化矣，老萍不能无情，为存其真”。^[11]老画家以蝇之老念及人之老，岂非佛心。馆藏作品中，以1945年作《油灯飞蛾·草虫图册八开之八》（图11）最为典型，在灯侧画一可能飞不动的老蛾，题昔人句“别开红焰救飞蛾”，这不也是一颗佛心吗。此画之精彩，不仅在工简一纸，不仅在油灯如篆书般的笔意，其内美之深更味之不尽。

对于齐白石的禅心佛缘，还有些另外的凭证。李燕君曾赠余一本墨缘堂主人藏品汇



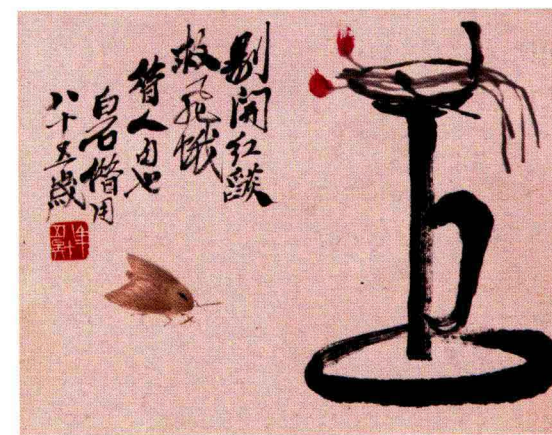
（图6）梨·袁年泥爪图册十四开之十四 纸本水墨
24.9cm × 33.8cm 1945年 中国美术馆藏



（图7）秋梨和细腰蜂



（图10）罗汉册之八 纸本金笔 27.5cm × 31.1cm
中国美术馆藏



（图11）油灯飞蛾·草虫图册八开之八
纸本水墨设色 23.2cm × 29.6cm 1945年 中国美术馆藏



(图12) 不倒翁 纸本水墨设色 119cm × 41.4cm 1953年 中国美术馆藏

成的《齐白石画集》^[12]，内有齐白石一画，绘一虫栖一贝叶漂度，篆题曰“与佛有缘”；又有1928年所绘《抚花之寺僧十八尊者造像》卷，虽言临自花之寺僧罗聘，却是白石自家笔法。李燕在此画集序文中对齐之佛缘多有阐发，认为齐“对禅门书画一脉相承”，“为近代禅画之圣者”，“昔先父受白石恩师之教，也曾自号‘心出家僧’，且于1923年始以‘苦禅’为名题诸禅画——写意画之上，因此对白石老人笃信佛门是经常谈及的，并非我这个晚辈仅凭‘想当然’而加予齐翁的。”李燕又在此画集《后记》中引述了齐良迟的一番感慨：“我父亲确实信佛，你写的文章是真正理解他这种思想的。我父亲这方面内容的画很有独到之处，但以往人们评论他的作品时，往往忽略了他这方面的思想。”

郎绍君认为，齐白石自称“做‘一笑逃名’的‘在家僧’，不过是白石老人的一种戏谑，字里行间流露着对佛教的玩笑态度”，甚至“人间阅尽耻为僧”，分析了“齐白石对鬼神宗教的矛盾态度”^[13]，这种矛盾是确有的。不过，李苦禅与齐良迟之语，强调了齐白石信佛的一面，仍然值得重视。

六、今日重读《不倒翁》

齐白石平生画过多幅不倒翁^[14]，但情思、立意不同。1919年所作两幅，各有题记，一曰：“先生不倒。己未七月，天日阴凉。昨日梦游南岳，喜与不倒翁语，平明画此，十四日事也。”^[15]二曰：“余喜此翁，虽有眼、耳、鼻、身，却胸内皆空，既无争权争利之心，又无意造作技能以愚人，故清空之气，上养其身，泥渣下重，其体上轻下重，虽摇动，是不可倒也。”^[16]此二幅乃己未（1919年）七月十四、十五两日连作，皆因喜其“清空”而为。

此后三年，即1922年画《不倒翁》（见《齐白石全集》2）已转为嘲讽，题诗为：“乌纱白帽俨然官，不倒原来泥半团。将汝忽然来打破，通身何处有心肝？”馆藏1925年作《不倒翁》与1953年作《不倒翁》（图12）均为侧面，题诗均为：“能供儿戏此翁乖，打倒休扶快起来。头上齐眉纱幔黑，虽无肝胆有官阶。”以上两首题画诗和鼻子或眼部有白色方块的丑角形象，使玩具不倒翁由可爱之物转换为恶吏的尖锐讽刺而大快人心。这表明了自祖父起齐家对旧官吏的憎恨和他坚持官阶的平民立场。问题是解放之后仍然画不倒翁，1951年为龄

文女弟绘，题前述“乌纱白帽俨然官……”诗，1953年绘有两幅，其中一幅仅署“九十三白石老人”，馆藏1953年一幅题前述“能供儿戏此翁乖……”诗。

齐白石在新中国成立前画不倒翁讽刺贪官污吏被人称道仿佛是理所当然，在新中国成立后还画不倒翁就好像大逆不道。但在极左的岁月里，“文革”期间的大批判文章《〈不倒翁〉的反动性》，对齐白石在1949年以前画的不倒翁也批判为“出于他反革命的本能”，对农民运动的污蔑，“对革命人民的污蔑”^[17]；对于1949年后画不倒翁更无限上纲地批判说：

这样一幅明目张胆攻击党的领导，辱骂、污蔑革命干部的黑画，却被阎王殿的爪牙蔡若虹，为这条老狗树碑立传的黑影片《画家齐白石》选为代表作之一。1956年当周总理看到这幅黑画时，严厉批评了这部电影，问道：“为什么解放后还要画所谓骂官的《不倒翁》？蒋介石国民党正在利用这张画来攻击人民政权”。据说，台湾国民党报纸利用了这张《不倒翁》，来攻击新中国。至于齐贼画《不倒翁》的恶毒用心，早在解放前，他就极明白的说过：“我生平画了不少的《不倒翁》，形式姿态各不一样，意义和两峰的鬼趣图有点相象，也是指着死人骂活人，却比鬼趣图有趣的。……而且世界上类似《不倒翁》的人到处都能见到，把它们的相貌画出来，岂不比鬼趣图更有意思吗？”

1953年这个老混蛋还是继续画《不倒翁》，人们不禁要问，为什么解放后，齐白石如此热衷于《不倒翁》呢？答案只有一个，为了他反革命的需要，为了他恶毒攻击新中国新政权的需要，为了他对解放了的中国人民进行谩骂、污辱的需要，为了他妄图在中国复辟资本主义的需要，为了他梦想推翻无产阶级专政的需要，因此发出了一支又一支的毒箭。这一点，他与中国赫鲁晓夫刘少奇情投意合，一唱一和，并为中国赫鲁晓夫效犬马之力，这就是为中国赫鲁晓夫所赏识，赞扬，推崇的原因。

听前辈讲，周恩来当年曾劝说齐白石在新中国再不要画不倒翁了，经问齐展仪先生，并无此事。周总理是否批评过前述影片亦待考。但今天看来，胸中无点墨，无肝胆的贪官污吏确成为社会顽症。解放后的齐白石或许仍然遭遇了不少赃官去要画而不敢不给的尴尬，而借不倒翁之口“指着死鬼骂活人”一吐为快是情

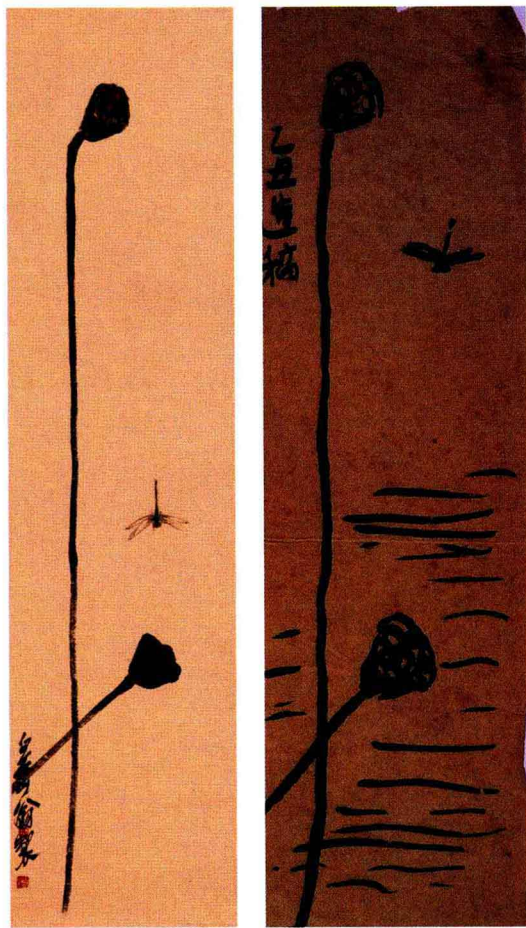
理中事。齐白石对清官、赃官自有其判断。毛泽东曾与齐白石欢叙乡情，齐翁甚感激，曾送画、送金条给毛泽东，毛泽东将金条退还^[18]。1953年，齐生日过后，“毛主席派人补送了四样礼品：一坛湖南特产茶油寒菌，一对湖南三开文笔铺特制长锋纯羊毫书画笔，还有精装的一支东北野山参和一架鹿茸。”^[19]其价值当超过齐白石当时的画价。1952年，作家老舍请齐白石画春、夏、秋、冬四条屏，准备给他90元一张。裱画师刘金涛说：“齐老师笔润一尺六元六角，从不多要。一张就算三尺，加倍再加倍，也要不了这么多。”老舍连声说：“不多，不多，就这样定吧。”^[20]当今又有几人能这样不剥削画家！近年来，我馆多次在陈列、出版中选用齐白石1953年作《不倒翁》，观众无不称快，此画堪称新中国早期讽刺漫画之经典当不为过。

七、平正出奇巧构成

笔者曾在《情趣与构成》^[21]、《齐白石论》等文中，多次谈到齐白石的章法“平正出奇”，有现代构成规律，不赘述，但是否经过设计，未能尽知。《北京画院秘藏齐白石精品集》出版后，发现有馆藏作品的草图，特作些补充。

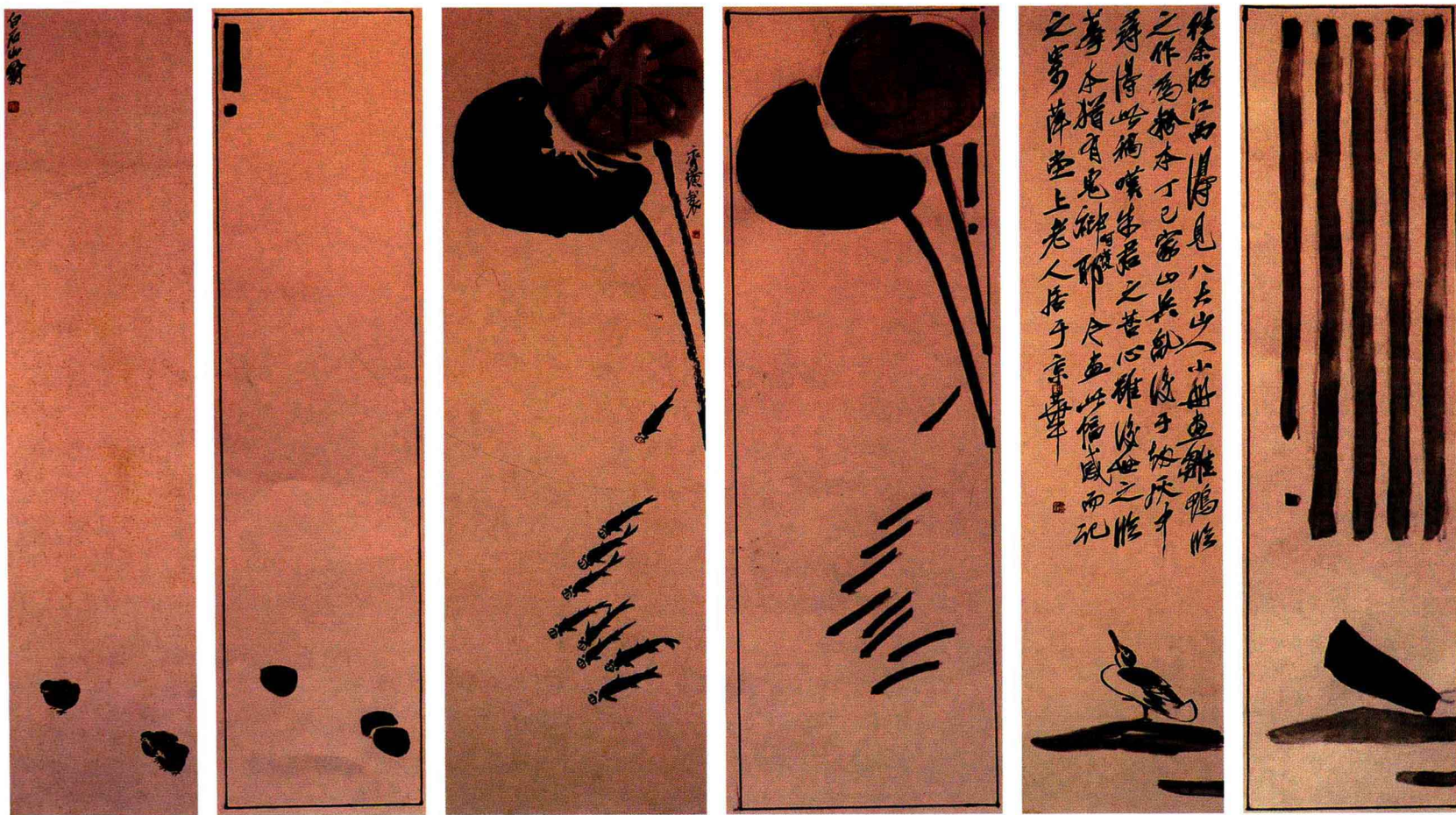
馆藏《莲蓬蜻蜓》（图13）乃一四尺窄条，左侧一枝莲蓬通天入地，左下又斜插一枝，有一只蜻蜓由上而下飞来，形成两点一线，极富平面构成抽象意味。穷款、印章安排在左下密处，使密处益密，空际益发有清秋之疏朗之致，此真乃妙构。此画无年款，以为20世纪30年代成熟期之作亦可。后得阅北京画院所藏该画草图（图14），署“乙丑造稿”，乙丑为1925年，馆藏《莲蓬蜻蜓》当为同时或是年稍后所作。如果将此画与1921年所作《蕉叶秋蝉·草虫册十二开之一》之疏蕉工蝉，1922所作《蟹草》之蒲草与二蟹之巧妙安排，1924年所作《鳞桥烟柳图》那上下两抹淡墨雾带等章法奇致联系起来看，齐白石在变化之初典型的红花墨叶风格形成之前，在章法上已有不少精品，且自信“似不与寻常画家之胸中同一穿插也”（1920年《竹子》款识一，见附图4），笔法上亦粗浑雄健有楷、篆笔意，是由八大冷逸一格转向“红花墨叶”的过渡，或者说在章法、笔法上的成熟早于色彩关系的成熟。

大约七八年前，笔者在国际艺苑美术馆的一个展览会上看到一青年画家作齐白石油画肖像，齐手持康定斯基著《点、线、面》一书，颇为可笑。齐白石（1864~1957）与康定斯基

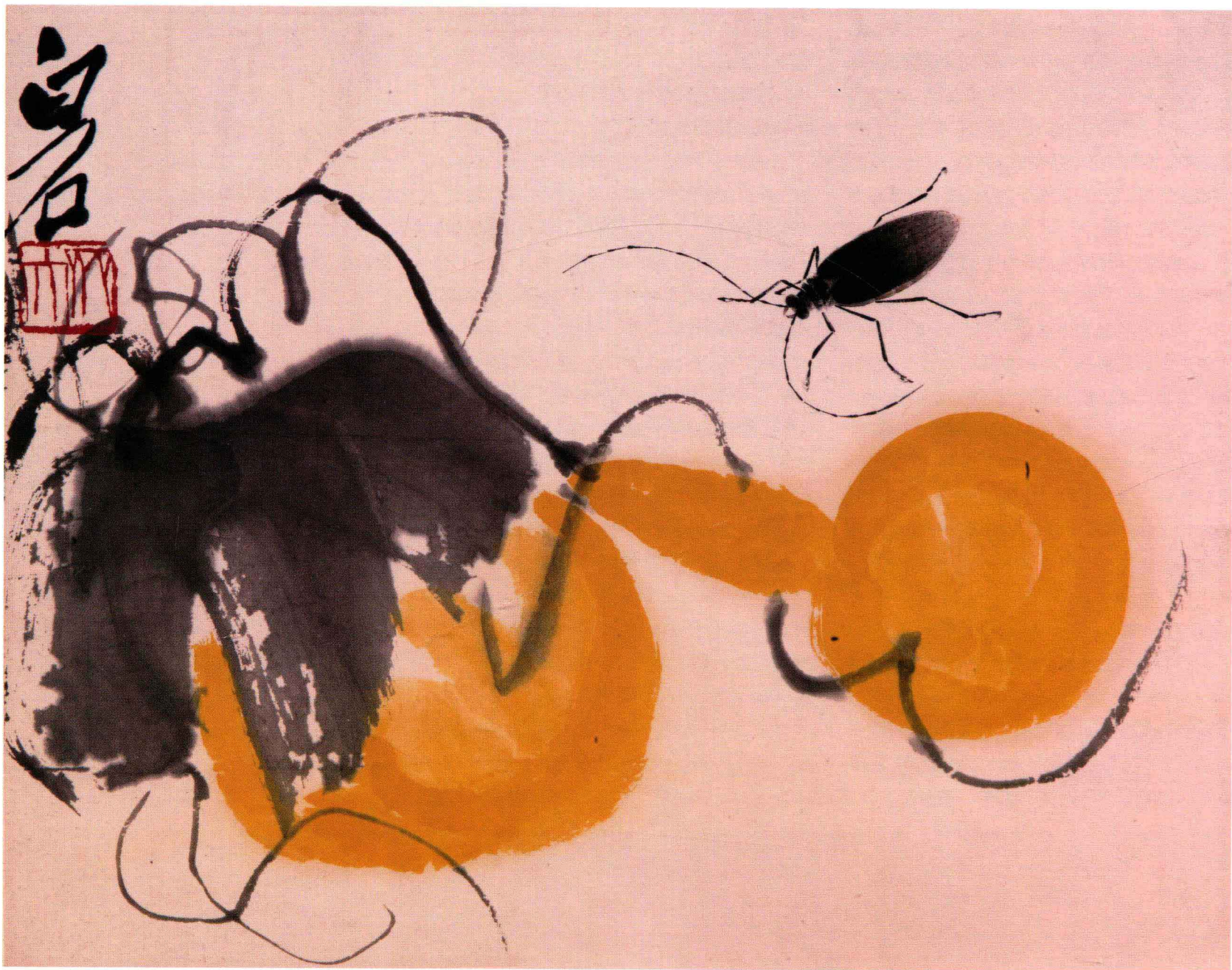


（图13）莲蓬蜻蜓 纸本水墨设色 135.5cm × 32.8cm
中国美术馆藏

（图14）乙丑造稿 纸本墨笔 25.5cm × 6.5cm 1925年
北京画院藏



由左至右（图15A）鸡雏 纸本水墨 134cm × 33cm 北京画院藏 （图15B）《鸡雏》示意图 （图16A）莲叶小鱼图 纸本水墨 110cm × 34cm 北京画院藏 （图16B）《莲叶小鱼图》示意图
（图17A）鸭 纸本水墨设色 135cm × 33cm 北京画院藏 （图17B）《鸭》示意图



(图21) 葫芦天牛·草虫图册八开之五 纸本水墨设色 23.2cm x 29.6cm 中国美术馆藏

(1866~1944)为同时代人,齐作《乙丑造稿》第二年,康定斯基出版《点、线、面》一书,该书1987年方有中译本,齐不可能看到,但齐白石的章法显然与康氏抽象地研究艺术元素有相通之处。当然,中国画的抽象性并没有越过“不似之似”的门槛,只是在内容表现之外又增加了形式趣味而已,或者说这形式趣味作为一种与造物和精神性相联系的元素并没有走向绝对抽象的极端。

笔者在1990年代之初撰写的《齐白石论》第一稿中绘有几幅齐白石画构成分析示意图,惜此图稿及全部文稿寄湘潭而莫名其妙地“丢失”,兹分几类重绘几图以为补充。

其一为点、线、面之组合。如《鸡雏》(图15A)实为一线与三点左上右下之遥呼关系(15B),它又作为一种基本结构,生发出一鸡

与数鸡或者补以芋叶大面入画的多种章法形式,其中款识书写总是充任着梁栋般的骨干作用。又如《柳丝牛影》(图18)、《莲叶小鱼图》(图16A、B)、《鸭》(图17A、B),点、线、面的疏密、大小、方圆、节奏有规律而富变化。

其二为复杂的线型节奏。此类作品以藤类题材和松鹰之类最为典型,齐白石亦曾自称:“藤不垂绝无姿态”,“牵篱扶架最难大雅”。垂藤者如馆藏《藤萝蜜蜂》(图18)、《葡萄松鼠》(图19)、《牵牛花》(图20)最为精彩,后者更兼有曲线与直线、黑与红之对比。松鹰之类题材多以松干为主线,松枝屈曲回环往往有欲右先左、欲上先下之致,经起、承、转,复以鹰鸟若重笔合之。群虾则以虾游方向为主弦,以虾爪、虾须之和弦,构成多声部的交响。

其三为色彩对比。或墨叶、墨藤与红花、红

叶、黄葫芦(图21、22)造成强烈视觉效应,或以复色与墨、紫构成和谐的弱对比,或在墨与色的面积上作两极端之变幻。应该说,齐白石在赵之谦、吴昌硕之后以“红花墨叶”四字旗帜鲜明地将写意重彩花鸟画推向了新的里程。

抽象艺术玩的是形式结构;任何具象艺术背后亦有抽象的骨架;齐白石上承缶翁,应该说是巧妙地将意象与抽象妙合的大师,不仅与西方现代主义的冷抽象、热抽象有同趣,且有西方艺术永远不可企及的金石、书法之美。此中奥妙真有些“道可道,非常道”之独深了。

八、天生一个老顽童

童心者,乃真心也。齐白石有一颗童心,愈老童心愈真愈烈,这可能是他长寿的秘诀之一,也是其艺术趣味真诚隽永的妙谛所在。今



(图22) 红叶秋蝉·草虫图册八开之六 纸本水墨设色 23.2cm × 29.6cm 中国美术馆藏

以馆藏作品三例略说。

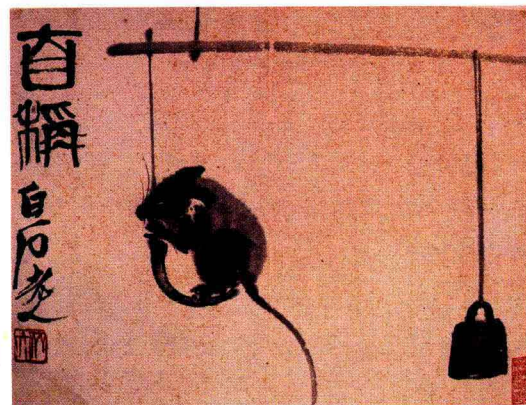
其一，青蛙是娃。齐白石喜画蝌蚪、青蛙，实质上其青蛙即娃娃。《茨菇青蛙》似画三青蛙待一青蛙来聚会；91岁作《青蛙》（图23），上有一青蛙被草拴住作挣扎状，下有三青蛙幸灾乐祸，这恐怕都是他儿时的鬼把戏。

其二，鼠子变美。老鼠是害物，齐白石也有“寒门只打一钱油，哪能供得鼠子饱”之憎恶，但他也时时将此害物转换为审美对象。《灯台三鼠》，画鼠子噬书，有憎恶，亦有谐谑；《油灯老鼠》中之鼠翘首翘尾窥油之状则格外生动可乐；食烛油的老鼠，更以“嚼之无味”为题而嘲讽其愚；最令人忍俊不禁的是湖南博物馆藏《自称》（图24）——老鼠跳到秤钩上称称自己半斤还是八两，读之让人笑出声来。我时常在讲课中以《自称》为例，一是说明齐

白石善于像民间剪纸《老鼠娶亲》那样把丑变美，二是提醒你我都要学会自称，三省悟身，本是半瓶，勿吹满瓮，更要善于发现自己，把握自己，阐发自我。味齐画时有此类画外余音，味外之味。

其三，樱桃口色。齐白石之机智幽默非常人所能，余曾戏曰解剖其大脑与常人纹理何异，并对同样机敏的华君武先生讲，也要解剖他之大脑。华笑答：“我经常注意齐白石的题句，他画樱桃，题‘女儿口色’多么调皮。”馆藏即有91岁作《樱桃》一画（图25），果盘架如缶翁之灯台有篆籀之力，盘中红果与散落者呼应有致，本已甚妙，更题道：“佳人常在口头香”，尽现白石老人怀恋佳人之青春活力而益增画趣。读此画，禁不住令人想起他“难得那人含笑约”之类的情诗；也令人想起当他97

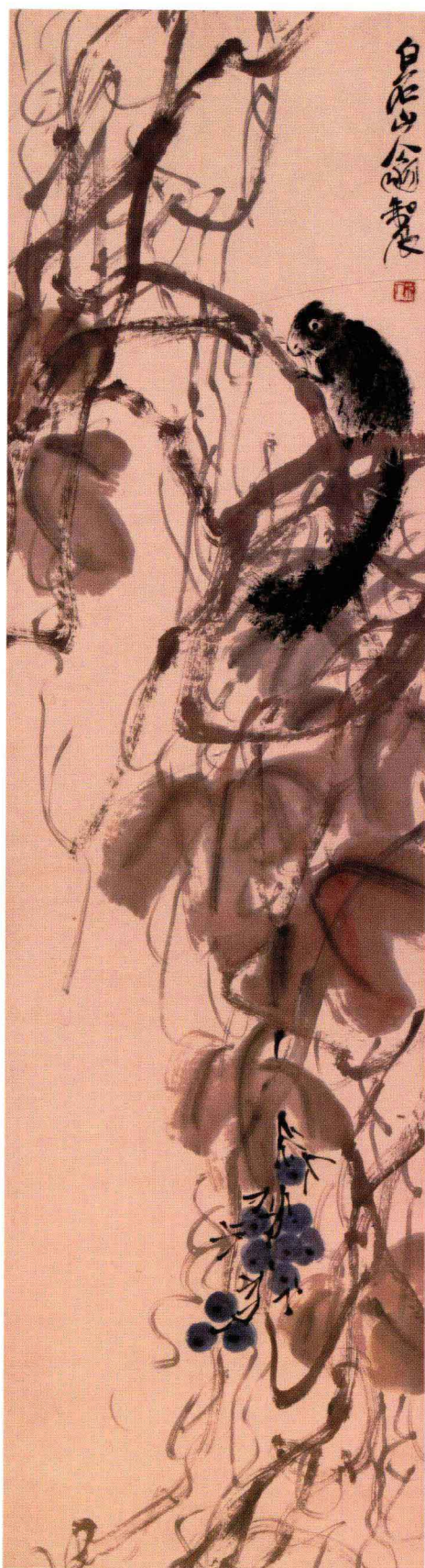
岁一再画牡丹，并以此为绝唱，那模糊灿烂的笔致是其艺术的火候和境界，那《牡丹》（图26）也是他一生期求的富贵平安主题的总结，是否也可以看作他念怀的雍容华丽的美人的象征呢？那么，他自己是否也是如花的“齐美



(图24) 自称 湖南博物馆藏



(图18) 藤萝蜜蜂 纸本水墨设色
185.7cm × 33.6cm 1948年 中国美术馆藏



(图19) 葡萄松鼠 纸本水墨设色
114.5cm × 31cm 中国美术馆藏



(图20) 牵牛花 纸本水墨设色
105.6cm × 45.2cm 1952年 中国美术馆藏

人”^[22] 或者他常常入画的那株闪光的“老少年”呢！■

2006年4月18日草就
(刘曦林 中国美术馆研究员)

注：

【1】据陈履生《齐白石：世纪的画题——读北京画院藏画札记》，今北京画院藏有齐白石作品“约有花卉99幅、梅兰竹菊48幅、蔬果109幅、草虫51幅（另有未完成稿130幅）、禽鸟110幅、水族86幅、人物59幅、山水36幅、杂画39幅、书法57幅，图稿约258幅”。以上计1082幅，另有手稿、印章等数件。《北京画院秘藏齐白石精品集》一，广西教育出版社（南宁）、广西美术出版社（南宁），1998年12月第1版。

【2】原载《朵云》（上海书画出版社）1993年第3期；此后又作补充修改，见于《春华秋实·中央美术学院1978级研究生成果汇展集·美术史系分卷》，人民美术出版社2005年1月北京第1版。

【3】见《中国美术馆藏近现代中国画大师作品精选·齐白石》第99页，人民教育出版社（北京）2005年11月第1版。此画款识全文为：“此册八开，其中一开有九九翁之印，乃予八十一岁时作也，今公度先生得之于厂肆。白石之画从来被无赖子作伪，因使天下人士不敢收藏。度公能鉴别，予为题记之。戊子八十八岁白石时



(图23) 青蛙 纸本水墨 103.3cm × 34.3cm
1951年 中国美术馆藏



(图25) 樱桃 纸本水墨设色 102.8cm × 34cm
1951年 中国美术馆藏



(图26) 牡丹 纸本水墨设色 68cm × 33.8cm
1957年 中国美术馆藏

尚客京华。”据此款识，此册定为1941年作（见校样），并置相应位置。但校对时，又据款识末齐白石“戊子八十八岁”重题，将创作年代错改为“1948年”真令人啼笑皆非。此错余亦有责，特作此注自嘲自警。

【4】陈奇峰编《齐白石印集》，翰墨轩出版有限公司（香港）1996年7月版。

【5】参看郎绍君著《齐白石》有关“艺术里程”之“衰年变法”部分。天津杨柳青出版社1997年10月第1版。

【6】此画有两幅，另一幅题《雨耕图》，赠老舍，见于1963年版《齐白石作品集》和《齐白石作品全集》。

【7】齐良迟编《齐白石文集》第247页，商务印书馆（北京）2005年10月第1版。

【8】《白石老人自传》，引自齐良迟编《齐白石文集》第92页。

【9】金农自称“心出家僧”，齐白石崇敬金农，亦称“心出家僧”。约1920年代，齐白石绘《佛像》，款识为：“无我如来座，休同弥勒龕。解寻寂寥境，到眼即云云。心出家僧齐璜制此供奉。”此画藏炎黄艺术中心。

【10】馆藏《西城三怪图》，其中二怪即为门人雪庵和尚和友人白庵。该画题识中有诗：“闭户孤藏老病身，那堪身外更逢君。扪心何有稀奇笔，恐见西山冷笑人。幻缘尘梦总云云，梦里阿长醒雪庵。不以拈花作模样，果然能与佛同龕。”这诗是说他孤藏老病之人得遇二僧护持而有幸，虽未出家或做拈花模样，那心是与佛在一起的。笔者又见一篆书联句曰：“持山作寿，与佛同龕”，仅署：“戊子，齐璜白石书于京华城西铁屋”，看来属自寿之作。

【11】见笔者著《齐白石论》修改稿，载《春华秋实·中央美术学院1978级研究生成果汇报展·美术史系分卷》，人民美术出版社（北京）2005年1月北京第1版。

【12】文物出版社（北京）1992年12月版。

【13】参看郎绍君著《齐白石》“禅道瓜葛”一节。出处同【5】。

【14】艺术图书公司（台北）1979年5月10日初版之王方宇、许芥显合著《看齐白石画》第27页记道：“齐白石画的不倒翁，曾见过五种印本”；郎绍君、郭天民主编，湖南美术出版社1996年10月出版《齐白石全集》见有不倒翁4件，其中2件与上述同；《北京画院秘藏齐白石精品集》录不倒翁画稿1件；首都博物馆编

《齐白石艺术大展集萃》录《不倒翁成扇》1件；馆藏2件，其中1件与前述者同。

【15】北京市文物公司藏，见于《齐白石全集》2。

【16】齐白石《己未杂记》记七月十五日为廉南湖画不倒翁扇面事，并录该题记，转引自王方宇、许芥显合著《看齐白石画》第27页。

【17】中国美术研究所文革小组：《<不倒翁>的反动性》，《美术风雷》第五期，1967年9月出刊。

【18】2006年4月14日齐白石之孙齐展仪语。

【19】刘国祥：《毛主席关怀白石老人》，《湘潭文史资料》第三辑，1984年8月第1版。

【20】据王立道：《裱画名师刘金涛》第123页，山西人民出版社（太原）2005年7月第1版。

【21】原载《迎春花》1987年第2期；又见笔者著《中国画与现代中国》，广西美术出版社（南宁）1997年6月第1版。

【22】《白石老人自传》中曾言，30岁后画仕女颇多，“他们都说我画得很美，开玩笑似地叫我‘齐美人’。”《齐白石文集》第49页。

亚明艺术论纲

江州



三湘分流处稻香飘万里 亚明作



亚明近照

在1949年以后的中国美术史上，有一批随着共和国的成立而成长起来的画家，他们有着共同的革命经历，又长期从事新美术的领导和组织工作，并以自己在中国画创作上的成就，为中国画在20世纪的发展做出了重要的贡献。石鲁（1919—1982）、亚明、黄胄（1925—1997）就是其中的代表。

亚明十六岁参加新四军，基于幼时对教堂的洋画片和古书绣像所萌发的对绘画的兴趣，在抗日具体宣传工作中掌握了一些基本的绘画技术。虽然其中有短暂的时间在淮南艺专学习，但可以说没有受过正规的学院训练。可是十余年的军中生活，却培养了他为民族献身的一生正气和极强的工作能力。显然这种人生经历，也可包含在对中国的艺术家所要求的学养范围之内。特别是对成功的艺术家而言，每一点过人之处，都有可能视为成功的一个因素。

像许多以从事革命美术工作为起步而进入到专业领域的画家一样，亚明也是从写画抗日的标语、壁画开始，到绘制用于革命教化

的版画、连环画、年画，进入到艺术的专业领域。革命美术工作的经验，为他们在1949年以后发挥出独特的社会作用奠定了厚实的基础。而这一基础正是那些传统的国画家或学院出身的画家所不具备的。事物辩证法却因1949年以后社会现实的要求，为他们开辟了一条艺术的康庄大道。如果在这辩证的过程中，能够取长补短，又红又专，就能发挥那独特的基础作用。反之，则因时代的变迁感到基础不适而遭历史的淘汰，沦为只红不专。所以也有一批像亚明一样出身的画家，后来就被历史无情地淘汰。

1949年至1952年，亚明生活在无锡。当他从部队转业到地方后就结识了当地的一批国画家——吕凤子（1886—1959）、钱松岩（1899—1985）、周怀民（1907—1996）、秦古柳（1909—1976）。亚明没有看不起那些旧社会过来的画家，也没有想到用极端的办法去改造他们，相反却有倦鸟入林的感觉。他们互为关照。而亚明则从此开始对传统国画发生了兴趣，并从中看到了传统艺术在未来的发展。这是亚明的过人之处。他没有走向一个时代的极端，相反，却在华东美协成立大会上，公开批判那非常时髦的“取消国画”的观点。

50年代初是20世纪中国画的最低潮，那时候美术界在政府的号召下正开展新年画创作运动，许多画家都通过新年画的创作表达自己的一种政治倾向，而亚明却激流勇退，于1953年改画国画。这或许反映了亚明的个性，或许表达了他对社会和对艺术的一种洞察力。这一年，他来到了南京，在江苏省文联筹委会负责美术工作，开始了他的美术领导生涯。尽管这一机缘同一时间发生在许多人的身上，但是历

亚明先生原名叶家炳，1924年9月29日出生于安徽省合肥市。1939年参加新四军，1943年7月加入中国共产党。1941年，亚明先生在我党领导的淮南艺专毕业后，从事部队战时宣传和革命文艺工作，曾任美术记者、编辑、主编等职；1949年渡江战役后，在无锡苏南行署任《苏南农民画报》主编。1953年，调赴南京，任江苏美术工厂主任，不久即受命领导江苏全省美术工作，负责筹建中国美协江苏分会、江苏省国画院、江苏省书法印章研究会、江苏省美术陈列馆。1956年出任中国美协江苏分会副主席，1960年出任江苏省国画院副院长，全面主持画院及江苏省美术界的领导工作。1960年，由亚明先生负责筹划和带领的“江苏国画工作团”，在省委和省政府支持下，跨越祖国山河二万三千里，进行写生和创作，后以《山河新貌》画展隆重举行于北京，实现了中国传统山水画在思想上、笔墨上的一次历史性大变革，在中国画坛产生了意义深远的划时代影响，“新金陵画派”及其代表人物也因

此而为世所公认，并由此被载入了中国现代美术的史册。1972年被任命为江苏省创作组副组长，1975年任江苏省美术创作组组长。1977年，经亚明先生的多方努力，江苏省国画院重新恢复建制，他再任副院长，实际负责画院各项领导之责，江苏省国画院也再次焕发出生动活泼的局面。在他的亲率下，画院画家以昂扬精神涉足“三湘四水”、云贵高原、千里秦岭、长白山麓、巴山三峡；他手绘蓝图，建画院新楼于南京城西四明山；由他主持培养的又一代画坛新人再展新姿于中外画坛。1979年，亚明先生出席了第四届全国文代会，当选为全国文联委员，并任中国美协常务理事。1980年亚明先生被选为中国美协江苏分会主席。1985年初春，亚明先生在北京首次举办了个人画展，彭冲副省长在展厅致热情洋溢的祝词，数位中共中央政治局常委、委员和全国人大、全国政协的主要领导及北欧五国驻中国使节莅临观展，祝贺亚明先生在艺术上所取得的非凡成就。

史并没有从这共性的机缘中显现出它的特殊的历史性。可是亚明因为和同一时空中的吕凤子、傅抱石（1904—1965）、陈之佛（1896—1962）、钱松岩等一批时代的大师共处，使这一机缘表现出了历史性的价值。此后，亚明又负责筹备江苏美协，并任华东美协理事。

1956年，经最高国务会议批准在北京、上海两地建立中国画院，江苏省国画院也开始筹备，亚明负责了筹备工作。国画开始受到了社会的重视，也证明了亚明在历史选择中的成功。因为亚明团结了国画家，并领导了国画的创作，使江苏在新国画的创作中出现了一批作品，使人们看到了传统艺术在新社会的作为，从而赢得了在国内画坛上的声誉。为此，在1958年得到了中央下达的创作《人民公社食堂》和《工人不要计件工资》的创作任务。而在亚明组织下，这两件作品的完成，进一步说明了江苏国画在传统艺术推陈出新方面的成就。亚明在进入国画领域之初，通过具体的组织工作，从老画家那里学到了许多国画技法。他虽然没有师从某家却能集诸家之长，所以在很短的时间内就能创作出了自己的作品。

《货郎图》为亚明获得了在国画界的最初的声名。可以说他是一鸣惊人。尽管他画的是宋代就有的题材，从题材的意义上来说，并没有独到之处，但是它的成功正是通过传统题材的出新，体现了他的艺术和社会的价值。当《货郎图》参加了在苏联举行的《社会主义国家造型艺术展览》，并获得《真理报》的好评，亚明则成了国画界的一颗新星，而后来的一切也就顺理成章。

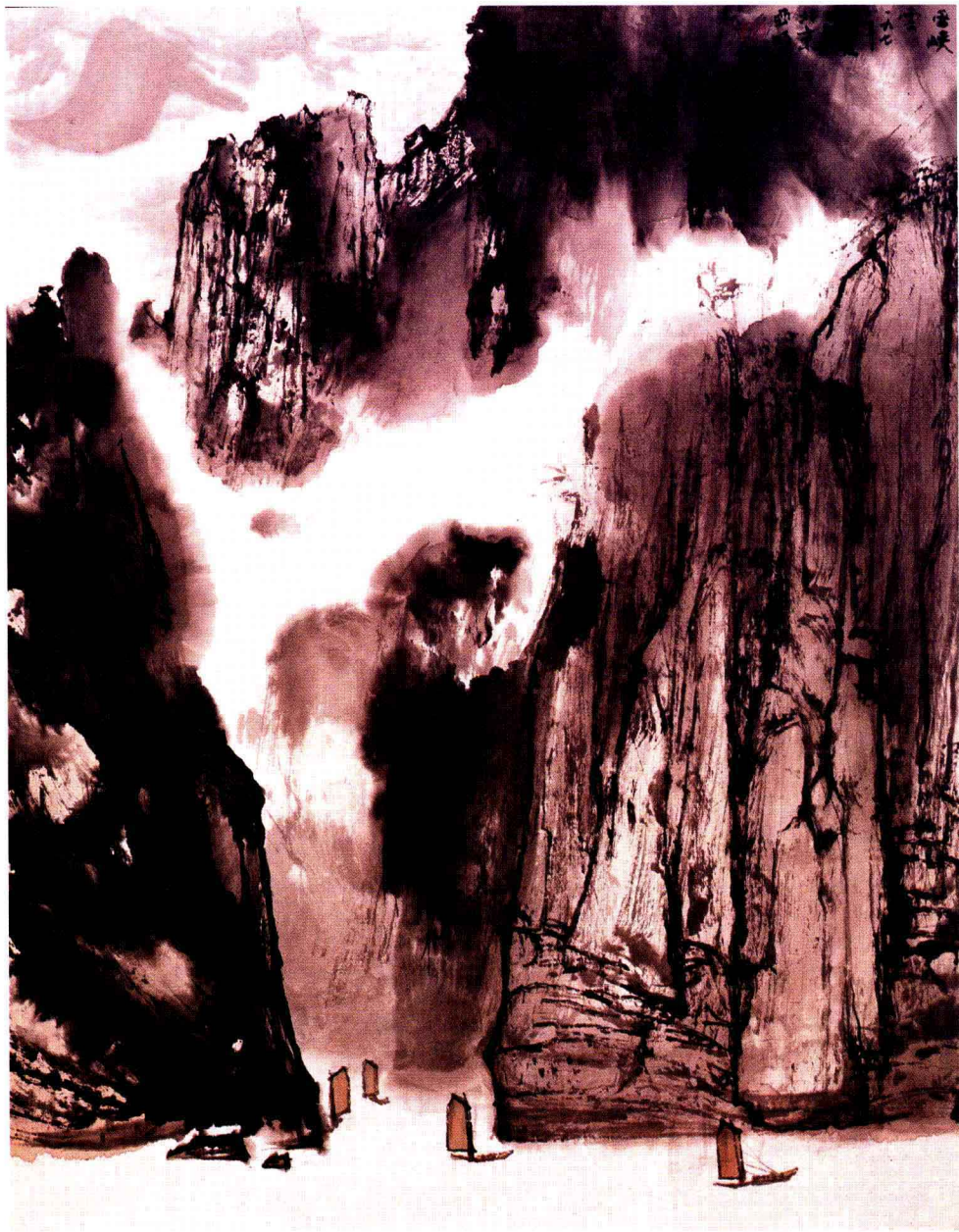
此后，他又为中国历史博物馆创作了《石壕吏》。而同一时期的创作还有表现工业题材的《炉前》、《出钢》；表现农业题材的《蒹秧行》、《晨曲》。

尽管亚明在特殊的时期内选择了国画，但是亚明并没有完全摆脱时代的局限。他依然像同时代的画家一样，把文艺作为整个革命机器的齿轮和螺丝钉，力图通过艺术的表现，反映新时代的新变化。只不过亚明的表现不那么刺激，他对题材的处理比较温和，始终希望从传统的审美趣味中发掘出新的意义。因此他选择了江南水乡，以情动人，用美感人。这也是他的画在数十年之后仍具有审美意义的原因之一，与同时期的许多作品相比，那种时代的烙印就显得比较模糊。

亚明在60年代初曾总结自己的创作经



洞庭秋色 亚明作



巫峡云
亚明作

验：向传统学习，向生活学习。

亚明的经验实际上是当时江苏国画创作经验。1960年，经亚明组织、傅抱石领队的江苏国画院一行13人开始了在现代美术史有深远影响的二万三千里的旅行写生。亚明在老画家的周围目睹了写生创作的全过程，对他来说，这是一次极好的学习机会，同时又给他的艺术发展以新的启发。他感到：借人抒情不如借景写心；人物画的表现单一、直接、狭窄，山水画的表现曲折、虚幻、宽阔。因此开始转画山水。当《山河新貌》展览在中国美术馆展出并引起画坛注意的时候，傅抱石说出许多老画家的心里话——“时代变了，笔墨就不能不变。”而对于亚明来说，没有“变”的问题，他只是把刚学到的传统技法运用到现实的创作中，是一个运用的问题。他的《三峡灯火》、《华岳一奇峰》、《华山》作为早期的山水画作品，虽然在当时的影响不如傅抱石、钱松岩，却表现了一种新的气息。这种气息不是传统笔墨的“变”，而是传统笔墨的灵活运用。

在告别人物画之前，亚明推出了他的人物画代表作《太湖晨雾》。而在转变期，亚明是以人物和山水结合的方式，完成了他的历史过渡，《晨曲》是其中的代表。这幅被蔡若虹认为是“以一定思想为主宰的艺术修养的结晶”，反映了这种方式在当时所具有的社会意义——把传统中国画的革新向前推进了一步。同时期的作品还有《白云深处》、《碧螺春讯》。实际上亚明在自己的艺术观中也认可了这种结合，并把它一直保持到以后的创作中。这种认可在某种意义上说是发挥了他在人物画方面的长处，由此区别于那些只擅山水，不能人物的专门山水画家。

1961年，亚明第一次赴黄写生。黄山的烟雾云雨、奇峰怪松为他留下了永久的记忆，从而固化了他此后创作的一个重要主题。《太平山居图》作为早期的作品，所表现出来的野逸的氛围，似乎和时代隔绝，但它却以清新为时代所接受。

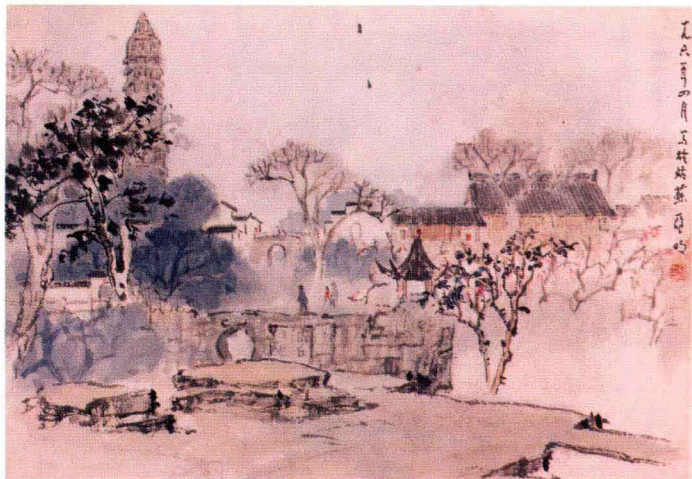
至“文革”前，亚明已跻身于“傅、钱、亚、宋”这一江苏山水画大家的行列。由于人民出版社1963年出版了《亚明作品选集》，又标志了他在全国的地位。而这一时期的黄胄、石鲁也获得了各自的地位，新中国培养出来的三大画家已露锋芒。

“文革”中，亚明作为江苏美术界的头号人物，身陷囹圄5年。但是因为他的革命经历，使他成为第一批获得“解放”的画家。并在1973年迈出了国门，率中国美术家代表团赴越南访问。这正好与他第一次出国相距20年。1953年他访问苏联后，出版了《访苏速写辑》，为时人所难比。而1973年的越南写生之作，又使业内人士刮目相看。十年后，他赴北欧五国旅行写生，以1985年在北京的展出所获得的赞誉，确立了他外国风情写生作品的历史地位。如果说在20世纪的美术史上傅抱石开创了外国风情写生和创作这一传统国画所没有的题材，为传统国画的革新探索出一条新路，那么亚明则是拓宽了这一条路。

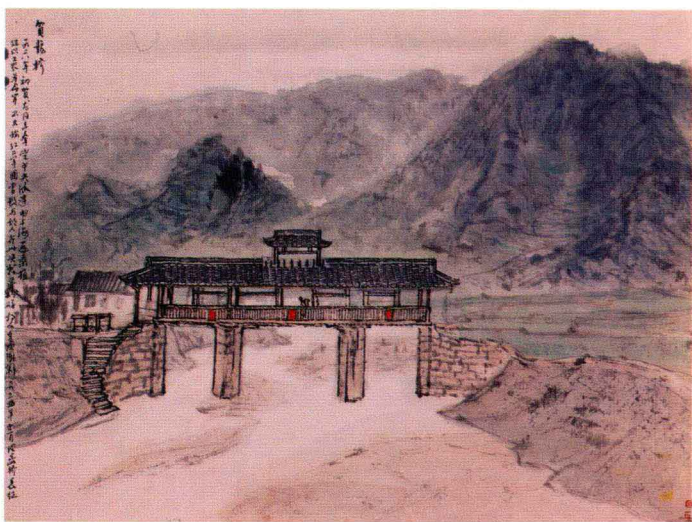
70年代后期，出于对国画政治化的反驳，亚明开始以古代诗词名篇为题的山水画创作，为“文革”后期的山水画注入了一股新鲜的空气。他寄希望于一些传统的题材，探索中国画永恒的意境、趣味、气韵，从尘封中找回传统的笔墨，恢复失去知觉的传统笔墨，从而使传统的中国画薪火续传。这一时期那些成名于民国时期的老画家相继谢世，而亚明则在画坛上渐以老画家的面目出现。实际上他并不老，只不过成名早而已。历史的重任又一次落在了他这一代人身上。他不断到北京参与外交使馆、宾馆和国家重要建筑的布置画的创作，同时参与筹建中国画研究院，试图通过南北画家的联合再创一个时代的辉煌。

伴随着“老亚”渐变为“亚老”，亚明在80年代进入他艺术创作的高峰期。1984年创作的《孟良崮》入选第六届全国美展，1989年创作的《海风》入选第七届全国美展。此后他基本退出了主题性创作的舞台。直至1995年，为纪念抗

姑苏盛景
亚明作



贺龙桥
亚明作



唐人诗意图
亚明作

