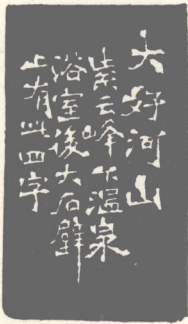
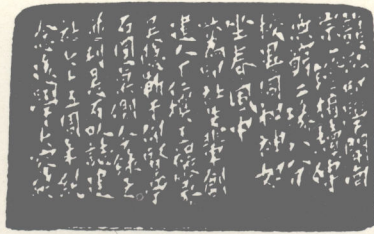


中国书画



全国第一届书法篆刻展览

篆刻作品选刊



(本组篆刻均为原大)

龙泓印学开南宗，一鑑相续传无穷，二璆八分校异同，和神如坐春风中。（茅大容·浙江）
 歌（陈左夫·浙江）
 披襟岸帻（黄继龄·云南）
 大好河山（忻小渔·安徽）
 面壁十年图破壁（王荷·北京）
 中日友好万古长青（方胜·陕西）
 山舞水笑人高

卷嬌事

面記蜜燭

板蘭同石

溪院衣袖粉

香於未經

年

如食遠

玉郎小趁

秋宮換但換

却春遊同伴

夢回奇度郵

倦客又拍新管

己未初秋 程十發

并書元人詞多景

十發

程十發



程十發

海 棠 程十發作

修·破·离

谈绘画继承和创新

××艺友:

今年四月下旬我在日本东京举行个人画展,在展出期间曾与东京业余美术家和美术爱好者数十位进行座谈,除征求对我作品意见外,还对今日中国绘画及创作和教学诸方面交流意见,我深得教益。例如,我说到中国绘画教学中的继承和创新,没有讲得妥切,只是泛泛而谈,其中有一位年长的先生,他给我补充,说得很有道理。他说这在佛学中有三个字,叫做修,破,离。可以借用他来演说学习方法,我想了一想,很有道理。

我现在就借了他出的题目,演述我自己的意见。觉得这三个字是联结在一起,三个方面不能单取其一。

“修”,修的面也很广,艺术的源是生活,艺术的流是作品,修是经历和学习。生活是给予作者各种经历,人在社会中必须有自己的政治见解,生活中的欢乐与苦难相交织,在社会经历中有做得有成绩也还有错误,不过各人的比例不一样罢了,因此产生了各人的“偏见”,必须通过实践来纠正自己的“偏见”,达到一种比较正确的见解即是正确的人生观。艺术观的产生是由人生观而派生的。

这样学习艺术的修养也必须广博,要知道自己民族的艺术的演变,也要知道其他民族的艺术特点,中外古今,都要广泛涉猎。而且必须了解到各种艺术流派和当时社会经济政治的关系。

“修”必须从根本修起,不可能一蹴而就。画一幅画可以用最简便的方法拿来照样画葫芦地临摹别人的作品,这也可以做,但不能单凭这种方法,这种追求别人已经成功的艺术效果,是不很难的,特别像画笔简括、层次分明的作品,特征较明显的作品,表面上容易临摹,但细细看来就没有那种感动人的力量,为什么呢?因为作者没有从作者的经历和他的艺术见解方面进行研究,特别没有了解作者创作时的真实感情。

其他艺术也有类似的地方,不能满足追求各种流派的表面的艺术效果,而是全面地研究他们、了解他们。

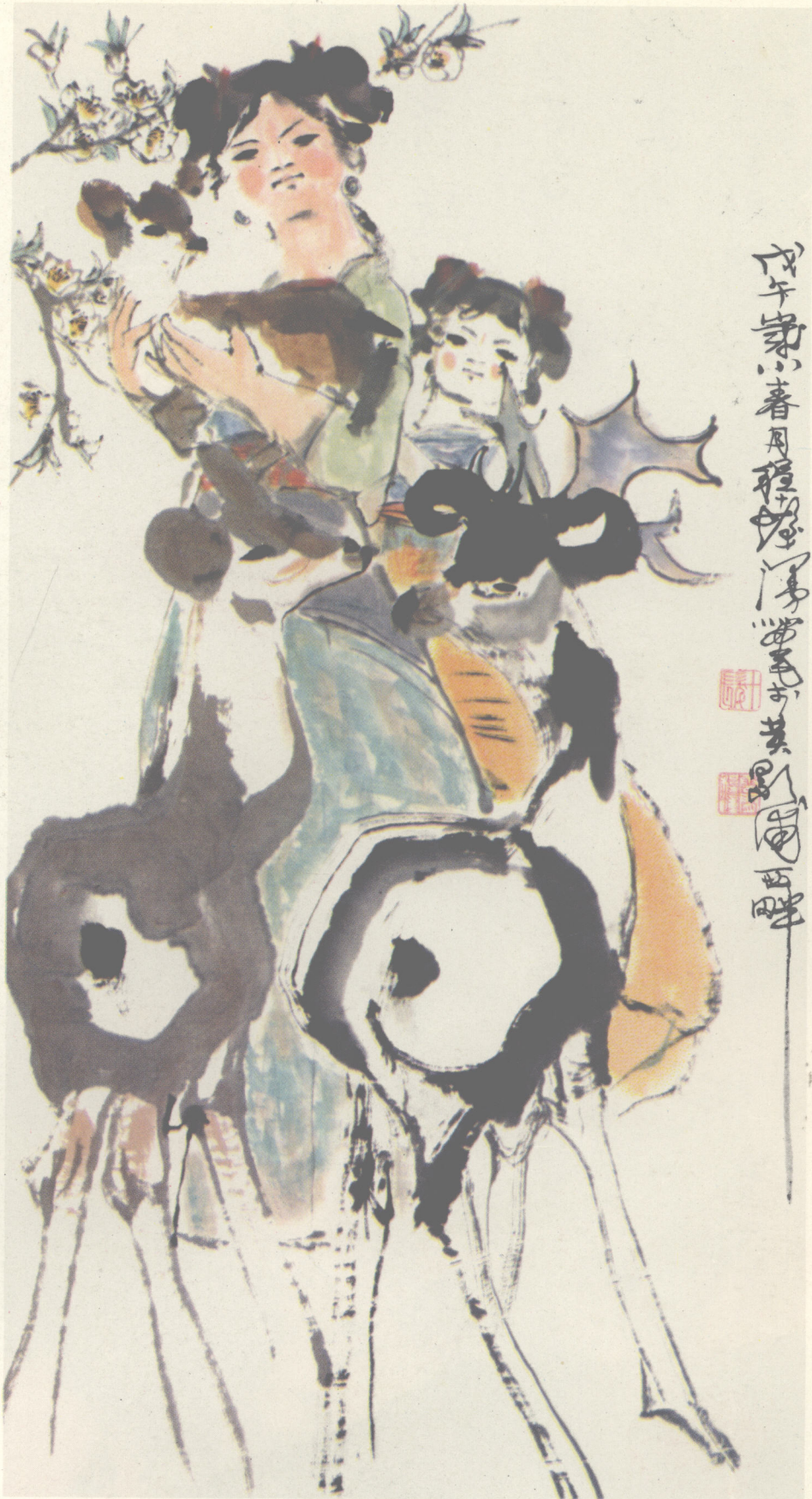
“破”,修的同时,就要批判所修来的东西,破者剖也,决不能把古人和别人的缺点也当优点来运用,特别是历史的局限性在艺术上的各种反映,也一古脑儿吞服到肚子里去。经历愈广,读书愈多,实践愈勤,解剖的能力也会愈强,有比较,才有识别。

即使是一种极为精美的艺术是否每个人都能合适的接受,我想要把这种精美的艺术品进行解剖,把自己的素养和艺术道路也同时解剖,找找看,找得到它们有否接缘的联系,决不可以为某个艺术家的社会影响大就不去解剖而硬接榫头。这种不破的方法是会把艺术枯槁而死,不是真正的继承,即使表面上摹仿得很象,也是没有生命而是假的东西,例如,我们种花就要把种子放到泥土里,精心培育它成长,决不能把别人栽培的花剪下来插在花瓶里,它没几天就枯萎了,而且也不可能繁殖下去。

“破”就是找自己的艺术生命线,使得能把艺术生存下去,不修不能破,不破也不能修。也就是用批判的武器进行学习和锻炼。

“离”那就是创造成功的一种新的艺术,有了修,有了破,它就会离开了旧的胚胎,诞生新的婴儿。

许多人认为只要不学习别人的东西,就会产生创新东西,万不料,即使关起门来,别人东西不看不学,而创新出来的东西还是似曾相识燕归来,也是曾经在社会上出现过的东西,不



饲 鹿 程十发作

过粗率一点罢了,这是存在决定意识,你看过别人图画,总是产生一种影响,不过深浅程度不同。

所以要离开原有的道路必须要修、要破,才能达到离开原有的路程,开辟新的蹊径。

你问我,为什么我能在绘画风格上有新的东西。我只能简单回答:我并没有新的东西,我都是学习别人的东西,包括古今中外,不过我找人家不大学的那些部分来学习,我自己并未创造,不过学习的方法与角度有些与别人不尽相同而已。

承你来信问我如何在绘画方面创造新风格,这是很难回答,祇能用我近日所遇所感作为我给你的复信。

程十发

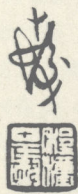
一九八〇年七月

蝶	花	程十发作
莫负菊花开		程十发作
缥香待月		程十发作



画动物古来不乏大家，且使到今日有像作可
 参阅，如韩滉之五牛图，李嗣昭之五马图，五代
 画鹿等，必从现实中求神韵，宛如照相虽
 也不易也。然主神韵，此神韵岂探求古名作及明
 器雕刻中求之，如霍如之病墓内之石兽，南唐
 陵墓前之石狮，再如唐俑中之佳品，见其中何
 处有饰，何需去捨，再对照生活中之动物，如是
 可得神事也。画中之动物，必须有生气，若气
 即和人相呼應，以求生活入生，劳动中和动物之美
 使人耕牛，人似羊鹿，其中千变万化，作者若以常格
 之，余若括之曰不能不似，不能太似，不能太真，不能不真，
 有虚有实，有工有草，先求大体，后究细节，不失结
 构，有得有失，工处极工，拙处尽拙，得之可爱，画中之
 物，与观者同喜悦，此我之方针。

为志勇边海南前中安画，并述其要，勉之
 程十发



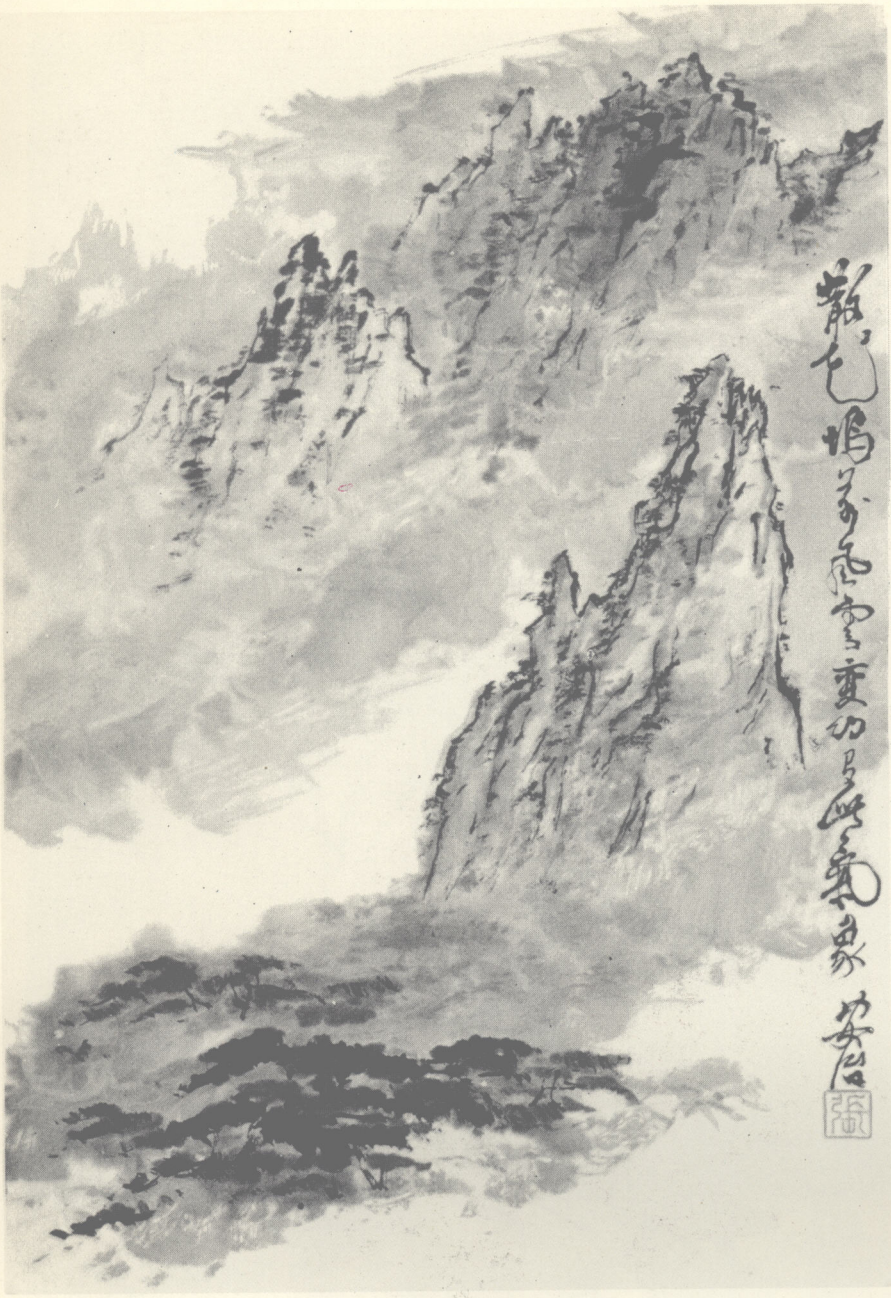
论动物画 程十发书



莲塘 程十发作



千叶海棠 程十发作



散花塢家已歲并
 千軍一馬拳撲
 面來白狼之人笑
 不流舒市即日重海
 清涼寺

安治

散花塢 张安治作



奔马 刘勃舒作



牧牛 程十发作



荷

张守成作



暑

意

蔡大雄作

形、神与其他

一

顾恺之的《魏晋胜流画赞》、《论画》和《画云台山记》，是我国最早的较有系统的三篇画论。内容相当丰富，接触到绘画艺术各方面的的问题。但我以为其中最警辟、最具实际意义的有十二个字，即「以形写神」、「迁想妙得」和「置陈布势」。

「以形写神」说明了绘画创作的目的不在于模仿自然形态，要比汉代刘安提出的「寻常之外，画者谨毛而失貌」明确得多。以后一千几百年来许多画家又有所发挥，如倪云林强调「不求形似」，王绂提出「不似之似」，直到齐白石的「在似与不似之间」，更有所谓「形神兼备」，实际都没有超出「以形写神」的范畴。并且顾恺之的提法使我们认识到通过表面现象追求本质，从低级阶段到高级阶段，以及手段和目的不可分割的关系；而后来者的种种说法，虽也在一定程度上反映了不同的观点，或较适合于人物画以外各类题材的创作，但也未免有片面或折衷之嫌。

「迁想妙得」有点近似西方近代美学的「感情移入」，但它对于容易满足于单纯模仿自然的绘画艺术显得更为重要。因为它指出必须「迁想」，才能「妙得」；也说明形象思维对绘画创作的重要意义。

「置陈布势」是一构图原则，但后世多用谢赫「六法」中的「经营位置」一词。后者虽明确是指构图以及构图需要「经营」；但没有说经营还有什么要点。而前者提出「布势」这

芭蕉小鸟 吴玉梅作



鹰雀图 万一作





蝴蝶花卉 徐元清作



葡萄小鸟 喻继高作

一要求。在顾恺之自己的文章中，谈到「势」字的还有多处：如「壮士，有奔腾大「势」，恨不尽激扬之态」；「三马，隽骨天奇，其腾蹕如蹶虚空，于马「势」尽善也」；「夹冈乘其间而上，使「势」蜿蜒如龙」；「画丹崖临涧上，当使赫曦隆崇，画险绝之「势」等。稍晚的梁元帝萧绎的「山水松石格」中也谈到：「设奇巧之体势，写山水之纵横。」可见在人物画和山水画的构图中，布势或取势都极为重要，能加强人物的生动情态和山水的雄伟气象与节奏变化，比「经营位置」这一名词的含义要更深入一层。

一一

「外师造化，中得心源。」是唐代长于泼墨画松的张璪的名言，成为千古画家的座右铭。它说明绘画创作既要精研现实，又要重视作者思想感情的表达。是主观与客观的结合。

宋代山水画大师范宽以为：「与其师于人者，未若师之物；与其师之物者，未若师于心。」由重视临摹前人发展到重视研究实物，再体会到还要能表现自己的内心情感。这是一个认识发展的过程，更是他长期学习、创作的宝贵经验。

明代的王履在其《华山图序》中说：「吾师心，心师目，目师华山。」他首先重视内在性格、感情的表现，也认识到师自然的必要。其独特之处是谈到心与物的媒介物是眼睛，必须通过精密的观察理解才能使二者结合。

「山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也，搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也。」石涛这一段脍炙人口的画论，十分突出个性的表现，把自己说成是「山川的代言人」；继承了老庄思想，以为自己和大自然几乎合而为一。但他在这段文字中

燕 窝 岛
山 峡 瀑 布
(六七×四三厘米)
胡 振 郎 作
吴 传 麟 作



朝 曦
禹 门 古 渡
(六八×四六厘米)
贾 又 福 作
赵 振 川 作





高峡出平湖 华拓作



画山霁色 皮志忠作



秋 景 赵宁安作



梨花春雨 姜宝林作



晚 归 劳崇聘作

美 女 近 作



盛 情
(67 × 60 厘米)

采 风 图
(66 × 66 厘米)

题黄胄画驴

(书法)

邓拓书

黃胄畫
驢神形
備手此一
少令愛不
忍釋



驴 群

(84×76厘米)

黄胄作



黄胄作塔吉克舞一九五二年二月



塔吉克舞 (68×46厘米) 黄胄作