

孙其峰书画印

邵大箴《新文人画

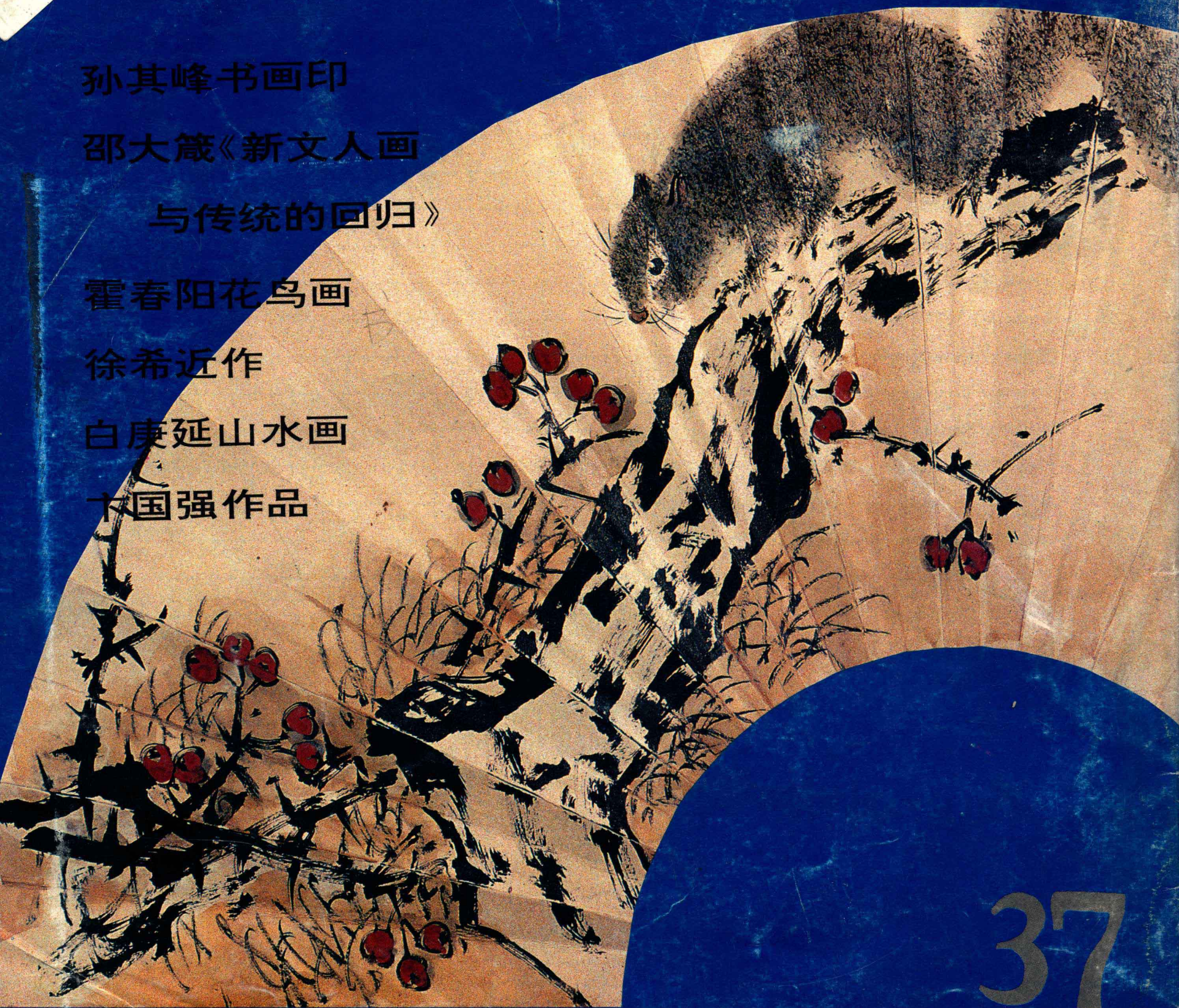
与传统的回归》

霍春阳花鸟画

徐希近作

白庚延山水画

卞国强作品



37

中國書畫

中國書畫 37

主 编 沈 鹏
副 主 编 刘龙庭
责编 设计 马海方
人民美术出版社编辑出版
北京利丰雅高长城印刷有限公司印刷
新华书店北京发行所发行
1994 年 5 月第一版第一次印刷
开本:787×1092 毫米 1/8 4 印张
ISBN 7—102—01366—3/J·1152
定价:10.00 元

图书在版编目(CP)数据

中国书画 37 期/《中国书画》编辑部编
北京:人民美术出版社,1994
ISBN 7—102—01366—3/J·1152

- I. 中…
- II. 中…
- III. ①书法—中国 ②绘画—中国—画册
- IV. J121

48.373
5

目 录

秋趣(局部).....	孙其峰作(封面)
群鸡.....	张拙作(封二)
新文人画与传统的回归.....	邵大箴(二一—二二)
「理」的参透.....	沈鹏(二)
孙其峰书画印.....	(三—十)
霍春阳花鸟画.....	(十二—十三)
张拙花鸟画.....	(十四)
徐希近作.....	(十六—十九)
徐希的变革与优长.....	鲁庭(十六—十八)
梁天柱作品.....	(十九—二十)
白庚延山水画.....	(二一—二三)
卞国强作品.....	(二四—二六)
陈冬至人物画.....	(二八)
徐君陶作品.....	(二九)
姚迪雄澳洲风物.....	(三十)
冯远唐人诗意画.....	(三一—三二)
程振国作品.....	(封三)
鲁少飞书法.....	(封四)

新文人画与传统的回归

邵大箴

艺术思潮与艺术风格的衍变革新，常常出现三十年河东、三十年河西的现象。谁也没有料到，不久以前还被作为批判对象，认为表现了封建士大夫思想情趣的文人画，又在中华大地上兴盛起来，且形成思潮和流派，只是冠上了一个「新」字，称作「新文人画」。「新文人画」的现象，先是在台湾出现，大约在七十年代；大陆稍后些，约在八十年代中期。由于近几十年来两岸文化背景和审美标准有些差异，台湾的新文人画偏重于传统的复兴，强调「文」的特色，主要是诗书画印的功力。而且，在这一画派中执牛耳者为老年画家，如曾任台北故宫博物院副院长、国学修养全面的江兆申等。大陆的新文人画家，不象台湾那样单纯，参与画家们的美学追求和艺术趣味不在一个水平线上自不用说，艺术目标也很不一致。如果用诗书画印全面修养来要求这些画家，有些人是很难达到「文」的标准的。参与大陆文人画活动的几乎全部是中青年人，年老的（不论是健在的还是故去的）都没有人把他们归入新文人画派的行列，尽管他们不少人的创造是既文又新的。

现在我们对这样一个问题要稍加研究：为什么在大陆和台湾社会走向现代化的过程中，在大家都热烈讨论中国艺术如何从传统形态向现代形态过渡的时候，新文人画却悄悄崛起呢？「五四」以来，中国艺术的主要走向，是引进西方的写实主义来改造中国画，推进其走向革新。其时，文化艺术的先驱们，对中国传统文人画的批判主要集中在脱离现实、脱离自然和抛弃写实造型这两个方面。前者关系到艺术创作的源泉这个根本问题；后者涉及到艺术形象创造的本质这个重要问题。正是在这两个问题上产生的观念和认识上的偏差，使中国传统文人画走向式微，以至一蹶不振。那时，在文坛占主导地位的人们崇尚西方写实主义的艺术风格和审美标准，素描造型被推崇备至。崇尚写意的文人画被斥之为不科学，写实造型不准确。不论我们承认与否，那时实际上是中国画在接受西画的改造。在以「素描为一切造型艺术的基础」的理论指导下的中西融合，在许多情况下表现为以西为主，以中为辅。不可否认，即使在这种不利于中国传统文人画繁荣和发展的情况下，中国水墨画在新的历史时期也仍然有所复兴和发展，大变革的时代精神，必然要在包括水墨画在内的艺术领域中有反映，黄宾虹、齐白石、潘天寿、傅抱石、李可染等，都是最能代表中国水墨画现代水平的大师。他们的富有民族特色的创造，在中国艺术实际上经历着的「西化」过程中，起着中流砥柱的作用。尽管如此，这些承继了文人画优秀传统，又富于创新精神的画家，在当时也未能提出「新文人画」的口号，原因很简单，时代不允许。那时，人们虽然也主张发扬民族优秀传统，



“理”的参透

沈 鹏

我与龙庭、海方到天津向孙其峰先生约稿，请他谈谈自己的创作历程，还有教学思想，他说不但要教学生以「法」，还要晓学生以「理」，这话令人回味。平庸的艺人，把「法」摆在首位，当作不可移易的艺术本体，实际上将艺术当为一种技能。可是艺术固然离不开技能，艺术之所以成为艺术，还有比技能重要得多的因素。「神、妙、逸、能」诸格的高下之分，就在以何种主观能力（包括情、意、趣等等）驾驭和发挥「技」，而「技」从何种层次上加以把握，又一点离不开主观能力的诸要素达到怎样的程度。

以我的认识，「理」可能从各种意义上解释。苏东坡将万物分为「有常形」与「有常理」者两类，以人禽、宫室、器用列为「有常形」，又以山石、竹木、水波、烟云列为「有常理」，这里的「常理」是相对于「常形」而言的，这两者分得那么绝对，今天来看是否恰当是可以研究的。东坡在另一处则说：「物一理也，通其意则无适而不可。」肯定了物只有「二理」，重要的是「通真意」。再看下文：「占色而画，画之陋也。」这里就提出了一个比「随类敷彩」进一步的观念，即画中的「色」不必是物体固有的「色」，所以才有东坡画朱竹的故事传为美谈。

强调画「理」比「法」更重要，无论从创作或教学来说，都是把创造意识的发挥提到更高的层次。孙其峰先生曾经把「画理」与「物理」进行比较，肯定其同一性，更强调其矛盾性，艺术的理固然来源于生活，但不能等同于生活，不能用自然科学的尺子去衡量，物理并非画理。由此还论及写实与写意的关系，素描与中国画造型的关系，并且论证传统「默写」的重要性。（见一九八一年《中国画研究》第一期）「理」，作为创作的规范，从一个方向可以通向情、意、趣等范畴，从另一方向可以通向创作方法以至技法。孙其峰对「理」的强调，是对于创作中规律性的重视，是对于传统技法的精萃的融化。拿「默写」来说，就不仅是一种技法，关系到从观察生活到表现生活的一系列观念与方法。我感到，我们在创作、教学中多注重画法与画理的辩证关系，于启发思想和提高创作、教学水平是有益的。

新近刊印的《孙其峰教学画稿》，读起来令人兴味盎然。大体说来其峰的画风倾向平实，他不以表面的夸张、激情吸引别人，但这更需要以基本功的扎实以及笔墨的变化见长。他的教学画稿，既是授人以法，又

不把「法」僵化、固定化，他从数十年实践中总结出一些真经验、真道理；有的画稿可以当作创作来看，也可以当作课堂作业的示范。而在关键的地方点明数语，其中便有「理」在，有「法」在。看画的题句：

「墨石朱竹，原不拘于自然色相也。」（《墨石朱竹》）

「意笔勾勒，贵在松动自然，若不经意，不必泥守造化也。」（《秋葵》）

「画法顺序原无一定，自头或自背画起，皆无不可。要以方便落墨着笔为好。」（《花脸鸭画法》）

单举以上几例，也能了解一些孙其峰关于「理」与「法」的关系的见解。原来「不以规矩不成方圆」也应当从相对的意义上去理解。

孙其峰先生画动物，不像古今有些画家那样个性强烈。他的长处是观察细腻，又善于运用变化多端的笔法、墨法。几年前他送我一轴松鼠，是很精到的。以后他画的花鸟，我就格外注意松鼠。松鼠的灵活、机智、胆怯等特征被他抓住了。他善于表现动物在运动过程中由一个动作转向另一个动作之间的刹那，那「引而不发，跃如也」的姿态，是生动活泼的充满力的美，古来许多美学著作都曾经加以肯定。狄德罗说过表现动态不要达到顶点；后汉崔瑗《草书势》专论草草，所说「兽歧鸟待，志在飞移；狡兔暴骇，将奔未驰」形容草书的意象和草书的美，「志在飞移」却并非飞移，「将奔未驰」也是指的由静到动的间隙，前一动作的结束和下一动作的准备状态，用于画飞禽走兽，当是很有启示作用的对动态美的规律性的把握。

执笔写这篇文章之前，龙庭提醒：要注意孙其峰是一位修养全面的画家。说得对。与绘画密切相关的书法、篆刻，在孙其峰也是长期锲而不舍地精益求精的。他的书法中的金石味同绘画的善于处理疾涩、迟速、行滞等对立统一因素有着明显的联系。他还有一个很好的见解：「古人只强调以书法入画，在实践中体会到以画法入书也一样可以起到生发作用。」前不久我到重庆博物馆观摩一幅徐渭狂草，那兰竹的笔法几乎是直接从绘画转化过来，再看作品的充满激情，那气势、韵味，倘若不是画家徐渭，不可能创造出这样的书作。绘画讲「六法」，书法讲「八法」，从两者寻求通感，找到相通的「理」，这是前人已有的经验而被孙其峰先生在实践中体会到的。

自称「不是天才」的孙其峰，不迷信「天才」，以教学为创作与研究的中心环节，不吝惜「付出超常劳动」，不怕「近黄昏」，数十年如一日地笔耕墨耘，不断总结提高，取得了可观的成绩。他给两位篆刻家的信中对当前不少篆刻「只尚新奇，不务精妙」的现象表示忧虑，其实这样的忧虑也

孫其峰書畫印

包括了他对绘画、书法的态度。新奇非不可取，问题在片面追求新奇，便走入造作一路。孙其峰先生更看重的是精妙。在平实的画风里，由「理」的参透，不时闪耀着情与趣的火花。

一九九三年十二月于北京

初春
(四五×六八厘米)

(天津)

初春
孙其峰

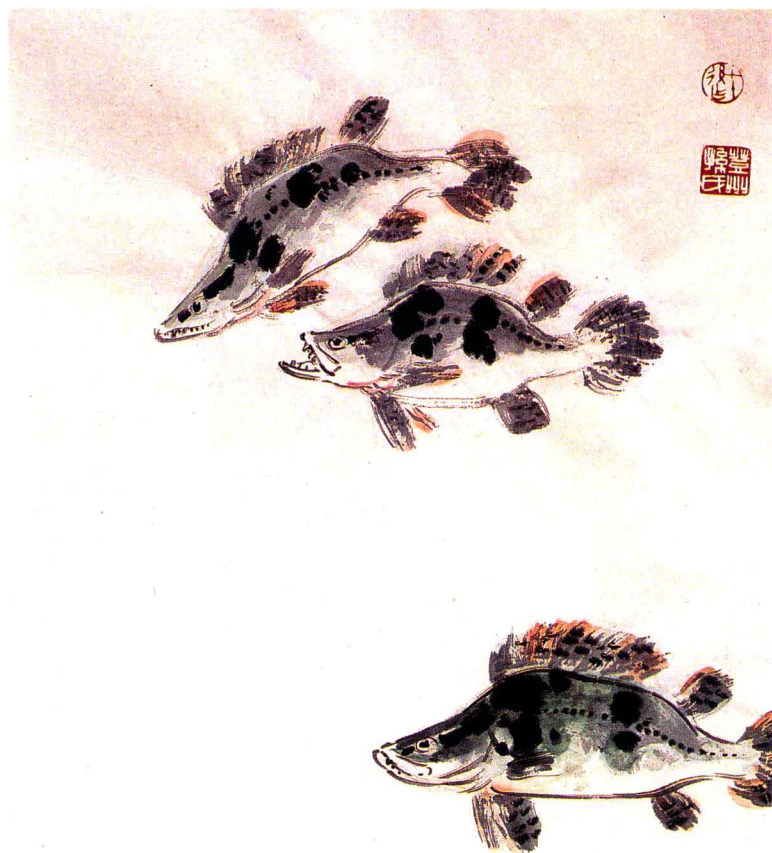


孙其峰作品

鳊鱼图 (45×68 厘米)

鱼乐图 (45×68 厘米)

梅鹤图 (45×68 厘米)



肥魚鰕外流學雅
習水宜涼信造生宜
習水宜人爽日友



红树黑猿
(四五×六八厘米)
瓶花水仙
(四五×六八厘米)



(局部)

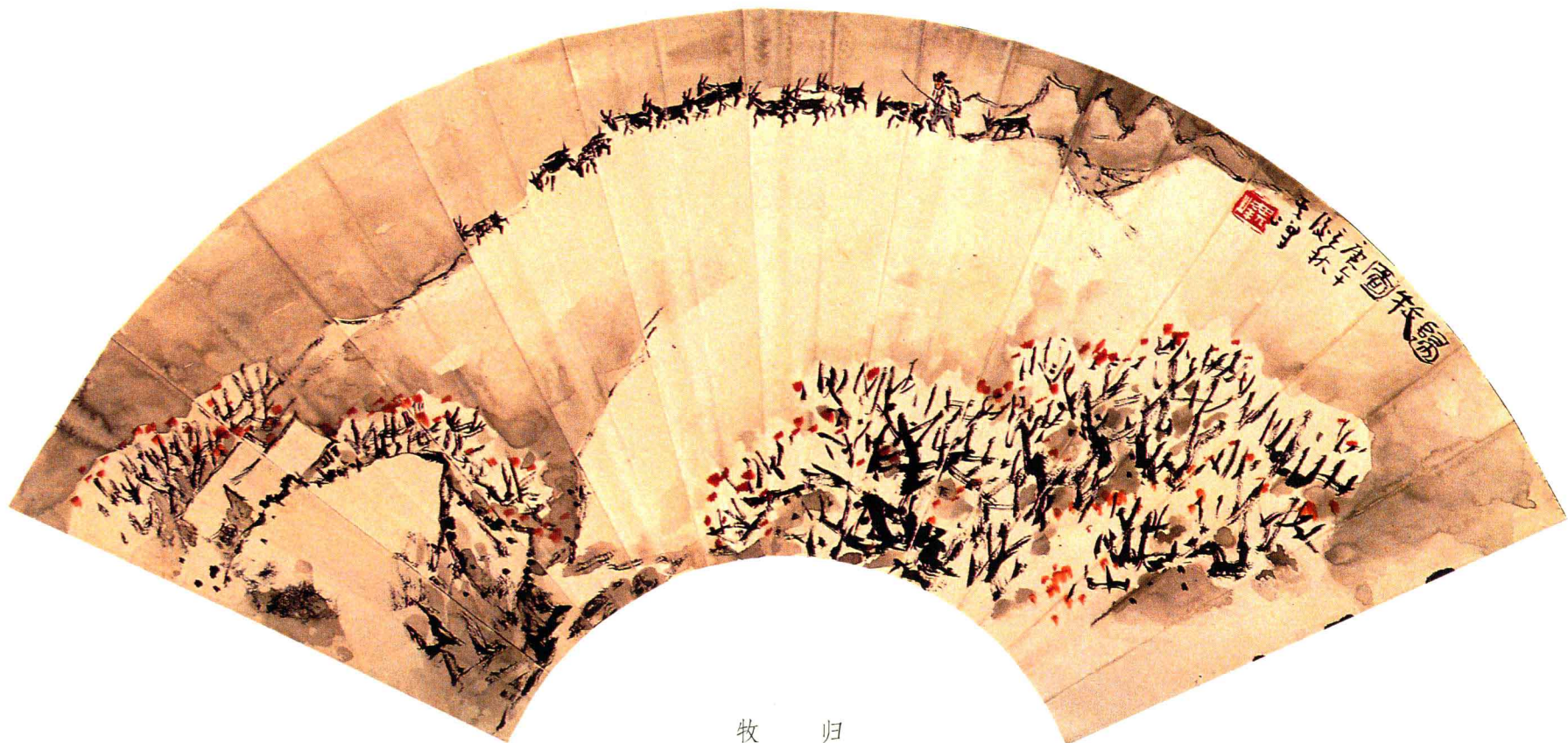


我的治艺之路

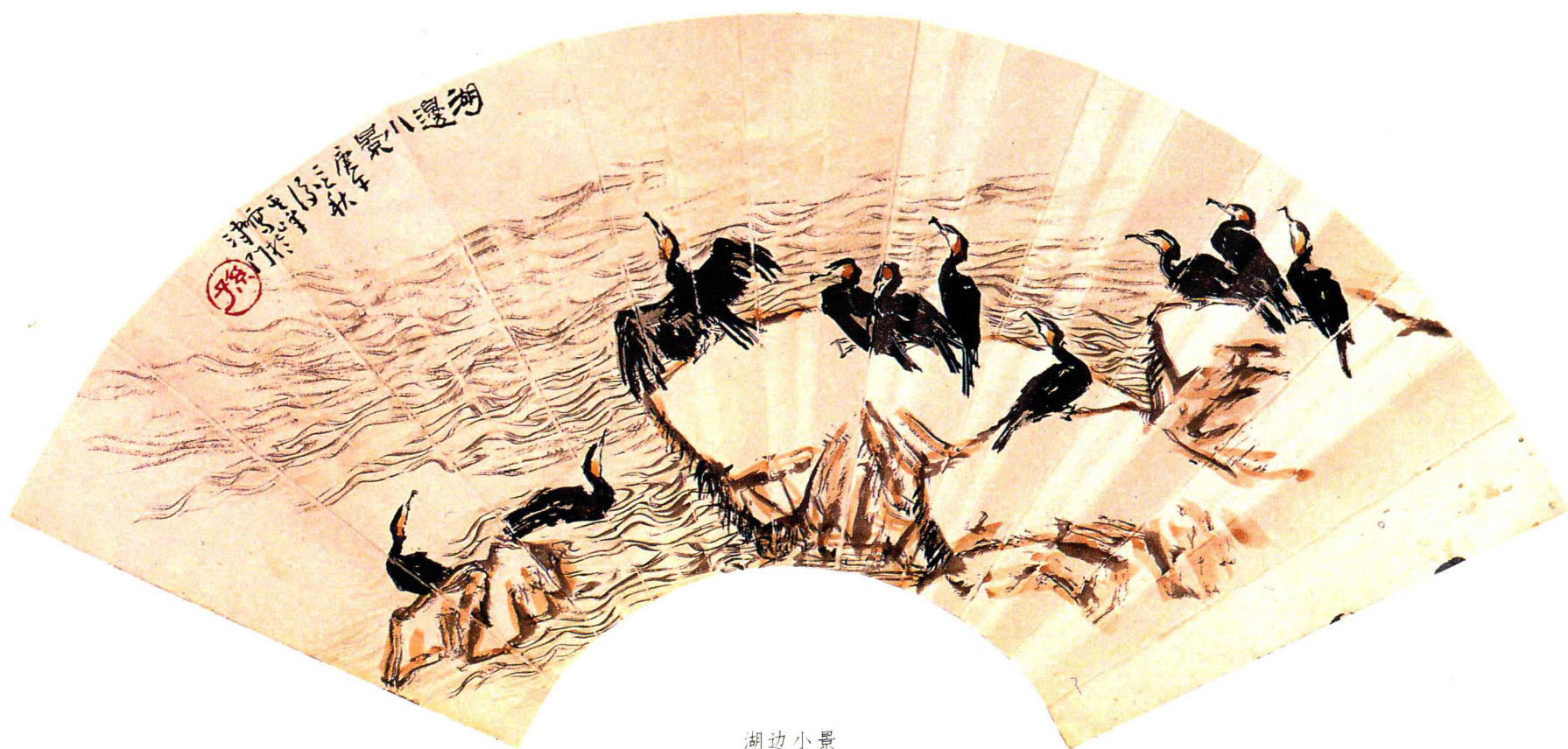
孙其峰

我学画的道路是坎坷不平的，这很像人们常说的「命中注定」。但我从来不相信命运，也从来不把自己的命运交给「上帝」去摆布。有时回想起我走过的治艺道路，也确有某个超出人的主观意志的东西在那里制约着自己——那就是客观规律。

首先，我不是天才，自认为是属于中等偏下的才智，这就决定了我必须用比别人更多更大的努力，才能弥补才智上的不足。记得小时候，我的父母、祖父母、叔父、姑母，谁也没有问过我的学习情况，更不要说还关心我学书学画，我像一棵野生小草一样慢慢地自己长大。抗战爆发后，我勉强上完了初中就辍学了。家乡沦陷，我便只身到了北京找舅舅王友石先生学画。当时兵荒马乱，民不聊生，舅舅无力负担我的生活费用，托朋友介绍我当了绸缎庄的店员，每天工作长达十二个小时，根本就没有自学的条件，但我被一个美好的理想鼓舞着，抓紧一切时间和机会练字学画，在外出送货时常常到画店、裱画铺去看画。那时北京的画展也多，我是力争有展必看，回到店里，就用包货的废纸偷偷写画起来。同时自学文化课，偶尔也到舅舅家去看他怎么作画，心领神会，豁然开朗。后来，在舅舅和几位好友的帮助下，终于考入了北平国立艺专，这对于我来说可真是来之不易，我在同学中经济条件最差，却是校中最用功的学生之一。在我学习的三年中换了四位校长，每位校长都带着自己的一套「班子」，在众多的教师中，他们的艺术观点不同、风格各异，使我有机会接触到各家各派，可以吸收他们多方面的长处，这



牧 归



湖边小景

对于我后来个人风格的形成，起到了很重要的作用。

我的山水画，受吴镜汀、溥松窗二位老师的影响最大，花鸟画主要是学习汪慎生老师。当时他不在艺专任教，我是去他家里学的。他知道我是穷学生，从未收过我的学费。其他许多校外的老师，例如教我画竹的秦仲文，教我治印、制作印纽的金禹民，教我画史画论的李智超等许多老师，他们看我学习刻苦、生活困难，也都不收我的学费，而且有的还资助我一些学习用具。每想到这些往事，我心中就倍感到恩师们当年的温暖，后来我也教过很多校外的学生，也从未收过他们的学费。有位国外的学生对此竟感到无法理解，而我却把自己的这一作法，当作是对我当年那些恩师们的报答。在艺专学习的阶段，若论对我影响最大的老师，那就是徐悲鸿先生了。他使我从临古、崇古的思想和实践的桎梏中解脱出来，我从一味师古人转变到兼师造化，走向了面向社会、面向人生的艺术道路。记得一九四七年夏初，在毕业前夕我与一位同学合开的展览会上，徐先生曾亲笔为我们题写了「一时瑜亮」四个大字以示鼓励，这尤其令我终生难忘。

从艺专毕业之后，我的治艺生涯就更加困难了。我不仅要为自己的五口之家奔波，而且还得时刻提防着特务的跟踪。当时我的「画案」只是一个不足两平方尺的藤编的圆形旧茶几，在生活上是我一生中最困难的时期，可我仍然没有间断了作画。解放初期，我曾担任过一段党务和行政工作，书画创作几乎中断，一九五二年调到天津师范学院担任教学和行政工作，作画的时间也不可多得。直到一九五五年开始设立花鸟、山水课，由于教学和备课，我才可以画国画了。由于我超常的学习钻研久已荒疏了的书画专业，竟被指责为「单纯业务观点」，以后不断升级，在十年动乱中更是在劫难逃，又被加上「反动学术权威」、「走资派」等一大摞帽子。在「牛



棚」里，我积习难改，曾偷偷研究美术字，刻过图章，在旧报纸上练速写……从「牛棚」放出来后，我在家里挂了个大窗帘，重操我的「旧业」。到一九七四年，我画出了第一本花鸟画谱——《孔雀》，由天津一家印染厂印出。不久赶上了「批林批孔」，又挨了批判。老伴问我画孔雀与这有什么关系？我苦笑说：「孔雀也姓孔，还能不批！」我回想了一下，自五八年「大跃进」之后，凡有运动我都是被批判的对象，也算是「老运动员」了。

自从粉碎「四人帮」以后，国家实行

改革开放，传统的中国画又获得了新生，我也可以理直气壮地公开画花鸟画了，我画呀画呀，总算把由于多年耽误而下降了的作画水平找了回来。可是好景不长，一九八五年我又患上了心脏病，养病和治病又成了我的「新专业」，我成为一名心脏病的「业余书画者」，疾病给我留下的「业余」时间我几乎全都利用了，甚至在输液的时候也在看书，我就是这样不放过任何一点零星的时间来搞我的业务。现在我已经七十多岁的老人了，一些老年人的生理心理特征，在我也不例外，但总觉得有好多书

要看，有好多画要画，还想刻图章、练书法、写文章……现在我和过去一样感到时间不够用，每天孜孜不倦，这大概就是杜甫诗中所说的「丹青不知老将至」吧。

回想起来，我学画开始的晚，天资也平常，没有好的机遇，生活条件也很差，更缺乏充裕的时间。如果说我还取得了一点成就的话，那就是因为我对艺术是无比的热爱，既未见异思迁，也不知难而退，我肯于付出超常的劳动，忍受了生活中的种种磨难，一步一个脚印地坚持到了今天。

一九九三年九月于津门

饱食终日图 (45×68厘米)

孙其峰作品

临水八哥
(四四×九六厘米)



归 朴



画 之 余



花 草 吾 友



万 类 在 手



孙其峰作品



临居延汉简
(四十×四五厘米)



肖形印·猴



肖形印·猪



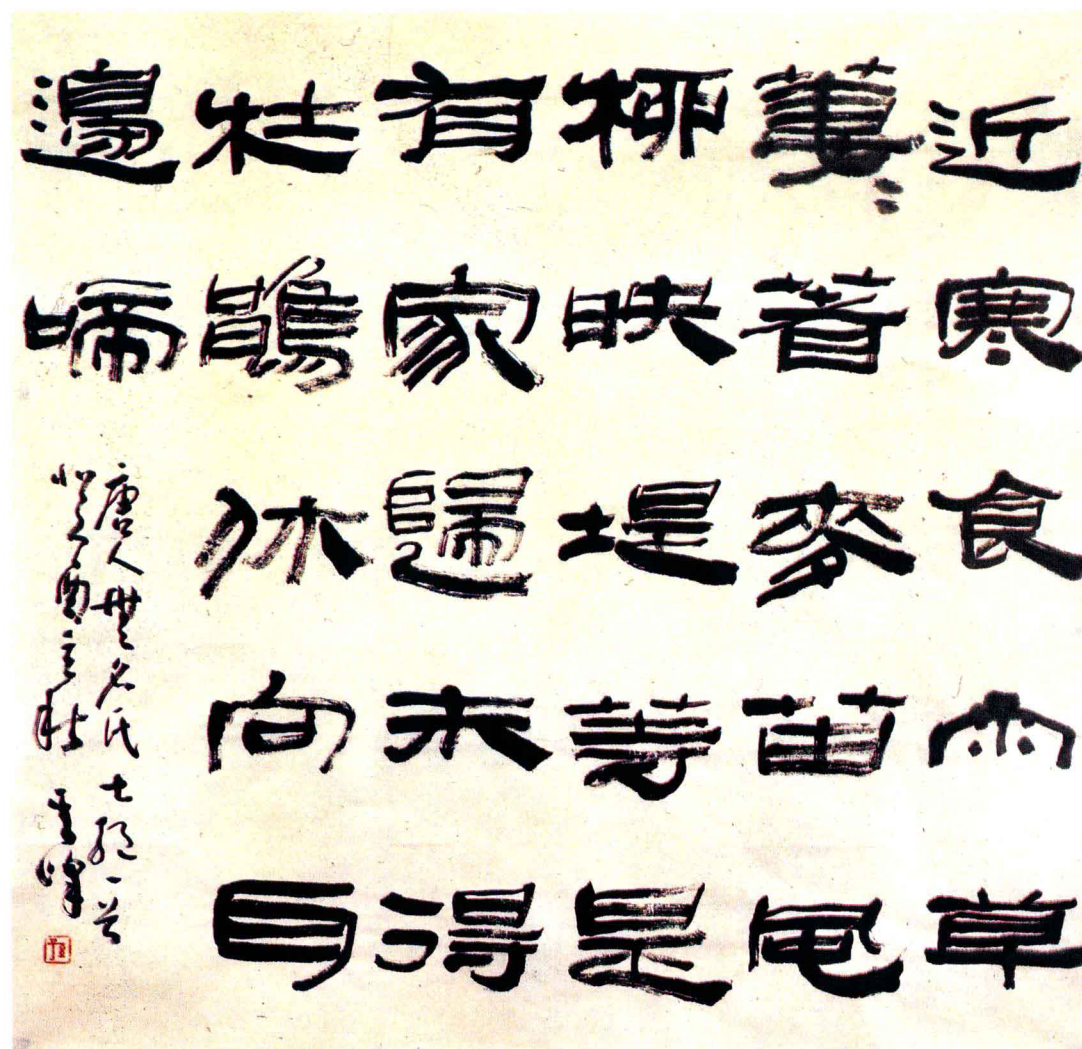
肖形印·鸡



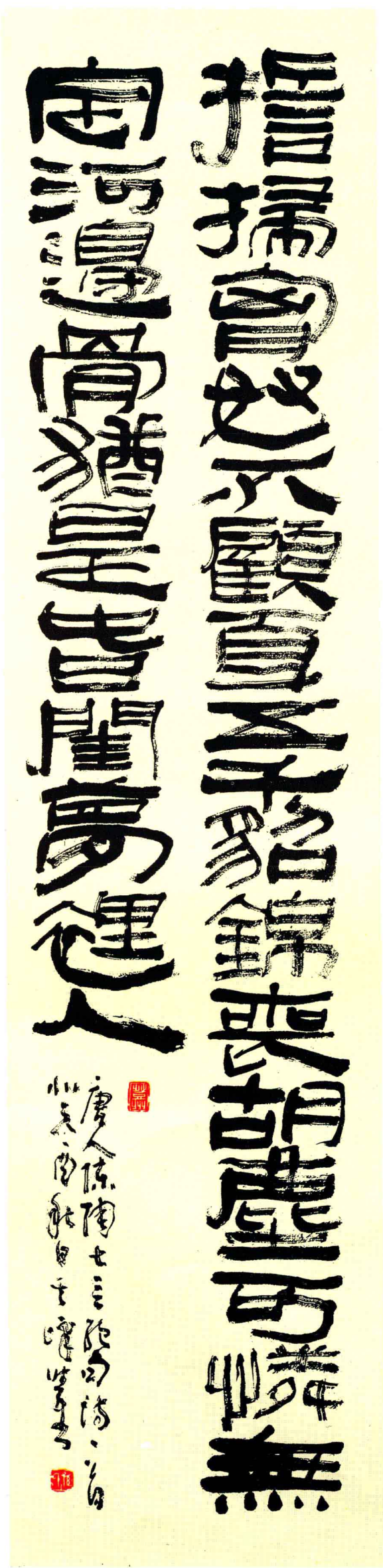
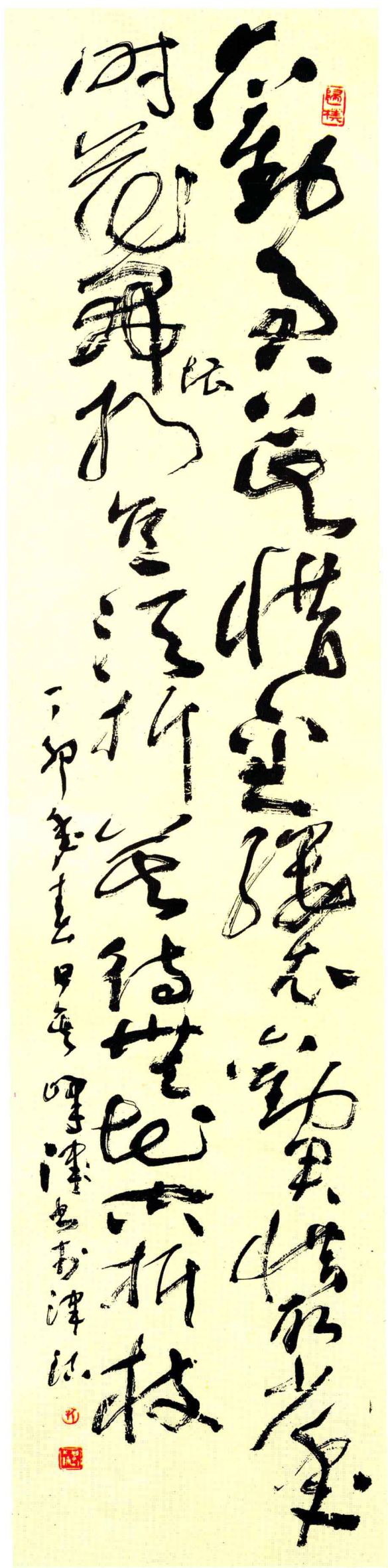
肖形印·羊



人长寿



唐人七绝
(六八×六八厘米)



唐诗 (两幅)

但一提到文人画，便自然而然地会作「阶级分析」，得出「封建文人画」的认识，也就不敢和不愿在这个问题上作进一步的研究了。

真正懂得传统文人画价值的不乏人在，从陈师曾到潘天寿，都曾著文大声疾呼，申述文人画的意义和价值，他们的文章今天读起来仍然有振聋发聩之感。可是在「艺术为政治服务」的年代里，他们的声音则显得微弱得可怜。文学艺术有阶级的功利目的，必须承认；文学艺术还有超越阶级和集团的、含有更普遍的原则，也必须承认。在一个时期里，我们只认识到了前一点，而往往忽略了后一点，并由此产生许许多多的偏差和失误。还有，艺术之对

未来二十一世纪的中国水墨画坛，必然呈现多种思潮和风格并存的局面，不仅风格、品类多样，而且彼此的艺术观念会有相当大的差异，甚至完全对立。

我想，未来的中国水墨画仍将主要是中西融合型、前卫型、传统型三大类别。在这三大类别中，又会有许许多多的派系。传统型水墨画中的重要形式将是新文人画。未来的新文人画区别于今日新文人画的，是它要包含陈师曾所论述的「文人画之要素：第一人品，第二学问，第三才情，第四思想。」因为，也正如他说的「具此四者，乃能完善。」（见《文人画之价

社会的作用，主要在于对人们感情产生的潜移默化影响，不在于赤裸裸的说教。宣传可以是艺术，但艺术不止是宣传。为了接受这些道理，我们也付出了不少的代价。

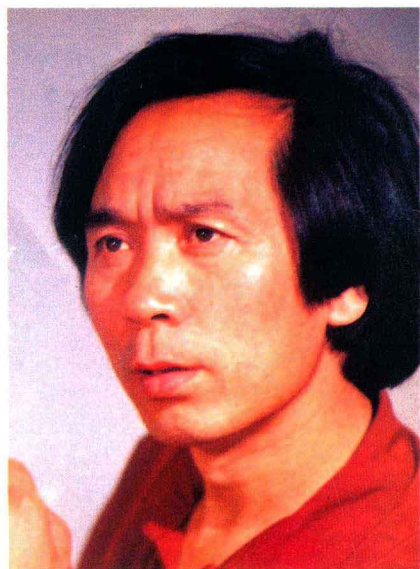
以素描为基础的写实造型被引进中国画，应该说有得有失。得到的是形的被召回，是对社会现实的关注；失去的是中国画固有的情致和韵味。它之于人物画的积极作用大于山水、花鸟画，因为文人画中的人物与山水、花鸟相比较，与文人画以前的传统人物画相比较，都是相当薄弱的。就山水画而言，文人画虽有极其丰富的积累，但以写实的素描造型来补充山水画的某些不足，作为一种探索也是有益的。当然，不论是人物画还是山水画的根本出路，是恢复「外师造化，中得心源」的美学主张。我认为，素描造型对人物画革新或许有更为积极的作用，不过在这里也有个如何使它「嫁接」成功的问题。也就是说，写实的水墨人物，要有中国画的意境，要有中国画的笔意和墨趣，要有线的表现力。一句话，要有中国民族艺术的风采。

从八十年代初期开始到现在，中国画的变革经历过几次大的思潮变化。第一次可以概括地称做「变形风」，起主导作用的画家如周思聪、卢沉等人，他们用变形、夸张的艺术手法，力图突破素描写实之造型模式。他们参照外国现代艺术（还不完全是现代派）和中国民间艺术以及古代中国艺术，希冀使水墨人物的造型手段更加丰富多样和更具表现力。第二次浪潮为「前卫风」，一些青年人打出激进的「反传统」的口号，理论上的代表是李小山，实践上有影响的人物是谷文达。他们基本上以西方现代派的观念和价值标准以至行为标准来要求中国水墨画的变革。他们实际上要破除中国水墨画赖以生存的基本手段——笔墨。第三次浪潮就是「新文人画」了。新文人画出现在激进的前卫思潮趋于寂静的时候，绝非偶然，这一点在海峡两岸有些相似之处。台湾的新文人画也是在五十五至六十年代激进的、否定传统的前卫思潮相对平静之后出现的。这大概符合辩证法中「否定之否定」的原理。「极端西化」必然要产生「极端传统」的反拨，这也是艺术演变的规律，不以人的主观意志为转移。在中国画界对极端西化思潮的反拨，决不仅仅限于新文人画群的出现，近五六年来，整个社会文化气氛以至整个中国画坛，传统复归的趋势十分明显。「新文人画」的崛起，说明中青年人对艺坛形势的变化反映最是快捷和敏感。

上述几种思潮，还有新近出现的表现型的水墨画（例如李孝萱等人的作品），都在某种程度上把批判的矛头指向写实素描造型的中国画，都在求变、求新。当然，出现的问题也不容忽视，如有的一味追求夸张变形而把人物画得丑怪不堪；有些「反传统」的中国画，搬弄在西方也早已过时的东西，实际上是东施效颦、邯郸学步；有些号称「新文人画」的作品，既了无新意，又无文人画的特质，缺乏基本的国学修养……。无视这些问题不可取，过分夸大这些问题的严重性也不可取。因为一切变革（包括幼稚和不成熟的变革）之所以产生，必然有某些合理的缘由，何况即使失败的变革，也可作为教训，对今后探求新路也有所裨益。实际上，八十年代以来中国画所走过的道路，画家们作出的种种尝试，有的已作为历程记录下来，有的则已作为成果积累下来，它们对来中国画的的前景提供了一个大体轮廓。可以预料，

值》当然，这里讲的人品、学问、才情和思想，除了相应的传统标准外，也应有时代的色彩。以目前情况看，八九十年代的新文人画家距离这些要求相差尚远，因为我们的水墨画刚刚走完或者还正在走着普及的大众化道路，画家们的面貌基本上按照大众需要的模式熔铸的，大众要具备欣赏真正的文人画的修养，也还有相当长的路要走。文人画的创造是出自艺术界的精英画家之手，而不是出自普通的画师之手，它具有很高的美学品位。这些新文人画家的培养，也只有在物质文明和精神文明高度发展的社会阶段才有可能，而且必须是在社会和艺术界对中国传统哲学、美学和艺术理论有深刻的认识，对建立在西方分析哲学和美学基础上的现行美术教育体系作根本性的反思和改造，方有可能。我们现行的美术教育模式，基本上移植于西方，对于培养西画人材或中西融合型美术家尚有可取之处，要培养出高标准的新文人画家几乎不可能。要造就学者型的新文人画家，必须进行大剂量的传统的文史教育，要使画家们有全面的国学修养。同时，培养相应的观众也需要时间，这也像陈师曾所指出的：「欲求文人画之普及，先须于其思想品格之陶冶，世人之观念引以使其高，以求接近文人之趣味，则文人之画，自然领会，自能享乐。」这样看来，我们在「五四」之后已经做的，是一般的美术普及，文人画的普及则是刚刚提到日程上来。我们对传统文人画的比较深刻的认识和研究，也刚刚开始。在新的历史条件下，文人画的复兴势在必然。它除了本身具有不可替代的审美价值外，还作为中国传统艺术的象征，标志着中国艺术复归传统的走向，中国现代艺术的真正自强自立，必须在适应时代变革的同时，建立在本民族的美学体系基础之上。新文人画的普及将作为向这一趋势转变的必不可少的环节。走完这段普及的路程之后，传统的文人水墨画仍然会作为一种样式继续存在下去，但很可能由它作为中介手段导致对传统文化艺术更深刻的研究，最终使中国水墨画走向更为深刻的革命。因为文人画毕竟是中国古代社会发展到一个阶段的产物，文人画之前或文人画之外的、反映了中国传统美学成就的其他艺术样式，或许会对水墨画的革新起某种新的推动作用。

新文人画（不完全是现在形态的文人画）的复兴和繁荣，说明了传统文人画在新的历史条件下还有其生命力，说明正在走向现代化的社会还需要这种体现了中国传统「天人合一」美学观念和便捷地表达人的感情和性灵的艺术样式。中国画之由院体画转向文人画，从形的工整描绘到逸笔草草、不求形似，颇像西画从学院派的写实主义走向现代派，这一点，陈师曾在《文人画之价值》一文中也指出过。既然中国传统美学早已懂得艺术的本质不在形似，艺术的表现「形似不足尽」，艺术当有更高的追求，那么「五四」之后引进的西洋写实素描来改造中国画（注意：这里说的是「改造」）只能是当时社会功利目的的需要，在完成这一阶段崇高的功利使命之后，中国画的向传统复归的走势就是不可避免的了。它会带着近百年来和西方文化碰撞在自身本体上留下的种种痕迹，带着新时代赋予的使命，向传统形态的文人画复归，向整个民族艺术传统复归，为中国艺术深深扎根于民族土壤和在世界艺坛放射出更灿烂的光辉，作出自己的贡献。



霍春阳花鸟画

(天津)

霍春阳 一九四六年生于河北省清苑县，一九六五年考入天津美术学院，一九六九年毕业留校任教，现任该院绘画系主任、教授。擅画写意花鸟，其作品曾参加国内外多种展览，并被人民大会堂、中国美术馆、北京图书馆等多家单位收藏。一九八五年曾参加中国美术家代表团赴香港举办当代中国画展，并先后赴美国、日本等国进行文化交流活动。



镜湖小鸟 (46×119 厘米)



荷塘情趣 (60×97 厘米)

兰花清供 (60×97 厘米)

白牡丹 (60×97 厘米)

幽兰图 (60×97 厘米)





张 拙 1940 年生于陕西省渭南县，自学绘画，长期在渭南市毛巾厂工作，后被聘为西安画院院外画家。他的花鸟、人物画作品，格调清新别致，富于生活气息，近年来曾参加国内多种画展，先后获奖十余次，并被有关单位收藏。

张拙花鸟画



农 舍 (136×68 厘米)

牡丹之一 (九〇×九〇厘米)



牡丹之二

秋 鸽
荷花翠鸟
刘荫祥作
(天津)

